مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال پنجم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۲، پیاپی ۱۵

بررسی عناصر مدرنیسم در شعر ققنوس

سعید حسام‌پور* سیدفرشید سادات‌شریفی**
دانشگاه شیراز

چکیده

مقاله‌ی حاضر می‌کوشد با بازخوانیِ «محتوا» و «صورت» در شعر «ققنوس» نیما، وجوهِ «مدرن» بودن را در آن واکاود و نشان دهد که اگر ققنوس «سرآغاز شعرِ مدرنِ فارسی» قلمداد می‌شود، این «مدرن بودن» در کدام وجوهِ این اثر و چگونه خودنمایی می‌کند. برای رسیدن به هدف یادشده، نخست ویژگی‌های «پارادایم»های «پیشامدرن» و «مدرن» به شکلی گذرا و فشرده از منابع استخراج و ذکر گردیده و پس از آن، آرایِ منتقدان درباره‌ی شعر «ققنوس»، با آن مطابقت داده می‌شود و در صورت یافتنِ جنبه‌های مشترک میان این دو نظرگاه (ویژگی‌های اصلی و حدّاقّلی شعر و ادب مدرن و محوری‌ترین ویژگی‌های ققنوس) و هم سویی آن‌ها کوشش می‌شود جنبه‌های مدرنیستی شعر ققنوس، بازخوانی و بررسی و تحلیل شود. یافته‌های پژوهش نشان داد شعر ققنوس هم از جنبه‌های صوری به سوی مدرنیسم حرکت کرده است که تغییر و آزادسازیِ قالب و واکاویِ نمودهای چندمعنایی در این بخش، نقش ویژه‌ای داشته است و هم از جنبه‌ی محتوایی، این حرکت دیده می‌شود؛ چون یکی از ویژگی‌های مهم مدرنیسم، نشان‌دادن مصادیق و اهمیّتِ ویژه‌ی تنهایی است. «گونه‌شناسی» تنهایی‌های ققنوس، نشان می‌دهد اصلی‌ترین تنهاییِ مطرح‌شده در شعر، تنهایی وجودی و باطنی از نوع «درک ناشدگی» است که با نگاه و خصلتِ پیامبرگونه‌ی نیمای نوپرداز، تناسبی تام دارد و با تنهایی مطرح در شعرهای قبل به‌ویژه «افسانه» که بیش‌تر رنگ و بوی «جداماندگی» یا «غربت» دارد، به‌طور کلی متفاوت است.

واژه‌های کلیدی: شعر نو فارسی، شعر مدرن، مدرنیسم، ققنوس، نیما یوشیج.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی shessampour@yahoo.com

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی fsadatsharifi@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۱/۱۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/٤/۲۱

www.SID.ir

۱. مقدّمه

۱. ۱. طرحِ مسأله

در نگاهی تقویمی، «ققنوس»، شعری است که نیما یوشیج در بهمنِ ۱۳۱۶، پس از سکوتی سه‌ساله، آن را می‌سراید و نخست‌بار، به سالِ ۱۳۱۹ در *مجلّه‌ی موسیقی* منتشر می‌شود. انتشار ققنوس و نیز کمی بعدتر، مقالاتِ پیوسته‌ی «ارزش احساسات در زندگیِ هنرپیشگان» (ر.ک. شاملو، ۱۳۸۴؛ ضیاءالدینی، ۱۳۸۹: ۳۱۵ و طبیب‌زاده، ۱۳۸۷: ۶۶)، دریچه‌ای تازه به روی ساکنان اقلیم شعر پارسی می‌گشاید. به دیگر سخن، گرچه «ققنوس» چند سال بعد از سرایش (پس از سقوط رضاخان) بر جوانانِ نوجو تأثیر می‌گذارد و توجّه ایشان را به خود جلب می‌کند (ر.ک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۱۶)؛ بوطیقای «ققنوس» آن‌چنان متفاوت و بر جامعه ی شعر اثرگذار است که از یک‌سو «بنیادِ شعرِ مدرن را می‌گذارد» (لنگرودی، ۱۳۷۸: ۲۱۱؛ سرکوهی، ۱۳۷۵: ۴۵) و شاعران بسیاری را متأثر می‌سازد (ر.ک. کلیاشتورینا، ۱۳۸۰: ۴۰-۴۱) و از دیگر سو، خودِ نیما را نیز به جوشش و کوششی مضاعف می‌انگیزد؛ چون او که پیش از این شعر، در فاصله پنج‌ساله (۱۳۱۱-۱۳۱۶) به جز ققنوس، تنها سه شعر دارد، (ر.ک. طاهباز، ۱۳۸۰: ۱۷۵- ۱۷۳ و ضیاءالدینی، ۱۳۸۹: ۳۰۵)، در همین مدّت، پس از سرایش «ققنوس» (سال‌های ۱۳۱۶-۱۳۲۱)، سی‌ونه شعر (۱۵ شعر سنّتی و نیمه‌سنّتی و بیست‌وچهار سروده ی نیمایی) سروده است. (همان)

با توجه به مطالب پیش‌گفته، نوشته ی حاضر، با مرور مفهوم «مدرنیسم» و ویژگی‌های هنر و ادب «مدرن» و تطبیقِ این موارد با آرایِ منتقدان درباره‌ی شعر «ققنوس»، می‌خواهد دریابد که در سخنانِ ایشان چه نشانه‌هایی از حرکتِ «ققنوس» به سمت «شعر مدرن» می‌توان یافت و آن‌گاه به کمک پرسش‌های طرح شده در متن، هم جنبه‌هایی دیگر از این هم‌نشینی را بازگوید و هم خوانش‌هایی تازه و متفاوت از سطرها و نشانه‌های این شعر به دست دهد.

۱. ۲. کنکاشی دوباره در مفهوم «مدرن»

گفتن و نوشتن از «مدرن» و موصوفاتِ آن (مانند شعر یا ادبیات مدرن) همواره با دشواری و لغزندگیِ ویژه‌ای همراه است که از یک‌سو به دشواری‌های زبانی و مسأله ی معادل‌گذاری‌ها برمی‌گردد و از دیگرسو، به فراوانی دیدگاه‌ها به هنگام گفتن از «مدرن» و «مدرن»ها. این مسأله، خود دو جنبه دارد: **نخست** آن‌که معادل‌های «یک‌دست» و به

www.SID.ir

تبع آن، فهم «واحد»ی از «Modern» و واژگان هم‌خانواده‌اش (Modernism، Modernist،Modernity و Modernization) وجود ندارد؛[۱] **دُدیگر** آن‌که وقتی «Modern Poetry»، «شعرِ نو» ترجمه می‌شود، تازه سنگ‌بنایِ دردسرهای محقّق گذاشته شده است؛ زیرا اصطلاحِ شعرِ نو که در گفتمان تخصّصی و تحقیقی دو معنای مرتبط امّا متمایز «سبکی» و «قالبی» دارد، به سبب استعمال در گفتمان و گفتار عام‌تر، به راحتی این تمایز را از دست می‌دهد و دچار خلطَ یا فروکاستِ معنایی می‌گردد.[۲]

به دیگر سخن، شعرِ نو، در کاربردِ دقیق، یکی از مهم‌ترین «سبک‌ها» و «جریان های» شعر معاصر فارسی است که بر اثر کوشش‌ها و نظریات ادبی نیما، بنا نهاده شد؛ این «شیوه» توانست از «حد جریانی موضعی و سطحی» برگذرد و نوجویی‌های ناشی از تغییرِ زیست‌جهانِ انسان پس از مشروطه را به مرتبه‌ی نظامی منسجم و سبکی تثبیت شده برساند. امّا از آن‌جا که همین مقوله‌ی سبکی، در بارزترین (و البته: نه بنیادی‌ترین) نتیجه‌اش، تغییر فرم و آزادی قالب در «شعر نیمایی» را در پی آورده، راه را برای برداشت‌ها و کاربست‌های نادرست نیز گشوده است: گواهِ درستی این نظر، برخوردِ هم‌عصران و پسینیان نیما با این موضوع است که یک گروهشان، فلسفه‌ی وجودی آن (آزاد ساختن ذهن شاعر و شکل دادن فرم ذهنی به قالب شعر، به جای شکل داده شدن آن به سبب محدودیت قالب در شعر سنتی) را از یاد برده و هر شعرِ دارایِ مصراع‌های نامساوی را «نو» گرفته‌اند (گسترش مفهوم «قالبی» و «آمیختن آن با مقوله‌ی سبکی») و گروهی دیگر، نیز با پیش‌فرض‌های سنّت‌گرایانه، ضمن نادیده گرفتن ریشه‌ی عمیق و فلسفیِ آزادسازی قالب، گمان کرده (و شاید هنوز هم می‌کنند) که نیما به سبب ناتوانی از آفرینش اشعاری قوی در حالت پایبندی به قوالب سنتی، نظام آن را درهم شکسته است (که البته کثرت اشعار سنتی نیما در همه‌ی سال‌های شاعریش، در کنارِ قوتِ بسیاری از آن‌ها، بهترین گواه نادرستی این برداشت است.)[۳]

موضوع دیگر، فراوانی دیدگاه‌ها و رویکردها در نگریستن به «مدرن» است؛ ماجرایِ گفتن از «مدرن» آن‌گاه پیچیدگی‌های خود را بیش‌تر به ما نشان می‌دهد که بدانیم در علومِ انسانی و هنر، دستِ کم از سه منظرِ کلان می‌توان به «مدرن»، هم‌خانواده‌هایش و نسبتِ آن‌ها (مانند نسبت «مدرنیته»، «مدرنیزاسیون» و «مدرنیسم» با یک‌دیگر) نگریست:[۴] منظر «مطالعات و علومِ اجتماعی»، منظر «فلسفی» و منظر «هنری»

Archive of SID

www.SID.ir

(در معنایِ عام که ادبیات را نیز به معنای «ساحت و صورتِ هنریِ کاربردِ زبان» در بر دارد).

درنگ در این سه گفتمان به ما یادآور می‌شود که: اولاً «معنایِ دقیقِ این... اصطلاح، بسته به متنی که در آن به کار می‌رود متغیّر است.» (ادگار و سج‌ویک، ۱۳۸۹: ۲۰۴-۲۰۵)؛ ثانیاً در حالِ حاضر از دیدِ نظریه‌پردازان فرهنگی «معنایِ غالب» مدرنیسم یا مدرنیته در هنرها چنین بازنموده می‌شود: «معمولاً به تغییری اشاره دارد که از سده‌ی نوزدهم و پس از آن رخ داد و متضمّن زیر و رو کردن قراردادهای نقاشی و بازنماییِ بصری، قراردادهای روایت و کاربرد زبان در رمان و شعر و قراردادهای تونالیته در موسیقی بود. از این رو، هنر مدرنیست ... شدیداً خوداندیش [و] گاه فرمالیست یا انتزاعی است.» (همان)؛ امّا ضمنِ توجّه به این تعریف و استفاده از آن، نباید از یاد برد که ظاهراً در همه ی زبان‌ها (و از جمله فارسی)، مدرنیسم یا مدرنیته به وفور و در متن های گوناگون در مفاهیمی مانند «ویژگی، تجربه یا دورانِ مدرن»، «ایده‌ی برجسته کننده‌ی حال به عنوان گسستی از گذشته»، «در وسیع‌ترین مفهوم، مقارن ایده‌های **نوآوری**، **پیشرفت** و **رسمِ روز**» و «مقابلِ ایده‌های **قدمت**، **کلاسی‌سیزم** و **سنّت**»، به کار می‌رود (پین، ۱۳۸۶: ۶۰۰)، بی‌آنکه گوینده لزوماً از همه ی ظرایف و مرزهای باریکِ پیش‌گفته آگاهی داشته باشد؛ ثالثاً، از آن‌جا که برخی محقّقان غربی در نگرش به «سیرِ تاریخیِ ایده‌ی مدرن»، آن را، در پنج دوره، جای داده‌اند (همان، ۶۰۱- ۶۰۳)، وقتی کسی از ادبیات یا هنر مدرن، سخن می‌گوید، لزوماً به ایده‌هایی چون تمایز ادبِ مدرنیستی از رئالیستی،[۵] نظر ندارد.

۱. ۳. بررسی اندیشه‌ها و توصیفات پژوهش‌گران درباره‌ی «ققنوس»

واکاویِ پیشینه‌ی «ققنوس»پژوهی به ما نشان می‌دهد در کنارِ نوشته‌هایی که به خوانش و گزارش این شعر پرداخته‌اند (۱۳۸۴: ۳۷۳-۳۸۰)، یا در لابه‌لای اشاره‌های خویش گریزی به یکی بودن ققنوس و نیما زده‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۶۵؛ یوسفی، ۱۳۶۹؛ یاحقی، ۱۳۷۴: ۹۸؛ سالمی، ۱۳۷۸: ۱۷۱و ضیاءالدینی، ۱۳۸۹: ۲۲۶)، یا به تأثیر «برون‌متن» (آشنایی نیما با ادب فرانسه) بر مدرن شدن «ققنوس» پرداخته‌اند،[۶] اشاره‌های مرتبط با این شعر را می‌توان از منظر «مسأله»ی اصلیِ این پژوهش در دسته‌های اصلی و کلّی زیر جای داد:[۷]

www.SID.ir

۱. ۳. ۱. پیوند شعر و «زمانه» در «ققنوس»

یکی از برداشت‌های‌های رایج درباره‌ی ادب و هنر مدرن که نسبش به تقابل «مدرنیسم» و «کلاسی‌سیزم» می‌رسد، قائل‌بودن **وظیفه** و حتّی **ذات** «اجتماعی» (و بالنتیجه مرتبط با «زمانه») برای آن است؛ مانند این گفته: «اگر بخواهیم اصلی‌ترین و به عبارتی، وجودی ترین خصوصیّت هنر مدرن را بشناسانیم، بدون شک باید به پیوند این هنر با **زمان** و **زمانه** اشاره کنیم؛ پیوندی که در هنر کلاسیک دیده نمی‌شود و اساسی‌ترین وجهِ تمایزِ هنر مدرن از هنر کلاسیک است.» (رضوانی، ۱۳۸۷: ۳۱) این دیدگاه، نه‌تنها از سوی پژوهشگران شعرِ نو پذیرفته شده، بلکه به‌طور ویژه درباره‌ی ققنوس نیز بدان اشاره شده است. (سرکوهی، ۱۳۷۵: ۴۳ و سیار، ۱۳۷۸: ۲۱۷)

۱. ۳. ۲. تمثیلی بودن «ققنوس»

شمس لنگرودی با تأکید بر پیش‌گامی ابوالقاسم لاهوتی در پدید آوردن شعر در قالب شکسته‌ی عروضی‌و مقایسه‌ی شعر «سنگر خونین» لاهوتی با «ققنوس» نیما، می‌نویسد: «در شعر لاهوتی همه‌ی مشخصات شعر نیمایی به‌جز نمادگرایی، عیناً دیده می‌شود.» (لنگرودی،۱۳۸۰: ۸۴) وقتی این تأکید بر اساسی بودن نقشِ **ویژگی نمادین و تمثیلی** ققنوس، در آغازگر بودن آن را با تأکید او بر بنیان‌گذاریِ شعر «مدرن» با ققنوس، کنار هم بگذاریم (لنگرودی، ۱۳۷۸: ۲۱۱)، نتیجه‌ای جز اساسی بودنِ نمادگرایی در مدرن شدن شعر ندارد. بر چنین زمینه‌ای می‌توان به نقل‌قول‌های زیر درباره‌ی ققنوسِ نمادین و تمثیلی، اشاره کرد: براهنی ضمن بحث از شباهت سمبول‌ها در شعر مالارمه‌ی فرانسوی با شعر نیما، تعبیرهایی کاملاً نمادین از «ققنوس» دارد (براهنی،۱۳۷۱: ۶۶۱)؛ عنایت سمیعی در مقایسه میان ماهیتِ تمثیلی ققنوس نیما با سیمرغ عطار، ققنوس را نمودی از انسانی‌دیدن «غیر» می‌داند و خردِ نیما را در ققنوس، کمال‌طلب و نخبه‌گرا می‌شمارد (سمیعی، ۱۳۷۵: ۹۸-۱۰۱)؛ پورنامداریان نیز به‌درستی بر این مطلب پای می‌فشارد که «[نیما] از طریق همراه کردن توصیف سمبل‌ها با سمبل، امکان تفسیر و تأویل شعر را در عین عمق بخشیدن به آن، تدارک می‌بینند... [و] بر شعرهای نیما بعد از «ققنوس» به‌طور کلی، جنبه‌ی سمبلیک غلبه دارد» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۷۴) و سرانجام، جوهره‌ی دیدگاه حمیدیان درباره‌ی ققنوس این است که آن را شکل کامل‌شده‌ی «سمبولیسم نیمایی» و «بلوغ قالب و بیان» می‌داند. (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۹۰-۱۷۳)[۸]

Archive of SID

www.SID.ir

۱. ۳. ۳. تأکید بر «دگرگونی» در شیوه‌ی کاربستِ عناصرِ شعری در «ققنوس»

توصیف‌ها و اظهارنظرها، در پیوند با «آغاز دگرگونی شعر فارسی» **با** و **در** «ققنوس» را می‌توان به ترتیبِ تاریخِ نشر منابع، به اختصار، چنین بیان کرد: ظاهراً کتاب *چشم‌انداز شعر نو فارسی* از حمید زرین‌کوب، نخستین کتابی است که در حیطه‌ی بحثِ حاضر اشاره‌ای ویژه به ققنوس دارد و آن را «پدیدآورنده‌ی شکل و بیانی کاملاً تازه» (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۶۵) می‌نامد. پس از او، محمود فلکی، ققنوس را محقّق‌کننده‌ی واقعیِ «انقلاب‌نیمایی‌در شعر فارسی» می‌انگارد (فلکی، ۱۳۷۳: ۱۷۳-۱۷۴) و این، انگاره‌ای است که تقریباً همه‌ی نیماپژوهان بعدی نیز بدان باور دارند و در شرح و بسط آن کوشیده‌اند؛ چنانکه مثلاً به بیان محمّدجعفر یاحقی، ققنوس «حرکت کامل شعر فارسی به‌سوی یک مرحله‌ی تازه بود؛ به کمک شکل و بیان کاملاً تازه‌ای که هم از قید تساوی و قافیه‌ی سنتی آزاد است که هم تخیل و شکل ارائه‌ی آن با گذشته‌ی فارسی به‌کلّی‌تفاوت داشت.» (یاحقی، ۱۳۷۴: ۹۷؛ ترابی، ۱۳۷۵: ۲۰۲ و نفیسی، ۱۳۷۹: ۵۶)

به‌علاوه، مقولاتِ «نقش‌محوری قافیه‌های غیرتصنعی و ازپیش‌تعیین‌ناشده، ریختن وزن و قرار نداشتن در قالب عروض‌خاص، نقش موسیقایی تکرار و تداعی و «رفرانس»، صنعت تشخیص که در آغاز بر محور هم‌نشینی استوار است» (سیّار، ۱۳۷۸: ۲۱۷)، «گرایش نیما به‌وزنِ نثر که از درون «ققنوس» برخاسته است.» (نکوروح، ۱۳۷۸: ۴۵۰)، «بازپروردنِ آگاهانه‌ی چهره‌ی ققنوس به نسبتِ میتولوژی و ادب کهن» (سالمی، ۱۳۷۸: ۱۷۸ و ۱۹۲) و نیز به‌ویژه، همه‌جانبه بودن تحوّل بوطیقای شعریِ ققنوس (کلیاشتورینا، ۱۳۸۰: ۴۱-۴۲؛ امین‌پور، ۱۳۸۳: ۴۲۴؛ صدیقی، ۱۳۸۴: ۲۹ و کیانوش، ۱۳۹۰: ۵۵۹-۵۶۰)، در کنار «گشوده‌شدن دفتر آفرینش شعر با کمک فرمِ نمادینِ ساخت‌مند» (فتوحی و علی‌نژاد، ۱۳۸۶: ۱۰۹)، مهم‌ترین اشاراتِ منتقدان به نوگرایی‌های ققنوسند که می‌توان آن‌ها را با این نوشته‌ی شفیعی‌کدکنی، به‌نوعی در کنارِ یکدیگر جمع‌بندی و عرضه کرد: «اگر مدرنیسم در شعر نیما با تعبیرِ دور شدن فراگیر و چند جانبه از وجوهِ قراردادیِ سنّت، تلقّی شود ققنوس نمونه‌ای موّفق و جامعِ تمامِ جوانبِ این دوری، یعنی کوشش برای در هر سه زمینه‌ی «یافتن موسیقی تازه»، «ثبت احساسات و عواطف در هر دو زمینه‌ی اجتماعی و تنهایی فردی» و «دید تازه» است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۰۹، ۱۲۱ و ۱۲۲)

Archive of SID

www.SID.ir

۱. ۳. ۴. «آشنایی‌زدایی» در شعر «ققنوس»

نوشتارهای ناظر بر این صفت را می‌توان به دو دسته‌ی کلّی، تقسیم کرد: نخست، آن‌ها که بیانی کلّی دارند و به مفهومی عرفی از آشنایی‌زدایی، ارجاع می‌دهند و بیش‌تر در گفتارِ شاعران منتقد می‌توان از آن سراغ گرفت (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۴۷-۴۸) و دیگر، اشاره‌هایی دقیق‌تر که معمولاً از سوی زبان‌شناسان مطرح می‌شود. برای نمونه‌ی دسته‌ی دوّم، می‌توان به سخن زیر اشاره کرد: «به اعتقاد نگارنده [طبیب‌زاده]، نیما با شعر «افسانه» (۱۳۰۱)، **جهان‌بینیِ جدیدی** را که تا پیش از آن شعر در ادبیات فارسی سابقه‌ای نداشت، وارد ادبیات فارسی و حتّی فرهنگ ایرانی کرد؛ اما شعرِ نوی فارسی عملاً با شعر «ققنوس» (۱۳۱۶) آغاز شد؛ زیرا برای اوّلین بار در این شعر بود که **مدلول جدید با دالّ جدید** پیوند خورد و **کلیّتی نو** شکل گرفت.» (طبیب‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۶ و ۲۳) و نیز: «چنان‌که گفتیم، نیما از ۱۳۰۶ تا ۱۳۱۵ به تدریج از آزمودن قالب‌های جدید و حتّی سرودن، دوری گرفت؛ امّا... «ققنوس» از یک طرف نقطه‌ی آغاز پیدایش یک نظام جدید شعری در ادبیات فارسی است، و از طرف دیگر، این نظام شعری، قوی‌ترین اقدام نیما برای آشنایی‌زدایی از جهان‌بینی جدیدی محسوب می‌شود که اوّل بار همو در «افسانه» طرح کرده بود.» (همان، ۹۷)[۹]

۱. ۴. تعاریفِ مفهومی (به دست دادنِ مفهومی از «ادبیات مدرن» به عنوان مبنایِ سنجش در جستارِ حاضر)

با توجه به تعاریفِ پیش‌گفته به نظر می‌رسد به دست دادن مفهومی «حدّاقلّی» درباره‌ی مدرن/ مدرنیسم و مدرنیته تا جایی که حدّاقل‌های لازم برای مدرن شدن یک متن ادبی یا هنری را روشن کند (هم دست‌آوردهای غیر مدرن را از آن‌ها جدا کند و هم وسیع‌ترین قلمرو را برای ادبِ مدرن، فراهم آورد)، نخستین کاری است که باید انجام داد و تحلیل را بر آن استوار کرد. بر این اساس، راه‌گشا به نظر می‌رسد اگر با تلقّی کردن «پیشامدرن» و «مدرن» به عنوان دو شکلِ اندیشه، به جست‌وجویِ «پارادایم»های کلّی حاکم بر آن‌ها برخیزیم. مؤلّفه‌های حاصل از این جست‌وجو و مقایسه را می‌توان در شش بخش، بدین صورت فروفشرد و برشمرد:[۱۰]

نخست، در تفکّر غربی، بازه‌ی زمانی **پارادایم پیشامدرن** از سده‌ی پنجمِ پیش از میلاد (شکل‌گیری دولت شهر یونان باستان و سپس امپراتوری روم) تا سده‌ی شانزدهم

www.SID.ir

(بروز رنسانس) را در برمی‌گیرد و در مقابل، **پارادایم مدرن** با زایش جهانِ تازه‌ی فکری شناختی و عینی از سده‌ی شانزدهم آغاز می‌شود و با چهار فرایندِ دین‌پیرایی عهد رنسانس، انقلاب علمیِ سده‌ی هفدهم، روشن‌گری سده‌ی هجدهم و انقلابات سیاسی و صنعتیِ سده‌ی نوزدهم، تکمیل می‌گردد؛ **دوم** آنکه، معرفت‌شناسی (نظریه‌ی شناخت) پیشامدرن بر سه اصلِ عقل‌گراییِ کلّی، منحصر بودن توانایی کسب معرفت به عدّه‌ای خاص (فلاسفه) و نیز هدفِ پی بردن به «مثل عالی» (به عنوان کنهِ اشیا) استوار است که در دوران مدرن، جای خود را به توأم شدنِ تجربه/ حس‌گرایی با استدلال عقلیِ قیاسی در کنار توأم شدنِ «علم» و «خرد خودبنیاد» (مستقل از وحی) می‌دهد که نتیجه‌اش تولّد و اصالت یافتن «عقلانیت» است؛ **سوم**، در هستی‌شناسی پیشامدرن، عالم «مثال»، معنابخشِ عالم ماده است و عالمِ مُثُل، «اصلِ باقیِ هستی» است که در نتیجه‌ی این نگرش، معرفت، نه ابزارِ تغییر هستی که زمینه‌ی آن **تشخیص** این است که انسان در هستی چه جایگاهی دارد؛ در حالی که در مرحله‌ی نخستِ نگرشِ مدرن، باور به امکان دست‌یابی به حقیقت از طریق «علم» و بازتاب و نیز امکان و مطلوبیتِ انتقال کاملِ این تجربه به رئالیسم ساده و مبتنی بر «قطعیت» (آرمانِ انعکاس تجارب و پدیده‌ها «هم‌چون» دوربین عکّاسی) می‌انجامد و پس از پیشرفت‌های علمی و فلسفی (و ادراک ناممکن بودنِ دستیابی به حقیقت از طریق «علم») جای خود را به آن سعی در بازتاب و انتقال واقعیاتی می‌سپارد که همه به نوعی از فیلترِ «ذهن»/ «ذهنیت» گذشته‌اند و در نتیجه، رئالیسمی «با وجدان/آگاه» و آمیخته با «نسبیت» و «عدم قطعیت» شکل می‌گیرد؛ **چهارم**، از حیث انسان‌شناسی، **بشرِ پیشامدرن**، هویت فردی (مستقل از اجتماع و دولت‌شهر) ندارد، در حالی که تفرّد/فردیت (individualism) برای **بشرِ مدرن**، امری بدیهی و اوّلیه محسوب می‌شود؛ **پنجم**، جامعه‌شناسی **بشرِ پیشامدرن** بر عدم استقلال حیات سیاسی از سه لایه‌ی معرفت‌شناسی، هستی‌شناسی و انسان‌شناسی و نیز تلقّی «دولت» به عنوان پدیده‌ای اندام‌وار (که در آن مصلحت کل بر مصلحت جز و یا فرد، ارجح است) مبتنی است که نتیجه‌اش نبودِ ادب و هنر اصالتاً سیاسی در آن پارادایم است که در نقطه‌ی مقابلش استقلال و اصالت نهاد «سیاست» و در نتیجه، شیوع و رواج ادب و هنر سیاسی و انتقادی در کنار اصالت و اهمیت یافتن آزادیِ فردی و شیوع رویکرد سیاسی لیبرالیستی (دادن اولویت به آزادیِ فرد، به جایِ آزادیِ جمع و موجّه بودنِ نهادِ سیاست، تنها با نقشِ حفظ آزادی‌های فردی) از اساس‌های پارادیم مدرن

www.SID.ir

شمرده می‌شود؛ **ششم، در بحث از** غایت‌شناسی، پارادایمِ پیشامدرن بر اصلِ فلسفی و ابرمفهومِ «برازندگی» (با نتیجه‌ی اخروی «رستگاری») تأکید می‌ورزد که در دوران مدرن، جای خود را به «پیشرفت» می‌دهد که با عباراتی چون: «ترقّی منظم و نظم مترقّی»، «خوشبینی به تاریخ عقلانیت»، «جستجوی آگاهی و دانش»، «فناوری بهبود شرایط زندگی» و «گسترش اقتدار انسان» پیوند یافته و تبیین شده است. بر اساس این شش گزاره، هنر و ادبِ برآمده از پارادایمِ مدرن:

۱. **فرد/ فردیّت** را محور قرار می‌دهد و بر **تفرّد انسانی** در معنیِ یکی نبودن نوع و فرد انسان و ناممکنیِ شناختِ **نوع** انسان به‌واسطه‌ی شناخت یکی از افراد/ آحاد آن (ملکیان، ۱۳۷۹: ۸۹) تأکید دارد؛ چون: اولاً، محوریت «حسّ» و «تجربه» در کنارِ آمیخته بودن بیان هر تجربه با «ذهنیت»، راه را برای رسیدن به یک برداشتِ کاملاً قطعی و یکسانِ جمعی، می‌بندد؛ ثانیاً، در گستره‌ی این پارادایم مدرن، بسیاری از تغییرات و تقابل‌ها با نظام «کلاسیک»، میراث‌دار عصرهای «روشنگری» و به‌ویژه «رمانتی‌سیزم» است و نباید از یاد برد که «در عصر کلاسیک و نئوکلاسیک، هنرمند همچون آینه است؛ ولی در عصر رمانتیک [و به تبع آن، مدرن] به چراغ تبدیل می‌شود؛ یعنی از محاکات [:تقلید و کوشش برای بازنمایی عالم مُثُل] به خلاقیت فردی می‌رسد» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۷۹)؛ به علاوه، «در آثار مدرنیستی نیمه‌ی اوّل قرن بیستم، انسان به‌قدری از «واقعیت»... مأیوس است که چاره‌ای جز پناه بردن به دنیای درون ندارد.» (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۲۶)

۲. از یک‌سو آکنده از **تنهایی** (به عنوان نتیجه‌ی فردمحوری) است و از دیگر سو (باز هم با میراث‌بری از عناصر عصر رمانتیک)، با نیرویِ محرّک و شوق‌انگیزِ **آرمان** به سراغِ جامعه می‌رود تا به هر شکل (حتی با اندیشه‌ی اعتراضی، عصیان‌گرانه یا انقلابی)، جامعه را اصلاح و **پیشرفت** آن را ممکن سازد؛ به دیگر سخن، «فردیت را باید پیامد ناگزیر فرایند صنعتی شدن جامعه، تلقی کرد. در چنین اوضاعی، ذهنیت رمانتیک [از یک‌سو] خود را از دیگر آحاد جامع، بیگانه حس می‌کند و به دنیای لزوماً فردی درون خود پناه می‌برد [و از دیگر سو می‌داند که] زندگی آدمی، صرفاً با کوشش بی‌وقفه برای دست‌یابی به آرمان‌های ارزشمند، معنا پیدا می‌کند که این آرمان‌خواهی، نامتناهی است.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۰۸)

Archive of SID

www.SID.ir

۳. در موضوع «فهم» متون و روایت‌ها و نیز انتقال «دیدگاه‌ها»، به فراوانی، تعددّ و حتی تضاد «برداشت‌ها» (برآمده از گریزناپذیری اختلاط «عین» با «ذهن» در فرآیند «تعبیر») **واقف** است و به‌ویژه در قلمروِ هنر، ابهامِ برخاسته از این مسأله را همچون موهبتی بزرگ پاس می‌دارد و حتّی پیوسته در جستجوی کشف/ خلق صناعاتی برای نیل به این تکثّر است.

۴. از آنجا که اولویّت خوانشِ لذّت‌جویانه‌ی متونِ ادبی بر استفاده‌ی صرفاً ابزاری و تعلیمی از ادبیات را باور دارد، بر «آشنایی‌زدایی» از قراردادهای پیشین و «طرز بیان تازه» تأکید می‌کند و در همین پیوند «تکه‌گذاری از تصویرهای پراکنده و نیز اشارات و تلمیح های پیچیده را جایگزین شرح منطقی [:خطّی و سر راست] اندیشه» می‌کند.» (ذوالقدر، ۱۳۸۵: ۲۷۶)

۲. بحث: بررسیِ متنِ شعر

در اینجا به قصدِ باهم‌نگری مجموعه‌ی دستاوردها و نکات مطرح‌شده در پیش‌گفته و برساختن ابزاری تحلیلی از آن‌ها، می‌توان در قالب تیترها و پرسش‌هایی که در پی می‌آید، نکاتی را به منظور تبیین پیوند «ققنوس» و «مدرنیسم» (ویژگی‌های ادب مدرن) عرضه کرد:

۲. ۱. ویژگی‌های صوری ققنوس[۱۱]

۲. ۱. ۱. «بی‌شکلی» در «ققنوس»

در این بخش، پرسش این است: **از آن‌جا که «تمایل به بی‌شکلی» (آشنایی‌زدایی شکل‌ها و نشانه‌های آشنا، از پیش معیّن‌شده و کلاسیک)، از ویژگی‌های مهّم ادب مدرنیستی شمرده شده است،[۱۲] «قالب» متفاوت و نویِ آن، چه تناسبی با دیگر ویژگی‌هایش (به‌ویژه در سطح معنا و محتوا) دارد؟**

این پرسشِ به ظاهر ساده، با وجودِ سطحی نمودنش، اهمیتی بنیادین دارد؛ زیرا به ما یادآور می‌شود که درنگ درباره‌ی واژه‌واژه و جزءجزء یک اثر ادبی (به ویژه اثری برجسته)، کاری بایسته و شایسته است و ما را به فهم بهتر «صناعات» و «ژرف‌ساخت» آن رهنمون می‌گردد. به دیگر سخن، به کمک این پرسش، می‌توانیم دلیل «گزینش» واژه/ واژه‌های متن و ملاک برتری آن‌ها را بر همانندهایشان (از دید مصنّف متن) دریابیم یا دستِ کم بدان نزدیک شویم و این موضوع، از آن روی در شعر نو (چه

www.SID.ir

نیمایی و چه پسانیمایی) اهمیتی ویژه‌تر از دیگر اشعار دارد که با برداشته شدن محدودیت تساوی تعداد هجا در هر سطرِ شعر و نیز از میان رفتنِ نظم از پیش‌تعیین شده‌ی قافیه، شاعر در به کارگیری کلمات، «آزاد» است. به دیگر سخن، اگر در قالب‌های سنتی، شاعر، توجیهِ آوردن بعضی کلمات را پر کردن وزن یا رعایت قافیه می‌دانست یا به همین دلایل به حذف بخش‌هایی تن می‌داد، در نظام نیمایی، دیگر چنین موارد و موانعی دیده نمی‌شود و هر پدیدآورنده، باید بیش از گویندگان دوره‌های گذشته در برابر پرسش‌های خواننده و منتقد دقیق، نسبت به **چرایی** «گزینش»/ «ترجیح» و «چینش» یک واژه پاسخگو باشد. که درنگ در آن، از دو منظر «محور جانشینی» و «محور هم‌نشینی» صورت می‌پذیرد و دقّت در اشاره‌ی زیر، اهمیّت این نظام تازه‌ی هم‌نشینی و جانشینی را بهتر نشان می‌دهد: «به نظم آوردن زبان کهن شعر سنّتی نیازمند ساختار زنجیره‌واری است که با آن، هر واژه ممکن است در کنار خود، تنها در مجموعه‌ی معیّنی از واژه‌ها را داشته باشد... راز برتری کار نیما، دقیقاً در این واقعیت نهفته است که زبان شعریِ او زمخت و رام‌نشدنی باقی‌می‌ماند (و برای هر نوع آزادیِ عمل و نرمش‌پذیری، آماده است). این واقعیتی است که درشتی و ناتراشیدگی زبان نیما او را توانا ساخت تا این زبان را چون مایعی روان، در قالب آزاد بریزد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۱۲) با توجّه به این موارد، نمودها و کارکردهای این پدیده را در تیترهای بعد و پرسش‌های آن، خواهید دید؛ امّا پیش از آن، باید به تأثیر نماد و نمادین/تمثیلی بودن در تعدّد خوانش، پرداخت.

۲. ۱. ۲. «ققنوس» و خوانش‌های متعدّد

بحث از نمادینگیِ «ققنوس» را می‌توان از دو منظر، پیش برد: نخست، موضعِ استدلالی و دیگر، شکلِ نقلی. موضعِ استدلالی به ما می‌گوید نمادین بودن ققنوس یا هر شعر دیگر می‌تواند به چند معنایی آن، کمک کند؛ چون، یکی از ابزارهایی که شعر را در پذیرش معناها و برداشت‌های گوناگون، توانمند می‌سازد، شگردِ استفاده از «نمادهای چندلایه» است. این نمادها را از آن رو «چندلایه» می‌نامیم که در آن‌ها، واژه‌ای که نماد می‌شود، از دیدهای مختلف، معناهای گونه‌گون می‌پذیرد یا مدلول خاصّی را به دنبال خود می‌آورد که لایه‌های مختلفی با دلالت‌های متفاوت دارد. به‌علاوه، واکاویِ نقل‌های کسانی که ققنوس را خوانش کرده‌اند نیز به ما نشان می‌دهد که آنان هم اجزایی از شعر

Archive of SID

www.SID.ir

را نماد دانسته و توسّع بخشیده‌اند.(مثلاً سیار، ۱۳۷۸: ۲۱۳، ۲۱۸ و همپارتیان، ۱۳۷۸: ۴۵۷)

از این چشم‌انداز، «ققنوس» (که محوری‌ترین عنصر و «نشانه» در متن حاضر است)، از زاویه‌ی فردی می‌تواند نماد و نمودِ شخصِ نیما باشد: نیمای شاعر که یکّه و تنها، شعر نو را بنیان می‌نهد. در نگاه دوم و در تحلیلی تاریخی- اجتماعی، ققنوس می‌تواند نماد هر فرد آگاه و پیشرو یا به اصطلاح «روشن‌فکر» و «آوانگارد» باشد که درست به‌سانِ ققنوسِ این متن، تنها، غریب، درک‌ناشده و دارایِ دغدغه‌های مشترک و نیز متفاوت از سایر هم‌نوعان خویش است: شوریده‌سری که به سبب نوجویی، در چارچوب محصور کهنه‌پرستان، نگنجیده و آب در خوابگهِ مورچگان ریخته است و حال باید «مقامی شبیهِ شهادت را بپذیرد». پذیرفتنی بودن دومین تحلیل، آنگاه بر ما آشکارتر است که بدانیم چه در زمان نیما (که خود او هم کسی با همین ویژگی‌ها و به نوعی متعلق به این گروه و طبقه است) و چه پس از او، در همه‌ی موارد مشابه (حتی در موقعیت تاریخی دیگر)، روشن‌فکران همواره به دلیلِ دگرگون‌اندیشی، کم‌وبیش، از متن جامعه طرد شده‌اند.

با توجه به مطالب پیش‌گفته، می‌توان نمودها و خوانش‌های زیر را به عنوان مثال‌هایی از تعدّد خوانش (چند معنایی) و کارکرد و حاصل‌جمع **بیان نمادین** با **دقت در گزینش و چینش کلمات** (به عنوان حاصلِ آزادیِ ناشی از قالب تازه) مطرح کرد:

۲. ۱. ۲. ۱. آواره‌مانده یا گشته؟

در اولین پرسشِ این بخش، می‌خواهیم واکاویم که چرا در پنج سطرِ نخست، صفت «آواره» و حالت «آواره‌ماندن» به ققنوس اسناد داده شده، آن هم با ذکرِ «از بادهای سرد»؟

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازه ی جهان،/ آواره مانده از وزش بادهای سرد،/ برشاخِ خیزران،/ بنشسته است فرد؛/ برگرد او به هر سر شاخی پرندگان.

باد شدید و سرد، پرندگان را می‌آزارد و آن‌ها به حکم طبیعت و غریزه، در پی پناهی می‌گردند تا خود را از گزندِ باد مصون دارند؛ پس این نکته، دلیل ذکر «از وزش بادهای سرد» به عنوان علت آوارگی است.

همچنین، «آواره ماندن» بر دو چیز می‌تواند دلالت کند: ۱. همه‌گیربودن و همه جایی‌بودن باد: ققنوس به هر جا پر زده تا از باد رهایی یابد، ناکام مانده و پیوسته در پی

www.SID.ir

پناهگاه از جایی به جایی دیگر پریده است یا هر جا رفته، پناهگاهی نیافته که خود را مصون بدارد (پیوسته بی‌پناه مانده است)؛ ۲. دائمی‌بودن این آوارگی و بی‌تغییربودن آن: زیرا «آواره مانده» در قیاس با «آواره گشته»، بر وجود حالتی دائمی دلالت می‌کند. در صورتِ پذیرش این خوانش، «باد» نماینده‌ی مشکلات اجتماعی یا هر عامل ناخوشایند بیرونی دیگر است و با توجه به آنچه در پیوند با «همه‌جایی‌بودن» و «پیوسته‌بودن» باد، گفته شد، می‌توانیم بیفزاییم که: این مشکلات و ناخوشایندی‌ها نیز پیوسته وجود داشته‌اند و در همه جا (که نظری به زمانه‌ی زیستِ نیما، اتفاقات سیاسی و اجتماعی و نیز زندگی فردی پر فراز و نشیب او که در مجموع، روزگاری ملتهب و بی‌ثبات را برای وی رقم زده‌است، می‌تواند این تحلیل نمادین را حمایت و توجیه کند) بوده‌اند.

از دیگرسو، انتخاب این کلمه، ظرفیتِ «چندگونه‌خوانی»(تعدّد خوانش) را در متن پدید آورده است: از یک‌سو، خوانشی ناظر بر آواره ماندن از وزش بادهای سرد و از سویی، این قرائت دوم، به صورتِ: «آواره، مانده، از وزشِ بادهای سرد!» که در این صورت، واژه‌های آواره و مانده، دو صفت برای ققنوسِ تنها نشسته‌اند و مانده به معنای خسته و درمانده. به این‌ترتیب، وسعتِ معنایی «مانده» در این بافت، بسیار بیش‌از معنایِ اولیه و واضحِ آن (گشته) است و همین، وجهِ ترجیح «مانده» بر«گشته»، تواند بود.

۲. ۱. ۲. ۲. ناله‌های گم‌شده

دقت در سطرهای ششم تا دهم، ذهن ما را به چرایی انتخاب صفاتِ «گم‌شده» (برای ناله‌ها)، «پاره»، (برای رشته‌ها) و «خیالی» (برای بنا) معطوف می‌کند و نیز تشبیه غریب صداها (با صفت مهم و کلیدی «دور») به رشته‌های پاره.

او ناله‌های گم‌شده ترکیب می‌کند/ از رشته‌های پاره‌ی صدها صدای دور/ در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه،/ دیوار یک بنای خیالی/ می‌سازد.

همراهیِ انتخابِ ناله‌ها، صداها و رشته‌ها، شکل و کیفیتی بدین بخش داده است که هر سطر، معنی و دلیل انتخاب یکی از صفت‌های پیش یا پس از خود را آشکارتر می‌سازد. به دیگر سخن، هر سطر، حامی و مکملِ معناهای دورتر (اما مهم‌تر و کلیدی‌ترِ) هر صفت است: «ناله‌های گمشده»، هم به فراموش‌شده و ازیادرفته‌بودن ناله‌ها (و تعلقشان به زمان‌های دور) اشاره دارد و هم به «گم‌بودگی» و مطرود (مورد بی توجهی) بودنشان؛ و هم به «غریب» و دور از فهم بودنشان. این «غرابت» (که معنای ظاهری واژه نیز هست)، در توضیحات *برهان قاطع* نیز به عنوان صفت نوای ققنوس

www.SID.ir

آمده است: «ققنس،... به لغتِ رومی مرغی است بـه غایـت خـوش‌رنـگ و خـوش‌آواز؛ گویند منقار او سیصدوشصـت سـوراخ دارد و در کـوره‌ی بلنـدی مقابـل بـاد نشـنید و صداهای عجیب و غریب از منقار او برآید و به سبب آن، مرغان بسـیار جمـع آینـد. از آن‌ها چندی را طعمه خود سازد. گویند هزار سال عمر کند و چون هـزار سـال بگـذرد عمرش به آخر آید، هیزم بسیار جمع سازد و بر بالای آن نشیند و سرودن آغـاز کنـد و مست گردد و بال برهم زند؛ چنان‌که آتشی از بال او بجهد و در هیـزم افتـد و خـود بـا هیزم بسوزد و از خاکسترش بیضه‌ای پدید آید و او را جفت نمی‌باشـد و موسـیقی را از آواز او دریافته‌اند.» (تبریزی، ۱۳۶۲: ۱۵۶۳)

۲. ۱. ۲. ۳. رشته‌های پاره‌ی صدها صدای دور

دقت در این اضافه‌ی تشبیهی، چند نکتـه را فرایـاد مـی‌آورد: یکـم، صـدایی کـه از دور شنیده شود، گنگ و مبهم است. به علاوه، اگـر فاصـله‌ی منبـع صـدا و شـنونده از حـد معینی بیش‌تر باشد، اصوات به شکلی بریده‌بریده شنیده مـی‌شـود کـه در کارگـاه خیـال شاعر به رشته‌ای پاره‌پاره تشبیه شده‌است؛ دُدیگر، همان‌گونه که حـرف‌هـای روشـنفکر/ پیشرو دور از ذهن و گنگ است (و در نتیجه مهجور می‌ماند)، صداهای دور هـم گنـگ و مبهمند؛ و سوم، صداها، دورند و این، یعنی از جایی دور و زمانی دور دست می‌آیـد: با دغدغه‌هـای دور، ارزش‌هـای گذشـته و موضـوع‌هـایی خزیـده در محـاق فراموشـی سروکار دارند (که معنی سوم، با دو نکته‌ی پـیش‌گفتـه، ذیـلِ تحلیـل و تفسـیر نمـادین صفت «گمشده»، هماهنگ و همسو است).

۲. ۱. ۲. ۴. دیوار یک بنای خیالی

گره خوردن ابرهای «همچو خطی تیره روی کوه» با «رشته‌های پاره‌ی صـداهای صـدای دور»، مولود و محصولی دارد: دیوار یک بنای خیالی (و خودِ آن). ابرها، آن قَدَر دورنـد که بر ستیغِ کوه، مثل خطوط تیره به نظر می‌رسند. همچنین، دیگر ویژگی آن‌هـا (عـلاوه بر دوری)، ناپیداریِ شکلشان است. به ویژه این صفت در فضای شعرِ حاضـر (کـه بـاد ابرها را پیوسته دگرگون می‌کند)، برجسته‌تـر اسـت. صـفت «تیـره» هـم از آن روی بـه «ابرهای مثل خط» نسبت داده شده که اولاً، رنگ خود آن مـی‌توانـد تیـره باشـد؛ ثانیـاً : نورپردازی شعر از ابتدا تا انتها به شکلی است که فضای غروب را به تصویر مـی‌کشـد: غروبی که ذره‌ذره به سمت شب می‌رود و تیرگی آن، گام بـه گـام، بـر روشـنی، غالـب می‌گردد. همچنین **صداهای دور** و **ابرها**، جملگـی متغیـر و ناپایـدار و گـذرا هسـتند و

www.SID.ir

وقتی قرار باشد با هم بنایی بسازند، آن نیز بنایی است ناپایدار. چنین است که تناسبِ این همه، با صفتِ «خیالی» را نباید از نظر دور داشت؛ به علاوه، خیالی بودنِ این بنا، اشاره دارد به «خیال» فقنوس که دیده‌ها و شنیده‌هایش را در ذهن می‌آمیزد و از آن‌ها بنایی می‌سازد و نیز (در دلالتی دورتر): کنایتی است از محال یا دور از دسترس بودنِ آنچه در ذهن فقنوس، می‌گذرد (اندیشه‌ها و آرمان‌هایش) و دور از تحقق بودنِ بنایی که می‌خواسته و می‌خواهد بسازد(عملی‌کردن آن آرمان‌ها و اندیشه‌ها و ساختن وضعیتی بهتر).

در کنار این نکات، به هیچ روی نباید حضورِ پیوسته‌ی «باد» (با دلالتِ نمادینِ پیش‌گفته‌اش در پیوند با «صدا» و به ویژه «ابر») را نادیده گرفت یا بدان کم‌توجهی کرد؛ چون **باد**، بر هر دویِ این‌ها تأثیری جدی، اما منفی و مخرب دارد؛ تخریبی که انکارناشدنی و اجتناب‌ناپذیر است و این حالت، در معنای نمادینِ خویش، ناظر است بر مخرب بودنِ مشکلات اجتماعی (که هم تنها و نافهمیده ماندن فقنوس را سبب می‌شود و هم، آرمان‌هایش را از تحقق باز می‌دارد).

۲. ۱. ۲. ۵. آتشِ پنهانِ خانه

از آن زمان که زردیِ خورشید روی موج/ کم‌رنگ مانده است و به ساحل گرفته اوج/ بانگ شغال و مرد دهاتی/ کرده‌ست روشن آتش پنهان خانه را،/ قرمز به چشم، شعله‌ی خردی،/ خط می‌کشد به زیرِ دو چشمِ درشتِ شب...

گزینشِ صفتِ «پنهان» شاید از آن رو باشد که اولاً: به جای آن که در فضای باز روشن شود و آن عرصه را روشنی بخشد، در درون خانه قرار گرفته است و تنها سرای مرد دهاتی را روشن می‌کند؛ ثانیاً: آتشی است که فقط بخشی از نور آن یا نشانه‌ی آن (دود) از نشستن جایِ فقنوس دیده می‌شود؛ پس آشکار نیست.

۲. ۱. ۲. ۶. شعله‌ی خرد

معنایِ دقیق و محصَّلِ «قرمز به چشم»، «درحالی قرمز به چشم می‌آید/ به نظرمی‌رسد» است و بدین سان، «شعله‌ی خرد» دو تعبیر دارد: نخست: آتشِ کوچکی که در سرای دهاتی روشن است و از پنجره‌ی خانه‌اش دیده می‌شود؛ و ددیگر، کنایه از آفتاب، که لحظه‌به‌لحظه کم‌رنگ‌تر، کم‌رمق‌تر و کم‌نورتر می‌شود (گرچه خود کوچک نیست؛ در قیاس با شبی که در حال فراگرفتن همه‌جاست، کوچک به نظر می‌رسد). به علاوه، این که شعله، زیرِ دو چشم شب، خط می‌کشد هم‌زمان، دو معنا را به ذهن می‌آورد:

Archive of SID

www.SID.ir

الف) چون خطی خرد و کم‌عرض بر پهنه‌ی وسیعِ شب، کشیده می‌شود؛ **ب)** همانندِ خطوط یا چروک‌های اطراف چشم است که در قیاس با آن، خرد و ناچیز و دائماً در حال تغییر است.

۲. ۱. ۲. ۷. ترکیده آفتاب سمج روی سنگ‌هاش/ جایی که نه گیاه درآن‌جاست، نه دمی/ ترکیده آفتاب سمج روی سنگ‌هاش،/نه این زمین و زندگیش چیز دلکش است.

به هنگام درنگ در این‌که شاعر چرا از واژه‌ی «ترکیده» به جای «تابیده» استفاده کرده و چرا صفت «سمج» را برای آفتاب آورده است، توجه به نکات زیر ضروری به نظر می‌رسد: ۱. «ترکیده آفتاب سمج» با «تابیده آفتاب سمج» (که یکی از معناهای آن نیز هست)، به لحاظ موسیقایی (واج‌آرایی و نوع حروف) بسیار نزدیک است و همچنین از حیث «وزنِ عروضی» (ترتیب هجاها)، دقیقاً با آن شبیه است؛ اما نیما صورت نخست را بر دیگری ترجیح داده؛ چون اولاً، تابیدنِ آفتاب امری است طبیعی اما نسبت دادن ترکیدن به آن (به استعاره گرفتنِ حالتِ «ترکیدن» از هر چیز/ پدیده‌ی ترکیدنی و نسبت دادن آن به آفتاب)، «هنجار» (norm) زبان عادی را درهم می‌کشند و عبارت را از زبان «روزمره» به سطح و سمتِ زبان ادبی فراتر می‌برد (هنجارشکنی) و ثانیاً، شاعر، با برقراریِ پیوندی استعاری، اسبابِ هرچه خیال‌انگیزترشدنِ متن را فراهم می‌آورد؛ ثالثاً، «ترکیدن»، حالت «پخش» شدن چیزی بر روی زمین را بیش‌تر (شدیدتر و عینی‌تر) به ذهن خواننده القا می‌کند؛ رابعاً، ترکیدن، واژه‌ی ترک را به ذهن می‌آورد که با خشکیِ مکانی که ققنوس به آن پرکشیده تناسبی تام دارد)؛ ۲. صفت «سمج» (برای آفتاب) نیز بسیار دقیق و هوشمندانه انتخاب شده است که البته فهم آن، نیازمندِ دقتی تصویری است و از ماهیت فیلم‌گونِ شعر و ذهنیت تصویری شاعر نشأت می‌گیرد: سماجت آفتاب، به زاویه‌ی تابش آن، به ویژه در آن هنگام که به «غروب» (زمان وقوع اتفاقات شعر) نزدیک می‌شود، اشاره دارد؛ زیرا هر چه زاویه‌ی منبع نور نسبت به شیء کمتر باشد، سایه‌ی آن کوتاه‌تر است و به‌عکس، هر چه این زاویه بیش‌تر شود، سایه بلندتر است (هر چه آفتاب اریب‌تر بتابد، زاویه‌ی تابش بیش‌تری دارد و گرچه پایین‌تر و کم نورتر است، با همان شعاع کم‌قوّت‌تر، مساحت بیش‌تری را روشن می‌کند و سایه‌ها نیز طولانی‌ترند).

به نظر می‌رسد، با توجه به همه‌ی این توضیحات، غیرمنطقی نباشد اگر بگوییم: «سماجت» آفتاب، همان خاصیت طبیعی/ فیزیکی اوست که گرچه هر لحظه که صبح به

www.SID.ir

سمت غروب می‌رود و نور و گرمایش کم‌تر می‌شود؛ اما هر لحظه بخش‌های بیش‌تری را با این نور، روشن می‌سازد؛ گویی نمی‌خواهد دست از تابیدن و روشن کردن بردارد!

به علاوه (حتی اگر این تفسیر را نپذیریم)، درنگ در این موضوع که آفتاب به همه‌جا می‌تابد و نمی‌توان از تابش آن گریخت، توجیه‌گرِ اطلاق و استعمالِ این صفت تواند بود.

۲. ۱. ۲. ۸. مرغ رهگذر

وز روی تپه/ ناگاه، چون به جای پرو بال می‌زند/ بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ/ که معنیش نداند هر مرغ رهگذر./ آنگه ز رنج‌های درونیش مست،/ خود را به هیبت آتش می‌افکند.

در اینجا نیز گزینشی بسیار شایسته و هوشمندانه را پیش روی، داریم؛ زیرا لازمه ی رهگذر بودن، سطحی و گذرا نظر کردن به چیزهایی است که در مسیر می‌بینیم. همین سطحی‌نگری، سایرین (مرغان دیگر) را از ققنوس متمایز کرده است و آن‌ها را از درک عمق و کنه رنج ققنوس و ناله‌ی او باز دارد (توضیحاتِ شماره‌ی ۱. ۲. ۱)

۲. ۱. ۳. آشنایی‌زدایی در «ققنوس»

اگر از خود بپرسیم که **جز آشنایی‌زدایی از قالب، چه نمودهای دیگری از این صناعت در شعر می‌توان یافت؟**، باید نگاه را به پایان‌بندیِ شعر، معطوف کنیم؛ زیرا اوّلاً، وزیدنِ باد (آن هم به‌شدّت)، معنای نمادین دیگری را شکل می‌دهد: باد، عاملِ پراکنده شدنِ خاکستر است؛ امّا این بار، این خاکستر و صاحب آن، متفاوت و ویژه‌اند؛ چون باد، این خاکستر را نمی‌پراکَند و ققنوس آن را «اندوخته» است و همین بر باد نرفتن است که مجال و مایه‌ای برای تولدی دیگر/ دوباره فراهم می‌آورد. این امر، در تحلیل نمادین بدان معناست که: با وجود پیوستگی (و حتی در صورت شدت گرفتن) مشکلات اجتماعی و بی‌توقف و کاستی بودنشان (همانندِ حضور پیوسته‌ی باد در سراسر این شعر)، روشنفکر و آرمان‌ها و ارزش‌های مدّ نظرش هرگز (حتی با مرگ وی) از میان نمی‌روند؛ بر این زمینه، گرچه ققنوس در باور قدما «فرد» است (تبریزی، ۱۳۶۲: ۱۵۶۳)؛ اما در اینجا از دل خاکسترش نه یک جوجه، که جوجه**ها** سر برمی‌آرند و این یعنی نه تنها راه روشنفکر پس از مرگش متروک و فراموش نمی‌شود، بلکه پیروان بیش‌تری خواهد یافت (حتی اگر او در طول حیاتش در سپردن این مسیر تنها بوده باشد).

www.SID.ir

۲. ۲. ویژگی‌های محتوایی

۲. ۲. ۱. «قفنوس» و تنهایی

«احساس تنهایی» (Loneliness) در علم روان‌شناسی غالباً با نگرشی منفی و در پیوند با مفاهیمی چون جداماندگی، بی‌پناهی، رابطه‌ی کاذب و مغفول ماندن، بیان و واکاوی می‌شود (برای نمونه: اناری، ۱۳۷۸: ۱۱۱؛ پرلمن، ۱۹۸۱ و حسین‌چاری و خیّر، ۱۳۸۱: ۴۷)؛ امّا «خلوت‌گزینی» (Solitude) دارای هر دو جنبه‌ی مثبت (خلوت سازنده) و منفی (انزوا) هست.[۱۳] از این چشم‌انداز و در بررسی تنهایی (و نسبتش با فردیّت) در این شعر و دیگر متون، می‌توان پرسش‌های زیر را پیش کشید:

– اگر نوعِ نگرشِ شاعر به فرد و جمع، موجبِ ایجاد و بازتابِ احساسِ تنهایی می‌شود، آیا این احساس از جنسِ «**جداماندگی**» (تنهایی و دوریِ فیزیکی) است یا واقعاً معطوف به «تنهایی» است؟ (ملکیان، ۱۳۷۹، ج: ۲۹ و یالوم، ۱۳۹۰: ۴۹۱–۴۹۲)

– اگر تنهایی‌هایی که شاعر می‌گوید به جایِ جداماندگی، از نوعِ تنهاییِ باطنی، معنوی، روحی و وجودی است، در کدامیک از معانیِ **پنج**گانه‌ی زیر، به کار رفته است؟ (ملکیان، ۱۳۷۹ب: ۲۱–۳۵ و یالوم، ۱۳۹۰: ۴۹۴–۵۱۴):

الف) مغفول بودن: این تنهایی بدان معناست که ما نمی‌توانیم در اذهان و نفوس دیگران حضور داشته باشیم (نمی‌توانیم کاری کنیم که دیگران همیشه به یاد ما باشند)؛

ب. ارزش نداشتن دیگران در صورت منفعت نرساندن: منظور از این تنهایی آن است که: «هیچ‌کس فردِ تنها را به خاطر خودِ وی، دوست ندارد» (هر که به من، نزدیک شود و مرا دوست داشته باشد به میزانی دوست دارد که فکر می‌کند از من نفعی به او می‌رسد یا به واسیله‌ی من، ضرری از او مندفع می‌شود)؛

ج) بیگانگی: در این حالت، دو یا چند نفر که دوست‌دارِ یکدیگر بوده‌اند، به دلیلِ تغییرِ نگرش یا دوست داشتنِ دیگریِ جدید، به فاصله و بیگانگی رسیده‌اند؛

د) درک‌ناشدگی: در این معنا، فردِ تنها احساس می‌کند من آرمان‌ها، ایده‌ها و عقایدی دارم که هیچ‌کس یا حداقل بسیاری از افراد، درکشان نمی‌کنند؛

هـ). تنهاییِ غیرقابلِ رفع یا تخفیف از نوعِ وجودی: مراد، تنهایی به عنوان یکی از وجوه تراژیکِ زندگی انسانی است که در آن «هیچ‌کسی اگر هم بخواهد به من کمک بکند، نمی‌تواند» (این عمیق‌ترین معنای تنهایی است؛ و بدان معناست که هیچ‌کس نمی‌تواند باری از بارهای ما را به دوش بکشد و بارهای گذشته و آینده‌ی هرکس بر

www.SID.ir

دوش خود اوست.) با دست‌مایه قرار دادن این پرسش‌ها، می‌توان نکات زیر را درباره ی نسبت فرد و جمع در ققنوس و تنهایی او برشمرد:

اوّلاً، نسبتِ همه‌ی کسانی که در شعر حضور دارند و مانند ققنوس در بافتی مبتنی بر تشخیص (Personification)، انسان‌انگاری می‌شوند و در نتیجه می‌توان از تنهایی‌شان سخن گفت (پرندگان، مرد دهاتی، خلق، مرغان دیگر و مرغ/ مرغان رهگذر)، با وی، «تقابل» و «فاصله» است که این امر از تفاوت‌های درکی و نگرشی میان ایشان و ققنوس (تنهایی وجودی از نوع چهارم) نشأت می‌گیرد؛ بدین ترتیب، شاعر با ترسیم «فرد» بودن ققنوس، می‌گوید: هر کس که حرف و عقیده‌ای تازه داشته باشد و یا دغدغه‌ها و آرمان‌هایی متفاوت از سایر مردم را در ذهن بپرورد (که همین ویژگی او را «ممتاز» یا «پیشرو» می‌کند)، ناگزیر باید تن به نافهمیده ماندنِ بسیاری از حرف‌ها و آرمان‌هایش دهد؛ قهراً از همه‌ی کسانی که او را **نمی‌فهمند** جدا شود و تنها بماند (حتی اگر در ظاهر و در زندگی فردی هم به معنای رایج و اولیه‌اش، «تنها» نباشد).

همچنین توجه به دغدغه‌های فراموش‌شده و به‌حاشیه‌رفته‌ای که دیگر محلّ توجّه اکثر مردم (توده‌ی عوام) نیست، می‌تواند در همین معنی او را «فرد» و «تنها» کند. به علاوه، «برگِردِ او به هر سرِ شاخی پرندگان» (سطرِ پنجم) شایسته‌ی مداقه است؛ چون از یک‌سو، ققنوس (مطابق گفته‌ی *برهان قاطع*) با آوایش، پرندگان را جذب خویش کرده‌است و از دیگر سو، چون پرندگان می‌دانند که پایان عمر ققنوس نزدیک است، همه گرداگردش نشسته‌اند تا این واقعه‌ی مهم و نادر (که هر هزار سال یک بار اتفاق می‌افتد) را ببینند و سرانجام در تحلیلی نمادین، این پرندگان، «دیگران»ی هستند که با وجودِ آگاهی از نزدیک بودنِ اتفاقی مهم (که مرگ یک همنوعِ ویژه و متفاوت است)، فقط و فقط به او «می‌نگرند» و ناظرانی هستند که فقط «تماشا» را خوش دارند؛ نه با او شریک و همراه می‌شوند و می‌سوزند؛ نه جلوی او را می‌گیرند؛ نه کمکش می‌کنند و نه هیچ کار دیگر. و این امر، خود، تقابل این «تماشاچیان» را با «ققنوس» (که حتی اهل عمل بودنش هم او را از این بینندگانِ صرف، متفاوت و متمایز کرده) به نمایش می‌گذارد. تفاوتی که در سطرهای بعد نیز به گونه‌های مختلف، نمود یافته است. افزون بر این، قیدِ «به هر سر شاخی» کثرت این تماشاییان را نیز می‌رساند و به طور غیرمستقیم، ترس و بی‌عملی‌شان را (که علی‌رغمِ انبوهی، جرأت هیچ کاری ندارند)؛

Archive of SID

www.SID.ir

ثانیاً، «مشغول بودن به طیّ یک مسیر» (درگیری‌های ادامه‌داری مانند روزمرّگی) سبب می‌شود که نسبت او با خلقِ در عبور (س ۱۷ و ۱۸)، تنهایی از نوعِ اوّل را نیز به شعر اضافه کند؛

ثالثاً، دو عبارتِ «حس می‌کند» (س ۲۹ تا ۳۶)، به ترتیب وجه اشتراک و وجه افتراق ققنوس و «مرغان دیگر» (روشنفکر با عامه‌ی مردم) را به دنبال خویش دارد: درد مشترک او و دیگران، حسِ تیره بودنِ آرزو (با وجودِ همه‌ی امیدهای روشن) است؛ آرزویی دست‌نایافتنی: تقابلِ تلخ و جانکاهِ آنچه بدان می‌رسند با آنچه می‌خواهند، مانند تقابلِ دود تیره و آتش روشن است (دودِ تیره، هم متضاد آتش روشن است و هم نتیجه و مولودِ آن و دقیقاً بدین‌سان است نسبتِ آرزو و خواستِ تیره شده و تباه که هم ضدّ امیدِ روشن است و هم نتیجه‌ی آن (اگر آدمی مطلقاً به چیزی امید نداشته باشد، از خواستن آن نیز دست می‌کشد و به عکس، وقتی امیدوار باشد، تباهی خواسته‌ها و آرزوها نیز ممکن می‌شود). از دیگر سوی، وجه افتراق و اختلاف ققنوس با دیگران در آن است که او از اینکه زندگی را در همین خواستن‌های سطحیِ هرروزینه به سر آورَد می‌ترسد و ننگی نگفتنیش می‌پندارد (درست بر خلاف دیگرانِ که همه‌ی عمر را در خواب و خورد گذرانده و آن را به سر می‌آورند) و این، خود نمودِ دیگری از تنهایی نوع چهارم است.

از این زاویه، «ققنوس» چشم‌انداز عاطفیِ شعرِ نیما را نیز می‌گسترد و آن را واردِ مرحله‌ای تازه می‌کند: زیرا کوشش‌های وی در ثبت و ضبطِ عواطف انسان عصر خویش، پیش از آن در دو مسیرِ جداگانه‌ی «ثبت عواطفِ اجتماعی» (با نمونه‌ی شاخص خانواده‌ی سرباز) و «ثبتِ احساس تنهایی و غربت» به پیش می‌رود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۲۱–۱۲۲)، با ققنوس، دو تحوّل اساسی را تجربه می‌کند: اوّلاً، تنهایی های فردیِ طرح‌شده در شعر نیما که بیش‌تر رنگ و بوی «جداماندگی» یا «غربت» (معنای نخست از تنهایی‌های وجودی) دارد (و نمونه‌ی شاخصِ آن «افسانه» است)، جایِ خود را به «درک‌ناشدگی» می‌دهد و با توجّه به نگاه و خصلتِ پیامبرگونه‌ی نیمای نوپرداز (ر.ک. مختاری، ۱۳۷۸ و بهفر ۱۳۸۱: ۱۵–۳۸)، این نوع، به اصلی‌ترین تنهاییِ شعر نیما بدل می‌شود و در بسیاری از شعرهای آشنای او (مانند «می‌تراود مهتاب» و تا «صبح‌دمان») نمود و غلبه دارد؛ ثانیاً، در بیش‌تر این شعرها، مانند «ققنوس»، نمادها چنان

Archive of SID

www.SID.ir

به کار رفته‌اند که می‌توان از آن‌ها هم‌زمان، هر دو معنایِ فردی و اجتماعی را برداشت نمود.

۲. ۲. ۲. «ققنوس» و نگرش اجتماعی

علاوه بر همه‌ی آنچه (در بخشِ پیوند شعر و «زمانه» در «ققنوس») از قول منتقدان و نیز زیر عنوان «ققنوس و خوانش‌های متعدّد» گفته شد و پیوندِ آن را با اجتماع نشان می‌دهد، نباید اهمیّت دست‌گیری و حبسِ تقیِ ارانی و احتمالِ تأثیرِ آن بر سرایش «ققنوس» را از نظر دور داشت. این واقعه (دستگیری ارانی و یارانش، معروف به ۵۳ نفر) درست در همان زمانی رخ داد که ققنوس شکل می‌بست (از اواخر سال ۱۳۱۵ تا اوایل ۱۳۱۶) و وقتی به یادآوریم که «لادبن»، برادر نیما، (درباره‌ی رابطه‌ی او و نیما ر.ک. طاهباز، ۱۳۸۰: ۱۷–۳۴ و شاکری، ۱۳۸۷: ۲۳۳–۲۴۰) نیز در گروه طرفدارانِ حزب کمونیسم شوروی (موسوم به پنجاه و سه نفر) فعّال بوده است، چنین تأثّری بر ایمان باورپذیرتر می‌شود؛ البتّه این هرگز بدان معنا نیست که نیما مانندِ یک عضوِ فعّال و متعهّد به اندیشه‌های حزبی، ققنوس و دیگر اشعار خود را در پیوند با اندیشه‌های آن حزب سرود و در نتیجه می‌توان (مانند استنتاجِ نادرستِ نفیسی) مثلاً «خلق» را در این شعر به معنایِ حزبیِ آن، تعبیر کرد. (نفیسی، ۱۳۷۹: ۵۶)

غرض آنکه وقتی بدانیم این شعر، مقارن سال‌های آخر حکومت رضاخان و در شدیدترین دورانِ دیکتاتوریِ او سروده می‌شود و در زمانه‌ای سروده شده که «وضعِ داستان و شعرِ این سال، مناسب نیست و... فشار دستگاهِ حاکمه، گروه کمونیستی تقی ارانی معروف به پنجاه و سه نفر را راهی زندان می‌کند» (مدبّری، ۱۳۸۷: ۵۹)، هم جنبه‌ای دیگر و کم‌تر مورد توجّه قرارگرفته از ققنوس را تبیین می‌کند و هم نشان می‌دهد که آفرینش‌گریِ نیما، اثری چندسویه بر اجتماع دارد؛ زیرا وی از یکسو به کمک محتوایِ ققنوس، همه‌ی دل‌واپسان جامعه و مبارزان را به سمتِ این ایده می‌برد که با شهادت می‌توان بر استبدادِ روزافزون (که در شعرش به صورتِ تاریکی افزاینده بازتاب یافته بود)، چیره شد و امید یافتنِ پیروانی فراوان داشت و از دیگر سو، با «بوطیقا» و «نگاهِ تازه‌اش» امید و ضرورتِ تحوّل شعر (و در پسِ آن فرهنگ) را طرح می‌کند و این همه یعنی اینکه او ضمن حفظ پیوند با اجتماع و گفتن از درد مشترک خودش با خلق، کمبودها و تفاوت نگاه‌ها را نیز ناگفته نمی‌گذارد (از درجا زدن در بیان صرفِ شرایط موجود فراتر می‌رود و بدین شکل، بینش و تجربه‌ی تک‌تک خوانندگان را در هر دو گستره چه‌گفتن [محتوا] و چگونه گفتن [صورت] بر می‌کشد.

www.SID.ir

۳. نتیجه‌گیری

۳. ۱. انطباق مفهوم «مدرنیسم» (ویژگی‌های هنر و ادب «مدرن») با آرای منتقدان دربارهٔ «ققنوس»، نشان می‌دهد گرچه این عدّه لزوماً در بحث از ققنوس، آن را «مدرن» نامیده‌اند و بیش‌تر «نو» بودنش را مدّ نظر دارند؛ این نو بودن بیش‌تر با یکی از چهار مؤلّفهٔ **پیوند شعر و «زمانه» در «ققنوس»، تمثیلی بودن آن، تأکید بر «دگرگونی» در شیوهٔ کاربستِ عناصرِ سازندهٔ شعر و اشاره به «آشنایی‌زدایی»** وصف شده که با اندک تفاوتی در تعبیر، با مفاهیمِ حدّاقلّی طرح شده دربارهٔ **شعر و ادب مدرن**، هماهنگ و هم‌سو است؛

۳. ۲. بررسیِ صورتِ شعر ققنوس، هم تأثیر آزاد شدن قالب بر آزادی ذهن شاعر در محتوا را نشان می‌دهد و هم بر توجّه شایسته‌ی نیما به محورهای «هم‌نشینی» و «جانشینی» (اصول گزینش و چینش) و نقشِ آن‌ها در ایجاد چند معنایی و تکثّر برداشت تأکید می‌کند. به علاوه، چند معنایی و تکثری که در این بخش و ضمن خوانش هشت بخش از ققنوس، از آن سخن به میان آمد، به ما یادآور می‌شود که این چند معنایی‌ها تا چه حد مرهون و مدیون زمینه‌ی تمثیلی و ماهیت نمادین شعر ققنوس است؛

۳. ۳. در بررسیِ محتوای شعر ققنوس و پیوند آن با مدرنیسم، برجستگیِ **تنهایی** (به عنوان مهم‌ترین احساس حاکم بر شعر)، خودنمایی می‌کند که از اساسی‌ترین احساس‌های منعکس‌شده در ادب مدرن نیز هست. به دیگر سخن، نوع ارتباط ققنوس با دیگر شخصیت‌های این شعر مبتنی بر **تقابل فرد و جمع** است که این تقابل با ویژگیِ مدرنیستی **فردگرایی**، هم‌سویی کامل دارد.

از همین منظر، «گونه‌شناسی» تنهایی‌های ققنوس، ما را به این نتیجه می‌رسانَد که اصلی‌ترین تنهاییِ مطرح‌شده در شعر، **تنهایی وجودی و باطنی** از نوع «درک‌ناشدگی» (تنهاییِ ناشی از تفاوت نگاه، برداشت و آرمان) است که با نگاه و خصلتِ پیامبرگونه‌ی نیمای نوپرداز تناسبی تام دارد و با تنهایی مطرح در شعرهای قبل به‌ویژه «افسانه» که بیش‌تر صبغه‌ی «جداماندگی» یا «غربت» (معنایِ نخست از تنهایی‌های وجودی) دارد، به‌کل متفاوت است.

۳. ۴. بحث از پیوند ققنوس و اجتماع نشان از آن دارد که آفرینش‌گریِ نیما در هیأت «ققنوس» اثری چندسویه بر اجتماع گذاشته است: وی از یکسو در تاریک‌ترین نقطه‌ی

www.SID.ir

استبداد رضاخانی، با محتوای شعرش به مبارزان امید می‌دهد که با شهادت می‌توان بر استبدادِ روزافزون، چیره شد و امید یافتنِ پیروان بسیار داشت و از دیگر سو، با «بوطیقا» و «نگاهِ تازه‌اش»، امید و ضرورت تحوّل شعر (و در پسِ آن فرهنگ) را طرح می‌کند: وی ضمن حفظ پیوند با اجتماع و گفتن از درد مشترک خودش با خلق، کمبودها و تفاوت نگاه‌ها را نیز ناگفته نمی‌گذارد و از در جا زدن در بیانِ صرفِ شرایط موجود فراتر می‌رود.

بدین ترتیب، «ققنوس» بینش و تجربه‌ی تک‌تک خوانندگان در هر دو عرصه‌ی چه گفتن (محتوا) و چگونه گفتن (صورت)، ارتقا بخشده است. جمله ی این موارد به ما نشان می‌دهد که چرا می‌توان در «ققنوس» نشانه‌هایی جدّی از حرکت و نزدیک شدن شعر نیما و به تبع او، شعر و شاعران فارسی به سرمنزلِ «شعر مدرن» یافت و آن را علاوه بر آغاز رسمی شعر نو/نیمایی، آغاز رسمی شعر «مدرن» نیز نامید؛ شعری که «بوطیقا»یش به سرعت تکثیر و در شعرهای دیگر بازتولید می‌شود؛ تا بدانجا که اگر (دستِ کم تا سال‌ها بعد و رسیدن شاملو و فروغِ به پختگی در شعر مدرن و تکامل کارِ نیما) بوطیقای شعر نو، **بوطیقای ققنوس** نامیده شود، گزافه نیست.

یادداشت‌ها

۱. در این زمینه، ر.ک. مهاجر و نبوی، ۱۳۸۱: ۱۲۳ و مراجعِ آن.

۲. برای دیدنِ نمونه‌ای از آرا و هشدارهای محققان درباره ی آفات چنین خلط و فروکاستی، ر.ک. شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۶؛ فتوحی، ۱۳۸۶ و نیز رضوانی، ۱۳۸۷: ۳۱.

۳. درباره‌ی مخالفان نیما، ر.ک. امین‌پور، ۱۳۸۳: ۴۲۵ به بعد؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۱۴ و ضیاءالدینی، ۱۳۸۹: ۲۵۱–۲۶۳.

۴. در تدوین محتوای این بخش به جز منابعی که در سطرهایِ همین تیتر بدان‌ها ارجاع داده‌ایم، از منابع زیر بهره‌مند گشته‌ایم: کهون، ۱۳۸۱؛ مکاریک، ۱۳۸۴ و نوذری، ۱۳۸۵.

۵. برای دیدن پژوهشی که با دقّت و در نظرگرفتن تمام لوازم و ظرایفِ این تمایز، آن را مبنای تحلیل قرارداده است، ر.ک. پاینده، ۱۳۸۹.

۶. در کنار نوشته‌هایی که به صورتِ کل‌نگرانه یا با اشاره‌های پراکنده به تأثیرپذیری نیمای شاعر و نظریه‌پرداز از شعر و تفکرِ شعری اروپایی (بیش‌تر فرانسوی و گاه دیگر زبان‌ها) اشاره و تأکید دارند (برای نمونه چراغی و رضی، ۱۳۸۶: ۴۲–۲۱؛ صنعتی، ۱۳۹۰: ۱۷۵–۱۵۰؛

www.SID.ir

فیروزآبادی، ۱۳۸۸: ۱۱۳-۱۰۳ و یوسفی‌بهزادی، ۱۳۸۸: ۱۳۲-۱۲۱)، سه پژوهنده، به گونه‌ای ویژه، به تأثر ققنوس از ادب فرانسه پرداخته‌اند: قاضی‌مرادی، ۱۳۶۰: ۱۰۸؛ اکبری، ۱۳۷۸: ۱۷ (که البته رونویسِ حرف‌های براهنی در ۱۳۷۱: ۶۶۱ است) و جواری، ۱۳۸۸: ۱۷. البته هنوز هم هستند منتقدانی که بر مخالفت با این ایده، پای می‌فشرند؛ از آن جمله است ضیاءالدین ترابی (ترابی، ۱۳۷۵: ۱۳-۱۴)

۷. بنا به اهمیّت ویژه‌ی در نظرگرفتنِ «سیرِ تطّور آرا در طول زمان» در مطالعات پیشینه‌پژوهانه، ترتیبِ ذکر نقل قول‌های این قسمت بر اساس سالِ نخستین چاپ هر مرجع است.

۸. اهمیّت این تلقّی آن است که شاعریِ نیما را در سه مرحله‌ی شعر رمانتیک فردی، رمانتسیم اجتماعی و نمادگرا (با صبغه‌ی اجتماعی بررسی می‌کند) که بسیار مقبول افتاده که در آثار دیگر نیز به نوعی، مبنا قرار گرفته‌است. (زرقانی، ۱۳۸۳: تقسیم‌بندی کلّی کتاب و نیز ص ۳۵۱ درباره‌ی ققنوس؛ حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۲۳۱-۲۳۴؛ جعفری ۱۳۸۶ و بهرام‌پورعمران، ۱۳۸۹: ۸۲ و ۱۰۴)

۹. همچنین او تغییر در جهان‌بینی منعکس شده در شعر نیما را تحت تأثیر فردگرایی و نیز نهضت ادبی سمبولیسم می‌داند. (طبیب‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۶ و ۹۷)

۱۰. محتوای این بخش، عمدتاً چکیده‌ای از تحلیل و نگاهِ جامعِ منبع زیرست: قزل‌سفلی، ۱۳۸۶: ۱۳۷-۱۲۱ و در تکمیل آن، از: ادگار و سج‌ویک، ۱۳۸۹: ۲۰۴؛ و گیدنز، ۱۳۸۲: ۵۸-۲۷ نیز بهره برده‌ایم.

۱۱. به سبب نادرستی‌های راه یافته در چاپ انتشارات نگاه از متنِ کلیات مصحّح طاهباز، ضبط کلمات در متن شعر، از منبع زیر نقل شده است: یوشیج، ۱۳۹۰.

۱۲. ر.ک. رحیمی ۱۳۸۷: ۹۳.

۱۳. برای مقایسه‌ی مفهوم این دو واژه، به فرهنگ‌های «پیش‌رفته» (Advanced) واژگان مانند Oxford بنگرید.

فهرست منابع

ادگار، اندرو و سج‌ویک، پیتر. (۱۳۸۹). *متفکّران برجسته‌ی نظریه‌ی فرهنگی*. تهران: آگه.

اکبری، منوچهر. (۱۳۸۷). «سمبولیسم و نیما یوشیج در هم‌خوانی با مرغان». *یادنامه‌ی نیما*، تهران: کمیسیون ملی یونسکو در ایران، صص۱۳-۲۴.

www.SID.ir

امین‌پور، قیصر. (۱۳۸۳). *سنّت و نوآوری در شعر معاصر*. تهران: اختران.
اناری، آسیه. (۱۳۷۸). «اثر بخشی نمایش‌درمان‌گری در کاهش احساس تنهایی و نارضایتی اجتماعی». *فصلنامه‌ی روان‌شناسان ایرانی*، سال ۵، شماره ۱۸، صص ۱۱۱-۱۱۷.
باباچاهی، علی. (۱۳۷۷). *گزاره‌های منفرد*. تهران: نارنج.
براهنی، رضا. (۱۳۷۱). *طلا در مس*. ۲ جلد، تهران: مؤلّف.
بهرام‌پور عمران، احمدرضا. (۱۳۸۹). *در تمام طول شب*. تهران: مروارید.
بهفر، مهری. (۱۳۸۱). *عشق در گذرگاه‌های شب‌زده*. تهران: هیرمند.
پاینده، حسین. (۱۳۸۲). «ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم». *ارغنون*، سال ۱، شماره‌ی۲، صص ۱۰۱-۱۰۸.
پاینده، حسین. (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران*. تهران: اختران. ۲جلد.
پاینده، حسین. (۱۳۹۰). *گفتمان نقد*. تهران: نیلوفر.
پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۷). *سفر در مه*. تهران: سروش.
پین، مایکل. (۱۳۸۶). *فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی*. ترجمه‌ی پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.
تبریزی، محمّدحسین‌بن‌خلف. (۱۳۶۲). *برهان قاطع*. تهران: امیرکبیر.
ترابی، ضیاءالدین. (۱۳۷۵). *نیمایی دیگر*. تهران: مینا و دنیای نو.
جعفری، مسعود. (۱۳۷۸). *سیر رمانتیسم در اروپا*. تهران: مرکز.
جعفری، مسعود. (۱۳۸۶). *سیر رمانتیسم در ایران*. تهران: مرکز.
جواری، محمدحسین. (۱۳۶۹) «تحلیل تطبیقی «ققنوس» و «آلباتروس»، دو شعر از نیما و بودلر». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، سال ۴۵، شماره‌ی۱، صص ۱۷-۳۰.
چراغی، رضا و رضی، احمد. (۱۳۸۶). «تحلیل انتقادی نگاه نیما یوشیج به شعر کلاسیک در تبیین الگوی وصفی- روایی شعرنو». *فصلنامه‌ی ادب‌پژوهی*، سال۱، شماره‌ی۴، صص ۲۱-۴۲.
حسین‌پورچافی، علی. (۱۳۸۴). *جریان‌های شعری معاصر فارسی*. تهران: امیرکبیر.

Archive of SID

www.SID.ir

حسین‌چاری، مسعود و خیّر، محمّد. (۱۳۸۱). «بررسی کارآیی یک مقیاس برای سنجش احساس تنهایی در دانش‌آموزان دورهی راهنمایی». *مجلهی علوم انسانی و اجتماعی*، سال ۱۹، شمارهی ۳۷، صص ۴۶-۵۹.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱). *داستان دگردیسی*. تهران: نیلوفر.

ذوالقدر (میرصادقی)، میمنت. (۱۳۸۵). *واژهنامهی هنر شاعری*. تهران: مهتاب.

رضوانی، سعید. (۱۳۸۷). «سنّت در خدمت مدرنیته». *نامهی فرهنگستان*، سال ۱۰، شمارهی ۳۷، صص ۲۸-۳۸.

زرقانی، سیّدمهدی. (۱۳۸۳). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.

زرین‌کوب، حمید. (۱۳۵۸). *چشم‌انداز شعر نو فارسی*. تهران: توس.

سالمی، محمّدتقی. (۱۳۷۸). «نگاهی به ققنوس در آتش». *یادنامهی نیما*. تهران: کمیسیون ملی‌یونسکو در ایران، صص۱۷۱-۱۹۴.

سرکوهی، فرج. (۱۳۷۵). «شب نیمایی و جهانِ دردمند آرزومندان (طرحی مقدماتی در بابِ دوره‌بندیِ شعرِ نیما)». *آدینه*، سال ۲، شمارهی ۱۱۳، صص۴۲-۴۶.

سمیعی، عنایت. (۱۳۷۵). «خرد نیما و بحران اندیشهی هم‌عصران او». *نگاهنو*، سال ۷، شمارهی ۹، صص۹۵-۱۰۲.

سیار، میرعبدالله. (۱۳۷۸). «ترکیب ناله‌های گم‌شده: تأملی‌در شعر ققنوس‌نیما». ج۱، *یادنامهی نیما*، تهران: کمیسیون ملی یونسکو در ایران، صص ۲۰۸-۲۱۷.

شاکری، خسرو. (۱۳۸۷). *تقی ارانی در آینهی تاریخ*. تهران: اختران.

شاملو، احمد. (۱۳۸۴). «نظر شاملو درباره ی شعر». *شاملو، شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها*. تهران: هیرمند.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۸). «نیما یوشیج و تجربه‌هایش». *پادشاه فتح*، به کوشش میلاد عظیمی، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *راهنمای ادبیات معاصر*. تهران: میترا.

صدیقی، مصطفی. (۱۳۸۴). *جستجوی خوش خاکستری*. تهران: روشن‌مهر.

صنعتی، محمد. (۱۳۹۰). «مدرنیته و شعر فارسی» (مصاحبه). *بخارا*، سال ۱۴، شمارهی ۸۳، صص ۱۵۰-۱۶۰.

Archive of SID

www.SID.ir

ضیاءالدینی، علی. (۱۳۸۹). *جامعه‌شناسی شعر نیما*. تهران: نگاه.
طاووسی آرانی، طیبه. (۱۳۸۳). *جریان‌های حاشیه‌ای شهر معاصر*. تهران: ناژ.
طاهباز، سیروس. (۱۳۸۰). *کماندار بزرگ کوهساران*. تهران: ثالث.
طبیب‌زاده، امید. (۱۳۸۷). *نگاهی به شعر نیما یوشیج*. تهران: نیلوفر.
علوی‌مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). *نظریه‌های ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی) با گذری بر کاربرد این نظریه‌ها در زبان و ادب فارسی*. تهران: سمت.
فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). «بحران تعریف در ادبیات معاصر». *نامه‌ی فرهنگستان*، سال ۹، شماره‌ی ۳۶، صص ۱۱-۳۳.
فتوحی، محمود و علی‌نژاد، مریم. (۱۳۸۶). «نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی». *پژوهش‌های ادبی*، سال۵، شماره‌ی ۱۸، صص ۱۰۳-۱۱۶.
فلکی، محمود. (۱۳۷۳). «تحول موسیقی در شعر نیما». *نگاهی به نیما*، تهران: مروارید، صص ۱۴۶-۱۸۸.
فیروزآبادی، سیّدسعید. (۱۳۸۸). «شعر مدرن فارسی». *نامه‌ی فرهنگستان*، سال۱۱، شماره‌ی ۲، صص ۱۱۶-۱۲۲.
قاضی‌مرادی، حسن. (۱۳۶۰). «با مرغ آمین». *آرش*، سال ۲، شماره‌ی ۵، صص ۱۰۷-۱۱۳.
قزل‌سفلی، محمدتقی. (۱۳۸۶). «ویژگی‌های معرفت‌شناختی اندیشه در دوره‌ی پیشامدرن، مدرن و پسامدرن». *پژوهش‌نامه‌ی علوم سیاسی*، سال ۳، شماره‌ی ۹. صص ۱۲۱-۱۳۷.
کهون، لارنس. (۱۳۸۱). *متن‌های برگزیده از مدرنیسم* تا پست‌مدرنیسم. تهران: نی.
کیانوش، محمود. (۱۳۹۰). *نیما یوشیج و شعر کلاسیک فارسی*. تهران: قطره.
کلیاشتورینا، ورا-باریسوونا. (۱۳۸۰). *شعر نو در ایران: نیما یوشیج*. ترجمه‌ی همایون‌تاج طباطبایی، تهران: نگاه.
گیدنز، آنتونی. (۱۳۸۲). *تجدّد و تشخّص*. ترجمه‌ی ناصر موفقیان، تهران: نی.
لنگرودی، شمس. (۱۳۷۸). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ج۱، تهران: مرکز.
لنگرودی، شمس. (۱۳۸۰). *نیما یوشیج*. تهران: قصّه.

Archive of SID
www.SID.ir

مختاری، محمد. (۱۳۷۸). *انسان در شعر معاصر*. تهران: توس.
مدبّری، محمود. (۱۳۸۷). *سال‌شمار ادبیات معاصر ایران*. کرمان: دانشگاه شهید باهنر.
مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*. تهران: آگه.
ملکیان، مصطفی. (۱۳۷۹ الف). *تاریخ فلسفه‌ی غرب*. پژوهشکده‌ی حوزه و دانشگاه.
ملکیان، مصطفی. (۱۳۷۹ب). «دویدن در پی آواز حقیقت». *کیان*، سال ۲، شماره‌ی ۵۲، صص۲۱-۳۵.
ملکیان، مصطفی. (۱۳۷۹ج). *معنویت در نهج‌البلاغه*. تهران: انجمن احیاگران فلسفه‌ی نو.
منزوی، حسین. (۱۳۸۴). *دیدار در متن یک شعر*. تهران: آفرینش.
مهاجر، مهران و نبوی، محمد. (۱۳۸۱). *واژگان ادبیات و گفتمان ادبی*. تهران: آگه.
نفیسی، مجید. (۱۳۷۹). «نیما و هدایت در آینه‌ی مدرنیسم». *نگاه‌نو* (دوره‌ی جدید)، سال ۹، شماره‌ی۳، صص۵۳-۵۶.
نکوروح، حسن. (۱۳۷۸). «نثر در شعر نیما». ج ۱، *یادنامه‌ی نیما*، تهران: کمیسیون ملی یونسکو در ایران، صص۴۴۳-۴۵۱.
نوذری، حسین‌علی. (۱۳۸۵). *صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیته*. تهران: اختران.
یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۷۴). *چون سبوی تشنه*. تهران: جامی.
یالوم، اروین. د. (۱۳۹۰). *روان‌درمانی اگزیستانسیال*. ترجمه‌ی سپیده حبیب، تهران: نی.
یوسفی، غلامحسین. (۱۳۶۹). *چشمه‌ی روشن*، تهران: علمی.
یوسفی‌بهزادی، مجید. (۱۳۸۸) «نیما یوشیج و شعرای مدرن فرانسوی آلفرد دووینی و پل الوار». *پژوهش زبان‌های خارجی*. سال ۱۳، شماره‌ی۵۳، صص۱۲۱-۱۳۲.
یوشیج، نیما. (۱۳۹۰). *مجموعه‌ی اشعار*. به کوشش عبدالعلی عظیمی، تهران: نیلوفر.
Perlman, D., & Peplau, L. A. (1981). "Toward a social psychology of loneliness". In R. Gilmour & S. Duck (Eds.), *Personal relationships*: 3. Relationships in disorder, London: Academic Press, PP. 31–56.

Archive of SID

www.SID.ir