

# SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری STES



فیلم های آموزشی

## کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



مقاله نویسی علوم انسانی

مقاله نویسی علوم انسانی



اصول تنظیم قراردادها

اصول تنظیم قراردادها



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله

آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله



## بررسی جایگاه شعر مدرن ایران با تکیه بر نظریه ی نیما

شیمای مولایی فرد

### چکیده:

شعر معاصر از آغاز پیدایش، پیام آور ارزشهای تازه ای برای انسان بوده است که بررسی این ارزشها، ما را به چشم اندازهای تازه ی انسان امروزی نزدیکتر میکند. آنچه که علاوه بر جنبه ی زیبایی شناختی شعر، خواننده ی امروز از شاعر و اثرش انتظار دارد توجه به مسائل والای انسانی است. با مطالعه ی شعر هر شاعر می توان دریافت که آیا شاعر از «من فردی» به «من اجتماعی» رسیده است یا نه؟ علی اسفندیاری معروف به نیما یوشیج، بزرگ‌ترین نظریه پرداز شعر نو فارسی است.

توانست دگرگونی‌های بنیادین و همه جانبه‌ای در زوایای مختلف شعر فارسی از فرم درونی و بیرونی گرفته تا قالب، وزن، قافیه، موسیقی، تخیل، عاطفه، محتوا و... ایجاد کند و اسکلت هزار ساله شعر فارسی را بشکند. او برای هر کدام از تحولات دلخواهش در شعر، نظریه‌ای تازه و بدیع و بعضاً مخالف با باورداشت‌ها و عادات و عقاید اصحاب شعر و ادب ابراز می‌داشت. بی راه نیست که او را پدر شعر نو فارسی لقب داده اند؛ او یک نظریه پرداز و صاحب سبک و سیاق خاصی در عرصه شعر بود. از این رو اگر از پدر شعر نو فارسی (نیما) با عنوان نخستین «نظریه پرداز شعر نو ایران یاد کنیم سخن به گزافه نگفته ایم اگر چه معتقدم راه نیما نیمه تمام مانده است.

**کلید واژه‌ها:** نظریه ادبی، شعر نو، شعر معاصر، شعر اجتماعی، نیما یوشیج، تحول.

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد رشت M\_fard65@yahoo.com



## مقدمه:

نیما در شعر، همانند هدایت در نثر فارسی یک پدیده است. او «پدر شعر مدرن ایران» لقب گرفته و مهم‌ترین نظریه پرداز شعر نو فارسی است. بعد از انقلاب مشروطه و پیش از او شاعران با قریحه و آگاه و توانا مثل تقی رفعت، ابوالقاسم لاهوتی، جعفر خامنه‌ای، شمس کسایی، میرزاده عشقی، میرزا یحیی دولت‌آبادی و علی‌اکبر دهخدا تلاش کردند تا با اندک تغییراتی در وزن و قافیه، قالب‌های شعری و بعضاً محتوای آن، گوی نام‌آوری و پرچمداری شعر نو را از دیگران برابیند و خود را نابغه و آفریدگار شعر نو معرفی کنند ولی هیچ کدام توانایی یا مجال نیل به این افتخار را پیدا نکردند که بتوانند به صورت نظری (محبوب، ۱۳۴۲: ۲۲) ساختار شعری نوینی را پایه‌ریزی و معرفی نمایند.

به همین دلیل است که بنیان‌گذاری و طلایه‌داری شعر نو ایران به نام نامی نیما یوشیج زده شد. «نیما با شناخت دقیق قانون‌مندی‌های حاکم بر تاریخ و شعر و کالبد شکافی شعر فارسی، به مرور توانست با تئوریزه کردن دست‌آوردهای هنری‌اش، به استحکام و استقرار شعر مدرن یاری رساند. فرق نیما با دیگر نوپردازان پیش از خود و دیگر شاعران بزرگ شعر فارسی در این بود که او با آشنایی وسیع با تاریخ و ادبیات فارسی و اروپایی و با آگاهی از حتمیت تغییر و تحول و با انگیزه و شور و ایمانی تمامی‌ناپذیر کوشید و توانست تحت یک تئوری و به عنوان تئوریسین، شتاب فوق‌العاده‌ای به شعر مدرن بدهد. چندان که این نوپای نو راه [شعر نو ایران] ره صد ساله را یک شبه طی کند. راز عظمت و مبدع شناخته شدن نیما در همین نکته است.» (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۱۱) سیروس طاهباز می‌گوید: «در اغلب نوشته‌های [نیما] با نیمای «نظریه پرداز» رو به



روئیم. گویی نامه‌هایش را خطاب به هر کسی، اغلب چنان می‌نوشت که یکسره سر از تاریخ ادبیات در آورند.» (طاهباز، ۱۳۸۷: ۳۳۷)

