رابطهٔ نیما با سعدی بر اساس نظریه «اضطراب تأثیر» هرولد بلوم

دکتر قدرت‌اله طاهری
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
سودابه فرخی *

چکیده

هرولد بلوم در مهمترین اثر خود به نام «اضطراب تأثیر» بر رابطهٔ دیالکتیک، اما ستیزه‌جویانهٔ شاعران جدید با شاعران گذشته تأکید کرده است. بر اساس نظریهٔ بلوم، همواره کشاکشی بین شاعران گذشته و حال وجود داشته است. این رابطه در اغلب موارد، بر پایهٔ هم سویی و همدلی نیست، بلکه رابطه‌ای جَدَلی بر محور قدرت تأثیر شاعرانه استوار است؛ رابطه‌ای که از طریق آن شاعران متقدّم با «بدخوانی خلّاق»[1] آثار ادبی گذشتگان، به آفرینش آثار جدید توفیق می‌یابند. بلوم فرآیند «خَمِش»[2] را به عنوان روشی برای بدخوانی خلّاق مطرح می‌کند. خَمِش نوعی انحراف یا بدخوانی بازنگرانه است که متضمّن کوچک شمردن قدرت شاعر متقدّم است. بلوم برای تبیین نظریهٔ خود، از نظریهٔ فروید؛ یعنی عقدهٔ اُودیپی استفاده می‌کند و توضیح می‌دهد شاعران متأخّر برای چیره شدن بر متقدمان به نفی و انکار آنها می‌پردازند. نظریهٔ بلوم می‌تواند تا اندازهٔ زیادی جدالهایی را که میان روشنگران و شاعران عصر مشروطه به بعد بر سر سلطهٔ ادبی سعدی درگرفته بود، تبیین نماید. خوانش نیما و نیز برخورد منتقدانهٔ وی با شکل و محتوای آثار سعدی، برای رها کردن خود و ذهن عمومی از تأثیر و تسلط مسلم سعدی در آن دوره، مصداق بدخوانی خلّاقانه‌ای است که بلوم آن را مطرح می‌کند. انتقاداتی که نیما بر شعر سعدی وارد می‌کند، صرف نظر از درستی یا نادرستی آنها، بیشتر با انگیزهٔ کاستن از اقتدار ادبی شاعری بوده است که به نماد جهان و ادبیات سنّتی مبدّل شده بود. نیما بر ویژگی «سهلِ

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۸/۲۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۱۱/۱۰

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

ممتنع» بودن و نیز نداشتن «ترکیب و تلفیقات تازه» و سطحی بودن احساسات عاشقانه و عَرَضی بودن تصوف در آثار وی و نیز خالی از ابهام بودن شعر سعدی خرده می‌گیرد. انتساب این نقدها، به فرض درستی آنها، البته تنها به شعر سعدی محدود نیست که شعر اغلب آثار شاعران کلاسیک را شامل می‌شود. نیما، تحت لوای این انتقادات به جدال با نماد شاعران کلاسیک می‌رود تا با کاستن از اعتبار ادبی آنها، به سهولت بیشتری بنا به نظریهٔ بلوم، نظام نوین ادبی خود را برقرار سازد.

کلیدواژه‌ها: نظریه، اضطراب تأثیر، بلوم، بدخوانی خلّاقانه شعر، خَمِش در شعر، نیما، سعدی، مقایسه شعر کلاسیک فارسی و شعر امروز.

مقدمه

هرولد بلوم در ۱۱ جولای ۱۹۳۰ در شهر نیویورک به دنیا آمده و مدرک دکترای خود را در ۱۹۵۵ از دانشگاه «ییل» دریافت کرده است؛ پس از آن در همین دانشگاه به تدریس مشغول شده و در ۱۹۸۳ استاد تمام علوم انسانی در ییل شده است(سعید، ۱۳۹۱: ص١٤).

او نویسندهٔ بسیار پرکاری است که عمدهٔ انرژی خود را صرف مسئلهٔ «تأثیر» کرده است. بلوم در مقدمهٔ کتاب اضطراب تأثیر می‌نویسد:«هایدگر [٥] با اینکه خوشبختانه از او متنفرم- هنگامی که گفت باید فقط و فقط یک فکر داشت و تا آخر همان را ادامه داد برای من نمونه بود؛ پایانی برای «تأثیر» وجود ندارد[٣]»(Bloom :1997 XI).

دیوید فایت[٤] درباره اهمیت بلوم می‌نویسد:

بلوم، پس از نقدی که واسرمَن[٥] [بر کتاب وی نگاشت]، مهمترین نظریه‌پرداز شعر دورهٔ رمانتیک و قرن بیستم در زبان انگلیسی شده است. او یقیناً جایگاه ستایش شده‌ترین منتقد زمان ما و بی‌شک پرکارترین آنها را به دست آورده است (Fite, ١٩٨٥: p٤).

«اضطراب تأثیر»[٦] عنوان مهمترین کتاب هرولد بلوم است که در سال ۱۹۷۳ منتشر شد. بلوم در این کتاب به شرح نظریهٔ نوآورانهٔ خود برای خوانش شعر پرداخته است. مقصود بلوم از کلمهٔ کلیدی «اضطراب» در عنوان کتابش این است که شاعران متأخر همواره نگران قرار گرفتن در سایهٔ اقتدار ادبی شاعران متقدم هستند و از اینکه در زمانهٔ خود و دوره‌های آینده نام ونشانی از آنها باقی نماند در ترس و هراس به سر می‌برند و

دلهره‌ای که شاعران جوان دارند، آنان را به مقابله با متقدمانوادار می‌کند. نظریهٔ اضطراب تأثیر بلوم بر رابطهٔ دیالکتیک، اما ستیزه‌جویانهٔ آثار ادبی جدید با آثار ادبی گذشته استوار است. در واقع این نظریه ادعای وجود رابطه‌ای موروثی میان آثار ادبی را دارد؛ اما نه رابطه‌ای بر پایهٔ همسویی و ادامهٔ مسیر یکدیگر، بلکه رابطه‌ای جدلی بر محور قدرت تأثیر شاعرانه.

گفتنی است تاکنون در ایران هیچ کتاب یا مقاله‌ای با موضوع اضطراب تأثیر منتشر نشده و خلاصه آرای بلوم در این زمینه به صورت نظری(نه تطبیقی) در دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر درج شده است. بدیهی است رابطهٔ دیالکتیک متون، می‌تواند یادآور نظریهٔ بینامتنیت باشد، اما وجوه تفاریق این دو نظریه، بسیار گسترده‌تراز جنبه‌های شباهت آنهاست.

> اضطراب تأثیر با برجسته ساختنِ رقابت در مقابلِ همکاریِ ادبی، رویکرد جدید و ستیزه‌جویانه‌تری را نسبت به بینامتنیت عرضه می‌کند. از نظر بلوم، تأثیر ادبی، نشاندهندهٔ تعاملِ مهربانانهٔ اکنون و گذشته نیست، بلکه نشانگرِ نبرد اودیپیِ شاعران متأخر برای چیره گشتن بر متقدمان یا ایجاد تغییر در آنهاست(مکاریک،۱۳۹۰: ص۳۸).

این نکته با جدالهایی که میان روشنگران عصر مشروطه بر سر سلطهٔ سعدی در می‌گرفت، قابل انطباق است.

انحراف از روش سعدی در ابتدا با تخطئهٔ او و ایرادگیریهای فراوان بر وی صورت گرفت. در واقع از دیدگاه دیرآمدگان، اگر بنا بود هم چنان زیر لوای سعدی به تولیدی ادبی دست زد، باز در پرتوی نام وی، درخشندگی‌ای برای متأخران باقی نمی‌ماند. نقد ستیزه‌جویانهٔ سعدی حتی به صورت ناخودآگاه، ستیزه‌ای بود برای بقا. البته آنچه اهمیت دارد، نفس تأثیرپذیری و پس از آن ستیز و بدخوانی است، نه آگاهانه یا ناآگاهانه بودن آن؛ چراکه اساس رابطهٔ شاعر جوان و شاعر متقدم به «پذیرش آگاهانهٔ قدرت تأثیرگذار شاعر متقدم» وابسته نیست. باید خاطرنشان کرد که معمولاً متن مسلط و تأثیرگذار و یا چهرهٔ متقدم را شبکه‌ای از متون و شاعران می‌سازند نه لزوماً یک شاعر مشخص و یا یک متن شاخص؛ بلکه تلفیقی از چند نویسنده و چندین متن است که چنین تأثیری می‌آفریند؛ همان گونه که در باب تأثیر بر نیما هم مشاهده خواهد شد.

این اضطراب تأثیر در متأخران، چگونه می‌تواند محرک خلاقیت هنری آنـان باشـد؟ بدیهی است اگر این اتفاق نیفتد، نتیجهٔ اضطراب تأثیر، تنهـا انفعـال آینـدگان در مقابـل گذشتگان خواهد بود. هیچ حرکت رو به جلویی صورت نخواهد گرفـت اگـر شـاعران متأخر مدام درگیر رونویسی از اشعار نوابغ متقدم باشند و نتواننـد از ایـن تـأثیر رهـایی یابند. بنابراین شاعر متأخر می‌کوشد تا با اتخاذ روشی از اضطراب تأثیر متقدمان بکاهـد و از این طریق، مجالی برای نمایش توانایی خود بیرون از سایهٔ بلند مـتن مسـلط بیابـد. بلوم این روش را بدخوانی خلاق می‌خواند. مسیری که در نهایـت بـه آفـرینش هنـری ختم خواهد شد.

هم چنانکه گفته شد این کوشش برای بدخواندن متن مسلط همیشه آگاهانه نیسـت؛ مثلاً گاهی به دلیل اینکه شاعر معاصر تصور می‌کند مفاهیم شعری متقدمان به هیچ روی با وضع فعلی منطبق نیست و حتی آن را نوعی بدآموزی و بی‌اخلاقی می‌پندارد یا اصـلاً سطح اندیشهٔ ایشان را دستِ چندم و پیش پا افتاده قلمداد می‌کند بی‌اینکه بـه مناسـبات زمینی و زمانی دوره‌ها توجه کند، ناخودآگاه خوانش نادرست، اما جدیدی از آن خواهد داشت و با عدول تعمدی از آن اصول، خود را فرزند واقعی زمانهٔ خویش می‌نامـد و از انتساب خود به آنها پرهیز می‌کند. این نوع خوانش جدید ناآگاهانه با تربیت اجتماعی و ادبی خواننده، ارتباط مستقیم دارد.

بدخوانی خلاق[۷]

هرولد بلوم مفهوم بدخوانی خلاق را به عنوان فرایندی برای رهـایی از اضـطراب تـأثیر مطرح می‌کند. در واقع بدخوانی خلاق، جدال میان شاعر متأخر با مـتن مسـلط و شـاعر متقدم است؛ ستیزه‌ای که در آن شاعر جوان می‌کوشد با بدخوانی اثر شاعر متقدم، هم از تأثیر او بر خود بکاهد و هم با آفرینشی خلاقانه به هویتی مسـتقل دسـت یابـد. آشـکار است که بدخوانی خلاق می‌تواند تأکیدی بر مفهوم بینامتنیت باشد؛ چرا که هر خوانشی از متن مسلط، ناچار از بازنمایی بخشی از ویژگیهای آن متن خواهد بود.

> اما این نکته بدان معنا نیست که شاعران مدام یکدیگر را تکرار می‌کنند؛ بلکه بـدین معناست که هر شعر متضمن دیالکتیک بنیادینی میـان بازشناسـی قـدرت گذشـته و «انحراف[۸]» از جبّاریت آن است. (بلوم ایـن فراینـد را بـا وام گـرفتن اسـتعاره‌ای از لوکرتیوس، «خَمِش»[۹] می‌نامد) (همان، ٦٠).

با تحلیل دقیقتر مفهوم بدخوانی می‌توان امکان انطباق این نظریه را با رونـد حرکـت شعر فارسی در دورهٔ مورد بحث، یعنی دوران گذار از سنت به تجدد، مورد بررسی قرار داد؛ چراکه هر حرکت تجددطلبانهٔ ادبی در این نقطهٔ عطـف تـاریخی، بـار تـأثیر سـنت مسلط شعر فارسی و نمایندگانش را بر دوش هر شاعر توانـا و نوجـویی چنـدین برابـر خواهد کرد.

> بلوم تأکید می‌کند که تنها شاعران توانا می‌توانند در مقابل فشـار گذشـته ایسـتادگی کنند و در جهت مخالف آن حرکت نمایند؛ او برای توصیف نظریهٔ خـود از تمثیـل «شیطان» میلتون استفاده می‌کند. از نظر بلوم شیطان میلتون (در مقام شـاعر توانـایی که هبوط کرده است.) محدودیتی را که خداونـد (شـاعر متقـدم همـه تـوان) آن را تجویز کرده اسـت، تشـخیص مـی‌دهـد و آن را رد مـی‌کنـد و در ایـن فراینـد، در جستجوی هویت هرچند موقتی خود است؛ پس آفرینش شـعر شـبیه بـه وضـعیت شیطان است. شعر هنگامی که نتواند از تأثیر ادبی رها شود به صورت نـوعی تمـرد در می‌آید (همان، ٦٠).

شاعر متأخر با هدف کسب هویت مستقل و خارج شـدن از زیـر سـایهٔ پـدر متقـدم خود، حرکت را آغاز می‌کند؛ حرکتی در خلاف جهت جریـان رایـج در میـراث عظـیم سنت مسلط ادبی. این امر خود اثبات نکته‌ای است که پیش از این بدان اشاره شـد و آن اینکه نظریه اضطراب تأثیر و به تبع آن مفهوم بدخوانی خلاق، نه‌تنها جهـت و رویکـرد انفعالی ندارد، بلکه در نهایت به آفرینش هنری ختم خواهد شد. این همـان بُعـد خلّاقـهٔ بدخوانی است.

> خواننده‌ای که بلوم در ذهن خود دارد شاعر/ ناقدی است که می‌خواند تا بنویسد و بر اضطرابِ تأثیر عظمتِ گذشته فائق آید. طلسـمی کـه پـدر بـر فرزنـد مـی‌بنـدد، «اضطراب اَختگی» و ضرورتِ محوِ پدر را تلقین می‌کند؛ به این ترتیب هر خوانشی سرشار از آرمانی‌سازی، رشک و کشمکش است؛ هر خوانشی انتقـالی اسـت؛ زیـرا شاعر/ ناقد را وسوسه می‌کند تـا همـان الگـوی رقـابتی را کـه بـه طـور تـاریخی، الهام‌بخش و مجوزِ پسران برای برگذشتن از پدرانشان بوده، تکـرار کنـد. پـس هـر خوانشی نوعی «بدخوانی» است (همان، ١٤٥).

بنابراین در پاسخ به این سؤال، که کدام خوانش بدخوانی و کدام بـدخوانی خلّاقانـه است، باید گفت هر خوانشی از متن مسلط، که به شکلی خلّاقانه به شاعر متـأخر اجـازه

دهد تا لحن و صدایی مستقل نسبت به متقدمان اتّخاذ کند، بدخوانی خلّاقانه‌ای است و بدخوانی خلّاق ابزاری است برای رهایی از سلطهٔ تأثیر متقدمان و دستیابی به هویت مستقل ادبی.

سؤال دیگر اینکه آیا بدخوانی خلاق را تنها باید در شعر جستجو کرد و یا می‌توان در حوزهٔ نقد ادبی هم به بدخوانی قائل بود؛ به عنوان نمونه آیا می‌توان خوانشی را که نیما و یا شاملو در موضعگیریهای انتقادی خود از سنت شعر فارسی و نمایندگان آن چون سعدی و فردوسی عرضه کرده‌اند بدخوانی خلّاق نامید و با این نظریه تحلیل و بررسی کرد؟ پاسخ این سؤال مثبت است. بدخوانی خلاق می‌تواند در بررسی انتقادی هر متن هم اتفاق بیفتد. اصولاً هنگامی که یک اثر ادبی در محیطی زاییده می‌شود که تحت سیطرهٔ فرهنگی متن مسلط دیگر است، نخست، خوانش نقادانهٔ آن اثر است که راه را برای آفرینشهای جدید و متفاوت هموار می‌کند؛ به بیان دیگر نقد با آفرینش رابطهٔ لازم و ملزوم دارند؛ چراکه عمل نقد متضمن بدخوانی آگاهانهٔ متون شعری است. بلوم معتقد است همان گونه که شاعر به بدخوانی خلّاقانهٔ متن دست می‌زند، منتقد هم می‌تواند بدخوانی خلّاق انتقادی‌ای از متن عرضه کند. در واقع همپوشانی این دو شیوهٔ بدخوانی خلّاق، مرزهای این دو نوع گفتمان را مغشوش می‌کند.

علاوه بر آنچه بدخوانی خلّاق انتقادی خوانده شده است در برخی انواع ادبی هم می‌توان از بدخوانی خلاق سراغ گرفت. هر کجا که شاعر به شکلی آگاهانه یا ناآگاهانه به تفسیر و تأویل سنت ادبی دست می‌زند و یا بازتعریفی از این سنتها عرضه می‌کند، خوانشی جدید را مطرح ساخته است و چنانکه پیش از این نشان داده شد، هر خوانشی با بدخوانی همراه است.

می‌دانیم برخی از انواع ادبی، چون نقیضه و پارودی، همچنین بعضی صنایع بدیعی مانند تلمیح و تضمین، اساساً بر بازخوانی متون پیشین استوارند. البته باید به این نکته توجه کرد که در چنین متونی، تنها زمانی می‌توان از بدخوانی خلّاق بحث کرد که میان دو صدای موجود در متن، یعنی صدای شاعر متقدم متن مسلط و صدای شاعر توانای متأخر، جدالی پدید آید. این جدال همان ستیزه‌جویی حاصل از اضطراب تأثیر است؛ به عنوان نمونه:

در نقیضهٔ غیر طنزآمیز یا آنچه نویسندگان دیگر تلمیح، استقبال، نقل قول یا بازنویسی تقلیدآمیز خوانده‌اند، مؤلف از صدایی دیگر برای رسیدن به مقصد و اجرای برنامه‌های خود بهره می‌گیرد حال اینکه در گونه‌های دیگر نقیضه، صدای دوم، که در کلام دیگری سکنی گزیده است، برخوردی ستیزه‌جویانه با صدای میزبان دارد و این صدا را وا می‌دارد تا بی‌درنگ در خدمت اهدافی متضاد در آید. کلام به آوردگاه اهداف متضاد بدل می‌شود (همان، ٤٣٨).

بنابراین می‌توان مدعی شد این بُعد از نقیضه با آنچه بدخوانی خلّاق نامیده شده است، همپوشانی دارد.

مفهوم «خَمِش»

پیش از این گفته شد که بلوم فرایند خَمِش را به عنوان روشی برای بدخوانی خلاق مطرح می‌کند؛ فرایندی که به شاعر اجازه می‌دهد تا با «انحراف» از «جباریت» متن کلاسیک به مطرح کردن خود بپردازد و صدای خود را با کمرنگ کردن صدای شاعر متقدم در شعر طنین‌انداز کند. در واقع، خَمِش به شاعر اجازه می‌دهد تا از بار تأثیر اضطراب شاعر متقدم، شانه تهی کند.

این حرکت به عنوان حرکتی اصلاحی در شعر شاعر متأخر منظور می‌شود؛ بدین معنا که شعر پیشینیان تا حد زیادی اوج گرفته است و پس از آن باید درست در همان نقطهٔ اوج در جهتی منحرف شود که شعر جدید حرکت می‌کند (Bloom: 1997, p.14).

بلوم می‌گوید:

خَمِش»، نوعی «انحراف» یا بدخوانی بازنگرانه است که مناسب هر نوع بدخوانی خلاق است؛ این مفهوم نشانگر مختل‌سازیِ آغازینِ بینش شاعر متقدم توسط شاعر جوان است... الوهیت‌زدایی باب دومین حرکت دیالکتیکی را می‌گشاید؛ این حرکت متضمن کوچک شمردن و تهی ساختن شاعر متقدم توسط شاعر جوان است. بلوم توضیح می‌دهد که «از میان بردن» قدرت شاعر متقدم «در درون خود»، خود را نیز از او جدا می‌کند.... (همان، ٣٨).

شاعر متأخر در این مرحله می‌کوشد تا حرمت قدسی شاعر متقدم را با «اهریمنی‌سازی» بیالاید و او را از جایگاه بلند خداوندی به زیر کشد. و در مرحلهٔ بعد، تلاش می‌کند با اندک و محدود جلوه دادنِ تأثیر شاعر متقدم و البته نه انکار کامل او از

تأثیر اثر متقدم، هم بر خود و هم بر مخاطبان خود بکاهد و با این شیوه هویت مستقلی برای خود و جایگاهی برای شعرش جستجو کند.

شاعران طی این مراحل، منتقدانه و به صورت عملی به کمرنگ کردن تأثیر شاعر متقدم مسلط دست می‌زنند. در روزگاری که ادبیات کلاسیک و بویژه سعدی مورد تهاجم قرار می‌گیرد از این مراحل گذر می‌شود. بدیهی است انکار شاعران متقدم از جمله سعدی در آغاز دوران تجدد و کسب جایگاه شخصی در فرهنگ شعری برای شاعران متقدم، به صورت عریان و آشکار انجام نمی‌گرفت. در واقع خواستهٔ ایشان نهانی و در لفافهٔ دردهای اجتماعی و به بهانهٔ نزدیکی شعر و ادبیات به آرمانهای تودهٔ مردم انجام می‌گرفت. با این استدلال که شعر شاعرانی مثل سعدی، نمی‌تواند ارتباط وثیقی با آمال و آرزوهای نسل امروزی برقرار کند به انکار آنها دست می‌زدند. اگرچه اجتماعی شدن شعر هدف اصلی شاعران متأخر بود، آنها در کنار این آرمان، می‌خواستند اعلام موجودیت، و جایی برای خود در فضای فرهنگ ایران باز کنند.

تقی رفعت در مراسلهٔ سرگشاده‌ای که با محمدتقی بهار داشت دربارهٔ لزوم نوسازی و شیوهٔ برخورد با قدما می‌نویسد:

> اگر ادیب یا شاعر هستید، بدانید که شاعر یا ادیب «پیرو» نیست؛ «پیشوا» ست. شما آب را به طرف بالا جریان دهید و یا به عبارت اخری _ بر ضد جریان شنا کنید... امروز می‌بینید که شخصاً سعدی مانع از موجودیت شماست. تابوت سعدی گاهوارهٔ شما را خفه می‌کند! عصر هفتم بر عصر چهاردهم مسلط است ولی همان عصر کهن به شما خواهد گفت: «هر که آمد عمارتی نو ساخت...» شما در خیال مرمت کردن عمارت دیگران هستید... (به نقل از آرین‌پور، ۱۳۵۱، ج۲: ٤٤٩).

در بخشهای بعدی برای نشان دادن شیوهٔ بدخوانی خلّاقانه از متن مسلط، خوانش نیما از شعر سعدی بررسی خواهد شد تا به شکلی عینی نظریه‌های بلوم در باب اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق، مورد بررسی قرار گیرد. می‌دانیم نیما مهمترین چهرهٔ تحول شعر فارسی و سعدی نمایندهٔ تام و تمام سنت کلاسیک شعر این سرزمین است. بنابراین آنچه را در رابطهٔ بین نیما و سعدی در باب شعر روی می‌دهد، می‌توان به دیگر شاعران متقدم تأثیرگذار و متأخر تأثیرپذیر نیز تعمیم داد.

نیما و رابطهٔ او با شعر کلاسیک و جدید

بدون شک نیما اولین شاعری نیست که برای تحول در شعر فارسی کوشش کرده است. پس از آشنایی ایرانیان با جهان مدرن، تلاشهایی برای تغییر در ادبیات فارسی آغاز شد. اما این تلاشها تا پیش از ظهور نیما، چندان نتیجه بخش نبود. دو نحلهٔ عمده برای تجدد ادبی تلاش می‌کردند: دسته اول فرنگ‌دیده‌هایی بودند که از طریق آشنایی با زبانهای غربی، با ادبیات مدرن آشنا شده بودند و سعی داشتند چنان تجربه‌هایی را در زبان فارسی اجرا کنند و دسته دوم، ادبای کلاسیکی که سعی می‌کردند با حفظ اصول و ارزشهای ادبیات کلاسیک، جهان مدرن را هم در زیبایی‌شناسی کلاسیک خود بگنجانند. گروه اول با ادبیات کلاسیک فارسی بیگانه بودند و گروه دوم، درک روشنی از مدرنیسم و مناسبات آن نداشتند. همین نکته است که به مهمترین عامل موفقیت نیما بدل شد.

> نخستین قالب‌شکنان پیش از نیما هرچند کارشان در کلّیت امر ناشی از احساس ضرورت دگرگونی در روزگار خویش و رسیدن به بیانی آزادتر بود، درکشان از ضرورت، مبهم و ناپخته بود. بنابراین، آزادی‌طلبی آنان آبشخور در گرایش به صرف قالب‌شکنی داشت. با دیدن نمونهٔ کارشان درمی‌یابیم که آنها گرچه شورنده بر قیود شعر سنتی بودند، حتی هنجارگریزیهایشان هم به مفهوم کامل و همه‌سویه، مثلاً ناشی از اندیشهٔ دقیق و کافی دربارهٔ رابطهٔ شکل و قالب با محتوا نبود. همین شد که قالب‌شکنی آنان در مجموع چیزی فراتر از کوتاه و بلند کردن صوری لَختها یا نهایتاً حذف عروضی بدون جایگزینیِ آهنگی مناسب شعر، و خلاصه آزمونهایی خام و اغلب تفننی نبود. برخی پیشروان تندرو این حرکت، سودای نبردآزمایی با بزرگانی همچون حافظ و سعدی را نیز در سر می‌پختند (حمیدیان، ۱۳۸۳: ص۱۸۰).

نیما از سویی با ادبیات غرب و شعر و اندیشه‌های مدرن آشنایی داشت و از سوی دیگر با ادبیات کلاسیک ایران و سنت بلاغت اسلامی، بیگانه نبود.

حرکت آگاهانهٔ نیما در سرپیچی از اصول و قوانین سنتی شعر کلاسیک و نیز توفیق وی در به انجام رساندن هدف خود ° در گذر زمان ° را می‌توان مبتنی بر شناخت او بر اصول و فنون شعرسرایی قدیم دانست. او تنها بر گردنکشی علیه قواعد کهن بسنده نکرد، بلکه به وضعِ قوانین جدید دست زد. این نشان از آگاهی نیما به شگردهای بلاغی شعر سنتی دارد.

> آگاهی بیشتر او به لطایف زبان فارسی و آشنایی مستقیم وی با ادبیات فرانسه (نه از مجرای ادبیات ترکی- عثمانی) و بنابراین عاری بودن زبان او از بعضی لغات و

عبارات و جمله‌بندیهای نامأنوس و به خصوص طبع شاعرانهٔ او بـه وی اجـازه داد که دعاوی همکاران خود را با دادن نمونـه‌هـایی بهتـر و جـالبتر عمـلاً اثبـات کنـد (آرین‌پور، ۱۳۵۱، ج۲: ٤٧٠).

پیش از نیما، افراد زیادی از لزوم طرز نو در شعرسرایی و نیز تجدد در ادبیات سخن گفته بودند. در همین راستا عده‌ای به عملیاتی کردن این مباحـث نظـری دسـت زدنـد. جعفر خامنه‌ای، تندر کیا، بانو شمس کسمایی، تقی رفعـت و ... از شاخصـترینها بودنـد. نیما در واقع ادامهٔ منطقی و اوج همـین رونـد بـود. اَخـوان در بـدایع و بـدعتهای نیمـا می‌نویسد:

دگرگونی شعر ما و افتادنش بـه طریـق تـازه در حقیقـت نقطـه‌ای روشـنتر از نیمـا ندارد.... پیش از او و مسلماً دیگرانی در زمان ما شعرها گفته اند... امـا هـیچ کـدام از کسانی که پیش از او و یا همزاد و همزمان با او می‌شناسیم، دگرگونی شـعر امـروز ما را مشخصتر و گویـاتر از او نشـان نمـی‌دهنـد. اگـر رایحـه و بارقـهٔ تجـددی از آثارشان شنیده و دیده می‌شود، بنیاد و اصـول کارشـان همچنـان باسـتانگان اسـت؛ منتهی در مرحلهٔ انتقالی از یکی دو جهت بـه راه آمـده‌انـد و از جهـات لازم دیگـر نیامدگانند (اخوان ثالث، ١٣٦٩: ص٣٠).

نیما تلاش می‌کند تحولی همه‌جانبه ایجاد کند؛ تحولی هم در فُرم و هـم در محتـوا. نیما خود، این تحول همه‌جانبه را چنین شرح می‌دهد:

ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیسـت و نـه ایـن کـافی است که مضمونی را بسط داده و به طرز تازه بیان کنیم. نه این کـافی اسـت کـه بـا پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراعها یا وسایل دیگر، دست به فُرم تازه زده باشیم (اسفندیاری «یوشیج»، ۱۳۸۵: ص۱۵۱).

چنین تحولی صورت نمی‌پذیرد مگر اینکه پیش از آن نگاه، ذهـن و اندیشـهٔ شـاعر، متحول شده باشد. نیما فُرم شعر جدید را حاصل «فورم ذوق و فکر» خود می‌دانـد. ایـن آگاهی ممکن نیست، الّا اینکه نیما می‌داند در چـه مرحلـه‌ای از تـاریخ ادبیـات ایسـتاده است. ساده‌انگارانه است اگر نیما عاری از این آگاهی پنداشته شـود، نتیجـهٔ کوششـهای وی در به سامان رساندن نظریه‌اش گواهی بر این مدعاست. نیما می‌نویسد: «مـی‌گوینـد جریان تاریخ هر دوره در ردّ و قبول وقایع، عبارت از کشش بـه طـرف آزادی اسـت...»

(اسفندیاری، ۲۵۳۵: ص۱۱۱). نیما چه زنجیری را بر دست و پای خویش می‌بیند که در پی رهایی از آن است؟ او آزادی در شعر را «آزادی از قیود بی لزوم و فایدهٔ قدیم» می‌داند.

محمد حقوقی می‌نویسد: «نیما با ارائهٔ شعر خود تعریفی دیگر از شعر به دست داده است؛ تعریفی که دیگر مطلقاً به اعتبار اقتدار در سخنوری نیست» (حقوقی، ۱۳۵۱، ج۱: ۱۱). با این نگاه اقتدار بزرگترین شاعران کلاسیک که سخنوری و سخندانی از مهمترین وجوه شاعری ایشان بوده است، مورد تردید واقع می‌شود. در واقع معنای کلمهٔ «اقتدار» تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد؛ به این معنا که شاعران سخنور کلاسیک برای اینکه طول مصراعها را مساوی کنند، گاهی ناچارند از کلماتی که نبودشان خللی در معنا ایجاد نمی‌کند هم استفاده کنند؛ یعنی بهترین واژه یا ترکیب ممکن را بیابند و منطبق با وزن شعر در مصراع جای دهند؛ این نمونه‌ای از اقتدار شاعر در سخنوری بود.

از دیگر مصداقهای اقتدار شاعر کاربرد صنایع عجیب و غریب ابداعی بود. «التزام» در به کار بردن صنعتی خاص در نهایت استادی هم از تبعات داعیهٔ سخنوری بود. سرودن شعر بی‌نقطه یا تحمیل یک واژه بر تمام پیکر یک شعر و یا سرودن بیتی بدون کاربرد حرف (الف) و تلاشهای بی‌ثمر و جنون‌آمیزی به این شکل از مصداقهایی است که می‌توان «انحراف اقتدار»ش نامید[۱۰]. اما «اقتدار» به معنای آنچه در نظریه و شعر نیما شکل گرفت، تعریف دیگری دارد. اقتدار شاعر بدان معناست که شاعر، خالق محض است و اوست که حاکم بر موسیقی و فُرم شعر است. هیچ واژه‌ای از سر ناچاری وارد حریم شعر نو نمی‌شود؛ این است معنای اقتدار شاعر معاصر.

در دورهٔ مورد بحث، جدالهای ریز و درشتی در باب صاحبان اصلی فرهنگ ادبی کلاسیک در گرفت و برخی فروکش نمود و بعضی ادامه یافت. هیمنهٔ بزرگانی مثل سعدی و حافظ مورد حمله و تردید قرار گرفت تا ذهن عموم آمادگی لازم را برای عرض اندام انواع جدید بیابد.

آنچه گفته شد، تنها یک روی سکه است. روی دیگر سکهٔ تحول این است که نیما برای ایجاد چنین تغییری باید از دایرهٔ تأثیر قدرتمند ادبیات و اندیشهٔ کلاسیک، فاصله می‌گرفت. نیما هم مثل هر شاعر دیگری که در جغرافیای فرهنگ ایرانی زندگی می‌کرد، تحت تأثیر ناگزیر ادبیات کلاسیک بود. این تأثیر، نمودهای بسیار گسترده و گوناگونی

دارد؛ برای مثال، تنها به چند نمونه از اثرگذاریهای سعدی به عنوان مهمترین نماد سنت ادبیات کلاسیک فارسی بر نیما اشاره خواهد شد.

نیما با همهٔ انتقاداتی که به سعدی دارد، زبان فارسی را زبان سعدی می‌نامد. او در یادداشتهای روزانهٔ خود می‌نویسد: «زبان شیرین فارسی در خطر است.... آیا زبان حافظ و سعدی را منهدم خواهند کرد» (اسفندیاری، ۱۳۸۷: ص۲۷۸) و یا اینکه نیما هم مانند بسیاری از ایرانیان، خودآگاه یا ناخودآگاه در کلام خود از شعر سعدی شاهد مثال می‌آورد: «ایرانیهایی دیدم که می‌خواستند استقلال مملکت را با حرفهای پوچ بفروشند.... و متصل می‌گویند چرا در این خرابه مانده‌ایم برویم به اروپا... و باید گفت تو اگر مرد هستی ره و رسم مردان را بیاموز. خرابی را آباد کن.

گفت آن گلیم خویش به درمی‌برد زموج و این جهد می‌کند که بگیرد غریق را

(همان، ۲۸۰ و ۲۸۱)

حتی بیش از اینها در شعر نیما هم می‌توان از تأثیر سعدی سراغ گرفت؛ به عنوان نمونه می‌توان به منظومهٔ «ای شب» اشاره کرد «که می‌توان آن را از از حیث شکل با ترجیع‌بند زیبا و بلند سعدی مقایسه کرد...

هان، ای شب شوم وحشت‌انگیز
تا چند زنی به جانم آتش
یا چشم مرا زجای برکن
یا پرده ز روی خود فرو کش
یا بازگذار تا بمیرم
کز دیدن روزگار سیرم...

(آرین‌پور، ۱۳۵۱، ج۲: ٤٧١)

در قالبهای کلاسیک اشعار نیما و نیز در قالبهای نو شعر وی، تأثیرات زبانی شعر سعدی قابل ملاحظه است (ر.ک. بهرام‌پور عمران، ۱۳۸۹: ص۲٤۸ تا۲۵۰).

شاید بیش از همهٔ اینها، مهمترین تأثیر سعدی بر ذهن نیما، نه از خود سعدی، بلکه از جانب جامعه باشد؛ جامعه‌ای که بیش از هر شاعر دیگری از سعدی تأثیر پذیرفته است و این تأثیر را به هر گوینده‌ای در این زبان منتقل می‌کند. مجموعهٔ این تأثیرات است که در نیما ایجاد اضطراب می‌کند. این اضطراب، آنگاه به اوج می‌رسد که نیما سعی در بیان نظریه‌های خود دارد. اینجاست که نیما برای رهایی از این «اضطراب

تأثیر» به «بدخوانی خلّاقانه» متوسل می‌شود. در واقع بدخوانی خلّاق، ترفندی است تا هم از اضطراب تأثیر بر نیما بکاهد و هم راهی برای بیان نظریه‌های نیما در شعر بگشاید.

جایگاه سعدی در سنت شعری ایران

بدون تردید سعدی یکی از نمایندگان شعر و تفکر کلاسیک است. «شاید چهرهٔ متقدم ترکیبی از چندین نویسنده باشد.... به اثر شاعر توانا نمی‌توان به صورت مستقل و به مثابهٔ متنی جدا نگریست؛ چرا که هیچ اثر «اصیلی» وجود ندارد» (مکاریک،۱۳۹۰: ص۶۰). سعدی به عنوان شاعری قدرتمند در ادامه و تکمیل فرهنگ و ادبیاتی پا به عرصه نهاده است که نمی‌توان درباره میزان هوش و تسلط بنیانگذاران آن نسبت به یکدیگر داوری کرد. هر گاه شعر هر یک از شاعران بزرگ کلاسیک به صورت جداگانه، مورد بررسی و داوری قرار گیرد، گویی شیوهٔ شعر و شاعری بر او ختم است. پس با چنین پیشینه‌ای آثار سعدی را با این کیفیت، نمی‌توان آفرینشی خلق‌الساعه دانست؛ بلکه او نیز همچون هر نویسنده‌ای وامدار پیشینیان خود است. از این دیدگاه، بررسی خوانش نیما از شعر و اندیشهٔ سعدی در واقع بررسی تلقی سردمدار تحول در شعر فارسی از سنتی است که وی سعی در تغییر آن دارد. نقدهایی که نیما بر شعر سعدی می‌نویسد، ایراداتی است که بر تفکر کلاسیک می‌گیرد. شاید سعدی مصداق همهٔ آن انتقادات نباشد، اما بواقع بهترین نمایندهٔ جریان عظیم شعر کلاسیک است. می‌توان سؤال اولیه را به این صورت پرسید: چرا سعدی را می‌توان نمایندهٔ تام و تمام شعر کلاسیک دانست؟ برای پاسخ به این سؤال باید به بررسی ویژگیهایی در ذهن و زبان سعدی پرداخت که او را به تأثیرگذارترین چهرهٔ ادب فارسی بدل کرده است.

یکی از نشانه‌های تأثیرگذاری شعر سعدی، رواج آن در میان پارسی‌زبانان است. او از معدود شاعرانی است که از زمان حیات خود طعم شهرت و رواج اشعارشان را می‌چشند.

> اگرچه این موضوع در تاریخ ادبیات فارسی تا قرن هفتم هجری تازگی نداشت و بعضی از شاعران بزرگ مانند ظهیر و خاقانی در زمان حیات خود مشهور و نزد شعرشناسان عصرشان معروف بودند، گمان نمی‌رود که هیچ یک از آنان در شهرت میان فارسی‌شناسان کشورهای مختلف از آسیای صغیر گرفته تا هندوستان در عهد

و زمان خود به سعدی رسیده باشند و اینکه او در آثار خویش چند جا به شهرت و رواج گفتار خود اشاراتی دارد، درست و دور از مبالغه است (صفا، ۱۳۸۷: ص۶۰۰).

ابعاد این تأثیر آن گاه شگفت‌آور می‌شود که پس از هفت قرن، نه‌تنها شعر سعدی هم چنان در میان فارسی‌زبانان رواج دارد، بلکه شاید بیش از هر شاعر دیگری به خزانهٔ امثال رایج در زبان و فرهنگ مردم این سرزمین راه یافته است.

وقتی شعری دارای خصوصیاتی باشد که بتواند آن را به درجهٔ بالایی از اعتبار معنایی و هنری برساند، چنین شعری برای ورود به فرهنگ زبان جواز می‌گیرد.... مصراع یا بیتی از شاعران هنگامی به صورت ضرب‌المثل در می‌آید که اولاً مضمون آن در حوزهٔ تجربهٔ عام و مشترک مردم باشد. ثانیاً از جهت بیان خصوصیتی به یادماندنی داشته باشد و ثالثاً درک آن بر همه کَس آسان باشد و از این لحاظ سعدی... شاید در میان شاعران کلاسیک بالاترین مرتبه را داشته باشد(کیانوش، ۱۳۸۹: ص۳۸ و ۳۹).

سعدی شاعر نخبه‌گرایی نیست و این از دیگر دلایل تأثیرگذاری اوست. سعدی به زبان مردم و برای مردم می‌نویسد؛ نه به شیوهٔ رایج اعصار کهن ادب پارسی برای دربار و جمع شعرا و فضلای درباری. به همین دلیل هم آثار او چه نظم و چه نثر، به شیوه‌ای کاربردی مورد استفادهٔ مردم قرار گرفته و از دیرباز درسنامهٔ مکتب‌خانه‌های سنتی ایرانی بوده است. همهٔ اینها باعث شده است سعدی، فراتر از شاعر یا نویسنده به پدیده‌ای فرهنگی با ابعادی غول‌آسا بدل شود. این چنین است که در آغاز عصر روشنگری در ایران، سعدی آماج حمله‌های نخستین روشنفکران قرار می‌گیرد؛ چرا که از دید آنها هم، سعدی نه فقط شاعر و نویسنده، بلکه نمادی از تفکر کلاسیک حاکم بر فرهنگ ایرانی است.

می‌توان گفت اصول اخلاقی حال حاضر جامعهٔ ما در بنیاد و خطوط کلی همان اصول سده‌های میانه است، اصولی که در گذشته به صورت ترکیبی از آموزشهای دینی و آداب و سنتهای غیردینی اخلاقی شکل گرفته و در نوشته‌های حکمتی سعدی نیز بازتابیده است (هخامنشی، ۲۵۳۵: ص۱۱).

بنابراین انتقاد از محتوای آثار سعدی برابر با انتقاد از جامعه می‌نمود. گرچه منصفانه نیست که سعدی را واضع این اصول در نظر گرفت و به او تاخت. او فقط بازنمایندهٔ صریح واقعیتهاست.

فرمانروایی سعدی نه فقط مرزهای ذوق مردمی را در اختیار دارد؛ بلکه نخبگان جامعهٔ ادبی هم شاید حتی بیش از مردم به سعدی توجه دارند و از وی تأثیرپذیرند. سعدی در میان ادبای کلاسیک، شاعری است بی‌رقیب در فصاحت و بلاغت. جایگاه او بویژه در اجماع نظر مردم و ادبا منحصر به فرد است. شاید از این نظر، فردوسی تنها شاعر نزدیک به او باشد. پس وقتی سعدی افصح‌المتکلمین و استاد سخن خوانده می‌شود و معیار فصاحت و بلاغت زبان فارسی، بوستان و گلستان اوست، طبیعی است که هر تلاشی برای تغییر در زبان، ساخت، بلاغت و پیش از همهٔ آنها، زیبایی‌شناسی شعر پارسی، ناگزیر از مقابله با زیبایی‌شناسی کلاسیک و مهمترین نمایندهٔ آن یعنی شعر سعدی است.

در واقع سیر تحول شعر فارسی از سنت به مدرنیسم همان مسیری است که در جامعهٔ روشنفکری ایران، پیش از این آغاز شده بود. شعر نو هم برای پایه‌گذاری اصول و قواعد زیبایی‌شناختی جدید، ناگزیر از تخریب تمام یا بخشی از کاخ عظیم زیبایی‌شناسی هزارسالهٔ شعر فارسی است. زیبایی‌شناسی کلاسیکی که سعدی یکی از قله‌های بزرگ آن است. البته باید پذیرفت که هیچ نوسازی‌ای بدون تخریب ممکن نخواهد بود.

تحلیل خوانش نیما از شعر و اندیشهٔ سعدی

یکی از مهمترین تفاوتهای نیما با دیگرانی که پیش از او و یا همزمان با او برای تحول شعر فارسی کوشیدند، این نکته است که نیما تنها، شاعر نیست، بلکه نظریه‌پرداز هم هست. نیما در نوشته‌های پرشمار پراکنده‌ای که از او به جا مانده است، نظریه‌های خود را در باب چرایی و چگونگی تحول در شعر فارسی و همچنین اصول و قواعد کار خود به تفصیل، اما بسیار پراکنده بیان کرده است. این نوشته‌ها پس از مرگ نیما و به پایمردی سیروس طاهباز و شراگیم یوشیج بتدریج منتشر شد؛ متون باارزشی که می‌تواند راهگشای بسیاری از ابهامات در باب شعر و اندیشهٔ نیما باشد.

نیما در نقطهٔ عطف تاریخی تحول شعر فارسی، ایستاده و چنانکه پیش از این هم گفته شد برای پایه‌ریزی این تحول ناگزیر از بازخوانی انتقادی سنت شعر فارسی بود. نیما این نکته را در نامه‌ای از «حرفهای همسایه» چنین توضیح می‌دهد:

پرسیدی چه مزیتی متأخرین بر متقدمین دارا هستند؟ اگر منکر تکامل تدریجی باشی، هیچ مزیتی. اما هنر از یک نقطه حرکت کرده، این نقطه روز به روز بزرگ شده و هستی دیگر که بزرگتر است فراهم آورده... هنر به مراتب دقیقتر شده اما مرمت لازم است. هنر همچنین بمراتب مرمت شده اما با معایب خود همراه است؛ زیرا اگر هنر کنونی را عاری از عیب بدانی نسبت به آینده باز منکر تکامل شده‌ای و چون منکر تکامل شده‌ای باید نقصی هم در هنر قدیم نبینی (اسفندیاری، ۱۳۸۵: ص۱٤۲).

نیما بروشنی بیان می‌کند که هر حرکت رو به تکامل ناچار از بررسی انتقادی و عیب‌جویانهٔ سنتهای پیش از خود است؛ این همان رویکردی است که نیما در خوانش سنت شعر کلاسیک و بویژه شعر و اندیشهٔ سعدی که مورد بحث این نوشتار است در پیش می‌گیرد. شمّ انتقادی و فرهنگ‌شناسی نیما پی برده بود که خلاقیت از طریق مبارزهٔ منطقی بین این دو دسته از هنرمندان ایجاد می‌شود. تقسیم‌بندی هنرمندان به متأخران و متقدمان دقیقاً مطابق تقسیم‌بندی بلوم است. همنوایی نیما با بلوم جالب و شگفت‌انگیز است.

بدخوانیهای خلاقانهٔ نیما

عمدهٔ آرای نیما در باب سعدی را می‌توان در مجموعهٔ «حرفهای همسایه» یافت. «نیما یوشیج «حرفهای همسایه» را به صورت نامه‌هایی به یک شاعر جوان فرضی نوشته، و در واقع اندرزهای استادی است به شاگرد در بیان چند و چون شعر و رازها و نیازهای شاعری که در ادبیات اروپایی نظیرهای متعدد دارد از آن جمله «چند نامه به شاعر جوان» نوشتهٔ «راینر ماریا ریلکه»... شاعر آلمانی (۱۸۷۵ - ۱۹۲٦)... و دیگری «اندرزنامه‌ای به شاعر جوان» نوشتهٔ «جاناتان سوییفت»... شاعر و طنزنویس ایرلندی (۱٦٦۷ - ۱۷٤۵)» (کیانوش، ۱۳۸۹: ص۳۸ و ۳۹).

«حرفهای همسایه» مجموعه ۱۳۷ نامه است که در سالهای ۱۳۲۳ تا ۱۳۲۷ نوشته شده است. نیما به یکی از ویژگیهای اساسی شعر سعدی اشاره می‌کند و می‌نویسد:

همسایه می‌گوید «شعر نباید شنونده را در فهمیدن معنی آن، معطل کند»... یکی از شعرای فرانسه که درست در نظرم نیست (و شاید بوالو در آر پوئه تیک) می‌گوید «آسان، مشکل»؛ یعنی آسان فهمیده شود، ولی ساختن این آسان، مشکل باشد؛ یعنی

هر کس نتواند....اما این هنری است در پیش قدما. من نمی‌توانم این کار را هنر بدانم. سراسر اشعار بدوی در تاریخ ادبیات دنیا همین حال را دارد. آثار دوره‌های رئالیستی (شعرهای خالی از عمق و خیال و حس دقیق) سراسر آسان فهمیده می‌شوند. ... نمی‌توان منکر بود. امروز شعر آسان، شعر هومر، فردوسی و بوستان سعدی است (اسفندیاری، ۱۳۸۵: ص۱۱۲).

این ویژگی به تعبیر قدما «سهل و ممتنع» بودن است. منتقدی درباره این خوانش نیما از مقولهٔ سهل و ممتنع چنین می‌گوید:

اگر نیما در رسالهٔ بوالو شعر را هنری «آسان- مشکل» خوانده باشد، غرض سخنی بوده است که آسان به نظر آید و نه آن گونه که نیما دریافته فهم آن آسان باشد و این همان سخن «سهل و ممتنع» قدمای خود ماست که مثل اعلای آن سعدی است اما نیما مغالطه می‌کند (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۹: ص۷۵ و ۷۶).

اگر مقصود نیما بافت کلامی و رابطهٔ دال و مدلول باشد با توجه به اینکه بوستان سعدی و شاهنامه را مثال می‌زند و نیز تأکید می‌کند که «این هنری است در پیش قدما»، پس انتقاد وی ناظر به همان ویژگی آشنای سهل و ممتنع بودن است. وی با تفسیر به رأی سخن بوالو، شعر سعدی را در کنار شعر فردوسی و هومر، آسان‌فهم می‌خواند و آن را هنر قدما عنوان می‌کند و به این شکل سعی دارد یکی از نقاط قوت شعر سعدی را ضعف وی جلوه دهد؛ چراکه معتقد است: «امروز شعر و فرق ندارد؛ هنر، برای خواص است (در مرحله اعلای خود) این قسم هنر مشکل است» (اسفندیاری، ۱۳۸۵: ص۱۱۲).

نیما شاعر نخبه‌گرایی است و البته شعر در نظر او هنری نخبه‌گرایانه است. اینجا هم تفاوت او با شاعری همانند سعدی برجسته می‌شود. پیشنهاد نیما چیست؟ او چه چیز را جایگزین شعر آسان- مشکل قدما می‌کند؟

از من چیزی که باید بشنوید (مشکل آسان) یعنی مشکل فهمیده شود وآسان گفته شده باشد. شعر و موسیقی و نقاشی در دورهٔ ما به این مرحلهٔ باریک وعمیق رسیده است؛ پا به پای همه چیز همه چیز تکامل پیدا کرد... اساس شعر هندی در ادبیات ما نمونهٔ آن اشکال است؛ یعنی شعر مرحله‌ای از تکامل خود را پیمود.... (همان).

البته سخنان نیما در باب شعر «مشکل- آسان» هم می‌تواند ناظر بر بُعد معنایی باشد؛ چیزی که در قالب شعر سمبلیک به ظهور می‌رسد؛ شعر مشکلی که با خواندن و اندکی

«فعالیت دِماغی» به خوانش زیرساختهای زندگی اجتماعی مردم منتهی شود که مردم عادی آن را در نمی‌یابند، اما زندگیش می‌کنند. به هر حال نیما، سهل و ممتنع را چه در سطح کلام و چه در سطح اندیشه، نمی‌پسندد.

آنچه نیما توصیه می‌کند، شعری دشوارفهم و پیچیده است. نیک که بنگریم، خواهیم دانست که دیریابی مفاهیم از ارزشهای دورهٔ تجدد به شمار می‌رود به گونه‌ای که شاعر لزومی نمی‌بیند، برای تفهیم کردن شعر به خواننده، آن را به الفاظ و تصاویر مبتذل کاهش دهد، بلکه بر خواننده است که سواد و آگاهی پیش‌فرض را داشته باشد و با قدری اندیشه به درک و دریافت برسد.

> پیش از انس و عادت به طرز کار برای عموم مردم و برای کسانی تنبل که نمی‌خواهند به خود زحمت فعالیت دِماغی بدهند، فهم این اشعار مشکل است. اما فهم این نکته آسان است که تکامل ذوق و فکر انسانی را احمقانه است انکار کردن (اسفندیاری، ۱۳۸۵: ص۱۱۲).

به نظر می‌رسد نیما پس از تخطئهٔ ویژگی «سهل و ممتنع»، ساختن ترکیب و تلفیق جدید و در نهایت ابهام را در شعر مد نظر دارد که در امتداد یکدیگرند.

در میان شاعران کلاسیک، این سه ویژگی عمدتاً در شعر نظامی و حافظ قابل دستیابی است که شاعران مورد علاقهٔ نیما هستند. او در بوطیقای سبک هندی، این سه عنصر را به آسانی می‌یابد؛ در نتیجه «نیما ابهام شعر سبک هندی را به ابهام آثار سمبولیستی نزدیک دانسته و خیال‌انگیزی آن را ستوده است» (بهرام‌پور عمران، ۱۳۸۹: ص۲۷۲). او شعر سبک هندی را مثال می‌زند غافل از اینکه «تکامل در تاریخ ادبیات ما و تاریخ اجتماعی ما حالت پاندولی دارد؛ یعنی یک گام به جلو و چند گام به عقب و مثل اروپا سیاق خطی ندارد»[11] (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ص۱۵۸).

نیما در این مقایسه، شعر پیچیده و دشوارفهم را بر شعر روان و ساده فهم سعدی برتری می‌دهد. تنها حجّت او تکامل ذوق انسان به سمت پیچیدگی است. نیما نامهٔ خود را با این جمله به پایان می‌برد؛ جمله‌ای که نشان از ناگزیری نیما در روی آوردن به استدلالی شهودی دارد و شاید کلید فهم چرایی این نتیجه‌گیری باشد. «والسلام علی من اتبع الهدی. راه راست را ذوق شما به شما می‌فهماند. هیچ کاری برخلاف آن نکنید (و لو غلط) زیرا این غلط طبیعی است» (همان، ۱۱۳).

او همچنین در نامهٔ دیگری از مجموعهٔ «حرفهای همسایه» به بهانه مقایسهٔ حافظ و سعدی، نقدهایی بر شعر سعدی وارد می‌کند که در همین بخش مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت. اما پیش از ورود به این بخش، نکته‌ای شایستهٔ یادآوری است و آن اینکه نیما از میان شاعران کلاسیک، بیش از هر شاعر دیگری به نظامی ارادت دارد. نیما نظامی را به دلیل «تلفیقات و ترکیبهای تازه»ای که به کار برده، بارها ستایش کرده است و حتی نظامی را در شعر حماسی برتر از فردوسی می‌شمارد[۱۲]. البته نیما دلایل دیگری هم برای علاقه به شعر نظامی دارد. نویسندهٔ «در تمام طول شب» دلایل ستایشها و تأثیرپذیریهای نیما را از نظامی در چهار مورد دسته‌بندی کرده و توضیح داده است که عبارت است از: ۱. تلفیقات زبانی ۲. خیالات مهیب ملکوتی [به تعبیر نیما] ۳. توصیفهای زنده و شخصیت‌پردازی ٤. رویارویی نظامی با شاعران کهنسال عهد خویش (ر.ک. بهرام‌پور عمران، ۱۳۸۹: ص ۲۳۰ تا ۲۳٦). دلایلی که نیما برمی‌شمارد از اهداف اصلی وی در شعرسُرایی است. یکی از مهمترین هدفهای وی نزدیک کردن شعر به زندگی انسان است که ناگزیر از جنبه‌های دراماتیک است؛ نیز توصیفها و صحنه‌پردازیهای نظامی بسیار نزدیک به آنچه نیما از شعر می‌خواهد.

تنها شاعر کلاسیک دیگری که نیما او را با نظامی همتراز می‌داند، حافظ است و نیما بارها او را ستایش می‌کند. او زبان حافظ و نظامی را «زبان دنیا»، «زبان معنی»، «زبان دل»، «زبان غیب» می‌داند. نیما نیز برای اثبات اشکالاتی که بر سعدی می‌گیرد به مقایسهٔ او با حافظ می‌پردازد. البته قیاس حافظ و سعدی در آن دوره کاملاً رایج بود؛ به علاوه نیما، حافظ را از پیش برنده می‌داند. اما باز هم در اینجا به استدلالهایی نه چندان عقلانی تمسّک می‌جوید و خود نیز در آغاز نامه به این نکته اشاره می‌کند:

> از تفاوت بین حافظ و سعدی پرسیدی؟ اگر این مطلب بر شما پوشیده باشد، یقین بدانید، همیشه پوشیده خواهد بود؛ زیرا این مطلب را در قسمت عمده‌اش با حس شدید خود باید درک کنید و مربوط به هیچ گونه علم و روش تحقیقی نیست (اسفندیاری، ۱۳۸۵: ص ۲۳۱).

هرچند نیما در پایان نامه استدلالهای خود را کاملاً عقلانی عنوان و اشاره می‌کند: «صد بار منطق و عقل را در این قضاوت ببینید به جای ذوق و سلیقه و حس» (همان، ۲۳۳).

نیما برای اثبات ضعف سعدی، نه از الفاظ او می‌گذرد و نه از محتوای آثارش. جهان‌بینی سعدی را دست چندم و عاریه‌ای می‌پندارد. او می‌گوید:

... علاوه بر اشتباهات لغوی، شیخ اجل هیچ گونه تلفیق عبارت خاصی به کار نمی‌برد. این مطلب خیلی برای شناختن وزن اشخاص اهمیت دارد؛ مثل اینکه هیچ منظور و معنی تازه نداشته است. مطالب اخلاقی او بیانات سهروردی و غزلیات او، شوخیهای بارد و عادی است که همه در قالب تشبیه و فصاحت ریخته؛ اما حقیقتاً چه چیز است این فصاحت که جواب به معنی عالی نمی‌دهد؟... (همان، ۲۳۱ و ۲۳۲).

بحث دربارهٔ آنچه نیما بدون ذکر مثال، اشتباهات لغوی! خوانده بی‌فایده است. اما نکتهٔ دومی که نیما مطرح می‌کند، تلفیق عبارت است. همان گونه که گذشت، نیما به ترکیب‌سازی علاقه‌ای فراوان دارد و یکی از دلایل علاقهٔ او به نظامی و حافظ هم همین ترکیب‌سازیهاست. نیما در نامهٔ دیگری بدرستی اشاره می‌کند که: «فکر می‌زاید، اما کلمه زاییده نمی‌شود مگر با فکر. شعرایی که فکری ندارند، تلفیقات تازه هم ندارند. اما آنهایی که نظامی و حافظاند برعکس»[۱۳] (همان، ١٦٤). البته او خود چندین بار به این نکته اشاره می‌کند که کلمات هر شعر باید متناسب با بافت ساختاری، روایی و بیانی همان شعر انتخاب شود.

از کلمات بازاری نوشته بودید... ژانرها را نمی‌شود با این هوس، خراب کرد و ساختمانهای کلاسیک باید به همان زیبایی خود باشند. ساختمانهای کلاسیک، ابداً تاب این دستکاری را ندارند و در واقع مثل شیشهٔ نازک، می‌شکنند. پس ما باید در طرز کار خود که با فرم و بیان و شیوه‌ای خاص شروع می‌شود برای هر چیز نکاتی در نظر بگیریم. هنر این است که چگونه زیبا و خوشایند به کار ببریم، نه اینکه تنها به کار ببریم (همان، ١٦٣).

می‌توان گفت به کار بردن ترکیب و تلفیق تازه در بستر بافت کلام و سبک گویندگی شاعر شکل می‌گیرد.

در ادامه چنین آمده است:

شعرای بزرگ کلمات خاصی دارند که شخصیت آنها را می‌شناساند؛ زیرا که معنای خاصی داشته، و مجبور بوده‌اند، کلمه برای منظور خود پیدا کنند. در صورتی که برای مطالب عادی کلمات چه زیاد و در دسترس همه هست و همه می‌گویند. شما

حافظ را می‌توانید با یک دسته الفاظ خاص خود او در هر کجا بشناسید اما شیخ اجل[14]... این است مقام این دو بزرگوار در فصاحت کلام و در خصوص معنی![15] (همان، ۲۳۲).

نیما، آگاهانه یا ناآگاهانه به بدخوانی شعر سعدی دست زده است. البته باید گفت که قطعاً این نوع خوانش، بدخوانیهای خلاقانه‌ای است؛ چرا که از سویی بار تأثیر و اضطراب حاصل از آن را با شکستن شمایل خداوندوار سعدی از دوش نیما بر می‌دارند و از سوی دیگر، نظریه‌های خلاقانهٔ نیما را برای تحول در شعر پارسی به شکلی عملی به نمایش می‌گذارد.

در ادامهٔ همین نامه، یعنی نامهٔ شمارهٔ ۱۰٤ مجموعهٔ «حرفهای همسایه»، نیما نقد اساسی دیگری درباره اصلیترین محتوای شعر سعدی وارد می‌کند. او در اینجا بر آن است که عشق از این دست که در غزل سعدی است، دون شأن شاعر است و این عشق عادی و مغازله‌ای باید به مرور به عشقی عالی مبدل شود.

در نزد شیخ هیچ گونه حسی تطور و تبدیل نیافته و عشق برای او یک عشق عادی است و برای همهٔ ولگردها و عیاشها و جوانها هست... در شعرای بزرگ، عشق و عاشقی تبدیل و تطور یافته. احساسات آنها تخمیر شده. خمیره‌ای است که وقتی خام بوده است (چنانکه در جناب شیخ اجل) (اسفندیاری، ۱۳۸۵: ص۲۳۲).

نیما در نامه‌های خود، بارها به این تقسیم‌بندی اشاره کرده است. او احساسات عاشقانه را در شعر به دو دسته تقسیم می‌کند: عشق ساده و عوامانه یا به تعبیر وی عشق عادی که هر بار هم نمونهٔ آن را شعر سعدی مثال می‌زند و دستهٔ دوم عشق شاعرانه که احساسی تطور یافته است. نیما در نامه‌ای دیگر، این نکته را چنین شرح می‌دهد:

در بین شعرای ما حافظ و «ملا» عشق شاعرانه دارند؛ همان عشق و نظر خاصی که همپای آن است و شاعر را به عرفان می‌رساند. همچنین «نظامی» ... در سعدی این خاصیت بسیار کم است و خیلی به ندرت می‌توانید در این راه با او برخورد کنید. عشق او برای شما گفته‌ام عشق عادی است. عشقی که همه دارند و به کار مغازله با جنس ماده می‌خورد در حالی که در شاعر به عشقی که تحول پیدا کرده است می‌رسیم؛ به عشقی که شهوات را به احساسات بدل کرده است و می‌تواند به سنگ هم جان بدهد (همان، ۱۸۸ و ۱۸۹).

نیما همواره از ذهنیت‌گرایی ادبیات فارسی گلایه کرده است و سعی در عینی کـردن نگاه شاعر به جهان پیرامون دارد. «شعر قدیم ما سوبژکتیو است؛ یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونهٔ فعل و انفعال است که در باطن گوینـده صورت گرفته نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد کـه در خـارج وجـود دارد» (همان، ۱٤٥). اما نیمای مروّج عینی‌گرایی در برخورد با عاشقانه‌های سعدی، آنهـا را عـام و ساده و غریزی می‌یابد و ناخودآگاه به سمت ذهنیت‌گرایـی پـیش مـی‌رود. او حـافظ، مولانا و نظامی را در عاشقانه‌ها بر سعدی برتری می‌دهد؛ چرا کـه احساسـات عاشـقانه نزد آنها تحول و تطور یافته است. اما آیا این تحول، حرکت از ابژه به سوژه نیست و آیا این نیما نیست که در افسانه به حافظ چنین می‌تازد:

حافظا! این چه کید و دروغی است — کز زبان می و جام و ساقی است
نـالی از تـا ابـد، بـاورم نیسـت — که بر آن عشق‌بازی که باقی است
من بر آن عاشقم که رونده است

(یوشیج، ۱۳۸۰: ص٥٥)

به نظر می‌رسد نیما یا متوجه این نکته نبوده است و یا اینکه دانسته و در ادامهٔ مسـیر بدخوانیهای خود از سعدی، سعی در شکستن هیمنهٔ شکوهمند سعدی در قامت شاعری کلاسیک را دارد. با مروری اجمالی دیده شد که نیما ابتـدا ارزش سـهل و ممتنـع بـودن شعر سعدی را زیر سؤال برد و به این شیوه مهمترین هنر فرمـی شـعر سـعدی را مـورد تردید قرار داد. او در ادامه به یکی از مهمترین ارزشهای جهان‌بینی سعدی، یعنـی عشـق با دیدهٔ انکار و تردید می‌نگرد و سعی در ضدارزش جلوه دادن آن دارد. نیما می‌نویسـد: «نشانی و جای معین احساسات او مربوط به محوطهٔ کثیف شهرهاست. مربوط به داخل حرمهای بزرگان و ترکان. او عصارهٔ فکر خود را از همین مکانهای تیـره مـی‌گیـرد و در همان جا بذر خود را می‌افشاند» (اسفندیاری، ۱۳۸٥: ص۲۳۳).

نیما در همین نامه درباره عَرَضی بودن بحث تصـوف در سـعدی و نیـز بـی‌کیفیتـی عشق او چنین ادامه می‌دهد که:

> برای شیخ اجل، معشوق و معشوقه صورت و فکر معین و متداولی دارد، این اسـت که به هیچ گونه ابهام در اشعار او بر نمی‌خورید.... او در زندگی به درد بـی‌درمـانی نمی‌رسد و در عشق او معشوقه‌ای ناپیدا و در عین حال پیدایی یافت نمی‌شـود. در این صورت مسئلهٔ صفا و تصوف هم برای او حرفی است. البته این مقامی است که

آن را بر مقام خود افزوده. تصوف خشک او با خون او و با حس او و با آتش او سروکاری ندارد. چون هر یک از این سه برای او اعتباری ندارند و (آنچه نپاید، دوستی را نشاید) می‌گوید (همان، ۲۳۲ و ۲۳۳).

در این بند از نامه، نیما به دو نکته اشاره می‌کند. یکی خالی از ابهام بودن شعر سعدی و دیگری تصوف در شعر او. در مورد ابهام در شعر، باید گفت نیما به شعر پیچیده علاقه‌مند است و این علاقه را بارها در نوشته‌هایش نشان داده و یکی از دلایل علاقهٔ فراوان او به حافظ و شاید اصلیترین دلیلش هم، ذهن و زبان ایهامی و ابهام‌آمیز حافظ است. پیش از این هم دربارهٔ علاقهٔ نیما به سبک هندی و اعتقاد او مبنی بر اینکه شعر سبک هندی، دورهٔ تکامل شعر فارسی است، نکاتی را متذکر شدیم. اما در مقابل این علاقهٔ شدید به ابهام، سعدی قرار می‌گیرد که:

فصاحت و صراحتی دارد که عشق و معشوق در غزل او طبیعیتر و زمینیتر جلوه می‌کند و کمتر مجالی به تأویلات عارفانه می‌دهد. اما مشکل نیما در این است که بوطیقای او بر محور ابهام در شعر است. این اعتقاد شاید بیشتر ناشی از مطالعهٔ آثار شاعران سمبولیست فرانسوی باشد، اما باری واقعیت این است که سعدی با ابهام سروکاری ندارد. او باصراحت شعر می‌آفریند و خلق زیبایی می‌کند و این نکته موجب سوءتفاهم در نیما می‌شود که عشق و احساسات را در حافظ عالی و در سعدی عادی و عامیانه بیابد (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۸: ص ۱۵۸ و ۱۵۹).

نکتهٔ آخر، تصوف در شعر سعدی است. نیما اینجا هم مانند بحث از عشق، عرفان سعدی را خشک و بی‌روح می‌داند که با حس و خون و آتش وجود او سروکار ندارد.

در مقابل آن «مرتبهٔ عالی بشری که در اشعار حافظ و ملا و خواجو و عراقی و بعضی دیگران می‌بینید و باید شما را به یک مصراع از آن عارف بزرگ یادآوری کنم که می‌گوید: عشق پاکان را قیاس از خود مگیر. پیر ما «صفی » می‌گوید: من به ملک دل شهنشه بوده‌ام تا بوده‌ام. در «خانقاه» این را بر مزار او نوشته‌اند. عشق و دلی که شعرای بزرگ‌مرتبه دارند، آن است که به زور فصاحت و بلاغت نمی‌توان آن را به خود چسبانید» (اسفندیاری، ۱۳۸۵: ص ۲٤۰).

به نظر می‌رسد نیما تصوف را در شعر سعدی، قراردادی ادبی می‌داند. نه حقیقتی عرفانی، برخاسته از سیر و سلوکی معنوی.

بدخوانی خلاق نیما از سنت شعر پارسی، تنها به ابعاد نظری محدود نیست. نیما در شعر خود هم رد پاهایی از چنین رویکردی به جا گذاشته است.

> هر چیز با نظم و قاعده پیوستگی دارد. اگر این نباشد کاری که می‌کنید و هر قدر انقلاب در آن نشان می‌دهید، تکامل نیست، تنزل است. همین دو اصل مسلم است که انقلاب و اغتشاش را با هم تفکیک می‌کند (همان، ۱۳۱).

نیما به فراست دریافته بود که ذهن مخاطبان و سخن‌سنجان شعر فارسی، چنان به ساختارهای کلاسیک معتاد است که هر تغییری در این ساختها باید بتدریج و بسیار سنجیده صورت گیرد؛ چرا که انقلاب عظیمی که در ذهن نیما طرح‌ریزی شده بود، نمی‌توانست یکشبه به سرانجام رسد. بنابراین نیما کار شاعری را با قالبهای کلاسیک آغاز می‌کند. همان قالبهایی که قصد تخریب آنها را دارد؛

> چرا که «او نمی‌خواست مخالفان را در همان قدم اول یکسره از خود روگردان کند. چنان است که گویی استنباط کرده بود هموطنان وی به شکل و قالب شعر و الفاظی که در آن به کار می‌رود، بیشتر دلبستگی دارند تا به مضمون آنها. کار شاعر جوان در نخستین قدم هنوز «شکستن و فروریختن» نبود. او از اصول جاریهٔ شعر فارسی منحرف نشد و شعرهای اولیهٔ خود را در همان قالبهای معمول و معهود ریخت» (آرین‌پور، ۱۳۵۱، ج۲: ٤٧٠).

لوتمان در تحلیل آثار ادبی‌ای که بر پایهٔ زیبایی‌شناسی تقابل و تضاد بنا شده است، می‌نویسد: «اگر یک متن خاطرهٔ طرح و ساختار سنتی مقدم بر خود را تداوم نبخشد، نوآوری و ابداعش هیچ گاه درک نخواهد شد» (به نقل از کریمی حکاک، ١٣٨٤: ص٣٥).

نتیجه‌گیری

به طور کلی، «اضطراب تأثیر» محرک خلاقیت هنری هنرمند است. شاعر برای رهای از این اضطراب به نوعی خوانش جدید از آثار شاعر متقدم دست می‌زند که به کم شدن تأثیر حضور شاعر متقدم می‌انجامد. باید یادآور شد که بدخوانش شعر سعدی از جانب نیما لزوماً آگاهانه و به یکباره صورت نگرفت، بلکه جریانی در آغاز دورهٔ تجدد در ایران شکل گرفت که در آن سعدی آماج نقدها و ستیزهای برخی شاعران و نویسندگان و منتقدان قرار گرفت. در نتیجه نیما نیز از این جریان سود جست و آزادانه شکل و محتوای شعر سعدی را که تا آن زمان معیار زیبایی و فصاحت بود، مورد تردید و نقد

قرار داد و به واسطهٔ آن تخریب، بنای جدید خود را که شعر نو بـود، بنیـان نهـاد. بایـد تأکید کرد که آنچه در تحلیل نیما از شـعر سـعدی، ضـعف پنداشـته شـد در قیـاس بـا گفتمان دنیای جدید صورت گرفت و این گونه نبود که اسـلوب شـعر کلاسـیک بـرای تمام ادوار تخطئه گردد.

در مسیری که نیما برای جایگزین کردن شعر جدید، طی کرد، پس از انحرافی که در خوانش شعر جدید صورت داد به مرور عملاً از روش سُرایش شعر قدیم منحرف شـد. در تعبیر بلوم: «تغییر جهت از یک مسیر مشخص و قطعی بـه تمـایلات شخصـی فـرد» صورت گرفت (Bloom, 1997: p.42). نیما برای اِعمـال تمـایلات شخصـی کـه البتـه برخاسته از نیـاز روز جامعـه بـود، شـعر سـعدی را بـا پـیش‌فـرض تخریـب و قـدری بهانه‌جویانه ارزیابی کرد؛ برای نمونه، آن گاه که از «اشتباهات لغوی شـیخ اجـل» بـدون ذکر مثال یاد می‌کند و آن را چنان بدیهی می‌شمارد کـه بـه بیـان نمونـهٔ اشـتباه، نیـازی نمی‌بیند و نیز اصـرار وی بـر اینکـه کیفیـت عشـق سـعدی در سـطح «محوطـهٔ کثیـف شهرهاست» و حتی تأکید وی بر لزوم تطور یافتن احساسات در شعر سـعدی و... بـیش از اینکه وسیله‌ای برای آوردن اهداف متضاد با آنها باشد، وظیفهٔ کمرنگ نمـودن اقتـدار سعدی را بر عهده دارد.

مبهم بودن به شکل هنری و نیز وجود «ترکیب و تلفیقات تازه» بـه فراخـور اندیشـهٔ جدیدتر و آوردن شعر «سخت-آسان» به جای «سهل و ممتنع» از مهمتـرین مؤلفـه‌هـای شعر نیمایی است که نیما نبودن آنها را در شعر سعدی به نقد کشیده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

1. Misprision
2. Clinamen

۳. از آنجا که این کتاب به فارسی ترجمه نشده است برای اینکه خوانندهٔ محترم، از اشتباهات نویسـندهٔ این مقاله در زمینه ترجمه -که کاری تخصصی است- در امان باشد، متن کتـاب بـه زبـان اصـلی در اینجا آورده می‌شود.

> Heidegger, whom I cheerfully abhor, neverthelesssets me an example when he says that it is necessary tothink one thought and one thought only, and to think itthrough to the end.

4. David fite

۵. Earl Wasserman «واسرمن ردپای خود را در مطالعات دورهٔ رمانتیک بر جای گذاشته است. او از جمله منتقدان بلوم است که معتقد است بلوم در عین حال که اشعار شِلی (Shelly) را بدخوانی کرده و با اعمال فرضیات قیاسی بی‌ربط، اشعار را تغییر داده اما با بدخوانی خلاقانهٔ آنها از سوی دیگر اشعار شِلی را برای ذهن قرن ۲۱ آماده ساخته است» (Fite, 1985: p.4).

واسرمن در نقدی بر کتاب critique of shelly's mythmaking چنین اظهاراتی کرده است.

6.The Anxiety of Influence; A Theory of Poetry

7. Misprision

8.SWERVE

۹. Clinamen «[این اصطلاح] مفهوم اصلی فعال در نظریهٔ تأثیر ادبی است؛ چراکه عاملی که هر شاعر را از پدر فعلی او جدا می‌کند، نمونه‌ای از بازنگری خلاقانه است» (Bloom, 1997: p.42).

۱۰. محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب رستاخیز کلمات، گفتار جداگانه‌ای دربارهٔ این بیماری فرمالیستی آورده است تحت عنوان «جنون در جدول صنایع». ضمن نام بردن از دیوان شاعری به نام «مشتری»، موسوم به «ترانهٔ خیال» که مشحون است از نمونه‌های شگفت‌انگیز تکلف‌گرایی؛ به توضیحاتی جالب توجه با مثالهایی جالبتر پرداخته‌اند.

۱۱. اگر به باور نیما (در ایران) هنر به گونه‌ای رو به تکامل است که مثلاً سبک هندی که از پس سبک عراقی آمده از آن و همهٔ سبکهای سرایش شعر پیش از آن متکاملتر است؛ پس ظهور سبک بازگشت و مکتب وقوع را چگونه می‌توان توجیه کرد؟ گفتار او دربارهٔ شعر پیچیده و دیریاب (البته در سطح زبان)، یادآور اشعار خاقانی و انوری است. این شعر برای کدام مخاطب نوشته می‌شود؟

۱۲. محمد دهقانی در این باره می‌نویسد: «قضاوت نیما نشان می‌دهد که او درک درستی از شعر حماسی ندارد. گمان می‌کند که چون نظامی معانی دقیق در نظر داشته و علاوه بر آن «تلفیقات و ترکیبهای تازه» به کار برده در شعر حماسی نیز از فردوسی برتر است. عجیبتر اینکه او نثر کهن را به دلیل سادگی آن می‌ستاید و می‌خواهد شعر را هم از این لحاظ به نثر نزدیک گرداند، اما سادگی کلمات فردوسی را نقصی برای او می‌شمارد!» (دهقانی، ۱۳۸۰: ص۲۸۵).

۱۳. نیما از این مقدمهٔ درست نتیجه‌ای نادرست می‌گیرد و آن اینکه اگر سعدی به ترکیب‌سازی و تلفیق عبارت نمی‌پردازد، نشانهٔ ضعف فکری اوست یا اینکه فصاحت سعدی در حدی نیست که معانی عالی را در کلام خود بگنجاند. اینکه گاهی بعضی از شاعران برای انتقال معنای مورد نظر خود، ناگزیر از ترکیب‌سازی می‌شوند، نکته‌ای بجاست. اما قطعاً نیما می‌داند که کلماتی که برای یک شعر انتخاب می‌شود، پیش و بیش از هر چیز، تابع فرم خاص بیانی آن شعر و بافت زبانی است که شعر در آن خلق می‌شود. ضیاء موحد می‌نویسد: «کلمه‌ها به خودی خود شاعرانه و غیرشاعرانه نیستند. هر کلمه‌ای را می‌توان در شعر به کار برد به شرط اینکه آن را در متن مناسب با آن قرار داد... منظور من از متن، ساختار کلی کلام به اعتبار محتوا، بافت نحوی، لحن و عناصر آوایی است» (موحد، ۱۳۷۸: ص۱۱٤).

۱٤. تأکید نیما در کاربرد «شیخ اجل» آنجا که به اشتباهات لغوی! سعدی اشاره می‌کند و نیز آنجا که نداشتن تفکر جدید ترکیب‌ساز او را یادآور می‌شود، لحنی تمسخرآمیز دارد و نیز کاربرد ° رحمه الله علیه ° از پس نام وی، که به تبع آخوندزاده صورت می‌گیرد، اشاره‌ای است به تفکر دوستداران سعدی که نام وی را همیشه زنده می‌دانند و شیخ اجلش می‌خوانند.

۱۵. به نظر می‌رسد آنچه نیما به عنوان ضعف سعدی مطرح می‌کند، تفاوت رویکردهای بلاغی در شعر حافظ و سعدی است. سعدی شاعری است که به تصویر گرایش دارد و ابزار تصویرگری او عموماً تشبیه است و همچنین صنایع معنوی و البته ساختارهای نحوی معناساز و حتی تصویرساز. عمدهٔ سعی سعدی، پنهان کردن عناصر بلاغی از سطح کلام و طبیعی و روان جلوه دادن زبان شعر است در حالی که شعر حافظ گرایش فراوان به استعاره مجاز و کنایه دارد؛ گرایشی که حاصل میل حافظ به تراکم معانی و تصویرهای متعدد در یک شعر و یا حتی یک بیت است. همچنین حافظ درست عکس سعدی به صنایع لفظی تمایل فراوان دارد و همین باعث می‌شود، بلاغت شعر حافظ، برونگراتر باشد، نسبت به ساخت بلاغی بشدت درونگرای غزل سعدی.

منابع

آرین‌پور، یحیی؛ ***از صبا تا نیما: تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی***؛ ج دوم (آزادی-تجدد)، چ چهارم، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۵۱.

اخوان ثالث، مهدی؛ ***بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج***؛ چ دوم (با تجدید نظر)، تهران: بزرگمهر، ۱۳٦۹.

اسفندیاری (یوشیج)، نیما؛ ***ارزش احساسات و پنج مقالهٔ دیگر***؛ چ سوم، تهران: گوتنبرگ، ۲۵۳۵.

ـــــــــ ؛ ***درباره هنر و شعر و شاعری***؛ به کوشش سیروس طاهباز؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۵.

ـــــــــ ؛ ***مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*** (فارسی و طبری)؛ گردآوری نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز؛ چ پنجم، تهران: نگاه، ۱۳۸۰.

ـــــــــ ؛ ***یادداشتهای روزانهٔ نیما یوشیج***؛ به کوشش شراگیم یوشیج؛ تهران: مروارید، ۱۳۸۷.

بهرام‌پور عمران، احمدرضا؛ ***در تمام طول شب: بررسی آرای نیما یوشیج***؛ تهران: مروارید، ۱۳۸۹.

پارسی‌نژاد، ایرج؛ ***نیما یوشیج و نقد ادبی***؛ تهران: سخن، ۱۳۸۸.

حقوقی، محمد؛ ***شعر نو از آغاز تا امروز*** (۱۳۰۱ تا ۱۳۵۰)؛ ج اول، تهران: فرانکلین (سهامی کتابهای جیبی)، ۱۳۵۱.

حمیدیان، سعید؛ ***داستان دگردیسی: روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج***؛ چ دوم، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۳.
دهقانی، محمد؛ ***پیشگامان نقد ادبی در ایران***؛ تهران: سخن، ۱۳۸۰.
سعید، ادوارد؛ «شاعر در مقام «ادیپ»»؛ ترجمه مهدی امیرخانلو؛ *روزنامه شرق*، س نهم، ش ۱۵۲٤ (۲۰ اردیبهشت ۱۳۹۱).
شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***رستاخیز کلمات: درسگفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس***؛ تهران: سخن، ۱۳۹۱.
صفا، ذبیح‌الله؛ ***تاریخ ادبیات در ایران***؛ ج سوم، بخش اول، چ دوازدهم، تهران: فردوس، ۱۳۷۸.
کریمی حکاک، احمد؛ ***طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی***؛ ترجمه مسعود جعفری؛ تهران: مروارید، ۱۳۸٤.
کیانوش، محمود؛ ***نیما یوشیج و شعر کلاسیک فارسی: رمزها رازهای نیما یوشیج***؛ تهران: قطره، ۱۳۸۹.
مکاریک، ایرنا ریما؛ ***دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر***؛ ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی؛ چ چهارم، تهران: آگه، ۱۳۹۰.
موحد، ضیاء؛ ***سعدی***؛ چ سوم، تهران: طرح نو، ۱۳۷۸.
هخامنشی، کیخسرو؛ ***حکمت سعدی***؛ چ دوم، تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۵.
Bloom, Hrold; ***The Anxiety Of Influence؛a theory of poetry***; second edition, New York: Oxford University Press, 1997.
Fite, David & Harold Bloom; ***The Retoric Of Romantic Vision***; The University Of Massachusetts press, 1985.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی