فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ دوم، تابستان۱۳۹۳

مقاومت و براندازی گفتمان ادبی غالب در شعر نیما یوشیج و والت ویتمن

فاضل اسدی امجد (دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه خوارزمی)
fzel4314@yahoo.com
محمدرضا روحانی‌منش (دانشجوی دکترای ادبیات انگلیسی، دانشگاه تهران، نویسندهٔ مسئول)
Rowhanimanesh.mohammadreza@gmail.com

چکیده

نیما، بنیانگذار شعر نو در ادبیات معاصر ایران، نگاه تازه‌ای‌به شعر داشت؛ وزن‌های گوناگون را درهم آمیخت؛ مصراع‌ها را بلند و کوتاه نمود و در یک کلام، قالب سنتی و یکنواخت عروض کهن را درهم شکست. والت ویتمن، سردمدار شعر آزاد در آمریکا، با انتشار *برگ‌های علف* سنت‌ها را کنار زد و شعر آمریکا را از اصولی که پیشینیان وضع کرده بودند، رها ساخت؛ در قالبی نو اشعارش را سرود و با روی‌آوردن به مضامینی تازه، واژگانی جدید و سبکی نوین و ساده، و با حذرنمودن از وزن و قافیهٔ رایج و زبان فاخر، در این راه پیشگام شد. هدف گفتمان‌های ادبی غالب در عصر نیما و ویتمن، حفظ سنت‌های ادبی بود؛ اما این دو با مقاومت و به‌چالش‌کشاندن گفتمان ادبی غالب، صدای خود را به گوش همگان رساندند. نوآوری ایشان را می‌توان از دریچهٔ ماتریالیسم فرهنگی بررسی کرد. آلن سینفیلد به وجود گسست‌هایی اشاره می‌کند که به‌دنبال تضاد میان گفتمان‌های گوناگون شکل می‌گیرند و ایدئولوژی حاکم را به‌چالش می‌کشند. در این نوشتار برآن هستیم تا نشان دهیم شعر نیما و ویتمن را می‌توان مقاومت و براندازی گفتمان‌های ادبی غالب در ایران و آمریکای آن دوران دانست.

کلیدواژه‌ها: نیما یوشیج، والت ویتمن، مقاومت، گسست، گفتمان ادبی غالب.

۱. مقدمه

نیما یوشیج در یکی‌از روستاهای کوچک مازندران به نام یوش که طبیعتی الهام‌بخش داشت، دیده به جهان گشود. تحصیلاتش را در زادگاهش آغاز نمود و در مدرسهٔ فرانسوی زبان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۶/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۰/۵

سن‌لویی تهران به‌پایان برد. در سن‌لویی با ادبیات فرانسه آشنایی یافت و این منجر به تقویت عنصر احساس در وی گردید. نیما با تشویق یکی‌از معلمان خود به نام نظام‌وفا به سرودن شعر گرایش پیدا کرد و در ابتدای راه شاعری خویش از ادبیات اروپایی و رمانتیسم فرانسه تأثیر پذیرفت. وی مردی ساده بود که طبع کوهستانی او روح آزادطلبی و رهایی از بند را در وجودش شعله‌ور می‌ساخت.

ادبیات و شعر معاصر ایران از آغاز دوران مشروطه شاهد کوشش‌هایی برای ایجاد تحول درقالب شعر فارسی و سرودن شعری درخور زمان بود. در دوران مشروطه، تعدادی رمان انگلیسی و فرانسه به فارسی ترجمه شد. بیشتر معلمان دارالفنون فرانسوی بودند. شعر پس از انقلاب مشروطه به میزان قابل‌توجهی‌از ادبیات اروپا تأثیر گرفت. نیما یوشیج در آن هنگام که توجه همگان معطوف به بازگشت به سبک قدیم شعر بود، به نوآوری و سنت‌شکنی دست زد و با شعر آزاد خود شعر فارسی را دستخوش تحول و آزادی نمود. شعر نیما «آیینهٔ تمام‌نمای زندگی‌و بازتاب اندیشه، احساس و عاطفهٔ انسان امروزی» (حقوقی، ۱۳۷۹، ص. ۵۲) است. نیما طرحی نو درانداخت و به‌اقتضای زمان، افق‌های تازه‌ای‌را در شعر فارسی گشود و ادبیات را به جلو سوق داد.

نیمای شاعر و نظریه‌پرداز درمیان نوشته‌های منثور و نامه‌هایش به بیان دیدگاه‌های خویش درخصوص شعر و شاعری پرداخت. از مشهورترین اشعار نخست وی می‌توان از «قصهٔ رنگ‌پریده»، «ای شب» و «افسانه» نام برد که محصول سال‌های ۱۲۹۹ تا ۱۳۰۱ هستند.. نخستین نوآوری نیما در «افسانه» بود که از دوران کهن به‌سوی تجدد گام برمی‌داشت و قافیه‌بندی نیما در آن آسان‌تر جلوه می‌کرد. سپس، ابتکارش را در اشعاری نظیر «گل مهتاب»، «غراب»، «ققنوس» و «مرغ غم» نشان داد که از قید و بند قافیه و حدود مصراع‌ها و ابیات رها بودند و در مجلهٔ موسیقی به‌چاپ رسیدند. شفیعی‌کدکنی (۱۳۸۸، ص. ۱۱۱) می‌نویسد: «دورشدن نیما از هنجارهای سنتی فراگیر است و همهٔ عناصر شعری چون زبان، صور خیال، موسیقی‌شعر، اندیشه و فنون شعری را می‌پوشاند». نیما تصویری تازه از شاعر به‌دست داد؛ قواعد ادبی‌متداول را به‌چالش کشید و معیارهای هزارسالهٔ شعر فارسی‌را دگرگون ساخت.

والت ویتمن در سال ۱۸۱۹ در خانواده‌ای‌از طبقهٔ فقیر و کم‌سواد در لانگ‌آیلند واقع در نیویورک آمریکا دیده به جهان گشود. وی زندگی دشواری داشت و برای تأمین خانواده، مدرسه را ترک کرد. ویتمن از دوازده سالگی وارد حرفهٔ چاپ و نشر شد و در هفده سالگی به تدریس مشغول گردید. ویتمن در آغاز، روزنامه‌نگاری را پیشه کرد و روزنامه‌نگاری سنتی و محافظه‌کار بود؛ اما بعدها به شاعری رادیکال و سیاستمداری طرفدار اصلاحات مبدل گشت و بارها کار خود را ازدست داد.

خانوادهٔ ویتمن احترام و اهمیت خاصی‌برای میهن‌پرستی قائل بودند که ویتمن از آن‌ها تأثیر پذیرفت و بعدها در آثارش منعکس نمود. ویتمن آزاداندیشی، روشن‌فکری، افکار رادیکال و سیاست‌های دمکراتیک را از پدر آموخت و با الهام‌گرفتن از پدرش، گرایش‌های سیاسی ازجمله آزادی‌خواهی‌و روشن‌فکری را در سراسر زندگی‌اش پی‌گرفت. در تابستان ۱۸۳۱، به‌عنوان کارمند هفته‌نامهٔ «وطن‌پرست لانگ‌آیلند»[1] استخدام شد که سردبیر آن، ساموئل ای‌کلمنتس[2]، دیدگاه‌هایی مشابه پدر ویتمن داشت و فردی سیاسی و آزادی‌خواه بود. ویتمن درطول فعالیت ادبی خود از تشویق و حمایت رالف والدو امرسون[3] بهره‌مند گشت. در اشعار ویتمن، فلسفهٔ رمانتیک به‌خصوص رمانتیسم انگلیسی، تعالی‌گرایی آمریکایی و ایده‌آلیسم آلمانی به‌وضوح دیده می‌شود که شاید این امر تحت‌تأثیر امرسون صورت گرفته باشد.

