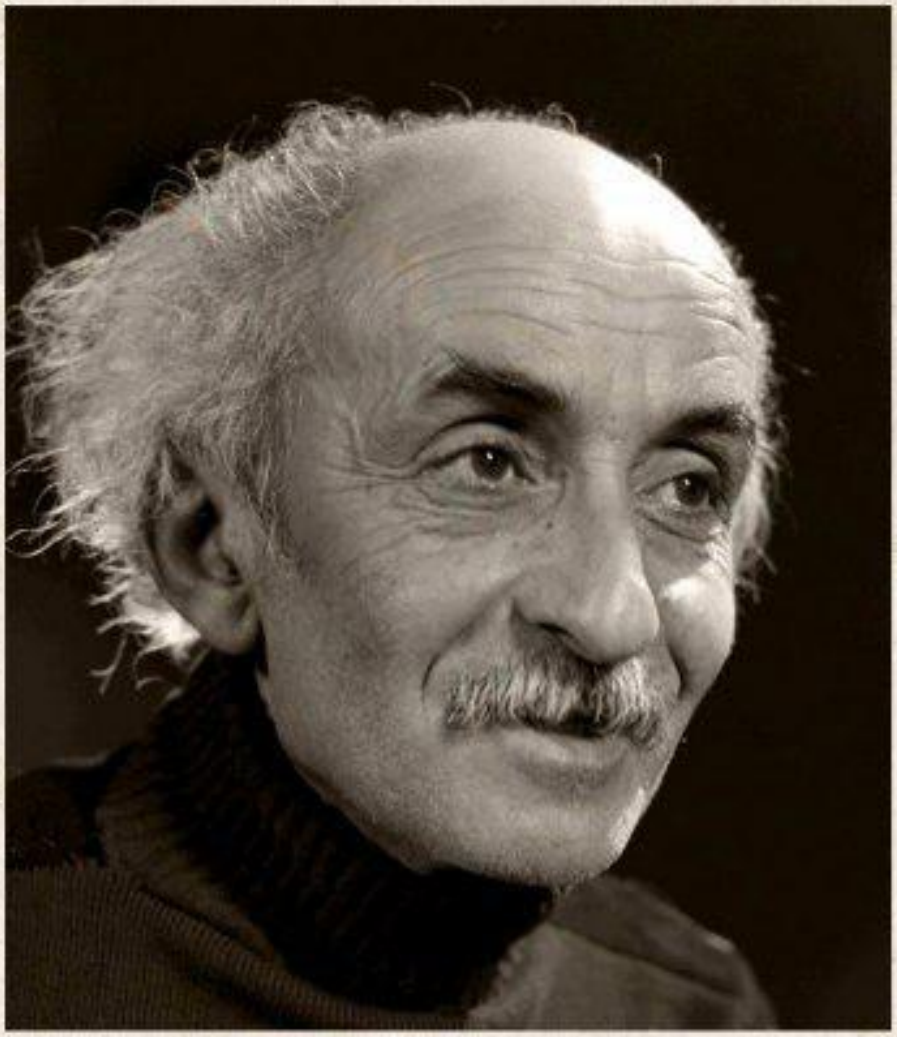
نیما یوشیج

شروین وکیلی



داد سخن- ۲

نیما یوشیج

شروین وکیلی

نگارش: زمستان ۱۳۹۱

چاپ: نوروز ۱۳۹۷

پیشکش به مادرم؛ آذردخت

و به یاد پدرم؛ انوشیروان

سرشناسه: وکیلی، شروین، ۱۳۵۳-
عنوان و نام پدیدآور: نیما یوشیج/ شروین وکیلی.
مشخصات نشر: تهران: نشر شورآفرین، ۱۳۹۶. / وضعیت فهرست نویسی: فیپا
مشخصات ظاهری: 534 ص. / یادداشت: کتابنامه.
شابک: 978-600-8822-21-9
یادداشت: کتابنامه : ص. [۵۳۰] - ۵۳۸ ؛ همچنین به صورت زیرنویس.
موضوع: نیمایوشیج، ۱۲۷۴ - ۱۳۳۸، مستعار -- نقد و تفسیر
موضوع: شعر فارسی -- شاعران ایرانی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد-- سرگذشتنامه
موضوع: Persian poetry -- 20th century -- History and criticism
موضوع: Poets, Persian -- 20th century -- Biography
رده بندی کنگره: ۱۳۹۶ ۹ن۸و/PIR۸۲۸۵
رده بندی دیویی: فا۶۲/۱۸
شماره کتابشناسی ملی : ۴۹۷۰۹۶۷

نشر شورآفرین

شیوه‌نامه

کتابی که در دست دارید هدیه‌ایست از نویسنده به مخاطب. هدف غایی از نوشته شدن و انتشار این اثر آن است که محتوایش خوانده و اندیشیده شود. این نسخه هدیه‌ای رایگان است، بازپخش آن هیچ ایرادی ندارد و هرنوع استفاده‌ی غیرسودجویانه از محتوای آن با ارجاع به متن آزاد است. در صورتی که تمایل دارید از روند تولید و انتشار کتابهای این نویسنده پشتیبانی کنید، یا به انتشار کاغذی این کتاب و پخش غیرانتفاعی آن یاری رسانید، مبلغ مورد نظرتان را به حساب زیر واریز کنید و در پیامی تلگرامی (به نشانی @sherwin_vakili) اعلام نمایید که مایل هستید این سرمایه صرف انتشار (کاغذی یا الکترونیکی) چه کتاب یا چه رده‌ای از کتابها شود.

شماره کارت: 6104 3378 9449 8383

شماره حساب نزد بانک ملت شعبه دانشگاه تهران: 4027460349

شماره شبا: IR30 0120 0100 0000 4027 4603 49

به نام: شروین وکیلی

همچنین برای دریافت نوشتارهای دیگر این نویسنده و فایل صوتی و تصویری کلاسها و سخنرانی‌ها می‌توانید تارنمای شخصی یا کانال تلگرام‌شان را در این نشانی‌ها دنبال کنید:

www.soshians.ir

(https://telegram.me/sherwin_vakili)

فهرست

	صفحه
دیباچه	۷
بخش نخست: کیستی و چیستیِ نیما	۱۰
گفتار نخست: پیش‌داشتها و پرسشها	۱۰
گفتار دوم: زندگی نیمایوشیج	۲۵
گفتار سوم: خودانگاره‌ی نیما	۸۷
گفتار چهارم: دانش نیما	۱۲۹
گفتار پنجم: نیما و سیاست	۱۴۲
گفتار ششم: نیما و دیگران	۲۲۲
بخش دوم: اشعار نیما	۲۷۲
گفتار نخست: سروده‌ها	۲۷۲
گفتار دوم: افسانه‌ی افسانه	۳۷۹
گفتار سوم: وامگیری‌ها و تقلیدها	٤٤۷
گفتار چهارم: دیدگاه نیما درباره ی شعر	٥٦۰
بخش چهارم: داوری درباره‌ی نیما	٦۱۰
کتابنامه	٦٤٦

دیباچه

پژوهش درباره‌ی سیر تحول یک جریان اجتماعی، خواه ناخواه به پژوهش درباره‌ی افراد تعمیم می‌یابد و دست بردن به نوشتن تاریخِ اقلیمی از فرهنگ ضرورتِ اندیشیدن درباره‌ی منش‌های منفرد و خوشه‌های خویشاوند از منش‌ها را ایجاب می‌کند. به همین شکل، فهم تاریخ شعر معاصر در گروی ژرف‌تر شدنِ درک ما از ویژگیها و نقش شخصیتهایی است که در رده‌ی شاعران معاصر پارسی زبان جای می‌گیرند.

نویسندگانی که به نوشتن تاریخ شعر معاصر پارسی دست برده‌اند، همواره یک جفت متضاد معنایی مهم را در مرکز تفسیرهای خود داشته‌اند، و آن هم شعر نو در برابر شعر کهن است. این تقابل نو/ کهن، چنان که دکتر کریمی حکاک به درستی گوشزد کرده،[1] به سرعت به عرصه‌هایی اخلاقی و ایدئولوژیک تعمیم یافته

[1] کریمی حکاک، ۱۳۸٤: ۱۷-۳۳.

است. در یک مرور فشرده، می‌توان چهار پیش‌فرض را بر فهم تاریخ شعر نو مسلط دانست، که به نظرم نادرست هستند.

نخست، پیش‌فرضِ گسستِ ناگهانی و انقلابی. این پیش‌داشت احتمالا زیر تاثیر انقلاب مشروطه شکل گرفته و بعدتر به کمک چارچوبهای انقلابی اندیشه‌ی چپ تداوم یافته و نهادینه شده است. بر مبنای این دیدگاه، دگرگونی در عرصه‌ای مانند شعر و ادبیات، امری ناگهانی و شتابزده و تند و تیز است که دوران گذشته را از حال، و سبک کهن را از نو متمایز می‌سازد. بنابراین می‌توان به مقطع‌های خاصِ زمانی برای گذار از کهن به نو قایل شد و در دو سوی این مرزِ زمانی انتظار داشت که با چیزهایی به کلی متفاوت روبرو شویم.

دومین پیش‌فرض، به خودِ مفهوم شعر نو مربوط می‌شود. از آنجا که هنوز تعریف روشنی از شعر نو در دست نیست، این رده از شعر را به عنوان «هر آنچه که کهن نباشد» تعریف کرده‌اند. یعنی شعر نو به صورت امری عدمی تعریف شده که با غیاب مصراعهای برابر، غیابِ قافیه، غیابِ صور خیال سنتی، غیابِ ارجاع‌های کلاسیک به عشق و امور قدسی، و به تازگی در غیابِ وزن مشخص شده است. در مقابل تعریف روشن و قابل‌درکی نداریم که دقیقا نشان دهد حد و مرزِ شعر نو کجاست و بر مبنای چه سنجه‌هایی کدام فرآورده‌ی زبانی را می‌توان شعر نو دانست.

سومین نکته آن که شعر نو به شدت در پیوند با گرایشهای سیاسی و دینی روشنفکران معاصر، نماینده‌ی تمام چیزهای خوب و مطلوب دانسته شده و در مقابل شعر کهن به واژگونه‌ی آن مربوط دانسته شده است. شعر نو را روزآمد، مردمی، پرمعنا، و از نظر اجتماعی و سیاسی سودمند و گره‌گشا دانسته‌اند و آن را به خاطر پیوند

اندام‌وارش با ادبیات جهان و رخدادهای روزِ جامعه ستوده‌اند. در مقابل شعر کهن امری مندرس و از رونق افتاده تصور می‌شود که مضمونی تکراری و ساختاری ملال‌آور و صور خیال و محتوایی غیرخلاقانه دارد و بنابراین ارتباطی با زندگی مردم برقرار نمی‌کند و امکان حضوری نیرومند در زمینه‌ی ادبیات جهانی را ندارد. به همین ترتیب، هواداران شعر کهن افرادی سنت‌گرا، مخالف ترقی و عقب‌مانده قلمداد می‌شوند که با هواداران شعر نو دشمنی می‌ورزند و این گروه اخیر کسانی هستند که در راستای پیشرفت و توسعه و ترقی اجتماعی کوشش می‌کنند.

چهارمین پیش داشت، به اسطوره‌های بنیانگذاران مربوط می‌شود. فرض بر آن است که در زمانی خاص (ابتدای قرن چهاردهم خورشیدی) فردی خاص (نیمایوشیج) سبکی خاص (نیمایی) از شعر را طرح کرد و دلیرانه بر سر دفاع از آن ایستاد. این سبکِ شعری از نظر مضمون و محتوا با هرآنچه پیش از آن وجود داشته متفاوت دانسته می‌شود و از این رو نیما را پدر شعر نوی فارسی می‌دانند. آنگاه بعد از این بنیانگذارِ اول، نوبت به شاگردان راستینش می‌رسند که قدم به قدم شعر نو را از هنجارهای رایج در شعر کهن دور ساختند و به این ترتیب آن را نوتر و نوتر ساختند!

این چهار پیش‌داشت، تقریبا در آثار تمام مورخان ادبیات که در این زمینه می‌نویسند وجود دارد. سیطره‌ی این برداشت و تعصبِ هواداران درباره‌ی این اصول به قدری خیره کننده است که چهره‌هایی معدود مانند دکتر شفیعی کدکنی یا کریمی حکاک که از دیدی متفاوت به موضوع می‌نگرند، به ظاهر یا جرأت ابراز نظر ندارند و یا نظرشان نادیده انگاشته می‌شود.

اگر بخواهیم پیش‌داشتهای یاد شده را به طور نقادانه مورد داوری قرار دهیم، باید نخست با تکیه بر اسناد و شواهد عینی زیربنای خُردِ این روایت تاریخی را وارسی کنیم و آن را بازبینی نماییم. در انجام این کار، بهترین آغازگاه خودِ نیمایوشیج است، چرا که اسطوره‌ی بنیانگذار بر مبنای شخصیت او شکل گرفته و بخش عمده‌ی تصویرهای هنجارین درباره‌ی پیدایش و رواج شعر نو بر دوش او نهاده شده است. بنابراین کتابی که در دست دارید را می‌توان پژوهشی دانست که به پرسش از کیستی نیما و ماهیت تاثیر او و بنابراین نقد رکن چهارم این مجموعه از پیش‌فرض‌ها می‌پردازد.

بخش نخست: کیستی و چیستی نیما

گفتار نخست: پیش‌داشتها و پرسشها

۱. اگر یکی از دوستداران شعر پارسی به دانشنامه‌ی الکترونیکی ویکی‌پدیا که پرکاربردترین دانشنامه‌ی اینترنتی پارسی زبان است، مراجعه کند و اطلاعاتی درباره‌ی نیمایوشیج بجوید، در نخستین سطور از مدخلی که به نام اوست، با این جمله روبرو می‌شود: «(نیما) شاعر معاصر ایرانی و پدر شعر نو فارسی است. وی بنیانگذار شعر نو فارسی است... نیما یوشیج با مجموعه تأثیرگذار افسانه که مانیفست شعر نو فارسی بود، در فضای راکد شعر ایران انقلابی به پا کرد. نیما آگاهانه تمام بنیادها و ساختارهای شعر کهن فارسی را به چالش کشید. شعر نو عنوانی بود که خود نیما بر هنر خویش نهاده بود...تمام جریان‌های اصلی شعر معاصر فارسی مدیون این انقلاب و تحولی هستند که نیما مبدع آن بود.»[2]

اگر این علاقمند به ادب پارسی، خواهانِ بیشتر دانستن درباره‌ی ارج و قدرِ سروده‌های نیما باشد، در نخستین جستجو با اظهارنظرهایی به نسبت یکدست و سازگار با هم روبرو خواهد شد. مثلا در روزنامه‌های به نسبت آزاداندیش پایتخت چنین جملاتی را خواهد خواند: «او در ٦٢ سال زندگی خود توانست معیارهای هزارساله شعر فارسی را که تغییرناپذیر و مقدس و ابدی می‌نمود، با شعرهایش تحول بخشد.»[۳] و «نیما به خاطر آشنایی با زبان فرانسه با ادبیات اروپا هم آشنا گردید و سبب به وجود آمدن سبکی نو در شعر پارسی

---

[2] http://fa.wikipedia.org/wiki/نیمایوشیج#cite_note-26

[۳] همشهری، شنبه ۱۳۸۷/٦/۱٦.

شد. او همچنین تغییر بزرگی در شعر فارسی ایجاد کرد.»[٤] و « نیما یوشیج گرچه اولین شاعری نبود که علیه قانون های دست و پاگیر ادبیات کلاسیک شورید، اما از آنجایی که شاعری مطرح بود و شعرهای کلاسیکش هیچ کم نداشت، بدل به اولین شاعر ادبیات مدرن ایران شد. او برای حرفها، تئوری ها و شعرهایش آن قدر دلیل و منطق داشت که بتواند منطق آن را به همگان بقبولاند.»[٥]

رسانه‌های تخصصی‌تر و نشریه‌های روشنفکرانه و ادبی هم تصویری همسان را از او منتشر می‌کنند. مثلا رضا صادقی شهپر می‌گوید که نیما از نظر کیفیت اشعار همتای بهترین شاعران سمبولیست جهان است[٦] و شاعری نوپرداز به نام کیومرث منشی‌زاده که در دانشگاه استاد جامعه‌شناسی هنر هم بوده، بر این باور است که « ما گمان می‌کنیم چون نیما یک شاعر سمبولیک است لزوما باید ازشاعران سمبولیست فرانسه چون رمبو، بودلر و ورلن پایین‌تر باشد؛ در حالی که اشعار ملک‌الشعرای فرانسه یعنی ورلن هم به پای شعر نیما نمی‌رسد... عادت این است که می‌گویند شعرهای نیما از نظر زبانی مشکل دارند؛ در حالی که این خود زبان ماست که یوشیج خواسته آن رابه چالش کشاند و زبانی دلنشین را خلق کند... نیما مدرن‌ترین شاعر معاصر است... شعر نیما دستگاه مختصات دارد، عدول‌ناپذیر است و نمی‌شود هر کاری را با آن انجام داد. شعر نیما کمپوزسیون

---

[٤] نیمایوشیج، پدر شعر نوی فارسی، روزنامه‌ی آفتاب یزد، شماره‌ی ٢٤٤٧، ١٣٨٧/٦/٢١: ٨.

[٥] .صاحبان زند، روزنامه اعتماد، ١٣٨٦/٨/٢٢: ٢٠

[٦] صادقی شهپر، ١٣٨٢.

دارد و لبریز از مالیخولیایی است که صرفا خاص نیما یوشیج است... شعرهای بلند نیما شعرهای مهمی هستند برخلاف شعرهای بلندی که دیگران پس از او سرودند.»[۷]

کسانی که برای بیشتر دانستن درباره‌ی نیما و شعر او به کتابها و منابع دیگر بنگرند، باز با همین انگاره از او روبرو خواهند شد. در مجموعه‌ای از مقاله‌ها که درباره‌ی تحلیل ادبی شعر نیما گردآوری شده، می‌خوانیم که «نیما به تحولات ادبی در تاریخ و جامعه‌ی ایران و جهان توجه داشت. او در کنار تاثیر ژرفی که از نظامی، مولوی، سعدی، حافظ، محتشم کاشانی، و حتا غزالی و خواجه نصرالدین طوسی پذیرفت، دستاوردهای عظیم مکتب‌آفرینان و موج‌آفرینان بزرگ غرب از هومر و دانته تا ویتمن و ورهارن و مالارمه را توشه‌ی راه خویش ساخت.»[۸]

دکتر جواد مجابی که در نفوذ و تاثیرش در ادبیات معاصر ایران شکی نیست هم در قطعه‌ی ادبی پرشوری که در ستایش وطن و میهن‌پرستی نوشته، چنین جمله‌ای را گنجانده است: «وطن یعنی مردم، یعنی شهرهای دور و نزدیک، یعنی کوچه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم، باغی که در آن گردش می‌کنیم، وطن یعنی

---

[۷] منشی‌زاده، ۱۳۸۷.

[۸] اکرمی، ۱۳۷۸: ٤١.

غزل حافظ و افسانه‌ی نیما، آواز قمر و ساز صبا، یعنی ایستادن در برابر هجوم بیگانه، یعنی کهن جاه را از عاریت‌های نو بهتر دانستن».[۹]

در این جمله‌ی زیبا، افسانه، که اولین منظومه‌ی بلند چاپ شده از نیماست، همسایه و همتای غزل حافظ قلمداد شده، و با عناصری فرهنگی مانند آواز قمرالملوک وزیری و موسیقی صبا همنشین، و با مفاهیمی مانند «ایستادگی در برابر هجوم بیگانه» و «کهن‌جامه را از عاریت‌های نو بهتر دانستن» مربوط دانسته شده است. فهمِ نیما از این زاویه و بر مبنای این پیش‌داشتها، چندان ریشه‌دار و عمیق است که وقتی چندی پیش مجله‌ی «تجربه» مجموعه‌ای از هشت مقاله را درباره‌ی نیما گرد آورد[۱۰] و عنوانی به ظاهر بی‌طرفانه و نماینده‌ی نگاه انتقادی را برای این پرونده برگزید، در عمل تنها به مجیزگویی و تکرار همین حرفها بسنده کرد. چندان که هفت تا از هشت مقاله‌ی یاد شده تکرار همین مکرراتِ ستایشگرانه بود، و تنها یکی از آنها به نقد نیما می‌پرداخت، که آن هم مصاحبه‌ای بود با دکتر پرویز ناتل خانلری که پنجاه سال پیش مربوط می‌شد و در اینجا برای خالی نبودن عریضه بازچاپ شده بود.

عبارتهایی از این دست، که آثار نیما و خودِ نیما را با نمادها و مدلول‌هایی از این دست همنشین و همراه می‌سازند و آن را در چنین بافتی می‌ستایند، اندک نیستند. به واقع، این گزاره‌ها و اشاره‌ها همچون نقل

---

[۹] مجابی، ۱۳۹۱: ۳۱۶.

[۱۰] ماهنامه تجربه، سال سوم، شماره ۲۵، آبان ۱۳۹۲.

و نبات بر سر و روی کتابخوانان و مجله‌خوانان می‌بارند و به زبانزدی شیرین می‌مانند که همگان به مزه مزه کردن‌اش مشغول‌اند. اما معمولا، وقتی درباره‌ی موضوعی توافقی هست، بی آن که استدلالی باشد، باید هوشیار شد. وجود همگرایی‌ای هنجارین در آرا و عقاید مردمان، به خصوص اگر در غیاب استنادها و ارجاعهای دقیق و گفتمانی شفاف و روشن نمود یابد، به زنگ هشداری می‌ماند که خطرِ عوام‌زدگی و خطا را گوشزد می‌کند. درباره‌ی نیما و آثار نیما، با چنین شکلی از همگرایی عقاید روبرو هستیم. باورهایی هنجارین درباره‌ی او وجود دارد که باید اعتبار و راستی‌اش مورد پرسش قرار گیرد، منابع و داده‌های مرتبط با آن وارسی شود، و ساز و کارهای شکل‌گیری این عقیده‌ی هنجارین و پیامدها و دستاوردهایش به دقت با محک عقل و خرد سنجیده گردد.

اگر به تاریخ نقد و اسناد تاریخی بنگریم، در می‌یابیم که این گفتمانِ اغراق‌آمیزی که نیما را آغازگاه و جامعِ تمام صفات منسوب به شعر نو می‌داند، به شکل غریبی تازه و متاخر است. یعنی باب شدن و رواج آن از دهه‌ی ۱۳۵۰ آغاز شده و به خصوص بعد از انقلاب اسلامی و حذف طبقه‌ای از فرهیختگان قدیمی از جامعه بود که چنین گفتمانی به کرسی نشست. نمونه‌ای از این گفتمان را در مصاحبه‌ی احسان طبری با سیاوش کسرائی در سال ۱۳۵۹ می‌بینیم. در آنجا طبری می‌گوید: «نیما شخصیت ممتاز دیگری است. او راهگشای برجسته‌ی تحول انقلابی در شکل و مضمون شعر فارسی است و تا امروز هم در این عرصه استاد بی بدیل بزرگی باقی مانده است. نیما شخصیت هوگو را (که دژ قوافی را تصرف کرده) و مایاکوفسکی را

(که شعر را در خدمت طبقه‌ی حمله‌ور تاریخ قرار داده) در خود جمع دارد و سرفصلی در تاریخ ادبیات ما پدید آورده است.»[۱۱]

این ستایش‌ها از نیما معمولا تا حدی بسط یافته که تصویر نیما را به نوعی پیامبر و مبشر دورانی نو در زبان پارسی بدل ساخته است. سیروس طاهباز که اشعار نیما را گردآوری کرده و کتابی در شرح حال او نوشته است، مرید نیما بوده و آرزوی بزرگش این بوده که چاپخانه‌ای برای انتشار آثار نیما در ده یوش برپا کند و در آنجا خانقاهی برای پذیرایی از زایرانِ سرای نیما تاسیس نماید! او نیما را تنها معیار و ارزش پذیرفتنی در پارسی می‌دید و تاریخ ادبیات پارسی را به پیش و پس از نیما تقسیم می‌کرد.[۱۲] برداشتی که این روزها بسیاری از پژوهشگران نیز آن را پذیرفته‌اند. به عنوان مثال محمد مختاری نیز شعر نوی پارسی را وامدار شخصِ نیما می‌داند و می‌نویسد که سه عامل شعر نو را پدید آورده‌اند: اثر فرهنگی غرب، تحولات درونی فرهنگ ایرانی، و نبوغ و بصیرت نیمایوشیج.[۱۳]

این فهرست از مدح‌ها و ثناهای اغراق‌آمیز را می‌توان صفحه‌ها ادامه داد. قضیه تنها به رواج این مدح و ثناها منحصر نیست، که به سانسور و تحریف هرچه با این تبلیغات ناهمخوان باشد نیز گسترش یافته است.

---

[۱۱] طبری و کسرائی، ۱۳۵۹.

[۱۲] طاهباز، ۱۳۸۰: ۱۱.

[۱۳] مختاری، ۱۳۷۹: ۱۰.

در حدی که وقتی صدرالدین الهی با دکتر پرویز ناتل خانلری مصاحبه‌هایی کرد و آن را در تابستان ۱۳٤٦ در مجله‌ی سپید و سیاه منتشر کرد،[۱٤] بخشهایی از آن که به نیما و بهار پرداخته می‌شد، «نتوانستند چاپ کنند»،[۱۵] یعنی در عمل سانسور شد و از انتشارش جلوگیری به عمل آمد. نظیر همین ماجرا را درباره‌ی نقدهای دکتر حمیدی شیرازی، فریدون توللی، رعدی آذرخشی و دیگران بر نیما می‌بینیم، که رسانه‌ها سرسختانه از منعکس کردن برداشتها و آرایشان خودداری کرده‌اند، و این در حالی است که همین اشخاص برجسته‌ترین و پرخواننده‌ترین شاعران معاصر ایران هستند. همه‌شان هم افرادی با انصاف و نرمخو هستند و بر خلاف آنچه که از خودِ نیما و پیروانش مثل شاملو سراغ داریم، در نقد معمولا جانب متانت و ادب را رعایت می‌کرده‌اند. در حدی که مثلا رعدی آذرخشی که یکی از سرسخت‌ترین منتقدان نیما محسوب می‌شد، در کتابش نوشته که نیما نوآوری مهمی نداشت و دانش و تسلط کافی را هم بر ادب پارسی فاقد بود. با این همه بر این نکته تاکید کرده که نیما در آنچه می‌گفت صادق بود و آسیبی که به خاطر آرای او به زبان پارسی و ادب معاصر خورد، نتیجه‌ی آن بود که گروههای سیاسی او را دستاویز قرار دادند و همزمان با بهره‌کشی سیاسی از نامش، درباره‌اش تبلیغ کردند و از او بت ساختند.[۱٦]

---

[۱٤] ناتل خانلری، ۱۳۸۵: ۸.

[۱۵] ناتل خانلری، ۱۳۸۵: ۲۵۲.

[۱٦] رعدی آذرخشی، ۱۳۷۰: ۸۵.

برداشت من درباره‌ی نیما با آرای خانلری، بهار، توللی، حمیدی و بزرگان دیگری که در این زمینه فارغ از دلبستگی‌های ایدئولوژیک نظر داده‌اند، همسان است و خواهم کوشید تا این صدای خاموش شده را در این کتاب به شکلی مستدل و مستند بازسازی کنم.

با مرور آنچه درباره‌ی شعر نوی پارسی و نیمایوشیج نوشته شده، مجموعه‌ای از گزاره‌ها را استخراج کرده‌ام که به نظرم نویسندگان گوناگون آن را همچون پیش‌فرضی درباره‌ی نیما در ذهن داشته‌اند. ناگفته پیداست که همه‌ی نویسندگان همه‌ی این پیش‌داشتها را در ذهن ندارند. اما می‌توان ادعا کرد که هریک از ایشان بخشهایی مهمی از این پیش‌داشتها را در ذهن دارند و بخش عمده‌ی نویسندگان بخش عمده‌ی این پیش‌فرضها را بدیهی پنداشته‌اند. هریک از این پیش‌فرضها آنگاه که صریح و روشن بیان شوند، به طرح پرسشهایی به همان اندازه روشن و رسیدگی شدنی مجال می‌دهند و تلاش برای دستیابی به پاسخی مستند و نقادانه، کاری است که قصد دارم در این نوشتار به انجام برسانم.

۲. پیش‌داشتها درباره‌ی نیمایوشیج:

۱. نیما در به کارگیری زبان پارسی استاد بوده و بر ادبیات پارسی کلاسیک کاملا مسلط بوده است.

۱.۱: نیما از زبان پارسی به درستی و شیوایی استفاده می‌کرده است.

۱.۲: نیما شاعران کلاسیک را خوب می‌شناخته، نظریه‌های ادبی سنتی مربوط به شعر را خوب می‌شناخته، و در نقد آنها آرای خود را پرورده است.

۱.۳: نیما شعر کهن را به روانی و شیوایی می‌سروده است.

۲. نیما سواد ادبی چشمگیری داشته و در جریان نوآوری‌های روزِ دنیا بوده است.

۲.۱: نیما با زبان فرانسه و عربی آشنایی کامل داشته و منابعی را به این زبانها می‌خوانده است.

۲.۲: نیما آثار شاعران اروپایی را به زبان اصلی می‌خوانده و از آن متاثر می‌شده است.

۲.۳: نیما با نظریه‌های ادبی مدرن و نظریه‌پردازان دوران خود آشنا بوده و آرای ایشان را می‌شناخته است.

۳. نوآوری‌های نیما از خلاقیت چشمگیر او و تنگ بودنِ قالبهای سنتی برای سخنهای نوی او سرچشمه گرفته است.

۳.۱: نیما مضمونها و آرای نو و بدیعی را در ذهن داشته که در شعر زبان پارسی بی‌سابقه بوده است.

۳.۲: ماهیت این افکار بکر و مضمونهای نو طوری بوده که نمی‌شده آنها را در قالبهای سنتی گنجاند.

۳.۳: بر این مبنا نیما قالبهایی به کلی نو و خلاقانه را برای بیان آرای بدیع خویش خلق کرده است.

٤. نیما شخصیتی محکم و استوار داشته و با ایمان به حقانیت خویش، در سراسر عمر خویش از موضع ادبی پیبشرفته و مترقی‌اش دفاع کرد و آن را به کرسی نشاند. از این رو نیما پدر شعر نوی پارسی محسوب می‌شود.

٤.۱: موضع نیما درباره‌ی شعر نو، موضعی ادبی و زیبایی‌شناسانه بوده است و نه سیاسی یا اجتماعی یا هر انگیزه‌ی غیرادبی دیگر.

٤.٢: این موضع برای نیما مشخص بوده، بر آن پافشاری داشته، و به شکلی مستدل از آن دفاع می‌کرده است.

٤.٣: نیما در سراسر عمر خویش زیر تازیانه‌ی حمله‌ی سنت‌گرایان قرار داشت، و بردبارانه این حملات را تحمل کرد و با شکیبایی نسلی از شاعران را تربیت کرد که حقانیت وی را با آفریده‌های خویش نشان دادند.

٤.٤: موضع نیما و نوآوری‌هایش در زبان پارسی بی‌سابقه و انقلابی بوده و سنت‌شکنی بزرگی در تاریخ شعر پارسی محسوب می‌شود.

٤.٥: نیما به طور مستقیم بر شاعران مهمِ نوپردازِ بعد از خود تاثیر گذاشته و این شاعران همگی پیروان او محسوب می‌شوند.

٤.٦: نیما از دشمنی‌های نامنصفانه و واپس‌گرایانه‌ی مخالفانش بسیار رنج دید و محرومیت‌ها و ستمهای زیادی را تحمل کرد.

٥. نیما هنرمندی راستین بوده که نسبت به معاصرانش درکی عمیقتر از جریانهای اجتماعی و حال و هوای زمانه‌ی مدرن داشته است. از این روست که توانسته مضمونهایی نو را کشف کند و آنها را منطبق با روح زمانه در زبان پارسی بیان کند.

٥.١: نیما روحیه‌ای هنری، عاشق‌پیشه، رمانتیک و حساس داشته و به همین دلیل مدام از ناملایمات زمانه در رنج بوده است.

۵.۲: نیما مردی خلاق و نوآور بوده و مدام به قالبها و مضمونهای نو دست می‌یافته است.

۵.۳: نیما با خلاقیت و همین ادراک هنرمندانه موفق شد شاعران دیگر را شیفته‌ی خود کند و دریچه‌های خلاقیت تازه‌ای را بر ایشان بگشاید.

۳. درباره‌ی این پنج پیش‌داشت و مشتقاتش، می‌توان پرسشهایی طرح کرد:

نخست: نیما به راستی چقدر بر زبان پارسی مسلط بوده است؟ آشنایی او با شعر کهن پارسی چقدر بود؟ چقدر بر اشعار حافظ و سعدی و مولانا و فردوسی چیرگی داشت؟ چقدر شعرهای نظامی و حافظ که مدام ستایش‌شان می‌کرد را خوانده بود؟ نیما چگونه سخن می‌گفت و در شرایط عادی و هنجارین چگونه می‌نوشت؟ ساخت دستوریِ حرف زدنش و نوشتن‌اش چگونه بود؟ چه شعرهایی را از کدام شاعران در حفظ داشت؟ هنگام سخن گفتن و نوشتن از کدام شاعران گواه می‌آورد و سخن خود را به نقل قول از کدام شاعران می‌آراست؟ شیفته‌ی کدام شاعران و کدام متنهای ادبی بود؟ در دوره‌های متفاوت عمرش از چه سبکی و متونی و شاعرانی الهام می‌گرفت؟ نیما چقدر خوب شعر کهن می‌سرود؟ شعرهای کلاسیک‌اش چقدر زیبا و شیوا و خلاقانه است و چه مضمونهایی را در چه قالبهایی بیان می‌کند؟

دوم: دانش نیما در چه حوزه‌هایی بود و چه پایگاهی داشت؟ چه چیزهایی را خوب و عمیق می‌دانست؟ چه کتابهایی را دقیق و درست خوانده بود؟ بر کدام زبانها تسلط داشت؟ آثار چه کسانی را مطالعه کرده بود؟ آشنایی نیما با زبانهای اروپایی و بهره‌مندی دست اول و بی‌واسطه‌ی او از ادبیات غرب چقدر بود؟ او واقعا تا چه میزان آثار کسانی مانند بودلر و مالارمه و پوشکین (که نامشان را می‌آورد) را خوانده بود؟

پرسشهای مرکزی‌اش درباره‌ی ادبیات چه بود و تا چه پایه به پاسخهای دیگری آگاهی داشت؟ با نظریه‌های مدرن از چه مجرایی و تا چه پایه و بر مبنای کدام متون آشنایی داشت و چقدر منابع اصلی را در این زمینه مطالعه کرده بود؟

سوم: نیما چه می‌گفت؟ حرف تازه‌ای که داشت چه بود؟ مضمون سخنانش تا چه اندازه نوآورانه و بی‌سابقه بود؟ چرا حس می‌کرد این حرفها را نمی‌توان در قالبهای کلاسیک بیان کرد؟ چه قالبهایی را برای صورتبندی سخن خویش برگزید و چرا این قالبها را انتخاب کرد؟

چهارم: به راستی نیما که بود؟ موضع سیاسی‌اش چه بود؟ باورهای دینی‌اش چه بود؟ در چه شبکه‌ی اجتماعی‌ای عضویت داشت و اندرکنش‌اش با دیگران چگونه بود؟ چه نوع شخصیتی داشت؟ موضع ادبی‌اش دقیقا چه بود و چگونه تحول یافت؟ با چه زبانی و چه لحنی و از چه راهی از این موضع دفاع می‌کرد؟ این موضع چقدر از زیبایی‌شناسی او ریشه می‌گرفت و چقدر عقاید سیاسی یا دینی‌اش در آن دخیل بود؟ با چه سنتی مخالفت می‌کرد؟ از چه راهی و با چه استدلالی چنین می‌کرد؟ مخالفانش چه کسانی بودند و چرا به او حمله می‌کردند؟ آیا نیما به راستی زندگی ناملایم و رنجباری را تجربه کرد؟ آیا شکایت او از بخت واژگون و این که استعدادهایش هدر می‌شوند و از ارج و قربِ سزاوار خویش بهره‌ای نمی‌یابد، درست بوده است؟ آیا نیما به راستی نسبت به استعداد ادبی‌اش در زمان زندگی‌اش گمنام بود؟ یا نسبت به کار و تولیدی که می‌کرد، مستمندتر و فقیرتر از حد انصاف بود؟ دشمنی مخالفانش بر زندگی او و برخورداری‌اش از منابع چقدر تاثیر می‌گذاشت؟

پنجم: نیما چقدر خلاق و نوآور بود؟ روحیه‌اش چقدر با هنر پیوند داشت؟ چقدر حساس و تاثیرپذیر و نرمخو بود؟ چقدر عشق را تجربه کرده بود و ارتباطش با زنان و تماسهای جنسی‌اش چگونه بود؟ شاعران دیگری که جذب او می‌شدند بر چه مبنا سخنش را می‌پذیرفتند؟ نبوغ و استعداد نیما دقیقا در چه حوزه‌ای بود و آنچه که او به زبان پارسیِ روزگار خویش افزود چه بود؟ او از نظر شخصیتی چه برجستگی و برتری‌ای بر دیگران داشت؟ هوش هیجانی‌اش، یا هوش تحلیلی‌اش تا چه پایه بود؟ درک او از زندگی چه عمقی داشت و دستگاه ذهنی‌اش تا چه اندازه منسجم و سازمان یافته و روزآمد بود؟

اگر بخواهم آن پیش‌داشتها و این پرسشها را به طور فشرده جمع‌بندی کنم، به این عبارت می‌رسم که پیش‌داشتهای موجود و مرسوم درباره‌ی نیما، تصویری به نسبت روشن و دقیق —و در ضمن بسیار ستودنی و بزرگ– از او را در هر چهار لایه‌ی فراز ترسیم می‌کند. برای رسیدگی و نقد و واسازی این پیش‌داشتها، باید به سطوح زیستی، روانی، اجتماعی و فرهنگی نیما پرداخت و بر مبنای شواهد و مستنداتی رسیدگی‌پذیر و شفاف درباره‌ی درستی یا نادرستی این پیش‌داشتها داوری کرد، و این کاری است که قصد انجامش را دارم.

٤. پیش از ورود به اصل بحث، سزاوار است چند سطری درباره‌ی روش‌شناسی حاکم بر این کتاب نوشته شود. نخست، باید هدف این نوشتار تصریح شود، که همانا دستیابی به یک داوری مستند، عقلانی و انتقادی درباره‌ی نیمایوشیج است. این داوری، تنها به حوزه‌ی زیبایی‌شناسی و ادبی محدود نمی‌شود، بلکه نقدی عمومی‌تری را نشانه می‌گیرد که ارزیابیِ میراث نظری و دستگاه زبان‌شناختیِ نیما، بررسی جایگاه

اجتماعی و موقعیت تاریخی و تاثیر سیاسی وی، و وارسی نقاط قوت و ضعف شخصیت وی را نیز در بر می‌گیرد. یعنی این کتاب در پی آن است که به داوری روشن و مشخصی درباره‌ی کیستی و چیستی نیما دست یابد، و در ضمن وزن و اعتبار دستاوردهای فکری نیما را نیز هم از نظر تئوری و هم از بعد زیبایی‌شناختی بررسی نماید.

حقیقت آن است که داوری درباره‌ی یک اثر ادبی، یا یک شخصیت تاریخی، مسئله‌ای پیچیده است که به متغیرها و عوامل گوناگونی وابسته است. می‌توان به طور موضعی به ساختار زبانی یک اثر ادبی پرداخت، یا صور خیال یا بازیهای زبانی را در چند اثر با هم مقایسه کرد، و اینها همه پژوهشهایی درست و معتبر در حوزه‌ی ادبیاتِ محض محسوب می‌شوند. اما زمانی که بحث به داوری درباره‌ی یک ادیب و میراث تاریخی و اجتماعی وی می‌رسد، قضیه تفاوت می‌کند. در این وضعیت، پرسش ماهیتی عامتر و کلانتر می‌یابد و پاسخگویی بدان به پژوهشی میان‌رشته‌ای نیاز دارد. یعنی وقتی درباره‌ی بازیهای زبانی در یک متن یا ساخت صور خیال در یک بخش از متنی بحث می‌کنیم، تنها در قلمرو محدود و مشخصِ رمزگان زبانی گمانه‌زنی می‌کنیم، و زمانی که به داوری درباره‌ی میراث فکری و ادبی یک شاعر دست می‌یازیم، خود را در نقطه‌ی همگراییِ چندین مسیر و خطراهه‌ی تحلیلیِ موازی و متقاطع باز می‌یابیم که اغلب در دانش جامعه‌شناسی تاریخ پژوهیده می‌شود.

دستیابی به تصویری منسجم و فراگیر درباره‌ی شاعری مانند نیما، بدان معناست که کل داده‌های موجود درباره‌ی سطوح روانی، اجتماعی، زیست و فرهنگی وی را با هم ترکیب کنیم، و به خوانشی چندسویه

و لایه لایه از متنهای وی دست یابیم. به این ترتیب، از سویی سطوح پیوستگی میان معناها و گرایشها نمایان می‌شود، و از سوی دیگر می‌توان خطوط گسست و چرخشها و تمایزها را بهتر درک کرد. با این تدبیر، معنای یک متن از صرفِ رمزگان زبانیِ گنجانده شده در آن تجاوز می‌کند، و با متنهای همزمان‌اش گره می‌خورد و در بافتی تاریخی به عنوان دنباله و حاصلِ جریانهایی ادبی مورد بازاندیشی قرار می‌گیرد. به این ترتیب متن همچون منبعی از تولید دانایی جلوه می‌کند که زیرساخت زیستی، گرایشهای روانشناختی، سوگیری‌های اجتماعی، و اندوخته‌های معنایی و فرهنگی در آن با هم تداخل می‌کنند و مفهومی را در قالب نمادهایی با آرایش و نظمی ویژه متبلور می‌سازند، و در نهایت محتوای قدرت/ لذت/ بقا/ معنا (به طور خلاصه: قلبم) را در آفریننده‌اش و دیگران بیش و کم می‌کند.

برای نگارنده، معیار نهایی داوری درباره‌ی اثر ادبی و هنری، و همچنین مبنای داوری درباره‌ی شخصیتهای تاریخی، میزان قلبم‌ایست که زیر تاثیر آن اثر یا آن شخص افزوده یا کاسته می‌شود. حاصل جمع بیش یا کم شدنِ قلبم، و الگوی توزیع آن در افراد و جریانهای اجتماعی، مبنایی است رسیدگی‌پذیر که می‌توان به کمکش از نقدهای سلیقه‌مدار و ذهنی و مبهم فاصله گرفت و به شاخصهایی سنجیدنی و عینی و ملموس دست یافت.

در این کتاب برای دستیابی به تصویری عینی و شفاف و روشن از نیمایوشیج، و ارائه‌ی داوری‌ای از این دست، ناگزیر شده‌ام تا تمام داده‌های موجود درباره‌ی نیما و زمانه‌اش را با هم ترکیب کنم. به این شکل، روایتهای زندگینامه‌ای، گزارشهای تاریخی، سیر تحول متون، نهادها و سازمانها و احزاب و خط و ربطهای

افراد و گروهها با آنها، و در نهایت خودِ متنِ شعرها و نوشتارهای نیما مواد خامی بوده‌اند که برای برساختن تصویری نقادانه و شفاف از وی مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

مرسوم است که منتقدان پیش از آغاز به بحث درباره‌ی یک اثر ادبی، مدتی درباره‌ی ضرورت بی‌طرف بودن درباره‌ی اثر و آفریننده‌اش داد سخن دهند و وانمود کنند که از یک نقطه‌ی لختِ نیوتونی، و از ناکجاآبادی فارغ از گرایشهای انسانی و موقعیت تاریخی خودشان دارند به موضوع می‌نگرند. واقعیت آن است که چنین شکلِ آرمانی و برج عاج نشینانه‌ای از نقد و فهمِ تاریخ و ادب، هرچند که شاید طبق برخی از معیارهای انتزاعی مطلوب بنماید، اما بی‌شک ممکن نیست، و در مطلوب بودن‌اش هم تردید هست.

بنابراین در همین ابتدای کار باید تاکید کنم که به عنوان فردی با داوری روشن و مشخص این متن را نوشته‌ام. بی‌طرفی علمی، یعنی وفاداری به روش‌شناسی مشخص و عقلانی و مستدل، رعایت انصاف درباره‌ی عناصرِ ضد هم، و پایبندی به صداقت در بررسی و نقل شواهد و برگه‌ها و مستندات، پیش‌داشتی ضروری و بدیهی است که هر تحلیل عقلانی و علمی معتبری باید در حریم آن صورت پذیرد و به این موازین سرسختانه پایبند بوده‌ام. بی‌طرفی علمی و وفاداری به حقیقت، اما، با بی‌طرفی مطلق روانشناختی یکی نیست، و چه بسا که ویرانگر آن نیز باشد. یعنی همه‌ی کسانی که در رعایت بی‌طرفی علمی می‌کوشند و چه بسا در این کار کامیاب هم می‌شوند، در عینِ پایبندی به معیارهای عقلانی و منصفانه، داوری شخصی خویش و موضع ویژه‌ی خود را نیز دارند، و باید هم داشته باشند.

گمان من آن است که کتمان این موضع و انکار این داوری آغازین، نوعی ریاکاری غیراخلاقی است. یعنی اگر کسی برای نوشتن نقدی درباره‌ی کسی یا اثری دست فراز برده است، بی‌شک پیشاپیش موضعی و نظری و جبهه‌ای دارد و نیکوتر آن است که از همان ابتدا این موضع را مشخص سازد. بدیهی است که در آغازگاه یک کار پژوهشی از این دست و زمانی که پرسشهایی درباره‌ی شخصیتی تاریخی یا متنی ادبی در کار است، باید همه‌ی پیش‌داشتها را کنار گذاشت و در فضایی از امکانها شناور ماند و در قدم نخست به داده‌ها و اسناد و در گام بعد به مدارهای منطقی و استدلال‌های عقلانی میدان داد تا جهت‌یابی‌ای در این فضای پرسش‌آلود و پرابهام به دست دهد.

آغازگاه پژوهش کنونی نیز چنین بوده است. یعنی از تردید درباره‌ی برخی از گزاره‌های عمومی و رایجی که در ابتدای کار خواندیم، از به پرسش کشیدن معنای جملاتی که نیما یوشیج نوشته، و از واکاوی زمینه‌ی پیدایش نوشتارهایش و جستجوی دلایل موضع‌گیری‌ها و رفتارهایش برخاسته است. حقیقت آن است که نگارنده نیز مانند بسیاری از خوانندگان این کتاب از جایگاهی کمابیش هنجارین و با اعتقادی تام و باوری محکم به درستی گزاره‌هایی پرسشگری را آغاز کرد که اغلب درباره‌ی نیما شنیده می‌شود.

با این همه پرسش بی‌مهابا از معناها و نمادها، کنکاش در ارتباطهای انسانی و داد و ستدهای مردمان، و واسازی مدارهای قدرتی که در نهادها و سازمانهای پشتیبان ادبیات فعال بوده، به شکل‌گیری تصویری یکسره متفاوت انجامید. تصویری که به شکلی هماهنگ و سازگار و مستدل از داده‌ها و اسناد تاریخی و اصل متن نیما بر می‌آید، و یکسره با جملاتی که مدام درباره‌اش تکرار می‌شود، ناسازگار است.

نتیجه آن که با پرسشگری محض از آغازگاهی همسان با برداشت معمول و مرسوم درباره‌ی نیما آغاز کرده‌ام، و در نهایت به موضعی رسیده‌ام که به شدت نسبت به او انتقادی است. پس از پیگیری پرسشها و بسنده نکردن به پاسخهای آسان ولی نادرست و ساختگی، به این داوری رسیده‌ام که شعر نیما بی‌ارزش و سست، تاثیر اجتماعی او زیانمند و تباه کننده، و شالوده‌ی نظام دانایی و بافت شخصیتی وی سست و نااستوار بوده است. این داوری در جریان پژوهشی شکل گرفته که روند پیگیری پرسشهایش را و نتیجه‌اش را در قالب این کتاب می‌خوانید. حدس من آن است که هرکس به داده‌ها و مستندات بنگرد، و بی تعصب و فارغ از دلبستگی‌های حزبی و نهادی به تاریخ ادبیات بیندیشد، به موضعی نزدیک به آنچه رسیده‌ام برسد، هرچند این موضعی به نسبت تند و قاطع و صریح است. تندتر از آنچه سنت تعارف و خوشامدگویی رایج می‌پسندد، و قاطع‌تر و صریح‌تر از آنچه در متنهای رایج – در آن گرگ و میش میانه‌ی مبهم‌بافی و فریبکاری- باب شده است. قاطعیت و صراحتی که قاعدتا باید در کار باشد، تا هنگام نمایان شدن سستی، نازیبایی، یا فرمایشی بودن یک متن، آن را دقیقا با همین کلمات مورد اشاره قرار دهیم، و بی لکنت و فاش هرجا دروغی و فریبی نمایان بود، افشایش کنیم. این کار البته جز با خُردبینی و دقت در جزئیات و کند و کاو در اسناد و داده‌های تاریخی، و جز با خرده‌گیری و ارزیابی سختگیرانه‌ی ارزش زیبایی‌شناسانه‌ی متون ادبی ممکن نمی‌شود، و اینها ارزشهای پژوهشی معمول و بدیهی‌ای هستند که به نظرم دیرزمانی است درباره‌ی برخی از نامداران دستخوش تعطیلی گشته‌اند. دعوی من آن است که داده‌ها اگر به شکلی علمی «بی‌طرفانه» وارسی شوند و از

قید سانسور و تحریف برهند، موضعی همسان و داوری‌ای مشابه را به کرسی خواهند نشاند. ارزیابی عقلانی این دعوی و داوری منصفانه درباره‌ی اعتبار این صراحت وظیفه‌ایست که بر دوش مخاطب نهاده شده است.

گفتار دوم: زندگی نیمایوشیج

کسی که با نام نیمایوشیج مشهور شد، در اصل علی اسفندیاری نام داشت و در ۲۱ آبان ماه سال ۱۲۷٦ خورشیدی (۱۵ جمادی‌الثانی ۱۳۱۵ قمری و ۱۱ نوامبر ۱۸۹۷ .م) در یوش از روستاهای نزدیک آمل زاده شد. پدرش ابراهیم اعظام السلطنه بود و پدربزرگش علی ناظم‌الایاله که همگی از طبقه‌ی بالای ده یوش به شمار می‌رفتند. پدر نیما با زنی به نام طوبی مفتاح ازدواج کرده بود که نوه‌ی حکیم نوری، از شاعران دوران قاجار بود. نیما بزرگترین پسر این خانواده بود. چهار سال بعد از او رضا (معروف به لادبن) زاده شد و بعد سه دختر به نامهای مهراقدس، ناکتا و ثریا به دنیا آمدند. کوچکترین دختر این خانواده که ثریا باشد، هجده سال از نیما کوچکتر بود و در ۱۲۹٤ زاده شد.[۱۷]

بر خلاف باور مشهور، نیما هرگز به طور رسمی علی اسفندیاری نامیده نشد. او خیلی زود اسم خود را به نیما تغییر داد. طوری که وقتی در سال ۱۳۰۰ در مدرسه‌ی سن لویی تهران درس می‌خواند، به این نام شناخته می‌شد. زمانی که در خردادماه ۱۳۰٤ شناسنامه‌اش را از ثبت احوال دریافت کرد، نامش در آن نیماخان

---

[۱۷] اسفندیاری، ۱۳۸٤.

یوشیج ثبت شده بود. نیما کوتاه شده‌ی اسم نیماور است که یکی از اسپهبدان طبرستانی بوده و نامش کمانگیر معنی می‌دهد. کلمه‌ی نیما در گاهشماری طبری نام ماه نهم سال (همتای قوس یا کمانگیر) هم هست. یوشیج هم به گویش طبری به معنای «منسوب به یوش» و «اهل یوش» است.

اعضای خانواده‌ی نیما راههای متفاوتی را طی کردند و سرنوشت‌های گوناگونی پیدا کردند. پدرش و برادرش لادبن که نزدیکترین ارتباط را با نیما داشتند، با جنبش جنگل و جریانهای بلشویکی ارتباط داشتند. پدر نیما در ۱۳۰۵ درگذشت و برادرش در تاریخی پیش از ۱۳۲۰ به دست نظام استالینی در شوروی به قتل رسید. مادر نیما و خواهرش ناکتا زنانی شهری از آب درآمدند. بعد از مرگ پدر نیما، مادرش اثاثیه‌شان را از یوش به خانه‌ای که در تهران داشتند منتقل کرد و این شهر ماندگار شد تا سال ۱۳٤٥ یا ۱۳٤٦ که در همین شهر درگذشت.

مهراقدس با افسر جوانی ازدواج کرد که زود درگذشت. دو تا از بچه‌های این زوج در کودکی مردند و از ایشان یک پسر باقی ماند که به آمریکا رفت و ارتباطش با بقیه‌ی اعضای خانواده‌اش قطع شد. مهراقدس در سال ۱۳٦٥ یا ۱۳٦٦ درگذشت. ناکتا با نوه‌ی میرزا حسن آشتیانی (از روحانیون هوادار نهضت تنباکو) ازدواج کرد. پدر شوهرش آخوندی از هواداران رضا شاه بود و همزمان با سلطنت او لباس روحانیت را از تن به در آورده بود. برادر شوهرش دکتر آشتیانی بود که از پشتیبانان پرشور سیاستهای رضا شاه محسوب می‌شد. ناکتا صاحب سه پسر شد که به انگلستان، آمریکا و آلمان رفتند و همان جا ماندگار شدند. ناکتا در ۱۳٦۰ درگذشت.

ثریا با دکتر جلال افشار ازدواج کرد که تمایل چپ داشت و دوست ارانی بود، اما به گفته‌ی زنش به عضویت حزب توده در نیامد. دکتر افشار که حشره‌شناس سرشناسی هم بود، در وزارت کشاورزی کار می‌کرد بعد از چند سال از ثریا طلاق گرفت و به سال ۱۳۵٤ درگذشت. فرزندی که از او و ثریا زاده شد، طغرل نام گرفت که در بیست و سه سالگی هنگام شنا در ساحل بابلسر غرق شد. ثریا هم در ۹۲ سالگی در آسایشگاه کهریزگ فوت کرد.[۱۸]

از همین مرور کوتاه بر می‌آید که در خانواده‌ی نیما دو گرایش سیاسی هوادار و مخالف رضا شاه وجود داشته است. پدر نیما، خودِ نیما، لادبن و ثریا مخالف رضا شاه بودند و مادر نیما، ناکتا، و مهراقدس هوادار این سیاست بودند و یا موضعی بی‌طرف و سازگار با نظم رضا شاهی داشتند. این واگرایی در سیاست در خاندان نیما سابقه داشته است. شاید یک دلیل آن این بود که پدران نیما از خاندان اعیان یوش بودند و خواه ناخواه از قدیم پیوندهایی با سیاستمداران داشته‌اند. جد نیما، کیا جمال‌الدین دودمانی بود که چند نسل پیش حکومت نور و لاهیجان را داشت و کل اهالی یوش از نوادگانش به شمار می‌رفتند. کیا جمال‌الدین چهار پسر داشت به نامهای اسفندیار، کریم، جمشید و داوود، که خاندان اسفندیاری فرزندان نخستین پسر بودند.

---

[۱۸] اسفندیاری، ۱۳۸٤.

اهالی یوش که از پشت این فرزندان زاده شدند، از هواداران شاهان قاجار بودند و خلق و خویی به نسبت بدوی و ضدتجدد داشتند. بیشتر فرماندهان ارشد ارتش محمدعلی شاه مازنی بودند و در این میان تنها ارشدالدوله استثنا بود. به همین خاطر هم وقتی جنبش مشروطه آغاز شد، مردم یوش از مهمترین هواداران مستبدان از آب در آمدند و در جریان استبداد صغیر هم از محمدعلی شاه پشتیبانی کردند. زمانی که محمدعلی‌شاه بعد از فتح تهران به دست مشروطه‌چیان تبعید شد، یک بار دیگر کوشید نیرویی بسیج کند و با پشتیبانی روسها برای بازپس گرفتن تاج و تخت به تهران بتازد. به همین دلیل در گمیش‌تپه مستقر شد و شروع کرد به بسیج نیرو. در این هنگام بیشتر قوای وفادار به او را اهالی مازندران تشکیل می‌دادند که در میانشان مردم یوش موقعیتی مرکزی داشتند. در این اردوگاه انتظام‌الدوله نوری حضور داشت که نماینده‌ی سردار امجد یوشی بود. همچنین مظفرالممالک نوری اسفندیاری که خویشاوند نیما بود و بزرگ خاندان مردم یوش بود نیز به این سپاه پیوسته بود.[۱۹]

این سپاه در راه تهران در منطقه‌ی ولی‌آباد با قوای مشروطه‌خواه وارد جنگ شد و شکست سختی خورد. در نتیجه شاه معزول به روسیه گریخت و دیگر از سودای سلطنت چشم پوشید. نیروهای مشروطه‌خواهی که ایشان را شکست دادند، زیر فرمان سالار فاتح کجوری می‌جنگیدند که سرداری دلیر بود

[۱۹] معماری، ۱۳۷۸: ۱٤٤-۱۵۱.

و پیشتر هم در جریان فتح تهران از یاران سپهدار تنکابنی به شمار می‌رفت. او بعد از شکست دادن سپاهیان مستبدین به سوی یوش پیشروی کرد و بقایای مقاومتی را که در آنجا تمرکز یافته بود را سرکوب کرد و خانه‌ی مظفرالممالک اسفندیاری و انتظام الدوله‌ی نوری را در یوش سوزاند.[۲۰]

در این هنگام پدر نیما ساکن یوش بود و مردی با موقعیت اجتماعی میانه محسوب می‌شد. چنین می‌نماید که او در هواداری اهل یوش از محمدعلی‌شاه با ایشان همراه نبوده باشد. گویا او در ابتدای کار گرایشی به سمت مشروطه‌خواهان داشته، اما بعد از ایشان دلزده می‌شود و به قول خواهر نیما، «در جریان مشروطیت بعد از شناخت ماهیت آن به دنیای خود بازگشت».[۲۱] کمی بعدتر او را در زمره‌ی هواداران سیاست همین فاتح یوش می‌بینیم. سالار فاتح کجوری بعد از نابود کردن قوای هوادار استبداد در یوش، به میرزا کوچک‌خان پیوست و یکی از بنیانگذاران جنبش جنگل شد. ارتباط نزدیک پدر نیما با جنگلی‌ها هم از همان آغاز برقرار بود و حدس من آن است این ارتباط در جریان فتح یوش و همین رخدادها برقرار شده و واسطه‌ی اصلی‌اش سالار فاتح کجوری بوده و نه خودِ میرزا کوچک خان. شواهد و مستندات نشان می‌دهد که پدر نیما با جنبش جنگل پیوندهایی داشته، و مهمترین نماینده‌ی این جنبش که با یوش در تماس بوده، سالار فاتح است که در ضمن ویرانگر خانه‌ی خویشاوند دولتمندتر و استبدادگرای پدر نیما هم بوده‌اند. به این ترتیب

---

[۲۰] معماری، ۱۳۷۸: ۱٤٤–۱۵۱.

[۲۱] اسفندیاری، ۱۳۸٦.

حدس من آن است که پدر نیما با بزرگان خاندانش اختلافی داشته، به شکلی که در جریان هواداری یوشی‌ها از محمدعلی‌شاه از ایشان پیروی نکرده و احتمالا در جریان سرکوب مردم یوش به سالار فاتح کمک کرده و بعد هم از مجرای پیوند با او به جنبش جنگل پیوسته است.

سیروس طاهباز نوشته که ابراهیم اعظام‌السلطنه گرایشی به مشروطه‌خواهان داشت و مدتی در انجمن طبرستان به ریاست امیر مؤید سوادکوهی عضویت داشت. ثریا اسفندیاری (خواهر نیما) هم می‌گوید پدرش مشروطه‌خواه بود، اما در ضمن اشاره کرده که این عضویت به انجمن طبرستان بابل مربوط می‌شد و گروهی از مخالفان رضا شاه را در بر می‌گرفت.[۲۲] با توجه به گرایش چپِ نیما و برادرش و ارتباط نزدیکی که هردو با پدرشان داشتند. احتمالا روایت اخیر درست‌تر بوده و ابراهیم اسفندیاری در انجمنی عضویت داشته که شاید گرایشی چپ داشته و بنابراین با جنگلی‌ها در ارتباط بوده است. احتمالا پیوستن لادبن به جنگلی‌ها در جوانی و موقعیت مناسبی که به سرعت به دست آورد هم به همین سابقه مربوط می‌شده است. به این ترتیب پدر نیما به معنای دقیق کلمه مشروطه‌خواه نبوده، چرا که بعد از پیروزی و استقرار مشروطه به این جنبش پیوسته، و تازه در آن هنگام هم به جناح چپ و محلیِ هواداران تجدد در گیلان ملحق شده است.

---

[۲۲] اسفندیاری، ۱۳۸٤.

گزارشهای جسته و گریخته‌ای که درباره‌ی پدر نیما در دست داریم، تصویر مردی کوه‌نشین را از او به ذهن متبادر می‌کند. همه اشاره کرده‌اند که او مردی زورمند و تنومند بوده و به زندگی در کوهستان عادت داشته است. در ضمن با هنر هم ارتباطی داشته و تار می‌نواخته و به دختر کوچکش آن را تعلیم می‌داده است.[۲۳] او احتمالا در فعالیتهای سیاسی پسرش لادبن مشارکتی داشته است. چون لادبن بعد از آن که در جریان فعالیت به نفع شوروی شناسایی شد و فراری شد، به یوش و نزد او پناه می‌برد. این را هم می‌دانیم که این مرد در ۲۵ آذرماه ۱۳۰۳ سفری به تفلیس داشته است،[۲٤] که در آن هنگام میدان جنگی کمونیستها بود، و بلشویک‌ها دقیقا در همان هنگام به کشتار مردم این شهر و برانداختن ملی‌گرایان گرجی اشتغال داشتند.

ماجرای سفر پدر نیما به تفلیس در هیچ یک از زندگینامه‌های وی مورد تحلیل قرار نگرفته است. در حالی که این نکته اگر در بافت تاریخی‌اش وارسی شود، داده‌های ارزشمندی را درباره‌ی سوگیری سیاسی این مرد به دست می‌دهد. چون زمان حضور پدر نیما در تفلیس، دقیقا برابر است با مقطعی که کمونیست‌ها در این منطقه قدرت را به دست می‌گیرند. بلشویک‌ها در فروردین ۱۳۰۳ گرجستان را گرفتند و به کشتار و تبعید نخبگان اقتصادی و فرهنگی گرجی روی آوردند. مردم تفلیس در شهریور ۱۳۰۳ سر به شورش برداشتند و کمونیست‌ها را بیرون راندند. اما بعد از آن ارتش سرخ به فرمان استالین به این سرزمین تاخت و با همدستی

---

[۲۳] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۳۱-۵۳۲.

[۲٤] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٤١.

نیروهای داوطلب بلشویک که برخی‌شان آذری و ارمنی بودند، کشتار بزرگی از گرجی‌ها به راه انداخت. به شکلی که تنها در شهر تفلیس پنج هزار تن به قتل رسیدند.[۲۵] این نکته که پدر نیما دقیقا در همین هنگام در تفلیس بوده، معنادار است. به خصوص که او و خانواده‌اش هیچ ارتباطی به گرجستان و تفلیس نداشته‌اند و قبل و بعد از این سفر، هیچ گزارش دیگری از ارتباط این خانواده با شهر تفلیس در دست نداریم.

بر مبنای سابقه‌ی پیوند او با جناح هوادار شوروی در جنبش جنگل، و فعالیت لادبن به عنوان کمونیستی سرسپرده‌ی روسها، می‌توان نتیجه گرفت که او بی‌شک در این کشمکش هوادار بلشویک‌ها بوده است. چند سال پیش از این، او نام دخترش را ناکتا گذاشت که اسمی روسی است، و در نیما و برادرش لادبن گرایشی نیرومند به سیاست کمونیست‌ها دیده می‌شود که در بافت تاریخی آن دوران با روسیه پیوندی ناگسستنی داشتند. لادبن کمی بعد به عنوان یکی از مهره‌های اصلی دولت شوروی در ایران فعالیت می‌کرد، و نیما هم چنان که خواهیم دید، شعارهای مشابهی را در نوشته‌هایش تکرار می‌کرد. این تنها خبری است که از سفر پدر نیما به خارج از مرزهای سیاسی ایرانِ آن روز داریم، و همزمانی‌اش با سرکوب شورش گرجستان معنادار می‌نماید. به خصوص که بلافاصله بعد از سرکوب این شورش این مرد بار دیگر به ایران بازگشت، و این به الگوی حضور بلشویکهایی می‌ماند که زیر نظارت ارتش سرخ نیروهای ضدکمونیستِ محلی را قلع و

---

[۲۵] آوتورخانوف، ۱۳۷۱: ٦٤.

قمع می‌کرده‌اند. به احتمال زیاد پدر نیما در این هنگام یکی از همدستان بلشویک‌ها بوده و در این رخدادها نقشی ایفا کرده است. هرچند درباره‌ی میزان مشارکت‌اش در سرکوب قیام گرجستان و کیفیت دقیقِ رفتارش چیز زیادی دانسته نیست.

نیما در سراسر عمرش حس وابستگی و ستایش خویش را نسبت به پدرش حفظ کرد و از پیروی سرمشق سیاسی وی باقی ماند. او تا پانزده سالگی در یوش ماند و تحصیلات ابتدایی را در یوش از ملای ده فرا گرفت و همواره از این که او بچه‌ها را فلک می‌کرده و به ضرب و زور خواندن و نوشتن به آنها می‌آموخته، خشمگین و ناخوشنود بود. در ۱۲۸۸ او را به تهران فرستادند و او به همراه برادرش لادبن در مدرسه‌ی سن لویی تحصیل کرد و کمی با زبان فرانسه آشنا شد.

بخش عمده‌ی آنچه که نیما تا پایان عمر در خزانه‌ی دانایی‌اش داشت، مدیون آموزشهایی بود که در مدرسه‌ی سن لویی دریافت کرده بود. این مدرسه در سال ۱۲٤۱ (۱۲۷۸ قمری) به دست مبلغان مسیحیِ لازاریست که از فرانسه به تهران آمده بودند، تاسیس شد و مکانش ساختمانی بود در خیابان لاله‌زار. لازاریست‌ها در زمان ساخت مدرسه با دولت ایران قرار گذاشتند که ماهی صد تومان بگیرند و در مقابل شماری از شاگردانِ خانواده‌های فقیر را با شرطِ دانستنِ خواندن و نوشتن به شاگردی بپذیرند. نیما و برادرش از این طریق وارد مدرسه شدند. در زمان ورود ایشان به مدرسه، امیل تولوموند مدیریت مدرسه را بر عهده داشت و معلم فارسی آنها نظام وفا بود. نیما به سال ۱۲۹۱ از راه همین سهمیه‌ی دولتی وارد این مدرسه شد و پنج سال بعد در ۱۲۹٦ تصدیق کلاس پنجم را به زبان فرانسه دریافت کرد. در این مدرک نام او میرزا

علی‌خان ذکر شده است. مواد درسی‌ای که نیما در این مدت خواند، عبارت بودند از فارسی، عربی، انگلیسی، فرانسه، عربی، جغرافیا، تاریخ، حساب، علوم، خط و نقاشی. کارنامه‌اش نشان می‌دهد که دانش‌آموزی درس نخوان و فراری از مدرسه بوده و در تنها در درس نقاشی خوب نمره می‌گرفت.[۲۶] با این همه گواهی برای ارزیابی استعداد او در نقاشی در دست داریم که از راهی پر ماجرا به دستمان رسیده است. این نقاشی را نیما بر پشت جلد نسخه‌ای از دیوان منوچهری با چاپ سنگی کشیده بود که به پرویز ناتل خانلری اهدایش کرده بود. کتاب را نیم قرن بعد وقتی ناتل خانلری با صدرالدین الهی مصاحبه می‌کرد به یاد آورد و به این نقاشی اشاره‌ای کرد. اما کتاب را نیافت. سالها بعد صدرالدین الهی زمانی که در کالیفرنیا مهمان صادق چوبک بود ماجرا را تعریف کرد و او که کتاب را امانت گرفته بود، آن را آورد. به این ترتیب صدرالدین الهی نقاشی را یافت و کپی آن را در مجله‌ی ایران‌شناسی همراه مصاحبه‌اش با ناتل چاپ کرد. و اینک آن نقاشی:

[۲۶] کیانی هفت...، ۵

جالب آن که نیما خود هم به توانایی منظره‌پردازی خود آگاه بود و پای نقاشی نوشته که «منظره‌ی رودخانه است، با کوه اشتباه نشود!»[۲۷]

این دو برادر بعد از خروج از سن لویی به مدرسه‌ی خان مروی نزد آقا شیخ هادی یوشی مقدمات عربی را خواندند. نیما بعدها می‌گفت که تحصیل در نظام سنتی مدرسه‌ی مروی برایش جدی‌تر و سازنده‌تر

[۲۷] ناتل خانلری، ۱۳۷۹: ۸۲۳.

از آموخته‌هایش در سن‌لویی بوده است، اما در نوشته‌ها و آرای او نشانی از دانشهای قدیم از جمله قرآن و حدیث و زبان عربی و ادبیات کلاسیک فارسی و علوم ریاضی و نجوم به سبک قدیم دیده نمی‌شود و تقریبا تمام ارجاعهایش به سپهر دانش، به آموخته‌هایش از نامدارانِ اروپایی مربوط می‌شود، که تقریبا در تمام موارد سطحی و در بیشتر موارد نادرست است.

نیما کمتر از دو سال در مدرسه‌ی مروی درس خواند و بعد تحصیل خود را به پایان برد. در این هنگام بیست و دو سال سن داشت و آموزشهایی که دیده بود عبارت بود از فراگیری خواندن و نوشتن و تحصیلات ابتدایی که در روستای یوش از ملای ده آموخته بود، پنج سال خواندن در مدرسه‌ی سن لویی، و نزدیک به دو سال تحصیل در مدرسه‌ی مروی. بنا به معیارهای ما در امروز، او در حد دارنده‌ی یک دیپلم متوسطه تحصیل کرده بود. بعد از آن نیما در هیچ کلاس یا دوره‌ی آموزشی‌ای شرکت نکرد و نشانه‌ای نداریم که گواهی دهد حوزه‌ای از دانایی را به شکلی سازمان یافته می‌آموخته است.

نیما به این فرودستی خود بنا بر معیارهای دانشگاهی آگاه بود و برای بی اهمیت جلوه دادن آن به شعارهای رمانتیکی پناه می‌برد که آموزش شهری را در برابر اصالتِ طبیعیِ وحشی نجیب روسویی قرار می‌دادند. نیمایوشیج در نامه‌ای که به یحیی ریحان نوشته درباره‌ی آموزش و پرورش اظهار نظر کرده و آنچه که نوشته رونویسی سطحی‌ایست از کتاب امیل روسو. او در قالبی کاملا رمانتیک جانوران وحشی را بهترین

آموزگاران می داند و می‌گوید سیستم پرورشی مدارس باعث اختلال در روح کودکان می‌شود.[۲۸] این نکته البته جالب است که دارنده‌ی این آرا، در بخش عمده‌ی زمان کوتاهی از عمرش که به انجام شغلی مشغول بود، به عنوان معلم انجام وظیفه می‌کرد.

نیما بعد از پایان تحصیل در فاصله‌ی سالهای ۱۲۹۸ تا ۱۳۰٦ کاری فروپایه در اداره‌ی مالیه بر عهده داشت، با حقوق ۲۲ تومان در ماه، و بابت این دستمزد اندک بسیار ناخوشنود بود. در این مدت نیما دو بار عاشق شد و هردو بار ناکام ماند. بار نخست انگار دل به دختری مسیحی به نام هلنا باخته بود و به بهانه‌ی تفاوت دین‌هایشان از دختر پاسخ رد شنیده بود. بار دوم به دختری کوه‌نشین به نام صفورا دل باخت و انگار پدرش هم با این ازدواج موافقتی داشت. اما باز دختر به این بهانه که حاضر به زندگی در شهر نیست، پاسخ منفی داده بود.[۲۹]

به احتمال زیاد نیما موفق نشده بود در دل این دختران مهری برانگیزد، و عشق و عاشقی‌اش یک طرفه بوده است. یعنی دلایلی که برای پاسخهای منفی به نیما ذکر شده، ساختگی و بهانه‌جویانه می‌نماید. نه نیما به دین اسلام دلبستگی و پایبندی‌ای داشت و نه بنا بر دعویِ خودش علاقه‌ای به زیستن در شهر داشت. یعنی اگر دختران به راستی میلی به او داشتند، هم می‌توانست از دین اسلام دست بشوید و هم از زیستن در

---

[۲۸] یوشیج، ۱۳۵۱: ۵–۱۰.

[۲۹] آرین‌پور، ۱۳٦۷: ۵۸۰.

شهر چشم بپوشد. چنان که تا پایان عمر هم مدام از دین بد می‌گفت و هم از زندگی در شهر ناراضی بود و دست کم در گفتار کوه‌نشینی را ترجیح می‌داد. از میان این دو عشق دوران جوانی، درباره‌ی هلنا هیچ نمی‌دانیم و گویا موضوع به دوران نوجوانی نیما مربوط باشد. اما صفورا تا مدتی همچنان در دل نیما جای داشته و بعد از ازدواجش هم بارها از او یاد کرده و نوشته که اگر با او وصلت می‌کرد و کوه نشین می‌شد سرنوشت بهتری پیدا می‌کرد.[۳۰]

آنگاه در ٦ اردیبهشت ۱۳۰۵، نیما با عالیه جهانگیری دختر میرزا اسماعیل شیرازی ازدواج کرد. این زن در آن هنگام بیست و یک سال داشت و خانواده‌ی فرهیخته و ثروتمندش از مشروطه‌خواهان قدیمی بودند. پدر و برادر و دایی عالیه در جریان جنگهای مشروطه کشته شده بودند. این دایی‌اش همان میرزا جهانگیر خان صوراسرافیل مشهور بود، که نام خانوادگی عالیه برای بزرگداشت یاد او انتخاب شده بود.[۳۱] برادرش هم میرزا اسدالله شیرازی نام داشت که در روز دوم تیرماه ۱۲۸٦ خورشیدی که بعدها به یوم‌التوپ مشهور شد، در صف مدافعان مجلس با لیاخوف روسی و قزاقانش جنگید. اسدالله خان اولین شهید مشروطه هنگام دفاع از مجلس بود و نخستین کسی بود که در آن روز به تیر قزاقها از پای در آمد.[۳۲]

---

[۳۰] یوشیج، ۱۳۸۷: ۹٤ و ۱۱۵.

[۳۱] یوشیج، ۱۳۸۷: ۳۱۳.

[۳۲] قاضی‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۳۷.

با این همه این کشتگان، وضع مالی این خانواده همچنان خوب بود و وقتی نیما با پدرش به خواستگاری این زن رفت، نوکر داشتند و خانواده‌ای مرفه محسوب می‌شدند. عالیه در این هنگام زنی فعال بود که تار می‌نواخت و تحصیلات خوبی کرده بود. او معلم کلاس چهار ابتدایی بود و نزد شاگردانش محبوبیتی داشت. حقوقش در این هنگام پانزده تومان در ماه بود که برای زنی شاغل در آن دوران مناسب محسوب می‌شد. ناگفته نماند که عالیه عضوی از نخستین نسل از معلمان مدارس رضا شاهی بوده است.

پیوند نیما با عالیه از سه جهت شگفت‌انگیز می‌نماید و با آنچه که در نوشته‌ها و شعرهای او می‌بینیم، ناسازگار است. نیما در سراسر عمرش به شکلی پیوسته و تخطی‌ناپذیر، همواره با سه چیز دشمنی می‌ورزید و این دشمنی را با افت و خیز تا پایان عمر حفظ کرد. نخست آن که از اغنیا و پولداران و طبقه‌ی نخبه‌ی جامعه متنفر بود و این کینه را با کلیشه‌های گفتمان چپ بیان می‌کرد. دوم آن که از رضا شاه به خاطر نابود کردن جنبش جنگل کینه به دل داشت و نظم رضا شاهی را سخت ناخوش می‌داشت. سوم آن که مدام از لطفِ زیستن در کوهستان و رها کردن زندگی شهری سخن می‌گفت و اصولا شهر و شهرنشینی را با امور منفی و پلید مترادف می‌گرفت.

این که نیما با این زمینه‌ی ذهنی با عالیه جهانگیری ازدواج کند، عجیب است. چون عالیه زنی بود از خاندانی نجیب و مرفه و پولدار، که یکسره شهرنشین بود، و عضوی جوان و تازه نفس نهادهای نوپای عصر رضا شاهی محسوب می‌شد. یعنی نیما کسی را برای ازدواج برگزیده بود که هر سه موضع‌گیری عمده‌ی زندگی‌اش را نقض می‌کرد. این وصلتِ مسئله‌برانگیز وقتی به کم و کیف آن بنگریم، پرسش‌های تازه‌ای را به

ذهن متبادر می‌کند. امروز اسناد و گواهان زیادی پیدا شده که کیفیت پیوند این دو تن را روشن می‌سازد و از اینجا می‌توان به بسیاری از نکات تاریک درباره‌ی زندگی نیما و شخصیت وی پی برد.

یکی از مهمترین اسناد در این مورد، خاطرات عالیه است که در سال ۱۳٤۱ به اصرار دوستانش نوشته شد، اما هرگز به شکل عمومی منتشر نشد. دیگری نامه‌های نیما به عالیه است و آنچه که در سال اول آشنایی با وی درباره‌اش به دیگران نوشته است. عالیه در خاطرات چاپ ناشده‌اش چند نکته را ذکر کرده که بسیار معنادار است. نخست آن که او و نیما برای نخستین بار وقتی یکدیگر را دیدند که برای خواستگاری به خانه‌شان آمده بود. شوهر خواهر عالیه همکار نیما بود و او تنها با شنیدن وصف این زن به ازدواج با او راغب شده بود. نیما بدون این که عالیه را ببیند، از مجرای همان همکارش از عالیه خواستگاری کرد. عالیه که قصد شوهر کردن نداشت از همان ابتدا با این موضوع مخالفت کرد، اما شوهر خواهرش از او خواست تا بگذارد نیما به دیدارش بیاید، بلکه او را بپسندد.[۳۳] به این ترتیب کاملا روشن است که نیما بدون دیدن عالیه از او خواستگاری کرده است.

نیما در روزی که قرار بود برای خواستگاری بیاید، در خانه‌ی عالیه را زد و بدون این که وارد شود کارتی را به مستخدم داد که رویش این جمله نوشته شده بود: «تو ساز کوک شده‌ی آسمانی، قابلیت و هنر تو

---

[۳۳] یوشیج، ۱۳۸۷: ۳۱۳-۳۱٤.

نواخته شدن و لرزانیدن است. قلبت را جلوی طبیعت باز کن تا نغمه‌های عشق و جوانی را با ارتعاش اشک و تبسم از تارهای آن بیرون بکشی.»[۳۴]

عالیه با خواندن این متن از آن بدش آمد و اعضای خانواده‌اش هم حیرت کردند که منظور از این نوشته چیست.

سه نکته هست واکنش منفی عالیه و خانواده‌اش به این جمله‌ی رمانتیک را توضیح می‌دهد. نخست آن که این متنی کلیشه‌ای و غیرخلاقانه است. «قلبت را جلوی طبیعت باز کن» و «نغمه‌های عشق و جوانی» و «اشک و تبسم» عبارتهایی هستند که در آن روزها در هر مجله‌ی ارزان قیمتی بارها و بارها به بهانه‌های مختلف در شعرها و داستانهای عامیانه مدام تکرار می‌شده‌اند. دوم آن که این متن انگار رونوشتی از متنی دیگر است که خارج از موقعیت به کار گرفته شده است. قاعدتا پسری که برای نخستین بار نامه‌ای به دختری می‌نویسد، باید چیزی از خودش و حس و حال خودش در آن بگنجاند و در ضمن ابراز عشقی داشته باشد. چنین چیزی در این متن دیده نمی‌شود و ساختار آن به عنوان نخستین متنی که پسری به دختری بنویسد، مناسب نیست. سومین نکته که از همه چشمگیرتر است، آن که نیما هنگام نوشتن این متن هنوز عالیه را ندیده

---

[۳۴] طاهباز، ۱۳۸۰: ۴۳.

بوده است![35] یعنی او به سادگی متنی را بر مبنای کلیشه‌هایی برای دختری فرستاده که گمان می‌کرده همسر خوبی برایش خواهد شد.

اما باید دید نیما در لحظه‌ای که این نامه را برای همسرِ آینده‌اش می‌نوشته، چه تصویری از او در ذهن داشته است؟ یعنی شوهر خواهر عالیه و همکار نیما درباره‌ی این زن چه گفته که وی را به خواستگاری از وی راغب کرده است. بی‌شک این شوهر خواهرِ کارگشا، از شغل، تحصیلات، و خانواده‌ی عالیه تعریف کرده است. یعنی نیما بی‌تردید در لحظه‌ی نوشتن این کارت می‌دانسته که عالیه به چه خاندانی تعلق دارد، و شغلش چیست، و در کجا زندگی می‌کند. شهری بودن عالیه را به سادگی می‌شده از نمای خانه و حضور نوکر در خانه‌شان دریافت. نیما که کارتی را در خانه‌ی او به نوکرشان داده قطعا این دو نکته را می‌دانسته است. خانواده‌ی استخواندار و پولدار عالیه را نیز بی‌شک نیما با توجه به حرفهای شوهر خواهر عالیه می‌شناخته، و در نامه‌هایش معلوم می‌شود که از همان ابتدا شاغل بودن عالیه و پیشه‌اش را هم می‌دانسته است. پس نیما ندیده زنی را برای زندگی انتخاب کرده که پولدار، کارمند نظام رضا شاهی، و شهرنشین بوده است.

شاید این تصور پدید آید که به هر صورت نیما شاید دختر را جایی دیده و دل بدو باخته یا شاید از سوی عالیه نیز میلی به او ابراز شده باشد. اما شواهد به روشنی نشان می‌دهند که چنین نبوده است. عالیه به

---

[35] طاهباز، ۱۳۸۰: ٤٣.

صراحت می‌گوید که برای نخستین بار نیما را هنگامی دید که برای خواستگاری به خانه‌شان رفته بود، و در همان دیدار اول از نیما متنفر شد.[۳۶] نیما در این دیدارِ نخست نسخه‌ای از کتاب شعر «رنگ پریده، خون سرد» را برای عالیه هدیه برد و خود را شاعر معرفی کرد. این شعر به ظاهر مورد توجه عالیه قرار نگرفت، هرچند انگار خانواده‌اش از این که نیما کتابی چاپ شده دارد، خوشحال شدند.

در واقع چنین می‌نماید که عامل اصلیِ متقاعد کننده‌ی عالیه در امر ازدواج، خانواده‌ی نیما بوده باشند. عالیه نوشته که پدرِ نیما مردی قوی‌هیکل و نیرومند بود و نیما بر خلاف او جثه‌ای نحیف و لاغر داشت. همچنین نوشته که خواهان ازدواج با نیما نبود، اما خواهرها و مادر نیما آنقدر آمدند و رفتند تا او را به ازدواج وادار کردند. بنابراین نیما با اصرار و تقریبا به زور با زنی ازدواج کرده بود که با هویت خانوادگی و موقعیت اجتماعی و پیشه‌اش همه‌ی شعارهای مهم زندگی‌اش را نقض می‌کرد. اما چرا نیما چنین کرد؟

نیما در دوران ازدواج با عالیه ده نامه به او نوشت که با مرور آنها می‌توان به ذهنیتش پی برد. نخستین نامه به چند روز قبل از مراسم عقد مربوط می‌شود:

«مهربانم!

...

---

[۳۶] طاهباز، ۱۳۸۰: ٤٤.

امر ازدواج اصولاً بین داماد و عروس و بستگان آنها یک نوع تجارت است که به اسم مواصلت انجام می‌گیرد. ولی طبیعت راه این تجارت را به شاعر نیاموخته است. او به جای نقدینه و زرینه، قلبی را می‌خواهد که در آن بتواند آشیانه کند. در عوض قلبش را می‌سپارد. دو قلب خوب و یک‌جور می‌توانند با خوشی دائمی زندگی کنند به‌طوری‌که پول نتواند آن خوشی را فراهم بیاورد.

هروقت زناشویی را در نظر می‌گیرم آشیانه‌ی ساده و محقری را روی درختها به خاطر می‌آورم که دو پرنده‌ی هم‌جنس، بدون این‌که به هم استبداد و زورگویی به خرج بدهند، روی آن قرار گرفته‌اند. پرنده‌ها چه‌طور هم‌جنس‌شان را انتخاب می‌کنند: بدون این‌که پدر و مادر برایشان رأی بدهند. به جای این‌که الفاظ دیگران بین آنها عقد ببندد، قدری خودشان آواز می‌خوانند، آن‌وقت محبت و یگانگی، در بین آنها این عقد را محکم می‌کند. شیرینی آنها به شاخه‌ی درختها چسبیده است. خودشان با هم می‌خورند .مسئول خوراک دیگران نیستند و به جای آینه و قالی نمایش دادن، بساط آشیانه‌شان را به کمک هم مرتب می‌کنند. راستی و دوستی دارند. بعدها بچه‌هاشان هم با همان اخلاق آنها بزرگ می‌شوند. ولی به انسان خدا آن تقوا و شادی طبیعت را نداده است که مثل پرنده زندگی کند... من می‌خواهم پرواز کنم. نمی‌خواهم انسان باشم... من از راههای دور می‌رسم. در این دیار نابلد هستم. در کدام‌یک از این نقاط آشیانه‌ام را قرار بدهم؟ رفیق مهربانم! تو برای من

کجا را تعیین خواهی کرد؟ اخلاق مرا بسنج. دستور بده. این است یک شاعر ناشناس. ولی کسانی که پول زیادی دارند بدجنسی زیادی هم دارند.»[۳۷]

این نامه به روشنی نشان می‌دهد که نیما قصد داشته با سرهم کردن جملاتی شاعرانه از هزینه‌ی برگزاری جشن عروسی شانه خالی کند. این ترفند موفقیت‌آمیز بود و در ٦ اردیبهشت ۱۳۰۵، نیما و عالیه در جشنی ساده که در خانه‌ی عالیه برگزار شد، با هم عقد ازدواج بستند، در حالی که تنها چند خانواده‌ی خیلی نزدیک به مهمانی دعوت شده بودند. خانواده‌ی نیما قول دادند که جشن عروسی را بعدتر برگزار کنند و هرگز چنین نکردند. طی سه هفته‌ی بعد، نیما ۹ نامه برای زنِ نوعروسش نوشت، که همچنان در خانه‌ی پدری‌اش زندگی می‌کرد. در هشتم اردیبهشت چنین نوشت:

«عالیه‌ی عزیزم!

اغلب، بلکه بالعموم، با زن طوری معامله می‌کنند که نمی‌خواهند زنها با آنها آن‌طور معامله کنند. آنها زن را مثل یک قالی می‌خرند. آن قالی را با کمال اقتدار و بی‌قیدی زیر پایشان می‌اندازد، پای‌مال می‌شود و بالاخره بدون تعلق خاطر آن را دیگران می‌فروشند. زن هم همین‌طور... خلفا زن را می‌فروختند. مسلمانها او را در زیر حجاب حبس می‌کنند. قوانین حاضر برای سرکوبی و انقیاد او آرای مخصوص دیگر دارد. من نمی‌دانم

---

[۳۷]. یوشیج، ۱۳٥٤

چرا...بیا، عزیزم! تا ابد مرا مقهور بدار و برای این‌که انتقام زن را از جنس مرد کشیده باشی، قلب مرا محبوس کن...من همیشه از مقابل گلها مثل نسیمهای مشوش عبور کرده‌ام. قدرت نداشته‌ام آنها را بلرزانم. در دل شبها مثل مهتاب بر آنها تابیده‌ام. نخواسته‌ام وجاهت آسمانی آنها پنهان بماند.

کدام‌یک از این گلها می‌توانند در دامن خودشان یک پرنده‌ی غریب را پناه بدهند؟ من آشیانه‌ام را، قلبم را، روی دستش می‌گذارم. کی می‌تواند ابرهای تیره را بشکافد، ظلمتها را برطرف کند و ناجورترین قلبها را نجات بدهد؟

عالیه! تو، تو می‌توانی.

می‌دانی کدام ابرها، کدام ظلمتها؟ شبهای درازی بوده‌اند که شاعر برای گل موهومی که هنوز آن را نمی‌شناخت، خیال‌بافی می‌کرده است. ابرها موانعی بوده‌اند که مطلوبش را از نظرش دور می‌کرده‌اند.

آن گل تو بودی، تو هستی، تو خواهی بود.

چه‌قدر محبوبیت و مناعت تو را دوست می‌دارم، گل محجوب قشنگ من»[۳۸]

دو شب بعد (دهم اردیبهشت) در نامه‌ی دوم چنین نوشت:

"به عالیه عزیزم!

---

[۳۸]. یوشیج، ۱۳۵٤

قلم در دست من مردد است. حواسم مغشوش است ...باور کن عالیه، تو را دوست می‌دارم... چرا الفاظ ملا و شاگردش ما را به هم نزدیک کرد؟ قلب انسان کاری می‌کند که آن الفاظ از انجام آن کار عاجزند .من ننگ دارم که مثل دیگران به‌طور معمول زناشویی اختیار کنم... مرا نگاه دار. قلب من است که مرا به تو می‌دهد، نه الفاظ مذهبی ملا. دلت می‌خواهد شاعری را که بعدها به فکرش بیشتر آشنا خواهی شد برای همیشه مطیع خودت داشته باشی؟ حریت داشته باش. امتحان کن. مطمئن شو و به او راست بگو.

خدمت‌گزار تو که همیشه تو را دوست می‌دارد- نیما»[۳۹]

فردا شبش نامه‌ی سوم چنین محتوایی داشت:

«به عالیه عزیزم

وقتی که برخلاف توقعات ما، کسی یا چیزی ما را مجذوب می‌کند نباید تعجب کنیم. قانون کلی این تجاذب گاهی چنان در طبیعت مستتر است که توقعات ما به آن مربوط نیست.

به هر ترتیب که هست محبت من تو را جذب می‌کند. یقین بدار تمام قلبها مثل قلب شاعر آفریده نشده است... پس هیچ‌کس مثل من تو را دوست نخواهد داشت...

---

[۳۹]. یوشیج، ۱۳۵٤

عالیه! میل داری امتحان کن. تاریخ و آثار شعرای بزرگ را بخوان. مسلم خواهد شد که قلب مبداء همه چیزهاست و هیچ‌کس مثل آن شعرا نتوانسته است حساسیت به خرج داده باشد. بعد از آن نظرت را رو به جمعیت پرتاب کن: غالب اشخاص خوش‌لباس و خوش‌هیکل را خواهی دید که بدجنس، بی‌محبت و بی‌وفا هستند. پس به دستی دست بده که دستت را نگاه بدارد. به جایی پا بگذار که زیر پای تو نلغزد.

موجهای دریا که در وقت طلوع ماه و خورشید این‌قدر قشنگ و برازنده است، کی توانسته است به آن اعتماد کند و روی آن بیفتد؟ ولی کوه محکم، اگرچه به ظاهر خشن است، تمام گلها روی آن قرار گرفته‌اند.

بیا، بیا، روی قلب من قرار بگیر.» [٤٠]

بعد از آن عالیه نامه‌ای به نیما نوشت که پاسخ نیما بدان در ١٤ اردیبهشت چنین بود:

«به عالیه نجیب و نازنینم

می‌پرسی با کسالت و بی‌خوابی شب چطور به سر می‌برم؟ مثل شمع. همین که صبح می‌رسد خاموش می‌شوم و با وجود این، استعداد روشن شدن دوباره در من مهیا است...گفته بودم قلبم را به دست گرفته، با ترس و لرز آن را به پیشگاه تو آورده‌ام. عالیه عزیزم! آنچه نوشته‌ای، باور می‌کنم. یک مکان مطمئن به قلب من

---

[٤٠]. یوشیج، ١٣٥٤

خواهی داد. ولی برای نقل مکان دادن یک گل سرمازده‌ی وحشی، برای این‌که به مرور زمان اهلی و درست شود، فکر و ملایمت لازم است.

چقدر قشنگ است تبسمهای تو! چقدر گرم است صدای تو وقتی که میان دهانت می‌غلتد!

کسی که به یاد تبسمها و صدا و سایر محسنات تو همیشه مفتون است- نیما»[۴۱]

بعد در ۱۸ اردیبهشت ناگهان از قلم مردی که تازه دوازده روز است ازدواج کرده، این جملات درباره‌ی میل به خودکشی تراوش می‌کند:

«به عالیه عزیزم

خیلی پریشانم. برای من پیراهنی که از جنس خاک و سنگ باشد خیلی از این پیراهن که در تن دارم، بهتر است.

در زیر خاک شخص را آسوده می‌گذارند. چرا یک حربه در مقابل من نیست؟ حربه‌ی عزیز مرا کی برد؟ یک قطعه فلز کوچک که می‌تواند آسایش ابدی یک فکر طاغی و خسته را تهیه کند چرا از من دور است؟ چرا از چیزی که خوبی و بدی را در نظرم یکسان می‌کند بپرهیزم؟

---

[۴۱]. یوشیج، ۱۳۵٤

اسرار فراوان، دردهای بی‌درمان، ناامیدی‌ها و بدبینی‌ها در من خوب رشد و تربیت یافته‌اند. حال آیا وقت آن نیست که آنها را از این محل تربیت- قلب -بیرون کنم؟ چرا این پرده پاره نمی‌شود؟ قلب سمج من در این‌جا چه می‌کند؟...

این حالت مرموز مرا می‌گریاند. افسوس! دیگر اشکهای شاعر قیمت ندارند. قطرات چشم سرازیر می‌شوند. دریای بی‌آرامی را تشکیل می‌دهند. عالیه! تو می‌خواهی با دست و زبان خودت این دریا را بپوشانی. حال که علاقه‌ی من نسبت به تو از دوستی هم تجاوز کرده است، می‌خواهی چشمهایم را ببندی. اما اشک... اشک راه سرازیر شدنش را از گوشه‌های چشم بلد است. دلم می‌خواست در صحراهای سیع و خلوتی بدوم و فریاد بزنم. دلم می‌خواهد سّم مهلکی روی لبهای تو جا بگیرد، لبهای تو را ببوسم و در زیر پای تو در هوای صاف و آزاد، دنیا را وداع کنم.

...

فکر کن. به این حسرت نبر که چرا قصرهای مرتفع و باغهای مجلل نداری. آنها را جنایت و خیانت فراهم می‌آورد. اگر طبیعت به تو قلب نجیب و همت عالی داده است خوش‌حال خواهی بود که نسبت به تمام آن تجملات بی‌اعتنا هستی.

درباره‌ی شوهرت، وقتی که او را شناختی و بر دیگران ترجیح دادی، او برای تو مایه‌ی تسلی آلام باطنی می‌شود.

نمی‌دانم با این پریشانی خیال، زندگانی را امتداد خواهم داد یا نه .می‌بینی. عالیه! عالیه! من از همه چیز سیر و بیزار هستم. فقط وجاهت و محبت تو می‌تواند مرا نگاه بدارد. با مریض خودت مدارا کن.»[۴۲]

گذشته از این نامه نشانه‌ی دیگری نداریم که نیما در این زمان میلی به خودکشی داشته باشد، بنابراین اشاره‌ی این نامه قدری عجیب می‌نماید. به خصوص اگر در نظر بگیریم که آن را برای نوعروسی فرستاده که هنوز دو هفته از ازدواجشان نگذشته است. اگر بخواهیم نیما را مردی صادق و معصوم بدانیم، باید فرض کنیم او دستخوش نوسان عاطفی و روحی شدیدی بوده که در زمانی چنین نزدیک بعد از ازدواج و هشت روز بعد از نامه‌ی پیشین‌اش که امیدوارانه و سرخوشانه است، واقعا قصد خودکشی داشته است. اگر نیما را مردی حسابگر بدانیم که قصدِ فشار آوردن بر زنش را داشته و می‌خواسته وی از سر اجبار با خواسته‌ی نیما موافقت کند، به این نتیجه می‌رسیم که داشته عالیه را از آبرو و نام و ننگ می‌ترسانده است. چون بی‌شک خودکشی تازه دامادی، دو هفته بعد از ازدواج با دختری، آن هم در جامعه‌ی آن روز تهران به احتمال زیاد به آبروریزی و شماتت فراوان نوعروس می‌انجامیده است.

نامه‌های بعدی نیما دیگر نشانی از میل به خودکشی را نشان نمی‌دهند. حال یا نیما به راستی آشفته‌حالی پریشان خاطر بوده که فکر انتحار را از سر خود بیرون کرده، و یا تهدیدگری بوده که با مقاومت

---

[۴۲]. یوشیج، ۱۳۵٤

عالیه تیرش به سنگ خورده است. در نامه‌های بعدی نیما نیز همچنان نشانه‌هایی از نامتعادل بودن به چشم می‌خورد. اما این عدم تعادل به نفرت تند و شدید او نسبت به مردم باز می‌گردد و نه میل به آسیب رساندن به خود. سه روز بعد از نامه‌ی خودکشی، نیما در پاسخ به نامه‌ای از عالیه نوشت:

« ...حس می‌کنم خونریزی‌های مهمی عنقریب می‌خواهد در عالم رخ بدهد. چرا از این ستاره آتش می‌بارد؟ چرا همه جا به ساحت جنگ مهیبی تبدیل یافته است.

نمی‌دانم این خیال از کجا در من قوت یافته است؟ وقتی که یک ساعت قبل برای انجام کاری اتفاقاً از یک معبر پر جمعیت این شهر (لاله‌زار) عبور می‌کردم، دلم می‌خواست کور باشم تا شکل و هیکل ناپسند انسان را نبینم؛ کر باشم، صدایش را نشنوم. یک وجود آشفته و یاغی و فراری از مردم، مثل من، وجودی‌ست که طبیعت بدتر از آن را پرورش نداده است.

فکر می‌کنم با چه چیزی می‌توانم زندگی را دوست بدارم. به یک جا دست می‌گذارم، دستم به شدت می‌لرزد؛ پا می‌گذارم، زیر پایم زلزله‌ی شدیدی احداث می‌شود. اگر مدتهای مدید با من زندگی کرده بودی از حالات یک شاعر تعجب نمی‌کردی. گل کم‌طاقتی را که نمی‌توان به آن دست زد و آن را چید، آن گل، قلب شاعر است.» [۴۳]

---

[۴۳]. یوشیج، ۱۳۵٤

عجیب این که در همین گیر و دار، انگار عالیه نیما را سرزنش کرده بود که با دختران دیگری هم سر و سری دارد. چون در ۲٤ اردیبهشت، نیما پاسخی به این شرح برایش نوشت:

«عزیزم!

می‌نویسی با دوازده دختر دوست هستم. به من بگو در سینه‌ام دوازده قلب وجود دارد؟ کدام هوس‌بازی می‌تواند در میان محبتهای شدید دوام پیدا کند؟... تصدیق می‌کنم چیزی از قلب کم‌بهاتر نیست و من تو را با قلبم خریده‌ام. حال مرا سرزنش می‌کنی. زیرا نتوانسته‌ای از روی قلب من این خطوط را که خطوط یک سکه‌ی به نام تو ترسیم شده است، بخوانی.

چطور ممکن است در حالتی که خودت دعوی اعتبار می‌کنی من اعتبار نداشته باشم؟ زیرا من سکه‌ای هستم که به وجود تو اعتبار می‌یابم. شکل تو، اسم تو و آثار تو همیشه با من است. برای این‌که این یادگارهای ثابت را نگاه بداری محتاج نیستم در دست تو باشم. نه. محتاج نیستم امشب پیش تو بیایم.

عالیه! مرا سرکوب و خرد کن. یک قطعه‌ی کوچک من باز آثار وجود تو را نشان می‌دهد. مرا آتش بزن، به قالب دیگر بریز. جنسیت و مقدار من همان خواهد بود....قلب شاعر دریای بزرگ است. ببین دریا را که با تمام وسعت خود به اندک نسیمی سیمایش را پُرچین می‌کند. چرا اندک سوءظنی سیمای مرا غمگین و متفکر نکند، در صورتی که طبیعت قلب مرا حساستر از قلبهای دیگر آفریده است؟

به تو بگویم چه چیز باعث بدگمانی من شده است: محبت. برای این‌که تو را دوست می‌دارم. با وجود این‌که خواستم دوستی‌ام را مخفی بدارم آن را آشکار می‌کنم. شخص محتاج است دوستش را بشناسد زیرا می‌خواهد

به او اطمینان کند. تو جز با راستی و دوستی نمی‌توانی قلبی را که می‌خواهد دنیا را تغییر بدهد، تغییر بدهی ... زبان عشق را خوب می‌شناسی، عالیه! همین‌طور قلبی را که درد می‌کشد، می‌شناسی. در این صورت من برای محبت تو با وجود هر تهمتی که به من می‌زنی تا مرگ پرواز می‌کنم. زنده باد عدم!

یک متهم بدبخت و ناشناس که تو را دوست می‌دارد: نیما»[٤٤]

انگار این ماجرا جدی بوده و به ناخوشی عالیه منتهی شده است. چون فردای آن روز می‌بینیم که تبی بر او غلبه می‌کند. نیما در فردای آن روز (۱۳۰۵/۲/۲۵) چنین می نویسد:

«عزیزم

به من سخت می‌گذرد که تو تب کنی. کاش تمام حرارتها یک‌جا جمع می‌شد و به‌جای این‌که ذره‌ای به اندام تو نزدیک شود، قلب سمج مرا می‌سوزانید.

با این‌که این‌همه مردمان شریر وجود دارند که کارشان به گمراه کردن معصومین می‌گذرد، آیا تب مقری در آنها پیدا نکرد که به تو حمله برد؟

از شدت فکر و آلام باطنی حس می‌کنم دچار یک ضعف و خفگی قلبی شده‌ام. آه !کاش یک‌دفعه آتش می‌گرفتم. با وجود این، تمام حواسم پیش تست... تو تب داری .نمی‌خواهم حرف بزنم، ولی تب تمام می‌شود

---

[٤٤]. یوشیج، ١٣٥٤

و باید بدانی در این مواصلت به کار مهمی که خیلیها آرزو داشته‌اند اقدام کرده‌ای و تاریخ و آینده به تو نگاه می‌کند.

عالیه! عالیه! جز من و تو کسی در بین نیست. همه جا تاریک، همه جا مجهول. به من اجازه بده امشب پیش تو بیایم.»[٤٥]

این نامه‌ها زمانی معنادارتر می‌شوند، که بافت زندگی نیما را نیز به محاسبات خود وارد کنیم و ببینیم نویسنده‌ی این متون جانگداز چه وضعیت اجتماعی‌ای داشته است. دو نکته درباره‌ی زندگی نیما در زمانِ ازدواج با عالیه روشنگر است. نخست آن که او دقیقا در همین هنگام شغل خود را رها کرد و اصولا از کار کردن سر باز زد. چنان که گفتیم، نیما برای شش هفت سال در اداره‌ی مالیه شغلی فروپایه بر عهده داشت و بابت آن بسیار ناراضی بود. نیما بعدها خود را در این دوران به صورت مردی خشن و کوه‌نشین تجسم می‌کرد که خشونت و عادتهای کوه‌نشینانه‌اش مایه‌ی هراس و حساب بردن همکارانش از وی می‌شد. اما با توجه به وضعیت بدنی نیما و نحیف بودن‌اش، و گرفتار آمدنش در بلای اعتیاد، بعید است این توصیفها درست باشد، جز آن که ناسازگاری او با محیط اداری و جریانهای عقلانیِ دیوانسالاریِ نوپای رضاشاهی را نشان می‌دهد.

---

[٤٥]. یوشیج، ١٣٥٤

دومین نکته‌ی روشنگر، همین جریان اعتیاد نیماست. نیما در سراسر عمرش به نوشیدن الکل و مصرف مواد افیونی معتاد بود و چه بسا که تنبلی‌اش و فرار کردنش از کار کردن تا حدودی از این اعتیاد ناشی شده باشد. نیما در نامه‌ای که در ۱۳۰۸/۱۰/۲۵ به ارژنگی نوشته، می‌گوید که از چهار سال پیش شروع کرده به خوردن چای و کشیدن سیگار.[٤٦] احتمالا آلودگی‌اش به مواد مخدر هم از همین سال یعنی از ۱۳۰٤ یا کمی بعد از آن آغاز شده است. نیما در این هنگام بیست و هشت سال سن داشت و مدت کمی بعد از آن شغلش را رها کرد و از کار کردن سر باز زد. عالیه که در ۱۳۰۵ به عقد او درآمد می‌نویسد که از همان ابتدا معلوم شد که معتاد است، اما این کوچکترین ایرادِ شوهرش بود!

بنابراین در فاصله‌ی ۱۳۰٤ و ۱۳۰۵ نیما به مواد مخدر معتاد شده است. در آن هنگام رایج‌ترین ماده‌ی افیونی در ایران تریاک بود که در جنوب کشت می‌شد. نیما بعدها این ماده را مصرف می‌کرد و احتمالا اعتیادش از همان ابتدا به تریاک بوده است. به هر صورت از مرور شواهدی که درباره‌اش وجود دارد معلوم می‌شود که در مصرف این مواد افراط می‌کرده و مدام در حال کشیدن غلیان و سیگار بوده و عرق می‌خورده است.[٤٧]

به تدریج اعتیاد نیما به تریاک شدیدتر شد. طوری که همه‌ی کسانی که با نیما رفت و آمدی داشته‌اند به اعتیاد او اشاره کرده‌اند. وقتی جلال آل احمد برای نخستین بار او را در اواخر سال ۱۳۲٦ دید، او را مردی غرغرو

---

[٤٦] یوشیج، ۱۳۵۱: ۹۳.

[٤٧] طاهباز، ۱۳۸۰: ۱۲۰.

توصیف کرد که پای منقلش نشسته بود.[۴۸] بعدتر که مرید و هوادارش شد، نوشت که نیما در پای بساط تریاکش به کاهنان هندو شباهت داشته است![۴۹] همچنین جلال اشاره کرده که تمام حقوقی که نیما از وزارت معارف می‌گرفت صرف هزینه‌های دود و دم‌اش می‌شد.[۵۰]

پس نیما درست در زمانی با نامه‌هایی رمانتیک به خواستگاری زنی نادیده —اما پولدار– رفته بود، که به تازگی گرفتار اعتیاد شده بوده و شاید به همین دلیل، در فکر رها کردن شغل خویش بوده است. اگر در این زمینه به موضوع بنگریم، این که او چرا و چگونه زنی با ویژگیهای عالیه را ندیده و نشناخته به همسری برگزیده را در می‌یابیم، و چرا این زن در برابر وصلت با او مقاومت به خرج می‌داده نیز روشن می‌شود. به همین ترتیب اشاره‌های نامه‌های اخیر معنادارتر می‌شود. نیما با دو راهِ تهدید به خودکشی و نمایش یا لافِ (احتمالا نادرستِ) ارتباط با زنان دیگر، عالیه را زیر فشار گذاشته بود، و احتمالا همین فشارها به بیماری نوعروس‌اش منتهی شده بود. آنچه که نیما در این میان می‌خواست، از محتوای این نامه‌های بر نمی‌آید، اما این خواسته‌ای که عالیه در برابرش مقاومت می‌کرد را می‌توان از ادامه‌ی سیر رخدادها درک کرد. چون خیلی زود با حادثه‌ای رخ داد که انگیزه‌های درونی نیما را نمایان ساخت.

---

[۴۸] آل احمد، ۱۳۵۷ الف: ۳۵–۶۹.

[۴۹] آل احمد، ۱۳۵۸: ۲۳۴–۲۴۰.

[۵۰] آل احمد، ۱۳۵۷ ب: ۳۸–۵۲.

آن حادثه چنین بود که چهار شب بعد، در ۲۹ اردیبهشت پدر نیما درگذشت. نیما سه روز بعد از این اتفاق (۱۳۰۵/۳/۱) به عالیه نوشت:

«عالیه عزیزم!

میل داشتم پیش تو باشم. چه فایده؟ یک شمع افسرده خانه‌ات را روشن نخواهد کرد، بلکه حالت حزن‌انگیزی به آشیانه‌ی تو خواهد داد.

به من بگو از چه راه قلبم را فریب بدهم؟...

افسوس! همه جا سیاه است. ولی تو نباید سیاه بپوشی. راضی نیستم در حال حزن به این‌جا بیایی. خوب نیست. خواهی گفت به موهومات معتقدم. بله. بدبختی شخص را این‌طور می‌کند. درد آدم را به خدا می‌رساند. دیشب تا صبح از وحشت نخوابیده‌ام. کی مرا دیده بود این‌قدر ترسو باشم و مثل بید بلرزم؟

یک شعله‌ی نیم‌مرده، یک کتاب آسمانی و یک پاره‌ی خشت، گوشه‌ی اتاق پدرم، جای پدرم را گرفته بود. مگر روح با این وسایل حاضر می‌شود؟ شاید... پدرم !پدرم...!

عالیه! پس با من مهربان و وفادار باش. عمر گل کوتاه است.»[۵۱]

فردای آن روز نوشت:

---

[۵۱]. یوشیج، ۱۳۵٤

«عالیه!

به خانه‌ی بدبخت‌ها نظر بینداز. این شمشادها را که این‌طور سبز و خرم می‌بینی پدرم با دست خودش آنها را اصلاح کرد. آن چند گلدان را که حالیه غبارآلود است، خودش مرتباً چید. به ما گفت به آنها دست نزنید.

روز بعد روزنامه‌ای دستم بود. از من پرسید در آن چه نوشته‌اند. جواب دادم یک نفر در حدود جنگل یاغی شده است. از این جواب آثار بشاشتی در سیمای پدرم ظاهر شد. پهلوان انقلاب سرش را بلند کرد، گفت: معلوم می‌شود آنها را تحریک کرده‌اند. گفتم یک فصل از کتاب (آیدین) مرا در این روزنامه نقل کرده‌اند . روزنامه را از دستم گرفت. آثار پسر شاعرش را می‌خواند. چند دفعه از گوشه‌ی درگاه نگاه کردم. دیدم به دقت و حرص زیاد هنوز مشغول خواندن آن فصل است. چقدر از برومندی و یکه بودن پسرش خوش‌حال می‌شد. این آخرین ملاقات و مکالمه‌ی من با پدرم بود. یک روز پیش از ورود مرگ. بعد از آن دیگر...

به تو گفته بودم شب دیگر به مهمان‌خانه (ساوز) می‌رویم. او را می‌خواستم دعوت کنم.

پدرم می‌خواست زمین بخرد، خانه بسازد. دیدی، عالیه! عروس یک شاعر بدبخت، چه خوب زمین کوچکش را ارزان خرید و ارزان ساخت؟»[۵۲]

---

[۵۲]. یوشیج، ۱۳۵٤

در این نکته شکی نیست که نیما به پدرش بسیار وابسته بوده و مرگ نابهنگام او برایش بسیار گران تمام شده است. برای آن که شاهدی بیرونی درباره‌ی حال و روز نیما در این روزها داشته باشیم، نامه‌ای از او را نقل می‌کنم که سه هفته بعد در ۱۳۰۵/۳/۲۵ خطاب به برادرش نوشته شده است:[۵۳]

«لادبن

از کجا شروع کنم؟ دل‌تنگی را به چه طریقی می‌توان جمع کرد؟ من این راه را بلد نیستم. یک شب نزدیک سحر بیدار شدم. پنجره‌ی اتاق را به شدت تکان دادند... از روی پله‌ها با لحنی آشنا صدا زد. من سراسیمه از اتاقم بیرون دویدم. افسوس خیال بود. لادبن! خیال کجا جایش را می‌گیرد؟ پدر چه‌طور بازگشت می‌کند؟ نمی‌خواهم قلبت را بشکنم. فکر تو خیلی خسته است. تو از زیادی زحمات ضعیف شده‌ای. رفیقی که این کاغذ را به تو می‌رساند، خبرهای یک خانواده‌ی پدر گم کرده را هم می‌رساند...

اگر یک آتش مشتعل خاموش شد چه چاره؟ تو یک پاره از آن آتش هستی. خفه نباش .نگذار بادهای نامساعد تو را خاکستر کنند. زبان سرخت را باز کن. تو باید برای چند نفر پدر باشی. برای ناکتا و مادر و خواهر کوچکت تکلیف تعیین کنی.

برادر و رفیق یتیم تو: نیما.»

---

[۵۳] یوشیج، ۱۳۵۱: ٥٤-٥٥.

در همین روزها خطاب به دوستش جناب‌زاده نوشت:[٥٤]

«به دوست عزیزم جناب‌زاده

قلب حساس تو همیشه بر من حق خواهد داشت، جناب‌زاده. دوست مصیبت‌زده‌ی تو با خلوص نیت به تو سلام می‌فرستد. ولی چه کند؟ وقتی که شمع نیم‌مرده در خوابگاه یک شاعر بدبخت خاموش شد، و ستاره‌های سحر روبه‌روی درگاه اتاق صف کشیدند و همه چیز سرافکنده و محزون به او تسلیت گفتند.... دوست من! به واسطه‌ی این گنگی و خفگی حواس است که نمی‌توانم تسلیت تو را که آن‌قدر از روی صمیمیت نوشته شده است، جواب بدهم.

یک روز لاینقطع، دو روز دیگر نوبه نوبه، اشک ریختم. حال دیگر از این آتش جز خاکستر شدن کاری برنمی‌آید. با دست خالی و حواس پریشان، اعصاب ضعیف و خسته‌ی شاعر نسبت به همه چیز بی‌اعتناست. حتا از خودش هم نفرت می‌کند. برای او چه‌قدر خوش است خوابی که از دنبال آن بیداری وجود ندارد.»

اما چنین می‌نماید که سوگ پدر و عزای از دست رفتن او تاثیری در رفتار حسابگرانه‌ی او نداشته باشد. نیما چند روز بعد، در اوایل تیرماه مرگ پدر را بهانه کرد و به خانه‌ی عالیه نقل مکان کرد و به داماد سر خانه تبدیل شد. در همین روزها کارش را هم رها کرد و از نظر مالی نیز سربار حقوق معلمی‌زنش شد. عالیه در

---

[٥٤] یوشیج، ١٣٥١: ٥٦-٥٧.

این مورد نوشته: «در خرداد همان سال، یعنی یک ماه بعد از عقد، پدرش فوت کرد و بعدها او بدون عروسی گرفتن به منزل ما آمد.»[۵۵] بنا به گزارش عالیه، نیما با این بهانه که شاعر است و روحیه‌ی حساسی دارد، از کار کردن خودداری کرد و با حقوق اندکی معادل ۹ تومان در ماه خود را منتظر خدمت کرد،[۵۶] و جلال آل احمد هم بعدها نوشته که این ۹ تومان هم صرف تریاک او می‌شد و کل هزینه‌های خانه بر عهده‌ی عالیه بود.

نیما چند روز بعد از نقل مکان به خانه‌ی همسرِ تازه‌اش، به مادرش نامه‌ای نوشت و در آن این جملات را آورد:

«مادر عزیزم!

چه بنویسم که خسته‌ات نکند. زندگی از یک جهت به دل‌خواه می‌گذرد. عالیه خیلی نظیف و مهربان است. به میل من با من رفتار می‌کند. گاهی او را با یک کلاه حصیری به گردش می‌برم...»[۵۷]

آنگاه یک ماه بعد از نقل مکان به خانه‌ی زنش، در نامه‌ای که به یک «رفیق» هم‌مسلکش نوشته، اوضاع خود را چنین توصیف می‌کند:

---

[۵۵] یوشیج، ۱۳۸۷: ۳۱٤.

[۵۶] طاهباز، ۱۳۸۰: ٤٥-٤٦.

[۵۷] یوشیج، ۱۳۵۱: ۵۸.

«رفیق!

سلام به تو که به یک شاعر مصیبت‌زده می‌پردازی...من همیشه مثل یک سد شکسته از این جریان مخوف دفاع می‌کنم، ولی آب از سر می‌گذرد. مصیبت پدر رخنه‌ی تازه‌ای است که بر شکستگی این سد می‌افزاید، اما چه اهمیتی دارد؟ رفیق! سد برای مبارزه با حوادث ساخته شده است. معهذا اگر بخواهم راست بگویم به من خیلی بد می‌گذرد... اخیراً با خانواده‌ی ممتازی وصلت کرده‌ام اما این هم نمی‌تواند مرا تسلی بدهد. همسری من با این دختر مثل همسری اشک با مشقت است. او خوب است ولی با همه‌ی استعداد، هواهوس‌های زن شرقی او را چنان تربیت کرده است که از بعضی ترقیهای واقعی که خودمان می‌شناسیم قدری دور کرده است. من مشغول هدایت کردن او هستم. باری، دو قلب حساس که هر کدام اینک به جهتی سختی می‌کشیم.»[۵۸]

از این نامه‌ها چند نکته روشن می‌شود. نخست آن که نیما احتمالا با همین قصد و غرض با عالیه ازدواج کرده بود که از نظر اقتصادی تامین شود. از نخستین نامه‌ای که به عالیه نوشته چنین حساب و کتابی نمایان است و در نقل مکان شتابزده‌اش به خانه‌ی ایشان یک ماه بعد از عقد هم می‌توان این را دید. آشکار است که نیما بابت مرگ پدرش ضربه خورده و اندوهگین شده است. اما این اندوه به قدری نبوده که هنگام

---

[۵۸] یوشیج، ۱۳۵۱: ۶۰-۶۱.

نامه‌نگاری به مادرش و برادرش و رفیقِ حزبی‌اش سررشته‌ی افکارش گسیخته شود. او به روشنی می‌گوید که «با زنی از خانواده‌ای ممتاز» وصلت کرده، که «به میل او رفتار می‌کرده»، و خود بزرگ‌بینانه فکر می‌کرده «مشغول هدایت او» است. این در حالی است که در لحظه‌ی نوشتن این نامه‌ها، تنها یک ماه بعد از اولین دیدار با عالیه، در خانه‌ی این زن زندگی می‌کرده، و از همان موقع هزینه‌های زندگی‌اش را هم از او می‌گرفته و دیگر شغلی نداشته است.

رفتار نیما به نظرم به روشنی نشان می‌دهد که چه در سرش می‌گذشته است. او از کار و شغلی که داشته ناراضی بوده، و به طور کلی با توجه به توانایی‌ها و نوع سلوکش با مردم موقعیت شغلی ممتازی برایش قابل‌تصور نبوده است. نیما به دنبال راهی برای گریز از این زندگی می‌گشته که خبردار می‌شود خواهر زنِ یکی از همکارانش زنی است که هم شغل خوبی دارد و هم از خانواده‌ای پولدار برخاسته و در ضمن مجرد هم هست. پس قصد می‌کند با او ازدواج کند. این قصد به نظرم از همان ابتدا محاسباتی اقتصادی را در زیربنای خود داشته است. تمام نامه‌های نیما نشان می‌دهند که او خودانگاره‌ای اغراق‌آمیز و خودبزرگ‌بینانه داشته که با رنگ و لعابی رمانتیک و کلیشه‌ای آن را به عالیه منتقل می‌کرده است. اینها همه به زمینه‌چینیِ تصمیم اصلی می‌ماند که همانا سربارِ عالیه شدن و ترک کردن شغلش باشد. مرگ پدر نیما این روند را تسریع کرده است.

پدر نیما ۲۳ روز بعد از ازدواج نیما در ۲۹ اردیبهشت ۱۳۰۵ درگذشت و این را در نامه‌ی نیما به لادبن می‌بینیم که پدرش با استعفای او مخالف بوده است. بنابراین نیما بلافاصله بعد از ازدواج با عالیه و طی کمتر

از ۲۳ روز کارش را رها کرده است. از نامه‌ها بر می‌آید که دوره‌ی سوگواری نیما برای پدرش بیش از چند هفته به طول نینجامیده است. یک ماه بعد از مرگ پدر، او برای جناب‌زاده درباره‌ی این که سدی در برابر حوادث است شعار می‌دهد.

خبر بعدی که از این زوجِ عجیب داریم، آن است که بلافاصله بعد از این نقل مکانِ نیما، نیما تصمیم گرفت به همراه زنش به یوش برود. این شاید بدان دلیل بود که داماد سر خانه شدن در آن دوران امری ناپذیرفتنی و عجیب می‌نمود. عالیه که خانه و زندگی و کارش در تهران بود، با این تصمیم مخالفت کرد، اما با تهدید نیما روبرو شد که به او گفت: «اگر نیایی تو را و خانواده‌ات را می‌کشم و بعد در جنگل متواری می‌شوم!»[۵۹]

به این ترتیب نیما و عالیه در اواخر امرداد ماه به یوش رفتند. نیما در نامه‌ای به تاریخ ۱۳۰۵/٦/١٤ برای ارژنگی نوشته، وضع خود را چنین توصیف می‌کند:

«ارژنگی عزیزم!

...

سکنه‌ی این قریه‌ی وحشی ساده و زودباورند. در این‌جا به من بالنسبه خوش می‌گذرد. از شنیدن اخبار دورم.

---

[۵۹] طاهباز، ۱۳۸۰: ٤٤-٤٧.

از دیدن اشخاص ناجور آسوده هستم. هوا خیلی سرد است به‌طوری که گاهی در آفتاب به آتش محتاج می‌شویم. هفته‌ای یکی دو روز استراحت می‌کنم. باقی اوقات عمرم به گردش در کوهها می‌گذرد. اغلب که راه نزدیک است، عالیه هم با من هم‌راه است. وقتی که خسته می‌شوم قدری می‌خوابم. بعد از خواب در کنار این رودخانه، روی تخته سنگها یا روی تنه‌ی بریده‌ی این درخت جنگلی نشسته آواز می‌خوانم.

چه‌قدر خوش است انزوا و دوری از مردم! چندان تفاوتی بین من و این پرنده نیست، جز این‌که او پر دارد و بهتر از من در این فضای باشکوه جولان می‌دهد .اما من هم به این خوشم که از راه خیال بر او سبقت می‌گیرم.»[۶۰]

این نکته درست معلوم نیست که عالیه‌ی بی‌نوا در مواقعی که نیما برای خودش در کوهها می‌گشته و آواز می‌خوانده و استراحت می‌کرده، چه احساسی داشته است. او تا سه ماه پیش از وجود نیما خبری نداشته و بعد طی مدتی کوتاه ابتدا وادار به ازدواج شده و بعد بدون جشن عروسی مناسبی ناگهان حضور داماد سرخانه‌ای به او تحمیل شده که در نهایت به تبعید شدنش به دهی کوهستانی انجامیده است. تنها این را می‌دانیم که عالیه تا پایان عمر همواره از نیما بد می‌گفت و گذشته از یک بار که نیما با مدیر مدرسه‌اش دعوا

---

[۶۰] یوشیج، ۱۳۵۱: ٦٢.

کرد و کار به کتک کاری کشید و عالیه به نفع او با شاگردانش حرف زد، حتا یک جمله‌ی ستایشگرانه یا همدلانه درباره‌ی نیما از او جایی نقل نشده است.

با وجود این اوضاع زندگی این زوج در یوش شکننده و ناپایدار بود. بیشتر چنین می‌نماید که نیما برای انتقام گرفتن از عالیه و مطیع ساختن‌اش او را به یوش برده باشد. یعنی قاعدتا عالیه حاضر نبوده حضور شوهری بی شغل و درآمد را با این مشخصات در خانه‌اش بپذیرد، و نیما او را به یوش برده تا وادارش کند که به این سرنوشت گردن گذارد. در این دوره از نامه‌های نیما بر می‌آید که اوضاع روحی نامناسبی داشته است. این اوضاع را همه به سوگِ از دست رفتن پدرش منسوب کرده‌اند و خودش هم در نامه‌هایش به لادبن چنین نوشته است. اما نامه‌اش به جناب‌زاده نشان می‌دهد که این گزارشی نادرست بوده است. او پیش از حرکت از تهران بر غم فقدان پدر فایق آمده بود و سفرش به یوش قاعدتا بدان دلیل بوده که خانواده‌ی عالیه حاضر نبوده‌اند داماد سر خانه‌ای را تحمل کنند. نیما با بردن عالیه به یوش، در واقع او را گروگان گرفته بود. حدس من آن است که نیما در یوش موفق به رام کردن عالیه نشد و به بن‌بستی برخورد. یعنی احتمالا انتظار داشته عالیه بپذیرد تا به تهران بازگردند و او کار کند و نیما سربار زندگی‌اش باشد، و عالیه زیر بار نمی‌رفته است. شاهدی که در این مورد داریم آن است که بعد از دو ماه از رفتن به یوش، ناگهان نیما شروع می‌کند به نامه‌نگاری به لادبن و از او می‌خواهد تا راهی پیدا کند تا نیما به قفقاز برود. این که مردی دو ماه بعد از عروسی بخواهد مانند پناهنده‌ای سیاسی به قفقاز بگریزد، آشکارا نشان می‌دهد که اختلالی در ارتباطش با

همسرِ تازه‌اش وجود دارد. این اختلال به نظرم آن بوده که نیما از پسِ زیستن در یوش هم بر نمی‌آمده و عالیه هم در ابتدا با سرنوشتی که در نهایت به او تحمیل شد، کنار نمی‌آمده است.

نیما در ۱۷ مهر ۱۳۰۵ عاجزانه از برادرش درخواست کرد تا او را به داغستان ببرد و معلوم است که گمان می‌کند جمهوری شوروی داغستان سرزمینی آرمانی است. او در این نامه به لادبن می‌نویسد که اگر در این مورد «کمک نکنی، ظالمی».[۶۱] در نامه هیچ اشاره‌ای به عالیه نیست و معلوم است که نیما می‌خواهد تنها به این سرزمین مهاجرت کند. دو ماه بعد در ۲۶ آذر به لادبن می‌نویسد که قصد دارد مزرعه‌ی پدری را بفروشد و با پولش یک ده تیر بخرد و خودکشی کند و معلوم است منظورش از این تهدید آن است که برادرش او را نزد خود ببرد. چون در همین نامه می‌گوید که پولش ته کشیده و سر و سامانی ندارد و «باید بیایم پیش تو».[۶۲] پس نیما حتا در یوش هم از نظر مالی تامین نبوده و عالیه هم از دادن پول به او خودداری می‌کرده است. در ضمن ساختار این تهدید شباهتی به نامه‌ی قبلی‌اش به عالیه دارد و نشان می‌دهد که در آنجا هم انگار مشغول تهدید همسرِ تازه‌اش بوده است.

---

[۶۱] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۵۹-۵۶۰.

[۶۲] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۶۱-۵۶۲.

شاهد دیگری که اوضاع نیما را در این هنگام نشان می‌دهد، آن است که در همین برهه از زمان میانه‌ی او با مادرش به خاطر امور مالی به هم خورد. این که علت دعوا چه بوده را تا حدودی می‌توان بر مبنای نقل قولهای بازمانده فهم کرد. طرفهای دعوا در این میان به قدر کافی بیانگر هستند. در یک سو نیما قرار دارد و در سوی دیگر مادرش که حالا سرپرست سه دخترش محسوب می‌شد، به علاوه‌ی دایی‌اش. در میان این دختران، ثریا (بهجت‌الزمان) بعدها از نیما هواداری کرد و این تا حدودی به خاطر گرایش سیاسی‌اش هم بود. ناکتا و مهراقدس همچنان با مادرشان متحد باقی ماندند. عضو دیگر این اتحادیه، دایی نیما بود. بعد از مرگ پدر نیما، خانواده‌ی او با بحرانی مالی روبرو شدند. لادبن در این هنگام به خاطر فعالیت بلشویکی متواری بود و خارج از ایران می‌زیست و نیما هم درآمدی نداشت و خودش با بهانه‌ی سوگ پدر سربار همسرِ جوانش شده بود. به این ترتیب مادرِ نیما با سه دختر که یکی از آنها (نیکتا) خردسال بود، دست تنها و بی‌پشتیبان مانده بود. مادر نیما در این شرایط دست دخترانش را گرفت و از یوش به تهران نقل مکان کرد و نزد برادرش زندگی کرد. جالب آن که زمانِ کوچ او به تهران احتمالا همان موقعی است که نیما و عالیه به یوش رفته‌اند. نیما بعد از این نقل مکان تا پایان عمرش با مادر و دایی‌اش قطع رابطه کرد.[۶۳]

[۶۳] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٦٦.

کاملا روشن است که ماهیت این اختلاف مسائل مالی بوده است. نیما در نامه‌هایش در این مقطع مدام از بی‌پولی نالیده و در ضمن تاکید دارد که مادرش خانه‌ی پدری‌شان را فروخته و به خاطر ویران شدن آن خانه بسیار ابراز تحسر کرده است. در یادداشتهای نیما می‌خوانیم که مادرش طوبی مفتاح بعد از مرگ پدر نیما «کلیه‌ی اموال پدری نیما را ضبط کرد».[٦٤] اما ثریا خواهر نیما، که در ضمن از نیما هواداری و از مادرش بدگویی می‌کرد، سالها بعد در مصاحبه‌ای گفت که اصولا خانه‌ی پدری نیما ارزشی نداشته و مادرشان هم آنجا را نفروخته است. او می‌نویسد که مادرشان تنها اسباب و اثاثیه‌ی خانه را جمع کرد و زندگی‌اش را به تهران و نزد برادرش (دایی نیما) منتقل کرد. او خاطرنشان کرده که بخش مهمی از این اثاثیه قالی‌های بزرگ بوده است.

حدس من آن است که نیما قصد داشته در این مقطع بر اموال پدرش دست بگذارد و شاید این قالی‌ها یا اموال دیگری را برای گذران زندگی به فروش برساند، مادرش چنین اجازه‌ای را به او نداده و ماترک شوهرش را برداشته و به تهران رفته است. این که چرا چنین تصمیمی گرفته، احتمالا تا حدودی به خاطر حضور برادرش در تهران و حمایتهای او بوده است، اما دلیل دیگر می‌تواند حضور نیما در یوش باشد، که با عالیه به آنجا رفته بود و درآمدی هم نداشت و چه بسا که همان دو ماه را هم با فروش اثاثیه‌ی خانه سر کرده

---

[٦٤] یوشیج، ١٣٨٧: ٣٠٧.

باشد. پس نیما زمانی که عالیه را با تهدید به یوش می‌برد، انتظار داشت بتواند مدتی نزد مادرش و به خرج او زندگی کند. اما مادرش او را نپذیرفته بود و با بقایای اموال پدرش به تهران کوچ کرده بود. ریشه‌ی دشمنی نیما و مادرش باید چنین چیزی بوده باشد. وگرنه نامه‌هایش به لادبن درباره‌ی بی‌پولی، و اصرارش برای رفتن به داغستان، درست همزمان با خروج مادرش از یوش و دعوای دیرپایشان مصادف با آن، معنایی نمی‌یابد.

به احتمال زیاد تصمیم مادر نیما برای کوچ به تهران و زیستن به همراه برادرش عاقلانه بوده و در راستای منافع فرزندانش بوده است. اما به هر صورت نیما اعتقاد داشته که او با این کار بخشی از ارثیه‌ی پدری را که سهم نیماست، تصاحب کرده است. بعدتر ناکتا و مهراقدس همچنان مهر و محبت خود را نسبت به مادرشان حفظ کردند، اما ثریا که به گفته‌ی خودش خلق و خویی همچون نیما داشت، حق را به نیما می‌داد و مادرشان را نکوهش می‌کرد. ثریا علاوه بر مادرش، با دایی‌اش و خواهرش ناکتا هم دشمنی داشت. در حدی که در واپسین روزهای زندگی و در سن نود سالگی همچنان از مادرش بدگویی می‌کرد.

به احتمال زیاد اختلاف ثریا با خانواده‌اش هم مانند بر سر مسائل مالی بوده است. او چند بار در مصاحبه‌اش بر این نکته تاکید کرد که مادرشان ناکتا را بیش از بقیه دوست داشته است و این احتمالا بدان معناست که پشتیبانی مادرشان از وی بیش از بقیه بوده است. به هر صورت تصویر ذهنی ثریا این بود که این اختلاف خانوادگی ریشه‌ی سیاسی دارد. او در اواخر عمرش با نیما همذات‌پنداری می‌کرد و می‌گفت که خودش هم مانند نیما و پدرشان شخصیتی مبارز و سیاسی داشته است و این قاعدتا بدان معناست که با

حکومت پهلوی مشکل داشته و گرایشی به چپ داشته است. این ادعا با شاهدی تایید می‌شود و آن هم ازدواج ثریا با دکتر جلال افشار است که از دوستان نزدیک تقی ارانی بود.

دکتر جلال افشار فرزند مجدالسلطنه و از نوادگان مظفرالدین شاه بود. او به سال ۱۲۷۳ در اورمیه زاده شد و در شانزده سالگی برای تحصیل به تفلیس و بعد مسکو رفت. بنابراین در سالهایی که انقلاب اکتبر در روسیه شکل می‌گرفت، او در این کشور حضور داشت و دانشجو بود. او در مسکو جانورشناسی خواند و دکترای حشره‌شناسی گرفت و در ۱۲۹۸ به ایران بازگشت و به کار در وزارت کشاورزی آن زمان مشغول شد. او بنیانگذار دانش گیاه‌پزشکی در ایران و موسس موزه‌ی جانورشناسی و مرکز حشره‌شناسی کرج است و در دوران خودش بزرگترین حشره‌شناسان خاور میانه محسوب می‌شد. او با نیروهای چپ همدلی داشت و برای مدتی دوست و همکار دکتر ارانی بود. اما عضو حزب یا سازمانی سیاسی نبود. پیوندش با خواهر نیما هم نافرجام از آب درآمد و بعد از چهار یا پنج سال از ثریا اسفندیاری جدا شد. نه دکتر افشار فعالیت سیاسی خاصی داشته است و نه درباره‌ی فعالیت مشابه ثریا اسفندیاری گزارشی در دست داریم. بنابراین به احتمالِ زیاد دعوی او در نود سالگی که خود را مانند نیما و پدرشان شخصیتی کوهستانی (یعنی انقلابی و اهل سیاست) پنداشته و مخالفت با مادرشان را به سبب «شهری بودن» او (احتمالا به معنای هواداری از رضا شاه) دانسته، جای چون و چرا دارد.

