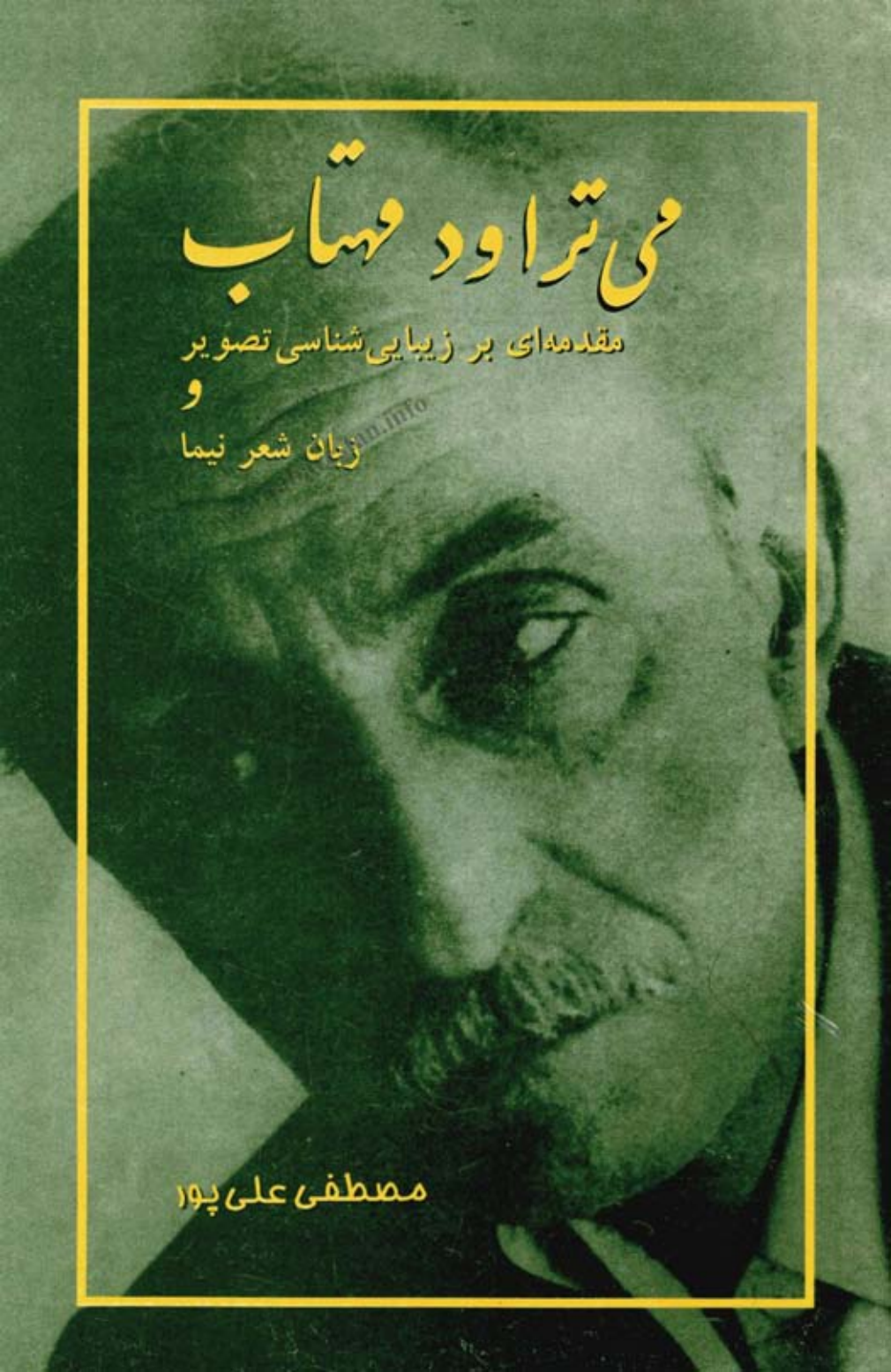

می تراود مهتاب

مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی تصویر
و
زبان شعر نیما

www.ketab-iran.info

مصطفی علی پور

تبرستان
www.tabarestan.info

ISBN: 964-92745-1-0
شابک: ۰-۱-۹۲۷۴۵-۹۶۴

علی‌پور، مصطفی، ۱۳٤۰ -
می‌تراود مهتاب: مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی تصویر و زبان شعر نیما/مصطفی علی‌پور. -- تهران: پویش معاصر، ۱۳۷۹.
۱۲٤ ص.
ISBN 964-92745-1-0: ۵۰۰۰ ریال
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه: ص.۱۱۹-۱۲۲.
۱. نیما یوشیج، ۱۲۷٤-۱۳۳۸، مستعار -- نقد و تفسیر. ۲. ادبیات -- زیبایی‌شناسی. ۳. شعر فارسی -- قرن ۱٤ -- تاریخ و نقد. ٤. نقد ادبی. الف. عنوان. ب. عنوان: مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی تصویر و زبان شعر نیما.
PIR۸۲۸۵/ع۷۸م۹ ۸فا۱/۶۲
ع‌می/۹۸۶ن
کتابخانه ملی ایران ۷۹-۱۷۷۵۶م

تبرستان
www.tabarestan.info

می‌تراود مهتاب

تألیف: مصطفی علی پور
ویرایش: دکتر حسین داودی
ناشر: پویش معاصر
نوبت چاپ: چاپ اول پاییز ۱۳۷۹
شمارگان: ۳۰۰۰
طرح روی جلد: لیلا اصلانی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: نیستان
شابک: ۰-۱-۹۲۷۴۵-۹۶۴ ISBN
قیمت: ۵۰۰۰ ریال

(کلیه حقوق مادی و معنوی این اثر متعلق به مؤسسه فرهنگی - هنری مهر منظر می‌باشد)

تبرستان
www.tabarestan.info

می تراود مهتاب

مقدّمه‌ای بر زیبایی شناسی تصویر و زبان شعر نیما

فهرست

- حرف نخستین .....
- شیوه‌ی تصویرگری نیما .....
- سنّت و نوآوری در زبان شعر نیما .....
- دَه شعر .....
- واژه نامه‌ی شعرها .....
- کتاب نامه (فهرست منابع و مآخذ) .....

www.tabarestan.info تبرستان

به نام خدا

حرف نخستین

تبرستان
www.tabarestan.info

ممکن نیست در روزگار ما کسی پیدا شود که بخشی- حتّی اندکی- از زندگی‌اش را در کار نوشتن درباره‌ی ادبیّات، به ویژه ادبیاتِ امروز بگذراند و درباره‌ی نیما، شعر و نظریه‌های ادبی- هنری او هیچ ننوشته باشد. همین طور شاید اصلاً وجود نداشته باشد کسی که عمده‌ی مطالعات وی درباره‌ی ادبیّات معاصر باشد، ولی شعرها و نظریه‌های ادبی نیما را حُسن مطلع مطالعات خود قرار نداده باشد و ... همه‌ی این‌ها بی‌هیچ تردیدی بیانگر حضور جدّی و درخشان اندیشه و جایگاه ادبی این شاعر بزرگ است. نیما بنیان‌گذار نگرشی نو در قلمروی شعر فارسی است که به او چهره‌ای کاملاً مشخّص و متفاوت از گذشتگانش می‌بخشد. در دبستان چنین نگرشی شاگردانی پرورده می‌شوند که هریک چراغ‌دار راهی مستقل در هدایت نسلی از شاعران می‌گردند. اگر بی‌غرض گوش بسپاریم، صدای گام‌های استوار آنان را هرچند گاه، کوتاه و آرام، امّا پیوسته می‌شنویم.

به هر روی، این مختصر در معرفیِ مقدّمه گونه‌ی همان نگرش تازه است. گفتم مقدّمه گونه‌ای، و این نه از سر تواضع، بل اعتراف به حقیقتی است؛ چه پیش از این و هم اکنون نیز استادان و اهالی محترم قلم، هر چه می‌بایست درباره‌ی نیما گفته و نوشته شود، به زبانی فصیح و قلمی بلیغ گفته و نوشته‌اند و این چند صفحه‌ی سیاه فقط برای تسلّی دل کوچک من است و نه چیزی دیگر.

www.tabarestan.info تبرستان

از این نگارنده، پیش از این کتاب«ساختار زبان شعر امروز» منتشر شده است، که کاوش نقد گونه‌ای است در زبان شعرِ بیشتر شاعران روزگار ما، و مقاله‌ی «سنّت و نو آوری در زبان شعر نیما» سیاه‌مشق آن کتاب است، که اکنون به طور مستقلّ در کنار نوشتار کوتاهی در زمینه‌ی برخی شگردهای تصویرگری نیما در شعر به همراه ده شعر برگزیده منتشر می‌شود. امید است برای جوانانی که می‌خواهند زبان و تصویر شعر نیما را به طور مستقّل مطالعه کنند، اندکی مفید واقع شود. در بازنویسی و تنظیم یادداشت‌های این کتاب، همسرم خانم مریم امیری مرا یاری کرده‌اند، بدین وسیله از ایشان سپاس‌گزاری می‌کنم.

مصطفی علی پور

شهریور ۷۹

تبرستان
www.tabarestan.info

شیوه‌ی تصویرگری نیما

تبرستان
www.tabarestan.info

امروزه کم‌تر کسی این حقیقت را که ظهور نیما یوشیج و شاگردانِ شعری او محصول یک نیاز اجتماعی است، انکار می‌کند. همان‌گونه که سعدی و حافظ نیز محصول شرایط اجتماعی عصر خویش بوده‌اند. بحث در مورد شعر نیما یوشیج و آن چه پس از وی در فضای شعر امروز اتفّاق افتاد، اگرچه تازگی نداشته و بارها توسط منتقدان و نظریه‌پردازان ادبیات امروز به گفتار و نوشتار درآمده است، امّا گاه به نظر می‌رسد برای بسیاری از مخاطبان جوانی که تحت تأثیر تعلیمات اصول معانی و بیان سنّتی، ذهنیتی قالبی گرفته‌اند، سبب سرگردانی شود. گفتنی است که امروز هرگونه فرصت مقاومت چالش‌گرانه در برابر امواج شعری مدرن - که از سال‌های آغازین پس از ۱۳۰۰ شمسی به راه افتاد- از دست رفته است و آخرین سنگرداران این مقاومت، درهم شکسته و سپر انداخته‌اند و اگر بگوییم اندک شماری نیز از بیم متهم‌شدن به

واپس‌ماندگی ادبی، حتّی ناشیانه و بدوی به دفاع از شعر امروز به ویژه شعر نیما پرداخته‌اند، گزافه نگفته‌ایم.

اصولاً شعر روزگار ما، حاصل دید و نگاه انسان درگیر با پیچیدگی‌های اجتماعی امروز است که به زبان درآمده و بیان شده است. البته تعبیر درگیری شاعر با تمام آن‌چه که در روزگار اوست، خاصِّ ذاتی شاعر امروز نیست، شاعران موفّق هر عصری، یک سوی پیروز چنین چالشی بوده‌اند. آن‌چه در این مجال می‌کوشم مطرح کنم، شیوه‌ی تصویرگری نیما در شعر است که خود آغازی تازه است در شعر فارسی.

www.tabarestan.info تبرستان

ابتکار نیما صرفاً در محدوده‌ی خروج از وزن و قافیه‌ی سنّتی و ایجاد قالب جدیدی از شعر که مبتنی بر عدم تساوی طولی مصرع‌هاست خلاصه نمی‌شود، اگرچه همه‌ی این‌ها در بی کرانه‌ی خلاقیّت این شاعر مطرح است، امّا آن چه محور این خلاّقیّت است، جهان بینی و نگرش فردی اوست. طبیعی است که ذهنیّت تازه و بینش‌نو برای بیان، زبان و شکل تازه‌ای را طلب می‌کند و اشتباه برخی که فقط ضرورت‌های تاریخی را منشأ این خلاّقیّت می‌دانند - و بر این اساس کوشش شاعران پیش از نیما را در شورش علیه شکل گرایی (فرمالیسم) مفرط بر کارِ بزرگ وی ترجیح می‌دهند و یا در حدِّ آن

می‌دانند - در این نکته نهفته است. اگر آن چه اینان ادّعا می‌کنند درست می‌بود، می‌بایست همه‌ی کسانی که ضرورت دگرگونی در شعر را درک کرده و صرفاً وزن را شکسته بودند، راهی به دِهی می‌بردند. در برداشتی چنین ناقص از شعر امروز است که گاه ادّعا می‌شود که تصویرگری نیما را پیش‌تر مثلاً شاعران مکتب هندی - که زبان عمومی شعر آن‌ها بر مضمون‌های معمولی و گاه سست و اصل تزاحم تصویری مبتنی است - داشته‌اند، غافل از این که شعر نیما بیش از این که این گونه سر سپرده‌وار به گذشته تکیه داشته باشد، به حال و آینده چشم دارد. البته پای بندیِ جدّی نیما را به بیان و زبان مکتب خراسانی نمی‌توان نادیده گرفت. امّا آن چه شعر او را آغاز راهی تازه می کند، دریافت جدید و نگاه تازه و خاصّ او به هستی است و این سخن که اگر نیما نبود، کس یا کسان دیگری کار عظیم او را انجام می دادند، نیز قابل بحث است. در این صورت می‌بایست آن کس یا کسان، شبیه‌ترین به نیما باشند و چه کسی از خودِ نیما به او شبیه‌تر.

تصویرهای شعر نیما، کم‌تر شباهتی به تصویرهای انتزاعی مکتب هندی - که عموماً در بافت ترکیب اضافی ارائه می‌شوند - ندارند. تصویرهای او، بیشتر از آن که به شکل ترکیبات اضافیِ تشبیهی و استعاری نمود یابند، به گونه‌ی یک فضای کلّی ارائه می‌شوند.

ساده‌ترین تصویرهای مورد بحث در آثار نیما را، در فضای ارائه شده‌ی زیر - که از شعر «ری را» گزینش شده- می‌توان به راحتی دریافت ، که در آن، استعاره و تشبیه آن چنان که قدما به کار می‌بردند، وجود ندارد؛ تنها حرکت منظّم حسّ و عاطفه در بطن زبان است که جریانِ تصویری را پیش می‌برد:

تبرستان
www.tabarestan.info

یک شب درون قایق ، دلتنگ
خواندند آن چنان
که من هنوز هیبت دریا را
در خواب
می‌بینم.

(مجموعه‌ی کامل اشعار ... ،ص ۵۰۶)

گاه می‌بینیم که تمامت یک شعر نیما، یک تصویر است. شعرهای «در شب سرد زمستانی» و «خانه‌ام ابری است» گویاترین نمونه‌های تصویری شعری اویند. اصولاً بافت‌های تصویری مورد نظرِ ما را در شعر نیما، بیشتر حسِّ قدرتمند و قوی اوست که همراهی می‌کند؛ نه صرفاً استعاره، تشبیه و ... .دور از درک زیبایی شناختی است اگر ساختِ تصویری «خانه‌ام ابری است» به گونه‌ی: خانه (مشبّه)، آسمان (مشبّه به)، ابر (لوازم مشبّه به) جرآحی شود و تصویر

آن از نوعِ استعاره‌ی مکنیّه به حساب آید، در این صورت لزوماً نباید هیچ فرق زیبایی شناسی میان ساختِ « خانه‌ی ابری» و ساخت‌هایی چون «دست طبیعت» و « کلاه عقل» وجود داشته باشد؛ هرچند در ظاهر چنین می‌نماید. حال آن که هر ذوق سالمی به سادگی تفاوتِ میان آن‌ها را در می‌یابد. در ساخت «دست طبیعت» میان دو جزء «دست» و «طبیعت» رابطه و پیوند همانندی نهفته است. «طبیعت» به انسانی همانند شده و انسان که طرف تشبیه (مشبّه به) است، ذکر نشده، ولی «دست» که از لوازم آن محسوب شده است، توسط «طبیعت» به عاریه گرفته می‌شود. امّا پیوندِ «خانه» و «ابر» در ساخت «خانه‌ام ابری است» پیوند وحدت و آمیختگی است. در «دست طبیعت»، «طبیعت» به صورت انسانی مجسّم می‌شود. لیکن در «خانه‌ی ابری» این تجسّم اتفاق نمی‌افتد. «خانه‌ی ابری» تصویر فضای مِه گرفته‌ی کوهستان زادگاه نیماست. فضای ابر آلودی که همه‌ی طبیعت را در خود گم می‌کند و از جمله خانه‌ی شاعر را. و این چنین است تصویر «ساحل خاکستری مه» در این پاره شعر از سلمان هراتی:

قدم زنان در ساحلِ خاکستریِ مه
دنبال سادگیِ پسرکی می‌گردم،

www.tabarestan.info تبرستان

که کودکی من بود.

(دری به خانه‌ی خورشید، ص ۱۲)

بررسی صور خیال نیما، در پیوند با جهان بینی او قابل طرح و بررسی است. نیما شاعری طبیعت گراست، اما طبیعت گرایی او هیچ شباهتی به ناتورالیسم ندارد. عناصر طبیعت که نمادهای شعرهای اجتماعی اویند، در یک جهش استحاله‌ای شکل می‌گیرند، نه این که صرفاً در سطح یک نماد یا استعاره باقی بمانند. نیما، خود و عناصر اجتماعی خود را جزئی از طبیعت و یا هم چون پدیده‌های خاصِّ طبیعت می‌داند. زمانی که دریا در شعر او به عنوان نماد اجتماع معرفّی می‌شود، دیگر نه نماد اجتماع ، بلکه خودِ اجتماع است:

هنگام که گریه می‌دهد ساز

این دود سرشت ابر بر پشت

هنگام که نیل چشم دریا

از خشم به روی می‌زند مشت ...

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۴۵۴)

«دریا» اجتماع است و اجتماع نیز بخشی بزرگ از طبیعت. به همین دلیل است که غالب بافت‌های تصویری نیما به جای استعاره و تشبیه و انواع مجاز، سمبل یا نماد توصیفی‌اند. نماد و سمبل، عنصر

اصلی زبان شعر اوست و ورود به شعر نیما، ورود به اجتماع است. در نگاه او اجتماع و حتّی دنیا، چیزی جز سمبل و نماد نیست[۱]:

خانه‌ام ابری است

یکسره روی زمین ابری است با آن

□

از فراز گردنه، خُرد و خراب و مست

باد می‌پیچد

یکسره دنیا خراب از اوست...

(همان جا، ص ۵۰۴)

تبرستان
www.tabarestan.info

اهمیّت سمبل و نماد در شعور و شعر نیما تا آن حَد است که برای ایجاد آن «مدل وصفی و روایی» در شعرهایش از نماد کمک می‌گیرد. آن مدل وصفی و روایی که به گفته‌ی او فقط در دنیای با شعور آدمهاست[۲] و خود بارها آن را به عنوان یک نظریّه مطرح کرده است. در نگاه او، سمبل‌ها، اعماق شعر را می‌سازند، و آن چه خواننده و مخاطب را حیرت زده می‌کند و دربرخوردش با شعر، وی را در برابر عظمتی قرارمی‌دهد، سمبل و نماد است:

«...وصف کردن و با آن وسیع، ارتباط داشتن، یک وسیله دارد و آن سمبل‌های شماست. آن چه عمق دارد با باطن است. باطن شعر شما با

خواندن دفعه‌ی اول البته باید به دست نیاید... سمبل‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد... سمبل‌ها را خوب مواظبت کنید. هرقدر، آن‌ها طبیعی‌تر و متناسب‌تر بوده، عمق شعر شما طبیعی‌تر و مناسب‌تر خواهد بود...[۳]». بی شک، در «خانه‌ام ابری است» نمادها، عمق و عظمت مورد نظر را ایجاد کرده‌اند. نمادهایی مثل «خانه‌ام»، «باد» و... که حذف جنبه‌ی نمادین آن‌ها در واقع حذف شعریّت شعر خواهد بود.

www.tabarestan.info تبرستان

تغییر نمادهای عمومی ادبیات نیز در ماهیّت تصویری شعر نیما، بسیار پررنگ است. عناصری که در سراسر تاریخ تصویرگری شعر فارسی و یا بخش عظیمی از آن، مفاهیمی خاص یافته‌اند، چندان که هر فارسی زبانی - هرچند با ادب و شعر ارتباط کمی داشته باشد، به آسانی آن‌ها را در می‌یابد و گاه در مناسبات روز مرّه‌ی خود از آن‌ها به خوبی بهره می‌گیرد، ناگهان در شعر نیما سیما و سیرتی دیگر پیدا می‌کنند و مفاهیمی را می‌یابند که بیش از هرچیز از نوعی جهان بینی ویژه حاصل می‌آید؛ مفاهیمی که خاصِّ اندیشه و نگاه فلسفی - اجتماعی او به نظام هستی است. مثلاً «باد» در سراسر تاریخ ما به نوعی عنصر پیوندِ عاشق و معشوق و وسیله‌ی ارتباط آن‌هاست. گاه عطر گیسوان لیلی را برای مجنون می‌بَرد و گاه پیام مشتاق فرهاد را برای شیرین و چند

رسالت عاشقانه یا انسانی دیگر....

