تقابل عنصر فردیت در شعر سنتی و معاصر

دکتر علی‌رضا نبی‌لو
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم
منیر سلطان‌پور
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده:
شعر به‌عنوان یکی از انواع ادبیات خلاقه همچون دیگر اشکال آفرینش‌های هنری در بستر زمان و مکان بروز یافته و متحول شده است. آنچه ما را در زمان‌های گوناگون به درک نسبتاً مشترک از شعر می‌رساند، شعریّت یا همان جوهرهٔ شعری است. اما در تاریخ ادبیات، چون نگاه انسان‌ها در گذر زمان نسبت به خود و طبیعت و کل هستی همواره دگرگون شده است، سبک‌ها و دوره‌های شعری با هم تفاوت آشکاری دارند.
در این مقاله سعی شده تفاوت نگاه شاعر به هستی در دو بینش کل‌گرا (خدامحور) و جزءگرا (انسان‌محور) مورد بررسی قرار گیرد و به‌طور مشخص بازتاب این دو نگرش در شعر فارسی، تحلیل و جایگاه فردیت و برجستگی آن در شعر معاصر مشخص گردد. بدین منظور پس از مقدمه و بیان زمینه‌های پیدایش دیدگاه نو (مدرن) در شعر فارسی، به نقش نیما در تبیین اندیشهٔ شعر نو و عناصر تأثیرگذار در این نوعِ ادبی و مقایسهٔ نمونه‌های شعری از دو رویکرد شعری سنتی و معاصر پرداخته‌ایم و سرانجام به این نتیجه رسیده‌ایم که شعر فارسی پس از نیما از نظر نوعِ نگاه و فرم، تفاوتی آشکار با شعر هزارسالهٔ فارسی دارد.
واژه‌های کلیدی: فردیت، سنت، مدرنیسم، نیما، هستی شناسی

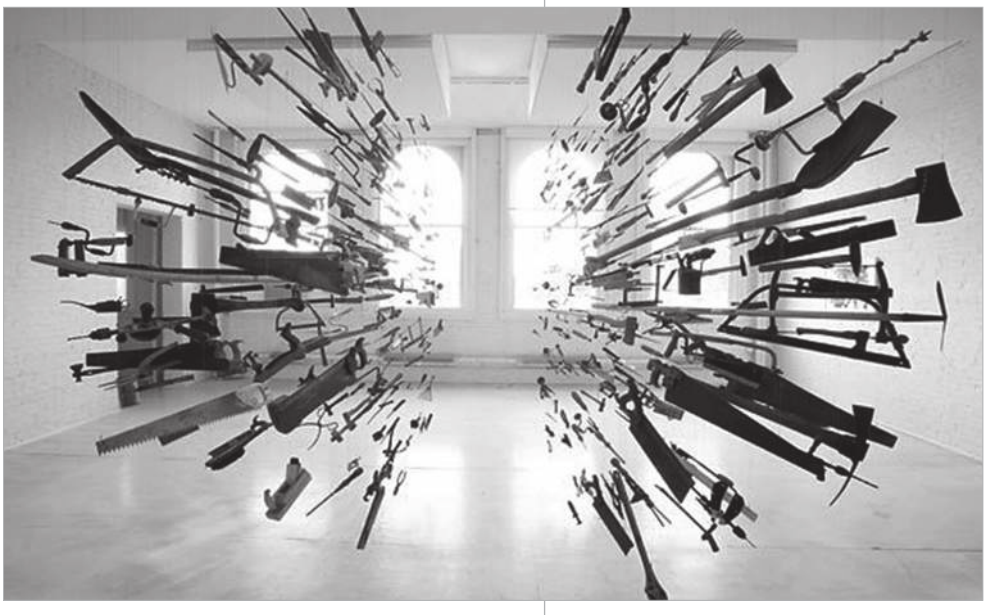
مقدمه
دورهٔ نوزایی (رنسانس) و تحولات بزرگی که به‌دنبال آن در اروپا رخ داد، با دگرگونی‌هایی در نوع زندگی، نوع نگاه به هستی و تغییرات علمی و ادبی همراه بود. این تغییرات چنان گسستی با زندگی پیشین پدید آورد که گویی تاریخ جدیدی آغاز شده است. با گذر از این تغییرات جامعه به سمتی پیش رفت که از آن به ظهور اندیشهٔ تجدد یا مدرنیته و چیرگی مدرنیسم یاد می‌شود. در یک نگاه کلی به آرای اندیشمندان مدرن، ویژگی‌های مدرنیته در موارد زیر خلاصه می‌شود[۳]:
-عقلانی شدن جامعه و خردباوری
-گسست از سنت و گریز از تسلط اسطوره
-ایجاد تغییر در نظم جهان و سیطرهٔ روزافزون انسان بر طبیعت
-تأکید بر جایگاه فرد به‌عنوان یک واحد مستقل و تأثیرگذار در سرنوشت خود و جامعه
تحولاتی که در فلسفه و علم رخ داد، تمام عرصه‌های هنری از جمله شعر و داستان را نیز تحت تأثیر قرار داد و از آن پس نویسندگان و شعرا، انسان را محور

۱. موارد اشاره شده حاصل جمع‌بندی از کتاب‌های زیر است:
گذر از مدرنیته، شاهرخ حقیقی، نشر آگه/ مدرنیسم و اندیشهٔ انتقادی، بابک احمدی، نشر مرکز/ فرهنگ واژه‌ها (درآمدی بر مکاتب و اندیشه‌های معاصر، عبدالرسول بیات، نشر مؤسسهٔ اندیشهٔ فرهنگ دینی)

مواجههٔ همراه با حیرت ایرانیان با اروپا، باعث شد که آنان صرفاً به پیشرفت ظاهری بیندیشند. در آن زمان کسی به زمینه‌ها و پیامدهای فکری آن تمدن چندان نمی‌اندیشید و از همین زمان است که جدال کهنه و نو به‌عنوان مهمترین مباحث مشروطه مورد توجه قرار می‌گیرد و مشروطه‌خواهان به رویکرد نقادانهٔ خود ادامه می‌دهند.

پیشینهٔ تحقیق

نخستین کسی که به‌طور مشخص موضوع نگاه فردی در شعر را پیش می‌کشد، نیما یوشیج، پدر شعر معاصر فارسی است. نیما در کتاب **حرف‌های همسایه** می‌نویسد: «سعی کنید همان‌طور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح از شما بدهد» (۲۹). در واقع نیما داشتن رابطهٔ خاص با جهان را برای شناختن آن و بازتاب شعری آن را یك ضرورت می‌داند. بعد از نیما این دیدگاه دو نمود عینی پیدا می‌کند؛ نخست در شعر پیروان نیما و دیگر در نقد و بررسی شعر معاصر توسط منتقدان شعر. از جمله آثاری که در نقد و بررسی شعر با دیدگاه فردمحور، سعی در باز نمودن این نحوهٔ نگرش داشته‌اند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: مقالهٔ فردیت در شعر نیما (نسیم خاکسار)، چشم مرکب (محمد مختاری)، شعر و شناخت (ضیاء موحد)، داستان دگردیسی شعر نو (سعید حمیدیان) و ادوار شعر فارسی (محمدرضا شفیعی‌کدکنی). اما آنچه در این منابع بررسی شده، اشاره‌هایی گذرا در ضمن موضوعات دیگر است و همین امر ضرورت پرداختن صِرف به مقولهٔ فردیت و ویژگی‌های آن را ایجاب می‌کند. در این مقاله کوشش می‌شود، بررسی و تکامل فردیت در شعر امروز و مقایسهٔ آن با شعر گذشته به‌عنوان یك ضرورت در راستای تکامل نقد ادبی و در زمینه‌ای گسترده‌تر مورد توجه قرار گیرد.



زمینه‌های ظهور فردیت در شعر فارسی

با نگاهی به تحولات فکری و اجتماعی که پس از مشروطه در ایران نمود عینی پیدا کرد، چنین برمی‌آید که در ابتدا پوسته‌ای از مدرنیته به ایران وارد شد و واژه‌ها بدون روح حقیقی خود به استخدام درآمدند. بابک احمدی (۳: ص۱۸) معتقد است مدرنیته وقتی که وارد جامعهٔ ایرانی شد، به هیأت سایه‌ای کلی بود که هیچ‌یک از ویژگی‌های آن در جامعه امکان بروز و ظهور نداشت و پیشگامان آن در تلاش بودند آن را در زمانی بسیار کوتاه در جامعهٔ ایرانی تحقق بخشند. در حالی که جامعهٔ ادبی ایران هنوز در احاطهٔ باورهای پیشین و اندیشه‌های شاعرانه سیر می‌کرد و با عقل ابزاری که سازندهٔ این جهانیِ انسان و تغییر او به دست خودش بود سر آشتی نداشت.

