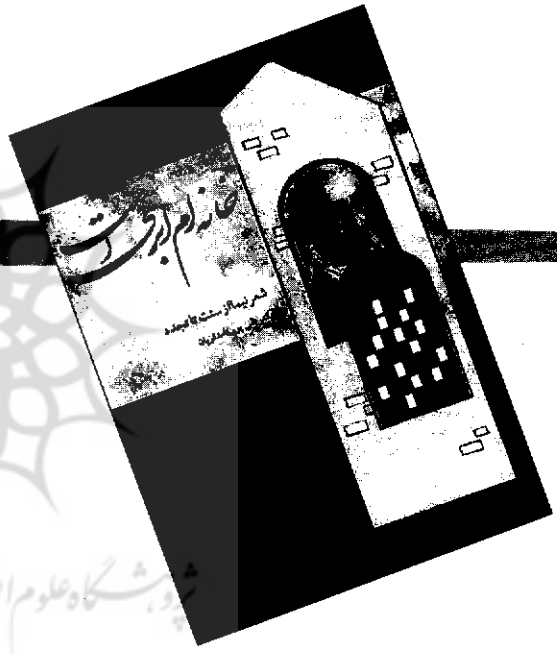
نیما یوشیج نقطهٔ عطف شعر و شاعری در ایران است، به‌گونه‌ای که در گردشگاه سنت به تجدد قرار گرفته و از این رو مطالعه و بررسی آثار او از اهمیت ویژه‌ای برای حیات شعر و شاعری این دیار برخوردار است. شاید باز از همین روست که شعر و شاعری نیما بیشترین تأویل‌ها و تحلیل‌ها را در پی داشته است. از میان نقد و تفسیرهای موجود، تنها تعداد معدودی واجد دیدگاه و یا به بیان دیگر منظر نظری هستند. خانه‌ام ابری است اثر دکتر تقی پورنامداریان از آن قبیل است و در واقع به گروهی از مطالعات تعلق دارد که واجد بینش و روش‌اند.

بینش

از آبشخورهای اندیشگی دکتر پورنامداریان نظرگاه زبان‌شناسانی نظیر یاکوبسن است. وی معتقد است ارتباط زبانی از طریق شش عامل: گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمزهای زبانی، زمینه پیام و پیام برقرار می‌گردد. و برحسب آنکه جهت‌گیری پیام متوجه کدامیک از این عوامل باشد، شش نقش برای زبان مدنظر قرار می‌گیرد. نقش ادبی یا شعری زبان یکی از نقش‌هاست؛ آن‌گاه که جهت‌گیری پیام معطوف به خود پیام باشد. نتیجه این امر آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی زبان خواهد بود. از همین‌جاست که زبان شعر از زبان‌های دیگر متمایز می‌گردد، و متعاقباً ابهام وارد شعر می‌شود. البته نویسنده، این موضوع را مربوط به شعر آزاد می‌داند که در تحلیل نهایی محصول نگرشی دیگر به هستی است. براساس همین بینش است که جهت‌گیری پیام در شعر مشروطه زمینهٔ پیام و یا به عبارت بهتر مسائل سیاسی و اجتماعی روز اعلام می‌گردد. برخلاف شعر سنتی که زمینهٔ پیامش گل و بلبل و اندرزهای اخلاقی بود[۲]. از این روست که ابهام در شعر سنتی (به استثنای عرفا) و شعر مشروطه نمی‌توانست راه داشته باشد. زیرا معنی به‌واسطه جهت‌گیری پیام به زمینه پیام کاملاً روشن و واضح بود، و فقط صنعت شعر می‌توانست آن را درهم بپیچاند و به تعقید درآورد و معنی معلوم شعر را به‌واسطه استعمال آن صنایع ادبی تبدیل به معمایی دشواریاب نماید.

نظرگاه دیگر، روان‌شناسی نوین و انقلابی فروید و شاگردانش از جمله یونگ است. به تأسی از آنهاست که آقای پورنامداریان سخن از آگاهی و ناآگاهی در جریان تولید و تکوین شعر می‌گوید. وی معتقد است شعر سنتی و کلاسیک (باز هم به استثنای نوع عرفانی آن) با بخش آگاه ذهن تولیدکنندگان درگیر است. به‌گونه‌ای که معنی اندیشی و به عبارتی مقدم بودن معنی بر سرایش شعر، دال بر آن است؛ درست همانند صورت و زبان پیشاپیش معین شعر کلاسیک[۳]. این معنی‌اندیشی در حقیقت از شعر معنی‌زدایی می‌کند و مانع آن می‌شود که شعر در هاله‌ای از ابهام فرو رود. برای رفع این نقیصه است که شاعران گذشته به صنایع ادبی توسل جسته بودند تا هر چه بیشتر معنای معین شعر را درهم بپیچند و نهایتاً آن را به معمایی بدل کنند. اما باید دانست هر معمایی، هر چند هم مشکل، نهایتاً کلیدی دارد و این کلید در واقع معنی معین شعر است که باید با کنار زدن زوائد و زینت‌ها آن را کشف کرد. غواصان می‌توانند آن معنی معین را صید کنند. از این روست که به بیان نویسنده پرسش «معنی این شعر چیست؟[۴]» در مورد اشعار کلاسیک موضوعیت داشته و موجه است. هر چند تاویل و تفسیر، اساساً درخصوص اشعار سنتی محلی از اعراب ندارد، اما نگرش تازه به جهان به اعتقاد دکتر پورنامداریان به شعر آزاد انجامید. شعری که زایشگاهش عمدتاً بخش ناآگاه ذهن



● خانه‌ام ابری است
شهرام پرستش
● انتشارات سروش، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۷

است. توضیح آنکه این نوع شعر معنای معین و از پیش اندیشیده ندارد بلکه معنی در خلال سرایش شعر تکوین می‌یابد. همچنان که دو رکن دیگر یعنی صورت و زبان شعر، هنگامی که شعر بدین شیوه تولید و تکوین می‌یابد صورت نهایی آن برای خود شاعر نیز مولودی ناشناخته، رازناک و مبهم خواهد بود، به‌گونه‌ای که درک آن مستلزم تأویل است. البته این تفسیر و تأویل معنایی مقتضی با ذهنیت شاعر دربر خواهد داشت[5]. بنابراین منشا ابهام شعر آزاد در نحوه تکوین آن نهفته است. همین ابهام ذاتی که خمیرمایه شعر آزاد است، اولاً نیاز شعر را به صنایع ادبی ـ نظیر نیازمندی شعر سنتی ـ برآورده می‌سازد، زیرا شعر در این حالت ماهیتاً تو درتوست و واجد گوهر هنری ابهام است[6] و ثانیاً پای مخاطبان خود را به صحنه می‌کشاند تا با توسل به ذهنیت تاریخی به تفسیر و تأویل شعر بپردازند. در این حال عمل تأویل به معنای کشف معنی نیست بلکه متأول با توسل به ذهنیت تاریخی از سویی و مقتضیات ساختاری از سوی دیگر اقدام به تأویل می‌نماید.

«در تأویل تنها متأول نیست که معانی پنهان شعر را کشف می‌کند بلکه شعر هم معانی بالقوه و استعدادهای ذهن متأول را شکفته می‌سازد و فعلیت می‌بخشد[7].»

در واقع تأویل در یک فرآیند کنش متقابل میان متأول و شعر صورت می‌گیرد. از این رو باید پرسش سنتی «معنی این شعر چیست؟» را به کنار نهاد و سخن از تاویل‌ها به میان آورد، تأویل‌هایی که اشخاص مختلف بر مبنای اوضاع و احوال گوناگون و روحیات و ذهنیات متفاوت انجام می‌دهند. البته تأویل‌هایی که از جانب دیگر محدود به حدود متن و مرزهای پذیرش آنند. بنابراین متن که در اینجا شعر آزاد است هر تفسیر و تأویلی را برنمی‌تابد و از همین جاست که معیارهای ارزش‌گذاری میان تأویل‌ها مطرح می‌شوند. نویسنده پس از اشاره به آراء گادامر، ریکور و آیزر در این رابطه وسعت برخورداری متأول از ابعاد مختلف فرهنگ و جامعه شاعر، جامعیت تاویل و بالاخره انطباق آن با مقتضیات ساختاری و معنی‌پذیری متن را به‌عنوان معیارهای ارزش‌گذاری معرفی می‌نماید[8]؛ معیارهایی که وی در تفسیر و تأویل اشعار نیمایوشیج سعی در رعایت آنها داشته است.

روش

شیوه‌ای که دکتر پورنامداریان در نگریستن به شعر اختیار نموده است سه وجه دارد. در واقع وی از درون یک مثلث که اضلاع آن صورت، معنی و زبان هستند به مطالعه و بررسی شعر می‌پردازد. براساس این سه رکن ویژگی شعر سنتی و کلاسیک در تعین و تشخص پیشینی صورت، معنی و زبان قرار دارد[9].

به عبارتی سنت که مشروعیت خود را از گذشته می‌گیرد در عرصه شعر و شاعری نیز قواعد و دستورالعمل‌های خود را به

ریه‌های سرایندگان شعر سرازیر می‌نماید. سرایندگانی که در چنین حال و هوایی نفس می‌کشند. در این حالت صورت و زبان و معنی بر شعر تقدم می‌یابند و نهایتاً شاعری به صنعتگری مبدل می‌گردد[10]. اما همهٔ اینها مانع از آن می‌شوند که جوهر هنری ابهام در ذات شعر سنتی (به استثنای شعر عرفانی) ظاهر شود. زیرا ابرهای مه‌آلود به کناری رفته‌اند و دیگر گم‌گشتگی و تحقیر و ابهام نمی‌توانند معنی داشته باشند.

ادامه این روند به شعر آزاد کشیده می‌شود. به اعتقاد دکتر پورنامداریان اساس نوآوری در شعر آزاد بر ویرانی ارکان شعر سنتی استقرار یافته است[11]. در واقع نوآوری نمی‌تواند به معنای واقعی روی دهد مگر آنکه یکی از سه رکن تکان بخورد و از این سه رکن حساس‌تر و خطرناک‌تر، صورت است که تغییراتش محسوس‌تر و عیان‌تر است. بنابراین آخرین تکانه‌ها متوجه این رکن گردید[12]. اما نوآوری نهایتاً در شعر آزاد نیما به ظهور پیوست که در آن هر سه پایهٔ سنت به لرزه درآمد و این بار، شعر بر صورت، زبان و معنی تقدم یافت[13]. به عبارتی شعر آزاد عرصه‌ای شد که به جوهر هنری ابهام، مجال تجلی داد. البته در این حالت ابهام نتیجه جبری نگاه دیگرگونه به جهان است[14].

پس می‌توان با توجه به تقدم و تأخر صورت، معنی و زبان نسبت به شعر برای مطالعه و بررسی اشعار طیفی طراحی نمود که شعر سنتی یک قطب آن است و شعر آزاد قطب دیگر. براساس این طیف است که آقای پورنامداریان میان سه گروه شعری در مجموعه اشعار نیما تمییز می‌گذارد: سنتی، نیمه سنتی و آزاد[15].

همچنان‌که می‌توان استنباط کرد خصوصیت اشعار نیمه سنتی آن است که صورت شعر تا حدودی دستکاری شده و به فراخور زبان از قیمومیت مطلق ادیبان درباری رهایی یافته و معنی نیز در بخش‌هایی از شعر خصوصیت پیشینی خود را از دست داده است. دکتر پورنامداریان «افسانه» را نمونه این دسته از اشعار می‌داند. از سوی دیگر براساس همین الگوست که ایشان اولاً ادعا می‌نماید نیما در اشعار سنتی بیت‌اندیش است، در اشعار نیمه سنتی بندااندیش و در اشعار آزاد شعراندیش[16]. ثانیاً از سه نوع رابطه ذهن و عین در سبک‌های مختلف یاد می‌کند: پیوند جانبی به لحاظ همراهی و همیاری طبیعت و واقعیت‌های حیات اجتماعی با معنی از پیش اندیشیده در سبک خراسانی و عراقی[17]. پیوند تناظری میان معقول و محسوس در سبک هندی[18] و سرانجام پیوند جانشینی ذهن و عین در شعر آزاد:

«اهمیت عین در این حال در خود آن توانایی معنی انگیزیش از ذهن حساس شاعر، نهفته است. یعنی در لحظه‌ها و شرایط روحی خاصی گویی عین گوشه‌ای از ذهنیت شاعر را در برابر چشم سر و باطن او به نمایش درمی‌آورد و شاعر به معنایی از پیش نیندیشیده ناگهان شعور بالفعل پیدا می‌کند که عین انگیزه و آینه آن است.[19]»

بدین ترتیب در شعر آزاد شاعر از دریچه ذهن خود در واقع دردهای خود و دیگران را در آیینه عینی طبیعت و فرهنگ می‌نگرد.

ملاحظات

دکتر پورنامداریان در **خانه‌ام ابری است** براساس بینش‌ها و روش‌های تشریح شده به مطالعه و بررسی شعر نیما از سنت تا تجدد می‌پردازد. فارغ از مقدمه نظری و نسبتاً مفصل، زندگینامه، شعرهای برگزیده و تفسیر و تأویل‌ها، مطالعه وی بر مبنای ارکان شعر شامل سه بخش عمده است: صورت و محتوا در شعرهای نیما، مسئله زبان در شعرهای نیما و سه دیگر، مسئله معنی در شعر کهن و شعر آزاد نیمایی. این سه بخش در واقع بدنه اصلی مباحث او را تشکیل می‌دهند. در دو جستار پیشین سعی بر آن بود بینش‌ها و روش‌های نویسنده در مطالعه به معرض نمایش درآید، لیکن جستار حاضر به ملاحظاتی اختصاص یافته است که می‌تواند در ارتباط با تجزیه و تحلیل‌ها مطرح گردد.

نخستین نکته‌ای که در تحلیل‌های آقای پورنامداریان به چشم می‌آید توجه یک جانبه به اختیار و اساساً اراده‌گرایی است[20]. به عنوان نمونه وی نامبهم بودن شعر سنتی را این‌گونه تحلیل می‌نماید که اختفای معنی در شعر جنبه ارادی داشته و در اختیار شاعر است. در واقع شاعران کلاسیک برخلاف آنچه که خود در جهان خارج می‌دیدند شعر می‌سرودند، زیرا همگان را ناتوان در فهم مبهمات می‌دانستند:

«در شعر کهن شاعر در پی انتقال معنی است و از آنجا که خواننده را در فهم مبهمات ناتوان فرض می‌کند، زحمت احتمالی خواننده را خود بر عهده می‌گیرد و مجالی برای تأمل و کوشش ذهنی او باقی نمی‌گذارد[21].»

در ادامه همین بند از گشودن باب تجربه‌های همگانی و رفع ابهام احتمالی آن سخن می‌گوید:

«شاعران کهن نه تنها پنجره تجربه‌های همگانی خود را چهار طاق بر روی خواننده می‌گشایند بلکه به علت نگرانی از فهم خواننده در روشن کردن ابهامات محتمل آن نیز اصرار دارند[22].»

گویی دو ساحت درونی و بیرونی برای شاعر قائل است و گویی شاعر به اختیار به سراغ ساحت بیرونی یا تجربه‌های همگانی می‌رود تا دیگران توان تامل در آن را داشته باشند.

«این چشم‌اندازهایی که تنها از دریچه ادراک فردیت و ذهنیت شخص قابل تماشاست، واجد همان معانی و خصوصیات منحصر به فردی است که شاعران کلاسیک نیز می‌دیدند اما می‌پوشاندند و نمی‌گفتند زیرا آن چیزی را لایق گفتن می‌دانستند که همه بتوانند مشاهده و ادراک کنند[23].»

در این سه بند آنچه مهم است تأکید بر اختیار شاعران و نقش ایشان در پرده‌پوشی و یا پرده‌برداری از شعر است که شدیداً از این تحلیل رایحهٔ اراده‌گرایی استشمام می‌شود، حال آنکه رویکرد جامعه شناختی پرتو دیگری بر موضوع می‌افکند. از الگوهای جامعه‌شناسانه‌ای که می‌توان در تحلیل موضوع یاد شده به کار برد الگوی دوگانه امیل دورکیم است. دورکیم معتقد است براساس نوع همبستگی می‌توان جوامع را از یکدیگر تفکیک نمود. الگوی او یک الگوی دوقطبی است که در یک سوی آن همبستگی مکانیکی به لحاظ تشابه انسان‌ها حاکم است و در سوی دیگر نظر به تخالف انسان‌ها همبستگی ارگانیک واقع شده است:

«همبستگی ناشی از تقسیم کار، اما به‌کلی چیز دیگری است. همبستگی قبلی مبتنی بر این بود که افراد به هم همانند باشند، در حالی که همبستگی ناشی از تقسیم کار مستلزم آن است که افراد با هم فرق داشته باشند. نوع اول وقتی ممکن است که شخصیت فردی در شخصیت جمعی جذب شود. در حالیکه نوع دوم فقط هنگامی امکان‌پذیر است که هر کس سیر عملی مخصوص به خود، و در نتیجه شخصیت خاص خود را داشته باشد. پس لازم است که وجدان جمعی به بخشی از وجدان فردی اجازه بروز بدهد تا نقش‌های خاصی که وجدان جمعی قادر به اداره آنها نیست در همان بخش پا بگیرند، و هر قدر گستره این بخش بیشتر باشد انسجام ناشی از این همبستگی بیشتر است[24].»

بنابراین تقسیم کار جهان جدید مایه‌های تفاوت انسان‌ها را فراهم آورده و موجب آن شده که وجدان جمعی به نفع وجدان فردی عقب‌نشینی کند. برخلاف جهان قدیم که در آن همهٔ انسان‌ها

به شیوه معینی تامین معیشت می‌نمودند. لذا جهان‌بینی آنها نمی‌توانست تفاوت چندانی با یکدیگر داشته باشد، زیرا وجدان جمعی عمده‌ترین بخش وجدان شده بود و مایه‌های تشابه آدمیان را فراهم آورده بود. در این حالت تجربه خصوصی و ساحت درون معنای چندانی ندارد که فی‌المثل شاعران خواسته باشند به عمد آن را ترک گویند و به سراغ تجارب همگانی بروند، زیرا چیزی که بر کلیت وجدان حاکمیت دارد وجدان جمعی است. بنابراین اگر ابهام در ذات شعر سنتی وجود ندارد به لحاظ ساختار جامعه سنتی است که به تجارب جنبه همگانی می‌دهد نه قصد و غرض شاعران.

اما نتیجه مترتب به نبود ابهام (بنا به ادعای آقای پورنامداریان) در ذات شعر سنتی، مورد نداشتن تأویل است، زیرا آنچه در این وضعیت فضای جامعه را انباشته، منولوگ و تک‌گویی است که در عرصه شعر و شاعری به صورت مخاطبان منفعل جلوه‌گر می‌شود. برخلاف جامعه جدید که محل دیالوگ و گفت‌وگوست و انسان‌ها برای مفاهمه به ارتباط نیازمندند، چرا که نسبت به ساحت‌های درونی یکدیگر ناآگاه‌اند و در حقیقت در چنین جهانی است که تفسیر و تأویل معنی می‌یابد. هم‌اکنون بهتر می‌توان دریافت چرا نیما با دو چشم به جهان می‌نگریست و شاعران کلاسیک با یک چشم[۲۵]. زیرا برخلاف ادعای دکتر پورنامداریان، شاعران سنت‌گرا اساساً واجد چشم واحد بودند، نه اینکه به اختیار چشم دیگر خود را فرو پوشیده باشند.

ناگفته نگذاریم که اصل ادعای نبودن ابهام در ذات شعر سنتی اساساً محل مناقشه است، زیرا ابهام، ماهیت هنر است، شعریت شعر است. بنابراین نمی‌تواند در شعر سنتی حضور نداشته باشد. از این‌رو باید آن را نوع دیگری از ابهام دانست که در تطابق با ساختار جامعهٔ خود است. نکته‌ای که باید در اینجا اشاره کرد این است که اصولاً آقای پورنامداریان نتوانسته است تکلیف خود را با موضوع روشن نماید چرا که در جای دیگر ابهام را از جمله خصوصیات هر هنر اصیلی به حساب می‌آورد[۲۶]. چگونه می‌شود هنر اصیل را محدود به جامعه جدید دانست، در حالی که نویسنده خود به ابهام ماهوی اشعار عرفانی اعتقاد دارد و در واقع این نوع اشعار را همواره مستثنا می‌سازد[۲۷]. آیا این استثناء و یا به عبارت بهتر قاعده مستثنا و آن تناقضات درخصوص ابهام ماهوی هنر نشانگر ناتوانی تحلیل نویسنده و عدم جامعیت لازم آن نیست.

مورد دیگری که در تأیید بینش اراده‌گرایانه ایشان می‌توان بدان اشاره نمود نحوه توجیه استمرار قالب‌های سنتی در اشعار نیما پس از نوآوری است. وی اعتقاد دارد نیما از روی تفنن و سرگرمی و یا در پاسخ به کسانی که او را به ناتوانی در سرودن شعر سنتی متهم می‌کردند گهگاه به قالب‌های سنتی رجوع داشته و در آن قالب‌ها شعر سروده است[۲۸]. مسئله این است که تعداد این نوع شعرها بیش از آن است که بتوان با توسل به تفنن و یا پاسخگویی آنها را توجیه نمود. در واقع به نظر می‌رسد همانند کوهلر باید به استقلال نسبی انواع ادبی و ادامه حیات سنت‌های ادبی در بافت جدید اجتماعی ایمان آورد، البته اگر بتوانند با مقتضیات بافت جدید همخوان شوند[۲۹]. یا حداقل آنها را از پس‌مانده‌های ساختار اجتماعی گذشته دانست خصوصاً آنکه ما در یک جامعه در حال گذار زندگی می‌کنیم و تا به امروز نیز اشعار سنتی به عنوان یک واقعیت غیرقابل انکار در کنار اشعار آزاد به حیات خود ادامه داده‌اند.

به عنوان آخرین نمونه که بینش اراده‌گرایانه دکتر پورنامداریان را تأیید می‌نماید تحلیل وی از تأخر تغییر صورت شعر نسبت به تغییرات دو رکن دیگر است. همچنان‌که پیشتر اشاره شد به عقیده ایشان نظر به اینکه صورت شعر محسوس‌تر و ملموس‌تر از تغییرات زبان و معنی است، بنابراین موجبات واکنش شدیدتر را فراهم می‌آورد. وی بر این باور است که شاعران به عمد و اختیار تغییر صورت را به تأخیر انداخته‌اند تا از عکس‌العمل‌های رقیب در امان مانده باشند:

«از این سه رکن، صورت محسوس شعر به سبب آنکه بسیار کمتر از دو رکن دیگر دچار حتی تغییرات جزئی می‌گردد، و اندک تغییر آن به سبب محسوس‌تر بودن، خیلی سریع‌تر و فراگیرتر واکنش برمی‌انگیزد، هم تغییرش به دشواری ممکن است، هم سنت‌شکنی از طریق آن چشمگیرتر و نمایان‌تر است و هم در نتیجه، قبول آن

به‌سختی صورت می‌پذیرد. به همین علت حفظ آن تغییر اساسی در دو رکن دیگر را هم نامحسوس‌تر می‌کند، هم پذیرفتنی‌تر[۳۰].»

البته اگر برداشت معطوف به اراده و برنامه‌ریزی از تحلیل کنار گذاشته شود به‌جا بودن تحلیل و مناسبت آن بیشتر به چشم خواهد آمد. حق آن است که صورت و محتوا با یکدیگر پیوند دیالکتیکی دارند و از پیوند آنهاست که به بیان لوکاچ انواع ادبی زاده می‌شود. فی‌المثل مقاله یک نوع است که در حد فاصل فلسفه و ادبیات واقع شده و زبان تند و تلخ طنز و مطایبه را دارد، اما نه دقت تأملات فلسفی در آن دیده می‌شود و نه روایت داستانی

ادبیات[۳۱]. به همین سیاق شعر آزاد یک نوع ادبی است که محتوا و ساختار آن با هم رابطه دیالکتیکی دارند و به عبارتی لازم و ملزوم یکدیگرند. البته این نوع ادبی در ارتباط با ساختار جامعه خود است و در واقع این ساختار اجتماعی دگرگون شده است که همراه و همگام با تغییرات آن، انواع ادبی جدید از جمله رمان و شعر آزاد تکوین یافته‌اند. بنابراین نباید به تحلیل اختیارگرایانه تحولات سه رکن شعر روی آورد بلکه تغییر صورت همراه با تغییرات معنی و زبان گریزناپذیر است. نیما خود به خوبی به این امر واقف بود، آنجا که می‌گفت «این محتواست که در جریان شکل‌گیری، شکل شعر را به‌دست می‌دهد[۳۲].» در واقع تفنن تلویحی او را به تکوینی بودن شعر آزاد نشان می‌دهد. ضمن آنکه به شعراندیش بودن نیما در اشعار آزاد نیز اشاره دارد، در برابر بیت‌اندیشی در اشعار سنتی و بندانديشی در اشعار نیمه سنتی[۳۳]. توضیح آنکه ساختار شعر آزاد ایجاب می‌کند که ابیات یکدیگر را تکمیل کرده و نیاز معنوی را هم برآورده سازند.

«آنچه مسلم می‌نماید این است که در جریان آفرینش شعر هر مصراعی ـ اگر نگوییم هر جزئی و پاره‌ای ـ در پدید آمدن و شکل بخشیدن به مصراع دیگر هم از حیث صوری و هم معنایی دخالت دارد و هر پاره و بخشی از شعر که نوشته می‌شود هم حاصل پاره‌های پیشین و هم تکوین بخش پاره‌های پسین است[۳۴].»

البته آقای پورنامداریان در این رابطه بر دخالت ناآگاهی در شکل‌گیری تکوینی شعر آزاد تأکید دارد، اما فارغ از آن می‌توان به همخوانی ساختار تکوینی این نوع شعر با ساختار جامعه ارگانیک مورد نظر دورکیم اشاره نمود. جامعه‌ای که در آن تقسیم کار منشا و منبع تفاوت‌های فردی بوده و بنابراین نیاز افراد به یکدیگر در واقع موجبات تشکل و همبستگی اجتماعی را فراهم آورده است.

از اینجا می‌توان وارد انتقاد دیگری شد که بر تحلیل‌های دکتر پورنامداریان وارد است. ایشان اعتقاد دارد نیما به عنوان معمار شعر آزاد شدیداً روحیه اجتماعی دارد و شعرهای او اغلب واجد محتوای سیاسی ـ اجتماعی‌اند. همچنان‌که تأویل و تفسیرهای او بر اشعار نیما نیز نشانگر این امر است.

«در شعرهای آزاد نیما مخاطب شعر، مردمی نیستند که نیما به خاطر آنان و درد ایشان شعر می‌گوید. در بسیاری از شعرهای سنتی و نیمه‌سنتی پیش از سال ۱۳۱۶، نیما در زندگی مردمی که برای آنان و رنج‌هایشان سخن می‌گفت شاید به تعبیر خودش دخالت می‌کرد. او از خود بیرون می‌آمد تا آنان و شرایط تحمل‌ناپذیر و ذلت باری را که حاکمان ستمگر و جاه‌پرست و زراندوز برایشان فراهم آورده بودند، ببیند و وصف کند. اما در شعرهای بعد از سال ۱۳۱۶، نیما از خود بیرون نمی‌آید تا در زندگی مردم وارد شود. این مردم و اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی جامعه است که در ذهن او دخالت می‌کنند و در نتیجه نیما برای خود شعر می‌گوید اما شعری که آمیخته از دخالت مردم و محیط و شرایط زندگی آنهاست، و «خودی» که مردم و دردهای آنان و نظام سیاسی و اجتماعی حاکم بر آنها نیز در شخصیت بخشیدن به آن نقش مؤثر دارند. به همین سبب است که شعر نیما در عین آنکه به سبب ابهام عمیق، در این دوره مخاطبش مردم نیستند، اما همچنان مردمی و سرشار از تعهد اجتماعی است.»

نکته جالب توجه در این بند این است که نیما شعر اجتماعی می‌سراید اما مردم مخاطبش نیستند! چگونه می‌شود شاعری تمام تلاشش این باشد که شعر را از قید و بندهای سنت و دربار و برج عاج رها نماید و به میان مردم ببرد، اما نهایتاً همین مردم شعرش را درنیابند. پاسخ نویسنده تنها یک کلمه است: ابهام. نویسنده حتی در مورد ساز و کار ابهام توضیحی نمی‌دهد. حق آن است که نیما شعر اجتماعی می‌سرود و شعر اجتماعی او شعر بود زیرا واجد ابهام بود، چیزی که به شعر ماهیت هنری می‌دهد. در این باره نیما اعتقاد داشت:

«چیزی که عمیق است، مبهم است. کنه اشیاء جز ابهام چیزی نیست. انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل‌های متعدد باشد[۳۶].»

بنابراین نیما کاملاً بدین نکته واقف بود که شعریت شعر در ابهام آن است. او شعرهای مشروطه را (اگر بتوان بر آنها نام شعر نهاد، که نمی‌توان) که به ساده‌سرایی سیاسی درافتاده بودند دیده بود و می‌دانست آن اشعار در حقیقت شعر نیستند زیرا ابهام ماهوی ندارند و همانند شاعران دوره مشروطه به وقایع سیاسی و اجتماعی به‌گونه مستقیم اشاره نمی‌کرد[۳۷]. کار بزرگ او بازگرداندن ابهام به شعر بود اما نه به بهای ترک صفت اجتماعی شعر. باید گفت شعر اجتماعی او اجتماعی بود زیرا انعکاس دردهای مردم و مسائل دوران خود بود:

«در هنر من سرگذشت ملت من حس می‌شود، نه شهوات شخصی خودم[۳۸].»

اما چرا شعر اجتماعی نیما بدین سرنوشت گرفتار آمد. به نظر می‌رسد برای پاسخ مناسب باید به سراغ ساختار اجتماعی جامعه رفت. جامعه ما یک جامعه در حال گذار است و از هر دو نوع عالی (Ideal Type) جامعه سنتی و مدرن عناصر گوناگونی را برگرفته است، عناصری که بعضاً با هم ناهمگون‌اند. لیکن اشعار آزاد به عنوان یک نوع ادبی متعلق به جوامعی است که کاملاً مدرن شده و ساختار ارگانیک یافته‌اند[۳۹]. حال آنکه جامعه ما واجد چنین ساختاری نیست و باید گفت شعر آزاد تولدی زودهنگام در جامعه ما داشته و بنابراین با عدم استقبال روبه‌رو شده است. محمد مختاری مسئله را در مورد نیما بدین گونه عنوان می‌نماید:

«شعر او هنگامی پیام‌آور ارزشهای انسانی نو شد که جامعه درک کاملاً پیشرفته و سازمان یافته‌ای نسبت به این ارزش‌ها نداشت[۴۰].»

بنابراین شعر نیما با آنکه اجتماعی بود نتوانست با مخاطبان خود رابطه برقرار نماید و مهجور ماند. اما چیزی که بر این هجران افزود و آن را دو چندان کرد نوعی از ابهام بود که به مقتضای موقعیت و استبداد سیاسی حاکم بر ابهام هنری همبار گردید. این نوع ابهام را می‌توان ابهام سیاسی نامگذاری کرد و سمبولیسم به کار رفته در آن را سمبولیسم سیاسی، در برابر سمبولیسم هنری. آقای پورنامداریان نیز بدین تفکیک اشاره نموده است:

«این ابهام و تعدد سمبلها خود تا حدی هم ناشی از شرایط اوضاع و احوال اختناق و خطرباری است که مانع ابراز نظر صریح می‌گردد، هرچند این نکته را نباید دلیل اصلی ابهام در شعرهای نیما دانست و علت اصلی را باید در تغییر دید او نسبت به جهان و نیز نسبت به شعر جستجو کرد[۴۱].»

اما چنان‌که دیده می‌شود وی وزن کمتری برای این نوع از ابهام در مقایسه با ابهام هنری قائل است، حال آنکه با توجه به استبداد سخت و دیرپای حاکم بر ایران می‌توان اهمیت و نقش واقعی سمبولیسم و ابهام سیاسی را در اشعار اجتماعی کمانه زد. جان کلام آنکه همراهی این دو نوع ابهام شعر نیما را «بسته اسرارآمیز»ی تبدیل نموده است[۴۲] که اکنون تأویل‌گران نتوانسته‌اند بعضی از این بسته‌ها را بازنمایند.

مؤخره

به رغم انتقاداتی که بر تحلیل‌های نویسندهٔ محترم **خانه‌ام ابری**

است وارد آمد و دیگر انتقادات جزئی، همانند دسته‌بندی شعر افسانه در گروه شعرهای نیمه سنتی با عنایت بیشتر به معیار صورت شعر تا دو معیار دیگر و یا...، باید تکرار مؤکد نمود مطالعه آقای پورنامداریان از معدود مطالعاتی است که روشمند است و بر منظرهای نظری تکیه دارد. نکته‌ای که جای خالی آن در بیشتر نقدها مشاهده می‌شود. به هر روی شایسته‌تر آن بود که همین بینش‌ها و روش‌ها در فصلی ممتاز پرداخته شوند نه اینکه در لابه‌لای فصول پراکنده باشند. این نظیر آن است که زرگری ترازوی خود را به بازار آورد. مسلم است مشتریانش فراهم خواهند آمد، تا زرگری که ترازوی خود را از خلق پنهان می‌کند.

منابع:

۱. پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، تهران، سروش، ۱۳۷۷، چاپ اول.
۲. دورکیم، امیل، **درباره تقسیم کار اجتماعی**، ترجمه باقر پرهام، بابل، کتابسرا، ۱۳۶۹، چاپ اول.
۳. گلدمن لوسین، **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران، نقش جهان، ۱۳۷۷، چاپ اول.
۴. لوکاچ، گئورگ، **سرشت مقاله**، ترجمه عباس میلانی، **ارغنون**، ویژه‌نامه ادبیات داستانی، ۱۳۶۴، تهران.
۵. لنگرودی، شمس، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، تهران، مرکز، ۱۳۷۱، چاپ اول.
۶ ـ طاهباز، سیروس، **برگزیده آثار نیمایوشیج** (نثر)، تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۸، چاپ اول.
۷ . مختاری، محمد، **انسان در شعر معاصر**، تهران، توس، ۱۳۷۱، چاپ اول.
۸. محمدعلی، محمد، **مس**، تهران، نویسنده، ۱۳۶۸، چاپ اول.
9.- Emig, Rainer, Modernism in Poetry, New York, Longman, 1995

پانوشتها:

۱. پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۷، چاپ اول، صفحه ۱۰.
۲. همان، ص ۲۳۵.
۳. همان، ص ۲۳۶.
۴. همان، ص ۲۳۹.
۵. همان، ص ۲۱۰.
۶. همان، ص ۱۳۵.
۷. همان، ص ۲۱۲.
۸. همان، صص ۴ ـ ۲۱۲.
۹. همان، ص ۱۶.
۱۰. همان، ص ۱۷.
۱۱. همان، ص ۱۷.
۱۲. همان، ص ۳۲.
۱۳. همان، ص ۲۳۷.
۱۴. همان، ص ۲۱۷.
۱۵. همان صص ۷۳ ـ ۳۳.
۱۶. همان، ص ۱۶۵.
۱۷. همان، ص ۲۱۷.
۱۸. همان، ص ۲۲۱.
۱۹. همان، ص ۲۳۰.
۲۰. همان، ص ۲۱۷.
۲۱. همان، ص ۲۴۰.
۲۲. همان، ص ۲۴۰.
۲۳. همان، ص ۷۹.
۲۴. دورکیم، امیل، **درباره تقسیم کار اجتماعی**، ترجمه باقر پرهام، بابل، کتابسرا، ۱۳۶۹، چاپ اول، ص ۱۴۴.
۲۵. پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۷، چاپ اول، ص ۲۳۲.
۲۶. همان، ص ۱۷۵.
۲۷. همان، ص ۲۴۰.
۲۸. همان، ص ۷۴.
۲۹. برای آگاهی بیشتر به مقاله اریش کوهلر با عنوان «تزهایی درباره جامعه‌شناسی ادبیات» مندرج در اثر ذیل مراجعه گردد: گلدمن، لوسین، **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران، نقش جهان، ۱۳۷۷، چاپ اول، ص ۲۳۵.
۳۰. پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، تهران، سروش، چاپ اول، ص ۳۲.
۳۱. برای اطلاع بیشتر به اثر زیر مراجعه گردد.
لوکاچ، گئورگ، **سرشت مقاله**، ترجمه عباس میلانی، ارغنون، ویژه‌نامه ادبیات داستانی، ۱۳۶۴، تهران.
۳۲. لنگرودی، شمس، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، تهران، مرکز، ۱۳۷۱، چاپ اول، ص ۱۴۳ (قول نیما).
۳۳. پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، تهران، سروش، ۱۳۷۷، چاپ اول، ص ۱۶۵.
۳۴. همان، ص ۲۱۵.
۳۵. همان، ص ۱۱۶.
۳۶. طاهباز، سیروس، **برگزیده آثار نیما یوشیج** (نثر)، تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۸، چاپ اول، ص ۴۵ (قول نیما).
۳۷. پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، تهران، سروش، ۱۳۷۷، چاپ اول، ص ۹۹.
۳۸. طاهباز، سیروس، **برگزیده آثار نیما یوشیج** (نثر)، تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۸، چاپ اول، ص ۶۸ (قول نیما).
۳۹. در این رابطه نکات نیکویی در اثر ذیل می‌توان یافت:
Emig, Rainer, **modernism in poetry**, New york, longman, 1995
در همین کتاب است که شعر نو به منزله یک راهبرد جایگزین جهانی مطرح شده است.
۴۰. مختاری، محمد، **انسان در شعر معاصر**، تهران، توس، ۱۳۷۱، چاپ اول، ص ۱۴۹.
۴۱. پورنامداریان، تقی، **خانه‌ام ابری است**، تهران، سروش، ۱۳۷۷، چاپ اول، ص ۱۱۱.
۴۲. محمدعلی، محمد، **مس**، تهران، نویسنده، ۱۳۶۸، چاپ اول، ص ۱۳ (مقاله براهنی).
همچنین می‌توان به تأویل‌هایی که پورنامداریان از شعرهای «گل مهتاب» و یا «برف» ارائه داده است، اشاره نمود. واقعاً چند درصد از مردم فهمی مشابه فهم ایشان از این اشعار دارند.