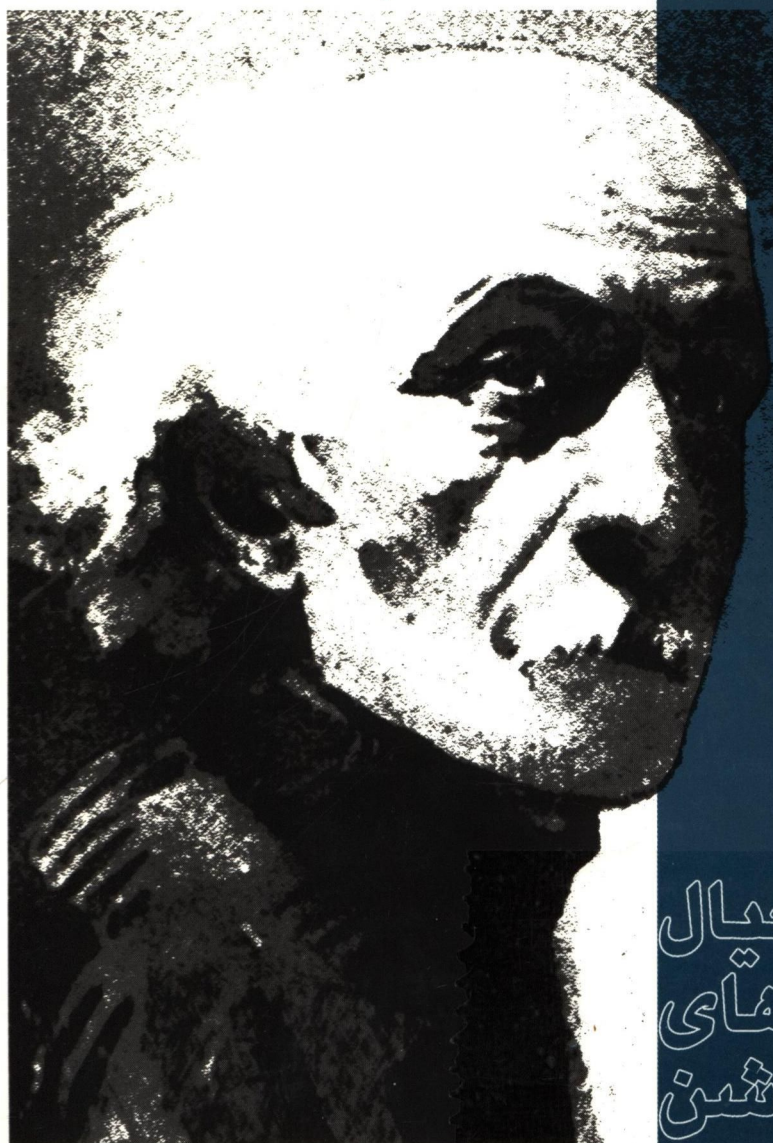


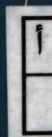
منوچهر آتشی

را بازهم بخوانیم



کتابخانه

خیال
روزهای
روشن



نقد ادبیات امروز ۱

نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب شاعرانی نیستند که بتوان گفت در باره آن ها گفتنی ها گفته و نوشته شده است. آن ها جهانی دیگر گونه از شعر خلق کردند و همین ویژگی بود که شعر ایران را وارد مرحله ای تازه کرد. در این دوره جدید، شاعر نگاه هستی شناسانه متفاوتی با گذشته دارد، قالب های پیشین را می شکند، رابطه اش با مخاطب از نوع دیگری می شود، عناصر سازنده شعرش گذشته را تغییر میدهد و... و همه این ها در حالی است که این شعر وشاعر، خود را وامدار گذشته ادبی ایران می داند. تمام این خصوصیات، باعث می شود تا شعر نو، پدیده ای چند وجهی با ابعاد مختلف شود. با چنین رویکردی است که شناخت شاعر و شعر او همچنان باید مد نظر قرار گیرد تا نمایی رو به کامل شدن از آن بدست آید. ضرورت معرفتی این گونه نسبت به شعری که با ورود تجدد به ایران شکل و ماهیت گرفت، طبیعتاً امری بدیهی است. اهل نظر خوب می دانند که بی چنین شناختی، نمی توان آینده ای روشن پی ریخت و همین یک امر، کافی است که هزار دلیل دیگر را به کنار بگذاریم. با توجه به این موضوع، انتشارات آمیتیس، تلاش و همت خود را بر تحلیل ادبیات ایران گذاشته و سعی خواهد کرد با تحلیل شعر، داستان، نقد و ترجمه ادبی و همچنین همراه شدن با شعر و داستان امروز کشورمان و چاپ آثاری از این دست، امکان شناخت بیشتر را فراهم آورد.

در این راه اولین گام را با نقد و تحلیل آثار پنج شاعر بزرگ عصر جدید ادبیات ایران (نیما، شاملو، فروغ، سهراب و اخوان) برمی داریم که به قلم شاعر فرزانه، منوچهر آتشی که خود از شاعران و منتقدان بزرگ عرصه ادبیات امروز کشور است، انجام می گیرد. به عبارتی مجموعه ای شامل پنج کتاب به قلم استاد آتشی به رشته تحریر در آمده است که هر یک به یکی از این پنج شاعر برجسته شعر نوی ایران اختصاص دارد. این کتاب جلد نخست این مجموعه است.

قیمت: ۱۰۰۰ تومان



شابک: ۹۶۴-۹۵۱۴۳-۰۰-۹ ISBN 964-95143-0-9



● نیما را باز هم بخوانیم / منوچهر آشتی

انتشارات

۱/۴

۳۹/۱

۱/۴۰



نیما را باز هم بخوانیم

خیال روزهای روشن

منوچهر آتشی

تهران - ۱۳۸۲

آتشی، منوچهر، ۱۳۱۲ -
نیما را باز هم بخوانیم: خیال روزهای روشن /
منوچهر آتشی. - تهران: آمیتیس، ۱۳۸۲.
۱۱۹ ص.

ISBN: 964-95143-0-9: ۱۰۰۰۰ ریال

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیفا.
۱. نیما یوشیج، ۱۲۷۴ - ۱۳۳۸ -- نقد و تفسیر.
۲. شعر فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد.
الف. عنوان. ب. عنوان: خیال روزهای روشن.

۸ فا ۱/۶۲ PIR۸۲۸۵/آ۲ ن۹
م ۸۲-۱۸۲۳۸ کتابخانه ملی ایران

انتشارات آمیتیس ص.پ: ۱۳۴۲-۱۴۱۵۵ همراه: ۰۹۱۲۱۹۰۵۹۳۲

نیما را باز هم بخوانیم

(خیال روزهای روشن)

منوچهر آتشی

طرح روی جلد: داود کاظمی
صفحه آرا: سعید رستمی
حروفنگار: اعظم رستمی
تصحیح: معصومه عباسعلی شریبانی
چاپ اول: ۱۳۸۲
لیتوگرافی: سایه
چاپ: سرکیس
صحافی: نصر
شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه
بها: ۱۰۰۰۰ ریال

شابک: ۹۶۴-۹۵۱۴۳-۰-۹ ISBN: 964-95143-0-9

کلیه حقوق متعلق به ناشر است و نقل از کتاب فقط با ذکر منبع مجاز است.



سخن ناشر

نیماء، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب شاعرانی نیستند که بتوان گفت درباره آن‌ها گفتنی‌ها گفته و نوشته شده است. آن‌ها جهانی دیگرگونه از شعر خلق کردند و همین ویژگی بود که شعرایران را وارد مرحله‌ای تازه کرد. در این دوره جدید، شاعر نگاه هستی‌شناسانه متفاوتی با گذشته دارد، قالب‌های پیشین را می‌شکند، رابطه‌اش با مخاطب از نوع دیگری می‌شود، عناصر سازنده شعرش گذشته را تغییر می‌دهد و... و همه این‌ها در حالی است که این شعر و شاعر، خود را وامدار گذشته ادبی ایران می‌دانند. تمام این خصوصیات، باعث می‌شود تا شعر نو، پدیده‌ای چندوجهی با ابعاد مختلف شود. با چنین رویکردی است که شناخت شاعر و شعر او همچنان باید مدنظر قرار گیرد تا نمایی رو به کامل شدن از آن به دست آید. ضرورت معرفتی این‌گونه نسبت به شعری که با ورود تجدد به ایران شکل و ماهیت گرفت، طبیعتاً امری بدیهی است.

اهل نظر خوب می‌دانند که بی‌چنین شناختی، نمی‌توان آینده‌ای روشن پی‌ریخت و همین یک امر، کافی است که هزار دلیل دیگر را به کنار بگذاریم.

با توجه به این موضوع، انتشارات آمیتیس، تلاش و همت خود را بر تحلیل ادبیات ایران گذاشته و سعی خواهد نمود با تحلیل شعر، داستان، نقد و ترجمه ادبی و همچنین همراه شدن با شعر و داستان امروز کشورمان و چاپ آثاری از این دست، امکان شناخت بیشتر را فراهم آورد. در این راه اولین گام را با نقد و تحلیل آثار پنج شاعر بزرگ عصر جدید ادبیات ایران (نیما، شاملو، فروغ، سهراب و اخوان) برمی داریم که به قلم شاعر فرزانه، منوچهر آتشی که خود از شاعران و منتقدان بزرگ عرصه ادبیات امروز کشور است، انجام می گیرد.

به عبارتی مجموعه ای شامل پنج کتاب به قلم استاد آتشی به رشته تحریر درخواهد آمد که هر یک به یکی از این پنج شاعر برجسته شعر نوی ایران اختصاص دارد.

انتشارات آمیتیس

فهرست مطالب ●

سخن ناشر	۳
۱- محور مکان و زمان	۱۱
۲- محور زبان و	۱۴
(یک نکته) ماجراهای «انگاسی»	۲۵
۳- محور زیباییشناسی و	۲۶
۴- محور بومی‌گرایی و خیزش به سمت افق‌های جهانی ..	۴۹
۵- نگاه و تحلیل گزیده‌ای، متناسب با ژانر (نوع) شعر نیما	۶۱

خیال روزهای روشن

منوچهر آتشی

به راستی اگر بخواهیم ارزش‌های هنوز کشف نشدهٔ نیما را دریابیم، باید، پیش از شعرها - یا همزمان با آن‌ها - نقد و نظرهای شخصی او را بخوانیم. نقد و نظرهایی که به جای دیگران، خود او به صورت نامه‌هایی (اغلب بدون مخاطب آشنا) نوشته و تنها معدودی از آن‌ها (مثل نامه به شین پرتو یا برادرش لادبن. یا منوچهر شیبانی) دارای مخاطب واقعی هستند.

این کار را، قبل از او در اروپا «راینر ماریا ریلکه» شاعر آلمانی در کتاب «نامه‌هایی به یک شاعر جوان» انجام داده است. این کار در مورد نیما، ارج فراوانی دارد، بسیار بیشتر از ابتکار یک شاعر اروپایی. چرا که شاعر اروپایی در زمان خود مخاطبان فراوان و شعر آشنایی دارد، در حالی که نیما در یک آمفی تئاتر خالی صدایش را به طنین در می‌آورده و جز معدودی شعر دوستان کنجکاو، کسی به سخنان او گوش نمی‌داده است. نیما در واقع خود ناقد و مفسر شعر خود است، و هم، به تعبیری خود رسواکنندهٔ دشنام‌گویان دشخو، و چند نفر عاشق ترسان که خود را میان جمع پر خاشگران پنهان کرده‌اند و می‌هراسند صدای خود را بلند کنند.

خوشبختانه این نامه‌ها امروز به همت سیروس طاهباز، در اختیار ما - و خصوصاً شاعران جوانتر است که می‌توانند توشه از خوشه‌های آن بگیرند. ما هم می‌کوشیم، هرچا لازم افتد، شاهد مثالی از این دفتر سترگ به نمایش گذاریم، تا هم از علت و انگیزه نیما در وقف کردن همه هستی خویش برای به کمال رساندن این مقصود آگاه شویم و بر نقایص شعر کلاسیک آگاهی یابیم، هم چیهستی و چرایی شعر نیمایی را روشن‌تر درک کنیم. بیشتر مخاطبان این دفتر قاعدتاً باید جوانان باشند، به دلایلی... در نامه کوتاهی که نقل می‌کنم، نیما نخستین و ژرف‌ترین نظریه انتقادی خود را در مورد شعر کهن ما بازگو می‌کند:

بخشی از نامه ۳۶

عزیز من: به شما گفته بودم شعر قدیم ما سوپرکتیواست، یعنی با باطن و حالات باطنی ما سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونه فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد. بنابر این نه به کار ساختن نمایشنامه می‌خورد نه به کار اینکه دکلمه شود. دکلماسیون و تئاتر، سازنده ظاهرند. هر دو می‌خواهند زنده را با آنچه در بیرون زنده است سروکار بدهند...».

مفهوم این نظریه، این نیست که شعر، به توصیف محض طبیعت بیرون یا ماجرای بیرون، روی آورد. فی المثل، وقتی «فرخی سیستانی» بازبانی فصیح و با تشبیهاتی دلنشین، وضعی از «داغگاه» - فصل و محل داغ و نشان بر کپل اسب‌ها نهاد - می‌نویسد، هیچ بیتی از آن قصیده بلند، ربطی به زندگی مردمی که بیرون از عرصه‌اند، حتی خودش ندارد. هر چه هست ابر است و توصیف آن، مرغزار است و اسب و چیزهای مربوطه. آموزه‌های او نیز در این کار فقط ممارستی است که در کلام و ادات فصاحت و بلاغت و تشبیه دارد، نه چیزی از گیرودار هستی و اتفاقات و عناصری زنده در خانه‌های محقر یا مجلی در اطراف

داغگاه. محرک او همان یافته‌های درونی او در همان زمینه وزن و قافیه و بدیع‌اند، که ابزاری هستند برای رضایت شاه، خود او، صله‌ای که از این بابت می‌گیرد. یا فی‌المثل شعر منوچهری در وصف باران:

آن قطره باران بین از ابر چکیده
گشته سر هر برگ از آن قطره گهر بار
آویخته چون ریشه دستارچه سبز
سیمین گویی بر سر هر ریشه دستار
یا همچو زبرجد گون یک رشته سوزن
اندر سر هر سوزن یک لوء لوء شهوار
آن قطره باران که خود بار دشبگیر
بر طرف چمن بر دورخ سرخ گل نار

می‌بینید که «در این سطرها عنصر عاطفی، یعنی عاملی که درون و بیرون را به هم گره بزند و خواننده را در حرکت باران سهیم کند (حتی او را خیس و سرمازده کند) و احساس او را برانگیزد، وجود ندارد».^(۱)

حال نگاه کنیم به بخشی از شعر نیما، که عنوانش «باران عجیبی» است:

بر فراز دشت باران عجیبی!
ریزش باران سر آن دارد از هر جا
که خزنده، که جهنده، از ره آوردش به دل یابد نصیبی
باد لیکن این نمی‌خواهد.

.....

.....

۱. این تکه شعر منوچهری و نتیجه‌گیری کوتاه در گیومه را از کتاب ارزنده «شعر و شناخت» اثر دکتر ضیاء موحد گرفته‌ام.

باد می‌غلند
 غش در او، در مفصلش افتاده، می‌گرداند از غش روی
 چه به ناهنگام فرمانی
 بادم سردی که می‌پاید
 از زن و از مرگ هم، با قدرت موفور
 این چنین فرمان نمی‌آید
 باد می‌جوشد
 باد می‌کوشد
 کآورد با نازک آرای تن هر ساقه‌ای در ره نهیسی
 بر فراز دشت باران است عجیبی!

هر چند شعر ساختی نمادین دارد، و تقابل باران (برکت‌افزای) و باد ویرانگر، ذهن ما را به ساخت‌های اجتماعی، یا تقابل خیر و شر می‌برد، اما، اگر هم فقط باران و باد را اصل بگیریم، می‌بینیم که این دو واقعه زنده موجود، مثل دو همراه ستیزه‌جو، یکی می‌خواهد به «خزنده و چرنده» و انسان نصیبی برساند، ولی دیگری (باد) فقط سرخرا بکاری دارد و می‌خواهد سر به تن یک ساقه سبز «باران‌طلب» نباشد! این همان پیوند شر (درون) با زندگی بیرون است، و اگر هم وصف یا تصویری باشد، در عملکرد مادی و واژگانی شعر حاصل می‌شود. از همه مهم‌تر جایی و زمانی است که شاعر در آن ایستاده، در حالی که شعر باران منوچهری، مثل بسیاری آثار کهن، از شعر بگیر تا خصوصاً هنرهای تجسمی، شاعر تماشاگری است که نه مکان مشخصی در اطراف اثر خود دارد، نه محتوای شعر زمان معینی را به خواننده القاء می‌کند.

آنچه شاعر از درون - واز آموزه‌های خود - خرج سرایش کرده، از یکسور بطنی به باران یا اصولاً محیط بیرون ندارد (گهر بار، ریشه دستارچه، سیمین گره،

زیرجگون رشته... الخ) و فقط مقداری عناصر بدیعی - مثل تشبیه - را به چیزهایی بخشیده که در موارد و در مورد خیلی چیزهای دیگر هم می توانستند به کار روند. در حالی که آن رشته پیدا و پنهانی که درون شاعر را با بیرون (با مردمان و جامعه و حوادث دیگر) پیوند می دهد، در شعر نیماست که ما را درگیر مسائلی چون جور و ستم و غیره می کنند. در شعر نیما شاعر، مکان و تاریخ، یک جا حضور دارند. این شگرد و شیوه نگرش است که شعر او را مدرن جلوه می دهد. به تعبیری «پرسپکتیو» یا «منظر» اصطلاحی است که بعد از رنسانس مرسوم شده، و فی المثل یک منظره نقاشی شده و عناصر آن نسبت به دوری و نزدیکی و موضع نگرش نقاش را در معرض سنجش قرار می دهد.

اکنون برای اینکه به کلیت شعر نیما و تفاوت آن با شعر زمان او بهتر پی ببریم، بررسی شعر او را بر مبنای محورهایی قرار می دهیم که نیمای شاعر در آینه جامعیتی شامل تر نمود پیدا کند:

- ۱- محور مکان و زمان
- ۲- محور زبان و آشنایی زدایی
- ۳- محور زیباشناختی و نمادگرایی
- ۴- محور بومی گرایی و خیزش به سمت افق های جهانی.
- ۵- و نگرشی محتوایی به بعضی شعرها.

۱- محور مکان و زمان

نیما زاده دهکده ای با نام یوش در مازندران است. خودش می گوید: «زندگی بدوی من در بین شبانان و ایلخی بانان گذشت، که به هوای چراگاه به نقاط دور بیلاق و قشلاق می کنند و شب بالای کوه ها ساعات طولانی با هم به دور آتش جمع می شوند. از تمام دوره بچگی خود، من به جز زد و خوردهای وحشیانه و چیزهای مربوط به زندگی

کوچ‌نشینی و تفریحات ساده آن‌ها در آرامش یکنواخت و کور و بی‌خبر از همه جا، چیزی به‌خاطر ندارم. در همان دهکده که من متولد شدم خواندن و نوشتن را نزد آخوند ده یاد گرفتیم. او مرا در کوچه - باغ‌ها دنبال می‌کرد و به باد شکنجه می‌گرفت. پاهای نازک مرا به درخت‌های ریشه و گزنه دار می‌بست. با ترکه‌های بلند می‌زد و مرا مجبور می‌کرد به از برکردن نامه‌هایی که معمولاً اهل خانواده‌دهاتی به هم می‌نویسند و خودش آن‌ها را به هم چسبانده و برای من طومار درست کرده بود. اما یکسال که به شهر آمده بودم...^(۱) بالاخره در شهر، دوره ابتدایی را در مدرسه (حاج حسن رشدیه) به‌نام «حیات جاوید» گذراند و سپس به مدرسه سن‌لویی رفت و در کنار دروس دیگر به یادگیری زبان فرانسه توفیق پیدا کرد. او غیر از بازیگوشی‌هایش و دوستی با حسین پژمان بختیاری غزل‌سرا، از نظام وفا، شاعر غزل‌سرای معروف آن روزگار یاد می‌کند که بسیار مؤثر در گرایش او به شعر شده بود. این معلم و شاگرد حتی مکاتبات شاعرانه هم داشته‌اند.

در این زمان، کشور دچار جنگ‌های پی در پی بوده: جنگ جهانی اول، و سپس قیام میرزا کوچک‌خان و آغاز دیکتاتوری بیست‌ساله رضاشاهی، (و در حواشی این رخدادها عشق «صفورا» هم حضوری جانانه داشت و مؤثر در نخستین شعرهای منظوم و کلاسیک و نیمه کلاسیک او بود).

اگر درست باشد که «منش» شاعر (و هر هنرمند دیگر) در چنین سن و سال و دوران‌هایی است که شکل می‌گیرد، و در کنار رشد ماهیچه‌های قلب، عضو پنهانی به‌نام «قریحه» هم در خون و گوشت و عصب شاعر، آغاز به شکل‌گیری و

۱. متنی که نیما در کنگره نویسندگان ایران خوانده یا نوشته (به نقل از نخستین چاپ مجموعه آثار توسط جنتی عطایی).

رشد پیدا می‌کند، تا زمانی که به «زبان» دست یابد و به «حرف» آید، گویی آفریننده، به‌درستی نیما را در دایره مناسبی قرار داده تا آینده او چنان که خواهیم دید، سر راست و بی‌کم و کاست پی‌ریزی شود.

