Archive of SID

ادب پژوهی
شمارهٔ چهارم
زمستان و بهار ۸۷ - ۱۳۸۶
صفحات ۲۱ - ۴۲

**واژگان کلیدی**

- ☑ نیما یوشیج
- ☑ نقد ادبی
- ☑ شعر نو
- ☑ روایت
- ☑ شعر کلاسیک

# تحلیل انتقادی نگاه نیما یوشیج به شعر کلاسیک در تبیین الگوی وصفی ـ روایی شعر نو

**رضا چراغی***
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان
**دکتر احمد رضی****
استادیار دانشگاه گیلان

## چکیده

نیما یوشیج دیدگاه ادبی خود را بر رویکردی انتقادی به شعر کلاسیک بنیان نهاد و ارای او به صورت گسترده و گاه تناقض‌آمیز بر پیروانش و نسلهای بعدی نوگرایان تأثیر گذاشت. اکنون پس از گذشت نیم قرن از مرگ نیما، با توجه به ظهور نظریه‌های جدید و گسترش امکانات متنوّع نقد ادبی، بازنگری دیدگاههای او و پیروانش ضروری می‌نماید.

این مقاله بر آن است تا رویکردهای انتقادی نیما را نسبت به شعر کلاسیک در الگوی وصفی ـ روایی شعر نو بررسی و نقد کند. بررسی این الگو که کانونی‌ترین بخش دیدگاه ادبی نیماست می‌تواند به رفع ابهامها و تناقضات درونی نظریهٔ شعر نو کمک نماید و امکانات مغفول‌ماندهٔ شعر کلاسیک را فرا روی آن قرار دهد. مهمترین اشکالهایی که در احتجاجات نیما برای نقد شعر کلاسیک وجود دارد عبارت‌اند از: ذهنی تلقّی کردن شعر کلاسیک به‌ویژه غزل فارسی، بی‌توجّهی به وجه روایی غزل در شعر کلاسیک، توجه به ویژگیهای داستان مدرن در نقد شعر کلاسیک، وفاداری به رئالیسم در شعر، تقلیل دادن امکانات شعری کهن به کاربرد تزئینی عناصر بلاغی، بی‌توجهی به زمان ذهنی و درونی در روایت، و قرار دادن الگوی وصفی- روایی در تقابل قطعی با شعر کلاسیک.

---

**نشانی پست الکترونیکی نویسندگان:** *Cheraghi@yahoo.com
**Razi@Guilan.ac.ir

**تاریخ دریافت مقاله:** ۸۷/۱/۱۴ **تاریخ پذیرش مقاله:** ۸۷/۳/۱۵

www.SID.ir

Archive of SID

**مقدّمه**

با وزش بادهای غربی و پیدایی تجددخواهی در ایران، توجه به تحوّل در ساحاتِ مختلفِ سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... با انتقادهای تند از سنّت همراه شد. در حوزهٔ ادبیات نیز، روشنفکرانِ مشروطه که پیشگامان نقد ادبی در ایران به شمار می‌آیند، اندیشهٔ تجدّد را بر رویکرد انتقادی تند و نفی‌گرایانه به سنتهای ادبی بنا نهادند؛ اما دیدگاههای آنان نه صبغهٔ بوطیقایی منسجمی داشت و نه طرحی نظری برای تحول ادبی ارائه می‌کرد (برای نمونه، نک. پارسی‌نژاد: ۱۳۸۰؛ دهقانی: ۱۳۸۰؛ کریمی حکاک: ۱۳۸٤).

نیما یوشیج (۱۲۷٤ ـ ۱۳۳۸ ش) نخستین کسی بود که به‌طور گسترده به جنبه‌های نظری تحوّل در شعر فارسی پرداخت و در سی سال فعالیت انتقادی مستمر، در بیش از ۱۵۰۰صفحه نامه و نوشتهٔ تئوریک، دیدگاههای خود را تبیین کرد. آرای ادبی نیما که در رویکردی انتقادی به مسائل شعر کهن فارسی ارائه شده است، به گونه‌ای وسیع و گاه تناقض‌آمیز بر پیروان او و نسلهای بعدی نوگرایان تأثیر گذاشت و به قضاوت انتقادی دربارهٔ شعر کلاسیک نیز شکل و بُعدی تازه بخشید.

اینک، پنجاه سال پس از مرگ نیما، با ظهور نظریه‌های جدید و گسترش امکانات متنوع نقد ادبی و نیز تعدیل گفتمانهای مطلق‌نگرِ سنّت‌ستیز و سنّت‌مدار، بازنگری انتقادی آرای او و پیروانش ضروری می‌نماید؛ به‌طوری که در جریان آن، نگرش انتقادی نوگرایان به شعر کلاسیک نیز نقد و بررسی شود. این بررسیها می‌تواند به رفع ابهام‌ها و تناقضات درون‌بودِ نظریهٔ شعر نو کمک کند و امکانات مغفول‌ماندهٔ شعر کلاسیک را فرا روی آن قرار دهد. در مقالهٔ حاضر الگوی وصفی ـ روایی شعر نو، به‌عنوان کانونی‌ترین بخش در آرای ادبی نیما، و رویکردهای انتقادی او به شعر کلاسیک در ارائهٔ این الگو، نقد و بررسی می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID
ادب پژوهی
شمارهٔ چهارم، زمستان و بهار ۸۷-۱۳۸۶

## چکیدهٔ الگوی پیشنهادی نیما

نیما یوشیج با تأکید بر اینکه «ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۱۵۱)، موضوع تازه، بیان تازه، تغییر شکل و... را برای این تغییر کافی نمی‌دانست. به نظر او «عمده این است که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای با شعور آدمهاست، به شعر بدهیم... تا این کار نشود، هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند.» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۱۵۱) نیما بر اهمیّت داستان‌سرایی و نقالی تأکید کرده و آن را کامل‌ترین فرمها دانسته است (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۱۱٤ و ۲۲٦). در نظریهٔ نیما روایت همواره با وصف پیوند دارد. او برای تبیین الگوی وصفی ـ روایی به مباحثی چون ذهنیّت و عینیّت در شعر کلاسیک و نو، بلاغت شعر سنتی، انواع ادبیِ شعر کهن (به‌ویژه غزل) پرداخته است.

چکیدهٔ الگوی پیشنهادی نیما این است که شعر قدیم ما ذهنی است و به وصفهای ذهنی ازطریق پیرایه‌سازی و صنعت‌کاری و استفاده از عناصر بلاغی (استعاره، تشبیه، کنایه و...)، و نیز به غزل که با ذهنیت سازگارتر است، روی می‌آورد. به نظر او روایت و وصف عینی، تجسمی و نمایشیِ متناسب با آن باید جایگزین شعر کهن شود. در این الگو عناصر بلاغیِ سنتی حذف می‌شوند و شاعر بر بستر هارمونی و موسیقیِ طبیعیِ شعر نیمایی که متناسب با عینیّت است، در عرصهٔ عینی و نمایشی و با بی‌طرفی، مخاطب را با اشیاء رو به رو می‌سازد.