درنخستین گام‌هایی که به‌سمت تمدن جدید برداشته شد، اثری از رویارویی با تأملات فکری غرب وجود ندارد و صرفاً به دستاوردهای آن بسنده شده است:

ای لنین ای فرشتهٔ رحمت
کن قدم‌رنجه زود بی‌زحمت
تخم چشم من آشیانهٔ توست
هین بفرما که خانه خانهٔ توست
(۲۳: ص۳۰۰)

دستاوردهای عینی تمدن اروپایی نظیر روزنامه، مجلس، قانون اساسی و علوم و فنون جدید وارد ایران شد، اما هنوز مواجههٔ فکری در آن دیده نمی‌شود. مواجههٔ همراه با حیرت ایرانیان با اروپا، باعث شد که آنان صرفاً به پیشرفت ظاهری بیندیشند. در آن زمان کسی به زمینه‌ها و پیامدهای فکری آن تمدن چندان نمی‌اندیشید و از همین زمان است که جدال کهنه و نو به‌عنوان مهمترین مباحث مشروطه مورد توجه قرار می‌گیرد و مشروطه‌خواهان به رویکرد نقادانهٔ خود ادامه می‌دهند. «آشوری، برخورد روشنفکران ایرانی عصر مشروطه با تمامیت یا بخشی از فرهنگ غربی را، در تاریکی دست بر فیل سودن، می‌داند که هیچ کس نتوانسته تمامیت آن را ببیند» (۱: ص۱۱۵).

فضای روشنفکرانه‌ای که همزمان با انقلاب مشروطه و پس از آن در ایران پدید آمد و کمابیش تا شهریور ۱۳۲۰، یعنی تا پایان دوران رضاشاه ادامه

پیدا کرد، باعث تأثیرپذیری روشنفکران ایرانی از تجدّد و تحولات جامعهٔ اروپا شد. آشنایی با داستان کوتاه و رمان و نیز نوع زبان و بیان در شعر اروپا، کم‌کم ضرورت ایجاد دگرگونی در آفرینش ادبی را گریزناپذیر می‌ساخت. اگرچه ردّ پای رهایی از محدودیت‌های شکلی و محتوایی در ادبیات فارسی بی‌سابقه نیست و حتی مولانا با بیان اینکه «**قافیه اندیشم و دلدار من / گویدم مندیش جز دیدار من**» (۲۸: ص ۱۰۶) به دست و پاگیر بودن برخی از این محدودیت‌ها و نارسایی آنها اشاره می‌کند، هیچ‌کدام از این موضع‌گیری‌ها به ایجاد نگاهی تازه در فرمی نو نمی‌انجامد. کار نیما که در ظاهر شکستن قالب کهن پرهیمنهٔ شعر کلاسیك است، در واقع ادامهٔ تلاش شعرای مشروطه برای بیان واقعیت‌های اجتماعی است و آنچه که او در پی آن است نه تنها شکستن قالب که ایجاد نگاهی نو و فضایی تازه است.

همچنین یادآوری این نکته ضروری است که اولاً مواردی که در مورد ادبیات سنتی فارسی گفته می‌شود، جزءِ ویژگی‌های این دورهٔ ادبی است، نه کاستی‌های آن. ثانیاً مواردی که در ادامه به آن خواهیم پرداخت تعمیم کلی ندارد و از یك طرف می‌توان آثاری در ادبیات کهن یافت که با برخی از ویژگی‌هایی که برای شعر مدرن ایران برمی‌شمریم سازگاری دارد، همچون بیت زیر که نشان‌دهندهٔ فردیت حافظ در برابر باورهای مذهبی و عقیدتی زمان او است:

چرخ بر هم زنم ار غیر مرادم باشد
من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک

(۱۱: ص۲۵۵)

از دیگر سو در شعر معاصر ایران آثار فراوانی وجود دارد که با ویژگی‌های ادبیات مدرن مطابقت ندارد:

چرخ هر سنگ داشت بر من زد
دیگرش سنگ در فلاخن نیست
چه کنم خانهٔ زمـــانه خـــراب
کـه دلی از جفاش ایمن نیست

(۵: ص۲۴۸)

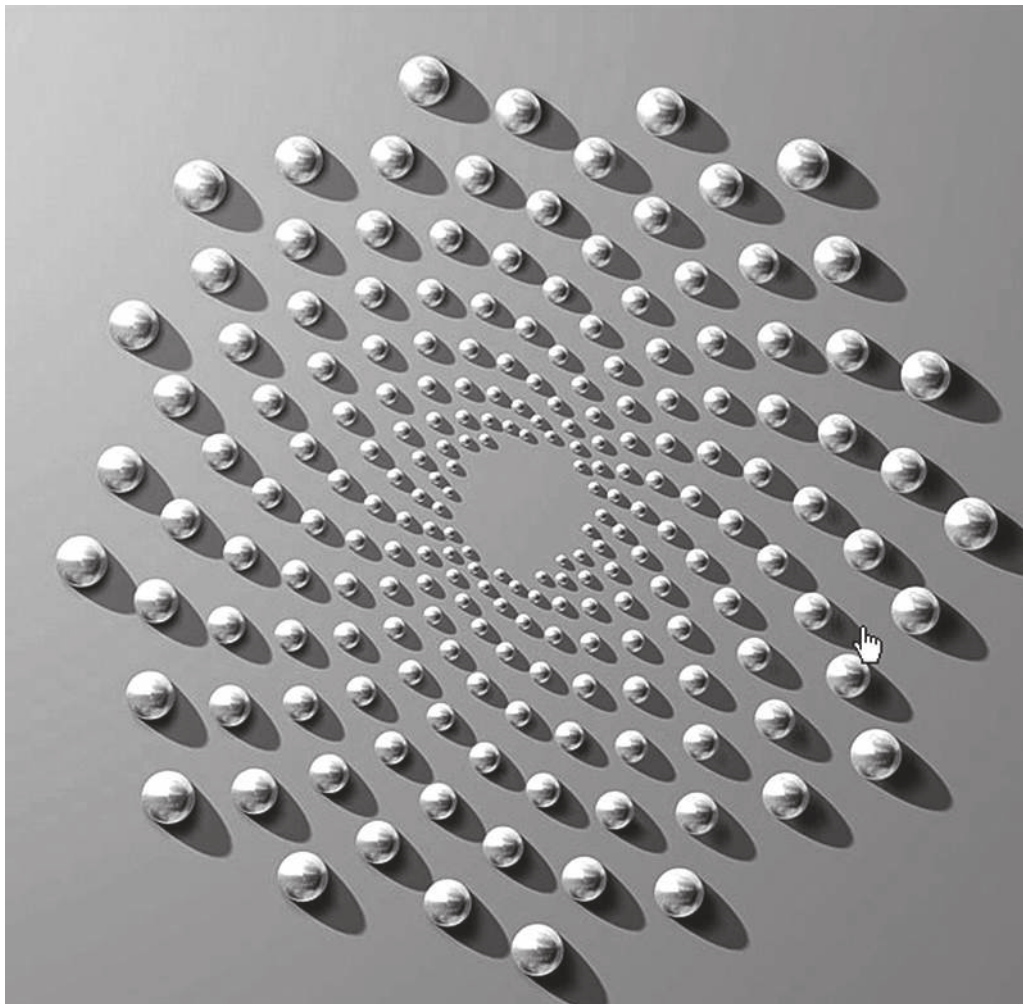
اما آنچه ما در پی بررسی آنیم، جریان غالبی است که پس از نیما در آثار پیروان او ایجاد می‌شود. به همین منظور در زیر مواردی به‌عنوان شاخصه‌های فردیت مد نظر قرار می‌گیرد.

۱.تجربه‌های شخصی مهمترین عامل فردیت

شعر کهن فارسی از نظر هستی‌شناسی در جایگاه متفاوتی با هستی‌شناسی شعر معاصر قرار دارد. شاعر کلاسیک با این رویکرد به هستی نگاه می‌کند که همهٔ پدیده‌ها با یک قاعده‌ای منظم تعریف شده‌اند و نیرویی خارج از اختیار او بر هستی حاکم است و او نیاز به دخل و تصرفی در این ساختارها نمی‌بیند و انسان را نیز در گوشه‌ای از همین قواعد جای می‌دهد، در حالی که در شعر معاصر رویکرد هستی‌شناسانه نقش محوری را برای انسان قایل است؛ انسان می‌تواند در روند شکل‌گیری و نظم‌دهی پدیده‌ها دخل و تصرف کند و آن‌گونه که دلخواه اوست، آنها را سامان دهد. این نوع نگاه قایل به نظم محکم و یکپارچه‌ای نیست که در باور شاعر گذشته وجود داشت و براساس همین برداشت، هم صورت شعر را دگرگون می‌کند و هم معنای آن را و در دل نظم حاکم بر هستی، بی‌نظمی فراگیری می‌بیند که خود باید به آن سمت و سو دهد. بدین‌سان نقش محوری به خود انسان تعلق می‌گیرد و شاعر معماری جدیدی بنا می‌گذارد؛ از همین رو شعر معاصر مبتنی بر نگاه شخصی، طرد جهان‌بینی اسطوره‌ای ـ دینی، عینیت‌گرایی، صبغهٔ اقلیمی با رویکرد جهانی، وحدت موضوعی، تقیّد به زمان و مکان و آمیختگی با زبان گفتار است. حال آنکه شعـــر کهن به‌گونه‌ای دیگر با هستی در ارتباط

کار نیما که در ظاهر شکستن قالب کهن پرهیمنهٔ شعر کلاسیك است، در واقع ادامهٔ تلاش شعرای مشروطه برای بیان واقعیت‌های اجتماعی است و آنچه که او در پی آن است نه تنها شکستن قالب که ایجاد نگاهی نو و فضایی تازه است.

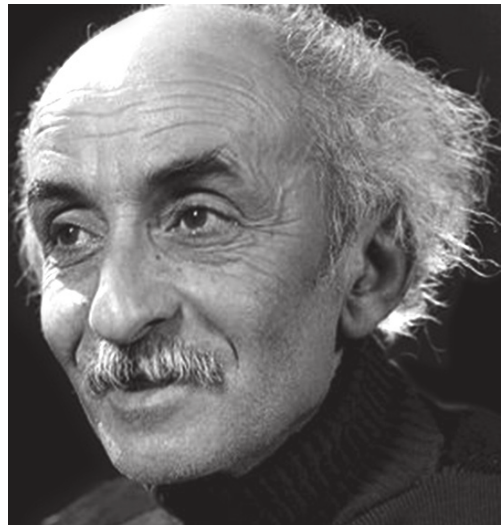
شاعر کلاسیک با این رویکرد به هستی نگاه می‌کند که همهٔ پدیده‌ها با یک قاعده‌ای منظم تعریف شده‌اند و نیرویی خارج از اختیار او بر هستی حاکم است و او نیاز به دخل و تصرفی در این ساختارها نمی‌بیند و انسان را نیز در گوشه‌ای از همین قواعد جای می‌دهد، در حالی که در شعر معاصر رویکرد هستی‌شناسانه نقش محوری را برای انسان قایل است؛ انسان می‌تواند در روند شکل‌گیری و نظم‌دهی پدیده‌ها دخل و تصرف کند و آن‌گونه که دلخواه اوست، آنها را سامان دهد.



است. «شعر سنتی شعری است خداباور، فرجام‌اندیش، کم‌توجه به جهان تعینات و کم و بیش بیت‌اندیش و بدیع‌محور» (۷: ص۱۵۹).

عمده‌ترین هدف نیما این بود که تجربهٔ شخصی خویش را محور دریافت شاعرانه قرار دهد. بدین‌گونه او تلاش داشت تا فاصله‌ای را که میان زندگی اجتماعی و شعر فارسی وجود دارد حذف کند. برخلاف نخستین شاعران نوگرای شعر فارسی نظیر لاهوتی، کسمایی، رفعت، بهار و... که به ضرورت ایجاد تغییراتی در شعر پی برده بودند ولی قادر به انطباق آن با شرایط جدید نبودند، نیما به‌خوبی ضرورت و محل این تغییر را دریافت و در **نامه‌های همسایه** به این دریافت اشاره کرده بود که تغییر اساسی که در شعر امروز باید رخ دهد، به‌وجود آوردن «میدان دید تازه» در شعر است، حتی اگر این شعر در بحور سنتی سروده شده باشد. منظور نیما از میدان دید تازه، نگرش شخصی و عینی به طبیعت و دنیای اطراف شاعر است. نیما تجربه‌ای را که بی‌میانجی و شخصی نیست «بازگویی ملال‌آور بینش و تجربه‌های دیگران» می‌داند. داشتن نگاه «فردی» و شخصی مهمترین رکن حرکت به‌سوی شعر نو است:

«سعی کنید همان‌طور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح از شما بدهد. وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و بر خلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینش شما به‌کلی زندگی و طبیعت شما را فراموش کرده است با کلمات همان قدما و طرز کار آنها باید شعر بسرایید، اما اگر در پی کار تازه و کلمات تازه‌اید، لحظه‌ای در خود عمیق شده، فکر کنید، آیا چطور دیده‌اید» (۲۹: ص۱۴۵) در همین راستا مؤلف **سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیگ** در



اعتراض به شیوهٔ تقلید فکر و نگرش و تکرار ترکیبات و مصطلحات مستعمل و دست‌فرسودهٔ پیشینیان می‌گوید: «شاعران باید دست از تقلید و تکرار بردارند و بدانند که بازار مار زلف و سنبل کاکل کاسد است.» تمام شاعران به جای انتقال تجارب شخصی خود به شعر، از تجارب دیگران سوءِاستفاده کرده و با چشم آنها دیده و با ذهنشان اندیشیده‌اند» (۲۶: ص۴۹۵) و پورنامداریان (۱۰: ص۲۷۱) بر آن است که: «وقتی موضوع شعر طبیعت و واقعیت زندگی باشد، مشکل «چه گفتن» وجود ندارد، تنها کافی است که شاعر دارای ذهنیتی خاص باشد که جهان و هستی را از زاویه‌ای خاص و براساس «فردیت» خویش بنگرد تا در آن چیزهایی ببیند و کشف کند که دیگران ندیده‌اند و کشف نکرده‌اند.»

کسی که درك و دریافت درستی از زمانهٔ خود دارد، باید بتواند عینیت پدیده‌ها را منعکس کند تا هنرمند عصر خود باشد. این هنرمند نگاه خاص خود را به هستی دارد و از پنجرهٔ خانهٔ خود به اشیاء نگاه می‌کند و «هستی‌شناسی» خود را می‌آفریند. چنین هنرمندی کسی است که مدنیت و مدرنیته را درك کرده و فردیت انسانی را به رسمیت شناخته است. در چنین وضعیتی تقلید و تکرار ناخودآگاه از ذهن شاعر رخت برمی‌بندد و چنین شعری جایگاه یگانه و تکرارناپذیری می‌یابد.

نیما در راستای توصیه به داشتن نگاه و تجربهٔ شخصی از شاعران می‌خواهد، واژه‌های بومی و محلی را وارد شعر خود کنند و خود به‌حق این توصیه را در شعر خود به‌خوبی به‌کار می‌گیرد. کلمات او از میان کوهها و دریا و حیوانات و پرندگان مازندران انتخاب شده است:

چوک و چوک!... گم‌کرده راهش در شب تاریک / شب‌پرهٔ ساحل نزدیک / دم‌به‌دم می‌کوبدم بر پشت شیشه / شب‌پرهٔ ساحل نزدیک! / در تلاش تو چه مقصودی است؟ / ازاتاق من چه می خواهی؟...(۳۰: ص۷۷۴)

و فروغ که از شاگردان خوب نیماست، کلمات اطراف خود در شهر را وارد شعر می‌کند:

چقدر دور میدان چرخیدن خوب است / چقدر روی پشت‌بام خوابیدن خوب است / چقدر باغ‌ملی رفتن خوب است / چقدر مزهٔ پپسی خوب است / چقدر سینمای فردین خوب است / و من چقدر از همهٔ چیزهای خوب خوشم می‌آید... (۲۴: ص۴۵۹).

نیما در شعر بر توجه به «ابژه»[۲] تأکید فراوان دارد و این تأکید است که به برجسته شدن «فردیت» در شعر منجر می‌شود. او ادبیات سنتی و معشوق یا قهرمانی را که در این ادبیات تبدیل به «تیپ» شده است، مورد اعتراض قرار می‌دهد. او معتقد است شعر نو باید به جزئیات بپردازد، چرا که جزئیات است که می‌تواند خصوصیات ابژه را دقیقاً ترسیم کند. تشبیه زلف نگار به شب و چشم او به نرگس، یك کلی‌بافی است. هنرمند باید به دور از این کلیشه‌ها، اولاً ابژه را با چشم خود و نه با چشم گذشتگان ببیند و ثانیاً، در توصیف و انتقال آن، با ذکر جزئیات از همهٔ لوازم تجسّم سود جوید و از چیزهای «دیده‌نشدنی» بپرهیزد.

شعر معاصر مبتنی بر نگاه شخصی، طرد جهان‌بینی اسطوره‌ای ـ دینی، عینیت‌گرایی، صبغهٔ اقلیمی با رویکرد جهانی، وحدت موضوعی، تقیّد به زمان و مکان و آمیختگی با زبان گفتار است. حال آنکه شعر کهن به‌گونه‌ای دیگر با هستی در ارتباط است. «شعر سنتی شعری است خداباور، فرجام‌اندیش، کم‌توجه به جهان تعینات و کم و بیش بیت‌اندیش و بدیع‌محور.

اغلب شاعران سنتی‌سرا گویی بدون توجه به طبیعت اطراف خود به طبیعت توصیفی شاعران پیش از خود می‌پردازند و براساس سروده‌های آنان طبیعت را وصف می‌کنند که این موضوع علاوه بر توصیف طبیعتِ نادیده، به تکرارهای ملال‌آور می‌انجامد حال آنکه در شعر معاصر، شاعر اقلیم شمال طبیعت اطراف خود را می‌بیند و شاعر کویر به طبیعت اطراف خود توجه دارد.

۲.نگاه فردی به طبیعت

شاعران گذشته و امروز در استفاده و بهره‌برداری از طبیعت دو رویکرد متفاوت را در شعر خود به‌کار گرفتند. شاعر گذشته اغلب سعی می‌کند طبیعت را در خدمت معنی و مفهومی بگیرد که در ذهن خود پرورش می‌دهد. به‌عبارتی دیگر شاعر کلاسیک تصمیم به بیان مفهومی دارد و برای زیباتر و ملموس‌تر شدن این مفاهیم، از طبیعت کمک می‌گیرد. در حالی که موضوع اصلی شعر شاعر معاصر طبیعت است. شاعر سعی در سرودن طبیعت دارد و مفاهیمی که در ناخودآگاه ذهن شاعر کمین کرده‌اند در توصیف طبیعت خود را آشکار می‌سازند. «شاعران گذشته، طبیعت و زندگی و واقعیت را در خدمت معانی و مضامین مکرری داشتند که در ذهن داشتند، اما نیما طبیعت و زندگی را زمینهٔ اصلی شعر خود قرار داد تا معانی شعر را به اقتضای ساختار ذهنی خود در آنها کشف کند. بنابراین پیوند میان واقعیت یا عین با معنی در شعر نیما پیوند جانشینی است. یعنی زندگی و طبیعت در بیان، همنشین با معنی نیست، جانشین معنی است» (۹: ص۷۴).

