ویلیام وردزورث و نیما یوشیج: پیوندهای زندگی، شعر و اندیشهٔ دو شاعر رمانتیک

کامران احمدگلی*

ادریس رنجی**

چکیده

زمانه، زندگی، اشعار و نظریه‌های انتقادی و ادبی ویلیام وردزورث، طلایه‌دار جنبش رمانتیک در ادبیات انگلستان، و نیما یوشیج، که در دوره‌ای از زندگی شاعری رمانتیک شمرده می‌شود، شباهت‌های بسیاری دارند. هر دو شاعر در زمانهٔ انقلاب و آشوب زیستند و به سهم خود بر سنت‌های ادبی غالب در کشورشان شوریدند و تلاش‌های آنان انقلابی در شعر و نظریهٔ ادبی به وجود آورد. این مقاله با نگاهی به اصول اثبات‌شدهٔ جنبش رمانتیسم به مشخص‌کردن پیش‌زمینه‌های مشابه زندگی‌نامه‌ای، اجتماعی- اقتصادی و فلسفی دو شاعر پرداخته و سپس به بررسی نزدیکی‌های نوسازی دو شاعر در نظریه و عمل می‌پردازد. در این کار رویکرد دو شاعر به مفاهیمی مانند شعر و شاعری، محتوا، زبان، احساسات و عواطف و جامعه تحت بررسی قرار می‌گیرد و مشخص می‌شود که دو شاعر با تأثیرپذیری از زمانهٔ خود و تحولات تاریخی در عصر انقلاب‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی موفق به انقلاب در شعر و نظریهٔ انتقادی کشورشان شدند. این انقلاب عبارت بود از درک مفاهیم نوین عصر و بیان آنها با شکلی تازه که سرآغاز شعر "مدرن" در انگلستان و شعر "نو" در ایران قلمداد می‌شود.

کلیدواژه‌ها: رمانتیسم، انقلاب، شعر رمانتیک، شعر نو، ویلیام وردزورث، نیما یوشیج.

---

* استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه خوارزمی k.ahmadgoli@gmail.com

** کارشناس‌ارشد ادبیات انگلیسی دانشگاه علامه طباطبایی edris.ranji@gmail.com

---

تاریخ دریافت: ۹۳/۵/۳۰ تاریخ پذیرش: ۹۴/۴/۱۳

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۳، شمارهٔ ۷۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

درآمد

ویلیام وردزورث (۱۷۷۰-۱۸۵۰م) از طلایه‌داران شعر رمانتیک در انگلستان به حساب می‌آید. نیما یوشیج (علی اسفندیاری ۱۲۷۴-۱۳۳۸هـ. ش) را نیز دست‌کم در دوره‌ای از حیات ادبی‌اش شاعری رمانتیک برشمرده‌اند.[۱] مقالهٔ حاضر با نگاهی به اصول اثبات‌شدهٔ جنبش رمانتیک به مشخص‌ساختن پیش‌زمینه‌های مشابه زندگی‌نامه‌ای، اجتماعی‌ـ اقتصادی و فلسفی دو شاعر پرداخته و سپس به بررسی نزدیکی‌های نوسازی دو شاعر در نظریه و عمل می‌پردازد. در این کار رویکرد دو شاعر به مفاهیمی مانند شعر و شاعری، محتوا، زبان، احساسات و عواطف و جامعه تحت بررسی قرار می‌گیرد و مشخص می‌شود که آنها با تأثیرپذیری از زمانهٔ خود و تحولات تاریخی در عصر انقلاب‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی موفق به ایجاد تحولی اساسی در شعر و نظریهٔ انتقادی سرزمین خود شده‌اند. این تحول عبارت است از درک عمیق مفاهیم نوین عصر و بیان آنها با فرمی جدید که سرآغاز شعر "مدرن" در انگلستان و شعر "نو" در ایران را رقم می‌زند. در این پژوهش شیوهٔ کار از نوع بررسی تطبیقی به روش نکته به نکته است: نکات تحت بررسی با توجه به تقدم زمانی ابتدا دربارهٔ وردزورث و سپس دربارهٔ نیما مطرح می‌شود و با مقایسهٔ آنها به پیوندهای موجود میان این دو شاعر بزرگ پرداخته خواهد شد.

داشتن تعریفی جامع و مانع از ممیزه‌های مکتب رمانتیسم عملاً ناممکن است؛ چراکه این جنبش از یک‌سو در اواسط قرن هجدهم از بطن ادبیات و فلسفهٔ عصر روشنگری در اروپا و انگلستان با تمام پیچیدگی‌های آن برمی‌آید و شروع آن را نمی‌توان دقیقاً به تاریخ یا فرد خاصی پیوند زد و از سوی دیگر در درون خود نیز دارای انسجام نیست و در جهات مخالف و گاهی اوقات متضاد حرکت می‌کند، بدان‌گونه که منتقدان غالباً به‌جای اصطلاح فراگیر "رمانتیسم" از عبارت "رمانتیسم‌ها" برای تعریف این جریان بهره می‌برند (لاوجوی، ۱۹۷۵: ۸). با وجود این، پژوهشگران وجود برخی مشخصه‌ها را برای این جریان دست‌کم به شکل عرفی و به‌منظور تسهیل در مطالعات رمانتیک می‌پذیرند و عموماً آرای دو تن از برجسته‌ترین پژوهشگران این مکتب، آرتور لاوجوی[۲] و آیزایا برلین[۳] را در این خصوص ملاک قرار می‌دهند. لاوجوی به شوریدن رمانتیک‌ها بر "زیبایی‌شناسی نئوکلاسیک" قرن هجدهم به‌عنوان "یکی از موارد اثبات‌شده" در این جنبش اشاره کرده و دست‌کم چهار ویژگی را از اصول مورد توافق رمانتیسم می‌داند: «تعلق خاطر به واقعیات فراحسی و فریب

دانستن زندگی عادی، کشف قلمرو فناناپذیر زندگی درونی انسان و تبدیل آن به جایگاه ویژهٔ خود از رهگذر هنر "مدرن" یا "رمانتیک"، این‌جهانی نبودن (و به تعبیر شلایرماخر[۴] درگیری ناگزیر و مادام‌العمر درونی انسان با آن) یا همان عرفان و معنویت، رهاسازی خویش از سنت‌ها و تصنعات اجتماعی و گرایش به قرون وسطا»[۵] (لاوجوی، ۱۹۷۵: ۱۹-۱۰). برلین نیز در پی ذکر اینکه «جنبش رمانتیک چنان دوران گذار افراطی و عظیمی بود که پس‌از آن دیگر هیچ چیزی مانند سابق نبود»، زمان و جای پیدایی این جنبش را «ثلث دوم قرن هجدهم... در آلمان» عنوان می‌کند و با اشاره به پیوند میان نهضت رمانتیک در اروپا و انقلاب فرانسه، این دورهٔ تاریخی را «دورهٔ انقلاب صنعتی، انقلاب فرانسه و انقلاب رمانتیک» می‌خواند. از دید او، رمانتیک‌ها نوعاً به دانش و پیشرفت علم، قدرت سیاسی، خوشبختی، سازگارکردن خود با زندگی، ارتقا و تثبیت جایگاه خود در جامعه، هم‌زیستی مسالمت‌آمیز با حکومت یا حتی وفاداری به حکمرانان علاقه نداشتند و عقل معاش و اعتدال از اندیشهٔ آنان بسیار دور بود. به باور او، ویژگی‌های دیگر رمانتیسم، «گرایشی شدید به احساس‌گرایی،[۶] علاقه‌ای ناگهانی به بدوی‌ها[۷] و دوردست‌های زمانی و مکانی و تمنای مفرط برای امور نامحدود» هستند. شعار رمانتیک‌های جوان فرانسوی این بود: «رمانتیسم انقلاب است»، انقلاب علیه چه چیزی؟ مشخصاً علیه همه‌چیز (برلین، ۱۹۹۹: ۵-۱۵). در هنر رمانتیک "نوعی فرایند آگاهانهٔ اسطوره‌سازی" وجود دارد.[۸] رمانتیک‌ها به ارزش‌های سنتی یورش می‌برند و می‌کوشند تا به‌جای تقلید از طبیعت در آفرینش، خود طبیعت باشند. وجه مشترک دو روی متضاد سکهٔ رمانتیسم، بدوی‌گرایی و ژیگولو مآبی[۹] نیز همین است: «هر دو برآن‌اند تا در ماهیت امور پذیرفته‌شده و متعارف خلل ایجاد کنند» (همان: ۱۳۴-۱۳۵). جنبش رمانتیک در آلمان نضج گرفت اما «به ورای مرزهای آلمان کوچید، به هر کشوری که در آن ناخرسندی و نارضایتی اجتماعی وجود داشت، به‌ویژه کشورهایی که زیر بار ستم طبقهٔ کوچکی از خواص حیوان‌صفت زورگو یا بی‌کفایت بودند» (همان: ۱۳۱).

به‌هرروی، بیشتر منتقدان غربی آغاز هنر و اندیشهٔ "مدرن" را با جنبش رمانتیک هم‌زمان می‌دانند. این مسئله ازآن‌رو که در این جستار با نیما، پدر شعر "نو" ایران، سروکار داریم دارای اهمیت است. اگر مارکس را از تأثیرگذارترین اندیشمندان مدرن بدانیم، با سنجش آرای اجتماعی و اقتصادی او با اندیشه‌های رمانتیک‌ها پیوندهای بی‌شماری می‌یابیم. نیچه، فیلسوف نوین، وام‌دار این جنبش محسوب می‌شود. «همهٔ بهانه‌ها

دروغین‌اند و همهٔ توضیحات توجیه... این خطابهٔ رواقی اگزیستانسیالیست‌ها است، و مستقیماً نشئت‌گرفته از رمانتیسیسم» (همان: ۱۴۷-۱۴۳). مفهوم آزادی هنرمند، که می‌توان در ایران معاصر آن را با نیما هم‌نام دانست، یکی از "تأثیرات ماندگار" رمانتیسم بر جامعهٔ امروز است. در شعر نیما، به‌ویژه در «افسانه»، رگه‌هایی از اگزیستانسیالیسم و نیز مادی‌گرایی مارکس وجود دارد و وردزورث، جوان انقلابی دوآتشه، با اشعاری مانند «ابیات مرثیه‌وار»[۱۰] و «قصیدهٔ جاودانگی»،[۱۱] از رواقیان مشهور ادبیات انگلستان به‌شمار می‌رود. صد البته از آغاز کوشش‌های هنری آدمی، نمی‌توان اثری درخور توجه را بررسی کرد و به بسیاری از ویژگی‌های هنر رمانتیک برنخورد؛ ازاین‌رو تکیه در این پژوهش بیشتر بر دو شاعر به‌منزلهٔ دو هنرمند مفرد است، خصوصاً که آنها چنین تجربه‌گران و نوآورانی باشند. آنچه در این جستار درباب وردزورث و نیما می‌آید بررسی انقلاب و نوسازی نظری و عملی این دو شاعر در ادبیات انگلیسی و فارسی، درکنار برخی دیگر از نزدیکی‌های زندگی و آثار آنهاست.

