عطا و لقای مدرنیسمِ نیما[1]

سعید رضوانی
عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی

یکی از معمّاهای ناگشودهٔ تاریخ شعر مدرن فارسی درک عمیق پیشوا و نظریه‌پرداز اصلی آن از مدرنیسم هنری و مقتضیاتش در شعر است. پرسش این است که شخصی مانند نیما یوشیج که در محیطی روستایی زاده شده و تحصیلات اوّلیه‌اش به آموختنِ خواندن و نوشتن نزد «آخوند ده» محدود بود[2]، کسی که بعدها نیز تحصیلات درخورتوجّهی نکرد و تنها دبیرستان را به اتمام رساند[3]، پس از آن کمی عربی آموخت[4] و سرانجام به استخدام وزارت دارایی درآمد[5]، کِی و چگونه به چنان فهمی از هنر مدرن رسید که گوی سبقت از همهٔ کوشندگان در مسیر تحوّل شعر فارسی ربود؟ چگونه کسی که هرگز پا از مرزهای ایران فراتر ننهاد و بلاواسطه با جهان مدرن رویارو نشد، نه‌تنها همپای شماری از معاصران خود ضرورت تاریخی حرکت مدرنیستی در شعر فارسی را دریافت، بلکه مؤلّفه‌های اصیل مدرنیسم هنری را چنان هوشیارانه بازشناخت و تبیین کرد که توانست آن قرایح درخشان، مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو، فروغ فرّخزاد، سهراب سپهری و شماری دیگر از شاعران توانمند ایران در قرن حاضر، را پیرو خود نماید؟

می‌گویند آشنایی با زبان فرانسه در مدرسهٔ لازاریست سنت لویی آثار شاعران فرانسوی را که پرچمدار نوگرایی و نوآوری در شعر اروپا بودند، در دسترس وی قرار داد[6]، تا از آنان سرمشق بگیرد و شعر فارسی را متحوّل سازد[7]. نیما خود به این گمان دامن زده است، فی‌المثل آن‌جا که می‌گوید: «آشنایی با زبان خارجی راه تازه را در پیش چشم من گذاشت.»[8] امّا مگر او در سنت لویی چقدر فرانسه آموخت و تا چه میزان با شعر فرانسه آشنایی حاصل کرد؟ یا مگر بعدها چقدر در زبان فرانسه پیشرفت کرد و تا چه اندازه با شعر فرانسه و اروپا مأنوس بود؟ بسیاری از کسانی که شرح احوال نیما را نوشته‌اند، درباب تسلّط او بر زبان بیگانه و الفتش با ادبیات غرب به مبالغه سخن گفته‌اند، ازجمله سیروس طاهباز که ساده‌انگارانه می‌نویسد: «نیما یوشیج با زبانهای فرانسه و عربی و روسی آشنا بود و از این طریق با جهان و تحولات آن در ارتباط بود» و «تازه‌ترین تحولات ادبی و هنری را در اروپا و امریکا و آسیا زیر نظر داشت»[9]! نگارنده که از سال ۱۳۹۳ تاکنون در «فرهنگستان زبان و ادب فارسی» عهده‌دار بررسی دست‌نوشته‌های نیما یوشیج است، بیش از ده‌هزار سند به‌جا مانده از وی، اعم از شعر، داستان، نمایش‌نامه، نقد، تاریخ‌نگاری، انواع پژوهش‌ها و غیره، را دیده و جز در چند موردِ اندک اشاره‌ای به آثار فرانسوی نیافته است. امّا همین اسنادْ مشحون از اشارات و ارجاعات به آثار و منابع فارسی و عربی است؛ آثاری چون *نوروزنامه*، *سرّ العالمین و کشف ما فی الدّارین*، *گات‌ها*، *مکارم الاخلاق*، *المستطرف فی کل فن مستظرف*، *ارداویراف‌نامه*، *تاریخ رویان*، *تاریخ ایران باستان*، *سفرنامهٔ ناصرخسرو*، *قابوس‌نامه*، *کتاب الاغانی*، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، *زاد المسافرین*، *بیان الادیان*، *تاریخ طبری*،

---

[1] عنوان این مطلب اقتباسی است از عنوان کتاب مشهور زنده‌یاد مهدی اخوان ثالث *عطا و لقای نیما یوشیج*.

[2] ر. ک. نیما یوشیج در: نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران ...، ص ۹۸.

[3] ر. ک. کیانی هفت‌لنگ، ۴۷.

[4] ر. ک. طاهباز، نیما یوشیج از تولّد تا سی‌سالگی ...، ص ۷۰، با استناد به نامه‌های نیما یوشیج.

[5] ر. ک. شمس لنگرودی، ص ۹۵.

[6] مثلاً ن. ک. آتشی، ص ۱۳۸.

[7] مثلاً ن. ک. محمّد مختاری در: گفت‌وگو با محمّد مختاری ...، ص ۱۰ + شمس لنگرودی، ص ۱۰۷.

[8] نیما یوشیج در: نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران ...، ص ۹۹.

[9] ن. ک. طاهباز، پُردَرد کوهستان ...، ص ۱۴۴.

تاریخ یعقوبی، *سیاست‌نامه*، *اسرار التوحید*، *چهار مقاله*، *وغوغ‌ساهاب* و *پروین دختر ساسان*. این‌ها نمونه‌هایی اندکند از انبوه آثار فارسی و عربی که نیما طیّ سالیانِ خلق و ابداع، سال‌هایی که او بر نقش‌آفرینان جریان اصلی شعر مدرن فارسی مهتری می‌کرد، در خلوت خود به آن‌ها مشغول بوده است. آثار شاعران، نویسندگان، منتقدان و نظریه‌پردازان غربی، به گواهی دست‌نوشته‌های نیما، ابداً جایگاه درخور توجّهی درمیان منابع مطالعاتی او نداشته‌اند.

ظاهراً معمّای ما ناگشوده خواهد ماند، یا دست‌کم کلّیاتی که ما از زندگی نیما می‌دانیم، نه منشاء فهم دقیق و جامع او از مدرنیسم هنری را آشکار می‌سازد و نه اسباب آن را. نیما، برمبنای آن فهم، به شاعران فارسی‌زبان توصیه‌هایی کرد که پاره‌ای از آن‌ها، برخلاف آن‌چه دیگران به خطا شرط مدرنیسم پنداشته‌اند[۱۰]، با ذات هنر مدرن مرتبطند و هیچ شاعر مدرنی نمی‌تواند نادیده‌شان بگیرد. در این مقاله به دو نمونه از آن‌ها اشاره می‌کنیم.

جهان را از دریچهٔ چشم **خود** نگریستن و شعر **خود** را سرودن مدرن‌ترین توصیهٔ نیماست:

> حقیقتاً ما چه چیز را می‌بینیم و چطوری می‌بینیم.
> شعر ما آیا نتیجه‌ی دید ما 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.[۱۱]

> [...] توفیق نمودن یا گفتن برای گوینده‌ای مسلم است که بتواند خود را با یافته‌های خود بما نشان بدهد. خصایص و اندیشه‌های او همانطور که هست از او بدیگران راه نمود پیدا کند. بطوریکه شعر او نمونه‌ای از خود او باشد.[۱۲]

آن‌چه نیما در این سطرها از شاعران می‌خواهد، پاسخ دادن به ندای فردیّت و فردگراییِ جهان مدرن در شعر است. شعر مدرن باید، به‌جای پیروی از الگوهای یکسان، نشان از فردیّت شاعر داشته باشد، نگاه شخصی او را بازتاب دهد و مبتنی بر بیان شخصی او باشد. هنرمند شاید بتواند علی‌رغم بی‌اعتنایی به شماری از جنبه‌های مدرنیسم خود را به طریقی به آن منتسب کند، امّا قطعاً شاعر و نویسنده و نقّاش و معماری را که اثرش از فردیّت بی‌بهره باشد، مدرن نمی‌توان خواند. بدین قرار نیما با مطالبهٔ این‌که شعر برخاسته از ادراک خود شاعر، حاصل نگاه خود او به جهان، باشد، بر ذات هنر مدرن انگشت نهاده است، و نه، مانند برخی نابلدان، بر پوسته و پیرایهٔ آن.

نمونهٔ دوم از توصیه‌های نیما که حاکی از آشنایی وی با جان و جوهر هنر مدرنند، آن است که زندگی و واقعیت در کانون توجّه شاعران قرارگیرد، به عبارت دیگر شعر بازتابی از زندگی و واقعیت باشد:

> شعر با زندگی انسان آغاز کرده و با زندگی انسان تمام می‌شود.[۱۳]

> [...] عمده مسئله‌ی رنجور بودن و در مرتبه‌ی کمال خود، فهم کردن رنج دیگران است. دریافتن زشتیها و زیبائیها و همه‌ی جلوه‌ها و دقایقی که دنیا و زندگی ما و همنوع ما را می‌سازد و پربار می‌کند. گوینده واقعی مثل خود زندگی، و آنچیزهایی که آنرا دور زده‌اند، پر است.[۱۴]

---

[۱۰] در این زمینه ن. ک. رضوانی، ۱۳۸۷، ص ۳۰–۳۷.
[۱۱] یوشیج، حرف‌های همسایه، ص ۸۶.
[۱۲] یوشیج، نامه به شین پرتو، ص ۲۸۹.
[۱۳] نیما یوشیج در: یک مصاحبه، ص ۴۲۸.

[...] شعر خوب باید حاکی از زندگی باشد.[۱۵]

در نوشته‌های نیما نظیر این سطرها که شاعران را به دست‌مایه کردن زندگی و واقعیت سفارش می‌کنند، بسیار است. این سفارش معنایی ندارد جز آن‌که اثر با زمان خود در پیوند تنگاتنگ باشد. نیما می‌خواهد شاعر شعری خلق کند که «وابسته به زمان و مکانی باشد که در آنست و با آن بستگی دارد و از آن پیدا شده است».[۱۶] در مقالهٔ مشهور «ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان» می‌خوانیم:

> هنرپیشگان زبردست، نمایندگان درست و دقیق زمانهای معلوم تاریخی هستند آنها ساعت‌هائی هستند که ازروی میزان و بترتیب کار میکنند. آنها نمیتوانند برخلاف آنطور که میبایست بوده باشند، خود را جلوه‌گر سازند.[۱۷]

پیوند با زمانْ ایده و انگیزهٔ اوّلیهٔ هنر مدرن و از اصلی‌ترین تفاوت‌های آن با هنر کلاسیک است. یورگن هابرماس، فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی، می‌نویسد:

> مدرن‌ها با استدلال‌های تاریخی-انتقادی فایدهٔ تقلید از الگوهای کلاسیک یونان و روم باستان را زیر سؤال می‌برند؛ درمقابلِ هنجارهای زیباییِ مطلقِ ظاهراً بی‌زمان مقیاس‌های سنجش آن‌چه را که زیبایی‌اش وابسته به زمان یا نسبی است، نمایان می‌سازند؛ و از این طریق تصوّر نهضت روشنگری فرانسه — به عنوان آغازی تاریخی — از خودش را تبیین می‌کنند.[۱۸]

می‌بینیم که نیما بار دیگر «به هدف زده» و مخاطبانش را به یکی از اصلی‌ترین جنبه‌های مدرنیسم هنری توجّه داده است. دو نمونه‌ای که از توصیه‌های او به پیروانش آوردیم، تنها نشانه‌های شناخت جامع و عمیق وی از مدرنیسم هنری نیستند، لیکن اثبات آن را کفایت می‌کنند. گفتیم که با اطّلاعات موجود از زندگی نیما نمی‌توان به اسباب و علل این شناخت پی‌برد. عجالتاً باید به توضیحی «متافیزیکی» بسنده کنیم، یعنی این‌که آن را برخاسته از نبوغ بدانیم و بگذریم.

امّا همهٔ ابعاد و جوانب مدرنیسم نیما یوشیج نبوغ‌آمیز نبودند. او خطاهایی هم مرتکب شد و نظرات نادرستی هم داشت که تثبیت و گسترش شعر مدرن فارسی را در سال‌ها و دهه‌های زعامت وی بر آن و حتّی پس از مرگ وی دشوار کرد. سنّت هزارسالهٔ شعر کلاسیک فارسی، با آن‌همه آثار درخشان و اثرآفرینان بی‌مانند، بی‌تردید جلب نظر تأیید مخاطبان خاص و عام به جریان نوپای شعر مدرن را تحت هر شرایطی دشوار می‌کرد. لیکن اشتباهات نیما دشواریِ ناگزیر را مضاعف کرد. خطای اصلی نیما خطایی نظری بود. بیراه نرفته‌ایم، اگر بگوییم وی چندان که می‌بایست به صرافت اختلاف «فلسفه‌های» هنر کلاسیک و هنر مدرن نبود و به‌درستی نمی‌دانست که شعر کلاسیک **باید** با شعر مدرن فرق داشته باشد. او از این حقیقت آگاهی کافی نداشت که هنر مدرن و هنر کلاسیک مبتنی بر ارزش‌های زیباشناختیِ متفاوتند و به‌سبب همین تفاوتِ ارزش‌ها لاجرم اهدافی متفاوت را دنبال می‌کنند. آری، نیما

---

[۱۴] یوشیج، نامه به شین پرتو، ص ۲۸۷.

[۱۵] نامه‌های نیما یوشیج، ص ۱۷۶.

[۱۶] ن. ک. یوشیج، نامه به شین پرتو، ص ۲۸۹.

[۱۷] یوشیج، ۱۳۵۵، ص ۳۲.

[18] Habermas, p. 17.

تقریباً غافل بود از این‌که شاعر کلاسیک و شاعر مدرن از هنر خود دریافتی متباین دارند و مخاطبان آنان نیز انتظارات یکسانی از شعر آنان ندارند، یعنی این‌که شاعر کلاسیک می‌بایست توقّع خود و مخاطبانش را به طریقی برآوَرَد که مغایر شیوهٔ شاعر مدرن است.

به عبارت دیگر نیما از نسبت میان هنر کلاسیک و هنر مدرن تصوّری نادرست داشت. در نظر او این‌دو نه علی‌حدّه، بلکه **یکی** بودند؛ از دو نظام زیباشناسی مستقل نشئت نمی‌گرفتند، بلکه دومی ادامهٔ اوّلی بود. دریافت نیما از هنر و تاریخ آن تکاملی بود. در این دریافت تنها **یک** هنر وجود دارد که در طول تاریخ تکامل می‌یابد و ازاین‌رو، هر کیفیتی که داشته باشد، برای سنجش آن، سنجش «درجهٔ تکامل آن»، ملاک و معیار یکی است. به تصوّر نیما شعر کهن و کلاسیک فارسی را به همان محک می‌بایست آزمود که شعر مدرن قرن‌بیستمی خود او را، زیرا شعر خود را صورت تکامل‌یافتهٔ همان شعر قدما می‌دانست، نه هنری دیگر، مبتنی بر قواعد دیگر و در خدمت ارزش‌ها و آرمان-های زیباشناختی دیگر.

در نوشته‌های نظری نیما البتّه سطرهایی یافت می‌شوند که مستقیم یا غیرمستقیم از توجّه او به تفاوت اصولی هنر کلاسیک با هنر مدرن حکایت می‌کنند. او فی‌المثل جایی می‌گوید: «تنها چیزی که اکنون به من تسلی می‌دهد مولوی است»[۱۹]؛ جای دیگر غزلیات حافظ را «موزیک احساسات انسانی» و «صورت کامل شده‌ی نوع خود» معرّفی می‌کند[۲۰]؛ در نامه‌ای خطاب به احمد شاملو می‌نویسد: «من بسیاری از شعرهای قدیم را هم دوست دارم»[۲۱]؛ و در بخشی از *حرف‌های همسایه* مخاطب را بدان فرامی‌خواند که چشم بر زیبایی‌های متنوّع بگشاید:

> تعجب کردی هنگامی که از شنیدن آن اشعار که آنقدر قدیمی بود، من تغییر حالت دادم و غرق در لذت بودم؟
>
> باید در هر صنفی ذوق شما بتواند قضاوت کند و بتوانید زیبائی هر صنفی (ژانر) را به لذت دریابید. در صورتی که ذوق طبع شما اینطور نرم و آرام باشد اشعار جدید را هم قوی‌تر درک می‌کنید.[۲۲]

امّا وجه غالب در نوشته‌های نیما اعتقاد به تعالی تدریجی هنر یا همان درک تکاملی از تاریخ هنر است که گفتیم؛ نگاه نظریه‌پردازی است که هنر مدرن را ادامه و نتیجهٔ ترقّی هنر کلاسیک می‌شناسد:

> پرسیدی چه مزیتی متأخرین بر متقدمین دارا هستند؟ اگر منکر تکامل تدریجی باشی، هیچ مزیتی. اما هنر از یک نقطه حرکت کرده این نقطه روز به روز بزرگ شده و هستی دیگر که بزرگتر است فراهم آورده و اگر هستی را شامل فوائدی بدانی، بسیار رنگ‌ها و چیزها بر نقطه‌ی اول خواهد افزود. این است بنیان کار. یکی راه می‌پیماید و در هر قدم به جایی ندیده می‌رسد و چیزی درمی‌یابد.[۲۳]

---

[۱۹] یادداشت‌های روزانه نیما یوشیج، ص ۲۱.
[۲۰] ن. ک. یوشیج، ۱۳۵۵، ص ۳۳.
[۲۱] نامه‌های نیما یوشیج، ص ۱۷۶.
[۲۲] یوشیج، حرف‌های همسایه، ص ۴۲.
[۲۳] همان، ص ۸۳.

آن‌هائی هم که پیش از این بوده و واقعاً هنر داشته‌اند، همینطور بوده‌اند. هرکدام که بیشتر رنگ از زمان خود گرفته و مال زمان خودند نسبت بهمکارهای قدیمتر از خود خوبترند. زیرا مربوط بدوره‌های پرتجربه‌تر در هنرند.[۲۴]

[...] با همان عقیده بتکامل تدریجی، بواقعیت برخلاف این میرسیم: دیگران با وضعیت بوجود آمده و در هر وضعیت هنر آنها رنگ و زیب تازه گرفته، مثل همه چیز آنها.[۲۵]

چرا زیرورو می‌کنید چیزی را که مربوط به شما نیست؟ چرا قانع می‌شوید و خودتان را گول می‌زنید که عمده معنی است، در هر لباسی که باشد؟ در صورتیکه شما منکر تکامل نیستید چرا نمی‌خواهید در نظر بگیرید اینکه می‌گویند ادبیات راه تکامل را رفته است، این تکامل در تکنیک است؟[۲۶]

همهٔ انتقادهای کلّی و فلّه‌ای نیما از شعر کلاسیک فارسی نیز نتیجهٔ بلاواسطهٔ فهم نادرست وی از نسبت شعر مدرن و شعر کلاسیک و انتخاب ملاک و معیار واحد برای سنجش آن‌دو است. از مصادیق آن انتقادهاست این‌که نیما وزن شعر کلاسیک فارسی را به‌سبب دوری آن از «موزیک طبیعی» مردود می‌شمارد[۲۷] و «جسم و بنیان» شعر قدیم را مضمحل از قواعد عروضی می‌شناسانَد[۲۸]، نحوهٔ استفادهٔ قدما از قافیه را «بچگانه» می‌خوانَد[۲۹]، یا می‌نویسد:

شعر سنتی ما، مثل موسیقی ما، وصف‌الحالی است و به حد اعلای خود سوبژکتیو. بنابراین نمی‌تواند محرک احساساتی، مثلاً غم‌انگیز یا شادی‌افزا باشد؛ مگر اینکه با حالت ذهنی کسی وفق بدهد. زیرا چیزی را مجسّم نمی‌کند، بلکه به یاد می‌آورد.[۳۰]

نیما در تعرّض به سنّت شعر فارسی حتّی از شکستن حرمت برخی بزرگان بی‌بدیل آن ابا ندارد. سعدی را با «ولگردها و عیاش‌ها» برابر می‌کند[۳۱]، خیّام را «پارازیت و خوش‌گذران» می‌خوانَد[۳۲] و فردوسی را متّهم می‌سازد که معانی را سرسری استخدام نموده و نتوانسته میان زبان و موضوع شاهنامه تناسب برقرار کند[۳۳].

گفتنی است که خطای نیما را پیش از او بسیاری از همسلکانش در سایر نقاط جهان مرتکب شده‌اند. ادّعای برتری بر هنرمندان کلاسیک، با استناد به تأخّر خود بر آنان، درمیان مدرنیست‌ها چندان شایع بوده است که اووِه یاپ (Uwe Japp)، ادیب آلمانی، آن را اساساً موضع بدوی مدرنیسم در هنر و ادبیات می‌شناسد:

پرسشی که در نزاع «قدیم» و «جدید» مطرح و پاسخ‌های متفاوت به آن داده می‌شد، [...] این بود که آیا می‌توان برای علوم و برای هنرهای زیبا (که ادبیات نیز ازجملهٔ آن‌هاست) قائل به سیر تاریخی واحدی بود؟

---

[۲۴] یوشیج، نامه به شین پرتو، ص ۲۸۸.
[۲۵] یوشیج، ۱۳۵۰، ص ۴۲.
[۲۶] یوشیج، حرف‌های همسایه، ص ۱۳۰–۱۳۱.
[۲۷] ن. ک. همان، ص ۷۶.
[۲۸] ن. ک. یوشیج، ۱۳۵۵، ص ۵۳.
[۲۹] ن. ک. یوشیج، حرف‌های همسایه، ص ۱۰۳.
[۳۰] همان، ص ۲۲۶. ملاک و معیار نیما در این سطرها حتّی برای سنجش آثار مدرن هم اعتبار ندارد.
[۳۱] ن. ک. همان، ص ۲۱۸.
[۳۲] ن. ک. نامه‌های نیما یوشیج، ص ۹۵.
[۳۳] ن. ک. یوشیج، حرف‌های همسایه، ص ۲۲۲.

