

نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی

دکتر محمود فتوحی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم

مریم علی‌نژاد*

چکیده

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

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

تاریخ پذیرش: ۸۶/۱۲/۱۴

تاریخ دریافت: ۸۵/۱۰/۲۷

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم

مقدمه

در مطالعه اشعار نیما یوشیج (۱۲۷۸-۱۳۳۸) شعرهایی همچون «مرغ مجسمه» (نیما، ۱۳۷۵:ص ۲۳۳)، «غراب» (همان، ص ۲۲۴)، «پادشاه فتح» (ص ۴۲۴)، «ماخ اول» (ص ۴۵۷)، «چراغ» (ص ۴۸۶) توجه ما را به خود معطوف می‌دارد که در آنها کل شعر پیرامون یک پدیده یا یک تصویر می‌گردد و دیگر اجزای شعر یعنی تشبیهات و استعارات و ایضاحات شعری و خیالی در خدمت آن تصویر مرکزی قرار می‌گیرد و چنان آن تصویر کانونی را برجسته می‌سازد و قوت می‌بخشد که ماهیتی ادبی به خود می‌گیرد و به رمزی سرشار از ابهام هنری بدل می‌شود. این ساختار منسجم و یکپارچه در ادبیات فارسی پیش از نیما کم‌سابقه است و باید آن را از ابداعات هنری نیما به شمار آورد. نیما شناسان، بیشتر بر بدعتها و بدایع نیما در شکستن وزن و قالبهای سنتی توجه کرده‌اند (اخوان ثالث، ۱۳۷۶:ص ۸۰) و در حوزه معنی نیز او را مبدع ابهامهای هنری شعر مدرن فارسی دانسته‌اند (پورنامداریان، ۱۳۸۱:ص ۲۲۹). برخی محققان نیز به نوآوری نیما در فرم درونی و وحدت ارگانیک شعر اشاره کرده‌اند؛ از جمله شفیع کدکنی (۱۳۵۹:ص ۱۲۴-۱۲۵) به نوآوری نیما در عرصه «شکل درونی» یا «فرم ذهنی» اشاره کرده، می‌گوید که نیما پس از قرن‌ها توانست نشان دهد که در شعر علاوه بر وحدت موسیقایی و ظاهری باید یک وحدت ارگانیک میان معانی و تجربه‌های تشکیل دهنده آن وجود داشته باشد. رضا براهنی (۱۳۸۰:ص ۷۲۰) نیز وحدت و یکپارچگی شعر نیما را محصول «شکل ذهنی» دانسته است. از نظر او شکل ذهنی، طرز حرکت محتوا و ارتباط اشیا با یکدیگر در یک شعر است. هوشنگ گلشیری (۱۳۸۰:ص ۶۰) معتقد است که هرچند عرضه محتوای تازه و ابداع قالب آزاد از سوی نیما آغاز یک تحول بود، نیما هنگامی که به محتوای تازه در فرمی نو دست یافت، توانست «ناقوس» تحول را در شعر فارسی به صدا درآورد. با این همه «نماد ساختمان» که یکی از جلوه‌های شعر مدرن در آثار نیما یوشیج و در واقع نوآوری بزرگ او در شعر معاصر فارسی است، چندان مورد مذاقه نیما شناسان قرار نگرفته است. در این مقاله بر آنیم تا علاوه بر تبیین ماهیت فرم ارگانیک به پرسشهای زیر پاسخ دهیم:

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

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

تعریف اصطلاحات

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

اصطلاح «ساختمند» در این مقاله معادل «organic» است و مشخصه ساختاری شعری است انداموار با یک هسته مرکزی که کل شعر بر محور آن هسته شکل می‌گیرد. بحث درباره شکل شعر به دوره پیش رمانتیسم در نیمه دوم قرن ۱۸ برمی‌گردد. از زمان هردر و گوته، شکل ارگانیک با اصطلاحات «کل» یا «ارگانیسم» مطرح شده بود و بحث از این نوع شکل در کار منتقدان آلمانی و سپس کالریج انگلیسی به کمال رسید (ولک، ۱۹۵۵: ج ۲ ص ۶۴-۶۵). نخستین بار اوگوست ویلهلم شلگل از پیشوایان رمانتیک آلمان (۱۷۶۷-۱۸۴۵ م.) شکل را در شعر به دو نوع شکل مکانیکی و شکل ساختمند تقسیم کرد. شکل مکانیکی «در نتیجه تأثیر برونی و صرفاً به حالت افزوده‌ای عرضی به ما داده شد» و با طبیعت آن تناسبی ندارد. «شکل سازمند، ذاتی است؛ از درون شکوفا می‌شود و همزمان با تکوین کامل نطفه، صورت نهایی می‌یابد» (همان، ص ۶۵). در این نوع شکل صورت و محتوا تفکیک ناپذیر است. (برای تفصیل رک: جعفری، ۱۳۷۸: ص ۲۸۷-۲۸۹).

جریان آفرینش نماد ساختمند

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

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

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

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

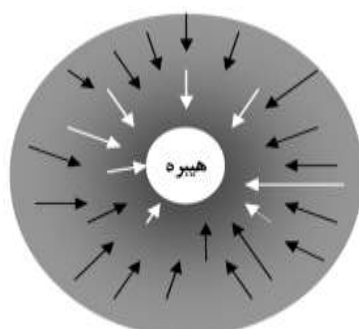
می سازد و آن احساس واحدی است که به خواننده القا می شود. هئیره را می توان نماد چیزی دانست که در عین اینکه اسباب رنج و عذاب و مایه تلخکامی آدمی است، انسان برای زنده ماندن به آن نیاز دارد؛ شاید چیزی مانند عشق، زندگی، دانایی یا اموری که آدمی را از آن گریزی نیست.

در این نوع شعر، هیچ بخشی استقلال ندارد. کل شعر یک واحد ادبی است و جدا کردن هر بخش به منزله اسقاط آن از کلیت هنری خویش است (فتوحی، ۱۳۷۶: ص ۲۵۳). به این ترتیب کل شعر به همراه عوامل و عناصر جزئی، زمینه را به گونه ای فراهم می سازد تا آن تصویر کانونی در بستر متن به اعتلا برسد. درست مانند خرده سنگی که از قله کوه به پایین روی برف سرازیر می شود و برفها در طول مسیر به آن می پیوندند و متراکم می شود تا سرانجام به بهمن تبدیل می گردد. تقریباً چنین اتفاقی در ذهن شاعر رخ می دهد؛ به این معنی که پس از رویارویی روحی شاعر با هر واژه یا پدیده، جرقه ای در ذهن او می درخشد و تصویر شکل می گیرد. این تصویر در مسیر رشد و تعالی خود، احساسات و افکار و اندیشه های شاعر را با خود همراه می سازد و هر چه پیشتر می رود، منسجم تر و برجسته تر می شود و سرانجام، شکل کامل خویش را می یابد.

تصویر کانونی در این شعرها، نقطه تلاقی احساسات گوینده و خواننده است. مرحله تکوین و شکل گیری آن در ذهن شاعر، جریانی کاملاً متفاوت با مرحله خوانش توسط خواننده است. در مرحله تکوین و آفرینش شعر، احساسات گونه گون و پراکنده شاعر در آن تصویر کانونی متراکم می شود. در این مرحله، ذهن شاعر در حالتی شهودی و اشراقی، قرار می گیرد و به سوی مجهول معطوف می شود. دریافتهای عاطفی و احساسات ناشناخته از آن مجهول به جانب ذهن هجوم می آورد و بطور ناخودآگاه در هر پدیده ای می نشیند که در حافظه شاعر وجود دارد و معمولاً به قلمرو زندگی و تجربه های شخصی او تعلق دارد؛ بر آن تصویر هاله ای از عواطف و احساسات ناشناخته می تند و بدین ترتیب نماد محوری شکل می گیرد. این تصویر منطقه تراکم انرژیهای شعر و کانون خلاقیت است؛ مجمع مفاهیم و معانی متعدد و احیاناً متناقضی می شود. عناصر و تصویرها «گرچه به ظاهر بی ارتباطند، یک عامل مشترک همه آنها را به هم می پیوندد، تصویرها در واقع رابطه هایی عینی، و هدفشان القای احساسی است واحد» (چدویک، ۱۹۷۱: ص ۱۹)؛ به عبارت دیگر اگرچه ممکن است تصویرها بی توضیح باشد، یک حس واحد را القا می کند. در واقع توالی و پیوستگی تصاویر در درون متن،

محصول همان احساس واحدی است که در آن جریان دارد و با به هم پیوستن همه چیز، دنیای ادراکی نوینی را می‌آفریند.

این نماد کانونی، تنها در درون متن شعر هویت پیدا می‌کند و بیرون از بافت شعر، هیچ است. در واقع «نماد هم پدر متن است و هم فرزند آن» (الیافی، ۱۹۸۳: ص ۲۸۲ و ناصیف، ص ۱۵۵)؛ به این معنی که در عین حال که در همین شعر زاده می‌شود و رشد می‌کند به کل شعر نیز سازمان می‌دهد و در سازماندهی ساختمان شعر نقش اساسی دارد. تمام تصویرها و عناصر شعر، پیرامون او و برای تعالی او جمع می‌شود و از اجتماع این مجموعه، نماد کانونی متولد می‌شود؛ رشد می‌کند و یک شیء مستقل ادبی (نماد ادبی) می‌شود که خود منشأ مفاهیم و معانی خاصی است. جان آفرینشگر پس از آفرینش نماد به آرامش می‌رسد و لذت ابداع را می‌چشد؛ چرا که توانسته‌است سیلان دریافتها و احساسات خود را در قالب کلمات و تصاویر حسی مهار کند و به آنها صورتی مادی بدهد.

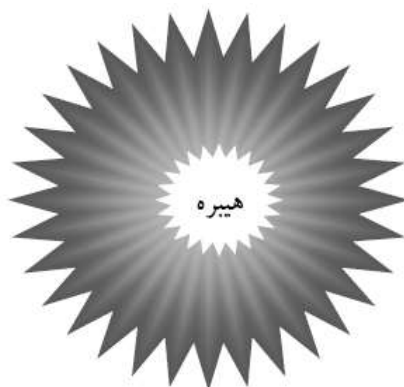


شکل (۲) فرایند شکل‌گیری نماد (سیلان احساسات و معانی به سوی تصویر کانونی)

جریان خوانش نماد

مرحله خوانش نمادهای کانونی درست عکس این است. هنگامی که خواننده، شعر نمادین را می‌خواند، هر چه در مسیر شعر پیشتر می‌رود، ذهنیتها، هیجانها و احساسات بیشتری در ذهنش بیدار می‌شود و چون به پایان شعر می‌رسد در نتیجه القای پیاپی احساسات متفاوت و مفاهیم متناقض، دچار اضطراب و تشویش می‌شود. لذت ادراک نماد و میل به تأویل آن، ناشی از شناوری میان احساس کردن شعر و نفهمیدن آن است. فرایند خواندن این شعرها، حالتی شبیه به انفجار است که اضطراب‌آور و تشویش

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

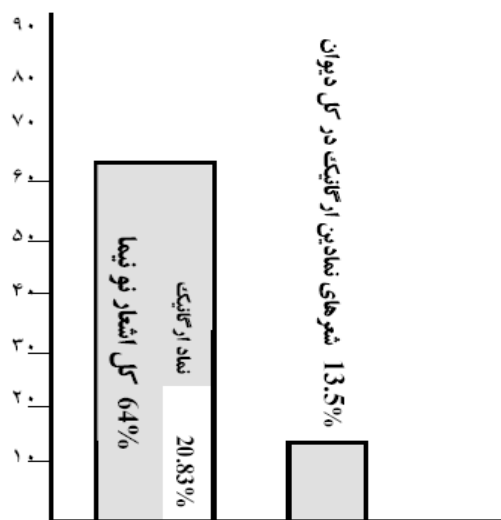


شکل (۲) فرایند خواندن (انفجار معانی و احساسات در ذهن خواننده)

نیما و نماد ساختمان

نیما یوشیج با سرودن شعر «ققنوس» (بهمن ۱۳۱۶) دفتر فرم نمادین ساختمان را گشود و بتدریج به این فرم هویت شکل ادبی جدید بخشید. حدود ۲۰٪ از کل شعرهای نو نیما در این فرم سروده شده است؛ از جمله شعرهای برجسته‌ای مانند «غراب» (مهر ۱۳۱۷)، «مرغ غم» (آبان ۱۳۱۷)، «مرغ مجسمه» (دی ۱۳۱۸)، «هیبره» (آذر ۱۳۱۹)، «شکسته پر» (دی ۱۳۱۹)، «خواب زمستانی» (خرداد ۱۳۲۰)، «ناقوس» (بهمن ۱۳۲۳)، «خروس می‌خواند» (آبان ۱۳۲۵)، «پادشاه فتح» (فروردین ۱۳۲۶)، «آقا توکا» (اردیبهشت ۱۳۲۷)، «شاه کوهان» (مهر ۱۳۲۷)، «ماخ اول» (۱۳۲۸)، «سوی شهر خاموش» (بهمن ۱۳۲۸)، «چراغ» (۱۳۲۹)، «مرغ شباویز» (۱۳۲۹)، «مرغ آمین» (۱۳۳۰)، «همه شب» (۱۳۳۱)، «شب پره ساحل نزدیک» (۱۳۳۴)، «کک کی» (۱۳۳۶) و

تعداد کل اشعار ثبت شده در دیوان نیما (بجز رباعیات و قطعات و قصاید)، ۱۸۵ قطعه است. از این تعداد، ۶۵ شعر در قالب ستنی، ۱۲۰ شعر در قالب نو (۶۴٪) سروده شده است. از میان ۱۲۰ شعر نو نیما حدود ۲۵ شعر یعنی ۱۳,۵۱٪ از کل اشعار وی و ۲۰,۸۳٪ از شعرهای نو او دارای این نوع ساخت ارگانیک است.



شکل (۳) نمودار نسبت شعرهای نیما

نیما، عناصر طبیعی مانند «ماخ اولاً» [نام رود] (ص ۴۵۷)، «کک کی» [نام گاو نر] (ص ۵۱۵)، «شاه کوهان» (ص ۴۵۱) را نمادهای کانونی شعرهایش قرار داده است. حدود ۶۵٪ از نمادهای ساختمان او را عناصر طبیعی تشکیل می‌دهد. عناصر اساطیری همچون «ققنوس» (ص ۲۲۲) و «مرغ آمین» (ص ۴۹۱) را نیز تصویر مرکزی حدود ۱۰٪ از فرمهای نمادین خود قرار داده است. حدود ۴۵٪ از این نوع نمادها، ابداع خود نیما و اغلب برگرفته از محیط زندگی اوست؛ مانند «هیر» (ص ۲۸۴)، «آقا توکا» (ص ۴۳۸)، «پادشاه فتح» (ص ۴۲۴)، «ماخ اولاً» (ص ۴۵۷)، «کک کی» (ص ۵۱۵).

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

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

پیشینه نماد ساختمان در شعر فارسی

اساساً در ادبیات سنتی فارسی، مدار حرکت شعر بر بیت (محور افقی) استوار است و به همین دلیل ساخت ارگانیک در شعرها کمتر به چشم می‌خورد. اما شعرهایی هست که در آنها از آغاز تا پایان از یک موضوع یا یک پدیده سخن می‌رود و این وحدت موضوع نوعی یکپارچگی را در شعر نشان می‌دهد؛ مانند شعر «باران» منوچهری دامغانی (دیوان، ۱۳۶۳: ص ۳۶) یا در برخی از قصاید کهن که شاعر یک کلمه یا تصویر را ردیف شعر خود می‌سازد؛ مانند قصیده بیست بیتی خاقانی با ردیف «نان» (دیوان، ۱۳۷۸: ص ۳۱۴) که ۲۸ بار واژه نان تکرار شده است. در دیوان سنایی (۱۳۶۲: ص ۶۲) قصیده ۶۲ بیتی با ردیف «آب و آتش» آمده و کمال الدین اسماعیل اصفهانی، قصیده‌های غرای بلندی با ردیف «برف» (دیوان، ۱۳۴۸: ص ۴۰۷)، «نرگس» (همان: ص ۱۰۰)، «شکوفه» (همان: ص ۲۳۳) سروده و در قصیده دیگری (همان: ص ۲۸۰) خود را به تکرار «مو» (۱۰۷ بار در ۹۴ بیت) ملزم کرده و مضمونهای بدیع و بکر ساخته است؛ اما این تکرارهای هنرمندانه در این شعرها فضای نمادین ایجاد نکرده است؛ چرا؟ پیش از پاسخ به این پرسش، نخست در چند بیت یکی از این قصاید تأمل می‌کنیم:

هرگز کسی نشان نداد بدین سان نشان برف
مانند پنبه دانه که در پنبه تعبیه است
چاه منع است همه چاه خانه‌ها
بی نیزه‌های آتش و بی تیغ آفتاب
از بس که سربه خانه هرکس فرو کند
گر قوتم بدی زپی قرص آفتاب
گویی که لقمه‌ای است زمین در دهان برف
اجرام کوه‌هاست نهان در میان برف
انباشته به جوهر سیما بسان برف
نتوان به تیرماه کشیدن کمان برف
سرد و گران و بیمزه شد میهمان برف
بر بام چرخ رفتی از نردبان برف

(کمال الدین اسماعیل اصفهانی، ۱۳۴۸: ص ۴۰۷)

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

در ادبیات عرفانی بویژه در آثار سنایی، عطار و مولوی شعرهایی دیده می‌شود که از وحدت موضوعی (عشق، معشوق یا حالتی واحد) و فرم درونی نسبتاً منسجم و نیرومندی برخوردار است و یا کلمات خاصی مانند «آفتاب» (دیوان عطار، ۱۳۶۸: ص ۷) و «عشق» (همان: ص ۳۶۹) به عنوان ردیف در برخی از شعرها تکرار شده است، اما آن کلمات و تصویرهای تکرار شونده نیز کمتر به نماد کانونی و ساخت ارگانیک شعر بدل می‌شود. در ادبیات کهن عرب، گاه نمونه‌هایی هر چند کم از این دست پیدا می‌شود؛ از جمله قصیده «میمیه» ابن فارض، شاعر عارف مصری (۵۷۶-۶۳۲ ق) که در آن «مدامه» (شراب) به تصویر کانونی و نمادین مشهوری بدل شده است.^۵

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

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

پس از نیما این فرم ادبی بتدریج در میان شاگردان مکتب وی (اخوان، شاملو، فروغ، کسرای، آتشی و شفیعی کدکنی) و بسیاری از شاعران معاصر جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد؛ به گونه‌ای که بهترین و ماندگارترین شعرهای شاعران معاصر فارسی در قالب این فرم نمادین و ساختمان‌سرو شده؛ از آن جمله است شعرهای «میراث» (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، ص ۳۳)، «قاصدک» (همان، ص ۱۴۷)، «گله» (همان، ص ۵۵)، «کوهبید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶، ب: ص ۱۲۹)، «سبزی خزه» (همان، ۱۳۷۶ الف: ص ۱۰۳)، «سرو کاشمر» (همان، ص ۸۹)، «نازلی» (شاملو، ۱۳۴۶: ص ۷۴)؛ «غزل برای درخت» (کسرای: ۱۳۷۸، ص ۱۹۴)؛ «اسب سفید وحشی» از منوچهر آتشی؛ شعرهای «سهند» و «گوزن» از مفتون امینی (کاخکی، ۱۳۶۹: ص ۴۳۶ و ص ۴۴۰) و «گاو سبز» (سپانلو ۱۳۷۷: ص ۱۹). اغلب این نمادها پدیده‌هایی طبیعی است که از خاستگاه طبیعی خود جدا شده و تا مقام نمادهای ماندگار در تاریخ ادبیات فارسی فرا رفته است. البته شاگردان و پیروان نیما از این فرم شعری به یک اندازه استقبال نکردند. در کنار شاعرانی همچون اخوان ثالث، شاملو و شفیعی که بطور گسترده به این فرم روی آوردند در آثار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری از این فرم شعری چندان نمونه‌های برجسته‌ای دیده نمی‌شود. فروغ فرخزاد تنها دو شعر به این شیوه دارد: «پرندۀ فقط یک پرندۀ بود» (۱۳۷۹، ص ۳۹۷) و «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» (همان، ص ۴۵۶) و در آثار سهراب سپهری، هم چندان نشانی از شعرهای متشکل و ساختمان‌د نمی‌توان یافت. شعر «عروسک» (سپهری، ۱۳۶۳) تا حدودی فرم ارگانیک دارد اما غلظت تصاویر انتزاعی، تصویر عروسک را به محاق می‌راند و از سلطه آن بر متن شعر می‌کاهد.

نتیجه گیری

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

پی‌نوشتها

1. Sign

2. Icon

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

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

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

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

(کلیات شمس ۳/ ۱۴۲۵۱)

۵. مطلع قصیده این است:

شرینا بذکر الحیب مدامه / سکرنا من قبل ان تخلق الکرم (ابن فارض، دیوان ص ۱۴۰)

منابع

۱. آل احمد، جلال؛ *هفت مقاله*؛ تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۵۷
۲. ابن فارض؛ (من دون تاریخ) *دیوان*؛ بیروت: دارصادر.
۳. اخوان ثالث، مهدی؛ *بدعتها و بدایع نیما یوشیج*؛ تهران: زمستان، ۱۳۷۶
۴. ———؛ *آخر شاهنامه*؛ تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۸
۵. الیافی، نعیم؛ *تطور الصورة الفنية فی الشعر العربی الحديث*؛ دمشق: اتحاد الکتاب العرب، ۱۹۸۳
۶. بحر العلوم، حسین؛ *دیوان کمال الدین اسماعیل اصفهانی*؛ تهران: دهخدا، ۱۳۴۸
۷. براهنی، رضا؛ *طلا در مس*؛ تهران: انتشارات زریاب، ۱۳۸۰
۸. پور نامداریان، تقی؛ *خانه ام ابری است*؛ تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۱
۹. جعفری، مسعود؛ *سیر رمانتیسیم در اروپا*؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸
۱۰. چدویک، چالز؛ *سمبولیسم*؛ ترجمه مهدی سبحانی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵
۱۱. حمیدیان، سعید؛ *داستان دگر دیسی*؛ تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۳
۱۲. خاقانی، افضل الدین؛ *دیوان*؛ تصحیح ضیاءالدین سجادی. تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷۸
۱۳. سپانلو، محمد علی؛ *فیروزه در غبار*؛ تهران: نشر علمی، ۱۳۷۷
۱۴. سپهری، سهراب؛ *هشت کتاب*؛ تهران: کتابخانه طهوری. چاپ چهارم، ۱۳۶۳
۱۵. سنایی غزنوی، ابوالمجدود بن آدم؛ *دیوان*؛ به کوشش مدرس رضوی. تهران: سنایی، ۱۳۶۲
۱۶. شاملو، احمد؛ *هوای تازه*؛ تهران: انتشارات نیل، ۱۳۴۶.

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

