بررسی و نقد فردیّت و شیئیّت (جزئیّت) در شعر نیما یوشیج

منوچهر تشکری*

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

محمدحسین دلال رحمانی

کارشناس ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی *نقد ادبی*، س ۶، ش ۲۱، بهار ۱۳۹۲ (صص ۶۳- ۸۴)

چکیده

این مقاله نخست مفهوم دموکراسی را براساس نظریهٔ کارل مانهایم تعریف می‌کند. در این تعریف، دموکراسی فراتر از سطح سیاسی و درواقع، نوعی فرهنگ تلقی می‌شود. فرهنگ دموکراتیک با تحدید فاصله‌های عمودی (فاصله‌های کیفی) و به‌رسمیت شناختن فاصله‌های افقی (تفاوت‌ها) تمایزی اساسی با تلقی‌های پیشادموکراتیک دارد. مقالهٔ حاضر با تأکید بر این تمایز، به برخی از مصادیق فرهنگ دموکراتیک، یعنی فردیّت و شیئیّت (جزئیّت) اشاره می‌کند و چگونگی برآمدن آن‌ها را از متن این فرهنگ نشان می‌دهد. سپس با گزینش این دیدگاه، به بررسی اشعار نیما یوشیج (سروده‌های سال‌های ۱۲۹۹- ۱۳۳۶) به‌منظور تعیین مختصّات شعری او می‌پردازد. به‌نظر می‌رسد اوج شعر نیما از نظر گرایش به جزئیّت و فردیّت، در شعرهای نزدیک به عصر مشروطه و اندک زمانی پس از آن دیده می‌شود؛ حال اینکه در میانهٔ اوجگیری استبداد رضاشاهی، شاخص‌های یادشده در آثار او رو به زوال می‌نهند. همچنین، این نوشتار درپی یافتن دلایل اوج و فرود شعر نیما ازنظر شاخص‌های مورد بررسی، دربارهٔ تأثیر نظام استبداد پهلوی سخن می‌گوید که توانست با محدود کردن زندگی سیاسی- اجتماعی

* نویسندهٔ مسئول: dr_tashakori@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۵/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱/۲۹

شاعر، فضای زندگی روزمرهٔ او را تاریک کند تا منبع اساسی سرایش‌های او را از زندگی واقعی به‌سوی دنیای انتزاعی تغییر دهد.

واژه‌های کلیدی: شعر معاصر، نیما یوشیج، فردیّت و شیئیّت (جزئیت).

۱. مقدمه

کارل مانهایم،[۱] جامعه‌شناس آلمانی و از بنیان‌گذاران جامعه‌شناسی معرفت، در مقالهٔ «دموکراتیک شدن فرهنگ»[۲] به مفهوم دموکراسی پرداخته است. او دموکراسی سیاسی را فقط یکی از تظاهرات کلّی فرهنگی می‌داند که می‌تواند در سطوح دیگر و ازجمله ادبیات نمایان شود (مانهایم، ۱۳۸۵: ۲۰). از نگاه او، این فرهنگ با تلاش درجهت حفظ فاصله‌های افقی و حذف فاصله‌های عمودی مشخص می‌شود. مانهایم فاصله‌های افقی را بیانگر مجموعه تفاوت‌هایی می‌داند که شالودهٔ کیفی ندارند و بر تمایزهای ذاتی استوار نیستند. درمقابل، فاصله‌های عمودی را مؤیّد تفاوت‌های کیفی میان اشیاء، مفاهیم یا افراد به‌شمار می‌آورد. او بر این عقیده است که نظام فکری یادشده با برابرانگاری تمام انسان‌ها، مفاهیم و اشیاء، نافی فاصله‌های عمودی در عالم انسانی است؛ فاصله‌هایی که پیشتر در نظام فکری پیشادموکراتیک بر آن تأکید شده بود.

از این دیدگاه، در نظام پیشادموکراتیک فاصله‌های عمودی در سطوح غیرسیاسی نیز حاضر است. برای مثال، سازمان‌دهی حکومت و کلیسا در عصر الیزابت برحسب نظام سلسله‌مراتبی بود؛ زیرا چنین نظامی (نظام مبتنی‌بر فاصله‌ها) ساختار اساسی جهان پنداشته می‌شد. در نظام بزرگ انتصابات الهی، هر موجودی جایگاه ویژهٔ خود را داشت و گروه‌های مختلف موجودات براساس سلسله‌شباهت‌های جهانی به یکدیگر پیوند می‌خوردند. پادشاه برای آنان که در گسترهٔ پادشاهی او بودند، به‌مثابهٔ میکاییل بود در میان فرشتگان مقرّب؛ مانند اسقف اعظم بود در میان پیشوایان روحانی؛ به‌مثابهٔ شیر در میان سایر جانوران؛ به‌منزلهٔ عقاب در میان سایر پرندگان؛ مانند الماس در میان سایر سنگ‌ها و طلا در میان سایر فلزات. در این دیدگاه، مرد برتر از زن بود و سر برتر از دیگر اعضا (آبرامز، ۱۳۸۴: ۹۳) و نیز امر کلّی برتر از جزئیّات تلقی می‌شد و حقیقت فقط از طریق گزاره‌های کلّی دست‌یافتنی می‌نمود.[۳] این امر ناشی از بی‌توجّهی به دنیای

واقعی بود؛ دنیایی که با عالم جزئیات ارتباطی تام داشت. به همین دلیل، پرداختن به زندگی روزمره در دنیای پیشادموکراتیک ممکن نبود. اما از نگاه مانهایم، دنیای جدید در تقابل با این نگاه قرار می‌گرفت. از این دیدگاه، جزئیات به‌اندازهٔ کلیات اهمیت داشتند. در نظام منطقی جدید، شیء همان منزلت هستی‌شناختی را یافت که مفاهیم (موحّد، ۱۳۷۴: ۸۷). بر همین اساس، به‌رسمیت شناختن جزئیات در کنار امر کلّی حذف فاصله‌های عمودی‌ای بود که کلّی را برتر از جزئی قرار می‌داد.

توجه به امر کلّی و برتری آن بر جزئیات به‌وضوح در ادبیّات گذشته، به‌ویژه شعر رخ نموده است. شعر کهن فارسی انباشته از عناصر و تصاویر کلّی است؛ به همین دلیل بیشتر پژوهشگران شعر کهن فارسی را واقع‌گرا نمی‌دانند؛[۴] بنابراین در شعر کهن کمتر نشانی از فردیّت قهرمانانِ آثار دیده می‌شود. فردیّت به‌معنای توجه به انسان خاص به‌مثابهٔ موجودی متمایز، در دورانی که بر کلّیات تکیه داشت، ممکن نبود. همچنین، اشاره به اشیاء در وجه جزئی آن ناممکن بود؛ ازاین‌رو شعر کهن کاملاً کلی‌گو باقی ماند.

این مقاله به بحث دربارهٔ فردیّت و شیئیّت (جزئیّت) در شعرهای نیما یوشیج پرداخته است. بی‌تردید، نتایج برآمده از دیدگاه نظری مانهایم به‌مراتب بیش از موارد یادشده است.[۵]

۲. فردیّت و شیئیّت در شعر نیما

ظهور فردیّت و شیئیّت فقط با اشاره به وجه تمایز فرد با دیگران امکان‌پذیر است (دربارهٔ شیء مثلاً با ارائهٔ زمان و مکان). نیما در نخستین سروده‌هایش به ارائهٔ تمایزهای موجود توجه چندانی ندارد. در شعر «قصهٔ رنگ‌پریده، خون سرد» (۱۲۹۹) گفت‌وگوها چندان جدّی نیستند. راوی اگرچه از تمایزهای خود سخن می‌گوید، از نشان دادن آن‌ها ناتوان است. در سراسر شعر، مکان و زمان یا توصیف‌های عینی چندان به‌چشم نمی‌خورد. چند مورد استثنایی موجود نیز بیشتر ناشی از ضرورت‌های وزن یا قافیه است:

در پشیمانی سر آمد روزگار

یک شبی تنها بُدم در کوهسار (یوشیج، ۱۳۸۳: ۲۲).

این گمان زمانی تقویت می‌شود که در ادامهٔ شعر، از مکان (کوهسار) و زمان (شب) هیچ استفادهٔ قابل توجّهی نمی‌شود. نیما در این اثر، فقط بر تمایز خود با دیگران تأکید می‌کند:

بلکه از دیوانگان هم بدترم

زانکه مردم دیگر و من دیگرم (همان، ۳۶).

با این‌حال چنان‌که گفته شد، از این تمایزها نشان چندانی در اثر نیست؛ علاوه‌بر این در این شعر، هیچ خبری از شیء نیست.

شعر بعدی مجموعهٔ اشعار نیما، «ای شب» (۱۳۰۱) است. همان‌طور که گلشیری گفته است، «ای شب» اثری سمبلیک است. گلشیری چهار ویژگی اساسی را برای سمبل برمی‌شمارد:

> اول‌آنکه سمبل مفهومی جدید است و درست به همین دلیل، جایگاه گسترده‌ای در شعر کهن ندارد. گرچه گاه‌گاه می‌توان نمونه‌هایی در شعر کهن یافت، چنین نمونه‌هایی بسیار اندک‌اند. دوم‌آنکه سمبل در یک اثر سمبلیک مابه‌ازاهای متعدّد دارد؛ مثلاً ***نهنگ سفید*** (***موبی دیک***) اثر ملویل [...]. سوم‌آنکه سمبل برخلاف کنایه یا ایهام، شخصی و وابسته به تجربیات هنرمند در دورهٔ خاصی از زندگی است. چهارم، یک شئ یا یک مفهوم، یک شخص، یا حتی یک مکان درصورتی سمبل محسوب می‌شود که رابطهٔ ظاهری آن شیء با دیگر عناصر آن داستان یا شعر قابل قبول باشد. برعکس اگر رابطهٔ ظاهری عناصر یک شعر به اتکای لایه‌های باطنی توجیه شود، چنان کلماتی نه سمبل، که رمز است و گاه حتی رمز نیست؛ بلکه آن شعر یا داستان اثری است ناموفق (۱۳۸۰: ۱۳۲).

براساس این، سمبولیسم فقط در دوران جدید و پس از شکل‌گیری فردیّت انسان ممکن شد. از سویی، شعر کهن بیشتر بر استعاره و رمز متکی بود؛ زیرا ظهور جمع و سنت ادبی را پاس می‌داشت. در این موارد، سنت ادبی پیشاپیش رابطه را تولید و تصویب کرده بود و شاعر فقط در مقام استفاده‌کننده از این امکانات ظاهر می‌شد. به‌گفتهٔ گلشیری (همان، ۱۰۶)، تکیه‌گاه اشعار رمزی بر انسانِ کلّی بود؛ حال اینکه شعر سمبلیک بر فردیّت تکیه داشت. شعر «ای شب» از این نظر درخور توجه است که در

نگاه اول، «شب» سمبل تازه‌ای نیست؛ حتی امری مدرن هم نیست تا از این منظر، تازگی خاصی به اثر ببخشد؛ با این حال، اثر سمبلیک است. به‌گفتهٔ گلشیری (همان، ۱۰۳)، گفتن «ای شب!» مثلاً به‌جای «شبی گیسو فروهشته به دامن» یا «شب که در بستم و مست از می نابش کردم» نشان می‌دهد که شاعر با شبی شخصی و حتی فردی سروکار دارد نه شبی انتزاعی و بی‌زمان و از راه گفت‌وگو با آن و به‌دست دادن تصاویری از آن، حالت یا حالت‌های عاطفی خود را بیان خواهد کرد. در این شعر، با توجه به همهٔ جلوه‌ها و ملازمات آن، هربار به شب صفاتی داده می‌شود: سیاهی، افسون‌کاری، پنهان‌کاری، بخشی از زمان بودن و... . پس شب هربار مابه‌ازای دیگری می‌یابد و شاعر از درون همین جلوه‌های متفاوتِ شب تأمّلات و تفکّرات خود را عرضه می‌کند (همان، ۱۰۵). از یک‌سو، ظهور حالت‌های درونی شاعر از طریق برخورد با شب بر فردیّت شاعر صحّه می‌گذارد و از سوی دیگر، شب را از حدّ رمز به سطح سمبل ارتقا می‌دهد.

شعر «افسانه» (۱۳۰۱) نیز ویژگی‌های شعرهای سمبلیک را دارد و دارای نکات درخور تأمّل دیگری نیز است. نیما در مقدمه‌ای بر افسانه می‌نویسد: «در این ساختمان اشخاص هستند که صحبت می‌کنند، نه آن‌همه تکلّفات شعری که قدما را مقیّد می‌ساخته است.» (۱۳۸۳: ۴۸). تأکید بر سخن گفتن اشخاص در شعر- در وهلهٔ نخست- تلاش برای ارائهٔ فردیّت شخصیت‌های اثر را نمایان می‌کند و از سوی دیگر با پرهیز از روایت به‌شیوهٔ دانای کل، مجال گسترده‌تری برای ارائهٔ فردیّت فراهم می‌آورد. نیما در نامه‌ای به عشقی دربارهٔ این اثر می‌نویسد:

> ببین از زبان افسانه، من چطور بهار را وصف کرده‌ام و عنصری چطور. خواهی دانست کدام جهات را باید اتخاذ کرد. [...] اتخاذ جهات مادی یک منظره که از لوازم اساسی محسوب می‌شود و درنظر گرفتن مختصات آن جهات. پس استعانت از چند کلمهٔ مربوط و ساده، وسایلی هستند که شاعر توسّط آن‌ها قدری که استعدادش به او اجازه بدهد، می‌تواند فهمیده باشد و به دیگران بفهماند. اینجاست اولین نظریهٔ من! (۱۳۶۹: ۱۸۴).

شعر «افسانه» در ابیات آغازین با اشاره به مکان و زمان، محدوده‌ای را تصویر می‌کند که اثر را از افتادن به دام کلّی‌بافی‌های گذشته دور می‌دارد. نکتهٔ مهم، تداومِ مکان و زمان در ابیات بعدی است که این الزام به‌وضوح جزئیّت‌بخش است:

یاد دارم شبی ماهتابی
بر سر کوه «نوبن» نشسته
دیده از سوز دل خواب رفته
دل ز غوغای دو دیده رسته (همان، ۵۵).

این توجه به جزئیات فقط در این مورد خلاصه نمی‌شود؛ چنان‌که تصویرپردازی شاعر و توجه به اشیاء اثر را به نمونه‌ای متفاوت با شعر کهن بدل کرده است:

یک گوزن فراری در آنجا
شاخه‌ای را ز برگش تهی کرد...
گشت پیدا صداهای دیگر...
شکل مخروطی خانه‌ای فرد...
کلّهٔ چند بُز در چراگاه... (همان، ۵۹).

نکتهٔ درخور تأمل دیگرِ اثر، گفت‌وگوهای آن است. گلشیری (۱۳۸۰: ۱۲۶) می‌گوید گفت‌وگوی ظاهرشده در شعر «افسانه» به سیاق گفت‌وگو در داستان‌نویسی معاصر جهان، در زمان و مکان جاری است؛ با شخصیت‌ها می‌خواند و مهم‌تر از همه، از درون شخصیت‌ها پرده برمی‌گیرد و با شرح وقایع یا تحلیل آن‌ها به پیشبرد طرح کمک می‌کند. یافتن نمونه‌هایی از گفت‌وگو در آثار کهن فارسی که در آن شرایط موجود مورد توجه قرار گرفته باشد و طرفین گفت‌وگو حضوری مستقل داشته باشند، بسیار دشوار است. شکل نمونه‌وار گفت‌وگو در شعرهای کهن غزلی از حافظ با این مطلع است:

گفتم کِیَم دهان و لبت کامران کنند *گفتا به‌چشم هرچه توگویی چنان کنند*
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۲۷)

در این غزل، گفت‌وگو فارغ از زمان و مکان و شرایط طرفین گفت‌وگوست و وظیفهٔ یک سوی گفت‌وگو، فقط بسترسازی برای نغزگویی طرف مقابل است. اما در شعر

نیما، دو طرف در گفت‌وگو حاضرند و براساس شرایط موقعیتی خود گفت‌وگو می‌کنند.

در شعر «یادگار» (۱۳۰۲) فردیّتْ حاصلِ احساس تمایز شاعر با دیگران است که در سطح شعر نمودار می‌شود. ابیات آغازین شعر با ارائهٔ مکان، از سویی به ظهور شیئی مانند «گهواره» کمک کرده است و از سوی دیگر نوعی تمایز فردیّت‌بخش را نشان می‌دهد (یوشیج، ۱۳۸۳: ۸۹). در این میان، توصیف‌های عینی از رفتارهای کودکانه نیز درخور توجه است (همان، ۹۰). در ادامهٔ این روند، شعر «محبس» (۱۳۰۳) به جزئیّات و فردیّت قهرمانِ اثر توجه ویژه‌ای دارد. توصیف خصوصیات کَرَم، شخصیت اصلی، برجسته است:

این کرم بی‌زن و دو دختر داشت
که یکی را خیال شوهر داشت
دیگری تازه ره فتاده ولی
رزقشان از کجا میسّر داشت؟... (همان، ۱۰۲).

به این ترتیب، کَرَم با خصایص فردیِ مشخصی معرفی می‌شود که او را از دیگران جدا می‌کند.[۶] او انسانی واقعی با تمام کاستی‌ها و ناتوانی‌هایش است که ابتدا برای رهایی از گرسنگی دزدی می‌کند؛ سپس درپی آرزوهای بزرگ‌تر بر دزدی خود می‌افزاید و پاکی‌اش را از دست می‌دهد. این موضوع که کَرَم یک ابرقهرمان نیست، نشان از ظهور انسان معمولی و درگیر در زندگی روزمره در شعر نیماست. شاید یکی از بهترین بخش‌های این شعر، توصیف صحنهٔ محاکمهٔ کَرَم در دادگاه باشد. در این میان، گفت‌وگوهای صورت‌گرفته در دادگاه به میزان قابل قبولی طبیعی است (همان، ۱۰۳).

شعر «خانوادهٔ سرباز» (۱۳۰۴) نیز بسیاری از ویژگی‌هایی را که برای شعر «محبس» برشمردیم، در خود جای داده و آغاز آن، نمونهٔ دیگری از حضور اشیاء در شعر این دورهٔ نیماست (همان، ۱۱۹). شعر «تسلیم‌شده» (۱۳۰۵) از دیگر آثار این دورهٔ نیماست. این اثر آشکارا، مدّعی وجود تمایز میان شاعر با دیگران است؛ با این‌حال وجوه مصداقی این تمایز در شعر بروز نیافته است. شعر «شهید گمنام» (۱۳۰۶) از آخرین

آثاری است که هنوز رنگ اوج‌های قبلی شاعر را در خود حفظ کرده است؛ باوجود این فاصلهٔ ملموسی با «خانوادهٔ سرباز» دارد. با اندکی تساهل، می‌توان وجه روایی اثر را جزئیّت‌بخش یافت و توصیف کوتاه درگیری درونی اسد (قهرمان شعر) را به‌مثابهٔ توجه به فردیّت و تمایزات انسانی معمولی برشمرد. شعر «سرباز فولادین» (۱۳۰۶) را می‌توان ادامهٔ شعر «شهید گمنام» دانست. این شعر همان محتوای انسان- قهرمان دردکشیده- را روایت می‌کند؛ با این حال در قیاس با شعرهای چند سال قبل نیما ضعیف‌تر به‌نظر می‌رسد. برای نمونه، گفت‌وگوهای شعر با تکرار فعل «گفتند و گفت» (همان، ۱۸۸) شباهت چشمگیری به اشعار کهن یافته است و قهرمان اثر نطق خویش را نه در بستر زندگی روزمرّه و با تکیه بر عناصر عمومی زندگی جاری، بلکه برپایهٔ اندیشه‌ها و مضامین کلّی و شعارگونه قرار می‌دهد. با این حال، «سرباز فولادین» فاقد فردیّت نیست. همچنین، وجه روایی اثر توجه به برخی جزئیّات را ضروری کرده است.

نیما که دست‌کم در وجه نظری به اهمیت ظهور زندگی روزمرّه توجه داشت: «سعی کنید همان‌طور که می‌بینید، بنویسید و سعی کنید شعر شما نشان واضح‌تر از شما بدهد. وقتی شما مثل قدما می‌بینید و برخلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید، آفرینش شما به‌کلّی، زندگی و طبیعت را فراموش کرده است» (نیما، ۱۳۶۹: ۴۳)؛ ایراد شعر کهن را بی‌توجهی به واقعیت‌ها می‌دانست:

> به شما گفته بودم شعر قدیم ما سوبژکتیو است؛ یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونهٔ فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد (همان، ۴۴).[۷]

براساس این، می‌توان وجه نظری نیما را با اندکی وسعت نظر، حامی ارائهٔ تصاویر زندگیِ روزمره در شعر دانست؛ علت توفیق یا شکست او در ارائهٔ عملی نظرش را باید به شرایط روانی و اجتماعی شاعر نسبت داد. همچنین، گفته شده است: «البته عینی و اُبژکتیو بودن آثار رئالیستی چیزی که نیما آن را برای نجات ادبیات ذهن‌گرا و سوبژکتیو

ایران ضروری می‌دانست، می‌تواند علت دیگری برای رویکرد شاعر بـه زنـدگی عینـی طبقات اجتماعی باشد.» (عباسی و محسنی، ۱۳۸۵: ۱۶۵).

با تغییر شرایط اجتماعی و اوجگیـری اسـتبداد رضاشـاهی، شـعر نیمـا آرام‌آرام راه بازگشت را در پیش گرفت. «سرباز فولادین» (۱۳۰۶) آخرین اثر برجستهٔ نیما تـا پـیش از سال ۱۳۱۰ است.[۸] این فاصلهٔ چهارساله در تقلیدهای نه‌چندان موفـق از شـعر کهـن صرف می‌شود و تمایل روزافزون شاعر را به شعرهای تعلیمی درپی دارد. نیمـا پیشـتر نیز در حوزهٔ شعر تعلیمی کارهایی انجام داده بود؛ اما تا سال ۱۳۰۶ جنبهٔ پیشروِ شعرش را به نفع چنین آثاری متوقّف نکرده بود؛ زیرا «آزادی‌های نسبی- از انقـلاب مشـروطه تا ۱۳۰۷ و از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲- نیما را به طرح معضلات و مسائل اجتماعی که زنـدگی انسان عصر او گرفتار آن شده بود، برمی‌انگیخت.» (همان‌جا). در کارنامهٔ اشعار این دورهٔ نیما شعرهایی مانند «انگاسی» (۱۳۰۷)، «خواجه حسن میمندی» (۱۳۰۷)، «عبدالله طاهر و کنیزک»[۹] (۱۳۰۷)، «خروس ساده» (۱۳۰۸) و... به‌چشم می‌خورد که افـزودهٔ چنـدانی بر شعر معاصر به‌شمار نمی‌آید. گـرایش نیمـا در ایـن دوره بـه‌نـوعی، بیـانگر افـزایش خودشیفتگی اوست. از سوی دیگر، این گرایش با به محاق رفتن فردیّت و شـیئیّت در آثار او همراه می‌شود؛ با این حال نیما در سال ۱۳۱۰ چند شعر استثنایی سـرود کـه بـا روند چند سال قبل و بعد از آن هماهنگ نبود: ابتدا شعر «هیئت درون پرده» (۱۳۱۰) با توصیف‌های عینی بسیاری دربارهٔ عناصر جسمانی، سپس شعر «خاطرهٔ مـبهم» (۱۳۱۰) با ابهام ویژه و متفاوتش و درنهایت «خاطرهٔ امزناسر» (۱۳۱۰) با توصیف قابل قبولی از درّهٔ امزناسر که گاه به‌سـوی جزئیّـات راه بـرده اسـت. در اینجـا دو قطعـه از «خـاطرهٔ امزناسر» آورده می‌شود که یکی به توصیف کلّی و دیگری به توصیف جزئی‌تر طبیعـت پرداخته است:

کاج وحشی سر برکرده ز سنگ
دور از دسترس نوع بشر
رنگ خاک آن خونین و بنفش
شکل هر سنگش یک گونه صور...
به‌جز آن نادره چوپان دلیر

آستین پاره و چوخا در بر
حلقه‌ای از نمد فرسوده
بادل از کهنه کلاهش بر سر
موی ژولیده شده چوب به دست
سگ او در عقبش راه‌سپر... (یوشیج، ۱۳۸۳: ۲۳۹– ۲۴۰).

چنان‌که مشاهده می‌شود، در دو بیت اول، کاج وحشی کاملاً کلّی است. اشاره به «سر برکرده ز سنگ در جایی دور از دسترس بشر» چیزی از کلّیت نکاسته است؛ زیرا از سویی «از سنگ سر برکردن» خصوصیت ویژه‌ای برای درخت نیست و از سوی دیگر «دور از دسترس بشر بودن» چیز خاصی بر صفات کاج نیفزوده است. نیما می‌توانست با ارائهٔ حداقلی از جزئیات، مثل «کشیده شدن نقش روی تنهٔ درخت» شعر را از این فضا خارج کند. اما در دو بیت دوم، چوپان با ضمیر اشارهٔ «آن» خاص شده است. توصیف عینی از پوشش او و حرکت سگی در پشت سرش بر این جزئیّت افزوده است. تعمیم این تصویر قطعهٔ نخست را نیز از کلّیت خارج کرده است؛ به‌طوری که تصورِ تصویر نیما از درّهٔ امزناسر ساده‌تر شده است. از این چند شعر که بگذریم، باقی سروده‌های این سال کاملاً کلّی هستند.

مجموعهٔ اشعار نیما از سال ۱۳۱۰– ۱۳۱۳ دوره‌ای از فترت را نشان می‌دهند. در این دوره، نیما کاملاً ساکت است تا اینکه در سال ۱۳۱۳ منظومهٔ «قلعهٔ سقریم» را می‌سراید. وجه روایی این منظومه نکتهٔ بسیار درخور تأمّلی دارد. راوی این اثر نه دانای کل است نه دانای کل محدود؛ بلکه اول‌شخص مفرد است. این امر در شعر کهن– تا آنجا که آگاهی نگارندگان اجازه می‌دهد– بی‌سابقه است؛ زیرا شعر قدمایی کلّی‌نگر و فاقد فردیّت بود و از همین دیدگاه، با دانای کل نامحدود قرابت ترجیحی داشت. اما در عصر مشروطه، چند نمونه از حرکت برای عبور از شیوهٔ روایتی کهن صورت گرفت؛ برای مثال میرزاده عشقی در «سه تابلوی مریم» شیوهٔ روایتی دیگری را برگزید. نیما «قلعهٔ سقریم» را در قالب مثنوی سروده است. این کار، درواقع افق آگاهی‌های عصر جدید است که عملاً خود را به اثری در قالب کلاسیک تحمیل می‌کند. به هر حال، این تنها وجه درخور توجه «قلعهٔ سقریم» نیست؛ بلکه در این منظومه ابیاتی هست که بر

فردیّت تازه تبلوریافته مهر تأیید می‌زند (همان، ۲۹۷). با این حال، چه آن مسئلهٔ تکنیکی چه ابیات کم‌بسامدِ برخوردار از فردیّت در قیاس با شعرهای پیشینی مانند «افسانه» یا «محبس» فردیّت کمتری را نمایان می‌کنند.[۱۰] همچنین، این منظومه به‌دلیل تأثّر از شعر کهن، تمایل چندانی برای پرداختن به اشیاء ندارد. در این شعر، هیچ توصیف عینی قابل قبولی از قلعه نیامده است. با توجه به اینکه شیء اصلی داستان قلعهٔ سقریم است، فقدان تصویر قلعه و ارائه نکردن عنصر متمایزکننده‌ای برای آن بی‌توجهی این دوران نیما را به اشیاء نشان می‌دهد. او در ادامهٔ تأثیرپذیری از شعر کهن، این‌بار متأثّر از نظامی گنجه‌ای است؛ چنان‌که در کتاب ***اندیشه و هنر در شعر نیما یوشیج*** با قیاس بخش‌هایی از «قلعهٔ سقریم» با قسمت‌هایی از شعرهای نظامی، شباهت تفکّربرانگیز شعرهای این دورهٔ نیما با ساختارهای شعر کهن در توصیف بیان شده است (ثروتیان، ۱۳۷۵: ۲۵۹). شاید اکنون لازم باشد گرایش و توصیه‌های نظری نیما را دربارهٔ چگونگی توصیف به‌یاد آوریم. در نظر نیما، وصف باید به جزئیّات بپردازد و از کلّی‌گویی دور باشد، از کاربرد کلمات سوبژکتیو پرهیز کند، عینیت‌بخش باشد و ابژهٔ دور از ذهن را جلوهٔ مادی بدهد (جورکش، ۱۳۸۵: ۶۳). بی‌شک، نیمای این روزگار از توصیه‌های نظری خود بسیار دور افتاده است. جالب آنجاست که نیما یک‌سال پس از سرودن این اثر، در نقدی که بر رمانی از صنعتی‌زاده می‌نویسد، درک نظری دقیقی را از ضرورت و چگونگی پرداختن به جزئیّات بیان می‌کند (یوشیج، ۱۳۶۹: ۷۷).

نیما پس از منظومهٔ «قلعهٔ سقریم» تا سال ۱۳۱۶ ساکت می‌ماند و آن هنگام، نخستین شعر نیمایی را می‌سراید. شعر «ققنوس» شعری رمزی- و نه سمبلیک- است که سرشار از تصاویر کلّی است. به این دلیل این اثر را رمزی خواندیم که انتخاب ققنوس، پرندهٔ افسانه‌ای، به‌عنوان مرغی برتر و تنها که از خاکستر تنش جوجه‌هایش برمی‌خیزند، پیشتر در فرهنگ کهن ایرانی صورت گرفته است. براساس این، نیما بی‌آنکه این مضمون را به‌شکل تازه‌ای به‌کار برده باشد، برمبنای شرایط و احساسات روزگارش به بازتولید آن پرداخته است. بنابراین، انتخاب ققنوس کمتر نشانی از فردیت نگاه نیما دارد. شعر «غراب» (۱۳۱۷) نیز چنین است. این آثار نشانی از یافتن ارتباطی

تازه ندارد؛ ارتباطی که حاصل ذهن و تلاش شخصی شاعر باشد. با این حال، شعر «غراب» در قیاس با «ققنوس» تمایل بیشتری به جزئیات دارد:

وقت غروب کز بَرِ کهسار، آفتاب
با رنگ‌های زرد غمش هست در حجاب
تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب
وز دور آب‌ها
همرنگ آسمان شده‌اند و یکی بلوط
زرد از خزان
کرده‌ست روی پارچهٔ سنگی به سر سقوط
زان نقطه‌های دور
پیداست نقطهٔ سیهی
این آدمی بوَد به رهی... (یوشیج، ۱۳۸۳: ۳۲۸).

اما شعرهای درخور تأمل این دوره «می‌خندد» (۱۳۱۸) و «گل مهتاب» (۱۳۱۸) است:

من آن زیبا نگارین را نشسته در پس دیوارهای نیلی شب
درین راه درخشان ستیغ کوه‌های...[۱۱] *می‌شناسم...*
نشسته در میان زورق زرّین
برای آنکه بار دیگر از من دل رباید
مرا در جای می‌پاید... (همان، ۳۳۴).

اگرچه می‌توان زیبا نگارین را سمبل خورشید دانست، چیزی از اهمیت اثر ازنظر فردیّت و شیئیّت کاسته نمی‌شود. در این صورت، نیما توانسته است رابطه‌ای شخصی با خورشید را به‌تصویر بکشد که دارای عینیّت زیادی است. براساس این، می‌توان شعر «می‌خندد» را اثری سمبلیک قلمداد کرد.

در شعر «گل مهتاب» نیز نگاه خاص شاعر فردیّت راوی را تصویر می‌کند. علاوه‌بر این، ابهام شعر نیز توجه‌برانگیز است. همچنین، ارائهٔ تصویرهای عینی و توجه به جزئیات را باید بر مزیّت‌های این اثر افزود (همان، ۳۵۲). از این دو شعر که بگذریم،

بسیاری دیگر از شعرهای این سال‌ها هیچ نکتهٔ درخورتوجهی ندارند؛ اشعاری مانند «دانیال» (۱۳۱۸)، «مرغ مجسمه» (۱۳۱۸) و «وای بر من» (۱۳۱۸).

در «خانهٔ سریویلی» (۱۳۱۹)- که نیما آن را بهترین کار خود ارزیابی کرده است- سریویلی، قهرمان داستان، دارای فردیّت زیادی است. این اثر با گفت‌وگوهای قابل قبول،[۱۲] برخی از توانایی‌های قالب جدید را برای روایت نشان می‌دهد؛ البته گاهی اظهارنظرهای راوی شعر نامناسب است: *سریویلی خنده‌ای سرد و پر از معنی بدو بنمود* (یوشیج، ۱۳۸۳: ۳۷۳). هرچند دربارهٔ شیوهٔ روایت در شعر معاصر چنین آمده است: «وارد کردن ساختمان روایت در شعر [معاصر] هم در حوزهٔ نظریه‌پردازی و هم متن-های ادبی به نیما می‌رسد» (عباسی و محسنی، ۱۳۸۵: ۱۷۹)؛ با این حال شعر وجه چندانی از اشیاء را ارائه نمی‌کند.

شعر «اندوهناک شب» (۱۳۱۹) را از آثار خوب نیما می‌دانند. اگرچه استفاده از سایه به‌عنوان سمبل[۱۳] تازه نیست، در شعر خوش نشسته است. این شعر به جزئیّات توجه دارد و هم‌زمان، وجهی طنزآلود را در قالب توصیف مردمِ «خلوتگهان دور» ارائه می‌کند (یوشیج، ۱۳۸۳: ۴۱۵). با این حال، این شعر و شعرهای دیگری مانند «شکسته‌پر» (۱۳۱۹)، «امید پلید» (۱۳۱۹) و حتی «هیبره» (۱۳۱۹) و «آی آدم‌ها» فاصلهٔ بسیاری تا سمبلیک بودن دارند. آنچه در این آثار به‌عنوان سمبل ارائه می‌شود، فاقد مابه‌ازاهای متعدد است و گاه در سطح ظاهری، با سایر اجزای اثر روابط معناداری ندارد. گاه نیز سمبل‌ها تحت تأثیر روابط و نگاه فردی شاعر نیست؛ بلکه برگرفته از سنّت ادبی یا بومی است؛ برای نمونه می‌توان از شعرهای «غراب» (۱۳۱۷) و «جغدی پیر» (۱۳۲۰) یاد کرد.

پس از سال ۱۳۲۰ بار دیگر، تغییراتی در توجه به فردیّت و جزئیّت در شعر نیما دیده می‌شود. از این پس، بسامد شعرهایی که دارای تصویرهای جزئی هستند، بیشتر می‌شود؛ هرچند این جزئیّات عموماً اندک و فقط در بخش کوتاهی از شعر حضور می‌یابند. برای مثال، در شعر «نه، او نمرده است» جز تصویر ابتدای شعر- که توصیف مزار دکتر ارانی است- بقیهٔ شعر به‌سیاق کلّی‌گویی‌های معهود پیش رفته است؛ اما نکتهٔ درخور تامّل این شعر، اشاره به نام «ارانی» است که برای نخستین‌بار شخصیتی واقعی نام خود را در شعر نیما می‌بیند. البته، باید به این مورد شعر «نیما» (۱۳۲۱) را نیز افزود.

این شعر به‌جای عنوان، نام شاعر را در خود دارد. در این میان، شعر «مادر و پسری» (۱۳۲۳) نیز به‌دلیل وجه روایی‌اش دارای جزئیّات زیادی است. این شعر به اشعار پیش از استبداد شاعر شباهت‌هایی دارد (همان، ۴۸۷)؛ زیرا «نیما از افسانه تا شعرهای پایانی خود از شیوهٔ روایت- که اثر را از برج عاج‌نشینی خارج می‌کند- استفاده کرد.» (عباسی و محسنی، ۱۳۸۵: ۱۷۹).

اما شعر «مانلی» (۱۳۲۴) اثری درخور تأمّل است. مانلی، شخصیت اصلی داستان، از فردیّت زیادی برخوردار است. در قیاس با سریویلی، مانلی انسان معمولی و طبیعی‌تری است. اشاره به درگیری‌های درونی او در برخورد با پری دریایی، او را به‌سمت بدل شدن به انسان معمولیِ قرارگرفته در موقعیّتی واقعی سوق می‌دهد. در این میان، رفتارهای کنشگرانهٔ مانلی نیز او را به‌سوی فردیّت بیشتر پیش می‌برد (یوشیج، ۱۳۸۳: ۵۲۵). در این اثر، شخصیت پری دریای نیز درخور تأمّل است. پری دریایی در قیاس با شیطان در «خانهٔ سریویلی»، دارای هویّت و رفتار عینی بسیار بیشتری است (یوشیج، ۱۳۸۳: ۵۲۹- ۵۴۵). همچنین، توجه به جزئیات در «مانلی» به‌مراتب فراوان‌تر است (همان، ۵۶۲). در شعر «پی دارو چوپان» (۱۳۲۴) نیز وجوهی از شعر «مانلی» را می‌یابیم؛ چنان‌که بخشی از شعر که به درگیری‌های درونی «الیکا»، شخصیت اصلی داستان، می‌پردازد، درخور توجه است (همان، ۵۸۳). به مجموعهٔ بالا می‌توان شعر «از عمارت پدرم» (۱۳۲۵) را افزود که در آن نیما در توصیف خانهٔ پدری، به جزئیات نگاه دقیقی دارد (همان، ۶۲۳). در ادامهٔ این روند، شعرهای «شب قورق» (۱۳۲۵) و «کار شب‌پا» (۱۳۲۵) جلب نظر می‌کنند. اثر اخیر را می‌توان یکی از برجسته‌ترین آثار نیما دانست. در این اثر، شب‌پا در سیمای انسانی معمولی، دارای ویژگی‌های فردی تصویر می‌شود. هراس‌ها و دل‌مشغولی‌های او به‌وضوح در شعر ارائه شده است. همچنین، توصیف آغازین شعر ما را به دنیای عینی وارد می‌کند و در سراسر شعر ادامه می‌یابد (همان، ۶۱۱). «حضور برخی نمادهای جانبی مانند پک و پک سوختن کله سی، کور سوی مرده چراغ، پرواز ضعیف شب‌تاب و... همگی از سطح عینی زندگی گرفته شده‌اند... .» (عباسی و محسنی، ۱۳۸۵: ۱۷۴). اکنون نیما به بسیاری از دیدگاه‌های نظری خود بازگشته است. آن هنگام که دکتر خانلری می‌گوید: «این ماه پرشکوه، باران جمال و جلال خود

را بر همه‌کس نثار نمی‌کند، [...] فقط در چشم آن که می‌تواند دمی ذهن خود را از این مشغله‌های عادی روزانه بزداید [...] ماه، ماه است»، او پاسخ می‌دهد: «اشکال کار در همین دید شماست [...] شاعر نه‌فقط نباید ذهنش را از مشغله‌های عادی روزانه بزداید، بلکه عزیزِ من، تو باید بتوانی به‌جای سنگ نشسته، ادوار گذشته را که توفان زمین با تو گذرانیده به تن حس کنی [...]» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸: ۲۶۵).

با این حال، به‌نظر می‌رسد نیما از اواسط دههٔ بیست از میزان جزئیّت آثارش کاسته است. این روند در شعرهای «خروس می‌خواند» (۱۳۲۵)، «او را صدا بزن» (۱۳۲۵)، «پادشاه فتح» (۱۳۲۶)، «گندنا» (۱۳۲۶) و «روی جدار شکسته» (۱۳۲۶) دیده می‌شود. حتی در شعر «نام بعضی نفرات» (۱۳۲۷) که برخی اسامی خاص اجازهٔ ورود به شعر می‌یابند نیز خبری از جزئیات نیست. شعر «آقاتوکا» (۱۳۲۷) هم که بار دیگر تمایل شاعر را به سرایش اشعار نمادین نشان می‌دهد، چندان موفّق نیست؛ البته سخن گفتنِ «توکا» اثر را به شعر رمزی بدل کرده است. در این میان، حتی شعر مشهور «می‌تراود مهتاب» (۱۳۲۷) بیشتر دارای توصیف‌های کلّی است. اشیاء موجود در این شعر چنان به معانی لایه‌های زیرین[۱۴] شعر وابسته‌اند که از شیئیّت خود خارج شده‌اند. همچنین، در شعر «اجاق سرد» (۱۳۲۷) با تصویرهای عینی روبه‌رو می‌شویم؛ اما شاعر به‌سرعت منظور خود را از اجاق سرد در این شعر روشن می‌کند (یوشیج، ۱۳۸۳: ۶۷۷). این امر فقط در این شعر اتفاق نمی‌افتد. به‌گفتهٔ براهنی، «نیما برخلاف "مالارمه"، سمبل‌های خود را اغلب در آغاز یک قطعهٔ تمثیلی معرفی می‌کند.» (۱۳۸۰: ۶۷۳). شاید این امر بیشتر حاصل نگرانی‌های شاعر از عدم درک سمبل‌ها از سوی مخاطبان باشد. در این صورت، مشکلْ بی‌اعتمادی به شعور مخاطب است که می‌تواند حاصل احساس فاصلهٔ شاعر با مردم باشد. این مسئله ضربه‌ای اساسی به شعر نیما وارد کرده است. از یک‌سو، این شعرها به‌دلیل عدم سیّالیّت معنا، وجه سمبلیک خود را از دست داده‌اند و از سوی دیگر، شیئیّت ارائه‌شدهٔ خود را در پای معنای توضیح داده‌شدهٔ شاعرِ به‌مسلخ‌رفته یافته‌اند. نمونهٔ آشکار چنین اتفاقی را در شعر «قایق» (۱۳۳۱) نیز می‌بینیم (یوشیج، ۱۳۸۳: ۷۵۳). در کتاب ***بوطیقای شعر نو*** این زمینه آمده است: «در بیشتر شعرهای کوتاه نیما،

"ابژه" که طبق نظریه‌های نیما قرار بود ذهنی و سوبژکتیو نشود، در انتهای شعر به خود شاعر تبدیل می‌شود.» (جورکش، ۱۳۸۵: ۱۵۰). براساس این تجربه:

> خواننده شاید حق داشته باشد در چنین شعرهایی به دنبال شاعر بگـردد [...] تـازه اگر موفق شویم از سمبلی سر در بیاوریم که هیچ بو و خاصیتی ندارد. ایـن توقّـع نمادگرایی، چه از طرف شاعر و چـه از طـرف دیـد منتقـد، آیـا نمـی‌توانـد یـک سهل‌انگاری باشد که به‌جای استفادهٔ بجا از سمبُل، به سمبَل‌کاری مبتلا شده است؟ (همان، ۱۵۲).

بنابراین، اگرچه نیما پس از سال ۱۳۲۰ ازنظر تکنیـک سـرایش آثـار پذیرفتـه‌تـری عرضه کرد، بهترین آثار سمبلیک او را باید در روزگار پیش از استبداد جست. می‌تـوان چنین استدلال کرد که سمبل برای نیمای این روزگار با عصر پیش از اسـتبداد متفـاوت است: در آن هنگام، او سمبل را نه درجهت گریز از سانسور، بلکه به‌دلیل تعمیق شعر و گشودن راهی تازه در شعر فارسی برگزید؛ اما در روزگار استبداد، کارکرد سمبل تغییـر کرد و نیما دلبستهٔ این کارکرد جدید شد. شاهد این امر، خاطره‌ای است که اخوان ثالث از نیما نقل می‌کند:

> شعرش سالیان دراز به‌حکـم اوضـاع و احـوالی کـه در جریـان بـود، غیرمسـتقیم، پوشیده و رمزآلود بود. انگار ساز روح و قریحهٔ شـعری او را ایـن‌چنـین مرمـوز و پرابهام کوک کرده بودند. اما روزگاری رسید که جریـان زمـان صـراحت بیشـتری می‌طلبید. دیگر موجبات پوشیده گفتن در میـان نبـود. نیمـا از ایـن خـلاف‌عـادت عجیب ناراحت بود. ولی باز سـالی چنـد گذشـت و احـوالی نظیـر ایـام قـدیم و محدودیّت‌های پیش از سیصد و بیست پـیش آمـد. روزی از زبـان او شـنیدم کـه می‌گفت: ها! خوب شد. می‌شود باز همان‌طور شعرهای رمـزی و سـمبلیک گفـت (امین‌پور، ۱۳۸۴: ۳۸۶).

براساس این، تأثیر فضای استبداد بر چگونگی انتخاب سمبل‌ها تـا پـس از روزگـار سقوط رضاشاه تداوم یافت. در روزگار پیش از استبداد، سمبل بیشـتر بیـانگر نـوعی از روابط شخصی شاعر با دنیای اطراف، برای مثال شب بـود؛ حـال آنکـه تغییـر کـارکرد سمبل نیما را به‌سـمت انتخـاب و گـزینش مفـاهیمی شـناخته‌شـده ماننـد «ققنـوس» و «غراب» پیش برد تا از سویی، معنایی روشن بـرای مخاطـب داشـته باشـد و از سـوی

دیگر، توان گریز از ممیّزی بیابد. این امر، میزان تفرّد حاضر در پس سمبل را کاهش داد. تداوم این گرایش در دوران پس از استبداد، بسیاری از اشعاری را که برای سمبلیک بودن تلاش می‌کردند، ناموفّق کرد؛ برای مثال می‌توان از شعرهای «چراغ» و «جادهٔ خاموش» (۱۳۲۸) نام برد. عجیب است که شاعرِ اشعاری مانند «ای شب» و «افسانه» که آشکارا برگرفته از نگاه فردی است، اکنون سمبل‌هایش را اغلب از مشهودات و معروفات ادبی می‌گیرد و بر سننِ آشنا تکیه می‌کند. البته، اشعار نیما تا پیش از اوجگیری استبداد رضاشاهی، مهم‌تر جلوه می‌کنند و نکات درخور تأمّل بیشتری دارند.

یادآوری نکته‌ای دیگر دربارهٔ سمبل‌های شعرهای نیما ضروری می‌نماید و آن این است که سمبل‌های نیما بیشتر متأثّر از طبیعت و بی‌ارتباط با زندگی روزمره و دنیای جدید است؛ اما برای مثال الیوت می‌سراید: «من زندگی‌ام را با قاشق‌های چایخوری اندازه گرفته‌ام.» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۶۳). استفاده از قاشق چایخوری به‌عنوان سمبل از یک‌سو، دنیای جدید و کافه‌نشینی‌های شاعر را به‌یاد می‌آورد و از سوی دیگر، تصویری است از جریان جاری زندگی روزمره.

با این حال، پس از عصر استبداد پهلوی اول، فردیّت و جزئیّت بیشتری نسبت به دوران استبداد دیده می‌شود: شعرهای «او به رؤیایش» (۱۳۲۷) و با اندکی اغماض «مرگ کاکلی» و «سوی شهر خاموش» (۱۳۲۸) (یوشیج، ۱۳۸۳: ۶۹۵- ۶۹۶). این روند در اثنای نهضت ملّی شدن صنعت نفت اوج می‌گیرد و شعر «همه شب» (۱۳۳۱) از درخشان‌ترین شعرهای نیما در این دوره است. این شعر به‌وضوح سمبلیک است و از جزئیات درخور توجهی بهره برده است (همان، ۷۶۶). در کنار این آثار، باید از شعر «روی بندرگاه» نیز یاد کرد. این شعر که در مجموعه اشعار نیما بدون تاریخ ذکر شده است، باید در حدود سال ۱۳۳۲ سروده شده باشد. تصاویر جزئی در این شعر بندِ ترجیع همهٔ آثاری است که به‌نوعی به جزئیات در شعر نیما توجه کرده‌اند.[۱۵] اما در این میان، شعرهایی مانند «ماخ اولا» (۱۳۲۷)، «بر فراز دشت» (۱۳۲۸)، «باد می‌گردد» (۱۳۲۸)، «یک نامه به یک زندانی» و «چراغ» (۱۳۲۹) کلّی هستند. برخی از این اشعار

مانند «باد می‌گردد» با تصویری جزئی آغاز می‌شوند؛ اما جزئیّت در سراسر شعر تداوم نمی‌یابد و درنهایت، شعر به‌سمت کلیات می‌چرخد.

نیما پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به مدت دو سال شعر نو را رها می‌کند و فقط به گفتن رباعی می‌پردازد. به‌یاد داریم که نیما در روزگار رضاشاه نیز مدتی سکوت کرد و زمانی نیز به قالب‌های سنّتی مانند قطعه و مثنوی گرایش یافت. نیما از این پس و تا پایان عمرش فقط یازده شعر در قالب جدید سرود. در این میان، شعر «هست شب» (۱۳۳۴) با وجه سمبلیک خود و توصیف شبی خاص از نگاه بیماری که از شدت تب می‌سوزد، برجسته است؛ زیرا در این شعر، دنیا از نگاه شاعری بیمار دیده می‌شود. البته، شاید مشهورترین سرودهٔ این دوران، «ترا من چشم در راهم» (۱۳۳۶) باشد. شمس لنگرودی دربارهٔ این شعر می‌نویسد:

> عظمتِ تصویرسازی در این شعر در اینجاست که این تصاویر [...] برخلاف اشعار کلّی‌پرداز، موقعیّت مکانی و زیستی عاشق را نیز جزئی‌پردازی می‌کند؛ آن‌هم نه‌فقط با اشیائی که در شعر می‌آید، بلکه با تصویر تکان‌دهندهٔ «که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام» که درست در پایان تصاویر و در مقطع تسلیم عاشق است (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸: ۱۳۸).

با این‌حال، به‌نظر می‌رسد تصاویر شعر چندان هم جزئی نیستند؛ برای مثال تصویر «که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام» را نمی‌توان جزئی دانست.[۱۶] در این شعر از فردیّت طرفین رابطه خبری نیست و فقط اشاره به اسامی «تلاجن، نیلوفر و سرو کوهی» مکان شعر را تحدید کرده است.[۱۷] آخرین اثر نیما یعنی «شب همه شب» (۱۳۳۷) تقریباً فاقد هر نکتهٔ درخور تأمّلی است. استفاده از استعارهٔ آشنای جاده برای «زندگی»، نبود هرگونه توصیف عینی و عدم بسط احساس فردیّت به تصاویر شعری، از خصایص منفی آخرین سرودهٔ نیماست.

۳. نتیجه‌گیری

در این مقاله، مختصّات نمودار شعر نیما را بر محورهای فردیّت و شیئیّت (جزئیّت) نشان دادیم. تصویر به‌دست‌آمده فراز و فرودهای شعر نیما را در دوره‌های مختلف

شاعری نشان می‌دهد. منطبق کردن تصویر این نمودار بر نمودار هم‌ارز سیاسی و اجتماعی آن روزگار می‌تواند راهگشای یافتن تصویری دقیق‌تر از عوامل اثرگذار بر شعر نیما باشد. نمودار میزان آزادی‌های مدنی در سال‌های ۱۲۹۹– ۱۳۲۸ تصویری تقریباً شبیه به نمودار میزان فردیّت و شیئیّت در شعرهای نیما به‌دست می‌دهد. به عبارت دقیق‌تر، هرچه میزان آزادی‌های اجتماعی افزایش می‌یابد، میزان فردیّت و شیئیّت در شعرهای نیما نیز زیاد می‌شود. براساس این، از سال ۱۲۹۹– ۱۳۰۶ مجموعه‌ای از بیشترین و دقیق‌ترین اشاره‌ها به فردیّت و شیئیّت در شعر نیما دیده می‌شود. این دوران، اوج سمبل‌پردازی‌های نیماست. این تاریخ ادامهٔ آزادی‌های عصر مشروطه است که درست در سال ۱۳۰۴ و با به سلطنت رسیدن رضاشاه به‌پایان می‌رسد.

از سال ۱۳۰۵– ۱۳۲۰ دورانی از کاهش توجه به فردیّت و شیئیّت در شعر نیما دیده می‌شود. در بخش نخست این دوره، یعنی از سال ۱۳۰۵– ۱۳۱۳، نیما بازگشت به شعر و قالب‌های کهن و استفاده از استعاره و رمز به‌جای سمبل را آزمون می‌کند. او در دورهٔ دوم، یعنی از سال ۱۳۱۳– ۱۳۲۰، از یک‌سو قادر به پی‌ریزی قالب جدیدی برای شعر فارسی می‌شود که بستری را برای ایجاد تغییرات محتوایی در شعر فارسی پدید آورد و از سوی دیگر، فردیّت و شیئیّت کمتری را نسبت به شعرهای دوران پیش از استبداد ارائه می‌کند.

شعرهای پس از شهریور ۱۳۲۰ بار دیگر گرایش نسبی بیشتری را به جزئیّات و فردیّت نشان می‌دهد. در این دوران، دیگر نمی‌توان از شعرهایی مانند «قلعهٔ سقریم» سراغ گرفت. تمایز شعرهای این دوره با شعرهای دوران استبداد، برای مثال در مقایسهٔ شعر «خانهٔ سریویلی» و منظومهٔ «مانلی» دیده می‌شود؛ با این حال در این زمینه نباید راه اغراق پیمود؛ زیرا این امر فقط یکی از عوامل اثرگذار بر شعر نیماست. تأثیرپذیری شعر نیما از عوامل دیگری مانند شرایط و حوادث زندگی خصوصی توانسته است میزان اثرگذاری این عامل را زیاد یا کم کند. علاوه‌بر این، یافتن موارد استثنایی طی قریب به چهار دهه فعالیت شاعری نیما چندان دشوار نیست. برای مثال، شعرهای سال ۱۳۱۰

شاعر آشکارا دارای تمایزهای چشمگیری است. با این حال، هر تحقیق علمی درپی یافتن گزاره‌های قابل قبول، مجبور به چشم‌پوشی از موارد استثنایی است.

اما فرایند اساسی تأثیرپذیری شعر نیما از شرایط سیاسی و اجتماعی روزگار خود، مربوط به منابع الهام‌بخش شاعر و توانایی حوزهٔ سیاسی و اجتماعی در تغییر منابع الهام‌بخش است. عصر مشروطه توانسته بود منبع الهام شاعران را دنیای روزمرهٔ واقعی قرار دهد؛ نمونه‌ای از شعرهای عشقی، اشرف‌الدین گیلانی، عارف، دهخدا و فرخی یزدی این تغییر را بیان می‌کند. نیما متأثر از چنین فضایی سرودن شعر را آغاز کرد؛ ازاین‌رو یکی از منابع اصلی الهام او، زندگی روزمره است. هم‌زمان و به‌دلیل آشنایی‌اش با ادبیات فرانسه، از سمبولیست‌های فرانسوی نیز تأثیر پذیرفت. البته، هردو منبع دارای فردیّت و شیئیّت درخور ذکری بودند. اما با ظهور رضاخان، شرایط به‌سرعت تغییر کرد. نظام استبدادی رضاشاه با محدودکردن فعالیت‌های اجتماعی و اعمال فشار و سانسور، عامل تغییر منابع الهام شاعر و گرایش به انتزاعیّات بود. در این میان حتی تأثیرپذیری شاعر از سمبولیست‌های فرانسوی نیز مؤثّر نیفتاد و شعرهای سمبلیک این دوران به شعرهای تمثیلی تبدیل شد که با نظام استبدادی قرابت بیشتری داشت. اما پس از شهریور ۱۳۲۰ و با سقوط دولت استبدادی، مجالی دوباره برای پرداختن به زندگی روزمره فراهم آمد. افزایش بسامد توجه به جزئیات در شعر این دورهٔ نیما حاصل این تغییر است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. karl Mannheim
2. democratization of culture

۳. این اصل در منطق ارسطویی موجود بود. در این نظام منطقی، جایی برای گزاره‌های جزئی وجود نداشت: «در نظام ارسطو، جمله‌های شخصی- جمله‌هایی که مدلول موضوع آن‌ها شیء است- امکان حضور ندارند؛ برای مثال این استدلال در نظام ارسطویی نمی‌گنجد: سقراط حیوان است/ هر حیوانی فانی است/ پس سقراط فانی است؛ زیرا مقدمهٔ اول، جمله‌ای شخصی است.» (موحّد، ۱۳۷۴: ۵۷).

۴. ازنظر دکتر شفیعی کدکنی (۱۳۸۶: ۳۷۲)، شعر فارسی از همان ابتدا واقع‌گریز بود.

۵. نگارندگان از همین دیدگاه نظری به موضوعات دیگری مانند عشق، شک، لحن و زبان در شعر نیما نیز پرداخته‌اند و به‌زودی آن را منتشر می‌کنند. همچنین، پیشینه و بررسی نظری خلاصه‌تر این بحث را می‌توان در مقالهٔ «بررسی برخی از ویژگی‌های فرهنگ دموکراتیک در شعر عصر مشروطه و تفاوت‌های آن با شعر عصر بازگشت» مشاهده کرد. نشانی کامل مقاله در فهرست منابع آمده است.

۶. این موضوع که این اثر نیما ازنظر تکنیکی یا زیبایی‌شناختی در چه سطحی قرار دارد، خارج از بحث مقاله است. جامعه‌شناسی ادبیات به شاخص‌های زیبایی‌شناختی مقیّد نیست؛ بحث در اینجا بر سر چگونگی تأثیرپذیری شعر از شرایط اجتماعی است.

۷. نیما در یادداشتی که بر کتاب شین. پرتو نوشته است، از بی‌توجهی کهن‌گرایان معاصر خویش به زندگی جاری شکایت دارد: «این عالی‌مقداران که همّشان مصروف به حرف زدن به زبان گذشتگان است، در عالم سبک‌شناسی همهٔ سبک‌ها را بلدند؛ اما سبک زندگی کردن را بلد نیستند.» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸: ۲۶۷).

۸. تنها استثنا «در جوار سخت سر» (۱۳۰۹) است که با این بیت آغاز می‌شود: *من که دورم از دیار خود، چو مرغی از مقر/ همچو عمر رفته، امروزم فراموش از نظر* (یوشیج، ۱۳۸۳: ۲۳۲). در این شعر، احساس جدایی و تنهایی شاعر، تصور نوعی فردیّت را پیش می‌کشد؛ با این حال این فردیّت نشان داده نمی‌شود؛ بلکه فقط در حد ادعای تمایز شاعر باقی می‌ماند.

۹. اصل این شعر برگرفته از روایتی از ***نوروزنامهٔ*** خیام است.

۱۰. نیما در «افسانه» نیز از شیوهٔ روایتی متفاوتی بهره برده است.

۱۱. احتمالاً اسم خاص است.

۱۲. قابل قبول خواندن این گفت‌وگوها در مقایسه با شعر کهن صورت گرفته است، مگرنه گفت‌وگوهای «خانهٔ سریویلی» ضعیف‌تر از «افسانه» است؛ شاهد این امر، شباهت بیانی شیطان و سریویلی است.

۱۳. این شعر را نمی‌توان سمبلیک دانست؛ چون ارجاع سمبل‌ها به‌وضوح مشخص است. برای مثال، تقریباً می‌توان مطمئن بود که منظور از «ساحل خلوتگهان دور» اتحاد جماهیر شوروی پیشین است؛ حتی آن سایهٔ تنها نیز نشان روشنفکر مردّدی است که احتمالاً تصویری از سیمای تردیدهای نیماست. با این حال، این شعر در قیاس با بسیاری از دیگر آثار این دورهٔ نیما موفق‌تر است.

۱۴. براساس این، شاید سخن گفتن از لایه‌های زیرین این شعر چندان صحیح نباشد.

۱۵. احتمالاً نخستین‌بار هوشنگ گلشیری به این شعر توجه کرده است.

۱۶. چون به هیچ وجهِ تمایزبخشی اشاره ندارد.

۱۷.اگرچه بسیاری از منتقدان با شمارش چنین کلماتی درپی یافتن میزان جزئیّت و توجه به اشیاء در اشعار شاعران مختلف هستند، به گمان نگارندگان، تکیه بر چنین مواردی برای نشان دادن جزئیّت شعر چندان صواب نیست؛ زیرا آن‌گاه شعر عرب جاهلی را نیز به‌دلیل استفاده از الفاظی مانند

بیابان یا شتر باید جزئی دانست. برخلاف تصور منتقدان نام‌برده، مسئلهٔ شیئیّت و جزئیّت به آوردن کلمات معطوف به اشیاء در شعر ربطی ندارد؛ بلکه حاصل تمایز بخشیدن به شیئی خاص است.

منابع

- آبرامز، مای‌ر هوارد (۱۳۸۴). ***فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی***. مترجم سعید سبزیان. تهران: رهنما.
- امین‌پور، قیصر (۱۳۸۴). ***سنّت و نوآوری در شعر معاصر***. تهران: علمی و فرهنگی.
- براهنی، رضا (۱۳۸۰). ***طلا در مس (در شعر و شاعری)***. ج۱. تهران: زریاب.
- ثروتیان، بهروز (۱۳۷۵). ***اندیشه و هنر در شعر نیما یوشیج***. تهران: نگاه.
- جورکش، شاپور (۱۳۸۵). ***بوطیقای شعر نو***. تهران: ققنوس.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۴). ***دیوان***. به‌کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی. مقدمه و مقابله رحیم ذوالنّور. تهران: زوار.
- حسین‌زاده، علی‌حسین و محمدحسین دلال رحمانی (۱۳۸۹). «بررسی برخی از ویژگی‌های فرهنگ دموکراتیک در شعر عصر مشروطه و تفاوت‌های آن با شعر عصر بازگشت» در ***مسائل اجتماعی ایران***. دورهٔ جدید. ش۱.
- شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۸). ***تاریخ تحلیلی شعر نو***. تهران: نشر مرکز.
- عباسی، حبیب‌الله و مرتضی محسنی (۱۳۸۵). «جوهر زمان، تحلیل جامعه‌شناختی منظومهٔ "کارشب‌پا"ی نیما». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***. ش۱۲ و ۱۳.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰). ***باغ در باغ***. ج۱. تهران: نیلوفر.
- مانهایم، کارل (۱۳۸۵). ***دموکراتیک شدن فرهنگ***. ترجمهٔ پرویز اجلالی. تهران: نشر نی.
- موحّد، ضیاء (۱۳۷۴). ***شعر و شناخت***. تهران: مروارید.
- یوشیج، نیما (۱۳۶۹). ***برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج (نثر) همراه با یادداشت‌های روزانه***. تهران: بزرگمهر.
- ـــــــــــ (۱۳۸۳). ***مجموعهٔ کامل اشعار***. به‌کوشش سیروس طاهباز. تهران: نگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۷۵). ***دنیا خانهٔ من است (منتخبی از شعر و نثر)***. به‌کوشش سیروس طاهباز. تهران: علمی و فرهنگی.