نکتهٔ بسیار مهمی که باید به آن توجه شود، این است که شعر فارسی را از قرن سوم تا پنجم شعر طبیعت نامیده‌اند؛ به این معنی که توجه شاعر بر توصیف طبیعت متمرکز است؛ حال این مسأله پیش می‌آید که چه تفاوتی میان رویکرد طبیعت‌گرایانهٔ آن دوره با دورهٔ معاصر وجود دارد؟

پاسخ به این پرسش اساسی برای شناخت این دو رویکرد به طبیعت می‌تواند خط فکریی را که به دنبال آن هستیم کاملاً روشن کند. اغلب شاعران طبیعت‌گرا در قرن سوم تا پنجم به دنبال توصیف محض طبیعت هستند. «این شعرها اغلب از مقولهٔ وصف به‌خاطر وصف به‌شمار می‌آید. نظیر بیشتر شعرهای منوچهری» (۱۸: ص۳۱۹) همهٔ این توصیف‌ها تصاویری بسیار ساده از طبیعت ارائه می‌کنند که از زمینه‌های عاطفی خالی است و دید آنها بیشتر دید طبیعی است. ولی گاهی در برخی مدح و ستایش‌ها میان طبیعت و پدیدهٔ ذهنی شاعر ارتباط برقرار می‌شود که در این صورت باز هم شاعر شیئی طبیعی را در نظر می‌گیرد نه مفهومی عمیق را:

نوروز روزگار نشاط است و ایمنی
پوشیده ابردشت به دیبای ارمنی
بر یاسمین عصابهٔ در منضّد است
بر ارغوان طویلهٔ یاقوت معدنی
(۲۷: ص۱۴۳)

آشوری نیز در مورد نگاه شاعر سنتی به طبیعت می‌گوید: «طبیعتی که همواره در شعر فارسی وصف می‌شود، باغ آراسته‌ای است یا راغ آشنای نزدیکی که نام درختان و گل‌ها و بوته‌ها و پرندگانش به‌خوبی آشناست و در طول هزار سال از منوچهری و فرخی تا قاآنی و صبا، گویی همگی به همان باغ و راغ آشنا می‌رفته‌اند. حتی اگر از اقلیم‌ها و سرزمین‌های گوناگون بوده باشند؛ زبان و وصف‌شان نیز زبان تراش‌خوردهٔ آراسته‌ای است که کمابیش با همان واژه‌ها و تصویرها و برداشت‌های همیشگی همه چیز را کمابیش وصف می‌کند.» (۲: ص۱۰۹) و در مورد طبیعتی که در شعر نیما

انعکاس می‌یابد: «نیما تجربه‌های بی‌واسطهٔ خود را از جهان واقعی پیرامون خویش بیان می‌کند، در فضاهای جنگلی و کوهستانی مازندران با آسمان پر ابر و بارنده و چشم‌انداز دریا در پیشش، منظره‌ای که در ایران مرکزی و حاشیهٔ کویر یا در افغانستان و تاجیکستان نمی‌توان دید و نیز زبانی که برای وصف به‌کار می‌گیرد، زبانی گران‌آهنگ و درشت و پرابهام است، زبانی است وحشی و بسیار دور از آن باغ و راغ آشنای زبان شعر هزارسالهٔ فارسی» (۲: ص۱۰۹).

وقت غروب کز بر کهسار، آفتاب / بارنگ‌های زرد غمش هست در حجاب / تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب / وز دور آب‌ها/ همرنگ آسمان شده‌اند و یکی بلوط / زرد از خزان / کرده‌ست روی پارچهٔ سنگی به سر سقوط (۳۰: ص۳۲۸).

اغلب شاعران سنتی‌سرا گویی بدون توجه به طبیعت اطراف خود به طبیعت توصیفی شاعران پیش از خود می‌پردازند و براساس سروده‌های آنان طبیعت را وصف می‌کنند که این موضوع علاوه بر توصیف طبیعتِ نادیده، به تکرارهای ملال‌آور می‌انجامد حال آنکه در شعر معاصر، شاعر اقلیم شمال طبیعت اطراف خود را می‌بیند و شاعر کویر به طبیعت اطراف خود توجه دارد:

به کجا چنین شتابان ؟/ گون از نسیم پرسید / دل من گرفته زین جا/ هوس سفر نداری / ز غبار این بیابان ؟... (۱۹: ص۱۵).

البته در شعر سنتی، به‌خصوص شعر وصفی سبک خراسانی، هستند شاعرانی که طبیعت اطراف خود را با تمام جزئیات توصیف می‌کنند، با این تفاوت که در این‌گونه توصیف، توصیف و تشبیه طبیعت به طبیعت مشاهده می‌شود و معنای فراتری از آن دریافت نمی‌شود و ابهام و چندلایه‌گی که ضرورت شاعرانگی است در آن جایی ندارد:

آن قطرهٔ باران بین از ابر چکیده
گشته سر هر برگ از آن قطره گهربار
آویخته چون ریشهٔ دستارچهٔ سبز
سیمین‌گرهی بر سر هر ریشهٔ دستار
وآن قطرهٔ باران سحرگاهی بنگر
بر طرف گل ناشکفیده بر، سیار
همچون سر پستان عروسان پری‌روی
واندر سر پستان بر، شیر آمده هموار
آن دایره‌ها بنگر اندر شمر آب
هرگه که در آن آب چکد قطرهٔ امطار
چون مرکز پرگار شود قطرهٔ باران
وآن دایرهٔ آب به‌سان خط پرگار

(۲۷: ص۴۳)

شاعران سنتی به‌گونه‌ای دیگر نیز با طبیعت ارتباط برقرار می‌کنند و آن زمانی است که شاعر معنی از پیش‌اندیشیده‌ای در ذهن خود دارد و میان این معنی و عناصر عینی طبیعت پیوندی «جانبی» در شعر خود پیدا می‌کند. عناصر عینی در این‌گونه شعرها نقش زینت‌دهنده و جذّاب‌کننده دارد. مانند تشبیهات و استعارات فراوانی که به عناصر طبیعت شده است. نمونه‌ای از این نوع وصف طبیعت را در بیت‌هایی از یکی از غزل‌های سعدی می‌بینیم:

شاعر گذشته اغلب سعی می‌کند طبیعت را در خدمت معنی و مفهومی بگیرد که در ذهن خود پرورش می‌دهد. به‌عبارتی دیگر شاعر کلاسیک تصمیم به بیان مفهومی دارد و برای زیباتر و ملموس‌تر شدن این مفاهیم، از طبیعت کمک می‌گیرد. در حالی که موضوع اصلی شعر شاعر معاصر طبیعت است. شاعر سعی در سرودن طبیعت دارد و مفاهیمی که در ناخودآگاه ذهن شاعر کمین کرده‌اند در توصیف طبیعت خود را آشکار می‌سازند.

آن سرونازبین که چه خوش می‌رود به راه
وان چشم آهوانه که چون می‌کند نگاه
تو سرو دیده‌ای که کمر بست بر میان
یا ماه چارده که به سر بر نهد کلاه
گل با وجود او چو گیاه است پیش گل
مه پیش روی او چو ستاره ست پیش ماه
سلطان صفت همی رود و صدهزار دل
با او چنان که در پی سلطان رود سپاه
(۱۵: ص ۵۳۹)

چنانکه دیده می‌شود شاعر آنچه را که تصمیم به بیانش دارد با تشبیه به عناصر عینی طبیعت در نظر خواننده زیبا جلوه می‌دهد و بین آنها پیوند «همراهی» برقرار می‌کند. این نوع پیوند میان ذهن و عین در سبك هندی تبدیل به پیوندی «تناظری» و «تقابلی» می‌شود. «شاعر سبك هندی می‌کوشد برای واحد معنی که در قالب جمله‌ای به ذهن او آمده است، نظیری از عین پیدا کند، به‌طوری که اجزای گزارهٔ ذهنی با اجزای گزارهٔ عینی متناظر و همراه باشد» (۱۰: ص۲۴۷) و یکی از دو گزاره همچون آینه‌ای در مقابل گزارهٔ دیگر قرار گیرد و تصویر آن را بازتاب دهد:

نمی‌اندیشد از زخم زبان هرکس که مجنون شد
ز تیغ کوه کبک مست را پروا نمی‌باشد
(۲۱: ص ۱۵۱۴)

دامن شادی چو غم آسان نمی‌آید به دست
پسته را دل می‌شود خون تا لبی خندان کند
(۲۱: ص ۱۲۴۱)

و در مورد تفاوت نوع توصیف‌های شعر سنتی و نیمایی معتقد است: «پیوند میان ذهن و عین در سبك خراسانی و عراقی پیوندی جانبی و در سبك هندی پیوندی تناظری و تقابلی دارد، اما در شعر نیما پیوند جانشینی.» (۱۰: ص۲۶۱) موسی اسوار (۴: ص۷۰) نیز همچون پورنامداریان، ابهام در شعر سمبولیك نیما و معاصرانش را ناشی از همین تفاوت پیوندها می‌داند: «ابهامی که در شعر شاعرانی چون خاقانی وجود دارد به دلیل وجود تلمیحات و اشارات و تعقیدهای لفظی و معنوی و علوم مختلف است. این ابهام با ابهامی که در ذات شعر نو وجود دارد متمایز است.»

در شعر سنتی ایران کافی است خواننده مفهوم لغات دشوار و کنایات و تلمیحات را بداند و به نکات صرفی

و نحوی و تعقیدهای لفظی و معنوی تسلط یابد، در این صورت به‌راحتی مفهوم شعر را درمی‌یابد، اما در شعر سمبولیکِ معاصر، برای کشف معنای شعر باید به تأویل آن پرداخت. شاعر تصویری عینی به خواننده می‌دهد و امکان حدس معانی مجازی متعددی را برای خواننده فراهم می‌کند؛ به همین سبب است که شعر او عمیق یا مبهم می‌شود. نیما که خود به این امر واقف است می‌گوید: «باید بدانید آن چیزی که عمیق است، مبهم است. کنه اشیاء جز ابهام چیزی نیست... کارهای عمیق اساساً ابهام‌انگیز هستند. این ابهام در همه جا ـ وقتی که عمیق می‌بینیم ـ وجود دارد. در همهٔ روزنه‌های زندگی، مثل مه که در جنگل پخش شده است» (۲۹: ص۱۹۹).

نیما از میان سبک‌های مختلف، ابهام سبک هندی را به ابهام آثار سمبولیک نزدیک می‌داند و به همین دلیل آن را می‌ستاید و اعتقاد دارد مردم به‌دلیل تنبلی ذهنی آن را نمی‌پسندند. البته از طرف دیگر از عدم یک‌دستی و انسجام این سبک انتقاد می‌کند:

مانده از شب‌های دورادور/ بر مسیر خامش جنگل/ سنگ‌چینی از اجاقی خرد،/ اندرو خاکستر سردی./ همچنان کاندر غبار اندودهٔ اندیشه‌های من ملال انگیز/ طرح تصویری در آن هر چیز/ داستانی حاصلش دردی/ روز شیرینم که با من آشتی داشت؛/ نقش ناهمرنگ گردیده/ سرد گشته، سنگ گردیده/ با دم پاییز عمر من کنایت از بهار روی‌زردی/ همچنان که مانده از شب‌های دورادور/ بر مسیر خامش جنگل/ سنگ‌چینی از اجاقی خرد/ اندرو خاکستر سردی (۳۰: صص۶۷۷-۶۸۸)

این قطعه علاوه بر توصیف طبیعت بدون هرگونه تحمیل معنایی، مفهوم دیگری را نیز منتقل می‌کند که لایهٔ دومی را می‌سازد. در نگاه نخست نیما به توصیف ساده‌ای از جنگل و اجاق خاموشی در آن می‌پردازد، اما در طول شعر به رمزهایی ملایم و پنهانی برمی‌خوریم که حکایت از مفهومی عمیق‌تر دارد. به تعبیر دیگر کل تصویر به‌صورت یکپارچه بیان شده و دربارهٔ قطعه‌ای از طبیعت است و به شکلی استعاری بیانگر لایهٔ عمیق‌تر و پنهان‌تری است که به جامعهٔ زمان شاعر بازمی‌گردد. یعنی کل قطعه پیچیده در وضعیتی است که می‌توان از آن به‌عنوان استعارهٔ کل یاد کرد. در این قطعه جالب آنجاست که بیشتر توصیف‌های طبیعت متعلق به سبک خراسانی است و نیما هم با زبانی سخن گفته که به زبان خراسانی بسیار نزدیک است، اما این زبان حامل دید و نگاهی کاملاً متفاوت است.

علاوه بر این برخلاف منوچهری که از پدیده‌های طبیعی عام‌تری سخن می‌گوید، نیما جزئی‌تر و دقیق‌تر به اطراف نگاه می‌کند و به اشیاء نزدیک می‌شود و نوعی یگانگی میان شاعر و شیء احساس می‌شود.

«به همین سبب است که نیما توصیه می‌کند تا به شیئی مشخص مثلاً کورهٔ آهنگری نگریسته شود، اما در کتب آیین شاعری به شاعران توصیه می‌شود تا انبوهی از شعر گذشتگان را به خاطر بسپارند، چرا که برای شناخت شیء به نگریستن بی‌رابطه احتیاجی نبود، چون حقیقت هر شیء وابسته به وجود آن است و معرفت شیء در آخر کار همان معرفت به وجود آن و مقام و منزلت آن در مراتب کلی وجود است که همین منزلت، تعیین‌کنندهٔ صفات و کلیات است» (۲۵: صص۸۴ و ۸۵).

۳.نگاه فردی و عشق

اگر بخواهیم تصویری از معشوق شعر سنتی داشته باشیم و او را از نظر ظاهر و خلق‌وخو بررسی کنیم، این معشوق دارای قدی بلند همچون سرو یا صنوبر، ابروهای کمانی، دهانی به ظرافت یک نقطه و... است و در اغلب موارد تندخو و بی‌وفا و نامهربان است. شاعر سنتی شاید تجربه‌های عاشقانه‌ای هم داشته باشد، اما زمانی که می‌خواهد از این تجربه‌ها بگوید گویا چشمانش را می‌بندد و از معشوق خیالی ـ همان معشوقی که دیگران از او سروده‌اند، می‌سراید. شاعر سنتی پیش از آنکه معشوق واقعی خود را در عالم واقع ببیند و از او بسراید، به معشوق به‌عنوان یک مفهوم و کلیت نگاه می‌کند. حتی شاعر می‌تواند بدون اینکه هرگز تجربهٔ عاشقانه‌ای داشته باشد، با سوز و گداز از معشوقی که ذهنی و خیالی است شکوه کند. این پایبندی به توصیف‌ها و تصویرهای یکسان باعث ملال‌آوری مضمون‌های شعر سنتی می‌شود تا جایی که بهار (۶: ص۵۰۳) در قصیده‌ای چنین می‌گوید:

معشوق سنتی دارای قدی بلند همچون سرو یا صنوبر، ابروهای کمانی، دهانی به ظرافت یک نقطه و... است و در اغلب موارد تندخو و بی‌وفا و نامهربان است. شاعر سنتی شاید تجربه‌های عاشقانه‌ای هم داشته باشد، اما زمانی که می‌خواهد از این تجربه‌ها بگوید گویا چشمانش را می‌بندد و از معشوق خیالی، همان معشوقی که دیگران از او سروده‌اند. می‌سراید. شاعر سنتی پیش از آنکه معشوق واقعی خود را در عالم واقع ببیند و از او بسراید، به معشوق به‌عنوان یک مفهوم و کلیت نگاه می‌کند.

معشوق در شعر سنتی کلیتی بی‌چهره است که هر کسی همان را ترسیم می‌کند و بر آن نام مورد نظر خود را می‌نهد. معشوق نه برآمده از تجربهٔ فردی و نه برآیند تجربهٔ اجتماعی است. او چهره‌ای قدسی و بی‌مکان و دست‌نیافتنی دارد. شاید گرایش‌های صوفیانه و عرفانی که به‌صورت کلی و جزئی بر ادبیات سایه افکنده، یکی از عوامل آن باشد. بینش شاعر قدیم و همچنین ادراک ایشان به علت محدودیت‌هایی که از قلت مایهٔ علمی و یا فشار سنت‌های ادبی و اخلاقی پدید می‌آمد، غالباً تنگ و محدود بود.

بهارا همتی بر، اختلاطی کن به شعر نو
که رنجیدم ز شعر انوری و عرفی و جامی
مکرر گر همه قند است خاطر را کند رنجه
زبادامم بدآید بس که خواندم چشم بادامی
(۲۰: صص ۱۲۷-۱۲۸)

شمس لنگرودی کلی‌گرایی در شعر سنتی را این‌گونه توصیف می‌کند: «در شعر سنتی هیچ ساختمان و هیچ در و پیکری در کار نیست، و سبب این بلیه، کلی‌گویی شاعر سنتی است. او راجع به مقولهٔ قهرمانی سخن می‌گوید نه قهرمان. دربارهٔ شجاعت داد سخن می‌دهد نه شخص شجاع. از شرافت حرف می‌زند نه فلان مرد شریف. از مقولات و کلیات سخن می‌گوید نه از موارد معین و مشخص؛ هرچند ناظر بر موارد مشخص و معین نیز باشد. تمام قهرمانان او رستم‌اند (قهرمان کلی) و تمام عشاقش شیرین و فرهاد و لیلی و مجنون؛ عاشق و معشوق کلی. به همین جهت است که فقط کافی است در اشعارش نام ممدوح یا معشوق عوض شود. هیچ چیز عوض نمی‌شود، چون در حقیقت صفت مشخصه و ممیزه‌ای از معشوق و ممدوح خاصی وارد شعر او نشده است و نیز بدین سبب است که همهٔ اشعارش در هم قابل ادغام‌اند؛ چرا که شعر او همه‌اش بیان حقایق و مقولات کلی است.»

