مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال نهم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۳۹۶، پیاپی ۳۳

تبیین معناهای نازیباشناسانه‌ی بیماری، رنج و مرگ در اشعار نیما یوشیج

زینب صابر*
دانشگاه هنر اصفهان

چکیده

در اشعار نیمایوشیج، شاهد ظهور مضامین نازیباشناسانه‌ی زخم، بیماری، خون، رنج و احتضار هستیم. مقاله‌ی حاضر با تأمل در این اشعار به نحوه‌ی چگونگی بازنمایی این مضامین می‌پردازد و معناهای مستتر در این تصاویر را واکاوی می‌کند. نگارنده‌ی مقاله بر آن است تا بر پایه‌ی روش تحلیلی، از تفسیرهای زیباشناسانه‌ی صرفاً صوری عبور کرده و بر اساس درون‌مایه‌های ادبیات موجود در این زمینه، نخست با تأکید بر گفتمان مشروطه و تحلیل اشعار نیما در این گفتمان نشان دهد که این اشعار را چگونه می‌توان به مثابه بازنمایی کشتار و خونریزی زمان خویش توضیح داد و از وجهی دیگر حضور بدن بیمار را نشانی از دموکراسی‌خواهی و حضور صداهای اقلیت تفسیر کرد. مبانی نظری این پژوهش با تکیه بر تأملات اندیشمندانی چون شارل بودلر و لیندا ناکلین طرح‌ریزی شده است. نگارنده می‌کوشد بر اساس دیدگاه ناکلین در خصوص بدن‌های زخمی و بیمار، از میان رفتن انسجام و تمامیت بدن را در این اشعار به منزله‌ی استعاره‌ای از فقدان تبیین کند؛ فقدانی که جهان نامنسجم و بدون کلیت و قطعیت مدرن برآمده از آن شمرده می‌شود. در نگره‌ی بودلر، میان حساسیت هنرمند و حساسیت بیمار نسبتی برقرار است؛ از این رهگذر تجربه‌های بیماری و مرگ در اشعار نیما به زبانی تازه، فهم و تبیین می‌شود. در نهایت می‌توان دریافت که تصویر بیماری و مرگ در هنر، نه به معنای زوال و نیستی، بلکه می‌تواند به معنای «تولدی دیگر» درک و استنباط شود. به بیان دیگر از رهگذر این مضامین نازیباشناسانه درک جدیدی از هنر و زیبایی حاصل می‌شود.

واژه‌های کلیدی: بودلر، بیماری، مرگ، مدرنیته، مشروطه، ناکلین، نیما یوشیج.

---

* استادیار زبان و ادبیّات فارسی saber_zb@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۲/۱۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۳/۲۲

۱. مقدمه

نیما یوشیج (۱۲۷۶-۱۳۳۴) «پدر شعر نو فارسی» خوانده می‌شود. اشعار او تاکنون در کانون توجه بسیاری از پژوهش‌های ادبی، پایان‌نامه‌ها و مقالات قرار گرفته است؛ اما در مقاله‌ی پیش رو وجهی از شعر نیما تفسیر می‌شود که پیش از این، از نظر دور مانده است. در اشعار نیما با ظهور و حضور بدن‌های زخمی و بیمار و گاه با مضمون مرگ روبه‌رو هستیم. در این پژوهش سعی بر آن است تا معناهای نهفته در این مضامین دریافته شود.

فرانک سیبلی (Franck Sibley)، فیلسوف تحلیلی که تأملاتش بر حوزه‌ی زیبایی‌شناسی قرن بیستم اثرگذار بوده است، در مقاله‌ای با عنوان «زیباشناسی و نازیباشناسی»، تمایز میان مضامین و مفاهیمی چون خشونت، ظرافت و زیبایی را مایه‌ی تقابل مفاهیم زیباشناسانه و نازیباشناسانه می‌داند (نک: سیبلی، ۱۹۶۵: ۲). همچنین به گمان سیبلی «آنچه در فهرست توصیفات زیباشناختی وارد نمی‌شود ویژگی‌های مربوط به شرایط تاریخی و اوضاع و احوال زمانی و مکانی است» (هنفلینگ، ۱۳۷۷: ۹۸).

عمدتاً گمان می‌شود شعر رسانه‌ای است که باید از مضامین «زیبا» مشحون باشد؛ اما شعر نیما یوشیج دربرگیرنده‌ی مضامین نازیباشناسانه‌ای چون: خون، بیماری، مرگ و رنج است. در این پژوهش سعی بر آن است تا این مضامین، در بستر شرایط تاریخی و زمانی و مکانی سروده شدن این اشعار درک و فهمیده شود. در این راستا، خوانش و تحلیل این آثار با توجه به درون‌مایه‌های ادبیات موجود در این حوزه، صورت می‌پذیرد. همچنین در این پژوهش با استفاده از مطالعه‌ی کتابخانه‌ای و تکیه بر مبانی نظری، این مضامین در اشعار نیما واکاوی می‌شود. مبانی نظری این پژوهش، بر آراء متفکران و اندیشمندانی چون لیندا ناکلین(Linda Nochlin) و شارل بودلر (Charles Baudelaire) استوار است. ناکلین، مورخ و منتقد هنری (متولد ۱۹۳۱م.) در آثاری همچون *بدن تکه‌تکه‌شده؛ قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته* (۱۳۸۵) به خوانش سیاسی و اجتماعی آثار هنری قرن نوزدهم می‌پردازد؛ این اثر رابطه‌ی تجربه‌ی مدرنیته را با بازنمایی بدن زخمی و تکه‌تکه در هنر مدرن تبیین می‌کند. در این مقاله نیز به کاربست تفسیرها و نظرهای خاص او در این خصوص، توجهی ویژه شده است.

شارل بودلر، شاعر و متفکر مدرن، دیگر اندیشمندی است که در این پژوهش از دیدگاه‌هایش بهره گرفته شده است. نخستین بار اصطلاح «مدرنیته» را بودلر به کار

می‌برد (نک: بودلر، ۱۳۸۲: ۱۴۰). او در مقاله‌ی «نقاش زندگی مدرن» (۱۸۲۳) به تبیین تعریف خود از هنرمند مدرن و نسبت آن با مدرنیته می‌پردازد و حساسیت هنرمند را همچون حساسیت فرد بیمار در نظر می‌آورد. همچنین او نسبت هنر مدرن با مفاهیم رنج و شر و زشتی را در کانون توجه قرار می‌دهد. در مقاله‌ی پیشِ رو از نظرگاه‌های این منتقد نیز استفاده شده است. لازم به ذکر است که دیدگاه‌های ناکلین و بودلر در خلال بحث به صورت دقیق‌تر و کامل‌تر بیان خواهد شد.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

در پیوند با اشعار نیما یوشیج، پژوهش‌هایی بسیار ارزشمند صورت گرفته است. گروهی از این پژوهش‌ها همچون *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* اثر مهدی اخوان ثالث (۱۳۷۶) و *خانه‌ام ابری است* اثر تقی پورنامداریان (۱۳۹۱) بیشتر به بررسی نوآوری‌های نیما در وزن، موسیقی و زبان شعر اهتمام داشته‌اند. گروهی دیگر به تحولات سبکی شعر نیما و وجه سمبولیستی آن توجه کرده‌اند؛ آثاری چون *نیما یوشیج* نوشته‌ی شمس لنگرودی (۱۳۸۴)، *داستان دگردیسی* نوشته‌ی سعید حمیدیان (۱۳۸۳) و بخشی از کتاب *خانه‌ام ابری است* اثر تقی پورنامداریان (۱۳۹۱) از این سنخ هستند. نگارنده‌ی مقاله‌ی حاضر می‌کوشد تا در رهیافتی تفسیری از پژوهش‌های صرفاً سبک‌شناختی و صورت‌گرایانه عبور کرده و با توجه به تحولات اجتماعی زمانه‌ی نیما و معنای تجربه‌ی مدرنیته در اشعار او و همچنین با تأکید بر دیدگاه‌های برخی متفکران، مضمون بیماری و زخم در آثار نیما واکاوی شود.