۱. زمینه‌های زندگی‌نامه‌ای، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی ویلیام وردزورث (۱۷۷۰-۱۸۵۰م)

مرگ مادر در هشت‌سالگی و پدر در سیزده‌سالگی، پیشرفت و جاافتادن انقلاب صنعتی در انگلستان در نیمهٔ دوم قرن هجدهم و نیمهٔ اول قرن نوزدهم، جنگ استقلال امریکا (۱۷۸۳-۱۷۷۵) و انقلاب فرانسه (۱۷۹۹-۱۷۸۹) از وقایع مهم دوران جوانی وردزورث هستند. او در ۱۷۹۲ به پاریس سفر و با انقلابی‌ها دوستی برقرار می‌کند و تا دریافت پیشنهاد فرماندهی بخشی از جنبش پابرهنگان پیش می‌رود. عشق نافرجام او به دختری به نام آنت ولون در فرانسه (۹۳-۱۷۹۲)، جنگ انگلستان و فرانسه (۱۸۱۴-۱۷۹۳) و ملاقات با کولریج[۱۲] (۱۷۹۵)، شاعر دیگر پرآوازهٔ رمانتیک، از پی می‌آیند. در همین سال او پس‌از دوره‌ای پریشانی و آوارگی مبلغی از یکی از دوستانش به ارث می‌برد، خانه‌ای در منطقه‌ای روستایی تهیه می‌کند و به همراه خواهر محبوبش در آنجا سکنی می‌گزینند. زندگی در طبیعت و حضور گرم خواهر، تشویش و آزردگی‌های انقلاب و عشق نافرجامش را تا حد زیادی درمان می‌کند. در ۱۷۹۸ *چکامه‌های غنایی*[۱۳] منتشر می‌شود که محصول همکاری او و کولریج است و سنگ بنای جنبش رمانتیک شعر انگلستان به‌شمار می‌رود. مرگ برادر او

جان وردرزورث (۱۸۰۵)، ضربه‌ای است که «زوال قدرت شاعری وردزورث، بازگشت او به مسیحیت و گوشه‌گیری او در منطقه‌ای روستایی» نتیجهٔ آن بود (تونسند، ۱۹۶۶: ۷۰). دو فرزند خردسال او کاترین و تامس در ۱۸۱۲ از دنیا می‌روند. در ۱۸۱۳ پستی دولتی می‌گیرد و از انقلابی‌گری دوآتشه به محافظه‌کاری گرایش پیدا می‌کند. در ۱۸۳۵ خواهر محبوبش تعادل روانی خود را از دست می‌دهد که به مرگ او پس‌از بیماری طولانی در ۱۸۴۷ منجر می‌شود. وردزورث پس‌از چندبار ردکردن مقام ملک‌الشعرایی انگلیس، درنهایت به شرط اینکه دولت درخواست هیچ‌گونه شعر سفارشی از او نداشته باشد در ۱۸۴۳ این مقام را می‌پذیرد. اوضاع مالی او از زمان درگذشت پدرش تا درگذشت خودش وخیم و نابه‌سامان باقی می‌ماند.

نیما یوشیج (۱۲۷٤-۳۳۸ هـ .ش)

فرایند نوسازی در ایران در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و نیمهٔ اول قرن بیستم، انقلاب مشروطه (۱۲۸۴-۱۲۹۰)، کودتای محمدعلی قاجار و وقوع جنگ داخلی (۱۲۸۷-۱۳۰۴) از وقایع سال‌های جوانی نیما هستند. جنگ جهانی اول (۱۲۹۳-۱۲۹۷)، دوبار عاشق‌شدن نیما که هردو نافرجام‌اند، سرکوب قیام جنگل (۱۳۰۰)، زوال سلسلهٔ قاجار و به‌قدرت‌رسیدن رضا پهلوی و شانزده‌سال حکومت او (۱۳۲۰-۱۳۲۴)، جنگ جهانی دوم (۱۳۱۸-۱۳۲۴) و اشغال ایران به‌دست نیروهای روس و انگلیس، خلع رضاشاه پهلوی از سلطنت و جایگزین‌کردن پسرش محمدرضا به دست این دو استعمارگر (۱۳۲۰)، تأسیس حزب تودهٔ ایران در همان سال، که نیما مدتی عضو آن بود، از پی می‌آیند. نفوذ تدریجی امریکا در ایران پس‌از جنگ جهانی دوم و خروج روسیه و انگلیس از ایران، ملی‌شدن صنعت نفت به دست محمد مصدق با وجود توطئه‌های بسیار امریکا و انگلیس (۱۳۳۰)، نخست‌وزیری مصدق (۱۳۳۲-۱۳۳۰)، استعفای او، جایگزینی قوام، بازگشت مصدق پس‌از قیام سی‌ام تیر ۱۳۳۱، کودتای شوم ۲۸ مرداد (۱۳۳۲) به دسیسه و با طراحی انگلیس و امریکا، خلع مصدق و نخست‌وزیری صوری زاهدی، بازگشت شاه به ایران که در ۲۵ مرداد از آن گریخته بود، دوران اختناق پس‌از کودتا و درگذشت نیما (۱۳۳۸) برگ‌های پایانی سال‌شمار زندگی او هستند.

هر دو شاعر در طول دوران زندگی خود عاشقان طبیعت بودند، این از شیوهٔ زندگی آنها کاملاً پیداست: وردزورث را "منزوی گرسمیر"[۱۴] خوانده‌اند (پرکیس، ۱۹۸۶: ۱۰۸). او در

جوانی به گوشه‌ای روستایی پناه می‌برد و نیما که به‌دلیل دغدغهٔ نان نمی‌توانست چنین کند، همیشه تابستان‌ها را در یوش می‌گذراند. در منظومهٔ «به شهریار» نیما خود را "چوپان" خوانده، و در تقدیم‌نامهٔ «قصهٔ رنگ پریده» به نظام‌وفا، معلمش، خود را از "مردمان کوهستان" برمی‌شمارد. وردزورث حتی ازنظر ظاهر و لباس نیز شباهت بسیاری با "چوپانان کوهستانی" شعرهای خود داشت (مورمن، ۲/۱۹۶۸: ۵۷۷). نیما با گذشت سالیان زیادی که در پایتخت زندگی کرده بود هنوز هوای کوهستان به سر داشت و چیزی جز وسائل زندگی روستاییان کوه‌نشین را نمی‌پذیرفت (آل‌احمد، ۱۳۷۹: ۱۱۳). یکی از دلایل علاقهٔ این دو نفر به طبیعت روستایی زادگاهشان یادآوری دوران شیرین کودکی است. در برشمردن تمایلات رمانتیک‌ها به "گذشته" اشاره شد. باید افزود که گذشته برای وردزورث و نیما بیشتر گذشتهٔ ملموس و تجربه‌شدهٔ شخصی آنان است، کودکی و سال‌های رفته، نه گذشته‌های پر رمزوراز دوران باستان و قرون وسطا. نیما از آوای غمگین گل‌ها و داستان‌های آنها از گذشته‌ای که بازنخواهد آمد می‌نویسد (یوشیج، ۱۳۶۸ب: ۲-۸۱). در شعرهایی مانند «خانه‌ام ابریست» نیز می‌توان این امر را دید و دربارهٔ وردزورث کافی است نگاهی بیندازیم به شعرهایی مانند «صومعهٔ تینترن»[۱۵] و «آهنگ خاموش و غمگین انسانیت» که در آن شعر از آن سخن به میان می‌آید یا «قصیدهٔ جاودانگی» که به همین مضمون می‌پردازد. خانهٔ دو شاعر نیز، با وجود معاش تنگشان، پناهگاه دائمی جوانان و دوستداران بود.

۱. ۱. زمینه‌های مشترک فلسفی

۱. ۱. ۱. ژان ژاک روسو

یکی از حلقه‌های پیوند اندیشهٔ وردزورث و نیما ژان ژاک روسو (۱۷۱۲-۱۷۷۸) است. بسیاری روسو را پدر رمانتیسم می‌دانند (لاوجوی، ۱۹۷۵: ۳) و برلین اثرپذیری چشمگیر این مکتب از اندیشه‌های او را یادآور می‌شود (برلین، ۱۹۹۹: ۷). روسو خرد را رد کرده و برای احساسات اهمیت قائل بود. او بر این باور بود که "تمدن" و زندگی شهری انسان‌ها را خراب می‌کند و "وحشی"ها و کسانی که در دامان طبیعت زندگی می‌کنند پاک و درست‌اند. از دید او «در کشورهای اروپایی فضیلت را می‌توان در جوامع دوردست روستایی یافت؛ این نظر به‌گونه‌ای تغییریافته در مقدمهٔ *چکامه‌های غنایی* ابراز شده است» (پرکیس، ۱۹۸۶: ۷۲). وردزورث همچنین «نظریهٔ نیکی ذات بشر را از آرای روسو به ارث برده» (همان: ۹۱).

در "مذهب" نیما نیز نجیب کسی است که طبق قواعد و تأثیرات طبیعت عمل می‌کند (یوشیج، ۱۳۶۸ب: ۲۹۰). «روستایی‌ها... همه پاک، همه درست، همه مقدس» (همان: ۱۱-۳۱۰). در بسیاری از اشعار او ازجمله «دیهقانا»، «قصهٔ رنگ پریده»، «به یاد وطنم» و «افسانه» نیز می‌توان انعکاس این اندیشه را دید. به باور جعفری، علاقهٔ نیما به طبیعت و انسان روستایی، رویکردی روسویی و مشابه رمانتیک‌های طبیعت‌گرای اروپایی است (جعفری، ۱۳۸۸: ۲۰۷) و نمونهٔ دیگر بدوی‌گرایی او علاقه به فولکلور است (همان: ۲۱۶). وردزورث را تحت تأثیر آرای آموزشی روسو نیز دانسته‌اند (پرکیس، ۱۹۸۶: ۷۳). به عقیدهٔ روسو آموزش رسمی برای کودکان نه مفید است و نه کافی و آنها باید به صورت طبیعی و در دامان طبیعت به یادگیری بپردازند. هم‌اندیشی وردزورث با او را می‌توان به‌ویژه در بخش‌های ابتدایی «پیش‌درآمد»[16] دید.[17] نیما نیز گویی تحت تأثیر همان آرای روسو، خطرهای مدرسه و آموزش رسمی را گوشزد کرده و خواهان نوع آزادانه‌تر و طبیعی‌تری از آموزش است (جعفری، ۱۳۸۸: ۲۱۴). در عمل نیز نگاه او به نظام آموزشی و برخوردش با شاگردان در دوران آموزگاری‌اش گواهی بر این امر هستند (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۱۲). با این‌همه، اندیشه‌ای از روسو که وردزورث پس‌از بازگشت از فرانسه مستقیماً از آن استفاده می‌کند نظریهٔ "ارادهٔ جمعی" است. این "ارادهٔ مردم" بود که باعث شکل‌گیری انقلاب فرانسه شده بود (پرکیس، ۱۹۸۶: ۷۴). این نظریه و آثار آن را نیز می‌توان در شعرهایی از نیما مانند «مرغ آمین»، «پادشاه فتح»، «ناقوس» و «قلب قوی» آشکارا دید. اندیشهٔ مشترک دیگر بین روسو و این دو شاعر باور رمانتیک به همرنگ جماعت نبودن خود و بیچارگی حاصل از آن است. روسو در اواخر عمر جهان را به‌مثابهٔ توطئه‌ای علیه خود می‌دید. او فریاد می‌زد: «اینجایم، تنها روی این زمین، نه برادری، نه همسایه‌ای، نه دوستی، نه همدمی، به‌جز خودم» (پریستلی، ۱۹۶۹: ۱۲۸). وردزورث در شعر «تصمیم و استقلال»[18] می‌گوید: «ما شاعران در جوانی با شادی شروع می‌کنیم/ ولی سپس، در آخر کار، دیوانگی و نومیدی است که می‌آید» (وردزورث، ۱۹۹۰: ۴۸-۴۹). نیما نیز سرنوشت شاعر را "تیره‌روزی و دیوانگی" می‌داند (یوشیج، ۱۳۶۸ب: ۱۳۱) و زمانهٔ خود را این‌گونه توصیف می‌کند: «نه دوستی، نه نجابت، نه مردانگی» (همان: ۱۳۳).

۱. ۱. ۲. ایده‌آلیسم و عرفان

می‌توان رگه‌هایی از «آرای فلاسفهٔ یونان و روم، ادیان شرقی، نوشته‌های عارفان و اشعار والای قرن هجدهم» را در اندیشه‌های وردزورث یافت (پرکیس، ۱۹۸۶: ۸۰). او به‌ویژه در «پیش‌درآمد» دارای گونه‌ای «ایده‌آلیسم متعالی» است (آلن، ۲۰۱۰: ۱۰۶). نیما در بسیاری از موارد در آثار نظری‌اش به رمانتیک‌ها اشاره می‌کند و نیز نشان می‌دهد که با فلسفه و زیبایی‌شناسی ایده‌آلیست‌های آلمانی آشناست (جعفری، ۱۳۸۸: ۲۱۸). نیما می‌نویسد: «قلب من ساز کوک‌شده‌ای است که هرکسی آهنگی از آن بیرون می‌آورد، ولی بیش‌از همه این طبیعت است که آن را می‌نوازد» (یوشیج، ۱۳۶۸ب: ۹۲). جدای از شباهت این تعبیر به چنگ یونانی[۱۹] رمانتیک‌ها، این اندیشه نزدیکی بسیاری با دیدگاه وردزورث درباب طبیعت دارد: «منتقدان دارای ذهن الهیاتی... می‌گویند که او درپی شواهدی از "natura naturans" یا طبیعت آفرینندهٔ همه‌چیز دربرابر "natura naturata" یا جهان آفریده‌شده بود» (پرکیس، ۱۹۸۶: ۸۶). رید باور دارد که فلسفهٔ وردزورث «ساختار پیچیده‌ای از عرفان و خردگرایی است» (رید، ۱۹۶۸: ۱۲۲) و بایرون[۲۰] در نامه‌ای او را "حواری رمز و راز و عرفان" می‌خواند (وردزورث، ۱۹۷۲: ۱۴۲). اگرچه به باور برخی منتقدان، نیما گرایش‌هایی به "انسان‌گرایی و اندیشهٔ سکولار" نشان می‌دهد (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۵)، دیگران برآن‌اند که نظام اندیشهٔ او نمایان‌کنندهٔ گونه‌ای ایده‌آلیسم متعالی و غیراحساساتی است (ثروتیان، ۱۳۷۵: ۱۵۱).[۲۱] از دید خود نیما یکی از امتیازات شعر ایران پیوند نزدیک آن با عرفان است (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۲۶۸). او با اینکه شخصی مذهبی، به معنای سنتی کلمه، نیست مانند بسیاری از رمانتیک‌های اروپایی به نوعی رمزوراز در هستی قائل است و تبیین مادی و مکانیکی جهان را به‌هیچ‌وجه راضی‌کننده نمی‌داند (جعفری، ۱۳۸۸: ۲۲۸). با وجود این، نیما خدا را از راه شعر می‌جوید، نه از راه خرد یا ایمان مرسوم (همان: ۲۲۹). وردزورث نیز هرگز مذهبی متعصبی نبود (مورمن، ۲/۱۹۶۸: ۴۸۲) و در اعتقادات مذهبی، مانند اموری چون سیاست و احساسات، فردگرا بود. او درعین اینکه هرگز بی‌دین یا ضدمسیحیت نبود، برای ایمان به‌شیوهٔ سنتی نیز احترام زیادی قائل نبود (دربل، ۱۹۶۹: ۱۴).

۱. ۲. انقلاب صنعتی، نوسازی، ساختار اجتماعی و حکومت در انگلیس و ایران

شعر وردزورث «میانجی بین جهان مدرن و تخیلی نومید است که خود را عاری از پیوندهای راستین با آن جهان می‌بیند». پروژهٔ صنعتی‌سازی که در زمانهٔ او رخ داد، از دید

او به تشویق «نوعی هستی بی‌ریشه و مجرد» می‌پرداخت؛ «عشق، یا تخیل همدردانه نمی‌توانست برای مدتی دراز در این محیط تصنعی دوام یابد» (هارتمن، ۱۹۷۵: ۱۳۲). «گسست فاحش بین غنی‌ترین و فقیرترین اقشار مسئله‌ای کم‌وبیش متأخر است، که ابتدای آن به آغاز رشد اقتصادی مدرن، در حوالی سال ۱۸۰۰ باز می‌گردد... زمانی که پیشهٔ شاعری وردزورث در حال ورود به پربارترین و ماندگارترین مرحلهٔ خود بود» (سیمپسن، ۲۰۰۹: ۱۷). چنین دگرگونی‌هایی تأثیری ژرف بر روح حساس وردزورث داشت. قرن بیستم را نیز عصر تداوم گذار از سنت به مدرنیته دانسته‌اند (جعفری، ۱۳۸۸: ۱۹۴)، و رضاخان را «بنیان‌گذار نوسازی» در ایران (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۴۱) و به‌یقین موارد بالا دربارهٔ نیما نیز صادق‌اند. در سال‌های ۱۷۹۰ انگلستان «کشوری با اقتصاد کشاورزی بود» (پرکیس، ۱۹۸۶: ۵۰). ایران نیز در سال‌های ۱۲۷۰-۱۲۸۰ کشوری کشاورزی به‌شمار می‌رفت (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۶۲). در انگلستان «بسیاری از کسانی که روی زمین مالکان کار می‌کردند رفته‌رفته فقیرتر می‌شدند» (پرکیس، ۱۹۸۶: ۵۰). نظام مالکیت زمین در ایران نیز تا ابتدای قرن بیستم فئودال محسوب می‌شد (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۵۵) و فقر درمیان رعایا بیداد می‌کرد. در انگلیس در اوایل دورهٔ انقلاب صنعتی کارگران و کشاورزان کم‌کم به گدایی مجبور می‌شدند. در سال ۱۷۹۵ بحرانی روی داد که طی آن تهیهٔ نان برای اکثر مردم ممکن نبود (پرکیس، ۱۹۸۶: ۵۲). در ایران سال‌های مشروطه قیمت نان ۹۰ درصد و قیمت شکر ۳۳ درصد افزایش می‌یابد. در همین سال‌ها آشوب نان در برخی شهرها مانند مشهد روی می‌دهد (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۸۶). در اواخر قرن هجدهم نظام دولتی انگلیس اصلاح نشده و غیردموکراتیک بود و دو حزب اصلی بیشتر به دست قدرتمندان و سرمایه‌داران و درجهت تأمین اهداف آنان هدایت می‌شدند (پرکیس، ۱۹۸۶: ۲۴). شاهان قاجار نیز با سوء استفادهٔ نظام‌مند از قدرت کشور را کنترل می‌کردند (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۶۷) و پس‌از آن در سال‌های ۱۲۸۴-۱۲۹۰، با اینکه نظام مشروطه ظاهراً روی کار آمده بود، کشور عملاً در دست اشراف و مالکان بود (همان: ۹۸). در زمان رضاشاه نیز پارلمان نهادی فرمایشی بود و ۸۴ درصد اعضای آن متنفذان، مالکان و ثروتمندان بودند (همان: ۱۴۲). رضاشاه شعار "خدا، شاه، وطن" را ساخته بود و مخالفت با هرکدام از واژه‌های آن معاندت با بقیهٔ آنها نیز به‌شمار می‌آمد (همان: ۱۳۰). می‌توان ترس وردزورث را از انقلاب که می‌تواند باعث پدیدآمدن ناپلئونی دیگر شود، که دست بر قضا از بت‌های رضاخان نیز بود، به‌خوبی درک کرد.

زمین‌خواری زورمندان در انگلیس ابتدای نیمهٔ دوم قرن هجدهم، که با تصویب قوانین دولتی مشروع شده بود، ضربات سهمگینی به توده‌ها زد؛ آنها مجبور می‌شدند خرده دارایی خود را بفروشند و در زمین خودشان کارگری کنند، یا برای یافتن مفری به شهرهای نوساخته پناه ببرند. نتیجه برای بسیاری از روستاییان ازدست‌دادن دارایی‌های ناچیزشان، «ازجمله حس تعلق به مکان یا مسکنی خاص بود» (پرکیس، ۱۹۸۶: ۵۱). رضاشاه و متنفذان ایران نیز زمین‌های بسیاری را غصب کردند. بسیاری از زمین‌خواری‌های رضاشاه در منطقهٔ پدری او (و نیما) یعنی مازندران صورت گرفت. او نیز مالکان زمین را مجبور به "فروش" می‌کرد، که درصورت مخالفت به زندان می‌افتادند (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۴۰-۱۴۹). قوانین جدید ثبت نیز برای ادعای مالکیت زمین‌های کشاورزان و خرده‌مالکان و تحمیل مالیات سنگین بر آنان به کمک زمین‌داران عمده آمدند؛ دولت عملاً دربرابر توده‌ها از مالکان ثروتمند حمایت می‌کرد (همان: ۱۷۰-۱۷۱).

در ایران زمان نیما دگرگونی‌های بسیاری روی داد که به ازدست‌دادن حس تعلق و هویت مردم، به‌ویژه روستاییان، منجر شد. رضاشاه برای "شهروند"کردن مردم خدمت سربازی را اجباری کرد؛ برای یکدست‌سازی جامعه مردم را مجبور به انتخاب نام خانوادگی و بسیاری را مجبور به تغییر نام کرد و تمام لباس‌های محلی را نیز ممنوع کرد (همان: ۱۵۰-۱۵۱) و چنان‌که می‌دانیم در سال ۱۳۱۳ به کشف حجاب نیز اقدام کرد. از سوی دیگر، لیک دیستریکت[۲۲] ("منطقهٔ دریاچه‌ها" در شمال انگلستان)، کاشانهٔ وردزورث در مهم‌ترین سال‌های زندگی او و یکی از مکان‌هایی که به آنها عشق می‌ورزید، در زمان جوانی او مکانی بکر و دست‌نخورده به حساب می‌آمد، هرچند به‌زودی به‌دلیل «نیاز به منبع سرمایه‌ای جدید» در کشور (پرکیس، ۱۹۸۶: ۵۶) به یکی از شلوغ‌ترین مناطق گردشگردی انگلستان تبدیل شد. درمیان دگرگونی‌هایی که رضاشاه در مازندران محبوب نیما پدید آورد می‌توان از جاده‌سازی، کشیدن راه آهن، ساختن هتل‌های تجملاتی در شهرهای کوچک و تأسیس کارخانه‌هایی نام برد که برای نیروی کارشان از افراد محلی با دستمزدهای بسیار پایین استفاده می‌کرد (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۴۱).

تغییراتی ازاین‌دست به‌اندازه‌ای برای دو شاعر تحمل‌ناپذیرند که آخرین‌باری که وردزورث صدای اعتراضش را بلند و رسا به گوش می‌رساند در مخالفت با آمدن راه‌آهن به منطقهٔ محبوب روستایی اوست (مورمن، ۲/۱۹۶۸: ۵۶۵). نیما نیز آرزو می‌کند که طوفان و

زلزله جاده‌ها را مسدود کند و راه‌آهن از میان برود تا شهری‌ها به منطقهٔ دلخواهش هجوم نیاورند (جعفری، ۱۳۸۸: ۲۰۹). ساختار اجتماعی در زمانهٔ دو شاعر درحال تبدیل به ساختار صنعتی و فرهنگ کارخانه‌ای بود که در ترکیب با کالاشدگی، جنگ‌ها و اوضاع دگرگون‌شدهٔ اقتصادی «ما را بر آن می‌دارد تا به بازاندیشی دربارهٔ هالهٔ مرگ ـ درـ زندگی که در بطن بسیاری از رویارویی‌های انسان‌ها در شعر وردزورث نهفته است بپردازیم» (سیمپسن، ۲۰۰۹: ۴).

انسان‌های شعر نیما نیز مثلاً در «خانهٔ سریویلی»، «مادری و پسری»، «خانوادهٔ سرباز» و «کار شب پا» از چنین دیدی درخور تأمل و القاگر چنین حسی هستند. با درنظرداشتن این اوضاع، از دید نیما شاعر معاصر و نوگرا کسی است که زمانهٔ خود را بشناسد. وردزورث نیز در «مقدمه»[۲۳] به انقلاب‌های ادبی درکنار انقلاب‌های اجتماعی اشاره می‌کند (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۴) و دربارهٔ «رخدادهای عظیم ملی که هر روز به‌وقوع می‌پیوندند و تجمع روزافزون افراد در شهرها» هشدار می‌دهد (همان: ۷۳۵). با وجود نگرانی‌های اقتصادی، از دید او زمان آن است که «با شر، به‌گونهٔ نظام‌مند مقابله شود» (همان: ۷۳۵). نیما نیز در مقدمهٔ «خانوادهٔ سرباز» به انقلابات اجتماعی آن روزگار پرداخته است (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۱۶) و بیان می‌کند که در ادبیات همه‌چیز باید دگرگون شود (همان: ۹۵) و بدون شک پایه‌های نظام‌های کهن، به دست نظام‌های نو فکری و سلایق نو در عصر جدید ویران خواهند شد (همان: ۱۸). از دید دو شاعر روزگار آنان، با تمام کاستی‌ها، روزگاری است نوین، و آنان از نخستین پیام‌آورانش هستند.

۲. پیوندهای انقلابی: نوآوری‌های وردزورث و نیما در نظریه و عمل

وردزورث و نیما هر دو بر سنت‌های ادبی غالب زمانهٔ خویش شوریدند. «ارزیابی شجاعت وردزورث و پیشروی او در ادراک شاعرانه کار بسیار دشواری است» (هارتمن، ۱۹۷۵: ۱۲۵). سال ۱۷۹۸، سال انتشار *چکامه‌های غنایی*، «سنگ بنایی در تاریخ ادبیات انگلیسی است، دارای اهمیت انقلابی بسیار زیاد» (وردزورث، ۱۹۷۲: ۲۳). شعر فارسی نیز «پس‌از ظهور نیما، چه بخواهید و چه نخواهید، معیارهای تازه‌ای را پذیرفته است» (شفیعی، ۱۳۹۰: ۳۸۵). اگر اصطلاح معروف ایبرامز را به‌کار بریم، نیما از خاصیت "آینه‌وار" شاعران نئوکلاسیک فاصله گرفته و به کیفیت "چراغ‌وار" رمانتیک‌ها نزدیک می‌شود (جعفری،

۱۳۸۸: ۲۲۵)؛ و چنین دگرگونی‌هایی با دگرگونی‌های همسان در آثار رمانتیک‌های اروپایی مانند وردزورث شباهت بسیاری دارند (همان: ۲۵۶). «مقدمهٔ وردزورث دارای جنبه‌هایی از یک بیانیهٔ رمانتیک است» (ایبرامز، ۱۹۷۱: ۱۰۰): «روشن‌ترین سند نبوغ شاعرانه، و بیانیهٔ ایمان شاعرانه» (رید، ۱۹۶۸: ۱۰۲). نیما نیز بارها تمایل خویش را برای نوشتن یک "مقدمه" اعلام می‌کند (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۱۰۳) و آثار او (اشعار سروده‌شده پس‌از «ققنوس» و مباحث نظری او مانند *دربارهٔ شعر و شاعری* و *ارزش احساسات*)، می‌توانند بیانیه‌ای برای شعر نو ایران باشند. وردزورث و نیما تا حد ممکن از امکانات ناب شعر سنتی استفاده می‌کنند. این همان "دو صدا" در آثار وردزورث است، هم نئوکلاسیک و هم رمانتیک (بیتسن، ۱۹۷۱: ۱۳) و این نیما بود که غنای تصویری شعر ایران را که در دورهٔ مشروطه کم‌رنگ شده بود به آن بازگرداند (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۵۰). از دیگر کارهای او نیز «بازگرداندن رنگ محلی به شعر فارسی و رواج آن در نسل‌های پس از خودش» بود (همان: ۴۵۲). ولی درست پیش‌از آغاز کار وردزورث در شعر انگلیسی «همهٔ فضیلت‌های سبک قدمایی ازمیان‌رفته و کاستی‌های آن برجای مانده بودند» (دربل، ۱۹۶۹: ۲۶)؛ در ایران نیز بین سبک هندی و نیما دورهٔ منحط "بازگشت" خیمه زده بود (جعفری، ۱۳۸۸: ۱۸). در انگلستان شاعرانی چون تامس گری[۲۴] و الیور گلدسمیث[۲۵] نوآوری‌هایی انجام داده بودند، اما اشعار آنان که «صدایی خسته داشت، بیشتر به پایان دوره‌ای می‌ماند تا به آغازی نو» (دربل، ۱۹۶۹: ۲۷). پیش‌از وردزورث ادراک شاعرانه شروع به دگرگونی کرده بود، اما «غیاب کیفیت شعری جای تأسف داشت... غیاب ساختاری شعری که برای تجسم احساس نوین کارآمد باشد» (ویمست، ۱۹۷۵: ۲۷). در ایران نیز تلاش‌ها در زمینهٔ شعر نو پیش‌از نیما آغاز شده بود اما ایراد شعر کسانی چون ادیب نیشابوری و نسیم شمال، نبودِ «تجربهٔ شاعرانه» در سراینده بود (جعفری، ۱۳۸۸: ۶۷). نوآوری‌های پیش‌از نیما در قشر خارجی، به‌ویژه در توالی قوافی، بود و جوهره و نگاه فرق چندانی با شعر قدمایی نداشت (لنگرودی، ۱/۱۳۸۷: ۱۰۷). نوآوری بسیار مهم نیما نیز مانند وردزورث ارائهٔ تکنیک‌های پدیدآمده به‌دست شاعران پیشین در خدمت جوهره‌ای است که بر ادراک شجاعانه و ناب شاعر تأکید دارد (دالن، ۲۰۰۰: ۱۹۳). در «قصهٔ رنگ پریدهٔ» نیما می‌توان حضور متفاوت و آشکار "من" فردی و شخصیت دگرگون‌شدهٔ شاعر را دید. در این شعر شاعر از خویشتن و روح خویش سخن می‌گوید (جعفری، ۱۳۸۸: ۲۳۹). وردزورث را اولین شاعر انگلیسی دانسته‌اند که

تلاش کرد به توصیف «فرایند درونی آفرینش» بپردازد (دربل، ۱۹۶۹: ۴۶). نیما نیـز در پـی خلق «فرم ذهنی» شعر بود (براهنی، ۱/۱۳۷۱: ۶۵۰). ازسوی دیگر، وردزورث در فاصلهٔ بین ویراست اول و دوم *چکامه‌های غنایی* حرکت از شعر سادهٔ روایـی بـه سـوی «گونـه‌ای شـعر شخصی‌تر، شعری درونی و کاوشگر در روح» را آغاز می‌کند (دربل، ۱۹۶۹: ۶۳). نیما نیـز از شخصـی‌تـرین و درون‌گراتـرین شـاعران ایـران اسـت. او در اشـعار دوران پختگـی‌اش در جست‌وجوی کشف و بیان انرژی نهفته در پدیده‌هاست. در این اشعار هر پدیده به زبان خود سخن می‌گوید (باباچاهی، ۱/۱۳۷۷: ۴۹). شـعر انگلیسـی در دورهٔ رمانتیـک از "منطـق" دور می‌شود و به سمت نوعی "جنون" و "سوررئالیسم" گام برمی‌دارد و با این کار به شعر نمـادگرا و گونه‌هایی از شعر پسانمادگرا که امروزه نیز رایج‌اند نزدیک می‌شود (ویمست، ۱۹۷۵: ۳۵). سنت شعر فارسی نیز بیش‌از هزارسال بر سه اصل تغییرناپذیر استوار بود: فرم سـنتی، زبـان ادبـی و معنـاداری یـا تـک‌معنـایی (پورنامـداریان، ۱۳۸۹: ۷) و نیمـا شـاعری نمادگراسـت (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۹۴-۱۱۷) که مانند رمانتیک‌های اروپا این نظام تک‌معنـایی و منطقـی را به چالش کشید. گم‌بودن "روابط اجزای تصویر" و ابهام آن، «کاری بود که نیما در عصر ما آن را به‌گونه‌ای دیگر عرضه کرد و منطق شعر فارسی را در جهتی غیر از آنچه بود قرار داد» (شـفیعی، ۱۳۹۰: ۵۳۹). پیونـدهای نوآورانـهٔ دو شـاعر در نظریـه و عمـل را مـی‌تـوان در زمینه‌های زیر بررسی کرد:

۱.۲. موضوع شعر

شعر رمانتیک در ایران نیز مانند اروپا محتوا را دچار دگرگونی اساسی کرد (جعفری، ۱۳۸۸: ۲۴۳). «زبان هر دوره چیزی نیست جز درک جوهرهٔ مسائل آن عصر و شـیوهٔ درسـت بیـان آنها: این مفهوم موضوع شعر و مضمون انقـلاب در موضـوع در شـعر نیماسـت» (لنگـرودی، ۱/۱۳۸۷: ۱۱۳). در *چکامه‌های غنایی* وردزورث توجه ویژه‌ای دارد به هر آنچه از دید ناقدان غیرعادی و غیرعقلانی تلقی مـی‌شـد (قـادری، ۱۳۸۴: ۹۷). او بـه اخراجیـان و بـه حاشـیه رانده‌شدگان نظام جدید جامعهٔ صنعتی می‌پردازد (پـرکیس، ۱۹۸۶: ۵۸-۵۹)، و بسـیاری از آنها را موضوع اشعارش قرار می‌دهد. نیما نیز در اشعاری مانند «خارکن»، «مانلی»، و «کـار شب‌پا» برخوردی از همین دست با چنین افرادی دارد. در «تصمیم و استقلال» وردزورث از پیرمرد زالو جمع‌کن سؤالی ساده اما ژرف و تأمل‌برانگیز می‌پرسد: «چگونـه زنـده مانـده‌ای، چه می‌کنی؟» (وردزورث، ۱۹۹۰: ۱۵۶). به باور نیما نیز یکی‌شدن با آنها که رنج مـی‌کشـند

و رنج‌کشیدن با آنان، موضوع خوبی برای شعر است (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۳۶۱)؛ زیرا اگر پرداخت موضوع شفاف و درست باشد، مخاطب دربارهٔ موضوع به درکی که شاعر از او خواسته می‌رسد (همان: ۱۷۱). این چنین است که او نیز از زبان «شب‌پا» می‌گوید: «تازه مرده است زنم/ گرسنه مانده دوتایی بچه‌هام،/ نیست در "کپهٔ" ما مشت برنج/ بکنم با چه زبانشان آرام؟» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۶۱۲). وردزورث نیز مانند نیما «به کار احیای مفاهیم ظاهراً مرده‌ای است که به‌آسانی می‌توان آنها را نادیده گرفت» (باباچاهی، ۱/۱۳۷۷: ۳۰). اگرچه نیما آگاه است که توان شاعران در دگرگونی جامعه بسیار کم است (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۶۷)، سردادن فریاد «آی آدم‌ها» را فراموش نمی‌کند. در *چکامه‌ها* «زندگی ساده و روستایی گزینش شده، چراکه در چنین زمینه‌ای احساسات ناب‌تر، نیرومندتر، ساده‌تر، ماندگارتر و نزدیک‌تر به زیبایی‌های طبیعت هستند» (وردزورث، ۱۹۹۰: ۳۵-۷۳۴). نیما نیز موافق است که می‌توان ناب‌ترین احساسات را در مردمی یافت که در دامن طبیعت زندگی می‌کنند (یوشیج، ۱۳۶۸ب: ۲۷۰). وردزورث در نامه‌ای این را که شعر «پسر کودن»[۲۶] او به مذاق برخی خوانندگان خوش نیامده به حساب «نازک‌طبعی کاذب» و «نارسایی در اندیشه و احساس» خوانندگان طبقهٔ مرفه جامعه می‌گذارد (وردزورث، ۲۰۰۰: ۲۳-۶۲۱). نیما نیز گویی دربارهٔ همان شعر عنوان می‌کند که وقتی چیزی درنتیجهٔ ترکیب عناصرش پدید آمد دارای هستی می‌شود و نمی‌توان چیزی مطلقاً زشت یا زیبا پیدا کرد (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۲۹۷) و ازاین‌روی در شعر «کک کی» که در دوران پختگی سروده به وصف حال گاوی گمشده می‌پردازد، چراکه می‌توان در هر چیز زشتی میزانی از زیبایی را یافت و این مهر است که چشمهٔ قلب انسان را تصفیه می‌کند (همان: ۱۵۲) و مهر به درماندگان یکی از اصول شعری وردزورث است. برای وردزورث «موضوعات اندیشهٔ» شاعر همه‌جا هستند» (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۸). تخیل نیما نیز «مسیری طبیعی و ساده دارد. کوچک‌ترین حادثه در زندگی روزانه برای او الهام‌بخش تداعی‌های شاعرانهٔ لطیف است... او هرگز در لحظه‌های غیرشاعرانه زندگی نکرده است و رشته‌های تداعی و تموج ذهنی او از ساده‌ترین رویدادهای طبیعی و زندگی روستایی مایه می‌گیرد» (شفیعی، ۱۳۹۰: ۴۵۷). نیما علاوه‌بر اینها باور داشت که هنر باید خود را با موضوع وفق دهد و هر موضوعی فرم بیان خاص خود را دارد (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۵۶). این امر به تعریف جدیدی از فرم، به‌ویژه در شعر ایران، منجر می‌شود که نیما ایجادکنندهٔ آن است (شفیعی، ۱۳۹۰: ۶۹۸).[۲۷]

۲. ۲. شعر و شاعری

به باور وردزورث منشأ شعر «احساسات به‌یادآمده در آرامش» است. احساس در ذهن پردازش شده است، آرامش از میان برخاسته و احساسی نزدیک به آنچه اندیشیده شده بوده در ذهن متبلور می‌گردد (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۴۰). از دید نیما نیز ذهن شاعر نطفهٔ ایده‌ای را گرفته و از آن بارور می‌شود؛ سپس باید در آرامش کامل انتظار بکشد و آماده شود و زایمان کند (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۴۷). وردزورث بر این باور است که شاعر باید با کسانی که احساسات آنان را وصف می‌کند هم‌حسی کامل داشته باشد (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۷). از دید نیما نیز احساسات مذهبی یک همسایه باید در شاعر ایجاد شور کنند (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۲۵۲) و شاعر باید چون جام شرابی باشد و هنگامی که جام افتاد او باید بر خود بلرزد و با تمام وجود شکستن را احساس کند (همان: ۲۵). در تعریف وردزورث شاعر نزدیک‌ترین فرد به طبیعت است، هم طبیعت انسانی و هم جهان طبیعی. مهم‌ترین وظیفهٔ شاعر لذت‌رساندن به دیگران است، لذتی که او آن را مهم‌ترین اصل زندگی انسان می‌داند؛ البته لذتی انسانی و متعالی: به باور او «دانش لذت است» (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۷-۸). در اندیشهٔ وردزورث، شعر حقیقت هستی و احساسات اصیل انسانی را به شیوه‌ای غیرمستقیم به قلب انسان‌ها منتقل می‌کند. نیما نیز می‌پذیرد که لذت، به‌معنای متعالی و حقیقی، مهم‌ترین اصل زندگی انسان است (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۳۳ و ۲۵۱). از دید او نیز شعر نشانی از زندگی والا و انسانی (همان: ۳۹۷) و القای غیرمستقیم احساسات است و شاعران بد «می‌گویند، توصیف نمی‌کنند» (همان: ۷۷). وردزورث عقیده دارد که دانشمندان در جایگاه «نافعی دورافتاده و ناشناس» در جست‌وجوی حقیقت‌اند اما شعر «هماوایی با همهٔ انسان‌ها» برای یافتن حقیقت است. شعر «روح تعالی‌یافتهٔ تمامی دانش‌هاست... اولین و آخرین آنها و مانند قلب انسان جاودانی است» (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۸). نیما نیز شعر را زیستن درکنار دیگران و برای آنها می‌داند (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۲۹۳) و تا زمانی که انسان وجود دارد و زندگی‌اش دارای معناست شعر هم وجود دارد، شعر مکاشفه‌ای است که به دست شاعر برای سودرسانی به تمام انسان‌ها صورت می‌گیرد (همان: ۱۳۸).

یکی از مهم‌ترین وجوه اشتراک شاعران رمانتیک این باور است که شاعر (هنرمند) دارای نوعی ودیعهٔ خدادادی است و با انسان‌های دِگر تفاوت دارد؛ او نوعی وجود برتر است و رسالتی برای هم‌نوعان خود بر دوش دارد. از دید وردزورث شاعر برتر کسی است که

علاوه‌بر داشتن حساسیت فردی و شاعرانه بیشتر از هم‌نوعان خود، زمان بسیاری نیز به اندیشیدن پرداخته است (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۵). نیما نیز باور دارد که در آفرینش شعر، علاوه‌بر حساسیت هنری خارق‌العاده، اندیشه نیز ضروری است و شاعر نباید یکسره تحت سلطهٔ احساسات باشد (جعفری، ۱۳۸۸: ۲۴۵). شاعر نسبت به دیگران دارای شور و رأفت بیشتری است و روحی عظیم‌تر و دانشی ژرف‌تر از طبیعت انسانی دارد (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۷)؛ چراکه شعر متعالی نیازمند آفریننده‌ای متعالی است (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۱۴۰). نیما با نظامی گنجوی موافق است که: پیش و پسی بست صف کبریا / پس شعرا آمد و پیش انبیا (همان: ۲۰۸). وردزورث و نیما هر دو بر این باورند که شاعران چیزهایی را که حضور ندارد پیش چشم انسان‌ها می‌آورند: آنچه دیگران ندیده‌اند، یا دیده‌اند و فراموش کرده‌اند (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۷؛ یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۳۱۸). یکی دیگر از خصوصیات مهم شاعر نزد این دو، توانایی برتر شاعر در «بیان خویشتن» است، بیان آنچه حس می‌کند و می‌اندیشد (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۷؛ یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۸۶). وردزورث اهمیت زیادی نیز برای نقش آموزگاری شاعر قائل است. او در نامه‌ای می‌نویسد: «آرزو دارم که یا مرا آموزگاری بدانند یا هیچ» (وردزورث، ۱۹۷۲: ۱۰۶) و «هر نویسندهٔ اصیل و بزرگی، به فراخور اصالت و بزرگی‌اش، باید سلیقه‌ای را که با آن از هنرش لذت برده می‌شود بیافریند» (همان: ۱۱۱). نیما نیز خود را آموزگار و مربی ملت و واضع قوانین نوین می‌داند (یوشیج، ۱۳۶۸ب: ۳۲۴) و از دید او نیز شیوهٔ ارزیابی شعر باید به مردم آموزش داده شود (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۷۸). از دید نیما تنهایی نیز یکی از مهم‌ترین نیازهای شاعر است. او تقریباً در همهٔ آثارش اشاراتی بسیار به تنهایی دارد. شاعر باید تنها باشد، اما اندیشه‌اش با دیگران همراه باشد، او باید در گونه‌ای تنهایی همیشگی زندگی کند (همان: ۷۲). و چنان‌که آمد، وردزورث را به نام "منزوی گرسمیر" می‌شناسند. او خود پیشه‌اش را «فعالیت در تنهایی برای جامعه» می‌خواند (پرکیس، ۱۹۸۶: ۴۹).

۲. ۳. "نگاه"، "من" و کارکرد نوین طبیعت در اشعار وردزورث و نیما

وردزورث همیشه به موضوع شعر خود با «نگاه نافذ»[۲۸] نگریسته است (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۶). از دید نیما نیز شاعر باید «جوهرهٔ بینش باشد، بینشی ورای دانش‌ها، بینشی ورای همهٔ بینش‌ها» (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۲۶). به باور او دلیل ناتوانی شاعران هم‌دورهٔ او در بیان احساساتشان این بود که از "نگاه" خود چیزی برای افزودن به شعر نداشتند (همان: ۷۸).

این نگاه فردی شاعر که در شعر قدیم سابقهٔ چندانی نداشته از دیگر دستاوردهای آنان است و به ایجاد نوعی "شخص" نوین در شعر منجر می‌شود که می‌توان آن را با "خویشتن" شاعر برابر دانست. «وردزورث به‌راستی اندیشمندی ذهنی[۲۹] است... به این معنا که نقطهٔ آغاز تأمل اصیل، واقع در خودآگاهی فردی است» (هارتمن، ۱۹۷۵: ۱۲۵). با آغاز دورهٔ رمانتیک «در بسیاری موارد گونه‌ای تمایل به بدل ساختن "من" شعر غنایی، آنچه کولریج آن را "من-نماینده"[۳۰] می‌خواند، به شخص واقعی شاعر می‌بینیم» (ایبرامز، ۱۹۷۱: ۹۸). "من" مشاهده‌گر، هم به کار تماشاست و هم به‌کار نگارگری، و نیما کاشف این "من" است (باباچاهی، ۱/۱۳۷۷: ۳۱). این‌گونه نگاه به نوعی سبک شخصی در آثار منجر می‌شود، و «سبک شخصی در تاریخ شعر فارسی» چیزی است که تا روزگار نیما بسیار اندک‌یاب است (شفیعی، ۱۳۹۰: ۳۸۶). یکی از ویژگی‌های این سبک شخصی کارکرد نوین طبیعت در آثار دو شاعر است. مانند بیشتر شاعران، طبیعت موضوع دلخواه شعر و نیرویی آرامش‌بخش برای وردزورث و نیما است. «طبیعت- آگاهی پیوسته با خودآگاهی واکنشگر» که منشأ شعر وردزورث است (هارتمن، ۱۹۷۵: ۱۲۳) برای نیما نیز دقیقاً همین حکم را دارد. البته، در شعر این دو شاعر طبیعت شامل زیبایی مطلق و آرامش نمی‌شود، بلکه جنبه‌های وحشت‌زا و ابهام‌آلود آن در آثار این دو (مثلاً در دفتر «اول *پیش‌درآمد* وردزورث و «افسانه»، «هست شب»، «بر فراز دودهایی» و بسیاری دیگر از اشعار نیما) حضوری پررنگ‌تر دارد.[۳۱] به‌هرروی، در شعر این دو است که توصیف طبیعت برای نخستین‌بار، به‌گونه‌ای آگاهانه کارکردی نو می‌یابد. نیما در اشعاری مانند «یادگار»، «قصهٔ رنگ پریده» و «دیهقانا» مانند وردزورث در «گردش شامگاهی»[۳۲] بود: در دامن طبیعت، «شاعر جوان می‌توانست ببیند و بشنود، اما از عهدهٔ سازماندهی برنمی‌آمد» (بیتسن، ۱۹۷۱: ۸۳). طبیعت برای آنان محیط بیرون و اطرافشان بود. اما آنها رفته‌رفته به‌کارگیری آن را فراگرفتند. این توانایی را می‌توان «پیوند مفروض بین حال و هوا و جلوهٔ طبیعت» دانست (ویمست، ۱۹۷۵: ۲۸)، کوششی برای «واردکردن معنا به درون طبیعت» (همان: ۳۱). شاعر در این فرایند به ترکیب «حافظهٔ دیداری اشیای خاص با تجربهٔ جداگانهٔ عواطف کاملاً ذهنی» می‌پردازد (رید، ۱۹۶۸: ۶۴). در جای‌جای آثار نیما می‌توان «مسخ به درون طبیعت» را دید (براهنی،۱/۱۳۷۱: ۶۸۸)، مثلاً در «هنگام که گریه می‌دهد ساز» انگار نیما سوگواری انسان در جامعه را در دریای خشمگینی می‌بیند که با مشت بر روی خود می‌کوبد (همان: ۶۴۵).

در هر گوشهٔ توصیفات طبیعی دو شاعر نیز این انسان‌انگاری طبیعت دیده می‌شود. در اشعاری از وردزورث مانند «خار»،[۳۳] از راه «تضادها و برابرنهاده‌های تصاویر طبیعی می‌توان حالت‌هایی از هستی را دید که در مرز بیان‌ناپذیری قرار دارند» (شیتس، ۱۹۷۵: ۱۴۴) و در شعری مانند «ری را»ی نیما، این بیان‌ناپذیری را می‌توان در نیرومندترین حالت دید. در «خانه‌ام ابریست» نیما ترس‌ها و نگرانی‌های خود را ملموس می‌کند، او سعی در "گفتن" آنها ندارد، بلکه می‌تواند آنها را "تصویر" کند (باباچاهی، ۱/۱۳۷۷: ۵۷) و در «قصیدهٔ جاودانگی» وردزورث «ابرها رنگی غم‌انگیز به خود می‌گیرند، از نگاه چشمی که شاهد میرایی انسان بوده است» (تریلینگ، ۱۹۷۵: ۱۶۶). اشعار تغزلی «بحرانی» وردزورث «ناامیدی از جهان و زیبایی‌های درحال پژمردن آن را القا می‌کنند» (کوینی، ۱۹۹۹: ۳۶) و در «مهتاب» نیما، ازآنجاکه "من" نگران مردم است که در خواب سنگین فرو رفته‌اند، همهٔ اشیا و موجوداتی که در اطرافش هستند این نگرانی را از او وام گرفته‌اند (براهنی، ۱/۱۳۷۱: ۳۱۰). این دقیقاً همان «احساس منتقل‌شده به اشیای غیرانسانی؛ صخره‌ها، سنگ‌ها و درختان» در شعر وردزورث است (رید، ۱۹۶۸: ۳۸). توصیف در آثار نیما کارکردی خنثی یا حتی تزئینی ندارد، بلکه اغلب «بازگویی مشاهدات است در راستای به تصویرکشیدن کیفیت امپرسیونیستی پدیده‌ها» (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۵۳). در شعر او نیز مانند وردزورث «غالباً چیزهایی می‌توانند در قالب "طبیعت" گفته شوند که امکان گفتن، یا حتی اندیشیدن به آنها به‌شیوهٔ مستقیم و عینی وجود ندارد» (بیتسن، ۱۹۷۱: ۵۶). البته شاید دربارهٔ نیما، فضای خفقان سیاسی حاکم بر ایران در ابداع این‌گونه نمادگرایی و به‌کارگیری ویژهٔ عناصر طبیعی بی‌تأثیر نبوده است، چنان‌که پورنامداریان دربارهٔ استفادهٔ او از "تمثیل" چنین نظری دارد (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۱۱۰).

۲. ٤. زبان

در بحث زبان شعر باید درنظر داشت که وردزورث، هم به‌دلیل تقدم زمانی و هم به‌علت کارهایی که در دورهٔ مشروطه به‌دست شاعران پیش‌از نیما در زمینهٔ زبان انجام گرفته بود، جسارت بیشتری از خود نشان می‌دهد. نیز اینکه در عمل نیما و وردزورث گاه برعکس نظریات و شعرهای آغازینشان به تجربه‌های دشوار زبانی نیز دست می‌زنند.[۳۴] به‌هرروی در زمینهٔ نظری، دو شاعر نزدیکی بسیاری دارند. وردزورث سعی در خالص‌سازی زبان داشت و زبان مطلق‌گرایان را مانع راه متمدن‌سازی حقیقی جامعه می‌دانست؛ جدال او با چنین زبانی در نبرد ماندگار روسو با روشنگری ریشه دارد (قادری، ۱۳۸۴: ۲-۹۱). نیما به‌عنوان

شاعری سیاسی- اجتماعی، بیشتر از مفاهیم ایدئولوژیک، درقبال ساختار زبان و ساختار موسیقایی شعر احساس مسئولیت می‌کند، که نوعی مبارزه با بی‌عدالتی است. او با ساختار سرزنده و خلاقانهٔ زبان شعرش این بی‌عدالتی را افشا می‌کند (باباچاهی، ۱/۱۳۷۷: ۵۷)؛ خواستن زبانی طبیعی ازسوی وردزورث نفی تاریخ نیست بلکه دعوتی برای آغازی نوین است (قادری، ۱۳۸۴: ۹۴). نیما نیز «زبان شعر فارسی را به آن برگرداند، زبانی را که زبان شعر است» (شفیعی، ۱۳۹۰: ۳۰۹). زبان «*چکامه‌های غنایی* گزیده‌ای از زبان واقعی مردم» است (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۴). واژهٔ "گزیده" مهم است زیرا دقت و سلیقه در گزینش و استفاده از چنین زبانی از اختلاط شعر با شلختگی و فرودستی زندگی عادی جلوگیری می‌کند (همان: ۷۳۶). نیما نیز باور دارد که لزوماً تفاوتی بین زبان شعر و زبان عادی وجود ندارد. وقتی واژه‌ای معنای مطلوب را می‌رساند شاعر باید آن را به‌کار گیرد؛ هرچند از دید او نیز زبان عوام چندان غنی نیست و در صورت استفادهٔ بیش‌از حد یا کامل از آن، حاصل کار شعری میان‌مایه خواهد بود (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۱۱۱). وردزورث استفاده از زیورآلات زبانی و صناعات مرده را در شعر جایز نمی‌داند و هدف خود را ارائهٔ شعری دارای "گوشت و خون" به خواننده اعلام می‌کند (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۵-۳۶). نیما نیز با او هم‌عقیده است که هنر گوشت و پوست‌دادن به اندیشه است (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۴۱۶) و "طبیعی‌بودن" از مهم‌ترین اصول شعر (همان: ۱۷۸). او "آزادانه" سرود۳ن را به "زیبا"سرودن ترجیح می‌دهد (همان: ۱۰۵). وردزورث بسیاری از آنچه را که مردم معمولاً به نام شعر می‌شناسند از *چکامه‌های غنایی* بیرون رانده (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۴) و نیما اظهار می‌کند که بسیاری از آرایه‌های انباشته‌شده در هنر باید پاک‌سازی گردند، چون چیزی جز فریب نیستند (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۸۳). وردزورث به جمله‌ها و واژگان «پر زرق‌وبرق و بی‌معنای بسیاری از نویسندگان معاصر» اشاره می‌کند و به اینکه خوانندگان *چکامه‌های غنایی* در آن کتاب به دنبال "شعر" خواهند گشت (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۴) و خلاصه نظر نیما دربارهٔ شعر معاصرانش اینکه «مرده‌ای از قبر بیرون آمده» (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۵۲) و «ایمان ابلهانهٔ عجیبی دارند» (همان: ۷۰). آنها هوادار شعری هستند که بیشتر شبیه طلسم و معماست (همان: ۱۷). زبان مردم عادی و روستایی از «تجربیات و احساسات واقعی» آنان سرچشمه می‌گیرد و حتی در مواردی زبانی "فلسفی"تر از زبان "ادبی" است (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۵). از دید نیما نیز در ترانه‌ها و زبان بی‌آلایش روستایی و مردمی می‌توان دید که هنر "والا" و

"برتر" تا چه حد وامدار افراد و اشیای "ساده" و "فرودست" است (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۵۵). ایراد دیگر نیما بر معاصرانش این است که آنها توجهی به «تحولات تاریخی» ندارند و اینکه شعر زادهٔ خواسته‌های انسان است و از او می‌پرسند که چرا این افکار را به شعر می‌نویسد و نه به نثر (همان: ۶۸). از دید وردزورث «زبان شاعرانه» هیچ شباهتی به زبان واقعی مردم ندارد؛ تلاش او پرهیز از به‌کارگیری «عبارات و آرایه‌های زبانی» بوده که همیشه «میراث مشترک شاعران» شناخته شده‌اند و نیز خودداری از استفاده از کلیشه‌ها و آرایه‌های مرده‌ای که به‌دلیل استفادهٔ بیش‌از حد لطف و نیروی تداعی خود را از دست داده‌اند. «زبان بخش قابل‌توجهی از هر شعر خوب... به‌جز وزن» هیچ تفاوتی با نثر ندارد، البته «نثری که خوب نوشته شده باشد» و «هیچ تفاوت ضروری» بین زبان نثر و «زبان آثار موزون، نه وجود دارد و نه می‌تواند داشته باشد» (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۶). تفاوت سنتی میان شعر و نثر نیز تفاوتی نابجاست و تمایزی دیگر یعنی تمایز بین «شعر و واقع‌نگاری، یا علم» باید جایگزین آن گردد (همان: ۷۳۶). نیما نیز موافق است که شعر باید نثری موزون باشد (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۲۳۶) و می‌نویسد که همیشه کوشیده تا شعر را به نثر نزدیک کند و می‌توان همهٔ شعرهای او را مانند قطعه‌ای نثر خواند (همان: ۶۳). هر دو شاعر آثار خود را برای خواندن با صدای بلند مناسب می‌دانستند، مانند نثری آهنگین؛ شعری شفاهی و نه نوشتاری (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۵ و یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۱۲۴). به باور نیما هم اگر رخدادهای شعر در صحنهٔ زندگی طبقات فرودست جامعه رخ می‌دهند شاعر باید از زبان خود آنها استفاده کند (همان: ۱۱۳). شاعران باید شجاع باشند و نپندارند که زبان ضرورتاً زبان "پایتخت" است، زیرا قواعد و واژگان آن صرفاً به‌دلیل کاربرد زیاد به تنها زبان "درست" تبدیل شده‌اند (همان: ۱۰۹). با این‌همه، به فراخور حال و موقعیت شعر، هنرمند در استفاده از "زبان ادبی" نیز آزاد است، اگر استفاده از این‌گونه زبان حالت "طبیعی" شعر را از بین نبرد (وردزورث، ۱۹۹۰: ۳۸-۷۳۶؛ یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۱۱۱). صدالبته هردو شاعر اعلام می‌کنند که زبان شاعران دوران گذشته در روزگار آنان طبیعی، نیرومند، و تازه بوده است. ایراد کار معاصرانی که از آن زبان استفاده می‌کردند این بود که گذشت زمان و تحول زبان و زندگی را نادیده می‌گرفتند. شعر معاصر باید از زبان و تصاویر نو و تحول‌یافتهٔ انسان معاصر استفاده کند (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۴۱-۷۴۳؛ یوشیج ۱۳۶۸الف: ۲۲۲-۲۲۵). زبان حافظ و شکسپیر

در روزگار آنان مبین اوج توانایی هنری بوده، اما کار شاعر معاصری که از زبان آنها استفاده می‌کند، صرفاً به‌این‌دلیل که آن را زبان "ادبی" می‌داند، به‌هیچ‌وجه توجیه‌پذیر نیست.

۲. ۵. احساس و عاطفه

دیدگاه‌های وردزورث با «بنانهادن مرکز ارجاع انتقادی در احساسات شاعر، نقطهٔ عطفی در نظریهٔ ادبی انگلستان هستند» (ایبرامز، ۱۹۷۱: ۱۰۳). یکی از دلایل تفاوت چکامه‌های غنایی با دیگر اشعار این است که در آنها «احساس ایجادشده به کنش و موقعیت اهمیت می‌بخشد، نه کنش و موقعیت به احساس» (وردزورث، ۱۹۹۰: ۷۳۵). نیما نیز "ارزش" بسیاری برای "احساسات" قائل است و به باور او نیز هنگام انتشار اولین نمونه‌ها از آثار نوآورانه‌اش کسی به تغییری که در شیوهٔ بیان احساسات به‌وجود آمده بود توجهی نکرده و همه هنوز تحت سیطرهٔ «ظرافت‌های غیرطبیعی غزل قدیم» بودند (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۱۷). او درباب ایجاد فرم نو این نکته را مطرح می‌کند که احساسات (و اندیشه) از هر چیز دیگری در شعر مهم‌ترند، ازجمله وزن و قافیه (همان: ۲۶۱).[۳۵] از دید وردزورث وظیفهٔ شاعر بزرگ چیزی بیش‌از «منعکس‌کردن» احساسات سرشت انسان است. او وظیفه دارد که «احساسات انسان را تقویت کند، برای انسان‌ها احساساتی جدید وضع کند... او باید علاوه‌بر حرکت درکنار انسان‌ها، گه‌گاه پیشاپیش آنان حرکت کند» (وردزورث، ۲۰۰۰: ۶۲۲). برای او کافی نیست که «به پررنگ ساختن احساساتی بپردازد که انسان‌ها با آنها هم‌حسی دارند؛ بلکه بسیار مطلوب است که به اینها احساسات دیگری هم بیفزاییم، احساساتی که همهٔ انسان‌ها می‌توانند با آنها هم‌حسی داشته باشند» (همان: ۶۲۴). در اندیشهٔ نیما نیز شاعر بزرگ همیشه از زمانهٔ خویش جلوتر است، او پیشاپیش مردم گام برمی‌دارد و آنها لنگ‌لنگان از پی‌اش می‌آیند (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۴۰).

۲. ۶. انقلاب

«در فرانسه وردزورث ازمیان تصویرهای لطیف گام برداشت و پا به ورطهٔ شور احساسات نهاد و به همراه او شعر انگلیسی از چمنزارها و منظره‌های چشم‌نواز نئوکلاسیک وارد گرداب‌های رمانتیسم شد» (بیتسن، ۱۹۷۱: ۸۱). انقلاب فرانسه «هویت وردزورث را در جایگاه یک شاعر و یک انگلیسی متزلزل کرد» (هارتمن، ۱۹۷۵: ۱۲۴) و نزدیک‌ترین خاستگاه علاقهٔ او «به بن‌مایهٔ نومیدی، شکست انقلاب فرانسه بود» (کوینی، ۱۹۹۹: ۳۲). در سال ۱۷۹۴، گرچه وردزورث کاملاً از انقلاب جانبداری نمی‌کرد، عقیده داشت که وضعیت

جامعه باعث انقلاب در انگلستان خواهد شد[۳۶] و در یادداشتی که بر شعر «تصمیم و استقلال» می‌نویسد، دلیل زندگی تیرهٔ روزانهٔ پیرمرد وصف‌شده در شعر را «وضع نادرست جامعه» عنوان می‌کند. در ۱۸۰۹ بین دوستان وردزورث سخن از «افکار وحشتناک دموکراتیک» او می‌رفت (بیتسن، ۱۹۷۱: ۱۶۲). او در «پیش‌درآمد» خود را "وطن‌پرست" می‌خواند و این کار در آن زمان مانند این بود که کسی در زمان ما خود را "کمونیست" بخواند» (رید، ۱۹۶۸: ۸۱). او «خصوصاً در جوانی، به‌معنای واقعی کلمه انقلابی بود. در سیاست، در ادبیات... او دربرابر سنت‌های عصر خود واکنش نشان داد. او راه خود را باز کرد» (دربل، ۱۹۶۹: ۱۳). با اینکه وردزورث تا پایان زندگی به مبارزه با ظلم و فقر و نابرابری می‌پردازد: «انقلابی درون او هرگز نمرد... تاریخ‌نگار حزب مخالف دولت انگلیس، "پیش‌درآمد" ۱۸۵۰ وردزورث را "به‌راستی سوسیالیستی" می‌خواند» (پرکیس، ۱۹۸۶: ۳۶-۳۵)، و یادداشت پایانی مجموعهٔ *بازدید یروو و اشعار دیگر*[۳۷] (۱۸۳۵) نیز صرفاً به نکوهش لغو قانون کمک دولت به فقرا می‌پردازد، اما کم‌کم از انقلاب فاصله می‌گیرد. شاید دلیل این دگرگونی را باید بین وردزورثی که در ۱۷۹۱ دیدگاه‌های سیاسی‌اش «تقریباً همگی دست دوم بودند» (پرکیس، ۱۹۸۶: ۳۰) و تجربهٔ سالیان بعد او از حضور در انقلاب فرانسه جست. اما نیما که هرگز مجال دیدن انقلابی کامل را در زمان زندگی نیافت تا پایان عمر «گوش بر زنگ کاروان» می‌ماند (یوشیج، ۱۳۸۸: ۷۸۷). او «دردها و آزردگی‌های شکست انقلاب مشروطه و ازدست‌رفتن امیدهای به‌بارآمده از جنبش‌هایی مانند قیام جنگل را (که خود زمانی سر پیوستن به آن را داشت) با اشک و اندوه التیام می‌دهد» (جعفری، ۱۳۸۸: ۲۳۲) و با وجود اینکه شخصیت درون‌گرا و منزوی او، عشق‌های نافرجامش و شیفتگی به طبیعت جای زیادی برای انقلابی درون او در بعد سیاسی- اجتماعی باقی نگذاشته بودند و حکومت‌های دوران زندگی او همگی به نوعی حکومت خفقان بودند، در دههٔ ۱۳۱۰ به حزب توده گرایش پیدا می‌کند و نامه‌نگاری‌هایی نیز با تقی ارانی دارد (همان: ۲۸۶). این گرایش‌ها و نامه‌نگاری‌ها شباهت‌هایی با رابطهٔ وردزورث با بریسو[۳۸] رهبر انقلابی فرانسه و سی. جی. فاکس[۳۹] رهبر حزب مخالف دولت در انگلیس دارند. به‌هرروی هر دو شاعر در دورهٔ کمال، تغییر معنوی و گرایش قلبی به نیکی را راه نجات جامعه می‌دانستند و باوری قوی به انقلاب‌های سیاسی و مبارزهٔ مسلحانه نداشتند. وردزورث در دوران پختگی نمایشنامهٔ *مرزنشینان*[۴۰] را می‌نویسد که یکی از اهداف آن جلوگیری از انقلاب و آشوب است

(قادری، ۱۳۸۴: ۲۳۳). نیما نیز باور دارد که نظم و متانتی در انقلاب وجود ندارد و صرف‌نظر از تلاش‌های انجام‌شده، انقلاب بی‌نظم و ترتیب و هنجار، نه بهترکردن اوضاع، که بدترکردن آن است. از دید او این اصل، ممیز بین انقلاب و هرج و مرج است (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۶۶-۶۵). سهم این دو از انقلاب، آوردن آن به حیطهٔ شعر و نظریهٔ ادبی بود. «وردزورث به جای اینکه در دفاع از توده‌های ستمدیده بجنگد و کشته شود *چکامه‌های غنایی* را منتشر کرد» (دربل، ۱۹۶۹: ۱۰۳)؛ در ذهن او «انقلابی سیاسی انقلابی شعری را ازپی آورد» (رید، ۱۹۶۸: ۱۰۳) و این درباب کار نیما نیز صادق است. نیما نیز به‌تمامی به شاعران نسل‌های بعد آموخت که چگونه در شعرشان طبیعت و جامعه را به‌تصویر بکشند (براهنی، ۱/۱۳۷۱: ۶۷۴). از دید او ادبیات به خودی خود سیاسی، و بی‌طرفی مفهومی خیالی است (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۱۵۶). آنها در راه بهبود زندگی مردم به‌شیوهٔ خود عمل کردند. بهترین واژه برای شیوهٔ آنان "اصلاحات" است، البته به معنی درست و دستمالی‌نشدهٔ آن، چنان‌که در نوآوری‌های ادبی آنها نمودش را می‌توان دید. وردزورث، مانند نیما، «به‌گونهٔ صلح‌آمیزتری از دگرگونی مایل بود، انقلابی بیشتر روحی» (ماهونی، ۱۹۹۷: ۴۱). او با نوشتن *چکامه‌های غنایی* به سمت "آرمان دموکراسی" حرکت می‌کند (برنبوم، ۱۹۴۹: ۹۶). از سوی دیگر، با گذشت بیست‌سال از تجربهٔ انقلاب فرانسه، دیدگاه وردزورث دربارهٔ سرشت انسان دچار تناقضی بین «نوعی حس هابزی[۴۱] فرومایگی طبیعی انسان و نوعی حس روسویی نیکی طبیعی انسان» شده بود (ستلزیگ، ۱۹۹۱: ۴۲۰). نیما نیز پس‌از تجربهٔ ناآرامی‌های بسیار در دورهٔ زندگی خود دربارهٔ مردم می‌گوید که مانند "گوسفند" نه می‌دانند که به کجا می‌روند و نه می‌دانند چرا (یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۲۶۲). او نیز مانند وردزورث «به‌شدت از جامعه زده شد، او از روی عشق به طبیعت انزوا نگزیده، بلکه از سر افسردگی پیوسته‌ای که با دقتی مردم‌گریزانه از آن مراقبت می‌کند... ایوبی نابردبار است» (بیکر، ۱۹۸۹: ۹۴). دلیل چنین دگرگونی در شاعران مردم چیست؟ ابقا و تشدید تمامی پلیدی‌های نظام کهن در پی انقلاب‌های عاری از اندیشه، و نیز فرومایگی عوام. تجربهٔ وحشتبار وردزورث از «حکومت عوام بدل‌شده به دیکتاتوری» به سال‌های جوانی او و حضورش در صحنه‌های انقلاب فرانسه برمی‌گردد (مورمن، ۲/۱۹۶۸: ۳۳۷). «ترس از عوام» یکی از اصول سیاسی وردزورث بود (همان: ۳۳۶). در سال ۱۸۳۳ او از مردم و اوضاع زمانه قطع امید کرده بود (همان: ۴۷۰). نیما نیز پس‌از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که نادانی عوام و

خیانت بیگانگان تیر آخر را به امیدهایش زد رنجورتر، نومیدتر و فقیرتر شد، کارهایش را ناتمام رها کرد و در هفت‌سال آخر عمر بیش‌از سیزده شعر نسرود، اشعاری مانند «دل فولادم» و «شب همه شب». «دیرزمانی بود که کج‌فهمی عوام و سطح پایین فرهنگ مردم او را عمیقاً آزرده بود» (لنگرودی، ۲/۱۳۸۷: ۲۵۹).

نتیجه‌گیری

در حدود سال ۱۷۹۸ شعر انگلیسی «نیازی مبرم به انقلابی اساسی داشت... زبان شعر تصنعی بود و موضوع آن اغلب سطحی و بی‌مایه» (دربل، ۱۹۶۹: ۳۹-۳۶). در همین سال *چکامه‌های غنایی* منتشر شد که حتی نامش نیز نوعی چالش بود: «از دید نئوکلاسیک‌ها "چکامه" گونه‌ای ادبی بود و "غنایی" گونه‌ای دیگر، و چکامهٔ غنایی موجود دورگهٔ بی‌اصل و نسبی مانند تراژی‌ـ کمدی» (بیتسن، ۱۹۷۱: ۱۳۷). نتیجهٔ تجربیات نیما نیز «ققنوس» است، اولین شعر "آزاد" نیمایی (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۹۴): «انقلاب در محتوا و انقلاب در فرم» (لنگرودی، ۱/۱۳۸۷: ۱۰۶). چشمگیرترین گسست‌ها از سنت ادبی در *چکامه‌های غنایی*، دگرگونی در وزن، زبان و موضوع شعر هستند (دربل، ۱۹۶۹: ۴۲-۴۱). نیما نیز وزن و قافیه، زاویهٔ دید، فضای شعر و جزئیات شعر را متحول کرد (شفیعی، ۱۳۹۰: ۶۴۰). *چکامه‌های غنایی* تنها بیرون از محدودهٔ سنت ادبی نیستند بلکه «در نفی عمدی آن سروده شده‌اند. غیرادبی‌بودن کامل و توهین‌آمیز بخش مهمی از معنای آنهاست: شیوهٔ بیان انقلابی به یاری موضوع انقلابی می‌آید» (بیتسن، ۱۹۷۱: ۲۰۰). شیوهٔ بیان نو در شعر به دو عنصر نیاز دارد: موضوعی نو باید وجود داشته باشد، و این موضوع باید با فرمی نو ارائه شود؛ و شعر نیما موضوع نو با فرم نو است (براهنی، ۱/۱۳۷۱: ۲۰). دربل نوآوری‌های وردزورث (و کولریج) را با کار تی. اس. الیوت[۴۲] در دوران معاصر مقایسه می‌کند، شاعری که در دورانی بالید که شعری «بسیار بد، راکد و بی‌لطف» داشت و روزگار زندگی‌اش مانند زندگی آن دو از انقلاب فرانسه و جنگ‌های پس‌از آن، به‌وسیلهٔ جنگ جهانی از بیخ و بن لرزیده بود. الیوت شیوه‌ای نو پدید می‌آورد که شعر را دوباره در پیوند با زندگی قرار می‌دهد و نسل‌های شاعران پس‌از خود را رها می‌سازد (دربل، ۱۹۶۹: ۴۳). نیما نیز چنین رهایی‌بخشی است، با همان شعر راکد پیش‌از خود، انقلاب مشروطه و جنگ‌های جهانی. کوتاه سخن اینکه به باور رید، آغاز دورهٔ "مدرن" در شعر

انگلیسی سال ۱۷۹۸ است (رید، ۱۹۷۳: ۹)، یعنی سال انتشار *چکامه‌های غنایی*، و تقریباً همهٔ منتقدان برآن‌اند که نیما سلسله‌جنبان شعر "نو" در ایران بود.

پی‌نوشت

۱. درباب ویژگی‌های رمانتیک نیما، سیر این جنبش در ایران و تفاوت‌های آن با رمانتیسم غرب ر.ک شفیعی، ۱۳۹۰: ۱۷؛ ۱۴۳؛ ۱۴۸؛ ۷۱-۲۷۰؛ ۴۷۳، ۵۰۶؛ شفیعی، ۱۳۸۰: ۵۴؛ حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۸-۲۴ و جعفری، ۱۳۸۸: ۱۳-۱۲؛ ۲۵-۲۴؛ ۶۶-۶۴

۲. Arthur O. Lovejoy (۱۹۶۲-۱۸۷۳) فیلسوف و مورخ ادبیات امریکایی

۳. Isaiah Berlin (۱۹۹۷-۱۹۰۹) فیلسوف و مورخ ادبیات انگلیسی - روسی

۴. Friedrich Schleiermacher (۱۸۳۴-۱۷۶۸)، فیلسوف آلمانی

5. Medievalism

6. emotionalism

7. the primitive

۸. در اشعار وردزورث و نیما دو شخصیت رازگونه حضور دارند: "لوسی" و "افسانه". بین این دو شخصیت و اشعاری که در آنها حاضرند نزدیکی‌های بسیاری وجود دارد. همچنین ر.ک: «پیش‌درآمد» وردزورث و «قفنوس»، «مرغ آمین»، «پی دارو چوپان»، «سریویلی» و «مانلی» از نیما.

9. Dandyism

10. 'Elegiac Stanzas'

11.'Ode: Intimations of Immortality'

۱۲. Samuel Taylor Coleridge (۱۸۳۴-۱۷۷۲)، شاعر، فیلسوف و منتقد انگلیسی و از بنیان‌گذاران جنبش رمانتیک انگلستان.

13. *Lyrical Ballads*

۱۴. The Recluse of Grasmere: دهکدهٔ زادگاه ییتس در "منطقهٔ دریاچه‌ها" در شمال انگلستان. علاقهٔ وردزورث به این مکان کاملاً با دلبستگی نیما به خاستگاه خود یوش قابل مقایسه است.

15. 'Tintern Abbey'

16. *The Prelude*

۱۷. در اشعار نیما می‌توان پیوندهایی را با بخش‌هایی از «پیش‌درآمد» وردزورث دید. در این میان می‌توان از «قصهٔ رنگ پریده»، «نامه به شهریار» و «افسانه» نام برد.

18. 'Resolution and Independence'

19. Aeolian harp

۲۰. Lord Byron [George Gordon] (۱۸۲۴-۱۷۸۸) از شعرای بزرگ رمانتیک انگلستان

۲۱. همچنین ر. ک. جعفری، ۱۳۸۸: ۲۹۱،

22. Lake District

23. Preface to *Lyrical Ballads*

۲۴. Thomas Gray (1716-71) شاعر انگلیسی

۲۵. Oliver Goldsmith (1730-74) شاعر و نمایش‌نامه‌نویس انگلیسی

26. ‘The Idiot Boy’

۲۷. ر.ک پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۹۱،۹۴،۱۸۳؛ حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۰۸-۲۹۹؛ باباچاهی، ۱/۱۳۷۷: ۱۲؛ لنگرودی، ۱/۱۳۸۷: ۲-۱۳۱و ۴۳-۱۱۴؛ شفیعی، ۱۳۹۰: ۶۳۹،۲۳،۲۲ و یوشیج، ۱۳۶۸/الف: ۹۳).

28. “I have at all times endeavoured to look steadily at my subject”

29. subjective

30. I-representative

۳۱. ر. ک هارتمن، ۱۹۷۵: ۱۲۴؛ شفیعی، ۱۳۹۰: ۴۸۷؛ دربل، ۱۹۶۹: ۹۲ و ثروتیان، ۱۳۷۵: ۱۱۵.

32. ‘An Evening Walk’

33. ‘The Thorn’

۳۴. ر.ک دربل، ۱۹۶۹: ۷۵؛ اخوان، ۱۳۶۱: ۹۶؛ پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۱۳۰.

۳۵. برای آرای روشنگر دو شاعر درباره وزن و قافیه ر.ک وردزورث، ۱۹۹۰: ۳۹-۷۳۶؛ یوشیج، ۱۳۶۸الف: ۸۹؛ ۹۹-۹۸؛ ۱۰۱-۱۰۰؛ ۱۰۳؛ ۱۰۵؛ ۳۰۰.

۳۶. ر.ک نامه به ویلیام متیوز، هشتم ژوئن ۱۷۹۴.

37. *Yarrow Revisited and Other Poems*

۳۸. Jacques Pierre Brissot (۱۷۵۳-۱۷۹۴)

۳۹. Charles James Fox (۱۷۴۹-۱۸۰۶)

40. ‘The Borderers’

۴۱. Thomas Hobbes (۱۵۸۸-۱۶۷۹)، فیلسوف و اندیشمند اجتماعی انگلیسی

۴۲. Thomas Stearns Eliot (۱۸۸۸-۱۹۶۵)، شاعر، نمایشنامه‌نویس و منتقد امریکایی- انگلیسی

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹) *تاریخ ایران مدرن*. ترجمهٔ محمد ابراهیم فتاحی. تهران: نی.

آل‌احمد، جلال (۱۳۷۹) «پیرمرد چشم ما بود». *نیما یوشیج به روایت جلال آل‌احمد*. به‌کوشش منوچهر علی‌پور. تهران: ترفند. ۱۲۳-۱۰۷.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۱) *عطا و لقای نیما یوشیج*. تهران: دماوند.

باباچاهی، علی (۱۳۷۷) *گزاره‌های منفرد* (بررسی انتقادی شعر امروز ایران). ۲ جلد. تهران: نارنج.

براهنی، رضا (۱۳۷۱) *طلا در مس*. ۳ جلد. تهران: نویسنده.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹) *خانه ام ابریست* (شعر نیما از سنت تا تجدد). چاپ سوم. تهران: مروارید.

ثروتیان، بهروز (۱۳۷۵) *اندیشه و هنر در شعر نیما*. تهران: نگاه.

جعفری، مسعود (۱۳۸۸) *سیر رمانتیسم در ایران* (از مشروطه تا نیما). چاپ دوم. تهران: مرکز.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) *داستان دگردیسی* (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج). چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. تهران: سخن.

ـــــــ (۱۳۹۰) *با چراغ و آینه*. چاپ سوم. تهران: سخن.

شمس لنگرودی، محمد (۱۳۸۷) *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ۴ جلد. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

قادری، بهزاد (۱۳۸۴) *با چراغ در آینه‌های قناس* (میراث رمانتیسیسم در ادبیات نمایشی پست‌مدرن انگلستان). تهران: قطره.

یوشیج، نیما (۱۳۶۸) *دربارهٔ شعر و شاعری*. به‌کوشش سیروس طاهباز. تهران: دفترهای زمانه.

ـــــــ (۱۳۶۸) *نامه‌ها*. به‌کوشش سیروس طاهباز. تهران: دفترهای زمانه.

ـــــــ (۱۳۸۸) *مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج*. چاپ نهم. تهران: نگاه.

Abrams, M. H. (1971) *The Mirror and the Lamp* (Romantic Theory and the Critical Tradition). New York: Oxford University Press.

Allen, Stuart. (2010) *Wordsworth and the Passion of Critical Poetics*. London: Palgrave Macmillan.

Baker, Jeffery (1989) «Casualties of the Revolution: Wordsworth and His 'Solitary' Self»; The Yearbook of English Studies, The French Revolution in English Literature and Art Special Number, 19, 94-111.

Bateson, F. W. (1971) *Wordsworth* (A Re-Interpretation). London: Longman.

Berlin, Isaiah (1999) *The Roots of Romanticism*. Ed. Henry Hardy. Princeton: Princeton University Press.

Bernbaum, Ernest (1949) *Guide Through Romantic Movement*. 2nd Edition, New York: Roland Press Company.

Dolan, John (2000) *Poetic Occasion from Milton to Wordsworth*. London: Macmillan Press Ltd.

Drabble, Margaret (1969) *Wordsworth*. New York: Arco Publishing Company.

Hartman, Geoffrey H. (1975) «Nature and the Humanization of the Self in Wordsworth». *English Romantic Poets*. Ed. M. H. Abrams. New York: Oxford University Press. 123-132.

Lovejoy, Arthur O. (1975) «On The Discrimination of Romanticisms». *English Romantic Poets*. Ed. M. H. Abrams. New York: Oxford University Press. 3-24.

Mahoney, John L. (1997) *Wordsworth* (A Poetic Life). New York: Fordham University Press.

Moorman, Mary (1968) *William Wordsworth* (A Biography). 2 Vols. London: Oxford University Press.

Priestley, J. B. (1969) *Literature and Western Man*. Middlesex: Penguin Books Ltd.