پاسخ مدرنیست‌ها مثبت بود. آنان با این پاسخ و با استناد به پیشرفت غیرقابل انکار علمی-تکنیکی، هنرهای مدرن را در جایگاهی برتر می‌نشاندند.[۳۴]

دریافت ناصحیح نیما از ارتباط سنّت و تجدّد در شعر، درک تکاملی وی از تاریخ هنر که شواهد آن را دیدیم، موجب شد که او شعر مدرن خود را نه به عنوان هنری جدید و متفاوت از آن‌چه پیش از او بوده، بلکه صریحاً به حیث تصحیحی بر شعر کلاسیک فارسی، در قالب «اصلاحیهٔ» آن، عرضه کند. شواهد این رویکرد در آثار نظری نیما، به‌ویژه در *حرف‌های همسایه*، چندان فراوان است که تقریباً برای هریک از توصیه‌های وی نمونه‌هایی می‌توان یافت؛ او هرکدام از سفارش‌ها و ابداعات خود را به عنوان تصحیح یکی از جنبه‌ها، خصوصیات یا قواعد شعر کلاسیک فارسی فراپیش مخاطب می‌نهد. نخست به شواهدی دررابطه با عینیت‌گرایی در شعر نگاه می‌کنیم که نیما آن را ابتکار خود می‌دانست و بسیار بر اهمّیت آن تأکید می‌ورزید:

> در تمام اشعار قدیم ما یک حالت تصنعی‌ست که به واسطهٔ انقیاد و پیوستگی خود با موسیقی این حالت را یافته است، این است که هروقت شعری را از قالب‌بندی نظم خود سوا می‌کنیم می‌بینیم تأثیر دیگر دارد. من این کار را کرده‌ام که شعر فارسی را از این حبس و قید وحشتناک بیرون آورده‌ام، آن را در مجرای طبیعی خود انداخته‌ام و حالت توصیفی به آن داده‌ام. از آغاز جوانی که دست بکار شعر هستم بزودی این را دریافته بودم. نه فقط از حیث فرم، از طرز کار این گمشده را پیدا کردم و اساساً فهمیدم که شعر فارسی باید دوباره قالب‌بندی شود.[۳۵]

> ملت ما دید خوب ندارد. عادت ملت ما نیست که به خارج توجه داشته باشد، بلکه نظر او همیشه به حالت درونی خود بوده است. در ادبیات و بهمپای آن در موسیقی؛ که بیان می‌کنند، نه وصف. [...]

> نگوئید چرا نمی‌فهمند، بگوئید چرا عادت به دیدن ندارند. بگوئید از چه راه ما ملت خودمان را به دیدن عادت بدهیم. در ادبیات ما این حکم یک شالوده‌ی اساسی را دارد.[۳۶]

شاهد ذیل معطوف است به قرابت بخشیدن شعر با نثر که آن نیز در نظر نیما از اهمّیت ویژه برخوردار بود[۳۷]:

> شعر باید از حیث فرم، یک نثر وزن‌دار باشد. اگر وزن بهم بخورد، زیادی و چیز غیرطبیعی در آن نباشد. به‌دورانداختن این مقاوله، اول پایه برای تطهیر و تهذیب شعر ماست.[۳۸]

شواهد ذیل مربوطند با وزن به اصطلاح شکسته که نیما آن را «نهایت معضل» و در عین حال «کمال» خود خوانده است[۳۹]:

---

[34] Japp, pp. 39–40.

[۳۵] یوشیج، حرف‌های همسایه، ص ۶۲–۶۳.

[۳۶] همان، ص ۷۷–۷۸.

[۳۷] برای نمونه ن. ک. نامه‌های نیما یوشیج، ص ۳۱–۳۲.

[۳۸] یوشیج، حرف‌های همسایه، ص ۲۳۶.

[۳۹] ن. ک. همان، ص ۹۹.

در شعر فارسی، مصراع‌ها قیمت نداشتند، یعنی موزیک طبیعی پیدا نمی‌کردند. آن عالیقدر [مقصود نیما خود اوست!] اول کسی است که می‌کاود و دقت می‌کند که مصراع‌ها هرکدام قیمتی نسبت به مطلب و معنی داشته باشند.[۴۰]

من زیاد رغبت دارم و دلباخته‌ی رغبت خود هستم که شعر را از مصراع‌سازیهای ابتدائی که در طبیعت اینطور یکدست و یکنواخت و ساده‌لوح‌پسندانه وجود ندارد و لباس متحدالشکل نپوشیده است، آزاد کرده باشم.[۴۱]

در دو مثال بعدی نیما نحوهٔ استفادهٔ خود از قافیه را به حیث شیوهٔ صحیح دربرابر شیوهٔ «غلط» قدما می‌گذارد:

شعر بی‌قافیه، مثل آدم بی‌استخوان است و وزن بی‌ضرب، مثل شعرهای قدیم.

تعجب نکنید و البته نگوئید: شعرهای قدیم است که قافیه‌دار است. قافیه آن نیست که هر بچه بتواند به آسانی بیاورد و نه چیزی‌ست که بر حسب عادت به قرینه آنرا بخوانیم. [...]

به شعرهای اخیر من، که نسخه‌ی خطی آن در پیش شماست، رجوع کنید. قافیه اطمینان‌بخش آنها خواهد بود و به شما خواهد گفت چه‌جور است.[۴۲]

قافیه این است که من به شعر می‌دهم و بنظر می‌آید که قافیه ندارد، نه اینکه قدما درآورده‌اند.[۴۳]

در مثال آخر نیز نیما خود را مبدع وزن و قافیه معرّفی می‌کند. شعر کلاسیک از نگاه وی اصولاً وزن و قافیه نداشته؛ اوست که این «نقص» را برطرف ساخته است:

[...] من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم. شعر بی وزن و قافیه شعر قدیمی‌هاست. ظاهراً برخلاف این به نظر می‌آید، اما به نظر من شعر در یک مصراع یا یک بیت ناقص است – از حیث وزن – زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن، که طنین و آهنگ یک مطلب معین است – در بین مطالب یک موضوع – فقط به توسط «آرمونی» بدست می‌آید [...]. من واضع این آرمونی هستم.[۴۴]

می‌بینیم که نیما نظام «شعر نو» را آشکارا به عنوان دستورالعمل اصلاح «عیوب» شعر کلاسیک فارسی تبیین می‌کند. شواهد فوق و مثال‌های پرشمار دیگری که در نوشته‌های نیما یافت می‌شود، این را نیز نمایان می‌کند که، برخلاف تصوّر بسیاری از منتقدان، نیما با شاعران سنّت‌گرای **معاصر خود** که از سرچشمه‌های اصیل شعر قدیم دور افتاده، دچار تکرار و تصنّع بودند، درنیفتاد. او کلّیت شعر کلاسیک فارسی را «غلط» می‌دانست و درپی تصحیح آن با شیوهٔ جدید خود بود.

---

[۴۰] همان، ص ۷۶.

[۴۱] یوشیج، نامه به شین پرتو، ص ۳۴۷.

[۴۲] یوشیج، حرف‌های همسایه، ص ۱۰۶–۱۰۷.

[۴۳] همان، ص ۱۰۳.

[۴۴] همان، ص ۹۸.

آگاهی نسبت به خطای نیما پرتوی تازه بر جدال سنّت و تجدّد در شعر فارسیِ قرن حاضر می‌تابانَد. نیما با نهضتی که برپا کرد، ندای زمان را پاسخ گفت و به اقتضای ضرورت تاریخیِ عبور از سنّت برندهٔ آن جدال شد. به تبع پیروزی وی روایت رسمی از رویارویی سنّت‌گرایان و مدرنیست‌ها در شعر فارسی هماره روایت هواداران او یا دست‌کم کسانی بوده است که در آن رویارویی حق را به جانب او دیده‌اند. در این روایت که صدق آن به ندرت محلّ تردید واقع شده، مدافعان سنّت عاجز از فهم نظرات نیما و درک ضرورت حرکتی که او در شعر فارسی سامان داد، شناسانده شده‌اند.[۴۵] راویان گاه به صراحت و گاه تلویحاً مخالفان نیما را به تحجّر در ادبیات و برخورد ظالمانه با پیشوای بزرگ شعر مدرن فارسی متّهم کرده‌اند.[۴۶] مطابق گزارش آنان نیما به جرم نواندیشی و نوآوری مظلومانه هدف تیر تحقیر و استهزای حریفان سنّت‌گرا قرارگرفت.[۴۷] برخی از ایشان نیز نزاع سختی را که میان نیما و هواداران سنّت شعر فارسی درگرفت، امری بدیهی و طبیعی دانسته‌اند که با تحوّل و نوآوری ملازمه دارد.[۴۸]

این درست که گذار از سنّت‌ها طبعاً با مقاومت روبه‌رو می‌شود و گاه حتّی به جدل میان مخالفان و موافقانِ تغییر می‌انجامد. در این نیز تردید نیست که شماری از مخالفان نیما توان فهم اندیشه‌های او و درک مقتضیات زمان را نداشتند. یقیناً برخی از سنّت‌گرایان نیما را به ناروا آزردند و دعوت برخاسته از هوشیاری تاریخی وی را با تمسخر و تحقیر پاسخ گفتند. امّا آن‌چه تاکنون به‌تمامی از نظرها پنهان مانده، سهم تقصیر نیماست در نزاع سختی که میان او و سنّت‌گرایان درگرفت. موانعی که سنّت برسر راه نیما قرارداد، می‌توانست به پاره‌ای اختلاف‌نظرها با مدافعان متعصّب و کوته‌بین آن، یعنی همان اندازه مقاومت که هرگونه نوگرایی و نوآوری لاجرم با آن مواجه می‌گردد، محدود بمانَد. امّا خطای نظری نیما که به تفصیل از آن سخن گفتیم، کار را بر او و پیروانش دشوار کرد. درک تکاملی وی از تاریخ هنر که موجب شد او نظام شعری نوین خود را به حیث تصحیحی بر شعر کلاسیک فارسی و به موازات نقدی تند بر سازوکار و حتّی بزرگان تاریخ آن عرضه کند، دایرهٔ مخالفان او را گسترش داد، زیرا موافقت با وی به معنای نفی تقریباً همهٔ ارزش‌های شعر کلاسیک فارسی و دستاوردهای بی‌مانند آن و انکار شماری از درخشان‌ترین چهره‌های تاریخ فرهنگ ایران بود. رویکرد نیما علاوه بر کوته‌بینان و متعصّبان شاعران و ادیبانی را به مقابله و معارضه با وی واداشت که ظرفیت شنیدن حرف نو را داشتند. آنان می‌توانستند بپذیرند که به اقتضای زمانْ شعری نو، شعری با صورت و محتوای تازه، پدید آید. می‌فهمیدند که عصر مدرن با آن‌همه جلوه‌های نو که در محیط پیرامونشان پرداخته بود، خواهی‌نخواهی بر هنر نیز تأثیر می‌گذاشت و موجب ظهور پدیده‌هایی نو در آن می‌شد. حتّی این ضرورت را احساس می‌کردند که خود نیز کم‌وبیش با روند تجدّد در شعر فارسی همراهی کنند، تا هم متّهم به تحجّر نشوند و هم بتوانند نسل جوان و تحصیل‌کردگان را مخاطب قراردهند و از این طریق نقشی در تحوّلات اجتماعی ایفا نمایند. نرمی و تساهل نسبت به تجدّد از مدّت‌ها پیش در صف شاعران و ادیبانی که دل‌بستهٔ شعر کلاسیک فارسی بودند، آشکار شده بود. تحوّل چشم‌گیر شعر فارسی به لحاظ زبان و محتوی در دوران مشروطه[۴۹] و حتّی پاره‌ای بدعت‌ها که پیش از نیما در **صورت** آن ظهور کرد[۵۰] هیچ‌یک از عکس‌العمل‌های تندی را که حرکت نیما با آن روبه‌رو شد، برنیانگیخت. در همان دوران مشروطه چه بسیار شاعران را می‌شناسیم که طبعاً همگی پروردهٔ مکاتب قدیم شعر فارسی بودند، امّا در آثار خود، سال‌ها پیش از نیما، به‌تفاریق تغییراتی نوگرایانه به نمایش گذاشته بودند. نمونه را می‌توان از ایرج میرزا، دهخدا، سیّد اشرف‌الدین حسینی (نسیم شمال) و عارف قزوینی یاد کرد. حتّی در دفتر و

---

[۴۵] مثلاً ن. ک. حقوقی، ص ۳–۲۷.

[۴۶] مثلاً ن. ک. طبیب‌زاده، ص ۵۰–۵۲.

[۴۷] مثلاً ن. ک. پورنامداریان، ص ۱۸–۱۹. کامیار عابدی نیز به زبانی بی‌طرفانه‌تر از پورنامداریان همین گزارش را ارائه می‌کند (ن. ک. عابدی، ص ۷۰).

[48] See, for example, Karimi-Hakkak, p. 236.

[49] See Rezvani, 2007, pp. 17–19.

[50] See ibid., pp. 19; 54–56.

دیوان ملک‌الشعرای بهار که می‌شد او را آخرین بازماندهٔ سخنوران بزرگ شعر کلاسیک فارسی دانست، عکس‌العمل‌هایی نسبت به عصر جدید و مفاهیم و پدیده‌های آن دیده می‌شد. باری غالب نمایندگان سنّت شعر فارسی می‌توانستند ظهور نظام شعری جدیدی را که بیش از شعر کلاسیک پاسخگوی نیازهای جامعهٔ مدرن باشد، بپذیرند، اگر نیما آن را به حیث نظامی مستقل از نظام شعر کلاسیک بنیان نهاده بود؛ اگر آن را به عنوان شعری **دیگر** با ارزش‌های زیباشناختی **دیگر** تبیین کرده بود که آن‌چه را تا آن زمان بوده، **پشت سر می‌گذارَد**. لیکن نیما از شعری دیگر سخن نمی‌گفت. قصد پشت سر گذاشتن و گذار نداشت. می‌خواست همان شعر «غلط» کلاسیک را «درست» کند و تخطئهٔ آن را بخشی از رسالت خود می‌شناخت. به صراحت می‌گفت: «من ویران‌کننده و سازنده‌ام.»[۵۱] بدین قرار او برای آنان که شعر کلاسیک فارسی را می‌شناختند، به آن عشق می‌ورزیدند و از قدر و قیمت این میراث سترگ فرهنگی آگاه بودند، راهی باقی نگذاشت، جز آن‌که با وی به مخالفت برخیزند.

نگاه نیما به شعر کلاسیک و درک‌ودریافت او از نسبت شعر مدرن با آن تنها در دوران حیات خود او مشکل‌آفرین نشد، بلکه تا مدّت‌ها پس از مرگ وی مانعی در راه اثبات شعر مدرن از طریق جلب اقبال صاحب‌نظران به آن بود. اتوریتهٔ نیما درمیان شاگردان و متأسّیانش سبب شد که غالب آنان نیز به تبع او شعر کلاسیک را به چشم انکار بنگرند و خود را منجیان تاریخ شعر فارسی قلمداد کنند؛ بدین قرار نزاع بیهودهٔ سنّت و مدرنیسم در شعر فارسی ادامه یافت. ثابت‌قدم‌ترین شاگرد نیما در نفی شعر کلاسیک فارسی شاعر بزرگ قرن حاضر احمد شاملو بود که موضع‌گیری‌هایش علیه شعر قدیم و ناموران آن در جامعهٔ فرهنگی ایران جنجال‌ها آفرید. لیکن نمونه‌های دیگر نیز در میان شاگردان نیما و نسل اوّل و دوم پیروان او فراوانند.

سرانجام می‌توان گفت که نگاه تحقیرآمیز نیما به شعر قدیم بر کلّیت تاریخ شعر مدرن فارسی پس از او اثرگذار بوده است و تبعات آن تا امروز مشاهده می‌شود. در مجموع شاعران نوگرای امروز ایران نیز برای شعر کلاسیک قدر و قیمت چندانی قائل نیستند. آنان در شناخت سنّت شعریِ زبانی که در آن می‌سرایند، کوشش شایسته و بایسته نمی‌کنند. این بی‌تردید از اصلی‌ترین علل کم‌مایگی شعر مدرن امروز ماست، شعری که دستاوردهایش، دست‌کم اگر شمار سرگیجه‌آور اثرآفرینانش را در نظر آوریم، ناچیز می‌نماید. چنان‌که پیشتر گفتیم، در گذار از قدیم به جدید اختلاف و تنش میان آن‌چه صاحب تاریخ است و آن‌چه می‌کوشد که به تاریخ دست یابد، همواره هست و تا حدودی طبیعی است. امّا شعر مدرن فارسی اینک صاحب تاریخی درخور توجّه است. اگر نمایندگان آن امروز، نزدیک به یک‌صد سال پس از آغاز جنبش نیما، هنوز گسست از تاریخ شعر زبان خود را ترمیم نکرده‌اند و نیازی نیز بدان نمی‌بینند، بی‌تردید نیما در این بی‌اعتنایی بزرگ‌ترین سهم را دارد، نیمایی که سهمش در اعتلای شعر فارسی در قرن حاضر نیز از هرکس دیگر بزرگ‌تر است.

منابع

آتشی، منوچهر. «بومیگری در شعر امروز». *ری را: به مناسبت صدمین سال تولّد نیما یوشیج*. تهران: معین، ۱۳۷۶. ۱۲۹–۱۴۳.

پورنامداریان، تقی. *خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد*. چاپ دوم. تهران: سروش، ۱۳۸۱.

[۵۱] یوشیج، حرف‌های همسایه، ص ۸۲.

حقوقی، محمّد. *شعر نو از آغاز تا امروز (۱۳۵۰–۱۳۰۱)*. چاپ چهارم. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۷.

رضوانی، سعید. «سنّت در خدمت مدرنیته: بحثی در شعر مهدی اخوان ثالث». *نامهٔ فرهنگستان*، دورهٔ دهم، شمارهٔ ۱ (بهار ۱۳۸۷): ۲۸–۳۸.

شمس لنگرودی، محمّد. *تاریخ تحلیلی شعر نو*. جلد اوّل: *از مشروطیت تا کودتا (۱۲۸۴–۱۳۳۲ ه. ش.)*. تهران: مرکز، ۱۳۷۰.

طاهباز، سیروس. *پُردَرد کوهستان (زندگی و هنر نیما یوشیج)*. تهران: زریاب، ۱۳۷۵.

طاهباز، سیروس. «نیما یوشیج از تولّد تا سی‌سالگی (۱۲۷۶–۱۳۰۶ ش.)». *اسنادی دربارهٔ نیما یوشیج*. تهران: سازمان اسناد ملّی ایران، ۱۳۷۵. ۶۷–۸۵.

طبیب‌زاده، امید. *نگاهی به شعر نیما یوشیج: بحثی در چگونگی پیدایش نظامهای شعری*. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۷.

عابدی، کامیار. *مقدّمه‌ای بر شعر فارسی در سدهٔ بیستم میلادی*. اوساکا: مرکز پژوهش زبان‌های دنیا، دانشگاه اوساکا، ۲۰۱۱.

کیانی هفت‌لنگ، کیانوش. «نیما و مدرسهٔ سنت لویی». *اسنادی دربارهٔ نیما یوشیج*. تهران: سازمان اسناد ملّی ایران، ۱۳۷۵. ۴۵–۶۵.

«گفت‌وگو با محمّد مختاری: نیما و شعر امروز». *ری را: به مناسبت صدمین سال تولّد نیما یوشیج*. تهران: معین، ۱۳۷۶. ۷–۱۲۵.

نامه‌های نیما یوشیج. به کوشش سیروس طاهباز و با نظارت شراگیم یوشیج. تهران: آبی، ۱۳۶۳.

نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران ۱۳۲۵: برگزیدهٔ سخنرانی‌ها. ویراست جدید، به اهتمام نورالدین نوری. تهران: اسطوره، ۱۳۸۵.

یادداشت‌های روزانه نیما یوشیج. به کوشش شراگیم یوشیج. تهران: مروارید، ۱۳۸۷.

«یک مصاحبه». *دربارهٔ شعر و شاعری: از مجموعه‌ی آثار نیما یوشیج*. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین از سیروس طاهباز. تهران: دفترهای زمانه، ۱۳۶۸. ۴۲۵–۴۳۴.

یوشیج، نیما. «ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان». *ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش*. تهران: گوتنبرگ، ۱۳۵۵. ۷–۹۶.

یوشیج، نیما. «نامه». *تعریف و تبصره و یادداشت‌های دیگر*. چاپ دوم. تهران: امیر کبیر، ۱۳۵۰. ۳۹–۵۶.

یوشیج، نیما. «حرف‌های همسایه». *درباره‌ی شعر و شاعری: از مجموعه‌ی آثار نیما یوشیج*. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین از سیروس طاهباز. تهران: دفترهای زمانه، ۱۳۶۸. ۲۱–۲۸۲.

یوشیج، نیما. «نامه به شین پرتو». *درباره‌ی شعر و شاعری: از مجموعه‌ی آثار نیما یوشیج*. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین از سیروس طاهباز. تهران: دفترهای زمانه، ۱۳۶۸. ۲۸۳–۳۴۸.

Habermas, Jürgen. „Das Zeitbewusstsein der Moderne und ihr Bedürfnis nach Selbstvergewisserung“. *Der philosophische Diskurs der Moderne: 12 Vorlesungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985. 9–33.

Japp, Uwe. *Literatur und Modernität*. Hg. Eckhard Heftrich. Das Abendland, Neue Folge 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1987.

Karimi-Hakkak, Ahmad. *Recasting Persian Poetry: Scenarios of Poetic Modernity in Iran*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1995.

Rezvani, Saeid. *Moderne persische Lyrik: Eine analytische Untersuchung*. Hg. Philip G. Kreyenbroek. Göttinger Orientforschungen. III. Reihe: IRANICA. Neue Folge 1. Wiesbaden: Harrassowitz, 2007.