اشاره‌های تند و تلخ ثریا به خواهرش ناکتا و دعوی اختلاف سیاسی‌شان، تا حدودی به ازدواج او با شخصیتی مربوط می‌شود که به قطب مقابل شوهرِ خودش می‌ماند. ناکتا با خاندان آشتیانی ازدواج کرد که

هوادار پهلوی‌ها بودند. جالب آن که پسر ناکتا –دکتر منوچهر آشتیانی– در نهایت به جبهه‌ی مقابل پیوست و به یکی از مریدان راستین کمونیسم بدل شد. او در فرانسه تحصیل کرد و دکترای فلسفه و جامعه‌شناسی گرفت و همزمان با انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ به ایران بازگشت. من و دوستانم یک بار در انجمن جامعه‌شناسی ایران در نشست نقد و بحثی میزبان او بودیم و وی را پیرمردی متین و محترم یافتم که هوادار پرشور مارکسیسم بود و در ضمن به شکل شگفت‌انگیزی همزمان از چارچوب ولایت فقیه هم دفاع می کرد و آن را راهی برای مبارزه با امپریالیسم آمریکا می‌دانست. او همزمان از جنبش حزب‌الله لبنان هواداری می‌کرد، با استعمار نوینِ چین و دست انداختن آن به بازارهای ایران به خاطر کمونیست بودنِ آن دولت موافق بود، و در ضمن مدام به اندیشمندان اروپاییِ بلوک غرب ارجاع می‌داد و معلوم بود که ایشان را مرجع عقل و خرد می‌شناسد. او از جامعه‌شناسانی است که (آشکارا به غلط) اعتقاد دارند عناصری تمدن‌ساز مثل حقوق و تولید اقتصادی پیشرفته در ایران زمین وجود نداشته و در سرزمین ما وارداتی است.[۶۵]

برای شناختن زمینه‌ی اختلاف نیما و خانواده‌اش، شناختن داییِ نیما نیز ضرورت دارد. او دوست مشارالممالک بود که یکی از کارمندان برجسته‌ی وزارت خارجه محسوب می‌شد. بنابراین دایی نیما روابطی با دستگاه پهلوی داشته است. این مشارالممالک یکی از دیپلماتهای مشهور ایران بود که کارشناس امور روسیه

---

[۶۵] آشتیانی، ۱۳۸۳.

بود. او در جریان به قدرت رسیدن رضا شاه موفق شد روسها را متقاعد کند که نیروهای خود را از گیلان تخلیه کنند. در سال ۱۳۰۵ او یکی از کسانی بود که در جریان اعزام تیم فوتبال ایران به قفقاز طرف مشورت رضا شاه قرار گرفت،[٦٦] و این همان سالِ درگذشت پدرِ نیماست و کمی پیش از آن که دوستش –دایی نیما– میزبان مادر و خواهران نیما شود. مشارالممالک با وثوق‌الدوله دوستی‌ای داشت و بعدها در جریان رهاندن آذربایجان از دست روسها نقشی موثر و سودمند ایفا کرد.

در آن حال و هوا که رضا شاه به شکار و اعدام کمونیست‌ها دست فرا برده بود، مشارالممالک رابط اصلی دربار ایران با دولت شوروی بود و معلوم است که از طرفی گرایش چپ نداشته و از طرف دیگر سخت طرف اعتماد رضا شاه بوده است. گذشته از این ارتباط با مشارالممالک، گواه دیگری هم هست که گرایش سیاسی دایی نیما را نشان می‌دهد. آن هم یکی از نامه‌های نیماست که نشان می‌دهد دایی‌اش با لادبن و خط مشی سیاسی‌اش مخالف بوده است. چون نیما این نامه را خطاب به دایی‌اش نوشته و در آن از موضع سیاسی لادبن دفاع کرده و نوشته که او گمراه نیست و هدفش هدایت کردن گمراهان است.

به نظرم گرایشهای سیاسی در کشمکش میان اعضای خانواده‌ی اسفندیاری تعیین کننده نبوده و اختلاف بر سر مسائل مالی بوده که به کینه و دشمنی میان ایشان انجامیده است. چرا که نیمای چپ‌گرا با

---

[٦٦] حدادپور، ۱۳۸۵: ١٦.

راست‌ترین عضو خانواده که ناکتا باشد همچنان مراوده داشت و نامه‌ای صمیمانه از او به وی در دست است به شهریور ۱۳۱٦ مربوط می‌شود. با این همه این دوقطبیِ چپ و راست را می‌توان در خانواده‌ی نیما تشخیص داد. هرچند در شدت و تاثیرگذاری‌اش جای چون و چرا هست. روشن است که بعد از مرگ پدر نیما، خانواده‌ی او به دو شاخه تقسیم شده‌اند. در یک سو نیما و لادبن و ثریا (به همراه شوهرش جلال افشار) قرار دارند که گرایش چپ دارند و در مقابلشان مادرشان و ناکتا و دایی‌شان قرار می‌گیرند که گرایشی به سمت دستگاه پهلوی داشته‌اند. تا جایی که از سخنان ثریا بر می‌آید، مهراقدس در این میان بی‌طرف بوده و رابطه‌ی دوستانه‌اش را با هر دو طرف حفظ کرده است. اما چیزی که باید مورد توجه قرار گیرد آن است که این جبهه‌بندی امری متاخر بوده و در ۱۳۰۵ که پدر نیما فوت کرد، مادرش و خواهرانش و دایی‌اش همگی یک شبکه‌ی متحد را تشکیل می‌دادند و در برابر او قرار می‌گرفتند که خواهان تصاحب اموال پدرش بود.

در فاصله‌ی خرداد تا مهرماه ۱۳۰۵، نیما با مشکل بزرگی در زندگی‌اش روبرو بود و آن هم این که می‌خواست به هر ترتیبی که شده از کار کردن خودداری کند و در عین حال به دنبال راهی برای تامین هزینه‌هایش می‌گشت. عالیه در میان سه قطبی که نیما بدان آویخته بود، تکیه‌گاه استوارتری از آب درآمد. برادرش لادبن احتمالا امکان بردن او را به داغستان نداشت و در این مورد کاری برایش نکرد. مادرش هم حاضر نشد از دارایی شوهرش یا برادرش هزینه‌های زندگی او را بپردازد و به تهران رفت و زندگی مستقل خود را آغاز کرد. در این میان عالیه بود که در نهایت با شوهرِ تازه‌اش کنار آمد. چند ماه بعد از نامه‌های نیما، درمی‌یابیم که این دو همچنان با هم زندگی می‌کنند و عالیه به سر شغلِ معلمی‌اش بازگشته است. در نهایت

بحرانی که نیما با آن دست به گریبان بود، به این ترتیب حل شد که عالیه پذیرفت تا شوهرش همچون سرباری در خانه‌ی او زندگی کند. هرچند درباره‌ی نوع ارتباط این دو اظهار نظر چندانی نمی‌توان کرد.

در این حد می‌دانیم که هیچ جمله‌ای از عالیه به جا نمانده که در آن تحقیر و بدگویی از نیما دیده نشود. تقریبا تمام کسانی که در خاطرات یا مصاحبه‌هایشان به خانواده‌ی نیما و عالیه اشاره کرده‌اند، به اختلاف این دو و تنفر عالیه از شوهرش اشاره کرده‌اند. در میان این گزارشها، عجیب‌تر از همه چیزی است که جمالزاده از قول برادر عالیه نقل کرده است. این برادر میرزا نصرالله خان جهانگیر نام داشت و از دوستان جمالزاده بوده است. جمالزده می‌نویسد که این مرد برای مدتی هم‌خانه‌ی نیما و عالیه بوده است و احتمالا اشاره‌ی او به زمانی است که نیما همچون داماد سرخانه در منزل پدری عالیه زندگی می‌کرده است. چون این تنها مقطعی است که می‌دانیم نیما ارتباطی نزدیک با خانواده‌ی زنش داشته است.

آنچه که جمالزاده نقل کرده، آن است که عالیه زنی چشم بادامی بوده و به چینی‌ها شباهتی داشته است. جمالزده، انگار از قول او، چنین نقل می‌کند: «روزی یکی از رفقایش که زن نیما را قبلا ندیده بود توی کوچه رسید به او و زنش. فوری نیما شروع کرد با زن خودش به زبان چینی ساختگی حرف زدن! و به رفیقش که داشت با حیرت به آنها نگاه می‌کرد گفت: «آخر زن من چینی است. رفیقش گفت: زنت بد چیزی نیست، راست بگو، زنت است یا رفیقه‌ات؟ نیما با خونسردی جواب می‌دهد: رفیقه‌ام است! می‌گفت تا این را گفت،

رفیقش گفت: اجازه می‌دهید شما را به فلان کافه ببرم؟ نصرالله خان می‌گفت این رفیق نیما که خیال می‌کرد آن یک زن چینی است و معشوقه نیماست، می‌خواست او را از دست نیما بیرون بیاورد.»[۶۷]

این نقل قول، بیشتر به خاطره‌ی شوخی‌ای می‌ماند که احتمالا خودِ عالیه و برادرش هم به آن خندیده‌اند، و دست کم این که خودِ عالیه در جریان رد و بدل شدنِ این حرفها نقش زن چینی را پذیرفته و ایفا کرده و بنابراین مخالفتی با آن نداشته است. با این همه نقش بازی کردن فی‌البداهه‌ی نیما و به خصوص شکلی که درباره‌ی زنش رفتار کرده، نامحترمانه و توهین‌آمیز می‌نماید. تازه این خاطره به زمانی مربوط است که احتمالا نیما و زنش دوران نامزدی را می‌گذرانده‌اند، و معلوم نیست در دورانهای بعدی زندگی مشترک‌شان نیما چه نوع انگاره‌ای از زنش را نزد دوستانش ایجاد می‌کرده است.

درباره‌ی ارتباط نیما و همسرش گذشته از این گزارشها، اسناد اندکی در دست داریم. محکم‌ترین داده، آن است که تنها فرزند این دو نیز در ۱۳۲٤ زاده شده است، و این یعنی نیما و زنش نزدیک به بیست سال با هم می‌زیستند، بی آن که ارتباط جنسی‌ای داشته باشند که به زایش نوزادی منتهی شود، و این در دورانی که فنون پیشگیری از بارداری هنوز ناشناخته بود، کمابیش به معنای غیاب ارتباط جنسی میان این دو است. این کودک در ۱۳ اردیبهشت ۱۳۲٤ متولد شد و او را شراگیم نامیدند. از همین جا می‌توان تعلق خاطر

---

[۶۷] جمالزاده، ۱۳۷۳: ۲۹۳.

نیما به فرهنگ بومی طبرستان را دریافت، چون او نام خود را از روی اسم فخرالدوله نیماور دوم برگزیده بود که می‌گفت از اجدادش بوده است. این فخرالدوله در ٦٤٠ هجری درگذشت و در آن هنگام در نمارستاق حکومت محلی کوچکی برای خود داشت و نام پسرش هم شراگیم بوده است.[٦٨]

نیما پس از آن تجربه‌ی کارِ اولیه‌اش در شغلی فروپایه، در سراسر عمرش شغل درست و منظمی نداشت. مدتها بعد حدود دو سال به شکلی جسته و گریخته معلمی کرد و تنها کاری که بعدها می‌شد آن را جدی و مهم دانست، عضویتش در هیئت تحریریه‌ی مجله‌ی موسیقی بود که آن هم فقط دو سال (١٣١٨–١٣٢٠) به درازا کشید. از نوشته‌های نیما بر می‌آید که وقتی در آبان ١٣٠٨ به رشت سفر کرد، همچنان کاری نداشت و از نظر مالی سرباز زنش عالیه بود.[٦٩] این وضعیت بعدها هم ادامه یافت و نیما تا ١٣٢٦ و زمانی که پنجاه ساله شده بود، همچنان شغل درستی نداشت. او در این سال به استخدام وزارت فرهنگ درآمد و آخرین حقوقی که دریافت کرد سیصد تومان در ماه بود.[٧٠]

بعد از آن زندگی نیما تا حدودی تابع مسیر زندگی زنش بود که به عنوان معلم از شهری به شهری منتقل می‌شد. نیما در مهرماه ١٣٠٧ به همراه زنش به بارفروش رفت. عالیه در این هنگام معلم مدرسه‌ی

---

[٦٨] طاهباز، ١٣٧٥: ٦٩.

[٦٩] طاهباز، ١٣٨٠: ٥٧٣.

[٧٠] طاهباز، ١٣٨٠: ٢٤٦.

سعدی بود و نیما شغلی نداشت و با گردش در شهر و مناطق روستایی وقت خود را می‌گذراند. نیما در این شهر چند تجربه‌ی جالب داشت. نخست آن که برای اولین و آخرین بار بر صحنه‌ی تئاتر ظاهر شد و آن هم به خاطر آن بود که رفقای مارکسیست‌اش خواسته بودند تا سخنان آتشینی در محکوم کردن سرمایه‌داری بگوید. اما او که هنگام سخنرانی مست بود، به جای این کار به حاضران توهین کرد و به تهدیدشان پرداخت![۷۱] تجربه‌ی دوم او آن بود که در این شهر با یک روحانی به نام آیت‌الله محمدصالح علامه‌ی حائری دوستی‌ای یافت و به حلقه‌ی شاگردان او پیوست. نوزده نامه از نیما به جا مانده که خطاب به او نوشته شده و شعرهایی هم هست که به نیما منسوب شده و حدس من آن است که سروده‌ی همین روحانی یا شاگردانش بوده باشد و چون طاهباز آن را در میان اسباب نیما یافته، به نیما منسوبش ساخته است.

به تازگی سندی از نیما کشف شده که «سفرنامه‌ی بارفروش» نام دارد. این متن جزوه‌ایست که با مداد و با خطی بسیار مغشوش و ناخوانا نوشته شده است و تنها شرح هجده روز از اقامت نیما در بارفروش را در آبان ۱۳۰۷ در بر می‌گیرد. بارفروش نام قدیم همان شهری است که حالا بابل نامیده می‌شود و در دوران نیما از شهرهای مترقی و پیشرفته‌ی ایران بوده، هرچند جمعیتی اندک داشته است. این شهر کتابخانه‌ای داشت و شمار ارمنی‌ها و روسها در آن به قدری زیاد بود که گروه اول محله و گروه دوم کلوبی برای خود داشتند.

---

[۷۱] میرانصاری، ۱۳۷۵: ۱۳۰-۱۳۱.

تقریبا همه‌ی روسهای این دوران که به عنوان شهروند شوروی در ایران می‌زیستند بلشویک بودند، و به این ترتیب روشن می‌شود که فضای عمومی شهر در دست چپ‌ها بوده است. با این همه جوِ روشنفکرانه‌ی غربزده‌ای هم در شهر حاکم بود که نمایندگان دولت مرکزی با آن مقابله می‌کردند و می‌کوشیدند ملی‌گرایی را به جایش بنشانند. چنان که مهمانخانه‌ی مهم ارمنیان در شهر «لندن» نام داشت و رئیس معارف شهر صاحبش را احضار کرد و به او دستور داد تا اسمش را عوض کند و نامی فارسی بر آن بگذارد. رئیس مهمانخانه هم آن را به «شمال» تغییر داد.

با مرور «سفرنامه‌ی بارفروش» درباره‌ی بالا بودن سطح سواد مردم این شهر تردیدی باقی نمی‌ماند. نیما می‌گوید که در بیشتر خانه‌های شهر کتابهایی خطی وجود داشته و مردم مدام کتابهایشان را به هم قرض می‌داده‌اند و کتابهای هم را می‌خوانده‌اند. نیما البته به سبک مرسوم خود این مردم را نکوهش می‌کند که چرا به او کتاب امانت نمی‌داده‌اند. جالب آن که این شهر تئاتری هم داشته که نزدیک به هزار تن در آن جا می‌گرفته‌اند و این یکی از نتایج جنبش تئاتر بوده که چند سال پیش عشقی و دیگران آغازگرش بودند.

ماجرای سخنرانی توهین‌آمیز نیما در این تئاتر، اگر در کنار داده‌های دیگر نهاده شود، تا حدودی خلق و خوی نیما را روشن می‌سازد. داستان این تئاتر و سخنرانی را به خاطر ارتباطش با موضع‌گیری سیاسی نیما بعدتر شرح خواهم داد. نکته‌ی اصلی آن ماجرا آن بود که چند تن از فعالان کمونیست در بارفروش تصمیم گرفتند پیش از اجرای تئاتری پرطرفدار وقتی به نیما بدهند تا سخنرانی‌ای بکند و شهرتی به دست بیاورد. در عین حال قرار بود نیما درباره‌ی مرام سوسیالیستی حرف بزند و پشتیبانش هم او را با لقبِ شاعرِ مشهور به

جماعت معرفی کرده بود. اما نیما در حالی بر صحنه رفت که مست بود و اختیار حرکات و زبانش را نداشت. این که نیما بعد از این چه کرد، جالب است. چون وقتی مهارِ اراده و منع‌های اجتماعی از روی کردار افراد برداشته می‌شود، رفتارشان معنای روشنتری می‌یابد، و الکل یکی از کارهایی که می‌کند، اختلال در کارکرد قشر پیشانی است و مهار کردن این منع‌های اجتماعی.

جالب است که نیما در این موقعیت به صورت مردی بسیار پرخاشگر بر صحنه حاضر شد. بی‌شک این تجربه برای کسی که او را به عنوان سخنران پیشنهاد کرد درس عبرتی شد و آبروی خودِ نیما را هم در میان شهر بارفروش برد، اما نکته‌ی سودمندی که از آن برخاست، آن است که شاید بخشی از حس و حالِ درونی نیما را درباره‌ی مردمان افشا کرده باشد. نیما وقتی روی صحنه رفت، مردم بارفروش را به نادانی و پلیدی متهم کرد و به خصوص بازرگانان ثروتمند این شهر را سخت مورد ناسزا و ریشخند قرار داد. بعد هم به کل اهل شهر توهین کرد و ایشان را با خشم و خشونت تهدید کرد. احتمالا بعد از آن مجریان برنامه او را از صحنه پایین برده‌اند. اما این خیلی معنادار است که نیما زیر تاثیر الکل، خشمی شدید و خشونت‌آمیز را نسبت به مردم رها کرده و به هر صورت در آن حالت مستی توهین به دیگران و تهدید و تمسخرشان را نوعی تبلیغ مرام سوسیالیستی می‌دانسته است.

اگر تنها همین رفتار را با این شکل از نیما سراغ داشتیم، می‌شد آن را لغزشی ناگهانی و خطایی منحصر به فرد دانست. اما شواهد دیگری هست که نشان می‌دهد این رفتار الگویی تکرار شونده داشته و بخشی از بافت شخصیتی نیما را تشکیل می‌داده است. نیما در سراسر زندگی‌اش مردی خشمگین و کینه‌توز

بود که از همگان نفرت داشت. در نامه‌ای می‌نویسد که هنگام بحث با «آدم پست» نبضش سریع می‌شود و صورتش از غضب گرم می‌شود و «به قدری خونخوار می‌شوم که اگر کسی در اطراف من نباشد شخص مخاطب را کشته و از خون او می‌خورم!»[۷۲] این وضعیت روحی را نمی‌توان ناشی از اعتیاد نیما دانست، چون داده‌ها نشان می‌دهند که پیش از سال ۱۳۰٤ که احتمالا اعتیادش شروع شده هم به آن دچار بوده است. در نامه‌ای که در سال ۱۳۰۱ به لادبن نوشته می‌خوانیم که: «مادرم این روزها برای خواهر کوچک من کبک زنده‌ای خریده است و من خودم پرهایش را به دست خودم- مثل این‌که با او کینه‌ای داشتم- بریدم. در این حین به او می‌گفتم: «مثل من اسیر شو.» حقیقتاً به این حیوان قشنگ حسد می‌بردم که چرا تا به حال آزاد بوده است».[۷۳]

آماج نفرت نیما، همگان هستند. افراد پولدارتر، مشهورتر، شادمان‌تر و خوشبخت‌تر از او تنها به خاطر همین برخورداری‌شان از زندگی بهتر هدف دشنام‌هایی سخت قرار می‌گیرند و مردمی که از او فرودست‌تر و کم‌سوادتر هستند هم بارها و بارها با لحنی تحقیرآمیز و با لحنی خوار دارنده مورد اشاره واقع شده‌اند. نیما درباره‌ی اهالی روستاهای همسایه‌اش شعرهایی سخیف سروده و ایشان را به حماقت و بلاهت متهم کرده است. حتا مردم روستای خود را نیز از گزند این کینه‌توزی در امان نداشته است. او در ۱۳۰۵/۱/۱۸ خطاب

---

[۷۲] مختاری، ۱۳۷۹: ۲۰۰.

[۷۳] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۲۰-۵۳۲.

به روزنامه‌نویسی که انگار برای معرفی او به یوش اشاره کرده، می‌نویسد: «یوشیج‌ها یک طایفه‌اند، نه طوایف متعدد. یک طایفه‌ی وحشی و جنگلی هستند. شعر و ادبیات نمی‌فهمند، ادبیات آنها گوسفند چرانیدن و شعر آنها نزاع با درندگان جنگل است. بهترین آنها منم!».[۷۴]

سیمین دانشور در هنگام نقل خاطره‌ای درباره‌ی دیدارشان با امام موسی صدر نقل کرده که نوبتی او به خانه‌شان آمده بود و چند روزی مهمان‌شان بود و در این حین نیما و سیروس طاهباز هم در خانه‌ی آنها بوده است. ناگفته نماند که صدر رابط میان جلال آل احمد و آیت‌الله خمینی بود و جلال نامه‌ی مشهورش خطاب به آیت‌الله خمینی را گویا به راهنمایی او نوشته بود. او همچنین رمان سووشون را به عربی ترجمه کرده بود. این را هم می‌دانیم که موسی صدر مردی بلند قامت و زیبارو بود. دانشور می‌گوید که با ورود امام موسی صدر به خانه‌شان، همه شیفته‌ی زیبایی و سلوکش شدند و در این میان به خصوص سیروس طاهباز که مرید نیما بود، چشم از او بر نمی‌گرفت و دیگر به نیما آن توجه معمول را بذل نمی‌کرد. در نتیجه نیما شروع کرد به نمایش حسادت، گویا به این بهانه که چرا طاهباز برایش درست چایی نمی‌ریزد.[۷۵]

از این داده‌ها چنین بر می‌آید که مهمترین اختلال شخصیتی نیما، حسدِ گرانباری است که نسبت به دیگران داشته است. هرکس یک بار نامه‌ها و یادداشتهای نیما را مرور کند، از بسامد بالا و تکان دهنده‌ی

---

[۷۴] یوشیج، ۱۳۵۱: ۵۳.

[۷۵] دانشور، ۱۳۸۵.

ناسزاهایی که تنها به خاطرِ «بهتر بودن» نثار این و آن کرده، شگفت‌زده خواهد شد. نیما از افراد پولدارتر از خود، آنها که داناتر هستند، آنها که حافظه‌ی بهتری دارند، آنان که شعر بهتر می‌گویند یا شعرهای زیادی در حافظه دارند، آنها که راحت‌تر زندگی می‌کنند یا مشهورتر هستند، متنفر بوده است و این را معمولا به صراحت با ذکر دلیل حسادتش نوشته است. در بسیاری از موارد هم اصلا دلیل رشک بردن‌اش معلوم نیست و تنها نفرت است که نمایان است و به هر سو زبانه می‌کشد.

نیما به خاطر همین روحیه مدام در اندیشه‌ی آسیب رساندن به دیگران بود. باز مرور نوشته‌هایش نشان می‌دهد که ضعف بدنی و ناتوانی فیزیکی‌اش برای لطمه زدن به دیگران را در زبان جبران می‌کرده و مدام خیالاتی درباره‌ی غلبه بر دیگران و خوار ساختن بقیه‌ی مردم در نوشته‌هایش خودنمایی می‌کند. خشم و خشونت نیما تنها به دیگران معطوف نبود، بلکه گاه خودش را نیز آماج می‌ساخت. مثلا باعث می‌شد نوشته‌های خودش را پاره کند و از بین ببرد. مثلا در فروردین ۱۳۰٤ می‌نویسد که عقایدش را در کتاب «براد» نوشته بوده ولی از سر غیض آن را پاره کرده است.[۷٦]

بعید نیست که بخشی از این حالت نابهنجار نیما از بیماری‌ای عضوی برخاسته باشد. این که نیما در سراسر عمرش مریض احوال بوده و یا دست کم خودش چنین تصویری از خودش داشته را به راحتی می‌توان

[۷٦] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۵۲-۵۵٤.

در نوشته‌هایش تشخیص داد. مثلا از نامه‌ی ۱۵ دلو ۱۳۰۱ معلوم می‌شود که معمولا بیمار بوده و به طور منظم به پزشک مراجعه می‌کرده است.[۷۷] هفت سال بعد در ۱۳۰۸/۸/۷ باز می‌بینیم که همان بیماری بر سر جای خود است و برای درمان آن مدام دم کرده‌ی سنبل‌الطیب می‌نوشد.[۷۸] پس بیمار بودن‌اش هم معلولِ اعتیادش نبوده و چه بسا که به خاطر مرضی بدنی به دامان تریاک پناه برده باشد.

به هر صورت نیما تا پایان عمر مردی گزنده و خشمگین باقی ماند و با اطرافیانش درگیری داشت. خشونت او همیشه جنبه‌ای زبانی و تخیلی نداشت و هر از چند گاهی نمودی عینی می‌یافت. برجسته‌ترینِ این موارد چند سال بعد رخ داد و این زمانی بود که نیما به تازگی به عنوان معلم شغلی در مدرسه‌ای دست و پا کرده بود. نیما در نامه‌ای که به تاریخ ۱۳۱۲/۷/۱٤ به رسام ارژنگی نوشته شرح داده که چطور با مدیر مدرسه‌ای که در آن درس می‌داده دعوایش شده و با او کتک‌کاری کرده است. علت دعوا آن بود که انگار کلاسی که نیما در آن درس می‌داده سرد بوده و او نردبانی را شکسته تا به عنوان هیزم بسوزاند و گرم شود. وقتی مدیر مدرسه او را از این کار باز داشته، با او به زد و خورد پرداخته و انگار لگدی به او زده و بند

---

[۷۷] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٢٦–٥٢٧.

[۷۸] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٩١.

ساعتش را هم پاره کرده است.[۷۹] اسناد اداری‌ای که به این موضوع مربوط می‌شود سالها بعد از مرگ نیما کشف و منتشر شد و بر مبنای آنها می‌توان این حادثه را دقیقتر بازسازی کرد.[۸۰]

بر اساس این اسناد معلوم می‌شود که نیما در سال ۱۳۱۲ در آستارا معلم فارسی و عربی و جغرافی بوده و ٤٦ تومان در ماه حقوق می‌گرفته است. این شغل را پس از سالها بی‌کاری قبول کرده بود و بی‌دوام بودن‌اش نشان می‌داد که تصمیمی جدی و پیگیر برای کار و کسب درآمد نداشته است. از نامه‌هایش در روزهای پیش از این حادثه بر می‌آید که در این مقطع خلقی تنگ و اوقاتی تلخ داشته و عصبانی و ناراحت بوده است. او که یک سال پیش با شور و شوق و با این هدف که معلمی محبوب شود به این منطقه آمده بود، در نامه‌های پیش از این حادثه نوشته که آستارا وطن اموات است و تدریس را جنایت دانسته است. پیش از وقوع رخداد، در نامه‌ای از حسام‌زاده پازارگاد درخواست کرده بود تا اعمال نفوذی کند تا او را به شیراز منتقل کنند. اما پازارگاد یا نمی‌توانسته و یا نخواسته در این مورد کمکی بکند. به این ترتیب چنین می‌نماید که نیما قصد داشته کار تدریس در مدرسه را رها کند و دنبال بهانه می‌گشته است.

دعوا در مهرماه و در همان روزهای اول سال تحصیلی رخ داده است. حرکت نیما به ظاهر مقدمه‌ای داشته و آن هم این که شاگردی چیزی گفته یا خندیده، و نیما دوات را به سمت سرِ او پرتاب کرده است.

---

[۷۹] مختاری، ۱۳۷۹: ۱۷۱.

[۸۰] شهرستانی، ۱۳۷۵: ۱۳-٤٥.

بعد هم به دفتر مدرسه رفته و با مدیر دعوا کرده که چرا بخاریها هیزم ندارد. آنگاه برگشته و نردبانی را شکسته و چوبهایش را سوزانده است. در گزارش اداره‌ی معارف آن دوران ذکر شده که نیما در این هنگام بسیار عصبی بود و در دفتر مدیر هیزمی را برداشته و آن را به سر و روی خود کوبیده است.

به هر صورت این رفتارها باعث شده تا مدیر مدرسه مداخله کند و وارد دعوا شود. این دو نخست به هم ناسزا گفته‌اند و بعد کار به کتک‌کاری کشیده است. این مدیر مدرسه فتح‌الله حکیمی نام داشت که در ضمن رئیس اداره‌ی معارف آستارا هم بود و برادرزاده‌ی حکیم الملک هم محسوب می‌شد. این فتح‌الله حکیمی به احتمال خیلی زیاد همان کسی است که بعدتر کتابی درباره‌ی تاریخ هند نوشت به نام «بلوای هند» و به سال ۱۳۲۸ منتشر کرد.[۸۱] همین شخص در ۱۳۳۳ کتاب «ممالک همجوار» را نوشت[۸۲] و هم اوست که در ۱۳۳۸ کتابِ «جغرافیای اقتصادی» لستر کلیم و همکارانش را به پارسی ترجمه کرد[۸۳] که همچون کتابی درسی سالها در دانشگاه‌ها مورد استفاده بود. بنابراین مدیر مدرسه‌ای که نیما با او درگیر شده بود، مردی بی‌سر و پا نبود و همان مردِ فرهیخته‌ای بود که فعالیت فرهنگی‌اش تا بیست و پنج سال بعد به چاپ سه کتاب جدی در حوزه‌ی جغرافیای سیاسی منتهی شد.

---

[۸۱] حکیمی، ؟۱۳۲۸.

[۸۲] حکیمی، ۱۳۳۳.

[۸۳] حکیمی، ۱۳۳۸.

نیما بعد از دعوا به ادیب السلطنه سمیعی که والی آذربایجان بود مراجعه کرد و از او کمک خواست. حسین ادیب‌السلطنه سمیعی از مشروطه‌خواهان قدیمی و از یاران نزدیک رضا شاه بود که در این هنگام حدود شصت سال داشت و به خاطر خدماتش در وزارت امور خارجه و مشاغل کلیدی‌اش در کابینه‌های گوناگون دوران پهلوی اول شهرتی داشت و نفوذی. او در ضمن در تاسیس فرهنگستان اول نقش مهمی ایفا کرد و در ۱۳۱٤ ریاست آن را بر عهده گرفت.

درباره‌ی ارتباط ادیب‌السلطنه و نیما اطلاعات زیادی در دست نداریم. خاندان سمیعی از دودمان‌های خوشنام و بانفوذ گیلان بودند و شاید نزدیکی جغرافیایی قلمرو نفوذشان به یوش و زادگاه نیما پیوندهایی را میان ایشان برقرار کرده باشد. از سوی دیگر این را می‌دانیم که ادیب‌السلطه در ۱۲۹۷ که نیما از تحصیل فراغت یافته بود و در تهران ساکن بود، انجمنی ادبی به نام ایران را تاسیس کرده بود که بزرگانی مانند بهار و ایرج نیز در آن آمد و شد داشتند. بعید نیست نیما در این دوران که جوانی حدود بیست ساله بوده در این محفل حضور یافته باشد. از سوی دیگر گزارش رسام ارژنگی را در دست داریم که می‌گوید نیما به او نامه نوشت و کمک خواست. ارژنگی بعد از آن نزد «رییس فرهنگ آذربایجان» رفت و درخواست کرد که نیما و زنش را از آستارا به جای دیگری منتقل کنند.[٨٤] این را هم می‌دانیم که ادیب‌السلطنه یکی از آشنایان و دوستان

[٨٤] ارژنگی، ۱۳۹۱: ۳۵۷.

ارژنگی بوده و به کارگاه او رفت و آمد داشته است. از این رو احتمال دارد حلقه‌ی واسط نیما و این مرد، ارژنگی بوده باشد.

به هر صورت چنین می‌نماید که ادیب‌السلطنه بنا بر آشنایی قبلی تمایل داشته کمکی به نیما بکند. او رئیس معارف رضائیه را به عنوان بازرس برای رسیدگی به امور به مدرسه فرستاد، و احتمالا سفارش نیما را هم به او کرده است. اما وقتی بازرس از معلمهای دیگر مدرسه پرس و جو کرد، با طرفداری ایشان از مدیر مدرسه روبرو شد. کمی بعد بازرس دیگری به نام میرزا حسین خان مستشاری که رئیس معارف اردبیل بود به دنبال او به آستارا رفت. او هم نیما را مقصر دانست، اما حکم ملایمی صادر کرد و از نیما خواست تا به اردبیل منتقل شود. ادیب‌السلطنه اگر هم دوستی‌ای با نیما داشته، در جریان این کشمکش دخالتی مؤثر نکرده است. چون در نهایت حکم به ضرر نیما صادر شد. با این همه نیما از آن تبعیت نکرد و بعد از شش ماه کلنجار رفتن با اداره‌ی معارف، در فروردین ۱۳۱۳ به تهران رفت و مشغول نامه‌نگاری با اداره‌ی تهران شد. در گزارش اداره‌ی معارف قید شده که نیما مدعی بوده که شاعر و فیلسوف است و بنابراین نباید از او انتظار داشته باشند که درست کار کند! همچنین اشاره شده که او به «مرض عصبانیت» دچار بوده است.[۸۵] در نهایت

[۸۵] شهرستانی، ۱۳۷۵: ۲۸.

بعد از کاغذبازی بسیار او را از کار اخراج کردند. نیما در این هنگام سی و شش سال داشت و در طی سالهای بعد از ازدواجش با عالیه، تنها همین یک سال را کار کرده بود.

برخی از نویسندگان که می‌کوشند تصویری آرمانی از نیما به دست دهند، این حادثه‌ی ساده را که به سادگی ناشی از بدخلقی نیما و مشاجره‌اش با مردی دیگر بوده، به صورت مبارزه‌ای سیاسی تفسیر کرده‌اند. مرور این قبیل تفسیرها و کنار هم نشاندنِ آن با اسناد تاریخی‌ای که شرحشان گذشت، می‌تواند یاری‌مان کند تا دریابیم روایتهای ایدئولوژیک و غیرواقعی چطور به تدریج در اطراف شخصیتهای نامدار تنیده می‌شود و ماهیت واقعی رخدادها را مسخ کرده و تحریف می‌کند.

نمونه‌ای از این روایتها، به شرحی مربوط می‌شود که انور خامه‌ای درباره‌ی پیشه‌ی معلمی نیما داده است. او سه سال بعد از این واقعه نیما را در ۱۳۱۵ ملاقات کرد و در آن هنگام نیما معلم ادبیات دبیرستان صنعتی بود، که آن هم دیری نپایید. انور خامه‌ای تنها از دریچه‌ی تمایلات سیاسی خود به نیما نگریسته و کوشیده همه چیزِ او را بر مبنای گرایش سیاسی خاص خودش تفسیر کند. به همین دلیل گپ و گفت بیست دقیقه‌ای‌اش با نیما را در زمانی که معلم این دبیرستان بوده، بسیار برجسته کرده است. نیما انگار در این گفتگوی کوتاه از دولت بدگویی کرده بود، و این به مذاق انور خامه‌ای که در این هنگام عضوِ فعال ۵۳ نفر بود و کمی بعد به همین خاطر زندانی شد، خوش آمده است. او نوشته که نیما معلمی بسیار خوش‌اخلاق و فروتن بوده، و بین شاگردانش محبوبیت داشته است. این را می‌دانیم که دلیل اخراج نیما از این دبیرستان، نامنظم بودن‌اش بوده و این که هر از چندی سر کلاسها نمی‌رفته و به عبارت دیگر طبق قراری که داشته کار

نمی‌کرده است. انور خامه‌ای هم این را می‌دانسته چون دقیقا همین علت را ذکر کرده، ولی آن را به آزادگی –و نه تنبلی یا عوارض مصرف تریاک– مربوط دانسته و بعد هم کاملا بی‌دلیل تاکید کرده که انتقادهایش از دولت بر سر کلاس و «کرنش نکردن در برابر رژیم» و «کارشکنی و دشمنی بعضی محافل شعرای کهن‌پرداز» علتِ بیکاری او بوده است.[۸۶] در حالی که باز از جاهای دیگر می‌دانیم که نیما جز در میان محفل دوستان چپ‌گرایش –که انور خامه‌ای هم عضوی از آن بوده– بسیار احتیاط می‌کرده و اصولا به خاطر محافظه‌کاری و غیرسیاسی بودنِ ظاهریِ کلام و رفتارش مورد انتقاد بوده است. به همین ترتیب، در ۱۳۱۵ نیما اصولا به عنوان شاعر نوپرداز شهرت و اهمیتی نداشته و به همین ترتیب شاهدی هم نداریم که شاعران سنت‌گرا در این تاریخ او را شناخته یا با او دشمنی ورزیده باشند.

نیما شش سال بعد را همچنان خانه‌نشین بود، تا آن که حدود دو سال در مجله‌ی موسیقی کار کرد و آن هم با ورود متفقین به کشور و برکناری رضا شاه تعطیل شد. باز انور خامه‌ای این موضوع را طوری نقل کرده که انگار مجله‌ی موسیقی نهادی ضد دولتی بوده و نیما به خاطر آزادگی و مخالفتش با رضا شاه از آنجا رانده شده است.[۸۷] بقیه‌ی زندگینامه‌نویسان نیما هم معمولا فعالیتش در این مجله را به سادگی در چند جمله‌ی ستایش‌آمیز درباره‌ی نبوغ او و اهمیت نوشته‌هایش در این رسانه خلاصه می‌کنند. اما ساز و کارهایی که باعث

---

[۸۶] خامه‌ای، ۱۳٦۸: ۱٤.

[۸۷] خامه‌ای، ۱۳٦۸: ۱۵.

شد او به این مجله مربوط شود اهمیت دارند و باید مورد وارسی قرار گیرند. به خصوص که نیما بعد از ازدواج با عالیه و در سراسر دوران شاعری عمرش تنها سه بار در مقاطعی بسیار کوتاه سر کار رفت و شغلی داشت، که طولانی‌ترین‌اش همین عضویت در شورای نویسندگان مجله‌ی موسیقی بوده است. این امر به خصوص وقتی به مضمون و محتوا و کارکرد این نشریه دقیقتر بنگریم، پرسش‌برانگیز می‌نماید.

چنان که گذشت، نیما سخت زیر تاثیر برادر و پدرش بود که گرایش نمایانی به بلشویک‌ها داشتند و بنابراین با دولت پهلوی مخالفت می‌کردند. نیما در نوشتارها و شعرهایش هم از سرمشق کمونیستهای هوادار روسیه‌ی شوروی پیروی می‌کرد و خشم و نفرت خود را نسبت به سلطنت پهلوی و کارگزارانش پنهان نمی‌کرد. اما شواهدی هست که انگار در نهان به شکلی این دستگاه و کارگزارانش را می‌ستوده است.

چنان که گفتیم، نیما در ۱۳۰۷ در بابل اقامت داشت و سفرنامه‌ی بارفروش را در این شهر نوشت. رضا شاه در مهرماه همین سال سفری به شمال ایران کرد و هنگامی که از بابل می‌گذشت، نیما او را دید و در این سفرنامه شرح ماجرا را نوشت. جالب آن که در این متن کوتاه هیچ نشانی از دشمنی قدیمی‌اش با رضا شاه دیده نمی‌شود. او البته شاه را نمی‌ستاید، اما درباره‌اش بد هم نمی‌گوید و این نکته معنادار است.[۸۸] به

[۸۸] میرانصاری، ۱۳۷۵: ۸۹–۱۲۵.

خصوص وقتی به این نکته بنگریم که در این سالها رضا شاه در اوج اقتدارش بود و برنامه‌ای پردامنه را برای آموزش عمومی ایرانیان و فراگیر کردن ناسیونالیسمِ مورد نظرش پیاده می‌کرد.

این اشاره‌ی به ظاهر بی‌طرف نیما به رضا شاه وقتی معنادار می‌شود که ببینیم تا پنج سال بعد خودش به یکی از مبلغان این دستگاه بدل می‌شود. یکی از مهمترین کارگزاران رضا شاه در تبلیغ ناسیونالیسم پهلوی، سرگرد مین‌باشیان بود که آلمانوفیل بود و مدرسه‌ی موسیقی و هنرستان موسیقی و مدرسه‌ی هنرپیشگی را تاسیس کرد. این نهادها ادامه‌ی مستقیم جنبش تئاتر بود که در دوران مشروطه آغاز شده بود و گرایشی به سمت چپ یافته بود و بعد از این دوره کاملا در قالبی دولتی درآمد و رنگ و بوی ملی تندی یافت.

آموزشگاه‌هایی که سرگرد مین‌باشیان تاسیس کرده بود، شاخه‌هایی از سازمان پرورش افکار محسوب می‌شدند. این سازمان بر اساس نهادهای آموزشیِ آلمان هیتلری ساماندهی شده بود و یکی از عواملی بود که باعث شد ناسیونالیسم ایرانی در این دوران در قالبی آلمانوفیل صورتبندی شود. برنامه‌های موزیک و نشریه‌ها و گردهمایی‌هایی که این سازمان برگزار می‌کرد، مهمترین عاملی بود که مردم ایران را در جریان جنگ دوم جهانی به هواداری از آلمان سوق داد. این سازمان از سال ۱۳۱۸ در پیروی از سیاست دولت برای ترویج نویسایی و تشویق انتشار مجلات، شروع کرد به انتشار چندین نشریه‌ی دولتی که مجله‌ی موسیقی یکی از آنها بود. مشهورترین این نشریه‌ها هم «ایران امروز» بود که در شمارگانی بالا منتشر می‌شد و به تمام نهادهای

دولتی داده می‌شد.[۸۹] سردبیر این مجله محمد حجازی بود و از نامه‌ای که در بهمن ۱۳۱۸ خطاب به نخست وزیر نوشته، معلوم می‌شود که وزارتخانه‌های دولتی موظف بوده‌اند اشتراک این نشریه را داشته باشند.[۹۰]

از این اسناد معلوم می‌شود که در نیمه‌ی دوم سال ۱۳۱۸ برنامه‌ی گسترده و وسیعی تدوین و اجرا شده که هدف آن ترویج کتابخوانی، افزودن بر شمار نشریه‌ها و رونق مطبوعات، و در عین حال تبلیغ اصول ایدئولوژیک دولت شاهنشاهی بوده است. از مرور نام و نشان کسانی که در این دوران بر صدر نهادهای فرهنگی قرار داشتند معلوم می‌شود که سیاست رضا شاه بر محور بهره‌گیری از خدمت شاعران و نویسندگان استوار بوده است. به همین دلیل داستان‌نویس محبوبی مثل حجازی در رأس پرتیراژترین مجله (ایران امروز) قرار گرفت، صادق هدایت به عنوان مشاور و همکار مین‌باشیان فعالیت کرد، و دکتر رعدی آذرخشی هم به ریاست اداره‌ی انطباعات رسید، با این ماموریت که نشریه‌های دانشگاهی را رونق ببخشد.[۹۱] درست در همین هنگام است که نیما در مجله‌ی موسیقی به کار گرفته می‌شود.

با توجه به این زمینه‌ی سیاسی، این نکته بسیار مسئله‌برانگیز است که نیمای ضدسلطنتِ هوادار بلشویک‌ها چطور به خدمت یکی از زیرواحدهای سازمان پرورش افکار در آمده است. مجله‌ی موسیقی که

---

[۸۹] آذرنگ، ۱۳۹۱: ۱٦٦.

[۹۰] دلفانی، ۱۳۷۵: ۸۷.

[۹۱] آذرنگ، ۱۳۹۱: ۱٦٥.

نیما کار در آن را برگزید، یکی از نشریه‌های این سازمان بود و مدیر مستقیم آن خودِ سرگرد مین‌باشیان بود. یعنی زمانی که رضا شاه برنامه‌ی کلان ناسیونالیستی‌اش را آغاز کرد، نیما نیز در اولین فرصتی که توانست به او پیوست. اتصال میان این نهادها با ایدئولوژی سیاسی رضاشاهی چندان بود که به محض فرو افتادن رضا شاه از قدرت، این نهادها هم منحل شد و مجله‌ی موسیقی هم که نیما در آن فعال بود، تعطیل گشت.

چنین می‌نماید که نیما در نیمه‌ی دوم دوران رضا شاه به تدریج مقهور نظم جدید اجتماع می‌شد و پیشرفت و نوسازی‌های برخاسته از برنامه‌های رضا شاهی او را در خود غرقه می‌ساخت. زبان و لحن نیما همچنان چپ‌گرایانه و ضد سلطنت بود، اما در اولین فرصتی که به دست آورد به مجله‌ی موسیقی پیوست و این یکی از وفادارترین بخشهای دستگاه تبلیغاتی پهلوی اول محسوب می‌شد. همچنین در این سالها شعرهایی با مضمون ملی نیز می‌سرود. بنابراین چنین می‌نماید که نیما در دل از جریان ناسیونالیسم رضا شاهی خوشش می‌آمده و چه بسا به خاطر آن که جایگاهی در این روند شتابزده نداشته، به بدگویی و ابراز نفرت روی می‌آورده است. رفتار نیما و مضمون شعرهایش در پنج سال آخر دوران رضا شاه نشان می‌دهد که او ابتدا از دشمنی تند و کینه‌توزانه‌اش با نظام پهلوی دست برداشته و در نهایت تغییر جبهه داده و به یکی از کارگزاران ایدئولوژی حاکم بدل شده است.

نیما هنگام عضویت در هیأت تحریریه‌ی مجله‌ی موسیقی مجالی یافت تا شعرهای خودش را در آن نشریه منتشر کند. در واقع بیشتر شعرهای نیما که تا پایان عصر رضا شاه در نشریه‌ها منتشر شده‌اند، به همین مجله تعلق دارند و به خاطر حضورش در هیئت تحریریه چاپ شده‌اند. چنان که بعد از بیرون آمدنش از این

مجله روند انتشار اشعارش هم متوقف شد. به هر صورت پیوستن نیما به جرگه‌ی کارگزاران سازمان پرورش افکار، به ظاهر فرصت‌طلبانه و سودجویانه بوده است. چون به محض فرو افتاده رضا شاه و تعطیل شدن مجله‌ی موسیقی، نیما بار دیگر به همان موضع ناراضی پیشین رجعت کرد.

بقیه‌ی زندگی نیما، باز با همان ضرباهنگ سابق سپری شد. او همچنان تا پایان عمرش شغلی نداشت و هزینه‌هایش بر دوش زنش عالیه بود. بعد از فرو افتادن رضا شاه، او بار دیگر همان شعارهای چپ‌گرانه‌ی قبلی‌اش را از سر گرفت و به این ترتیب در میان کمونیست‌های ایرانی که با پشتیبانی روسها سازماندهی می‌شدند، ارج و قربی یافت. در سال ۱۳۲۰ حزب توده تاسیس شد و نیما بلافاصله پیوندهایی با آن پیدا کرد. جلال آل احمد و احسان طبری که به ترتیب مدیر انتشارات و رهبر فکری توده‌ای‌ها بودند، از نیما پشتیبانی کردند و کوشیدند تا او را در میان چهره‌های سرشناس ادبی مطرح کنند. این حرکتشان تا حدودی نتیجه‌بخش بود و نیما به تدریج مشهور شد، بی آن که کیفیت شعرها یا حس نفرتش از مردم و سرآمدان روزگارش التیامی یافته باشد. کسی که انتشار آثار نیما را به صورت کتاب آغاز کرد، ایرج جنتی عطائی صاحب بنگاه انتشاراتی صفی‌علیشاه بود که ابتدا «ارزش احساسات» را چاپ کرد و بعد در دی‌ماه ۱۳۳٤ کتابی دویست صفحه‌ای چاپ کرد که محتوایش مشتمل بود بر «افسانه»، «قصه‌ی رنگ پریده خون سرد»، و «خانواده‌ی سرباز».

نیما همچنان در عزلت و تنهایی زیست و جز یکی دو تن دوست و آشنا در اطراف خود نداشت. عالیه تا پایان عمر نیما را به خاطر تباه شدن زندگی‌اش نبخشید و تا آخر کار کناره‌جویی و تلخی‌ای در

رفتارش با وی نمایان بود.[۹۲] او معمولا دوستان نیما را هم به خانه راه نمی‌داد. مفتون امینی که در دی ماه ۱۳۳۳ به همراه فریدون کار به خانه‌ی او رفته بود، می‌گوید که دیدارش با نیما در خانه‌شان به این دلیل برقرار شد که عالیه برای چند روزی به سفر رفته بود، و پیشتر فریدون کار به او گفته بود که اگر عالیه خانه باشد نمی‌گذارد دید و بازدید انجام شود.[۹۳] جلال آل احمد نوشته که هم با عالیه کشمکشی دایمی داشت و هم پسرش شراگیم بعدتر به کودکی ناسازگار و درس نخوان بدل شد، در حدی که هر سال از مدرسه‌ای اخراجش می‌کردند و سال بعد را در مدرسه‌ی دیگری ثبت نام می‌کرد. عالیه معتقد بود که تاثیر اخلاق و رفتار پدر است که او را به این مسیر سوق داده و بنابراین برنامه‌اش آن بود که نیما را رها کند و با پسرش به اروپا برود تا تاثیر خلق و خوی پدر بر پسر از بین برود. جلال آل احمد که همسایه‌ی نیما بوده می‌گوید که پیرمرد از این ماجرا سخت هراسان بود و نگران بود که عالیه برود و نمی‌دانست بعد از آن زندگی‌اش را چطور بگذراند.[۹۴] اما به هر شکل سفر عالیه سر نگرفت و اعضای خانواده‌ی نیما تا زمان مرگش با او بودند. نیما به همین ترتیب عمر خود را سپری کرد تا ۱۳ دی‌ماه ۱۳۳۸ که در تهران درگذشت.

---

[۹۲] دانشور، ۱۳٦٦.

[۹۳] مفتون امینی، ۱۳۸۸.

[۹٤] آل احمد، ۱۳۵۷ ب.

بعد از مرگ او شراگیم به روستا مهاجرت کرد و از دشواری‌های زندگی شهری خلاص شد. اما عالیه در تهران ماند و یک نوبت هم خاطراتش را از زندگی مشترکش با نیما نوشت، اما با اعمال نفوذ پیروان او این دفتر از میان رفت و تنها چند برگ از آن منتشر شد که در پژوهش کنونی از آن بهره جسته‌ایم. از سوی دیگر شراگیم بر سر میراث مادی و معنوی پدرش با مدعیانی که خود را شاگرد یا هم‌مسلک نیما می‌دانستند درگیر شد. رهبری این پیروان را سیروس طاهباز بر عهده داشت که هم مبلغ وفادار نیما بود و هم علت اصلی مشهور شدن‌اش محسوب می‌شد. ماجرای کشمکشهای ایشان بر سر فروش خانه‌ی پدری نیما در یوش و انتقال جسد نیما به آنجا و یا انتشار آثار نیمایوشیج ماجرایی ناخوشایند و ناشایست است که در رسانه‌ها منتشر شده و ارتباطی به خود نیما پیدا نمی‌کند. اما تنها نکته‌ای که در این مورد باید گوشزد شود آن است که پیروان نیما هوادار انتشار کامل آثار نیما نبودند و برعکس محور اصلی حمله‌شان بر شراگیم این بود که چرا همه‌ی اشعار پدرش را بدون ویرایش و اصلاح منتشر کرده است. از دید ایشان انتشار اشعار سست و نازیبایی که به نیما تعلق داشت و پسرش هم آنها را گردآوری و چاپ کرده بود، خاطره‌ی نیمای بزرگ را مخدوش می‌کرد. مدعی دیگر در این زمینه مردی است به نام سیروس نیرو از هواداران قدیمی حزب توده که خودش و اسماعیل شاهرودی را تنها شاگردان راستین نیما می‌داند و با دست و دلِ باز شعرهای نیما را که دچار لنگی وزنی است بازنویسی می‌کند و آنهایی که کارشان با بازنویسی درست نمی‌شود را به بهانه‌ی این که مربوط به دوران

جوانی نیماست دور می‌ریزد و مخالف انتشارشان است![۹۵] از اینجا تا حدودی می‌توان حدس زد که هم‌مسلکان نیما برخی از اشعار او را دستکاری کرده و برخی دیگر را که سست و نازیبا بوده از مجموعه‌های منتشر شده خارج می‌کرده‌اند، و البته بدیهی است که چنین کاری به معنای تحریف سیمای یک ادیب است و مانعی در راه داوریِ درست و علمی درباره‌اش محسوب می‌شود.

شراگیم تا حدودی برای مقابله با مدعیان برنامه‌ای به نام «پروژه‌ی بازخوانی نیما» تعریف کرد و کل آثار به جا مانده از پدرش را به صورت نسخه‌ی خطی به نشر باقر سپرد تا بدون کم و کاست منتشر شود. شراگیم همچنین تاکید کرد که نسخه‌های خطی را به این خاطر وارد ماجرا کرده که برخی از آثار با خطی متفاوت به نیما منسوب شده‌اند و اینها بخشی از شعرهایی هستند که طاهباز به نام نیما چاپ کرده، اما در همین کتاب درباره‌ی صحت انتسابشان به نیما تردید روا داشته‌ام و این حدس که به دیگری تعلق داشته‌اند با این اشاره تایید می‌شود.

---

[۹۵] نیرو، ۱۳۹۳.

گفتار سوم: خودانگاره‌ی نیما

آنچه که گذشت، تصویری بود که از ورای اسناد و داده‌ها درباره‌ی زندگی نیما می‌دانیم. به عبارت دیگر، محتوای گفتار پیشین، انگاره‌ای بود که نیما نزد دیگران از خود ترسیم کرده بود. اسنادِ موجود درباره‌ی این مرد چندان گسترده و متنوع است که امکانِ داوری درباره‌ی خودانگاره‌اش هم وجود دارد. یعنی نیما نوشته‌ها و ردپاهایی از خود به جا گذاشته که می‌توان بر مبنای آن تصویری که از خویشتن در ذهن داشته را بازسازی کرد.

قدیمی‌ترین شاهدی که در این مورد در اختیار داریم، عکسهایی است که نیما از خود انداخته است. یکی از شاخصهای جالب توجه که معمولا بدان توجه نشده، ارتباط ایرانیان با عکاسی است. عکاسی، سویه‌های گوناگون دارد و می‌توان آن را از زاویه‌ی فنی یا هنری نگریست. اما آنچه اینجا به کارمان می‌آید و می‌تواند پرتوی بر ساخت شخصیتی افراد بیندازد، ارتباط آدمیان با تصویر خودشان است.

فن عکاسی برای نخستین بار در دوران ناصرالدین شاه با تشویق و رهبری خودِ شاه وارد ایران شد، و نیما به دومین نسل از ایرانیان تعلق داشت که در معرض آن قرار می‌گرفتند. نخستین نسل، درباریانی مثل ناصرالدین شاه بودند که برای نخستین بار با فن عکاسی آشنا شدند و آن را به کار بستند، شمارشان اندک بود و استفاده‌شان از عکاسی تفننی بود و در عین حال از روی عکسهایی که انداخته‌اند، چیزهای زیادی می‌توان

درباره‌شان دریافت. مثلا این نکته که ناصرالدین شاه از زنان حرمش عکس می‌انداخته و برخی از این عکسها در تاریخ عکاسی جهان می‌توانند جزء اولین عکسهای پورنوگرافیک رده‌بندی شوند، شایان توجه است. شیفتگی شاه قاجار به عکس خودش و شمار زیادی از عکسها که از خودش گرفته هم جالب است.

دومین نسل از کسانی که با عکاسی سر کار داشتند، کسانی بودند که در کودکی و نوجوانی تماسی با این هنرِ هنوز اشرافی نداشتند، اما کم کم در دوران جوانی با این فن آشنا شدند. نیما به این نسل تعلق داشت. نخستین اشاره به عکاسی را در نامه‌ای از او می‌توان دید که تاریخ ۱۳۱۰/۱۲/۲۹ را بر خود دارد و خطاب به لادبن نوشته شده است: «سه قطعه عکسهایی را که امسال انداخته بودیم، فرستادم. امیدوارم که در این تابستان شیشه‌های خوب تهیه کرده، با ذخیره‌ی کاملتر به یوش بیایم و عکسهای زیادتر از آن برادر عزیزم بردارم که تلافی مافات شود.»[۹۶]

بنابراین معلوم است نیما در این تاریخ که سی و چهار سال سن داشته و پنج سال از ازدواجش می‌گذشته، با این فن آشنا شده است. در نوشته‌های نیما تا پیش از این تاریخ اشاره‌ای به عکاسی وجود ندارد و نخستین نمونه‌های دوربین‌های قابل خریداری برای عموم مردم در همین حدود و در سالهای اول سلطنت

---

[۹۶] یوشیج، ۱۳۵۱: ۱۰۹.

رضا شاه به ایران وارد شدند. بنابراین می‌توان پذیرفت که نیما در سی و چند سالگی با عکاسی آشنا شده است. عکسهای او که به پیش از این تاریخ مربوط می‌شوند بسیار اندک و انگشت شمارند.

وقتی کسی با عکاسی ارتباط می‌یابد، خوشه‌ای از پرسشها درباره‌اش زاده می‌شود: این که فرد از چه موضوعی عکس می‌گیرد، از چه شیوه‌ای برای عکاسی استفاده می‌کند؟ چه زاویه‌ی دیدی در عکسهایش دارد؟ عکاسی را فن می‌بیند یا هنر یا سرگرمی؟ چه عکسهایی از خودش می‌اندازد؟ با عکسهای خودش چه می‌کند؟ خودش در عکسها چگونه ظاهر می‌شود؟ و...

درباره‌ی نیما داده‌هایی برای پاسخگویی به برخی از این موارد در دست داریم. می‌دانیم که نیما خودش هم عکسهایی می‌انداخته است و دوست داشته که از خودش عکاسی شود. ابزار او برای عکاسی یک دوربین لوبیتل ۱۲۰ بود که لادبن برایش تهیه کرده بود. در سال ۱۳۳۸ که واپسین سال زندگی نیما بود، کیومرث درم‌بخش که در آن هنگام نوجوانی چهارده ساله بود و با عکاسی هم آشنایی داشت، به همراه فریدون مشیری به خانه‌ی نیما رفت و از او عکسهایی گرفت. در آن هنگام نیما برای این مهمان جوانش تعریف کرده بود که خودش هم زمانی با دوربین لوبیتل عکاسی می‌کرده و این دوربین را برادرش برایش خریده بوده است. کیومرث درم‌بخش می‌نویسد: « در ١٤ سالگی با فریدون مشیری به دیدار نیما یوشیج در خانه‌اش در تجریش رفتم و عکسهایی از این شاعر گرفتم. پس از ۲۰ روز عکسها را برای نیما بردم. در آن دیدار نیما درباره‌ی عکاسی و این‌که با دوربین لوبیتلی که برادرش برای او تهیه کرده، عکسهایی را از خودش گرفته صحبت کرد. در آن دیدار نیما تعدادی از آن عکسها را به من هدیه کرد... نیما بسیار علاقمند به عکاسی از خود بوده و با

استفاده از سه پایه و دکمه‌ی سلف‌تایمر دوربین عکسهایش را می‌گرفته. او این عکسهای زیبا را با دوربین ۱۲۰ لوبیتل عکاسی کرده است، دوربینی که در دوره‌ای از تاریخ این کشور مهمترین دوربین خانوادگی بود... آخرین عکس در این مجموعه را جلال آل‌احمد سه روز قبل از مرگ نیما در خانه تجریش از او گرفته است.»[۹۷]

از این ارجاعها چند نکته بر می‌آید. نخست آن که نیما وقتی حدود سی و چهار پنج سال سن داشته، با عکاسی آشنا بوده و چند عکس از برادرش و احتمالا خودش برداشته است. کیومرث درم‌بخش که سالها بعد هفده قطعه از این عکسها را از او هدیه گرفت، نوشته که نیما با دوربین لوبیتل و با سه پایه بیشتر از خودش عکس می‌گرفته است. بعد از این تجربه‌ی عکاسی، انگار نیما دیگر دنباله‌ی این کار را نمی‌گیرد، تا سالهای پایانی عمرش در بیست و پنج سال بعد. در این فاصله هم نیما شهرتی می‌یابد و هم عکاسی به حرفه‌ای تبدیل می‌شود و به میان مردم راه پیدا می‌کند.

پرسشی که اینجا پیش می‌آید آن است که نیما از چه چیزهایی عکس می‌انداخته است. آن عکسهایی که نیما به درم‌بخش هدیه داده بود، عکسهایی بوده که با تایمر از خودش برداشته بود. از اشاره‌اش به لادبن هم معلوم می‌شود که عکسهایی هم از برادرش بر می‌داشته است. درم‌بخش در مصاحبه‌ای که با خبرگزاری

---

[۹۷] عاطف‌راد، ۱۳۹۱.

ایسنا داشته چند بار تاکید کرده که نیما به گرفتن عکس از خودش بسیار علاقمند بوده و عکسهای زیادی از خودش برداشته است. نیما در یادداشتها و نامه‌هایش بارها و بارها به عکس گرفتن اشاره کرده و جالب آن است که با در کنار هم نهادن تمام این داده‌ها، چنین می‌نماید که توجه او تنها و تنها به عکسِ خودش متمرکز بوده است. یعنی هیچ اشاره‌ای از «عکس برداشتن» در آثار نیما نمی‌بینیم که در آن عکس خودش در آن میان موضوع مرکزی نبوده باشد. تنها استثناهای انگشت شمار عبارتند از همان نامه‌ی ۱۳۱۰ که تنها به عکس گرفتن از برادرش اشاره رفته، و جمله‌ی دیگری که درباره‌ی عکس گرفتن از خانواده‌اش نوشته است.

با مرور عکسهای نیما، می‌توان دید که عکسهایش او را در دو سن و سالِ مشخص نشان می‌دهند. یعنی برخی از این عکسها به مردی سی و چند ساله تعلق دارند، و برخی دیگر مردی شصت ساله را نشان می‌دهند. حد وسطی در این میان وجود ندارد. یعنی مثلا عکسی از نیما در حدود چهل یا پنجاه سالگی‌اش نداریم که خودش آن را انداخته باشد یا در روند گرفته شدن‌اش موثر بوده باشد. بنابراین با مرور عکسهای نیما معلوم می‌شود که او در دو دوره با این هنر ارتباط داشته است. در حدود سی و چند سالگی خودش چند بار با دوربین لوبیتل عکسهایی از خودش برداشته، و بعدتر، بعد از یک وقفه‌ی حدود سی ساله که دیگر عکسی از او نمی‌بینیم، مجموعه‌ای از عکسهایش را داریم که دیگران از او انداخته‌اند و با ارتقای فن آوری عکاسی در کشور، کیفیت بهتری هم پیدا کرده است.

نیما عکسهای دوران جوانی را خودش انداخته و درباره‌ی عکسهای دوران پیری هم بسیار وسواس داشته است. از این رو با مرور این تصویرها می‌توان چیزهایی را درباره‌اش کشف کرد. خوب است نخست به عکسهای دوران جوانی‌اش بنگریم. در میان هشت عکس مشهورتر از دوران جوانی نیما، یکی جوانتر از بقیه می‌نماید و گویا عکسی سازمانی و اداری باشد که شاید برای مسائل شغلی‌اش در نهادی دولتی برداشته شده است. اگر این را نادیده بگیریم، سن و سال نیما در بقیه‌شان یکسان است و معلوم است در فاصله‌ی زمانی اندکی گرفته شده‌اند. این عکسها چند ویژگی مشترک و مهم دارند. نخست آن که نیما در آنها حدود سی و چند ساله است و این همان زمانی است که طبق نامه‌نگاری‌اش با لادبن و گزارش درم‌بخش می‌دانیم که دوربینی داشته و از خود عکس می‌انداخته است. دیگر آن که تمام این عکسها در محیط طبیعی و به احتمال زیاد یوش گرفته شده‌اند. بنابراین عکسها را نیما باید با تایمر از خودش انداخته باشد.

در تمام این عکسها نیما لباس محلی بر تن دارد و گذشته از دو عکسی که با چوپانان و گله‌شان انداخته، تنهاست. دو عکسِ یاد شده، از یک منظره گرفته شده‌اند و معلوم است که نیما بعد از برخورد با گله‌ای از چوپانان خواسته تا بنشینند و با او عکس بگیرند و دو عکس پیاپی از این منظره گرفته است. چون اشخاص و لباسها در هر دو عکس یکی هستند. نیما در این دو عکس چوقای چوپانان را بر تن کرده و در ارتفاعی بالاتر از ایشان بر سنگی نشسته است. بیشتر نویسندگان در شرح این عکسها نوشته‌اند که نیما دورانی را به چوپانی گذرانده و این عکسها مربوط به آن دوران است. اما به نظرم واضح است که چنین نبوده است. اگر نیما به راستی چوپانی می‌کرد و این گله به خودش مربوط بود، حضور دوربین عکاسی در آن منطقه‌ی

بکر و وحشی توجیهی نمی‌یافت. شاهدی نداریم که در آن تاریخ کسی جز نیما در اطراف یوش به عکاسی پرداخته باشد و بنابراین دوربینی که این عکسها با آن گرفته شده، همان لوبیتل مشهور نیماست. این که عکسها هم در بایگانی او وجود داشته نشان می‌دهد که عکسها را خودش انداخته است. از سوی دیگر بسیار بعید است که کسی گله‌ای را برای چوپانی به صحرا ببرد و در کل مسیر دوربینی را همراه خود حمل کند. در نوشته‌های نیما هم چوپانان و مردم محلی معمولا با تحقیر و همچون رعیت مورد اشاره واقع شده‌اند، و هیچ گواهی نیست که نشان دهد نیما خودش زمانی چوپانی کرده باشد. بنابراین فکر می‌کنم نیما در حین گردش در طبیعت و عکاسی از خود گله‌ای هم دیده و با چوپانان هم عکسی انداخته است. اما برایش مهم بوده که از ایشان متمایز بنماید و در عین حال اصالت محلی ایشان برایشان جالب بوده. پس چوقای یکی از آنها را گرفته و پوشیده و با این حال طوری نشسته که برتری و فاصله‌اش نسبت به بقیه مشخص باشد.

گذشته از این دو عکس و آن عکس پرسنلی قدیمی‌تر، شش عکس دیگر در دست داریم که همه‌شان در همین حال و هوا گرفته شده‌اند. در این تصویرها نیما تنهاست و در همان محیط طبیعی با همان لباس محلی ایستاده است. در یکی از این عکسها در مزرعه‌ای ایستاده و در بقیه نشسته است. لباس و ظاهر او در سه تا از این عکسهای نشسته شباهت زیادی به هم دارد و احتمالا همه‌شان در یک روز گرفته شده‌اند. نکته‌ی جالب آن که نیما در تمام این عکسها دارد به پشت سر یا به آسمان نگاه می‌کند. در چهار عکس، نیما کلاه پوستی بر سر دارد. سه عکسِ نشسته در این میان نیما را در حالی نشان می‌دهد که رو به منظره‌ای گشوده نشسته و بعد به سمت دوربین برگشته تا چهره‌اش در عکس بیفتد. در یکی از این عکسها، گویی نیما در حال خندیدن یا لبخند زدن است و اگر بازیِ سایه‌ها در کار نباشد، این به همراه عکسی که در کنار رودخانه دارد، تنها عکس خندانی است که از او داریم. چون در بقیه‌ی عکسها چهره‌ای عبوس و اخمو دارد. نکته‌ی عجیب درباره‌ی این عکسها آن است که نیما در همه‌شان تقریبا یک حالت بدن را تکرار کرده است. زاویه‌ی گردش سرش به عقب همیشه همان است و شکل نشستن‌اش بر زمین هم مدام به همان شکل تکرار می‌شود. منظره‌ی پیشاروی او همواره دره‌ای باز است و در یک مورد روستایی در این دره دیده می‌شود. چنین می‌نماید که نیما این حالت نشستن و به عقب نگریستن را به هر دلیلی زیبا و مناسب تشخیص داده و وقتی به منظره‌ی زیبایی بر می‌خورده مقابل آن در همین حالت می‌نشسته و از خود عکس می‌انداخته است.

اما در میان این عکسهای دوران جوانی دو تا از بقیه جالبتر هستند. در اینها هم نیما نشسته، اما این بار به بالا می‌نگرد. در یکی از آنها همان چرخش سر را می‌بینیم و معلوم است که نیما نوعی کلیشه را در حالت بدنش موقع عکاسی رعایت می‌کرده است. دو عکس یاد شده از این نظر جالب هستند که نیما در آنها لباسی کامل و مرتب بر تن دارد، و همواره بر سنگی در زمینه‌ای با منظره‌ی درختان نشسته است. یکی از آنها در کنار تنه‌ی درخت عظیمی گرفته شده و گویا تفنگی در کنار نیما دیده می‌شود. در دیگری کاغذ و قلمی در دست دارد و طوری به آسمان نگریسته که انگار دارد به او الهام می‌شود.

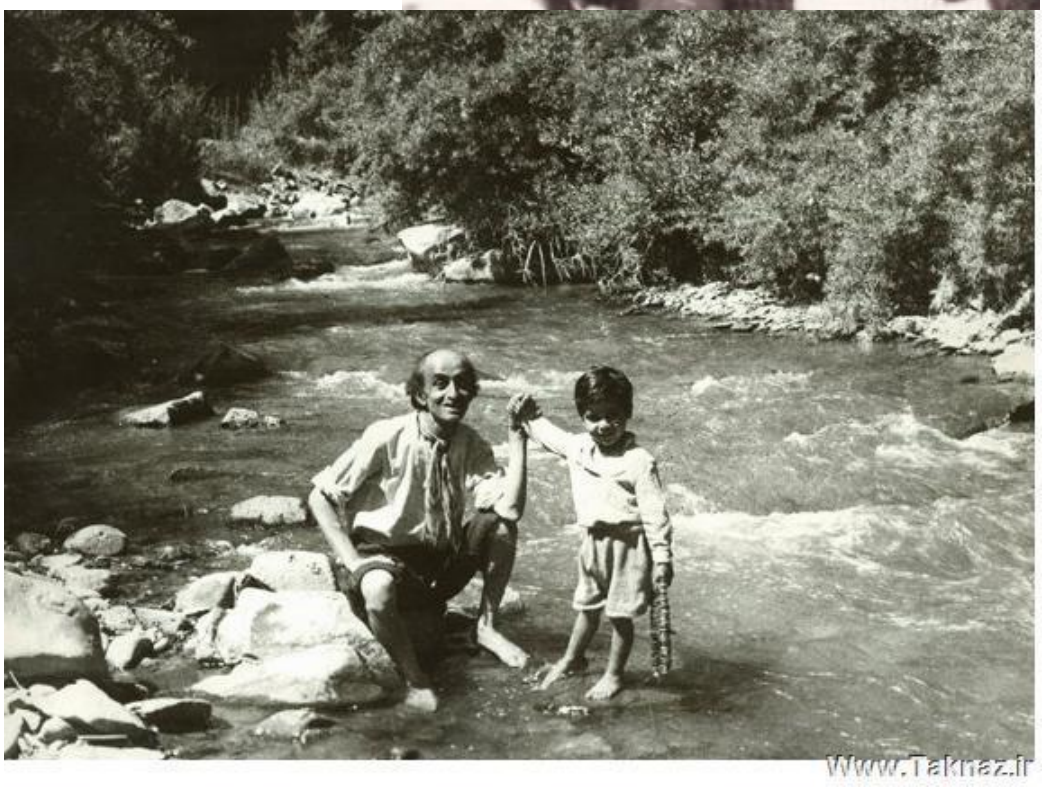
با تحلیل این تصویرها چند نکته را می‌توان درباره‌ی نیما دریافت. نخست آن که خودش در مرکز توجه خودش قرار داشته است. هیچ تصویری نیست که خودِ نیما در آن حضور نداشته باشد و حدس من آن است که اگر زمانی عکسی که از لادبن برداشته کشف شود، در آن هم خودِ نیما را همراه برادرش خواهیم

دید. یعنی موضوع عکاسی نیما خودش بوده، در زمینه‌ها و منظره‌های متفاوت. نکته‌ی دیگر این که نیما انگار اصرار داشته به شکل خاصی دیده شود. حالت او در هیچ یک از عکسها طبیعی نیست. شاید طبیعی‌ترین عکس او همان باشد که در میان کشتزاری ایستاده است. در بقیه‌ی عکسها حالت بدنِ پیچیده و برگشته‌اش – که تکراری هم هست– و نوع نگاه کردنش به آسمان یا پشت سر به حرکتی نمایشی می‌ماند.

نیما در این عکسها تفنگش و سگش را هم گنجانده و در همه‌شان لباس کوه‌نشینان را بر تن دارد. این که در تصویری چوقای چوپانان را بر تن کرده و در دیگری قلم و کاغذ در دست دارد، نشان می‌دهد که مقابل دوربین منظره‌ای درست می‌کرده و می‌خواسته چیزی را در این تصویرها از خود ثبت کند. آن چیز به نظرم به شکلی کاملا نمایان، تصویری است همسان با شاعرانِ رمانتیکِ اروپایی که در آن دوران عکسهایشان زیاد در مجله‌های پایتخت منتشر می‌شد. جالب آن که تصویرهای ایشان نیز هردوی این عناصر کلیشه‌ای را نشان می‌دهد. حتا امروز هم با نگریستن به گراورها و تصویرهای بازمانده از شاعران قرن نوزدهم می‌توان دید که ایشان معمولا در زمینه‌ای طبیعی، در حالت نگریستن به پشت سر یا آسمان بازنموده شده‌اند. برخی هم درست مثل نیما کاغذ و قلمی در دست دارند. بنابراین در آن روزهایی که نیما از خود عکس می‌انداخته، خود را در قالب شاعری رمانتیک و با کلیشه‌ای اروپایی تصویر می‌کرده است.

اما عکسهایی دیگر از نیما باقی مانده که به سالها بعد مربوط می‌شود و در آن مردی حدود شصت ساله است. این عکسها را دیگران از او انداخته‌اند. در میانشان جالبتر از همه دو عکس است که در آن کنار رودخانه‌ای با شراگیم نشسته است. این عکس باید در حدود سال ۱۳۳۰ انداخته شده باشد، چون شراگیم در آن کودکی پنج شش ساله است. عکاس به احتمال زیاد خودش نبوده است. چون در تصویر درگیر نگه داشتن پسرش است و بازی با او. اینها طبیعی‌ترین عکسهایی است که او در دست داریم. جالب آن که در میان این دو عکس هم، یکی که در آن نیما خندان است و حالتی طبیعی‌تر دارد، انگار ناغافل گرفته شده و در دیگری که پسرش را در بغل گرفته و انگار انتظار گرفته شدن عکس را داشته، باز با همان حالتِ بیست سال پیش به بالا می‌نگرد. منظره و قالب عکسها یکی است، و حدس من آن است که عکسِ خندانِ طبیعی پیش از دیگری گرفته شده باشد. یعنی انگار نیما با خانواده‌اش به گردشی در طبیعت رفته و آشنایی ناغافل از او عکسی گرفته است. این که بلافاصله بعد از آن عکسی دیگر در همان موقعیت و زمینه گرفته شده، معنادار است. انگار نیما از نامنتظره بودنِ تصویر اولی ناخرسند بوده و خواسته که در همان حال عکسی دیگر با وضعیتی تنظیم شده و سنجیده از او گرفته شود. این عکس دوم دقیقا همان کلیشه‌ی رمانتیکِ «شاعر الهام یافته»ی عکسهای

جوانی نیما را در خود دارد، که با توجه به حضور پسرش و پاچه‌های بالا زده‌ی شلوارش و نشستن‌اش بر لب رودخانه، نامربوط و نابه جا نمی‌نماید.



بعد از این دو تصویر، به مجموعه‌ای از عکسها می‌رسیم که ساخت و قالبی رسمی دارند و معلوم است عکاسی آن را گرفته است. یکی دو تا از این عکسها او را با رفقای حزبی‌اش نشان می‌دهد که در میانشان شاعرانی مانند هوشنگ ابتهاج و سیاوش کسرائی و مرتضی کیوان هم دیده می‌شوند. چند عکس هم با شهریار و شراگیم دارد در تبریز.

از چپ به راست: مرتضی کیوان، احمد شاملو؟، نیما، سیاوش کسرائی، سایه

عکسهای نیما و شهریار به همراه شراگیم در تبریز

اما بیشتر عکسهای مشهور نیما که در گوشه و کنار در کتابها و مجله‌ها چاپ می‌شود، در دو سال آخر عمرش توسط مردی به نام هادی شفائیه برداشته شده است. دکتر هادی شفائیه یکی از پیش‌کسوتان عکاسی در ایران محسوب می‌شود. او نخستین انجمن عکاسی ایران را در سال ۱۳۳۱ تاسیس کرد و دو سال بعد که این انجمن برچیده شد، در مقابل پارک دانشجوی امروزین آتلیه‌ی عکاسی تاسیس کرد و اولین کلاسهای آموزش عکاسی ایران را هم در همان جا برگزار کرد.[۹۸] در یادداشتهای نیما اشاره‌هایی به این مرد دیده می‌شود. اگر بخواهیم کل ارجاعهای او به عکاسی را فهرست کنیم، به ترتیب تاریخ چنین سیاهه‌ای به دست می‌آوریم:

خرداد ۱۳۳٤: «دکتر شفائیه عکاس شخصی من در واقع شده است. لطف دارد. عکسها را ده تا امضا کردم و هنوز عکس خود مرا به من نداده است.»[۹۹]

پنج‌شنبه ۱۳۳۵/۲/٦: «رفتم با زنم و بچه‌ام پیش هادی و عکس برداشتم. معلوم نشد چرا نمی‌توانستیم با لباسی که خودمان می‌خواهیم عکس برداریم. مثلاً اگر ما لباس کردی داشتیم آیا در آن آتلیه عکس‌برداری ممکن نبود؟ هادی می‌گفت عکس برداری با لباس کردی غیر ممکن است، مگر در منزل خودتان. دکتر جنتی متصل

---

[۹۸] عاطف‌راد، ۱۳۹۱.

[۹۹] یوشیج، ۱۳۸۷: ۲۲٦.

می‌گفت: زاویه‌ی دید شما با آقای هادی تفاوت دارد. من با وجود همه‌ی فهمم دارم دیوانه می‌شوم که این چه فهمی است.»[۱۰۰]

پنج‌شنبه ۱۳۳۵/۲/٦ (یادداشت دوم در همین روز): «مثل آدم دیوانه من رفتم. مرا با بچه‌ام و زنم عکس برداشت که روز دیگر بیایند و به میل ما عکس بردارند. چون در این‌جا ممکن نبود. دکتر جنتی هم که می‌خواست با من عکس بردارد ممکن نشد و ماند. عکس علیحده‌ی من هم ممکن نشد و ماند.»[۱۰۱]

اواسط اسفند ۱۳۳۵ (در یادداشتی که عنوان‌اش چنین است: «سوء استفاده‌های مردم از من»): «عکس‌اندازی‌های هادی شفائیه از زن و بچه‌ی من که باید پیش او بماند و پیش من نماند. این علم است، علمی که ما از آن سر به در نمی‌آوریم.»[۱۰۲]

احتمالا ۱۳۳۸: «فریدون مشیری هفت قطعه عکس را به من نداده است، حتی عکس زن و بچه‌ام را. در شب نمایش نقاشیهای بهمن محصص، عکس از من انداختند و هنوز به من نداده‌اند و معلوم است چه کرده‌اند. در مجالس خیلی کوچک باز در راه‌رو غیر آن عکس انداختند، عکس در همان مجالس از من و سعید

---

[۱۰۰] یوشیج، ۱۳۸۷: ۲۳۹.

[۱۰۱] یوشیج، ۱۳۸۷: ۲۵۹.

[۱۰۲] یوشیج، ۱۳۸۷: ۱۰٤.

نفیسی انداختند و به من ندادند .به قدری مردم ناجوان‌مرد هستند که در نظر من نفرت‌انگیز می‌شوند. من در تهران از کمتر کسی جوان‌مردی دیدم.»[۱۰۳]

خرداد ۱۳۳۷: «محقق Nicola Bauvie و نقاش Ciergge Vernet پیش من آمدند و در ماه خرداد بود که از من عکس انداختند و مصاحبه کردند، توسط محصص و مرزبان آمدند، یک‌شنبه ۲۰ تیر ماه بنا بود به اروپا بروند...»[۱۰٤]

۱۳۳۷/۵/۲: «صبح پنج‌شنبه ۲ مرداد (۱۳۳۷) به تبریز رسیدیم. بار را در انبار توشه‌ی قطار گذاشتیم. نهار منزل شهریار بودیم و شام، و صبح رفتیم با شهریار چند قطعه عکس انداختیم...»[۱۰۵]

به این موارد می‌توان آنچه که دیگران درباره‌ی ارتباط نیما و عکاسی گفته‌اند را افزود. هادی شفائیه درباره‌ی پنج‌شنبه ۱۳۳۵/۲/٦ می‌نویسد: « آن روز نیما آرام نبود. گویی از گرفتن عکس وحشت داشت. پیاپی نداشتن کراوات، مناسب نبودن لباس و بهانه‌های دیگری را عنوان می‌کرد. من چندان سعی در آرام کردن او نداشتم زیرا طی ملاقاتهای گذشته وحشتی از زندگی در او احساس کرده بودم و می‌خواستم اثر این حالت را

---

[۱۰۳] یوشیج، ۱۳۸۷: ۱۸۹.

[۱۰٤] یوشیج، ۱۳۸۷: ۲۰٦.

[۱۰۵] یوشیج، ۱۳۸۷: ۱۲۹.

در چشمان و نگاه او ثبت کنم و تصاویری لایق و بیانگر شخصیت و روحیات او به دست آورم با تمام خطوط و مشخصات چهره.»[۱۰۶]

چنان که درباره‌ی نیما مرسوم است. ارتباط انسانی او با این افراد هم دستخوش تلاطم بوده است. از آنچه هادی شفائیه درباره‌ی نیما نوشته معلوم می‌شود او را دوست داشته و در دل کینه‌ای از او به دل نداشته است. او دو تصویری که از نیما گرفته را بر میز کارش می‌نهاده و نام فرزندش را نیما گذاشته است. با این همه معلوم است که با نیما و به خصوص با پسرش شراگیم اختلافی داشته است. او تعریف می‌کند که شراگیم در نوبتی اسلاید خوبی را که او از نیما گرفته بود بی‌اجازه برداشته و بعد از آن استفاده کرده و در نهایت هم بعد از رسوا شدنِ این کارش گفته که اسلاید را به شفائیه نمی‌دهد. شراگیم پسر نیما هم در حاشیه‌ی یادداشتهای پدرش درباره‌ی او می‌گوید: «هادی شفائیه می‌گوید تمام عکسها و نگاتیوهای مربوط به نیما را سوزاندم چون جا نداشتم با خودم به آمریکا بیاورم...»[۱۰۷] احتمالا این که شفائیه گفته نگاتیوهای مربوط به نیما را سوزانده، ترفندی بوده برای این که دستبرد شراگیم را جبران کند و نگاتیوها را به او ندهد، وگرنه بعید می‌نماید که به واقع این نگاتیوهای ارزشمند را از بین برده باشد.[۱۰۸]

---

[۱۰۶] شفائیه، ۱۳۶۹

[۱۰۷] یوشیج، ۱۳۸۷: ۲۲۶.

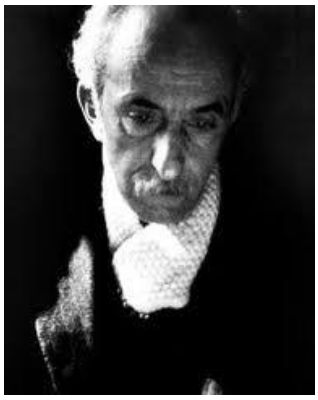
[۱۰۸] عاطف‌راد، ۱۳۹۱.

از سوی دیگر نوشته‌های نیما درباره‌ی هادی شفائیه تلخ و گزنده است و با بدگمانیِ معمول نیما درباره‌ی همگان همراه است. از این اسناد بر می‌آید که مهمترین نکته برای نیما عکسهایی بوده که از خودش برداشته می‌شود. او اصرار داشته نگاتیوها و اصل عکسها را در اختیار داشته باشد و چه بسا شراگیم به اشاره‌ی پدرش آن نگاتیوهای مورد دعوا را برداشته باشد. در عین حال نشستن در برابر دوربین برایش راحت نبوده و در این مورد بهانه‌گیری می‌کرده و می‌خواسته با مرتب‌ترین و شایسته‌ترین شکل در عکسها ظاهر شود. به بیان دیگر، ارتباط او با فن عکاسی، تقریبا واژگونه‌ی چیزی است که در ناصرالدین شاه می‌بینیم. ناصرالدین شاه در برابر دوربین راحت و با اعتماد به نفس بوده، و گرفتن عکس از دیگران برایش اهمیت داشته، به شکلی که انبوهی از عکسهای باغبان و فراش و اهل حرم از او به یادگار مانده است. او در حین عکاسی تا حدودی بازیگوش هم بوده و عکسی که از اهل حرم انداخته و در آن زنان شکلک درآورده‌اند، مشهور است. نیما درست در نقطه‌ی مقابل او قرار داشته است. در برابر دوربین دست و پای خود را گم می‌کرده و نگران بوده به خاطر نداشتن کراوات یا نامنظم بودنِ لباس به قدر کافی جلوه‌ی خوبی نداشته باشد، و در تمام عکسهایی که از او باقی مانده، به استثنای یکی که لبخند می‌زند، حالتی مصنوعی و کنترل شده و خشک دارد.

رسام ارژنگی که زمانی می‌خواست نقاشی رنگ و روغنی از او تهیه کند هم می‌گوید که نیما عجول و بی‌حوصله بود و به عنوان مدل یک جا قرار نمی‌گرفت تا از رویش نقاشی کند.[۱۰۹]

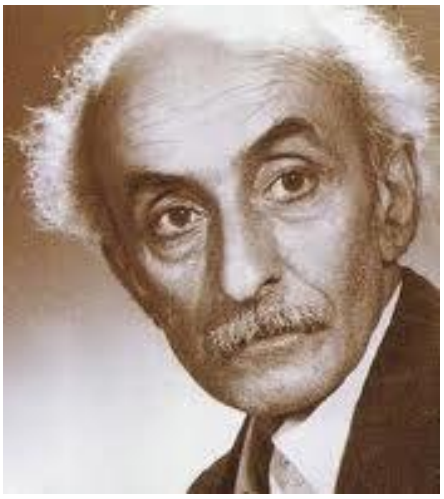
[۱۰۹] ارژنگی، ۱۳۹۱: ٥٦.

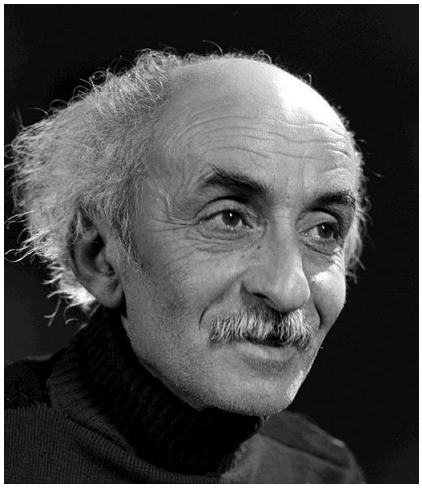
طوبی مفتاح، مادر نیما

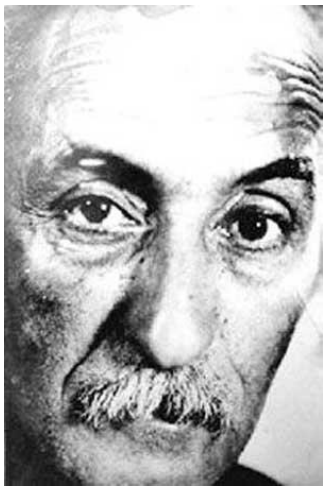


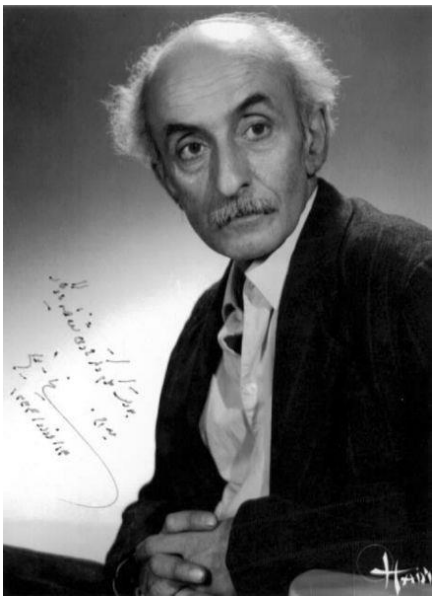
نیما در پیری

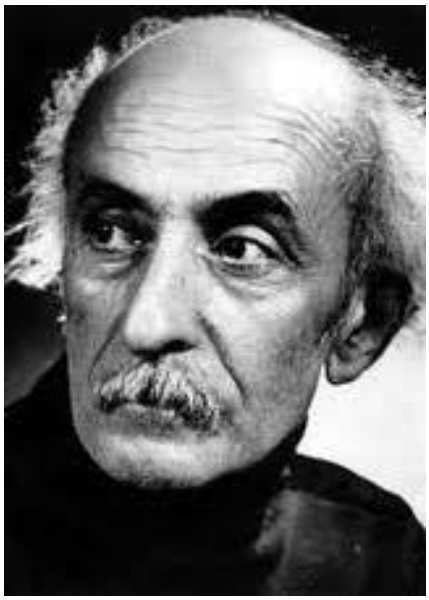
عالیه جهانگیری

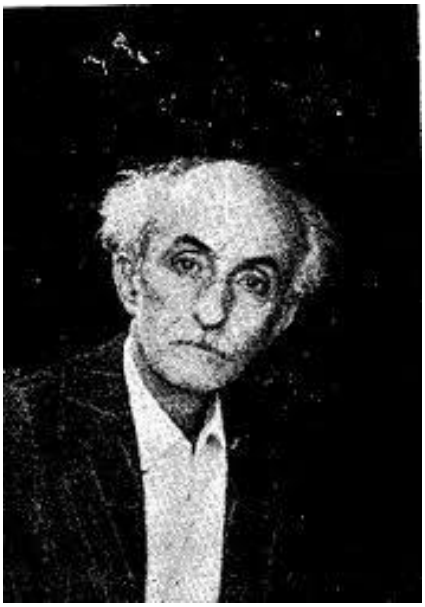












پس تا اینجای کار، یکی از منابعی که برای فهم خودانگاره‌ی نیما در اختیار داریم، عکسهای بازمانده از اوست. بحث را می‌توان به این شکل جمع‌بندی کرد که عکسهای نیما به دو دوره‌ی جوانی و پیری‌اش مربوط می‌شود که به ترتیب توسط خودش و عکاسی دیگر گرفته شده است. از عکسهای دوران جوانی بر می‌آید که او خود را با شاعران رمانتیک اروپایی همسان می‌انگاشته و می‌کوشیده شبیه به ایشان دیده شود. از عکسهای دوران پیری‌اش روشن می‌شود که همچنان تا پایان عمر سخت نسبت به این که چطور دیده شود وسواس داشته و در برابر دوربین راحت نبوده و هراسان بوده که مبادا عکس‌اش به قدر کافی او را خوب و خوش‌ظاهر نشان ندهد.

گذشته از آنچه که از عکسها بر می‌آید، اشاره‌هایی جسته و گریخته، اما معنادار و پرشمار در نوشته‌های نیما وجود دارد که خودانگاره‌ی او را نشان می‌دهد. بهترین منبع در این مورد، اشعار نیماست که تقریبا همه‌شان به نوعی افشای خودانگاره‌ی او محسوب می‌شوند. بخش بزرگی از شعرهای نیما اصولا بیانی از خودانگاره‌ی اوست و معمولا در بقیه هم جایی را برای بازنمودن خویش اختصاص داده است. نیما در

اشعارش همواره خود را به شکلی‌اغراق‌آمیز می‌ستاید. بیشتر در اشعار دوران جوانی، خود را به صورت مردی جنگاور و دلیر می‌ستاید و خویش را به شیر تشبیه می‌کند. این در حالی است که می‌دانیم از نظر فیزیکی مردی نحیف و ناتوان بوده و شاید به همین دلیل هم در ماجراجویی‌های سیاسی برادرش مشارکتی فعال نمی‌کرده است. در شعرهای دیگر، نیما بارها و بارها خود را به پرندگان تشبیه می‌کند، اما مهمترین برچسبی که به خود نسبت می‌دهد «شاعر» است و آن را در –احتمالا بدون این که به ریشه‌اش آگاه باشد– در مفهوم قدیمی شاعر به معنای «ادراک کننده» و «شنونده‌ی الهام غیبی» درک می‌کرده است. یعنی نوعی خصلت پیامبرانه برای خویش قایل بوده است. به زودی شعرهای نیما را مرور خواهم کرد. پس بحث در این مورد را به بعد وا می‌گذارم.

اما گذشته از شعرها، در نوشته‌ها و یادداشت‌های نیما هم اشاره‌های صریح و روشنی وجود دارد که خودانگاره‌ی او را نشان می‌دهد. تصویری که از این سه منبع (عکس، شعر، یادداشت) بر می‌آید، کاملا سازگار و یکنواخت است و یک شخصیتِ معلوم و روشن را در برابر چشمان‌مان نمایان می‌سازد. به نظرم با مرور یادداشتهای نیما سه گزاره‌ی مهم را درباره‌ی خودانگاره‌اش می‌توان دریافت.

نخست این که نیما خود را مردی خشن و خطرناک و خونریز می‌دانسته است. یعنی خشم و نفرتی که نسبت به دیگران ابراز می‌کرده و جز مواردی استثنایی نمودی رفتاری نداشته، در ذهن خودش جدی گرفته می‌شده و عینیت داشته است. کسانی که از بیرون نیما را می‌نگریسته‌اند، او را مردی لاغر اندام و نحیف و عصبی و تاحدودی بی‌دست و پا می‌دیدند. اما خودش خویشتن را مردی کوه‌نشین، زورمند، خطرناک و

آسیب‌رسان تلقی می‌کرده است. این تصویر ذهنی از ابتدا در او وجود داشته و چیزی نیست که به دلیلی خاص در دوره‌ای کوتاه از عمرش عارض شده باشد.

قدیمی‌ترین اشاره‌ای که به این خودانگاره داریم، به آن هشت سالی که کارمندی دون‌پایه در اداره‌ی مالیه بود مربوط می‌شود. او خود را در این هنگام به این شکل توصیف می‌کند که کلاه پوستی و چکمه در بر می‌کرده و کارد به کمر می‌بسته و با خوشنودی می‌نویسد که همه می‌گفته‌اند که «آدمی خطرناک» است. توصیفی که مجتبی مینوی از شکل و قیافه‌ی او در چند سال بعد به دست می‌دهد، با این خودانگاره‌ی او همخوانی دارد. مینوی می‌گوید: «نیمایوشیج از ابتدا با طرزی تصنعی وارد میدان شد... یک روز از دارالمعلمین خارج می‌شدیم به آقایی برخوردیم... لهجه‌اش عجیب و غریب بود... ادبیات فارسی را مسخره می‌کرد... کم کم دوستی ما بیشتر شد و فهمیدم او از خود ماست، یعنی ایرانی است. قبلا از طرز لباس پوشیدن و چکمه و کلاه پوستی و جافشنگیهای روی جیبش و لهجه‌ی عجیب و غریبش فکر کرده بودم خارجی است... خنجر هم می‌بست...».[۱۱۰] و این با توجه به زمان تحصیل مینوی در دارالمعلمین، قاعدتا به فاصله‌ی سالهای ۱۲۹۹ تا ۱۳۰۵ مربوط می‌شود و کمابیش همزمان است با دورانی که نیما خویشتن را به این شکل توصیف کرده است.

---

[۱۱۰] وفایی، ۱۳۹۰: ٤٣١.

پیشتر اشاره کردیم که نیما مردی سخت عصبی و پرخاشجو بوده و با مردم دعوا داشته و خودش این موقعیت را چنین توصیف می‌کرده که «به قدری خونخوار می‌شوم که اگر کسی در اطراف من نباشد شخص مخاطب را کشته و از خون او می‌خورم!»[۱۱۱] نقل قولهای زیادی هست که نشان می‌دهد این اظهار نظرها ظاهرسازی نبوده و او به راستی پرخاشگر بوده است. مثلا سعید نفیسی در خاطراتش از روزی سخن می‌گوید که همراه با یحیی ریحان به خانه‌ی نیما رفته بودند و او تازه بخشی از «حسنک و وزیر غزنه» را نوشته بود و آن را برایشان خواند. بعد، ریحان که به نیما محبت فراوان کرده بود و واسطه‌ی آشنایی او با نفیسی هم بود، با عقاید نیما مخالفت کرد و چون بر سر نقدهایش ایستاد و کوتاه نیامد، نیما ناگهان چاقویی کشید و بر سینه‌اش نهاد و گفت: «قبول می‌کنی یا نه؟» و ریحان به این ترتیب حرفهایش را قبول کرد![۱۱۲]

اما نیما این خشونت و میل به آسیب رساندن به دیگران را تنها به صورت میلی درونی یا خصوصیتی روانشناختی نمی‌نگریسته، بلکه علاوه بر بالیدن به آن و خوشنود بودن از آن، برایش شأنی راهبردی هم قایل بوده است. این نکته بسیار عجیب است که نیما بارها و بارها به تمایل‌اش برای دزدی و راهزنی و ربودن اموال دیگران اشاره کرده است. البته بعید است که او توانایی بدنی انجام چنین کارهایی را داشته باشد، اما دست کم خودش گمان می‌کرده دارد و چند بار این را همچون برنامه‌ای و راهبردی در دسترس مورد اشاره

---

[۱۱۱] مختاری، ۱۳۷۹: ۲۰۰.

[۱۱۲] نفیسی، ۱۳۸۱: ٤٥٠.

قرار داده است. نیما در جایی می‌نویسد که علاقه‌اش به ادبیات باعث شده به شرایطی بیفتد که به اداره‌نشینی فکر کند، «وگرنه با عالیه به یوش می‌رفتم و خودم در تمام مدت زمستان غارت می‌کردم!»[۱۱۳]

در جایی دیگر به برادرش می‌نویسد که «برای آینده‌ی مادی خود اصلا فکر نمی‌کنم. می‌دانم گرسنه نخواهم ماند و چون حکیم نظامی و خواجه حافظ نیستم از دزدی و قطع طریق هرچه از دست من برآید دریغ نخواهم داشت. فقط ضعفا را باید رعایت کرد. رعایت متجاوز حد بی‌عرضگی است. این رکن مباحث اخلاقی و اجتماعی من است. سایر کارها عمل به مقتضای وقت است.»[۱۱٤] این جملات را نمی‌توان به شر و شور جوانی ناپخته مربوط دانست. چون نیما در زمان نوشتن‌اش مردی سی ساله بوده و بیست سال بعدتر، در آستانه‌ی پیری، در اسفندماه ۱۳۲۳ باز چنین جمله‌ای را از او می‌خوانیم: «من از بدی مثل شیطان لذت می‌برم و اگر مرتکب آن نیستم اهمیتی ندارد.»[۱۱۵]

در شعرهای نیما هم چنین مضمونی فراوان دیده می‌شود. در ۱۳۰۳ شعر بلند به نام محبس سروده که ٦۹ بندِ سه بیتی دارد و در قالبی نزدیک به مسمط سروده شده است. در هر بند آن دو بیت نخست در مصرعهای اول و دوم و چهارم هم‌قافیه هستند و بعد از آن یک بیت با قافیه‌ای متفاوت آمده است. شعر روان

---

[۱۱۳] طاهباز، ۱۳۸۰: ۱۲۱.

[۱۱٤] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۷۰–۵۷۱.

[۱۱۵] یوشیج، ۱۳٦۸: ٤۲.

و به نسبت خوب است و در قالبی نمایشی سروده شده است. داستان زندانی را نشان می‌دهد که مردی به نام کَرَم در آن زندانی است و جرمش هم دزدی از ارباب ده در زمانه‌ی تنگدستی بوده است. او از اموال ثروتمندان ده چندان می‌دزدد که صاحب گاوی و ثروتی می‌شود، و چون گرفتار می‌آید، و می‌گویند که اموالش را به جرم دزدی توقیف خواهند کرد، لب به شکایت می‌گشاید و با قاضیان مجادله می‌کند و خدا را گواه می‌گیرد که گناه ثروتمندان از او افزون‌تر است. بعد بیتهایی فراوان آمده که در آن کرم با زبانِ مطلوب چپ‌های آن دوران از حقوق کارگران دفاع می‌کند و این حرفی ناهمساز با باقی متن است، که در فضایی روستایی ترسیم شده و بنابراین به طبقه‌ی رعیت و کشاورز مربوط می‌شود و نه کارگر. در شعر ناهمواری وزن و سستی معنا کمتر از شعرهای پیشین نیما دید می‌شود. با این همه بیتهایی هم می‌بینیم که در آن گفته شده: «کار نایاب و کارفرما کم/ مزد کم، مشکلات بگشا کم!»

که احتمالا منظور از مصرع دوم آن بوده که «کسی که مشکلات را بگشاید کمیاب بوده است». در کل شعر از نظر بیان رسا و روان است. اما محتوایی ندارد و تکرار و حشو در آن فراوان است. داستانش کششی ندارد و بیشتر بیانیه‌ایست در حمایت از دزدی و مشروع شمردنِ دستبرد به اموال ثروتمندان. کل محتوای آن را می‌توان در دو سه بند هم بیان کرد و از این روست که خواندن بیش از دویست بیتِ آن ملال‌آور شده است. گفتگوهای کرم و قاضیان و دفاعی که از دزدی شده، با عقل و اخلاق مرسوم نمی‌خواند و اگر کسی منصفانه رخدادهای متن را مرور کند، با وجود سوز و گداز لحن کرم و راز و نیاز دایمش با خداوند، هیچ

بعید نیست حق را به قاضیان بدهد. چرا که به هر صورت قهرمان داستان دزدی کرده و بعد هم به آن افتخار کرده و شرمی از کار خود نداشته است.

شعر محبس اگر در کنار اشاره‌های شخصی نیما به دزدی و راهزنی نگریسته شود، به نوعی توجیه ایدئولوژیک این جرایم شباهت پیدا می‌کند. یعنی گویی پشتوانه‌ای سیاسی و ایده‌ای انقلابی در کار بوده که دزدی از دیگران و ارتکاب جرمهایی از این دست را مشروع جلوه می‌داده است. چنین برداشتی از دزدی و غارت بخشی آشنا و جا افتاده از گفتمان انقلابی بلشویک‌های روسی است که در ایران تا دیرزمانی تداوم یافت و به جریانهای فکری و سیاسی گوناگون هم نشت کرد.

خلاصه آن که در سویه‌ی عینی و فیزیکی و بدنی، خودانگاره‌ی نیما ساختاری غیرواقع‌بینانه و توهم‌آمیز داشته و در ضمن عناصری خشونت‌آمیز و آسیب‌رسان را در هسته‌ی مرکزی خود داشته که باید به لحاظ اخلاقی مورد داوری واقع شود.

نکته‌ی عجیب در این میان آن که نیما اصولا مردی کم‌بنیه و ناتوان بوده و از نظر بدنی با خودانگاره‌ای که در این جملات ارائه می‌دهد به کلی تفاوت داشته است. او مردی لاغر اندام و ریزجثه بوده، و انگار بابت این قضیه حساسیتی نسبت به اندام و زورمندی مردمان پیدا کرده باشد. در نوشتارهای منثورش بارها و بارها می‌بینیم که بر مبنای شکل و اندام مردمان درباره‌شان قضاوت می‌کند و اصولا هنگام توصیف مردمان بر هیبت

ظاهری و به خصوص درشت یا کوچکی بدن‌شان زیاد تاکید می‌کند. یکی از شعرهایش به نام «قلب قوی» انگار نوعی دلداری دادن به خودش است:[۱۱۶]

گر چنین بنگری به قصه‌ی خویش ننگری بعد از این به جثه‌ی خویش

وقع ننهی که هیکلت خُرد است

پیش این آسمان پهناور چه تفاوت اگر برآری سر اندکی مرتفع و یا کوتاه؟

نشود پهنی و بلندی تو مایه‌ی عزّ و ارجمندی تو ارجمندی پس از کجا پیداست؟

تاکید نیما بر بنیه و هیکل افراد را در اظهار نظرهایش درباره‌ی افراد می‌توان به خوبی دید. او در سفرنامه‌ی بارفروش بارها به چنین پیش‌داشتهایی اشاره می‌کند و جایی هم می‌نویسد که دانا بودن و داشتن حافظه‌ی نیرومند برای این که کسی فرهیخته باشد کافی نیست. بعد هم با حالتی انکاری پرسیده آیا کسی که دانش و خرد زیادی را در حافظه‌اش انبار کرده، اما لنگ و فلج است، می‌تواند معلم بچه‌ها شود؟ و انگار برایش بدیهی است که چنین چیزی امکان ندارد.[۱۱۷]

همچنین در نامه‌اش به ارژنگی وقتی درباره‌ی رئیس اداره‌ی معارف اردبیل سخن می‌گوید، باز همین کلیشه‌های ریخت‌شناسانه را ظاهر می‌سازد. این مرد بعد از کتک‌کاری نیما و مدیر مدرسه‌ای که در آن تدریس

---

[۱۱۶] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۱۶-۱۱۷.

[۱۱۷] مختاری، ۱۳۷۹: ۱۰۳-۱۰۴.

می‌کرد، به آستارا آمده بود تا به عنوان بازرس درباره‌ی نیما حکم کند. نیما می‌گوید که او مردی لاغر و کوتاه قد و سیاه بود و از همین جا نتیجه گرفته که مرد پستی بوده و با مدیر مدرسه بر ضد او گاوبندی کرده است.[۱۱۸]

اما اغراق و توهم نیما درباره‌ی خودش تنها به سطح زیستی و قدرتهای بدنی محدود نبوده، که به خصوص در لایه‌هایی ذهنی‌تر نمود می‌یافته است. چنان که گفتیم، نیما خود را شاعری طراز اول و بسیار نوآور و باسواد می‌دانسته است. اما این نقش شاعری برایش چیزی بوده شبیه به پیامبری و پیشوایی روحانی مردمان.

شکل‌گیری این خودانگاره‌ی «شاعر» به نظرم از حدود سالهای ۱۲۹۷ و احتمالا با تشویق‌های نظام وفا آغاز شده و تا سه سال بعد به وضعیتی تثبیت شده و ریشه‌دار انجامیده است. چون از نامه‌هایش به لادبن بر می‌آید که نیما در مهرماه ۱۳۰۰ بعد از انتشار «رنگ پریده، خون سرد» خود را شاعری مشهور و مهم می‌دانسته و به همین خاطر از کار دولتی استعفا داده است. وقتی پدر و اقوامش به این کار او اعتراض کردند، گفت که ایشان هنوز روحیه‌ی دوران استبداد را در خود حفظ کرده‌اند.[۱۱۹] بعدها هم وقتی زنش عالیه به او

---

[۱۱۸] مختاری، ۱۳۷۹: ۲۳۲-۲۳۳.

[۱۱۹] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۱۱-۵۱۶.

اعتراض می‌کرد که چرا کار نمی‌کند و درآمدی ندارد، می‌گفت که شاعر بزرگی است و «به زودی مجسمه مرا می‌ریزند، مردم از ما دعوت می‌کنند به شهرها برویم و گل نثارمان می‌کنند.»[۱۲۰]

خودانگاره‌ی نیما با آنچه که در واقع بوده تفاوتی چشمگیر داشته و بنابراین ادعاهایش درباره‌ی خودش معمولا با ریشخند و مخالفت دیگران روبرو می‌شده است. نمونه‌اش آن که زمانی در مدرسه‌ای تدریس می‌کرد، و ظاهرا به خاطر همین تکبرش با معلم دیگری وارد بگو مگو شد. نیما ماجرا را در یادداشتی ثبت کرده است. آن معلم از او پرسیده بود: «گفتید ادبیات بلدید؟ پیش که درس خوانده‌اید؟» و منظورش قاعدتا اشاره به این نکته بوده که نیما به دانشگاه نرفته و ادبیات کلاسیک پارسی را درست نمی‌شناخته است. جالب آن که نیما چنین پاسخی به او داده: «من خدای این فن‌ام، مثل من معلمی یافت نمی‌شود.»

در جای دیگر، می‌بینیم که بعد از ماجرای کنگره‌ی نویسندگان که نیما مورد ریشخند واقع شد، به جای آن که در کیفیت سروده‌های خود دقیقتر بنگرد و به معیارهایی عینی برای سلامت تولیدات ادبی‌اش بنگرد، این مخالفت و شکست را نشانه‌ی دسیسه‌ای دانسته که توسط ناتل خانلری و احسان طبری طراحی شده است.[۱۲۱] آن هم در شرایطی که این دو تن گذشته از حمایت‌شان از نیما و دعوتش به این همایش، در تمام زمینه‌ها با هم مخالف بودند و جبهه‌ی ضد هم را تشکیل می‌دادند. نیما در کتابی که گفتارهای سخنرانان

---

[۱۲۰] طاهباز، ۱۳۸۰: ٤٥-٤٦.

[۱۲۱] طاهباز، ۱۳۸۰: ٢٦٠-٢٦١.

کنگره در آن چاپ شده بود، زیر سخنان ناتل خانلری خط کشیده و نوشته که «شارلاتان، دماغ شعری ندارد، آنچه به او یاد داده‌ام را وارونه بیان می‌کند. توصیه‌های مرا خراب کرده است.»[۱۲۲] این در حالی است که ارتباط میان نیما و ناتل خانلری بی‌شک به ترتیبی که نیما نوشته نبوده و او هم از نظر دانش و هم از نظر موقعیت اجتماعی و شهرت و محبوبیت بسیار از نیما بلندپایه‌تر بوده است.

با این زمینه بدیهی است که نیما درباره‌ی شاگردان و پیروانش هم چنین حس تحقیری را داشته و نمایانش هم کرده باشد. دعوا و مرافعه‌اش با فریدون توللی که به درستی کامل و سالم بودن افاعیل تکرار شونده را در وزنهای شکسته ترجیح می‌داد، یا با احمد شاملو که اصولا منکر اهمیت وزن بود، از همین جا بر می‌خیزد. او در نامه‌ای درباره‌ی این شاعران جوانتر یا مریدان سرسپرده نوشته «به آسانی نمی‌توان پیکاسوی شعر شد یا از پیکاسوی شعر امروز پیشی گرفت»،[۱۲۳] و معلوم است که خودش را «پیکاسوی شعر امروز» می‌دانسته است.

اما دعوی نیما به شعر و شاعری محدود نمی‌شده و او برای خود موقعیتی پیامبرگونه قایل بوده است. این در حالی است که به زودی خواهیم دید که نه در شعرهایش و نه در اندیشه‌های بازمانده از او هیچ عنصری دیده نمی‌شود که در حوزه‌ای فکری وی را از افرادِ متوسطِ جامعه‌اش متمایز سازد. از این رو عناصر

---

[۱۲۲] طاهباز، ۱۳۸۰: ۲۵۵.

[۱۲۳] نیمایوشیج، ۱۳٦۳: ۱۷۳.

خودانگاره‌اش اغراق‌آمیز می‌نماید و به خودشیفتگی پهلو می‌زند. نیما می‌نویسد که «منظومه‌ی اجتماعی محبس» او «اولین شیپور مبارزه‌ی ادبی» خواهد بود،[۱۲٤] و به زودی بخشهایی از این متنِ سست را خواهیم خواند و ارزیابی خواهیم کرد. در یادداشتی دیگر می‌نویسد: «می‌بینی هنگامی را که تو سالهاست مرده‌ای و جوانی که هنوز نطفه‌اش بسته نشده، سالها بعد در گوشه‌ای نشسته، از تو می‌نویسد»[۱۲۵] و سستی تولیدهای خود را چنین توجیه می‌کند که «می‌پرسید کدام اثر من بهتر است؟ آن که هنوز ننوشته‌ام یا در کار نوشتن آنم.»[۱۲٦]

دست کم در یک مورد، گزارشی داریم که طی آن نیما ادعای پیامبری کرده است. رسام ارژنگی که زمانی دوست نزدیک نیما بوده، در پایان مصاحبه‌ای درباره‌ی وی، چنین می‌گوید:

«خاطره‌ی دیگری از نیما دارم که هیچ وقت فراموشم نمی‌شود و آن هم ادعای پیغمبری نیماست. روبروی نگارستان (کارگاه نقاشی) من در خیابان علاءالدوله یک پزشک یهودی بود که خود را وابسته به یک اقلیت مذهبی معرفی می‌کرد. (آن روزها اغلب پزشکان برای پیشرفت کارشان خودشان را وابسته به این اقلیت می‌دانستند) آن پزشک دو پسر داشت که در مدرسه‌ی مروت تحصیل می‌کردند و من هم هفته‌ای چند زنگ

---

[۱۲٤] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٤٦–٥٤٧.

[۱۲٥] یوشیج، ۱۳٦۸: ۲۳.

[۱۲٦] یوشیج، ۱۳٦۸: ۲٤۰.

در آن دبیرستان درس داشتم. شبهای دوشنبه منزل آقای دکتر مجلس تبلیغ برپا می‌شد. مرا به این مجلس دعوت کردند. اول قبول نکردم و بالاخره پذیرفتم. شبی به اتفاق نیما به آن مجلس رفتیم، ضمن بحثهایی که می‌شد. نیما یک دفعه ادعای پیغمبر کرد و گفت: دین شما مبشر من بوده، فرستاده‌ام تا مژده‌ی آمدن مرا به شما بدهند. اگر قبول نکنید به دست شما قطعه قطعه می‌شوم...

رنگ حضار از این سخنان پرید و ولوله در جمعیت افتاد که پیامبرشان رقیب پیدا کرده. مجلس تمام شد و ما بیرون آمدیم. بین راه با نیما درباره این ادعایش حرف می‌زدیم. نیما مرتب می‌گفت: نادان، نادان، نادان!»[۱۲۷]

نیما احتمالا خود تا حدودی به ناراستیِ این خودانگاره و اغراق‌آمیز بودنِ تصویری که از خود در ذهن داشته، آگاه بوده است. چون در زمینه‌ی کارهایش برای دیگران دروغ‌های فراوانی می‌بافته است. هوشنگ ابتهاج که در جوانی دوستی‌ای با نیما داشت، با رعایت احترام وی می‌گوید که نیما همیشه‌ی اوقات مشغول ایفای نقشی بود و بعد می‌افزاید که «خیلی مشکله آدم همیشه در یه قالب دیگه‌ای باشه...». سایه نقل کرده که نیما یک بار گفته بود که شعرهایش را پاکنویس کرده و مجموعه‌شان به چند گونی کاغذ بالغ شده که در همین اتاق پشتی است و همه گمان می‌کرده‌اند او به راستی چند تا گونی شعر منتشر ناشده دارد. تا این که

[۱۲۷] ارژنگی، ۱۳۹۱: ۳۶۰-۳۶۱.

نیما درگذشت و سیروس طاهباز شعرهایش را گردآوری و منتشر کرد و معلوم شد جز یک غزل و یک قطعه همه‌ی شعرهایش را پیشتر برای آنها خوانده بوده است.[۱۲۸]

نیما در این میان خود را با شخصیتهایی نامدار و مشهور در سطح جهانی همتا می‌دانسته است. در نامه‌ای به تاریخ ۱۵ اسفند ۱۳۰۱ می‌نویسد که مانند مارکس و لنین نیست «که روحشان منتهی به مرحله‌ای کوچک» شده بود، و معلوم است که خود را از ایشان برتر می‌شمارد.[۱۲۹] تصویر او درباره‌ی اعضای خانواده‌اش هم به همین ترتیب اغراق‌آمیز است. او می‌نویسد که لادبن اعجوبه‌ای سیاسی است و در داغستان محبوبیت زیادی دارد،[۱۳۰] اما اطرافیانش را سالم نمی‌داند و می‌گوید سیاستمداران قوی نیستند و به انبیاء شباهتی ندارند،[۱۳۱] گویا که شباهتی میان لادبن و خودش و پیامبران می‌دیده است. نیما در نامه‌ای به تاریخ ۷ آبان ۱۳۰۸ می‌گوید که پلیس او را تعقیب می‌کند، اما او به سیاست آلودگی‌ای ندارد، چون «یک مربی روحانی» است.[۱۳۲]

---

[۱۲۸] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۸٦۷.

[۱۲۹] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥۳٦.

[۱۳۰] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٥۲.

[۱۳۱] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥۱۷–٥۱۹.

[۱۳۲] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥۷۳–٥۷٥.

اگر نامه‌ها و اسناد به جا مانده از نیما با دقت خوانده شود، روشن می‌شود که این خودانگاره‌ی متورم و دروغین در حسدِ شدید و عجیب او نسبت به دیگران و تمایلش برای برتری‌جویی ریشه داشته است. نیما خود بر این نکته واقف بوده و آن را صادقانه در برخی از یادداشتهایش ثبت کرده است. مثلا درباره‌ی دوران کودکی‌اش می‌نویسد: «تمام خیالات من برای شناسایی چیزهای خوبی که می‌خواستم فقط با شناسایی آن بر همسران خود تفوق یابم. این حس تفوق هیچ وقت مرا تنها نمی‌گذاشت. این نوع خیال همیشه مرا تعقیب می‌نمود.»[۱۳۳]

در یادداشتهای دیگری باز همین خودبزرگ‌بینی بیمارگونه را می‌توان دید: «این که من در بین جمعیت می‌گذرم به نظرم می‌آید بر تمام عالم فرمانروایی دارم و همه پست و حقیر و رعیت من‌اند. نمی‌دانم این تسلط مرموز چرا روحم را آرام نمی‌گذارد؟ آیا زمانی خواهد رسید که من مالک یا اقتدار تو باشم؟ آی، ای غیورئی که به من شجاعت و جرأت و دیوانگی همه چیز می‌دهی!»[۱۳٤]

نمونه‌ی دیگر این خودبرتربینی نامعقول را می‌توان در متن کوتاه سفرنامه‌گونه‌اش بازجست. شرایط تولید این متن چنین است که نیما در زمانی که پول و شغلی نداشته و به دنبال زنش که از نظر مالی سربارش بوده، از جایی به جایی می‌رفته، و در این حین گذرش به انزلی می‌افتد. یادداشتهایی که در انزلی نوشته را اگر

---

[۱۳۳] مختاری، ۱۳۷۹: ۱۹٤.

[۱۳٤] طاهباز، ۱۳۸۰: ۱۱۵.

کسی بخواند و وضعیتش را نداند گمان می‌کند مردی بانفوذ و والامقام است که برای بازدید از یکی از قلمروهای زیردستش به انزلی سفر کرده است. نیما در این یادداشت می‌نویسد که از انجمن فرهنگ و کانون ایران بازدید کرد و «بعضی دستورها داد». در نهایت هم برای این که تردیدی درباره‌ی این حدس نگارنده باقی نگذارد، می‌نویسد دیگران باید به او احترام بگذارند و حرفش را گوش کنند چون «من که از خیام عصر خود بودن هم چیزی بالاترم!»[۱۳۵]

نیما برای تایید این خودانگاره‌ی برخاسته از خودشیفتگی، در سراسر عمرش به دنبال شهرت بود و می‌توان کل تلاشها و رفتارهایش را در امتداد دستیابی به شهرت و غلبه بر دیگران تحلیل کرد. خودش هم این را می‌دانسته و گهگاه به صراحت بیانش می‌کرده است. چنان که از نامه‌هایی که به حسام‌زاده نوشته کاملا روشن است که دغدغه‌ی خاطر اصلی‌اش دستیابی به شهرت بوده است،[۱۳۶] و این شهرت را برای دستیابی به ثروت و برخورداری مادی می‌طلبیده است و امری استعلایی را در نظر نداشته است. چنان که در نامه‌ای به تاریخ ۱۵ دلو ۱۳۰۱ صادقانه می‌نویسد که «بی‌میل نیستم که مشهور بشوم و گذران مادی خود را به کمک آن خوب کنم.»[۱۳۷]

---

[۱۳۵] طاهباز، ۱۳۸۰: ۱۱۵–۱۱۷.

[۱۳۶] مختاری، ۱۳۷۹: ۱۶۰–۱۶۵.

[۱۳۷] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۲۶.

با وجود اغراق‌آمیز بودنِ این خودانگاره، نیما از قدرت و انضباط لازم برای تحقق بخشیدن بدان محروم بود. او در واقع هیچ کاری را به طور منظم دنبال نکرد و سراسر نوشته‌ها و شعرها و یادداشت‌هایش ردپاهایی جسته و گریخته است از کسی که آشکارا هیچ مسیر مشخص یا امتداد روشنی را در اندیشیدن و مطالعه‌اش دنبال نمی‌کرده است. کتابهایی که این روزها درباره‌ی نیما نوشته می‌شود جمله‌هایی را از اینجا و آنجا بر می‌گیرند و گلچین می‌کنند و یک سیرِ تحول اندیشه را در دل آثار نیما ابداع می‌کنند. اما واقعیت آن است که اگر تمام آثار او به صورت سیستمی منسجم نگریسته شود، به روشنی بر می‌آید که نیما هیچ موضوع و مبحثی را به طور عمیق و پیگیر مطالعه نکرده، هیچ برنامه و طرح نظری یا ادبی بزرگی را دنبال نکرده، و هر آنچه تولید کرده واکنشهایی مقطعی به محرکهایی موضعی بوده است. اینها بدان معناست که نیما سراسر عمرش در تایید خودانگاره‌ی باشکوهی که از خویش در ذهن داشته، دچار اشکال بوده است. یکی از عواملی که رشک و حسدِ تند و تیز او را نسبت به دیگران باعث می‌شده، همین مشاهده‌ی کامیابی دیگران و برسنجیدن‌اش با ناکامی خویش بوده است.

خودانگاره‌ی باشکوه و پرعظمت نیما از خویش را باید در کنار انگاره‌هایش از دیگران نگریست. الگویی که در سراسر آثار نیما به چشم می‌خورد و از بیست و دو سالگی تا پایان عمرش بی‌تغییر باقی مانده، تصویر ذهنی تحقیرآمیز او از دیگران است. نمونه‌ی این خودشیفتگی وقتی نمایان می‌شود که می‌بینیم مارکس و لنین را که بدون شناخت کافی همچون پیشوایان و پیامبران خویش برگزیده بود، همزمان به خاطر برخوردار

نبودن از عوالم معنوی خوار می‌شمارد.[۱۳۸] این خوارشماری تنها مخالفان و آشنایانِ محسودِ سرآمدتر از خودش را شامل نمی‌شود، که دوستان و نزدیکانش را هم در بر می‌گیرد. پیشتر دیدیم که او چگونه زنش عالیه را در آن وضعی که وارد زندگی‌اش شده بود، زنی با «هواهوس‌های زنان شهری» توصیف می‌کند که خودش مشغول «هدایت کردن» اوست. در حالی که بی‌شک عالیه از نظر توانایی‌های اجتماعی و انسانی سرآمدِ نیما بوده و موقعیت شغلی و کوشش و فعالیت کاری‌اش از نیما بسیار افزونتر بوده است. در واقع در میان طبقه‌ی فرهیخته‌ی آن دوران، گذشته از کسانی که ماموریتی حزبی داشته‌اند، عالیه خانم معتبرتر و مهمتر قلمداد می‌شده است. چنان که مثلا نصرالله فلسفی نشریه‌ی کلوپ خود را برای او و به اسم او می‌فرستاده و نیما یک بار ابراز ناراحتی کرده که چرا تنها عنوان او را و شغل وی را به عنوان مدیر مدرسه بر نشانی گیرنده ذکر کرده‌اند و ذکری از نیما که شوهرش بوده در میان نیست.[۱۳۹]

خاطره‌ی دیگری که از او نقل شده و این سویه از شخصیت او را نشان می‌دهد، به زمانی مربوط می‌شود که نیما تازه شعر «مرغ آمین» را سروده بود. هوشنگ ابتهاج تعریف می‌کند که روزی او و مرتضی کیوان و سیاوش کسرایی به دنبال نیما رفتند و او را از اداره‌ی نگارش که در آن استخدام شده بود، برداشتند. سایه می‌گویدکه نیما آخر ماه‌ها و موقع حقوق گرفتن، «ماهی یک بار» از خانه‌اش در شمران به تهران می‌آمد

---

[۱۳۸] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٣٦.

[۱۳۹] یوشیج، ۱۳۵۱: ۱۰۰–۱۰۱.

و به اداره‌ی محل کارش سری می‌زد![۱۴۰] آن روز چون پایان ماه بود، این سه دوست به اداره‌اش رفتند و او را برداشتند و چهارتایی به پیاله‌فروشی‌ای در ابتدای خیابان شاه‌آباد. در آنجا سر همه‌شان گرم شد و حرف از ناظم حکمت به میان آمد که شاعری بلشویک بود و بتِ حزب توده تلقی می‌شد. حکمت تازه در آن هنگام از بازداشت خانگی‌اش از ترکیه به بلغارستان و بعد روسیه گریخته بود و دولت ترکیه هم تابعیت‌اش را لغو کرده بود. سایه در این هنگام شعری حزبی برای ناظم حکمت سروده بود و آن را برای حاضران خواند. در این هنگام نیما که احتمالا زیر تاثیر الکل هم بوده، به خشم و خروش آمد و گفت که «ناظم حکمت کیه، منم ناظم حکمت!» و درباره‌ی فیزیک و فلسفه و شعر به پرحرفی پرداخت. بعد هم با حالتی شبیه به خوانندگان اپرا «مرغ آمین» را که تازه ساخته بود برای حاضران خواند. سایه در زمان روایت این داستان او را همچون مردی خودستا و کمابیش حقیر بازنموده است. جالب آن که به گفته‌ی او مرتضی کیوان در میانه‌ی خودستایی‌های نیما، کاغذی نوشت و به دست سایه داد که در آن نوشته بود «سایه جان، می‌بینی خودخواهی با آدم چی‌کار می‌کنه!»[۱۴۱] و این نکته جالب است، چون کیوان که واسطه‌ی دوستی این افراد و سازمان‌دهنده‌ی

---

[۱۴۰] ابتهاج، ۱۳۹۲،ج.۱: ۱٦٥.

[۱۴۱] ابتهاج، ۱۳۹۲،ج.۱: ۱٦٦.

ایشان در ارتباط با حزب توده بود، در این هنگام مهمترین مبلغ نیما بود و اصولا دوستی‌اش با سایه را بعد از پرس و جو و اطمینان یافتن درباره‌ی پیروی‌اش از نیما آغاز کرده بود.[۱۴۲]

قاعدتا به خاطر این خودانگاره‌ی بیمار و ناراست بود که شمار دوستان نیما در سراسر عمرش تعدادی انگشت‌شمار بود و عمر این دوستی‌ها هم بسیار کوتاه بود. تنها کسانی که نیما در نامه‌هایش از ایشان به عنوان دوست یاد می‌کند رسام ارژنگی و جلال آل احمد و یکی دو نفر دیگر هستند. در این میان جلال آل احمد به گواهی همگان نزدیکترین دوست نیما بوده است.[۱۴۳]

نخستین توصیف او از رسام ارژنگی عارضه‌ی مورد نظرمان را به عیان نشان می‌دهد. نیما در ۱۳۰۳/۷/۲۵ که تازه با او دوست شده بود وی را «یک جوان ترک غمگین» توصیف کرده[۱۴۴] و این در شرایطی است که خودش تصریح کرده در آن دوران تنها یک دوست داشته که آن هم ارژنگی بوده است. این توصیف وقتی عجیب می‌نماید که به سابقه‌ی ارتباط این دو و کیفیت آن توجه کنیم.

رسام ارژنگی یکی از نوادگان میرک –نقاش مشهور عصر صفوی– بود که به سال ۱۲۷۱ در تبریز زاده شده بود و بنابراین پنج سال از نیما بزرگتر بود و این که نیما او را جوان وصف کرده عجیب می‌نماید و

---

[۱۴۲] ابتهاج، ۱۳۹۲،ج.۱: ۱۶۰–۱۶۱.

[۱۴۳] اسفندیاری، ۱۳۸۶.

[۱۴۴] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۴۵–۵۴۷.

بوی نوعی کوچک پنداشتن از آن به مشام می‌رسد. این وصف وقتی غریبتر می‌نماید که بدانیم نیما از مجرای همین مرد با طبقه‌ی روشنفکر تهران مربوط شد و از این نظر مدیون وی بود. رسام ارژنگی در ۱۲۸۹ خورشیدی به تفلیس و بعد مسکو رفت و دوره‌ی آکادمی هنر روسیه را گذراند و بعد از هشت سال در ۱۲۹۸ به کشور بازگشت، اما چون میان او و کمال‌الملک اختلاف و رقابتی بود، جذب کار دولتی نشد و در خیابان سرچشمه برای خود کارگاهی راه انداخت و به تربیت شاگردان همت گماشت. این کارگاه که نگارستان ارژنگی نامیده می‌شد، به سرعت به یکی از پاتوق‌های مشهور و مهم روشنفکران پایتخت بدل شد. عارف قزوینی و عشقی همدانی و سعید نفیسی و بهار و بسیاری از بزرگان ادب و فرهنگ ایران در آن سالها به کارگاه ارژنگی سری می‌زدند و در آنجا با هم گپ و گفتی داشتند. بعدتر، در ۱۳۰۷ او نمایشگاه نقاشی مشهوری در خیابان شاه آباد راه انداخت که مورد توجه دولتمردان آن روز قرار گرفت.

در حدود سال ۱۳۰۰، یعنی زمانی که نیما افسانه را سروده بود، اما هنوز منتشرش نکرده بود، برای نخستین بار به این کارگاه قدم نهاد. ضیاء هشترودی که هم‌مسلک سیاسی نیما بود و در تبلیغ برایش سنگ تمام می‌گذاشت، او را همراه خود نزد ارژنگی برد و او را معرفی کرد و به صراحت گفت که می‌خواهد از مجرای آشنایی با ارژنگی با فرهیختگان بانفوذ پایتخت آشنا شود. ارژنگی که مردی زودجوش بود، به سرعت

با نیما دوست شد و او را به دوستان دیگر خویش معرفی کرد.[۱۴۵] یکی از این کسانی که در این کارگاه و با واسطه‌ی ارژنگی به نیما معرفی شدند، عشقی همدانی بود[۱۴۶] که نوشته‌ای از او را در روزنامه‌اش چاپ کرد و این اولین نوشته‌ی نیما بود که در مجله‌ای رسمی و جدی منتشر می‌شد. نیما با واسطه‌ی عشقی با بهار هم آشنا شد و به این ترتیب یک شعر از او در مجله‌ی بهار هم چاپ شد، اما هم بهار و هم عشقی بعد از این اقبال اولیه دیگر به شعرهای او توجهی نکردند و این مایه‌ی رنجش نیما شد.

به این ترتیب رسام ارژنگی شخصیتی مهم بوده و نقشی بسیار تعیین کننده در زندگی نیما بازی کرده است. بعدتر می‌بینیم که همین ارژنگی برای دفاع از نیما شعری می‌سراید و وقتی نیما در آستارا با مدیر مدرسه‌اش دعوا می‌کند، اوست که به یاری وی می‌شتابد. با این اوصاف، این که نیما چنین کسی را در سال ۱۳۰۳، و بعد از تمام این خدمتها، «یک جوان ترک غمگین» وصف می‌کند، عجیب می‌نماید. در واقع از نامه‌ها و اشاره‌های نیما هیچ معلوم نمی‌شود که ارژنگی فردی چنین تاثیرگذار و تعیین کننده بوده و اشاره‌های کمیاب و نادر نیما به وی در نوشته‌هایش تصویری از وی ترسیم می‌کند که در بهترین حالت نوعی وردست و مریدِ درجه دوم و فروپایه‌ی نیماست.

---

[۱۴۵] ارژنگی، ۱۳۹۱: ۳۵۶.

[۱۴۶] ارژنگی، ۱۳۹۱: ۳۵۲.

یک نکته‌ی دیگر درباره‌ی موضع نیما درباره‌ی ارژنگی آن که این دو از نظر سیاسی با هم اختلاف نظر عمیقی داشتند. نخستین اشاره‌ی نیما به او به سال ۱۳۰۳ مربوط می‌شود و آخرین خبری که از ارتباطشان داریم به نُه سال بعد مربوط می‌شود، و آن زمانی است که نیما به خاطر دعوا با مدیر مدرسه‌ای که در آن درس می‌داد دچار گرفتاری شده بود و از ارژنگی خواست تا از دوستانش درباره‌ی این دعوا یاری‌ای بطلبد. یعنی دوستی این دو انگار تنها چند سال به درازا کشیده باشد. آنچه که به نظرم حد زمانی آخرِ این دوستی را نشان می‌دهد، ماجرای پیشه‌وری است که طی آن سرسپردگان سیاست شوروی به حزب توده وفادار باقی ماندند و با این دسیسه همراهی نشان دادند و در مقابل تقریبا همه‌ی نخبگان فرهنگی کشور از این حزب بریدند و در مقابل این برنامه موضع گرفتند. ارتش ایران در ۲۱ آذرماه ۱۳۲۵ به آذربایجان رفت و بقایای فرقه‌ی پیشه‌وری را درهم شکست و توطئه‌ی تجزیه‌ی آذربایجان را در نطفه خفه کرد و به این ترتیب گروه دوم که رهبری سیاسی‌اش بر عهده‌ی قوام و رهبری ادبی‌اش بر دوش دکتر حمیدی شیرازی بود، پیروز از میدان درآمد. در این جریان نیما به پیروی از حزب توده پیروی سیاست روسها بود، در حالی که رسام ارژنگی و بقیه‌ی روشنفکران و نخبگان فرهنگی کشور یکپارچه از تمامیت ارضی کشور دفاع می‌کردند. ناگفته نماند که تابلوی مشهورِ «سرباز» که بازگشت آذربایجان به خاک ایران را نمایش می‌دهد و به مناسبت این پیروزی کشیده شده، به قلم رسام ارژنگی است. ارژنگی سالها بعد از مرگ نیما همچنان در مورد او نظر خوشی نداشت و در ۱۳۵۰، یعنی زمانی که تازه ستایش از نیما باب شده بود و او را پدر شعر نو می‌دانستند، در مصاحبه‌ی پر سر

و صدایی خاطراتش از وی را باز گفت و او را با سایه‌ای کمابیش تاریک تصویر کرد و گرفتاری‌اش با مواد مخدر و بی‌وطنی و پایبند نبودنش به میهن‌پرستی را با لحنی انتقادی مورد تاکید قرار داد.[۱۴۷]

اشاره‌ی خوار دارنده‌ی نیما درباره‌ی ارژنگی منحصر به فرد نیست و بیشتر کسانی که مانند دکتر هادی شفائیه خود را دوست نیما می‌دانستند، وقتی به نوشته‌های نیما می‌نگریم، در هیبت «عکاس من»، «شاگرد

[۱۴۷] ارژنگی، ۱۳۹۱: ۳۴۳-۳۶۱.