من ای صبا ره رفتن به کوی دوست ندانم
تو می‌روی به سلامت ، سلام ما برسانی

(سعدی)

تبرستان
www.tabarestan.info

ای باد صبح دشمن سعدی مراد یافت
نزدیک دوستان من این داستان بگوی

(سعدی)

«بادی» که بامدادان چنان نرم و رام در خدمت و بندگی دو دلداده است، به زبانی دیگر، بادی که می‌وزد تا بنای عشق را بر ستون‌های مهربانی بسازد و یا آن‌چه را که بر عشق ساخته شده پایدار کند، به ناگاه در شعر نیما به دلیل منش اجتماعی، کنش‌های سیاسی و نگرش خاصِ او کارکرد جدیدی می‌یابد، کارکردی که از ذهن و زبان نیما مایه گرفته است. این کارکرد تازه‌ی «باد»، کم‌ترین شباهتی به نقش تاریخی آن ندارد و شاعر در ابداع نقش تازه برای «باد»، کم‌ترین گوشه‌ی چشمی به جایگاه سنتّی و تاریخی آن نداشته است. «باد» در شعر نیما می‌تازد و ویران می‌کند:

از فراز گردنه، خُرد و خراب و مست
باد می‌پیچد

یکسره دنیا خراب از اوست

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۵۰۵)

... من چراغم را درآمد رفتن همسایه‌م افروختم در یک شب تاریک وَ شبِ سردِ زمستان بود.

باد می پیچید با کاج

در میان کومه ها خاموش...

تبرستان
www.tabarestan.info

(همان جا، ص ۴۸۸)

سیمایی که «باد» در شعر نیما می‌یابد، بعدها در زبان فروغ فرخزاد نیز به خوبی خود را نشان می دهد. فروغ نیز در تأثیری مستقیم از ذهن و زبان نیما «باد» را ویرانگر می‌بیند:

درکوچه باد می آید،

درکوچه باد می آید،

این ابتدای ویرانی است؛

آن روز هم که دستهای تو ویران شدند،

باد می‌آمد...

(ایمان بیاوریم...،ص۲۸)

در شعر نیما می‌توان نظیر چنین دخل و تصرّف‌هایی را در سطح و عمق عناصرِ دیگرِ ادبیات، فراوان دید؛ حتی در نمادهایی که نقش ادبی

آن‌ها و جایگاهشان در فرهنگ عامیانه چندان درهم آمیخته است که تغییر و یا انفصال آن‌ها از یک‌دیگر ناممکن است. امّا در زبان نیما هیچ حادثه‌ای غیر ممکن نیست. مثلاً «گرگ» هم در فرهنگ عمومی و هم در شعر فارسی، نماد خون‌خواری و درندگی است و از آن هیچ چیز جز خشونت بر نمی‌آید. این معنا آن‌چنان بدیهی است که به نقل نمونه نیازندارد. گرگ در قطعه‌ی شکوهمند «افسانه» با طبیعت پیرامون خود یگانه می‌شود و بر پایه‌ی احساس مهربانی و صمیمیّت نگاه نیما از درشتی‌هایش دور می‌گردد و به سادگی نقشی را جز آن چه آفرینش در چرخه‌ی طبیعت و هستی بر عهده‌اش گذاشته است، می‌گیرد و کارکردی را می‌پذیرد که معمولاً از پرنده‌ها و گیاهان بر می‌آید. بهار آمده است و درگستره‌ی بیشه و دشت، همه چیزی سبز و سرفراز است و گرگِ تاکنون خون‌خواره، اینک در پیش چشمان زندگی و طبیعت چنین عاشقانه و سرخوشانه می‌رقصد:

www.tabarestan.info تبرستان

عاشق: در «سری ها» به راه «ورازون»
گرگ، دزدیده سر می‌نماید
افسانه: عاشق! این‌ها چه حرفی است؟ اکنون
گرگ، کاو دیری آن جا نپاید،

از بهار است آن‌گونه رقصان.

(مجموعه‌ی کامل اشعار...ص ۵۰)

آمیختگی شگفت انگیز نگاه و بینش نیما با طبیعت، به عنوان نمونه در شعر «هست شب» به خوبی آشکار است. وقتی شاعر دچار عارضه‌ی تب می‌شود، تمامی حالت‌های تب آلود وی به اشیای پیرامون او سرایت کرده و شخصیت وجودی‌اش در طبیعت استحاله و با آن یگانه می‌شود[۴]. شب، دم کرده است، خاک، رنگ رخ باخته است، هوا، ایستاده است، تن بیابان گرم است و ... این‌ها همه حالت‌های تب‌آلود نیماست که به طبیعت و اشیای پیرامون وی انتقال یافته است:

هست شب یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ، باخته است.
باد- نو باوه‌ی ابر- از برِ کوه
سوی من تاخته است.

□

هست شب، هم چو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا،
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.

□

با تنش گرم، بیابان دراز

مرده را مانَد در گورش تنگ.

به دل سوخته‌ی من ماند

به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب!

هست شب. آری شب.

(همان جا ص ۵۱۱)

تبرستان www.tabarestan.info

شاعر در این شعر، با یک یک اشیای آن چون شب، بیابان، باد و ابر در آمیخته است و هریک از آن‌ها، بخشی از وجود نیما و یا نیما- به عبارتی - بخشی از وجود آن‌ها شده است، آن چنان که نمی‌توان آن‌ها را از هم تشخیص داد. حالات دم کردن، رنگ رخ باختن و در ایستادن و حالت مُردگی داشتن که نیما آن‌ها را به ترتیب به شب، خاک و هوا نسبت داده است، حالت‌های ویژه و تب آلودِ خودِ اوست. این شعر کامل‌ترین طرح از خود نیماست و یا نیما خود طرح کاملی از این شعر است. همان گونه که تب به تدریج از نقطه‌ی ضعف به سمت شدّت و بیمارگونگی نهایی می‌رود، این قطعه نیز با دم کردن و رنگ باختن- که از مراحل آغازین تب است- شروع می‌شود و در پایان شعله‌ور شده، تمام وجود را فرا می‌گیرد و به آتش می‌کشد و به حالتی می‌رسد سخت هذیان آلود و بیمارگونه، حالتی که مردگان در گورهای تنگ دارند و حالتی که تن نحیف نیما در وضعیت عارضه‌ی تب دارد.

حال، پرسش این است: آیا می توان بر مبنای اصول معانی و بیانِ سنّتی در مورد ساختار تصویری این شعر، داوری کرد و تصویرگری نیما را متأثّر از صورت‌های خیال قدما مثلاً شاعران مکتب هندی دانست ؟

اگر صادق باشیم، اعتراف می کنیم که دست کم در حوزه‌ی نگاه و بینش، هرچه پیش از نیماست در یک سو قرار می‌گیرد و شعر فارسی پس از نیما در سویی دیگر، و شعر امروز تنها در سایه‌ی این حقیقت دریافته می‌شود. شاعری که امروز می‌کوشد با چشم فرّخی سیستانی ببیند و با زبان انوری حرف بزند، و یا تحت تأثیر ساختارهای تصویری عنصری و منوچهری و ... بنویسد، هر قالبی را که بخواهد برای بیان خود برگزیند، وقت کلمه‌ها را گرفته است[۵].

بهانه و دلیل ما در این نوشتار ، صرفاً معرّفی گوشه‌ای از نگرش و بینش نیمایی است.

مختصر آن که جریان‌های موفّق شعر روزگار ما از نیمایی، سپید و آزاد گرفته تا قالب‌های ارجمندی چون غزل، مثنوی، رباعی و ... وامدار نگاه نوی نیمایند. دریافت و درک آن آثار، بدون باور و فهم نگرش نیما ممکن نخواهد بود. در روزگار ما هر اثر شعری که خالی از این نگرش باشد، شعر امروز نیست.

www.tabarestan.info تبرستان

پی نوشت ها:

۱- در شعر نیما، بسیار اتفاق افتاده است که واژه‌ها و اشیا نمادی برای آدم‌ها شده‌اند. در قطعه‌ی «آی آدم‌ها» آدم‌ها خود باری نمادین گرفته است.

۲- ***حرفهای همسایه***، ص ۵۶

۳-***درباره‌ی شعر و شاعری***، ص ۴-۱۳۳

۴-در تحلیل تصویرگری قطعه‌ی «هست شب» از نوشته‌ی استاد دکتر محمّد حقوقی در کتاب ***«شعر و شاعران»*** ص ۹۶ بهره گرفته‌ام.

۵- تعبیر «وقت کلمه ها را گرفتن» را نخستین بار از دوست شاعرم وحید امیری شنیدم.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

سنّت و نوآوری
در زبـان شعر نیما

تبرستان
www.tabarestan.info

اساساً «زبان» اگر بخواهد زنده بماند و پیوسته به عنوان ابزار ارتباطات انسانی و اجتماعی نقش بیافریند، ناگزیر است در رویارویی با واقعیّت‌های جامعه واکنش‌های مناسب داشته باشد. تنها در این صورت است که زبان ، رسانه‌ای می‌شود تا مفاهیم و مصادیق واقعیّات از طریق آن انتقال یابند و مبادله شوند. از این دیدگاه، زبانی که در برابر تغییراتِ پر شتاب اجتماعی و دگرگونی معیارهای انسانی- محیطی، ثابت و بی تحرّک باشد، زبانی مرده و منجمد محسوب می‌شود. خوش‌بختانه زبان فارسی از این منظر، یکی از زنده‌ترین زبان‌های دنیاست. فارسی تقریباً در همه‌ی اعصار تاریخ به موازات تحوّلات متفاوت اجتماعی انعطاف داشته و به خوبی از عهده‌ی ایجاد ارتباط و مبادله‌ی اطلاّعات برآمده است.

زبان فارسی در برابر تغییر ساختارهای اجتماعی توانسته است به

تغییر و دگرگونی تن دهد و خود را با تحوّلات همگام کند. زیرا پدیده‌ی زبان در چرخه‌ی روابط انسانی نقشی جز توصیف واقعیّت‌های محیطی که در روند تغییر پذیر ارتباطات و در نتیجه‌ی تغییر نگرش‌ها شکل می‌گیرند، ندارد. وقتی دید و نگاه جامعه در برخورد با واقعیّات دگرگون می‌شود، جبراً زبان نیز که ابزار و در خدمت توصیف است، تغییر می‌پذیرد. نمونه‌ی آشکار چنین تغییری را می‌توانیم در زبان عصر مشروطه ببینیم. همین‌که تحوّلی در سطوح سیاسی- فرهنگی جامعه‌ی ایرانی به وجود می آید و قراردادهای ثابت جامعه دستخوش دگرگونی می‌شود، قوانین ثابت و رایج بر ساختار زبان فارسی نیز متحوّل می‌گردد. ارتباط سهل‌تر با مردم سبب می‌شود که زبان از تخت‌های فاخر تغییر ناپذیری فرود آید و با نحوه‌ی بیان کوچه و بازار درآمیزد. زبان فارسی در اغلب دوره‌های تاریخ و بیشترِ صحنه‌های تحوّل در روابط انسانی، استعداد برخورد با چنین واقعیّت‌هایی را دارا بوده است.

از آن‌جا که وسیله‌ی ارتباط نسل‌ها و ابزار انتقال فرهنگ از عصری به عصری دیگر تنها به وسیله ی ادبیّات ممکن بوده است، نیز از آن جا که آن‌چه از گذشته‌ی زبان باقی مانده، زبان ادبی است، تغییر و تحوّل مورد بحث ، تنها در گستره‌ی آن قابل توجیه و تعریف است. زیرا ما از

شکل زبان گفتار و شفاهی گذشتگان آگاهی چندانی نداریم تا بتوانیم بدان استناد کنیم. آن چه از دیروز به ما رسیده، آثار قلمی نظم و نثری است که از لحاظ بیانی و سبکی در هر دوره به یک دیگر شباهت دارند. در *سبک شناسی* استاد بهار، به چهار دوره که هریک در حوزه‌ی صورت و معنا ویژگی های متفاوتی را در مقایسه با دوره‌های دیگر دارند اشاره شده است و این خود نشان دهنده‌ی این حقیقت است که تحوّلات اجتماعی و محیطی تا چه حد بر قوانین حاکم بر ساختار زبان تأثیر داشته است و زبان تا چه اندازه توانسته خود را با این تغییرات تطبیق دهد. از راه‌های پذیرش چنین تغییراتی خروج زبان از قوانین ثابت و راکد حاکم بر ساختار آن (Norm) است. همان چیزی که امروزه فرمالیست‌ها به «گریز از هنجار» یا «شالوده شکنی» تعبیر می‌کنند.

خروج از هنجار در ساختمان زبان، بیشتر در قلمروی شعر اتفّاق افتاده است تا نثر، و از این منظر، شاعران بیشتر از نویسندگان به مقوله‌ی زبان اندیشیده و در توسعه‌ی قلمروی آن نقش داشته‌اند. تردیدی نیست که ساختار زبانی محدود قادر نخواهد بود تا بی کرانگی برخی اندیشه‌های بلند را آن چنان که هست به دیگران انتقال دهد. بی‌جهت نیست که نمونه‌های زیبای خروج از هنجار زبان را در آثار شاعران بزرگ چون مولانا، عطّار، سعدی، فردوسی و ... می‌بینیم:

www.tabarestan.info تبرستان

عـــنکبوتی را بـــه حکـــمت دام داد

صـــــدر عـــــالم را در او آرام داد

(عطّار)

در مصراع دوم «آرام» (صفت) است که به جای «آرامش» (اسم) نشسته است.

تبرستان
www.tabarestan.info

پســـران وزیـــرِ نـــاقصْ عـــقل

بـــه گـــدایـــی بـــه روســـتا رفـــتند

(سعدی)

جای صفت و مضافٌ الیه در این بیت سعدی عوض شده است. «ناقص عقل» صفت «پسران» است که پس از «وزیـر» آمـده است. نظیر چنین ساختی را می‌توان در این بیت *شاهنامه* در داستان «بیژن و منیژه» دید:

هـــمه دخت تـــرکان پـــوشیده روی

هـــمه ســـرو قـــدّ و هـــمه مشک مـــوی

«پوشیده روی» صفت «دخت» است، کـه پس از مـضافٌ الیـه «تُرکان» آمده است.

در بیت‌های ذیل از *غـزلّیات شـمس*، گـریز از هـنجار زبـان، بـه زیباترْگونه‌ای نمود می‌یابد. مولانا نشانه‌ی صفت تفضیلی «تـر» را بـه

اسم (به جای الحاق به صفت بیانی) افزوده و ساخت جدیدی را فراهم آورده است:

وقت لطف ای شمع جان مانند مومی نرم و رام
وقت نـــاز از آهـــن پـــولاد تـــو آهـــن‌تری

(کلّیات شمس: ج ۶- بیت ۲۹۷۱۸)

www.tabarestan.info تبرستان

عشـــق داوود شـــود، آهـــن از او نـــرم شـــود
شـــیر آهـــو شـــود آن جـــا و از او آهـــوتر

(همان جا، ج ۳-بیت ۱۱۴۳۰)

واژه‌های « آهن و آهو» هر دو اسم‌اند که نشانه‌ی «تـر» تـفضیلی گرفته‌اند.

با این توصیف ساده و مختصر چنین می توان دریافت که دستور زبان یک سلسله قواعد ابـدی و ازلی نـیست. دسـتور زبـان واقـعی را شاعران نوشته و می نویسند. بسیاری از واژه‌ها و ساخت‌های ابداعیِ شاعران گذشته، امروزه جزء واحدهای زبان شده، چندان که گاه در زبان گفتار و روزمّره نیز کارکرد پیدا کرده‌اند. برخلاف نثر نویسان که غالباً بیان خود را در چارچوب های معمول دسـتوری مـحدود مـی کـنند، اصولاً" شاعران، خود را با زبان درگیر می سازند و کلیشه های دستوری را تغییر می دهند. تا به سبک و زبان خاصِ خود دست یابند. اسـاساً

سبک بر اثر دگرگونی قراردادها و قوانین عادی کلام تحقّق می یابد. در روزگارما، نمونه‌های شاخص این دخالت ها را در هنجار زبان می‌توان در آثار نیما یوشیج یافت و بدین گونه شعر او طرز بیان ویژه خود را می‌یابد. طرز بیانی که با وجود اعتقاد و اهتمام خاصِّ وی در حفظ دکلماسیون طبیعی کلام، با نثر متفاوت می‌شود. بنابراین، این سخن وردزورث* که «هیچ نوع تفاوت اساسی میان زبان نثر و سروده‌های موزون وجود ندارد و نمی تواند وجود داشته باشد »، کم اعتبار جلوه می‌کند.

نوآوری شاعران فقط به طرح اندیشه و کاوش های تصویرگرایانه‌شان وابسته نیست ، بیشتر در زبانی که به کار گرفته‌اند، تجدّد، نوگرایی و میزان استعداد و هوشمندی آن‌ها آشکار می‌شود. اگر ادعّا کنیم که دگرگونی تصویر بی ارتباط با تغییرات کاربردی زبان نیست، گزاف نگفته‌ایم.

اندیشه‌ی شاعر در فضای زبان است که تنفّس می‌کند و بیان آن، تصویر را شکل می‌دهد.

اودن**، شاعر انگلیسی گفته است: «چگونه می‌توانم بدانم که‌چه

---

* W.Words worth (۱۷۷۰-۱۸۵۰) شاعر انگلیسی

** W.H.Auden (۱۹۰۷-۱۹۷۳) شاعر انگلیسی

می‌اندیشم، مگر زمانی که ببینم، چه می‌گویم[۲].»

در کنار بدعت در وزن (عدم رعایت اصل تساوی طولی مصرع‌ها) و ارائه‌ی شکل تازه‌ای از قافیه و موسیقی کلام در شعر نیما و شاگردان مکتب او با نوعی جسارت و کوشش در انصراف از قراردادهای زبانی به قصد رهایی از قید و بندهایی که مانع اندیشه‌ی آزاد می‌گردند، مواجه می‌شویم. هرچند دخالت‌هایی از این دست در ساختمان زبان، خاصّ شعر امروز نیست و همواره شاعران بزرگ (چنان‌که پیش از این گفته‌آمد) بنا بر ضرورت‌هایی چنین کرده‌اند، لیکن می‌توان ادعّا کرد، در شعر نیما و شعرهای موفّق پس از او، دخل و تصّرف در ساختمان زبان و عرضه‌ی شکل‌های جدید ساختاری، جزء ویژگی‌های اساسی سبک و بیان مشخّص است.

«هوراس*»، شاعر سخن سنج رومی، می گفت:«زبان»، مانند درختان بیشه‌ای است که مجموعه‌ای از برگ‌های کهنه و نو دارد[۳]. بی‌تردید زبان شعر معاصر، بیش از زبان شعر هر دوره‌ای به درختان مورد نظر «هوراس» شباهت دارد. درختان بیشه‌ی شعر امروز در زبان نظم و نثر فارسی دری و قرن‌های چهارم و پنجم و تا حدودی قرن هشتم ریشه دارند و شاخ و برگ آن‌ها در فضای زبان امروز ایران افشان گردیده

---

*Horace (۸-۶۵ ق.م) شاعر طنز پرداز رومی

است.

