



بررسی عوامل شکل‌گیری و ویژگی‌های شعر نو فارسی: بررسی موردی شعر نیما یوشیج

منیره مبارکی

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کردستان، ایران

شرافت کریمی

عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کردستان، ایران

چکیده

در این پژوهش، به روش توصیفی و تحلیل محتوا، با هدف دستیابی به عوامل شکل‌گیری و ویژگی‌های شعر نو به بررسی دیدگاه نیما یوشیج در این زمینه پرداخته شده است. از از مهم‌ترین نتایج پژوهش آن است که نیما یوشیج بیشتر بر ساختار و تلاش برای توصیفی شدن و ابژکتیو بودن شعر تأکید دارد. در زمینه شکل‌گیری شعر نو، نیما یوشیج بر تأثیرپذیری هنر و ادبیات از غرب تأکید می‌کند و شکل‌گیری شعر نو را عملی جمعی می‌داند. از ویژگی‌های شعر نو که نیما یوشیج بر آن توافق دارد؛ لزوم وزن و قافیه، اهمیت موضوع پس از انتخاب آن برای شعر، ارتباط شعر با زندگی و جامعه، پرداختن به درد و مشکلات مردم در شعر هستند. همچنین نتایج این بررسی نشان داده است مسائلی هم که تنها مورد توجه نیما یوشیج بوده است، ارتباط ساختار و زبان شعر با مخاطب، وصفی بودن و ابژکتیو و سوژکتیو بودن شعر هستند.

واژگان کلیدی: نیما یوشیج، شعر نو، عوامل شکل‌گیری، ویژگی‌های شعر نو.

مقدمه

علی اسفندیاری (۱۸۹۶-۱۹۶۰م)؛ مشهور به نیما یوشیج از بزرگ‌ترین شاعر آوانگارد دوران معاصر در ادبیات فارسی و دارای مجموعه‌های شعری و مقالات نقدی در حوزه شعر نو و کلاسیک‌است. مهم‌ترین ویژگی این شاعر این است که موفق شده است با توجه به شرایط موجود در عصر خود در زمینه شعر دست به تجدید و ساختارشکنی بزنند و نوع جدیدی از شعر را با عنوان شعر نو در ادبیات فارسی رقم بزنند. برخی از پژوهشگران و منتقدان، مقدمات و عوامل شکل‌گیری تغییرات در شعر و ظهور شعر نو را مطرح نموده‌اند که در میان آن‌ها می‌توان شباهت‌ها و تفاوت‌ها را مشاهده کرد. اهمیت این موضوع در ادبیات فارسی و به‌ویژه نقش نیما قابلیت بررسی تطبیقی دقیق و همه‌جانبه و بازاندیشی در این موضوع را نشان می‌دهد.

در اواخر قرن نوزدهم، در شعر اروپا نهضت شعر آزاد آغاز شد و مجموعه‌ای از شاعران، هر چند به صورت کلی با وزن شعر مخالف نبودند و آن را اساس شعر و شاعری می‌دانستند، اما چهارچوب و قیدهای وزن شعر رسمی پیش از خود را مانع استفاده از وزن به شکلی زیبا دانسته و همین قیدها را سبب یکنواختی و کسالت‌آوری شعر کلاسیک می‌دانستند. در نتیجه به آزادی در شعر دعوت کردند تا شاعر بتواند به تناسب معنای مورد نظر وزنی را به دلخواه اختیار کند تا کلامش مؤثرتر باشد و نظیر همان رابطه دقیقی که میان لفظ و معنی هست میان معنی و آهنگ شعر نیز به وجود بیاید. با توجه به اینکه ادبیات و شعر، تصویری از احوال افراد و جامعه است، با پیشرفت‌ها، انقلاب‌ها و به صورت کلی تغییر مسائل سیاسی و اجتماعی این حالات و روحیات نیز تغییر کرده و ادبیات نیز به تبع آن تغییر می‌یابد. از اواسط قرن نوزدهم میلادی به بعد، تحولات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی جهان در کشورهای عرب و ایران نیز تأثیر گذاشته و ادبیات نیز از این تغییرات تأثیر پذیرفت و ایرادی مشابه با شاعران اروپایی درباره شعر کلاسیک عربی و فارسی مطرح می‌شود که شعر کلاسیک با قواعد دست و پاگیر آن امکان بیان آزادانه احساسات و عواطف را از شاعر سلب می‌کرد و تلاش برای تغییر و نوآوری در این دو ادبیات آغاز گردید.

در ایران تلاش برای تجدید و تغییر در اسلوب شعر در هر دوره‌ای به تناسب شرایط، مورد توجه شاعران بوده است. با نهضت فکری اواخر قرن نوزدهم و رویارویی اندیشمندان ایرانی با جلوه‌های جدید زندگی مدرن و همچنین آشنایی با پیشرفت‌های مدنی و اجتماعی جوامع اروپایی و مسأله قانون، آزادی و تحولات فرهنگی سبب شد مفهوم زندگی تا حد زیادی در نظر روشنفکران تغییر یابد و در نتیجه در عواطف و اندیشه‌ها نیز تغییراتی ایجاد گردید. در این زمان شعر مشروطیت با زمینه عاطفی تند خود شکل گرفت و مسائل فکری انسان عصر نو و مسائل سیاسی مورد توجه مجموعه‌ای از شاعران این دوره قرار گرفت. پس از دهه اول ۱۳۰۰ش با تغییر در فضای سیاسی، شعر وارد مرحله‌ی جدیدی شده و به مسأله زبان و شکل توجه بیشتری شده و اقداماتی برای تجدید در شعر فارسی صورت می‌گیرد که از پیشگامان این تجدید نیما یوشیج بود که برخلاف سایر شاعران این دوره که بیشتر تجدید آن‌ها در یک بعد بود، تلاش نمود تا در تمامی عناصر و ساختار شعر؛ یعنی عاطفه، تخیل و تازگی زبان شعر تغییراتی مناسب عصر جدید به وجود آورد و در حدود سال ۱۳۱۸هـ.ش موفق شد نخستین تلاش‌ها در زمینه شعر نو در ادبیات فارسی را به انجام برساند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۰۶-۱۱۰).

در این پژوهش سعی می‌شود به بررسی و تحلیل شعر نو در ادبیات در دوران معاصر پرداخته شود و عوامل شکل‌گیری و ویژگی‌های شعر نو و میزان تشابه و تفاوت این عوامل و ویژگی‌ها با تمرکز بر دیدگاه‌های شاعر آوانگارد در این نوع شعر؛ یعنی نیما یوشیج بررسی شود.

پیشینه تحقیق

محمود فلکی (۱۳۷۳) در کتاب: نگاهی به نیما (نقد شعر)، به نقد و بررسی اشعار نیما یوشیج پرداخته و مواردی همچون تحول زبان، تصویر و موسیقی را در شعر نیما مورد بررسی قرار داده است.

ورا. ب. کلیاشتورینا (۱۳۸۰) در کتاب: شعر نو در ایران، به بررسی شاعرانی نوسرای ایران پرداخته و در ابتدا نیما یوشیج را بررسی و در ادامه شاعرانی همچون سهراب سپهری، مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو، فروغ فرخزاد مورد توجه داشته است.

مختار عظیمی (۱۳۸۱) در کتاب: کاوشی در شعر نیماء، با این پیش‌فرض که بیشتر پژوهش‌های انجام گرفته درباره اشعار نیماء کلی بوده و شعرهایش به صورت جزئی بررسی نشده‌اند، از این‌رو مجموعه‌ای از شعرهای نیماء از ققنوس تا آی آدم‌ها را به تفکیک و موردی بررسی کرده است.

عباسی امن‌خانی (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان: جایگاه قالب‌های کلاسیک در اندیشه نوگرایی نیماء، به بررسی اشعار کلاسیک نیماء یوشیج با توجه به قالب این اشعار پرداخته است و معتقد بوده که این دست از اشعار نیماء یوشیج به هدف آزمودن میزان فرم‌پذیری قالب‌های کلاسیک بوده است. در نتایج پژوهش نیز به این موضوع اشاره دارد که نیماء در زمان سرودن ققنوس به این باور رسیده بوده که برخی از قالب‌های کلاسیک با قالب‌های ابداعی او برابری می‌کنند و سعی کرده تا دیگر قالب‌ها را نیز به پایه قالب‌های ابداعی خود برساند.

ثمینه شکیل بیگ (۱۳۸۸) در رساله دکترای خود با عنوان: نقد و بررسی تطبیقی شعر نو نیماء یوشیج و ن. م. راشد (از نظر صورت و محتوا)، به بررسی صورت و محتوا در شعر نو فارسی و اردو با تکیه بر اشعار نو نیماء یوشیج و ن. م. راشد پاکستانی پرداخته است و به این نتیجه رسیده است که این دو شاعر در صورت شعری شباهت‌های زیادی دارند و هر دو شاعر دارای مضامین شعری مشترکی همچون انسان-گرایی، بیگانه‌ستیزی، آزادی‌خواهی، نقد اجتماعی و غیره هستند.

کاووس حسن‌لی و الهام کرمی‌زاده (۱۳۹۶) در کتاب: کارنامه‌ی توصیفی نیماء پژوهشی از آغاز تا سال ۱۳۸۰ شمسی، به جمع‌آوری و توصیف کتاب‌ها و مقاله‌هایی که در پیوند با نیماء یوشیج نوشته است، پرداخته‌اند. در این کتاب مشخصات مقالات با ذکر عنوان، نام نویسنده، نام نشریه، سال انتشار، شماره انتشار و تعداد صفحات و مشخصات کتاب‌ها با ذکر عنوان اثر، نام نویسنده، زمان و محل انتشار و ناشر آمده است، سپس به مضامین اصلی هر اثر، منابع مورد استفاده در آن، توصیف و تحلیل مطالب آن پرداخته‌اند. به این ترتیب اطلاعات کاملی را درباره‌ی تمام مقالات و کتاب‌های نوشته شده در حوزه نیماء پژوهشی و نقد و بررسی آنان را ارائه داده‌اند.

روش تحقیق

این پژوهش با شیوه‌ی کتابخانه‌ای و با استفاده از روش توصیفی تحلیلی صورت گرفته و در آن سعی شده است به بررسی عوامل شکل-گیری و ویژگی‌های شعر نو فارسی با تأکید بر نظریات و اشعار نیماء یوشیج پرداخته شود. به این صورت که آراء نیماء یوشیج که به صورت پراکنده در مقاله‌ها و برخی از نامه‌هایش آمده، مورد بررسی قرار گرفته است.

یافته‌ها

شعر نو از دیدگاه نیماء یوشیج

نیماء یوشیج به عنوان پیشگام شعر نو، به صورت پراکنده در برخی از نوشته‌های خود به نظریه‌پردازی در زمینه شعر نو نیز پرداخته است. او دیدگاه‌های خود را به شکل منسجم در یک اثر نیاورده است. او به صورت مکرر در لابه‌لای آثار خود، نوشتن کتابی را وعده داده است که در آن به تفصیل نظریه‌ی شعری خود را بیان می‌کند، اما این اثر را هیچ‌گاه ننوشت. برای نمونه در یکی از نامه‌هایش چنین می‌نویسد:

«متأسفانه باید گفت شعر ما با موسیقی جفت است. اساس یک موسیقی وصف‌الحالی، اساس همه چیز وصف‌الحالی. که من برای

اول دفعه در «مجله‌ی موسیقی» به آن اشاره کرده‌ام. مفصل این را، اگر عمری باشد، در «مقدمه‌ی شعر من» خواهید یافت» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۴۲).

نیماء یوشیج معتقد است که اگر فردی قصد تئوری پردازی در باب هنر را داشته باشد، باید نظریه او فراگیر و همه‌جانبه نباشد و نباید مدعی شناخت کامل از هنر و فهم ماهیت آن بود. این دیدگاه نیماء با نظریه ارنست کاسیرر در باب ذوق شبیه است زیرا او نیز ذوق را نوعی «تمی‌دانم چه» می‌دانست (بهرام‌پور عمران، ۱۳۸۹: ۴۴). نیماء خود در این زمینه می‌گوید:

«آنچه می‌نویسم، همه‌ی آن چیزهایی نیست که هست و من فهم آن توفیق یافته‌ام، آن چیزهایی است که ابراز آن بوسيله‌ی نوشتن برای من امکان‌پذیر بوده است، توانسته‌ام بفهمم و اگر فهمیده‌ام، توانسته‌ام فهمیده‌های خود را برای دیگران به زبان بیاورم ... در هر حال، مجموع آنچه می‌نویسم، کاری است که خود مقدمه‌ی کارهای دیگر است» (یوشیچ، ۱۳۶۸: ۳۸۷).

به هر حال، نیما یوشیچ مخالف نظریه‌پردازی نبوده است، اما در کل تمایل زیادی به ارائه نظریه‌ای کامل و چهارچوب مشخص برای شعر نداشته است و می‌توان او را شاعری نظریه‌گریز دانست. او هر چند نظریات خود را دارای اهمیت و ارزش می‌دانست، در مقام یک شاعر بیشتر به شعرهایش دلبستگی داشت و در لابه‌لای نوشته‌های خود در تأیید شعر نو خود، نظریاتی ارائه داده و به پاسخ سخنان مخالفان پرداخته است (بهرام‌پور عمران، ۱۳۸۹: ۴۷).

در ادامه سعی می‌شود دیدگاه‌های نیما در زمینه شعر جمع‌آوری و دسته‌بندی شوند. منبع اصلی پژوهش کتاب درباره‌ی شعر و شاعری / از مجموعه‌ی آثار نیما یوشیچ است که توسط سیروس یوشیچ، با نظارت شراگیم یوشیچ فرزند نیما، گردآوری شده و کامل‌ترین منبع در زمینه اندیشه‌ها و دیدگاه‌های نیما یوشیچ است. در کنار این اثر کتاب بوطیقای شعر نو نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیچ نوشته‌ی شاپور جورکش نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد زیرا در این اثر علاوه بر اینکه دیدگاه‌های نیما دسته‌بندی شده‌اند، این دیدگاه‌ها در اشعار نیما نیز بررسی شده‌اند.

شکل‌گیری و پیدایش

نیما یوشیچ در برخی از نوشته‌های خود به صورت پراکنده به سال‌های اولیه شکل‌گیری شعر نو و شرایط خود در ابتدای سرودن شعر نو پرداخته است. او آغاز تلاش برای نوآوری در شعر فارسی را به عصر مشروطه و عصر قاجار بازمی‌گرداند و در نقد مخالفین خود می‌گوید:

«همان‌طور که توپ و تفنگ‌هاشان نو می‌شود. وسائل کشتار نو می‌شود. وسائل افسون و فریب با دست و پا کردن آن‌ها نو می‌گردد. اما سابقاً شعر با کلمات توپ و تفنگ در آن نو شده بود. در واقع شعر را توپ و تفنگ‌دار کرده بودند. چنانکه در زمان مشروطه شعر وطن‌دار شد و بعدها ماشین‌دار گردید. بعضی از اشعار زمان قاجاریه حاکی از این حالت نوی است. فقط شعر امروز جور دیگر نو می‌شود» (یوشیچ، ۱۳۶۸: ۴۱۵-۴۱۶).

بر این اساس، نیما شعر را به مانند سایر امور نیازمند، نو شدن دانسته و نوگرایی و تلاش برای نو شدن شعر را تلاشی از پیش آغاز شده می‌داند و تغییرات اولیه را در مضمون شعر و وارد شدن مفاهیم جدید به آن دانسته است. او همانگونه که در یکی دیگر از نامه‌های خود آورده است، عمر شعر کلاسیک را به پایان رسیده دانسته و می‌گوید: «ما درست به دوره‌ای رسیده‌ایم که شعر مرده است، مسیر تنگ و محدودی که قدما داشتند به پایان رسیده است، انتهای دیوار است، راه کور شده است» (همان: ۵۴). به این ترتیب با به پایان رسیدن مسیر تنگ شعر کلاسیک، شعر نو در با تلاش‌های نیما یوشیچ در ادامه‌ی جریان نوگرایی شکل گرفته است. او همچنین در مقدمه‌ی «خانواده‌ی سرباز» به سال‌های اولیه تلاش خود برای نوگرایی در شعر و دیدگاه مخالفان اشاره کرده و می‌گوید:

«وقتی که یکی از روزنامه‌های معروف قطعه‌ی «ای شب» را تقریباً یک سال بعد از تاریخ ساخته‌شدنش انتشار داد، این قطعه مردود نظر خیلی از مردم واقع شد، ولی برای مصنف گمنام آن هیچ جای تعجب و شکست نبود ... گفتند: انحطاطی در ادبیات آبرومند قدیم رخ داده است. مدت‌ها در تجدد ادبی بحث کردند. شاعر کارد می‌بست، جرئت نداشتند صریحاً به او حمله کنند، کنایه می‌زدند، ولی صداها بقدری ضعیف بود که به گوش شاعر نرسید. بلا جواب ماند، یعنی فکر در سطح دیگر مشغول کار خود بود. لازم شد این متفکر جرئت داشته باشد، جرئت داشت. در ظرف این مدت آن قطعه، یا بعضی شعرهای دیگر که در اطراف خوانده شده بود، در ذوق و سلیقه چند نفر نفوذ پیدا کرد. آن اشخاص پسندیدند، استقبال کردند و تیر به نشانه رسیده بود» (یوشیچ، ۱۳۶۸: ۱۶).

او در یکی دیگر از نامه‌هایش به همین داستان با اندکی تفاوت اشاره کرده است و در آن نیز از اینکه تعدادی از شاعران در آن زمان شعر «ای شب» را پسند کرده‌اند، ابزار خودشعالی کرده است (همان: ۳۸۹).

البته نیما تلاش برای اینکه مشخص شود چه کسی در سرودن شعر نو یشناز بوده را کاری بیهوده دانسته و معتقد است که همه چیز به صورت تدریجی رخ می‌دهد. او در این زمینه توضیحات خود را در نامه‌ای چنین کرده است:

«شما خودتان هم بیهوده وقت می‌کنید برای اینکه بشناسید کی بوده که ادبیات را عوض کرده است. این فکر بی‌نظم و کودکانه را در تمام نویسندگان مقالات مجلات و اهل تتبع، که قدیمی فکر می‌کنند، می‌بینید. از اختراع در فلان کارخانه گرته برای هر چیز در عالم معنویات و معقولات هم مخترعی پیدا می‌کنند. به عکس همه چیز تدریجی‌ست و هیچکس اول به بطور کامل نیست. همه چیز و همه کس ناقص است. اما هنرمند می‌تواند روز به روز کامل‌تر باشد. شما بدون تفسیر از من قبول کنید، بعد خودتان با فکرتان پیدا می‌کنید. چند روز پیش‌ها در روزنامه نوشته بودند: اول کس که شعر آزاد گفت منم. من یا دیگری چه فایده دارد اول بودن و این تفحص؟ عمده خوب کار کردن است. چون هر چیز به تدریج پیدا می‌شود. هر اولی از یک اول دیگر که پیش از او بوده است، چیزی گرفته است. انقلاب در هر مورد با جمع معنی پیدا می‌کند» (همان: ۱۸۲).

نیما یوشیج در ضمن تأثیرپذیری ادبیات ملل مختلف از یکدیگر به تأثیرپذیری ادبیات و به شکل کلی هنر ایران از اروپا اشاره کرده و می‌گوید:

«در ادبیات و آثار دیگر هنری ما، نفوذ ذوق و سلیقه‌ی خارجی از نیمه دوم سده‌ی نوزدهم شروع شد. نه در ادبیات، بلکه اول دفعه در موسیقی و نقاشی؛ در موسیقی تکنیم علمی جنبه‌ی رسمیت را از نقطه‌ی نظر آموزش و پرورش به خود گرفت. نقاش‌ها هم در نتیجه‌ی مسافرت به اروپا اشتیاق زیاد به سواد برداشتن از روی پرده‌های کلاسیک پیدا کردند. در آغاز سده‌ی حاضر که تحول بیشتری به واسطه‌ی آشنایی زیاده‌تر با آثار اروپایی، در ذوق و احساسات ما به وجود آمد ... در صورتیکه ادبیات، با وجودیکه از این دو رشته‌ی هنر، به واسطه‌ی خواص خود، با مطالب فکری زودتر آشنا شده است و می‌توانست راه دقیق‌تر برای تحول خود بدست بیاورد، آهسته و ضعیف تحول یافته مخصوصاً در شعر، خیلی با احتیاط و ملایم جلو رفته است (یوشیج، ۱۳۶۸: ب: ۶۳-۶۴).

با توجه به آنچه گفته شد، نیما یوشیج ریشه‌های نوآوری در زمان معاصر را به عصر مشروطه و عصر قاجار بازمی‌گرداند که تغییراتی در محتوا ایجاد شده است. او به چندین قطعه‌شعری خود همچون «ای شب» و تأثرگذاری آن بر دیگران اشاره کرده است. اما نیما یوشیج تمایلی ندارد که شکل‌گیری شعر نو را به خود نسبت بدهد و معتقد است هیچکس به تنهایی نمی‌تواند به شکل کامل نوآوری همه جانبه‌ای را پدید بیاورد و انقلاب در شعر یا حرکت و جریان شعر را امری جمعی می‌داند که با تلاش افراد مختلف به وجود می‌آید. در کل او مهم‌ترین مسأله را این می‌داند که روش سرودن شعر اصلاح شود نه اینکه به بحث درباره‌ی اولین شاعر نوسرا پرداخت. او به شکل کلی تأثیرپذیری هنر و ادبیات فارسی از غرب را نیز می‌پذیرد و معتقد است که به دلیل آشنایی هنرمندان با غرب ذوق و احساسات تغییر یافته و همین موضوع سبب تحول در ادبیات شده است، شعر نیز هر چند می‌توانست با این تأثیرپذیری سریع‌تر و دقیق‌تر تحول بیابد اما آهسته و با احتیاط تغییر کرده است.

ساختار

نیما یوشیج در تعدادی از نامه‌های خود اشاره‌هایی پراکنده به ساختار و فرم شعر داشته است. او ساختار و فرم را موضوع شعر ارتباط داده و معتقد است که هر موضوعی فرم و ساختار خاص به خود را دارد. او در یکی از نامه‌هایش دیدگاه خود را چنین بیان می‌کند:

«عقیده‌ام را برای شما گفته بودم (هنر، تابع موضوع است) و هر موضوعی در خود فورمی را دارد و نوعی را (ژانر) و هر نوعی از انواع استیل بخصوص را می‌خواهد. معروف است که استیل در همه جا یک جور و یک دست نیست. هنگامی که معنی متداول و در مواقع نازل است و هنگامی که معنی بلند واقع شده است، دو هنگام متفاوت و بسیار متفاوت را نسبت به استیل شعر فراهم می‌آورد. در اولی کلمات باید سهل الوصول و در دومی سنگین و باشکوه باشد ... بدین صورت شما باید صراف کلمه باشید از حیث بیان معنی. از حیث آرمی آن در جمله‌ای که با آن ترکیب می‌شود و می‌کاوید از پی پیدا کردن جمله‌ی بهتر» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۵۶-۵۷).

