یادآوری

دوست بزرگوارم دکترصدرالدین الاهی، مدیر گروه مطبوعات و رادیو و تلویزیون دانشکدهٔ علوم‌ارتباطات‌اجتماعی، ازمن‌خواست تا برای‌دانشجویان آن دانشکده ، چندکلمه دربـاب «شعر فارسی بعد ازمشروطیت» حرف بزنم و حاصل‌آن‌گفتار مطالبی است‌که در ذیل می‌آید. من‌به‌هنگام بحث، هیچ‌یادداشت و کاغذی همراه نداشتم . بعد آن حرفها را دانشجویان از روی نوار ضبط ، و قسمتی هم‌که ضبط خراب شده‌بود، از روی یادداشت‌های خودشان ، در اختیار من قرار دادند . و من با حك و اصلاح آنهارا به خودشان دادم تا به صورت پلی‌کپی منتشر کردند . در هنگام بازنویسی‌گفتار ، بعضی نکته‌های فنی راکه از حوصلهٔ دانشجویان خارج‌بود ـ چون بنا بود ازروی آنها امتحان بدهند ـ حذف کردم،وقتی‌پلی‌کپی را در اختیارم قرار دادند بعضی از آن مطالب حذف شده را مجدداً درحاشیه برای خودم ، با مداد ، نوشتم و حواشی این مقاله بعضی‌از همان یادداشت‌هاست‌که‌گاهی از حد یك حاشیهٔ‌ضرور تجاوز کرده،مانند آنچه در باب دیوان جمال عبدالرزاق‌نوشتم. بهر حال هنگام نوشتن حاشیه‌ها مسألهٔ چاپ مورد نظرم نبود . از خوانندگان متخصص و اهل‌فن،کـه جویای نکات تازه وعمیق هستند،خواهشمند است وقتشان را صرف خوانـدن آن نکنند چون مخاطب عده‌ای دانشجوی علاقه‌مند بـوده است و السلام . ممکن است برای غیرمتخصص‌ها، به‌اصطلاح آقایان،*Layman* ها، بدرد بخورد والسلام وهی‌هذه و فیه مافیه .

ش . ك

مقدمه

برای آنکه در این فرصت کوتاه، بتوانیم طرحی اجمالی، ولی تاحدی منظم، ازشعر فارسی امروز داشته باشیم، ناگزیریم یك باربطور اختصار، عناصر تشکیل دهندهٔ یك شعر را موردبررسی قرار دهیم. تعریف‌های بسیاری ازشعر شده است. از ارسطوتا ناقدان معاصر اروپا و آمریکا، هرکسی از یك زاویه به شعر نگریسته و حاصل آن نگرش را تعریف شعر و به‌اصطلاح «حد» و «رسم» منطقی آن‌دانسته است[۱].

حقیقت امر این است که شعر، مانند دیگر شاخه‌های هنر، در جوامع مختلف ـ با اوضاع اجتماعی و اقتصادی و طبقاتی متفاوتی که دارند[۲] ـ بگونه‌های مختلف تلقی شده است و نباید توقع داشت که مردمان همهٔ طبقات، درتمام ادوار، و همه جای دنیا یك تصور ثابت و ملموس از مفهوم شعر داشته باشند.

در همین سرزمین خودمان، در دوره‌های چندگانهٔ ادب فارسی، تغییراتی که‌در سبك‌های شعری بوجود آمده، بهترین نشان دهندهٔ این

اصل است که‌هم‌خوانندگان وهم‌سرایندگان، درطول زمان سلیقه‌هاشان، درحوزهٔ شناخت شعر، ثابت نبوده‌است. تغییرات چشم‌گیری که شعر فارسی، درطول نیم‌قرن اخیر داشته، باز، بهترین دلیل ومحسوس‌ترین گواه است بر اینکه در فاصلهٔ دو سه نسل ذائقه‌های شعری چه قدر تغییر پذیرند[۳]. و بنظر میرسدکه هیچ‌کس حق‌ندارد، به‌طورمطلق، حوزهٔشناخت و تشخیص دیگری را، در باب مفهوم شعر، منکر شود. می‌توان از مجموعهٔ تغییرات ذوقی و سلیقگی‌و زیبائی‌شناختی‌یی که درنیم قرن اخیر بوجود آمده است ـ و بعضی‌نتیجهٔ آگاهی از طرز برداشت شاعران و ناقدان فرنگی ازمفهوم شعر است ـ نتیجه گرفت که در بررسی شعر، ناگزیر، تمام عناصر ثابت و متغیر آن، که در طول هزار سال درادب ما، تحولات فراوان بخود دیدند، باید مورد رسیدگی قرارگیرد[۴].

باتوجه به‌این‌یادآوری مختصر، باید کوشید وتعریف جامعی از شعر بدست داد که هم برقصاید ناصر خسرو و هم بر شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی و هم برغزلیات شمس مولانا و غزلیات حافظ و هم‌بر غزلیات صائب و بالاخره شعرهای نیماواخوان ثالث‌وا. بامداد، منطبق شود و حتی نمونه‌های درجهٔ دوم وسوم شعر هر دوره را نیز ـ به‌تناسب اشتراکی که در عوارض و ذاتیات با حقیقت شعر دارند ـ در شمول خودبگنجاندبحدی که شعرهای‌امثال قاآنی وسروش ـ در قرن‌سیزدهم ـ وشعرهای‌گویندگان‌عصرمشروطیت‌را ـ باتفاوت‌درجاتشان ـ شامل‌شود.

وقتی مجموعهٔ این‌گونه آثار را در نظر می‌آوریم، می‌بینیم که

«شعر گره خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است» ودراین تعریف پنج عنصر اصلی دیده‌می‌شود که هرشعر بگونه‌ای از هر کدام از آن پنج عنصر بر خورداراست . بااین‌تفاوت که‌در بعضی‌از شعرهاعنصر تخیل‌چشم‌گیر است-مانند شعرهای‌خاقانی و صائب - ودر بعضی‌شعرها عنصر عاطفه- مانند قصاید ناصرخسرو و شعراکثر صوفیه و بسیاری ازگویندگان مشروطه و در حوزهٔ عواطف عشقی: شعرا مثال وحشی وشهریار وعماد خراسانی-ودر بعضی‌شعرها آهنگ -مانند بسیاری از قصاید قاآنی و از معاصران،بعضی کارهای توللی در قالب غزل که فقط آهنگ شعر می‌تواند تاحدی خواننده‌را بخود بکشد- ودربعضی شعرها زبان -مانندبعضی‌از قسمت‌های شاهنامه یا غزلیات سعدی و در عصر اخیر ایرج- و در بعضی دیگر شکل شعر که توضیح آن بعداًخواهد آمد . البته شاعران بزرگ ، همیشه ، آنها بوده‌اند که مجموع این عناصر را به‌کمال و در حد اعتدال داشته‌اند -نمونهٔ عالی : حافظ -برای آنکه در کاربرداین اصطلاحات، توافقی داشته باشیم ناگزیرم ، مثل همیشه ، برای هر کدام تعریفی بدهم که مبهم نماند.

عاطفه: یا احساس ، زمینهٔ درونی و معنوی شعر است به اعتبار کیفیت بر خورد شاعر با جهان خارج و حوادث پیرامونش مثل اینکه از پنجره به بیرون نگاه می کنید ریزش‌باران یاسقوط یك برگ یا دیدن یك حادثه در خیابان شما را متأثر می کند و ذهنیات شما تا مدتی در پیرامون آن حادثه جریان‌می‌یابد. ناگفته پیداست که نوع‌عواطف هر

کسی، سایه‌ای است از «من»او. و بر این اساس می‌توان ، در یك‌چشم انداز عام ، «من »ها را در سه گروه عمده و اساسی تقسیم‌کرد:

الف ـ «من»های‌فردی وشخصی،مثل من اغلب گویندگان‌شعر در باری وبعضی شعرهای عاشقانهٔ رمانتیك[۶] در دورهٔ اخیر و چه بسیار من‌های دیگر . اگر بخواهیم ازقدما مثال بیاوریم ، مسعود سعدسلمان یکی از نمونه‌های این‌گونه «من»شخصی است که در یك قمار سیاسی که برای رسیدن به شغل‌و پست امارت یاوزارتی ، بازی کرده باخته و محبوس شده است . تمام شعرهای او بر محور « من » شخصی او حرکت می‌کند:

تیر وتیغ است بر دل وجگرم
غم و تیمار دختر و پسرم . . . .

تا آخر که جریان عاطفی او بر محور چیز هایی که با « من » شخصی او پیوند دارند ، حرکت می‌کند و در اغلب شاهکارهای او تجلی این «من» شخصی را در بهترین حالت و بهترین امکانات شعری می‌توان مشاهده‌کرد.

ب ـ «من»های اجتماعی ، که حوادث پیرامون را در قیاس با زندگی و خواست‌های شخصی خودنمی‌سنجندبلکه مجموعه‌ای ازهم سرنوشتان خودرا در برش‌زمانی‌ومکانی‌معینی درنظر دارند و اگر«من» می‌گویند شخص‌خودشان‌منظور نیست. درقدما ناصرخسرونمونه‌ای از این‌گونه«من»هاست و در عصراخیراغلب‌گویندگان مشروطه ومعاصر .

ج ـ « من » های بشری و انسانی ، که از مرز زمان و مکان

محدود ،فراتر می‌روند. برای آنها سرنوشت انسان و مشکلات حیات انسانی مطرح است مانند خیام‌ومولوی و حافظ و بسیاری از گویندگان شعرهای عرفانی در ادب فارسی.

بدینگونه می‌توانیم حدود و رسوم زمینه وپیام شعری یك گوینده را بررسی کنیم و میزان گسترش حوزهٔ عاطفی اورا بیازماییم. بی گمان مهمترین عنصر شعر، که باید دیگر عناصر در خدمت آن باشند، همین عنصر عاطفه است که زندگی و حیات انسانی رادر صور مختلف خود ترسیم می کند و باید این عنصر، بردیگر عناصر، فرمانروا باشد، یعنی آنها در خدمت این عنصر باشند نه اینکه عاطفه در خدمت آنها،چرا که شعر چیزی نیست مگر تصویری از حیات، وآنجاکه عاطفه نباشد، پویائی حیات‌وسریان‌زندگی‌وجودندارد و درحقیقت‌شعربی‌عاطفه‌شعری است‌مرده وهر قدر عناصر دیگر در آن چشم‌گیر باشند نمی‌توانندجای ضعف و کمبود حیات را در آن جبران کنند .

تخیل : عبارت‌است از کوششی که ذهن هنرمند در کشف‌روابط پنهانی اشیاء دارد . به تعبیر دیگر ، تخیل، نیرویی است که به شاعر امکان آن را می‌دهدکه میان مفاهیم و اشیاء ارتباط برقرار کند ، کانال بزند و چیزی‌راکه قبل از او، دیگری در نیافته، در یابد.در نتیجهٔ این عامل است که شما در شعر شاعران همهٔ ادوار، چیزهائی می‌بینید که در دنیای خارج ، وجود ندارد[۷]. وقتی شاعری هزار سال‌پیش از این ، باریدن برف را اینگونه تصویر می کند:

به هوا در نگر که لشکر برف
اندراو ، چون همی کند پرواز

راست، همچون کبوتران سپید
راه گم کردگان زهیبت باز

شما می‌بینید باریدن برف ، و پرواز کبوترها ـ که بظاهر ، ودر نظر آدمهای عادی هیچ ارتباطی باهم ندارند ـ درذهن وتخیل این گوینده تا چه حد بیکدیگر مرتبط شده‌اند واو برای نخستین بار، این دومفهوم دور از هم را به کمك نیروی تخیل خویش مرتبط ساخته است و از این ارتباط هرخوانندهٔ صاحب ذوقی لذت می‌برد. حاصل نیروی تخیل، «صور خیال» (Images) است که اگر بخواهیم با همان اصطلاحات سنتی خودمان آن را توضیح دهیم باید بگوئیم ، حاصل نیروی تخیل انواع تشبیهات، استعارات و مجازاتی است که شاعر می‌آفریند . در نظر بسیاری از ناقدان شعر، جوهر اصلی «وفصل مقوم» شعر همین عامل تخیل وعنصر خیال است. هرشاعر بزرگ، ناگزیر مقداری ازاین «صورخیال» رابرای اولین بار درزمان خودعرضه می‌دارد و «صورخیال» چیزی نیست که تمام شدنی باشد. بیکرانه است به گستردگی حیات مادی و حیات ذهنی انسان . تخیل سبب می‌شود که شاعر مقاصد خودش را با بیانی غیر از بیان عادی و خبری گفتار ، عرضه کند. در باب تخیل و حدود ارزیابی انواع آن ، مجال بحث نیست ولی می‌توان در نقدو بررسی شعر یك شاعر به این نکته‌ها توجه داشت :

الف ـ آیا تخیل شاعر قوی است یا ضعیف.

ب ـ آیا برای اولین بار میان دو چیز ارتباط بر قرار می کند یا اینکه از راههایی که دیگران رفته‌اند می‌رود (خیالهای تلفیقی).

ج ـ عناصر تخیل او ، از کجای زندگی است . ازطبیعت است یا از زندگی شهری، اززندگی طبقهٔ اشرافی است یا زندگی طبقهٔ محروم و . . . .

بی‌گمان کمال ارزش یك تخیل در « بار عاطفی » آن است . تخیلی که مجرد باشد[۸] هر چه زیبا باشد تا از بار عاطفی برخوردار نشود ، ابدیت نمی‌یابد . روی همین اصل است که حافظ بسیاری از «صور خیال» شاعران قبل از خود را که زیبا ودل‌انگیز بوده‌اند ، ولی ازبارعاطفی‌نیرومندتهی[۹] بازمینهٔعاطفی‌انسانی‌خودسرشار کرده‌و درشعر خویش ابدیت بخشیده است. پیش‌از حافظ بسیاری از شاعران «لاله» را بگونهٔ جام شراب سرخ دیده‌اند اما این صورت خیالی (ارتباط لاله با جام شراب) دراین بیت حافظ از یك بار عاطفی انسانی سرشارشده است، ودرخدمت یکی از پایدارترین زمینه‌های ذهنی و عاطفی بشری در آمده است:

مگر که لاله بدانست بی‌وفائی دهر
که‌تابزاد وبشد جام‌می ز کف ننهاد[۹]

اگر تخیل نتواند بار عاطفی با خود همراه کند چیز هرز وبی فایده‌ای است، مثل شعر اغلب گویندگان سبك هندی و شعر بسیاری از شعرای نوپرداز معاصر .

زبان : عاطفه و تخیل، در شعر، نیازمند زبانی هستند که ظرف ارائهٔ آنها باشد. و زبان یکی از عناصر قابل ملاحظه در شعر است . همه می‌دانند که زبان یك امر ثابت و منجمدی نیست و هر لحظه در حال‌پویائی و تغییرات تدریجی است ، درست مثل درختی که برگهایی از آن زرد می‌شوند و می‌ریزند و از سر شاخه‌هایش برگ‌های سبز و نو ، بتازگی می‌رویند ، بنابراین با تغییرات زندگی ، وآمدن

نیازمندیهای جدید، و ازبین رفتن بعضی مفاهیم، هر زبان مقداری لغت را در خود بوجود می‌آورد- یا از راه ساختن و یا از راه قرض‌گرفتن اززبانی بیگانه- ومقداری لغت‌رانیز از گردونهٔ استعمالات خود خارج می‌کند. بنابراین‌در بررسی‌زبان یك‌شاعر،یا یك دورهٔ شعری، می‌توان این نکات را مورد بررسی قرار داد:

الف- واژگان (دایرهٔ لغوی = vocabulary) که بررسی کنیم این شاعر حوزهٔ کاربرد لغاتش چه مقدار وسعت دارد و یا تا چه حد محصورو اندك‌است. بی‌گمان یك شاعر بزرگ،به مناسبت نیازمندیهایی که‌درارائهٔ‌عواطف و تخیل‌خویش دارد، وبراثرداشتن پشتوانهٔ فرهنگی بهناور از واژگان وسیع وگسترده‌ای بر خوردار است در صورتی که یك‌شاعر اندك مایه، مجموعهٔ واژگانش‌بسیار اندك‌است. البته فراموش نباید کرد که این مسالهٔ گستردگی واژگان، در سالهای اخیر، بهانه‌ای بدست یك عده‌شارلاتان داده‌که بی آنکه بلحاظ عاطفی و تخیل نیازی داشته باشند، انواع کلمات مرده وزنده، داخلی و خارجی‌را درمعجون «شعر» خود عرضه می‌کنند به نشانهٔ اینکه ما ازواژگان گسترده‌ای بر خورداریم و این‌هم خود فریبی است بر سر فریب‌های دیگرشان.

واژگان یك شاعر، گذشته از مسالهٔ گستردگی و محدودیت، می‌تواندازلحاظ خانوادهٔ واژه‌ها-اینکه بیشتر فارسی‌است یامثلا لغات عربی هم دارد یا حتی فرنگی و . . . . . - و اینکه چه مقدار این واژه‌ها جنبهٔ ادبی دارند و چه مقدار از زبان تودهٔ مردم و ادب عامه گرفته شده است، مورد بررسی قرار گیرد. و نیز از این چشم انداز

که تا چه حدی این واژگان‌به طبقه و شخصیت طبقاتی او وابسته‌است و به حوزهٔ مخاطبانش .

ب- ترکیبات، گرچه ترکیبات راباید در شمار واژگان بحساب آورد ولی ازاین باب که دارای اهمیت است جداگانه مورد بحث‌قرار می‌گیرد. می‌دانیدکه هرشاعر بزرگ،در طول‌روزگار شاعری، مقداری ترکیب تازه درزبان شعری خود می‌آفریندکه می‌تواند مورد استفادهٔ گویندگان پس از او قرارگیرد مثلا درقدما ، نظامی وخاقانی ترکیباتی بوجود آورده‌اند که در شعر گویندگان پس از ایشان اغلب مورد استفاده قرارگرفته مانند ترکیب «خلاف آمد عادت »دراین‌بیت نظامی:

هر چه «خلاف آمد عادت »بود
قافله سالار سعادت بود

که‌حافظ آن‌رامورد استفاده قرارداده‌و گفته :

از«خلاف آمدعادت»بطلب کام که‌من
کسب‌جمعیت‌از آن‌زلف پریشان کردم

زبان پارسی بلحاظ قدرت امکانات ترکیبی ، می‌گویند ، یکی از نیرومندترین‌زبانهاست.

ج - نحو، یعنی میزان توانائی شاعر در طرز قرار دادن اجزای جمله، به تناسبی که نیاز دارد. شما می‌دانید که‌یکی ازمهمترین نکته‌ها در شعر ، و بطور کلی هنرهایی که با کلمه‌سر و کار دارند، « بلاغت جمله » است. یعنی آگاهی از طرزکاربرد اجزای جمله . تفاوت بیهقی در نثر فارسی باگردیزی، مثلا، درهمین است که بیهقی از اسراربلاغت

جمله آگاه است و به تناسب حالات جای فعل و فاعل ودیگر متعلقات جمله را پس و پیش می‌کند ولی گردیزی ـمورخ معاصر او ـ از این مایه بلاغت برخوردار نیست. تفاوت سعدی با سیف‌الدین فرغانی ـ که معاصرهم‌هستند وهر دو غزل گفته‌اند ـ در این است که سعدی از رموز بلاغت جمله آگاه‌تر است ولی سیف فرغانی این تسلط را ندارد[۱۰] در همین دورهٔ خودمان ایرج میرزادرقیاس با عارف قزوینی همین مزیت را دارد[۱۰].

بنابر این‌باید، مسالهٔزبان‌شعررا، با توجه‌به این‌نکته‌هامورد بررسی قرار داد.

آهنگ : آهنگ ، در اینجا، بمعنی وسیع‌تری مورد نظر است هر گونه تناسبی خواه صوتی خواه معنوی می‌تواند در حوزهٔ تعریفی آهنگ قرار گیرد ، بنابراین منظور فقط وزن شعر نیست ، مجموعهٔ تناسب‌هایی که‌در یك شعر می‌تواندمورد بررسی قرار گیرد[۱۱] عبارت است از:

۱ـموسیقی‌بیرونی شعر،یعنی همان چیزی که‌وزن‌عروضی‌خوانده میشود و لذت بردن از این گویا امری‌غریزی‌است یا نزدیك به غریزی و بهمین دلیل هم هست که درشعر کودکان و شعر عوام، چشم‌گیرترین عامل،عامل وزن‌است که‌آشکار ترین موسیقی راهمراه‌دارد .بنابراین بحور عروضی یك شاعر بلحاظ حرکت‌وسکون آنهاوبه‌لحاظ‌تنوع یا عدم‌تنوع آنهاوبه‌لحاظ هماهنگی بازمینه‌های درونی و عاطفی‌شعر،قابل بررسی است.

۲ـموسیقی کناری، منظورم تناسبی است که‌از رهگذرهماهنگی

دو کلمه یا دوحرف در آخر مصراعها دیده میشود ، مثل « خواب » و « آب » یا « دیدار » و « بیدار » که در حقیقت صامت و مصوتهای مشترك سبب می‌شوندگوش لذتی ببرد[۱۲] . این موسیقی کناری همان موسیقی قافیه و ردیف و چیزهایی است که بتواند در پایان مصراعها موسیقی‌بی‌ازاین‌دست‌بوجودآورد. بسیاری ازمحققان‌برآنند که‌نخستین جلوه‌های‌موسیقی‌درشعراقوام‌ابتدائی،مانندا‌عراب‌جاهلی،موسیقی قافیه است‌نه‌موسیقی‌عروضی. اول،ازرهگذر تصادف،دو کلمه‌باهم‌نوعی‌توازن ایجاد کرده‌اند و بعد آگاهانه مورد استفاده قرار گرفته‌اند. سجع‌های کاهنان عصر جاهلی‌چنین است. وبعد اندك اندك فاصلهٔ میان این‌قافیه‌ها ـ یاسجع‌ها ـ در طول زمان تساوی یافته است و وزن عروضی بوجود آمده است[۱۳] .

۳ـ موسیقی داخلی، منظورم مجموعهٔ تناسبهایی است که میان صامت‌ها و مصوت‌های کلمات یك‌شعر، ممکن است وجود داشته‌باشد مثلا ، در یك شعر ، اگرمصوتهای «آ» یا «او »یا «ای» تکرار شوند.[۱۴] این خود نوعی موسیقی ایجاد می کند ازقبیل:

یاد باد آنکه نهانت نظری باما بود
رقم مهر تو بر چهرهٔ ما پیدا بود

در مصراع‌اول ،مصوت «آ »در «یاد» «باد» «آنکه»،«نهان»،«با» و« ما » این‌هم‌آهنگی صوتی را تصویر می کند . و گاه صامت‌ها این همخوانی را دارند:

چشمم از آینه‌داران خط و خالش گشت
لبم از بوسه ربایان بر و دو شش باد

که صامت «ب» در«لب»، «بوسه»، «ربا» «بر» و «باد» نوعی موسیقی ایجاد کرده که در القای مفهوم مورد نظر شاعر تأثیر فراوان دارند. یك‌بار دیگر مصراع دوم را بلندبلند با خود بخوانید صامت «ب» چندان تکرار میشود که مرتب « لب‌ها» روی هم قرار می‌گیرند و درست حالت بوسیدن را در لب‌ها می‌توان‌دید. انواع جناسها - که‌ادبای قدیم‌اسمهای عجیب و غریب روی آنهاگذشته‌اند، واغلب تقسیم بندیهای ابلهانه‌ای است - انواع محدود همین موسیقی داخلی بشمارمی‌رود.

۴- موسیقی معنوی، این تعبیر در نظر بسیاری از شما خنده‌دار می‌نماید ولی با تعبیری که از آهنگ کردیم وگفتیم هر نوع تناسبی‌را، توسعا، می‌توانیم‌در قلمرو آهنگ قرار دهیم، تناسب‌های معنوی در این حوزه قرار می‌گیرند آنچه قدماطباق و تضاد و مراعات النظیرو... خوانده‌اند، همه، تناسب‌های معنوی مفاهیم وکلمات است و این تناسبها خودنوعی آهنگ در درون شعر بوجود می‌آوردو رعایت‌این تناسب‌ها، اگر بطرزی باشد که خواننده متوجه تصنع هنرمند نشود، بسیار پر اهمیت است و مقدار زیادی از هنر حافظ در همین طرز استفاده از تناسب‌های معنوی است. حتی استفاده ازاسطوره‌های قومی و مذهبی نیز-چیزی که در تعبیر قدماتلمیح خوانده می‌شد- در همین قلمرو قرار دارد. این تناسب‌ها اجزای شعر را از درون بهم پیوند

می‌بخشند و در استحکام فرم تأثیر بسیار دارند.

شکل : هرشعردو شکل یا قالب یا صورت دارد : یکی شکل ظاهری که عبارت است از طرز ترکیب مصرعها وا بیات با یکدیگر به اعتبار قافیه و ردیف وگـاه وزن. همان چیزی‌که در اصطلاح قدیم قصیده و غـزل و قطعه و رباعی و مثنوی ، و مسمط و ترجیع بند و ترکیب و مستزاد و بحر طویل را از یکدیگر جدا می‌کرد و بیشتر به طرز قرارگرفتن قافیه‌ها وگـاه مسألهٔ وزن نظر داشت. می‌توان در کار رسیدگی به خصایص شعری یك شاعر، این نکات را هم در نظر گرفت که مثلا در کدام یك از این انواع تـوفیق بیشتری یافته و یا معانی و مضامین‌او در کدام یك‌ازاین‌شکلها بهتر جایگزین شده‌اند، مثلا،در بین معاصران، بهاردرقصایدش‌موفق‌تر است و ایرج در مثنویاتش‌و پروین در قطعه‌هایش.

اما شکل شعر یا صورت شعر ، یك مفهوم عمیق ترهم می‌تواند داشته باشد و آن مسألهٔ «شکل درونی» یا «فرم ذهنی» آنست‌که بطور خـلاصه عبارت است از مسالهٔ پیوستگی عناصر مختلف یك شعر در ترکیب عمومی آن ،که ببینیم شاعر در این راه چه مایه توفیق یـافته است. بسیاری ازشعرهای قدیم ازنوعی یك پارچگی و وحدت عضوی برخوردارند مثل قصایدناصرخسرو و غزلهای‌مولوی‌اما بسیاری‌شعرها ـبخصوص در دورهٔ بعداز مغول‌ـاز ایـن وحـدت عضوی و یـك‌ـ پارچگی درونی کمتر برخوردارند مانند بسیاری ازشعرهای‌سبك‌هندی. یکی از مهمترین نکاتی کـه نباید در نقد شعر مورد غفلت قـرارگیرد،

رسیدگی به‌همین امر است[۱۵].

چنانکه می‌دانید، هر شعر، یك «تجربه» است و باید تمام عناصر آن، هماهنگ، درخدمت تصویر آن تجربه درآیند. اگر هرپاره‌ای ازشعر مربوط به عالمی باشد، ممکن است در درون شعر تناقض بوجود آید ویك قسمت، یك قسمت دیگر را نفی کند و درنتیجه شعربی تاثیر بماند. یاممکن است بعضی اجزا بایکدیگر تزاحم کنند. این چنین شعری از کمال هنری برخوردار نخواهد بود. مثل قصاید گویندگان سبك هندی.

با توجه به نکات بالا، تصور می کنم نیازی به یادآوری این امر نباشد که دریك شعر کامل وزنده، نخست باید دید که عنصر عاطفه چه‌قدر بردیگر عناصر تسلط دارد وپس از آن تخیل که درخدمت عاطفه است، چه قدر برزبان وموسیقی مسلط است و درنتیجه بررسی کرد که اجزای شعر آیا ازیك گره خوردگی کامل برخوردارهستند یا نه؟

من همیشه، برای روشن شدن این مسأله، تمثیل مولانا را در باب کشتی و آب، نقل می کنم. اومی‌گوید: آب هرقدربسیارباشد، تا هنگامی که کشتی بر آب مسلط است، هیچ خطری ندارد بلکه مایهٔ حرکت و ارزش بیشتر کشتی است، اما همینکه آب بر کشتی مسلط شد، مرگ وغرق کشتی حتمی است. درشعر وهنر نیز، تا عواطف انسانی وجلوه‌های حیات بشری، بردیگر عناصر ـ تخیل، زبان، موسیقی، شکل ـ فرمانرواست، هرقدر این عناصر بسیارباشند، زیانی به حال شعر ندارد اما همینکه یکی از این عناصر، ـ مثلا: موسیقی، یا تخیل، یا زبان ـ برسریان عاطفی وجوهر حیاتی شعر، که زندگی است، غالب شود،

شعر، دیریا زود، ازمیان می‌رود.

به تعبیردیگر، زبان وموسیقی وشکل و.... که درمجموع «فرم» را تشکیل می‌دهند، هرچه نیرومندتر وقوی‌ترباشند تا هنگامی که بر محتوی، یعنی زمینهٔ عاطفی شعر، مسلط نشده‌اند و آن را ازبین‌نبرده‌اند قابل ستایش‌اند ولی وقتی فرمالیسم ـ توجه به‌آن عناصربدون درنظر گرفتن‌زندگی‌وتجربه‌های‌حیاتی ـ برعواطف مسلط شد، مرگ‌شعرحتمی است‌حتی‌اگراین‌فرمالیسم‌بسیاراندك‌باشد.

اگر بخواهید ازگذشتگان مثال می‌آورم: حافظ، بلحاظ فرم و تکنیك در ادب فارسی بی‌رقیب است، اما اینهمه توجه به‌فرم وتکنیك در شعر او هیچ گاه مانع از آن نبوده‌که عواطف بشری و تجربه‌های حیاتی و انسانی او، تسلط خودرا، از دست بدهند، با همه گسترش و نیرویی که‌فرمالیسم درشعراو دارد، عواطف همچنان سلطنت خویش را بر مجموعهٔ خصایص فرمی، حفظ کرده‌اند، درصورتی که در شعر قاآنی ـ که فقط به‌یکی از خصایص فرم، اندکی توجه از خود نشان داده، وخواسته است «بازی‌با کلمات» راوجههٔ‌نظرخود قرار دهد ـ همان توجه اندك به فرم، سبب شده است که عواطف در شعر اونابود شوند ودرنتیجه شعرش شعری است تهی ومرده وبیجان، بقول مولانا:

آب، در کشتی، هلاك کشتی است
آب، در بیرون کشتی، پشتی است

تمامی‌قله‌های‌ادب فارسی، در گذشته و حال، هر قدر از تکنیك وفن و مسائل مربوطه به‌فرم استفاده کرده‌اند، باز فراموش نکرده‌اند

که‌جوهر سیّال زندگی و عواطف‌بشری ،باید برمجموعهٔ این خصایص فرمی ،حاکم و فرمانروا باشد.

یکی‌ازبیماریهای‌شعرفارسی‌درسالهای‌اخیر، که اغلب‌تئوریسین‌های «نهان آموز» و«دست آموز» روزگار، به عناوین مختلف آن را مورد ستایش قرار داده‌اند ، همین بیماری توجه به فرم است و غفلت از زندگی و زمینهٔ عاطفی و وجدانی شعر . ای کاش، تکنیك و فرمی که اینان از آن سخن می‌گویند- و مثل قالی‌ای است که آن شیاد بافته بود و فقط حلالزاده آن را می‌دید وتمام درباریان امیر،از ترس اینکه حرامزاده شوند ، در صفات آن داد سخن می‌دادند ،بی آنکه چیزی در برابر خود ببینند و امیر خود نیز ازان ستایش می کرد- و جمعی ازبیماران اسنوبیسم-بیماری خطرناك روشنفکران‌ایرانی- هم،ازترس اینکه حرامزاده معرفی شوند ، در صفات آن سخن می‌گویند ، این تکنیك و فرم می‌توانست به‌اندازهٔ فرمالیسم ضعیف وبیمارگونهٔ قاآنی در شعرشان جلوه ونمائی ازخودنشان دهد. بگذریم.

شعر آزاد نیمائی

مجبور شدم که مقداری به تفصیل صحبت کنم . البته این تفصیل خود اجمالی بود ازهزاران نکته که در باب اصول نقد شعر می توان

پیش چشم داشت . اگرمقدمه ازذی المقدمه طولانی‌ترشد، عذربنده را بپذیرید، چون نمی خواهم حرفهایی بزنم‌که درکار برد اصطلاحات ـ در خلال آن حرفها ـ باشما اشتراک‌مفهوم، نداشته باشم .

با توجه به‌آن اصطلاحات ومقدمات ، می‌خواهم از دورنگاهی به چشم انداز شعر فارسی نیم قرن اخیر بکنیم[۱۶] . طبیعی است که در این فرصت‌کوتاه ممکن است بسیاری از اصول اولیه مورد غفلت قرارگیرد بااینهمه عذر بنده ازقبل معلوم است واحتمالا پذیرفته .

کوشش برای تجدد درشعر، چیزی نیست‌که بانیما یامشروطیت آغاز شده باشد قصد تجدد وتغییر در اسالیب شعر چیزی است‌که در هر دوره،به‌تناسب‌شرایط تاریخی‌موردنظرعده‌ای‌ازشاعران بوده‌است. خاقانی ونظامی‌واقمارشان(مجموعهٔ‌مکتب شعری آذربایجان) در قیاس باشاعران قبل از خود عالماً و عامداً اسلوب شعر را مورد تجدید نظر قرار دادند[۱۷]، کوشش صوفیه یکی از بزرگترین قدمها در حوزهٔ تجدد شعر فارسی[۱۸] بوده است ، چنانکه بعد از عصر حافظ ، همان دوره یی‌که ما عنوان عصر انحطاط به آن داده‌ایم، در شاعران پس از عبدالرحمن جامی، خود نوعی‌کوشش برای تحول شعربوده است اما تحول به سوی بیماری وتصنع ، بهرحال شاعرانی ازنوع‌کاتبی و ... در همان اقداماتی‌[۱۹] که برای وارد کردن مقداری قید و بنـد وتکلف و

رعایت افراط آمیز تناسب های درونی درشکل بیمارگونه اش که در شعر داشته اند ، قصدشان نوعی تازه جویی بوده است وپس از ایشان اقدام شاعران سبك هندی که تمام توجه شان به تازگی « خیال » ها[۱۹] بوده ، باز، خودکوششی است تجدد آمیز ودر قیاس بامشابهات آن ، بدیع وقابل ملاحظه وحتی ستایش . بعد ازشاعران سبك هنـدی هم کوششی که شاعران عصر زندیه وقاجاریه برای رسیدن به زبانی‌مفهوم ودور از«صور خیال» سبك هندی- که سبکی‌پیچیده‌بود وپیچیده ترشد- خود نوعی اقدام تازه جویانه بوده است[۲۰] ولی چنانکه دیدیم هریك ازاین اقدامهای‌متجددانه‌چون ازیك بینش یك بعدی سرچشمه‌میگرفت با توفیق کامل همراه نبود ، بویژه‌که حوزهٔ عاطفی شعر ـ کـه دیدیم مهمترین حوزهٔ شعراست ـ در خلال اغلب ایـن نهضت های ادبی ، مورد غفلت بود ، وشاعران ازنظرعاطفی به شعر کمتر توجه داشتند و اگرهم عاطفه ای درشعرشان عرضه می شد چیزی بود که در خـلال عواطف شاعران قبل ازایشان هم ، اغلب بصورت بهتـر ، عرضه شده بود . دلیل اینکه این شاعران درحوزهٔ عاطفی نتوانستند ، شعرراتکانی بدهند پیداست. زیراعواطف‌وقتی بطورطبیعی‌حرکت وسیرمی کنندکه زندگی بطور طبیعی حرکت وسریان لازم راپیدا کند و چون زندگی این گویندگان بلحاظ مسائل فردی و اجتماعی چیزی نبود ، جز همان

اموری که نسلهای قبل از آنها به آن پرداخته بودند ، این بود کـه در حوزهٔ عاطفی شعر - که روی دیگر سکهٔ زندگی است - کمتر تغییری به‌چشم می خورد .

بانهضت فکری اواخر قرن نوزدهم که اندیشمندان ایرانی باجلوه های دیگری اززندگی روبروشدند، وانسان اندك اندك مقام خودرادر ساختمان جامعه[۲۱] تشخیص داد و دانست که میتواند در سرنوشت خویش موثر باشد ودانست که جوامع اروپائی تاچه مراحلی اززندگی مدنی واجتماعی پیش رفته اند ، تدریجاً ارزشهای محیط زندگی روی درتحول نهاد و اندك اندك مسائلی ازنوع قومیت و ناسیونالیسم[۲۲] و اهمیت آن مورد توجه مردم قرار گرفت وهمچنین مسألهٔ قانون وآزادی وفرهنك نو ، اینهاهمه عواملی بودند که مفهوم زندگی را تاحدچشم گیری، ودست کم در نظرروشنفکران ، دگرگون کردند .

وقتی ارزشهای زندگی دگرگون شد ، نوع عواطف وبرداشت اززندگی نیزدگرگون شد دراینجاست که شعر مشروطیت بـا زمینهٔ تند عاطفی خویش شکل گرفت و بالیدو شکفته شد ومسائل عاطفی انسان عصر ، درشعر ایرج ، بهار، دهخدا ، عشقی، عارف و لاهوتی وفرخی ودیگران مورد نظرقرار گرفت وهمین تغییرات که درزندگی - و در نتیجه نوع احساسات وعواطف - روی داد وضع شعر را بلحاظ دیگرعناصر :

یعنی تخیل و آهنگ وزبان وشکل دگرگون کرد . البته نباید از انتشار بعضی نقدهای تند اجتماعی دراین دوره غافل بود[۲۳] .

بحث ازشعرمشروطیت مورد گفتگوی امروزما نیست . قبلاخانم ها و آقایان درجریان آن قرارگرفته اندوبنده نمیخواهم ازینجا شروع کنم ولی ناچارم باچند اشاره خصایص شعر مشروطیت را ، بار دیگر یادآور شوم : شعرمشروطیت بلحاظ عناصرمورد بررسی ماحالتی خاص دارد . ازآنجاکه شعرمشروطیت جنبهٔ «ابزاری» دارد یعنی وسیله‌ای است کاملا اجتماعی و حوزهٔ مخاطبانش از محیط محدود در بارها گسترش یافته وبه میان تودهٔ مردم آمده است ، بلحاظ عاطفی بسیار قابل توجه است .

عواطفی که درشعرمشروطیت بیشتر به چشم می‌خورد، عواطف واحساساتی است که پیرامون مسائل مبتلا به زمان ـ از قبیل موضوع قومیت و کوشش برای بیدار کردن حس ناسیونالیسم و عقب افتادگی های فرهنگی وفقر ونبودن آزادی وانتقاد ازخرافات مذهبی ـ دورمیزند وروی این حساب ازیك «من» اجتماعی سرچشمه میگیرد برعکس شعر دورهٔ قبل ازآن ـعصر قاجاری ـ که بر محور یك «من» شخصی حرکت می کرد .

روی همین اصل که شعر مشروطیت جنبهٔ ابزاری دارد ودرنتیجه عواطف مهمترین عنصر آن را تشکیل میدهند ، شاعران مشروطیت به دیگر عناصر شعر ـ از قبیل تخیل[۲۴] و زبان[۲۵] و موسیقی و شکل ـ

کمتر توجه دارندودرنتیجه شعر مشروطیت بلحاظ تخیل، شعری است بسیارضعیف ولی ازنظرزبان قدمهایی به جلو برداشته چرا که قصدش گسترش حوزهٔ مخاطبان شعراست ، بنابراین می کوشد از زبان همان مردم استفاده کند ودر این کار توفیق می‌یابد . شعر شاعرانی مانندایرج، عشقی، عارف‌وسیداشرف‌زبانی‌دارد نزدیك به زبان‌توده‌و بلحاظ آهنك شعی‌می کندخودرا به آهنك های دلخواه عوام‌ازقبیل آنچه در نوحه‌ها و تصنیف‌هاشان دیده میشود ـ نزدیك کند وبدبنگونه است که در شعر مشروطیت آن طنطنهٔ الفاظ‌سبك قاجاری‌ودساتیریات‌ولغات‌مردهٔ آن‌دیده نمیشود وموسیقی شعرهای سنتی سبك خراسانی هم دیگر در آن کمتر دیده میشود. شکل ها نیز، شکل‌های سهل و آسان است که ازنظر فنی دست وپاگیرنیستند نمونه‌اش : شعر های سید اشرف ، عشقی ، عارف و ایرج .

در سالهای مقارن ۱۳۰۰ هـ . ش . با تغییراتی که درجو سیاسی ایران روی می‌دهد شعر ، آن درگیری دوران‌مشروطیت را ، ناچار ، بـه کناری می نهد و مـی کـوشد پوشیـده تر؛کنایی تر ودر نتیجه ادیبانه تر شود .

هرچه از ۱۳۰۰ به این طرف می‌آئیم ؛ تا ۱۳۲۰؛ این وضع‌چشم گیر ترمی‌شود .

در این دوره شعرا به مسألهٔ زبان وشکل وتخیل توجه بیشتری می کنند ودرنتیجه اقداماتی برای « تجدد شعری» صورت میگیرد کـه

پیشروان آن عبارتند از :

۱ ـ ایرج ، در چند سال اول این عهد بلحاظ زبان شعر .

۲ ـ بهار ،درشعرهایی‌ازنوع «شباهنگ» و کبوتران من، بلحاظ قالب شعر ونوع توصیف.

۳ ـ میرزا یحیی دولت آبادی ، درشعرهایی که کوشیده است وزنی‌غیر ازوزن عروضی به شعر فارسی بدهد مانند شعر « صبحدم » درمجموعهٔ «اردیبهشت» که‌دیوان شعر اوست.[۲۶]

۴ ـ رشیدیاسمی ، که بیشتر کوشیده است از قالب دوبیتی های پیوسته (چهارپاره) وقطعاتی بابند های متفاوت ازنظر قافیه ومتحد از نظر عروضی ، همان مضامین قدیمی راوارد کند .

۵ ـ پروین‌اعتصامی، که هم ازنظر شکل شعر قدمهایی در راه تجدد برداشته‌ـازقبیل نوعی ترکیب بند و نوعی کوشش برای استفاده ازقالبهای غیر معمول شعر سنتی‌ـوهم ازلحاظ طرح مسائل اجتماعی وانسانی درلحنی بسیارصمیمی وپاك ، که تاعصراودرشعر فارسی کمتر مورد توجه بزرگان ادب بوده است .