شعر امروز، ضمن تکیه بر شاخصه‌های واژگانی و نحوی زبان کوچه و بازار، به شکل بیان زبان گذشته (زبان ادبی) چه در حوزه‌ی نحو کلام (بافت و ساخت) و چه در قلمروی واژگان آن سرسپرده است. شاعر امروز بخشی از این‌ها را مدیون تلاش‌های نیماست.

تبرستان www.tabarestan.info

شاعران امروز از نیما آموختند که می‌توان به سنتّ‌های ادبی اعتقاد داشت و شاعر امروز بود. خود نیما بیش از هر کسی در روزگار ما، شاعر سبک خراسانی است. و نوآوری‌های زبانی او در بسیاری موارد، به پشتوانه‌ی آگاهی عمیقش از سنتّ‌های گذشته انسجام گرفته است. واژه‌ها و ترکیبات واژگانی پیشنهادی او غالباً به قیاس واژه‌ها و ترکیبات متداول در ادب حوزه‌ی خراسان و عراق، خاصّه در شعر ناصرخسرو، نظامی، مولوی و ... ساخته شده است. علاوه بر این‌ها، گسترش ساختارهای نحوی و درهم ریزی کلیشه‌های دستوری که بخشی از خصوصیّت‌های زبانی شعر امروز است، با نوآوری‌های نیما پیوند می‌خورد.

هرچند نیما خود در مواردی در حوزه‌ی مبارزه با قراردادهای دستوری ناموفّق است، اما توفیق وی در بنیان گذاری پاره‌ای قراردادهای زبانی کم نیست. چنان‌که بعدها شاعرانِ پس از وی از آن‌ها

به عنوان سنّت های قابل احترام پیروی کردند:

با تنش گرم، بیابان دراز/ مرده را ماند در گورش تنگ

به دل سوخته‌ی من مانَد/ به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب...

که به زیبایی تمام در شعر اخوان ثالث پیروی می‌شود:

...از چکاچاک مهیب تیغ‌هامان تیز!

غرّش زهره‌درانِ‌کوس‌هامان سهم...

www.tabarestan.info تبرستان

یا این ساخت ابداعی نیما:

این راست است، زندگی این سان پلید نیست.

پایان این شب/ چیزی به غیر روشن روز سفید نیست...

که در شعر شاملو چنین مورد تقلید قرار می‌گیرد:

گر بدین سان زیست باید پست / من چه بی‌شرمم اگر فانوس

عمرم را به رسوایی نیاویزم،

بر بلند کاج خشک کوچه‌ی بن بست ...

در قطعه‌ی نخست در ترکیبات «تنش گرم...»، «گورش تنگ»، «تنم خسته»، مضافٌ الیه بر صفت مقّدم شده است. در پاره‌ی دوم «روشنِ روز» صفت در مفهوم اسمی، کارکرد یافته و بر اسم پیشی گرفته است. تا پیش از ظهور نیما در روزگار ما، امکان چنین دخل و تصّرف‌هایی در زبان، تقریباً غیر ممکن بود.

البته نیما تنها کسی نیست که خود را با کلیشه‌های ادبی درگیر می‌کند، پیش از او کسانی و در رأس آن‌ها ایرج میرزا به این مسئله (البته بیشتر در حوزه‌ی تخیّل و برخی زمینه‌های بلاغی) توجّه خاص داشته‌است. «به همین سبب، شعرش وسیع‌ترین حوزه‌ی نفوذ را در میان معاصران و اخلافش دارد.[۴]»

تبرستان
www.tabarestan.info

آن چه نیما را از این نظر شاخص می‌کند، به دو عامل اساسی بستگی دارد:

عامل نخست این که «نیما» در روزگاری زندگی می‌کند که هم‌عصران سنّت گرای او هم در حیطه‌ی لفظ و معنا و هم در حیطه‌ی دستگاه زبان، خصوصاً ساختارهایِ نحوی کلام، مقلّد گذشتگان‌اند. این امر نوعی رکود و به اصطلاح درجا زدن را در روند شعر فارسی ایجاد می کند و این خود، جدایی شاعران را از تحوّلات و دگرگونی‌های اجتماعی به دنبال می آورد.

شعر فارسی جز در مقطع کوتاه شعر مشروطه از مردم گمشده در خون و غبار، رسماً جدا می‌شود. مردم به یک سو می‌روند و شعر به سویی دیگر. چرا که شعر هنگامی می‌تواند همگام با دگرگونی‌ها حرکت کند که نوعی دگرگونی را به موازات تحوّلات محیط، در درون خود بپذیرد و به وجود بیاورد.

«نیما» این حقیقت را خوب می‌داند و در می‌یابد که شعری دیگر زبانی دیگر می‌طلبد. لذا از همان عنفوان جوانی که به سرودن شعر روی می‌آورد، علیه سنّت‌های معمول می‌شورد. حتّی در اشعار نخستین او نیز که در سبک کلاسیک سروده شده، نوعی فرار و گذر از سنّت‌های معمول به چشم می‌خورد[۵]. به عنوان نمونه می‌توان از «افسانه» که ساختی تازه دارد و نیز از شعری با مطلع «هان ای شب شوم وحشت انگیز» که نگاه و زبانی دیگر گونه گرفته است، نام برد.[۶] نیما در این آثار، خروج خود را از اسلوب اندیشه و بیان هزار ساله‌ی شعر فارسی به نمایش می‌گذارد.

www.tabarestan.info تبرستان

عامل دوم، گستردگی فضای نوآوری‌های نیما در حوزه‌ی زبان است که نام او را بر زبان‌ها جاری و چهره‌اش را در چشم‌ها به تماشا می‌گذارد. پیش از او و در کنار او برخی چون ایرج میرزا، تقی رفعت، کسمایی و ... لزوم این دگرگونی را دریافته و دست به تجربه‌هایی زده بودند، لیکن محدوده‌ی کاری آن‌ها، چندان گسترده نبوده تا از آنان چهره‌هایی سرمشق و نام‌آور بسازد. در هرحال، نیما و شاگردانش به دنباله‌روی از او به افق‌های جدیدی از زبان شعر دست یافته‌اند. این که کشف‌های آنان تا چه حد موفقّیت آمیز است، بحث دیگری است، آن‌چه اهمیّت دارد، این است که شعر فارسی معاصر با نیما،

اخوان‌ثالث، شاملو، فروغ فرخزاد و ... طرح تازه‌ای یافته است.

نوآوری «نیما» صرفاً در تغییر موسیقی، کوتاه و بلندی وزن شعر فارسی خلاصه نمی‌شود.

همو گفته است: «ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود[۷].» بدیهی است منظور وی از ادبیات، «شعر» است. عوض شدن از هر حیث- هم‌چنان که تأکید کرده است- تغییر طرز کار است. و همه‌ی این‌ها از تغییر نگاه و جهان بینی شاعر ناشی می‌شود. وقتی نگرش تغییر یافت، فرم و شکل نیز دگرگون می‌شود و زبان که از عناصر بنیادین هر شکلِ شعری است، دست خوش تحوّل می‌گردد. نیما از این دیدگاه، پیشاپیش همه‌ی شاعران گام بر می‌دارد. در نگاه او موضوع، مضمون، موسیقی، قالب و کلمه، یک کُلِ واحدند و شعر او محصول تلفیق، هماهنگی و ظهور یک جا و آنیِ اجزاست.

«نیما» شاعری است که از همان آغاز با زبان برخوردی دوگانه دارد و با آن، هم به عنوان واسطه و ابزار، و هم به مثابه‌ی یک مانع رو به رو می‌شود. زبان، از آن نظر ابزار است که شاعر به وسیله‌ی آن اندیشه را تجسّم می بخشد و به دیگران منتقل می کند و از آن نظر مانع است که ظرفیت محدود و گُنجای کوچک آن استعداد انتقال همه‌ی اندیشه‌ی نامحدودِ شاعر را ندارد. از این رو در هر بار استعمال زبان، به ناگزیر

بخشی از تجربه‌های شعریِ شاعر، موفّق به ورود به دنیای دیگران نشده و تلف می‌گردد. چراکه وقتی زبان، همْ‌پای تحوّلات اجتماعی و رشد و پیچیدگی ساختارهای اجتماع، دگرگونیِ ذاتی را نپذیرد، هرگز قادر نخواهد بود، بستر معرّفی اندیشه‌هایی شود که از دستاوردهای محیطِ‌دگرگون شده الهام می گیرد. در نتیجه شعر، منجمد و استاتیک (Static) می‌ماند. بنابراین می‌بینیم، نیما یوشیج از همان آغاز زندگیِ شعری خود، واقعیّت و اصالت زبان را در می‌یابد. آن‌چه «افسانه» را، در شرایطی که زبان از کاروان دگرگونی‌ها عقب مانده و درجا می‌زند، شاخص می‌کند و به شهرت می‌رساند، تجربه‌های موفّق زبانی آن است. یا دست کم بخش بزرگی از اهمیّت آن به تجربه‌های زبانی‌اش مربوط می‌شود.

زبان، باید توسعه یابد تا قادر باشد، افق‌های در حالِ توسعه‌ی شاعران را برتابد. این که می‌بینیم، در همه‌ی آثار نیما نوعی تقّلا و خطرکردن در حوزه‌ی زبان جریان دارد، ناشی از همین دیدگاه است. ریاضتی شاقّ و دشوار در راه گسترش قلمروی زبان، تا آن‌جا که حتّی شاعر تا مرحله‌ی مسخ واژه‌ها پیش می‌رود و همه‌ی این‌ها، البته نه از سرِ ناگزیری، بَل از روی آگاهی، دانش و شعور سرشار زبانی وی انجام می‌پذیرد. در پاره‌ای موارد ذهن‌ها به ساخت‌های جاری زبان عادت

www.tabarestan.info تبرستان

می‌کنند، به همین جهت وقتی شکل تازه‌ای عرضه می‌شود، کم و بیش باعث حیرت می‌گردد.

کار بزرگ نیما در زمینه‌ی زبان را باید از دو جنبه نگاه کرد:

۱- جنبه‌ی نحوی و کیفیّت، ترکیب و بافت؛

۲- جنبه‌ی کاردبرد واژه‌ها و تغییر ساختمان سازه‌ها، جهت ایجاد شکل‌های دیگر واژگانی، به منظور ارائه‌ی معنایی دیگرگونه.

www.tabarestan.info تبرستان

در هر دو حوزه‌ی صرف و نحو، نیما هم نوآوری داشته و هم سنّت‌گرایی کرده است؛ به این پاره از شعر «قایق» نگاه کنید:

من چهره‌ام گرفته
من قایقم نشسته به خشکی
با قایقم نشسته به خشکی
فریاد می‌زنم...

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۴۹۹)

در این پاره از شعر نیما، دو سطر نخست، جملاتی هستند که بدون ضمیر آغازین نیز، هم از نظر ساختمان و هم از نظر معنا، کامل‌اند. ارکان نحوی، هریک در جای خود نشسته است و عبارت‌ها در انتقال معنا مشکلی ندارند. لیکن چنان‌که می‌بینیم، «نیما» یک ضمیرِ «من» در آستانه‌ی هر جمله نشانده و آن را نهاد جمله‌ها قرار داده است، حال

آن‌که از لحاظ صوری بدان نیازی نیست. اگر بخواهیم توصیف دقیق‌تری از این ساختار داشته باشیم، باید بگوییم : ضمیری که مضافٌ‌الیهِ عبارت‌هایی با چنین ساختاری می‌شود، از نوع ضمیر متّصل در مفهوم تخصیصی یا ملکی است. این ساخت از زیباترین ساخت‌های ابداعی نیماست، که توسّط تقریباً بیشتر شاعران نوپرداز مورد اقبال قرار گرفته است و با پذیرش عامّه، مواجه، و به زبان گفتار و نوشتار مردم وارد شده است. امروز کم‌تر کسی است که عباراتی نظیر «من، دلم گرفته است.» یا «علی برادرش دانشجوست.» را برزبان نراند. شاید بتوان راز توفیق این ساختمان را در اسم و ضمیر آغازین یافت. مطابق اصول زیبایی شناسی و بلاغت، یکی از جهات ذکر اسم یا ضمیر در آغاز، تأکید و برجسته سازی است و این، خاصِ زبان فارسی نیست.نیما نیز به منظور برجستگی، استحکام و تأکید، عنصری را که هسته‌ی مرکزی پیوند معنایی و صوری ساختار عبارت است، (شکل اسمی، یا شکل منفصل ضمیر «م» در مفهوم تخصیصی یا ملکی) در آغاز جمله ذکر می‌کند، که می‌توان آن را نوعی تکرار هم محسوب کرد. با این وصف، عبارت به دو شکل مؤکّد می‌شود: نخست ذکر اسم و ضمیر در آغاز؛ به صورتی که می‌بینیم، و دوم، تکرار، که هر دو در دانشِ بلاغت، موجب تأکید می‌شوند. نیما به این دو توجّه کافی دارد، وقتی می‌گوید:

www.tabarestan.info تبرستان

من دلم سخت گرفته است از این
میهمان‌خانه‌ی مهمان کُشِ روزش تاریک

(همان جا،ص۵۱۳)

دستور نویسان این ساخت ابداعی نیما را اضافه‌ی گسسته می‌گویند و ضمیر (یا اسم) آغازین مصرع را، «نهاد» می‌دانند که می‌تواند نوعی بدل در مفهوم تأکیدی برای «م» (ضمیر در مفهوم تخصیصی یا ملکی) نیز باشد.

در این که این ساختار نحوی مثل بیشتر ابداعات نیما مرهون استعداد خلاّق او است، می‌توان تردید کرد. او بیش از هر شاعری در روزگار ما در محیط و پیرامون خود تحلیل می‌رود و شعرِ او ریشه در زبان و فرهنگ زادگاهش دارد. به همین سبب، با اطمینان می‌توان گفت که یکی از وجوه تمایز و امتیاز نیما بر بسیاری از هم عصرانش این است که او برای تفسیر اشیا و پدیده‌های پیرامون به جای این که تماشاگرانه عمل کند، در درون آن‌ها استحاله می‌شود. آن چنان‌که گاه در توصیف خود، چهره‌ای از اشیا را ترسیم می‌کند. استحاله‌ی نیما در محیط فقط به پدیده‌های بی‌روح طبیعت محدود نمی‌شود، آمیختگی ذهنی و فکری او در فرهنگ، اندیشه، تاریخ، زبان و گویش اطراف نیز، خود نوعی استحاله‌ی وجودی در محیط است. «نیما» با جرأت و اطمینان ،

واژه‌هایی بومی چون: داروگ، کراد، توکا، و ... را به سادگی و شکوه‌مندی وارد شعرش می‌کند، تا چهره‌ای از خویش و آدم‌های اطرافش را به نمایش بگذارد. بنابراین بسیار طبیعی است که نیما ابداع این ساخت نحوی را مدیون بافت طبیعی گویش مردمی باشد، که نخستین آموزگارش بوده‌اند. به نظر می‌رسد، ساخت اضافه‌ی گسسته، شکل دگرگون شده‌ای از یک ساخت نحوی گفتار مردم مازندران باشد. در گویش مردم غرب مازندران، جایگاه ضمیر (در مفهوم ملکی یا تخصیصی) در نقش اضافی، در آغاز جمله است. اگر بخواهیم عبارت «من دلم گرفته است» را به گویش مازندرانی برگردانیم، چنین جمله‌ای خواهیم داشت:

می دل بگتیه[۸]

(می دل = دل من)

ترکیب «می دل» همان «دل من» فارسی است با این توضیح که مضافٌ الیه بر مضاف مقدّم شده و همین، معنا را برجسته و تأکید کرده است.

به نظر می‌رسد این شکل نحوی گویش مازندران سرمشق نیما در آفرینش ساخت ابداعی‌اش باشد. البته «نیما» در آن شکل نحوی، دخل و تصرّف کرده، یک ضمیرِ (در مفهوم ملکی یا تخصیصی) متّصل به

www.tabarestan.info تبرستان

اسم می‌افزاید، تا زبان او به هارمونی موسیقایی لازم دست یابد. این ساختار، چه محصول نبوغ این شاعر بزرگ باشد و چه متأثّر از نوعی بافت نحوی گویش مازندران، نتیجه‌ی دریافت‌های ذهنی و کوشش‌های خلاّق اوست و از زیباترین سنتّهای شعر شاعر است که علاوه بر تحلیل در زبان شعر امروز، شعاع توسعه‌ی آن حتّی لحن‌ها و لهجه‌های گونه‌گون مردمی را نیز در برگرفته است.

تبرستان www.tabarestan.info

نمونه‌هایی از این ساخت را در شعر شاعران امروز می‌بینیم:

ای ستاره ،ما سلام‌مان بهانه است.

(گزیده‌ی شعرهای مشیری، ص ۳۵)

من تنم خسته / رهم بسته / من رونق گامم بشکسته... /

(گزیده‌ی شعرهای اسماعیل شاهرودی، ص۶۸)

نی‌ها همهمه‌شان می‌آید / مرغان زمزمه‌شان می‌آید

(هشت کتاب، ص ۲۵۴)

از دیگر ساخت‌های ابداعی نیما در حوزه‌ی نحو زبان، تقدّم مضافٌ الیه ضمیری بر صفت است، در سازه‌هایی که وصفی-اضافی‌اند، مثل این سطرها:

با تنش گرم، بیابان دراز/ مرده را مانَد در گورش تنگ... / به تنم خسته که می‌سوزد...

در سازه‌های: تنش گرم (تن گرمش)، گورش تنگ (گورتنگش)، تنم خسته (تن خسته‌ام)، مضافٌ الیه بر صفت تقدّم داده شده است. از لحاظ قراردادهای دستوری، مضافٌ الیه و صفت‌های کیفی از وابسته‌های اسمی از نوع پسین‌اند، یعنی در ساختمان عبارت در جایگاهی پس از جایگاه اسم قرار گرفته، در مورد آن توضیح می‌دهند. گاه بنابرضرورت‌های معنایی و جهات تأکیدی تغییر جایگاه داده، پیش از اسم واقع می‌شوند:

مردنیک ـــــ نیک‌مرد　　شهرایران ـــــ ایرانشهر

در سازه‌های اضافی ممکن است، اسم هم وابسته‌ی اسمی (مضافٌ‌الیه) و هم وابسته‌ی وصفی (صفت) داشته باشد. در این صورت در این گونه سازه‌ها، برابر هنجارها و قراردادهای معمول زبانِ‌فارسی، ابتدا وابسته‌ی وصفی، سپس وابسته‌ی اسمی، پس از اسم جای می‌گیرند:

جاده‌های خلوت کوهستان (اسم + صفت+ مضافٌ الیه)

در زبان عربی، جایگاه وابسته‌ها در ترکیباتی که چنین وابسته‌هایی دارند، عکس قرارداد دستوری فارسی است. یعنی ابتدا وابسته‌ی اسمی (مضافٌ‌الیه)، سپس وابسته‌ی وصفی (صفت)، پس از اسم واقع می‌شوند. در ساختار مورد بحث شعر نیما هنجار (اسم +

www.tabarestan.info تبرستان

صفت+ مضافٌ‌الیه) شکسته شده و به عنوان ساختی بدیع در قلمروی نحو زبان فارسی جای گرفته است. در سازه‌های :تنش گرم، گـورش تنگ و تنم خسته، مضافٌ‌الیه، به ترتیب «ش، ش و م» بر وابسته‌ی وصفی (صفت) مقدّم شده است. نمونه‌هایی دیگر از این سنتّ نحوی در شعر نیما:

تبرستان www.tabarestan.info

بـه چشـمش هـرچـه مـی‌چرخـد، چـو او بـرجـا/ زمـین، باجایگاهش تنگ

(به شب آویخته)

هم‌چنان کاندر غبار اندوه‌ی اندیشه‌های من ملال انگیز... طرح تصویری در آن هر چیز.

(اجاق سرد)

تا زمان کاوای طنّاز خروس خانه‌ی همسایه‌ام مسکین...

(پادشاه فتح)

در مورد این ساخت ابداعی نیما (تقدّم مضافٌ الیه بر صـفت) و جنبه‌ی توان القایی و تأثیر آن می‌توان به نکات ذیل اشاره کرد:

۱- تقدّم مضافٌ الیه بر صفت در ساخت پیشنهادی نیما، هنگامی اتفّاق می‌افتد که مضافٌ الیه، ضمیر (متصل یا منفصل در مفهوم ملکی یا تخصیصی) باشد، نه اضافی اسمی. در *گلستان* سعدی، به تـرکیبی

اضافی بَرمی‌خوریم که مضافٌ الیهی که اسم بوده بر صفت پیشی داده شده است:

پسرانِ وزیرِ ناقصْ عـقل
به گدایی بـه روسـتا رفـتند

تبرستان www.tabarestan.info

«ناقصْ عقل» صفت پسران است، نه وزیر. مضافٌ الیـه کـه اسـم (وزیر) است، بر صفت مقَدم دانسته شده است. در *شاهنامه* نیز چنین ساختی را می‌بینیم:

همه دخت ترکان پوشیده روی
همه سـرو قَـد و هـمه مشک مـوی

(بیژن و منیژه)

پوشیده‌رویی که صفت «دخت» است و می‌بایست پس از آن ذکر می‌شد، بعد از «تُرکان» (مضافٌ الیه) نشسـته است. در بـیان گـفتار و محاوره، گاه نظیر ساخت سـعدی و فـردوسی یـافته مـی‌شود؛ مـانند گوشتِ گوسفندِ تازه به جای گوشت تازه‌ی گوسفند.

هم در سـاخت زبـان فـردوسی و سـعدی، هـم در سـاخت زبـان محاوره‌ی مذکور، تقَدم مضافٌ‌الیه باعث برجستگی، تأکید و تحکیم صفت شده است. به نـظر مـی‌رسد، سـاخت نـمونه‌های نـقل شـده از فردوسی و سعدی جنبه‌ی تصادفی داشـته و نـتیجه‌ی ضـرورت‌هایی

چون وزن و قافیه باشد؛ و آن بزرگان، آن‌ها را به قصد ابداع و آفرینش به کار نبرده باشند؛ چرا که اگر غیر از این بود، می‌بایست، نمونه‌های بی‌شمار دیگری نظیر آن را در آثار آنان دید.

۲- بی‌تردید «نیما» از خلق چنین ساختی اهداف ذیل را تعقیب می‌کرده است:

تبرستان www.tabarestan.info

الف - تکیه، تأکید، برجسته نمودن صفت و تحکیم مالکیّت. بار موسیقایی و ضربْ‌آهنگِ صفت که در پایان مصرع قرار می‌گیرد، این قصد شاعر را برآورده می کند.

ب- اشباع موسیقی کلام در مصرع، در نتیجه‌ی این جابه جایی.

ج- رسیدن به یک نوع ایجاز در لفظ و معنا؛ قرارگرفتن صفت بعد از مضافٌ الیه در پایان مصرع، هم باعث تداوم موسیقی و طنین در ذهن خواننده می‌شود، هم سبب تکمیل زبان می‌گردد. آن‌چنان که نتوان کلمه یا حتی حرفی را به مصراع افزود.

این ساخت ابداعی نیما توسّط شاگردان او و شاعران بزرگ روزگار ما، به ویژه مهدی اخوان ثالث مورد اقبال قرارگرفت و چندان با زبان او در آمیخت که جزء ویژگی‌های سبکی شعر او شد:

ما برای فتح سوی پایتخت قرن می‌آییم/ با چکاچک مهیب تیغهامان تیز

غرّش زهره دران کوسهامان سهم / پرش خارا شکاف تیرهامان تند نیک بگشاییم.

(آخر شاهنامه، ص ۸۲)

فروغ فرخزاد نیز به تأسّی از نیما این ساخت نحوی را به کار بسته است:

تبرستان
www.tabarestan.info

من به یک خانه می‌اندیشم / با نفس‌های پیچک‌هایش رخوتناک با چراغانش روشن، چون نی‌نی چشم...

در شعر ا. بامداد نیز می‌توان مواردی از کاربرد این ساخت نحوی را دید:

خورشید جست و جو / در چشمهای‌شان متلألی بود / و فک‌شان‌عبوس با صخره‌های پر خزه می‌مانست...

(هوای تازه ص ۴۳)

استخدام صفت به جای اسم از دیگر تجربه‌های نیما در نحو است. از تجربه‌های مهمّ زبانی شعر امروز، جابه‌جایی واحدها و اجزای ساخت عبارت کلام است. طبق قراردادها و قواعد نحوی زبان، صفت، وابسته‌ی اسمی است که پس از آن می‌آید و آن را توصیف می‌کند و گاه بنابر ضرورت‌هایی با حذف کسره، قبل از اسم همان وظیفه‌ی وصفی را که در حالت نخست داشته است، انجام می‌دهد. به عنوان نمونه؛ ترکیب

«مردبزرگ» به گونه‌ی «بزرگمرد» شکل می‌گیرد بدون این که در نقش توصیفی آن خللی وارد شود. فقط جای دو جزء ترکیب (اسم و صفت) عوض می‌شود. لیکن در شعر نیما با نوعی جابه جایی در ترکیب وصفی مواجه می‌شویم که کاملاً با آن چه که اضافه‌ی وصفی مقلوب می‌شناسیم، متفاوت است. به این معنا که صفت قبل از اسم می‌آید و به جای توصیف آن، خود نقشی اسمی می‌پذیرد و جایگزین آن می‌گردد.

www.Parestan.info

این بدعت نحوی به عنوان یک کشف زبانی در شعر معاصر مطرح می شود و کارکرد می‌یابد. استفاده از صفت، به جای اسم، اگرچه در زبان شعری گذشته به ندرت کارکرد دارد، لیکن توسّط «نیما» کشف، توصیف و تثبیت می‌گردد و به عنوان یک بدعت موفّق شاعرانه در شعر او و آثار شاعران پس از او در سطحی گسترده جلوه‌گر می‌شود:

این راست است، زندگی این سان پلید نیست/ پایان این شب
چیزی به غیر روشنِ روز سفید نیست.

(مجموعه کامل اشعار نیما، ص ۲۸۱)

«روشنِ روز»، هیچ شباهتی از نظر کارکرد و نقش، به «روزِروشن» ندارد. در «روزِ روشن» با موصوف (روز) و صفت (روشن) مواجهیم. «روشن»، وصف بخشی از خصوصیّات «روز» از جهت کیفیّت است. لیکن « روشن» در ترکیب «روشنِ روز» عهده‌دار وظیفه‌ی وصف، آن

چنان که معمولاً" صفت در ترکیب وصفی دارد، نیست و اصولاً" نقش آن در ارتباطش با بقیه‌ی اجزای عبارت آشکار می شود.

چنین ساخت نحوی در شعر برخی گویندگان بزرگ پارسی، سابقه‌ی کارکردی داشته است. به درستی نمی‌دانیم «نیما» آن را دیده بوده و یا ذهن خلاّق او، وی را به چنین کشفی هدایت کرده است. آن‌چه گفتنی است وی به خاطر چنین ارتکابی! (یا نظایر آن) بارها توسّط برخی هم‌عصرانِ دانشگاهی‌اش در محافل ادبی به بی‌سوادی متهّم می‌گردد. مطالعه‌ی نمونه‌هایی از این ساخت نحوی در شعر گذشتگان می‌تواند ما را در دریافت آن چه نیما از آن به عنوان یک کشف شاعرانه سود جسته است، یاری نماید:

از تو آبادِ ظلم ویران شد
با تو بنیاد عدل محکم باد

(دیوان انوری، ص ۱۰۷)

چو راه وصل جانان پیش گیرد
غم عالم به جان خویش گیرد
درازِ راه را کوته شمارد
چو شیر تند را روبَه شمارد

(ویس ورامین، ص ۱۸۴)

www.tabarestan.info تبرستان

هر کِشته‌ای ز سعی کشاورز نم گرفت
خشکِ مرا به جز ز سحاب تو نم کجاست

(دیوان پیشاوری، ص ۱۷۵)

جزء اوّل همه‌ی این ساخت‌ها، صورت و هیأت صفت را دارد، لیکن به جای وابستگی، تعریف و توصیف اسم، خود کارکرد اسمی یافته‌اند. به عبارت دیگر می‌توان گفت، جزء اول این ترکیب‌ها، اسم‌های مصدرند که نشانه‌ی مصدری (ی، ش و...) آن‌ها به کسره‌ی اضافی تغییر یافته است. از نظر کیفیّت نیز این ساخت را چنین می‌توان تحلیل کرد: در ترکیب «روز روشن» کارکرد کیفی، منحصر در «روز» است. لیکن «روشنِ روز» بیانگر کیفیّت هرچه در روز است، می‌شود؛ یعنی هرچه در «روز»، روشن است:

در بسیطِ خطه‌ی آرام می‌خواند خروس از دور...

(مجموعه‌ی کامل اشعار نیما، ص ۴۹۷)

در دلاویزِ سرای سینه‌اش برپاست غوغاها...

(همان جا، ص ۴۲۶)

اندر آرامِ سرای شهر نو تعمیر خود پویا ...

(همان جا،ص ۴۲۶)

«نیما» خود این ساخت نحوی را تلفیقی زبانی می‌داند که از

توانگری ذهنی و ذوقی شاعر سرچشمه می‌گیرد. در نظر او چنین دخل و تصرّف‌هایی در زبان از نمادگرایی (سمبولیسم) شعر ناشی می‌شود. «نیما» اعتقاد دارد، استعمال صفت به جای اسم، به ثروت شاعر از حیث مصالح سرودن می‌افزاید.[۹]

تبرستان www.tabarestan.info

چنان که شاگردان او و نیز غالب گویندگان امروز از این کشف بدیع به عنوان مصالحی که سبب توسعه‌ی گستره‌ی زبان و نهایتاً گسترش حوزه‌ی بینش می‌شود، بسیار سود برده‌اند. کم‌تر شاعری از معاصران می‌توان یافت که در آثارشان به استقبال این تجربه‌ی نیما نرفته باشند؛ از جمله:

ا. بامداد:

گر بدین‌سان زیست باید پست / من چه بی شرمم اگر فانوس عمرم را به رسوایی نیاویزم،
بر بلندِ کاج خشک کوچه‌ی بن بست...

(هوای تازه، ص ۱۳۵)

- اخوان ثالث:

ای فصلِ فصل‌های نگارینم / سردِ سکوت خود را بسرایم

(آخر شاهنامه، ص ۵۱)

شاهرودی:

... و بعد / دست از کبودِ حلقه رها کرد.

(گزیده‌ی شعرها، ص ۲۸۳)

آتشی:

تبرستان
www.tabarestan.info

بنشسته باغ، چادرش از نرمِ باد...

(گزیده‌ی اشعار، ص ۴۸)

نیما در قطعه‌ی «بندرگاه» ساختی را تجربه می‌کند که خواندنی است:

هیچ آوایی نمی‌آید از آن مردی که در آن پنجره، هر روز چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی

(مجموعه‌ی کامل اشعار...،ص ۵۱۰)

«بارانی» (صفت) با فاصله‌ای چشم گیر پس از «شبی» (موصوف) آمده است. «اخوان» در *عطا و لقای نیما* یوشیج درباره‌ی این تجربه‌ی «نیما» در فاصله انداختن میان موصوف و صفت و اختصاصاً در مورد سطر «چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی» می‌گوید: «خیلی هم ساده و هم زیباست. بلاغتی بلیغ را متضمّن است و از این ساده‌تر دیگر چه می‌خواهید که یعنی، چشم در راه شبی بارانی مانند امشب بود.[۱۰]

همین تجربه‌ی «نیما» در شعر «اخوان ثالث» با بلاغتی کم نظیر، دیگر باره آزموده می‌شود:

هزاران کار خواهد کرد، نام آور / هزاران طرفه خواهد زاد
از او بشکوه.

تبرستان
www.tabarestan.info

(از این اوستا، ص ۱۷)

طبیعی است، هم نیما و هم اخوان با انتقال صفت به پایان سطر، ضمن برجسته کردن آن، تکیه و تأکیدش را مدِّ نظر داشته‌اند و این، به‌خاطر نقش ویژه‌ای است که صفت در میان مجموعه‌ی عناصر مصراع برعهده دارد.

* * *

از کوشش‌های ارزنده‌ی نیما در زمینه‌ی ایجاز، کاربرد ویژه‌ای است از «هرچه». تقریباً غالب دستور نویسان «هرچه» را ضمیر مبهم خوانده‌اند. در شعر نیما گونه‌ای « هرچه» کارکرد یافته است که به طور کلّی با آن چه ضمیر مبهم خوانده می‌شود، متفاوت است:

جاده خالی است فسرده است امرود / هرچه می‌پژمرد از
رنج دراز

(مجموعه‌ی کامل اشعار نیما، ص ۴۱۲)

می‌رود او نه به پا / کرده در راه گلو، بغض گره / هرچه می‌گردد با

او از جا / هرچه، هرچیز که هست از بر او...

(همان جا، ص ۴۱۲)

هرچه با رنگ تجلّی رنگ در پیکر می‌افزاید / می‌گریزد شب، صبح می‌آید.

به رغم نظر اخوان ثالث[۱۱]، نیما همیشه «هرچه» را در معنای «هرچیز» و «همه چیز» به کار نمی‌بَرد. اگر چنین بود، لزومی نداشت، که در سطر سوم، پاره‌ی دوم، بعد از «هرچه» «هرچیز» را در همان معنا بیاورد و زبانش را به حشوی ملال آور دچار کند.

www.tabarestan.info تبرستان

هرچند زبان نیما به ندرت ممکن است به این آفت دچار شده باشد. به نظر می رسد در «هرچه» نوعی حذف اتفّاق افتاده است؛حذفی از آن نوع که در «واو»های ایجاز* می‌بینیم:

دیدم و آن چشمِ دلْ سیه که تو داری
جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

(حافظ)

= دیدم و به این نتیجه رسیدم...

هنگامی که این سطر نیما «هرچه می‌پژمرد از رنج دراز» را معنا کنیم و بخواهیم آن را به زبان نثر بنویسیم، ناگزیریم پس از «هرچه»

---

* اصطلاح «واو ایجاز» را نخستین بار در **موسیقی شعر**(ص۲۳) دیدم.

عبارتی را مثل «در این جهان است» (هرچه در این جهان است) را بگنجانیم و «هرچه» را این چنین گسترش دهیم تا به مفهوم آن در ساختمان عبارت دست یابیم. آن بخش از جمله که ما در گسترش سازه‌ی «هرچه» آورده‌ایم، بخش حذف شده در ساخت و کاربرد «هرچه» در شعر نیماست:

تبرستان www.tabarestan.info

... هرچه در دیده‌ی او ناهنجار/ هرچه‌اش در بر، سخت و سنگین.

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۴۱۳)

دکتر شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر، نمونه‌هایی از این ساختار را در شعر سعدی نشان داده است. این نمونه‌ها نمایانگر این واقعیت است که در نظر شاعران بزرگ، پیوسته ساختار نحوی زبان، همان اهمیّتی را در آفرینش زیبایی داراست که ساختار صرفی و واژگان. و بیشتر، این معماری کلام (نحو) است که شاعران را در رسیدن به یک مشخصّه‌ی زبانی و سبکی یاری می‌کند؛ هرچند نقش مفردات کلام را در زبان نمی‌توان نادیده گرفت. عبدالقاهر جرجانی که بزرگ‌ترین نظریه پرداز بلاغت در ایران و اسلام است، بلاغت و تأثیر را منحصر در حوزه‌ی ساختارهای نحوی زبان می‌داند و آن را علم «معانی‌النحو» می‌خواند. منظور از علم «معانی نحو» آگاهی شاعر

ادیب است از کاربردهای نحوی زبان و این که هر ساختاری، در چه حالتی، چه نقشی می‌تواند داشته باشد.[۱۲]

سعدی در چند جا در کنار کاربرد «هرچه»، «هرکه» را نیز، با همان بُرد نحوی (حذف) به کار گرفته است. «شاید نیما بدون این‌که توجّهی به شعر سعدی داشته باشد، تصادفاً به چنین حذفی دست یافته است.[۱۳]»

تبرستان
www.tabarestan.info

چون مرا عشق تو از هرچه جهان باز استد
چه غم از سرزنش هرکه جهانم باشد
اگرت به هرکه دنیا بدهند، حیف باشد
و گرت به هرچه عقبی بخرند، رایگانی

(کلیات سعدی ص ۴۲۶و۴۸۱)

(به نقل از *موسیقی شعر*، ص ۳۲)

در نمونه‌هایی که از سعدی نقل شد «هرکه و هرچه»ی ایجاز با «جهان و دنیا» همراه است. به نظر می‌رسد قلمروی کاربرد «هرچه و هرکه» در شعر «نیما» در مقایسه با کاربرد شیخ اجل، حوزه‌ی گسترده‌تری داشته باشد.

«ا. بامداد» در *باغ آینه* ص ۱۲و۱۳ «هرچه»ی ایجاز را با همان صورتی که نیما تجربه کرده، به کار برده است:

مـــــثل ایـــــن است، در ایـــــن خـــــانه‌ی تـــــار
هـــــرچـــــه بـــــا مـــــن ســـــرِکین است‌و عـــناد
مـــــثل ایـــــن است کـــــه پـــــوشیده، در اوست
هـــــرچـــــه از بـــــود، زغـــــم پـــــیراهـــــن

www.tabarestan.info تبرستان

آن‌چه عبدالعلی دستغیب در خصوص این پاره از شعر شاملو در کاربرد «هرچه» گفته و آن را به دلیل حذف فعل بدون قرینه، غلط آشکارِ دستوری دانسته است،[۱۴] درست و منطقی نخواهد بود، اگر چنین اشکالی بر «بامداد» وارد باشد، لزوماً بر سعدی و نیما نیز وارد خواهد بود.

* * *

تلاش‌های نیما در راستای نوآوری نحوی، حوزه‌ی حروف را نیز در برگرفته است؛ مانند استخدام «واو» عطف در آغاز شعر و یا در آستانه‌ی مصرع‌ها:

زیر باران نواهایی که می‌گویند:
باد رنج ناروای خلق را پایان
وَ به رنج ناروای خلق هر لحظه می‌افزاید
مرغ آمین را زبان با درد مردم می‌گشاید:
رستگاری روی خواهد کرد

وَ شب تیره بَدَل با روز روشن گشت خواهد، مرغ می‌گوید:

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۴۹۲)

پیشینه‌ی صدرنشینی «واو» عطف در شعر، به قرن‌های آغازین شعر فارسی، در آثار شاعران مکتب خراسانی می‌رسد. «واو» صدرنشین در آثار برخی شاعران عراقی و مشروطه نیز یافته می‌شود و نیما از آن‌جا که از حیث زبان پیرو مکتب خراسانی است، تردیدی نیست که در احیا و تثبیت این سنّت، از شعر حوزه‌ی خراسان تأثیر پذیرفته است.

بیار آن می که پنداری روان یاقوت ناب استی
و یا چون برکشیده تیغ، پیش آفتاب استی

(گزیده‌ی اشعار رودکی، ص ۴۴)

نگهبان گنجی تو از دشمنان
و دانش نگهبان تو، جاودان

(ابوشکور بلخی)

و علیک السلام میر آخور
صاحب اسب و استر و اشتر

(دیوان ایرج میرزا، ص ۱۳۹)

احیای این سنّت در شعر نیما، به دلیل روشن دیگری نیز می‌تواند مرتبط باشد و آن نزدیک کردن زبان شعر به گفتار و بیان عامّه است.

www.tabarestan.info تبرستان

شکّی نیست که نیما با بهره گیری از سادگی بیان، واژگان مردمی و ساختار نحوی زبان مردم و از همه مهم‌تر تماس بی واسطه با طبیعت در شعر خراسان کوشیده است هرچه بیشتر به زبان مردم نزدیک شود. کاربرد،«واوِ» عطف در آغاز مصراع، در ایجاد صمیمّیت بیان و صورت طبیعی کلام، بی‌تأثیر نیست:

www.tabarestan.info تبرستان

نازک آرای تن ساق گلی /که به جانش کِشتم

وَ به جان دادمش آب ای دریغا به برم می‌شکند.

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۴۴۴)

و همه دنیا خراب و خرد از باد است/ و به ره نی زن که دایم می نوازد نی ...

(همان جا، ص ۵۰۵)

در شعر پس از نیما نمونه‌های زیادی از کاربرد «واو» در آغاز مصراع یا در آستانه‌ی شعر می‌توان یافت. این سنّت که در شعر بسیاری از شاگردان نیما از عوامل قدرت و زیبایی آفرینی زبانی محسوب می‌شود، در سال‌های اخیر لقلقه‌ی زبان برخی جوانان شده است. برخی، هرگاه ذهن و ذوقشان در جریان سرودن، اجازه‌ی ادامه وزن را نمی‌دهد و یا سیلابی گرسنه در آغاز مصراع دهان می‌گشاید، به «واو» عطف پناه می‌برند و آن را در آستانه‌ی مصراع می‌کارند تا کاستی وزن

را برطرف کنند.

نمونه‌های چنین کاربرد نادرست در شعر این سال‌ها چندان زیاد است که به نظر می‌رسد نیازی به ارائه‌ی نمونه نباشد.

غیر از حرف عطف «واو»، حرف‌های اضافه، به ویژه حرف «از» در شعر «نیما» کارکرد خاصّی دارند:

تبرستان www.tabarestan.info

و به مانند چراغ من / نه می‌افروزد، چراغی هیچ / نه فروبسته به یخ، ماهی که از بالا می‌افروزد.

(همان جا، ص ۴۸۸)

در سطر پایانی، حرف اضافه «از» به جای حرف «در» نشسته است. حرف «از» با فعل «می‌تابد» معنی را منتقل می‌کند و با فعل «می‌افروزد» حرف «در» تناسب وهماهنگی بیشتری دارد. در شعر و نثر گذشته‌ی ما مثل *مخزن الاسرار* و *مرزبان نامه*، کارکرد «از» به جای «در» پیشینه دارد. نیما با آثار شعر و نثر گذشته به ویژه آثار نظامی الفت خاصّی داشته است. بنابراین ممکن است در این موردِ به خصوص از نظامی تأثیر پذیرفته باشد. در برخی شعرهای دیگر نیما نیز ردّ تأثیر و نفوذ زبان نظامی را می‌توان پی‌جویی کرد. تصادفاً در *مخزن الاسرار* نیز حرف «از» با فعل «افروختن» به کار رفته است:

بـــر هـــمه ســـرخـــیل ســـرِخیر بـــود
قـــطبِ گـــرانْ ســـنگِ ســـبک ســـیرْ بـــود
شـــــمع الهـــــی ز دل افـــــروخته
درس ازل تـــــــا ابـــــد آمـــــوخته

(مخزن الاسرار، ص ۱۷۵)

www.tabarestan.info تبرستان

در مرزبان نامه نیز حرف «از» به جای «در» به کار رفته است:

«و پنداری این عروس زیبا که از درون پرده‌ی خمول بماند و چون دیگر حواری منشآت در برّ و بحر سفر نکرد.»

(مرزبان نامه، ص ۴۰)

شکل طبیعی کلام « در درون پرده‌ی خمول...» است نه «از درون پرده ...» در قطعه‌ی «نخستین ساعت»، نیما دوبار دیگر «از» را به جای «در» به کار برده و زبان خود را اندکی غیرعادی کرده است:

در نخستین ساعت شب، هرکس از بالای ایوانش چراغ اوست.

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۵۰۱)

در ساحت دهلیز سرای من و تو /مردی است نشسته‌از برش مشعل‌نور...

(همان جا، ص ۳۰۷)

در کنار نوآوری‌های نیما در قلمروی نحو، نوعی حذف و تخفیف نیز در ساختار زبان به چشم می‌خورَد؛ مثل حذف صفت اشاره‌ی «آن»

و «یِ» وحدت در ترکیب‌های وصفی زمانی و حذف «ی»نکره / وحدت، در اسم‌های نکره:

هنگام که گریه می‌دهد ساز/ این دود سرشت ابر بر پشت/
هنگام‌که نیل چشم دریا/ از خشم به روی می‌زند مشت.

(همان جا، ص ۴۵۴)

www.tabarestan.info تبرستان

به جای «هنگام که» می‌بایست «هنگامی که» یا«آن هنگام که» می‌نشست. نیز در نمونه‌های ذیل، شکل‌های متنوّع‌تر از این حذف را می‌یابیم:

چه کند گر برود یا نرود/ دَم که با ماتم خود می‌گردد

(همان جا، ص ۴۱۶)

می‌رسد ناله‌ای از جنگل دور /جا که می‌سوزد، دلْ مرده چراغ...

(همان جا، ص ۴۱۷)

نمونه‌های بی‌شماری از این کارکرد؛ مثل «زمان که» به جای «زمانی‌که» «وقت که» و ... در شعر نیما و به تبع آن در شعر شاعران امروز می‌توان یافت. آن‌چه گفتنی است، این است که این شکل ویژه‌ی زبانی گرچه در شعر معاصر نخستین‌بار، در آثار نیما یافته شده و به زبان شاعران پس از او سرایت کرده است، لیکن از ابداعات شعری وی

نیست. کار نیما کشف و رواج و توسعه آن به عنوان یک سنّت در زبان شعر امروز بوده است و نه بیشتر.

در جایی خاقانی «گه» (گاه) را به جای «گاهی که» و «آنگاه» آورده است و با این حذف که در ساختمان کلمه صورت داده به نوعی ایجاز نیز رسیده است:

www.tabarestan.info تبرستان

آه از این گریه که گه بندد و گه بگشاید
گه به کعب آید و گاهی به کمر، می‌نرسد
گه که بگشاید، جیحون سوی آموی شود
گه که بسته شود آتل به خزر می‌نرسد
سر و زر باز که نامرد بود، مرد که او
غم مال و غم جان و غم دلبر دارد[۱۵]

این ساخت نحوی در شعر نیما از بسامد قابل توجهی برخوردار است. مخاطب از روبه‌رو شدن با چنین نظامی در شعر نیما احساس قرابت و زیبایی بیشتری می‌کند. شاید دلیل آن، انتظاری است که مخاطبان شعر امروز از نیما دارند. نیما غالباً در برابر زبان، شاعری دست و پاگم کرده و تسلیم نبوده است و بسیاری از ابداعات او معلول شجاعت و شهامت وی است. در هر حال این سنّت زبانی در آثار شاعرانِ پس از نیما، به‌زیباترْگونه‌ای، توسعه و نمود می‌یابد:

هیچ میخ ایستاده بر جا خشک / بی‌تکان، مرده به دست و پای /
بی‌که هیچ از لب برآید نعره‌شان ...

(از این اوستا، ص ۳۷)

چه برهوتی در کویرشان کولاک می‌کرد / هنگام که دلت / آن
موزه‌ی عتیق عطش را به جرعه‌ای / لاجرعه و گوارا / تهدید
می‌کردند...

(گنجشک و جبرئیل، ص ۷۵)

نوآوری نیما به ابداع شکل‌های جدید نحوی منحصر نمی‌شود. وی در گستره‌ی واژگان و مفردات نیز نوآور است و همه‌ی این‌ها به استناد و به پشتوانه‌ی نظریّه‌ها و دیدگاه‌های وی در جهت کمال بخشیدن به زبان شعر شکل می‌گیرد. همو معتقد است: «زبان،ناقص است و کوتاهی دارد و فقیر است. رسایی و کمال آن به دست شاعر است... اشعار حافظ و نظامی، نسبت به زمان خود، این معنا را می‌رسانند.[۱۶]»

کامل کردن زبان در پاره‌ای موارد از استخدام واژگان خاص و کاربردِ طبیعی آن‌ها و گاه شکستن قراردادهای دستوری به‌دست می‌آید. نیما به هیچ‌روی ، کلیشه‌ها و قواعد دیکته شده‌ی پیشین را نمی‌پذیرد. به اعتقادِ او، قراردادها، در هماهنگی با معنا و محتواست که

www.tabarestan.info تبرستان

شکل می‌گیرند. کلیشه ستیزی نیما گاه تا آن حدّ است که در جایی آن قواعد دیکته شده را تلقینات شیطان می‌داند.[۱۷] در نگاه او هیچ واژه‌ای به خودی خود و فی‌ذاته، شاعرانه یا غیر شاعرانه نیست. تنها کاربرد آن و کارکردی که می‌یابد، تعیین کننده‌ی شاعرانه بودن یا نبودن آن است. این نکته که برخی واژه‌ها شاعرانه و برخی نیستند، مربوط به شرایطی است، که «شعر تماس مستقیم خود را با واقعیّت از دست می‌دهد و شاعران از روی دیوان‌های یک‌دیگر شعر می‌گویند.[۱۸]»

تبرستان www.tabarestan.info

اگر قرار باشد تقسیمی هم در مورد واژه‌ها صورت بگیرد، باید آن‌ها را به تعبیر «ا.بامداد» به گناهْ‌کار و بی‌گناه تقسیم کرد.

تغییر ساخت سازه‌های واژگانی و خلق نوعی دیگر از آن، جنبه‌ی دیگر نوآوری صرفی نیماست.

او این تغییر را برای عرضه‌ی معانی تازه انجام می‌دهد. نیما برای کلمات آشنا که معنای آشنایی نیز دارند، معانی ناآشنایی که مورد نظر خود اوست وضع می‌کند. این معنا، به قدری درست به کلمه داده می‌شود، که همیشه همراه خود کلمه بدون احتیاج به توضیح و تحشیه با کمک سیاق عبارت و همسایگی‌های دیگر، به ذهن وارد می‌شود. فی‌المثل از «بستن» معانی «شکفتن» و «پیدا شدن»، و از «نقش بستن»، «طرح ریختن» را طلب می‌کند:

هیبت مدهش دریای گران اندر سر
بست اندیشه‌ی غرّیدن و توفیدن آرام آرام

(مانلی)

گفتمش خنده نبندد پس ازاین، آفتابی، نه چراغی، با من

(درفروبند)

تبرستان www.tabarestan.info

یا نمونه‌های دیگر نظیر «خنده خواهد بست»، «تصویر می‌بندد» و «شکستن» که با خواب و یا «بوسه» می‌آید:

نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک / غم این خفته‌ی چند خواب در چشم ترم می‌شکند.

(مهتاب)

با تن خاک بوسه می شکند...

(خروس می‌خواند)

و به همین شیوه در بسیاری از لغات آن چه نیما طلب می‌کند، چیزی است که تا زمان او شاعر و نویسنده‌ای طلب نکرده است. این کار، گذشته از یک نوآوری لغوی، تأمین یک زندگی تازه برای بعضی واژه‌هاست. واژه‌هایی که تا آستانه‌ی فراموشی و طرد می‌روند و دوباره حیات شاعرانه‌شان را از سر می گیرند[۱۹]. خودِ نیما نیز در این‌باره در «حرف‌های همسایه» به شاگردانش توصیه می‌کند که «یک توانگریِ

بیشتر، آن وقت برای شما پیدا می‌شود که خودتان تسلّط پیدا کرده، کلمات را برای دفعه‌ی اوّل برای مفهوم خود استعمال کنید[۲۰].»

در حوزه‌ی مفردات نیز، نیما واژه‌های تازه‌ای ساخته است. از جمله، شکل و صورت تازه‌ای از فعل ساخته و آن‌ها را در معانی ویژه‌ای به‌کار برده است؛ مثل «خنده بستن»، «اندیشه بستن» (که قبلاً اشاره شد) و خنده آموختن ...

تبرستان www.tabarestan.info

صبح چون کاروان دزد زده / می‌نشیند فسرده / چشم بر دزد رفته می‌دوزد / خنده‌ی سرد را می‌آموزد.

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۲۸۸)

و «ساز دادن» به جای «ساز زدن»

هنگام که گریه می‌دهد ساز / این دود سرشت ابر بر پشت

در این‌جا نیما «زدن» را در این فعل ترکیبی، تغییر داده، و صورت ویژه‌ای از یک فعل ساخته است: «سازدادن» به جای «ساز زدن». همو در *حرف‌های همسایه* در مورد بازسازی و بازآفرینی صورت‌های فعلی می‌گوید: «خیال نکنید قواعد مسلّم زبان در زبان رسمی پایتخت است. زور استعمال، این قواعد را به وجود آورده است؛ مثلاً به جای «سُرخورد» «سُر گرفت» و به جای «چیزی را از جا برداشت»، «چیزی را از جا گرفت» را با کمال اطمینان استعمال کنید، یک توانگری بیشتر آن

وقت برای شما پیدا می‌شود، که خودتان تسلّط پیدا کرده کلمات را برای دفعه‌ی اوّل برای مفهوم خود استعمال می‌کنید.[۲۱]»

زیباترین نمونه‌ی بازآفرینیِ فعلی (علاوه بر نمونه‌هایی که نقل شد) در شعر نیما، کاربرد فعل «شکستن» برای «خواب» است که قبلاً نیز بدان اشاره رفت:

... غم این خفته‌ی چند / خواب در چشم ترم می‌شکند.

(ص ۴۴۴)

تبرستان www.tabarestan.info

سابقه‌ی استعمال «خواب شکستن» به سده‌های ده و یازده و در آثار عرفی شیرازی و طالب آملی ... می‌رسد. به نظر می‌رسد، این نوعِ فعلی، پس از آن‌ها تا نیما، کارکرد نداشته و در فرهنگی نیز ضبط و ثبت نشده باشد:

زلفت بـــه جـــهان فکـــند آشـــوب
در دیـــده‌ی فـــتنه خـــواب بشکست

(کلیات عرفی، ص ۲۹۰)

زلفت چـــو پـــی عـــتاب بشکست
در چشـــم ستیزه خـــواب بشکست

طالب آملی (آتشکده‌ی آذر، ۸۹۴)

(هر دو بیت به نقل از بدعت‌ها و بدایع...،ص۳۹۵)

از دیگر نمونه‌های موفّق بازآفرینی صورت‌های فعلی در شعر نیما می‌توان به کاربرد فعل «ایستادن» برای «هوا» اشاره کرد:

هست شب همچو ورم کرده تنی گرم، در استاده هوا

(مجموعه‌ی کامل اشعار...،ص ۵۱۱)

www.tabarestan.info تبرستان

هرچند کاربرد شکل فعلی «ایستادن» به صورتی کاملا" متفاوت از کارکرد خاصّش در زبان پیش از نیما پیشینه داشته است، لیکن از آن‌جا که نمونه‌های این کاربرد در گذشته بسیار شاذ و اندک بوده و از سویی دیگر به علّت برخورد کاملا" تازه و متفاوت نیما با این فعل، می‌توان آن را برای وی نوعی نوآوری محسوب کرد. در *تاریخ بیهقی* دوبار، «ایستادن» برای « هوا» به کار رفته است:

... و هوای بلخ گرم ایستاد.

(ج۲ ص۴۹۳)

... هرچند هوا گرم ایستاده بود و امیر قصد خوارزم کرد...

(ج۳،ص ۱۱۱۰)

نیما گاه «هوا» را سرد، «ایستاده» می‌بیند:

مانند روز نقش هوا ایستاده سرد...

(مجموعه‌ی کامل اشعار...،ص ۴۵۵)

و بیهقی روز را «گرم» ایستاده می‌بیند، هم‌چنان که «هوا» را:

بسیار رانده بود و روز گرم ایستاده...

(تاریخ بیهقی، ج ۳ ص ۹۳۶)

واژه سازی‌های «نیما» نیز گاه، دیدنی است. او مثل همه‌ی شاعران بزرگ بر اشیایی که کشف می کند، نام نهاده و یا آن‌ها را وصف می‌کند؛ مثل «نازک آرا» «دوزخ آرا» «روشن آرا»، «سردی آرا» و ...

نازک آرای تن و ساق گلی / که به جانش کشتم...

www.tabarestan.info تبرستان

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ۴۴۴)

گرم شد دَم نواگر او / سردی آور شب زمستانی /

کرد افشای رازهای‌مگو / روشن آرای صبح نورانی .

(همان جا، ص ۴۲۱)

در همه‌ی این واژه‌ها که ذکر شد، بن مضارع «آرا» را می‌بینیم. چنین بهره‌مندی‌هایی از ریشه‌های فعلی در شعر نیما، که منجر به ابداع واژه‌های زیبا و درخشانی شده‌اند، کم نیستند.

اخوان ثالث «نازک آرا» را در شعر نیما «به نازکی آراینده» یا به «نازکی و نازکانه آرایش کننده» معنی می کند[۲۲]. و خود، «روشن آرا»ی نیما را به زیباترین صورتی به کار می‌گیرد:

بامدادان نازنین خاوری چون چهره می‌آراست /

روشن آرایانِ شیرینکار پنهانی

گفت راوی: بر دروغ راویان بسیار خندیدند.

(از این اوستا،ص۳۹)

از واژه‌های وصفی و ابداعی نیما «به جان باخته» است، در این عبارت:

صبح می‌خواهد کز مبارک دَم او / آورم این قوم به‌جان‌باخته را بلکه خبر...

تبرستان
www.tabarestan.info

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۴۴۴)

و به همان قیاس واژه‌های «به نوک آلوده» (ص ۲۹۶) و «به‌جان‌مُرده» (ص ۳۸۴) را برآورده است، که می‌تواند شکل دست‌کاری شده و وصفی از ساختار عبارت فعلی «به دست و پای بمرد» بیهقی باشد:

... خوارزمشاه سخت نومید گشت و به دست و پای‌بمرد...

(تاریخ بیهقی ،ج ۱، ص ۵۱)

البته ابداع و ساخت فعل‌های تازه یا مسخ واژه‌ها در شعر نیما، همیشه با توفیق همراه نیست، گاه به شدّت به زبان او آسیب می‌رساند:

گیسوان درازش همچو خزه که برآب / دور زد به سرم فکنید مرا...[۲۳]

(مجموعه‌ی کامل اشعار نیما،ص ۵۰۷)

«فکنید» ساخت ابداعی نیما از «افکند» است که حتی به سختی قابل تلفّظ است. نیز «بشکافیده» که از مصدر «شکافتن» ساخته شده در سطر ذیل:

همچو ماهی به شبی بر مرداب / بشکافیده ز ابری پیکر...

(همان جا، ص ۴۴۱)

تبرستان www.tabarestan.info

و یا فعل «شیفتن» که بسیار زمخت است و معنای روشنی ندارد.

من چرا شیفتم از این سخنان / چاشنی بخش سخن‌های زنان...

(همان جا، ص ۳۶۹)

اگر منظور از «شیفتن» آشفته شدن باشد نابه‌جاست و با سنّت نوآوری نیما نیز تطبیق نمی‌کند. نظامی یک بار «شیفتن» را در *مخزن‌الاسرار* در معنای «آشفتن» آورده است:

شیفتن خاک سیاست نمود

حلقه‌ی زنجیر فلک را چه سود

(مخزن الاسرار، ص۳۶۳)

به نظر می‌رسد، نیما معنای اخیر، «آشفتن»، را اراده کرده است که با ساختار جمله نیز مطابقت دارد و آن را معنادار می‌کند. در این صورت هم، زبان وی چندان از رسانگی بهره‌مند نیست. ضمن آنکه جنبه‌ی باستان‌گرایی (آرکاییسم) در این عبارت چندان ظاهر نشده

است.

کار واژه سازی نیما به نمونه هایی که پیش از این ذکر شدند، محدود نمی شود، واژه‌های برساخته‌ی بسیاری را می توان در گنجینه‌ی زبان شعرهای او یافت که هر یک با معنا و ساختی که دارند، از منظر زیبایی شناسیِ زبان، قابل مطالعه‌اند که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

www.tabarestan.info تبرستان

دلاشوب = نگرانی (قطعه‌ی خونریزی)

روشنان= ستارگان (قطعه‌ی: قلعه سقریم)

پایْ آبله= پایِ آبله زده (قطعه‌های: مهتاب، او را صدا بزن و ...)

ناهشیار= ناآگاه (قطعه‌ی: برف)

کِشت گاه= مزرعه (قطعه‌ی: داروگ)

و ...

گاه در شعر و نثر نیما کلمات جمع را می‌یابیم که دوباره جمع بسته می‌شوند و غالباً هم با توفیق همراه نیستند:

به او هزار بارها[۲۴] /ز روی پند گفته‌ام...

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۵۱۳)

«هزار» در حکم عدد جمع است، بنابراین باید، معدود (بار) صورت مفرد، داشته باشد. صورت صحیح ، «هزاربار» یا «هزاران بار»

است. که ضرورت وزنی ، آن را بدین صورت که خوانده‌ایم، شکل داده است.

این ضعف زبانی را در یکی از نامه‌های او به «شین پرتو» نیز می‌بینیم:

یک نفرهایی که دُم گاوی علم کرده‌اند، تا تنه میمون شده‌اند...

(درباره شعر و شاعری ، ص ۳۰۲)

تبرستان www.tabarestan.info

نیما، گاه، قید را نیز جمع می بندد، هرچند ممکن است ضرورت‌های وزنی او را در خروج از قواعد زبان ناگزیر کرده باشد، امّا آن چه فراهم آمده، شکل تازه‌ای از برجسته‌سازی زبانی است. نگاه کنید:

عاشق: این‌ها سخن‌های تو بود

حرف بسیارها می توان زد

(مجموعه‌ی کامل اشعار نیما، ص ۵۶)

نشانه‌ی جمع گرفتن قید «بسیار» به رغم غرابتی که به همراه دارد، در زبان نیما خوش نشسته و با وضوح بسیار، مؤکّد شده است.

یا «هنوزها» که نیما آن را به قیاس « حالا حالاها» در بیان محاوره ساخته است:

بگذار، هنوزها مخفی بمانم...

(نامه های نیما، ص ۲۶)

شاملو و سپهری نیز تجربه ی نیما را در جمع بستن قید، تکرار کردند. زیباترین این نمونه ها را می خوانیم:

تبرستان www.tabarestan.info

این بازوان اوست / با باغهای بوسه‌ی بسیارها گناهش

(مرثیه‌های خاک، ص ۸۸)

در وسط این همیشه‌های سیاه/ حرف بزن خواهر تکامل خوشرنگ

(هشت کتاب، ص ۴۰۲)

* * *

در کنار نوآوری، سنّت گرایی و روی‌کرد به ساختارها و مفردات نظم و نثر فارسی نیز جای ویژه‌ای در زبان نیما دارد. پیر یوش اساساً پیش از این که دست به تجربه‌های جدیدی در قلمروی شعر پارسیِ معاصر بزند و نام خویش را بر قلّه ی آن به اهتزاز درآورد، شاعری با سنتّهای زبانی و سبکی خراسان است (سبک خراسانی). این تعلّقِ ذوقی و سبکی حتّی پس از توفیق او در خلق شعر موسوم به «نو» (نیمایی) در زبان او حفظ می شود. بسیاری از سنتّهای زبانی سبک خراسانی در شعر او با همان ساختار قدیمی مجال ورود می یابند.

مانند کاربرد«ی» اشباع شده‌ی ساکن به جای کسره‌ی اضافی:

از درون پنجره‌یْ همسایه‌ی من / یا ز دیوار شکسته‌یْ خانه‌ی من...

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۲۹۷)

در دره‌ی سرد و خلوت نشسته / همچو ساقه‌یْ گیاهی فسرده...

www.tabarestan.info تبرستان

(همان جا، ص ۳۸)

که یادآور زبان این بیت مثنوی است با ساختمان ترکیب «سرمه‌ی‌نیستی»:

زان که سرمه‌یْ نیستی در می‌کشد
باده از تصویر شیطان می‌چشد

(دفتر۲،ج ۲،ص۱۳)

و این بیت ناصر خسرو:

بدیدی به نوروز گشته به صحرا
به عیّوق مانده لاله‌یْ طری را

(دیوان، ص ۱۴۲)

و یا آن‌جا که حرف‌های متحرّک یک واژه را ساکن می‌کند از سنّت پیروی می‌نماید و این وقتی اتفّاق می‌افتد، که حرف متحرّک، حرف

آخر مضاف باشد که به ضمیر متصّل اضافی متصّل می‌شود:

آی آمد پدرش / همه‌ی جانْش شتاب / به هوای پسرش...

(مجموعه‌ی کامل اشعار...،ص ۳۳۲)

www.tabarestan.info تبرستان

پهنه ور دریا! که چون من دلْت ناساز آمده

(همان جا،ص ۱۵۸-۹)

البته در این عبارت‌ها به روانی و سیّالی زبان نیما لطمه وارد شده است؛ از جمله: قرارگرفتن « ش » شتاب، بی‌فاصله در کنار « ش » ساکنِ « جانْش » نوعی تنافر حروف پدید آورده است. در شعر حوزه‌ی خراسان نمونه‌های بسیار زیادی از چنین مقوله‌ی سبکی می‌توان دید:

داد در خلق جهان جمله پدرْشان گسترد

چه عجب گر پسران همچو پدر دادگرند

(دیوان ناصر خسرو، ص۶۶)

شیر دادار جهان بود، پدرْشان نه شگفت

گر از ایشانِ بِرمَند این که یکایک حُمرند

(همان جا، ص۶۶)

گفتنی است زبان انعطاف پذیر و گاه آسان‌یاب اخوان ثالث، چنین کاربردی را حتّی اگر نتیجه‌ی یک ضرورت و ناگزیری وزنی باشد، بسیار طبیعی جلوه می‌دهد:

جز پدرْم آیا کسی را می‌شناسم من / کز نیاکانم سخن گفتم.../
جز پدرْم آری، من نیای دیگری نشناختم هرگز...

(آخر شاهنامه، ص ۳۴)

تبرستان
www.tabarestan.info

شکل دیگر گرایش نیما به عناصر سنّت را می توان در کارکرد کلاسیک حروف، در زبان وی جُست. در یک توصیف ساده می‌توان گفت که باستان‌گرایی (آرکاییسم) در حروف عبارت است از سرپیچیِ شاعران از کاربرد حروف در معنی، مفهوم و ساختمان امروزین و پیروی از سنّت‌های قدما در کاربرد آن‌ها (هم از جهت معنا و هم ساختمان) و نیما از آن دسته شاعران است:

پادشاه فتح بر تختش لمیده است / لحظه‌ای چند استراحت را /
مست برجا آرمیده است.

(مجموعه‌ی کامل اشعار، ص ۴۲۴)

حرف «را»، (در سطر دوم) در هنجار زبان امروز نشانه‌ی مفعول و لزوماً متعلّق به فعل متعدی است، در حالی که در شعر نیما، «را» به تقلید از سنّت، مربوط به کاربرد حروف در گذشته به معنای «برای» آمده

است؛ مانند «را» در عبارت‌های ذیل از *شاهنامه* و *گلستان*:

پـــذیره شـــدن را بـــیاراستند

مـــی و رود و رامشگـــران خـــواستند

(پادشاهی فریدون و منوچهر)

www.tabarestan.info تبرستان

(پذیره شدن را= برای پذیره شدن)

منّت خدای را - عزّو جل - که طاعتش موجب قربت است و ...

منّت خدای را= منت برای خداست. در دستور زبان فارسی، این «را» ، «را»ی اختصاص نامیده شده است.

هم‌چنین کاربرد «با» به معنای «به» و «به» به معنای «در» را در شعر نیما بسیار می‌توان یافت:

بر خرام، که بر آن تپه‌ها به جاست / جغد هم با من می‌پیوندد.

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۴۴۰)

و قصّه‌های جان شکر غم / خواهم شدن بَدَل / با قصه‌های خشم.

(همان جا، ص ۳۴۵)

در مثنوی نیز همین کاربرد (با=به) را می‌بینیم:

با تـــو مـــی‌گفتم، نـــه بـــا ایشان ســـخن

ای ســـــخن بـــخش نـــو و آن کـــهن

(دفتر۳، ج۳، ص۶۶)

و در *تاریخ بیهقی* نیز می‌خوانیم:

هیچ نبشته نیست که آن به یک بار خواندن نیرزَد، و پس از این عصر مردمان دیگر عصر با آن رجوع کنند.

(ج ۱، ص ۱۶۱)

تبرستان www.tabarestan.info

«به» به معنای «در»:

این منم مانده به زندان شب تیره که باز/ شب همه شب /
گوش بر زنگ کاروان استم.

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۵۱۷)

ناشکیباست، به دل قایق‌بان/ شب پر از حادثه، دهشت‌افزاست.

(همان جا، ص ۵۱۶)

در *مخزن الاسرار* همین شکل کارکرد «به» را می‌یابیم:

یک کف پست تو بـه صـحرای عشـق
بـــرگ چـــهل روزه تـــماشای عشـــق

(مخزن الاسرار، ص ۲۱۶)

و در *حدیقة الحقیقه* نیز می‌بینیم:

نـــــــتوانـــم گشـــاد راز نـــهان
کـــه از آن بـــیم ســـر بـــود بـــه زمـان

(منتخب حدیقة الحقیقه، ص ۵۷)

و سرانجام کاربرد «اندر» به جای «در» که از اختصاصی‌ترین ویژگی‌های مکتب خراسانی و نظم و نثر حوزه‌ی خراسان است. نمونه‌های این کاربرد را نه فقط در شعر نیما که در شعر باستان گرای امروز، بی شمار می‌توان یافت:

هم‌چنان کاندر غبار اندوده‌ی اندیشه‌های من ملال انگیز...

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۴۵۳)

چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب، و اندر آب بیند سنگ...

(آخر شاهنامه، ص ۳۲)

اندر آن سرمای تاریکی /که چراغ مرد قایقچی به پشتِ پنجره افسرده می‌ماند...

(هوای تازه، ۱۲۷)

در نظم و نثر حوزه‌ی خراسان حرف «اندر» صرفاً حرف واسطه و ظرفیّت است :

خواهی اندر عنا و شدّت زی

خواهی اندر امان به نعمت و ناز

(پیشاهنگان شعر فارسی، رودکی، ص۳۸)

اما اندرین یک سبب است اگر بگویم باشد که ناخوش آید..

(تاریخ بیهقی، ج ۱، ۱۸۶)

www.tabarestan.info تبرستان

اتّصال ضمیر به ضمیر (ضمیر شخصی منفصل بـه مـتّصل) از دیگر نمونه‌های روی‌کردِ نیما به سنّت است:

داستانی نه تازه کردآری / آن زیغمای ما بـه ره شـادان / رفت و دیگر نه بر قفاش نگاه

از خرابی ماش آبادان / دلی از ما ولی خراب ببرد.

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۴۰۶)

www.tabarestan.info تبرستان

در *دیوان ناصر خسرو* دقیقاً همین کارکرد را می‌یابیم:

قـــول او را بشـــنود دانـــا ز راه گشـــتنش

گشتنش آواستی گـر هـمچو مـاش آواسـتی

(دیوان ناصر خسرو، ص ۲۲۶)

این ساخت که از اتّصال ضمیر به حرف و یا از اتّصال ضـمیر بـه ضمیر فراهم می‌آید، پس از نیما در شعر بسیاری از شاگردان و پیروان او تجربه شد.

نیما در کنار روی کردِ آگاهانه به سنّت، جهت حفظ و سـلامت و استحکام زبان شعر خود، بارها از مقوله‌ای به نام «تغییر» و دگرگونی نیز سخن به میان آورده است. در نظر او پاسداشت گذشته، نباید حـال و آینده را خفه کند:

«باز می گویم ادبیّات ما باید از هر حیث عوض شود[۲۵].» آشکار

است که منظور وی از ادبیات، شعر است. زیرا در سطرهای بعدی کلامش بر شعر تأکید دارد... و در جایی دیگر از لزوم دگرگونی در شعر و شکستن قواعد فرسوده‌ی حاکم بر سرنوشت آن سخن می‌رانَد: «روی هم رفته، ادبیّات شعری ما شور و جرأت کافی برای درهم شکستن سدهای قدیم (مقررّات کلاسیک) به خرج نمی‌دهد[۲۶].» به نظر می‌رسد، منظور نیما از این که ادبیّات شعری ما شور و جرأت کافی برای تغییر ندارد، تلاش‌های ناقصی باشد، که پیشینیان وی؛ چون تقی‌رفعت، ابوالقاسم لاهوتی و شمس کسمایی داشته‌اند. اتّکای عمده‌ی آن‌ها، صرفاً نوآوری در قلمروی موضوع بوده که نیما آن را کافی نمی‌داند:

«موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده و به طرز تازه بیان کنیم[۲۷].»

باید زمان و مکان جایگاهی در شعر داشته باشد، آثار باقی مانده از گویندگان نوگرای پیشین به خوبی نشانگر کوشش‌ها و تجربه‌هایِ ناقص آنهاست.

یکی دیگر از شاخص‌ترین ویژگی‌های شعر نیما، حضور اشیا و نام‌های بومی و صداهای طبیعت در زبان اوست. که نیما آن‌ها را نعمتی می‌داند:

www.tabarestan.info تبرستان

«جست و جو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها، درختها، گیاه‌ها، حیوان‌ها، هرکدام نعمتی است، نترسید از استعمال آن‌ها[۲۸].»

وقتی قرار باشد جهان‌بینی شاعرانه و نگاه تازه‌ی هنری بر جهان شعر و هنر امروز حاکم باشد، این دیدگاه که هر شیئی در طبیعت و هر واژه‌ای در زبان، این فرصت را بیابد که وارد فضای اندیشگی و زیبایی شعر شود، پذیرفتنی خواهد بود. در جهان‌بینی نیما، همه‌ی جهان، شعر است. زمان و مکان، در سرتاسر عمر شعر فارسی (جز در چند مقطع کوتاه تاریخی) عناصری بی‌اعتبار بوده‌اند. ساختارهای اجتماعی، نهادهای عمومی، کشش‌های ویژه‌ی زیست‌گاهِ شاعران، بازتاب و تصویری در شعر اغلب آنان نداشته است. عناصر شعر آن‌ها، عموماً دارای هویّتی مشابه‌اند. پرنده‌ی شعر اغلب آنان بلبل است که در فراق گل، سینه چاک کرده و چشم معشوق همه‌ی آن‌ها، نرگس است، خمار و کبودینه ... امّا آن‌چه نیما ترسیم می‌کند برآمده از تجربه‌های فردی اوست و طبیعت شعرش بخشی از طبیعت وجودی اوست. او هیچ منظره‌ای را از دریچه‌ی تجربه‌های تکراری دیگران و با چشم آنان به تماشا ننشسته است و یا به اعماق ذهنیّت‌های سوررئال و خیال‌بافی‌های بی‌نتیجه و بی‌مصرف پناه نبرده است. به همین دلیل در آثار او روشن‌ترین جلوه‌های عینی و مشهود می‌درخشد و تجربه به

www.tabarestan.info تبرستان

جای احساسِ صِرف، خودنمایی می‌کند. «نیما» آنچه می‌بیند، می‌نویسد، تا خود را واضح‌تر نشان دهد. وی در نامه‌ای به شاعر و نویسنده‌ای می‌گوید:

«سعی کنید، همان طور که می‌بینید، بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد، وقتی شما مثل قدما، برخلاف آنچه در خارج قرار دارد، می‌آفرینید، آفرینش شما به کلّی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است[۲۹].»

این دیدگاه شاعری است که خود را «زاده‌ی کوه و آورده‌ی ابر می‌داند[۳۰].» هیچ شاعری به اندازه‌ی او در برخورد با طبیعت صداقت ندارد. روی‌کردِ او به آوردن نام‌های محلّی، نام درختان، حیوانات و پرندگان در شعرش از تماس صادقانه اش، با پیرامون و محیط ناشی می‌شود. هرچند پاره‌ای از نام‌های شعر او معادل فارسی دارند، لیکن معادل فارسی آن‌ها، هرگز بار معنایی و محتوایی فرهنگی لازم را در مقایسه با نام‌های محلّی‌شان نخواهند داشت. بدین وسیله شاعر به جای این که خود را بگوید، هویّت و فرهنگی را که در آن تربیت یافته، ترسیم می‌کند. روی کرد نیما به محیط و عناصر آن می‌تواند به انگیزه‌ی نزدیک‌کردن زبان (با حفظ منطق شعر) به طبیعت نثر باشد. برای نیل به این هدف، وی چند راه را تجربه می‌کند:

www.tabarestan.info تبرستان

۱- به کارگیری واژه های محاوره‌ای و نام‌های محلّی؛

۲- بهره‌گیری از ضرب المثل‌ها و کنایات رایج در زبان شفاهی؛

۳- استخدام ساختار محاوره در کلّیت زبان خویش؛

۴- به هم ریختن اصل تساوی مصرع ها؛ تا برای حفظ وزن، ناگزیر نشود، عناصر زبان را بی‌جهت دچار تقدّم و تأخّر کند و از صورت طبیعی کلام منحرف گردد؛

تبرستان www.tabarestan.info

۵- روی‌کردِ گاه به گاه به روایت و داستان‌گونگی، که به دو صورت در شعر او عرضه می‌شود:

- بیان داستانی؛

- ساخت گفت و گو (گفتم... گفتا...)

همو در کتاب *حرف‌های همسایه*، می‌گوید: «عمده این است که کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای با شعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم[۳۱].»

منظور ما از داستانْ گونگی در شعر نیما غیر از ساختمانِ منظومه‌های داستانی، چون «*خانه‌ی سرویلی*» و «*مانلی*» است. «نیما» در شعرهای کوتاه‌تر نیز از الگوی وصفی و روایی پیشنهادی خود پیروی کرده است.

معادل فارسی «داروگ» (Darvag) قورباغه‌ی درختی است.

ترکیب اسمی قورباغه‌ی درختی، معنای ناقصی برای «داروگِ» شعر نیماست. «داروگ» آن قورباغه کوچک و سبز درختی است که وقتی بخواند، باران می آید؛ «داروگ» مبشّر باران است. تقدّس و حرمتِ فرهنگی دارد. «داروگ» صرفاً یک قورباغه‌ی درختی نیست، هسته‌ی مرکزی یک پنداشت و باور فرهنگی است که در شعر نیما می‌نشیند و اسطوره می‌شود:

خشک آمد، کِشت‌گاه من / در جوار کشت همسایه / گرچه می‌گویند، می‌گریند روی ساحل نزدیک

سوگواران در میان سوگواران / قاصد روزان ابری «داروگ»، کی می‌رسد باران...!

غالب اشیا با نام‌های بومی در شعر نیما، سرنوشتی چون داروگ دارند، اشیای معمولی نیستند؛ با همه‌ی باوری که در پیرامون آن‌ها جریان دارد، وارد شعر نیما می‌شوند. مثلاً «کراد»(Cerad)، اقاقیای جنگلی است. در باور مردم مازندران، خوابیدن در سایه‌ی «کراد»، باعث سردرد می شود:

چون کراد دردسر افزای، در هنگام گُل دادن

کرده هر پهلو به نیش خارهای خود مسلّح...

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۳۱۴)

و نیز «توکا» (نام مُرغی شبیه سار) و به قول نیما «آقا توکا» در مازندران، نمادی است بر انزواگزینی، و در شعر نیما با اندوه تنهایی و انزوا مترادف است.

یا «کله چال» (Calecal)، اجاق صحرایی که کوه‌نشینان مازندرانی با سنگ و گِل می‌سازند و نیما آن را به تخفیف «کله»(Cale) گفته است:

باد می‌کوبد، می‌روبد، جاده‌ی ترسان را/ در درون «کله» دیری است که آتش مرده...

(همان جا،ص ۴۴۶)

این واژه در شعر زنده یاد سلمان هراتی که یکی از صادق‌ترین پیروان نیما در برخوردش با محیط، زبان و فرهنگ بومی است، به‌زیباتر گونه‌ای راه می‌یابد:

من نبودم/ مادرم یتیم شد/ هیمه‌های نیم سوخته/کله چال را از آتش می‌انباشت...

(از آسمان سبز، ص ۱۰۵)

واژه‌هایی چون گندنا(Gandena) ، پلم(Pelam) هریک نوعی گیاه ، وازنا(Vazna) نام کوهی، نپار(Nepar) پناهگاه چوبی در مزرعه و ... در جایْ جای شعرِ نیما حضور دارند.

بدیهی است، بخشی از آن‌چه در زبان نیما به نام ابهام می‌شناسیم،

به چنین روی کردی مربوط می‌شود. روی کرد به عناصری از طبیعت که برای پاره‌ای از مخاطبان او، ناآشنا و غریبه است.

به تبع راهیابی اشیا به شعر نیما، صداهای طبیعت با همان طنین طبیعی‌شان نیز به فضای شعر او وارد می‌شوند. بدین صورت، اشیا در شعرِ او نه فقط دیدنی‌اند، بلکه شنیده نیز می‌شوند. البته از اعماق شعرِ راستین گذشته‌ی فارسی نیز صداهای شنیدنی به گوش می‌رسد:

عف عف عف همی زند اُشتر من ز تف تفی
وع وع وع همی کند حاسدم از شلقلقی
جم جم جم ز جام جم، جمجمه‌ی مرا نوا
نی نی نی به دف زند، کآتش عشق مطلقی

(کلیّات شمس، فروزانفر، غزل ۳۲۲۷)

اما آن چه صداهای شعر گذشتگان، مثل مولانا را با صداهای شعر نیما متفاوت می‌کند، این است که، صداهای شعر مولانا، زاده‌ی لحظاتِ ناخودآگاهی است، که در آن جذبه و شور اشراقی‌اش طغیان می‌کند. لحظاتی که حضور شیفته ومشتاق او، چنان سربه سرکشی می‌زند که تمام وجود او را به دست افشانی و پای‌کوبی، و تمام وسعت روحش را به رقصی عظیم و شکوه‌مند وا می‌دارد. مولانا در چنین «عرق ریزیِ روح[۳۲]»، صداهایی مبهم و نامفهوم از حنجره شهودی‌اش بر می‌آورد

www.tabarestan.info تبرستان

که در سرّسرای هفت آسمان می‌پیچید و طنین می‌افکند:

هی هی هی شب غمان، می بَرَدم به طور او
کف کف کف مرامده در ظلم عشقشقی

(همان جا)

تبرستان
www.tabarestan.info

ای مطرب خوش قاقا تو قی قی و من قوقو
تو دق دق و من حق حق، تو هی هی و من هوهو

(گزیده‌ی دیوان شمس، ص ۵۸۳)

امّا صدا در شعر نیما، پیش از آن که زاده ی احساس عرفانی باشد، در طبیعت پیرامون زندگی شاعر در همسایگی فضای اندیشگی او، در بیرون ، وجود عینی دارد و گوش وهوش از آن لبریز است. صدای شعر مولانا آسمانی است و صدای شعر نیما زمینی ، نه در مفهوم نازل آن، بل در معنای تجربی‌اش:

چوک چوک... گم کرده راهش را در شب تاریک
شب پره‌ی ساحل نزدیک
دم به دم می کوبَدَم بر پشت شیشه ...

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۵۱۰)

پیت پیت... چراغ را

از آخرین دَم سوزش / هر دم سماجتی است.

(همان جا،ص ۷-۴۸۶)

و با شکوه‌تر از همه صدای «قوقولی قو» است:

قوقولی قو، خروس می‌خوانَد

تبرستان
www.tabarestan.info

از درون نهفت خلوت ده

از نشیب رهی که چون رگ خشک

در تن مُردگان دوانَد خون ...

قوقولی قو! بر این ره تاریک

کیست کاو مانده؟ کیست کاو خسته است؟

قوقولی قو ز خطّه‌ی پیدا

می‌گریزد سوی نهان ، شب کور...

چون پلیدی دروج کز در صبح

به نواهای روز گردد، دور

(همان جا، ص ۴۲۱)

اگر صدای « قوقولی قو» را آن گونه که نیما در این سطرها به‌کارگرفته، بخوانیم، یعنی با تأکید و تکیه روی «قو»ی اوّل و «قو»ی پایانی، طنین آواز حقیقی خروس را می شنویم که در سکوتِ شبِ‌بلند، طلوع سپیده دمی دیگر را نوید می دهد.

شاعر در آستانه‌ی هر بند این قطعه‌ی چند پاره‌ای، زنگ «قوقولی‌قو» را به صدا در می آورد. این زنگ- آواها با فاصله‌ای که میان آن‌ها رعایت شده است، القاگر هربار «قوقولی قو»ی خروس است که شبِ روستا را به صبح روشن، هدایت می کند. با این توضیح که قوقولی قو، مانند بیشتر صداهای شعر نیما، صدای بیداری و طنین هشدار وی بر جامعه‌ی خفته است که خواب را در چشم تَرَش می‌شکند:

قوقولی قو، گشاده شده دل و هوش
صبح آمد، خروس می خوانَد
گرم شد از دَم نواگر او
سردی آور شب زمستانی
کرد افشای رازهای مگو
روشن آرای صبح نورانی...

«ری را...» صدای دیگر و بلندتر شعر نیماست. که بی شباهت به صداهای گنگ و مبهم «مولانا» نیست: ری را...! (...RiRA)

ری را...! صدا می آید امشب
از پشت «کاچ» که بند آب
برق سیاه تابش تصویری از خراب

تبرستان www.tabarestan.info

در چشم می کشانَد.

گویا کسی است که می‌خوانَد...

امّا صدای آدمی این نیست...

برخی «ری را...» را نام زنی مازندرانی می پندارند، که نیما او را صدا می زند. نگارنده، درباره‌ی «ری را» جست و جویی داشته است، چنین نامِ زنی را هیچ مازندرانی به خاطر نمی آورد[۳۳].

www.tabarestan.info تبرستان

امّا «ری را...» تنها صدایی است که «نیما» آن را «صدا» می‌خوانَد:

ری را... صدا می آید امشب...

«نیما» در جاهای دیگر، هنگامی که صدا به گونه‌ای وارد جریان زبان او می‌شود، همین صورت بیانی و نوشتاری را ترسیم کرده، به‌کارمی بندد، یعنی شعر را با «صدا»ی خاصّی که در جست و جوی آن است، آغاز می کند، مثل شعر «خروس می‌خواند» که مانند قطعه‌ی «ری‌را...» با صدا شروع می شود، شاید، «ری را...» پژواک آوایی در کوهستان باشد که «نیما» آن را از دور دست می شنود. «ری را...» هرچه هست، خوش‌ترین صدای نیماست و آسمانی‌ترین نیز.

«گراهام هوف»، در کتاب «*گفتاری درباره‌ی نقد*» گفته است: در هردوره منبع اصلی حیات در زبان شاعرانه، کلام واقعی آن دوره است[۳۴].» هوف، پیش از آن که به این نتیجه برسد، «کلام واقعی» را

تحلیل کرده است. در نگاه او منابع کلّی بیان، مجموعه‌ای است از ضرب‌المثل، اصطلاح عامیانه و زبان روزمرّه،اقتباس‌های آگاهانه و ابداعات افرادِ متفکّر و اندیشمند[۳۵].»

شعر امروز که مدّعی است، می‌خواهد زبان دغدغه‌ها و نعره‌ی گرسنگی و تنهایی انسان امروز باشد، به نوعی رابطه با مردم نیز نیازمند است. رشته‌هایی که شاعر و مردم را به هم ارتباط می‌دهد، باید آن‌چنان محکم باشد، که بتواند ظریف‌ترین احساسات و سخت‌ترین تجربه‌ها را منتقل کند. یکی از آن رشته‌های پیوند شاعر و مردم، زبانی است که مردم با آن سخن می گویند. شاعرِ چنین رسالتی باید با زبانِ جاری جامعه به عنوان یک واقعیّت زنده‌ی ارزشی روبه‌رو شود. به برخی از عناصر و اجزای آن پروانه‌ی عبور به مرزهای احساس خویش بدهد، تا بتواند هم شعرش را از طاقچه‌ی انحصار روشنفکری فرود آورد و هم زبانش را از افتادن در ورطه‌ی ژورنالیسم مفرط و بازاری نجات دهد.

وقتی قرار باشد شعر به میان جامعه بازگردد، در کنار و دوشادوش مردم گام بردارد، در خانه‌ی آن‌ها زندگی کند، در مزرعه‌ی آن‌ها عرق بریزد، طبیعی است که باید با زبان آن‌ها، با آن‌ها سخن بگوید. در شعر امروز شاید «نیما» نخستین کسی باشد که شهامت حرف زدن با مردم را پس از یک دوره‌ی طولانی جدایی شعر پارسی از مردم داشته است.

www.tabarestan.info تبرستان

هرچند، صفحاتی چند از شعر دوره‌ی مشروطه بنابر اقتضائات و ضرورت‌هایی، زبان مردم می‌شود، ولی به دلیل ساخت گزارشی و همه‌فهمیِ افراطی‌اش، جغرافیا و تاریخ مصرف دارد. وقتی روزگار مشروطه سپری می شود، عمر این زبان هم مانند یک روزمرّگیِ خاصِّ آن دوره به پایان می رسد و از آن پس بیشتر به عنوان یک یادگار فرهنگی قابل مطالعه می‌گردد. امّا زبان نیما زاییده‌ی ذهن جامعه‌شناختی و اندیشه‌ی اجتماعی اوست که از هستی شناسی او ناشی می شود. و از مکانیزمی بهره‌مند است که هر نسلی را طرف خطاب قرار می‌دهد. به تعبیری دیگر آن چنان با کردارها و پندارهای اجتماعی، تاریخی و فرهنگی جامعه در می‌آمیزد و یکی می‌شود که زبان زندگیِ همه‌ی نسل‌ها می‌گردد. همو به پیروانش توصیه می کند:«اگر بخواهید شعرتان را فلان برزگر بخواند، باید هیزم شکن و برزگر باشید[۳۶].» این است که او پیشتر و بیشتر از دیگران علاوه بر وارد کردن واژه‌ها و اصطلاحات بومی به حوزه‌ی احساس و زبان خود (که پیش از این بحث شد) شاخساری از نهال زبان خویش را به گفتار، پیوند زده است. کاری که تا آن زمان، دست کم با کیفیّتی که او انجام داده، بی سابقه بوده است:

www.tabarestan.info تبرستان

ول کنید اسب مرا/ راه توشه‌یْ سفرم را و نمد زینم را...

(مجموعه‌ی کامل اشعار، ص ۵۰۸)

من به تب دردم نیست/ یک تب سرکش، تنها پکرم ساخته و دانم این را که چرا...

(همان جا، ص ۵۰۲)

تبرستان www.tabarestan.info

و نیز:

یاد بعضی نفرات/ روشنم می دارد/ اعتصام یوسف/ حسن‌رشدیه/ نام بعضی نفرات/ رزق روحم شده است.

(همان جا، ص ۴۳۶)

مهم‌ترین نمود ساخت محاوره در شعر نیما، ساخت گفت و گو (دیالوگ) است، که در قطعه‌ی «مرغ آمین» به درخشان‌ترین صورتی شکل یافته است. در شعر کلاسیک فارسی، این ساختار به گونه‌ی پرسش و پاسخ (گفتم، گفتا) بوده است. یکی از زیباترین نمونه‌های آن را در غزلی از حضرت حافظ می‌بینیم:

گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سرآید

گفتم که ماه من شو، گفتا اگر برآید

«مرغ آمین» به دلیل روایت گونگیِ خاصّی که دارد، اندکی به ساختار داستانی نزدیک شده است. در مرغ آمین، ماجرا از زاویه‌ی دیدِ

دانای کُل روایت می‌شود. در بیت حافظ، یک طرف گفت و گو (دیالوگ) خود شاعر است. و در «مرغ آمین» نیما، شاعر فقط روایت می‌کند، هرچند آن‌چه روایت می‌شود، تراوش ذهنی و حسّی اوست:

خلق می‌گویند:

امّا آن جهان‌خواره

آدمی را دشمن دیرین، جهان را خورد یکسر

تبرستان
www.tabarestan.info

مرغ می‌گوید:

در دل او آرزوی او محالش باد

خلق می‌گویند:

اما کینه‌های جنگ ایشان در پی مقصود

هم چنان هرلحظه می‌کوبد به طبلش

مرغ می‌گوید:

زوالش باد...

«افسانه» نیز نمونه‌ی زیبایی از یک ساخت گفت و گوست. که در آن ماجرا از زاویه‌ی دید دانای کُل روایت می شود:

عاشق:

آن زمان‌ها، که از آن به ره مانْد

هم چنان کز سواری غباری...

افسانه:

تند خیزی که ره شد پس از او

جای خالی نمای سواری

طعمه‌ی این بیابان موحش...

در میان آثار نیما، نمونه‌هایی را نیز از ساختار گفتار و صورت محاوره‌ای لغات می‌توان یافت، که نه تنها با توفیق همراه نیستند، بلکه در شکلی ضعیف ظاهر شده اند؛ مانند نمونه‌ی ذیل که نیما برای نجات وزن، به جای ضمیر مبهم «هیچکس» شکل محاوره‌ای آن «هیچکه» را قرار داده است. و زبان خود را تا حَدِ انشای یک مبتدی اُفت و سقوط داده است:

می‌پاید / می‌پاید / تا هیچکه بر ره معیّن ناید

از زیر سرشک سرد چرکش / بر رهگذران / مانده نگران

(مجموعه‌ی کامل اشعار...، ص ۲۹۱)

«هیچکه» که شکسته و محاوره‌ای «هیچکس» است، با بیان محکم بقیه‌ی عبارت و جمله‌های پیشین و پسین هماهنگی و تناسب ندارد. واژه‌هایی با چنین صوررت‌های محاوره‌ای تنها در یک پیکره‌ی هماهنگ محاوره‌ای مثل قطعات «پریا» «دخترای ننه دریا» از ا. بامداد و «علی کوچیکه» از فروغ و «بهار» (شعر کودکانه) از خودِ نیما، نفوذ

پذیرند و جا می‌افتند. در شعر نیما از این گونه نقیصه‌ها نمونه‌های دیگری را می‌توان نشان داد. در قطعه‌ای که مَثَل و عبارتِ کنایی رایجِ میان مردم را وارد شعر و قلمروی احساسش می کند، به دلیل ضرورت وزنی، زبانش دچار شلختگی و نوعی ضعف تألیف می‌شود:

تبرستان
www.tabarestan.info

می‌رسد زی من به مهمانی
مثل این که بامی از بامم نه کوته‌تر بدیده
زین سبب از هرکه ببریده ، به سوی من دویده...

(همان جا،ص ۲۴۷)

شکل درستِ سطر دومِ پاره‌ی نقل شده «بامی از بامم کوتاه‌تر ندیده» است، چنان‌که دیدیم، چنین از هم پاشیده و در هم ریخته است. از این گونه در هم ریختگی‌ها در زبان نیما کم و بیش وجود دارد:

«کس نمی پرسد از بهر که چیست؟»

(همان جا، ص ۴۵۰)

به جای «... که از بهر چیست؟»

یا «کی که بشکافد؟»

(همان جا،ص ۲۳۵)

به جای «که چه وقت بشکافد؟»

یا «دگرتر» در این مصرع :

من بگویم به تو آنان که دگرتر بودند / از همه آن دگران.

آشکار نیست منظور نیما از «دگرتر» چیست؟ «همه آن» نیز حَشو است، گرچه خلأ وزن را پُر کرده امّا نظم زبان را به هم ریخته است.

همه‌ی این‌ها ناشی از چالش گاه به گاه، ناموفّق او با وزن، یا گاه ناشی از عدم تسلّط کامل شاعر در به کارگرفتن کلمات در جای درست آن‌هاست. برای هر شاعری به ویژه شاعری آغازگر، چون نیما، ممکن است چنین لحظات بحرانی پیش بیاید، لحظاتی که توان لازم را برای تصاحب و تصّرف واژه‌ها از دست بدهد. مشکل این است که نیما هرگز درصدد آن برنیامده است که بازگردد و آن ضعف‌ها را برطرف و یا سطرهای بیمار را از شعر خود حذف کند. به هر روی، این که برخی دلیل ضعف‌های زبانی نیمای طبری زبان را عدم تسلّط کامل او بر زبان فارسی به عنوان زبان دوم او می‌دانند، چندان دقیق و منصفانه نیست. زیرا قطعات ارجمند و کاملی که از او به جای مانده؛ مثل افسانه، ری‌را...، داروگ، خانه‌ام ابری است، تو را من چشم در راهم و ...نیز سنّت‌هایی که او در حیطه‌ی زبان شعر بر جای نهاده، فقط از توانایی و معرفتِ زبانی وی و خودآگاهیِ ادبی که از این رهگذر، برای خویش فراهم آورده است، ناشی می شود. به علاوه آثاری که از او به نثر به‌جا مانده و هر یک شاهکاری است از پیوندِ زیبایی و سلامتِ

تبرستان www.tabarestan.info

اندیشه وزبان، بیش از هر عاملی محصولِ شناخت دقیق و سالم او از واژه‌ها و قدرت ایجاد نقش برای آن‌ها در ساختار زبان است. البته این واقعیّت را نباید از نظر دور داشت که مشکلات زبانی نیما، غالباً به آن‌دسته از شعرهایش مربوط می‌شود که در دوران سراسر تلاش و تجربه سروده شده است، سال‌هایی که وی در پی کشف افق‌های تازه‌ی شکل و زبان، ریاضت می‌کشید؛ دقیقاً در روزگاری که به دلیل جسارت‌هایش از هر سو موردِ تهاجم نفرت بود. تهاجمی که او را از حدّاقلِ آرامش که لازمه‌ی روحی کسی است که در پی تجربه است، محروم می‌کرد. اگر نه شعرهای محکم و منسجم او که امروزه آن‌ها را در شمار نخستین قطعات کاملِ شعر نوی نیمایی می‌شناسیم، چندان از کمال، وحدت درونی و معماری زبان برخوردارند، که جایی برای حضور نقیصه‌های زبانی؛ چون ضعف تألیف، ازهم پاشیدگی بافت و احیاناً تعقید، باقی نمی‌گذارند.

www.tabarestan.info تبرستان

پی نوشت‌ها:

۱- گراهام هوف،**گفتاری درباره‌ی نقد**،ترجمه‌ی: نسرین پروینی، ص۱۱۴

۲- دیوید دیچز، **شیوه‌های نقد ادبی**، ترجمه‌ی غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، ص ۲۴۷

تبرستان www.tabarestan.info

۳- غلامحسین یوسفی، **چشمه‌ی روشن**(دیداری با شاعران)، ص ۷۳۹

۴- محمدرضا شفیعی کدکنی، **موسیقی شعر**، ص ۳۵

۵- یعقوب آژند، **ادبیات نوین ایران از مشروطه تا انقلاب اسلامی**، (ترجمه و تدوین) ، ص ۵۰-۳۴۹

۶- **افسانه** که به تأثیر از آثار شاعران رمانتیک فرانسه چون آلفرد دو موسه ولامارتین... از نظر حسّ و گرایش به طبیعت خلق می شود، بعدها سرمشق میرزاده عشقی در«**سه تابلو مریم**» و محمّد حسین شهریار در «**دومرغ‌بهشتی**» می‌گردد.

۷- نیما یوشیج، **حرف‌های همسایه**، ص ۵۶

۸- محمد باقر نجف زاده بار فروش، در کتاب **واژه نامه‌ی‌مازندرانی**، ص ۷-۶۶ به ویژگی‌های سبکی گویش مازندران اشاره دارد.از جمله به جابه‌جایی مضاف الیه و مضاف. او می‌نویسد: در زبان مازندرانی (گویش مازندرانی)

برخلاف فارسی که مضاف قبل از مضاف الیه می‌آید جایِ مضاف بعد از مضاف الیه است: مه me (یا می mi) +کتاب ketab =کتاب من

می وچه mi vacea= بچّه من

نیز جایگاه صفت پیش از موصوف، برای تأکید، تبیین و شرح کوتاه و روشن است:

تبرستان
www.tabarestan.info

گتِ مار gate mar= مادر بزرگ

گتِ پر gate per = پدر بزرگ

۹-نیما یوشیج، **حرف های همسایه**، ص ۷۳

۱۰-مهدی اخوان ثالث،**بدعت‌ها و بدایع و عطاولقای نیمایوشیج**، ص ۵۱۴

۱۱- **همان جا**، ص ۴۹۸

۱۲- محمدرضا شفیعی کدکنی، **موسیقی شعر**، ص ۳۱

۱۳- **همان جا**، ص ۳۲

۱۴- عبدالعلی دستغیب، **نقد آثار شاملو**، ص ۱۱۷

۱۵- بیت‌های خاقانی و ناصر بخارایی از **بدعت‌ها و بدایع و عطا و لقای‌نیما**، صفحات ۳۸۳-۳۷۹ نقل شده است.

۱۶- نیما یوشیج ،**حرف‌های همسایه**، ص ۷۵

۱۷- نیما یوشیج ، **نامه‌های نیما یوشیج**، ص۴۱

۱۸- اسماعیل خویی، **از شعر گفتن**، ص ۷۵

۱۹- یدا... رؤیایی، **زبان نیما(مقاله)** ،کتاب هفته، شماره ۱۸، ص۲-۱۴۰

۲۱و۲۰- نیما یوشیج ، **حرف‌های همسایه**، ص ۷۳

۲۲- مهدی اخوان ثالث، **بدعت‌ها و بدایع و عطا و لقای نیما**، ص ۴۹۵

۲۳- **در دستگاه صرف گذشته‌ی زبان**، برخی از صیغه های فعل از دوساختمان برخوردار بودند، بن ماضی و بن مضارع؛ مانند: «رشتن و ریسیدن» یا «آشفتن و آشوبیدن» که هر دو گونه، کاربرد داشته‌اند. «نگریدن» به جای «نگریستن» (**مثنوی** ج۲،ص۹۶) و «نگاریدن» به جای «نگاشتن» (**مخزن‌الاسرار**،ص ۳۳۷) به کار رفته است. بنابراین «یابیدن» در مصراعِ «آن‌زمان که مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن (**مجموعه‌ی کامل اشعار نیما**، ص ۳۰۱) به جای «یافتن» نمی‌تواند از ابتکارات نیما باشد و از نظم و نثر گذشته وارد زبان شعر او شده است. در **مثنوی** «یابیدن» به جای «یافتن» به کار رفته‌است:

«عقل فرعونِ ذکّیِ فیلسوف

کور گشت از تو نیابید او وقوف» (دفتر ۲،ج۲ص۲۱)

۲۴- در یکی از نسخه‌های حافظ بیتی نقل شده که در آن حافظ ترکیب وصفی «چندین درجات» را به کار برده است، که می‌باید «چندین درجه» باشد:

کیمیایی‌ست عجب بندگی پیر مغان

خاک او گشتم و چندین درجاتم دادند

www.tabarestan.info تبرستان

ر.ک: حـافظ، بـه کـوشش مـحسن رمـضانی. خـط: سـیف ا...یـزدانـی، انتشارات پدیده، فروردین ۱۳۶۲.

۲۵- نیما یوشیج، **حرف‌های همسایه**، ص ۵۶.

۲۶- نیما یوشیج، **ارزش احساسات و پنج مقاله دیگر**، ص ۸۳.

تبرستان www.tabarestan.info

۲۷- نیما یوشیج، **حرف‌های همسایه**، ص ۵۶.

۲۸- **همان جا**، ص ۷۳.

۲۹- نیما یوشیج، **درباره شعر و شاعری**، ص ۷-۸۶.

۳۰- نیما در **افسانه** می‌گوید:

ای فسانه مرا آرزو نیست/که بچینندم و دوست دارند.

زاده‌ی کوهم، آورده‌ی ابر/ بِهْ که بر سبزه‌ام واگذارند.

۳۱- نیما یوشیج، **حرف‌های همسایه**، ص ۵۶.

۳۲- تـعبیر «**عـرق ریـزی روح** »از ویـلیام‌فاکـنرWiliamFalkner، نویسنده آمریکایی، درگذشته به سال ۱۹۶۲ است. او این تعبیر را در خطابه‌ای که به مناسبت دریافت جایزه نوبل ایراد کرده، به کار برده است. ر.ک به «**خشم و هیاهو**» ترجمه‌ی صالح حسینی، ص۵.

۳۳- محمود فلکی نیز در کتاب **نگاهی به نیما** (ص۱۵) اعـتقاد دارد کـه «ری‌را...» نام کسی نیست و سه نقطه ی «...» پس از آن برای نمایاندن کشش و پژواک صداست.

۳۵و۳۴- گراهام هوف، **گفتاری درباره‌ی نقدترجمه‌ی**: نسرین پروینی ، ص ۱۱۵.

۳۶- نیما یوشیج، **نامه‌ها**، ص ۴۱.

تبرستان
www.tabarestan.info

ده شعر

تبرستان
www.tabarestan.info

- مهتاب .....
- اجاق سرد .....
- هنگام که گریه می دهد ساز .....
- در شب سرد زمستانی .....
- خانه ام ابری است .....
- داروگ .....
- ری را .....
- برف .....
- هست شب .....
- تو را من چشم در راهم .....

مهتاب

تبرستان
www.tabarestan.info

می‌تراود مهتاب

می‌درخشد شبتاب

نیست یک‌دَم شکند خواب به چشم کس و لیک

غم این خفته‌ی چند

خواب در چشم تَرم می‌شکند.

□

نگران با من اِستاده سحر

صبح می‌خواهد از من

کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر

در جگر لیکن خاری

از ره این سفرم می‌شکند.

□

نازک آرای تنِ ساق گلی

که به جانَش کِشتم

و به جان دادَمش آب

ای دریغا! به برم می‌شکند.

دستها می‌سایم

تا دری بگشایم

بر عبث می‌پایم

که به در کس آید؛

در و دیوار به هم ریخته شان

بر سرم می‌شکند.

□

می‌تراود مهتاب

می‌درخشد شبتاب؛

مانده پایْ آبله از راه دراز

بر دَم دهکده مردی تنها،

کوله بارش بر دوش

دست او بر در، می‌گوید با خود:

غم این خفته‌ی چند

خواب در چشم تَرم می‌شکند.

تبرستان
www.tabarestan.info

اجاق سرد

تبرستان
www.tabarestan.info

مانده از شبهای دورادور
بر مسیر خامُش جنگل
سنگچینی از اجاقی خُرد
اندرو خاکسترِ سردی.

□

هم چنان کاندر غبار اندوده‌ی اندیشه‌های من ملال انگیز
طرح تصویری در آن هرچیز
داستانی، حاصلش دردی.

□

روز شیرینم که با من آتشی داشت؛
نقش ناهمرنگ گردیده،
سرد گشته، سنگ گردیده؛
با دم پاییز عمرِ من کنایت از بهار روی زردی.

□

هم چنان که مانده از شبهای دورادور

بر مسیرِ خامُش جنگل

سنگچینی از اجاقی خُرد

اندرو خاکستر سردی.

تبرستان
www.tabarestan.info

آبان ۱۳۲۷

هنگام که گریه می‌دهد ساز

تبرستان
www.tabarestan.info

هنگام که گریه می‌دهد ساز
این دودْ سرشت ابر بر پشت...
هنگام که نیلْ چشمْ دریا
از خشم به روی می‌زند مُشت...

□

زان دیر سفر که رفت از من
غمزه زن و عشوه ساز داده
دارم به بهانه‌های مأنوس
تصویری از او به بَر، گشاده

□

لیکن چه گریستن، چه طوفان؟
خاموش شبی است، هرچه تنهاست.
مردی در راه می‌زند نی
و آواش فسرده بر می‌آید.

تنهای دگر منم که چشمم
طوفان سرشک می‌گشاید.

□

هنگام که گریه می‌دهد ساز
این دودْ سرشت ابر بر پشت،
هنگام که نیلْ چشمْ دریا
از خشم به روی می‌زند مشت.

تبرستان
www.tabarestan.info

۱۳۲۷

در شبِ سردِ زمستانی

در شبِ سردِ زمستانی

کوره‌ی خورشید هم، چون کوره‌ی گرم چراغ من نمی‌سوزد.

www.tabarestan.info تبرستان

و به مانند چراغ من

نه می‌افروزد چراغی هیچ،

نه فروبسته به یخ ماهی که از بالا می‌افروزد.

□

من چراغم را درآمد رفتن همسایه‌ام افروختم در یک شب تار،

و شب سرد زمستان بود،

باد می‌پیچید با کاج،

در میان کومه‌ها خاموش

گم شد او از من جدا زین جاده‌ی باریک.

و هنوزم قصّه بر یاد است

وین سخن آویزه‌ی لب:

«که می‌افروزد؟ که می‌سوزد؟

چه کسی این قصّه را در دل می‌اندوزد؟»

□

در شب سرد زمستانی

کوره‌ی خورشید هم، چون کوره‌ی گرم چراغ من نمی‌سوزد.

تبرستان
www.tabarestan.info

۱۳۲۹

خانه‌ام ابری ست...

خانه‌ام ابری ست

یکسره روی زمین ابری ست با آن.

تبرستان
www.tabarestan.info

□

از فراز گردنه خُرد و خراب و مست

باد می‌پیچد،

یکسره دنیا خراب از اوست

و حواس من!

آی نی زن که ترا آوای نی برده‌ست دور از ره کجایی؟

□

خانه‌ام ابری ست، امّا

ابر، بارانش گرفته ست.

در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم،

من به روی آفتابم

می‌برم در ساحت دریا نظاره.

و همه دنیا خراب و خُرد از باد است

و به ره، نی زن که دایم می‌نوازد نی، در این دنیای ابر اندود
راه خود را دارد اندر پیش.

تبرستان
www.tabarestan.info

داروَگ

تبرستان
www.tabarestan.info

خشک آمد کِشت گاه من

در جوار کِشت همسایه.

گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحل نزدیک

سوگواران در میان سوگواران.»

قاصد روزان ابری، داروَگ! کی می‌رسد باران؟

□

بر بساطی که بساطی نیست،

در درون کومه‌ی تاریک من که ذرّه‌ای با آن نشاطی نیست،

و چِدار دنده‌های نی به دیوار اطاقم دارد از خشکیش می‌ترکد

– چون دل یاران که در هجران یاران–

قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟

«ری را»

تبرستان
www.tabarestan.info

«ری را...» صدا می آید امشب
از پشت «کاچ» که بند آب
برق سیاه تابش تصویری از خراب
در چشم می‌کشانَد.
گویا کسی است که می‌خوانَد...

□

اما صدای آدمی این نیست.
با نظم هوش رُبایی من
آوازهای آدمیان را شنیده‌ام
در گردش شبانی سنگین؛
ز اندوه ما، ی من
سنگین‌تر.
و آوازهای آدمیان را یکسر
من دارم از بَر.

□

یک شب درون قایق، دلتنگ

خواندند آن‌چنان؛

که من هنوز هیبت دریا را

در خواب

می‌بینم.

تبرستان
www.tabarestan.info

□

«ری را. ری را...»

دارد هوا که بخوانَد،

درین شب سیا.

او نیست با خودش،

او رفته با صدایش امّا

خواندن نمی‌تواند.

۱۳۳۱

برف

زردها بی خود قرمز نشده‌اند

قرمزی رنگ نینداخته است،

بی خودی بر دیوار.

تبرستان
www.tabarestan.info

صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» امّا

«وازنا» پیدا نیست.

گرته‌ی روشنی مرده‌ی برفی همه کارش آشوب

بر سر شیشه‌ی هر پنجره بگرفته قرار.

«وازنا» پیدا نیست.

□

من دلم سخت گرفته است از این

میهمانْ خانه‌ی مهمان کُشِ روزش تاریک

که به جانِ هم نشناخته، انداخته است:

چند تن خواب آلود؛

چند تن ناهموار؛

چند تن ناهشیار.

۱۳۳۴

هست شب

تبرستان
www.tabarestan.info

هست شب یک شب دَم کرده و خاک
رنگِ رخ باخته است.
باد، نوباوه‌ی ابر، ازبرِ کوه
سوی من تاخته است.

□

هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا،
هم ازین روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.

□

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

۲۸اردیبهشت ۱۳۳۴

ترا من چشم در راهم

www.tabarestan.info تبرستان

ترا من چشم در راهم شباهنگام؛

که می‌گیرند در شاخ «تَلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی

وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم؛

ترا من چشم در راهم.

□

شباهنگام. در آن دَم که بر جا درّه‌ها چون مُرده ماران خفتگانند؛

در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام؛

گرَم یادآوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم؛

ترا من چشم در راهم.

زمستان ۱۳۳۶

واژه نامه‌ی شعرها

تبرستان
www.tabarestan.info

اَ ز اکوه: آزاد کوه، نام کوهی است در مازندران.

تَلاجن: نام درختی است جنگلی، درخت چوب ارژن.

داروَگ: قورباغه‌ی سبز کوچک درختی، مازندرانی ها می گویند: وقتی داروگ بخواند، باران می آید.

کاچ : قطعه ی کوچک جنگل در میان مزارع.

وازنا: نام کوهی است در یوش، رودرروی خانه ی نیما. می گویند: هرگاه ابر آن را بپوشاند، در قشلاق بارندگی است.

کتابْ نامه

تبرستان
www.tabarestan.info

- آژند، یعقوب، **ادبیات نوین ایران در مشروطه تا انقلاب اسلامی** (ترجمه و تدوین)، امیرکبیر، چاپ اوّل، تهران ۱۳۶۳.

- اخوان ثالث، مهدی، **آخر شاهنامه**، نشر مروارید، چاپ هشتم، تهران۱۳۶۳.

-ـــــــــــ **از این اوستا**، نشر مروارید، چاپ هفتم، تهران۱۳۶۸.

-ـــــــــــ **بدعت‌ها و بدایع و عطا و لقای نیما**، نشر بزرگمهر، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۹.

- اسعد گرگانی، فخر الدین، **ویس و رامین**، به کوشش خلیل خطیب رهبر، انتشارات صفی علی‌شاه، چاپ دوم، ۱۳۶۶.

- انوری ابیوردی، اوحدالدّین، **دیوان**، به اهتمام مدرس رضوی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۴۷.

- ایرج میرزا، جلال الممالک، **دیوان**، به اهتمام محمّد جعفر محجوب، نشر اندیشه، چاپ سوم، ۱۳۵۳.

- بیهقی، ابوالفضل، **تاریخ بیهقی**، به شرح خلیل خطیب رهبر، انتشارات

سعدی، چاپ اول، تهران ۱۳۶۸.

- حسینی ، سید حسن، **گنجشک و جبرئیل**، نشر افق، چاپ اول، تهران ۱۳۷۱

- حقوقی، محمّد، **شعر و شاعران**، انتشارات نگاه، چاپ اوّل، تهران ۱۳۶۸

- خویی، اسماعیل، **از شعر گفتن**، نشر سپهر، جاپ اول، تهران ۱۳۷۱.

- دبیر سیاقی، محمّد، **پیشاهنگان شعر فارسی**، انتشارات کتاب‌های جیبی، چاپ سوم، تهران ۱۳۷۱.

- دستغیب، عبدالعلی، **نقد آثار شاملو**، انتشارات چاپار، چاپ سوم ۲۵۳۷.

-دیچز، دیوید،**شیوه‌های نقد ادبی**، ترجمه‌ی غلامحسین یوسفی و محمد تقی صدقیانی، انتشارات علمی ، چاپ سوم(بی تا).

- رؤیایی، یدا...، **زبان نیما** (مقاله) ،کتاب هفته، شماره ۱۸.

-ـــــــــ **مسائل شعر**، نشر مروارید، چاپ اوّل ، تهران۱۳۵۷.

- سارتر، ژان پل، **ادبیّات چیست**، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، نشر کتاب زمان، چاپ هفتم، تهران ۱۳۷۰.

- سپهری، سهراب ، **هشت کتاب**، نشر طهوری، چاپ دوم ، تهران ۱۳۵۸.

- سنایی، ابوالمجد، **حدیقة الحقیقه و شریعةِ الطریقه** (منتخب)، به

تبرستان www.tabarestan.info

اهتمام مدرّس رضوی، نشر امیر کبیر، چاپ دوم ۱۳۶۲.

- شاملو، احمد، **باغ آینه** ، نشر مروارید، چاپ دوم، تهران ۱۳۴۶.

- ــــــــــ **هوای تازه**، نشر نیل، چاپ چهارم، تهران ۱۳۵۳.

- شاهرودی، اسماعیل، **برگزیده شعر**، نشر بامداد، تهران ۱۳۴۸.

- شفیعی کدکنی، محمّدرضا، **موسیقی شعر**، انتشارات آگاه، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۸.

- فاکنر، ویلیام، **خشم و هیاهو** ، ترجمه‌ی صالح حسینی، نشر نیلوفر، چاپ اول، تهران ۱۳۶۹.

- فلکی ، محمود، **نگاهی به نیما**، نشر مروارید، چاپ اوّل ، تهران ۱۳۷۴.

- قبادیانی بلخی، ناصر خسرو، **دیوان**، به کوشش مجتبی مینوی و مهدی محقّق، نشر دانشگاه تهران، اسفند ۱۳۷۰.

- مشیری، فریدون، **برگزیده‌ی شعر**، نشر بامداد، چاپ دوم، تهران ۱۳۵۲.

- مولوی بلخی، جلال الدین ، **غزلیّات شمس** (برگزیده)، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی، نشر کتاب‌های جیبی، چاپ پنجم، ۱۳۶۳.

-ــــــــ **کلّیات شمس تبریزی**(متن کامل)، بدیع الزّمان فروزانفر، نشر نگاه و نشر علم، چاپ دوم، بی جا، ۱۳۷۲.

-ــــــــ **جزو هفتم**، بدیع الزّمان فروزان فر، نشر دانشگاه تهران، چاپ اول، ۱۳۴۵.

www.tabarestan.info تبرستان

-ـــــــــــ**مثنوی معنوی**، به شرح محمّد استعلامی ، نشر زوّار، چاپ چهارم، تهران ۱۳۷۲.

- نجف زاده بار فروش، محمّد باقر، **واژه نامه‌ی مازندرانی**، نشر بنیاد نیشابور، چاپ اوّل، تهران ۱۳۶۸.

- نظامی گنجه‌ای ، الیاس، **مخزن الاسرار**، به کوشش بزات زنجانی، نشر دانشگاه تهران، تیر ۱۳۶۸.

- وحیدیان کامیار، تقی، **نام نگاشت و زیباآفرینی با خط (مقاله)**، مجله علوم اسلامی- انسانی و ادبیّات. دانشگاه شهید چمران، شماره‌ی اوّل، بهار ۱۳۶۸.

- وراوینی، سعد الدّین، **مرزبان نامه**، به کوشش خلیل خطیب رهبر، انتشارات صفی علی شاه، چاپ دوم، ۱۳۶۶.

- هراتی، سلمان، **دری به خانه‌ی خورشید**، نشر سروش، چاپ اوّل، تهران ۱۳۶۷.

- هوف ، گراهام، **گفتاری درباره‌ی نقد**، ترجمه‌ی نسرین پروینی، نشر امیر کبیر، چاپ اوّل ، تهران ۱۳۶۵.

- یوسفی، غلامحسین، **چشمه‌ی روشن** (دیداری با شاعران)، انتشارات علمی، چاپ چهارم، تهران، پاییز ۱۳۷۱.

- یوشیج، نیما، **ارزش احساسات و پنج مقاله‌ی دیگر**، نشر گوتنبرگ،

تبرستان www.tabarestan.info

چاپ سوم، تهران ۲۵۳۵.

-_____ **حرف‌های همسایه**، انتشارات دنیا، چاپ پنجم، ۱۳۶۳.

-_____ **درباره شعر و شاعری**، تدوین سیروس طاهباز، نشر دفترهای زمانه، تهران ۱۳۶۸.

-_____ **نامه‌ها**، به کوشش سیروس طاهباز (با نظارت شراگیم یوشیج) ، نشر شرکت سهامی خاص/ نشر آبی، چاپ اوّل ، تهران، پاییز ۱۳۶۳.

تبرستان www.tabarestan.info