فصلنامه علمی- پژوهشی
انجمن زبان و ادبیات فارسی
سال پنجم، شماره هجدهم، زمستان ۱۳۸۶

۱۸

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

پژوهشهای ادبی

- بررسی سه بیت از داستان رستم و اسفندیار
- تجزیه و تحلیل قصه سمک عیار براساس نظریه ولادیمیر پراپ
- نماد پرندگان در مثنوی
- کارکرد هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو
- نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی
- نقد ریخت‌شناسی حکایتهای کشف‌المحجوب و تذکرةالاولیا
- بررسی ساختار داستانهای طوطی‌نامه
- نمایه

نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی

دکتر محمود فتوحی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم
مریم علی‌نژاد*

چکیده
این مقاله می‌کوشد نشان دهد که نوآوری نیما یوشیج تنها به قالب شکنی در درون سنتهای کهن محدود نمی‌شود. او علاوه بر نوآوری در قالبهای شعری و تجربه‌های معنایی و دید تازه به ابداع فرم بی‌سابقه‌ای در شعر فارسی دست می‌زند. این فرم، که در این مقاله، «نماد ساختمند» (ارگانیک) نامیده می‌شود، ساختار شعری خاصی است که در آن هر پدیده (تصویر) در کانون نگاه شاعر قرار می‌گیرد؛ بتدریج آن تصویر بر کل شعر غلبه می‌یابد و سرانجام به صورت نمادی متراکم از معانی ادبی و هنری در می‌آید. این شکل شعری، که بیش از ۲۰ درصد از شعرهای نو نیما را شامل می‌شود، پس از نیما با استقبال شاعران معاصر همراه شد به‌گونه‌ای که بخشی از شعرهای مقبول و مشهور معاصر فارسی به این شکل سروده شده است. این مقاله از ماهیت و مبانی این ساخت شعری و روند شکل‌گیری و تکوین آن بحث می‌کند و عوامل مؤثر در پیدایش این فرم شعری را در این دوره از تاریخ ایران بیان می‌کند.

کلید واژه: فرم شعر، نماد ارگانیک، تصویر کانونی، نیما یوشیج

تاریخ دریافت ۸۵/۱۰/۲۷ تاریخ پذیرش : ۸۶/۱۲/۱۴

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم

مقدمه

در مطالعهٔ اشعار نیما یوشیج (۱۲۷۸– ۱۳۳۸) شعرهایی همچون «مرغ مجسمه» (نیما، ۱۳۷۵:ص ۲۳۳)، «غراب» (همان،ص۲۲۴)، «پادشاه فتح» (ص۴۲۴)، «ماخ اولا» (ص۴۵۷)، «چراغ» (ص۴۸۶) توجه ما را به خود معطوف می‌دارد که در آنها کل شعر پیرامون یک پدیده یا یک تصویر می‌گردد و دیگر اجزای شعر یعنی تشبیهات و استعارات و ایضاحات شعری و خیالی در خدمت آن تصویر مرکزی قرار می‌گیرد و چنان آن تصویر کانونی را برجسته می‌سازد و قوت می‌بخشد که ماهیتی ادبی به خود می‌گیرد و به رمزی سرشار از ابهام هنری بدل می‌شود. این ساختار منسجم و یکپارچه در ادبیات فارسی پیش از نیما کم‌سابقه است و باید آن را از ابداعات هنری نیما به شمار آورد. نیما شناسان، بیشتر بر بدعتها و بدایع نیما در شکستن وزن و قالبهای سنتی توجه کرده‌اند (اخوان ثالث، ۱۳۷۶:ص ۸۰) و در حوزهٔ معنی نیز او را مبدع ابهامهای هنری شعر مدرن فارسی دانسته‌اند (پورنامداریان،۱۳۸۱:ص ۲۲۹). برخی محققان نیز به نوآوری نیما در فرم درونی و وحدت ارگانیک شعر اشاره کرده‌اند؛ از جمله شفیعی کدکنی(۱۳۵۹:ص ۱۲۴– ۱۲۵) به نوآوری نیما در عرصهٔ «شکل درونی» یا «فرم ذهنی» اشاره کرده، می‌گوید که نیما پس از قرنها توانست نشان دهد که در شعر علاوه بر وحدت موسیقایی و ظاهری باید یک وحدت ارگانیک میان معانی و تجربه‌های تشکیل دهندهٔ آن وجود داشته باشد. رضا براهنی (۱۳۸۰:ص ۷۲۰) نیز وحدت و یکپارچگی شعر نیما را محصول «شکل ذهنی» دانسته است. از نظر او شکل ذهنی، طرز حرکت محتوا و ارتباط اشیا با یکدیگر در یک شعر است. هوشنگ گلشیری (۱۳۸۰:ص ۶۰) معتقد است که هرچند عرضهٔ محتوای تازه و ابداع قالب آزاد از سوی نیما آغاز یک تحول بود، نیما هنگامی که به محتوای تازه در فرمی نو دست یافت، توانست «ناقوس» تحول را در شعر فارسی به صدا درآورد. با این همه «نماد ساختمند» که یکی از جلوه‌های شعر مدرن در آثار نیما یوشیج و در واقع نوآوری بزرگ او در شعر معاصر فارسی است، چندان مورد مداقه نیما شناسان قرار نگرفته است. در این مقاله بر آنیم تا علاوه بر تبیین ماهیت فرم ارگانیک به پرسشهای زیر پاسخ دهیم:

- نماد ساختمند (ارگانیک) چگونه فرمی است؟
- روند آفرینش و خوانش این فرم چگونه است؟
- آیا پیش از نیما چنین فرمی سابقه داشته است؟

- چرا این فرم نخستین بار با شعر نیما به عرصهٔ شعر فارسی گام می‌نهد؟
- چه کسانی پس از نیما به آن پرداخته‌اند؟

تعریف اصطلاحات

دو واژهٔ «نماد» و «ساختمند» از اصطلاحات کلیدی این مقاله است. مراد از «نماد» یا «رمز»، نماد ادبی است که یک مادهٔ زبانی (لفظ) است و در متن ادبی هویت پیدا می‌کند و با نماد در مفهوم عام آن متفاوت است. نماد ادبی «لفظی» است که حاوی مفاهیم غیر حسی و فرازبانی، و بطور کلی دارای ویژگیهایی است که آن را تا حدودی از دیگر صناعات بلاغی مانند استعاره و کنایه و نیز نشانهٔ زبانی[1] و شمایل[2] متمایز می‌سازد. برخی از ویژگیهای خاص نماد عبارت است از: ۱ـ گنگی ذاتی ۲ـ چند معنایی یا بی‌معنایی ۳ـ اتحاد تجربه و تصویر ۴ـ اشتمال بر معرفت باطنی ۵ـ تناقض نمایی ۶ـ تأویل پذیری.

اصطلاح «ساختمند»در این مقاله معادل «organic» است و مشخصهٔ ساختاری شعری است انداموار با یک هستهٔ مرکزی که کل شعر بر محور آن هسته شکل می‌گیرد. بحث دربارهٔ شکل شعر به دوره پیش رمانتیسم در نیمه دوم قرن ۱۸ برمی‌گردد. از زمان هردر و گوته، شکل ارگانیک با اصطلاحات «کل» یا «ارگانیسم» مطرح شده بود و بحث از این نوع شکل در کار منتقدان آلمانی و سپس کالریج انگلیسی به کمال رسید (ولک، ۱۹۵۵: ج۲ص۶۴-۶۵). نخستین بار اوگوست ویلهلم شلگل از پیشوایان رمانتیک آلمان (۱۷۶۷-۱۸۴۵م.) شکل را در شعر به دو نوع شکل مکانیکی و شکل ساختمند تقسیم کرد. شکل مکانیکی «در نتیجهٔ تاثیر برونی و صرفا به حالت افزوده‌ای عرضی به ما داده شد» و با طبیعت آن تناسبی ندارد. «شکل سازمند، ذاتی است؛ از درون شکوفا می‌شود و همزمان با تکوین کامل نطفه، صورت نهایی می‌یابد»(همان، ص ۶۵). در این نوع شکل صورت و محتوا تفکیک ناپذیر است. (برای تفصیل رک: جعفری، ۱۳۷۸: ص ۲۸۷-۲۸۹).

جریان آفرینش نماد ساختمند

فرایند تدارک و شکل گیری این نوع فرم شعری این گونه است که حادثهٔ شعری از رویارویی شاعر با یک «واژه یا شیء» اتفاق می‌افتد و با جرقه‌ای در ذهن او نطفهٔ شعر بسته می‌شود. شاعر نگاهش را بر یک پدیده مثلاً مرغ، شیء، حیوان، یا گیاه متمرکز

می‌سازد؛ آن را در کانون عواطف و ذهنیات خود قرار می‌دهد و تا پایان شعر از آن سخن می‌گوید. دیگر عناصر بیانی و زبانی همچون تصاویر جزئی، تشبیه، استعاره، وزن و قافیه را در خدمت تبیین و قوت بخشیدن به آن تصویر محوری در می‌آورد. شاعر در حرکتی پیشرونده، نیروهای ذهنی خود را در این تصویر محوری متراکم می‌بیند و چندان به وصف آن همت می‌گمارد تا از آن یک پدیدهٔ مستقل، ژرف و سرشار از عواطف و معانی بسازد و سرانجام، «شیء طبیعی» را به یک «شیء ادبی» بدل کند. خواننده هر چه در مسیر شعر پیش می‌رود، جنبه‌های تازه‌ای از آن «پدیده» برایش تصویر می‌شود. شیء پا به پای پیشرفت متن رشد می‌کند تا اینکه بر کل شعر مسلط، و به امری نمادین با تراکمی از معانی ادبی هنری تبدیل می‌شود. وقتی به پایان شعر می‌رسیم، آن پدیده، دیگر شیء نیست، بلکه نمادی است از مفاهیم و اندیشه‌هایی که در پس آن پنهان است(فتوحی، ۱۳۷۶).

شعر «هَیْبَره» سرودهٔ آذرماه ۱۳۱۹ یکی از شعرهای ساختمند جالب توجه است (نیما ، ۱۳۷۵:ص ۲۸۴). نیما یک واژهٔ نامأنوس گیلکی را در کانون نگاه خود می‌نهد و ذهنیات خود را در آن می‌پروراند. در فرهنگ لغات گیلکی هَیْبَره به معانی الف) هیبت، شکل و قیافه. ب) خوف‌انگیزی در طرف مقابل آمده است (نوزاد، ۱۳۸۱: ص ۴۸۱). هَیْبَره در شعر نیما مرغی بدبوی و آگنده شکم معرفی شده که از شدت پلیدی، بالهایش به هم چسبیده است؛ از خون انسان تغذیه می‌کند و بر دیواری که از خون انسان برافراشته است، می‌آساید؛ هر لحظه از منقار او صدایی جانگداز بر می‌خیزد. با تمام این اوصاف، ما آدمیان به دلیل ترس از جان و بدون اندیشهٔ سود و زیان به او اظهار نیاز می‌کنیم و او را می‌پرستیم. برای اینکه هَیْبَره پای بر جای ناهموار نگذارد، سینهٔ خود را زیر پایش می‌گسترانیم و برای خفتن او، خواب از چشمان خود می‌زداییم و برای لحظه‌ای حظ او، عمری عذاب را به جان می‌خریم. با تمام این احوال، این مرغ در لحظات واپسین و به هنگام جدا شدن از ما، بال می‌گشاید و دهان گندناک خود را وا می‌کند و این‌گونه هوا را زهر آگین و زندگی شیرین را بر ما تلخ می‌سازد[۳].

در پایان شعر در می‌یابیم که هَیْبَره از معنای واژگانی (هیبت و شکل و قیافه) و حتی از یک مرغ معمولی فراتر می‌رود و مجمعی از اوصاف متناقض می‌شود که با مفاهیم و احساسات متفاوتی، ذهن و ضمیر ما را به بازی می‌گیرد. به‌رغم تفاوتها و تناقضهای مفاهیم و تصاویر درونی شعر، عامل مشترکی همهٔ آنها را به هم مربوط

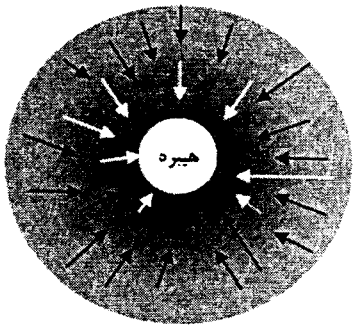
می‌سازد و آن احساس واحدی است که به خواننده القا می‌شود. هَیْبَره را می‌توان نماد چیزی دانست که در عین اینکه اسباب رنج و عذاب و مایهٔ تلخکامیِ آدمی است، انسان برای زنده ماندن به آن نیاز دارد؛ شاید چیزی مانند عشق، زندگی، دانایی یا اموری که آدمی را از آن گریزی نیست.

در این نوع شعر، هیچ بخشی استقلال ندارد. کل شعر یک واحد ادبی است و جدا کردن هر بخش به منزلهٔ اسقاط آن از کلیت هنری خویش است (فتوحی،۱۳۷۶:ص ۲۵۳). به این ترتیب کل شعر به همراه عوامل و عناصر جزئی، زمینه را به‌گونه‌ای فراهم می‌سازد تا آن تصویر کانونی در بستر متن به اعتلا برسد. درست مانند خرده سنگی که از قلهٔ کوه به پایین روی برف سرازیر می‌شود و برفها در طول مسیر به آن می‌پیوندد و متراکم می‌شود تا سرانجام به بهمن تبدیل می‌گردد. تقریباً چنین اتفاقی در ذهن شاعر رخ می‌دهد؛ به این معنی که پس از رویارویی روحی شاعر با هر واژه یا پدیده، جرقه‌ای در ذهن او می‌درخشد و تصویر شکل می‌گیرد. این تصویر در مسیر رشد و تعالی خود، احساسات و افکار و اندیشه‌های شاعر را با خود همراه می‌سازد و هر چه پیشتر می‌رود، منسجم‌تر و برجسته‌تر می‌شود و سرانجام، شکل کامل خویش را می‌یابد.

تصویر کانونی در این شعرها، نقطهٔ تلاقی احساسات گوینده و خواننده است. مرحلهٔ تکوین و شکل‌گیری آن در ذهن شاعر، جریانی کاملاً متفاوت با مرحلهٔ خوانش توسط خواننده است. در مرحلهٔ تکوین و آفرینش شعر، احساسات گونه‌گون و پراکندهٔ شاعر در آن تصویر کانونی متراکم می‌شود. در این مرحله، ذهن شاعر در حالتی شهودی و اشراقی، قرار می‌گیرد و به سوی مجهول معطوف می‌شود. دریافتهای عاطفی و احساسات ناشناخته از آن مجهول به جانب ذهن هجوم می‌آورد و بطور ناخودآگاه در هر پدیده‌ای می‌نشیند که در حافظهٔ شاعر وجود دارد و معمولا به قلمرو زندگی و تجربه‌های شخصی او تعلق دارد؛ بر آن تصویر هاله‌ای از عواطف و احساسات ناشناخته می‌تند و بدین ترتیب نماد محوری شکل می‌گیرد. این تصویر منطقهٔ تراکم انرژیهای شعر و کانون خلاقیت است؛ مجمع مفاهیم و معانی متعدد و احیانا متناقضی می‌شود. عناصر و تصویرها «گرچه به ظاهر بی‌ارتباطند، یک عامل مشترک همهٔ آنها را به هم می‌پیوندد، تصویرها در واقع رابطه‌هایی عینی، و هدفشان القای احساسی است واحد» (چدویک، ۱۹۷۱:ص ۱۹)؛ به عبارت دیگر اگرچه ممکن است تصویرها بی‌توضیح باشد، یک حس واحد را القا می‌کند. در واقع توالی و پیوستگی تصاویر در درون متن،

محصول همان احساس واحدی است که در آن جریان دارد و با بـه هـم پیوسـتن همـه چیز، دنیای ادراکی نوینی را می‌آفریند.

این نماد کانونی، تنها در درون متن شعر هویت پیدا می‌کند و بیرون از بافـت شـعر، هیچ است. در واقع «نماد هم پدر متن اسـت و هـم فرزنـد آن» (الیـافی، ۱۹۸۳:ص ۲۸۲ و ناصیف،ص ۱۵۵)؛ به این معنی که در عین حال که در همین شـعر زاده مـی‌شـود و رشـد می‌کند به کل شعر نیز سازمان می‌دهد و در سازماندهی سـاختمان شـعر نقـش اساسـی دارد. تمام تصویرها و عناصر شعر، پیرامـون او و بـرای تعـالی او جمـع مـی‌شـود و از اجتماع این مجموعه، نماد کانونی متولد می‌شود؛ رشد می‌کند و یک شیء مستقل ادبـی (نماد ادبی) می‌شود که خود منشأ مفاهیم و معانی خاصی است. جان آفرینشگر پـس از آفرینش نماد به آرامش می‌رسد و لذت ابداع را می‌چشد؛ چرا که توانسته‌اسـت سـیلان دریافتها و احساسات خود را در قالب کلمات و تـصاویر حـسی مهـار کنـد و بـه آنهـا صورتی مادی بدهد.

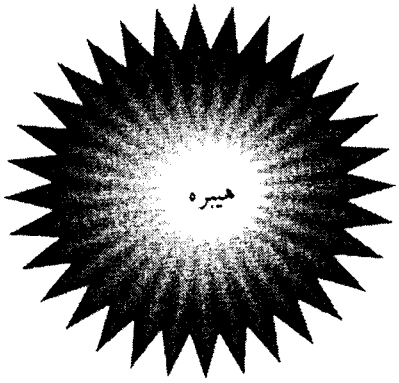


شکل (۲) فرایند شکل‌گیری نماد (سیلان احساسات و معانی به سوی تصویر کانونی)

جریان خوانش نماد

مرحلهٔ خوانش نمادهای کانونی درست عکس این است. هنگـامی کـه خواننـده، شـعر نمادین را می‌خواند، هر چه در مسیر شعر پیشتر می‌رود، ذهنیتها، هیجانها و احـساسات بیشتری در ذهنش بیدار می‌شود و چون به پایان شعر مـی‌رسـد در نتیجـهٔ القـای پیـاپی احساسات متفاوت و مفاهیم متناقض، دچار اضطراب و تشویش می‌شـود. لـذت ادراک نماد و میل به تأویل آن، ناشی از شناوری میان احساس کردن شعر و نفهمیدن آن است. فرایند خواندن این شعرها، حالتی شبیه بـه انفجـار اسـت کـه اضـطراب‌آور و تـشویش

آفرین است و تا زمانی که خواننده، تأویلی متناسب با دریافتها و ذهنیات خود بـرای آن تدارک نبیند، او را آرام نمی‌گذارد.

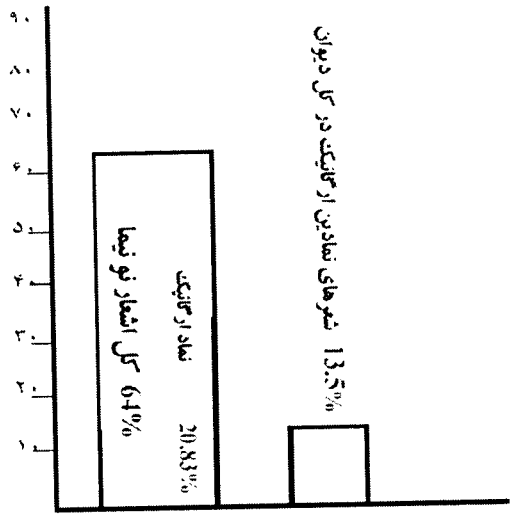


شکل (۲) فرایند خواندن (انفجار معانی و احساسات در ذهن خواننده)

نیما و نماد ساختمند

نیما یوشیج با سرودن شعر «ققنوس» (بهمن۱۳۱۶) دفتر فرم نمادین ساختمند را گـشود و بتدریج به این فرم هویت شکل ادبی جدید بخشید. حدود ۲۰٪ از کل شعرهای نو نیمـا در این فرم سروده شده است؛ از جمله شعرهای برجسته‌ای ماننـد «غـراب» (مهـر۱۳۱۷)، «مـرغ غـم» (آبـان۱۳۱۷)، «مـرغ مجـسمه» (دی۱۳۱۸)، «هیبـره» (آذر۱۳۱۹)، «شکـسته پـر» (دی۱۳۱۹)، «خواب زمستانی» (خرداد۱۳۲۰)، «ناقوس» (بهمن۱۳۲۳)، «خـروس مـی‌خوانـد» (آبان۱۳۲۵)، «پادشاه فـتح» (فـروردین۱۳۲۶)، «آقـا توکـا» (اردیبهـشت۱۳۲۷)، «شـاه کوهـان» (مهر۱۳۲۷)، «ماخ اولا» (۱۳۲۸)، «سوی شهر خاموش» (بهمن۱۳۲۸)، «چراغ» (۱۳۲۹)، «مرغ شباویز» (۱۳۲۹)، «مرغ آمین» (۱۳۳۰)، «همه شـب» (۱۳۳۱)، «شـب پـرهٔ سـاحل نزدیـک» (۱۳۳۴)، «کک کی» (۱۳۳۶) و... .

تعداد کل اشعار ثبت شده در دیوان نیما (بجز رباعیـات و قطعـات و قـصاید)، ۱۸۵ قطعه است. از این تعداد، ۶۵ شعر در قالب سنتی، ۱۲۰ شعر در قالب نو (۶۴٪) سـروده شده است. از میان ۱۲۰ شعر نو نیما حدود ۲۵ شعر یعنی ۱۳٫۵۱٪ از کـل اشـعار وی و ۲۰٫۸۳٪ از شعرهای نو او دارای این نوع ساخت ارگانیک است.



شکل (۳) نمودار نسبت شعرهای نیما

نیما، عناصر طبیعی مانند «ماخ اولا» [نام رود] (ص۴۵۷)، «کک کی» [نام گاو نر] (ص۵۱۵)، «شاه کوهان» (ص۴۵۱) را نمادهای کانونی شعرهایش قرار داده است. حدود ۶۵٪ از نمادهای ساختمند او را عناصر طبیعی تشکیل می‌دهد. عناصر اساطیری همچون «ققنوس» (ص۲۲۲) و «مرغ آمین» (ص۴۹۱) را نیز تصویر مرکزی حدود ۱۰٪ از فرمهای نمادین خود قرار داده است. حدود ۴۵٪ از این نوع نمادها، ابداع خود نیما و اغلب برگرفته از محیط زندگی اوست؛ مانند «هیبره» (ص۲۸۴)، «آقا توکا» (ص۴۳۸)، « پادشاه فتح» (ص۴۲۴)، «ماخ اولا» (ص۴۵۷)، «کک کی» (ص۵۱۵).

عنوان اغلب این شعرها ، همان تصویر کانونی شعر است: چراغ، ناقوس، شب پره، آقا توکا، خروس، غراب، مرغ شباویز، ماخ اولا. هر یک از این واژه‌ها تا مقام یک نماد چندمعنایی تفسیرپذیر و متراکم از مفاهیم و اندیشه‌های گوناگون تعالی یافته است. حضور مرغان در شکل‌گیری این گونه نمادها از دیگر عناصر محسوستر است و تا حدود ۱۳٪ از کل نمادهای ساختمند آثار نیما را شکل می‌دهد. در میان مرغان، «خروس»، «شب پره»، «مرغ آمین» و «آقا توکا» نمایندهٔ مفاهیمی همچون روشنفکری، بیدارگری و سرزندگی است، و «مرغ مجسمه»، «مرغ غم»، «غراب» و برخی‌دیگر نمایندهٔ

مفاهیمی شوم همچون تشویش‌آفرینی، غم فزایی و ویرانگری است.

نمادپردازی با عناصر گرفته شده از محیط زندگی شاعر، برخاسته از روحیات، احساسات و عواطف اوست. این مرغان، تمثلی از عواطف روحی و شخصیتی نیما هستند. که همچون آینه، جنبه‌های پنهان شخصیت شاعر را آشکار می‌کنند؛ به عنوان مثال از نظر او «غراب»، رمزی از تنهایی شاعر و جلوهٔ نحوست او در چشم مخالفان است، «مرغ غم»، جلوه‌ای از غم و اندوه شاعر، «مرغ مجسمه»، تجسمی از انزوای همراه با بیداری، «آقا توکا»، تمثل سرگردانی و دردمندی و «مرغ آمین»، رمز روحیهٔ متعهد شاعر دردآشنا است (پورنامداریان، ۱۳۷۷:ص ۱۲۵). جلال آل احمد از نخستین کسانی بود که جلوهٔ سمبلیک پرندگان را در شعرهای نیما طرح کرد. او نیما را سمبولی از خود هنرمند می‌داند و در شعرهای «غراب»، «مرغ غم» و «ققنوس» شاعر را تنها می‌بیند؛ «ققنوس» را نمادی از خود شاعر می‌شمارد که در آرزوی ابدیت آثارش، خود را به آتش می‌کشد و «آقا توکا» سمبل شاعری است که کسی به نغمه‌سراییهای او گوش نمی‌سپارد (آل احمد، ۱۳۵۷:ص ۵۰ ـ ۵۵).

پیشینهٔ نماد ساختمند در شعر فارسی

اساساً در ادبیات سنتی فارسی، مدار حرکت شعر بر بیت (محور افقی) استوار است و به همین دلیل ساخت ارگانیک در شعرها کمتر به چشم می‌خورد. اما شعرهایی هست که در آنها از آغاز تا پایان از یک موضوع یا یک پدیده سخن می‌رود و این وحدت موضوع نوعی یکپارچگی را در شعر نشان می‌دهد؛ مانند شعر «باران» منوچهری دامغانی (دیوان،۱۳۶۳ :ص۳۶) یا در برخی از قصاید کهن که شاعر یک کلمه یا تصویر را ردیف شعر خود می‌سازد؛ مانند قصیدهٔ بیست بیتی خاقانی با ردیف «نان» (دیوان، ۱۳۷۸:ص ۳۱۴) که ۲۸ بار واژهٔ نان تکرار شده است. در دیوان سنایی (۱۳۶۲:ص ۶۲) قصیدهٔ ۶۲ بیتی با ردیف «آب و آتش» آمده و کمال الدین اسماعیل اصفهانی، قصیده‌های غرای بلندی با ردیف «برف» (دیوان، ۱۳۴۸:ص ۴۰۷)، «نرگس» (همان:ص ۱۰۰)، «شکوفه» (همان:ص ۲۳۳) سروده و در قصیدهٔ دیگری (همان:ص ۲۸۰) خود را به تکرار «مو» (۱۰۷ بار در ۹۴ بیت) ملزم کرده و مضمونهای بدیع و بکر ساخته است؛ اما این تکرارهای هنرمندانه در این شعرها فضای نمادین ایجاد نکرده است؛ چرا؟ پیش از پاسخ به این پرسش، نخست در چند بیت یکی از این قصاید تأمل می‌کنیم:

هرگز کسی نشان نداد بدین‌سان نشان برف — گویی که لقمه‌ای‌است‌زمین‌در دهان برف
مانند پنبه دانه که در پنبه تعبیه است — اجرام کوه‌هاست نهان در میان برف
چاه منع است همه چاه خانه‌ها — انباشته به جوهر سیماب‌سان برف
بی نیزه‌های آتش و بی تیغ آفتاب — نتوان به تیرماه کشیدن کمان برف
از بس که سربه خانهٔ هرکس فرو کند — سرد و گران و بیمزه شد میهمان برف
گر قوتم بدی زپی قرص آفتاب — بر بام چرخ رفتمی از نردبان برف

(کمال الدین اسماعیل اصفهانی، ۱۳۴۸:ص ۴۰۷)

با اینکه «برف» در ۵۸ بیت این قصیده تکرار شده و شاعر، استعاره‌ها و کنایه‌های غریب و مضامین نازکی با آن ساخته است و هنرتصویرپردازی و مضمون‌سازی در آن به اوج می‌رسد و حتی ذهنیت و موضوع واحدی بر کل قصیده غالب می‌شود، «برف»، به هیچ وجه در شعر مرکزیت نیافته و بر متن غالب نشده است و بر چیزی بیش از خود دلالت نمی‌کند؛ زیرا در چنین شعرهایی، «برف»، «شکوفه»، «مو»، «نان»، «آب وآتش» در اغلب ابیات، ابزاری برای تصویر سازی است و نقش آنها از آرایهٔ تزیینی فراتر نرفته است؛ در سطح تشبیه و استعاره می‌ماند و چون نقطهٔ تلاقی احساسات و عواطف و ذهنیات شاعر نیست، بار عاطفی وشهودی ندارد و در نتیجه به ساحت استعلایی نماد نمی‌رسد.

در ادبیات عرفانی بویژه در آثار سنایی، عطار و مولوی شعرهایی دیده می شود که از وحدت موضوعی (عشق، معشوق یا حالتی واحد) و فرم درونی نسبتا منسجم و نیرومندی برخوردار است و یا کلمات خاصی مانند «آفتاب» (دیوان عطار، ۱۳۶۸:ص ۷) و «عشق» (همان:ص ۳۶۹) به عنوان ردیف در برخی از شعرها تکرار شده است، اما آن کلمات و تصویرهای تکرار شونده نیز کمتر به نماد کانونی و ساخت ارگانیک شعر بدل می‌شود[۴]. در ادبیات کهن عرب، گاه نمونه‌هایی هر چند کم از این دست پیدا می‌شود؛ از جمله قصیدهٔ «میمیهٔ» ابن فارض، شاعر عارف مصری (۵۷۶ ـ۶۳۲ ق) که در آن «مدامه» (شراب) به تصویر کانونی و نمادین مشهوری بدل شده است[۵].

شکل نماد ساختمند در شعر نیما برای نخستین بار چنان ظاهر می‌شود که به عنوان ویژگی خاص سبک نیما باید به شمار آید. به نظر می‌رسد دلیل ظهور چنین فرمی با ویژگیهای ساختاری خاصش در دورهٔ معاصر، نتیجهٔ تحول در ساختارهای اجتماعی و جهان بینی شاعر باشد؛ به این معنی که به دنبال تحول در ساختارهای حکومتی و

اجتماعی در ایران، جامعه‌ای ارگانیک و ساختمند شکل گرفت که همهٔ اجزای آن با هم روی به سوی هدفی واحد کار می‌کند. چنین ساختاری تا پیش از مشروطه در جامعهٔ ایران چندان سابقه نداشته است. از دیدگاه نظریهٔ همسویی پیکره‌های ادبی با ساختارهای اجتماعی و اقتصادی می‌توان این فرم جدید را مولود ساختار جدید اجتماعی بعد از مشروطه در ایران شمرد. ساخت اجتماعی ایران قبل از مشروطه به جماعت توده‌وار نزدیکتر است تا به جامعهٔ ارگانیک. در پیکرهٔ جماعت، عناصر سازندهٔ اجتماع در عرض هم قرار می‌گیرد نه در طول هم و در تداوم ارگانیک با یکدیگر. مسلما چنین تحول عظیمی در سطح اجتماع، جهان بینی و نگرش شاعر را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد و با خود همراه می‌سازد.

پس از نیما این فرم ادبی بتدریج در میان شاگردان مکتب وی (اخوان، شاملو، فروغ، کسرایی، آتشی و شفیعی کدکنی) و بسیاری از شاعران معاصر جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد؛ به‌گونه‌ای که بهترین و ماندگارترین شعرهای شاعران معاصر فارسی در قالب این فرم نمادین و ساختمند سروده شد؛ از آن جمله است شعرهای «میراث» (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، ص۳۳)، «قاصدک» (همان، ص۱۴۷)، «گله» (همان، ص ۵۵)، «کوهبید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶ ب: ص۱۲۹)، «سبزی خزه» (همان، ۱۳۷۶ الف: ص۱۰۳)، «سرو کاشمر» (همان، ص۸۹)، «نازلی» (شاملو، ۱۳۴۶: ص۷۴)؛ «غزل برای درخت» (کسرایی: ۱۳۷۸ ، ص۱۹۴)؛ « اسب سفید وحشی» از منوچهر آتشی؛ شعرهای «سهند» و «گوزن» از مفتون امینی (کاخکی،۱۳۶۹: ص۴۳۶ و ص۴۴۰) و «گاو سبز» (سپانلو ۱۳۷۷: ص۱۹). اغلب این نمادها پدیده‌هایی طبیعی است که از خاستگاه طبیعی خود جدا شده و تا مقام نمادهای ماندگار در تاریخ ادبیات فارسی فرا رفته است. البته شاگردان و پیروان نیما از این فرم شعری به یک اندازه استقبال نکردند. در کنار شاعرانی همچون اخوان ثالث، شاملو و شفیعی که بطور گسترده به این فرم روی آوردند در آثار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری از این فرم شعری چندان نمونه‌های برجسته‌ای دیده نمی‌شود. فروغ فرخزاد تنها دو شعر به این شیوه دارد: «پرنده فقط یک پرنده بود» (۱۳۷۹،ص۳۹۷) و «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» (همان،ص۴۵۶) و در آثار سهراب سپهری، هم چندان نشانی از شعرهای متشکل و ساختمند نمی‌توان یافت. شعر «عروسک» (سپهری، ۱۳۶۳) تا حدودی فرم ارگانیک دارد اما غلظت تصاویر انتزاعی، تصویر عروسک را به محاق می‌راند و از سلطه آن بر متن شعر می‌کاهد.

نتیجه‌گیری

در این مقاله نشان داده شد که نوآوری نیما تنها به قلمرو گسترش قالبهای عروضی در درون سنتهای کهن محدود نمی‌شود. او افزون بر نوآوری در قالبهای شعری و تجربه‌های معنایی نوین و دید تازه به ابداع فرم بی سابقه‌ای در شعر فارسی دست می‌زند. این فرم نو، ساختاری خاص در شعر است که شاعر نگاهش را بر پدیده‌ای مثلاً یک مرغ، شیء، حیوان یا... متمرکز می‌سازد و از آغاز تا پایان دربارهٔ آن شیء یا تصویر سخن می‌گوید به گونه‌ای که آن تصویر در کانون شعر قرار می‌گیرد و دیگر عناصر بیانی و زبانی شعر همچون تصاویر جزئی، تشبیه، استعاره، وزن و قافیه در خدمت تبیین آن تصویر محوری به کار گرفته می‌شود. هر چه شعر پیشتر می‌رود، آن تصویر پا به پای متن رشد می‌کند و هر لحظه جنبهٔ خاصی از آن برای خواننده آشکار می‌شود تا اینکه بتدریج بر کل شعر غلبه می‌یابد و به شیء نمادینی با تراکمی از احساسات و معانی ادبی و هنری تبدیل می‌شود. این فرم، که در این مقاله «فرم نماد ساختمند» (ارگانیک) نام گرفت به وسیلهٔ نیما وارد شعر فارسی شد و پس از او با استقبال دیگر شاعران معاصر روبه‌رو شد به گونه‌ای که بسیاری از مقبولترین و محکمترین شعرهای معاصر فارسی در این فرم سروده شده است. از دیدگاه نظریهٔ نقد ساختگرای تکوینی در جامعه شناسی ادبی، پیدایش این شکل شعری و رواج آن پس از مشروطه می‌تواند با شکل‌گیری ساختار ارگانیک جامعهٔ پس از مشروطه همخوان باشد.

پی‌نوشتها

1.Sign
2. Icon

۳. هیبره (heybare) تاریخ سرودن شعر سوم اردیبهشت ۱۳۱۹.

هیبره یک مرغ بد بوی است آکنده شکم
او خوراکش خون انسان است و می‌خوابد جدا
هر زمان از نوک او بانگی برآید جانگداز
و بدون فکر سودی و خیالی بارور
تا نیاید ز او فرو پا روی ناهموار جای
تا بخسبد ما ز چشمان دور می‌داریم خواب
لیک وقت واپسین کاو می‌شود از ما جدا
می‌برد و آب و هوا را زهرآگین می‌کند
بال و پرهایش از پلیدی‌ها چسبیده بهم
روی دیواری که بالا رفته است از خون ما
ما ز روی بیم جان داریم سوی او نیاز
می‌پرستیمش بدو داریم از هر سو نظر
سینه‌های ماست زیر پای ناهموارش وا
وز پی یک لحظه حظ اوست عمریمان عذاب
می‌گشاید بال و می‌دارد دهان گند او
تلخ بر ما زندگانیهای شیرین می‌کند
(نیما یوشیج، مجموعه آثار ،ص ۶۴۷)

۴. مولوی غزلی دارد با تصویر کانونی «گل» که از نمونه های نادر نماد ارگانیک در متون کهن است، اما نمونه‌های آن زیاد نیست و در شمار شکلهای شناخته شده در ادبیات سنتی به حساب نمی‌آید:

امروز روز شادی و امسال سال گل — نیکوست حال ما که نکو باد حال گل
گل را مدد رسید ز گلزار روی دوست — تا چشم ما نبیند دیگر زوال گل
گل آن جهانی است نگنجد در این جهان — در عالم خیال چه گنجد خیال گل
گل کیست ؟ قاصدیست ز بستان عقل و جان — گل چیست؟ رقعه‌ایست زجاه و جمال گل
گیریم دامن گل و همراه گل شویم — رقصان همی‌رویم به اصل و نهال گل
اصل و نهال گل عرق پاک مصطفی است — زان صدر بدر گردد آنجا هلال گل
زنده کنند و باز پر و بال نو دهند — هر چند بر کنید شما پر و بال گل

(کلیات شمس۳/ ۱۴۲۵۱)

۵. مطلع قصیده این است:

شربنا بذکر الحبیب مدامه / سکرنا من قبل ان تخلق الکرم (ابن فارض، دیوان ص۱۴۰)

منابع

۱. آل احمد، جلال؛ ***هفت مقاله***؛ تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۵۷

۲. ابن فارض؛(من دون تاریخ) ***دیوان***؛ بیروت: دارصادر.

۳. اخوان ثالث، مهدی؛ ***بدعتها و بدایع نیما یوشیج***؛ تهران: زمستان، ۱۳۷۶

۴. ———— ؛ ***آخر شاهنامه***؛ تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۸

۵. الیافی، نعیم؛ ***تطور الصوره الفنیه فی الشعر العربی الحدیث***؛ دمشق: اتحاد الکتاب العرب، ۱۹۸۳

۶. بحر العلومی، حسین؛ ***دیوان کمال الدین اسماعیل اصفهانی***؛ تهران: دهخدا، ۱۳۴۸

۷. براهنی، رضا؛ ***طلا در مس***؛ تهران: انتشارات زریاب، ۱۳۸۰

۸. پور نامداریان، تقی؛ ***خانه‌ام ابری است***؛ تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۱

۹. جعفری، مسعود؛ ***سیر رمانتیسم در اروپا***؛ تهران: نشر مرکز. ۱۳۷۸.

۱۰. چدویک، چالز؛ ***سمبولیسم***؛ ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵

۱۱. حمیدیان، سعید؛ ***داستان دگردیسی***؛ تهران: انتشارات نیلوفر؛ ۱۳۸۳

۱۲. خاقانی، افضل الدین؛ ***دیوان***؛ تصحیح ضیاءالدین سجادی. تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷۸

۱۳. سپانلو، محمد علی؛ ***فیروزه در غبار***؛ تهران: نشر علمی، ۱۳۷۷

۱۴. سپهری، سهراب؛ ***هشت کتاب***؛ تهران: کتابخانهٔ طهوری. چاپ چهارم، ۱۳۶۳

۱۵. سنایی غزنوی، ابوالمجدود بن آدم؛ ***دیوان***؛ به کوشش مدرس رضوی.تهران: سنایی، ۱۳۶۲

۱۶. شاملو، احمد؛ ***هوای تازه***؛ *تهران*: انتشارات نیل،۱۳۴۶.

۱۷. شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ ***ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت***؛ تهران: توس، ۱۳۵۸
۱۸. ——————— الف؛ ***هزارهٔ دوم آهوی کوهی***؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۶.
۱۹. ——————— ب؛ ***آینه‌ای برای صداها***؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۶.
۲۰. عطار نیشابوری، فرید الدین؛ ***دیوان***؛ به کوشش تقی تفضلی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.
۲۱. فتوحی، محمود؛ «شکل و ساخت شعر شفیعی» در ***سفرنامهٔ باران***؛ به کوشش حبیب الله عباسی. تهران: نشر روزگار، ۱۳۷۸.
۲۲. فرخزاد، فروغ؛ ***دیوان اشعار***؛ به کوشش بهروز جلالی. تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۹.
۲۳. کاخی، مرتضی؛ ***روشن تر از خاموشی***؛ تهران: آگه، ۱۳۶۹.
۲۴. کسرایی، سیاووش؛ ***از خون سیاوش***؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۸.
۲۵. گلشیری، هوشنگ؛ ***باغ در باغ***؛ تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۰
۲۶. منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمد؛ ***دیوان***؛ به کوشش محمد دبیر سیاقی. تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷۰
۲۷. ناصیف، مصطفی؛ ***الصوره الادبیه***؛ بیروت: دارالاندلس (من دون تاریخ).
۲۸. نوزاد، فریدون؛ ***گیله گب***؛ رشت: انتشارات دانشگاه گیلان، ۱۳۸۱
۲۹. ولک، رنه؛ ***تاریخ نقد جدید***؛ سعید ارباب شیرانی. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۷.
۳۰. یوشیج، نیما؛ ***مجموعهٔ کامل اشعار***؛ به کوشش سیروس طاهباز. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷۵.