کلاسیسیسم الیوت و رمانتیسم وردزورت در متن اندیشهٔ نیمایی: تقابل‌های رمانتیک و ضدرمانتیک در *ارزش احساسات* و *نامه‌های همسایه*

بهزاد قادری سهی [*]
ناهید احمدیان [**]

چکیده

ارزش احساسات و *نامه‌های همسایه* (۱۳۱۸، ۱۳۳٤) دو اثر از نیما یوشیج در گسترهٔ نقد ادبی است که در آنها به تبیین اصول و کیفیت شعر نو می‌پردازد. در این دو اثر، نیما نشان می‌دهد که چگونه شعر نو به لحاظ رویکرد ساختاری و زبانی از همتایان کلاسیک خود فاصله می‌گیرد و طرحی نو درمی‌اندازد. در نگاه اول، به نظر می‌رسد که شعر نیمایی، به دلیل واکنشی انقلابی و ساختارشکنانه نسبت به شعر کلاسیک، از بنیان‌های شعر قدیم فاصله‌ای پُرنشدنی و جبران‌ناپذیر می‌گیرد. مقالهٔ حاضر تلاش می‌کند با نگاهی تطبیقی به آراء دو شاعر انگلیسی، ویلیام وردزورت و تی. اس. الیوت (که به ترتیب نمایندگان مکتب رمانتیسم و کلاسیسیسم در انگلستان هستند)، و مقایسهٔ نظرات آنان با آراء نیما در دو اثر یادشده، نشان دهد که نوآوریِ رمانتیک‌گونه و قدمت کلاسیک‌وار در شعر و نقد نیمایی همزیستی مسالمت‌آمیزی دارند.

کلیدواژه‌ها: نیما یوشیج، تی. اس. الیوت، ویلیام وردزورت، نقد ادبی، رمانتیسم، کلاسیسیسم.

---

[*] دانشیار ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران
پیام‌نگار: bghaderi@ut.ac.ir
[**] دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران
پیام‌نگار: nahmadain@ut.ac.ir

در میان متون نقد ادبی پس از مشروطه، *ارزش احساسات* و *نامه‌های همسایه* از آثار نیما یوشیج نقش و اهمیت ویژه‌ای دارند. «ارزش احساسات» که از مشهورترین مقالات متقدّم نیماست، نخستین بار در مجلهٔ *موسیقی* (شماره ۹، سال دوم، آذر ۱۳۱۹) چاپ شد و دربرگیرندهٔ آراء نیما یوشیج دربارهٔ میزان و تأثیر احساسات در آفرینش شعرِ نوِ اوست. *نامه‌های همسایه* نیز مجموعه‌ای از نامه‌های منتقدانهٔ نیماست که خطاب به همسایه‌ای خیالی به نگارش درآمده است. این یادداشت‌ها که در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۱۸ تا ۱۳۳٤ نگارش یافته‌اند، همراه با *ارزش احساسات* روند فکری شاعر را در مسیر آفرینش شعر نو نشان می‌دهند و مسائل بنیادینی همچون علت رویکرد وی به شعر نو، شیوهٔ آفرینش آن، معنای شعر و شاعر از دیدگاه منتقد، و عوامل مؤثر در آفرینش این مکتب ادبی نو را بررسی می‌کنند.

ابتدا چنین به نظر می‌رسد که رویکرد منثور نیما به مقولهٔ شعر، و به‌ویژه عنوان شبهه‌انگیز مقالهٔ نخست او، از نیما منتقدی اگر نه به تمام معنا رمانتیک، که تا حدودی پیرو اصل دخالت احساس (به معنای عام آن) ساخته باشد.[1] اما واقعیت این است که *ارزش احساسات* و *نامه‌های همسایه* در بطن موضوع دارای ویژگی‌های ضدرمانتیک هستند و نویسندهٔ این مقالات از این حیث پیش از آنکه واجد ویژگی‌های مکتب رمانتیسم اروپا باشد، به علت نگاه ویژه‌اش به مقولهٔ ادبیات به آراء ضدرمانتیک تی. اس. الیوت، شاعر و منتقد انگلیسی قرن بیستم، نزدیک‌تر است. جای شگفتی نیست، زیرا توماس ارنست هیوم (۱۸۸۳ـ۱۹۱۷)، از بنیان‌گذاران کلاسیسیسم مدرنیست و الهام‌بخش الیوت، به روشنی می‌گوید که مدرنیسم آنان از دالان تاریخی رمانتیسم گذر کرده است و نباید انتظار داشت که رمانتیسم در کلاسیسیسم مدرن حضور نداشته باشد؛ اما این

---

[1] تا مدت‌ها همین برداشت اشتباه و شاید مغرضانه دربارهٔ رمانتیک‌ها نیز وجود داشت. وردزورت در جمله‌ای معروف از «پیش‌درآمد»، شعر را «فوران فی‌البداههٔ احساسات نیرومندی می‌داند که در آرامش به یاد آورده می‌شوند». در صورتی که در هر دو اشاره‌ای که به این جمله می‌شود («پیش‌درآمد»، صفحات ۱٤۳۹ و ۱٤٤۷)، این تعریف از شعر بلافاصله با واژهٔ «ذهن» گره می‌خورد. وردزورت در ادامه تأکید می‌کند که چنین اشعاری تنها بر زبان کسانی جاری می‌شود که اندیشه‌های درازمدت و عمیق دارند، زیرا جریان استمراریافتهٔ احساسات را اندیشهٔ شاعر تعدیل و هدایت می‌کند (وردزورت ۱٤۳۹). در جای دیگری، اذعان می‌کند که احساسات در معرض اندیشه قرار می‌گیرند تا آنکه در نتیجهٔ نوعی واکنش، آرامش به تدریج محو شود و احساس که پیش از آن دست‌مایهٔ ژرف‌اندیشی بود، اندک اندک در ذهن تولید شود (همان ۱٤٤۷).

حضور بیشتر برای لجام زدن به قوهٔ خیال است تا رها کردن آن (و ایماژیسم این گروه، به‌ویژه پاوند، از شمار این تدابیر است).

نهضت ادبی شعر نو که نیما یوشیج آن را به طور جدی پیگیری کرد، با او به اوج خود رسید و به عنوان مکتبی جدید بنیان گذاشته و به رسمیت شناخته شد. این نهضت ادبی در برهه‌ای از تاریخ ایران ظهور کرد که به واسطهٔ جنبش سیاسی مشروطیت و بیداری اذهان مردم از یک سو و تجربهٔ جنگ جهانی اول (۱۹۱٤ـ۱۹۱۸) از سوی دیگر، زمینهٔ جنبش و تحول عظیمی فراهم آمده بود.[۱] درحالی‌که به باور آرین‌پور، «ادبیات کلاسیک ایران ــ به‌خصوص ادبیات منظوم ــ ... دیگر آن قدرت و صلاحیت را نداشت که حیات اجتماعی معاصر را با همهٔ پیچیدگی‌ها و تضادهای آن بیان کند» (آرین‌پور ٥٦۹). دست‌وپاگیر بودن اوزان و قوافی در شعر قدیم، طبیعت انعطاف‌ناپذیر سبک‌ها و قالب‌های ادبی، در کنار فهم مشکل این ادبیات و درک این واقعیت که چنین ادبیاتی در انحصار طبقهٔ روشنفکر جامعه بود ــ چیزی که جمالزاده فقدان «دموکراسی ادبی» می‌نامید (همان) ــ نیما را به این باور رساند که زمان پی افکندن کاخی دیگر با نظمی دیگر است. نظمی که، به باور آل احمد، سرودن آن برای نیما بسیار مشکل‌تر از شعر کهن بود (همان ٥۸٤). نیما در نهایت بنایی ساخت که به ظن او «آنقدر گنجایش دارد که هرچه در آن جا دهی از تو می‌پذیرد: وصف، رمان، تعزیه، مضحکه، هر چه بخواهی... و در حقیقت در این ساختمان، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند نه آن همه تکلفات شعری»[۲].

شعر نو نیما به دلیل سبک نوپای آن و مخالفت‌های محافظه‌کاران و پیروان سرسختش نیاز مبرم به نقدی داشت که بتواند از ماهیت این شعر در برابر قدیم‌گرایان، یا به تعبیری پیروان ادبیات کلاسیک، دفاع کند. حاصل این تلاش نیما مجموعه مقالاتی است که در کنار اشعار مقید به اصول این مقالات، مکتب انتقادی شعر نو را از وی به یادگار می‌گذارد. دو اثر مهم در میان این آثار، یعنی *ارزش احساسات* و *نامه‌های همسایه*، از روند پیدایش نقدی خبر می‌دهند که، برخلاف ظاهر رمانتیکش (رمانتیک به

---

[۱] نیما در فضایی می‌اندیشید که ایدئولوژی حزب توده نیز در آن فعال بود و روان‌شناسی تقی ارانی و هم‌مسلکان او، و حتی حضور بی‌واسطهٔ فرویدیسم به نیما فرصت می‌داد که ارزش تازه‌ای برای احساسات بیابد.

[۲] *برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج*، مقدمهٔ مجموعهٔ *افسانه*.

معنای غربی آن)، موفق شده عناصر متناقض ضدرمانتیک را نیز به‌خوبی در کنار هم گردآورد و در نهایت نقدی بسازد که با صراحتی مثال‌زدنی به ادبیات قدیم و رمانتیک‌گراییِ شرقی در این ادبیات می‌تازد. ادبیات نیما، برخلاف ظاهر منثورش در شعر و احساسات‌گرایی در نقد که آن را واجد ویژگی‌های مکتب رمانتیسم می‌کند، دارای آراء و اصول کاملاً ضدرمانتیک هم هست و، بنابراین، از این لحاظ بیشتر انعکاس آراء تی. اس. الیوت (۱۸۸۸ـ۱۹٦۵)، شاعر و منتقد قرن بیستم و معاصر نیما یوشیج، است تا دیدگاه‌های ویلیام وردزورت (۱۷۷۰ـ۱۸۵۰)، بنیان‌گذار مکتب رمانتیسم در انگلستان. اصول انتقادیِ الیوت و کیفیت ضدرمانتیک نقد او، در کنار تأکید همیشگی‌اش بر تولید شعری دقیق و موجز و بُرّنده، از او منتقدی ساخته که به نظر می‌رسد احساسات ــ که نیما تا این اندازه بر آن تأکید می‌کند ــ جایی در شعرش ندارد. رویکرد الیوت به شیوهٔ شاعری در مقالات بسیاری گرد آمده است؛ با این وصف، در این مقاله سعی بر آن است که بدون بررسی پیشینهٔ تأثیرپذیریِ این دو شاعر معاصر از یکدیگر، به همانندی‌های ضدرمانتیکِ دو مقالهٔ مورد بحث از نیما با مقالهٔ «سنت و قریحهٔ فردی» الیوت بپردازیم که نخستین بار در سال ۱۹۱۹ در مجلهٔ *اِگوئیست*[1] به چاپ رسید و بعدها در *بیشهٔ مقدس*[2] گردآوری و منتشر شد.[3]

---

[1] *Egoist*

[2] *The Sacred Wood*

[3] توجه به شناخت‌شناسیِ تعریف‌شده در گسترهٔ ادبیات تطبیقی و نظریه‌های مطرح‌شده در این باب ضروری است. علاوه بر مباحثی که در زمینهٔ عدم امکان ارائهٔ تعریفی جامع و دانشنامه‌ای در قلمرو ادبیات تطبیقی مطرح می‌شود، یکی از مهم‌ترین مسائلی که در این زمینه وجود دارد میزان درگیری ادبیات تطبیقی (به‌عنوان دانشی بینارشته‌ای) با دیگر دانش‌هاست. عدم امکان ارائهٔ تعریفی مستقل از دیگر شاخه‌های مطالعاتی برای ادبیات تطبیقی، و نیز وجود اهداف از پیش تعریف‌شده در سیاست‌های مطالعات تطبیقی که به شدت در مسیر چنین پژوهش‌هایی تاثیر می‌گذارند، سبب گریز این رشته به حوزه‌هایی همچون تاریخ، جامعه‌شناسی، اقتصاد، سیاست و مسائلی از این دست شده است. از نظر ماینر، ادبیات متأثر از عواملی چون ادیب، خواننده، جهان (و شرایط فرهنگی آن) و محصول نهایی (در صورت‌های مختلف) است (ماینر ۱۹۹۰، ۱۹) و این سبب می شود که ادبیات تطبیقی فرصت آن را بیابد تا از منظر متغیرهای بی‌شمار مورد مطالعه قرار گیرد. این مسئله نیز به نوبهٔ خود به «انتخاب» می‌انجامد. ماینر بر این باور است که در رویکرد تطبیقی به ادبیات عامل «حذف» همواره دخالت مؤثری دارد. هر آنچه در این میان به دست می آوریم، به طور تلویحی نشان‌دهندهٔ هر آن چیزی است که از دست می‌دهیم، زیرا مجبور به حذف آن هستیم. در هر حال، این کاستی‌ها در مقام مقایسه با آنچه به دست می‌آید قابل اغماض است (همان ۱۹ـ۲۰). در مقالهٔ حاضر نیز، به دلیل وسعت مناظر پیش رو، حذف تأثیرپذیری تاریخی نویسندگان در بررسی یک متغیر خاص (بررسی خود اثر فارغ از دادوستدهای فرهنگی احتمالی بین نویسندگان) صورت گرفته است.

نیما یوشیج، برخلاف الیوت، به سبب تأثیرات تاریخیِ معاصر با خود و نیز پیشینهٔ ادبی سرزمینش، هم‌زمان با نفی رمانتیک‌گرایی شرقی وام‌دار نوعی رمانتیک‌گرایی غربی است که محصول عمدهٔ آن بهره‌مندی از زبانی ساده و بی‌تکلّف و دخالت احساسات فردی در شعر است. بنیان این مکتب قرن نوزدهمی در ادبیات انگلستان با تلاش‌های ویلیام وردزورت گذاشته شد، به‌ویژه با «پیش‌درآمد»ی که با نگارش و انتشار آن در چاپ دوم *ترانه‌های غنایی* (۱۸۰۲) اصول نقد رمانتیک انگلستان را پایه‌گذاری کرد. نیما زبان فرانسه می‌دانست نه انگلیسی، و عمدهٔ تأثیراتی که از ادبیات غرب پذیرفته پیش از هر چیز پژواکی از ادبیات فرانسه است. هر چند نیما به احتمال قوی با وردزورت و «پیش‌درآمد» او آشنا بوده، اما تلاش نگارندگان این مقاله، همچنان‌که در مورد تی. اس. الیوت هم گفته شد، نه بررسی تأثیرات این شاعر رمانتیکِ انگلیسی در نیما، بلکه بررسی همانندی‌ها و تفاوت‌های نیما با اوست. در نهایت، هدف از ارائهٔ این مقاله بررسی مقابله‌ایِ عناصر رمانتیک و ضدرمانتیک در *ارزش احساسات* و *نامه‌های همسایه* است و این مهم با پژوهش در همانندی‌ها و تقابل‌های این دو اثر با «پیش‌درآمد» ویلیام وردزورت و «سنت و قریحهٔ فردی» تی. اس. الیوت انجام می‌شود.

از مهم‌ترین مواردی که هم در *ارزش احساسات* و هم در *نامه‌های همسایه* دغدغهٔ اصلی نیماست، تعریف و تبیین شعر، شاعر، چگونگی سرودن شعر، هدف شاعر و عوامل مؤثر در تعیین آن است. تعاریف نیمایی که محصول شرایط فرهنگی ، اجتماعی و سیاسی عصر اوست، از اندیشه‌های او نقدی می‌سازد و منجر به تولید سبک ادبی ویژه‌ای می‌شود که شعر نو نام می‌گیرد. پس می‌توان چنین انگاشت که اصول نظریه‌پردازانهٔ نیما به بهترین شکل در اشعار او تجلی پیدا کرده‌اند و هر آنچه در تبیین موارد فوق می‌آورد، به شکل عملی در شعرش آشکار می‌شود. از نظر نیما، شعر «در درجهٔ اعلای خود، مشاهده‌ای است که افراد معین و انگشت‌شمار دارند برای افراد معین و انگشت‌شمار دیگر. در غیر این صورت، عزیز من توقع نداشته باشید چیزی را که چنین است همهٔ مردم بفهمند» (یوشیج ۱۳٦۹: ۱۵). در جای دیگر، شعر را قدرتی می‌داند «حسی و ادراکی که توسط آن معانی و صور گوناگون در بروز خود قوت پیدا می‌کنند». (همان ۱۰۸). همان‌گونه که مشاهده می‌شود، شعر از نظر نیما پیش از آنکه بر فعلی احساسی دلالت کند، «مشاهده»ای است که عدهٔ خاصی توان «فهمیدن» آن را دارند، یا قدرتی

است که به همان اندازه که حسی است «ادراکی» هم هست. نیما از همان آغاز به واژگانی متوسل می‌شود که حاکی از رویکردی جدی و عقلانی به شعر است، و این شاید در ظاهر با ارزشی که برای احساسات قایل است، منافات داشته باشد. شعر از نظر وردزورت «لبریزِ فی‌البداههٔ احساساتی است که در آرامشْ بار دیگر به یاد می‌آوریم» (وردزورت ١٤٣٤). احساساتی را که وردزورت از آن سخن می‌گوید نمی‌توان چندان با احساسات نیما هم‌سنگ دانست. ویژگی‌هایی که وردزورت به احساسات نسبت می‌دهد، بیشتر معادل چیزی است که نیما در *ارزش احساسات* «حال»[1] می‌نامد. نیما بر این باور است که «حال» ــ که از نگاه وردزورت همان «نقاطی از زمان»[2] است ــ بی‌خبر و سرزده به سراغ شاعر می‌آید. پس باید مراقب بود و از این الهام فی‌البداهه بهترین استفاده را برد: «مانند غلام گوش به فرمان او باشید تا چه وقت شما را صدا می‌زند. چه‌بسا در دل شب که ناگهان از خواب می‌پرید. چه‌بسا در حین راه رفتن در کوچه. چه‌بسا در مجالس مهمانی» (یوشیج ۱۳۵۵: ۵۳).

وردزورت به پیروی از رسالهٔ *دربارهٔ امر برین*[3] نوشتهٔ لونگینوس، منتقد کلاسیک روم باستان، این حالت را نوعی اعتلای پُر از احساس و اوج‌یافته می‌داند و بر این باور است که مطالعهٔ بسیار و ژرفِ آثار قدما به پیدایش چنین احساسی کمک می‌کند (داتن ۲۷). لونگینوس «امر برین» را «نوعی علوّ و کمال برتر در سخن» (لونگینوس ۱۲) می‌داند که نتیجه‌اش افسونی است که همچون صاعقه «همه چیز را بر سر راه خود تارو مار می‌کند و در یک لحظه همهٔ نیروهای سخنران را متمرکز و یکجا ظاهر می‌سازد» (همان). اما این علوّ طبع صرفاً الهی نیست، بلکه کیفیت آموزش‌پذیر هم دارد و حتی ضرورتی است که باید در معرض رهبری، نظم و دانش قرار گیرد (همان ۱۳). از نظر لونگینوس، مطالعهٔ آثار قدما در این آموزش بسیار مؤثّر است. او نبوغ قدما را همچون شکاف مقدسی می‌داند که بخار برآمده از آن «در روح رقیبانشان، حتی کم‌بهره‌ترین آنها از موهبت الهام، نفوذ می‌کند و آنها را از عظمت دیگران سرشار می‌سازد» (همان ۳۲). نیما نیز باور دارد که این «حال» یا خودش به واسطهٔ زندگی به دست می‌آید، یا با

---

[1] hypsos
[2] spots of time
[3] *On the Sublime*. رضا سیدحسینی در ترجمه‌ای از این رساله sublime را به پیشنهاد دکتر نقیب‌زاده «شکوه» ترجمه کرده است (لونگینوس ۷ و ۸ پ).

مطالعهٔ زیاد آثار ادیبان بزرگ محقق می‌شود (یوشیج ۱۳۵۵: ۵۳)، و البته حالت اول را اصیل‌تر و واقعی‌تر می‌داند.

واقعیت این است که احساسات از نظر نیما متنوع‌تر از احساساتی است که وردزورت از آن سخن به میان می‌آورد. احساساتی که وردزورت به آن اشاره می‌کند، همان نیرویی است که در وجود شاعر نهفته است و به صورت پرسونا[1]ی شخصی شاعر در اشعارش بروز می‌یابد. از نظر وردزورت، شاعر کسی است که با مردم سخن می‌گوید: انسانی که آمادگی و قدرت بیشتری برای بیان آنچه می‌اندیشد و احساس می‌کند دارد، به ویژه آن دسته از اندیشه‌ها و احساسات که به انتخاب خودش، یا در ساختار ذهنی او، بدون هیجانات بیرونیِ آنی به وجود می‌آید (وردزورت ۱٤٤۳). در آراء وردزورت، نه تنها فردیتِ خود شاعر، بلکه دخالت مستقیم او در انتقال تجربه‌هایش امری ناگریز در شاعرپیشگی است. درحالی‌که چنین رویکردی از نظر نیما روش قدما (شعرای کلاسیک) به حساب می‌آید. نیما می‌گوید که شعر کلاسیک ما «سوبژکتیو است یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونهٔ فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته و نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد» (یوشیج ۱۳٦۹: ٤٤). این همان چیزی است که نیما از آن به عنوان «امراض مسری رمانتیک» (یوشیج ۱۳۵۵: ٤۸) یاد می‌کند، زیرا بزرگانی چون مولانا، وحشی بافقی، عطار و سنایی به شرایط خارجی به طور مبهم و فاقد اهمیت نگاه کرده‌اند (همان ۲۳). از نظر نیما، شعر ما باید نتیجهٔ دید ما و رابطهٔ واقعی ما و عالم خارج باشد.

پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که احساسات نیمایی چیست و رهیافت آن چگونه است؟ به نظر می‌رسد احساساتی که نیما در مقالهٔ بلند «ارزش احساسات» از آن سخن می‌گوید، واژه‌ای مشترک برای دست‌کم چهار مفهوم متفاوت و حتی گاه متناقض است. نخستین مفهومی که از واژهٔ احساسات استنباط می‌شود، نوعی رخوت همراه با کسالت و انزواطلبی است که نیما شکل افراطی آن را در آن دسته از شاعران معاصر پیرو سبک قدیم می‌بیند که به‌شدت به رعایت اصول قوافی و اوزان شعر کلاسیک مقید هستند. او چنین احساساتی را «سستی‌های رمانتیک و صوفیانه»،

[1] persona

«نگرانی‌های تعزیه‌مانند و بی‌مزگی‌های لوس رمانتیک»، «حالت انفرادی بیابانی و کناره‌گیری» می‌داند که به شیوهٔ فانتزی و لجام‌گسیخته‌ای «یک مشت نقالی محض را بر مردم تحمیل می‌کرد تا آنها را محترم بدارند» (همان ٤١ـ٤٦).

دومین رویکرد نیما به احساسات نوعی کیفیت روان‌شناختیِ شخصیِ هنرمندانه است که همهٔ ادبا، از شاعر تا رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس، در تمام مکاتبِ هنری، از رئالیست‌ها و ناتورالیست‌ها گرفته تا رمانتیک‌ها و فوتوریست‌ها، واجد آن هستند. این کیفیت روان‌شناختی که از نظر معنا و تعریف به احساساتِ شاعرانهٔ وردزورت نزدیک‌تر می‌نماید، هیچ‌گاه به تنهایی وارد عمل نمی‌شود و همیشه تحت تأثیر آن عوامل بیرونی است که در تکامل هویت و ذائقهٔ احساسی او شریک‌اند. نیما در جایی بر این نکته تأکید می‌کند که «هنرپیشگان نه به واسطهٔ تأثّر محض از آثار هنری همکاران خود، بلکه به واسطهٔ هم‌جنسی در *احساسات و تمایلات معین* که شخصیت‌ها را به هم نزدیک می‌کند، در یکدیگر تأثیر بخشیده‌اند» (همان ۹۵). احساسات و تمایلات معینی که نیما از آنها سخن می‌گوید، فردیتِ بیولوژیک و روان‌شناختی شعرا را می‌سازد و به خودی خود نمی‌تواند آفرینندهٔ آثار هنری باشد.

سومین رویکرد نیما به احساسات مربوط به احساساتی است که از نظر زبان‌شناختی به واژگان و چینش آنها و تأثیر موسیقایی‌شان نسبت می‌دهد. شعر نو نیما به دنبال آفریدن وزن است، اما وزن شعر باید مبتنی بر موسیقی طبیعی کلام باشد، یعنی آهنگ و هارمونی طبیعی واژگان، نه موسیقی‌ای که با ایجاد اوزان و قوافی بر کلام تحمیل شود و کلام موسیقاییِ تصنعی تولید کند. نیما می‌گوید برخی می‌پرسند که آیا شعر من به درد موسیقی (به معنای عام آن) می‌خورد؟ «اگر شعر شما به کار آوازخوان‌ها خورد بدانید نقصی در شعر شما هست... زیرا تمام کوشش من این است که حالت طبیعی نثر را در شعر ایجاد کنم... شعر جهانی است سوا و موسیقی سوا. در یکجا که بهم می‌رسند می‌توان برای شعر آهنگ ساخت، اما شعر آهنگ نیست. همچنین می‌توان برای آهنگی شعر به وجود آورد اما شعر موسیقی نیست» (یوشیج ۱۳٦۹: ۲۹). احساساتی که در وزن طبیعی کلام وجود دارد، تنها با چینش احساسی وزن طبیعی خود را پیدا می‌کند. اما این چینش احساسی واژگان چیست؟ از نظر نیما، آنچه باید در شعر مشخص شود طنین مطلب است، نه طنین وزن‌ها. به همین دلیل، قافیه‌های منتسب به اشعار قدیم اصولاً

صاحب قافیه به معنای نیمایی آن نیستند، چون به جای طنین مطلب، طنین وزن‌های انتهای ابیات را مشخص می‌کنند. «وزن طبیعی کلام را ذوق (احساس) ما تعیین می‌کند که هر مصراع چقدر باید بلند یا کوتاه باشد، پس از آن هر چند تا مصراع چطور هم‌آهنگی پیدا کنند» (همان ۳۳). اوزان و قوافی اشعار قدیم چون بر پایهٔ احساسات و ذوق گوینده و هارمونی طبیعی خودِ واژگان ساخته نشده‌اند، کیفیتی تصنعی دارند و به همین دلیل مجرد هستند، در حالی که اشعار نیما به دلیل کیفیت طبیعی و چینش احساسی‌شان، زبانی کاملاً غیرانتزاعی و ملموس دارند. «وزن نتیجهٔ روابطی است که بر حسب ذوق تکوین یافته‌اند. وزن جامد و مجرد نیست و نمی‌تواند باشد. وزنی که من به آن معتقدم جدا از موزیک و پیوسته با آن، جدا از عروض و پیوسته به آن فرم اجباری است که طبیعت مکالمه ایجاد می‌کند» (همان ۳۵). لونگینوس نیز بر این نظر صحه می‌گذارد: احساسات عالی، یا آنچه سبب برانگیختن «امر برین» در سبک اثر می‌شود، در گرو چندین عامل است که سبک شایسته و متعالی[۱] از آن جمله است (لونگینوس ۲۰). در این مقام، انتخاب واژگان و موسیقای کلامی آنها را به نواختن فلوت و آهنگ موزون الفبای آن نسبت می‌دهد و بر این باور است که واژگان نیز دارای موسیقی فطری کلام است که «نه فقط گوش، بلکه روح را هم می‌نوازد». در نتیجه، کلمات مختلف افکار، اشیاء و زیبایی‌ها و نغمه‌ها را به نوسان در می‌آورد (همان ٦۰).

آخرین و شاید مهم‌ترین معنایی که از احساسات نیمایی برداشت می‌شود، معادل واژگان متنوعی در نقد و فلسفهٔ مدرن قرن بیستم است. این پدیده که یاس[۲]، منتقد آلمانیِ نظریهٔ دریافت، آن را پارادایم یا نمونهٔ عالی[۳] می‌نامد، در برخی موارد ویژگی‌هایی پیدا می‌کند که موجب می‌شود میشل فوکو، فیلسوف معاصر فرانسوی، به عنوان گفتمان[٤] از آن یاد کند. همان‌گونه که گفته شد، احساسات نیمایی تابع شرایط بیرونی هم هست و این شرایطْ تعیین‌کننده و جهت‌دهندهٔ احساساتی هستند که سرچشمهٔ آفرینش هنری به شمار می‌روند. «در تمام این آثار می‌بینیم که هنر و احساسات موجود در آن تفریح

---

[۱] لونگینوس این عوامل را به دو دستهٔ اصلی عوامل فطری و عوامل اکتسابی تقسیم می‌کند. او عوامل فطری را شامل استعداد ادراک اندیشه‌های متعالی و شور و هیجان شدیدی می‌داند که زاییدهٔ الهام است؛ عوامل اکتسابی (صناعتی) به نظر او صور بلاغی، تشخیص بیان و سبک شایسته و متعالی است (لونگینوس ۲۰).

[2] Hans Robert Juass

[3] paradigm

[4] discourse

آزادانه نیست» (یوشیج ۱۳۵۵: ۳۱). «هنرپیشگان زبردست، نمایندگان درست و دقیق زمان‌های معلوم تاریخی هستند، آنها ساعت‌هایی هستند که از روی میزان و به ترتیب کار می‌کنند. آنها نمی‌توانند برخلاف آن طور که می‌بایست بوده باشد، خود را جلوه‌گر سازند» (همان ۳۲). برای درک احساسات آثار هنری، این آثار باید با زمان‌های تاریخی ارتباط پیدا کنند، زیرا «در هیچ کجای دنیا آثار هنری و احساسات نهفته‌شده در آن عوض نشده‌اند، مگر در دنبالهٔ عوض شدن شکل زندگانی اجتماعی» (همان ٣٦). بنا بر این نظریهٔ نیما، اگر نمونه‌های عصر تعیین‌کنندهٔ نوع احساسات به کار رفته در آثار هنری باشند، پس آفرینش‌های هنریِ ناشی از این احساسات نیز اهداف متفاوتی را دنبال خواهند کرد. نگاهی به «پیش‌درآمد» وردزورت و نقد نیمایی این مسئله را روشن‌تر خواهد کرد: وردزورت در تلاش است تا زبان شعر را از تکلّف‌ها و صنایعِ پرطمطراق و دست‌وپاگیر قرن هجدهم رها کند و به «زبان مردم» (وردزورت ١٤٤١) نزدیک سازد. «من در نهایت تلاش کرده‌ام تا اینها [تکلف‌های زبان ادبی قرن هجدهم] را به این دلیل که ابزار مکانیکیِ سبک هستند، یا آن خانوادهٔ زبانی را که شاعرانِ پیرو قوافی توصیه می‌کنند، کنار بگذارم. من خواسته‌ام تا خواننده‌ام را با طبیعت بشریِ [عینیت‌گرایی و نه تجرد] همراه سازم... در این دفترها [*ترانه‌های غنایی*] کمتر نشانی از سبک شاعرانه[۱] خواهید یافت» (همان). وردزورت در نهایت بر نثربودگی[۲] متن صحّه می‌گذارد، هر چند براساس قوانین سختگیرانهٔ اوزان و قوافی ساخته شده باشد. او درصدد آفرینش شعری برگرفته از زبان «زندگی روستایی و طبقهٔ پایین» (همان ١٤٣٨) است، و به این ترتیب تلاش می‌کند تا انسان را از پیچیدگی‌ها و تکلف‌هایی رها سازد که زندگی اجتماعی را آلوده و او را از طبیعت بشری خود دور کرده است.[۳]

---

[۱] poetic diction یا سبک شاعرانه اشاره به آن عبارات و صنایع ادبی دارد که به طور معمول در مکالمات روزمره یا نثر یافت نمی‌شود و ویژهٔ زبان ادبی است.

[۲] prosaism. به نظر می‌رسد نگاه وردزورت از این لحاظ با نگاه نیما بسیار تفاوت داشته باشد. نیما درصدد رها ساختن زبان ادبی از اوزان و ردیف‌هاست تا آزادی عمل بیشتری برای ابراز طبیعی احساسات و نیز موسیقی متن فراهم آورد. نگاه نیما متوجه تغییر در فرم یا صورتی است که سبب تغییر در محتوا شود، در حالی که رویکرد وردزورت بیشتر تأکید بر تغییر در صنایع ادبی و مواد و مصالح است تا تغییر در صورت.

[۳] روی آوردن شاعران رمانتیک متقدم به زبان ساده و عاری از تکلف‌های شهری اساساً به دلیل نوعی انزواطلبی و یأس و دلسردی است که پس از شکست آرمان‌های انقلاب فرانسه (۱۷۸۹) بدان دچار شدند. این گوشه‌گیری از مطالبات سیاسی و اجتماعی و جست‌وجو برای یافتن آرمان‌های متعالی بعدها در توجه آنها به فردیتی منزوی و پالایش‌یافته تجلی پیدا کرد.

نیما نیز همچون وردزورت به دنبال زبانی برای شعر است که آن را از تکلف[1] برهاند و به زبان طبیعی نزدیک سازد. اما دلیل او با انگیزهٔ وردزورت تفاوت دارد. دوران پس از مشروطه در ایران دوران تحولات سیاسی و اجتماعی بزرگ است. هم‌زمان با این تحولات، ورود مدرنیته به ایران چنان فضای این برهه از تاریخ را دگرگون ساخته است که دیگر نمی‌توان با قید و بندهای قالب‌های کلاسیک به طرح مضامین نو پرداخت. از نظر نیما، قالب‌های شعری کلاسیک خود محصول زمانه یا گفتمانی عاری از پیچیدگی‌های تکنولوژیک و فلسفی بودند. به همین دلیل، مضامین محدود در این قالب‌های محدود به خوبی جوابگوی نیازهای فرهنگی بودند. روند سرودن شعر در چند قالب، کند و محدود و یکنواخت بود و حالات و احساسات به دلیل سادگی خود در تمام مسیر سرایش آهنگی یکنواخت داشتند. «آوردن وزن و قافیه در شعرای کلاسیک نشانی از خامی و سادگی زندگی آنها بود و از زندگی خام و نارس آنها آب و رنگ می‌گرفت» (یوشیج ۱۳۵۵: ۵۱). اما سرعت و حرکت از پارادایم‌های پس از مشروطه بود، آن هم در جامعه‌ای که به دلیل ورود مدرنیته هم صاحب پیچیدگی‌های زبانی و احساسی و هم دارای حجم زیادی از مضامین فرهنگی نو شده بود. «شاعری که با زندگانی جدید آشنا بود خواست که طبیعی‌تر و تندتر شعر بگوید نه اینکه برای وزن‌های خنک و یکنواخت و قافیه‌های فلج‌کننده که به مناسبت معنی، موزیک پیدا نمی‌کردند معنی و احساسات خود را فدا ساخته باشد» (همان ۵۵).

همان‌گونه که آشکارا پیداست، نمونه‌های عالی و گفتمانی که نیما از آنها سخن می‌گفت، با علت‌هایی که وردزورت برای توجیه زبان شعری‌اش ذکر می‌کرد، متفاوت بود. این علت‌های متفاوت هر چند اشعار وردزورت را تا حدود زیادی از قالب‌های سنتی شعرای قرن هجدهم آزاد کرد و قالب شعر او را تا حدودی انعطاف‌پذیرتر ساخت[2]، اما این تغییر بیشتر در مصالح به‌کاررفته در اشعار و مضامین آنها انجام گرفت تا در اوزان و قوافی. در حالی که در شعر نو نیما هدفِ نزدیک‌تر ساختن شعر و ادبیات با فضای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دنبال می‌شد و نتیجهٔ آن پیش از آنکه به سادگی

---

[1] mannerism

[2] قالب مورد استفادهٔ وردزورت iambic pentameter [وزن پنج رکنی] است که سبب منثورتر شدن شعر می‌شود و آن را روان‌تر و سلیس‌تر می‌کند، اما در این گونه سرایش هنوز قالب‌های شعری پابرجاست.

به ظاهر معصوم شعر نو ختم شود، به علت تأثیرپذیری از اصول سرعت و حرکت، به پیچیدگی و ابهام هر چه بیشتر شعر نو انجامید و این آغاز جدیِ ورود نماد[1] از نوع مدرن و وابسته به مکتب نمادگرایی فرانسه در ایران بود. از آن پس، به جای آنکه خط و خال و لب و دهانْ نمادهای صوفی‌منشانه برای معانی متافیزیکی باشند، امور و جریان روزمرهٔ مردم نمادهایی برای معانی متعالی فرهنگی و اجتماعی شدند.

به همین دلیل، پیش از آنکه بتوان نیما را مبلغ مانیفست‌های رمانتیک به شمار آورد، باید او را طلایه‌دار اصول ضدرمانتیک قلمداد کرد. او از این وجه به آراء تی. اس. الیوت بسیار نزدیک می‌شود. نقد و شعر تی. اس. الیوت خود محصول زمانه‌ای است که تجربه‌های گفتمانیِ آن بسیار به عصر نیما نزدیک است. هر دو شاعر و منتقد، جنگ‌های جهانی را تجربه کرده‌اند و هر دو شاهد تأثیر شگرف فنّاوری بر زندگی جامعهٔ خود هستند. سرعت و حرکتی که نیما از آن سخن می‌گوید و از ویژگی‌های ادبیات معاصر برمی‌شمارد، در تی. اس. الیوت و رویکرد انتقادی او به‌وفور دیده می‌شود. از جمله عواملی که بر نقد ادبی الیوت تأثیرگذار بوده‌اند می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: تی. ای. هیوم[2] و نظریهٔ «تصاویر سخت و خشک» او، و ایماژهای روشن و دقیق با پرهیز از لطافت‌های رمانتیک که پیروان مکتب ایماژیسم[3] و به ویژه عزرا پاوند[4] تبلیغ می‌کردند. اشعار شعرای متافیزیکی انگلستان، از جمله جان دان[5] (۱۵۷۲–۱٦۳۱)، آراء ضدرمانتیک ایروینگ بَبیت[6]، و شعر آزادِ انعطاف‌پذیر و رویکردهای محاوره‌ای در آثار نمایشنامه‌نویسان ژاکوبی همگی از عواملی هستند که بر نقد الیوت تأثیر گذاشته‌اند (کازامین ۱۳۵۸). بررسی اجمالی تأثیراتی که الیوت از ادبیات و فلسفهٔ انگلیسی پذیرفته حاکی از آن است که عوامل دخیل در شعر و نقد الیوت با آراء نیما همسانی زیادی دارند. تأکید الیوت بر زبانی سخت و خشک، و دقت و وضوح تصاویر، و توجه او به شعر آزاد و نیز پرهیز از درازگویی‌های رمانتیک (که در «سنت و قریحهٔ فردی» آن را «جدیت ادبیات» (الیوت ۲٦٤۳) می‌نامد) همگی ویژگی‌هایی هستند که نیما برای شعر

---

[1] symbol
[2] T. E. Hulme
[3] Imagism
[4] Ezra Pound
[5] John Donne
[6] Irving Babbit

مدرن برمی‌شمارد و نمونهٔ خوبی از این دست را در آثار فوتوریست‌ها[1] دنبال می‌کند. نیما که از مارینیِ[2] فرانسوی و مکتب نوینی که در سال ۱۹۰۹ در مقابل سنت‌گرایی افراطی بنیان گذاشت دفاع می‌کند، کار او را تکانی ادبی در برابر احترامات بیجا و عاری از ضرورتِ تقلید از قدما و تبعیت از مقررات آنها می‌داند. ایجاز و اختصار کلام و نمادگرایی‌های دقیق و کوتاه از علت‌های علاقهٔ نیما به این مکتب است: «در آثار این مکتب [فوتوریسم] با موادی کم (ولی نه مثل اختصارجوییِ قدما) نویسندگان گریبان خود را از دست کلمات و حروف زیاد، وقتی که مقصود آنقدر محتاج به کلمات و حروف نیست رها ساختند و حساب حروف و معنی در پیش آنها اندازه‌ای را داراست» (یوشیج ۱۳۵۵: ٤٤). از نظر نیما، فوتوریسم برابرنهادی بود برای احساسات فانتزی و لجام‌گسیخته‌ای که با توسل به زبان سریع و دقیق حتی احساسات شخصی شاعر را نادیده می‌گرفت و تلاش می‌کرد تا به کمک ایجاز کلام که محصول نمادگرایی است، معنا را القا کند. این توسل به زبان نمادگرایِ غیرشخصی در اشعار نیما تا بدان‌جا پیش رفته که محمد مختاری نیما را در زمرهٔ شعرایی می‌داند که احساسات شخصی خود را در شعر دخالت نمی‌دهند: «نیما از کسانی است که بین احساسات روزمره یا واکنش‌های معمولِ روزمرگی، با تأمل و اندیشهٔ شعر فرق می‌گذارد. یعنی بسیاری از احساسات خودش را کنترل کرده است. احساسات روزمرهٔ او با احساسات شاعرانه‌اش تلفیق نشده است. احساسات روزمرهٔ او در نامه‌ها و یادداشت‌های منثور او هستند» (مختاری ٦٠ـ٦١).

رویکرد نمادگرایانهٔ نیما متأثر از بودلر و مالارمه است، اما تفاوت‌هایی هم با آنها دارد. «یکی از فرق‌های قابل توجه نیما با دنیای سمبولیستی مالارمه فاصله گرفتن از آرزو و اشتیاق متافیزیکی او به دنیاهای دیگر است. امثال مالارمه همین حوزهٔ متافیزیک را دنیای واقعی می‌خوانند. اما نیما متوجه دنیای واقعی و طبیعی است. همین سبب شده که سمبولیسم او وجهی سیاسی و اجتماعی پیدا کند» (همان ٣٦). نیما به این دلیل به نمادها روی می‌آورد که، در عین ایجاز و اختصار، «شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد»

---

[1] Futurists
[2] Marigny

(یوشیج ۱۳٦۹: ۵۰). نمادها حتی زبان را از حالت محاوره و روزمرگی خارج می‌کنند. نادرپور که به وجود ابهام در اشعار نیما (که خود زاییدهٔ توسل او به نمادگرایی است) اذعان دارد، معتقد است که «این تعقید و ابهام فراوان... شاید به این دلیل است که شعرش با وجود قدرت اندیشه و احساس و مخصوصاً اندیشه بر زبان مردم نیست» (ثروت ۷۸). از این لحاظ، نظر نیما با آراء الیوت همسانی زیادی دارد. بدیهی است که توسل به ایجاز و اختصار در کلام تا حد زیادی از تأثیر احساسات شخصی شاعر می‌کاهد. تی. اس. الیوت در مقالهٔ «سنت و قریحهٔ فردی» باور دارد که «احساس در شعر او [شاعر] مسئلهٔ بسیار پیچیده‌ای خواهد بود، اما نه به پیچیدگیِ احساسات مردمی که در زندگی احساسات بسیار پیچیده و نامتعارفی دارند. در واقع، یکی از اشتباهات غرابت در شعر این است که به دنبال احساساتِ انسانیِ جدیدی باشیم تا آنها را به بیان آوریم... با این حساب، نباید فکر کنیم "احساساتی که به هنگام آرامش به خاطر می‌آید" قاعدهٔ درستی است. زیرا آنچه به یاد می‌آید نه احساس است، نه یادآوری، نه، بدون قلب معنا، آرامش» (الیوت ٢٦٤٤). از نظر الیوت، احساسات «یک نوع تجمع است، پدیدهٔ جدیدی است که در نتیجهٔ تجمع تجارب بسیار به وجود می‌آید» (همان). نیما نیز از تجربه‌های تمرکزیافته برای بیان اشعار خود استفاده می‌کند. از نظر نیما، زندگی مواد لازم برای آفرینش اثر هنری را به هنرمندان می‌دهد و آنها این مواد را اندک اندک در ذهن و فکر خود جمع می‌کنند و «همین که همه چیز جمع شد تحریکی مختصر در *اندیشهٔ* آنها کافی است» (یوشیج ۱۳۵۵: ۱۷). تقابل‌های احساسی وردزورت و تقابل‌های تجربی نیما و الیوت در نهایت به آفرینش آثار هنری‌ای می‌انجامد که سبب می‌شود پرسونای شعر در اشعار وردزورت خودِ شاعر و احساسات شخصی او باشد و در اشعار نیما و الیوت صدای سوم شخصی که نه از احساسات شخصی شاعر، بلکه از تجربه‌های تمرکزیافته و مشترک انسانی سخن می‌گوید.

این رویکرد همان پدیده‌ای است که الیوت در «سنت و قریحهٔ فردی» از آن تحت عنوان «نظریهٔ غیرشخصی ادبیات»[1] یاد می‌کند (الیوت ٢٦٤٢). بر اساس این نظریه که به تبیین رابطهٔ شاعر و شعر می‌پردازد، ذهن شاعر بالغ با ذهن شاعر نابالغ متفاوت است. دلیل این امر نه شخصیت شاعر است نه جالب‌تر بودن شاعر بالغ، و نه اینکه او حرف

[1] theory of impersonal poetry

بیشتری برای گفتن دارد؛ بلکه این است که او به نحو مطلوب‌تری به مدیوم تبدیل شده و احساسات ویژه و متنوع می‌توانند از طریق او با آزادی تمام در هم بیامیزند و ترکیبات جدیدی پدید بیاورند (همان). الیوت سپس به شاعران متافیزیکی انگلستان اشاره می‌کند و می‌گوید که شاعر، همان‌گونه که در اشعار متافیزیکی، در بیان شعر هیچ «شخصیت»ی از آن خود ندارد، بلکه به مدیومی تبدیل شده که فاقد شخصیت فردی است (همان ٢٦٤٣). پس اگر بپذیریم که شاعر نباید در شعر دخالت احساسیِ شخصی داشته باشد، شعر و ادبیات را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: «شعر نه رهایی بی‌قیدوشرط احساسات بلکه فرار از آن است. شعر نه بیان فردیت و شخصیت شاعر، بلکه فرار از آن است. و، البته، فقط آنهایی که صاحب شخصیت فردی و احساسات هستند می‌دانند که فرار از اینها یعنی چه» (همان ٢٦٤٤). وردزورت، درمقابل، شاعر را «مترجم» یا «واسطه»ای می‌داند که احساسات و آمال دنیای واقعی را در دنیای تخیل بازمی‌نماید.[1] (وردزورت ١٤٤٤) در این صورت، شاعر باید بتواند احساساتش را به زندگی و احساسات مردمی که دربارهٔ آنها شعر می‌گوید نزدیک کند، اما، در عین حال، نباید چنان اسیر این تقلید شود که هویت خویش را در این میان ببازد (همان ١٤٤٣).

نیما هم، مانند الیوت، به دنبال نگاهی عینی است، نگاهی عاری از دغدغه‌ها و احساسات افراطی و مداخله‌جویانهٔ رمانتیک. در میان احساساتی که انواع چهارگانهٔ آن را در *ارزش احساسات* برشمردیم، نیما به دنبال احساسات حاکم بر فضای جامعه است، نه احساسات شخصی خود، و به همین دلیل باور دارد که «شاعر باید بتواند خودش و همه کس باشد و موقتاً باید بتواند از خودش جدا شود» (*یوشیج ۱۳۶۹: ۲۷*).

---

[1] الیوت از شاعر با عنوان مدیوم (medium) یاد می‌کند و از تمثیل کاتالیزور برای تبیین آن استفاده می‌کند. هنگامی‌که دو گاز در حضور یک نوار پلاتین با یکدیگر ترکیب می‌شوند، اسید سولفوریک می‌سازند. این ترکیب فقط با حضور پلاتین امکان‌پذیر است؛ بااین‌حال، هیچ اثری از پلاتین در اسید تازه به دست آمده وجود ندارد. ذهن شاعر هنرمند نیز واجد همین ویژگی است: او مادهٔ خام را از طبیعت می‌گیرد و بدون دخالت شخصیت فردی خود، آن را با ذهن خلّاقش می‌پرورد و رهاورد او شعری است که اثری از وجود شخصی شاعر در آن نیست (الیوت ٢٦٤٢). و این در حالی است که وردزورت در تبیین نقش شاعر از واژهٔ واسطه (mediator) سود می‌جوید. شاعر واسطه‌ای است که مواد خام برای سرایش شعر را از طبیعت می‌گیرد و آن را نه تنها با تخیل فردی بلکه با احساسات شخصی‌اش نیز درمی‌آمیزد و در نهایت محصولی هنری تولید می‌کند که ملوّن به شخصیت شاعر است (وردزورت ١٤٤٤).

اما این بدان معنا نیست که همّ و غم خود را صرف جلب آراء هم‌عصرانش کند. از این منظر، نیما حتی بر خودمختاری و استقلال شاعر صحه می‌گذارد: «ذهن‌تان را خالی کنید از قضاوت‌های مردم دربارهٔ شعرا و نویسندگان بزرگ. خودتان مردم نشوید. هیچ قضاوتی را به مثابه مذهب و تعبدی نپذیرید و نگذارید در شما رسوخ کند. آنچه در شما و با شما به وجود آمده درست است. شما با دنیایی دیگر آمده‌اید و به دنیایی دیگر نظر دارید» (همان ۲۸). شاید نیما از این حیث به آراء و مانیفست‌های رمانتیک وردزورت، آنجا که فردیت شاعر و خودمختاری هنری او را اساس آفرینش هنری می‌داند، نزدیک‌تر باشد. البته استقلال و فردگرایی نیما در این میان به معنای نفی تأثیر سنت و ادبیات قدیم نیست. او، همچون الیوت، به رویش تکوینی ادبیات معتقد است و خود را در شعر آزاد نفر «اول» نمی‌داند، بلکه معتقد است که بر شانه‌های دیگران ایستاده است و شعر آزاد خود رویشی تکوینی از شعرای قبلی و میانه‌ای برای شعر او و سبک‌های بعدی است (*یوشیج ۱۳۶۹*: ۵۹). الیوت نیز تأثیر سنت و ادبیات گذشته را بر شاعر معاصر غیرقابل انکار و ناگریز می‌داند و معتقد است که همین سنت تاریخی و ادبیات قدیم سبب می‌شود که نویسنده با نازک‌اندیشی و عمق بیشتر از مختصات زمانی و مکانی معاصر خویش آگاهی یابد (الیوت ٢٦٤٠). در واقع، هر گونه تغییر و نوآوری در اعصار مختلف ناشی از آگاهی تاریخی و سهم هر دوران در پیدایش روند تاریخی ادبیات در حالت کلی است.

نتیجه

غالباً چنین تصور می‌شود که نیما یوشیج، بنیان‌گذار مکتب شعر نو در ادبیات ایران و گسترش‌دهندهٔ نقد ادبی این مکتب، به دلیل مخالفت با سرودن شعر به شیوهٔ قدما و رویکرد آشکارش به شعر منثور، شعری رها از اوزان و قوافی ادبیات قدیم، از آزادی و میدان عمل وسیع‌تری برای احساسی‌تر کردن شعر خود برخوردار است. این نگاه، در کنار عنوان مقالهٔ ارزشمند او «ارزش احساسات»، به این نگرش دامن زده و احساسی‌تر بودن شعر را از اصول لاینفک شعر نیمایی دانسته است. این مقاله کوششی است برای بیان این نکته که مفهوم ذهنی نیما از «احساسات» به مراتب متفاوت و حتی متضاد با کاربردهای آن در اشعار قدیم و حتی در مکتب رمانتیسم در انگلستان است. در

مقایسه‌ای که بین سه شاعر و منتقد انجام شد، سعی بر این بود که نشان دهیم احساسات نیمایی به عقاید ضدرمانتیکِ تی. اس. الیوت، شاعر و منتقد انگلیسی قرن بیستم، نزدیک‌تر است تا احساس‌گراییِ رمانتیکِ ویلیام وردزورت، شاعر، منتقد و بنیان‌گذار مکتب رمانتیسم در انگلستان. بر این اساس، این مقاله به بررسی همانندی‌ها و تفاوت‌های *ارزش احساسات* و *نامه‌های همسایه* با «پیش‌درآمدِ» وردزورت و «سنت و قریحهٔ فردیِ» تی. اس. الیوت پرداخت.

منابع

آرین پور، یحیی. *از نیما تا روزگار ما* (تاریخ ادب فارسی معاصر). تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷٤.

ثروت، منصور. *نظریهٔ ادبی نیما*. تهران: انتشارات پایا، ۱۳۷۷.

لونگینوس. *درباب شکوه سخن*. ترجمهٔ رضا سیدحسینی. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۷.

مختاری، محمد. *نیما و شعر امروز*. به کوشش عباس قزوانچاهی. تهران: انتشارات فصل سبز و انتشارات توس، ۱۳۷۹.

یوشیج، نیما. *ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش*. تهران: انتشارات گوتنبرگ، ۱۳۵۵.

----. *برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج*. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: انتشارات بزرگمهر، ۱۳٦۹.

Cazamain, L. *A History of English Literature*. W. D. MacInns and the author (trans). London: J. M Dent & Sons LTD, 1951.

Dutton, R. *An Introduction to Literary Criticism*. Essex: Longman York Press, 1984.

Eliot, T. S. "Tradition and Individual Talent", The *Norton Anthology to English Literature, Major Authors*. M. H. Abrams (ed). New York: W. W. Norton & Company, 2001, pp. 2639-44.

Miner, E. R. *Comparative Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Wordsworth, William. "Preface to Lyrical Ballads", The *Norton Anthology to English Literature, Major Authors*. M. H. Abrams (ed). New York: W. W. Norton & Company, 2001, pp. 1435-48.