



بررسی تطبیقی دیدگاه‌های نقدی نیما یوشیج و نازک الملائکه

علی سلیمی^۱، مهدی مرآتی^۲

چکیده

طی یک قرن گذشته، شعر و ادبیات کهن فارسی و عربی، با تفکرات تازه و پویای منتقدان و شاعران نوگرا، روحی دو باره یافت و از قالب خشکیده خویش بیرون آمد. نیما یوشیج و نازک الملائکه شاعر عراقی، با خلق ایده‌های نقدی تازه در مورد شعر و ادب، نقشی بسیار برجسته در این زمینه ایفا نمودند. نقطه‌ی مشترک دیدگاه نقدی این دو ناقد و شاعر برجسته، تکیه بر میراث گذشته به منظور خلق ادبیاتی نو و متناسب با زندگی امروزی بود، لذا آن دو، هیچ‌گاه در صدد نفی شعر و ادب قدیم نبودند، بلکه آن را پایه اصلی نظرات نقدی خود به منظور ایجاد دگرگونی در آن قرار دادند. اما در کنار این وجه مشترک، آنها تفاوت‌هایی نیز با هم داشتند، به طوری که می‌توان گفت: دامنه‌ی نوگرایی در دیدگاه‌های نقدی نیما بسیار عمیق‌تر و گسترده‌تر از نازک الملائکه بود، به باور او، شاعر باید زبان کلاسیک را به طور بنیادی متحول نماید و تعابیری نو بیافریند، چنان که خود وی در شعرش در این مسیر حرکت کرد، اما الملائکه در این زمینه با احتیاط بیشتر قدم بر می‌داشت. او بر این عقیده بود که شاعر نباید قواعد و مقررات زبان فصیح را در هم بشکند، و بر خلاف هنجارهای معمول زبان، تعبیراتی غریب و تازه پدید آورد. تفاوت دیگر در نظرات نقدی آنها، مربوط به رسالت شاعر و کارکردهای شعر بود. در دیدگاه نقدی نیما، شعر باید در خدمت مردم، دردها و رنج‌های آنها باشد، اما الملائکه، دعوت به اجتماعی نمودن شعر را نمی‌پذیرد و آن را محدود کننده شاعر به شمار می‌آورد. او غالباً شعر را وسیله‌ای برای توصیف دغدغه‌های فردی و پناه‌گاهی برای بیان غم و رنج درونی شاعر قلمداد می‌کند. آثار شعری باقیمانده از هر دو شاعر، تحقق عینی دیدگاه‌های نقدی آنان را نشان می‌دهد.

کلید واژه‌ها: نیما یوشیج، نازک الملائکه، شعر معاصر، نقد ادبی معاصر

۱- دانشیار گروه عربی دانشگاه رازی (نویسنده مسئول)

۲- فارغ التحصیل کارشناسی ارشد گروه عربی دانشگاه رازی

alialimi832004@yahoo.ca

meratymehdi@yahoo.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۱۱/۱۶

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۰/۵

۱- مقدمه

نازک الملائکه و نیما یوشیج، پیام‌آوران رهایی و سنت شکنی در شعر معاصر به شمار می‌روند این دو علاوه بر سرودن شعر، با ارائه نظرات نقدی خود، اثراتی بسیار عمیق در دو ادبیات فارسی و عربی بر جای نهادند و دید و بینش شاعران زمان خود و نوگرایان پس از خود را نسبت به شعر و ادبیات به کلی تغییر دادند و رویکردی تازه در فراروی سرایندگان سنتی شعر ایجاد نمودند.

در این گفتار سعی بر آن است که دیدگاه‌های نقدی این دو شاعر و منتقد آگاه به ادبیات قدیم و جدید، در مورد زوایای مختلف شعر نو و رابطه آن با شعر قدیم، وزن و قافیه، وحدت ساختار، روایت و عینیت و ذهنیت در نظر نیما و درون‌مایه شعر در نظر دو شاعر مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

۲- زندگی نیما یوشیج

نیما یوشیج (ف ۱۳۳۸ هـ.ش) در سال ۱۲۷۶ شمسی در روستای یوش مازندران چشم به جهان گشود. «نخستین اثر منظوم نیما، "قصه رنگ پریده" است. این قصه را نیما در سال ۱۳۳۹ هـ.ق (۱۲۹۹ شمسی) سرود و یک سال بعد انتشار داد» (ثروت، ۱۳۷۷: ۱۳). «در دی ماه ۱۳۰۱ شعر مهم "افسانه" که مشهورترین شعر نیماست، سروده می‌شود. او در این تاریخ ۲۵ ساله است. قسمت‌های آغازین این شعر در هفته‌نامه مشهور قرن بیستم میرزاده عشقی چاپ می‌شود» (طاهباز، ۱۳۷۶: ۲۹). نیما با افسانه وارد دنیای جدید نواندیشی خود می‌شود و در آن زمانه گرفته و رنگ و رو باخته که حوالی سال سرایش افسانه است، شروع به آزمایش می‌کند. این شعر، سرآغاز اندیشه تحول‌گرایانه نیماست.

«کار اصلی نیما را می‌توان به بعد از سال ۱۳۱۶ شمسی منسوب کرد. سالی که شعر "ققنوس" را با طرز بیان و شکل کاملاً تازه‌ای سرود و با این شعر فصل جدیدی در عالم شعر و شاعری نیما و ادب پارسی آغاز شد. منظومه‌های بلند بعدی او، خانه سریویلی (۱۳۱۹)، مرغ آمین (۱۳۲۰) مانلی (۱۳۲۴) و بقیه در ادامه روش جدید نیماست که با سرایش ققنوس پا به عرصه وجود گذاشت» (ثروت، ۱۳۷۷: ۱۵). هر چند شهرت نیما غالباً با شعر او پیوند خورده است اما او دارای دیدگاه‌های نقدی برجسته‌ای است که شعر پس از وی متأثر از آن شده است.

«نیما یوشیج نخستین کسی بود که به طور گسترده به جنبه‌های نظری تحول در شعر فارسی پرداخت و در سی سال فعالیت انتقادی مستمر، در بیش از ۱۵۰۰ صفحه نامه و نوشته 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 تناقض آمیز بر پیروان او و نسل‌های بعدی نوگرایان تأثیر گذاشت و به قضاوت انتقادی درباره شعر کلاسیک نیز بعدی تازه بخشید» (رضی، چراغی، ۱۳۸۷: ۲۲)

۳- زندگی نازک ملائکه

وی در سال ۱۹۲۳ م. در بغداد، دیده به جهان گشود (ف ۲۰۰۷ م.) و در خانواده‌ای اهل ادب و شعر رشد کرد. از نازک ملائکه چندین دیوان شعر و کتاب نقدی ارزشمند بر جا مانده که هر کدام از آن‌ها دریچه‌ای به روی دنیای متفاوت شاعر و شناسنامه و شرح حالی از اندیشه و احساسات و دغدغه‌های وجود شاعری رنجور و پردرد می‌باشد. از جمله آثار شعری او، *عاشقۀ اللیل* (نخستین شعر او که در بغداد به سال ۱۹۴۷ م. منتشر شد)، *شظایا و الرماد*، *قرارۀ الموجه*، *شجره القمر*، و *مأساة الحیاء و أغنیۀ للانسان*، می‌باشد. *قضايا الشعر المعاصر*، کتاب نقدی وی است که در آن اهداف و ویژگی‌های شعر نو و راه تازه‌اش را نشان می‌دهد، *التجزیئیه فی المجتمع العربی*، پژوهشی در علم جامعه‌شناسی و نیز کتاب *سایکولوجیۀ الشعر* از جمله مؤلفات وی در زمینه نقد می‌باشند.

وی در دوران پر احساس جوانی تحت تأثیر شدید مکتب رمانتیسم قرار گرفت که باعث شدت یافتن اندوه و تنهایی و بیزاری‌اش از زندگی و سرگستگی در هدف زندگی شد. شعر او دریایی از اندوه و حزن و پریشانی و شوریدگی‌های مکتب رمانتیسم است. اگر چه شاعر با گذشت زمان اندکی از اندیشه‌های رمانتیسم فاصله می‌گیرد اما هیچ‌گاه نمی‌تواند خود را از استیلای این مکتب غربی رهایی بخشد. او علاوه بر شاعری، دیدگاه‌های نقدی قابل توجهی دارد که عمده آن در کتابش *قضايا الشعر المعاصر* آورده است.

۴- خواستگاه‌های اجتماعی - فکری نوگرایی

یقیناً این تحولات بنیادین در حیطه شعر هرگز بی مقدمه و بی پایه رخ نداد بلکه قبل از آن، تحولاتی در ساختار اجتماعی و فرهنگی و باورهای سیاسی و مردمی بروز نمود. بنابراین، در دوران

این دو شاعر، تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی چشم‌گیر به وقوع پیوست، و یکی از عوامل بسیار مهم این دگرگونی، ارتباط قوی شعر و ادب فارسی و عربی با غرب است، چنان که شفیع کدکنی معتقد است «در زمینه شعر آنچه امروز سروده می‌شود به شدت تحت تأثیر غرب است و هیچ ارتباطی با شعر کلاسیک ندارد» (کدکنی، ۱۳۵۹: ۴۱). «شاعر معاصر خود را محتاج آزادی از فکر قالبی نفوذناپذیر، احساس کرد که البته این در عصری که همه جا سراغی از آزادی و در هم شکستن قیدها گرفته می‌شود بعید نسیت» (ملائکه، ۱۹۶۲: ۴۵).

شعر قدیم با قالب و فرم سنتی خود، دیگر قادر به برآوردن نیازهای نسل جدید نبود، قافیه‌های یکنواخت و قالب خشک خلیلی با روح حیران و آشفته معاصر هیچ پیوندی نداشت و نمی‌توانست که وسیله‌ای در خدمت اهداف و مقاصد شاعران نو اندیش معاصر باشد. پس تحول و قالب شکنی و ساختار گریزی که در شعر نو پدید آمد، امری طبیعی و گریزناپذیر می‌نمود و راهی برای بهتر و راحت‌تر سخن گفتن بود. هرچند که این قالب شکنی که قیامی بر علیه سال‌ها سنت و تفکر بود، کاری بس دشوار و ناممکن به نظر می‌رسید، اما یوشیج و ملائکه با تکیه بر آگاهی و بینش عمیق خود از شعر سنتی و اروپایی و با درک درست از مشکلات و نقایص و همچنین و قابلیت‌های شعر سنتی، توانستند شعر را از مردگی سکوت و تک صدایی بیرون آورند و با نظرات نقدی خود جانی تازه در کالبد مرده ادبیات قدیم و نیز ذهن یک بعدی شاعران حال و آینده خود بدمند.

۵- نوگرایی مبتنی بر سنت در اندیشه دو شاعر

سنت در دیدگاه نقدی این دو، جایگاهی بلند دارد، لذا هر دو شاعر نه تنها آن را به کلی نفی نمی‌کنند بلکه نوگرایی خود را بر پایه آن بنا نهاده‌اند و همواره می‌کوشند تا به مخالفان و منتقدان خود بفهمانند که طرح تازه شعریشان، نه تنها شعر سنتی را نفی نمی‌کند و به کناری نمی‌نهد بلکه، جانمایه اصلی نظرات نقدی آنها در شعر نو به حساب می‌آید.

نیما یوشیج سردمدار نوگرایی ادبیات قدیم و سنتی را ارج می‌نهد و وجود آنرا در گنجینه ذهن شاعر لازم و بایسته و شرط فهم شعر جدید و معاصر می‌داند. معتقد است «کسی که قدیم را خوب بفهمد جدید را حتماً می‌فهمد یا متمایل است که بفهمد» (نیما، ۱۳۶۸: ۱۱۷) نیما «گرچه واضح عروض جدیدی است اما از آنجا که در نهایت تکیه بر عروض دارد، یک شاعر متکی به سنت

است که به گفته خودش بر پایه قدیم جدید را ساخته است» (طاهباز، ۱۳۷۶: ۱۵۷). او به حق «یکی از طرفداران پر و پا قرص شعر قدیم» به حساب می‌آید و این تعهد و تقید در مورد نیما که حامل پیامی تازه و تحولی بنیادی است بیشتر به چشم می‌آید» (نیما، ۱۳۶۸: ۳۸۲). هر چند که این تعهد در آغاز شاعری در فکر و اندیشه نیما وجود نداشته و در «اوایل با شعر کهن نوعی تنفر زدگی داشت ولی بعداً آن را در خویش مه‌دوم کرد» (ثروت، ۱۳۷۷: ۱۹). و به باور برخی، نیما پس از ققنوس آن گونه که خود در نامه‌ای می‌نویسد به سمت ادبیات کلاسیک باز می‌گردد و به صراحت تمام می‌گوید که بی توجهی او به ادبیات کلاسیک نقصانی بوده است (امن خانی، ۱۳۸۵: ۹)

البته این تعهد و دلبستگی نیما به شعر قدیم علاقه‌ای گنگ و از سر ناآگاهی نیست بلکه او قدیم را دستمایه و اساس جدید می‌داند و به آن با نگاهی نو و نگرشی زنده و پویا می‌نگرد به همین خاطر بر آن‌هایی را که با تعصب و جانبداری بی‌جا در ادبیات قدیم مانده‌اند و راه هرگونه نوآوری را بر خویش و دیگران بسته‌اند می‌تازد و می‌گوید: «این عالیمقداران که همتشان مصرف به حرف زدن با زبان گذشتگان است در عالم سبک شناسی همه سبک‌ها را بلدند اما سبک زندگی کردن را بلد نیستند! کارشان حرف زدن به زبان مرده هاست... با فهم زندگی نزدیکی ندارند مثل این است که بازندگی قهر کرده اند» (نیما، ۱۳۶۸: ۳۶۰).

نیما یوشیچ «نظریه پرداز و تئورسین» (طاهباز، ۱۳۸۰: ۴۳۷) شعر نو فارسی در مقابل سنت هزار ساله نمی‌ایستد بلکه از آن در جهت خلق ساختار و چهارچوبی بهتر برای شعر امروز بهره می‌گیرد. در این رابطه او می‌گوید: «بی‌نظمی هم باید نظم داشته باشد، آزادی در شعر، آزادی از قیود بی‌فایده قدیم است در میان قیودی که بسیار بسیار هم فایده دارند» (نیما، ۱۳۵۱: ۱۱).

نازک ملائکه نیز همانند نیما، بر این عقیده است «شکل قدیم شعر اساساً برای بیان معانی و اندیشه‌های جدید شایستگی ندارد و هرچند شاعر دارای نبوغی اصیل باشد این نبوغ زیر بار سنگین اوزان کهن سرکوب خواهد شد» (رجایی، ۱۳۷۸: ۵۶۰)؛ اما با این حال شعر سنتی و توجه به آن را لازم و بایسته می‌داند و از شعر عامیانه که از زبان شعر سنتی فاصله دارد اظهار نگرانی می‌کند و می‌گوید: «من از شعر عامیانه نفرت دارم و معتقدم که آن در پنجاه سال آینده به کلی از میان می‌رود و این بخاطر این است که ما به سرعت رو به سوی زبان فصیح می‌آوریم و زمانی

می‌رسد که یک عرب بخواهد که این سرودها را بخواند اما چون زبان آن را نمی‌فهمد نمی‌تواند» (فاضل، ۱۹۸۴: ۲۰۶).

ملائکه می‌گوید «فضیلتی که من بر آن دست یافتم، به خلیل بزرگ بازمی‌گردد که به بهترین شکل راه را برای هر شاعر عربی هموار ساخت. او که عروض را بدون هیچ‌الگو و ذهنیتی به وجود آورد و من در مورد خود کاری در این زمینه، جز قرار دادن قوانین جدیدی بر اساس ساختمان بزرگی که این عالم گرانقدر بنانهاده، نکرده‌ام» (ملائکه، ۱۹۶۲: ۷۸). او شعر نو را «طنیانی بر قوانین عروض عربی» نمی‌داند و معتقد است که «شعر نو باید کاملاً بر عروض عربی حتی در زحافات و ضروب و مجزوء و مشطور، منطبق باشد و اگر قصیده نویی تقطیع کامل براساس عروض قدیم را نپذیرد- که ما عروضی غیر از آن نداریم- شعری رکیک و زشت از لحاظ موسیقی و وزن خواهد بود و فطرت پالوده عربی، اگر عروض را هم نفهمد، آنرا نخواهد پذیرفت» (همان: ۷۱-۷۲).

او مانند نیما قدیم را ارج می‌نهد البته می‌خواهد که شکل سنتی شعر را تحول بخشد اما بر این باور است که «شکل‌ها محتاج این هستند که در هم بشکنند و از نو ایجاد گردند اما نه اینکه شعر به کلی از هر قیدی آزاد گردد» (النویهی، ۱۹۷۱: ۲۵). اگر چه ملائکه با نظریه و آراء نقدی نوین خود، ساختار شعر سنتی را در هم شکست اما، زمانی که دید همعصرانش در آزادی از قالب و شکل سنتی شعری افراط می‌کنند و در وزن و قافیه پیشنهادی برای شعر نو، خطاهای بسیار وارد می‌کنند، به خاطر ترسی که از نابودی و فراموشی شعر و ادب کلاسیک دارد، نوعی بازگشت و تعدیل در شعر و عقیده‌اش می‌دهد و بیشتر متمایل به سنت می‌شود. وی با این اعتقاد که «هشتاد درصد از قصاید نو دارای اشتباهات عروضی هستند که نمی‌توان در برابر آن‌ها سکوت کرد» (ملائکه، ۱۹۶۲: ۱۴۴)؛ دلیل اصلی دوری و بی‌اعتنایی مردم نسبت شعر نو را این «خطاهای وزنی و موسیقی ناساز» آن می‌داند که شاعران ناآگاه در شعر وارد می‌کنند، از سوی دیگر «چون خواننده از حیث درک و دریافتش از این وزن ناتوان است، نمی‌تواند درستی مفهوم این نوع شعر را دریابد» (همان: ۱۵۰) همین مسأله باعث می‌شود که ملائکه نوعی بازگشت و سرخوردگی ادبی زود هنگام داشته باشد. وی در مورد تندروی‌هایی که در شعر نو به وجود آمده، با دفاع در گرایش نسبت به ادبیات سنتی و فرهنگ گذشته خود، از «جریان‌های متعصب» به وجود آمده که «جدال با ادبیات

قدیم» را هدف شعر نو به شمار می‌آورند، اظهار نگرانی می‌کند و واقعیت مسأله را در این می‌داند که «شعر نو در تاریخ ما رسوخ نموده و شاعر امروز می‌داند که فرهنگ قدیم، منبعی است که او را به سمت نوآوری سوق می‌دهد (همان: ۴۸-۴۷).

ملائکه اگر چه بنیان نوگرایی را در شعر عربی بنا نهاد اما خود پیوسته چشم در شعر سنتی و عروضی داشت. اگر چه دکتر احسان عباس او را «جسورترین شاعران معاصر در خروج از شکل قدیم» شعر می‌داند اما باز معتقد است که به دلیل غرق شدن و دل‌باختگی به قدیم نتوانست آن - چنان که باید و شاید، تغییری همه جانبه در شعر به وجود آورد و به سرعت کناره گرفت و در کنج امن شعر سنتی سرگرم سرایش احساسات رمانتیک خود شد (حجا، ۱۹۹۹، ۳۶۴).

۶- موسیقی شعر نو در دیدگاه دو شاعر

نازک ملائکه «موسیقی شعر را عنصر مهمی در ساختار قصیده می‌داند» (رجایی، ۱۳۷۴: ۱۷۳) و همانند الیوت معتقد است که «بین شعر و موسیقی آن، ارتباطی زنده برقرار است چرا که معنای قصیده با ترجمه آن به نثر از میان می‌رود. معنا، موسیقی را می‌طلبد تا به طور کامل درک شده و تأثیر گذارد» (النویهی، ۱۹۷۱: ۲۰). اما «موسیقی - چنان که الیوت هم معتقد است - تنها از یک کلمه به تنهایی ایجاد نمی‌شود. بلکه ارتباط آن با کلمات قبل و بعد از خود، و بعد از آن، ارتباط آن با تمام متن است که موسیقی را می‌آفریند» (همان: ۲۳). پس موسیقی نیازمند متنی است به هم تنیده و مستحکم که وحدت معنا داشته و کلماتش به خوبی با هم مرتبط و هماهنگ با معنای متن باشند.

ملائکه بر این عقیده است که «موسیقی شعر سنتی یک موسیقی ظاهری و سطحی است» (ملائکه، ۱۹۶۲: ۲۷) و آنچه را که شاعر باید دریابد و در شعر خویش بر آن تکیه کند موسیقی درونی و منسجم است که از در هم تنیدگی کلمات و قافیه درونی و هماوایی آن‌ها ایجاد می‌گردد. ملائکه خود عود می‌نواخته و به همین خاطر با موسیقی ارتباطی تنگاتنگ دارد. او خود می‌گوید که «در زندگی ام پیوسته با موسیقی ارتباط داشته‌ام» (همان: ۲۵۱).

موسیقی یکی از عناصر مهم در فهم معنای شعر است چرا که «بین معنی شعر و موسیقی آن ارتباطی زنده وجود دارد و همگی می‌دانیم که شعر با ترجمه کردن آن به نثر به کلی از میان می‌-

رود، پس شعر نیازمند موسیقی است تا معنای آن به خوبی فهمیده شود و تأثیرش را در ذهن‌ها برجای بگذارد» (النویهی، ۱۹۷۱: ۲۰).

نیما و نازک ملائکه بر این باورند که یک کلمه یا یک بیت نمی‌تواند موسیقی خاصی را ایجاد کند و این مجموعه چند کلمه و چند بیت به توالی هم است که در شعر موسیقی خاصی را ایجاد می‌کند. «نیما شعر فارسی را به نظام و موسیقی نزدیک‌تر کرده است» (کدکنی، ۱۳۷۶: بیست و سه) او می‌گوید: «نکته مهم این است که من می‌خواهم انتظام طبیعی به فرم شعر داده باشم» (نیما، ۱۳۶۸: ۱۶۸). نیما در پی هارمونی و نظم است که طبیعت او را بدان فرا می‌خواند. «مجموع شعر نیما یک واحد کمال یافته محسوب می‌شود و در شعر او هر مصرع و بیت استقلال انحصاری ندارد و بی ارتباط با سایر مجموعه نمی‌باشد. این همان نکته‌ای است که بدان ترکیب و هماهنگی و آرمونی می‌نامیم. نکته‌ای که نیما بدان سخت تأکید می‌ورزد، این هماهنگی (آرمونی) در شعر است. شعری که در پایان ساختمان آن نه چیزی بدان می‌توان افزود و نه می‌توان از آن کاست» (ثروت، ۱۳۷۷: ۸۷).

نیما می‌خواهد که در «شعر دکلامه و موزیک آن نه موزیک عروضی بلکه با پیوستگی به عروض، موزیک طبیعی باشد» (نیما، ۱۳۶۸: ۸۱). او بر این عقیده است که «اگر شعر شما به کار آوازه‌خوان‌ها خورد، بدانید نقصی در شعر شما هست و از راهی که من در پیش دارم دورید. زیرا تمام تلاش من این است که حالت طبیعی نثر را در شعر ایجاد کنم. در این صورت شعر از انقیاد موسیقی متقید ما رها می‌شود. شعر جهانی است سوا و موسیقی سوا. در یک جا به هم می‌رسند، می‌توان برای شعر آهنگ ساخت، اما شعر موسیقی نیست. در نهاد شعر موسیقی ای است که موسیقی طبیعی است...طبیعی مثل این که حرف می‌زنید یا خطابه‌ای را می‌خوانید» (ثروت، ۱۳۷۷: ۳۳). علت مخالفت‌های شدیدی که با نیما و شعر جدید او صورت پذیرفت نیز «چیزی جز جداسازی شعر نیما از موسیقی نیست. و گر نه می‌شد شعر نیما را همچون یک نوع جدید قالب بندی شعری پذیرفت» (همان: ۴۴).

۷- وزن و قافیه از دیدگاه دو شاعر

نیما درک شاعر را از مفهوم وزن تغییر داد و وزنی تازه بنا نهاد که هارمونی به هم تنیده‌ای دارد و در آن موسیقی طنینی دلنشین است و برخلاف آنچه که منتقدان او گمان می‌برند نیما شعر را از

حالت رکود و مردگی و بی‌رمقی خارج ساخت. در نظریه نیما «یک مصراع یا دو مصراع هر قدر منظوم باشد خالی از وزن ناقصی بیش نیست، چند مصراع متوالی و به اشتراک همند که وزن مطلوب را به وجود می‌آورند» (نیما، ۱۳۵۰: ۱۰۹). «شعر خوب امروز مثل ساختمان یک رباعی استادانه است که هر مصرعی وظیفه‌ای خاص در مجموع هماهنگ با شعر دارد» (اخوان، ۱۳۷۶: ۲۱۳).

نیما «وزن خوب را به منزله پوشش مناسب» برای شعر می‌داند (نیما، ۱۳۵۰: ۱۰۴). «برای هر شکلی که وجود دارد وزنی حتمی است. نباید گفت فلان شعر وزن ندارد بلکه، باید فکر کرد خوب یا بد» (نیما، ۱۳۵۰: ۱۰۲). او در پی آن است که «انتظام طبیعی را به فرم شعر» بدهد. در شعر نو نیمایی جملات همانند «موج‌های کوتاه و بلند استخر»، «به اقتضای موقع و مقام و معنی، بلند و کوتاه می‌شوند» (طاهباز، ۱۳۷۶: ۱۵۳).

نیما وزن را برای شعر واجب می‌داند و معتقد است که شعر بی‌وزن «شباهت به انسانی برهنه و عریان دارد» (ثروت، ۱۳۷۷، ۳۹). وزن در شعر کلاسیک شاعر را در سیطره زندان خویش ناگزیر از رعایت اصول خشک و بی‌روح می‌سازد. نیما در این باره می‌گوید: «شاعر امروز می‌تواند بی‌آنکه افاعیل عروضی بر او مسلط باشد او تسلط خود را بر آن‌ها حفظ کند و با این همه وزن را به بهترین وجهی محفوظ نگه دارد» (کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۲۰).

عرب‌ها در طول سال‌های دور در اندیشه آزادی از قافیه واحد بوده‌اند که دارای طنین بلندی در طول عصرهای گذشته بوده است. پس موشحات و بند و فنون شعر شعبی و سروده‌هایی که بیشتر از یک قایبه واحد را داشتند را آزمودند. و در این دوره‌ی ما نیز، چهارپاره‌ها و قافیه‌های پیچیده-ای ساخته شد اما همچنان قافیه تحکم خود را بر شعر حفظ کرد و هیچ شاعر معروفی از آن خارج نشد و این گذشت تا اینکه در سال‌های اخیر بعد از قیام شعر نو، شعرهای به وجود آمد که هیچ قافیه‌ای در آن نیست» (ملائکه، ۱۹۶۲: ۱۶۰). اما ملائکه با این تندروی‌ها در مورد قافیه و به طور کلی آزادی مطلق و بی‌قید و شرط در شعر موافق نیست و قافیه در نظر وی «پرچین و دیوار محکمی است که بیت‌های پراکنده را استحکام می‌بخشد»، (طراد، ۲۰۰۷: ۵۶). او قافیه را «رکن مهم در موسیقی شعر نو» می‌داند و به جهت طنینی که در آن هست مخاطب را برمی‌انگیزد. او قافیه را «یک فاصله قوی واضح بین دو بیت» می‌داند و شعر نو را «بسیار محتاج‌تر به این فاصله

نسبت به شعر سنتی»، احساس می‌کند و این احساس آن زمان که می‌بیند شعر نو را با نثر در هم می‌آمیزند، قوت بیشتری می‌یابد و این را «بسیار آسف بار» می‌داند که «گروهی پی در حذف قافیه از شعر نو هستند چرا که بر این باور است که «با این کار، آن را به نثر نزدیک و موسیقی آن را سست می‌کنند» (ملائکه، ۱۹۶۲: ۱۶۳).

او در شعر نو، بعد از آمدن چند بیت به دنبال هم، یک سکوت و مکث را لازم می‌داند و می‌گوید که «سکوت در آخر هر بیت همواره عنصر مهمی در قصیده است. این سکوت به شعر وقار می‌دهد و شعر بدون آن می‌میرد. اکثر کسانی که شعر می‌سرایند این حقیقت را فراموش می‌کنند و به همین دلیل بیت‌های شعرشان به صورت یک جمله واحد در می‌آید» (همان: ۹۸). در این راستا او آوردن تفعیلات زیاد و طولانی را به دنبال هم بدون هیچ‌گونه سکوت و ایستگاهی جایز نمی‌داند و بر این باور است که با این کار تفعیلات تأثیر و موسیقی خود را از دست می‌دهند.

ملائکه با تأکید بر اینکه «شعر نو یک پدیده عروضی است» (ملائکه، ۱۹۶۲: ۵۱)، و با این نگرش که «عروض باید خود را رشد دهد تا بتواند شعر را همراهی نماید» (همان: ۵۵) «شعر نو را اهمال کامل وزن به حساب نمی‌آورد بلکه آنرا نرمشی در آوردن تعداد افاعیل عروضی می‌داند» (بوهرو، ۲۰۰۷: ۴۷).

او به عنوان یک ناقد، اگر چه وزن و قافیه را «دو قید در شعر» می‌داند و «شایسته می‌داند که شاعر از آن‌ها رهایی یابد» (ملائکه، ۱۹۶۲: ۱۲) اما این عقیده او باعث نمی‌شود که به کلی قواعد شعری را نفی کند. او آزادی را تنها در انتخاب تعداد افاعیل عروضی - البته آن هم نه آوردن تفعیلات متوالی و طولانی که هیچ فاصله و سکوتی بیت آن‌ها نباشد - برای هر بیت می‌داند و معتقد است که تمامی قواعد عروض خلیلی باید رعایت گردد. وی می‌گوید: «بر ماست که متذکر شویم که شعر آزاد قیام علیه قوانین عروض عربی نیست بلکه شایسته است که به طور کامل بر پایه آن قواعد باشد و هر قصیده‌ای را که نتوان بر اساس عروض قدیم، تقطیع کرد، از لحاظ موسیقی و وزن رکیک است» (ملائکه، ۱۹۶۲: ۷۱ و ۷۲).

۸- وحدت در ساختار و معنی در دیدگاه دو شاعر

نازک الملائکه با تأثیرپذیری از شعر انگلیسی به اندیشه مهمی رسید و آن وحدت قصیده بود که امکان دستیابی به آن جز با در هم شکستن استقلال بیت در قصیده سنتی ممکن نیست. این

قضیه یکی از دست‌آوردهای شعر نو است. شعر نو بر خلاف آنچه در قدیم وجود دارد پیکره یگانه و همسویی دارد. نیما یوشیج بنیان‌گذار شعر نو در ادب پارسی نیز این مطلب را این‌گونه بیان می‌دارد: «در دفتر عروض من یک مصراع یا دو مصراع هر قدر که منظوم باشد، حاکی از وزن ناقصی بیش نیست. چند مصراع متوالی و به اشتراک همنند که وزن مطلوب را به وجود می‌آورند» (اخوان، ۱۳۷۶: ۱۱۵) شعر جدید به دلیل رسالتی که بر دوش دارد، پراکنده‌گویی را رها می‌کند و به جای پرداختن به موضوعات گوناگون و نامفهوم و ناقص، انسجام و وحدت می‌یابد و تمام شعر در جهت رساندن معنایی هماهنگ و همسو می‌شوند. به همین جهت، «شعر خوب امروز یک رباعی استادانه است که هر مصرعی وظیفه‌ای خاص، در مجموع هماهنگ با شعر دارد» (همان: ۲۱۳).

«مهم در قصیده کمال آن است، ضرورتی ندارد که قصیده در تمام اجزای آن نغمه‌های یکسان داشته باشد، و یا همه الفاظ آن زیبا باشد. هیچ لفظی به صورت مفرد و تنها با وجود صوتش زیباتر از لفظی دیگر نیست، بلکه لفظ زشت آن لفظی است که با سیاق و ساختاری که در آن می‌آید، هماهنگی ندارد» (النویهی، ۱۹۷۱: ۲۲). در شعر سنتی، معنا در سیطره وزن و قافیه، مدفون می‌شود در حالی که در شعر نو معنا و مقصود شاعر، با آزادی در وزن و قافیه اوج می‌گیرد و رشد می‌کند و وزن را تحت سلطه خود قرار می‌دهد. شعر نو یک پیکره نظام یافته و همسو با ذهنیت و اندیشه شاعر است که از ابتدا تا به پایان سعی بر آن دارد که معنا را به روشنی، در جان خواننده جای دهد. «شاعر امروز می‌تواند بی‌آنکه افاعیل عروضی بر او مسلط باشد، او تسلط خود را بر آنها حفظ کند و با این همه وزن را به زیباترین وجهی محفوظ نگه دارد» (کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۲۰). در شعر امروز دیگر به وزن و قافیه به عنوان وسایل زینتی شعر، توجه نمی‌شود بلکه، آنها ابزاری در دست سراینده، برای بهتر نشانیدن معنا در ساختار به هم تنیده شعر می‌باشند. به دلیل همین ساختار ارگانیک شعری است که در شعر نو نمی‌توان هیچ بیت و یا حتی کلمه‌ای حذف یا بدان اضافه کرد. بر خلاف شعر سنتی که «اغلب به راحتی می‌توان ابیاتی را حذف یا اضافه کرد، یا جای آنها را تغییر داد، بی‌آنکه به کلیت ساختاری و معنایی شعر لطمه‌ای وارد شود. پراکندگی و استقلال ابیات - که زائیده تلقی غیر ارگانیک از پدیده‌ها بود - نه تنها نقص محسوب نمی‌شد بلکه دقیقاً در راستای زیبایی‌شناسی نظم کهن بود که واضح آن تئوریسین‌های ادبی و بلاغی قدیم

بودند. از جمله شمس قیس که می‌فرمود: "شعر چنان می‌باید که هر بیت به نفس خویش مستقل باشد" (روزبه، ۱۳۸۳: ۱۰۲).

اما در دیدگاه نقدی نوگرایی معاصر و در رأس آنها نیمایوشیج و نازک الملائکه، این تلقی نادرست از شعر را با توجه به محیط جدید زندگی، نیازها و دردهای آن، کنار نهاده، شعر را نظام و ساختاری ارگانیک و مستحکم بخشیدند.

۹- زبان شعر نو در دیدگاه دو شاعر

داشتن زبان تازه، تخیل تازه و نگاه تازه برای شاعر امروز یک ضرورت است. نیما واژه‌های کلیشه‌ای را به دور ریخت و واژه‌ها و ترکیب‌های تازه به استخدام گرفت تا زبانی مناسب زمانه خود بسازد. در شعر کهن واژه‌ها محدود بودند و این واژه‌های محدود مکرراً در آن تکرار می‌شدند. در طول زمان تمام عصاره این واژه‌ها کشیده شده و حتی شنیدن آن دشوار گردیده است. پس شاعر نوگرا شاعری است که خود را از دام این کلیشه‌ها رها کند و به آزادی تخیل دست پیدا کند. از این منظر شعر نیمایی نتیجه آزادی تخیل شاعر از قراردادهای مرسوم تلقی می‌شود.

شعر ناب در دیدگاه نقدی نیما «از نظر زبان و بیان، ساده و روشن و از نظر فکری غالباً اجتماعی و در پشتیبانی از محرومان و ستم دیدگان است» (طاهباز، ۱۳۸۰: ۱۵۴). زبان سنگین و مردانه نیما را باید نشانی از جان و اندیشه درشتناک و کوهستانی او دانست. به همین دلیل است که شعرهای نیما بیشتر چهره‌های عبوس و خشن را در خود نشان می‌دهند. می‌توان گفت شعر نیما هیچ لطافتی، مخصوصاً در واژگان خود ندارند و اغلب «هیچ پَخ و پهلوی ملایمی ندارد و درشتناک، مضرس و خشن است و گاهی به نسبت بعضی گذشته‌های زبان ما بدوی می‌نماید» (اخوان، ۱۳۷۶: ۵۱). شعر تصویری دقیق و بازتابی آشکار از درون اوست به همین خاطر، فهم کلام او اندکی مشکل می‌نماید و دیریاب به نظر می‌آید. استفاده از کلمات محلی از یک طرف و جابجایی‌های دستوری و واژگان متفاوت او از طرف دیگر که «زبانی درشتناک و وحشی و غریب و پر ابهام» را می‌سازد و درک شعرهایش را برای تازه‌واردان به دنیای اندیشه او اندکی دشوار می‌سازد. (طاهباز، ۱۳۷۶: ۶۶).

«برجسته‌ترین ویژگی اشعار جامعه‌گرای نیما، بیان نمادین و پرابهام آن‌هاست که بعضاً به نارسایی‌های ساختاری شعر او می‌افزاید. ابهام به عنوان جوهر کلام شاعرانه، از ارکان ساختار و

زیبایی‌شناسی شعر نیما و پیروان اوست. این پیچیدگی و ابهام، هم زاینده ویژگی‌های شخصی، روانشناختی و بینشی شاعر است و هم مقتضای زیبایی‌شناسی خاص شعر او و هم متأثر از زیبایی‌شناسی شعر و هنر مدرن جهان و شاید هم واکنشی در برابر صراحت و مستقیم‌گویی شعر مشروطه و واقع‌گرایی اجتماعی و شعاری برخی از معاصرانش و شاید هم معلول پیشتازی او در راهی ناپیموده و ناهموار و یا... باشد» (روزبه، ۱۳۸۳: ۹۴).

البته بیشترین و مؤثرترین عامل ابهام و پیچیدگی شعر نیما را شاید بتوان در همان روح خشن و کوهستانی او که خود نیز به آن اعتراف دارد، دانست که باعث می‌شود واژگان او این‌گونه سنگین و بدون ملایمت و درشت و آب‌نخورده باشند.

«زبان شعری نازک ملائکه، زبان فصیح عربی است، زبانی که از هر گونه خطا و اشتباهی خالی است. او شاعر و ادیب را کسی می‌داند که زبان را رشد می‌دهد» (طراد، ۲۰۰۷: ۵۸) او مشکلات عمده شعر معاصر را «تقلید، خطاهای وزنی، ضعف زبان و استعمال کلمات عامیانه» می‌داند (فاضل، ۱۹۸۴: ۲۰۷).

عقیده ملائکه در باب فصاحت زبان شعری موجب می‌شود که شعر عامیانه را بی‌مقدار ببیند و از آن متنفر گردد. این نگرش، او را به پایبندی به قوانین زبانی می‌کشاند تا جایی که براین باور است که «شاعر حق ندارد کلماتی بر غیر قیاس موجود در زبان بسازد و یا تعبیراتی سست و زشت که گوش را می‌آزارد وضع کند و یا نسبت به قوانین زبان سهل‌انگاری کند» (رجایی، ۱۳۷۴: ۱۷۳).

۱۰ - شعر نو، مضمون و معنا در دیدگاه دو شاعر

نیما همواره در این اندیشه است که مردم را از ظلمت و سیاهی زندگی برهاند. او بر دردهای خود و دیگران می‌گریزد و فریاد می‌زند و عصیان می‌کند و بر آنچه که هست می‌شورد، و می‌گوید: «من حامی پاک و بدون ربای مظلومینم» (طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۶۷). شاید زندگی در کوهستان و طبیعت، دشواری‌ها و خشونت کوهسار، نیما را این چنین جسور و مغرور و بلندهمت ساخته که هرگز ظلم و بیداد را بر نمی‌تابد و «رعایت متجاوز» را «حد بی‌عرضگی» می‌داند و مبارزه با ظالم را «رکن مباحث اخلاقی و اجتماعی» خود می‌شمرد (همان: ۵۷۱). نیما در تبیین جهان‌بینی

آزادمنشانه خود می‌نویسد: «من مثل دیگران نمی‌توانم یک قطعه از اشعارم را به زیر پای فلان رئیس و یا امیر یا وزیر ببندازم. قلم را پست کنم» (طاهباز، ۱۳۷۶: ۶۴).

او هنر را در خدمت به مردم و تسکین دردها و رنج‌های آنان می‌داند و معتقد است که «هنر رؤیایی است که در بیداری می‌گذرد» (نیما، ۱۳۵۰، ۸۶). هنر در لغتنامه نیما، هنر برای مردم و جامعه معنا می‌شود چنان که می‌نویسد: «زیاد فکر نکنید که هنر برای هنر است یا مردم هنر برای هر دوی آن‌ها است و بالاخره رو به مردم می‌آید. زیرا از مردم به وجود آمده و با مردم سر و کار دارد» (همان: ۱۲۵).

از آن جا که نیما تصویرگر دردهای رنج دیدگان و زحمتکشان است، معتقد است که «شعر باید تصویرات مختلفی زندگی عصری و تألمات عمومی باشد. وقتی فلان برزگر آن را به دست می‌گیرد خودش را و زمینش را و عیال و اطفال گرسنه‌اش را در آن ببیند و بخواند و بفهمد» (طاهباز، ۱۳۸۰: ۱۶۰). نیما بر این عقیده است که «شعر باید با مسائل اجتماعی و زندگی ارتباط داشته باشد. حتما هر شاعری که حس می‌کند و غیرتی دارد، تمایلی به زندگی مردم نشان می‌دهد» (نیما، ۱۳۶۸: ۱۸۹).

او دردها را باز می‌شناسد و در راه رفع آنها قدم بر می‌دارد و می‌خواهد که شعر خدمتگزار مردم و جامعه خود باشد. چرا که بر اساس دیدگاه نقدی او «این ارتباط و تمایل به زندگی مردم است که اساس شعر اجتماعی و حماسی نو را پدید می‌آورد» (علوی مقدم، ۱۳۸۶: ۱۵۵).

اما نازک الملائکه بر خلاف نیما، رسالت اجتماعی بخشیدن به شعر را کاری مخرب می‌شمرد و معتقد است که کسی حق ندارد برای شاعر تعهد اجتماعی و التزام شعری را تعیین کند. الملائکه شاعر خویشتن خویش است و تنها در پی رهایی ذات خود از درد و غم و حیرت است. او بر این اندیشه است: «این مسأله که شعر را یکسره اجتماعی بدانند و آن از هر احساس و درونمایه دیگر خالی بخواهند، درست نیست، چرا که این شاعر و مخاطبان او، خویشان و همسایگان او... هستند که جامعه را می‌سازند و شعر باید به احساسات و عواطف این‌ها بپردازد» (ملائکه، ۱۹۶۲: ۲۶۵).

اما او نیز تا پایان بر این عزلت نشینی نمی‌ماند و از حدود سال ۱۹۵۲ م. به این طرف به آرامی و البته بسیار کم‌رنگ، اندیشه حاکم بر شعرهایش، عوض می‌شود و با گذشت زمان، روحی تازه در آن دمیده می‌شود و نه تنها غم و اندوه گذشته را به دست فراموشی می‌سپارد بلکه در برخلاف

نظر قدیم خویش، که دعوت به اجتماعی بودن شعر را دعوتی ویرانگر می‌دانست، حال با طرح مفاهیم سیاسی - اجتماعی، مرحله تازه‌ای را در حیات شعری خود آغاز می‌کند. در این سال‌ها، نه تنها دیگر از سایه‌های سیاه و غم‌انگیز خبری نیست و کلمه‌های غمزده جای خود را به واژه‌های امیدوار و روشن می‌دهند، بلکه شاعر رو به مبارزه می‌آورد و اندکی از فردیت خویش بیرون می‌آید و شعرش را در خدمت کل مردم عرب قرار می‌دهد. او در این مرحله با دلی دردمند بر بیداد و ستم اسرائیل می‌آشوبد و نابودی آن‌را به هم وطنان و دردمندان فلسطین نوید می‌دهد.

۱۱- نظریه نوین نیما در عینیت بخشیدن به شعر

آنچه که از بررسی نظرات ملائکه در باب شعر نو به دست می‌آید این است که نظرات وی بیشتر شامل مباحثی در باره وزن و قافیه و شکل ظاهری شعر است. او تحول عمیقی در فرم و درونمایه اصلی شعر به وجود نیاورده است. اما نیما با دیدی وسیع و درکی همه جانبه از جامعه و ادبیات ایران و اروپا، نظرات جامعی علاوه بر تبیین شکل و ساختار شعر، دارد که دیدی تازه به شاعران معاصر بعد از خود، در نگرش به جهان بیرون و جامعه و مردم بخشید. توجه خاص نیما در آفرینش و دگرگونی شعر سنتی نه تنها بر پایه کوتاه و بلندی مصراع‌ها و وزن و قافیه تازه، استوار است بلکه نیما در این میان نظریه جدیدی را ارائه می‌کند که شعر می‌بایست واقعیت‌ها را همان‌گونه که هستند توصیف کند.

نیما دریافت که شعر سنتی به شدت درون نگر و فرد محور است و به تعبیری سوپرکتیو است. این شعر از نظر او شعری من محور و خطاب‌گو است. در نظر او، «فرم که دلچسب نباشد، همه چیزها، همه زبردستی‌ها، همه رنگ‌ها و نازک کاری‌ها به هدر رفته است» (نیما، ۱۳۶۸: ۹۳). «نیما برخلاف شیوه‌های مألوف خیال بندی در شعر قدیم، که عمدتاً زاده الگوهای ذهنی و قراردادی بودند و نه حاصل عینیت شهودی، می‌کوشد تا با تکیه بر درک و دریافت‌های فردی از محیط پیرامون، دید عینی (objective) را جایگزین نگرش ذهنی (subjective) کند تا شعرش حاصل ضربان اندیشگی و عاطفه خودش باشد نه زاییده تقلید و تفنّن» (روزبه، ۱۳۸۳: ۹۳).

در دیدگاه نیما، شعر سنتی، از احساسات درونی واقعی شاعر فاصله دارد. «جوهر شعر آمیخته است به عناصر غیرشعری، چندان که لازم است، تعادل بین محتوای اندیشگی و قائمه فکری و

نحوه بیان شکل صحیح ارائه و القای احساسات و ثبت لحظه‌های معنوی که اساس کار شعر است، حفظ نشده، زور عناصر دخیل چربیده است. بهترین نمونه‌ها، هفتاد درصد حدیقه سنایی و گلشن راز شبستری و هفتاد هشتاد درصد مثنوی مولوی که مخاطبشان فکر و تعقل است نه حس و تأثر ما. آن هم نه با ارائه تصویر و خیالات حسی شده، بلکه با ابلاغ موعظه‌وار باورها و حکم‌های خطابی و قیاس‌های منطقی و غیره» (اخوان، ۱۳۷۶: ۵۲).

نیما مبنای نظریه خود را «اتخاذ جهات مادی یک منظره» می‌داند. «در نظر گرفتن مختصات آن جهات، پس از آن استعانت از چند کلمه مربوط و ساده، وسایلی هستند که شاعر توسط آنها به قدری که استعدادش به او اجازه دهد، می‌تواند فهمیده باشد و به دیگران بفهماند» (طاهباز، ۱۳۷۶: ۳۳). خودش می‌نویسد: «چیزی که بیشتر مرا به ساختن ساختمان تازه معتقد کرده است همانا رعایت معنی و طبیعت خاص هر چیز است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به طور ساده جلوه بدهد» (طاهباز، ۱۳۸۰: ۱۴۳). نیما این‌گونه تصور می‌کند که با این کار «شعر فارسی را از حبس و قید وحشتناک»ی که از شعر سنتی در ذهن دارد، بیرون می‌آورد و «آن را در در مجرای طبیعی خود» می‌اندازد. او می‌خواهد که «شعر فارسی نه فقط از حیث فرم، [بلکه] از حیث طرز کار، دوباره قالب بندی شود» (نیما، ۱۳۶۸: ۶۳). این است که نیما در مقایسه با نازک الملائکه تحولی عمیق‌تر در شعر ایجاد می‌کند.

نیما کار اصلی شاعر را، تجسم و روایت و جلوه دادن عینیت‌ها می‌داند و تشبیه و به کارگیری آن را به شکل گسترده و بی‌مورد، روا نمی‌دارد. در نظر او «پی در پی مقید به تشبیه بودن، که در شیوه کار به طرز قدیم هست، قیدی است که نظر خواننده را متوقف و منحصر ساخته، نه تنها از مزه مطلب کم می‌کند بلکه به‌علاوه آن را ناصاف و قلمبه جلوه می‌دهد» (نیما، ۱۳۵۰: ۷۴).

او «قدرت رسوخ تصویرهای» سراینده را شرط اثرگذاری یک شعر می‌داند (اخوان، ۱۳۷۶: ۲۴۲). و نیز از شاعر می‌خواهد که، «موضوع حامل شعر او مبتنی باشد از واقعیت‌های خارجی که وجود دارند و مثل دانته به موهومات نزدیکی نگیرد» (نیما، ۱۳۶۸: ۴۰۶). او در این باره می‌گوید: «بسیاری از مردم رنجی به آنها رو کرده یا علاقه‌ای به هم رسانیده یا با دقایقی مربوط شده و شعری گفته‌اند، اما چون از خودشان یا از آنچه که دیده‌اند چهره محوی در شعر خود به جا

گذاشته‌اند، باید فقط خودشان که می‌خوانند به یاد بیاورند و نسبت به دقایق خاطره‌ای که در نزد خودشان محفوظ است، متأثر شوند» (نیما، ۱۳۵۰: ۷۶).

نیما در شعرش «صورتگر معنی» است نه تنها یک «خبرگزار» صرف به حساب نمی‌آید. بر این باور است که «از این طریق می‌توان بهتر به سیرت‌ها رسید. می‌خواهد بگوید، نگوییم غم بلکه مثل حرف چخوف نشان بدهیم غم را؛ برای بروز آن شکل پیدا کنیم (اخوان، ۱۳۷۶: ۲۳۶). او کار شعر و هنر را در همین مسأله می‌داند. هنر در اندیشه او، «ماده دادن، یعنی تصویر دادن به اندیشه‌های ماست» (نیما، ۱۳۵۰: ۳۲). منظور نیما «نشان دادن تصویرهای عینی» است. او در شعر جدید خود «شنیدنی کردن امور ذهنی را کم رنگ و کم اثر می‌داند و ابلاغ ذهنیات را به صورت خبر، کافی و وافی به مقصود نمی‌داند» (ثروت، ۱۳۷۷: ۶۹).

نیما در تبیین این اندیشه خود الگویی وصفی - روایی‌اش را مطرح می‌کند و شعر را در قالب داستان و رمان می‌ریزد. «نیما در توصیف روایی بر قدرت رئالیستی توصیف، توجه به لوازم جلوه سازی اشیاء، چنان که در خارج از گوینده قرار گرفته است و دور از طرز کارهای کلاسیک که به چیزها رنگ و وضوح نمی‌دهد، تأکید کرده است» (رضی، چراغی، ۱۳۸۷: ۲۷-۲۸).

او توصیه می‌کند که «سعی کنید همان طور که می‌بینید، بنویسید و سعی کنید شعر شما، نشانی واضح‌تر از شما بدهد. وقتی که مثل قدما می‌بینید و بر خلاف آنچه در خارج وجود دارد، می‌آفرینید و آفرینش شما به کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، با کلمات همان قدما و طرز کار آنها باید شعر بسرایید. اما اگر از پی کار تازه و کلمات تازه آید، لحظه‌ای در خود عمیق شده، فکر کنید آیا چطور دیده آید. پس از آن، عمده مسأله این هست که دید خود را با چه وسایل مناسب بیان کنید. جان هنر و کمال آن این‌جاست و از این‌کارش است که شیوه قدیم و جدید از هم تفکیک می‌یابند» (ثروت، ۱۳۷۷: ۷۴). نیما تفاوت و تقابل دو شعر سنتی و نو را نه در کوتاه و بلندی مصراع‌ها و نه وزن و قافیه متفاوت می‌داند بلکه آن‌را در بدعتی می‌داند که در شعر سنتی بر پایه الگوی وصفی - روایی خود نهاده است و آن را به کلی چه از نظر ساختار و فرم و چه از لحاظ طرز کار تغییر داده است.

«نیما غزلسرایی را میدانی تنگ، مبتنی بر ذهن‌گرایی، مبتنی بر پیرایه‌سازی و عناصر بلاغی تزئینی و عینی و... دانسته و الگوی وصفی - روایی را در مقابل آن تبیین کرده است، نیما غزل را

بدترین وصف ادبیات فارسی می‌داند که ابداً نمی‌تواند غمی را ترسیم کند و تجسم بخشد» (رضی، چراغی، ۱۳۸۷: ۳۰). این عقیده نیما باعث می‌شود که غزل را نپسندد و جز چند مورد اندک در این قالب نسراید. او می‌گوید: «یک چیز را گوینده غزل می‌بازد، اگر تمام عمرش غزل سرایی بیش نباشد، و آن همه دنیاست و همه طبیعت... اگر شما بتوانید از خودتان بیرون بیایید و به دیگران بپردازید می‌بینید دایره فکر کردن و خیال کردن شما، چقدر وسیع شده است» (نیما، ۱۳۶۸: ۱۲۸).

نیما بر این باور بود که شعر فارسی به خصوص غزل به مقدار قابل توجهی درونی و من محور است و هرگز نمی‌تواند دایره‌ای وسیع از دردها و احساسات عمیق انسانی را در برگیرد و البته در این باره شاید نیما به اغراق رفته است چرا که ما شاهد غزل‌های بسیار ابژکتیو و تصویری همانند غزل‌های حافظ و یا مولوی در دیوان شمس هستیم. درست است که چهارچوب و بیوگرافی غزل فارسی بر پایه دردها و احساسات شاعر استوار است اما این نوع شعر را نمی‌توان به کلی نفی کرد چرا که آنچه در غزل وجود دارد در واقع بخشی از وجود عمیق انسانی و پاره‌های همیشه در هم تنیده روح بیقرار انسان در جستجوی زیبایی و عشق است. پس شاید نیما در این باره از آنجا که ذهنی به شدت مردم اندیش و دردمند دارد، هر نوع جهت‌گیری دیگری را در شعر نفی می‌کند، اندکی راه تعصب و اغراق رفته است.

۱۲- خلاصه و نتیجه

۱. معانی و ساختارهای شعر معاصر، تحت تأثیر تفکرات دنیای جدید، رنگ و بویی تازه به خود گرفت، به گونه‌ای که قالب‌های کهن آن درهم شکست و واژگان در این شعر بار معنایی تازه‌ای یافتند که به طور کلی با گذشته متفاوت است.
۲. نیما و نازک الملائکه هر دو شعر قدیم را، پایه و اساس نقد نوین خود بر شعر معاصر قرار دادند و درک درست از آن را، مایه فهم شعر نو اعلام نمودند.
۳. نیما برخلاف الملائکه نظریات منسجم‌تری در وزن و قافیه و موسیقی شعر دارد نظرات نازک الملائکه بیشتر در وزن و قافیه و خطاهای وزنی و شکل ظاهری و سطحی شعر می‌ماند.

اما نیما می‌خواهد که شعر را به ساختمان یک رباعی استادانه نزدیک کند و در آن هارمونی به هم تنیده‌ای را به وجود آورد. نازک ملائکه نیز در این مورد وحدت قصیده را مطرح می‌کند.

۴. موسیقی شعر نو از به هم پیوستگی مصرع‌های کوتاه و بلند به دست می‌آید و نوعی موسیقی درون شعری است که با آنچه که از تکرار افاعیل عروضی به وجود می‌آید متفاوت است.

۵. نیما در پی آن است که حالت روایت و نثر را به شعر ببخشد و این نظریه‌ای است که نیما را باید مبتکر آن دانست. نیما با این کار خواست که طبیعی و روانی و شیوایی نثر را در شعر رسوب دهد و آن را به زبان مردم نزدیک گرداند و شاید علت اصلی مخالفت با نیما همین مسأله باشد. چرا که در شعر عربی نه تنها مخالفان چندانی با طرح نو نازک ملائکه وجود ندارد بلکه پیروانی هم به زودی در کنار او پیدا می‌شوند.

۶. نیما علاوه بر دگرگونی ساختار و فرم شعری، معنایی نو نیز برای شعر می‌آفریند و آن توجه به دردها و رنج‌های مردم و جامعه است. در شعر نیما، و کلاً در شعر نو نیمایی، احساسات انسانی بسیار پررنگ است. این در حالی است که نازک ملائکه دعوت به اجتماعی بودن شعر را دعوتی ویرانگر می‌داند و شعر را تنها مرهمی برای زخم‌ها و رنج‌های درونی خود می‌خواهد. هر چند او با گذر از جوانی و آشفتگی‌های رمانتسیم، اندکی رو به سوی مردم و دردهای جامعه می‌آورد، اما در کل، جنبه فردگرایی بر نظریه‌ی نقدی و به تبع آن بر شعر وی حاکم است.

۷. طرح و نظر تازه‌ای که نیما علاوه بر کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها مطرح می‌کند این است که شعر کلاسیک را ذهنی و درونی می‌داند و می‌کوشد تا شعری توصیف‌گرا و عینی بسازد. می‌خواهد که نه تنها غم را بیان کند بلکه، آن را به تصویر بکشد و در برابر دیدگان خواننده مجسم کند. نیما تفاوت و تقابل دو شعر سنتی و نو را نه در کوتاه و بلندی مصراع‌ها و نه وزن و قافیه متفاوت می‌داند بلکه آن را در بدعتی می‌داند که در شعر سنتی برپایه الگوی وصفی - روایی خود نهاده است و آن را به کلی چه از نظر ساختار و فرم و چه از لحاظ طرز کار تغییر داده است.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی؛ (۱۳۷۶)، بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، انتشارات زمستان، تهران.
- امن خانی، عیسی؛ (۱۳۸۵) جایگاه قالب‌های کلاسیک در اندیشه نوگرای نیما، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ش ۱۱.
- ثروت، منصور؛ (۱۳۷۷)، نظریه ادبی نیما، چ ۱، انتشارات پایا.
- رجایی، نجمه؛ (۱۳۷۴)، رمانتیسیم در شعر معاصر عرب، مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، ش ۱ و ۲، س ۲۸، ش پی در پی ۱۰۸-۱۰۹.
- رضی، احمد و چراغی، رضا؛ (۱۳۸۷) تحلیل انتقادی نگاه نیما یوشیج به شعر کلاسیک در تبیین الگوی وصفی-روایی شعر نو، مجله ادب پژوهی، شماره چهارم، پاییز و زمستان ۸۷-۸۷، دانشگاه گیلان.
- روزبه، محمد رضا؛ (۱۳۸۳)، شعر نو فارسی شرح، تحلیل و تفسیر، چ ۱، انتشارات حروفیه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ (۱۳۵۹)، شعر معاصر عرب، چاپ افست، انتشارات توس.
- _____؛ (۱۳۷۶)، موسیقی شعر، چ ۵، نقش جهان.
- طاهباز، سیروس؛ (۱۳۸۰)، زندگی و شعر نیما یوشیج، کماندار بزرگ کوهستان، نشر ثالث.
- _____؛ (۱۳۷۶)، پر درد کوهستان، درباره زندگی و هنر نیما یوشیج، چ ۲، انتشارات زریاب.
- طراد، جورج؛ (۲۰۰۷م)، حول التوازن الدقیق بین جدید و ثابت، نقد نازک الملائکه، فصلیه تعنی بنقد الشعر، العدد الرابع، دار النهضة العربیه.
- فاضل، جواد؛ (۱۹۸۴م)، قضایا الشعر الحدیث، چ ۱، دار الشروق.
- ملائکه، نازک؛ (۱۹۸۸م)، الشعر فی حیاتی، فی قضایا الشعر العربی المعاصر دراسات و شهادات، اعداد: العالم، محمود امین و آخرون تقدیم: عزالدین اسماعیل، منظمة العربیه للتریبه و الثقافه و العلوم.

_____؛ (۱۹۶۲ م.) قضايا الشعر المعاصر، دارالآداب، چ ۱، بیروت - لبنان.

یوشیج، نیما؛ (۱۳۵۱)، ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش، چ ۲، انتشارات
گوتنبرگ.

_____؛ (۱۳۵۰)، تعریف و تبصره، چ ۲، انتشارات امیر کبیر.

_____؛ درباره شعر و شاعری، (۱۳۶۸ هـ.ش)، گردآوری، نسخه پردازی و تدوین
سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، تهران.