من» و معمولا با مضمونی نزدیک به «دشمن من» ظاهر می‌شوند. طبیعی است که این تحقیر درباره‌ی کسانی که آشنایی نزدیکتری با او داشته‌اند و توانایی‌ها و استعدادی درخشان را از خود ظاهر می‌کردند، با حسد درآمیزد و تندتر بیان شود. نیما در نامه‌ای که تاریخ ۱۵ بهمن ۱۳۰۹ را بر خود دارد، می‌نویسد که ناتل خانلری شاعر است، ولی او را خوار می‌دارد و می‌گوید آثار وی را پیش از چاپ شدن خوانده، و خودش هشت نوول خوب علاوه بر «مرقد آقا» دارد که از آنها خیلی بهتر است.[۱۴۸] البته گذشته از «مرقد آقا» چنین نوول‌هایی وجود نداشته‌اند و دست کم در میان آثار نیما یافت نشده‌اند. در نامه‌ی دیگری به تاریخ ۱۳۱۰/۱۱/۱۱ شاعران معاصرش را که شهرتی و مقبولیتی دارند، با تندی و توهین فراوان شماتت می‌کند.[۱۴۹]

نیما در کنار این خودستایی بیمارگونه و حسد و کینه‌توزی غیرعادی، گهگاه نشانه‌هایی از درکِ درست موقعیت خویش نمایان می‌سازد. یعنی گویی در دل متوجه بوده که مردمان به حق حاصل اندیشه‌اش و اشعارش را مهم نمی‌دانند و او را جدی نمی‌گیرند. گاهی در نوشته‌های نیما جمله‌هایی به چشم می‌خورد که انگار خودش به ناتوانی و نادانی‌اش در حوزه‌ی ادبیات آگاه بوده و می‌دانسته شعرهایی سست می‌گوید و با این حال به تخریب ادبیات کمر بسته بوده است. در نامه‌ای به برادرش لادبن این جملات را از او می‌خوانیم: «می‌توانم بگویم در همه چیز و در همه فن ترقی کرده‌ام. بر هم زدن ادبیات قدیم و ساختن نمونه‌های تازه

---

[۱۴۸] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۸۵–۵۸۶.

[۱۴۹] مختاری، ۱۳۷۹: ۱٦٤–۱٦٥.

برای من تفنن دایمی است. در ضمن فکرهای مخصوص به خود، اخلاق و مقررات علم تعلیم و تربیت و اجتماع را نیز گاهی ضایع می‌کنم.»[۱۵۰] در نامه‌ی مورخ ۱۳۰٤/۱۰/۲۷ هم نوشته که «شعرهای ناجور و نامطبوع من به تدریج منتشر می‌شود و بر بومی‌های فرتوت سلطنت خواهد یافت».[۱۵۱] در نامه‌اش به «رفیق حسام‌زاده» که در روزنامه‌ی «خورشید ایران» برای نیما تبلیغ می‌کرده هم مضمون مشابهی را می‌بینیم. این حسام‌زاده احتمالا همان حسام‌زاده پازارگاد است که نیما در چند نامه‌ی دیگر به او از نیت درونی‌اش پرده برداشته و تاکید کرده که شعر کهن باید نابود شود![۱۵۲] بنابراین انگار نیما خودش هم متوجه بوده که شعرهایی سست و نامطبوع می‌گوید و دست اندرکار ضایع کردن ادبیات و اخلاق است. نقل جمله‌ای از خویشاوند ادیب و دانشمند او –دکتر ناتل خانلری– هم گویاست، چون هم معاصر اوست و هم خویشاوندش محسوب می‌شده و در ضمن خودش ادیب نوپرداز چیره دستی هم بوده است. او نیما را مردی خودبین و جاه‌طلب می‌داند که اصرار داشت به همه بقبولاند که تجدد ادبی مدیون اوست. دکتر خانلری می‌گوید: «نیما یک چیز را خوب دریافته بود و آن این که از راه شاعری کلاسیک نمی‌تواند به جایی برسد. به قول معروف فهمیده بود که این

---

[۱۵۰] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٦٦.

[۱۵۱] مختاری، ۱۳۷۹: ١٦٤–١٦٥.

[۱۵۲] یوشیج، ۱۳۵۱: ۷۲–۷۵.

کلاه برای سر او گشاد است. پس ناچار فکر می‌کرد که: اول باید به سنت پشت کرد و بعد به راهی رفت که دیگران نرفته‌اند، حتا اگر بیراهه باشد!»[۱۵۳]

هرچند نیما از کار کردن و کسب درآمد گریزان بود، اما مهمترین شاخصی که با آن کامیابی خود را می‌سنجید، امور مالی است. این تصور که نیما مردی تارک دنیا و بی‌اعتنا به امور مادی و ثروت بوده است، به کلی نادرست است و احتمالا از منعکس ساختنِ تصویر ادیب پیشاوری بر او پدید آمده است. پایبندی نیما به امور مادی را وقتی می‌توان خوب دریافت که او را با ادیب پیشاوری مقایسه کنیم که مردی بسیار دانا و فاضل بود، با کهنه‌گرایی‌ها و محافظه‌کاری‌ها و خطاهای سیاسی خاص خویش، که به راستی به امور مادی بی‌توجه بود و تمام دارایی‌اش تا پایان عمر یک دست لباس بود.

نیما در مقابل، برای گردآوری دارایی اهمیت زیادی قایل بود و ناتوانی‌اش در تحقق این خواست را نباید به وارستگی تعبیر کرد. نخستین دعوای او با مادرش به مسائل مالی مربوط می‌شد و در نوشته‌هایش مهمترین عاملی که خشم و کین و حسدش را نسبت به دیگران بر می‌انگیزد، پولدار بودن ایشان است. نیما بارها و بارها به خاطر ناشناخته ماندنِ استعداد و نبوغش فریاد و ناله می‌کند و تقریبا همیشه چشمداشتی که از شناخته شدنِ خویش انتظار دارد، برخورداری از ثروت و منابع مالی است.

---

[۱۵۳] ناتل خانلری، ۱۳۸۵: ۲۱۷–۲۱۸.

یکی از دلایل تلخی و بدبینی بیمارگونه‌ی نیما نسبت به همگان، همین ناهمخوانی خودانگاره با وضع زندگی‌اش بود. شاید یکی از دلایلی که باعث شده کلیشه‌های رمانتیک برایش این قدر جذاب جلوه کند، همین تصویرِ نابغه‌ی گمنام و بیماری است که در «بیماری قرنِ» رمانتیک‌ها مدام تکرار می‌شود. نیما در نامه‌ای می‌نویسد که سخت با «عظمت عوالم معنوی» دست به گریبان است و شکایت می‌کند که چرا کسی با این استعداد و عظمت روحی باید فقیر باشد. بعد از این که دیگران از رفاه و ثروت برخوردارند ابراز ناخوشنودی می‌کند و می‌گوید که چند بار به فکر افتاده در کوه دست به خودکشی بزند، اما بعد منصرف شده است. آنگاه با کلیشه‌ای رمانتیک می‌گوید که تصمیم گرفته به جنگل برود و به جنگ بپردازد و می‌داند که گورش در جنگل عزلتگاهی خواهد بود که نوری طلایی بر آن خواهد تابید! بعد هم سفارش می‌کند که برادر کهترش سرگذشتش را برای خواهرشان تعریف کند و بگوید که نیما «همیشه غصه می‌خورد!»[۱۵۴]

خودانگاره‌ی نیما در نامه‌هایش از سویی مالیخولیایی و برساخته بر مبنای کلیشه‌های رمانتیک است، و از سوی دیگر نکات زندگینامه‌ای صادقانه و جالبی در آن به چشم می‌خورد. او مدام از بدبختی زیادش و آه و ناله و اشک و دل‌سوختگی و غم و حسرتی سخن می‌گوید که موضوع و دلیلش درست روشن نیست و ظاهرا نمود ظاهری خاصی هم ندارد. نیما مدام به این نکته اشاره می‌کند که محکوم به تنهایی و عزلت است

---

[۱۵۴] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۱۱-۵۱۶.

و انزوا را برای «عوالم باطنی» عمیقی که تجربه می‌کرده مهم می‌شمارد. نامه‌ی او به تاریخ ۲۵ مهر ۱۳۰۳ با شرح اهمیت اشک و گریه و برتری آن نسبت به شادی شروع می‌شود و می‌گوید اشک است که در همه جا غالب است.[۱۵۵] در نامه‌ای به تاریخ ۵ فروردین ۱۳۰٤ خودانگاره‌اش را با این کلیدواژه‌ها می‌نویسد: شاعر، قطره اشک، پرنده‌ی اسیر، وصله‌ی ناجور جمعیت و خانواده، محروم در زمین، معطل در آسمان![۱۵٦]

این توصیف در عین حال شباهتی دارد با انگاره‌ای که جلال آل احمد از نیما به دست داده است. جلال از سویی نزدیکترین دوست نیما بود و از سوی دیگر یکی از کسانی بود که در معرفی و تبلیغ سبک نیما در ادبیات نقشی مهم و کلیدی ایفا کرد. او انگاره‌ای به نسبت دقیق و روشن از نیما ترسیم کرده که به نظرم می‌توان بدان اعتماد کرد. بر اساس این انگاره،[۱۵۷] نیما در زندگی عادی مردی بی دست و پا بود. در حدی که حتا جوراب و غذایش را هم زنش عالیه خریداری و مهیا می‌کرد. نیما با زنش به خاطر کار نکردن و سربارِ خانه بودن همواره مشکل داشت و عالیه در تمام فرصتهایی که برای سخن گفتن یافته، از نیما بد گفته است. شراگیم پسرش هم در دوران کودکی پسری درس نخوان و ناسازگار بود و بزرگتر هم که شد ابتدا

---

[۱۵۵] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٤١–٥٤٧.

[۱۵٦] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٤٨–٥٥١.

[۱۵۷] آل احمد، ۱۳۵۷ ب: ۳۸–۵۲.

با پیروان پدرش دچار اختلاف و دعوا شد و در نهایت هم به زادگاه پدرش بازگشت و زیستن در کوهستان را ترجیح داد.

نیما آشکارا حالتی پارانوییید داشته و از سویی گمان می‌کرده همه با او دشمنی دارند و از سوی دیگر این دشمنان را به نیروهای خارجی و قدرتهای بزرگ وابسته می‌دانسته است. مثلا وقتی پسرخاله‌اش ناتل خانلری به مقام سناتوری رسید، وحشتزده نزد جلال پناه برده بود و نگران بود که نکند فردا برای دستگیری‌اش بیایند و بگویند «که چرا شعر فارسی را خراب کرده‌ای». در نوبتی دیگر ابراهیم گلستان می‌خواست صدا و فیلمی از او ضبط کند، اما او وحشتزده شد و قبول نکرد و به جلال گفت که انگلیسی‌ها می‌خواند مدرکی از او داشته باشند.

گفتار چهارم: دانش نیما

خودانگاره‌ی نیما را بیشتر مورخان ادبیات معاصر بدون نقد و بررسی پذیرفته‌اند. یعنی نوشتارهای او را حجت فرض کرده‌اند و به این گمان در افتاده‌اند که او اگر در جایی خود را «خداوندِ این فن (ادبیات)» دانسته، لابد حق داشته و اگر در جایی دیگر خود را «لنین شرق» خوانده لابد در میان نظریه‌پردازان مهم مارکسیسم جای داشته است. در این گفتار به داده‌های موجود درباره‌ی نیما می‌پردازم تا پایگاه دانایی او را ارزیابی کنم. پرسش اصلی آن است که نیما چه حوزه‌هایی از دانایی را تا چه سطحی می‌دانسته است؟ در چه زمینه‌هایی مطالعه‌ی عمیق داشته و چه چیزهایی را سرسری یا نادرست آموخته است؟ اصولا تخصص او در چه زمینه‌ای بوده و چه حوزه‌ای از دانایی بوده که می‌شده او را صاحب‌نظر یا متخصص آن دانست؟

یکی از عللی که به تصویرِ «نیمای دانا» دامن زده است، حجم زیاد نوشته‌های نیماست، و اشاره‌های پیاپی و فراوانی که در آن به دانایی خردمندی خود دارد، و نام نظریه‌پردازان و شاعران اروپایی که با سخاوت در نوشته‌های خود از ایشان یاد می‌کند.

این که نیما از نامه‌هایش رونوشتی (به قول خودش: مینوت) بر می‌داشت و انگار حجم زیادی مطلب در قالب نامه به مخاطبان تخیلی نوشته، خود ادامه‌ی یک سنت ادبی رمانتیک است و شاهدی است که خودانگاره‌ی او به عنوان نویسنده‌ای رمانتیک را نشان می‌دهد. بخش مهمی از این نامه‌ها به مخاطبی نوشته شده که در ابتدای

متن «دوست جوان من» خوانده شده است. چنین می‌نماید که اصولا چنین کسی در کار نبوده و نیما اندیشه‌های خود را در قالبی رمانتیک خطاب به خواننده‌ای جوان و خیالی می‌نوشته است.

نیما در نامه‌هایش خودانگاره‌ای اغراق‌آمیز را در بافتی رمانتیک بازنموده است. او مدام به دوقطبی کوهستان و شهر اشاره می‌کند و خود را مردی مردم‌گریز و دشمن شهریان می‌داند که اهل معاشرت با مردم نیست. او در نامه‌ای که به فردی به نام قدس (نویسنده‌ی کتاب «نکته‌ها») نوشته، می‌گوید که مردم او را با ویکتور هوگو و ژان ژاک روسو مقایسه می‌کنند و می‌گویند تو روسو و هوگو هستی.[۱۵۸] شاهدی در دست نداریم که چنین تشبیهی در آن دوران صورت گرفته باشد و بیشتر حدس من آن است که نیما در اینجا بخشی از خودانگاره‌اش را بیان می‌کند و نه انگاره‌اش را. در همین متن او بارها و بارها از فلسفه سخن می‌گوید و درباره‌ی فلسفه‌ی شخصی‌اش داد سخن می‌دهد. اما حتا یک جمله‌ی دقیق و روشن که بار فلسفی داشته باشد یا به فلسفه‌ی شناخته شده‌ای ارجاع دهد در متن وجود ندارد.[۱۵۹]

مبنای نقد حوزه‌ی دانایی نیما همین یادداشتهاست، که باید با شواهد بیرونی ترکیب شود و تصویری دقیق و رسیدگی‌پذیر از سطح دانش نیما را به دست دهد. یعنی با تحلیل آنچه نیما درباره‌ی امور متفاوت

---

[۱۵۸] یوشیج، ۱۳۵۱: ۱۲-۱٤.

[۱۵۹] یوشیج، ۱۳۵۱: ۲۰-۲۱.

گفته، می‌توان تا حدودی به دقت دریافت که چه چیزها را نمی‌دانسته، چه چیزهایی را می‌دانسته، و در مورد چه چیزهایی توهم یا ادعای دانستن داشته، و بر خطا بوده است.

نخستین نکته‌ی مهم بیرونی درباره‌ی نیما آن است که او اصولا تحصیلات منظمی نداشته است. یعنی نه به دانشگاه رفته و نه در نظام آموزشی دیگری به طور منظم درس خوانده است. در برخی از زندگینامه‌های از مدرسه‌ی سن‌لویی طوری یاد شده که انگار با شعبه‌ای از کمبریج در ایران سر و کار داریم و دو سال حضور در سر کلاسهای آخوند یوشی در مدرسه‌ی مروی را هم برخی به مثاله تحصیلات حوزوی منظم تفسیر کرده‌اند. در حالی که این حرفها تنها اغراقی است که با نادیده انگاشتن داده‌ها پا بر جا مانده است. مدرسه‌ی سن‌لویی یک مدرسه‌ی متوسطه بوده و نیما هم بعد از پنج سال درس خواندن در آن، که تنها تحصیلات منظم عمرش بوده، به دریافت مدرکی نائل آمده که به زحمت با دیپلم متوسطه‌ی دوران ما برابر است. دوران حضور او و برادرش در مدرسه‌ی مروی هم چندان جدی نبوده، چون هیچ اثری از دانشهای سنتی مانند ادبیات کلاسیک پارسی و عربی و قرآن و حدیث و نجوم و ریاضی و طب سنتی در آثارش یافت نمی‌شود. بنابراین اولین داده‌ی مهم درباره‌ی نیما آن است که جز پنج سال تحصیل متوسطه، آموزش رسمی دیگری ندیده است. این البته به خودیِ خود ضعف محسوب نمی‌شود و چه بسا دانشمندان و فاضلان نامدار که حتا همین پایه از تحصیل رسمی را نیز نداشتند و با این همه با خودآموزی دستاوردهای درخشانی کسب کردند. نمونه‌اش ادیب پیشاوری است که در خردمندی و فضلش همگان همصدا هستند و ملک‌الشعرای بهار که هرگز در مدرسه‌ای به طور منظم حضور نیافت و با این حال هر دو از داناترین مردان روزگار خود بودند.

اما درباره‌ی نیما این فقدان تحصیلات منظم با غیابِ مطالعه‌ی منظم در آمیخته است. با مرور نوشته‌های او می‌توان دریافت که مطالعه‌اش جسته و گریخته و نامنظم بوده و خط سیر مشخصی را دنبال نمی‌کرده است. از ارجاعهایی که اشخاص و کتابها و نظریه‌ها داده هم روشن می‌شود که فهم دقیقی درباره‌ی هیچ یک نداشته و تنها دانشی در حد اطلاعات عمومی درباره‌شان جمع می‌کرده است. تا جایی که من توانستم استخراج کنم، کتابهایی که نیما خوانده و یا مدعی خواندنش است در کل کمتر از سی عنوان را در بر می‌گیرد. یعنی در نوشتارهایش به این حدود از نام کتابها ارجاع داده، و بقیه‌ی اشاره‌هایش به نامهای مشهور بیشتر از نوع اظهار فضل است و اشاره‌ای به متن و عنوان کتاب در آن دیده نمی‌شود.

در نامه‌های نیما که در زمستان ۱۳۱٤ نوشته شده‌اند، به این کتابها اشاره شده است: روضهٔ الصفا اثر میرزا بیک که میرزا عباس خان کدیور آن را برایش آورده، بحران اقتصادی سوم که مادرش آن را تهیه کرده، و کتابهایی که نیما فراهم کرده و برای خواهرش ناکتا فرستاده و بنابراین به احتمال زیاد آنها را خوانده است: عصیان فرشتگان، تائیس، رستم در قرن بیست و دوم، صحبت زنان و دختران، منتخب صائب تبریزی، چمدان از بزرگ علوی و آثار ترجمه شده‌ی آناتول فرانس.[۱٦۰] در نوشتارهای مربوط به آذرماه ۱۳۲۳ به این نامها بر می‌خوریم: «هنر شاعری» (آر پوئتیک) از بوالو، «با خون» از گورکی ،[۱٦۱] و بعد از آن، «منهج الطلاب فی عمل

---

[۱٦۰] یوشیج، ۱۳۵۱: ۱۰۸–۱۱۳.

[۱٦۱] یوشیج، ۱۳٦۸: ۳۱.

الاسطرلاب» از عمر بن علی خوارزمی،[۱۶۲] «تحفه حکیم».[۱۶۳] نیما همچنین در نامه‌ی مفصل رساله‌واری که به شین پرتو نوشته، به آثار غزالی، وصاف و مقامات هم اشاره کرده است.[۱۶۴]

چنین می‌نماید که دست کم تا ۱۳۰۸ مرجع فکری نیما مسکو و اتحاد جماهیر شوروی بوده باشد. او در این سال از دوستی درخواست می‌کند که دو کتاب را از کتابخانه‌ی مسکو برایش بگیرد. یکی از آنها تاریخ طبرستان اثر ظهیرالدین مرعشی است و دیگری دیوان امیرپازواری، شاعر طبرستانی. این کتابها به ظاهر در نهایت به دست او نمی‌رسند. چون بعدتر بازهم درخواست آن را از دیگران دارد و نامه‌ی دیگری با همین مضمون درخواست کتاب پازواری را در ۱۳۰۹ از او در دست داریم.[۱۶۵]

این که کسی از کتابخانه‌ی مسکو این کتاب را امانت بگیرد و بعد همان را برای نیما به ایران بفرستد، قدری عجیب می‌نماید. به خصوص که در همان حدود همین کتاب در جرگه‌ی فرهیختگان ایرانی شناخته شده و موجود بوده است. کتاب «تاریخ طبرستان و و رویان و مازندران» مرعشی را نخستین بار برنهارد دارن در ۱۸۵۰ .م (۱۲٦٦ ق) تصحیح کرد و با مقدمه‌ای آلمانی در سن‌پترزبورگ به چاپ رساند. اصل کتاب دارن در ۱۳٦۳ در تهران به چاپ رسید، اما در زمانی که نیما خواهانِ دریافت آن از کتابخانه‌ی مسکو بود، نسخه‌هایی

---

[۱۶۲] یوشیج، ۱۳٦۸: ۱۷۷.

[۱۶۳] یوشیج، ۱۳٦۸: ۱۷۷.

[۱٦٤] یوشیج، ۱۳۵۰: ۵۸–۱۱۱.

[۱٦۵] هنری‌کار، ۱۳۷۸: ۱۸٦–۲۰۲.

از این متن در تهران وجود داشته است. البته این کتاب به نسبت نایاب بود، اما حتا نسخه‌هایی خطی جدای از آنچه دارن بدان استناد کرده بود در تهران وجود داشت. چنان که عباس شایان وقتی در ۱۳۳۳ نسخه‌ای از آن را تصحیح و منتشر کرد، چند نسخه‌ی خطی را که در اختیار داشت با هم مقایسه کرده بود. چند سال بعد وقتی قرار بر این شد که دکتر محمد جواد مشکور کارِ تصحیح مجدد این متن را به انجام برسانند، مدیر انتشارات شرق (سید ابوالقاسم میرباقری) نسخه‌ی خطی دیگری را در اختیارش گذاشت که از روی نسخه‌ی دارن استنساخ شده بود و به خاطر ذکر دقیقتر تاریخها بر آن برتری داشت.[۱۶۶]

بنابراین اگر نیما به راستی خواهان دریافت و خواندن این کتابها بود، روش عقلانی‌اش آن بود که به دوستان و آشنایانی که در تهران یا شهرهای بزرگ دیگر داشته مراجعه کند. من هیچ شاهد دیگری ندیده‌ام که در آن دوران بر امکانِ دریافتِ کتابی از کتابخانه‌ی مسکو، در خاک ایران دلالت کند. یعنی اصولا فکر می‌کنم امکان نداشته کسی کتابی را از کتابخانه‌ی مسکو امانت بگیرد و آن را با صرف وقت و هزینه‌ی بسیار برای کسی در ایران بفرستد و وی آن را مطالعه کند و باز به همین ترتیب به کتابخانه بازگرداند. به این ترتیب، درخواست نیما در این زمینه قدری عجیب به نظر می‌رسد. یعنی محتوای این نامه‌ها بیشتر نشان می‌دهد که نیما می‌خواسته اسم کتابهایی که مهم می‌دانسته را در نامه‌ای قید کند، و شاید به این ترتیب فرهیختگی و

---

[۱۶۶] مرعشی، ۱۳٤٥: سه و چهار.

علاقه‌اش به کتابهای جدی را نشان دهد. اما این کار را ناشیانه انجام داده و با ارجاع به کتابخانه‌ی مسکو خویش را رسوا ساخته است. مسکو در آن هنگام قبله‌گاهِ معنوی کمونیست‌های ایرانی بود، و نیما انگار به سادگی اسم کتابهایی فاخر را با اسم کتابخانه‌ای که معتبر می‌شمرده کنار هم آورده است تا اعتباری برای خود بجوید. وگرنه درخواست دو کتاب قدیمی پارسی از مسکو، بسیار توجیه‌ناپذیر می‌شود.

در میان تمام کتابهایی که نیما نامشان را برده، حتا یک عنوانِ جدی و روزآمد درباره‌ی ادبیات، نقد ادبی، فلسفه یا روانشناسی دیده نمی‌شود و اینها موضوعهایی است که نیما مدام درباره‌شان سخن می‌گوید و خود را در آنها متخصص فرض می‌کند. بر این مبنا پذیرفته شدنِ دعویِ دانایی‌اش نزد هوادارانش ناشی از دلباختگی و محبتی است که به او دارند، و نه وارسی علمیِ اسناد تاریخی. مثلا سیروس طاهباز درباره‌اش نوشته که «نیما که دانش سیاسی او بالاخص آشناییش با ماتریالیسم دیالکتیک کمتر از احسان طبری نبود...».[۱۶۷] این در حالی است که در میان تمام نوشتارهای نیما و خاطراتی که از او نقل شده هیچ شاهدی نیست که نشان دهد آثار مارکس، انگلس، هگل یا لوکاچ را خوانده است. او حتا به ظاهر از محتوای آثار لنین و استالین و پلخانف که در آن روزگار به صورت جزوه‌هایی پلی‌کپی شده دست به دست میان چپ‌ها می‌گشته هم بی‌خبر بوده است. بماند که محتوای معنایی این جزوه‌ها هم چنگی به دل نمی‌زند.

---

[۱۶۷] طاهباز، ۱۳۸۰: ۲۷۰.

تنها به عنوان یک شاهد بر نادرستی سخن طاهباز، اشاره کنیم که نیما در ۱۳۳۵ و چند سال پیش از مرگش نوشته بود که کمونیست نیست، چون ایراد کمونیست‌ها مادی‌گرایی است و ماتریالیسم دیالکتیک منطقی ناسازگار با مادی‌گرایی دارد! یعنی او به مترادف بودنِ این دو کلیدواژه‌ی ابتدایی آگاه نبوده و گمان می‌کرده ماتریالیسم دیالکتیک چیزی است که با ماده‌انگاری کمونیست‌ها مخالفت دارد و در عین حال که دومی را مردود می‌دانسته، اولی را قبول داشته است.[۱۶۸] برداشتهای نیما درباره‌ی سایر مفاهیم بنیادی هم به همین ترتیب تیره و تار و نادرست است. مثلا نوشته که فلسفه «داروی تالمات روحی» است و برابر است با «تسلط نفس بر اشیاء»[۱۶۹] و منظورش درست از این حرفها معلوم نیست، چون هیچ فیلسوفی فلسفه را به این ترتیب تعریف نکرده است.

در نامه‌ای دیگر که در فروردین ۱۳۰٤ به لادبن نوشته، چیزهایی پریشان درباره‌ی موضوع‌های مختلف آورده که بیشتر به اظهار فضل فردی کم‌سواد شباهت دارد. مثلا درباره‌ی معنای دقیق و درست چند کلمه‌ی فرانسوی داد سخن داده و اظهار نظرهایی نادرست کرده و در همین جریان مثلا idealisme را «خیالیه» و spiritualism را «روحیه» ترجمه کرده[۱۷۰] که نادرست است و نشان می‌دهد نه با متون فرانسوی آشنایی

---

[۱۶۸] طاهباز، ۱۳۸۰: ۲۷۰.

[۱۶۹] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۷۳–۵۷۵.

[۱۷۰] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٥٤.

داشته و نه ترجمه‌های روان و درست دانشوران معاصرش مانند فروغی را خوانده که این کلمات را به درستی به پارسی برگردانده بودند. همچنین از تاکید مارکسیستها بر جبر اقتصادی هم درک درستی نداشته است. اشاره‌های نیما به اقتصاد تنها به یک جفت متضاد معناییِ فقیر/ غنی و مترادف‌های آن مربوط می‌شود و این دو قطبی نزد او کاملا باری اخلاقی دارد و نه علمی. او در کل ثروتمند را با بد به معنای اخلاقی کلمه همتا می‌انگارد و فقیر را با خوب یکی می‌گیرد.

نیما در «ارزش احساسات» از شمار زیادی از نویسندگان و شاعران بزرگ جهان نام برده است. اما ارجاعهایی که به ایشان کرده نشان می‌دهد که آشنایی‌اش با بسیار سطحی بوده است. استاد شفیعی کدکنی نوشته‌اند که: «اگر کسی به عمق این مقاله یا رساله (ارزش احساسات) رسیدگی کند متوجه می‌شود که تمام این اشارات برگرفته شده از یکی دو مقاله‌ی دایره‌المعارفی همان سالهاست که بفهمی نفهمی ترجمه و اقتباس شده است. ما نمی‌دانیم که نیمایوشیج چه مقدار به زبان فرانسه تسلط داشته است. قدر مسلم این است که در حد یک دانش‌آموز بازیگوش و درس نخوانِ مدرسه‌ی سن‌لویی زبان فرانسه را آموخته بوده است.»[۱۷۱] در کل اظهار نظرهای او درباره‌ی امور علمی و فلسفی به کلی پریشان است و به نقل قولهایی جسته و گریخته و سطحی از نوشته‌های چاپ شده در نشریات آن دوران شباهت دارد. این قول مشهور که نیما برداشت فلسفی

[۱۷۱] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۰۵-۲۰۶.

روشن و منسجم داشته یا در زمینه‌ی روانشناسی و علوم دیگر مطالعاتی عمیق کرده، بی‌شک از سوی کسانی صادر شده که نوشتارهای نیما را به طور کامل و دقیق مطالعه نکرده‌اند یا از ماهیت این علوم آگاهی ندارند.

مطالعات نیما درباره‌ی ادبیات هم به همین اندازه ناقص و نامنسجم بوده است. ناتل خانلری که خویشاوند اوست و از ابتدای کار از نزدیک با او تماس داشته، اشاره می‌کند که نیما وقت زیادی را صرف خواندن اشعار کلاسیک می‌کرد، اما سواد پایه‌ی کافی برای تتبع در دواوین قدما را نداشت و شعرها را غلط می‌خواند. او در مصاحبه‌ای می‌گوید که نیما قصیده‌های فرخی و منوچهری را حتا از روی کتاب هم غلط می‌خواند و وقتی ناتل خانلری که در آن هنگام نوجوانی بود ایرادها را به او گوشزد می‌کرد، خشمگین می‌شد و همچنان خوانش خود را درست می‌دانست. دکتر خانلری همچنین از حاشیه‌نویسی نیما بر دیوان منوچهری یاد کرده و گفته که این یادداشتهای نیما عمق نادانی او درباره‌ی اشعار کهن را نشان می‌دهد.[۱۷۲]

نیما با وجود این کاستی‌ها در دانش‌اش، طوری وانمود می‌کرده که گویی بر ادبیات کهن و چند زبان خارجی تسلط کامل دارد. چنین ادعایی را آن دسته از پیروانش پذیرفته‌اند که دانشی کمتر از او داشته و امکان محک زدنش را نداشته‌اند. مثلا شاملو نوشته است که نیما در میان نویسندگان غربی بیش از همه از آلفرد دو

[۱۷۲] ناتل خانلری، ۱۳۸۵: ۲۱۸-۲۱۹.

موسه تاثیر پذیرفته بود. بعد از او از امیل ورهارن و مترلینگ و با هولدرلین هم آشنایی محدودی داشته است. همچنین آورده که شعر عرب را هم می‌شناخته است.[۱۷۳]

اما این ادعاها وقتی پای اسناد رسیدگی‌پذیر به میان کشیده می‌شود، نادرست می‌نماید. نیما در یادداشتی به تاریخ ۱۳۲۵ درباره‌ی دو شعر «داستان یحیا» از مالارمه بحثی می‌کند.[۱۷٤] اما نکته آنجاست که نیما به احتمال قریب به یقین توانایی خواندن شعر مالارمه به زبان فرانسوی را نیز نداشته است. دکتر خانلری تاکید می‌کند که سواد نیمایوشیج در زبان فرانسه بسیار ابتدایی بوده[۱۷۵] و دکتر شفیعی کدکنی به درستی درباره‌اش نوشته که «او با همه‌ی تظاهری که به فرانسه‌دانی و شناخت شعر و ادب فرنگی، به خصوص فرانسوی، از خود نشان داده است، هیچ‌گاه یک سطر از شعرِ فرنگی ترجمه نکرده است و به یک سطر از یک شعر فرنگی اشاره ندارد.»[۱۷٦]

اما این امور در کسانی که تبلیغ سبک نیما را وظیفه‌ی خود می‌دانستند بی‌تاثیر می‌نماید. هشترودی معتقد بود نیما در سرودن افسانه از شعر «شبها» اثر آلفرد دو موسه تاثیر پذیرفته است و آن را «نوعی غزلسرایی

---

[۱۷۳] مسیح، ۱۳۸٤: ۵۳.

[۱۷٤] یوشیج، ۱۳٦۸: ۲۰۰-۲۰۲.

[۱۷۵] ناتل خانلری، ۱۳۸۵: ۲۲۱-۲۲۲.

[۱۷٦] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۰٦.

جدید» می‌دانست.[۱۷۷] در حالی که شباهت میان شبهای دوموسه و افسانه کاملا سطحی است و تنها به مضمون باز می‌گردد. بگذریم که هیچ نشانی وجود ندارد که گواهی دهد نیما در این هنگام با اصل شعر دوموسه آشنا بوده یا توانایی خواندن شعر او را به زبان فرانسه داشته است. دکتر ناتل خانلری گزارش کرده که نیما شیفته‌ی موسه بوده و پدرِ دکتر خانلری را بابت شیک‌پوشی‌اش به «آلفرد دو موسه‌ی خانواده‌ی ما» تشبیه می‌کرده است.[۱۷۸] همچنین اشاره‌ای هست که خودِ نیما بارها گفته که افسانه را زیر تاثیر موسه سروده است[۱۷۹] و هشترودی باید همین را نقل کرده باشد. اما تقریبا قطعی است که نیما با خودِ شعر موسه آشنایی نداشته و تنها چیزی کلی درباره‌اش می‌دانسته و اسمش را می‌شناخته است. آثار پرداخته و سنجیده‌ی موسه هم ارتباطی با افسانه ندارند و به طور کلی در بافت زبان این دو هیچ اشتراک معناداری نمی‌توان یافت.[۱۸۰]

آلفرد دو موسه (۱۲۳٦-۱۱۸۹خورشیدی/ ۱۸۱۰-۱۸۵۷.م) شاعر و داستان‌نویس رمانتیک فرانسوی بود که همزمان با بالزاک مدال لژیون دونور را دریافت کرد و در جوانی نیم قرن پیش از زاده شدن نیما درگذشت. یکی از مشهورترین شعرهایش که شاید بتوان گفت محتوایش شباهت دوری به افسانه دارد، «رولا»[۱۸۱] است

---

[۱۷۷] دستغیب، ۱۳۷۸: ۱۰۷-۱۱٤.

[۱۷۸] ناتل خانلری، ۱۳۸۵: ۲۲۸.

[۱۷۹] ناتل خانلری، ۱۳۸۵: ۲۲۸.

[۱۸۰] ناتل خانلری، ۱۳۸۵: ۲۲۸.

[۱۸۱] Rolla

که وقتی از تاثیرپذیری نیما از وی سخن در میان است، قاعدتا باید منظور آن باشد. چون آثار دوموسه اغلب سویه‌هایی کمدی دارند و در رده‌ی درام کمدی جای می‌گیرند که به کلی با حال و هوای نوشتارهای نیما ناسازگار است. شعرهای جدی‌اش مانند رولا هم در واقع هیچ ارتباطی با افسانه‌ی نیما ندارند و دست بر قضا به خاطر رعایت وزن و قافیه در زمره‌ی اشعار کلاسیک فرانسوی می‌گنجند. تنها برای آن که امکان مقایسه برای خوانندگان آشنا به زبان فرانسوی فراهم آید، بندهای نخست از رولا را نقل می‌کنم تا تفاوت سبک و محتوای سخن دوموسه و نیما آشکار گردد:

Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
Marchait et respirait dans un peuple de dieux ?
Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère,
Et fécondait le monde en tordant ses cheveux ?
Regrettez-vous le temps où les Nymphes lascives
Ondoyaient au soleil parmi les fleurs des eaux,
Et d'un éclat de rire agaçaient sur les rives
Les Faunes indolents couchés dans les roseaux ?

ارجاعهای نیما به شاعران فرانسوی و ادعای فرانسه‌دانی‌اش را باید در کنار اشاره‌های دیگرش به شاعران زبانهای دیگر نهاد. در همان سال ۱۳۲۵، نیما در یادداشتی به شعر گوته در ستایش همسرش اشاره می‌کند و درباره‌ی آن حرفهایی می‌زند، انگار که آن را به زبان اصلی خوانده است، در حالی که بی‌شک زبان آلمانی نمی‌دانسته است. در مهر ۱۳۲۸ هم در یادداشتی می‌گوید که از ترجمه‌های پوشکین راضی نیست چون

«هرچه به زبان ما در آمده است فاسد و ناقص و لوس و خنک و زننده است. چون با زبان و کلمات و طرز کار خود ساخته نشده است و این موضوع را از اثر انداخته است.»[۱۸۲] اما نکته در اینجاست که نیما زبان روسی را نمی‌دانسته و بنابراین دارد در اینجا بر ترجمه‌ی متنی ایراد می‌گیرد که نسخه‌ی اصلی‌اش را اصولا نخوانده است. این که نیما زبان روسی را نمی‌دانسته از نامه‌ی دیگری به تاریخ ۲۸ امرداد ۱۳۰۸ بر می‌آید، چون در آنجا می‌نویسد که این زبان را نمی‌داند و به زحمت یکی دو کلمه‌ای از آن را می‌خواند.[۱۸۳] البته این نامه پیش از اشاره‌ی نیما به شعر پوشکین نوشته شده، اما هیچ گواهی نداریم که نیما در این فاصله زبان روسی را از جایی آموخته باشد، و بعدتر هم نه ارجاعی درست و مستند به نویسندگان روس می‌دهد، و نه زبانزدی یا عبارتی یا مفهومی را از متنی روسی نقل یا ترجمه کرده است.

نیما در جایی دیگر نوشته که «از شعرهای فرزاد آنچه به انگلیسی بیان شده بیشتر تازگی دارد.» و این گاه گواهی بر دانش عمیق او از شعرِ زمانه‌اش فرض شده است.[۱۸٤] اما ایرادی که در این اظهار نظر وجود دارد و آن هم این که نیما زبان انگلیسی را هم نمی‌دانسته است و بنابراین معلوم نیست بر چه مبنایی چنین جمله‌ای

---

[۱۸۲] یوشیج، ۱۳٦۸: ۱۲۲.

[۱۸۳] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٦۳–٥٦٤.

[۱۸٤] اکرمی، ۱۳۷۸: ٤۳–٤۸.

را صادر کرده است. مبنای آن البته، احتمالا شنیده‌های او درباره‌ی شعرهای انگلیسی فرزاد بوده است. اما این که کسی با دعوی ادیب بودن و نقد ادبی چنین حکمی را بر مبنای چنان منبعی روا بپندارد، جای بحث دارد. این زبان‌ندانیِ نیما حتا به عربی هم قابل‌تعمیم است. یعنی او نه نقل قولی از کتابی عربی دارد و نه اشاره‌ای به ابیاتی از شاعران کلاسیک عرب در کارش وجود دارد. اوج استفاده‌اش از زبان عربی آن است که در برخی از نامه‌هایش کلام را با این عبارت عربی ختم کرده که: السلام علی من التبع الهدی.[۱۸۵] و این احتمالا تقلیدی بوده از آخوندهایی که به این ترتیب سخن خود را خاتمه می‌داده‌اند و احتمالا آن را از معلمش آخوند یوشی وام ستانده است. برخی از زندگینامه‌نویسان او به حکم دو سالی که در مدرسه‌ی مروی آمد و رفت داشته، فرض کرده‌اند که لابد زبان عربی و ادبیات عربی را نیز خوب می‌شناخته است. اما شاهدی در این مورد وجود ندارد. بعید است کسی مانند نیما که کوچکترین دانسته‌ی خود را به سرعت در نامه‌ها و نوشته‌هایش نمایان می‌سازد، عربی را بداند و نه از مراجعی عربی مطلبی وام بگیرد و نه نقل قولی از کسی کند و نه حتا به عنوان کتابها و شاعران و نویسندگان معاصر عرب اشاره‌ای نماید.

از مرور آثار نیما بر می‌آید که او تنها زبان مازنی و پارسی را می‌دانسته و آشنایی‌اش با پارسی هم به قدری که از یک ادیب انتظار می‌رود، نبوده است. نیما در تمام نامه‌هایش نه یک بیت از اشعار کهن گذشتگان

---

[۱۸۵] یوشیج، ۱۳٦۸: ۸٤.

را نقل کرده و نه حتا بندی از سروده‌های خودش یا شعری نو را گنجانده است. به همین ترتیب نثر او به کلی از هر نوع شعری عاری است. خواه این شعر بیتهایی مناسب از آثار کلاسیک باشد، و خواه اشعار نو یا حتا ترجمه‌ای از شعرهای فرنگی. ناگفته نماند که این نوع نثر در آن دوران رایج نبوده و ادیبان و شخصیتهای فرهنگیِ ایرانی در آن زمان بیشتر و امروز هم تا حدودی نثر خود را به ابیات نغز و جمله‌های برگرفته از اشعار دیگران می‌آراسته‌اند. غیاب عناصر شعری در انبوهی از نامه‌ها و متون که از نیما به جا مانده، نشان می‌دهد که بر خلاف شاعران و دانشورانِ هم‌عصرِ خویش اندوخته‌ای از این متون را در حافظه نداشته و حتا از سروده‌های خویش هم چندان راضی نبوده که حفظ‌شان کند و بعد در میانه‌ی نثر به کارشان بگیرد.

نمونه‌ای از متن‌های منثور او سفرنامه‌ی بارفروش است که این فقر را نمایان می‌سازد. خزانه‌ی واژگان نیما در این متن بسیار محدود است، تعبیرها و توصیف‌هایش سست و نازیبا هستند و آشکارا نشان می‌دهند که نویسنده‌شان با نثرهایی که در همان زمان به طور انبوه در رسانه‌های چاپیِ تازه باب شده منتشر می‌شد، دمخور نبوده است. این متن در واقع به قدری از نظر دستوری و ساختاری ایراد و اشکال دارد که جاهایی از آن به ترجمه‌ای نارسا از متنی غیرفارسی شبیه است.

نتیجه آن که نیما بر خلاف تصور مرسوم، آدم دانا و با مطالعه‌ای نبوده است. چنین می‌نماید که حالت عصبی و خلق و خویش طوری بوده که با انضباطِ لازم برای مطالعه سازگاری نداشته است. بخشی از مخالفت او با حفظ کردنِ مطالب در مدرسه و هواداری‌اش از شیوه‌ی آموزش روسویی که در واقع رها کردن کودکان

به حال خود است، از اینجا سرچشمه می‌گیرد. چون خودش به ظاهر حافظه‌ی نیرومندی نداشته و در خواندن کتاب توانمند نبوده است.

جالب آن که خودِ نیما بارها و بارها به کم بودن مطالعه‌اش و عوارض این نادانی اشاره کرده است. صریحترین ارجاع‌های او به وضعیت مطالعه‌اش را می‌توان در سفرنامه‌ی بارفروش یافت. او در این متن می‌گوید که «هرکس تصرف شخصی دارد، کم می‌خواند»[۱۸۶] و منظورش آن است که چون به او الهام می‌شود و آتش شاعری در وجودش فروزان است، دیگر نیازی به مطالعه ندارد. کمی جلوتر دلیل دیگری برای این نفرت او از خواندن و فراگرفتن نمایان می‌شود. نیما می‌نویسد که هرگاه شروع به خواندن کتابی می‌کند، افکار گوناگون آنقدر احاطه‌اش می‌کنند که مانع کتاب خواندن‌اش می‌شوند، و به این شکل کتاب را رها می‌کند. این البته به معنای تصرف جوهری شهودی یا الهامی شاعرانه نیست، که به سادگی نشان می‌دهد نیما از تمرکز لازم برای خواندن کتاب بی‌بهره بوده و سطحی بودنِ دانش‌اش درباره‌ی امور گوناگون و نادرستی برداشتهایش درباره‌ی اسمهای کسانی که مدام به ایشان ارجاع می‌داده هم از اینجا برخاسته است. یکی از دلایل دشمنی نیما با شاعران کهن و شعر کلاسیک هم همین است. چون قاعده در میان شاعران کهن آن بوده که بسیار مطالعه می‌کرده‌اند و حجم زیادی از شعرهای خوب گذشتگان را در حافظه نگه می‌داشتند. نیما در همین

---

[۱۸۶] مختاری، ۱۳۷۹: ۱۰۳.

سفرنامه‌ی بارفروش شاعران کلاسیک را ریشخند می‌کند و می‌گوید آنها معتقدند که شاعر باید دوازده هزار بیت شعر در خاطر داشته باشد و این را حرفی مسخره می‌پندارد.[۱۸۷] در حالی که به احتمال زیاد اگر خودش در دیوان شاعران تتبعی می‌کرد و شعرهای نیکو حفظ می‌کرد، ساختار و شکل شعرهایش این چنین نمی‌بود.

[۱۸۷] مختاری، ۱۳۷۹: ۱۰۳.

گفتار پنجم: نیما و سیاست

با خواندن زندگینامه‌ی نیما و مقایسه‌ی دستاوردهایش با تصویر اغراق‌آمیز و عجیبی که از خود داشته، این پرسش مطرح می‌شود که چطور کسی با این سطح از دانش و این کیفیت از اشعار، امروز به عنوان پدر شعر نوی ایران شهرت دارد؟

برای پاسخگویی به این پرسش، باید به روندی و جریانی پرداخت که شعر نیما را پسندید، درباره‌ی آن تبلیغ کرد، و شخصیت نیما را همچون بنیانگذارِ نوآورِ شعر نو ستود. با بررسی این جریانها و افرادِ دخیل در آن، روشن می‌شود که نیما به خاطر پیوندهایش با جریانی سیاسی بر کشیده شده و نهادهایی سیاسی مبلغ او بوده‌اند و شخصیتهای موثر در اوج‌گیری شهرتش، همگی فعالان سیاسی بوده‌اند. پس یکی از پرسش‌های کلیدی درباره‌ی نیما، ارتباط او با جریانهای سیاسی دورانش است. این ارتباط از سویی مضمون و محتوا و ساختار بخش مهمی از نوشتارهایش را روشن می‌سازد، و از سوی دیگر مسیرها و روندهایی که باعث شدند شهرتی پیدا کند و مقبولیتی بیابد، شفاف می‌سازد. نیما از همان ابتدای حضور در عرصه‌ی عمومی و زمانی که جوانی بیش نبود، به جریانهای سیاسی علاقمند بود و گرایش سیاسی مشخصی از خود نشان می‌داد و این ویژگی را تا آخر عمرش حفظ کرد، هرچند از مقطعی به بعد سمت و سو و شکل این گرایش تغییر کرد و با شدتی کمتر ابراز شد.

پرسش اصلی‌ای که در این گفتار با آن دست به گریبانیم این است: نیما به کدام جریان سیاسی تعلق خاطر داشته؟ با کدام فعالان سیاسی همنشین و همسو بوده؟ در حوزه‌ی سیاست چه فعالیتهایی در چه امتدادی انجام داده؟ و آنچه که در ارتباط با این جریان سیاسی داده و گرفته چه بوده است؟ یعنی چه کارهایی برای این جریان انجام داده و در مقابل چه منابعی از قدرت و معنا و لذت و بقا را دریافت کرده است؟

امروز مرسوم شده که در بیشتر حلقه‌های روشنفکری نیما را همچون هنرمندی وارسته و برج عاج‌نشین تصور کنند که از بند تعلقهای سیاسی روز رها بوده و به هیچ جریان و دسته‌بندی سیاسی‌ای تعلق خاطر نداشته است. این برداشت به کلی نادرست است و در بی‌خبری از اسنادِ روشن و صریحی ریشه دارد که پیوندهای استوار نیما با جریان سیاسی چپ، و به طور خاص جریان کمونیسم بلشویکی را نشان می‌دهد. برای دستیابی به درکی روشن درباره‌ی موضع‌گیری سیاسی نیما، نخست باید بافت خانوادگی او را بهتر شناخت. چرا که نیما موقعیت سیاسی‌اش را از خانواده‌اش به ارث برد و شناسایی این ریشه‌ها برای تحلیل آنچه که کرد ضرورت دارد.

پیوند نیما و سیاست در زمانی که کودک بود، و در ۱۲۸۹ رخ نمود و آن هنگامی بود که محمدعلی‌شاه در گُمیش‌تپه صف آراست و برای نبرد با مشروطه‌چیان پیشروی کرد و شکست خورد و گریخت. چنان که گذشت، در این هنگام پدرِ نیما دل با مشروطه‌خواهان داشت و با بزرگان یوش و بیشتر مردم این روستا که هوادار استبداد بودند، مخالفت داشت. بعد از آن، پیوندهایی میان پدر نیما و جنگلی‌ها می‌بینیم. بنابراین نیما از همان ابتدا در خانواده‌ای زاده شده بود که گرایش سیاسی انقلابی و چپی داشتند. درباره‌ی فعالیت سیاسی

پدر نیما بعد از این دوران چیز زیادی نمی‌دانیم، جز آن که انگار در جریان کشتار مردم تفلیس به دست بلشویک‌ها، نقشی داشته و دست کم در آن هنگام در این شهر حضور داشته است. این را هم می‌دانیم که فعالترین عضو این خاندان در عرصه‌ی سیاست، برادرش لادبن بوده است. نیما بسیار به این برادر وابسته بوده و با وجود آن که چهار سال از او بزرگتر بوده، او را همچون مرشدی و راهنمایی می‌ستوده است. از این رو شناخت دقیقتر لادبن کلیدی است که موضع سیاسی نیما را نیز آشکار می‌سازد.

نیما در کل بیست و چهار نامه به لادبن نوشته و از آنها رونوشتی را نگه داشته است. به این ترتیب بخش مهمی از آنچه که میان او و برادرش گذشته را می‌توان با اسنادی قابل اعتماد بازسازی کرد. به کمک این اسناد روشن می‌شود که رضا، برادر کوچکتر نیما، که معمولا لادبن نامیده می‌شد، شخصیت فعال خانواده‌ی آنها محسوب می‌شده است. او در ۱۵ ژوئن ۱۹۱۷ از مدرسه‌ی سن لویی فارغ‌التحصیل شد. بعد مدتی در اداره‌ای کار کرد و در ۱۲۹۷ به حزب عدالت پیوست که زاده‌ی جنبش جنگل در شمال ایران بود و مرام سوسیالیستی داشت. او یکی از کسانی بود که در تبدیل حزب عدالت به حزب کمونیست ایران نقشی مهم ایفا کرد و بلافاصله به رهبری جناح چپ این حزب رسید. یعنی از کسانی بود که از نفوذ روسها در ایران هواداری می‌کرد، مرام کمونیستی را تبلیغ می‌کرد، و هوادار استقلال جمهوری گیلان از ایران بود. لادبن سردبیر روزنامه‌ی «ایران سرخ» هم بود که ارگان کمیساریای جمهوری شوروی گیلان بود. لادبن در این هنگام هفده هجده سال بیشتر نداشت و موقعیت مرکزی و بلندپایه‌اش در میان کمونیست‌های ایرانی نشان می‌دهد که احتمالا پدرش هم در همین زمینه جایگاهی ارجمند و کلیدی داشته است.

به این ترتیب لادبن مهره‌ای کلیدی بود که به همراه همفکرانش (و چه بسا با هدایت پدرش) باعث شد کمونیستها جنبش جنگل را قبضه کنند. به این ترتیب لادبن مهره‌ای کلیدی بود که به همراه همفکرانش (و چه بسا با هدایت پدرش) باعث شد کمونیستهای بلشویک جنبش جنگل را قبضه کنند. او برای مدتی با اسلحه در ارتش نامنظم بلشویک‌ها در گیلان حضور داشت. در اواخر اسفند ماه ۱۳۰۰ رضاخان جنگلی‌ها را شکست داد و گیلان را بازپس گرفت. لادبن در این هنگام به قفقاز گریخت و از آنجا به داغستان و بعد به مسکو رفت و یکی از اولین کمونیست‌های ایرانی بود که این مسیر را طی کرد. او در دانشگاه بین‌المللی کمونیستی شرق (کوتو) اقتصاد خواند، در آنجا با اولین نسل از کمونیست‌های ایرانی ارتباط یافت و به یکی از رهبران این گروه تبدیل شد. اصولا این دانشگاه را مقامات شوروی برای تربیت کادر از اتباع کشورهای دیگر تاسیس کرده بودند. دوره‌های این دانشگاه سه ساله بود و بخش عمده‌ی آموزشهایی که در آن ارائه می‌شد به کادرسازی و کارهای تشکیلاتی مخفی و در واقع تربیت جاسوس اختصاص داشت. گزارش‌هایی که از فارغ‌التحصیلان ایرانیِ این «دانشگاه» در دست داریم، نشان می‌دهد که این نهاد در واقع یک مدرسه‌ی تربیت فعال سیاسی و جاسوس بوده است. تقریبا همه‌ی کسانی که برای تحصیل در آنجا انتخاب می‌شدند به طبقه‌ی زحمتکش و کارگر و کشاورز تعلق داشتند و مواد درسی‌شان هم از نظر علمی و فنی بسیار ابتدایی بود. در مقابل فنون تبلیغ کمونیستم، سازماندهی گروههای انقلابی، و وفاداری به شوروی را خوب می‌آموختند

و بعدتر به عوامل نفوذی شوروی در جوامع بومی‌شان بدل می‌شدند.[۱۸۸] بنابراین تحصیل لادبن در آنجا را نمی‌توان به ورزیدگی او در دانشی آکادمیک تعبیر کرد. احتمالا آنچه که لادبن در این دانشگاه آموخته، بیشتر کسب مهارتهای مربوط به سازماندهی گروههای سیاسی و انجام فعالیتهای پنهانی و جاسوسی بوده است.

نیما و خواهرش کوشیده‌اند لادبن را مردی متفکر و صاحب قلم معرفی کنند. اما به واقع از اندوخته‌ی علمی و توانایی‌های فکری او اطلاع چندانی در دست نداریم. لادبن کتابی به نام «دین و اجتماع» نوشته بود[۱۸۹] که امید داشت آن را در شوروی منتشر کند. اما رژیم جدید قفقاز و داغستان که قاعدتا همان جمهوری شوروی داغستان است، هزینه‌ای بابت این کار پرداخت نکرد و این کتاب چاپ ناشده باقی ماند.[۱۹۰] از اشاره‌ی نیما چنین بر می‌آید که لادبن در این کتاب دلیلِ شکست انقلاب کمونیستی در ایران را پایبندی مردم به دین اسلام دانسته بود. در منابع تاریخ چپ معمولا نوشته شدنِ کتابی دیگر هم به لادبن نسبت داده شده و آن هم «علل عمومی بحران اقتصادی دنیا» است که در ابتدای سال ۱۳۱۰ منتشر شده است. اما این متن در واقع کتاب نیست و جزوه‌ایست در ۳۱ صفحه که در شمران چاپ شده[۱۹۱] و اشاره‌هایی سطحی به سقوط بازار بورس در

---

[۱۸۸] انورخامه‌ای، ۱۳۶۲: ۱۸۰–۱۸۵.

[۱۸۹] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۱۷–۵۱۹.

[۱۹۰] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۳۶.

[۱۹۱] طاهباز، ۱۳۸۰: ۳۰.

دهه‌ی ۱۹۳۰ .م دارد و آن را نشانه‌ی انقراض سرمایه‌داری می‌داند. بنابراین بر مبنای آن نوشته‌هایی که به او منسوب است، نمی‌توان دعوی نبوغ یا ژرفنای فکر وی را باور کرد.

در سال ۱۳۰۳ کنگره‌ای در مسکو برگزار شد که در آن شرق‌شناسان و کمونیست‌های ایرانی حضور داشتند و می‌خواستند موقعیت رضا خان در جامعه‌ی ایران را ارزیابی کنند. بر اساس تئوری‌های مارکسیستی، رضا خان نماینده‌ی بورژوازی ملی بود و از قاجارها که مدافع فئودالیسم سنتی بودند مترقی‌تر محسوب می‌شد، و از این رو پیروزی وی در راستای اهداف کمونیست‌ها و تکامل تاریخی جامعه‌ی ایران قرار می‌گرفت. در این کنگره کمونیست‌های ایرانی به رهبری لادبن و یوسف افتخاری و لطیف‌زاده اردبیلی به این ارزیابی اعتراض کردند و نسبت به دودمان پهلوی ابراز دشمنی کردند. دولت شوروی که هیچ مخالفتی را بر نمی‌تابید، این دسته را به جاهای دور افتاده تبعید کرد. لادبن به داغستان و افتخاری به آسیای میانه تبعید شدند.[۱۹۲]

سرنوشت اعضای این دسته که نخستین نسل از کمونیست‌های ایرانی تابع شوروی بودند، بیانگر و آموزنده است. در میان‌شان مسیری که افتخاری طی کرد بیشترین تفاوت را با لادبن داشت. چون او بعدتر در ۱۳۰٦ به ایران بازگشت و به یکی از چپ‌های مخالف حزب توده و شوروی تبدیل شد. افتخاری به خاطر فعالیت سندیکایی به زندان افتاد، اما بعد از کناره‌گیری رضا شاه آزاد شد. در سال ۱۳۲۱ که آتش جنگ جهانی

---

[۱۹۲] طاهباز، ۱۳۸۰: ۲٦.

هنوز فروزان بود، روسها در عمل تبریز را اشغال کرده بودند و تولید کارخانه‌های این شهر به طور مستقیم برای استفاده‌ی سربازان شوروی مصادره می‌شد. در این شرایط کارگران تبریزی با فلاکت و دشواری زیادی دست به گریبان بودند، چون تقاضای دستمزد بیشتر یا بهبود شرایط کاری در آن شرایط از طرف حزب توده که مدعیِ حمایت از کارگران بود، همچون تبانی با فاشیسم و هواداری از آلمان تعبیر می‌شد. در این شرایط بود که یوسف افتخاری اتحادیه‌ی کارگران و برزگران را تشکیل داد و از اعتصاب کارگری و مبارزه برای بهبود اوضاع کاری حمایت کرد. سایر همکاران او در این مقطع نیز کسانی بودند که از سیاست نواستعماری روسیه‌ی شوروی آگاهی یافته بودند و با حزب توده دشمنی می‌ورزیدند.

یوسف افتخاری در تشکیل اتحادیه‌ای ملی و مستقل از کارگران کامیاب شد و کارش به قدری بالا گرفت که سرکنسولگری شوروی در تبریز در ۱۳۲۲/٦/۱۳ او را به تهران تبعید کرد و چون دیدند همچنان اتحادیه نفوذ و کارکرد خود را حفظ کرده، در ابتدای پاییز ۱۳۲۳ توده‌ای‌ها به رهبری محمد بی‌ریا به دفاتر این اتحادیه حمله بردند و اموال ایشان را نابود کردند و اعضایش را مورد ضرب و شتم قرار دادند و خودِ افتخاری را هم ربودند. قبضه کردن اتحادیه‌های کارگری و تثبیت جایگاه شوروی به عنوان نماینده‌ی مارکسیسم و قدرتِ حامی کارگران، نخستین گامی بود که به شورشهای کارگری بعدی و اعلام استقلال آذربایجان انجامید. در ۱۳۲٤/٦/۱۲ تشکیلات حزب توده‌ی آذربایجان و اتحادیه‌های کارگران به حزب دموکرات آذربایجان پیوستند و این آغازگاه قدرت گرفتن این حزب و قبضه کردن امور در آذربایجان بود.

لادبن اما، بر خلاف دوست و هم‌سنگرش افتخاری، راهی مستقل را دنبال نکرد و بعد از این تبعید به مهره‌ای مطیع برای روسها بدل شد. او دو سال در داغستان باقی ماند تا آن که باز خدماتش مورد نیاز واقع شد. پس در امرداد ۱۳۰۵ او را به مسکو بازگرداندند و کمینترن از او خواست تا به همراه عبدالحسین حسابی به ایران برود و حزب کمونیست ایران را تاسیس کند. این زمان، مصادف می‌شود با چیرگی کامل کمونیست‌ها بر آسیای میانه و سرکوب جریانهای ایرانی‌گرای مردمی در این سرزمین. این تاریخ در ضمن همزمان است با به رسمیت شناخته شدنِ مائو از طرف شوروی‌ها و سرازیر شدنِ سیلِ کمکهای روسها به دربارِ کوچکی که مائو در چین برای خودش فراهم آورده بود.[۱۹۳] بنابراین روشن است که دولت شوروی در سال ۱۹۲۵ برنامه‌ای را برای گسترش قلمرو نفوذ خود طراحی کرده بود که در چین و ایران زمین آن را به کار می‌بست. در چین، این برنامه به قدرتمند شدنِ کمونیستها و چیرگی مائو بعد از چند سال منتهی شد، و در ایران زمین این برنامه در بخشهایی که پیشتر توسط تزارها اشغال نظامی شده بود با موفقیت روبرو شد و در سایر نقاط به شکست انجامید. ناگفته نماند که درست در همین هنگام بود که دو تحول را در شاعران چپ‌گرا شاهد هستیم. یکی آن که ابوالقاسم لاهوتی به کشور تازه تاسیسِ تاجیکستان گسیل شد و به تبلیغ درباره‌ی این دولت نو و مزایای حاکمیت کمونیست‌ها پرداخت، و دیگری آن که نیما یوشیج در ایران ناگهان دستخوش چرخشی محتوایی

[۱۹۳] هالیدی و جانگ، ۱۳۸۷: ٦٧-٨٤.

شد و شعرهای مبهم و به نسبت خنثایی که درباره‌ی خودش می‌سرود، جای خود را به شعارهای حزبی چپ داد.

فرا خوانده شدنِ لادبن و فرستاده شدن‌اش به ایران نیز بخشی از این تصویر بزرگتر بود. لادبن تنها مهره‌ای نبود که در این برنامه‌ی توسعه‌طلبانه‌ی مسکو به کار گرفته شد. همکار و هم‌سفر او در این راه، عبدالحسین حسابی نام داشت که یکی از دوستان نزدیک تقی ارانی بود و بیشتر در میان فعالان چپ ایران با نام دهزاد شهرت داشت. دهزاد هم در دانشگاه کوتو درس خوانده بود و احتمالا همکلاس لادبن بود. ناگفته نماند که شاعر مهمِ پان ترک ناظم حکمت و رضا روستا و اردشیر آوانسیان هم در همین مرکز تحصیل کرده بودند.

دکتر آشتیانی که خواهرزاده‌ی نیماست، در جایی گفته بود که ماموریت لادبن در ایران ماهیتی اطلاعاتی داشته و او می‌بایست جاسوسان انگلیس در صفوف کمونیستهای ایرانی را شناسایی کند. آشتیانی می‌گوید که گزارش لادبن به استالین بسیار بدبینانه بود، چون «وی در نهایت امر به این جا می‌رسد که کمونیست‌های ایرانی غالبا جاسوس انگلیس هستند! لذا استالین به خودِ وی مظنون می‌گردد و بعد از سه سال زندان وی را پس از شکنجه‌های فراوان سر به نیست می‌کند».[۱۹٤] خواه این گزارش درباره‌ی رسوخ

[۱۹٤] بینایی، ۱۳٦۹.

«انگلیسی‌ها» در صف کمونیستها از باورِ نادرست و پارانویای لادبن برخاسته باشد، یا انعکاسی از بیماری مشابهِ استالین در بیانِ آشتیانی باشد، به هر صورت پیامدش برای او مرگبار بود. اما این را هم می‌دانیم که خودِ لادبن در زمینه‌ی سازماندهی کمونیست‌های ایرانی چندان موفق عمل نکرد. فعالیت پیگیر او و دوستش دهزاد به تشکیل شبکه‌ای از کمونیست‌ها در ایران انجامید که کمی بعد شناسایی شد و اعضایش دستگیر شدند. در ۱۳۰۹ لادبن با هویتی جعلی به ایران بازگشت تا کار بازسازی این شبکه را به انجام برساند. او برای مدتی در شمران ساکن بود و از آنجا با عبدالصمد کام‌بخش که خلبانی جوان بود دوستی‌ای به هم زد. این دو شبکه‌ای کمونیستی را در ارتش و نیروی هوایی ایران تاسیس کردند که به شکلی علنی به جاسوسی برای روسیه می‌پرداخت.

این شبکه نیز کمی بعد رسوا شد و کامبخش زندانی شد. در این هنگام (۱۳۱۰) لادبن از تهران گریخت و به لار رفت و در آنجا کوشید تا عشایر فارس را بر ضد دولت مرکزی بشوراند. بعد باز به تهران بازگشت و به کمک مرتضی علوی و سلطان‌زاده شروع کرد به وارد کردن نشریات کمونیستی «ستاره‌ی سرخ» و «پیکار» به ایران و توزیع کردنش بین افرادی که گرایشی به چپ داشتند. این مجلات به خصوص در تهران

به طور گسترده توزیع می‌شدند و عامل اصلی این کار دکتر تقی ارانی بود که تازه از آلمان به کشور بازگشته بود.[۱۹۵]

دکتر ارانی یکی از شخصیتهای مهم و تاثیرگذار در تحول جنبش کمونیستی ایران بود و باید کمی دقیقتر به زندگی‌اش نگریست. تقی ارانی در ۱۲۸۲/٦/۱۳ در تبریز زاده شد. پدرش ابوالفتح خان کارمند وزارت دارایی بود و اجدادش از مردم سرزمین اران بودند که بعدها نامش به جمهوری آذربایجان شوروی دگرگون گشت. در زمانی که چهار سال داشت، مادرش با او و سه خواهرش (ایران، کوکب و شوکت) به تهران کوچ کرد، و انگار از در این تاریخ با شوهرش اختلافی پیدا کرده باشد، چون ابوالفتح خان با وجود درآمد کافی از او پشتیبانی مالی نمی‌کرد و تقی ارانی دوران کودکی را در فقر و فاقه گذارند. پدر و مادر او به ترتیب در سالهای ۱۳۱۵ و ۱۳۲۵ درگذشتند.

تقی ارانی تا زمان مهاجرت به تهران تنها زبان ترکی را می‌دانست. اما در همان دوران کودکی پارسی را نیز آموخت و در مدرسه‌ی شرف مظفری و بعدتر در دارالفنون تحصیل کرد. او در همین دوره به فعالیتهای سیاسی کشیده شد و در جریان اعتراض دانش‌آموزان دارالفنون به قرارداد وثوق‌الدوله نقشی فعال ایفا کرد. در

---

[۱۹۵] طاهباز، ۱۳۸۰: ۲۹.

میان دوستان او در این دوران، دو تن بودند که همسایه‌اش هم محسوب می‌شدند و در محله‌ی شیخ هادی زندگی می‌کردند. یکی از ایشان عبدالحسین حسابی (دهزاد) بود و دیگر احمد امامی.

ارانی در ۱۳۰۱ به آلمان رفت و شش سال در برلین تحصیل کرد و بعد از دریافت مدرک دکترا به ایران بازگشت. او در آلمان با دوستش احمد امامی همراه بود و در ابتدای کار موضعی ملی داشت و مطالبی در معرفی رباعیات خیام و آثار ناصر خسرو می‌نوشت و در نشریه‌هایی مثل ایرانشهر و نامه‌ی فرهنگستان منتشر می‌کرد. ارانی بعدها خودش را در این دوره ناسیونالیست و شوونیست می‌دانست.[۱۹۶] او در این دوران مقاله‌هایی نوشت و در یکی از آنها از پالایش زبان پارسی هواداری کرد و «ببخشید» را به جای «عذر می‌خواهم» و «سپاسگزارم» را به جای «مرسی، متشکرم» پیشنهاد کرد.[۱۹۷] او هم در این نوشتار و هم در مقاله‌ی دیگری سخت به پان‌ترک‌ها تاخت و تمام مظاهر تمدنیِ مورد دعوی ایشان را ایرانی دانست و ریشه‌کن شدن زبان پارسی از قفقاز و آسیای میانه را نتیجه‌ی ستم روسها دانست.[۱۹۸]

او در ۱۳۰۲ برای نخستین بار اسم کمونیسم و مارکسیستم را از دوستش به نام احمد اسداُف (داراب) شنید و در ۱۳۰۶ برای اولین بار مانیفست کمونیسم را از مرتضی علوی گرفت و خواند. او نخستین مترجم

---

[۱۹۶] مومنی، ۱۳۸۵: ۸٤.

[۱۹۷] ارانی، ۱۳۰۲.

[۱۹۸] ارانی، ۱۹۲٤.

این متن به پارسی است. ارانی بعد از پیوستن به مارکسیست‌ها، به همراه دوستانش سازمانی تاسیس کرد به اسم «فرقه‌ی جمهوری انقلابی ایران». یارانش در این کار عبارت بودند از علی اردلان، غلامحسین فروهر، و مرتضی یزدی. این گروه اعلامیه‌ای به نام «بیان حق» منتشر کرد و با کمونیسم بین‌الملل تماس گرفت. «بیان حق» متنی خام و هیجانی است که با این جمله ختم می‌شود: « دهاقین، کسبه، کارگران، منورالفکرها متحد شوید.»[۱۹۹]

ارانی در ۱۳۰۷ یا ۱۳۰۸ به ایران بازگشت و با کمک مرتضی علوی با کمونیست‌های دیگرِ ایرانی تماس یافت. او برای دیدار با عبدالحسین حسابی به اصفهان رفت و با لادبن اسفندیاری هم ملاقاتی داشت. بعد از آن سازمان کمونیستی‌ای که این دو پدید آورده بودند شناسایی و متلاشی شد و ارانی از فعالیت حزبی و سیاسی در این زمینه چشم‌پوشی کرد. اما به تبلیغ آرای مارکسیستی پرداخت و با یاری بزرگ علوی و ایرج اسکندری از ۱۳۱۲/۱۱/۱ مجله‌ی دنیا را منتشر کرد. این مجله نامش را از لوموندِ فرانسوی به همین معنی گرفته بود. خط مشیِ آن در مطالبش نمایان بود و با وجود آن که به طور آشکار به مسائل روز نمی‌پرداخت، اما لحن انتقادی‌اش درباره‌ی نظم رضاشاهی کاملا نمایان بود. دوازده شماره از دنیا تا خرداد ۱۳۱٤ منتشر شد. این مجله تا چند دهه مرجع اصلی مارکسیست‌های ایرانی بود. اما واقعیت آن است که در دوران انتشارش

[۱۹۹] مومنی، ۱۳۸۵: ۸۹–۹۸.

تاثیر زیادی نداشت. بخش عمده‌ی مطالب را خودِ ارانی می‌نوشت و مهمترین و عمیق‌ترین بخشِ آن شرح مبانی فلسفی مارکسیسم و دیالکتیک هگلی بود. شمارگان نشریه تنها دویست نسخه بود و زبان ارانی به قدری پیچیده و ناروان بود که برای مخاطب آن روز ثقیل و نامفهوم می‌نمود.

از ابتدای سال ۱۳۱٤ تقی ارانی با عبدالصمد کامبخش و چند تن دیگر تصمیم به احیای تشکیلات کمونیستی ایران گرفتند. ایرج اسکندری نیز با ایشان همراه شد و نیروهای جوانتری مثل احسان طبری، رضا رادمنش، عباس نراقی، مرتضی یزدی و انورخامه‌ای نیز به ایشان پیوستند.[۲۰۰] در اردیبهشت ۱۳۱٦ این گروه شناسایی و دستگیر شدند و اینها همان کسانی بودند که به نام ۵۳ نفر شهرت یافتند. لادبن بی‌شک یکی از افراد تحت تعقیب در این میان بوده است. اما زود از ماجرا خبردار شد و گریخت. مهم بودن وی را از اینجا می‌توان دریافت که وقتی ارانی را دستگیر کردند، درباره‌ی لادبن از وی بازجویی کردند و ارانی هم اعتراف کرد که روزی لادبن اوراقی را نزد او به امانت گذاشته و بعد هم آمده و آنها را برده است.[۲۰۱]

در میان دستگیر شدگان، کامبخش اولین کسی بود که لب به اعتراف گشود و با سخنان او بود که بخش مهمی از اعضای این گروه دستگیر شدند. اما او گناه را به گردن ارانی انداخت و تا مدتی همه فکر می‌کردند او دوستانش را لو داده است. البته اعتراف ارانی هم در این ماجرا بی‌تاثیر نبود، اما نخست اعترافهای

---

[۲۰۰] مومنی، ۱۳۸۵: ۱۲٤-۱۳۲.

[۲۰۱]. فرزانه، ۱۳۷۲: ۲۳۸

کامبخش را برایش خوانده بودند و او آن را تایید کرده بود.[۲۰۲] وقتی دادگاه **۵۳** نفر در ۱۳۱۷/۸/۱۱ برگزار شد، دکتر ارانی در دفاع از گروهش و عقایدش شش ساعت و نیم سخنرانی کرد. بعد از این بود که او به قهرمان این گروه تبدیل شد و یارانش دریافتند که لو دهنده‌شان او نبوده است.[۲۰۳]

در دادگاه ارانی را به ده سال زندان محکوم کردند که در آن هنگام بالاترین کیفر برای فعالیت سیاسی بود. ارانی را در زندان به خاطر نفوذ کلامش معمولا در انفرادی نگه می‌داشتند و به این خاطر مدام اعتصاب غذا می‌کرد. او در ۱۳۱۸/۱۱/۱٤ درگذشت. اسناد زندان دلیل آن را ابتلا به تیفوس ذکر کرده و این با توجه به وضع بهداشت آن روزها چندان هم ناپذیرفتنی نیست. یارانش بعدها گفتند که او را مسموم کرده‌اند. مرگ او تاثیر زیادی بر اعضای گروه **۵۳** نفر به جا گذاشت و او را به نوعی اسطوره بدل کرد.[۲۰٤] اما دکتر ملکی که دوست و هم‌سلولی او بوده تایید کرده که به واقع به تیفوس مبتلا شده و به این خاطر درگذشته است. ملکی تا حدودی هم خودِ ارانی را در این مورد مسئول می‌دانست که با اعتصاب غذای دایم و ناسازگاری با زندانبانان باعث می‌شد به او سخت بگیرند و وضع سلامتش مختل شود.[۲۰۵] بعد از فرو افتادن رضا شاه هم در دادگاهی که سرپاس مختاری و پزشک احمدی به جرم کشتن زندانیان محاکمه شدند، از قتل ارانی سخنی به میان نیامد

---

[۲۰۲]. شاکری، ۱۳۸۷: ۱۰۸

[۲۰۳] علوی، ۱۳۸۹: ۲۳٦_ ۲٤٥.

[۲۰٤] علوی، ۱۳۸۹: ۲۷۸–۲۷۹.

[۲۰۵] ملکی، ۱۳٦۰: ۲۷٦_ ۲۷۷.

و شاید دلیلش آن بود که یکی از دوستان ارانی یعنی احمد امامی بعد از مرگ او پیکرش را معاینه کرده بود و اعلام کرده بود که علت مرگ او سوءتغذیه (به خاطر اعتصاب غذا) و ابتلا به بیماری‌ای –شاید تیفوس– بوده است.

ارانی یکی از مهمترین شخصیتهای سیاسی این دوران بود و مرگش در زندان باعث شد تا به قهرمانی شهید بدل شود. هرچند بعدتر حزب توده او را به عنوان بنیانگذار خویش ستود و سازمان خویش را ادامه‌ی فعالیت‌های وی قلمداد کرد، اما واقعیت آن است که اتصال سازمانی مشخصی با حزب توده یا مقدمات آن نداشته است و این اعضای گروه پنجاه و سه نفر بودند که بعدها و پس از تاسیس حزب توده او را به عنوان شهید و بنیانگذار خود دستمایه‌ی تبلیغ قرار دادند.[۲۰۶] حزب توده را باید ادامه‌ی فعالیتهای کامبخش دانست و نه ارانی. در واقع ارانی پیش از تاسیس حزب توده و نهادهای شبیه به آن دستگیر شد و دست کم در زمان بازجویی معلوم شد که در جبهه‌ی مقابل کمونیست‌های سرسپرده‌ی شوروی قرار داشته است، که کامبخش و لادبن نمونه‌هایی از ایشان بودند.

یکی دیگر از کسانی که می‌توان او را همدست لادبن دانست، مصطفی لنکرانی است. این مرد نوه‌ی آخوند فاضل لنکرانی بود و از برادران مشهور لنکرانی که هفت تن بودند و چهار نفرشان عضو رسمی حزب

---

[۲۰۶] مومیوند، ۱۳۹۰.

توده بودند و بقیه نیز با این حزب همکاری داشتند. مقر این خانواده در محله‌ی سنگلج بود و خانه‌ی ایشان تنها خانه‌ای بود که در جریان تخریب این محله و ساخت پارک شهر، ویران نشد. برادر بزرگتر او، شیخ حسین لنکرانی همان کسی بود که بعد از رد اعتبارنامه‌ی پیشه‌وری در مجلس چهاردهم به هواداری از او پرداخت و از همان ابتدا گرایش تجزیه‌طلبانه‌ی او را تایید می‌کرد. مصطفی لنکرانی در ابتدای بالا گرفتن کار جنبش جنگل در رشت حضور داشت و هم عضو جنبش جنگل شد و هم از اعضای مهم فرقه‌ی پیشه‌وری بود. او یکی از بازیگرانی بود که باعث شد جنگلی‌های قدیمی از صحنه‌ی سیاست کنار گذاشته شوند و فرقه‌ای‌های بلشویک منابع و موقعیتی که جنگلی‌ها به دست آورده بودند را غصب کنند و این دقیقا نقشی بود که لادبن نیز ایفا کرد. بنابراین او از همان ابتدای کار و دوران جنبش جنگل با لادبن مربوط بوده است.

مصطفی لنکرانی بعد از بازگشت به تهران «جمعیت مختلط ملی» را به عنوان شاخه‌ای قوم‌گرا از حزب توده تاسیس کرد و در همین هنگام رسما به عضویت حزب توده در آمد. جمعیت در پایتخت از پیشه‌وری طرفداری می‌کرد و شعارش «تعمیم قیام ملی آذربایجان» بود. نقش لنکرانی‌ها در این میان چندان برجسته بود که شهربانی در ۱۳۲۵ و گرماگرم خاتمه دادن به غائله‌ی آذربایجان چهار برادر لنکرانی (شیخ حسین، احمد، مرتضی و مصطفی، که این دوتای آخری دوقلو بودند) را به کرمان تبعید کرد و بعد از چند ماه که ماجرا ختم شد، قوام که با شیخ حسین دوستی‌ای داشت، آنها را با احترام به تهران بازگرداند. برادر دیگرِ این جماعت همان حسام لنکرانی مشهور بود که مدتی مسئول چاپخانه‌ی حزب توده بود و بعد به دست رفیق حزبی‌اش خسرو روزبه ترور شد و به قتل رسید.

از این نام و نشان‌ها بر می‌آید که لادبن شخصیت مهمی بوده و در پیوند دادن کمونیست‌های ایرانی به هم به نسبت خوب عمل کرده است. با این همه او در سازماندهی این نیروها ناکام ماند، و حاصل فعالیت لادبن و دهزاد بعد از سه سال، چندان چشمگیر نبود. در دی‌ماه ۱۳۱۰ شبکه‌ی تهران و افسران عضو آن شناسایی و اعضایش دستگیر شدند، و در ۱۳۱٦ دسته‌ی ارانی و کامبخش نیز به زندان افتادند و ایشان همان پنجاه و سه تنِ مشهور بودند. لادبن بعد از این جریان به یوش گریخت و مدتی در آنجا پنهان بود. بعد به همراه نیما به مرزهای شمالی کشور رفت و باز به روسیه بازگشت. بعد از آن دیگر از لادبن اسمی در تاریخ نمی‌شنویم و تقریبا قطعی است که نظر خواهرش درست است و او در جریان تصفیه‌های استالینی مانند بیشتر کمونیست‌های ایرانی دیگرِ مقیم روسیه اعدام شده است.[۲۰۷] غلامحسین حسابی نیز یکی دیگر از قربانیان این تصفیه بود. چون وقتی عبدالحسین نوشین در نوامبر ۱۹٤۱ پیام درود کمونیستهای زندانی ایرانی را خطاب به هم‌مسلکانشان در روسیه به گئورکی دیمیتروف (دبیر کل بین‌الملل کمونیست) ابلاغ کرد، دایره‌ی مربوط به کادرها در کمینترن سندی تنظیم کرد و در آن به سرنوشت دریافت کنندگان این نامه اشاره کرد. در این نامه به کمونیستهای قدیمی و هم‌رزمان ارانی اشاره شده بود که در میانشان این نامها دیده می‌شد: مرتضی علوی (برادر بزرگ علوی)، عبدالحسین حسابی، و لادبن اسفندیاری. گولیایف که رئیس دایره‌ی کادرهای کمینترن

[۲۰۷] اسفندیاری، ۱۳۸٤.

بود، در ۲۱ نوامبر ۱۹٤۱ در نامه‌اش به دیمیتروف نوشت که اکثر مخاطبان نامه‌ی نوشین «زیر سرکوبِ ان.کا.وِ.دِ (سازمان امنیت شوروی) به سر می‌برند» و این بدان معنا بود که یا به قتل رسیده‌اند و یا به سیبری تبعید شده‌اند.[۲۰۸]

فارغ از این فرجامِ غم‌انگیز، تا اینجای کار روشن است که لادبن، برادر نیما، یکی از بنیانگذاران حزب توده در ایران بوده است. او از همان ابتدا مرید گوش به فرمان کمونیستهای روسی بود و تا زمانی که در گولاگ‌های استالینی در گمنامی به قتل برسد، همین نقش را با وفاداری ایفا کرد. او چه در زمان حضورش در جنبش جنگل و چه در زمانی که به سازماندهی کمونیستهای ایرانی مشغول بود، همواره نماینده‌ی منافع و سیاست روسیه‌ی شوروی محسوب می‌شد. در تمام این دوران، ارتباط او با نیما برقرار بود و چنین می‌نماید که برادر بزرگتر به او همچون مرشدی سیاسی نگریسته باشد.

در بیشتر کتابهایی که این روزها درباره‌ی نیما نوشته می‌شود، عبارتهایی از این دست را می‌خوانیم: «طرفداران حزب توده و نیروی سوم...سر جلب و جذب نیما دعوا داشتند، اما خودِ نیما عضو هیچ حزب و سازمانی نبود. تنها همین را می‌توان گفت که گرایشی به چپ داشت، آن هم برای دلسوزی برای مردم و بس.»[۲۰۹] این جملات را اخوان ثالث درباره‌ی نیما نوشته است، و بعد از او بارها و بارها در گفتار و نوشتار

---

[۲۰۸] شاکری، ۱۳۹۱.

[۲۰۹] اخوان ثالث، ۱۳۷۱: ٤۲۲.

مورخان شعر معاصر تکرار شده است. این جملات یکسره نادرست است. از سویی نیما پیوندهای روشن و تشکیلاتی با حزب توده داشت، و از سوی دیگر ارتباطش با این حزب و نهادهای چپِ دیگر از سر «دلسوزی برای مردم» نبود و بر اساس ملاحظه‌هایی کاملا سودجویانه تنظیم شده بود.

از نظر اتصال به سازمانهای کمونیست در ایران، نیما به نوعی پیش‌کسوت شباهت دارد. او البته به خاطر ناتوانی‌اش در تاثیرگذاری بر دیگران و مدیریت روابطش، نقش سازمانی رسمی یا موقعیتی مدیریتی در حزب یا سازمانی نداشت، و از این نظر وضعیتش همتاست با شاعرانی مانند سایه و اخوان و اسماعیل شاهرودی، که درباره‌ی عضویت ایشان در حزب توده هیچ تردیدی وجود ندارد. در واقع نیما یکی از معدود چپ‌های ایرانی است که سالها پیش از تاسیس حزب توده از مجرای برادرش لادبن با شکل جنینی این سازمان پیوند داشته است. شواهد نشان می‌دهد که هم او خود را عضو این سازمان می‌دانسته، هم دیگران چنین تصویری داشته‌اند، و هم کردارهایش بر این مبنا سازمان می‌یافته است. بنابراین دعویِ بی‌ربط بودنِ نیما با سازمانهای چپ ناراست است. او پیوندهای سازمانی روشنی داشته و تقریبا تمام جهت‌گیری‌های زندگی‌اش در این امتداد تعریف می‌شده است.

شواهد در این زمینه فراوان است. نیما در فاصله‌ی ۱۳۰۳/۹/۲۵ تا ۱۳۰۵/۷/۱۷ نامه‌هایش خطاب به لادبن را به صورت «برادر و رفیق تو» امضا می‌کند و این استفاده از کلمه‌ی رفیق نشان می‌دهد که او خود را عضوی از حلقه‌ی کمونیست‌ها می‌دانسته است. کلیدواژه‌ی رفیق برای نامیدن اعضای هم‌حزبی دقیقا در همین دوران میان چپ‌های ایرانی باب شد و نامه‌های نیما یکی از نخستین اسنادی است که کاربرد منظم آن را در

خارج از اسناد اداری نشان می‌دهد. همچنین از تمام این نامه‌ها بر می‌آید که نیما خود را همدست و هم‌مسلک برادرش می‌دانسته و می‌کوشیده در راه آرمان او گام بردارد.

مرور شعرهای نیما هم نشان می‌دهد که او سخت به مبارزه‌ی کمونیست‌ها برای دستیابی به قدرت وفادار بوده و بخش عمده‌ی شعرهایش و نامه‌هایش در واقع شعارهایی فرمایشی در این امتداد هستند. نیما در نامه‌ای که در سرطان ۱۳۰۰ نوشته شعارهایی انقلابی داده و خطاب به جوانها گفته که شما مرد هستید و باید بروید تا آخرین قطره‌ی خونتان برای حقوق انسانی بجنگید. او در این نامه لحنی حماسی دارد و می‌گوید فردا جسد مرا در میان کشتگان در راه حق خواهند یافت که همچنان برای یاری به ضعفا فریاد انتقام سر می‌دهد. این متن قاعدتا در ماجرای فروپاشی دولت شوروی گیلان نوشته شده است.[۲۱۰]

شعرها و نوشته‌های نیما در ده سال اولِ زمامداری رضا شاه، کینه‌توزی و دشمنی شدید وی را نسبت به شاه نوآمده نشان می‌دهد. نیما در نامه‌ای به تاریخ ۱۳۰٤/۸/۲۱ درباره‌ی مجلس موسسان که تازه در همان هنگام رضا شاه را به سلطنت برگزیده بود، به دوستی نوشت که این مجلس همان شیطان است و خودکامه‌ای را به تاج و تخت منصوب کرده است.[۲۱۱] در ۱۳۰٦ «سرباز فولادین» را در ستایش از سرهنگ فولادین سروده، که فرمانده‌ی گارد سلطنتی بود و می‌خواست رضا شاه را ترور کند، اما لو رفت و اعدامش کردند. شعر در

---

[۲۱۰] یوشیج، ۱۳۵۱: ۱٦.

[۲۱۱] طاهباز، ۱۳۷۵.

واقع مثنوی‌ایست که به نسبت خوب شروع شده، اما به تدریج وزن و تصویرها در آن نازیبا و سست می‌شود. نیما در میانه‌ی هر دو بیتِ پیاپی یک مصرع بی‌قافیه هم آورده که کل شعر را به بندهایی سه مصراعی شبیه ساخته است. این مصرعهای سومِ رها تاثیر زیبایی‌شناسانه‌ی منفی‌ای بر جای گذاشته‌اند و اثر وزن و قافیه را که گاه می‌توانست زیبا باشد، خنثا کرده‌اند. شعر در کل از حدود ۱۵۰ بندِ این چنینی تشکیل یافته است.[۲۱۲]

این منظومه با بیتی به نسبت قوی شروع می‌شود:

این ماجرا به چشم کس ار زشت، ور نکوست آنکس که گفت با من، اینک برای اوست

اما بلافاصله این زیبایی رنگ می‌بازد و در بیت دوم با این کلام روبرو می‌شویم:

این ماجرای دست ز جان شسته‌ایست کاو آمد که دادِ مردم بستاند از عدو

بعد از آن هم این نازیبایی ترکیب کلمات و غلطهای نمایان وزنی همچنان ادامه می‌یابد تا پایان شعر. به شکلی که یک بار خواندن این متن از ابتدا تا انتها واقعا به زحمت نیاز دارد و شک دارم هیچ کسی آن را بابت حس شاعرانه و لذت ادبی و از سر رغبت، و نه از سرِ وظیفه خوانده باشد. به هر صورت درباره‌ی این شعر این نکته‌ی هم جالب است که اولین بار حدود شصت سال بعد از سروده شدن‌اش در سال ۱۳٦٤ توسط سیروس طاهباز منتشر شد و تا پیش از آن کسی خبر نداشت که نیما چنین شعری سروده است.[۲۱۳]

---

[۲۱۲] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۲٦-۱٤۲.

[۲۱۳] مختاری، ۱۳۷۹: ۱۵۹.

نخستین منظومه‌ی بلندی که نیما با مضمونی سیاسی سرود هم درست در گرماگرم دور اول فعالیت لادبن تولید شده است و فعالیتهای وی را باز می‌نمایاند. این شعر در دیماه سال ۱۳۰٦ سروده شده و «شهید گمنام» نام دارد. متنی است طولانی در هفده بندِ پنج مصراعی که بیتهایش قافیه‌های جداگانه دارند و مصرع پنجمی که در انتهای هر بند قرار می‌گیرد به شیوه‌ی مرسوم نیما آزاد است و بی‌قافیه. شعر به غایت سست و نازیباست و روایتی شعارگونه است و داستان جوانی انقلابی است که در «کمیته» می‌شنود که استبدادیون توپی خطرناک دارند و او با انداختن خود جلوی توپ آن را بی‌اثر می‌سازد. روایت بسیار بد گشوده می‌شود و همه جا استبداد به ضرورت وزن به «ستبداد» تبدیل شده و در بیتی هم تصریح شده که منظور از شاهِ مستبد کسی از دودمان قاجار است،[۲۱٤] احتمالا برای آن که شاعر از بدگمانی حکومت در امان بماند. اهمیت این شعر تنها در آن است که تا جایی که من دیدم یکی از نخستین متونی است که در سنت چپ نوشته شده و کلمه‌ی شهید را برای کشتگان در راه عقیده به معنایی مدرن به کار گرفته است. در ۱۳۰۹ نیما شعری انقلابی به نام «هیئت درون پرده»[۲۱۵] سرود که با همان سستی، که نوعی دعوت به شورش برزگران با داس است و نمادها و کلمه‌های محبوب کمونیستهای آن دوران در آن زیاد تکرار شده است.

---

[۲۱٤] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۲٤.

[۲۱۵] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٦۱.

بنابراین تردیدی نیست که نیما سرسپرده‌ی مرام کمونیستی بوده و در آن میان هم از جبهه‌ی مطیع شوروی پیروی می‌کرده و گفتمان ایشان را در شعرهای خود بازتولید می‌کرده است. از نامه‌های رد و بدل شده بین دو برادر بر می‌آید که لادبن در میان این دو شخصیت قوی و رهبر بوده و نیما پیرو و تابع او محسوب می‌شده است. لادبن در ۱۳۰۰/۵/۱۵ از بادکوبه به نیما نامه نوشت و در آن گفت که «حسنک وزیر غزنه» که منظومه‌ی تازه‌ی نیما بود، «استادانه» است و «شبیه به سبک شعر غربی» سروده شده است. بعد در همان جا برادر مهتر را اندرز می‌دهد که «ملاحظه کن که افکار و آثار در خدمت حیات زحمتکشان و نفرت از طبقات عالیه باشد.»[۲۱۶] در نامه‌ی دیگری به تاریخ فروردین ۱۳۰۲ از کریمه می‌نویسد که دو شعر «سرباز» و «محبس» شعرهایی خوب هستند چون «رئالیستی» و در خدمت «منافع رنجبران» هستند.[۲۱۷] از «سفرنامه‌ی رشت» نیما هم به روشنی بر می‌آید که او در زمان نوشتن این متن (۱۳۰۸) خود را کمونیست می‌دانسته و با انقلابیون کمونیست همدلی عمیقی حس می‌کرده است.[۲۱۸]

بررسی رفتار لادبن نشان می‌دهد که او نیز برادرش را متحد و همدست خویش می‌دانسته است. در واقع ارتباط میان لادبن و نیما شباهت عجیبی دارد به رابطه‌ی مرتضی علوی و برادرش بزرگ علوی. در واقع

---

[۲۱۶] طاهباز، ۱۳۸۰: ۳۲.

[۲۱۷] طاهباز، ۱۳۸۰: ۳۳–۳۶.

[۲۱۸] طاهباز، ۱۳۸۰: ۱۱٤.

لادبن نخستین کسی بود که شاعر بودن نیما را تبلیغ کرد و نیروهای چپ را برانگیخت تا او را با این عنوان مطرح کنند و مایه‌ی شهرتش شوند. نمونه‌ای از تلاشهای او در این مورد را می‌توان در خاطرات اردشیر آوانسیان یافت، که خود یکی از بنیانگذاران حزب توده است. اردشیر در زمانی که در شوروی اقامت داشت، هم مسلک و آشنای لادبن بود، هرچند انگار هرگز صمیمیت زیادی بین این دو نبوده است.

آوانسیان نوشته که لادبن به او و رضا روستا گفته بود که در تهران برادری شاعر دارد و از آنها خواسته بود نزد او بروند. معلوم است که لادبن برادرش را به عنوان یک هم‌مسلک و مبارز چپ به این دو معرفی کرده بود. چون وقتی در ۱۳۲۰ برای سازماندهی مجدد حزب توده به ایران آمدند، مستقیم نزد نیما رفتند. آوانسیان تعریف می‌کند که در این هنگام نیما و عالیه در خانه‌ای به نسبت قشنگ در نزدیکی خندق شهر زندگی می‌کردند که بعدها پر شد و به خیابان شاهرضا بدل شد. پرده‌های این خانه به رنگ سرخ بود و این در آن هنگام نوعی تبلیغ برای کمونیستها قلمداد می‌شد.

این را هم بگوییم که نیما بعد از شهریور ۱۳۲۰ از این خانه به جایی در سمت چپ و شمال خیابان پاریس نقل مکان کرد که محله‌ی اعیان‌نشینی محسوب می‌شد. انور خامه‌ای که در این هنگام به خانه‌ی نیما رفت و آمد داشته، گزارش کرده که این خانه به نسبت مرفه محسوب می‌شد و با دسترنج همسرش عالیه مهیا

شده بود.[۲۱۹] بعدتر نیما به خانه‌ای دیگر در همان خیابان کوچید و بعد از آن به تجریش منتقل شد و این آخری خانه‌ی به نسبت محقری بود که دلخواهش نبود.

آوانسیان و روستا نزد نیما رفتند و با او سخن گفتند، اما به سرعت از او سرخورده شدند و به این نتیجه رسیدند که برای کار سیاسی ارزشی ندارد و از لحن آوانسیان بر می‌آید که به سلامت عقل نیما نیز مشکوک شده است. در نخستین دیدار، نیما با شور و شوق تمام سعی کرده بود روایت خاص خود را از مارکسیسم به این دو تن که در جرگه‌ی رهبران فکری جنبش چپ ایران بودند، بقبولاند. وقتی آوانسیان به او گوشزد کرده بود که مارکسیسم این چیزهایی که او می‌گوید نیست، نیما برآشفته شده بود و فریاد زده بود که «من لنین شرق هستم!»[۲۲۰]

نمونه‌ی دیگری از زمینه‌چینی کمونیست‌ها برای مطرح کردن نیما، به ماجرای تئاتر بارفروش مربوط می‌شود. چنان که به اختصار گذشت، در آن زمانی که نیما در بارفروش اقامت داشت، قرار شد تئاتری در شهر برگزار شود. به این ترتیب در جمعه ۲۵ آبان ماه ۱۳۰۷ مراسمی برگزار شد و نزدیک به هزار تن در تئاتر بارفروش گرد آمدند. در این هنگام مردی به نام اردشیر برزگر بادکوبه‌ای که به گزارش نیما «عضو قونسول‌خانه‌ی سویتی آذربایجان» بود، و به این ترتیب کمونیستی بوده از اتباع جمهوری آذربایجان شوروی،

---

[۲۱۹] خامه‌ای، ۱۳٦۸: ۲۱.

[۲۲۰] طاهباز، ۱۳۸۰: ٤۷.

تصمیم می‌گیرد نیما را به عنوان شاعری بزرگ و مهم به مردم معرفی کند و به این ترتیب مایه‌ی شهرت او شود. پیشتر هم با نیما هماهنگ می‌کند و می‌گوید که «یک کلمه‌ی آتشین درباره‌ی سوسیالیسم بگو». به هر صورت قرار می‌شود نیما هم در آن روز پیش از آغاز تئاتر سخنران باشد و برزگر با آب و تاب تمام او را به عنوان شاعری بزرگ به جمع معرفی می‌کند. اما نیما در حالی روی صحنه می‌رود که مست بوده و حالتی متعادل نداشته است. نتیجه آن می‌شود که نیما شروع می‌کند به فحاشی و ضمن توهین کردن به مردم بارفروش و حاضران، تئاتر شهر و کتابخانه و اجرای مراسم و خلاصه همه چیز را ریشخند می‌کند و به تمسخر می‌گیرد.[۲۲۱] از این داده‌ها بر می‌آید که کمونیست‌هایی که به شکل تشکیلاتی با هم و با لادبن در ارتباط بوده‌اند، مترصد فرصتی بوده‌اند که نیما را مطرح کنند و به عنوان شاعر برایش تبلیغ کنند. هرچند معمولا خلق و خوی نیما و رفتار نامعقولش این تلاشها را نافرجام می‌ساخته است.

تنها پل ارتباطی میان نیما و فعالان کمونیستِ ایرانی برادرش نبوده است. چون خبر داریم که خودش هم با کسانی مربوط بوده است. یکی از این کسان، تقی ارانی است. حلقه‌ی ارتباطی اصلی میان ارانی و نیما، خواهر نیما ثریا (بهجت) بود که شوهر دکتر جلال افشار بود و با خواهر دکتر ارانی –شوکت– دوستی نزدیکی داشت و به خانه‌شان رفت و آمد می‌کرد. نیما هم در نامه‌ای که به او نوشته، نشانی خواهرش را داده و حدس

---

[۲۲۱] طاهباز، ۱۳۸۰: ۱۰۷–۱۱۰.

زده که شاید ارانی او را نشناسد: «اگر زیاد اسم مرا نشنیده باشید و ثریای افشار برای اولین دفعه به شما بگوید این گمنامی هم صفت ممتازه و عمومی حیات مردم زحمت‌کش در ایران است.»[۲۲۲]

به احتمال زیاد همین ثریا بوده که کتاب ارانی درباره‌ی روانشناسی –«معرفه‌الروح»– را به نیما رسانده است. نیما در ۱۳۱۰ که در آستارا مقیم بود، آن را خواند و در نامه‌ای به ارانی نظرش را درباره‌اش نوشت. از سرآغاز این نامه چند چیز روشن می‌شود:

«به دکتر تقی ارانی

رفیق من!

قبل از این‌که اسم مرا بدانید این کاغذ معرف من است. منتقل می‌شوید که این صدا، صدای آشناست. همان‌طور که تألیفات شما صدای آشنا به گوش من می‌رساند. با این اصول و طرز تفکر مثل این‌که این تألیفات را برای من نوشته‌اید. در این وادی خواسته صدا بزنید ببینید ممکن است در میان هزارها سر، سری هم وجود داشته باشد که بجنبد. ولی ابدا من در خیال این کار هم نمی‌افتم. برای این‌که زیر و روی ایران را خوب شناخته‌ام. در این صورت این را اعتراف خواهید کرد که با فقدان انسان هم‌فکر چه‌قدر ارتباط در بین شما و من و یک سومی از نقطه نظر اجتماعی مفید است.»[۲۲۳]

---

[۲۲۲] یوشیج، ۱۳۶۳: ۸۶.

[۲۲۳] یوشیج، ۱۳۶۳: ۸۲.

با خواندن این نامه چند نکته روشن می‌شود. نخست آن که ارانی همچنان تا ۱۳۱۰ نیما را نمی‌شناخته یا دست کم نیما چنین فکر می‌کرده است. دوم آن که نیما خود را هم‌مسلک و هم‌مرام وی می‌داند و او را با لقب رفیق مخاطب قرار می‌دهد. در برخی از زندگینامه‌های نیما طوری وانمود شده که گویی نیما در این نامه‌اش بر کتاب ارانی نقدی علمی وارد آورده و بحثی جدی را مطرح کرده است. اما چنین نیست. در این نامه نیما عقایدش را درباره‌ی مضمون کتاب شرح داده است. خودِ کتاب «معرفة النفس» کتابی است بسیار ساده و کم‌مایه که چند قاعده درباره‌ی روانشناسی و روانکاوی را به شکلی بسیار گذرا و سطحی بازگو کرده است. نامه‌ی نیما از آن هم ساده‌انگارانه‌تر است و تنها عقایدی عام و کلی درباره‌ی انسان و هدف زندگی و رنجهای بشری را در بر می‌گیرد که نه به روانشناسی علمی ارتباط چندانی دارد و نه نقدی روش‌شناسانه به کتاب محسوب می‌شود. تنها بخشهایی از نامه به نقد شباهت دارد، جایی است که نیما درباره‌ی تاثیر کتاب بر مخاطب ایرانی حرف می‌زند و این کار را هم کاملا سیاسی و از درون دریچه‌ی مصالح حزبی و راهبردهای تبلیغاتی آرای چپ انجام می‌دهد. نیما نامه‌ی خود را چنین به پایان برده است:

«به این جهت شما می‌توانید بدون دخالت در بعضی مسائل که ایجاد زحمت می‌کند و بدون این‌که فکر کنید چرا دخالت ندارید، بدون مانعی در تأسیس حیات جدید ایدئولوژی ایران کمک بکنید و در این اقدام خودتان مثل یک پیش‌رو باشید، بهتر از یک سرباز که کشته می‌شود و به مراتب لازمتر از هزاران قطعه شعر و غزل که فلان شاعر قدیمی مسلک معاصر نشر می‌دهد، خدمت کنید.»

جالب آن است که نیما در این جمله کلمه‌ی ایدئولوژی را در معنایی مثبت به کار برده و این همان است که دکتر شریعتی و جلال آل‌احمد بعدتر در میان مخاطبان جوان خود باب‌اش کردند. این کاربرد نشانه‌ی نادانی نیما و سایرین درباره‌ی این کلمه است، چون خودِ این کلمه در بافت اروپایی‌اش معنایی منفی دارد و در آثار مارکس هم غالبا به معنای «باورهای غلط» و «جهان‌بینیِ دروغینِ برخاسته از فریب طبقاتی» به کار گرفته شده است. به هر صورت نیما ظاهرا به نادانی خود در این زمینه واقف نبوده و از لحنش در این نامه بر می‌آید که خود را نظریه‌پردازی بزرگ و مهم می‌داند و این خودانگاره‌ی اغراق‌آمیز همان است که ستایندگان امروزین‌اش معمولا بدون خواندن و نقد آثارش در این زمینه‌ها، پذیرفته و بازگو کرده‌اند.

خسرو شاکری که زندگینامه‌ای از ارانی تدوین کرده، بر این باور است که نامه‌ی یاد شده نوشته‌ی لادبن بوده و نه نیما، و از آستارای قفقاز برای ارانی فرستاده شده، و نه از آستارای آذربایجان ایران.[۲۲۴] دلیل او آن است که در این متن بر خلاف رویکرد عمومی نیما که مردم‌گریز و مخالف با فعالیت سیاسی بود، نشانه‌های روشن همفکری و همسویی با ارانی دیده می‌شود. از سوی دیگر از دید او محتوای این نامه که نقدی علمی است، با سایر فعالیتها و اندیشه‌های نیما همخوانی ندارد. اما این برداشت نادرست است و عاطفی‌راد در نوشتاری که بر تارنمایش منتشر کرده[۲۲۵] به درستی و به شکلی مستند استدلال کرده که نویسنده‌ی

---

[۲۲۴] . شاکری، ۱۳۸۷: ۲۳۸

[۲۲۵] عاطف‌راد، ۱۳۹۱.

این نامه بی‌شک خودِ نیما بوده است. از سویی اشتیاق فعالیت سیاسی و اجتماعی در شعرهای این دوره‌ی نیما هم به روشنی دیده می‌شود و از سوی دیگر محتوای علمی نامه بسیار تنک‌مایه است و نوشتن‌اش نیاز به دانایی عمیقی نداشته که از دسترس نیما به دور باشد. لحن کلام و برخی از خطاهای دستوری ویژه‌ی نیما هم در آن فراوان دیده می‌شود.

از جملات پایانی این نامه بر می‌آید که نیما و ارانی تا این تاریخ همدیگر را ندیده بوده‌اند. بر این مبنا سال ۱۳۱۲ قدیمی‌ترین زمانِ محتمل برای دیدار آنهاست. چون نیما و عالیه در این هنگام به تهران آمدند و دکتر ارانی هم در این دوره در همین شهر مقیم بود و شروع کرده بود به انتشار مجله‌ی «دنیا». پیوندی که شاید میان آنها برقرار بوده باشد، آن است که نیما در این سال برای مدتی بسیار کوتاه به عنوان معلم در مدرسه‌ی صنعتی ایران–آلمان مشغول به کار شد و بزرگ علوی که دوست ارانی بود در آنجا با وی همکار بود. در ضمن در همین تاریخ دکتر ارانی در اداره‌ی صناعت به سمت رئیس تعلیمات رسید و برای بازرسی از مدارس صنعتی از این مراکز بازدید می‌کرد. بنابراین به احتمال زیاد در جریان همین کارها نیما را دیده یا دست کم از مجرای دوستش بزرگ علوی از او خبر می‌گرفته است. از بهمن ۱۳۱۲ که ارانی انتشار مجله‌ی «دنیا» را شروع کرد، بزرگ علوی هم به عنوان همکار و عضو هیات تحریریه در کنارش بود و این دو برای کار مجله مدام یکدیگر را می‌دیدند. با این همه در آثار ارانی هیچ اشاره‌ای به نیما دیده نمی‌شود و چنین می‌نماید که او علاقه یا توجه چندانی به نیما نداشته است. این نکته به دو دلیل اهمیت دارد. یکی نقش کلیدی ارانی در ساماندهی نیروهای چپ است، و دیگر آن است که ارانی شاعر هم بوده و شعرهایی هم می‌سروده

است. از محتوای نامه‌ی نیما و غیاب حتا یک اشاره به نیما در آثار و خاطره‌ای فراوانِ به جا مانده از ارانی، بر می‌آید که او نیما را جدی نمی‌گرفته و در برنامه‌های خود به حساب نمی‌آورده است.

شخص دیگری که نیما احتمالا مستقل از برادرش با او مربوط بوده، کسی است که ارتباط با او در نهایت به شهرت نیما منتهی شد. بر اساس نامه‌های نیما، او در بارفروش «مردی مقدس» به نام بی‌نیاز را ملاقات کرد و بعد از آن به قول خودش کاملا دگرگون شد. او چند سال بعد در نامه‌ای به برادرش نوشت که بعد از دیدار این آدم «عوض شده‌ام، از همه چیز منزجرم».[۲۲۶] ناگفته نماند که این «مرد مقدس» همان عبدالرزاق بی‌نیاز است که پدر زنِ احسان طبری محسوب می‌شود و به گفته‌ی او از کمونیست‌های قدیمی ایران و همکار ارژنیکیدزه (دوست وفادار استالین) بوده است.

احتمالا نیما از مجرای همین فرد با احسان طبری آشنا شد و او کسی بود که دروازه‌های شاهراه شهرت را بر وی گشود. ارتباط میان این دو احتمالا در ابتدای دهه‌ی بیست و بعد از کناره‌گیری رضا شاه برقرار شده باشد. چون نیما در فاصله‌ی ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰ تا حدودی از شاعری کناره گرفته بود و بخش مهمی از فعالیتهایش، به خصوص در دو سالِ آخر زمامداری رضا شاه کاملا در راستای سیاستهای دربار پهلوی قرار داشت. بنابراین بعید است در این فاصله احسان طبری با او همکاری داشته باشد.

---

[۲۲۶] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۶۳-۵۷۱.

در میان ادیبان و شاعرانی که از دوران ناصرالدین شاه تا آخر دوران رضا شاه فعال بودند، نیما تنها کسی است که ارتباطی واژگونه و شگفت با ملیت ایرانی برقرار می‌کند. تمام شاعران ایرانیِ این دوران، حتا کسی مانند ادیب پیشاوری که ضد مشروطه است، یا آخوندزاده و طالبوف که گرایشهای ادبی اروپامدارانه دارند، در یک نکته توافق دارند و آن هم احترام به ملیت ایرانی و هواداری پرشور از هویت دیرینه و تاریخ ایران است. شاعران در این دوران معمولا مانند بهار و دهخدا با شور مشروطه‌خواهانه و تجددطلبانه به این مضمون می‌پردازند، و برخی در بافتی سنتی و قدیمی‌تر چنین می‌کنند. اما هواداری از ملیت ایرانی و پافشاری بر هویت خویش امری است که همه در آن توافق دارند.

در سالهای پایانیِ قرن سیزدهم خورشیدی، و بعد از موجی از روشنگری که با انقلاب مشروطه برخاست، مفهوم تازه‌ای از ملیت ایرانی زیر تاثیر مدرنیته‌ی غربی صورتبندی شد و این همان است که در نهایت با رهبری رضا شاه به سرمشق غالب تبدیل شد و بافت ناسیونالیسم مدرن ایرانی را برساخت. شواهدی هست که نشان می‌دهد جمعیتِ حاشیه‌نشین و روستایی که از نزدیک با شعارها و مضمونهای انقلاب مشروطه برخورد نداشتند، این پیکربندی تازه‌ی هویت ملی را با یک نسل تاخیر دریافت کردند.

برای ایشان تا بیست سی سال پس از انقلاب مشروطه، هویت ملی همچنان در همان چارچوب پیشامدرن و قدیمی تعریف می‌شد. تعریفی که با زادگاه و بافت خانوادگی و قبیله‌ای پیوند داشت و تا حدودی به مفاهیم دینی نیز آغشته شده بود. چنین می‌نماید که جریانهای استعماری که در صدد آسیب زدن به ملی‌گرایی ایرانی بودند، به همین دلیل در حاشیه سریعتر و راحت‌تر به نتیجه می‌رسیدند. بافتهای جمعیتی در روستاهای

آذربایجان و کردستان، یا بین قبایل ترکمن و عرب در خراسان و خوزستان سریعتر و راحت‌تر زیر تاثیر شعارهای سیاسی‌ای قرار می‌گرفتند که از محتوای ملی خالی بودند و هویتی قومی و فروملی یا انترناسیونال و فراملی را تبلیغ می‌کردند. نیما نماینده‌ی یکی از همین جمعیتهاست و مبلغان اصلی‌اش –طبری و کسرائی– هم اعضایی از حزب توده بودند که همین شعارزدگی و فرو کاسته شدن شعر به شعار را می‌پسندیدند و تبلیغ می‌کردند و حتا این شعارها را شکل اعلای شعر فرض می‌کردند.[۲۲۷] در واقع سرعت و دامنه‌ی رسوخ این معنای جدید ملیت در شهرها و مناطق مختلف ایران زمین نسبتی مستقیم با سطح توسعه‌یافتگی فرهنگی دارد. جاهایی که شهرنشین، باسواد و از نظر فرهنگی فعال بودند، به صورت کانونهای پیشتاز صورتبندی و پذیرش این هویت مدرن جدید در آمدند و نقاطی دوردست و کم جمعیت که گاه سطح نویسایی بالایی هم نداشتند، دیرتر به این مرحله وارد شدند. منطقه‌ی اطراف دریای مازندران به دلیل رفاه نسبی مردمش و نهادینه بودنِ نویسایی و فرهنگ در شهرها از زمانهای بسیار دور یکی از کانون‌های مهم صورتبندی هویت ایرانی بوده است. در جریان نهضت مشروطه نیز مردم این ناحیه همین نقش را ایفا کردند. درست همانطور که تبریز و باکو مرکز آفرینش معانی ملی بودند و در حاشیه‌ای از روستاهای توسعه نایافته محصور شده بودند، شهرهای شمال ایران هم در همسایگی روستاهای مناطق دور از دسترس قرار داشت و نیما از این مناطق برخاسته بود.

---

[۲۲۷] طبری و کسرائی، ۱۳۵۹.

نیما در نامه‌ای می‌گوید که وطنش یوش است و هیچ دلبستگی‌ای به مفهوم ملیت ایرانی و ناسیونالیسم ندارد.[۲۲۸] رسام ارژنگی نیز در مصاحبه‌ای گفته که در برابر عشقی همدانی که میهن‌پرست بود، نیما «یوش‌پرست» محسوب می‌شد[۲۲۹] و «برعکس عارف حس وطن‌پرستی شدیدی نداشت و می‌گفت بشر، بشر است، چه فرقی می‌کند ایرانی یا اروپایی یا مصری، و فقط ایرانی را هم‌وطن خودش نمی‌دانست.»[۲۳۰]

در میان شاعران این دوره تنها نیماست که چنین ساز مخالفی را می‌نوازد. این بدان معنا نیست که نیما در شعرهایش به اساطیر ایران باستان یا نمادهای ملی اشاره نمی‌کند، یا این مضمون را نادیده می‌گیرد. مسئله آنجاست که نیما کمابیش با این نوع از هویت مسئله دارد و انگار خود را یک ایرانی نمی‌دیده است. این موضع و لحن تنها در پنج سال پایانی عصر پهلوی اول که شرحش گذشت دگرگون می‌شود، و آن هم احتمالا متاثر از شغلی است که نیما یافته بود و موقعیتی که همواره خواهانش بود و بالاخره در زمینه‌ای دولتی بدان دست یافته بود.

در ۱۳۰۷ گرایشی در نیما دیده می‌شود برای آن که شعرهایی با مضمون تاریخی بسراید. او در این سال در کل چهار شعر سروده که دو تایش در تمسخر اهالی ده انگاس است و دو تای دیگرش در بافتی تاریخی

---

[۲۲۸] یوشیج، ۱۳۵۱: ٤٨-٤٩.

[۲۲۹] ارژنگی، ۱۳۹۱: ۳٥٦.

[۲۳۰] ارژنگی، ۱۳۹۱: ۳٥٨.

روایت شده‌اند. یکی‌شان «خواجه احمد حسن میمندی» است در ۸ بیت که بر مبنای بندی از تاریخ بیهقی سروده شده است. این مرد به گزارش بیهقی دوست و همبازی دوران کودکی سلطان محمود غزنوی بود و بعدتر به جای اسفراینی به وزارت وی برکشیده شد. اما چندی بعد به سعایت دشمنانش عزل شد و در دژ کالنجر مدتی زندانی شد. نیما بر مبنای داستان زندانی شدنِ او شعر خود را سروده، هرچند نتیجه‌ای که می‌خواهد از نقل این رخداد بگیرد درست معلوم نیست و در نهایت به یک بیت شعارگونه ختم می‌شود که ربط چندانی به خواجه حسن ندارد:[۲۳۱]

خواجه احمد حسن میمندی　　خوی چون کرد به ذلت چندی

از سر مسند خود پای کشید　　دژ« کلنجر» مأوا بگزید

روزی افسرده به دامان سرداشت　　وحشت از ذلت افزون ترداشت

گفت دژبان:چه شد ای خواجه‌ی شهر　　که سعادت زتوبرگشت به قهر؟

گفت: « تقدیرخدا بود !» ولیک　　نشد آن خواجه درین ره باریک

که براین رهگذر محنت خیز　　آنچه بر شد، به فرود آید نیز

نیست در عالم اجسام درنگ　　خورد این آینه یک روز به سنگ

---

[۲۳۱] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٤٤.

روح مردست که چون یافت کمال به فرود آمدنش گشت محال

داستان دیگر از نوروزنامه‌ی منسوب به خیام گرفته شده و «عبدالله طاهر و کنیزک» نام دارد.[۲۳۲] این داستان هم سر و ته درستی ندارد و مقصود از روایت شدنش معلوم نیست. قصه‌ی امیری است که عبدالله طاهری بر او خشم می‌گیرد و زندانی‌اش می‌کند و او کنیزی زیبا را به شفاعت می‌فرستد و خلاص می‌شود. این دو سروده تنها اشاره‌های نیما به داستانهای تاریخی و روایتهای مربوط به گذشته‌ی ایران هستند. هردو در یک زمان سروده شده‌اند و آشفته و سردرگم می‌نمایند. بعد از آن هم چنین مضمونی تا سالها در شعر نیما دیده نمی‌شود و بنابراین می‌توان حدس زد که نیما در این هنگام زیر تاثیر شاعران خوشنامی مانند بهار بوده است که در همین هنگام تاریخ گذشته‌ی ایران را در شعرهایی نیرومند و استوار می‌گنجاندند.

بعد از آن، بعد از یک وقفه‌ی ده ساله اشاره‌های دیگری را به شاهان باستانی ایران می‌بینیم. طاهباز نوشته که نیما اولین کسی است که درباره‌ی کوروش شعر سروده است.[۲۳۳] این سخن نادرست است و ابتدا بهار و بعد از او ایرج و عشقی چنین کرده و این همه بر نیما مقدم بوده‌اند. اما این نکته راست است که نیما اولین کسی است که درباره‌ی کوروش و سایر شاهان باستانی ایران، به بدگویی پرداخت. جالب آن که نیما درست در میانه‌ی دوران «رضا شاهی»اش این شعر را سروده و این نشان می‌دهد که اشاره‌های ملی‌گرایانه‌ی

---

[۲۳۲] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٤٤–۱٤٦.

[۲۳۳] مختاری، ۱۳۷۹: ۱۲۷–۱۲۸.

دیگرش در همین زمان صادقانه نبوده است. در آذرماه سال ۱۳۱۸ نیما شعری سرود درباره‌ی دانیال، که می‌توان آن را نخستین اثر ادبی مدرن در خوارداشتِ شاهان باستانی ایران دانست. این شعر مثنوی‌ایست در ۷٦ بیت که بسیار سست و نازیبا سروده شده است. شعر چنین آغاز می‌شود:[۲۳٤]

«شاه شاهان زمین، دارا، نشسته شادمان — بر سریر تخت عزّ خود، همه جنگ‌آوران

گرد او صف بسته از نزدیک دست و دوردست. — آن زمان که بود از آن سوی رواق و چوب‌بست

شکل دو تن از کمانداران هویدا خواست او — جلوه‌ی دیگر کند از سلطه‌ی خود جست و جو

و ببیند نیک‌تر در بندگی‌های کسان — زین سبب شد نخوت او در دل او حکمران.

عاملین خشم و چابک پی غلامان سرا — مردمان شهر دادند از هر سو ندا:

«کز کنون تا سی شبانه روز فرمان است کس — بر نیاید جز دعای شاهش از راه نفس

و آنکه نپذیرد به دل فرمان شه، قربان شود — و به حکم شاه شاهان، طعمه‌ی شیران شود.»

در سراسر این متن حتا یک بیت نمی‌توان یافت که ایراد وزنی نداشته باشد یا تصویری نازیبا و قافیه‌ای زورکی و ضعف تالیفی نمایان در آن دیده نشود. به این بیتها بنگرید که گفتار دانیال را بازگو می‌کند:

«باز با خود گفت: در دنیا اگرچه من فقیر — شکلِ پهناورْ جهان در حکم من باشد اسیر

---

[۲۳٤] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۲۸–۲۳۳.

تیرگی‌های شب دیجور را از هم زیر و رو می‌شکافم من به بنیاد نهاد آن فرو!»

نیما این داستان را از باب ششم تا یازدهم کتاب دانیال در تورات برگرفته است. شعر در تهران سروده شده و نیما به احتمال زیاد به نسخه‌ای از تورات دسترسی داشته که «به همت انجمن پخش کتب مقدسه» ترجمه شده بود و در آن روزها در تهران تنها نسخه‌ی رایج پارسی از تورات بود. با مقایسه‌ی دو متن به روشنی می‌توان دریافت که نیما همان داستان تورات را بازگو کرده است، اما متن تورات را سرسری خوانده و در فهم داستان دچار اشکال شده است. در کتاب دانیال از شخصی به نام داریوش مادی سخن رفته است که از سوی کوروش بزرگ فرماندار کلده شده بود. نیما دچار اشتباه شده و فکر کرده در اینجا با داریوش بزرگ (شاه شاهان زمین، دارا) سر و کار دارد. در حالی که چنین نیست. در تورات این داریوش مادی فرماندار خداپرست و خردمند کلده است، که فریب بدخواهان را می‌خورد و حکم می‌کند که تا سی روز کسی جز او را نستاید و مردم خدایان قوم خویش را عبادت نکنند.

بعد حاسدان دانیال را که به رسم یهود عبادت می‌کرد را دستگیر کردند و به نزد او آوردند. طبق قانون باید وی را به میان لانه‌ی شیران می‌افکندند. داریوش که در اینجا دوست دانیال تصویر شده، مردی سالخورده، مقتدر و نیرومند است که «طبق قانون پارسیان و مادها» از نقض قانون خودداری می‌کند، اما به دانیال وعده

می‌دهد که «خدای تو که او را پیوسته عبادت می‌نمایی تو را رهایی خواهد داد.[۲۳۵]» در این روایت داریوش مادی به پیامبری شبیه است که قصد دارد چیرگی دانیال بر شیران را به نمایشی از معجزه‌ی خداوند تبدیل کند. پس بعد از فرو انداختن دانیال در لانه‌ی شیران سنگی بزرگ بر دهانه‌ی لانه نهادند و داریوش با مُهر خود آن را مختوم کرد و آن شب از شنیدن موسیقی و عیش و عشرت چشم پوشید و شب بیدار ماند و بامداد با شتاب نزد دانیال رفت و چون او را زنده و سالم دید، اعلام کرد که خداوند بنده‌اش را رهانده و به جای او بدگویان و حاسدان را به چاه انداخت و شیران همه‌ی ایشان را خوردند.[۲۳۶]

روایت تورات داستانی است که برای مشروعیت بخشیدن به دانیال ساخته شده و در آن داریوش که انگار در خرد و اقتدارش شکی نیست، مرجعی است که پرهیزگاری و درستکاری وی را با آزمونی دشوار و مرگبار اثبات می‌کند. داریوش مادی در این داستان بسیار نیکو و خوب تصویر شده و مردی خردمند و دوستدار دانیال است که با وجود حکم عجیبی که در ابتدای باب ششم صادر می‌کند، در نهایت همان را به دستاویزی برای اثبات حقانیت دانیال و خداوندش بدل می‌سازد.

در روایت نیما، داستان یکسره دگرگون شده است. اصولا حاسدان که نیروی اصلی مقابل دانیال هستند در شعر حضوری ندارند و این خودِ داریوش است که حکم منع عبادت خدا را صادر می‌کند. دلیلش

---

[۲۳۵] کتاب دانیال، باب ٦، آیه‌ی ١٧. (کتاب المقدس، ١٩٠٤: ١٢٩٧)

[۲۳٦] کتاب دانیال، باب ٦، آیه‌ی ١–٢٦. (کتاب المقدس، ١٩٠٤: ١٢٩٧)

هم غرور و خودبینی اوست. اما معلوم نیست با این همه چرا دانیال را دوست دارد. دلیل این که دانیال را به کنام شیران می‌اندازد هم این است که می‌ترسد اگر چنین نکند، غلامان و بندگانش جسور شوند و دیگر فرمانش را مراعات نکنند. در آخر هم داستان با توبه‌ی دانیال –که ناگهان گناهکار می‌نماید– و بخشیده شدنش توسط داریوش ختم می‌شود که ناگهان مهربان شده است. گذشته از خطای تاریخی بزرگ نیما در یکی پنداشتن داریوش مادی (فرماندار کلده) و داریوش بزرگ (شاهنشاه ایران زمین)، سراسر داستان گسیخته و غیرمنطقی می‌نماید.

مضمون اصلی داستان دانیال در تورات عبارت است از حمایت پروردگار از بندگانش، و پافشاری دانیال بر عبادت خداوند، تاکید شاه بر نشکستن قانون و تایید نهایی حقانیت دانیال توسط داریوش. نیما تمام این مضمونها را حذف کرده است و داستانی پریشان به جایش بازگو کرده که تقریبا بی سر و ته است و انگار دست کم آغازگاهش گویا خشم و کینی بوده که نسبت به شاهِ وقت داشته و آن را بر شخصیت نیکنامی مانند داریوش بزرگ بازتابانده است. به هر صورت این شعر که در سستی و رنجوری در میان سروده‌های نیما نیز انگشت‌نماست، می‌تواند آغازگاه سبک و لحن ادیبان نوپردازی باشد که در توهین به خوشنامان تاریخ ایران شهرتی برای خویش می‌جستند.

این موضع نیما به خوبی در نامه‌هایش هم دیده می‌شود. در نامه‌های او نه تنها هیچ اشاره‌ای به ملیت ایرانی و هویت جمعی و تاریخی مردم کشورش وجود ندارد، که گاه به چنین اظهار نظرهایی هم برخورد

می‌کنیم: «برای من ایران و غیرایران وجود ندارد. تاریخ و گذشته‌ی هر ملتی که درست باشد در نظرم دلکش است. در قلب من یادگارهایی‌ست که مربوط به دیگران می‌شود ولی شبیه به یادگارهای خود من است.»[۲۳۷]

اما نیما در ۱۳۲۰، احتمالا بعد از شهریور ماه و کناره‌گیری رضا شاه، شعری کوتاه در پنج بیت سروده به نام «وقت است...»[۲۳۸] که ناتمام می‌نماید، و به ابراز شادمانی و امید درباره‌ی انقراض دودمان پهلوی شباهتی دارد:

وقت است نعره‌ای به لب آخر زمان کشد نیلی در این صحیفه بر این دودمان کشد...

همزمانی این شعر با رخداد مهم دیگری باید مورد توجه قرار گیرد، و آن هم تاسیس حزب توده است. بلافاصله بعد از عزل رضا شاه، کمونیستهای ایرانی سازمان خود را علنی کردند و با پشتیبانی روسها که بخشهایی از ایران را در اشغال نظامی خود داشتند، به عضوگیری پرداختند. در مهرگان ۱۳۲۰ حزب توده ایران اعلام موجودیت کرد و احسان طبری یکی از رهبران فکری آن بود. در فاصله‌ی سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۷ طبری مدیر نشریات توده‌ای‌ها بود و جلال آل احمد مدیر داخلی او محسوب می‌شد. این دو می‌کوشیدند وجهه‌ای فراجناحی و روشنفکرانه برای مجله‌های توده‌ای فراهم آورند و بر این مبنا مقاله‌های اندیشمندان غیرکمونیست را هم چاپ می‌کردند. احسان طبری در سرمقاله‌ی نخستین شماره‌ی ماهنامه‌ی «نامه‌ی مردم» بر این نکته تاکید

---

[۲۳۷] یوشیج، ۱۳٦۸: ۱۵۱.

[۲۳۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۹۵.

کرد و اولین مقاله بعد از آن، که در واقع اولین مقاله‌ی چاپ شده در نشریات توده‌ای محسوب می‌شود، متنی بود به نام «مهرگان نو» به قلم پرویز ناتل خانلری که از هواداران نظام پهلوی بود و در جبهه‌ی مقابل ایشان قرار داشت، اما دستاوردها و مرتبه‌ی علمی‌اش بر همه شناخته شده بود.[۲۳۹] نیما این شماره از مجله را در اختیار داشته و هر دو متن را خوانده است، چون زیر مطالب هردو خط کشیده است.[۲۴۰]

نیما که در دو سال آخرِ زمامداری رضا شاه عملا با قلم زدن در یکی از مجله‌های سازمان پرورش افکار در خدمت نظام سلطنتی بود، بلافاصله بعد از ورود سپاهیان شوروی به کشور و سقوط شاه، رنگ عوض کرد و باز به یک هوادار پرشور شوروی‌ها تبدیل شد. انور خامه‌ای که در همین روزها از زندان آزاد شده بود و به همراه بقیه‌ی ۵۳ نفر حزب توده را تاسیس کرده بود، نوشته که توده‌ای‌ها و روزنامه‌شان (مردم) به خاطر همکاری با روسها و مخالفت با آلمانها بسیار منفور بودند و مردم که از آلمانی‌ها هواداری می‌کردند و با استعمار روس و انگلیس دشمنی داشتند، نسبت به آنها تمایلی نشان نمی‌دادند.[۲۴۱] اما نیما درست در همین هنگام به دفتر روزنامه‌ی مردم رفت و از خط مشی ایشان تعریف کرد و تبریک گفت و نوشته‌اش را برای چاپ به این مجله داد.[۲۴۲]

---

[۲۳۹] پارسی‌نژاد، ۱۳۸۷.

[۲۴۰] طاهباز، ۱۳۸۰: ۲۴۹.

[۲۴۱] خامه‌ای، ۱۳۶۸: ۱۹.

[۲۴۲] خامه‌ای، ۱۳۶۸: ۲۰.

انور خامه‌ای گزارش کرده که نیما در این تاریخ حتا در میان کمونیست‌ها و توده‌ای‌ها هم به عنوان شاعر شهرتی نداشت. طوری که وقتی وارد دفتر مجله‌ی مردم شد، جز خودِ خامه‌ای کسی او را نمی‌شناخت. در سال ۱۳۲۲ انور خامه‌ای عملا سردبیر و عضو هیئت تحریریه‌ی روزنامه‌ی رهبر شد و شروع کرد به انتشار اشعار نیما، به عنوان نمونه‌ای از ادبیات چپِ بلشویکی.[۲۴۳] نشریات حزب توده بعد از آن شروع کردند به چاپ منظم اشعار نیما و این نخستین بار بود که اشعار او در جایی بدون اعمال نفوذ شخصی خودش چاپ می‌شد. در واقع تا پیش از این تنها مجله‌ی موسیقی آثار نیما را به طور منظم چاپ کرده بود که آن هم با مشارکت خودش منتشر می‌شد. از ۱۳۲۳ به تدریج با پشتیبانی این دستگاه تبلیغاتی، نیما در میان محافل چپ شهرتی به دست آورد کسانی مثل رواهیچ شروع کردند به تقلید از او و آثارشان هم در نشریه‌های چپ‌گرا منتشر می‌شد.[۲۴۴] با این همه شهرتش همچنان به درون حلقه‌ی کمونیستها محدود بود.

در آبان ۱۳۲۵ در شماره‌ی دوم «نامه‌ی مردم» شعر «مادری و پسری» و در شماره‌ی بعد (آذر ۱۳۲۵) شعر «وای بر من» چاپ شد. در شماره‌ی شانزدهم هم که در دی ماه ۱۳۲٦ منتشر شد، «پادشاه فتح» نیما چاپ شده بود. بنابراین می‌توان گفت که نیما تا ۱۳۲۰ که حزب توده تاسیس شد و او را همچون شاعری حزبی برکشید، همچنان به عنوان شاعر شخصیتی گمنام بوده است. در فاصله‌ی بیست ساله‌ی میان ۱۲۹۹ تا ۱۳۲۰،

---

[۲۴۳] خامه‌ای، ۱۳٦۸: ۲۰.

[۲۴۴] خامه‌ای، ۱۳٦۸: ٦۰.

نیما جزوه‌ی «رنگ پریده، خون سرد» را به هزینه‌ی خودش منتشر کرده بود، به شکلی جسته و گریخته بندهایی از افسانه را به کمک عشقی و هشترودی در نشریه‌ها چاپ کرده بود، یکی دو شعر را به کمک بهار و اصحاب دانشکده در نشریه‌های ادبی منتشر کرده بود و احتمالا چون باقی اشعارش را نپذیرفته بودند، با ایشان دشمن شده بود، و در نهایت وقتی در مجله‌ی موسیقی کار می‌کرد معدودی از شعرهایش را آنجا به چاپ رسانده بود. به عبارت دیگر، نیما در این فاصله‌ی بیست ساله در عرصه‌ی انتشار اشعارش کارنامه‌ای به نسبت تهی داشت و شاید همین باعث شده بود که در دهه‌ی ۱۳۱۰ کمابیش از شعر گفتن چشم بپوشد. چنان که برای دو دوره‌ی سه ساله در این میان می‌بینیم که شعری نسروده است.

اولین نهادی که به طور مستقیم و پایدار نیما را مطرح کرد، حزب توده بود و نخستین نشریه‌هایی که او را به عنوان شاعرِ نوپردازِ مهم مطرح کردند، نشریه‌های وابسته به حزب توده بودند. این نهادها و نشریه‌ها دقیقا در امتداد جریانی بودند که لادبن و یارانش به راه انداخته بودند و پیشتر هم همان‌ها می‌کوشیدند نیما را به عنوان شاعر تثبیت کنند. اما به خاطر نظم و نسقی که در عصر رضا شاه وجود داشت و سیطره‌ی ادیبانی مانند بهار، نیما فضایی برای ابراز وجود پیدا نکرده بود.

تقریبا در تمام منابعی که به شرح ارتباط نیما و حزب توده اختصاص یافته، این جمله را بارها و بارها می‌خوانیم که نیما شاعری مستقل و آزاده بود و با وجود علاقه و حتا دعوت حزب توده، عضویت در این سازمان را نپذیرفته بود تا همچنان شخصیتی مستقل باقی بماند. این برداشت را به خصوص در آثار انور خامه‌ای می‌بینیم که خود از اعضای ۵۳ نفر بود و بعد به دشمن خونی توده‌ای‌ها بدل شد و بر این نکته تاکید

فراوان داشت که نیما با حزب توده سر سازش نداشت و مطیع ایشان نبود و به همین دلیل عضویت در حزب را نپذیرفته بود.[۲۴۵] اما روشن است که او در همراهی با گفتمانِ «نیمای نابغه‌ی مستقل»، بهره‌ی خود را می‌جوید و آن هم کوبیدن حزب توده است و اعلام این که شاعری بزرگ و تاثیرگذار مثل نیما وجود داشته و نسبت به حزب توده بی‌توجه بوده است.

چنان که از اشعار نیما بر می‌آید، محتوای سخن او یکسره تکرار ناشیانه و گاه فرمایشیِ شعارهای حزب توده بوده است. ارتباط خانوادگی و شخصی او با شخصیتهای راهبر حزب توده و احزاب مادریِ آن روشن است، و بررسی اسناد نشان می‌دهد که رسانه‌های توده‌ای با تمام قوا او را تبلیغ می‌کرده‌اند، درست به همان شدتی که او شعارهای توده را در شعرهایش می‌گنجانده است. بنابراین این نکته که نیما عضو رسمی حزب توده نبوده، احتمالا دلیلی دیگر داشته است. این دلیل را در بخشی از خاطرات سایه می‌خوانیم. در آنجا می‌بینیم که احمد شاملو بارها برای عضویت در حزب توده درخواست داده بود، و تقاضایش پذیرفته نشده بود، به این خاطر که معتاد بوده و یکی از شروط عضویت در این حزب، عدم ابتلا به این بلا بوده است.[۲۴۶] البته در میان توده‌ای‌های آن دوران کسانی مثل اخوان ثالث هم هستند که اعتیادی عیان دارند، اما استعداد ادبی و توانایی‌های سازمانی ایشان به قدری بوده که سیستم عضوگیری حزب این قاعده را درباره‌شان نادیده

---

[۲۴۵] خامه‌ای، ۱۳۹۲: ۳۲–۳۳.

[۲۴۶] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۹۱۷.

می‌انگاشته است. روشن است که شاملو از نظر تسلط بر ادب پارسی و یا توانایی سازماندهی و کار جمعی چنین اهمیتی نداشته، و نیما هم در این موارد از او فروپایه‌تر بوده است. بنابراین یک توضیح برای این که چرا نیما عضو حزب توده نبوده، می‌تواند اعتیاد سختش به تریاک باشد.

گذشته از این مسئله، یعنی غیابِ عضویت رسمی، ارتباط نیما و حزب توده یکسره سازمانی بوده و بسیار هم دیر پاییده است. او از همان زمانی که برادرش لادبن شالوده‌های اولیه‌ی حزب را می‌ریخت، با او در ارتباط بود و در امتداد ایدئولوژی چپ شعر می‌سرود. تا پایان کار هم با وجود دلخوری‌ها و کشمکش‌های فراوان این ارتباط را حفظ کرده بود و آخرین نوشته‌هایش به دفاع از هواداری‌اش از توده باز می‌گردد، در مقابل انتقادهای تند جلال آل‌احمد. در واقع نیما از این نظر مثل سایه و سیاوش کسرائی از وفادارترین نویسندگانِ دوستدار حزب توده است و به کلی با توللی و اخوان و شاملو و بقیه که تنها برای مدتی با این حزب همکاری داشتند، تفاوت دارد. در میان تمام ادیبان هم‌عصرِ نیما، تنها اوست که با وجود عضو نبودن در این حزب، تا این اندازه نسبت به شعارهای آن و خط مشی سیاسی آن پایبند است و عملا در تمام چرخش‌گاه‌های مهم تاریخی –به جز مقطعی کوتاه بعد از تشکیل نیروی سوم– از ایشان هواداری می‌کند. یعنی او سرسپرده‌ترین ادیبِ غیرعضو به حزب توده محسوب می‌شود.

جالب آن که انور خامه‌ای هم، که به نظرم آفریننده‌ی افسانه‌ی سر باز زدن نیما از عضویت توده است، در جاهایی این جعلی بودنِ تمایل توده و خودداری نیما درباره‌ی عضویتش را لو داده است. او در یکی از آخرین مصاحبه‌هایش می‌گوید که وقتی به شوروی سفر کرد، با ابوالقاسم لاهوتی دیداری داشت. لاهوتی در

این دوران کمابیش از کردارهای گذشته پشیمان بود و همچون یک تبعیدیِ بازمانده از عصر استالین در موقعیتی فروپایه در تاجیکستان می‌زیست. خامه‌ای دو نکته‌ی جالب را در لابلای حرفهایش آورده است. یکی این که او به لاهوتی می‌گفته که «(نیما) شاعر آزاده‌ای است و به کسی وابسته نیست»، و دوم آن که لاهوتی «نظر خود را داشت و نیما را وابسته به شوروی می‌دانست».[۲۴۷] در این میان، نظر لاهوتی درست‌تر می‌نماید. نیما به سیاست شوروی و حزبِ برساخته‌ی شوروی وابسته بود، بی‌آن که این وابستگی دوطرفه باشد.

در این میان، بیش و پیش از همه، احسان طبری بود که نیما را به عنوان شاعر به دیگران معرفی کرد و نوشته‌های او را در خور اعتنا دانست. مرور آنچه که طبری در حق نیما انجام داده، نشان می‌دهد که این نظریه‌پرداز حزبی به نیما هم مانند چند تنِ دیگر –از جمله شاهرودی و کسرائی– به عنوان بلندگوها و مبلغانی برای حزب توده نگاه می‌کرده است. رفتار او در قبال نیما به روشنی اجرای برنامه‌ای برای جا انداختن وی به عنوان شاعر است، و در ضمن استفاده از او تا گفتمان حزب توده به کمک نوشته‌های او تکثیر شود. دستاورد او به قدری بزرگ و کامیابی او در انجام این کار به قدری چشمگیر بود که چه بسا خودش هم در ابتدای کار انتظارِ آن را نداشت.

---

[۲۴۷] خامه‌ای، ۱۳۹۲: ۳۳.

برای این که شیوه‌ی کار طبری و پیامدهای آن درک شود. یک نمونه از معرفی‌های او از نیما را دقیقتر تحلیل می‌کنم. احسان طبری در ۱۳۲۲ متنِ «امید پلید» از نیما را در هفته‌نامه‌ی مردم که ارگان حزب توده بود، منتشر کرد، و آن را شعر دانست. بعد هم در ابتدای آن توضیحی نوشت تا معنای مورد نظرش را در متن نیما تثبیت کند. معرفی‌نامه‌ی طبری چنین بود: «قطعه‌ی زیرین که امید پلید نام دارد یک قطعه‌ی سمبولیک یعنی کنایه‌ای است. صبح کنایه از طلیعه‌ی یک اجتماع جدید و یک نظام حیاتی نوین است. شب ارتجاع، عقب‌ماندگی جهل و فساد اجتماع کنونی است. شب به صورت دیوی است که در مرداب‌های گندیده پنهان شده، از طلوع صبح هراسناک است. خود را به طنابهای شب می‌آویزد و روشن صبح را می‌مکد تا مبادا صبح طالع گردد. ولی این امید پلید وی بی‌ثمر است و صبح خواهد درخشید.»[۲۴۸]

و متن نیما این بود:

« درناحیه ی سحر، خروسان/ این گونه به رَغِم تیرگی می‌خوانند:/ آی آمد صبح روشن از در/ بگشاده به رنگ خون خود پر./ سوداگرهای شب گریزان/ برمرکب تیرگی نشسته/ دارند ز راه دور می‌آیند.

از پیکر کله بسته دودِ دنیا/ آنگه بجهد شراره‌ها/ ازهم بدرند پرده‌هائی را/ که بسته ره نظاره‌ها/ خوانند بلندترخروسان:

---

[۲۴۸] یوشیج، ۱۳۶۳: ۲۲۸.

آی آمد صبح خنده بر لب/ برباد دهِ ستیزی شب/ ازهم گسلِ فسانه‌ی هول/ پیوند نِه قطارِ ایام/ تا بر سر این غبارِ جنبنده/ بنیان دگر کند/ تا دردل این ستیزه‌جو توفان/ توفان دگر کند/ آی آمد صبح چست و چالاک/ با رقص لطیف قرمزی‌هاش/ از قله‌ی کوه‌های غمناک/ از گوشه‌ی دشت‌های بس دور. آی آمد صبح تا که از خاک/ اندوده‌ی تیرگی کند پاک/ وآلوده‌ی تیرگی بشوید/ آسوده پرنده‌ئی زند پر.

استاده و لیک در نهانی/ سوداگرشب به چشم گریان/ چون مرده‌ی جانور، ز دنب آویزان/ در زیر شکسته‌های دیوارش/ حیران شده‌ست و نیست/ یک لحظه به جایگه قرارش/ آندم که به زیر دودها پیداست/ شکل رمه‌ها/ وز دور خروس پیره‌زن خواناست/ او بیشتر آورد به دل بیم/ این زمزمه‌ها/ کز صبح خبر می آورد باز/ همچون خبر مرگ عزیزان/ او راست به گوش.

او(آن دل حیله جوی دنیا) / آن هیکل پرشتابِ خود بین/ خشکیده به جای خود بسَ غمگین/ هم لحظه‌ئی ازغم‌ست درحال دگر.

درزیردرخت های بالا رفته/ از دود بریشم/ در پیش هزار سایه شیدا رفته/ افتاده پس آنگهان زره گم/ در زیرنگینِ چند روشن

که برسر دود آب/ لغزان شده‌اند و عکس‌افکن/ آنگاه به سوی موج گشته پرتاب/ او جای گزیده تا به هر سو نگرد/ وز انده پرگشادن این مرغ/ آشفته شده زبون شده غصه خورَد/ اما زپس غبارکی می‌گوید/ نه برق نگاه خادعانه ره می‌جوید/ کی مدعی‌ست، چشِم آن بدجوی/ بر چهره‌ی تیره رنگِ گنداب/ چون بسته نظر.

شیرینی یک شب نهان را/ تجدید نمی‌کند./ او با نظِر دگردرین کهنه جهان می‌نگرد/ با شکل دگرچو جنبد از جا/ در ره گذرد.

زین روی سوار تازیانه‌ی خود/ می‌باشد./ چون ذره دویده در عروق دنیای زبون/ بس نقطه‌ی تیرگی پی هم/ می‌چیند.

تا آنکه شبی سیاه رو را/ سازد به فریب خود سیه‌تر/ با دم پر از سمومش آن بیگانه/ آلوده‌ی خود بدارد آن را/ بر تیرگی سحر بیاویزد/ تا تیرگی از برش/ نگریزد.

تا دائم این شب سیه بماند/ او می‌مکد، ازروشِن صبح خندان/ می‌بلعد هرکجا بیند/ اندیشه‌ی مردمی به راهی‌ست درست وندردلشان امید می‌افزاید/ می‌پاید/ می‌پاید/ تا هیچ کس برَ رهِ معین ناید/ از زیر سرشک سرد چرکش/ بررهگذران/ مانده نگران. می‌سنجد روشن و سیه را/ می‌پرورد او به دل/ امید زوال صبحگه را.»

اگر متن طبری را با خودِ متن نیما مقایسه کنیم، به نتیجه‌ی عجیبی می‌رسیم، آن هم این که از نظر ادبی شرح طبری از اصل متن نیما هم زیباتر و شیواتر است و هم معنادارتر. تقریبا بدیهی است که اگر طبری این مقدمه را نمی‌نوشت و این معنای کمونیستی و سیاسی را در متنِ نیما نمی‌گنجاند، کسی چنین چیزهایی را از نوشته‌ی او در نمی‌یافت. متن نیما از چهارصد کلمه تشکیل شده که در آن دست کم پنجاه ترکیب بی‌معنا و نازیبا وجود دارد: ناحیه‌ی سحر، پیکر کله بسته دود دنیا، از هم گسل (در مقام صفت فاعلی، به جای گسلنده)، پیوند نِه (به عنوان صفت فاعلی، به جای پیوند دهنده/ پیوند دِه/ رابط)، دستهای بس دور، ز دنب آویزان، او راست به گوش، دود بریشم، عکس‌افکن، خادعانه، بدجوی، سوار تازیانه، و...

در واقع حتا یک جمله‌ی معنادار زیبا در کل متن نیما نمی‌توان یافت که از نظر روانی و شیوایی و زیبایی صور خیال با این جمله‌ی ساده و پیش پا افتاده‌ی طبری همتا باشد: « شب به صورت دیوی است که در مرداب‌های گندیده پنهان شده، از طلوع صبح هراسناک است.» که تازه این هم جمله‌ای به نسبت عادی است.

قاعده بر این است که وقتی کسی شعرِ شاعری را شرح می‌کند، ارزش ادبی آن بخش منثوری که شرحِ شعر است، از خودِ شعر کمتر باشد. یعنی بدیهی است که قاعدتا یک منتقد، درباره‌ی متنی که از نظر ادبی برجسته و مهم است مطلب می‌نویسد و مطلبی که در شرح یک اثر ادبی می‌نویسد، قاعدتا نباید از نظر روانی زبان و استحکام کلام و محتوا و معنا برتر و سرآمدِ خودِ متنِ موضوع تفسیر باشد. چنین قاعده‌ای درباره‌ی آثار ادیبانی که با قصدِ تولید یک متنِ ادبی نو به متنی کهنتر روی می‌آورند، شاید نقض شود. چنان که مثلا شرح سهروردی از داستان رستم و اسفندیار در «عقل سرخ» خود متن ادبی فاخری است، و همچنین است لوامع و لوایح جامی که در شرح قصیده‌ی خمریه‌ی ابن فارض نوشته شده و خود اثر ادبی متین و وزینی است. اما چنین مواردی استثناست و به آثار ادبی بزرگ و تاثیرگذاری محدود می‌شود که نویسنده‌ای مقتدر گاه قرنها بعد بر آن تمرکزی یافته است.

اما درباره‌ی نیما این قاعده به کل نفی می‌شود. حتا ادیبی درجه دوم مثل سیاوش کسرایی، وقتی در شرح اشعار استادش نیما مطلب می‌نویسد، متنی را تولید می‌کند که بخشهای نثرِ شرح دهنده‌اش از نظر ادبی

و روانی بیان و زیبایی متن، بر اصلِ متن نیما بسیار برتری دارد.[۲۴۹] این امر تنها درباره‌ی او راست نیست که تقریبا تمام کسانی که با هدف به کرسی نشاندن نیما به شرح و ستایش نوشته‌هایش دست یازیده‌اند، متنهایی نوشته‌اند که معمولا از نظر ادبی و معنایی متوسط و میانه‌حال است، و با این همه نقل قولهای برگزیده‌ی ایشان از متن نیما در درون شرح‌شان به پاره‌هایی گسیخته و بی‌معنا می‌نماید.

بدیهی است که متن نیما اگر در روزنامه‌ی رسمی کمونیست‌ها چاپ نمی‌شد و اگر طبری به عنوان مرشد و رهبر معنوی ایشان چنین مقدمه‌ای بر آن نمی‌نوشت، این متن آشفته به عنوان «شعر پارسی» اعتباری پیدا نمی‌کرد. اما بعد از این معرفی و انتشار، مخاطبان این مجله که سرسپردگان مرامی ایدئولوژیک بودند، «وظیفه داشتند» این متن را بخوانند، آن را شعر قلمداد کنند، و معانیِ منسوب بدان را چنان که طبری نوشته بود، در آن تشخیص دهند. برخی از این مخاطبان بعدتر به نویسندگان و شاعرانی دگردیسی یافتند که همین متن را سرمشق شعرِ متعهد و اجتماعی و مبارز می‌پنداشتند. یعنی از سویی با خواندن این متن آشفته خود را از مرور ادبیات کهن پارسی بی‌نیاز می‌دیدند، و از سوی دیگر بازتولید متونی در حد «امید پلید» را برای «تولید ادبیات حزبی» بسنده می‌پنداشتند. با این ساز و کار بود که موجی از ستایشِ سیاست‌بازانه‌ی متون نیما و تعبیه‌ی معانی کلیشه‌ای و فرمایشی در آن، در نهایت توانست جایگاه وی را به عنوان شاعر تثبیت کند. این

---

[۲۴۹] به عنوان نمونه‌ای در زمینه بنگرید به: کسرایی، ۱۳۸۲.

تثبیت ابتدا در زمینه‌ای کوچک از مریدان و سرسپردگان حزبی رخ نمود که وفاداری‌شان به خط مشی‌های سیاسیِ از پیش تعریف شده، بیش از اتکایشان به قوه‌ی نقادی و داوری زیبایی‌شناسی خودشان بود. این حلقه‌ی کوچک کم کم گسترده‌تر شدند و در دل خود کسانی را نیز پروردند که منافع مشترکی نیز با نیما داشتند. یعنی اگر او را به عنوان شاعر مطرح می‌کردند، آفریده‌های هم‌تراز خودشان هم به عنوان شعر رسمیت می‌یافت و خود نیز شاعر پنداشته می‌شدند. در جلد بعدیِ مجموعه‌ی «دادِ سخن» نشان خواهم داد که مثلا احمد شاملو از این افراد بوده است.

موجِ ستودن نیما و شعر پنداشتن متنهایی از این دست به خصوص در سالهای بعد از انقلاب اسلامی چندان تشدید شده که امروز آن قوه‌ی نقادانه و آن داوری زیبایی‌شناسانه به کیمیایی نایاب بدل شده است. نمونه‌اش آن که دکتر کریمی حکاک در کتاب ارزشمند و خوبی که نوشته، کوشیده در تحلیل شعر نو منصفانه و نقادانه به امور بنگرد. اما او هم بعد از نقل این متن و مقدمه‌ی طبری بر آن، آن را به عنوان شعر پذیرفته و می‌نویسد: «یقینا این شعر در زمان انتشار خود از تازگی‌هایی برخوردار بوده است... در اینجا طرح فشرده‌ای از مهمترین جنبه‌های نوآورانه‌ی شعر «امید پلید» را ترسیم می‌کنیم که خوانندگان اولیه‌ی این شعر احتمالا با آن روبرو می‌شده‌اند...کاربرد قافیه در این شعر منطبق است با تصور خاص نیما از قافیه که آن را برای تکمیل مطلب می‌داند و نه برای پر کردن وزن و تکرار کلمه‌ای مطابق با الگویی ثابت. وزن این شعر نیز در عین حال که به ارکان اصلی عروض کلاسیک وفادار است، این ارکان را به صورت یکنواخت به کار نمی‌برد و به

اقتضای مطلب هر واحد وزنی را بلند و کوتاه می‌کند... هرچند ستیز میان شب و روز در شعر فارسی بی‌سابقه نیست، توصیف این جدال به این شیوه‌ی خاص و به این گستردگی بی‌سابقه است.»[۲۵۰]

برای این که بتوانیم نقد زیبایی‌شناسانه را به کار بیندازیم، لازم است یک بار دیگر متن «شعر» نیما را از نو بخوانیم. با این تفاوت که تقطیع‌هایش را، که اساسی و قاعده‌ای هم ندارند، نادیده بگیریم و با شیوه‌ی مرسوم نثر پارسی، در انتهای هر جمله نقطه‌ای بگذاریم.

«درناحیه‌ی سحر، خروسان این گونه به رَغِم تیرگی می‌خوانند: آی آمد صبح روشن از در، بگشاده به رنگ خون خود پر. سوداگرهای شب گریزان برمرکب تیرگی نشسته دارند ز راه دور می‌آیند. از پیکر کله بسته دودِ دنیا آنگه بجهد شراره‌ها ازهم بدرند پرده‌هائی را که بسته ره نظاره‌ها. خوانند بلندترخروسان: آی آمد صبح خنده بر لب، برباد دهِ ستیزی شب، ازهم گسلِ فسانه‌ی هول، پیوند نِه قطارِ ایام، تا بر سر این غبارِ جنبنده بنیان دگر کند؛ تا دردل این ستیزه‌جو توفان، توفان دگر کند. آی آمد صبح چست و چالاک با رقص لطیف قرمزی‌هاش از قله‌ی کوه‌های غمناک، از گوشه‌ی دشت‌های بس دور. آی آمد صبح تا که از خاک اندوده‌ی تیرگی کند پاک وآلوده‌ی تیرگی بشوید آسوده پرنده‌ئی زند پر. استاده و لیک در نهانی سوداگرشب به چشم گریان چون مرده‌ی جانور، ز دنب آویزان در زیر شکسته‌های دیوارش حیران شده‌ست و نیست یک

---

[۲۵۰] کریمی حکاک، ۱۳۸٤: ٤٤۳.

لحظه به جایگه قرارش آندم که به زیر دودها پیداست شکل رمه‌ها وز دور خروس پیره‌زن خواناست. او بیشتر آورد به دل بیم این زمزمه‌ها کز صبح خبر می‌آورد باز همچون خبر مرگ عزیزان او راست به گوش. او (آن دل حیله جوی دنیا) آن هیکل پرشتابِ خود بین خشکیده به جای خود بسَ غمگین هم لحظه‌ئی ازغم‌ست درحال دگر .درزیردرخت های بالا رفته از دود بریشم. در پیش هزار سایه شیدا رفته افتاده پس آنگهان ز ره گم در زیرنگینِ چند روشن که برسر دود آب لغزان شده‌اند و عکس‌افکن، آنگاه به سوی موج گشته پرتاب. او جای گزیده تا به هر سو نگرد وز انده پرگشادن این مرغ آشفته شده زبون شده غصه خورَد. اما زپس غبارکی می‌گوید نه برق نگاه خادعانه ره می‌جوید. کی مدعی‌ست، چشِم آن بدجوی بر چهره‌ی تیره رنگِ گنداب چون بسته نظر. شیرینی یک شب نهان را تجدید نمی‌کند. او با نظِر دگردرین کهنه جهان می‌نگرد با شکل دگرچو جنبد از جا در ره گذرد. زین روی سوار تازیانه‌ی خود می‌باشد. چون ذره دویده در عروق دنیای زبون بس نقطه‌ی تیرگی پی هم می‌چیند. تا آنکه شبی سیاه رو را سازد به فریب خود سیه‌تر با دم پر از سمومش آن بیگانه آلوده‌ی خود بدارد آن را بر تیرگی سحر بیاویزد تا تیرگی از برش نگریزد.»

این متن را می‌توان با نثری مانند توضیح طبری بر این شعر مقایسه کرد، یا با شعری عروضی که به همین ترتیب نوشته شده باشد، به عنوان نمونه، شعر نویی از همان حدود زمانی را می‌آورم، یعنی «یاد آر» مشهورِ دهخدا را:

«ای مرغ سحر! چو این شب تار بگذاشت ز سر سیاهکاری،

وز نفحه ی روح بخش اسحار رفت از سر خفتگان خماری،

بگشود گره ز زلف زرتار محبوبه ی نیلگون عماری،

یزدان به کمال شد پدیدار و اهریمن زشتخو حصاری،

یاد آر ز شمع مرده یاد آر...»

تقطیع در این شعر حساب و کتابی دارد و قاعده‌ای، اما حتا اگر آن را هم مثل متن نیما پشت سر هم و مانند نثر بنویسیم، باز شیوایی و درستیِ دستوری آن لطمه‌ای نمی‌بیند: « ای مرغ سحر! چو این شب تار، بگذاشت ز سر سیاهکاری، وز نفحه‌ی روح بخش اسحار، رفت از سر خفتگان خماری، بگشود گره ز زلف زرتار محبوبه‌ی نیلگون عماری، یزدان به کمال شد پدیدار و اهریمن زشتخو حصاری، یاد آر ز شمع مرده یاد آر.»

هردوی این متون موضوع مشترکی دارند و هدف همسانی را دنبال می‌کنند. نیما بعدتر توضیح طبری را ستوده و شرح او بر شعر خویش را تایید کرده است. بنابراین می‌توان پذیرفت که نیما و دهخدا هردو در فاصله‌ی زمانی اندکی نسبت به هم، با هدفِ مبارزه با استبداد و بزرگداشت آزادی و ترقی، شعرهایی سروده‌اند که در آن مضمونِ سیاهیِ شب در برابر روشنایی روز برابر نهاده شده است. داوری من آن است که متن نیما اصولا «متن»ای به زبان پارسی نیست. چه رسد که شعر باشد. یعنی سالادی از کلمات است که با آشفتگی و گسستگی بسیار پشت سر هم ردیف شده‌اند. قافیه در آن به زور و با نازیبایی گنجانده شده و وزن در آن به زور و ناکام تحمیل شده است. این شبه‌متنِ ابتر نه معنای درستی دارد و نه زیباست، نه از دستور زبان پارسی پیروی می‌کند و نه نظمی افزون بر آن را از خود نشان می‌دهد. و شعر باید که چنین باشد. یعنی شعر باید در

درون یک زبان، با رعایت قوانین حاکم بر زبان، و با تحمیل قوانینی افزوده و اضافی، با خلق تقارنهایی نو، معنایی ارجمند را بیان کند.

به این ترتیب «در ناحیه‌ی سحر» به نظر من به سادگی از آنجا زاده شده که نیما با تعبیرهای پیچیده و غنی و زیبای پارسی‌سرایان درباره‌ی سحرگاه آشنا نبوده است. البته این تفسیر را هم می‌توان کرد که «عبارت ناحیه‌ی سحر یکی از نخستین نشانه‌های شیوه‌ی تازه‌ای از تدوین و تنظیم پیام ادبی محسوب می‌شود و نخستین گام برای پذیرش امکان این که –در توصیف شب و روز– شاعر بتواند به جامعه‌ی کنونی و وضعیت مطلوبی که با آن تقابل دارد، اشاره کند.»[۲۵۱]

اما این به نظرم تحمیل کردنِ معنا و دلالتی دلبخواه به نمادهای متنی از هم گسیخته است، با این هدف که معنایی و نظمی و ارجی از این میان زاده شود. در حالی که متن نیما به راستی فاقد اینهاست. مگر اشاره‌های دهخدا به سحر و تقابل آن با شب با زمانه‌اش ارتباط کمی داشته است؟ مگر شیوایی و زیبایی استفاده از صور خیالِ غنیِ او، یا حس‌آمیزی‌های شگفت‌انگیز و بسیار پردامنه‌ای که در شعر سبک هندی دیده می‌شود، از سپهر زبان پارسی غایب بوده‌اند که ترکیب نازیبا و سرسری‌ای مثل «ناحیه‌ی سحر» بخواهد امری نوآورانه قملداد شود؟

---

[۲۵۱] کریمی حکاک، ۱۳۸٤: ٤٤٨–٤٤٩.

کافی است به برخورد افکار عمومی و واکنش پارسی زبانان با این دو متن بنگریم تا دریابیم داوریِ ارائه شده در اینجا بخشی از عقل سلیم پارسی‌زبانان است. به راستی چند نفر چند جمله از متن نیما را در حفظ دارند، آن را نقل می‌کنند، یا آن را به عنوان بخشی از گفتمان خود بازتولید می‌کنند؟ و چند تن چند مصرعی از «یاد آر» را در حافظه دارند؟ چند تن با خواندن آن لذت می‌برند و چند تن پاره‌هایی از تصویرها و مضمونهای او را دانسته یا نادانسته در گفتمان خود به کار می‌گیرند؟ منظور از مخاطبان دانشمندان عروض و استادان ادبیات و شیفتگان ادبیان کهن پارسی نیست، که مقصود به سادگی کل پارسی‌زبانان است. یعنی همان توده‌ی عوام و معمولی‌ایست که حزب توده متن‌هایی مانند «امید پلید» را برای ارتباط با ایشان تجویز می‌کرد.

باید توجه کرد که دهخدا این شعر را در زمان تبعید در سوئیس سروده و آن را در مجله‌ی صوراسرافیلِ تبعیدی منتشر کرده که در سوئیس چاپ شده و تنها یک شماره هم دوام یافته. با این همه این شعر راه خود را به ایران زمین گشوده، مورد ستایش واقع شده، بارها و بارها خوانده شده و مورد تقلید قرار گرفته، بر مبنایش تصنیف‌ها ساخته‌اند، و عناصرش به تدریج به صورت بخشی از خزانه‌ی گفتمانی پارسی معاصر درآمده است. در حالی که «امید پلید» در مهمترین نشریه‌ی مهمترین حزب ایران و در پایتخت چاپ شده، و بعد از آن بر حسب وظیفه شاعرش بارها و بارها مورد ستایش واقع شده است. کاملا نمایان است که آفریده‌ی نیما متنی نیرومند و زیبا و موثر نبوده و جنینی کم‌خون بوده که با تمام این پشتیبانی‌های سیاسی، مرده به دنیا آمده است.

احسان طبری بعدتر درباره‌ی نیما می‌گوید: «من، نیما را سکان‌دار بزرگ کشتی شعر در معبر از یک اقیانوس (یعنی اقیانوس کلاسیک) به اقیانوس دیگر (یعنی اقیانوس نوپردازی) می‌دانم. او را مانند ویکتور هوگو شمرده‌ام که باستیل (یا قزل قلعه‌ی) وزن و قافیه را تصرف کرده و ویران ساخته و شعر را از اسارت عروض رها کرده است. نیما از جهت اندیشه اجتماعی، انقلابی بود ولی انقلاب واقعی او در عرصه‌ی قدوسی شعر روی داد... او کاروان سالار نوپردازان و از سیماهای برجسته ادب ما است. بافت اندیشه‌ای و هنری و استه‌تیک ظریف و بدیعی در روانش بود. از آن محصولات ویژه است که تاریخ ما پیوسته عرضه داشته‌است.» آنچه که طبری از متن نیما بیرون می‌کشید و زیربنای نظری وی، بعدتر در همین کتاب مورد تحلیل قرار خواهد گرفت، اما تا اینجای کار امیدوارم روشن شده باشد که به راستی زمان آن رسیده که این نوع اظهار نظرها بازبینی و نقد شود و درجه‌ی راستی آن بررسی گردد. البته بر همه کس واضح و مبرهن است که پذیرفتن این حرفها و افزودن بر آن –هرچند کاری دشوار است و مخالف ذوق سلیم– اما امن‌تر می‌نماید و به عافیت نزدیکتر است. بماند که مدِ روشنفکری هم سازگاری بیشتری دارد. نتیجه آن که مثلا دکتر کریمی حکاک در کتاب ارزشمندش ده دوازده صفحه را برای شرح «شگردهای بیان» در این متنِ نیما صرف کرده است و در نهایت به این نتیجه رسیده که نیما «نشانه‌های ادبی و شگردهای بیانی خود را ابداع می‌کند و در

توصیف آنها عمدا از اصطلاح‌هایی استفاده می‌کند که تداعی‌های ادبی و پیوندهایش با سنت کمتر باشد.»[۲۵۲] البته در این نکته که شگردهای بیان شعر پارسی در این پاره‌متن به کار نرفته، شکی نیست، اما این که نیما شگردی دیگر و بیانی تازه را در آن گنجانده، باید با دقتی بیشتر و روشی عینی‌تر نشان داده شود. وگرنه چه بسا نثر پریشان ذهنی نامنسجم را به جای بیانی نو و شگردی تازه قلمداد کنیم.

این ادعا که نیما به دنبال گفتمانی خودبسنده و مستقل از گفتمان شعر سنتی بوده و در انجام چنین کاری هم کامیاب شده، از فرط تکرار به اصل موضوعه‌ای مقدس بدل شده است. اما اصولا چنین دعوی‌ای از ریشه نادرست است. هر گفتمانی تنها در پیوند با گفتمانهای پیشین معنی می‌یابد و هر زنجیره‌ای از دلالت‌ها با نقاط اشتراک و تمایزش از زنجیره‌های پیش از خود و هنجارهای زبانی معنی می‌یابد. گفتمان نیما نیز بخشی از گفتمان زمانه‌اش بوده و باید بر اساس نقاط اشتراک و افتراق با نظامهای نمادین زمانه‌اش ارزیابی شود، و در نهایت قاطعانه و سختگیرانه مورد داوری واقع شود تا نوآوری‌ها یا نقاط ضعفش نمایان شود.

نیما نه تنها دعویِ بنیان نهادن گفتمانی خود بسنده و منزوی را نداشته، که خود را در حال رقابت و ستیز با سنت شعر کهن پارسی تجسم می‌کرده و این بدان معناست که اتفاقا گفتمان او کاملا نسبت به عرصه‌ی دشمن گشوده بوده است. او تا پایان عمر می‌کوشید تا مثل شاعران بزرگ کلاسیک شعر بگوید و عروض و

---

[۲۵۲] کریمی حکاک، ۱۳۸٤: ٤٥۳.

قافیه را از دست ننهاد. اینها همه بدان معناست که بند ناف جنینی که او پرورد به رحمِ زبان پارسی متصل بوده است. اما اشکال کار اینجا بود که این جنین گورزاد و پژمرده و کم‌خون بود. آنچه که در متنی مانند «امید پلید» دیده می‌شود، به سادگی ضعف و نارسایی زبان است، نه خروج قدرتمندانه از دایره‌ی هنجارهای مرسوم. چرا که چنین خروجی به هنجارهایی نیرومندتر می‌انجامند و نظام زیبایی‌شناسانه‌ی پیچیده‌تری را بنیان می‌نهند. در حالی که نیما در انجام چنین کاری ناکام مانده است. دستاورد او به ساده شدنِ زبان، تخت و مسطح شدنِ صور خیال و نظم‌زدایی و ساختارپریشی از زبان ادبی منتهی شده است. به شکلی که دیگر شعرهای پیروان او و زبان روزمره‌ی غیرادبی از هم تفکیک نمی‌شوند.

دکتر کریمی حکاک در تفسیرشان از این متن فکر کرده‌اند که نوشته‌ی طبری از متن نیما مشروعیت گرفته و او با ترفندی این شعرِ عالی و ارزشمند را به تاییدی برای دیدگاه ایدئولوژیک خویش فرو کاسته است. اما باید برای لحظه‌ای اندیشید که شاید واژگونه‌ی این روند رخ داده باشد. در سطحی بودن و نارسایی و فرمایشی بودن شعارهای کمونیستیِ حزب توده تردیدی نیست. اما متنِ نیما حتا از آن هم بی‌محتواتر و از هم گسیخته‌تر است. شاید هم طبری بوده که به متن نیما مشروعیت می‌داده و این متن در پیوند با گفتمان توده‌ای‌ها بوده که به مرتبه‌ی شعر برکشیده می‌شده و اعتباری می‌یافته است. نیما خود این حالتِ واژگونه را تایید می‌کند. چون بعد از این مقدمه نویسی به طبری نامه‌ای نوشته و در آن می‌گوید: «نمی توانم بگویم تا

چه اندازه سپاسگزارم و شما تا چه اندازه اطمینان مرا نسبت به قضاوت خود جلب کرده‌اید.»[۲۵۳] یعنی انگار نیما هم می‌دانسته که جریان اعتبار و معنابخشی از کجا به کجا حرکت می‌کند.

طبری گذشته از معرفی متون نیما به عنوان شعر، و معنا بخشیدن بدان در چارچوبی حزبی و سازمانی، خدمت بزرگ دیگری برای او انجام داد و آن هم دعوت کردنش به نخستین کنگره‌ی نویسندگان بود. اولین کنگره‌ی نویسندگان ایران در عصرگاه روزهای سه شنبه چهارم تا سه شنبه دوازدهم تیرماه ۱۳۲۵ برگزار شد. در این همایش که نخستین گردهمایی بزرگ نویسندگان ایرانی در دوران مدرن بود، هفتاد و هشت شاعر شرکت داشتند. برگزار کننده‌ی آن انجمن دوستی ایران و شوروی (وُکس) بود که در هماهنگی با حزب توده عمل می‌کرد، اما برای این که همایش را به حرکتی عمومی و فراگیر بدل سازد، از چهره‌های ملی نیز دعوت کرده بود تا در آن شرکت کنند. به این ترتیب ملک‌الشعرای بهار که در آن هنگام وزیر فرهنگ هم بود، ریاست کنگره را پذیرفت. سخنران اصلی کنگره که بیشترین زمان را صحبت کرد، دکتر علی اصغر حکمت بود و صحبتی که حرفهایش بیشترین بحثها را برانگیخت و با استقبال زیادی روبرو شد، سخنرانی پرویز ناتل خانلری بود که از چهره‌های جوان کنگره بود و درباره‌ی نثر و داستان پارسی سخنرانی درخشانی کرد. هر سه‌ی این شخصیتها چهره‌هایی ملی و غیرکمونیست بودند. کنگره ساعت شش عصر آغاز می‌شد و ساعت ده شب به

---

[۲۵۳] یوشیج، ۱۳۶۳: ۱۳۵.

کار خود پایان می‌داد. نخستین جلسه با سخنان مستشارالدوله افتتاح شد و هیأت رئیسه و داورانش معرفی شدند که عبارت بودند از بهار، حکمت، دهخدا، شایگان، فروزانفر، صادق هدایت، کریم کشاورز، میلانی و بانو محصص.

دعوت شدگان نامداری که در این همایش حضور یافتند عبارت بودند از: عباس اقبال، جلال امینی، ذبیح بهروز، ابراهیم پورداوود، بهمنیار، پژمان بختیاری، فریدون توللی، صادق چوبک، ابوالقاسم حالت، مطیع‌الدوله حجازی، فروغ حکمت، حمیدی شیرازی، پرویز ناتل خانلری، زهرا خانلری، دکتر خطیبی، رعدی آذرخشی، حسین سمیعی، شهریار، منوچهر شیبانی، لطفعلی صورتگر، بزرگ علوی، پرتو علوی، احسان طبری، علی‌اصغر حکمت، ملک‌الشعرای بهار، دکتر شایگان، عباس فرات، فروزانفر، فلسفی، عبدالعظیم خان قریب، محمد قزوینی، کریم کشاورز، گلچین گیلانی، پروین گنابادی، مهکامه محصص، مدرس رضوی، دکتر معین، رهی معیری، تقی میلانی، سعید نفیسی، نواب صفا، نوشین، صادق هدایت، یغمایی، و همایی.

نیمایوشیج هم به این کنگره دعوت شد و در ۱۳۲۵/۳/۲۷ با خوشحالی نامه‌ای در پاسخ نوشت و گفت که در آن حضور خواهد یافت. این نخستین مجمع عمومی‌ای بود که در آن از نیما برای خواندن شعر دعوت شده بود و نیما هم برای اولین بار بود که در جمعی رسمی شعرهای خودش را می‌خواند. اگر فهرست دعوت شدگان را مرور کنیم، در می‌یابیم که دعوت از نیما در این میان غیرعادی بوده است. اگر نام دعوت شدگان به این کنگره را به ترتیبِ آثار چاپ شده‌شان، و شهرتی که در فضای ادبی آن روزگار داشته‌اند، مرتب کنیم، در می‌یابیم که نیما در میان ده نفرِ آخر قرار می‌گیرد. یعنی هم حجم آثار چاپ شده‌اش نسبت به بقیه

بسیار کم بوده، و هم کیفیت آن از مرتبه‌ای بسیار فروپایه برخوردار بوده و به این دلیل شهرتی نداشته است. مرور رخدادهای کنگره هم نشان می‌دهد که نیما در این میان جلوه یا اهمیتی نداشته و تنها اشاره‌ای که به او شده، ریشخند صریحش توسط دکتر حمیدی و انکار تلویحی‌اش توسط ناتل خانلری بوده، و دفاع صریح اما بسیار مشروط و محتاطانه‌ای که احسان طبری از او کرد. پس روشن است که احسان طبری و یارانش نام نیما را با قصدِ همنشین کردن‌اش با بزرگان ادب در سیاهه‌ی دعوت گنجانده بوده‌اند.

این کنگره به قدری مهم بود که بهار وقتی سخنان آغازین همایش را می‌خواند، ضمن صحبتهایش به حضور نخست‌وزیر ایران (قوام) و سفیر کبیر روسیه در جمع حاضران اشاره کرد. استخوان‌بندی بحثها را به بزرگان و فرهیختگان اختصاص داده بودند و به این ترتیب بعد از سخنرانی آغازین بهار که در آن به ضرورت نوپردازی در شعر و نثر تاکید شده بود، علی اصغر حکمت درباره‌ی شعر معاصر پارسی و پرویز ناتل خانلری درباره‌ی نثر معاصر پارسی سخن گفتند. سخنرانی هریک از ایشان سه ساعت به طول انجامید و هرکدامش با یک سخنرانی فرعی چهل دقیقه‌ای دنبال می‌شد که توسط احسان طبری و فاطمه سیاح ارائه شد. بعد از هر برنامه‌ی سخنرانی، شاعران به ترتیب حروف الفبا می‌آمدند و پانزده تا بیست دقیقه وقت داشتند که سخن بگویند و شعر خود را بخوانند.

دکتر حکمت در سخنرانی‌اش که روز اول کنگره ایراد شد، شعر را به صورت «کلام موزونِ دارای معنایی لطیف» تعریف کرد و مبنایی زیبایی‌شناسانه برایش قایل شد و بعد انواع آن را در آثار شاعران پنجاه سال گذشته رده‌بندی کرد. نیما زیر این رده‌بندی خط کشیده و کنارش نوشته که «چون حد و رسم شعر را

نمی‌فهمد به اصناف‌بندی اشعار به این طور پرداخته است. همه هستند به استثنای نیمایوشیج!»[۲۵٤] این در حالی بود که حکمت شعر را بر اساس مضمون به یازده رده‌ی تاریخی، انتقادی، سوسیالیستی، تربیتی، موسیقی، نسائیات و... تقسیم کرده بود و از هر رده نام یکی دو نفر برجسته را آورده بود، و بدیهی بود که نام نیما در این میان نباشد. این موقعیت فروپایه‌ی نیما تنها به مدافعان شعر کهن منحصر نبوده، و همدستانِ خود نیما را هم در بر می‌گرفته است. احسان طبری و نوشین که در روز دوم کنگره حرفهای حکمت را نقد کردند و به صدر و ذیل آن تاختند، توده‌ای بودند اما باز در سخنانشان نامی از نیما به میان نیاوردند و به غیاب نامش یا سبکش در رده‌بندی حکمت اعتراضی نکردند. ناتل خانلری هم که از زاویه‌ی دیگری بر حکمت خرده می‌گرفت نیز چنین نکرد. این نشان می‌دهد که نیما در این هنگام شاعر مطرح و مهمی نبوده است. به شکلی که پسر خاله‌اش (ناتل) و حامی سیاسی‌اش (طبری) هم هنگام افزودن کسانی به فهرست مورد نظر حکمت، از آوردن نامش ابا داشته‌اند.

نقدی که بر سخنان حکمت وارد آمد، تا حدودی مرزبندی هواداران بعدیِ شعر کهن و نو را نشان می‌داد. خانلری، طبری و نوشین از دو زاویه‌ی متفاوت به نقد سخن حکمت پرداختند. نقد طبری به خصوص بسیار تند و تا حدودی توهین‌آمیز بود و بنیادهای زیبایی‌شناسانه‌ی شعر در نظر حکمت را آماج می‌ساخت و

---

[۲۵٤] طاهباز، ۱۳۸۰: ۲۵٤.

به خاطر اشاره‌ی او به الهام شعری و جهانی بودن حس و حال شاعرانه، آن را ایدآلیستی و «خیالبافیِ صرف» نامید. در سخنرانی او این نکته نمایان بود که توده‌ای‌ها اصرار دارند تا از دل این همایش اعتباری برای نسخه‌هایی که برای ادبیات مارکسیستی می‌پیچیدند، به دست آورند.

اشاره به این نکته هم راهگشاست که این کنگره درست همزمان با اعلام سیاست‌های رسمی حزب کمونیست شوروی درباره‌ی رئالیسم سوسیالیستی برگزار شد. یعنی اندکی پیش از آغاز این کنگره بود که استالین دستیارش ژدانف را به ریاست دستگاه فرهنگی شوروی برکشید و او اعلام کرد که همه‌ی هنرمندان و ادیبان باید در چارچوب منافع حزب به تولید اثر بپردازند و این همان بود که با برچسب رئالیسم سوسیالیستی یا هنر متعهد در ایران و سایر کشورها شهرت یافت. اگر این همزمانی را در نظر داشته باشیم، در می‌یابیم که ماموریت اصلی حزب توده در این کنگره اعلام شیوه‌ی ژدانفیِ تولید ادبیات حزبی بوده، و جالب این که این بحث با نام و نشان ژدانف در کنگره موضوع بحث قرار می‌گیرد و مخالفان استالین با اشاره به نام وی این سبک سیاسی از تولید ادبیات را مردود می‌دانستند.

در این همایش گذشته از طبری در سخنان نوشین و بزرگ علوی هم چنین مضمونی وجود داشت و این سه تن نمایندگان حزب توده محسوب می‌شدند. طبری سخنانش را با این جملات به پایان برد، که معنادار است: « نکته مهم دیگر این است که ایشان از سخنرانی خود استنتاج لازم را نکردند. ما در اینجا گرد نیامدیم تا فقط یک مجلس ادبی ترتیب دهیم. منظور ما از این اجتماع، مباحثه و مشاوره و استنتاج بود. ما می‌خواهیم وقتی این کنگره به پایان رسید هر کس که در آن شرکت کرد مفهوم روشنی از هنر داشته باشد و

راه آینده خود را بداند. در شعر فارسی تحولی هست. این تحول چیست؟ از کجا شروع شده؟ به کجا می‌رود؟ چگونه باید باشد؟» به بیان دیگر، توده‌ای‌ها می‌خواستند از لا به لای بحثهای علمی و دقیق ادیبان بلندمرتبه، دستورالعملی حزبی برای نویسندگان وابسته به خود استخراج کنند و سبکِ رآلیسم سوسیالیستیِ استالینی را که فرمان روسها به احزاب کمونیست بود، با ترفندی به کرسی بنشانند و بدان رسمیت بخشند. تلاش ایشان برای اجرای این فرمان چندان نمایان بود که در روز آخرِ کنگره که به بحث درباره‌ی نقد ادبی اختصاص داشت، ناگهان اعلام شد که برنامه تغییر کرده و چند سخنرانی از روزنامه‌نگاران روس به برنامه افزوده شد که یکسره ستایش چاپلوسانه‌ی استالین بود و او را «مهمترین منتقد ادبی روسیه که همه‌ی آثار را می‌خواند و به همه راهنمایی می‌دهد» نامیدند و علنا پیروی از رهنمودهای او، یعنی ترویج همان ادبیات فرمایشی و حزبی کمونیستها را ضروری دانستند. این رویکرد حزبی و سیاسی به ادبیات مخلوق استالین نبود، و خودِ لنین سالها پیش از آن که به قدرت دست یابد، در سال ۱۹۰۵ در نشریه‌ی زندگی نو (نووایا جین) چنین نوشت: «ادبیات باید یک طرفه باشد. باید بخشی از آرمان پرولتاریا شود. چرخ و پیچ ماشین عظیم سوسیال دموکرات... روزنامه‌ها باید در دست حزب باشد. ادیبان باید وارد تشکیلات هواخواه حزب شوند... بحث از آن است که این ادبیات، ادبیات حزب است و حزب باید بر این ادبیات کنترل و نظارت داشته باشد.»[۲۵۵]

[۲۵۵] دانکوس، ۱۳۸۱: ۱۰۹.

حرفهای مبلغان نوآمده‌ی استالین به قدری سبک و سطحی بود که بحث یا موافقت چندانی بر نینگیخت. در میان سخنرانان حزبی هم سخنان نوشین با وجود بلیغ و زیبا و جدلی بودن‌اش، محتوای چندانی نداشت و تنها شعر کهن و شاعران کهن را سرزنش می‌کرد و خوارشان می‌داشت. در این بین سخنان احسان طبری هم مستدل و علمی بود و هم بوی شدید پیروی از دستورهای مسکو از آن به مشام می‌رسید و این سویه‌ی حرفهایش به قدری نمایان بود که بعد از پایان سخنرانی‌اش، فاطمه سیاح که بانویی بسیار باسواد و در عین حال کمونیست بود، سراغ وی رفت و به او تاخت که چرا دستورالعمل‌های حزبی استالینی را به خورد مردم می‌دهد و کلی منبع روسی را گواه آورد که نشان می‌داد سخنان او ناپخته است و بزرگترین اندیشمندان ادبیات روسیه را طبق سرمشقی حزبی نادیده می‌انگارد. بهار در اینجا او را آرام کرد و در ضمن از او پشتیبانی کرد و گفت طبری وقتی سن و سالش بیشتر شد، این عقاید را رها خواهد کرد![۲۵۶]

ناگفته نماند که فاطمه سیاح که به موضع استالینی توده‌ای‌ها حمله می‌کرد، خود زاده‌ی روسیه بود و صریحا مارکسیست بود و در ضمن اولین زن ایرانی بود که (به سال ۱۳۱۲) دکترای ادبیات گرفت. یعنی وقتی درباره‌ی نگاه چپ یا ادبیات سخن می‌گفت، دقیقا می‌دانست که چه می‌گوید، و اگر سن و سال طبری را در آن هنگام در نظر بگیریم، به احتمال زیاد بیش از طبری در هر دو زمینه‌ی ادبیات و اندیشه‌ی مارکسیستی تبحر

[۲۵۶] ناتل خانلری، ۱۳۷۰: ۳۹۷-٤۱۵.

داشت. جالب آن که او در این کنگره دو سخنرانی ایراد کرد که در آن به شرحی درباره‌ی شعر نو هم پرداخت. او از سه تن به عنوان بنیانگذاران شعر نو نام برد: حمیدی شیرازی، صادق سرمد و پژمان بختیاری. باز می‌بینیم که در اینجا نامی از نیما در میان نیست و این نشان می‌دهد که اشاره نکردن به او توطئه‌ی مرتجعان یا سیاست‌مداران راستگرا نبوده، که انگار به سطح سواد و درجه‌ی وفاداری سخنگو به ایدئولوژی استالینیِ حزب توده وابسته بوده است.

در میان سخنرانان بعدی، نوشین در واقع از موضع طبری دفاع کرد و همان را به شکلی دیگر بیان کرد. نیما در میان تمام سخنرانان این کنگره، تنها از حرفهای نوشین خوشش آمده بود و در متنی که در اختیار داشت زیر آن نوشته «تنها سخن نسبتا حسابی.»[۲۵۷] جالب آن که بخشی از سخن نوشین مورد نظر اوست که به قاآنی به خاطر سرودن قصیده‌ای صد بیتی و بدون الف حمله می‌کند و می‌گوید اصولا شعر کهن در فئودالیسم ریشه دارد و باید به همراه آن منقرض شود. این همان حرفی است که طبری به تلویح و نیما به تصریح می‌زدند.

اما منتقد دیگرِ سخنان حکمت خانلری بود که که نماینده‌ی جبهه‌ی نوپردازان میانه‌رو و استخوان‌دارتر محسوب می‌شد. او از زاویه‌ای دیگر تعریفی علمی و ادبی از شعر را پیشنهاد کرد که با تعریف برون‌ادبیاتی

---

[۲۵۷] طاهباز، ۱۳۸۰: ۲۵۹.

و مکانیستیِ طبری و نوشین که آن را به روندهای اجتماعی فرو می‌کاستند، متفاوت بود. در کل سخنران‌های اصلی این کنگره، در واقع آرای نوپردازان میانه‌روی جا افتاده‌ای مانند بهار را نمایندگی می‌کردند، و سخنرانی تندروانه‌ی طبری و شعرِ خارج از هنجارِ نیما در این میان وصله‌ای ناجور قلمداد می‌شد. به خصوص که طبری هم در این فضا بر اهمیت نیما چندان تاکید نکرد و حتا برای آن که بتواند نیما را به عنوان پیش‌کسوتی در شعر نو مطرح کند، ناگزیر شد به سستی و پریشانی شعرش نیز اعتراف کند. خود نیما این نکته را دریافت و سخت از رفتن به این کنگره پشیمان شد.

با مرور ترتیب و آرایش برنامه‌ی کنگره کاملا روشن است که رهبران فکری حزب توده به دنبال راهی برای تثبیت موقعیت خویش در زمینه‌ی فرهنگی جامعه بوده‌اند و از این راه برای اعتباریابی بهره جسته‌اند. در زمانِ یاد شده، احسان طبری جوانی هوشمند و باسواد بود که تنها در میان حلقه‌های چپ شهرتی داشت و اهمیتی، و شاعری مانند نیمایوشیج کاملا گمنام بود. بدیهی بود دادن یکی از زمانهای سخنرانی، به طبری، هرچند فرعی، به معنای به رسمیت شمردنش در مرتبه‌ای نزدیک به خانلری و بهار و حکمت بود. باید توجه داشت که در مجلسی که طبری در آن سخنرانی کرد، غولهایی مانند عباس اقبال و علامه قزوینی و دهخدا و پورداوود هم نشسته بودند، بی‌آن که نوبتی برای سخنرانی برایشان در نظر گرفته شده باشد. شعرخوانی نیما هم در میان چهره‌های نامدار و جا افتاده‌ای مثل شهریار و فریدون توللی و رهی معیری به معنای برکشیدن او تا مرتبه‌ی ایشان بود.

امروز که بعد چند از دهه به این رخداد می‌نگریم، در می‌یابیم که برنامه‌ریزی حزب توده در این مورد کاملا درست از آب درآمد و هرچند در خودِ کنگره برای توده‌ایها یا کمونیسم تبلیغ صریح و علنی‌ای نشد، صرفِ قرار گرفتن این شخصیتها در کنار هم موقعیت کسانی مانند طبری و نیما را در حوزه‌هایی از فرهنگ تثبیت کرد. به این ترتیب نخستین کنگره‌ی نویسندگان به نقطه عطفی در جنبش چپ ایران تبدیل شد و بعد از آن بود که این جریان وجهه‌ای فرهنگی و به خصوص اعتباری ادبی به دست آورد. شاید به همین دلیل است که بعد از آن نیروهای چپ بارها و بارها کوشیدند کنگره‌ی مشابهی را برگزار کنند و یا بازمانده‌ی آن را در قالب کانون نویسندگان حفظ کنند.

نیما به این ترتیب در کنگره‌ی نویسندگان همچون غریبه‌ای گمنام ظاهر شد و به جبهه‌ای تعلق داشت که از نظر سیاسی با نفوذ و از نظر ظاهری پر سر و صدا، اما از نظر شمار اندک و از جنبه‌ی اعتبار نوپا و نوخاسته می‌نمود. این که او در این میانه چه گفت و چه شنید، تا حدودی جایگاه و قدرت جبهه‌ی هواداران توده را نشان می‌دهد. چنان که گذشت، همه‌ی شاعران می‌توانستند بخشی از زمانی که برای شعرخوانی در اختیار داشتند را برای معرفی خویش صرف کنند. شاعران محبوب و نامداری مانند توللی و شهریار نیازی به این معرفی نداشتند و به سرعت از روی آن می‌گذشتند، اما نیما از این وقت استفاده‌ی مبسوطی کرد و بیشتر از آن که شعر بخواند، از خودش سخن گفت. محتوای سخن او اندیشه برانگیز است.

نیما ابتدا خود را و پدرش را معرفی کرد و از ملای دهی که به او سواد آموزانده بود به بدی یاد کرد و گفت که بچه‌ها را با ترکه می‌زده و شکنجه می‌کرده است. بعد گفت: «از سال ۱۳٤۲ هجری قمری بود که

اشعار من صفحات زیاد منتخبات آثار شعرای معاصر را پر کرد؛ عجب آنکه نخستین منظومه من «قصه رنگ پریده» هم که از آثار بچگی به شمار می‌آید، در جزو مندرجات این کتاب و در بین نام آن همه ادبای ریش و سبیل‌دار خوانده می‌شد و به طوری قرار گرفته بود که شعرا و ادبا را نسبت به من و مولف دانشمند کتاب، آقای هشترودی‌زاده، خشمناک می‌ساخت. مثل اینکه طبیعت آزاد پرورش یافته من در هر دوره از زندگی من باید با زد و خورد رودررو باشد. .. در اشعار آزاد من وزن و قافیه به حساب دیگر گرفته می‌شوند. کوتاه و بلند شدن مصرع‌ها در آن‌ها بنا بر هوس و فانتزی نیست. من برای بی‌نظمی هم نظمی اعتقاد دارم. هر کلمه من از روی قاعده دقیق به کلمه دیگر می‌چسبد و شعر آزاد سرودن برای من دشوارتر از غیر آن است...»

نیما در واقع بخش عمده‌ی وقت خود را درباره‌ی خویشتن و شعرش سخنرانی کرد و تنها در دقایق پایانی «آی آدمها» و «شب قورق» را خواند. جلال آل احمد نکته‌ی عجیبی را در این بین تعریف کرده و می‌نویسد که وقتی نوبت شعرخوانی به نیما رسید، برق سالن را خاموش کردند و نیما شمعی افروخت و «آی آدمها» را در نور شمع خواند. بعید نیست که در آن هنگام برق رفته باشد. اما به هر روی این رخدادی غیرعادی می‌نماید و بیشتر به صحنه‌آرایی‌ای دراماتیک می‌نماید که برای اثرگذار ساختن شعرخوانی نیما ترتیب داده شده باشد. به هر صورت، آنچه از تمام این حرفها بر می‌آید آن است که نیما خود هم به مقبولیت شعری که در دفتر داشته اعتمادی نداشته و ترجیح داده بیشتر درباره‌ی شعر گفتن و توانایی‌ها و استعداد خویش حرف بزند، تا آن که نمونه‌هایی پرشمار از شعرهایش را در اختیار مخاطبان بگذارد. این نکته هم بسیار جالب است که او از «افسانه» یا منظومه‌های نوی دیگرش چیزی نخوانده و دو شعری را برگزیده که بار سیاسی نمایانی

داشته و در همان زمان موضوع تبلیغ توده‌ای‌ها بوده است. این که نیما به خصوص از خواندن شعرهای عروضی و کلاسیک خویش چشم‌پوشی کرده، به خصوص جالب است. آن محفل بزرگترین گردهمایی شاعرانِ تیزبین و والامقامِ ایران بود و برای شاعری که خواهانِ اعتباری است و حرفی نو برای گفتن دارد، بهترین فرصت فراهم بود تا شعرهایی تکان دهنده بخواند و ایشان را به طور عملی با دستاورد خویش آشنا سازد. به خصوص، اگر چنان که ادعا شده، نیما در سرودن شعر کهن تسلطی داشت یا خود در این زمین اعتماد به نفسی می‌داشت، می‌بایست یکی از شعرهای کهن‌اش را در این میان بخواند تا مهارت خویش را در این عرصه نشان دهد. اما نیما چنین نکرد و تنها شعرهایی را برگزید که به کلی فاقد وزن و قافیه‌ی عروضی بودند و محتوایشان هم یکسره فرمایشی بود و در شکایت از وضع موجود سیاسی (آی آدمها) یا بزرگداشت رنجبران پرولتر (شب قورق).

این نکته که نیما در میان سرایندگان شعر پارسی کلاسیک جایگاهی نداشته، تنها از شانه خالی کردنِ خودش بر نمی‌آید، بلکه آن را در واکنش حاضران به حرفهایش نیز می‌توان دید. از خشم نیما نسبت به حاضران و برگزار کنندگان کنگره، روشن است که شخصیتهای اصلی و نامدار در این میان او را نادیده انگاشته یا با او مخالفت کرده بودند. بارزترین و مستندترین نمودِ این مخالفت و ریشخند را می‌توان در شعری یافت که دکتر حمیدی شیرازی خواند. پیش از پرداختن به شعر او، خوب است به موقعیت وی نیز اشاره‌ای بکنیم. دکتر مهدی حمیدی شیرازی، در سال ۱۲۹۳ در شیراز زاده شد و بنابراین حدود بیست سال از نیما کوچکتر بود. پدرش بازرگانی خوشنام و نماینده‌ی مجلس اول مشروطه بود و مادرش شاعری خوش‌سخن بود که

بنیانگذار یکی از اولین مدارس جدید شیراز هم بود. او یکی از اولین کسانی بود که در دانشگاه تهران تحصیل کرد و مدرک دکترایش را در ادبیات دریافت کرد. او در ۱۳۲۵ که کنگره برگزار شد، دانشجوی سالهای آخر دکترا بود و تازه در سی و دو سالگی به استادی دانشگاه رسیده بود. حمیدی از ۱۳۱۳ و زمانی که بیست ساله بود سرودن شعر را شروع کرد و دو کتاب شعرش با نام «از یاد رفته» و «عصیان» در ۱۳۲۱ چاپ شد. حمیدی شاعری شیرین‌زبان بود و چیره دستی‌اش در سرودن غزل‌های عاشقانه مایه‌ی شهرتش شده بود. او موضع ملی سرسختانه‌ای داشت و به خصوص در جریان غائله‌ی آذربایجان شعرهای زیبایی در مخالفت با کمونیست‌ها و هواداران شوروی سرود که مایه‌ی محبوبیتش شد و باعث شد تا لقب شاعر ملی را دریافت کند، که پیش از این به بزرگانی مانند عارف قزوینی و بهار تعلق داشت. موضع‌گیری در برابر پیشه‌وری و نیروهای چپ، خود به خود به معنای مخالفت با جناح چپ حزب توده و سرسپردگان شوروی بود که هواداران نیما نیز اعضای آن بودند. او در این هنگام با فریدون توللی و هوشنگ ابتهاج که گرایش به چپ داشتند اما موضع ملی وی را پذیرفته بودند، دوستی‌ای داشت.

در واقع یکی از دلایل برکشیده شدن نیما و احساس نیاز توده‌ای‌ها به شاعری نوپرداز که بتواند با مردم عامی ارتباط برقرار کند، همین حضور قدرتمند حمیدی در جناح ملی‌گرایان بود و پیوستن کسانی مانند توللی به وی. یعنی در آن هنگام که احسان طبری شعرهای نیما را چاپ می‌کرد و درباره‌ی نوآوری‌های نبوغ‌آمیز او تبلیغ می‌کرد، خودش و حزبش زیر فشار شعرهای استوار و پرخواننده‌ای قرار داشتند که حمیدی می‌سرود. حمیدی در کنارِ استعداد چشمگیر و روشنی که در ادبیات و سرودن شعر داشت، با ایرادی جدی

دست به گریبان بود و آن هم خودبزرگ‌بینی و خودستایی افراطی‌اش بود. همین صفت باعث شد دشمنانی برای خود بتراشد و به این ترتیب از موقعیت محکم و نیرومندی که ابتدا از آن برخوردار بود، فاصله بگیرد. در ۱۳۲٤ که تنور غائله‌ی آذربایجان گرم بود، حمیدی به توده‌ای‌ها تاخت و به خصوص نیما را که در برابر او علم کرده بودند، آماج ریشخندهای خود قرار داد و قصیده‌ی «مصاحبه با نیما پیشوای نوپردازان» را برای او سرود. او در همین سال کتاب «سالهای سیاه» را منتشر کرد که بیشتر مضمونی سیاسی داشت و به چپ‌ها می‌تاخت. بعد «طلسم شکسته» و بعدتر «زمزمه‌ی بهشت» را منتشر کرد که اشعار نوی او را در بر می‌گرفت و متنی بسیار مهم بود که با پرده‌پوشی و بایکوتِ شدیدِ هواداران نیما روبرو شد. حمیدی در این کتاب شعرهای نویی را در امتدادِ ادبیات کلاسیک پارسی سروده و از این نظر ادامه‌ی مستقیم بهار و دهخدا محسوب می‌شود. مهارت و استعداد او در این کتاب به خوبی نمایان است و یکی از نشانه‌های غلبه‌ی سیاست بر ادبیات در این مقطع تاریخی آن است که این کتابها گمنام باقی ماند و آثار نیما همه‌گیر شد.

با این زمینه، می‌توان دریافت که چرا حزب توده و مرکز دوستی ایران و شوروی در سال ۱۳۲۵ – و نه در ۱۳۲۰ و ۱۳۲۱ که حزب توده تازه تاسیس شده بود- برگزاری چنین کنگره‌ای را ضروری تشخیص دادند. یکی از نکاتی که درباره‌ی کنگره‌ی اول نویسندگان نادیده انگاشته می‌شود، زمان برگزاری آن و موقعیت حاشیه‌ای و آشتی‌جویانه‌ی توده‌ای‌ها در آن است. اگر تنها کارکرد تبلیغاتی این کنگره را در نظر بگیریم، می‌بایست پنج سال پیش و در ابتدای تاسیس حزب توده انتظارِ برگزاری‌اش را می‌داشتیم. این که چرا این

کنگره در سال ۱۳۲۵ –و نه یکی دو سال پس و پیش– برگزار شد، دلیلی داشته است و این را با مرور کشمکش حمیدی و نیما می‌توان بهتر دریافت.

حزب توده در سال ۱۳۲۵ در آستانه‌ی انشعاب بود و به خاطر ماجراجویی پیشه‌وری و موضع ضدملی‌ای که در آن میان اتخاذ کرده بود، سخت میان روشنفکران بدنام شده بود. شاعران مهمی مانند توللی و اخوان که از ابتدای کار مبلغ حزب بودند، کم‌کم با نمایان شدنِ ماهیت غیرملی و دست‌نشاندگی‌اش از آن فاصله می‌گرفتند و خلیل ملکی زمزمه‌های انشعاب و جدایی از توده را آغاز کرده بود. تبلیغ پردامنه‌ی طبری و یارانش درباره‌ی نیما، همزمان بود با این رخدادها، و ترفندی بود برای آن که همزمان با جدا شدنِ محتومِ شاعرانی خوشنام از این حزب، چهره‌هایی تازه با شعارهایی انقلابی‌تر بر صحنه نمایان شوند. نیما از این نظر برای برنامه‌ی حزب مناسب بود که تا این هنگام وفاداری چشمگیری به سیاست شوروی‌ها نشان داده بود و مردی به نسبت گمنام و منزوی بود که می‌شد به راحتی مدیریت‌اش کرد و هر محتوایی را به نوشتارهایش نسبت داد.

وقتی ماجرای فرقه‌ی دموکرات آذربایجان آغاز شد، نیما و یکی دو تن دیگر سرایندگان درجه‌ی دو و سه تنها شاعرانی بودند که در مقابلش واکنش نشان ندادند. تقریبا همه‌ی شاعران مهمی که در آن دوران سراغ داریم، از جمله شهریار، بهار، همائی، و توللی در برابر این جریان موضع گرفتند و نیرومندترین صدا در این میان به حمیدی تعلق داشت. ناگفته نماند که بهار هم که در این هنگام سیاستمداری فعال و محبوب بود،

به سختی در برابر حزب توده و دسیسه‌ی تجزیه‌ی آذربایجان موضع گرفت و شعرِ مشهور «یک صفحه از تاریخ» را سرود و در آن به پیشه‌وری و جریان فرقه در آذربایجان سخت حمله کرد:[۲۵۸]

جرم خورشید چو از حوت به برج بره شد　　مجلس چهاردهم ملعبه و مسخره شد

آذرآبادان شد جایگه لشکر روس　　دسته‌ی پیشه‌وری صاحب فری فره شد

...نعره‌ی پیشه‌وری گشت بلندآواتر　　سوت‌کش بوق شد و قلقلکش خنبره شد

دم او گشت کلفت و سر او گشت بزرگ　　چون توانگر شد گفتی سخنش نادره شد

حزب توده همگی جانب او بگرفتند　　بد کسی نیز که با توده همی یکسره شد

...دسته‌ی پیشه‌وری نیز به سوی همدان　　حمله‌ها برد ولی خرد در این دایره شد

دسته‌ای رفت ز خلخال به منجیل و به رشت　　صید خورشید تمنای دل شب‌پره شد

...کشور ایران یکباره بجنبید چو دید　　سر این ملک گرفتار بلای خوره شد

بعد از شکست فرقه و بر باد رفتن دسیسه‌ی کمونیستها برای تجزیه‌ی ایران، حزب توده به فکر افتاد تا آب رفته را به جوی بازگرداند و به شکلی اعتبار قدیمی خود را باز یابد. در این شرایط بود که برنامه‌ی کنگره ریخته شد. در میان شاعرانِ آن روزگار، بهار مهمترین وزنه‌ای بود که به این برنامه روی خوش نشان

---

[۲۵۸] بهار، ۱۳۸۷: ۵۹۸-۵۹۶.

داد و به این ترتیب راه را برای نوعی آشتی با حزب توده هموار ساخت. با قطعی شدن حضور بهار در کنگره بقیه‌ی شاعران نامدار نیز به همایش پیوستند، و حزب توده خواه ناخواه در حاشیه قرار گرفت. این که بهار با چه انگیزه‌ای ریاست همایش را پذیرفته، جای بحث دارد. او در این دوران با حزب توده داد و ستدی محتاطانه داشت و بعید نیست آن را همچون لطفی برای ایشان به انجام رسانده باشد. هرچند کمی پیشتر توده‌ایها به خاطر موضع سرسختانه‌ی او بر ضد پیشه‌وری بلوایی به پا کرده بودند و دانش‌آموزان مدارس را بر او که وزیر فرهنگ بود، شورانده بودند.

با توجه به سابقه‌ی این کشمکشها، حدس من آن است که بهار از سر سیاست و نه لطف، ریاست این کنگره را پذیرفته باشد. نباید از یاد برد که قهرمان بازپس‌گیری آذربایجان وثوق‌الدوله دوست نزدیک بهار بود که در عمل استالین را فریب داده بود و با سیاستی زیرکانه روسها را به خروج از ایران واداشته بود. بهار و دولت ایران در این هنگام به دنبال بهانه‌ای برای التیام غرور زخم خورده‌ی استالین و کمینترن نیز می‌گشتند. احتمالا با این محاسبات بود که بهار پا به میدان نهاد و با ورود او به صحنه نامداران و بزرگان از این برنامه استقبال کردند و تقریبا همه‌ی شاعران و ادیبان بزرگ آن عصر در این کنگره شرکت کردند. اما حضور بهار پیامدی هم برای توده‌ای‌ها داشت و آن هم این که تریبون را از ایشان گرفت و در اختیار نیروهای ملی قرار داد. حزب توده با توجه به موقعیت شکننده‌اش و فرودستی‌اش در این هنگام، از این تدبیر استقبال کرد و پذیرفت تا نقشی حاشیه‌ای بر عهده بگیرد، و در مقابل چنین کنگره‌ای به اسم سفارت شوروی برگزار شود و

بدنامی روسها در جریان آذربایجان را تا حدی ترمیم کند. نتیجه آن شد که در جریان برنامه حزب توده تنها سه سخنگوی اصلی (طبری، نوشین، نیما) داشت و میدان کاملا در دست ادبیان و شاعران ملی بود.

چنان که گذشت، حزب توده در این میان سود خود را برد و با رویارو ساختنِ نیما و حمیدی یا طبری و حکمت این جفتهای متضاد را هم‌پایه وانمود و برای چهره‌های نوآمده اعتباری خرید. جایگاه حزب توده بار دیگر در میان اهل ادب و فرهیختگان تثبیت شد و بخشی از آن بدنامی پیشین و خیانتی که در جریان پیشه‌وری از ایشان سر زده بود، نادیده انگاشته شد. در نهایت هم قطعنامه‌ی پایانی همایش چرخش ادیبان به سمت رئالیسم سوسیالیستی و ادبیات متعهدِ وابسته به گفتمان روسیه‌ی شوروی را رقم زد و جایگاه کسانی که این رویکرد را تبلیغ می‌کردند را در میان ادیبان خوشنام قدیمی تثبیت کرد. بسیاری از پژوهشگران آغازگاه رخنه‌ی نمادهای سیاسی مارکسیستی به ادبیات پارسی و تبدیل شدن‌اش به گفتمان غالب را یکی از پیامدهای این کنگره دانسته‌اند[۲۵۹] و این نکته با توجه به آنچه که گذشت، درست می‌نماید.

قطعنامه‌ی نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران را بهار تنظیم کرد و در پایان این همایش برای حاضران خواند: «متن این قطعنامه که به تصویب اعضای نخستین کنگره نویسندگان ایران رسید، بدین شرح است: ادبیات ایران در طی قرون متمادیه هماره از جنگ خیر و شر و پیکار یزدان و اهریمن سخن گفته، احساسات

---

[۲۵۹] امینی، ۱۳۸۱.

عالیه انسان‌دوستی و برابری ابنای بشر را در دل‌ها برانگیخته و از این رهگذر نه تنها در اخلاق و فرهنگ مردم ایران بلکه در ادبیات و مدنیت جهانی تاثیری به سزا و عمیق داشته است.

ادبیات معاصر نیز کم و بیش این وظیفه بزرگ، یعنی هدایت و تربیت مردم را انجام داده، در جنبش آزادی ایران سهم بزرگی به عهده گرفته، به خصوص عده‌ای از نویسندگان و شاعران در طی جنگ اخیر با اصولی که حریت و فضیلت و فرهنگ جهانی را مورد تهدید قرار داده بود به مبارزه برخاسته و خلق را آگاه ساختند. مع‌هذا می‌توان گفت که نثر و نظم کنونی ایران چنان که از سخنرانی‌ها و مباحث کنگره برمی‌آید، وظایف دیگری در تقابل مردم ایران و جهانیان به عده دارد که باید در آینده انجام دهد. با در نظر گرفتن مراتب فوق:

۱. کنگره آرزومند است که نویسندگان ایران در نظم و نثر، سنت دیرین ادبیات فارسی، یعنی طرفداری از حق و عدالت و مخالفت با ستمگری و زشتی را پیروی نمایند و در آثار خود از آزادی و عدل و دانش و دفع خرافات هواخواهی نموده، پیکار بر ضد اصول و بقایای فاشیزم را موضوع بحث و تراوش فکر خود قرار دهند و به حمایت صلح جهانی و افکار بشردوستی و دموکراسی حقیقی برای ترقی و تعالی ایران کوشش کنند.

۲. کنگره آرزومند است که نویسندگان و شاعران به خلق روی آورند و بدون اینکه افراط روا دارند در جست‌وجوی اسلوب‌ها و سبک‌های جدیدی که ملایم و منطبق با زندگی کنونی باشد برآیند و انتقاد ادبی سالم و علمی را که شرط لازم پیدایش ادبیات بزرگ است، ترویج کنند.

۳. کنگره آرزومند است که مناسبات فرهنگی و ادبی موجود بین ملت ایران و تمام دموکراسی‌های ترقی‌خواه جهان، بالاخص اتحاد شوروی بیش از پیش استوار گشته، به نفع صلح و بشریت توسعه یابد.

٤. کنگره از هیات مدیره انجمن روابط فرهنگی ایران با اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی که انعقاد این کنگره از ابتکارات حسنه آن به شمار می‌رود، سپاسگزار است.

۵. کنگره تاسیس یک کمیسیون و تشکیلات موقتی که بنیاد اتحادیه گویندگان و نویسندگان ایران را پی‌ریزی کند، ضروری می‌داند و اجرای این منظور را هیات رییسه محول می‌نماید.»

با این اوصاف، می‌توان شرایط را هنگام رویارویی حمیدی و نیما در کنگره بهتر درک کرد. در زیر لایه‌ی ظاهری بحثهای ادبی حاضران درباره‌ی شعر و نثر، جنگ قدرتی پنهان در جریان بود که در آن نیروی چپِ هوادار شوروی و نیروهای ملی‌گرای خشمگین از مداخله‌ی شوروی در آذربایجان با هم گلاویز شده بودند. نهادهایی مانند حزب توده که در پی بازیافتن آبروی از دست رفته بود، و دولت وثوق با نمایندگی وزارت فرهنگ و ریاست بهار که خواهانِ تجدید رابطه‌ی دوستانه با روسها بود.

در این میان حرفهایی که نیما زد و تعریفی که از خود کرد و راهبردی که برای شعر گفتن به حاضران پیشنهاد کرد، بخشی از گفتمان حزب توده بود که می‌کوشید در این فضا مشروعیتی به دست آورد. واکنش تند دکتر

حمیدی به او نیز باید در همین چارچوب فهمیده شود. دکتر حمیدی بعد از نیما سخن گفت و وقتی نوبت به او رسید، شعری مشهور را خواند که در آن تندخویانه به نیما حمله می‌کرد:[۲۶۰]

به شعر اگر چه کسی آشنا چو نیما نیست سوای شعر، خلافی میانه ما نیست

...

رهی که فاصل گفتار او زگفت من است کمی ز راه زمین تا بر ثریا نیست

به پیش من همه اشعار او معمایی است اگرچه در بر او شعر من معما نیست

خودش بر آن که ز ما قرنها دویده به پیش به گوش ما سخنش زین قبل خوش آوا نیست

مرا گمان که کسی با چنین عقیدت و فکر ز نسل آدم و از دودمان حوا نیست

...

دو قطعه خواند: «فرحناکِ شام» و «روشنِ روز» دو قطعه شعر که روی زمینش همتا نیست

من از شنیدن آن تا خبر شدم، دیدم که پیش چشمم جز تیرگی هویدا نیست

بخواند شعر و به من گفت زین دو قطعه شعر کدام زیبا هست و کدام زیبا نیست؟

به خنده گفتم: ای اوستاد هر دو یکی‌ست شنیده ای که جدا اصل سگ ز روبا نیست

---

[۲۶۰] حمیدی شیرازی، ۱۳۶۳: ۱۷۷–۱۸۰.

گر این عجایب محض است، آن غرایب صرف | یکی کم از دگری ناپسند و رسوا نیست
چو این شنید به گفتار خود گواه آورد | ز قول اجنبیانی کشان سر و پا نیست[۲۶۱]
از این قبیل که نیماست پیشتاز ادب | که سبک نیما الا که سبک نیما نیست
ولیک اجنبی بی‌خبر چه می‌داند | لطائف سخن کش ز جد و آبا نیست
قضاوت دگران در زبان و گفته‌ی ما | کم از قضاوت ما در زبان آنها نیست
چنین سخن که او را هست بوالعجب سخنی است | که باز با همه شیرینی‌ات گوارا نیست
سه چیز هست در او: وحشت و عجایب و حمق | سه چیز نیست در او: وزن و لفظ و معنا نیست
اگر زمانی خود این سه بود و آن سه نبود | بعید نیست شعری شود که شیوا نیست
حقیقت آن دو چیز است شعر، صنعت و ذوق | اگرنه صنعت تنهاست، ذوق تنها نیست
گمان برند گروهی که غافل از سخن‌اند | که وزن و لفظ قبایی به قدّ معنا نیست
مرا عقیده برآن است کاین خطا زآنجاست | که خیلتاش سخن، طبع حکمفرما نیست

در این قصیده به شعرهایی اشاره شده که انگار زمانی نیما برای دکتر حمیدی خوانده بوده و در برابر انتقاد خود به خودستایی و گواه آوردن از دیگران بسنده کرده است.

---

[۲۶۱] در این بیت گویا حمیدی به هواداری توده‌ای‌ها و روسها از نیما اشاره می‌کند و ایشان را اجنبی می‌خواند. چون در آن تاریخ کس دیگری را نمی‌شناسیم که نیما را ستوده و جدی گرفته باشد.

درباره‌ی قصیده‌ی حمیدی در نقد نیما، نکته‌ی مبهمی هست و آن هم این که شاعر در این کنگره نتوانست قصیده‌ی یاد شده را بخواند و ناچار شد آن را نیمه کاره رها کند. دلیل این که شعر حمیدی در کنگره نیمه‌کاره خوانده شد، در منابع گوناگون به اشکال متفاوتی توضیح داده شده است. بیشتر منابع، که مرجع اصلی‌شان روایتِ دوستداران نیما (طاهباز، شاملو و آل‌احمد) است، می‌گویند که ملک‌الشعرای بهار که برای نیما احترامی فراوان قایل بود و در ضمن رئیس کنگره هم محسوب می‌شد، به احترام نیما جلوی حمیدی را گرفت و نگذاشت شعرش را بخواند. در همین روایت می‌خوانیم که نیما با وجود جلوگیری بهار برخاست و درخواست کرد که شعر خوانده شود و شجاعانه گفت که تاریخ درباره‌اش به درستی داوری خواهد کرد. این روایت دو بخش دارد. محورِ اصلی آن به بهار مربوط می‌شود و بر اساس احترام او به نیما و نقش فعالش در جلوگیری از حمیدی استوار شده است. بخش فرعی آن، بزرگواری و رواداری نیماست که در عین مخالفت اهل مجلس خواستارِ خوانده شدنِ شعرِ مخالفش شد. هر دو عنصر یاد شده ناجور و ناپذیرفتنی به نظر می‌رسند. از سویی با توجه به روحیه و شخصیت نیما چنین بلندنظری غریبی آن هم در آن مجلس از او بسیار بعید است. از سوی دیگر خشم و خروش بعدی او بابت سروده‌ی حمیدی با چنین روایتی سازگار نیست. یعنی نه پیشینه‌ی رفتار نیما چنین رواداری و بلندنظری‌ای را در مقابل مخالفان محتمل می‌سازد، و نه خود نیما در ردپاها و یادداشتهایی که در این زمینه به جا گذاشته در این راستا چیزی عنوان کرده است. در واقع بیان او همواره درباره‌ی حمیدی و شعرخوانی‌اش در آن شب تند و خشم‌آگین است و بعید است با چنین

روحیه‌ای در آن شب چنین سخنی در حمایت از خوانده شدنِ شعر گفته باشد و بعد هم هیچ اشاره‌ای به این بزرگواری‌اش نکرده باشد.

شواهد درباره‌ی بهار هم به واژگونه‌ی این روایت گواهی می‌دهد. یعنی بهار نه نیما را شاعر می‌دانسته و نه برای او احترامی قایل بوده است. از نظر جبهه‌ی سیاسی و ارتباط فردی هم بهار استاد و هم‌جبهه‌ی دکتر حمیدی محسوب می‌شده است. بنابراین روایت یاد شده به سادگی دروغ است. گذشته از نامحتمل بودنِ این روایت، سند محکمی داریم که دلیلِ جلوگیری از شعرخوانی حمیدی را نشان می‌دهد و در ضمن دیدگاه بهار نسبت به نیما را هم روشن می‌سازد. این سند از این نظر هم اهمیت دارد که پشتیبانی سیاسی زورمند و تعیین کننده‌ی حزب توده از نیما را در این مقطع تاریخی نشان می‌دهد.

در مجموعه‌ی نامه‌های بهار، سندی چاپ شده که دو سال بعد از این کنگره نوشته شده و مخاطبش مجتبی مینوی است. بهار در این نامه از شعرهای نو و رواج لحن عوامانه در ادبیات شکایت می‌کند و بعد در چند جمله کلِ پرسشهایمان در این زمینه را پاسخ می‌دهد. بهار در این نامه می‌نویسد:

«آقای مینوی، پیرارسال دعوتی از طرف انجمن ادبی روابط ایران و شوروی از نویسندگان و شعرای ایران شد. من بیچاره هم چون وزیر فرهنگ بودم ناچار بودم پیشنهاد آقای مستشارالدوله را که رئیس انجمن بود، پذیرفته آن را اداره کنم. خطابه‌ی من و اشعار رفقای ما در بین شعرها و اسلوب مکتب جدید توده که شعر بی وزن و قافیه را ترویج می‌کرد، مستهلک گردید و شعر «نیما» و «رواهیچ» جواهری و مهملات تبریزیان جوان ماها را زیر گذاشت و حتا اجازه ندادند که آقای حمیدی شاعر جوان، قصیده‌ی انتقادیه از نیما که خود نیما هم

حرفی نداشت که خوانده شود، بخواند و به من اعتراض کردند که اگر بخواند ما از جلسه خارج می‌شویم و بیچاره از وسط قصیده، ترک خواندن کرد...»[۲۶۲]

از اینجا معلوم می‌شود که دوستداران نیما این نکته که او اعتراض محکمی به خوانده شدن قصیده نکرده را به صورت نمایشیِ برخاستن او در مجلس و سخنانی درباره‌ی داوری تاریخ تحریف کرده‌اند، و به کلی موضع بهار و سایر حاضران را نیز واژگونه ساخته‌اند. این سند در ضمن حمایت سرسختانه و پرخاشگرانه‌ی حزب توده از نیما را در این هنگام نشان می‌دهد، و در ضمن علنی می‌کند که نیما در این دوران به عنوان سخنگوی حزب توده مطرح بوده و شعر بی وزن و قافیه‌اش بخشی از تبلیغات این نهاد سیاسی محسوب می‌شده است.

با این همه، دکتر حمیدی شیرازی شعرش را در روزنامه‌ها و مجموعه‌ی اشعارش چاپ کرد و این قصیده با استقبال فراوان روبرو شد. در حدی که هوشنگ ابتهاج که دوست نیما محسوب می‌شد و در هواداری از نیما شهرتی دارد و مسلک و مشرب حزبی و سیاسی‌اش هم با او یکی بود، در کتاب خاطراتش چند بار به این شعر اشاره می‌کند و هربار می‌گوید که قصیده‌ای «خیلی خوب» و «فوق‌العاده» است و «شاهکاره واقعا»![۲۶۳] بعد از آن تا حدود ده سال نیما در عمل از صحنه‌ی شعر جدی بیرون رانده شد، تا آن که متحدی نیرومند به

---

[۲۶۲] بهار، ۱۳۷۹: ۱۹۱–۱۹۲.

[۲۶۳] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۸۸۶–۸۸۷.

نام احمد شاملو پیدا شد و بار دیگر نام و شهرت نیما را تجدید کرد. این کنگره و برخورد مخالفت‌آمیز و دشمنانه‌ی حاضران که تا حدودی به موضع سیاسی حزب توده در ماجرای آذربایجان مربوط می‌شد، تاثیر بدی بر نیما گذاشت و کینه‌اش نسبت به ادیبان و مشاهیر فرهنگی را دو چندان کرد. نیما تا پایان عمر با بدگمانی فکر می‌کرد دعوت شدنش به کنگره دسیسه‌ای بوده از جانب ناتل خانلری و طبری تا او را بی‌آبرو و «کنف» کنند.[۲۶۴] بعد از آن به دشمن بی امان ناتل خانلری و طبری تبدیل شد و خودش و پیروانش بعدها هرچه از دستشان بر آمد در تخریب و دشنام به حمیدی شیرازی کوتاهی نکردند.

اما حقیقت امر آن است که هم ناتل خانلری و هم طبری در واقع لطفی بزرگ به نیما کردند و راه را برای مطرح شدن‌اش در حلقه‌ی نخبگان فرهنگی گشودند. واقعیت آن است که احسان طبری هنگام سخنرانی‌اش همچنان نیما را یکی از پیش‌کسوتان شعر نو دانست و با این همه نتوانست سستی و ضعف زبان او را نادیده انگارد. بخشی از گفتار او که در آن به نیما اشاره شده بود، این است:[۲۶۵]

« در شعر کلاسیک فارسی هر سه‌ی اینها (شکل یا سبک کلام، مضمون و شیوه‌ی تعبیر) به‌نحو عجیبی ثابت مانده است و همین جمود و ثبوت ممتد قواعد شعری و سبک کلام و مضمون و شیوه‌ی تعبیر موجب شد که نظم یا versification بر شعر یا poesie در ایران غلبه کرد... مختصات تحول اخیر آن است که در هر

---

[۲۶۴] طاهباز، ۱۳۸۰: ۲۶۰-۲۶۱.

[۲۶۵] طبری، ۱۳۲۵/۱۳۵۷.

سه این عناصر حرکتی و انقلابی پدید شده است. باید راه این حرکت را مشخص کرد... نخستین تحولی که باید انجام بگیرد آن است که شاعر خود را از قیود زیادی که جمود شکل و مضمون و تعبیر بر او تحمیل کرده است، به‌نحو عاقلانه‌ای رها کند. برای این‌کار نباید شتاب‌زدگی یا دیوانگی کرد... می‌توان یک‌مرتبه به صحنه پرید و گفت من می‌خواهم انقلاب ادبی کنم. انقلاب ادبی شرایط دارد. انقلاب باید متناسب با شرایط محیط باشد... امروز نیما یا دیگران فقط شروع می‌کنند. اگر فلسفه این شروع صحیح است پس باید از آن پشتیبانی کرد. فلسفه این‌کار اینست: دنیای نو، زندگی نو، به هنر نو احتیاج دارد. در این حقیقت حرفی نیست... هنوز شکل و زبان شعر نوین نضج نگرفته است. دهخدا و بهروز در نثر زبانی ایجاد کرده‌اند که رنگین و گیرنده و پرمعنی است. این‌کار در شعر نشده و انجام آن نیز به این زودی‌ها ممکن نیست.»

نیما این اشاره‌ها را توهین‌آمیز می‌یافت و فکر می‌کرد طبری در پی نکوهش او و مخالفت با اوست. آنچه که او نادیده می‌انگاشت، آن است که احسان طبری در این کنگره نقشی دشوار را بر عهده داشت. او به عنوان ایدئولوگ حزب توده از طرفی می‌بایست سلیقه و زیبایی‌شناسی فرمایشی دولت شوروی را بر ادیبان و شاعران تحمیل کند، و از سوی دیگر ضرورت داشت که ادیبان استخوان‌دار و سیاستمداران قدیمی و خوشنامی مانند بهار و دهخدا و رشید یاسمی را که در جلسه حضور داشتند با خود همراه سازد و ایشان را دست کم به شکلی صوری در پیوند با حزب نگه دارد. طبری در این سخنرانی کوشید هر دو کار را با هم انجام دهد. یعنی از سویی با تاکید بر تمایز شعر و نظم که پیشنهاد بهار بود، می‌کوشید خود را به جبهه‌ی ادیبان نوگرای استخوان‌دار منسوب سازد، و از سوی دیگر با اشاره به نیما می‌خواست برای او هم در این میان

جایی باز کند. هم موقعیت نیما طوری بود که دفاع بیش از این از او ممکن نبود، و هم شعرهایش واقعا ارزش زیبایی‌شناسانه نداشت و طبری نیز به قدر کافی در این مورد هوشمند بود.

بنابراین او کوشید به شکلی نیما را در این زمینه‌ی ایدئولوژیک از رویارویی کهن و نو، به عنوان آغازگری در جبهه‌ی نو تثبیت کند. او این کار را با پرداخت رشوه‌ای انجام داد، و آن هم استفاده از زبان بهار برای صورتبندی این تقابل بود، و بزرگ داشتن و ستودن ادیبان ملی‌گرایی مثل دهخدا و بهروز، و در ضمن تاکید بر ناهمواری و بدوی بودنِ تلاش نیما. اما جانِ کلامش همان بود که «اگر فلسفه‌ی این کار صحیح است، پس باید از آن پشتیبانی کرد.» یعنی اگر سروده‌های نیما با تمام ایرادهایش در جبهه‌ی ترقی و پیشرفت و حرکت به سمت سوسیالیسم قرار می‌گیرد، پس باید برایش تبلیغ کرد و برایش یارگیری کرد. نیما اما به ظاهر این پیچیدگی‌ها را در نمی‌یافت و انتظار داشت طبق خودانگاره‌ی متورمی که از خویش ساخته بود، در این کنگره به عنوان ادیبی طراز اول مورد استقبال قرار گیرد. به همین دلیل هم سخت از طبری خشمگین شد و بعد از آن دیگر به طور رسمی با حزب توده همکاری نکرد. هرچند مرام کمونیستی خود را همچنان حفظ کرد و با افراد مشترک و واسطه‌هایی که مهمترین‌شان احمد شاملو و جلال آل‌احمد بودند، پیوندهای سازمانی خود را با جریان چپ حفظ کرد.

روند تثبیت مشروعیت نیما و پشتیبانی از حقانیت او با احسان طبری آغاز نشد و با او خاتمه نیافت. اما طبری یکی از چهره‌های مهم و سرشناس در این میان بود. گذشته از او، دو تن از مهمترین مدافعان شعر نیما، مهدی اخوان ثالث و سیاوش کسرائی بودند. هردوی ایشان در زمان نوشتن شرحی بر شعر نیما و دفاع

از وی، شهرتی داشتند و هردو هم در این هنگام به حزب توده وابستگی داشتند. کسرائی بعد از مرگ نیما در سال ۱۳۵۰ بر «مرغ آمین» شرحی نوشت و درست مثل طبری مضمون آن را به انقلاب کمونیستی و خلق و نویدِ سوسیالیسمِ جهانی مربوط دانست.[۲۶۶] اخوان هم در ۱۳۵۷ شرحی بر «کار شب‌پا» نوشت[۲۶۷] و آن را دقیقا در همین چارچوب تفسیر کرد و موضوع شعر را توصیف یک رنجبر (پرولتر) دانست. پیش و پس از ایشان بارها و بارها دیگرانی با همین پایبندی‌های سیاسی و ایدئولوژیک، و چه بسا بارها که بدون این قیدها و تنها از سر تقلید، همین گفتمان را بازتولید کرده و مدام بر حواشی آن افزوده‌اند. حاصل کارشان، تابویی اجتماعی است که نگریستنِ نقادانه به متون نیما و ارزیابی صریح و روشن آنها را امری خطرناک و زشت و «مخالف با مصلحت» قلمداد می‌کند. درست به همان ترتیبی که در داستان لباس نوی پادشاه، درباره‌ی برهنگی زننده‌ی شاهی زودباور رخ نموده بود.

با وجود زحمتهای احسان طبری برای مطرح کردن نیما و برکشیدن‌اش در صحنه‌ی فرهنگِ آن روز، نیما به سرعت بعد از کنگره راهش را از توده‌ای‌ها جدا کرد. موقعیت او و این بار تفاوتی یافته بود و آن هم این که حضورش در کنگره‌ی نویسندگان و پرخاش حمیدی به وی اعتباری و جایگاهی به وی بخشیده بود که تا پیش از آن بهره‌ای از آن نداشت. نیما در زمستان ۱۳۲۶ که نیروی سوم تاسیس شد، به آن پیوست. دلیلش

---

[۲۶۶] کسرائی،۱۳۸۲: ۱۳-۲۶.

[۲۶۷] اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۲۴۳-۲۷۰.

تا حدودی دشمنی موقت و زودگذرش با حزب توده بود و تا حدودی دوستی‌اش با جلال آل‌احمد، که او هم این راه را برگزیده بود. جلال در نخستین شماره‌ی نشریه‌ی «اندیشه‌ی نو» که ارگان این حزب بود، شعرِ «خواب زمستانی» را از نیما منتشر کرد و این شعری بود که در خرداد ۱۳۲۰ سروده شده بود. بعدتر هم در دی ماه ۱۳۳۰ او «مرغ آمین» را در مجله‌ی دیگری از نشریات نیروی سوم به چاپ رساند. با این همه نشریات ادبی غیرسیاسی همچنان داوری خویش را درباره‌ی نیما حفظ کردند. مجله‌ی سخن که معتبرترین نشریه‌ی ادبی پایتخت بود، تا پایان از انتشار اشعار نیما خودداری کرد و تنها در دی‌ماه ۱۳۳۸ به مناسبت مرگ نیما از او یادی کرد و خاطره‌اش را بزرگ داشت. بی‌آن که شاعر بودن یا کیفیت شعرش را بستاید.

در این میان چنین می‌نماید که استوارترین پیوند میان نیما و جلال‌آل‌احمد برقرار بوده باشد. در حدی که بعد از کودتای ۲۸ امرداد، نیما که دستخوش پارانویا بود و خود را در مخاطره می‌دید، جلال را تنها معتمد خود تشخیص داد. در زمان کودتای ۱۳۳۲/۵/۲۸ نیما شعرهایش را در گونی‌ای ریخت و آنها را به خانه‌ی جلال برد که در همسایگی‌شان می‌زیست. کمی بعد پلیس به خانه‌ی نیما ریخت و همه جا را گشت. اما آنها به شعرهایش کاری نداشتند و دلیل حضورشان آن بود که شنیده بودند نیما در خانه تفنگ دارد و شبها با گروهی پنهانی جلسه برگزار می‌کند.[۲۶۸]

[۲۶۸] طاهباز، ۱۳۸۰: ۲٦٦.

نیما در سالهای پایانی عمر خود بیشتر در چارچوب نیروی سوم می‌اندیشید. یعنی گرایشهای چپ خود را حفظ کرده بود، اما از خرداد ۱۳۳۲ به جرگه‌ی ملی‌گرایان پیوسته بود و در نامه‌هایش از اوستا نقل قول می‌کرد و می‌گفت که شعر ایرانی ادامه‌ی گاتها و ودا است.[۲۶۹] اما مفهومی از ملیت که در می‌یافته همچنان گنگ و مبهم است و انگار بیشتر زیر تاثیر جلال آل احمد و فعالان نیروی سوم صادر شده، تا درکی درونی و عمیق از هویت جمعی.

به هر صورت روشن است که در این زمان به کلی از توده کناره می‌جسته است. در مقدمه‌ای که بر دفتر شعر منوچهر شیبانی نوشته، اشاره‌هایی دارد که نشان می‌دهد از سیاست حزب توده بیزار است و رویکردی ایران گرایانه را در پیش گرفته است. باید به این نکته توجه کرد که شیبانی از شاعرانی بود که توسط نشریه‌های چپ مطرح شد و خودِ نیما هم در مقدمه‌اش می‌نویسد که «قطعه‌ی معروف مهجر شما در مجله‌ی مردم شما را در عداد گویندگانی می‌گذارد که باید ادبیات معاصر متوجه آن باشد.»[۲۷۰] این شعر مضمونی چپ داشت و روزنامه‌ی مردم هم ارگان حزب توده بود. با این حال نیما کمی بعد می‌گوید: «هرکس که ایران را دوست دارد، حمایت از کسانی می‌کند که در راه او کار می‌کنند.»[۲۷۱] و در نهایت به این جمله‌ی

---

[۲۶۹] یوشیج، ۱۳۵۰: ۲۸.

[۲۷۰] یوشیج، ۱۳٦۸: ۳٦۹.

[۲۷۱] یوشیج، ۱۳٦۸: ۳۷۰.

جالب توجه می‌رسد که: «آدم خنده‌اش می‌گیرد از ساده‌لوحی برخی از رفقا. بعضی از رفقا متوقع‌اند که اگر شاعر و نویسنده سرفه و عطسه هم می‌کند، سرفه و عطسه‌ی او اجتماعی باشد و حتما به آن اندازه که طبقه‌ی معین می‌خواهد در آن فایده پیدا کند.»[۲۷۲] و این حمله‌ی مستقیم است به ادبیات متعهدِ آن روزها که توسط حزب توده تبلیغ می‌شد. این مضمون با جمله‌ای از نامه‌ای از نیما سازگار است که در آن می‌گوید «من توده‌ای نیستم، (توده‌ای‌ها) نوکر روسها و پست‌تر از این نوکر طبری‌ها. احمقها خیال می‌کردند من توده‌ای هستم. نوکر استالین شهوت‌ران هستم.»[۲۷۳]

با تمام این حرفها، حزب توده همچنان نیما را به خود منسوب می‌داشت و به سادگی از سرمایه‌گذاری‌ای که بر او کرده بود دست بردار نبود. نشریه‌ها و اسناد تبلیغاتی توده‌ای‌ها با وجود این تک مضرابهای مخالف‌خوانِ نیما، همچنان او را به عنوان شاعری پیشرو می‌ستودند و به تلویح یا تصریح وی را به جریان توده منسوب می‌دانستند و وی را کمونیست و چپ‌گرا می‌دانستند. واقعیت آن است که این برداشت درست هم بود و نیما به راستی به همین موضع سیاسی وابستگی داشت، هرچند به خاطر خلق و خوی خاص‌اش و بدبینی فراوان‌اش از خودِ سازمانِ حزب توده و رهبرانش رنجیده بود. با این همه نیما همچنان تا پایان عمر پیوندهای خویش را با ادیبان و فعالان توده‌ای حفظ کرد.

---

[۲۷۲] یوشیج، ۱۳٦۸: ۳۷۱.

[۲۷۳] یوشیج، ۱۳٦۹: ۲۲٤.

در سال ۱۳۲۹، نیما که واپسین سالهای عمرش را می‌گذراند، به همراه سی ادیب دیگر دعوتنامه‌ای را که از طرف حزب توده برای فستیوال بخارست تنظیم شده بود امضا کرد. از امضا کنندگان دیگر این متن می‌توان به صادق چوبک، محمود تفضلی و بامشاد اشاره کرد، که همگی توده‌ای بودند. بامشاد در این میان مدیر مدرسه‌ای بود که نیما به طور صوری در آن درس می‌داد و انگار او امضای نیما را گرفته بود. جلال که در این هنگام از دشمنان قسم خورده‌ی حزب توده بود و نیما را هم به عنوان یاور همراه خود به نیروی سوم برده بود، از این موضوع خشمگین شد و نامه‌ای خطاب به نیما منتشر کرد که عنوانش این بود: «دوست پیر شده‌ام، آقای نیما». و منظورش از کلمه‌ی پیر در اینجا، خرفتی و فرتوت شدنِ ذهن نیما بود و اشاره داشت به آندره ژید که در کتاب «بازگشت از شوروی» درباره‌ی رومن رولانِ هوادار شوروی گفته بود او «پیر» شده است. جلال در این نامه به نیما تاخت و او را به بندگی شوروی متهم کرد.[۲۷٤] پاسخ نیما به جلال به نظرم در میان تمام نوشته‌های او متین‌ترین و خردمندانه‌ترین متن است. او با فروتنی گفته بود که شاید پیر و بی‌عقل شده باشد، اما با کسی دشمنی ندارد و جلال را هم به همین راه دعوت کرد و نوشت که «امیدوارم مثل من پیر شوی!»[۲۷۵]

---

[۲۷٤] آل احمد، ۱۳۲۹ پ.

[۲۷۵] یوشیج، ۱۳٦۸: ٦۵۷-٦٦۲.

با مرور تمام این شواهد، می‌توان چنین داوری کرد که نیما شهرت و اعتبار خود را به عنوان شاعر بیش از هر نهادی مدیون حزب توده است، و حزب توده هم از نظر بافت زبانی و گفتمان، بیش از سایر شاعران دنباله‌رو و بهره‌جوی زبان خاص نیما بوده است. تمام شاعران سرسپرده‌ی شوروی که مبلغ حزب توده بودند خود را شاگرد نیما می‌دانستند و برای او جایگاه استادی قایل بودند و در میان ایشان سیاوش کسرائی و اسماعیل شاهرودی مهمتر از بقیه هستند. نیما به تعبیری، اولین شاعر توده‌ایست، و می‌توان گفت که با وجود افت و خیزهای فراوان‌اش در ارتباط با این حزب، تا پایان عمر نیز چنین بود. بدون حزب توده، شاعری به نام نیما نمی‌داشتیم، و بی نیما، ساختار و ریختِ گفتمان چپ‌گرایان ایرانی به وضعیت امروزین در نمی‌آمد.

گفتار ششم: نیما و دیگران

روند معمولِ نامدار شدنِ یک شاعر، آن است که شعرهایی می‌سراید و این شعرها مخاطبانی روزافزون می‌یابند و به این ترتیب نام و نشان شاعر به عنوان شخصیتی فرهنگی مطرح می‌شود و در بستر نهادهای اجتماعیِ وابسته به ادبیات، تثبیت می‌گردد. یعنی اگر بخواهیم با دیدی سیستمی به موضوع بنگریم، در می‌یابیم که نقطه‌ی شروع ظهور یک شاعر، پیوندی است که میان سطح روانی و سطح فرهنگی برقرار می‌شود. شعر، مانند سایر خوشه‌های معنا در جوامع انسانی، منشی است که در سطح روانی زاده شده و در سطح فرهنگی تکثیر می‌شود. لایه‌های نرم‌افزاری سلسله مراتب فراز است که این روند را پشتیبانی می‌کند. تنها در مراحل بعدی است که متغیرهای سخت‌افزاری نیز وارد معادله می‌شود. بسته به این که معنای شعر و بیان شاعر چگونه باشد و چه ساختار و محتوا و سبک و قالبی را داشته باشد، مخاطبانی را در نهادها و زیرسیستم‌های معنایی جامعه جلب می‌کند و به این ترتیب کم کم به امری نهادی و اجتماعی بدل می‌شود. در آن هنگام که شعر بتواند کارکردی را در سطح اجتماعی بر عهده بگیرد و شبکه‌ای مخاطبان یا الگویی از رفتارهای ایشان را سازماندهی کند، شعر در جامعه نهادینه شده و آفریننده‌ی آن مشهور می‌شود.

البته روندهای دیگری هم برای مشهور شدنِ یک شاعر وجود دارد. اما این روندها معمولا به حوزه‌ی ادبیات مربوط نمی‌شوند و جریانهایی هستند که از اقلیم‌های دیگر در این بستر رسوخ می‌کنند. به عنوان مثال

ممکن است شاعری به خاطر زیبایی بدن یا چهره‌اش نامدار شود، یا چنان که درباره‌ی عارف قزوینی می‌بینیم، با هنری دیگر (صدای خوب و نوازندگی) شعرهایش را بر سر زبانهای بیندازد. یا این که ارتباط شعری با نهادی آن را و شاعرش را به شهرت برساند، چنان که مثلا شعرهای دینی به خاطر پیوندشان با مناسک جمعی چنین خصلتی پیدا می‌کنند.

درباره‌ی نیما، آشکارا با روندی از نوع اخیر روبرو هستیم. یعنی چنین نبوده که نیما شعرهایی بسراید و این شعرها دامنه‌ای افزون شونده از مخاطبان را به خود جلب کند و در نهایت این مخاطبان نهادی پدید آورند. در مورد نیما مسیری واژگونه طی شده و ابتدا نهادهایی شعر را در خدمت خود گرفته‌اند و کارکردی اجتماعی برایش یافته‌اند و بعد، با گذر زمان، مخاطبان به خاطر اتصال با آن نهادها – و نه اتصال با شعر– شاعر و فرآورده‌هایش را شناخته‌اند.

یکی از شاخص‌هایی که می‌تواند این روند را نشان دهد، نوع اتصال نیما با سایر شاعرانِ هم‌دوره‌اش است. این را می‌دانیم که در حوزه‌ی فرهنگ، آفرینندگانِ منشهای همسان با هم وارد اندرکنشی پیچیده می‌شوند. در میان فرهنگ‌سازانِ فروپایه و نویسندگان و شاعران و نظریه‌پردازان درجه‌ی دوم و سوم، معمولا بازیهای برنده/ بازنده را می‌بینیم. برخی از ایشان به خاطر دفاع از سبکها و هنجارهایی متفاوت، با هم درگیر می‌شوند و دشمنی می‌ورزند و برخی دیگر به خاطر قلمروگیری و جذب مخاطبانی مشترک به هم رشک می‌ورزند و در تخریب رقیبان می‌کوشند. در بیشتر موارد به خصوص در میان سازندگان نیرومند و طراز اول

فرهنگ، با الگویی برنده/ برنده روبرو هستیم. یعنی اغلب دوستی‌هایی میان ایشان شکل می‌گیرد و همکاری‌هایی و به این ترتیب نوعی هم‌افزایی در زایش معنا ممکن می‌گردد.

درباره‌ی شاعران دوران زندگی نیما با هردو الگو سر و کار داریم. مرزبندی اصلی میان شاعران، و آنچه که باعث می‌شود تا با هم درگیر شوند و ستیزه‌ای میانشان برخیزد، موضع‌گیری سیاسی است. به این شکل است که مثلا ادیب پیشاوری در یک سو و ادیب نیشابوری در سوی دیگر خطی قرار می‌گیرد که مستبدان و مشروطه‌خواهان را از هم جدا می‌کند. به همین ترتیب کشمکش میان نیما و دکتر حمیدی را هم می‌توان از این نوع دانست. مرزِ میان این دو همان شکاف سیاسی بین کمونیست‌های گوش به فرمان شوروی و ملی‌گرایان مخالف تجزیه‌ی آذربایجان بوده است.

نکته‌ی جالب درباره‌ی تاریخ ادبیات ایران در فاصله‌ی سالهای ۱۲۸۰ تا ۱۳۲۰ خورشیدی، آن است که در این دوران تقریبا تمام شاعران و ادیبان بزرگ، از نظر سیاسی جبهه‌ای مشترک دارند. یعنی مستقل از این که افراد به طیف چپ یا راست تعلق داشته باشند، تجددخواه، مشروطه‌طلب، ملی‌گرا و مخالف مداخله‌ی خارجیان در امور کشور هستند. در میان شاعران و ادیبان این دوران تنها کسی که با مشروطه مخالف است ادیب پیشاوری است و تنها کسی که در جبهه‌ی حزب توده‌ی هوادار پیشه‌وری باقی می‌ماند، نیماست. بقیه‌ی شاعران با وجود کشمکشهای موضعیِ بین خودشان و اختلافهای سیاسی دیگری که دارند، درباره‌ی یک بدنه‌ی عام به توافق رسیده‌اند و آن هم ملی‌گرایی و تجددخواهی است.

به همین دلیل ارتباط شاعران با هم معمولا دوستانه است. در واقع در کل تاریخ ادبیات ایران، تنها دورانی که هجویه‌های بین شاعران بسیار اندک و دوستی‌های میان ایشان بسیار استوار است، همین عصر مشروطه و دورانِ بعد از آن است. در این دوران شعری مانند عارف‌نامه که نشانه‌ی دشمنی ایرج میرزا و عارف قزوینی است، بسیار اندک است و حتا در این مورد هم هجویه به اخوانیات پهلو می‌زند و دعوای دو شاعر بزرگی را می‌بینیم که تا پیش از کنسرتِ خراسان و توهینِ عارف به شاهزادگان قاجاری، دوستانِ نزدیک هم بوده‌اند.

تحلیل شبکه‌ی روابط میان شاعران از این رو اهمیت دارد که شاخصی است که دایره‌ی مخاطبان شاعران را نشان می‌دهد. در جامعه‌ی سنتی ایران، دربارها، مراکز دینی و انجمنهای ادبی از دیرباز نهادهایی اجتماعی بوده‌اند که اتصال میان شاعران و مخاطبان‌شان را برقرار می‌کرده‌اند. اشراف در مراسم رسمی سیاسی یا دینی شعر شاعران بلندپایه را می‌شنیدند و مردم در نهادهایی عمومی مانند قهوه‌خانه‌ها یا در فضاهایی خصوصی مانند مهمانی‌ها و شب‌نشینی‌های دوستانه برای هم شعر می‌خواندند و با آثار شاعران بزرگ آشنا می‌شدند. در گذار به دوران مدرن، این محفلهای کوچک مردمی که خصلتی محلی و خانوادگی داشت، به انجمنهای ادبی دگردیسی یافت و آن نهادهای درباری و دینیِ پشتیبان شعر به رسانه‌های عمومی مانند روزنامه و مجله تبدیل شد.

به این ترتیب همگام با بسط نویسایی و باسواد شدن جمعیت، برای نخستین بار مجرای اصلی ارتباط مخاطبان با اثرِ شاعر، خواندنِ شعر شد و نه شنیدن آن. این رسانه‌های فراگیرتر و سریعتر و کارآمدتر باعث

شدند تا شبکه‌ای انبوه‌تری از مخاطبان گرداگرد شاعران تشکیل شود و خودِ شاعران به طبقه‌ای نخبه تبدیل شوند که نخستین مخاطبِ شعرِ همکاران‌شان بودند. به این ترتیب است که نقد ادبی نیز دستخوش تحول شد و از حالت سنتی‌اش خارج شد و با علوم وارد شده از غرب نیز ترکیب گشت.

در این زمینه، با یک نگاه به فضای روشنفکری دوران زندگی نیمایوشیج می‌توان دریافت که افقی سرزنده و پرهیاهو پیشاروی شاعران قرار داشته است. استادان بزرگ ادب پارسی در این هنگام طبقه‌ای نخبه را پدید می‌آورند که استادی و تسلط‌شان بر ادبیات کلاسیک پارسی را نزد همگان اثبات کرده‌اند، و بین خود سلسله مراتبی از اعتبار و احترام دارند. همگان می‌پذیرند که بزرگترین قصیده‌گوی عصر بهار است و مهمترین غزل‌سرا شهریار، و درباره‌ی چیرگی دهخدا بر واژگان و چیره‌دستی ایرج میرزا در هجو و اشعار رکیک کسی شکی ندارد. تمام اعضای این طبقه‌ی نخبه‌ی فرهنگی یکدیگر را می‌شناسند و بیشترشان با هم دوست و همکار هستند. به همین ترتیب مخاطبان ایشان نیز سیستمی یکپارچه و منسجم را تشکیل می‌دهند و به ازای هر گوشه‌ای از معنا، خوشه‌ای از منش‌ها را از این لایه‌ی مولد دریافت می‌کنند.

در این زمینه، ارتباط نیما با دیگران تفاوتی چشمگیر با شاعران دیگر دارد. در نخستین گام، چنین می‌نماید که نیما بر خلاف دیگران مخاطب عام ندارد. نیما نه در انجمنی ادبی عضو بوده و نه در مجالس رسمی شعر خود را برای دیگران خوانده است. در آن روزگار چنین شکلی از گوشه‌گیری استثنایی غیرعادی و غریب است که نیاز به توضیح دارد.

غربت نیما و دوری‌اش از محفلهای ادبی را نمی‌توان به بسته بودنِ این انجمنها مربوط دانست. دست بر قضا این را می‌دانیم که شمار و تنوع این انجمنها فراوان بوده و حتا بلندپایه‌ترین و خوشنام‌ترینِ این گروه‌ها هم درهایی گشوده و آغوشی مهربان برای شاعران مستعد نوآمده داشته‌اند. نمونه‌اش آن که شهریار وقتی از تبریز به تهران آمد، بعد از مدتی بسیار کوتاه در دو تا از مهمترین انجمنهای پایتخت عضو شد و هر دو هفته یک بار به محفل بهار می‌رفت که ایرج میرزا و چندین تن دیگر عضوش بودند، و هر هفته هم در مجلس اعتصام‌الملک حاضر می‌شد که سعید نفیسی و دهخدا و پروین و عشقی و عارف و لاهوتی در آن عضویت داشتند.[۲۷۶] وقتی جوانی ناآشنا با تهران بعد از چند ماه می‌توانسته به محفل‌هایی چنین والا راه یابد، غریب است که نیما بعد از دهها سال اقامت در تهران، از ورود به این جمع‌ها باز مانده باشد.

خوشحالی نیما بعد از آن که دعوتنامه‌ی حضور در کنگره را دریافت کرد، و حضورش در این مجلس نشان می‌دهد که این کناره‌گیری به خاطر میل و ترجیح او نبوده است. از یادداشتها و نامه‌های نیما هم بر می‌آید که در شوق دستیابی به شهرت و دست یافتن به مخاطب می‌سوخته است. پس نمی‌توان این کلیشه را باور کرد که نیما فردی کناره‌جو و عزلت‌گزین بوده و خود خلوت را به جلوت ترجیح می‌داده است. تمام اشاره‌های انگشت شمارِ نیما در این زمینه که دستاویز تقویت چنین انگاره‌ایست، به دوران پیری او مربوط

---

[۲۷۶] مشرف، ۱۳۸۹: ۲۵۰.

می‌شود و این دورانی است که اتفاقا شهرتی هم پیدا کرده بود و گویا در صدد رفع و رجوع عزلت پیشین خویش چیزهایی می‌نوشت.

غیاب نیما از فضاهای رسمی و غیررسمیِ مربوط به شعر و شاعری دو پیامد داشت. نخست آن که خودِ نیما از آموزش و سواد کافی بی‌بهره ماند. جوانان با حضور در این مجلس‌ها از استادان و بزرگترها منابع تازه و معیارهای جا افتاده و دانشهای نهادینه شده را فرا می‌گرفتند و در اندوخته‌ی دانایی دیگران سهیم می‌شدند. نیما آشکارا از این پشتوانه‌ی دانش محروم بوده است و دلیل اصلی‌اش به نظرم آن است که مانند دیگران در مکتبها و مجلس‌ها و انجمنهای ادبی حضور نمی‌یافته و از دیگران چیز نمی‌آموخته است. این دوری از جمع‌های ادیبانه در ضمن باعث شد تا نیما درباره‌ی آنچه که تولید می‌کرد بازخورد نگیرد و بنابراین کارش تا پایان عمر خام و ناپخته باقی بماند.

دلیل این محرومیت به نظرم خلق و خوی خودبزرگ‌بینانه و پرخاشجویانه‌ی نیماست. نیما از همان ابتدای کار و زمانی که نوجوانی بیش نبود، خویشتن را شاعری بزرگ و مهم می‌پنداشت و بدیهی است که حتا اگر در انجمنی هم شرکت کرده باشد، با توجه به کیفیت اشعارش و دعوی‌هایی چنین بزرگ مورد ریشخند و نفی و طرد واقع شده است. احتمالا از این روست که کینه‌ی محفل‌هایی ادبی را به دل گرفته بود و حتا نیرومندترین انجمن یعنی دانشکده را مکانی تباه و فاسد می‌انگاشت. نیما درباره‌ی اعضای انجمن دانشکده گفته که «فکرهای ضعیف» در آنجا جمع شده‌اند. همچنین درباره‌ی انجمن دانشکده نوشته «محلی است که

فکر را می‌کشد و در عوض سموم عصری را مثل فکر در مغز آنها داخل می‌کند.»[۲۷۷] این اظهار نظر را باید در کنار این نکته دید که اعضای این انجمن عبارت بودند از بهار و ایرج میرزا و عشقی و اعتصام السلطنه و دهخدا و دیگران، به شکلی که تقریبا همه‌ی ادیبان و شاعران بزرگ و درخشانِ آن دوران عضوی از این گروه بوده‌اند.

مرور سروده‌های نیما و تاریخ انتشارشان نشان می‌دهد که او تا کنگره‌ی نخست نویسندگان مخاطبی در خور نداشته است. تا پیش از تاسیس حزب توده شمار کل کلمات منتشر شده از او در نشریه‌های گوناگون بسیار اندک بود و تنها کتابچه‌ای که چاپ کرده بود (رنگ پریده، خون سرد) انگار هرگز به دست مخاطبان ادیب نرسیده بود و گویا خودِ نیما آن را به اطرافیانش (از جمله در زمان خواستگاری به عالیه) می‌داده است و از آن همچون مدرکی برای اثبات شاعر بودنش بهره می‌جسته است. در زمانی که کنگره‌ی نویسندگان برگزار شد، به جز طبری که به دلایل سیاسی از او هواداری می‌کرد و حمیدی که به همین دلایل او را ریشخند کرد، هیچ نام و نشانی از او نمی‌شنویم و تازه در اینجا هم طبری و حمیدی در این نکته توافق دارند که نیما بد شعر می‌گوید و آثارش بدوی و ناپخته است.

---

[۲۷۷] طاهباز، ۱۳۸۰: ۱۲٤.

بنابراین درباره‌ی نیما، با نکته‌ی عجیبی روبرو هستیم و آن هم این که تا ۱۳۲۵ و حدود پنجاه سالگی‌اش، مخاطب عمومی پرشماری را به خود جذب نکرده بوده و در میان ادیبان و نخبگان فرهنگی هم شهرت یا اعتباری نداشته است. در سالهای اخیر، شاید برای پرده‌پوشی بر این ماجرا، بر پیوند و روابط دوستانه‌ی نیما با شماری چند از ادیبان معاصرش بسیار تاکید شده است. برای دستیابی به داوری درستی در این زمینه، لازم است شواهد و داده‌های موجود در این مورد را بازبینی کنیم و به برداشتی نقادانه در این زمینه دست یابیم.

در میان متونی که درباره‌ی نیما منتشر شده، تنها یک مقاله‌ی فهرست‌وار کوتاه هست که به ارتباط او و شاعران معاصرش می‌پردازد. آن هم متنی است به قلم کامیار عابدی، که کتابهای خواندنی‌ای درباره‌ی زندگینامه‌ی شاعران معاصر نوشته است. او در این نوشتارِ کوتاه، از سی و پنج تن نام برده و نشانی‌شان را در نوشتاری گنجانده که عنوانش «موافقان و مدافعان نیما» است. از این عده حدود نیمی (سایه، اخوان، یدالله امینی، توللی، نصرت رحمانی، محمد زهری، سهراب، شاملو، شاهرودی، شهریار، شیبانی، نظام وفا، فروغ، کسرائی، عشقی، گلچین و ناتل خانلری) شاعر هستند، و عابدی همه‌شان را در میان موافقان و مدافعان نیما فهرست کرده است.[۲۷۸] در حالی که اگر نقل قول صریح و مستمر در هواداری از یک شاعر، یا پیروی

[۲۷۸] عابدی، ۱۳۹۲: ۲۶–۲۸.

سبک‌شناسانه از یک شاعر هنگام سرودن شعر را مبنا بگیریم، بخش عمده‌ی این افراد برای بخش عمده‌ی عمر ادبی‌شان هوادار نیما نبوده‌اند، و مهمترین و به استثنای اخوان و سهراب، شاعرترین‌هایشان (سایه، شهریار، نظام وفا، عشقی، ناتل) آشکارا به جبهه‌ی مخالفان نیما تعلق دارند.

نخستین شاعری که نامش را در ارتباط با نیما می‌شنویم، نظام وفاست. نظام وفا (۱۳۰٦ قمری– ۱۳٤۳ شمسی) از مشروطه خواهان قدیمی بود. پدرش امام جمعه‌ی آران در کاشان بود و مادرش هم شاعر و اهل ادب بود. نظام وفا در تهران مدتی به خاطر مشروطه‌خواهی در زندان محمدعلی‌شاه گرفتار بود. بعد از به سلطنت رسیدن رضا شاه به وزارتخانه‌های دولتی پیوست و مدتی دراز به عنوان معلم و کارمند در اداره‌های گوناگون کار کرد. نظام وفا از سال ۱۳۰۲ شروع کرد به انتشار مجله‌ای به نام وفا، و شعر نیما را در یکی از اولین شماره‌های آن چاپ کرد. خودِ نظام وفا شاعری قدمایی بود و روان و خوب شعر می‌گفت، اما مضمون و اوجِ شگفتی در اشعارش دیده نمی‌شود. مجموعه‌ی اشعارش به ۵۵۰۰ بیت بالغ می‌شود که حدود نیمی از آن غزل است و همه‌اش درباره‌ی دل و عشق و محبوب سخن می‌گوید. خودزندگینامه‌ی منظوم او (مثنوی جوانی وفا) در ۲۷۰ بیت به عنوان سندی از خودانگاره‌ی مردمان این دوران ارزشمند است و سه نمایشنامه‌ی

منظوم (ستاره و فروغ، پیروزی دل، فروز و فرزانه) که نوشته نشان می‌دهد که در جریان جنبش تئاتر مشارکتی داشته است.[۲۷۹]

ارتباط نظام وفا و نیما کاملا از جنس استاد و شاگردی بوده است. در زمانی که نیما در مدرسه‌ی سن‌لویی تحصیل می‌کرد، نظام وفا معلم ادبیاتش بود و احتمالا او کسی بوده که نیما را به شعر سرودن تشویق کرده است. نیما منظومه‌ی افسانه‌ی خود را به نظام وفا تقدیم کرد. در ابتدای پاییز ۱۳۰۲، نامه‌ی مفصلی از نیما در مجله‌ی وفا منتشر شد،[۲۸۰] و این تنها ارتباط ادبی میان این دو بود. نظام وفا شاعری کاملا کلاسیک بود که حتا در مضمونها و قالبهای بیانی‌اش هم از جنبش شعر نویی که بهار و ایرج و دهخدا رهبرانش بودند، تاثیر زیادی نپذیرفته بود. مجله‌ی وفا که او منتشر می‌کرد، از نظر ادبی و سلیقه‌ی هنری سنت‌گرا و محافظه‌کار بود و با این همه مضمونهای ملی‌گرایانه و هواداری پرشور از مشروطه در آن نمایان بود. بنابراین نیما ارتباط معنایی خاصی با نظام وفا نداشته و از نظر قالب ادبی هم پیرو او محسوب نمی‌شده است. نظام وفا به سادگی معلمی بوده که زمانی نیما را به شعر سرودن تشویق کرده، و بعدتر نیما شعرش را به او تقدیم کرده، و این معلم قدیمی هم احتمالا برای سپاسگزاری از این کار، نامه‌ای از نیما را در مجله‌اش منتشر کرده است. بعد از آن هم دیگر ارتباطی میان این دو نمی‌بینیم. نظام وفا ده سال بیش از نیما عمر کرد و تا پایان عمر هرگز شعری

---

[۲۷۹] وفا، ۱۳۶۳.

[۲۸۰] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۵۶.

به سبک نیما نسرود و بعد از آن که معلوم شد مخالفت نیما با وزن و قافیه تفننی جوانانه نیست، دیگر نه از او نام برد و نه حمایتی از شعرش کرد، در حالی که در صحنه‌ی مطبوعات و ادبیات تا سالهای سال فعال و پرتولید بود. بی‌شک او را از نظر ادبی نمی‌توان هوادار یا موافق نیما دانست. هرچند معلم دوران نوجوانی او بوده و در این امتداد در همان سالها مهربانی‌هایی هم نسبت به وی نشان داده است.

شاعر نامدار دیگری که برخی به ارتباط او با نیما اشاره کرده‌اند، ملک‌الشعرای بهار است. تنها سه گواه درباره‌ی ارتباط این دو در دست داریم. یکی آن که بهار شعر «ای شب» نیما را در آذرماه ۱۳۰۱ در نوبهار هفتگی منتشر کرد، و این اولین و آخرین باری بود که به شعرهای نیما توجهی نشان می‌داد. این تاریخ دقیقا همان زمانی بود که نیما خود را همچون «رفیق»ای متحدِ عشقی همدانی معرفی می‌کرد و به این ترتیب توانست بخشهایی از افسانه‌اش را در نشریه‌ی او چاپ کند. عشقی هم از دوستان نزدیک بهار بود و در همین زمان علاوه بر دوستی و همکاری، هم‌سنگر سیاسی وی نیز محسوب می‌شد. حدس من آن است که چاپ این شعر از نیما در نوبهار به توصیه‌ی عشقی صورت پذیرفته باشد. بهار پیش از آن به کلی نیما را نادیده می‌گرفت و بعد از آن هم چنین کرد.

دومین موردی که از ارتباط این دو می‌بینیم، همان ماجرای کنگره‌ی نویسندگان است. چنان که گذشت، بر خلاف تصور مرسوم وقتی دکتر حمیدی خواست شعرِ خود را در سرزنش و ریشخند نیما بخواند، بهار با این کار مخالفتی نداشت و در نامه‌اش هم این موضوع را تصریح کرده است. حمیدی ناگزیر شد با تهدید برگزار کنندگان که به حزب توده وابسته بودند از خواندن کل شعرش چشم‌پوشی کند و احتمالا بهار

کسی بوده که او را در جریان این اعمال فشار گذاشته و بعدتر این ماجرا افسانه‌ای شده که گویی بهار در مقام رئیس جلسه به حمیدی اعتراض کرده است. یعنی شواهد آشکار نشان می‌دهد که بهار در زمان برگزاری کنگره متحد حمیدی و مخالف نیما بوده است. [۲۸۱] دکتر حمیدی شاگرد مهم و درخشان بهار بود و هم خود را پیرو و دنباله‌روی بهار می‌دانست و هم بهار استعداد و درخشش او را می‌ستود. نه بعد از این بهار او را بابت این شعر سرزنشی کرد و نه نشانی از رنجش از واکنش بهار در حمیدی نمایان شد.

سومین گزارش از دیدگاه بهار درباره‌ی نیما هم این برداشت را تایید می‌کند. این گزارش از آنجا که راوی‌اش خودِ نیماست، و یکی از معدود جاهایی است که نیما چیزی را به خلاف خودانگاره‌ی باشکوهش بیان کرده، کاملا معتبر می‌نماید. نیما در نوشتاری شرح داده که چطور روزی شعری از او را برای بهار خواندند و بهار با بی‌حوصلگی گوش داد و پیش از آن که قطعه به پایان برسد حرف راوی را قطع کرد و شنیدن شعر را نیمه‌کاره گذاشت و پرسید «آیا خیال می‌کنید در این قبیل شعرها هنری هم به کار رفته؟» [۲۸۲] یعنی بهار اصولا تولیدات نیما را شایسته‌ی شنیدن هم نمی‌دانسته است. بنابراین تصورِ این که بهار دوست، حامی، هوادار یا موافق با آرای نیما بوده به کلی نادرست است و از نادیده انگاشتن شواهدی صریح برخاسته است.

---

[۲۸۱] اسفندیاری، ۱۳۸٤.

[۲۸۲] یوشیج، ۱۳٦۸: ۳۹۰-۳۹۱.

ادیب نامدار دیگری که پیوند خویشاوندی‌ای هم با نیما داشت، پرویز ناتل خانلری است. از چند اشاره روشن می‌شود که ناتل خانلری به نیما کمکهایی می‌کرده است. نیما در سرطان ۱۳۰۳ نامه‌ای به مادرش نوشته که انگار به واسطه‌ی ناتل خانلری به دست وی رسیده است. او در این نامه می‌گوید که در خانه‌ی دایی‌اش مهمان است و از مهربانی این خانواده برای مادرش سخن می‌گوید.[۲۸۳] احتمالا یکی از کسانی که در ماجرای گنجاندنِ نام نیما در میان دعوت شدگان به نخستین کنگره‌ی نویسندگان اعمال نفوذ کردند، همین شخص بوده است و چنان که گفتیم، این نشست به سکوی پرشی برای اعتبار نیما بدل شد. مشارکت ناتل خانلری در این ماجرا را از آنجا در می‌یابیم که نیما در یادداشتی قید کرده که دعوت شدن‌اش به این همایش «دسیسه‌ای» از سوی احسان طبری و ناتل خانلری بوده است.[۲۸٤]

بنابراین تا اینجای کار روشن است که ناتل خانلری با وجود آن که از نظر سیاسی در نقطه‌ی مقابل نیما بوده و از نظر ادبی هم بسیار از او نیرومندتر بوده و کارهای نیما را قبول نداشته، تا جایی که از دستش بر می‌آمده به او کمک می‌کرده است. در مقابل در نوشتارهای نیما هرآنچه درباره‌ی ناتل می‌خوانیم، حسد و نفرت و کینه است. نیما بعد از کنگره‌ی نویسندگان زیر سخنهای ناتل خانلری درباره‌ی ادبیات بعد از نثار کردنِ چند ناسزا می‌نویسد که «توصیه‌های مرا خراب کرده است»، در حالی که مقایسه هر متنی از نیما و

---

[۲۸۳] یوشیج، ۱۳۵۱: ٤۰-٤۱.

[۲۸٤] طاهباز، ۱۳۸۰: ۲٦۰-۲٦۱.

هرمتنی از ناتل خانلری به سادگی نمایان می‌سازد که نیما قادر نبوده در زمینه‌ی ادبیات به خویشاوند کامیاب‌ترش توصیه‌ای داشته باشد. نیما آشکارا با ناتل خانلری دشمنی داشته و بارها از او بدگویی کرده است. در جایی می‌نویسد «در مجله که اشعار پوشکین را پسرخاله (خانلری) اینقدر سقط ترجمه می‌کند...».[۲۸۵] در ضمن از او هراس هم داشته و وقتی ناتل خانلری به مقام سناتوری رسید وحشتزده نزد جلال آل‌احمد رفت و با دلهره پرسید که نکند حالا به امر او بیایند و نیما را دستگیر کنند که چرا شعر را خراب کرده است!

شخصیت نامدار و ادب‌شناس دیگری که از نظر دانش و نفوذ همتای این اشخاص محسوب می‌شود و در ضمن به جبهه‌ی نوگرایانِ و سنت‌شکنانِ ادبیِ اصحاب ربعه تعلق دارد، مجتبی مینوی است که در صراحت لهجه و تاختن به خطاهای دیگران دوست و دشمن نمی‌شناخت و پروایی نداشت. وقتی در دوران چیرگی تدریجی هواداران نیما بر رسانه‌ها از او درباره‌ی شعرهای نیما پرسش کردند، گفت: «من بعضی از رباعیات نیما و افسانه‌اش را خیلی می‌پسندم، بعضی از شعرهایش هم خوب است، اما بعضی از شعرهایش را چه عرض کنم؟... عیب او این بود که خودش را بیش از آنچه بود تصور می‌کرد». کمی بعدتر که از او درباره‌ی شعر نو و پیروان نیما پرسیدند، کمی صریحتر چنین پاسخ داد: «بنده با کمال خلوص و صمیمیت اقرار می‌کنم

---

[۲۸۵] یوشیج، ۱۳٦۸: ۳٦.

و به هرکس بدون استثنا حق می‌دهم که هرجوری دلش می‌خواهد شعر بگوید و نثر بنویسد. اما فقط برای عمه‌اش! اگر برای زبان فارسی شعر یا نثر می‌نویسد گُه می‌خورد هرجوری دلش می‌خواهد بنویسد...!»[۲۸۶]

در میان شخصیتهای نامدارِ هم‌دورانِ نیما، بسیاری که به حزب توده تعلق خاطری داشتند، به خاطر وظیفه‌ی اجتماعی که برای خود قایل بودند. در دورانی نیما را ستودند و خود را شاگرد وی قلمداد کردند و از سرمشقی که احسان طبری برایشان تعریف کرده بود، پیروی کردند. بیشتر این افراد بعدتر خویش را از قید این وظیفه رها دانستند و داوری تند و خرده‌گیرانه‌ای را که از نیما و شعرهایش داشتند، بیان داشتند. ناگفته نماند که نویسندگان امروزین شمار زیادی از شاعران جوان را که به سبک نو گرایشی داشته‌اند، بی‌مهابا «شاگرد» نیما قلمداد کرده‌اند. در حالی که کلمه‌ی شاگرد تعریفی خاص دارد و به کسی اطلاق می‌شود که چیزی را به شکلی سازمان یافته از کسی دیگر آموخته باشد. بسیاری از این افراد در برخی زمینه‌ها (به طور مشخص، در سیال کردن و توسعه‌ی وزن عروضی) از نیما تاثیر پذیرفته‌اند، اما واقعیت آن است که هیچ یک از آنها را –به جز اسماعیل شاهرودی– نمی‌توان شاگرد نیما دانست. یعنی هیچ یک سرمشق نیما را رعایت نکردند، عناصری نظری را از او وام نگرفتند، و معمولا شعرهای او را مهم یا زیبا نمی‌دانستند.

---

[۲۸۶] افشین وفایی، ۱۳۹۰: ٤٣١.

یکی از کسانی که به نادرست شاگرد نیما پنداشته شده، منوچهر شیبانی بود که می‌گویند نیما خودبزرگ‌بینانه گفته بود خودش سرتیپ شاعران است و او را به منصب سرهنگ شاعران منصوب کرده بود. این در حالی است که شیبانی کمابیش هم‌نسل نیما بود و همزمان با او کار سرودن شعر نو را آغاز کرده بود. به طوری که در اولین کنگره‌ی نویسندگان که نیما برای نخستین بار شعرهای نوی خود را خواند، شیبانی هم شعرهای نوی خود را خواند که از نظر سبک و نوآوری نسبت به نیما هنجارگریزتر بود. هم دستاوردهای هنری شیبانی و هم شهرت و آوازه‌اش در دوران خودش بسیار فراتر از نیما بود و آشنایی شخصی او با نیما هم اندک و سطحی بوده است. از این رو معلوم نیست چرا او را شاگرد نیما پنداشته‌اند.

شخص دیگری که گاه شاگرد نیما پنداشته می‌شود، گلچین گیلانی است. در حالی که گلچین در دهه‌ی ۱۳۲۰، پیش از آن که نیما شهرتی پیدا کند یا وی را ببیند، به انگلستان رفت و دیگر هم به کشور بازنگشت. او معمولا از نیما به نیکی یاد می‌کرد، اما نه خود را شاگرد او می‌دانست و نه نوآوری‌های ادبی‌اش از او تاثیری پذیرفته بود. گلچین در انگلستان زیر تاثیر شعر اروپایی و کاملا مستقل از نیما شعرهای نوی خود را سرود و شعر «باران» را زمانی سرود که از شعرهای نوی نیما تنها «غراب» منتشر شده بود.[۲۸۷] با مقایسه‌ی

[۲۸۷] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۸۹٤.

این دو کاملا روشن است که زبان گلچین پخته‌تر و نوآوری‌هایش منسجم‌تر و بلندپروازانه‌تر از نیما بوده است.

درباره‌ی سایر شاعران جوانتر هم همین گفتار راست در می‌آید. فریدون توللی را معمولا شاگرد نیما دانسته‌اند. او البته به نسلی بعد از نیما تعلق دارد، اما پختگی زبانش و نبوغ ادبی‌اش چنان بود که آثارش از نظر زمانی همزمان با نیما منتشر شده و بسیاری از نوآوری‌های ادبی‌اش بر آثار نیما تقدم دارد. او با نیما دوستی‌ای هم داشت و نام اولین دخترش را به همین دلیل نیما گذاشت، اما این را نمی‌توان به معنای آن دانست که شاگرد نیما بوده است، چنان که برخی از ستایندگان نیما دعوی کرده‌اند.[۲۸۸] این نکته البته جالب توجه است که نام نیما با این حرکت او به تدریج در میان ایرانیان رواج یافت و در نسل بعد به خصوص در میان کسانی که گرایشی به چپ داشتند، نمادِ روشنفکری و علاقه به گفتمان حزب توده قلمداد می‌شد. این جریان در نهایت به جایی رسید در نخستین نسل از فرزندانِ زاده شده بعد از انقلاب اسلامی، که گفتمان چپ با رنگ و بوی اسلامی غلبه‌ای یافت، نام نیما به صورت یکی از اسمهای رایج برای پسران ایرانی در آمد. توللی آغازگر این جریان بود، اما به احتمال زیاد انتخاب این نام برای دخترش را صرفا از آن رو انجام داده

---

[۲۸۸] خامه‌ای، ۱۳٦۸: ٦۰.

که اسم نیما را زیبا یافته است، چنان که به نظر من هم اسم زیبایی است. این که به خاطر این نامگذاری او را شاگرد نیما بدانیم، تعمیم نامعقول و شگفت‌انگیزی است.

حسن امداد، دوست مورخ توللی به نظرم دقیقترین گزارش را درباره‌ی ارتباط او با نیما به دست داده است. از دید او توللی در ۱۳۱۷ با خواندن «افسانه» شیفته‌ی نیما شد. او در این هنگام نوجوانی نوزده ساله بود و زیر تاثیر اسدالله مبشری قرار داشت که هم او را با نیما آشنا کرد و هم به سلک پیروان حزب توده در آورد. به گزارش امداد، توللی تا ۱۳۲۵ همچنان دوستدار نیما بود و به همین دلیل نام دخترش را که در این فاصله زاده شده بود، نیما گذاشت. از دید او نامفهوم بودن شعر نیما و حرکت او به سمت در هم ریختن وزن و قافیه مایه‌ی دلزدگی فریدون توللی از او شد،[۲۸۹] و باعث شد تا در نوشتارهای خود بعد از سال ۱۳۲۵، به او حمله کند و حتا شعر گفتنش را ریشخند هم بکند.

به گزارش دقیق حسن امداد این جمله را می‌توان افزود که سرخوردگی توللی از نیما همزمان بوده با غائله‌ی آذربایجان و جدایی او از حزب توده، و بنابراین بستری سیاسی هم برای کل قضیه وجود داشته است. یعنی توللی طی هفت سال، در دورانی که در زمینه‌ی حزب توده فعالیت می‌کرد، شیفته‌ی نیما بود و حتا در همین دوران هم شعرهایش از نظر شکل و محتوا بسیار مشهورتر و استوارتر و نوآورانه‌تر از آثار نیما

[۲۸۹] امداد، ۱۳۸۳: ۱٤۰.

بودند. بعد از آن توللی و سایر ادیبان ملی‌گرا به ماهیت وابسته‌ی حزب توده پی بردند و نیما را نیز به همراه آن رها کردند، تا آن که بعدتر جلال آل احمد وی را نیز به جرگه‌ی نیروی سومی‌ها وارد کرد. هرچند این تحول تغییری در داوری ادبی توللی درباره‌ی نیما پدید نیاورد.

توللی در آن هنگام که به نقد شعر و اظهار نظر درباره‌ی شعر معاصر پرداخت، به نیما و سستی سخن‌اش حمله‌ی سختی کرد و ابتهاج که از دوستان نزدیک وی بوده می‌گوید که از همان ابتدا با نیما درباره‌ی وزن و ساخت زبان اختلاف نظر داشته است.[۲۹۰] دوست و همرزم دیگرش دکتر مهدی پرهام، در شرح حال توللی چند نکته درباره‌ی ارتباط وی و نیما نوشته که شایان توجه است. نخستین نکته آن که به گفته‌ی پرهام، دکتر اسدالله مبشری کسی بود که او و توللی را با حزب توده آشنا کرد و هم او نیما را به عنوان یک شاعر نوپرداز به ایشان معرفی کرد. بر اساس این گزارش، توللی در اصل شیفته و پیروی دکتر مبشری بوده و بنا به سفارش او نیما را هم می‌ستوده است.[۲۹۱] با این همه دکتر پرهام تصریح کرده که از دید خودش و دکتر مبشری، نیما با زبان پارسی دری به قدر کافی آشنا نبوده و از گنجاندن افکار خود در این زبان و خلق وزن و قافیه‌ی درست عاجز بوده است.[۲۹۲]

---

[۲۹۰] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۸۹۸.

[۲۹۱] پرهام، ۱۳۸۳: ۵۳.

[۲۹۲] پرهام، ۱۳۸۳: ۵۵–۵۶.

گزارشهای دیگر هم نشان می‌دهد که فریدون توللی بر خلاف تصوری که بسیار برای بر کشیدن نیما تبلیغ شده، هرگز دنباله‌رو و «شاگرد» نیمایوشیج نبوده، و برعکس به اردوی مخالفان او یعنی اطرافیان دکتر حمیدی شیرازی درپیوسته، و تا پایان عمر دوستی نزدیکی هم با او داشته است. اصولا استعداد فریدون توللی در شعر و شاعری در مکتب بهار پرورده و شکوفا شد. توللی در دوران دبیرستان در مدرسه‌ی سلطانی و بعد شاپور درس می‌خواند و در هردوی این مدارس زمانی تحصیل می‌کرد که حسام‌زاده پازارگاد مدیر بود. پازارگاد که معلم نامداری علوم و ریاضی بود، بعد از ساعت درس نشستهایی برای شعرخوانی و خطابه‌خوانی برگزار می‌کرد و فریدون توللی، مهدی پرهام و رسول پرویزی از اعضای ثابت این جمع بودند. در دبیرستان شاپور، او به خصوص زیر تاثیر دکتر مهدی حمیدی بود که شاگرد مستقیم بهار و معارض بزرگ نیمایوشیج بود، و تاثیر حمیدی و پازارگاد را در شکل‌گیری زبان شعری توللی چشمگیر دانسته‌اند.[۲۹۳] توللی از نظر سیاسی هم دنباله‌روی حمیدی بود. چنان که در سال ۱۳۲۵ به خاطر پیوندش با توده‌ای‌ها به شدت با حزب اراده‌ی ملی که به سید ضیاء طباطبایی تعلق داشت و دومین حزب بزرگ کشور بود، درگیر شد و در مقطعی در «التفاصیل»اش سخت وی را و حزبش را مورد تمسخر قرار داد. در حالی که حسام‌زاده پازارگاد یکی از اعضای فعال این حزب بود. اما حرمت استاد قدیمی را نگه می‌داشت و التفاصیل را در روزنامه‌ی خورشید

[۲۹۳] امداد، ۱۳۸۳: ۱۲۸–۱۲۹.

ایران چاپ می‌کرد که سردبیرش پازارگاد بود. هم او، در سال ۱۳۲۲ وقتی دکتر حمیدی شیرازی روزنامه‌ی اوقیانوس را منتشر کرد، به او پیوست و قلم خود را در اختیار روزنامه‌ی او گذاشت. در اواخر همین سال پازارگاد به ریاست گروهی رسید به نام جمعیت آزادگان فارس که حمیدی، توللی و بقیه‌ی شاگردان دبیرستان شاپور (از جمله پرهام، پرویزی، باهری و ابطحی) از سرانش بودند و برای انتخاب پازارگاد به نمایندگی مجلس تبلیغ می‌کردند.[۲۹۴] جالب آن که همین افراد، به استثنای دکتر حمیدی در ضمن موسسان شاخه‌ی حزب توده در فارس هم بودند، و روزنامه‌ی اوقیانوس ارگان این حزب محسوب می‌شد! کمی بعد که در جریان غائله‌ی پیشه‌وری ماهیت وابسته‌ی آن به شوروی روشن شد، همان‌ها به دشمن کینه‌توز توده تبدیل شدند.[۲۹۵]

موضع روشن و صریح فریدون توللی را می‌توان در نوشتاری بازجست که به تاریخ ۱۳۵۱/۹/۳۱ در مجله‌ی نگین منتشر کرد. در این تاریخ، یعنی در اوایل دهه‌ی پنجاه خورشیدی، نسلی تازه و پرجنب و جوش از جوانانِ مخالف با دولت شاهنشاهی بالیده و پرورده شده بودند که به خاطر غلبه‌ی فرهنگ تلویزیون بر طبقه‌ی متوسط، از سواد ادبی و دانش و فرهیختگی جوانان نسل پیش از خود بهره‌مند نبودند. تازه در این هنگام بود که برای نخستین بار اطرافیان نیما او را به عنوان بنیانگذار شعر نو و پدر شعر مدرن پارسی مطرح کردند. تا پیش از این، چنین ادعایی تنها با ریشخند روبرو می‌شد و معمولا به عنوان شوخی در محافل ادبی

---

[۲۹۴] امداد، ۱۳۸۳: ۱۳۱–۱۳۲.

[۲۹۵] امداد، ۱۳۸۳: ۱۳۳–۱۳۲.

رواج داشت. اما در دهه‌ی پنجاه، به خصوص با تلاش پرشور احمد شاملو که نفوذی چشمگیر در رسانه‌ها و جراید داشت، چنین دعوی‌ای درباره‌ی نیما به تدریج به کرسی نشست و نسل جوانی که گسستی فرهنگی را با نسلهای پیشین تجربه کرده بودند و دانش چندانی هم درباره‌ی ادب پارسی نداشتند، به تدریج آن را پذیرفتند و درونی ساختند.

در این شرایط بود که فریدون توللی در مجله‌ی نگین متنی نوشت و در آن به صراحت گفت که بنیانگذاران شعر نو و آنچه زیر عنوان وزن نیمایی تبلیغ می‌شد، کسانی جز نیما بوده‌اند. توللی از خودش، خانلری، گلچین گیلانی، نادرپور و مشیری به عنوان موسسان این سبک ادبی نو یاد کرد، و حرفش درست هم بود. یعنی تقریبا تمام ناظران بی‌طرفی که منافع شخصی یا حزبی در هوادارای از نیما نمی‌بینند و آن دوران را درک کرده و درباره‌ی تحول شعر نو نوشته‌اند، بر این نکته تاکید دارند که همین افراد پیشگامان شعر نو بوده‌اند و نخستین نسل از نوگرایان از سرمشق ایشان – و نه نیما- پیروی می‌کرده‌اند. به این فهرست البته باید ناتل خانلری را نیز افزود که مهمترین و با نفوذترین چهره‌ی شعر نوی اوایل دهه‌ی ۱۳۲۰ محسوب می‌شد.[۲۹۶]

[۲۹۶] الهی، ۱۳۸۵: ۲٤-۲۵.

او در ضمن سروده‌های نیما را «یاوه‌ای» دانست که «صرف‌نظر از منطبق نبودن با هیچ یک از تعاریف شعر، کمترین مفهومی در آن نتوان یافت».[۲۹۷] بعد هم پاسخی که برای هواداران نیما پرداخته بود را در قالب شعری آبدار عرضه کرد:[۲۹۸]

گرچه در گوهرفشانی داو یکتاییم نیست — بیش از این بر لاف گستاخان شکیباییم نیست

شعر نو را من یکی شالوده‌ام بی گفت و گو — وندرین هنگامه باک از خصم غوغاییم نیست

من چو مغناطیس و گردم ذره‌ها رقصان به شوق — روح فرمانم اگر در عرصه پیداییم نیست

مدعی بر جوشنم هردم خدنگی نو زند — کز چه هرگز باوری بر شعر نیماییم نیست

نقد این نیما پرستان خار دشنام است و بس — وز چنین خاری حذر با طبع خارائیم نیست

شعر نیما چیست در خلقت؟ جنینی نیم بند — نازنین طفلی که دستی بر سرش سائیم، نیست!

شیر بی یال و دم و اشکم بود این ترهات — غیر آن افسانه و آن، گنجی که بگشاییم نیست

رهنوردی چون من از میدان کجا خواهد شدن؟ — کاندرین ره وحشتی از غول صحراییم نیست

شعر من تا سایه‌ها بر قرن من افکنده باز — نغمه‌سازی تا زند پهلو به گویاییم نیست

...

---

[۲۹۷] توللی، ۱۳۸۳: ۲۶۰.

[۲۹۸] توللی، ۱۳۸۳: ۲۶۱-۲۶۵

من که از امواج دریا سوده‌ام سر بر سپهر
کوه مرجانم، هراس از پایه فرساییم نیست

حلقه بر زنجیر دیرین بسته‌ام من نو به نو
وین ستایش‌ها هنوز آن مزد داناییم نیست

من نه نیمایم که بی‌شالوده خشتی بر نهم
سنگ پیشین‌جامگان ننگی که بزداییم نیست

...

من نه آن بیمار یوشم تا نهم بر یاوه گوش
ور نهم، توفیق آن خدمت، که فرماییم نیست

سامری را مارها در کام اژدرها کنم
طبع موزون کمتر از اعجاز موساییم نیست

...

شعر نیما باد ارزانی بدان نیماپرست
کاین خس آن کاجی که در چترش بیاساییم نیست

یا سخن سنجان عالم جمله نادان‌اند و گول
یا منم آن کور و بر این تحفه بیناییم نیست

من بر این گوساله‌سازان گر کلیم‌الله شوم
لحظه‌ای آسودگی بر طور سیناییم نیست

یا کشم فریاد و این تندیس درهم بشکنم
یا روم جایی که با من قوم هرجاییم نیست

روح چنگیزی در این ویرانگری بینم همی
گرچه گردن خون‌فشان از تیغ یاساییم نیست

...

شعر ما ارزنده میراثی بود از رفتگان
آب هرزی تا به هر گندش بیالاییم نیست

پاس این شیرین زبان را شرزه‌شیری‌ها کنم
من که چون مردم فریبان روبه‌آساییم نیست

...

کفش اگر شد کهنه پا از ران چرا باید برید؟ درد کفشی تازه دارم درد بی‌پاییم نیست

گر سیه چشمان کشمیری شدند از عرصه دور مرد عشقم دوری از ترکان قشقاییم نیست

هرکه را اندیشه نو شد آنچه پردازد نو است راه آن قالب شکن راهی که بنماییم نیست

نغمه‌ها در نای دیرین میزنم من بنو به نو پیش آن خصمی که خوشنود از خوش‌آواییم نیست

واقعیت آن است که مخالفان توللی، مثل مخالفان حمیدی شیرازی در دهه‌های پیشین، بیش از آن که به سلاح ادب و سخن مجهز باشند، به جهازِ نوپدیدِ رسانه‌های نو مجهز بودند و بیش از آن که بر استواری استدلال و درستی گفتار پافشاری کنند، ریشخند و تمسخر و هوچی‌گری را خوش می‌دانستند و با گردش زمانه هم نسلی پدیدار شده بود که همین را بیشتر می‌پسندید. از این رو بود که نه تنها گفتارهای تند و صریح حمیدی و توللی از یادها رفت، که اشاره‌های ایشان همچون نمادی از بی‌ادبی و توهین ثبت شد، و انبوه توهین‌ها و افتراهایی که این شعرها پاسخ بدانها بود، نادیده انگاشته شد. در میان تمام کسانی که در اوایل دهه‌ی پنجاه خورشیدی مدافع نیما بودند و به تدریج به شمارشان هم افزوده می‌شد، تنها یک نفر –محمد حقوقی– شعرِ توللی را با شعر پاسخ داد، و آن پاسخ هم در وزن و قافیه‌ی شعر توللی برساخته شده بود و

آشکارا بر سرمشق شعر او تکیه کرده بود و از تصویرهای نو و سخنِ تازه خالی بود و به جایش انباشته بود از بدگویی و توهین، بسی بیش از آنچه که توللی در شعرش نسبت به نیما به زبان آورده بود:[۲۹۹]

ای فریدون شعر جز نظم است و این آن کس شناخت کاو شناسد یاوگی زآنسان که فرماییم نیست

یاوگی را نظم تو شاید نه شعر من از آنک نظم هرجاییت هست و شعر هرجاییم نیست

روح شعر از تخته‌بند نظم بِرْهان زینهار گرچه دیگر گاه آن تا شعر بسراییم نیست

...

در نایاب دری را چون من ار پایید هست نظم ممنوع کهن را چون تو ار پاییم نیست

درد کفش تازه آن دارد که راه تازه رفت چون تو ای وامانده در گِل، درد بی‌پاییم نیست

جریانی که نیما را بر اریکه‌ی شعر نو می‌پسندید، همان بود که به نوآمدگانی که از سرمایه‌ی ادب و دانش بی‌بهره بودند، مجوز می‌داد تا خود را به دستاویزِ پیروی از نیما شاعر بدانند و سروده‌هایشان را به خاطر هم‌پایگی با کیفیت نوشتارهای نیما، شعر بدانند، و از زحمت خواندن و فهم سنت ادبی پارسی معاف شوند و شرایط دشوار شاعری در زبانی چنین کهن را دور بزنند و روانی طبع و استواری سخن و عمق معنا را در مقام شروطِ شاعری از اعتبار بیندازند. به این ترتیب تک جمله‌هایی که این و آن پراکنده در تایید نیما گفته یا

---

[۲۹۹] توللی، ۱۳۸۳: ۲٦۷.

نگفته بودند بر جا ماند و تکرار شد و برجسته گشت، و اظهار نظرهایی صریح از این دست از یادها رفت. گاه کار به جایی کشید که شخصیتی مثل توللی که هم از نظر قدرت بیان و تسلط بر زبان بارها و بارها بر نیما برتری داشت و هم از نظر تاریخ نوآوری و تاثیر بر ادیبان به شکل قیاس‌ناپذیری مهمتر از وی بود، در نهایت با وجود چنین بیانهای صریحی، همچون شاعری درجه‌ی دوم و سوم جلوه‌گر شد و حتا در نهایت کار بدانجا کشید که امروز همه او را شاگرد و دنباله‌روی نیما می‌دانند. بی آن که به تاریخ انتشار شعرهای این و آن توجهی کنند یا تاثیر و پیشوایی چشمگیر توللی در دهه‌ی ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ و متاخر بودن شهرت نیما در دو سه دهه‌ی بعد از آن را در نظر بگیرند.

روند مشابهی از «بستن» شاعران نامدار معاصر به نیما و تلاش برای موثر دانستن وی بر دیگران را درباره‌ی سیمین بهبهانی می‌توان دید که بی‌شک نیرومندترین و ماندگارترین شعرهای زنانه‌ی دوران ما را پدید آورده است. سیمین بهبهانی از هر نظر ادامه‌ی مستقیم سنت نوآوری ادبی بهار محسوب می‌شود. پدرش عباس خلیلی از دوستداران بهار بود و محفلی ادبی داشت که بهار و اعتصام‌الملک و سعید نفیسی و رشید یاسمی در آن شرکت داشتند. نخستین شعر بهبهانی نیز در ۱۳۲۰ در نشریه‌ی نوبهار منتشر شد که به همین جریان تعلق داشت. بهبهانی نیز خود تاکید کرده که بعد از سرودن نخستین شعرش، مادرش ترتیبی داد تا با پروین اعتصامی دیداری داشته باشد و همین دیدار کوتاه در دوران نوجوانی را تعیین کننده‌ی سرنوشت ادبی‌اش می‌دانست. بنابراین سیمین بهبهانی از همان ابتدا بخشی از جریان ادبی نوگرای استخوان‌دار و تاثیرگذاری بود که شاعران قدیمی مشروطه تاسیس‌اش کرده بودند. بهبهانی تا پایان نیز به خاط تسلط بر سنت

ادب پارسی، وفاداری به قالب مبتنی بر وزن و قافیه، و ملی‌گرایی چشمگیر و همه‌جانبه‌اش، سخنگوی نیرومند این سنت ادبی باقی ماند. رقیبان و معارضان وی، اتفاقا همان کسانی بودند که ادامه‌ی جریان نوگرای پیروی نیمایوشیج شمرده می‌شدند، و مهمترین چهره در میانشان فروغ فرخزاد بود، که بارها درباره‌ی بهبهانی بدگویی کرده بود و رقیب و دشمن وی قلمداد می‌شد.

بنابراین محتوا و قالب و زمینه‌ی اجتماعی و بستر تاریخی سیمین بهبهانی کاملا روشن است و آشکارا به اردوی بهار و ادامه‌ی انجمن دانشکده تعلق دارد. به همین دلیل این که دوستداران نیما کوشیده‌اند او را نیز مصادره کنند و وامدار نیما قلمدادش کنند، معنادار است و از الگویی نشان دارد که درباره‌ی توللی و دیگران نیز تکرار شده است. این رسمِ بستنِ دورترین و ناهمسان‌ترین کسان به نیما، چندان دامن‌گستر و فراگیر است که مثلا کامیار عابدی وقتی درباره‌ی سیمین دانشور کتابی می‌نویسد، بعد از اشاره به ارزیابی درست و عالمانه‌ی دکتر زرین‌کوب که وی را دنباله‌ی سنت نوآورانه‌ی بیدل دهلوی در غزل می‌شمارد، چنین جمله‌ای را آورده است: «بهبهانی همواره به شعر در قالبهای قدیم وفادار مانده است. اما سویه‌ی چهره‌ی شاعری‌اش را به وسعت، در برابر فرهنگ و جهان نو باز کرده. در این راه، بی‌شک تجربه‌ها و گامهای نیمایوشیج و رهروان او اهمیت فراوانی می‌یابد.»[۳۰۰]

---

[۳۰۰] عابدی، ۱۳۷۹: ۳۶.

یعنی در میانه‌ی متنی که قرار است شرح حال بانوی شاعر باشد، و بعد از نقل قول از دانشمندی که نظری درست و سنجیده را نیز طرح کرده، یک دفعه تلاشی می‌بینیم نامستند و مبهم و نادرست که می‌کوشد سیمین را و نیما را به هر قیمتی به هم مربوط سازد. در حالی که به واقع سیمین، درست مثل بیدل، و سعدی، و همه‌ی بزرگان شعر و ادب پارسی، «سویه‌ی چهره‌ی شاعری«شان را «به وسعت، در برابر فرهنگ و جهان نو»، چنان که در دوره و زمانه‌شان معنا می‌یافته، باز کرده بودند و این تعبیر مبهم و نادقیق نه سیمین را از کسی متمایز می‌کند، و نه او را با نیما همنشین می‌سازد. این قضیه به قدری در میان ادیبان معاصر ریشه دوانده که ادیب ارجمندی مانند دکتر علی‌محمد حق‌شناس، سیمین بهبهانی را «نیمای غزل» نامیده و من واقعا نمی‌دانم متوجه بوده که با این تعبیر، کمابیش توهینی به سیمین روا داشته و دو قطب متضاد را در یک عبارت دلبخواه با هم جمع کرده است. سیمین زنی بود ملی‌گرا، جسور، و کاملا مسلط بر سنت ادب پارسی، که به خاطر چیرگی شگفت‌انگیزش بر وزن و قافیه شهرتی ماندگار یافته است. در برابرش نیما مردی بود فارغ از گرایشهای ملی، و نه چندان بی‌پروا، که آشکارا بر ادب پارسی تسلطی نداشت و از هر اثر خامه‌اش لنگی در وزن و قافیه بیرون می‌تراود. حال این که سیمین را نیمای غزل نامیده‌اند، جدای از آن که نیما حتا یک غزل هم ندارد، در نظرم مدح شبیه به ذم می‌نماید. اینها البته مستقل از این نکته است که خود سیمین بهبهانی نیز در موج ستایش نیما درگیر شده و در گفتارها و مصاحبه‌هایی که هواداران نیما با او می‌کردند، نیما را می‌ستود. اما تفاوت است میان داوری علمی و نقد ادبی که از سنجش ساختار و محتوای متنها بر می‌آید، با گزارشی که شاعر از

نسبت خویش با شاعری دیگر به دست داده و چه بسا مسائلی شخصی و پیرامونی علت اصلی‌اش بوده باشند، و نه مداری زیبایی‌شناسانه و پیوندی ادبی.

در میان کسانی که با تحریف به شاگردی و پیروی از نیما مفتخر شده‌اند، مشهورترین چهره شهریار است. درباره‌ی رابطه‌ی دوستانه‌ی نیما و شهریار هم داستانهای زیادی بافته شده که بخش عمده‌شان در برابر نقد عقلانی و اسناد صریح فرو می‌ریزند. آنچه که از مرور زندگینامه‌ی این دو بر می‌آید آن است که شهریار در این بین طرفِ مهربان و بی‌دریغ بوده و دوستی‌اش از جنس مهر و محبت خالص بوده است، اما این دوستی از طرف نیما انگار بیشتر جنبه‌ی حسابگرانه داشته است و محاسبه‌ای سرد در امتداد دستیابی به اعتبار و منافع بر آن حاکم بوده است.

اسناد و خاطرات ثبت شده نشان می‌دهد که شهریار در زمان جوانی «ناقوسِ» نیما را خواند، و آن را به عنوان سبکی نو در شعر پارسی پسندید.[۳۰۱] او از «افسانه» هم خوشش آمد و در ۱۳۱۷ به همراه دوستش امیری فیروزکوهی برای دیدار نیما به بارفروش رفت، اما دیداری دست نداد.[۳۰۲] دلیلش هم آن بود که شهریار در قهوه‌خانه‌ای که پاتوق نیما بود، یادداشتی گذاشته بود با این مضمون که شهریارِ شاعر است و از تبریز برای دیدن نیما به آنجا رفته است، و خواسته بود که نیما نشانی‌اش را بگذارد تا به دیدارش برود. نیما بعد از ساعتی

---

[۳۰۱] پاشائی، ۱۳۷۸، ج.۲: ۱۳۷۸.

[۳۰۲] **مجله تهران مصور ، شماره ۱۱۲۵ ، صفحه ۹۹.**

به آنجا رفته بود و کاغذ را دریافت کرده بود و آن را با خشم پاره کرده و دور ریخته بود. شهریار وقتی فردای آن روز برای دریافت پاسخ خود به قهوه‌خانه سر زد، از ماجرا خبردار شد و رنجید و از دیدار نیما چشم پوشید و دیگر سراغ او را نگرفت.

نیما بعدها که دست دوستی به سوی شهریار دراز کرد، توجیهی برای این رفتار بی‌ادبانه‌ی خود تراشید. داستانی که او تعریف کرده، آن است که کمی پیش از زمانِ ورود شهریار به یوش، جوانی دیگر در همان قهوه‌خانه سراغ نیما رفته بود و ادعا کرده بود که شهریار شاعر است و دفتری از شعرهایش را به نیما نشان داده بود. نیما با خواندن آن شعرها دریافته بود که این شخص شهریارِ تبریزیِ مشهور نیست و بنابراین وقتی فردای آن روز نامه‌ی شهریار واقعی را دیده بود، فکر کرده بود نامه را همان جوان برایش گذاشته است.

داستان نیما را شهریار پذیرفت و هردو طرف آن را نقل کردند و به این ترتیب این قصه به بخشی از تاریخ ادبیات ایران تبدیل شد که دلیلِ فاصله‌ای این دو را برای سالها توجیه می‌کرد. اما به نظر من این داستان ناراست است و توجیهی است که نیما پیش خود برساخته و شهریار هم با همان ساده‌بینی و مهربانی همیشگی‌اش آن را پذیرفته است. نخست آن که شهریار بعد از خواندن شعر افسانه به دیدار نیما رفت و این به سال ۱۳۱۷ رخ داد. نیما در این هنگام شاعری کاملا گمنام بود و شهریار که تازه در ۱۳۱٤ از تبعیدی به تهران بازگشته بود، تازه در تبریز و تهران شهرتی به دست آورده بود. اینها بدان معناست که بعید است جوان شاعری در ۱۳۱۷ در جایی دورافتاده مانند بارفروش هویت شهریار را جعل کرده باشد، و از آن برای نزدیک شدن به نیما استفاده کرده باشد. دلیلش هم آن است که نیما در این هنگام کاملا گمنام بود و شهریار هم به

تازگی و در تهران شهرتی محدود به دست آورده بود. این که چنین حادثه‌ی بعیدی دقیقا در همان لحظه‌ای رخ داده باشد که شهریار حقیقی برای دیدن نیما به آنجا آمده، بسیار بسیار نامحتمل است.

اگر روایت نیما را واسازی کنیم، ساختگی بودنش نمایان می‌شود. نیما در این داستان از سویی خود را ستوده است و خودبزرگ‌بینی غریب او در آن دیده می‌شود. نیما در این هنگام بین ادبا و مردم از شهرت یا اعتباری برخوردار نبود. کل شعرهای منتشر شده از او تا این تاریخ به پانصد بیت هم نمی‌رسید و چندان در میان ادیبان و شاعران حاشیه‌نشین و گمنام بود که خودش هم از چند سال قبل از سرودن شعر دست شسته بود. روایتی که نیما تعریف کرده، می‌گوید او در این زمان چندان نامدار و مهم بوده که شاعران جوان آرزومندِ نشان دادنِ دیوان خود به وی بوده‌اند. در ضمن دستیابی به او آنقدر دشوار بوده که برای کامیابی در این هدف هویت شاعری دیگر را هم جعل می‌کرده‌اند. اینها با شواهد زندگینامه‌ای از نیما سازگاری ندارند. نیما در این هنگام نه مردم‌گریز بود و نه مانعی برای ارتباط با او وجود داشت. در این روایت در ضمن رشوه‌ای هم به شهریار داده شده و فرض بر آن است که در این هنگام شاعران جوان هویت وی را جعل می‌کرده‌اند. چه بسا یکی از عواملی که باعث شده شهریار هم این داستان نامحتمل را بپذیرد، جدای از مراعات حال نیما، جذاب بودن این قصه برایش بوده باشد.

حدس من آن است که در عالم واقع آنچه که رخ داده آن بوده که شهریار یادداشتی برای نیما گذاشته و نیما شاید برای نشان دادن اهمیتش به حاضران در قهوه‌خانه و شاید به خاطر عصبیتِ معمول‌اش و خشمی که به دلیلی ناشناخته در آن هنگام داشته، این نامه را پاره کرده است. بعدها که به دوستی شهریار نیاز پیدا کرد

و یاد این ماجرا افتاد، از کرده‌اش پشیمان شد و خود به تبریز سفر کرد و نزد شهریار رفت و با این داستان عجیب و غریب سعی کرد کردارش را جبران کند.

اما تا پیش از این که نیما با این توجیهِ عجیب و غریب سراغ شهریار برود، رفتار بی‌ادبانه‌اش مایه‌ی دلخوری شهریار بود. دلزدگی شهریار از نیما چندان بود که بعدها نیز با او ارتباطی برقرار نکرد. شهریار از ۱۳۱٤ تا ۱۳۳۲ در تهران می‌زیست و نیما نیز در این مدت ساکن همین شهر بود. با این همه تنها از یک دیدار این دو در ۱۳۲۱ خبر داریم که چهار سال بعد از ماجرای بارفروش است. ظاهرا در این ارتباط نیما پیش‌قدم بوده است. او در نهم بهمن ۱۳۲۱ شعر طولانی‌ای در وزن شکسته سروده به نام «منظومه به شهریار».[۳۰۳]

آغازگاه متن طوری است که انگار نیما ابتدا قصد داشته شعری کلاسیک برای شهریار بسراید و بعد از آن دست برداشته است. ابتدای شعر با بیتی سست آغاز می‌شود: «با دلی ویران از این ویرانه‌خانه/ بسوی ظهر دلاویزان شدم آخر روانه...» بعد از این بیتِ نیمه‌کاره رها شده، توصیفی در وزن شکسته آغاز می‌شود که تا ۲۵ صفحه‌ی چاپی بعد ادامه می‌یابد: «ابرهای تیره: روی دره‌هایی را/ که در آنجا خامشان را جایگاهان نهانی است/ تیره‌تر سازید/ روزی ار باشد شبی دارید/ هان آن را با هزاران تیره کان دانید/ بهره‌ور سازید!» بندهایی از این شعر آشکارا تقلیدی از بیتهای مشهور شعر حافظ و سعدی است. مثلا «ای رفیق من! غنیمت دان دمی

---

[۳۰۳] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۱۰-۳۲۵.

گر صحبت جانان تو را میسور می‌افتد» شکلی نازیبا و ناهموار از بیانِ مضمون دو مصراع از حافظ است: «شب صحبت غنیمت دان که بعد از روزگار ما/...» و «نصحیت گوش کن جانا که از جان دوست‌تر دارند/...». به هر صورت این شعر واکنش خاصی پدید نیاورد و ارتباط استواری میان این دو شکل نگرفت.

آنگاه دو سال بعد، در ۱۳۲۳/٤/۲۷ نیما منظومه‌ای برای شهریار ساخت و به او پیشکش کرد و به همراهش این نامه را فرستاد:

«منظومه ای را به اسم شما ساخته بودم، فرستادم. زبان این منظومه زبان من است... آدم در حین سرودن و مواظبت در حال مصرعها، که چه طور نظم طبیعی پیدا کنند، خسته و کوفته می‌شود. ولی هیچ کدام از این ها برای آستان شریف تو چیزی نیست و نباید چندان چیزی به شمار رود. حتما اگر روزی باشد، آفتابی هم خواهد بود. اگر در خلال این سطور، من توانسته باشم از روی صدق و صفا، علامتی نشان بدهم، کاری کرده‌ام. من یک بار دیگر، صدق و صفای خود را با این چند سطر علاوه کنم که به همپای منظومه به یادگار بماند...برای روزی که ما آن را نمی‌شناسیم... چشمداشت عمده کار من نیست این نمونه‌ی این است که این هدیه‌ی ناقابل را به منزله‌ی برگ سبزی که درویشی به آستان ملوک تحفه می‌برد، از دوست خود بپذیرید، این نمونه‌ی صفای من است. دوست شما- نیما یوشیج»

این متنها نشان می‌دهد که نیما چند سال بعد از برخورد ناتمام‌اش با شهریار از کرده‌اش پشیمان شده و کوشیده به شکلی بار دیگر نظر وی را جلب کند. در سال ۱۳۲۳ و ۱۳۲٤ این تلاشهای جسته و گریخته برای ایجاد ارتباط با شهریارِ نامدار، شدت و نظمی چشمگیر یافته است و در نهایت به آشنایی این دو منتهی

شده است. این نکته باید در نظر گرفته شود که زمانِ نوشته شدنِ این نامه، همتاست با آغازِ جریان حزب دموکرات آذربایجان و قدرت گرفتن تدریجیِ پیشه‌وری در تبریز. درست در همین تاریخ بود که شهریار به عنوان نامدارترین شاعر آذریِ ایران، به سختی در برابر حزب توده و روسها موضع گرفت و تا دو سال بعد از آن شعرهای فراوانی سرود که در آن کمونیستها و پیشه‌وری به تندی مورد حمله قرار گرفته بودند. این پرسش همچنان گشوده است که چرا نیما که تا چهار سال بعد از پاره کردن نامه‌ی شهریار در بارفروش، با وجود زیستن در یک شهر، هیچ سراغی از شهریار نگرفته بود، و این که چرا ناگهان در حدود زمانِ شورش پیشه‌وری، برای ارتباط با او نیازی حس کرده است.

به هر صورت نامه‌ای که متنش را دیدیم از دو زاویه با سایر نوشته‌های نیما تفاوت دارد. از سویی، از این نظر که بسیار چاپلوسانه است، در میان نوشته‌های نیما یگانه است. از سوی دیگر، در این متن بارها و بارها تعبیرهایی تکرار شده که معمولا در آثار نیما یافت نمی‌شود. متنی که نقل شد، ۱۴۲ کلمه دارد و در آن دو بار تعبیرِ «صدق و صفا» و یک بار دیگر «صفا» به کار گرفته شده، در بافتی که مشابهش را در سایر آثار نیما نمی‌بینیم. این عبارتها در ضمن در گفتمان شهریار بسامدی بالا دارند و شاعر تبریزی به خاطر تاکید بر اخلاق مهربانانه و صاف و صادق بودن‌اش شهرتی داشته و دارد. از این رو چنین می‌نماید که نیما متنی چاپلوسانه را با تقلید گفتمان شهریار خطاب به وی نوشته و در آن نسبت به وی ابراز دوستی کرده باشد. این که انگیزه‌اش از این کار چه بوده درست معلوم نیست. می‌توان فرض کرد که ماموریتی حزبی برای کنترل شهریار و مهار مخالفتش با هواداران شوروی داشته، و در ضمن می‌توان پنداشت که می‌خواسته در جریان

ارتباط با شهریار برای خود اعتبار و موقعیتی فراهم آورد. به هر صورت زمان‌بندی این نامه‌ها و مصادف شدن‌شان با ماجرای پیشه‌وری جالب توجه است. به خصوص که در زمان یاد شده شهریار یکی از موثرترین صداهای مخالف‌خوان حزب توده و کمونیست‌ها بوده، و نیما سخنگوی رسمی و سرسپرده‌ی ایشان محسوب می‌شده است.

در هر حال، آن صدق و صفایی که نیما در این نامه به خود منسوب می‌کرد، به راستی نزد شهریار وجود داشت. شاعر تبریزی حرکت دوستانه‌ی نیما را جبران کرد و با آن طبع روان و زبان شیوای خود به استقبال سبک نیمایی رفت و چند شعر در قالب شکسته سرود و به خصوص در وزن افسانه منظومه‌ی زیبایی پدید آورد به نام «هذیان دل»[۳۰٤] که زیباست و از نظر ادبی دنباله‌ی شعرهای ادیب پیشاوری و ادیب نیشابوری در همین وزن است و از نظر کیفیت با افسانه‌ی نیما تناسبی ندارد. نیما در اردیبهشت ۱۳۲۵ شعر شهریار را خواند و در یادداشتی او را بسیار ستود.[۳۰۵]

بعید نیست که این تمایل نیما برای دوستی با بهار، آن هم در سالهای ۱۳۲۱ تا ۱۳۲۳ و شدت گرفتنِ درگیری فرقه‌ی پیشه‌وری با دولت مرکزی، بازتابی از اعتراض چپ‌گرایان ایرانی به سیاستهای حزب توده و تنها ماندن نیما در میان وفاداران به این حزب بوده باشد. چنین می‌نماید که شهریار بعد از آن بار نخستی که

---

[۳۰٤] علیزاده، ۱۳۷۹: ۱۲۲.

[۳۰۵] یوشیج، ۱۳٦۸: ۲٦۷.

برای دیدن نیما به بارفروش رفت، دیگر در دوستی با او نقش فعالی بر عهده نگرفته باشد. اما هر بار حرکتهای دوستانه‌ی نیما را با حرکتی مشابه پاسخ می‌داد و مثلا وقتی نیما شعری برایش می‌سرود، او هم به استقبال یکی از شعرهای نیما می‌رفت.

با این همه وقتی زمانِ رویارویی نیروهای ملی و هواداران شوروی فرا رسید، شهریار با قاطعیت جبهه‌ی خود را انتخاب کرد و کنار شاعران ملی دیگر قرار گرفت. او در جریان بلوای تجزیه‌ی آذربایجان با استواری در کنار ملی‌گرایان ایستاد و شعرهای پرشوری در مخالفت با پیشه‌وری و توده‌ای‌ها سرود. بنابراین در ۱۳۲٤ او در جبهه‌ی مقابل نیما و همدست با دکتر حمیدی و بهار بوده است. در جریان کنگره‌ی نخست نویسندگان هم شهریار در میان شرکت کنندگانی که شعر حمیدی را شنیدند حضور داشت، اما گزارشی نداریم که نشان دهد برای دفاع از نیما حرکتی کرده یا حرفی زده باشد.

چنین می‌نماید که شهریار و نیما با وجود آن که هردو در تهران می‌زیستند، بعد از آن دیدار اولین‌شان در ۱۳۲۱ ارتباط چندانی با هم نداشته باشند. تا آن که شانزده سال بعد، در ۱۳۳۷، نیما برای دیدار با شهریار به همراه خانواده‌اش به تبریز رفت. عکسهایی که از نیما و شهریار در کنار هم وجود دارد، به این دیدار مربوط می‌شود. شهریار در کل مردی مهربان و بامحبت بود، چند روزی در تبریز با نیما به گردش رفت و این دو برای هم شعرهایی سرودند و به استقبال شعرهای هم رفتند. حدس من آن است که نیما در اواخر عمر و به خاطر دستیابی به اعتباری در میان شاعرانِ مطرح و رسمی، به دنبال تاییدی از ایشان می‌گشته و مهربان‌ترین

و نرمخوترین کسی را که یافته، شهریار بوده که در ضمن خاطره‌ی ابراز علاقه‌ای هم در سالها پیش از او داشته است.

به این ترتیب نیما و شهریار چند شعر به استقبال شعرهای هم سرودند، و دو بار با هم دیدار داشتند. یکی در سال ۱۳۲۱ در تهران و دیگری در ۱۳۳۷ در تبریز. آشکار است که دو دیدار ایشان که شانزده سال هم میانشان فاصله بوده، برای آن که ایشان را دوست و صمیمی فرض کنیم کفایت نمی‌کند، و بنابراین داستانهایی که درباره‌ی ارتباط گرم و صمیمانه‌ی این دو و تاثیرپذیری‌شان از هم وجود دارد، بیشتر زاییده‌ی میل و خواست نویسندگان جدید است، تا شواهد و اسناد تاریخی.

مقایسه‌ای میان نیما و شهریار را می‌توان در خاطرات هوشنگ ابتهاج (سایه) یافت که با هردوی ایشان از نزدیک دوستی داشته است. سایه می‌گوید که نیما به شدت زیرک بود و شهریار به شدت عاطفی. نیما هرگز درباره‌ی شعرهای «شاگردانش» اظهار نظری نمی‌کرد و با سروده‌هایشان «خیلی مضحک برخورد می‌کرد» و با «بله بله بله گفتن» آنها را ریشخند می‌کرد، بی آن که در این مورد صراحتی به خرج دهد. در مقابل شهریار آدم صریح و شفافی بود و نظرش را می‌گفت. این نکته درباره‌ی انگاره‌ی این دو از یکدیگر هم مصداق دارد. نیما در ظاهر همه جا از شهریار تعریف کرده و در سروده‌ها یا نامه‌های انگشت‌شمارش به شهریار او را فراوان می‌ستاید. اما سایه می‌گوید که نیما در پشت سر شهریار را مسخره می‌کرده است و ماجراهایی خنده‌دار از عقاید دینی و خرافاتی بودن‌اش تعریف می‌کرده است، در حالی که درباره‌ی شعر او نزد اطرافیانش «حتا

کلمه‌ای» ابراز نظر نکرده[۳۰۶] و این بدان معناست که تعریفهایی که به خودِ شهریار تحویل می‌داده را به طور شفاهی جایی بازگو نمی‌کرده است.

در مقابل شهریار مردی ساده و روراست بود. سایه پس از شرح آب زیرکاهی نیما، می‌گوید که «ولی شهریار خیلی عمیق و صمیمی نیما رو دوست داشت».[۳۰۷] با وجود آن که شهریار دست دوستی نیما را رد نکرد و با او به گردش رفت و با هم عکس انداختند، اما هرگز نیما را به عنوان پدر شعر نو یا بنیان‌گذار امری نو در ادب پارسی به رسمیت نشناخت. او در هر فرصتی بر این نکته تاکید می‌کرد که وزن موسوم به نیمایی همان بحرطویل قدیمی است و نیما در همان قالب قدیمی حرفِ خود را زده است.[۳۰۸] شهریار معتقد بود خروج از هنجارهای شعر کلاسیک فقط زمانی مجاز است که محتوای سخن در قالبهای قدیمی نگنجد. از دید او شعر نو با محتوا از شعر کهن جدا می‌شود و ایرج میرزا بوده که چنین مضمونهایی را نخستین بار با کلماتی عامیانه در شعرهایش گنجانده است.[۳۰۹] او چندین بار تاکید کرده که شعر نوی نیمایی از ترکیه سرچشمه گرفته و خاستگاهی ایرانی ندارد.[۳۱۰]

---

[۳۰۶] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۸۶۸–۸۶۷.

[۳۰۷] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۸۶۸.

[۳۰۸] شهریار، ۱۳۵۶: ۳٤.

[۳۰۹] شهریار، ۱۳۵۶: ۳٤–۳۶.

[۳۱۰] علیزاده، ۱۳۷۹: ۱۲٤.

همچنین به صراحت گفته که شعرهای نیما را نمی‌پسندیده است. از دید او انتشار آثار نیما مایه‌ی آبروریزی او شده است. شهریار «خانواده‌ی سرباز» را هم خواند، اما آن را سست و نازیبا یافت و از آن خوشش نیامد،[۳۱۱] همچنین در مصاحبه‌ای «ماخ اولا» را متنی آزمایشی دانسته و بعد از اشاره به آن تاکید کرده که با برخی از کارهای نیما موافقتی نداشته است.[۳۱۲] یکی از صریح‌ترین اظهارنظرهایش درباره‌ی شعر نوی هواداران نیما را در مصاحبه‌ای می‌توان دید که در اواخر دوران پهلوی و حدود بیست سال بعد از مرگ نیما انجام گرفته: «مردم این مملکت با حافظ‌ها و سعدی‌ها بزرگ شده‌اند و نمی‌توانند نثرهای کوتاه و بریده بریده را که اکثرا هم نه وزن دارند و نه قافیه و معنا به عنوان شعر بپذیرند.»[۳۱۳]

با مرور این موارد روشن می‌شود که نیما نه تنها در انجمنهای ادبی آمد و شدی نداشته و با بزرگان ادبِ روزگار خود همنشین نبوده، که با شخصیتهایی که به هر صورت ارتباطی با او برقرار می‌کردند هم چندان صمیمیتی پیدا نمی‌کرده است. ارتباط او با بهار، ناتل خانلری و نظام وفا از جنس روابط معلم و شاگردی و خویشاوندی هستند، اما به هر صورت نام دوستی رویش نمی‌توان گذاشت. نزدیکترین ارتباط بین نیما و شاعری دیگر به مورد شهریار مربوط می‌شود که کم و کیف آن را هم دیدیم.

---

[۳۱۱] ثروتیان، ۱۳۸۵: ۲۵۸.

[۳۱۲] علیزاده، ۱۳۷۹: ۱۲۲.

[۳۱۳] علیزاده، ۱۳۷۹: ۱۲۲.

برخی از نویسندگان معاصر این تک افتادگی نیما را ناشی از توطئه‌ی هواداران شعر سنتی و دسیسه‌ی دشمنان او دانسته‌اند. اما این برداشت هم با داده‌ها و اسناد تایید نمی‌شود. حقیقت آن است که حجم کلی نوشته‌هایی که در طول حیات نیمایوشیج درباره‌ی اشعارش چاپ و نشر شده بسیار بسیار اندک است، و بیشتر آن هم به ستایشها و بزرگداشتهای رفقای حزبی‌اش مربوط می‌شود. نه از منظومه‌ای مثل عارف‌نامه خبر داریم که به حمله و توهین به نیما پرداخته باشد، و نه گذشته از دکتر حمیدی، نویسنده و روزنامه‌نگار و ادیبی را می‌شناسیم که کمر به تخریب نیما بسته باشد. کشمکش دکتر حمیدی و نیما هم چنان که گفتیم در بستری سیاسی معنا می‌یافته است.

در واقع شواهد نشان می‌دهد که در طول حیات نیما، تقریبا همه‌ی ادیبان بزرگ او را نادیده می‌انگاشته‌اند و وقتی درباره‌ی نیما از ایشان پرسشی می‌شده، مانند بهار به اختصار نظر می‌داده‌اند که کارش را زیبا یا ارزشمند نمی‌دانند. حتا دکتر محسن هشترودی –برادر ضیاء هشترودی، مبلغ نیما– هم نوشته که شعرهای نیما پیچیده و معماگونه است و خواننده باید برای فهم هر بند از آن بسیار بیندیشد و گاه هم چیزی از آن در نیابد![۳۱٤]

[۳۱٤] هشترودی، ۱۳٤۱.

نمونه‌ی این رفتار را مثلا از ذبیح‌الله صفا هم می‌بینیم که یک بار نیما چند شعر خود را برایش فرستاد، شاید بدان امید که آن را در نشریه‌ای منتشر کند. اما از محتوای نامه‌اش به صفا بر می‌آید که او نسبت به این متن بی‌توجهی کرده و آن را «دیوانی عجیب» نامیده است.[۳۱۵] صفا شعر نیما را سزاوار انتشار در جایی ندانست و از او حمایتی نکرد، اما در عین حال به ریشخند و تمسخر او هم نپرداخت و به سادگی نادیده‌اش گرفت، و این قاعده‌ایست که در رفتار همه‌ی ادیبان مهم این دوره می‌بینیم و تنها استثنا در این میان دکتر حمیدی شیرازی است.

در میان اطرافیان نیما، تنها سه تن بودند که تا پایان از او و شعرش هواداری کردند. یکی از آنها مهدی اخوان ثالث بود که به سستی اشعار نیما اعتراف می‌کرد، اما او را پیش‌کسوت می‌دانست. دیگری جلال آل احمد بود که تا ابتدا در نشریه‌های حزب توده و بعد در جراید نیروی سوم نیما را تبلیغ می‌کرد و از او دفاع می‌کرد، و سومی احمد شاملو بود که خود را شاگرد و دنباله‌روی نیما می‌دانست و از خیلی جنبه‌ها درست هم می‌گفت و راهی که نیما آغاز کرده بود را او بهتر از همه شناخت و سریعتر از همه پیمود، هرچند که این راه در اقلیم ادبیات قرار نداشت. در یک و دو نسل بعد از نیما کسانی دیگر هم بودند که از او دفاع می‌کردند و او را با شور و شوق زیاد موسس شعر نوی پارسی معرفی می‌کردند. شاعرترین کسان در این گروه به نظرم

---

[۳۱۵] یوشیج، ۱۳۵۱: ۸۸.

امیرهوشنگ ابتهاج (سایه) است و سیمین بهبهانی. سایه در کتابی که به تازگی از گفتارهایش منتشر شده،[۳۱۶] نشان داده که در عالم شاعری ارج چندانی برای نیما قایل نبوده و قاعدتا هواداری آن روزهایش از وی را باید به پیوندهایش با حزب توده مربوط دانست. بهبهانی هم انگار بر مبنای نوعی برخوردهای مطبوع شخصی که در دوران نوجوانی با نیما داشته و مبانی انسانی او را می‌ستاید و خودش شعر به سبک نیما نگفته است، هرچند او را به عنوان نوآوری مهم می‌ستاید.[۳۱۷]

در این بین، جلال دیرپاترین و نزدیک‌ترین ارتباط را با نیما برقرار کرد. او برای نخستین بار با واسطه‌ی احمد شاملو با نیما آشنا شد و در اواخر سال ۱۳۲۶ به خانه‌ی نیما در کوچه‌ی پاریس رفت. تلاشهای احسان طبری و جلال برای تثبیت موقعیت نیما به خصوص بعد از ماجرای آذربایجان نافرجام ماند و کنگره‌ی نویسندگان هم با وجود اعتبار دادن به نیما، در سلیقه و داوری ادیبان درباره‌اش تغییری ایجاد نکرد. شعر نیما همچنان تا ۱۳۲۹ جدی گرفته نمی‌شد. تا این تاریخ، هیچ کس پیدا نشده بود که از این جور شعر گفتن دفاع کند و آن را معتبر بشمارد. حتا مبلغانی مانند طبری و هشترودی هم به سستی آن اذعان داشتند و تنها نو بودن و متعهد بودن و شالوده‌شکنی‌اش را وجه قدرت آن می‌شمردند.

---

[۳۱۶] ابتهاج، ۱۳۹۲.

[۳۱۷] بهبهانی، ۱۳۹۰.

نخستین کسی که ادعا کرد نوشته‌های نیما شعر است و زیبایی ادیبانه دارد، جلال آل‌احمد بود که در دو شماره‌ی پیاپی مجله‌ی «ایران ما» مقاله‌ای نوشت و در آن کوشید از منظومه‌ی افسانه‌ی نیما دفاع کند.[۳۱۸] محتوای مقاله‌اش آن بود که خواندن شعر نیما دشوار است و زیبایی‌اش به همین دلیل دیریاب می‌نماید. دلیلش هم آن است که مخاطبانش با ادبیات فرنگی آشنایی ندارند و بنابراین نوآوریها و خلاقیتهای هنری وی را در نمی‌یابند. جلال می‌گفت که سبک نیما در شعر افسانه سمبولیک است و باید آن را «شاهکاری در شعر کلاسیک» به شمار آورد.[۳۱۹] همچنین ایرادهای وزنی را به ترفندی زیبایی‌شناسانه و عمدی حمل کرده بود و می‌گفت مثلا سکته‌هایی که در «جرسش را به جا ماند شیون/ شنوا بود و فرمانبر اما/ خبر از رفتگان نیست در دست» برای آن است که از تکرار افاعیل پرهیز کرده باشد. بعد هم اظهار نظر کرده بود که ایراد شعر کهن پارسی همین تکراری بودن وزن است که خواندن شعر را خسته کننده می‌سازد. از دید جلال به این دلیل بود که هیچکس شاهنامه را یکبار از اول تا آخر نخوانده بود. نظر دیگرِ او آن بود که گلستان سعدی به دلیل همین کوتاه بودن بندها و تغییر مداوم وزن است که شهرت یافته و مخاطب عام یافته است، وگرنه از دید او شاهکار سعدی متنی «بی‌مایه و لغت‌پردازانه» می‌نمود.[۳۲۰]

---

[۳۱۸] آل احمد، ۱۳۲۹: ۳و٤- ٤و٥.

[۳۱۹] آل‌احمد، ١٣٧٦: ١١-٢٦.

[۳۲۰] آل‌احمد، ١٣٧٦: ٢٢.

بعد از انتشار مقاله‌های جلال، پرتو علوی در دو شماره‌ی بعدی همین نشریه به نقد افسانه و سخن جلال پرداخت[۳۲۱] و با بیانی محکم و متین اشاره کرد که نیما خطاهای دستوری آشکار دارد، در استفاده از عروض ناتوان و ناشی است، و در نهایت این پرسش را طرح کرد که اگر هدف شعر آزاد رهایی از قید قافیه و وزن برای بهتر بیان کردن مطلب است، پس چرا شعرهای نیما نامفهوم‌تر و مبهم‌تر از شعرهای عروضی و کلاسیک هستند؟

جلال در شماره‌ای دیگر از این نشریه به پرتو علوی پاسخ داد. اما مقاله‌اش بی‌پایه و سست بود و بیشتر به فحاشی و ناسزاگویی به شاعران کهن پرداخته بود و نیما را همتای الوار و مایاکوفسکی دانسته بود، بی آن که به ایرادهای پرتوعلوی پاسخی بدهد یا برای ادعاهای خود استدلالی داشته باشد.[۳۲۲] جلال بعد از آن به مدافع و سخنگوی نیما تبدیل شد و بارها و بارها مطالبی نوشت و در آن به دفاع از نیما و سبک زندگی‌اش پرداخت. در مقاله‌ای نوشت که نیما مدام در حال خواندن مثنوی معنوی و نظامی و کشکول شیخ بهایی است.[۳۲۳] بخش مهمی از گفتمانی که نیما را با اغراق می‌ستاید و وی را استاد ادبیات کهن می‌داند،

---

[۳۲۱] پرتو علوی، ۱۳۲۹: ٤ و ۳-۵.

[۳۲۲] آل‌احمد، ۱۳۲۹ ب: ٤.

[۳۲۳] آل احمد، ۱۳۵۷: ۳۵-٦۹.

آفریده‌ی نوشتارهای ایدئولوژیک جلال است که نه درباره‌ی زندگی نیما و عمق دانایی‌اش صداقتی داشت، و نه خود ادبیات پارسی را درست می‌شناخت.

یکی از دلایل سرمایه‌گذاری بی‌دریغِ جلال بر نیما، سویه‌ی سیاسی ارتباط میان این دو بود. نیما با وجود آن که گهگاه به توده‌ای‌ها روی خوش نشان می‌داد، اما در کل به خاطر همان دلگیری‌اش از احسان طبری بیشتر هوادار نیروی سوم بود و به همین خاطر هم دوستی‌اش با جلال ادامه یافت. در اوایل سال ۱۳۳۰ که نیروی سوم هم دچار انشعاب شد، در خانه‌ی رضا ملکی (برادر خلیل ملکی) مجلس بزرگداشتی برای نیما برگزار کردند، که بسیار مایه‌ی خوشحالی نیما شد و باعث شد به کلی از توده‌ای‌ها فاصله بگیرد. علی دشتی گزارشی از این مراسم تهیه کرد و آن را با آب و تاب در نشریه‌های نیروی سوم منتشر کردند.[۳۲٤]

جلال و شاملو در بزرگ کردن نام نیما و شناساندن او نقشی بسیار بزرگ ایفا کردند و به خاطر همین سرمایه‌گذاری از منافعی بزرگ هم برخوردار شدند و شاید به این دلیل بود که تندخویی نیما را تاب می‌آوردند. هرچند در نهایت نیما ارتباط خود را با شاملو قطع کرد و با جلال هم مدتی به خاطر نزدیکی مجددش به حزب توده کارد و پنیر شده بودند. اما جلال ارتباط خود را با نیما حفظ کرد و بعد از درگذشت او مراسم کفن و دفنش را ترتیب داد و تا حدودی خود را همچون وارث ادبی نیما معرفی کرد و این جایگاهی بود که

---

[۳۲٤] آل‌احمد، ۱۳۵۷ ب: ۳۸-۵۲.

شاملو نیز مدعی‌اش بود. با این همه، همچنان نگاه جلال به نیما ابزاری بود و کاملا روشن بود که به خاطر سرسپردگی نیما به شعارهای سیاسی است که همراهی با او را برگزیده است. در مراسم یادبود نیما که از طرف کانون نویسندگان به تاریخ ۱۳٤۷/۱۱/۱۷ در تالار دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران برگزار شد، از نیما تعریف کرد و گفت که او «پولیتیزه» (یعنی سیاست‌زده و به تعبیری متعهد) بوده و این خیلی خوب است و او را به گاندی تشبیه کرد. بعد او را با شاعران معاصر که «دِپولیتیزه» شده بودند و «سرِ هریک بند در آخوری» است مقایسه کرد![۳۲۵]

در میان این افراد، تنها ادیب طراز اول و نیرومندی که به دفاع از نیما پرداخت، اخوان ثالث بود. او ابتدا بر حسب تعهدی سیاسی و حزبی و بعدتر بر اساس اصول جوانمردی و اخلاق خود را موظف به حمایت از نیما می‌دید. هرچند از نوشته‌های دوران پختگی‌اش بر می‌آید که داوری‌اش درباره‌ی ارزش این آثار بسیار دگرگون شده است. تفاوت او با دو مدافع دیگر نیما (جلال و شاملو) آن است که این دو اصولا شاعر نیستند. هردوی ایشان خبرنگارانی بودند که بنا به مقتضیات سیاسی قلم می‌زدند و چندین بار جبهه عوض کردند و دعوی‌شان در داستان‌نویسی یا شاعری باید به شکلی انتقادی بررسی شود و محک بخورد. اما اخوان شاعری راستین بود و از دوران جوانی نشان داد که دانش و استعداد ادبی چشمگیری دارد.

---

[۳۲۵] آل احمد، ۱۳۵۸.

اخوان از همان ابتدای کار شعر نیما را ضعیف و سست می‌دانست، و این را بارها در تمام نوشتارهایش درباره‌ی نیما ابراز کرده است. با این همه نوآوری‌ای در زمینه‌ی گشاده کردن افق عروض را به نیما نسبت می‌داد و برای او در این زمینه فضل تقدم قایل بود. اخوان در سالهای پیش از انقلاب به عنوان عضو حزب توده از سرمشق ادبی این سازمان پیروی می‌کرد، و به خصوص در سال انقلاب (۱۳۵۷) نوشته‌هایی در دفاع از نیما منتشر کرد که برای او اعتباری بیرون از حلقه‌ی ادیبان چپ‌گرا هم فراهم آورد. او در کتاب «عطا و لقای نیمایوشیج» به ازای هریک از لغزشهای زبانی و ناهنجاری دستوری او نمونه‌ای از ادبیات کلاسیک شاهد آورد و ادعا کرد این طور حرف زدن هیچ ایرادی ندارد و خارج از دایره‌ی زبان و ادب پارسی نیست. بعد هم گفت که این ناهمواری و لغزشها «عیب زبان او نیست، بلکه برعکس هنر اوست، فضیلت اوست، بله، این لقای اوست، اگر عطایش را می خواهی باید لقایش را هم بپذیری.»[۳۲۶] بعد هم ادعا کرده که نیما به این دلیل زبانی چنین ناراست و کژ و مژ داشت که می‌خواست فقط کسانی که «اهل هستند» بفهمند و مضمونهای عالی و بلند او از دسترس عوام خارج باقی بماند.[۳۲۷] او البته روشن نکرده که این مضمونهای بکر و مهم که تنها در این زبان نازیبا صورتبندی می‌شده‌اند، چیستند. چون اتفاقا هرجا که زبان نیما نازیباتر و سست‌تر است، مضمون و حرفش هم آشکارتر و عیان‌تر و شعارگونه‌تر است.

---

[۳۲۶] اخوان ثالث، ۱۳۷۱: ٦۳.

[۳۲۷] اخوان ثالث، ۱۳۷۱: ٦۵.

با خواندن کتاب «بدعتها و بدایع نیما» به قلم اخوان، برداشتی که من داشتم آن بود که بخش عمده‌ی این سخنها از خودِ اخوان برخاسته و نیما خود منظور و قصدی از این دست نداشته است. نیما نه درباره‌ی عروض چیزی نوشته و نه سخنانش درباره‌ی وزن شعر چارچوب نظری درست و عمیقی دارد. بیشتر چنین می‌نماید که اخوان زیر تاثیر سهل‌انگاری‌های نیما در زمینه‌ی وزن و قافیه، راهی نو یافته و آن را پیموده باشد و بعد خودش این مسیر را صورتبندی کرده و آن را به نیما منسوب ساخته باشد. در واقع آنچه که به وزن نیمایی یا وزن شکسته شهرت یافته، هم در عالم نظریه‌پردازی و هم در عمل –به عنوان شعری سالم و خواندنی و زیبا– نخستین نمودهایش را در کارهای اخوان و توللی و سایه یافت، که بر وزن شعر پارسی تسلطی کامل داشتند و هرچند از نیما تاثیر پذیرفتند، اما مسیرهای مستقل خویش را طی می‌کردند. چه بسا صریحترین جمع‌بندی در اظهار نظرهای اخوان درباره‌ی نیما، این بیت باشد که درباره‌اش سروده بود: «زبانی الکن و لق داشت نیما/ ولی در کار خود حق داشت نیما»![۳۲۸]

به عنوان یک نکته‌ی زندگینامه‌ای، این را هم باید دانست که خودِ اخوان در دهه‌ی سی و سالهای آخر عمر نیما با وجود آن که برای صورتبندی آرای ادبی نیما تلاش می‌کرد، اما مشکلات شخصی زیادی با وی داشت. یک دلیلش آن بود که انگار نیما از دفاعهای ادبی او به قدر کافی خوشنود نبوده و انگار انتظار

[۳۲۸] عابدی، ۱۳۹۲: ۲۶.

داشته اخوان اشعار او را پیش از چاپ ویرایش کند. سیروس نیرو که خود را شاگرد نیما می‌داند و از همکاران او و اسماعیل شاهرودی بوده، از کسانی است که بر خلاف قواعد امانت ادبی، هوادار ویرایش شعرهای نیما و رفع و رجوع خطاهای وزنی و زبانی آن است. او از طرفی می‌گوید اخوان چندان بر ادبیات قدیم تسلط نداشته که وزن و سبک ادبی نیما را درست دریابد و بنابراین اشعار او را شتابزده و بی‌ملاحظه به همان شکل اولیه منتشر می‌کرده و به این ترتیب مایه‌ی عصبانیت نیما می‌شده است. در حدی که نیما یک بار با چاقوی آشپزخانه او را دنبال کرد و بعد از این دعوای سخت هم دیگر با او قطع ارتباط کرد.

از دید نیرو دلیل عصبانیت نیما این بود که اخوان در مصاحبه‌هایی کلمه‌هایی از سخن او را پس و پیش می‌کرده است.[۳۲۹] اما از سویی سخن او درباره‌ی مسلط نبودن اخوان بر ادبیات کلاسیک نادرست است و او در دوران خودش و میان اطرافیان نیما مقتدرترین ادیب محسوب می‌شد، و از سوی دیگر اخوان خبرنگار نبود که بخواهد مصاحبه‌های نیما را دستکاری کند و یکی دو نمونه‌ای که او قید کرده چندان چیز مهمی نیست که بخواهد به چاقوکشی منتهی شود. نیرو در میانه‌ی بحث ویراستن یا ناویراستنِ شعرهای باز مانده از نیما این خاطره را نقل کرده و این حدس را می‌توان زد که شاید اصل قضیه این بوده که نیما هم مثل نیرو انتظار داشته اخوان شعرهایش را ویرایش کند و او چنین نمی‌کرده است.

---

[۳۲۹] نیرو، ۱۳۹۳.

به هر صورت درباره‌ی اخوان این را می‌دانیم که مهمترین و نیرومندترین مدافع نیما در میان ادیبان بوده است و از مجرای سروده‌های استوار و زیبای وی بود که چیزی به اسم «شعر نیمایی» باب شد و اعتبار یافت. با این همه شواهد نشان می‌دهد که اخوان در زمان نزدیکی به حزب توده (یک بار در دوران مصدق و بار دوم در گرماگرم انقلاب اسلامی) نقش مدافع نیما را پذیرفته باشد. در حدود زمان کودتای سال ۱۳۳۲ اخوان به تدریج راه خود را از توده‌ای‌ها جدا کرد و به ملی‌گرایان پیوست و در همان حدود دعواهایش با نیما هم شروع شد.

علت اصلی دشمنی نیما و اخوان به ظاهر این بوده که نیما در جریان کودتای ۲۸ مرداد مورد بازخواست قرار گرفته و از تهدید پلیس ترسیده و او را لو داده است. به بیان دیگر، اخوان زندانی شدنِ خویش را ناشی از سعایت و خبرچینی نیما نزد پلیس امنیت می‌دانست. اطرافیان این دو درباره‌ی این موضوع اظهار نظر نکرده و در حد امکان از اشاره به آن پرهیز کرده‌اند. اما سایه در مصاحبه‌ای گفته که اصل قضیه در پرده مانده، و دلیلی که برای تردید در ادعای اخوان می‌آورد، آن است که اگر نیما می‌خواست کسی را لو بدهد، می‌بایست شخص عالی‌مرتبه‌تری را نام ببرد.[۳۳۰] اما از طرفی خودِ نیما در سلسله مراتب حزبی کاره‌ای نبوده

[۳۳۰] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۹۹۷.

و کسی را نمی‌شناخته، و از سوی دیگر در آن مقطع بر سر داوری شاعرانه با اخوان اختلاف داشته و هیچ بعید نیست وقتی از او سؤال و جوابی کرده بودند، از اخوان اسم برده باشد.

سایر کسانی که با اخوان و نیما در ارتباط بوده‌اند، گواهی داده‌اند که نیما به واقع چنین کرده بود. اما درباره‌ی علت این کار چیزهای متفاوت گفته‌اند و بیشتر چنین می‌نماید که نقاط واگرایی این روایتها به تلاش برای تطهیر نیما مربوط شود. مثلا مرتضی کافی نوشته که نیما «زیر شکنجه» از اخوان اسم برده بود. در حالی که بر مبنای داده‌های بیرونی فراوان می‌دانیم نیما حتا یک روز هم زندانی نبوده و شکنجه نشده و قضیه از سؤال و جوابی ساده فراتر نرفته است. حتا عمران صلاحی می‌گوید که پرسشگران که از ماموران اداره‌ی امنیت بودند، در قالب خبرنگار نزد نیما رفتند و از سادگی‌اش استفاده کردند و خفاگاه اخوان را از او پرسیدند و نیما هم با صداقت روستایی‌اش این نهانگاه را لو داد. محمد قائد و کوروش مختاری نوشته‌اند که قضیه به شعر هجوی مربوط می‌شد که اخوان درباره‌ی زندان و اداره‌ی امنیت سروده و در یکی از مجله‌های توده به نام «رزم» منتشر کرده بود، و تیمسار بختیار که دنبال سراینده‌اش می‌گشت، موضوع را از نیما پرسید و او هم گفت که شعر را اخوان سروده است.

از راست : رضا دبیری جوان، تقی خاوری، اخوان ثالث و محمد قهرمان (۱۳٦۷/۱/۲۲، منزل محمد قهرمان)

در این بین تقی خاوری که از نزدیکان اخوان بوده دقیقترین گزارش را در این مورد به نقل از وی نقل کرده است. بر این مبنا نیما وقتی از طرف پلیس مورد پرسش قرار گرفت شعر اخوان را با خط خودش نوشته و قید کرده بود که این شعر اثر اخوان است و زیرش را هم امضا کرده بود، و تیمسار بختیار در هنگام بازجویی این برگه را به اخوان نشان داده بود تا او را به اعتراف وادار کند. عبارت «پیشوای شعر نو» هم که در شعر اخوان در هجو نیما آمده، از بختیار است که به اخوان گفت گواهی «پیشوای شعر نو» را درباره‌ی شعر مجرمانه‌اش در اختیار دارد.[۳۳۱] اخوان با دیدن گواهی به خط نیما وادار به اعتراف شد و به زندان رفت و در همان جا هجویه‌ی تندی برای نیما سرود که تنها یک بیت از آن باقی مانده است:

مرا نیمای مادر...به لو داد مرا لو «پیشوای شعر نو» داد

[۳۳۱] این روایتها را محمدمهدی حسنی در تارنمایی گرد آورده است: http://hassani.ir/post-359.aspx.

روایت اخیر را می‌توان پذیرفت، چون گزارش سایه را هم داریم که می‌گوید روزی در سالهای ۱۳٤۰، سیاوش کسرایی که تعصبی درباره‌ی نیما داشت، در مهمانی‌ای با اخوان رو در رو شد و با او دست به یقه شد و خشمگین بود که او چرا هجوی برای نیما سروده است. اخوان در برابر حمله‌ی کسرایی نخست گفت که شعر از او نیست و بعد پذیرفت که مصراع دوم را گفته، و جالب آن که در کل این ماجرا هیچ کس در این مورد که نیما اصولا اخوان را لو داده تردیدی نداشته است.[۳۳۲] از مرور این موارد چنین بر می‌آید که بخشهای مشترک میان تمام روایتها راست است و نیما به راستی اخوان را به عنوان سراینده‌ی هجویه‌ای خطرساز لو داده است.

به این ترتیب معلوم می‌شود که ارتباط نیما با سه مبلغ و هوادار سرسخت خودش هم بسیار پرتلاطم و پرتنش بوده است. نیما بخش بزرگی از شهرت خود را مدیون جلال، اخوان و شاملو بود و چه بسا اگر ایشان نبودند، نام و یاد او به کلی از خاطرها زدوده می‌شد. با این همه نیما بر سر وزن‌زدایی از شعر با شاملو دعوا داشت، بر سر پایبندی به مرام حزب توده با جلال نامه‌نگاری‌های تند می‌کرد، و به دلایل شخصی حاضر شده بود اخوان را به پلیس لو بدهد و در مقابل هجویه‌ای تند از او دریافت کرد.

---

[۳۳۲] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۹۹٦.

در نهایت همین حلقه‌ی کوچک از نویسندگان و مطبوعاتی‌های چپ‌گرا بودند که نام نیما را به کرسی نشاندند و او را به شهرت رساندند. نیما تا زمان مرگش کتابی مهم یا متنی چشمگیر منتشر نکرد و همچنان نزد ادیبان استخوان‌دار و توده‌ی مردم از جایگاهی معتبر و شهرتی نیک برخوردار نبود. چنان که گفتیم، اولین کتابی که از نیما به چاپ رسیده بود، جزوه‌ی «رنگ پریده خون سرد» بود که خودش در ۱۲۹۹ تکثیر کرده بود، و مخاطبی نیافته بود. نخستین کتاب جدی نیما منظومه‌ی افسانه بود که شاملو برایش به چاپ رساند، و این تنها کتاب او بود که در دوران حیاتش چاپ شد، و آن هم تنها با تبلیغ منظم و مداوم شاملو و هم‌مسلکانش به تدریج طی ده سال بعد شهرتی به دست آورد.

بعد از مرگ نیما، جلال آل احمد و غلامحسین ساعدی و م. آزاد و سیروس طاهباز هم‌قسم شدند تا آثار او را به چاپ برسانند. این ماجرا به یکی دو سال بعد از مرگ نیما مربوط می‌شود. نیما خودش دکتر معین را به عنوان وارث ادبی خود تعیین کرده بود. اما دکتر معین که اصولا با نیما آشنایی و با سبک کارش موافقتی نداشت، در این زمینه حرکتی انجام نداد. بر مبنای این وصیت‌نامه، تصوری ایجاد شده که لابد دکتر معین با نیما دوستی‌ای داشته یا از هواداران شعر او بوده است. اما شواهد نشان می‌دهد که چنین نیست. نیما در متن وصیت‌نامه‌اش اشاره کرده که دکتر معین با سبک شعرگویی او موافقتی ندارد و با این همه وی را وصی ادبی خود تعیین کرده است. متن وصیت‌نامه‌ی نیما چنین است:

«امشب فکر می کردم با این گذران کثیف که من داشته‌ام–بزرگی که فقیر و ذلیل می‌شود، حقیقتا جای تحسر است. فکر می‌کردم، برای دکتر حسین مفتاح چیزی بنویسم که وصیت‌نامه من باشد. باین نحو که بعد

از من هیچکس حق دست زدن به آثار مرا ندارد بجز دکتر محمد معین اگرچه او مخالف ذوق من باشد. دکتر محمد معین حق دارد در آثار من کنجکاوی کند-ضمنا دکتر ابوالقاسم جنتی عطائی و آل احمد با او باشند. بشرطی که هر دو با هم باشند- ولی هیچ‌یک از کسانی که به پیروی از من شعر صادر فرموده‌اند در کار نباشند. دکتر محمد معین که نسل صحیح علم و دانش است کاغذ پاره‌های مرا بازدید می‌کند. دکتر محمد معین که هنوز او را ندیده‌ام مثل کسی است که او را دیده‌ام. اگر شرعا می‌توانم قیم برای ولد خود داشته باشم دکتر محمد معین قیم است. ولو این‌که او شعر مرا دوست نداشته باشد -اما ما در زمانی هستیم که ممکن است همه این اشخاص نامبرده از هم بدشان بیاید. چقدر بیچاره است انسان.»

از این متن به روشنی بر می‌آید که دکتر معین تا پایان عمر نیما نه او را دیده بوده و نه با شعر او موافقتی داشته است. با این همه چندان وجهه و اعتبار داشته که نیما سرپرستی آثار خود را به وی محول کرده است. دکتر جلیل دوستخواه که از همکاران دکتر معین بود، نوشته که یکی دو هفته بعد از درگذشت نیما، اسماعیل شاهرودی که شاگرد و مرید او محسوب می‌شد و در ضمن در تدوین لغت‌نامه با دکتر معین همکاری داشت، ماجرای وصیت‌نامه‌ی نیما را به او خبر داد. دکتر معین این خبر را «با حیرت و ناباوری شنید، بی‌هیچ

اظهار نظری درباره‌ی آن، و تنها دو سه بار پرسید: چرا؟».[۳۳۳] دکتر معین در عمل حرکتی در جهت انتشار یا ویرایش آثار نیما انجام نداد و چنین می‌نماید که اصولا آثار نیما را نادیده انگاشته باشد.

از سخنان سیروس طاهباز بر می‌آید که او نزد دکتر معین رفته و ضرورت انتشار این آثار را به او گوشزد کرده و دکتر معین هم نکاتی را درباره‌ی امانتداری و انتشار درست نوشتارهای نیما به او گوشزد کرده است.[۳۳٤] اما نشانه‌ای در دست نیست که خودش در این زمینه مداخله‌ای کرده باشد و جلال در مقدمه‌ی مجموعه آثار نیما که به سال ۱۳٤٦ چاپ شد، می‌نویسد که دکتر معین «فقط سرپرستی می‌کرد» و گردآوری و تنظیم و چاپ آثار را خودش و طاهباز و دیگران انجام داده‌اند. با این همه به نظرم دقت علمی او و نظارتی که داشته باعث شده دیگران امانتدارانه آثار نیما را منتشر کنند.

در آذر ۱۳٤۰، یعنی دو سال بعد از درگذشت نیما، سیروس طاهباز شروع کرد به انتشار برخی از آثار نیما. پرشورترین کسی که شهرت نیما تا حدود زیادی مدیونِ اوست، همین طاهباز است. او سخت سرسپرده‌ی نیما بود و او را در حد پرستش دوست داشت، و جالب این که در میان کسانی که به شهرت یافتن نیما یاری رساندند، او که بیشترین نقش را داشت، کمترین ارتباط واقعی با نیما را هم داشته است. طاهباز تنها یک بار در سال ۱۳۳۱ نیما را دید، و این زمانی بود که سیزده سال بیشتر نداشت و تازه به سازمان جوانان نیروی سوم

---

[۳۳۳] دوستخواه، ۱۳۷۹.

[۳۳٤] طاهباز، ۱۳۷۷.

پیوسته بود و زیر تاثیر جلال آل احمد قرار داشت که معلم مقاله‌نویسی این سازمان بود.[۳۳۵] او تا پایان عمر نیما ارتباطی با او پیدا نکرد و ارادت و سرسپردگی‌اش به وی خارج از روابط شخصی و رویارو قرار می‌گرفت.

نخستین کار سیروس طاهباز آن بود که شماره‌ی دی‌ماه از مجله‌ی آرش را که منتشر می‌کرد، ویژه‌ی نیما قرار داد. جلال هم در همین شماره مقاله‌ی مشهور «پیرمرد چشم ما بود» را نوشت و اخوان و دیگران هم درباره‌ی نیما ستایشگرانه مطالبی نوشتند. ناگفته نماند که این دومین شماره‌ی این نشریه بود و بنابراین مجله‌ی آرش از همان ابتدا خط مشیِ تبلیغ برای نیما را دنبال می‌کرد.[۳۳۶]

به این ترتیب طاهباز در دی ماه ۱۳۴۲ برگزیده‌ی اشعار او را چاپ کرد و هانیبال الخاص نقاشی روی جلد آن را کشید. در اسفند ۱۳٤٤ ماخ اولا با تصویر روی جلد به قلم بهمن محصص چاپ شد. در پاییز ۱۳٤٥ مجموعه‌ای با نام «شعر من» چاپ شد که طرح روی جلدش را حاجی‌نوری کشیده بود. در نهایت در ۱۳٤٦ کتاب ناقوس چاپ شد که ضیاءپور طراح جلد آن بود.[۳۳۷]

نویسندگان و شاعرانی که از بسیاری از جهات بیشتر به نیما شباهت داشتند تا بهار و دهخدا، کم کم در دو نسلِ بعد از نیما تکثیر شدند و ادیبانِ پیرو جریان میانه‌روی شعر نو را از میدان به در کردند. بیشتر این

---

[۳۳۵] طاهباز، ۱۳۹۲: ۳۸.

[۳۳٦] طاهباز، ۱۳۷۷.

[۳۳۷] جنتی عطایی، ۱۳٤٦: ۹-۱۲.

شاعران خود را شاگرد و پیروی نیما می‌دانستند و از نظر ناآشنایی با ادبیات کلاسیک پارسی، رعایت نکردن هنجارهای زیبایی‌شناسانه‌ی فرهنگ ایرانی، و اصولا بیگانگی با این سلیقه‌ی هنری به نیما شباهتی تام و تمام داشتند. بخش بزرگی از این افراد، با نوشتن و انتشار متونی شبیه به آثار نیما به شهرت دست یافتند. با این همه می‌توان با مرور اظهار نظرهایشان درباره‌ی نیما حدس زد که حتا یک بار کلیت آثار نیما را از ابتدا تا انتها نخوانده‌اند.

در میان ایشان برخی چهره‌های خوشنام‌تر و موفقتر هستند و برخی حاشیه‌ای‌تر و در عین حال پر سر و صدا تر. از گروه اول می‌توان به منوچهر آتشی اشاره کرد که نیما را شاعری بومی‌گرا می‌دانست و خود را از این نظر با او همسان می‌انگاشت. بومی‌گرایی نیما در بیان آتشی به معنای هواداری از نوعی گفتمان فرو ملی است که با محتوای شعرهای آتشی تفاوت دارد، اما به روشنی در شعر نیما دیده می‌شود. از گروه دوم می‌شود از رضا براهنی یاد کرد که دفاع هیجان‌زده و پرشور او از اشعار نیما شهرتی فراگیر دارد، هرچند به سختی قابل‌دفاع است.

روند دستیابی نیما به شهرت، و غلبه‌ی سلیقه‌ی ادبی و گفتمان او بر شعر پارسی معاصر، نمونه‌ایست کلاسیک و چشمگیر از غلبه‌ی «نهاد» بر «من»، و چیرگی ساختهای اجتماعی بر ذوق زیبایی‌شناسانه و خلاقیتهای فردی. در این کتاب تنها ترسیم سیمایی مستند از نیما را آماج کرده‌ام و از این رو سخن را در همین مرتبه ختم می‌کنم و بحث را برای روشن ساختنِ ارتباط نیما با اطرافیان و مبلغان‌اش بسنده فرض می‌کنم. با این گوشزد که شایسته است مسیرهای هم‌افزایی میان کردارهای این کسان و جریانهای قدرتِ

مسلط بر کردارهایشان مورد تحلیل قرار گیرد، چه بسا که مدلی عمومی و آموزنده از سیطره‌ی قدرت اجتماعی بر معنای فرهنگی و هویت فردمدار، از دل آن زاده شود.

بخش دوم: اشعار نیما

گفتار نخست: سروده‌ها

برای پاسخگویی به پرسشهایی که در پیش‌گفتار کتاب طرح شد، لازم است تا هرآنچه از نیما و درباره‌ی نیما باقی مانده را بخوانیم و نقادانه تحلیل کنیم. اسنادِ موجود درباره‌ی نیما را می‌توان به سه رده تقسیم کرد: شعرهایی که نیما سروده، آنچه که نیما در قالب نثر به هر شکلی (مقاله، بیانیه، نامه) نوشته، و آنچه دیگران درباره‌ی نیما گفته یا نوشته‌اند. در میان این سه، بی‌شک شعرهای خودِ نیما مهمترین منبع است. خوشبختانه به لطف سیروس طاهباز گردآوری جامع و گاهشماری دقیقی از شعرهای نیما در دست داریم، که البته باید با نگاهی انتقادی بازخوانده شود، اما دست کم ورود به بحثی پژوهشی را بسیار آسان‌تر می‌سازد. از این رو نخست به اشعار نیما می‌پردازم و آنچه را که سروده با ترتیبی زمانی مرور می‌کنم، و در این میان داوری‌ام درباره‌ی قوت و ضعف شعریِ آفریده‌هایش را نیز بیان می‌کنم. در این گفتار زیاد وارد دلایل داوری‌ام

نمی‌شوم و استدلال در این مورد را به گفتاری دیگر واگذار می‌کنم. اما گهگاه اشاره‌هایی می‌کنم و بر این باورم که هرکس با شعر پارسی آشنایی جدی‌ای داشته باشد، در این داوری با من همراه خواهد بود.

اولین شعری که از نیما در دست داریم، به تاریخ اسفند (حوت) ۱۲۹۹ (مارس ۱۹۲۱) سروده شده و «قصه‌ی رنگ پریده، خونِ سرد» نام دارد و مثنوی‌ایست در ۲۴۳ بیت.[۳۳۸] این متن بلافاصله پس از نوشته شدن در همان اسفند ۱۲۹۹ با هزینه‌ی شخصی نیما در ۳۲ صفحه در شمارگانی نامعلوم چاپ شد و بهایش یک قران بود.[۳۳۹] بنابر آنچه که گفتیم، چنین می‌نماید که نیما آن را به عنوان راهبردی برای احراز هویتِ شاعر سروده و منتشر کرده باشد. درست در همین زمان است که او با همین جزوه در دست، برای خواستگاری نزد عالیه می‌رود و دعوی خود درباره‌ی شاعر بودنش را به کرسی می‌نشاند. این خواستگاری و دعوی شعر گفتن، چنان که گفتیم، در ضمن مقدمه‌چینی‌ای بود برای رها کردن شغل و وابستگی اقتصادی به همسرش. از این رو چنین می‌نماید که نیما انتشار این شعر را با حساب و کتابی به انجام رسانده باشد و دستیابی به موقعیت اجتماعی جدیدی را آماج کرده باشد. به هر صورت نشانی در دست نیست که این جزوه در آن زمان توسط کسی خوانده یا در جایی توزیع شده باشد، و تنها ارجاع به همان ماجرای خواستگاری مربوط می‌شود و مخاطبش گویا تنها عالیه بوده است.

---

[۳۳۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۷–۳۳.

[۳۳۹] طاهباز، ۱۳۸۰: ٤٠.

اما خودِ شعر، از نظر ساختار سست و ضعیف است و آشکار است که سراینده‌اش با شعر کلاسیک پارسی اندکی آشنا بوده، اما طبع شعر نیرومندی نداشته است. به خصوص زیر تاثیر مثنوی معنوی بر وزن و ترکیبهای ادبی این شعر کاملا نمایان است و حدس من آن است که نیما بعد از خواندن داستانی از مثنوی این شعر را ساخته باشد.

مضمون شعر، درست روشن نیست و از انسجام معنایی در آن نشانی دیده نمی‌شود. نیما در ابتدا از عشق که تشخص یافته و با او در زندگی همراه شده شکایت می‌کند. بعد نسبت به دلداری که او را ترک کرده و کسانی که پشت سرش بدگویی می‌کنند و چند تنی که کینی از آنها در دل دارد، ابراز خشم می‌کند. در این میان اشاره می‌کند که خودش کوه‌نشین است و با شهرنشینی میانه‌ای ندارد و توصیفی رمانتیک از طبیعت وحشی را نیز در این میان می‌آورد. خودانگاره‌ی نیما در این شعر اصیل نمی‌نماید و به کلیشه‌ای اغراق شده از شاعران رمانتیک قرن نوزدهم شباهت دارد. نیما در این شعر خود را شخصیتی بسیار حساس، تقریبا روان‌پریش، عاشق‌پیشه، رنج‌کشیده، پردرد و بیگانه با مردمان تصویر کرده است که مرتب از عشق و شهرنشینی و مردمان می‌نالد، اما دقیقا معلوم نیست از چه چیزی در رنج است. این خودانگاره از این رو ساختگی می‌نماید که سراینده‌اش مردی شهرنشین بوده که از دوران کودکی روستا و کوهستان را ترک کرده و تمام عمر مفید خود را در شهر و به عنوان محصل یا کارمند گذرانده است، و چنان که دیدیم تجربه‌ی پرشمار یا جدی‌ای در ارتباط با جنس مخالف و عشق و عاشقی هم نداشته است.

زبان نیما در این شعر بسیار ناهموار و نازیباست. از سویی عبارتها و بیتهای فراوانی هست که به طور مستقیم از شاعران دیگر و به خصوص مولانا وامگیری شده است. به ویژه تکرار کلماتی مانند عشق و حق که به خصوص این دومی ارتباطی با معنای شعر برقرار نمی‌کند.

بیشترآن کس که دانا می نمود نفرتش ازحق و حق‌آرنده بود

نورِحق پیداست ، لیکن خلق کور کور را چه سود پیش چشم نور؟

ستایندگان نیما در متون گوناگون کوشیده‌اند این شعر را ارزشمند و قابل توجه بنمایند. اما حدس من آن است که هیچ کدام‌شان آن را کامل نخوانده‌اند یا از شعرهایی که در همان زمان توسط بهار و عشقی و دهخدا سروده می‌شده بی‌خبر بوده‌اند. این شعر در بهترین حالت مشقی ضعیف است در تمرینِ وزن و قافیه، و ترکیبی است نازیبا که از درآمیختنِ کلیشه‌های رمانتیک با سستی در وزن و قافیه و صور خیال حاصل آمده است. فقط به عنوان چند نمونه، در بیتی می‌خوانیم: «هرکه با من همره و پیمانه شد/ عاقبت شیدادل و دیوانه شد»، که در آن پیمانه انگار به جای هم‌پیمان یا چیزی شبیه به این معنی به کار رفته که جعلی عجیب است، چون پیمانه خودش معنای دیگری دارد. شاید هم منظور نیما هم‌ره و هم‌پیمانه بوده که در این حالت تعمیم هم به دو کلمه‌ی بعد از خودش در دستور زبان پارسی مرسوم نیست، بماند که همراه و هم‌پیمانه معانی سازگاری با هم به دست نمی‌دهند. در بیتی دیگر (قصه‌ی رنگ پریده آتشی است/ در پیِ یک خاطرِ محنت‌کشی است) می‌بینیم که هم یای وحدت در محنت‌کش به کار رفته و هم «یک» به ابتدایش افزوده شده که حشوی نازیباست. در برخی از بیتها قضیه از این هم فراتر می‌رود و مثلا در «دیدمش، گفتم: منم، نشناخت او/ بی‌تأمل

رو ز من برتافت او» می‌بینیم که نیما قافیه را اشتباه گرفته و نشناخت و برتافت را با هم قافیه کرده است. ایرادهای این شعر یکی و دوتا نیست و این سه مورد را تنها به عنوان نمونه‌هایی نقل کردم، چون فاحش بودن خطاهایش در حدی است که سیمین بهبهانی که ستاینده‌ی نیماست نیز نتوانسته از اذغان به سستی‌شان خودداری کند.[۳۴۰]

نخستین شعر جدی نیما که از نظر زیبایی‌شناسانه نیز قابل توجه است، «ای شب» است که در ۱۳۰۱ خورشیدی سروده شده و بهار آن را در مجله‌ی نوبهار هفتگی منتشر کرد.

هان! ای شب شوم وحشت‌انگیز　　تا چند زنی به جانم آتش؟
یا چشم مرا ز جای برکن　　یا پرده ز روی خود فروکش
یا بازگذار تا بمیرم　　کز دیدن روزگار سیرم

دیری‌ست که در زمانه‌ی دون　　از دیده همیشه اشکبارم
عمری به کدورت و الم رفت　　تا باقی عمر چون سپارم
نه بخت بدِ مراست سامان　　و ای شب، نه توراست هیچ پایان

[۳۴۰] بهبهانی، ۱۳۹۰: ۷۳-۷۵.

چندین چه کنی مرا ستیزه بس نیست مرا غم زمانه؟

دل می‌بری و قرار از من هر لحظه به یک ره و فسانه

بس بس که شدی تو فتنه‌ای سخت سرمایه‌ی درد و دشمن بخت

این قصه که می‌کنی تو با من زین خوبتر ایچ قصه‌ای نیست

خوبست ولیک باید از درد نالان شد و زار زار بگریست

بشکست دلم ز بی قراری کوتاه کن این فسانه، باری

آنجا که ز شاخ گل فروریخت آنجا که بکوفت باد بر در

و آنجا که بریخت آب مواج تابید بر او مه منور

ای تیره شب دراز دانی کانجا چه نهفته بد نهانی؟

بودست دلی ز درد خونین بودست رخی ز غم مکدر

بودست بسی سر پر امید یاری که گرفته یار در بر

کو آنهمه بانگ و ناله‌ی زار کو ناله‌ی عاشقان غمخوار؟

در سایه‌ی آن درختها چیست؟ کز دیده‌ی عالمی نهان است؟

عجز بشر است این فجایع یا آنکه حقیقت جهان است؟

در سیر تو طاقتم بفرسود زین منظره چیست عاقبت سود؟

تو چیستی ای شب غم انگیز در جست و جوی چه کاری آخر ؟

بس وقت گذشت و تو همانطور استاده به شکل خوف‌آور

تاریخچه‌ی گذشتگانی یا رازگشای مردگانی؟

تو آینه‌دار روزگاری یا در ره عشق پرده‌داری؟

یا دشمن جان من شدستی؟ ای شب بنه این شگفت‌کاری

بگذار مرا به حالت خویش با جان فسرده و دل ریش

بگذار فرو بگیردم خواب کز هر طرفی همی‌وزد باد

وقتی‌ست خوش و زمانه خاموش مرغ سحری کشید فریاد

شد محو یکان یکان ستاره تا چند کنم به تو نظاره؟

بگذار بخواب اندر آیم　　کز شومی گردش زمانه

یکدم کمتر به یاد آرم　　و آزاد شوم ز هر فسانه

بگذار که چشم ها ببندد　　کمتر به من این جهان بخندد

این نخستین شعر نیماست که بارقه‌هایی از استعداد ادبی را می‌توان در آن یافت. با این توضیح که بخشی از آشنا و روان نمودن آن به خاطر تبلیغات چشمگیر سه نسل پیشین درباره‌ی عظمت نیما و خوانده و بازخوانده شدنِ آن در جاهای گوناگون است. وگرنه این شعر در مقایسه با آنچه در آن دوران سروده می‌شد، شعری متوسط بیش نیست و در همان زمان به خاطر سستی‌هایش مورد حمله‌ی منتقدان قرار گرفت.[۳۴۱]

اما این متن با همین رتبه‌ی میانه‌حالش از آنچه نیما پیش از این سروده بود یک سر و گردن بالاتر است، و از بخش عمده‌ی سروده‌های بعدی نیما هم بهتر می‌نماید! در متن شعر زیر مصرع‌هایی که اشکال معنایی یا وزنی نمایان داشت خط کشیده‌ام. در این شعر که سی و سه بیت دارد، دوازده ایراد نمایان دیده می‌شود. برخی از اینها ایرادهایی کوچک معنایی هستند. مانند آوردنِ «بازگذار» به جای «وا گذار» و آوردنِ مصراع بی‌ربطِ «کز هر طرفی همی‌وزد باد» که آشکارا برای جور کردن قافیه آمده و از نظر معنایی ربطی به

[۳۴۱] زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ٤۹.

مصراعهای قبلی و بعدی پیدا نمی‌کند. همچنین حرف اضافه‌ی «از» با «فرو کشیدن» نمی‌آید. فرو کشیدن بر روی چیزی انجام می‌شود و منظور نیما احتمالا «بر کشیدن» پرده از روی چیزی بوده، نه «فرو کشیدن» که این آخری کمابیش هم‌معنای فرو پوشاندن است.

در این شعر همچنین استفاده از کلمه‌ی «اِستاده» را می‌بینیم که محبوبِ نیماست و چند بار آن را به کار گرفته است. این کلمه به ظاهر کوتاه شده‌ی «ایستاده» است، اما کاربردی که نیما از آن گرفته چندان شیوا نیست. در این شعر «استاده به شکل خوف‌آور» چندان معنادار یا زیبا نیست. نیما در شعر «امید پلید» هم بار دیگر این کلمه را در ترکیبِ «**استاده و لیک در نهانی**» در همان معنای ایستادن به کار گرفته است. در «مهتاب» هم نوشته که «نگران با من استاده سحر»، که باز انگار منظورش آن است که سحرگاه همراه شاعر نگران جایی ایستاده است، که البته چندان شیوا و جالب نیست. اما در جاهایی انگار نیما این کلمه را همتای «ساکن» فرض کرده که نادرست است. در «پادشاه فتح» می‌خوانیم که «با هوای گرم استاده نشان روز بارانی است» و در شعر مشهورش می‌گوید «هست شب همچو ورم کرده تنی در استاده هوا»، که در اینها «هوای ایستاده» معنای درستی به ذهن متبادر نمی‌کند.

سیروس شمیسا در تفسیرش از این کلمه، گفته که «اِستادن» فعلی است «به معنی شدن و گردیدن ... (که) در متون پهلوی و زبان سبک خراسانی معمول بود.»[۳۴۲] و به این ترتیب این دو ترکیب اخیر را «هوای گرم شده» فهم کرده است. این تفسیر او به نظرم نادرست است. البته فعل ایستادن به ندرت همراه با کلماتی خاص به معنای گشتن و گردیدن به کار گرفته شده است. اما این کاربرد محدود و نادر و قدیمی است و تنها درباره‌ی مفاهیمی رواج دارد که وقفه و مکث و سکون را می‌رساند. یکی از این موارد استثنایی، غزلی است از محتشم کاشانی با مقطع (درهم است آن بت طناز نمی‌دانم چیست/ ملتفت نیست به من باز نمی‌دانم چیست) که در آن می‌گوید «راز در پرده و اهل غرض استاده خموش/ غرض از پوشش این راز نمی‌دانم چیست».

تقریبا در تمام موارد دیگری که کاربرد این کلمه در ادب کلاسیک به چشم من خورده، استادن همیشه به سادگی در معنای ایستادن به کار گرفته شده است. سعدی در باب دوم بوستان می‌گوید «چو استاده‌ای دست افتاده گیر»، و در غزلهایش هم استاده را دقیقا در همین معنا می‌بینیم. چنان که مثلا در غزلی به مطلع (آخر نگاهی باز کن وقتی که بر ما بگذری/ یا کبر منعت می‌کند کز دوستان یاد آوری) می‌گوید: «تا دل به مهرت داده‌ام در بحر فکر افتاده‌ام/ چون در نماز استاده‌ام گویی به محرابم دری».

---

[۳۴۲] شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۹.

این کلمه به خصوص برای توصیف ایستادگی و پایداری کاربرد دارد و خواجوی کرمانی آن را در ترکیبِ «به جان استاده» زیاد به کار برده که یعنی ایستادگی کردن تا پای جان. سنایی انگار اولین کسی بوده که همین ترکیب را با تصویرِ شمعِ افروخته همراه کرده و به این ترتیب شمع را به نماد پایداری و ایستادگی بدل ساخته است. او در قصیده‌ی (ما کلاه خواجگی اکنون ز سر بنهاده‌ایم/ تا که در بند کله‌دوزی اسیر افتاده‌ایم)، می‌گوید: «او کلاه عاشقان اکنون همی‌دوزد چو شمع/ ما از آن چون شمع در پیشش به جان استاده‌ایم». همین تصویر را بعدتر حافظ به کار گرفته و گفته «استاده‌ام چو شمع مترسان ز آتشم»، و شیخ محمود شبستری هم در گلشن راز می‌گوید «همه از امر و حکم داد داور/ به جان استاده و گشته مسخر».

مولوی هم در غزلی با مطلع (باد بین اندر سرم از باده‌ای/ نوش کردم از کف شهزاده‌ای) می‌گوید: «هردو گامی مشت عشقی خفته‌ای/ بر سر او ساقی استاده‌ای»، و در غزل عجیب دیگری با مطلعِ (در عشق کجا باشد مانند تو عشقینی/ شاهان به هوای تو در خرقه‌ی دلقینی) می‌گوید: «بر خوان تو استاده هر گوشه سلیمانی/ وز غایت مستی تو هم‌کاسه‌ی مسکینی»، در غزل (ایا خورشید بر گردون سواره/ به حیله کرده خود را چون ستاره) هم آورده: «گهی از دور دور استاده باشی/ که من مرد غریبم در نظاره».

مقصود از همه‌ی این شواهد آن که نظر دکتر شمیسا درباره‌ی معنای این کلمه دست کم در شعرِ کلاسیک پارسی درست نمی‌نماید و نیما کلمه‌ی «گرم استاده هوا» را در معنی «هوای گرم شده» به کار نگرفته است. در میان شاعران معاصر نیما هم کاربردی از این کلمه را در شعر نیر سعیدی می‌بینیم، آنجا که در فابلِ «روباه و کلاغ» می‌گوید «گفت هرجا خودپسندی ساده است/ چاپلوسی بر درش استاده است». بنابراین این

کلمه معنای ایستادن و به خصوص پایداری و ایستادگی کردن، یا برای خدمت بر پا ایستادن را می‌رسانده است و در زمان نیما هم دقیقا در همین معنا فهم می‌شده است. حدس من آن است که نیما در این ترکیبها کلمه‌ی «استاده» را به عنوان مترادفی برای «ساکن» به کار گرفته است. تنها کاربرد مشابه از این کلمه را در باب ششم بوستان می‌بینیم که در آنجا سعدی می‌گوید «که ناخوش کند آب استاده بوی»، که در اینجا هم بیشتر معنی «ایستاده» در برابر صفتِ «رونده»ی منسوب به آب مورد نظر است، و نه سکون به معنای مطلق‌اش که در عبارتهای نیما به چشم می‌خورد.

به هر صورت، به نظرم نیما کاربرد درست کلمه‌ی استاده را نمی‌دانسته و آن را با بی‌مبالاتی به عنوان مترادفی برای ساکن به کار گرفته است. به این ترتیب منظورش از «با هوای گرم استاده نشان روز بارانی است»، آن بوده که هوای گرم و ساکن نشانه‌ی روز بارانی است، و «هست شب همچو ورم کرده تنی در استاده هوا» هم شب را به تنی ورم کرده در میان هوایی ساکن و بدون باد وصف کرده است. در هردو مورد این کلمه را به معنایی نارایج و نامرسوم به کار گرفته و ترکیبی پدید آورده که واژگان در آن خوش ننشسته‌اند. خطاهایی از این دست، کوچک و موضعی می‌نمایند، ولی وقتی تکرار شدن‌شان را درباره‌ی انبوهی از تعبیرها و ترکیب‌ها می‌بینیم، در می‌یابیم که کلیت ماجرا به ناآشنایی نیما با ادبیات پارسی مربوط می‌شده است. در همین بستر است که می‌بینیم او گاه مرتکب خطاهایی بزرگ و مهم می‌شود. مثلا در همین شعرِ «ای شب!»، از غلطهای دستوری و معنایی در «بگذار که چشمها ببندد» (به جای ببندم)، «چندین چه کنی مرا ستیزه» گرفته تا «یکدم کمتر به یاد آرم» که اشکالی وزنی در شعر ایجاد کرده است. باقی موارد هم از نظر معنایی نارسا

هستند و یا نازیبایی نمایانی دارند. باز باید تاکید کنم که با همه‌ی این حرفها این یکی از شیواترین و روان‌ترین شعرهای نیماست. هرچند در بافت اشعاری که در زمانه‌اش سروده می‌شد اثری ضعیف و در خوش‌بینانه‌ترین حالت متوسط محسوب می‌شود.

نیما کمتر از دو سال بعد از انتشار اولین شعرش، و در شرایطی که کل سروده‌هایش هنوز به صد بیت بالغ نشده بود، منظومه‌ای به نام افسانه سرود که به زعم بیشتر مورخان ادبیات معاصر، نقطه‌ی شروع شعر نو قلمداد می‌شود. درباره‌ی افسانه در گفتاری مستقل شرحی خواهم نوشت. تنها در اینجا به این نکته اشاره کنم که تاکید بر افسانه معمولا با نادیده انگاشتنِ نوپا بودن شاعر همراه است و این نکته را از قلم می‌اندازد که نیما تازه دو سال پیش از این نوآوری شگرفِ مورد ادعا، سرودن شعر را آغاز کرده بود و گذشته از کیفیت نازل اشعارش، شمار ابیاتی که خلق کرده بود نیز بسیار اندک بوده است.

بر خلاف آنچه که در افکار عمومی نهادینه شده، انتشار افسانه به واکنش خاصی در میان ادبا دامن نزد و بعدتر در این مورد بیشتر خواهم نوشت. با این همه ساختار این منظومه و سستی بیتهایش چنان بود که آشنایان و اطرافیان نیما زبان به طعن و ریشخند او گشودند. نیما چند ماه بعد از سرودن افسانه، در پاسخ به منتقدانش شعر دیگری سرود به نام «شیر»[۳۴۳] و در آن خود را به شیری نیرومند تشبیه کرد و منتقدانش را روباه

[۳۴۳] یوشیج، ۱۳۸۰: ٦٠-٦٤.

خواند. باز باید بر این نکته تاکید کرد که این منتقدان نام و نشان مشخصی ندارند و احتمالا اطرافیان و خویشاوندان نیما بوده‌اند. چون تا این تاریخ و دیرزمانی پس از آن، هنوز هیچ نقدی درباره‌ی نیما در هیچ جایی چاپ نشده بود و از هیچ اظهار نظر شفاهی ادیبان نامدار هم در این مورد خبری نداریم.

شعر شیر در ماههای پایانی سال ۱۳۰۱ منتشر شد. این شعر مثنوی‌ای شصت بیت است که با تقلید از شاهنامه سروده شده، و بیتهایش آشکارا استوارتر از شعرهای پیشین نیماست. حدس من آن است که نیما برای دفع نقد خرده‌گیران این بار شعرش را به چند صاحب‌نظر نشان داده و نقدهای ایشان را در شعرش اعمال کرده است. با این همه نیما گویی بخواهد به مخالفانش دهن‌کجی کرده باشد، در فاصله‌ی هر دو بیت چند کلمه‌ای را افزوده که اصولا وزن مشخصی ندارند. این چند کلمه بر خلاف آنچه در فاصله‌ی چهارپاره‌های افسانه می‌بینیم، بندی موزون محسوب نمی‌شوند و معمولا از نظر محتوا هم ضرورت و ارزشی ندارند. نیما آشکارا می‌خواسته بر سر نوآوری پیشین خود –نادیده گرفتنِ وزن و قافیه‌ی مصرع پنجم در ساختارِ جا افتاده‌ی مخمس– پافشاری کند و بنابراین حرکتی انجام داده که لجبازی‌ای غیرلازم می‌نماید. چون اگر کل این بندهای افزوده را حذف کنیم، شعر شیر به مثنوی به نسبت خوبی تبدیل می‌شود. در حالی که حضور این بندها روال شعر را گسسته ساخته و خواندن آن را مختل ساخته است.

شب آمد مرا وقت غریدن است گه کار و هنگام گردیدن است

به من تنگ کرده جهان جای را از این بیشه بیرون کشم پای را

حرام است خواب

بر آرم تن زردگون زین مغاک بغرم بغریدنی هولناک

که ریزد ز هم کوهساران همه بلرزد تن جویباران همه

نگردند شاد

در این شعر هم نیما با وجود پیشرفتی که نسبت به افسانه نشان می‌دهد، همچنان عدم تسلطش را بر پارسی کلاسیک نشان می‌دهد. مثلا در بیت سوم از شعر خود را شیری با «تن زردگون در مغاک» توصیف کرده است. در حالی که مغاک معمولا اگر همراه با تن بیاید، در معنای گور و گوردخمه به کار می‌رود و به موجودی ضعیف و بی‌رمق اشاره می‌کند و تنِ زردگون هم همین تصویر را تشدید می‌کند، چون در ادب پارسی رنگ زرد وقتی به عناصر بدن یا چهره منسوب شود بیماری و سستی و ناتوانی را می‌رساند و به این ترتیب نیما در همان ابتدای کار تصویری نادرست را به کار گرفته و نقض غرضی کرده است. این پیوند میان زردی و بیماری و ضعف طی هزار سال از «این زرد تنِ لاغر گِل‌خوارِ سیه‌سار/ زرد است و نزار است و چنین باشد گِل‌خوارِ» ناصر خسرو تا «دعوی عشق کسی راست مسلم که مدام/ اشک سرخ و رخ زرد و تن لاغر دارد» فروغی بستامی[۳۴۴] ادامه پیدا می‌کند و نیما بدون آن که نوآوری خاصی انجام دهد و تصویری پرداخته را به جایش بنشاند، به سادگی در یک عبارت کلمه‌ی زرد را در دلالتی واژگونه به کار گرفته است.

[۳۴۴] در غزلی به این مطلع: ترک مست تو به دست از مژه خنجر دارد/ باز این فتنه ندانم که چه در سر دارد

گذشته از این خطاها که صفتِ ملازم همه‌ی نوشته‌های نیماست، بخش عمده‌ی تصویرها در این شعر هماهنگ و منسجم است و سراسر آن مضمونی یکسان را دنبال می‌کند که همانا تحقیر مخالفان و ستودن قدرت خودش باشد، هرچند معمولا (مثلا در «سلطان جانوران» در ابیات زیر) همچنان با اختلال در وزن روبرو هستیم:

منم شیر، سلطان جانوران سر دفتر خیل جنگ آوران

که تا مادرم در زمانه بزاد بغرید و غریدنم یاد داد

نه نالیدنم

با این همه همچنان ضعف تالیف در بیتها دیده می‌شود:

بلرزند از روز بیداد من بترسند از چنگ فولاد من

نه آبم نه آتش نه کوه از عتاب که بس بدترم ز آتش و کوه و آب

کجا رفت خصم؟

نیما در این شعر با لحنی درشت اما به دور از بی‌ادبی‌های مرسوم هجوگویان، مخالفانش را به جانوران تشبیه کرده است:

چه جای است اینجا که دیوارْش هست همه سستی و لحن بیمارْش هست؟

چه می بینم این سان کزین زمزمه ز روباه گویی رمه در رمه

خر اندر خر است

صدای سگ است و صدای خروس　　بپاش از هم پرده‌ی آبنوس

که در پیش شیری چه ها می‌چرند　　که این نعمت تو که ها می‌خورند؟

روا باشد این؟

نیما در نهایت بزرگوارانه از کشتن و نابود کردن دشمنانش صرف نظر می‌کند:

ریزم اگر خونشان را به کین　　بریزد اگر خونشان بر زمین

همان نیز باشم که خود بوده‌ام　　به بیهوده چنگال آلوده‌ام

وز این گونه کار

نگردد در آفاق نامم بلند　　نگردم به هر جایگاه ارجمند

پس آن به مرا چون از ایشان سرم　　از این بی هنر روبهان بگذرم

کشم پای پس

از این دم ببخشیدتان شیر نر　　بخوابید ای روبهان بیشتر

که در ره دگر یک هماورد نیست　　بجز جانورهای دلسرد نیست

گه خفتن است

این شعر چنان که از این بیتها بر می‌آید، در میان سروده‌های نیما به نسبت روان و خوب است، اما اگر به عنوان شعری در زمینه‌ی ادب پارسی نگریسته شود، بسیار سست و ضعیف می‌نماید. ایرادهای معنایی و وزنی در هر یکی دو بند به چشم می‌خورد و خشونت و بدگویی نیما درباره‌ی مخالفانش از رندی و ظرافت

خالی است و از طنز و زیباییِ هجویه‌های پارسی بی‌بهره مانده است. بماند که «نه آبم نه آتش نه کوه از عتاب» و «سر دفتر خیل جنگاوران» و «جانورهای دلسرد» چندان معنای شاعرانه‌ای را به ذهن متبادر نمی‌کند.

نیما در سال ۱۳۰۲ به مضمون گل روی آورد و چند شعر با محوریت گل ساخت. او دو مثنوی به نامهای «گل نازدار» و «مفسده‌ی گل» –به ترتیب در ۲۳ و ۲۵ بیت– سرود، که وزن و موضوعشان کمابیش یکی است، و هردو هم در یک ماه (امرداد ۱۳۰۲) سروده شده‌اند.[۳۴۵] محتوایشان هم تقریبا یکی است، یعنی در آن گل به خاطر زیبایی و خودآرایی و جلوه‌گری‌اش که باعث آسیب به شیفتگانش می‌شود، نکوهیده شده است. این دو مثنوی از معدود شعرهای نیما هستند که از نظر وزن و ساختار بی‌نقص می‌نمایند. زبان و صور خیال این دو مثنوی با سایر نوشته‌های قبلی و بعدی نیما تفاوت دارند و حدس من آن است که کسی آن را عمیقا ویراسته باشد.

در کل، بررسی بافت زبان، واج‌آرایی، واژه‌گزینی، و سلامت وزن و قافیه شاخصهایی را در اختیار ما می‌گذارد که بتوانیم به کمکشان انتساب متنی به شخصی را تایید را رد کنیم. اگر دیوان نیما را بنگریم، تقریبا در تمام موارد با متنی روبرو هستیم سرشار از ترکیبهای زبانی خاص، غلطهای دستوری، تکرار واژگانی ویژه، و آوردن حروف اضافه و ربط با بسامد بالا. الگویی همسان را در نثر نیما هم می‌بینیم و می‌توان آن را برگه‌های

---

[۳۴۵] یوشیج، ۱۳۸۰: ۷۱ و ۷۲.

تعیین هویت وی در متنهایش به شمار آورد. بر اساس متغیرهایی از این دست، می‌توان دریافت که کدام متن توسط نیما نوشته شده است. اگر متنی بیشتر از حدی از این هنجارِ پایه‌ی کلام نیما فاصله بگیرد، و شمار و پراکنش و اندازه‌ی چشمگیر و معناداری هم نداشته باشد، می‌توان آن را ناشی از گفتمانی جز گفتمان نیما دانست. بر این مبنا، چنین متونی یا توسط نیما سروده نشده و به خطا به وی منسوب شده‌اند، و یا توسط کسی جز نیما ویراسته شده‌اند. درباره‌ی چند متن از جمله دو شعرِ گل که شرحشان گذشت، با وضعیت اخیر روبرو هستیم. یعنی بافت کلمات و ساخت زبان نشان می‌دهد که متن به نیما تعلق دارد، و با این همه وزن و قافیه و ساخت ادبی متن از هنجار عادی نیما فاصله دارد و بلافاصله بعد در شعرهای بعدی باز به همان هنجار پیشین بر می‌خوریم. پس می‌توان حدس زد که در اینجا با تاثیر فکری دیگر روبرو هستیم، در حدی که چه بسا کسی شعر نیما را ویراسته باشد.

نیما در سال ۱۳۰۲ پنج شعر دیگر نیز سروده است. یکی از آنها شعری است بسیار شخصی به نام «یادگار» که بر مبنای خاطرات دوران کودکی‌اش ساخته شده و در آن همان قالب افسانه را رعایت کرده و چهارپاره‌هایی را با یک مصراع بی‌قافیه‌ی اضافه بر سر هریک سروده است.[۳۴۶] شعری است به غایت سست که ایراد وزنی بسیار دارد و ساخت واژگانی و تصویرهایش ناتراشیده و ناهموار هستند.

---

[۳۴۶] یوشیج، ۱۳۸۰: ٦٧ و ٦٨.

در سال ۱۳۰۳، نیما چهار شعر سروده است. سه تا از آنها کوتاه است و یکی بلند. «گل زودرس» در هفت بیت، به نوعی ادامه‌ی مضمون گل است[۳۴۷] که در ماههای گذشته فضای شعری نیما را کاملا اشغال کرده بود، با این تفاوت که در اینجا گل مضمونی مثبت یافته و موجودی جلوه‌گر و نیکوست که زودهنگام شکفته است و گویا نیما با این تصویر خود را توصیف می‌کند. چون در همین زمان در نامه به برادرش از شکوفایی زودهنگام خود و این که مردمان به همین دلیل درکش نمی‌کنند، سخن رانده است. شعر کوتاه دیگر خارکن است که در مضمون شعارهای سیاسی چپ‌های آن دوران سروده شده است و لنگی و سستی‌ای هم دارد. این شعر از چهارپاره‌هایی تشکیل شده که یک تک بیت در پایان هریک قرار دارد و در کل ۲۱ بیت دارد. محتوایش کمابیش ساده‌لوحانه و غیرمنطقی است و شکایتِ خارکنی فقیر است که از بخت خود و تنگدستی‌اش می‌نالد و بعد بر این مبنا حسودانه آرزو می‌کند آنان که نان و خوراکی خوش دارند، غذایشان زهرشان شود!

ای شود نیست، بماند ویران هر تنوری که از این پشته در آن
بی من آتش بفروزند و پزند قرصه‌های شکرین و الوان
نیست نان، پاره‌ای از قلب من است

[۳۴۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ۷۳.

زهرتان باد، چون اندر دهن است![۳۴۸]

کارنامه‌ی نیما در سال ۱۳۰٤ هم مانند سال قبل است. یعنی منحصر است به یک شعر کوتاه به نام جامه‌ی نو در شش بیت، و یک منظومه‌ی طولانی به نام «خانواده‌ی سرباز». «جامه‌ی نو» داستان خیاط زبردستی است که جامه‌ای می‌دوزد، اما پوشنده‌اش چون بدنی سوخته دارد، دچار درد می‌شود و ایراد را از لباس می‌داند. احتمالا نیما در این شعر به منتقدانش نظر داشته و شعرِ خویش را آن جامه‌ی خوبی می‌دانسته که ایشان به خاطر ایرادهای خودشان ارزش آن را در نمی‌یابند. آخرین بیت این شعر چنین است: شود مایه‌ی عیب بسیار من/ ز عیب تو باشد اگر کار من.

«خانواده‌ی سرباز» به یاد سربازان گرسنه‌ی قفقازی «در زمان امپراتوری نیلای روس» سروده شده و به ناکتا –خواهر کوچکش– هدیه شده است. شعر ۱۰۱ بندِ چهار مصرعی دارد که جفت جفت با هم قافیه می‌شوند و بعد از هر کدامشان یک مصرع طولانی و یک مصرع کوتاه می‌آیند که آنها هم با هم قافیه می‌سازند.[۳٤۹] وزن و لحن و کلام سست و ناهموار است و کل شعر زیبایی چندانی ندارد. تنها به عنوان نمونه‌ای از این سستی، دو بند نخست را می‌آورم که تازه نسبت به بندهای بعدی بهتر می‌نمایند:

شمع می سوزد بر دم پرده تا کنون این زن خواب ناکرده

---

[۳٤۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ۸٤.

[۳٤۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ۸٦–۱۰٦.

تکیه داده ست او روی گهواره آه بیچاره! آه! بیچاره!

وصله ی چندی ست پرده ی خانه‌ش

حافظ لانه‌ش...

مونس این زن هست آه او دخمه‌ی تنگی‌ست خوابگاه او

در حقیقت لیک چاردیواری محبسی تیره به هر بدکاری

ریخته از هم چون تن کهسار

پیکر دیوار...

نیما مجموعه‌ای از تعبیرها و ترکیبها را در «خانواده‌ی سرباز» مورد استفاده قرار داده که باعث شده تا این شعر به نمونه‌ی بارزی از ضعف تالیف در ادبیات معاصر پارسی تبدیل شود. تعبیرهایی مانند «پس چرا افتاده در چنین اکبیر»، «شد از این فکرت فکر او مسدود»، «اندرین فاقه می‌رهاند جانی»، «چه شامه دید؟ چه معما دید؟»، ، «آمدی از این چینه یا از در؟/ بیگلر! بیگلر!»، «وحشت‌انگیزی، ذات‌الاهوالی»، «دافع خیرم، رافع شرّم/ مانع نفعم، حائل ضرّم!»، «مرگ می‌کوبید، دم به دم دو پای/ زیگ. زاگ. سازش بود، دردافزای/ استخوانهای مردگان بر خاک/ بود بس غمناک»، و...

چنان که می‌بینیم، نیما کلمه‌هایی را هم به کار گرفته که در پارسی وجود ندارد و یا به شکلی نادرست دگرگون شده تا وزن و قافیه‌ی شعر درست شود. چنان که مثلا کلمه‌ی اکبیر را به جای اکبیری به کار برده که

به هر صورت خودش هم کلمه‌ی زیبایی برای شعری با این لحن نیست، یا دو بار به کلمه‌ی موهومِ «فقارت» –احتمالا در معنای فقر– برخورد می‌کنیم: «ای فقارت! ای بی نگهبانی!»، «این فقارتها، این حکایتها».

نیما مدام در این شعر همان ترفندهای سابق خود را برای دستیابی به وزن به کار بسته، و همچنان مانند شعرهای اولی‌اش ناکام مانده است. در شعر بارها «ی» نسبت به ضرورت وزنی به شکلی ساکن خوانده می‌شود (روی شعله‌یْ شمع/ یک دریچه‌یْ کهنه/ منظره‌یْ هر، مدخل تاریک!)،

شعر خانواده‌ی سرباز از نظر معنایی هم به شدت آشفته است. کل دویست و هفت بیت شعر، توصیف خانه‌ی سربازی فقیر است که به جنگ رفته و کشته شده و زن و دو فرزندش تنگدست و گرسنه‌اند و از گرسنگی می‌میرند. نه رخدادی در روایت نمود می‌یابد، نه سیری از حوادث ابتدا و انتها را به هم مربوط می‌کند، و نه با افزوده شدن هر بند به متن، محتوای معنایی خاصی به آن اضافه می‌شود. کل این شعر طولانی توصیف رمانتیک و پر سوز و گداز فقر و درماندگی است، با زبانی چندان مصنوعی و نازیبا که همدردی زیادی بر نمی‌انگیزد.

حتا ارجاعها و زمان و مکان شعر هم آشفته و نامنسجم است. تا نیمه‌های شعر چنین می‌نماید که خانواده‌ی سرباز روس باشند، چون به جایی به نام کازبک اشاره شده و در اواخر شعر هم چند بار به نیکلا و فرمان تزار روس اشاره رفته است. از سوی دیگر اسم دختر خانواده که می‌میرد ساره است و در میانه‌ی کار اشاره‌ای به داغستان شده است. اما در اواخر شعر می‌بینیم که انگار ماجرا به دهی در قره‌باغ مربوط می‌شود. یعنی کمابیش روشن است که نیما خود هم تصویر روشن و شفافی از صحنه‌ای که توصیف کرده در ذهن

نداشته و مدام بسته به کلمه‌هایی که به خدمت می‌گرفته تصویرش را دگرگون ساخته است. شعر «خانواده‌ی سرباز» نشان می‌دهد که نیما تا سال ۱۳۰٤ همچنان با ضعفی فراگیر و چاره‌ناپذیر در زبان پارسی و ذوق ادبی دست به گریبان بوده است. تا جایی که من دیدم، در سراسر شعر حتا یک بیت زیبا وجود ندارد. اگر (چنان که من آزموده‌ام) این شعر را بدون اشاره به نام نیما برای مردم عادی بخوانیم، یا آن را به دست ادیبان و منتقدان ادبی دهیم، هردو بلافاصله به نازیبایی و سست بودن شعر اشاره می‌کنند و معمولا آن را سروده‌ی جوانی کم‌سواد در زمینه‌ی شعر پارسی به شمار می‌آورند. و نیک است که تردید کنندگان در این داوری خود چنین آزمایشی انجام دهند.

نیما تا پایان سال ۱۳۰٤ پانزده شعر گفته بود که روی هم رفته مشتمل بود بر یک مثنوی طولانی اولیه (رنگ پریده، خون سرد) در ۲٤۳ بیت، یازده شعر کوتاه در قالب مثنوی (با دستکاری‌هایی) در ۲٤۱ بیت، به علاوه‌ی سه منظومه‌ی «نو»، که اگر بندهای آزاد میانی‌اش را در نظر نگیریم، ٤۹۸ بیت می‌شود. این منظومه‌های نو در واقع مخمس‌ها و مسمط‌هایی بودند که بیتها یا مصرعهای بینابینیِ بندهایشان دستکاری شده و بی‌قافیه و گاه بی‌وزن بود. بنابراین نیما تا این لحظه حدود هزار بیت شعر گفته بود که نیمی از آن قالبی کهن داشت و نیمی دیگر به زعم خودش نو بود، اما آنها هم در اصل شکلی از شعر کهن بود که با تعبیر کلاسیک، «نقصی» در وزن و قافیه داشت. آن نیمِ کهن یازده شعر کوتاه با میانگین ابیات ۲۲ بیت بود، و آن مثنوی آغازین و سه منظومه‌ی بعدی هریک حدود دویست بیت درازا داشتند.

چنان که بعدتر خواهیم دید، نیما به کمک تبلیغات رفیقان برادرش در میان هواداران بلشویک‌ها تا سال ۱۳۰٤ در محافل چپ‌گرا به عنوان شاعر شهرتی به هم زده بود. این امر با توجه به کارنامه‌اش تا این هنگام بسیار غریب می‌نماید. اگر شاعرانی که در این دوران فعال بودند و شعرهایشان را در نشریه‌های گوناگون منتشر می‌کردند و یا در انجمنها می‌خواندند، بنا به حجم تولید و کیفیت شعرهایشان رده‌بندی شوند، نیما بی‌شک در پایین رده جای می‌گیرد. در میان حدود هزار بیتی که نیما در این پنج سال سروده، دست کم (و با چشم‌پوشی فراوان) سیصد بیت را می‌توان شمرد که در وزن یا قافیه ایراد دارد یا صور خیال و مضمونی آشکارا نازیبا را به کار گرفته است.

الگویی که در تمام این شعرها دیده می‌شود آن است که گاه یکی دو بیت اول خوب و دلنشین است و هرچه به انتهای شعر نزدیکتر می‌شویم، ایرادها و خطاها و سستی‌ها بیشتر می‌شود. تفسیر من از این الگو آن است که نیما حس و حال شاعری داشته و «شعرش می‌آمده» است، اما بر زبان ادبی تسلط کافی نداشته و بر ابلاغ شعارهایی سیاسی اصرار می‌ورزیده، در نتیجه به ناچار در بیتهای بعدی مضمونهایی سست‌تر و ضعیف‌تر را در بیتهایی نازیباتر جای می‌داده است.

شعرهای کوتاه او در این دوران به نسبت موفق‌تر هستند. در میان اینها تنها چهار شعر «انگاسی»، «بز ملا حسن»، «گل نازدار» و «مفسده‌ی گل» هستند که می‌توانند به نسبت بی‌ایراد قلمداد شوند. هرچند آنها هم در مقایسه با انبوه اشعار مشابهی که در آن دوران در نشریه‌های گوناگون چاپ می‌شده، درخشش خاصی ندارند. عجیب آن که این چهار شعرِ به نسبت موفق هم از نظر روایت و هم از نظر بافت کلمات و وزن و

صنایع ادبی به کلی با هرچه نیما پیش و پس از آنها سروده متفاوت است. نکته‌ی معنادار دیگر آن که هر چهار شعر به دنبال هم و کمابیش همزمان (در شش ماهِ فاصله‌ی امرداد تا دی‌ماه ۱۳۰۲) سروده شده‌اند. حدسی که می‌توان زد آن است که نیما آنها را به کسی سپرده و آن کس استعدادی ادبی داشته و این شعرها را چندان ویراسته که کل خصوصیات مربوط به نیما –که در سایر شعرهایش نمایان است– از آن زدوده شده و در مقابل وزنی و توازنی به دست آورده است.

نیما در سال ۱۳۰۵ چرخشی به سمت شعرهای کوتاه از خود نشان داد و تنها در این سال ده شعر سرود که دو سوم آن به ماه فروردین مربوط می‌شود. این شعرها عبارتند از «به یاد وطنم» (دوازده بند دوبیتی)، «بشارت» (۱۲ بیت)، «تسلیم شده» (پنج بند پنج مصرعی)، «شمع کرجی» (۱۰ بند پنج مصرعی)، «قو» (۱۱ بند دوبیتی)، «قلب قوی» (۱۱ بند سه مصرعی)، «از ترکش روزگار» (یازده بندِ سه مصرعی)، «گرگ» (٦ بند دوبیتی)، «آواز قفس» (دو بند پنج مصرعی)، و «جامه‌ی مقتول» (چهار بند پنج مصرعی). بیشتر این شعرها در همان قالب تازه‌ای سروده شده که نیما با سرسختی همچنان تبلیغش می‌کرد و آن مسمطی بود که مصرع آخرش آزاد از قافیه باشد. از میان این ده شعر، شش تای آن چنین قالبی دارند. «گرگ» و «به یاد وطنم» چهارپاره هستند و جالب است که نیما در این دومی کلمه‌ی وطن را به معنای روستای زادگاهش به کار گرفته و این معنی قدیمی وطن است که با کاربرد آن در بافت ملی‌گرایانه‌ی دوران مشروطه به بعد، در تعارض است.

شعرهای این دوران نیز غالبا سست هستند. وزنها آشفته و قافیه‌ها نازیباست و تنها در شعر «بشارت» و «قو» است که نسیمی از سلامت زبان می‌وزد. «بشارت» با وجود لحن آهنگین و وزن درست و برخی از قافیه‌سازی‌های زیبایش، به خاطر مضمون شعارگونه‌اش و اشاره‌اش به گدایان (که احتمالا منظور پرولتاریا بوده)، از نظر محتوا ضعیف است: «نحسی بخت این زمان بشکست/ به گدایان همه بشارت باد!».[۳۵۰] با وجود قالب غزل‌گونه‌ی این شعر، مضمونش انقلابی است و در انتهایش یک بیت با قافیه‌ای متفاوت آمده است.

در میان این شعرهای انقلابی و سیاسی، یک استثنا از نظر مضمون، «آواز قفس» است که برای کودکان سروده شده، اما هم وزن و قافیه‌ای نازیبا و گسیخته دارد و هم از نظر معنایی آشفته و نابسامان است. کل این شعر چنین است:

من مرغک خواننده‌ام　　می‌خوانم من. نالنده‌ام

پرورده‌ی ابر و گلم　　می‌خوانم من. من بلبلم

افتاده هر چند از هوش

در عشقه‌های سیاه　　یک شب که می‌تابید ماه

دستی به من زد دوست. من　　از آن زمان در هر دمن

---

[۳۵۰] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۱۰.

می‌خوانم آواز قفس![۳۵۱]

به زودی نشان خواهم داد که این تجربه‌های واگرا و نامنسجم در قلمرو شعرگویی تابعی مستقیم از شعرهایی بوده که در آن روزها منتشر و مشهور می‌شده است.

در سال ۱۳۰۵، همزمان با ورود لادبن به ایران و تثبیت شدن جای لاهوتی در تاجیکستان و اجرای سیاستِ توسعه‌طلبانه‌ی مسکو در سرزمینهای همسایه، شعرهای نیما هم از نظر مضمون دستخوش چرخشی جدی می‌شوند. دیگر از اشک و آه و ابراز حسرت و ناامیدی خبری نیست و دعوت به جنگ و لحنی حماسی در شعر نیما به چشم می‌خورد. کلمه‌ی گلوله و تیر و جنگ و انقلاب در شعرها زیاد تکرار می‌شود و معلوم است که نیما به جنبشی سیاسی می‌اندیشیده یا در آن سهیم بوده است. اما نیما همچنان با سماجت خطاهای وزنی و بلاغی قدیمی‌اش را در اینجا هم تکرار می‌کند:

گر زوزه‌ی دشمن جهان‌خور سازد همه‌ی فضایْ را پُر

هرگز نشود خروش من کم (از ترکش روزگار)[۳۵۲]

و در شعرهای دیگرش هم تقریبا بندی نیست که نازیبا و ضعیف نباشد. تنها به عنوان مشتی نمونه‌ی خروار: در «وطن من» می‌خوانیم:

---

[۳۵۱] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۱۹.

[۳۵۲] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۰۸.

کوه! با آنهمه نعایم وجود　　با چنان میهمانی عامی

نَبَرَد پس چرا ز روی تو سود؟　　شاعر بینوای ناکامی؟[۳۵۳]

و در «تسلیم شده»:

یکه‌ام حال در بلا دیدن　　گر چنین بی‌بضاعتم زآن است

که جهان با بضاعت است ز من　　دزد من اغتشاش دوران است[۳۵٤]

و در «شمع کرجی»:

او مانده و ظلمت و صدای دریا　　یک شعله‌ی افسرده بر او چشمک‌زن

چون نیست در آن شعله دوامی پیدا　　حیران شده می‌جود به حسرت ناخَن[۳۵۵]

و در «قلب قوی»:

دیده‌ای یک گلوله یا تیری　　که به خاک اندر آورد شیری　　دیده‌ای پاره سنگ کم وزنی

که چو از مبدأش برون بپرد　　دل بحر عظیم را بدرد　　در همه موجها شود نافذ؟[۳۵٦]

و در «گرگ»:

---

[۳۵۳] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۱۰.

[۳۵٤] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۱۱-۱۱۲.

[۳۵۵] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۱۳.

[۳۵٦] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۱٦.

بلایی مبرم است آن حیله‌گردان مهیا گشته از بهر دریدن

به یک غفلت ز سگ یا مردِ چوپان فرود آید کند با گله دیدن![۳۵۷]

در سال ۱۳۰۶ هم نیما چهار شعر دارد که از نظر الگو شبیه به سال قبل است. یک شعر ۲۳ بیتی با عنوان «نامه» که خطاب به برادرش نوشته شده و نازیبایی قافیه‌ها طوری است که به نظر می‌رسد نخست کلمات هم قافیه را ردیف کرده و بعد کوشیده بیتی برایشان بسراید. مضمون این شعر شکایت از روزگار و مردمِ آستاراست. دیگری «پسر» است که احتمالا به تقلید از شعر مشهور ایرج میرزا سروده شده و بعدتر درباره‌اش خواهم نوشت. دو تای دیگر، شعرهای بلندی هستند با مضمون سیاسی.

در ۱۳۰۷ گرایشی در نیما دیده می‌شود برای آن که شعرهایی با مضمون تاریخی بسراید. او در این سال در کل چهار شعر سروده که دو تایش در تمسخر اهالی ده انگاس است و دو تای دیگرش در بافتی تاریخی روایت شده‌اند. یکی‌شان «خواجه احمد حسن میمندی» است در ۸ بیت که بر مبنای بندی از تاریخ بیهقی سروده شده است. داستان دیگر از نوروزنامه‌ی منسوب به خیام گرفته شده و «عبدالله طاهر و کنیزک» نام دارد.[۳۵۸] سال بعد، نیما به تقلید از پروین اعتصامی و شاعران دیگری پرداخت که بر مبنای فابل‌های اروپایی شعرهایی گاه بسیار زیبا می‌ساختند. نیما در سال ۱۳۰۸ این شعرها را در این بافت سرود: «خروس ساده»،

---

[۳۵۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۱۸.

[۳۵۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٤٤–۱٤٦.

«کرم ابریشم»، «کَچَبی»، «عقاب نیل»، «خریت»، «کبک»، «خروس و بوقلمون»، و «عقوبت».[۳۵۹] همه‌ی این شعرها به شدت سست و نازیبا هستند و بیشترشان را اگر بدون نام شاعر به ادیبی نشان دهید، آن را تمرینِ نوجوانی کم استعداد برای شعر گفتن ارزیابی خواهد کرد.

این گرایش به تقلید از داستانهای جانوری تا مدتی بعد در نیما باقی ماند. او در دو ماه نخست سال ۱۳۰۹ سه شعر سرود که همگی طرحی داستان‌گونه دارند. یکی «پرنده‌ی منزوی»[۳۶۰] است در پنج بیت که گویا از ترجمه‌ی فابلی وامگیری شده باشد. دیگری «آتش جهنم»[۳۶۱] (٦ بیت) که داستان بی‌مایه‌ی چوپانی است که از واعظی می‌پرسد که آیا سگش هم همراه او در جهنم خواهد سوخت یا نه. سومی که از بقیه موفق‌تر است، داستان عامیانه‌ی مرگ میرداماد است به نام «میرداماد» که عزرائیل در شب اول قبر از دینش پرسید و او با زبان فلسفی خاص خود پاسخش را داد و خدا پا در میانی کرد و گفت من هم حرفهای این بنده‌ام را نمی‌فهمم.[۳۶۲]

یکی از مضمونهایی که در این دوره شعر نیما گرداگردش چرخش می‌کند و همیشه مورد غفلت واقع شده، ماجرای کینه‌ی شدید او از اهالی روستای همسایه‌اش است. افسانه‌ها و داستانهایی که درباره‌ی نیما

---

[۳۵۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ١٤٦–١٥٤.
[۳٦۰] یوشیج، ۱۳۸۰: ١٥٦.
[۳٦۱] یوشیج، ۱۳۸۰: ١٥٦.
[۳٦۲] یوشیج، ۱۳۸۰: ١٥٧.

روایت شده، او را همچون شاعری حساس و رمانتیک باز می‌نمایاند که انگار عاشق طبیعت و مردم شریف روستایی بوده و هر فرصتی را برای ماندن در طبیعت و همنشینی با مردمِ روستایی غنیمت می‌شمرده است. واقعیت آن است که این تصویر کاملا تحریف شده و نادرست است. نیما به جز چند دوره، ساکن تهران بود و با وجود بدگویی‌های مداومش از شهر و شهرنشینان، بسیار به سختی این شهر را ترک می‌کرد. خبرهایی که از گردش او در طبیعت می‌شنویم، به دوران جوانی و اقامتش در روستایش مربوط می‌شود، و مواردی که به همراه زنش به شهرستانهایی سفر می‌کند و در مناطقی نزدیک به طبیعت اقامت می‌گزیند. تقریبا در تمام این موارد نیما منفعل بوده و ضرورتی باعث شده از تهران فاصله بگیرد. بار نخست که به همراه عالیه به یوش می‌رود و به گردش در طبیعت می‌اندازد، بعد از مرگ پدرش است که مدتی سرباز خانواده‌ی زنش بود و بعد ناچار شد از خانه‌ی مادری عالیه بیرون برود. بارهای بعدی هم به ماموریت زنش در بارفروش و آستارا و شهرهای دیگر مربوط می‌شود. از نامه‌های نیما بر می‌آید که او در زمانِ سکونت در نزدیکی محیط طبیعی، به گردش در این مناطق می‌پرداخته، اما خبری نداریم که فارغ از ضرورتی تهران را ترک کرده و به گردش در طبیعت پرداخته باشد. در همین دوران نخستین نسل از کوهنوردان ایرانی تحول می‌یابند که برخی‌شان مانند بهار و ناتل خانلری و حمیدی شیرازی شاعر هم بودند. این شاعران گهگاه برای کوهنوردی و گردش در دامان طبیعت از شهر خارج می‌شدند و ارمغان‌شان از این گردشها وصفهایی زنده و زیبا از طبیعت بود که شعرهای مشهور بهار و ناتل خانلری در وصف دماوند نمونه‌ای از آن است. اما نیما چنین عادتی نداشته و به این راسته تعلق نداشته است.