۶ـ فرخی یزدی، در این عصر، غزل سیاسی را در عالیترین طرز سروده و در این کار توانسته جان سیاسی وسیمای انقلابی تازه‌ای به‌غزل‌فارسی‌بدهد[۲۷] که از محدودهٔ شمع‌وگل‌وپروانه‌و بلبل‌خارج‌شود.

۷ـ ابوالقاسم لاهوتی، که در این سالها، خارج ازکشور بسر برده قدمهای چشم‌گیری در راه تحول محتوی و شکل شعر برداشته‌که کارهای او هم از نظر زبان شعر و هم بلحاظ معانی و مضامینی که

وارد شعر کرده، قابل بررسی است.

در همین سالهای ما بین ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۸ نیما سرگرم کار خود بود. خوب متوجه شده بود تجددی که معاصران عرضه کرده‌اند اغلب محدود ویك‌بعدی است آنکه شعرش بلحاظ عاطفی‌قوی است ازلحاظ تخیل ضعیف است و آنکه زبان شعرش دارای تازگی است اغلب از جنبهٔ دیگری ضعیف است و...

برروی هم نیما کوشید تا ترکیبی اعتدالی میان همهٔ عناصر ساختمانی شعر بوجود آورد. شعری بسراید که ازعواطف انسان عصر او سخن بگوید و این عواطف با تصاویر وایماژهایی عرضه شود که تکراری نباشد. پیداست که چنین‌هدفی بسیار دیربدست می آید و روی همین اصل نیما متوجه شد که قوالب قدیمی شعر فارسی گنجایش کافی برای مقصود او ندارند این بود که در سالهای حدود ۱۳۱۸ شعر «غراب» خود را در مجلهٔ موسیقی[۲۸] منتشر کرد که در حقیقت نخستین نمونهٔ برجستهٔ شعر آزاد نیمایی در تاریخ ادبیات ماست[۲۹]. در این شعر، آن مقصود نیما شکل خاصی بخودگرفته، و بعد از آن بخصوص در سالهای بعد از شهریور ۱۳۲۰ ـ نیما نمونه‌های درخشانتری ازاین‌گونه شعرهای خود منتشر کرد که اگر سنت پرستان آن رابا بی‌اعتنایی تلقی کردند و گاه حتی با خشم و نفرت، اما جوانانی مانند فریدون توللی در آن به دیدهٔ دیگری نگریستند و شعرهایی از آن نوع درمیان جوانان انتشار یافت که در بعضی تمام نکته‌های مورد نظر نیما رعایت شده بود و در بعضی نوعی بهم ریختگی و پریشانی مشاهده می‌شد.

نخستین دیوان «شعر نو» بنام «جرقه» در ۱۳۲۴ اثر «منوچهر شیبانی» منتشر شد که گویندهٔ جوانش تأثیر مستقیم اینگونه کوششهای نیمایی را در کارخود پذیرفته بود و مطبوعات اندك اندك شروع به چاپ شعرهائی از این نوع کردند. این شعرها اغلب، فقط در عدم رعایت قوالب سنتی، با شعرهای نیما شباهت داشتند وگرنه ریزه‌کاریهایی که مورد توجه او می‌بود ـ و سالیان سال در آن تأمل کرده بود ـ کمتر مورد توجه قرار گرفت.

قبل از آنکه بااشاره به‌خصایص شعر آزاد نیمایی بپردازیم باید توجه داشته باشیم که نیما در فاصلهٔ آغاز کار شاعری تا رسیدن به مرحلهٔ شعر آزاد چند کوشش دیگر داشته است: در ۱۳۰۰ نیما «افسانه» را منتشر کرد. افسانه، صدای تازه‌ای بود در فضای شعر آن روز، هم بلحاظ شکل و هم بلحاظ عاطفی و همچنین از نظر موسیقی.

افسانه، یك منظومهٔ غنائی (Lyric) است که با همه نمونه‌های شعر غنائی که در ادبیات فارسی داشته‌ایم تفاوت آشکاری دارد. اگر چه بلحاظ زمینه، اثری است رمانتیك، ـ وهمین رمانتیسم هم به این شکل، در شعر آن روز تازگی داشته.[۳۰] با اینهمه از لحاظ اینکه تأملات و عواطف یك روستائی رادر شهر ـ با نوع نگرشی که بزندگی وطبیعت دارد ـ در خود به بهترین وجهی ترسیم می کند، قابل مطالعه است همچنین از نظر نوع مکالماتی که در خلال این منظومه هست و قدمی است برای رسیدن به شعر دراماتیك در ادبیات منظوم ما، و امروز، باحتمال قوی، می‌توان گفت که کوششهای میرزادهٔ عشقی در «سه تابلو

مریم» ـ که خودنوعی‌زمینهٔ نمایشی دارد ـ متأثر ازشکل افسانه است[۳۱] .
افسانه بلحاظ آهنگ هم نوعی تازگی داشت، وزنی مترنم و خوش که قبل از نیمافقط دوشاعر ـ ادیب نیشابوری وحبیب خراسانی ـ از آن استفاده کرده‌بودند و از قدما، در شعر رسمی، کسی به آن توجه نکرده بود. شاید در میان نوحه‌های عوام بتوان نمونه‌هایی از عروض افسانه را یافت.

درکنار افسانه وقبل ازآن، نیما مثنوی «برای دلهای خونین »را سروده بود که آثار جوانی و خامی اوست و اگر با موازین شعر سنتی سنجیده شود بسیار ضعیف است، اما نوعی روحیهٔ رمانتیك، در این‌شعرنیز دیده می‌شود که به‌این شکل‌درادب ما رواج نداشته است .
منظومهٔ «خانوادهٔسرباز» هم که در همین سالها سروده شده از کارهایی است که نیما برای رسیدن به آن مقصود اصلی سروده ولی موفقیت افسانه را ندارد. علاوه بر این سه‌منظومه ، قطعه‌هایی مانند « ای‌شب » در همین سالها از او نشر شده که گوشه‌و کنار می‌توان تأثیر آن را در شعر آن روزگار جستجو کرد .

آنچه در مجموعهٔ این کارها به طور پراکنده به چشم می‌خورد عبارت است از:

۱ـ کوشش‌برای پیداکردن‌موسیقی‌تازه درشعر(نمونه:«افسانه»و «خانوادهٔ سرباز» .

۲ ـ کوشش برای ثبت‌عواطف انسانی عصر او ، در زمینه‌های اجتماعی (خانواده سرباز) و در زمینهٔ احساس تنهائی و غربت که از خصایص رومانتیسم عصر است («افسانه»و «برای دلهای خونین»).

۳ـ کوشش برای رسیدن به‌یك «دید» تازه که از نوع صورخیال قدمانباشد («افسانه»، و «ای شب»).

این کوشش‌ها ، هـر کدام جداجدا در محدودهٔ خود، از توفیق نسبی برخوردار بودند ولی می‌بایست شعری بوجود آید که تمام این عناصررا ،بطور مجموع در خود داشته باشد و «غراب» و «ققنوس» نمونه‌های اینگونه شعر بود که در آن‌ها عاطفه، خیال ، آهنگ، و حتی زبان از تجددی هماهنگ برخوردار است و شکلی تازه دارد.

نخستین نمونه‌های شعر آزاد نیمایی ، در سالهای مقارن ۱۳۲۰ انتشار یافت و بعد از ۱۳۲۰ مورد توجه شاعران جوان قرار گرفت.

اگر بخواهم کمی فنی، دربارهٔ خصایص شعر آزاد سخن بگویم، و مثل اینکه ناچارم که بهرحال چند نکته‌ای در این باب یـادآور شوم، باید بگویم که شعر آزاد یا شعر نیمایی، این تفاوت‌ها را با شعر سنتی دارد ـ البته هر شعر نوی شعر نیمایی نیست ، زیرا بسیاری از شاعران نوپرداز از اصول فنی‌شعر اوبی‌خبرند ـ بهرحال :

۱ـ از لحاظ عاطفی، بیشتر جنبهٔ اجتماعی و انسانی دارد و از آن «من» رمانتیك دیگر نشانی در آن نمی‌بینیم، مسائلی که درشعر نیمائی آزاد مطرح‌می‌شود از کلیت و گسترش عاطفی بیشتری برخوردار است که باگذشت زمان، امکان کهنه شدن آن مسائل کمتر است و برخلاف شعر مشروطیت، که بیشتر ازصراحت تندی برخوردار بود ومی کوشید مسائل روز را ـ به همان شکل مشخص و معمول و حتی بـا آوردن نامهای خاص و اشاره به وقایع معین اجتماعی ـ ثبت کند ، می کوشد

هر حادثه یا زمینهٔ اجتماعی را بگونه‌ای گسترده‌تر مطرح کند. بطرزی که با ازمیان رفتن مصداق اصلی، شعر ازمیان نرود بلکه بریك مصداق مشابه دیگر، قابل انطباق باشد.

۲ـ از لحاظ تخیل، درگذشته، تصاویرشعری گویندگان، اغلب حاصل مطالعه‌ای بود که در آثارگویندگان قبل ازخودداشتند وبسیاری تشبیهات و مجازات در شعر گویندگان ملاحظه می‌شد که خود آنها درست نمی‌دانستند از کجا آمده[۳۲]. ولی در شعر نیمائی کوشش برآن است که صور خیال هر شاعر از تجربهٔ شخص او سرچشمه‌گیرد. واز همین اصل است که‌می‌توان «صبغهٔ اقلیمی» یا «رنگ‌محلی» را در شعر شاعران نیمائی احساس کرد. یعنی شاعرانی که در جنوب زندگی می‌کنند ـ از آنجا که زندگی جنوبی دارای خصایصی است، و در نتیجه تجربه‌های زندگی یك ایرانی در جنوب با یك ایرانی در شمال متفاوت است ـ نوع صور خیال این گویندگان هم بایکدیگر تفاوت می‌کند. برای نمونه قیاس شود شعر فروغ فرخزاد با شعر منوچهر آتشی‌وشعرنیمافقط ازلحاظ نوع عناصری که تشبیهات‌ومجازات شعری را بوجود آورده‌اند، نه بلحاظ ارزش ادبی. خواهید دیدکه عناصر زندگی‌شهری (مرکز) در فروغ محسوس‌تر است و عناصر زندگی شمالی (مازندران) درنیما وعناصر زندگی جنوبی درشعر آتشی. فقط برای نمونه بخوانید:

الف:

بر بساطی که بساطی نیست.

در درون کومهٔ تاریك من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست.

وجدار دنده‌های نی به دیوار اطاقم دارد ازخشکیش می‌ترکد.
ـچون دل یاران که در هجران یاران.ـ
قاصد روزان‌ابری ! داروك کی می‌رسد باران ؟ [نیمایوشیج][۳۲].

می‌بینید که «کومه» و «دنده‌های نی» و «داروك» از فضای‌زندگی‌شمال ایران‌گرفته شده است .

ب :

دشت با حوصلهٔ وسعت بسیارش.
زخم سم‌ها را تن می‌دهد ومی‌ماند.
می‌شناسد که افق دور است
چشمه و چاهی نیست.
و سراب است که تصویر بلند بسیار.
ـآب وآبادی و باغ ـ
در بلور خود می‌رویاند
گرد باد است
که به تازنده سواری می‌ماند [منوچهر آتشی][۳۳].

که از «سراب» و «گـرد بـاد» و «چاه» سخن می‌گوید و اینها بیشتر عناصر زندگی سوزان جنوب است.

ج :

زندگی شاید
یك خیابان درازاست که هر روز زنی بازنبیلی‌از آن می‌گذرد
زندگی شاید
ریسمانی است که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد
زندگی شاید طفلی است که از مدرسه برمی‌گردد
یا نگاه‌گیج رهگذری باشد

که کلاه از سر برمی‌دارد
وبه یك رهگذر دیگر، با لبخندی بی‌معنی، می‌گوید: «صبح بخیر»
[فروغ فرخزاد][۳۵].

که بیشتر عناصر این تخیل از زندگی شهری، تقریباً آن‌هم مرکز، گرفته شده است و بر روی هم می‌بینید که هر کدام از نوع عناصر زندگی محیط خود، بیشتر مایه گرفته‌اند. البته این «صبغهٔ اقلیمی» تنها به مسائل جغرافیائی محدود نمی‌شود و اندك اندك مسائل زندگی طبقاتی و نوع فرهنگ‌های شاعران را نیز در خود خواهد گرفت[۳۶].

۳ـ از لحاظ زبان، الف ـ می‌دانید که مسألهٔ زبان شعر یکی از مسائل مهم نقد ادبی است و می‌دانید که قد ما، تقریباً به عنوان یك اصل مسلم، پذیرفته بودند که بعضی کلمات، «کلمات ادبی» هستند و بعضی کلمات نمی‌توانند ادبی باشند. این مبحث خسته کننده که هنوز هم در میان شاعران عصر ما مورد گفتگوست در شعر نیمائی بدینگونه حل شده است که هر کلمه‌ای می‌تواند در شعر جای گیرد[۳۷]. یعنی به شرط اینکه به اصطلاح عوام‌توی ذوق نزند، بلکه خواننده بیگانگی آن کلمه را با کلمات دیگری که در زنجیرهٔ گفتار[۳۸] در کنار آن‌هستند، احساس نکند. براساس این نظریه، هر کلمه‌ای، حتی کلمات لهجه‌های مختلف (مازندرانی، جنوبی، خراسانی و... تهرانی) همه می‌توانند درشعر به کار روند و نیما خود بسیاری از واژه‌های مازندرانی را درشعرخویش مورد استفاده قرار داده است.

ب: بلحاظ ترکیبات تازه، نیما و شاگردان موفق او، در زبان

شعر، بسیاری از ترکیبات تازه را بوجود آورده‌انـد که مورد استفادهٔ شاعران و نویسندگان و حتی متکلمان نسل‌های بعد ، ممکن است قرار گیرد. بعد از نیمادوتن از شاگردانش «م. امید» و «ا. بامداد» درراه ایجاد ترکیبات تازه ـ که برای القاء مفهوم ضرورت دارند ـ توفیق بسیار داشته‌اند کافی است برای نمونه شعر «آخر شاهنامه» اخوان ثالث را از این دیدگاه مورد بررسی قرار دهید.

ج : از نظر نحوی ، یعنی طرز قرار گرفتن اجزای جمله. شعر آزاد می کوشد، به زبان تخاطب نزدیك شود و آن تقیدی را که قدما در مورداجزای جمله داشتند، و از آن پا فراتر نمی‌گذاشتند ، ندارد و می‌دانید که بلاغت، بیشتر درساختمان جمله ظاهر می‌شود. وقتی اجزای جمله را پس وپیش کنیم درست است که ممکن است معنی کلی جملـه تغییر نکند ولی مسلما تاثیر بلاغی جمله دگرگون خواهـد شد . البته تغییر در ساختمان جمله ، کار دشواری است و توفیق دراین راه کمتر نصیب کسی میشود ولـی درهمین عصرخودمان با توجه بـه نثرقرون چهارم وپنجم، «جلال آل احمد» طرزجمله بندی نوشته‌هـای خـود را تشخصی بخشید که بعدمورد توجه دیگران قرار گرفت و نیما وشاگردانش هم ، با توجه به امکانات طبیعی زبان ـ چه آنها که درلهجه‌هـاست ودر زبان تخاطب ، و چـه آنها که در آثار قدما بوده و بعدها فـراموش شده ـ بعضی کوشش‌ها برای تجدید نظر درساختمان جمله ـ که درقرون اخیر حالت کلیشه بخود گرفته بود ـ کرده‌اند، ازجمله موارد محسوس این تغییر، در شعر نیماست :

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

که بطور عادی باید می‌گفت: «باتن گرمش» و «در گور تنگش» و همین کار او در شعرا خوان ثالث دیده می‌شود:

با چکاچاك مهیب تیغهامان، تیز
غرش زهره دران کوسهامان، سهم

که بطورعادی باید می گفت: «تیغهای‌تیزمان» و «کوسهای‌سهم‌مان» و بسیاری موارد دیگر. البته اینگونه تغییرات در زبان دیرحاصل می‌شود و باید از زبـان تخاطب سرچشمه بگیرد، یـا در گذشته سابقه داشته باشد.

۴ ـ ازلحاظ آهنگ، الف ـ «موسیقی بیرونی» : شایـد اولین چیزی که‌درشعر نیمائی‌نظرشمارا جلب کند، وزن آن‌باشد. بامصراع‌های کوتـاه وبلند . ولی‌این کوتاه وبلنـد شدن مصراعهـا ضرورتی دارد و حسابی[۳۹] . اما ضرورت این کوتاه وبلند شدنها ، این است که شاعر در یك جا باندازهٔ دویا سه کلمه ممکن است حرف داشته باشد ودریك‌جا بیشتر وبیشتر. درقدیم‌مجبور بودند که تمام مصراعهارا مساوی‌بیاورند. هرجا مطلب کم می آمد ـ چون وزن‌تقاضا می کرد ـ ناگزیر مطلبی را که ضرورت نداشت ضمیمهٔ آن می کردند تا وزن پرشود وجائی که مطلب زیاد بود ـ چون وزن‌گنجایش حـد معینی از کلمات را داشت ـ سعی می کردند آن راکوتاه کنند وازبعضی جوانب اصلی مطلب صرف‌نظر کنند . نیما می‌گوید من می‌خواهم به تناسب مطلبی که دارم کلمه به‌کار

ببرم . وطبعا مطالب ومقاصد درتمام مصراع‌ها یکسان نیستند پس یك مصراع راکوتاه‌می کنم- چون به‌همان‌قدراحتیاج دارم- ویك‌مصراع را بلند -چون به‌همان اندازه احتیاج دارم-والبته ضرورتی که اورا بدین‌کار واداشته امری سرسری نیست .

اما حسابی که در کارهست چیست ؟ دانستید که ضرورتی سبب شده است که نیما مصراعها راکوتاه وبلندکندولی آیا روی چه‌حساب ومقیاسی این‌کار امکان دارد . طبیعی است که اگرمقیاسی درکارنباشد شعر، بلحاظ موسیقی ، میشود برابرنثر، ولی‌شما ، همه‌تان درشعرهای نیما وشاگردان موفقش ، با اینکه کوتاه و بلندی مصراعها را به چشم می‌بینید ، موسیقی و وزن را هم در آن مشاهده می کنید . حساب و مقیاس این موسیقی در کجاست ؟

می‌دانید که درعروض‌قدیم وقتی شاعری، شعری‌را در وزن‌مثلا: مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن (= ای ساربان منزل مکن جز در دیاریارمن،یا: باز آمدم‌چون‌عید نوتا قفل زندان بشکنم) می‌سرود ، خود را مجبورمی‌دانست تمام‌آن شعر را برهمین اساس ادامه دهدیعنی اگرقصیده‌ای بود صد بیتی- مثل قصیدهٔ امیرمعزی : ای ساربان منزل مکن...- یا غزلی بود بیست‌بیتی - مثل غزل مولانا : باز آمدم چون ماه نو. . .- درتمام ابیات وتمام‌مصراعها «کمیت» و «کیفیت» ارکان عروضی * یك نواخت ، تا آخر شعر ادامه می‌یافت اما نیما متوجه

* ارکان، جمع‌رکن ورکن‌عبارتست‌ازواحدهایی که‌شعر، ازنظرعروضی، برابر باآنهاتجزیه‌می‌شود:فعولن، فاعلاتن، مفاعیلن‌و....

شد که اگر «کیفیت» به تنهائی رعایت شود و «کمیت» را کنار بگذاریم، صدمه‌ای به موسیقی شعر وارد نمی‌شود و در نتیجه آزادی کامل هم داریم که هر مصراع را به تناسب نیازمندی عاطفی و حسی که داریم کوتاه و بلند کنیم[۴۰] . بدینگونه عروض نیما یك وجه مشابهت با عروض قدما دارد و یك وجه اختلاف : وجه موافقت این است که اگر شاعر شعری درمایهٔ مستفعلن یا فاعلاتن یا فعولن گفت ، تا آخر مجبور است آن مایه را حفظ کند بنا براین نمی‌توان شعری گفت که یك مصراع آن چنین باشد : مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن و دیگری چنین باشد : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن وسومی چنین : فعولن فعولن فعولن فعولن

بلکه باید تمام مصراع‌ها از نظر کیفیت رکن عروضی یکسان باشند. اما جهت اختلاف او با عروض قدیم دراین است که مثل قد ما مقید نیست که تمام مصراع‌ها را از نظر کمیت مساوی بیاورد[۴۱]. یعنی وقتی شعری گفت که مایه‌اش مفاعیلن بود، تا آخر ازهمین رکن مفاعیلن استفاده می کند امادریك مصراع یك مفاعیلن ودردیگری سه‌تا ودردیگری پنج تا ـ به تناسب نیازی که در ادای مطلب دارد ـ و بدینگونه در شعر نیمائی مصراع‌های شعری که دروزن مفاعیلن باشد ، ممکن است تغییر کننـد :

مفاعیلن مفاعیلن

مفاعیلن

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

و . . . . .

وبه اندازه‌ای که احتیاج دارد مصراعها را کوتاه وبلند می کند ودیگر درشعری که با وزن مفاعیلن سروده ، مثلا ، مصراعی نمی‌آورد که وزن فاعلاتن یا مستفعلن یا .... داشته باشد[۴۲].

ب : موسیقی کناری، می‌دانید که درقدیم واحد شعررا « بیت » تشکیل میداد یعنی هرقصیده یا غزل یا مثنوی عبارت از مجموعه‌ای از ابیات بود وهربیت، ناچار ، قافیه‌ای داشت ، بیتی که قافیه نداشته باشد قابل تصورنبود[۴۳] . اما درعروض نیمائی، واحد شعررا مجموعهٔ چند مصراع تشکیل می‌دهد . ممکن است این مجموعه دویا سه یا چهار و حتی هفت وهشت سطرباشد (نمی‌توان حدی نهایی برای آن قائل شد) که کنارهم قرار می‌گیرند و یك واحد از مجموعهٔ یك شعر را بوجود می‌آورند[۴۴] . نیما می‌گوید قافیه ارزشی که دارد در این است که موسیقی شعررا تکمیل می کند یابرطبق قرارداد ماوشما موسیقی کناری تکملهٔ موسیقی بیرونی است ، پس ضرورتی ندارد که همه جا مورد استفاده قرار گیرد ، هرجا مطلب تمام شد و خواستیم به مطلبی دیگر برویم قافیه را می‌آوریم، برای نمونه :

با تو دیشب تا کجا رفتم

تا خدا و آنسوی صحرای خدا رفتم

من نمی‌گویم ملایك بال دربالم شناکردند
من نمی‌گویم که باران طلاآمد
با تولیك ای عطرسبزسایه پرورده
ای پری که باد می‌بردت
ازچمنزار حریر پرگل پرده
تا حریم سایه‌های سبز
تا بهارسبزه‌های عطر
تادیاری که غریبیهاش می‌آمد به‌چشمم‌آشنا رفتم

می‌بینید که ازمجموع این‌واحد شعری ـ که خود قسمتی ازیك شعر است بنام سبز ـ مصراع‌های اول و دوم وآخرین مصراع ، باهم قافیه هستند ولی بقیه مقید به قافیه نیستند * طبیعی است که در نتیجهٔ این چنین آزادیی، شاعر امکانات بیشتری برای عرضه کردن عواطف وصورخیال‌خویش‌دارد .

ج ـ «موسیقی درونی» یا داخلی، که قبلا درباب آن سخن گفتیم درشعرنیما ـ شخصا ـ زیاد مورد توجه‌نبوده ولی شاگردانش بخصوص « اخوان ثالث » از آن در شعراستفادهٔ بسیار کرده‌اند، همچنین « احمد

---

* البته مصراعهای پنجم وهفتم هم‌نوعی قافیه‌هستندکه باید توسعاً آن را قافیهٔ غیراصلی یا قافیهٔ درونی خواند . اگرچه اصطلاح قافیهٔ درونی را ما برابر interrhym فرنگی قبول کرده‌ایم وبه قافیه‌هایی که درون یك مصراع باشنداطلاق می‌کنیم. همان‌چیزی که‌نوعی ازآن را قدما «تصریع» می‌خواندند. بهرحال قافیه‌های اصلی دراین شعرهمانهاست که درمصارع ۱ و۲ ومصرع‌آخر دیده می‌شود .

«املو» درشعرهای سپیدش که درباب آن بعدا بحث خواهیم کرد[۴۵]. چون موسیقی درونی، ممکن است شاعررا به وادی بازی باکلمات و نوعی‌فرمالیسم، که مزاحم سلامت شعراست ببرد، نیما کمتر بدان نظر داشته ولی استفادهٔ آگاهانه ومعقول ازآن امری است ضروری که هیچ شاعرتوانایی نمی‌تواند ازآن چشم پوشی کند.

د ـ «موسیقی‌معنوی»، چون استفاده ازموسیقی معنوی، برطبق توضیحاتی که قبلا دادیم بحالت کلیشه‌ای وقالبی درآمده بود ودرشعر کلاسیك هرجا «گل» می‌آمد «خار»ی‌هم‌در کنارداشت، هرجا «کوتاه» بود «بلند»ی درکنارش‌ایستاده بود ـ و بقول آن بزرگ: جائی که‌بود «راه» چرا «چاه»نباشد؟ ـ ودیگر انواع تناسب‌ها و هماهنگی‌های خلاق هم مورد سوء استفادهٔ شاعران مقلد دوره‌های بعد از حافظ قرارگرفته بودند[۴۶] و بخصوص در شعرعصرقاجاری استفاده از این‌تناسب‌ها، بصورت مکرر، خسته کننده شده‌بود یکی ازکوششهای نیما متوجه این بود که شعر را از اینگونه تناسب‌های قراردادی، شستشو دهد و چنین کرد[۴۷]. در شعر نیما از اینگونه تناسب‌ها چیزی نمی‌توان‌یافت ولی، شمامی‌دانید که بعضی‌ازاین تناسب‌ها اگربه‌صورت خلاق وزاینده مورد استفادهٔ شاعرقرارگیرند،علاوه برزیبائی بیکرانی که در زبان وزمینهٔ ذهنی شعرشاعر ایجاد می‌کنند، بمنزلهٔ زنجیرهائی هستندکه اجزای یك شعررا از درون بهم می‌بندند ومایهٔ استحکام شعر می‌شوند. بهمین دلیل شاگردان نیما، بویژه شاملوواخوان، از این نوع تناسب‌های درونی، درشکل‌زنده وخلاقش، فراوان استفاده کردند ودر شعربعضی گویندگان دیگرنیزنشانه‌های استفادهٔ توفیق آمیز از موسیقی

معنوی به چشم می‌خورد، به این چند مصرع کوتاه اخوان ثالث که در بارهٔ قرن بیستم وتصویراین قرن گفته شده توجه کنید :

قرن شکلك چهر
برگذشته ازمدارماه
لیك‌بس دور ازقرارمهر

می‌بینید که تناسب درونی «قرار» و «مدار» و «ماه» و«مهر» چه موسیقی معنوی زیبایی دراین شعر آفریده است .

۵ـ «ازلحاظ شکل»ـ شکل ظاهری شعرنیمائی چنانکه‌می‌بینید، شکلی است بی‌نهایت واگر درقدیم حدود ۱۲شکل معین ازقبیل‌قصیده ومثنوی ومسمط داشتیم‌دراین نوع‌شعر،بی‌نهایت‌شکل داریم. ولی مهم «شکل درونی» یا «فرم ذهنی» شعراست کـه درشعرنیمائی مورد توجه بسیار است ونیما شعرفارسی را که قرنها بود از این موهبت برکنار مانده بود و جز در موارد استثنائی هرشعرـخواه غزل ، خواه قصیده یا . . . . . ـ مجموعه‌ای از تجربه‌های پراکنده بـودکه فقط شکل ظاهری شعر ، آنهارا وحدت می‌بخشید ، بار دیگر احیاء کرد . بدین گونه که‌کوشید عملاونظرآنشان دهدکه هر شعر باید از درون پیوندی استوار داشته باشد ، یعنی در آن‌سوی وحدت موسیقی و خصایص ظاهری، یك وحدت عضوی میان معانی‌وتجربه‌هایی‌که اجزای یك‌شعر را تشکیل میدهد برقرار باشد.

این پراکندگی که در آثار شعری زبان فارسی در قرون اخیر ظاهر شده بود و در سبك هندی به اوج رسید ، دور شدن از حقیقت

شعر بود چرا که شعر تصویر عواطف انسانی است از رهگذر تخیل و چون‌هر لحظه‌ای ازلحظه‌ها تجربه‌ای‌از زندگی است،پس نمی‌تواند صرف اتحاد صورت، وحدت‌بخش‌مجموعهٔ‌پراکنده‌ای ازتجربه‌هاباشد اگریك‌غزل«بیدل»در سبك هندی‌ازبیست‌بیت تشکیل‌شده باشد بی‌گمان ازبیست‌تجربهٔ‌مختلف‌سخن‌می‌گوید درصورتی که‌همهٔ‌این‌تجربه‌ها از آن یك حالت عاطفی ویك‌نوع سرشار شدن، نیست.

هماهنگی و تناسبی که در ساختمان درونی یك شعر نیمائی بر قـراراست ، آن را از پـراکنده‌گوئی و آمیزش لحظه‌های دوراز هم برکنار می‌دارد. این است که اگر در یك شعر قدیمی هم تغزل وعشق مطرح بود و هم پند و اندرز، هم تصوف و هم مدح و . . . . در یك شعرنیمائی‌ازآغاز تاانجام‌یك تجربه‌ـیا مجموعه‌ای یگانه‌ازتجربه‌های یك حالت عاطفی‌ـ به کمك تخیل تصویر میشود . این است که یك شاعر اسلوب نیمائی هیچ مانعی نمی‌بیند از اینکه بگوید:

کوه‌ها باهم اند وتنهایند
همچو ما باهمان تنهایان

و دیگر در ما قبل و ما بعدش چیزی برای پر کردن حجم شعر نیفزاید . گویندهٔ این‌شعر ،یعنی احمد شاملو، میتوانست مجموعه‌ای‌از اندیشه‌ها و لحظه‌های پراکنده را به‌کمك موسیقی و شکل شعر براین لحظه بیفزاید و شعری بگوید در دو صفحه. اما نخواسته است این تجربهٔ مستقل رابه‌زور شکل وقالب باتجربه هائی که ازنوع او نیستند، همراه کند.

شمادر طولانی ترین شعرهای نیما از قبیل «پادشاه فتح» و«کار شب پا » یك واحد ذهنی سیال را می بینید . یك تجربه را می‌بینید یا مجموعه‌ای‌از تجربه‌های‌یك نوع‌حالت‌عاطفی را.همچنین در شعرهایی از نوع« آخر شاهنامه»ازم. امید.

البته باید همینجا برای‌شما یاد آور شوم که هرچه به عنوان‌شعر نیمایی‌عرضه می‌شوداز این«وحدت درونی» برخوردار نیست-۹۵./۰ آنچه بعنوان شعر نوعرضه‌میشود نه‌تنهااز وحدت‌حال‌یا وحدت‌عاطفی و تجربی بر خوردار نیست بلکه اصلا از معنی و تجربه خالی است تا چه رسد به وحدت تجربی.

درسالهای اخیر، اصطلاح «شکل ذهنی» راکه در باره‌اش سخن می‌گفتیم ، در روزنامه‌ها علم کرده‌اند و هر نوع‌حرف بی معنی مفتی راکه مجموعه‌ای‌از هذیانهای بی‌نمك ونامربوط است‌بعنوان نمونه‌های شکل ذهنی ـ که فقط حلال زاده آنرا می‌بیند ـ عرضه می کنند. خوب است، این آثار را هم باید خواند و باید دید ، البته نه بعنوان لذت هنری،بلکه بعنوان مطالعه‌ای جدی در«مواد خام‌جامعه شناسی‌حماقت» حماقت‌گویندگان و چاپ کنندگان وگرنه مردم و مخاطبان‌زبان‌فارسی خوشبختانه به هیچ وجهی فریب این دم و دستگاهها را نمی‌خورند .

گسترش شعرآزاد

در سالهای بعدازشهریور ۱۳۲۰ شعر فارسی، به سیمای دیگری در آمد . در کنارنیما و بیش و کم با توجه به کارهای او، چند شاعر

بر جسته نمونه‌هایی از شعر جدید ، عرضه کردند که بعضی مستقیما متأثر از اسلوب نیما بود و بعضی می کوشید راه نیما را به شیوه‌ای معتدل تر عرضه کند .در میان این گویندگان نام ،دکتر پرویز خانلری، دکتر مجدالدین میرفخرائی ، فریدون توللی، دکترمحمد علی‌اسلامی ندوشن از همه بارزتر بود .

دکتر خانلری ،که برادب گذشتهٔ ایران و ادبیات فرانسه تسلط داشت و کار شاعری خود را با قصیده و غزل آغاز کرده بود در نخستین سالهای بعد از شهریور و حتی سه چهار سال قبل از شهریور شعرهای‌معتدلی در قالب‌چهار پاره عرضه کردوبیشتراینها شعرهائی بود در حوزهٔ وصف طبیعت و مسائل غنائی که معروف‌تر ازهمه شعر «ماه در مرداب » است (تاریخ سرودن ۱۳۱۶) وشعر یغمای شب (تاریخ ۱۳۲۱) و ظهر (تاریخ ۱۳۲۱) و او تا آخرین‌سالهایی که شعرش را عرضه می کرد ـ از حدود ۱۳۳۴ به بعدکمتر به نشر شعر پرداخت. همچنان جانب اعتدال و رعایت موازین قدیم ، را چه در زبان وچه در شکل‌شعر و موسیقی آن ، از دست نداد وبهمین دلیل در آن سالها شعرش‌پلی بودبرای پذیرفتن شعرهای تند تر و متجددانه تر،مجلهٔ او (سخن) هم درسالهای بعدازشهریور درنشر نمونه‌های شعرجدیدفارسی و چاپ مقالات در باب تجدد شعری‌ـدرهمان موازینی که‌دکترخانلری بدان معتقد است‌ـ سهم عمده‌ای داشت.

یکی از شاعرانی که در نخستین سالهای بعد از شهریور ، از

طریق مجلهٔ سخن، چند نمونهٔ تازه عرضه کرد دکتر مجدالدین میرفخرائی «گلچین گیلانی» بود، شعرهای گلچین از نوعی رمانتیسم مخصوص و صمیمی برخوردار بود و خیلی زود قلمرو وسیعی را در میان دوستداران شعر متجدد فارسی پیدا کرد. شعرهائی از نوع «باران» و «نام» و «خانهٔ تار» شعرهایی بودند که بسیاری از مردم را بمفهوم تازگی و تجدد ـ در صورت معتدل و همه کس پسند آن ـ آشنا کردند.

در همین مجلهٔ سخن بود که فریدون توللی چند شعر غنائی بسیار دل انگیز، و در حد زمان خود «متجدد» عرضه کرد که آنها نیز پل‌هائی بودند برای عبور به طرف شعر دیر آشنای نیما. وبسیاری از کسانی که امروز نیما را به نیکی می‌شناسند و از سهم او در ادب معاصر دفاع می‌کنند، از رهگذر شعر توللی و گلچین و خانلری مفهوم تجدد را درك کرده‌اند، اگر شعرهائی از نوع «کارون» و «مریم» و «مهتاب» اثر توللی و آن چند شعر که از خانلری و گلچین نام بردیم منتشر نشده بود، شاید نیما کمی دیرتر می‌توانست مورد توجه حتی جوانترها قرار گیرد. شعرهایی از نوع «پادشاه فتح» برای ذوق وسلیقه‌های سالهای بعد از شهریور ـ که هنوز مباحث دال و ذال در انجمنهای ادبیش ـ مطرح بود ـ دیر آشنا بود. بهمین دلیل در ترسیم منحنی حرکت شعر فارسی معاصر وجود این گویندگان نباید فراموش شود، اختلاف مشربهای سیاسی یا تضادهای شخصی را درمقام تحقیق باید به‌یکسوی نهاد.

شاعردیگری که‌در همین‌سالها ، در حوزهٔ شعر عاشقانه‌موردتوجه بسیار بود دکتر «محمد علی اسلامی ندوشن» است که‌امروزاز محققان و نویسندگان بنام است و سالهاست کار شعر را رها کرده است. نشر چند شعر غنائی از دکتر اسلامی در آن سالها ، بجای خود قابل توجه بود .

از حدود سالهای ۱۳۲۷ به‌بعد و کمی قبل از آن چند شاعر دیگر در عرصهٔ تجددادبی ایران دیده میشوند که بیشتر به‌نیماتوجه دارند ، یعنی تأثیرمستقیم نیما رادرکارهای ایشان بیشتر می‌توان مشاهده کرد، اگر چه از توجه به اسلوب معتدل مجلهٔ سخن‌بر کنار نیستند. این شاعران که هم‌اکنون نیز بسیاری از آنها ، در طراز اول شعر معاصرندعبارتنداز سایه، کسرایی، نادرپور (نادرنادرپوربه‌دکتر خانلری بیشتر از نیما توجه داشت) مشیری ، نصرت رحمانی ،آینده و. . . .

از ۱۳۳۲ و حتی ۱۳۳۳ به بعد شعر فارسی متجدد گسترش بیشتری یافت . اگر بلحاظ زمینه‌های عاطفی ، آن حرکت و برندگی شعر دورهٔ قبل را نداشت ازنظر رعایت اصول ومقررات شعری،پخته ترشد. رومانتیسم رایج درشعر روی‌به زوال‌نهاد واندك‌اندك جنبهٔ‌نوعی «رمزگرایی اجتماعی» درشعرها آشکارشد.

شعراجتماعی‌رمزگرای، آنگونه‌که در آثار م .امید و ا. بامداد در سالهای میان ۱۳۳۳ تا ۱۳۴۰ منتشر شد حوزهٔ شعر فارسی را از هر جهت تازگی و حرکت بخشید . یعنی آنچه را که نیما به تنهایی

پیش می‌برد، این دسته ازگویندگان بطورجمعی‌به حرکت در آوردند نیما در این سالها آخـرین شعرهای خود را می‌سرود و بیشتر رمزگرا شده بود.

در حدود سالهای ۱۳۳۵ به بعد در کنار شعر نیمائی ، که از خصایص آن مقداری سخن گفتیم، دو جریان دیگر وجود دارد . یك جریان اسلوبی‌است که آن را باید مکتب«اعتدالیون » نامید و بیشتر چهار پاره ودوبیتی‌های پیوسته می‌سرایند و از نظر محتوی هم بیشتر صبغهٔ رمانتیسم بر آنها حاکم است گویندگان این نوع شعرها عبارتند از نادرپور،فریدون توللی وفروغ‌فرخ‌زاد وفریدون‌مشیری وهنرمندی که شعر آزاد نیمائی نیز دارند ولی بیشتر این خاصیت بر شعر آنان در این سالها حاکم است . این دسته در حقیقت سنت گویندگان قبل از شهریور راکه چهار پاره سرائی رمانتیك‌راوجههٔ نظر داشتند باشسته رفتگی وبا فصاحت ودلپذیری بیشترادامه می‌دهند وبیشتر هم وغمشان آوردن ترکیبات تازه‌ای از نوع «سکوت آشنا سوز» یا «غروب شفق پیوند» و امثال اینهاست یا وصفی از طلوع ، یا غروب یا یك شب وصال‌یا یك‌روز هجران و همه چیز برای ایشان در «نورماه» و «سایه روشن غروب»و«دور ودوردست»و در «رؤیا» و عالم «اشباح وسایه‌ها» جلوه گرمی شود ولی این نحله ، اندك اندك ، کارهاشان کمرنگ میشود : یا مثل توللی یکباره سنت‌گرا و غزل سرا می‌شوند ، یا مانند نادرپورومشیری‌وهنرمندی‌درهمان‌حوزهٔغنائیات‌روی‌به‌تازگیهای‌بیشتری

در جهت شکل شعری می‌آورند، و بهرحال تاثیر بیشتری ازنیما قبول می‌کنند ازمیان این دسته فرخزاد بانشر تولدی دیگربیشتر به نیما خود را نزدیك کرد و از رومانتیسم فاصلهٔ چشم‌گیری گرفت.

شیوهٔ دیگری که‌در کنارشعرنیمائی (جریان اصلی) وشعراعتدالی رمانتیك(جریان روی درضعف) درسالهای بعداز۱۳۳۴ اندك اندك‌ظاهر میشود و آنرا شعرسپیدخوانده‌اندفقطدرآثاریك شاعر تجربه می‌شود[۴۸] تا اینکه در سالهای بعد از ۱۳۴۰ مورد توجه عده‌ای قرار می‌گیرد و امروز طرفداران بسیار ،ولی‌غالباً کم‌استعدادی، در میان شعرای جوان دارد .

شعر سپید که هنوزهم فقط وفقط در شاملو و کارهای او قابل مطالعه است ، شعری است که می‌کوشد «موسیقی بیرونی» شعر را به یکسوی‌نهدو چندان از «موسیقی داخلی »و «موسیقی معنوی » و گاه «موسیقی کناری »کمك بگیرد که ضعف خود را ـ از لحاظ نداشتن موسیقی بیرونی ـ جبران کند[۴۹] اما توفیق اینگونه شعر ، بجز در کارهای درخشانی از احمد شاملو ، هنوز جای تردید است و در میان اینهمه شعر بی وزنی که در مطبوعات و کتابهای شعر هر روز منتشر میشود ، اثری که از این خصوصیت بر خورداری چشم گیری داشته باشد ، ندیده‌ام .

یادداشت‌ها

۱ ـ برای نمونه از طرزنگرش قدما به شعررجوع شودبه : عیارالشعر ابن‌طباطبا العلوی به‌تحقیق دکتر طه‌الحاجری‌ودکترمحمدزغلول سلام‌قاهره۱۹۵۶ ونقدالشعر قدامة‌بن جعفر ـ به‌تصحیح بایی‌بینکروبخصوص‌مقدمهٔ مفصل‌مصحح بزبان‌انگلیسی در تحلیل کتاب ومنابع آن. واز متفکران فیلسوف‌مشرب اسلام فن‌شعرشفای بوعلی‌وفن الشعرفارابی وفصل شعر خواجه نصیر دراساس‌الاقتباس که‌این گروه شعر راباز اززاویه‌ای دیگر می‌نگرند واز معاصرین رجوع شود به‌کتاب، مثلا،تولدشعر(ترجمه وگردآوری منوچهرکاشف) ودرزبانهای فرنگی که‌منابع لاتعدولاتحصی است برای نمونه poetry and expirience مك لیش‌که از زاویهٔ دیگری به‌شعر نگریسته و مقالات فراوان الیوت و ازهمه بهتر Thetruth of Poetry By Michael Hamburger 1969

۲ ـ برای اینکه بدانیم چه‌قدر طرز تفکر اجتماعی وسیاسی در موازین زیبائی شناسیك انسان مؤثراست کافی است آراء و نظریات کروچه را مثلابا لوکاچ مقایسه کنیم یا موازین داوری هربرت‌رید را مثلا با پله‌خانف بسنجیم رجوع‌شودبه:

Problems of moderm Aesthetics Moscow 1969

وترجمهٔ قسمتی‌ازآن بفارسی به عنوان مسائل زیبائی شناسی وهنر، که اخیراً توسط محمدتقی فرامرزی ترجمه شده‌است، تهران، پویا ۱۳۵۲

۳ ـ تعریف، بقول قدما، باید به ذاتیات باشد ودراغلب موارد بقول سهروردی (درحکمة‌الاشراق) این‌کار عملی نیست .

۴ ـ می‌توان ملاك‌های ذوقی ارباب تذکره وجنگ‌هارا درعصری باعصر قبل‌و بعدش‌سنجید، مثلا انتخاب‌عوفی‌رادرلباب باانتخاب بدرجاجرمی در مونس الاحراروبا انتخابهای آذر بیگدلی را باانتخابهای جنگ‌سازان وتذکره‌پردازان عصر صفوی ودرهمین‌عصرخودمان جنگ‌ها ومجموعه‌هائی که‌نشرمیشودهرکدام ـ اگر ازروی تأمل ومطالعه انتخاب شده باشد ـ می‌تواند نمایندهٔ طرز نگرش

اجتماعی وموقعیت فکری و سیاسی انتخاب کننده‌اش باشد. البته اکثریت انتخاب ـ کنندگان در سالیان اخیر، بمناسبت شرایط جوّی ، آنهایی بوده‌اند که نسبت به شعر وزمینه‌های اجتماعی آن غافل یا متغافل بوده‌اند. اگر خدا بخواهد، و بقول عوام حضرت عباس بگذارد، جای سفینه‌ای از شعر اجتماعی پنجاه سال اخیر ایران همچنان خالی است، سفینه‌ای بی تعصب کهنه و نو که از فرخی و افراشته و نیما بیاید تمام امید و آزرم ودیگران.

۵ ـ ملاک شعر ضعیف وقوی و متوسط در همین است که بعضی از تمام عناصر یا بیشتر عناصر، بقوت برخوردارند و بعضی از یك عنصر و بعضی از تمام عناصر بهرهٔ کم دارند. و بدینگونه است که وقتی بینش یك بعدی اهل ادب سبب می‌شود یکی از این عناصر جای بقیه را بگیرد، شعری مد روز یا قرن می‌شود و بعد که عنصر دیگری تجدید حیات کرد، آن نوع شعر مورد استهزاء قرار می‌گیرد قیاس شود به عقیدهٔ شعرای قاجاری در باب سبك هندی و باز عقیدهٔ مادر باب آنها .

۶ ـ البته در بعضی از این آثار، دیگر عوامل نیز چشم گیرند .

۷ ـ چنین بنظر میرسد که آنچه « من » ها را از مرز شخصی بودن به مرحلهٔ اجتماعی و انسانی بودن میرساند، علاوه بر ذاتیات هنرمند ـ که باز هم در حوزهٔ مکتسبات است ـ خط منحنی پشتوانهٔ فرهنگی اوست که سبب میشود از میان دوهزاران من ومای شخصی حالت من ومای انسانی بخود بگیرد ، بقول حضرت مولانا :

زین دوهزاران «من وما »ای عجبا «من» چه منم ؟

گوش بده عربده را دست منه بردهنم .

۸ ـ رجوع شود به : صور خیال درشعر فارسی و poetic image از سی دی لویس .

۹ ـ ممکن است بگویند هیچ تخیلی از بار عاطفی خالی نیست ولی منظور در اینجا میزان توانائی مجموعهٔ تصویر است در القاء آن بار عاطفی .

۱۰ ـ ناصرخسرو گفته است :

دریای‌سبز واژگون پرگوهر بی منتها

ولی حافظ آنرا باچنین‌بار عاطفی‌بی سرشار کرده‌است :

آسمان‌کشتی ارباب‌هنرمی‌شکند تکیه آن‌به‌که براین بحرمعلق‌نکنیم

۱۱ ـ بدشواری می‌توان، بطور شخصی‌و یك‌جانبه؛ درساختمان‌جمله‌و زمینه‌های نحوی‌و حتی صرفی زبان تصرف‌کرد. مگر اینکه گوینده توانائی بیشتر ازحدداشته‌باشد. مولوی‌از بسیاری‌اسم‌هاصفت‌ساخته‌ولی‌دیگران‌شجاعت‌آنرا نداشته‌اندازقبیل :« من » و «من‌تر » و«سوسن» « سوسن‌تر» «آهن» «آهن‌تر » درغزل: در دو چشم من نشین‌ای آنکه از «من» « من‌تر »ی . . . حتی تصرفی که‌در جداکردن دوجزء تابعی« کژومژ » درشعراو دیده میشود : چون کشتی‌بی لنگر کژمی‌شد ومژمی‌شد، درفارسی سابقه ندارد که اتباع‌را از هم‌جدا کنند. نمی‌توان‌بطورعادی‌گفت : کژمی‌شد ومژ می‌شد، همه‌می‌گویند کژومی‌شدم مگر اینکه‌اجزای‌ترکیبی اتباع از کلماتی باشند.جداگانه‌دارای‌معنی‌مستقل ومفهوم‌باشند مانند کور وکبود که‌از اتباع است‌ولی‌هم‌کورمعنی دارد وهم کبود که قدماهمیشه این‌دو کلمه‌را پیوسته بهم‌بکار می‌بردنده‌اند بمعنی‌ناقص و نابوده وعدم ونقص چنانکه دراین بیت مولوی آمده است :

دولت سرماو دود رفت به کورکبود

ولی جمال‌عبدالرزاق، در یك‌رباعی، این‌ترکیب تابعی را ـ باتوجه‌به‌معانی اجزای‌آن ـ اینگونه‌به‌بکار برده‌است :

دل زلف ترا بنفشه خواند ، حاشا .

یا چون نرگس‌چشم تو داند ، حاشا .

نرگس‌چه‌بود؟ بنفشه راخودچه‌محل ؟

کوری و کبودی به‌تو ماند ؟ حاشا .

[این رباعی در دیوان جمال عبدالرزاق ، نیامده است نه در چاپ وحید دستگردی و نه در چاپی که استاد اجل بزرگوار جناب ادیب نیشابوری مقدمه گونه‌ای بر آن نوشته‌اند و ایشان را مسئولیتی در تصحیح و طبع آن نبوده‌است ولی ناشر عنوان دیوان را به تصحیح ادیب نیشابوری نوشته‌است و مقدمهٔ آن راهم از روی سخن و سخنوران استاد فروزانفر نقل کرده و سبب بسیاری توهمات نابجا شده است. بهرحال من این رباعی و چندین رباعی دیگر از جمال عبدالرزاق را در یك جنگ قدیمی رباعیها که در قرن هفتم تهیه شده پیدا کردم نام آن جنگ نزهة المجالس است از جمال الدین خلیل شروانی ، نسخهٔ منحصر بفرد آن در ترکیه بوده و استاد مینوی عکسی از آن برای کتابخانهٔ مرکزی گرفته‌اند .]

۱۲- از قدیمیترین تعریف‌های وزن یکی این است که وزن « نظم معینی است درازمنه »

ولی کاملتر از آن، اینکه بگوئیم : « وزن نوعی از تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراك وحدتی درمیان اجزاء متعدد . تناسب اگر در مکان واقع شود آن را « قرینه » می‌خوانند واگر درزمان واقع شد « وزن » خوانده می‌شود . » این هردو تعریف را از کتاب « وزن شعر » (چاپ سوم، بنیاد فرهنگ ایران ، ۱۳۴۵) تألیف آقای دکتر پرویز ناتل خانلری نقل کردم. برای تفصیل واطلاعات بیشتر بهمان کتاب مراجعه شود صفحات ۲۳ به بعد .

۱۳ــ درباب موسیقی کناری و یا به اصطلاح جوانب مختلف موسیقی قافیه وردیف رجوع شود به مقالهٔ شفیعی کدکنی در مجلهٔ سخن سال ۱۳۴۲ درچند شماره.

۱۴ ــ رجوع شود به تاریخ ادبیات عرب از نیکلسون به انگلیسی تحت عنوان:

A Literary history of the Arab . P 74

۱۵ ــ برای اینکه مسألهٔ موسیقی داخلی برایتان روشن‌تر شود می‌توانید یکی ازغزلهای حافظ را که بلحاظ موسیقی بیرونی (عروضی) وموسیقی کناری

ـردیف وقافیهـ بایکی از غزلهای قدما وحتی معاصرانش یکسان باشد مقایسه کنید.

۱۶ ـ رجوع کنید بمقالهٔ م. امید در هیرمند شمارهٔ ۲ مشهد۱۳۴۳ وبرای نمونه‌غزل :« آمده‌ام که تا بخود گوش کشان کشانمت»مولوی‌راباهریك ازغزلهای‌صائب‌یابیدل که خواستید قیاس کنید.

۱۷ ـ هنوز جریانی هم به‌عنوان شعر سنتی در ادب ما وجود دارد که گویندگان آن بایدموضوع بحث‌و نقدی مفصل قرارگیرند.

۱۸ ـ منظور خاقانی‌از«شیوهٔ خاص‌وتازه»فرمالیسم کار است وبه همین مناسبت مولوی درنقدی که‌ازشعر خاقانی کرده آنرا« صدا » [ـبازی‌باکلمات وفرمالیسم] می‌خواندومی‌گوید :

منطق‌الطیر آن خاقانی « صدا»ست

منطق الطیر سلیمانی کجاست ؟

منظورش از منطق‌الطیر سلیمانی، منطق‌الطیر عطار است‌که فرمالیسم‌در درآن وجود ندارد وسراپا عاطفه‌و حالت‌است‌و « صدا » نیست. اگر درعصر ما فروغ می‌گفت : « تنها صداست که می‌ماند » قصدش صدای عاطفهٔ انسان بود ودرست بود.

۱۹ ـ مولوی‌گوید :

بگیرو پاره کن این شعر را چو شعر کهن

که فارغ است معانی زحرف و باد و هوا

[غزلیات شمس ۱۴۴/۱]

یا :

هین سخن تازه بگو تادل‌وجان تازه شود

وارهد از حد جهان بی حد واندازه شود

[غزلیات شمس ۱۲/۲

یا :

هدیهٔ شاعر چه‌باشد شعر نو . [مثنوی دفتر ۴ / بیت۱۱۸۶]

۲۰ ـ شاعران‌سبك هندی وقتی می‌گفتند : « طالب حسن غریب‌ومعنی بیگانه باش ! »منظورشان همین تجدد خواهی در حوزهٔ‌ایماژها بوده است .

۲۱ـ شاید تنها موردی که‌شعرفارسی ازمفهوم تجدد ـ درشرایط زمانی‌و مکانی خود ـ برخوردار نیست عصر قاجاریه ـ فاصلهٔ سبك هندی تامشروطیت ـ باشد وبهمین دلیل هم نام بازگشت بر آن اطلاق کرده‌اند .

۲۲ ـ برخوردبافکر آزادی درمعنی درست کلمه، یعنی مفهوم‌دمکراسی غربی، ازاواخر صفویه درکتب روشنفکران ایرانی دیده میشود قبل ازهمه محمد علی حزین ازنظام حکومتی و اجتماعی فرنگ خبر داشته (رجوع شود به : حزین لاهیجی زنـدگی وزیبا تـرین غزلهای او، انتشارات توس ۱۳۴۲) ورجوع‌شود به‌نیمهٔ دوم کتاب تحفةالعالم شوشتری که درآن به‌صراحت ازتمام جوانب زندگی ومدنیت وعلم جدید اروپائی سخن بمیان آمده است (چاپ ـ ۱۲۱۶هـ . ق) آزادی‌دراصطلاح‌قدما، به‌معنی دمکراسی‌و برابری نبوده‌بلکه‌رهاشدن بمعنی خام وابتدائی آن بوده مثلا آزادی اینکه بتواند از شهری به‌شهری برود یا ... چنانکه دراین بیت از عمادی شهریاری می‌خوانیم :

آزادی آرزوست مرا دیر سالهاست
تاکی زبندگی نه‌کم ازسرو وسوسنم...

۲۳ ـ نخستین جلوه‌های فکرقومیت در معنی جدید و درست آن برابر Nationalism فرنگی ازمیرزافتح‌علی‌آخوندزاده و جلال‌الدین میرزای‌قاجار شروع میشود، تلقی قدما ازوطن،گاه چیزی نزدیك بمعنی خام ناسیونالیسم‌بوده ولی بسیار مبهم‌و بیشتر دربرخوردبا اقوام بیگانه ظاهر می‌شده است. در اروپا نیز ازقرن ۱۸ به‌بعد ناسیونالیسم مفهوم پیدا کرده‌است .

۲۴ـ اصولا درادب قدیم مانقد وجود نداشته واگر بوده جنبهٔ‌فرمالیسم‌بر آن حکومت‌داشته وبیشترمتأثر ازنقد عرب‌است ونقد عرب کاملا فرمالیستی‌است

برای نمونه رجوع کنید به‌فصل اول نقدالشعر قدامه که می‌گوید، مهم نیست شاعرچه می‌گوید، مهم این‌است که‌چگونه می‌گوید.

دردوره‌های اخیر، نقد میرزافتح‌علی آخوندزاده و بعداز او نقد میرزاآقاخان کرمانی و بعدها کسروی ـ که‌متأثر از آن دو است ـ نخستین گامها برای‌رهائی از موازین‌نقد فرمالیستی ومباحث الفاظ در ادب ماست. البته صوفیه‌موازین غیر فرمالیستی داشته‌اند.

۲۵ ـ البته قدمهایی برای‌تجدد درعرصهٔ‌ایماژهای شعرمشروطیت برداشته شده که‌درخشان ترین نمونه‌اش را دربعضی شعرهای عشقی می‌توان‌مشاهده کرد، مثل‌سه‌تابلومریم‌وکفن‌سیاه.

۲۶ ـ پیشرفتهای زبانی‌درشعرایرج وسید اشرف، هم‌بلحاظ واژگان‌وهم بلحاظ ساختمان‌جمله قابل ملاحظه است ودرشعر بهار از لحاظ بعضی تلفیقهایی که‌میان‌لحن گفتار قدما بابعضی‌واژه‌های‌تازه شده‌است. ضعف‌های عشقی‌وعارف درنحو زبان، گاه، سبب میشود که تعبیر بهار را در حق آنها بپذیریم که‌گفت: « عارف‌و عشقی : عوام .»[مستزاد در پاسخ سرمد]

۲۷ـ یادآوری نهضت ترجمهٔ شعر، دراین‌عصر ضرورت دارد. دراغلب مجلات این‌عصر ترجمه‌هایی ازشعرشاعران فرنگ بخصوص‌فرانسه‌دیده‌میشود. ترجمه‌های منظوم، درآثاروثوق‌الدوله، رشید یاسمی، ایرج، بهار (وبصورت اقتباس : در پروین)لاهوتی، ودیگران می‌تواند موضوع تحقیق قرار گیرد و سیر آن تاروزگار مامطالعه شود. بدون‌مطالعهٔ دقیق درترجمه‌های شعر فرنگی، تحقیق‌درتحول‌شعرفارسی عملی‌نیست.

۲۸ ـ وی به مسائل انقلابی‌کارگری وجریانات مبارزهٔ خلقهای‌آن عصر ازقبیل روسیه‌وچین درغزلیاتش اشاراتی دارد وهمه جا ازمرام سوسیالیستی خود بعنوان چیزی که جریانش‌حتمی‌استو « آجل شود اگرچه به‌عاجل نمی شود» سخن‌می‌گوید.

۲۹ ـ انتخاب مجلهٔ موسیقی ، برای نشر نخستین نمونه‌های شعر آزاد، بنظرمن کاری است که نیما باقصد وهوشیاری تمام آنرا انجام داده است زیرا خوانندگان آن‌مجله، بهرحال، کسانی بوده‌اند که‌از موسیقی تلقی بازتر وروشن‌تری داشته‌اندوهمان آگاهی ازمفهوم وسیع موسیقی، سبب می‌شده‌است که‌ذهنشان برای پذیرفتن موسیقی شعرآزاد، آماده‌تر باشد .

۳۰ ـ بااینکه ققنوس را بعنوان‌نخستین نمونهٔ انتشار یافتهٔشعر آزادنیما نام برده‌اند باید یادآوری کردکه نخستین شعرآزاد نیما که‌نشر یافته «غراب» است که درمهر ۱۳۱۷ سروده‌شده‌ودر آذر ۱۳۱۸ انتشاریافته‌است، گل‌مهتاب در ۱۳۱۸ سروده‌شده ودر فروردین ۱۳۱۹ چاپ شده و شعر ققنوس (اگرچه دربهمن ۱۳۱۶ سروده‌شده) تاریخ نشرآن‌اردیبهشت ۱۳۱۹ است، البته‌ازشعر آزاد خانم‌شمس کسمائی هم که‌بهرحال نمونه‌ای است‌قبل‌ازکارهای نیمابایدنام برد. برای اطلاع ازشعر خانم کسمائی کتاب ازصبانا نیما دیده‌شود .

۳۱ـصبغهٔ اصلی شعرمتجدد این دوره رمانتیسم است و چنانکه می‌دانید ناسیونالیسم ورومانتیسم خواهران توأمان‌اند بهمین مناسبت اوج ناسیونالیسم‌در عشقی بیشتر به‌چشم میخورد ودرعین‌حال اوشاید موفق ترین شاعر رومانتیك عصر خودنیز باشد .

۳۲ ـ نیما در مقدمهٔ چاپ اول افسانه، خطاب به عشقی، می‌گوید:این ساختمان راکه می‌بینی « افسانه »ی من در آن جاگرفته است یك طرز مکالمهٔ طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد ، شاید برای دفعهٔ اول پسندیدهٔ تو نباشد ، امابه اعتقاد من از این حیث‌که می‌تواند به «نمایش»اختصاص داشته باشد ، بهترین ساختمان است [ضمیمهٔ چاپ دوم ارزش احساسات]

۳۳ـ رجوع شودبه صور خیال درشعر فارسی،فصل‌ایماژهای‌تلفیقی.

۳۴ ـ۳۵ـ ۳۶ بترتیب ازماخ‌اولا، آواز خاك وتولدی‌دیگر .

۳۷ـ برای‌نمونه،اسماعیل خویی که حتی دروصف طبیعت هم شعرش ازنوع تصاویری مایه می‌گیرد که‌بهرحال درحوزهٔ مسائل فلسفه‌است :

شب که‌می‌شود
من‌پراز ستاره می‌شوم

شب که میشود
مثل آن فشردهٔ عظیم پرشکوه و پرشکوفهٔ ازل
درهزار کهکشان ستاره، پاره پاره می‌شوم [غزل واره ۱۰ ، ازصدای سخن عشق]

۳۸ ـ شاملو درقطعهٔ « شعری که زندگی است » به‌این نکته اشاره دارد که: « این بحث خشك معنی الفاظ خاص نیز / درکار شعر نیست ... اگر شعرزندگی است / مادر تك‌سیاهترین آیه‌های آن / گرمای آفتابی عشق وامیدرا / احساس می‌کنیم .» [شعری که زندگی است،هوای تازه ۶۷]

۳۹ـ Sintagmatic Axisis

۴۰ ـ ابوالعتاهیه ، شاعر دورهٔ اول عباسی(۷۴۸ ـ ۸۲۸ م)شعرهایی می‌گفت که‌دراوزان عروض سنتی عرب نمی‌گنجید وبلحاظ زبان‌وفکر هم تازگی داشت. وقتی به‌او اعتراض کردند گفت : « اناأکبر من العروض » [من بسی بزرگتر ازعروض هستم] درعصرما نیز نیما متوجه همین شدکه اوخود بزرگتر ازعروض است .

۴۱ـ رجوع شود به‌مقالهٔ بسیار تحقیقی واستادانهٔ م. امید درباب اوزان عروضی نیمائی در ایرانما (چاپ اول مقاله) بعددر « درراه‌هنر» (چاپ‌دوم) بعد درپیام نوین (چاپ‌سوم) وکاملتراز همه در دفترهای زمانه (ویژهٔ م . امید) چاپ چهارم مقاله .

۴۲ ـ اول بار شهریار درمقدمهٔ یکی‌ازمجموعه‌شعرهای سایه به‌این‌نکته اشاره کردکه‌اوزان آزاد درحقیقت تلفیق بحر طویل ومستزاد است .

۴۳ ـ نکتهٔ قابل ملاحظه‌این‌است که‌درمیان شاعران دنباله‌رو نیما، شاملو واخوان و نادرپورودستهٔ بسیاری، درشعرآزاد،تمام ارکان رابازحاف آخر تقریباً رعایت‌می‌کنند وبعضی مانندفروغ (درتولدی دیگرو ...) وخویی (درکارهای اخیرش) بیشتر رکن اول وگاه دوم را رعایت می‌کنند ودر رکن‌های بعدی تساوی کیفی ارکان‌را زیرپامی‌گذارند. نیماخود درمقام‌عمل ازهردونوع استفاده

کرده‌ولی درمقام‌نظر تساوی رکن‌آخررا گویا معتقد نبود . [حرفهای‌همسایه] البته‌بعضی هم از سرناشیگری وبی‌خبری از موسیقی شعر گاه چندبحر را به هم می‌آمیزند به واصطلاح صنعت جدید الاحداث « تخلیط البحور » در آثارشان فراوان است .

۴۴ ـ درثمارالقلوب ثعالبی می‌خواندم که‌شاعری، دوست‌بسیار نزدیک‌و عزیزش‌را هجوی‌زشت کرد وقتی آن‌دوست شکوه‌وشکایت کرد که‌چرا چنین کردی؟ شاعر درپاسخ گفت : نام‌تو درقافیه بهترازهر نام‌دیگری قرار می‌گرفت وگرنه من‌قصد هجو ترا نداشتم .

۴۵ ـ نیمادر باب‌واحدموسیقی‌شعرمی‌گوید:«بنظرمن،شعر، دریک‌مصراع یایک‌بیت‌ناقص‌است‌ازحیث‌وزن‌ـ زیرایک‌مصراع‌یایک‌بیت‌نمی‌تواندوزن‌طبیعی کلام راتولیدکند .وزن که‌طنین‌وآهنگ‌یک مطلب معین‌است ـ دربین‌مطالب یک‌موضوع‌ـ فقط به‌توسط آرمونی بدست می‌آید؛ این‌است‌که باید مصراعها و ابیات دسته ـ جمعی وبطور مشترک، وزن‌را تولید کنند . من واضع این آرمونی هستم . شما تکمیل کنندهٔ سروصورت آن‌باشید ... [بعدمی‌گوید] هرمصراع مدیون‌مصراع پیش‌وداین‌مصراع‌بعد است . » حرفهای همسایه چاپ تهران ۱۳۵۱ انتشارات دنیا ص ـ ۶۰ ـ ۵۹

۴۶ ـ برای نمونه به‌این بند ازشعرشبانه توجه‌کنید: « پچپچه‌را/ ازآن گونه/ سربه‌هم‌آورده سپیدار وصنوبر/ باری،/ که‌مگرشان/ به‌دسیسه سودائی‌درسر است پنداری،/ که اسباب‌چیدن‌را به‌نجوایند،خودازاین دست/ به‌هنگامه‌یی که‌جلوهٔ هرچیزو همه‌چیز چنان است/ که‌دشمن‌دژخویی‌در کمین/ ... وبدین‌نمط/ شبدا/ غایتی‌نیست/ نهایتی‌نیست/و بدین‌نمط/ستم را/ واگوینده‌تر ازشب/ آیتی‌نیست.» [مرثیه‌های خاك ، ۳۳] که موسیقی سین وچ حالت سربگوشی را در اصوات شعر دمیده است وجای جای ازموسیقی کناری نیز استفاده کرده است . وهمین حالت است که دراین بنداز شعر نماز م . امید عیناً احساس میشود: نه‌صدایی‌جز صدای رازهای‌شب/ وآب‌و نرمای‌نسیم‌وجیرجیرك‌ها/ پاسداران حریم‌خفتگان‌باغ/ وصدای حیرت‌بیدارمن (من‌مست‌بودم، مست) که آرامش‌وسکون فضارا باکمك موسیقی کلمات تصویر کرده است .

۴۷ـ نیما در یکی‌از نامه‌های خویش، صنایع بدیعی ودرس‌آن راکه در

دبیرستانهای آن عصر گویاخودش‌هم مجبور بوده تدریس کندبه‌عنوان «علمی که‌نقصان‌فهم‌وگمراهی را ازاعقاب‌گرفته به‌اخلاف‌می‌دهد»می‌خواند. رجوع شود به‌دنیا خانهٔ من‌است، انتشارات زمان ۱۳۵۰ ص ۱۱۲

۴۸ـ صاحب‌ابدع‌البدایع‌حدوددویست‌صنعت‌بدیعی‌نام‌برده‌وهرجاکه‌شاهدی نیافته ازخودشعری ساخته وآن‌را بدینگونه برمجموع کوششهای غالبا احمقانهٔ قدما افزوده است .

مجموع شکلهایی که درشعر فارسی وجود دارد اگرچه بعضی‌به‌سبب‌اندك تفاوتی که‌بانوع مشابهش دارد نام‌مستقلی‌بخودگرفته،عبارتنداز : رباعی‌ودوبیتی (که‌تفاوت آنها دروزن است) قصیده و قطعه (که‌تفاوت آن درشمارهٔ ابیات‌و مطلع است) مسمط و ترکیب‌بند و ترجیع (که‌اندك تفاوتی دارند) ومثنوی رامی‌توان به‌دونوع افقی (مثنوی دراصطلاح قدیم) ومثنوی عمودی (چهارـ پاره یا دوبیتی‌های‌پیوسته) خواند ، به اعتبار ثنویت درنوع قافیه‌ها، مستزاد و بحرطویل .

۴۹ ـ البته‌قبل‌ازاو تجربه‌های یکی‌از شعرای «طبری » در زمینهٔ اینگونه شعرها بایدیادآوری شود و نیزچندکوشش بنظرمن‌نه‌چندان‌موفق که‌چندشاعردیگراز قبیل سایه ونادرپور و حتی م. امید (بعنوان شعر منثور) در کنار دوران تجربه‌های شاملو دراین میدان‌داشتند .

۵۰ ـ برای‌نمونه به این‌بند از «سرودآن که‌برفت ...» شاملوتوجه‌کنید که‌درآن موسیقی کناری‌وموسیقی معنوی وداخلی دست‌بدست هم داده اند تاجای موسیقی بیرونی(عروضی) رابگیرند : « برموجکوب/ که ازنمك دریاوسیاهی شبانگاهی سرشاربود، باز ایستادیم؛ / تکیده / زبان در کام کشیده، / از خود رمیدگانی درخود خزیده،به‌خود تپیده، / خسته / نفس‌پس‌نشسته / بکرداراز‌راه ماندگان. /

درظلمت لبشورساحل / به هجای‌مکرر موج گوش فرادادیم.ودراین‌دم/ سایهٔ‌توفان/ اندك اندك/ آئینهٔ شبدا کدر می‌کرد./

درآوار مغرورانهٔ‌شب/ آوازی برآمد/ که‌نه‌ازمرغ بودونه‌ازدریا/ ودراین هنگام/ زورقی شگفت‌انگیز/ باکنارهٔ‌بی‌ثبات مه‌آلود/ پهلوگرفت/ که خود از بستروثابوت/ آمیزه‌ای وهم انگیز بود . » [آیدا درخت وخنجروخاطره ، ۸۱]