از همان زمان است و به‌دنبال سپری شدن «عشق نخستین» و تمایل به شرکت در شورش‌ها و انقلابات زمانه، است که نیما اجازه می‌دهد ترنمات درونی و جوانی او در فضای بیرون، طنین افکن شود. ترنماتی که به یاری شعر مرسوم زمانه و فرانسه خوانی او، ریتم و آهنگ عادت‌گریز و زبان دیگری پیدا کرده است. اگر از چند قصیده‌گونه، غزل‌گونه و قطعات و طنزهای به جای خود شیرین بگذریم، نخستین شعری که نام نیما را (در جنبه‌های مثبت و منفی) بر سر زبان‌ها انداخت، شعر افسانه بود، که پس از اندک زمانی، هیاهوی بسیار و تحسین اندک برانگیخت. با این حساب و اتفاق، هر پژوهشگری متوقع است که نخستین گروندگان به نیما می‌بایست جوانان نوجو بوده باشند. درحالی که در مورد نیما، تقریباً همه چیز برعکس بود، (و به گمان من درست هم بود). نخستین بار بخشی از «افسانه» در روزنامه «قرن بیستم» میرزاده عشقی چاپ شد. عشقی که سری پرشور و برباد رفتنی داشت، نخستین کسی بود که از «طرز» نیما پیروی کرد، و این درک خود را در «تابلوهای ایدال»، منعکس نمود. (به این موضوع دوباره خواهیم پرداخت) آنچه - از محور اول - ناگفته مانده این که: اولاً پرورش کودکی نیما در میان شبانان و ایلخی‌بانان حساسیت بدوی و نخستین شاعری را در او تشدید کرد. مناظر و مریا، رسوب احساسات شگفت‌حاصل آن دیگرگونی‌ها، و تنوع رنگ‌ها و آزادی بی‌مزا، در میان خیل عظیم دوستان هم سن و سال و همبازی‌ها! - که همان جنگل، درختان، و بوته‌ها، و حیوانات کوچک بی‌آزار باشند، و زندگی در عرصه‌ای ساده؛ همه این‌ها

عناصری است که روح حساس کودک را در عوالمی بالاتر و رنگین‌تر سیر می‌دهد، و به او یاری می‌رساند تا هر چیزی را به نامی که خودش خوش می‌دارد نامگذاری کند و با این اسم‌های زنده، عشق بورزد و سخن بگوید. این است که وقتی کودک جوان می‌شود، سرشار از عناصر و نام‌ها و منظره‌های تازه‌ای است که از کودکی به خوبی در او رسوب کرده و جزو اعضای درونی و تخیلات و رؤیاهای او شده‌اند. این ناهمگونی با وقایع خشن، در افسانه، بسی جلوه‌گری می‌کنند، و در زبان کنونی او هم تأثیر می‌گذارند.

۲- محور زبان و...

به بخش‌هایی از افسانه نگاه می‌کنیم:

در شب تیره، دیوانه‌ای کاو

دل به رنگی گریزان سپرده،

در دره‌ی سرد و خلوت نشسته

همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده

می‌کند داستانی غم‌آور

می‌بینید که از همین ابتدا، نیما با نحو شکنی آشکار، و پرهیز از شیوه‌های فصاحت‌گویی و بلاغی، چنان آغاز به سرودن کرده که گویی دارد به زبان محاوره، با تو حرف می‌زند (همان که خود در ابتدا گفته بود: ما باید چنان شعر بنویسیم که سخن می‌گوییم). در مصراع اول و دوم، اگر می‌خواستیم شیوه «معقول!» و متداول را رعایت کنیم، باید می‌نوشتیم:

در شب تیره

دیوانه‌ای کاو دل به رنگی گریزان سپرده.

در این صورت هم شعر معلق و وزن خراب می‌شد، هم طرح و تصویر زیبا و

زنده، نامأجور می‌ماند. ضمناً من در مصراع سوم زیر «دره‌ی» و در مصراع چهارم زیر «ساقه‌ی» خط کشیده‌ام. چرا که اگر نیما می‌نوشت «دره‌ای» یا «ساقه‌ای» (که صورت‌های مودب! آن دو واژه‌اند) باز ما با «ناهمواریت درست!» نوشتن رو به رو بودیم و نه با شعر ساده و جذاب. ضمناً «همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده» که جانشین «دیوانه‌ای کاو...» شده، و از تشبیه محض برون زده و به نوعی استعاره تبدیل شده، زنده‌ترین و مؤثرترین حالت را به «تصویر» - از نوع «از رایوندی» آن، بخشیده است: انسان فسرده در شمایل دیوانه نزاری خمیده بر لب دره‌ای....

و در پنج مصراعی دوم، باز هم کارکرد نیما با واژه و اسم و صفت، به همین گونه است:

در میانِ بس آشفته مانده

«بس» به جای بسیار و «آشفته»، صفتی معمولی به جای اسم - مثلاً «آشفتگی» - یا در مصراع سوم: «گفته» (صفت مفعولی) به جای «گفتنی‌ها»... همه گواه ساده‌نویسی، و آسان کردن پیچیدگی‌های معنوی و توصیفی است. زیباتر آنکه مصراع چهارم و پنجم «از دلی رفته را رد پیامی / داستانی از خیالی پریشان» با چه تکنیک تازه‌ای، درآمدی شده‌اند بر داستانی که با آوازی محلی شروع می‌شود:

ای دل من دل من دل من

بی‌نوا! مضطرب! قابل من!

با همه خوبی و قدر و دعوی

از تو آخر چه شد حاصل من؟

جز سرشکی به رخساره غم؟

گذشته از جنبه «دیالوگی» افسانه - گفت‌وگوی عاشق و افسانه - که این آخری، در واقع معنای همان «رومانس» فرنگی‌ها را می‌دهد، یعنی جانمایه

تخیلی و رومانتیکی شعر را فراهم می‌آورد، خود نیما گفته که:
 خواسته‌ام شعر با دیالوگ آغاز و انجام گیرد، تا صورتی تئاتری یا اپرایی پیدا
 کند (که در ایران کم سابقه است). جذاب‌ترین پاره‌های شعر، در نوع
 تصویرپردازی و فضاسازی نیماست، در توصیف‌های زنده و جاندار امروزی:

آن زمانی که «امرو» وحشی
 سایه افکنده آرام بر سنگ
 کاکلی‌ها در آن جنگل دور
 می‌سرایند با هم هماهنگ

که یکی زان میان است خوانا

آیا تصور (یا تصویر) چندین کاکلی (چکاوک) که بنا به عادت و طبیعت‌شان
 پرزنان در فضا درنگ می‌کنند ولی فقط یکی از آنان می‌خواند، تجسم ارکستری
 فضایی نیست که به هیچ زبانی جز همین که خواندیم، نمی‌تواند اجرا شود و
 اجرایی بس دل‌انگیز و دیدنی و شنیدنی؟
 و ادامه می‌دهد:

افسانه:

شکوه‌ها را بنه خیز و بنگر
 که چه گونه زمستان سرآمد
 جنگل و کوه در رستخیز است
 عالم از تیره رویی درآمد

چهره بگشاد و چون برق خندید

توده برف بشکافت از هم

قله کوه شد یکسر ابلق

مرد چوپان در آمد زدخمه

خنده زد شادمان و موفق

که دگر وقت سبزه چرانی است

عاشقا! خیز کامد بهاران

گل به صحرا در آمد چو آتش

رود تیره چو توفان خروشید

دشت از گل شده هفت رنگه

آن پرنده پی لانه سازی

بر سر شاخه ها می سراید

خار و خاشاک دارد به منقار

شاخه سبز هر لحظه زاید

بچگانی همه خرد و زیبا

و در دو سطر بعد که عاشق می خواهد آن توصیف زیبا از رستاخیز حیات را

آلوده ترس و وحشتی کند، هم جواب افسانه باطل سحر است، هم صورت

دیالوگی شعر را آشکارا می کند:

عاشق: در «سریها»^(۱) به راه «ورازون»^(۲)

گرگ دزدیده سر می نماید

افسانه: عاشق! این ها چه حرفی است؟ - اکنون

۱. سری ها = نام کوهی است.

۲. ورازون = نام دهکده ای در نور.

گرگ (کاودیری آنجا نیاید)

از بهار است آن گونه رقصان

بعد از این عتاب افسانه، عاشق، مونولوگ (تک‌گویی) طولانی را می‌خواند که همه شکوه از تلخی روزگار و ناپایداری خوشی‌ها و رنگ‌ها و زیبایی‌هاست. گویی نیما نیز می‌خواسته، اندکی از تلخ‌گویی‌ها و کنایات خیام و حافظ را از بی‌بهای بی‌اعتباری همه چیز جهان جلوۀ شعری دهد. اما در نهایت چنین نیست، و افسانه، بالاخره چهره می‌نماید و اندکی حافظ آسا و خیام‌گونه «دم غنیمت شمردن» را فریاد می‌زند.

افسانه:

حاليا تو بیا و رها کن

اول و آخر زندگانی

وز گذشته میاور دگر یاد

که بدین‌ها نیرزد جهانی

که زبون دل خود شوی تو

در این بگومگوی طولانی یک سوی ماجرا عاشق شکست خورده است که زیباترین توصیف‌ها و تشویق‌های افسانه (الگوی درون آرمانخواه ما) بر او اثر نمی‌گذارد، و سوی دیگر همان افسانه، یا نیروی انگیزش ما به شادی طلبی است. عاشق درجایی از این شکوائیه خود اشارتی دارد، که به تعبیری تفکر مادی (علمی) نیما را آشکار می‌سازد. نیمایی که هم جنگ‌ها و انقلاب‌های بی‌ثمر را دیده و شناخته، هم در عشق (صفورا) شکست خورده و دیگر چیزی او را به خود جذب نمی‌کند:

حافظا! این چه کید و دروغ است

کز زبان می و جام و ساقی است

نالی ارتا ابد باورم نیست

که بر آن عشق بازی که باقی است

من بر آن عاشقم که رونده است

در این دیالوگ، نهایت، شاعر مترصد آن نیست که مثل یک روایت خطی نتیجه‌ای بگیرد، در منحنی‌هایی از این روایت نو و در هم خرنده، ناگاه می‌بینی که افسانه نیز همان حرف عاشق را می‌زند و مثل یک فیلسوف ده‌ری می‌گوید:

افسانه:

عاشقا - با همه این سخن‌ها

به محک آمدت تکه زر

چه خوشی؟ - چه زبانی، چه مقصود؟

گردد این شاخه یک روز بی‌بر

لیک سیراب از این جوی اکنون

یک حقیقت فقط هست برجا

آنچنانیکه بایست، بودن!

یک فرب است ره جسته هرجا

- چشم‌ها بسته بایست بودن! -

ما چنانیم لیکن که هستیم!

و عاشق، انگار که بالاخره حرف دلخواه را شنیده، می‌گوید:

عاشق:

آه افسانه! حرفی است این راست

گر فریبی زما خاست ماییم

روزگاری اگر فرصتی ماند

بیش از این باهم اندر صفاییم

همدل و همزبان و هماهنگ.

و در پایان افسانه، که آن را مانیفستِ «رمانتیسیم» ایرانی‌اش خواندیم، به ادراک تازه‌تری می‌رسیم که اولاً نیما واقع‌گراست؛ ثانیاً مثل هر واقع‌گرایی، هستیش آمیخته به رؤیاها و دل‌خوشی‌ها در کنار تمامی دل‌مشغولی‌هاست. منتها این دلمشغولی‌ها در طول زمان، از نظر زبان و «طرز» و شگرد بیانی شکل و حالت عوض می‌کنند، و از قالب‌ها و طرزهای کلاسیک و نیمه کلاسیک دور می‌شوند. اما در این میان شعرهایی هست که به تعبیری، ممکن است به خاطر حضور عروض نیمایی و شبه کلاسیک، در ردیف شعرهای نیمه کلاسیک به شمار آیند ولی اگر بپذیریم که هدف غایی و خصلت غایی شعر نیما صرف شکستن وزن نیست بلکه هدف، ایجاد فضایی است که در آن عینیت دادن با شمایل کهنه و قاطع رخ نمی‌نماید، بلکه در فضایی و حالتی قرار می‌گیرد که بسیار تازه و جذاب می‌نماید، می‌پذیریم که خود افسانه از این دست شعرهاست، اما خانواده سرباز یا میرداماد، یا قلعه سقریم یا... چنین کیفیتی ندارند و فقط ممکن است حامل مضمونی اجتماعی باشند - که آن هم چندان ربط مستقیمی به مدرنیست بودن نیما ندارد. در اینجا به شعری از نیما اشاره می‌کنم که از لحاظ قالب در پنج چهارپاره پیوسته سروده شده، اما نوع تصاویر و حالت‌ها چنان تازه‌اند که چه بسا خیلی بعد از افسانه سروده شده باشد:

مرگ کاکلی

در دنج جای جنگل مانند روز پیش
 هرگوشه‌ای می‌آورد از صبحدم خبر
 وز خنده‌های تلخ دلش رنگ می‌برد
 نیلوفر کبود که پیچیده با «مجر»^(۱)
 مانند روز پیش هوا ایستاده سرد
 اندک نسیم اگر ندود وردویده است
 بر روی سنگ خارا مرده است کاکلی
 چون نقشه‌ای که شبنم از او کشیده است

تکرار عبارت «مانند روز پیش» در چهار پاره اول و دوم، بدون نیاز به تفسیری، گویای آن است که نیما می‌خواهد بگوید: همه چیز مثل همیشه جای خودش است و چیز تازه‌ای در میانه نیست. اما در همان حال، همین عادی بیان کردن فضا، زمینه‌سازی استادانه‌ای است تا ناگهان ما را با مرگ کاکلی، این پرندۀ زیبای «خواننده در پرواز» رو در رو سازد، در همین چهار پاره دوم جمله «هوا ایستاده سرد» ما را به یاد یکی از نوترین شعرهای نیما می‌اندازد که بسیار مورد تأویل و تفسیر قرار گرفته: «هست شب» و «هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در ایستاده هوا... الخ»، «هوا سرد ایستاده - یا گرم ایستاده» طرزی است که پیش از نیما هرگز در شعری بیان نشده است. در سه چهار پاره بعد، نیما استادی خود را در جان دادن به اشیاء و ایجاد فضایی سوگواره، نشان می‌دهد، همچنان که در پایان چهار پاره دوم «کاکلی مرده» را ما در ضریح «نقشه‌ای که شبنم گرد او کشیده»

۱. مجر = درختی جنگلی.

می‌بینیم:

بیهوده مانده است از او چشم نیم باز
 بیهوده تاخته است در او نور، چون به سنگ
 با هر نوای خوش چو درنگی به کار داشت
 اینک پس نواش، تن آورده زو درنگ
 کاکلی چون در حال پرواز درنگ می‌کند و می‌خواند، حالا تنش، بعد از نوایش
 به درنگ افتاده؛ و بعد اعجاز نگاه چه گونه به کلام تبدیل می‌شود:
 در مدفن نوایش از هوش رفته است
 بعد از بسی زمان که همه بود گوش هوش
 یاد نوای صبحش بر جای با هوا
 می‌گیرد آن نوا را خاموشی بی به گوش
 نگرفته است آبی از آبی تکان و لیک
 مازو^(۱)ی پیر کرده سر از رخنه‌ای به در
 مانند روز پیش یک آرام می‌مرز^(۲)
 پر برگ شاخه‌ایش به سنگی نهاده سر

نیما، حتی در شعرهای کلاسیک (یا شبه کلاسیک، هم اغلب از تساوی کامل مصراع‌ها و تعداد افعیل عروضی پرهیز می‌کند، تا آن غنا و ترنم طبیعی زبان تسلیم قاطعیت عروض نشود. در شعر «من که دورم از...» که مخمسی - ترکیب‌بندی - کامل است و بیشتر مصراع‌ها از سه فاعلاتن و یک فاعلات تشکیل

۱. مازو = درخت و احتمالاً سرو وحشی جنگلی.

۲. میمرز = درخت جنگلی یا انگور وحشی.

شده، در آخر بند سوم، ریتم عوض می‌شود:

زیر و رو می‌دارم آن غم‌های دیرین چون به دل

خاطر از یاد دیار و یار میدارم کسل

که در آخر بند پنجم نیز همین وضع تکرار می‌شود. این دگرگونی‌ها و دست بردن در طول مصراع، که تا حدودی تابع تاریخ‌های سرایش شعرهای نیما هم هستند. هیچ‌کدام اتفاقی نیست. نیما، بر روند تکاملی کار خود نظارت دقیق داشته، و به ندرت، شعری - مثلاً در وزن کامل کلاسیک - در فاصله شعرهای آزاد او به چشم می‌خورد. مثلاً اگر به «خانواده سرباز» که در سال ۱۳۰۴ شمسی سروده شده، توجه کنیم، نیما به نوعی تازه‌تر، شکل مستزادهای کهن را بکار می‌گیرد، هر چند ابتکارهای نوتری را وارد شعر می‌کند:

یک دهاتی را زندگی ساده‌ست

زان‌دکی هر چیز، بهرش آماده است

گاوی و مرغی، وصله خاکی

تا به دستش هست نیست او شاکی

او نمی‌خواهد قصر رنگارنگ

هی بیایی جنگ

در سراو نیست فکر بیهوده

در هوای او، کس نفر سوده

خاندان‌ها را او نمی‌چاپد

روی پرقو او نمی‌خوابد

او که زین غوغا هیچ سودش نیست

جنگ او با کیست؟

این شعر، و بسیاری شعرهای روایی نیماگاه خیلی بیش از حد لازم طولانی است. می‌توان این نکته را - به عنوان حشو و زائد - عیبی بر کار او گرفت. اما نباید فراموش کرد که بیشتر این شعرها - مثل نامه به یک زندانی، یا حتی خانه سریویلی - در زمانی سروده شده‌اند که ادبیات کهن، حتی بعد از مشروطه، هنوز به قصاید یا غزلیات یا مثنوی‌هایی سرگرم است که همان کسوت و محتوای کهن را دارند و مثلاً کسی مثل نیما به زندگی سربازانی که هیچ سودی در جنگ‌ها ندارند توجهی نشان نمی‌دهد، یا دل مشغول یک رفیق زندانی نیست، یا... برعکس، نیما، همچنان که در جست‌وجوی زبان و بیان تازه است، آفاق فکری دیگر گونه‌ای را هم پی‌گیری می‌کند تا کار خود را اصولی و آموزنده پیش ببرد. بنابر این زیباشناختی شعر نیما، نه صرفاً زبانی و متوجه تخریب صورت‌های کلاسیک است، و نه صرفاً مضمونی و تأکید بر مسائل کلی اجتماعی است، انتخاب‌های او اغلب زیرکانه و غیرمتداول است. فی‌المثل اگر می‌خواهد به زشتی‌های زندگی، یا ناخشنودی‌های فردی یا ستمگری جهان سرمایه بپردازد، آنقدر به تنوع و فراوانی زمینه‌ها دلبسته است که می‌توان ادعا کرد هیچ‌کدام از پیروانش تا زمان حیاتش، چنین دقت‌نظری در تگثر صداها و موضوعات ندارند. همین خانواده سرباز به این سبب این همه طولانی است، که نیما، باشناختی که از جنگ (در روسیه تزاری) دارد، می‌کوشد به ریزترین و ساده‌ترین نمونه‌ها و نهادهای جنگ‌های بیهوده و بی‌افتخار و فقر و نکبت حاصل از آن‌ها بپردازد. به تعبیری (باتوجه به علاقه‌اش به نظامی و مثنوی و مولانا) نوعی منظومه‌پردازی جدید را متداول می‌کند تا عرصه کامل و شاملی را پیش روی خواننده بگشاید و

به تماشا بگذارد.

در حالی که ما، حتی در شعرهای شاملو و اخوان که دو شاعر و شاگرد برجسته نیمایند، با چنین تنوعی رو به رو نیستیم، به طوری که می‌توان یکصد شعر شاملو را به دو سه محتوای اجتماعی - ولی با زبانی موج‌زتر - محدود دانست، یا بیشترین شعرهای اخوان را، با وصف دو سه نوع دردمندی حاصل از شکست یا دریغ‌واره‌هایی در مورد رن‌بختگی ملی و وطنی، مورد سنجش قرار داد.

یک نکته - ماجراهای «انگاسی»

از قرار «انگاس» در مازندران دهی است که مردمش به ساده‌لوحی معروفند - و نیما چندین شعر در این مورد دارد که بیشتر، از بابت طنز سروده است، شعری به اسم انگاسی (ص ۱۴۲ کلیات سیروس طاهباز) از ابلهی مردی می‌گوید که سوار بر الاغش در کوه، می‌خواهد زودتر از دیگران به مقصد برسد و برای این کار خود را به روی پاره ابری می‌اندازد که تندتر از او می‌رود و ... «فکر ابله سبب بدبختی است!» باز در شعری «به رسام ارژنگی» نادانی مردم از شناختن آثار رسام ارژنگی نقاش را، به جهالت مردی انگاسی تشبیه می‌کند: «کار استاد مهین ارژنگی / بیند اما به نگاه کوتاه» باز شعر دیگری، با همان نام انگاسی دارد که جهالت پسر را بازگو می‌کند و مکرراً در شعری به همین نام، ابلهی پدر را به رخ می‌کشد، و در شعر دیگر، با عنوان «زن انگاسی» از زنی ساده لوح می‌گوید که آینه‌ای پیدا می‌کند و چون عکس خود را در آن می‌بیند، دستپاچه آینه را زمین می‌گذارد و می‌گوید: ببخشید نفهمیدم که این آینه مال شماست! ... خلاصه نیما بدجوری به انگاسی‌ها پیله کرده است! در واقع او از چنین شعرهایی، مثل قطعات قدیم، نوعی عبرت و نتیجه‌گیری اخلاقی یا فکری را هم در نظر دارد.

شعرهای فراوان دیگری هم دارد، که کاملاً تم کلاسیک دارند، و نمی‌توان از آن‌ها، به نوگرایی نیما راه می‌جست، جز اینکه بگوییم، نیما این تجربه‌های متنوع را داشته است.

ضمناً نیما اولین کسی است که از دیرباز، از ۱۳۰۵ شمسی، برای بچه‌ها شعرهایی گفته که اغلب معروفند و چاپ هم شده‌اند. مثل «بچه‌ها بهار بچه‌ها بهار» یا «پرندۀ در قفس» یا «توکایی در قفس» و....

۳- محور زیباشناسی و...

برای اینکه به رازورمز زیباشناختی زبان شعری نیما بپردازیم، ابتدا به «عقاید» پرنشیب و فراز خود او متوسل می‌شویم. این را هم بگوییم که عقاید هنری نیما، متأسفانه در یک کتاب یا چند مقاله ویژه، فراهم نیامده. او در مجموعه‌ای وسیع از نامه‌هایی که تصور پراکندگی هم در آن‌ها مشاهده می‌شود و مرحوم طاهباز آن‌ها را تنظیم کرده، چندین و چند نامه به مخاطبانی بیشتر فرضی (غیر از چند نامه معدود) نوشته و می‌توان گفت: در هر نامه، به گوشه‌ای از شیوه و شگرد کار بزرگ خود اشاره می‌کند، که جمع کردن و یک کاسه کردن آن‌ها در یک کتاب کار دشواری است که باید صورت گیرد. براین مجموعه باید «تعریف و تبصره» و «ارزش احساسات» را هم اضافه کنیم. هم در آن مجموعه اول و هم درد و کتاب اخیر الذکر، نیما تکیه زیاد بر جنبه دیالوگی و نمایش دارد، و خود نمونه‌هایی چون «افسانه» و «مرغ آمین» را مثال می‌زند. اما آیا این جنبه برای رهیافت به زیباشناختی کار او کافی است؟ اگر ظاهر قضیه را در نظر بگیریم، جواب منفی خواهد بود. چون تئاتر و نمایش خود هنرهایی جداگانه‌اند. این باورمندی نیما اما، به گونه دیگر باید مورد توجه قرار گیرد. من فی‌المثل در یک

مورد «پانتومیم» صدا دار را به میان می‌کشم. در این پانتومیم می‌توانیم «نگاه کردن را» به جای تقطیع و جابه‌جایی مصراع‌ها یا پاره‌ها (بندها) در واژگان به کار رفته قرار دهیم. در واقع اصل همین «نگاه کردن» است که نشانه «مدرن» بودن نیماست، خود نیما هم جابجا می‌گوید که: عیب ما این است که «نگاه کردن را یاد نگرفته‌ایم (و در گذشته بیشترین حجم شعر ما از این فقدان عنصر نو، رنج برده است). پس بهتر است این فصل را برچند قائمه استوار کنیم تا بتوانیم به کلیت نگرش نیما پی ببریم.

الف) نگاه کردن نشانه‌ای از نشانه‌های مدرنیسم است. شعر کلاسیک ما و حتی جهان قرن‌ها به علت بی‌توجهی به این اصل، دچار جمود و کلیشه شده است. سبب این جمود و رکود این بود که ما «شئی» یا «چیز» یعنی «مدلول» را فی‌نفسه و جدا از انسان نگریسته‌ایم. فی‌المثل، اگر به گلی یا شاخه خشکی نگریسته‌ایم، به رابطه و کنش و واکنش مستقیم به آن‌ها اعتقاد نداشته، بلافاصله نگاه بیرونی و حضور همه جانبه شئی در هستی خود را رها کرده، سر به درون خود برده‌ایم، و از «چیز» چیزی ساخته‌ایم که این ذهنی کردن را بر ما تحمیل کرده است. ما - فی‌المثل، هرگز سرو به‌واقع ندیده‌ایم، بلکه بدیلی نامتناسب با آن، ساخته‌ایم و در زبان گنجانده‌ایم: قدیار - سروچمان، آزادگی به دلیل تهیدستی (جواب داد که آزادگان تهیدستند!) آیا چنین نگاهی چیزی از «سرو» با خود دارد؟ یا اینکه سراسر آن را از «ذهنیت» و باطن و روحیه خود به جای واقعیت گذاشته‌ایم. نیما در آن سال‌های دور، با نگاهی که به غرب داشته، متوجه این نکته شده است، و متوجه شده است که انسان نو بعد از رنسانس، با چشم حس و واقع‌اندیشی خود به چیزها نزدیک شده، و به تعبیری زیبا، برای درست و حقیقی دیدن و شناختن زنبور، دست در لانه زنبور برده، و گرچه نیش‌ها خورده

بالاخره به «راز» زنبور - از هر نوع، یا هر «چیز» دیگر پی برده است. به تعبیر دقیق‌تر شعر غربی عمدتاً شعری اندیشیده شده، و نگاه شاعر و دریافت‌های او فلسفی شده است، و هر بیان شعری یا داستانی، بن‌مایه‌ای فلسفی دارد، و حتی فلسفه هم، پیوسته دچار فلسفی شدن بی‌توقف است. برای همین است که فلسفه غرب این همه دچار تحول شده و از هستی‌شناسی متافیزیکی صرف، به فلسفه آزادی فردیت (دردکارت)، فلسفه «حقوق» در کانت، «جامعه‌شناختی مارکسیستی بر مبنای تکامل طبقاتی» در مارکس، و بالاخره تا امروز، به هستی‌شناختی بر مبنای زبان» تغییر چهره داده است، «هایدگر و...» نمونه این نگاه کردن و ژرف دیدن و زیباتر دیدن را از همان ابتداء شعر «افسانه»، تا «ریرا» مشاهده کرده‌ایم، وقتی نیما بی‌پروا می‌گوید:

حافظا این چه کید و دروغ است

کز زبان می‌و جام ساقی است

نالی‌ار تا ابد باورم نیست

که بدان عشق‌بازی که باقی است

من بدان عاشقم که رونده است.

همین چهارپاره نشانه نگرش مادی نیما به هستی است که قرن‌ها مغفول بوده است.

ب) معنا از دید نیما - روی آوری نیما، در بیشترین اشعار غیرکلاسیکش به «نماد» یا «سمبول» یاد در مواردی به رمز و رازی سمبل‌گونه، و مخصوصاً معناجوییش، و در نهایت دخالت دادن این عناصر در «جامعه‌شناختی» خاص خود و سیاست دوران‌گذار (در اواخر دهه بیست تا سی) از این شناخت او مایه

می‌گیرد. امروز کسانی، به سبب درک نادرست از هستی‌شناسی جدید، «معنا» را چیزی زائد و طرد شدنی می‌دانند اما هم «هابرماس»، هم «امبرتواکو»، هم نیما و هم «مارکوزه» چیزی دیگری می‌گویند:

نیما در نامه ۴۹، می‌گوید:

«کسی که شعر می‌گوید، به کلمات خدمت می‌کند. زیرا کلماتمند که مصالح کار او هستند. در این صورت مصالح خود را از جنس محکم و بادوام و لازم به کار خور انتخاب می‌کند. همین کلمه است که معنی را می‌رساند. آن کلمه خاص آن معناست و بین آن‌ها ازدواجی در عالم کلمات پیدا می‌شود. شاعر باید این را بفهمد. بین آن‌ها وسیله الفت باشد نه از روی کم‌خردی سلیقه شخصی خود را به کار اندازد و به واسطه معنا به طرف کلمه برود. پس معنی شرط اصلی است باید برای به دست آوردن آن به هر سو رفت» (پس معنا به مفهوم فرهنگستانی آن مورد نظر نیما نیست، وگرنه چرا باید به هر سو رفت؟ م - آ)

و اضافه می‌نماید: «... کلمات عوام، در کلمات خواص، و در کلماتی که اساس تولید و تحلیلی و ترکیب آن در پیش خود شاعر است، و آن معنی‌های تازه و مختلف هستند».

نیما پس از تحلیلی عجولانه از زبان عوام - که خلاف شگرد و طرز خوداوست^(۱) - در مورد زبان خواص می‌گوید: «زبان خواص هم در عین حال محدود است به زمان و با زمان به جلو می‌رود. آنچه را که هنوز نیافته‌اند برای آن کلمه‌ای نیست. اما زمانی هم هست که خود شاعر باید سر رشته کلمات را به دست

۱. نیما، زبان آرگو را که چند معنا: زبان اقشار، زبان اصناف، زبان لاتی، زبان نظامی‌ها دارد فقط به معنی زبان «لاتی» مورد توجه قرار داده. م - آ.

بگیرد، آن را کش بدهد، تحلیل و ترکیب تازه کند، شعرایی که شخصیت فکری داشته‌اند، شخصیت در انتخاب کلمات را هم داشته‌اند. در اشعار حافظ و نظامی دقت کنید..... زبان برای شاعر همیشه ناقص است و کوتاهی دارد و فقیر است. غنای زبان و رسایی آن و کمال آن به دست شاعر است، و باید آن را بسازد، همان‌طور که همه چیز را می‌سازد. اشعار حافظ و نظامی، نسبت به زمان خود، این معنی را می‌رسانند. اشعار دیگران یک همپایی با عموم است. اشعار این دو شاعر تجاوز از عموم است به واسطه فکر کلمات، اگر گفته شود شعرهایی هستند که در سبک فاخر آن‌ها معانی بلندی دیده می‌شود، ولی کلمات تازه و تلفیق‌های تازه ندارند، دلیل بر این نیست که کلمات و تلفیقات تازه برای معانی تازه نبوده‌اند. (وجود نداشته‌اند - م - ا) در اشعار خارجی، مالارمه یکی از آن‌هاست. برای تبیین معنی جدید، تلفیق صرفی و نحوی به هم خورده است. در واقع صرف و نحو را زبان تکمیل می‌کند، و شاعر استاد زبان است. پیش از هر چیز و بعد از همه چیز، این شأن و مقام را طبیعت به او داده است. کلمات مردم با مردم ساخته می‌شود و برای نشان دادن طبیعت وجود، شاعر باید کلمات خود را داشته باشد و آنچه را نمی‌یابد، انتخاب کند از میان آنچه مأنوس است یا نیست.»

ج) تفسیر نیما، با نظریه پردازی‌های فرامدرن.

نیما، در سال‌ها دور، و در دوران فقدان نظریه‌های نو، به زبانی حرف زده، که گاه دچار نارسایی می‌شود. فی‌المثل زمان «آرگو» را مختص متونی می‌داند که آدم‌های داستان یا شعرشان فقط عوام باشد. این‌ها در عین نارسایی، در عمل، در کار نیما کارکردهای سازنده دارند که به آن خواهیم پرداخت.

من در این بخش - از نوشته امیرتواکو (ترجمه لیدا فخری) اشارتی دارم، تا

موضوع «معنا» یا به قول دیگر «مسأله ارتباط» را از دید امروزیان، با کوشش طاقت‌فرسای نیما، که در بند ب به آن اشاره کردم، به نوعی گره بزنم:

«امبرتواکو» به نشانه‌ها و نظام نشانه‌ها اعتقاد وافر دارد. حال ببینیم، این بیانِ نوتر از نیما چگونه و با چه زبانی، با اندیشه‌های نیما گره می‌خورد. نیمایی که بی‌شک یک کلمه هم از امبرتواکو نخوانده است.

مترجم امبرتواکو می‌گوید:

[یکی از اصولی که در نظام نشانه‌شناسی اکو بسیار برجسته و مهم است، تمایزی است که بین نشانه‌شناسی «دالت» و «نشانه‌شناسی ارتباطات» می‌افکند، اما با وجود این اومتذکر می‌شود که این دو، با وجود تمایز، مانعة‌الجمع نیستند.

یک فرآیند ارتباطی به معنای گذار یک نشانه از یک منبع به یک مقصد تعریف می‌شود. در نشانه‌شناسی ارتباطات، هدف، انتقال اطلاعات است که بین دو ماشین یا دو دستگاه، بدون هیچ‌گونه «دالتی» انجام می‌شود. اما در نشانه‌شناسی دالت، که با وجود «کد» وجود و معنا پیدا می‌کند گیرنده یا دریافت‌کننده پیام، انسان است که نشانه‌ها حس تفسیر کردن را در او برمی‌انگیزند. در کنش ارتباطی، یک مخاطب انسانی بالقوه مفروض است که به‌عنوان یک مفسر پیام عمل می‌کند نه دریافت‌کننده صرف که فقط به نشانه‌ها به‌عنوان یک محرک پاسخ می‌دهد. (این حرف «اکو» معنای درخشانی دارد که یادآور تمثیل شرطی شدن پاولف به یاری نشانه‌ها «صدای زنگ در ساعتی معین» - «گرسنه بودن سگ دریافت‌کننده» یا آب دهان سگ که می‌توان «کد» نامیدش). که یعنی همان پاسخ دادن سگ به محرک است. کد نوعی سیستم

دلالت است. بدین معنا که عناصر غایب به موجودیت‌های حاضر پیوند داده می‌شوند، که به این «رابطه دلالت» گفته می‌شود و شرط لازم هر کنش ارتباطی‌یی داشتن یک سیستم «دلالت» است. بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که وجود نظام‌نشانه‌ی دلالت، مستقل از نظام نشانه‌شناسی ارتباطات امکان‌پذیر است.]

بخش پرمعناتر حرف اکورا مترجم محترم این‌گونه مطرح می‌کند:

(از نظر اکوهرمتنی از دوسری نشانه یا نظام نشانه‌ای شکل یافته است. «یکی نشانه‌های برگزیده و دیگری نشانه‌های تازه». «نشانه‌های برگزیده بنابر قراردادهای از پیش تعیین‌شده، مدلول‌هایی در ذهن مخاطب برمی‌انگیزند (بیان عشق یا شجاعت، یا مبارزه باستم، یا... را - به خاطر تکرارشان در بیشترین متن‌ها، «قراردادهای از پیش تعیین‌شده» در نظر بگیرید، که مؤثرند، اما بدون ابداع تازه در زبان یا شگرد، کهنه و منسوخ م. آ) اما هر متن علاوه بر این نشانه‌ها - نشانه‌های تازه‌ای را نیز شامل می‌شود، بدین معنا که اگر متنی فاقد نشانه‌های تازه باشد دیگر اثری نو و بدیع نخواهد بود، چرا که ویژگی‌های هر اثری برانگیختن و ساختن مدلول‌های جدید در ذهن مخاطبان است و این نشانه‌های نواز نشانه‌های قراردادی ویژه هر اثر فراتر می‌رود. هر متن با کمک نشانه‌ها و مدلول‌های خود معنایی را در ذهن مخاطبان زنده می‌کند که به آن «دلالت معنایی» می‌گویند، و از آنجایی که هر مدلول در ذهن مخاطب، یک نو تأویل دارد، بنابراین ما در مواجهه با یک متن، با تأویل‌های مختلفی از آن روبرو خواهیم بود.) نمونه‌هایی از شعر نیما، که اندیشه‌های دقیق امبرتواکو شامل آن‌ها می‌شود:

در این مورد نمونه زیاد داریم. تقریباً تمام شعرهای نو و کوتاه نیما، که بی‌شک نمی‌توان همه آن‌ها را در این حجم کوچک از صفحات گنجاند. نخست به یک شعر کوتاه

با عنوان سیولیشه (یا سوسک سیاه) اشاره می‌کنیم. ابتدا آن را می‌خوانیم:

سیولیشه

تی تیک تی تیک
 در این کران ساحل و به نیمه شب
 نک می‌زند
 سیولیشه
 روی شیشه
 به او هزار بارها
 ز روی پند گفته‌ام
 که در اتاق من ترا
 نه جا برای خوابگاهست
 من این اتاق را به دست
 هزار بار رفته‌ام
 چراغ سوخته
 هزار برلیم
 سخن به مهر دوخته
 و لیک بر مراد خود
 به من نه اعتناش او
 فتاده است در تلاش او
 به فکر روشنی کز آن

فریب دیده است و باز
 فریب می خورد همین زمان
 به تنگنای نیمه شب
 که خفته روزگار پیر
 چنان جهان که در تعب
 کو بر سر
 کو بر پا
 تی تیک تی تیک
 سوسک سیاه
 سیولیشه
 نک می زند
 روی شیشه

شاید در نخستین نگاهِ ناقدی کم حوصله، این شعر سراسر تصویر و ریتم
 مکرر شعری ساده، و یکی از بازی‌های فراوان نیما با تصویرها و صداها و ایجاد
 فضایی و هم آلود باشد. شاید هم همان ایده «امبر توا کو» باشد که قبلاً در بخش
 آخر نظر آتش درباره نشانه‌های قراردادی که به یاری نشانه‌های نو که مدلول‌های
 نو می‌آورند از فرسودگی نجات می‌یابند. براین شعر در مجله عصر پنجشنبه
 شیراز، به قول مسعود توفان - هشت نفر، هر یک قرائتی دیگر گونه کرده‌اند و
 مسعود خود براین خوانش‌ها ضمن نقد و تحلیلی دقیق و قبول وردگزاره‌هایی از
 آن هشت نفر، نظرگاه‌های دیگری افزوده، و در همان حال، نهمین را نه خودش
 که شعر نیما دانسته، که چونان کومه‌ای در محاصره و آشوبه این همه خوانش قرار

گرفته، که اگر «کومه» بود، لیاقت این همه خوانش‌های پیریشان و نایک‌دست نمی‌داشت. نیما در این مایه دو رباعی و یک شعر معروف (شب‌پره ساحل نزدیک) را دارد. که هر چند مشابَهت‌هایی با این شعر دارند، ولی هیچ‌کدام طلب این همه خوانش متفاوت نمی‌کنند. پس شاید یک سرایش، می‌تواند در مراحل دیگر پردازش‌های متفاوتی داشته باشد و طبعاً خوانش‌های متفاوتی. سخن این است که چرا شعری ظاهراً ساده، این همه تأویل‌های گوناگون دارد؟ و باز شاید، به این دلیل که شعر از آن نیماست؛ و نیما شاعری است چنین عمیق و دقیق که نه تنها جابه‌جایی یا بدخواندن، بلکه به کار بردن فتحه به جای ضمه بر یک حرفش، یا فاصله گذاشتن بین دو کلمه‌اش - معنای دیگری به زبان او می‌دهد.

(مثل «مهر» به جای «مهر» یا «چراغ سوخته» به جای «چراغ سوخته، به مفهوم کسی که چراغش سوخته یا خاموش شده.») شاید این سوسک سیاهی که مرتب پشت شیشه نیما می‌زند، مثل همان شب‌پره... دنبال نوری در اتاق است. اما اتاقی که چراغی در آن دیگر نمی‌سوزد، حشره به دنبال چه نوری است؟ آن هم وقتی شاعر می‌گوید که من این اتاق را هزار بار رفته‌ام و می‌دانم که جایی برای خوابگاه تو در اینجا نیست. و بعد می‌رسیم به این مدعا که: شاید مقصود از چراغ نوری معنوی - مثلاً شعر - باشد که ناپیدا روشن است. اما نه! چون نیما می‌گوید: «چراغ - سوخته / هزار بر لبم سخن به مهر دوخته / و لیک بر مراد خود / به من نه اعتناش او / فتاده در تلاش او / به فکر روشنی کران / فریب دیده است و باز فریب می‌خورد همین زمان.

و باز، اگر فقط سخن از یک سوسک سیاه است، این حشره چه ربطی با کل جهان دارد: به تنگنای نیمه‌شب / که خفته روزگار پیر / چنان جهان که در تعب / ... و شاید در این کشاکش مرموز، فاجعه وحشتناک‌تری نهفته که خصلت رمزگانی

شعر به سادگی نشانه‌بارزی از آن نمی‌دهد. آیا این سوسک، همان انسان سوسک شده (گریگور ساما) در مسخ کافکا نیست که با این همه اصرار می‌خواهد وارد اتاق شود و از پوست زشت خود وارد پوست شاعر شود. یا این خود شاعر است که حس گریگور شدن دارد و سوسک شدن را در او رشد می‌دهد. یا... (اگر بخواهید خیلی دقیق‌تر به درک این شعر ظاهراً ساده برسید، می‌توانید شماره ۶۰-۵۹ مجله عصر پنجشنبه - ۱۹۸۲ را پیدا کنید و مقاله طولانی مسعود توفان را بخوانید) همین آشنایی زدایی و نحو شکنی و ایجاد ساختارهایی در ساختار بیرون شعر از طریق ایهام و رمزآمیزی از وجوه زیبایی‌شناختی شعر نیم است.

وجه دیگر زیباشناختی شعر نیم، نمادگرایی اوست. بیشترین شعرهای کوتاه نیم، به‌ویژه از آخر دهه بیست تا سال ۱۳۳۸ سروده شده که ایران اسیر بحران‌های زیبا و زشت است و دوران نهضت نفت و ضد استعماری را می‌گذراند - و در این دوران شعرهای نیم شدیداً (یا به تعبیر من ظاهراً) به سمت نمادگرایی و رمزآمیزی حرکت می‌کنند. اما برخلاف تصور شایع، این گرایش، به خاطر ترس از سرکوب و سانسور، به مفهوم عامیانه‌اش نبوده است، آن سمبولیسم سیاسی محض، بیشتر در شعر شاعران حزبی آن زمان رونق داشت نه نیم، و نیم هرگز عضو رسمی هیچ حزبی نبوده است. همچنان که قبلاً اشاره کرده‌ایم، بیشترین مسائل تازه‌ای را که در شعر نیم با آن برخورد می‌کنیم، به دیدگاه مدرنیستی او برمی‌گردد. این نکته را پژوهشگران شعری می‌دانند که منتقدان اروپایی، شعر بودلر را، که سرآمد سمبولیست‌های جهان است، سرآغاز عصر روشنگری و مدرنیسم در زمینه شعر جهان خوانده‌اند، این سمبولیسم ژرف بودلری، اگرچه قبلاً دشمن برخی وجوه اخلاقی در فرانسه تلقی شده، اما بیش از همه، گرایش

تازه‌ای است به سمت زیبایی‌شناسی جدید و زمینی کردن اخلاق و متافیزیک اخلاق. بودلر، در عین رازآمیز کردن شعرش، به نوعی پرده‌داری از اخلاق اشرافی عنایت دارد، تا پوشاندن آن. وانگهی، وقتی نمادگرایی، مفهوم نوعی پرده‌پوشی هم قرار گیرد، خصوصاً در مسائل سیاسی (و حتی اخلاقی) خیلی زود تبدیل به همان الگوهایی می‌شود که مثلاً شاعر خواسته پوشیده بیان‌شان کند.

در دوران بعد از کودتا، این موضوع، که یکسرش جدی بود و مأموران حکومتی و سانسورچی‌ها را برمی‌انگیخت تا به توقیف نشریات یا حتی شاعران بپردازند، سردیگرش دیگر به طنز و تمسخر حکومت کشیده شده و به اصطلاح موضوع «چوک»‌هایی بین شاعران و روشنفکران شده بود. فی‌المثل: «شب» نماد حاکمیت ستم بود. روز، مفهوم پیروزی انقلابی داشت. دیوار بلند، زندان معنی می‌شد، و... الخ. این شوخی را هم گویا مرحوم اخوان - در چند روز دستگیری هردوشان - از قول نیما نقل می‌کرد که:

نیما می‌گفته: مهدی جان، آیا ممکن است باز هم بتوانیم شعرهایی بگوییم که حکومتی‌ها نفهمند؟ اما واضح است که این مسائل پیش پا افتاده، نمی‌توانست تبیین و توضیح شعر و اقلاً انقلابی نیما باشد، چرا که انقلاب نیما، پیش از این حرف‌ها پیروز شده بود، و از جامعه و ساختار نیمه‌فئودالی آن سال‌ها جلو بود، و هنوز هم هست. یکی دونمونه از شعرهای درخشان این جنم از کارهای نیما را نقل می‌کنم:

شب پرّه ساحل نزدیک

چوک و چوک ... گم کرده راهش در شب تاریک

شب پرّه ساحل نزدیک

دم به دم می‌کوبدم بر پشت شیشه
 شب پرّه ساحل نزدیک!
 در تلاش تو چه مقصودی است
 از اتاق من چه می‌خواهی
 شب پرّه ساحل نزدیک با من (روی حرفش گنگ) می‌گوید:
 «چه فراوان روشنایی در اتاق تست
 بازکن در به من
 خستگی آورده شب در من»
 به خیالش شب پرّه ساحل نزدیک
 هر تنی را می‌تواند برد هر راهی
 راه سوی عافیت گاهی
 وز پس هر روشنی ره بر مفری هست
 چوک و چوک!... در این دل شب که از او این رنج می‌زاید
 پس چرا هر کس به راه من نمی‌آید...؟

خوب، اگر بخواهیم این شعر را به عنوان شعری سمبلیستی و سیاسی به
 شمار آوریم، خود شعر این کج فکری را باطل می‌کند. مثلاً چرا نیما به شب پرّه که
 به دنبال نور می‌آید، نیمایی که خود رهنورد ظلمت‌های اجتماعی است در بر او
 نمی‌گشاید، و او را به طعن و تمسخر می‌گیرد؟ یا، دو مصراع آخر را چه کسی
 می‌گوید: نیما یا شب پرّه؟ ظاهراً باید شب پرّه گفته باشد، چون با چوک و چوک
 (مثل مصراع اول) شروع می‌شود، اما شب پرّه، که شاعر به اتاق روشن راهش
 نداده، چرا تفاخر آمیز بپرسد که: «پس چرا هر کس به راه من نمی‌آید؟»

این شعر هم مثل «سیولیشه» ساختی مبهم و رازآمیز دارد که باید به همان گونه بازخوانی و شکافته شود. قبلاً گفتم که نیما حتی در رباعیاتش هم در دو مورد، همین تم را با زبان دیگر تکرار کرده است:

«شب، شب پره ام از این پس شیشه مضطر

می کوبد بال و می تکاند پیکر

در خانه کسی نیست. چراغی است ولی

شب نیست که شب پره نمی کوبد در»

یا:

«تیک تیک! - چه به شیشه شب پره می کوبد

آشوب زده است باد و می آشوبد

دستی ز گریبان سیاه دریا

بیرون شده تا هر بدونیکی رو بد»

آیا این حرف مسعود توفان درست است که می گوید: «و شاید این چهارپاره‌های نیمایی را باید همچون یادداشت واره‌هایی منظوم انگاشت برای ثبت مضامینی که اندکی بعدتر در شعرهای بلندترش پدیدار می‌گردد - چنین نگاره‌ای، شاید بایسته پژوهشی بیشتر باشد».

این حرف، به تعبیری درست است. نیما در بسیاری از شعرهایش، نوعی وحشت از حضور یک «نماد بد» را در خانه‌اش، نشان داده است که مهمترین‌شان، حضور شیطان در درگاهش، در منظومه طولانی خانه سرپولی است، که متأسفانه مثل خیلی از شعرهای نیما، با وجود زحمات طاقت‌فرسای طاهباز، به علت نوشته شدن‌شان بامداد و روی کاغذ کاهی، حروف‌شان ساییده شده و شعرها از

جمله خانه سیریویلی، ناخوانا مانده یا غلط چاپ شده‌اند (مصراع اول رباعی دوم در بالا هم مشمول همین وضع است) گفتم که این «نمادبدی» را در بسیاری شعرهای نیما می‌توان دید.

در یکی از بلندترین منظومه‌های نیما یعنی «خانه سیریویلی» شیطان در شبی توفانی و وحشتناک، با التماس و فریبکاری از شاعر می‌خواهد که در براو بگشاید و مهمان را از خود نراند. شاعر اما تن به این سماجت و فریبکاری نمی‌دهد و به قصه‌بافی‌های او پاسخ می‌دهد. با این همه، به هر تمهید، شیطان پا در درگاه او می‌گذارد و صبح که می‌رود، شاعر می‌بیند که ناخن‌ها و موهای زمخت او به صورت مارهایی در آن جا وول می‌خورند. اما زیبایی‌های این شعر، در دیالوگی است که با استمرار بین شیطان و شاعر در جریان است. در جایی شیطان به شاعر می‌گوید:

شیطان:

من ز وقت کودکی
شاعران را دوست بودم
همه آن‌ها جز تنی چند
پدرانم را ستوده
بوده از ایشان شکوهی هرکجایی که بساط بزم بوده
با پیرویان شورانگیز و رعنا
به نشاط و رقص برجسته
گرد ایشان ساقیان استاده برکف جام‌های می

با کمرهای زراندود و قباها تنگ از اطلس

که این سطرها یادآور بعضی ابیات نظامی در خسرو شیرین است که نیما به او ارادتی خاص داشت.

صد و پنجه غلامان قصب پوش

همه در دُر کلاه و حلقه درگوش

...

شیطان در ادامه آن حرفهای فریبنده باز ادامه می‌دهد و در مورد حضور شاعران در دستگاه پدرانیش می‌افزاید:

آه! چه هنگام!...

مثل این که از نخستین روز با آنان

پدرم را عهد صحبت بود

هیچوقت من نخواهد شد فراموش

از برای من

از برای زندگی من همه آن خاطرات نغرو و شیرین‌اند

همچو گردن بندهای گوهر غلتان و سنگین

برگلولی نازک اندامان

می‌برند امروز دل از من

می‌گشاید چشم بینایی مرا از یاد آنها

با سخنشان خون مردم گرم می‌کردند

مردمان را نرم می‌کردند

در صفای بامداد شعر آنان

که جهان را راست می‌شد کارها از آن
 پدر من جنگ‌های بس گران را برده است از پیش
 من زمانی که به کف دارم بلورین جام از می
 در میان هلهله‌های کسانم
 شعر می‌خوانند خنیاگر خوش الحانان برای من (چه بس از شعرهای تو)
 ...

در این توصیف، نیما از حرف‌های شیطان نظر به مداحان دربارهای قدیم دارد. طبیعی است که شاعر را خوش نیاید. پس پاسخ می‌دهد.

سریویلی:

دریغا
 من اسفناکم از این گفته
 شد گره بسته سراسر پیش چشمم کاردنیا!
 ابری آمد در میان ابرهای تیره‌تر، تند و پرافسون‌تر
 شعرهایم را که در گوش تو خوانده است؟
 من که دایم کوله بار شعرهایم را به دوش خود
 یا به پشت چارپایان و به پشت گاوهای نر
 می‌کشم از جنگلی زی جنگل دیگر
 من که همچون کرم پیله، در درون پیله‌ام پنهان
 تا چه هنگامم بسوزاند
 مرد دهقان

از کجا بشناختی کی گفت باتوزان سخن‌ها
تا نشاط انگیزدت در خاطر اشعاری
که در آن‌ها خون گرم و جوشش ناجور خود را کرده‌ام پنهان؟
آی افسوس!
از همین دم می‌کشم من شعرهایم را
به دگر قالب

...

و چه زیبا و رساست این اشارت پنهان نیما به این واقعیت که بسیاری از
قصاید قدیمی شاعران ما، بنا به خصلت زبانی و قالب خود نمی‌توانستند
محتوایی جز از آن‌گونه داشته باشند، پس او هم تغییر سبک خواهد داد.

و بالاخره:

با همه این حرف‌ها آن حیلۀ پرداز
به سرای سریویلی اندر آمد
این یگانه آرزوی آن مزور بود
با سردندان خود برید ناخن‌های خون آلود
همچو خنجرها
از پس درها
کاشت آن‌ها را به سطح آن نهانی جا
وز برای آن‌که بیگانه نیابد ره به آن خانه
کرد پشت در به سنگ و با کلوخه‌ها همه مسدود

پس برای آن که در آن تنگنا دهلیز خوابد

کند موهای تنش را

و چنان که بود در خور بستری را از برای خود فراهم ساخت.

در بندهای دیگر، در تقابل با این تصویرهای زشت شیطانی، وصفی از سربویلی (از راوی دیگر) می آید، و صحنه های دیگری از زیبایی آفرینی شعر نیما را به رخ می کشد:

او (همان، روشن سرشت روستایی)

آنچنان دل زنده کز زنده دلی برجا نبود آرام،

بود با تاریکی بدبینی خود این زمان دمساز

و کسی این را نمی دانست

که سربویلی زنامی تر تبار پهلوانی

چون نه همرنگ کس است اکنون

می کشد چه رنجها از زندگانی

در فشار فکرهای دور خود با نوک فولادین دسته شیر ما می کارد خود

چارقش را بندها هر لحظه می برید

تکه های بندهای چارقش را روی شاخه های شعله ور فرو می ریخت

وان چنان بودش نگه بر سوی آتش دان

می نمود آن گونه پیش چشم های تیزبین او

کز سرشت آن بد اندیش

هرچه بازشتی است آلوده...

از همان شب می گریزد او ز مردم

دوست دارد ماند از جمع کسان گم

...

...

عقل او از سر پیرنده

خیره می‌گوید: «شبی شیطان

به سرای من در آمد

خفت تا آن دم که صبح تابناک آمد

پس برون شد از سرای من

لیک ناخن‌های دست و پا و موهای تن او

مارها گشتند

در سراسر ... (ناخوانا بوده)

بین من جنگی است با شیطان - از این پس - (در اصل دنباله ناخوانا بوده)

و این پایان بندی مناسب، که جنگ با شیطان را اعلام می‌دارد، پایان

منظومه هم هست. همین نماد بدی را ما در «امید پلید» هم می‌بینیم، که با وجود

اینکه خروسان حضور صبح روشن را اعلام می‌دارند:

«آی! آمد صبح خنده برب

برباد ده ستیزه شب

از هم گسل فسانه هول

پیوند نه قطار ایام

اما در میانه این مزدگانی، ناگاه:

استاده و لیک در نهانی

سود اگر شب به چشم گریان
چون مُرده جانور زدنب آویزان

...

او، آن دل حيله جوی دنیا
آن هیکل پرشتاب خود بین
خشکیده به جای خود بسی غمگین
هر لحظه‌ای از غم است در حال دگر
تا دائم این شب سیه بماند
او می‌مکد از روشن صبح خندان
می‌بلعد هر کجا ببیند
اندیشه مردمی به راهی است درست
و ندر دلشان امید می‌افزاید
می‌پاید
می‌پاید
تا هیچک^(۱) برره معینی ناید
می‌سنبجد روشن و سیه را
می‌پرورد او به دل
امید زوال صبحگه را.

چون خانه سربویلی و امید پلید و چندین شعر دیگر با مضمون این چنینی
بین سال‌های ۱۳۱۰ تا ۱۳۱۹ سروده شده‌اند، دور نمی‌نماید که شاعر، زاده

۱. نیما هیچک^(۱) را به جای هیچکس آورده.

اضطراب جهان، نگاهی نیز به دوران ستمشاهی، ۲۰ ساله داشته بوده باشد. اما نکته جالب‌تر آن است که خود نیما در مقدمه «خانه سربویلی» می‌گوید، هم اشارتی به تکنیک خوانش شعر دارد، هم زیرساخت بومی شعر را روشن می‌کند و هم خطروایتی آن را تا حدودی بر ملا می‌سازد. این کار اندکی از بار معذوریت شعر را که در پرداخت زبانی و تقطیع عروضی (به علاوه اشتباهات چاپی و ناخوانایی‌ها) حاصل شده از دوش آن بر می‌دارد، نیما می‌گوید: «این شعرهای آزاد...».

از همین عبارت، نیما زیرکانه یک شعر روایی طولانی را با عنوان «شعرهای آزاد» نام می‌برد. یعنی که در خانه سربویلی ما با مجموعه‌ای از شعرهایی، آزادتر از شعرهای دیگرش (مثل مرغ آمین) سر و کار داریم که از پیوستگی درونی و خصوصیت محاوراتی متنوع برخوردارند و به دیالوگ آزاد نزدیک شده‌اند:

«... این شعرهای آزاد، آرام و شمرده و با رعایت نقطه‌گذاری و به حال طبیعی خوانده می‌شوند.» همان‌طور که یک قطعه نثر را می‌خوانند. «سربویل» اسم دهکده‌ای است در «کجور» نزدیک به «هزارخال». این کلمه از دو جزء ترکیب شده است: «سری = سرا» یعنی خانه، و «ویل = محل». سربویلی شاعر بازنش و سگش در دهکده بیلاقی ناحیه جنگلی زندگی می‌کنند. تنها خوشی سربویلی به این بود که توکاها در موقع کوچ کردن از بیلاق به قشلاق، در صحن خانه با صفای او چند صباحی اتراق کرده، می‌خواندند.

اما در یک شب توفانی وحشتناک، شیطان به پشت در خانه او آمده امان می‌خواهد. سربویلی مایل نیست آن محرک کثیف را در خانه خود راه بدهد و بین آن‌ها جروبخت در می‌گیرد. بالاخره شیطان راه می‌یابد و در دهلیز خانه او می‌خوابد و موی و ناخن خود را کنده، بستری می‌سازد. سربویلی خیال می‌کند دیگر به واسطه آن مطرود، روی صبح

را نخواهد دید. به عکس، صبح از هر روز دلگشاطر درآمد، ولی روی و موی و ناخن شیطان تبدیل به ماران و گزندگان می‌شوند و سریویلی به جاروب کردن آن‌ها می‌پردازد. او همین‌طور تمام ده را پر از ماران و گزندگان می‌بیند و برای نجات ده می‌کوشد. در این وقت کسان سریویلی خیال می‌کنند پسر آن‌ها دیوانه شده است و جادوگران را برای شفای او می‌آورند. باقی داستان، جنگ بین سریویلی و اتباع شیطان و شیطان است. خانه سریویلی خراب می‌شود و سال‌ها می‌گذرد. مرغان صبح، گِل با منقار خود از کوه‌ها آورده، خانه او را دوباره می‌سازند. سریویلی دوباره بازنش و سگش به خانه خود باز می‌گردد. اما افسوس دیگر توکاهای قشنگ در صحن خانه او نخواندند و او برای همیشه غمگین ماند.

در این مقدمه، ما با زوئیۀ داستانی و خطی روایت آشنا می‌شویم. اما با توجه به پایان بندی منظومه، دوسه نکته بر ما آشکار می‌شود: یکی اینکه در پایان روایت ما چیزی از دوباره‌سازی خانه او توسط پرندگان نمی‌بینیم. در واقع نکته دوم همین است که منظومه سریویلی مجموعه‌ای از روایات است که در خطی معین قطار نشده‌اند. داستان لایه در لایه است. حتی می‌توان بخش اول داستان را به آخر آن برد. این تعبیر از همان نحوشکنی خاص نیما مایه می‌گیرد، که داستان در داستان، روایتی در هم تنیده را پیش روی ما می‌گذارد. نیما این کار را در «مانلی» هم انجام می‌دهد. نکته سوم و اصلی، همان شیوه وصفی است که نیما پیش می‌گیرد. یعنی داستانی چنان پیچیده را، آن هم در یک روستا و با عناصر بومی می‌آغازد، ولی پس از خوانش کامل پی می‌بریم که نیما نظر به دگرگونی‌های اجتماعی دیار خود و جهان دارد، و در واقع از فراز کوه‌های مازندران به جهان می‌نگرد. حضور شیطان در هر کسوتی، در شعرها و حتی رمان‌های جهان، نشانه

این همخوانی روایات نیمایی با ادب مدرن جهان است. چنان که می‌دانید شیطان حضوری هر چند دیگرگونه در «فاوست» گوته آلمانی، یا در «چرم ساغری» بالزاک، و آثار معروف دیگر دارد، و در همه جا نماد شرارت است. در دو اثر اخیر که یاد کردیم، شیطان با وعده برآوردن تمامی خواست‌های قهرمانان ماجرا، آن‌ها را به راه کج و سرانجام به رنج و مرگ می‌کشاند. اما منظومه نیمای خیلی مدرن‌تر و در عین حال ایرانی‌تر از هر اثر دیگر است. همچنان که مانلی نیز چنین است - که به آن اشاره‌ای کرده‌ایم. مهم‌تر از همه نوع پرداخت شعری و سمفونی گونه این شعر و همچنین مانلی است که در آن‌ها با «موومان»‌ها و پاساژها، و پاستورال‌های متنوعی سروکار پیدا می‌کنیم.

۴- محور بومی‌گرایی و خیزش به سمت افق‌های جهانی

نیما در نخستین نگاه به هر شعرش، به ما می‌گوید که اول مازندرانی، بعد ایرانی و سپس جهانی است. برای همین است که ما، در بیشترین شعرهایش - شعرهای نو - قبل از هر چیز و هر کس خود نیما را، آن‌هم در کسوت «نماد» گونه می‌بینیم. (مثل آن‌طور که در «خانه سریویلی» دیدیم) یا در شعر شب پره ساحل نزدیک - که بازخوانی شد، این اتاق شخص نیماست که پراز نور است و سرگشتگان شب را به سوی خود می‌کشاند، نیما غیر از آنکه دیوانی از شعر طبری دارد - در شیوه سرایش و آهنگ دادن و ایجاد هارمونی مورد ادعای خود نیز، در بسیاری شعرها، به شیوه خود، ریتم ترانه‌های مازندرانی را (اما به زبان دری) پاساژهایی بین دوبند شعر با مضامین میهنی و جهانی می‌کند. در شعر زیبای «آقا توکا» این نمونه آشکار است:

به روی در به روی پنجره‌ها

به روی تخته‌های بام، در هر لحظهٔ مهوور رفته باد می‌کوبد
 نه از او پیکری در راه پیدا
 نیاسوده دمی برج‌ها خروشان است دریا
 و در قعر نگاه امواج او تصویر می‌بندد
 هم از آن گونه کان می‌بود
 ز مردی در درون پنجره پرمی‌شود آوا
 «دودوک دوکا! آفاتوکا! چه کارت بود بامن»
 در این تاریک دل شب که نزو برجای خود چیزی قرارش.
 «درون جاده (ها) کس نیست پیدا
 پریشان است افرا» گفت توکا
 «به رویم پنجره را باز بگذار
 به دل دارم دمی با تو بمانم
 به دل دارم برای تو بخوانم»
 زمردی در درون پنجره مانده است ناپیدا نشانه
 فتاده سایه‌اش در گردش مهتاب، نامعلوم از چه سوی بر دیوار؟
 وز او هر حرف می‌ماند صدای موج را از موج
 و لیک از هیبت دریا
 «چه گونه دوستان من گریزانند از من» گفت توکا
 «شب تاریک را بار درون و هم است، یارویای سنگینی است!»
 و با مردی درون پنجره بار دگر برداشت آوا:
 به چشمان اشک ریزانند طفلان

منم بگریخته از گرم زندانی که با من بود
 کنون مانند سرما درد با من گشته لذتناک
 برویم پنجره‌ت را باز بگذار
 به دل دارم دمی با تو بمانم
 به دل دارم برای تو بخوانم
 زمردی در درون پنجره آواز راه دور می‌آید:
 «دودوک دوکا! آقا توکا!»
 همه رفتند روی از ما بیوشیده
 فسانه شد نشان انس هر بسیار جوشیده
 گذشته سالیان بر ما
 نشانده بارها گل شاخه‌تر، جسته از سرما
 اگر خوب این وگر ناخوب
 سفارش‌های مرگند این خطوط ته نشسته
 به چهره‌رگنذر مردم که پیری می‌نهد شان دلشکسته
 دلت نگرفت از خواندن؟
 از آن جانت نیامد سیر؟
 در آن سودا که خوانا بود توکا باز می‌خواند
 و مردی در درون پنجره آواش با توکا سخن می‌گفت:
 «به آن شیوه که در میل تو آن بود
 پی‌ات بگرفته نوخیزان به راه دور می‌خوانند
 براندازه که می‌دانند

به جا در بستر خارت که برامید تر دامن گل روز بهارانی

فسرده غنچه‌ای حتی نخواهی دید و می‌دانی

به دل، ای خسته! آیا هست

هنوزت رغبت خواندن؟»

ولی تو کاست خوانا

هم از آن گونه کاؤل، برمی‌آید باز

زمردی در درون پنجره آوا

به روی در به روی پنجره‌ها

به روی تخته‌های بام، در هر لحظه مقهور رفته، باد می‌کوبد

نه از او پیکری در راه پیدا

نیاسوده دمی برجا خروشان است دریا

و در قعر نگاه امواج او تصویر می‌بندد

اگر شما - خواننده - دارید این شعر را در این بخش می‌خوانید، توصیه

می‌کنم، بعد از چند سطر توضیح من دوباره آن را بخوانید، شعر دارای چنان

ساختار مرتب و موسیقایی بی‌نظیری است که گویی هر بندش، زمینه تحریری

آوازی در بند بعدی است. خصوصاً تکرار

به روی در به روی پنجره‌ها

زمردی در درون پنجره بر می‌شود آوا

زمینه‌سازی می‌کنند تا توکا در دوبند چهارم و ششم ترانه‌اش را بخواند.

«زمردی در درون پنجره...».

پنج بار تکرار می‌شود. دوباره در پاسخش توکا می‌خواند. و بار آخر این مرد

درون پنجره است که خطاب به او می خواند و باز پیش از بند آخر از او می پرسد باز هم با این همه توصیف محنت، دلت می خواهد بخوانی؟ توکا می خواند - اما این بار از دهان مرد درون پنجره.

در آن سودا که خوانا بود توکا باز می خواند

و مردی....

«به آن شیوه که در میل تو آن بود...»

پس از این مصراعی می آید که یکی از رازهای نیما و این شعر را فاش می کند:

«پی ات بگرفته نوخیزان ز راه دور می خوانند

براندازه که می دانند... الخ»

چرا این بار مرد آواز می خواند؟ برای اینکه مرد درون پنجره و توکا، در واقع یکی هستند! مرد درون پنجره نیمای شاعر و راهبر شعر تجدد است و گویی به خود می گوید «دیگر چه می خواهی؟ مگر نمی بینی که شاعران جوان دیگر، پی ات گرفته اند و به اندازه فهم شان ترا رسیلی^(۱) می کنند؟ در واقع توکا طبع شاعرانه نیماست و نیما همان مرد درون پنجره و شعر همان سمفونی ملودیکی است که چنین پرموج، تحریر می گیرد و دور و نزدیک می شود. گفتم که نیما از عناصر بومی در شعر خود بهره وافر می برد. این بهره گیری دو صورت دارد:

۱ - وامستانی از واژگان بومی، از نامها (انسان، درختان، اصطلاحات و مشاغل مردم و...) که برای نمونه. در «کارشب پا» زیاد از این عناصر می بینیم. در این شعر بلند نیز، استفاده نیما از شیوه زمخت زندگی دردمندان فقیرترین مردم

۱. رسیلی = هم آوازی.

دیارش طرح برمی دارد؛ اما شعرا و شعر توضیحی و به اصطلاح آن روزها «حزبی و به قصد خوش آمد کسی» نیست. اصلاً بیشترین اشعار نیما این خصوصیت را دارند. شعر از زندگی یک مرد پاینده شالیزار در شب سخن می گوید. از پاینده بر نجزاران، که اما، در کپه خود اومشتی برنج برای رفع گرسنگی دو فرزند بی مادرش موجود نیست. شکل و ساخت این شعر هر چند ظاهراً جز مونولوگ یا تک‌گویی یک «شب‌پا» با خود نیست، اما مهارت نیما در تلاطم دادن و تموج بندهای شعر و سیر موسیقایی آن طوری است، که شما انگار دارید آوازی غمناک از درد و رنج انسانی، در هر جای جهان را می شنوید. شعر بلند است و اگر همه آن را نقل کنم، بر حجم دفتر افزوده می شود. پس می‌کوشم از چند بند مناسب آن بهره گیرم و نقل کنم. شعر با درآمدی زیبا و درخشان آغاز می‌شود، که ویژگی همه شعرهای بلند نیماست:

ماه می‌تابد رود است آرام

بر سر شاخه «اوجا» «تیرنگ»

دم بیاویخته در خواب فرو رفته ولی در «آیش»

«اوجا» یک درخت جنگلی مازندران است، تیرنگ یا ترنگ خروس جنگلی یا قرقاول است. به گویش محلی و فارسی «آیش» همان برنج‌زار است. «نه هنوز است تمام» به جای «هنوز تمام نیست» شیوه نحوشکنی نیما آن هم براساس محاوره مردم بومی است که در بیشترین شعرهای او به کار گرفته می‌شود و ریتم شعر را هم زیباتر می‌کند و هم از سیاق معمول کلام آشنایی زدایی ...

می‌دمد گاه به شاخ

گاه می‌کوبد بر طبل به چوب

و ندر آن تیرگی وحشتزا

نه صدایی است به جز این، کز اوست

هول غالب، همه چیزی مغلوب

می رود دوکی، این هیکل اوست

می رمد سایه ای، این است گراز

خراب آلوده، به چشمان، خسته

هردمی با خود می گوید باز:

«چه شب موزی و گرمی و درازا

تازه مرده است زنم

گرسنه مانده دوتایی بچه هام

نیست دره «کُبه» ما مشیت برنج،

بکنم با چه زیانشان آرام»

نیما، جابه جا، این واگویه های مرد را تکرار می کند، هر بار به مفهومی تازه، تا شعر دچار یک صدایی و یکنواختی نشود؛ و جالب تر همان پارادوکس دردناک «برنج پا»یی است که در کپه او مشتی برنج وجود ندارد تا بچه هایش را آرام کند. این فاجعه، یک تصویر روستایی نیست فقط، تصویری است جهانی از عملکرد نظام سرمایه داری (و حالا تو بخوان مالکیت و...) در امریکا، رستوان های زنجیره ای، هر یک با صدها نوع غذا کار می کنند. ولی از زیادی (زائده) غذا یک لقمه اضافه برجیره روزانه به گارسن های خود هم نمی دهند. به قول یک گارسن تونسسی در واشنگتن «اگر فقط زیادی غذاهایشان را دور نمی ریختند یا به کود تبدیل نمی کردند می توانستند نصف مردم آفریقا را سیر کنند» که خود این را

شنیده‌ام و شاهد بوده‌ام؛ و شما هم حتماً شنیده‌اید که اگر گندم مازاد هم تولید کنند. برای حفظ میزان قیمت‌ها، مازاد را به دریا می‌ریزند. باری، دوباره نیما وصفش را آغاز می‌کند:

باز می‌کوبد او بر سر طبل

در هوایی به مه اندوده شده

گرد مهتاب بر آن بنشسته

وز همه رهگذر جنگل و روی «آیش»

می‌پرد پشه، و پشه است که دسته دسته

نیما در تلخ‌ترین وصف‌های خود رنگی از تخیل و مخیل بودن به کلام خود می‌زند تا شعر همیشه در فضایی وصفی و زیبا ادامه یابد. مثل «گرد مهتاب بر آن - بر هوای مه‌گون - نشستن».

مثل این است که با کوفتن طبل و دمیدن در شاخ

می‌دهد وحشت و سنگینی شب را تسکین

هر چه در دیده او ناهنجار

هر چه‌اش در بر سخت و سنگین.

لیک فکریش به سر می‌می‌گذرد

همچو مرغی که بگیرد پرواز

هوس دانه‌اش از جا برده

می‌دهد سوی بچه‌هاش آواز

مثل این است به می‌گویند

«بچه‌های تو دوتایی ناخوش

دست دردست تب و گرسنگی داده به جا می‌سوزند

آن دو بی‌مادر و تنها شده‌اند

مرد!

برو آنجا به سراغ آن‌ها

به کجا خوابیده

به کجا یا شده‌اند...

نیما پس از آن آواز تلخ و پرتلاطم که مصراع‌های بلند و کوتاه موسیقی خاص

او را می‌پردازند، به سراغ بچه‌ها هم می‌رود:

بچه «بینجگر» (برنجکار) از زخم پشه

برنی آرامیده

پس از آنی که زیس مادر را

یاد آورده، به دل خوابیده

پُک و پُک سوزد آنجا «کله‌سی» (پیه سوز)

بوی از پیه می‌آید به دماغ

دردل درهم و برهم شده مه

کورسویی است ز یک مرده چراغ

هست جولان پشه

هست پرواز ضعیف شبتاب

چه شب موذی بی و طولانی!

نیست از هیچ کس آوایی

مرده و افسرده همه چیز که هست
 نیست دیگر خبر از دنیایی
 ده از او دور و کسی گر آنجاست
 همچو او زندگیش می‌گذرد
 خود او در «آیش»
 و زن او به «نپار»^(۱) می‌تنهاست
 «آی دالنگ دالنگ!» صدا می‌زند او
 سگ خود را به برخورد «دالنگ!»
 می‌زند دور صدایش، خوکی
 می‌جهد گویی از سنگ به سنگ
 یا به تابندگی چشمش همچون دوگل آتش سرخ
 یک درنده است که می‌پاید و کرده‌ست درنگ

نیما شعر بلندش را همچنان با زیر و بم دادن به کار خود و تنوع تصویرها
 می‌سازد و سامان می‌دهد. بین تنهایی «شب پا»، هول شب و گراز و صحنه‌های
 یکنواخت هراس آور، بین عشق پدری و ناگزیری شغل و غلبه این بر آن یا آن
 بر این. بین تقارن‌ها و مشابهت‌های زندگی شب پا و دیگران، نیما همچنان شعر را
 در کوه‌ها و دره‌ها می‌غلطاند و پیش می‌برد تا صحنه‌های آخر:

می‌کند بار دگر دورش از صحنه کار
 فکرت زاده مهر پدری
 او که تا صبح به چشم بیدار

۱. نپاری - کومه - آلاچیق.

«بینج» باید پاید تا حاصل آن
 بخورد در دل راحت دگری
 باز می‌گوید: «مُرده زن من
 بچه‌ها گرسنه هستند مرا
 بروم بینمشان روی دمی
 خوک‌ها گوی بیایند و کنند
 همه این آیش ویران به چرا»

و بالاخره:

چه شب موذی و گرمی و دراز
 همچنان است که او می‌گوید
 سایه در حاشیه جنگل تاریک و مهیب
 مانده آتش خاموش
 بچه‌ها بی حرکت با تن یخ
 هر دو تا دست به هم خوابیده
 برده شان خواب ابد لیک از هوش
 هر دو با عالم دیگر دارند
 بستگی در این دم
 وارهیده زید و خوب سراسر کم و بیش
 نگه رفته چشم آن‌ها
 با درون شب گرم

زمزمه می‌کند از قصه یک ساعت پیش

تن آن‌ها به پدر می‌گوید:

«بچه‌هایت مرده‌اند

پدر! اما برگرد!

خوک‌ها آمده‌اند

بینخ‌ها را خورده‌اند...»

چه کند گر برود یا نرود

دم که با ماتم خود می‌گردد

می‌رود «شب پا» آنگونه که گویی به خیال

می‌رود او، نه به پا

کرده در راه گلو بغض گره

هر چه می‌گردد با او از جا

هر چه ... هر چیز که هست، از بر او

همچنان گوری دنیاش می‌آید در چشم

و آسمان سنگ لحد بر سر او

و نیما، که نیک با این جهان انسانخواره آشناست چه پایان بندیدی به شعر

می‌دهد! خصوصاً بعد از تصویر بی‌همتای «آسمان سنگ لحد بر سر او»:

هیچ طوری نشده باز شب است

همچنان کاول شب رود آرام

می‌رسد ناله‌ای از جنگل دور

جا که می‌سوزد دل‌مرده چراغ

کار هر چیز تمام است بریده است دوام

لیک در آیش

کار «شب پا»، نه هنوز است تمام!

و با این پایان بندی بغضی را در گلوی ما می گذارد و قلم را برای شعر بعدی
دمی بر زمین می گذارد.

۵- نگاه و تحلیل گزیده‌ای، متناسب با ژانر (نوع) شعر نیما

نیما در مقدمه نخستین چاپ مجموعه اش توسط آقای جنتی عطایی (و شاید در جاهای دیگر هم) می گوید که: تمامی شعرهایی که من نوشته‌ام، به آن سامان مندی و قطعیت نرسیده، و خیلی از آن‌ها، تجربه‌هایی است که نرسیده‌ام آن‌ها را آن‌طور که باید تراش بدهم. این گفته در مواردی درست است، و در مواردی، هم به سبب بازنویسی آن‌ها توسط دیگران، به علت ناخوانا بودن شعرها، دچار چنان نقایصی شده‌اند. اما به جرأت می توان گفت که بیشترین شعرهای او، اگر با دقت و آگاهی بر شگرد او خوانده شوند، از چنان نقص‌هایی مبرا هستند. جای دیگر می گوید: آن‌ها که شیوه کار مرا در پیش گرفته‌اند، نتوانسته‌اند به مقصود اصلی من پی ببرند، و فقط مصراع‌ها را - اغلب بی مورد، کوتاه و بلند کرده‌اند، ولی از نظر درونمایه - همچنان کلاسیک‌های بدی هستند. این حرف کاملاً درست است و مادر مورد دوسه تن از آن‌ها، این مدعای نیما را در چهار کتاب بعدی مشخص خواهیم کرد. (شاملو، اخوان، سپهری و فروغ) اما در مورد دیگران مثلاً نادرپور، مشیری، سه کتاب اول فروغ و... همه چیز روشن است. آن‌ها بدون توجه به مقصود نیما، واقعاً فقط به رویه ظاهری کار او بسنده کرده‌اند، و جالب اینکه زمختی و نحوشکنی و جابه‌جایی‌های هوشمندانه او را

دلیل عدم تسلط او بر زبان فارسی دانسته و اعلام هم داشته‌اند. فی‌المثل، نادرپور، با رعایت موازین شعر کلاسیک تا حد مستزادها و کمی جلوتر، چون به ژرفای معنا و معناپردازی، یا شگرد در اماتیزه کردن و به لحن محاوره نزدیک شدن و بازی‌های کلامی نیما آشنا نبوده - در حد یک سخنور خوب نیمه کلاسیک باقی مانده است. یا مشیری، با همه روح لطیف و گرایش به توصیفی نیمه‌رمانتیک، یا حتی اندرزگویی، آفاق دیگری از مکتب نیمایی کشف نکرده و همچنان بهترین شعرهایش، در حد عشق‌های جوان پسندانه، «کوچه» است یا وصف بهاری ساده و سطحی و عوام پسند، یا شرح ساده‌ی واقعه‌ای غم‌انگیز. یا سه کتاب اول فروغ (اسیر، دیوار، عصیان) به قول خودش «سه کتاب مزخرف» هستند، اما از دید ما مقدمه‌هایی طولانی برای رسیدن به تولدی دیگر، به خاطر تم‌یگانه زنانه. و دیگران و دیگرانی که در نیمه راه نیما را رها کردند (شهریار، توللی و غیره) اما نیما شعرهایی با بنمایه لیرسم دارد، که به مرز شعرهای خوب امروزی می‌رسد؛ و انتخاب ما، سعی شده نعل به نعل چون دیگران نباشد:

شب دوش

رفت، بگریخته از من شب دوش
از شب دوشم اما خبر است
اندر اندیشه آباد شدن
این زمان سوی خوابم گذراست
داستان شب دوشینه مراست
چون دورغی که به چشم آید راست

آن نگارین که به سودی بنشست
 آخر از روی زبانی برخاست
 دم نمی خفتش چشمان حریص
 بود ما را سخن از قول و قرار
 لیک از خنده بی رونق صبح
 ماند بالینی و در آن بیمار
 بنشست آفت واری در پیش
 دست بردستی با من غمناک
 غرق در شکوه بیهوده خود
 دل سودا زده ای بر سر خاک
 خنده دزدیده دواندم بر لب
 همچو خونی که دود در بُن پوست
 چون ز جا جستم و بیمار به جا
 به خیالی که زجا خاسته اوست
 از شب دوشم اما خبر است
 گرچه بر یاد نماندم شب دوش
 مفصل خاک ز بادی بگسیخت
 گشت در پنجره شمعی خاموش

۱۳۲۵

می بینید که شعر نیما هم چهارپاره پیوسته است، اما اولاً هر چهارپاره خود
 تفسیری طولانی از چیستی و چرایی شعر می طلبد. ثانیاً در نهایت کل شعر، شما

را به بازخوانی و تفسیر فرامی خواند که: بالاخره چه؟ و در این شعر چه اتفاق هایی افتاده، یا می بایست بیفتد که نیفتاده و چرا یک شعر عاشقانه این همه تلخ و بی سرانجام تمام شده. بی سرانجام یعنی همان تعویق معنا، تاخواننده با آن کلنجار شود.

یا شعر: ترا من چشم در را هم که آوازی نو و عاشقانه است:

ترا من چشم در را هم شباهنگام
که می گیرند بر شاخ «تلاجن» سایه ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم
ترا من چشم در را هم
شباهنگام، در آن دم که برجا دره ها چون مرده ماران خفتگانند
در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام
گرم یادآوری یا نه، من از یادت نمی گاهم
ترا من چشم در را هم

۱۳۳۶

شعر «ری را» یکی از کامل ترین و عمیق ترین شعرهای نیماست، که تاکنون موضوع تفسیرهای بسیاری قرار گرفته است. آن را می نویسیم و بعد فقط چند کلمه در تشریح و موشکافی آن اضافه می کنیم:

ری را
«ری را... صدا می آید امشب
از پشت «کاج» که بنداب
برق سیاه تابش، تصویری از خراب
در چشم می کشاند

گویا کسی است که می‌خواند...

اما صدای آدمی این نیست

با نظم هوشربایی من

آوازهای آدمیان را شنیده‌ام

در گردش شبانی سنگین

ز اندوه‌های من / سنگین‌تر

من دارم از بر

یک شب درون قایق، دلتنگ

خوانند آن چنان

که من هنوز هیبت دریا را

در خواب می‌بینم

«ری را...»

دارد هوای آن‌که بخواند

در این شب سیاه

اونیست با خودش

او رفته با صدایش اما

خواندن نمی‌تواند

گفتم که بر این شعر تفسیر - یا نقد گونه‌های فراوانی نوشته شده، و چون ساختار شعر، و صورت نوشتاری آن، گاهی مبهم جلوه کرده، تفسیرها متنوع و گاه مغشوش بوده‌اند. در همین جا بگویم که یکی از بهترین کتاب‌هایی که در تبیین نهضت نیما نوشته شده، و شایسته تدریس در سطوح بالای دانشگاهی است.

«خانه‌ام ابری است» اثر آقای «تقی‌پور نامداریان» است، که حکایت از آن دارد که هم بر شعر کهن احاطه دارد و هم بر کلیت شعر معاصر، به‌ویژه نیما، و البته جای نقد و معرفی این کتاب، جای دیگر و حوصله دیگر می‌خواهد. باری، ایشان هم از این شعر تفسیری به دست داده‌اند.

مشکل این شعر از عنوانش آغاز می‌شود: «ری را...» بیشتر افراد «ری را» را نام یک زن دانسته‌اند. من هم از ابتدا، مثل آقای پورنامداریان، با این «حدس» مخالفم، و همچنان که ایشان هم گفته‌اند، «ری را...» فقط یک «صدا» است، آن هم صدایی که شاعر، اگر نه مثل: «جیبیم‌وای...» خوانندگان آواز سنتی، یا «دلی دلی» یک خواننده محلی یا کوچه‌بازاری، مثل حروفی که در ابتدای بعضی سوره‌های قرآن کریم می‌آید - الف لام. میم. - ی سین - و... پیش درآمد سخنانی سنگین است که شاعر می‌خواهد بگوید. صدایی که در واقع صدای محکم و یک دستی هم نیست که حکایت از مثلاً شورشی یا انقلابی بکند. صدایی مبهم و لرزان و بی‌اعتماد است؛ و شاعر هم بعداً در دنباله شعر این را می‌گوید، و می‌گوید که من صدای آدمیان را شنیده‌ام، که هیبت دریا دارد و تن آدم را می‌لرزاند. (وقتی که همگانی است و قصد انقلاب دارد مثلاً):

- ضمناً دو مورد به گمان من، اشتباه در برداشت این منتقد ارجمند وجود دارد: یکی «کاچ» که ایشان به تکرار «کاچ» آورده‌اند. «کاچ» همچنان که در نخستین مجموعه شعر نیما که در زمان خودش جمع‌آوری شده، یعنی «قطعه‌ای از جنگل»، که در میان شالیزار باشد. مثل «آیش» که مفهومی دیگر دارد: قطعه‌ای برنج‌زار که یک سال در میان می‌کارند.

وقتی شاعر می‌گوید «از پشت «کاچ» که بنداب...» خیلی رساننده‌تر است تا از

پشت کاج، که می تواند فقط یک درخت کاج باشد. دیگر «برق سیاه تابش ...» با کسره بعد «ش» هم به گمانم نادرست و مبتنی بر سلیقه دستور دانی ایشان است. برعکس، «برق سیاه تابش» بدون کسره، با توجه به قرار گرفتن «بنداب» = سد دست ساز؛ که پشت آن کاج = مجموعه درخت ها؛ قرار گرفته، از هر لحاظ با منطق ساختار شعر جور تر می آید، و هیچ خدشه دستوری هم ایجاد نمی کند. با معذرت کامل از آقای تقی پور نامداریان فرزانه، که کتابش، درباره نیمه، اولین و بهترین نمونه است.

شعر «خونریزی» نیز به گمان من یکی از شعرهای بسیار پرمعنای نیمه است. شعری مبتنی بر دیدی استقرایی که «خونریزی از بدن خود» را به خونریزی درونی جامعه ای برمی گرداند که ارگانیزمش به سبب شکست ها و بی سروسامانی های فیزیکی و فکری، دچار تزلزل شده است:

پا گرفته است زمانی است مدید

ناخوش احوالی در پیکر من

دوستانم، رفقایم، محرم!

به هوایی که حکیمی بر سر، مگذارید

این دلاشوب چراغ

روشنایی بدهد در بر من

من، به تن، دردم نیست.

یک تب سرکش، تنها پکرم ساخته و دانم که چرا

و چرا هر رگ من در تن من سفت و سقط شلاقی است

که فرود آمده سوزان

دم به دم در تن من.

تن من یا تن مردم، همه را با تن من ساخته‌اند

و به یک جوړ و صفت می‌دانم

که در این معرکه انداخته‌اند.

نبض من می‌خواندمان با هم و می‌ریزد خون - لیک کنون

به دلم نیست که دریا بم انگشت گذار

کز کدامین رگ من خونم می‌ریز بیرون

یکی از همسفرانم که در این واقعه می‌برد نظر، گشت دچار

به تب ذات‌الجنب

و من اکنون در من

تب ضعف است برآورده دمار

من نیازی به حکیمانم نیست

«شرح اسباب» من تب زده در پیش من است

بجز آسودن درمانم نیست

من به از هرکس

سربدرمی‌برم از دردم آسان که زچیز

باتنم توفان رفته است

تبیم از ضعف من است

تبیم از خونریزی است

«هست شب» که نیما شعر دیگری تقریباً هم‌نوا با این شعر دارد با نام

«شب است...» که تفاوت این یکی «هست شب» بیشتر در هیأت ساختاری و

تأویل‌پذیری، بر آن یکی برتری دارد. در اینجا شب، تاریکی مطلق بیرون آدم - است، که بر بینایی درون شاعر سایه انداخته است، در سایه‌اش فقط تاریکی نیست. چون او هم مثل آدمی زنده است و جسمی باد کرده دارد و می‌تواند بین شاعر و جهان بیرون حایل شود:

هست شب

هست شب یک شب دم کرده و خاک

رنگ رخ باخته است

باد، نوباوه ابراز برکوه

سوی من تاخته است

هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا

هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را

باتنش گرم، بیابان دراز

مرده را ماند در گورش تنگ

با دل سوخته من ماند

به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب!

هست شب آری شب.

کک‌کی

در پانویس شعر می‌خوانیم که «کک‌کی» نام گاوی است. اما گاوی نر و دلیر، که در میان انبوهی بیشه زار گم شده است و راه برون رفت ندارد. اگر کک‌کی فقط گاوی بود، نه خودش نه گم‌شدنش، نمی‌توانست موضوع شعری شود. پس

«کک‌کی» چیست؟ همین جاست که این شعر کوتاه، رازآمیز می‌شود و پرسش‌انگیز: آیا کک‌کی، ارتشی شکست خورده و در محاصره است؟ آیا کک‌کی یک قهرمان تک و بی‌پناه مانده است؟ آیا کک‌کی یک «انرژی» بی‌مصرف، در نهان جایی طلسم شده است؟ شعر پاسخ همه این پرسش‌هاست.

کک‌کی

دیری است نعره می‌کشد از بیشهٔ خموش

«کک‌کی» که مانده گم

از چشم‌ها نهفته پری‌وار

زندان براو شده است علفزار

براو، که او قرار ندارد

هیچ آشنا گذار ندارد

اما تن درست و برومند

«کک‌کی» که مانده گم

دیری است نعره می‌کشد از بیشهٔ خموش

باد می‌گردد

نگاهی ظاهراً ساده، اما عمیقاً خشم‌ناک است. ولی خشمش در ساخت شعر و خشت و آجرهای فروریزنده، بیان می‌شود. نه در شعار. «باد می‌گردد» از روشن‌ترین شعرهای مردمی نیماست. گفتم که: نیما چنان محیط بر دیدگاه‌های خویش است که شاگردان بزرگ او، یک‌هزارم او این تنوع آفاق را ندارند. او به هر

چه دست می‌زند، معناهای نو را بر اسباب‌های نو و زنده سوار می‌کند. شعرهای سیاسی نیما، حتی آشکارترین‌شان مثل آی آدم‌ها، هرگز «شعاری» نیستند، و همیشه رمزی ناگفته در هر کدام می‌ماند؛ به نقش گذرنده روی پل بیشتر دقت کنید.

باد می‌گردد

باد می‌گردد و در باز و چراغ است خموش
 خانه‌ها یک سره خالی شده در دهکده‌اند
 بیمناک است به ره بار به دوشی که به پل
 راه خود می‌سپرد.
 پای تا سر شکمان تا شبشان
 شاد و آسان گذرد
 بگسلیده است در اندوده دود
 پایه دیواری
 از هر آن چیز که بگسیخته است
 نالش مجروحی
 یا جزع‌های تن بیماری است
 و آن‌که بر پل گذرش بوده به ره مشکل‌ها
 هر زمان می‌نگرد
 پای تا سر شکمان تا شبشان
 شاد و آسان گذرد.

باد می‌گردد و در بازو چراغ است خموش
 خانه‌ها یک سره خالی شده در دهکده‌اند
 رهپاری که به پل داشت گذر می‌استد
 زنی از چشم سرشک
 مردی از روی جبین خون جبین می‌سترد

داستانی نه تازه

هرچند هیچ‌کدام از شعرهای نیما، غیر از کلاسیک و نیمه کلاسیک، جنبه تفنن و تجربه ندارند، اما بعضی شعرهای او، نوعی حضور سرزنده موسیقایی دارند، که گویی برای آوازهایی ساخته شده‌اند، که هنوز در زمان ما، نوبت خوانداریشان نرسیده است! داستانی نه تازه از این گونه شعرهاست، با این ریتم‌ها و برگردان‌های آهنگین و ملودیک‌الش:

داستانی نه تازه

شامگاهان که رویت دریا
 نقش در نقش می‌نهفت کبود
 داستانی نه تازه کرد آغاز
 رشته‌ای بست و رشته‌ای بگشود
 رشته‌های دگر بر آب ببرد
 اندر آن جایگه که فندق پیر
 سایه در سایه، بر زمین گسترده

چون بماند آب جوی از رفتار
شاخه‌ای خشک کرد و برگ‌ی زرد
آمدش باد و با شتاب ببرد
همچنین درگشاد و شمع افروخت
آن نگارین چو بدست، استاد
گوشمالی به چنگ داد و نشست
پس چراغی نهاد بر دم باد
هرچه از ما به یک عتاب ببرد
داستانی نه تازه کرد آری
آن زغمای ما به ره شادان
رفت و دیگر نه برقفاش نگاه
از خرابیِ ماش آبادان
دلی از ما ولی خراب ببرد.

۱۳۲۵

تلخ

نیز از همان‌گونه «غم‌گویه»‌های نیمه‌عاشقانه و نیمه‌دردمندانه نیماست. که
ذاتی و برون‌ی موسیقایی دارد و خواندن می‌طلبد:

تلخ

پای آبله ز راه بیابان رسیده‌ام

بشمرده دانه دانه کلوخ خراب او
 برده بسر به بیخ گیاهان و آب تلخ
 در بر رخم مبنده که غم بسته بردرم
 دلخسته‌ام به زحمت شب زنده داریم
 ویرانه‌ام زهیبت آباد خواب تلخ
 عییم مکن که زشت و نکو دیده‌ام بسی
 دیده گناه کردن شیرین دیگران
 وز بی‌گناه دلشدگانی ثواب تلخ
 در موسمی که خستگیم می‌برد ز جای
 با من بدار حوصله، بگشای در زحرف
 اما در آن نه ذره عتاب و خطاب تلخ
 چون این شنید بر سربالین من گریست
 گفتا «کنون چه چاره؟» بگفتم «اگر رسد
 بار روزگار هجر و صبوری شراب تلخ»

۱۳۲۷

می‌تراود مهتاب

می‌تراود مهتاب. یکی از معروفترین شعرهای نیماست، هم به خاطر روانی و
 سرراستی آن، هم به خاطر ژرفای معنایی و نگاه مضطرب شاعر به مردم و جهان،
 و هم به خاطر اینکه نیما خود آن را یکی از چند شعر موفقش شناخته که ساختار
 دلخواهش را پیدا کرده است. از دید من اما عظمت این شعر نیما در این است که

در زبانی غنایی و پطراروت، روایتی غمناک از مردم زمانه خود و سرزمین خود عرضه می‌دارد. با این همه من آن را از غنای سرشار از تصویر و هیاهوی زبان شعرهایی چون کارشب‌پا یا «او به رویایش» یا مرغ آمین، بادید خودم برتر نمی‌دانم. خصوصاً از «ری را» و «سوسک سیاه». این شعر که در سال ۱۳۲۷ سروده شده، و بنا به دوره‌ای خاص از شعر نیما، که به کارهای سیاسی (حزبی) - بدون عضو شدن - نزدیک شده، حاصل نگرشی سیاسی به مفهوم عمیقش می‌دانم؛ نگرشی آمیخته به امید، چرا که «سحر» نیز، همزمان با شاعر ناظر بر ماجراست:

می‌تراود مهتاب

می‌درخشد شبتاب

نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک

غم این خفته چند خواب در چشم ترم می‌شکند

نگران با من استاده سحر

صبح می‌خواهد از من

کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر

در جگر لیکن خاری

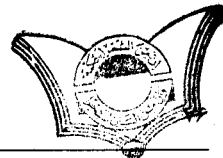
از ره این سفرم می‌شکند.

نازک آرای تن ساق گلی

که به جانش کشتم

و به جان دادمش آب

ای دریغا به برم می‌شکند



دستها می‌سایم
نادری بگشایم

بر عبث می‌پایم

که به در کس آید

در و دیوار بهم ریخته‌شان

بر سرم می‌شکنند

می‌تراود مهتاب

می‌درخشد شبتاب

مانده پای آبله از راه دراز

بردم دهکده مردی تنها

کوله بارش بر دوش

دست او بر در می‌گوید باخود:

غم این خفته چند

خراب در چشم ترم می‌شکنند

۱۳۲۸

روی بندرگاه

پیداست که شعر روی بندرگاه، که در سال ۱۳۳۴ سروده شده، بازگوی دوران بعد از کودتا و کشتار بهترین فرزندان این دیار است. دورانی که نیما بلافاصله از حزب و بنیان‌ش کنار می‌کشد و به تعبیری، آن‌ها را مسبب این فجایع می‌داند. ساختار این شعر نیز، با زبانی درهم تنیده و نامطمئن و حسرت‌آلود، این را

می‌رساند:

آسمان یکریز می‌بارد
روی بندرگاه
روی دنده‌های آویزان یک بام سفالین در کنار راه
روی «آیش» ها که «شاخک» خوشه‌اش را می‌دواند
مثل این که ضرب می‌گیرند - یا آن جا کسی غمناک می‌خواند
همچنین بر روی بالاخانه همسایه من (مرد ماهیگیر مسکینی که او را می‌شناسی)
خالی افتاده است اما خانه همسایه من دیرگامیست
ای رفیق من، که از این بندر دلتنگ روی حرف من باتست
و عروق زخمه‌دار من از این حرفم که با تو در میان می‌آید از درد درون خالی است
و درون دردناک من زدیگرگونه زخم من می‌آید پُرا
هیچ آوایی نمی‌آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز
چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی
و چه سنگین است با آدم‌کشی (با هر دمی رؤیای جنگ) این زندگانی
بچه‌ها، زن‌ها
مردها، آن‌ها که در آن خانه بودند
دوست با من، آشنا با من، در این ساعت سراسر کشته گشتند.

۱۳۳۴

نیما و معنای نیما

چنان که در بعضی تفسیرگونه‌ها بازگو شد، نیماگاهی - و شاید در موارد

زیادی - حضوری از خود در شعرها به نمایش می‌گذارد، که جنبهٔ سوپزکتیو ندارد، بلکه بیشتر کنایی و در هیأت «ابژه» و استعاره یا نماد است. مثلاً وقتی شب‌پره‌ای خود را به شیشهٔ اتاق او می‌زند و می‌گوید: «چه فراوان روشنایی در اتاق توست» ما راوی را به حدس نیما تصور می‌کنیم. یعنی هرکس دیگری که در ظلمات دیارش چراغی در اتاقش دارد که نمادی از روشنایی اندیشه است، می‌تواند جای او باشد، و راوی و خود چراغ، هر دو به نماد و یا موضوعی «ابژه» گونه تاویل می‌شوند. حتی در شعری که می‌خوانید و در کتاب کلیات عنوان آن «نیما» است، با وجود صراحت نام، شعر ما را به فضایی رازآمیز می‌کشاند. «نیما» به قول خود او در اصل نام پهلوانی از پهلوانان مازندران بوده، اما اینجا نخست به نام «پروانه» ای از آن سخن می‌رود. این شگرد نیما در این شعر برای آن است که به ما بگوید: هر کسی یا هر چیزی می‌تواند جای نیما باشد. (ضمناً واژهٔ جمع «در و جانشان» در سطر هشتم شعر، در واقع جمع «دروغ» است، که به تعبیری همان دیو «دروغ» باشد، و نیما در جاهای دیگر هم از آن یاد کرده است: «چون سیاهی دروغ کز در شهر / با نواهای روز گردد دور»

نیما

از بر این بی‌هنر گردندهٔ بی‌نور
هست نیما اسم یک پروانه مهجور
مانده از فصل بهاران دور
در خزان زرد غم جا می‌گزیند
بر فرار گلبنان دل بی‌فسرده نشیند

دست سنگینی است
 در درون تیرگی‌های عذاب‌انگیز
 که به روی سینه اهریمنان و نابکاران و «دروجانشان» فرود آید
 همچنین روی جبین نازنینان و فرشتگان...
 اسم شورا فکن یکی گردنده است این اسم
 در زمین نه، بر فراز آسمان، نه، در همه جا
 در میان این زمین و آسمان
 از پی گمگشته خود می‌شتابد
 آن زمان که بر بساط بی‌نوی خود در آید
 خواهدش از دیده خون بارد ولیکن
 آورد شرم از وقار پهلوانی
 دائماً در پیش روی او بدانسانی که او باشد نشسته
 همچو کله‌ی جغد پیری سرفرود آید از او
 در کنار صفحه‌ای روی خطوطی تیره
 با وی این پیمان کند که هیچ‌وقتی
 نه به ترک راه و رسم خود بگوید.

۱۳۲۱

نکته دیگری که همین شعر، انگیزه پرسشی در مورد آن می‌شود، یک چرایی سیاسی - اجتماعی است. ما می‌دانیم که شهرپور بیست (۱۳۲۰ شمسی) در تاریخ ما، در تاریخ میهن ما قاعداً، اگر نه روزی چنان نویدبخش، روزی حساس بوده، چون مصادف با رفتن یک دیکتاتور، و شروع دوران تازه‌تری است، و

بسیاری از تحلیلگران سیاسی - اجتماعی، آن روز و سال را به روز و سال آغاز دوبارهٔ تجدد و - مثلاً - امیدبخش می‌دانند، اما نیما انگار هرگز چنین تصویری، اصولاً از دههٔ بیست ندارد. چرا که بیشترین شعرهایی که در حوالی سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۵ و ۲۶ سروده شده‌اند، شعرهای خوب نیما، شعرهایی اندوهناک و دریغ‌آمیز است. وقتی با خود علت این واکنش را سنجیدم برخلاف استاد شاملو، این حالت و برخورد نیما را، نه دلیل مخالفت او با رفتن دیکتاتور دانستم، نه دلیل عقب بودن او از خوانندگانش. نیما، گویا می‌دانست که این دههٔ پرغوغا و ظاهراً مبشر آزادی، در نهایت به سرکوب و جنجال‌های بی‌اساس (مثلاً تغییر ۱۵ بارهٔ کابینه در طول سه سال) و سرانجام کودتای ویرانگر ۲۸ مرداد خواهد انجامید. غیر از شعر بالا (نیما) که سرگشتهٔ چرخنده‌ای مثل پروانه‌ای را ترسیم می‌کند که در راه خود برگلبن افسرده‌ای در خزان می‌نشیند (که خانهٔ اوست) و می‌خواهد از دلش خون ببارد، ولی مثل همیشه مقاومت می‌کند و روی شعرهای خود خم می‌شود، شعرهای دیگری هم هست که همین حالت را می‌نمایاند. شعر «تابناک من» از این گونه است:

تابناک من

تابناک من شد دوش از بر من، آه! دیگر در جهان
می‌برم آن رشته‌ها که بود بافیده زپهنای امید مانده روشن
دیگرم نرگس نخواهد - آن چنان که بود خنده‌ناک - خندد
روی مانند آن گلشن
من به زیر این درخت خشک انجیر

که به شاخی عنکبوت منزوی را تار بسته
می‌نشینم آنقدر روزان شکسته
که بخشکد بر تن من پوست
این که در خلوتسرای شاعری سرگشته داری جا
کوله بار شعرهایم را بیاور تا به زیر سر نهاده
- روی، زیر آسمان و پای، دورم از دیاران -
از غم من گر بکاهد یا نکاهد
خواب سنگینم و باید آن چنان
که دلم خواهد.

۱۳۲۱

یا شعر «خرمن‌ها» - که در مصراع اول نقل قولی کوتاه از «کلاف» شاعر
انگلیسی - در پاسخ مسعود فرزاد - می‌آورد، در همین مایه‌های تنهایی و درک
بی‌ثمری هیاهوی کورکورانه مردم است. مردمی که وقتی می‌گویند «مرده باد!»
کسی نمی‌دانند، یعنی از پیش مشخص نکرده‌اند که «زنده باد!» شان متوجه چه
کسی خواهد شد. این دور تسلسلی هنوز پایان نیافته راگویی نیما از همان ابتدا،
به سبب تأمل بسیارش در احوال روزگار، دریافته بوده است.

در شعر «خرمنها» می‌خوانیم:

گرچه میرد آن که افشانند به خاکی تخم - می‌گوید «کلاف»
کودکان، نوخاسته خرمنش را گرد آورند
تا از آن گردند بهره‌ور...

این سخن برجاست: هنگام بهاران کشتزاران چون گل بشکفته می‌گردند

در میان کشتزاران، کشتکاران شادمانه بهر کار آشفته می‌گردند
 خنده خواهد بست بر لب، روی گندم‌ها شقایق، آه! بعد از ما
 می‌خرامند آن نگاران، نازک‌اندامان، میانه‌ره، به سوی کشتگاهان
 روز تابستان هلاک از خنده‌ای گرم خواهد شد
 کشته گندم به زیر پای خرمنکوب دیگر نرم خواهد شد
 لیک افسوس! از هر آن تخمی
 که به سنگستان شود پاشیده، تنها از برای آن
 یک نفر گوید که تخم گندمی بوده است
 در درون سنگها می‌خواست روید، لیک فرسوده است

۱۳۲۱

در همین ردیف شعرهاست مرثیه‌واری برای ارانی، مردی که برای
 نخستین بار در ایران ندای بیداری سازنده و متشکل سر داد؛ و هر چند خود عضو
 حزب بعداً تشکیل شده نبود، مرگ او آغازگر این حرکت شد و نطفه ۵۳ نفر
 معروف، که بعدها منجر به شگل‌گیری تشکیلاتی شد که تا به آخر - هر چند دچار
 لغزش‌های وحشتناک شد، تنها تشکیلاتی بود که هرگاه فرصتی می‌یافت، توان
 تشکیلاتی خود را به نمایش می‌گذاشت، و اگر در سراسر حضور خود به وابستگی
 بی‌منطق خود به کشور بزرگ دیگر تن نمی‌داد، می‌توانست تاریخ این دیار را
 دیگرگون کند. ارادت نیما به ارانی، نه شیفتگی به ایدئولوژی مارکسیستی بود که
 آن مرد در ایران پراکند، بلکه او شخصیت و منش او را درک می‌کرد و می‌دانست
 که تحصیلات خود در اروپا را، با اندیشه‌هایی درآمیخته، که همان سالها، آلمان و
 سایر کشورهای سرمایه‌داری را به لرزه درآورده بود. او جان خود را بر سر

اندیشه‌های خود گذاشت و به دست عمال رضاشاه در زندان کشته شد. ولی نام او به عنوان نخستین فیزیکدان پرآوازه، و اندیشمندی عاشق جامعه‌اش، برای همیشه در تاریخ ثبت شد. نیما در آغاز شعری که در ۱۳ بهمن ۱۳۲۰ سروده، به نوعی تاریخ مرگ او را هم ثبت کرده است:

نه، او نمرده است

دو سال از نبود غم‌انگیز او گذشت

روی مزار او

دوبار برگ‌های خزان ریخته شدند

سه سایه شکسته گریان

بر سایه‌های سایه دیگر

آویخته شدند

آن وقت باز مثل دگر روزها دمید

این روشن افق

یک جغد بی‌ثبات از آن جایگاه پرید

تا یک غروب غمگین بالای آن مزار

غمناک‌تر نشیند

دو سال مثل آنکه دو روز، از غمش گذشت

روز سفید آمد از نو به سیر و گشت

بر ساحت جبین جوانی
 خطِ دگر نوشت
 مانند این که آن که تو دانی نمرده است
 هر کس به یادش آید گوید
 دو سال رفت لیک ارانی نمرده است
 و نیما چه زیبا، زندگی بعد از مرگ او را، در مردمان و در حرکتهای اجتماعی
 بعد از او تصویر کرده است:
 نه، او نمرده است
 بر پای خاسته است
 او از برای زندگی ما

تا بهره‌ورتر آییم
 دارد هنوز هم سخن گرم می‌کند
 این تیره‌جوی، سنگدلان را
 دارد به حرف مردمی بی‌نرم می‌کند
 دو سال شمع زندگی اش را به روشنی
 مردم ندید لیک
 بی‌شمع‌های دیگر روشن شدند از او
 مانند این که همین آرزوش بود
 پرتنه از برابر زندان

مرغ شکسته پر که همه رنج بود و جوش
تا روی بام دیگر آید ز نو فرود
زانجا به رنگ دیگر با ما کند سخن

متأسفانه دنباله شعر، به علت ناخوانا بودن متن اصلی نیما، مخدوش و پر از نقطه چین است و چیزی از خواندن و نوشتن آن حاصل نمی شود. این نقیصه شامل بیشترین شعرهای بلند نیما می شود، با همه زحمات طاهباز. هرچند اگر دوستانی را برای همکاری صدا می کرد، همه لبیک می گفتند. (یکی دوسه شعر را با هم ادیت کردیم که خوب از آب درآمد. م - آ) اما سیروس تا حدودی تکیه بود، و زیاد تن به همکاری دیگران نمی داد. خودش هم که شاعر نبود، و نمی توانست حتی به حدس بعضی نقص ها را ترمیم، یا جانشین کند، جایی هم به هم نمی خورد. باری ارانی، نخستین کسی بود که در ایران از «اتم و بعد چهارم» سخن گفت و کتاب نوشت، و چه دانش ها که در سینه داشت و با او به سکوت مرگ گرائید (لعنت همیشه بر همه دیکتاتورها).

نیما، نه تنها در شعر خود، پیشگام است و «نوخیزان» را به دنبال خود می کشد، او نگاهی چنان گسترده دارد، که هر فردی را که برای این آب و خاک رنجی برده اند، به شیوه ای گرامی می دارد. خواه این افراد از جمله شاعرانی چون منوچهر شیبانی، اسماعیل شاهرودی یا نصرت رحمانی باشند - که او برای نخستین بار بر شعر آن ها انگشت تأیید - تشویق و هدایت گذاشته - خواه کسانی باشند که در زمینه های غیر شعری که خدمتی به فرهنگ این مملکت کرده اند. رسام ارزنگی نقاش را در چندین مورد ستوده، که مشخص است. اما کسانی چون «رشدیه» و «اعتصام یوسف» و دیگران، که به آموزش و پرورش این دیار خدمت شایان کرده اند، نیما از آن ها به نیکی یاد کرده است. شعری دارد به نام «نام بعضی

نفرات» - یا شاید «یاد» بعضی نفرات؛ چون در آغاز شعر «یاد» آمده است:

یاد بعضی نفرات

یاد بعضی نفرات
روشنم می‌دارد:
اعتصام یوسف
حسن رشديه
قوتم می‌بخشد
ره می‌اندازد
و اجاق کهن سرد سرایم
گرم می‌آید از گرمی عالی دمشان
نام بعضی نفرات
رزق روحم شده است
وقت دلتنگی
سویشان دارم دست
جرأتم می‌بخشد
روشنم می‌دارد

و براساس همین عنوان جالب نیما بوده که سیمین بهبهانی شاعر بزرگ ایران کتابی
قطر با همین عنوان منتشر کرده «یاد بعضی نفرات» و از بیشتر شاعران، نویسندگان،
نقاشان و هنرمندان و غیرهنرمندان به نیکی و با عطوفت زیاد یاد کرده است.
گفتم که نیما در برخی شعرهای جدیدش، مثل «خانه سریویلی»، یک
«بدنهاد» یا «پلید» یا «هول» - در حالت اسمی - وارد می‌شود. گاه حتی «باد» یا
«گرتۀ مرده برف» همین حضور نامیمون را نمایش می‌دهند. در شعر «وای بر من»

نیز این «دشمن» به گونه‌ای دیگر حضور می‌یابد:

کشتگام خشک ماند و یکسره تدبیرها
گشت بی سود و ثمر
تنگنای خانه‌ام را یافت دشمن با نگاه حیلۀ اندوزش
وای بر من! می‌کند آماده بهر سینه من تیرهایی
که به زهر کینه آلوده است
پس به جاده‌های خونین، کله‌های مردگان را
به غبار قبرهای کهنه اندوده
از پس دیوار من بر خاک می‌چینند
وز پی آزار دل آزرندگان
در میان کله‌های چیده بنشینند
سرگذشت زجر را خوانند.
وای بر من!
در شبی تاریک از این سان
بر سر این کله‌ها جنبان
چه کسی آیا ندانسته گذارد پا؟
از تکان کله‌ها آیا سکوت این شب سنگین
- کاندران هر لحظه مطرودی فسون تازه می‌بافد -
کی که بشکافد؟
یک ستاره از فساد خاک وارسته
روشنایی کی دهد آیا

این شب تاریکدل را
 عابرین ای عابرین!
 بگذرید از راه من بی هیچگونه فکر
 دشمن من می رسد می گویدم بر در
 خواهدم پرسید نام و هر نشان دیگر.

وای بر من!
 به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده خود را
 تا کشم از سینه پردرد خود بیرون
 تیرهای زهر را دلخون
 وای بر من!

۱۳۱۸

شاید قبلاً گفته باشم که: هر فضا و ساختار مبهمی که در شعرهای نیما می بینیم - نباید به سمبل یا نماد تعبیرش کنیم، و اگر چنین کنیم، دامنه شعر و اندیشه شاعرانه او را برچیده، تنگ تر کرده ایم. چرا؟ چون وقتی به زمان و حوادث زمان نیما فکر می کنیم، جز دو ارجاع بیرونی در اختیار نداریم: ناآگاهی مردم از حضور نیما در میان خود، و استبداد حکومتی. (چه پیش از کودتای ۲۸ مرداد دوره رضاشاهی) و چه بعد از کودتا و سرکوب حاصل از آن، این دو وضعیت، آن چنان در شخصیت شعری نیما ارزش و دل مشغولی ندارند، که او را وادار به نمادگرایی کنند. وانگهی، ما نباید همیشه این طور فکر کنیم که شعر هر شاعر ژرف اندیشی، با عنایت به ارجاع مستقیم بیرونی قابل تفسیر است. آلن پو شاعر و

نویسنده امریکایی، بیشترین آثار خود را بر «تم»ی از وحشت یا مرگ و زوال بنا می‌گذارد. آیا «گره سیاه» سمبل است؟ یا افتادن اسکلت خواهر، تنها بازمانده خانواده «آشر» از درون کمد در داستان «زوال خانواده آشر»؟ بی‌شک چنین نیست. در شعر نیز می‌توان دلهره‌های شخصی، یا باورمندی مردم به اشباح هول را در تنهایی‌های وهم‌افزا تصویر کرد. فی‌المثل در همین شعر، این آدمی که کله‌های پوسیده مردگان را بر هم می‌چیند و میان آن‌ها می‌نشیند، چه کسی است؟ رضاشاه است؟ (مضحک می‌نماید!) سرپاس مختاری است؟ یا پزشک احمدی؟ (همه این‌ها مضحک می‌نماید!) حالا کمی به تاریخ طولانی بدبختیهای ما مراجعه کنید. به کله مناره‌هایی که دو سه تاشان چند سال پیش در اصفهان کشف شد. به کرمان زمان خواجه قاجار فکر کنید. او مناره‌هایی از چشم مردم کرمان ساخته بود؛ که در یک شعر عبدالله کوثری، و شعر دیگر از بنده، منظرهای خاص خودمان را از آن پرداخته‌ایم. فی‌المثل رهگذر از دختر کوری که کنار مناره‌ها ایستاده می‌پرسد: چشم‌هایت چه شده؟ جواب می‌دهد: آن بالا، بالای مناره، دارد نگاهت می‌کند. و بپذیرد که این تاریخ شوم بر وجدان ما سنگینی می‌کند و همیشه سنگینی خواهد کرد، بطوری که ده نسل دیگر هم از شنیدن آن وحشت می‌کنند. شیطان «خانه سریویلی» نیما هم، سمبل مستقیم استبداد دورانش نیست. می‌خواهم بگویم، این دشواری درک ما، از آنجا ناشی می‌شود که ما رازآمیزی حاصل از بیان تصویری کمی دورتر از روزمرگی‌هایمان را نمی‌بینیم و دنبال سمبل آشنا می‌گردیم. اگر چنین باشد، «مرغ مجسمه» را چگونه تصویر خواهیم کرد؟

مرغی نهفته بر سر بام و سرای ما

مرغی دگر نشسته به شاخ درخت کاج
می خواند این، به شورش، گویی برای ما،
خاموشی است آن یک، دودی به روی عاج

نه چشم ها گشاده از او، بال از نه وا
سر تا به پای خشکی با جای و بی تکان
منقارهایش آتش پره های او طلا
شکل از مجسمه به نظر می نماید آن

وین مرغ دیگر آن که همه کارش خواندن است،
از پای تا به سر همه می لرزد او به تن
نه رغبتش به سایه آن کاج ماندن است
نه طاقتش به رستن از آن جای دلشکن

لیکن بر آن دو چون بری آرامتر نگاه
خواننده مرده ای است، نه چیز دگر جز این،
مرغی که می نماید خشکی به جایگاه
سرزنده ای است با کشش زندگی قرین

مرغی نهفته بر سر بام و سرای ما
مبهم حکایت عجیبی ساز می دهد

از ما پرستهای است، ولی در هوای ما

بر ما در این حکایت آواز می‌دهد

مرغ دوم، آیا مرغ درون ما یا نیما نیست که در عین سکوت، به خاطر ما - یا نیما می‌خواند - و مرغ اول، آیا مرغی غریبه با جهان ما نیست که خواندنش در ما نمی‌گیرد و جذب‌مان نمی‌کند؟ این هم به گمان من راز آمیزی کلام و زبان نیماست، که در دو صورت مرغ تجلی یافته است.

لاشخورها

بسیاری شعرهای نیما، با وجود این که کلیاتی از او پیش نظر داریم - حالا که مراجعه می‌کنیم - گمان می‌بریم که این شعر را قبلاً نخوانده‌ایم. مسبب این گمان درست یا نادرست این است که این بار رمزی (گاه نمادگونه) در آن کشف می‌کنیم، که در دور دست حافظه ما، یادی از موضوعی جالب را زنده می‌کند و به امروز می‌کشاند. شعر «لاشخورها» یکی از این نمونه‌هاست. شعر، در مجموع تمثیل‌گونه‌ای است که چیزی همانند آن را قبلاً شنیده یا خوانده‌ایم.

به خاطر دارم در دوران جوانی که به اصطلاح «چپ می‌زدیم» یا «کله‌مان بوی قورمه‌سبزی می‌داد» به ما این گونه فهمانده بودند که: «سرمایه‌داری، به هر حال و حتی بدون انقلاب هم نابود شدنی است» وقتی می‌پرسیدیم: «آخر چرا و چگونه؟» پاسخ می‌داد (مثلاً مسئولان) که: «چون سرمایه‌داری هم رشد و هم فنایش مبتنی بر رقابت است، و همیشه می‌کوشد تا هر یک پاره بزرگتری از منابع اقتصادی و سرمایه‌های جهان بیچارگان را از آن خود کند (یا بخورد) به تدریج سرمایه‌دارهای ضعیف‌تر و منابع سودشان توسط سرمایه‌دار قوی‌تر بلعیده

می شود و بدین ترتیب، آنقدر همدیگر را می بلعند، تا وقتی که فقط تعداد کمتری از آن‌ها باقی می ماند. این تعداد کم هم چون گرسنه می شوند، به خوردن هم ادامه می دهند تا آخر. این روند به این تمثیل می ماند که ما تعداد زیادی عقرب را (مثلاً) در شیشه ای در بسته بیندازیم. پس از مدتی قوی ترها شروع به بلعیدن ناتوان ترها می کنند. و در نهایت، یکی قوی تر از همه باقی می ماند، که او هم خود از گرسنگی خواهد مرد. البته در این روزگار ما هنوز شاهد صدق چنین تمثیلی نشده ایم، ولی این را می بینیم که «بلعیده شدن ناتوان تران توسط قوی تران ادامه دارد....»

شعر لاشخورها، به تعبیری، رمزی یا تمثیلی چنین را بازگو می کند:

لاشخورها

در کارگاه کشمکش آفتاب و ابر
آن جا که در مه است فرو روی آفتاب
و یک نم ملایم
در کوه می رود
و در میان دره به اطراف جوی آب
یک زمزمه است دائم
با آن چه می دود،
بالای یک کمر
ناگاه لاشخورها
- دو لاشخور که پیر و نحیفند
از حرص لاشخوری

بر مشت استخوان نشسته
با هم قرین و همدم و با چشم‌های سرخ
بسته نظر به هم.

دیگر چه همدمی و چه راز دل است این
این انس^(۱) (...) با چه صفت می‌شود قرین
آن‌ها چرا شدند در این وقت همنشین؟
این را کسی نداند.

لیکن هر آن یکی که بمیرد از این دو دوست
آن دیگری بدزد از آن مرده گوشت و پوست
آن‌ها برای تغذیه گوشت‌های هم
اینسان به هم
نزدیک می‌شوند

۱۳۱۹

این شعر را که رمزی، یا نمادگونه تعبیر کردیم، در واقع بیشتر ویژگی تمثیلی دارد. تمثیلی انجیل‌گونه. چون حضرت عیسی بیشتر با برده‌ها و تهیدستان نادان (بی‌سواد) سر و کار داشت، و نمی‌شد حقایق ژرف را مستقیماً به آن‌ها با زبان فصیح گفت، به تمثیل متوسل می‌شد و معنای مورد نظر خود را القامی کرد. اما آیا نیما هم با زبان اغلب رمزی، تمثیلی یا نمادگونه‌اش همین قصد را

۱. ناخوانا در اصل.

داشته، و می‌خواسته نوگرایی غریبش را به یاری این عناصر بدیعی و در غیبت فصاحت زبانی به مردم زمانه‌اش حالی کند؟ به گمان من در این مورد و در بسیاری موارد، قضیه برعکس است. نیما خود جایی اشاره دارد که: من آسان می‌گویم تا دشوار را در میانه نهم!

این حکم چه گونه در این شعر و در بسیاری شعرهای او مصداق پیدا می‌کند؟ اصلاً آیا خصلت اصلی شعرهای نیما، فلسفیدن و بیان غریب است؟ به گمان نه! چون موضوع شعرهای نیما اصلاً دشوار نیست و حتی گاه در همان ابتدای شعر مشخص می‌شود. منظور نیما، یا کارکرد نیما، زبان شعرهای اوست. این ناهمواری و نحوشکنی نیماست، که یک «تم» ساده را، از طریق زبانی غیرمعمول بیان می‌دارد، و گرنه مفهوم چنین شعری را می‌توانست در یک رباعی فصیح و صریح بیان کند. همچنان که در شعرهای کلاسیک و نیمه کلاسیک، این کارها را فراوان کرده است. او می‌داند و می‌کوشد به ما هم یاد بدهد، که وقتی هوشمندانه، بارقه‌های حسی خود را، به سیاقی نامعمول در زبانی نامعمول جاسازی کنیم، خود زبان شکاف‌ها و «رازخانه»هایی می‌پردازد که خواننده، در آن خفیه‌گاه‌ها، برق بارقه‌های دیگر، غیر از مفهوم کلی شعر را حس خواهد کرد و حدس و گمانش به کار خواهد افتاد. نیما شعرهایی دارد، اغلب بلند، که ما در پایان شعر هم، ممکن است به دریافتی صاف و ساده نرسیم، اما همان حیرت‌ما از نیافتن معنا، معنا را دورتر و زیباتر می‌کند.

گل مهتاب

(یکی از نموده‌های عالی و مشخص «رمز و راز» در شعر نیما)

وقتی که موج بر زبر موج تیره‌تر
می‌رفت دور
می‌ماند از نظر
شکلی مهیب در دل شب چشم می‌درید
مردی بر اسب لخت
با تازیانه‌ای از آتش
بر روی ساحل از دور می‌دوید،
و دست‌های او چنان
در کار چیره‌تر
بودند و بود قایق ما شادمان بر آب؛
از رنگ‌های در هم مهتاب
رنگی شکفته‌تر به در آمد:
همچون سپیده دم
در انتهای شب
کاید ز عطسه‌های شبی تیره‌دل پدید.
گل‌های «جیرز» از نفسی سرد گشت‌تر
ز افسانه غمین پراز چرخ زندگی
طرح دگر ساختند؛
فانوس‌های مردم آمد به ره پدید
جمعی به ره بتاختند
و آن نودمیده رنگ مصفا

بشکفت همچنان گل و آکنده شد به نور
 بر ما نمود قامت خود را
 با گونه‌های سرد خود و پنجه‌های زرد
 نزدیک آمد از بر آن کوه‌های دور
 چشمش به رنگ آب،
 بر ما نگاه کرد.

تا دید بان گمره گرداب
 روشنترش ببیند
 دست روندگان
 آسان ترش بچیند
 آمد به روی لانه چندین صدا فرود
 بر بال‌های پر صور مرغ لاجورد
 گرد طلا کشید،
 از یکسره حکایت ویرانه وجود
 زنگار غم زدود
 وز هر چه دید زرد
 یک چیز تازه کرد

آنوقت سوی ساحل راندم با شتاب
 با حالتی که بود

نه زندگی نه خواب.
 می خواست مهرم که ببوسد ز دست او
 می خواستم که او
 مانند من همیشه بود پای بست او
 می خواستم که از نگه سرد او دمی
 افسانه ای دگر بخوانم از بیم ماتمی
 می خواستم که بر سر آن ساحل خموش
 در خواب خود شوم
 جز بر صدای او
 سوی صدای دگر / ندهم به یاوه گوش
 و آنجا جوار آتش همسایه ام
 یک آتش نهفته بیفروزم

اما به ناگهان
 تیره نمود رهگذر موج
 شکلی دوید از ره پایین
 آن گه بیافت بر زبری اوج
 در پیش روی ما گل مهتاب
 کمرنگ ماند و تیره نظر شد
 در زیر کاج و بر سر ساحل
 جادوگری شد از پی باطل
 و افسرده تر بشد گل دلجو.

هولی نشست و چیزی برخاست

دوشیزه‌ای به راه دگر شد.

این شعر کمتر خوانده شده، به مایه فهماند که نیما، چه استاد چربدستی در به سردواندن خواننده در نشیب و فراز و چم و خم زبانی و بیانی خود است. خواننده، اگر فقط یک بار این شعر را بخواند چه دستگیرش می‌شود؟ آیا این همه سطرها در این شعر نسبتاً بلند، فقط نشان دادن و بازی با عکس ماه در آب است؟ چنین مضمونی را شاعر ماهر می‌چون نیما می‌توانست در یک چهار پاره، یا شعر شکسته چندسطری تمام کند.

شاید نقطه محوری شعر، همان عکس ماه در آب، یا «گل مهتاب» باشد، اما از همان ابتدای بازی با موج و زبر آب تیره، و مخصوصاً سطر «شکلی مهیب در دل شب چشم می‌درید» و «مردی بر اسب لخت» و «تازیانه‌ای از آتش» و خلاصه دویدن او بر ساحل، این پرسش پیش می‌آید که: شعر می‌خواهد به چه سمت و سویی برود. آیا نیما دارد تدارک وصف حادثه‌ای را برای ما تدارک می‌بیند؟ شاید! چون آنجا که سخن از «افسانه غمین دگر» پیش می‌آید و مردم با فانوس‌ها به سمت ساحل هجوم می‌برند، باید ماجرای در حوالی دریا اتفاق افتاده باشد. آیا اشارتی به «خسوف» ممکن است باشد؟ قاعدتاً: نه! چون بلافاصله پس از آمدن مردم با فانوس به بیرون، می‌خوانیم که: «وان نودمیده رنگ مصفا» / «بشکفت همچنان گل و آکنده شد به نور...» و حتی برای این که «دیدبان گرداب» او را ببیند، از جانب کوه به سمت ساحل می‌آید، تا آن جا که امکان چیدن آن میسر می‌شود، و ضمناً همه چیز را هم با دست طلایی خود زیباتر می‌کند و از هر چیزی، چیزی تازه‌تر می‌آفریند. بعد راوی (شاعر) و هر کس با اوست (چون همه جا ضمیر جمع

«ما» به کار رفته) از دریا به سمت ساحل می‌رانند. آنهم «با حالتی که بود / نه زندگی نه خواب» و آرزوی بوسیدن او و پای‌بست او شدن و... که ناگهان:

اما به ناگهان

تیره نمود رهگذر موج

شکلی دوید از ره پایین

آن‌گه بیافت بر زبری اوج

در پیش روی ما گلی مهتاب

کمرنگ ماند و تیره نظر شد

در زیر کاج بر سر ساحل

جادوگری شد از پی باطل

و افسرده تر بشد گل دلجو

هولی نشست و چیزی برخاست

دوشیزه‌ای به راه دگر شد!

بعد از پایان یافتن شعر، حتی پس از چندبار خواندن آن، همچنان ما در تبیین ساخت و کارکرد واژگانی شعر، هم سرگشته می‌مانیم و هم از این بافت غریب آبژه‌ها و صداها و متنوع در شعر، حرکت نهایی شعر به سمت یک ابهام اسطوره‌ای، لذت می‌بریم، و با خود می‌گوییم اگر چنین نبود ساخت شعر، چه بسا ما با شعری بی‌ژرفا و معمولی طرف بودیم. ما از همان اول شعر، با حضور ساختی پارادوکسیکال روبرویم که تصویر زیبای اول، با «شکلی مهیب در دل شب چشم می‌درید» بر می‌خوریم که نمی‌دانیم چیست. «چشم دراندن» شکل مهیب، شاید کسوفی در عصر را تداعی کند، یا خسوفی.... اما مردی که بر اسب لخت تازیانه

آتش تکان می‌دهد و می‌رود چیست؟ «رمز بیانی» از گریز از «هول» یا کسی که خبری به جایی می‌برد. همان خبر بد را. این دو «صدا». در عین متمایز بودن کامل، آغاز بخش اول کارکرد زبانی شعرند. دست سوار که هر لحظه در کارش چیره‌تر است. کدام کار؟ اهتزاز تازیانه آتش و رفتار غریب او؟ به سطری دلگشا و سرشار از ظرافت منتهی می‌شود که آغاز بندی زیبا و امیدبخش است: «... بودند و بود قایق ما شادمان بر آب.» قایق شادمان روی آب است و کمی دور از آنچه بر ساحل می‌گذرد، و همین وجه بعدی پارادوکس بند اول و «صدای» سوم است. این صداست که «از رنگهای درهم مهتاب / رنگی شکفته‌تر به درآمد/ «همچون سپیده‌دم در انتهای شب / کاید ز عطسه‌های شبی تیره دل پدید...» پس شبی که «شکل مهیب» در آن چشم درانده بود. با رویش گل مهتاب بند و بخش سر زنده‌ای را رو می‌کند. و مردم، شاید از پی شنیدن پیامی از آن سوار، با فانوس به ساحل روی می‌آورند تا «واقع» را تماشا کنند. واقع‌ای که همان «نودمیده رنگ مصفاست» دنباله شعر، و حتی دیدبان گرداب هم به این حادثه شیفته می‌شوند. ماه از بالا بر آشیانه چندین صدا فرود می‌آید و در واقع در آب منعکس می‌شود، و تبدیل می‌شود به گل مهتاب، و بر آب و بر همه چیز رنگ طلا می‌کشد.

در بند آخر، راوی (شاعر و همراه یا همراهانش) گویی مطمئن شده‌اند و پس از وصفی دلخواه از این نمادگونه روشنایی و امید، یا بهتر بگویم «رمز و راز» نور امید، قایق به سمت ساحل می‌رانند.

ولی واقع‌ای دیگر پیش می‌آید، که گویی با هیولای اول شعر پیوند دارد. چرا که در این بند ناگهان همه چیز در هم می‌ریزد و از زیر کاج بر ساحل «جادوگری» برمی‌خیزد. گل ماه پژمرده می‌شود و دوباره «هولی» می‌نشیند و «چیزی»

برمی‌خیزد. این «چیز» چیست؟ «دوشیزه به راه دگر رفت» این دوشیزه چیست؟ حاصل افسون «هول» یا «جادوگر» است، یا روح روشنایی است که از میان این عرصه بدی‌ها درمی‌رود؟ جوابی نداریم و همان بهتر که نداریم. این‌ها «صدا»های چهارم و پنجم‌اند، که در درون بافت زبانی شعر، مستتر بوده‌اند و بدین‌گونه مرموز رخ می‌نمایند. نیماگویی قصه‌ای غریب از رویایی شگفت را برای ما بازگو می‌کند.

نیما و سیاست

قبلاً باید اشاره کرده باشم که نیما - از سیاست، هرگز به زبان صریح یا ستیزگری سخن نمی‌گوید. این پوشیده‌گویی را برخی به غلط، به نمادگرایی او، از بیم سرکوب حکومت‌ها نسبت می‌دهند. برعکس، بسیاری شعرهای کلاسیک و نیمه کلاسیک نیما، شعرهایی مثل «خانواده سرباز»، «محبس»، «ای شب»، «نامه به یک زندانی»، «شهید گمنام»، «سرباز فولادین» و... که گاه مستقیماً به ستمگریها یا دلاوری‌های مردم و مردانی خاص اشارت دارد (مثل سرباز فولادین)، که اغلب آن‌ها هم در زمان قدرت‌نمایی رضاشاه سروده شده‌اند، صراحت آشکار دارند. اما وقتی نیما، به نوسرایی ویژه خود، که مبتنی بر فضاسازی و بهره‌گیری از کارکردهای متنوع زبان و ایجاد زیباشناختی شعر به یاری رمز و راز، و گاهی نماد، نزدیک می‌شود، درمی‌یابد که شعرها به فضایی سورئال نیاز دارند، دلیلی نمی‌بیند که به بیان آشکار حوادث بپردازد. وانگهی، نیما به سیاست روزمره به عنوان نمودی از طبیعت تاریخ و واقعیات ناگزیر در متن کل جامعه بشری می‌نگرد، نه به عنوان قهرمان‌سازی یا قهرمان‌بازی. و این خصلتی است که در تمامی شاعران بزرگ جهان مشترک است. از الیوت و بودلر و

پل والری بگیر تا اوکتاویا. همه این شاعران بنمایه شعرشان نقد زیربنایی اجتماعی است اما هیچکدام به صراحت دیدگاه‌های سیاسی خود را عرضه نمی‌دارند. چرا که شعر را بیشتر متکی و مبتنی بر زبان و کارکردهای متنوعش می‌شناسند.

مثلاً این دو سه شعر نیمایا آشکارا سیاسی هستند و چون تاریخ آن‌ها معمولاً حدود ۱۳۲۰ است، بُن هرچند مبهم شعر، مقصود شاعر را می‌رساند، و تازه این‌ها در ردیف صریح‌ترین شعرهای نیمایند:

وقت است

وقت است نعره‌ای به لب آخر، زمان کشد
(که ویرگول به غلط در کلیات بعد از «لب» آمده)
نیلی در این صحیفه بر این دودمان کشد
سیلی که ریخت خانه مردم ز هم، چنین
اکنون سوی فرازگهی سرچنان کشد
برکنده دارد این بنیان [های] سست را
بردارد از زمین / هر نادرست را

وقت است ز آب دیده که دریا کند جهان
هولی در این میانه مهیا کند جهان
بس دستهای خسته در آغوش هم شوند
شور و نشاط دیگر بر پا کند جهان....

در شعر «جغدی پیر» هم به نوعی ما با وصف زمانه - در زمان - طرفیم، ولی باز هم با کنایه و رمز:

هیس! مبادا سخنی، جوی آرام
از بر دره بغلتید و برفت
آفتاب از نگهش سرد به خاک
پرشی کرد و برنجید و برفت

در همه جنگل معوم دگر
نیست زیبا صنمان را خبری
دلربایی ز پی استهزا
خنده‌ای کرد و پس آن‌گه گذری

این زمان بالش در خورش فرو
جغد بر سنگ نشسته است خموش
هیس! مبادا سخنی، جغدی پیر
پای در قیر به ره دارد گوش

که اگر بنده هم مثل دیگران نگاه آسان ولی افراط‌گرا در سمبولیسم نیما داشتیم، «جغد» را مثلاً نماد رضاشاه می‌دانستیم. اما حتی اگر این اشارت وجهی از درستی هم داشته باشد، شعر را از خصلت همه‌گیرش دور می‌کند. چون مگر ما فقط یک رضاشاه داشته‌ایم؟!

شعر «آی آدم‌ها» مشهورتر از آن است که از آن تفسرهایی بدهیم دور از ذهن.

تردید نیست در این شعر کنایاتی از هشدار یک راوی به حوادثی که در رمز غرق شدن کسی تجلی دارد، موجود است. خصوصاً در گروهی از مردم، که این «واقعۀ» ظاهراً فردی، ولی عام را بر ساحل تماشاگرند، ولی با پوزخند به حرف‌های منادی گوش می‌دهند. و این «تم» است که در بسیاری شعرهای نیما تکرار شده، مخصوصاً در «قایق» که شرح آن را بازگو کرده‌ایم. بنمایه شعر، بی‌شک موضوعی عام و گسترده است، و همه حوادث مشابه را مثل «قایق» شامل می‌شود؛ از بد روزگار یا طنز روزگار، این شعر که مصداق یکی از مهمترین نظرات نیماست (نزدیک کردن شعر به دکلماسیون) مورد تمسخر اساتیدی قرار گرفت که حکایت آن قبلاً در افواه بوده و تکرارش را لازم نمی‌دانم:

آی آدم‌ها

آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دلگشا دارید
 یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان
 یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند
 روی این دریای تند و تیره سنگین که می‌دانید
 آن زمان که مست هستید از خیال دست یازیدن به دشمن
 آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید
 که گرفتید دست ناتوانی را
 تا توانایی بهتر را پدید آرید
 آن زمان که تنگ می‌بندید
 بر کمرها تان کمر بند
 در چه هنگامی بگویم من؟

یک نفر در آب دارد می‌کند بیهوده جان قربان
 آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دلشگا دارید
 نان به سفره جامه‌تان بر تن
 یک نفر در آب می‌خواند شما را
 موج سنگین را به دست خسته می‌کوبد
 باز می‌دارد جهان با چشم از وحشت دریده
 سایه‌ها تان را ز راه دور دیده
 آب را بلعیده در گود کبود و هر زمان بی‌تابی‌اش افزون
 می‌کند زین آب‌ها بیرون
 گاه سرگه پا
 آی آدم‌ها!
 او ز راه دور این کهنه جهان را باز می‌پاید
 می‌زند فریاد و امید کمک دارد
 آی آدم‌ها که روی ساحل آرام در کار تماشا کنید
 موج می‌کوبد به روی ساحل خاموش
 پنخس می‌گردد چنان مستی به جای افتاده، بس مدهوش
 می‌رود نعره زنان وین بانگ باز از دور می‌آید
 «آی آدم‌ها»
 و صدای باد هر دم دلگزاتر
 در صدای باد بانگ او رهاتر
 از میان آب‌های دور و نزدیک
 باز در گوش این نداها

«آی آدم‌ها!...»

۱۳۲۰

شعرهای کلاسیک و نیمه‌کلاسیک نیما - طنز یا تنفس؟

قبلاً از برخی شعرهای نیما که در اوزان کلاسیک یا نیمه‌کلاسیک و یا به تعبیری در بعضی موارد نیوکلاسیک سروده، به اختصار گفته‌ام. (البته در آثار دیگران دربارهٔ نیما هم به این‌گونه شعرها اشاره شده و مثلاً در کتاب ارزشمند «خانه‌ام ابری است» آقای پورنامداریان آن‌ها را حتی به نقد و نظر - از بابت تکنیک خاص نیما، خصوصاً در نیوکلاسیک‌ها - کشیده است. من از این بابت نیازی به تکرار چنین کاری ندیدم. چون این گروه از کارهای نیما، چیز خاصی برای سنجش و داوری جدی ادیبانه ندارند. اما دو نکته، یا در واقع دو پرسش مرا در میانهٔ کار متوجه این شعرها کرد.

۱- نیما شعر بزرگ و سازندهٔ افسانه را، که پیش در آمد انقلاب او در شعر فارسی است، هر چند در قالبی نوکلاسیک، ولی با نگاهی کاملاً متفاوت با شعرهای بعد از آن نوشته است، و خودش هم بر این نظرگاه تأیید و تأکید کرده است... خوانندهٔ کنجکاو، طبعاً این توقع را داشته، که شعرهای تازه‌تر و نوتر نیما، بلافاصله بعد از افسانه آغاز شوند. اما با حیرت (با خواندن کلیات تاریخدار) متوجه می‌شویم که چنین نیست. مثلاً بعد از افسانه که تاریخ ۱۳۰۱ شمسی را دارد، ما شعر «شیر» را می‌خوانیم که همان تاریخ را دارد. ولی نه تنها قالب که نگاه او به چیزها هم چندان تازه نیست. فقط وصف موضوع یک‌دست و مونولوگ شیری است که تفاخر می‌کند و سرزنش و کنایاتی اجتماعی و نیمه‌سیاسی هم البته

دارد.

شعر این‌طور شروع می‌شود:

شب آمد مرا وقت غریدن است

گه کار و هنگام گردیدن است

به من تنگ کرده جهان جای را

از این بیشه بیرون کشم پای را

حرام است خواب

فقط یک رکن و نیم (فعولن فعول) پس از هر چهار پاره به شعر افزوده شده است. البته می‌توان گفت، چه بسا نیما، در این شعر، اندکی شگرد نمادگونه به کار برده و به مقتضای زمانه خودش، تصویر یک فرد مبارز را در برابر ضعیفان و مردم ترسو در کنار هم قرار داده است. چون شعر پایانی چنین دارد:

همه آرزوی محال شما

به خواب است و در خواب گردد رها

بنخوابید تا بگذرند از نظر

بنامید آن خوابها را هنر

زیبچارگی

بنخوابید این دم که آلام شیر

نه دار و پذیرد ز مشتی اسیر

فکنند هر آن را که در بندگی است

مرا مایه ننگ و شرمندگی است

شما بنده‌اید!

یا بعد از این شعر، شعر «چشمه کوچک» می آید، که در آغاز، وزنش یادآور شعر معروف ایرج میرزا با عنوان «زهره و منوچهر» است «صبح نتابیده هنوز آفتاب / و نشده دیده نرگس ز خواب» و از نظر پرداخت نو و پرتراوت هم به آن شعر نزدیک است و قطعاً ایرج از نظر زمانی قبل از نیما بوده است. در ضمن جالب است که این شعر، در مضمون تا حدودی (کم) شبیه شعری از ملک الشعرای بهار هم هست، بدون اینکه وزن آن ها یکی باشد: «جدا شد یکی چشمه از کوهسار / به ره گشت ناگاه به سنگی دچار...» نیما اما نتیجه گیری تقریباً متضادی از طول و تفصیل خود می گیرد، به کلی خلاف هر دو شاعر قبلی است.

گشت یکی چشمه ز سنگی جدا

غلغله زن چهره نما، تیز پا

گاه به دهن بر زده کف چون صدف

گاه چو تیری که رود بر هدف

گفت: «در این معرکه یکتا منم

تاج سر گلبن صحرا منم

چشمه لاف می زند و می رود، ناگاه به دریا می رسد، و کوچکی خود را درمی یابد. اما شگفتی کار نیما این است که بعد از این وصف زیبا از چشمه، دریا را بزرگ جلوه می دهد ولی در نهایت آن را به «خلق» تشبیه می کند، ولی نه خلقی که همه چیز در وجود او مستحیل است. بلکه خلقی که مثل چشمه کوچک لاف و گزاف دارد: «خلق همان چشمه جوشنده است / بهیچ در خویش خروشنده است... الخ» چرا چنین است؟ آیا نیما مخصوصاً تعمد دارد تا نتیجه ای خلاف انتظار خواننده از شعر به دست دهد؟ مثلاً معانی زدایی از مضامین متداول؟... نمی دانم!

بعد می‌رسیم به مخمس زیبای یادگار، که تا حدودی یادآور مضامین و نگاه افسانه‌ای اما در محتوا کهنه‌تر از آن. (سروده ۱۳۰۲)

در دامن این مخوف جنگل وین قله که سر به چرخ سوده است
این جاست که مادر من زار گهواره من نهاده بوده است
اینجاست ظهور طالع نحس

چنان که گفتم، شعر، چیزی بیش از افسانه که ندارد هیچ، خیلی هم کمتر از آن است. اما نکته جالب ماجرای شعرهای بعدی است، که بیشترش همان جریان «انگاس» و «آدم‌های انگاسی» است که همه طنز و شرح ساده‌لوحی مردم انگاس است (بیش از هشت تا ده شعر) و قبلاً درباره بعضی از آن‌ها گفته‌ام.

و بعد عنوان مضحک «بز ملاحسن مسأله‌گوا» است. با مضمونی طنزآمیز - یا «گل نازدار» که عین پروین اعتصامی از نازداری گل نتیجه می‌گیرد. محبس البته شعر با مسمایی است به صورت مسمط. ضمناً «خارکن» را هم دارد که باز یادآور آن شعر معروف «خارکن پیری با دلق درشت / پشته‌ای خار همی برد به پشت...» می‌باشد.

غیر از خانواده سرباز که شعر قابل توجهی است و برای سربازان جنگ‌زده قفقاز سروده شده، یا شعر قو و سرباز فولادین، می‌رسیم به یک سلسله شعر مثل: «گچبی» - چیزی مثل انگاسی‌ها - یا عقاب نیل، خروس و بوقلمون (بهار و سال نو را جدا می‌کنیم) آتش جهنم - دیهقانان - خوشی من، نعره گاو، قلعه سقریم - مثنوی بسیار بلند قلعه سقریم به سبک هفت‌گنبد نظامی و طاهر و کنیزک و... که همه در سبک قدیمند، و زیباترین‌شان همین طاهر و کنیزک و میرداماد است و

شعری با عنوان خاطره مبهم که به سبب رازناکی، و ابهام آن که یادآور «خط سوم» شمس، از دیدگاهی دیگر است، آنرا نقل می‌کنم:

در دفتر من به روی اوراق زیاد
سطری است نوشته با خطی نوع دگر
آن سطر به بر نه حرف دارد نه نُقْط
از بهر ادای معنی خود نه صور
دارد در بر هر آنچه دارد به درون
دارد به درون هر آنچه دارد در بر
ای بس که بر آن می‌نگرم من حیران
بین من و اوست پرده‌ای پیش بصر
می‌بینم و هیچ دم نمی‌آرم زد
من خوانم و نشناخته کس از چه گذر
داریم به هم هزارها راز و نیاز
با من دارد هزارها نفع و ضرر
این سطر عجب به دفتر من باشد
یک خاطره مبهم اما دلیر

و لابد خط سوم، از مقولات شمس تبریزی را خوانده که می‌گوید:

آن خطاط سه گونه خط نبستی
یکی را خود خواندی و دیگران
یکی را خود خواندی و دیگران نه!
یکی را نه خود خواندی و نه دیگران

من آن خط سوم!

(از کتاب خط سوم دکتر صاحب‌الزمانی)

منظور از یادآوری این‌گونه شعرهای نیما، نه طنز نه تعریف او است، که مثلاً چرا چنین گفته، یا: نیما در شعر کلاسیک هم استاد بوده! که نیما به هیچ‌یک از این پیرایه‌ها نمی‌پردازد. او به نیمه‌ای کمتر از کلیات خود، بزرگترین شاعر معاصر و انقلابی ایران و بنیان‌گذار ادب نو است.

نیما و عشق

شگفت است، نیما که انگیزه عمده‌اش در زندگی و روی آوردن به شعر عشق کوتاه‌مدت‌دختری (گویا ارمنی یا مسیحی) به نام صفورا بوده، هرگز شعری چنان عاشقانه، که اندکی هم بوی رمانتیسم از آن بیاید نسروده است (غیر از یکی دو غزل نه چندان مطلوب). عشق برای او، مثل جرقه‌ای است که لحظه‌ای درون تاریک او را روشن می‌سازد و بعد، شاعر می‌ماند و دنیای نیمه تاریک درونی‌اش که مدام سرشار از توجه به سرنوشت بشری و طبیعت مألوف انسانی است. نمونه‌هایی اندک از این شعرهای نسبتاً کوتاه را این جا نقل می‌کنیم:

ای عاشق فسرده

بر پای بید سبز نشسته تمام روز
افکنده سرفروید چنان شاخه‌های بید
بود از برای عشق دلازار خود به سوز
هر کس صدای گریه‌اش از دور می‌شنید

ای عاشق فسرده! بخوان زیر بید سبز

وین دم نهفته در طرفی آب جویبار
مانند او به گریه صدایش بلندتر
سیل سرشک خونین از چشم او نثار
می کرد در درون دل سنگ هم اثر

ای عاشق فسرده! بخوان زیر بید سبز

ای بید سبز رنگ نگون سر

[محبوب عاشقان]

عشاق را به سایه کمرنگ تو پناه
او را گناهکار مخوانید

[- از هر بدی که کرد]

بخشیدمش، ندارد آن بی نوا گناه

ای عاشق فسرده! بخوان زیر بید سبز

این ناسپاس عهدشکن را

[- بد مهر و بی وفا]

من می کنم ملامت در دل

[- هر جا و هر زمان]

او گویدم که از من آموز رفتار عاشقی

بهر حریف دیگر بگشای بازوان

ای عاشق فسرده! بخوان زیر بید سبز

فراق است

بودم به کارگاه جوانی

دوران روزهای جوانی مرا گذشت
 در عشق‌های دلکش شیرین
 (شیرین چو وعده‌ها)
 یا عشق‌های تلخ کز آنم نبود کام
 فی‌الجمله گشت دور جوانی مرا تمام

*

امر مرا گذار به پیری
 اکنون که رنگ پیری بر سر کشیده‌ام
 فکری است باز در سرم از عشق‌های تلخ
 لیک او نه نام داند از من نه من از او
 فرق است در میانه که در غره یا به مسلخ

نیما و شعرهای خاص

از دیدگاه من، هر چند تمامی شعرهای «نو» نیما ارزشمند، و در حیطه شعر مدرن ایران و همچنین سبک و سیاق خود او، کامل و هر یک چندین بار خواندینند، برخی شعرهای اوست که قطعاً می‌بایست به صورت کتابی جداگانه، مورد نقد و بررسی و تحلیل زبانی و محتوایی قرار گیرند. نخستین این‌ها «خانهٔ سریولی» بود که به اختصار از آن گذشتیم، و با آن که خط و ربط اصلی را به خوانندگان عرضه کردیم (در حد توان و گنجایش کتاب) هنوز بسیاری جنبه‌ها - از همه نظر - دارد که ناگفته مانده است.

دومین شعر بسیار ارزشمند او «مانلی» است. منظومه‌ای که - منهای نقایص چاپی و ناخوانایی «خانهٔ سریولی» - ابعاد زیباشناختی کم‌نظیری دارد، و به خوبی

و روشنی، اوج شیوهٔ روایی - توصیفی نیما را باز می‌نمایاند. در مورد این شعر، برخی به اشتباه، آن را ورسیونی از ترجمهٔ داستان ژاپونی «اوراشیما»ی هدایت می‌دانند.

منهم - با توجه به کلیات ناقص تدوین جنتی عطایی، و پیش از دیدن کلیات تدوین طاهباز چنین می‌پنداشتم. چون در کلیات قبلی یا مقدمه‌ای از نیما بر این شعر بلند نبود، یا من نخوانده بودم. اما امروز چنین نمی‌اندیشم، چون مقدمهٔ روشن نیمای همیشه صادق و همیشه فروتن، برای من حجت است. در این مجموعه ما نمی‌توانیم این شعر را به نقد و نظر بگذاریم، چون همانطور که گفتیم، این منظومه خود کتابی جداگانه است (به علاوه دو سه شعر دیگر مثل خانه سریویلی) می‌طلبد. بنابراین به مقدمهٔ نیما فعلاً اکتفا می‌کنیم، با چند خط اضافه بر متن.

نیما در مقدمه می‌نویسد:

«... اما نظیر به شالودهٔ این داستان، با تفاوت‌هایی در ادبیات دنیا دیده می‌شود.

من اول کسی نیستم که از پری پیکر دریایی حرف می‌زنم. مثل این که هیچ‌کس اول کسی نیست که اسم از عنقا و هما می‌برد. جز این که من خواسته‌ام به خیال خودم گوشت و پوست به آن داده باشم.

این داستان را من پیش از سال ۱۳۲۴ کم و بیش رو به راه کرده بودم. درست دو سه سالی پیش از ترجمه «اوراشیما»ی یکی از دوستان من [صادق هدایت]. او این داستان را از هر حیث می‌پسندید. من میل داشتم داستان به نام او باشد. در این صورت چون نام او در میان بود. در اشعار این داستان از آن سال به بعد وسواس زیاد به خرج داده‌ام. در این اشعار خیلی دستکاری کرده‌ام که خوب تر و

لایق‌تر از آب درآید.

اگر شیوه کار من اسباب روسفیدی من باشد یا نه، یا من اولین کسی باشم که به این شیوه در زبان فارسی دست انداخته‌ام، فکر می‌کنم همه این کنجکاوی‌ها بیشتر به کار دیگران می‌خورد نه به کار من. من کار خود را کرده‌ام. اگر خود را نمایانده باشم، همانطور که بوده‌ام و نسبت به زمان خود دریافته‌ام، قدر اول این فضیلت برای من باقی است که صورت تصنع را به دور انداخته‌ام. چیزی که بیشتر به درد من می‌خورد موضوع فکری این داستان است. من درباره قدرت تعهد خود نسبت به بیان موضوع فکر می‌کنم. این داستان در واقع از نظر معنی جواب به داستان «اوراشیما»ی آن دوست من است. آن که اکنون زنده نیست. یعنی برومندترین کسی که من در بین همه دوستانم نسبت به آب و خاک خود در قلمرو کار نویسندگی دیده‌ام.

امیدوارم دیگران از کسانی که پیش از آن‌ها زندگی کرده‌اند برومندتر باشند. مانعی برای میل به پیشرفت و چشیدن مرارت‌های آن در بین نیست.

✱

این سخنان سنجیده‌نیما، از همان سطور اول، عین واقعیت است، به این دلیل که داستان اوراشیما، از نظر تبارشناسی طبقاتی و هستی‌شناسی در مرحله دیگری قرار دارد؛ در مرحله زیست‌دریایی و تمدن خاص آن. ولی در جغرافیایی دیگر، و مانلی، در همان مرحله است، اما تبار ایرانی و گوشت و پوست «فارسی» دارد. فی‌المثل، در جنوب ایران، تقریباً عین این ماجرا افسانه‌ای است که به فایز دشتستانی، شاعر معروف بومی جنوب نسبتش می‌دهند، و از آن جهات که گفتم، تبارشناسی طبقاتی و هستی‌شناسی آن به دوران اقتصاد و

تمدن کشاورزی می‌رسد، و «پری» افسانه فایز، در بیابان عاشق او می‌شود و به دلایل آداب روستایی، از او جدا می‌شود و... الخ. و چه بسا که نظیر همین افسانه در دوران اقتصاد شکار، به گونه دیگر حضور می‌داشته است.

و نیما شعر را چه خوب می‌آغازد و چه زیباتر به پایان می‌برد؛ با زبانی که انگار ماجرای امروزی را بازگو می‌کند. و در عین حال کُنه اسطوره‌ای آن را به گونه‌ای محسوس، باز می‌نمایاند:

من نمی‌دانم پاس چه نظر
می‌دهد قصه مردی بازم
سوی دریایی دیوانه سفر
من همین دامن کان «مولا»^(۱) مرد
راه می‌برد به دریای گران آن شب نیز
همچنانی که به شبهای دگر
و ندرامید که صیدیش به دام
ناو می‌راند به دریا آرام

*

به وصف اول شعر توجهی دقیق داشته باشید، تا با وصف آخر داستان مقایسه‌اش کنید:

آن شب از جمله شبان
یک شب خلوت بود

۱. مولا Mula = ماهی گیر.

چهره پردازی بودش به ره بالا ماه
 از بهم ریخته ابری که به رویش روپوش
 باد را بود درنگ
 بود دریا خاموش
 مرد مسکین و رفیق شب هول
 آن زمان کاو به هوای دل حسرت زده خود می راند
 به ره خلوت دریای تناور می راند:

«آی رعنا! رعنا!

تنی آهو رعنا!

چشم جادو رعنا!

آی رعنا! رعنا!»

و، وقتی ماهی گیر - پس از ماجرای پری دریایی و عشق او و یک لحظه البته
 «پریانه» با او، به ساحل برمی گردد، نیما چنین وصفی از او به دست
 می دهد:

دادش این پندار

با خیالی پیکار

برد در راه شتاب افزونتر

دل نمی برد گراو را از جا

پای می بردش زود

نقش پایش از پا

پای او از هر نقش

تندتر آمده بود

بود هر دم با فکر پریشان شده اش کاویدن

همه در هر قدم از خود به سر پرسیدن:

«در چه بگذاشته ام من شب دوش؟»

پی کاری چه در این ره بودم

چه به او خواهم آورد جواب؟

که پذیرد سخن از روی صواب

با حسابی که به کار دنیا است

زود پیدا شده و دیرگذر

و اندر آشوب نهانش نه همه مردم بُرده است نظر»

*

در تکاپوی و شتاب

گشت هر پشته خاکش هامون

پل بیفکند به پایش روداب

ره «چماز» و «لم» دادندش کاسان گذرد

سنگ بر سنگ شکستند از هم

کاو به منزلگه خود راه برد

*

لیک هر چند به نظاره ی راه،

چشم او برد نگاه

او ندانست برد ره به کجا

زان که سر منزل او بود به چشمانش گم
همچنان رغبت او در دریا
دل او هر دم می خواست بر افسانه دریای گران بندد گوش
سرگذشت از غم خود بدهد ساز
و او همان بود به جاتر که به دریای گران گردد باز.
پایانی که شباهتی به پایان بندی اوراشیما ندارد. نه جعبه جادویی و نه مرگی
ناگاه....