درباره‌ی ارتباط نیما با مردم روستایی هم ماجرا همین است. نیما مدام در نوشته‌هایش از شهرنشینان بدگویی می‌کند و اخلاق کوه‌نشینان را می‌ستاید. اما عجیب آن است که از همین نوشته‌ها بر می‌آید که مردم روستایی و به خصوص کوه‌نشینان را سخت تحقیر می‌کرده است. او در پاسخ به خبرنگاری که از او درباره‌ی مردم یوش پرسش می‌کرد، گفت «یوشیج‌ها یک طایفه‌اند، نه طوایف متعدد. یک طایفه‌ی وحشی و جنگلی هستند. شعر و ادبیات نمی‌فهمند، ادبیات آنها گوسفند چرانیدن و شعر آنها نزاع با درندگان جنگل است. بهترین آنها منم!».[۳۶۳]

شاهد دیگری که نفرت او از کوه‌نشینان را نشان می‌دهد، شعرهایی است که در هجو ساکنان روستاهای همسایه‌ی یوش سروده است. آغازگاه این شعرها، دو مثنوی کوتاه به نامهای «آنگاسی» (٦ بیت) و «بز ملا حسن» (١٦ بیت) با مضمونی اجتماعی و فلسفی در دی‌ماه ۱۳۰۲ سروده شده‌اند.[۳٦٤] در هردو پیشرفتی نمایان در زبان و وزن و تصویرپردازی دیده می‌شود، به خصوص دو بیت آخر «انگاسی» دلنشین می‌نمایند:

ما همان روستا زنیم درست　　ساده‌بین، ساده‌فهم، بی کم و کاست

که در آیینه‌ی جهان بر ما　　از همه ناشناس‌تر، خودِ ماست

---

[۳٦۳] یوشیج، ۱۳۵۱: ۵۳.

[۳٦٤] یوشیج، ۱۳۸۰: ٦۹ و ۷۰.

توضیح آن که انگاس نام روستایی است در حوالی کجور که انگار اهالی یوش با ایشان دشمنی‌ای داشته‌اند و دست کم نیما ایشان را با بی‌رحمی به حماقت و بلاهت متهم می‌سازد. در شعرِ اولی که دیدیم، مضمون اصلی شعر آن است که ما همچون شخصی نادان که تصویر خود را در آینه تشخیص نمی‌دهد، از شناخت خود غافل‌ایم. اما نیما برای بیان این مضمون زنی از اهالی انگاس مضحکه قرار داده و او را چندان نادان و ساده‌دل دانسته که آیینه را نمی‌شناخته و تصویر خویش در آیینه را با صاحب آن اشتباه می‌گرفته است. نیما این شعر را آشکارا با تقلید از شعری از سنایی سروده است که دقیقا همین مضمون را هزار سال پیش از او با زبانی روان‌تر و زیباتر حکایت کرده است. شعر سنایی چنین است:

یافت آیینه زنگی‌یی به راه　　اندر او کرد روی خویش نگاه

بینی پخج دید و رویی زشت　　چشمی از آتش و رخی زانگِشت

چون بر او عیبش آیینه ننهفت　　بر زمینش زد آن زمان و بگفت

آنکه این زشت را خداوند است　　بهر زشتی‌اش در ره افکنده است

گر چون من پرنگار بودی این　　کی در این راه خوار بودی این؟

در این شعر هم سنایی با کلیشه‌ای نژادی بازی کرده و سیاهپوستان را زشت دانسته است. اما بر مبنای آن مضمونی عمیق را روایت کرده و آن هم این که زنگی خودانگاره‌ای دروغین و زیبا از خود داشته و به همین خاطر خویشتن را در آیینه تشخیص نمی‌دهد و آیینه را زشت می‌داند. واپسین دو بیت هم بسیار معنادار است، چون نشان می‌دهد که موقعیت پست و فروپایه‌ی زنگی از نوع خاصی از زشتی برخاسته که همانا

نادیدن خویش است، و این که زنگی این موقعیت را به آیینه و نه به خود نسبت داده است. نیما دقیقا همین ماجرا را بازگو کرده است. با این تفاوت که زنگی را به انگاسی تغییر داده، پنج بیت سنایی را به شش بیت رسانده، و همان نتیجه‌گیری سنایی را به شکلی دیگر بازگفته است.

نیما ۲۸ مهر ۱۳۰۷ شعر دیگری به نام «انگاسی» سروده در ده بیت[۳۶۵] که توهین‌آمیزتر است و این بار به مردی از اهالی این روستا تاخته است. در این شعر می‌خوانیم که مردی که «انگاسی ابله» نامیده شده، می‌خواست زودتر از کوه پایین بیاید و به خانه‌اش برگردد، و بنابراین وقتی ابری را بالای کوه دید، روی آن پرید به این سودا که سوار بر ابر زودتر به پایین کوه برسد. احتمالا اصل داستان افتادن یکی از مردان انگاسی از کوهستان و درگذشتن‌اش بوده، که در روستای یوش و نزد خویشاوندان نیما به این صورت تحریف شده و به صورت دلیلی بر حماقت اهالی این ده درآمده است. به هر صورت مضمون شعر سخیف و زشت است و ساختار آن نیز از زیبایی یا معنای بلند بهره‌ای ندارد. دو بیت پایانی آن که مثلا قرار است اندرزِ داستان را شرح دهد، چنین است:

ابلهی هم از اینسان سختی است　　فکرِ ابله سبب بدبختی است

آنکه نابیند نزدیک به خویش　　نتواند که بود دوراندیش!

[۳۶۵] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۴۲–۱۴۳.

سومین شعر نیما درباره‌ی مردم انگاس، احتمالا همزمان با شعر پیشین و خطاب به رسام ارژنگی سروده شده است. این شعر ۹ بیت دارد و معلوم است که برای ریشخند کسی سروده شده که نقاشی‌های ارژنگی را دیده بود و آنها را از نظر هنری کم‌ارزش قلمداد کرده بود. نیما می‌گوید که این شخص به انگاسی‌ای شبیه است که با شمع روی سقف کلبه‌اش دنبال ماه می‌گردد و چون آن را نمی‌یابد فکر می‌کند ماه در آسمان حضور ندارد! این شعر هم به خاطر ریشخند مردم انگاس و ساختار سست و تصاویر ساده و سرراست و غیرهنری‌اش ارزش ادبی چندانی ندارد و تنها برای فهم موضع نیما درباره‌ی مردم این روستا ارزشمند است.[۳۶۶]

نیما در سال ۱۳۰۸ هم باز به اهالی این ده حمله می‌کند. در آذر و دی این سال دو شعر می‌سراید در ٤ و ۷ بیت که هردویشان «انگاسی» نام دارند. در یکی یک پدر و پسر انگاسی آنقدر ابله هستند که همدیگر را نمی‌شناسند، و در دیگری پسری از اهالی این ده در چاهی می‌افتد و پدر برای بیرون کشیدنش طناب را دور گلوی او می‌بندد و به این ترتیب موقع بالا کشیدن او را خفه می‌کند. هردو شعر بسیار نازیبا و ناشیوا هستند و روایت‌شان به قدری ضعیف است که سیر داستان را باید درباره‌شان حدس زد. مثلا انگاسی اول چنین است:[۳۶۷]

نکو نشناخت انگاسی پسر را بپرسیدش نشانی پدر را

---

[۳۶۶] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٤۳.

[۳۶۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۵۲.

کشیدش در بغل کای نور دیده　　منت باشم پدر وز ره رسیده

بگریید آن پسر ابله‌تر از او　　که گر تو گم شوی ای باب دلجو

کسی نشناسدم در بین مردم　　بمانم بی‌نشان و تا ابد گم!

که در ابتدای آن معلوم نیست کدامیک از پدر و پسر دیگری را نمی‌شناسد و سستی بیان و وزن و معنا هم که به قدر کافی نمایان است. دومی شعری است که نیما به تقلید از شعری از انوری سروده بود که آن روزها به خاطر توجه پروین اعتصامی به آن، شهرتی پیدا کرده بود و در نشریه‌ها نقل می‌شد.[۳۶۸]

شعر دیگر نیما در تحقیر این روستاییان، «عمو رجب» نام دارد که انگار به یکی از اهالی حقیقی ده انگاس اشاره داشته باشد. شعر، مثنوی سستی است در ده بیت که طی آن «عمو رجب، بزرگ انگاس» با «همسایه‌ی خود عمو سلیمان» وارد مشاجره و مفاخره می‌شود و هردو پیش قاضی می‌روند و قاضی می‌گوید هرکس بلندتر عرعر کند برنده است و چون هردو عرعر می‌کنند، قاضی می‌گوید شما هردویتان خر هستید![۳۶۹] این شعر هم نه ساخت و تصویر زیبایی دارد و نه روان و شیواست و مضمونش هم توهین به دو نفر است که گویا به راستی در ده انگاس و دور از هیاهوی شهر می‌زیسته‌اند و احتمالا خبر نداشته‌اند که نیما برایشان شعر می‌سازد و بین دوستانش پخش می‌کند، و بی‌شک راهی برای دفاع از خود نیز نداشته‌اند.

---

[۳۶۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۵۳.

[۳۶۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۵۰.

نیما کمابیش همزمان با این شعر اخیر که به تاریخ ۲ امرداد سروده شده، شعر دیگری در ۱۲ تیر ۱۳۰۸ سرود به نام «گَچَبی» و این بار به اهالی روستای دیگری به این نام حمله کرد که در بلندی کوههای یانه‌سر در بهشهر قرار دارد. در این شعر هم یکی از اهالی این روستا می‌بیند که عقابی مرغانش را می‌گیرد، و برای آن که راه تاراج او را سد کند، پل ده را خراب می‌کند![۳۷۰]

در ضمن نیما در همین سال مثنوی‌ای به نام «گنبد» در ده بیت سروده که متن عجیب و بی‌معنایی است.[۳۷۱]

بدیدند جمعی به ره گنبدی زهر سوی در بسته ی مفردی

یک گفت: شنیده‌ام من امید چنین بیضه‌ها می‌گذارد سپید

یکی گفت: زانگشتِ چرخ برین نیفتاده باشد نگین بر زمین

یکی گفت : دندان ابلیس هست ندانسته در راه افکنده‌ست

یکی گفت: خُم سلیمانی ست یکی گفت :این دام شیطانی ست

یکی گفت بی سر طلسمی‌ست این یکی گفت: معکوس جسمی‌ست این

ستاره‌ست ـ گفت آن یکی ـ کز سپهر جدا گشته این قدر خوب چهر

---

[۳۷۰] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٤۸.

[۳۷۱] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٦۳-۱٦٤.

بگفت آن که: این تخم چشم کسی‌ست که بد می‌کند هیچ شرمیش نیست

ولیکن فقط گنبدی بود، فرد درون سوی گرم و برون سوی سرد

جهالت برآن پرده‌ای می‌کشید خلایق در آن داشت گفت و شنید

این شعر به رویاهای برخاسته از مواد مخدر شباهتی دارد و درست معلوم نیست گنبدِ افتاده روی زمین، که خود مفهومی مبهم و بی‌معناست چطور می‌تواند با تخمِ امید یا دندان ابلیس یا تخم چشم کسی باشد. به خصوص که شعر در نهایت هم با ابهام و اغتشاش پایان می‌یابد. برای این که سستی تصویرپردازی‌های این شعر نمایان شود، بد نیست آن را با چند بیتِ آغازین از شعر بهار در وصف هلال ماه و اسب مقایسه کنیم که حدود ده سال پیش از این سروده شده است. بخش نخست این شعر به توصیف هلال ماه اختصاص دارد و تنها پنج بیت را برای مقایسه می‌آورم:[۳۷۲]

چون غره‌ی افق ز شفق شد شقیق رنگ بر شاه روم تاختن آورد شاه زنگ

شب را ز روی، پرده بر افتاد و رخ نهفت حور سپیدچهر، ز دیو سپاه رنگ

خورشید رخ نهفت و برآمد هلال عید خمّیده سر چو ابروی مه طلعتان شنگ

چون تازه بادرنگی سر زده ز شاخ وز برگ گشته پنهان نیمی ز بادرنگ

---

[۳۷۲] بهار، ۱۳۸۷: ۱۹۸-۱۹۹.

گفتی یکی نهنگ نهان شد در آب و ماند بر آب نیمی از سرِ دندان آن نهنگ

نیما در ٦ تیرماه ۱۳۰۹ شعر «در جوار سخت‌سر» را سرود در ۲۳ بیت. عبدالعلی دستغیب درباره‌ی این متن چنین اظهار نظر کرده است: «در قطعه‌ی در جوار سخت‌سر که نوعی ترکیب‌بندی جدید است. شاعر در ساحل نشسته و با امواج خشمگینی که به سوی او می‌آیند عتاب و خطاب می‌کند، کلمه‌های شعر کوبنده است و حالت عصیانی شاعر را نشان می‌دهد.»[۳۷۳] به نظرم ارج نهادن به این شعر به عنوان نوعی ترکیب بند جدید که کلماتی کوبنده دارد، حاکی از حسن نیت بی‌پایان و جانبدارانه‌ایست که قاعدتا در یک منتقد ادبی نباید وجود داشته باشد. فقط برای نمونه چند بیتی از آن را نقل می‌کنم تا سستی این شعر نمایان شود:

من در آن شوریدگی‌هایی که او از چیرگی در سر آورده است با ساحل که دارد خیرگی

دوستانم را همه می‌بینم آنجا در عبور این زمان نزدیک آن سامان رسیدستم ز دور

سالها عمر نهان را دستی از دریا بدر می‌کشد بر پرده‌های تیرگیهای بصر

چشم می‌بندم به موج و موج همچون من بهم بر لب دریای غم‌افزا تاسف می‌برم

ای دریای بزرگ! ای در دلِ تو مستتر تیرگیهای نگاه مانده‌ی من از مقر!

از رهی بگریخته، سوی رهی باز آمده پهنه‌ور دریا که چون من دلت ناساز آمده

---

[۳۷۳] دستغیب، ۱۳۷۸: ۱۰۷-۱۱٤.

و من نمی‌دانم چه چیز جدید یا کوبنده‌ای در این بیتهایی سست و کودکانه وجود دارد.

حدود دو ماه بعد، نیما شعر دیگری گفت به نام «دیهقانا»[۳۷٤] که به همین اندازه سست و ضعیف است:

دیهقانا! نبری جای بدر از برِ ده — از به یک جای بماندن نشوی آزرده

سخن از بهر فریب تو فراوان گویند — ناتوان مردمِ از شهر به تو رو کرده

تنگتر از قفس شهر ندیده است کسی — چه حدیث آن پسر از تنگ قفس آورده

مردگانند به تنگ آمده از تنگی جای — این بخیلان که برون ریخته‌اند از پرده

از پی ره زدن تو سوی ده آمده‌اند — من به تو گفته‌ام این نکته به جان فرغرده

این شعر نیز آشکارا با ردیف کردن کلماتی هم‌قافیه و سرهم کردن بیتی سست پیش از آن تولید شده است. به خصوص کاربرد کلمه‌ای مثل فرغرده (در معنای خیسانده و آغشته) جالب است که در زبان پارسی امروز رواجی ندارد و با معنای بیت هم نمی‌خواند. معنی اصلی کلمه چیزی است که خیسانده شده و با مایعی آغشته شده باشد. اما نیما آن را در معنی آمیخته و سرشته با جان به کار گرفته است. احتمالا نیما آن را به همراه کلمات هم‌قافیه‌ی دیگر از سیاهه‌ای از کلمات و فهرستهای قوافی برگرفته باشد. این سستی و خرابی وزن و معنی شعر که به خصوص از تابستان سال ۱۳۰۹ در شعر نیما بروز می‌کند، در سال ۱۳۱۰ هم با همین

---

[۳۷٤] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۵۹–۱٦۰.

شدت ادامه می‌یابد. نیما دو شعر به نامهای «خوشی من»[۳۷۵] و «خاطره‌ی امزَناسَر»[۳۷۶] دارد در شرح طبیعت شمال که به کلی ناموفق و سست است. شعر «صبح» به نسبت بهتر است و این شاید به دلیل کوتاهی مصرع‌ها و سادگی وزن باشد،[۳۷۷] و «دود» هم چنین است و شعری سالم است با وزن و معنای درست که صور خیال زیبایی هم دارد.[۳۷۸]

نیما در فاصله‌ی سالهای ۱۳۱۰ تا ۱۳۱۳ شعری نسرود و بعد از آن که بار دیگر به عالم شاعری بازگشت، به تقلید از نظامی پرداخت. خروج نیما از سکوت در آذرماه ۱۳۱۳ رخ داد و این زمانی بود که در یوش اقامت داشت و مثنوی طولانی‌ای به نام «قلعه‌ی سقریم» را سرود و آن را به مردی به نام جهانگیر سرتیپ‌پور تقدیم کرد.[۳۷۹] جهانگیر سرتیپ‌پور (۱۳۷۱-۱۲۸۲) از بزرگان و نامداران گیلان بود و در سالهای ۱۳۳۱ تا ۱۳۳۳ شهردار رشت و بعد از آن نماینده‌ی مجلس بود. او در ابتدا از یاران میرزا کوچک خان جنگلی بود، اما بعد با نظام سیاسی پهلوی سازگار شد. او یکی از کسانی بود که جنبش تئاتر را در رشت و گیلان پیش می‌برد و این جریان را با قدرت در تمام دوره‌ی پهلوی اول و دوم پشتیبانی می‌کرد. خودش هم

---

[۳۷۵] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٦۰.
[۳۷٦] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٦۱-۱٦۲.
[۳۷۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٦٦-۱٦۷.
[۳۷۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٦۷.
[۳۷۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٦۸-۲۲۱.

نمایشنامه‌هایی با مضمون ملی دارد که در میانشان «آخرین روز بابل»، «خشایارشا و فتح آتن» و «انتقام وطن» و ترجمه‌ی «انوشیروان و مزدک» اثر گریگور یقیکان به شمارند.[۳۸۰] جهانگیر سرتیپ‌پور ادیب و دانشمند هم بود و ترانه‌های محلی گیلان را گردآوری و منتشر کرد. نیما چند نامه به او دارد و در آنها خود را دوست او نامیده است و با تقدیم قلعه‌ی سقریم به وی معلوم است که احساس ارادتی به او می‌کرده است. با این همه از پاسخهای سرتیپ‌پور خبری نداریم و تنها از اشاره‌های نیما بر می‌آید که او هم جویای احوال نیمایوشیج بوده است.[۳۸۱]

«قلعه‌ی سقریم» مثنوی بلندی است در بیش از ۱۵۰۰ بیت که داستانی تخیلی و وهم‌انگیز را روایت می‌کند. ساختار و وزن و صور خیالش از شعرهای پیشین نیما بهتر است، اما همچنان محتوای معنایش نسبت به درازایش اندک است و از این رو خواندنش لطفی ندارد و بعد از بیست سی بیت اول ملال‌آور می‌شود. در واقع من تنها به حکم وظیفه‌ی پژوهش و به زحمت آن را تا آخر خواندم و بعید می‌دانم شمار کسانی که آن را از سر تا ته خوانده باشند، چندان باشد. دست کم سیمین بهبهانی این قدر صداقت داشته که در میانه‌ی مقاله‌ای که در ستایش از شعرگویی نیما نوشته، اعتراف کند که این متن را تا به آخر نخوانده است.[۳۸۲] در این

---

[۳۸۰] یونانسیان، ۱۳۸۵.

[۳۸۱] یوشیج، ۱۳٦۸: ۳٦۳ و ۳۸۹.

[۳۸۲] بهبهانی، ۱۳۹۰: ۷۹.

متن وزن و قافیه‌ها و لحن بسیار به هفت‌پیکر نظامی نزدیک است[۳۸۳] و چه بسا نیما آن را بعد از مرور این اثر ساخته باشد. حدس من آن است که نیما این متن را بر مبنای داستانهای صادق هدایت برساخته باشد و به زودی بیشتر در این مورد خواهم نوشت. بعد از این متن، در فاصله‌ی سالهای ۱۳۱۳ تا ۱۳۱٦ نیما به مدت سه سال شعری نسرود.

در بهمن ۱۳۱٦ این سکوت سه ساله با سروده شدنِ «ققنوس» شکست و این یکی از مشهورترین اشعار نیماست و گاه گفته‌اند که اولین شعر نو در وزن «نیمایی» محسوب می‌شود، و اولین شعری است که هم از نظر صورت و هم از دید معنی سبک نیما را نشان می‌دهد.[۳۸٤] به خصوص بندِ اول آن زیبا و دلنشین است و توازنی میان وزن و قافیه‌ی درونی متن و تصویرهایش وجود دارد:[۳۸۵]

قُقنوس، مرغ خوشخوان، آوازه‌ی جهان،

آواره مانده از وزش بادهای سرد،

بر شاخ خیزران،

بنشسته است فرد.

---

[۳۸۳] خامه‌ای، ۱۳٦۸: ۸۷.

[۳۸٤] شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۳.

[۳۸۵] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۲۲.

بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان.

این بند بارها و بارها هنگام نوشتن تاریخ شعر نو به عنوان سرآغاز وزن شکسته مورد استناد قرار گرفته و زیبایی‌اش ستوده شده است. چنان که منتقد مشهوری درباره‌اش گفته که «مجموعه‌ی کمال یافته‌ی تجربه‌های شاعرانه‌ی نیما در زمینه‌ی تجدد هنری است.»[۳۸۶] البته در این نکته شکی نیست که این بند نسبت به سروده‌های معمول نیما زیباتر و پرداخته‌تر است. اما نکته‌ای که معمولا نادیده انگاشته می‌شود، آن است که این بند ارتباطی به شعر نو ندارد و همان چهارپاره‌ی عصر مشروطه است که به شکلی نامرسوم تقطیع شده است. کافی است این بند را بر مبنای وزن بازنویسی کنیم تا به دو بیتی عادی‌ای برسیم:

قُقنوس، مرغ خوشخوان، آوازه‌ی جهان آواره مانده از وزش بادهای سرد،

بر شاخ خیزران، بنشسته است فرد بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان

این یک دوبیتی عادی است که به سبک «وفای به عهدِ» لاهوتی، مصرعهای اول و آخرش با هم و مصرعهای دوم و سوم با هم قافیه شده‌اند. نمونه‌اش در شعر دوران مشروطه هم از نظر وزن سابقه دارد و هم از نظر قافیه، و در همان زمان گلچین گیلانی در این وزن و قافیه‌بندی شعری مشهور داشت. اما آنچه که در نوشتارهای نیما تا این هنگام به راستی نو است، وزن و قافیه‌بندی ادامه‌ی متن است:

---

[۳۸۶] دستغیب، ۱۳۷۸: ۱۰۷-۱۱٤.

او ناله های گمشده ترکیب می کند،

از رشته های پاره ی صدها صدای دور،

در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه،

دیوار یک بنای خیالی

می سازد.

از آن زمان که زردی خورشید روی موج

کمرنگ مانده است و به ساحل گرفته اوج

بانگ شغال، و مرد دهاتی

کرده ست روشن آتش پنهان خانه را

قرمز به چشم، شعله‌ی خردی

خط می کشد به زیر دو چشم درشت شب

وندر نقاط دور،

خلق اند در عبور...

آنچه درباره‌ی ادامه‌ی این شعر می‌توان گفت، آن است که به قدر آغازگاه کلاسیکش دلنشین و زیبا نیست. تصویرهایی مثل «ترکیب کردن ناله‌های گمشده»، یا «ترکیدن آفتاب سمج روی سنگها»، هرچند بدیع و دور از ذهن هستند، اما چندان زیبا نیستند. برخی از جملات هم به سادگی ضعف تالیف دارد و نارساست:

«از رشته‌های پاره‌ی صدها صدای دور/ در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه/ دیوار یک بنای خیالی/ می‌سازد.» و «در بین چیزها که گره خورده می‌شود/ با روشنی و تیرگی این شب دراز/ می‌گذرد.»[۳۸۷] جملاتی هستند که می‌شد کوتاهتر و زیباتر بیانشان کند. عبارتهایی مانند «ابرهای مثل خطی تیره» و «روشنی و تیرگی این شب دراز» نمونه‌هایی عیان و نمایان از نارسایی مفهوم و کاربرد نازیبای زبان هستند.

نیما کوشیده بخشِ موزون زیبای آغازین را در مابقی شعرش بازتولید کند. اما احتمالا به این نکته توجه نکرده که قالب کلاسیک دو بیت نخست و تقارن حاکم بر آن است که زیبایش ساخته است. طبق معمول شعرهای نیما، هرچه به انتهای متن نزدیکتر می‌شویم، شلختگی و ناهمواری متن بیشتر و تلاش برای قافیه‌سازی ناموفق‌تر می‌شود. طوری که در بند آخر چنین می‌خوانیم: «آن مرغ نغزخوان/ بر آن مکان زآتش تجلیل یافته/ اکنون به یک جهنم تبدیل یافته» و «باد شدید می‌دهد و سوخته‌ست مرغ؟/ خاکستر تنش را اندوخته‌ست مرغ؟» که یکسره نازیباست. جالب آن که سیروس شمیسا همین تلاشهای مذبوحانه برای رعایت قافیه را پسندیده و نیما را «شاعر قافیه» دانسته و نوشته که «بعد از او» فقط اخوان این علاقه به قافیه را حفظ کرده است.[۳۸۸] در حالی که قافیه‌های مصنوعی و زورکیِ نیما نازیبایی نمایانی دارد و اصولا با قافیه‌های دلنشین

---

[۳۸۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۲۳.

[۳۸۸] شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۳.

و معمولا خوش‌ساخت اخوان قابل قیاس نیست، و شاعران بزرگی هم در دوران بعد از نیما آمده‌اند که قافیه را خوش به کار گرفته‌اند و از میانشان سایه و نادرپور به شمارند.

سیروس شمیسا که این متن را به عنوان شعری کلاسیک برای کلاسهای دانشگاهی خود انتخاب کرده، شرحی به نسبت مفصل از آن را در کتابی ارائه کرده است[۳۸۹] و طی آن جسورانه ادعا کرده که شیخ عطار هنگام اشاره به ققنوس این اسطوره را «هدر داده است»، در حالی که نیما چیزی بر آن افزوده است.[۳۹۰] برداشت دکتر شمیسا در این زمینه چندان پذیرفتنی نمی‌نماید، و گویا از تفسیری خاص و خدشه‌پذیر درباره‌ی منطق‌الطیر عطار برخاسته باشد. عمیق‌ترین معنایی که از شعر «ققنوس» بر می‌آید، همان است که شمیسا شرح داده و طبق آن نیما خود را به ققنوسی تشبیه کرده که می‌سوزد و می‌میرد و به این ترتیب پیام خود را به نسل بعد منتقل می‌کند. توصیفهای نیما و تصویرپردازی‌هایش نازیبا و گسسته است و منظره‌ای غم‌انگیز و مالیخولیایی را هم توصیف می‌کند که ققنوس در مرکز آن قرار دارد، بی‌آن که ارتباط میان او و سایر مرغان یا دلیلِ سوختن‌اش، یا محتوای پیامش روشن شود.

در مقابل، بخشی از منطق‌الطیر که عطار در آن داستان ققنوس را تعریف می‌کند، چنین است:[۳۹۱]

---

[۳۸۹] شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۳–۱۳۰.

[۳۹۰] شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۷–۱۲۸.

[۳۹۱] عطار، ۱۳٤۸: ۱۲۹–۱۳۱.

هست ققنس طرفه مرغی دلستان موضع این مرغ در هندوستان

سخت منقاری عجب دارد دراز همچونی در وی بسی سوراخ باز

قرب صد سوراخ در منقاراوست نیست جفتش، طاق بودن کار اوست

هست در هر ثقبه آوازی دگر زیر هر آواز او رازی دگر

چون بهر ثقبه بنالد زار زار مرغ و ماهی گردد از وی بی‌قرار

جمله‌ی پرندگان خامش شوند در خوشی بانگ او بیهش شوند

فیلسوفی بود دمسازش گرفت علم موسیقی ز آوازش گرفت

سال عمر او بود قرب هزار وقت مرگ خود بداند آشکار

چون ببرد وقت مردن دل ز خویش هیزم آرد گرد خود ده خرمه بیش

در میان هیزم آید بی‌قرار در دهد صد نوحه خود را زار زار

پس بدان هر ثقبه‌ای از جان پاک نوحه‌ای دیگر برآرد دردناک

چون که از هر ثقبه هم چون نوحه‌گر نوحه‌ی دیگر کند نوعی دگر

در میان نوحه از اندوه مرگ هر زمان برخود بلرزد هم چو برگ

از نفیر او همه پرندگان وز خروش او همه درندگان

سوی او آیند چون نظارگی دل ببرند از جهان یک بارگی

از غمش آن روز در خون جگر پیش او بسیار میرد جانور

جمله از زاری او حیران شوند بعضی از بی قوتی بی‌جان شوند

بس عجب روزی بود آن روز او خون چکد از ناله‌ی جان سوز او

باز چون عمرش رسد با یک نفس بال و پر برهم زند از پیش و پس

آتشی بیرون جهد از بال او بعد آن آتش بگردد حال او

زود در هیزم فتد آتش همی پس بسوزد هیزمش خوش خوش همی

مرغ و هیزم هر دو چون اخگر شوند بعد از اخگر نیز خاکستر شوند

چون نماند ذره‌ای اخگر پدید ققنسی آید ز خاکستر پدید

آتش آن هیزم چو خاکستر کند از میان ققنس بچه سر برکند

هیچ کس را در جهان این اوفتاد کو پس از مردن بزاید نابزاد

گر چو ققنس عمر بسیارت دهند هم بمیری هم بسی کارت دهند

سالها در ناله و در درد بود بی‌ولد، بی‌جفت، فردی فرد بود

در همه آفاق پیوندی نداشت محنت جفتی و فرزندی نداشت

آخر الامرش اجل چون یاد داد آمد و خاکسترش بر باد داد

تا بدانی تو که از چنگ اجل کس نخواهد برد جان چند از حیل

در همه آفاق کس بی‌مرگ نیست وین عجایب بین که کس را برگ نیست

مرگ اگر چه بس درشت و ظالمست گردن آنرا نرم کردن لازمست

گرچه ما را کار بسیار اوفتاد سخت‌تر از جمله، این کار اوفتاد

البته شعر عطار هم از نظر زیبایی‌شناسانه اثر برجسته و پخته‌ای نیست و نمی‌توان آن را در میان سروده‌هایش فاخر یا ارجمند دانست. اما در همین بیتها روایتی از زندگی و مرگ ققنوس ارائه شده که با تصویر کلاسیک وی متفاوت است. از سویی، ققنوس در اینجا با نوای مسحور کننده‌اش شناخته می‌شود، و منقارش به نوعی نی تشبیه شده که موسیقای دلکشی را تولید می‌کند. از سوی دیگر، بر تنهایی و بی‌جفت بودن‌اش تاکید شده، و این که بعد از مرگ فرزندانی از او زاده خواهند شد. مضمون کلی سخن هدهد، که داستان ققنوس را تعریف می‌کند، ضرورتِ مرگ است و دارد پاسخ مرغی را می‌دهد که از ترس مرگ می‌خواهد از همراهی با کاروان مرغان کناره جوید. عطار ققنوس را به نمادی برای کشتگانِ راه عشق تشبیه کرده است.این پرنده با بال زدنِ خویش آتشی بر می‌افروزد و در آن می‌میرد و تنها زمانی از فردیت و بی‌بار بودنِ خویش رها می‌شود و بچه‌دار می‌شود که به این ترتیب از خویشتن دست بشوید، و در این میان سرودی نیز ساز می‌کند و به این ترتیب بر آنچه که می‌کند کاملا آگاه است. این که در شعر به ضرورت مرگ تاکید شده، با این اوصاف، «هدر کردن» اسطوره‌ی ققنوس نیست، بلکه به امکان برکشیدنِ امری ضروری تا مرتبه‌ی حیاتی نو تاکید شده است.

این تصویر آشکارا زیباتر از نمای رمانتیک ققنوس نیماست، و پیام و معنای آن نیز بی‌شک عمیقتر از خودستایی ساده‌ی نیما می‌نماید. یعنی برای من درست دانسته نیست که دکتر شمیسا چطور فرض کرده که عطار این اسطوره را هدر داده، اما درباره‌ی نیما چنین قضاوتی نداشته است. وقتی دو شعر در کنار هم خوانده

شوند، روشن می‌شود که نیما به احتمال زیاد بعد از خواندن شعر عطار این متن را نوشته است، چرا تصویرهایش دقیقا همان است که در منطق‌الطیر می‌بینیم، و عبارتهایی را هم عینا وام گرفته است. مثلا ققنوس را «نوای نادره» خوانده که وامی از آوازخوانی این پرنده نزد عطار است، همچنین برخاستن باد از بال زدن ققنوس و آتش گرفتن هیمه و خاکستر شدنِ او و زاده شدن جوجه‌ها کمابیش با همان کلمات در متن نیما هم نمود یافته است، بی آن که بر پشتوانه‌ی عارفانه‌ی داستان عطار دلالتی داشته باشد.

دومین شعرِ نیما در این وزن تازه، حدود یک سال با اولی فاصله دارد. نیما بعد از «ققنوس» از بهمن ۱۳۱٦ تا ۹ ماه بعد شعری نسرود و بعد از آن «غراب» را گفت که از نظر ساختار با ققنوس همسان است. یعنی هم مصرع‌ها در آن کوتاه و بلند شده‌اند و هم وزنِ آن در هر مصراع افاعیلی شکسته دارد:[۳۹۲]

وقتِ غروب کز برِ کهسار، آفتاب

با رنگ های زردِ غمش، هست در حجاب

تنها نشسته بر سرِ ساحل، یکی غراب

وز دور، آبها

همرنگِ آسمان شده‌اند و یکی بلوط

---

[۳۹۲] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۲٤-۲۲۵.

زرد از خزان،

کرده‌ست روی پارچه سنگی به سر، سقوط.

زان نقطه‌های دور

پیداست نقطه‌ی سیهی.

این آدمی بود به رَهی،

جویای گوشه‌ای که ز چشمِ کسان نهان،

با آن کند دَمی غمِ پنهانِ دل بیان.

وقتی که یافت جای نهانی ز روی میل

چشم غراب، خیره از امواجِ مثلِ سیل

بر سوی اوست دوخته بی هیچ اضطراب

کز آن گذَرگهان

چه چیز می‌رسد، فرحی هست یا عذاب؟

یک چیز مثل هر چه که دیده‌ست، دیده است.

خطّی به چشمِ اوست که در ره کشیده است.

بنیادهای سوخته از دور

ابری به روی ساحلِ مهجور.

هر دو به هم نگاه، در این لحظه می‌کنند

سر سوی هم ز ناحیه‌ی دور می‌کشند

این شکل، یک غراب و سیاهی

وان، آدمی، هر آنچه که خواهی،

چون مایه‌ی غم است به چشمش، غراب و زشت

عنوان او حکایتِ غم، رهزنِ بهشت.

بنشسته است تا که به غم، غم فزاید او

بر آستانِ غم به خیالی درآید او.

در، از غمی به روی خلایق گشاید او.

ویران کند سراچه‌ی آن فکرها که هست.

فریاد می‌زند به لب از دور: ای غراب!

لیکن غراب

فارغ ز خشک و تر

بسته بر او نظر

بنشسته سرد و بی حرکت، آنچنان بجای

وآن موج‌ها، عبوس می‌آیند و می‌روند.

چیزی نهفته است.

یک چیز می‌جَوَند.

تکرار نالازمِ کلمه‌ی غم در حد افراط، و استفاده‌ی سرسری و زمخت از قافیه‌های ناسازگار از نظر مضمون و شکل به سادگی با یک بار خواندن شعر به چشم می‌زنند. نیما در اینجا سطری از شعر ققنوس را تکرار کرده است. « قرمز به چشم، شعله‌ی خردی/ خط می کشد به زیر دو چشم درشت شب» که اگر دو کلمه‌ی اولش را حذف می‌کرد، زیبا می‌نمود، اینجا به این شکل در آمده است: « یک چیز مثل هر چه که دیده‌ست، دیده است./ خطّی به چشمِ اوست که در ره کشیده است.» که مختصر معنای مصرع دومش را همانگوییِ مصرع اول به کلی ویران کرده است.

در این متن به خصوص دو جمله‌ی آخر که ختم کلام است و قاعدتا باید کوبنده و زیبا باشد، ناپرداخته و بی‌معناست. تا پیش از آن جمله‌ی قبلی با عبارتِ «وآن موج‌ها عبوس می‌آیند و می‌روند» تمام شده، و بعد دو جمله در دو بندِ پیاپی می‌خوانیم: «چیزی نهفته است» و «یک چیز می‌جَوَند»! که این آخری تقریبا مضحک می‌نماید. شارحان نیما که لزوما در نوشته‌های او به دنبال معانی بلندی می‌گشته‌اند، این دو جمله را به اشکال متفاوت رفع و رجوع کرده‌اند. سعید حمیدیان نوشته که یعنی «مرغ و آدمی در حال جویدن

چیزی هستند!»[۳۹۳] سیمین بهبهانی که بی‌معنایی این تعبیر را در می‌یافته، کوشیده آن را به شکلی دیگر معنی کند، و گفته که آن موجهای عبوس هستند که چیزی را می‌جوند.[۳۹٤] به نظرم فرضِ هریک از این دو معنا تفاوت چندانی به حال متن نمی‌کند. چه غراب و آدم چیزی را بجوند، و چه موجها، اصولا «یک چیز می‌جوند» یکی از زشت‌ترین پایان‌بندی‌هایی است که می‌توان برای یک شعر غیرطنز قایل شد، به خصوص که در متنی مثل «غراب»، بی‌معنا هم باشد. بر همین مبناست که بیژن الهی می‌گفت باید این فعل را «می‌جُوَند» خواند و از آن معنای «می‌جویند» را برداشت کرد، تا با «نهفته» در بند پیشین تناسبی پیدا کند. این هم نمونه‌ی دیگری است از هرمنوتیک قدسیِ جاری بر آثار شارحان نیما، که به نظرم نادرست بودن‌اش آشکاراست و مذبوحانه بودن‌اش برای نجات متن، نمایان.

یک ماه بعد در آبان ۱۳۱۷ و چندی بعد تا پایان دی‌ماه ۱۳۱۸، نیما سه شعرِ پرنده‌ایِ دیگر («مرغ غم»، «مرغِ مجسمه» و «می‌خندد») سرود که آنها هم از نظر استواری و زیبایی در همین مرتبه قرار دارند. پیداست که نیما در این ماهها در ذهنش با تصویر مرغان بازی می‌کرده و یا زیر تاثیر شعری نیرومند با چنین استعاره‌ای بوده است. «مرغ غم» چنین است:[۳۹۵]

---

[۳۹۳] حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۹۳.

[۳۹٤] بهبهانی، ۱۳۹۰: ٦۹–۷۱.

[۳۹۵] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۲۷–۲۲۵.

«روی این دیوارِ غم، چون دود رفته بر زبَر/ دائماً بنشسته مرغی، پهن کرده بال و پر/ که سرش می‌جنبد، از بس فکرِ غم دارد به سر.

پنجه هایش سوخته، / زیرِ خاکستر فرو، / خنده ها آموخته، / لیک غم بنیاد او.

هر کجا شاخی‌ست برجا مانده بی برگ و نوا / دارد این مرغِ کدِر بر رهگذارِ آن صدا. / در هوای تیره‌ی وقتِ سحر، سنگین بجا. / او، نوای هر غمش برده از این دنیا بدَر، / از دلی غمگین در این ویرانه می‌گیرد خبر. / گه نمی‌جنباند از رنجی که دارد بال و پر.

هیچ کس او را نمی‌بیند، نمی‌داند که چیست. / بر سرِ دیوار این ویرانه جا، فریادِ کیست. / و بجز او هم در این ره، مرغ دیگر راست زیست. / می‌کشد این هیکلِ غم، از غمی هر لحظه آه. / می‌کند در تیرگی‌های نگاهِ من، نگاه. / او مرا در این هوای تیره می‌جوید به راه.

آهِ سوزان می‌کشم هر دَم در این ویرانه من. / گوشه بگرفته منم، در بندِ خود، بی دانه من. / شمع چه؟ پروانه چه؟ هر شمع، هر پروانه من.

من به پیچاپیچ این لوس و سمج دیوارها، / بر سر خطّی سیه، چون شب نهاده دست و پا/ دست و پایی می‌زنم چون نیمه جانان، بی صدا.

پس بر این دیوارِ غم، هر جاش بفشرده بِهَم/ می‌کشم تصویرهای زیر، وَ بالای غم / می‌کشَد هر دَم غمم، من نیز غم را می‌کشَم.

تا کسی ما را نبیند، / تیرگی‌های شبی را / که به دلها می‌نشیند، / می‌کنم از رنگِ خود وا.

ز انتظار صبح با هم حرف‌هایی می‌زنیم. / با غباری زرد گونه، پیله بر تن می‌تنیم/ من به دست، او بانگِ خود، چیزهایی می‌کَنیم.»

باز در اینجا از خطی در زیر متن برای نمایش ایرادهای محتوایی و ساختاری‌ای استفاده کرده‌ام که بیش از حد توی ذوق می‌زند. وگرنه به راستی در متن بندی نمی‌توان یافت که ارزش زیبایی‌شناسانه داشته باشد. شعر «می‌خندد» هم داستان مرغی طلایی است که از نظر ارزش هنری در همین سطحِ سه شعر پیشین قرار دارد. «مرغ مجسمه» که در دی‌ماه ۱۳۱۸ سروده شده، بنا به قضاوتِ عبدالعلی دستغیب دارای «بیان، بینش و تعابیر... کاملا نو است».[۳۹۶] اما کافی است آن را بخوانیم تا دریابیم که آن نیز به همین فروپایگی است:[۳۹۷]

مرغی نهفته در سر بام سرای ما — مرغی دگر نشسته به شاخ درخت کاج

می خواند این به شورش گویی برای ما — خاموشی‌ست آن یک دودی به روی عاج!

نه چشمها گشاده از او بال از او نه وا! — سر تا به پای خشکی با جای و بی‌تکان

منقارهایش آتش، پرهای او طلا — شکل از مجسمه به نظر می‌نماید آن

---

[۳۹۶] دستغیب، ۱۳۷۸: ۱۰۷-۱۱٤.

[۳۹۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۳۳-۲۳٤.

این نکته بسیار شگفت است که چطور شعرهایی مانند غراب و ققنوس و بقیه‌ی اشعار نوی نیما که تا این حد ضعیف و سست پرداخته شده‌اند و آشکارا قافیه و وزن در آنها به زور گنجانده شده، از دید ستایندگان نیما همچون نمودی از ادبیاتِ ارجمند اعتبار یافته است. توجیهی که نویسندگان معاصر برای توجیه این ارزیابی تراشیده‌اند، به نظرم نارواست. مثلا دکتر سیروس شمیسا می‌نویسد که زبان نیما «به آراستگی و ویراستگی» زبان سایر شاعران نو نیست، چون او آغازگر شعر نو بوده و بعد هم اشاره می‌کند که در نثر بهار و نظم و نثر عشقی هم خطاهایی از این دست یافت می‌شود و از اینجا نتیجه می‌گیرد که در زمان نیما «هنوز فارسی جدید که می‌خواهد مطالب امروزی را بیان کند سرکش و نابهنجار است، کاملا رام نشده و اضطراب سبک خود را نشان می‌دهد.»[۳۹۸]

اما ایراد کار نیما در این نیست که زبانش کمتر از دیگران آراسته و ویراسته است. ایراد او خطاهای فاحش دستوری و نارسایی‌های نمایان زبانی و نازیبایی سخن است. زبانِ معاصران او نیز به هیچ عنوان پرغلط و نادرست نبوده است. بهار چنان که در کتاب دیگری نشان داده‌ام در شعر و نثر بسیار روان و شیوا بود و لغزشهای عشقی هم از سر بی‌دقتی و گاه تقلید از اسلوب اروپاییان است که همان بیماریِ گریبانگیر نوشتارهای نیما هم هست. اما زبان پارسیِ عصر مشروطه –که متقدم بر نیماست– و دوران پهلوی –که عصرِ نیماست–

[۳۹۸] شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۲.

نه نارسا و ناروان است و نه در بیان مفاهیم تازه و نو لغزش و لکنتی دارد. کافی است به انبوه شعرهای انقلابیون مشروطه و یا آثار روزنامه‌نگاران این دوران بنگریم تا این بهانه برای توجیه نازیبایی و نادرستی زبان نیما ساقط گردد.

در میان شعرهای سال ۱۳۱۸ که آشکارا انحطاطی ادبی را نمایان می‌سازد، تنها شعر «گل مهتاب» را می‌توان استثنا دانست که دست کم نیمه‌ی نخستِ آن تصویرهایی زیبا و وزن و ساختاری منسجم دارد:[۳۹۹]

«وقتی که موج بر زبر آب تیره‌تر/ می‌رفت و دور/ می‌ماند از نظر/ شکلی مهیب در دل شب چشم می‌درید/ مردی بر اسب لخت/ با تازیانه‌ای از آتش/ بر روی ساحل از دور می‌دوید...»

در ۱۳۱۹ نیما چند شعر کوتاه و طولانی سروده است. شعرهای کوتاه او عبارتند از «لاشخورها»، «ای عاشق فسرده...»، «زیبایی»، «هیبره»، «همسایگان آتش»، «شکسته پر» و «خنده‌ی سرد».

شعر «خنده‌ی سرد» که در اسفند ۱۳۱۹ سروده شده، متنی است که سیمین بهبهانی آن را با صفتِ «شعرِ بسیار زیبای پرتصویر» وصف کرده است،[۴۰۰] و من با او در این زمینه هم‌سلیقه نیستم.

صبحگاهان که بسته می‌ماند ماهی آبنوس درزنجیر

دم طاووس پر می‌افشاند روی این بام تن بشسته زقیر.

---

[۳۹۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۳۸-۲۴۰.

[۴۰۰] بهبهانی، ۱۳۹۰: ٦٦-٦٧.

چهره سازان این سرای درشت رنگدان‌ها گرفته‌اند به کف

می‌شتابد ددی شکافته پشت بر سر موج‌های همچو صدف.

خنده‌ها می‌کنند از همه سو بر تکاپوی این سحر خیزان

روشنان سر به سر در آب فرو به یکی موی گشته آویزان.

دلربایان آب بر لب آب جای بگرفته‌اند

رهروان با شتاب و در تک و تاب پای گرفته‌اند.

لیک بادِ دمنده می‌آید سرکشَ و تند

لب ازین خنده بسته می ماند هیکلی ایستاده می‌پاید.

صبح چون کاروانِ دزد زده می نشیند فسرده

چشم بر دزد رفته می دوزد خنده‌ی سرد را می آموزد .

این شعر که در قالب چهارپاره‌ای با شش بند سروده شده، سر زدن سپیده‌دم را وصف می‌کند. برای من دشوار است دریابم که چرا خانم بهبهانی این متن را «زیبا» دانسته است. چون جدای به هم خوردن وزن و لنگی برداشتن مصراعها در نیمه‌ی پایانی شعر، که نقصی جدی و چشمگیر است و متن را به چهارپاره‌ای ناقص و ناموفق بدل ساخته، آن تصویرهای پرشمار مورد نظر ایشان نیز از ترکیب نوآوری و زیبایی که شاخص شعرهای زیباست، بی‌بهره‌اند. تشبیه‌های کم‌شمارِ زیبا، مثل تشبیه شب به موجودی که تنش به قیر

آلوده شده، یا آبنوس، و مانند کردن صبح به چترِ طاووس از حدود هزار سال پیش در ادب پارسی سابقه داشته‌اند و استفاده از آنها با این ترتیب و در این شکل چندان هنرمندانه نیست. تصویرهای نوآورانه‌ای هم که نیما در متنش ابداع کرده، زیبا نیست. چهره‌سازان که در سرایی «درشت» رنگ به «کف» گرفته‌اند، روشنانِ درون آبِ آویزان به یک مو، دلربایان آب بر لب آب، و صبحی که به کاروان دزد زده تشبیه شده، آشکارا زیبا نیستند و بیشترشان اصولا تصویر معناداری به ذهن متبادر نمی‌کنند. در این میان تنها بندی که به نظرم از خلاقیت هنری در آن نشانی هست، این جمله است: « می‌شتابد ددی شکافته پشت/ بر سر موج‌های همچو صدف» که باز در اینجا هم تشبیه موج به صدف دور از ذهن است، و به گمانم برای رعایت قافیه کلمه‌ای تصادفی در جای مشبه‌به نشانده شده است. اما به هر صورت تصویری دارد که زیبا می‌نماید.

خانم بهبهانی که این شعر را زیبا دانسته، ناگزیر شده برای به کرسی نشاندن حرف خود در شعر دست ببرد و ایرادهایش را اصلاح کند. او در شرح ستایشگرانه‌اش بر نیما تنها دو بیت نخست را نقل کرده، که نسبت به بقیه‌ی متن تندرست‌تر و بهتر است. آنگاه «طاووس پر می‌افشاند» را به «طاووس نر می‌افشاند» اصلاح کرده است. از این نظر سخن او درست است که طاووس نر زیباتر در متن می‌نشیند، اما این دست بردن در شعرِ کسی که شعری را –گیرم نازیبا– سروده و همه هم در املا و درستی‌اش توافق دارند، کاری نادرست است. البته این که نیما گفته «دمِ طاووس» (فاعل) «پر می‌افشاند» (فعل) نازیبا و ناهنجار است، چون پرهای طاووس در دمش هستند و بنابراین طاووس باید در اینجا فاعل باشد، نه دمش، که به واقع همان مفعول هم هست. اما به هر صورت نیما چنین گفته است و نمی‌شود به بهانه‌ی پافشاری بر ستایش کسی، در شعرش

دست برد. خانم بهبهانی در جاهای دیگر هم چنین کرده است و مثلا بندِ بی‌معنای «شکاف کوه می‌ترکد، دهان دره‌ی با دره دم‌ساز» در متنِ «که می‌خندد؟ که گریان است» را به «شکاف کوه می‌ترکد، دهان دره‌یی با دره‌یی دم‌ساز» اصلاح کرده و باز در همین شعر «چگونه پُر می‌آمد قطار گردش ایام» را که نه وزن درستی دارد و نه معنای درستی، به «چگونه پر نمی‌آمد قطار گردش ایام» اصلاح کرده،[۴۰۱] که به هر صورت کاری نارواست و متنی صریح و روشن را که خودِ نیما نوشته را دگرگون می‌سازد و به این ترتیب راه را بر نقدِ وی می‌بندد.

اگر این تنها خطای نیما از این دست بود، شاید می‌شد قضیه را به خطایی نوشتاری حمل کرد. اما در همین متنِ «پرتصویر و زیبا» ترکیبهای نادرست و بی‌معنای فراوان دیگری هم می‌بینیم: خنده از هر سو کردن، در تک و تاب پای گرفتن، پاییدنِ هیکل، آموختنِ خنده‌ی سرد، اینها همه ترکیبهایی هستند که معنای چشمگیری ندارند و حتا در وزن درستی هم نشانده نشده‌اند که بخواهیم وجودشان را به ضرورتی زیبایی‌شناسانه حمل کنیم، هرچند می‌توان حدس زد که نیما بیشترشان را برای آن به کار گرفته که شکلی از وزن و قافیه را رعایت کند. ایرادی که در اصلاحیه‌ی خانم بهبهانی بر این شعر وجود دارد، عارضه‌ای فراگیر در میان منتقدانِ معاصرِ ستایشگر نیماست. ایشان ابتدا اصل موضوعه‌ی تغییر ناپذیر را می‌پذیرند که همانا بزرگی و اهمیت و هنرمندیِ نیما باشد. بعد بر آن مبنا به آثارش می‌نگرند و چون خطاهای ریز و درست

---

[۴۰۱] بهبهانی، ۱۳۹۰: ۷۲.

فراوان می‌بینند، دست به اصلاح کردن و درست کردن‌اش فرا می‌برند. در حالی که معیار درستی و اصالت یک متن ادبی، خودِ متن است، به آن شکلی که مولف آن را فراهم آورده، و نه پیش‌داشتهای مخاطب. ادبیات هم بر خلاف علوم تجربی، از این مزیت بی‌بهره است که بتوان با پیشرفت علم و دانش نسخه‌های تازه و «درست‌تری» از آن را به دست داد.

شعر «لاشخورها»[۴۰۲] با تصویری به نسبت خوب شروع می‌شود (در کارگاه کشمکش آفتاب و ابر/ آنجه که در مِه است فرو روی آفتاب) و مضمون‌اش هم معنادار است. اما این آغاز زیبا به سرعت با بندِ بعدی (و یک نم ملایم/ در کوه می‌رود) خراب شده است. به خصوص آغاز جمله با «و» و آوردن غیرضروریِ «یک» که در کارهای نیما خطایی پربسامد است، آن زیبایی جمله‌ی نخست را زایل کرده است. مضمون شعر دو لاشخور را نشان می‌دهد که با هم صمیمی و دوست هستند و نیما می‌گوید دلیلش آن است که هریک منتظر است دیگری بمیرد تا از لاشه‌اش تغذیه کند. بعید نیست در اینجا به دوستی و صمیمیت دو تن از دشمنانش تعریضی داشته باشد.

«ای عاشق افسرده...»[۴۰۳] متنی است رمانتیک که عاشقی را پای درخت بیدی نشان می‌دهد و بیشتر توصیف یک منظره‌ی غم‌انگیز است. نیما یادداشت کرده که این صحنه‌ی اول از پرده‌ی پنجم نمایش اتللو

---

[۴۰۲] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۴۰-۲۴۱.

[۴۰۳] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۴۱-۲۴۲.

است. در شعر نکته‌ی برجسته و مهمی دیده نمی‌شود، مانند «لاشخورها» در وزنی شکسته سروده شده و در پایان هر بند آن یک جمله (ای عاشق افسرده! بخوان زیر بید سبز) تکرار شده تا نظمی در متن برقرار شود.

«زیبایی»[۴۰۴] هم مثنوی کوتاهی است در هفت بیت که به غایت سست و نازیبا سروده شده است، و واقعا دشوار است در میان عبارتهایش بخشی ضعیفتر از بقیه‌ی متن را برگزید. سراسر آن انباشته است از تصویرهای آبکی (مثل: گلهای قرین، برگ دراز، طریق نوشخندت، فکر کج پیچاپیچ) که معمولا به خاطر ناتوانی در جور کردن قافیه خلق شده‌اند:

چون باد صبا به دشت می کرد شتاب — کردش گل سرخ تازه بشکفته خطاب

پرسید به پاس خاطر من که چنین — رنگین‌تر و بهترم ز گلهای قرین

از ره که رسیده ای ره آورد تو چیست — گفت این همه را که گفتی انکارم نیست

چون از همه زیباتری این برگ دراز — آورده‌ست که تا بپوشد رخ باز

از خلق مبادا که گزندت برسد — رنجی زطریق نوشخندت برسد

هیهات بدو گفت: نیاوردی هیچ — جز فکر کجی برای من پیچاپیچ

پُر گشت از آوازه ی من گوش جهان — زیبایی و نکویی نماند به نهان

[۴۰۴] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۴۲.

«همسایگان آتش» شعری است در وزن شکسته که به نسبت خوب سروده شده و تصویرهای مناسبی دارد. «خنده‌ی سرد» هم با قالب چهارپاره شروع می‌شود ولی به سرعت به مصراعهایی نابرابر می‌انجامد. متنی است به نسبت موزون و مقفا که منظره‌ی صبحگاهی را به پریشانی توصیف می‌کند و گسیختگی تصویرها مانع می‌شود که مفهوم منسجمی از آن به ذهن متبادر گردد.

در دی ۱۳۱۹ دو شعر پرنده‌نشان دیگر از نیما می‌خوانیم. یکی که «شکسته پر» نام دارد و در آن چرخ فلک یا روز را به مرغی شکسته پر تشبیه کرده است:

نزدیک شد رسیدن مرغِ شکسته پر
هی پهن می کند پَرو هی می زند به در
زین حبسگاه سر
آواز می دهد به همه خفتگان ما
در گارگاهِ روشنِ فکر جوان ما
بیدار می کند همه شور نهان ما.

بر بام این سرای که کردش ستم گون
استاده ست همچو یکی گوی واژگون
می کاودش دو چشم

تا چهره های مرگ نما را کند جدا

از چهره های خشم

تا فکرهای گمشدگان را

که کارشان همیشه ویرانه کردن ست

وآثار این خرابی شان هردم به گردن ست

از فکرهای دیگر یکسوی تر کند

تا نیم مردگان را

کافسرده شوقشان، هم از او با خبر شوند

اول به رنگ های دگر روی می کند

تردد می فزاید

در ساحتِ غبار پر از شکل جانور

تصویر آتشی بنماید

با سوزشی دگر

می سوزد آنچه بینی

وز خشم، چیزهای سیه می کند سفید

آن گاه می نماید از این سقف تیره سر

یعنی دمید از پس شام سیه سحر

نزدیک شد رسیدن مرغ شکسته پر.

شعر بسیار ناشیانه سروده شده و بیشتر نثری بی‌وزن است که پلکانی نوشته شده باشد. ترکیباتی مانند «ویرانه کردن» (به جای ویران کردن)، «یکسوی تر کردن»، «آثار خرابی را به گردن داشتن»، «تردد می‌فزاید»، و «پهن کردن بال» که نه زیبا هستند و نه معنای درستی دارند، به روشنی نشان می‌دهند که گذشته از نارسایی ادبی و فقر کیفیت هنری، نوعی اختلال زبانی هم در این میان نقشی ایفا کرده است. ناگفته نماند که اختلالی مشابه را با کلیدواژگانی مشابه در پیشگام شعر نو به سبک نیما، یعنی تقی رفعت هم می‌بینیم. از همان بند نخست، تکرار «هِی» در « هی پهن می‌کند پر و هی می‌زند به در »، کاربرد همین اصطلاح در شعر تقی رفعت را به یاد می‌آورد، و این عنصری است که نیما دو سال پیش هم در «مرغ غم» هم با همین نازیبایی به کارش گرفته بود.[٤٠٥] از این رو استفاده از «هِی» و انتخاب واژگان نادلچسب در این متن شباهتی دارد به (و چه بسا تقلیدی باشد از) شعری از تقی رفعت که حدود بیست سال پیش، در خردادماه ۱۲۹۹ خورشیدی در مجله‌ی آزادیستان چاپ شده بود:

عنوان تو زهره، ماه، خورشید دوری تو از این جهان سیار

---

[٤٠٥] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۸٦–۲۸۷.

خراری تو در این دیار خونخوار　　دلسرد ز خود ز غیر نومید

آنان که تو را هی به زانو　　در سجده عشق می‌پرستند

مانند وحوش دشت هستند　　اندر پی صید در تکاپو[٤٠٦]

دیگری «هیبره»[٤٠٧] نام دارد و مثنوی‌ایست در هشت بیت که به همین اندازه ضعیف و بی‌رمق است:

هیبره یک مرغ بدبوی است،آکنده شکم　　بال و برهاش از پلیدی‌ها بچسبیده بهم

او خوراکش خون انسان است و می‌خوابد جدا　　روی دیواری که بالا رفته است از خون ما

هر زمان از نوکِ او بانگی برآید جانگداز　　ما ز روی بیم جان داریم به سوی او نیاز

و بدون فکر سودی و خیالی بارور　　می پرستیمش بدو داریم از هر سو نظر

تا نیاید ز او و فروپا روی ناهموار جا　　سینه‌های ماست زیر پای ناهموارش وا

تا بخسبد، ما ز چشمان دور می‌داریم خواب　　وز پی یک لحظه حظّ اوست عمری‌مان عذاب

لیک وقتِ واپسین ،کاو می شود از ما جدا　　می گشاید بال و می‌دارد دهان گند وا

می‌پرد و آب و هوا را زهرآگین می‌کند　　تلخ بر ما زندگانی‌های شیرین می‌کند

---

[٤٠٦] آژند، ١٣٨٤: ١٨٦.

[٤٠٧] یوشیج، ١٣٨٠: ٢٨٤.

گمان می‌کنم تنها خواندن این بیتها برای درک این که نیما به راستی طبع شاعری نداشته، بسنده باشد. باید به این نکته توجه داشت که این شعرها بعد از یک تجربه‌ی بیست ساله‌ی سرودن شعر نوشته شده‌اند. یعنی نیما در فاصله‌ی ۱۲۹۹ تا ۱۳۱۹ نه تنها پیشرفتی معنادار در شاعری نداشته، که همچنان همان خطاها و سستی‌ها و نازیبایی‌ها را با شدتی بیشتر در اشعارش بازتولید می‌کند.

برساخته‌ی دیگر نیما در ۱۳۱۹، «پریان» نام دارد، که چهارپاره‌ایست که گاه مصراعهایش بلند و کوتاه می‌شود. مضمون آن موجودی است به نام «مطرود» که به دریا رفته و با پریان دریایی راز و نیاز می‌کند. تصویری که نیما از پریان دریایی دارد، «با موی طلای و به تن‌های سفید/ با چشم درشت و دلبر» بیشتر به عناصر اساطیری اروپایی شباهت دارد تا مفهوم مردم دریایی که در اسطوره‌های ایرانی وجود داشته است. مضمون همچنان با نوآوری‌های هدایت در حوزه‌ی باورهای عامیانه شباهتی دارد. اما از آنجا که کل شعر تک‌گویی پر سوز و گداز رمانتیک مطرود است و خاموشی پری‌ها، معنای خاصی از آن بر نمی‌خیزد.

شعر بلند دیگر نیما در ۱۳۱۹، «اندوهناک شب» نام دارد و متنی است با وزن شکسته در چهار صفحه‌ی چاپی[۴۰۸]، که مضمونش شباهتی با درد دل مطرود و پریان دارد. با این تفاوت که این بار خودِ شاعر با موجهای دریا راز و نیاز می‌کند.

---

[۴۰۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۸۰-۲۸٤.

چنان که از مثالهای فراوان بر می‌آید، سستی زبان تنها منحصر به یکی دو شعر نیست و هنجار غالب بر اشعار نیماست. به شکلی که اگر بیتی در میانه‌ی اشعارش وزن و قافیه‌ای درست و مضمونی زیبا و صورت خیالی دلنشین داشته باشد، سخت غریب و نامنتظره می‌نماید. شعر دیگری از رده‌ی مرغ‌پردازی‌های نیمایی، «جغدی پیر»[۴۰۹] است که در شهریور ۱۳۲۰ سروده شده است. نوعی چهارپاره‌ی نامنسجم است در شش بیت که تنها دو بیتی آخرش اشاره‌ای به جغد دارد:

ای زمان بالش در خونش فرو جغد بر سنگ نشسته است خموش

هیس! مبادا سخنی، جغدی پیر پای در قیر به ره دارد گوش

که درست روشن نیست «بالش در خونش فرو» و «پای در قیر» «به ره دارد گوش» درباره‌ی جغدی که بر سنگ نشسته چه چیز زیبا یا معناداری را بازنمایی می‌کند.

نیما در اردیبهشت ۱۳۲۰ مرثیه‌ای به یاد پدرش سرود به نام «پانزده سال گذشت»[۴۱۰] که در آن با وزنی نیمایی بیشتر خود را و مقداری پدر خویش را ستوده است. در همین حدود نیما به تقلید از مضمون اشعار گوتیک روی می‌آورد و همگام با فریدون توللی و شاعران رمانتیک دیگر تصویرهای ترسناک و مربوط به

---

[۴۰۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۰۱.

[۴۱۰] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۹۳-۲۹٤.

گورستان و مرگ را در نوشته‌هایش می‌گنجاند. نمونه‌ی بارز در این زمینه متنِ «وای بر من»[٤١١] است که در آن کلیدواژه‌هایی مثل «کله‌های مردگان»، «غبار قبرهای کهنه» و «کشتگاه خشک» با بسامدی بسیار گنجانده شده است. نمایانتر از همه، استفاده‌ی دل‌آزارنده از کلمه‌ی «کلّه» است که اصولا عامیانه است و در شعر پارسی چندان به کار گرفته نمی‌شود. در این متن که هم وزن و هم قافیه‌اش حتا در معیارهای نیمایی کاملا نامحسوس است، چهار بارِ پیاپی کلمه‌ی کلّه تکرار شده است. این همان متنی است که بندِ پایانی‌اش شهرتی یافته است و معمولا با نادیده انگاشتن بخشهای پیشین‌اش به یاد آورده می‌شود:

«به کجای این شبِ تیره بیاویزم قبای ژنده‌ی خود را/ تا کشم از سینه‌ی پردرد خود بیرون/ تیرهای زهر را دلخون؟/ وای بر من!»

نیما در سالهای دهه‌ی بیست هم کماکان می‌کوشید در قالبهای کلاسیک شعر بسراید، و مانند اوقات پیشین در این کار ناکام بود. شعر «با غروبش»[٤١٢] که چهارپاره‌ایست با ده بیت و در فروردین ۱۳۲۳ سروده شده، به نسبت زیباست، هرچند خاتمه‌ای شتابزده و ناموفق دارد. آغازگاه آن که در میان آثار نیما زیبایی استثنایی‌ای دارد، چنین است: «لرزش آورد و خود گرفت و برفت/ روز پا در نشیب دست به کار/ در سر کوه‌های زرد و کبود/ همچنان کاروان سنگین‌بار». شعر دیگر «مادری و پسری» است که در اردیبهشت ۱۳۲۳

---

[٤١١] یوشیج، ۱۳۸۰: ٢٣٤-٢٣٥.

[٤١٢] یوشیج، ۱۳۸۰: ٣٢٥-٣٢٦.

سروده شده،[۴۱۳] و همچون چهارپاره‌ای ناموفق شروع می‌شود و در سرعت به وزنی شکسته هبوط می‌کند. آغازگاهش چنین است:

«در دل کومه‌ی خاموش فقیر خبری نیست ولی هست خبر

دور از هرکسی آنجا شب او می‌کند قصه ز شبهای دگر»

و بعد از پنج چهارپاره‌ی سست و لرزان، وزنِ آن در چهارپاره‌ای با وزن شکسته فرو می‌ریزد:

«قصه می‌گوید مادر از پدر یعنی از شوی که نیست

می خورد از تن او فقر و رخان زرد از او می‌شود. این است خبر

در دل کومه‌ی ویران پیِ زیست!»

داستان همان کلیشه‌ی محبوب و تکراری نیماست، توصیف خانه‌ای فقیرانه که زن و کودکی در آن هستند و مردِ خانه غایب است و وضع مالی ایشان فلاکت‌بار است. این در واقع بازنویسی همان «خانواده‌ی سرباز» است بعد از حدود بیست سال، بی آن که ارزش هنری و ادبی چشمگیری بدان افزوده شده باشد.

نیما در همین سال و احتمالا به فاصله‌ی کمی با سرایش این شعر، متن دیگری سروده به نام «ناروایی به راه»[۴۱۴] که این یکی در قالب چهارپاره سروده شده و وزنی متعادل‌تر و تصویرهایی نوآورانه‌تر دارد. این

---

[۴۱۳] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۳۲-۳۲۶.

[۴۱۴] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۳۲-۳۳۵.

متن هم دوباره توصیف فقر در خانه‌ایست و گرسنه خوابیدن کودکانی. با این تفاوت که در میانه‌اش تصویرهایی ترسناک و رمانتیک از «استخوان پشته‌ای در تابوت» و «دویدن موش مرگ» گنجانده شده است. همین تصویرها در شعر «مردگان موت»[۴۱۵] با وضوح و شدت بیشتری تکرار می‌شود. نیما نوشته که این شعر را برای «این سگهای ناقابل که در صدمین سال مردن کریلوف در طهران مجلس کردند،... همین مداحان پادشاه قبل» گفته است. معلوم است در آذرماه ۱۳۲۳ تهران مراسمی برای بزرگداشت درگذشت کریلوف روسی برگزار شده بود و نیما را به آن دعوت نکرده بوده‌اند و یا مخالفانش در آن حضور داشته‌اند. به هر صورت تصویری که نیما به دست داده شباهت چشمگیری دارد به منظره‌ی danse macabre که دست بر قضا در همان روزها در تهران شهرتی یافته بود. در همین سالی که نیما این شعر را سرود، شوستاکوویچ که آهنگساز محبوب کمونیست‌های ایرانی هم بود، پیانو تریو (شماره ۲) را ساخت که جنبش چهارمش رقص مردگان را نشان می‌داد. پنج سال پیشتر هم بنجامین بریتن[۴۱۶] در «بالادِ قهرمانان» قطعه‌ی Scherzo را با همین مضمون گنجانده بود. با این همه حدس من آن است که آشنایی نیما با این مضمون بیشتر از مجرای نوشته‌های صادق هدایت بوده که با فرهنگ اروپایی آشنایی عمیقتری داشته و انعکاسهایی از این سنتِ هنری بازنمایی مرگ را در داستانهای خود نمایش می‌دهد.

---

[۴۱۵] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۳۵-۳۳۶.

[416] Benjamin Britten

«مردگان موت، با هم بزم برپا کرده می خندند

زنده پندارند خودشان را

استخوان‌ها می‌درخشد هر کجا پهلو به پهلو روی دندان‌ها

دنده بر هر دنده بگرفته‌ست پیشی.

چشم رفته، کاسه‌ی سر کرده جای چشم‌ها خالی.»

نیما در بهمن ۱۳۲۳ شعر بلند «ناقوس» را سرود که بیش از ده صفحه‌ی چاپی را در بر می‌گیرد.[۴۱۷] این شعر ابتدا در نشریه‌ی «پولاد» منتشر شد، به همراه تصویری از چهره‌ی نیما که سالها پیش رسام ارژنگی کشیده بود. ناگفته نماند که نام پولاد که بر این نشریه خوش نشسته به تعلق آن به جریان استالینیستی دلالت می‌کند. چرا که استالین در زبان روسی به معنای پولاد است و در ادبیات چپ آن روزگار این کلمه برای اشاره به تزار سرخ به کار می‌رفته و نشریه‌ی یاد شده هم که کم‌شمارگان و کم‌مخاطب بوده یکی از آجرهای این بنای بلشویکی است.

این شعر هم وزنی شکسته دارد و مضمون و تصویرهایش یکسره غیرایرانی هستند و به ترجمه‌ای از شعری فرنگی می‌مانند. همان سیطره‌ی مفهوم فنا و شیفتگی نسبت به همگانی بودن مرگ در سراسر متن دیده

---

[۴۱۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۳۸–۳۵۰.

می‌شود. در شعر از نواخته شدن ناقوس و سنت‌هایی مسیحی یاد شده است. بیشتر بندها با «دینگ دانگ...» شروع می‌شود و گاه جمله‌هایی خوش ساخت در میانه‌ی توصیف‌های ناهموار مرسوم نیما دیده می‌شود:[٤١٨]

«او با نوای گرمش دارد/ حرفی را که می دهد همه را با همه نشان/ تا با هم آورد/ دلهای خسته را/ دل برده است و هوش ز مردم کشان کشان/ او در نهاد آنان/ جان می‌دمد به قوت جان نوای خود/ تا بی‌خبر نمانند/ بر یأس بی‌ثمر نفزایند/ در تار و پود بافته‌ی خلق می‌دود/ با هر نوای نغزش رازی نهفته را/ تعبیر می‌کند/ از هر نواش/ این نکته گشته فاش/ کاین کهنه دستگاه/ تغییر می‌کند.»

در این بند می‌بینیم که تا پیش از «...نیفزایند/» هم تصویرها نازیباست هم و وزن و قافیه ناجور و ساختگی، اما سه جمله‌ی آخرش به نسبت خوب است و معنایی متناسب با شمار کلمات و ترتیبشان را منتقل می‌کند و قافیه‌اش هم خوشتر بر جمله‌ها نشسته است. البته در همین دو جمله‌ی آخر هم تکرار کلمه‌ی «نوا» حشو است و اگر «بافته‌ی» به «خفته‌ی» بدل می‌شد، جمله بسیار زیباتر و معنادارتر می‌شد.

نیما در خرداد ١٣٢٤ داستان منظومی به نام «پی‌دارو چوپان»[٤١٩] نوشت و در دوصفحه داستان آن را شرح داد که طاهباز آن را هم در مجموعه‌ی شعر وی گنجانده است.[٤٢٠] مضمون این متن هم رویارویی

---

[٤١٨] یوشیج، ١٣٨٠: ٣٤٠-٣٤١.

[٤١٩] یوشیج، ١٣٨٠: ٣٨٩-٤٠٢.

[٤٢٠] یوشیج، ١٣٨٠: ٣٨٧-٣٨٨.

شکارچی جنگل‌نشینی با پری‌ایست که به شوکایی بدل شده بود و به تیر وی زخمی شد. داستان خام و ناپخته است و به روایتهای کودکانه می‌ماند. چنین می‌نماید که نیما می‌خواسته در این دوران در برابر هدایت و داستانهای پریان او طبع‌آزمایی‌ای بکند و نتیجه آشکارا ضعیف و سست است. متن به ظاهر نیمه‌تمام می‌نماید و بخشهای زیادی از آن افتادگی دارد و جمله‌هایی با نقطه‌چین ختم شده و به حال خود رها شده‌اند. نیما ارجاعهای فراوانی را در این شعر گنجانده تا نشان دهد که داستان را از روایتی محلی برگرفته است و در بندِ پایانی آورده که «از همین رو دیزنی‌های دلیر/ راش‌ها و لونج‌ها/ یا گدارها که بجز صید نه کاریشان است/ گر به جنگل به دمادم که غروب است بیابند بجا شوکایی/ یا همه آنکه دلیرند، جگر نیستشان/ که گشایند سوی او تیری.»[٤٢١] درست معلوم نیست که واقعا روایتی عامیانه درباره‌ی پی‌دارو چوپان وجود داشته یا نه، اما نیما به هر صورت چنین ادعایی کرده است. از همین بندهای پایانی می‌توان ارزیابی‌ای هم درباره‌ی زیبایی متن و درجه‌ی شعر بودنِ آن به دست آورد.

نیما در پایان سال ١٣٢٤ و اوایل ١٣٢٥ تلاش کرد تا بار دیگر شکلی از شعر کلاسیک را تجربه کند. در اسفند ١٣٢٤ «گنج است خراب را»[٤٢٢] سروده شد که همان قطعه‌ی قدیمی است، اما نیما آن را طوری تقطیع کرده که به سبکی نو شبیه شده است:

---

[٤٢١] یوشیج، ١٣٨٠: ٤٠٢.

[٤٢٢] یوشیج، ١٣٨٠: ٤٠٥.

«کردم به هوای میهمانی

آباد، سرای و خانه‌ی تنگ

هر بام و بری شکسته بر جا

چون پای فتاده رفته از هوش

از هر در آن گماشتم باز

بیدار و بهوش پاسبانان

جز نقش تو هرچه‌شان ز دل دور

جز نام تو هرچه‌شان فراموش»

کافیست متن به شیوه‌ی مرسوم شعر کلاسیک تقطیع شود تا ببینیم که به سادگی با قطعه‌ای روبرو هستیم در شش بیت:

کردم به هوای میهمانی آباد، سرای و خانه‌ی تنگ

هر بام و بری شکسته بر جا، چون پای فتاده رفته از هوش

از هر در آن گماشتم باز، بیدار و بهوش پاسبانان

جز نقش تو هرچه‌شان ز دل دور، جز نام تو هرچه‌شان فراموش...

شعری که زیبا یا موفق نیست، اما قالبش همان قطعه‌ی قدیمی است.

یک ماه بعد، نیما «داستانی نه تازه»[۴۲۳] را سرود که مخمسی است در چهار بندِ پنج مصراعی. این یکی شعری است به نسبت سالم که وزن و قافیه‌ای درست دارد و در میان نوشته‌های نیما موفق می‌نماید. در همین ماه «شب دوش» را هم سرود که چهارپاره‌ایست در شش بند و دوازده بیت.[۴۲۴] بیتهایش سست و نازیباست و تصویرهایش سردرگم. چنین آغاز می‌شود:

رفت، بگریخته از من شب دوش از شب دوشم اما خبر است

اندر اندیشه‌ی آباد شدن این زمان سوی خرابم گذر است!

در ادامه‌ی این روند، نیما در **۱۳۲۵/۲/۲۹** شعر «روز بیست و نهم»[۴۲۵] را سروده و بعد از آن «حباب»[۴۲۶] و «شب قورق»[۴۲۷] را که همگی چهارپاره‌هایی سست و لرزان هستند. بندهایی از «روز بیست و نهم» به ظاهر ناتمام است، از جمله این دوبیتی عجیب:

می‌برد دستم تا... دماغ خبر از دستش در دستم گرم

بس نگاه من غرق است در او اندر آغوش ویم خامش و نرم!

---

[۴۲۳] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٠٦.

[۴۲۴] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٠٦-٤٠٧.

[۴۲۵] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٠٨-٤١٠.

[۴۲۶] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤١٠-٤١١.

[۴۲۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤١١-٤١٢.

«حباب» در این میان موفق‌تر است، اما باز از نظر معنا با ضعف تالیف دست به گریبان است. «شب قورق» که در این بین از همه شهرت بیشتری یافته، از این نظر که بیمارستانی را در شبانگاه وصف می‌کند، نوآورانه است. اما همچنان از نظر وزن و موسیقی و معنا ایرادهای فراوان دارد. بعد از این بازگشت سه ماهه به شعر کلاسیک، باز از خرداد ۱۳۲۵ وزن شکسته با شعر «کار شب‌پا»[۴۲۸] غلبه می‌یابد. این شعر موقعیت ترسناک مردی را توصیف می‌کند که شبانگاه به شغل شب‌پایی اشتغال دارد و آن عبارت است از نگهبانی در شالیزار برای آن که گراز به کشت حمله نکند.[۴۲۹] نیما تصویری اغراق‌آمیز و وحشتناک از گراز و حمله‌اش به شالی‌ها به دست داده، و این غریب است. چون قاعدتا به عنوان کسی که در منطقه‌ی شمال ایران بزرگ شده باید گرازهای زیادی را دیده باشد و بداند که این جانوران ترسو و به نسبت آرام هستند و با شنیدن سر و صدا پا به فرار می‌گذارند. خودِ نیما هم اشاره کرده که وظیفه‌ی اصلی شب‌پاها آن است که با دیدن گراز به دیگی بکوبند یا فریاد بزنند و به این ترتیب مایه‌ی فرار جانور شوند. یعنی ترس و هولی که نیما در رویارویی انسان و گراز توصیف کرده، در واقعیت ریشه ندارد و معلوم نیست چرا نیما از گراز هراس داشته یا فکر می‌کرده شب‌پاها چنین ترسی دارند.

---

[۴۲۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤١٢–٤١٧.

[۴۲۹] چراغی، ۱۳۷۸: ۹۵–۱۰۰.

نیما بعد از آن دو شعر «وقت تمام»[۴۳۰] و «که می‌خندد؟ که گریان است؟»[۴۳۱] را می‌سراید که در همین وزن شکسته سروده شده‌اند. بعد با «از عمارت پدرم»[۴۳۲] و «خروس می‌خواند»[۴۳۳] باز می‌کوشد شکلی از وزن و عروض کلاسیک را به کار بگیرد که نتیجه ناموفق و مصنوعی است. هرچند آوردن قوقولی‌قو در ابتدای بندهای شعر اخیر نوآورانه می‌نماید. نوآوری مشابهی را در شعر «چراغ» می‌بینیم که در آن ابتدای هر بند با «پیت پیت» شروع می‌شود.[۴۳۴] این شعر تقلید روشنی است از شعر اسماعیل شاهرودی که کمی پیش از این زمان سروده شده و دقیقا همین نوآوری را دارد. نیما بی‌شک این شعر را خوانده بوده، چون بر چاپِ اول آن در سال ۱۳۳۰ مقدمه نوشته و در آن شاهرودی را شاگرد خود دانسته است. استفاده از صدای پیت پیتِ چراغ بیشتر با صور خیال شاهرودی همخوانی دارد تا نیما. و با توجه به سابقه‌ی نیما برای وامگیری عناصری از این دست، چنین می‌نماید که او این عنصر را از شاگرد جوانترش وامگیری کرده باشد. به هر صورت هم شعر نیما و هم شعر شاهرودی بسیار سست و ناهموار هستند، هرچند عبارت پیت پیت در شعر شاهرودی بهتر نشسته است.

---

[۴۳۰] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤١٧–٤١٨.

[۴۳۱] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤١٨–٤١٩.

[۴۳۲] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤١٩–٤٢٠.

[۴۳۳] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٢٠–٤٢٢.

[۴۳۴] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٨٧–٤٨٨.

این نکته هم ناگفته نماند که بهره جستن از واژگان برساخته از روی آواها، در بیشتر منابع به غلط نوآوریِ نوپردازان نیمایی پنداشته می‌شود. این شکل از استفاده از صداها در شعر سابقه‌ای بسیار کهن دارد و در شعر پارسی بارها و بارها تکرار شده است. در میان شاعران دوران جدید هم روی آوردن به آن در پیوند با چیزهایی نو و مدرن سابقه‌ای قدیمی‌تر از نیما و شاهرودی دارد. مثلا در ۱۲۹۸ بهار شعری در وصف واگون تراموای تهران سروده و در آن می‌گوید:

هوشم ز سر پریده از ماجرای واگون از دنگ دنگ واگون، از های های واگون

در میان معاصران نیما هم فریدون توللی همین تعبیر را در وصف صدای برخورد کلنگ باستان‌شناس با زمین به کار گرفته است:

ناگاه خیره کژدمی از گوشه ی مغاک از دنگ دنگ تیشه هراسان و خشمناک

حال که نام توللی آمد، این را هم بگویم که بهترین کاربرد صدای پت پت چراغ که نمونه‌هایش را در نیما و شاهرودی دیدیم، در شعر «سایه‌های شب» توللی دیده می‌شود، که :

در پلاسی سیه آنجا به تبی گرم و سیاه تن رها کرده و جان می‌سپرد بیماری

باد می‌نالد و در پت پت غمگین چراغ سایه‌ی مرگ نمایان شده بر دیواری...

این نکته هم گفتنی است که در میان شعرهایی که به صدای چراغ اشاره کرده‌اند، همین شعر توللی زودتر از همه –در مجموعه‌ی رها به سال ۱۳۲۹– چاپ شده است. یک سال بعد شاهرودی شعر پیت پیت را چاپ می‌کند و «چراغِ» نیما هم سالها بعد در مجموعه‌ی گردآوری شده به دست طاهباز به چاپ می‌رسد.

نیما خود در پای شعرش تاریخ ۱۳۲۹ را گذاشته و این شعر او را کمابیش همزمان با زمان سروده شدنِ شعر شاهرودی قرار می‌دهد. در زمان یاد شده نیما و شاهرودی و توللی یکدیگر را می‌شناخته و با هم مراوده داشته‌اند. بنابراین اگر بخواهیم تاریخ انتشار شعرها را مبنا بگیریم، باید بگوییم ابتدا توللی شعرش را سروده و چاپ کرده، و بعد در همان سالِ انتشار آن، شاهرودی و نیما با همان مضمون شعری سروده‌اند.

به زودی نشان خواهم داد که بخش عمده‌ی اشعار نیما زیر تاثیر شعرهای دیگران که در همان حدود منتشر می‌شده، سروده شده است. یعنی مهمترین متغیر تعیین کننده‌ی محتوا و ساختار شعرهای نیما، نه رانه‌ای درونی و مسیر تحولی درونزاد، که برآیند شعرهایی بوده که در دور و اطرافش منتشر می‌شده و به شهرت می‌رسیده و توجهش را جلب می‌کرده است. تاثیرپذیری او از از شعر شاهرودی و پرداختن‌اش به نمادهای پرنده‌ای هم در همین بافت جای می‌گیرند.

شعر دیگری که در همین حدود سروده، «تا صبح دمان» است که بد نیست برای نشان دادنِ نوع ابراز ذوق هواداران نیما، بدان اشاره کنیم. دکتر براهنی درباره‌ی این شعر نوشته که: «دوست دارم شعری را بخوانم که فاقد این مفاخره‌ی کلاسیک است. نیما با همان دید تاریخی- یعنی همان اسطوره‌سازی در موازات با

تاریخ- در این شعر که به رغم زیبا بودن‌اش از چندان شهرتی در میان اشعار نیما برخوردار نیست، با جهان روبرو می‌شود. نام شعر «تا صبح دمان» است و واقعا شعر عمیقی است...»[۴۳۵]

این شعر را سیروس شمیسا هم در درسنامه‌اش درباره‌ی شعر معاصر به عنوان نمونه‌ای از شعرهای خواندنیِ نیما گنجانده است و درباره‌اش نوشته که نیما در این متن از شعرهای خود سخن می‌گوید و آن را دیواری استوار در برابر مخالفان پیشرفت ادبی (کوردیدگان) باز نمایانده است. خوب است ابتدا خودِ شعر را بخوانیم:

تا صبح دمان، در این شب گرم افروخته‌ام چراغ، زیراک
می خواهم بر کشم به جا تر دیواری در سرای کوران.

بر ساخته‌ام، نهاده کوری انگشت که عیب‌هاست با آن
دارد به عتاب کور دیگر پرسش که چراست این، چرا آن.

وین گونه به خشت می‌نهم خشت در خانه کور دیدگانی

[۴۳۵] براهنی، ۱۳٤۷، ج.۲: ۸۰۵-۸۰٦.

تا از تف آفتاب فردا بنشانمشان به سایبانان.

افروخته‌ام چراغ از این رو تا صبح دمان، در این شب گرم

می‌خواهم بر کشم به جا تر دیواری در سرای کوران.

من به راستی در شعر یا حتا متن ادبی پنداشتنِ این متن هشت بیتی، که دو بیت اول و آخرش تکراری است، تردید دارم. مگر آن که بخواهیم این متن را نمونه‌ای از شعرهای سست و بی‌در و پیکری بدانیم که نوآموزان وزن شعر بدون توجه به معنای کلمات برای تمرین وزن تولید می‌کنند، و حتا در آن حال هم متنی ناموزون و کج و کوله است.

نیما انگار تلاش کرده چهارپاره بسراید، چون کورسویی از قافیه در دو بند میانی دیده می‌شود، اما دو بند آغاز و پایان این قافیه را ندارند. گذشته از قافیه‌ای که سست و بی‌رمق در برخی جاها به زور گنجانده شده، وزن در هم ریخته و شلخته و ناپرداخته است. معنی نیز چنین است. من هم با دکتر شمیسا موافقم که نیما در این متن خواسته خود را بستاید و مخالفانش را خوار سازد، اما بسیار ناشیانه و ناشیوا چنین کرده است. عبارت «شب گرم» که محبوب نیماست و در شعرهای گوناگون بارها و بارها به کار گرفته شده، باز در ابتدای متن جلب نظر می‌کند. بعد ترکیبهایی سست و ضعیف داریم مثل « دیواری به جا تر» در ابتدا و انتهای

شعر، که شمیسا آن را «درست‌تر و شایسته‌تر» تفسیر کرده،[۴۳۶] اما اصطلاح «به جا» در پارسی تنها در ارجاع به گفتارها و به ندرت کردارها، آن هم در نسبت با زمان و موقعیت چنین معنایی می‌دهد و هرگز در وضع تفضیلی به کار گرفته نمی‌شود. یعنی یک حرف یا یک کار ممکن است در موقعیتی «به جا» باشد، یعنی شایسته باشد، چنان که بهار می‌گوید: «نیستم من دریغ، مردِ هجا/ گرچه باشد هجا به وقت، به جا». اما چندان معنایی ندارد که بگوییم حرفی «به جا تر» است. این عبارت اصولا درباره‌ی اشیا مانند دیوار کاربرد ندارد و ترکیب تفضیلی‌اش در ارتباط با دیوار به سادگی خطایی زبانی است که نه معنایی پدید می‌آورد و نه در متن بیتها موسیقا یا تصویری زیبا ایجاد می‌کند. به همین ترتیب «انگشت که عیبهاست با آن»، «دارد به عتاب کور دیگر»، «پرسش که چراست این، چراست آن؟» تصویری مبهم و مغشوش به دست می‌دهد که با زبانی پرغلط و سست بیان شده است. خلاصه بگویم، گمنام ماندن این شعر که مایه‌ی شگفتی دوستداران نیما شده، دلیلی جز آن ندارد که متنی نازیبا، سست و بی‌محتواست.

نیما در این شش بیت با بی‌مایه‌ترین کلمات و ابتدایی‌ترین تصویرها خود را ستوده و مخالفانش را کور دانسته و حتا از خلق یک بیتِ درست یا یک تصویر زیبا در سراسر متن عاجز مانده است. بدیهی است که چنین متن بی‌ارزشی از یادها برود و جایی نقل نشود. اما آنچه هیچ بدیهی نیست، آن است که چگونه دکتر

---

[۴۳۶] شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۱.

شمیسا آن را به عنوان نمونه‌ای از شعر معاصر ایران در کتاب درسی‌اش به چاپ رسانده و رضا براهنی بر چه مبنایی آن را «زیبا»، «عمیق»، و دارای «دید تاریخی... یعنی اسطوره‌سازی به موازات تاریخ» دانسته است؟ در حالی که متن نه محتوای تاریخی دارد، و نه اساطیری، و نه حتا تصویری شاعرانه.

نیما در فروردین ۱۳۲٦ «پادشاه فتح»[٤٣٧] را سرود که وزنی شکسته دارد. انور خامه‌ای حدس زده که این شعر درباره‌ی «نیروی رهایی بخشی... که در نهاد جامعه‌ی فرتوت وجود دارد» سروده شده است.[٤٣٨] او به درستی اشاره کرده که این شعر سه ماه بعد از شکست توطئه‌ی شوروی برای اشغال آذربایجان و شکست فرقه‌ی پیشه‌وری (در ۲۱ آذر ۱۳۲۵) سروده شده است، و واکنشی است به ناامیدی و دلسردی کمونیستها از شور و شوق ملی‌گرایانه‌ی ایرانیان و رانده شدنِ زیرکانه‌ی ارتش سرخ از خاک کشور. با این همه به نظرم مرور متن نشان می‌دهد که منظور نیما از پادشاه فتح، نیروهای درونزاد و بومیِ جامعه‌ی ایرانی نیست.

نیما در این شعر با کلمات و اشاره‌هایی که به نظر من صریح و روشن است و در بافت ادبیات چپِ آن روزها به سادگی قابل رمزگشایی است، ابراز امیدواری می‌کند که استالینِ خردمند و کمونیستهای روسی نقشه‌ی دیگری را اجرا کنند و بر ایران چیره شوند. برای فهم این متن، باید این را در نظر داشت که در ماههای پایانی سال ۱۳۲۵، کشنمکش میان نیروهای ملی‌گرا و کمونیستهای سرسپرده‌ی شوروی به اوج خود رسید.

---

[٤٣٧] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٢٤-٤٣٠.

[٤٣٨] خامه‌ای، ۱۳٦۸: ۵۰.

ملی‌گرایان مشروطه‌خواه یا سلطنت‌طلبان در این مقطع با چپ‌گرایانی که گرایش ملی نیرومندی داشتند متحد شدند و نتیجه‌اش شکست سریع پیشه‌وری و فروپاشی توطئه‌ی روسها برای اشغال آذربایجان بود. این نیروها عبارت بودند از الف) دموکراتها که رهبرشان قوام و بهار بودند و گرایشی بومی به آرای سوسیالیستی داشتند، اما با نفوذ شوروی در ایران مخالفت می‌کردند، ب) مشروطه‌خواهان قدیمی و سلطنت‌طلبان که بخش عمده‌ی طبقه‌ی روشنفکر قدیمی را شامل می‌شدند و از نظر فکری پیرو فروغی بودند، پ) اعضای نیروی سوم به رهبری خلیل ملکی که چپ‌گرایانِ گریزان از سیاست استعماری روسیه را در خود گرد آورده بود، این گروه بیشتر از جوانانی تشکیل شده بود که از توده انشعاب کرده بودند و در جریان دسیسه‌ی پیشه‌وری ماهیت واقعی این حزب و وابستگی‌اش به شوروی را دریافته بودند، ت) گروههای ملی‌گرای افراطی مثل حزب ملت ایران و سومکا که اصولا با شوروی دشمنی می‌ورزیدند و تا حدودی زیر تاثیر نژادپرستی آلمانی‌ها بودند.

اتحاد این نیروها به همراه زیرکی تاریخ‌سازِ قوام، باعث شد تا قوای ارتش سرخ از آذربایجان خارج شوند و ارتش ایران همراه با شاه به آذربایجان برود و تبریز را از روسها پس بگیرد. عامل تعیین کننده در این میان، برای کمونیستهای ایرانی، رفتار استالین بود که زیر فشار آمریکایی‌ها فریبِ ترفندهای قوام را خورد و با بیرون کشیدن نیروهای خویش در عمل به پیشه‌وری و فرقه‌ای‌ها خیانت کرد و باعث شد تا شکست بخورند. این دوران اوجِ تبلیغات بلشویکها درباره‌ی خطاناپذیری و خداگونگیِ استالین بود، و بنابراین چنین ضرب شستی آن هم از قوام که موضع سیاسی‌اش برای همه روشن بود، بر توده‌ای‌ها بسیار گران می‌آمد. اگر روزنامه‌های آن دوران را مرور کنیم، می‌بینیم که یکی از محورهای اصلی کشمکش، به داوری درباره‌ی استالین

مربوط می‌شود. در این دوره توده‌ای‌ها در برابر مخالفانشان دست پایین را داشتند و به خصوص نمی‌توانستند از رفتار استالین در قبال هم‌مسلکان فرقه‌ای‌شان دفاع کنند. در این گیر و دار، چندین متن از طرف هواداران سیاست شوروی نوشته شد، که در آن همچنان به خردمندی و خطاناپذیری استالین تاکید می‌شد. متن پادشاه فتح نیما، در آن حال و هوا یکی از متون جدلیِ این جبهه بود و در دوران خودش به همین ترتیب هم فهمیده و خوانده شد.

هرچند این متنِ نیما طولانی است و خواندن‌اش ملال‌آور، اما خوب است برای نشان دادنِ درجه‌ی اغراقی که ستایندگان درباره‌ی زیبایی‌اش به کار بسته‌اند، یک بار آن را مرور کنیم. چون به این ترتیب موضع سیاسی نیما و شیوه‌ی پیکربندی معنا در نوشته‌هایش هم روشن‌می‌شود. در اینجا تنها اشاره‌هایی را با حروف کژنویس در بین دو کمان به متن می‌افزایم تا منظور نیما را روشن کنم:

پادشاه فتح

درتمام طول شب

کاین سیاهِ سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد!

(منظور از سیاه سالخورد احتمالا رژیم سلطنتی پهلوی یا به کل دولت پادشاهی ایران است)

وزدرون تیرگی های مزّور

سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان درهم می‌آمیزد!

وآن جهان‌افسا، نهفته درفسون خود

(احتمالا منظور از جهان‌افسا امپریالیسم و غرب و کاپیتالیسم است)

از پی خواب درون تو

می دهد تحویل ازگوش توخواب تو به چشم تو

پادشاه فتح برتختش لمیده ست.

بس شبِ دوشین بر او سنگین وبزم آشوب بگذشته

(شب دوشینی که سنگین گذشته، احتمالا همان شکست شوروی در آذربایجان است،[۴۳۹] در این حالت، پادشاه فتح باید استالین باشد.)

لحظه ئی چند استراحت را

مست برجا آرمیده ست

درغبارآلود دود خاطرش اما

«لیک چون در پیکرخاکستری آتش»

چشم می بندد به خواب نقشه‌ها دلکش

واوست دراندیشه ی دورو درازش غرق.

---

[۴۳۹] خامه‌ای، ۱۳٦۸: ۵۰.

(احتمالا یعنی استالین با وجود خاطر آزرده و دودآلودش (!) همچنان نقشه‌هایی در سر دارد.)

از زمانی کزره دیوارها فرتوت

«که به زیر سایه‌ی آن رقص حیرانی غلامان راست»

روی پاره پاشنه‌هاشان

پای خامش برسرِ ره می‌گذارند

تا مبادا خواب خوش گردد

از جهان خواری دراین هنگامه بشکسته

و نهاد تیرگی، زیور گرفته از نهاد او

برسریرحکمرانی چون خیال مرگ بنشسته

وزنهفت رخنه‌های خانه‌هاشان، وای شان از زور شادیشان

بر دل رنجورمردم تازیانه ست

و خیال هر طرفداری بهانه ست

تا زمان کاوای طنّاز خروس خانه‌ی همسایه‌ام مسکین

می شکافد خانه‌های رخنه‌های هر نهفت قیل و قالی را

وزنهان ره پاسبانانِ شب دیرین

سوت شب را، چون نفیر کارفرمایان

در عروق رفته از خون شب دیرین می اندازند

یا به آرامی گرفته جا

شکل تابوتی به روی دوش های لاغر و عریان

از براین خاک اندود غبارآلود

با صدای وای خِیل خستگان می آکند ازدور

نغمه های هول را در گوش شب گردان

وز پی آنکه مباد از گل نثاری

باغ درمی بندد و دیوار.

(احتمالا دارد وضعیت ایرانِ اسیر استبداد و کاپیتالیسم را نکوهش می‌کند)

در همه این لحظه های ازپس هم رفته ی ویران

«ازبن ویرانه اش امیدهای ماندگان مدفون

وز برِآن بزم های سرکشان بر پا »

با تکاپوی خیالش گرم درشورنهان ست او.

در دلاویزسرای سینه‌اش برپاست غوغاها

زآمد ورفت هزاران دست درکاران

(انگار می‌گوید که اما استالین در این میان برنامه‌هایی در سر دارد و خاموش ننشسته است)

می گشاید چشم

چشم دیگر روزگاری ست

لب می‌انگیزد به خندیدن

بادهای خندهِی او انفجاری ست.

زانفجارخنده‌ی امّید زایش

سرد می آید «چنان چون ناروا امیّد بدجوئی»

هر بدانگیز انفجاری که ازآن طفلان دراندیشه اند

گرم می‌آید اجاق سرد.

(تاکید بر این که «هزاران دست اندرکار» پادشاه فتح این اجاق سردِ انقلاب بلشویکی را باز گرم خواهند کرد.

تکرار کلمه‌ی انفجار در اینجا جالب است و معلوم است نیما به خیزشی خشونت‌آمیز و عملیاتی شبیه

بمب‌گذاری فکر می‌کرده است.)

اندرین گرمی و سردی، عمرشب کوتاه

آن چنان کزچشمه‌ی خورشید

آمدگانی هراسان‌اند

رفتگانی باز می‌گردند

در همان لحظه که ره بر روی سیل دشمنان بسته

وگشاد سیلشان، چون جوی کوری

با نهاد ظلمت رو درگریزاز صبح

در درون ظلمت مقهور می تازد

و صداهای غلاده های گردن های محرومان

« چون صدا پردازپاهاشان به زنجیر »

رقص لغزان شکستن را می آغازد

اوست *(یعنی پادشاه فتح)* با اندیشه اش بسته

وندر آرام سرای شهر نو می‌دهد تعمیر خود پویا

(به نظرم «آرام‌سرای شهر نو تعمیر» اشاره‌ی روشنی است به مسکو که در این هنگام قبله‌گاه کمونیستهای ایرانی بود.)

از نگاه زیر چشم خود

با تواین حرف دگر هر لحظه می گوید:

بیهده خواب پریشان طفل ره را می کند بیدار

وزنگاه نا شکیبایش

می افزاید بر درازی راه

من که دراین داستان نقطه گذار نازک اندیشم

فاصله های خطوط سر بهم آورده ی آن را

خوب ازهم می دهم تشخیص، می دانم

که کدامین خام را خسته ست دل دراین شب تاریک

یا کدامین پای می لرزد به روی جاده ی باریک.

همچو خاری کزره پیکر، برون آور

از ره گوش خود، ای معصوم من!

(گویا در اینجا نیما دارد از نظریه‌ی خطاناپذیری استالینِ خردمند که میان بلشویکها رواج داشت دفاع می‌کند. بعد از شکست دسیسه‌ی پیشه‌وری، برای همه روشن شد که قوام قائد بزرگ مسکو را فریب داده و ارتش او را از ایران رانده است. این ماجرا ضربه‌ای بود به حیثیت استالین که نزد توده‌ای‌ها همه‌چیزدان و مبرا از اشتباه پنداشته می‌شد. نیما در اینجا دارد می‌گوید آن پادشاهِ فتحِ فرزانه، از جاهایی خبر دارد و چیزهایی را «خوب از هم می‌دهد تشخیص، می‌داند» که از دایره‌ی فهم و عقل قاصرِ پیروانش بیرون است.)

هر خبرراکه شنیدی وحشت افزای

با هوای گرم استاده نشانِ روزبارانی ست

چون می اندیشد هدف را مرد صیّاد

خامشی می آورد در کار

همچنین درگیرد آتش از نهفت، آنگه زبان در شعله آراید.

برعبث خاطرمیازار

باش درراه چنین خاطرنگهدار

نیست کاری کاو اثر برجای نگذارد

گرچه دشمن صد در او تمهید ها دارد

(باز صریحتر می‌گوید که نباید از شکست در آذربایجان سرخورده شد، چون کل این ماجرا چه بسا تدبیر دوراندیشانه و نامفهومِ داعیِ خردمندی باشد.)

زندگانی نیست میدانی

جز برای آزمایش ها که می باشد

هر خطای رفته نوبت با صوابی دارد از دنبال

مایه ی دیگر خطا نا کردن مرد

هست از راه خطاها کردن مرد

وان به کارآمد که او در کار

می کند روزی خطا ناچار.

(آشکارا در اینجا مسئله‌ی خطا کردنِ پادشاه فتح مورد نظر است و دغدغه‌ی نیما برای رفع این اتهام، حدس مرا تقویت می‌کند که منظور از او همان استالین است که نزدِ مؤمنان به شوروی عاری از اشتباه پنداشته می‌شد، و نیما نیز به روشنی به این جرگه تعلق خاطر دارد.)

نکته این ست و به ما گفته اند ، لکن این نمی دانند

آن بخیلان تعزیت پایان

صحنه‌ی تشویش شب را دوزخ آرایان

(صحنه‌ی تشویش شب ماجرای شکست آذربایجان است، و آنها که آن را همچون دوزخی نشان می‌دهند، کسانی هستند که در خطاناپذیریِ پادشاهِ فتحِ فولادین، استالین بزرگ شک می‌کنند، علتش هم آن است که بخیل هستند!)

و به مسمار صدای هیچ نیروئی

گوش نگشایدازآنان لیک.

بی پی و بن بر شده دیوار بد جویان

روی در سوی خرابی ست

برهراندازه کاو بر حجم افزاید

و به بالا تر ز روی حرص بگراید

گشت با روی خرابش بیشتر نزدیک

وین نمی دانند آنان آن گروه زنده درصورت

چون معماشان به پیش چشم هر آسان

کاندرین پیچنده ره لغزان

سازگاری کردن دشمن

همچنان نا سازگاری ها که اودارد، تشنج های مرگ اوست

(باز به روشنی دارد از استالین بابت همراهی‌اش با قوام دفاع می‌کند و می‌گوید این معما به خاطر پیچیدگی و لغزان بودنِ راه سیاست پدید آمده و بالاخره به تشنج‌های مرگ سیاستمداران ایرانی و پیروزی روسها منتهی می‌شود.)

وبه مسمار صدای هیچ نیروئی

گوش نگشایند و نگشوده اند، لکن.

پادشاه فتح در آندم که بر تختش لمیده ست

بر بد وخوب تو دارد دست

از درون پرده می بیند

آنچه با اندیشه های ما نیاید راست

یا ندارد جای دراندیشه های نا توان ما

وز برون پرده می یابد

نیروی بیداری را پای بگرفته

که از آن خواب فلاکت زای روزان پریشانی هلاک ست.

(ستایشی نمایان و روشن است از پادشاه فتح و دانش بیکران او، با کلیدواژگانی حزبی –نیروی بیداری، درون پرده، ...– که تایید کننده‌ی حدس ما درباره‌ی همسانی وی با استالین است.)

در تمام طول شب

که درآن ساعت شماری ها زمان راست

و به تاریکی درون جاده تصویرهای برغلط درچشم می بندد

وزدرون حبسگاهش تیره و تاریک

(توصیفی است از وضع کمونیستهای ایرانیِ دلسرد و بقایای حزب دموکرات که در ایران تعقیب و زندانی شدند.)

صبح دلکش را خروس خانه می خواند

وین خبر در این سرای ریخته هر بندش از بندش زهرگوشه

می دهد گوش کسان را هرزمان توشه

و به هم نومید می گویند:

پادشاه فتح مرده ست

تن جداری سرد اورا می نماید

استخوان درزیررنگ پوست

نقشه ی مرگ تنش را می گشاید.

(این بند احتمالا به انعکاس تبلیغات نیروی سومی‌ها در میان توده‌ای‌ها اشاره می‌کند. هواداران خلیل ملکی و ملی‌گرایانِ چپ از شکست فرقه‌ای‌ها در آذربایجان شادی می‌کردند و فریب خوردن استالین را جشن گرفته بودند.)

اوست زنده، زندگی با اوست

زاوست، گرآغازمی گردد جهان را رستگاری

هم ازاو، پایان بیابد گر زمان های اسارت

او بهار دلگشای روزهائی هست دیگرگون

از بهارجانفزای روزهائی خالی از افسون.

در چنین وحشت نما پائیز

کارغوان ازبیم هرگز گل نیاوردن

در فراق رفته ی امیدهایش خسته می ماند

می شکافد او بهارخنده ی امّید را زامّید

واندر او گل می دواند.

او گشایش را قطار روزهای تازه می بندد

(نیما می‌گوید نه خیر، چنین نیست و پادشاه فتح/ استالین نمرده و از فعالیت باز نمانده و باز به صحنه خواهد آمد و زمام امور را در دست خواهد گرفت. بعد هم ستایشی از او به عمل آورده که دقیقا همتایش را درباره‌ی خود استالین در آثار ابوالقاسم لاهوتی می‌بینیم.)

این شبان کور باطن را

که ز دل ها نور خورده

روشنانش را زبس گمگشتگی گوئی دهان گوربرده

بگذارانیده زپیش چشم نازک بین

دیده بانی می کند با هر نگاه از گوشه اش پنهان

برهمه این ها که می بیند

وزهمه این ها که می بیند

پوسخند با وقارش پر تمسخر می دود لرزان به زیرلب

زین خبرها، آمده از کاستن هائی که دارد شب

بر دهان کار سازانش که می گویند:

پادشاه فتح مرده ست

خنده اش بر لب

آرزوی خسته اش دردل

چون گل بی آب کافسرده ست.

می گشاید تلخ

شاد می ماند

در گشاد سایه ی اندوه این دیوار

مست از دلشادی بیمر

خاطرش آزاد می ماند.

(با زبانی مبهم، انگار دارد می‌گوید خودِ همین ناامیدی و دلسردی و شایعه‌ی مرگ پادشاه فتح هم کارِ خودِ همان پادشاهِ فتحِ همه‌چیزدان و همه‌توان است. یعنی همه چیز در نهایت در چنبر اطاعت او قرار دارد.)

در تمام طول شب، آری

کزشکاف تیرگی‌های به جا مانده گریزان‌اند

سر گران کار آوران شب

وز دل محراب قندیل فسرده می شود خاموش

وین خبر چون مرده خونی کز عروق مرده بگشاید

می دمد درعرق های نا توان نا توانان

و به ره آبستن هولی ست بیهوده!

وآن جهان افسا نهفته درفسون خود

از پی خواب درون تو

می دهد تحویل ازگوش توخواب تو به چشم تو

وز ره چشمان به خون تو.

(در نهایت متن با وصفی از امپریالیسم جهانی و تلاش او برای فریب دادن و به خواب فرو بردنِ خلقها پایان می‌یابد.)

به این ترتیب روشن است که نیمایوشیج عضوی از جبهه‌ی کمونیستهای ایرانی بوده که تحت هر شرایطی به استالین مؤمن باقی مانده بودند و همچنان از او در این شرایط ناامیدکننده دفاع می‌کرده‌اند. شاهد بیرونی دیگری که خوانش مرا از این متن تایید می‌کند، این نکته‌ی تاریخی است که احسان طبری این متن را بلافاصله بعد از نوشته شدن در روزنامه‌ی مردم که ارگان حزب توده بود منتشر کرد و نقدواره‌ی تایید کننده‌ای هم درباره‌اش نوشت که به تلویح همین تفسیرِ مرا بیان می‌کرد.[٤٤٠] اگر بخواهیم بر مبنای منافع ملی داوری کنیم، این متن را خائنانه و وطن‌فروشانه خواهیم یافت. چون در شرایط سیاسی‌ای که شرحش گذشت، استعمارگری بیگانه را می‌ستاید. آن هم استعمارگری مداخله‌جو و خشن مثل استالین را که دقیقا در همان

[٤٤٠] ناتل خانلری، ١٣٨٥: ٢٣١.

زمان به کشتار ایرانیان در قفقاز و آسیای میانه مشغول بود و کارنامه‌ی سیاهی هم در کشتار اتباع روسِ کشورش را داشت.

اما گذشته از محتوای این متن، درباره‌ی شعر بودن‌اش و معیارهای زیبایی‌شناسانه‌ی حاکم بر آن هم بحث بسیار است. انور خامه‌ای آن را «شعری» می‌داند که نیما بسیار بر روی آن کار کرده و هر کلمه و جمله‌اش را چندین بار وارسی کرده و سنجیده، و آن را نمونه‌ی کامل سمبولیسم نیما دانسته است.[٤٤١] سایه درباره‌ی این کتاب به تازگی چنین اظهار نظر کرده است: «با تمام زبان کج و کوله‌ی نیما، شعر بدی نیست».[٤٤٢] من در نیمه‌ی نخست این گزاره با سایه توافق، و در نیمه‌ی دوم‌اش با او اختلاف نظر دارم، یعنی به نظرم «پادشاه فتح» نمونه‌ای از شعرِ نازیبا و «بد» (به معنای خام و ناشیانه و ناروان) است. سایه بلافاصله بعد از این اظهار نظر، برای این که نشان دهد این متن شعر «بدی نیست»، بندی از آن را نقل کرده و درباره‌اش گفته که «...این بند فوق‌العاده است، خیلی قشنگه: در چنین وحشت‌نما پاییز/ کارغوان از بیم هرگز گل نیاوردن/ در بهار رفته‌ی امیدهایش خسته در می‌ماند/ می‌شکوفد او بهار خسته امّید ز امّید/ واندرو گل می‌دواند.»[٤٤٣]

---

[٤٤١] خامه‌ای ١٣٦٨: ٤٨-٤٧.

[٤٤٢] ابتهاج، ١٣٩٢، ج.٢: ٨٥٩.

[٤٤٣] ابتهاج، ١٣٩٢، ج.٢: ٨٥٩.

به نظر من هم این بند یکی از بهترین بخشهای این متن است، و همین بخش هم نمونه‌ای از شعرِ بد محسوب می‌شود. به فشردگی دلیل این داوری را می‌نویسم:

نخست، وزن عروضیِ تغییر یافته‌ای که نیما برای این متن به کار گرفته، لنگی دارد. وزن شعر چنین است: گام اصلی این گزاره‌ها، فاعلاتن (تن تتن تن) بوده است که بیشتر بندها با آن آغاز می‌شود. اما گذشته از جمله‌ی دوم، سطرهای این بند مشتقی سالم یا حتا مشتقی با زحافات از این گام پایه نیستند:

در چنین وحشت‌نما پاییز (تن تتن تتن تن تتن تن تن ت/ فاعلاتُ مستفعلاتن فاع)

کارغوان از بیم هرگز گل نیاوردن (تن تتن تن تن تتن تن تن تتن تن تن/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع)

در بهار رفته‌ی امیدهایش خسته در می‌ماند (تن تتن تتن ت ت تن تتن تن تن تن تن تن تن/

فاعلاتُ فاعلَ مفاعلن فع فع فع فع فع فع فع فع)

می‌شکوفد او بهار خسته امّید ز امّید (تن تتن تن تن تتن تتن تن تن ت تتن تن ت/

فاعلاتن فاع فاعلاتن مستفعلاتن...)

واندرو گل می‌دواند (تن تتن تن تن تتن تن/ فاعلاتن فاعلاتن)

یعنی به طور خلاصه آن که گام فاعلاتن که به نظر مبنای وزن متن می‌نماید، یا افاعیل دیگری، در بقیه‌ی عبارتها تکرار نشده و از این رو وزن لنگ و مغشوشی در متن دیده می‌شود و نمی‌توان آن را به معنای عروضی کلمه –حتا با قبول تجدیدنظرطلبیِ نیمایی– آهنگین و موزون دانست.

دوم آن که بیان شعر به روشنی ضعف تالیف دارد و سایه با آن توانایی شعرشناسی که از او سراغ دارم، بی‌شک هنگام صدور این قضاوت به مجامله و تعارف و تعریف از هم‌مسلکی قدیمی‌اش مشغول بوده است و نه ابراز نظری دقیق و نقادانه. از یک سو قافیه‌ی درونی وجود ندارد و نیما خواسته به ضرب و زور تکرار ملال‌آور کلمه‌ها –گل، بهار، خسته، امید– نظمی را به کلامش تحمیل کند. همنشینی «می‌ماند» و «می‌دواند» که نزدیکترین چیز به قافیه است هم دور از ذهن و ناقص است و هم‌آوایی قافیه‌ی درست را ایجاد نمی‌کند.

واژه‌گزینی هم شلخته و نازیباست. «وحشت‌نما»، با توجه به این که کلمه‌ی نیرومندترِ وحشتناک با طنین کوبنده‌تر و رساترش در پارسی وجود دارد، ترکیبی ابداعی و نالازم است، به خصوص که ضرورتی وزنی هم وجودش را توجیه نمی‌کند و با بقیه‌ی کلمات هم همنشینی آوایی ندارد. «کارغوان» به همین ترتیب ترکیبی نازیبا و نالازم است. می‌شد به راحتی بگوید «ارغوان» و به خاطر بریده شدنِ جمله‌ی اول و دوم، تاکید بر ارغوان می‌رفت که موضوع اصلی بند هم هست. در حالی که در شکل کنونی ترکیب آوایی نازیبا و ناآشنای کارغوان تاثیر تصویر ارغوان را از بین برده و گرانیگاه تصاویر را به پاییز منتقل کرده، که منظور نظر شاعر نبوده است. جمله‌ی «می‌شکوفد او بهار خسته‌ی امید را ز امید»، هم ناشیوا و نامفهوم است، هم در مورد کلمه‌ی امید حشو دارد، و هم تصویر شادمان بهار و امید را با آوردن کلمه‌ی خسته، تضعیف کرده است. این خسته‌ی اضافی هم حشوی است که از جمله‌ی پیشین در این ترکیب به ارث رسیده و نه کاری می‌کند و نه تصویری تازه به مجموعه‌ی واژگان می‌افزاید.

در نهایت، این که درختی از فکر گل نیاوردنش هراسان باشد، بر خلاف نظر سایه مضمون بدیع و نوآورانه‌ای نیست. همین مضمون را شاعران کلاسیک بارها و بارها به شکلی بسیار زیباتر به کار گرفته‌اند. فرخی سیستانی در قصیده‌ای واژگونه‌ی همین مضمون را به زیبایی آورده است:

نوبهاری شکفته بود مرا　　که مر آن را نبود بیم خزان

باغها داشتم پر از گل سرخ　　دشتها پر شقایق نعمان

از چپ و راست سوسن و خیری　　وز پس و پیش نرگس و ریحان

از سر کوه بادی اندر جست　　گل من کرد زیر گل پنهان

به کف من نماند جز غم و درد　　زانهمه نیکویی نماند نشان

گفتی آن را به خواب دیدستم　　یا کسی گفت پیش من هذیان

حال آدم چو حال من بوده‌ست　　این دو حالست همسر و یکسان

آنچه زین حالها به ما دو رسید　　مرسادا به هیچ پیر و جوان

این نکته هم بماند که در شعر کلاسیک پارسی، آن گیاهی که از باد خزان و بیمِ گل ندادن هراسان است، تاک است که برگهایش در خزان می‌ریزد و بنابراین چنین می‌نماید که برایش رمقی برای رستاخیز و گل دادنِ دوباره نمانده است. همین فرخی در شادباش جشن سده می‌گوید:

گاه چون برگ رزان اندر خزان لرزان شود　　گاه چون باغ بهاری پر گل و پر بر شود

که مصراع نخست آن به راستی زیباست و به تنهایی چندین پایه از کل بندِ نقل شده از پادشاه فتح برتر می‌نماید. شاعران قدیمی هم که شعرِ گذشتگان را درست می‌خوانده و می‌فهمیده‌اند، به زیبایی این مصراع پی برده بودند. چنان که محتشم کاشانی هم در مدح شاه تهماسب می‌گوید:

ز باد تیغ تیز او دل اعدا شود لرزان چنان کز تیزی باد خزان برگ رزان لرزد

نکته‌ی تکمیلی آن که اصولا ارغوان مثال خوبی برای تصویری که نیما فراهم آورده نیست. ارغوان در ابتدای بهار گل می‌دهد و در پایان بهار گلهایش می‌ریزد. بنابراین از دست دادن گلهایش ربطی به خزان و ماههای بعد از آن ندارد. یعنی شکفتن امید از امید که به ارغوان نسبت داده شده، در ابتدای بهار رخ داده و نه به بهارِ رفته ارتباطی پیدا می‌کند و نه اصولا به خزان.

به هر روی، نیما پس از خلق شاهکارهایی از این دست، تا پایان ۱۳۲۷ مدام بین چهارپاره و وزن شکسته نوسان کرد. در این میان متنی به نام «ابجد» هست که به طلسمات پیروان قدیمی حروفیه شباهتی دارد: «لعنت به هرچه هست/ از (تا) ز (خ) ز (میم)/ از (شین) اگر اسم آورم از او/ از (یا) ز (ط)/ از راست ایستاده (الف)/ از (نون)...»[٤٤٤]

[٤٤٤] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٤٣.

در این میان بهترین شعر این دوره، که به نظرم بهترین شعر نیما در وزن شکسته هم هست، به سال ۱۳۲۷ سروده شده و «مهتاب»[٤٤٥] نام دارد:

« می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شبتاب،/ نیست یکدم شکند خواب به چشم کس و لیک/ غم این خفته چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند.

نگران با من استاده سحر/ صبح می‌خواهد از من/ کز مبارک دم او آورم این قوم بجان باخته را بلکه خبر/ در جگر لیکن خاری/

از ره این سفرم می‌شکند.

نازک آرای تن ساق گلی/ که به جانش کِشتم/ و به جان دادمش آب/ ای دریغا! به برم می‌شکند

دستها می‌سایم/ تا دری بگشایم/ بر عبث می‌پایم/ که به در کس آید/ در ودیوار بهم ریخته‌شان/ بر سرم می‌شکند.

می تراود مهتاب / می درخشد شبتاب / مانده پای آبله از راه دور / بر دم دهکده مردی تنها / کوله بارش بر دوش / دست او بر در می گوید با خود /غم این خفته چند / خواب در چشم ترم میشکند»

[٤٤٥] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٤٤-٤٤٥.

این شعر از بس شهرت یافته و در گوشه و کنار تکرار شده، به گوشها آهنگین و در چشمها شاعرانه می‌نماید، و اندک یافت می‌شوند کسانی که مثل سایه[٤٤٦] به نازیباییِ ترکیبِ «کس و لیک» و ناشیواییِ بستن یک جمله با چنین ترکیبی پی ببرند، یا مانند او جسارتِ ابراز این حرف حق را داشته باشند. در ۲۸ بندِ این شعر، چهار بند اول که وزنی درست دارند، بار دیگر در بخش پایانی تکرار شده‌اند، و یک سوم متن را به تکراری از چند جمله بدل کرده‌اند. با این همه همچنان ترکیبهای وزنی نازیبایی مثل «در جگر لیکن خاری»، «دست او بر در، می‌گوید با خود» انسجام و آهنگینی شعر را از میان برده است. ترکیبهای ناروان و نازیبا هم فراوان هستند و یک سوم دیگر از شعر را پر کرده‌اند: «نگران با من استاده سحر»، «در جگر لیکن خاری/ از ره این سفرم می‌کشند»، «بر عبث می‌پایم/ که به در کس آید»...

در این شعر همچنین ترکیبی داریم به این شکل: «نازک آرای تن ساق گلی/ که به جانش کشتم/ که به جان دادمش آب». جدای از حشوی که در تکرارِ بی‌موردِ «به جان» رخ داده و متن را نازیبا کرده، تعبیر «نازک‌آرا» در این عبارت جلب نظر می‌کند. نیما یک بار دیگر نیز همین کلمه را در «بر فراز دشت» به کار گرفته است: «باد می‌کوشد/ کآورد با نازک‌آرای تن هر ساقه‌یی در ره نهیبی». در هر دو مورد انگار ترکیب «نازک‌آرا» با (تن + هر + ساق) در ذهن نیما تکرار می‌شده است.

---

[٤٤٦] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۸٦۲.

هردوی این عبارتها «نازک‌آرای تن ساق گلی» و «نازک آرای تن هر ساقه‌یی» بی‌معنی هستند و اخوان که وظیفه‌ی جستن و یافتن معنا برای حرفهای نیما را بر عهده گرفته بود و در تراشیدن این معانی کوشش فراوان نمود، در نهایت اعتراف کرده که کلمه‌ی «نازک‌آرا» در زبان پارسی وجود نداشته است، ولی آن را ترکیبی فاعلی و درست دانسته است. در این حالت باید این کلمه «آراینده‌ی نازکی» یا «کسی که چیزی را نازک آرایش می‌کند» فهمیده شود، که باز معنی روشنی را به ذهن نمی‌رساند. اخوان درباره‌ی «نازک‌آرای تن و ساق گلی» نوشته که «یعنی به نازکی آراینده یا به نازکی و نازکانه آرایش کننده‌ی تن و ساق گلی»[٤٤٧] که باز گره‌ای از جایی باز نمی‌کند. در واقع شکل دستوری این ترکیب که اخوان آن را به درستی فاعلی تشخیص داده، در متن شعر معنادار نیست. چون عبارت یاد شده به مفعولی اشاره می‌کند که نیما وی را به جان کاشته و آب داده است. به عبارت دیگر، «نازک‌آرای تن ساق گلی»، روی هم رفته مفعولِ کاشته شدن و آبیاری شدن است، در این معنی، منظور نیما احتمالا «ساقِ گلی با تن نازک» بوده است، و ترکیب یاد شده که ساختی فاعلی دارد را به نادرست جعل کرده و در اینجا به کار گرفته است.

زیباترین آفریده‌ی این دوره‌ی او شعری است نوآورانه با وزن و قافیه‌ی به نسبت خوب به نام «تلخ»[٤٤٨] که در آبان ۱۳۲۷ سروده شده و پنج بند سه مصرعی دارد:

---

[٤٤٧] اخوان، ١٣٦١: ١٠٩.

[٤٤٨] یوشیج، ١٣٨٠: ٤٥٢-٤٥٣.

«پای آبله ز راه بیابان رسیده‌ام بشمرده دانه دانه کلوخ خراب او

برده بسر به بیخ گیاهان و آب تلخ

در بر رخم مبند که غم بسته بر درم دلخسته‌ام به زحمت شب زنده‌داری‌ام

ویرانه‌ام ز هیبت آباد خواب تلخ...»

در ۱۳۲۸ نیما «ماخ اولا»[٤٤٩] را سرود که نام رودی است و در آن خویش را بدان مانند کرده است. شعری که به خاطر حدیث نفس‌اش شهرتی یافته، اما نسبت به شعرهای این دوره‌ی نیما چندان موفق و زیبا نیست. در همین سال «بر فراز دشت»، «سوی شهر خاموش»،[٤٥٠] «جاده خاموش است»،[٤٥١] «باد می‌گردد»[٤٥٢]، «بر فراز دودهایی»[٤٥٣]، را سروده که همگی بسیار سست و نازیبا هستند. «بر فراز دشت» چنین آغاز می‌شود:[٤٥٤] «بر فراز دشت است باران. باران عجیبی/ ریزش باران سر آن دارد از هر سوی وز هر جا/ که خزنده، که جهنده، از ره آوردش به دل یابد نصیبی/ باد لیکن/ این نمی‌خواهد.»

---

[٤٤٩] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٥٧.

[٤٥٠] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٥٩-٤٦٦.

[٤٥١] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٦٦-٤٦٧.

[٤٥٢] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٦٨.

[٤٥٣] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٦٧-٤٦٨.

[٤٥٤] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٥٨.

و «جاده خاموش است» با این بند نازیبا آغاز می‌شود و با همین هم خاتمه می‌یابد: «جاده خاموش است. از هر گوشه‌ی شب هست در جنگل/ تیرگی (صبح از پی‌اش تازان)/ رخنه‌ای بیهوده می‌جوید/ یک نفر پوشیده در کنجی/ با رفیقش قصه‌ی پوشیده می‌گوید...»

«سوی شهر خاموش» هم متنی طولانی و دراز است که با شیوه‌ی نوشتنِ نثر پلکانی، ۹ صفحه را اشغال می‌کند. بندِ آغازین آن چنین است: «شهر، دیری است که رفته‌ست به خواب/ (شهر خاموشی پرورد/ شهر منکوب به جا)/ و از او نیست که نیست/ نفسی نیز آوا...» و باقی متن هم به همین اندازه نازیبا و ناشیواست. شعر در بهمن ماه سال ۱۳۲۸ سروده شده و دکتر انور خامه‌ای که اصرار دارد نیما را در جبهه‌ی سیاسی خود (نیروی سوم) بگنجاند، این متن را ستوده و گفته که «بی‌شباهت به سمفونی نیست»،[٤٥٥] و آن را به تشکیل جبهه‌ی ملی در همین مقطع زمانی مربوط می‌داند. از میان این دو نظر، اولی به نظرم پذیرفتنی نیست. چون این متن گسیخته و ناپخته ارتباطی با سمفونی‌های ساختار یافته و زیبا ندارد. اما گزارش دوم او مهم است. چون می‌گوید خودش این متن را از نیما گرفت و در هفته‌نامه‌ی «جهان ما» منتشر کرد[٤٥٦] که ارگان نیروی سومی‌ها بود. بنابراین به احتمال زیاد نیما این متن را به سفارش دوستانش در این گروه ساخته است. با این همه چنین می‌نماید که دل او همچنان در گروی حزب توده بوده باشد. چون در زمستان ۱۳۳۰ که

---

[٤٥٥] خامه‌ای، ۱۳٦۸: ٦٥.

[٤٥٦] خامه‌ای، ۱۳٦۸: ٧٤.

مصدق از انگلیسی‌ها خلع ید کرد و صنعت نفت را ملی ساخت، نیما «مرغ آمین» را سرود که لبریز است از اصطلاحهای چپ‌گرایانه‌ی هواداران شوروی.

بعد از آن چیرگی وزن شکسته در شعرهای نیما ادامه می‌یابد. در سال ۱۳۲۹ طولانی‌ترین شعر او «یک نامه به یک زندانی»[۴۵۷] است که در املای آن به روایت سیروس طاهباز غلطهایی دیده می‌شود که معلوم نیست در اصل متن نیما وجود داشته یا حاصل رونویسی طاهباز است. به هر صورت بوق به صورت «بوغ» و قلاده دوبار به شکل «غلاده» نوشته شده[۴۵۸] که عجیب است. متن طبق معمول آشفته و بی‌سر و ته است و دقیقا معلوم نیست نیما به چه کسی چه پیامی را می‌خواهد منتقل کند. از بندهایی که گاه مضحک هم می‌نمایند، چنین می‌نماید که منظور نیما از زندانی، یکی از هم‌مسلکان سیاسی‌اش بوده است:[۴۵۹]

«ای دلاویز من، ای همراه، همفکر عزیز/ همچنان صبح دل‌افروز خیال تو تمیز!/ و برادر شده چون رشته‌ی دندان به لبم/ یا فشرده‌تر از آن (با من آندم که تویی با بدان در کینه)/ و مرا دوستی تو از امیدم در دل/ بیشتر دیرینه...»

---

[۴۵۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٧٤-٤٨٤.

[۴۵۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٧٦.

[۴۵۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٧٨.

نیما در سالهای پایانی عمر خود دیگر شعر کلاسیک نسرود. تنها استثنا به «حکایت» مربوط می‌شود که در ۱۳۳۰ نوشته شده است. نیما در حاشیه‌ی آن نوشته که در ضمن اصلاح و پاکنویس «مرغ آمین» و به هنگام رفع خستگی آن را «ساخته» است. بعد هم تاکید کرده که این طور کار کردن آسان و عاری از زحمت و اتود و فکر است و شاید به تلویح می‌خواسته بگوید که سرودن «مرغ آمین» کار بسیار دشواری بوده و فعالیت فکری زیادی را طلب می‌کرده است. حقیقت آن است که «مرغ آمین» از نظر مضمون به نسبت پخته است، اما این مضمون را نیما از شعر بهار وامگیری کرده است. گذشته از این نمادپردازی که نقطه‌ی مثبت شعر است، پرداخت و وزن و موسیقی و پیکربندی ادبی زیبایی بر متن آن حاکم نیست. ساختن «حکایت» اما، بی‌شک نیروی فکری کمتری را طلب می‌کرده است. این شعری است به غایت سست و نازیبا که آشکارا با ردیف کردن کلمات هم‌قافیه و جور کردن جمله‌هایی پیش از آن ساخته شده است:[٤٦٠]

با جاهلی و فلسفی افتاد خلافی　　چونان که بس افتد به سر لفظ کرانه

هر مشکل کآن بود بر آن کرد جوابی　　مرد از ره تعلیم و نه علم بچگانه

در کارش آورد دل از بس شفقت برد　　بر راهش افکند هم از روی نشانه...

---

[٤٦٠] ٤٩٨. یوشیج، ١٣٨٠:

با خواندن این بیتها این حدس قوت می‌گیرد که نیما لابد گمان می‌کرده شاعران دیگر هم مانند او به شکلی مکانیکی کلمات هم قافیه را زیر هم می‌نویسند و با این روش مصنوعی شعر می‌سازند، و از این رو آن چیزها را درباره‌ی ایرادهای شاعران سنت‌گرا نوشته و گفته است.

نیما در ۱۳۳۱ بیشتر شعرهای کوتاه سروده است و همه در وزن شکسته. یکی از آنها «داروگ»[٤٦١] است که همان قورباغه‌ی درختی است. این روزها تقریبا در تمام منابع این جمله را می‌خوانیم که بنابر باورهای عامیانه‌ی مردم شمال، خواندن داروگ نوید باران می‌دهد. اما حقیقت آن است که من در منابع ادبی یا متون کهنی که مرور کرده‌ام و همچنین در برخورد میدانی با مردم گیلان و مازندران اثری از چنین باوری ندیدم. داروگ یا قورباغه‌ی درختی موجودی است که روایتهایی جسته و گریخته درباره‌ی زهرآگین بودن‌اش، یا ارزش دارویی پوستش بر سر زبانها هست، اما من نشانی از ارتباط آواز او و باریدن باران ندیدم و فکر می‌کنم این هم از برداشتهایی است که از متن نیما برخاسته و بعدتر به باورهای عامیانه‌ی مردم فرا افکنده شده است. چه بسا که مردم منطقه‌ای خاص چنین باوری هم درباره‌ی داروگ داشته باشند، اما به هر صورت این نماد آشنا و مناسبی برای بارش باران نیست. ناگفته نماند که قورباغه در اساطیر کهن هند و ایرانی معمولا نقشی

---

[٤٦١] یوشیج، ۱۳۸۰: ٥٠٤.

منفی بر عهده دارد و نماد دیوی است که آب را می‌بلعد و محبوس می‌کند، نه آن که پیام‌آور بارش باران باشد.

کل شعر دو بند است با هفت جمله که جمله‌های پایانی هر بند چون بسیار تکرار شده، در گوشها با ادبیات و شعر پیوند خورده است. در حدی که سیروس شمیسا درباره‌اش نوشته که «به لحاظ فرم شعری مانند اکثر کارهای دهه‌ی ۱۳۳۰ نیما در اوج کمال است».[٤٦٢] اما کافی است نقادانه نگریسته شود تا ببینیم که جمله‌ای ساده است که شاید بتوان در حریم ادبیات جایش داد، اما نه از نظر ساختار و نه موسیقی و نه پیچیدگی نمادها ربطی به شعر ندارد:

«خشک آمد، کشتگاه من

در جوار کشت همسایه

گرچه می گویند : «می‌گریند روی ساحل نزدیک

سوگواران در میان سوگواران »

قاصد روزان ابری، داروگ ! کی می‌رسد باران ؟

بر بساطی که بساطی نیست

---

[٤٦٢] شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۹٦.

در درون کومه‌ی تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست

و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد

– چون دل یاران که در هجران یاران –

قاصد روزان ابری، داروگ ! کی می‌رسد باران؟»

سیروس شمیسا در تحلیلی که از «داروگ» به دست داده، به درستی گفته که کلمه‌ی «همسایه» در این متن به اتحاد جماهیر شوروی اشاره می‌کند. او دو شاهد نقل کرده که از معاصران نیما و سروده‌های همین سالها انتخاب شده است. اخوان در «آنگاه پس از تندر» می‌گوید: «اما گمانم روشنی‌های فراوانی/ در خانه‌ی همسایه می‌دیدم/ شاید چراغان بود، شاید روز». سایه هم می‌گوید «دیرگاهی است که در خانه‌ی همسایه‌ی من خوانده خروس/ واین شب تلخ عبوس/ می‌فشارد به دلم پای درنگ». هردوی این شاعران در زمان سرودن این بندها عضو حزب توده بوده‌اند و هردویشان هم در همین حدود ۱۳۳۱ این شعرها را سروده‌اند. به خصوص بیان سایه کاملا با آنچه نیما می‌گوید همسان است. بنابراین به نظرم می‌توان پذیرفت که محتوای شعر نیما هم در پیوند با این گفتمان و به عنوان تبلیغی حزبی برای دولت شوروی تولید شده است.

از دید دکتر شمیسا، نیما در اینجا «به مدینه‌ی فاضله‌ی روشنفکران آن دوران (اتحاد جماهیر شوروی) شک کرده است.»[٤٦٣] دلیلش هم آن جمله است که «...می‌گریند روی ساحل نزدیک/ سوگواران در میان سوگواران». اما این عبارت به نظرم با تعبیرِ پیش از آن خنثا شده است. نیما ابتدا با قاطعیت می‌گوید کشتزار او در جوار کشتزار همسایه (شوروی) خشک است و در سراسر شعر آرزومند باران است که قاعدتا باید انقلابی کمونیستی و برقراری نظامی شبیه به شوروی باشد. یعنی ساختار کلی متن نشانی از نقد و ناباوری نسبت به نظام شوروی ندارد. عبارت مورد نظر دکتر شمیسا هم بیشتر به پاسخگویی به ایرادِ مخالفان شوروی می‌ماند. نیما بعد از آن جمله‌ی قاطع اول که حاصلخیزی کشتزار همسایه را اعلام می‌کند، نوشته که «گرچه می‌گویند» در آنجا کسانی می‌گریند، و آنها هم سوگوارانی هستند که (لابد به طور طبیعی) در میان سوگواران دیگر گریه می‌کنند. به نظرم در اینجا نیما برعکسِ نظر دکتر شمیسا کوشیده ایرادهای مخالفان شوروی را پاسخ بدهد و ستمدیدگی شهروندان شوروی را به امری طبیعی و همگانی فرو بکاهد.

موفقترین شعر نیما در این دوران «خانه‌ام ابریست»[٤٦٤] است در دو بند که تنها بند نخستین‌اش که زیبا هم هست، بارها و بارها تکرار شده است. معمولا خوانندگان بندِ دوم آن را از یاد می‌برند که نکته‌ی مثبتی در آن دیده نمی‌شود:

---

[٤٦٣] شمیسا، ١٣٨٣: ١٩٢.

[٤٦٤] یوشیج، ١٣٨٠: ٥٠٤-٥٠٥.

«خانه‌ام ابریست اما/ ابر بارانش گرفته است/ در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم/ من به روی آفتابم/ می‌برم در ساحت دریا نظاره/ و همه دنیا خراب و خرد از باران است/ و به ره، نی‌زن که دایم می‌نوازد نی/ در این دنیای ابراندود/ راه خود را دارد اندر پیش».

ناگفته پیداست که «رفتندم» و «به روی آفتابم نظاره بردن» در بافت متن ترکیبهای نادرستی هستند و استفاده‌ی گشاده دستانه از شکل کهن حرف (اندر و کز) برای خراسانی نمودن متن، ناموفق مانده است.

شعر دیگر سال ۱۳۳۱ که به همین ترتیب بسیار شهرت یافته، «ری را» است که تقلید صدای پرنده‌ایست و بنابراین در زمره‌ی شعرهای پرنده‌ای نیما قرار می‌گیرد. شعر چنین آغاز می‌شود:[٤٦٥] «ری‌را...صدا می‌آید امشب/ از پشت کاج که بند آب/ برق سیاه تابش تصویری از خراب/ در چشم می‌کشاند/ گویا کسی است که می‌خواند...». متن در کل ناشیانه و ضعیف است و من هرگز نفهمیدم چرا این شعر این‌قدر مشهور شده است. بعد از آن «هست شب»[٤٦٦] قرار می‌گیرد که نیما در اردیبهشت ۱۳۳٤ آن را نوشته است. شعری است در سه بندِ کوتاه که به نسبت زیبا و موفق است و شهرت زیادی هم پیدا کرده است. واپسین شعرهای

[٤٦٥] یوشیج، ۱۳۸۰: ۵۰۵-۵۰٦.

[٤٦٦] یوشیج، ۱۳۸۰: ۵۱۱.

نیما «تو را من چشم در راهم» و «شب همه شب»[٤٦٧] است که به ترتیب در زمستان ١٣٣٦ و آبان ١٣٣٧ سروده شده‌اند و شهرتی دارند.

نیما در فاصله‌ی سالهای ١٢٩٩ تا ١٣٣٧، به مدت ٣٨ سال شعر سرود و حاصل کارش ١٨٠٠ رباعی به زبان طبری بود، و مجموعه‌ای از اشعار و متون که اگر قرار بود شمار کلماتشان در قالب شعر کلاسیک گنجانده شود، حدود هشت هزار بیت را در بر می‌گرفت. برخی از این شعرها بعدها شهرتی فراوان یافت و بارها و بارها در گوشه و کنار تکرار شد، همچون متون مقدسی مورد ستایش قرار گرفت، و پیشتاز جنبش ادبی شعر نو قلمداد شد. کل جمله‌ها و بندهایی که از شعر نیما در گوشه و کنار شهرت دارد و بازگو می‌شود، یا در حافظه‌ی هوادارانش رسوخ کرده است، به چند ده بیت بالغ می‌شود. یعنی تقریبا همه‌ی میراث ادبی نیما امروز از حافظه‌ی تاریخی ایرانیان و همچنین متونِ تغذیه کننده از شعر، خارج هستند.

شعرهای نیما را نویسندگان گوناگون به اشکال متفاوتی رده‌بندی کرده‌اند. رایج‌ترین تقسیم‌بندی آن است که شعرهای اولیه‌اش را رمانتیک و شعرهای بعدی‌اش را که نماد پرندگان در آن زیاد دیده می‌شود، سمبولیک می‌دانند. انور خامه‌ای اشعار او را به سه دوره تقسیم کرده: مرحله‌ی اول که از ابتدای کار و با «رنگ پریده، خون سرد» آغاز می‌شود و تا بهمن ١٣١٦ ادامه می‌یابد، و نیما به قواعد عروضی کمابیش پایبند است.

---

[٤٦٧] یوشیج، ١٣٨٠: ٥١٧.

مرحله‌ی بعدی از شعر ققنوس شروع می‌شود[٤٦٨] و تا خرداد ۱۳۲۰ ادامه می‌یابد. از دید خامه‌ای، «خواب زمستانی» که در این هنگام سروده شده نماینده‌ی دوره‌ی سوم شاعری نیماست که با لغزشهای دستوری و خروج از هنجار دستور زبان پارسی مشخص می‌شود.[٤٦٩]

در میان منقدان ادبی، دیدگاه محمد مختاری نیز شایان ذکر است که بر اساس آن نیما سه مرحله‌ی شعری داشته است: از «افسانه» تا «قلعه‌ی سقریم»، از ۱۳۱۵ تا میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۲۰، و در نهایت از «پادشاه فتح» تا پایان عمرش که به سبک نیمایی پخته‌ای دست می‌یابد.[٤٧٠]

سعید حمیدیان اشعار نیما را به سه مرحله‌ی متفاوت تقسیم کرده و این همان است که در آثار سایر نویسندگان معاصر هم کمابیش به همین شکل دیده می‌شود. نخست دوره‌ی رمانتیک قرار می‌گیرد که نیما در آن نمایشنامه‌های منظوم مانند افسانه یا داستانهایی مثل محبس، شهید گمنام، سرباز فولادین و قلعه‌ی سقریم را می‌سروده است. در این دوره تقابل میان شهر و کوهستان، مخالفت با مظاهر تمدن و دیدگاهی مطلق‌گرایانه بارز است. بعد مرحله‌ی رئالیستی می‌رسد که خانواده‌ی سرباز، مادری و پسری، و کار شب‌پا در آن رده قرار می‌گیرند. در نهایت به مرحله‌ی سمبولیسم می‌رسیم که ریشه‌هایش در اشعار تمثیلی مانند شیر دیده می‌شود،

---

[٤٦٨] خامه‌ای، ١٣٦٨: ٩٥.

[٤٦٩] خامه‌ای، ١٣٦٨: ١١٤.

[٤٧٠] مختاری، ١٣٧٩: ٥٥.

و بعد از دوران گذاری که شعرهای شمع رجی و قو و عقاب نیل را در بر می‌گیرد، به دوره‌ی پخته و بالغی منتهی می‌شود که ققنوس و غراب و مرغ غم و بقیه‌ی اشعار پرنده‌ای نیما در آن قرار می‌گیرد.[۴۷۱]

به این ترتیب بیشتر نویسندگان استفاده‌ی نیما از نام و نشان پرندگان را نشانه‌ی دوره‌ای نو از بیان ابدی او قلمداد کرده‌اند و بر این مبنا میان دوره‌ی رمانتیک اولیه و سمبولیک بعدی تمایز قایل شده‌اند.[۴۷۲] این تمایز نادرست است و بر یک شاخصِ دلبخواه مبتنی است که دقیق هم بررسی نشده است. البته در آثار نیما دوره‌هایی را می‌توان تشخیص داد. در دوره‌های زمانی گوناگون، او به قالبهای ادبی متفاوت روی آورده و مثلا در دوره‌ای نمادهای پرنده‌ای را بیشتر به کار گرفته است. گذار او از رمانتیسم به سمبولیسم که پیش فرض انگاشته می‌شود، بیشتر بر مبنای برخی از نوشته‌ها و یادداشت‌هایش درباره‌ی شعر استوار است و با مرور اشعارش تایید نمی‌شود. نمونه‌ای از جمله‌هایی که در این مورد گواه گرفته می‌شود، این جمله از نیماست: «نگرانیهای تعزیه مانند و بی‌مزگیهای لوس رمانتیک و احترامات بیجا و بدون لزوم نسبت به تقلید از طریقه‌ی قدما و مقررات آنها.»[۴۷۳]

---

[۴۷۱] حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۱–۳۳.

[۴۷۲] حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۱–۳۳.

[۴۷۳] اکرمی، ۱۳۷۸: ۴۳–۴۸.

اما حقیقت آن است که نمادهای پرنده‌ای از همان ابتدا در اشعار نیما زیاد تکرار می‌شود و زبان رمانتیک هم تا آخرین نوشتارهایش همچنان غلبه دارد. در واقع چنین می‌نماید که نیما با وجود اشاره به این دو نام در نوشتارهایش بر زیربنای نظری این دو مکتب چندان مسلط نبوده و مثلا برداشتهای روانکاوانه که مبنای سمبولیسم است را اصلا نمی‌شناخته است. بنابراین آنچه درباره‌اش می‌بینیم، یک زمینه‌ی به نسبت درهم و برهم است که شالوده‌ی نظری‌اش رمانتیک است، هرچند از همان ابتدا رگه‌هایی از نمادپردازی هم در آن دیده می‌شود و گاه شدت و ضعفی نیز پیدا می‌کند. نمادپردازی او در واقع به تصویر کردن خودش در زمینه‌ای طبیعی محدود می‌شود و هیچگاه به مرتبه‌ی نماد به معنایی که مثلا مورد نظر بارت است، برکشیده نمی‌شود. با مرور اشعارش روشن می‌شود که نیما از همان ابتدا خود را به پرندگان تشبیه می‌کرده است. در سرطان ۱۳۰۳ نامه‌ای به مادرش نوشته و می‌گوید که در خانه‌ی دایی‌اش مهمان است و از مهربانی ایشان برخوردار، اما خود را عقابی می‌بیند که بال و پرش در قفسی بسته شده است.[٤٧٤] در شعرهایش هم نمادهای پرنده‌ای از همان ابتدا دیده می‌شود. بخشی از این نمادپردازی به نظرم از دلبستگی نیما به محیطهای طبیعی برخاسته باشد، و بخشی دیگر که بزرگتر هم هست و مورد توجه منتقدان آثارش قرار گرفته، به تقلید از بهار مربوط می‌شود که به همین ترتیب معمولا با نشانه‌ی پرندگان حرف خود را بیان می‌کرد.

---

[٤٧٤] یوشیج، ۱۳۵۱: ٤٠-٤١.

بر این مبنا موجی از توجه به پرنده که در اواخر دهه‌ی ۱۳۱۰ و بخشی از دهه‌ی ۱۳۲۰ در آثار نیما دیده می‌شود، احتمالا متاثر از استفاده‌ی سخاوتمندانه‌ی بهار از این نماد است. به خصوص با ترجمه‌ی فابل‌های «آقا توکا»[۴۷۵] در اردیبهشت ۱۳۲۷، «مرگ کاکلی»[۴۷۶] احتمالا در اوایل ۱۳۲۸، «مرغ شباویز»[۴۷۷] در ۱۳۲۹، و «مرغ آمین»[۴۷۸] در زمستان ۱۳۳۰ بخشی از این مرغیات نیمایی هستند. با کمی اغماض می‌توان سه شعر دیگر را هم در این مجموعه گنجاند. یکی «ری‌را»ست، دیگری «شب‌پره‌ی ساحل نزدیک» که در اصل به خفاشی اشاره دارد، و سومی «سیولیشه»[۴۷۹] که یعنی سوسک سیاه و نوعی قاب بال درشت و زیباست. نیما در تمام این شعرهای اخیر از صدای برخاسته از این موجودات در متن خود بهره گرفته است. ری‌را با این عبارت که تقلید صدای پرنده‌ایست آغاز می‌شود و نظم می‌پذیرد، شب‌پره با صدای چوک چوکِ برخوردش با شیشه‌ی اتاق نیما صدایی در شعر می‌یابد، و درباره‌ی سیولیشه هم نیما «تی‌تیک، تی‌تیک» را به کار گرفته است.

به گمان من اگر سراسر شعر نیما را تحلیل کنیم، آنچه بیش از دوره‌های متفاوت سبکی یا مضمونی پیدا خواهیم کرد، همگونی و شباهت است. در شعر نیما آنچه که جلب نظر می‌کند، نوعی یکنواختی و

---

[۴۷۵] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٣٨-٤٤٠.

[۴۷۶] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٥٥.

[۴۷۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٩٠.

[۴۷۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٩١-٤٩٧.

[۴۷۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ٥١٣-٥١٤.

همسانی است که هم در مضمون و هم در ساختار دیده می‌شود و مشاهده‌اش در شاعری که سی و هشت سال شعر می‌سروده، شگفت می‌نماید. پژوهندگان گوناگون در شعرهای نیما به جستجو پرداخته و دوره‌های متفاوتی را در کار او تشخیص داده‌اند و مثلا گفته‌اند که او در ابتدای کار فعالیت ادبی‌اش را در زمینه‌ی رمانتیسم آغاز کرد و در نهایت به سمبولیسم گرایید. این برداشتها البته درست و روشنگر است. اما آنچه که معمولا نادیده انگاشته شده، پایداری و ثبات شگفت‌انگیز مضمونها و تصویرها در شعر نیماست. در واقع صور خیال، محتوا، مضمون و حتا تصویرها در کل شعرهایی که نیما در سراسر عمر سرود، هم‌ریختی عجیبی را از خود نشان می‌دهند.

نیما در سراسر چهل سالِ آفرینش ادبی‌اش، خودانگاره‌ای یکسان و تغییرناپذیر را از خود ارائه می‌دهد. این خودانگاره بسیار متورم و اغراق‌آمیز است و کاملا در بافتی رمانتیک صورتبندی شده است. او همواره عاشقی رنج کشیده و مطرود است که در ضمن به خاطر حساسیت و واژگون بختیِ مهیبی شاعری نوآور هم شده است. با وجود این تاکید بر کلمه‌ی عشق که از ابتدا تا انتهای آثار نیما مدام به چشم می‌خورد، نیما حتا یک شعرِ عاشقانه‌ی واقعی نسروده است. او درباره‌ی زنش عالیه که بار زندگی و مخارج او را یک عمر بردبارانه بر دوش کشید، هیچ شعر عاشقانه‌ای نگفته، و این در شرایطی است که پافشاری او برای ازدواج با عالیه تنها کنش متقابلِ نزدیک با جنس مخالف است که از نیما سراغ داریم. نیما نه برای عالیه و نه برای هیچ زنِ مشخص دیگری شعر عاشقانه نسروده و مفهوم عشق در تمام اشعارش به شعاری انتزاعی و کلیشه‌ای شباهت دارد. انتزاع این مفهوم و بی‌ربط بودنش با حسِ گرم و سرزنده‌ی درونزادی که از مهر و محبت بر

می‌خیزد، از اینجا نمایان می‌شود که نیما همواره با لحنی مغموم و سرد درباره‌ی عشق سخن می‌گوید و معمولا وی را تشخص می‌بخشد و از خود جدا می‌سازد.

عنصر دیگری که در خودانگاره‌ی نیما به شکلی مستمر تکرار می‌شود، تاکید او بر رنجی است که می‌برد و ناملایمات زمانه و شکایت از بلاهای مهیبی که بر سرش می‌آمده است. این در حالی است که نیما در واقع زندگی آرام و به نسبت خوبی را گذراند. برای مردی که در واقع شغلی نداشت و به درگیری و دعوا با مردم خو کرده بود و در ضمن ادعاهای گزافی هم درباره‌ی خودش و اشعارش داشت، زندگی نیما به هیچ عنوان رنج‌بار و ناگوار نمی‌نماید. او با حداقل کاری که برای مدتی کوتاه در وزارت فرهنگ انجام داده بود، تا پایان مستمری‌ای می‌گرفت که آن را خرج تریاک می‌کرد، و زنی فعال داشت که کار می‌کرد و خرج خانه‌اش را می‌گرداند. در سراسر عمرش نه به زندان افتاد، نه ورشکست شد، و نه آسیب فیزیکی خاصی به تصادف یا به عمد متوجهش شد. در واقع شکایت دایمی نیما از رنجی که می‌برد بخشی از همان شکایتهای شعارگونه و کلیشه‌ای نویسندگان رمانتیک بود که بی‌دلیل زیادی جدی گرفته شده است.

ویژگی دیگری که در سراسر دوران فعالیت ادبی نیما دیده می‌شود، دشمنی و کینه‌توزی عجیبش نسبت به افرادِ تواناتر از خود است. او زیر علمِ چپ‌گرایانی سینه می‌زد که با حمایت شوروی و به بهانه‌ی دفاع از حقوق محرومان برنامه‌ای سیاسی برای در اختیار گرفتن پست‌های سیاسی را طراحی کرده بودند. با وجود کدورتهایی که بعد از کنگره‌ی نویسندگان بروز کرد، نیما همچنان تا پایان عمر با زبان حزب توده سخن می‌گفت و جفت متضادِ «ضعفا در برابر اغنیا» یکی از عناصر مفهومی محبوبش بود. او با کینه و خشم شدیدی

نسبت به اغنیا و اقویا سخن می‌گفت و تحلیل نوشتارهایش نشان می‌دهد که دغدغه‌ی خاطرش اقتصادی یا دادگرانه نبوده و به سادگی هرکس که بیش از او سواد داشته یا موقعیت اجتماعی مطلوبتر و ثروت بیشتری داشته را با برچسب «اغنیا» دشمن می‌شمرده است. این در حالی است که این «دشمنان» او، که نمونه‌های بارزش دکتر حمیدی شیرازی و ناتل خانلری هستند، از نظر سطح سواد و هوشمندی و توانایی‌های فردی در سطحی به کلی متفاوت قرار داشتند و طبیعی بوده که در زندگی‌شان به لحاظ مادی و اجتماعی رفاهی بیشتر داشته باشند. به هر صورت این همدلی شعارگونه با فقرا و ابراز کینه و خشم نسبت به اقویا از آغاز تا پایان اشعار نیما کاملا نمایان است.

جفتهای متضاد معنایی حاضر در شعرهای نیما نیز در سراسر این چهل سال ثابت هستند. او از ابتدا تا انتها ضعفا را در برابر اقویا قرار می‌دهد، ساکنان شهر و خودِ شهر را نکوهش می‌کند و مردم کوهستان و فضای طبیعتی را می‌ستاید، و فقیران را مدح می‌گوید و ثروتمندان را دشنام می‌دهد. در حالی که گاه این موضع‌گیری‌اش توجیهی اخلاقی ندارد. مثلا در «محبس» از دزدی دفاع می‌کند که به هر صورت دست به دزدی زده و کارش مشروعیتی ندارد. از همه مهمتر این که جفتِ متضادِ من در برابر دیگران به روشنی و سرسختی در آثار او آشکار است و با بسامدی بالا تکرار می‌شود. نیما در واقع بخش عمده‌ی شعرهایش را در ستایش خود گفته و شاید بتواند گفت گرانیگاه تمام نمادپردازی‌های شاعرانه‌اش خودش بوده است.

گفتار دوم: افسانه‌ی افسانه

چارچوبهای زیبایی‌شناسانه و سبکهای هنری نیز مانند دستگاه‌های اخلاقی و نظریه‌های فراگیر برای جایگیر شدن در سطح اجتماعی و ساماندهی نهادهایی از هواداران و پیروان، به روایتهایی اساطیری نیاز دارند که تاریخچه و علتِ وجودی‌شان را با زبانی ساده و ترتیبی قابل فهم برای همگان بیان کند. به این ترتیب است که نظریه‌های پیچیده بنیان‌گذارهایی پیدا می‌کنند که در مقطع تاریخی خاصی گویی از هیچ منشی را می‌آفرینند.

درباره‌ی شعر نوی معاصر نیز ماجرا چنین است. سنتِ استوارِ غالب اسطوره‌ای را تراوش کرده و با اتکا بدان تثبیت شده است. این اسطوره شخصی به نام نیما را آفریننده‌ی منظومه‌ای به نام افسانه می‌داند که در سال ۱۳۰۱ خورشیدی منتشر شد و به این ترتیب شعر نوی پارسی تاسیس گشت. این اسطوره کل پیشینه‌ی شعر نوی پارسی را، به همراه کوشندگان اصلیِ این راه، و دستاوردهای مهم و تاثیرگذارشان نادیده می‌انگارد، و تاریخهای مهمتر، شاعران مهمتر و شعرهای مهمتر را پوشیده می‌دارد تا نمایشی دلخواه با یک هنرپیشه بر یک صحنه مقابل چشم تماشاگران قرار گیرد، و بدیهی است که اسطوره‌هایی از این دست همواره به معادلات قدرت و ملاحظات ایدئولوژیک درآمیخته‌اند.

برای واسازی این اسطوره، باید به اسناد و مدارک تاریخی نگریست و محتوایشان را نقادانه تحلیل کرد، تا درباره‌ی آنچه که به واقع رخ داده، در حد امکان به تصویری روشن و دقیق دست یابیم. تا اینجای کار

با مرور زمان‌بندی سروده شدنِ اشعار نیما چند نکته روشن شد. نخست آن که افسانه در آغازگاه تجربه‌ی شاعری نیما سروده شده است. یعنی نیما زمانی افسانه را سرود که تازه دو سال از عمر شاعری‌اش می‌گذشت و کل شعرهایش به حدود صد بیت بالغ می‌شد، که هیچ یک زیبا و روان و موفق نبودند.

بعد از این تجربه‌های ناموفق یا متوسط است که نیما به سرودن افسانه می‌پردازد. شگفت آن که تقریبا تمام نویسندگان معاصر و شاعران نوپرداز بعدی مقدمه‌ی نیما بر افسانه را شاهکاری در نقد ادبی و نقطه‌ی آغازی بر شعر نو دانسته‌اند. در حالی که با خواندن این متن به روشنی می‌توان دریافت که نیما بر نثر پارسی نیز تسلط درستی نداشته است و این چیزی است که در نامه‌هایش شاید می‌شد با بهانه‌ی شتابزدگی یا عامیانه بودنِ لحن از آن چشم پوشید. کل آنچه که نیما نوشته بود و برای نخستین بار با یاری عشقی همدانی در روزنامه‌ی قرن بیستم چاپ شد، چنین است:

«ای شاعر جوان

این ساختمان که «افسانه»ی من درآن جا گرفته‌ست و یک طرز مکالمه‌ی طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد، شاید برای دفعه اول پسندیده‌ی تو نباشد و شاید تو آن را به اندازه‌ی من نپسندی. همین طور شاید بگوئی برای چه یک غزل، این قدر طولانی و کلماتی که درآن به کار برده شده‌ست نسبت به غزل قدما، سبک؟ اما یگانه مقصود من همین آزادی در زبان و طولانی ساختن مطلب بوده است به علاوه انتخاب یک رویه مناسب‌تر برای مکالمه که سابقا هم مولانا محتشم کاشانی ودیگران به آن نزدیک شده‌اند. آخر اینکه من سود بیشتری خواستم که از این کار گرفته باشم.

به اعتقاد من از این حیث که این ساختمان می‌تواند به نمایش‌ها اختصاص داشته باشد بهترین ساختمان‌هاست برای رسا ساختن نمایش‌ها. برای همین اختصاص، همان طور که سایراقسام شعر هر کدام اسمی دارند، من هم می‌توانم ساختمان افسانه‌ی خود را نمایش اسم گذاشته وجز این هم بدانم که شایسته‌ی اسم دیگری نبود . زیرا که بطور اساسی این ساختمانی‌ست که با آن به خوبی می‌توان تئاتر ساخت. می‌توان اشخاص یک داستان را آزادانه به صحبت در آورد.

اگر بعضی ساختمانها، مثلا مثنوی به واسطه‌ی وسعت خود در شرح یک سرگذشت یا وصف یک موضوع به تو کمی آزادی و رهائی می‌دهد تا بتواند قلب تو و فکر تو با هر ضربت خود حرکتی کند، این ساختمان چندین برابر آن واجد این نوع مزیت است .این ساختمان اینقدر گنجایش دارد که هر چه بیشترمطالب خود را در آن جا بدهی از تو می‌پذیرد (وصف، رمان، تعزیه، مضحکه....) هرچه بخواهی. این ساختمان از اشخاص مجلس داستان تو پذیرائی می‌کند، چنانکه دلت بخواهد. برای اینکه آنها را آزاد می گذارد در یک یا چند مصراع یا یکی دو کلمه از روی اراده و طبیعت هر قدر بخواهند صحبت بدارند . هرجا خواسته باشند سئوال و جواب خود را تمام کنند. بدون اینکه ناچاری و کم وسعتی شعری آنها را به سخن در آورده باشد و چندین کلمه از خودت به کلمات آنها بچسبانی تا اینکه آنها بقدر دو کلمه صحبت کرده باشند. درحقیقت در این ساختمان، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند نه آن همه تکلفات شعری که قدما را مقید می‌ساخته‌ست. نه آن همه کلمه‌ی «گفت و پاسخ داد» که اشعار را به توسط آن طولانی می‌ساختند. چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است همانا رعایت معنی و طبیعت خاص هر چیزست و هیچ حسنی برای شعر و

شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند ومعنی را به طور ساده جلوه بدهد و این قدرت و استعداد خود را بیشتر بکار انداخته باشد. من وقتی که نمایش خود را به این سبک تمام کرده به صحنه دادم، نشان خواهم داد چطور و چه می‌خواهم بگویم. خواهی دانست این قدم پیشرفت اولی برای شعر ما بوده است. اما حالا شاید بعضی تصورات کوچک کوچک نتواند به تو مدد بدهند تا به خوبی بفهمی که من جویای چه کاری بوده‌ام و تفاوت این ساختمان را با ساختمانهای کهنه بشناسی. نظریات مرا در دیباچه‌ی نمایش آینده‌ی من خواهی دید . این « افسانه » فقط نمونه است.»

بعد از این مقدمه، تنها بند سوم از منظومه‌ی افسانه چاپ شده است:

«اول شب است.

عاشق در کنار جنگل مخوفی تنها نشسته، غمگین و متفکر است.

ای دل من، دل من، دل من عاجزا، مضطرا، قابل من

با همه خوبی و قدر و عزت از تو آخر چه شد حاصل من؟

جز سرشک غم و ناامیدی»

این تمام آن چیزی است که عشقی در نخستین نوبت از نیما به چاپ رساند. یعنی بر خلاف آنچه که شهرت یافته، عشقی در یک شماره از نشریه‌اش افسانه‌ی نیما یا بخش عمده‌ای از آن را منتشر نکرد. چیزی که برای عشقی جالب بود، بیانیه‌ی نیما درباره‌ی سرودن شعر به سبک نو بود، که آرای خودش را تایید می‌کرد و بعد از آن تنها یک بند از سروده‌ی اصلی را به عنوان نمونه آورده است. بسیار بعید است که نیما خودش

چنین ترجیحی داشته باشد و به انتشار تنها یک بند از اصل اثرش بسنده کرده باشد. احتمال قوی‌تر آن است که عشقی همین یک بند را به عنوان نمونه کافی دانسته باشد.

نکته‌ی ظریفی که درباره‌ی این متن وجود دارد آن است که شاملو وقتی در ۱۳۲۹ این متن را در مقدمه‌ی افسانه‌ی نیما منتشر می‌کرد، عنوان آن را گذاشت «ای شاعر جوان»، و این همان متنی است که در اینجا نقل کرده‌ام. اما وقتی این متن برای نخستین بار در شماره‌ی ۱۳۰۱/۱۲/۲٤ مجله‌ی «قرن بیستم» منتشر شد، عنوانش «شاعر جوان» بود. حضور و غیابِ این «ای» در آغازگاه متن معنادار است.

در آنچه که شاملو چاپ کرده، چنین می‌نماید که انگار نیما استادی است و دارد به شاعران جوان درباره‌ی اصول شعرگویی تعلیم می‌دهد. البته لحن نیما چندان خودبزرگ‌بینانه و از بالا به پایین است که همین تصویر را هم به ذهن متبادر می‌کند. اما در آنچه که عشقی منتشر کرده، عنوان متن «شاعر جوان» است. یعنی بیانیه‌ی یک شاعر جوان در ادامه می‌آید. خودِ عشقی در ابتدای این متن نوشته «منظومه‌های شیرین آقای نیما از نمره‌ی آتیه در پاورقی روزنامه به‌نحوی که بتوان آن را کتاب نمود درج خواهد شد. عموم مشترکین محترم خود را به قرائت منظومه‌های دل‌چسب آن توصیه می‌نماییم». این یک جمله در معرفی ««آقای نیما» که عشقی خواننده را به خواندن منظومه‌ی «دلچسب و شیرین» او توصیه کرده، به قدر کافی گویاست. عشقی آشکارا نیما را جوانکی می‌دیده که می‌شده با اسم کوچک (نیما) و نه اسم کامل (نیمایوشیج) به او اشاره کرد و لازم بوده به خوانندگان درباره‌ی خوب بودن منظومه‌اش قوت قلبی دهد.

در واقع هم برداشت او درست بوده است. در زمانی که عشقی این سطور را می‌نوشت، شاعرِ جوانِ بیست و هشت ساله‌ی مشهوری بود که هم در عرصه‌ی سیاست و هم در قلمروی ادبیات خوش درخشیده بود. تا این هنگام و با این سن اندک، شعرهای مشروطه‌خواهانه‌ی او در مجالس بر سر زبانها بود و اپراهایی که ساخته بود چندان شهرت یافته بود که پارسیان هندی برایش از آن سامان جام زرین هدیه می‌فرستادند. نیما در مقابل، جوانی بیست و پنج ساله بود که تنها یک شعر ناهموار و خوانده ناشده (رنگ پریده، خون سرد) را با خرج شخصی به صورت جزوه‌ای چاپ کرده بود و به کلی گمنام بود. بدیهی بود که پند و اندرز دادنِ نیما به «شاعران جوان» درباره‌ی چگونه شعر گفتن در حضور عشقی امری مضحک و نا به جا جلوه می‌کرد. جالب آن است که مرور متن نیما معلوم می‌شود که خودش این موقعیت را در نمی‌یافته و فکر می‌کرده با انتشار افسانه در مجله‌ی عشقی جوازی برای صدور رهنمون برای شاعران جوان به دست آورده است، از این رو به احتمال زیاد شاملو عنوان اصلی نوشته‌ی نیما را به کار گرفته است. عشقی اما، چنین نمی‌دیده و «آقا نیما» را جوانی می‌دیده که نوآوری‌ای کرده است و نیاز به معرفی دارد. از این رو «ای» را از سرِ عنوان انداخته و آن را بیانیه‌ی شاعری جوان قلمداد کرده است. بعدتر هم عشقی از انتشار بقیه‌ی افسانه سر باز زد. این امر تا حدودی به تعطیل شدنِ «قرن بیستم» بعد از چند شماره باز می‌گشت، و به نظرم تا حدودی هم به ناموفق بودنِ خودِ افسانه مربوط می‌شد. چون عشقی بعد از آن هم تریبون‌های مطبوعاتی فراوانی داشت و اگر می‌خواست می‌توانست بقیه‌ی افسانه را جاهای دیگر چاپ کند. چنان که «سه تابلو» را در روزنامه‌ی شفق سرخِ علی دشتی منتشر کرد.

همین جا باید یک نکته را درباره‌ی روزنامه‌ی قرن بیستم گوشزد کرد، و آن این که به خاطر پیوند این اسم با ترور عشقی همدانی، این نشریه شهرت و اهمیتی اغراق شده به دست آورده است. به شکلی که بسیاری گمان می‌کنند روزنامه‌ی قرن بیستم نشریه‌ای معتبر و مهم بوده و در زمان خودش نقشی کلیدی در جریانهای روشنفکری تهران بازی می‌کرده است. اما واقعیت آن است که روزنامه‌ی قرن بیستم، حاشیه‌ای‌ترین و ناموفق‌ترین کار مطبوعاتی‌ای بود که عشقی در زندگی خود انجام داده بود.

نخستین شماره‌ی روزنامه‌ی قرن بیستم در اواخر ۱۲۹۹ و ابتدای سال ۱۳۰۰ خورشیدی در تهران منتشر شد. عشقی در میان فعالیتهای متنوع و گسترده‌ی ادبی و فکری‌اش، نسبت به این روزنامه توجه چندانی نشان نمی‌داد. طوری که تا سه سال بعد، تنها هفده شماره از این نشریه چاپ شد. قرن بیستم در چهار صفحه با قطع بزرگ منتشر می‌شد و تقریبا تمام مطالبش را خود عشقی می‌نوشت. گذشته از شعرها، که معمولا هجویه بود، بقیه‌ی نوشتارها سطحی و سبک بود و بیشتر به کشمکشهای عشقی با این و آن مربوط می‌شد. این روزنامه نه شهرتی داشت و نه خواننده‌ای، و در این مدت تنها دو نفر مشترک داشت.[۴۸۰] ناکامی این نشریه به قدری بود که عشقی در نهایت از انتشار آن چشم پوشید. تا آن که کشمکش بر سر تغییر نظام سیاسی کشور برخاست و عشقی با بهار و مخالفان جمهوری متحد شد. در این هنگام، عشقی و دوستانش به فکر افتادند که

---

[۴۸۰] قائد، ۱۳۷۷: ۱۹.

از امتیاز این روزنامه استفاده کنند و آن را برای انتشار مطالب ضدجمهوری مورد استفاده قرار دهند. به این ترتیب ملک‌الشعرای بهار و ملک‌زاده صفوی هفته‌ای دو بار در خانه‌ی فرد اخیر جمع می‌شدند تا به روزنامه‌ی قرن بیستم شکل و شمایلی بدهند. به دنبال تلاشهای این گروه بود که در بهار ۱۳۰۳ بار دیگر این مجله در هشت صفحه با قطع کوچک منتشر شد و متنهای مشهوری مثل منظومه‌ی «جمهوری‌سوار» عشقی در نکوهش جمهوری‌خواهی را منتشر کرد. در این دوره‌ی دوم تنها یک شماره از قرن بیستم منتشر شد و این همان بود که هجوهای تند عشقی از سردار سپه هم در آن منتشر شده بود. از آنجا که چند روز بعد از انتشار این روزنامه‌ی بدفرجام عشقی به قتل رسید. فرخی یزدی در مرثیه‌ای که همان روزها برای عشقی سرود،[۴۸۱] به اسم این مجله اشاره کرد، این نام هم بر سر زبانها افتاد و شهرتی یافت. بعدها مریدان نیما گمان کردند (یا آنها که آگاه‌تر بودند، وانمود کردند) که قرن بیستم روزنامه‌ای مهم و تاثیرگذار بوده است.

---

[۴۸۱] این شعر که چندان قوی و زیبا هم نیست، نخستین متنی است که در آن رضا شاه به تلویح درباره‌ی مرگ عشقی مقصر قلمداد شده است. شاهزادگان قاجاری که از قدرت گرفتن رضا شاه بیمناک بودند، اعلامیه‌هایی چاپ کردند و مردم را به تظاهرات برای مرگ عشقی برانگیختند و در این میان شعر فرخی هم که با سلیقه‌شان سازگار بود شهرتی چشمگیر به دست آورد. فرخی در مراسم تدفین دوستش فی‌البداهه ماده‌ی تاریخ مرگ وی را سروده بود:

دیو مهیب خودسری چون ز غضب گرفت دُم امنیت از محیط ما رخت ببست و گشت گم
حربه‌ی وحشت و ترور کشت چو میرزاده را سال شهادتش بخوان «عشقی قرن بیستم

از این حرفها بر می‌آید که عشقی همدانی در ۱۳۰۰ که اوج فعالیت ادبی و مطبوعاتی‌اش بود، شعر نیما را در یک نشریه‌ی حاشیه‌ای منتشر کرده، که نه مخاطبی داشته و نه شهرتی.[۴۸۲] تازه در انتشار آن هم مقدمه‌ی نیما مورد نظرش بوده، که تاییدی بر آرای وی درباره‌ی اپرا و تئاتر محسوب می‌شده است. نیما برایش چندان گمنام و دوردست بوده که در روزنامه‌ها و نشریه‌های پرطرفدار و مهم پایتخت که در اختیارش بوده‌اند، وی را معرفی نکرده، و خودِ شعر «افسانه» برایش چندان بی‌اهمیت بوده که تنها بخشهایی از آن را به شکلی گسیخته در سه شماره چاپ کرده و بعد بقیه‌اش را نادیده انگاشته است.

بعد از دانستن این نکات درباره‌ی ارتباط عشقی و نیما و ماهیت روزنامه‌ی قرن بیستم، خوب است به متن نیما بازگردیم. تنها با یک بار خواندن از روی متن روشن می‌شود که نویسنده توانایی نوشتن یک نثر ساده و زیبای پارسی را نداشته است. با مرور این متن دو سه نکته روشن می‌شود. نخست آن که نیما درباره‌ی پایان یافتن دوران شعر کهن و لزوم دگردیسی‌اش به ساختاری نو چیزی نمی‌گوید. او تنها پیشنهاد می‌کند که «ساختمانی نو» برای سرودن شعر به ساختارهای پیشین افزوده شود. یعنی او به دوره‌بندی کهن و نویی قایل نیست که بر مبنای آن شکل کهن مقید به قواعد عروضی باشد و شکل نو رها از آن. او به سادگی ساختاری تازه را در کنار ساختارهای دیگر پیشنهاد می‌کند. دیگر آن که او محتشم کاشانی را نیای این کار بر می‌شمارد

[۴۸۲] ذاکرحسین، ۱۳۷۷، ج.۱: ۴۸۰.

و شعر خود را متصل به «نمایش» و «تئاتر» می‌داند و تاکید می‌کند که می‌توان از این ساختمان نو برای گنجاندن «وصف، رمان، تعزیه، مضحکه...» بهره جست.

اما چرا محتشم کاشانی و نه شاعران نامدار و محبوبی مانند حافظ و سعدی و فردوسی؟ محتشم کاشانی چه ویژگی‌ای داشته که نیما او را سرسلسله‌ی نوآوری خویش به شمار آورده است؟ به گمانم پاسخ آن است که محتشم به خاطر سرودن مرثیه‌های سوزناکش درباره‌ی امام حسین شهرت داشته و این شعرها در آن روزگار هنگام مراسم تعزیه خوانده می‌شده‌اند. یعنی تنها شکلی از تئاتر که در آن هنگام بین مردم رواج داشته و پیشینه و ریشه‌ای هم داشته، نمایشی آیینی و سوگ‌آمیز بوده که گفتارهایش را شعرهای محتشم کاشانی تشکیل می‌داده است.

به نظرم نمایان است که نیما دارد ساختاری تازه را برای شعرهایی که قرار است در پیوند با هنرهای نمایشی خوانده شوند، پیشنهاد می‌کند. ایده‌ی او به قلمرو ادبیات محض مربوط نمی‌شود، بلکه محصور به دایره‌ی ادبیات نمایشی است. محتشم کاشانی به خاطر مرثیه‌هایش شهرت دارد که در تعزیه‌ها و عزاداری‌ها خوانده می‌شده، و نیما نیز در همین زمینه حرف می‌زند. او از رمان و تعزیه و مضحکه سخن می‌گوید، و احتمالا منظورش از این کلمات تراژدی و کمدی بوده است. او افسانه را نمایش می‌خواند و در ابتدای آن چگونگی صحنه‌آرایی را به نثر توصیف می‌کند. آشکار است که شالوده‌شکنی‌اش در قواعد عروضی معطوف به شعر در معنای دقیق کلمه نیست. بلکه تنها کاربستی خاص از شعر را در زمینه‌ی تئاتر و نمایش در بر می‌گیرد.

با این همه این پرسش به جای خود باقی است که چرا نثر نیما در اینجا چنین پرایراد و ناشیواست؟ اگر مجله‌ی قرن بیستم را بنگریم، در می‌یابیم که نثرِ نیما به سبک نوشته‌های یک نفر دیگر که در همان نشریه مطلب می‌نوشت و رهبری جریان فکری آن را بر عهده داشت، شباهتی چشمگیر دارد. او هم عشقی همدانی است. عشقی در آگهی‌های اپراها و نمایش‌هایش خود را دکتور (دکتر) معرفی می‌کرد و تاکید داشت که به عنوان نماینده‌ی هنر مدرن و اروپایی به رسمیت شناخته شود. به خصوص تاکیدی بر هنرهای نمایشی داشت و چنان که می‌دانیم نخستین اپراهای پارسی را نیز او نوشته و بر صحنه برده است. جالب آن است که عشقی با وجود تسلطی که بر زبان داشت و چیرگی نمایانش در پرداختن شعر، در نوشته‌هایی که برای معرفی اپراها و آثاری مثل «مرگ مریم» تولید کرده، خطاهای فراوانی دارد. این نوشته‌ها در واقع به ترجمه‌ای می‌مانند و گویی نویسنده‌شان با زبانی اروپایی فکر کرده و بعد آن را به پارسی برگردانده است. درباره‌ی عشقی با توجه به چیرگی‌اش بر زبان پارسی می‌دانیم که این امر حقیقت نداشته است. از این رو این حدس قوت می‌گیرد که گویا عشقی با این نثر ناسالم و متظاهرانه می‌خواسته دعوی خود درباره‌ی تاثیرپذیری از ادبیات اروپایی را پررنگ کند و با لحن «از فرنگ برگشته‌ها» بنویسد.

یک رده‌ی دیگر از متنهایی که احتمالا بر نثر نیما تاثیر داشته، سبک و سیاقی است که انقلابیون بلشویک گیلانی در جریان جنبش جنگل به کار می‌بردند. بیشتر این کسان در روسیه یا قفقاز پرورده شده بودند و درست بر زبان پارسیِ ادیبانه تسلط نداشته‌اند. یکی از خالصترین نمونه‌های این نثر را می‌توان در شماره‌ای از نشریه‌ی «کامونیست» یافت که روز شنبه هجدهم ذیقعده ۱۳۳۸ق (چهارم اوت ۱۹۲۰.م) در رشت

منتشر شده است. این شماره از این نظر اهمیت دارد که واگرایی و جدا شدن دو سبک نثر فارسی در یک نقطه را نشان می‌دهد. سه روز پیش از انتشار این نشریه، بلشویکهای گیلانی به رهبری مدیوانی و میکویان که نمایندگان دولت نوپای روسیه‌ی شوروی بودند، بر ضد میرزا کوچک خان کودتا کردند و یاران او را دستگیر کردند و دولت انقلابی کمونیستی گیلان را تاسیس کردند. شماره‌ی یاد شده از نشریه‌ی کامونیست، اولین بیانیه‌ی ایشان بعد از دستیابی به قدرت بوده است. مهمترین مقاله‌ی این شماره، «انقلاب سرخ» نام دارد و خبرِ پیروزی کودتا و آرمانهای آن را اعلام می‌کند. در این متن چنین می‌خوانیم:

«انقلابی که در عرصه‌ی ظهور به صورت اکثریت عرض اندام نمود، بلاشک جهان را فرا گرفته، جهانیان را به آرزوی خود خواهد رساند.

جهان را بنگر! ببین دریای انقلاب که از عرق جبین فعله و بهار دل رنجبر به وجود آمده چگونه تلاطم کرده و کاپیتالیزم دنیا را دارد به چه نحو هجوم می‌برد.

موجهای آن یکی بر دیگری برتر، لطمه‌های آن از یکدیگر مهیب‌تر، یک توفان پر شدت و مدهشی را تشکیل می‌دهد که خس و خاشاک نزدیک به ساحل را در اعماق خود غرق کرده، موجودیت ساحل‌نشینان عشرت‌پرست را به به لرزه می‌آورد. هر مانعی را که به عوای سر کردن آن ساخته گردد از بن بر می‌اندازد.

بلی انقلاب به جوش می‌آید، انقلاب طغیان می‌کند. اگر چنانچه به عایقی برخورد اوج کرده، هرگونه حایل و مانع را بدون اعتنا به هستی او زیر موجهای با مهابت خود وارون می‌نماید.»[٤٨٣]

این متن را به سادگی می‌توان سرمشق نیما در نوشتن نثرهای بریده بریده و نارسایش دانست. دلیل این که مجله‌ی کامونیست چنین چیزی را به عنوان مهمترین بیانیه‌اش بعد از کودتا چاپ کرده، آن است که نویسندگان آن بر پارسی شیوا تسلط نداشته‌اند. بخش عمده‌ی این مجله توسط آبوکف و همسرش بولله نوشته می‌شده که هردو روس بودند و پارسی را شکسته بسته حرف می‌زدند. مدیر این نشریه هم جوادزاده‌ی خلخالی بود که زبان مادری‌اش ترکی بوده و پارسی را در حد چیرگی بر منابع ادبی نمی‌دانسته است. این سه تن به خاطر سرسپردگی به لنین و حزب بلشویک در این مقام حساس قرار گرفته و به نوشتن چنین متنهایی کمر همت بسته بودند. این متن در زمانی نوشته شده که برادر نیما در صف همین بلشویکها اسلحه به دست داشته و خودش هم که در سنین نوجوانی بوده، بی‌شک اخبار و رخدادها را با دقت دنبال می‌کرده است. هیچ غریب نیست که نیمای نوجوان که تا آن هنگام از پارسی سررشته‌ی خاصی نداشته، با پشتوانه‌ی ایمانی سیاسی چنین متنهایی را به صورت منابع اصلی این زبان بستاید و هنجارها –یا ناهنجاریهای– حاکم بر آن را درونی سازد.

---

[٤٨٣] یقیکیان، ١٣٦٣: ١٦٣–١٦٤.

اما شاید این ایراد بر این سخن وارد شود که چه بسا اصولا در آن دوران و سالهای پیش از آغاز قرن چهاردهم خورشیدی، زبانِ مردمِ شهرستانی چنین شکلی داشته و این نوع پارسی نوشتن عادی و مرسوم بوده است. چنان که آبراهامیان هم در جایی این ادعای شگفت را طرح کرده که در همین حدود زمانی نیمی از مردم ایران از درک زبان پارسی عاجز بوده‌اند.[٤٨٤] در این حالت نمی‌توان نویسندگان مقاله‌ی کامونیست یا نیما را به کم‌سوادی در زبان پارسی محکوم کرد و باید پذیرفت که ایشان از هنجاری رایج و رسمی عمومی پیروی می‌کرده‌اند که در آن غلبه با ندانستن زبان پارسی بوده است.

برای آن که به این ادعا رسیدگی شود، چندین شاهد در دست داریم. یکی، این نکته است که در سراسر ایران زمین –حتا خارج از مرزهای کشورِ چروکیده‌ی ایران– در این دوران همه‌ی نگارشهای رسمی و تقریبا تمام نامه‌نگاری‌ها به زبان پارسی صورت می‌پذیرفته است. تنها برای آن که یک سند از همین بستر زمانی و مکانی به دست دهم، به اعلامیه‌ی میرزا کوچک خان جنگلی استناد می‌کنم که یک روز پیش از انتشار این نشریه، در همان شهر (رشت) خطاب به مردم منتشر شده است. این اعلامیه به نسبت طولانی است و کاملا به پارسی روان و سلیس نوشته شده است. میرزا کوچک خان در هیچ سندی در مقام ادیب ستوده نشده و شاهدی نداریم که توانایی او بر ادب پارسی را نسبت به مردم دیگرِ دورانش ممتاز جلوه دهد. بنابراین در

[٤٨٤] آبراهامیان، ١٣٨٩: ١٩.

این دوران مردم هم توانایی نوشتن و هم فهم زبان پارسی را داشته‌اند، آن هم درست در همان ظرف زمانی و مکانی‌ای که نشریه‌ی کامونیست نثرهای پیشانیمایی خود را منتشر می‌کرده است. تنها به عنوان نمونه، بخشی از اعلامیه‌ی میرزا را نقل می‌کنم که به مقاله‌ی کامونیست مربوط می‌شود و بخشهایی از مقاله که گوشزد شد، در واقع پاسخی بدان هستند:

«... این کومونیستها کی هستند و چه می‌گویند؟ محرکشان کیست؟ اما کومونیستهای حالیه‌ی رشت یک عده قورچیها و آدمکشهای قفقازند که بعضی از آنها خود را ایرانی نژاد می‌خوانند. از تمام عادات و اخلاق و شعائر انسانیت بی‌اطلاع و دور، بلکه ضد هستند. در مجامع بی ملاحظه از قوانین مزدک تعریف می‌کنند. در قفقازیه شغلشان پول گرفتن و مزدور شدن برای آدمکشی بوده. اخیرا برای این که آسانتر و بیشتر مردم را بکشند و غارت کنند، مسلک کومونیستی را به خودشان بستند.»[۴۸۵]

نیما به شکلی عیان در مقدمه‌ی افسانه همان لحن عشقی را با خطاهای دستوری و نارسایی‌های معنایی پربسامدتر بازتولید کرده است. خطاها و ایرادهایی که با نگریستن به ادبیاتِ قفقازی–بلشویکیِ زمینه‌ی پرورده شدن‌اش می‌توان خاستگاهش را ردیابی کرد. چنین می‌نماید که تفاوت میان نیما و عشقی آن بوده که نیما به راستی نقصی هم در زبان پارسی داشته است. بر خلاف عشقی که نثرها و شعرهای بی‌نقص و روان و

---

[۴۸۵] یقیکیان، ۱۳٦۳: ۱٥٦–۱٥۷.

خوب فراوان دارد، از نیما برگه‌ای که تسلطش بر پارسی شیوا را نشان دهد، در دست نیست. در مورد او نیز نمی‌توان فرض کرد که غور و تعمق و خو کردن به زبانهای اروپایی مایه‌ی این اشتباه بوده است. چون می‌دانیم که تجربه‌اش درباره‌ی زبان فرانسوی به چند سال تحصیل در مدرسه‌ی آلیانس محدود بوده و هرگز هیچ جمله‌ای را از فرانسه به پارسی ترجمه نکرده یا بر زبان نرانده یا در میانه‌ی متنی نگنجانده است. بنابراین نیما در اینجا داشته از عشقی تقلید می‌کرده و در مسیری که او به سوی ادبیات نمایشی کوبیده بوده، پیش می‌رفته، و از لحن و حالت او نیز پیروی کرده است.

به این ترتیب خطاست اگر افسانه را به حوزه‌ی ادبیات و شعر مربوط بدانیم. افسانه به صراحت و روشنی متنی است مربوط به هنرهای نمایشی و متنِ آن نیز نوعی درام منظوم است. درام منظوم پارسی در واقع از دوران ناصرالدین شاه و با حمایت و تشویق خودِ او آغاز شد و در ابتدای کار به خاطر اهمیت و پیشتاز بودنِ تکیه‌ی دولت در تاریخ نمایش مدرن، رنگ و بویی دینی داشت. محتشم کاشانی در این زمینه اهمیت یافت و برای نیما هم به نمادی پرآوازه بدل گشت.

با این همه شاعران ایرانی به سرعت از این محدوده‌ی دینی خارج شدند و گستره‌ی روایی پردامنه‌ای را هدف گرفتند. در ابتدای کار گویی اجبار یا ملاحظه‌ای برای باقی ماندن بند ناف با زمینه‌ی دینی وجود داشته است. چنان که یکی از اولین درام‌های منظوم پارسی جدید «امیر تیمور و والی شام» نام داشت که رمان

تاریخی بی در و پیکری بود که طی آن امیر تیمور گورکانی به عراق حمله می‌کرد تا به خاطر شهادت امام حسین از خاندان اموی خونخواهی کند![٤٨٦]

اما این بند ناف با شتاب بریده شد و این جنبش به سرعت گرایشی ملی یافت. به طوری که دومین درام مهم پارسی «سرگذشت پرویز» نام داشت که در ١٣٢٤ هجری قمری بر صحنه رفت و در ١٣٣٠ هجری قمری به صورت کتابی منتشر شد. این منظومه را علی محمد خان اویسی سروده بود و ابیاتی از خسرو و شیرین نظامی را نیز در آن گنجانده بود.[٤٨٧] بعد از او ابوالحسن فروغی منظومه‌ی «شیدوش و ناهید» را به سال ١٣٣٥ قمری در برلین سرود که از شاهنامه اقتباس شده بود. کاظم‌زاده ایرانشهر بعد از آن «رستم و سهراب» را سرود.

تا اینجای کار درامهای منظوم یاد شده تنها در طبقه‌ی فرهیخته و باسواد جامعه مخاطب داشت. تا آن که رضا کمال شهرزادی پا به میدان گذاشت و اپرت و کمدی‌موزیکال‌هایی را که می‌سرود خود با صدای خوشی که داشت می‌خواند. آثار او به سرعت در میان توده‌ی مردم شهرت یافت و جنبش تئاتر در واقع بعد از ظهور او شکلی مردمی به خود گرفت. عشقی در سرودن سه تابلو و لاهوتی در سرودن کاوه‌ی آهنگر زیر تاثیر شهرزادی بوده‌اند و بخشی از این جریان محسوب می‌شدند. جریان سرودن درام منظوم همچنان در

---

[٤٨٦] حمیدیان، ١٣٨١: ٣٣.

[٤٨٧] حمیدیان، ١٣٨١: ٣٤.

سراسر دوران پهلوی ادامه یافت. این جریان در سرزمینهای ایرانیِ جدا شده از کشورمان نیز رواج یافت. چنان که ابوالقاسم لاهوتی نیز درام منظومی به نام «کاوه‌ی آهنگر» سرود[٤٨٨] که از نظر ادبی سست و از نظر محتوا سطحی و انباشته از شعارهای حزبی است و با این همه نخستین درامی است که داستان کاوه‌ی آهنگر را در چارچوب باورهای تاریخی کمونیست‌ها قرار می‌دهد.

ویژگی اصلی این آثار آن بود که نوسانها و تنوع‌هایی از وزنهای گوناگون بسته به لحن و موضوع در آن وجود داشت که متن شعرها را از حالت منظومه‌های کلاسیک پارسی خارج می‌کرد. موازی با این جریان، وزنهای شکسته یا متنوع در سرودها و تصنیف‌های مردمی هم که توسط شاعران زبردست آن روزها سروده می‌شد، به کار گرفته شد. چنان که بهار در تصنیف ماندگارِ مرغ سحر، وزنِ فاعلی فاعلن فع را به کار گرفت: «ای خدا، ای فلک، ای طبیعت، شام تاریک ما را سحر کن.» وزنی که نیما به کار گرفت، گوشه‌ای از همین تنوع وزنی و حاشیه‌ای از همین دامنه‌ی خلاقیت بود.

متن افسانه برای اجرای نمایش تنظیم شده و بخشی از ادبیات دراماتیک است، و نه شعرِ خالص. یعنی همان طور که نیما تصریح کرده، این متن برای اجرا بر صحنه نوشته شده است. دو بازیگر اصلی در این نمایش حضور دارند که عبارتند از افسانه و شاعر. آنچه که امروز در افسانه نو به چشم ستایندگان نیما

---

[٤٨٨] لاهوتی، ۱۹۷۵: ۵۳– ٦٨.

می‌نماید، در آن دوران امری عادی و هنجارین بوده و به صحنه‌آرایی نمایش در درام‌های منظوم مربوط می‌شده است. نیما در چارچوب و سرمشق داستانهای منظومِ دراماتیک اثر خود را نوشته و خودش هم این را صریحا گفته و مخاطبان هم آن را به روشنی با همین مضمون و بستر فهم کرده‌اند. این که چنین سبکی از ادبیات بعد از دوران رضا شاه به تدریج منسوخ شد و جای خود را به فیلمنامه و نمایشنامه‌ی منثور داد، نباید باعث شود بافت تاریخی و زمینه‌ی اجتماعی پیدایش آن را نادیده بگیریم.

بنابراین افسانه‌ی نیما را باید در کنار اپرت‌های عشقی و آثار شهرزادی خواند، و اگر چنین شود، در می‌یابیم که هیچ نوآوری و خلاقیتی در آن به کار نرفته است. داستان افسانه نسبت به آثار معاصرانِ باسابقه‌تر از او کم جنب و جوش و سردرگم و بی‌کشش است، شعرها ناروان و نازیباست، و منظور و هدف نهایی روایت درست معلوم نیست و از هم گسیخته می‌نماید. به همین دلیل است که هواداران افسانه‌ی افسانه، در نخستین گام برای تثبیت این متن به عنوان نماینده‌ی ادبیاتی نو، کوشیدند تا این زمینه و بستر تاریخی را فراموش نمایند و نیما را از عشقی و شهرزادی مستقل قلمداد کنند.

اگر یک بار ادبیات مربوط به درام نمایشی در زمان انتشار افسانه مرور شود، این نتیجه به سرعت حاصل می‌آید که نیما به طور خاص مشغول تقلید از عشقی همدانی بوده است. او نه تنها در شکل و سبک، که در نوشتن نثر نیز از او پیروی می‌کرده، و نه تنها نوآوری‌ها و خلاقیت‌های شایسته و هوشمندانه‌اش را بازتولید می‌کرده، که نارسایی‌ها و خطاها و اظهار فضل‌های بی‌موردش را نیز در متن خویش بازمی‌تابانده

است. شاید به این دلیل است که نیما بلافاصله بعد از مرگ عشقی، کوشید تا این ارتباط را منکر شود و حتا این رابطه را واژگونه جلوه دهد.

دو سال بعد از انتشار افسانه، عشقی درگیر جریانهای عشقی و سیاسی خطرناکی شد و سر خود را به باد داد. نیما که در این مقطع هم‌سنگر عشقی بود، بر خلاف بهار نه سوگنامه‌ای برای او سرود و نه جمله‌ای در رثای او نوشت. این کار از کسی که آشکارا از شاعرِ سالمندتر، مشهورتر و تواناتری تقلید می‌کرد و با حمایت او به جایی رسیده بود، غریب می‌نماید. کمی بعدتر دلیل این کار را در می‌یابیم. نیما می‌کوشیده با نادیده انگاشتن عشقی و انکار دینی که به او داشته، آنچه که در «افسانه» انجام داده را به حساب خودش بنویسد.

نیما چهار سال بعد از مرگ عشقی در نامه‌ای که به سال ۱۳۰۷ به دوستش مفتاح نوشت، مدعی شد که عشقی شاهکار خود «سه تابلو» (ایده‌آل) را از روی افسانه تقلید کرده است: «اولین بار که «افسانه»ی خود را به روزنامه‌ی جوان معروفی دادم، او آن را به دست گرفته بود، فکر می‌کرد، ولی می‌فهمید. به من گفت: خوب راهی پیدا کرده‌ای. بعدها «ایده‌آل» خود را ساخت و برای من خواند. این به طرز آثار من نزدیک بود. به نظرم می‌آید خیلی زود موفق به ترویج شعر جدید خواهم شد...». این نامه تنها شش سال بعد از مرگ عشقی نوشته شده است. نیما هنوز در این زمان مشهور نشده بود و هنوز هم موفق نشده بود شعری روان و پخته در حد آثار عشقی بیافریند. این جمله گذشته از خودشیفتگی او، به ناسپاسی‌اش هم دلالت می‌کند.

در این میان، شهرت و یادگارهای باقی مانده از عشقی چنان بود که فراموش کردن خاطره‌اش یا نادیده انگاشتنِ میراث‌اش ناممکن می‌نمود. حتا امروز که حدود یک قرن از مرگ عشقی گذشته، همچنان دستاوردِ عشقیِ همدانی که در سی سالگی کشته شد، با همه‌ی آنچه که نیما در عمر درازِ شصت و دو ساله‌اش انجام داد، قابل مقایسه نیست.

در میان آثار درام عشقی، مشهورتر از همه همان «ایده‌آل» یا «سه تابلو» است که داستان خودکشی دختری به نام مریم را روایت می‌کند. داستان، به عشق نافرجام دختری شمیرانی و پسری شهری و تهرانی مربوط می‌شود. پسر با وعده‌ی ازدواج دختر را می‌فریبد و بعد از بی‌آبرو کردن او رهایش می‌کند. دختر خودکشی می‌کند و پدرش در غروبی پیکرش را به خاک می‌سپارد. عشقی با مهارت از این ماجرای عادی و زنده و منظره‌ی غم‌انگیز استفاده کرده تا به نمادپردازی سیاسی‌ای پر و بال بدهد و مشروطه را به بانویی نجیب تشبیه کند که فریبِ شهرنشینان سیاست‌باز را خورده و با بی‌آبرویی خود را از میان برده است. این نمادپردازی در بیشتر جاها در لفافه‌ی شعر مانده و به پرتگاه شعار هبوط نکرده و با ظرافت در شرح سرگذشت خانواده‌ی مریم تنیده شده است. برای آن که تفاوت کیفی شعر عشقی و نیما نمایان شود، بندهایی از آن را نقل می‌کنم. تابلوی اول چنین آغاز می‌شود:[۴۸۹]

[۴۸۹] میرزاده عشقی، ۱۳٤٤.

اوایل گل سرخ است و انتهای بهار نشسته ام سر سنگی کنار یک دیوار

جوار دره‌ی دربند و دامن کهسار فضای شمران اندک ز قرب مغرب تار

هنوز بُد اثر روز بر فراز اوین

بعد سرگذشت پدر مریم و فساد و تباهیِ کارگزاران حکومتی بیان می‌شود و زایش مریم همزمان با اعلام مشروطه قرار می‌گیرد:

درست روزی کان شهریار اعلان داد یگانه دختر ناکام من ز مادر زاد

تمام مردم دلشاد مرگ استبداد من از دو مسأله خوشحال و خرم و دلشاد

یکی ز زادن مریم دگر ز وضع نوین

بخشی از شعر که اوج ماجرا و مرگ مریم را بیان می‌کند، چنین است:

دوماه رفته از پاییز و برگها همه زرد فضای شمران از باد مهرگان پرگرد

هوای دربند از قرب ماه آذر سرد پس از جوانی پیری بود چه باید کرد؟

بهار سبز به پاییز زرد شد منجر

تازه اول روز است و آفتاب به ناز افکنده در بن اشجار سایه‌های دراز

روان به روی زمین برگها ز باد ایاز بجای آن شبی‌ام بر فراز سنگی باز

نشسته‌ام من و از وضع روزگار پکر

شعاع کم آفتاب افسرده گیاهان هم خشک و زرد و پژمرده

تمام مرغان سر به زیر بالها برده بساط حسن طبیعت همه به هم خورده

به سان بیرق غم سرو آیدم به نظر

به جای آنکه نشینند مرغهای قشنگ به روی شاخه‌ی گل، خفته‌اند بر سنگ

تمام دره‌ی دربند زعفرانی رنگ ز قال و قیل بسی زاغهای زشت آهنگ

شده‌است بیشه پر از بانگ غلغل منکر

نحیف و زرد شده سبزه‌های نورسته کلاغ روی درختان خشک بنشسته

ز هر درخت بسی شاخه باد بشکسته صفا ز خطه‌ی ییلاق رخت بر بسته

ز کوهپایه همی خرمی نموده سفر

بهار هرچه نشاط آور و خوش و زیباست به عکس پاییز افسرده است و غم افزاست

همین کتیبه‌ای از بی وفایی دنیاست از این معامله ناپایداریش پیداست

که هرچه سازد اول کند خراب آخر

به یاد آن مه افتی اگر در این ایام گذشته زآن شب مهتاب پنج ماه تمام

خبر ز مریم پرسی اگر، دختر ناکام به جای آن شبی‌اش اوفتاده است آرام

ولی سراپا پیچیده آن پیکر

به یک سفید کتانی ز فرق سر تا به قدم چو تازه غنچه بپیچیده پیکرش محکم

بکنده‌اند یکی گور و قامت مریم بخفته است در آن تیره خوابگاه عدم

هنوز سنگ نهشتند به روی آن دلبر

نشسته بر لب گور آن پیرمردی زار فشاند اشک همی روی خاکهای مزار

ولی عیان بود از آن دو دیده‌ی خونبار که با زمانه گرفتست کشتی بسیار

جبینش از ستم روزگار پر ز اثر

به گور خاک همی ریزد او ولی کم‌کم تو گو که میل ندارد به زیر گِل مریم

نهان شود پدر مریم است این آدم بعید نیست تو نشناسی‌اش من هم

گرفته‌ام همی الساعه زاین قضیه خبر

خمیده پشت، زنی پیر لندلندکنان دو سه دقیقه‌ی پیش آمد و نمود افغان

که صد هزاران لعنت به مردم تهران سپس نگاهی به من نمود و گشت روان

بدو گفتم از من چه دیده‌ای مادر؟

از این سوال من آن پیرزن به حرف آمد که من ز مردم تهران ندیده‌ام جز بد

ز فرط خشم همی زد بروی خاک لگد گهی پیاپی سیلی به روی خود می‌زند

همی‌گفتم آخر بگو چه گشته مگر

جواب داد که ما مردمان شمرانی ز دست رفتیم آخر ز دست تهرانی

از این میان یکی آن پیرمرد دهقانی ببین به گور نهد دخترش به پنهانی

تو مطلع نه‌ای از ماجرای این دختر

همین که گفت چنین من که تا به آن هنگام خبر نبودم کآن مردک سیه ایام

به روی خاک چه کاری دهد انجام نظر نمودم و دیدم که دختری ناکام

به زیر خاک سیه می‌رود به دست پدر

خلاصه‌ی آنچه که آن پیرزن بیان بنمود که نام این زن ناکام مرده مریم بود

چنان سوخت دلم کز سرم برآمد دود دهان پس پی دنباله‌ی سخن بگشود

که این به گور جوان رفته‌ی سیه اختر

چراغ روشن دربند بود این مهوش دلم گرفته ز خاموش گشتنش آتش

به تازه بود جوانمرده هیجده سالش قشنگ و با ادب و خانه‌دار و زحمتکش

نصیب خاک شد آن پنجه‌های پرهنر

ندانی آنکه به صورت چقدر بُد زیبا ندانی آنکه به قامت چگونه بد رعنا

کنون که مرده و دادست عمر خود به شما خلاصه امسال از یک جوان خودآرا

فریب خورد و جوانمرگ گشت و خاک بر سر

جوانک فکلی‌ای به شیطنت استاد دو سال در پی این دختر جوان افتاد

که تو ز خوبی شیرین شدی و من فرهاد تو کام من بده و من تو را نمایم شاد

فرستم از پی تو خواستگار و انگشتر

عروسی از تو نمایم به بهترین ترتیب دو سال طفره زد آن دختر عفیف و نجیب

ولیکن اول امسال او بخورد فریب چه چاره داشت که او را بد این بلیه نصیب

نشاید آنکه جدل کرد با قضا و قدر

قریب شش مه از آغاز سال با هم بُدند گرم، اما همینکه شد کم کم

بزرگ ز اول پاییز اشکم دختر بساط عشق دگر زآن به بعد خورد به هم

شدند عاشق و معشوق خصم یکدگر

چو گفته بود بدو مریم که آخر ای آقا مرا شکم شده پر چه شد عروسی ما

جواب داد بدو من از این عروسی‌ها هزار گونه دهم وعده کی کنم اجرا

ببین چه پند بدو داده بود آن کافر

میانشان پس از این گفتگو دگر ببرید دو ماه پاییز این دخترک چه ها نکشید

همی به خویش به مانند مار می‌پیچید خلاصه تا پدرش این قضیه را فهمید

ز شرم قوه‌ی طاعت در او نماند دگر

همین که دید بر ننگ او پدر پی برد غروب تریاک آورد خانه و شب خورد

همی ز اول شب کند جان سحرگه مرد ز مرگ خویش پدر پیر خویش آزرد

ز گریه نصفه شد این پیرمرد خون به جگر

همی نالد و بغضش گرفته راه گلو به زور می‌کند آن را درون سینه فرو

خلاصه تا نبرد کس از اهل شمران بو بر این قضیه‌ی بی‌عصمتی دختر او

نهان ز خلق نهد مر او را به خاک اندر

غرض نکرد خبر هیچکس نه مرد و نه زن ز بانگ صبحدم این پیرمرد با شیون

خودش بداد غسل او را و هم نمود کفن خوش برای وی آراست حجله‌ی مدفن

مگر به مردم تهران دهد خدا کیفر

چو ما که زور نداریم و قادرند آنها هر آنچه میل کنند آورند بر سر ما

دگر نمانده ز ناله و نفرین هیچ به جا که بهر مردم تهران ورا نکرد ادا

به اختصار نوشتم من اندر این دفتر

غرض تمامی اسرار را بگفت آن زن پس از شنیدن این جمله‌هاست که اکنون من

ننشسته‌ام به تماشای آن سیه مدفن به زیر خاک سیه خفته آن سپید کفن

چقدر حالت این منظره است حزن آور

پدر نشسته و ناخوانده هیچکس بر خویش نهاده نعش جگرگوشه در برابر خویش

گهی فشاند یک مشت خاک بر سر خویش گهی فشاند کمی به روی دختر خویش

ای آسمان بستان انتقام این منظر

چو آن سفید کفن خورده خورده شد پنهان به زیر خاک سیاه و از او نماند نشان

نهاد پیر یکی تخته سنگ بر آن سپس به چشم خداحافظی جاویدان

پیرمرد نگه کرد بر آن گور، داغدیده پدر

به زیر خاک سیه فام مریم ای مریم　　چه خوب خفته‌ای آرام، مریم ای مریم

برستی از غم ایام، مریم ای مریم　　بخواب دختر ناکام، مریم ای مریم

بخواب تا به ابد دختر اندر این بستر

با یک نگاه به این درام‌های منثور و افسانه‌ی نیما می‌توان دریافت که نیما ساختار منظومه‌اش را از این آثار تقلید کرده است، و بزرگترین و درخشان‌ترین استعداد در این زمینه به عشقی تعلق داشته است. ساختار مخمس‌گونه‌ی شعر نیما پیشتر در آثار دیگر او هم بارها و بارها تکرار شده و تنها تفاوت کار او آن است که مصرع پنجمِ هر بند را در وزن و قافیه‌ای آزاد نوشته و نظم و تقارن بلورگونه‌ی شعر عشقی در آن دیده نمی‌شود. هم نیما و هم پیروانش بعدها کوشیدند برای برجسته‌تر کردن نقش نیما «سه تابلو» را ناموفق و نامهم جلوه دهند و تبلیغات فراگیر ایشان یکی از دلایلی است که این شاهکار چنان که سزاوار است خوانده و بررسی نشده است.

نیما شانزده سال بعد از کشته شدن عشقی وقتی در مجله‌ی موسیقی جایی یافت و تریبونی به دست آورد، یکی از اولین متونی که نوشت، این بود: «در ضمن این جریان «ایده‌آل» میرزاده‌ی عشقی خواسته است که طرز وصف و اسلوب اروپایی را پی‌روی کرده باشد. جز این‌که در فرم و طرز وصف و حتا روش بیان به‌طوری که لازم بود موفقیت نیافته است. با وجود این «ایده‌آل» و بعضی از آثار دیگر او نماینده‌ی ذوق سرشار و شوریدگیهای کسی است که می‌تواند عنوان شاعری را دارا باشد. در خصوص فرم شعری هم گذشته

از تقلید از «افسانه» یک آزادی را شبیه به آزادی کلاسیک در اروپا (با مخلوط کردن وزنهای مختلف) در نظر گرفته است؛ چنان‌که در «کفن سیاه». نارسایی که در افکار میرزاده هست (و آن تقریباً صفت عمومی افکار همه‌ی نویسندگان و شعرای ماست) نداشتن پرنسیپ و نظر معین است.»

این بسیار تکان دهنده است که نیما که در این لحظه در زنگ تفریحی بین دو دوره‌ی کمونیست بودنش به سر می‌برد و در یکی از مجله‌های وابسته به اداره‌ی پرورش افکار رضا شاه قلم می‌زند، عشقی‌ای را که به خاطر ثبات قدم و جسارت سیاسی‌اش شهرت داشته و احتمالا به همین خاطر جان باخته را به «نداشتن پرنسیپ و نظر معین» متهم می‌کند. گذشته از آن که این جملات در آن دوران باری سیاسی داشتند و هواداری از رضا شاه و تخریب وجهه‌ی عشقی محسوب می‌شدند، نمک ناشناسی نیما و این که «ایده‌آل» را تقلیدی از افسانه می‌داند هم توی ذوق می‌زند.

در نوبتی دیگر، نیما در نامه به شین پرتو نیما جملاتی می‌آورد که با توجه به عبارتها و تاکید بر جوانی و پر سر و صدا بودنِ شاعر، احتمالا اشاره‌ای توهین‌آمیز است به عشقی همدانی که در بیانیه‌اش بر «سه تابلو» اعلام کرده بود این شعر نمونه‌ای از انقلاب ادبی است. نیما نوشته: «متاسفانه بسیار کارهای ما ابتدایی است و در آنچه ابتدا می‌شود ناچار بسیار حرفهای ابتدایی‌تر و باید دید هریک از این گویندگانی که سر و صدای خودشان و طرفداران خودشان بیش از سر و صدای شعرشان است، هنوز چندان راهی نرفته از سر منزل نشان می‌دهند. غوره نشده‌هایی هستند که خود را با قیر رنگ داده و مویزی می‌کنند. به هرکدام بر می‌خورید نظریه‌نویس‌هایی هستند، و حال آن که نیستند. این کار سن و پختگی می‌خواهد. هرف برای

خودشان بر می‌گردد و چون از روی دلی نیست گوشه دلی را هم پیدا نمی‌کند. اما مثل گوشت که عفونت گرفته و کرم از آن می‌جوشد از این ترکیب خام و خود سر بار آمده اظهار عقیده بیرون از حد کفایت و ادعای «انقلاب ادبی می‌کنیم» می‌جوشد.»[۴۹۰] این عبارتها را احتمالا نیما برای کوبیدن یکی از شاعران نوپرداز معاصر خود نوشته است، اما ترکیب کلمات و اشاره به جمله‌ی عشقی این حدس را ایجاد می‌کند که گویا به برابری‌ای میان ایشان و عشقی قایل بوده است.

این حرفهای نیما در آن روزگار که مردم هنوز عشقی را به یاد داشتند و حوصله‌ای و ذوقی و سوادی برای خواندن شعر عشقی در جوانان وجود داشت، می‌بایست مضحک و غرض‌ورزانه جلوه کرده باشد. چنان که امروز نیز برای کسانی که با تاریخ ادبیات معاصر آشنایی دارند، چنین طنینی دارد. با این همه زمانه دگرگون شد و نسلهای بعدی به خواندن نوشتارهای پیروان نیما خو گرفتند و کم کم «افسانه» از «سه تابلو» مشهورتر شد، در حدی که جملات نیما که نادرستی و ناراستی‌شان کاملا نمایان است، همچون وحی مُنزَل پذیرفته شد و ناسنجیده و محک ناخورده بارها تکرار شد.

آنچه که نیما در نامه‌ها و نوشته‌های خود درباره‌ی عشقی نوشت و غیرمنصفانه و ناراست هم نوشت، بعدتر هم‌مسلکان سیاسی‌اش در گوشه و کنار پراکندند. مثلا ضیاء هشترودی و کسانی که به دلایل حزبی

---

[۴۹۰] یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۰۱.

نیازمندِ برکشـــیدن نیما بودن این ادعایش را جدی گرفتند و در این باره به تبلیغ پرداختند. ناتل خانلری در م صاحبه‌ای انت شار ا شعار نیما در مجموعه‌ی «منتخبات آثار» که ضیاء ه شترودی تدوین کرده بود را عامل اصلی ورود او به میدان شعر و ادبیات می‌داند و می‌گوید نیما در فریفتن و برقراری دوستی با جوانها مهارتی داشت و رابطه‌ای مریدی و مرادی را بین خودش و ایشان شکل می‌داد. از دید او یکی از کسانی که در چنین وضعیتی گرفتار آمد، ضیاء هشترودی بود. این نخستین بار بود که آثار نیما جایی چاپ می‌شد و تاریخ ۱۳٤۲ قمری (امرداد ۱۳۰۲ خورشـــیدی) را برایش ذکر می‌کند و به گزارش خانلری افســـانه‌ی نیما هنوز در این هنگام دست‌نویس بود و هشترودی هم به همان دست‌نویس‌ها ارجاع داده بود. خانلری می‌گوید خودش هم در نوجوانی ارتباطی مشابه با نیما داشته و این به خاطر رابطه‌ی خویشاوندی‌شان و شانزده سال مهتری نیما نسبت به او بوده است. با این همه اشاره می‌کند که اهل خانواده‌اش چنین احترامی را برای نیما قایل نبودند و می‌گفتند یک تخته‌اش کم است و بزرگترهای فامیل هم به سادگی او را «پسره» می‌نامیده‌اند![٤٩١] با این همه خانلری هم در ابتدای کار احترام زیادی برایش قایل بود و شعری هم در مدحش سروده بود با این مطلع که «تا به کی شرح هجر یار کنیم/ یا که وصف دی و بهار کنیم؟».

با این همه تبلیغات دامنه‌دار و دیرپای هواداران نیما در نهایت به کرسی نشست و امروز معتقدان به چنین گزاره‌هایی فراوان در میان طبقه‌ی کتابخوان یافت می‌شوند. نمونه‌اش آن که نویسنده‌ای به نام سعید

---

[٤٩١]. ناتل خانلری، ۱۳۷۹: ۸۱۸-۸۱۹.

حمیدیان کتابی خوب و البته ستایشگرانه‌ای درباره‌ی تاثیر نیما بر ادبیات معاصر نوشته است، که به خاطر بهره بردن از بیانی دقیق و پشتوانه‌ای از دانایی یک سر و گردن از آثار مشابهِ ستاینده‌ی نیما برتر است. اما او نیز همین گزاره‌ی نیما را پذیرفته و برای توجیه آن دلایلی برساخته است. در حالی که به نظرم هرکس با مختصری ذوق و اندکی آشنایی با شعر پارسی این دو متن را بخواند، یکی را منسجم و زیبا و هدفمند و عمیق خواهد یافت و دیگری را سست و نازیبا و از هم گسیخته. حمیدیان افسانه‌ی نیما را به این دلایل بر سه تابلوی عشقی برتر دانسته است:

نخست آن که سه تابلو به خاطر طبیعت‌گرایی و توصیف محیط خارج حالتی کلیشه‌ای دارد، در حالی که افسانه درون‌کاوانه و روان‌شناسانه است. دوم آن که سه تابلو پیام سیاسی علنی و روشنی دارد که آن را شعارگونه می‌سازد، در حالی که افسانه چنین نیست. سوم آن که سرمشق و چارچوب کلی سه تابلو داستانی سکسی–اجتماعی آن دوران است، در حالی که نیما با عفت کلام از این بستر فاصله گرفته است. چهارم آن که سه تابلو به خاطر اعلام حضور راوی در متن ناشیانه می‌نماید، ولی در افسانه راوی و عشق وارد گفتگوی صمیمانه‌ای می‌شوند که از دید ایشان ناشیانه نیست. چهارم آن که سه تابلو در میان زبان عامیانه و ادبی نوسانی دارد و چنین چیزی در افسانه دیده نمی‌شود، و بالاخره پنجمین نکته آن که افسانه شخصیت‌پردازی قوی و

بازیگرانی غیرکلیشه‌ای دارد که چنین چیزی در سه تابلو دیده نمی‌شود و شخصیتهایی مانند پدر پیر و دردمند و دختر فریب خورده‌ی معصوم و پسر شهریِ شهوتران حالتی کلیشه‌ای دارند.[۴۹۲]

درباره‌ی برسنجیدن این دو اثر، باید نخست نکته‌ای را گوشزد کرد. نخست آن که آنچه از دید ایشان کلیشه‌ای و تکراری می‌نموده، در زمان سروده شدن این اثر چندان پیشینه‌ای نداشته و تبدیل شدن‌اش به سرمشق غالب و کلیشه‌ای رایج تا حدودی به تاثیر و نفوذ همین منظومه‌ی سه تابلو مربوط می‌شود. داستانهای سکسی اجتماعیِ مورد نظر ایشان هنوز در این تاریخ نوشته نشده بودند و به نسل بعدیِ نویسندگان نثرنویس تعلق دارند که همه‌شان در میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۱۰، حدود بیست سال بعد از سه تابلو، و زیر تاثیر آن دست به قلم می‌برند. کلیشه‌ای شدنِ شخصیتها هم در همین روند تحقق یافته و در زمانی که عشقی این شعر را می‌سرود نه داستانی درباره‌ی دختران فریب خورده‌ی روستایی داشتیم و نه روایتی از جوانان شهوتران و «فُکُلیِ» شهری. اینها در واقع از دل سه تابلوی عشقی بیرون آمده و به تدریج به هنجارهایی داستانی بدل شده است. به همین ترتیب شعارهای سیاسی‌ای که البته تا بیست سال بعد به کلیشه تبدیل شده بودند، در زمان سروده شدن این شعر هنوز وضعیتی تازه و نوپا داشته‌اند.

---

[۴۹۲] حمیدیان، ۱۳۸۱: ۳۶–۴۰.

از همین جا می‌توان دامنه‌ی تاثیر و دایره‌ی نفوذ شعر عشقی در مخاطبانش را دریافت. دست بر قضا اگر بخواهیم بر اساس نقد کلیشه‌ها به این دو اثر بنگریم، اثر نیما را بسیار کلیشه‌ای خواهیم یافت. نیما در سراسر افسانه یک کلیشه‌ی رمانتیکِ انتزاعی یعنی خطرناک بودن عشق را بارها و بارها با خلاقیتی اندک تکرار کرده است. گفتگوهای راوی و عشق در افسانه نشانی از درون‌کاوی و خویشتن‌شناسی ندارد، چرا که اتفاقا ارجاعهای نیما به گفتگوی درونی و داوری شخصیِ راوی کمتر از عشقی است. به همین ترتیب نیما نتوانسته عواطف و هیجانهای خود را درست صورتبندی و بیان کند و این کاری است که عشقی با مهارت و زیبایی در قالب وصف طبیعت انجام داده است. از این روست که حتا مخاطب امروزی که معمولا سلیقه‌ی ادبی تباه و سواد شعری اندکی دارد، تا جایی که من آمار گرفتم، با خواندن سه چهار بند از افسانه خسته می‌شود و تمایلی به ادامه‌ی خواندن ندارد، در حالی که منظومه‌ی عشقی را با علاقه دنبال می‌کند و در هر بند حسی نو و تصویری تازه را دریافت می‌کند.

این که شعر عشقی پیامی سیاسی دارد، البته درست است، اما آن را باید با شعری از نیما مقایسه کرد که آن هم مضمونی سیاسی داشته باشد و بعد دید که کدام‌یک از این دو در بیان مقصود و پرهیز از شعارگویی کامیاب‌تر بوده‌اند. به جرأت می‌توانم ادعا کنم که بیان شعارهای سیاسی در «ایده‌آل» عشقی، که ناپخته و گاه شعارگونه هم هست، از تمام سروده‌های سیاسی نیما هنرمندانه‌تر و زیباتر است. یعنی شعری از انبوهِ شعرهای سیاسی نیما را نمی‌توان یافت که شعارگویی ناشیانه، کلیشه‌های سیاسی، و نازیباییِ برخاسته از بیانیه صادر کردن در آن کمتر از این منظومه‌ی عشقی باشد.

این نکته که حضور راوی در صحنه ناشیانه بوده، به نظرم درست نیست، و اتفاقا ارجاعهای عشقی به خودش و حس و حالی که هنگام دیدن صحنه‌ی تدفین مریم پیدا کرده، همان است که بر تاثیرگذاری و زیبایی شعر می‌افزاید. عشقی آشکارا داستانی با راوی اول شخص را تعریف می‌کرده و نیما نیز از همین الگو در افسانه تقلید کرده است. اما این که گفتگوهای افسانه «صمیمی‌تر» یا تاثیرگذارتر از گفتارهای مشابه در سه تابلو باشد، جای چون و چرای فراوان دارد.

اینها در حالی است که ایرادهای چندی در شعر عشقی وجود دارد که شکی در آن نیست. به راستی نوسانی بین زبان عامیانه و ادبی در این متن دیده می‌شود که نازیبا و نقص است و صحنه‌هایی که عشقبازی مریم و نامزدش را شرح می‌دهند به هرزه‌نمایی پهلو می‌زنند و با بیتهای توصیفی فاخر دیگر تناسبی ندارند. اما اینها پایگاه این شعر را از افسانه‌ی نیما فروپایه‌تر نمی‌سازد. نیما اصولا در اشاره به امور جنسی بسیار بسیار کمرو و خجالتی بوده و به همین دلیل اصولا هیچ اشاره‌ی جنسی‌ای در اشعارش و نوشتارهایش نمی‌توان یافت تا بتوان آن را بیان عشقی مقایسه کرد. همچنین ضعف تالیفهایی از جنس نوسان لحن و بیرون زدن از زبان ادبی بی‌شک در افسانه و سایر اشعار نیما بیش از عشقی دیده می‌شود. هرچند در عشقی هم نسبت به شاعران بزرگ معاصرش بیشتر وجود دارد.

مسیری که نامه‌ی خودبزرگ‌بینانه‌ی نیما را به کتاب تایید کننده‌ی آقای حمیدیان متصل می‌کند، از زنجیره‌ی متنهایی پیاپی می‌گذرد که گام به گام بافت ادبی و بستر تاریخی ظهور افسانه‌ی نیما را «فراموشانده» می‌کنند، و هم‌عنان با آن، قدم به قدم داستانهایی نو و جعلی را درباره‌ی نیما بر می‌سازند. به این ترتیب افسانه

به اثری منحصر به فرد، خلاقانه و نو بدل می‌شود که ناگهان همچون امری انزاعی فارغ از زمان و مکان تجلی یافته است و دورانی نو را در ادبیات پارسی رقم زده است.

برای بازپرداخت حقی که نیما به عشقی دارد، و برای دستیابی به داوری درست و معقولی درباره‌ی افسانه، باید این مسیر کج را بازگشت و افسانه را بار دیگر در زمینه‌ی ظهورش قرار داد و آنگاه درباره‌اش داوری کرد. نخست به امکانِ تقلیدِ عشقی از نیما بنگریم. آیا به راستی گواهی داریم که نشان دهد عشقی برای کارهای نیما ارزشی قایل بوده، یا به هر شکلی تحت تاثیر او بوده است؟ از لحن او هنگام معرفی «آقای نیما» چنین چیزی بر نمی‌آید، و از بسنده کردن‌اش به انتشار یک بند از افسانه در ادامه‌ی متن نیما نیز هم. در واقع هیچ نشانه‌ای نیست که عشقی به واقع افسانه‌ی نیما را پسندیده باشد. او تنها چند بند از این شعر را منتشر کرد و بعد آن را نادیده گرفت و نیما هم بابت این موضوع در نامه‌ای از او ابراز ناخرسندی کرده است. «ایده‌آل» عشقی که بی‌شک یکی از ستونهای تحول شعر نوی پارسی است هم ادامه‌ی مستقیم آثار پیشین عشقی است. به احتمال زیاد او در آفرینش این اثر جز نبوغ خودش وامدار کسی دیگر نبوده است، و بی‌شک وامی از نیما نستانده است، چون کیفیت و خلاقیت آثار نیما تا پایان عمر حتا با آثار دوران جوانی عشقی نیز برابری نمی‌توانستند کرد.

گذشته از این داوری که به توانایی این دو تن بر می‌گردد، ما چند سند تاریخی ارزشمند در دست داریم که ارتباط میان نیما و عشقی را نشان می‌دهد. آن هم نامه‌هایی است که نیما به عشقی نوشته، و چه حیف است که پاسخهای عشقی به نیما را در اختیار نداریم و این تا حدودی غریب می‌نماید. چون قاعدتا در

بایگانی نیما باید نامه‌های عشقی به او وجود داشته باشد، نه نامه‌های خودش به عشقی. در واقع، وجود نامه‌های نیما در این بایگانی و غیاب پاسخِ کسانی مانند صفا و عشقی و دیگران این شائبه را ایجاد می‌کند که شاید این اسناد هم به واقع وجود داشته و به هر دلیلی منتشر نشده یا نابود شده باشد. دست کم تا جایی که من خبر دارم، نیما تنها ادیبی است که نامه‌هایش به دیگران در بایگانی خودش وجود دارد، اما گذشته از معدودی از نامه‌های لادبن، تقریبا هیچ یک از نامه‌های دیگران به او در این بایگانی یافت نشده است. این که چطور ممکن است نامه‌هایی که شخصی برای دیگران فرستاده در بایگانی‌اش موجود باشد، اما نامه‌هایی که دیگران برایش فرستاده‌اند، از میانه‌ی غایب باشد، جای بحث دارد. قاعدتا نیمایی که از نامه‌های خودش به دیگران رونوشت بر می‌داشته و نگه می‌داشته، خودِ نامه‌های اشخاص سرشناس دیگر به خود را نیز حفظ می‌کرده است. این که نامه‌های مورد نظر منتشر نشده‌اند، به نظرم فقط یک معنا دارد، و آن هم این که وصی و ناشر آثار نیما (احتمالا سیروس طاهباز)، محتوای نامه‌های دیگران به وی را نپسندیده یا انتشارشان را اختلالی در روند بت‌سازی از نیما تشخیص داده است. به عبارت دیگر، کسی در این میان نامه‌های دیگران به نیما را (و احتمالا بخشی از نامه‌های نیما به دیگران را) سانسور کرده است. تنها امیدی که می‌توان داشت آن است که این سندهای تاریخی از میان نرفته باشند و به شکلی روزی منتشر شوند. بی‌شک اگر مجموعه‌ی کامل این نامه‌ها باقی می‌ماند و به دستمان می‌رسید امکان داوری دقیقتری درباره‌ی روابط نیما و دیگران فراهم می‌آمد. اما همین اندکِ بازمانده نیز به قدر کافی بیانگر است.

نیما در نامه‌ای به عشقی به تاریخ ۱۳۰۳/۱/۲۷ چنین نوشته است: «به من حسد می‌برند و چون نمی‌توانند علت سرکشی و استقلال و احساس را بفهمند، عیب می‌گیرند. اما آیا حسد و عیب‌گیری حسود، از استعداد و سلیقه‌ی من چیزی می‌کاهد یا خواهد افزود؟ راست است شخص نباید کاری کند که او را ملامت کنند. اما ملامت و حسد و بدگویی اشخاص هم میزانی هستند که گاهی مقدار محسنات کارهای دیگران را می‌سنجند. غالباً کارهای تازه و خیالات نادره را مردم بد گفته، از آن پرهیز می‌کنند. آیا می‌توان تمام فواید را برای این‌که به سلیقه‌ی مردم پیروی شده باشد از دست داد؟ صدای مردم خیلی ضعیفتر از این است که به گوش من برسد. قلب خود را هرگز برای این‌که مبادا ملامت مردم از مقدار شهرت من کم کند، به تکان نمی‌اندازم. تنها برای رد استحقار و زورگویی که حوایج و فواید طبیعی من و جمعیت را مضمحل می‌کند، آماده‌ی دفاع هستم. آن‌هم غالباً با مشت و نوک این کارد. این است برهان قطعی مرد. تمام حقایق مثل فاحشه پیش آن سرافکنده‌اند. از این‌گونه برهانها هم‌شهری‌ها که مردمان شکم‌فهم و ترسویی هستند، خیلی احتیاط می‌کنند. این است طبیعت کوه‌نشینی من... دون مباهات بر دیگران من امروز پیش‌رو تجدد شعر و نثر هستم. کیستند این وجودهای خشکیده که در چهاردیوار شهر بزرگ شده‌اند؟ کدام‌یک از اینها که به تقلید قلم به دست گرفته‌اند می‌توانند خیال مرا بشکنند؟ احساس و خیال را آسمان صاف، ابرهای طوفانی و تاریکی جنگلها، روشنی قله‌ها و زندگانی یک طبیعت ساده به من داده است و هرچه این شهریها دارند فقط از تقلید صرف و حیله‌بازی و مدرسه گرفته‌اند. کار آنها ترجمه و از دیگران صحبت کردن و خود را در هر ناشناخته‌ای مداخله دادن است و بس. من تجدد را برای این تعاقب نمی‌کنم که دیگران هم همین امروز مرا تعاقب کنند.

بلکه یک نمونه‌ی تازه‌ای را با نوشته‌های خود به مردم می‌دهم که خیال آینده‌ی جوانها صنعت قدیم را بیشتر پی‌روی نداشته باشند.

...

«محبس»، «افسانه» و قطعات دیگر من بیرقهای موج انقلاب شعری فارسی هستند. به همان اندازه که امروز برآنها استهزا می‌کنند، آینده آنها را دوست خواهند داشت. اگر به تقلید صرف از «افسانه»ی من کسی نتواند اسرار این انقلاب را زنده نگاه داشته باشد، هرگز نقصی برای کار من نخواهد بود، چرا که اصل پیش من است. بیرقهای من همیشه افراشته و سالم و سرنگون‌نشدنی است. به آنها باید نگاه کرد و طرح نو را در صورت آنها تجسس کرد.»

آخرین نامه‌ی نیما به عشقی، در ۱۳۰۳/٤/۷ نوشته شده است و این کمی پیش از مرگ عشقی و دو سال بعد از انتشار نخستین بخش از افسانه در مجله‌ی اوست. چند روز بعد در ۱۳۰۳/٤/۷ آخرین شماره‌ی قرن بیستم منتشر شد که پر بود از هجو و کاریکاتور درباره‌ی رضا خان. پنج روز بعد در پنج‌شنبه ۱۳۰۳/٤/۱۲ عشقی را کشتند. نامه‌ی نیما چنین است:

«به میرزاده‌ی عشقی

رفیق

من مشغول پاک‌نویس کردن یک قسمت دیگر «افسانه» هستم. عنقریب می‌رسانم. هروقت اتفاقاً در حین عبور

به آنها برمی‌خورم خودشان را به من نزدیک می‌کنند. نمی‌دانم با وجود این‌که طرز شعرهای مرا نمی‌پسندند چه چیز آنها را دور من جمع می‌کند...

یک شعر از «افسانه» را می‌خوانند. بالبدیهه به همان وزن یک شعر بدون معنا از خودشان می‌سازند، به آن می‌افزایند، دوباره سه‌باره از سر گرفته، می‌خوانند و می‌خندند، مخصوصاً رشید (یاسمی). من اقلاً توانسته‌ام وسیله‌ی تفریح و خنده‌ی آنها را فراهم کنم. این هم یک نوع هنر است. بالعکس همین وسیله چند سال بعد آنها را هدایت خواهد کرد .شعرهای من دوکاره‌اند: حکم چپقهای بلند را دارند. هم چپق هستند و هم در وقت راه رفتن عصا.

من هیچ متألم نمی‌شوم. به جای فکر طولانی در ایرادات آنها با کمال اطمینان به عقیده‌ی خود شعر می‌گویم. یا همین که هوا تاریک شد به مهمان‌خانه‌ی یالتا می‌روم. غذا می‌خورم به سلامتی تو و هشترودی. این مهمان‌خانه و یک جای دیگر- مهمان‌خانه‌ی «جمشید»- توقفگاه و پناهگاه دائمی من است. من مصائب خود را به دوش کشیده و به آن‌جا می‌برم. وضعیت آن قدری در نظر من مطلوب است. کبابهای مرغوب دارند. ارزانتر از سایر جاها هم می‌فروشند. شبها قفقازی‌ها لزگی می‌رقصند. ارکستر دارند. خانمهای روسی هم در آن‌جا منزل دارند. اطاق ساعتی شش قران است. ولی من به این چیزها کاری ندارم. من اینک با همین مواقع خوشم. دلیلی برای این‌که از پیش‌آمدها اعراض کرده، خود را تغییر بدهم، نیست. نسبت به ضدیت این اشخاص به خوبی می‌دانم. ممانعت از سوق طبیعی مثل ممانعت از جریان یک رودخانه‌ی سریع است. اگر مسدود شد در دفعه‌ی ثانی خیلی شدیدتر و باقوت‌تر از اول جریان می‌یابد. حال من بهترم یا عنصری؟ آن

قسمت را بخوان. همان‌طور که در خیابان صحبت کردم، ببین از زبان «افسانه» من چطور بهار را وصف کرده‌ام، و عنصری چطور. خواهی دانست کدام جهات را در طبیعت باید اتخاذ کرد. چه تفاوتی در بین صنعت و حیله یا خودنمایی وجود دارد. اتخاذ جهات مادی یک منظره که از لوازم اساسی محسوب می‌شود، در نظر گرفتن مختصات آن جهات، پس از آن استعانت از چند کلمه‌ی مربوط و ساده، وسایلی هستند که شاعر توسط آنها به قدری که استعدادش به او اجازه بدهد، می‌تواند فهمیده باشد و به دیگران بفهماند. این‌جاست اولین نظریه‌ی من.

ولی مطبعه به من اذیت می‌کند. در قسمت اول «افسانه» که انتشار پیدا کرد خیلی غلط گرفته‌ام. اغلاط بسیار باعث می‌شود که در انظار مخالفین شعرهای مضحک من مضحکتر جلوه بدهد. بالاخره خواهم دانست. افسانه نفوذ و رواج عمومی را پیدا نخواهد کرد. خواهند گفت عشقی را هم گمراه کرده‌ام. ولی تو می‌دانی من تقصیر ندارم. استعداد گمراهی به حد افراط در تو وجود داشت. ما باید بدون این‌که به حرف آنها وقعی بگذاریم و وقت را به مباحثه و مجادله از دست بدهیم، مشغول کار خودمان باشیم.

من و تو هیچ‌کدام نمی‌دانیم فردا از این امواج چه اشکالی بیرون می‌آید. ملت دریاست، اگر یک روز ساکت ماند، بالاخره یک روز منقلب خواهد شد. اطفالی از این گروه به وجود خواهند آمد که ما از همه چیز آنها بی‌خبریم. نه اسمشان را می‌دانیم نه نشانشان را، ولی آن‌وقت شاید نه من وجود داشته باشم و نه تو. در هر صورت پیش‌روهای این لشگر توانا را خواهیم دید.

بعد از این لازم است طرز صنعت خود را در تحت قوانین قطعی و معین درآوریم.

رفیق! از روی صحت کار کنیم. دستوری را که طبیعت به ما می‌دهد انجام بدهیم .بالاخره حق با کسی است که صحیح، طبیعی و غیر قابل تغییر بوده است. امشب شاید به اداره‌ی روزنامه بیایم.

رفیق تو نیما»

در این نامه سه نکته به چشم می‌زند. نخست آن که نیما اصرار شدیدی دارد که با کلمات حزبی و مرامی عشقی را بنامد و مرتب در صدر و ذیل نامه او را «رفیق» خوانده است که بار ایدئولوژیک و سیاسی دارد. دیگر آن که انباشته از خودستایی است، اما لحن و بافت این خودستایی با آنچه که فردی خودبین صمیمانه برای دوستش تعریف می‌کند، متفاوت است. اشاره‌های خودستایانه‌ی نیما طوری است که انگار اصرار دارد به شکلی ارزش و اهمیت خودش و «افسانه» را به عشقی بقبولاند. به خصوص که از فحوای کلام معلوم است خوانندگان مجله قرن بیستم سروده‌های نیما را مضحک یافته بوده‌اند و ادیبی مانند رشید یاسمی –انگار از سر شوخی– بیتهایی را در تقلید و تمسخر آن می‌سروده‌اند. سومین نکته، عارضه‌ایست که در شعر نیما هم یافت می‌شود، و آن هم گسیختگی متن و نامنسجم بودنِ محتواست و خطاهای دستوری و زبانی فراوان که در گوشه و کنار یافت می‌شود.

پیش‌داشتهای حاکم بر نیما و عقاید مومنانه درباره‌ی ارزش و اهمیت «افسانه» در تاریخ ادب پارسی، باعث شده تا این نامه و بسیاری از اسناد دیگر به شکلی نامعقول مورد تحریف واقع شوند. تصویر عمومی از انتشار «افسانه» آن است که گویی نیما همه‌ی آن را به شکلی که امروز در دست داریم سروده و عشقی هم سراسر آن را در مجله‌اش چاپ کرده است. این تصور یکسره نادرست است. این توهم از آن رو به کرسی

نشسته که بیشتر کسانی که سی سال پیش وزن و قدری داشتند و روند انتشار آثار نیما را به یاد داشتند و دنبال می‌کردند، در این فاصله پیر و فرتوت شده و یا درگذشته بودند. حقیقت آن است که داستان انتشار افسانه و اصولا سرایش آن چنان که می‌گویند نیست. تصویر ذهنی مرسوم در میان علاقمندان به شعر نو بر مبنای کتابهای منتشر شده در سی چهل سال اخیر شکل گرفته و در این متون می‌خوانیم که الف) نیما منظومه‌ی افسانه را در ۱۳۰۱ سرود، ب) آن را به میرزاده عشقی داد که از ستایندگان شعر وی بود، و عشقی آن را در مجله‌ی قرن بیستم چاپ کرد، و پ) افسانه به خاطر شالوده‌شکنی چشمگیر و نوآورانه‌اش در وزن و عروض پارسی و مضمون تازه و بی‌سابقه‌ای که داشت، الهام بخش شاعران نوپرداز بعد از خود شد و جریان شعر نو را آغاز کرد.

هر سه گزاره‌ی یاد شده درباره‌ی افسانه نادرست است. نخست آن که نسخه‌ی امروزینِ افسانه و آنچه که شاملو منتشر کرد، آن شعری نبود که نیما در ۱۳۰۱ سروده بود. دوم آن که عشقی در ابتدای کار تنها یک بند از این شعر را منتشر کرد و اصولا آنچه که در نشریه‌ی قرن بیستم منتشر شد، مقدمه‌ی نیما بر افسانه بود که با این بند به عنوان نمونه همراه شده بود. سوم آن که نه ساختار و نه محتوای این شعر ارزش ادبی چندانی ندارد و تا جایی که اسناد نشان می‌دهد، چاپش هم تاثیری بر کسی به جا نگذاشت. درباره‌ی داوری

خود عشقی هم گزارش رسام ارژنگی را در دست داریم که واسطه‌ی معرفی نیما به عشقی بود و دوست هردوی ایشان به شمار می‌آمد. او نوشته که «عشقی شعرهای نیما را نمی‌پسندید».[۴۹۳]

برای فهم نادرستی این گزاره‌های مرسوم، باید نخست روند انتشار این شعر را دریابیم. افسانه شعری است با ۳۷۰۰ کلمه، که در کتاب مجموعه‌ی اشعار نیما ۲۱ صفحه را به خود اختصاص داده است.[۴۹۴] این منظومه ۱۲۷ بند پنج مصرعی دارد. به احتمال زیاد نیما در ۱۳۰۱ کل این منظومه را نسروده و شکل اولیه‌ی آن تنها حدود نیمی از آن درازای کنونی‌اش را داشته است. به هر صورت از نامه‌ای از نیما بر می‌آید که این منظومه را به عشقی سپرده است تا چاپ شود. اما عشقی در شماره‌ی چهاردهم هفته‌نامه‌ی قرن بیستم (به تاریخ ۲٤ اسفند ۱۳۰۱) تنها مقدمه‌ی نیما را چاپ کرد، به علاوه‌ی بند سوم این شعر. چنان دیدیم، مقدمه‌ی نیما در واقع پیشنهادی برای یک ساختار شعری بود تا در نمایشها و تئاتر مورد استفاده قرار گیرد و ربط چندانی به ادبیات محض و شعر به معنای دقیق کلمه نداشت.

به هر صورت عشقی در دو شماره‌ی بعدی از مجله‌اش بخشهایی دیگر از این منظومه را منتشر کرد. در شماره‌ی ۱۵ (به تاریخ ۱۳۰۱/۱۲/۲۸) هشت بند دیگر، و در شماره‌ی ۱٦ (در ۱۳۰۲/۱/۲۳) هشت و نیم بند دیگر را منتشر کرد و بعد از چاپ بقیه‌اش چشم پوشید. عشقی در ابتدای کار با انتشار یک بند از شعر،

---

[۴۹۳] ارژنگی، ۱۳۹۱: ۳٥٦.

[۴۹٤] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۸–٥۹.

ویژگی اصلی آن یعنی وجود یک مصرع بی قافیه در پایان هر بند را پنهان ساخت. اما هفته‌ی بعد که هشت بند از آن را چاپ کرد، این نکته عیان شد. بعد از آن تنها برای یک هفته‌ی دیگر بخشی دیگر از شعر را چاپ کرد و این کار را متوقف ساخت.

از نامه‌ی نیما بر می‌آید که انتشار افسانه در مجله‌ی عشقی با انتقادهایی درباره‌ی سستی و نازیبایی شعر همراه بود و شواهد بیرونی نیز همین برداشت را تایید می‌کند. عشقی هم انگار در این مورد با منتقدان همداستان بود و با نیما بحث و مجادله داشت. در همین نامه نیما می‌گوید که مردم می‌گویند نیما عشقی را گمراه کرده است، و اشاره می‌کند که خودِ عشقی بوده که استعداد گمراه شدن را داشته است. بنابراین انگار بخشی از نقد منتقدان آن بوده که عشقی –که در استعداد و شهرت نیکش به عنوان شاعر تردیدی وجود نداشته– گولِ جوانی به نام نیما را خورده و با انتشار آثار او در مجله‌اش گمراهی خویش را رقم زده است. این گمراهی در ضمن شاید به مسلک سیاسی نیما هم مربوط باشد که در این هنگام آشکارا بلشویکی بوده و با فعالیتهای شدید برادرش پیوند داشته است. اشاره‌ی نیما که عشقی خودش استعداد گمراهی را داشته، احتمالا اشاره به گرایشهای سیاسی چپ عشقی است، که البته با سرسپردگی لادبن و نیما به بلشویک‌های شوروی متفاوت بوده، اما آنقدر بوده که همراهی و همدستی ایشان را رقم بزند.

این جمله‌ی نیما هم در این بافت معنادار می‌نماید که: «ما باید بدون آن که به حرف آنها وقعی بگذاریم و وقت را به مباحثه و مجادله از دست بدهیم، مشغول کار خودمان باشیم... رفیق، از روی صحت

کار کنیم.»[۴۹۵] حدسی که بر این مبنا شکل می‌گیرد آن است که عشقی به خصوص مقدمه‌ی نیما بر افسانه را پسندیده و آن را به همراه یک بند از شعرش منتشر کرده است. بعد نیما اصرار داشته که بقیه‌ی شعرش هم چاپ شود و در دو شماره‌ی بعدی عشقی در حد پشت و روی یک برگ را به این کار اختصاص داده است. اما این شعر برایش چندان مهم نبوده که بندهایش را کامل چاپ کند. به شکلی که در آخرین انتشار آن، هشت بند و بخشی از بند بعدی چاپ شده، اما به خاطر تمام شدن فضای صفحه باقی شعر روایت نشده رها شده است. یعنی بندی در آن نیمه‌کاره رها شده است. بعد از آن هم عشقی از انتشار افسانه چشم پوشیده و تا یک سال بعد همچنان با نیما درباره‌ی ارزش شعرش درگیری و بحث و جدل داشته، و نیما با تاکید بر این که این دو «رفیق» هستند، می‌کوشیده او را به همکاری ترغیب کند.

ناگفته نماند که نیروهای چپ ایرانی تازه در همین سالها شروع کردند به این که یکدیگر را رفیق خطاب کنند و نیما درست در همین زمان هنگام نوشتن نامه به برادرش هم خود را رفیقِ او نامیده است. بنابراین نیما می‌کوشیده با تاکید بر هم‌مرامی خودش و عشقی و نمایش شعرهایش به عنوان مبارزه‌ای سیاسی، او را به انتشار آنها وا دارد، و جالب این که عشقی زیر بار نرفته و تنها همان هفده بندِ آغازین را در سه شماره‌ی پیاپی چاپ کرده است.

---

[۴۹۵] طاهباز، ۱۳۸۰: ۲۰۴–۲۰۵.

تفسیری که از نامه‌ی نیما داشتیم، هم با خودداری بعدیِ عشقی از چاپ افسانه در مجله‌های دیگرش تایید می‌شود، و هم با یک شاهد بیرونی دیگر سازگار است. نیما بعدها در ۱۳۲٤ در نامه‌ای که به دوستش اسدالله مبشری نوشت، اشاره‌ای کرد که نشان می‌دهد عشقی بعد از چاپ چند بند نخست از افسانه، از انتشار بقیه‌ی آن سر باز زده است.[٤٩٦] مضمون جمله‌ی نیما آن است که می‌گوید کل افسانه را به عشقی داده بود و نمی‌داند چرا همه‌اش را چاپ نکرد؟ عین جمله‌ی نیما چنین است: «لازم‌تر از همه‌ی این مطالب اینکه منظومه‌ی افسانه را به علاوه‌ی مقدمه‌ی کوچک به روزنامه‌ی دوست ناکام خود میرزاده‌ی عشقی داده بودم. آن وقت در بالاخانه‌ی خود در خیابان اسلامبول قرن بیستم‌اش را می‌نوشت. حالا سالها گذشته و به واسطه‌ی حافظه‌ی ناتوان خود به خاطر ندارم چرا همه چاپ نشد».[٤٩٧]

بنابراین آنچه درباره‌ی رابطه‌ی نیما و عشقی و وام و دینِ عشقی به نیما گفته شده، یکسره نادرست و بربافته‌ی خیال هواداران نیماست، که سیر رخدادها را از یاد برده‌اند. رابطه‌ی نیما و عشقی به سادگی ارتباط میان یک شاعر درخشان و سیاستمدار انقلابیِ جوان بوده، که شهرتی فراگیر و رسانه‌هایی پرشمار در اختیار داشته، و در مقطعی بخشی از افسانه‌ی نیما را –بیشتر به خاطر بیانیه‌ی اولش درباره‌ی درام منظوم– در یکی از مجله‌هایش منتشر کرده است. هم عشقی در سرودن درام منثور چیره‌دست‌تر بوده، و هم نیما به او همچون

---

[٤٩٦] مختاری، ۱۳۷۹: ۲۰٦؛ طاهباز، ۱۳۸۰: ۲۰٦.

[٤٩٧] پرهام، ۱۳۸۷: ۱۸۳ .

شخصیتی برتر می‌نگریسته است. گفتمان نیما در برابر او تاکید بر هم‌مسلکی سیاسی‌شان بوده، و هرچند از انگاره‌ی نیما نزد عشقی چیزی نمی‌دانیم، در این حد معلوم است که بعد از این معرفی اولیه، آثار نیما را نادیده گرفته و کمی برای انتشارشان نکرده است. شاید به همین دلیل نیما کینه‌ی او را در دل داشت و بعدها با ناسپاسی درباره‌اش قلمفرسایی کرد.

اما بپردازیم به کیفیت ادبی «افسانه» و ارزش زیبایی‌شناسانه‌ی آن. آنچه در این میان باید مورد توجه قرار گیرد آن است که نسخه‌ی «افسانه» در ۱۳۰۱، با متنی که ما امروز در دست داریم متفاوت بوده است. آن نمونه‌ای که عشقی در ابتدای کار منتشر کرده بود، بندِ سوم افسانه بود که انگار در ابتدای کار آغازگاه شعر بوده است. گفتیم که این بند چنین بود:

ای دل من، دل من، دل من　　عاجزا، مضطرا، قابل من

با همه خوبی و قدر و عزت　　از تو آخر چه شد حاصل من؟

جز سرشک غم و ناامیدی

در نسخه‌ای از افسانه که ما در دست داریم، آن دو جمله‌ی اول به دو بند ترجمه شده است و این باید نتیجه‌ی ویراست‌های بعدی شعر باشد. دو جمله‌ی اولی به روشنی نشان می‌دهند که نیما از این شعر نمایشنامه‌ای تئاترگونه را در ذهن داشته و عشقی هم آن را چنین فهمیده است. چهار مصرعی که بعد از آن آمده‌اند، کاملا سست و نازیبا هستند. نیما بعدتر آنها را ویراست و شکل کنونی‌شان چنین است:

ای دل من، دل من، دل من　　بینوا، مضطرا، قابل من

با همه خوبی و قدر و دعوی از تو آخر چه شد حاصل من؟

جز سرشکی به رخساره‌ی غم

معلوم است که نیما نازیبایی نسخه‌ی اولیه را در یافته و کوشیده با حذف بخشهایی که بیش از حد در ذوق می‌زنند، آن را اصلاح کند. اما همچنان این نسخه‌ی نهایی هم نازیباست و در واقع ناهمواری «عاجزا» با نازیبایی «مضطرا» تفاوت چندانی ندارد.

تا دو سال بعد از این آغازِ اولیه، تنها بخشهایی که از افسانه چاپ شده بود همین هفده بند بود، که گذشته از ریشخند برخی کسان، توجه زیادی را هم جلب نکرد. تا آن که محمد ضیاء هشترودی در ۱۳۰۳ کتابی چاپ کرد به نام «منتخبات آثار»، و در آن ۵۸ بند از «افسانه» را منتشر کرد[۴۹۸] و در پای آن نوشت که تغزل نیما «شکلی جدید» در ادب پارسی محسوب می‌شود.[۴۹۹] او در این کتاب بر شعر نیما –که تا آن هنگام به کلی گمنام بود– انگشت نهاد و آن را از آثار شاعران دیگر متمایز دانست. علت این کار، به گمان ناتل خانلری آن است که نیما برای جوانان جذبه‌ای داشت و اخلاق و کردارش طوری بود که برخی از جوانان را به سویش جلب می‌کرد و باعث می‌شد نوعی رابطه‌ی مریدی و مرادی با او برقرار کنند.[۵۰۰] هشترودی در این هنگام

---

[۴۹۸] هشترودی، ۱۳۰۳: ۷۲–۸۲.

[۴۹۹] طاهباز، ۱۳۸۰: ٤١.

[۵۰۰] ناتل خانلری، ۱۳۸۵: ۲۱٤–۲۱۵.

مردی نامدار بود و «منتخبات» او با استقبال روبرو شد، طوری که تا سال ۱۳٤۲ همچنان چاپ می‌شد و در این هنگام به چاپ ۲۱ رسیده بود. با این کتاب بود که «افسانه» و نیما شهرتی یافتند.

بعد از کتاب هشترودی، تا بیست و شش سال بعد درباره‌ی «افسانه» -که حالا ۷٦ بند داشت- فراوان گفته و نوشته شد و شمار زیادی از شاعران آن دوران به خاطر سستی کلام و نازیبایی صور خیال بر نیما تاختند. تا آن که احمد شاملو در ۱۲۲۹ کل «افسانه» را به شکلی که امروز ما در دست داریم منتشر کرد. اگر به آنچه که تا پایان ۱۳۰۳ منتشر شده بنگریم و آن را با نسخه‌ی شاملو مقایسه کنیم، دو نکته به سرعت نمایان می‌شود. نخست آن که نسخه‌ی شاملو حدودا دو برابر «افسانه»ایست که تا پیش از آن شناخته شده بود. الگوی افزوده شدن بندها به افسانه طوری است که نشان می‌دهد پاره‌هایی پیوسته به میانه‌ی شعر اضافه شده و در میانه‌ی بندهای پیشین گنجانده شده‌اند. مثلا بندهای ۳۷ تا ٤۸ (به استثنای بند ۳۸) در اصل «افسانه» وجود نداشته و در نسخه‌ی ۱۲۲۹ افزوده شده است. همچنین است بندهای ٥٤ تا ٦٦، و بندهای ۱۱٥ تا ۱۲۳. از میان بندهای ۹۲ تا ۱۰۹ هم در نسخه‌های اولیه تنها سه پنج ۹۹ و ۱۰۰ و ۱۰۳-۱۰٥ وجود داشته است.

دومین نکته آن که حتا همان بخشِ قدیمی هم به شدت ویراسته شده و با نسخه‌ای که در ابتدای قرن چهاردهم خورشیدی چاپ شده، متفاوت است.[٥۰۱] تا جایی که من شمردم، از میان ۳۹۰ مصرعی که تا پایان ۱۳۰۳ منتشر

[٥۰۱] طاهباز، ۱۳۸۰: ۱٤٤-۱٥۰.

شده بود، هفتاد مصرع در چاپ ۱۳۲۹ شاملو دستخوش دگرگونی قرار گرفته است. یعنی نسخه‌ای که ما امروز در دست داریم، متنی است که در ۱۳۲۹ تولید شده و تنها سایه‌ای از نیمه‌ی قدیمی‌تر آن باقی مانده است. در ۱۳۲۹ که شاملو و نیما «افسانه» را با این قد و قامت نو منتشر می‌کردند، نه این سبک از شعر گفتن امری تازه و بی‌سابقه بود و نه مضمون و محتوا و صور خیال آن –حتا در قلمرو شعر غیرکلاسیک– نوآوری‌ای نمایان می‌ساخت. در این تاریخ نوپردازان کلاسیکی مانند ناتل خانلری و بهار و دهخدا به سنین پایانی عمر خود رسیده بودند، و شاعرانی نوپرداز مانند توللی و اخوان و گلچین گیلانی با سروده‌های نوی خود کاملا مشهور شده بودند.

آنچه که با توجه به این ویراست طولانیِ ربع قرنه شگفت‌انگیز می‌نماید، سستی و نازیبایی «افسانه»ایست که ما در دست داریم. این بدان معناست که نیما و تمام کسانی که در این بیست و شش سال به او بازخورد داده و طرف مشورت‌اش بوده‌اند، از رفع ناهمواری‌ها و ابداع صور خیال زیباتر و برطرف کردنِ نقصهای وزنی و زبانی این منظومه ناتوان بوده‌اند. در ادبیات معاصر ایران، «افسانه» تنها منظومه‌ایست که در عینِ داشتنِ شهرتی چنین بزرگ، برای زمانی چنین طولانی بازنویسی و ویرایش شده و باز ایرادها و اشکال‌هایی چنین پرشمار و مهلک دارد.

گفتیم که «افسانه» در ابتدای کار توجه کسی را جلب نکرد، تا آن که هشترودی در کتاب خود بخشی از آن را چاپ کرد. در این هنگام نیما آماج حمله‌ی ادیبان قرار گرفت. یکی از شاعران نامداری که درباره‌ی این شعر واکنش نشان داد، ملک الشعرای بهار بود که شعری سرود به نام «گفتگوی انسان و سعادت». این

شعر به سال ۱۳۰۸ در قالب و وزن و ساختاری مشابه با افسانه‌ی نیما سروده شده است. این شعر از کارهای ضعیف بهار (و چه بسا ضعیف‌ترین کارِ بهار) است، و در آن گفتگوی سعادت و انسان را دقیقا در همان قالب درام منظوم شرح داده است. بهار در این شعر ارجاعی به نیما نداده و مضمون و تصویری از افسانه را وام نگرفته، و بنابراین نمی‌توان گفت به استقبال شعر نیما رفته است. او در همین هنگام اشاره‌هایی منفی به نیما داشت و شعرهایش را سست و ناسالم می‌دانست. بنابراین سرودن این شعر احتمالا تلاشی برای پیشنهاد یک سرمشق بوده است. یعنی بهار خواسته با سرودن شعری در همان وزن و قالب افسانه، نشان دهد که چنین شعری به فرضِ سلامت می‌بایست چگونه باشد. مقایسه‌ی بندهایی از آن می‌تواند جایگاه افسانه را در زمینه‌ی زمانه‌اش نشان دهد:[۵۰۲]

(انسان:) ای مایه‌ی عزت و سعادت از بهر خدا بگو کجایی

ماراست به تو بسی ارادت چون است که نزد ما نیایی؟

رسم است ز خستگان عیادت

شد خطه‌ی مغرب از تو پرنور ای چشمه‌ی نور کردگاری

تا چند درین شبان دیجور ما مشرقیان کشیم خواری؟

---

[۵۰۲] بهار، ۱۳۸۷: ۳۹۱-۳۹۲.

بر ما نظری به قدر مقدور

(سعادت:) من نور سعادتم، چه خواهی؟ وندر طلبم چه می‌کنی جهد؟

در جمله جهان مراست شاهی هر دوره و هر زمان و هر عهد

بی فرق سفیدی و سیاهی

کل این شعر دوازده بندِ پنج مصراعی دارد و شعر کوتاهی است که معلوم است بهار سردستی و برای نشان دادنِ سرمشقی به دیگران آن را سروده است. شعر بهار هم قوی یا تکان دهنده نیست، اما وقتی با افسانه برسنجیده شود ناهنجاری ساختار و خطاهای نیما را بهتر نشان می‌دهد. ناگفته نماند که بهار احتمالا در ۱۳۰۹ هم شعری دیگر سرود که نیمه کاره مانده و در آن قالب نویی را با جسارتی بیشتر به کار گرفته است. بهار در این منظومه داستان نبرد تهمورث و دیوان را روایت کرده است.[۵۰۳] پیش درآمد شعر او از ۲۳ بندهایی با سه مصراع تشکیل شده که مصراع سومِ آن قافیه‌ی آزاد دارد. این وزن و صورتبندی را برای نخستین بار صادق سرمد به کار گرفته بود. بعد از آن ۱۳٤ بند پنج مصراعی می‌آید که به همین ترتیب مصراع آخرش قافیه‌ی آزاد دارد. شعر نیمه کاره است و تنها چرک‌نویسی آشفته از آن به دست ما رسیده، اما همان هم زیبایی و استحکام اثر را نشان می‌دهد.

---

[۵۰۳] بهار، ۱۳۸۷: ۸۹۳–۹۱۳.

اما شعر «افسانه» گذشته از افسانه‌هایی که برایش برساخته‌اند، از دو نظر جالب توجه است. نخست، شالوده‌شکنی‌اش و آوردن مصرع‌هایی آزاد در میان دوبیتی‌ها که به همین اعتبار می‌توان آن را نقطه‌ی شروع شعر آزاد پارسی قلمداد کرد، که شاخه‌ای خاص و نافرجام از شعر نوی پارسی است، و نه مهمترین شاخه یا بدنه‌ی آن. دوم حال و هوای شاعر که به نماینده‌ای افراطی و تا حدودی کاریکاتورگونه از شاعر مالیخولیاییِ رمانتیک اروپایی شباهت دارد. نیما می‌کوشد نشان دهد که مردی خو گرفته با کوهستان است و با این همه ارجاعهایش به طبیعت عمیقا از کلیشه‌های رمانتیکِ اروپایی تاثیر پذیرفته است.

افسانه اگر با محکی زیبایی‌شناسانه و بی‌طرفانه بررسی شود، آشکارا نازیبا و سست می‌نماید. تنها بیت زیبایی که من در آن یافتم، این است:

خس ، به صد سال طوفان ننالد گل ، ز یک تندباد است بیمار

من هیچ مضمون و تشبیه و استعاره‌ی دیگری در سراسر این شعر نیافتم که زیبا و بی‌پیشینه باشد. یعنی هرچه بود یا سست و نازیبا بود و یا در شعر قدمایی به شکلی زیباتر و شیواتر سابقه داشت. بماند که حتا در شکلِ بسیار ویراسته شده‌ی کنونی نیز خطاهای دستوری و غلطهای آشکار شعری و وزنی در جای جای این متن نمایان است. چنان که مثلا در نسخه‌ی نفیسِ چاپ ۱۳۷۰ که بیش از پانصد صفحه دارد، همچنان این بیت با قافیه‌ی غلط را می‌خوانیم:

گر زوزه‌ی دشمن جهانخور سازد همه‌ی فضای را پر!

مضمون و محتوای افسانه نه نوآورانه است و نه خوب پرداخته شده است. مضمون آن همان حدیث نفس رمانتیک و پر اشک و شیونی است که در «رنگ پریده، خون سرد» پیشتر سروده شده بود. ساختار آن هم، همان طور که شهریار گفته، همان مخمس قدیمی است که کمی دستکاری و بی‌قافیه شده است. با مرور نشریه‌های آن دوران، و به خصوص جدال قلمی جلال آل احمد و پرتو علوی بر سر ارزش کار نیما، و به طور خاص «افسانه»، روشن می‌شود که همچنان سستی بیت‌های نیما موضوع حمله و نقد بود، و نه از خروج از قواعد عروضی. کسانی که این روزها تاریخ شعر نو را می نویسند، بی دلیل مستندی فرض کرده‌اند که شعر «افسانه» به حمله‌ای سازمان یافته و بی امان از سوی سنت‌گرایان انجامید و دلیلش هم آزردگی ایشان از شکسته شدن قواعد عروضی به دست نیما بود.[٥٠٤] اما حقیقت آن است که در نقدهای وارد شده بر نیما، تقریبا هیچ نشانی از این موضوع دیده نمی‌شود. البته نویسندگان زیادی لنگی وزن شعر افسانه را نقد کرده‌اند و گفته‌اند نیما عروض را درست نمی‌داند. اما اصل قضیه به خروج از قوانین آهنین عروض و قوافی مربوط نمی‌شود که سستی بیتها و ناشیوایی مضمون و نازیبایی تصویرهای نیماست که همواره موضوع نقد است.

از یاد نبریم که دو دهه پیش از نیما تقی رفعت و شمس کسمایی و ابوالقاسم لاهوتی هم وزن عروضی را تا مرزهایی فراتر از بلندپروازی نیما دستکاری کرده بودند و هم قافیه را کمابیش از قلم انداخته بودند.

---

[٥٠٤] آرین‌پور، ١٣٥٧، ج.٢: ٤٦٨-٤٦٩.

معارضان این کار هم نویسندگان مجله‌ی دانشکده بودند که بهار برای مدتی رهبرشان بود و در کمال ادب و متانت به ایشان خرده می‌گرفتند. بنابراین افسانه از نظر خروج از عروض و قوافی ساختاری تازه و نو نداشت که بخواهد محل نزاع باشد.

از این رو گمان من آن است که دعواهای برخاسته به دنبال انتشار این شعر، جدلی جامعه‌شناختی بوده باشد و نه ادبی. یعنی با هر معیار زیبایی‌شناسانه‌ای که به این اشعار بنگریم، کاملا نمایان است که شعرهای بهار از آن روانتر و زیباتر است و اشعار شهریار در همین مضمون از آن عمیقتر و دلکش‌تر است و تصویرها و نمادهای به کار گرفته شده در شاعران رده‌ی دوم و سوم کلاسیک از آن نیرومندتر و تاثیرگذارتر است. شاید از مروری که درباره‌ی پیوند نیما و سیاست کردیم، نمایان شده باشد که دعوا بر سر اهمیت این شعر، ماهیتی ادبی و زیبایی‌شناسانه نداشته و بیشتر به کشمکش دو نسل و دو طبقه‌ی اجتماعی- فرهنگی متفاوت مربوط می‌شده است.

«افسانه» چه در زمان انتشار تکه تکه‌اش در ابتدای قرن چهاردهم خورشیدی، و چه بعدتر که به صورت کتابی به دست شاملو منتشر شد، با بی‌توجهی و تحقیر شاعران دیگر روبرو شد. انتشار این شعر را به سال ۱۳۰۱ آغازگاه زایش شعر نو دانسته‌اند و دعواهایی که بعد از چاپ آن برخاست را شروعِ جدال شعر نو و شعر کهن قلمداد کرده‌اند. این برداشت به گمان من نادرست است. اگر دگرگونی در ساختار، مدرن شدنِ محتوا، و گسست سرمشقهای اعتقادی و نظری با چارچوب سنتی را معیارِ ظهور شعر نو بگیریم، آغازگاه آن در دهه‌ی ۱۲۷۰ خورشیدی قرار می‌گیرد و تا ۱۲۸۵ خورشیدی به بلوغ و پختگی می‌رسد. زمانی که نیما شعر

افسانه را به چاپ رساند، شاعرانی مثل بهار و دهخدا و عشقی بیش از دو دهه شعر نو سروده بودند و هم ساختارهای عروضی و هم مضمون و محتوا را زیر تاثیر ادبیات اروپایی و موج تمدن مدرن دگرگون ساخته بودند، بی آن که جدال و دعوایی با کسی داشته باشند. به خاطر تجربه و ممارستی که این شاعران در مطالعه‌ی ادبیات کهن داشتند، و همچنین استعداد و نبوغ ادبی‌شان، سروده‌های ایشان به قدری استوار و زیبا بود که کسی خرده‌ای زیبایی‌شناسانه بر ایشان نمی‌گرفت. بنابراین این باورِ رایج که «افسانه» آغازگاه شعر نو بوده است، افسانه‌ایست که اگر نقد گردد، دوامی نخواهد یافت.

«افسانه» بعد از سال ۱۳۲۹ که شاملو نسخه‌ای از آن را منتشر کرد، به اسطوره‌ای تبدیل شد و اطرافیان نیما که در آن هنگام قدرتی یافته بودند و رسانه‌هایی را در دست داشتند، با تبلیغ فراوان از آن به عنوان آغازگاه شعر نو و نقطه عطف ادبیات معاصر یاد کردند. در حدی که نسخه‌ای از آن که چهل سال بعد چاپ شد، با خط زیبای حسن سخاوت و نگارگری‌های محمد باقر آقامیری بر کاغذی مرغوب نقش بسته بود. این کاغذ چندان دست و دلبازانه مصرف شده بود که این چاپ از افسانه با شمارگان پنج هزار نسخه، ۵۱۰ صفحه را در بر می‌گرفت.[۵۰۵] یعنی به طور متوسط بر هر صفحه‌ی آن تنها ۷۵ کلمه چاپ شده بود! آشکار است که در اینجا بیش از این که با کتابی با متنِ حدود بیست صفحه‌ای سر و کار داشته باشیم، با شیئ و کالایی فرهنگی

---

[۵۰۵] یوشیج، ۱۳۷۰.

روبرو شده‌ایم که به خاطر تبلیغات وسیع و وجود بازاری مساعد طراحی و تولید شده است. سایه در مصاحبه‌ای که به تازگی منتشر شده، با افتخار تعریف می‌کند که چطور بندهایی از افسانه‌ی نیما را که «آشناتر و ساده» بود و «زبانش هم تمیزتر» می‌نمود، انتخاب کرد و با دستکاری فراوان برای آن که آهنگینش سازد، آن را به سیما بینا داد تا در رادیو بخواندش و آهنگش را هم جواد معروفی ساخته بود.[۵۰۶]

سایه در این هنگام رئیس بخش موسیقی رادیو بود و نیما هم دوست قدیمی‌اش بود و هم هم‌مسلک حزبی و هم‌مرامِ سیاسی‌اش. بدیهی است که آنچه سایه با آن تسلطش بر موسیقی شعر تنظیم کند و جواد معروفی بسازد و سیما بینا بخواند، شنیدنی و جذاب جلوه خواهد کرد. اما این که جذابیت و شهرت این اثر مدیون شعر نیما باشد، جای چند و چون دارد.

من داوری ادبی و زیبایی‌شناختی‌ام درباره‌ی شعر نیما را در گفتار پیشین گنجانده‌ام. با این همه چون «افسانه» در اسطوره‌ی زایش شعر نو جایگاهی والا دارد، داوری درباره‌اش را همین جا می‌آورم. چون در این زمینه به قدر کافی متن نوشته شده و این منظومه در میان آثار نیما به لحاظ حجم نقد و بحثی که بر انگیخته یگانه و شاخص است. نمودی از آن را می‌توان در شرحی دید که دکتر مهاجرانی در زمانی که وزیر فرهنگ ایران بود، بر این متن نوشته است. بد نیست نقد افسانه را با نقد آقای مهاجرانی از «افسانه» آغاز کنیم.

---

[۵۰۶] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۸۶۵.

مهاجرانی ساختار شعر «افسانه» را تحلیل کرده و به این نتیجه رسیده که در اینجا با هفت داستانِ پیاپی روبرو هستیم: عاشق بی‌قرار منزوی، عاشق بیم‌زده‌ای که در اضطرابی جهانی زاده شده، دختر افسونگری که از عاشق می‌گریزد، ناشناسی که قصه‌ی عشق را در گوش عاشق نجوا می‌کند، مردم که خانه‌ی شوقشان فرو ریخته است، گوزنی فراری که گرسنه در جنگل می‌گردد، و چوپان پیر.[۵۰۷]

از دید من ساختار «افسانه» شکل دیگری دارد. در اینجا با یک روایت و یک داستان روبرو هستیم که شخصیتهایی پیاپی در آن معرفی می‌شوند و چیزهایی می‌گویند. شخصیتها نامنسجم و ناپرداخته هستند و ترتیب و ارتباطشان معلوم نیست. شاید چنان که دکتر مهاجرانی حدس زده، گوزن فراری نمادی از لادبن و رفیقان حزبی‌اش باشد، و در این حالت «مردمی که خانه‌ی شوقشان فرو ریخته» طبقه‌ی پرولتر خواهد بود و بخشی از این منظومه به بیانیه‌ای سیاسی و شعارهایی سطحی فرو کاسته می‌شود. به هر صورت ساختار این منظومه بسیار نامنسجم است. چنین می‌نماید که عاشق رنج‌دیده‌ی اولی و شخصیت دومی که هراسان است و زاده‌ی اضطراب یک نفر باشند و هیچ یک از شخصیتها پرداخت درستی ندارند و با هم ارتباط معناداری برقرار نمی‌کنند و دنباله‌ی قصه‌شان نیمه‌کاره رها شده است.

---

[۵۰۷] مهاجرانی، ۱۳۷۵: ۱۳۲.

ساختار و محتوای افسانه سست و ضعیف است و تقریبا هیچ چهارپاره‌ای را در آن نمی‌توان یافت که ایرادی نداشته باشد. کاستی‌های ساختاری این شعر به نظرم این رده‌ها را در بر می‌گیرند:

نخست: در این شعر لغزشهای وزنی و کلامی زیادی دیده می‌شود. کاملا روشن است که نیما بر وزن شعر پارسی تسلطی ندارد. او برای سرودن این منظومه‌ی طولانی وزنی را به کار گرفته که ستایندگانش او را مبدع و بنیانگذار این وزن می‌دانند. اما این سخن نادرست است. وزنی که نیما برای افسانه به کار گرفته البته در شعر کلاسیک پارسی جدید است. اما در میان برخی از ترانه‌های محلی مشابهش را می‌توان دید و در عروض عربی هم سابقه داشته است. برخی از نویسندگان معاصر که خود را به طریقی با نیما هم‌جبهه و متحد می‌دانسته‌اند، کوشیده‌اند این سابقه را کمرنگ کنند و افتخار استفاده از این وزن را به هر ترتیب به نیما ببندند. مثلا سیمین بهبهانی نوشته که این وزن گویا در مرثیه‌سرایی‌های دوران صفوی ریشه داشته و بعد با لحنی موافق سخن نادر نادرپور را نقل کرده که معتقد بود «اگر چنین ادعایی راست باشد، نیما مستحق ستایش بیشتری است، زیرا چنین وزن شاد و دل‌انگیزی ابدا برای مرثیه‌سرایی مناسب نیست.». در ادامه هم نوشته که بالاخره در آن زمان شمار اوزان شعر پارسی محدود بوده و «آوردن وزن تازه... سخت ارزشمند است.»[۵۰۸]

[۵۰۸] بهبهانی، ۱۳۹۰: ۵۱.

این گزاره‌ها به شکلی نمایان جانبدارانه‌اند و از اراده‌ای خدشه‌ناپذیر برای ثبت کردن نوآوری‌ای به نام نیما حکایت دارند، بی آن که به حقانیت یا درستی چنین ادعایی بنگرند. حقیقت آن است که وزنِ به کار گرفته شده در افسانه انگار در اشعار و ترانه‌های قدیمی عصر صفوی ریشه داشته، و در آن دوران هم منحصر به مرثیه نبوده است. این وزن هرچند شاید برای سوگواری کمی سنگین بنماید، اما به هر صورت «شاد» نیست و به نظرم بیشتر برای بیان مفاهیم فلسفی یا عارفانه تناسب دارد. توجه به آن و رواج استفاده از آن در میان شاعران جدی، همان طور که خانم بهبهانی گفته، به نسبت جدید و بی‌شک ارزشمند است. اما این نوآوری ارزشمند ارتباطی با نیما ندارد، چون نخستین شعرهای فاخر و جدی با این وزن را نیما نسروده است. ادیب نیشابوری نخستین کسی بود که از این وزن برای سرودن اشعار ادبی فاخر بهره جست و بعد حاج میرزا حبیب در پاسخ او در همین وزن شعر مشهور دیگری سرود.