بنابراین معشوق در شعر سنتی کلیتی بی‌چهره است که هر کسی همان را ترسیم می‌کند و بر آن نام مورد نظر خود را می‌نهد. معشوق نه برآمده از تجربهٔ فردی و نه برآیند تجربهٔ اجتماعی است. او چهره‌ای قدسی و بی‌مکان و دست‌نیافتنی دارد. شاید گرایش‌های صوفیانه و عرفانی که به‌صورت کلی و جزئی بر ادبیات سایه افکنده، یکی از عوامل آن باشد. اینکه چرا چهرهٔ معشوق کلی است و در هالهٔ قدسی فرو رفته، به قول شفیعی‌کدکنی (۱۷: ص۲۵) «مربوط به تأثیرات تطوّر نظریهٔ "انسان کامل" است...» در هر صورت چهرهٔ کلی معشوق یکی از خصلت‌های شعر غنایی زبان فارسی است که در عین حال یکی از ضعف‌ها و نقطه‌های کاستی شعر غنایی این دوره هم به حساب می‌آید.

این وضعیت همانندی معشوق در سروده‌های شاعران مختلف دیده می‌شود. در اغلب سروده‌های این شاعران معشوق چهرهٔ ملموس و محسوس ندارد. نمونه‌های زیر از شاعران سبك خراسانی، عراقی و هندی این تشابه معشوق شعر سنتی را نشان می‌دهد:

شب سیاه بدان زلفکان تو ماند
سپید روز به پاکی رخان تو ماند
عقیق را چو بسایند و نیک سوده شود
که آبدار بود با لبان تو ماند
به بوستان ملوکان هزار گشتم بیش
گل شکفته به رخسارگان تو ماند
تو را به سروین بالا قیاس نتوان کرد
که سرو را قد و بالا بدان تو ماند
(۱۳: ص ۱۰۶)

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند
همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند
(۱۱: ص ۱۹۷)

بخت این نکند با من کان شاخ صنوبر را
بنشینم و بنشانم، گل بر سرش افشانم
(۱۵: ص ۵۱۱)

سرو در باغ نشانند و تو را بر سر و چشم
گر اجازت دهی، ای سرو روان بنشانم
عشق من بر گل رخسار تو امروزی نیست
دیر سال است که من بلبل این بستانم
(۱۵: ص ۵۱۲)

اگرچه معشوق صائب در مجموع معشوقی زمینی است، همچنان قابل تصور نیست و به همان روال معشوق‌های عارفانه و صوفیانه از او یاد شده است:

من بر سر آنم که به زلف تو زنم دست
تا سنبل زلف تو چه سر داشته باشد
(۲۲: ص ۲۱۱۱)

پیوسته است سلسلهٔ عاشقان به هم
از بلبلان ترانهٔ ما می‌توان شنید
(۲۲: ص۲۰۸۰)

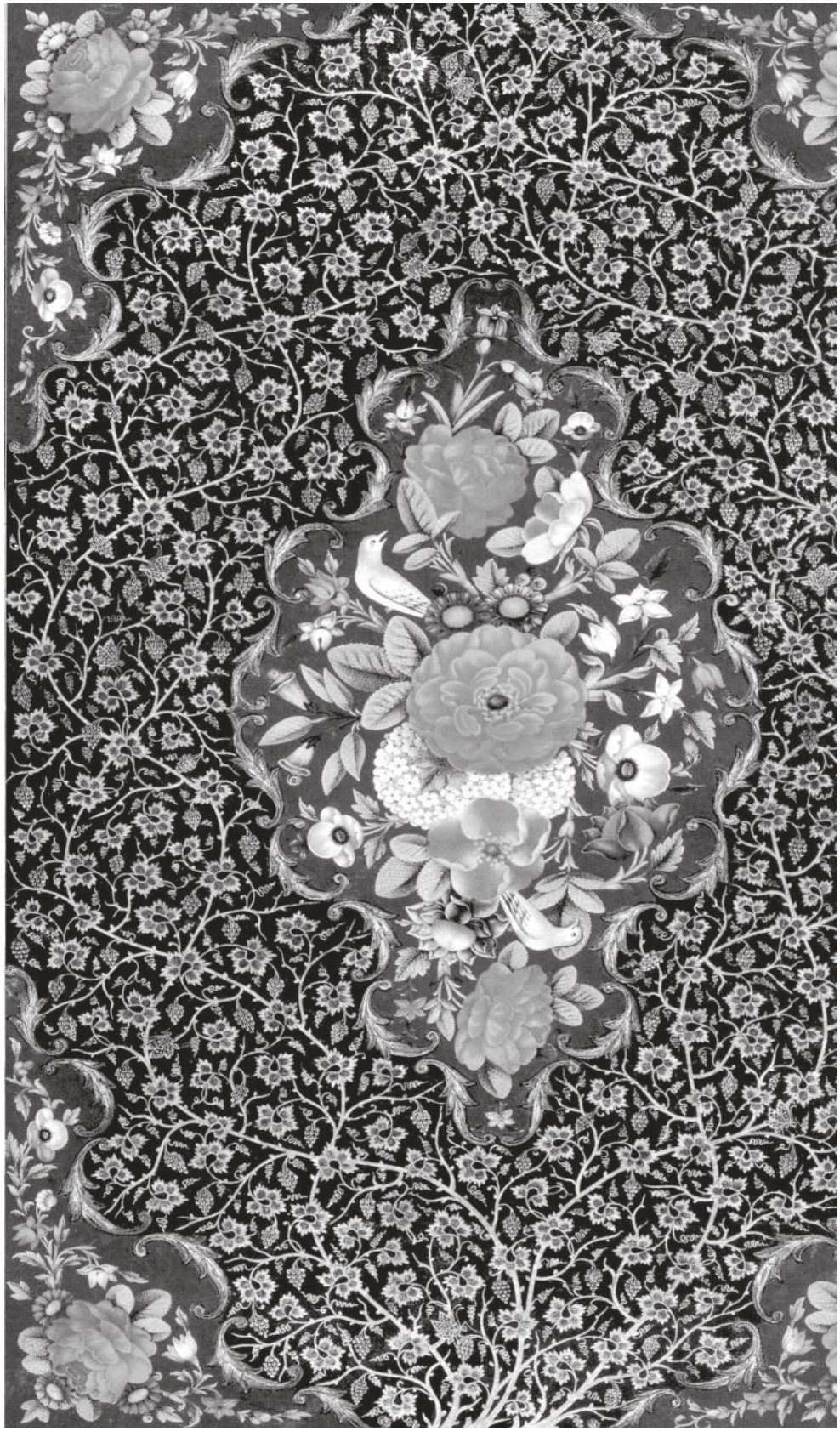
در شعر معاصر چهرهٔ معشوق اغلب قابل باور و واقعی‌تر است. رابطهٔ عاشق و معشوق عادی و مربوط به زندگی روزمره است و نشان‌دهندهٔ آن است که برخی از قید و بندهای اجتماعی برداشته شده و عاشق به‌راحتی از معشوق نام می‌برد. «اگر روزی شاعران لبان معشوق را عناب پنداشته و یا گیسوی او را مار انگاشته، به سبب این بوده که ادراک او از حدود عناصر مقدماتی و بسط طبیعت تجاوز نمی‌کرده و ناچار، تعبیرات او هم زادهٔ ادراک محدود بوده است. بینش شاعر قدیم و همچنین ادراک ایشان به علت محدودیت‌هایی که از قلت مایهٔ علمی و یا فشار سنت‌های ادبی و اخلاقی پدید می‌آمد، غالباً تنگ و محدود بود. فی‌المثل هرگز شاعری نمی‌توانست از منازعهٔ خود با همسرش به صراحت سخن گوید، زیرا از طرفی شرع و عرف مانع بود و از طرف دیگر سنن و قوانین ادبی نیز ورود کلمات خاصی را در شعر اجازه می‌داد. شاعر قدیم، احساس خود را غیرمستقیم بیان می‌کرد و از بیم سنن و عادات، به عوامل ابتدایی و بسیط طبیعت پناه می‌برد، اما شاعر امروز بی‌آنکه از آن واسطه‌ها استفاده کند، سخن می‌گوید و احساس خود را صریح و مستقیم بیان می‌دارد» (۲۰: صص ۵۸-۵۷).

معشوق شعر معاصر زمینی، طبیعی و واقعی است و در عین داشتن ویژگی‌های مثبت ممکن است دچار کاستی‌هایی باشد، اما عاشق با وجود این او را توصیف می‌کند. بنابراین نگاه شاعر معاصر به معشوق نگاهی واقع‌گرایانه و انسانی است که فرد را با تمام ویژگی‌هایش به تصویر می‌کشد. همین نوع نگاه حکایت از گرایش به فردیت در خصوصی‌ترین بخش زندگی دارد:

کیستی که من / این‌گونه / به اعتماد / نام خود را/ با تو می‌گویم / کلید خانه‌ام را/ در دستت می‌گذارم / نان شادی‌هایم را/ با تو قسمت می‌کنم / به کنارت می‌نشینم و / بر زانوی تو / این چنین آرام / به خواب می‌روم؟...(۱۶: ص۴۷۳).

معشوق من / با آن تن برهنهٔ بی‌شرم / بر ساق‌های نیرومندش / چون مرگ ایستاد / خط‌های بی‌قرار مورّب / اندام‌های عاصی او را/ در طرح استوارش دنبال می‌کند. / معشوق من / گویی ز نسل‌های فراموش‌گشته است ... (۲۴: ص۳۴۵).

در شعر معاصر چهرهٔ معشوق اغلب قابل باور و واقعی‌تر است. رابطهٔ عاشق و معشوق عادی و مربوط به زندگی روزمره است و نشان‌دهندهٔ آن است که برخی از قید و بندهای اجتماعی برداشته شده و عاشق به‌راحتی از معشوق نام می‌برد. معشوق شعر معاصر زمینی، طبیعی و واقعی است و در عین داشتن ویژگی‌های مثبت ممکن است دچار کاستی‌هایی باشد، اما عاشق با وجود این او را توصیف می‌کند.



۴.فردیت و روایت

از تفاوت‌های اساسی میان شعر کلاسیك و شعر معاصر، وحدت موضوعی است. در شعر گذشته به استثنای منظومه‌ها و برخی اشعار روایی دیگر، کمتر می‌توان وحدت موضوعی یافت. در اغلب اشعار گذشته پیوندها به شکل افقی تنظیم شده و بیت‌ها به‌عنوان واحدهای معنایی عمل می‌کنند؛ یعنی ممکن است در هر بیت از یك غزل موضوع متفاوتی مطرح شود. ارتباط محکم افقی و ضعیف عمودی در برخی از سبك‌ها کمتر و در برخی بیشتر نمود دارد. پیوند عمودی در غزل زیر از حافظ بسیار ضعیف به نظر می‌رسد. البته با وجود تنوع موضوعی پیوند نهانی را در آن می‌توان یافت که این پیوند با پیوند حاکم در شعر معاصر تفاوت آشکار دارد:

فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش
گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش
دلربایی همه آن نیست که عاشق بکشند
خواجه آن است که باشد غم خدمتکارش
جای آن است که خون موج زند در دل لعل
زین تغابن که خزف می‌شکند بازارش
بلبل از فیض گل آموخت سخن و رنه نبود
این همه قول و غزل تعبیه در منقارش
ای که از کوچهٔ معشوقهٔ ما می‌گذری
برحذر باش که سر می‌شکند دیوارش
آن سفرکرده که صد قافله دل همره اوست
هرکجا هست خدایا به سلامت دارش
صحبت عافیتت گرچه خوش افتاد ای دل
جانب عشق عزیز است فرو مگذارش
صوفی سرخوش از این دست که کج کرد کلاه
به دو جام دگر آشفته شود دستارش
دل حافظ که به دیدار تو خوگر شده بود
ناز پرورد وصال است مجو آزارش
(۱۱: ص۱۷۷)

در دوره‌های متأخرتر شعر سنتی، طرز هندی، گاهی پیوند عمودی کاملاً قطع می‌شود و بیت‌ها هر کدام مستقلاً معنایی را منتقل می‌کند. شفیعی‌کدکنی (۱۷: ۱۲۵ص) پیوند عمودی را یکی از عوامل مهم شعریت می‌داند: «این پراکندگی که در آثار شعری زبان فارسی در قرون اخیر ظاهر شده بود و در سبك هندی به اوج رسید دور شدن از حقیقت شعر بود،

چرا که شعر تصویر عواطف انسانی است از رهگذر تخیل و چون هر لحظه‌ای از لحظه‌ها، تجربه‌ای از زندگانی است، پس نمی‌تواند صِرف اتحاد صورت، وحدت‌بخش مجموعهٔ پراکنده‌ای از تجربه‌ها باشد. اگر یك غزل بیدل در سبك هندی از بیست بیت تشکیل شده باشد، بی‌گمان از بیست تجربهٔ مختلف سخن می‌گوید. در صورتی که همهٔ این تجربه‌ها از آنِ یك حالت عاطفی و یك نوع سرشار شدن نیست.»

زندگی را شغل پرواز فنا جزو تن است
با نفس، سرمایه‌ای گر هست از خود رفتن است
نبض امکان را که دارد شور چندین اضطراب
همچو سازِ تار در دل هیچ و برلب شیون است
بگذر از اندیشهٔ یوسف که در کنعان ما
یا نسیم پیرهن یا جلوهٔ پیراهن است
هیچ کس سر برنیاورد از گریبان عدم
شمع این پروانه از خاکستر خود روشن است
از فسون چشم‌بند عالم الفت مپرس
آن که فردا وعده‌ام داده‌ست امشب با من است
جز تعلق نیست مدّ وحشت تجرید هم
هر قدر از خود برآیی رشتهٔ این سوزن است
نقش هستی جز غبار دقت نظّاره نیست
ذره را آیینه‌ای گر هست چشم روزن است
بر جنون زن گر کند تنگی لباس عافیت
غنچه را بعد از پریشانی گریبان دامن است
غیر خاموشی دلیل عجز نتوان یافتن
شعلهٔ ما تا زبان دارد سراپا گردن است
شوق ما را ای طلب پامال جمعیت مخواه
خون بسمل گر پریشان نقش بندد گلشن است
آن گران‌سنگی که نتوان از رهش برداشتن
چون شرر خود را به یك چشم از نظر افکندن است
لاله سودایی‌ست بیدل ور نه هر گلزار دهر
هرکجا داغی‌ست چشمش با دل ما روشن است
(۸: ص۳۲۷)

اما یکی از ویژگی‌های بارز در شعر معاصر وحدت موضوعی است؛ یعنی ذهن شاعر بر یك موضوع متمرکز است و در طول شعر همان موضوع پرداخت می‌شود. ساختمان درونی شعر هماهنگ و متناسب است و از آغاز تا انجام تجربه‌ای یگانه تصویر می‌شود و حکایت از وحدت درونی شعر دارد. در شعر معاصر شاعر یك موضوع را از ابتدا تا انتها می‌سراید یا روایت

می‌کند و این‌گونه نیست که در بیتی از دوری معشوق بنالد و در بیت دیگر از زمانه شکوه کند و در بیت بعد پند و اندرز دهد:

آسمان یکریز می‌بارد/ روی بندرگاه/ روی دنده‌های آویزان یك بام سفالین در کنار راه/ روی «آیش»ها که «شاخك» خوشه‌اش را می‌دواند/ روی نوغان خانه، روی پل . که در سرتاسرش امشب/ مثل اینکه ضرب می‌گیرند . یا آنجا کسی غمناك می‌خواند. / همچنین بر روی بالاخانهٔ همسایهٔ من (مرد ماهیگیر مسکینی که او را می‌شناسی)/ خالی افتاده‌ست، اما خانهٔ همسایهٔ من دیرگاهی‌ست. / ای رفیق من، که از این بندر دلتنگ روی حرف من با توست/ و عروق زخم‌دار من از این حرفم که با تو در میان می‌آید از درد درون خالی‌ست/ و درون دردناك من ز دیگرگونه زخم من می‌آید پُر!/ هیچ آوایی نمی‌آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز/ چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی. / وه! چه سنگین است با آدمکشی (با هر دمی رؤیای جنگ) این زندگانی. بچه‌ها، زن‌ها مرده‌ها، آنها که در آن خانه بودند/ دوست با من، آشنا با من درین ساعت سراسر کشته گشتند (۳۰: ص۷۷۲).

۵. فردیت در زبان

از موارد مهمی که میان شعر کهن و شعر نو تمایز ایجاد می‌کند، توجه به گزینش کلمات و دوری یا نزدیکی به زبان گفتار و توجه به واژه‌های محلی است. در ادبیات کهن برخی واژه‌ها شاعرانه و برخی غیرشاعرانه محسوب می‌شدند و این رویّه به‌عنوان یك قاعده پذیرفته شده بود که قدرت واژه‌گزینی را برای شاعر محدود می‌کرد، اما در شعر جدید همهٔ واژه‌ها امکان کاربرد دارند و فقط باید به جایگاه آن توجه کرد. «قدما تقریباً به‌عنوان یك اصل مسلم پذیرفته بودند که بعضی کلمات «کلمات ادبی» هستند و بعضی کلمات نمی‌توانند ادبی باشند. این مبحث خسته‌کننده که هنوز در میان شاعران عصر ما مورد گفت‌وگوست، در شعر نیمایی، بدین‌گونه حل شده است که هر کلمه‌ای می‌تواند در شعر جای گیرد به شرط اینکه به قول عوام توی ذوق نزند!» (۱۷: ص۱۲۲).

مادرم ریحان می‌چیند/ نان و ریحان و پنیر/ آسمانی بی‌ابر، اطلسی‌هایی تر/ رستگاری نزدیك، لای گل‌های حیاط ... (۱۴: ص۳۳۶).

«در باور شاعران نوپرداز همچون نیما، شاملو، فروغ، سپهری و... هیچ واژه‌ای در ذات خود شاعرانه یا غیرشاعرانه نیست، بلکه شیوهٔ رفتار با آن واژه است که ارزش شاعرانگی آن را مشخص می‌کند و هیچ تردیدی نیست که ورود واژه‌های غیرشاعرانه در شعر، چنانچه به هنری شدن آنها و شاعرانه شدن آنها بینجامد، پسندیده است و چنانچه با همان معنای خود که در نثر به‌کار می‌روند به‌کار بروند، هیچ اتفاق شاعرانه‌ای نیفتاده است.» (۱۲: ص۱۲۰).

همچنین در دوره‌هایی از شعر گذشته و در زبان برخی از شعرا، واژه‌های محلی و زبان گفتار امکان راهیابی به حوزهٔ شعر را نداشت. در صورتی که در شعر جدید یکی از امتیازات شاعر، بهره‌گیری از واژه‌های محلی و زبان گفتار است و به‌عنوان مشخصهٔ شعری یك شاعر شناخته می‌شود. مثلاً واژه‌های نیما از منطقهٔ شمال، واژه‌های منوچهر آتشی از جنوب و واژه‌های فروغ فرخزاد از طبقهٔ شهری انتخاب شده است که به‌عنوان مشخصهٔ زبانی آنها محسوب می‌شود.

نتیجه‌گیری

فردیت، به‌عنوان یکی از جلوه‌های اساسی مدرنیته، در ادبیات تخیلی، همزمان با اندیشه‌های آزادیخواهانهٔ دوران مشروطه مطرح می‌شود و با ظهور نیما یوشیج روند رشد و پویایی خود را ادامه می‌دهد. در نتیجهٔ پیدایش مفهوم فردیت، نگاه شاعر به طبیعت، جامعه و خود تغییر می‌کند و فردمحوری، به‌عنوان نگاه غالب، خود را بر جریان هزارسالهٔ شعر فارسی می‌قبولاند که این تحول را می‌توان چرخشی اساسی در نگاه شاعر و نویسنده به زندگی و هستی قلمداد کرد.

گرچه بحث فرد و انسان منفرد در نگاه شاعران پیش از مشروطیت موضوعی قابل بحث است، فردیت را باید به‌طور مشخص حاصل تحولات دنیای مدرن دانست حتی به‌رغم بازتاب نگاه فردی در تعداد قابل توجهی از شاعران پیش و هم‌روزگار نیما، این او است که مُهر خود را پیش از دیگران بر این تحولات زده است.

در تحلیل نهایی می‌توان گفت با وجودی که چند

در ادبیات کهن برخی واژه‌ها شاعرانه و برخی غیرشاعرانه محسوب می‌شدند و این رویّه به‌عنوان یك قاعده پذیرفته شده بود که قدرت واژه‌گزینی را برای شاعر محدود می‌کرد، اما در شعر جدید همهٔ واژه‌ها امکان کاربرد دارند و فقط باید به جایگاه آن توجه کرد. «قدما تقریباً به‌عنوان یك اصل مسلم پذیرفته بودند که بعضی کلمات «کلمات ادبی» هستند و بعضی کلمات نمی‌توانند ادبی باشند.

ملك‌الشعرای بهار

دهه از ظهور نیما و مبانی نظری او در مورد فردیت و نگاه فردی به جهان و انسان می‌گذرد و این روند به امری بازگشت‌ناپذیر در سیر تحول شعر فارسی بدل شده است، هنوز شعر معاصر از این عنصر بهرهٔ کامل نبرده و شاعران بسیاری در این دوره هستند که اندیشه و شعر ایشان، ادامهٔ جریان شعر سنتی فارسی به حساب می‌آید و نتوانسته‌اند نیما و مبانی فکری او را در مورد شعر دریابند و با شعر معاصر آشتی و ارتباط برقرار کنند. همچنین در شعر دوره‌های پیشین نیز می‌توان رگه‌هایی از عنصر فردیت یافت، با این تفاوت که فردیت، تنها در آثار برخی از بزرگان ادب فارسی از جمله «خیام»، «فردوسی»، «حافظ» و... آن هم به‌صورت اندیشه‌ای فردی مجال بروز یافته است.

در نهایت در ارزیابی کلی از ظهور و بروز فردیت در شعر فارسی می‌توان آن را روندی مثبت و تکاملی در حیات شعر فارسی دانست، زیرا افزون بر اینکه در حوزهٔ زبانی امکانات بیشتری در اختیار شاعران نهاد، موجبات پیدایی شعری زنده و واقع‌گرا نیز گردید و توانست خود را به جهان و انسان معاصر بشناساند و با او ارتباط برقرار کند.

منابع

۱. آجودانی، ماشاءالله. **یا مرگ یا تجدد (دفتری در شعر و ادب مشروطه)**، اختران، چاپ چهارم، تهران: ۱۳۸۷.
۲. آشوری، داریوش. **شعر و اندیشه**، نشر مرکز، چاپ سوم، تهران: ۱۳۸۰.
۳. احمدی، بابک. **مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی**، نشر مرکز، چاپ هفتم، تهران: ۱۳۸۷.
۴. اسوار، موسی. **شعر امروز ایران**، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۴.
۵. اعتصامی، پروین. **دیوان اشعار**، مقدمهٔ ملک‌الشعرای بهار، دوستان، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۷.
۶. بهار، محمدتقی. **دیوان اشعار**، جلد اول، چهرزاد بهار، توس، چاپ دوم، تهران: ۱۳۸۰.
۷. بهرام‌پور عمران، احمدرضا. **در تمام طول شب (بررسی آرای نیما یوشیج)**، مروارید، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۹.
۸. بیدل دهلوی، عبدالقادر. **غزلیات**، اکبر بهداروند، نگاه، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۰.
۹. پورنامداریان، تقی. «مسأله معنی در شعر کلاسیک و شعر نیما»، **کیان**، سال ششم، شمارهٔ ۳۲، ۱۳۷۵.
۱۰. پورنامداریان، تقی. **خانه‌ام ابری است (شعر نیما از سنت تا تجدد)**، مروارید، چاپ سوم، تهران: ۱۳۸۹.
۱۱. حافظ، شمس‌الدین محمد. **دیوان اشعار، قزوینی و غنی**، اساطیر، چاپ هفتم، تهران: ۱۳۸۷.
۱۲. حسن‌لی، کاووس. **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، ثالث، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۳.
۱۳. دقیقی، محمدبن احمد. **پیشاهنگان شعر پارسی**، محمد دبیرسیاقی، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، تهران: ۱۳۷۴.
۱۴. سپهری، سهراب. **هشت کتاب**، طهوری، چاپ نهم، تهران: ۱۳۶۹.
۱۵. سعدی، شیخ مصلح‌الدین. **کلیات**، بهاءالدین خرمشاهی، دوستان، چاپ پنجم، تهران: ۱۳۸۵.
۱۶. شاملو، احمد. **مجموعه آثار**، دفتر یکم، نگاه، چاپ سوم، تهران: ۱۳۸۱.
۱۷. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)**، سخن، چاپ دوم، تهران: ۱۳۸۰.
۱۸. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **صور خیال در شعر فارسی**، آگاه، چاپ دوازدهم، تهران: ۱۳۸۷.
۱۹. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **در کوچه‌باغ‌های نشابور**، سخن، چاپ شانزدهم، تهران: ۱۳۸۹.
۲۰. شمس‌لنگرودی، محمد. **تاریخ تحلیلی شعر نو**، مرکز، چاپ پنجم، تهران: ۱۳۸۷.
۲۱. صائب تبریزی. **دیوان**، ج ۳، محمد قهرمان، علمی فرهنگی، چاپ دوم، تهران: ۱۳۷۱.
۲۲. صائب تبریزی. **دیوان**، جلد ۴، محمد قهرمان، علمی فرهنگی، چاپ دوم، تهران: ۱۳۷۲.
۲۳. عارف‌قزوینی، ابوالقاسم. **کلیات دیوان اشعار**، عبدالرحمن سیف‌آزاد، امیرکبیر، چاپ پنجم، تهران: ۱۳۴۷.
۲۴. فرخزاد، فروغ. **دیوان اشعار**، مروارید، چاپ چهارم، تهران: ۱۳۷۴.
۲۵. گلشیری، هوشنگ. **باغ در باغ**، نیلوفر، چاپ سوم، تهران: ۱۳۸۸.
۲۶. مراغه‌ای، زین‌العابدین. **سیاحتنامه ابراهیم‌بیگ**، زین‌العابدین مراغه‌ای، محمدعلی سپانلو، آگه، چاپ سوم، تهران: ۱۳۸۸.
۲۷. منوچهری دامغانی. **دیوان اشعار**، محمد دبیرسیاقی، زوار، چاپ ششم، تهران: ۱۳۸۵.
۲۸. مولوی، جلال‌الدین محمد. **مثنوی معنوی**، دفتر اول، تصحیح رینولد نیکلسون، امیرکبیر، چاپ دوم، تهران: ۱۳۷۳.
۲۹. نیما یوشیج. **دربارهٔ هنر و شعر و شاعری**، به کوشش سیروس طاهباز، نگاه، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۵.
۳۰. نیما یوشیج. **مجموعه کامل اشعار**، به کوشش سیروس طاهباز، نگاه، چاپ دهم، تهران: ۱۳۸۹.

پی‌نوشت:

به نظر نیما ابژکتیویته یعنی دریافت واقعیت اشیاء و اشخاص، آنچنان که در جهان بیرون از ذهن شاعر وجود دارند و انتقال و احضار آنان در شعر. در واقع ابژه هستهٔ اصلی و مهمترین عنصری است که تمام عناصر شعری دیگر که نیما مطرح می‌کند، حول محور آن معنا می‌یابد.

محمدرضا شفیعی کدکنی