ویتمن خصوصیات شعر را در وجود مردم و فرهنگ کشور خود می‌دید؛ به ارتباط میان شاعر و جامعه‌اش اشاره داشت و گونه‌ای‌یکپارچگی را در اندیشه‌هایش حس می‌کرد. وی سروده‌های خود را تجربه و آزمایش زبانی و ادبی[4] می‌دانست (وارن[5]، ۲۰۰۶، ص. ۳۸۱) و پویایی و قابلیت زبان آمریکایی را دلیل کامیابی این اشعار تلقی‌می‌نمود. ویتمن شاعری نوگرا بود که در شعرش زبانی ساده و محاوره‌ای را به‌صورت کلامی آهنگین به‌کار می‌گرفت و زمانی اقدام به براندازی سنت‌های ادبی و هنری نمود که هدف ساختارهای ادبی، اجتماعی و فرهنگی

1. Long Island Patriot
2. Samuel E. Clements
3. Ralph Waldo Emerson
4. Language experiment
5. Warren

و در یک کلام، گفتمان ادبی غالب در آن عصر حفظ سنت‌ها بود. هدف از نوشتار حاضر، بررسی مقاومت در اشعار نیما یوشیج و والت ویتمن با استفاده از نظریهٔ گسست سینفیلد است.

۲. بحث و بررسی

۲ .۱. ماتریالیسم فرهنگی و مفهوم مقاومت

ماتریالیسم فرهنگی[1] که همتای انگلیسی تاریخ باوری نوین آمریکایی[2] است، در اواسط دههٔ ۱۹۸۰ تحت‌تأثیر نقد مارکسیستی پدیدار گشت. از چهره‌های سرشناس این روش نقد می‌توان به آلن سینفیلد[3] و جاناتان دالیمور[4] اشاره کرد. پیروان ماتریالیسم فرهنگی تحت‌تأثیر مفاهیم قدرت و گفتمان که میشل فوکو[5] (۱۹۲٦-۱۹۸٤) آن را مطرح کرده بود، به طرح مسائلی همچون مقاومت پرداختند و همواره امیدوارانه به این مفهوم نگریسته‌اند؛ زیرا، برخلاف فوکو به پیروزی مقاومت خوش‌بین هستند. به‌زعم پیروان این شیوهٔ نقد ادبی، امکان تحول وجود دارد و تاریخ را می‌توان دستخوش تغییر نمود. به‌عبارت‌دیگر، قدرت‌هایی که به دلایلی نادیده انگاشته شده‌اند، می‌توانند قدرت‌های مسلط را به‌چالش کشند و صدایشان را به گوش جهانیان برسانند. این روش همراه با خوش‌بینی، ادبیات را بستر مناسبی برای پیشبرد اهداف فرهنگی، هنری، سیاسی و اجتماعی می‌داند. از این دیدگاه، یک متن ادبی محصولی فرهنگی و اجتماعی است که نمایانگر تاریخ است و تاریخ را نیز به‌چالش می‌کشد؛ پس، متون ادبی سازندهٔ فرهنگ جوامع محسوب می‌شوند. دالیمور و سینفیلد (۲۰۰۵) درخصوص ماتریالیسم فرهنگی چنین می‌نویسند:

> ماتریالیسم فرهنگی برخلاف بیشتر شیوه‌های تثبیت‌شدهٔ نقد، بر آن نیست تا دیدگاه خود را به‌عنوان دیدگاهی طبیعی، واضح و تحلیل صحیح متن به‌نمایش گذارد؛ برعکس، پای‌بند به

1. Cultural materialism
2. New historicism
3. Allan Sinfield
4. Janathan Dollimore
5. Michel Foucault

تحول ساختاری اجتماعی است که برپایهٔ تفاوت‌های نژادی، جنسی‌و طبقاتی به استثمار مردم می‌پردازد (ص. ۸).

از نگاه دالیمور و سینفیلد (۲۰۰۵)، ادبیات تنها منعکس‌کنندهٔ فرهنگی‌که در آن پدید آمده نیست، بلکه در ساخت فرهنگ نقش مؤثری دارد. آنچه مدنظر ماتریالیست‌های فرهنگی‌است، مخالفت، مقاومت و براندازی است؛ زیرا، ایدئولوژی حاکم بر جامعه را آن‌قدر قوی نمی‌شمارند؛ بنابراین، همیشه مقاومت یا مخالفت دربرابر گفتمان غالب وجود دارد. ایدئولوژی حاکم با دربرگرفتن نیروها و قدرت‌های تحت‌سلطهٔ خود سعی در بازتولید خود دارد؛ اما متن ادبی‌با فراهم‌نمودن زمینهٔ مناسب، درجهت مغلوب‌نمودن قدرت مسلط گام برمی‌دارد که این می‌تواند تغییرات سیاسی و فرهنگی‌را درپی‌داشته باشد.

ماتریالیسم فرهنگی از اندیشه‌های نظریه‌پرداز مارکسیست ایتالیائی آنتونیو گرامشی[1] (۱۸۹۱–۱۹۳٤) و نیز از ریموند ویلیامز[2] (۱۹۲۱–۱۹۸۸) بریتانیایی که نظرات نومارکسیستی داشت، بهره برده است. گرامشی در کتاب *یاداشت‌های زندان* (۱۹٤۷) به بیان هژمونی یا سلطه می‌پردازد که به‌معنای ایجاد قدرت است. این قدرت از راه توسل به زور به‌دست نمی‌آید؛ بلکه قدرت حاکم برای بقای خویش ایدئولوژی خود را چنان در اذهان عمومی جای می‌دهد که به‌گفتهٔ اندرو ادگار[3] و پیتر سجویک[4] (۲۰۰۲، ص. ۸۸)، حتی مخالفان را به موافقان بدل می‌سازد. ویلیامز نیز که از گرامشی تأثیر پذیرفت (ادگار، ۲۰۰۲، ص. ۲۲٦)، از هژمونی برای معرفی ماتریالیسم فرهنگی سود جست. ماتریالیسم فرهنگی عنوان اصطلاحی است که وی در کتاب *مارکسیسم و ادبیات* (۱۹۷۹) مطرح کرد و برپایهٔ شیوهٔ وی و تمرکز بر ایدئولوژی گروه‌ها و مخالفت و مقاومت بنا گشته است. وی در این کتاب دربارهٔ فرهنگ، جامعه و ایدئولوژی سخن می‌گوید. از دیدگاه ویلیامز (۱۹۷۹)، فرهنگ و ایدئولوژی حاکم همواره توسط سایرین تهدید می‌شود. این نظریه‌پرداز به ارتباط میان ادبیات، هژمونی، فرهنگ و

1. Antonio Gramsci
2. Raymond Williams
3. Andrew Edgar
4. Peter Sedgwick

ایدئولوژی معتقد است که به‌زعم وینسنت لیچ[1] (۲۰۰۱، ص. ۱۵٦٦) این ارتباط زمینه را برای مقاومت و مخالفت با ایدئولوژی یا قدرت حاکم بر جامعه فراهم می‌سازد. او به قدرت‌های نادیده‌گرفته‌شده در جوامع توجه دارد که به‌باور وی قادر هستند تشکیلات فرهنگی خود را به‌پا کنند و این می‌تواند منجر به تحول در جامعه گردد؛ به‌گونه‌ای‌که مقاومت به‌نتیجه برسد.

آلن سینفیلد (۲۰۰۸، ص. ۷۵۱) که از صاحب‌نظران ماتریالیسم فرهنگی محسوب می‌شود، تاریخ‌باوری نوین را از آنجایی‌که مجالی برای براندازی و تحول فراهم نمی‌کند، الگویی بسته و خوانشی نومیدانه می‌خواند. وی خوانش ناموافق[2] از آثار ادبی را عنوان می‌کند و معتقد است که در متون ادبی گسست‌هایی[3] یافت می‌شوند که به‌چالش‌کشیده‌شدن ایدئولوژی حاکم را نشان می‌دهند. این نظریه‌پرداز نسبت به مقاومت دربرابر ایدئولوژی حاکم خوش‌بین است. به‌عقیدهٔ وی، عاقبت کشمکش میان قدرت مسلط و صدای مخالف قابل‌پیش‌بینی‌نیست. صدای مخالف یا قدرت نادیده‌گرفته‌شده می‌تواند موجب گسست – که حاصل تضاد بین گفتمان‌های گوناگون است – در ایدئولوژی حاکم گردد که این در متون ادبی قابل‌ردیابی و پی‌گیری است. سینفیلد (۱۹۹۲) تصریح می‌کند که این امکان و احتمال وجود دارد که مقاومت یا صدای مخالف، توسط قدرت حاکم مهار یا سرکوب نشود. به‌عبارت‌دیگر، صدای مخالف می‌تواند گفتمان غالب را به‌چالش کشد یا آن را محکوم به شکست کند و به‌این‌ترتیب به پیروزی دست یابد که این برخلاف نظریات فوکو و تاریخ باوران نوین، ازجمله نظریهٔ فراگیری[4] آن‌ها است. سینفیلد (۱۹۹۲) در کتاب *گسست‌ها: ماتریالیسم فرهنگی و سیاست‌های خوانش ناموافق* چنین بیان می‌دارد:

> من اصطلاح ناموافق را به‌کار می‌گیرم تا با پرهیز از پیش‌داوری درخصوص نتیجه، نشانگر آن بخش از ایدئولوژی حاکم باشم که موردقبول صداهای مخالف نیفتاده است ...؛ به‌این‌ترتیب، زمینه‌ای برای کشمکش دائمی مهیا می‌گردد که در آن گاهی‌قدرت

1. Vincent Leitch
2. Reading dissidence
3. Faultlines
4. Containment

غالب به‌کنار رانده می‌شود؛ حال‌آنکه در دیگر شرایط، صدای مخالف حتی نمی‌تواند از موقعیت فعلی‌اش محافظت نماید (ص. ٤٩).

در کتاب ذکرشده، سخن از گفتمان غالب، ایدئولوژی حاکم و صدای مخالف می‌رود. با درنظرگرفتن فضای سیاسی و فرهنگی حاکم بر یک جامعه، صدای مخالف – که سینفیلد در *گسست‌ها: ماتریالیسم فرهنگی و سیاست‌های خوانش ناموافق* آن را گسست می‌نامد– در متن ادبی ظاهر می‌شود؛ به بحران در گفتمان غالب می‌انجامد و ایدئولوژی حاکم را به‌چالش می‌کشد. می‌توان گفت که نظریهٔ گسست نیروهایی را که به‌خاطر حضور ایدئولوژی حاکم سرکوب شده‌اند، نشان می‌دهد.

سینفیلد (۱۹۹۲) برای نشان‌دادن روش به‌کارگیری نظریهٔ گسست در متون ادبی و در مقام مثال، در مقاله‌ای با عنوان «ماتریالیسم فرهنگی، اتلو و سیاست‌های موجه‌سازی» به تراژدی *اتلو* می‌پردازد تا تضادها، تناقضات و صداهای مخالف ایدئولوژیک موجود در متن را برجسته نماید. اتلو که یک سیاه‌پوست است، دل‌در گرو عشق دزدمونا که بانویی سفیدپوست است، دارد و این درحالی است که در دوران الیزابت، گفتمان غالب در دستان سفیدپوستان است. درمقابل، اتلو نیز سخن از قدرت و جنگ‌آوری خویش به‌میان می‌آورد. این تضادها متن را دچار گسست می‌کنند و گفتمان غالب یا ایدئولوژی حاکم در عصر الیزابت را به‌چالش می‌کشند و گرفتار بحران می‌نمایند. درادامه، ایستادگی یا مقاومت نیما یوشیج و والت ویتمن دربرابر گفتمان ادبی غالب، به‌ترتیب در جامعهٔ ایران و آمریکا و چگونگی ایجاد بحران و به‌چالش‌کشیده‌شدن گفتمان ادبی غالب در آثار آن‌ها، با توجه به نظریهٔ گسست سینفیلد نشان داده می‌شود.

۳. نیما و انقلاب: براندازی معیارهای کهن شعر فارسی

اسلامی‌ندوشن (۱۳۸۸، ص. ۸۵) می‌نویسد: «نیما می‌خواست متفاوت با دیگران باشد و شعری که از هر جهت متفاوت با شعر دیگران بود سرود». نیما پیشگام در مبارزه با اصول پیشینیان درخصوص شعر و شاعری بود. نیما جهان‌بینی نو و نگاهی تازه و متفاوت داشت.

اشعاری که نیما سرود، در اذهان عمومی‌نامفهوم بود؛ زیرا، خوانندگان عادت به برخورد با این نوشته‌ها و این زبان نداشتند. گفتمان ادبی غالب در آن عصر بر حفظ سنت‌های ادبی تأکید می‌نمود و سعی در محدودنمودن هرچه‌بیشتر روشنفکران و نوگرایان داشت. نیما موردانتقاد شاعران و منتقدان قرار گرفت و مخالفان نیما بارها در مجالس و روزنامه‌ها بر او تاختند؛ اما نیما عزم خویش را جزم کرده بود؛ هیچ‌گاه تسلیم نشد و راهی را که درپیش گرفته بود، ادامه داد تا جایی که اصول گذشتگان را به‌چالش کشید؛ یعنی، قداست وزن و قافیه را کنار نهاد و در شعر انقلابی‌فراگیر به‌پا نمود. به‌عبارت‌دیگر، طبق نظریهٔ گسست سینفیلد، تضاد میان صدای نیما در مقام گفتمان مخالف و طرفداران حفظ سنت‌های ادبی در مقام گفتمان غالب، منجر به ایجاد بحران در گفتمان ادبی‌غالب گردید و آن را دچار خدشه یا گسست نمود. زرین‌کوب (۱۳۸۸، ص. ۲۳۳) معتقد است که «ویژگی‌عمدهٔ نیما، سرسختی، استواری و ثبات رأی بود که با جسارت یک کوهستانی عصیانگر درآمیخته بود». آنچه درخور توجه است، مقاومت و پایداری نیما در مقابل تمامی موانعی است که پیش روی او و شعرش بودند.

در آثار نیما مواردی یافت می‌شوند که دربردارندهٔ صداهای مخالف گفتمان ادبی‌غالب هستند. وی در *دربارهٔ شعر و شاعری* می‌گوید: «ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود» (یوشیج، ۱۳٦۸، ص. ۹۵). چنانکه پیدا است، نیما برخلاف گفتمان ادبی غالب سخن می‌گوید و مایل است صدای سخن خویش را به گوش همگان برساند. نیما برخلاف گذشتگان که بر جنبهٔ ادبی‌بودن کلمات تأکید داشتند، معتقد بود هر واژه‌ای (ازجمله کلمات جدید و تازه) می‌تواند در شعر به‌کار رود و شعر به زبان محاوره نزدیک باشد. شعر نیما رنگی محلی داشت که در قرون اخیر به دست فراموشی سپرده شده بود. درواقع، حضور نیما و شعرش گسست درون ایدئولوژی حاکم را هویدا می‌ساخت که درنهایت، به بحران در گفتمان ادبی‌غالب می‌انجامید. ازآنجایی‌که نیما متعلق به طبیعت زیبای مازندران بود، ویژگی‌های محلی و منطقه‌ای را در شعرش پررنگ نمود؛ همانطورکه زندگی محلی و واژگان محلی و محاوره‌ای مناطق شمال ایران در شعر نیما مشهود و محسوس بود؛ برای مثال، کلماتی چون «کومه» و «جدار دنده‌های نی» در شعر «داروگ» فضای زندگی در شمال ایران (مازندران) را

ترسیم می‌کنند. «داروگ» شعری محاوره‌ای، ساده، آهنگین و برخوردار از تخیل سادهٔ یک فرد روستایی ساکن شمال، عناصر طبیعت و مضامین متناسب با دوران است. در شعر نیما واژه‌ها قادر هستند درکنار دیگر کلمات حضور یابند؛ بدون چنان محدودیتی که در شعر کهن وجود داشت، که این منجر به گسترده‌شدن دامنهٔ لغات در شعر شاعر می‌گردد. نیما می‌خواست سرایندهٔ شعری سرشار از احساسات انسان معاصر باشد که با تصاویری شاعرانه بیان شود. ازآنجایی‌که او «فرزند عصر و شرایط محیط خویش» (حمیدیان، ۱۳۸۱، ص. ۲۳) بود، معیارها و قالب‌های کهن و سنتی شعر فارسی را برای هدف خویش مناسب نیافت.

