آغازهای شعری

نگاهی به مدرنیسم و ایدئولوژی در ادبیات فارسی

پیمان وهاب‌زاده

Majid Naficy, Modernism and Ideology in Persian Literature: a Return to Nature in the Poetry of Nima Yushij, Lanham: University Press of America, 1997. pp.vii+!38.

در مدرنیسم و ایدئولوژی در ادبیات فارسی: بازگشت به طبیعت در شعر نیما یوشیج، مجید نفیسی به کاوش در حضور طبیعت در شعر نیما و تأثیرهای بعدی این گرایش نیمایی در شعر نوی فارسی می‌پردازد.

کتاب نفیسی در آن دسته از بررسی‌های تاریخی ـ مفهومی در شعر معاصر ایران می‌گنجد که می‌توان آن‌ها را مطالعات نیماشناسیک نامید. *مدرنیسم و ایدئولوژی* متن بازنگریسته‌ی رساله‌ی دکترای نفیسی در رشته‌ی زبان‌ها و فرهنگ‌های خاورمیانه (بهار ۱۹۹۵) در دانشگاه کالیفرنیا بود که فشرده‌ای از آن با نام بازگشت به طبیعت در شعر نیما یوشیج پیش‌تر در دفترهای شعر (شماره ۲، مارس ۱۹۹۶، صص ۲۷-۱۲۶) منتشر شد. این کتاب نشان‌گر کوششی دیگر در نیماشناسی است و گویای ضرورت بررسی بس ژرف‌تر دگرگشت‌هایی است که از نیما و با نیما آغاز و تعریف گر دوره‌ی نوینی در شعر فارسی شدند. آغازین بر این، اثر نفیسی به گونه‌ای نهفته اشاره به اهمیت مطالعات و جستجوی آغازشناسیک دارد که جای این‌گونه کاوش‌ها ـ به باور من، به سبب عدم وجود یک سیستم تئوریک پیشرفته ـ به راستی تهی است. همان‌گونه که بدان اشاره خواهم کرد مطالعه‌ی نفیسی نیز از همین عدم توجه به دستگاه نظری رنج می‌برد از همین رو *مدرنیسم و ایدئولوژی* بیش از آن‌که مطالعه‌ای تحلیلی باشد اثری توصیفی است. به دیگر سخن، نفیسی به ساحت‌های نوینی در نیماشناسی اشاره می‌کند اما از دیدگاه تئوریک درگیر آن‌ها نمی‌شود؛ نشان می‌دهد اما روشن نمی‌کند. پس، پیش از آن که به بررسی دقیق کتاب بپردازم، باید بگویم که *مدرنیسم و ایدئولوژی* ـ در شکل کنونی آن ـ ما را به ادامه‌ی بحث آغازشناسی شعر نیما فرا می‌خواند و از این رو در بهترین حالت اثری تمام نشده باقی می‌ماند که باید بار شود تا شایسته‌ی پرسش‌های از نظر اهمیت چنان کم همتا ـ یعنی آغازشناسی شعری[1] ـ باشد. با این همه، اثر نفیسی به ساحت‌های تازه‌ای در نیماشناسی اشاره می‌کند که پرداختن به آن‌ها می‌تواند گوشه‌های تاریک‌تر بحث هستی‌شناسی شعر را روشن سازد. ■

کتاب با فصلی به نام پنج واژه‌ی کلیدی (catchwords) آغاز می‌شود. از دیدگاه نویسنده از سده‌ی نهم هجری تا دوره‌ی مدرنیسم در شعر فارسی (ظاهراً نیما) این پنج واژه‌ی کلیدی تعریف‌گر دوره‌های تاریخی معینی در شعر پرهیاهوی خرد سخن، عشق، طبیعت و خلق، هر یک در مرکز یک دوره‌ی شعری قرار گرفته و به آن هویت داده‌اند (ص ۱). همین نخستین برگ کتاب در برگیرنده‌ی اندیشه‌ای تازه و در خور پرداختن ژرف‌تر است. نویسنده اما با این اندیشه برخوردی سزاوار نمی‌کند. نکته آن است که نشان دادن این دوره‌های شعری به تنهایی نمی‌تواند نشان دهنده‌ی رابطه‌ی ویژه‌ی میان واژه‌ی کلیدی هر دوره و تمامیت شعر آن دوره باشد. تفسیر من از پیشنهاد نفیسی آن است که هر واژه‌ی کلیدی به مرکزیتی نام‌گرا بدل می‌گردد که بر پیشانی دوره‌ی شعری مهر ویژه‌ی خود را می‌کوبد و بدین ترتیب نه تنها دغدغه‌ی فکری هر دوره را آشکار می‌کند (و این پرسشی جامعه‌شناسیک و تاریخ‌گراست) بل هسته‌ی شعری چیره بر اندیشه‌ی آن دوره را هم در یکی ساحت فکری ـ زبانی موجود محدود کرده و بدین ترتیب در چارچوب شناختی پیش دادهای آن را نمایندگی می‌کند.

لیک چنان که گفته این هر تفسیر من از اندیشه‌ی پس پشت فصل نخست نیست. نویسنده اما به کارل مانهایم رو می‌کند و تئوری *ایدئولوژی و اتوپیی* وی را چارچوب تحلیلش قرار می‌دهد. اما از سبب گزینش مانهایم سخنی نمی‌گوید. تئوری مانهایم نظریه‌ی دیالکتیک فرد و جامعه (یا تولید و دریافت) در ساحت شناخت است. برای مانهایم *ایدئولوژی* «دلالتگر رد برخی از فاکت‌های موجود و *اتوپیی* (یا آرمانشهر) دلالتگر تأیید برخی از عنصرهای حاضر است». بنابراین پس از این نهش مفهومی، نویسنده چارچوب‌های تئوریک میان تئوری مانهایم نظریه‌ی گفتمان میشل فوکو و واژه‌های کلیدی خودش را در هم می‌ریزد و می‌نویسد چه «این پنج واژه را «ایدئولوژی ـ اتوپیی» بنامیم چه گفتمان، یا ـ به سادگی ـ واژه‌ی کلیدی تأثیر چندانی ندارد. آن چه مهم است مفاهیم پس این توجه‌هاست ـ یعنی اندیشه‌های اجتماعی همیشه در موقعیت‌های اجتماعی و تاریخی شکل می‌گیرند و پیوسته یا ناخودی آن‌ها هرگز حاصل اتفاق نیستند» (ص ۲). به بیان دیگر، دوست پس از معرفی پنج واژه‌ی کلیدی ـ پس از گذر از مانهایم و فوکو ـ به نظر می‌رسد در نگرش نویسنده چرخشی به سوی جستجوی علت یا ژنوسیت رخ می‌دهد. این چنین، نویسنده همانا از دغدغه‌ی فکری خویش به خواننده گزارش می‌دهد. یعنی نیاز به علت‌یابی از همان توان پویش جستجوی نویسنده را به ساحت‌های معینی محدود می‌کند. این که چنین جستجوی چگونه می‌تواند برآیند نظریه‌ای مانند تئوری گفتمان فوکو باشد دریغ جز از ضعف دستگاه نظری خبر نمی‌دهد. اندیشه‌ی آغازین کتاب ـ یعنی کاوش در چگونگی چیرگی گفتمان تعریف‌گر یک دوره ـ ناگاه با چرخشی آسیمه جای خود را به جستوی ژنوسیت و علت (که یادآور زیباشناسی مارکسیستی است) می‌دهد.

آغازین بر این، در این فصل آغازین (پنج صفحه‌ای) و نیز در تمامی کتاب مفهوم مدرنیسم در شعر، که ظاهراً باید از نظر تحلیلی مفهومی کلیدی باشد به گونه‌ای نادلیل به کار گرفته شده و تعریف نشده می‌ماند. آیا منظور از مدرنیسم به پرسش گذاشتن پارادیگم سنت و اصول آن است؟ آیا مدرنیسم برابر است با نقد تمثل‌گرا؟ آیا مدرنیسم گسترش امروز در پیشاپندی فردا است؟ آشکار نیست. حتا هنگامی که نویسنده در برگ‌های بعدی (ص ۱۰) به کتاب *مفهوم احساسات* از نیما می‌پردازد (که در آن به تاریخ مدرنیسم پرداخته شده) باز هم مدرنیسم را تعریف نشده رها می‌کند. نویسنده در جای دیگری از مدرنیزاسیون مجله‌ی *تجدد* کلی رفعت یاد می‌کند (ص ۹) و مدرنیسم را زمانی می‌خواند که در آن شعر آزاد و داستان کوتاه در صحنه ادبیات ظاهر گشته‌اند (ص ۱).

آشنه همه‌ی این‌ها را می‌توان شیوه‌های پدیداری مدرنیسم دانست اما نه اصول و اندیشه‌های بنیادی آن. از همین رو، در تمام این کتاب به نظر می‌رسد که نویسنده واژه‌ی مدرنیسم را برابر نوخواهی، نوآوری یا تجدد و نیز هم‌سنگ با واژه‌ی معاصر به کار می‌گیرد.

در «پس زمینه‌ی تاریخی» که فصل دوم کتاب است به جستجوی شتابزده در ریشه‌های مدرنیسم (تعریف نشده) در شعر معاصر پرداخته شده است. انقلاب مشروطیت به منزله‌ی نقطه‌ی عزیمت جنبشی شناخته می‌شود که در شعر نیما به انجام خود می‌رسد. پیش‌فرض نویسنده هم‌چنان آن است که نوخیالی و نوجویی در شعر ایران اگر دگرگشتی تاریخی در ساحت‌هایی ژرف‌تر ـ یعنی گسترش اقتصادی و دگرگونی‌های اجتماعی بود چنین رویکردی به شناخت جنبش‌های شعری پیدایی رهیافت مارکسیستی به جنبش‌های هنری در اروپای پس از انقلاب فرانسه است. در این جا نفیسی از بازگشت به یونان و رُم باستان در اروپای دوره‌ی کلاسیسم و به ویژه از

بازگشت به تعادل، تقویم و اندیشه‌های دوران باستان در انقلاب فرانسه یاد می‌کند. انگاه درست همین مدل را در تحلیل بازگشت به فردوسی و ایران باستان در شعر تحول خواه قاجار ـ در کارهای فتحعلی خان صبا، یغمای جندقی و میرزاده‌ی عشقی (ص ۸) ـ به کار می‌گیرد.

نکته‌ی جالب در این فصل آن که هنگامی که نویسنده به بحث میان رفعت و بهار اشاره می‌کند شعر تجدد (نشریه‌ی رفعت) را با وجود نوآوری‌هایش در به کارگیری قالبهای نامعمول با مصرع‌های کوتاه و بلند و نیز مانیفستها و کارهای تئوریکشان شعری از نظر کیفی ضعیف، شتابزده و با عمری کوتاه (ص ۱۰) می‌خواند. این ارزیابی ممکن است درست باشد (که البته تنها منبع مورد استفاده‌ی هر یک از ما هم چون نویسنده کتاب از صبا تا نیما ی یحیی آرین‌پور است) اما پرسش آن است که در مقایسه با کدام شعر یا مکتب هم عصرش کارهای رفعت ضعیف و شتابزده بود؟ در مقایسه با بهار و پیروان دانشکده که بار هزار سالگی سنت هزار ساله‌ی شعر فارسی نفس ایشان را بریده بود؟ چنین به نظر نمی‌رسد به گمان من، ارزیابی طبیعی کوششی مبتنی برای آماده کردن این اندیشه است که به راستی نیما گام بعدی در این راه تازه بود (ص ۱۰). نگرش فرجام‌وارانه‌ی نویسنده وی را بر آن می‌دارد تا از تکامل شعر نو بگوید (به این نکته باز خواهم گشت). وی از پنج مرحله یا گام در تکامل شعر فارسی یاد می‌کند: نخستین آن‌ها، بیداری دوباره‌ی تصنیف در شعر در کارهای هارف، عشقی، لاهوتی و بهار است (نیمی از مرغ سحر یاد می‌کند). دومین مرحله حضور مستزاد مسمط و بحر طویل است. سومین، رو به سوی زبان ساده آوردن است. چهارمین، بیداری واژگان تازه (مانند قصیده‌ی جغد جنگ بهار است و واپسین گام گرایش به رمانتیسم اجتماعی (مانند سه تابلوی مریم عشقی) است (ص ۱۱-۱۰). به نظر من چنین می‌رسد که این پنج ویژگی شعر دوره‌ی مشروطیت نه مرحله‌هایی در تکامل شعر به سوی غایت نیمایی آن، که شاهدی بر چندگانگی تلاش‌هایی است که تنها در زمان‌های مرگ گفتمان‌های چیره به ذهن آن‌ها توانا می‌شویم به دیگر بیان، این که چگونه این گام‌ها یا مرحله‌ها ـ تنها به سبب ماندگی‌هایی در فرم ـ پایه‌ریز دگرگونی می‌شوند که با نیما به فرجام می‌رسد آشکار نیست.

نفیسی از این دشواری نظری آگاه است. وی از این فصل (پنج صفحه‌ای) نتیجه می‌گیرد که کوتاه آن که ظهور شعر مدرن نه حاصل کار یک نفر که نتیجهٔ کوشش‌های نویسندگانی چند بوده، با آن چنان که فوکو می‌نویسد: تأثیر عملکرد حاصل واحد نویسندگی بوده است (ص ۱۲). آیا با چنین پاداشتی می‌توان از سنگینی پرسشوارهای چنین پراهمیت کاست؟ چنین نمی‌پندارم. دریغ که گریز از ساختن و پرداختن یک چارچوب نظری در خور این پرسشواره جایی برای ژرفاندیشی در این باره باقی نمی‌گذارد.

سخن کوتاه، با این که فصل دوم در مورد پس زمینه‌های تاریخی شعر نوست اما پیش‌تر و پیش‌تر زمینه‌های شعری شعر نو را پیش می‌کشد. رابطه‌ای پایسته و ناگزیر میان شعر و اجتماع پیش‌فرض قرار می‌گیرد و این پیش‌فرض نمی‌گذارد تا نویسنده بر خود این رابطه نیز بیندیشد. اصل واحد نویسندگی فوکو دقیقاً در پی آشکارسازی همین رابطه است ـ رابطه‌ای که صداهای چندگانه‌ی یک دوره را به تک صدای هنجارمندی کاهش می‌دهد. درک این فرضیه‌ی فوکو می‌تواند ما را به نتیجه‌ی مهمی رهنمون شود: اگر شعر نوی فارسی مویه‌ی تلاشی گروهی بوده که از زمان انقلاب مشروطیت آغاز شد، پس شعر نوی نیمایی نشان‌گر آغاز گفتمانی تاهگرا در شعر فارسی بوده است، یعنی با مرکزیت بخشیدن به تلاش‌ها و نوخواهی‌های گوناگون پیش از خود نیما گشودگی شعری پیش‌تر از خود را به سوی فروبستگی رانده است. این به معنای آن است که یک اصل (که خود برابرند همتشاسی دوراني شعر است) بر گفتمان شعری چیره شده و با ایجاد مرکزیتی هنجارمند آن را به سوی غایت می‌کند و بدین سان همین اصل مرکزی، عناصر، سبک‌ها و گرایش‌های درونی را به تنها می‌سنجد بل تحریف نیز می‌کند. از تودید اگر آغاز کنیم به پرسشی رادیکال‌تر می‌رسیم: آیا نیما برانداختنی سنتی هزار ساله بود؟ یا بنیانگذار رویهی تاهگرا و هنجارمند او در نتیجه استعماری را در شعر؟ و آیا همین دوگانگی ناگزیر (میان برانداختنی و بنیادگذاری) خود نشان‌گر آن نیست که به راستی یکی بی دیگری ممکن نمی‌شود؟

و چنین، باز می‌گردیم به مدرنیسم تعریف نشده: آیا این می‌تواند مدرنیسم ـ به معنای لهاژگارد آن ـ باشد، مدرنیسمی که پایه‌ی آن گشودگی همیشگی به سوی آینده‌ی گریز است؟

فصل سوم کتاب طبیعت به منزله‌ی اساسی ایدئولوژیک است. نفیسی این فصل پنجاه و هشت صفحه‌ای را با نگاهی به اندیشه‌های تازه‌ی دوران مشروطیت ـ هم‌چون مدنیته، قانونیت و عقلانیت ـ در نوشته‌های میرزا آقاخان، آخوندزاده و طالبوف آغاز می‌کند. از دید وی، چنین پرخش‌هایی در واژه‌های کلیدی این دوره به گونه‌ای کمابیش گسیخته پیش‌زمینه‌ی تاریخی ـ گفتمانی افسانه‌ی نیما بیند. از یاد نبریم که گفتمان‌های مدنیت و عقلانیت و مانند این‌ها در دوران مشروطیت همگی ریشه در نظریه‌های روشنفکران عصر روشنگری در اروپا داشتند و نکته‌ی مشترک تمامی این اندیشه‌ها همانا پیش‌فرض قرار دادن نظم طبیعی (natural order) یا ذات و طبیعت بشر (human nature) (صرف‌نظر از اختلافهای آن‌ها) بود. چنین است که گفتمان‌هایی که از دل مشروطیت زاده شدند در شعر نیما به عنصر چیره بدل گشتند. نه پس افسانه را به سبب چیرگی گفتمان طبیعت در این شعر نیما نخستین شعر مدرن (نو؟) فارسی می‌داند (ص ۱۸). وی پیشنهاد می‌کند که مدرن بودن منظومه‌ی بلند افسانه همانا از زمان طبیعی آن برمی‌خیزد (ص ۱۹). نویسنده روی به نیما می‌آورد که در مقدمه‌اش بر افسانه ویژگی این منظومه را همانا یک طرز مکالمه‌ی طبیعی و آزاد خواند. نیما نوشت: چیزی که بیش‌تر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است همانا رعایت معنی و طبیعت خاص هر چیز است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به طور ساده، جلوه بدهد. از این رو افسانه شعری نمایشی است.(۲)

تلاش این فصل کتاب نشان دادن جنبه‌های گوناگون طبیعت‌گرایی در شعر نیماست. افسانه در برگیرندهٔ عشق رمانتیک (یا رمنی) است که در سویه‌ی مخالف عشق عرفانی (که از قرن سوم هجری شعر فارسی را اشغال کرده) قرار دارد (ص ۲۱). هم‌چنین کوشش می‌شود تا با توصیف پوش رانگاه نیما (ص ۲۵) انگیره‌ی گرایش وی به طبیعت آشکار گردد (هر چند انگیره‌جویی به تنها دشوار است. بل انسان‌گر کسی هم نمی‌تواند باشد). سرگذشت نیما نیز کماکان بر اساس چنین انگیره‌ای در این فصل آورده شده است (ص ۲۶). دلتنگی نیمای تهران‌نشین برای زادگاهش انگیره‌ای شد تا وی، در شعرش به طبیعت بپردازد و دیزاریش را از شهر ابراز کند (ص ۳۸-۳۷). از دید نفیسی، این‌ها نشان می‌دهند که چگونه طبیعت دانه‌ی اندیشه‌ی سبک نوی در شعر را در روح [نیما] کاشت (ص ۴۸). پرهیز از زبان‌سازی و گرایش به زبان طبیعی یکی از گونه‌های ابراز طبیعت‌گرایی (ص ۳۹) در شعر نیما شد. بدین ترتیب زبان به گونه‌ای ابزار ایدئولوژیک (سانتیمانتال) برای نیما بدل گشت (ص ۲۹). همه نمونه‌گران جهان‌بینی طبیعت‌گرای نیما بودند. نفیسی از نامه‌ی نیما به برادر کوچکتر و تبعیدیش لادن که در قفقاز به سر می‌برد یاد می‌کند (ص ۴۰). نیما در این نامه به لادن یادآوری می‌کند که رنج انسان آن‌گاه آغاز می‌گردد که از طبیعت ببرد و با شروع تمدن (طلیعه کارآفرینی، عقل‌گرایی و حزب سیاسی) جوهر خویش را از بین ببرد (ص ۴۱).

نفیسی نشان می‌دهد که طبیعت‌گرایی نیما مفهومی محدود به خویش نماند. همکاری نیما با مجله‌ی موسیقی و سپس کشودگی سیاسی جامعه‌ی ایران پس از سرنگونی رضاشاه به نوعی گرایش خلق‌گرایانه انجامید. سکوت بیست ساله‌ی نیما پس از سرودن افسانه ـ سکوتی که نفیسی آن را بازه دیکتاتوری رضاشاه می‌بیند (ص ۴۹) ـ با ظهور نیمای تازه‌ای شکسته می‌شود. در دوره‌ی جدید شعر نیما واژه‌ی کلیدی تازه‌ای پدیدار می‌شود و آن واژه‌ی خلق است. یعنی واژه‌ای سیاسی برای اشاره به مردم. نفیسی ریشه‌ی گرایش به خلق را در جاهای گوناگون جستجو می‌کند و از جمله به برخورد نیما به شعر راز نیمه شب محمد مقدم ـ گویا نخستین شعر آزاد فارسی ـ اشاره می‌کند. با وجود آن که نیما از این شعر دفاع کرد، اما آن را بالاتر از فهم و احساس عمومی ارزیابی نمود (ص ۵۲).(۳) در فضای سیاسی جامعه‌ی ایران، از این همسنگی مفهومی طبیعت (یعنی رویکردی ساده و آن به هر آن‌چه در دیدگی و ...

و خلق [به منزله‌ی خاستگاه و در همان زمان مخاطب شعر طبیعت‌گرایانه] ترک نویسی از شعر فراروید به دیگر سخن، گرایش سیاسی و خلق‌گرایانه‌ی نیمایی پس از جنگ به گرایش طبیعت‌گرایانه‌اش پیوست و پدیداری مفهومی تازه را سبب شد (ص ۵۲)، رو به سوی گفتار طبیعی آوردن برابر شد با سخن گفتن به زبان خلق و این اندیشه که هنوز باید تابع اجتماع باشد (ص ۱۰) واپس شد. اندیشه‌ای که مبانی و تالیسم بود. در این جا به نظر می‌رسد که برای نفیسی و تالیسم همواره و تالیسم اجتماعی است [ن.ک. ص ۶۶] و از این رو تفسیر وی از گرایش و تالیستی در شعر نیما در سایه‌ی چنین پیش‌فرضی ارائه داده شده است.

تردیدی نیست که در این فصل نفیسی به ارائه‌ی اندیشه‌ای بس جالب ـ این که چگونه گرایش به طبیعت به خلق‌گرایی و رئالیسم می‌رسد ـ می‌پردازد. در این جاست که واژه‌های کلیدی به عنوان مفاهیم تحلیلی ناکامل به نظر می‌آیند. آیا این واژه‌ها فرآورده‌ی ایدئولوژی هستند؟ یا بر عکس، این‌ها خود ایدئولوژی می‌سازند؟ نفیسی به ظهور واژه‌هایی مانند حقوق طبیعی انسان‌ها یا *ذات طبیعی انسان* در قانون و سیاست *قانون طبیعی* در علم و فلسفه و *طبیعت* در هنر و ادبیات (ص ۱۲) اشاره می‌کند. توسل به گونه‌ای *طبیعت* بنیادی که ویژگی اندیشه‌ی دوره‌ی روشنگری است او آماج آن یافتن جایگزینی تخلیل‌گرا برای دنگری از کف رفته یا خداوند بود؛ در گام‌های تجددخواهان عصر مشروطیت هم آشکار است. نفیسی مدل این تحولات فکری را از اروپا وام می‌گیرد. دشواری درست آنجاست که وی بی‌تفکی درنگ و تردید همین مدل وام گرفته شده را برای تحلیل انقلاب مشروطیت و ظهور مفهوم مدرن *طبیعت* در اندیشه‌ی ایرانی [از جمله در استفاده میرزا ملکم‌خان از مفهومی چون *قانون طبیعی*] به کار می‌گیرد (ص ۱۲). او این جا اشاره به چند نکته لازم به نظر می‌رسد نخست این‌که به این امر که آیا اروپا (با تنوع فرهنگی و روشنفکری گسترده‌اش) و ایران با هم قابل مقایسه‌اند یا نه، اشاره‌ای نمی‌شود. دو دیگر، مقایسه‌ی این دو (اروپا و ایران) از پیش‌فرض قرار دادن گونه‌ای منطق جهانشمول تاریخ برده سر می‌زند و بالاخره همان‌گونه که نویسنده به خوبی آگاه است واگیری‌های ایرانیان از مفهوم‌های سیاسی و فلسفی اروپا هرگز ساده و بی‌دردسر نبوده بل همیشه به تسخیر این مفهوم‌ها و جانداری آن‌ها در فرهنگ ایران و زبان فارسی انجامیده‌اند. بهترین مثال برای این نکته‌ی آخر همانا مفهوم اروپایی مدرن است که از نظر مفهومی از برابر نهاده‌های فارسی آن نو خواهی یا تجدد بسی دور است.

فصل چهارم که شعر *طبیعت* نام دارد با دو یادداشت تاریخی آغاز می‌گردد نخست مفهوم *طبیعت*، از آغاز شعر فارسی در آن حضور داشته که نمونه‌اش مسطط‌های منوچهری است (ص ۲۷). دوم، منظره در هنرهای تجسمی ایرانی توسط رضا عباسی (سده‌های ۱۶ و ۱۷) آغاز شده است (ص ۲۶). این دو نمونه حضور *طبیعت* را در تاریخ هنر و ادبیات ایران نشان می‌دهند از دید نویسنده اما نیما آغازگر *طبیعت‌گرایی* در شعر مدرن فارسی است و شبنگی و تصویرپردازی‌های شاعرانه نیما از زندگی روستایی گواه این ادعاست. فزون بر این، نیما تنها به شعر گویی درباره‌ی منظره نپرداخته بل او جنبه‌های گوناگون زندگی روستایی هم سخن گفته است. این روستادوستی نیما از نگاه نفیسی، یکی از سبب‌های گرایش نیما به *طبیعت* است (ص ۷۸ ـ ۷۹). نویسنده در این جا پیشنهاد می‌کند که گونه‌ای تبیگی نهفته در شعر *طبیعت* و شعر خلق (سیاسی) وجود دارد (ص ۸۰). این نکته‌ی مهمی است که پرداختن به آن به ژرفش مطالعه‌های نیماشناسیک خواهد انجامید. اما دریغ که نویسنده این نکته را به گونه‌ای گذرا مطرح می‌کند و به بحث یا نتیجه‌گیری در مورد نزدیکی مفهومی میان این دو نمی‌پردازد.

علاقه‌ی نفیسی به شعرهای شبانه به منزله‌ی تأثر خاصی از شعر اشاره به همین رابطه‌ی (شکافته نشده‌ی) میان *طبیعت* و خلق دارد. وی به درستی پیشنهاد می‌کند که شبانه با شعر سیاسی یا شعر *طبیعت* پیوند دارد. برای مثال واژه‌ی ماه (که نیما آن را بارها به کار می‌برد) میان گفتمان *طبیعت* [بخوانید خلقی] و گفتمان سیاسی [بخوانید مجازی] دو پاره شده است. همین ابهام دلالتگری چون ماه خوانش‌های سیاسی از شعرهای *طبیعت* نیما را ممکن کرده است. در چنین خوانش‌هایی است که فسفوس پرتوه‌ی استعاره‌ای دلالتگر مسیحا می‌شود (ص ۱۰۳). دشواری پیشنهاد نفیسی، هم‌چنان که خواننده‌ی تیزبین می‌بیند در این نهفته است که وی گفتمان *طبیعت* را بیشتر بر گفتمان سیاسی می‌انگارد و از این رو از نگاه وی، دلالتگری مانند ماه، واژه‌ای ارگانیک با گفتمان *طبیعت* دارد و حضور ماه در شبانه‌ها، ناشی از جابه‌جایی این دلالتگر از زاویه‌ی گفتمانی خود است. روشن است که واژه‌ها را ساکنان طبیعی گستره‌ی گفتمانی معینی ناشتن (که ریشه در اثبات باوری دارد) این نکته را که حضور طبیعی گفتمان‌ها خود فرآیند شکل ویژه‌ای از فروستگی در ساحت عمومی گفتمانی است از نگاه ما پنهان می‌دارد به دیگر سخن، رابطه‌ی ارگانیک انگاشته میان ماه و *طبیعت* خود بازده فرآیند فروستگی گفتمان *طبیعت* است. از این رو جابه‌جایی دلالتگری چون ماه از یک ساحت گفتمانی (*طبیعت*) به ساحتی دیگر (سیاست) خود نشانگر مرزبندی‌های تازه‌ی ناشی از کشمکش میان گشودگی و فروستگی در ساحت عمومی گفتمان‌هاست. به اهمیت مفهومی این بحث هنگامی می‌توان رسید که دو کتاب کمی پیش‌تر بررسید نفیسی به چیرگی شعر سمبلیک سیاسی (شبانه‌ها) در سال‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ اشاره می‌کند و می‌نویسد *ارزش هنری شعرهای این چنینی اکثراً پایین بوده، زیرا شاعر واژه‌ها را شاعرانه به کار نمی‌برد، بل واژه‌ها را همانند یک مقاله‌نویس یا مبلغ سیاسی به کار می‌برد، یعنی به صورت انتقال پیام* (ص ۱۰۶).

شگفتی من در آن است که چگونه می‌شود واژه را شاعرانه یا ناشاعرانه به کار گرفت؟ و البته خواننده‌ی هوشیار می‌داند که پس پشت این شگفتی ترک هستی‌شناسیک من از شعر قرار دارد. شعر ارتباطی به واژه ندارد. شعریت در همان جهانی می‌روید که شعر پنجره‌های باز به سویش است نه سوی دیگر. اما بسنده است که بگوییم سیاسی شدن، اجتماعی به سیاسی کردن شعر انجامید (ص ۱۰۶). حال آن‌که شبانه‌ها در شرایط گشایش آزاد دوازده سالگی میان سرنگونی رضاشاه و کودتای ۲۸ مرداد پا گرفتند (ص ۱۰۷). نفیسی به درستی اشاره می‌کند که یکی از سبب‌های خوشش‌های چنین همانا دوگانگی (**duality**) [یا دوگانگی‌گرایی] فرهنگ ایرانی است (ص ۱۰۷). پس از این، نفیسی شعر نیما را در برابر دیگر شبانه‌سرایان هم دورخش قرار می‌دهد تا پیشنهاد کند که در شعر نیما نشانه‌ها تفسیرپذیرند و محدود به معنی‌های خاصی نیستند (ص ۹-۱۰۸). اما شرط تفسیرپذیری شعر نیما، شرط تفسیرپذیری هر شعر دیگری (مانند شعرهای شبانه) است. فزون سبب شدن یک گفتمان (*طبیعت* یا خلق) در هر دوره‌ای از زندگی اجتماعی، انتظار ویژه‌ای از شعر را پرورش می‌دهد پس شعر به گونه‌ای دیگر تفسیر می‌گردد تا جایی که تفسیر و انتظار اجتماعی معینی شعر نانوشته را هم شکل دهد.

نکته‌ی اخیر، اما در بحث نویسنده از پدیداری نمادگرایی (سمبلیسم) سیاسی در شعر ایران نادیده می‌شود. نفیسی به درستی به این نکته اشاره می‌کند که سمبلیسم سیاسی از نیما آغاز شده است. شبانه [یا به گفته‌ی نویسنده *انگیزه‌ی شب / سحر*] به موضوعی مستقل در شعر بدل می‌شود (ص ۹۳). با این حال، نویسنده پیشنهاد می‌کند که شبانه‌نویسی و شعر سیاسی خلق‌گرا انگیزه و هدف اصلی نیما نبوده و نتیجه‌ی فزون سبب شدن شعر در جامعه‌ی سیاسی پس از جنگ است (ص ۱۰۰). به گفته‌ی نفیسی، *اما خطا آن است که فرض کنیم نیما در شعرهای طبیعتش مسائل اجتماعی را نادیده گرفته و تنها به ابزار تک ساندگی فردی خویش می‌پردازد* (ص ۱۱۱). این نکته‌ای در خور درنگ است چرا که نیما با فرستادن شعر برای مردم لرگان سرگوی خوب توده برای خود و شعرهایش نقش اجتماعی تازه‌ای به وجود آورد. هم‌چنان که می‌دانیم، در مقدمه‌ی مصروفی که بر شعر نیما نوشته احسان طبری نوآوری شعری نیما را رد کرد زیرا از دید [خلق زده‌ی] وی شعر نو در ایجاد رابطه با توده‌ها اختلال می‌کند (ص ۹۹-۹۸). با این حال، در پایان طبری سنت خوانش سیاسی شعر را در تفسیرش از *امید* پلید آغاز می‌کند و در آن *طلوع* را نماد آمدن اردوان شهر نوین و شب را نماد نیروهای پس‌گرا تفسیر می‌کند (ص ۹۹).

در این جا باید گفت که نفیسی اشاره می‌کند که نیما در اواخر عمرش از شبانه‌ها فاصله گرفت (ص ۱۰۸) و این نکته‌ی درستی است که جای باز شدن دارد.

فصل پنجم و پایانی کتاب «اکتشاف‌های بعدی» نام دارد. نویسنده در این فصل کوتاه نکته‌هایی را مطرح می‌کند که از دید من، جای مطلق آن‌ها در فصل پیشین است. وی به این نکته اشاره می‌کند که چرخش اساسی نیما از فلنوس (۱۳۱۶) آغاز شد

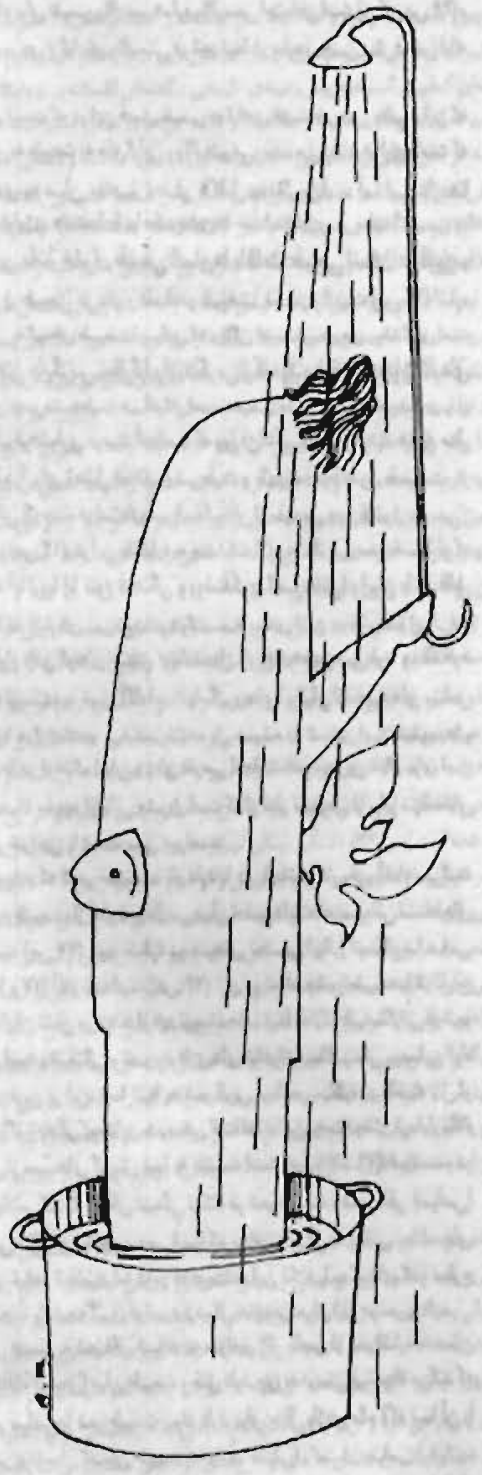
- که نخستین شماره‌ی نیما هم بود تا قوس (۱۳۲۲) نخستین شعر نوی نیما بود که در آن از واژه‌ی خلق استفاده شد (ص ۱۳۴). نویسنده این نکته را مطرح می‌کند که شعر نیما آفازگر جنسی در شعر فارسی است که از آن با نام‌هایی همچو شعر نو، شعر نیمایی و وزن نیمایی یاد می‌کنیم با این حال، هر چند شعر نیما را به درستی گسستی در سنت هزارساله‌ی شعر فارسی می‌دانیم، اما تفسیرگری چون اخوان ثالث در شعر نیما گونه‌ای تداوم با گذشته و سنت را می‌بیند (ص ۱۳۳). در حالی که دیگرانی چون آل احمد در جرگه‌ی دیگری قرار داشتند که نیما را پدر شعر نو نمی‌شناختند (ص ۱۲۶).

این فصل پایانی که باید به برآیندهای بسامانه‌ای بپردازد اما از هر گونه بحثی در این زمینه تهی است. تفسیسی به ادامه‌ی شعر طبیعت در کارهای منوچهر آتشی، فروغ فرخزاد و سهراب سپهری اشاره می‌کند اما این اشاره‌ها به هیچ بحث تازه یا حتا کافی در مورد گسترش و دگرگونی گفتوگوهای نیمایی در شعر پسانیمایی نمی‌انجامد (ص ۱۳۰-۲). فصلی که باید به نتیجه‌گیری در مورد تمامی پرسشواره‌ها و نگرانی‌های فکری کتاب بپردازد، پیش‌دادهای نظری و یافته‌ها را به نقد بکشد و سویه‌های مطالعه‌های احتمالی آینده را معرفی کند در این موارد ساکت می‌ماند.

■

مدرنیسم و ایدئولوژی گامی است در راه گسترش نیماشناسی - بهنه‌ای که با وجود شمار بسیار کتاب‌ها و مقاله‌های منتشر شده به فارسی، از رویکردهای تکراری و کمبود تحریک بسی رنج می‌برد و از همین رو هنوز سرشار از گوشه‌های دست نخورده و حتا نادیده و ناشناخته است. انبهام فرازه نیما، که بنا به رویایی در راز انبهام بیان اشاره می‌کند[۷] هم‌چنان پیشاروی ماست. اما شناختی ژرف‌تر از پدیده‌ی آغاز نیمایی در شعر می‌تواند در گرو آزادسازی رویکردها و نگرش‌های ما از پیش‌فرض‌هاست. پیش‌فرض بنیادی نفیسی در این تز آن است که دلالتگرهای معینی به گونه‌ای قائی به گفتمان‌های معینی تعلق دارند. دلالتگرهایی چون پرنده، شب، رود و مانند این‌ها در شعرهای نیما از گفتمان طبیعت می‌آیند و از این رو همواره سخن از زاویه‌ی گفتمانی خویش می‌گویند. از نظر مفهومی طبیعت عنصری است که نفیسی پیش داده می‌انگارد. پیش دادگی گفتمان طبیعت به تحمیل هنجار ویژه‌ای می‌انجامد. بدین ترتیب این حضور متافیزیکی طبیعت است که دلالتگرهای معینی را معنی‌دار می‌سازد. حضور طبیعت در شعر نیما میوه‌ی این انگارنگر (referent) پیش داده است و نه برآیند آرایش‌های ویژه‌ی زمینه‌ای که این دلالتگرها را به دلالت‌یابهای معینی پیوند می‌دهند. به دیگر بیان، نگرش چیره بر مدرنیسم و ایدئولوژی بر پیش‌دادگی معنی تأکید می‌کند و نه بر روند ساخت معنی در ارتباط با زمینه‌های ویژه‌ای که در هر دوره می‌آیند یا می‌روند. با این همه خواننده‌ی تیزبین می‌بیند که هنگامی نفیسی از چرخش شعر طبیعت‌گرا به شعر خلق‌گرا در کارهای نیما سخن می‌گوید این امر که معنی پیش داده نیست - با وجود پیش‌فرض نویسنده - به گونه‌ای نهفته کمرنگ و گذرا خود را می‌نمایاند. اگر شب معنی خود را از گفتمان طبیعت دریافت می‌کرد، هرگز نمی‌توانست معنای سیاسی تازه‌ای - یعنی نمادی از اختناق، نومیدی و تیرگی افق‌های آینده در شعرهای شبانه - داشته باشد. تنها به یاد آوریم که در شعر مسلیک سیاسی سال‌های ۱۳۵۰ شب هرگز معنی دیگر سوی دور را نداشته. پس پرسش ما باید چنین باشد: کدامین عامل است که به یک دلالتگر دلالت‌یابهای نو می‌دهد؟ به بیان ساده چگونه است که معنی‌های پیشین واژه‌ها کمرنگ می‌شوند و چگونه است که واژه معنی تازه‌ای می‌گیرد؟ کوتاه سخن، چگونه است که ما معنی‌های کهنه را به سود مطلق کردن معنی‌های نو چنین آسان از کف می‌نهیم؟

پاسخ شتابناک آن است که زمینه‌ای بودن معنی - که همواره در تنشی تنگاتنگ با تاریخیت زبان است - شرط امکان استعاره را فراهم می‌آورد. رویکرد نفیسی به شعر طبیعت‌گرا در نیما گفتمان طبیعت را صورتبندی معنای حقیقی می‌بیند. بدین ترتیب شعر سیاسی نتیجه‌ی مجازی شدن معنی لفظی انگاشته می‌شود. آگاهی به زمینه‌ای بودن معنی می‌آموزد که هر معنای حقیقی تنها مجازی است که حقیقی بودنش را از چیرگی هژمونیک خود بر اجتماعی از کوشندگان فکری در یک دوره‌ی تاریخی دریافت می‌کند. آن‌گاه که کوشندگان فکری یک دوره دو حقیقی‌های خویش تردید کنند و از انجام نقش شناسنده‌های سر به راه حقیقت سر باز زنند، مجاز - استعاره - امکان



رهایی بخش خود را بر آنان آشکار خواهد کرد.

چنین اندیشه‌ای ما را بر آن می‌دارد تا آگاهانه‌تر با مقوله‌سازی‌های خویش برخورد کنیم. مقوله‌هایی که تنها ناشی برای محتوای شعرند، نه جدایی مناقیض‌یکی میان فرم و محتوا (که در آن محتوا به فرم شکل می‌دهد). استوارند. از این رو، از پاسخ به این پرسش که آیا این یا آن اثر شعر است یا نیست سر باز می‌زنند. این امر در مورد نیما نیز درست است، زیرا بسیاری از سروده‌های نیما ـ طبیعتگرا یا خلق‌گرا ـ از شعریت تهی و تنها تلاش‌هایی برای منظوم کردن واژه‌هایند در سیستم وزن نیمایی. پرسش اساسی ـ پرسشی که هیچ پاسخی شایستگی ژرفای آن را ندارد ـ این است که آیا یک اثر شعر است یا شعر نیست. این پرسش نو همان پرسشواره‌ی همیشه شناسیک شعر می‌آید ـ پرسشواره‌ای که در لحظه‌های پیش‌آغازی یک دوره‌ی شعری خویش را به جویندگان راستین رخنه‌ناپذیر شعر پدیدار می‌کند. مقوله‌های انسانی فانون‌گذاران سیستم‌های شعری از این پرسشواره‌ی رادیکال که موجودیت آن‌ها را تهدید می‌کند می‌گریزند. تنها پس از پرداختن به پرسشواره‌ی همیشه‌شناسیک شعر است که می‌توان از مقوله‌های شیرانه‌ای سخن گفت که دیگر سخن، اگر آنوی شعریت داشته باشد، مقوله تنها به جایگاه پدیداری شعر اشاره می‌کند و نه بیش‌تر.

با وجود همه‌ی این‌ها، شاید بزرگ‌ترین دشواری کتاب آن باشد که نویسنده ژرفای پرسشی که این مطالعه را ممکن می‌سازد دست کم می‌گیرد و رفتارش با پرسشی چنین شایسته‌ی جایگاه آن نیست. پرسشواره‌ی مرکزی کتاب ـ یعنی دسته‌ی آغازهای همیشه‌شناسیک شعری ـ در برگ‌های بسیاری که صرف بحث‌های جانبی یا ارائه‌ی نمونه‌های کم اهمیت می‌شوند بی‌رنگ و نسبت آبکی می‌شود. رویکرد به دگرگونی‌های اجتماعی و انقلاب سیاسی شاید بتواند دگرگشت در جایگاه اجتماعی شعر را نشان دهد اما از نمایاندن دگرگشت خود شعر ناتوان است. از این روست که به گمان من شاید ویرایش دوباره‌ی یافته‌های این کاوش بتواند به شکوفایی پرسشواره‌ی مرکزی این اثر یاری رساند.

و نکته‌ی واپسین: یکی از دشواری‌های آغازشناسی شعر در این رویکرد فرجام‌ناوزه نهفته است که ما از اصول و فاکت‌های بدی برای اثبات فرضیه‌های پیشین استفاده می‌کنیم. نخستین به درستی می‌گوید که شعر نو پدیده‌ای چند صدایی بوده که سپس در دسته‌های نیما ویژگی‌های واپسین خود را یافته و به شعر نو یا نیمایی فرا رویده است. اما در همان حال نگرشی فرجام‌ناوزانه در کار است که تمامی تلاش‌های نوآورانه‌ی پیش‌تر از نیما را بر اساس اصول یا اقبال شعر نیمایی می‌سنجد. چنین است که نخستین نوآوری‌های رفعت را (گذشته از عدم دسترسی به سایر) در برابر نوآوری‌های نیمایی از نظر کیفی ضعیف، شتابزده و یا «صوری کوتاه» (ص ۱۰) ارزیابی می‌کند. آیا بدون محک نیما، بدون اصول و اقبال نیما که دست کم دو دهه بر شعر نوی فارسی چیره بود، (و برابر رفعتی که حاشیه‌های ماشه و درسی و یک سالگی خودشکنی کرد)، این ارزیابی ممکن است؟ پاسخ منفی است. این ارزیابی نخستین از نوآوری رفعت ممکن است به خودی خود درست باشد، اما آیا از نظر روش‌شناسیک مجاز به چنین مقایسه‌ای هستیم؟ مقایسه‌ی این دو چهره با یکدیگر، در سیمین حالشه از دشواری روش شناسیک خبر می‌دهد زیرا با استانداردهای امروز نمی‌توان اثر دیروز را سنجید. رفعت چهره‌ای بود از آن دوره‌ی گشودگی شعر ایران، در حالی که نیما چهره‌ای بود که از پایان این گشودگی آغاز کرد و آغاز فروبستگی یک دوره‌ی شعری تازه را به پایان برد. این دو چهره‌ای لحظه‌هایی متفاوت هستند.

اما جایگاه این دشواری روش‌شناسیک در کجاست؟ در نداشتن تئوری همیشه‌شناسی شعر که ما را به درکی درست از آغازهای شعری توانا سازد. پس پرسش این است: در چه شرایطی گفتمان شعری به فروبستگی درونی خود می‌رسد؟ چگونه مرگ آرام و طولانی گفتمانی که برای سده‌ها شعر را هدایت می‌کرده پنهان هویت می‌بخشید و آن را در قطعیت جمعی جا می‌انداخته ممکن می‌گردد؟ چگونه سنتی که سنت‌گرانی درخشان، استادانی محیط و شاعرانی دیوان‌ساز می‌ساخته ناگاه فرصت‌های بازی‌های تجربی نوآمدگانی سنت‌ویز می‌شود؟ چگونه اصول فنی و پایه‌های استواری که شعر یک دوره‌ی هزار ساله را رهبری کرده و استوار نگاه می‌داشته، ناگهان در دوره‌ای به کوتاهی یکی دو نسل به قفر تاریخی و ناستواری ساختاری خود می‌رسند؟ سخن کوتاه، فروبستگی چگونه به گشودگی و گشودگی چگونه به آغاز ـ فروبستگی تسلیم می‌شود؟ چنگالگیر صداهای معترض فضاست چگونه به تک صدای چیره‌ی سنتی تازه می‌انجامد؟

این‌ها پرسش‌هایی نیستند که بدون نیازشناسی آغازهای شعری بتوان پاسخ‌ها پاسخ گفت. مطالعه‌ی نهیسی به طرح پرسشواره‌ی آغاز شعری گامی نزدیک می‌شود اما به نقدی در گستردگی آن ستم می‌شود و این دریغ است. به باور من، ما فارسی‌زبانان می‌توانیم سپاسگزار ستاره‌ی بخت خویش باشیم که موردی تاریخی مانند آغاز شعر نوی فارسی در سده‌ی حاضر را به ما هدیه داده است. پدیده‌ی نیما، پوشیع گویای راز آغازینی است که هنوز از آن دوریم زیرا نیما نمونه‌وار شکل‌گیری پدیده‌ای است که با پهنه تنها چند دهه‌ای خود به قدمت با پس‌زمینه‌ی تاریخی ـ گفتمانی هزاره‌ساله‌ای می‌پردازد نیازشناسی فرضه‌ی مطالعاتی که مانندی برای درک آغازهای شعری فراهم می‌آورد. زیرا از سویی، فاصله‌ی هزار ساله میان ما و آغاز شعر فارسی مطالعه‌ی آن آغاز آغازین‌ترین را پس دشوار اولی نه ناممکن؛ از سوی دیگر، آغازهای شعری پسامدرنیکی هیچ‌یک گستردگی، ژرفا و راهگشایی آغاز نیمایی را نداشته‌اند.

و اما این تفسیر ـ و پژوهش نهیسی نیز ـ خود همه‌ی راز آغاز نیست!

یادداشت‌ها:

۱ـ واژه‌ی «آغازشناسی» را برابر با واژه انگلیسی archaeology به کار می‌برم. روشن است که برابر گزینی «آغازشناسی» برای archaeology معنای رایج آن در فارسی ـ که «باستان‌شناسی» است ـ ناقوی می‌کند. برگردان من، archaeology را شناخت آن چه باستانی، دیرینه یا archaic است، نمی‌داند زیرا به درک آغازی قوی از این واژه اشاره می‌کند. واژه‌ی یونانی (arche) apxn در یونان باستان به معنای آغازی است که بر هر آن چه پس از آن می‌آید چیره می‌شود. از این رو، برای من «آغازشناسی» همواره هم شناخت لحظه‌ی آغاز و هم شناخت چیرگی هژمونیک آن بر دوراتی است که لحظه‌ی آغازین نهان می‌گذارد و اصول و هنجار خود را بر آن تحمیل می‌کند. یکی از واژه‌های شناخت آغاز، البته «تبارشناسی» یا genealogy است که در این نوشته بدان هم اشاره رفته است.

۲ـ نیما یوشیج، مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج: فارسی و طبری، به تدوین سیروس طاهباز (تهران: انتشارات نگاه ۱۳۷۱)، ص. ۳۷.

۳ـ نیما یوشیج، ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش (آبروکن: انتشارات نوید، ۱۳۶۸)، ص. ۶۶.

۴ـ بدانه رویایی، «دیوانه‌ی کلمه‌ها: کلمه‌ای شده» ایران‌نامه، سال هجدهم، شماره ۲، بهار ۱۳۷۹، ص. ۱۳۰.