نیما یوشیج و احسان طبری

پرسش از معنای سنجش شعر نو

آرمان ایرانی‌فر

نیما نه تنها در پایه‌گذاری شعر نو، که در پایه‌گذاری شیوه‌ها و شگردهای بررسی سنجش‌گرانهٔ آن نیز پیشتاز بود. از میان همه نوشته‌های شاعر، دست کم، سه نوشتار، یعنی ارزش احساسات، تعریف و تبصره، و نامه به شین پرتو[1]، کمابیش، رنگ سنجشی و انتقادی دارند؛ الهام‌یافته از اندیشه‌های غربی، با اشاره به برداشت‌هایی هر چند نارسا از گفتارهای هگل، کانت، شوپنهاور، مارکس، اسپنسر، داروین؛ و نیز شعرها و گفتارهای شاعران ایرانی و غربی در آمیخته با نگاهی سنجش‌گرانه و انتقادی؛ اما، همچنان گنگ و نارسا. جز این، بیشتر اشارات نیما را می‌توان در نوشته‌هایی چون نامه‌ها و حرف‌های همسایه واکنشی در برابر خرده‌گیری‌های سرزنش‌کنندگان و بدخواهان دانست. همچنان که، برخوردهای نخستین با شعرهای نیما، و به ویژه با افسانه، هرگز از قلمرو خرده‌گیری و زدن زخمه‌های زبانی به شاعر فراتر نرفته بود.

یکی از نخستین برخوردهای ثمربخش با شعر نیما در نوشته‌ای از احسان طبری[2] (۱۲۹۵ـ ۱۳۶۸ ش)، نظریه‌پرداز ایرانی مارکسیست دیده می‌شود. این برخورد نه از جنس برخوردهای یک‌نواخت و فاقد جذابیت نمایندگان سنت و تجدد؛ که از گونهٔ رویارویی دو جریان دگرخواهانه در یک دوره است که سویه‌های مختلفی را در پویهٔ پایان‌ناپذیر فرهنگ جست و جو می‌کنند. هر دو، اما نه به یک اندازه، با آموزه‌های سنتی جامعه خود در جدال‌اند؛ هر دو، با فاصله‌ای نسلی، گسترهٔ پیکارهای سیاسی را آزموده‌اند، یا می‌آزمایند؛ و سرانجام این که، هر دو دل در گرو دگرگونی ساختارهای اجتماعی دارند. احسان طبری در «مقدمه‌ی زیبایی» (تعبیر از نیما ست!) که به مناسبت چاپ شعر «امید پلید» نیما در ماهنامه *مردم* نوشته بود (طبری، ۱۳۲۲، ص۲) ، از لزوم «نقد منصفانه و تشویق صمیمانه» شعر نو و به ویژه شعرهای نیما سخن گفت. وی نوشته بود: «برای نیما امتیاز اقدام بدرهم‌شکستن سلاسل سنن شعر گوئی بسبک قدیم باید محفوظ بماند و همچنین در این نیز شکی نیست که اشعار او و دیگرانی که به این طریق فکر خود را سروده‌اند **مراحل بدوی را طی می‌کند**. به مثابه شعر افسانه‌ای یا واقعی ابوحفص سغدی که عنصر نخستین اشعار حافظ و سعدی است. اشعار نیما در جادهٔ تکامل شعر از اشعار متقدمین جلوتر است **گر چه نامأنوس و غریب و احیاناً بی ثمر بنظر می‌رسد.**» (طبری، همان).

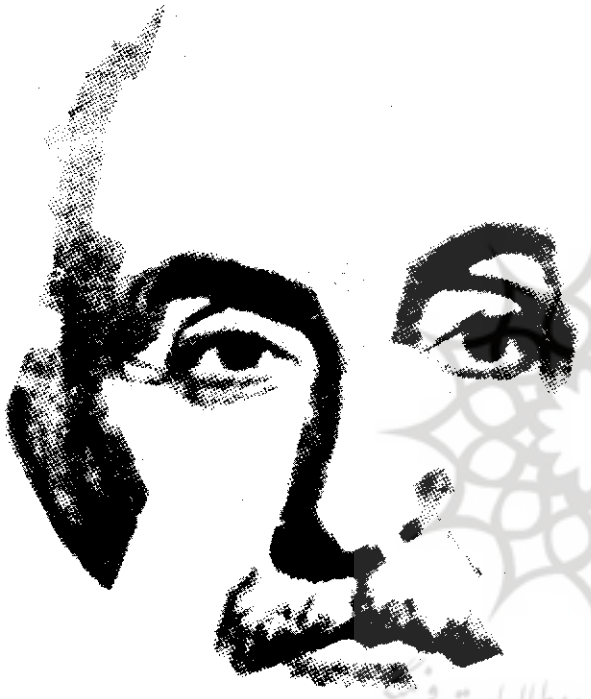
گفتن این که دستاوردهای نیما در روند پیشتازانه برای رسیدن به پیکرهٔ آرمانی و دل‌خواه شعر نو، تنها، گام‌های آغازین به شمار می‌آید؛ به تنهایی شاید از هر نشانه سرزنش‌آمیزی تهی باشد. اما، این گام‌های آغازین را «بدوی» نامیدن، و به کار بردن تعبیر پیش‌گویانه! «بی‌ثمری» برای بازگویی آیندهٔ دستاورد شعری نیما نشانه همدلی و ارج‌گذاری بر آن نبود. همین نکته بود که نیما را بر آشفت و او را واداشت تا در نامه‌ای به احسان طبری، برخی از دیدگاه‌های سنجش‌گزارانه و داوری‌های خود را درباره اثر ادبی به نگارش در آورد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چگونه می‌توان گفت اثری مراحل بدوی خود را می‌گذراند، در حالی که هنوز از نمونه‌های نهایی هیچ نشانه‌ای در اختیار نداریم؟ چرا و در چه معنایی این تجربه‌ها «بی ثمر» به نظر می‌رسند؟ و سنجه‌های ما در ارزیابی نوآوری چیست؟ نامه نیما به طبری، کوششی است برای طرح این پرسش‌ها و جست و جوی یافتن راه‌های پاسخ به آن. پرسش‌هایی که نیما در ارزش احساسات نیز تا آستانه در پیش نهادن آن گام برداشته بود.

نیما در مقدمه طبری آمیزه‌ای از «قضاوت‌ها و سلیقه‌ها» می‌یابد که «هر کدام به نوبهٔ خود خلاصه شده و با وضعی شیرین در آن به کار رفته»اند. (یوشیج، ۱۳۶۸ ب، ص۶۰۹). طبری از سویی، شعرهای نیما را مانند «ارابه‌های آتشی و بخاری» تازه اختراع شده، با آن «ظاهر و صدای دلخراش و کندی رفتار» در برابر «کالسکه‌های مزین شش اسبه براق و تندرو و زیبا»؛ تجربه‌هایی توصیف کرده که در مراحل بدوی سیر می‌کنند و به ناگزیر باید ساخته شوند تا در روند تکاملی شعر به نمونه‌های کاملی دست یابیم؛ و از سوی دیگر، بر این نکته انگشت نهاده که: «نباید قیاس ارزش‌یابی را مفاهیم اولی کهن قرار داد». روشن است که در این دیدگاه، دو سلیقه ـ داوری متناقض، با هم در آمیخته‌اند؛ به گونه‌ای که، هم روند سرودن شعر به شیوهٔ نو را ناگزیر می‌داند (داوری) و از آن پشتیبانی می‌کند؛ و هم شکل کنونی آن را در برابر نمونه‌های ایده‌آلی (سلیقه) ناقص می‌پندارد. در برخورد با این داوری، نیما این پرسش را پیش می‌نهد که اگر «پیکره‌ی نوین اشعار ما» ناقص است، «چه چیز آن را نقیصه‌دار می‌سازد؟ [...] آیا شکل؟ آیا طرز کار؟ آیا معنی؟» (یوشیج، همان، ص۶۱۰). نیما انگاره این نقیصه را در بیان منتقدان، مبهم و برآیند پیوستگی با سنت‌های پوسیده در ادبیات (همان مفاهیم اولی کهن) می‌داند و در این که سنجش‌گزاران نوآوری، سنجه‌های خود را به درستی شناسایی کرده باشند، تردید می‌کند.

هم‌چنین، پیش‌روی کسانی که می‌پندارند شعر نو در آغاز راه باید با کمال خود پیوسته باشد، نیما پرسش‌های دیگری را مطرح می‌کند: آیا شاعر یا سنجشگر شعر نو، «نمونه‌ای از این کمال را می‌شناسد؟ خود را با کدام روشنی می‌سنجد که در جهان هنر وجود دارد، تا جلوه‌ی آنرا بگیرد؟» (همان، ص۶۱۰). ولی، از دید نیما چنین سنجشی در کار نیست: «نمی‌سنجد و روزی هم نخواهد آمد که بسنجد» (همان، ص ۶۱۱) و نباید نمونه‌های کمال را در جای دیگری جست و جو کنیم. نیما از اساس با امکان در نظر آوردن نمونه‌ای ایده‌آلی از شعر نو مخالف است، و چنین نگرشی را در تعارض با دیدگاه تکامل تدریجی (یا جهش‌آسای) اثر هنری و آفرینش‌گرانه می‌داند. نفس تازگی کمال است و چه کسی «انکار می‌کند که پیکر هنرهای دنیایی در زیر جلوه‌ی زیورهای تازه نمی‌درخشد؟» (همان، ص ۶۱۱). در این جا نیما به زبان «تکامل»، ارزیابی خود را پی می‌گیرد و نویسنده را به آموزه‌هایی



چهرهٔ نیما یوشیج - اثر استاد ممیز

بازگشت می‌دهد که آبشخور اندیشگی او است: «زیرا ما در برابر فکرهای گوناگون زمان خود و زاده‌ی تکاملهای زیاد و پی در پی بسر می‌بریم.» (همان، ص ۶۱۱). اگر انسان و نیز هنرمند، زاده دوره‌های تکاملی پی در پی باشند، در آن صورت چگونه می‌توان دوره‌های گوناگون را با یکدیگر همانند پنداشت و در برابر هم نهاد. اشاره نیما به بخش‌هایی از سخنان طبری است که در آن، روند شکل‌گیری شعر نو را در ایران، با دورهٔ رمانتیسم در فرانسه سنجیده است.

نیما می‌کوشد تا نشان دهد که طبری در داوری خود از «روش فکری» ویژه‌اش کناره گرفته و به زبان مدعیانی سخن می‌گوید که «چون نمی‌توانند اجاق خود را روشن بدارند، می‌گویند: "ستاره‌های آسمان هم روشن نیستند" و حال آنکه با همان عقیده به تکامل تدریجی، به واقعیت بر خلاف این می‌توان رسید: «دیگران با وضعیت بوجود آمده، و در هر وضعیت هنر آنها هم رنگ و زیب تازه گرفته، مثل همه چیز آنها.» (همان، ۶۱۱).

ما به درستی نمی‌دانیم که این مدعیان چه کسانی هستند و چگونه توانسته‌اند از راه موافقت با فکر امثال طبری در آیند. آیا اشاره نیما به کسانی است که انگیزه‌های شخصی خود را در ستیز با تجدد ادبی و شعر نو در پوشش مرام سیاسی پیش می‌برده‌اند و برای آنکه نشان دهند شعر نو هنوز در مراحل بدوی گذر می‌کند، از در آویختن به «تکامل تدریجی» نیز پرهیز نمی‌کردند؟۳

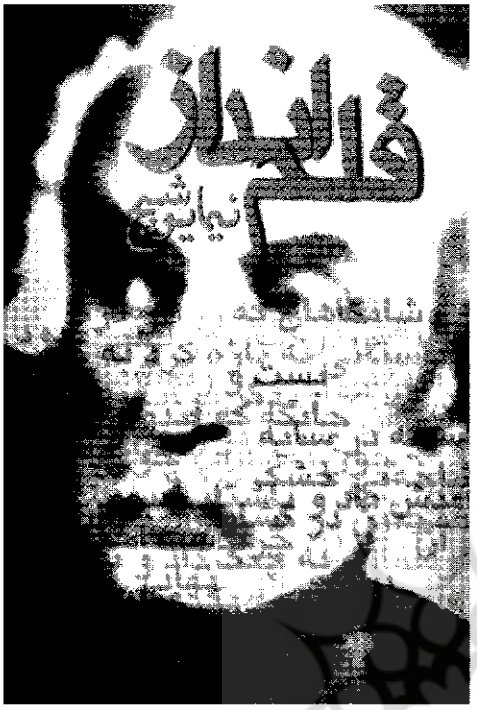
اکنون ببینیم به زعم نیما، طبری چگونه از روش فکری خود دور شده، و در دام داوری استحسانی (سلیقه‌ها) فرو افتاده است. تمثیل «ارابه‌ی آتشی» کوششی است برای تبیین دگرگونی‌های شعر فارسی در چارچوب نظریه مارکسیستی تکامل تدریجی: «روز نخستین که ارابه‌ی آتشی و بخاری اختراع شد هیئت ظاهر و صدای دلخراش و کندی رفتار آن، آنرا از کالسکه‌های مزین شش اسبه براق و تندرو و زیبا پست‌تر جلوه می‌داد، ولی هیچ نادانی نبود که اتومبیل را از کالسکه در مرحلهٔ تکامل وسائط نقلیه عقب‌تر بداند». (طبری، همان، ص ۲). اما، کاربرد این تمثیل برای دگرگونی‌های شعر فارسی با نارسایی‌هایی همراه است. اگر به اعتبار اتومبیل‌های کنونی می‌توان چنین ارزیابی نمود که ساخت ارابه آتشی در روند تکامل اتومبیل، گامی به پیش بود؛ این داوری درباره شعر فارسی چه صورتی خواهد داشت؟ آیا می‌توان با اشاره به جایگاه شاعران نوپرداز انگلیسی یا فرانسوی‌زبان به حکمی چنین کلی درباره شعر فارسی رسید؟ یا با تکیه بر سنجه‌های سنتی زبان و شعر فارسی درباره آن به داوری نشست و از «نقص و سستی» آن سخن گفت؟ پاسخ مارکسیستی به این پرسش‌ها، منفی است. چرا که، برابر انگاره تکامل تدریجی، که طبری روایت «مارکسیستی» پرورده‌تری از آن را سال‌ها بعد به نگارش در آورده، «حرکت تاریخ انسان مانند سراسر تاریخ ماده تابع قوانین عام تکامل ماده است. [...] و در مسیر تکامل دم به دم، **نظام و هماهنگی بغرنج‌تر و عالی‌تری**، پدید می‌شود که هرگز پایان‌پذیر نیست و پیوسته بدیع و دارای ویژگی‌های غیر منتظره است.» (طبری، ۱۳۵۹، ص ۱۶۴) می‌توان گفت، داوری مارکسیستی درباره جهت و آینده دگرگونی‌ها، حکمی یکسره، حتمی و انتزاعی است؛ نه تمثیلی و بر پایه نمونه‌ها و شواهد. طبری نیز بر پایه همین قانون‌مندی، روند کلی دگرگونی‌های شعر فارسی را در جهت تکاملی ارزیابی کرده است. اما، این شعرها را همچون سخنان ابوحفص سغدی، دست‌مایه سخنان شاعران بزرگ دانستن، و نگرشی تمثیلی ـ تاریخی را چاشنی آن کردن، و در ثمربخشی آن تردید نمودن، به معنای فاصله‌گیری از روش تحلیل مارکسیستی است. بر پایه این دیدگاه، حرکت تاریخ، هر چند «در مجموع در جهت پیشرفت و تکامل بشریت است» (طبری، همان، ص ۱۶۷)؛ اما، «مشخصات دقیق حرکت تاریخ مانند تندی و کندی حرکت تکاملی تاریخ در زمان، فاجعه‌آمیز یا آرام بودن آن، وقوع آن در مکان در صورت گردآوردن انبوهی فاکت‌ها و معلومات لازم [تنها] برای دوران‌های کوتاه»، می‌تواند پیش‌بینی‌پذیر باشد و نمی‌توان به روشنی از چند و چون آن سخن گفت و هرگز، «این مشخصات دقیق را نمی‌توان برای دوران‌های طولانی معین کرد، زیرا تاریخ هیچ الگوی مشخص از پیش ساخته‌ای را به عنوان برنامهٔ حتمی عمل خود نمی‌پذیرد» (طبری، همان، ص ۱۶۴).

اگر تاریخ هیچ الگوی مشخصی را به عنوان «برنامهٔ حتمی عمل خود» نمی‌پذیرد، در آن صورت چگونه می‌توان از آینده یک حرکت تکاملی، برای نمونه شعر نو، سخن گفت و آن را «نامأنوس و غریب و احیاناً بی‌ثمر» خواند؟ روشن است که آینده‌نگری، آن‌هم درباره یک پروسه پیش‌بینی‌ناپذیر، یعنی آینده شعر نیما، از تحلیل‌های مارکسیستی در نمی‌آید. از سوی دیگر، داوری طبری مبنی بر ناقص بودن شعر نو و سنجیدن آن با نمونه‌های ایده‌آلی (ذهنی) نیز، با دیدگاه تکامل تدریجی در تعارض است. در چارچوب همان تمثیل ارابه آتشی، می‌توان گفت اتومبیل‌های امروزی نیز در برابر اتومبیل‌های آینده، تنها به مثابه یک پیش‌درآمدند. حال آن که، تحلیل مارکسیستی از دیدگاه تکامل تدریجی، از چنین ساده‌انگاری‌هایی بر کنار است، و می‌کوشد تا وضعیت کنونی هر پدیده و روند تکاملی آن را در چارچوب روابط و مناسبات حاکم بر آن پدیده تبیین کند. نقص هر پدیده، تنها، گویای نسبیت آن است.

بر پایهٔ نظریه تکامل تدریجی، اشکال دگرگون‌شده شعر فارسی در هر دوره، برآیند وضعیت یا روابط و مناسبات حاکم در همان دوره‌اند، و دیگر، سخن از «نقص و سستی» معنایی ندارد. چنان که، دگرگونی نمودهای اندیشه در پیوستگی با «تراکم تدریجی مقولات و احکام و استدلالات نو که خود زندگی پدید می‌آورد»، به گونه‌ای ناگزیرانه، رخ می‌دهد. «در مرحله‌ای از این تراکم، مقولات و احکام و استدلالات نو (محتوای نو) با مجموعه مقولات و احکام و استدلالات مشخص‌کننده

جریان فکری معین (محتوای کهنه) وارد تضاد می‌شود. این تضاد به دوران استواری پدیده خاتمه می‌دهد و دوران تحول و تشعب، بحران و انقلاب، زوال و مرگ جریان معین [همان محتوای کهنه] آغاز می‌گردد.» (طبری، همان، ص ۱۸۴) با این همه، چنین تصویری از تضاد میان مقوله‌های کهنه و نو، تنها یک طرح کلی است؛ و «هر طرح کلی و تحلیل عام ناچار منظرهٔ پدیده را فقیر و بسیط می‌کند. پروسهٔ پیدایش، تحول، بحران، انقلاب و زوال جریان‌های فکری، تداخل و توارث آنها، در زندگی زنده به قدری درهم، به قدری پر اجزاء و بغرنج است که نمی‌توان آن را تنها در یک شمای منطقی عمومی تلقی کرد.» (طبری، همان، ص ۱۸۹).

تا آن‌جا که به شعر فارسی باز می‌گردد، نیما و طبری، هر دو، در این که دوران استواری شعر کلاسیک فارسی خاتمه یافته، هم‌نظر بودند؛ ولی، نسبت به کیفیت، جهت، و کمیت پدیده جایگزین دگرگونه می‌اندیشیدند. احسان طبری، در سخنرانی نخستین کنگره نویسندگان ایران (تیر ماه ۱۳۲۵)، با اشاره به دگرگونی شعر فارسی، در پاسخ پرسش‌هایی چون: «این تحول چیست؟ از کجا شروع شده؟ به کجا می‌رود؟ چه گونه باید باشد؟» بعد از تجزیه شعر به سه عنصر: «شکل (که قواعد شعری و سبک کلام تابع آن است)، مضمون و شیوه تعبیر» می‌گوید: «در شعر کلاسیک فارسی هر سه اینها به نحو عجیبی ثابت مانده است و همین جمود و ثبوت ممتد قواعد شعری و سبک کلام و مضمون و شیوهٔ تعبیر موجب شد که نظم یا versification بر شعر یا poesie در ایران غلبه کرد. [...] مختصات تحول اخیر آن است که در هر سه این عناصر حرکتی و انقلابی پدید شده است. باید راه این حرکت را مشخص کرد. [...] نخستین تحولی که باید انجام بگیرد آن است که شاعر خود را از قیود زیادی که جمود شکل و مضمون و تعبیر بر او تحمیل کرده است، به نحو عاقلانه‌ای رها کند. برای این‌کار نباید شتابزدگی یا دیوانگی کرد.» یا هم او، در بخش دیگری از سخنرانی خود در همان کنگره گفته است: «امروز نیما یا دیگران فقط شروع می‌کنند. اگر فلسفه این شروع صحیح است پس باید از آن پشتیبانی کرد. فلسفه اینکار اینست: دنیای نو، زندگی نو، به هنر نو احتیاج دارد. در این حقیقت حرفی نیست. [...] هنوز شکل و زبان شعر نوین نضج نگرفته است. دهخدا و هدایت و بهروز در نثر زبانی ایجاد کرده‌اند که رنگین و گیرنده و پر معنی است. اینکار در شعر نشده و انجام آن نیز باین زودیها ممکن نیست.» این سخنان سه سال بعد از چاپ مقدمهٔ شعر «امید پلید» در نشریهٔ مردم، به سردبیری طبری، نشان می‌دهد که گوینده هنوز، راه نیما را در شعر فارسی به طور کامل نمی‌پسندد و آن را تنها در حد «شروعی» می‌داند که باید کامل شود. به نظر می‌رسد سخنان دکتر پرویز ناتل خانلری درباره «شعر معاصر فارسی» در همان کنگره، با دیدگاه‌های طبری نزدیکی بیشتری داشته است. اکنون باید ببینیم طبری چه ساز و کاری را برای دگرگون‌سازی شعر فارسی روا

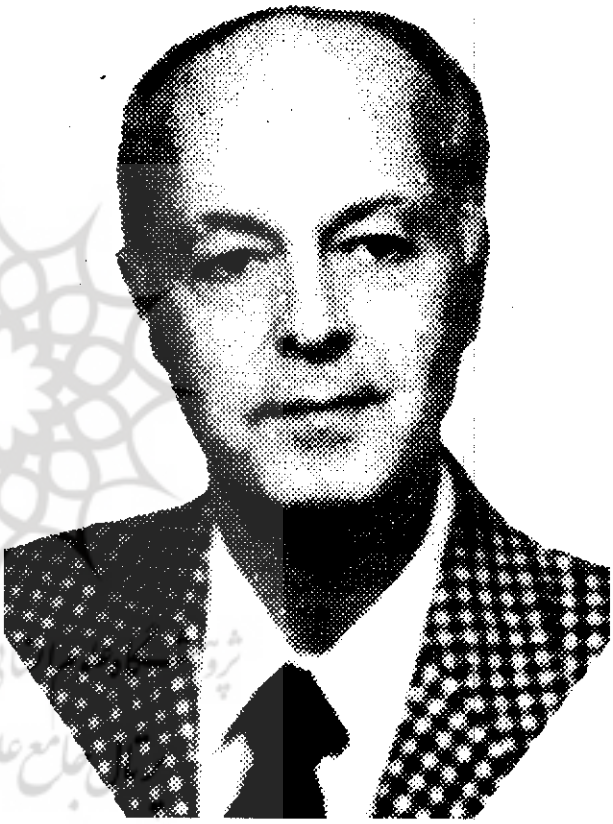


می‌دانست؟

طبری در نوشتاری به نام «اشکال و قوانین تحولِ "جریانات فکری" در تاریخ» از دیدگاهی مارکسیستی، برای حرکت کلی دگرگونی نمودهای اندیشه دو شیوه یاد می‌کند که بازگویی آن با درون‌مایه گفتار کنونی سازگاری دارد. از دید طبری ساز و کار روند کلی دگرگونی نمودهای اندیشه به دو شیوهٔ (میانه و رادیکال) روی می‌دهد: «۱. از طریق تجزیه و تشعب داخلی؛ و ۲. از طریق غلبهٔ جریان نو» (طبری، همان، ص ۱۸۶). در شیوه نخستین: «وقتی شرایط وجود جریان فکری معین بالمره از میان نرفته ولی در آن مفاهیم و احکام و استدلالات نوی رخنه نموده و جریان در مجموع قدرت دمسازگری خود را از دست داده، دچار جمود شده و حالت جزمی و دگماتیک یافته است، در آن جریان الحاد، بدعت، نوآوری، تجزیه، تشعب و امثال آن (با قبول چارچوب عمومی و عنوان عمومی جریان) روی می‌دهد.» (طبری، همان، ص ۱۸۶ به بعد) این شیوه، معرف رویکردی میانه‌روانه است؛ و طبری، و هم‌فکرانش سعی می‌کردند تحولات فرهنگی و اجتماعی جامعه ایران را در این چارچوب صورت‌بندی کنند. (این که نمودهای بیرونی هر یک از جریان‌های بدعت‌آمیز، نوآورانه، و تجزیه‌طلبانه در شعر فارسی دوره یاد شده از دید طبری و هم‌فکران او کدام‌اند، البته در گفتار کنونی نمی‌گنجد).

طبری آن‌گاه، «طیف موضع‌گیری‌های فکری» در رویارویی با این دگرگونی‌ها را به سه دسته بخش می‌کند که عبارت‌اند از: دگماتیسم‌ها، نوآوران، و کسانی که بین این دو دیدگاه نوسان دارند و سرانجام، یادآوری می‌کند که در این رویارویی تاریخی که برخی از نشانه‌های آن با ویژگی‌های سنت‌طلبان و نوخواهان ایرانی دهه‌های بیست و سی همخوانی فراوانی دارد، « نمی‌توان هیچ حکم کلی دربارهٔ این طیف‌ها صادر کرد و گفت که نوآوران یا جزمیون (اصولیون) یا مرکزیون کدام ذی‌حقند. لازمهٔ پاسخ دادن به این مسئله تحقیق مشخص است. زیرا هم دگماتیسم و هم بدعت و رویزیونیسم و هم شیوهٔ تلفیقی و پیوند صحیح و سقیم هر سه بد است. بر عکس هم استواری در اصول و تن در ندادن به تحولات ناروا، هم تغییر مقولات و احکام و استدلالات کهنه و جانشین کردن آنها با مقولات و احکام و استدلالات نو و هم قضاوت بین صحیح و سقیم و احتراز از دعاوی افراطی و برقرار کردن تعادل منطقی بین نو و کهن بسیار خوب است. وقتی شما با عناوین و دعاوی روبرو هستید، وظیفه دارید دقیقاً عناوین و دعاوی را بسنجید زیرا خود موضع‌گیری به خودی خود درست یا نادرست نیست، بلکه محتوای آن است که درست یا نادرست است.» (طبری، همان، ص ۱۸۷).

در کنار شیوه نخستین که به بازگویی ساز و کار رویارویی کهنه و نو از درون یک جریان می‌پردازد؛ «گاه جریان فکری موجود با جریان فکری دیگری که نه در درون او، بلکه در درون شرایط و جریانات

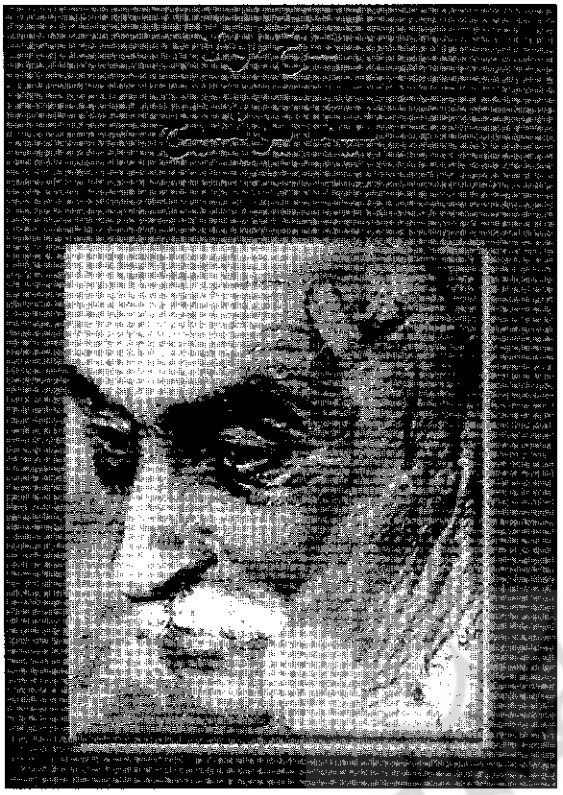


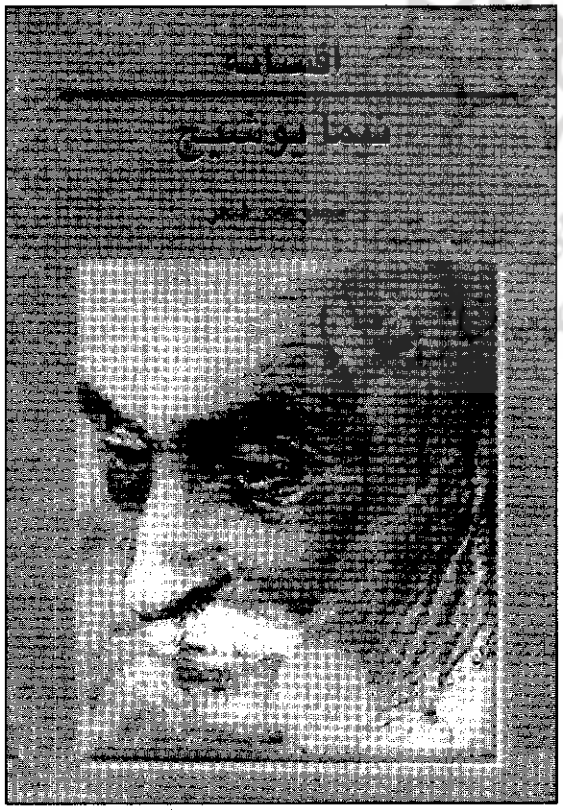
احسان طبری

دیگری نضج و قوام یافته رو به رو و در نبرد با آن شکست می‌خورد و به سرعت به جانب زوال می‌رود و به طاق نسیان سپرده می‌شود». (طبری، همان، ص ۱۸۷). این شیوه، معرف دیدگاهی است رادیکال که در گفتار مارکسیستی برای توصیف رویدادها و دگرگونی‌هایی به کار می‌رود که در چارچوب قانون «نفی در نفی» تبیین می‌شوند. هدف از نقل این بخش کوتاه آن بود که نشان داده شود تا چه اندازه دیدگاه‌های طبری در سنجش شعر نیما از آموزه‌های مارکسیسم تأثیر پذیرفته بود.

در پرتو چنین روایتی از شیوه‌های دوگانه دگرگونی نمودهای اندیشه، زمینهٔ اصلی برخورد نیما با طبری بهتر آشکار می‌شود. در گزارشی که طبری از روند رویارویی کهنه و نو در گستره نمودهای اندیشه و جلوه‌های هنری پرداخته، دیدگاه مارکسیستی[۴] و میانه‌روانه او به خوبی هویدا ست. به روشنی نمی‌دانیم که این میانه‌روی از درک مارکسیستی یا حزبی او سرچشمه گرفته یا از شخصیت او. دیدگاه‌های طبری درباره جنگ «کهنه» و «نو» در درازای سه دهه، از دهه بیست تا دهه پنجاه، سیری میانه‌روانه را نشان می‌دهد که در بررسی شالوده‌های تئوریک، ایدئولوژیک، و پراتیک مبارزاتی و همچنان در نگاه به دگرگونی‌های فرهنگی و اجتماعی به کار بسته شده‌اند. از این دیدگاه، برخورد نیما با طبری گامی است در راستای به چالش کشیدن دیدگاه‌های مارکسیستی یا روایت ایرانی آن در فهم و تبیین دگرگونی‌های فرهنگی و هنری؛ و نشان می‌دهد که چگونه عناصری برخاسته از «سنت‌های پوسیده‌ی ادبیات» توانسته‌اند در سنجش‌های انتقادی رخنه کنند. در حالی که طبری از حرکت تدریجی دگرگونی شعر فارسی در چارچوب «وضعیت» سخن می‌گوید و راه نیما را در پرده، گونه‌ای «شتابزدگی و دیوانگی» می‌انگارد؛ نیما حرکت خود را جهیدن از چنبره وضعیت توصیف می‌کند: «ما از وضعیت به جلوتر پا به عرصه وجود گذارده‌ایم.» (یوشیج، ۱۳۶۸ ب، ص ۶۱۱). این جمله، پاسخی است به آن بخش از نوشته طبری که فاصله تمثیلی پانصد، ششصد سالهٔ ابوحفص سغدی تا سعدی و حافظ را برای بازگویی فاصلهٔ شعر نیما با شعر آرمانی و ایده‌آل به رخ کشانده بود.

ابو حفص سغدی، سخنور دوره‌ای است که روابط و مناسبات تولیدی حاکم بر آن، برده‌داری و موالی‌گری است. برخی از گونه‌های زبان فارسی در آغاز دوره نوشتاری خود سیر می‌کنند، و هنوز شکل تثبیت شده‌ای پیدا نکرده‌اند. اما، دوره حافظ با بسط فئودالیته و ایدئولوژی (در معنایی که تاریخ‌نگاران مارکسیستی اشاره کرده‌اند) ملازمه دارد. زبان فارسی، «مرزهای دشوار تکاثف» را پشت سر نهاده، و سرزنده از غنای اندیشه، و خیال شاعران آفرینشگر، به پیشواز معماری شکوه‌مند شعر حافظ می‌رود. اگر حرکت از ابو حفص به حافظ مستلزم گذر از مناسبات برده‌داری به روابط حاکم بر دوران فئودالیته بود؛ این فاصله زمانی نمی‌تواند ملاک خوبی برای تعیین تقویم گذار از شعر مشروطه





به شعر نیما، و از نیما تا بعد باشد. چرا که «روابط از جنسی دیگرند. **"برای پیشینیان وضعیت و برای ما منابع هنری است"**. از این گذشته فعالیتها یکسان نیستند.» (یوشیج، همان، ص ۱۲ـ۶۱۱).

طبری و تکامل‌گرایان هم‌دوره او در سنجش دگرگونی‌های شعر فارسی به این دیدگاه‌ها پای‌بندی چندانی نداشتند و به ناگزیر، نیما برای آن که بی‌بنیادی داوری آنان را نشان دهد، پرسش دیگری را در پیش می‌نهد: اگر شعر نو خود را با روشنی‌ای بسنجد که در جهان هنر وجود دارد و نمونه‌های دلپذیری از کمال در برابر داشته باشد، ـ و خود تأکید می‌کند که این نمونه‌ها بسیارند، هر چند در نگاه مدعی کوچک به نظر آیند؛ ـ آن گاه، «چرا مدتهای آنقدر طولانی در انتظار [باید ماند] تا جوجه‌ای زبان‌بسته پرنده‌ای زیبا شده و به آهنگ دلکش بخواند؟» (یوشیج، همان، ص ۶۱۱). نیما با این پرسش، روی نکته مهمی انگشت می‌گذارد، آیا همان زمانی که برای سختگی زبان و اوج‌گیری اندیشه در شعر فارسی، از روزگار ابوحفص تا حافظ سپری شد، بازهم به ناگزیر باید بگذرد تا شعر نو، اوج بگیرد؟ آنان که به این پرسش آری می‌گویند، دگرگونی در روابط را در نمی‌یابند. اگر سرایندگان بیت‌های پراکنده سدهٔ سوم، پیشاروی خود نمونه‌های سخته‌ای از صور خیال، و زبان‌آوری‌های سخنوران بزرگی همچون رودکی، فرخی سیستانی، منوچهری، انوری و ... را نداشتند تا هر چه زودتر با زبانی سخته سپهر آرزوها و اندیشه‌ها را در نوردند؛ اکنون، برای ما مرده‌ریگ گرانسنگی از منابع هنری به جای مانده که در هزار توهای وضعیت آفرینش هنری یاریمان می‌دهد.

در حقیقت، آن‌چه این فاصله را چنین به درازا می‌کشاند، تأکید بیش از حد بر روابط و مناسبات تولید، و غفلت از منابع هنری، و نیروی اندیشه است. دیدگاه مارکسیستی، فاصله‌های تکاملی را تنها، در چارچوب دگرگونی مناسبات تولید اندازه می‌گیرد؛ در حالی که، «این زمان که آنها می‌گویند، و در آن تعصب می‌ورزند، [...] مربوط به دوره‌های تکامل در عالم هنر است. این زمان فاصله را می‌رساند و آن را حتماً با روابط خود باید در نظر گرفت. شما به اندک اشاره در خواهید یافت وقتی که فعالیت دماغی خود را با روابط آن در نظر می‌گیریم می‌بینیم این نمونه‌ها که در عالم هنر امروز وجود دارد کیفیتهایی هستند که بدون تردید کمیتها را مختصر می‌دارند.» (یوشیج، همان، ص ۶۱۲).

از دید نیما، ما در وضعیت تازه‌ای به سر می‌بریم. وضعیتی که دیگر روا نیست هم چنان با سنجه‌های گذشته ارزیابی شود. ما اکنون برای رسیدن به اوج، به چنان زمانی نیاز نداریم، هم چنان که با کوشش‌های کمتری می‌توانیم آن راه را پشت سر گذاریم. زیرا نمونه‌های به جای مانده از گذشته، راه را کوتاه‌تر و نیروی آفرینشگری ما را در سنجش با پیشینیان بسی بارآورتر ساخته است. از این رو: «وقتی که ما ساخته و پرداخته‌ی پیشینیان را می‌پذیریم با ملاحظه و تجربهٔ فراوانی که آنها نیازمند بوده‌اند، خود را نیازمند نخواهیم دید. در واقع همهٔ آن کارها که در هنر لازم می‌آید "رفع زشتیها، جمع‌آوری زیبائیها و به حد اعلا رساندن کار" در زمانی کوتاه صورت می‌گیرد. [...] از طرف دیگر نسبت به انجام کار در زمان کمتر، طبعاً بر سرعت کار افزوده، همچنین هرقدر این کار زمان درخواست کند به حسب نیروی دماغی، و شوری که ما را به کار برانگیخته است، تفاوت می‌یابد و از این راه به زمان تقریبی خیلی کمتر می‌رسیم. به مراتب نزدیکتر از زمانی که [حد] فاصل بین "ابوحفص" و "حافظ" است ـ اگر بتوانیم این دو تن را با هم بسنجیم.» (یوشیج، همان، ص ۶۱۲).

در چارچوب برداشت میانه‌روانه طبری از شیوه رویارویی کهنه و نو در تحلیل مارکسیستی، نه تنها درک ناهمخوانی سنجش ابوحفص و حافظ سخت است؛ بلکه، قالب‌بندی حرکت نیما در شیوه رادیکال رویارویی کهنه و نو نیز با دشواری‌هایی روبرو می‌شود. بر پایه شیوه رادیکال، گذر از پدیده کهنه به نو، به معنای تمامیت یافتن پدیده پیشین، و نفی آن از سوی جریان نو است. در این حالت، جریان کهنه، در ساختار جریان نو منحل می‌شود بدون آن که، کلیت خود را حفظ کند. از این رو: «نفی یک سیستم فکری به وسیلهٔ سیستم نو، هرگز نفی عبث، نفی مطلق نیست. پیوسته سیستم نو (به ویژه در زمینهٔ علم) عناصر ریز و قابل بقاء سیستم کهنه را بر می‌گیرد و آن را به جزئی از خود مبدل می‌کند یعنی آن را در تعمیم کلی‌تری می‌گنجاند و مطلقیت آن را زائل و نسبیت آن را آشکار می‌سازد.» و گذشته از آن: «هیچ سیستمی، به ویژه سیستم‌های مبتنی بر علم و تجربه و تعمیم علمی، نیستند که دچار فرسایش و زوال مطلق شوند. در این سیستم‌ها بعضی حقایق مطلق وجود دارد (مانند احکام عام و ضروری و نیز واقعیات فاکتی) که هرگز نفی نمی‌شوند و نیز بخشی حقایق نسبی وجود دارد که قسمتی از این بخش اخیر با تحول شرایط تاریخی و تراکم بیش‌تر معرفت انسانی فقط کهنه می‌شوند. و فعلیت خود را از دست می‌دهند ولی قسمتی به کلی نفی می‌گردند یعنی عدم صحت آن ثابت می‌گردد. قسمتی به مثابهٔ اجزاء وارد سیستم تازه می‌گردند و کلیت و اهمیت سابق خود را از دست می‌دهند.» از دید طبری: «تحقق قانون "نفی در نفی" در پروسهٔ سیستم‌های فکری را فقط باید بدین شکل فهمید و آن را نباید ساده کرد و به مثابهٔ "نفی عبث" یا "نفی مطلق" تلقی کرد.» (طبری، ۱۳۵۹، ص ۱۸۹ـ۱۸۸).

طبری به پیروی از نگرش میانه‌روانه خود، جریان شعر نو را تنها یکی از صورت‌های ممکن دگرگونی در شعر فارسی ارزیابی می‌کرد. جریانی که هر چند سرسری و بر مبنای سلیقه شکل گرفته، اما، می‌توان آن را به مسیر تکامل هدایت کرد. این مسئله، البته، تنها یک تمایل شخصی نبود، بلکه، تأمل در روش سنجشی او، تنگناهای گسترده نظریه‌پردازی‌هایش را چه در پیوند با گرایش‌های ادبی پایتخت، و چه از دید پای‌بندی به نظریه‌ی ادبی حزبی (حزب کمونیست اتحاد

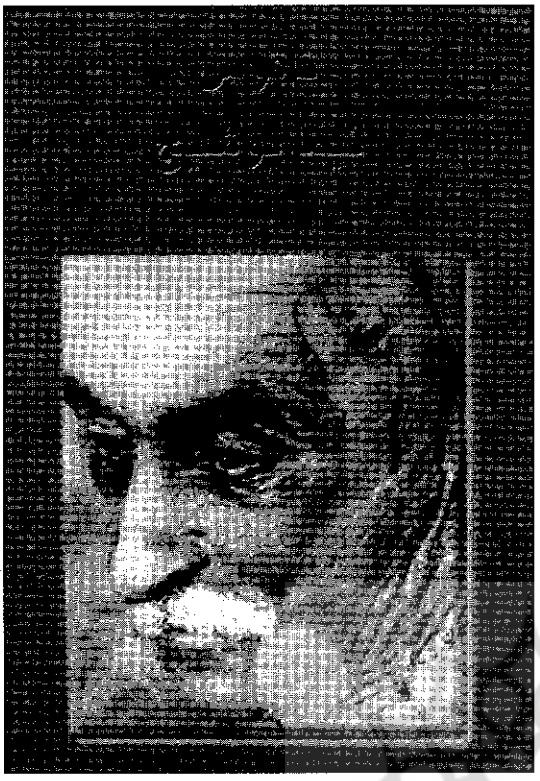
شوروی) نشان می‌دهد. از دید او، دگرگونی‌های هنری (اعم از شعر و ادبیات) دنباله‌ی دگرگونی‌های «علمی و صنعتی»، «محیط طبیعی و اجتماعی»، «شرایط تاریخی»، «موقع طبقاتی»، و «تکامل مفهوم هنری» است. بنا بر این، با آن که شعر نو، دست‌کم بدان‌گونه که در نمونه‌های درخشان کار سراینده ققنوس دیده می‌شود؛ تنها یک قالب شعری نبود که بر شمار قالب‌های شعری زبان فارسی بیفزاید؛ ـ و به رغم آن که شیوه برخورد شاعر با زبان، جهان، و نیز چگونگی تکوین عالم شاعرانه را دگرگونه ساخته بود، تغییری کیفی به شمار می‌رفت؛ـ در چارچوب دیدگاه‌های مارکسیستی، تنها گامی در راستای تکامل تدریجی شناخته می‌شد؛ نه یک پدیده جهش‌آسا. چرا که جهش از وضعیت طبیعی و اجتماعی، و موقع طبقاتی، در تحلیل مارکسیستی حرکتی محتوم است. طبری، گذشته از سلیقه‌های شخصی خود، از دیدگاه مارکسیستی نیز نمی‌توانست با دستاوردهای شعری نیما بدون آن که پیوندی میان این درون‌مایه‌ها با مطالبات طبقه کارگر، ـ طبقهٔ ممتاز حزب کمونیست ـ تعریف شده باشد، همراهی کند: «نمی‌توان یک‌مرتبه به صحنه پرید و گفت من می‌خواهم انقلاب ادبی کنم. انقلاب ادبی شرایط دارد. انقلاب باید متناسب با شرایط محیط باشد.» (طبری، ۱۳۲۵، سخنرانی).

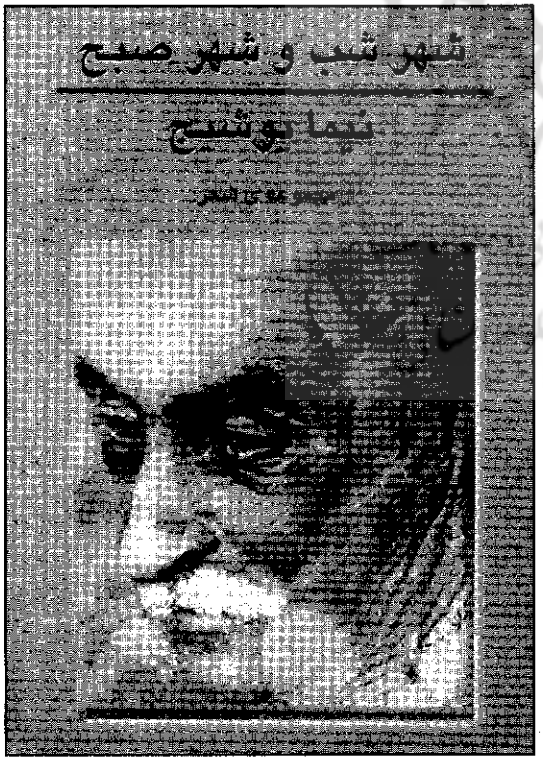
بر زمینهٔ نگرشی که نوآوری آفرینشگرانهٔ نیما، نه حرکتی تکاملی، بلکه تنها گامی در راستای تکامل ارزیابی می‌شود؛ سنجش شعر نیما با جنبش رمانتیسم معنا پیدا می‌کند. این سنجش به معنای آن بود که شالوده کار نیما، بر دستاوردهای جنبش رمانتیسم نهاده شده است. البته، جز هم‌سانی‌های درون‌مایه‌ای و مضمونی که در برخی از شعرهای دوره آغازین کار نیما دیده می‌شود؛ از دید روش برخورد با زبان، و سنت شعری نیز، دگرگونی‌های شعر فارسی از رویکرد شاعران رمانتیسم الهام پذیرفته بود. ویکتور هوگو گفته بود:

من یک نسیم انقلابی را بوزیدن در آوردم
دیگر کلمات اشرافی و کلمات بازاری وجود ندارد.
من طوفانی در قعر دوات برانگیختم ...
من اعلان کردم که تمام کلمات مساوی در حقوق آزاد و بالغ هستند
[...]
من از دایره بیرون رفتم و پرگار را شکستم
من «خوک» را به نام خودش نامیدم و چرا ننامم؟

(یاسمی، ۱۳۰۱، ص ۴).

و تقی رفعت، دستیار پیکارجوی خیابانی در جنبش آذربایجان، با نام مستعار بی‌زبان، همین آموزه‌ها را به رخ جوانان مکتب شعر فارسی می‌کشید: «عزیز من، کلاه سرخ ویکتور هوگو را در سر قاموس دانشکده مجوی! طوفانی در ته دوات نوجوانان تهران هنوز برنخاسته است.» (آرین‌پور، ۱۳۷۴، ص ۵۷۳). برای نیما نیز آموزه‌های هوگو،





الهام‌بخش بود. در نامه‌ای به تاریخ ۱ مهر ۱۳۰۶ می‌نویسد: «شاعر یا نویسنده فقط می‌تواند ترتیب و ارتباط معانی بیان خود را نسبت به هم و ثابت داشتن وضع تکلم خود را به ساده و سهل‌ترین موازین، در نظر بگیرد. قواعدی که از روی زیاد مقید شدن و فکر کردن اشخاص به عنوان میزان و قانون صرف و نحو و بیان و بدیع رو به تو می‌آورند تلقینات شیطان است. شیطان که می‌گویند در اینجا خانه دارد. "هوگو"ها و "دوده"ها این مسئله را خوب ملتفت شده‌اند.» (یوشیج، همان، ۲۱۹). با این همه، این داد و دهش فرهنگی چنان نبود تا کل دستاورد شعری نیما را آن‌چنان که، کسانی چون رشید یاسمی می‌پنداشتند، الگوبرداری از آموزه‌های رمانتیست‌ها بدانیم. نیما مدعی بود که نوآوری او در گستره شعر فارسی، صرف پیروی از الگوهای شعر غربی نبوده بلکه، از درون دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی سربر کشیده است. اگر به روند تاریخی دگرگونی‌های راه‌یافته در شعر نیما توجه کنیم، نخست با هنجارشکنی‌های زبانی رو به رو می‌شویم. در افسانه، و شعرهای دوره آغازین، اسلوب تشبیه، و نحوه ساخت ترکیب‌های واژگانی به کلی دگرگون شده؛ نرمش زبان برای بازگویی لحن‌ها و نیز توصیف صحنه به خوبی آشکار است؛ بدون آن که قاعده برابری طولی مصراع‌ها شکسته شود. حال آن که تجربه عبور از برابری طولی مصراع‌ها، جز در کار شاعران غربی، در کار شمس کسمایی و تقی رفعت نیز پیش روی او بود. ولی همین که تا هنگام سرودن ققنوس در سال ۱۳۱۶ به این تجربه روی نیاورد، خود نشانه روند تدریجی شکل‌گیری شعر نو نزد نیما است و مایه بطلان این گمانه که شاعر در کار خود از الگوی مشخصی پیروی کرده است. از این دیدگاه، گزارشی که نیما در ارزش احساسات از روند نوآوری شاعر فرانسوی‌زبان بلژیکی، «ورهارن» (Verhaeren، ۱۹۱۶ـ۱۸۵۵ م) می‌دهد، به گونه‌ای مشابه حرکت دگرگونی‌طلبانهٔ خود او است. ورهارن نیز در گذار از درونمایه‌های «لمس شده‌ی رمانتیک» به سمبولیسم، «بکلی طرز کار و سلیقه‌ی شعری خود را عوض کرد و اسلوب جدید شعر آزاد را با کمال جسارت و بر خلاف انتظار عده‌یی از محافظه‌کارها به وجود آورد». (یوشیج، ۱۳۱۹، ص ۴۹).

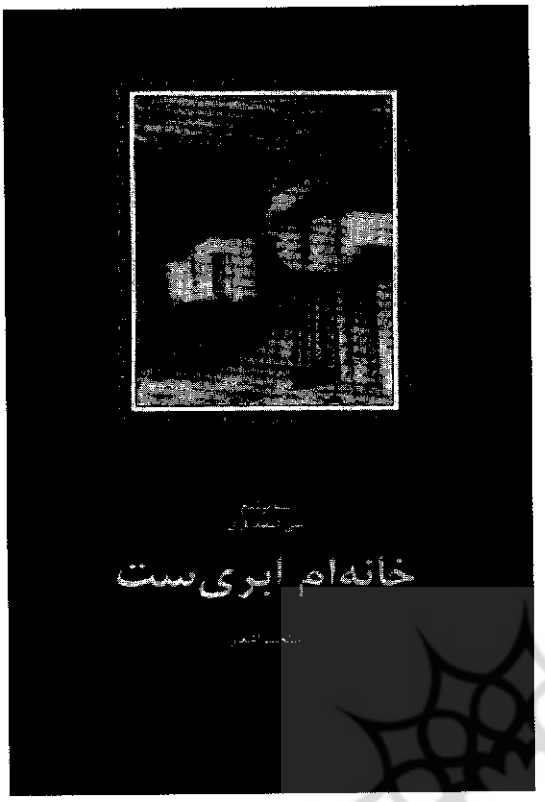
نزد طبری و هم‌فکران او، البته، الهام‌پذیری از تجربه رمانتیست‌ها چندان سرزنش‌آمیز نبود. چرا که طبری به خوبی می‌دانست از میان گرایش‌های دوگانه رمانتیسم، در کار نیما غلبه با «روش رمانتیک انقلابی» بود که «عنصر ضرور در واقع‌گرائی انقلابی است». (طبری، ۱۳۶۱، ص ۳۳۲). آنچه در نظر طبری مطرود بود، حرکت از رمانتیسم به ناتورالیسم و سمبولیسم بود که در کارهای آن دوره نیما نمود بارزی داشت. راهبردهای اصلی مبارزه با ناتورالیسم و مدرنیسم هنری و ادبی برپایه مقالهٔ لنین (سازماندهی حزب و ادبیات حزبی، ۱۹۰۵ م) در منشور پارتی‌نوست (Partinost، تعهد به آرمان حزبی طبقه کارگر) صورت‌بندی شده بود و طبری و هم‌فکران او در جایگاه مروجان اندیشه‌های حزبی به گسترش آن دامن می‌زدند. در حقیقت، همین پای‌بندی به دستورات حزبی صادره از جماهیری شوروی بود که نیما و طبری را از هم جدا می‌کرد. نیما با آموزه‌های مارکس بیگانه نبود؛ و به خوبی می‌دانست که هدف اصلی «تغییر جهان» است و عمل انسانی شیوه قاطعی است برای شناخت و ارزیابی شناخته‌ها. ولی به آموزه‌های مارکسیسم باور نداشت، و در بند راهبردهای تئوریک و تجویزی هم نبود. به طبری می‌نویسد: «راست‌تر و با حقیقت‌تر از این در نزد من کار است و نیروی کار و حوصله‌ی فراوان در آن و اندازه‌ی کار و تشخیص راه‌های آن»؛ «کم‌خواندن، ـ چون هر چیز را بطور طبیعی و دلچسب در راه عمل باید بدست آورد.ـ زیاد به ملاحظه در جوانب کار و آنچه که خوانده شده است پرداختن»؛ «کاوش درباره‌ی آنچه انجام گرفته، کاوشی پر از شک و تردید که هنر را وسیع‌تر جلوه می‌دهد». (یوشیج، همان، ص ۶۱۴).

هنگامی که سخن از الگوها و نمونه‌های دگرگونی و نوآوری است، نیما از «شک و احتیاط»، چونان آموزگاری سخن می‌گوید که «روزی راه ما را در پیش پای ما می‌گذارد». (یوشیج، همان، ص ۶۱۸). در نگاه شاعر، «هستی معین، راه معین می‌جوید و آنچه معین نیست نشان روزی است برای زوال و خرابی»، (همان، ص ۶۱۹)؛ آنچه حقیقت دارد دنبال کردن کار به فرمان «خود» است، «خودی نیرومند و حاصل از همه‌ی شئون هستی». (همان، ص ۶۲۰). همین خود است که دمبدم با شاعر به زبان زنهار سخن می‌گوید: «راهی بسیار گریزان و لغزنده در پیش دارم. هیچکس با آن آشنا نیست. چه کنم از آن جدا نشوم؟» و باز پاسخ می‌داد: «من در ذوق و سلیقه‌ی خود تنها شده‌ام. هر کس بر خلاف میل من نشانی می‌دهد. من باید از خودم بجویم، نه از دیگران». (همان، ص ۶۱۹).

اما، آن که بی‌اعتنا به تجویز این و آن، کار خود را دنبال می‌کند؛ به ناگزیر، راز و رمز کارهایش نیز جز در نمونه‌های کاریش آشکار نمی‌شود. از این رو، نیما در شرایطی که هنوز نمونه‌های اثر خود را به چاپ نسپرده بود، سنجش «منصفانه» کار خود را ناممکن می‌دانست: «کی [چه کسی] شمعی افروخته به دست ما می‌دهد تا اینکه راه ما را به پیش پای ما روشن بدارد و ما را به تاریکی، که خود در آن است، رهنمون نباشد». از دید نیما، ذوق متقدان روزگار شاعر نمی‌توانست سنجه خوبی برای بررسی شعرهای او باشد. نامه نیما به طبری، مالامال از رنجش و نفرت شاعر نسبت به داوری‌های هم‌روزگاران خود است: «ما در قبرستانی بیش زندگی نمی‌کنیم. در میان چقدر استعدادهای سوخته و جهنمی و ذوق‌های کور و با تاریکی سرشته و ترسو و عذاب‌دوست. این چهره‌ی معرفت نارس ما است وقتی که مردمان سرشناس را می‌ستایند [...] خیال می‌کنند راه خود را یافته‌اند [...] دست به دامن تکامل تدریجی و زمان‌های طولانی زده دلیلی برای نقیصه‌ای که ممکن است در شعر شما یافت بشود نخواهند جست، جز اینکه برای

تسکین آتش زبانه‌ی خود بگویند: "زمان طولانی می‌خواهد" یا "لفظها سست هستند"ـ سست‌تر از هوش آنها؟ یا "این تقلیدی از آن است"، "این آن نمی‌شود" بدون اینکه آنی را بشناسند و مانند اینها». (یوشیج، همان، ۱۶-۶۱۵).

نیما حتی «قبول طبع عامه» را هم نمی‌پذیرد. شاعر پیشرو به‌خوبی می‌داند که کار او دگرگونی الگوها و رفتار زیبایی‌شناسانه در سرزمینی است که شعر برای دوره‌ای هزار ساله همه لایه‌های خودآگاه و ناخودآگاه روان انسانی را تسخیر کرده است. از این رو، با اطمینان کامل می‌نویسد: «هر چند قبول طبع عامه هم موضوعی است، و چه‌بسا تواناترین هنرمندان با آن کار خود را می‌آزمایند، اما هر کدام از اینها موضوع دیگر است و همه چیز را با این رویه نمی‌توان ساخت.» (همان، ص ۶۱۷). شاعری که سال‌ها پیش از این، برنامه تاریخی خود را تغییر «تقدیر ملت» (همان، ص ۲۲۹) نامیده؛ و در نامه به ارانی، پدر معنوی مارکسیست‌های ایرانی، از «تجدید بنای پوسیده و بی‌فایده‌ی شعر و ادبیات فارسی» (همان، ص ۴۶۹)، سخن گفته بود؛ اینک، در رویارویی با سنجشگری از نسل جدید، معنا و معیارهای سنجش شعر نو را به پرسش می‌گیرد. روشن است که در این پرسش‌ها نیز، بیش از هر چیز جنبه‌های سلبی و نفی‌کننده خودنمایی می‌کند. در حقیقت، اشارات نیما به کار و تجربه «خود»، به گونه‌ای که او را در مسیر دگرگونی‌ها راهبری کرده‌اند؛ نقد ادبی روزگار ما را با پرسش‌هایی روبرو کرده است که هنوز هم بی‌پاسخ مانده‌اند: چگونه می‌توان اصالت و ارزش نوآوری را در گستره ادبیات و هنر به سنجش در آورد؟ ارجاع پاسخ این پرسش به داوری زمانه و تاریخ، تنها بهانه‌ای است برای سکوت! حتی احسان طبری، در مقام نویسنده و نظریه‌پرداز خوش‌قریحه مارکسیست نیز نتوانست در برابر شرکت‌کنندگان در نخستین کنگره نویسندگان ایران، ارزیابی مدونی از دستاوردهای نوآوری و لزوم دگرگونی در شعر و ادبیات فارسی به دست دهد. دوگانگی پنهان در اندیشه طبری آن بود که گر چه می‌دانست نو، «یعنی آنچه که بایستهٔ سیر تکامل جامعه انسانی است، دارای نیروئی است چیرگی‌ناپذیر»، و پیروان شیوه‌های کهن «در آغاز پیدایش به او می‌خندند و او را به ناچیز می‌گیرند و طعنه می‌زنند که ناتوان و ناشی و گم‌نام و بی‌تجربه است»؛ نه تنها نمی‌توانست مرزبندی روشنی با آنها ترسیم کند؛ بلکه، گاه خود نیز در جایگاه سخنگویی آنان می‌نشست. گویی فراموش می‌کرد که آنان که امروز، «انبانی فرتوت از انواع خدعه‌ها و حیله‌ها را بر دوش‌های پیر خود حمل می‌کنند. [...] دیری نمی‌گذرد که از این مدعی جسور به خشم می‌آیند زیرا کودک نوخیز با سرعت بالا می‌افرازد، از هر شکست قوی‌تر می‌شود، در هر نبرد تازه چالاک‌تر است، آنچه که دیروز حقیر و در خورد بی‌اعتنائیش می‌پنداشتند، اینک مایهٔ هراس دشمنان خویش می‌شود و سرانجام نیروهای کهن را عاجز می‌سازد». (طبری، ۱۳۵۹، ص ۳۲) خوشبختانه، طبری به اندازه‌ای زیست تا دریابد شعر نو «هم



ادامهٔ شایستهٔ تکامل شعر ایران و هم ترکیب و "سنتز" شعر ایرانی و جهانی است». (طبری، ۱۳۶۱، ص ۳۹۰). اما، در عین حال، واپسین دیدگاه‌هایش، همچنان بر همان شالوده‌های استحسانی پیشین بنا شده بود.

نیما و طبری نمایندگان دو شاخه یا دو رویکرد در گستره فرهنگ و هنر سرزمین ما بودند. دو رویکردی که هم رو به آینده داشتند، و هم با نمادهای سنت و گذشته فرهنگی ما بیگانه نبودند. تنها تکیه‌گاه‌ها و سرچشمه‌های الهام این دو رویکرد متفاوت بود. نیما و هدایت در گستره شعر و ادبیات فارسی به راهی می‌رفتند که برآیند شناخت، و تجربه شخصی آنان از فرهنگ خودی و جهانی بود. طبری اما، راهی را برگزید که زاییده ایدئولوژی مطلوب او بود. کار نیما و هدایت، پیشتازی، ابداع و درونی‌سازی بود؛ و کار طبری، بسترسازی، تلفیق، و گسترش باورهای ایدئولوژیکی در ادبیات و اندیشه‌پردازی. شعر فارسی در شاخه اصلی و بارآور خود به راه نیما رفت و در کار چهره‌هایی چون فروغ فرخزاد (با گرایش اجتماعی ـ عاطفی، و سرشار از زنانگی خیال و آرزو)، شاملو (با رهیافت پیکارجو و عاشقانه ـ انسانی)، اخوان ثالث (با نگاهی گذشته‌گرا، سرشار از مایه‌های تلخ و حماسی) پیوند خود را با زندگی و انسان امروز بارآورتر و تناورتر ساخت. در حالی که، ادبیات داستانی ایران، طی دهه‌های سی، چهل، و پنجاه در شاخهٔ پر رنگ‌تر (و نه لزوماً اصلی) خود راه هدایت را فرو نهاد، و کوشید تا بر پایه واقع‌گرایی سوسیالیستی، رئالیزم ایرانی را بنیان نهد. اما، به همان اندازه که شعر نو توانست با «روند ساده‌شدن و مردمی شدن تکنیک شعرسرائی (دموکراتیزاسیون) و گسترش جهانی آثار شعری» (طبری، ۱۳۶۱، ص ۳۸۲) همساز باشد؛ و زمینه را برای پذیرش دگرگونی‌ها فراهم سازد؛ ادبیات داستانی در برابر موج سبک‌های غربی، چاره‌ای جز الگوبرداری نیافت. فراموش نکنیم که حتی، شاملو، شاعر فقید ایرانی نیز با یادآوری این که *عزاداران بیل* ساعدی، ـ نمونه ایرانی رمان به سبک رئالیزم جادویی، ـ پیش از رمان *صد سال تنهایی* نوشته شده است، در مقام ادای احترام به رمان و داستان‌نویسی ایرانی بر آمده بود!

پی‌نوشت

۱. به جز *ارزش‌احساسات*، دو نوشته دیگر در کتاب: *درباره شعر و شاعری* به چاپ رسیده‌اند.

۲. احسان طبری این گفتار را به هنگام جوانی (۲۷ سالگی) در دههٔ بیست نگاشت، هنگامی که به عنوان یک پیکارجوی سیاسی و نویسنده مارکسیست در محافل روشنفکری ایران شناخته می‌شد؛ و پس از آن، دیگر هرگز به شعر نیما نپرداخت؛ نه در واپسین سال‌های دهه بیست، و نه در سال‌های پس از پیروزی انقلاب ایران و بازگشت به میهن که او را ناگزیر ساخته بود تا از جایگاه یک نظریه‌پرداز مارکسیستی به همه زمینه‌های پژوهشی و اندیشه‌ورزانه به‌ویژه هنری و فرهنگی، هم‌چون: «دربارهٔ نقد و تفسیر هنری»، «زن ایرانی در افسانه و تاریخ»، «ترانه‌های عامیانه و برخی مختصات فنی و هنری آن»، «هنرتصویری و تزئینی»، «سیر تکاملی سالم در موسیقی»، «تکامل ادب فارسی در دوران پس از اسلام»، «تعزیه»، و «شعر» و «نقد شعر» فارسی چشم دوزد. و دیدگاه‌های مارکسیستی خود را پیرامون آنها به نگارش در آورد. (نک: احسان طبری، نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، بخش ۱ و بخش ۲). گفتنی است دیدگاه‌های واپسین طبری، با همه روشنی‌ها و پختگی و پروردگی آن، و علی‌رغم فاصله‌گیری هنجاری از نگرش مارکسیسم رسمی و ارتدکس، همچنان از همان آبشخور نگرش سنت‌گرایانه در گستره زیبایی‌شناسی و شعر مایه می‌گرفت و می‌کوشید تا کاستی‌های گونه‌ای راهنمای حزبی (مارکسیستی) را در پهنهٔ شعر، هنر و ادبیات انقلابی از میان بردارد.

۳. امروزه برای ما روشن است که بیشتر دست‌اندرکاران و رفقای طبری با شعر نو میانه خوبی نداشتند. در صفحهٔ ۹ از شماره سوم نشریه هنری *شیوه* (تیرماه ۱۳۲۲)، در اشاره به شعر نو می‌خوانیم: «در میان رفقای ما عده انگشت شماری هستند که از اینگونه اشعار حمایت می‌کنند، و در مقابل، اکثریت مطلق رفقا به تشر آنها معترضند.» (رک: لنگرودی، ص ۵۵۴).

۴. انگشت‌نهادن بر ویژگی «مارکسیستی» دیدگاه‌های طبری از آن رو است که نویسنده، جا به جای نوشته‌های خود، چه از سر فروتنی و پرهیز از خودنمایی فضل‌فروشانه، و چه از روی داعیه‌داری جایگاه تئوریسین ایرانی مارکسیسم، این دیدگاه‌ها را مارکسیستی نامیده است.

منابع

۱. آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۴). **از نیما تا روزگار ما**. تهران؛ انتشارات زوّار، (چاپ اول).

۲. طبری، احسان (۱۳۲۲). امید پلید. **نامه مردم**. سال اول، شمارهٔ ۱۸، ۱۸ اردیبهشت ۱۳۲۲.

۳. طبری، احسان (۱۳۲۵). **نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران**، تیرماه ۱۳۲۵ . تهران: بی‌جا، (بی‌تا، چاپ مکرر ۱۳۵۷).

۴. طبری، احسان (۱۳۵۹). **نوشته‌های فلسفی و اجتماعی**، بخش اول. تهران: انتشارات حزب توده ایران.

۵. طبری، احسان (۱۳۶۱). **نوشته‌های فلسفی و اجتماعی**، بخش دوم. تهران: پیک‌ایران؛ (چاپ اول: آبان‌ماه).

۶. لنگرودی، شمس (۱۳۷۰). **تاریخ تحلیلی شعر نو**، جلد نخست: از مشروطیت تا کودتا. تهران: نشر مرکز، (چاپ اول).

۷. یاسمی، رشید (۱۳۰۱). **انتقادات‌ادبی: خاصیت کلمات (۱)**. شفق سرخ، پنج‌شنبه ۳۰ حمل (فروردین) ۱۳۰۱، (شمارهٔ شانزدهم).

۸. یوشیج، نیما (۱۳۱۹). **ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش**. تهران: گوتنبرگ (چاپ سوم: ۲۵۳۵).

۹. یوشیج، نیما (۱۳۶۸ آ). **درباره‌ی شعر و شاعری، از مجموعه‌ی آثار نیما یوشیج**. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین: سیروس طاهباز. تهران: دفترهای زمانه.

۱۰. یوشیج، نیما (۱۳۶۸ ب). **نامه‌ها**. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: دفترهای زمانه.