۳. بدن زخمی در عصر مشروطه: از دست‌رفتن انسجام و تمامیت

برای تفسیر شعر نیما یوشیج، که به منزله‌ی طلیعه‌ی شعر مدرن فارسی است، بهتر است در آغاز آن را در بستر جریانات اجتماعی و سیاسی تجدّدخواهانه در ایران بررسی کنیم. در جنبش تجدّدخواهی و مشروطه‌طلبی ایران، شاهد اعتراضات و شورش‌های مردمی و به تبع آن کشتار و قتل مردم توسط حکومت وقت هستیم. عامل اولین تحصن بزرگ مردمی که مظفرالدین‌شاه را به امضاء اعلامیه‌ی تشکیل مجلس شورای ملی مجبور کرد، درگیری خونین بین مردم و قزاق‌ها بود که در این درگیری ۲۲ تن کشته و بیش از یک‌صد تن زخمی شدند. به نحوی که این جوی خون، دربار را از ملت جدا کرد (نک:

آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۰۷). بعد از مرگ مظفرالدین‌شاه، پسر او در مقابل مشروطه‌طلبان مقاومت کرد. نزاع خونین دیگری نیز در خردادماه ۱۲۸۷هـ‌ش به وقوع پیوست که در آن محمدعلی‌شاه، مجلس را به توپ بست و پس از کشتاری گسترده، مقاومت مشروطه‌خواهان را در هم شکست. در این درگیری‌ها، بیش از ۲۵۰تن کشته شدند. شاه مجلس شورای ملی را منحل و ۳۹ تن از مخالفان را که موفق به فرار نشده بودند، بازداشت کرد.

در این دوره، به غیر از کشتار مردم در تحوّلات سیاسی، با قتل پیشگامان تجدّدخواهی نیز روبه‌رو هستیم. امیرکبیر که برای نوسازی ایران، برنامه‌ای بلندمدت داشت در ۱۲۳۰هـ‌ش از مقام خود معزول و تبعید شد و سرانجام در حمام فین کاشان رگ او را زدند؛ ازاین‌رو، برنامه‌ی اصلاحات او بی‌سرانجام رها شد. مرگ امیرکبیر به شکلِ «قتل فرد تجدّدخواه»، در تاریخ مشروطه و پس از آن بارها تکرار می‌شود. به‌طوری‌که خونریزی و کشتار مردم در تحوّلات عصر مشروطه، به امری اجتناب‌ناپذیر بدل می‌شود. پاگرفتن حکومت مستبدانه‌ی پهلوی نیز با قتل و کشتار همراه بود. وقتی رضاخان در سال ۱۳۰۰هـ‌ش وزارت جنگ را در اختیار گرفت، شورش‌های تبریز و مشهد را سرکوب کرد. در تبریز، سرگرد ابولقاسم لاهوتی، از پیشگامان شعر نو و فرمانده‌ی ژاندارمری محلی، نیروهای خود را جمع کرده و همراه با افراد باقی‌مانده از نهضت محمد خیابانی به جنگ با حکومت مرکزی برخاست و قزاق‌های رضاخان او را وادار کردند تا به شوروی فرار کند (همان: ۱۴۸).

رضاخان با سرکوب جنبش جنگل، موقعیت‌های نظامی خود را مستحکم‌تر کرد؛ درواقع، او با ایجاد اشتقاق در بین جنگلی‌ها، توانست این جنبش را سرکوب کند و سر بریده‌ی میرزا کوچک‌خان را در تهران به نمایش بگذارد. او بعد از رسیدن به سلطنت نیز، بی‌هیچ انعطافی به اقدامات خشونت‌آمیز خود ادامه داد؛ به‌عنوان مثال در دوره‌ی حکومت او، در سال ۱۳۱۵هـ‌ش در مشهد، پلیس به سوی چندین هزار نفر که در اعتراض به تغییر کلاه سنتی به کلاه اروپایی تحصن کرده بودند، شلیک کرد و عده‌ی زیادی کشته و مجروح شدند (نک: شمس لنگرودی، ۱۳۸۱: ۱۶۹).

میرزاده‌ی عشقی، شاعر و روزنامه‌نگار، که خود از پیشگامان نوگرایی در ایران شمرده می‌شود، برای نخستین بار به طور رسمی از شعر نیمایی حمایت کرد. او در سال ۱۳۰۳هـ‌ش وقتی که ۳۱سال داشت، به خاطر مخالفت با غوغای جمهوری‌خواهی سردار

سپه، رضاخان، به دستور او که نخست‌وزیر وقت بود، در اتاقش کشته شد. او در نوشته‌هایش بسیار تند و بی‌پروا بود. «از سخنرانی‌های او در مجامع تهران، اصفهان، همدان و شهرهای دیگر، بوی خون و خونریزی استشمام می‌شد. او حتی یکی از مقالاتش را تحت عنوان «عید خون» منتشر کرد» (همان: ۱۴۶).

آنچه که بیان شد گوشه‌ای از کشتار و خونریزی در دوره‌ی مشروطه و همچنین در تحولات نوگرایانه‌ی اجتماعی است که منجر به انقلاب مشروطه شد. صحنه‌هایی که سیل عظیم مردم به رگبار بسته می‌شوند بارها در این تاریخ تکرار شده است. تاریخی که در آن رودی از خون نخبگانی جاری است که از پیشروان نوگرایی در ایران بودند: رگِ امیرکبیر زده می‌شود؛ جهانگیرخان صور اسرافیل خفه می‌شود؛ دهان فرخی یزدی را می‌دوزند و او را در زندان می‌کُشند؛ جنازه‌ی محمد خیابانی را در تبریز بر زمین می‌کِشند؛ تقی‌رفعت، اولین نظریه‌پرداز شعر نو خودکشی می‌کند؛ میرزاده‌ی عشقی کشته می‌شود و... . این‌ها نمونه‌های افرادی هستند که برای خواسته‌های پیشرو خود، تاوان گزافی می‌پردازند.

در اولین منظومه‌ی نیمایوشیج با عنوان *قصه‌ی رنگ پریده، خون سرد*، عبارتِ «قصه‌ی رنگ پریده، خون سرد» چون ترجیع‌بندی تکرار می‌شود؛ شاعر از درد و رنج خود می‌گوید و جایی عامل این رنج را «زندگی شهری» می‌داند. شهر به‌عنوان مظهر تجدّد و تحوّل، باعث درد و رنج هم می‌شود:

«کز بدی بخت، در شهر شما
روزگاری رفت و هستم مبتلا» (یوشیج، ۱۳۸۴: ۳۱).

یا

«شهر درد و محنتم افزون نمود» (همان: ۳۲).

افسانه‌ی نیما در سال ۱۳۰۱هش در چند شماره‌ی پیاپی مجله‌ی *قرن بیستم* میرزاده‌ی عشقی که تندروترین و بی‌پرواترین نشریه‌ی ادبی‌سیاسی روزگار خود است، منتشر می‌شود. نیما در این شعر خود را این گونه معرفی می‌کند: «زاده‌ی اضطراب جهانم» (همان: ۵۷)، «صورت مردگان جهانم» (همان: ۵۸) و «قطره‌ی گرمِ چشمی تَرم من» (همان). اضطراب و درد و اندوه راوی در این شعر با این کلمات بیان می‌شود: ناله بر لب، تبخال، غمناک، دل افسردگان، دل خسته، سرشک، جسم رنجور، اشک، «دردش افتاده اندر رگ و پوست» (همان: ۷۶) و... .

می‌توان گفت تصویر بدن زخمی و بیمار به شکل گسترده‌ای در اشعار نیما یوشیج دیده می‌شود. بیماری‌هایی مثل فلج، تب، آبله، تبخال و غش در اشعار او تصویر شده‌اند. بدن‌ها خونریزی دارند و درد می‌کشند. این تصاویر آن‌قدر فراوان‌اند که می‌توان گفت «شکل‌گیری بدن» در شعر نو نیما، درواقع «شکل‌گیری بدن زخمی» است. جهان‌بینی نیما یوشیج در بستر تحولات نوگرایانه و آزادی‌خواهانه شکل گرفته است و آثار و احوال او از نگرش‌ها و دغدغه‌مندی او به مسایل سیاسی و اجتماعی حکایت دارد. نیما در یکی از نامه‌هایش می‌نویسد: «ملت را که تربیت می‌کند؟ شاعر می‌تواند از عهده‌ی این کار برآید، به شرط اینکه شعر تصویرات مختلفه‌ی زندگی عصر و تألمات عمومی باشد» (اسلامیه، ۱۳۹۱: ۹۰و ۹۱).

«خونریزی»‌ای که در جریان تجدّدطلبی در ایران به راه افتاد، به شعر نیما نیز سرایت می‌کند و شعر او را به تصویری از «تألمات عمومی» بدل می‌کند. در یکی از اشعار نیما با نام «خونریزی»، شاعر از بیماری خود می‌گوید:

«پا گرفته است زمانی مدید
ناخوشی احوالی در پیکر من...
...یک تب سرکش، تنها پکرم ساخته و دانم این را که چرا
وچرا هر رگ من از تن من سفت و سقط شلاقی‌ست
که فرود آمده سوزان
دم‌به‌دم در تن من» (یوشیج، ۱۳۸۴: ۷۵۸).

«نبض می‌خواندمان با هم و می‌ریزد خون، لیک کنون
به دلم نیست که دریابم انگشت گذار
کز کدامین رگ من خونم می‌ریزد بیرون...
یکی از همسفرانم که در این واقعه می‌برد نظر، گشت دچار
به تب ذات الجنب
و من اکنون در من
تب ضعف است برآورده دمار...
...با تنم طوفان رفته ست
تبم از ضعف من است
تبم از خونریزی» (همان: ۷۵۹).

واکنش به کشتار مردم در اشعار نیما نمایان است. شعر «بندرگاه» با تصویر یک روز بارانی در یک شهر بندری آغاز می‌شود؛ صدای باران برای شاعر تداعی‌گر آوازی غمناک است. باران همین‌طور که بر همه چیز و همه جا می‌بارد، بر خانه‌ی همسایه که دیری است خالی مانده نیز می‌بارد. شاعر در این بخش شعر، دلیل اندوه خود را بیان می‌دارد:

«ای رفیق من که از این بندر دلتنگ روی حرف من با توست
و عروق زخمدار من از این حرفم که با تو در میان می‌آید از درد درون
خالی است
و درون دردناک من ز دیگرگونه زخم من می‌آید پُر!
هیچ آوایی نمی‌آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز
چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی.
وه! چه سنگین است با آدمکشی (با هر دمی رؤیای جنگ) این زندگانی.
بچه‌ها، زن‌ها،
مردها، آن‌ها که در آن خانه بودند،
دوست با من، آشنا با من در این ساعت سراسر کشته گشتند» (همان: ۷۷۲و۷۷۳).

خاطره‌ی کشته‌شدن بچه‌ها، زن‌ها و مردها بر شعر نیما، به منزله‌ی ادبیات پیشرو این عصر، سنگینی می‌کند. برای شاعر حتی موهبتی مثل باران، صدای آوازی غمناک به نظر می‌رسد چرا که با آمدن باران مردی را به یاد می‌آورد که در انتظار باران بود؛ ولی آدمکشان، مرگ را برای او، بچه‌ها، زنان و مردان دیگر رقم زدند. کسانی که حالا خانه‌شان خالی است و بر آن باران می‌بارد. به این ترتیب باران هم خاطره‌ی کشتار را زنده می‌کند. تو گویی آسمان دارد خون گریه می‌کند. از همین رو بدن شاعر نیز زخمی است و درونی دردناک دارد.

در شعر «دل فولادم» شاعر از سرزمین خود می‌گوید:

«رسم از خطّه‌یِ دوری، نه دلی شاد در آن.
سرزمین‌هایی دور
جایِ آشوبگران
کارشان کشتن و کشتار، که از هر طرف و گوشه‌ی آن
می‌نشانید بهارش گل با زخمِ جسدهای کسان» (همان: ۷۶۹).

تاریخ سرودن این شعر سال کودتا، یعنی سال ۱۳۳۲هش است و شعر فضایی یأس‌آور دارد. این شعر در همان زمستانی سروده شده که دادگاه نظامی مصدق را به سه سال زندان محکوم می‌کند. در این دادگاه مصدق قلب خود را از فولاد می‌داند (نک: اسلامیه، ۱۳۹۱: ۹۰و۹۱)؛ بنابراین می‌توان این شعر را روایتی غم‌انگیز از کودتای ۲۸مرداد دانست. راوی شعر خود را از سرزمینی می‌داند که بهارش گل‌ها را با زخم جسدها می‌نشاند.

«از برای منِ ویرانِ سفرگشته مجال دمی اِستادن نیست
منم از هر که در این ساعت غارت‌زده‌تر
همه چیز از کفِ من رفته به در
دلِ فولادم با منَ نیست
همه چیزم دلِ من بود و کنون می‌بینم
دلِ فولادم مانده در راه
دلِ فولادم را بی‌شکی انداخته است
دستِ آن قومِ بداندیش در آغوشِ بهاری که گل‌اش گفتم از خون و ز زخم.
وین زمان فکرم این است که در خونِ برادرهایم
– ناروا در خون پیچان
بی‌گنه غلتان در خون –
دلِ فولادم را زنگ کند دیگرگون» (نیما یوشیج، ۱۳۸۴: ۷۷۰و۷۷۱).

بعد از آن کودتای شوم، راوی شعر، دلِ فولادش را از دست داده است. دیگر برای او گل‌های بهاری از زخم و خون‌اند؛ چرا که برادرهایش، ناروا در خون پیچان و بی‌گنه در خون غلتان‌اند. بدین نحو نیما تجربه‌ی روشنفکران و پیشگامان عصر خود را در آثارش بیان می‌کند.

لیندا ناکلین در تحلیلی که از انقلاب فرانسه در ۱۷۸۹م. دارد می‌نویسد: «همانطور که تخریب، قطع عضو، زخمی‌کردن و قطعه‌قطعه‌کردن دست کم تا زمان سقوط روسپیر در سال ۱۷۹۴ جریان دارد، بازنمایی تخریب و قطعه‌قطعه‌کردن و نیز بازنماییِ بدن زخمی در هنر آن دوره مشهود است» (ناکلین، ۱۳۸۵: ۲۹). ناکلین، تکه‌تکه‌کردنِ مجسمه‌ی لویی شانزدهم را بعد از پیروزی انقلاب، آغازگر مضمونی تازه در تاریخ هنر می‌داند که از آن به بدن تکه‌تکه یاد می‌کند. در میان نسل هنرمندان پس از انقلاب

«ژریکو»، به شکل وسیعی به نقاشی از معلولان انقلاب فرانسه می‌پردازد. او به خشن‌ترین شکل، تصویری از بدن مذکر قطعه‌قطعه‌شده و مجروح آنان به نمایش می‌گذارد. تصاویر مکرر او از مردان زخمی، خاطره‌ی خشونت انقلاب را تصویر می‌کند. بازنمایی‌های کم‌وبیش سرد، اما اندوهبار، ژریکو از ضدقهرمانان ناپلئونی که بدن آن‌ها به معنای دقیق کلمه قطعه‌قطعه، شکسته و زخمی شده است، این مسئله را یادآور می‌شوند که در تاریخ بازنمایی مدرن، دوره‌هایی وجود دارد که طی آن‌ها بدن قطع‌عضوشده‌ی انسان در چشم بیننده نه صرفاً به‌عنوان یک استعاره، بلکه در مقام واقعیتی تاریخی جلوه گر می‌شود.

ناکلین یادآوری می‌کند که مورخان هنری در معرض فراموش‌کردن این مسئله قرار دارند که بدن انسان نه‌تنها موضوع میل، بلکه جایگاه تجربه‌ی رنج، درد و مرگ است. در تحلیل او، ازمیان‌رفتن انسجام و تمامیت بدن در تصویر بدن زخمی و تکه‌تکه، استعاره‌ای است از فقدان و ازدست‌رفتن کلیت و قطعیت آنچه که متعلق به گذشته است. فقدانی که «امر مدرن» اساساً از دل آن بیرون می‌آید (نک: همان: ۳۷و۳۸). با همین تعبیر، تصویر بدن بیمار، بدنی که انسجام و تمامیتش از دست رفته است، بدن رنجور، زخمی، کشته‌شده، خونریز، فلج، تبدار و با علائمی چون: آبله، تبخال، غش و تب را که موضوع اکثر شعرهای نیمایوشیج است، می‌توان استعاره‌ای از فقدان دانست؛ فقدانی و پراکندگی که مارشال برمن (Marshall Berman) آن را «اسطقس تخیل مدرنیستی» می‌خواند (نک: برمن، ۱۳۸۱: ۱۱۱).

۴. حضور بدن زخمی در دموکراسی هنر

تأیید بدنمندی انسان، تأیید مشروط بودن و درون ماندگاری (immanence) انسان است. انسان بدنمند دیگر نمی‌تواند ادعای استعلایی (trancendentall) بودن داشته باشد (نک: جونز، ۲۰۰۲: ۲۵۳)؛ و دیگر کامل و مطلق نیست، امکان وجود «عیب» در او تصورکردنی است و می‌تواند نقص و بیماری داشته باشد. در گفتمان هنر سنتی که بر استعلایی‌بودن انسان به‌ویژه شاه تأکید داشت، اصولاً امکان بازنمایی نقص عضو یا هرگونه عیبی ممکن نبود. بدن انسان، غالباً در هیأت بدن معشوق یا بدن شاه، بدنی زیبا و کامل و بری از هر عیبی تصویر می‌شد. پس تأیید بدنمندی، تأیید امکان عیب در بدن هم هست؛ ازاین‌رو دیگر لزومی ندارد که فقط انسان‌های «زیبا» و «سالم» تصویر شوند.

به‌این‌ترتیب، بدن‌های ناقص و بیمار و تغییر شکل یافته هم حق حضور در رسانه‌های هنری را می‌یابند. در گفتمان مشروطه، اقلیت‌های مختلف شامل اقلیت‌های جنسیتی (زنان)، قومی، نژادی، طبقاتی (طبقات پایین اجتماع) و مذهبی سهم حضور خود را مطالبه می‌کردند. بدن‌های بیمار و ناقص را نیز باید به گروه بالا افزود که به گفته‌ی ناکلین «عالی‌ترین تبلور دموکراسی در تاریخ هنر، شکل‌گیری و امکان به تصویر درآوردن بدن زخمی و بدن تکه‌تکه است» (ناکلین، ۱۳۸۵: ۴۵). در دموکراسیِ هنر، بدن‌های تغییر شکل یافته و ناقص و زمخت نیز به تصویر در می‌آیند.

اکنون نحوه‌ی به تصویر درآمدن بدن‌های زخمی را در شعر نیما بررسی می‌کنیم. در شعر «مهتاب» مردی که «مانده پای‌آبله از راهِ دراز»، با خود می‌گوید:

«غمِ این خفته‌ی چند
خواب در چشمِ ترم می‌شکند...
...صبح، می‌خواهد از من
کز مبارک دمِ او آورم این قومِ به‌جان‌باخته را بلکه خبر
در جگر خاری لیکن
از رهِ این سفرم می‌شکند» (یوشیج، ۱۳۸۴: ۶۶۳).

می‌بینیم که قوم، به‌جان‌باخته است و در جگرِ شاعر، خاری و مرد نیز، گریان و پای‌آبله است. همچنین «مرغ آمین» در شعری به همین نام، این‌گونه معرفی می‌شود:

«مرغ آمین دردآلودی است کاواره بمانده...
...می‌شناسد آن نهان بین نهانان (گوش پنهان جهان دردمند ما)...
...از عروق زخمدار این غبارآلوده ره
تصویر بگرفته
ازدرون استغاثه‌های رنجوران...
...می‌دهد از روی فهم رمز درد خلق
با زبان رمز درد خود تکان در سر.
وز پی آنکه بگیرد ناله‌های ناله‌پردازان، ره در گوش، عروق زخمدار دارد، باد نیز
از کسان احوال می‌جوید» (همان: ۷۴۱و۷۴۲).

با اینکه فضای این شعر یکی از روشن‌ترین و امیدوارانه‌ترین آثار نیماست، باز هم تصاویر، مشحون از زخم و درد و ناله است. همانطور که در این شعر راهِ غبارآلوده، عروق زخمدار دارد، باد نیز در شعر «بر فراز دشت» مفصل دارد و بیمار است:

«باد می‌غلتد
غش در او در مفصلش افتاده، می‌گرداند از غش روی» (همان: ۶۸۸).

در اشعار نیما حتی اشیاء هم بیمار هستند:

«پیت پیت... نفس نگیردم از چه؟
از چه نخیزدم ز جگر دود؟» (همان: ۷۳۲)

و نهایتاً مرگ شعله را شاهدیم: «شب گشته بر تنش کفن او...» (همان: ۷۳۳).

بدن بیمار و بدن مرده‌ی حیوانات نیز به شعر نیما وارد می‌شوند. در «جغدی پیر» می‌خوانیم: «این زمان بالش در خونش فرو» (همان: ۴۴۴). جغد پیر زخمی است و بالش در خونش فرو رفته است.

در دریای شعر نیما تصویر انسان در حال غرق‌شدن و خفه‌شدن شکل می‌گیرد. در شعر «آی آدم‌ها» می‌خوانیم:

«یک نفر در آب دارد می‌کند بیهوده جان، قربان...
...موجِ سنگین را به دستِ خسته می‌کوبد،
باز می‌دارد دهان با چشمِ از وحشت دریده
سایه‌هاتان را ز راهِ دور دیده،
آب را بلعیده در گودِ کبود و هر زمان بی‌تابی‌اش افزون.
می‌کند زین آب‌ها بیرون
گاه سر، گه پا،
آی آدم‌ها!» (همان: ۴۴۵و۴۴۶).

در این شعر جدا از معانی اجتماعی‌اش توصیف انسان در حال غرق‌شدن و خفه‌شدن بسیار دقیق انجام گرفته است. می‌توان گفت رسیدن به توصیفی عینی از جهان، یکی از اهداف عمده‌ی نیما در شعر بوده است. او در یکی از نامه‌هایش در کتاب *دنیا خانه‌ی من است* می‌نویسد: «در قهوه‌خانه فکری به نظرم آمد، وقتی مشغول تماشای آن جنگل‌های قشنگ بودم. رفیق از من پرسید: «چه می بینید؟» حقیقتاً ما چه چیز را می‌بینیم. شعر ما آیا نتیجه‌ی دید و رابط واقعی بین ما و عالم خارج هست یا نه

و از ما و دید ما حکایت می‌کند؟ سعی کنید همان‌طور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد. وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و بر خلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینش شما به کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، با کلمات همان قدما و طرز کار آن‌ها باید شعر بسرایید. اما اگر از پی کار تازه و کلمات تازه‌اید، لحظه‌ای در خود عمیق شده فکر کنید آیا چطور دیده‌اید» (یوشیج، ۱۳۷۵: ۱۶۲).

در شعر «کار شب‌پا»، نیما به توصیف احوال مردی شب‌پا در شبی شرجی می‌پردازد؛ مردی که مجبور است تا صبح به کار پاییدن آبیش[1] باشد؛ درحالی‌که یاد دو کودک بیمار و گرسنه‌اش او را آزار می‌دهد و خاطره‌ی زن تازه‌مرده‌اش هم با اوست. اولین مونولوگ شب‌پا به این شکل آغاز می‌شود:

«چه شب موذی و گرمی و دراز!
تازه مرده است زنم.
گرسنه مانده دوتایی بچه‌هام» (همان: ۶۱۲).

فکر کودکان بیمار لحظه‌ای او را رها نمی‌کند. با خود می‌اندیشد:

«بچه‌های تو دوتایی ناخوش.
دست در دست تب و گرسنگی داده به جا می‌سوزند.
آن دو بی‌مادر و تنها شده‌اند» (همان: ۶۱۲و۶۱۳).

بچه‌ها از زخم پشه و اندوه مرگ مادر در رنج‌اند:

«بچه‌ی بینجگر[2] از زخم پشه،
بر نی آرامیده
پس از آنی که ز بس مادر را
یاد آورده به دل خوابیده» (همان: ۶۱۳).

برای شب‌پا همه چیز بوی مرگ و مرده می‌دهد: «کورسویی‌ست ز یک مرده چراغ ...مرده و افسرده همه چیز که هست» (همان)؛ درواقع خود او هم با آن هیکل لاغر و دوکی‌شکل به جنازه‌ای متحرک می‌ماند: «می‌رود دوکی این هیکل اوست» (همان: ۶۱۱). و «طبل می‌کوبد و در شاخ دمان
به سوی راه گذر می‌گذرد.
مرده در گور گرفته است تکان، پنداری» (همان: ۶۱۴).

اما شب ادامه دارد؛ «چه شب موذی و گرمی و سمج» (همان: ۶۱۵) که فکر و جسم شب‌پا در آزار است:

«پشه‌اش می‌مکد از خون تن لخت و سیاه
دم که فکرش شده سوی دیگر
گردن خود، تن خود خارد و در وحشت دل افکند او» (همان: ۶۱۵و۶۱۶).

اما زجر هولناک، فکر مردن بچه‌هاست، تصور اینکه

«مانده آتش خاموش
بچه‌ها بی‌حرکت با تن یخ
هر دو تا دست به هم خوابیده
برده‌شان خواب ابد لیک از هوش» (همان: ۶۱۶).

تردید بین رهاکردن آیش و رفتن پیش بچه‌های بیمار گرسنه یا حفاظت از محصولِ دگری که «بخورد در دل راحت دگری» (همان) لحظه‌ای شب‌پا را رها نمی‌کند؛ مثلِ بغضی مدام که در گلو دارد و نه بدل به گریه می‌شود و نه تمام می‌شود. دنیا، تنها گوریست برای این مرده و هوای شرجی چون سنگ لحد بر او فشار می‌آورد:

«همچنان گوری دنیاش می‌آید در چشم
و آسمان سنگ لحد بر سر او» (همان: ۶۱۷).

خاطره‌ی زن مرده، بچه‌های ناخوش گرسنه‌ی در شرف مرگ، چراغ مرده، پشه‌هایی که بی‌وقفه در کار مکیدن خون تن لخت و سیاه‌اند و خارش مدام تن و گردن، مجموعه‌ای از تصاویر بدن بیمار و مرگ، از دنیا گوری می‌سازد و از آسمان سنگ لحدی. در شعرهای «خانواده‌ی سرباز» و «مادری و پسری» نیز با همین فضای بی‌رحم و مرگبار روبه‌روییم. در این دو شعر پدر خانواده مرده است و بقیه با گرسنگی و بیماری دست و پنجه نرم می‌کنند. در نهایت در شعر «خانواده‌ی سرباز»، مادر و دختر بزرگ‌تر می‌میرند (همان: ۱۱۹).

تشبیه شب به مرگ در شعر «شب است» وجود دارد؛ گویی جهان مرده‌ای است که در گور شب آرمیده:

«شب است
جهان با آن، چنان چون مرده‌ای در گور» (همان: ۷۴۰).

تشبیه شب به گور در شعر «هست شب» نیز دیده می‌شود:

«با تنش گرم، بیابان دراز
مرده را مانَد در گورش تنگ
با دل سوخته‌ی من مانَد
به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب!
هست شب، آری شب» (همان: ۷۷۶).

راه دراز، بدن دارد و با بدن گرمش به مرده‌ای می‌ماند که در گور شب دراز کشیده است. بدن مرده‌ی راه، مانند دل سوخته‌ی شاعر و تن خسته‌ی اوست که از هیبت تب می‌سوزد. شاعر نیز خسته و بیمار و تب‌دار است. همان‌طور که شب هم با تنی ورم‌کرده و دم‌کرده،گویا تب دارد: «هست شب، همچو ورم‌کرده تنی گرم در استاده هوا» (همان: ۶۸۸).

در شعر «گل مهتاب» نیز با تعبیر «عطسه‌های شب» روبه‌روییم. در شعر «با قطار شب و روز» شاهد گفت‌وگوی دو بیمار هستیم:

«در نهانخانه‌ی روزان و شبان دلسرد
سخنانی برجاست.
سخنان است آری
از نوای دل‌افسای تن بیماری
زیر دندانه‌ی فرتوت شب تیره هنوز
با قطار شب و روز» (همان: ۶۸۳).

«من چه خواهم گفتن
که چه گفتند دو بیمار به هم» (همان: ۶۸۴).

انگار این دو بیمار خود شب و روز هستند که به گفت‌وگویی بی‌وقفه در قطار شب و روز مشغول‌اند. موضوع شعر «ناروایی به راه» نیز مرگ است. شعر با تشویش شروع می‌شود:

«شب به تشویش در گشاده. در او
ناروایی به راه می پاید.» (همان: ۴۹۴).

«هیچکس نیست بر ره و «امرود»[۳]
سرد استاده، بید می‌لرزد
مرگ، آماده گوش او بر در

و آن سیه‌کار کینه می‌ورزد.
بچه‌های گرسنه با تن لخت
زیر طاق شکسته، مانده‌ی خواب
باد، لنگ ایستاده است به پا
ناله سر کرده است گردش آب» (همان: ۴۹۷).
«هرچه بشکسته، هرچه پاشیده است
روی خاکستری نشانه‌ی غم» (همان: ۴۹۵).
«جا که غمگین چراغ می‌سوزد
پلک چشمی سرشک‌ریزان است...
...مردمان مردگان زنده به رو...
...چشم باز است از یکی زیشان
لیک بی‌حال بسته است نگاه» (همان).

این تصاویر انتخابی فضای تیره و مرگ‌آور شعر را به‌خوبی می‌نمایاند: شب مشوش است و بید لرزان و بچه‌ها، گرسنه با تن لخت. باد لنگ است و آب می‌نالد و چراغ غمگین و پلک چشم سرشک‌ریزان. خلاصه خاکستر غم بر همه چیز پاشیده اما مرگ،

«آن استخوان‌شمارِ طمع،
می‌درد چشم‌ها، دو کاسه‌ی خون» (همان).
«دست او – این خراب را بانی–
می‌شمارد دقیقه‌های تعب.
موش مرگ است در همه تن او» (همان: ۴۹۶).
و «چه سبک، ای شگفت، در تابوت
استخوان پشته‌ای نهاده شده» (همان).

کلمات این شعر باز هم بیماری و مرگ را نشان می‌دهند: سرشک‌ریزان، غمگین، تابوت، موش مرگ، کاسه‌ی خون، روی زردناک، بیمار، مردگان زنده به رو، بی‌حال، تعب و لرزان.

«روی بیمار، زردناک و صبور
با سر افتاده است بر زانو» (همان: ۴۹۵).

۵. هنرمند در نقاهتی ابدی

نیما در شعر «شبِ قورُق» به توصیف شبی در بیمارستان می پردازد: «شب قـورُق باشـد بیمارستان» (همان: ۶۸۸) و وضعیت بیمـار و حساسـیت شـدید او را بـه کوچـک‌تـرین صدایی نشان می‌دهد:

«حرف کم گوی که سرسامش بُرد» (همان: ۶۰۹).

«گریه بس دار که هذیانش داشت
خبر از وحشت دریای پر آب
پای آهسته که می‌لغزد جا
سنگ می‌بارد از دیوارش
از کسش حال مپرسی، باشد
کز صدایی برسد آزارش» (همان).

بیمار، صدای گریه‌کردن را به صورت صدای دریای پر آب مـی‌شـنود و از آن دریـا وحشت می‌کند. صدای راه رفتن را به شکل بارش سنگ از دیوار می‌شنود. از هیچ‌کـس نباید حال او را پرسید چرا که از کوچک‌ترین صـدایی آزار مـی‌بینـد. بـودلر حساسـیت هنرمند را به حساسیت شدید فرد بیمار، شبیه می‌داند. فرد بیمار به بوها، طعم‌ها، رنگ‌ها و حرف‌ها حساسیت زیادی نشان می‌دهد. بودلر نقاهت را بازگشتی به کودکی می‌داند و می‌نویسد: «بیمار مانند کودک به شدت به اشیاء پیرامونش، حتی ظاهراً پیش‌پاافتاده‌تـرین آن‌ها علاقه نشان می‌دهد. اگـر بتـوانیم بـه مـدد تخیـل بـه گذشـته، بـه جـوان‌تـرین و ابتدایی‌ترین خیالاتمان بازگردیم. آنگاه در می‌یابیم سنخیتی غریـب بـا خیـالات شـفافی دارند که بعدها پس از بیماری جسمی، البته به شرط آنکه بیماری قابلیت‌های فکری‌مـان را سالم و ضایع نشده باقی گذارد، به سراغمان می‌آید. کودک همه چیز را از نو می‌بیند» (بودلر، ۱۳۸۲: ۱۴۱). بودلر حتی فراتر مـی‌رود و مـی‌نویسـد: «الهـام بـا تشـنج وجهـی مشترک دارد و هر اندیشه‌ی والا با تـنش عصـبی کمـابیش شـدیدی همـراه اسـت کـه انعکاس آن تا اعماق مغز نفوذ می‌کند» (همان: ۱۴۲).

در بسیاری از شعرهای نیما مشاهده می‌شود که شاعر خود را رنگ‌پریده و زخمی و تب‌دار می‌خواند. بودلر هنرمند را کسی می‌داند که به نقاهتی ابـدی دچـار اسـت. چـون کسی است که به تازگی از دره‌ای که مرگ بر آن سایه افکنده بازگشته است. مانند کسی که در مرز نسیان مطلق بوده است و می‌خواهد همه چیز را بـه یـاد آورد (نـک: همـان:

۱۴۱). برخی آثار این شاعر نیز گویا درباره‌ی تجربه‌ای است که آن‌ها در دره‌ای که مرگ بر آن سایه افکنده به دست آورده‌اند. فرایند آفرینش هنری به این معنا، به یاد آوردن این تجربه است. همچون کسی که در دوره‌ی نقاهت است و می‌کوشد به یاد بیاورد.

در شعر «باد می‌گردد» نیما بیماری را در تقابل با آدم‌های بدون «حساسیتی» که «پای تا سر شکمان» می‌خواندشان، می‌داند. لَختِ «پای تا سر شکمان تا شبشان، شاد و آسان گذرد» (یوشیج، ۱۳۷۵: ۷۰۴)، سه بار در شعر تکرار می‌شود. این لخت در مقابل «نالش مجروحی یا جزع‌های تن بیماری» (همان) قرار می‌گیرد. شعر این‌گونه به پایان می‌رسد:

«زنی از چشم سرشک
مردی از روی جبین خون جبین می‌ستُرد» (همان).

شعر «ماخ اولا» به توصیف رودی در زادگاه شاعر می‌پردازد:

«ماخ اولا پیکره‌ی رودِ بلند
می‌رود نامعلوم...
...چون فراری شده‌ای
(که نمی‌جوید راهِ هموار)
می‌رود بی‌سامان؛
با شبِ تیره، چو دیوانه که با دیوانه» (همان: ۶۸۵).

نیما نیز راه هموار را در سرودن شعر نسپرد و بی‌سامان و «دیوانه» به مقصد نامعلومی رفت. در شعر زیر نیز تصویر دیگری از رود ارائه شده است:

«و اوست در کار سراییدن گنگ
و اوفتاده است ز چشم دگران» (همان: ۶۸۶).

این لخت هم گویا در وصف خود نیماست که شعر پیشرو او آن‌قدر از همعصرانش جلوتر بوده که برایشان گنگ و نامفهوم می‌نموده است و ازهمین رو نیما از چشمشان افتاده است. بدین معنا هنرمند پیشرو را می‌توان به‌عنوان کسی در نظر آورد که همعصرانش زبان او را نمی‌فهمند و او را «گنگ» می‌یابند و در نظر آن‌ها گویا ضعف، بیماری و معلولیتی دارد.

بودلر که به زعم شاعرانی چون مالارمه (Mallarme) و ورلن (Verlaine) نخستین شاعر مدرن قلمداد می‌شود (نک: پارسایار در بودلر، ۱۳۸۴: ۱۱)، در آثار خود به نمایش زشتی و رنج و اندوه اصرار دارد که این امر در مهم‌ترین اثر او *گل‌های رنج* به نحو

بارزی نمایان است. در نظام زیبایی‌شناسانه‌ی کلاسیک، گل نمادی از زیبایی و ظرافت شمرده می‌شود؛ اما در عنوان این کتاب با صفت رنج، بدی یا شر همراه است. همچنان‌که نیما نیز در شعر «دل فولاد» گل را از خون و زخم می‌خواند (یوشیج، ۱۳۸۴: ۷۷۱). «عنوان "Fleurs du Mal" در زبان فرانسه از ابهام معنایی برخوردار است. واژه‌ی "Mal" از یک سو به معنی "بدی و شر" و از دیگر سو به معنی "درد و رنج" است. بسیاری از ادبا و منتقدین فرانسوی بر سر مفهوم این عنوان به بحث پرداخته‌اند. در زبان فارسی نیز آن را "گل‌های اهریمنی" و "گل‌های رنج" ترجمه کرده‌اند» (همان: ۱۲و۱۳). می‌توان گفت بودلر با نسبت‌دادن مفاهیم نازیباشناسانه به مضامین زیباشناسانه در پی تأسیس یک نظام زیباشناسانه‌ی نو بر آمده است. او بیان می‌دارد که کتابش «حاوی یک زیبایی سرد و شوم است که با خشم و شکیبایی شکل گرفته است» (همان: ۱۲). به بیان دیگر شعر مدرن با استفاده از مضامین نازیباشناسانه‌ای مانند رنج و زخم و مرگ در پی بازتعریف مفهوم ادبیات و هنر و زیبایی بر می‌آید.

در شعر «قایق» نیما، دریا استعاره‌ای می‌شود از فاصله‌ی شاعر از دیگران و دردی که از این فاصله می‌برد:

«من درد می‌برم
خون از درون دردم سرریز می‌کند!
من آب را چگونه کنم خشک؟» (یوشیج، ۱۳۸۴: ۷۵۳)

دریا، همچنین، استعاره‌ای از زخم هنرمند است که خونش سرریز می‌کند و چون دریایی پیش روی هنرمند است. هنرمند چگونه آب دریا را خشک کند؟ چگونه چنین زخمِ خونریزی را که چون دریایی سرریز می‌کند، درمان کند؟

این سرریز کردن خون، این شعر «سیلویا پلات» (Sylvia Plath) شاعر آمریکایی را به ذهن متبادر می‌کند:

«شعر فوران خون است
هیچ چیز آن را بند نمی‌آورد»[۴] (پلات، ۱۳۸۲: ۲۹۳).

در این لخت، شاعر سرودن شعر را نوعی خونریزی می‌داند؛ همچنان‌که به گفته‌ی «شیرکو بیکس»، شاعر کُرد، نیز شعر زخمی دریده است:

«آن شب تمام چراغ‌های دره خاموش بودند
جز یک چراغ

و آن چراغ، شاعری بود

نشسته بر بالین زخم دریده‌ی شعرش» (بی‌کس، ۱۳۸۴: ۱۳۸).

ژرژ باتای (Georges Bataille) نویسنده‌ی سوررئالیست، در مقاله‌ای با عنوان «قطع عضو به مثابه قربانی و گوش بریده‌شده‌ی ونسان ونگوگ» اظهار می‌دارد که «هنر از زخمی درمان‌ناپذیر زاده می‌شود» (ناکلین، ۱۳۸۵: ۷۰).

بازنمایی بدن زخمی گاه نه‌تنها در اثر هنری بلکه در بدن زنده‌ی هنرمند نیز به فعلیت می‌رسد. وقتی ونگوگ گوش خود را می‌بُرد یا هنرمندانی که به خود آسیب وارد می‌کنند، «زخمی» را در بدن خود به ظهور می‌رسانند. تفسیر باتای از ونگوگ برخلاف تفسیرهای اکثر مورخان هنری است. به گفته‌ی ناکلین، آن‌ها قضیه‌ی خودزنی ونگوگ را به مثابه چیزی خجالت‌آور و بدون ارتباط به دستاوردهای عظیم او در نقاشی نادیده می‌گیرند (نک: همان)؛ اما باتای این عمل ونگوگ را در روند آفرینش هنری او تفسیر می‌کند. همان‌طور که آلوارز (Alvarez)، منتقد و تحسین‌گر اشعار سیلویا پلات، بعد از مرگ او می‌نویسد: «وقتی سیلویا پلات مرد در *ابزرور* یادبودی نوشتم که پایان آن این بود: "این فقدان برای ادبیات جبران‌ناپذیر بود." اما کسی به من گفت این حرف چندان هم درست نیست. توفیق او در سبک نهایی شعر، شعر و مرگ را جدایی‌ناپذیر می‌کند. این یکی بدون آن دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد. این حرف درستی است. شعرهای او به گونه‌ای غریب چنان‌اند که گویی پس از مرگ او نوشته شده باشند. این نه‌تنها نیاز به هوشمندی و بصیرتی عظیم در شکل‌دادن به مواد کار دارد، بلکه نوعی شجاعت نیز می‌طلبد. شعر بدین معنی هنری است کشنده» (موحد، ۱۳۷۷: ۲۶۹و ۲۷۰).

این زخم‌زدن به خود، به زایش هنری منجر می‌شود و به قول آلوازر این یکی بدون دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد. درواقع قربانی‌شدن با نیت زایش و تولد است؛ البته مفهوم مرگی که به تولد می‌انجامد در افسانه‌های ملل مختلف آمده است؛ به طور مثال به گفته‌ی کمبل، در قبیله‌ی سرخ‌پوست انگانگین، جوانی می‌میرد و دفن می‌شود و از خاک او ذرت می‌روید، یعنی مردن به قصد رویش و تولد انجام می‌شود. این مفهوم شبیه انگاره‌ی عرفانی مردن در جسم خود و تولد در روح است (نک: کمبل، ۱۳۷۶: ۱۶۲).

آخرین بند شعر «ققنوس» را می‌خوانیم:

«ناگاه، چون به جای پر و بال می‌زند

بانگی برآرد از تهِ دل سوزناک و تلخ،
که معنی‌اش نداند هر مرغِ رهگذر.
آنگه ز رنج‌های درونی‌ش مست،
خود را به روی هیبتِ آتش می‌افکند.
بادِ شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ
خاکسترِ تن‌اش را اندوخته‌ست مرغ!
پس جوجه‌هاش از دلِ خاکسترش به در» (یوشیج، ۱۳۸۴: ۳۲۷).

ققنوس، مست از رنج‌های درونی‌اش خود را به روی هیبت آتش می‌افکند. این قربانی‌شدن نه به قصد زوال که به نیت بقاء است؛ پس به مرگ نمی‌انجامد بلکه نتیجه‌اش تولدی دیگر است. بازنمایی «زخم» و «مرگ» در اثر هنری و بدن هنرمند نیز به معنی «نیستی» و «زوال» نیست، بلکه از زایش و آفرینش خبر می‌دهد؛ از آفرینش هنر.

احمدرضا احمدی درباره‌ی آثار نقاش معاصر، بهمن محصص می‌نویسد: «این پرندگان پایان جهان را در استغاثه و فریاد محصص خلاصه می‌کنند اما نفی نمی‌کنند. پس از دیدار پرندگان محصص نجوا می‌کنیم: هنگام که رنج باشد نیستی نیست. هستی هست» (احمدی، ۱۳۷۷: ۱۳۳). می‌توان گفت که اساساً «مردن» و «متولد شدن» منافاتی با هم ندارند و می‌توانند با هم و در هم حضور داشته باشند. همان‌طور که در مبحث «محصص، مردی اهل جهان» گفتیم در برخی تابلوهای او ذهنیت دوالیستی (Dualist) مرگ/ زندگی از بین می‌رود و ما بر مفهومی در «مرز» بین مرده و زنده معلق می‌مانیم. و اینجا ذات خلّاقه و هنجارگریز هنر است که حتی مرز مرگ و زیستن را مخدوش می‌کند. هنرمند خود را بی‌پروا بر آتش می‌افکند و قربانی می‌کند اما باز هم هستی دارد و در مردن او نیز تولدی هست چرا که «پس جوجه‌هاش از دلِ خاکسترش به در».

۶. نتیجه‌گیری

بازنمایی مضامینی نازیباشناسانه چون: بیماری و زخم و مرگ در آثار نیما یوشیج به وفور دیده می‌شود. بیماری‌هایی مانند فلج، تب، آبله، تبخال و غش به دفعات در اشعار نیما تصویر می‌شوند و در بسیاری نمونه‌ها بدن‌ها خونریزی دارند و رنجور هستند. از آنجا که نیما یوشیج بنیانگذار شعر مدرن فارسی محسوب می‌شود، با مطالعه‌ی آثار او

در بستر تحوّلات اجتماعی تجدّدخواهانه و مشروطه‌طلبانه‌ی ایران، این اشعار به منزله‌ی تصویری از کشتار و قتل مردم توسط حکومت وقت و نیز قتل پیشگامان تجدّدخواهی تفسیر می‌شود. همچنین با توجه به درخواست حق حضور صداهای اقلیت (صدای قومیت‌های مختلف، زنان و طبقات پایین اجتماع) در گفتمان مشروطه، امکان ظهور و حضور بدن زخمی و بیمار در شعر نیما را می‌توان به منزله‌ی تبلور دموکراسی‌خواهی در ادبیات مدرن فارسی درک کرد. به این معنا ادبیات دیگر جایگاهی مختص بدن «زیبا»، «سالم» و «بی‌نقص» نیست.

در خوانشی با استفاده از تفسیر لیندا ناکلین، ازمیان‌رفتن انسجام و تمامیت بدن زخمی را در اشعار نیما می‌توان استعاره‌ای دانست از فقدان و ازدست‌رفتن کلیت و قطعیت آنچه که متعلق به گذشته است. فقدانی که امر مدرن اساساً از دل آن بیرون می‌آید. از وجهی دیگر، بودلر حساسیت هنرمند را به حساسیت شدید فرد بیمار، مانند می‌داند و هنرمند را همچون کسی می‌داند که به نقاهتی ابدی دچار است. در نهایت می‌توان گفت بازنمایی مضامین «زخم» و «مرگ» در اثر هنری و جسم هنرمند به معنی «نیستی» و «زوال» نیست، بلکه از زایش و آفرینش خبر می‌دهد؛ از آفرینش افق‌های تازه در فرهنگ و هنر. به بیان دیگر شاعران و هنرمندان مدرن با تمسّک به این مضامین نازیباشناسانه در پی بنیان‌نهادن نظام زیبایی‌شناسی جدید و بازتعریف هنر و زیبایی برآمده‌اند. همان‌طور که به تعبیر نیما، ققنوس، مست از رنج‌های درونی‌اش خود را به روی هیبتِ آتش می‌افکند؛ اما این به آتش افکندن به مرگ نمی‌انجامد که نتیجه‌اش تولدی دیگر است.

یادداشت‌ها

۱. مزرعه‌ی برنج
۲. بینج به معنی برنج است.
۳. درخت گلابی وحشی
4. The blood jet is poetry, There is no stopping it.

منابع

آبراهامیان، یرواند. (۱۳۷۷). *ایران بین دو انقلاب*. ترجمه‌ی احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نی.

احمدی، احمدرضا. (۱۳۷۷). *حکایت آشنایی من با...* . تهران: ویدا.
اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۶). *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*. تهران: زمستان.
اسلامیه، مصطفی. (۱۳۹۱). *زندگی‌نامه‌ی نیما یوشیج*. تهران: نیلوفر.
برمن، مارشال. (۱۳۸۱). *تجربه‌ی مدرنیته؛ هر آنچه سخت و استوار است دود می شود و به هوا می‌رود*. ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران: طرح نو.
بودلر، شارل. (۱۳۸۲). «نقاش زندگی مدرن» در: *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*. لارنس کِهون، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.
بی‌کس، شیرکو. (۱۳۸۴). *تمام کودکانِ جهان شاعرند*. ترجمه‌ی یغما گلرویی، تهران: دارینوش.
پلات، سیلویا. (۱۳۸۲). *در کسوت ماه*. تهران: مروارید.
پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۱). *خانه‌ام ابری است*. تهران: مروارید.
حمیدیان، سعید. ۱۳۸۳). *داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج*، تهران: نیلوفر.
شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۸۱). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ج ۱، تهران: مرکز.
ـــــــــــــــ . (۱۳۸۴). *نیما یوشیج*. تهران: قصه.
کمبل، جوزف. (۱۳۷۷). *قدرت و اسطوره*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز.
موحد، ضیاء. (۱۳۷۷). *شعر و شناخت*. تهران: مروارید.
ناکلین، لیندا. (۱۳۸۵). *بدن تکه‌تکه‌شده: قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته*. ترجمه‌ی مجید اخگر، تهران: حرفه هنرمند.
یوشیج، نیما. (۱۳۷۵). *دنیا خانه‌ی من است*. به کوشش سیروس طاهباز، تهران: یونسکو.
ـــــــــــــــ (۱۳۸۴). *مجموعه‌ی کامل اشعار*. به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
هنفلینگ، اسوالد. (۱۳۷۷). *چیستی هنر*. تهران: هرمس.
Jones, Amelia. (2002). *Body*, in *Critical Terms of Art History*. Edited by Roberts, New York: Oxford.
Sibley, Frank. (1965). *Aesthetic and Non-Aesthetic*, in *Philosophical Review*. Oxford: Clarendon Press.