نیمایوشیج در این توضیحات، بر اینکه هنر تابعی از موضوع است تأکید کرده و اینکه هر موضوعی فرم و ساختار خاص خود را نیاز دارد، از این رو او معتقد است شعری که موضوع و معنای متداول و ساده را بیان می‌کند، باید از واژگان و عبارت‌های ساده استفاده شود، در حالیکه اگر معنا و موضوع شعر امری با ارزش و سطح بالا باشد، باید واژگان و عبارت‌های شعر سنگین و باشکوه باشند. او در نامه‌ای دیگر پس از آنکه به پیوند میان شاعر و محیط اطراف و طبیعت اشاره کرده و شاعران دیگر را به بیان آنچه دیده و احساس کرده‌اند، دعوت می‌کند، می‌گوید:

«در نو ساختن کهنه، پیش از هر کاری، کار لازم این است که شیوه‌ی کارتان را نو کنید. پس از آن فرم و چیزهای دیگر فروع آن یعنی کار منحنی و تبعی هستند. من اکنون به همین اشاره اکتفا می‌کنم و بیش از این چیزی در این خصوص نخواهم افزود. فقط به شما توصیه می‌دهم راهی را بروید که خودتان باید بروید و در نظر داشته باشید که هر کاری وسیله‌ی معینی دارد. شیوه‌ی کار جدید وسیله‌ی هنر به شکل جدید نمودن است و بس» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۸۷).

در اینجا نیز نیمایوشیج انتخاب وسایل مناسب و بیان موضوع الهام گرفته شده را در شیوه جدید مهم می‌داند و معتقد است با نو شدن شیوه‌ی سرودن شعر، فرم و ساختار شکل به تبع آن اصلاح می‌یابد. او در کل معتقد است که نحوه‌ی بیان و ساختار شعر باید به سمتی پیش برود که مدل و ساختار وصفی در شعر ایجاد شود، او در این زمینه می‌گوید:

«شعر باید از حیث فرم، یک نثر وزن‌دار باشد. اگر وزن بهم بخورد، زیادی و چیز غیر طبیعی در آن نباشد. به دور انداختن این مقوله، اول پایه برای تظہیر و تهذیب شعر ماست. این کار متضمن این است که دید ما متوجه به خارج باشد و یک شعر وصفی، جانشین شعر قدیم بشود. با روش بیان تازه و تشبیهات و دیدهای تازه‌ای که مفهومات ما را بهتر برساند» (همان: ۲۳۶).

در این توضیحات نیمایوشیج بر دو مطلب مهم تأکید دارد، اول اینکه از دیدگاه او ساختار شعر باید به نحوی تغییر کند که شعر به مانند یک نثر وزن‌دار باشد و همانگونه که در بخش‌های دیگر می‌آید، بتوان آن را دکلمه کرد، مطلب دیگر نیز تلاش برای ایجاد ساختار وصفی در شعر است.

نیمایوشیج در چند نامه به طول قطعه‌ی شعری نیز اشاره کرده است، او در کل معتقد است که کوتاه بودن شعر بهتر است و نباید به گونه‌ای باشد که بتوان بخشی از آن را حذف کرد و در این زمینه می‌گوید: «قطعه شعر اگر کوتاه‌تر باشد، بهتر است تا اینکه مطالبی باشد که با وجود زیبایی آن‌ها، بتوان آن‌ها را حذف کرد. وقتی که شعر، حادثه‌ای را شرح نمی‌دهد و سرگذشتی نیست، هر چقدر خلاصه‌تر باشد، مطلوب‌تر است» (همان: ۲۷۵). البته او در مواردی شعر طولانی را زیبا دانسته است، مانند توضیحات او درباره منظومه «هذیان دل» شهریار که چنین می‌گوید: «این منظومه با وجودی که نسبتاً طولانی است و حادثه‌ای ندارد و ممکن آدم را خسته کند، بعکس است. مطلب‌ها، یادآوری‌ها، آن حسرت‌های دلگزا، منظره‌هایی که یکی پس از دیگری عوض می‌شود، جای حادثه را گرفته و خواننده‌ی حساس را سرگرم می‌کند» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۲۶۸). بنابراین نیمایوشیج شعر طولانی را اگر دارای حادثه باشد، یعنی توصیف یک حادثه‌ی طولانی باشد، یا اینکه شاعر بتواند با تصویرپردازی زیبا، جای خالی حادثه را پر کند، صحیح می‌داند. او در یکی از نامه‌های خود به زمان و مکان در شعر نیز اشاره کرده و می‌گوید:

«در خصوص زمان و مکان چه حرف تازه می‌شود زد، البته چیزی بدون تجسم زمانی و مکانی، محسوس نمی‌شود، اما برای شاعر، در موضوعات خیلی شاعرانه نه زمان است و گاهی نه مکان، آن موضوع را با موضوع‌های دیگر که مردم بیشتر در نظر گرفته‌اند، مخلوط نکنید. البته آن‌ها قطعاتی کوتاهی و بدون و حادثه هستند. همچنین در داستان‌های شاعرانه، کمتر محتاج به تصریح اسم مکان می‌شود اما در رمان بعکس. در داستان شاعرانه، شب با ستاره‌ها در سوز دیگر و روز، با جلوه و جلای دیگر است. آنچه در شعر هست چه بسا در نثر، زشت است ... نبودن مکان و زمان، وسعت می‌دهد و فکر با لایتناهی ماندنی رودررو می‌شود» (همان: ۲۱۱).

از این توضیحات نیما یوشیج چنین به نظر می‌رسد که او از ذکر نمودن زمان و مکان رخ دادن حادثه در شعر سخن می‌گوید، نه اینکه در شعر مکان حادثه یا پدیده‌ای توصیف شود و یا اینکه حادثه‌ای بر اساس تسلسل زمانی در شعر توصیف شود، زیرا هر حادثه‌ای در محیط خاص و بر اساس ترتیب زمانی رخ می‌دهد.

در نتیجه، نیما یوشیج ساختار و فرم شعر را تابعی از موضوع می‌داند و از دیدگاه او شاعر باید پس از انتخاب موضوع ساختار مناسبی با آن را نیز انتخاب نماید، اگر موضوع ساده است، در ساختار شعر زبان ساده و اگر موضوع سطح بالا باشد، زبان نیز متناسب با آن انتخاب شود. از دید او شاعر باید شیوهی سرودن شعر را اصلاح کند و به تبع آن فرم و ساختار شعر نیز اصلاح می‌شود. این شیوهی صحیح نیز روی آوردن به ساختار وصفی در شعر است و این وصف در قالبی نثرگونه و دارای وزن، یا همان شعر نو، آورده شود. او همچنین کوتاه بودن شعر را بهتر می‌داند، مگر اینکه در شعر حادثه‌ای توصیف شود که طولانی باشد با این حال اگر شاعر توانا باشد و بتواند با تصویرپردازی خود محل حادثه را پر کند، طولانی شدن شعر اشکالی ندارد.

در زمینه اشعار نیما یوشیج باید گفت که او از نخستین شعر خود، یعنی مثنوی «قصه رنگ پریده، خون سرد» (۱۲۹۹ش) که آن را در قالب کلاسیک سرود، نشان داد که قالب‌های معمولی و رایج، گنجایش حرف‌های او را ندارند و به قالبی نیاز دارد که گنجایش کلام و بیان نو او را داشته باشد. او از همان آغاز کار در پی روش و سبک جدیدی بود. این نوجویی نیما او را به سرودن شعر معروف «افسانه» کشاند، شعری که هرچند از سبک معمول شعر فارسی دور نبود، اما از نظر زبان و بیان و از نظر فضا و محتوا با شعر کلاسیک متفاوت بود (ترابی، ۱۳۷۴: ۱۵-۱۷). نیما خود درباره این شعر می‌گوید:

«این ساختمان که «افسانه»ی من در آن جا گرفته است و یک طرز مکالمه‌ی طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد ... این ساختمان اینقدر گنجایش دارد که هر چه بیشتر مطالب خود را در آن جا بدهی از تو می‌پذیرد: وصف، رمان، تعزیه، مضحکه و ... چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است، همانا رعایت معنی و طبیعت خاص هر چیز است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنا را بطور ساده جلوه بدهد» (یوشیج، ۱۳۷۳: ۳۷-۳۸).

به هر حال این شعر اولین تلاش نیما یوشیج برای تغییر ساختمان و فرم شعر فارسی است و با وجود همه زیبایی‌هایش، اوج هنر شاعری و کمال ساختمان شعر او نیست. در اینجا می‌توان به شعر «آی آدم‌ها» اشاره کرد که یکی از اشعار برجسته‌ی او است.

در این شعر نیما یوشیج موضوعی اجتماعی و سیاسی را برای شعر خود برگزیده است، این شعر مرتبط به دوران استبداد رضا خانی می‌باشد و نیما در این شعر دو گروه از مردم را مورد خطاب قرار داده است، گروهی که در ساحل نشسته‌اند و تصور می‌کنند راه نجاتی برای خود یافته‌اند و به دیگران توجه ندارند. گروه دیگر در رفاه به سرده و در تلاش هستند تا لذت شخصی ببرند و هر دو گروه به غرق شدن انسانی در دریا اهمیت نمی‌دهند. با توجه به اینکه این شعر اجتماعی بوده و مخاطب آن مردم جامعه هستند، نیما از زبانی ساده و نمادهایی ساده و قابل فهم استفاده است (نگا: عظیمی، ۱۳۸۲: ۱۶۰-۱۶۲) و همین سادگی سبب شده که شعر به مانند نثر دارای وزن باشد. او قالب شعر نو را برای این شعر استفاده کرده که دارای مصراع‌های با طول متفاوت بوده و در آن اسلوب خطاب و توصیف استفاده شده است، طول شعر نیز نه بسیار کوتاه و نه بلند است.

ابژکتیو و سوژکتیو بودن

نیما یوشیج در بیان دیدگاه‌های خود چندین بار از دو واژه «سوژکتیویته» و «ابژکتیویته» سخن گفته است. استفاده نیما از این دو اصطلاح کاربرد چندان دقیق‌ی نداشته است، با این حال، در کل می‌توان مفهوم مورد نظر او را فهمید. پیش از پرداختن به این موضوع باید گفت که ابژکتیو و سوژکتیو بودن شعر را می‌توان از جنبه‌های مختلفی بررسی کرد؛ برای مثال آن را از منظر زبان یا ساختار شعر یا محتوای شعر بررسی کرد، اما با توجه به اهمیت موضوع در اینجا به شکل جدا بررسی می‌شود.

در بررسی این دو اصطلاح، مشاهده می‌شود که «سوژه» از لحاظ مفهومی برابر با «من» و «ابژه» برابر مفهوم «او» متافیزیک است، پیش از دکارت این دو در برابر هم قرار داشتند و «سوژه» از شناخت «ابژه» ناتوان بود، زیرا هر دو در هم تنیده بودند، سوژه تنها قادر بود جوهی از تجلی ابژه را دریافت کند، اما دکارت با این گزاره که «من می‌اندیشم، پس هستم»، «سوژه» را در مرکز هستی قرار داد و جهان زمینی پیرامون را، که قابل شناسائی است، موضوع شناخت قرار داد. بر اساس این رویکرد، سه اصل: ۱- شناسنده به عنوان مرکز هستی ۲- موضوع زمینی قابل شناخت ۳- تکیه بر این شناخت، سرچشمه و پایه‌ی جریان مدرنیته را شکل دادند. اما با شکل‌گیری جریان پسامدرن عقل دکارتی مورد نقد قرار گرفت و در تعیین و شناخت محیط اطراف تردید حاصل شد و این سوال مطرح شد که چه کسی تعیین می‌کند ما ابژه هستیم یا سوژه؟! و به این ترتیب «سوژه» و «ابژه» بار دیگر در یکدیگر تداخل یافتند (جورکش، ۱۳۸۵: ۱۶-۱۷). این دو اصطلاح از نگاه نیما، به صورت ساده، به این معنی است که شاعر به جای استفاده از متکلم وحده که نوعی مونولوگ را تشکیل می‌دهد، باید دیگران را در شعر خود مشارکت دهد (همان: ۵۴)، به این ترتیب «نیما با قرار دادن ابژه در مرکز کار شاعری، از طرفی تنگنای دید متکلم وحده را گسترش می‌دهد و از طرفی شعر را ملزم به قواعد علمی و عینی می‌کند که بر مشاهده دقیق بر پایه تقلید از طبیعت اشیا و اشخاص متکی است و از طرفی دیگر اولین گام به سمت شعر چند صدایی را طرح می‌ریزد» (همان: ۵۸).