## پیشینهٔ پژوهش

الگوی پیشنهادی نیما، به طور غیرمستقیم، یعنی از طریق مواجهه با منظومه‌های روایی نیما که مبتنی بر این الگویند، واکنشهای متضاد پیروان و پژوهندگان شعر او را برانگیخت. در حالی که بسیاری از آنان برخی از منظومه‌های نیما ـ و گاه همهٔ آنها را ـ از نظر شعری بی‌ارزش و حتی جای آنها را در تاریخ داستان‌نویسی ایران می‌دانند، گروهی دیگر بر اهمیت این منظومه‌ها به عنوان امکانی نو در شعر فارسی تأکید کرده‌اند (برای نمونه، نک.

www.SID.ir

Archive of SID

جورکش، ۱۳۸۳ : ۱۸ ـ ۲۰ و ۲۹ ؛ پورنامداریان، ۱۳۸۱ : ۲۲۹؛ باباچاهی، ۱۳۸۰ : ۵۱۱ ؛ آشوری، ۱۳۷۷: ۱۱٦؛ براهنی، ۱۳۷٤: ۱٤۱؛ مسیح، ۱۳۸٤ : ۵۱ ؛ فلکی، ۱۳۸۰ :٤۹). با آنکه نیما «خانهٔ سریویلی» را بهترین شعر خود دانسته است (نیما، ۱۳۸۵ : ۲٤۷)، احمد شاملو که خود از منتقدان اصلی شعر کلاسیک است، با تأکید بر اینکه «هر هنر محض وقتی به روایت متوسل شد، آن حالت نابی‌اش را از دست می‌دهد.» (حریری، ۱۳۷۲ : ۳۸)، منظومه‌های روایی نیما و کلاً هر نوع روایت را از حوزهٔ شعر خارج دانست (حریری، ۱۳۷۲ : ۳٦ ـ ۳۸). از میان کسانی که به نظریهٔ نیما پرداخته‌اند، جورکش ضمن ارائهٔ پاره‌هایی از الگوی وصفی ـ روایی نیما، برخی از انتقادهای او به شعر کلاسیک را تکرار کرد (جورکش: ۱۳۸۳). پورنامداریان به طور تلویحی نظر نیما دربارهٔ ذهنیت‌گرایی و وصفهای تزئینی شعر کهن را تأیید کرد و مسئلهٔ روایت را مسکوت گذاشت. او در مواضع مختلف نوشتهٔ انتقادی‌اش با عنوان «مسئلهٔ معنی در شعر کهن و شعر آزاد نیمایی» با تکرار عبارت «از بسیاری غزلهای عارفانه که بگذریم»، بخشی از غزل کلاسیک را از وصف تزئینی مستثنی کرده است (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۹۵ ـ ۲۵۰). براهنی نیز با تشکیک در برخی انتقادهای نیما به شعر کلاسیک (ازجمله غیروصفی بودن آن) تأکید بر اهمیت روایت و اشاره به اتکای آرای ادبی نیما بر تقسیم‌بندی دکارتی سوژه ـ ابژه، سرانجام این پرسش را مطرح می‌کند که «آیا شعر روایی می‌تواند شعر ناب باشد یا نه؟» (براهنی، ۱۳۷٤ : ۱۵۲ ـ ۱۵۳). با این همه تاکنون پژوهش مستقلی در بارهٔ الگوی وصفی‌ـ روایی در آرای نیما و بررسی انتقادهایی که نیما در تبیینِ این الگو به شعر کهن وارد می‌سازد، صورت نگرفته است.

**اهمیّت الگوی پیشنهادی نیما**

اگرچه در زمان نیما به دیدهٔ حقارت به نقالی نگاه می‌شد (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۱۱٤) و نیز به‌رغم دیدگاه شاملو در زمینهٔ خارج ساختن روایت از حوزهٔ شعر(حریری، ۱۳۷۲؛ ۳۸)،

www.SID.ir

Archive of SID
ادب پژوهی
شمارهٔ چهارم، زمستان و بهار ۸۷-۱۳۸۶

اهمیّت الگوی پیشنهادی نیما با توجه به نظریه‌های جدید روایت، به‌ویژه نظریهٔ پل ریکور دربارهٔ همانندی‌های کنش پیکربندی در استعارهٔ زنده و روایت، آشکار می‌گردد.

به نظر ریکور اگرچه استعاره به طور سنتی مبتنی بر نظریهٔ مجاز (یا صورتهای بلاغی) و حکایت مبتنی بر نظریهٔ انواع ادبی است، اما جلوه‌های معنایی هر دو بر پدیدهٔ واحدی بنا شده است که همان نوآوری در معناست. استعارهٔ زنده یعنی مناسبتی تازه در اسناد و پیرنگ تصنعی یعنی هم‌نوایی تازه‌ای در ترتیب و تنظیم حادثه‌ها. بنابراین هم در استعاره و هم در پیرنگ، عملکرد ارجاعی گزاره‌ها تعلیق می‌شود (ریکور، ۱۳۸۳: ۹ ـ ۱۲). از این رو، داستان روایی نیز شعر است، چرا که آفرینشگر از طریق تخیل، جهانی از آنِ خود را طرح می‌ریزد (ریکور، ۱۳۷۸ : ۳۷). البته ریکور به «مرز ناپایدار توصیف استعاری و محاکات روایی» نیز توجه دارد. توصیف استعاری بیشتر در عرصهٔ ارزشهای حسی وعاطفی و زیباشناختی حاکم است و عملکرد تقلیدی حکایتها ترجیحاً در عرصهٔ کنش و ارزشهای زمانی آن به کار می‌آید (ریکور، ۱۳۸۳ : ۱۲)، اما در هم‌نوایی تازهٔ عناصر روایت، خواه در گزینش واحدهای کنش و خواه ارتباط دادن و پیکربندی آنها، وجهی از تماس عاطفی و هیجانی وجود دارد که با تقویت آن می‌توان کنش روایی و ارزشهای زمانی آن را به گفتمان شاعرانه تبدیل کرد.

نیما به ارزشهای استعاری روایت توجه کرد و از آنجا که در جهان جعلی روایت، زمانها، موقعیتها، گفتگوها، حوادث و... نقش استعاری دارند، حذف عناصر بلاغی (استعاره‌ها، کنایه‌ها، تشبیه‌ها) را پیشنهاد کرد. با این حال او با تمرکز خود به فراروایتی که مخصوص دوره‌ای خاص از تفکر غرب است (تجربه‌گرایی قرن ۱۸ ، رئالیسم قرن ۱۹)، عدم توجه به مرز ناپایدار شعر روایی با داستان، و با ذهنیتی مطلق‌نگر و تقلیل‌گرا، نظر خود را از تبیین یکی از امکانات اصلی شعر معاصر فراتر برد و آن را در تقابل قطعی با شعر کلاسیک شکل داد.

www.SID.ir

Archive of SID

**نقد رویکردهای انتقادی نیما به شعر کلاسیک در تبیین الگوی وصفی- روایی**

**۱ ـ ذهنی‌گرایی شعر کلاسیک**

نیما در نوشته‌های مختلف، مکرّراً شعر کلاسیک را سوبژکتیو، درونی و معنوی و وصف‌الحالی دانسته است. به نظر او چون شعر ما «با حالات درونی ارتباط پیدا می‌کند» و «به حد اعلای خود سوبژکتیو است»، «چیزی را مجسم نمی‌کند» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۲۱۷ و ۲۳۷). در شعر سنتی «مناظر ظاهری نمونهٔ فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته، نمی‌خواهد متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد. بنابراین نه به کار ساختن نمایشنامه می‌خورد، نه به کار این که دکلمه شود» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۱٤٥ ـ ۱٤٦). از این رو نیما عینیت را مقدمهٔ وصف روایی قرار می‌دهد.

مشکل مبنایی نیما آن است که تقابل و جدایی کامل ذهن و عین را مفروض گرفته و براساس آن می‌کوشد دو نوع متفاوت وصف را در شعر قدیم که به زعم او ذهنیِ غیرروایی است و شعر نو، که آن را عینیِ روایی می‌داند، اثبات کند. با آنکه بیست سال پیش از نخستین نوشته‌های نیما، با انتشار «*پژوهش‌های منطقی*» هوسرل (۱۹۰۰ م.)، پایه‌های عین‌مداری دکارتی سست شد و پدیدارشناسی، دوگانگی باوری سوژه ـ ابژه را پشتِ سر نهاد و تا سال ۱۳۲۵ که اوج نظریه‌پردازی نیماست، آثار بسیاری در نحله‌های مختلف پدیدارشناسی منتشر شده بود (نک. ساکالوفسکی، ۱۳۸٤ : ۳۵۳ ـ ۳۷۸)، به گواهی نوشته‌های نیما، او به هیچ یک از این منابع دسترسی نداشت و آرای خود را بر نفی کامل ذهنیت بنا نهاد. وفاداری کامل به این نظام معرفت‌شناسی نیز مقدمهٔ اعتقاد به یک «رئالیسم بی‌تردید» در دیدگاه شعری نیما شد (نک. نیما یوشیج، ۱۳۷٦: ٤٥٦).

مسئلهٔ مهم‌تر آن است که نیما «عین‌باوری» را مقدمهٔ شعر روایی قرار داد. روایت مبتنی بر زمان است و با توجه به پدیدارشناسی زمان، زمان عینی تنها پیش‌درکی است برای زمان ذهنی و درونی، و وقتی روایت شعری باشد، به دلیل عواطف و هیجانات درونی، زمانِ ذهنی غلبه خواهد داشت. بنابراین انتقادِ نامتناسب بودنِ ذهنی‌گرایی شعر

www.SID.ir

Archive of SID
ادب پژوهی
شمارهٔ چهارم، زمستان و بهار ۸۷-۱۳۸٦

کلاسیک با روایت، به‌ویژه در بخش تغزلی آن، کارایی خود را از دست می‌دهد (نک. بخش «زمانمندی، الگوی پیشنهادی نیما و شعر کلاسیک»).

**۲ ـ پیرایه‌سازی و ظرافت‌کاری شعر کهن (عناصر بلاغی تزئینی)**

نیما در سال ۱۳۰٤، در مقدمهٔ «*خانوادهٔ یک سرباز*» نوشت که وصف، مکالمه و موسیقی غیرشرقی را در منظومه‌های روایی خود (افسانه، محبس، خانوادهٔ یک سرباز) جایگزین «ظرافت‌کاریهای غیرطبیعی غزل قدیم»، «پیرایه‌های غیرطبیعی قدیم» و «طرز صنعتی» مورد علاقهٔ مردم که «به طلسم و معما شباهت بیشتری دارد»، کرده است (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۱۰۱). بعد از آن نیز او بارها از پیرایه‌سازی، صنعت‌زدگی، تشبیهات مکرر، تعبیرات کنایی و مجازی و... که آنها را موجب محو شدن ابژه می‌دانست، انتقاد کرد. به نظرِ او شاعر کهن «مضامین و تشبیهاتی را به کار می‌بَرد و آنها را مسلسل می‌کند [و] اصل مقصد را گم می‌کند» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۲۳۱). «پی در پی مقید به تشبیه بودن که در شیوهٔ کار قدیم هست، قیدی است که نظر خواننده را متوقف و منحرف می‌سازد.» (نیمایوشیج، ۱۳۸۵ : ۲۹٦)

نیما توصیف شعر کلاسیک را که مبتنی بر عناصر بلاغیِ تزئینی می‌دانست، «توصیف بدلی» نامید و توصیف مورد نظر در الگوی وصفی‌ـ روایی را با عنوان «توصیف اصلی» مقابل آن قرار داد. در توصیف اصلی «احاطه و تسلط گوینده صحنه‌های زندگی را با قوّت به دست می‌گیرد و یکی را به دیگری تحویل می‌دهد... خواننده با رغبت و حرص از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر می‌رود... به جای اینکه فقط با وزن و قافیه و بزک‌کاریهای خنک لفظی و تصنّع‌کاریهای گوینده خود را روبه‌رو ببیند.» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۳۲۲) نیما که معتقد بود ذهنیت‌گرایی شعر کلاسیک به «شلوغ پلوغی در اشعار وصفی ما» انجامیده است (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۳۱)، کوشید با عینیّت‌گرایی و نظر به خارج، توصیف نمایشی و عینی را در شکلِ روایی شعر ترکیب کند. نیما در توصیف روایی، بر «قدرت رئالیستی» توصیف، توجه به «لوازم جلوهٔ مادی اشیاء چنان که در خارج از گوینده

www.SID.ir

Archive of SID

قرار گرفته است» و دوری از «طرز کارهای کلاسیک که به چیزها رنگ وضوح نمی‌دهد»، تأکید کرده است (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۲۰٤).

رویکرد انتقادی نیما در مورد پیرایه‌سازی و ظرافت‌کاری شعر کلاسیک بر آرای بسیاری از پژوهشگران و نظریه‌پردازان شعر نو تأثیر نهاده است، اما غالباً به ارتباط آن با وصف روایی پرداخته نمی‌شود.[۱] انتقادهای زیر را می‌توان در مورد رویکرد فوق مطرح کرد:

**الف- مطلق‌نگری به پیرایه‌سازی شعر کلاسیک**

نیما برای توجیه الگوی پیشنهادی خود، ویژگی بخشی از شعر کلاسیک را بر کلّ آن تعمیم داد و امکانات شعری کهن را به کاربرد تزئینی صنایع بلاغی فروکاست.[۲] چنان‌که ضیاء موحّد نشان داده است، بسیاری از شعرهای فارسی از عناصر بلاغی تزئینی بی‌بهره‌اند. موحد ضمن اشاره به تأملِ شفیعی کدکنی در مورد شعرِ کم‌تصویر در تغزلها و برخی قصائد فرخی سیستانی، حبسیات مسعود سعد و قصائد ناصر خسرو، این شعرها را با معیارِ عناصرِ بلاغی بی‌تصویر می‌داند (موحّد، ۱۳۷۷: ۷۸ ـ ۸۱). او در بحثِ «تصویر در شعر سعدی» (موحد، ۱۳۷۸: ۱۵۵ـ ۱٦٦)، به موارد متعددی ازغزلهای بی‌تصویر سعدی اشاره کرده و نوشته است: «در ادب فارسی از این گونه شعرها که در نهایت زیبایی و استواری است، بدون آنکه در آنها تشبیه و مجاز و استعاره و کنایه و از این قبیل به کار رفته باشد، فراوان داریم» (موحد، ۱۳۷۸ : ۱۵۷). همچنین او غزلهای خالی از صنعت حافظ را، با عنوان «حافظانه‌ها» از دیگر شعرهای او جدا ساخته است (موحد، ۱۳۷۷: ۱۷۸ ـ ۱۸۵). فتوحی نیز در بحث از «شعر بی‌تصویر»، دوبیتی‌های باباطاهر، رباعیات خیام و به‌ویژه غزلهای سعدی را تا حد زیادی خالی از صنایع تصویری دانسته است (فتوحی، ۱۳۸٦: ٤۱۹ ـ ٤۲٦). همچنین باباچاهی ضمن اشاره به نگارشهای غیرتصویری در غزل مولوی و حافظ، سعدی را استاد این نوع نگارش می‌داند (باباچاهی،۱۳۸۰: ٦٤٦).۳ اگر بخشهای گسترده‌ای از *شاهنامهٔ* فردوسی، *مثنوی* مولوی، مثنوی‌های عطار و سنایی و... را که فاقد عناصر بلاغی تزئینی‌اند بر موارد فوق بیفزاییم، نه می‌توان از پیرایه‌سازی در شعر

www.SID.ir

Archive of SID
ادب پژوهی
شمارهٔ چهارم، زمستان و
بهار ۸۷-۱۳۸۶

کلاسیک به‌طور کلی و انتزاعی سخن گفت و نه می‌توان آن را وجهِ غالب در شعر کهن دانست.

**ب- نگاه تقلیل‌گرا به عناصر بلاغی**

نیما عناصر بلاغی را در حد عوامل تزئینی و پیرایه‌ای ـ و در تعبیرِ پورنامداریان، واسطِ کمّی میان دال و مدلول ـ تقلیل داده است. حتی در بخش صنعتیِ شعر فارسی (خاقانی، نظامی و...)، با تغییر زاویهٔ نگاه می‌توان نقش متفاوتی برای عناصر بلاغی قائل بود. چنان‌که ریکور یادآوری کرده است، اگر در مقابل دیدگاه سنتی که استعاره را در سطح کلمه و یک انتقال واژگانی می‌داند، آن را در سطح گفتمان (جمله و فراجمله) در نظر بگیریم (ریکور، ۱۳۸۳: ۹)، تعامل و تداخل استعاره‌ها، با ایجاد اسناد معنایی غریب، دلالتهای ارجاعی متن را تخریب می‌کند. برای نمونه در بیتِ «طاووس بین که زاغ خورد وانگه از گلو/ گاورس ریزه‌های منقّا بر افکند»، صرفاً نباید مدلول استعاری طاووس، زاغ و گاورس‌ریزه‌های منقا را جانشین معنای اصلی کرد (چنان‌که یاکوبسن استعاره را در محور جانشینی کلام قرار می‌دهد)، بلکه همنشینی آنها نیز فضای معنایی تازه‌ای ایجاد می‌کند و تصادم دالها، جهان متن را گسترش می‌دهد.

**ج- نگاه تقابلی پیرایه‌سازی ـ وصف روایی**

نیما دوگانه باوریِ ذهن ـ عین را به تقابل پیرایه‌سازی ـ وصف روایی انتقال داده است و با این پیش‌فرض که شعر کلاسیک کلاً مبتنی بر صنایع بلاغی است، وصف عینی و تجسمی در ساختار روایی و نمایشی شعر را تنها جایگزین آن می‌داند. این مسئله، یعنی فروکاستن امکانات شعر به دو امکان، و حکمِ مطلقِ یا آن یا این، مبنایی‌ترین مشکل الگوی پیشنهادی نیماست. امکانات مختلف شعری (موسیقی، زبان، تصویر و...) به صورت درزمانی و همزمانی با هم گفتگو دارند و در هم دخالت می‌کنند. نمی‌توان عناصر شعری را به درجهٔ خلوص رساند و بین آنها مرزی قاطع کشید. تنها می‌توان گونه‌های شعری را با تبیین وجه غالب آنها، یا برجسته‌سازی بعضی از عناصر، طبقه‌بندی کرد که در این صورت از منظرهای مختلف، برای شعر تعاریف گوناگون خواهیم داشت. همچنین

www.SID.ir

Archive of SID

تقابل توصیف اصلی و بدلی، با ساده‌سازی فراوان همراه است. یک شعر می‌تواند در سطح گزاره‌ها مبتنی بر عناصر بلاغی (استعاره، کنایه، تشبیه و...) باشد، اما در برایند کلی خود جهانی استعاری را شکل دهد که حاصل آرایشِ تخیلی عناصر روایی (زمان، کنش، موقعیت، تجسم و...) است. به‌عنوان مثال غزل «زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست» از حافظ، به رغم استفاده از عبارتهای توصیفی (تنسیق‌الصفات) و چند استعاره (نرگس و خندهٔ جام)، مبتنی بر توصیف مجسمِ صحنه‌ها در ساختاری روایی است.

افزون بر موارد فوق، بخشی از انتقادهای نیما به وصف کلاسیک، از فرض جدایی کامل عین از ذهن و تصور امکان توجه به «لوازم مادی اشیاء چنان‌که در خارج از گوینده قرار گرفته است» (نیمایوشیج، ۱۳۸۵: ۲۰٤)، ناشی می‌شود.

### ۳ ـ الگوی وصفی‌ـ روایی در تقابل با غزل فارسی

نیما غزلسرایی را میدانی تنگ، مبتنی بر ذهنی‌گرایی، مبتنی بر پیرایه‌سازی و عناصر بلاغی تزئینی، فاقد تجربه‌های گستردهٔ زندگی، فاقد وصف تجسمی و عینی و... دانسته و الگوی وصفی ـ روایی را در تقابل با آن تبیین کرده است. نیما غزل را بدترین نوع وصف در ادبیات فارسی می‌داند که «ابداً نمی‌تواند غمی را ترسیم کند و تجسم بخشد» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۷٤ و ۲۳۹). شنوندگان غزل که با ظرافت‌کاریهای غزل قدیم مأنوس‌اند (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۰۱)، «با ترقهٔ تشبیه و مضمون که [شاعر] یک دفعه در نظر آنها جلوه بخشیده، تفریح خاطر می‌کنند و وقت می‌گذرانند.» (نیما یوشیج،۱۳۸۵: ۲۳۹)

به نظر نیما «عشق اگر خام نباشد، شاعر به غزل اکتفا نکرده، به داستان‌سرایی می‌افتد و عشق او در ضمن مطالب غیرعاشقانه به شکل احساسات خاصی که گرم و جاندار است، بیان می‌شود (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۲۵۱). او عشق در غزلهای سعدی را «عشق تطوّر نیافته و عادی» و «عشقی که همه دارند و به کار مغازله با جنس ماده می‌خورد» می‌داند، اما حافظ و مولوی را از شاعرانی که «عشق شاعرانه» دارند به شمار می‌آورد (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۸۸ ـ ۱۸۹ و ۲۲۷).

www.SID.ir

Archive of SID

ادب پژوهی
شمارهٔ چهارم، زمستان و
بهار ۸۷-۱۳۸٦

نیما غزلسرایی صرف را خودکشی می‌داند و معتقد است اگر غزلسرای بزرگی از قدما این کار را کرده باشد، او نیز خودکشی کرده است (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۲۲٤)، زیرا صراحت مکان و زمان، حادثه، توالی زمانی، دقت علمی و عینی برای توصیف، جزئی‌نگری و... در غزل میسر نیست: «دلتنگیهای شما راجع به مکان و حوادثی است و راجع به چیزهایی که حتی جزئی از آنها را در غزل نتوانسته‌اید بگنجانید و اگر می‌گنجاندید و به دنبال حوادث متوالی می‌رفتید، غزل نمی‌شد...» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ :۲۲٤) «اگر داستانی خلق می‌کنید یا اگر نمایشنامه‌ای می‌نویسید، عشق شما چاشنی به چقدر حوادث داده است که برای دیگران هم اتفاق افتاده... چون به دیگران فکر می‌کنید محتاج هستید برای نوشتن فلان داستان تاریخی مطالعه کنید... باید همه چیز زمانی را که در آن وقایع داستان شما می‌گذرد، شناخته باشید... غزل خودِ شماست و داستانی که می‌سازید، شما و دیگران.» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ :۱۷۲ ـ ۱۷۳)

بخشی از انتقادهای نیما بر فاصله‌گذاری ذهن- عین و نیز مفروض داشتن وصف بلاغی برای کل شعر کلاسیک استوار شده است. بعضی آرای او کلی، مبهم و متناقض‌اند: مرزِ عشق خام و عشق شاعرانه کدام است و هر یک چه ویژگیهایی دارند؟ رابطهٔ دقیق عشق و روایت چیست و چرا عشقی که به کار مغازله با جنس ماده می‌خورد نمی‌تواند زمینهٔ روایت شود؟ اگر نظر نیما را بپذیریم که سعدی به خاطر عشق تطوّرنیافته به غزل روی آورده است، نتیجهٔ منطقی آن خواهد بود که حافظ به خاطر عشق شاعرانه به غزل توجه نکند. همچنین اگر غزلسرایی خودکشی باشد، چگونه می‌توان حافظ را «اعجوبهٔ خلقت انسانی» دانست؟ (نک. نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ٤۹) نیما مباحث خود را به شیوهٔ علمی و مصداقی دنبال نکرد و به روایت در غزل نیز توجهی نداشت.

بخشی از انتقادهای نیما نیز از تناقضها و کاستیهای مبنایی دیدگاه او ناشی می‌شوند. قراردادن درام در برابر غزل، وضوح زمان و مکان، مطالعه دربارهٔ عناصر عینیِ روایت (پیشنهادی که امیل‌زولا برای نوشتن داستانهای ناتورالیستی ارائه می‌داد)، توالی زمانی و پرهیز از گنجاندن حوادث پریشان در شعر و... جزءِ مواردی هستند که نیما از گفتمان

www.SID.ir

Archive of SID

داستان رئالیستی ـ که کمترین تناسب را با شعر روایی دارد ـ به دیدگاه شعری خود وارد کرده و مبنای انتقادهای خود از شعر کلاسیک و به ویژه غزل قرار داده است. بنابراین برای بررسی انتقادهای او، آسیب‌شناسی الگوی او ضرورت دارد.

## آسیب‌شناسی الگوی پیشنهادی نیما

### ۱ ـ شعر روایی یا داستان؟

نیما غالباً در بحث الگوی وصفی ـ روایی شعر نو، به داستان و منطق داستانی نظر دارد که گاه به تناقض آشکار در آرای او می‌انجامد. در قضاوت یک «قطعه شعر» می‌نویسد: «از حیث صنعت بسیار خوب آمده‌اید، اما از حیث منطق داستان ضعیف است... ضعف اشخاص در داستان شما پابرجا و بدون تغییر در ضمن حوادث است. از اول آنها را با این صفات پیش چشم گذاشته‌اید و تکانی نخورده‌اند.» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۱۸٤ ـ ۱۸۵) در این قضاوت، شعر با معیارِ منطقِ داستانی، شخصیت‌پردازی و تحول شخصیت نقد شده است. در نامه به شین پرتو که از نظر بررسی الگوی پیشنهادی نیما اهمیت بسیار دارد (نک. نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۲۷۵ ـ ۳٤٤)، نیما کوشیده است الگوی مورد نظر خود را در یک شعر نشان دهد. با جملهٔ «اشعار زیر خواننده را با چیزهای دیدنی روبه‌رو می‌کند» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۳۰۲) شعر را نقل می‌کند و بعد از آن با معیارهای داستان رئالیستی به نقد آن می‌پردازد: «برای وسعت و عمق که خواننده آزادانه سیر کند، وسائل دیگر هست و آن در شعر است. داستان‌نویس پیش از هر کار باید آن طوری که منظور اوست خوانندهٔ خود را بسازد... با نشان دادن جزئیات و صفات ممتاز چیزهایی که در خارج از او قرار گرفته‌اند.» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۳۰۳) همچنین نیما در نامه به صنعتی‌زاده (نیما یوشیج، ۱۳۷٦ : ٤۳۸ ـ ٤٤۲) و نامه به صادق هدایت (نیما یوشیج، ۱۳۷٦ : ٤٤۵ ـ ٤۵۸) دیدگاههای داستانی خود را مطرح کرده است که نزدیکی بسیار به الگوی وصفی ـ روایی شعر نو دارد.

www.SID.ir

Archive of SID
ادب پژوهی
شمارهٔ چهارم، زمستان و بهار ۸۷-۱۳۸٦

**۲ ـ معیارهای داستان رئالیستی برای شعر روایی**

غالب معیارهایی که نیما مبنای الگوی وصفی- روایی شعر نو قرار می‌دهد، مربوط به داستان رئالیستی‌اند: صراحت و وضوح در توصیف، توصیف دقیق، عینی و جزئی، دادن رنگ وضوح به زمان و مکان، دوری از تداعی معانی و ارائهٔ حوادث پریشان و توصیه به رعایت توالی زمانی (زمان خطی)، دوری از ابهام، رقّت و وسعت، و اجتناب از سوق دادن احساسات به سوی تاریکیها و زوایای نامعلوم و... که نیما برای فاصله‌گرفتن از طرز کار کلاسیک مطرح کرده است (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۵ ، ۲۱۵، ۲۲٤ ، ۳۰۳ و ۳۰٤)، عملاً به خنثی‌سازی روایت شعری و احالهٔ آن به داستان رئالیستی خواهد انجامید. تأمل در نامهٔ نیما به صنعتی‌زاده و هدایت، نشان‌دهندهٔ آن است که او از داستان نیز تنها شکل رئالیستی آن را منظور داشته است. در نامه به صنعتی‌زاده رئالیسمِ موپاسان را که «می‌خواهد بیان واقع کرده باشد»، در برابرِ «صنعت روحانی و مذهبی» شرقی قرار می‌دهد که «مطابق با استیل مخصوص خود فکر را با لایتناهی و باریکیهای مبهم اتحاد می‌دهد.» (نیما یوشیج، ۱۳۷٦ : ٤٤۰ ـ ٤٤۱)

در نامه به هدایت نیز نیما از ایده‌آلیسم نافذ و سمج، دخالت هیجانات، ذهنی‌گرایی، دقیق نبودنِ وصفها و مکانها، دخالت شیطان فانتزی و احساسات و کشش به طرف کلاسیک در داستانهای کوتاه او انتقاد کرده است (نیما یوشیج، ۱۳۷٦ : ٤٥٦ ـ ٤٤۷). به نظر نیما به علت فقدانِ «دقّت مرتب و بامدارای نویسنده»، «سرعت نویسنده در گذشتن از توصیف پرسناژها و نپرداختن به جزئیات آنها»، «فرم سریع پرش در نقل وقایع» و شوق مفرطی که «هر چیز را جانشین هر چیز قرار می‌دهد»، وصف در کار هدایت «انصافاً به کلاسیک نزدیک می‌شود» (نیما یوشیج، ۱۳۷٦ : ٤٤٦ ـ ٤٥۰). نیما به جای آنکه یک الگوی روایی شعری را در مقابل شعر کلاسیک ارائه کند، ویژگیهای داستان مدرن را مبنای کار قرار می‌دهد، از داستان مدرن تنها گونهٔ رئالیستی آن را در نظر دارد و از رئالیسم نیز تصوری مطلق و مکانیکی در ذهن دارد: «یک رئالیست غیرقابل تردید که ما

www.SID.ir

Archive of SID

به آن معنیِ رئالیست را می‌دهیم باید خیلی با مادیت، راهِ توافق مکانیکی پیدا کرده باشد.» (نیما یوشیج، ۱۳۷٦ : ٤٥٦)

نیما نتوانست رئالیسم مورد نظرش را با نظر شعری خود تلفیق دهد یا از امکانات ویژهٔ ادبیات فارسی چیزی بر آن بیفزاید، از این رو عیناً آن را به حوزهٔ شعر نو منتقل کرد: «من خودم هیچ چیز بر این سبک اضافه نکرده‌ام، بلکه نمونه‌ای از شکل خلق اروپایی را مقصود دارم.» (نیما یوشیج، ۱۳۷٦ : ٤٤١)

**۳ ـ نقد تلقی نیما از روایت داستانی**

نیما ضمن به‌کارگیری معیارهای داستان برای شعر روایی، تلقی‌ای از داستان دارد که آن را در ردیف واقعیت عینی و مکانیکی قرار می‌دهد. معیارهایی چون توافق مکانیکی با واقعیت، جزئی‌نگری و دقت در توصیف، توالی خطی زمان، وضوح و صراحت و... که نیما برای شعر روایی در نظر گرفته است، در طیف گسترده‌ای از رمان‌نویسی قرن بیستم نیز ـ از رمان نو در فرانسه گرفته تا رمان‌نویسی آمریکای لاتین، و نیز در آثار نویسندگانی چون جیمز جویس، مارسل پروست، کافکا و... ـ تا حد زیادی کارایی خود را از دست داده‌اند.

در مورد رئالیسم داستانی نیز دیدگاه نیما با تقلیل‌گرایی و ساده‌سازی فراوان همراه است. چنان‌که نظریه‌های شکل‌گرای روایت نشان داده‌اند، واقع‌گرایی داستانی حاصل قاعده و تکنیک است، نه مشاهدهٔ علمی واقعیت. از این منظر، رئالیسم بیشتر مبتنی بر قواعد جعلی است تا بازتاب واقعیت روزمره، به عنوان مثال واقعیت روزمره انباشته از حوادث تصادفی و غیرمنطقی است، اما قواعد جعلی رئالیسم همه چیز را علمی و منطقی نشان می‌دهد و از تصادف روی‌گردان است (نک. مارتین، ۱۳۸٦ :۱۷ ـ ۳٤ ، «از رمان تا واقعیت»؛ ۳۷ ـ ۵۳ ، «از واقع‌گرایی تا قاعده»). چنان‌که لوکاچ اشاره کرده است، نویسنده یا خواننده‌ای که انتظاراتش بر قواعد رئالیسم منطبق شده است، توصیف جامع و تک‌نگارانه را بر تصادف ترجیح می‌دهد (لوکاچ، ۱۳۷۹ : ۱٦۹). لوکاچ در مقالهٔ «توصیف

www.SID.ir

Archive of SID
ادب پژوهی
شمارهٔ چهارم، زمستان و بهار ۸۷-۱۳۸۶

یا روایت» (لوکاچ، ۱۳۷۹ : ۱۳ ـ۶۵)، با بررسی طیفی از نویسندگان رئالیست (تولستوی، استاندال، بالزاک، زولا و...) توصیف در مقام یک مشاهده‌گر را نافی اصل گزینش و متکی بر جنبه‌های سطحی و عکس‌واره دانسته و با استناد به نیچه بر آن است که با توصیفهای دقیق و جزئی «طراوت، تپش و جنبش و سرشاری زندگی به تصویرخرد و کم اهمیت واپس می‌کشد.» (لوکاچ، ۱۳۷۹ : ۴۳)

نیما اعتقاد دارد «انسان به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویلهای متفاوت باشد (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۱۹۹)، اما با وفاداری خود به «یک رئالیست بی‌تردید»، با معیار صراحت، عینیت و وضوح، با تأکید بر توالی خطی زمان، و با ردِّ وسعت، تاریکیها و زوایای نامعلوم، تداعی معانی و پرش سریع از وقایع و اشخاص در شعر کلاسیک، الگویی برای شعری تک‌لایه و تک‌معنا، ملال‌انگیز و فاقد شور و هیجان و عمق ارائه می‌دهد. در این الگو، به علت پُر شدنِ جاافتادگیها و نواحی بلاتکلیف متن، فرصت مشارکت در روایت و باز پیکربندی آن از خواننده سلب می‌گردد.

**زمان‌بندی، الگوی پیشنهادی نیما و شعر کلاسیک**

از آنجا که روایت مبتنی بر تنظیم رخدادها بر بستر زمان است، با رجوع به پدیدارشناسی زمان، می‌توان انتقاد نیما از نظم پریشان حوادث، تداعی معانی و گذشتن سریع از وقایع در شعر کلاسیک را بررسی کرد.

ریکور با مراجعه به آرای آگوستین در کتاب یازدهم *اعترافات* (نک. ریکور، ۱۳۸۳: ۱۹ ـ ۶۲)، زمان را دارای یک شکل اجتماعی به صورت تجربهٔ هر روزهٔ کنش می‌داند و آن را مفهوم سطحی و عامیانهٔ زمان، زمانِ تقویمی، خطی، گاهنامه‌ای یا تجربی و به تعبیر هایدگر «برداشت مبتذل زمان» می‌نامد. اندازه‌گیری این زمان ممکن نیست، زیرا زمان حال همواره درگذر است و ما همواره خاطرهٔ زمان گذشته و انتظار زمان آینده را در ذهن خود داریم (پس‌نگری و پیش‌نگری). این زمان که در عین‌حال مبتنی بر پیش درک زمان

www.SID.ir

Archive of SID

تجربی است، زمان ذهنی یا درونی نامیده می‌شود. زمان ذهنی، عبارت است از پیکربندی مجدد خاطرات زمان گذشته و انتظار زمان آینده در اکنونِ درگذر. این پیکربندی مبتنی بر بازنمایی است و ابعادی فراتر از تجربهٔ عینی زمان را در بردارد. در زمان درونی که ساکالوفسکی آن را زمان خصوصی ـ در برابر زمانِ عمومی و مشترکِ بیرونی ـ نامیده است، توالی عمومی و تجربه زمان درهم می‌ریزد و «یک فعالیت یا تجربه می‌تواند قبل، بعد یا همزمان با تجربهٔ دیگر بیاید» (ساکالوفسکی، ۱۳۸٤ : ۲۳٤)؛ ما در لحظهٔ حال به‌وسیلهٔ خصوصیتی که هایدگر آن را برون‌جستگی نامیده است به آینده و گذشته عبور می‌کنیم (ساکالوفسکی، ۱۳۸٤ : ۲٤۷).

اگرچه در داستان رئالیستی نیز زمان ذهنی مبنای پیکربندی حوادث است، در شعر روایی، به‌علت رقت‌انگیزی، هیجانات و عواطف شخصی، وجه درونی زمان تشدید می‌شود. شاعر با پرشهای مداومِ زمانی که حاصلِ انگیزش عاطفی است، خاطرهٔ زمان گذشته و انتظار زمان آینده را در حالِ روایت ترکیب می‌کند، زمانهای مختلف را بی‌رعایتِ نظم منطقی و علّی، براساس تداعیهای ذهنی، و بدون توجه به جزئیات آنها، در کنار هم می‌آورد. در رفت و آمد ناگهانی، مداوم و متناوب در زمان حال، گذشته و آینده، تاریکیها و زوایای نامعلوم، ارتباط با لایتناهی و باریکیهای مبهم، فرم سریع پرش در نقل وقایع و جانشینی هر چیز به جای دیگر، گنجاندن سایه‌ای از حوادث پریشان در روایت، از شاخه‌ای به شاخه‌ای پریدن و ایجاد وسعت و عمقی که خواننده آزادانه سیر کند ـ که همگی از انتقادهای نیما به‌شعر کلاسیک است ـ در روایت شکل می‌گیرد.

با آنکه وجود راوی ـ که به مخاطب نزدیک و از رخدادها غایب یا دور است ـ از مشخصه‌های‌اصلی روایت شمرده می‌شود (تولان، ۱۳۸۳ : ۱٦)، اگر شدت تکانه‌های عاطفی، زمان ذهنی را تشدید کند و راوی را در مسیرِ تند رفت و آمد بین زمانهای سه‌گانه (گذشته، حال، آینده) قرار دهد، او با رجوع متناوب به زمانهای غایب، نقش روایت‌کنندگی خود را رها کرده و صحنهٔ روایت را به شکل نمایشی ارائه می‌دهد و با بازگشت دوباره به حال، نقش راوی را برعهده می‌گیرد. برخی از غزلهای مولوی که در

www.SID.ir

Archive of SID
ادب پژوهی
شمارهٔ چهارم، زمستان و بهار ۸۷-۱۳۸٦

آنها شدت نیروی عاطفی و هیجانات شاعر زمانِ درونی را تشدید می‌کند، نمونهٔ بارز این نوع روایت‌اند. در این غزلها با حذف توالی خطی زمان، پاره‌های زمان به طور آزاد جانشین هم می‌شوند و روایت پریشان حوادث غالباً با دیالوگ، توصیف مجسّمِ صحنه‌ها و حذف عناصر بلاغی همراه است. برخلاف منظومه‌های رئالیستی نیما، در این غزلها خواننده نقاط خالی و بلاتکلیف و فاصله‌گذاریهای متعدد زمانی را پر می‌کند و در باز پیکربندی به تأویلهای مختلف دست می‌یابد. غزلهای «آمده‌ام که تا به خود گوش‌کشان کشانمت»، «دوش چه خورده‌ای دلا، راست بگو، نهان مکن» و «هین کژ و راست می‌روی، باز چه خورده‌ای بگو» (مولوی، ۱۳۷٤: ۱۷۲ ـ ۱۷۳ ، ۹۳۰ ـ ۹۳۱ و ۱۰۹۸) نمونه‌هایی از این نوع روایت‌اند.

در این نوع روایت، نظم فضایی (توالی عناصر به نحوی که هیچ‌گونه علیت درونی در آنها رعایت نشده باشد و روایت تماماً بر تقارن، استدراج، تکرار، برابر نهاد و... بنا شود) جایگزین نظم منطقی و زمانی (آرایش عناصر در ترتیب زمانی تقویمی) می‌شود (نک. تودوروف، ۱۳۸۲ : ۷٦ ـ ۸۵).

## آرای اصلاحی نیما

طرحی که از الگوی وصفی ـ روایی نیما ارائه شد، از نوشته‌های نظری او در سالهای ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۵ استخراج گردیده است. از سالهای ۱۳۲٤ـ۱۳۲۵ به بعد، نظرهای پراکنده‌ای در نوشته‌های نیما دیده می‌شود که می‌تواند پاسخ برخی از انتقادهای او به شعر کلاسیک در تبیین الگوی وصفی‌ـ روایی شعر نو باشد. این دیدگاهها در «تعریف و تبصره» که در سال ۱۳۳۲ نگاشته شده (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۳۸٤-٤۲٤)، بسامد و وضوح بیشتری دارند. نیما در این رساله از مطلق‌نگری به ابژه تا حدی عدول کرده و در مقابل مدافعان رئالیسم، از کاربردِ واژگانی که با امور ذهنی و ایده‌آلیسم ارتباط دارند، دفاع کرده است (نیما یوشیج، ۱۳۸۵ : ۳۹۹ ـ ٤۰۰). او همچنین از جهان کنایی و ابهام‌آمیز شعر کلاسیک دفاع می‌کند: «با جسارت و دریدگی یأس‌آوری در لابه‌لای اوراق کهن ادبیات شعری به

www.SID.ir

Archive of SID

شخص حافظ و شخص مولوی می‌پردازیم. می‌گوییم چرا به کنایه و در پرده حرف زده‌اند، کلمات و امثال و حکایات را چرا مجازاً برداشت کرده‌اند.» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۲۹۸) در این نوشته‌ها نیما رئالیست بودن را برای شعر مناسب نمی‌داند و از حشو و زوائد و توصیف فراوان در داستان‌نویسی گله می‌کند (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۴۳، ۲۲۷، ۴۰۸ و۴۵۰). داستانهای شاعرانه را به عکس رمان کمتر محتاج به تصریح اسم مکان می‌داند، زیرا «نبود زمان و مکان وسعت می‌دهد و فکر با لایتناهی مانندی روبه‌رو می‌شود.» (نیمایوشیج، ۱۳۸۵: ۲۲۸) همچنین گاه جانب ابهام را می‌گیرد و آن را از ارزشهای شعر کلاسیک به شمار می‌آورد: «در هر رویه و شکل تازه، جرمهایی از رویه‌ها و شکلهای قدیم وجود دارد. صراحت را از دست دادن، به معنی حقیقت را از دست دادن نیست.» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۴۲۰)

با وجود عبارات فوق که تحول در دیدگاه معرفت‌شناختی نیما و اصلاح تلقی او از سنّت در آنها دیده می‌شود، تحول در آرای روایی نیما و توجه به ارزشهای روایی شعر کلاسیک تنها از یکی از نامه‌های او که در سال ۱۳۲۵ برای شهریار نوشته شده، دریافت می‌شود: «از خواندن شعرهای شهریار، آدم حالی را که از علو غزل (به سبک غزلسرایی خودمان) منتظر است، می‌بیند... یکی از مزایای شعر ایران، پیوستگی قوی آن با عرفان است. شهریار این مزیت را در لباس تازهٔ شعر وارد کرده است. حتماً روزی خواهد آمد که نوبت این تسویه حساب برسد... [در منظومهٔ هذیان دل شهریار] مطلبها، یادآوریها، آن حسرتهای دلگزا، منظره‌هایی که یکی پس از دیگری عوض می‌شود، جای حادثه را گرفته و خوانندهٔ حساس را سرگرم می‌کند.» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۶۱ ـ ۱۶۲)

اگرچه نیما در فترت سالهای پایانی عمر خود، مجال بازنگری و اصلاح الگوی پیشنهادی خود را نیافت، اما شعرهای متأخر او (شعرهایی چون ری را و برف) افق جدیدتر نظریهٔ وصفی ـ روایی او را نشان می‌دهند.

www.SID.ir

Archive of SID
ادب پژوهی
شمارهٔ چهارم، زمستان و بهار ۸۷-۱۳۸۶

## نتیجه‌گیری

احساس نیما درخصوص لزوم ایجاد تحوّل در شعر کلاسیک فارسی کاملاً درست و به‌جا بود امّا احتجاجات او در تبیین نظریهٔ ادبی شعر نو، به‌ویژه در توجیه الگوی وصفی ـ روایی که بین سالهای ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۵ ارائه شد، با ضعفهایی روبه‌رو است.

به رغم اهمیت الگوی پیشنهادی نیما در توجه به وجه استعاری روایت، او پیشنهاد خود را از تبیین یکی از امکانات اصلی شعر معاصر فراتر برد و آن را در تقابل قطعی با شعر کلاسیک قرار داد. نیما با نگاه دوگانه‌باورِ سوژه ـ ابژه، شعر کلاسیک را ذهنی و عینیت را زمینهٔ وصف‌روایی دانست، درحالی که عینیت محض، با توجّه به مباحث پدیدارشناسی زمان، در شعر روایی کارایی ندارد. نیما برای توجیه الگوی خود، ویژگی بخشی از شعر کلاسیک را بر کل آن تعمیم داد و امکانات شعری کهن را به کاربردِ تزئینی عناصر بلاغی فروکاست؛ همچنین با دیدگاه تقابلی، امکانات شعر فارسی را به دو وجه کاربرد عناصر بلاغی یا استفاده از وصف روایی محدود کرد.

انتقادهای نیما از غزل فارسی، کلی، مبهم و متناقض‌اند، رابطهٔ عشق شاعرانه و عشق خام با روایت در احتجاجات او تبیین نشده است و در مورد مصداقها (سعدی و حافظ) نیز تناقض وجود دارد. همچنین نیما به وجه روایی غزل کلاسیک توجه ندارد.

نیما به جای آنکه یک الگوی روایی شعری را در مقابل شعر کلاسیک تبیین کند، ویژگیهای داستان مدرن را مبنای کار قرار داد و از داستان، تنها گونهٔ رئالیستی آن را در نظر گرفت و از رئالیسم نیز تصوّری مطلق و مکانیکی داشت. او با وفاداری خود به یک «رئالیستِ بی‌تردید»، با معیار صراحت، عینیت و وضوح در زمان، مکان و توصیف، با تأکید بر توالی خطّی زمان و با ردِّ وسعت، تاریکیها و زوایای نامعلوم، تداعی معانی و پرش سریع از وقایع و اشخاص در شعر کلاسیک، الگویی برای شعری تک‌لایه و تک‌معنا ارائه داد. توجه به زمان ذهنی و درونی که امکان حضور همزمان، نامنظم و متناوب حوادث گذشته و آینده را در اکنونِ روایت فراهم می‌آورد، پاسخگوی بخشی از انتقادهای نیما و توجیه‌کنندهٔ روایت شعر کلاسیک، به‌ویژه در غزل است.

www.SID.ir

Archive of SID

**پی‌نوشت**

۱ ـ پورنامداریان ضمن بررسی رابطهٔ ذهن و عین در شعر کلاسیک و نو، بر آن است که معنی در شعر کهن پیش‌اندیشیده است و شاعر صرفاً برای تزئین اندیشه و کدگذاریِ معنیِ مشخص، از عناصر بلاغی (با تأکید بر استعارهٔ مصرحه، کنایه و اضافه‌های تشبیهی) استفاده می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۹۵ـ۲۵۰). باباچاهی معتقد است که «بارهای اضافی باید از شعر برداشته شود تا شعر بی‌حشو و زوائد و پیرایه‌های نالازم ـ تشبیهات و استعارات و بیان مفاخره‌آمیز و... ـ قائم به شعریت خود باشد.» (باباچاهی، ۱۳۸۰: ۵۱۱) رؤیایی با اضافه‌های تشبیهی و استعاری، به‌عنوان تصاویر ایستا و محدودکنندهٔ معنای متن مخالفت کرده است (رؤیایی، ۲۵۳۷: ۱۵۸ـ۱٦۷؛ رؤیایی، ۱۳۸٦: ۱۹۰ ـ ۱۹۵). آشوری نیز بیشترین همت شاعر کلاسیک را آرایش لفظی و صناعی ابیات می‌داند (آشوری، ۱۳۷۷: ۱۱۰).

۲ ـ پورنامداریان نیز «شعر کلاسیک» را کلیتی ناب و انتزاعی در نظر می‌گیرد که مبتنی بر عناصر بلاغی تزئینی است. البته او مکرراً با تأکید بر عبارتِ «از بسیاری از غزلهای عارفانه که بگذریم» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۰٦، ۲۲۹، ۲۳۳ و۲٤۰)، این غزلها را از کلیت شعر کلاسیک مستثنی می‌کند.

۳ ـ احمد شاملو با تلقی سنتی از تصویر، شعر سعدی را نظم می‌داند (حریری، ۱۳۷: ۱۷) و رؤیایی نیز بر همین مبنا نوشته است: «شعر بی‌تصویر همانا نظم است، سعدی ناظم خوبی است، اما حافظ با شعرهای ناب تصویری خود شاعر است.» (رؤیایی، ۱۳۵۷ : ۱٦٤)

٤ ـ منتقدان شعر نو فارسی همچنان تلاش می‌کنند تا با ذهنیتِ زولایی در توصیف و تلقی تقلیل‌گرایانه از واقعیت، زمینهٔ توجیه منظومه‌های روایی نیما را فراهم آورند: «اعتبار دادن به واقعیت و استغراق در ابژه با همهٔ خواص فیزیکی و باطنی... کار او را شکلی علمی و آزمایشگاهی می‌بخشد.» (جورکش،۱۳۸۳: ۸۵)

www.SID.ir

Archive of SID
ادب پژوهی
شمارهٔ چهارم، زمستان و بهار ۸۷-۱۳۸۶

## منابع

آشوری، داریوش (۱۳۷۷) **شعر و اندیشه**، تهران، مرکز.

باباچاهی، علی (۱۳۸۰) **گزاره‌های منفرد**، تهران، نشر سپنتا.

براهنی، رضا (۱۳۷٤) **خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم**، تهران، مرکز.

پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۸۰) **روشنگران ایرانی و نقد ادبی**، تهران، سخن.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱) **خانه‌ام ابری است**: شعر نیما از سنت تا تجدد، تهران، سروش.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲) **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران، آگاه.

تولان، مایکل (۱۳۸۳) **درآمدی نقادانه ـ زیباشناختی بر روایت**، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران، بنیاد سینمایی‌فارابی.

جورکش، شاهپور (۱۳۸۳) **بوطیقای شعر نو**: نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج، تهران، ققنوس.

حریری، ناصر (۱۳۷۲) **گفت و شنودی با احمد شاملو**، تهران، نشر آویشن و نشر گوهرزاد.

دهقانی، محمد (۱۳۸۰) **پیشگامان نقد ادبی در ایران**، تهران، سخن.

رؤیایی، یدالله (۱۳۵۷) **از سکوی سرخ**، مسائل شعر، تهران، مروارید.

ـــــــــــ (۲۵۳۷) **هلاک عقل به وقت اندیشیدن**، تهران، مروارید.

ـــــــــــ (۱۳۸٦) **عبارت از چیست، از سکوی سرخ ۲** ، تهران، آهنگ دیگر.

ریکور، پل (۱۳۸۳) **زمان و حکایت، پیرنگ و حکایت تاریخی**، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران، گام نو.

ـــــــــــ (۱۳۷۸) **زندگی در دنیای متن**، شش گفتگو یک بحث، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران، مرکز.

www.SID.ir

Archive of SID

ساکالوفسکی، رابرت (۱۳۸٤) **درآمدی بر پدیدارشناسی**، ترجمهٔ محمدرضا قربانی، تهران، گام نو.

فتوحی، محمود (۱۳۸٦) **بلاغت تصویر**، تهران، سخن.

فلکی، محمود (۱۳۸۰) **نگاهی به شعر شاملو**، تهران، مروارید.

کریمی حکاک، احمد (۱۳۸٤) **طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی**، تهران، مروارید.

لوکاچ، جرج (۱۳۷۹) **نویسنده، نقد و فرهنگ**، ترجمهٔ علی‌اکبر معصوم بیگی، تهران، نشر دیگر.

مارتین، والاس (۱۳۸٦) **نظریه‌های روایت**، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، هرمس.

مسیح، هیوا (۱۳۸٤) **کتاب شعر: احمد شاملو**، تهران، قصیده‌سرا و مهرا.

موحد، ضیاء (۱۳۷۷) **شعر و شناخت**، تهران، مروارید.

ـــــــــــ (۱۳۷۸) **سعدی**، تهران، طرح نو.

مولوی (جلال‌الدین محمد بلخی) (۱۳۷٤) **دیوان جامع شمس تبریزی**، براساس تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، فردوس.

نیما یوشیج (۱۳۸۵) **دربارهٔ هنر و شعر شاعری**، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، نگاه.

ـــــــــــ (۱۳۷٦) **نامه‌های نیما**، تنظیم و بازنویسی شراگیم یوشیج، تهران، نگاه.

www.SID.ir