هدف این مقاله صرفاً معطوف به بر شمردن تحولات و دگرگونی‌های شعر فارسی نیست. چرا که این کار را قبلاً منتقدان و صاحب‌نظران مختلف عرصه شعر و ادب انجام داده‌اند. از جمله کارهایی که در این زمینه ارائه شده است، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: خانه‌ام ابری است (شعر نیما از سنت تا تجدد) تقی پورنامداریان، داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج) سعید حمیدیان، بوطیقای شعر نو (نگاهی به نظریه و شعر نیما یوشیج) شاپور جورکش، از نیما تا روزگار ما (یحیی آرین‌پور)، در خلوت روشن (بررسی نظریه‌ها و بیانیه‌ها در شعر معاصر از نیما تا امروز) مهدی شادخواست، کارنامه ادبی ایران (فواد فاروقی)،

بدعت‌ها و بدایع و عطا و لقای نیما یوشیج (مهدی اخوان ثالث)، کاند ار کوهساران (زندگی و شعر نیما یوشیج) سیروس طاهباز، تاریخ تحلیلی شعر نو (شمس لنگرودی) و ده‌ها کتاب، مقاله، سخنرانی و... درباره نیما و صدها کتاب و نوشته در باره شعر نو، این که آیا نیما یوشیج نخستین و بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز «شعر نو» فارسی است یا نه، مسئله مورد کاوش ما در این مقاله است. ما بر آنیم که با استفاده از شیوه‌های تحقیقی و تحلیلی، و با ارائه شمه‌ای از نظریه‌های متنوع نیما در باب تحولات مورد نظرش در شعر، اثبات کنیم که او اولین نظریه‌پرداز از شعر فارسی به معنای واقعی کلمه در ایران است.

**نظریه ادبی:**

**theory literary**



نظریه‌آدبی دربارهٔ طبیعت و چیستی ادبیات سخ نمی گوید؛ اینکه چه چیزی ادبیات استو چه چیزی ادبیات نیست. به عبارت دیگر، کوششی است برای توضیح ماهیت ادبیات و کشف سازوکارهایی که اثرآدبی را از دیگر تولیدات کلامی (زبانی) متمایز می کند. «نظریه‌آدبی مجموعه‌ای از ایده‌هانیست که جسمیت نداشته باشد بلکه در نهادها به صورت یک نیرو وجود دارد. نظریه در جوامع خوانندگان و نویسندگان به صورت یک رویهٔ گفتمانی وجود دارد و با نهادهای آموزشی و فرهنگی چنان درهم تنیده که جدا شدنی نیست.» (جاناتان، ۱۳۸۵: ۹)

### نیمایوشیج نظریه پرداز شعر نو ایران

نیمایوشیج مطالعات فراوان، متنوع، هوشیارانه و عمیقی بر روی آثارآدبی داشت. او بسیاری از آثارآدبی گذشته ایران و آثارآدبی و شعر اروپاییان را با دقت و نگرش انتقادی مطالعه کرده بود. خودش در این باره می گوید: «خاطر جمع باشید به آن اندازه که ممکن بود دردورهٔ ماکسی در خصوص شعر فکر کند و بنویسد، دوست شما [نیمایوشیج] فکر کرده و نوشته است» (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۹۹). این مطالعات، او را به یک نظریه‌پرداز جامع‌النظر مبدل کرده بود. از این رو با آسیب‌شناسی شعر کلاسیک فارسی در صدد ایجاد تحولات ریشه‌ای و جرح و تعدیل همه سویه در شعر برآمد. او می گفت: «... ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه، کافی نیست، و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده، به طرز تازه‌ای بیان کنیم. نه این کافی است که بپس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراع‌ها یا وسایل دیگر، دست به فرم تازه زده



باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود، و آن مدل وصفی و روایی را، که دردنیای باشعور آدم‌هاست، به شعر بدیمیم. تا اینکار نشود، هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند... باید بیان برای دکلاماسیون داشت؛ یعنی، باحال صرف طبیعی وفق بدهد. می‌بینید که تا اینکار رانکنیم، دکلاماسیون هم نخواهیم داشت و در ادبیات ماتناتر مفهوم مسخره زیان آوری خواهد بود. «نیمایوشیج، (۱۳۵۱: ۵۷-۵۶)

مهدی اخوان ثالث نیز نیما را بنیان گذار شعر نو معرفی می‌کند: «باطمینان و یقین می‌گویم که شعر نو راستین در زبان فارسی از وقتی پیدا شد که نیمایوشیج شروع به سرودن شعر کرد... به هر حال، شعر آزاد را نیمابه وجود آورد و راه رانشان داد، بی هیچ شک» (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۱۵۸). او در کتاب «بدعت‌ها و بدایع» نیز با معرفی نیمابه عنوان بنیان گذار شعر نو می‌نویسد: «چرا ما نیما را نقطه اصلی دگرگونی و به کمال رساننده آن می‌دانیم؟ به حکم آثارش... نیماهم مرحله انتقالی را طی کرده است... اما او قدم به قدم کامل تر شده است و سرانجام به جایی رسیده است که از حیث فضا و محیط و خصال اقلیمی به کلی متفاوت است با اقالیم کهن...» (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۳۰). سعید نفیسی می‌گوید: «نیما نه تنها شاعری توانا بنیادگذار اساسی در ادبیات ما، بلکه مردی است که همه صفات هنرمند به تمام معنی در او وجود داشت و دارای اندیشه بلند و طبع سرشار و مجموعه‌ای از همه مناعت‌ها و استغناها بود. کسانی مانند نیما، دیرادیر در جهان پیدا می‌شوند و در هر عصری انگشت شمارند.» (نفیسی، ۱۳۵۵: ۳)

نیمایوشیج، به حق نظریه پرداز شعر نو فارسی است. او یک عمر در باب همه زوایای شعر فارسی مطالعه و تحقیق و تفحص کرده و اندیشیده و حاصل اندیشه‌ها و افکار مدرن خود را در آثار ارزنده‌اش از جمله: ارزش احساسات در زندگی هنرمندان، نامه‌ها، درباره شعر و شاعری، تعریف



و تبصره، حرف‌های همسایه و... به رشته‌تحریر کشیده است. سرانجام نیز با سرودن شعر «ققنوس» در سال ۱۳۱۶ (ه.ش) و اشعار موفق بعد از آن، خواست هاستتثوری‌هایش را در قالب مصداق‌های عینی به مرحله اجرا درآورد. به طور کلی، می‌توان گفت که نیمادپردازش نظری شعر نو فارسی و همچنین آفرینش‌های هنری‌اش تحت تأثیر چهار لایهٔ مختلف بوده است: «**لایهٔ اول**، آثار رمبو، مالارمه، بودلر، ورلن، پلوالری، آلفرد دو موسه، شاتوبریان، لامارتین و دیگر نویسندگان و شاعران سمبلیت فرانسوی؛ **لایهٔ دوم**: آثار نویسندگان و شاعران روسی همچون تولستوی، داستایفسکی، پوشکین، چخوف، گوگلو، ماکسیم گورکی...، **لایهٔ سوم**: فرهنگ عامه و ادبیات بومی و محلی (طبری و مازندرانی) و **لایهٔ چهارم**: فرهنگ کلاسیک فارسی مخصوصاً تصویرسازی نظامی در خمسه بود.» (امین، ۱۳۸۴: ۳۵۵) «ما بر این عقیده هستیم که شعر نو را نیمابه آوازه رساند. شخصیت قابل قبولی برایش ایجاد کرد و پس از او کسانی بودند که وظیفهٔ نجات این شعر را از انحرافات به عهده گرفتند» (فاروقی، ۱۳۶۲: ۱۸۴). بنابراین، با توجه به تحولات بنیادین نیما و نظریه پردازان‌های همه جانبهٔ او در شعر فارسی باید اورا مهم‌ترین «نظریه پرداز شعر نو» نامید

## عمده تحولات و نظریه‌های نیمادرباب شعر نو فارسی

### تحول در فرم بیرونی شعر

در لغت به معنی: صورت، شکل، اندام، هیكل، هیئت،... است (باطنی، ۱۳۷۸: ۳۴۱) به مجموعه عناصری که بافت و ساختار اثر ادبی را به وجود می‌آورند، شکل می‌گویند؛ از اوزان و قافیه،



صامت و مصوت و هجا، صور خیال، صنایع بدیعی، زاویه دید، پلات، همه جزو شکل یک اثر ادبی هستند. مشروط بر این که هر یک از اجزا در ساخت یا بافت آن اثر نقشی داشته باشند... فرمالیست‌ها می‌گویند هر عنصر اثر ادبی که در کل نظام (سیستم) وظیفه و کنشی بر عهده دارد، فرم است»

(شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۶). «فرمالیست‌ها عمدتاً به فرم ادبیات توجه داشتند اما این تمرکز بر جنبه‌های فرمی بدین معنا نیست که آنان هدف‌های اخلاقی یا اجتماعی برای ادبیات در نظر نمی‌گرفتند» (برتنس، ۱۳۸۷: ۴۴). به هر حال، «امروزه به ویژه پس از مباحثی که از سوی فرمالیست‌ها و ساختارگرایان در افکنده شده معمولاً به شکل، ساختار و بافت به عنوان سه مقوله‌ی متفاوت نگاه می‌کنند و هر کدام از این اصطلاحات سه گانه عناصری جداگانه را شامل می‌شوند» (حسن لی، ۱۳۸۶: ۱۹۹) ولی غالب منتقدان به اشتباه بین «فرم» و «قالب» تفاوتی قائل نشده‌اند و این بدفهمی‌ها در بیشتر موارد موجب بن‌بست و بحران شعری می‌شود. در حالی که به قول یداله رؤیایی: «فرم، قالب نیست. در هیچ یک از قالب‌های شعر کهن، ظرفیت زیبا شناسانه فرم را نمی‌توان سراغ کرد» (رؤیایی، ۱۳۷۲: ۳۲) بنابراین، می‌توان فرم را شیوه نمایش محتوا دانست و در این صورت است که «تاریخ هنر را باید در تکامل فرم بررسی کرد. اگر چه هر حرکتی در فرم به حرکت در محتوا می‌انجامد، سرعت حرکت فرم به اندازه‌ای است که هنرمندان فرمالیست را به این اعتقاد که «زیر، آسمان کبود حرف تازه‌ای وجود ندارد» و می‌دارد که البته این، افتادن از آن طرف بام است.» (موحد، ۱۳۷۷: ۱۰۳)