نیما یوشیج در یکی از نامه‌های خود به نقد شعر کلاسیک پرداخته و آن را «سوژکتیو» با حالت باطنی می‌داند و می‌گوید:

«به شما گفته بودم شعر قدیم ما سوژکتیو است؛ یعنی با باطن و حالات باطنی سر و کار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونه‌ی فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته است. نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد. بنابراین نه به کار ساختمان نمایشنامه می‌خورد و نه به کار این که دکلمه شود» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۸۸).

این سخنان نیما بر این دلالت دارد که او سوژکتیو بودن را به این معنا می‌داند که شاعر در شعرش تأثیر مناظر و پدیده‌های خارجی بر خود، بیان کند و از زبان متکلم وحده سخن بگوید. او این موضوع را دلیل مناسب نبودن شعر کلاسیک برای نمایشنامه نویسی و دکلمه کردن می‌داند، زیرا این دو بازتابی از زندگی هستند که در آن گفتگو و مشارکت دیگران وجود دارد.

علاوه بر ساختمان و زبان شعر، بر واژگان نیز تأکید کرده و آن‌ها را ابژکتیو و سوژکتیو می‌داند. او در این زمینه می‌گوید:

«خوب دریافتید که من می‌خواهم بگویم کلمات هم هستند. شاعرانی که مال دوره‌های تفحص درونی هستند با توجه که به درونی‌های خود داشتند، کلمات را برای رنگ‌گذاری در طبیعت خارج انتخاب نمی‌کردند. با نهایت زبردستی و مهارت که در سبک کار خودشان داشتند و آن کار را بعدها تکمیل کردند، کلمات را طوری می‌ساختند که بی‌نهایت حاکی از زنگ‌های حال و افکار درونی آن‌ها بود» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۲۴۸).

او در ادامه‌ی این سخنان به کلمه‌ای به کار رفته توسط خود نیز اشاره کرده و می‌گوید: «کلمه‌ی «بیدار غم» یکی از آن‌هاست. در «شمع کرجی» این کلمه را می‌بینید ... در «شمع کرجی» کلمه‌ی «بیمار غم» زنده و خنک و نامطبوع است، آدم حس می‌کند یک وصله‌ی ناهم‌رنگ است که مال جای دیگر است» (همان: ۲۴۸-۲۴۹).

او در یکی دیگر از نامه‌های خود، بر این نکته تأکید می‌کند که هدف او ایجاد وزنی است که طبیعت مکالمه داشته باید و می‌گوید: «وزنی که من به آن معتقدم جدا از موزیک و پیوسته با آن جدا از عروض و پیوسته به آن فرم اجباری است که طبیعت مکالمه ایجاد می‌کند» (همان: ۱۰۰). به این ترتیب، نیما ابژکتیو و سوژکتیو بودن شعر را همه جانبه دانسته است که شامل محتوا، زبان و موسیقی شعر نیز می‌شود.

این رویکرد و دیدگاه نیما، به موضوع وصف در شعر ارتباط پیدا می‌کند، به این صورت که نیما پرداختن به ابژه را در حالتی صحیح می‌داند که حالت وصفی داشته باشد، نه اینکه تأثیر آن بر شاعر در شعر بازتاب بیابد. نیما در کل شعر کلاسیک را وصف الحالی می‌داند نه وصف آنچه در دنیای خارج وجود دارد و حالات درونی شاعر سبب شده که ابژه را چنان ببیند که می‌خواهد نه به آن شکل که در واقع است (جورکش، ۱۳۸۵: ۶۳). در این زمینه می‌توان به چند نامه از نیما اشاره کرد، برای نمونه او در یکی از نامه‌ها، رویکرد کلاسیک را مورد نقد قرار داده و بر دیدگاه خود در زمینه لزوم توصیف زندگی و پدیده‌های طبیعی آنگونه که هست، تأکید کرده و می‌گوید:

«در قهوه‌خانه فکری به نظرم آمد، وقتی مشغول تماشای آن جنگل‌های قشنگ بودم. رفیق من از من پرسید: چه می‌بینید؟ 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. وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و بر خلاف آن چه که 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 بسازید. اما اگر از پی کار تازه و کلمات تازه‌اید، لحظه‌ای در خود عمیق شده، فکر کنید. آیا چطور دیده‌اید» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۸۶).

بر این اساس نیما شعر کلاسیک را به دور از واقعیت خارجی موجود می‌داند و معتقد است که اگر شاعر قصد دارد این رویکرد را پیش بگیرد، یعنی از محیط زندگی تأثیر بگیرد و آن را به شکل دیگری بیان و توصیف کند، بهتر است از همان اسلوب کلاسیک شعر استفاده کند، اما اگر شاعر قصد دارد به اسلوبی جدید و نو شعر بسازد باید آنچه را که دیده به همان شکل در شعر توصیف کند. ابژکتیو و سوژکتیو پایه اصلی سایر دیدگاه‌های نیما را تشکیل می‌دهد و سایر مطالبی که در بخش‌های بعد خواهد آمد، به نحوی جزئی از این موضوع هستند.

بررسی اشعار نیما یوشیج نیز نشان می‌دهد که او سعی کرده است این دیدگاه خود را در شعرهایش نیز رعایت کند. در اشعار او نمونه‌های را می‌توان یافت که به صوت کامل وصفی هستند، برای نمونه می‌توان به شعرهای «خروس می‌خواند»، «بر فراز دشت»، «لاشخورها» و «بر فراز دودهایی» اشاره کرد که در آن‌ها دخالت ذهن شاعر به حداقل رسیده است (جورکش، ۱۳۸۵: ۱۵۴-۱۶۴).

زبان

زبان شعر یکی از موضوع‌هایی است که نیما یوشیج در نوشته‌های خود از آن سخن گفته است. بررسی این موضوع را می‌توان با اشاره او به ویژگی‌های زبانی در شعر کلاسیک شروع کرد، او در این زمینه چنین می‌گوید:

«صفات نظم کلاسیک را در نظر بگیرید از حیث کلمات، طرز تلفیق عبارات، طرز بیان و میل مفرط به ایجاز که در آن هست. زبان ما با آن زبان تفاوت ندارد، عمده چگونگی کار با مصالح است و کلمات، که شاخص زبان است، در این میان واسطه است» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۲۱).

در این توضیحات او بر تفاوت زمانی تأکید کرده و معتقد است که زبان دوران معاصر با کلاسیک تفاوت ندارد، تنها تفاوت در چگونگی استفاده از واژگان، به عنوان مصالح و واسطه زبان، است.

یکی از مصطلحاتی که نیما یوشیج در بررسی زبان شعر به کار برده، «آرگو» است، او در یکی از نامه‌هایش به این اصطلاح اشاره کرده و درباره‌ی زبان شعر می‌گوید: «اما زبان شعر، خودش آرگوی خاصی است. کسی که می‌گوید نه و اکتفا می‌کند به آنچه از قدیم بوده است، کسی است که فکر او از عالم فکر خود تجاوز نکرده است» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۱۱).

در این سخنان نیما یوشیج، در ابتدا به زبان آرگو اشاره کرده و زبان شعر را یک آرگوی خاص می‌داند، آرگو به زبان مخفی و زبان ساختگی گفته می‌شود که توسط گروه اجتماعی ساخته می‌شود و کارکرد اصلی آن پنهان‌کاری است که در روند ساخت و تولید آن سه پیش‌فرض لازم است: ۱- گروهی اجتماعی که نیاز به زبان مخفی دارند. ۲- وجود افرادی از گروه اجتماعی که توانایی ساخت زبان داشته باشند. ۳- وجود عوامل اجتماعی مؤثر در گسترش این زبان. زبان مخفی در واقع زیرمجموعه‌ی زبان اصلی است و زمانیکه در میان رایج می‌شود و دیگر مخفی نیست، به پیکره‌ی زبان اصلی وارد می‌شوند (حسن‌آبادی، ۱۳۹۹: ۱۵۷-۱۵۸). اما نیما یوشیج این اصطلاح را با معنای ثابت و مشخصی به کار نبرده و در اینجا، چنین به نظر می‌رسد که شاعران را گروه خاصی می‌داند که باید زبان خاص به خود را داشته باشد. او در ادامه دو گروه از شاعران را معرفی می‌کند که روش آن‌ها اشتباه است، گروه اول کسانی هستند که به زبان و واژگان شعر کلاسیک اکتفا می‌کنند، گروه دوم هم کسانی هستند که از واژگان و زبان اراذل و اوباش استفاده می‌کنند، او شاعر را بالاتر از این می‌داند که هر کدام از این دو روش را داشته باشد بلکه او باید بتواند واژگان و ترکیبات جدید و در نتیجه زبان خاص خود را داشته باشد.

او در نامه‌ای دیگر مطلب مشابهی را بیان کرده و بر این تأکید کرده که واژگان مصالح اصلی کار شاعر هستند و روش جمع‌آوری این مصالح را توضیح داده است:

«شاعر غنی می‌شود و از دست تنگی بیرون می‌آید، با داشتن مصالح کار. غیر از مصالح معنوی، که خبقت شده‌ی دماغ اوست در آن زندگانی که او راست، مصالح لفظی دست و بال او را باز می‌کند. این حرف را قبول نکنید. فقط باید این مصالح را از زبان «آرگو» گرفت، چه بسیار کلمات که در آن پیدا می‌کنید اما به کار سبک فاخر و سبک متوسط، که کار عادی اوست، نمی‌خورد؛ بلکه مصالحی است که فقط در سبکی نازل برای تهیه‌ی اشعار به فهم پائین دست‌ها به کار می‌رود. در این صورت باید در بین هزاران کلمات «آرکانیک»، که کهنه شده‌اند، کلمات ملایم و مانوس با سبک خود را به دست بیاورید. این است که به شما توصیه می‌کنم از مطالعه‌ی دقیق در اشعار قدما غفلت نداشته باشید؛ در اشعار بجوید و یک فرهنگ دم‌دستی برای خودتان تهیه کنید. موضوع را که در نظر دارید به آن مراجعه کنید و مصالح تازه را برای کار خودتان بردارید» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۰۸).

در این توضیحات نیما یوشیج بار دیگر بر این تأکید دارد که مصالح یا واژگان را باید از زبان «آرگو» گرفت، اما در اینجا چنین به نظر می‌رسد که منظور او زبان عامیانه است، زیرا در ادامه بر این تأکید کرده که بسیاری از این واژگان تنها به کار شعرهای نازل و سطح پایین می‌آید که برای فهم افراد سطح پایین سروده می‌شوند. از سوی دیگر او به یافتن واژگان مناسب در میان واژگان آرکانیک دعوت می‌کند، همانگونه که نیما خود اشاره می‌کند، واژگان آرکانیک واژگانی هستند که در قدیم متداول بوده‌اند و در شعر به کار رفته‌اند، بر این اساس نیما معتقد است که باید از واژگان عامیانه و واژگان شعر کلاسیک مصالح اولیه خود را جمع‌آوری کرد و با توجه به موضوع، از آن‌ها استفاده کرد. او در ادامه این سخنان می‌گوید:

«باید معنی‌های شما خودشان در جستجوی قالب خود برپایند. شاعری که فکر تازه دارد، تلفیقات تازه هم دارد، در حافظ و نظامی و بعد در سبک هندی این توانگری را به خوبی می‌بینید. پس از این کار، سمبولیسم اشعار شما تقاضای کلمات دیگر می‌کند، مثلاً استعمال صفت به جای اسم، باز به ثروت شما از حیث مصالح افزوده است. جستجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت‌ها، گیاه‌ها، حیوان‌ها) هر کدام نعمتی است، نرسید از استعمال آن‌ها، خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است. زور استعمال، این قواعد را بوجود آورده است. مثلاً به جای «سرخورد» «سرگرفت» و به جای «چیزی را از جا برداشت»، «چیزی را از جا گرفت» را با کمال اطمینان استعمال کنید» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۰۹).

او در این توضیحات قالب را تابع معنا دانسته و معتقد است که شاعر بر اساس فکر و ایده‌ی خود از واژگان ترکیبات تازه می‌سازد و در ساخت این ترکیبات نباید از به کار بردن واژگان عامیانه ترسی داشته باشد، همچنین باید عبارت‌های عامیانه را به کار ببرد. نکته‌ی مهم دیگر این است که او رعایت قواعد زبانی رسمی را لازم و ضروری نمی‌داند. البته شاعر باید دقت نباید و هر واژه‌ای را به کار نگیرد و باید در این دقت زیادی بکند، نیما یوشیج در این زمینه می‌گوید:

«زبان عوام آنقدر غنی نیست و اگر شاعر فقط در آن‌ها تفحص کند، سبک را به درجه‌ی نازل پایین برده بالتبع معانی را از جنس نازل گرفته است، هر چند که هنری هم در آن به کار رفته باشد. زبان عوام در حدود فهم و احساسات خود عوام است ... زبان خواص هم، در عین حال، محدود است به زمان و با زمان جلو می‌رود. آنچه که هنوز نیافته‌اند برای آن کلمه‌ای نیست» (همان: ۱۱۱).

نیما در ادامه‌ی این سخنان بر تأکید می‌کند که شاعر نباید تنها از واژگان و عبارات موجود استفاده کند و خود نیز باید فکر و عبارت‌های جدید بسازد و می‌گوید:

«زمانی هم هست که خود شاعر باید سررشته‌ی کلمات را به دست بگیرد، آن را کش بدهد، تحلیل و ترکیب تازه کند. شاعرانی که شخصیت فکری داشته‌اند، شخصیت در انتخاب کلمات را هم داشته‌اند، در اشعار حافظ و نظامی دقت کنید، این دو نفر به خصوص از آن اشخاص هستند. زبان برای شاعر، همیشه ناقص است و کوتاهی دارد و فقیر است، غنای زبان، رسایی و کمال آن به دست شاعر است و باید آن را بسازد، همانطور که همه چیز را می‌سازد» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۱۱).

به این ترتیب نیما، واژگان را مصالح اصلی شاعر می‌داند و معتقد است شاعر باید واژگان خود را از میان واژگان عامیانه و واژگان شعر کلاسیک انتخاب کند و می‌تواند از عبارت‌ها و ترکیب‌های عامیانه و موجود در شعر کلاسیک نیز استفاده کند و گاهی هم خود عبارت‌ها و ترکیب‌های جدید بسازد. اما چیزی که چگونگی استفاده شاعر از این مصالح را مشخص می‌کند معنا و فکر اولیه شاعر است. نیما یوشیج بر اهمیت معنا و اینکه هر معنایی زبان و ساختار خاصی تأکید کرده و می‌گوید: «حاصل این است که باید هر معنی را به لباس خود داد. وقتی که معنی عوض شد، کلمه، طرز عبارت و فرم و همه چیز عوض می‌شود و به عبارت دیگر طریق مطلوب این است و روزی این سرزمین به آن می‌رسد» (همان: ۱۲۲). در برخی از نامه‌ها، او روش کار و ارتباط میان معنا و انتخاب واژگان را نیز توضیح داده است، برای مثال او می‌گوید:

«همین که کلمه، معنی را رساند؛ آن کلمه، خاص آن معنی است و بین آن‌ها ازدواجی در عالم کلمات پیدا می‌شود. شاعر باید این را بفهمد. بین آن‌ها وسیله‌ی الفت باشد نه منافقت. از روی خرد، سلیقه‌ی شخصی خود را به کار بیندازد و به واسطه‌ی معنی به طرف کلمه برود. پس معنی، شرط است، باید برای به دست آوردن آن به هر سو رفت: در کلمات عوام، در کلمات خواص و در کلماتی که اساس تولید و تحلیل و ترکیب آن در پیش خود شاعر است و آن معنی‌های تازه و مختلف هستند» (همان: ۱۱۰).

در نتیجه نیما یوشیج انتخاب واژگان و ارتباط میان آن‌ها را متناسب با معنا و موضوع می‌داند که شاعر باید سعی کند با انتخاب واژگان مناسب میان لفظ و معنا الفت و هماهنگی ایجاد کند.

نیما یوشیج در بخش دیگری از نوشته‌های خود موضوع معنا و چگونگی استفاده از واژگان و زبان شعر را به مخاطب شعر ارتباط داده و بر این اساس شعر را پست یا بلند تقسیم کرده است و در این زمینه می‌گوید:

«اگر وقایع داستان شما در صحنه‌ی زندگانی طبقه‌ی سوم می‌گذرد، حتماً باید محاورات عوام در کار باشد. اما در شعر، هنگامی که موضوع شعر شما نازل پایین آمده و برای عوام نوشته‌اید، می‌شود، زیرا شعر هم به حسب موضوع، پست یا بلند، سبک

کلماتش عوض می‌شود. اگر در موضوع‌های بسیار جدی و خواص‌پسند، عامیانه بنویسید؛ بسیار لوس است. با کلمات عوام، شما خودتان را در این موقع جزو عوام قرار داده‌اید؛ زیرا از در این نکته غافل بوده‌اید» (همان: ۱۱۳).

در این توضیحات مشاهده می‌شود که او شعر را بر حسب موضوع به شعر پست و شعر بلند تقسیم کرده است و در شعر پست یا نازل که برای عوام نوشته می‌شود می‌توان به مانند داستان از واژگان و عبارات عامیانه استفاده کرد، اما زمانی که شعر بلند و جدی باشد و برای خواص‌پسند نوشته شود، نباید از واژگان عامیانه استفاده کرد. او در نامه‌ای دیگر همین موضوع را تکرار کرده و می‌گوید: «هنگامی که شعر را برای عوام و خواص طبقه‌بندی می‌کنیم، درمی‌یابیم کدام کلمات به کار شعرهای وزین‌تر می‌خورند و کدام به کار شعرهایی که از حیث معنی عالی و شاعرانه، چندان وزنی ندارند» (یوشیچ، ۱۳۶۸: ۱۱۴-۱۱۵). در اینجا نیز بار دیگر بر این تأکید دارد که واژگان بر اساس اینکه شعر برای کدام طبقه از مردم سروده می‌شود، به کار گرفته می‌شوند و برخی از کلمات مناسب شعرهای وزین و سطح بالا و برخی مناسب شعرهای سطح پایین‌تر است.

بر اساس آنچه گفته شد، نیما یوشیچ کلمات و زبان شعر کلاسیک و شعر نو را یکی می‌داند، تنها تفاوت در نوع به کاربردن زبان است. او به این اشاره دارد که زبان شعر آرگوی خاصی است اما شرح دقیقی از این اصطلاح ارائه نمی‌دهد و چنین به نظر می‌رسد که منظور او این است که شاعر باید مجموعه‌ای از واژگان را جمع‌آوری کند و در شعر خود آن‌ها را به کار بگیرد. او همچنین زبان شعر را با معنا و مخاطب شعر مرتبط می‌داند، بر این اساس شعر را به دو نوع تقسیم کرده است؛ شعر سطح پایین که مخاطب آن عوام مردم است و شعر سطح بالا که مخاطب آن، به اصطلاح نیما، افراد خاص‌پسند است، به این ترتیب شاعر بر اساس معنای مورد نظر خود و اینکه قصد بیان این معنا را برای کدام طبقه دارد، واژگان و ترکیب‌های خاصی را در شعر به کار می‌برد. نکته دیگر در دیدگاه نیما یوشیچ این است که نزد او استفاده از واژگان و عبارت در زبان شعر لازم نیست بر اساس قواعد زبان رسمی باشد.

موسیقی و وزن

نیما یوشیچ در برخی از نامه‌ها و سایر نوشته‌های خود موسیقی و وزن شعر را از دیدگاه خود شرح داده است.

او در مقاله‌ای با عنوان «شعر چیست؟» آزادی عمل در شعر نو را چنین توضیح می‌دهد: «آزادی در شعر، آزادی از قیود بی‌لزم و فایده‌ی قدیم است. در میان قیودی که بسیار هم فایده دارند. این آزادی به این ترتیب یک جور نقد شعر و برداشت از روی محصول‌های فراوانی است برای یک محصول با فایده‌تر» (همان: ۳۷۶). در این سخنان، نیما یوشیچ قیدهای شعر کلاسیک را به دو دسته‌ی مفید و غیرمفید تقسیم می‌کند که در شعر نو تنها قیدهای مفید باقی مانده است. بر اساس، او وزن و قافیه را به صورت کامل انکار و رها نکرده و دیدگاه کلی خود درباره وزن و قافیه را چنین بیان می‌کند: «هر چیز با نظم و قاعده پیوستگی دارد. اگر این نباشد کاری که می‌کنید و هر قدر انقلاب در آن نشان می‌دهید، تکامل نیست، تنزل است» (یوشیچ، ۱۳۶۸: ۶۴). او در پاسخ به سوالی درباره وزن و قافیه، سخن مشابهی را بیان کرده و می‌گوید:

«در عالم طبیعت، هیچ چیز بی‌ریتم نیست. حتی بهم خوردگی هم ریتمی دارد و می‌رود که ریتم دیگر بگیرد. پس هر ریتمی، ریتمی ایجاد می‌کند. در شعر ما این را به وزن تعبیر می‌کنیم. یکی از هنرهای سراینده‌ی شعر، نمودن وزن است. شعر بی‌وزن و قافیه، به‌مثابه‌ی انسانی است که پوشش و آرایش ندارد؛ در ضمن وزن کلی هر شکلی، اجزای آن شکل هم به نظر من ریتم خاص خود را می‌طلبند. روی هم رفته وزن و قافیه، اثر مضاعفی است که سراینده به شعر خود می‌دهد. با وزن و قافیه است که اندیشه‌های شعری و هرگونه تمایلات و طرز افاده‌ی مرام، با هم موازنه پیدا می‌کنند» (همان: ۴۳۴).

از عبارت «روی هم رفته وزن و قافیه، اثر مضاعفی است» چنین برداشت می‌شود که نیما وزن و قافیه را اصل شعر ندانسته و آن را اثری مضاعف در شعر دانسته است و در جای دیگر او شعر و ادبیات را محصول وجدان عالی و نشانه‌ی یک زندگی عالی می‌داند، نه وزن و قافیه، او در این زمینه می‌گوید: «شعر نشانه‌ی یک زندگی عالی و خیلی بشری است، ولی در نظر داشته باشیم که وزن و قافیه فقط

نماینده‌ی این فضیلت نیست. ادبیات عالی، جز محصول یک وجدان عالی، محصول چیزی دیگر نمی‌تواند باشد» (همان: ۳۹۷). این سخنان را می‌توان در ضمن نقد او از وزن و قافیه در شعر کلاسیک نیز در نظر گرفت که شعر در نهایت محصول وزن و قافیه بوده است، زیرا او در مطلب دیگری شعر بدون وزن و قافیه را مانند انسان بی‌استخوان می‌داند و می‌گوید:

«اگر قافیه نباشد چه خواهد بود؟ حباب تو خالی. شعر بی قافیه، 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. در این خصوص من معقول فکر نمی‌کنم بلکه برایم محسوس است. گویا برای شما نوشته‌ام و دیگر لازم نیست، بنویسیم. هنر شاعر در قافیه‌سازی است. قافیه زنگ مطلب است و مال یک مطلب» (همان: ۱۰۶).

بنابراین نیما یوشیج از یک سو، وزن و قافیه به روش کلاسیک را قید اضافه و بی‌فایده می‌داند، از سوی دیگر بر نیاز شعر به وزن و قافیه تأکید کرده است، بنابراین وزن و قافیه در دیدگاه نیما یوشیج با شکل کلاسیک متفاوت است. نیما در چند مورد از نوشته‌های خود، دیدگاه خود را بیان کرده است. او در یکی از نامه‌های خود از مخاطب نامه می‌خواهد به مخالفین شعر نو از قول او چنین بگویند:

«به نظر من شعر در یک مصراع و 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 دست می‌آید؛ این است که باید مصراع‌ها و ابیات دسته‌جمعی و به طور مشترک، وزن را تولید کنند. من واضع این آرمونی هستم» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۹۸).

در این توضیحات نیما یوشیج، او به بر یکی از اصول دیدگاه نقدی خود اشاره دارد، اینکه شعر حالت مکالمه داشته باشد، زیرا او معتقد است شعر باید نوعی نثر دارای وزن و ساختار وصفی داشته باشد و چنین می‌گوید: «شعری که امروز خواسته‌ی ماست، همسایگی نزدیکی با نثر دارد، هر قدر در نثرنویسی بهتر برخورد، وصف و تجسم و افاده‌ی مرام ماهرتر شدید، در نظم امروزی هم ماهرتر خواهید بود» (همان: ۲۷۵). او در نامه‌ای دیگر در ضمن نقد شعر کلاسیک، موضوع وصفی شدن شعر را چنین بیان می‌کند:

«در تمام اشعار قدیم ما یک حالت تصنعی است که به واسطه انقیاد و پیوستگی خود با موسیقی این حالت را یافته است. این است که هر وقت 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» (همان: ۶۳-۶۲).

به این ترتیب او شعر کلاسیک را غیر طبیعی می‌داند که تنها بر موسیقی وزن استوار است که در صورت جدا کردن مطالب از وزن، تأثیر او تغییر می‌کند، بر این اساس، او یک مصراع یا بیت را برای بیان سخن کافی نمی‌داند و نزد او وزن در مجموعه مصراع‌هایی که یک مطلب به شکل سخن طبیعی در آن بیان شده است، قابل بررسی است او نامه‌ی دیگری به صراحت می‌گوید: «وزن مطلوب، که من می‌خواهم، بطور مشترک از اتحاد چند مصراع و چند بیت پیدا می‌شود» (همان: ۱۰۰). او در یکی دیگر از نامه‌های خود با تکرار سخن مشابهی، بر این تأکید می‌کند که اساس این دیدگاه او معنا است که در چند مصراع جای می‌گیرد: «وزن نتیجه‌ی یک مصراع و بیت نیست، بلکه چند مصراع و چند بیت باید مشترکاً وزن را به وجود بیاورند ... من وزن را بر طبق معنی و مطلب به همین اساس به شعر می‌دهم، نتیجه‌ی چند مصراع است و گاه چند بیت» (همان: ۸۹).

نیما در یکی دیگر از نامه‌های خود، در پاسخ به ایرادات مخالفان شعر نو، در زمینه موسیقی شعر نو می‌گوید: «من می‌خواهم شعر دکلمه شود. موزیک آن نه موزیک عروضی، بلکه با پیوستگی به عروض، موزیک طبیعی باشد» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۸۱). بر اساس این سخن، موسیقی مد نظر نیما یوشیج با وزن پیوند دارد، وزن نیز هم جدای از عروض و و هم پا آن پیوسته است، این مطلب در یکی دیگر از نامه‌های او چنین آمده است: «وزن نتیجه‌ی روابط است که بر حسب ذوق تکوین گرفته‌اند. وزن، جامد و مجرد نیست و نمی‌تواند باشد. وزنی

که من به آن معتقدم جدا از موزیک و پیوسته با آن، جدا از عروض و پیوسته به آن، فرم اجباری است که طبیعت مکالمه ایجاد می‌کند» (همان: ۱۰۰). در نتیجه او وزن و موسیقی را به ساختار مکالمه‌ای شعر نو باز می‌گردد.

بر اساس آنچه گفته شد، نیما یوشیج، وزن را بر خلاف شعر کلاسیک محدود به یک بیت نمی‌داند و معتقد است باید وزن در چند مصراع و بر اساس معنا و مطلبی که بیان می‌شود، تعیین شود. او این رویکرد را نظم طبیعی شعر می‌داند زیرا او شعر را نثر وزن‌دار می‌داند که در آن مطلب به صورت وصفی می‌آید و این وصف در ضمن چند مصراع کامل می‌شود. از سوی دیگر نیما یوشیج وزن شعر نو را هم جدا از عروض شعر دانسته و هم پیوسته با آن، چنین به نظر می‌رسد، منظور او این است که وزن شعر نو بر خلاف شعر کلاسیک بر اساس بیت نبوده و وزن در چند مصراع قرار می‌گیرد و این وزن بر اساس همان عروض شعر کلاسیک است، زیرا بررسی اشعار او نشان می‌دهد مبنای عروضی آن‌ها همان عروض شعر کلاسیک با تغییراتی اندک در آن است.

قافیه

نیما یوشیج در کنار وزن، به قافیه نیز پرداخته و دیدگاه خود درباره‌ی آن را توضیح داده و در بیشتر مواردی که در بخش قبل ذکر شد پس از اشاره به وزن، به قافیه نیز اشاره کرده است. برای مثال او وزن را به قافیه ارتباط داده و می‌گوید:

«این وزن را که مقصود من است، قافیه تنظیم می‌دهد، جملات موزیکی را سوا می‌کند، رئیس ارکستر است. اساس این وزن را ذوق ما حس می‌کند که هر مصراع چقدر باید بلند یا کوتاه باشد، پس از آن هر چند تا مصراع چطور هم آهنگی پیدا کنند» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۹۹).

مشاهده می‌شود که او قافیه را پایان وزن مورد نظر خود می‌داند، یعنی وزن در چند مصراع که مطلب مشخصی را بیان می‌کنند، معنا می‌یابد و قافیه زنگ پایان وزن این چند مصراع است. او در یکی از نامه‌هایش قافیه کلاسیک را ساده و بچگانه و قافیه مد نظر خود را بسیار مشکل و لطیف می‌داند و می‌گوید:

«قافیه این است که من به شعر می‌دهم و به نظر می‌آید که قافیه ندارد، نه اینکه قدما درآورده‌اند. کار قدما کاریست بچگانه، بسیار آسان است. عزیز من، قافیه‌بندی آنطور که من می‌دانم و زنگ مطلب آن را اسم می‌گذارم، بسیار بسیار مشکل است و بسیار بسیار لطیف و ذوق می‌خواهد. ممکن است کمی سرسری رفتن، همه را بهم بزند. وقتی که دو مصراع آخرشان یکی نیست، به نسبت با مصراع‌های بعد، عین قافیه است. قافیه از این بهتر نمی‌شود» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۰۳).

در این توضیح، نیما یوشیج، علاوه بر سخت بودن قافیه مورد نظر خود، به سخت بودن درک این قافیه نیز اشاره کرده است، اما او وجود نداشتن قافیه را عین قافیه و بهترین قافیه دانسته است، چنین به نظر می‌رسد که منظور او مصراع‌هایی است که ضمن یک مجموعه قرار می‌گیرد و قافیه در پایان آن می‌کند.

بنابراین نزد نیما یوشیج وظیفه قافیه مشخص نمودن پایان مطلب است، که این وظیفه را در چندین نامه بیان کرده است. برای نمونه در نامه‌ای دیگر می‌گوید:

«قافیه، مال مطلب است، زنگ مطلب است، مطلب که جدا شد، قافیه جداست. در هر دو مطلب اگر دو قافیه شد، یقین می‌دانم مثل من زشت خواهی دانست. قدما این را قافیه می‌دانستند ولی قبول این مطلب بی‌ذوقی است. برای ما، که به طبیعت کلام دست به هم می‌دهیم، هر جا که مطلبی است در پایان آن قافیه است. لازم نیست قافیه در حرف «روی» متفق باشد، دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند. فراموش نکنید وقتی که مطلب تکه تکه و در جملات کوتاه کوتاه است اشعار شما حتما باید قافیه نداشته باشد. همین نداشتن عین داشتن است و در گوش من لذت بیشتری می‌دهد» (همان: ۱۰۲).

علاوه بر اینکه در اینجا او قافیه و وزن را زنگ مطلب و نشان‌دهنده‌ی پایان مطلب می‌داند، بر اساس مفاهیم کلاسیک قافیه را توضیح داده است، اینکه در قافیه مد نظر نیما، بر خلاف قافیه کلاسیک، دو کلمه نامتفق در حرف «روی» می‌توانند قافیه باشند. او همچنین نظریه خود درباره قافیه را به صورت خلاصه، چنین بیان می‌کند:

«خلاصه نظریه مرا می‌پرسید؟ قافیه زنگ مطلب است، بسیار دشوار است و چه می‌شود که شاعر کار کشته باشد و بتواند در هر قطعه خود چند قافیه آورده باشد. این قافیه ممکن است نه در «روی» مثل با کلمه دیگر باشد نه در «دخیل» و آزاد باشد» (همان: ۸۹).

بنابر آنچه گفته شد، نیما یوشیج قافیه را در شعر نو لازم می‌داند اما این قافیه با قافیه در شعر کلاسیک تفاوت دارد و به صورت یکنواخت نبوده و در پایان بند بر اساس نیاز موسیقی و معنا به کار می‌رود و پایان مطلب را مشخص می‌کند. همچنین در قافیه‌های موجود در یک شعر، لازم نیست حروف «روی» و «دخیل» مشابه باشند و می‌تواند در وزن و حروف متفاوت باشند.

محتوا

نیما یوشیج در مقدمه‌ی «خانواده‌ی سرباز»، بر این تأکید دارد که شعر در گذشته صنعتی بوده، یعنی بر بعد زیبایی‌شناسی ظاهری توجه کرده‌اند و کمتر بر بعد معنایی توجه شده است و معتقد است که در کتاب خود که بر اساس اصول شعر نو سروده شده است، امکانات جدیدی برای بیان معانی متناسب با عصر حاضر، قابل مشاهده هستند، توضیحات او درباره اشعار کتاب چنین آمده است:

«بدون شک اساس صنعتی قدیم منسوخ تشکیلات فکری و ذوقی قرن کنونی واقع می‌شود. آن وقت این خانواده، جانشین خانواده‌های دیگر خواهد شد. به عکس گذشته، صدا از قلب عاشق زنده، طبیعی و صریح بیرون خواهد آمد. آن چنگ نغمات نامرتب قدیم را نخواهد زد. رو با صدای خروس نخواهد خواهند، گل را در هوای محبوس نگاه نخواهد داشت. این شعرها که سال‌ها در طرز صنعتی آن‌ها دقت و مطالعه شده است، به منزله داوطلب‌های میدان جنگ هستند. معلم قافیه و شیطان پیری که قید به گردن مردم می‌گذارد، راه آن میدان را بلد نیستند، داوطلب‌ها اسیر نمی‌شوند و غلبه‌ی کامل نصیب آن‌ها خواهد شد. آن وقتی است که ملت چشم باز کرده با جبهه‌ی گشاده به گذشته نگاه می‌کند، روی ردپای گمنامی پا می‌گذارد. قیافه‌ی این کتاب نشان می‌دهد که زمان حاضر به شاعر اختصاصاتی را عطا کرده است که وقتی شعرش را باز می‌کند، مطمئن است، اول پیش خود فکر کرده است. هر کس کار تازه می‌کند، سرنوشت تازه‌ای هم دارد. من به کاری که ملت محتاج است، اقدام می‌کنم» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۸).

در این سخنان نیما یوشیج، او شعر نو را شعری می‌داند که در آن شاعر پیش از سرودن شعر درباره‌ی آنچه می‌خواهد بسراید و چگونه می‌سراید، فکر کرده و این روش سرودن شعر و بیان معانی به شکل طبیعی و برآمده از قلب شاعر همان چیزی است که مردم زمان حال به آن نیاز دارند. او در نامه‌ای دیگر بار دیگر سرودن غزل را مورد نقد قرار داده و معتقد است که غزل دیگر پاسخگویی احساسات و عواطف شاعر محاصر نیست و می‌گوید:

«ممکن نیست تمام دردها و دلتنگی‌ها و بغض‌های شما با یک رویه بیان شود، بارها خودتان دیده‌اید غزلی ساخته‌اید و درمان شما نشده است، روز دیگر غزلی دیگر ساخته‌اید و با نتوانسته‌اید آنچه را که در دل شما جمع شده است، بردارید. گمشده‌ی خود را پیدا نکرده‌اید. زیرا دلتنگی‌های شما راجع به مکان و حوادثی است و راجع به چیزهایی که حتی جزئی از آن‌ها را در غزل نتوانسته‌اید، بگنجانید و اگر می‌گنجانید و به دنبال حوادث متوالی می‌رفتید، غزل نمی‌شد» (همان: ۲۰۵).

بر این اساس او در ادامه این سخنان بر نیاز به ابزار و روش جدید تأکید می‌کند که به وسیله آن شاعر بتواند آنچه در درونش جریان دارد را بهتر بیان کند و می‌گوید:

«هنگامی که شما شعر می‌گوئید مثل این است که خواب می‌بینید. بطون شماسست که به حال نابخودی، خودنمایی می‌کند. فعال ما یشاء شمایی است که در شما منزل گرفته و به شما می‌گوید: تکنیک بیاور، راه نشان بده، من ابزار دیگر می‌خواهم، زخم من درمان نیافته است. آن وقت است که شما داستانی می‌سازید یا کار دیگر می‌کنید» (یوشیچ، ۱۳۶۸: ۲۰۶).

نیما در بخشی از سخنان خود در تعریف و تبصره بر این مطلب تصریح می‌کند که هدف شعر نو ترجیح صورت و معنا بر یکدیگر نمی‌باشد و چنین می‌آورد: «مقصود ترجیح یکی از این دو مورد -صوری و معنوی- که در عالم هنر با اسامی مختلف تعبیر می‌شوند، برای وجوب نفی آن دیگری نیست» (همان: ۴۰۹).

بر اساس آنچه گفته شد، نیما یوشیچ محتوا و شکل شعر نو را در یک سطح می‌داند که یکی از آن‌ها بر دیگری ترجیح داده نمی‌شود. او با انتقاد از شعر کلاسیک و قالب شعری غزل، شعر نو را دارای امکاناتی می‌تواند که شاعر را قادر می‌سازد معانی مد نظر خود را متناسب با نیازهای انسان معاصر بیان کرده و به تصویر بکشد.

شکل و فرم محتوا

بخش دیگری از دیدگاه نیما در زمینه محتوا، تأکید او بر فرم مطالب و محتوا و چگونگی نظم دادن به آن است، او فرم بیرونی شعر را آسان دانسته و منظم کردن فرم مطالب و محتوا را سخت‌تر می‌داند و در این زمینه می‌گوید:

«من راجع به فرم شعر صحبت نمی‌کنم، آن آسان‌تر است. راجع به فرم مطلب، مطلب شعری شما با طراحی شما فرم پیدا می‌کند و هیچوقت بلاواسطه نیست. به زمینه‌ی کار و رنگ‌های محلی که می‌دهید مربوط هست و نیست، زیرا فرم نتیجه‌ی بهترین یافتن است که شاعر بداند موضوع را با چه چیز برآورد کند. بی‌خودترین موضوع‌ها را با فرم می‌توانید زیبا کنید، امتحان کرده‌اید و دیده‌اید، به عکس عالی‌ترین موضوع‌ها بی‌فرم، هیچ می‌شود. هر موضوع فرم خاص خود را دارد» (همان: ۹۳).

او معتقد است که شاعر باید بتواند معنای مورد خود را مجسم نماید و خیال و تصویری از آن را در مقابل چشمان مخاطب بیافریند و بتواند صحت معنا و مفهومی را اثبات یا انکار کند. او در این زمینه می‌گوید:

«اگر شاعر نتواند یک مطلب عادی و به گوش همه رسیده را قوی‌تر از آن اندازه قوت که هست نشان بدهد، اگر شاعر نتواند معنی را جسم بدهد و خیالی را پیش چشم بگذارد، با داستان‌های خود ثابت بدارد یا باطل کند؛ کاری نکرده است. شاعر نیست و همان است که گفتم. اشعار موزون و موافق طبع‌های کنونی بالعموم این فقدان قدرت ذوقی و دماغی را بیان می‌کنند» (یوشیچ، ۱۳۶۸: ۱۵۷).

بنابراین نیما یکی از مهارت‌های شاعر را نظم و فرم دادن به موضوع شعر می‌داند و با این کار شاعر می‌تواند یک موضوع ضعیف را نیز در فرم و بیان زیبایی جای داده و به مخاطب انتقال دهد. به نحوی که معنا در مقابل چشمان خواننده تجسم بیابد.

شعر و زندگی

نیما یوشیچ در تعریف و تبصره، با تأکید بر اینکه بخشی از هدف شعر نو توجه به زندگی است می‌گوید: «مقصود در نظر داشتن زندگی و آن چیزهایی است که در طبیعت زندگی هست» (همان: ۴۱۰) و در ادامه هدف دیگر را بهتر بیان کردن مقصود مورد نظر معرفی کرده و می‌گوید: «مقصود بیان مقصود است و بهتر بیان کردن. نه متصل شکل بیان را عوض کردن و ناخدای شکل و وزن و قافیه بودن. بعد از مهارت، کسی مسلم‌تر بیان کرده است که گفته‌های او با رسوخ‌تر است» (همان: ۴۱۰).

نیما این معانی یا افکار بر آمده از زندگی را در میان علم و فلسفه و شعر مقایسه کرده است و معتقد است که شاعر باید نگاهی عمیق‌تر به زندگی داشته باشد و سعی کند درک عمیق خود را قانع‌کننده‌تر و مؤثرتر بیان کند. او در این زمینه به یکی از نوشته‌های

ماکسیم گورگی اشاره کرده و می‌گوید: «بعضی از نوشته‌های ماکسیم گورگی بخاطر می‌آید، می‌گوید: ادبیات، افکار روشن و قانع‌کننده‌تر از آنی را بیان می‌کنند که علم و فلسفه بیان می‌کنند. با این عقیده من کاملاً موافقم» (همان: ۱۵۶). او در ادامه این نامه چنین می‌گوید:

«شاعر باید مطلب عادی را، که علم و فلسفه و آن‌طور موثر بیان نکرده، بیان کند و گاهی از اوقات بهتر به ثبوت برسند. زیرا علم نتیجه تجربه و فلسفه نتیجه قیاس مع‌الغیر و استقراء و استدلال است. ریشه همه این‌ها هم در زندگی است و شاعر یا نویسنده، هر کدام در موردی، عمیق‌تر چشم بینا و با قوه زندگی بشمار می‌روند. زیرا در قضایای آن واردترند. اگر این چشم نباشد هیچ نیست، چون عالم و فیلسوف هم نیست، پس بسیار مرد خودخواهی‌ست» (همان: ۱۵۷).

در اینجا نیما به شکل کلی به ارتباط میان شعر و زندگی تأکید دارد و اینکه افکار و معانی بر آمده از زندگی باشد. او خود نیز به این مطلب اشاره کرده و می‌گوید: «ملت ما بیش از همه محتاج به اینگونه ادبیات، چه نظم باشد چه نثر. یعنی ادبیاتی که زندگی را تجسم بدهد ... این ادبیات، منزله‌ی خون است در عروق» (یوشیچ، ۱۳۶۸: ۱۵۶).

البته نیما یوشیچ در یادداشت‌هایی که برای مجموعه‌ی شعر منوچهر شیبانی نوشته است، در مقابل دعوت به التزام در شعر یا اجتماعی شدن کامل شعر ایستاده و آن را صحیح نمی‌داند و اعتقاد خود را چنین بیان می‌کند:

«آدم خنده‌اش می‌گیرد از ساده‌لوحی بعضی از رفقا. بعضی از رفقا متوقع‌اند که اگر شاعر و نویسنده سرفه و عطسه و هم می‌کند، سرفه و عطسه‌ی او اجتماعی باشد و حتماً به آن اندازه که طبقه‌ی معین می‌خواهد در آن فایده پیدا کند. در صورتی که اگر اثر هنری دارای فایده برای مردم بود البته حرفی است، ولی اگر دارای این فایده نبود و ضرری هم نداشت، باز هم چیزی است. هر چیز را باید به جای خود سنجید و قضاوت کرد. چون وابسته به زندگی است و از هیچکس حق و اختیار زندگی را نمی‌شود قطع کرد. توقع این رفقا، مثل توقع آن رفقای است که به قول استالین می‌گفتند باید راه‌آهن سیبری را چون به دست X کشیده شده است باید خراب کرد و از نو ساخت. اگر یک اثر هنری با این وضع و حال که نقشی است از منویات خود شخص، قابل نکوهش نیست» (همان: ۳۷۱).

بر اساس این توضیحات، نیما یوشیچ هدف شعر را زندگی و طبیعت و بیان کردن بهتر معنای مورد نظر می‌داند. او نگا شاعر به زندگی را عمیق‌تر از نگاه علمی و فلسفی دانسته و معتقد است شاعر باید بتواند این نگاه عمیق را در قانع‌کننده‌تر موثرتر بیان کند. البته اهمیت دادن به زندگی را به معنای تأکید بر یک معنای خاص و فایده در شعر نمی‌داند، به عبارت دیگر او التزام به یک فکر در شعر را صحیح نمی‌داند، مگر اینکه برآمده از احساسات درونی شاعر باشد که در این حالت ایرادی بر آن وارد نیست. او دیگاه خود را به صورت مختصر چنین بیان می‌کند: «شاعرترین شاعران کسی است که زندگی را با آنچه که دربردارد، با قوت‌تر و جاندارتر از همکاران خود نشان می‌دهد. من در شناختن هر شعر این فکر را می‌کنم: چه مشاهده کرده و چگونه بیان می‌کند» (همان: ۴۳۲).

این رویکرد نیما یوشیچ سبب گردیده که او شعر شخصی را نپسندد، یعنی اشعاری که شاعر تنها احساس و ناراحتی خود را به تصویر می‌کشد، او در توضیحات خود می‌گوید: «خیلی زشت است که فقط آدم عاشق زنی باشد و تمام شعرهایش در تمام عمر راجع به آن زن. این نوشتن، ننگ ادبیات و ننگ شعر، در پیش من اسم دارد. جوهر خودش هست و والسلام» (همان: ۲۵۲-۲۵۳). به این ترتیب، بار دیگر نیما یوشیچ بر دیدگاه خود در زمینه لزوم ابژکتیو بودن شعر تأکید کرده است. او در جای دیگر این دیدگاه خود را با تفصیل بیشتری توضیح داده و می‌گوید:

«دو قدرت بطور متناوب اما دائمی، باید که در شما باشد: خارج شدن از خود و توانستن به خود درآمدن. کفایت‌های شما با این دو قدرت تکمیل می‌شود - کفایت دریافتن موضوع در متمدنی واقع شدن ایده‌هایی که در دماغ شما خطوط می‌کند و آنی‌الحصول و زودگذر هستند. کفایت برای طرح دادن به موضوع که به‌خوبی از عهده‌ی زنده ساختن و ثابت کردن آن برآمده باشید و غیر آن... شما خلق شده‌ی این دو قدرت نیستید بلکه هر دو قدرت به مانند ذوق و فکر شما و همه چیز شما، از زندگی

و بسیار درونی‌هایی که آن را نمی‌شناسید به وجود آمده است. خارج شدن از خود، دیگران و رنج‌هاشان و فکرهاشان را به شما می‌شناساند که بدون آن شناسایی شما مبتدی کار خود خواهید بود و اثر شما ساده و خام و بسیار ابتدایی و غیرقابل‌بقاء در محیط کمال واقع خواهد شد. بدون آن، خودپسندی‌های شما و جهالت شما میزان قرار خواهد گرفت. به خود درآمدن، مقدمه‌ی یافتن خلوت است که درونی‌های شما با آن وسیله به‌حد بلوغ می‌رسند. این مربوط به این نیست که شما شاعر اجتماعی باشید یا نه. مربوط به هنر شما و تکمیل یافتن شماست» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۷۴-۷۵).

بر اساس این سخنان، نیما یوشیج، لازم است شاعر از خودپسندی و توصیف حالت‌های شخصی فاصله بگیرد و با خارج شدن از خود، سعی کند که با افکار و مشکلات مردم آشنا شود و آن را موضوع شعر خود قرار دهد و این امر سبب تکامل شاعر و رسیدن به حد کمال در شاعری است، البته او در کنار این تلاش برای شناخت و آشنایی با مردم، بر بعد خلوت شاعر با خود و تنهایی نیز تأکید کرده است، چنین به نظر می‌رسد که از دیدگاه او باید شاعر قدرت شناخت مردم را داشته باشد و سپس در خلوت و تنهایی خود موضوع‌های به دست آمده از شناخت دیگران را ماده سرودن شعر خود بگرداند. او در یکی از نامه‌هایش با استفاده از اصطلاحات عرفانی، موضوع خلوت و نیاز شاعر به آن را چنین توضیح می‌دهد:

«باید در نظر گرفت، آدمی دردکش و شوریده، یک چنین کسی خلوت می‌طلبد، باید بطلبید و باید ریاضت بکشید و بعدها ریاضتی هم نیست، می‌بینید فنای در صنعت خود هستید، بدون دانستن این، هر چیز برای شما بی‌فایده است. وقتی که این شدید باید به درجه‌ای برسید که ندانید به این مرحله رسیده‌اید، یعنی فنا در فنا. آن وقت است که شاهد مقصود را می‌بینید که چگونه کشف حجاب می‌کند، همه‌ی حجاب‌ها از بین رفته جهان و دانش‌های آن‌را که وقتی می‌یافتید و خوشحال می‌شدید اکنون می‌بینید و می‌فهمید» (همان: ۱۱۸).

جورکش در کتاب نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج این سخنان نیما را تحت عنوان «استغراق» بررسی کرده و معتقد است که نیما یوشیج با این توضیحات طریقه نزدیک شدن به «بژه» (دیگری یا همان مردم و طبیعت) را در چهار مرحله توصیف کرده است که عبارتند از: «حلول»، «اتسغراق»، «تخمیر» و «ذوب»، که در این میان «حلول» مرتبه‌ی ابتدایی بوده و وحدت کامل در آن صورت نمی‌گیرد، «ذوب» نیز مرحله‌ی پایانی است و در آن فنای کامل صورت می‌گیرد و شاعر با «بژه» یکی می‌شود (جورکش، ۱۳۸۵: ۵۰). به هرحال پایه‌ی دیدگاه نیما این است که شاعر بتواند با احساسات و مشکلات مردم و جامعه آشنا شود و این شناخت را موضوع شعر خود قرار بدهد.

نکته‌ی مهمی که در دیدگاه نیما وجود دارد، این است که او بیشتر بر مشکلات و سختی‌های زندگی تأکید دارد و این مشکلات را عامل شکل گرفتن حال خاصی در شاعر می‌داند که در نتیجه‌ی آن شعر سروده می‌شود، برای نمونه او چنین می‌گوید:

«کسی که مشکلی در زندگی ندارد، حرفی هم ندارد. کسی که مشکلی دارد و این مشکل حال خاصی را در او به وجود آورده است مثل اینکه بغض کرده و بغض می‌شکند، درونی پر از تجسس‌های گوناگون هم دارد که مطالب را در زبان او می‌گذارد. نظیر این حال عادی است در شعر گفتن، زیرا شعر از زندگی جدا نیست» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۸۳).

این انسان‌گرایی و اهمیت دادن نیما یوشیج به زندگی و شرایط اجتماعی و مشکلات مردم در مقدمه‌ای که بر کتاب اشعار «آخرین نبرد» اسماعیل شاهرودی نوشته است، بار دیگر به صورت کاملاً آشکار آمده است. او سخنان خود را با این عبارت آغاز می‌کند که نظرات مردم نمی‌تواند کاملاً آزاد و مستقل باشد و نظر هر فردی نشان‌دهنده‌ی حقیقت اوست که این حقیقت فردی به نظرات و حقیقت دیگران بستگی دارد. در واقع خوبی و بدی‌هایی که هر فرد در اندیشه دیگران جستجو می‌کند، دیگران نیز در مقابل در اندیشه آن‌ها خوب و بد را جستجو می‌کنند (همان: ۳۵۱). به این ترتیب نیما فردگرایی و تحمیل نظر شخصی در خوب و بد بودن (نقد ادبی) را نمی‌پذیرد. او به

سخنان برخی از مردم اشاره کرده که می‌گوید: چرا این کلمه را به جای آن کلمه استفاده نکرده است؟ چرا این جمله به کار نرفته است؟ و در پاسخ به این ایرادات می‌گوید:

«آیا بهتری که در مد نظرشان قرار گرفته و شکنجه‌شان می‌دهد، برای کدام فایده و منظور بهتر است؟ آیا اگر نویسنده اشعار راجع به مجلس عیش و عشرت و کارهای روزانه آن‌ها و کاسه کوزه و ابریق شراب آن‌ها حرف می‌زد یا غلام بچه‌های آن‌ها را توصیف می‌کرد، به آن منظور بهتر رسیده بود؟» (همان: ۳۵۲).

او در ادامه توضیحات خود، با تأیید عنوان‌ها و موضوع‌های به کار رفته در شعرهای اسماعیل شاهرودی، تلاش در راه دیگران را ترجیح می‌دهد و می‌گوید:

«آن‌هایی که در راه دیگران مجاهده دارند چه خوب ترجیح داده‌اند بر دیگران. انسان دردمند و با حسی نیست که این تلاش را ترجیح ندهد بر تلاش کسی که فقط گلیم خودش را از آب به‌در می‌برد. توصیه‌گذار حقیقی در این مورد وضع ناگوار و گرفتگی زندگی ماست. انسان اول زنده است و برای خوب زندگی کردن خودش به فکر می‌افتد. وقتی که این حقیقت مسلم شد عمل او هم پایه‌پای آن می‌رود. درباره‌ی عملش فکر می‌کند که چه ارزش را داراست. آیا فقط برای شخص خودش دست و پا می‌کند یا برای دیگران؟ مثلاً اگر شاعری برای ضعف باصره و پادرد و ثقل سامعه یا زندانی شدن شخص خود اشعاری صادر کرده است مانعی ندارد. اما این غم و رنج که فقط خود او در آن جا گرفته است غم و رنج شاعرانه و مربوط به دیگران نیست» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۵۲).

آنچه بیان گردید نشان‌دهنده‌ی انسان‌گرایی و اهمیت دادن نیما یوشیج به دیگران است که با دیدگاه کلی او در زمینه ابژکتیو بودن شعر هماهنگ است، زیرا شاعر باید آنچه را که می‌بیند، آنگونه که هست، توصیف کند، در این میان، بخشی از این مشاهدات، زندگی انسان‌ها است که باید در شعر توصیف شود. بررسی اشعار نیما نیز نشان‌دهنده‌ی گرایش انسانی و همدردی او با مردم است، او خود در مقدمه «خانواده‌ی سرباز» می‌گوید:

«اسم این کتاب فریادها است. یعنی یک هم‌آهنگی که از فریادهای مظلوم و حامی‌اش در میدان مبارزه به وجود بیاید. فریادهایی که شبیه به موج‌های دریا سرد، یا مثل شعله‌های حریق گرم، تیره و عبوس و در هر دو حال، منقلب باشد. آن فریادها این صفحات را مرتب کرده است. کتاب من آن میدان است. محل هیاهوی بدبخت‌هایی است که خوشبخت‌ها از فرط خوشحالی و غرور آن‌ها را فراموش کرده‌اند» (همان: ۱۸).

نتیجه‌گیری

نیما یوشیج بیشتر بر ساختار و تلاش برای توصیفی شدن و ابژکتیو بودن شعر تأکید دارد. در زمینه شکل‌گیری شعر نو، نیما یوشیج بر تأثیرپذیری هنر و ادبیات از غرب تأکید می‌کند و شکل‌گیری شعر نو را عملی جمعی می‌داند. از ویژگی‌های شعر نو که نیما یوشیج بر آن توافق دارد؛ لزوم وزن و قافیه، اهمیت موضوع پس از انتخاب آن برای شعر، ارتباط شعر با زندگی و جامعه، پرداختن به درد و مشکلات مردم در شعر هستند. همچنین نتایج این بررسی نشان داده است مسائلی هم که تنها مورد توجه نیما یوشیج بوده است، ارتباط ساختار و زبان شعر با مخاطب، وصفی بودن و ابژکتیو و سوژکتیو بودن شعر هستند.

- منابع:

- امن‌خانی، عیسی (۱۳۸۵). جایگاه قالب‌های کلاسیک در اندیشه نوگرایی نیما، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۱، صص ۹-۲۶.
- بهرام‌پور عمران، احمدرضا (۱۳۸۹). در تمام طول شب (بررسی آراء نیما یوشیج) (چاپ اول)، تهران: انتشارات مروارید.
- ترابی، ضیاءالدین (۱۳۷۴). نیمایی دیگر نگاهی به شعرهای نیما یوشیج (چاپ اول)، تهران: نشر نیما- نشر دنیای نو.



- جورکش، شاپور (۱۳۸۵). بوطیقای شعر نو نگاهی دیگر به نظریه و شعر (چاپ دوم)، تهران: ققنوس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷ ب). شعر معاصر عرب (چاپ دوم)، تهران: انتشارات سخن.
- عظیمی، مختار (۱۳۸۱). کاوشی در شعر نیما (چاپ اول)، ساری: زاوش.
- عظیمی، مختار (۱۳۸۲). کاوشی در شعر نیما از قنوس تا آی آدم‌ها (چاپ اول)، ساری: زاوش.
- فلکی، محمود (۱۳۷۳). نگاهی به نیما (نقد شعر) (چاپ اول)، تهران: انتشارات مروارید.
- کلیاشتورینا، ورا. ب. (۱۳۸۰). شعر نو در ایران (چاپ اول)، (همایون تاج طباطبائی، ترجمه)، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- یوشیج، نیما (۱۳۶۸ آ). درباره‌ی شعر و شاعری (از مجموعه‌ی آثار نیما یوشیج) (چاپ اول)، (سیروس طاهباز با نظارت شراگیم یوشیج، گردآوری و تدوین) تهران: دفترهای زمانه.
- یوشیج، نیما (۱۳۶۸ ب). ارزش احساسات و پنج مقاله دیگر، آلمان غربی: انتشارات نوید.
- یوشیج، نیما (۱۳۶۸ ج). مجموعه اشعار (چاپ پنجم)، (ابوالقاسم جنتی، گردآوری و تدوین) تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.
- یوشیج، نیما (۱۳۷۳). مجموعه کامل اشعار (چاپ سوم)، (سیروس طاهباز با نظارت شراگیم یوشیج، گردآوری و تدوین) تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- یوشیج، نیما (۱۳۹۲). نامه‌ها (چاپ سوم)، (سیروس طاهباز، جمع‌آوری) ناشر: انتشارات نگاه.

Investigating the formation factors and characteristics of new Persian poetry: a case study of Nima Yoshij's poetry

Monireh Mobaraki

Master's degree in Arabic language and literature,
University of Kurdistan, Iran

Sharafat Karimi

Faculty member of the Department of Arabic Language
and Literature, University of Kurdistan, Iran

Abstract

In this research, using the descriptive method and content analysis, with the aim of obtaining the factors of formation and characteristics of new poetry, Nima Yoshij's point of view has been investigated in this field. One of the most important results of the research is that Nima Yoshij emphasizes more on the structure and effort to make the poem descriptive and objective. In the context of the formation of new poetry, Nima Yoshij emphasizes the influence of art and literature from the West and considers the formation of new poetry as a collective act. One of the characteristics of new poetry that Nima Yoshij agrees on; The necessity of weight and rhyme, the importance of the topic after choosing it for the poem, the relation of poetry with life and society, dealing with people's pain and problems in poetry. Also, the results of this study have shown that the issues that have been the only concern of Nima Yoshij are the relationship between the structure and language of the poem with the audience, descriptiveness, and the objective and subjective nature of the poem.

Keywords: Nima Yoshij, new poetry, formation factors, characteristics of new poetry.