# مشکل زبان در شعر نیما

مجید نفیسی

نوآوری های نیما در زمینه ی موسیقی کلام، صور خیال و مضامین شعر، امروزه کم و بیش از سوی جامعه ی روشنفکری ایران به رسمیت شناخته شده است، ولی مشکل زبان شعر او همچنان پابرجاست. گروهی این دشواری را به حساب عدم تسلط او به زبان فارسی می گذارند و به تبع آن دیگر بدعت های نیما را نیز ناشی از ناتوانی او در طبع آزمایی به شیوه ی شعر کهن می دانند.

نوآوری های نیما در زمینه ی موسیقی کلام، صور خیال و مضامین شعر، امروزه کم و بیش از سوی جامعه ی روشنفکری ایران به رسمیت شناخته شده است، ولی مشکل زبان شعر او همچنان پابرجاست. گروهی این دشواری را به حساب عدم تسلط او به زبان فارسی می گذارند و به تبع آن دیگر بدعت های نیما را نیز ناشی از ناتوانی او در طبع آزمایی به شیوه ی شعر کهن می دانند. (ذم شبیه به مدح)

در مقابل، برخی از دوستداران سبک شعر نیما، این مشکل را کتمان می کنند و "ویژگی های زبانی" شعر او (در زمینه ی گزینش واژه ها و چیدن آنها در کنار یکدیگر) را نشانه ی خدمت او در پالودن زبان فارسی می دانند. برای نمونه سه مصراع اول منظومه ی "مانلی" را به خاطر آوریم که روزی پرویز ناتل خانلری آن را به عنوان شاهدی بر ضعف زبانی نیما نقل کرده بود:۱

من نمی دانم پاس چه نظر

می دهد قصه ی مردی بازم

سوی دریای دیوانه سفر۲

عبارت "پاس چه نظر" به چه معناست؟ در عرف زبان معمولاً می گوییم: "از این نظر" و اصطلاح "پاس" را در این ترکیب به کار نمی بریم و تازه اگر هم بخواهیم آن را مورد استفاده قرار دهیم باید حرف اضافه ی "به" را به آغاز "پاس" بیفزاییم. همچنین، دور افتادن اجزای فعل مرکب "باز سفر دادن" از یکدیگر و چسباندن "م" ضمیر به "باز"، نظم طبیعی کلام را بهم زده و کار انتقال مفهوم را دشوار ساخته است. البته می توان با جواز هزار ساله ی "ضرورت شعر"،

گریبان خود را رها کرد، اما این توجیه به کار نیما نمی آید، زیرا او کسی بود که می خواست زبان شعر را به نثر و گفتار روزمره نزدیک کند و همچنین "جمله" را از زیر یوغ اسارتِ "مصراع" بیرون آورد و شعر را از خودکامگی وزن و قافیه برهاند.

دوستداران متعصب و نه آزاداندیش شعر نیما همین ترکیب "پاس چه نظر" را شاهدی بر نوآوری زبانی او می دانند و آن را در کنار ترکیباتی چون "پاس ها" در شعر "پاس ها از شب گذشته است" و "هنگام" در شعر "هنگام که گریه می دهد ساز"، نشانه ی خدمت نیما به غنای زبان فارسی می شمارند. به راستی هم بدعت های زبانی شاعر به مرور جای خود را در زبان باز می کند و در برخی موارد جوازی برای نادیده گرفتن قواعد دستوری می گردد. اگر فرهنگ معین را باز کنیم در ذیل بسیاری از واژه ها و ترکیبات کلامی، شواهدی از گویندگان و نویسندگان دیروز و امروز می یابیم. شاید نقل این نکته لازم باشد که در آثار ویلیام شکسپیر بیش از دو هزار واژه و ترکیب نوساخته وجود دارد که قبل از آن به کار نمی رفته و پس از شکسپیر در زبان انگلیسی مصطلح شده است. پس چرا واژه سازی نیما را از این دست به حساب نیاوریم؟ به نظر من درست آن است که بین نوآوری های نیما و تعقیدات و ناهمواری های کلامی او فرق بگذاریم و حساب آن دو را از یکدیگر سوا کنیم. ترکیب زیبایی چون "نازک آرای تن ساق گلی" در شعر "مهتاب" مسلماً پذیرفتنی است، اگر چه ممکن است نیما آن را با تأثیر از زبان مادری خود که در آن صفت پیش از موصوف می آید ساخته باشد.

اما ترکیباتی چون "هنگام"، "پاس ها" و "پاس چه نظر" که بنا به ضرورت وزن به جای "هنگامی"، "پاسی" و "به پاس چه نظر" آمده اند نشانه ی قدرت شاعر نیستند، بلکه ضعف او را می رسانند. چرا که شاعر در تلفیق زبان و موسیقی، اولی را به خاطر دومی فدا کرده است. حال این که می توانست با ویرایش کار خود راه های دیگری برای بیان همان مطلب بیابد که شاعر را مجبور به استفاده از پروانه ی "ضرورت وزن" ننماید. مثلا می توانست بگوید: "آن گاه که گریه می دهد ساز"، "پاسی از شب گذشته ست" و "من نمی دانم بهر چه نظر". از سوی دیگر، اگر شاعر می خواهد قالب دستوری زبان را بر هم زند باید این کار را در حد محدود و با هدف مشخص انجام دهد وگرنه کارش نامفهوم باقی خواهد ماند و از عهده ی ارتباط با خواننده برنخواهد آمد. در ادبیات کهن خودمان نوع ادبی خاصی وجود دارد به نام "شطحیات" که در آن شوریده گویی صوفیانه اجازه ی بروز می یابد. در

ادبیات انگلیسی نیز nonsense poetry سابقه ای طولانی دارد و نمونه ی درخشان آن را می توان در کتاب "آلیس در سرزمین عجایب" اثر لوییس کارول مشاهده کرد. منتها نیما نه خود داعیه ی این گونه طبع آزمایی داشته و نه می توان ناهنجاری های زبانی شعر او را به حساب معنا گریزی شاعرانه ی او گذاشت.

علل مشکل زبان در شعر نیما متعدد است و من می کوشم در زیر به هفت مورد از آنها بپردازم. با وجود این ضروری است که همین جا تاکید کنم که من این تعقیدات را فقط در محدوده ی گزینش واژه ها و چیدن آنها در کنار یکدیگر می سنجم، وگرنه ابهام در تصویرسازی و پیچیدگی در مضامین موضوعی کاملا جداست و به مساله ی زبان برنمی گردد.

**۱ ـ اشتباهات چاپی**

اولین بار که با مساله ی اغلاط چاپی در آثار نیما آشنا شدم سیزده ساله بودم. یکی از دوستان حاشیه ای "جُنگ اصفهان" را ساواک احضار کرده بود و او هم با شتاب تمام کتابهایش را جمع کرده و به عبدالرزاق، فروشنده ی کتاب های خطی و کهنه فروخته بود. همان روز که خبر را شنیدم به دکان پیرمرد رفتم و از میان کتاب های دوست خود یکی هم "قصه ی رنگ پریده، خون سرد" نیما را خریدم که به قطع کوچک جیبی بود. وقت پرداخت حساب، کتاب فروش پول خرد نداشت و به جای آن چند نسخه از شماره های گذشته ی "مجله ی" ارمغان را داد. در یکی از شماره های آن مقاله ای بود در تخطئه ی شعر نیما ـ تصور می کنم از خسرو فرشیدورد. نویسنده برای این که بی سوادی نیما را نشان دهد دیباچه ی کتاب مزبور را نقل می کند که کلمات آن بکلی در هم ریخته است و آن گاه نتیجه می گیرد که کسی که نمی تواند یک سطر نثر درست بنویسد قادر به نگارش شعر نخواهد بود!

چون اصل کتاب را داشتم به آن مراجعه کردم و دیدم که جمله ی نقل شده عین متن است با این تفاوت که در آخر کتاب غلطنامه ای چاپ شده و از جمله دیباچه ی مذکور را چنین تصحیح کرده است:

"گوش کن! می خواهم کمی از مصائب خودم را برای تو شرح بدهم." این قلب واقعیت از سوی یک نویسنده ی کهنه گرا از همان ابتدا تأثیری منفی بر من گذاشت و در چشم من بر مظلومیت نیما افزود. اما مغلوط بودن کتاب های چاپی نیما فقط محدود به یک نمونه نبود. در چاپ اول "نیمایوشیج، زندگانی و آثار او" ویراسته ی ابوالقاسم جنتی عطایی

و هم چنین "ارزش احساسات" که در دهه ی ۳۰ به چاپ رسیده اند، غلط های چاپی بیداد می کنند. نیما خود از این موضوع در رنج بود و بارها در نامه هایش به آن اشاره می کند. به عنوان نمونه شعر "امید پلیدی" را در نظر بگیریم که احسان طبری در شماره ی ۱۸ سال اول "نامه ی مردم" مورخ ۱۸ اردیبهشت ۱۳۲۲ به صورت مغلوط چاپ کرده بود. نیما در نامه ی مفصلی که خطاب به طبری نوشته (پس از این که به برخی از نظریات سردبیر روزنامه که به عنوان مقدمه بر شعر او آمده، انتقاد می کند و کهنه گرایی طبری را برملا می سازد) فهرستی از غلط های چاپی و دستکاری هایی که سردبیر در شعر او مرتکب شده به دست داده و در پایان می افزاید: "خوشوقت خواهم بود که قطعه ی شعر را خودتان در روزنامه، اصلاح یا تجدید کنید تا این که نادلچسب تر از این که هست در برابر ذوق مردم قرار نگرفته، از تحیر مردم درباره ی چیزی که تحیر ندارد، دوست شما اسباب کیف و لذت بیشتری برای خود به دست آورده باشد."۳ جالب این جاست که سیروس طاهباز که در نسخه برداری و چاپ کارهای نیما از خود دقت نشان می داد، مجبور می شود که پس از چاپ مجموعه ی اشعار نیما در سال ۱۳۶۴، از جمله به خاطر وجود اغلاط فاحش چاپی در آن، مجددا نسخه ی دیگری از شعرهای او را در سال ۱۳۷۱ به نام "مجموعه ی کامل اشعار" انتشار دهد که البته هنوز هم خالی از اشتباهات چاپی نیست. در مقدمه گردآورنده می خوانیم: "به دلیل شتاب ناشر، غلط های چاپی بسیاری در آن راه یافته بود و افتادگی هایی داشت که درک درست شعر را برای جوانان و ناآشنایان به شعر نیما ناممکن می ساخت." (صفحه ۹)۴

**۲ ـ تصحیحات ویراستاران**

نیما در زمان حیات، تجربه ی خوبی از چاپ آثارش در مطبوعات نداشت و در نتیجه نسبت به اکثر دست اندرکاران نشریات با نظر بی اعتمادی نگاه می کرد و شاید به همین دلیل هنگامی که می خواست برای خود وصی تعیین کند محمد معین را برگزید که به گفته ی خودش اگر چه ممکن است شعر او را دوست نداشته باشد ولی در کار خود امانت علمی دارد. نیما علاوه بر معین، جلال آل احمد و ابوالقاسم جنتی عطایی را نیز در این کار دخالت داد به شرط آن که هر دو با هم باشند، ولی همه ی کسانی را که به پیروی از او "شعر صادر فرموده اند" از دسترسی به "کاغذ پاره های" خود محروم کرده است.

البته ویراستار کتاب نه حق بلکه وظیفه دارد در ویراستن متن نویسنده هر چقدر هم که مشهور باشد بکوشد، و این ضرورتی ست که هنوز در کشور ما به رسمیت شناخته نشده است. شک نیست که ویراستار

باید تصحیحات خود را نخست به صورت پیشنهاد به نویسنده عرضه کند در غیر اینصورت تصحیحات ویراستار جنبه ی خودسرانه به خود می گیرد و موجب تحریف کار نویسنده می گردد. در همان نمونه ی نقل شده در بالا، نیما از این که احسان طبری در شعر او کلمه ی "خود" را به "خویش" تغییر داده است برآشفته شده و می نویسد: "نفرت مخصوصی در عمر خود، من از این کلمه داشته ام، به طوریکه می خواستم به زبان فارسی شعر نگویم. شاید در اشعار به سبک قدیم من یافت شود. البته بجای "خویش بسی"، "خود بسی" است. ("نامه ها" ص ۱۵۳)

جلال آل احمد که تا مدتی با طبری، "نامه ی مردم" را اداره می کرد شعر "پادشاه فتح" نیما را در شماره ی اردیبهشت ۱۳۲۶ درمی آورد، ولی همان طور که خود در مقاله ی شیرین اش "پیرمرد چشم ما بود"۵ شرح داده است، مجبور می شود که برای خواباندن سروصدای آقا معلم های کهنه پرست حزبی در شعر دست ببرد و آن را صاف و صوف نماید. این کار باعث رنجش نیما می گردد و او در یادداشتی که برای چاپ این شعر در آینده نوشته می گوید:

"دو بند لازم را از من استادترها حذف کرده اند که رگ حیات شعر است و در چاپ بعد باید اضافه کنم... باقی حذف ها ضرری ندارد." (مجموعه ی کامل اشعار ص۴۲۴)

در غرب بسیاری از آثار نویسندگان بزرگ در پرتو کار ویراستاران بزرگ امکان جلوه یافته اند. نمونه ی مشهور آن شعر "سرزمین هرز"، اثر "تی. اس . الیوت" است که متن آن قبل از چاپ توسط "اِزرا پاند" ویرایش شده و امروزه هر دو متن اولیه و ویرایش شده در دسترسِ خواننده قرار دارد و هر کس می تواند بر کیفیت کار "پاند" شخصاً قضاوت کند.

**۳ ـ اشتباهات نسخه بردار**

تصویری که ما از آثار به جا مانده ی نیمایوشیج در ذهن داریم رمانتیک است: کاغذپاره هایی که در یک گونی ریخته شده، شعرهایی که پشت جعبه ی سیگار و یادداشت هایی که در حاشیه ی کتاب ها و حتی پشت صفحات مشق پسرش شراگیم، نوشته شده اند. ما این تصویر را دوست داریم: شاعری که کاملاً خود را به دست احساسات خودانگیخته اش سپرده و حتی زحمت تصحیح آنها را به خود راه نمی دهد. برای او مخاطبان امروز که هیچ، حتی خوانندگان آینده نیز مهم نیستند. گردآورنده ی کارهای نیما اکنون باید این تصویر را بهم زده و برای

ما مرتب کند و شعرهایی را که به آن صورت آشفته نوشته شده به درستی بخواند و به ما منتقل کند. سیروس طاهباز خود می نویسد:"در دستنوشته های نیما پاره ای از واژه ها به دلیل پارگی یا فرسودگی کاغذ قابل خواندن نبود که با نشانه ی ستاره مشخص شده است. همچنین در پاره ای از شعرها سطر یا سطوری دچار این آسیب بود که با علامت …* مشخص شده است" (همانجا ص۱۱)

طاهباز شاعر نبود ولی در دهه های چهل و پنجاه کارگزار ادبی شایسته ای بود و در نشریات ادبی که او ویراستاری می کرد بسیاری از کارهای ماندگار آن دوره چاپ شده اند. با این حال من از خود می پرسم که اگر او نمی توانست در درست خواندن یک کلمه یقین داشته باشد چه می کرد؟ شاید روزی کسی به متن اصلی دسترسی یابد و کار گردآورنده ی آن را مورد ارزیابی قرار دهد ولی من هنگام مطالعه ی اشعار نیما گاهی از خود پرسیده ام که آیا فلان کلمه درست خوانده شده؟ و اگر کلمه ی دیگری که شبیه به آن است به جای کلمه ی فعلی می آمد شعر را از سکته و تعقید رها نمی کرد؟ برای نمونه به یک مورد اشاره می کنم:

در شعر "هست شب" می خوانیم: "باد، نوباوه ی ابر، از بر کوه/ سوی من تاخته است". این ترکیب "باد، نوباوه ی ابر" یعنی چه؟ گاهی شنیده ام که می گویند وقتی آسمان دارد ابری می شود، باد می آید و سپس ابر که بشارت دهنده ی گشایش و باران است، اما موضوع بر سر آن است که تمام شعر حکایت از بن بست می کند:

خاک، رنگ باخته و هوا دم کرده است و شاعر نیز خود از حدت تب می سوزد و هیچ گونه راه امیدی وجود ندارد. نکند آن عبارت "باد نوبه بر" یا "باد نوبه آور" بوده و نسخه بردار آن را به اشتباه خوانده؟ باد نوبه، مسموم است و با خود بیماری به همراه می آورد و این درست همان چیزی است که شاعر در ادامه ی شعر به آن اشاره می کند: "… که می سوزم از هیبت تب".

وقتی که شعرهای نیما را به اصطلاح "درست" می خوانم، البته از این امر غافل نیستم که دارم به همان چاله ای می افتم که برخی از ویراستاران اشعار او بدان دچار شده بودند. این است که تاکید می کنم این دیگر خوانی ها فقط جنبه ی پیشنهادی دارد و شاید هم اگر با دستنوشته های اصلی مطابقت شود مورد تائید قرار نگیرند.

**۴ ـ مشکل نقطه گذاری**

نقطه گذاری یک پدیده ی غربی است. پیش از آن در ادبیات فارسی روش یک نواختی وجود نداشت و غالباً جدا کردن عبارات از جملات یا پیوستگی و گسستگی کلمه نسبت به کلمه ی بعد از طریق اِعراب صورت می گرفت. به کار بردن واژگان فرنگی چون "ویرگول" و "کولن" در زبان فارسی جلوه ی این نشان مادرزادی است. با این وجود برخی از این نشانه ها بنا به احتیاجات رسم الخط ما، کاربردهای تازه ای یافته اند که در رسم الخط لاتینی وجود ندارد. مثلا ویرگول نزد ما فقط برای جدا کردن یک عبارت مستقل از کل جمله به کار نمی رود، بلکه همچنین همان کاری را انجام می دهد، که سابقاً علامت سکون می کرد و از پیوسته شدن کلمه ای به کلمه ی بعدی جلوگیری می کند. جالب این جاست که در بستر عمومی قراردادهای نقطه گذاری، هر شاعر یا نویسنده ای می تواند نشانه های خاص خود را داشته باشد. مثلاً امیلی دیکنسون، شاعر آمریکایی عادت داشت که به جای نقطه و ویرگول از "خط تیره" استفاده کند و دستنوشته های شعر او آکنده از خطوط تیره است. ویراستار نخستین اشعار او در چاپ اول کتاب، همه ی این خطوط تیره را حذف کرد و به جای آنها نشانه های رایج را به کار برد، اما ویراستاران بعدی دوباره به همان خطوط تیره بازگشته اند، زیرا معتقدند که این نشانه بهتر می تواند صدای شخصی شاعر را منتقل کند. آیا نیما سبک خاصی در نقطه گذاری نداشته است؟ کافی است که نگاهی به دستنویس وصیت نامه ی او بیافکنیم که عکس آن در کتاب "مجموعه ی کامل اشعار نیما" توسط طاهباز چاپ شده است. جنتی عطایی که در چاپ دوم کتاب "نیمایوشیج، زندگانی و آثار او" این وصیت نامه را با حروف چاپی نقل کرده است سطر اول آن را چنین می آورد: "امروز فکر می کردم با این گذران کثیف که من داشته ام بزرگی که فقیر و ذلیل می شود." جمله در نظر اول ناقص می نماید، زیرا نیما به جای حرف اضافه ی "به" که معمولاً در این مورد به کار می بریم حرف "با" را بکار برده و نتیجتاً این انتظار را در خواننده به وجود آورده که مطلب تمام نشده است، ولی صرف نظر از این مشکل که به سلیقه ی زبانی برمی گردد، این پرسش پیش می آید که جمله ی اول چگونه به جمله ی دوم وصل می شود؟ اگر جنتی می خواست از روش متداول نقطه گذاری استفاده کند بایست پس از پایان جمله ی اول، علامت دونقطه (:) را می گذاشت یعنی که جمله ی دوم حاصل "فکر کردن" در جمله ی اول را توضیح می دهد، ولی جنتی چنین نکرده است و جمله ی دوم را بدون هیچ گونه فاصله ای پس از جمله ی اول آورده است، اما در نسخه ی اصلی وصیت نامه ی نیما پس از جمله ی اول به اندازه ی پنج شش کلمه، جای خالی گذاشته شده و سپس جمله ی دوم شروع شده است. این فاصله ی خالی در واقع نقش علامت ":" را بازی می

کند که در روایت جنتی از دست می رود.

ما در اشعار نیما از حدود ۱۳۱۸ به بعد متوجه ی استفاده ی زیاد او از علامت "دو ابرو" می شویم. او از طریق این نشانه، جملات یا عبارات معترضه را جدا می کند و کار خواندن شعر را آسان تر می نماید. (برای نمونه به دو شعر "پادشاه فتح" و "مرغ آمین" نگاه کنید.)

مساله نقطه گذاری و اِعراب در شعر نیما بسیار مهم است، زیرا در آثار او جا برای برداشت های متفاوت از یک عبارت وجود دارد و در واقع نقطه گذاری و اِعراب طرز قرائت ما را نشان می دهد. مثلا در شعر "برف" می خوانیم: "گرته ی روشنی مرده ی برفی همه کارش آشوب/ بر سر شیشه ی هر پنجره بگرفته قرار"، ترکیب "روشنی مرده" را چگونه باید خواند؟ آیا "روشنی" باید با یک کسره به "مرده" اضافه شود یا این که توسط یک سکون از آن جدا گردد؟ در صورت اخیر درست آن است که "روشنی" به "روشن" تبدیل شود تا عبارتی درست داشته باشیم. به علاوه عبارت "همه کارش آشوب" باید توسط یک ویرگول از بقیه ی مصراع جدا شود تا خواندن شعر آسان گردد. در پایان همین شعر آمده است: "میهمانخانه ی مهمان کش روزش تاریک / که به جان هم نشناخته انداخته است / چند تن خواب آلود…" به عقیده ی من عبارت "روزش تاریک" باید با یک خط تیره از بقیه ی مصراع جدا گردد و پس از آن یک علامت تعجب بیاید. زیرا این عبارت در واقع به عنوان نفرین بکار رفته است. همچنین در مصراع دوم کلمه ی "نشناخته" باید بین دو خط تیره بیاید زیرا در حکم یک مفهوم معترضه است و به معنای "ناخودآگاهانه" به کار رفته است. در غیر این صورت هر دو مصراع غلط خوانده می شود و درک مفهوم شعر مشکل می گردد.

**۵ ـ ناویراستگی دستنوشته ها**

نیما پیش از مرگ تصویر کاملی از ساختمان کلی آثار خود داشت و آنها را بر اساس موضوع دسته بندی کرده و برای هر یک دیوانی جداگانه در نظر گرفته بود. مثلا شعرهای به سبک کهن خود را در مجموعه ی "حکایات" و شعرهای طبیعت گرا را در مجموعه ی "ماخ اولا" گنجانده بود. با این وجود، کار ویرایش تک تک شعرها نیمه کاره مانده و ما تاثیر آن را در بسیاری از شعرها احساس می کنیم. آیا نیما توانایی ویرایش شعرهای خود را داشت؟ جواب بی شک مثبت است. نمونه ی آن را در شعر "آی آدمها" می توان دید که از نظر فصاحت و بلاغتِ زبان کمبودی ندارد. آیا نیما از این توانایی خود برای

ویرایش شعرهایش استفاده کرد؟ وضعیت روحی نیما در دوره های مختلف فردی و اجتماعی تغییر کرده، ولی مسلم است که او بر روی شعرهای خود گاه و بی گاه کار می کرده و بویژه آنها را از لحاظ وزن می آراسته است. یک نمونه ی آن منظومه ی "قلعه ی سقریم" است که با تاثیر از خمسه ی نظامی در سال ۱۳۱۳ سروده شده و نیما نسخه ی تصحیح شده ای از آن را پاکنویسی کرده بوده که به دست وصی او می رسد، اما روشن نیست چگونه مدتی بعد ناپدید می گردد و سیروس طاهباز مجبور می شود که از روی نسخه های چرکنویس متن دیگری فراهم آورد. با وجود این در "مجموعه ی کامل اشعار" او به نمونه های زیادی برخورد می کنیم که ویراسته نشده و آدم را به این پرسش وامی دارد که آیا نیما نمی توانست آن ها را ویرایش کند؟ و اگر این فرصت را به خود می داد آیا این تصحیحات را وارد نمی کرد؟ این است که باید گفت شعرهای ویراسته نشده نمی توانند درخشش کار نیما را نشان دهند. اگر چه تصمیم گردآورنده کاملا درست بوده که آن ها را به همان صورت که نوشته شده اند نسخه برداری کند، اما این امر بدان معنی نیست که اکنون که نسخه ی اصلی اشعار در دسترس همگان قرار دارند، دیگران نتوانند ویرایش و روایت های خاص خود را از هر شعر به دست دهند.

**۶ ـ ضرورت وزن**

در شعر عروضی، وزن حاکم مطلق است و پس از آن که مصراع اول به روی کاغذ آمد، چگونگی رشد، بلوغ و پایان شعر تعیین شده است. این خودکامگی، فقط بر احساس و اندیشه ی شاعر تاثیر نمی گذارد، بلکه بر زبان شعر، آواهای واژه ها و نظم دستوری آن ها نیز چنگ می اندازد. واژه ی "سخن" بنا به این که آخرین کلمه ی مصراع قبلی یا بعدی چه باشد، چند گونه تلفظ می گردد. اگر هجایی کم آمد یک "مر" اضافه می گردد یا برعکس، اگر هجایی زائد بود یک "به" از سر واژه دزدیده می شود. نظم طبیعی کلام به هم می خورد و جای اجزای مختلف جمله دگرگون می گردد تا مصراع ها همه تراز شوند و ستون های هم قرینه ی آنها راست بالا روند.

هنگامی که نیما پس از سه سال خاموشی و انصراف از نگارش شعر، بالاخره در سال ۱۳۱۶ شعر "ققنوس" را نوشت که در آن برای اولین بار در شعر او تساوی طولی بیت ها به هم خورده و قوافی به شیوه ی قدیم رعایت نشده اند، وی در واقع می خواست با همین انعطاف ناپذیری وزن عروضی مقابله کند و دست شاعر را برای بیان احساسات خود آزاد بگذارد. او این مقصود را در هاله ای آرمانیِ به نام "طبیعت کلام"

مطرح کرد که بنا بر آن، غایت شاعر معاصر باید گریز از تصنع و تسلیم به طبیعت باشد. اما این طبیعت کلام چیست که او بخصوص در نوشته های نظری خود چون "دو نامه" و "حرف های همسایه" از آن حرف می زند و در آنها به دفاع و توضیح بدعت خود در زمینه ی قالب شعر می نشیند؟ همان طور که به تفصیل در کتاب خود به زبان انگلیسی به نام "مدرنیسم و ایدئولوژی در ادبیات فارسی: بازگشت به طبیعت در شعر نیمایوشیج"۶ نشان داده ام، برای نیما طبیعی ترین کلام، همانا زبان روزمره ی مردم و نزدیک ترین شکل ادبی به آن، نثر می باشد. او یک جا این شکل طبیعی کلام را به استخر آبی تشبیه می کند که بر سطح آن دوایر کوچک و بزرگ همه در کنار یکدیگر بافت شکیلی به وجود آورده اند بدون این که آحاد آن همه یک اندازه باشند. با وجود این که نیما تساوی طولی بیت ها را بر هم زد، اما تساوی رکنی آنها را نگاه داشت و بدین طریق به اساس وزن عروضی که یک وزن کمی است دست نگذاشت. او به قول خود در بیش از هفتاد بحر عروضی، آزمایش کرده و گاهی در یک شعر از بحری به بحر دیگر راه جسته، با این حال همه جا کوشیده که رکن وزنی شعر را از ابتدا تا به انتها ثابت نگاه دارد و در این زمینه از خود کمتر انعطاف نشان داده است، به طوری که می توانم بگویم که در میان شعرای مهم شعر کهن و معاصر فارسی، شاعری را نمی توان سراغ گرفت که به اندازه ی نیمایوشیج برای حفظ وزن شعر از جواز "ضرورت وزن" استفاده کرده باشد. جالب این جاست که شاعری که به خاطر نزدیک شدن به "طبیعت کلام" و آشتی دادن نظم و نثر به شکستن تساوی طولی بیت ها و قوافی بیرونی در شعر عروضی دست می زند خود بار دیگر مجبور می شود که به منظور رعایت تساوی رکنی یا قوافی درونی شعر، از همان شگردهای تصنعی و غیر طبیعی قدما استفاده نماید. در شعر نیما این ضرورت های وزنی را می توان به اشکال زیر مشاهده کرد:

الف ـ گسستگی بین بند و جمله

نیما نه تنها به وزن شعر اهمیت می داد، بلکه قالب کلی اثر نیز برایش مطرح بود. به طوری که می بینیم گاهی به خاطر این که دو بند یک قطعه با یکدیگر هم قرینه شوند، نظم طبیعی جمله را بر هم می زند و پاره ای از آن را در یک بند و بقیه را در بند بعدی می آورد. برای نمونه به شعر "داروگ" نظر افکنیم که دارای دو بند است و در پایان هر بند، این جمله ی پرسشی تکرار می شود: "قاصد روزان ابری داروگ کی می رسد باران؟" منتها دو مصراع اول بند دوم شعر در واقع ادامه ی طبیعی جمله ی پرسشی آخرین مصراع بند دوم است که

نیما آنها را از جای خود برداشته و به بند دوم منتقل کرده است. چنان که اگر کسی بخواهد بند دوم را که با یک سطر فاصله از بند اول جدا شده به خودی خود بخواند، جمله به کلی بی معنی خواهد بود: "بر بساطی که بساطی نیست/ در درون کومه ی تاریک من / که ذره ای با آن نشاطی نیست…"

ب ـ گسستگی بین جمله و مصراع

معمولا جمله طبیعی ترین واحد زبانی بیان یک مفهوم است و طبیعی تر هم همین است که مصراع شعر در برگیرنده ی یک جمله باشد. در شعر نیما در بسیاری موارد این رابطه ی طبیعی گسسته شده و به خاطر ضرورت وزن، تکه ای از جمله در مصراع بعدی ادغام شده به طوری که فهم شعر در وهله ی اول دشوار می نماید. مثلا در شعر "هست شب" می خوانیم: "هست شب / یک شب دم کرده و خاک / رنگ باخته است". همن طور که پیداست "و خاک" به مصراع سوم تعلق دارد و شاید شاعر می توانست با حذف "و" و گذاشتن یک ویرگول برای مکث، پس از "خاک" جمله را به مصرع سوم منتقل کند، ولی او ترجیح داده است که پیوستگی بین جمله و مصراع را به خاطر وزن بر هم زند. همچنین در شعر دیگری می خوانیم: "ترا من چشم در راهم شباهنگام / که می گیرند در شاخ تلاجن سایه ها رنگ سیاهی". شاعر با حذف کلمه ی "هنگامی" در آغاز مصراع دوم درک مفهوم شعر را بغرنج کرده است، زیرا در وهله ی اول روشن نیست که کلمه ی "که" در آغاز مصراع دوم به معنای "هنگامی که" است یا "چرا که". او می توانست به جای "که" در مصراع دوم، کلمه ی "چو" را بیاورد یا این که کلمه ی "شباهنگام" را به مصراع دوم منتقل کند و پس از آن ویرگولی برای مکث بگذارد.

پ ـ افزودن یا کاستن کلمه یا حرف

حشو یا آوردن کلمه یا حرفی زائد در مصراع از جانب نیما بسیار به چشم می خورد و یکی از معایب کلام اوست. مثلا در شعر "مهتاب" می گوید: "نگران با من استاده سحر/ صبح می خواهد از من / کز مبارک دم او / آورم این قوم به جان باخته را / بلکه خبر". آوردن کلمه ی "صبح" در مصراع دوم ضرورتی ندارد و فقط به خاطر وزن آمده است. گروهی در توجیه این تکرار می گویند که منظور نیما از "صبح" همان احمد شاملو است که پیش از آن که خود را "ا . بامداد" بخواند گاهی تخلص "صبح" را به کار می برد، ولی این تعبیر بسیار دور از ذهن است و در چارچوب کلی شعر نمی گنجد. نمونه ی کاستن یک کلمه یا حرف

را نیز در مثال فوق می توان دید وقتی که در مصراع اول به جای "ایستاده" می گوید: "استاده". همچنین در شعر دیگری وقتی که به جای "هنگامی" می آورد "هنگام": "هنگام که گریه می دهد ساز".

ت ـ رعایت نکردن دستور زبان

گاهی نیما به خاطر ضرورت وزن کلماتی را اضافه می کند که نه تنها لازم نیستند بلکه از لحاظ دستوری نیز صحیح نمی باشند. برای نمونه در همان شعر "ترا من چشم در راهم" می گوید: "وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم". اگر حرف "ت" را به اول "را" افزوده بود جمله نقصی نداشت. با وجود این به جای "راست" می توانست بیاورد: "هست" که هم معنا را افاده می کند و هم وزن را بر هم نمی زند. در همین شعر نیما به خاطر هماهنگی بین دو مصراع آخر شعر از فعل "کاستن"، صیغه ی "می کاهم" را ساخته که از لحاظ دستوری درست نیست. در شعر قدیم، ما به تعبیری چون "کاهیده دل" برمی خوریم که از ضرورت مجهول فعل ساخته شده و کاملا رساست و از تعبیر نیما در مصراع "من از یادت نمی کاهم" قابل پذیرش تر است.

مثال های دیگر:

در شعر "سیولیشه" معدود را جمع می بندد و به جای آوردن "هزارها بار" می گوید: "هزار بارها". در شعر "دل فولادم" می گوید: "رسم از خطه ی دوری" که به خودی خود غلط نیست ولی وقتی در چارچوب کلی شعر بدان نگریسته شود آشکار می گردد که منظور شاعر "رسیده ام" می باشد. در شعر "داروگ" می گوید: "و جدار دنده های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می ترکد" روشن است که "شین" پس از کلمه ی "خشکی" زائد است. البته نسبت این گونه تصنعات زبانی در شعرهای به سبک قدیم نیما به مراتب بیش از شعرهای نوین اوست زیرا وجود تساوی طولی بیت ها و قافیه ها، استفاده از پروانه ی "ضرورت شعر" را بیشتر می کند.

**۷ ـ فارسی به عنوان زبان دوم**

در سال ۱۳۱۸ نیما در مقدمه ی دیوان دوبیتی های خود به زبان مازندرانی موسوم به "روجا"، پس از آوردن این عبارت مازندرانی "من اتا گپ" اضافه می کند: "من شاعر زبان تاتی هستم" (مجموعه ی کامل اشعار، صفحه ی ۶۱۱). "تات" کلمه ای ترکی است و به مردمی اطلاق می گردد که در مناطق ترک نشین زندگی می کنند ولی زبان آنها ترکی نیست. به طور مشخص در مناطق شمالی و مرکزی ایران و هم چنین در

جمهوری آذربایجان، این کلمه به مردمی اطلاق می شود که زبان آنها مازندرانی (طبری) است. این زبان در کنار فارسی، کردی، بلوچی، گیلکی، آسی، ختنی، تاجیکی، افغانی و … شاخه ی زبان های ایرانی منشعب از زبان های هندو ایرانی را تشکیل می دهد و نباید آن را لهجه یا گویشی از زبان فارسی دانست. زبان مادری نیما، مازندرانی۷بود و او پس از این که به تهران آمد توانست زبان فارسی خود را تکمیل کند و نگارش به آن را آغاز نماید.

نویسنده ای که به زبان دوم می نویسد البته همیشه دچار اضطراب است و ذهنش میان زبانی که بدان می اندیشد یا احساس می کند و زبانی که به آن می نویسد دائماً در نوسان است. این واقعیت بخصوص درباره ی آن دسته از نویسندگان ایرانی که زبان مادریشان ترکی یعنی یک زبان غیر هندواروپایی است (مانند احمد کسروی، محمدحسن شهریار، غلامحسین ساعدی، صمد بهرنگی و رضا براهنی) کاملاً مشهود است ولی درباره ی نویسندگان کرد زبان چون علی اشرف درویشیان و ابراهیم یونسی بانه ای یا شاعری مانند نیمایوشیج مازندرانی نیز صدق می کند. نیما خود از این موضوع آگاه بود و نه تنها آن را نمی پوشانید بلکه به زبان مادری اش ارج می گذاشت و حتی درصدد تدوین دستور زبان آن بود. آن چنان که از نامه هایش برمی آید او می کوشید تا ادبیات محلی مازندران را گرد آورد و دیوان شاعرانی را که به این زبان شعر سروده اند نسخه برداری نماید. در دوبیتی های "روجا"، نیما به صورت نظریه پرداز ناسیونالیسم تاتی درمی آید که بنابرآن لشکرکشی رستم به مازندران به عنوان یک تهاجم قومی و دینی تلقی می گردد و "دیو سفید" چون نماد مقاومت بومیان میتراپرست مازندران در برابر آریائیان زردشتی تصویر می شود.

البته نویسنده ای که به زبان دوم می نویسد ضرورتا دچار یک کمبود حرفه ای نیست و چه بسا که در زبان دوم خالق اثری ماندنی گردد. نمونه ی شاخص آن ولادیمیر نابوکوف نویسنده ی روسی است که در سن ۵۶ سالگی رمان "لولیتا" را به زبان انگلیسی نوشت که از لحاظ زبان و سبک نگارش از سوی برخی منتقدان به عنوان شاهکاری ادبی تلقی می گردد. البته شاعر یا داستان نویسی که به زبان دوم می نویسد خواهی نخواهی لهجه ی خود را بروز می دهد و خصوصیات گویش فردی اش در نوشته ی او منعکس می گردد، چیزی که به خودی خود منفی نیست و چنانچه با تسلط نویسنده بر زبان دوم همراه گردد می تواند بر حُسن غریب (یعنی جذابیت نابومی بودن) اثر بیفزاید. ما تاثیر لهجه در شعر نیما را از هر دو سو حس می کنیم: گهی حاصل آن ترکیبات تازه و

شیوه های بیان بدیع و آشنازدایی از کلمات و اصطلاحات رایج است و گاهی برعکس، تاثیر این لهجه ی فردی موجب تعقید کلام و ضعف در انتقال مفهوم و سستی عبارت می شود. در زیر به برخی از این خصوصیات اشاره می کنیم:

**الف ـ شیوه ی بیان**

هر زبان قالب های خاص بیان خود را دارد و به همین دلیل نباید کلامی را از یک زبان به زبان دیگر به صورت تحت اللفظی ترجمه کرد. مثلاً یک سخنران ممکن است سخن خود را به زبان انگلیسی چنین شروع کند:

Take this opportunity to… که ترجمه ی واژه به واژه ی این جمله به فارسی چنین خواهد شد: "من این فرصت را می گیرم که… " که کلامی نارساست. سخنران می تواند همین مفهوم را به قالب فارسی چنین بیان کند: "من این فرصت را مغتنم می شمارم که …" اگر بخواهیم همین جمله ی فارسی را به صورت تحت اللفظی به انگلیسی ترجمه کنیم برای شنونده انگلیسی زبان مفهوم نخواهد بود.

برای نمونه نیما در شعر "داروگ" می گوید: "خشک آمد کشتگاه من". تعبیر "خشک آمد" به چه معناست؟ ما در فارسی می گوییم: "خشک شد" یا "خشک سالی آمد" ولی نیما این تعبیر را با ترجمه ی تحت اللفظی عبارت مازندرانی "خشک با یی یه" Bayiye ساخته است. همچنین در شعر "در پیش کومه ام" از تعبیر "لانه بستن مهتاب" استفاده می کند که باز ترجمه ی تحت اللفظی عبارت مازندرانی است. در حالی که ما در فارسی می گوییم: "لانه کردن" یا "لانه ساختن". در همان شعر، اصطلاح "دویدن" را برای رشد تدریجی "لم" (یک نوع پیچک) به کار می برد حال این که در زبان فارسی این مفهوم را به شیوه های دیگر بیان می کنند و از واژه های "بالیدن" یا "تنیدن" استفاده می کنند. در همان شعر، اصطلاح "خراب آمده خانه" را به جای "خانه خراب شده" به کار می برد. در شعر "روی بندرگاه" به جای "پر شدن" می گوید: "پر آمدن" و هم چنین به جای نشانه ی "آه" در مصراع "چه سنگین است با آدمکشی، با هر دمی، رویای جنگ این زندگانی!" نشانه ی "وه" را که در زبان فارسی برای تحسین گفته می شود به کار می برد شاید به ضرورت وزن یا به تاثیر زبان مازندرانی ـ آنچنان که یکی از دوستان آملی تایید کرد.

**ب ـ گزینش واژه ها**

تجربه ی اقامت طولانی در یک محیط انگلیسی زبان به من نشان داده که چقدر بین معنای فرهنگنامه ای یک واژه با استعمال آن در گفتار و نوشتار روزمره یا ادبی تفاوت وجود دارد. مثلاً سه واژه opinion (نظر شخصی) Belief (باور فردی یا گروهی) و Attitude (پیش داوری) معانی مشترک دارند، اما هر یک در موقعیت های متفاوت به کار می روند و اگر به دقت انتخاب نشوند می توانند در ذهن مخاطب تولید اشکال نمایند. در شعر نیمایوشیج، گاهی گزینش واژگان دقیق نیست. خواننده ممکن است این را به حساب نوپردازی شاعرانه بگذارد اما من آن را نقطه ی ضعف کار نیما می دانم. به عنوان مشتی نمونه ی خروار مثال های زیر را شاهد می آورم:

در شعر "مهتاب" و بسیاری جاهای دیگر، اصطلاح "شکستن خواب" به کار رفته است. حال این که ما معمولا می گوییم: "از خواب پریدم". در شعر "بیشه" از ترکیب "گیراگیر" استفاده می شود که اگر چه درست است و در ادبیات کهن نیز به کار رفته، اما ترکیب "گیرودار" بیشتر مأنوس است. در شعر "کک کی" می گوید: "مانده گم". ما می گوییم: "گمنام ماندن" یا "گم شدن" ــ به دو معنای متفاوت. اما ترکیب "گم ماندن" گنگ است. در شعر "در کنار رودخانه" و هم چنین جاهای دیگر، کلمه ی صحنه را به جای "صحن" به کار می برد. در فارسی معمولا گفته می شود: "صحنه ی جنگ" یا "صحنه ی نمایش". اگر بخواهیم به سمتی از خانه اشاره کنیم که رو به سوی شالیزار دارد می توانیم بگوییم: "صحن آیش" همان طور که در اشاره به آن سوی خانه که در سایه قرار دارد می گوییم: "طرف نمسار" یا "صحن نمسار". در شعر "در پیش کومه ام" می گوید: "دل نهاده" و منظورش "دل از دست داده" است. در همان شعر، از ترکیب "نزدیکی گرفتن" استفاده می کند به معنای "نزدیک شدن" و "احساس آشنایی دادن" که شاید ترکیب "نزدیکی جستن" مناسب تر باشد. در شعر "سیولیشه" می گوید: "سوسک سیا / سیولیشه / نُک می زند / روی شیشه" حال این که نوک در مورد جانداران منحصرا برای پرندگان به کار می رود. شاید می توانست بگوید: "تک می زند". در همان شعر، به جای "کرانه ی دریا" می گوید: "کران ساحل" و به جای "فریب خورده" از ترکیب "فریب دیده" استفاده می شود. در شعر "برف" به جای اینکه بگوید: "صبح آمده" یا "خورشید پیدا شده" می گوید: "صبح پیدا شده". در شعر "روی بندرگاه" می گوید: "حرف در میان آمدن" و منظور او "در میان گذاشتن حرف" می باشد. در همان شعر، به جای "کابوس جنگ" می گوید: "رویای جنگ". در شعر "دل فولادم" به جای "نظر کردن" می گوید: "نظر بردن". هم چنین به جای "سفر کرده" می آورد: "سفر گشته" و به جای "بی شک" می گوید: "بی شکی". در شعر

“زن هرجایی” به جای “تب و تاب” می گوید: “تک و تاب”. در همان شعر و هم چنین جاهای دیگر به جای کلمه ی ترکی “اتاق” تلفظ قدیمی تر آن “وثاق” را می آورد. در شعر “هست شب” از ترکیب “هیبت تب” استفاده می کند و منظورش حدت تب است. در شعر “ری را” می گوید: “دارد هوا که بخواند” یعنی دارد هوای آن که بخواند. در شعر “خانه ام ابری ست” می گوید: “من به روی آفتابم” و منظورش این است که من “رو به رو” یا “بسوی آفتاب هستم”. در شعر “خونریزی” می گوید: “پا گرفتن ناخوش احوالی” به جای “قوت گرفتن ناخوشی”. هم چنین در این شعر توجه کنید به این ترکیبات:

“دل آشوب چراغ” ـ “سفت و سقط شلاق” ـ “یک جور و صفت” ـ “نبض خواندن” (به جای “نبض زدن”) ـ “به دل نبودن” (به جای “مایل نبودن”) ـ “انگشت گذار” ـ “نظر بردن” (به جای “نظر کردن”) ـ “تب زده” (به جای “تب دار”) ـ “سر به در بردن” (به جای “سر درآوردن”) و “توفان رفته” (به جای “توفان زده”). در شعر “در نخستین ساعت شب” به جای “دور زدن” می گوید: “دور گرفتن”، به جای “بازگشتن” می گوید: “باز گردیدن”، به جای “در گوش داشتن” می گوید: “در گوش کردن” و به جای “راه” می گوید: “راهبرد”. در شعر “قایق” می گوید: “من چهره ام گرفته”، منظور شاعر دقیقا روشن نیست. معمولا می گوییم: “من گرفته ام” یا “چهره ام درهم است” اما ادغام این دو در یکدیگر، موجب اختلاط حالت روحی و شکل ظاهری شده است. هم چنین در همین شعر به جای “از روی” می گوید: “به پاس”. در شعر “مرغ آمین” به جای “در پی چاره بودن” می گوید: ” در پی چاره ماندن”. به جای “داستان گفتن” می گوید: “داستان راندن” به جای “دلیلی ندارد” می گوید: “دلیلی برندارد” و به جای این که بگوید “خواهد آید” در مصراع زیر می گوید “ورنه محرومی بخواه از بیم زجر و حبس آید”.

**پ ـ ادوات اضافه**

دشوارترین بخش زبان برای یک نوآموز، حروف اضافه است، زیرا بیش از هر رکن دیگری قاعده گریز می باشد. بیهوده نیست که بیشترین اشتباهات در این زمینه رخ می دهد، همان طور که در شعر نیما مشاهده می کنیم. مثلا در شعر “شب پره ی ساحل نزدیک” می گوید: “… با من (روی حرفش گنگ) می گوید”. که منظور “گنگ در حرفش” می باشد. در شعر “ری را” به جای این که بگوید “به چشم می کشاند” می گوید: “در چشم می کشاند” تو گویی سرمه در چشم می کشد! در شعر “خونریزی” به جای “بر تن من” می گوید: “در تن من” و در شعر “مرغ آمین” می گوید: “می دهد پیوندشان درهم”، حال این که مقصودش “با هم” است.

در شعر "هست شب" می گوید: "گرم در استاده هوا". پیشوند "در" زائد است و اگر می خواست به ضرورت وزن هجایی اضافه کند می توانست از "به" ی زینت استفاده نماید. در همین شعر می خوانیم: "با دل سوخته ی من ماند" و منظورش "به دل سوخته" است. در شعر نیما و هم چنین احمد شاملو موارد زیادی وجود دارد که به استفاده از "با" به جای "به" برمی خوریم که البته اشتباه نیست و در ادبیات کهن نیز به کار رفته است اما امروزه دیگر متروک شده و نارسا می باشد.

**ت ـ آشنازدایی**

یکی از خصوصیات هنر پیشرو آن است که علیه عادات کهن بشورد و بخصوص در شعر و داستان که با کلمه کار دارند از آوردن واژه های فرسوده پرهیز کند و بدین طریق از بی حس شدن خواننده جلوگیری نماید. گاهی در شعر نیما چنین به نظر می رسد که استفاده از ترکیبات غیر مصطلح همین نقش آشنازدایی را به عهده دارد و در خواننده حالت سئوال و مکثی به وجود می آورد که می تواند به برانگیختگی احساسی و فکری او کمک کند. مثلا در شعر "مرگ کاکلی" می گوید: "نگرفته است آبی از آبی تکان". ما در فارسی می گوییم: "آب از آب تکان نخوردن" و اگر شاعری این ضرب المثل را در شعر خود به کار ببرد به خاطر فرسودگی آن، خواننده به جای این که به تصویر ظاهری این جمله توجه کند بلافاصله به معنای مجازی آن می اندیشد یعنی این که "اتفاقی نیفتاده" است. حال نیما، به هر دلیل به جای فعل " "نخورده است" از فعل "نگرفته است" استفاده کرده و خواننده هنگام خواندن این مصراع حس می کند که چیزی به صورت نامتداول گفته شده و شاید همین مکث و دوباره خوانی مطلب به او کمک کند که فکر او از چارچوب کلیشه ای "آبی از آب تکان نخورده" فراتر رود. البته اگر از این روش استدلال به صورت مطلق استفاده شود، آنگاه این خطر به وجود می آید که بر همه ی دشواری های زبانی شعر نیما با نظر اغماض نگریسته شود.

**ج ـ ترکیبات تازه**

در کنار خیلی از واژه ها و اصطلاحات تازه ی محلی که نیما در شعر خود آورده و موجب خوش رنگی و غنای کار او شده است، دسته ای از ترکیبات تازه ی فارسی وجود دارند که ساخته ی خود اوست و کاملا بجا و زیبا می باشند. از آن جمله اند: اصطلاح "می تراود مهتاب" در شعر "مهتاب" که تابیدن ماه بر پوست شب را به چکیدن و تراوش آب از کوزه مانند کرده است. هم چنین ترکیباتی چون"اندوهناک" بجای

"اندوهگین" یا "دردآلود" به جای "دردمند" و "ناهموار"(در مورد شخص) به جای "ناجور" و "ناصاف" پذیرفتنی و گویا هستند.

سکته های زبانی در شعر نیما مسلما از درخشش کار او می کاهد، اما کدام گوینده ی بزرگی ست که آثار او بی نقص باشد؟ وجود اشارات زن ستیزانه در "شاهنامه ی" فردوسی و "مثنوی مولوی"، یا مضامین خوش باشانه در رباعیات خیام و غزلیات حافظ موجب آن نشده که خوانندگان امروزی از خواندن این آثار سر باز زنند. هم چنین است نیما، این بدعت گزار شعر نو که به ویژه در شعرهای طبیعت گرایش خوش می درخشد!۸

اوت ۱۹۹۹

---

پانوشت ها:

۱ـ نگاه کنید به مقاله ی "پست و بلند شعر نو" اثر پرویز ناتل خانلری درکتاب "دامنی گل: مجموعه ی نقد و نثر ادبیات فارسی" فراهم آورده ی حسین بهزادی، اسماعیل حاکمی و خسرو فرشیدورد، انتشارات طهوری، تهران ۱۳۵۶، صفحه ی ۲۱۵.

۲ـ شعرهای نیما را از کتاب زیر گرفته ام:

"مجموعه ی کامل اشعار نیمایوشیج". گردآوری و نسخه برداری و تدوین سیروس طاهباز، نشر نگاه، چاپ دوم ۱۳۷۱.

۳ـ نامه های نیمایوشیج ۱۳۶۴ نشر آبی، صفحه ی ۱۵۳.

۴ـ مساله ی غلط چاپی یک مصیبت همه گیر است و امروزه استفاده از کامپیوتر نه تنها از دامنه ی آن نکاسته بلکه بر ابعاد آن بسی افزوده است. من از همان ابتدای فعالیت ادبی خود قربانی آن شده ام. به عنوان نمونه در شماره ی ۷و۸ "جزوه ی شعر"، شعر بلندی از من به نام "شهریور ۴۵ ـ جندق" چاپ شده که صفحات آن کاملا در هم ریخته است. جالب این است که برگزیده ای از این شعر به همان صورت مغلوط توسط شاعر گرامی م . ع سپانلو و آلن لانس در سال ۱۹۶۸ به زبان فرانسه ترجمه شده و در مجموعه ی شعر امروز ایران در نشریه ی پوئتیک Poetique چاپ شده بود. اخیرا همین شعر مجددا به همان صورت مغلوط و ناقص در جُنگ "هزار و یک شعر (گزارش شعر نو ایران طی ۹۰ سال" به کوشش محمد علی سپانلو تجدید چاپ شده است.

۵ـ "پیرمرد چشم ما بود" جلال آل احمد، نشریه علوم انسانی "آرش"، دی ۱۳۴۰، شماره ۲، صفحات ۶۵تا ۷۵.

۶- Modernism and Ideology in Persian literature: A return to Nature in the Poetry of Nima Yushij

.By Majid Naficy University press of America ۱۹۹۷

۷ـ صفت در این گویش پیش از موصوف می آید و در شمار وابسته های پیشین است. به دنبال صفت مختوم به واکه، نشانه ی اضافه نمی آید، اما به دنبال صفت مختوم به همخوان، نشانه ی اضافه عموما می آید: کبود شمع ـ کاله ریکا (پسر بزرگ) صفحات ۷۹ و ۸۰ به نقل از "گویش ساری(مازندرانی)" تالیف گیتی شکری و پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی تهران ۱۳۷۴.

۸ـ این مقاله نخستین بار به عنوان مقدمه در کتاب "بهترین های نیما" مجید نفیسی، نشر باران، سوئد، سال ۲۰۰۰ به چاپ رسیده است.