نیمابراین اعتقاد بود که التزام به تساوی مصراع‌ها و قافیه‌ها، معانی عواطف و حتی تخیل و اندیشه شاعر را فدای خودمی‌کند. وزن و قافیه اجباری مانند زنجیری دست و پای احساس، عاطفه و





حتی تخیل و اندیشه‌های شاعر را می‌بندد و او را وادار می‌کند که مطالب حشوی در بیت بیاورد. نیمادر جای دیگری می‌گوید: «شعرای قدیم - اگر چنانچه آثار شعری آن‌ها از نقطه نظر وزن و ارتباط آن احساسات و حالات مختلف جزیه و تطبیق شود - به طوری که دیدیم آزادی حرف زدن را به قواعد نقلی فروخته بودند. بسیاری از اوقات احتیاج داشتند که مطلب شعری خود را تمام کنند ولی قافیه و الفاظ تمام نشده و بلکه به واسطه یک مجبوری بی جا و بی مناسبت - وقتی که در وسط بیتی یا مصراع بودند - تا آخر بیت یا مصراع را مجبور می‌شدند که پر کنند. (نیمایوشیج، ۱۳۳۵: ۷۴)

شمه‌ای از نظریه‌های نیمایوشیج درباره وزن شعر به قرار زیر است: «به عکس، من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم. شعر بی وزن و قافیه، شعر قدیمی‌هاست. ظاهراً برخلاف این به نظر می‌آید اما به نظر من، شعر در یک مصراع یا یک بیت ناقص است - از حیث وزن، زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن - که طنین و آهنگی کم طلب معین است - در بین مطالب یک موضوع فقط به توسط «آرمونی» به دست می‌آید. این است که باید مصراع‌ها و ابیات دسته جمعی و به طور مشترک، وزن را تولید کنند. من واضح این آرمونی هستم... این وزن را که مقصود من است، قافیه تنظیم می‌دهد. جملات موزیکی را سوا می‌کند. رئیس ارکستر است. اساس این وزن را ذوق ماحس می‌کند که هر مصراع چه قدر باید بلند یا کوتاه باشد. اوزان شعری قدیم ما اوزان سنگ شده‌اند... وزن، نتیجه روابط است که بر حسب ذوق تکوین گرفته‌اند. وزن، جامد و مجرد نیست و نمی‌تواند باشد. وزنی که من به آن معتقدم، جدا از موزیک و پیوسته با آن جدا از عروض و پیوسته به آن فرم اجباری است که طبیعت مکالمه ایجاد می‌کند... موزیک ما سوپزکتیو است و اوزان شعری ما که به تبع آن سوپزکتیو شده‌اند



به کار وصف‌های ابژکتیو، که امروز در ادبیات هست، نمی‌خورد. در عین حال اوزان قدیم، مثل اشعار قدیم، زیبایی نوع خود را دارند... هم من معطوف بر این است که زیبایی مطلوب رابه اوزان شعری بدهم.» (نیمایوشیج، ۶۲-۵۹: ۱۳۵۱) او در همان کتاب می‌نویسد: «نکته مهم این است که من می‌خواهم انتظام طبیعی به فرم شعر داده باشم. در واقع، فرم شعر من «سنتز»، «حتمی»، «تز»، و «آنتیتز» هاست... فرم شعر همسایه روی این پرگار می‌گردد. هنر نظم دادن، برای شاعر در این است که چگونه باین پرگار بگردد و اثر هنری خود را تطبیق کند... بگو همسایه فرم شعرش را باین دقایق تطبیق می‌دهد و از این شیرین تر کاوشی در عالم نظم دادن به کلمات او پیدا نکرده است.» (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۱۵۸-۱۵۷)

اینک نظریه نیمادر باره قافیه: «قافیه بعد از وزن در شعر پیدا شده. قافیه قدیم مثل وزن قدیم است. قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد. به عبارت آخری، طنین مطلب را مسجل کند. این است که شعرهای ما قافیه ندارند. این بود آن حرف آخر... قافیه، مال مطلب است. زنگ مطلب است. مطلب که جدا شد، قافیه جداست. در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد، یقین میدانم [آنرا] مثل من زشت خواهید دانست. قدم این را قافیه می‌دانسته اند ولی قبول این مطلب بی ذوقی است برای ما که با طبیعت کلام دست به هم می‌دهیم. هر جا که مطلبی است، در پایان آن قافیه است. لازم نیست قافیه در حرف «روی» متفق باشد. دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند. فراموش نکنید وقتی مطلب تکه تکه و در جملات کوتاه کوتاه است، اشعار شما حتماً باید قافیه نداشته باشد. همین نداشتن، عین داشتن است و در گوش من لذت بیشتری دارد» اما به قول شفیع کدکنی: «ضوابط قافیه در شعر نو نضج درستی نگرفته است و آنچه در این مورد گفته شده، بیشتر جنبه ذوقی دارد... به هر حال، قافیه شعر نو برخلاف



قافیه شعر کلاسیک در آخربیت نمی آید بلکه بستگی به مطلب دارد. به علاوه، الزاماً هر مطلب قافیه دار نیست. از طرفی، وقتی که شعر حاوی مطالب پراکنده و وصف‌های جداگانه است یا جنبه امری و دعایی دارد، قافیه را لازم نمی دانند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۸۴)

### تحول در فرم درونی یا صورت ذهنی شعر

منظور از فرم درونی یا صورت ذهنی شعر، ارتباط ظریف و سنجیده عمودی است که بین اجزای مختلف یک شعر وجود دارد. «همان کیفیت و هماهنگی عناصر تشکیل دهنده کل یک شعر است که در آغاز، پایان، گذرگاه‌ها، پیوندگاه‌ها، کیفیت ارتباط تصاویر و مفاهیم، هماهنگی کلمات و اشیای تصاویر و مفهوم کلی... نمودار می‌گردد (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۱۲۲) و این ارتباط نظام‌مند و اندام‌وار، اجزای شعر را به صورت یک کل واحد درمی‌آورد و مانند اعضای بدن انسان منسجم و متشکل می‌سازد. در شعر کلاسیک ایران «جز در رباعی، اساساً موضوع ساخت [درونی] به معنای امروزی اش مطرح نبود» (شمیسا، ۱۳۶۳: ۱۸۹) «محور عمودی خیال، همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده و در عوض شاعران تا توانسته‌اند در محور افقی خیال، تصویرهای تازه و بدیع به وجود آورده‌اند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۶۹). از آنجا که در تفکر گذشتگان شعری ما، پدیده‌های جهان، آفریده‌هایی جدا جدا و پراکنده بودند، نتیجه این نظر، ابیاتی پراکنده بود که ناظمی به آن شکل می‌داد؛ از این رو، وجه غالب ذهنیت شاعرانه کلاسیک بیت اندیش بود نه کل اندیش و لذا همه توجه شاعر معطوف به این بود که وحدتی در محور افقی - یعنی در بیت، نه



کل غزل- ایجاد کندو از وحدتی که لازمه محور عمودی شعر بود، غافل می ماند. جنبه تئوریک این نظریه ادبی کلاسیک را در آثار منتقدان ادبی چون شمس قیس رازی می توان دید که معیارهای شان قرن‌ها بر ذهنیت شاعرانه ایرانیان حکم فرما بوده است. او می نویسد: «شعر چنان می باید که هر بیت به نفس خویش مستقل باشد.» (قیس رازی، ۱۳۶۰: ۲۹۰)

نیمایوشیخ با مشاهده این نقصان در شعر کلاسیک، اولین کسی است که در صد در آمد تابه صورت منسجم و مبتنی بر بنیان‌های نظری آن خلاء را پر کند و با ارائه مصداق‌های عینی شعری، لزوم رعایت فرم درونی یا تشکل ذهنی شعر را نشان دهد. او می گوید: «اگر فرم نباشد هیچ چیز نیست. عادت کنیده دقت، تا طبیعت شما شود. من راجع به فرم شعر صحبت نمی کنم... آن آسان تر است. راجع به فرم مطلب. مطلب شعری شما باطراحی شما فرم پیدا می کند و هیچ وقت بلا واسطه نیست. به زمینه کار و رنگ‌های محلی که می دهید، مربوط هست و نیست؛ زیرا فرم نتیجه بهترین یافتن است که شاعر بداند موضوع را با چه چیز بر آورده کند. بی خودترین موضوع‌ها را با فرم می توانید زیبا کنید؛ امتحان کرده اید و دیده اید. به عکس، عالی ترین موضوع‌هایی فرم، هیچ می شود. هر موضوع فرم خاص خود را دارد. آن را با ذوق خود باید پیدا کنید: مفصل باشد بهتر است یا مختصر، برگردان داشته باشید یا نداشته باشید... فرم که دل چسب نباشد، همه چیزها، همه زبردستی‌ها، همه رنگ‌ها و نازک کاری‌ها به هدر رفته است.

اینکه می گویند موضوع‌های پست را با آب و تاب دادن یخ ترمی کنید، راست است. اما باید دانست این آب و تاب زائد عبارت از عدم تناسب فرم است. وقتی که نویسنده در مقدمه حرف‌های زائد می زند و در وسط کار خود حرف‌های زائد می آورد که موضوع پستی را به درجه عالی بالا ببرد، اگر طراح قابلی باشد، ولو این که اینکار را نباید کرد، از زندگی کار خود کاسته



است. هر موضوعی به قالبی می‌خورد؛ مثل این که قبلاً در طبیعت بوده. نارنجی به طور نامساوی بریده شده و باید با جفت خود جفت شود و بدون آن کج و کوله است. مثل اینکه قفلی با کلیدی معین باز بشود. نه یک کتاب، یک منظومه، سه خط هم که با هم جفت می‌شوند، طراحی لازم دارند. ترکیب، مدیون طراحی است. همین که چیزی مفرد نشد، باید خوب مرکب شود. این مسئله در صنعت همان قدر دقت لازم دارد که مثلاً در داروسازی، زیرا در غلط ساختن دارو، جسم از دست می‌رود و نا تندرست می‌شود و در غلط ساختن کار، حتی ذوق و سرشت انسان به هم می‌خورد. (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۵۵-۵۴) بنابراین، «شعر نو گرای امروز، شعر هماهنگی و تناسب و وحدت کلمه‌ها، سطرها و بندهاست و تنها شاعرانی که دارای ذهنیتی متشکل اند، به ایجاد این هماهنگی توفیق خواهند یافت. ... و این اصل است که در شعر قدیم، اغلب در محدوده یک بیت مصداق می‌یافته است... اصل «ساخت» را در اکثر اشعار شاعران امروز نمی‌توان دید. ... نشانه‌هایی از این «ساخت» در آثار نیمای و پس از او احمد شاملو دیده می‌شود. بعد از آن‌ها نیز بیشتر یا کمتر در اشعار مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخ زاد، بداله رؤیایی، م. آزاد، منوچهر آتشی، مفتون امینی، ضیاء موحد، محمدعلی سپانلو و سهراب سپهری. چرا که شعر برخی از اینان بیشتر «حرفی» و کمتر «ساختاری» است.» (حقوقی، ۱۳۸۲: ۴۰۹-۴۱۷)

### تحول در نظام ایمازی

ایماژ در لغت به معانی «تصویر، تصویر ذهنی، خیال، تمثال، نگاره، نقش» و ... به کار رفته است (باطنی، ۱۳۷۸: ۴۲۸). «از رو در رو قرار گرفتن دو امر (دو کلمه، دو جمله، دو حالت و...) هر گاه امر سومی حادث شود، آن را تصویر می‌نامیم» (حسنلی، ۱۳۸۶: ۲۸۵).



«ایماژیسم، عنوان نهضت یشعری بود که بین سال‌های (۱۹۱۷-۱۹۱۲) توسط عده‌ای از نویسندگان و شاعران انگلیسی و آمریکایی شکل گرفت. شاعران ایماژیست ضمن احتراز از منظومه‌سرایي و کاربرد مطالب قراردادی شاعرانه، با آزادی هر مضمونی را برمی‌گزینند... و [شاعران نویسنده] برای نشان دادن منظور خود از استعاره یا توصیف دوشیء کاملاً متفاوت و مغایر در کنار یکدیگر استفاده می‌کند.» (سیماداد، ۱۳۷۵: ۴۰) نیما یوشیج، استاد مسلم و نظریه پرداز شعر نو فارسی، بر آن بود که تصویر عینیت گرا را در شعر جایگزین تصاویر ذهنی کند. «زبان نامأنوس نیما غالباً محملی است برای تخیلات و توصیفات او از پدیده‌های ملموس و عینی، که در مجموع روح وحشی شعر او را پدیدار می‌سازند. نیما در حوزه تخیل شعری، دید عینی را جایگزین نگرش ذهنی می‌کند؛ یعنی، برخلاف شعرای قدیم به تجربیات حسی خود از محیط پیرامون تکیه می‌کند، نه بر الگوهای ذهنی و قراردادی» (روزبه، ۱۳۸۱: ۷۱). «ابژکتیویته عنصر محوری دیدگاه تازه نیماست که با دو جزء، مشاهده و سوژکتیویته ارتباط نزدیک دارد. به نظر نیما ابژکتیویته یعنی دریافت واقعیت اشیا و اشخاص، آنچنانکه در جهان بیرون از ذهن شاعر وجود دارند، وانتقال واحضار آنان در شعر. سوژکتیویته برعکس، یعنی تعبیر ذهنی شاعر از اشیا و اشخاص.» (جورکش، ۱۳۸۳: ۸۸) نیما، شاعران را فرا می‌خواند به اینکه تنها از منظر خود به طبیعت بنگرند، نه از منظر شعر قدما. «سعی کنید همانطور که می‌بینید، بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد. وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و برخلاف آنچه در خارج قرارداد، می‌آفرینید و آفرینش شما به طور کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، با کلمات همان قدما و طرز کار آن‌ها باید شعر بسرایید اما اگر از پی کار تازه و کلمات تازه‌اید، لحظه‌ای در خود عمیق شده، فکر کنید آیا چطور دیده‌اید.» (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۵) هنر این



است که چگونه زیبا و خوشایند به کار ببریم، نه اینکه تنها به کار ببریم. برای این کار هنگامی که شعر را برای عوام و خواص طبقه بندی می‌کنیم، درمی‌یابیم کدام کلمات به کار شعرهای وزین‌تر می‌خورند و کدام به کار شعرهایی که از حیث معنی عالی و شاعرانه، چندان وزنی ندارند (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۷۸). «هر رنگ و تصویری برای رفع احتیاجی است؛ چنانکه هر تشبیهی برای قوتی است. این نازک کاری هم که روی کار فراهم می‌آید، برای دلالت و اثربخشیدن مخصوصی است... اگر پیکره شعر شامی لغزد و مثل این است که چندان از روی رغبت واقعی و بصیرت و ایمان به آن نظر نداشته‌اید، هر رنگ و تصویری هم که در ضمن آن فراهم آید، بی‌مغز و لغزان است.» (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۳۰) نیمادر «حرف‌های همسایه» می‌گوید: «ملت ما دید خوب ندارد. عادت ملت ماست که به خارج توجه نداشته باشد بلکه نظرا و همیشه به حالت درونی خود بوده است. در ادبیات و هم پای آن در موسیقی که بیان می‌کنند، نه وصف، شلوغ پلوغی در اشعار و وصفی ماهم به همین نسبت است. تشبیه زلف به چوگان و گونه به ارغوان و ترکیب این مضمون که: چوگان زنی بر ارغوان. این گوینده کهها ز خارج روگردان است. در عین بهره گرفتن وصف از خارج، باز به درون خود می‌پردازد... باید اساس یک ترجمه و قرائت جدی و مفصل کم کم در بین افراد مابرقرار شود. باید از مدرسه‌ها شروع شود. تا اینکار نشود، هیچ چیز نیست... باید قرائت به حال طبیعی را به مردم یاد داد.» (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۴۷-۴۹)

## تحول در زبان

منظور از «زبان شعر، زبانی است که با آن چیزی گفته می‌شود اما از آن طریق، چیز دیگری خواسته می‌شود. تفاوت اصلی زبان علم با زبان شعر همین است. در شعر، واژه‌ها با یافتن جانی تازه، توش و توانی مضاعف می‌یابند و خود را در معناها و کارکردهای مختلف می‌گسترند» (حسنلی،



۱۳۸۶:۱۰۲) نیمه‌هنجارهای مألوف زبان کلاسیک را قبول نداشت و تلاش می‌کرد دباهنجارشکنی‌های لغوی، نحوی، بلاغی و... و با ساخت واژگان تازه، ترکیب‌های نو و ساخت‌های نحوی جدید، زبان شعری‌اش را از حالت خشک و خنثای شعر کلاسیک بیرون آورد و آن را با ذهن و نگاه انسان امروزی منطبق سازد. زبان در شعر نیمادو حالت دارد: «در شعرهای سنتی و تا حدودی نیمه سنتی، کارکرد زبا منطبق قاست با معیارهای فصاحت و بلاغت کلاسیک؛ بنابراین، به نظر روان و سلیس می‌آید. در اشعار آزاد، بازبانی کاملاً متفاوت رو به رو هستیم که زبانی غیرفصیح و ناهموار دارد و عیب و ایرادهای آن هم در حوزه کاربرد کلمات، ترکیبات، عبارات، تألیف و ترکیب نحوی کلام در مقایسه با زبان ادبی ماچندان زیاد است که هیچ شاعری را، چه از گذشتگان و چه از معاصران، نمی‌توان با او مقایسه کرد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱:۱۳۳) نیمه‌خودش ادعای می‌کند که زبان شعرا و به «حال طبیعی بیان نزدیک‌تر است» (پورنامداریان، ۱۳۷۷:۱۶۲). او در آثار و نوشته‌های تئوریکش دقیقاً معلوم نکرده که زبان طبیعی او چه ویژگی‌هایی دارد. ولی تلاش می‌کند که تئوری‌هایش را عملاً در اشعار آزادش به کاربرد. شیوه‌های بیانی‌اش نشان می‌دهد که یکسرازسنت نبریده ولی گام‌های مؤثری در ایجاد تازگی بیان برداشته است.» (تسلیمی، ۱۳۸۷:۹۷) نیمه‌در مقایسه زبان شعر خود با زبان شعر قدیم می‌گوید: «شاعر غنی می‌شود و از دست تنگی بیرون می‌آید با داشتن مصالح کار... مصالح لفظی دست و بال او را بازمی‌کند... فقط باید این مصالح را از زبان «آرگو» گرفت. چه بسیار کلمات که در آن پیدامی‌شود، اما به کار سبک فاخر... نمی‌خورد بلکه مصالحی است که فقط در سبکی نازل برای تهیه اشعار به فهم پایین دست‌ها به کار می‌رود.





در این صورت باید در بین هزاران کلمات آرکاییک، که کهنه شده‌اند، کلمات ملایم و مأنوس باسبک خود را به دست آورید.» (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۷۲-۸۲)

### نتیجه گیری:

منظور از نظریه ادبی «جهان بینی و بینش ادبی» است و این جهان بینی و بینش در وجود نیما دیده می‌شود؛ بنابراین، نیما یوشیج بزرگ‌ترین نظریه پرداز شعر نو فارسی به معنای واقعی کلمه است. نیما یک شبه به این مقام دست نیافته است. او به علت داشتن خصایص ویژه شخصیتی، روحیات انتقادی و نو جویانه، اقتضای زمانه، مطالعات و کاوش‌های گسترده، مداوم و خستگی ناپذیر و... توانست شعر فارسی را تئوریزه کند.

ساختار و ساختار شعر معاصر نیمایی علاوه بر بداعت و تازگی در خدمت معناها و تفکرات آگاهانه ای است که قبل از کشف ساختار در ذهن نیما وجود داشته است تلاش برای رهایی و تکثیر معنا و شرکت دادن مخاطب در روند ساخت و تکمیل شعر، فرار از قید و بند قافیه و ردیف کلاسیک، توجیه عقلانیت و روند منطقی آفرینش هنر شعر، تقویت انرژی تأویل پذیری و غنای معنوی و تضمین باروری متن، ترمیم افت موسیقایی ناشی از حذف ناگزیر قافیه و ردیف، گریز از سستی و ابتذال و روانی بیش از حد شعر، ایجاد مکث، توقف و سکوت برای تعلیق ذهنی خواننده، جلوگیری از پراکندگی مضامین و تأکید بر وحدت لحن، گریز از پایان پذیری قاطع و مؤکد و تعدد و تنوع بخشیدن به مداخلت از مهمترین تفکرات و اندیشه های مستقل و فردی نیما در کشف این ساختار است که به صورت منطقی در متن مقاله مورد تحلیل قرار گرفت. و به نظر تمام تحولاتی که با عنوان



فرا ساختار شعر نیما از سوی شاعران نوپرداز مطرح می شود نتوانسته است تحولی نیما ایجاد کرد را در جریان شعر معاصر ایجاد کند.

#### منابع:

- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تاویل متن؛ انتشارات مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۷۸)، آفرینش و آزادی، انتشارات مرکز؛ چاپ دوم.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۹)، بدایع و بدعت و عطا و لقای نیما یوشیج؛ انتشارات بزرگمهر، چاپ دوم.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ انتشارات آگاه.
- انگلیتون، تری (۱۳۶۸)، نظریه ادبی؛ ترجمه عباس مخبر؛ انتشارات مرکز.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱)، طلا درمس؛ انتشارات فردوس.
- بنیامین، والتر (۱۳۶۶)، نشانه هایی به رهایی؛ ترجمه بابک احمدی؛ انتشارات تندر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷)، خانه ام ابری است؛ انتشارات فردوس.
- سلدن، رامان (۱۳۷۲)، راهنمای نظریه ادبی؛ ترجمه عباس مخبر؛ انتشارات طرح نو.
- پین، مایکل (۱۳۸۰)، لکان، دریدا، کریستوا، ترجمه پیام یزدانجو؛ انتشارات مرکز.



- نور تروپ (۱۳۷۲)، تخیل آشفته؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ نشر دانشگاهی؛ چاپ دوم.
- گلدمن، لوسین (۱۳۶۹)، نقد تکوینی، ترجمه محمد تقی غیاثی؛ انتشارات بزرگمهر؛ چاپ.
- لیچ، ادموند (۱۳۵۸)، لوی استراوس، ترجمه حمید عنایت؛ انتشارات خوارزمی؛ چاپ دوم.
- نازك الملائكه (۱۳۷۵)، مسائل شعر معاصر، مجله ادبیات معاصر، ترجمه کامل احمد نژاد؛ ستاره اول؛ سال اول.
- نیما یوشیج (۱۳۷۱)، مجموعه کامل اشعار، بکوشش سیروس طاهباز، انتشارات آگاه؛ چاپ دوم.
- آشوری، داریوش (۱۳۷۳)، شعر و اندیشه، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

# SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری STES



فیلم های آموزشی

## کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



مقاله نویسی علوم انسانی



اصول تنظیم قراردادها



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله