

## نیما و سبک هندی؛ چالش یا آشتی

زیبا فلاحی \*

### چکیده:

ادبیات ایران در میدان تحولات فکری و اجتماعی، فراز و نشیب‌های متعدد و متفاوتی را در متن شعر تجربه نموده است. در این میان، مطالعه‌ی قیاسی درباره‌ی دوره‌های مختلف ادبی، چشم‌انداز مؤثری است که سبب زایش اندیشه‌ها می‌شود. تکامل زبان و دریافت ویژگی‌های سبکی، حاصل نقد و بررسی‌های تقابلی آثار است. در همین رهگذر، واکاوی همانندی‌ها و ناسازگاری‌های سبک نیما و شعر سبک هندی، کمتر مورد توجه پژوهشگران ادبی قرار گرفته است. در مقاله حاضر، پس از ذکر تعاریف کوتاه از «سبک» و سنجش نظرها در این مورد، برخی ویژگی‌های لفظ و معنی این دو سبک، تحلیل و بررسی شده است. در این گفتار اندک، مجال برابری‌های جزء به جزء و بحث‌های بنیادی ساختار را - آن گونه که شایسته هنرنمایی‌های شاخص در هر دو سبک باشد - نداشته‌ایم؛ اما سعی کرده‌ایم زاویه‌های برجسته‌ای را با قلم نقد نشان دهیم.

**کلید واژه‌ها:** طبیعت‌گرایی، سبک هندی، تصویرسازی، شعر نو، واژگان بومی، ابهام شعری.

### مقدمه:

طوطی آن روز که منقار به خون رنگین کرد

گشت روشن که چه روزی سخن پرداز است

(کلیم کاشانی)

مرغ آمین

بسته در راه گلویش او

داستان مردمش را

رشته در رشته کشیده «فارغ از هر عیب و کاو را بر زبان گیرند».

برسر منقار دارد رشته سر درگمش را

(نیما)

نیما یوشیج (علی اسفندیاری) متولد یوش مازندران، فرزند جنگل و کوهسار و طبیعت سبز شمال که نوشتن و خواندن را نزد ملای ده آموخته است، در پشت دریچه‌های بسته جامعه، فریاد نوگرایی سر می‌دهد. چالش نیما در ذات شعرش موج می‌زند و چالش با نظم موجود زندگی، چالش با نظم موجود گفتار، چالش با فرهنگ بسته شعر و آشتی با درک تازه طبیعت در شعر توأم با خواهندگی تحول در نظم و ساختار آن، تلاش برای برون رفتن از استعمار خشک واژه‌ها همگام با چالش اندیشه در شیوه بیان که زاینده‌گی ابهام را در پی داشت، محصول تکاپو در نو شدن شعر ایران و ایجاد تزلزل در شالوده سنت‌های دست و پا گیر آن روزها است.

چالش نیما یعنی طلبیدن کام از خلاف آمد شعر ایران؛ یعنی تلاقی با موج و جریان متقاطع سنت و مدرنیته و اینکه نیما خط فکر خود را از لبه تیز آن دو قیچی باز نموده است. حال باید نکات برجسته زیر را مورد بررسی قرار داد: زمینه‌های پیدایش سبک نیما و سبک هندی کدامند؟ نیما کجا بود؟ سیر طبیعی شعر فارسی یا اصلاح طلب سیاسی در شعر فارسی، نوآور یا نوگرا؟

داستایفسکی گفته است: «ما و اعقاب ما از زیر شنل گوگول بیرون آمده‌ایم». من معتقدم نیما در آغاز کار همان گوگول روسی در داستان کوتاه ست؛ زیرا همان گونه که گوگول، شنل واقع‌گرای خود را با چنان شکل و ساختار و معنا نوشت، نیما هم افسانه را ابتدا برای اصلاح ساختار و معرفی الگوی غیر تکراری نوشت. گوگول هم پیش از انتشار «شنل» داستان‌های «شامگاهان در مزرعه نزدیک یکانکا» را نوشت. داستان‌های گوگول در این مجموعه مثل اشعار نخستین نیما، رنگ محلی و بومی او

(اوکراین) را داشت که اصل آن‌ها را در خانواده دیده یا از پدران شنیده بود و این‌ها موجب علاقه و توجه او به زندگی روستایی و محیط دهقانان شده بود. داستان‌های گوگول شبیه اشعار سیاسی و بومی‌نیما و در تصادم با تحولات اجتماعی کشورش شکل می‌گیرد که مربوط است به زندگی و جنگ‌های مردم کشورش، با خیالات رمانتیسم واژگونه‌ای که در تکوین و پرورش آثارش دخیل است؛ با این تفاوت که نیما در پایان رمانتیسم بومی‌خود، نقابی از ترکیب سه مکتب واقع‌گرایی، سمبولیسم اجتماعی و طبیعت‌گرایی را نه به عنوان یک مکتب، بلکه ساخته ذهن و خلاقیت خودکار به چهره دارد؛ بنابراین نیما هنوز آن مدرنیست آوانگارد چون جیمزجویس (نویسنده مدرن ایرلندی ۱۸۸۲-۱۹۴۱ م) در ادبیات داستانی اروپا نیست که با جریان سیال ذهن خود، ناگهان به صورت کبوتر صلح در ۶ ژانویه تجلی کرده، ظهور آفتاب را خبر می‌دهد. همان‌گونه که جیمزجویس در اغلب کارهای بعدی خود، لایه‌های نمادین و تمثیلی و اسطوره‌ای را در داستان‌هایی چون «مردگان» و «گل» به کار گرفته است، پیروان نیما هم که (برخاکستر ققنوس و نه بر افسانه او) متولد می‌شوند، مثل پیروان گوگول، در زیر شنل (آن میرزا بنویس اداره نیما)، مجموعه رنگارنگی شده‌اند؛ عده‌ای مقلدند، عده‌ای مخرب، گروهی متخلق به اخلاق شعر نیما؛ اما زاینده‌تر و عامل به تئوری‌های نیما، تئوری‌هایی که خود نیما موفق به فعلیت بخشیدن آن در شعر نگردید و این‌گونه است که شاملو به عنوان «غول» آن «کودکان ناهمگون»<sup>(۱)</sup> به حجم توفان، آرامش شعر نیما را در می‌نوردد.

از سال ۱۲۹۹ که نیما اولین شعر خود «قصه رنگ پریده» را سروده است تا آبان‌ماه ۱۳۳۴ که آخرین شعر او سروده می‌شود، حوادث سیاسی - اجتماعی مهمی در ایران به وقوع پیوسته است؛ که از میان رفتن نهضت جنگل، انقراض سلسله قاجار، پادشاهی رضاشاه، شروع جنگ بین الملل دوم (۱۳۱۸)، اشغال ایران توسط متفقین انگلستان، روسیه و... مجبور کردن رضاشاه به استعفا، به پادشاهی رسیدن محمد رضا شاه، تأسیس حزب توده در ۱۳۲۰ که در ۱۳۲۷ غیر قانونی اعلام شد، نفوذ تدریجی امریکا پس از خروج نیروهای انگلیسی و شوروی، شروع مبارزه برای ملی شدن

صنعت نفت، تثبیت آن در ۱۳۲۹، نخست وزیر شدن مصدق و استعفای او در تیرماه ۱۳۳۱، روی کار آمدن قوام، بازگشت مصدق به نخست وزیری با قیام ۳۰ تیر، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به کمک سازمان سیای امریکا، سرنگونی مصدق و نخست وزیری زاهدی، بازگشت مجدد شاه و دوران خفقان آمیز پس از ۲۸ مرداد، از جمله آنها است که سبب تبلور اندیشه‌های سمبولیک در نیما شده است. فوران موتیو «شب» بازتاب این محیط نابسامان است.

هنر نیما فقط سرودن شعر نبود؛ نیما اسطوره‌ای است که موسیقی ایران زمان خود را بهتر از همه، از عهد باستان می‌شنود. ضجه‌های او، در گوش باد، طوفان به پا می‌کند و مانند شاعر سبک هندی حالت خوابیده و افقی ندارد؛ خشن و کوهستانی است. بیکن<sup>۱</sup>، فیلسوف انگلیسی (۱۵۶۱-۱۶۲۶م)، در تعریف هنر گفته است: «هنر عبارت از طبیعت است که انسان بر آن اضافه می‌شود.» (صبروری ۲۲) بنابراین نوستالژی نیما نسبت به انسان، عمیق‌تر از آن است که فقط با تمثیل‌های فرد و جامد شاعران سبک هندی بیان شود؛ تمثیل‌های نیما به گستردگی غم نیماست؛ حاصل اومانیسیم قرن است. نیما فشار سانسور و استبداد را - که پارادایم فضای مه آلود ایران آن روز است - به ساختار شعر می‌کشاند و معتقد است حالا که آزادی در جامعه نیست، بهتر است قفس استخوانی و قالب‌بندی شعر را آزاد بگذاریم تا قلم و اندیشه نفس تازه‌ای بکشد. نیما با آوردن کنایه و استعاره‌های پرصدا، به شعر فرصت تأویل و نقد و نکوهش اوضاع نابسامان جامعه را می‌دهد.

نیما، سرکوبی جنبش‌های شیخ محمد خیابانی، میرزا کوچک خان، کلنل محمد تقی پسیان و حوادث بعد از ۲۸ مرداد را تکه تکه زیسته؛ لذا واژه‌هایش نیز که واحد شعر او هستند نیز از راه رودخانه و جنگل به کتاب شعر نو باز می‌گردند؛ او واژه‌ها و ترکیب‌هایی را که گویا مدتی است فراموش شده‌اند، از نو زنده می‌کند تا مردم بومی را به داشته‌های خودشان امیدوار سازد.

نیما شکفتگی روح انسان را از دو سو دریافت می‌کند؛ یکی از طریق مناقشات ژورنالیستی داخل ایران، نظیر نشریات تجدد، زبان آزاد، نوبهار، مجله دانشکده،

آزادستان و بگومگوهای محفلی آن روز که جوانان روشنگر را بی‌محابا به خود جلب می‌کند و از بیرون مرز، مطالعه خود نیما و آشنایی با آثار شاعرانی چون لویی شارل آلفرد دوموسه<sup>۱</sup> (۱۸۱۰ - ۱۸۵۷) و والت ویتمن<sup>۲</sup> (۱۸۱۹ تا ۱۸۹۲) و مهم‌ترین نمادگرایان (سال‌های ۱۸۷۰ - ۱۹۰۰ م.) مثل والر، ورلن، رمبو، استفان مالارمه و موريس مترلینگ که نمادگرایی را به تئاتر کشاند. پس نیما زمینه آشنایی با اشعار روایی و دراماتیک را از این طریق به دست آورده است؛ همچنین نیما معلمان فرانسوی در مدرسه سن لویی داشته و رفت و آمدهای بعدی او به فرانسه و آشنایی و کار با زبان ترجمه، وی را تحت تأثیر اندیشه و سیاق آن شاعران قرار داده است.

علاوه بر این آگاهی‌ها، ظهور نحله‌های هنری مدرن در سطح جهان، به ویژه شعبه‌های ادبی مشترک با نقاشی و مجسمه‌سازی و هنرهای نمایشی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، همزمان با غربی شدن جهان یا جهانی شدن غرب که در زمره انقلاب در آفرینش‌های هنری و چرخش از رماتیک گرایی به جنبش‌های سمبولیسم و امپرسیونیسم (به سوی تصویر برداری‌ها و نمادسازی‌های سخت و مبهم)، پس از دوران گذر از کوبیسم، فوتوریسم، سازه‌گرایی، دادائیسم و سوررئالیسم بود که منجر به ایجاد سبکی تازه در شعر جهان و داستان و جریان آزاد شعر در دنیا شد، دیگر مقوله‌های زیباشناختی است که سبب گردیده نیما به عنوان روح زمانه، ظهور خود را با شعر نو اعلام نموده، عناوین شناوری را که قبل از وی بهار، تقی رفعت، عشقی و معاصرانش موفق به تثبیت آن نشدند، در جهان مدرن صورت تحقق بخشید.

در مقابل، فضای سیاسی - اجتماعی سبک هندی بسته‌تر، متعصب‌تر و آلوده به دگماتیسم فرقه‌ای - مذهبی است که فقط برای به فعلیت درآوردن چارچوب ایدئولوژی خاص خود است که به جامعه آن روز تزریق می‌شود. اصولاً در تاریخ تحول جوامع، زمانی که فشار حکومت بر خواص و اهل علم شدت می‌گیرد، تکیه بر مردم و زبان کوچه و بازار، مفرّهایی برای عبور ناگزیر و بی‌خطر از تنگناهای سیاسی - اجتماعی است. هرچند آن سوی قضیه هم زایشی متناسب با زمان خود دارد. تمرکز پادشاهان صفوی بر اصول شیعی، سبب ظهور اندیشمندانی چون میرداماد، شیخ

بهاء‌الدین عاملی، ملاصدرا، ملا محمدباقر مجلسی، میرفندرسکی، و... نیز گردید. خفقان عقیدتی در عهد صفوی، علی‌رغم ظهور هنرهای تجسمی و معماری، شبیه فضای شعر نیماست؛ از جمله در شرح زندگانی پادشاهان صفوی آمده که مثلاً ملا روحی همدانی به اتهام سرودن شعری، زبانش بریده شد. (فلسفی ۶۷) یا ملامحسن فیض، رساله مشواق را برای رهنیدن جان شاعرانی که آن‌ها را به سبب سرودن شعرهای عرفانی کافر می‌دانستند، نوشت. (فیض کاشانی ۶۰۴) یا بسیاری از شاعران و بزرگان را فقط به سبب تعلق خاطر به مثنوی مولوی، خانه نشین کردند. (ریپکا ۴۶۶) و داستان محتشم کاشانی در عالم آرای عباسی، بسیار مشهور است که:

مولانا محتشم کاشانی قصیده‌ای غرا در مدح آن حضرت (شاه طهماسب) و قصیده‌ای دیگر در مدح مخدره زمان، شهزاده پریخوان خانم، به نظم آورده، از کاشان فرستاده بود، به وسیله شهزاده مذکور معروض گشت. شاه جنت مکانی فرمودند که «من راضی نیستم که شاعران زبان به مدح و ثنای من آلایند. قصاید در شأن شاه ولایت و ائمه معصومین علیهم السلام بگویند، صله اول، از ارواح مقدسه حضرت او، بعد از آن از ما توقع نمایند. (اسکندر بیک ترکمان ۱۷۸)

این حوادث نشانه‌ای برای فرار شاعران و اقدام به جلای وطن برای حفظ میراث فرهنگی دارد؛ بنابراین، جبر تاریخی، فشار سیاست و نظامی‌گری صفوی، تفقد یا تشویق شاهان گورکانی هند، سبب شد که تلفیقی از دو فرهنگ ایرانی و هندی، سبک هندی را به وجود آورد. عده‌ای بابافغانی شیرازی، شاعر اوایل نیمه دوم قرن نهم را آغازگر سبک هندی می‌شناسند و دیگران کلیم، صائب، بیدل، محتشم و وحشی بافقی را - که گفته می‌شود این دو شاعر اخیر هرگز به هندوستان سفر هم نکرده‌اند - از شاخص‌ترین شاعران این سبک می‌دانند.

برخی از منتقدان، سبک هندی را از سبک اصفهانی، به اعتبار نمایندگی بیدل در سبک هندی و صائب در سبک اصفهانی، منفک و مجزا می‌دانند؛ به همین دلیل می‌توان صائب را از نظر شکوه و شکوفایی در کنار شعر قهوه‌خانه‌ای با نیما و شعر میهمان‌خانه‌ای اش مقایسه کرد که هر دو در آغاز شکوفا شده، شهرت پیدا می‌کنند.

شواهدی در دست است که نیما در حاشیه ادبیات ولایتی و جستجوی «زمان گم شده» مازندران، علاقه به سبک هندی را یادآورده شده است؛ چنان که:

در نامه‌ای به تاریخ شب دوم اسفند ۱۳۰۷ به متکان، نماینده معارف آمل در جواب سؤالی می‌نویسد که در خصوص آن دو شاعر که اسم برده بودی، رضوان آملی و بیضایی نوایی هیچ‌کدام را نمی‌شناسم. گمان می‌برم رضوان از اهل آمل باشد و آن یکی از اهل نوا، در هر صورت، من از شعرای بومی می‌نویسم. آملی مقدم است و آن هم نه هر آملی، آملی داریم که قاطرچی است. باید شعرهای او را ببینم خوب است یا نه، پس از این معین کن در چه زمانی بوده است؛ باقی با خود من. لکن قبلاً یک چیز را یادداشت کنم: بهترین شعرای آملی، طالب است. باید بگویم بهترین شعرای مازندران معاصر شاه عباس صفوی، در ضمن عشق بازی‌های خود، به هندوستان هم سفر کرده است. این شخص یک دیوان بزرگ دارد مخلوط به غزل و قصیده و رباعی، به سبک خاقانی و ظهیر شعر گفته است. خیلی طالبم اگر این طالب را برای من پیدا کنی. (مجموعه مقاله‌های نخستین همایش نیماشناسی ۶۶)

در زیر نمونه‌هایی از چالش یا آشتی نیما را با سبک هندی پی می‌گیریم. برای این منظور از دو نمونه مقایسه‌ای استفاده کرده‌ایم. پس نخستین تفاوت را در:

۱۱۳

\* فصلنامه زبان و ادب، شماره ۳۷، پاییز ۱۳۸۷

۱- بیت اندیشی سبک هندی در مقابل بند سرایی سبک نیما می‌آوریم:

صائب B

نیما A

آه! هم فکر عزیز  
چنان نا سازگاری عام شد در روزگار ما  
آدم بر سر این حرف چه خوب  
که طفل از شیر مادر استخوان اندر گلو دارد  
من بگویم به تو آنان که دگر تر بودند  
(صائب، گزیده اشعار ۲۴۸)

از همه آن دگران

یک نفر از آنان نیست

از چه این دم به سوی تو نگران      بگذرانم چون سلام آشنایی را ز خود  
باد توفنده چو جنبید زجا      ازدهان شیر پنداری مسلم جسته‌ام  
بَرَد آسان با خود      ( همان ۲۴۹ )

هر گیاهی که ضعیف  
و آن چه بگذاشت به جا      پیش از این بر رفتگان افسوس می‌خوردند خلق  
پهنه وردیواری ست      می‌خورند افسوس در ایام ما بر ماندگان  
که پناه من و تو      ( همان ۲۵۰ )  
و دل غم خواری ست.

یا رفیقی ست  
که او مانده ز پا  
و به من می‌تازد  
در هر اندیشه که دارم با تو  
تا سخن‌های پر از قوت و جانی به میان  
نگذارم با تو  
یا شریکی ست که رانده ست زجا  
و به من می‌گوید:  
«کوره راه شب را  
بر عبث راه گذر می‌جوید.»

و سگ اش (کاش چو سگ آدمی داشت وفا) (نیما یوشیج ۳۹۸ و ۳۹۹)  
A یک بند از ۱۳ بند شعر نیما در بحر رمل است که در معنی عمودی شعر،  
همان مضمون یک بیت از شعر صائب را در برگرفته است. ساختار دقیق ذهن نیما و  
باریک اندیشی ذهن صائب هر یک را در فرم بیان متمایز از دیگری نشان می‌دهد.  
موسیقی متن نیما، هارمونی و صدای خلوت قافیه، به هیچ وجه از جذابیت زبان  
نکاسته، نیما هیچ ابایی ندارد که همین محاورات دست پایین را (این حرف چه  
خوب) به شعر بکشاند. یا هنجار فزایی (دگرتر) کند یا به جای یک تمثیل در بیان

مطالب چندین نماد یا تمثیل را در کل شعر پخش کند ...

عبورخواننده از شعر نیما، گذار از بلندی تپه تا سرایشیب جاده و لیزخوردن آرام آرام با لمس خاربن‌های (واژه‌ها) دست نشان و هرز است که هر چه باشد و طبیعت شعر را طلبد تا کوره راه شب، ناگزیر درک باید کرد، برخلاف فشرده‌گی و پیچیدن به ذهن برای دریافت معنی در سبک صائب. پس از لحاظ شکل، یک بیت از سبک هندی معادل یک بند منسجم از شعر نیماست که با هماهنگی خاص، وحدتی ارگانیک را در کل شعر ایجاد می‌کند؛ به گونه‌ای که با جا به جا کردن یک مصرع، حتی گاهی یک کلمه کلیدی در آن به اندامواره شعر آسیب خواهد رسید؛ در مقابل، شعر سبک هندی را - که به تک بیت‌های منفرد مشهور و هر بیت مثل سایر است و معنی مستقل دارد- می‌توان حذف یا جا به جا کرد.

در شعر نیما برداشت تصاویر از ابژه به سوژه، سوژه به ابژه و خلاف شیوه شاعران سبک هندی است.

در سبک شناسی ساخت‌گرایانه، شیوه قرار گرفتن اجزای متن در ارتباط با یکدیگر و با کل اثر بررسی می‌شود؛ زیرا هر جز به تنهایی اهمیت مستقل ندارد.

در حوزه تصویر سازی در یک غزل از سبک هندی، هر بیت به تنهایی قطعه عکسی است که می‌توان از متن به حاشیه منتقل کرد؛ بدون اینکه تزلزلی در ساخت کلی شعر ایجاد شود. این از ویژگی‌های سبکی شاعران سبک هندی است که از ابزار هنری برای تصویرهای غریب و بیگانه و القای معنی از طریق آوردن یک تمثیل محسوس برای درک مفهوم ذهنی استفاده کنند.

در اغلب اشعار، شکل هندسی اجزای تصویر در سبک هندی دو به دو با هم منطبقند:

گرد غم را با دل پر رخنه ما الفتی ست

باشد آری آشنا با چشم پرویزن، غبار

از نشان خون «ناحق کشتگان» او را چه باک

بال گنجشک است فرش آشیان شاهباز  
(کلیم کاشانی)

تصویر برداری مفاهیم ذهنی: گرد غم دل پرویزن (پر رخنه) آشنا  
شکل تصویر ذهنی در عینی: غبار روزنه‌های غربال الفت  
تصویر برداری مفاهیم ذهنی: نشان فرش آشیان او ناحق کشته  
شکل تصویر ذهنی در عینی: بال گنجشک خون شاهباز گنجشک  
نیما مانند شاعران سبک هندی به بطن اشیا و پدیده‌ها نفوذ می‌کند و مفاهیم را  
قابل دسترسی می‌سازد؛ اما در این شیوه تمام عینیت را جانشین تمام ذهنیت می‌کند و  
رنالیسم جاری در جهان را از ذهن کهنه شعر ایران بیرون می‌ریزد.

سمفونی شعر نیما، ترکیبی از صداها، حیوانات، انسان‌ها و هر چه در طبیعت است،  
صدا شده‌اند. صدای موسیقی بادها، حیوانات، انسان‌ها و هر چه در طبیعت است،  
منبع الهام نیماست. هر چه به خاطر انسانیت و اعتلای مفاهیم قدسی متحمل مشقات  
شده، همه دستاویزی برای نوآوری در شعر نیما بوده است و چون این ارکستر در  
سطح جهانی عرضه می‌شود، آواها نقشی تعیین کننده در تولید یکنواخت آن دارند.  
شعر نیما، قبایی از مدرنیته بر قامت سنت ادبی ایران است. (به کجای این شب تیره  
بیاویزد...!) لذا فرم شعر گذشته با موسیقی قافیه و ردیف، گنجایش وجودی موسیقی  
نیما را ندارد.

نگارنده معتقد است نیما برای اجرای موسیقی خود در شعر فارسی، نظریات  
«نیچه»، فیلسوف قرن نوزدهم آلمان، را پیش رو داشته است. نیچه، پندار اسطوره‌ای  
آپولویی و دیونوسی را منشأ زایش تراژدی یونان می‌داند. او این دو شخصیت  
اسطوره‌ای را مشخصه‌هایی از تمایلات خلاق متضاد در آدمی می‌داند که کشمکش  
و تضاد بین آن‌ها، انسان را به تلاش بیشتر تحریک می‌کند؛ در نتیجه به رشد هنر در  
جهان می‌انجامد.

باید گفت شعر نیما محصول زیبایی‌شناسی جدید قرن است «و صدای پر

مرغان اساطیر می‌آید در باد». این اصل را سهراب پس از نیما که واقعیت موزیکال طبیعت را در شعر خود فریاد زد، از زبان پدر شعر نو، بیان کرد. هنر نیما همین «موسیقی اسطوره» هاست؛ نه حذف و یا جا به جایی قافیه و ردیف از شعر سنتی. موسیقی درونی شعر نیما، موسیقی در برابر هنرهای تجسمی است. همان‌گونه که سهراب هر چه تلاش می‌کند نمی‌تواند «آواز شقایق» را در قفس جز با همین ترکیب عناصر به تصویر کشد؛ لذا از نقاشی خود راضی نیست، چون آرمان او را محقق نمی‌سازد.

لذا شعر نیما دفاعی علیه حضور مداوم ناخودآگاهی است که اراده انسان را محدود می‌کند. خودآگاهی خوف از هستی را تحمل پذیر می‌سازد و شعر نیما حاصل تصاویری است که قابل دریافت با ذهن نیستند؛ بلکه از طریق حس هنری (زیبایی) درک می‌شوند و همین جا با تصویرسازی‌های حسی سبک هندی، وجوه اشتراک پیدا می‌کند؛ با این تفاوت که در تخیل شاعر سبک هندی، برتری حس دیونوسی (سرخوشی‌های طبیعی اشیا و پدیده‌ها) مثل آواهای محلی برخاسته از ملودی متن است؛ اما نیما از اشکال آپولویی که مؤدی عقل، فرهنگ و هماهنگی است، در مقابل دیونوسی که براننده بی‌نظمی، افراط و هیجان لجام گسیخته است، بهره می‌جوید. که به برخی از این ویژگی‌ها در بحث از شاعران سبک هندی اشاره شد؛ گفتنی است با این توضیح نباید محدودیت عقل را در حضور فردیت آپولویی، به عنوان محدودیت ذهن و زبان تلقی کنیم که محدودیت آپولویی خود به وجود آورنده نظم گسترده و فراگیر موسیقایی در شعر نیماست. نیما کاربرد بدوی واژه را در شعر خود اراده می‌کند که شاید ژنده‌بودن قبای (شعر نو نیمایی) خود را در شب تیره (سنت قالبی) ایران به همین سبب احساس می‌کند و علی‌رغم میل درون با افتخار بر تن می‌پوشد.

اسکلت سخت و درهم پیچیده سبک هندی، زوایای خطرکردن سبک نیما را در خود نپذیرفته؛ اگر خطری هم هست، متوجه دریافت ناقص مخاطب از کشف رابطه‌های تودرتو و بلورینه ذهن شاعر است که در تصادم با قسمت عینی متن، درهم می‌شکند. زوایای پنهان شعر نیما به آن اجازه می‌دهد ذخیره‌های بالقوه زبان را مثل

سبک شاملو، سبک سپهری، سبک فروغ، محمد زهری، ابتهاج، و... بعدها به سلسله مراتب شعر نیمایی افزوده، گسترش اجتناب ناپذیر ساختار را در نسل‌های بعد تجربه کند و در مواردی پایه‌های شعر جهان (چند صدایی، پلیفونیک و...) اعلام موجودیت نماید. نیما خود در حرف‌های همسایه متذکر می‌شود: «باید هر معنی را به لباس خود داد. وقتی که معنی عوض شده، کلمه، طرز عبارت و فرم و همه چیز عوض می‌شود.» (طاهباز ۱۲۶) در کلیات اشعار نیما، هر چه از آغاز به پایان می‌رویم، از اشعار سنتی نیما که اغلب جنبه تبلیغی و اخلاقی دارد یا جاپای تقلید نیما از مثنوی مولوی (رنگ پریده) یا عطار نیشابوری مشهود است تا پروین اعتصامی (مست و مرد محتسب) و خروس و بوقلمون، از انواع تمثیل و رمز برای بیان معنی بهره می‌جوید. نیما در این فرایند ادبی که شروع کرده است، از سبک خود با نام «ساختمان» یاد می‌کند. (منظومه افسانه):

«من وقتی نمایش خود را به این سبک تمام کرده، به صحنه دادم، نشان خواهم داد چه طور و چه می‌خواهم بگویم. خواهی دانست این قدم پیشرفت اولی برای شعر ما بوده است. (نیما یوشیج ۱۳۲)

### ۱- زمینه‌های چالش یا آشتی نیما با سبک هندی:

باتوجه به اینکه نیما در گفته‌ها و زندگی شعری خود به شاعران سبک هندی نظری مثبت داشته و هنر شاعران آن سامان را - که فصل مشترک تعامل فرهنگی سیاسی ایران و هندوستان است - می‌ستوده است، می‌کوشیم در این مقاله، در حد توان، چشم انداز مشابهات و تمایزات سبک شعر نیما و شاعران سبک هندی را ارزیابی کنیم؛ گفتنی است که این گفتار، نماینده تام و کامل موضوع مورد بحث نیست و بزرگان ژرف‌اندیش، عذر ما را در نقص تحلیل به سبب محدودیت‌ها خواهند پذیرفت.

زبان فارسی به دلیل موقعیت‌های استراتژیک، اشتراک فرهنگی و دینی که ایران با کشورهای همسایه داشته است، از دیرباز تا کنون به عنوان مجمع‌الجزایر

زیباشناسی شرق، شاعران ماوراء النهر (تاجیک)، دری (افغانی) و فارسی دری تا ازبکستان و هندوستان و پاکستان و بنگلادش (زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود) را زیر نفوذ گویش و بیان داشته است؛ در این بین، قرن دهم و یازدهم تا سیزدهم هجری دورهٔ سیطرهٔ سبک هندی یا اصفهانی بر ادبیات ایران و تا حدودی هندوستان به شمار می‌آید. سبکی که در مواردی با پیشتازی انوری و خاقانی و بعد با ظهور بابا فغانی به طور اخص تا قرن سیزدهم، حتی کلیم کاشانی و صائب تبریزی به عنوان نمایندگان برتر این شیوه و نیز امیر خسرو دهلوی، تا حدی حافظ و ادامهٔ آن تا امروز و بیدل سرایی‌های معاصران (سپهری و...) نشان از شیفتگی شاعران به خیال‌بندی‌ها و تصویرآفرینی‌های پیچیدهٔ این طریقه در زبان فارسی دارد.

بحث وجه تسمیهٔ این سبک، به هندی یا صفوی و اصفهانی شایستهٔ مقالی دیگر است که سایر بزرگان ادب چون سعید حمیدیان، شمس لنگرودی، ذبیح‌الله صفا و دیگران داد سخن داده‌اند و مشترکاً سبک هندی را یک فرآیند تاریخی می‌دانند که با تلفیق ادبیات فارسی و زیباشناسی هنر هندی شکل گرفته و در عصر صفویه، بنا به ضرورت تاریخی اقشار داخلی و آزادی نسبی در هند و پیدایش شهرنشینی به وجود آمده است.

۱۱۹

سبک نیما هم از نظر منشأ پیدایش به گونه‌ای نبوده که بر اثر خواب نما شدن وی، در ادبیات تعبیر شود؛ این شیوه نیز گویی سال‌ها در لایه‌های مخفی کاروان ادبیات ایران وجود داشته و فقط با شجاعت ناگزیر نیما، و تحمل بسیاری از ناملایمات از سوی صاحب نظران سبک سنتی، توانسته سر از خواب هزارساله بردارد؛ لذا عناوین زیر برای ورود به بحث قابل بررسی است:

الف) گروهی عرفان زدگی قبل از سبک هندی را با تمرکزگرایی قافیه در شعر قبل از نیما مقایسه کرده، گفته‌اند سبک نیما جهان شمول است و از جهت قلمرو جغرافیایی و نیز مقاومت در برابر بنیادگرایان سنت مدار، مراحل تکوین دشوارتری را پشت سر گذاشته است.

ب) در قلمرو اجتماعی - ادبی، شیوهٔ هندی گاهی از قرن ششم تا هشتم یعنی

زمانی هم در دامان سبک عراقی زیسته است؛ از سویی نزدیکی ایرانیان و هندیان و آمیزش فرهنگ غزنویان و تجدید نفوذ پادشاهان ترک ایران (سلطان محمود و اعقاب وی) و نیز فتح مجدد امیر تیمور (۸۰۹ هـ.ق) و طبعاً پادشاهان گورکانی که مشوق زبان و شعر فارسی بوده‌اند، همچنین در آغاز عهد صفوی بروز خود را تشدید نموده است. پس این سبک می‌تواند در هر زمان و مکان، بخشی از ویژگی‌های خود را در نوآوری‌های شعر دوره‌های بعد به سبب ظرفیت‌های فراگیر، نشان دهد. چنان‌که نیما در آغاز سرایش شعر، آنجا که منظومه «افسانه» را نخستین بار به معلم خود نظام وفا هدیه می‌کند، در دفاع از کار جدیدش می‌گوید: «انتخاب یک رویه مناسب‌تر برای مکالمه، سابقاً هم مولانا محتشم کاشانی و دیگران به آن نزدیک شده‌اند، آخر اینکه من سود بیشتری خواسته‌ام که از این کار گرفته باشم.» (نیما یوشیج ۱۳۱) که این اشاره تلویحی نیما می‌تواند شامل نوع ساختار شعر افسانه نیز که شبیه ترکیب بندها یا ترجیع بندهای محتشم شکل گرفته، باشد. بسیاری برای این سخن نیما، شاهد مشابهتی در دیوان محتشم نمی‌بینند. دکتر سعید حمیدیان در انتقاد از این نکته نیما، مندرج در کتاب «داستان دگردیسی»، روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج ص ۵۶ مدعی است:

نگارنده هر چه در دیوان محتشم کاشانی جستجو کرد نتوانست به دقت و درستی دریابد مقصود نیما کدام اشعار محتشم است؛ اما حدس می‌زند (با توجه به قید «و دیگران»)، که منظور او اشعاری به شیوه وقوع یا کاربردها و مصطلحات محاوره‌ای محتشم بوده است.

حمیدیان برای ادعای خود در پانوشت ص ۳۵۱ همین کتاب، یکی دو بیت به عنوان شاهد سخن خود، از دیوان محتشم آورده که دو نمونه آن - که به زعم وی شبه‌نیمایی و از نظر خطاب طبیعی است - چنین است:

بر سر سرو ملایم حرکات	جنبش پر کلاهدش نگرید
نگهش با من و رویش با غیر	غلط انداز نگاهش نگرید
حمیدیان همان جا، یادآور می‌شود:	

اگر مراد نیما همین گونه اشعار وقوعی است، مسلماً شاعران مقدم بر محتشم مثل باباغانی، شرف‌جهان قزوینی و شاعران دیگر، از سدهٔ دهم وجود داشته‌اند. اگر هم مراد نیما الفاظ و عبارات عامیانه و محاوره‌ای و بهره‌گیری از زبان رایج باشد، باز از محتشم جلوتر داریم.

نگارنده معتقد است نیما از نظر شیوهٔ پرداخت و انتخاب یک بند به عنوان ریسمان ارتباط عمودی هماهنگ با معنا، به طرز محتشم اشاره داشته، نه در آوردن الفاظ و عبارات عامیانه و گفتاری که در طریق همهٔ شاعران سبک هندی وجود داشته است؛ چرا که نیما از میان آن همه، محتشم را نام می‌برد و مثلاً به سعدی که او هم ترکیب بند و ترجیع بند، دارد اشاره‌ای نمی‌کند.

ج) شواهدی در دست است که نیما در حاشیهٔ ادبیات ولایتی و جستجوی «زمان گم شده» مازندران، علاقه به سبک هندی را یادآور شده است؛ او در حرف همسایه، ادبیات سبک هندی را نتیجهٔ خیال پروری و درجهٔ اعلاّی ترقی شعر ایران می‌داند.

### چشم اندازهای چالش نیما در آشتی با سبک هندی:

به نظر می‌رسد در ادبیات معاصر - که از دورهٔ رنسانس به بعد مشاهده می‌کنیم - نخستین کسی که تعریف علمی و دقیق از سبک به دست داده است، بوفن<sup>۱</sup> (۱۷۰۷ تا ۱۷۸۸ م.)، طبیعی‌دان فرانسوی است. وی به سال ۱۷۵۳ م. خطابهٔ خویش را در جلسهٔ عمومی فرهنگستان فرانسه، به سبک اختصاص داد. بوفن سبک را در تفهیم و تحرکی که مردم در اندیشه‌های خود پدید می‌آورند، جستجو می‌کند. سبک از نظر شوپنهاور چهرهٔ بیرونی و درونی ذوق شاعر یا نویسنده است.

فلوبر (داستان‌نویس فرانسوی) سبک را شیوهٔ دیدن می‌داند و معتقد است سبک همان زندگی است. کاردینال نیوتن معتقد است ماده و بیان یکی هستند و سبک، اندیشیدن در زبان است.

نظریه‌های متفاوتی از عهد ارسطو تا امروز دربارهٔ سبک و صاحب سبک، به ویژه اوج آن در قرن هجدهم به بعد، در ایران و اروپا مطرح شده که برای پرهیز از

اطالۀ بحث، خوانندگان را به سبک شناسی دکتر شمیسا، دکتر غلامرضایی، محمد تقی غیائی و... ارجاع می‌دهیم.

در مورد صاحب سبک، باید گفت هیچ شاعر یا نویسنده‌ای را نمی‌توان یافت که از سبک خود جدا باشد. شاید به تعداد شاعران و نویسندگان سبک وجود دارد و به همان تعداد مقلد. برخی معتقدند کیفیت نفسانی فرد حتی بر سبک وی تأثیرگذار است. برخی ذوق و قریحه هر فرد را در طرز بیان و شیوه گفتار وی مؤثر می‌دانند.

هر نویسنده و شاعر از وقتی که کار را شروع می‌کند، ردپای حضور خود را در ادبیات به سبک تبدیل می‌نماید. هر نویسنده خودش را نیز در ادبیات پیدا می‌کند؛ البته هر شاعر تحت تأثیر عوامل تأثیرگذار بر زندگی، نگاهشده‌های خود را شکل بخشیده، الگو داده، طرز خاصی را انتخاب می‌کند. وقتی سروانتس رمان «دن کیشوت» را می‌نگارد. هرچند، -همان‌گونه که برخی منتقدان گفته‌اند- شیوه او تقلید هجوآمیز رمانس‌های شوالیه‌گری است، در بطن خود، حمله‌ای بر بعضی افراد خاص زمان خود (شارل اول، فیلیپ دوم، لویولا = روحانی اسپانیایی) هم دارد؛ در عین حال به ستایش شخصیت بیمارگونه «دن کیشوت» پرداخته که نماینده سرسپرده آرمان خویش است. هر یک از شخصیت‌های دیگر که در رمان او ترسیم می‌شود، نمونه‌های نوع و تیپ‌هایی است که در اسپانیای سده شانزدهم زندگی می‌کنند.

عوامل سبک ساز فراوانند؛ از جمله نفسانیات، تحولات اجتماعی، تحولات و زمینه‌های فرهنگی، علوم و اطلاعات و کار بدنی شاعر یا نویسنده، محیط جغرافیایی و... که هر کدام، شاعر را به شیوه‌های متناسب خود بر می‌انگیزد. سپهری در شیوه پرداخت تخیل به سبک هندی متمایل است؛ حالت شکنندگی و ظرافت بلورینه زبان او، تداعی‌کننده زیبایی‌شناسی‌های بیدل دهلوی است؛ اما در عین حال او نیز سبک خاص خود را در دوران معاصر تجربه می‌کند. همین طور نیما در دوران خود متحمل دگرگونی عمیق‌تری در نفسانیات می‌شود که خلق «شعر نو» و دریافت عنوان «پدر شعر نو» از مردم زمان خویش را در پی دارد و این رسم را او مدیون تحولات اجتماعی عصر خویش و پرورش ادبیات در محیط مرطوب شمال است. همین شاخصه‌ها، او

را آفریننده سبک «مشکل آسان» می‌کند که بعدها در ادبیات ایران به عنوان دریچه گشوده‌ای به سوی جهان نوین، سرمنشأ نقد و تحلیل‌های مدرن ادبی می‌شود. شاید به این نتیجه برسیم که ابداع خلاقانه نیما و آرایش مجدد عناصر ادبی در شعر نیما، زاینده تفکر و تداعی‌گرایی است و ریشه در نظریه جان لاک دارد که معتقد است:

اندیشیدن عبارت است از مرتبط نمودن ایده‌های ناشی از تجربه بنابر قوانین فراوانی، تازگی و وضوح تفکر تازه به معنای جدا کردن ایده‌های قبلی از زمینه و ترکیب کردن آن‌ها به منظور تفکری بکر است. چنین تفکری ارتباطات موجود را نادیده می‌گیرد و ارتباط‌های مخصوص به خود را خلق می‌کند. (نلر ۵)

ناگفته پیداست که نیما به هیچ روی ارتباطات موجود را تا این حد نادیده نمی‌گیرد؛ اما در آن‌ها به طرز زیرکانه و هنرمندانه با دانش و زمینه‌ای که دارد، تصرف می‌نماید. در صورتی که تفکر شاعران سبک هندی گشتالتی، کلی‌گراست. کلی که پدیده‌های فردی را بر پایه ویژگی‌های کلی آن آشکار می‌سازد و قوانین آفرینندگی را، مورد ویژه‌ای از قوانین زمینه ادراکی تفسیر می‌کند، اغلب ذوق‌مند و ظرافت‌نگرانه است. نیما هر الگویی را که از شاعران پیشین می‌گیرد (در تمثیل‌ها) یا از طبیعت کسب می‌کند، با آن زندگی کرده، در اندیشه و رفتار (ماتریس) به کمک رمز و سمبل کنترل می‌نماید. این رمزها یا ذاتی نیماست یا آموختگی و تجربه منحصر به فرد اوست. نیما پوشش و کنشی‌رهایی‌بخش در شعر ایجاد می‌کند تا تکامل ذهنی بالاتری را تجربه کند و این کنش و پوشش، چند بعدی است؛ اسطوره‌ای آمیخته به تمثیل است؛ بومی است که در زمان و مکان خود زندگی کرده، اما به آن محدود نمی‌شود؛ سیاسی است که در همان اجتماع تنفس می‌کند؛ لازمه اجرای آن، بیرون آمدن از هسته عادت و متلاشی کردن کرانه‌های شعر منجمد گذشته است؛ اما او به هیچ وجه ساختمان بدوی را واژگون نمی‌سازد؛ حتی در تصویرسازی‌ها، رگه‌های ژنتیک شاعران پیش از خود را هم به چهره دارد. قرائت نیما از سمبل‌ها این است که: «سمبل‌ها شعر را عمیق می‌کنند؛ دامنه می‌دهند؛ اعتبار می‌دهند؛ وقار می‌دهند و خواننده، خود را در برابر عظمتی می‌یابد.» (حرف‌های همسایه ۱۳۳)

همه منتقدان، بارزترین ویژگی نوآوری نیما را، انتقال شعر از حرفی بودن به روایی شدن دانسته‌اند. نیما در این مسیر انواع بیان‌های رمزی، نمادین، مثل، تمثیل، پارابل و فابل را به کار می‌گیرد و مانند شاعران سبک هندی برای بیان مقاصد و استدلال مفاهیم، خود را فقط محدود به تشبیه و تمثیل و ارسال المثل یا ضرب المثل نمی‌کند. او آینه‌ها را مقابل یکدیگر قرار داده، تصاویر را از زوایای گوناگون برداشت می‌نماید؛ اما برای بیان امور اخلاقی و پند و اندرز، همان شیوهٔ قالبی را در سطح دارد. در مورد استفاده از انواع تمثیل خوانندگان را به کتاب «داستان دگرذیسی نیما» تألیف دکتر سعید حمیدیان ارجاع می‌دهیم. رمزگشایی در اغلب سروده‌های نیما ضروری است؛ زیرا اکثر اشعار وی به سبب پارادیم فشار، حاصل تصاویر رمزی است. به تدریج که در کلیات وی به میانه‌ها و شعر آزاد می‌رسیم، تمثیل‌ها و نمادها، سیاسی - اجتماعی می‌شوند. سرانجام درونگی نمادهای بومی، نیما را به تازه‌های شعر می‌رساند و او را از سایر هم‌اندیشه‌های خود ممتاز کرده، خلعت «پدر شعر نو» را بر دوش وی می‌اندازد.

نیما شاعر غم است؛ زمانی که نتواند غم خود را با همان شیوهٔ صادق و روان در قصهٔ رنگ پریده بیان کند، به تمثیل سیاسی که انگیزهٔ کتمان معنی و ترس از حاکم ستمگر و قدرت سیاسی حاکم بر جامعه دارد، روی می‌آورد، که این امر برای بیان مقاصدی است که پنهان نگه داشتن آن از نااهلان و بیان آن برای اهل راز در زمان نیما ضرورت دارد.

در فضای گستردهٔ ذهن نیما، این حدیث از پیامبر اسلام (ص) هم هست: که «کَلِّمُوا النَّاسَ عَلَىٰ قَدْرِ عَقُولِهِمْ»، با این تفاوت که انگیزهٔ رمزی بودن کلام انبیا و قرآن مصلحت جامعه است، نه ترس از حکومت وقت. نیما این سنت را در مبانی فرهنگی شعر در نظر دارد. فابل‌های نیما مثل شیر، خروس و بوقلمون، کرم ابریشم و... هستند که قابلیت تحقق در بیرون را ندارند؛ مثل قلعهٔ حیوانات جورج اورول، که سرخوردگی‌های نویسنده و مردم زمان او را از تصفیه‌های استالینی و جان‌شینی استبداد به جای استبداد دیگر بیان می‌کند.

پارابل‌های نیما هم فراوانند؛ مثل عمو رجب، هیبره، عبدالله طاهر و کنیز که قهرمان آن‌ها انسان بوده، قابلیت اجرا و تحقق در بیرون را دارند.

## ۲- ابهام:

ابهام در شعر نیما به سبب پیوستن به حجم وسیع تمثیل و انواع آن و نیز رهاشدگی و واگذاشتگی به مخاطب، تأویل و تفسیرهای متعددی می‌پذیرد؛ اما ابهام در شعر سبک هندی به سبب استفاده مفراط از استعاره و تشبیه و مجاز و اغراق‌ها و ادعاهای عجیب و غریب ذهنی است که با نوعی سورئالیسم فکری، خواننده را به پیچیدن در معناهای دوم و سوم که گاهی به آسانی هم قابل دسترسی نیست، برمی‌انگیزد و سبب سر درگمی در پاسخ معماگونه‌های شاعر می‌شود. بیدل در غزلی گفته:

از خیالت وحشت اندوز دل بی‌کینه‌ام عکس را سیلاب داند خانه آینه‌ام  
در مصرع دوم، آینه (طاق دل) با چسباندن و الصاق عکس (خیال معشوق)  
به هوای سیلاب ویران می‌شود. واسطه‌ها به سبب ایجاز در وصول معنی به خواننده،  
راه پرپیچ و خمی را نشان می‌دهند.

یا این بیت از همین غزل بیدل:

حیرت احکام تقویم خیالم خواندنی است

تا مژه واری و رَق گردانده‌ام، پارینه‌ام  
در مصرع اول چینش محاوره‌ای واژه‌ها، ترکیب‌های حیرت احکام، تقویم خیال  
و «خواندن حیرت احکام خیال» ابهام نحوی در دریافت معنا ایجاد کرده، گویا نیست  
و در مصرع دوم معلوم نیست شاعر مژه را مجاز برای چشم بر هم زدن (زودگذری  
عمر آدمی) گرفته یا مژه را به ورق یا مژه گرداندن را به گذشت یک سال، یا مژه را  
به جارویی که احکام سال گذشته را با گریه از دل شاعر می‌روبد و سبب شفافیت و  
روشنی دل شده است، مانند می‌کند؛ چون در بیت قبل به همین مطلب اشاره دارد:

بس که شد آینه‌ام صاف از کدورت‌های وهم

راز دل تمثال می‌بندد برون سینه‌ام

ضمن اینکه شبکه‌های تداعی و تصاویر، آن قدر متعدد و تو در تو هستند که معنای اصلی گم می‌شود.

در شعر نیما آن وسواس و نکته بینی، و فرو رفتن در لایه‌های ذهن برای کشف مفهوم انتزاعی را نمی‌بینیم؛ اما ابهام درست در همان امتیازمندی یعنی ظرافت «آشتی دادن فرهنگ عام با فرهنگ شعری مدرن» از سوی نیما کاربرد و چشم‌انداز فراوان دارد که این خصلت نواندیشی وجه گسترده‌الگوپذیری از نیما را برمی‌انگیزد. در زبان نیما نمی‌توان به دنبال زبان ادبی فاخر و صریح فارسی رفت؛ بلکه زبان به صورت هزاران آینه و تکه‌های کوچک و درخشان، خرد و شکسته می‌شود که می‌توان مانند کلایدوسکوپ<sup>۱</sup> با چرخاندن آن الگوهای زیبایی از شعر حماسی، عاشقانه، سنت و... را تماشا کرد؛ چنان‌که پیروان نیما - نسل‌های پس از او - هر کدام ژانرهای شعری خاصی را متبلور می‌کنند: شعر کریستالیزه سهراب، شعر ستبر و خشن اخوان، شعر تصویری نادر پور، شعر سیاه سیاوش کسرای و... که هر کدام به اعتلای خویش دست می‌یابند. سپس شعر شاملو که مانیفست شعر جهان - وطنی خود را به عنوان شعر سپید ایران در روح آزاد شعر نو نیمایی دمیده، اغلب برای رساندن یک ایده و منظور روشنفکرانه، دقت و وسواس ویژه‌ای به کار می‌برد که این خود باعث دشوار شدن زبان شعر شاملو نیز شده است؛ بنابراین، نو بودن شعر نیما نسبت به نوبودن شعر سبک هندی از نوع انتقال مفاهیم است؛ چرا که هنوز در سبک هندی زبان فلسفی و انتزاعی علی‌رغم ملموس و محسوس شدن پدیده‌ها جاری است؛ اما در شعر نیما سبک زبان از فلسفی به روایی و سادگی و در محور عمودی، نه خطی تغییر می‌یابد. این تغییر ناگهانی را می‌توان در لحن و انتخاب واژه‌ها و به کارگیری هنجارهای گوناگون در گذر از سنت به مدرنیسم نیمایی مشاهده کرد. این در حالی است که نیما روح زمان است و حرکت کیهانی تفکر را در محتوای شعر با چرخش و انقلاب آغاز می‌کند؛ به همین دلیل مخالفان و معاندان زیادی پیش رو دارد.

ابهام در شعر نیما دو برابر ابهام در اشعار سبک هندی جلوه می‌نماید که بیش از نیمی از این ابهامات، در تأویل یا تفسیر منشوری واژه‌ها و ترکیب‌هاست؛ بدین

معنی که گاهی یک واژه - که قرار است به تازگی در شعرهای آزاد نیما، اسطوره شود - نشانه‌های متعددی را از قومیت‌های گوناگون تاریخی به دست می‌دهد که تأویل‌پذیری شعر را دشوار می‌سازد و همین نیاز به تأمل در ژرف ساخت معنا با توجه به ساختار نیمه برهنه شعر نیما، شگفتی مضاعفی نسبت به شگفتی در سبک هندی در خوانش شعر به وجود می‌آورد تا نپنداریم که دایره تفسیر تک بیت‌های سبک صائب (به عنوان نماینده سبک هندی در ایران) گشاده‌تر از دایره سبک نیماست؛ برای مثال، در واکاوی شعر «سیولیشه» نیمایوشیج و هم‌آرایی خوانش‌های شعر، هفت شاعر و منتقد (م. آزاد، شاپور جورکش، فتاح رنجبر، عنایت سمیعی، هادی محیط، داریوش مهبودی، محمود نیکبخت) به‌ویژه مسعود توفان که به طرزی مدرن و قدرتمند به نقد نظر دیگران پرداخته، قیاس بی‌نهایت متن را به معرض نمایش گذاشته‌اند.

### تفاوت دید نیما با شاعران سبک هندی:

نیما نبوغ کوهستانی نسبت به طبیعت را وارد شعر نموده، که ساخت آرام و آراسته و آشنای هزار ساله را ویران می‌کند. عبور نیما از میان واژه‌هایی است که تا کنون در طبیعت زندگی می‌کردند؛ اما کسی به نعمت زیستن آنها در شعر پی نبرده بود و این یکی از تازه‌ترین ویژگی‌های سبک نیماست که در شعر جان می‌گیرد.

او یک مبارز سیاسی است که لباس شعر با درجه انحراف از نرم را می‌پوشد. طینش غریب است و قصد ستیزندگی ندارد، اما می‌خواهد ذهنیت سنگ شده شعرسازی را بشکند تا ساختمانی تن آرام و شگفت‌انگیز پی‌ریزی کند. غم غریبی هم دارد، مثل طبیعت نم گرفته و همیشه مه‌آلود مازندران و طبیعت شمال، وطن ملی اوست، وطن تمام انسان‌ها. نیما یک اومانیزست است و دهه نیما را باید دهه آشتی طبیعت با انسان نامید که باید شرح مفصل آن را در کتاب «انسان در شعر معاصر» محمد مختاری مطالعه کرد.

دید نیما به طبیعت در شعر، مرور طبیعت و دیدی امپرسیونیستی، یعنی ترکیبی از لحظات متعدد؛ اما چشم اندازی یکسان و بیان حس پذیرایی است که ناگفته را

می‌گوید؛ به همین سبب به تدریج که از منظومهٔ افسانه (بیانی رمانتیک- ایده‌الیسم) فاصله می‌گیرد، تحت تأثیر مکاتب قرن نوزدهم با درونی ساختن واقعیات خشن جامعه، به دنبال تصاویر زنده و زمینی، شروع به آفرینندگی‌های سمبولیک و کاملاً متفاوت و در عین حال برگرفته از طبیعت می‌کند.

در سبک نیما توجه به واقعیتهای بیرون، بسیار متفاوت از توجه واقع‌بینانهٔ شاعران سبک هندی است؛ هر چند از نظر طیف جغرافیایی و تراوش هاله‌های سیاسی نیز این دو متفاوت‌اند.

یکی از ویژگی‌های سبک هندی از نظر صاحب نظران شعر، دقت و نکته‌بینی محسوسات و مشهودات روزمره و رخنه در پدیده‌ها و اشیاست که در سبک نیما هم می‌توان به خوبی آن را جستجو کرد. هر دو به ابداع نظامی تازه در زبان نائل آمده‌اند؛ هر دو به شیوهٔ تخیل در زندگی روزمره و جان بخشیدن به عناصری که ناشی از تحول زندگی مردم در دورهٔ خود است، روی می‌آورند؛ اما باید توجه داشت که نیما فقط به چرخش قالب شعر، آن گونه که در انشعابات سبک هندی، (شعر وقوع‌گرا یا سوخت و واسوخت) می‌بینیم که آراسته به زبان محاوره‌ای نیز هستند، قانع نمی‌شود. نیمهٔ وسیع‌تر تفکر نیما در این میدان، متوجه ساخت بیرونی شعر است. در سبک نیما هم مانند سبک هندی، «معشوق» زمینی و شبیه به ریزه‌کاری‌های مینیاتوری شعر دوران هنر و معماری عصر صفوی است؛ اما تفکر سوررئالیسم از نظر پیچیدگی ذهن شاعر در آن موج می‌زند. در همین مسیر، نیما حلقهٔ گسترده‌تر عشق را به گردن شعر می‌آویزد که در شعر «ری را» که می‌تواند تمثیل گسترده شدهٔ آنیمای نیما باشد، این گزینه را می‌توان به نحو بارزی تماشا کرد؛ به عبارتی «معشوق» نیما سه بعدی است: درونه، برونه، و نیمه زمینی-آسمانی، که شبیه پرتراهی کنده کاری شده به زمینهٔ شعر نقش می‌بندد.

شاعر سبک هندی در یک بیت با دو مقایسه، یک مفهوم را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند؛ اما در هر دو سبک به سبب ارادهٔ نوآوری، به یکی از جنبه‌های هنری (در نیما افتادگی‌های قاعده‌مند زبانی و در سبک هندی به مواردی چون: تناقض در

معنا و تصاویر و انحطاط سخن و اندیشه و ... کمتر توجه می‌شود. ممتازترین نوآوری نیما که شاید خود وی در دوران نمایش ادبی نتوانست به تئوری آن جامه عمل ببوشاند و این مهم را به پیروان متعدد پسانیمایی محول کرد، ساخت یک دست خروج از هنجار زبان و سبک بود.

### طرز تازه سبک هندی - شکوفایی جریان سیال سبک در شعر نیما:

شکوه شکفتن و شکوفا ساختن شعر از سوی نیما، سبب می‌شود تا ابعاد منشوری شعر او را با نظیره‌گویی‌های سبک هندی نگاهیم؛ چرا که آن‌ها نیز به طرز تازه خود قسم یاد می‌کنند:

به طرز تازه قسم یاد می‌کنم صائب

که جای بلبل آمل در اصفهان پیداست

گفتمنی است که مضمون پردازی و نوجویی شاعران سبک هندی، هر چند تقلیدی نیست، (به ویژه در مصرع دوم ابیات که نشان دهنده نقطه خلاقیت شاعر است، به هیچ وجه جرئت شکستن قالب و بیرون آمدن از همان ساختار منجمد گذشته را مانند خلاقیت و هنرمندی‌های نیما نداشته است. در این مورد سخن‌های بسیاری گفته‌اند که کمترین آن کوتاه و بلند سرودن مصرع‌ها است و نگارنده بهتر دید این بخش را در مطالعات آشنایی با شعر نوی نیما فروشکسته و خود را از این مهم فارغ نماید.

برخی، شعر سبک هندی را از زاویه زیباشناسی به سبک «باروک» در اروپا تشبیه می‌کنند. برخی حتی معتقدند نام سبک باروک، همین سبک هندی یا اصفهانی است که از ایران به اروپا برده شده است (به نقل از متن سخنرانی دکتر تمیم داری در سمینار «تعامل ادبی ایران و جهان»، به نقل از ریکاردو زیپولی استاد دانشگاه ناپل، نشریه سخن عشق، ص ۵۶):

باروک هنر تظاهر و تالو بر پایه نظام مقابله، شباهت و قرینه سازی است.

هنری است با ساختار بسیار قوی که در شعر و نثر آن، استعاره‌ها و کنایه‌ها همان

نقشی را دارند که در معماری اش قوس‌ها و ماریچ‌ها و اشکال حلزونی، در ترکیب واحد ساختمانی. [این سبک] از استحکام اخلاقی و هنری تصنع در برابر طبیعت برخوردار است.

در این سبک هم نفوذ در اشیا و جانداران، به شکل سحرآمیز و محیرالعقولی متجلی می‌شود. درک انسانی با ورود به حوزه رازآمیز اشیا، حالتی مسخ شده و شگفتی آفرین پیدا می‌کند. واژه‌ها حکم دکوراسیون حالات درونی آدمی‌اند که بر حسب موقعیت رفتاری تغییر می‌کنند. دکور (همان چینش خطی واژه‌هاست که ایجاد شبکه تداعی در خواننده می‌نماید) تصویرحالات خلوت و درون انسان و لباس مبدل شخصیت و شرافت مفاهیم است. شاعر سوررئال سبک هندی در یک خلسه، سفری رؤیاگونه به درون پدیده‌ها دارد که مخاطب را در قرائت یافته‌هایش دچار سرگیجه فلسفی می‌کند؛ همان ابهام افسونگرانه که از شعر شاعران سبک هندی می‌بارد؛ اما نیما جستجو در زبان عامه، به این شکل بسته و محکم را مناسب دوران شعر خود نمی‌داند، هر چند استفاده از آن را در موارد ضروری توصیه می‌نماید:

باید این مصالح را از زبان «آرگو»<sup>۱</sup> گرفت؛ چه بسیار کلمات که در آن پیدا نمی‌کنید، اما به کار سبک فاخر که مربوط به کار عالی شاعر است، و سبک متوسط که کار عادی اوست نمی‌خورد؛ بلکه مصالحی است که فقط در سبکی نازل برای تهیه اشعار به فهم پایین دست‌ها می‌رود. (طاهباز ۱۰۸)

اگر بخواهیم نوآوری‌های نیما را در زمینه هنجارگریزی و انحراف نرم سبک وی بررسی کنیم؛ یعنی از عمده‌ترین هنجارگریزی وی در حوزه ساخت و بافت شعر و نیز قافیه تا کاربردهای بومی و اقلیمی و نیز اسلوب سمبلیک نیما، همچنین هنجارگریزی‌های گفتمانی، زمانی، نحوی و فرافکنی‌های وی، از حیطة این مقاله فراتر می‌رویم؛ پس این مهم را به فرصتی دیگر موکول می‌کنیم. آنچه گفتنی است اینکه سبک هندی هم مانند سبک نیما علاوه بر هنجارگریزی زمانی (از نظر هسته نامگذاری این شیوه و گسستن از ادبیات درباری و دموکراسی زبان در جامعه و طبیعت، با دید سوررئال و متمایز از روال مضمون پردازی‌های گذشته) همگرایی معنایی را هم در

طرح خیال پیوسته، ولی در اجرای مفاهیم شعر از طرز «واگرا»ی نیما بسیار دور است؛ صداها همان صداهای گذشته‌اند که با تصاویر تراش‌خورده و رنگ و آب جمال‌گرایانه تا مدتی زندگی شعر فارسی را دگرگون کرده‌اند، اما خصلت جهانی شدن آن گونه که ظرفیت شعر نیما را بر می‌تابد، به خود نپذیرفتند و شگفت اینکه بر همین اساس جمال‌گرایانه هنوز شعر سبک هندی، پای بند رسالت خویش است؛ اما خانم سیما داد، در کتاب فرهنگ اصطلاحات ادبی، این سبک را نمونه عالی سبک «هنر برای هنر» قلمداد کرده، می‌نویسد:

این شعار به طور عام در ادبیات و هنر اشاره به گرایشی دارد که به موجب آن، هنر پدیده‌ای مستقل و فاقد هرگونه رسالت اجتماعی و اخلاقی تلقی می‌شود. به زعم کسانی که صریحاً یا تلویحاً این اشعار را دنبال می‌کنند، هنر نباید پاسخگوی توقعات منفعت طلبانه جامعه‌ای باشد که هر پدیده را از دیدگاه سود و زیان می‌نگرد و ارزش می‌نهد. هنر پدیده‌ای مستقل و خود بسنده است که هدفی جز رشد و تعالی خود در جهت هر چه زیباتر شدن ندارد.

نمونه پیروی تلویحی و ناخودآگاه از چنین دیدگاهی در ادبیات فارسی در بعضی از اشعار سبک هندی متجلی است و در این اشعار هدف از شعر نه رسالت اجتماعی خاصی است و نه ارشاد، بلکه هدف آن زیبایی و دقت در مضمون، مجازهای بعید و دور از ذهن و نوعی بازی لفظی است؛ برای نمونه:

نرگس از چشم تو دم زد بر دهانش زد صبا

درد دندان دارد اکنون می‌خورد آب از قلم

(محمدظاهر غنی کشمیری)

شاعر از اینکه ساقه نرگس مانند قلم میان تهی است و کسی که درد دندان دارد

باید با قلم نی آب بخورد در تشبیه چشم معشوق و رقابت نرگس با آن و سیلی

خوردن وی از دست صبا، چنین مضمونی را می‌سازد. (داد ۵۴۲ و ۵۴۳)

اگر شعر شاعران سبک هندی متعهد به اخلاق نیست، معلوم نیست تکلیف اغلب غزلیات صائب (در باب عرفان شخصی) و ابیات کلیم در اشاعه زیباشناسی

صفات اخلاق چه خواهد بود:

دنیا ز سخت گیری هرگز به کس نباید

هرچند بفشوری مشمت، رنگ حنا نماند

در راه بی ثباتی شادی و غم رفیقند

بر سر گلی نباید، خاری به پا نماند

صبر و خرد به یکدل با شوق او ننگند

چون سیل میهمان شد، کس در سرا نماند

(کلیم)

پی نوشت‌ها:

۱- تعبیر زنده یاد محمد مختاری.

۲- باروک ... نه یک مکتب یا نهضت ادبی مشخص و معین و نه از نظر تاریخی و جغرافیایی به زمان و مکان معینی محدود است، بلکه عنوانی است که از اواخر قرن نوزدهم، نوگرایان به یک رشته قالب‌های جمال شناسی در قرون گذشته که حالاتی خاص و غیر عادی داشته‌اند، اطلاق کردند. این کلمه در رشته‌های مختلف هنری از معماری و مجسمه سازی گرفته تا نقاشی و ادبیات و موسیقی و سینما به کار می‌رود. این کلمه در اصل در جواهرسازی به مروراید نامنظم و یا به سنگی که تراش نامنظم خورده باشد، اطلاق می‌شد. سن سیمون (saint simon) آن را به مؤسسه یا اقدامی خلاف آداب رایج اطلاق می‌کرد. دایرةالمعارف متدیك methodique در سال ۱۸۸۸ آن را انواع غرائب معنی کرده است. به طور خلاصه می‌گویند باروک آن چیزی است که کلاسیک نیست، مبهم متظاهر و غیرعادی است. (سید حسینی. مکتب‌های ادبی، ج ۱، صص ۳۷ و ۳۸)

فهرست منابع:

-باکنر، تراویک. تاریخ ادبیات جهان. ج ۱ و ۲. ترجمه عربعلی رضایی. تهران:

فرزان، چ ۳، ۱۳۸۳.

- پورنامداریان، تقی. خانه‌ام ابری است. تهران: سروش، ۱۳۷۷.
- حمیدیان، سعید. داستان دگردیسی، روند دگرگونی‌های شعر نیما. تهران: نیلوفر، چ ۲، ۱۳۸۳.
- داد، سیما. فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید، ۱۳۸۲.
- لنگرودی، شمس. سبک هندی و کلیم کاشانی. تهران: مرکز، چ ۳، ۱۳۷۲.
- مختاری، محمد. انسان در شعر معاصر. تهران: توس، چ ۳، ۱۳۷۹.
- یوشیج، نیما. کلیات اشعار. به کوشش سیروس نیرو. تهران: کتابسرای تندیس، ۱۳۸۳.