نیما، الهام را برتر از تقلید می‌دانست و بر آن بود تا عواطف خویش را بدون قیدوبند وزن و قافیه بیان نماید و بر این باور بود که شاعر آمریکایی والت ویتمن چنین کار سترگی را به‌انجام رسانیده است. در *ارزش احساسات*، نیما از رمانتیسم و رمانتیک‌ها سخن رانده است و معتقد بود،

> شاعر آمریکایی والت ویتمن تحت‌تأثیر زندگانی در آن سرزمین، قواعد اوزان و قوافی اروپایی را که یادگار دوره‌های ابتدایی و سادگی بودند، تقلید نکرد. بلکه متکی‌به اسلوب تازه‌ای‌در اشعار خود شد و آن شعر سفید (یعنی شعر آزاد از قید وزن و قافیه) بود (یوشیج، ۱۳۵۱، ص. ٤٧).

به‌گفتهٔ یوسفی (۱۳۸۸، ص. ۳۵۰)، در شعر نیما «آنچه نخست جلب‌نظر می‌کند دید تازهٔ اوست نسبت به طبیعت و جهان. خوانندهٔ نکته‌یاب احساس می‌کند با شاعری سروکار دارد که دارای نحوهٔ تلقی و احساس و اندیشه‌ای مستقل است؛ نه مقلد و پیرو دیگران و این برای او مزیتی بزرگ است».

با توجه به دیدگاه سینفیلد (۱۹۹۲)، اشعار نیما مکان مناسبی برای به‌چالش‌کشیده‌شدن گفتمان ادبی غالب دوران است. شعر نیما برخلاف شعر سنتی که محدود به اشکال خاصی چون مثنوی و قصیده بود، از تنوع بسیار برخوردار است و حد و نهایتی ندارد. در شعر کهن، در وزن خاصی، هر مصراعی با مصراع دیگر ازلحاظ تعداد هجا، یکسان بود و طول مصراع‌ها هم‌اندازه بود؛ یعنی، در جایی شروع و در مکانی خاتمه می‌یافت. شاعر کلاسیک مجبور بود

ارکان نخستین مصراع را در تمام شعر رعایت نماید؛ اما نیما از جای خاصی آغاز می‌کند و هر جا که لازم باشد، مصراع را به‌پایان می‌رساند و به قاعدهٔ تساوی کامل ارکان عروضی توجهی ندارد و از آن دور می‌شود. درخصوص قافیه، نیما – برخلاف شعر سنتی‌که برمبنای ابیات قافیه‌دار است – بیت را واحد شعر نمی‌داند و چند مصراع را واحد شعر به‌حساب می‌آورد؛ یعنی، یک بیت می‌تواند چند سطر را در برداشته باشد. در شعر نیما، قافیه دارای اهمیت است؛ اما جایگاه ثابتی ندارد و در نظر او، با تغییر مطلب، قافیه نیز دستخوش تغییر می‌گردد. نیما در *دربارهٔ شعر و شاعری* می‌گوید: «قافیه، مال مطلب است. زنگ مطلب است. مطلب که جدا شد، قافیه جداست» (یوشیج، ۱۳٦۸، ص. ۱۰۲). او تأکید می‌کند که «قافیه باید مطلب و جملات را تمام کند» (یوشیج، ۱۳٦۸، ص. ۱۰٦)؛ بنابراین، به‌باور نیما، قافیه به آهنگ کلام می‌افزاید و مطالب متنوع را از هم جدا می‌کند و مطالب مرتبط را به‌هم پیوند می‌زند. قافیه درصورت نیاز می‌آید؛ یعنی، جایی باید بیاید که وجودش لازم است و اگر شاعر نیازی نبیند، لزومی بر به‌کارگیری قافیه نیست. این به‌معنای تضاد و کشمکش میان صدای نیما و سنت‌گرایان و درپی آن، ایجاد گسست در ایدئولوژی حاکم است که گفتمان ادبی غالب را به‌چالش می‌کشد.

نزد نیما، وزن برای شعر لازم است؛ اما برای او مصراع معیار وزن محسوب نمی‌شود؛ زیرا، در اشعار او طول مصراع‌ها برابر نیستند و او کوتاهی و بلندی مصراع‌ها را تابع اقتضای آهنگ کلام می‌داند. نیما در *ارزش احساسات*، وزن و قافیه به شکل سنتی‌را سد بزرگی بر سر راه بیان شعر می‌داند (یوشیج، ۱۳۵۱، ص. ۵۱) و به‌دنبال رفع این مشکل است. طبیعی‌بودن کلام و بیان مهم‌ترین اصلی است که نیما به آن اشاره دارد و بر این باور است که وزن و قافیه باید زمانی‌که مطلب یا معنی کامل می‌شود، استفاده شود؛ نه در پایان یک مصرع یا بیت. در *شعر و شاعری* نیز بیان می‌کند: «اساس این وزن را ذوق ما حس می‌کند که هر مصراع چقدر بلند یا کوتاه باشد» (یوشیج، ۱۳٦۸، ص. ۹۹). هدف نیما این است که کل شعر صورتی‌آهنگین داشته باشد. در شعر نیما، مصراع‌ها به تناسب وجود مطلب کوتاه و بلند هستند؛ اما موسیقی‌کلام حفظ می‌گردد. این بدین معنا است که مصراع‌ها ازلحاظ کیفی رکن عروضی یکسانی دارند؛ اما لزومی ندارد که همهٔ مصراع‌ها مساوی باشند. اخوان‌ثالث (۱۳۸۸، ص. ۱۸۹) می‌نویسد: «نیما

وزن‌های دیگر را خراب نکرده ... بلکه نوعی بر انواع قالب‌ها در استفاده از همان وزن‌ها افزوده است»؛ به‌این‌ترتیب، وزن در همهٔ مصراع‌ها یکی‌است؛ اما ازلحاظ تعداد ارکان متنوع است: مفاعیلن مفاعیلن / مفاعیلن / مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن؛ برای مثال، می‌توان به شعر «مهتاب» اشاره داشت: «می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شبتاب/ نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک/ غم این خفتهٔ چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند» (یوشیج، ۱۳۲۸، به‌نقل از عظیمی، ۱۳۸۸، ص. ٥٧٤). مهم‌ترین ویژگی شعر نیما، به‌تعبیر یوسفی (۱۳۸۸، ص. ۳۵۲)، «بدعتی است که او در موسیقی شعر با کوتاه و بلندی مصراع‌ها و جابه‌جایی قافیه‌ها» پدید آورده است. به‌طور خلاصه، درنظر نیما، وزن و قافیه مهم و لازم هستند؛ اما نباید تحت‌سلطهٔ ارکان عروضی شعر سنتی واقع شوند.

نیما شعر را به موسیقی نزدیک نمود. وی معتقد بود که شعر فارسی باید از اصول و معیارهای سنتی زیبایی‌شناختی فاصله بگیرد و سعی داشت حالت وصفی‌بودن نثر را وارد شعر نماید. به‌عقیدهٔ دهقانی (۱۳۸۸، ص. ١٦١)، نیما با واردنمودن عنصر خیال در نثر و سادگی نثر در شعر، خواستار نزدیک‌نمودن زبان شعر و نثر به یکدیگر بود. نیما در *دربارهٔ شعر و شاعری* درزمینهٔ آهنگ شعر می‌گوید:

> شعر باید، ازحیث فرم، یک نثر وزن‌دار باشد. [به‌طوری‌که] اگر وزن به‌هم بخورد، زیادی و چیز غیرطبیعی در آن نباشد. به‌دورانداختن این مقاوله [!]، اول پایه برای تطهیر و تذهیب شعر ماست. این کار متضمن این است که دید ما متوجه به خارج باشد و یک شعر وصفی، جانشین شعر قدیم بشود. با روش بیان تازه و تشبیهات و دیدهای تازه‌ای که مفهومات ما را بهتر برساند (یوشیج، ١٣٦٨، ص. ٢٣٦).

نخستین شعر نیما منظومهٔ «قصهٔ رنگ‌پریده» نام داشت که در قالب مثنوی و پیرامون زندگی‌خود و نیز مفاسد اجتماعی بود و در سال ۱۳۰۰ در هفته‌نامهٔ «قرن بیستم» میرزاده عشقی به‌طبع رسید و فوراً با مخالفت شاعران سنتی چون بهار مواجه شد. شاعران پیرو سبک کهن فارسی به انتقاد از نیما پرداختند و شعرش را به‌سخره گرفتند. می‌توان گفت نیما برخوردار از گفتمانی بود که می‌توانست جایگاهی را درمقابل سنت‌گرایان بسازد تا از قدرت گفتمان ادبی غالب بکاهد. شاید قطعهٔ «ای شب» (۱۳۰۱) نیما را که جایگاهی بین شعر سنتی و نیمایی

داشت، بتوان اولین تلاش وی برای رهاشدن از قیدوبند قافیه دانست. این قطعه -که نوعی مسمط محسوب می‌شد - متشکل از بندهایی شامل دو بیت بود که در هریک از بندها، ازمیان چهارمصراع موجود، تنها مصراع‌های دوم و چهارم هم‌قافیه بودند و هر بند با یک بیت مقفی که دارای قوافی متفاوت بود، به‌پایان می‌رسید. مددجستن از تخیل شاعرانه، احساسات فردی شاعر و عناصر طبیعت، از ویژگی‌های شاخص این منظومه محسوب می‌شدند. به‌علاوه، این قطعه ازلحاظ قالب، مضمون و محتوا، تازگی داشت و مبین نگاه نسبتاً نو نیما به شعر فارسی‌بود:

هان‌ای شب شوم وحشت‌انگیز! تا چند زنی‌به جانم آتش؟
یا چشم مرا ز جای برکن، یا پرده ز روی خود فرو کش،
یا باز گذار تا بمیرم کز دیدن روزگار سیرم

(یوشیج، ۱۳۰۱، به‌نقل از عظیمی، ۱۳۸۸، ص. ٥٤٥)

رد پای رمانتیسم را می‌توان در دو شعر «قصهٔ رنگ‌پریده» و «ای شب» نیما یافت؛ اما «افسانه» - که بعدها و پیش از شعر آزاد سروده شد - را باید بااهمیت‌ترین شعر رمانتیک او خواند که با سیاق تقلیدگونهٔ شعر دورهٔ بازگشت متفاوت است. نیما «افسانه» را که نمونهٔ بارز و منطبق با اصول مکتب رمانتیسم بود، تحت‌تأثیر رمانتیسم اروپایی و به‌خصوص آلفرد دوموسه و لامارتین سرود. محمد ضیاءهشترودی معتقد است که نیما را باید شاعر «افسانه» نامید (عظیمی، ۱۳۸۸، ص.۳۷۰). در «افسانه»، خواننده با سرگذشت زندگی‌شاعر سروکار دارد. قسمت‌هایی از آن در سال ۱۳۰۱ در هفته‌نامهٔ «قرن بیستم» میرزاده عشقی به‌چاپ رسید و صورت کامل آن بعدها انتشار یافت. منظومهٔ «افسانه» شعری غنایی و رمانتیک بود و در زمان خود ابتکاری بس سترگ محسوب می‌شد؛ زیرا، ازلحاظ شکل، ساختار، بیان احساسات، روش توصیف، وزن، آهنگ کلام، معنی و مضامین به‌کاررفته و نگاه شاعر تازگی داشت. به‌نظر نیما، بهترین قالب برای شعر چیزی شبیه نمایشنامه بود و «افسانه» را نیز در همین قالب سرود و صداهای گوناگون را وارد متن کرد. به‌هرحال، نیما خواهان تحول در ادبیات و شعر، ازلحاظ قالب و ساختار و نیز ازنظر محتوا و مضمون بود. در کتاب *دربارهٔ شعر و شاعری* می‌گوید:

ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده و به‌طرز تازه بیان کنیم. نه این کافی است که با پس و پیش‌آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراع‌ها یا وسایل دیگر، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده این است که تعرض کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای با شعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم (یوشیج، ۱۳٦۸، ص. ۳٤۲).

«افسانه» را می‌توان نخستین کوشش شاعر برای پیدانمودن آهنگ و موسیقی‌تازه در شعر و ازمیان‌برداشتن اوزان عروضی و نادیده‌انگاشتن اصول کهن و سنتی‌در شعر فارسی‌دانست. به‌گفتهٔ هشترودی (۱۳٤۷، ص. ۷۲)، «افسانه» طرز تغزل جدیدی به ادبیات ایران می‌افزاید و نخستین بار است که در ادبیات فارسی‌ظهور می‌یابد. با درنظرگرفتن انواع ادبی، «افسانهٔ» نیما نوعی تغزل نو به‌شمار می‌رفت؛ زیرا، شکل و قالب آن تازه بود و به چارپاره و مسمط می‌مانست؛ به‌گونه‌ای‌که هر بند این شعر دربردارندهٔ چهار مصراع چارپاره‌وار بود. در «افسانه»، نیما وزن‌هایی را که به دلایلی متروک محسوب می‌شدند، دوباره به‌کار گرفت. کاری که نیما انجام داد، انتخاب وزن کوتاه و ساده بود:

ای فسانه فسانه فسانه		ای خدنگ ترا من نشانه
ای علاج دل ای داروی درد		همره گریه‌های شبانه
با من خسته دل در چه کاری

(یوشیج، ۱۳۰۱، به‌نقل از عظیمی، ۱۳۸۸، ص. ٥٤۹)

در «افسانه» که گفت‌وگویی میان دو شخصیت «عاشق» (همان شاعر) و «افسانه» (مخاطب شاعر) و سرشار از نوآوری، ایده‌آلیسم، الهام و تخیل شاعرانه است، درابتدا، شاعر از گرفتاری‌های زندگی می‌گریزد؛ به تخیل روی می‌آورد و با دل خود گفت‌وگو می‌کند. سپس، شاعر عاشق با افسانه که جای دل را می‌گیرد، هم‌کلام می‌شود و درانتها، شاعر عشق و دل خویش را به افسانه تقدیم می‌کند. «افسانه» قطعه‌ای رمانتیک حاوی عشق و شور و دربردارندهٔ صدای آکنده از درد و هراس شاعر و صدای آرام و التیام‌بخش افسانه است.

اولین اشعار آزاد نیمایی؛ یعنی، «ققنوس» (۱۳۱٦) و «غراب» (۱۳۱۷) که در مجلهٔ «موسیقی» به‌چاپ رسیدند، معرف انقلاب و تحولی بودند که نیما در شعر فارسی پدید آورد؛ به‌گونه‌ای‌که نوآوری او معیارهای سنتی‌را به‌چالش کشید: «ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان،/ آواره مانده از وزش بادهای سرد،/ بر شاخ خیزران،/ بنشسته است فرد» (یوشیج، ۱۳۱٦، به‌نقل از عظیمی، ۱۳۸۸، ص. ٥٦۲). به‌گفتهٔ حقوقی (۱۳۷۹، ص. ۱۲)، نیما به‌دنبال شعری است که بتوان آن را معاصر نامید و با چاپ شعر «ققنوس» در سال ۱۳۱٦ به این مهم دست می‌یابد. یکی‌از نمونه‌های بارز و کامل شعر آزاد نیمایی «خانه‌ام ابری است» می‌باشد که اگر قافیهٔ مصراع‌های سوم، نهم و سیزدهم میان کلمات «مست»، «گرفته‌ست» و «بادست» و نیز قافیهٔ مصراع‌های دهم و یازدهم میان واژه‌های «رفتندم» و «آفتابم» نادیده گرفته شوند، می‌توان گفت که شعری بی‌قافیه است و کوتاه و بلندشدن مصراع‌ها برحسب اقتضا صورت گرفته است (پورنامداریان، ۱۳۸۸، ص. ۳۳۰) و این شعر زبانی‌طبیعی، محاوره‌ای و ساده را دارا است؛ به‌این‌ترتیب، نیما با به‌نمایش‌گذاشتن تضادها و به‌دنبال آن، گسست در گفتمان ادبی غالب، قیدوبند تساوی مصراع‌ها را که تا آن زمان در شعر فارسی رسمیت داشت، کنار نهاد و با این کار راه را برای استقرار شعر آزاد امروز ایران که تغییری فرهنگی محسوب می‌شود، گشود. این نشانگر مقاومت وی دربرابر گفتمان ادبی غالب در جامعهٔ ایران بود.

٤. *برگ‌های علف*: به‌چالش‌کشیدن گفتمان ادبی غالب در آمریکا

در قرن نوزدهم، شعر و ادبیات به طبقهٔ اشراف، مرفه و تحصیل‌کرده تعلق داشت. ویتمن نیز چون نیما پیشگام در سنت‌شکنی و مبارزه با اصول گذشتگان درخصوص شعر و شاعری بود. می‌توان گفت که ویتمن نخستین ادیب آمریکایی بود که ادبیات آمریکا به‌خصوص شعر را ازلحاظ شکل و نیز ازحیث محتوا به‌سمت تجدد سوق داد. همانند نیما دغدغهٔ ویتمن سرودن شعری درخور زمانه با اهدافی ایدئولوژیک بود. ویتمن با فاصله‌گرفتن از زبان رسمی، کتابی و ادبی زمانه و تأکید بر مردم عادی، زبان شعر را به زبان مردم نزدیک کرد و با شعر آزادش، از

قالب‌های سنتی‌شعر تنی‌سون[1] و لانگ‌فلو[2] که بیانگر گفتمان ادبی غالب بودند، فاصله گرفت. شاعران پیش از ویتمن نظیر امرسون، پو[3] و لانگ‌فلو تحت‌تأثیر شاعران اروپایی، گفتمان ادبی غالب و ایدئولوژی حاکم بر جامعهٔ آمریکا بر آن بودند تا زندگی را زیبا نشان دهند. برخلاف آن‌ها، ویتمن لب به سخن گشود؛ از آن‌ها اندکی فاصله گرفت و ادبیات را با زندگی واقعی و روزمره درآمیخت. ویتمن معتقد بود که عصر جدید و مردمش برای بیان مقصودشان خواستار زبانی‌تازه و متناسب با دوران جدید هستند. او به معرفی‌نوع تازه‌ای از شعر پرداخت که با زبانی‌ساده و با انعکاس طبیعت، برای استقلال ادبیات آمریکا – با درنظرگرفتن تاریخ، فرهنگ و محیط آن – و برقراری دموکراسی در این کشور بکوشد. برای ویتمن، زبان تنها به‌کارگیری کلمات نیست؛ بلکه هدفی ایدئولوژیک همچون استقلال ادبیات یک سرزمین را درپی‌دارد که این، نقش و جایگاه شعر ویتمن را بهتر درمعرض نمایش می‌گذارد (هافمن[4]، ۲۰۰۶، ص. ۳۶۲). ویتمن را پدر شعر مدرن آمریکا می‌دانند و *برگ‌های علف*[5] – که با سرمایه و حروف‌چینی خود ویتمن منتشر شده بود – نخستین اثر چشمگیر او محسوب می‌شود. نوگرایی و ابتکار وی را ازلحاظ ساختار و شکل و نیز ازنظر موضوع و محتوا می‌توان بررسی کرد. ویتمن زمانی به معرفی‌شعر آزاد پرداخت که شعر مقبول زمانه شعری بود که فاخر، وزین و پای‌بند به اصول گذشتگان به‌خصوص وزن و قافیه باشد. به‌بیان‌دیگر، ویتمن به مخالفت و مقاومت دربرابر چنین گفتمانی پرداخت؛ آن را دستخوش گسست نمود و به براندازی آن اقدام کرد.

ویتمن تحت‌تأثیر سخنرانی امرسون در سال ۱۸۴۲ با عنوان «شاعر»[6] – که در آن امرسون دربارهٔ نقش شعر و شاعر در ساخت فرهنگ و زندگی آمریکایی سخن رانده بود و نیاز به شاعری را که بتواند به روح سرزمین آمریکا دست یابد، مطرح کرده بود – انگیزه یافت و

1. Tennyson
2. Longfellow
3. Poe
4. Hoffman
5. *Leaves of Grass*
6. "The Poet"

مصمم شد آن شاعری شود که امرسون در جست‌وجوی آن بود. مقدمهٔ ویتمن بر *برگ‌های علف* را می‌توان حاصل تأثیر مقالهٔ یادشده دانست. همچنین، مقالهٔ «اعتمادبه‌نفس»[1] امرسون زمینه را برای ویتمن فراهم آورد. امرسون در جست‌وجوی یک «ادیب آمریکایی»[2] بود تا ادبیات را به شکل واقعاً آمریکایی ارائه کند که ازلحاظ شکل و نیز ازنظر محتوا، بیانگر شخصیت واقعی کشورش باشد. ویتمن با الهام از امرسون و اندیشه‌هایش و مطالعهٔ آثار شکسپیر، تنی‌سون و سرودن تعدادی شعر سنتی برای روزنامه‌های آن عصر، به‌ندرت به کاستی‌ها و محدودیت‌های شکل شعری[3] پی برده بود. وی احساس می‌کرد که شرایط لازم برای صدایی مخالف را به‌گوش‌همگان‌رساندن مهیا است. به‌علاوه، با تأثیرپذیرفتن از هانریش هاینه[4]، شاعر رمانتیک آلمانی (۱۷۹۷– ۱۸۵٦)، *کتاب مقدس*[5] و متون مذهبی ازقبیل *مزامیر*[6] و کتب نبوی[7]، الگوهایی برای شعر آزاد یافت (کیلینگزورث[8]، ۲۰۰۷، ص. ۲۲). او تحت‌تأثیر توماس کارلایل[9] (۱۷۹۵– ۱۸۸۱) و نوشته‌های تاریخی‌اش دربارهٔ قهرمانان تاریخی، شاعر ایده‌آل را نوعی پیامبر و خود را همان شاعر پیش‌بینی‌شدهٔ امرسون تلقی‌می‌کرد؛ اما بین سال‌های ۱۸٤۸ و ۱۸۵۵ سبکی از شعر را بنا نهاد که موجب شگفتی امرسون شد.

چاپ نخست *برگ‌های علف* در جولای ۱۸۵۵، دوازده شعر بی‌عنوان داشت. ویتمن سرودهٔ خود را شعری خواند که جدا از قواعد سنتی و برای انسان‌های عادی سروده شده بود. نخستین ویرایش *برگ‌های علف* زمانی‌که شاعر ۳۵ سال داشت، انتشار یافت. پس از چاپ نخست *برگ‌های علف*، ویتمن یک نسخه را برای امرسون ارسال کرد و نامه‌ای را که امرسون در پاسخ به ویتمن فرستاده بود و از آن اثر تمجید کرده بود، در مقدمهٔ ویراست دوم *برگ‌های*

1. "Self-Reliance"
2. "American Scholar"
3. Poetic form
4. Heinrich Heine
5. *The King James Bible*
6. The Psalms
7. Prophetic Books
8. Killingsworth
9. Thomas Carlyle

علف به‌چاپ رساند. امرسون از خواندن *برگ‌های علف* ابراز خرسندی کرده بود: «بسیار شادمانم که چنین سروده‌ای را با آن نیروی شادی‌بخشی که داشت، خواندم» (امرسون، ۱۸۵۵، به‌نقل از ویتمن، ۱۹۹۰، ص. ٤٦٣). دربارهٔ این مجموعه، امرسون (۱۸۵۵، به‌نقل از ویتمن، ۱۹۹۰، ص. ٤٦٣) گفته بود: «شگفت‌انگیزترین قطعهٔ هوش و ذکاوت که آمریکا تاکنون پدید آورده است». با سرودن این مجموعه، ویتمن به آرزوی امرسون جامهٔ عمل پوشانید.

با توجه به دیدگاه سینفیلد (۱۹۹۲)، شعر ویتمن گفتمان مخالفی بود که درمقابل گفتمان ادبی غالب قد علم کرده بود و صدایی بود که پیش‌تر به‌دلیل حضور ایدئولوژی حاکم سرکوب شده بود. برخلاف شاعرانی که درگیر ایده‌های نژادپرستانه، قومی، قبیله‌ای و طبقاتی خود بودند، ویتمن ندای دموکراسی سر می‌داد و از انسانیت، برابری، برادری و برقراری صلح می‌گفت؛ درحالیکه در آن‌دوران، پرداختن به موضوعاتی ازقبیل عشق، مرگ و زیبایی مرسوم بود. وی تحت‌تأثیر انقلاب آمریکا و فرانسه، فریاد آزادی برآورد. او را مدافع و حامی مردم عادی و معمولی و سرایندهٔ مردمی و انقلابی به‌شمار می‌آوردند که به نخبه‌گرایی در سیاست، فرهنگ، ادبیات و هنر اعتراض می‌کرد. در شعر خود، حامی‌کارگران بود و در *برگ‌های علف*، خود را نمایندهٔ مردم عادی می‌دانست. او به انسان‌گرایی اهمیت ویژه‌ای‌داد و «ترانهٔ خویشتن»[1] را این‌گونه آغاز نمود:

من خود را می‌ستایم و از خود می‌سرایم
هر چه پندار من است، پندار تو نیز خواهد بود
چرا که هر ذره متعلق به وجود من همان‌گونه به وجود تو نیز تعلق دارد

(ویتمن، ۱۹۹۰، ص. ۲۹)

ویتمن در دورانی می‌زیست که ادبیات آمریکا وابسته به ادبیات اروپا بود و هنوز استقلالی نداشت. علاوه‌براین، گفتمان ادبی غالبی که در جامعهٔ آمریکا رایج بود، به پاسداری از سنت‌های ادبی تأکید می‌کرد. وی به‌دنبال راه‌حلی ادبی بود تا گفتمان ادبی غالب را زیر سؤال برد؛ آن را دستخوش بحران نماید و گسست درون ایدئولوژی حاکم را آشکار سازد تا صدایش

1. "Song of Myself"

را به گوش جهانیان برساند و برای ادبیات آمریکا استقلال را به‌ارمغان آورد. انتشار *برگ‌های علف* و به‌خصوص «ترانهٔ خویشتن»، به‌دلیل هماهنگ‌نبودن با اصول و قواعد رایج و مقبول زمان، واکنش و هراس منتقدان را به‌همراه داشت؛ شمار زیادی از مردم و منتقدان آن را ناپسند و به دور از اخلاق تلقی نمودند و درصدد انتقاد از آن و سراینده‌اش برآمدند. ویتمن حتی تا اواخر زندگی‌موردانتقاد قرار می‌گرفت و با وی با بی‌مهری و بی‌توجهی‌رفتار می‌شد. اشعار او یا مجوز انتشار دریافت نمی‌کردند یا ابتدا، سانسور می‌شدند و سپس، منتشر می‌گردیدند.

برطبق نظریهٔ سینفیلد، *برگ‌های علف* را می‌توان نوعی گسست در ایدئولوژی ادبی حاکم یا سنت‌های ادبی و نیز بیانیه‌ای دربارهٔ نقش شاعر در جامعه تلقی‌کرد؛ زیرا، ویتمن برای مقابله با گفتمان ادبی غالب، از قدرت عمل، آزادی و اختیار برخوردار بود. وی در مقدمه‌ای‌که بر *برگ‌های علف* نوشت، به بیان دیدگاه‌های خود دربارهٔ شعر و شاعر پرداخته است. از نگاه ویتمن (۱۹۹۰، ص. ٤٦٠)، زبانی‌که شاعر به‌کار می‌گیرد، «زبان قدرتمند مقاومت است ... و برخوردار از لهجهٔ منطقی. زبان محزون نژادها و تمامی آرزومندان است. زبانی‌است برگزیده برای بیان ایمان به آزادی، عدالت، برابری، دوستی، وسعت‌نظر، دوراندیشی و دلیری». نوشتار او بر قدرت‌های حاکم بر هنر و ادبیات قرن نوزدهم آمریکا اثر گذاشت و آنان را متحول نمود و به‌سمت مدرنیته یا تجدد[1] سوق داد و راه را برای بهبود هرچه‌بیشتر وضعیت ادبیات آمریکا و تغییرات فرهنگی همچون استقلال امروز آن گشود.

ویتمن در شعرش به نقض استانداردهای گفتمان ادبی غالب پرداخته است. «ترانهٔ خویشتن» دربردارندهٔ نظریهٔ ویتمن دربارهٔ «خود»[2] در اجتماعی دموکراتیک و نیز تجربهٔ عرفانی او است. بلندترین سروده‌اش، شامل تمامی ویژگی‌های شعر ویتمن و «انقلابی‌در سبک و درون‌مایه» (وارن، ۱۹۹۵، ص. ٤٧) است. ازلحاظ واژگان، ویتمن کلمات و زبان دشوار[3] و کهن‌گرایی[4] را کنار می‌نهد و به‌جای آن، زبان ساده، محاوره‌ای و روزمرهٔ مردم مناطق و نژادهای گوناگون را

1. Modernity
2. "Self"
3. Elevated poetic diction
4. Archaism

به‌همراه نام اشخاص و اماکن، اصطلاحات تخصصی و مـواردی را کـه خـود ابـداع کـرده بـود (مانند loafe و kosmas)، به‌کار می‌برد. او کلمات رسمی و غیررسمی و لغات مرتبط با بـدن و روح و مذکر و مؤنث را با هم و درکنار هم به‌صورتی مبهم می‌آورد. بـه‌عـلاوه، ویـتمن معتقـد است که دوران قافیه‌پردازی به‌سر آمده است؛ به‌این‌ترتیب، ازلحـاظ خطـوط و بنـد شـعری، آن محدودیتی که در سروده‌های سنتی رعایت می‌شد، در شعر وی رؤیت نمی‌گردد. خطوط، بلنـد و طولانی هستند و تغییرات فراوان در موضوع، از بندی به بند دیگر یافت می‌شوند؛ به‌طوری‌که شعر به نثر نزدیک می‌گردد و سبکی بین نظم و نثر به‌وجود می‌آورد؛ یعنی، جملات وی بلند و چندقسمتی هستند و حالت روایت و داستان به‌خود می‌گیرند و بااین‌حال، آهنگـین مـی‌باشـند. اندازه و تعداد خطوط در هر بند و طول و اندازهٔ بندهای شـعری نظـم و ترتیبـی ندارنـد. او از هم‌آوایی[1] و تکرار[2] کلمات کلیدی، به‌ویژه در ابتدای خطوط کمک می‌گیرد.

همچنین، ازلحاظ نوع ادبی، ویتمن دو نـوع شـعر حماسـی[3] و غنـایی[4] را بـاهم مـی‌آمیـزد. هنگامی‌که در ابتدای «ترانهٔ خویشتن»، خود را می‌ستاید، حماسه را غنایی مـی‌کنـد و قهرمـان و شاعر را در واژهٔ «من»[5] ادغام می‌نماید و شاعر را که در شعر غنایی پـررنـگ اسـت، بـه‌نمـایش می‌گذارد. در «ترانهٔ خویشتن»، قهرمان، شاعر بازیگر و در طلب کاستن فاصله میان مـن و شـما است (ریلتن، ۱۹۹۵، ص. ۹). از دیدگاه ویتمن، شاعر آمریکـایی «یـک بیننـده اسـت ... فـردی است کامل ... دیگران به‌خوبی وی هستند؛ اما تنها او می‌بیند و سایران رؤیت نمی‌کننـد – او از اعضای گروه خوانندگان محسوب نمی‌شود ... وی تابع هیچ قاعده‌ای نیست ... او خاستگاه هـر قانونی است» (ویتمن، ۱۹۹۰، ص. ٤٤٤). ویتمن، خود، الهام‌بخش خود در شـعرش مـی‌شـود؛ خود را می‌ستاید و می‌سراید و به معرفی موضوع شعرش که درواقع خودش است، می‌پـردازد. وی از خودش آغاز می‌کند و سپس، محـدوده را گـسترش مـی‌دهـد تـا انـسان‌هـا و هـستی‌را دربرگیرد و باز به خویش باز می‌گردد که این به‌مثابهٔ سفری بـا هـدف رهـایی از قیدوبنـدهـا و

1. Assonance/ alliteration
2. Repetition
3. Epic
4. Lyric
5. "I"

پیوستن به طبیعت است. قیام او علیه سنت‌های اجتماعی، ادبی و هنری است. طبق نظریهٔ سینفیلد، وی در «ترانهٔ خویشتن» نیازهای جامعهٔ خود را برمی‌شمارد و برای مقابله با گفتمان ادبی غالب و ایجاد گسست در آن، خود دست‌به‌کار می‌شود و درپی این هدف و تثبیت گفتمان خود گام برمی‌دارد. با درنظرگرفتن نظریهٔ گسست سینفیلد، نوآوری این شاعر را می‌توان نوعی براندازی یا مقاومت، آن هم از نوع ادبی و هنری تلقی نمود؛ واکنشی است که ویتمن به فضای ادبی و ایدئولوژیک حاکم بر دوران خود نشان داده است.

۵ . نتیجه‌گیری

نیما شعر فارسی‌را از قیدوبند سنت‌ها رها ساخت و زبان شعر را به زبان مردم نزدیک کرد؛ به‌طوری‌که از زبان تصنعی اعصار گذشته فاصله گرفت و این نوآوری او بود. از واژگان گوناگون در شعرش بهره برد و به شعر جلوه‌ای نمایش‌گونه بخشید. او شعر فارسی‌را از حالت سکون و رکود دورهٔ بازگشت رهایی بخشید و جانی دوباره به آن داد. *برگ‌های علف* نمایانگر انقلابی‌ادبی بود که ویتمن به‌پا کرد؛ یعنی، کنارنهادن سنت ادبی‌و شعری آمریکا و روی‌آوردن به شعر آزاد. ویتمن فردی بود که زبان محاوره و روزمره را وارد شعر آمریکا نمود. سبک وی گویای رهاشدن از اصول پیشینیان به‌خصوص قواعد وزن و قافیه و نیز سودجستن از روشی‌جدید برای کنار هم نهادن کلمات بود. در این پژوهش، عملکرد نیما و ویتمن ازمنظر ماتریالیسم فرهنگی و با توجه به نظریهٔ گسست آلن سینفیلد، بررسی شد. مخالفت این دو شاعر با مدافعان سنت‌های ادبی، نمایانگر مقاومت ایشان بود که به بحران و گسست در گفتمان ادبی غالب و براندازی آن انجامید.

کتابنامه

اخوان‌ثالث، م. (۱۳۸۸). نیما مردی بود مردستان (م. عظیمی، گردآورنده). *پادشاه فتح: نقد و تحلیل و گزیدهٔ اشعار نیما یوشیج* (صص. ۲۱۳-۱۸۳). تهران: انتشارات سخن.

اسلامی‌ندوشن، م. (۱۳۸۸). چند نکتهٔ گفتنی و ناگفتنی دربارهٔ ادب معاصر ایران (م. عظیمی، گردآورنده). *پادشاه فتح: نقد و تحلیل و گزیده اشعار نیما یوشیج* (صص. ۹۳-۵۹). تهران: انتشارات سخن.

پورنامداریان، ت. (۱۳۸۸). تفسیر و تأویل چهار شعر نیما (م. عظیمی، گردآورنده). *پادشاه فتح: نقد و تحلیل و گزیدهٔ اشعار نیما یوشیج* (صص. ۳٤٦-۳۱۷). تهران: انتشارات سخن.

حقوقی، م. (۱۳۷۹). *شعر نیما یوشیج از آغاز تا امروز*. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.

حمیدیان، ح. (۱۳۸۱). *داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج*. تهران: انتشارات نیلوفر.

دهقانی، م. (۱۳۸۸). تلقی‌نیما از شعر و نثر (م. عظیمی، گردآورنده). *پادشاه فتح: نقد و تحلیل و گزیدهٔ اشعار نیما یوشیج* (صص. ۱٦۱-۱۸۲). تهران: انتشارات سخن.

زرین‌کوب، ع. (۱۳۸۸). نگاهی‌به نیما (م. عظیمی، گردآورنده). *پادشاه فتح: نقد و تحلیل و گزیدهٔ اشعار نیما یوشیج* (صص. ۲۳۳-۲۲۹). تهران: انتشارات سخن.

شفیعی‌کدکنی، م. ر. (۱۳۸۸). نیما یوشیج و تجربه‌هایش (م. عظیمی، گردآورنده). *پادشاه فتح: نقد و تحلیل و گزیدهٔ اشعار نیما یوشیج* (صص. ۱۵۹-۱۱۱). تهران: انتشارات سخن.

عظیمی،م. (۱۳۸۸). *پادشاه فتح: نقد و تحلیل و گزیدهٔ اشعار نیما یوشیج*. تهران: انتشارات سخن.

هشترودی، م. (۱۳٤۷). *منتخب آثار شعرا و نویسندگان معاصر*. تهران: انتشارات بروخیم.

یوسفی، غ. ح. (۱۳۸۸). راه‌گشا (م. عظیمی، گردآورنده). *پادشاه فتح: نقد و تحلیل و گزیدهٔ اشعار نیما یوشیج* (صص. ۳٦۵-۳٤۷). تهران: انتشارات سخن.

یوشیج، ن. (۱۳۵۱). *ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش* (به کوشش س. طاهباز). تهران: انتشارات گوتنبرگ.

یوشیج، ن. (۱۳٦۸). *دربارهٔ شعر و شاعری (از مجموعه آثار نیما یوشیج)* (س. طاهباز، گردآوری، نسخه برداری و تدوین (با نظارت شراگیم یوشیج)). تهران: دفترهای زمانه.

Bertens, H. (2005). *Literary theory the basics*. Oxford: Routledge.

Dollimore, J., & Sinfield, A. (2005). *Political Shakespeare: New essays in cultural materialism*. Manchester: Manchester University Press.

Edgar, A., & Sedgwick P. (2002). *Cultural theory: The key thinkers*. London: Routledge.

Hoffman, T. (2006). Language. In D. D. Kummings (Ed.), *A companion to Walt Whitman* (pp. 361-76). Oxford: Blackwell Publishing.

Killingsworth, M. J. (2007). *The Cambridge introduction to Walt Whitman*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kummings, D. D. (2006). *A companion to Walt Whitman*. Oxford: Blackwell Publishing.

Leitch, B. V. (2001). *The Norton anthology of theory and criticism*. The USA: W. W. Norton and Company, Inc.

Railton, S. (1995). 'As If I Were with You'-The performance of Whitman's poetry. In E. Greenspan (Ed.), *The Cambridge Companion to Walt Whitman* (pp. 7-26). Cambridge: Cambridge University Press.

Rivkin, J., & Ryan, M. (2000). *Literary theory: An anthology*. Great Britain: Blackwell.

Sinfield, A. (1992). *Faultlines: Cultural materialism and the politics of dissidence reading*. Oxford: Clarendon Press.

Sinfield, A. (2008). Cultural materialism, *Othello*, and the politics of plausibility. In J. Rivkin & M. Ryan (Eds.), *Literary theory: An anthology* (pp. 743-62). Oxford: Blackwell Publishing.

Warren, J. P. (1995). Reading Whitman's postwar poetry. In E. Greenspan (Ed.), *The Cambridge companion to Walt Whitman* (pp. 45-65). Cambridge: Cambridge University Press.

Warren, J. P. (2006). Style. In D. D. Kummings (Ed.), *A companion to Walt Whitman* (pp. 377-91). Oxford: Blackwell Publishing.

Whitman, W. (1990). *Leaves of grass*. Oxford: Oxford University Press.

Williams, R. (1979). *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی