ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۳۶-۶۵

نظریهٔ بیت شکسته
از ویکتور هوگو تا نیما یوشیج*

آمر طاهر احمد،** عضو انستیتوی ایران‌شناسی فرهنگستان علوم اتریش

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۶/۱۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۱۰/۹

چکیده

نیما یوشیج بخشی از شعر *افسانه* را نخستین‌بار در هفته‌نامهٔ *قرن بیستم* میرزاده عشقی به چاپ رساند و مقدمه‌ای به آن افزود که از حیث نظری در زمینهٔ نگارش شعر مطالب تازه‌ای دربرداشت. او در این مقدمه، قالب *افسانه* را «نمایش» نامید و تلاش کرد نشان دهد آنچه در این شعر از لحاظ سرپیچی از قواعد کُهن سخن‌سرایی فارسی انجام داده است راهکار تازه‌ای برای ایجاد گفتاری «طبیعی» در شعر است. با اینکه او همان جا وعدهٔ به پرده گذاشتن *افسانه* و نگارش «نمایش»های دیگری را نیز به مخاطب خود داد، دلایل موجود دال بر این واقعیت است که *افسانه* هیچ‌گاه به‌عنوان نمایشنامه شناخته نشد و هرگز بر صحنهٔ تئاتر نرفت. خود نیما نیز بعدها هرگاه از *افسانه* سخن راند، آن را منحصراً «شعر» یا «منظومه» خواند. در این مقاله نشان می‌دهیم که نیما در نگارش *افسانه* و مقدمهٔ آن تحت تأثیر نظریهٔ «بیت شکسته» ویکتور هوگو شاعر رُمانتیک فرانسوی بود و تسمیهٔ «نمایش» صرفاً به‌مثابهٔ پُلی بود تا از طریق آن بتواند این فن «نوین» غربی را در شعر فارسی پیاده کند.

کلیدواژه‌ها: نیما یوشیج، *افسانه*، «نمایش»، «بیت شکسته»، ویکتور هوگو، تأثیر ادبی، شعر فرانسه.

---

* این مقاله بخشی از پایان‌نامهٔ دکتری نگارنده است که در سال ۲۰۱۲ در اُتریش به چاپ رسیده است. بازنگاری فارسی این اثر همینک در جریان است تا در آینده‌ای نزدیک در دسترس خوانندگان فارسی‌زبان قرار گیرد.

** Email: amr.ahmed@oeaw.ac.at

۱. مقدمه

در اواخر قرن نوزدهم و سرآغاز قرن بیستم میلادی تجددطلبی رفته‌رفته در عرصه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی جامعهٔ ایران نفوذ پیدا کرد. در همین دوره برخی از روشنفکران ایرانی همچون میرزا آقاخان کرمانی و زین‌العابدین مراغه‌ای مسئلهٔ لزوم تجدد در حوزهٔ شعر و ادبیات فارسی را نیز پیش کشیدند (پارسی‌نژاد). با این حال ایران می‌بایست تا دههٔ دوم قرن بیستم منتظر می‌بود تا برای یک «انقلاب ادبی» در محافل شعری اراده‌ای راسخ پیدا شود. در این دوره بود که تقی رفعت و محمدتقی بهار طی یک رویارویی مطبوعاتی به ابراز عقاید متفاوت خود پرداختند و همزمان به تطبیق آن به هدف تجدد شعر فارسی همت گماشتند. دیدگاه متفاوتشان از چگونگی تجدد شعر، به پیدایش دو دسته از متجددین تحت عنوان «سنت‌شکن» و «محافظه‌کار» انجامید. تقی رفعت که عملاً سخنگوی متجددین سنت‌شکن شده بود، تجدد را مخصوصاً در حیطهٔ زبان، شکل و اسلوب شعر ضروری می‌دانست. متجددین محافظه‌کار نیز در انجمن ادبی «دانشکدهٔ» تهران دور ملک‌الشعرا بهار گرد آمده بودند که در مجلهٔ *دانشکده*، سنت‌شکنان را به «افراط» در پشت پا زدن به میراث هزارسالهٔ ادبیات ایران و تبعیت «بی جهت» از شعر غربی متهم می‌کرد و در گفتارهای نظری خود، تجدد ادبی را بیشتر از حیث مضمون شعر می‌پسندید.[۱] بدین ترتیب تبیین و بسط معیارها و ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی در اولویت تجدد شعری محافظه‌کاران قرار گرفت (آرین‌پور ٤٣٦-٤٥٢؛ بهار[۱] ۱۲۳، [۲] ۲۳۲-۲۳۳، [۳] ۲۸۳-۲۹۰، [٤] ۳۳۹-۳۵٦).

شکست نهضت محمد خیابانی در آذربایجان و مرگ نابهنگام تقی رفعت به تبع آن، نزدیک بود چرخهٔ تجدد سنت‌شکنانهٔ او و هم‌نظرانش را از چرخش بازدارد (آرین‌پور ۲۰۸- ۲۱۵؛ لنگرودی ۵۰-۵۵). اما دست تازه‌ای در این میان به میدان آمد که به حرکت تجددخواهانهٔ آنها نفس تازه‌ای بخشید. بخش‌هایی از *افسانهٔ* نیما در سال ۱۳۰۱ در

---

[۱] در مقاله‌ای که در شمارهٔ دوم همین ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی* به چاپ رسیده است نشان دادیم که این موضع محافظه‌کاران رفته‌رفته تغییر یافت و آنها نیز تحت تأثیر برخی آراء و معیارهای ادبیات غربی مخصوصاً شعر فرانسه قرار گرفتند.

هفته‌نامهٔ *قرن بیستم* میرزاده عشقی به چاپ رسید[۱] که از لحاظ شکل، بیشتر با خط مشی سنت‌شکنان همخوانی داشت. نیما مقدمه‌ای نیز تحت عنوان «ای شاعر جوان» بدان افزود تا بدین وسیله خواننده را در درک بهتر تازه‌های این شعر نوظهور یاری کند. او در این مقدمه، از *افسانه* با دو تسمیهٔ متفاوت نام برده است که سؤالاتی را در ذهن خواننده برمی‌انگیزد. نخست به طرح این دو تسمیه می‌پردازیم، سپس سؤالاتی را که به تبع آن به ذهن خطور می‌کند مطرح می‌کنیم.

۲. *افسانه*: «غزل» و «نمایش»

افسانه از حیث شکل، تفاوت‌های چشمگیری با اشعار قبلی نیما دارد. در واقع هر سه شعر *قصهٔ رنگ پریده*، *منت دونان* و *ای شب* از قانون قاعده‌مندی شکل که از شعر سنتی به‌جای مانده است پیروی می‌کنند. در نخستین نگاه، *افسانه* بیشتر به یک مسمّط می‌ماند اما از چندین جنبه با قواعد نگارش این قالب همخوانی ندارد.

در شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده،
در دره‌ی سرد و خلوت نشسته
همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور.
در میان بس آشفته مانده،
قصهٔ دانه‌ای هست و دامی.
وز همه گفته ناگفته مانده
از دلی رفته دارد پیامی.
داستان از خیالی پریشان: (نیما ۱۳۷۵: ۳۸)

مسمطِ شعر سنتی فارسی همانند *افسانه* متشکل از بندهایی است با شمار یکسانی از مصراع‌ها. مصراع‌های هر بند به استثنای مصراعِ آخر آن که مصراع تسمیط نامیده

[۱] نخست در شمارهٔ ١٤ این هفته‌نامه مقدمهٔ نیما و بند آغازین *افسانه* چاپ شد و در هریک از شماره‌های ۱۵ و ۱۷ آن نیز هشت بند از *افسانه* به چاپ رسید (طاهباز ١٤٣).

می‌شود به‌گونه‌ای مستقل از دیگر بندها هم‌قافیه‌اند. مصراع‌های تسمیط نیز با هم هم‌قافیه‌اند. البته مصراع‌های بند نخست (بند مطلع) می‌تواند با مصراع‌های تسمیط هم‌قافیه باشد. مثلاً در یک مسمّط مخمّس، نظام قافیه‌بندی می‌تواند یکی از دو گونهٔ زیر باشد:

ب ب ب ب ب پ پ پ پ ب ت ت ت ت ب ث ث ث ث ب ...
ب ب ب ب **د** پ پ پ پ **د** ت ت ت ت **د** ث ث ث ث **د** ...

(شمیسا ۲۹۸-۳۰۲)

اما در *افسانه* که هر بند آن متشکل از پنج مصراع است چهار مصراعِ نخستِ بندها بیشتر اوقات به‌گونهٔ (– ب – ب) قافیه‌بندی شده‌اند. این شیوهٔ قافیه‌بندی در بیشتر بندهای *افسانه* مراعات شده است اما یگانه نظام قافیهٔ بندهای آن نیست و گاهی جای خود را به شیوه‌های دیگری چون (ح ث ح ث)، (ج ج ج ج) و (د د – د) می‌دهد (نیما ۱۳۷۵: ٤٠-٤٢، ٤٤). یگانه نبودن نوع قافیه‌بندی در همهٔ بندهای *افسانه* می‌تواند در سطح کل شعر نوعی بی‌قاعدگی شمرده شود. به‌علاوه برخلاف آنچه در قافیه‌بندی مسمط مراعات می‌شود، در *افسانه* مصراع‌های بند (مصراع پنجم هر بند) نه‌تنها با چهار مصراع ماقبل خود بلکه با یکدیگر نیز هم‌قافیه نیستند.

تسمیه‌های گوناگونی که نیما به *افسانه* نسبت می‌دهد بی‌شک منعکس‌کنندهٔ تمایل او به فاصله گرفتن از برخی قواعد سنتی سخن‌سرایی است غافل از اینکه این تسمیه‌ها به سردرگمی خواننده می‌انجامد. در ابتدای مقدمه‌ای که نیما با عنوان «ای شاعر جوان» بر *افسانه* نوشته است می‌خوانیم:

> این ساختمان که «افسانهٔ» من در آن جا گرفته است و یک طرز مکالمهٔ طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد، شاید برای دفعهٔ اول پسندیدهٔ تو نباشد و شاید تو آن را به اندازهٔ من نپسندی. همین‌طور شاید بگویی برای چه یک غزل این‌قدر طولانی و کلماتی که در آن به کار برده شده است نسبت به غزل قدما، سبک؟ [...] (همان ۳۷).

نیما در این بخش از مقدمه، *افسانه* را غزل می‌خواند. اما غزل در ادبیات فارسی از حیث شکل و مضمون، نوع شعریِ شناخته‌شده‌ای است. می‌دانیم که غزل از لحاظ ساختار می‌تواند پنج تا ده بیت داشته باشد. قافیه همیشه در آن یکدست است و تغییر نمی‌کند.

ضمناً بیت نخست (مطلع) غزل، مرصّع است؛ یعنی هر دو مصراع آن قافیه دارد اما قافیه در بقیهٔ شعر تنها در آخر ابیات می‌آید. به عبارت دیگر، مصراع‌های نخستِ دیگر ابیات، قافیه ندارند (شمیسا ۲۸۶–۲۹۳). درحالی‌که نظام قافیه‌بندی *افسانه* چنانچه گفتیم نامنظم است و ساختمان آن علی‌رغم تفاوت‌های فاحشی که با مسمط دارد، در کل از لحاظ طول و طرز مصراع‌بندی به مسمط نزدیک‌تر است تا به غزل. پس چرا نیما آن را غزل نامیده است؟

این تسمیه را یا باید دال بر قلّت آشنایی شاعر با قالب‌های سنتی شعر فارسی دانست و یا دال بر اینکه منظور نیما از آن، غزل به‌معنی کامل کلمه نبوده و او مقصود خاص دیگری را از آن در ذهن می‌پرورانده است. بی‌شک احتمال نخست وارد نیست. پس باید به‌دنبال معنی خاصی بود که نیما در استفاده از واژهٔ غزل در نظر داشته است. به احتمال زیاد دلیل غزل خواندن *افسانه* به‌خاطر شباهت محتوای آن با مضمون غزل فارسی است. می‌دانیم که غزل شعری غنایی است و *افسانه* نیز محتوایی غنایی دارد. **عاشق** بودن یکی از دو متکلم شعر و لحن گلایه‌آمیز گفتمان او که بر توصیف حالات و احساسات درونی او متمرکز است و در ابتدا به شیوهٔ تک‌گویی (مونولوگ) و بعد به‌صورت گفت‌وگو (دیالوگ) با **افسانه** جلوه می‌کند نشان از همین جنبهٔ غنایی شعر دارد.

نیما دنبالهٔ مطلب خود در مقدمه را منحصراً به معرفی ساختمان «تازهٔ» *افسانه* اختصاص می‌دهد. این امر نشان‌دهندهٔ اهمیت ویژه‌ای است که او برای جایگاه قالب *افسانه* در نوآوری خود قائل است. نیما ادعا دارد که این قالب می‌تواند هر نوع متن روایی یا وصفی را در خود بگنجاند و سرانجام تسمیهٔ دیگری برای آن برمی‌گزیند که پیشتر در فرهنگ فنون سخن‌سرایی فارسی سابقه نداشته است.

> [...] همان‌طور که سایر اقسام شعر هرکدام اسمی دارند، من هم می‌توانم ساختمان «افسانه» خود را نمایش اسم گذاشته و جز این هم بدانم که شایستهٔ اسم دیگری نبود زیرا به‌طور اساسی این ساختمانی است که با آن به‌خوبی می‌توان تئاتر ساخت [...] من وقتی که نمایش خود را به این سبک تمام کرده به صحنه دادم، نشان خواهم داد چطور و چه می‌خواهم بگویم. خواهی دانست این قدم پیشرفت اولی برای شعر ما بوده است. اما حالا شاید بعضی تصورات کوچک کوچک نتواند به تو مدد بدهند تا به‌خوبی بفهمی که من جویای چه کاری بوده‌ام و تفاوت این ساختمان را با ساختمان‌های کهنه بشناسی. نظریات مرا در دیباچهٔ نمایش آیندهٔ من خواهی دید. این «افسانه» فقط نمونه است (نیما ۱۳۷۵: ۳۷).

پس «نمایش» به نظر نیما شایسته‌ترین واژه‌ای است که می‌تواند حاکی از خصوصیات ساختمان «تازهٔ» *افسانه* باشد. او حتی مدعی است که *افسانه* را به پرده نیز خواهد گذاشت اما دلایل و براهین فنی و تاریخی موجود، دال بر این واقعیت است که *افسانه* عملاً هرگز به‌عنوان یک نمایشنامه شناخته نشد و به این عنوان کسی از آن استقبال نکرد و تا به امروز نیز از آن صرفاً به‌عنوان یک شعر غنایی یاد می‌شود.

در دوره‌ای که *افسانه* به چاپ رسید، نیما همانند شمار زیادی از صاحب‌قلمان معاصرش با راهکار نوشتن یک متن نمایشی آشنایی داشت. نمایشنامه‌های متعددی قبل از *افسانه* به چاپ رسیده بود که یا از زبان‌های غربی ترجمه شده بود و یا حاصل قریحهٔ نویسندگان ایرانی بود که با آشنایی با این نوع جدید ادبی از طریق ادبیات اروپایی، به خلاقیت در این زمینه می‌پرداختند (ملک‌پور ۳۰۳-۳۸۰). خود نیما در *ارزش احساسات* اذعان می‌دارد که ترجمهٔ میرزا جعفر قراچه‌داغی از نمایشنامه‌های آخوندزاده[۱] را در نوجوانی خوانده است (در مورد این ترجمه‌ها رجوع کنید: همان ۳٦۰-۳۷٤). او در همان مقاله به‌گونه‌ای گذرا به ترجمه‌های فارسی نمایشنامه‌های مولیر نیز اشاره می‌کند (نیما ۱۳٦۸: ٦٤-٦۵). میرزاده عشقی که بخش‌های نخست *افسانه* را در هفته‌نامهٔ *قرن بیستم* خود چاپ کرد و مقدمهٔ *افسانه* به‌نوعی خطاب به اوست، خود در نمایشنامه‌نگاری سررشته داشت و نمایشنامه‌های خود را نیز در همان هفته‌نامه چاپ می‌کرد (میرزاده عشقی ۱٦۳-۲۳۳). نمایشنامهٔ *رستاخیز شهریاران ایران* او در همان سال تحریر *افسانه* در گراند هتل تهران به روی صحنه رفت و تماشاگران از آن استقبال کردند.[۲] با این حال برخلاف معمولِ نمایشنامه‌های آن دوره، *افسانه* از برخی عناصر بدیهی هنر نمایشنامه‌نگاری بی‌بهره است. برای مثال، متن «نمایش» پرده‌بندی نشده و

---

[۱] آخوندزاده را نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی دانسته‌اند و جعفر قراچه‌داغی نخستین مترجمِ نمایشنامه در ایران است که همین نمایشنامه‌های آخوندزاده را که به ترکی آذربایجانی است و نمایشنامه‌ای از مولیر را به فارسی برگرداند.

[۲] مثلاً در صفحهٔ نخست شماره‌های ٤۹ تا ۵۲ روزنامهٔ *شفق سرخ* در سال ۱۳۰۱ برای این نمایش تبلیغ شده است و در شمارهٔ ٦۲ همان سال نیز مقاله‌ای تحت عنوان «نمایش‌های عشقی» چاپ شده است که نگارندهٔ آن ـ احتمالاً علی دشتی ـ اذعان می‌دارد که نمایش‌ها را در گراند هتل دیده است و از آنها تمجید می‌کند (*شفق سرخ*، ش٤۹، ص۱؛ ش۵۲، ص۱؛ ش٦۲، ص۳).

شخصیت‌های «نمایش» در ابتدا و جدا از متن، به خواننده معرفی نشده است. نبودِ چنین عناصری هنگامی جلوه‌گر می‌شود که بدانیم خود نیما در نمایشنامهٔ *کفش حضرت غلمان* خود که به سال ۱۳۰۷ نگاشته، از این دو عنصر اساسی نمایشنامه‌نگاری استفاده کرده است. شخصیت‌های نمایشنامه را جدا از متن و در زیر عنوان آن معرفی کرده و در آخر نمایشنامه نیز واژهٔ «پرده» را آورده است که نشان می‌دهد این نمایشنامه برای اجرای تک‌پرده‌ای تدوین شده (نیما ۱۳٦۹: ۱٦۵–۱۷۳). علاوه بر آن می‌دانیم که *افسانه* عملاً هرگز بر روی صحنهٔ تئاتر نرفت و نمایش داده نشد.[۱]

آنچه بیشتر از همهٔ موارد فوق جلب توجه می‌کند این است که غیر از این مقدمه که در تاریخ نگاشته شدن *افسانه* نوشته شده است، نیما در هیچ جای دیگری از نوشته‌های خود از آن با عنوان «نمایش» یاد نکرده و همواره آن را «شعر» یا «منظومه» خوانده است (نیما ۱۳۷٦: ۷۹، ۸۳، ۳۸۹، ٤۹۳؛ ۱۳۲٦: ٦۳). به نظر نمی‌رسد نکات مشترکی ـ مثلاً نوع ارائهٔ دیالوگ‌ها ـ که *افسانه* با یک نمایشنامه دارد دلیل اصلی نمایش خواندن آن بوده باشد. اگر چنین بود نیما می‌توانست مثلاً *مرغ آمین* را نیز نمایش بخواند اما چنین نکرد. او با اینکه در پایان مقدمهٔ خود *افسانه* را تنها یک نمونه خواند و نوید آفریدن «نمایش»های دیگری را نیز به مخاطب «جوان» خود داد، بعد از آن هیچ شعر دیگری از آثار خود را بدین عنوان ننامید. در واقع بعد از *افسانه*، بین نیما و تسمیهٔ «نمایش» فاصله افتاد و او برای توصیف اشعار خود دیگر از به‌کار بردن این واژه پرهیز کرد.

پس هدف اصلی نیما از تسمیهٔ «نمایش» چه بود و چرا بعد از *افسانه* از آن فاصله گرفت؟ آیا این امر حاکی از عقب‌نشینی او از دستاوردهای «تازه»ای بود که در مقدمه به این قالب «نوظهور» نسبت داده بود؟

برای درک این تحول، نخست به شرح و تفصیل آن دسته از جنبه‌های فنی *افسانه* می‌پردازیم که نیما در خلق ساختمان «نمایش» مد نظر داشت. او در مقدمه، خصوصیات فنی این قالب را توصیف کرده است اما این توضیحات مختصر برای پاسخگویی به این

---

[۱] نیما در نامه‌ای که به سال ۱۳۰۸ به خانلری نوشته است از اهالی رشت می‌گوید که به قول خودش از او می‌خواستند نمایشنامه‌های خود را به روی صحنه ببرد (نیما ۱۳۷٦: ۲۷۰).

سؤال‌ها کافی به نظر نمی‌رسد. اعتقاد نگارندهٔ این سطور بر این است که نظریه‌پردازی در مورد «نمایش» منحصراً حاصل قریحهٔ ابداع نیما نیست و او در این زمینه تحت تأثیر الگویی اروپایی بوده است. لذا پس از پرداختن به جنبه‌های فنی *افسانه*، برای درک هرچه بهتر نظریات او، این الگوی اروپایی را که نظریهٔ ویکتور هوگوی فرانسوی در مورد زبان نمایشنامهٔ منظوم (drame en vers) است معرفی خواهیم کرد.

۳. یک فن نوین در سخن‌سرایی

افسانه از لحاظ ساختار، متشکل از بندهایی است که اکثریت آنها شامل پنج سطر یعنی پنج مصراع است. این سطور پنجگانه در همهٔ نسخه‌های چاپ‌شدهٔ *افسانه* به شیوهٔ عمودی یکی پس از دیگری بر روی صفحه گنجانده شده است. مصراع‌های پنجگانه همگی بر وزن متدارک احذّ (فاعلن فاعلن فاعلن فع)[۱] هستند اما در ترتیب برخی بندها یک نوع بی‌نظمی به چشم می‌خورد. در شش بند از *افسانه* به‌جای پنج سطر به شش سطر برمی‌خوریم که چهار سطر آن از لحاظ کمّیت وزنی با مصراع‌های بندهای پنج مصراعی یکسان‌اند اما دو سطر دیگر از لحاظ کمّی کوتاه‌ترند. با تحلیل وزنی این سطور کوتاه جایگاه آنها در بندها را مشخص می‌کنیم.

نیما در مقدمه از نوعی «آزادی» سخن می‌راند که به زعم او به زبان *افسانه* مخصوصاً در دیالوگ‌ها جنبه‌ای «طبیعی» می‌بخشد. در واقع، غیر از شش بند نخست شعر، مابقی بندها در چارچوب دیالوگ بین **عاشق** و **افسانه** پرداخته شده است. اما منظور نیما از «طبیعی» بودن زبان *افسانه* چیست؟ او در مقدمه، فرایند فنی تازه‌ای را توصیف می‌کند که در «طبیعی» نمودن گفت‌وگوها نقش اساسی دارد.

> [...] اما یگانه مقصود من همین آزادی در زبان و طولانی ساختن مطلب بوده است [...]. این ساختمان از اشخاص مجلس داستان تو پذیرایی می‌کند چنان‌که دلت بخواهد. برای اینکه آنها را آزاد می‌گذارد در یک یا چند مصراع یا یکی دو کلمه از روی اراده و طبیعت هر قدر بخواهند صحبت بدارند. هرجا خواسته باشند سؤال و جواب خود را تمام کنند. بدون اینکه ناچاری و کم‌وسعتی شعری آنها را به سخن درآورده باشد و چندین کلمه از خودت به

---

[۱] (– ◡ –/– ◡ –/– ◡ –/–)

کلمات آنها بچسبانی تا اینکه آنها به قدر دو کلمه صحبت کرده باشند. در حقیقت در این ساختمان، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند نه آن‌همه تکلفات شعری که قدما را مقید می‌ساخته است. نه آن‌همه کلمهٔ «گفت و پاسخ داد» که اشعار را به توسط آن طولانی می‌ساختند (نیما ۱۳۷۵: ۳۷).

نیما بر دو جنبهٔ اساسی ساختار *افسانه* پنجه می‌نهد تا با ارائهٔ مزایای آن، نوآوری در طرح این ساختمان «تازه» را در دید خواننده بنمایاند. نخستین جنبه همانا رها شدن از عباراتی چون گفت و گفتا است که برای ارائهٔ اقوال متکلم از آنها استفاده می‌کردند. نقل قول در شعر سنتی معمولاً با به‌کارگیری چنین عباراتی صورت می‌گرفت که گاهی ضرورت گفتار، منجر به تکرار مکرر آنها در بطن شعر می‌شد. این عبارات همواره بخشی تمام‌عیار از متن شعر بوده‌اند. لذا نیما آنها را نوعی حشو می‌داند که موجب طولانی شدن «بی‌جهت» مطلب شعر می‌شود. جنبهٔ دوم، سرپیچی از قاعدهٔ استقلالیت معنایی بیت است که ضرورت پایان دادن مطلب شعر در پایان مصراع یا بیت شعر را ایجاب می‌کند. در شعر سنتی وابستگی معنایی یک بیت به بیتی دیگر، تضمین خوانده می‌شد و جزو نقاط ضعف شعر بود و شاعر موظف بود از آن اجتناب کند.[۱] نیما معتقد است که شاعر در گذشته به‌جهت رعایت این قاعده گاهی ناچار بوده است علی‌رغم بی‌نیازی گفتار خود و صرفاً به هدف تکمیل کمّیتِ وزنیِ بیت، مطلب خود را با استفاده از واژه‌ها و عبارات زائد طولانی سازد. این امر در هنر شعر سنتی چندان رایج بود که در کُتب بلاغی به گونه‌های حشو ملیح، حشو متوسط و حشو قبیح از آن یاد شده است (شمس قیس ۳۸۵–۳۸۶).

غزلِ معروفی از حافظ می‌تواند ما را در درک هرچه بهتر نکتهٔ مورد نظر نیما یاری کند. در دو بیت نخستِ آن ـ که واژگان مشتق از فعلِ گفتن را عمداً با حروف سیاه نشان داده‌ایم ـ می‌خوانیم:

---

[۱] در علم بلاغت دو معنی مختلف را برای واژهٔ تضمین قائل شده‌اند. معنی نخست آن همان عدم استقلال معنایی یک بیت و وابستگی آن از حیث معنا به بیت یا ابیات دیگر شعر است. معنی دوم آن، آوردن مصراعی یا بیتی از شاعری دیگر در شعر است (شمس قیس ۳۱۱–۳۱۶؛ واعظ کاشفی سبزواری ۱۹۱–۱۹۲). در این مقاله، معنی نخست واژهٔ تضمین مورد نظر است.

گفتم غم تو دارم **گفتا** غمت سرآید
گفتم که ماه من شو **گفتا** اگر برآید
گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز
گفتا ز خوبرویان این کار کمتر آید (٤٧٠)

برای نشان دادن اقوال در این غزل هشت بیتی، از شکل صرف‌شدهٔ فعل گفتن ـ گفتم و گفتا ـ استفاده شده است که قبل از متن اقوال می‌آید و از لحاظ ساختاری، بخشی از متنِ مصراع یا بیت است. این واژه‌ها به ترتیبی که در بیت دوم آمده است در همهٔ ابیات دیگر غزل هم تکرار می‌شوند. آنچه در مصراع‌های نخست این ابیات بعد از واژهٔ گفتم آمده است سخنان متکلم اصلی شعر است و آنچه در مصراع‌های دوم بعد از گفتا آمده پاسخ‌های مخاطب اوست. علاوه بر آن، گفتار دو طرف همواره از کمّیت یکسان برخوردار است و در پایان مصراع به پایان می‌رسد. تنها در بیت نخست است که هر مصراع، گفتار هر دو طرف را یکجا در خود گنجانده است. با این حال در بیت نخست نیز نه‌تنها یکسانی کمّی گفته‌ها مراعات شده بلکه گفتاری که در هر مصراع آغاز شده در همان مصراع نیز پایان یافته است. به تعبیری دیگر ابیات شعر از لحاظ معنایی مستقل‌اند.

گفتم غم تو دارم // **گفتا** غمت سرآید
گفتم که ماه من شو // **گفتا** اگر برآید
(– – ∪/– – ∪ –// – – ∪/– – ∪ –)
مفعول فاعلاتن // مفعول فاعلاتن

در این بیت، نشانهٔ // که در حدّ فاصل بین دو گفتار واقع شده است کمّیت مصراع‌ها را به دو بخش کاملاً متساوی تقسیم می‌کند. کمّیت هریک از واژه‌های گفتم و گفتا دو هجای بلند (– –) و کمّیت متن گفته‌ها همان مقدار مابقی هجاها یعنی (∪/– ∪ – –) است.

از بیت دوم به بعد، هر مصراع، تنها به گفتار یک گوینده اختصاص می‌یابد اما یکسانی طول گفتارها همچنان پایدار می‌ماند. به عبارت دیگر غیر از دو هجای بلندِ ابتدای هر مصراع، مابقی کمّیت هجاها به گفتار دو طرف تعلق یافته است:

گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز
گفتا ز خوبرویان این کار کمتر آید
(– – ∪ –/∪ – – –/– – ∪ –/∪ – –)

در هیچ‌یک از ابیات، سخن متکلم و مخاطب او از حد یک بیت تجاوز نکرده و به بیت دیگر سرایت نمی‌کند. به عبارت دیگر کلامی که در مصراع آغاز شده است در همان مصراع پایان می‌یابد.

نیما در *افسانه* سخن گویندگان را بین گیومه که علامت نقل قول است قرار می‌دهد و دیگر از فُرم صرف‌شدهٔ فعل گفتن در ابتدای گفتارها استفاده نمی‌کند. آنچه او به کار می‌گیرد نام هریک از دو مخاطب و دو نقطه در خارج از مصراع‌ها ـ درست آنجایی که سخن خود را آغاز می‌کنند ـ است. او برای کمّیت گفتارها نیز تساوی قائل نیست. مثلاً گفتار عاشق در نمونهٔ زیر، دو مصراعی است درحالی‌که گفتار افسانه سه مصراعی است.

عاشق: «آن زمان‌ها که از آن به ره ماند
همچنان کز سواری غباری...»
افسانه: «تند خیزی که ره شد پس از او
جای خالی نمای سواری
طعمهٔ این بیابان موحش...» (نیما ۱۳۷۵: ٤٧)

این امر سبب شده است که مثلاً دو مصراع آخر بند از حیث معنا مستقل نبوده و به مصراع سوم وابسته باشند. با این حال نقطهٔ ابتدا و انتهای کلام همواره با نقطهٔ آغاز و پایان مصراع‌ها یکی است. اما این روند در سطح کلّ شعر رعایت نشده است و اینجاست که جنبهٔ دوم نوآوری مورد نظر نیما در *افسانه* جلوه‌گر می‌شود. برخلاف آنچه در شعر سنتی مراعات می‌شد، گفتار گوینده آنجا که ضرورت کلام اقتضا می‌کند می‌تواند پایان یابد و دیگر لزومی به تطابقِ پایان گفتار با پایان مصراع یا بیت نیست. در این حالت به زعم نیما شاعر دیگر نیازی ندارد به به‌کار بردن حشو و زوایدی که در شعر سنتی برای تکمیل کمّیت مصراع یا بیت ضروری می‌نمود. این مورد را می‌توان در بندهای شش سطری *افسانه* که پیشتر دربارهٔ آن سخن راندیم مشاهده کرد.

افسانه: «من بر آن موج آشفته دیدم
یکه‌تازی سراسیمه.»
عاشق: «اما
من سوی گلعذاری رسیدم
درهمش گیسوان چون معما،
همچنان گردبادی مشوش» (همان ٤٠).

این بند، نخستین نمونهٔ شش سطری در *افسانه* است. اگر هریک از سطرها را مصراعی مستقل می‌دانستیم در سطر دوم تضمینی در کار نمی‌بود چراکه نقطهٔ انتهای گفتار، مطابق نقطهٔ پایان مصراع می‌بود. از آنجا می‌شد ـ همچون برخی منتقدین ـ نتیجه گرفت که *افسانه* نخستین نمونهٔ شعر نو نیمایی بر وزن آزاد است که در آن کمّیت مصراع‌ها متساوی نیست. اما دلایل فنی متعددی در اختیار داریم که نشان می‌دهد این بندهای شش سطری شش مصراعی نیستند بلکه همچون دیگر بندهای *افسانه* پنج مصراعی‌اند.

٤. از بیت منظم به «بیت شکسته»

در اینجا منظور ما از بیت منظم همان ساختار متعارف بیت شعر بنا به قواعد عروضی و بلاغی شعر سنتی فارسی است. در واقع نایکسانی کمّیت‌ها در *افسانه* نه‌تنها تعداد سطور بندها بلکه کمّیت عروضی این سطرها را نیز شامل می‌شود. درحالی‌که کمّیت عروضی سطر دومِ نمونهٔ قبلی ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ است کمّیت عروضی سطر سوم آن تنها ـ ـ است. اما چنانچه گفتیم، منظور نیما از «آزادی» در *افسانه* آزادی در کوتاه و بلند کردن طول مصراع‌ها ـ همچنان که در *ققنوس* به چشم می‌خورد ـ نیست چراکه این سطور از لحاظ فنی مستقل و جدا از هم نیستند بلکه اجزای مجزا از یک مصراع‌اند. اگر سطر دوم و سوم این بند را با هم در یک سطر به‌همراه سطور دیگر بدون در نظر گرفتن گیومه‌ها نشان دهیم، خواهیم داشت:

من بر آن موج آشفته دیدم (ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ)
یکه‌تازی سراسیمه. **اما** (ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ)
من سوی گلعذاری رسیدم (ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ)

درهمش گیسوان چون **معما**، (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)
همچنان گردبادی مشوش. (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)

در ترتیب فوق دو مورد جلب توجه می‌کند و آن اینکه با در کنار هم قرار دادن سطر دوم و سوم، مصراعی به دست می‌آید که نه‌تنها از لحاظ کمّیت عروضی با دیگر مصراع‌ها در تساوی کامل است بلکه با مصراع چهارم بند، هم‌قافیه نیز می‌باشد و در مجموع، بندی پنج مصراعی همتای دیگر بندهای *افسانه* به دست می‌آید که همهٔ مصراع‌های آن هم‌وزن و چهار مصراع نخست آن به ترتیب متقاطع (ح ث ح ث) هم‌قافیه‌اند. این امر در مورد بیشتر بندهای شش سطری *افسانه* صدق می‌کند.

افسانه: «که ز نو قطره‌ای چند ریزی؟
بینوا عاشقا!»
عاشق: «گر نریزم
دل چگونه تواند رهیدن؟
چون توانم که دلشاد خیزم
بنگرم بر بساط بهاران؟» (همان ۵۲)

همهٔ سطور این بند را به ترتیب بند قبلی بدون در نظر گرفتن گیومه‌ها و با ادغام سطر دوم و چهارم می‌آوریم:

که ز نو قطره‌ای چند ریزی؟ (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)
بینوا عاشقا! گر **نریزم** (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)
دل چگونه تواند رهیدن؟ (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)
چون توانم که دلشاد **خیزم** (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)
بنگرم بر بساط بهاران؟ (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)

در اینجا نیز به بندی پنج مصراعی برمی‌خوریم که مصراع دوم آن که حاصل تلفیق سطر دوم و سوم است از لحاظ کمّیت عروضی با دیگر مصراع‌های بند یکسان است و با مصراع چهارمِ بند هم‌قافیه. بدین ترتیب چهار مصراع نخست بند همانند بیشتر بندهای *افسانه* به ترتیب (– ب – ب) قافیه‌بندی شده است. اما در آن نسخهٔ *افسانه* که

در *مجموعهٔ کامل اشعار نیما* توسط سیروس طاهباز چاپ شده است یک بند شش سطری از این قاعده مستثناست. در این بند می‌خوانیم:

تا به هم یار و دمساز باشیم،
نکته‌ها آمد از قصّه کوتاه.
اندر آن گوشه، چوپان زنی، زود
ناف از شیرخواری ببُرّید.»
عاشق: «آه!
چه زمانی چه دلکش زمانی! (همان ٤٨)

حال به ترتیب آنچه برای دو بند قبل انجام دادیم، سطر تک‌واژه‌ای پنجم این بند را با سطر ماقبل و مابعد آن ادغام می‌کنیم تا ببینیم آیا حاصل آن در یکی از دو حالت، یک مصراع تمام‌عیار همتای دیگر مصراع‌های *افسانه* خواهد بود یا نه.

ناف از شیرخواری ببُرّید. آه! (- ᴗ -/- ᴗ -/- ᴗ -/- -)
وزن مشترک دیگر مصراع‌های *افسانه*: (- ᴗ -/- ᴗ -/- ᴗ -/-)
آه! چه زمانی چه دلکش زمانی! (-/- ᴗ -/- ᴗ -/- ᴗ -/-)

واضح است که در هر دو حالت، کمّیت وزنی سطر چهارم و ششم بند مستقلاً با کمّیت وزنی مصراع‌های *افسانه* یکسان است و واژهٔ تک‌هجایی «آه» یک هجای بلند به آنها می‌افزاید و آنها را طولانی‌تر از حد معمولِ مصراع‌های *افسانه* می‌کند. پس در این حالت، آه نمی‌تواند جزئی از سطر چهارم یا ششم محسوب گردد. بر همین اساس است که سید عطاءالله مهاجرانی (۱۸۱–۱۸۲) آه را یک مصراع تک‌واژه‌ای خوانده است و سعید حمیدیان (٥٤) نیز آن را مصراعی مستقل محسوب کرده و به‌مثابهٔ نخستین قدم نیما در جهت آزادسازی اوزان عروضی دانسته است. به فرض درست بودن این آراء، سؤالی که به ذهن خطور می‌کند این است که چرا این اقدام نیما به مدت پانزده سال ـ تا پیدایش *ققنوس* ـ به‌گونه‌ای استثنایی به همین تک نمونه محدود شد و در جای دیگری از اشعار او نمایان نشد؟ دلایلی در دست است که نشان می‌دهد این بند *افسانه*، از دیگر بندهای شش سطری آن مستثنا نیست و در واقع همانند دیگر بندها متشکل از پنج مصراع است. در اینجا به ارائه و بررسی این دلایل می‌پردازیم.

می‌دانیم که *افسانه* پیش از آنکه توسط طاهباز به چاپ برسد، در سال ۱۳۳٤ به‌صورت کامل ـ بدون مقدمهٔ آن ـ در گزیده‌ای از اشعار نیما با عنوان *نیما: زندگانی و آثار او* توسط ابوالقاسم جنتی عطایی به چاپ رسیده بود. در این کتاب سطر چهارم و پنجم همین بند را چنین می‌خوانیم:

«ناف از شیرخواری بُرید.»
عاشق: «آه! (جنتی عطایی ۳۵)

بین این نمونه و نمونهٔ قبلی در چگونگی تصریف فعل بُریدن در سطر چهارم تفاوت آشکاری مشاهده می‌شود که البته موجب هیچ‌گونه اختلاف معنایی در بین دو نمونه نیست. فعل بُریدن در نمونهٔ جنتی عطایی در شیوهٔ رایج (امروزی) زمان گذشتهٔ ساده صرف شده است (بُرید) که از لحاظ کمّیت وزنی عبارت است از: ـ ـ ـ، اما این فعل در نسخهٔ طاهباز با افزودن پیشوند «ب» آن‌گونه که در شیوهٔ کهن زمان گذشتهٔ ساده رایج است و تشدید «ر» صرف شده است. به نظر می‌رسد وجود شکل کهن گذشتهٔ سادهٔ فعل بُریدن و تشدید «ر» در این بند *افسانه*، حاصل اشتباهی باشد که طاهباز در خوانش دست‌نوشتهٔ نیما دچارش شده است. طاهباز به احتمال زیاد چنین برداشت کرده است که سطر چهارم بند باید از لحاظ وزن مستقل و با دیگر مصراع‌های *افسانه* هم‌وزن باشد. او متوجه نشده است که این امر در اصل با سطر بعدی صورت می‌پذیرد لذا تلاش کرده است سطر را در دست‌نوشتهٔ نیما به‌گونه‌ای بخواند که وزن آن با وزن دیگر مصراع‌ها یکسان باشد.

شاید آنچه طاهباز را در این خوانش او قانع ساخته است چگونگی به‌کار بستن آه در دیگر بندهای *افسانه* باشد. آه در بند مورد نظر ما همراه با علامت تعجب به‌صورت شبه جملهٔ نشان‌دهندهٔ درد و اندوه و تأسف به کار برده شده است. آه علاوه بر این مورد، پنج بار دیگر در *افسانه* به کار رفته است؛ یک بار به‌صورت اسم و چهار بار دیگر به‌صورت شبه جمله. شبه جملهٔ آه در هر چهار حالت، در ابتدای مصراع واقع شده است و سطر پیش از آن، همواره از حیث کمّیت وزنی کامل است. به‌عنوان مثال:

کس در این راه لغزان ندیده. (ـ ـ ـ/ ـ ـ ـ/ ـ ـ ـ/)
آه! دیری است کاین قصه گویند: (نیما ۱۳۷۵: ۳۹)

احتمال دارد که طاهباز از این چهار حالتِ مشابه نتیجه گرفته باشد که جایگاه آه در بند مورد نظر ما نیز باید مشابه جایگاه آن در چهار نمونهٔ دیگر باشد؛ یعنی خود در ابتدای مصراع واقع شود و سطر ماقبل آن نیز از لحاظ وزنی یک مصراع کامل باشد. پس بُرید (ᴗ –) را به شیوهٔ کهن ببُرید (ᴗᴗ –) می‌خواند. اما چنانکه ملاحظه می‌شود، پیشوند «ب» به‌تنهایی برای رسیدن به کمّیت وزنی مقصود (ᴗ – –) کافی نبوده است. لذا طاهباز چاره‌ای ندیده جز اینکه حرف «ر» را مشدد بخواند تا کمّیت مورد نظر حاصل شود. تشدید «ر» نه‌تنها سطر را از لحاظ معنایی مختل نکرده بلکه به طاهباز این امکان را داده است که سطر چهارم بند را به یک مصراعِ هم‌وزنِ دیگر مصراع‌های شعر بدل کند.

ناف از شیرخواری بُرید (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –)
ناف از شیرخواری ببُرید (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ ᴗ/–)
ناف از شیرخواری ببُرّید (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)
وزن دیگر مصراع‌ها: (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)

علاوه بر این، دلایل دیگری نیز هست که بنا بر آنها، شکل چاپ‌شدهٔ این سطر را در کتاب جنتی عطایی شکل صحیح آن بدانیم. این کتاب زمانی چاپ شد که نیما هنوز زنده بود. می‌دانیم که نیما اشعارش را قبل از چاپ با دقت پاکنویس می‌کرد[1]، برای درستی چاپ آنها حساسیت فراوانی به خرج می‌داد و اشتباهات چاپی اشعارش را به ناشر آن یا به رفقای خود گوشزد می‌کرد. مثلاً در نامه‌ای که در سال ۱۳۰۳ به عشقی نوشته است، از اغلاطی که ناشر بخش‌های چاپ‌شدهٔ *افسانه* در *قرن بیستم* مرتکب شده است گله‌مند است چراکه به قول او این اغلاط موجب تشویه رخسار واقعی اشعارش شده و فرصتی به مخالفین او بخشیده است که هنر شعرش را به باد تمسخر و انتقاد بگیرند و مهارت او در سخن‌سرایی را زیر سؤال ببرند (نیما ۱۳۷٦: ۸۰). اما در نامه‌ای که اندکی پس از چاپ کتابش به جنتی عطایی نوشته، هیچ ملاحظه یا شکایتی را در مورد چاپ اشعارش متوجه مخاطب خود نساخته است (همان ۵۳٦–۵۳۸). جنتی

[1] جنتی عطایی به گواهی جلال آل احمد این مجموعه اشعار را زیر نظر و توصیه‌های خود نیما به چاپ رساند (آل احمد ۱٤۹).

عطایی صفحهٔ آخر کتاب را به تصحیح اغلاط چاپی آن اختصاص داده و به احتمال زیاد همین امر، مراتب رضایت نیما از چگونگی نشر اشعارش را در پی داشته است. در این «غلطنامه» که شانزده مورد اشتباه چاپی از اجزای مختلف کتاب در آن تصحیح شده است هیچ واژه‌ای از این بند *افسانه* به چشم نمی‌خورد. بنابراین شکل بند مورد نظر به‌گونه‌ای که در کتاب جنتی عطایی چاپ شده است باید شکل درست آن بوده باشد.

نتیجهٔ این استدلال از لحاظ فنی نیز با آنچه در دیگر بندهای شش سطری *افسانه* ملاحظه کردیم همخوانی دارد. اگر سطر چهارم و پنجم بند را در کنار هم قرار دهیم خواهیم داشت:

تا به هم یار و دمساز باشیم،
نکته‌ها آمد از قصه **کوتاه**.
اندر آن گوشه، چوپان زنی، زود
ناف از شیرخواری بُرید. **آه!**
چه زمانی چه دلکش زمانی!
(– ∪ –/– ∪ –/– ∪ –/–)

بدین ترتیب سطر چهارم و پنجم این بند، دو مصراع مستقل نیستند بلکه دو بخش مجزا از یک مصراع‌اند که از لحاظ کمّیت وزنی با دیگر مصراع‌های بند یکسان و با مصراع دومِ بند هم‌قافیه است و بند را به شیوهٔ (– ب – ب) که شیوهٔ معمولِ قافیهٔ بندهای *افسانه* است قافیه‌بندی می‌کند.

این خوانش اشتباه طاهباز، بیانگر درک نادرست او از راهکاری است که نیما در طرز ادای گفتارها و تغییر متکلم‌ها که گاه با تجزیهٔ مصراع‌ها نیز همراه است در پیش گرفته بود. در واقع هر پنج حالت تجزیهٔ مصراع‌ها با تغییر متکلم همراه است اما این تغییر زمانی صورت می‌گیرد که مصراع از حیث وزن هنوز تکمیل نشده است. یعنی نقطهٔ پایان کلام با نقطهٔ پایان واحد شعر که مصراع باشد مطابق نیست. سخنگو در این پنج بند آزادانه و بنا به ضرورت کلام همان جا که خواسته است، مطلب خود را در بطن مصراع و نه در آخر آن به پایان رسانده است. این آزادی به اعتقاد نیما شبیه همانی است که یک متکلم معمولی به هنگام صحبت کردن به‌گونه‌ای طبیعی در کوتاه و بلند

ساختن جمله‌های خود به ضرورت معنیِ موردِ نظرِ خود دارد. این امر در *افسانه* سبب شده است که مصراع‌های تجزیه‌شده از حیث معنا غیرمستقل بوده و به مصراع‌های ماقبل و مابعد خود وابسته باشند. نیما در مقدمه، دربارهٔ گنجایش قالب *افسانه* می‌نویسد: «این ساختمان این‌قدر گنجایش دارد که هرچه بیشتر مطالب خود را در آن جا بدهی از تو می‌پذیرد: وصف، رمان، تعزیه، مضحکه ... هرچه بخواهی» (۱۳۷۵: ۳۷).

واضح است که منظور نیما از «نمایش»، نوع نمایشنامهٔ ادبی به‌معنی کامل کلمه نیست. در واقع «نمایش» نیما یک نوع (ژانر) ادبی نیست بلکه یک قالب شعری است با ساختاری انعطاف‌پذیر و با نظمی «طبیعی» متناسب با مضامین وصفی یا روایی. پس اگر *افسانه* یک نمایشنامه نیست، چرا نیما در تعریف قالب آن واژهٔ «نمایش» را به کار برده است؟

۵. «نمایش»: قالبی مُلهَم از ویکتور هوگو

نیما در نامه‌ای که تحت عنوان «آقای من» در سال ۱۳۰۳ به مخاطبی ناشناس نوشته است *افسانه* را شعری نوین می‌خواند و می‌نویسد:

> از *افسانهٔ* من پیروی می‌کنند اما فقط به‌صورت و همین‌طور از چند قسمت شعرهای جدید؛ دیگر بدون اینکه بدانند که چه سرّی شعر قدیم و جدید را از هم متمایز می‌کند. این گمراهی برای من که می‌خواهم مردم را به حقیقت صنعت هدایت کرده باشم خالی از تأسف نیست. قبل از شاعریِ من هم که به ندرت و تفنن مردمان متوسط به طرز شعر مغرب پیروی کرده‌اند. گذشته از اینکه این پیروی از حیث بیان ادبی ناقص است، از حیث صنعت کاملاً ناقص‌تر است. هرچند اثر و تهییج ناشی از طبیعت اشخاص است و آموختنی نیست لکن در نظر گرفته‌ام که بعد از چند سال عمل و خوب باز کردن درب این مکتب جدید ادبی مغرب، شروع کنم به فاش کردن اسراری که مرا فریفتهٔ این مکتب کرده است (۱۳۷٦: ۸۳-۸٤).

نیما در این مقطع از نامهٔ خود نشان می‌دهد که مُنکر تلاش‌های اولیه‌ای نیست که برخی شاعران ایرانیِ قبل از او در جهت تجدد ادبی به پیروی از ادبیات غربی انجام داده‌اند، اما این اقدامات را نه‌تنها برخاسته از انگیزه‌ای پایدار نمی‌داند بلکه آن را ناقص و ناتمام می‌پندارد. او این خصوصیات را به‌وضوح به آثار «قبل از شاعری [خود]» نسبت می‌دهد و *افسانه* را در نقطهٔ مقابل آن به‌عنوان نخستین نمونهٔ پیروی کامل از

ادبیات غرب به خواننده معرفی می‌کند. نیما نوید فاش نمودن رازهای مکتب غربی جدیدی را می‌دهد که او را شیفتهٔ خود ساخته است. از آنجا که سر این سخن را در مورد *افسانه* باز نموده است می‌توان نتیجه گرفت که «تازه‌های» *افسانهٔ* او با برداشت‌هایش از این مکتب غربی در ارتباط تنگاتنگ است. اما شاعر *افسانه* به این نوید خود هرگز جامهٔ عمل نپوشاند و ما ناچاریم خود به تحقیق و تفحص در شناسایی و شناساندن این مکتب بپردازیم.

از نوشته‌ها و نظریات و انتقادات ادبی برجای مانده از دورهٔ نیما چنین برمی‌آید که نویسندگان ایرانی در آن دوره مکتب رُمانتیسم را نمایندهٔ ادبیات نوین عصر می‌پنداشتند. آشنایی آنان با رُمانتیسم اروپایی بیشتر از طریق شناخت ادبیات فرانسه و مخصوصاً آثار ویکتور هوگو بود. آنها ویکتور هوگو را سرشناس‌ترین چهرهٔ این مکتب در اروپا قلمداد می‌کردند (احمد؛ آرین‌پور ٤٥١-٤٥٢). در اینجا نشان خواهیم داد که راهکار «تازه‌ای» که نیما در قالب *افسانه* تجربه کرد و جنبه‌های مثبتی که به آن نسبت داد با برخی نظریات این شاعر رمانتیک فرانسوی در پیوند تنگاتنگ است.

ویکتور هوگو در نامه‌ای به رفیق عروض‌دان خود ویلهِلم تِنَن[۱] تلاش‌های مخاطبش را در کتاب *عروض مکتب نوین* برای شناساندن خصوصیات شعر نوین (vers moderne) تکریم می‌کند. او در این نامه خطاب به تِنَن می‌نویسد:

> شما به همگان ماهیت بیت نوین[۲] را توضیح می‌دهید. این بیت شکستهٔ معروف را [...]. بیت شکسته به‌ویژه یک نیاز مخصوص به نمایشنامه است. از لحظه‌ای که جنبهٔ طبیعی در زبان نمایشی [می‌باید] پدیدار گردد، نیازمند بیتی است که بتواند با خود سخن بگوید. بیت شکسته ساخته شده است تا شعر نمایشی بتواند به‌گونه‌ای تحسین‌برانگیز آن مقدار از نثر را که باید در خود بگنجاند دریافت کند (تنن iij–ij).

---

[۱] Wilhelm Ténint پاورقی‌نویس، مورخ، منتقد هنر و پیرو ویکتور هوگو بود. برخی کتاب *عروض مکتب نوین* او را «منشور رمانتیک‌ها» قلمداد می‌کردند (سیگل).

[۲] تا امروز نیز در ادبیات نظری فرانسه برای نام بردن از شعر نوین و شعر آزاد، بیشتر از تسمیه‌های بیت نوین (vers moderne) و بیت آزاد (vers libre) استفاده می‌شود.

با اندکی توجه درمی‌یابیم که این مقطع دربرگیرندهٔ واژگانی است که ما در مقدمهٔ *افسانه* بدان برخوردیم. ویکتور هوگو در این نامه خصوصیات شیوهٔ خاصی از ساختار شعر را که بیت شکسته می‌خواند برمی‌شمرد و آن را به‌جهت نیازی که نمایشنامهٔ منظوم فرانسوی به باور او در «طبیعی» نمایاندن ساختار زبان خود دارد به این نوع ادبی نسبت می‌دهد. دیدیم که نیما نیز ساختمان «جدید» *افسانه* را «نمایش» نامیده است، چراکه به زعم او «به‌طور اساسی این ساختمانی است که با آن به‌خوبی می‌توان تئاتر ساخت» و اشخاص را به‌گونه‌ای «آزاد» و «طبیعی» به سخن درآورد. پافشاری نیما در استفاده از این قالب در دفاع از «آزادی»‌ای است که در اندازه‌گیری واحدهای زبانی و وزنی و مطابقت ندادن آنها به شاعر می‌بخشد و ما نشان خواهیم داد که این همان انگیزه‌ای است که ویکتور هوگو در دفاع از بیت شکسته برای نمایشنامهٔ منظوم داشت. بدین منظور به بررسی نظریهٔ بیت شکسته که در کتاب ویلهلم تنن آمده است می‌پردازیم.

شاعر فرانسوی بنا به قواعد کلاسیک سخن‌سرایی این زبان، در نگارش الکساندرن سنتی (بیت دوازده هجایی) دو نوع شطر را همواره در نظر داشت. یکی شطر وزنی بود که همیشه در وسط بیت واقع بود و آن را از لحاظ وزنی به دو واحد کوچک‌تر تقسیم می‌کرد. دیگری شطر زبانی بود که عبارت بود از محل تکمیل واحد زبانی (جمله). شاعر ناچار بود بنا به قوانین سنتی شعر فرانسه، این دو شطر الکساندرن را همواره با هم منطبق سازد، به‌گونه‌ای که محل شطر وزنی که همواره در هجای ششم و دوازدهم بیت واقع بود محل شطر زبانی نیز باشد. به عبارت دیگر، محل شطر زبانی و وزنی در الکساندرن سنتی، همواره ثابت و یکسان بود. اما این قاعده در بیت شکسته مراعات نمی‌شود و شطر زبانی دیگر محل ثابتی ندارد بلکه می‌تواند «آزادانه»، بنا به ضرورت معنا و بدون توجه به شطر وزنی در بیت قرار گیرد. به همین علت آن را «شطر متحرک» می‌نامیدند (همان ۲۲). تنن در این باره می‌نویسد:

> پس شکستن بیت عبارت است از [...]، ترکیب آن از دو بخش چهار و هشت، سه و نه، پنج و هفت [هجایی] و الخ، به‌جای دو بخش متساوی شش هجایی (همان ٦١).

با این حال این عروض‌دان اعتقاد دارد که شکستن بیت به هیچ وجه به حذف شطر وزنی از شعر منجر نمی‌شود.

> بهترین نوع بیت، همان بیت غنایی با شطر ثابت است. او همواره نوعی از تسلط را دارا می‌باشد [...]. حتی زمانی که بیت را می‌شکنیم و شطر را جابه‌جا می‌کنیم، شطر ابتدایی آن را همواره در نظر می‌گیریم و آن را به‌گونه‌ای قابل تشخیص معین می‌کنیم (همان ۷۸).

تنن اذعان می‌دارد که شعرای کلاسیک فرانسه همچون مولیر و لافونتن نیز گهگاه از فن «شکستن» بیت سود می‌جسته‌اند اما بر این امر پافشاری می‌کند که هرگز کسی جز ویکتور هوگو، نمایندهٔ «مکتب نوین» (رمانتیسم)، این فن را این‌گونه مطالبه نکرده است. او در کتاب خود برای شرح و توصیف بیت شکسته نمونه‌های متعددی می‌آورد. ما در اینجا تنها به دو نمونه از ویکتور هوگو بسنده می‌کنیم (همان ٦٥، ٧١) که عدم تطابق شطرهای وزنی و معنایی در آن به‌وضوح قابل مشاهده است. در این نمونه‌ها شطرهای معنایی را با نشانهٔ / و شطرهای وزنی را با نشانهٔ // نشان داده‌ایم.

Plus d’unité. / Les nœuds // des Etats se défont:[1]
Le pape et l’empereur sont // tout. / - rien n’est sur terre[2]

تنن خاطرنشان می‌کند که بیت شکسته نمی‌تواند بیت منحصربه‌فرد شعر باشد بلکه بنا به حاجت و «برای نگفتنِ حتی یک واژهٔ زیاده از حد» از آن استفاده می‌شود. به اعتقاد تنن این فن راهکاری است برای اجتناب از به‌کار گرفتن واژه‌هایی که پیشتر تنها به ضرورت وزن ـ و نه به ضرورت معنا ـ در بیت وارد می‌شدند (همان ۷۸). دیدیم که نیما نیز در مقدمهٔ خود به‌دنبال چنین هدفی بود که شاعر دیگر ناچار به استفاده از حشو و زواید نباشد.

ویکتور هوگو در دفاعیه‌ای که به پشتیبانی از نوع نمایشنامهٔ منظوم، در مقدمهٔ نمایشنامهٔ کرامول (Cromwell) خود نوشته است، بیت (شعر) نمایشی را بیت آزاد (vers libre) می‌خواند چراکه به اعتقاد او شاعر می‌تواند «به موقع آن را بشکند و شطر

---

[1] اتحاد بیشتر. گره حکومت‌ها باز می‌شود.
[2] پاپ و امپراتور همه‌چیزند. چیز [دیگر]ی بر زمین نیست.

را جابه‌جا کند تا یکنواختی الکساندرن آن را کتمان کند» (هوگو ۱۹۸۵: ۲۹). اینجاست که حسّ نوین ویکتور هوگو بروز پیدا می‌کند، چون معتقد است نظم حاکم بر شعر قدیم به یکنواختی در شعر می‌انجامد. به اعتقاد او همین یکنواختی سبب شده بود که برخی «اصلاحگران شاخص» (réformateurs distingués) خواستار فاصله گرفتن نمایش از نظم به سود نثر بودند.

> آنها اعتقاد داشتند که عناصر زبان شعری ما با طبیعت و حقیقت ناسازگار است. الکساندرن آنها را چنان کسل کرده بود که [سرانجام] آن را به‌نوعی مردود دانستند بدون آنکه بخواهند به او گوش فرادهند و شاید اندکی عجولانه نتیجه گرفتند که نمایش باید به نثر نوشته شود (همان ۲۸).

این نتیجه‌گیری به اعتقاد هوگو یک اشتباه در قضاوت بود. نامهٔ او به تنن بر این عقیدهٔ او دلالت دارد. او در آن به مخاطب خود اطمینان می‌دهد که «بیت شکسته»، آن مقدار از نثر را که نمایش منظوم باید در خود بگنجاند تأمین می‌کند. اگر منظور از «نثر» گفتمانی باشد که در آن یگانه شاخص تنظیم اندازهٔ واحدهای زبانی همان ضرورت معنا و منظور از «طبیعی» بودن نیز اختلاف اندازهٔ این واحدها بنا به حاجت مطلب باشد، آزادی نسبی که بیت شکسته در رابطه با واحد وزنی به زبان شعر می‌بخشد می‌تواند زبان نمایشنامه را به‌نوعی به زبان نثر نزدیک کند. نیما نیز در مقدمهٔ *افسانه* اولویت بخشیدن به معنا بر پایهٔ فن تازه‌اش را شرط «طبیعی» جلوه دادن آن می‌داند.

> چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است همانا رعایت معنی و طبیعت خاص هر چیز است و هیچ حُسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به‌طور ساده جلوه بدهد (نیما ۱۳۷۵: ۳۸).

لازم به ذکر است که نیما همهٔ آنچه را که در *افسانه* به‌دنبال آن بوده، در مقدمهٔ آن ذکر نکرده است. به‌عنوان مثال از طبیعی بودن زبان نثر و نزدیک کردن زبان منظوم *افسانه* به آن سخنی نمی‌گوید، اما در دیگر نوشته‌های نظری او، آنجا که از جنبهٔ «انقلابی» *افسانه* در دگرگون ساختن قواعد کهن دفاع می‌کند می‌توان به این حقیقت پی

برد که او نیز همچون ویکتور هوگو زبانی نزدیک به «طبیعت» زبان نثر را برای شعر می‌طلبید. در نامه‌ای که در سال ۱۳۰۳ به عشقی نوشته است می‌خوانیم:

> اگر به تقلید صرف از افسانهٔ من کسی نتواند اسرار این انقلاب را زنده نگاه داشته باشد هرگز نقصی برای کار من نخواهد بود چراکه اصل پیش من است [...]. اصول عقیدهٔ من «نزدیک کردن نظم به نثر و نثر به نظم است»؛ عقیده‌ای که خیلی‌ها داشته‌اند. نزدیکی [نثر به] نظم از حیث خیالات شاعرانه که تاکنون در نثر فارسی داخل نشده است. و [نظم به] نثر از حیث تمامیت و سادگی. به این معنی، همان‌طور که نثر از مقاصد ما تعریف و توصیف می‌کند، همان طرز صنایعی را که در نثر موجود می‌شود، آنها را با نظم معامله بدهیم (اما مقصود از صنعت علم بدیع روسبی نیست) ۱ـ شعر ما در صورت، موزون و در باطن مثل نثر، تمام وقایع را وصف‌کننده باشد [...] (نیما ۱۳۷٦: ۸۲).

این مقطع از نامهٔ نیما با آنچه او در مقدمهٔ *افسانه* گفته است نه‌تنها بی‌ارتباط نیست بلکه مکمل آن است. او تلاش می‌کند شبهه‌ای را که ممکن است موجب برداشت نادرست از مقصود او شود از میان بردارد. نیما به مخاطب خود می‌فهماند که منظور او از طرز صنعت نثر، نه در حیطهٔ علم بدیع است و نه عبارت از نوشتن شعر به نثر. چنانچه در عمل نیز مشاهده کردیم، وجود تضمین در برخی بندهای *افسانه*، به نظم وزن شعر آن خدشه‌ای وارد نمی‌کند.

نیما به‌وضوح اذعان می‌دارد که عقیدهٔ نزدیک کردن نظم به نثر (و برعکس) خاص او نبوده و پیشتر نیز معمول بوده است. قبلاً نشان دادیم که در نامه‌ای، از فریفته شدن خود به یک مکتب ادبی غربی خبر می‌دهد. اما در هر دو مورد از کسی یا کسانی که قبل از او ادعای نزدیک کردن این دو نوع ادبی را داشته‌اند و یا از مکتبی که چنین نظریاتی را در خود پرورانده است نامی نمی‌برد.

نکات مشترک متعددی بین نظریات نیما و ویکتور هوگو را برشمردیم که نشان می‌دهد نیما در تهیهٔ این نظریه تحت تأثیر آراء و عقاید ویکتور هوگو در زمینهٔ بیت شکسته بوده است که در اواخر قرن نوزدهم میلادی به‌عنوان یکی از خصوصیات بارز شعرِ «مکتب نوین» (رمانتیسم) فرانسه مطرح بود.

در شعر ویکتور هوگو نمونه‌های فراوانی از بیت شکسته را مخصوصاً به‌هنگام تغییر سخنگو در مکالمات شعری می‌توان یافت. در بخشی از شعر " Welf, castallan d'Osbor" از مجموعه اشعار *La Légende des siècles* او می‌خوانیم (به نقل از هوگو ۲۰۰۲: ۳۹۵):

[…]
LE VIELLARD
Un pauvre, oui.
L'ÉTUDIANT
Jamais roi dans sa coupe ne but.[1]
[…]

در این الکساندرن، شطر زبانی در محلِ ایستِ معنایی که با یک نقطه بین دو واژهٔ oui و Jamais نمایانده شده است و سر سخن را از گوینده‌ای به گوینده‌ای دیگر می‌دهد قرار می‌گیرد و قبل از شطر وزنی که در وسط بیت، بین دو واژهٔ Jamais و roi قرار دارد واقع می‌شود. عروض‌دانان فرانسوی این نوع تضمین در شعر فرانسه را «contre-rejet» و عکس آن را «rejet» می‌نامند. در نوع اول، «مصراعِ» نخستِ بیت از لحاظ معنا قبل از شطر وزنی تکمیل می‌شود و به‌ناچار بخشی از مصراع دوم را نیز دربرمی‌گیرد. در نوع دوم، «مصراع» نخست بیت از حیث معنا بعد از شطر وزنی تکمیل می‌شود لذا بخشی از آن به مصراع دوم بیت راه پیدا می‌کند (مازالِرا ۱۱٤–۱۳۸؛ موریه ٤۵–٤۸). در نمونهٔ فوق، با اینکه واژهٔ Jamais از لحاظ وزن، مصراع نخست بیت را کامل می‌کند، از حیث معنا به مصراع دوم بیت وابسته است. در *افسانه* نیز حالات مشابهی به وقوع می‌پیوندد:

افسانه: «من بر آن موج آشفته دیدم
یکه‌تازی سراسیمه.»
عاشق: «اما
من سوی گلعذاری رسیدم
درهمش گیسوان چون معما،
همچنان گردبادی مشوش» (نیما ۱۳۷۵: ٤۰)

[1] **پیرمرد**: یک فقیر، آری. **دانش‌آموز**: هرگز پادشاه در جامش نیاشامیده است.

با اینکه سطر دوم و سوم این بند، یک مصراع واحد را تشکیل می‌دهد، واژهٔ انتهای مصراع (اما) از لحاظ معنا متعلق به مصراع بعدی است و وقوع تضمین در این بند با تبدیل سخنگو از افسانه به عاشق همراه است.

عدم تطابق پایان واحدهای وزنی و زبانی در شعر ویکتور هوگو می‌تواند حتی در بطن کلام یک گوینده نیز صورت پذیرد. کمی دورتر در همان گفت‌وگو می‌خوانیم (هوگو ۲۰۰۲: ۳۹۷):

[…]
LE VIELLARD
Ce burg les gêne. Ils ont résolu de l'abattre.[1]
[…]

در این بیت، شطر معنایی با تغییر متکلم همراه نیست و در بطن کلامِ همان گوینده وارد عرصه می‌شود. در *افسانه* نیز می‌توان چنین حالتی را مشاهده کرد. مثلاً در نمونهٔ زیر که بخشی از سخن افسانه است می‌خوانیم:

نکته این است، دریاب فرصت،
گنج در خانه، دل رنج اندوز
از چه؟ ـ آیا چمن دلربا نیست؟ (نیما ۱۳۷۵: ٤٩)

بخش پایانی جملهٔ استفهامی که در مصراع دوم قرار دارد، در ابتدای مصراع بعدی به پایان رسیده است که موجب عدم تطابق مرزهای معنایی و وزنی شده است.

پس *افسانه*، این «غزلِ» «نمایشی»، در واقع میدان آزمایشی برای یک شکل جدید شعری بود که به قول نیما قادر باشد انواع متون وصفی و روایی را در خود بگنجاند. هدف اصلی شاعر از به‌کار بستن این قالب، «شکستن بیت» شعر فارسی بود. او بدین منظور شیوهٔ دیالوگیِ *افسانه* را برگزید که به قول ویکتور هوگو بهترین شیوه برای ترسیم گفتاری «طبیعی» بود.

نیما بین *افسانه* و نخستین شعر خود به وزن آزاد بیش از شصت شعر سرود اما در همهٔ این اشعار از برخی خصوصیات جدیدی که به نخستین «نمایش» خود نسبت

[1] **پیرمرد**: این قلعه آزارشان می‌دهد. تصمیم به ویرانی‌اش گرفته‌اند.

می‌داد به‌ندرت استفاده کرد و تنها فنّ «بیت شکسته» را در آن به کار بُرد (برای مثال رجوع شود به دو شعر *محبس* و *قلعهٔ سقریم* در: نیما ۱۳۷۵: ۷۳–۸۲، ۱۶۸–۲۲۱). او در مقدمهٔ *افسانه* ادعا کرد که پایه‌های سخن‌سرایی جدیدی را بنا نهاده است و نوید نگارش «نمایش» دیگری را به مخاطب خود داد اما نمایش‌نگاری نیما عملاً به همین یک نمونه منحصر شد و این به‌مثابهٔ عقب‌نشینی او از بخشی از اقداماتش در *افسانه* بود. در اشعار دیالوگی که بین *افسانه* و *ققنوس* سرود واژه‌هایی چون گفتم و گفتا را دوباره وارد شعر کرد و جز در یک نمونه که در زیر می‌آوریم، از مجزا کردن اجزای بیت و مصراع شعر خودداری کرد.

مهربانا!
جواب کاغذ تو
من ندانم چگونه باید داد. (همان ۱۲۰)
[...]
فاعلاتن
مفاعلن فعلن
فاعلاتن مفاعلن فعلن

تا قبل از سرایش *ققنوس* این تنها نمونه‌ای است که در آن عدم تطابق واحد وزنی و زبانی با تجزیهٔ مصراع همراه است. در اشعار دیگری که نیما در این دوره سروده است و گفت‌وگو در آن بخش قابل توجهی از گفتمان شعر را تشکیل می‌دهد، عدم تطابق این دو واحد با تجزیهٔ مصراع یا بیت همراه نیست. مثلاً در بخشی از شعر بلند *سرباز فولادین* که در سال ۱۳۰۶ سروده شده است می‌خوانیم:

پرسید از نگهبان با یک تکان سر:
ما را کجاست منزلگه؟ (پیش از آنکه در
بر او گشاید از تاریک دخمه‌ای.)
ـ این جای تو است. دادش خاموشی‌ای جواب
آن دم که در گشود بر او. یعنی این عذاب
هر زنده را که زد چون زندگان نفس (همان ۱۲۷)

تنها خصوصیتی که این شعر از *افسانه* ارث برده است همان فنّ «بیت شکسته» است. تطبیق این فن را می‌توان به‌راحتی در سه مورد ملاحظه کرد. تنها مصراع نخست از مجموع این شش مصراع از حیث معنا مستقل است و دیگر مصراع‌ها به‌دلیل وجود تضمین، استقلال معنایی ندارند. به عبارتی دیگر، جملاتی که در مصراع‌های دوم، چهارم و پنجم با واژه‌های پیش، دادش و یعنی آغاز می‌شوند از حیث معنا مستقل نیستند و به مصراع‌های بعد وابسته‌اند. اما برعکس *افسانه* واژه‌های هم‌طرازِ گفتم و گفتا (در این نمونه: پرسید و جواب داد) نیز به‌همراه نام شخصیت‌های گفت‌وگو (در این نمونه: نگهبان و خاموشی) دوباره وارد بطن شعر شده‌اند و از آن طرز نمایشنامه مانندی که در آن، اسامی اشخاص با دو نقطه، خارج از متن جلوی گفتارشان می‌آمد خبری نیست.

بی‌شک *افسانه* مرحلهٔ آغازین تجدد فُرم شعر فارسی توسط نیما بود. درست است که در این شعر اثری از تغییر و «اصلاح» قواعد وزن آن‌چنان که در *ققنوس* و اشعار بعد از آن مشاهده می‌شود نیست اما این دو آنِ (Moment) شعری در نزد نیما از سرچشمهٔ نظری واحدی آب می‌خورد که عبارت است از آزادسازی شعر از برخی قواعد کُهن نگارش برای رسیدن به زبانی «طبیعی». این جنبهٔ «طبیعی» در *افسانه* با آزادی شاعر در منطبق نکردن پایان واحدهای وزنی و معنایی بنا به ضرورت کلام صورت می‌گیرد و در شعر آزاد نیز با آزادی شاعر در کوتاه و بلند کردن مصراع‌های شعر بر همان مبنا و به همان ضرورت.

لازم به ذکر است که هدف نگارندهٔ این مقاله این نیست که نیما را نخستین شاعر فارسی‌زبانی قلمداد کند که در شعرش تضمین به کار برده است، همچنان که ویکتور هوگوی فرانسوی نیز نخستین کسی نبود که فن بیت شکسته را در شعر فرانسوی به کار برد. فرق این دو شاعر متجدد با شعرای پیش از خود در این است که هر دو برای نخستین‌بار از فنی که پیشتر به‌عنوان ضعف نگارش، منفور بود و به‌ندرت و به‌ناچار به شعر راه پیدا می‌کرد، به‌عنوان وسیله‌ای نو برای رسیدن به نوعی «آزادی» و «طبیعی»گویی در گفتار شعری دفاع نمودند و به نام تجدد ادبی، در مورد آن نظریه‌پردازی کردند.

نیما در *افسانه* با پیاده کردن فن بیت شکسته، نوع دیگری از بی‌قاعدگی را به‌مثابهٔ فرصتی برای دخالت دادن ذوق و سلیقهٔ شخصی شاعر و ترسیخ فردیت در ترسیم ساختار اشعارش پیش رو نهاد و عملاً خود را در امتداد همان مسیری قرار داد که متجددین سنت‌شکن در پیش گرفته بودند.

٦. نتیجه‌گیری

به‌عکس آنچه تاکنون در نقد شعر معاصر فارسی تصور شده است، وزن آزاد نیمایی را نه به‌عنوان مرحلهٔ نخست بلکه به‌مثابهٔ مرحلهٔ دوم تجدد فُرم شعر فارسی به قلم نیما باید تلقی کرد. تلاش نخست او در این زمینه به بیش از پانزده سال قبل از نگارش *ققنوس* بازمی‌گردد؛ هنگامی که در نگارش *افسانه* تحت تأثیر نظریات ویکتور هوگوی فرانسوی فن «بیت شکسته» را در شعر فارسی پیاده کرد و برای نخستین‌بار در ادبیات فارسی به نظریه‌پردازی دربارهٔ آن پرداخت. منظور از شکستن بیت، مطابقت ندادن واحدهای وزنی و معنایی به ضرورت گفتار شعر و به هدف ایجاد زبانی «آزاد» و «طبیعی» در آن است. این فن و تبعات آن در *افسانه* به پیدایش قالب جدیدی در شعر فارسی انجامید که نیما آن را «نمایش» خواند. با این حال این قالب منشأ پیدایش نوع شعری تازه‌ای در ادبیات فارسی نشد. به عبارت دیگر، این تسمیه را نباید نقطهٔ انطلاق یک ژانر ادبی نوین در تاریخ ادبیات فارسی تلقی کرد. استفاده از این واژه تنها به‌مثابهٔ پُلی بود تا نیما بتواند از طریق آن، فن بیت شکسته را که ویکتور هوگو از آن به‌عنوان هنر «شعر نوین» مخصوصاً در نوع نمایشنامهٔ منظوم دفاع می‌کرد در شعر فارسی پیاده کند. به همین علت بود که نیما بعد از *افسانه* به‌یکباره قالب «نمایش» و ایدهٔ «نمایش»نویسی را کنار گذاشت و صرفاً به «شکستن» بیت که آن را ضامن «طبیعی» شدن زبان و گفتار شعر می‌دانست پرداخت. آزادی کلام، گفتار «طبیعی»، شکستن یکنواختی زبان و موسیقی شعر که محور اصلی کار نیما در به‌کار بردن قالب «نمایش» بود بعدها در نظریهٔ وزن آزاد او به‌عنوان محور اصلی تجدد وزن و فُرم شعر او تداوم پیدا کرد.

منابع

آرین‌پور، یحیی. *از صبا تا نیما*. جلد ۲. تهران: فرانکلین، ۱۳۵۰.
آل احمد، جلال. *نیما چشم جلال بود*. تهران: کتاب سیامک، ۱۳۷٦.
احمد، آمر طاهر. «پیدایش چهارپاره و جایگاه آن در تجدد شعر فارسی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۲/۱ (پاییز و زمستان ۱۳۸۹).
بهار، محمدتقی. [۱] «انتقادات در اطراف مرام ما.» *مجلهٔ دانشکده*. ۳ (۱۲۹۷).
ـــــــ . [۲] «تأثیر محیط در ادبیات (۱).» *مجلهٔ دانشکده*. ۵ (۱۲۹۷).
ـــــــ . [۳] «شعر خوب (۱).» *مجلهٔ دانشکده*. ٦ (۱۲۹۷).
ـــــــ . [٤] «شعر خوب (۲).» *مجلهٔ دانشکده*. ۷ (۱۲۹۷).
پارسی‌نژاد، ایرج. *روشنگران ایرانی و نقد ادبی*. تهران: سخن، ۱۳۸۰.
جنتی عطایی، ابوالقاسم. *نیما، زندگانی و آثار او*. تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه، ۱۳۳٤.
حافظ، شمس‌الدین محمد. *دیوان حافظ*. ۲ جلد، چ دوم. به کوشش پرویز ناتل خانلری. تهران: خوارزمی، ۱۳٦۲.
حمیدیان، سعید. *داستان دگردیسی (روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج)*. چ دوم. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۳.
شفق سرخ. شماره‌های ٤۹، ۵۲، ٦۲ (سال ۱۳۰۱).
شمسِ قیس، شمس‌الدین محمد بن قیس رازی. *المُعجم فی مَعاییرِ اشعارِ العَجَم*. به تصحیح علامه محمد بن عبدالوهاب قزوینی، استاد مدرس رضوی و سیروس شمیسا. تهران: علم، ۱۳۸۸.
شمیسا، سیروس. *انواع ادبی*. ویراست چهارم. تهران: میترا، ۱۳۸٦.
طاهباز، سیروس. *کماندار بزرگ کوهساران: زندگی و شعر نیما یوشیج*. تهران: ثالث، ۱۳۸۰.
لنگرودی، شمس. *تاریخ تحلیلی شعر نو (۱۲۸٤ـ۱۳۳۲)*. جلد ۱، چ پنجم. تهران: مرکز، ۱۳۸۷.
ملک‌پور، جمشید. *ادبیات نمایشی در ایران*. جلد ۱. تهران: توس، ۱۳٦۳.
مهاجرانی، سید عطاءالله. *افسانهٔ نیما*. تهران: اطلاعات، ۱۳۷۵.
میرزاده عشقی، محمدرضا. *کلیات میرزاده عشقی*. به کوشش علی‌اکبر مشیر سلیمی. چ دوم. لوس‌آنجلس: شرکت کتاب، ۱۳۸۵.

نفیسی، سعید. *به روایت سعید نفیسی (خاطرات سیاسی ادبی جوانی)*. به کوشش علی اهتمام. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.

نیما یوشیج. [۱] [سخنرانی بدون عنوان]. *نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران*. به کوشش مجتمع فرهنگی روابط ایران و اتحاد جماهیر شوروی. تهران: رنگین، ۱۳۲٦.

ـــــــ . [۲] *ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش*. ساربروکن: نوید، ۱۳٦۸.

ـــــــ . [۳] *برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج (نثر)*. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: بزرگمهر، ۱۳٦۹.

ـــــــ . [٤] *مجموعهٔ کامل اشعار فارسی و طبری*. به کوشش سیروس طاهباز. چ پنجم. تهران: نگاه، ۱۳۷۵.

ـــــــ . [۵] *نامه‌های نیما*. به کوشش شراگیم یوشیج. تهران: نگاه، ۱۳۷٦.

ـــــــ . [٦] *یادداشتهای روزانهٔ نیما یوشیج*. به کوشش شراگیم یوشیج. تهران: مروارید، ۱۳۸۷.

واعظ کاشفی سبزواری، میرزا حسین. *بدایع الأفکار فی صنایع الأشعار*. به کوشش میر جلال‌الدین کزّازی. تهران: نشر مرکز، ۱۳٦۹.

Ahmed, Amr Taher. *La «Révolution littéraire», Étude de l'influence de la poésie française sur la modernisation des formes poétiques persanes au début du XX*e *siècle*. Wien: Verlag der Österreichischen akademie der Wissenschaften, 2012.

Hugo, Victor. *Les Contemplations*. Paris: Le livre de Poche, 1985.

------. *La Légende des siècles*. éd. A. Laster. Paris: Gallimard, 2002.

Mazaleyrat, Jean. *Éléments de métrique française*. 7e éd. Paris: Armand Colin, 1990.

Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 5e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

Siegel, Patricia J. *Wilhelm Ténint et sa* Prosodie de l'école moderne. Paris–Genève: Champion–Slatkine, 1986.

Ténint, Wilhem. *Prosodie de l'école moderne*. Paris: Didier, 1844.