ادیب نیشابوری با این مطلع آغاز کرده بود که «نیست جز فقر در طیلسانم/ نیست جز عجز طیّ لسانم» تا آنجا که می‌گوید «من گدا، من گدا، من گدایم». میرزا حبیب، انگار در مقام معارضه با ادیب نیشابوری، مصراع اخیر را چنین پاسخ داده: «من خدا، من خدا، من خدایم».[۵۰۹] بعد از این دو و درست در همان زمانی

[۵۰۹] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۴۹.

که نیما افسانه‌اش را می‌سرود، همین وزن را در یک تصنیف مشهور از عارف قزوینی باز می‌بینیم. عارف در تصنیف «مارش خون» همین وزن را برای شعرش به کار گرفته که بندی از آن چنین است:[۵۱۰]

رنگ خون رنگ میمون مینوست دشت بی‌لاله دیدن نه نیکوست

گل به دریای خون تهنیت‌گوست قوه‌ی مجریه‌ی کائنات است

این تصنیف در زمان نیما در میان مردم بسیار مشهور بوده و بی‌شک نیما آن را شنیده است. این را هم بگوییم که متفاوت بودن قافیه‌ی بند آخر این چهارپاره‌ها کمابیش همان نوآوری‌ایست که نیما در افسانه هم به خرج داده، با این تفاوت که او قالب مخمس را گرفته که سنتی‌تر است و در بندهای آزاد پنجم از قافیه چشم پوشیده است.

به هر صورت نیمایوشیج بی‌شک این شعرها را دیده بوده و با این وزن پیش از سرودن افسانه آشنا بوده است. این وزن به نسبت ساده است و برای سرودن شعرهای طولانی مناسب است. با این همه نیما حتا آن را نیز در منظومه‌اش درست به کار نگرفته و همچنان لنگر برداشتن وزن و اختلال را در ارکان متن می‌توان دید. نیما ادعا می‌کرد این وزن را از پیش خود برساخته و به نوآوری‌ای در زمینه‌ی وزن دست یافته است. رسام ارژنگی می‌گوید که نیما زمانی که تازه افسانه‌اش را ساخته بود، به کارگاه نقاشی او آمد و این شعر را

---

[۵۱۰] کسرایی، ۱۳۸۲: ۱۰۷.

برایش خواند. ارژنگی هم آن را پسندید. اما نیما حاضر نبود این شعر را برای عشقی همدانی بخواند، مبادا که عشقی وزن را از او برباید و به اسم خود منتشر کند.[۵۱۱] نیما و عشقی در همان کارگاه با هم آشنا شده بودند و وسواس نیما کمابیش نامعقول می‌نماید. چون عشقی در این هنگام شاعری بسیار نامدار بود و اتفاقا در زمینه‌ی نوآوری در وزن هم ید طولائی داشت و وزنهای پیچیده‌ی اپرایی را در زبان پارسی آزموده بود. این در شرایطی بود که نیما هنوز اثر چاپ شده‌ی جدی‌ای نداشت و کل سروده‌هایش از چند صد بیت تجاوز نمی‌کرد.

به هر صورت، ارژنگی گزارش کرده که به اصرار او نیما حاضر شد افسانه را برای عشقی بخواند. عشقی با شنیدن این شعر گفت که وزنش سابقه دارد و نام و نشان شاعرهای سراینده‌اش را هم گفت و خودِ شعرها را هم برایش خواند. به احتمال زیاد آنچه که عشقی در آن روز برای نیما خوانده، همین شعرهای حبیب و ادیب و عارف بوده است، که تازه چند گاهی از سروده شدن‌شان می‌گذشته و نزد مردم شهرتی داشته است. ارژنگی نوشته که نیما این شعرها را شنید و به فکر فرو رفت.[۵۱۲]

نیما برای آن که وزن را رعایت کند، و از آنجا که اصرار داشته اضافه‌های وصفی را زیاد به کار بگیرد، ناچار شده به خوانشی روی آورد که در زبان پارسی نامرسوم است و زیبا هم نیست. مثلا در جمله‌ی «در

---

[۵۱۱] ارژنگی، ۱۳۹۱: ۳۵۲.

[۵۱۲] ارژنگی، ۱۳۹۱: ۳۵۳-۳۵۲.

دره‌ی سرد و خلوت نشسته/ همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده» برای آن که وزن درست از آب در بیاید باید «دَرِیْ سرد» و «ساقِیْ گیاهی» خوانده شود که نازیباست و ناجور. به همین ترتیب در این بیت

شد ز ره کاروان طربناک جرسش را به جا ماند شیون

جرس را برای رعایت وزن باید جَرَّس خواند که زیبا و درست نیست. با وجود این میانبُر زدن‌ها، همچنان ایراد وزنی در بیتها فراوان دیده می‌شود:

عاشق : سال ها با هم افسرده بودیم سالها همچو واماندگانی

عاشق : آه ، چه زمانی ، چه دلکش زمانی

افسانه : عاشق! اینها چه حرفی است ؟ اکنون گرگ کاو دیری آنجا نپاید

افسانه : عاشق! اینها سخن‌های تو بود؟ حرف بسیارها می‌توان زد

می‌توان چون غلامان، به طاعت شنوا بود و فرمانبر، اما

افسانه : عاشق! ازهر فریبنده کان هست یک فریب دلاویزتر، من

کرده در خلوت کوه منزل (عاشق:) همچو من؛ (افسانه:) چون تو از درد خاموش

و همچنین است واپسین مصراع آزاد شعر:

بسراییم دلتنگ با هم

دوم: ضرورت وزن و قافیه، و چیره نبودن شاعر بر علم عروض و قوافی، نیما را وادار کرده تا ترکیبها و تعبیرهایی سست و نادرست را به کار بگیرد. با این بهانه گاه کلماتی را در ترکیبی نامرسوم به کار برده، مثلا برای رعایت قافیه دوستی را دوستاری نوشته:

تا به سرمستی و غمگساری با فسانه کنی دوستاری

یا مثلا «آن دمی که» را به «دم» ساده کرده که نارساست:

دم، که لبخنده‌های بهاران بود با سبزه‌ی جویباران

این ایراد را نیما فراوان در شعرهای دیگرش تکرار کرده است. یعنی برای آن وزن را رعایت کند، کلمه‌ها را سر و دم بریده و به زور در مصراع گنجانده و معنای حالتِ غیرابترشان را از آنها برداشت کرده است. مثلا در «پادشاه فتح» می‌خوانیم که «تا زمان کآوای طناز خروس خانه‌ی همسایه‌ام مسکین» که در آن «تا زمان» به جای «تا زمانی که» به کار رفته است. یا در «مرغ آمین» می‌نویسد «هرچه در رنگ تجلی، رنگ در پیکر می‌افزاید» و در «یاد» می‌گوید «مثل این که هرچه کز کرد به جایی» که در آنها منظورش از «هرچه»، در اصل «همه چیز» است. شبیه این خطاهای زبانی در جای جای «افسانه» دیده می‌شود. چنان که «گویی/ گویا» را به ضرورت وزنی به «گوی» ساده کرده که دلنشین نیست و نادرست هست:

تو بگو با زبان دل خود هیچکس گوی نپسندد آن را

و

گوی در دل نگیرد کسش هیچ ما که در این جهانیم سوزان

و در یک جا آن را به «گو» ساده کرده که شعر را کاملا نامفهوم ساخته است:

(افسانه:)عاشقا ! جغد گو بود، و بودش آشنایی به ویرانه‌ی دل

در جایی دیگر «ماندند» را به ضرورت قافیه به «می‌ماند» بدل ساخته که جمله را نادرست کرده:

مثل اینکه، در آن دره‌ی تنگ عده‌ای رفته، یک عده می‌ماند

سوم: بسیاری از بیت‌ها هم سست و از نظر معنایی نارسا هستند:

در میان بس آشفته مانده قصه‌ی دانه‌اش هست و دامی

وز همه گفته ناگفته مانده از دلی رفته دارد پیامی

و

بر من از رنگ و روی تو می‌زد دیده از جذبه‌های تو می‌خفت

و

(افسانه:) من بر آن موج آشفته دیدم یکه تازی سراسیمه (عاشق:) اما

من سوی گلعذاری رسیدم در همش گیسوان چون معما

و

چیست گمگشته‌ی تو در این جا ؟ طفل ! گل کرده با دلربایی

کر گِویجی در این دره‌ی تنگ

و

ای که از چنگ خود باز کردی نغمه‌های همه جاودانه

یا تعبیری مثل «ریختن خانه از هم» را برای ویران شدن به کار گرفته که شیوا نیست:

ریخت آن خانه‌ی شوق از هم چون نه جز نقش آن ماند بر خاک

به همین ترتیب «جام در دست رفتن» را که با تصویرهایی دلاویز در شعر قدما گره خورده، با این صورتِ نازیبا به کار گرفته است:

تا شناسد حریفش به مستی جام هر جای بر دست می‌رفت

یا این تصویر زمخت و نازیبا که معلوم نیست در آن «جنگل سترده» یا «فسرده شدنِ کاروان با جرس» یعنی چه؟

من بسی دیده ام صبح روشن گل به لبخند و جنگل سترده

بس شبان اندر او ماه غمگین کاروان را جرس‌ها فسرده

یا در این بیت که ویرانه و آباد در کنار هم معنی مصراع را آشفته کرده‌اند:

فاخته کرد گم آشیانه ماند توکا به ویرانه آباد

یا این بیت‌های نازیبا:

می‌زدم من در این کهنه گیتی بر دل زندگان دائما دست

در از این باغ کنون گشادند که در از خارزاران بسی بست

چهارم: آشفتگی و ناهمواری نمایانی در لحن نیما وجود دارد. یعنی شعر افسانه از نظر لحن ناهماهنگ و پریشان است. این همان است که در نقد آقای حمیدیان به شعر «ایده‌آل» عشقی منسوب بود و «افسانه» از آن مبرا پنداشته شده بود. در حالی که نوسان بین لحن‌های عامیانه و ادبی در شعر نیما بیشتر دیده می‌شود و ناشیانه‌تر هم می‌نماید. مثلا گاه تصویرها یا کلمه‌هایی را به کار گرفته که نازیبا و مصنوعی می‌نمایند. مثلا همنشینی کلمه‌ی کله در کنار کلمه‌ی فرد که برای رعایت قافیه آمده است:

گشت پیدا صداهای دیگر　　شکل مخروطی خانه‌ای فرد

کله‌ی چند بز در چراگاه

یا در این مصراعهای پیاپی که کلمه‌ی نادلچسب «موفق» برای رعایت قافیه آمده و بعدش ترکیب نامفهوم «سبزه چرانی» ساخته شده است:

توده‌ی برف از هم شکافید　　قله‌ی کوه شد یکسر ابلق

مرد چوپان در آمد ز دخمه　　خنده زد شادمان و موفق

که دگر وقت سبزه چرانی است

نمونه‌ی دیگر در این بخش دیده می‌شود که تعبیر عامیانه‌ی «معلق زدن» در بیتی آزاد و فارغ از مسئله‌ی قافیه بی‌دلیل روشنی به کار گرفته شده و بلافاصله بعد از آن کلمه‌ی کهن‌نمای «بخرام» آمده است. برای تکمیل این نازیبایی، در بیت بعدی هم تعبیر «به رقص بودنِ زمانه» آمده که معنای چندانی ندارد:

بر سر موج ها زد معلق

تو هم ای بینوا ! شاد بخرام که ز هر سو نشاط بهار است

که به هر جا زمانه به رقص است تا به کی دیده‌ات اشکبار است؟

در اینجا هم می‌بینیم که تعبیر عامیانه‌ی «با پا پس زدن و با دست پیش کشیدن» در کنار «سر به سر گذاشتن» به شکلی ناهموار در شعر گنجانده شده است:

به دوپا رانی ، از دست خوانی با من آیا تو را قصد بازی است؟

تو مرا سر به سر می‌گذاری ؟

این بیتها هم بعد از سه چهارپاره، به چنین دو بیتی انجامیده‌اند که تعبیر کهن «زی تو آید» در آن ردیف قرار گرفته است:

بلبل بینوا زی تو آید عاشق مبتلا زی تو آید

طینت تو همه ماجرایی‌ست طالب ماجرا زی تو آید

پنجم: نیما غلطهای دستوری فراوانی در این شعر دارد و برخی از عبارتهایش نشان می‌دهد که به زبان پارسی تسلطِ لازم را نداشته است. این ماجرا در نثر نیما هم دیده می‌شود. یعنی در بیشتر تمام نامه‌های او غلط‌های دستوری و نگارشی ریز و درشتی دیده می‌شود که برخی از آنها از ادیبی پارسی زبان بعید می‌نماید. در شعرهای او این ماجرا بیشتر خود را نشان می‌دهد. مثلا بارها و بارها پسوند «–ناک» را به کار گرفته و گاه آن را بر سر کلمه‌هایی مثل بیمار آورده که خودشان صفت هستند و بنابراین به این پسوندِ صفت‌ساز نیازی ندارند:

دیده‌ام روی بیمارناکان با چراغی که خاموش می‌شد

چون یکی داغ دل دیده محراب ناله‌ای را نهان گوش می‌شد

سیاوش کسرایی، شاعر نامدار سخنگوی حزب توده که مرید و مبلغ نیما هم بود، در سراسر دهه‌ی ۱۳۵۰ و اوایل دهه‌ی ۱۳٦۰ تلاشی بی‌امان را برای مشهور کردن و به کرسی نشاندن شعرهای استادش آغاز کرد و بی‌شک کوشش او به همراه پشتیبانی دستگاه تبلیغاتی حزب توده که در این سالهای بزرگترین حزب متشکل کشور بود، در تثبیت شهرت نیما موثر بوده است. کسرایی، با وجود تمام این تلاشها و اغراقهای شگفتی که هنگام ستایش آثار نیما بر زبان رانده، خود نیز شاعر بود و بنابراین به این خطاهای زبانی استادش آگاهی داشت. او در شرح مفصل و بسیار ستایشگرانه‌ای که بر «افسانه» نوشته، درباره‌ی خطاهای زبانی نیما تنها این اشاره‌ی گذرا را دارد:

«اینک که مقوله‌ی بیان را در افسانه به پایان می‌برم، ناگزیر به گفتن این نکته نیز هستم که با این منظومه کجی‌ها و کالی‌هایی نیز در سخن نیما رفته رفته مشهود می‌شود که جز این که آن را به بافت کلام غریب او، به کلاف تخیلات دشوار و درهم افتاده‌ی او، به فرهنگ روستایی خاص، و به هنر وحشی پرورش یافته‌ی طبع او، و سرانجام به طغیان در برابر ادبیات رسمی پایتخت نسبت دهیم، پاسخ دیگری نمی‌یابیم و جز عادت دادن چشم و گوش به این ناهمواریها (که خود راهی برای شکستن عادات مألوف است) راهی دیگر برای لذت بردن و دسترسی به گنجینه‌های مدفون او نیست. از جمله به هیچ رو نباید این کاستی‌ها را به ناتوانی شاعر در کم‌داشت واژه یا نشناختن وزنی که خود آن را به صد گونه زیر و زبر کرده است نسبت

داد و چه بسارند – و نگارنده خود از زمره است- کسانی که این کج بوته‌های کوهی را که ریشه در زمین دارند از گلهای دست‌پرورد گلخانه‌ای بیشتر می‌پسندند...»[۵۱۳]

کسرائی در ادامه‌ی سخنش چند نمونه از این خطاهای زبانی نیما را آورده و به عبث کوشیده تا آن را رفع و رجوع کند و توجیهی برایشان بتراشد. این بند از نوشتار کسرائی، که در دی ماه ۱۳۶۱ نوشته شده، چکیده‌ی بافت ایدئولوژیکی است که به تدریج – و به طور خاص بعد از انقلاب اسلامی- در اطراف آثار نیما پیچیده شد و پیکره‌ی خشکیده‌ی نوشته‌هایش را به مومیایی تقدیس شده‌ای تبدیل کرد. کسرائی در اینجا نیما را استاد وزن شعر می‌داند (که آن را زیر و زبر کرده)، و مدعی است که گنجینه‌ای از معانی در آثار او هست که باید از راه عادت کردن به این ناهنجاری‌ها و کاستی‌های زبانی بدان دست یافت، و در نهایت ادعا کرده که تمام این خطاها از تلاش نیما برای طغیان در برابر ادبیات رسمی و شکستن عادات مألوف برخاسته است. در این کتاب کوشیده‌ام نشان دهم که تمام این گزاره‌ها نادرست است. خطاهای او در حینِ تلاش ناکامِ او برای رعایت قواعد شعر کلاسیک بروز می‌کرده، و نه در حین نوآوری در آن، و محتوای معنایی «افسانه» و سایر آثار نیما نیز تکراری و سطحی است، و گنجینه‌ای در این میان وجود ندارد. این تشبیه که شعر نیما «کج بوته‌ی کوهی است که ریشه در زمین دارد» و اشعار حافظ و مولانا و بهار «گلهای دست‌پرورد گلخانه‌ای»

---

[۵۱۳] کسرائی، ۱۳۸۲: ۱۱۹.

هستند، حرفی به کلی پرت و نادرست است. اصولا ایراد شعر نیما آن است که ریشه در خاک ادب پارسی ندارد و بر بلندای کوهی که دیگران از زمین برآورده‌اند، نروییده است. تشبیه‌هایی از این دست، ادامه‌ی مستقیم همان تبلیغات ایدئولوژیک و سیاسی‌ایست که افرادی خاص، حزبی خاص، منافع کشور بیگانه‌ی خاص، و جریان فرهنگی و هنری و فلسفی خاصی را به ضرب و زورِ استعاره و تشبیه و تکرارِ حرف، و نه استدلال و تحلیل، برتر می‌شمرد و به کرسی می‌نشاند.

ششمین و مهمترین ایراد آن که شعر افسانه از نظر معنا سست و آشفته است. کسرائی در همان نوشتاری که بندی از آن را نقل کردم، تعریف و تمجیدی آبدار از تصویرهای نوآورانه و زیبای نیما در این شعر کرده و در نهایت برای این که جای شکی باقی نماند، چنین نوشته است: «و بالاخره شگفت‌ترین و یگانه‌ترین تصویرها که من تا کنون نظیری برای آن نمی‌شناسم:

افسانه: زآن زمانها مرا دوست بودی عاشق: آن زمانها که از آن به ره ماند

همچنان کز سواری غباری ...

افسانه: تندی خیزی که ره شد پس از او جای خالی‌نمای سواری

طعمه‌ی این بیابان موحش»[۵۱۴]

---

[۵۱۴] کسرائی، ۱۳۸۲: ۱۲۱.

اگر غلطهای وزنی و بخشهای بی‌معنای متن (مثل تندی خیزی که ره شد پس از او) را نادیده بگیریم، چنین می‌شود: «از آن زمانها که با من دوست بودی، از آن زمانها که (یادی از آن به خاطر مانده است)، مانند غباری که بعد از عبور سواری بر راه باقی می‌ماند، مثل جای خالی آن سوار که با تاختنِ تندش بر راه می‌ماند و طعمه‌ی این بیابان موحش می‌گردد.»

پس در اینجا غبارِ باقی مانده از رهگذر بر راهی خاکی و رد پای اوست که همچون تصویری برای جای خالی عشق به کار گرفته شده است. کسرائی در این بند می‌گوید این تصویر نوآورانه، شگفت، یگانه و بی‌نظیر است. در اینجا باید پذیرفت که یا کسرائی با ادبیات پارسی آشنایی کافی ندارد، و یا به عمد اشتباه می‌کند. تصویرِ غبارِ راه در پیوند با کاروان/ سوار/ رهگذر و جای خالی یا پرِ او بارها و بارها به زیباترین شکل در ادب پارسی بیان شده و پیش از نیما سابقه‌ای دیرینه دارد. قرنی پیش از نیما، فروغی در غزلی با این مطلعِ زیبا:

دلم افتاد به دنبال سوار عجبی شهسوار عجبی کرده شکار عجبی

این بیت را آورده:

گرد من رقص‌کنان رفت پیِ محمل دوست کاروان عجبی و غبار عجبی

چند قرن پیش از او، مولانا در غزلی با مطلع

صنما سپاه عشقت به حصار دل درآمد بگذر بدین حوالی که جهان به هم بر آمد

تصویر غبارِ برخاسته از سوار در راهی را چنین پرورده است:

به سوار روح بنگر منگر به گرد قالب　　که غبار از سواری حسن و منور آمد

بیدل دهلوی می‌گوید:

جسم غافل را به اندوه رم فرصت چه کار　　کاروان هر سو رود بر جاده می‌بالد غبار

همنوایی کو که از ما واکشد درد دلی　　آب هم در ناله می‌آید به ذوق کوهسار

و

آخر در انتظار تو خاکم به باد رفت　　یعنی غبار خاطر ایام هم شدم

و

زین آبرو که پیکر ما خاک راه اوست　　خط غبار خود به ثریا نوشته ایم

اشکال دیگری از بازی با همین تصویرِ غبارِ راه و رهگذرِ غایب را در اشعار دیگران هم می‌توان باز جست.

خاقانی می‌گوید:

ای قوم الغیاث که کار اوفتاده‌ایم　　یاری دهید کز دل یار اوفتاده‌ایم

از رهروان حضرت او باز مانده‌ایم　　از کاروان گسسته و بار اوفتاده‌ایم

از من دو اسبه قافله‌ی صبر درگذشت　　ما در میان راه و غبار اوفتاده‌ایم

و صائب می‌گوید:

تا به فکر خود فتادم روزگار از دست رفت　　تا شدم از کار واقف، وقت کار از دست رفت

تا کمر بستم غبار از کاروان بر جا نبود　　از کمین تا سر بر آوردم شکار از دست رفت

و وحشی بافقی در مدحی که برای میرمیران سروده می‌گوید:

از آنسوی مکان وز لامکان هم ز قدرت کاروان در کاروان باد

ز راه رفعتت گَردی که خیزد غبار دیده‌ی وهم و گمان باد

در این میان به نظرم زیباترین بازیها با خیالِ غبار راه و رهگذر را بیدل کرده و سخنش عمق و ژرفای فلسفی چشمگیری هم دارد:

سهل است گذشتن ز هوسهای دو عالم گر مرد رهی یک دو قدم در گذر از خود

یاران عدم تاز، غبار تپشی چند پیش از تو فشاندند درین دشت و در از خود

و

حسرت زلف توام بود شکستم دادند وصل می‌خواستم آیینه به دستم دادند

صد چمن جلوه ببالد ز غبارم تا حشر که به جولان تو یک رنگ شکستم دادند

و

چه دارم در نفس جز شور عمر رفته از یادی غباری را فراهم کرده ام در دامن بادی

به خاک افتاده ام اما غرور شعله خویان را کفی خاکسترم از آرمیدن می دهد یادی

و

فریاد که محمل کش یک ناله نگشتیم دل خون شد و در خاک غبار جرسی برد

و

تا غباری در کمین داریم آسودن کجاست　　خاک مجنون در عدم هم یاد هامون می‌کند

و

غبارم بر نمی خیزد ازین صحرای خوابیده　　اسیرم همچو جوالان در طلسم پای خوابیده

و

به ذوق جستجویت جیب هستی چاک می‌سازم　　غباری می‌دهم بر باد و راهی پاک می‌سازم

و

شد خاک از انتظار تو چشم تر و هنوز　　قد می کشد غبار نگه از حوالی‌ام

هر جزوم از شکسته دلی موج می زند　　من شیشه ریزه‌ام حذر از پای مالی‌ام

می‌بینید که تنها یک مرور ساده و سریع، چه خزانه‌ی معنایی شگفت و تنوع تصویری چشمگیری را درباره‌ی همین کلیدواژه‌ها نمایان می‌سازد. به گمانم کسی که این اشعار را خوانده و فهمیده باشد، سروده‌های نیما را گنجینه نخواهد دانست و تصویرهایی از آن نوع که نقل شد را نیز بی‌نظیر و شگفت و یگانه قلمداد نخواهد کرد.

از تصویرپردازی نیما نمایان است که خودِ او نیز، احتمالا مانند پیروان و مبلغانش، از این پیشینه‌ی گسترده‌ی تصویرها و معانی بی‌خبر بوده است. نیما می‌خواسته نمایشنامه‌ای منظوم بنویسد و گفتگوی خودش را با عشق روایت کند. او در این گفتگوی دو نفره نقش عاشق را بر عهده گرفته و عشق در قالب افسانه بازنموده شده است. این ایده‌ی گفتگوی شاعر و ایزدِ مهر یا تجلی عشق در ایران زمین پیشینه‌ای سه هزار

ساله دارد و از مهریشت تا شهریار و ادیب پیشاوری ادامه می‌یابد و بی‌شک بخش مهمی از شاهکارهای شعرِ ایرانی در اطراف گرانیگاه آن سروده شده است. محتوای افسانه به هیچ عنوان در قیاس با این پیشینه‌ی بزرگ و چشمگیر ارزشمند نیست. کمابیش همزمان با نیما، شهریار و کمی بعدتر سایه با همین مضمون شعرهایی بسیار نیرومند و تاثیرگذار سرودند که در ادامه‌ی سنتِ یاد شده و بهره‌مند از تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی دیرینه‌اش بود.

اما نیما آشکارا با این اندوخته‌ی فرهنگی بیگانه است. افسانه‌ی او گفتگوی سطحی و پریشانی است که در آن نه عشق (افسانه) موضع مشخص و حرف روشنی دارد و نه عاشق. عاشق مدام با کلیشه‌هایی رمانتیک از همه چیز می‌نالد، از درد و رنج خود می‌گوید، و تصویرهایی از هم گسیخته و معمولا نازیبا را به عنوان نمودهای تجلی عشق بر می‌شمرد، و افسانه‌ی عشق هم در مقابل با حالتی خودشیفته منم منم می‌کند. از ظرایف و پیچیدگی‌های فراوانی که پیرامون موضوع عشق در ادب پارسی وجود دارد، در این شعر نشانی دیده نمی‌شود. ارتباط «من» و عشق از دید نیما امری سطحی و تخت و یکسویه است که به سوز و گداز و درد و رنجی با خاستگاه نامعلوم و هدف نامشخص خلاصه می‌شود.

این در حالی است که نوعی خودشیفتگی هم در نیما دیده می‌شود. به این معنا که شعر افسانه با توجه به درازایش از این نظر که کاملا به معشوق بی‌توجهی کرده، متنی استثنایی است. «دیگری» که موضوع اصلی عشق است و پذیرنده و محمل تجلی محبت است، قلاب اصلی آفرینشهای ادبی درباره‌ی عشق است و عاملی است که دیالکتیک‌اش با «من» هم عشق را روشن می‌سازد و هم معنای فرارونده‌ی مهر را صورتبندی می‌کند.

این در حالی است که در سراسر شعر نیما حتا یک اشاره‌ی روشن و درست به دیگریِ پذیرنده‌ی عشق وجود ندارد. عاشق در افسانه، تنها با مضمونی انتزاعی و تخیلی به نام عشق روبروست، و یکسره سر در گریبان خود دارد و خویشتن را می‌نگرد. از این روست که برداشت او از عشق در اواخر متن به چیزی شبیه به هیجان جنسی فروکاسته می‌شود و استاد چیره‌دستِ رازِ عشق، یعنی حافظ، با این بیتها سرزنش می‌شود:

حافظا ! این چه کید و دروغیست کز زبان می و جام و ساقی‌ست ؟

نالی ار تا ابد ، باورم نیست که بر آن عشق بازی که باقی‌ست

من بر آن عاشقم که رونده است

این چیزِ «رونده» که نیما عاشق آن است، خودِ اوست، که اتفاقا با توجه به سیر تحول اشعارش می‌توان دریافت که پویندگی و روندگی چندانی هم ندارد. نیما از آغاز تا پایان همین حالت خودشیفته و کلیشه‌های رمانتیکِ مرسوم را در گفتار خویش حفظ کرد و آن را با تاثیرگذاری فراوان برای شاگردش شاملو به ارث گذاشت.

بزرگداشت و اغراق درباره‌ی «افسانه»، پیامدی هم داشته و آن هم این تصور است که لابد نیمایوشیجی که منظومه‌ای لابد زیبا درباره‌ی عشق سروده، لابد درباره‌ی مفهوم عشق نیز از ادراکی عمیق برخوردار بوده است. نمونه‌ی این تصور را در کتابی به قلم عطاءالله مهاجرانی می‌خوانیم. این متن زمانی منتشر شد که دکتر مهاجرانی تازه داشت در موقعیت وزیر فرهنگ ایران جا می‌افتاد. در این کتاب شعر نیما با اشعار فرخی سیستانی مقایسه شده و چنین بیان شده که فرخی عشق را به نوازش ممدوح محدود ساخته، در حالی که نیما

آن را «از خلوت دره‌ی گمشده به آسمان پرستاره می‌کشاند».[۵۱۵] دکتر مهاجرانی معتقد است که افسانه‌ی نیما متنی بسیار مهم و فاخر است. از دید او ترکیب واژگان به کار گرفته شده در این منظومه متکی به ادبیات کهن فارسی است، اما با زبان عامیانه در آمیخته است و به این ترتیب کلماتی که «پشت دروازه‌های غزل» مانده بود را به حریم سخن عاشقانه راه داده است.[۵۱۶]

برداشتی که تصویر عشق در افسانه را نو یا عمیق می‌داند، به نظرم یکسره نادرست است. تنوع و گستره و ژرفای صورتبندی و خیالپردازی درباره‌ی عشق در ادبیات پارسی موضوعی بسیار گسترده و پردامنه است که بارها و بارها موضوع پژوهش واقع شده و هنوز حتا حد و مرزی روشن از این دریا ترسیم نشده است. عشق بی‌تردید مهمترین گرانیگاه و بستر جذب معنا در ادبیات پارسی دری است، و زبان و بیان و بستر پرداختن به آن بسیار گسترده و متنوع است. در سراسر افسانه هیچ بیانی، صورت خیالی، یا تفسیری درباره‌ی عشق وجود ندارد که زیباتر و شیواتر و عمیقتر از آن در آثار شاعران پیشین یافت نشود. منظومه‌ی افسانه با وجود گردش در اطراف مضمونِ مکالمه با عشق، اثری عاشقانه محسوب نمی‌شود و تصویری نو یا عمیق از عشق به دست نمی‌دهد.

---

[۵۱۵] مهاجرانی، ۱۳۷۵: ۸۹–۹۰.

[۵۱۶] مهاجرانی، ۱۳۷۵: ۱۷۰.

نارسایی و رنگ پریدگی تصویر نیما از عشق تنها در منظومه‌ی «افسانه» دیده نمی‌شود، که قاعده‌ای فراگیر و عام در کل آثار اوست. نیما در سراسر شعرهای شکسته و کلاسیک‌اش بارها و بارها از عشق سخن گفته، اما هیچ کجا نمی‌توان شور و گرمی و شیدایی مهر و محبت را در آثارش یافت و حتا در آنجا که با خودِ عشقِ تجسد یافته نیز سخن می‌گوید، در حال شکایت از حال و روزگار خود است و زاری بر سرنوشت خویش و ابراز کینه و خشم از دیگران. این تعارض میان بافت رمانتیک و شعار به نام عشق، با مضمون و لحنِ خشن و کینه‌توز، در تمام شعرهای نیما با بافت و قالبی همسان دیده می‌شود. تنها استثنا در این مورد رباعی‌های اوست که به ردپایی از محبت و عشق آراسته است.

اما غیاب خشم و کینه و رشک در رباعی‌های نیما شاید به دلیل کوتاهی فراوان این قالب ادبی، و کلیشه‌ای بودنِ آفریده‌های نیما در این زمینه باشد. مضمون بیشتر دوبیتی‌های پارسی عشق است و در این چارچوب تصویرپردازی و بیانی جا افتاده درباره‌ی این مضمون شکل گرفته است. نیما در رباعی‌های پارسی‌اش کاملا از این سرمشق پیروی می‌کند و نه مضمونی نو را ارائه می‌کند و نه تصویری نو درباره‌ی این مضمون را. در شعرهای طبری او نیز، که روانتر و زیباتر از شعرهای پارسی‌اش است، همین قاعده را می‌توان دید. با این همه در دوبیتی‌های نیما سستی و ضعف تالیف به شدتِ باقی اشعارش دیده نمی‌شود. بیش از پنجاه رباعی از او به جا مانده که از نظر وزن و قافیه موفق‌تر از شعرهای دیگرش هستند. در مقدمه‌ی رباعیاتش

نوشته که «در رباعیات خیلی مطالب را گفته‌ام»[۵۱۷] اما مضمون و محتوای نویی در این رباعی‌ها دیده نمی‌شود. بخش مهمی از آنها تقلیدی از رباعی‌های مشهور دیگران است. مثلا:

تا دور جهان قبله‌ی دل ساخت تو را　　هرکس به تو کرد روی دل باخت تو را

در پرده نهانی که کست نشناسد　　هرکس که مرا بدید بشناخت تو را[۵۱۸]

و

گفتم همه‌ام هوای تو، گفت بیا　　گفتم ولی از جفای تو، گفت بیا

گفتم نه به جز آمدنم رای بود　　اما نرسم به پای تو، گفت بیا[۵۱۹]

هرچند در اینجا هم گاه ضعف نیما در رعایت وزن و قافیه توی ذوق می‌زند، هرچند گاهی تصویرهایی زیبا را به کار گرفته و با این بی‌دقتی‌ها حرامش کرده است:

بنشست چنان که ماه بنشسته در آب　　برخاست چنانکه عکس مهتاب در آب

القصه چنان به هجران درازم بنهاد　　تا جلوه‌ی او بجویم به هر آب[۵۲۰]

---

[۵۱۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ۵۱۹.

[۵۱۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ۵۲۰.

[۵۱۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ۵۲۱.

[۵۲۰] یوشیج، ۱۳۸۰: ۵۲۱.

گذشته از این سروده‌های کوتاه که آشکارا تقلیدی هستند از اشعار ابوسعید ابوالخیر و مولانا و دیگران، هیچ اشاره‌ای درباره‌ی عشق را در آثار نیما نداریم که با عواطف و هیجانهای منفی و شعارهای رمانتیک یا انقلابی آلوده نشده باشد. این مضمونِ حدیث نفس رمانتیک که با آه و ناله و غم و اندوه همراه است و گاه با لعابی از شعارهای خلقی و شکایت از فقر و ابراز کینه نسبت به توانگران آراسته شده، تا پایان در شعر نیما تکرار شد. تقریبا تمام شعرهای او در این زمینه مضمون و حال و هوایی یکنواخت دارند و با این فرض که صادقانه سروده شده باشند، نشان می‌دهند که تا پایان عمر کامش تلخ و دستش تنگ و کینه و خشمش از مردم کامران و شادخوار پا بر جا بوده است. تمام این شعرها همان سستی و نازیبایی چاره‌ناپذیر را دارند و غریب این که با گذر زمان نه تنها بهبودی در ساختار و صنایع لفظی‌شان دیده نمی‌شود، که معمولا سست‌تر و ضعیف‌تر هم می‌شوند.

بیگانگی نیما با مفهوم عشق، ناشی از نارسایی زبان او و ناتوانی‌اش در ابراز عواطفی درونی نبوده است. از نامه‌های نیما بر می‌آید که او اصولا ادراک عمیقی درباره‌ی مفهوم عشق نداشته است. تمام اشاره‌های پرشمار و پربسامد او به این مفهوم به شدت همریخت و همگن است و محتوایشان چند مضمون ساده و سطحی است که مدام تکرار می‌شود. نیما مدام از قلب رنج دیده و خسته‌اش شکایت می‌کند و گهگاه شور و اندوه خود را به عشق منسوب می‌کند، بی آن که کوچکترین بارقه‌ای از مهر و محبت نسبت به مردمان در نوشته‌هایش نمود یابد. در واقع تنها کلمات محبت‌آمیزی که در نوشته‌های او دیده می‌شود، آن است که درباره‌ی برادرش لادبن، پدرش، و گاه خواهرش نیکتا و مادرش نوشته است. او حتا یک جمله‌ی عاشقانه

درباره‌ی همسرش یا هیچ زنِ مشخص دیگری نگفته و از گفتارش کینه و نفرت است که نسبت بیرون می‌تراود و نه مهر و محبت.

گفتار سوم: وامگیری‌ها و تقلیدها

وقتی از کسی به نام «پدر شعر نو» یا «بنیان‌گذار شعر امروز» یاد می‌شود، نخستین شاخصی که انتظار داریم درباره‌اش برآورده شود، نوآوری است. یعنی القاب و عناوین باشکوهی که نیما را بدان ستوده‌اند، محتوایی و دلالتی دارد که فاصله گرفتن از جریانهای جا افتاده‌ی پیشین و نواختن سازی نو بخشهای لازمِ آن به شمار می‌روند. در این گفتار به این پرسش خواهم پرداخت که این شاخص تا چه اندازه در نیما بر آورده می‌شود. یعنی پرسش مرکزی‌مان این است که اشعار نیما تا چه اندازه نوآورانه و مستقل از جریانهای زمانه‌اش بوده، و چه بخشی از آثار نیما از اشعارِ سروده شده در دورانش تاثیر پذیرفته، و کدام شعرهایش تقلیدی از شعرهای دیگران بوده است.

بدیهی است که تاثیرپذیری شاعری از شاعری دیگر، نه تنها امری نکوهیده نیست، که ارزشمند و مشروعیت‌بخش هم هست و نشانه‌ی دانش و سوادِ شاعرِ تاثیر پذیر از ادبیات محسوب می‌شود. در نگاهی خاص، می‌توان کل تاریخ ادبیات را زنجیره‌ای از این تاثیرپذیری‌های پیاپی دانست که ساختارها و مضمونهای ادیبانه را منشهایی دانست که از نسلی به نسلی و از شاعری به شاعری منتقل می‌شوند و به تدریج می‌بالند و شاخه شاخه می‌شوند و توسعه می‌یابند. با این همه شاعران به خاطر تقلید از دیگران معتبر قلمداد نمی‌شوند،

بلکه وقتی پای ارتباطشان با پیشینیان و معصران‌شان پیش می‌آید، درجه‌ی تسلط‌شان به فنون مورد استفاده‌ی مرجع تقلیدشان مهم می‌شود و آنچه که نوآورانه به آفریده‌های پیشین افزوده‌اند.

پرسش درباره‌ی تاثیرپذیری نیما از دیگران هم در همین بافت و بستر باید نگریسته شود. باید دید که نیما چه کسانی را به عنوان مرجع و مبنای خویش در نظر می‌گرفته، وزن و سخت و قالب شعر خود را از چه کسانی وام گرفته، و به چه شکل این وام را ادا کرده است. یعنی چگونه به این سرمشق‌ها و آموزگاران ارجاع داده، تا چه حد در فنون و روشهای مورد استفاده‌شان مسلط گشته، و چه چیزِ نوآورانه و جدیدی را به دستاوردهای ایشان افزوده است.

این پرسشها را می‌توان به شکلی سلسله مراتبی مرتب کرد و مسئله را از کل به جزء پیش برد. در کلی‌ترین سطح، این پرسش مطرح می‌شود که نیما در کل چه قالب و چه محتوای نویی را به کدام پیکره و بنیانِ قدیمی افزوده است.

پاسخهای مرسوم و رایج به این پرسش، به گمانم نادرست، جانبدارانه، و از سر ناآگاهی یا غرض‌ورزی ابراز شده است. پاسخ مرسوم آن است که نیما بنیانگذار شعری نوین است که در آن هم ساختار و هم محتوا بی‌سابقه بوده است. نوآوری‌های منسوب به نیما درباره‌ی ساختار عبارتند از نابرابر ساختنِ طول مصراعها، شکستن تقارن در وزن افاعیلی، نادیده و انگاشتن مفهوم قافیه. در مورد محتوا، نوآوری‌هایی که به نیما منسوب شده عبارتند از استفاده از مضمونهای تازه در زمینه‌های نوین اجتماعی، تصویرپردازی‌های سمبولیک به ویژه درباره‌ی پرندگان، و حدیث نفسی مدرن و درون‌کاوانه و متفاوت با سنت شعر کهن پارسی.

حقیقت آن است که درباره‌ی قالب و ساختار، نیما به جز یک مورد نوآوری‌ای نداشته و هرآنچه که انجام داده پیش از او وجود داشته است. خروج از قید قافیه و آزاد کردن بیتها از آن، کاری بوده که پیش از او شمس کسمائی و تقی رفعت به انجام رسانده بودند. در میان ایشان مقبول‌تر از همه جعفر خامنه‌ای بود که از دوستان شیخ محمد خیابانی محسوب می‌شد و با جریان تقی رفعت و کسمائی هم پیوندهایی داشت.[۵۲۱] او قافیه را به شکلی آزاد به زیر تاثیر شاعران نوگرای عثمانی به کار می‌گرفت. خامنه‌ای در حدود ۱۲۹۲ خورشیدی، این شعر را سرود:

هر روز به یک منظر خونین به در آیی — هر دم متجلی تو به یک جلوه‌ی جانسوز
از سوز غمت مرغ دلم هر شب و هر روز — با نغمه‌ی تو تازه کند نوحه سرایی
از طلعت افسرده و ای صورت مجروح — آماج سیوف ستم آه ای وطن زار
هر سو نگرم خیمه زده لشکر اندوه — محصور عدو مانده تو چون نقطه‌ی پرگار
محصور عدو یا خود اگر راست بگویم — ای شیر زبون کرده تو را روبه ترسو
شمشیر جفا آخته روی تو ز هر سو — تا چند بخوابی؟ بگشا چشم خود از هم
برخیز یکی صولت شیرانه نشان ده — یا جان بستان یا که در این معرکه جان ده

---

[۵۲۱] کسروی، ۱۳۷۸: ۲۸۷ و ۷۳۳.

شعر دیگری از او که در ۱۲۹٤ خورشیدی در نشریه‌های تهران چاپ شد، و بعدتر روزنامه‌ی تجدد تبریز در ۱۳ جمادی‌الآخر ۱۳۳۵ منتشرش کرد، «به قرن بیستم» نام دارد و بخشی از آن چنین است:

ای بیستمین عصر جفاپرور منحوس — ای آب‌دهِ وحشت و تمثال فجایع

برتاب ز ما آن رخ آلوده به کابوس — ساعات سیاهت همه لبریز فضایع

دیدار تو مدهشتر از انقاض مقابر — شالوده‌ات از آتش و پیرانه‌ات از خون

هر آن تو با ماتم صد عائله مشحون — از جور تو بنیان سعادت شده بایر

زاین مذبح خونین که به گیتی شده برپا — روح مدنیت شده آزرده و مجروح

خونها که به هر ناحیه ناحق شده مسفوح — بر ناحیه‌ی عصر هنر لکه‌ی سودا

این شعرها البته زیبا و روان نیست، و معلوم است که سراینده‌اش پارسی را به عنوان زبان دوم به کار گرفته است. با این همه نوآوری منسوب به نیما به روشنی در این اشعار دیده می‌شود. حتا سرودن شعر بی‌قافیه‌ی نثرگونه هم در آثار مکتب آزادیستان سابقه داشت و نیما در این زمینه نیز پیشتاز محسوب نمی‌شود.

کوتاه و بلند کردنِ بیتها هم نوآوری‌ای نیست که به نیما مربوط باشد. این شکل از سرودن شعر در ایران پیشینه‌ای طولانی دارد و معمولا برای اشعار هجو و عامیانه کاربرد داشته است. پیشروی در این راه و دستکاری در قافیه و وزن و نابرابر کردن مصراع‌ها هم نوآوری نیما نبود و در آثار شاعران عصر مشروطه ریشه داشت. در میان ایشان مشهورتر و چیره‌دست‌تر از همه بهار بود که در ۱۲۹۰ (چند سال پیش از آن که

نیما نخستین شعر خود را بگوید)، به مناسبت چهارمین سالگرد مشروطه مسمط مستزادی سرود به نام «شام ایران روز باد» که در آن حتا مصراع ها در مستزاد هم برابری خود را از دست داده بود:[۵۲۲]

عید نوروز است هر روزی به ما نوروز باد شام ایران روز باد

پنجمین سال حیات ما به ما فیروز باد روز ما بهروز باد

برق تیغ ما جهان‌پرداز و دشمن‌سوز باد جیش ما کین‌توز باد

سال استقلال ما را باد آغاز بهار

با نسیم افتخار

یاد باد آن نوبهار رفته و آن پژمرده باغ وآن خزان تیزچنگ

وآن همه محنت که بر بلبل رسید از جور زاغ در ره ناموس و ننگ

وآن ز خون نوجوانان بر کران باغ و راغ لاله‌های رنگ رنگ

وآن ز قد رادمردان در کنار جویبار

سرورهای خاکسار

...هم‌جواران را به ما انصاف کاری هست؟ نیست رو بکن کار دگر

---

[۵۲۲] بهار، ۱۳۸۷: ۱۹۲–۱۹۵.

قوم مغرب را بر اهل شرق یاری هست؟ نیست رو بجو یار دگر

خود خریداری بر این افغان و زاری هست؟ نیست رو به بازار دگر

زآن که کس را دل به حال کس نمی‌سوزد، بهار

کار باید کرد، کار

بهار به همین ترتیب در ۱۲۸٦ مستزاد مشهورِ «کار ایران با خداست» را سرود[۵۲۳] و در ده سال بعد از آن هم شمار زیادی از مشهورترین مستزادهای دوران مشروطه را پدید آورد. یک نمونه از مستزادها که هم بازی با قافیه‌ی آزاد در آن وجود دارد و هم نابرابری مصراعها، دو مستزاد زیبای بهار است که در ابتدای سال ۱۲۹۱ سروده شده و در روزنامه‌ی نوبهار مشهد چاپ شده است. یکی از آنها «داد از دست عوام» نام دارد و چنین آغاز می‌شود:[۵۲٤]

از عوام است هر آن بد که رود بر اسلام داد از دست عوام

کار اسلام ز غوغای عوام است تمام داد از دست عوام

دل من خون شد در آرزوی فهم درست ای جگر نوبت توست

جان به لب آمد و نشنید کسم جان کلام داد از دست عوام

---

[۵۲۳] بهار، ۱۳۸۷: ۱۲٤–۱۲۵.

[۵۲٤] بهار، ۱۳۸۷: ۲۱۰–۲۱۱.

سر فرو برد به چاه و غم دل گفت امام　　داد از دست عوام

سخنی پخته نگفتم که نگفتند به من　　چند ازین خام سخن

دیگری «داد از دست خواص» است که در شماره‌ی بعدی نوبهار چاپ شد:[۵۲۵]

از خواص است هر آن بد که رود بر اشخاص　　داد از دست خواص

کیست آنکس که ز بیداد خواص است خلاص　　داد از دست خواص

داد مردم ز عوام است که کالانعام‌اند　　به خدا بدنام‌اند

که خرابی همه از دست خواص است خواص　　داد از دست خواص

خیل خاصان به هوای دل خود هرزه‌درا　　ایمن از حبس و جزا

ور عوامی سقطی گفت در افتد به قصاص　　داد از دست خواص

این شعرها به قدری نیرومند بود که شهرتی فراگیر یافت و حتا امروز هم بعد از صد سال عبارتهای تکرار شونده در انتهای این مستزاد همچون ضرب المثلی در پارسی کاربرد دارد.

---

[۵۲۵] بهار، ۱۳۸۷: ۲۱۱–۲۱۲.

بهار در این کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها و بازی با وزن تنها نبود و مثلا رشید یاسمی هم در ۱۲۹۵، زمانی که تنها بیست سال داشت، نخستین شعر خود را به نام «پروانه و گل» سرود و این شعر نیز قالبی نو داشت و به مستزاد شبیه بود:

برو شکرِ آزادی خویش گوی
که این بوی و رنگ
هماره مرا سختی آرد به روی
به زندان تنگ

به آزادی ار در سپنجی سرای
دمی زنده‌ای
از آن به که صد سال مانی به جای
اگر بنده‌ای.

در اردوی نویسندگان هوادار انقلاب بلشویکی و سرسپردگان بعدیِ استالین، چنین گرایشی به وزن شکسته نمایان‌تر دیده می‌شود. به طور خاص، در این میان باید به ابوالقاسم لاهوتی و صدرالدین عینی اشاره کرد. صدرالدین عینی در برخی از آثار دیگرش هم گرایشی برای شکستن وزن و قافیه ظاهر می‌سازد، چنان که شعری از او با تاریخ ۱۹۰۷.م بندی دارد که گویا بر مبنای قالب اشعار نوی روسی سروده شده است:

سبحان الله!/ امروز به ما حادثه صعب رسید/ از گردش چرخ فلک دولابی/ پرسند ز سال/ آه بی پایان کش/ برگو بد حال...

در شعر دیگری به تاریخ ۱۹۲۸.م، بندی کوتاه را به ابتدای قطعه‌ای افزوده و به این ترتیب آن را از حالت مصرع‌بندی سنتی‌اش بیرون رانده است:

ای وطن!

غیر از خرابی تو دگر نیست کارشان　　آنها که ادعای ولای تو می کنند

گر خدمتی کنند به نام تو فی المثل　　از بهر نام خود، نه برای تو می کنند

آنان که از حریم تو مهجور مانده اند　　چون عینی غریب دعای تو می کنند

در همان حدودی که رشید یاسمی این شعر را در وزن شکسته می‌سرود، عینی شعری در هواداری از بلشویکها ساخت، که می‌توان آن را ترجمه‌ای آزاد از سرود مارسیز دانست. نام این شعر «مارش حریت» است که بندهایی از آن چنین است:

ای ستمدیدگان، ای اسیران!　　وقت آزادی ما رسید

مژدگانی دهید، ای فقیران!　　در جهان صبح شادی دمید...

بس جفا، بس ستم، ای عدالت　　در جهان حکمرانی نما

انتقام، انتقام، ای رفیقان　　ای جفا دیدگان، ای شفیقان

بعد از این در جهان حکمران باد حریت، عدالت، مساوات...

هر ستمکار دون خرم و شاد سالها جام عشرت چشید

در شب تیره جور و بیداد هر ستمدیده محنت کشید

این شعر از نظر وزن و ساختار به افسانه‌ی نیما که پنج سال بعد از آن سروده شده، شباهتی دارد، و از نظر ساختار نسبت به شعر یاسمی سنتی‌تر و «غیرنیمایی»تر می‌نماید. وزن آن (فاعلن فاعلن فاعلاتن/ فاعلن فاعلن فاعلن) کمابیش همان وزن «افسانه»ی نیماست: فاعلن فاعلن فاعلاتن/ فاعلن فاعلن فاعلاتن. اما نکته‌ی چشمگیر در آن کلیدواژگانی مانند ستمدیدگان، اسیران، فقیران، ستمکار، عشرت، و محنت است که در آثار بعدی نیما بارها و بارها تکرار می‌شود و به کلیدواژگان محبوب او برای صورتبندی شعارهای سیاسی بدل می‌شود. می‌توان حدس زد که نیما این شعر را خوانده و از آن تاثیر پذیرفته است. چون این اثر پنج سال زودتر از افسانه‌ی نیما در بخارا در روزنامه‌ای به خط پارسی منتشر شد، و نیما تعبیر «در شب تیره» را که در بیت چهارم دیده می‌شود، کمابیش با همین دلالت در ابتدای «افسانه»ی خویش به کار گرفته است.

وزن‌های به کار گرفته شده در شعر نیما نیز ابتکاری نیست و در اشعاری که او با آنها برخورد داشته، سابقه دارد. گزارشی در این زمینه را در نوشتاری از ساسان سپنتا می‌بینیم. او نوشته وزنی که امروز به نیمایی شهرت یافته، در زمان نیما میان اهل موسیقی شناخته شده بوده و امری نوآورانه یا بدیع محسوب نمی‌شده

است. طوری که علینقی وزیری قطعه‌هایی از اجرای میرزا عبدالله و برادرش میرزا حسینقلی را در دستگاه ماهور ضبط کرده بود که با وزن خسروانی‌های قدیمی میزان بودند و با بحر طویل و آنچه که وزن نیمایی خوانده می‌شود همسان بوده است. به همین دلیل هم خود وزیری این وزن را دوست می‌داشته و می‌گویند که شعر «ای شب» نیما را هم که در این وزن بوده، حفظ بوده است.[۵۲۶]

غیاب نوآوری در اشعار نیما تنها به سروده‌های پارسی او مربوط نمی‌شود. در اشعار مازنی او نیز، که روانتر و زیباتر هستند، پایبندی سفت و سختی به وزن و قافیه دیده می‌شود و نه تنها قالب، که مضمون و صور خیال نیز کاملا بر سروده‌های شاعران طبرستانی قدیمی مانند امیر پازواری تکیه کرده است. با مرور نامه‌های نیما روشن می‌شود که او سخت خواهان خواندن دیوان امیر پازواری بوده است. سروده‌های این شاعر مازنی در میان مردم شهرتی فراوان داشته و دارد[۵۲۷] و نیما در «روجا» که در ۱۳۱۸ سروده هم وزن و هم مضمون را از او وامگیری کرده است.[۵۲۸]

بنابراین اگر در سطحی کلان به تولیدات ادبی نیما بنگریم، نکته‌ی تازه‌ای در آن نمی‌بینیم، قالب، وزن، ساختار قافیه، وزن و مضمونی که در آثار او دیده می‌شود، در اشعار پیشینیان‌اش سابقه داشته است. نیما تنها

---

[۵۲۶] سپنتا، ۱۳۷۸: ۲۰۳.

[۵۲۷] هنری کار، ۱۳۷۸: ۱۸٦–۲۰۲.

[۵۲۸] سیار، ۱۳۷۸: ۱۵۲–۱٦۸.

از این نظر با دیگران تفاوت دارد که اشعارش سست‌تر و ضعیف‌تر از دیگران است، و بیش از آن که شعر سروده باشد، درباره‌ی این کار حرف زده است. یعنی حجم نامه‌ها و نوشته‌های نیما درباره‌ی چگونگی شعر سرودنش با حجمِ خودِ سروده‌هایش پهلو می‌زند و بیشتر به این دلیل است که وی را نظریه‌پردازی دانسته‌اند که گویا بر اساس سرمشقی سنجیده و خودآگاه به نوآوری دست یازیده است. محتوای این نوشتارها و نظریه‌ی نیما درباره‌ی شاعری را در گفتاری دیگر مورد بررسی قرار خواهم داد.

بیشتر نویسندگان و مورخان ادبیات، این نکته را پذیرفته‌اند که نیما خروج از هنجارِ شعری خود را زیر تاثیر دیگران به انجام رسانده است. اما مرجعِ مشهور و جا افتاده‌ای که در این مورد طرح می‌شود، شاعران اروپایی و به خصوص رمانتیست‌ها و سمبولیست‌های فرانسوی است. یعنی گویا مورخان ادبیات معاصر وامگیری نیما از سرمشقی اروپایی را نشانه‌ی عمق فهم و پهنای شعور نیما دانسته‌اند و از این رو چنین نقاط ارجاعی را برایش برشمرده‌اند. به جز یکی دو استثنا، در تمام تاریخ‌های ادبیات و تمام زندگینامه‌های نیما این مضمون را می‌خوانیم که نیما آثار شاعران اروپایی را می‌خوانده و با تقلید یا الهام از ایشان سبک جدید خود را پدید آورده است.

آنچه که به این برداشت دامن زده، اشاره‌های کتبی خودِ نیما در این زمینه است. نیما در نامه‌ها و نوشته‌هایش مدام به اسم شاعران اروپایی و به خصوص فرانسوی‌ها اشاره می‌کند و به خصوص «ارزش احساسات» او به انشائی طولانی می‌ماند که انگار برای شرکت در مسابقه‌ی نام بردن از شاعران اروپایی نوشته شده است. نیما علاوه بر ادیبان فرانسوی که آشکارا مدعی خواندنِ آثارشان است، به گوته و پوشکین هم

طوری اشاره می‌کند که انگار اصل آثارشان را خوانده است.[۵۲۹] در حالی که قطعی است که آلمانی و روسی را نمی‌دانسته و خودش هم در مورد این زبان‌ندانی صراحت دارد. [۵۳۰]

در میان نویسندگان معاصر نیما، آنهایی که با او ارتباطی حزبی داشته‌اند (و فقط ایشان)، در مقطع زمانی‌ای که با دلایل سیاسی به حمایت از او مشغول بوده‌اند (و فقط در این زمانها) به الهام گرفتن او از نویسندگان اروپایی اشاره کرده‌اند. مثلا گفته‌اند نیما از سن ژان پرس تاثیر پذیرفته است. برخی دیگر به قدری پیش رفته‌اند که او را همتای وی پنداشته‌اند. دلیلی که در این مورد ذکر شده آن است که هم نیما و هم شاعر فرانسوی بر شعر کشورشان تاثیری مهم به جا گذاشتند، در وزن آزاد شعرهای طولانی می‌سرودند، طبیعت‌گرا بودند و در وصف زادگاهش هم زیاد شعر گفته‌اند.[۵۳۱] برخی دیگر دلبستگی نیما به تصویر پرندگان و رمزگان وابسته بدان را وامی انگاشته‌اند که از ادیبان فرانسوی و به ویژه مالارمه گرفته است.[۵۳۲]

چنان که پیشتر گذشت، با مرور آثار نیما سه نتیجه حاصل می‌آید:

نخست آن که نیما هرگز به متنی اروپایی ارجاع درستی نداده، جمله‌ای را به زبانی اروپایی و یا از زبانی اروپایی (به عنوان ترجمه) نقل نکرده، و به جز کلمات عامی مانند پسیکولوژی که در پارسی وام‌گیری

---

[۵۲۹] یوشیج، ۱۳٦۸: ۱۲۲.

[۵۳۰] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٦۳-٥٦٤.

[۵۳۱] رهنمای خرمی، ۱۳۷۸: ۱٤٤.

[۵۳۲] اکبری، ۱۳۷۸: ۱۳-۲٤.

شده‌اند، به اصل کلمات اروپایی اشاره نمی‌کند. به عبارت دیگر، زبانهای اروپایی هیچ نوع ردپایی بر متنهای نیما به جا نگذاشته‌اند. این امر هم درباره‌ی زبان فرانسه راست است و هم درباره‌ی زبانهای دیگر اروپایی.

دوم آن که نیما همواره زمانی به یک نویسنده، شاعر یا نظریه‌پرداز اشاره می‌کند، که پیش از اشاره‌اش شرحی یا ترجمه‌ای در همان مضمون به پارسی وجود داشته باشد. یعنی نیما به هیچ یک از عناصر فرهنگ اروپایی اشاره‌ای نمی‌کند، مگر آن که اشاره‌های مشابهی پیشتر به صورت ترجمه یا شرح به پارسی منتشر شده باشد. یعنی واسطه‌ی آشنایی نیما با موضوع، زبان پارسی بوده و به مفاهیمی از فرهنگ اروپایی که خارج از حریم این زبان باشد، دسترسی نداشته است.

سوم آن که هیچ گزارش زندگینامه‌ای وجود ندارد که در آن نیما در حال خواندن، ترجمه یا استفاده از منبعی به زبانی اروپایی تصویر شده باشد. بسیاری از هواداران نیما نوشته‌اند که او زبان فرانسه را خوب می‌دانسته و مثلا با عربی هم آشنا بوده است. اما هیچ گزارشی از دیدار کنندگان و نزدیکان نیما در دست نداریم که او را در حال خواندن این متون نشان دهد. به عنوان مثال جلال آل احمد و اخوان ثالث که متنهایی حجیم درباره‌ی بزرگداشت نیما تولید کرده‌اند، یک جا ننوشته‌اند که او را در حال مطالعه‌ی فلان کتاب فرانسه یا انگلیسی یا عربی دیده‌اند.

نتیجه آن که هیچ گواه استواری وجود ندارد که نشان دهد نیما گذشته از زبان مادری‌اش که مازنی بوده، و زبان ادبی‌اش که پارسی بوده، زبان دیگری را در حد استفاده‌ی جدی و فهم آثار ادبی می‌دانسته است. حتا گواهانی هست که نشان می‌دهد خودِ زبان پارسی را هم تا حدود سال ۱۳۰۰ و کمابیش همان زمانی که

اولین شعر خود را منتشر کرد، درست نمی‌دانسته و به قول مجتبی مینوی، «لهجه‌ای عجیب و غریب» داشته، در حدی که مینوی در نخستین برخوردها فکر کرده نیما ایرانی نیست.[۵۳۳] در عین حال گزارشهای کتبی و شفاهی زیادی وجود دارد که نشان می‌دهد خودش درباره‌ی استفاده از زبانهای اروپایی ادعایی داشته است. بر این مبنا می‌توان داوری کرد که درباره‌ی آشنایی‌اش با زبانهای دیگر دروغ می‌گفته است.

زبان‌ندانیِ نیما را به خصوص زمانی می‌توان به درستی محک زد که او را سایر ادیبان زبان‌دانِ هم‌دوران‌اش مقایسه کنیم. خواندن متونی که به قلم فروغی، فروزانفر، خانلری، صفا و یاسمی نوشته شده‌اند، به روشنی نشان می‌دهد که ایشان به منابع اروپاییِ زبان اصلی دسترسی داشته‌اند، و مضمونها و ایده‌هایی نو را از منابع اصلی برای نخستین بار به زبان پارسی منتقل می‌کرده‌اند. اینان در آثارشان گهگاه به زبانزدی یا عبارتی یا تعبیری که در زبانهای دیگر رواج دارد اشاره کرده، و گاه بندی یا جمله‌ای را از این زبانها ترجمه می‌کرده‌اند، و جالب آن که خودشان معمولا ادعایی در این زمینه نداشته‌اند و با بررسی نوشتارهایشان است که دامنه‌ی تسلط‌شان بر زبانهای دیگر نمایان می‌شود.

این ماجرا تنها به ادیبان ایرانی و نویسندگان اروپایی منحصر نمی‌شود. مشابه آن را درباره‌ی ادیبان ایرانیِ آذری و ادبیات ترکی می‌توان دید، و همچنین ایرانیانِ گرفتار در چنگ روسها که با ادبیات تزاری یا

---

[۵۳۳] افشین وفایی، ۱۳۹۰: ۴۳۱.

بلشویکی به زبان روس تماس داشته‌اند. بسیاری از ایشان، زیر تاثیر سرمشق مارکسیستیِ حاکم در این سرزمینها، نوآوری‌هایی در زبان داشته‌اند که بعدتر نیما مشابهش را انجام داده و امروز آن ابداع به اسم او و پیروانش شهرت یافته است. نمونه‌اش آن که شعر مایاکوفسکی در همان زمانی که این شاعر روس به فعالیت مشغول بود، بر نسلی از شاعران سغد و خوارزم تاثیر گذاشت که مشهورتر از همه در این میان صدرالدین عینی است. عینی در ۱۹۱۸ .م (۱۲۹۷ خورشیدی) شعری در بخارا سروده که تمام معیارها و هنجارهای منسوب به شعر نیمایی را با قوت بیشتری در خود دارد:[۵۳٤]

ای مشعل رخشان عدالت ز کجایی؟

کامروز به مائی؟

تاریکی بیداد ز گیتی بزدایی

مانا که ضیائی...

ناگفته پیداست که ابداع این قالب به نیما منسوب شده که دو سال بعد از سروده شدنِ این متن، تازه نخستین شعر خود را آن هم با قالبی کلاسیک منتشر کرد، و شرفِ روایت کردن از حضرت مایاکوفسکی هم نصیب شاگرد نیما یعنی شاملو شده، که اصولا زبان روسی نمی‌دانست!

---

[۵۳٤] صفی‌یوا، ۱۳۷۸: ۲۵۵.

اما اگر این پیش‌فرضِ همگانی و جا افتاده نادرست باشد و نیما از شاعران اروپایی تاثیر نپذیرفته باشد، چگونه می‌توان نوآوری‌های وی را توجیه کرد؟ اگر بپذیریم که او درباره‌ی مرجع الهام خود دروغ می‌گفته، و نویسندگان بعدی به شکلی نامستند ادعاهای او را باور کرده و بر آن افزوده‌اند، همچنان این پرسش باقی می‌ماند که پس مرجع الهام نیما چه بوده است؟

به نظرم با مرور شعرهایی که در دوران زندگی نیما منتشر می‌شده، به سادگی می‌توان این مرجع الهام را پیدا کرد. نیما در واقع نوآوری‌ای نداشته و برخی از افراطی‌ترین ابداعهای شاعران وابسته به جنبشهای چپِ قفقاز و عثمانی و آسیای میانه را برگرفته و سراسر عمر بدان وفادار مانده و شعرهایی یا متن‌هایی را در پیوند با آن تولید کرده است. سرمشق یاد شده و نوآوری‌ها چنان که دیدیم سابقه داشته‌اند و جالب آن که نیما به افراطی‌ترین و قاعده‌گریزترین شاخه از این ابداعها گرایش داشته است، شاید بدان دلیل که در قالبهای منظم‌تر و قانونمندتر استعدادی نداشته و انبوه سروده‌هایش در این زمینه بسیار ضعیف هستند.

این گرایش افراطی به درهم شکستن قالبهای شعر کلاسیک پارسی، ابتدا در آذربایجان و قفقاز پدیدار شد. موج اول آن به آخوندزاده و طالبوف مربوط می‌شد که مقیم قفقاز بودند و بعد در نسل بعد کانون آن به تبریز منتقل شد. طالبوف و آخوندزاده با وجود دیدگاه‌های تند و تیزشان درباره‌ی شعر کلاسیک پارسی، دعوی شاعر بودن نداشتند و به عنوان منتقد ادبی در این زمینه قلم می‌زدند. اما رهبران این جریان در تبریز ادعای شعر و شاعری داشتند. چهره‌های برجسته در این میان عبارت بودند از تقی رفعت و شمس کسمایی که هردو سخت زیر تاثیر موج تجددگرایی در ادبیات ترکیه بودند.

این اتفاقا همان موجی بود که با ناسیونالیسم پان ترکی پیوند خورده بود و به همین دلیل با زبان پارسی دشمنی می‌ورزید و هوادار پالایش زبان ترکی از واژگان پارسی و عربی بود. بنابراین گذشته از خودِ شیخ محمد خیابانی که ملی‌گرا و هوادار تمامیت ارضی ایران بود، در حلقه‌ی دوستان تقی رفعت نشانه‌هایی از میل به تجزیه و ایران‌ستیزی دیده می‌شد. در حدی که احمد کسروی که در آن روزها در تبریز حضور داشته، رفعت را هوادار ناسیونالیسم ترکی دانسته است.[٥٣٥]

با خواندن آثاری که تقی رفعت و شمسی کسمایی از خود به جا گذاشته‌اند، دو چیز نمایان می‌شود، نخست آن که زبان پارسی را خوبی نمی‌دانند و چه در نظم و چه در نثر، در دستور زبان و واژه‌گزینی خطاهای فاحش دارند. دیگر آن که زبانِ شکسته و ناروان‌شان سخت به زبان نیمایوشیج شبیه است، که گویا بعدتر به تقلید از ایشان می‌پرداخته است. ناسالم بودن زبان ایشان در روزگار خودشان نیز نقل مجالس بوده، طوری که کسروی می‌گوید ایشان زبان پارسی را درست نمی‌دانسته‌اند و شعرهایشان را در پیروی از ادبیات ترکی عثمانی تولید می‌کنند.[٥٣٦]

اما گذشته از قالبِ اشعار نوی نیما که وامی از ایشان بوده، مضمون و وزن و محتوایی که در این قالب می‌گنجانده هم خاستگاهی بیرونی داشته است. برای این که درجه‌ی تاثیرپذیری نیما از شعر دیگران را دریابیم

---

[٥٣٥] کسروی، ١٣٧٦: ١٢٤.

[٥٣٦] کسروی، ١٣٧٦: ١٢٤.

و دامنه‌ی نو بودن تصویرها و مضمونها را در شعر او محک بزنیم. باید اشعار او را در کنار شعرِ معاصرانش بخوانیم و به ترتیب زمانی انتشار اشعار توجه کنیم. در این حالت به نتیجه‌ی چشمگیر و مهمی می‌رسیم که پژوهش شتابزده‌ی کنونی تنها بخشی از آن را نمایان ساخته است.

اگر از من بپرسند که نیما در میان کل ادیبان و شاعران، بیش از همه از چه کسی تاثیر پذیرفته و دنباله‌روی کدام شاعر بوده است، بدون تردید پاسخ خواهم داد: ملک‌الشعرای بهار!

البته تردیدی نیست که نیما قالبهای نوی شعری و خروج از بند قافیه و تقارن مصراعها را از رفعت و کسمائی و خامنه‌ای وامگیری کرده است و متعصبانه بدان پایبند بوده است. همچنین شکی نیست که فرمانهای حزب توده و سازمانهای چپ دیگر بخش عمده‌ی محتوای اشعار نیما را تعیین می‌کرده است. با این همه اگر به صور خیال و نمادپردازی و روایت ادبی و وزن و قافیه‌ی اشعارش بنگریم، در می‌یابیم که بهار مهمترین اسوه و سرمشق وی بوده است.

این را بهتر از همه در نمادپردازی‌های نیما می‌توان دید. چنان که گذشت، نیما را به خاطر فاصله گرفتن از آه و ناله‌های رمانتیک دوران جوانی‌اش و گراییدن به نمادپردازی پرندگان، شاعری پویا و خلاق دانسته‌اند و بر همین مبنا دو دوره‌ی رمانتیک و سمبولیک را در اشعارش از هم تمیز داده‌اند.[۵۳۷] در گفتارهای

---

[۵۳۷] حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۱-۳۳.

پیشین دیدیم که استفاده‌ی نیما از نماد پرنده از نظر زمانی پراکنده است و به دوره‌ی خاصی دلالت نمی‌کند، هرچند در زمانی خاص پرداختن به آن شدیدتر می‌شود. با این همه صرفِ استفاده از نمادهای پرندگان نشانه‌ی سمبولیک بودنِ یک ادیب نیست. چنان که عطار و نوایی را به خاطر منظومه‌های زیبایشان نمی‌توان سمبولیست دانست. به همین ترتیب بین استفاده‌ی نیما از نمادهای پرنده‌ای در شعرش، و روی آوردن‌اش به کلمه‌ی سمبول همزمانی دیده نمی‌شود. نیما در سالهای ۱۳۱۷ تا ۱۳۲۰ بیشترِ شعرهای پرنده‌ای‌اش را گفته، ولی برای برای نخستین بار چند سال بعد در فروردین ۱۳۲۵ به «سمبول‌ها» در یادداشتهایش اشاره می‌کند. او در این یادداشت می‌گوید که عمق و وقار و باطن شعر به این نمادها بستگی دارد و باید با آن صورتبندی شود.[۵۳۸] اما در این زمان شعرهای پرنده‌ای زیادی نمی‌سروده است.

تقریبا همه‌ی نویسندگانی که درباره‌ی نیما قلم زده‌اند، اشاره کرده‌اند که ورود نماد پرنده به شعر نیما از دلبستگی او به طبیعت سرسبز شمال و جانوران جنگلی ناشی شده است. این برداشت به نظرم به کلی نادرست است. اتفاقا نمادهای پرنده‌ای در اشعار اولیه‌ی نیما اندک است، و این همان زمانی است که بیشتر به گشت و گذار در طبیعت می‌پرداخته است. نخستین اشاره‌های منظم نیما به پرندگان به نامه‌های او به عالیه مربوط می‌شود که در ۱۳۰۵ نوشته شده است. بعد از آن یکی دو اشاره‌ی جسته و گریخته به مضمون پرنده

---

[۵۳۸] یوشیج، ۱۳٦۸: ۱۳٤.

را در شعرهایش می‌بینیم، تا سال ۱۳۱۷ که موج شعرهای پرنده‌ای‌اش آغاز می‌شود و تا ۱۳۲۰ ادامه می‌یابد. بعد از آن این مضمون همچنان در اشعارش حفظ می‌شود، اما بسامد این دوره‌ی اوج را ندارد. نیما دقیقا از زمانی سرودن شعرهای پرنده‌ای را در شمار و تنوع زیاد شروع کرد، که در تهران ساکن شده بود و دیگر ارتباطی با طبیعت و گردش در آن نداشت.

بنابراین شواهد زندگینامه‌ای تایید نمی‌کند که نیما نماد پرنده را از طبیعت وام گرفته باشد. اما تاریخ ادبیات معاصر به روشنی خاستگاه این نماد را نمایان می‌سازد. در میان معاصران نیما، توانمندترین و نیرومندترین شاعر که هیچ کس در استادی و برتری‌اش شکی ندارد، ملک‌الشعرای بهار است. او در ضمن مهمترین شاعری است که نمادهای پرندگان را در اشعارش به کار می‌گیرد. دلیل دلبستگی‌اش به پرندگان هم با مرور زندگینامه‌اش روشن می‌شود. بهار کبوترباز بوده و در خانه‌اش کبوترخان مفصلی داشته و به بازی خروسهای جنگی نیز علاقمند بوده است. یعنی بخش مهمی از اوقات فراغت خود را به بازی با پرندگان می‌پرداخته است. از این روست که در دیوان او گسترده‌ترین و متنوع‌ترین اشاره‌ها به پرندگان را می‌بینیم. اولین شعرهای بهار با رمزگان پرندگان به سال ۱۲۸۷ خورشیدی مربوط می‌شود، و این زمانی است که نیما هنوز ده سال بیشتر نداشت و در روستای خود با ملایی که می‌خواست به زور به او سواد بیاموزاند، درگیر بود. واپسین شعر بهار در این زمینه، آخرین سروده‌ی او نیز هست و «جغد جنگ» نام دارد و کمی پیش از

مرگش آفریده شده است.[۵۳۹] به خصوص در اواخر دهه‌ی ۱۳۰۰ خورشیدی این شعرهای بهار بیشتر می‌شود و این یه دهه پیش از روی آوردن نیما به این سبک است. بهار در ۱۳۰۸ «مرغ خموش» را سرود که در یازده بیتِ آن، دوازده بار عبارت «یک مرغ» تکرار می‌شود، بی آن که نازیبا بنماید:

یک مرغ سر به زیر پر اندر کشیده است　　مرغی دگر نوا به فلک برکشیده است

یک مرغ سر به دشنه‌ی جلاد داده است　　یک مرغ سر ز شاخ صنوبر کشیده است

یک مرغ آشیانه به تاراج داده است　　یک مرغ از آشیانه‌ی خود سر کشیده است

یک مرغ جفت و جوجه به شاهین سپرده است　　یک مرغ، جفت و جوجه به بر در کشیده است

یک مرغ پر شکسته و افتاده در قفس　　یک مرغ پر به گوشه‌ی اختر کشیده است

یک مرغ صید کرده و یک مرغ صید او　　از پنجه‌اش به قهر و به کیفر کشیده است[۵۴۰]

بهار درباره‌ی کبوتربازی[۵۴۱] و خروس جنگی شعر سروده و طیف وسیعی از مضمونها را با نمادهای پرنده‌ای بیان کرده است. شاعران بزرگ نسل بعد که شاگردان او محسوب می‌شوند، این نمادپردازی را ادامه

---

[۵۳۹] بهار، ۱۳۸۷: ۶۰۰-۶۰۳.

[۵۴۰] سپانلو، ۱۳۷۸: ۶۸.

[۵۴۱] بهار، ۱۳۸۷: ۲۹۸- ۲۹۹.

دادند. شعر «مرگ قو»ی حمیدی شیرازی و «عقاب» ناتل خانلری در میانشان شهرت بیشتری یافته‌اند. همچنین بعید نیست که نماد بوف کورِ صادق هدایت نیز زیر تاثیر این رمزپردازی‌های بهار خلق شده باشد.

نیما در این میان آشکارا پیروی بهار است. اشعار پرنده‌ایِ او کاملا پا به پای اشعار بهار و همواره بعد از سروده‌های او ظاهر می‌شوند. هرجا بهار شعر مشهوری درباره‌ی پرندگان می‌گوید، نیما نیز با وقفه‌ای معمولا کوتاه متنی در این مورد می‌نویسد، هرچند کیفیت و محتوای این متن قابل قیاس با اشعار بهار نیست. رمزپردازی پرندگان در اشعار بهار قدمت و گسترشی بسیار بیش از متون نیما دارند. بهار در ۱۲۸۷ شعری در نکوهش انجمن همت سرود[٥٤٢] که هوادار استبداد بود و در آن اعضای این انجمن را به زاغ و زغن و آزادیخواهان را به بلبل تشبیه کرد. بعد از آن مضمون پرنده در آثار او زیاد دیده نمی‌شود، تا ۱۳۰۱ که «سرود کبوتر» را می‌سراید و در آن با کبوترهای اهلی‌اش گفتگو می‌کند:[٥٤٣]

بیایید ای کبوترهای دلخواه　　بدان کافور گون پاها چو شنگرف

بپرید از فراز بام و ناگاه　　به گرد من فرود آیید چون برف

سحرگاهان که این مرغِ طلایی　　فشاند پر ز روی برج خاور

---

[٥٤٢] بهار، ۱۳۸۷: ۱۳۰–۱۳۳.

[٥٤٣] بهار، ۱۳۸۷: ۲۹۸–۲۹۹.

ببینَم‌تان به قصد خود نمایی کشیده سر ز پشت شیشهٔ در

...

شود گویی درِ خلد برین باز چو من بر رویتان بگشایم اندر

کنید افرشته‌وش یکباره پرواز به گردون دوخته پر، یک به دیگر

شوند افرشتگان از چرخ نازل به زعم مردمان باستانی

شما افرشتگان از سطح منزل بگیرید اوج و گردید آسمانی

بعد از آن رمزگان پرنده‌ای در آثار بهار مدام تکرار می‌شود. او در ۱۳۰۸ «مرغ خموش»[٥٤٤] را در وصف خویش و زندانی شدن‌اش سرود و خود را بارها و بارها به پرندگان تشبیه کرد. در میان اشعار پرنده‌ایِ نیما، برخی از نامدارترین قطعه‌ها به پیروی از شعرهای بهار سروده شده است. مثلا «پادشاه فتح» پس از «جغدِ جنگ» بهار ساخته شده است.[٥٤٥] به خصوص «مرغ آمین» نیما تقلیدی است از «مرغ شباهنگ» بهار.

برای آن که مقایسه‌ای میان این دو به دست دهیم و دامنه‌ی ایدئولوژیک بودنِ نقدهای ادبی معاصر نیز نمایان شود، همین دو شعر اخیر را با هم مقایسه می‌کنم. بیشتر از آن رو که محمدعلی سپانلو در کتابی که

---

[٥٤٤] بهار، ۱۳۸۷: ۳۹۲–۳۹۳.

[٥٤٥] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ٦٠.

درباره‌ی بهار نوشته، این دو شعر را با هم مقایسه کرده و به این نتیجه رسیده که «مرغ آمین» شعر قوی‌تر و بهتری است و «مرغ‌شباهنگ» به خاطر وجود قیدِ دست و پاگیرِ قافیه، دچار ضعف و نارسایی شده است.[٥٤٦] به تازگی رضا براهنی هم در مصاحبه‌ای درباره‌ی «مرغ آمین» چینن اظهار نظر کرد:

«هیچ شعری در زبان فارسی دراماتیک نه به معنای غمگین بلکه نمایشنامه‌ای نیست. نیما وصف می‌کند خود مرغ آمین را، که ترکیبی است ساخته‌ی خود نیما، ابتکاری که در شعر هیچکس هیچ ترکیبی به این زیبایی و به این رسایی نیامده، و در عین حال هیچ شعری در زبان فارسی تمثیل مثل مرغ آمین برای سرنوشت اجتماعی-تاریخی نیست. و نیما الگوی شعر نمایشی را با این شعر در برابر ما ترسیم کرده است. طوری که انگار خواننده با صدای سمفونی پتنجم یا سمفونی نهم بتهوون سر و کار دارد... هیچ چیز مهمتر از این نیست که آدم بداند چقدر بسیاری از کسانی که سالها بعد از سرودن این شعر، شعر اجتماعی گفتند و شعری بلند یا بلندتر از مرغ آمین، نتوانستند هرگز به قوزک پای آن هم برسند.»[٥٤٧]

بنابراین در اینجا با متنی سر و کار داریم که از دید دو تن از پرخواننده‌ترین منتقدان ادبی و اظهار نظر کنندگانِ معاصر درباره‌ی شعر، شاهکاری بی‌بدیل به نظر می‌رسد. به شکلی که آن را با سمفونی بتهوون مقایسه کرده‌اند و گفته‌اند هیچ یک از اشعار نظامی و فردوسی به قدر این اثر دراماتیک/ نمایشی نیست، و

---

[٥٤٦] سپانلو، ١٣٨٢: ١٥٧-١٦٠.

[٥٤٧] براهنی، ١٣٩٢: ٢٩.

عنصری مثل مرغ آمین در آن وجود دارد که «در شعر هیچکس هیچ ترکیبی به این زیبایی و به این رسایی نیامده»!

برای این که بتوان در این مورد بهتر داوری کرد، هردو شعر را نقل و تحلیل می‌کنم.

نخست بنگریم به «مرغ آمین» از نیما یوشیج، و در خواستم آن است که خواننده با وجود آن که شاید برایش دشوار و ملال‌انگیز باشد، حتما کل متن را کلمه به کلمه بخواند تا بتواند درباره‌اش داوری کند. متن چنین است:

«مرغ آمین درد آلودی است کاواره بمانده

رفته تا آنسوی این بیدادخانه

باز گشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه.

نوبت روز گشایش را

در پی چاره بمانده.

می شناسد آن نهان بین نهانان (گوش پنهان جهاندردمند ما)

جور دیده مردمان را.

با صدای هر دم آمین گفتنش، آن آشنا پرورد،

می‌دهد پیوندشان در هم

می‌کند از یاس خسران بار آنان کم

می‌نهد نزدیک با هم، آرزوهای نهان را.

بسته در راه گلویش او

داستان مردمش را.

رشته در رشته کشیده (فارغ از عیب کاو را بر زبان گیرند)

بر سر منقاردارد رشته‌ی سردرگمش را.

او نشان از روز بیدار ظفرمندی است.

با نهان تنگنای زندگانی دست دارد.

از عروق زخمدار این غبارآلوده ره تصویر بگرفته.

ازدرون استغاثه‌های رنجوران.

در شبانگاهی چنین دلتنگ، می‌آید نمایان.

وندر آشوب نگاهش خیره بر این زندگانی

که ندارد لحظه‌ای از آن رهایی

می‌دهد پوشیده، خودرا بر فراز بام مردم آشنایی.

چون نشان از آتشی در دود خاکستر

می‌دهد ازروی فهم رمز درد خلق

با زبان رمز درد خود تکان در سر.

وز پی آنکه بگیرد ناله‌های ناله‌پردازان ره در گوش

از کسان احوال می‌جوید.

چه گذشته‌ست و چه نگذشته است

سرگذشته‌های خود را هر که با آن محرم هشیار می‌گوید.

داستان از درد می‌رانند مردم.

در خیال استجابت‌های روزانی

مرغ آمین را بدان نامی که او را هست می‌خوانند مردم.

زیر باران نواهایی که می‌گویند:

"باد رنج ناروای خلق را پایان".

(و به رنج ناروای خلق هر لحظه می‌افزاید).

مرغ آمین را زبان با درد مردم می‌گشاید.

بانگ بر می‌دارد:

ـــ "آمین !

باد پایان رنجهای خلق را با جانشان در کین

وز جا بگسیخته شالوده‌های خلق افسای

و به نام رستگاری دست اندر کار

و جهان سر گرم از حرفش در افسوس فریبش".

خلق می گویند:

ـــ" آمین!

در شبی اینگونه با بیداش آیین.

رستگاری بخش ـــ ای مرغ شباهنگام ـــ ما را!

و به ما بنمای راه ما به سوی عافیتگاهی.

هر که را ـــ ای آشناپرورـــ ببخشا بهره از روزی که می‌جوید".

ـــ" رستگاری روی خواهد کرد

و شب تیره، بدل با صبح روشن گشت خواهد." مرغ می‌گوید.

خلق می‌گویند:

ـــ" اما آن جهانخواره

(آدمی رادشمن دیرین) جهان را خورد یکسر ".

مرغ می گوید:

ـــ" در دل او آرزوی او محالش باد".

خلق می گویند :

ـــ" اما کینه‌های جنگ ایشان در پی مقصود

همچنان هرلحظه می‌کوبد به طبلش".

مرغ می‌گوید :

ـــ" زوالش باد!

باد با مرگش پسین درمان

نا خوشیّ آدمی خواری.

وز پس روزان عزت بارشان

باد با ننگ همین روزان نگونسازی"!

خلق می گویند:

ـــ" اما نادرستی گر گذارد

ایمنی گرجز خیال زندگی کردن

موجبی از ما نخواهد و دلیلی برندارد.

ور نیاید ریخته‌های کج دیوارشان

بر سر ما باز زندانی

و اسیری را بود پایان.

و رسد مخلوق بی سامان به سامانی".

مرغ می‌گوید:

ـــ" جدا شد نادرستی".

خلق می‌گویند:

ـــ" باشد تا جدا گردد".

مرغ می‌گوید:

ـــ" رها شد بندش از هربند، زنجیری که بر پا بود".

خلق می‌گویند :

ـــ" باشد تا رها گردد ".

مرغ می‌گوید :

ـــ" به سامان بازآمد خلق بی سامان

و بیابان شب هولی

که خیال روشنی می‌برد با غارت

و ره مقصود در آن بود گم، آمد سوی پایان

و درون تیرگی‌ها، تنگنای خانه‌های ما در آن ویلان،

این زمان با چشمه های روشنایی در گشوده است

و گریزانند گمراهان، کج‌اندازان،

در رهی کامد خود آنان را کنون پی گیر.

و خراب و جوع، آنان را ز جا برده است

و بلای جوع آنان را جابه جا خورده است

این زمان مانند زندانهایشان ویران

باغشان را در شکسته.

وچو شمعی در تک گوری

کور موذی چشمشان در کاسه‌ی سر از پریشانی.

هر تنی زآنان

از تحیّر بر سکوی در نشسته.

و سرود مرگ آنان راتکاپوهایشان (بی سود) اینک می‌کشد در گوش".

خلق می‌گویند :

ـــ" بادا باغشان را، درشکسته‌تر

هر تنی زآنان،جدا از خانمانش، بر سکوی در، نشسته تر.

وز سرود مرگ آنان، باد

بیشتر بر طاق ایوانهایشان قندیلها خاموش ".

ـــ" بادا!" یک صدا از دور می‌گوید

و صدایی از ره نزدیک،

اندر انبوه صداهای به سوی ره دویده:

ـــ" این، سزای سازگاراشان

باد، در پایان دورانهای شادی

از پس دوران عشرت بار ایشان".

مرغ می گوید:

ـــ" این چنین ویرانگی‌شان، باد همخانه

با چنان آبادشان از روی بیدادی".

ـــ" بادشان!" (سر می‌دهد شوریده خاطر، خلق آوا)

ـــ" باد آمین!

و زبان آنکه با درد کسان پیوند دارد باد گویا"!

ـــ" باد آمین!

و هر آن اندیشه، در ما مردگی آموز، ویران "!

ـــ "آمین! آمین"!

و خراب آید در آوار غریو لعنت بیدار محرومان

هر خیال کج که خلق خسته را با آن نخواها نیست.

و در زندان و زخم تازیانه‌های آنان می‌کشد فریاد:

"اینک در و اینک زخم"

(گرنه محرومی کجیشان را ستاید

ورنه محرومی بخواه از بیم زجر و حبس آنان آید)

ـــ "آمین!

در حساب دستمزد آن زمانی که بحق گویا

بسته لب بودند

و بدان مقبول

و نکویان در تعب بودند ".

ـــ" آمین!

در حساب روزگارانی

کز بر ره، زیرکان و پیشبینان را به لبخند تمسخر دور می‌کردند

و به پاس خدمت وسودایشان تاریک

چشمه‌های روشنایی کور می‌کردند".

ـــ" آمین"!

ـــ" باکجی آورده‌های آن بد اندیشان

که نه جز خواب جهانگیری از آن می‌زاد

این به کیفرباد"!

ـــ" آمین "!

ـــ" با کجی آورده‌هاشان شوم

که از آن با مرگ ماشان زندگی آغاز می‌گردید

و از آن خاموش می‌آمد چراغ خلق".

ـــ" آمین"!

ـــ" با کجی آورده‌هاشان زشت

که از آن پرهیزگاری بود مرده

و از آن رحم آوری واخورده".

ـــ "آمین"!

ـــ" این به کیفر باد

با کجی آورده‌شان ننگ

که از آن ایمان به حق سوداگران را بود راهی نو، گشاده در پی سودا.

و از آن، چون بر سریر سینه‌ی مرداب، از ما نقش بر جا".

ـــ" آمین! آمین"!

*

و به واریز طنین هر دم آمین گفتن مردم

(چون صدای رودی از جا کنده، اندر صفحه‌ی مرداب آنگه گم)

مرغ آمین گوی

دور می‌گردد

از فراز بام

در بسیط خطّه‌ی آرام، می‌خواند خروس ازدور

می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان.

وز بر آن سرد دود اندود خاموش

هرچه، بارنگ تجلّی، رنگ در پیکر می افزاید.

می‌گریزد شب.

صبح می‌آید»

این «شعر»، چنان که نمایان است، با ۹۷۸ کلمه، در حدود ۱۷۰ سطر گنجانده شده و اگر بر کاغذ آ٤ چاپ شود با این شکلِ پلکانی‌اش حاشیه‌ی ده صفحه را پر خواهد کرد.

نیما این متن را به احتمال زیاد نیما با الهام از «مرغ شباهنگ» تولید کرده که بهار حدود بیست سال پیشتر از «مرغ آمین» منتشرش کرده بود. «مرغ آمین» در زمستان ۱۳۳۰ نوشته شد و از همان ابتدا به صورت متنی سیاسی و ایدئولوژیک مورد استفاده‌ی مارکسیستها قرار گرفت. جلال آل احمد بلافاصله آن را در نشریه‌ی نیروی سوم منتشر کرد، و نیروهای چپ‌گرا از هر سو به ستایش و بزرگداشت آن لب گشودند. با این همه این متن خارج از حلقه‌ی کسانی که دلبستگی حزبی‌ای بدان داشتند، شهرتی و اهمیتی به دست نیاورد. تا آن

که بیست سال بعد سیاوش کسرائی که سخنگوی سلیقه‌ی شعری حزب توده بود، در ۱۳۵۰ نقدی طولانی بر آن نوشت و آن را به عنوان متنی پیشتاز و عمیق از نظر مفاهیم سوسیالیستی ستود و بعد از آن بود که نقل این متن به تدریج دامنه یافت و نامش بین عموم مردم شناخته شد. هرچند بخش عمده‌ی کسانی که امروز هم از این متن سخن می‌گویند و نیما را بابتش می‌ستایند، حتا یک بار سراسر آن را نخوانده‌اند.

به هر صورت این را با ضریب خوبی می‌دانیم که نیما هنگام نوشتن این متن زیر تاثیر شعری از بهار بوده به نام «مرغ شباهنگ». این شعر هم سیاسی است و مرغ حق را نویدبخش دگرگونی اوضاع و گذر کردن تباهی می‌داند. بهار شعر خود را در ۱۳۱۱ و زمانی که با دربار رضا شاه درگیر بود، سروده است. برای مقایسه بین این دو، باید شعر بهار را هم کامل بخوانیم:[۵۴۸]

بر شو ای رایت روز از در شرق بشکف ای غنچه‌ی صبح از بر کوه

دهر را تاج زر آویز به فرق کامدم زین شب مظلم به ستوه

ای شب موحش اندُه گستر اندک احسان فراوان ستمی

مطلع یأس و هراسی تو مگر سحر حشر و غروب عدمی

---

[۵۴۸] بهار، ۱۳۸۷: ۳۳۲-۳۳۳.

تو شنیدی که منم برخی شب　　آری، اما نه چنان ابر اندود

بی‌فروغ مه و نور کوکب　　چون یکی زنگی انگِشت‌آلود

ماه چون بیوه زنان پوشیده　　به حجاب سیه اندر، همه تن

سخت پوشیده جمال از دیده　　تا ندانند که پیر است آن زن

نجم ناهید نهان ساخته رو　　در پس ابر عبوس غمگین

مردم چشم من اندر پی او　　چون کسی کش به چَه افتاد نگی

مانده از کار درین ظلمت عام　　به فلک بر قلمِ تیرِ دبیر

زآنکه بر جای مرکب ز غمام　　دهر پر کرده دواتش از قیر

مشتری بسته در این ابر سیاه　　چهره از بین سیه فرجامی

وندر امواج بخار جانکاه　　گم شده شعشعه‌ی بهرامی

عاشقم من به شبی مینایی خوش و لیلی‌وش و هندیه‌عذار
نه یکی وحشی آفریقایی زشت و آشفته و مجنون کردار

عاشقم من به شبی خامش و صاف نور پیوسته سما را به سمک
همره نور سماوات شکاف به زمین تاخته آواز ملک

ماه بیرون شده از پشت سحاب گسترانیدن شعاع سیمین
گاه پنهان شده در زیر نقاب گه عیان ساخته لختی ز جبین

عاشقم بر فلک نورانی زاختران پنجره‌ی نقره بر آن
من از آن پنجره‌ی روحانی در فضای ابدیت نگران

نه هوایی کدر و گردآلود بر وی از ابر یکی خیمه‌ی شوم
بسته اندر قفسی قیراندود منظره دیده ز دیدار نجوم

از تو و تیرگی ات داد، ای شب که دلم پاره شد از واهمه‌ات

زین سیه کاری و بیداد، ای شب		به کجا برد توان مظلمه‌ات

ای شب جان‌شکر عمر گداز		از ز جور تو به هر دل اثری

ظلم کوته کندت دست دراز		هر شبی را بود از پی سحری

من و دژخیم خیانت کردار		بگذرانیم جهان گذران

خفته او مست و من اینک بیدار		بر وی از دیده‌ی نفرت نگران

شب که اندر بن این ژرف قباب		خلق خفته‌ست، خدا بیدار است

آنکه را دیده نیالوده به خواب		دیده بانش کرم دادار است

تیره شد دیده و شد ختم کتاب		لیک نو زاین شب غمناک به جاست

سپری گشت ز چشمانم خواب		چون غم آید به میان خواب کجاست

به امیدی که مگر فجر دمید		دم به دم دوخته بر شیشه نگاه

در پس شیشه در گشت سپید		چشم بیخواب من و شیشه سیاه

شمع شد خامش و ساعت هم خفت　　دل من تفته و چشمم بیدار

شده با زحمت بیداری جفت　　غم و اندیشه‌ی این شهر و دیار

یک ره این پرده‌ی غمناک بدر　　وین سیاهی ببر ای روز سپید

ورنه‌یی هیچ صباح محشر　　سر بر آر از عدم ای صبح سپید

نه شبم رام و نه روزم پیروز　　منزوی روز و دل اندر وا شب

چون شود شب بخروشم تا روز　　چون شود روز بنالم تا شب

این بود حال غریبی چون من　　در یکی کشور بیداد سرشت

مانده بیگانه به شهر و به وطن　　چون مؤذن به کلیسا و کنشت

ای دریغا که جوانی بگذشت　　بهر آبادی این ملک خراب

همچو دهقان که برد آب ز دشت　　تا گل و سبزه دماند ز سراب

یاد آرید در آن بستر ناز ای فروخفته بهم فرزندان

زین شبان سیه عمر گداز که سر آورد پدر در زندان

یاد آر ای پسر خوب خصال کز تبه کاری این مردم دون

پدرت گشت به خواری پا مال تا تو گردی به شرافت مقرون

شو سوی مدرسه، ای دختر زار ای زن باهنر سیصد و بیست

واندر آن عهد همایون یادآر تا بدانی پدرت کشته‌ی کیست

لیک دانم که در آن عهد و زمن این مصائب همه با یاد شماست

جستن کین من و ملت من اندر آن روز ورستاد شماست

روزگاری که شما آزادان باز جویید ز دزدان کیفر

دزدزادان و ستمگرزادان غرق ننگ‌اند و شما نام‌آور

به حرم بر گله‌ی گرگ رده به صفت گرگ و به صورت چو غنم

خورده آهوی حرم را و شده جای آهوی حرم گرگ حرم

ای جوانان غیور فردا　　پر دل و با شرف و زیرکسار

پاک سازید ز گرگان دغا　　حرم پاک وطن را یکبار

آن سیه لحظه که از گُرْسنگی　　رخ اطفال وطن گردد زرد

سبزخطان و جوانان همگی　　بیرق سرخ به کف بهر نبرد

تو هم ای پور دل آزرده‌ی من　　اندر آنروز به یاد آر این درس

پای نه پیش و به تن پوش کفن　　سر غوغا شو از مرگ مترس

پسر من! تو به روز کیفر　　ریشه‌ی عاطفه از دل برکن

از سر کیفر دزدان مگذر　　تا پشیمان نشوی همچون من

اجر این تیره شبان مظلم　　باز گردد به تو در روز حسیب

داند آن روز نژاد ظالم　　که ز ما هر دو که خورده‌ست فریب

بخ بخ ای مرغ شباهنگ ز شاخ　　با من دل شده دمسازی کن

تو هم ای دل به ره حق گستاخ　　با شباهنگ هم آوازی کن

ای شباهنگ! از این شاخ بلند　　شو یک امشب ز وفا یار بهار

گر بخواهی که شوم من خرسند　　یک دم از گفتن حق دست مدار

هان! چه گوید بشنو، مرغ از دور　　می دهد پاسخ من، حق حق حق

آخر از همت مردان غیور　　شود آباد وطن، حق حق حق

با مرور این دو شعر، چند شباهت میان‌شان به سرعت جلب نظر می‌کند. در هردو شاعر به آینده‌ای روشن امید دارد و گذر کردنِ تباهی و انحطاط را آرزومند است. در هردو این گذار را با لحنی انقلابی توصیف می‌کند و مردم را کارگزار و محرک آن قلمداد می‌کند. در هردو شکایت از زمان حال به سیطره‌ی سیاسی باز می‌گردد و خودکامگی و سرکوبگری دولت را در نظر دارد. در هردو پرنده‌ای به عنوان تایید کننده‌ی این آرزو حضور دارد و آرزوهای شاعر را تایید می‌کند. تا اینجای کار کاملا روشن است که متن دوم از نظر مضمون و محتوا به پیروی از شعرِ نخست نوشته شده است. با این همه، دو منشِ یاد شده تفاوتهای چشمگیری با هم دارند. به گمان من قضاوت محمدعلی سپانلو درباره‌ی این دو متن نادرست است و به چندین و چند دلیل شعر بهار از متن نیما ادیبانه‌تر، زیباتر، شیواتر و معنادارتر است.

نخستین و مهمترین نکته آن که بهار آن را در ۱۳۱۱ سروده و این زمانی است که اقتدار سیاسی رضا شاه به اوج خود رسیده بود و نیروهای مخالف همگی قلع و قمع شده بودند و خودِ بهار هم با خطر تبعید و زندان دست و پنجه نرم می‌کرد. در حالی که نیما متنِ خود را در ۱۳۳۰ نوشته و این یکی از آزادترین و بازترین دوره‌های تاریخ ایران از نظر سیاسی است. احزاب چپ در این زمان با آزادی کامل فعالیت می‌کردند و نیما هم در این میان نه در معرض تهدیدی بود و نه مشکلی با دولت وقت داشت. بنابراین شعر بهار با موقعیت تاریخی و زیست جهان شاعر در ارتباط است، در حالی که درباره‌ی نیما چنین نیست.

دوم آن که نماد اصلی شعر در سروده‌ی بهار، شباهنگ یا مرغ حق است که وجود خارجی دارد و به خاطر تکرار کلمه‌ی حق با موضوع شعر ارتباط برقرار می‌کند. در حالی که اصولا چیزی به نام مرغ آمین وجود ندارد. یعنی نه مرغی به این نام داریم، و نه پرنده‌ای هست که صدای خواندنش به کلمه‌ی پیچیده‌ی «آمین» شبیه باشد. مرغ آمین به ظاهر پرنده‌ای افسانه‌ایست، که از نظر ریخت و کارکرد با آنچه نیما به خدمت گرفته تفاوت دارد. در مصطلحات الشعرا می‌خوانیم که «مرغ آمین فرشته‌ایست که در هوا پرواز می‌کند و همیشه آمین می‌گوید. هر دعایی که به آمین‌اش برسد مستجاب می‌شود.» در غیاث‌اللغات تعبیری اخترشناسانه از او وجود دارد و چنین آمده که «ستاره‌ی کف‌الخضیب (است)، زیرا که نزد منجمین مقرر است که هرکس

وقت طلوع کف‌الخضیب دعا کند، مستجاب شود». در همین بستر حسن رفیعی در شعری می‌گوید «گلشن عاشق دعاگو را/ بلبلی به ز مرغ آمین نیست».[۵۴۹]

بنابراین در سنت ادبی پارسی، مرغ آمین فرشته‌ایست که در قالب پرنده‌ای یا اختری نمود می‌یابد و کارش اجابت کردن دعای مردمان است. این نماد کاملا در بافتی دینی تعریف شده و کارکردش حاشیه‌ایست بر رفتار خداوند هنگام برآورده کردنِ دعاهای مردمان. یعنی بر خلاف مرغ حق که حق حق کردن‌اش به عاملی متافیزیکی بستگی ندارد، مرغ آمین موجودی است که همچون زائده‌ای بر یک دستگاه الاهیِ اجابت دعا عمل می‌کند.

در دوران معاصر، شواهد چندانی در دست نیست که شهرت یا اهمیت این نماد را نشان دهد. یعنی باز بر خلاف مرغ حق، که بسیار در قالب نمادها و تصویرهای شاعرانه یا داستانی (حتا به صورتی مسخ شده در بوف کور) حضور دارد، اشاره‌ای به مرغ آمین در ادبیات دوران جدید نمی‌بینیم. گذشته از بیتِ حسن رفیعی، تنها شرحی که من درباره‌ی این مرغ دیده‌ام، چند سطری است که هوشنگ ابتهاج در جریان نقل خاطره‌ای گفته و ثبت شده است. ابتهاج می‌گوید در خانه‌شان رسم بود که اگر کسی دیگری را نفرین می‌کرد، می‌گفتند «نگو، چون شاید مرغ آمین در راه باشد». تصور هم بر این بود که مرغی هست که هرگاه دعای کسی

---

[۵۴۹] شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۱–۱۸۲.

را بشنود می‌گوید آمین و آن وقت آن دعا برآورده می‌شود.[۵۵۰] از این شرح بر می‌آید که «مرغ آمین» یک موجود تخیلی است که در باورهای عامیانه‌ی مردم گیلان وجود دارد، و نیما هم احتمالا این اسم را از همان منبع وام گرفته است. این هم بماند که بعید نیست اصولا جعل چنین اسمی از خودبزرگ‌بینی نیمایوشیج برخاسته باشد، چون این مرغِ کیهانی عجیبی که در روایت نیما مثل روح تاریخ هگلی مردم ستمدیده را بشارت می‌دهد، «آمین» نام دارد که معکوس اسمِ «نیما»ست. یعنی بعید هم نیست که نیما خواسته باشد خود را با این وجود خجسته‌ی دیالکتیک اجتماعی همذات بنماید. اما این نکته بر سر جای خود باقی است که بر اساس این باور عامیانه، مرغ آمین موجود خجسته و نیکی نیست و به خاطر برآورده کردن نفرین‌ها – و نه دعاهای خیرخواهانه– شهرت دارد. از این رو حتا با ارجاع به سخن ابتهاج هم، نماد مناسبی برای یک نیروی ستم‌ستیز نیست.

این موجود افسانه‌ای، چه کارگزار خداوند برای اجابت دعا باشد و چه موجودی شوم برای روا داشتنِ نفرین، به کلی با چیزی که نیما قصدِ بیانش را دارد، ناهمخوان است. یعنی نمادی نامتناسب و ناسازگار با حرفِ اصلی نیماست، که مضمونی انقلابی، سیاسی، زمینی، و کمونیستی دارد. مفسرانِ دوستدار نیما هم به این ناهمخوانی آگاه بوده‌اند. شمیسا بر این اساس بدون هیچ سندی مرغ آمین را با سیمرغ و بعد با سَئِنَه در

---

[۵۵۰] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۹۷۵.

اوستا همسان انگاشته است. سخنی کاملا بی‌پایه که تنها بر اساس پرنده بودنِ هردوی این موجودات برساخته شده است، و هدف از آن انتقال صفتهای خردمندی و راهبری و حمایتگری سیمرغ به مرغ آمین بوده است تا بلکه شعرِ نیما از این رهگذر معنایی منسجم پیدا کند.

اما واقعیت آن است که مرغ آمین هیچ ارتباطی با سیمرغ ندارد. تمام خصوصیات سیمرغ، (به جز پریدن‌اش!) با مرغ آمین متفاوت است. نیما آشکارا اولین نماد پرنده‌ایِ سر راهش را برگرفته و بدون توجه – یا شاید بدون اطلاع– از بارِ مفهومی آن در ادب پارسی، کوشیده آن را به نمادی سیاسی بدل کند. بهار نیز بیست سال پیش از او چنین کرده، اما نمادی سزاوار و پرنده‌ای مناسب را برای این مقصود برگزیده و به همین دلیل شعرش زیبا می‌نماید. زیرا که بهار نمادپردازی خود را بر اساس امری واقعی و عینی استوار کرده که ارتباطی زیبا و معنادار هم با مضمونش برقرار می‌کند. اما نیما پرنده‌ای موهوم و ناموجود را نزد خویش ساخته و تکرار کلمه‌ای را به او نسبت داده که از پرندگان بعید است.

به همین دلیل هم در شعر بهار، شباهنگ تنها در پایان کار و با صدای واقعی شباهنگ و تکرار کلمه‌ی حق به او پاسخ می‌دهد و سخنش را تایید می‌کند. اما در متن نیما مرغ آمین موجودی است که مانند کمیسرهای تبلیغات شوروی بیانیه‌هایی درباره‌ی خلق و انقلاب صادر می‌کند و سخنگوست. گذشته از این، و به خاطر همین موهوم بودنِ مرغ آمین، ارتباط میان این پرنده و اصل بحث معلوم نیست. مرغ آمین که موجودی موهوم است، همان قدر به حرف اصلی نیما پیوستگی دارد که سخن گفتنِ باد یا غولِ چراغ جادو یا درختی سخنگو یا هر چیز موهوم دیگر. یعنی مرغ موهومِ آمین ارتباطی با پیام نیما ندارد و ربطش به اندازه‌ی سایر چیزهای

موهومی است که می‌توانند حرف او را تایید کنند. این در حالی است که در شعر بهار چنین نیست. یعنی او بهترین نمادی که می‌توانسته ندای حق‌خواهی‌اش را تایید کند را انتخاب کرده است. طاووس و بلبل و یک فرشته‌ی بالدار و جنی تایید کننده نمی‌توانند جای مرغ شباهنگ را در شعر بهار بگیرند، چون این مرغ با آوای زیبا و خاص خود جایگاهی منحصر به فرد و درست را در ساختار شعر اشغال کرده است. اما همین عناصر می‌توانند در شعر نیما جایگزین مرغ آمین شوند و چه بسا که آن را معنادارتر هم بکنند.

سومین نکته آن که شعر بهار ساختاری سنجیده و منسجم و سر و تهی درست دارد. با خواندن شعر بهار دقیقا روشن می‌شود که او از چه چیزی ناراحت است، چه نظم اجتماعی‌ای را بیشتر می‌پسندد، و امیدش به آینده دقیقا چیست. در متن نیما این نکات مبهم و سردرگم است.

شعر بهار ۳۷ بند و ۷٤ بیت و حدود ۸۵۰ کلمه دارد. متن نیما در مقابل، ۲۸ بندِ نابرابر دارد که روی هم رفته حدود ۹۸۰ کلمه را در بر می‌گیرند. یعنی شعر بهار حدود ۱۵٪ کوتاهتر از متن نیماست. شعر بهار سیری منطقی و روشن دارد و معناهایی شفاف و زیبا را پی در پی و به زیبایی به هم مربوط می‌سازد. بهار نخست شبی تاریک و ظلمانی را توصیف می‌کند و از آن شکایت می‌کند، کمی پیشتر معلوم می‌شود منظورش از شب اوضاع جامعه است و خودش که در زندان گرفتار آمده است، بعد فرزندانش را مخاطب قرار می‌دهد و به ایشان نوید می‌دهد که این روزگار خواهد گذشت و بار دیگر حق و دادگری بر همه جا چیره خواهد شد. بعد هم مرغ شباهنگ را گواه می‌گیرد و شادمان می‌شود که او با تکرار کلمه‌ی حق سخنش را تایید می‌کند.

متن نیما اما، یکسره آشفته و درهم ریخته است. نیما خود در شعرش حضور ندارد و فقط صحنه‌ای را توصیف می‌کند. این صحنه شکل و شمایل و صحنه‌پردازی مشخصی ندارد و همه چیز مبهم است. تنها می‌فهمیم که موجودی به نام مرغ آمین با موجود دیگری به نام «خلق» وارد مکالمه می‌شود. این دو با هم حرفهایی می‌زنند که بخشی از آن ضد و نقیض و بخشی دیگر حشو است. مراد هردویشان همان پیام اصلی بهار است، یعنی که دوران ظلم می‌گذرد و روزگاری بهتر فرا می‌رسد. قاعدتا خلق باید در اینجا پیام بهار را بازگو کند و مرغ آمین با گفتن کلمه‌ی آمین آن را تایید کند. اما همه جا چنین نیست و گاهی مرغ آمین هم لب به سخن می‌گشاید و چیزهایی را که قرار است خلق بگوید، او بیان می‌دارد. بر خلاف شعر بهار که مقدمه‌ای وصفی، صحنه‌آراییِ زیبا و سنجیده، بدنه‌ی اصلی پیام (گفتگوی پدر و فرزندان) و تایید شباهنگ را پشتاپشت هم قرار می‌دهد، در متن نیما با ساختاری تخت روبرو هستیم. از ابتدا تا انتها مرغ آمین و خلق با هم حرف می‌زنند و حرفهایشان هم تکرار یک موضوع به اشکال گوناگون است. نه رشد و توسعه‌ای در معنای سخن دیده می‌شود و نه مقدمه‌ای به مؤخره و آغازی به فرجامی متصل می‌شود.

در شعر بهار اگر بندی حذف شود، غیابش به چشم می‌خورد و اگر جای بندهایی با هم عوض شود، ساختار و روایت به هم می‌ریزد. در متن نیما اما چنین نیست. هر بندی را می‌توان حذف کرد بدون آن که چیزی از دست برود و بندها را می‌توان جا به جا و درهم و برهم خواند، بی آن که اختلالی حس شود یا معلوم شود ترتیب اولیه‌ی بندها جور دیگری بوده است. به عبارت دیگر، متن نیما محتوایی رقیق و کم‌مایه‌است

که با انبوهی از حشوهای درهم و برهم و نامنظم پوشیده شده، در حالی که شعر بهار ستون فقراتی دارد و کالبدی و شکلی متناسب با معنا.

نکته‌ی دیگر، به لحن و روایت مربوط می‌شود. گفتار بهار گفتمانی صمیمی و دلنشین را پدید می‌آورد، در حالی که متن نیما شعارگونه و فرمایشی می‌نماید. این امر تا حدودی به روایت و شخصیت‌پردازی مربوط می‌شود. در «مرغ شباهنگ»، راوی خودِ بهار است که به ترتیب با سه مخاطب حرف می‌زند. نخست با خود سخن می‌گوید و ضمن وصف اوضاع از نامرادی و تباهی شکایت می‌کند، بعد بهار است که با فرزندانش سخن می‌گوید و ایشان را دلداری و امید می‌دهد، در نهایت هم باز بهار با مرغ حق گفتگو می‌کند و او را درباره‌ی امید خویش گواه می‌گیرد. لحن همه جا سنجیده و درست است. بهار با خویش درون‌کاوانه و شاعرانه و خیالپردازانه سخن می‌گوید، وقتی با فرزندانش حرف می‌زند، لحنی خطابی و عینی و امیدوار پیدا می‌کند و به اموری روشن و آشکار و آرزوهایی اجتماعی می‌پردازد. در نهایت گفتارش با مرغ شباهنگ، که تنها مخاطبِ ناهوشیار و غیرانسانیِ متن است، بسیار کوتاه و ضربتی است و پاسخی که پرنده می‌دهد ختم کننده‌ی کلام است.

در مقابل متن نیما از نظر لحن و روایت بسیار نااستوار است. در ابتدای کار از مقدمه‌ی وصفیِ نامنظم اولِ کار بر می‌آید که مرغ آمین پرنده‌ایست خیالی که آرزوهای خلق و ستمدیدگان را می‌بیند و به آن آمین می‌گوید. گفتگوی خلق و مرغ هم به همین ترتیب شروع می‌شود و مردم آرزوهایشان را می‌گویند و مرغ آمین می‌گوید. اما انگار نیما بعد این نکته و اصولا دلیل وجودی مرغ آمینِ تخیلی‌اش را از یاد می‌برد. چون

بعد از آن مرغ هم آرزوهایی را بیان می‌کند که عجیب است و قاعدتا به یک پرنده ارتباطی ندارد و باید از زبان مردم بیان می‌شده است. جالب آن که در برخی از جاها مرغ است که آرزوهای حزبی را بیان می‌کند و انگار خلق است که آمین آمین می‌گوید!

لحن و بیان بهار درست و سنجیده و منسجم و شیواست. در حالی که متن نیما در خوش‌بینانه‌ترین حالت پرغلط و گسیخته و از نظر معنایی متعارض است. اصولا این که شاعر از زبان خلق (مفهومی کمونیستی) آرزوهایی مارکسیستی را بیان می‌کند و مرغی به آن آمین می‌گوید، کمی مضحک است. در اینجا آمین اگر معکوس نام نیما نباشد، تحریف کلمه‌ای آرامی است که در کلیساهای مسیحی برای برآورده شدن دعاهای کشیش گفته می‌شود. بافت و کاربرد آن حتا امروز هم دینی است و در روزگار نیما کاملا دلالتی دینی داشته است. این که خلق در بافتی مارکسیستی درباره‌ی پیروزی پرولتریای جهانی بیانیه صادر کند و بعد با کلمه‌ی مذهبیِ آمین پاسخ بگیرد، متعارض و مضحک است. این را باید با کاربرد کلمه‌ی حق مقایسه کرد که در بافت تاریخی‌اش به خداوند و دادگری الاهی اشاره می‌کند و در متن بهار با چرخشی ظریف در زمینه‌ای مدرن بازتعریف شده ولی بند ناف خود را با معانی پیشین از دست نداده است. طوری که مرغ شباهنگی که در آخر کار حق حق می‌کند، هم حضور عدل خداوند را اعلام می‌کند و هم آرزوی کاملا گیتیانه و اجتماعی شاعر را تایید می‌نماید.

وجه تمایز دیگر این دو متن، فرمایشی و سفارشی نمودنِ متن نیماست و روانی و صداقت شعر بهار. نیما انگار وظیفه داشته برخی از کلمه‌های حزبی را بیشتر در متن خود تکرار کند. در حالی که کاربرد واژگان

نزد بهار طبیعی و خودجوش است. بهار یک بار در متن کلمه‌ی خلق را به کار برده، و نیما این کلمه را شانزده بار در متن خود تکرار کرده است، با بیانی که معلوم است قرار بوده حزبی و «خلقی» بودن شاعر را اثبات کند. بهار مفهوم اصلی سخن خویش که حق باشد را هشت بار در متن به کار گرفته، اما تنها دو مورد آن در خودِ متن است. شش بار دیگر، حق به صورت ردیف در واپسین بیتها تکرار شده و به این ترتیب آواز شباهنگ را به زیبایی تداعی کرده است. این را می‌توان مقایسه کرد با کلمه‌ی آمین در متن نیما. نیما چهار بار عبارت «مرغ آمین» را به کار گرفته و علاوه بر آن شانزده بار کلمه‌ی آمین را در جاهای مختلف و بدون ضرورت خاصی به کار گرفته است. درباره‌ی کاربرد کلمات دیگری مانند جهانخواره و کج در شعر نیما نیز تحلیلی مشابه مصداق دارد.

ایراد چشمگیر دیگر متن نیما، که در شعر بهار اثری از آن دیده نمی‌شود، ضعف تالیف و خطاهای نمایان دستوری و زبانی است. ناگفته نماند که «مرغ شباهنگ» یکی از سروده‌های متوسطِ رو به ضعیف بهار است و در میان آثارش به نسبت گمنام است. با این حال جایی از آن نیست که خطایی دستوری یا جملاتی بی‌معنا یا کلماتی درهم و کاربردی نادرست از واژگان را ببینیم. در حالی که در متن نیما این موضوع تقریبا در هر جمله دیده می‌شود. برخی از جملات طوری نوشته شده که انگار نیما اصرار داشته بگوید این عبارتی ترجمه شده از یک متن فرنگی است. مثلا این جمله را بنگرید:

«ـــ" رستگاری روی خواهد کرد/ و شب تیره، بدل با صبح روشن گشت خواهد." مرغ می‌گوید.»

در این جمله بر خلاف دستور زبان پارسی، و مطابق با دستور زبان انگلیسی و فرانسوی، فاعل جمله‌ی نقل شده و عبارت «می‌گوید» در انتهای آن آمده، و نه ابتدایش. چنین ترکیب دستوری‌ای در پارسی نادرست و بی‌سابقه است و برای نخستین بار در فاصله‌ی سالهای ۱۳۰۵–۱۳۱۰ از مجرای ترجمه‌ی داستانهای عامیانه‌ای مانند «ماجراهای آرسن لوپن» و «پاردایان‌ها» و انتشارشان به صورت پاورقی روزنامه‌ها و مجله‌ها، به پارسی وارد شد. برخی از مترجمان این متون مانند نصرالله فلسفی افرادی ادیب و دانا بودند، اما برخی دیگر زبان مرجع و مقصد را به یک اندازه می‌شناختند و بنابراین خطاهایی از این دست را مرتکب می‌شدند که ردپایش در کتابهای چاپ ۱۳۱۰–۱۳۱۵ هم دیده می‌شود، اما خوشبختانه بعد از آن به تدریج از بین رفت و در زبان ما نهادینه نشد. ناگفته نماند که چنین الگویی چند سال پیش از این در شعرهای ابوالقاسم لاهوتی نیز نمایان می‌شود. او در شعرِ «پهلوان آشتی» که در ۱۹۴۲ (۱۳۲۱) سروده، چنین بیتی دارد:[۵۵۱]

اهل شهر از دلیر خود خرسند «شهر از شر خلاص شد» گفتند

که این ترکیب باز به ضرورت وزن و قافیه آمده و می‌توان آن را بی وقفه «فلان طور گفتند» خواند که در زبان پارسی درست است. اما اگر پیش از «گفتند» مکثی رخ دهد، همان الگوی گرته‌برداری شده‌ی مورد نظرمان نتیجه می‌شود. از باقی شعر لاهوتی بر نمی‌آید که او چنین گرته‌برداری‌هایی بیمی به دل راه داده باشد. چون

[۵۵۱] لاهوتی، ۱۹۷۵: ۲۱.

شعرِ یاد شده تبلیغی حزبی برای برانگیختن مردم برای جنگ با آلمان نازی است و مثلا چنین بیتی در آن دیده می‌شود:[۵۵۲]

مادرت را به پیش چشم بگیر به فاشیستان چو شیر خشم بگیر!

شرح ایرادهای «مرغ آمین» متنی حجیم خواهد شد. در اینجا تنها به چند نکته اشاره می‌کنم و فکر می‌کنم هرکس یک بار این متن را بدون دلبستگی‌های حزبی یا تعصب نسبت به مُدِ روز بخواند، داوری معقولی درباره‌اش خواهد یافت. ایرادهای این متن را می‌توان در چند سرفصل خلاصه کرد:

یکی، ایراد دستوری و بی‌معنا بودن جمله‌ها: «باز گشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه»، « باد با مرگش پسین درمان/ نا خوشیّ آدمی خواری./ وز پس روزان عزت بارشان/ باد با ننگ همین روزان نگونسازی»، « بادا باغشان را، درشکسته‌تر/ هر تنی زآنان، جدا از خانمانش، بر سکوی در، نشسته تر»، « این چنین ویرانگی‌شان، باد همخانه/ با چنان آبادشان از روی بیدادی»، « هر خیال کج که خلق خسته را با آن نخواها نیست»،

دیگری، تصویرهای درهم و برهم و نازیبا و بی‌معنا: « رشته در رشته کشیده (فارغ از عیب کاو را بر زبان گیرند)/

---

[۵۵۲] لاهوتی، ۱۹۷۵: ۲۲.

بر سر منقاردارد رشته‌ی سردرگمش را »، «اما کینه‌های جنگ ایشان در پی مقصود/ همچنان هرلحظه می‌کوبد به طبلش»، « ور نیاید ریخته‌های کج دیوارشان/ بر سر ما باز زندانی»، « و خراب و جوع، آنان را ز جا برده است/ و بلای جوع آنان را جابه جا خورده است»، « و سرود مرگ آنان راتکاپوهایشان (بی سود) اینک می‌کشد در گوش»، « اندر انبوه صداهای به سوی ره دویده»، « اینک در و اینک زخم»، « و از آن رحم آوری واخورده»،

سوم، استفاده از کلمه‌های نادرست یا تحریف شده: « استجابت‌های روزانی»، «در شبی اینگونه با بیداش آیین»، « تنگنای خانه‌های ما در آن ویلان»، « سزای سازگاراشان»، « باکجی آورده‌های آن بد اندیشان»، « با کجی آورده‌هاشان شوم/ که از آن با مرگ ماشان زندگی آغاز می‌گردید»، «ایمنی گر جز خیال زندگی کردن/ موجبی از ما نخواهد و دلیلی برندارد»،

غلط‌های دستوری و زبانی فاحش هم فراوان است. در «اما کینه‌های جنگ ایشان در پی مقصود»، «ایشان» به «جهانخواره» اشاره دارد که مفرد است و بنابراین نباید به صورت جمع بیاید. یا می‌بینیم که نیما بارها و بارها ضمیر صفت را به موصوف می‌چسباند که در پارسی فصیح نادرست است. مثلا «سودایشان تاریک» را به جای «سودای تاریکشان» آورده است، یا مثلا در «وز سرود مرگ ایشان، باد/ بیشتر بر طاق ایوان‌هایشان قندیل‌ها خاموش»، اگر به پارسی روان نوشته شود، به این جمله ختم می‌شود: «وز سرود مرگ ایشان بر طاق ایوانهایشان قندیل‌ها بیشتر خاموش باد»، که چون خاموشی یا روشنی چراغ امری دودویی و غیرطیفی است، کمتر یا بیشتر خاموش بودنِ فانوس و قندیل معنای چندانی ندارد.

در چند جا می‌بینیم که کلمه‌ی ناهموار و مصنوعی‌ای مثل «کجی آورده« را به همین ترتیب با صفاتی ترکیب کرده و ضمیرها را جا به جا به کار گرفته و به ترکیبهای نامفهومی رسیده مثل «کجی‌آورده‌هاشان شوم» یا «کجی‌آورده‌هاشان ننگ»، که لابد منظورش کجی‌آورده‌های ننگشان یا کجی‌آورده‌های شوم‌شان بوده، که تازه خودشان تصویری معنادار و مفهومی روشن ندارند. گاه این غلط‌گویی‌ها به سراشیب بی‌معنایی محض فرو می‌غلتد. مثلا در «ورنه محرومی بخواه از بیم زجر و حبس آنان آید»، عبارتِ «بخواه از چیزی آمدن» معنایی ندارد،

و در نهایت استفاده‌ی کلیشه‌ای از عبارتهای حزبی و ایدئولوژیک در جاهایی که بی‌معنا یا کم‌معنا می‌نماید: « او نشان از روز بیدار ظفرمندی است./ با نهان تنگنای زندگانی دست دارد.»، « چون نشان از آتشی در دود خاکستر/ می‌دهد ازروی فهم رمز درد خلق/ با زبان رمز درد خود تکان در سر.»، « باد رنج ناروای خلق را پایان/ (و به رنج ناروای خلق هر لحظه می‌افزاید)»، «وز جا بگسیخته شالوده‌های خلق افسای»،

نمونه‌هایی که از سستی و بی‌معنایی در این متن نیما نقل شد، تنها مشتی از خروار بود و خواندنِ یک بارِ آن برای یافتن دو چندان غلطهای بیشتر کفایت می‌کند. برای من بسیار دشوار است باور کنم کسی با ادبیات پارسی و زبان ما آشنایی داشته باشد و این دو متن را کنار هم بگذارد و بخواند و شعر بهار را نارسا و مقید در عروض قدیمی بداند و متن نیما را ابتدا شعر و بعد شعری خوب و معنادار و در نهایت شعری بهتر از اثر بهار قلمداد کند. به نظرم در اینجا غلبه‌ی کامل پیش‌داشتهای ایدئولوژیک بر حس بینایی و ذوق زیبایی‌شناسانه را رویاروی خویش داریم. از این رو اظهار نظر رضا براهنی که «مرغ آمین» را «شاید بهترین

شعر نسبتا بلند نیما... و شاید بزرگترین شعر سمبولیک او نیز» می‌داند،[۵۵۳] با توجه به تایید و ستایشهایی که نثار این متن سست می‌سازد، بیشتر به هواداری‌ای سیاسی از هم‌مسلکی حزبی می‌ماند، تا اظهار نظری علمی و صدور نقدی ادبی. به همین ترتیب گزاره‌ی سیروس شمیسا که می‌گوید تا پیش از این متن، شعر تمثیلی سیاسی نداشته‌ایم، و نیما در این مورد پیشتاز است،[۵۵٤] نادرست است. شعر بهار با بیست سال سابقه‌ی بیشتر و معنایی عمیقتر و ساختی زیباتر تنها یک نمونه است، و نمونه‌های دیگری را نیز در همان سالها فراوان می‌توان یافت.

اما وامی که نیما به بهار داشت، به نماد پرنده و مضمونهایی از این دست منحصر نبود. رمزپرداری نیما در اشعار سیاسی‌اش هم درونزاد نبوده و بخش عمده‌ی آن از بهار وامگیری شده است. مثلا در ۱۳۰۵، نیما شعری سرود به نام «بشارت» در دوازده بیت. در این شعر کلمه‌ی گدا را همتای پرولتر به کار گرفته است. این یکی از شعرهای سالم و به نسبت خوبِ نیماست:

ای ستمدیده مرد! شو بیدار　　رفت نحسیِ قرن ها بر باد

نحسیِ بخت، این زمان بشکست　　به گدایان همه، بشارت باد

بختِ بد خفته است و مدهوش است،　　تا به خواب اندر است این شیّاد...

---

[۵۵۳] براهنی، ۱۳٤۸، ج.۲: ٦۷۸-٦۷۹.

[۵۵٤] شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۸.

این شعر را نیما احتمالا بعد از دیدن دو شعر از بهار سروده که در همین سال سروده شده است. یکی از آنها شعری روان و زیباست به نام «دختر گدا»[۵۵۵] و دیگری «شب زمستان»[۵۵۶] که به خاطر سرمای زمستانِ آن سال تهران و برای همدردی با فقیران سروده است. در هردو شعر بهار کلمه‌ی گدا را همچون مترادفی برای پرولتر به کار گرفته و مضمون سخنش هم سرزنش ثروتمندانی است که به فقیران یاری نمی‌رسانند و اشاره به ضرورتِ قیام فقیران است. «شب زمستان» با این بند پایان می‌پذیرد:

ای غنی از جنبش و جوش گدایان الحذر　　ای نواداران ز یأس بی‌نوایان الحذر

ای زبردستان ز خشم خرده‌پایان الحذر　　ای توانگر زاین همه ظلم نمایان الحذر

که کاربرد کلمه‌ی گدا در آن همتای شعر نیماست.

گذشته از اینها، در نوشته‌های دیگرِ نیما نیز بارها و تقلید از شعرهای بهار به چشم می‌خورد. مثلا نیما شعری دارد به اسم «چشمه‌ی کوچک» که تقلیدی آشکار و ناموفق از شعرِ زیبای بهار است. نیما در برج اسد ۱۳۰۲ خورشیدی این شعر را سروده است که مثنوی‌ایست در ۲۶ بیت:[۵۵۷]

گشت یکی چشمه ز سنگی جدا　　غلغله زن ، چهره نما ، تیز پا

---

[۵۵۵] بهار، ۱۳۸۷: ۳۲۹.

[۵۵۶] بهار، ۱۳۸۷: ۳۳۸-۳۳۹.

[۵۵۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ٦٥ و ٦٦.

گه به دهان بر زده کف چون صدف گاه چو تیری که رود بر هدف

گفت : درین معرکه یکتا منم تاج سر گلبن و صحرا منم

چون بدوم ، سبزه در آغوش من بوسه زند بر سر و بر دوش من

چون بگشایم ز سر مو ، شکن ماه ببیند رخ خود را به من

قطره‌ی باران ، که در افتد به خاک زو بدمد بس گهر تابناک

در بر من ره چو به پایان برد از خجلی سر به گریبان برد

ابر ، ز من حامل سرمایه شد باغ، ز من صاحب پیرایه شد

گل ، به همه رنگ و برازندگی می کند از پرتو من زندگی

در بن این پرده‌ی نیلوفری کیست کند با چو منی همسری ؟

زین نمط آن مست شده از غرور رفت و ز مبدا چو کمی گشت دور

دید یکی بحر خروشنده‌ای سهمگنی، نادره جوشنده‌ای

نعره بر آورده ، فلک کرده کر دیده سیه کرده، شده زهره در

راست به مانند یکی زلزله داده تنش بر تن ساحل یله

چشمه‌ی کوچک چو به آنجا رسید وآن همه هنگامه‌ی دریا بدید

خواست کزان ورطه قدم درکشد خویشتن از حادثه برتر کشد

لیک چنان خیره و خاموش ماند کز همه شیرین سخنی گوش ماند

خلق همان چشمه ی جوشنده‌اند　　بیهده در خویش خروشنده‌اند

یک دو سه حرفی به لب آموخته　　خاطر بس بی‌گنهان سوخته

لیک اگر پرده ز خود بردرند　　یک قدم از مقدم خود بگذرند

در خم هر پرده‌ی اسرار خویش　　نکته بسنجند فزون تر ز پیش

چون که از این نیز فراتر شوند　　بی دل و بی قالب و بی سر شوند

در نگرند این همه بیهوده بود　　معنی چندین دم فرسوده بود

آنچه شنیدند ز خود یا ز غیر　　و آنچه بکردند ز شر و ز خیر

بود کم ار مدت آن یا مدید　　عارضه ای بود که شد ناپدید

و آنچه به جا مانده بهای دل است　　کان همه افسانه‌ی بی حاصل است

آغازگاه این شعر تقلیدی است از شعر بهار، که خود بر مبنای یکی از فابل‌های لافونتن سروده شده است. در شماره‌ی سوم مجله‌ی دانشکده، که دژ نیرومند نوگرایانِ میانه‌رو بود، به سال ۱۲۹۷ خورشیدی، یعنی پنج سال قبل از شعر نیما، فابلی به نام «چشمه و تخته سنگ» از لافونتن با قلم مشیرالدوله ترجمه شده و به اقتراح گذاشته شده بود و بعد از آن سروده‌ی بهار بر مبنای آن آمده بود:

جدا شد یکی چشمه از کوهسار　　به ره گشت ناگه به سنگی دچار

به نرمی چنین گفت با سنگ سخت　　کرم کرده راهی ده ای نیکبخت

گران سنگ تیره دل سخت سر　　زدش سیلی و گفت : دور ای پسر

نجنبیدم از سیل زورآزمای که ای تو که پیش تو جنبم ز جای

نشد چشمه از پاسخ سنگ ، سرد به کندن در استاد و ابرام کرد

بسی کند و کاوید و کوشش نمود کز آن سنگ خارا رهی بر گشود

ز کوشش به هر چیز خواهی رسید به هر چیز خواهی کماهی رسید

برو کارگر باش و امیدوار که از یاس جز مرگ ناید به بار

گرت پایداری است در کارها شود سهل پیش تو دشوارها

شعر بهار تنها ۹ بیت دارد، اما مفهوم کشمکش سنگ و چشمه را در کمال زیبایی روایت می‌کند. این شعر چندان با استقبال روبرو شد که برای مدتی دراز در کتابهای درسی کودکان به عنوان نمونه‌ای از شعر روان خراسانی جای داشت و آربری به قدری آن را زیبا یافت که دوباره همان را به عنوان شعری با ایده‌ی بهار به انگلیسی ترجمه کرد،[۵۵۸] بی آن که به لافونتن اشاره‌ای بکند!

تردیدی نیست که در فاصله‌ی پنج ساله‌ی ۱۲۹۷ تا ۱۳۰۲ نیما این شعر را خوانده است، و باز بدیهی است که سرآغاز شعر خود (گشت یکی چشمه ز سنگی جدا/ غلغله زن ، چهره نما ، تیز پا) را بر مبنای تقلید از بیت نخست این شعر (جدا شد یکی چشمه از کوهسار/ به ره گشت ناگه به سنگی دچار) سروده است.

---

[۵۵۸] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۵۲.

اما میان این دو شعر چندین تفاوت وجود دارد. نخست آن که بهار ایده را از قابلی فرانسوی گرفته و آن را رسما در نشریه‌اش اعلام کرده است. در حالی که نیما تقریبا بیت نخست را از بهار گرفته بی‌آن که به وامگیری‌اش اشاره‌ای داشته باشد. دوم آن که شعر بهار در کمال زیبایی و روانی و سلامت است، و در مقابل شعر نیما لنگی و حشو و ناهمواری فراوان دارد. از همان ابتدای کار، صفتهایی مانند چهره‌نما، حامل سرمایه، و نادره جوشنده، تصویرهای شاعرانه‌ی روایت را مخدوش کرده است. بعد از آن باز همان ایراد عمومی نیما یعنی گسستگی در لحن را می‌بینیم، چنان که به فاصله‌ی بیت پیاپی هم عبارت قدیمی «زین نمط» را می‌بینیم و هم تعبیر عامیانه‌ی «یله دادن» را.

بهار در ۹ بیت مفهومی تعلیمی و زیبا را به اختصار و روانی تمام شرح داده است. در حالی که نیما ۲۶ بیت با مضمونی مشابه سروده، اما در نهایت مفهوم منسجمی را منتقل نکرده است. شعر بهار چنین ساختاری دارد: یک بیت سرآغاز، سه بیت گفتگوی چشمه و سنگ، دو بیت شرح پیروزی چشمه، و سه بیت اندرز بر مبنای آن. در مقابل ساختار شعر نیما چنین است: یک بیت سرآغاز که کمابیش همان آغازگاه بهار است، ۹ بیت در شرح گفتگوی فخرفروشانه‌ی چشمه با خودش، چهار بیت در شرح رویارویی چشمه و دریا و وصف دریا، سه بیت در شرح برخورد چشمه و دریا، و ۹ بیت دیگر در اندرز بر مبنای آن.

ساختار شعر بهار با وجود اختصار، و دقیقا به خاطر همین کوتاهی و فشردگی، منسجم و کامل است و چیزی را در آن نمی‌توان کم و زیاد کرد. اما شعر نیما سنگینی افزوده‌های زیادی را به دوش می‌کشد. سنگی که در ابتدای کار چشمه از آن جدا می‌شود، بر خلاف کوهسارِ بهار هیچ نقشی در روایت ایفا نمی‌کند. بخش

مهمی از بیتهای مربوط به فخرفروشی چشمه یا اندرزهای پایان کار هم‌معنا هستند و از نظر تصویر هم زیبایی چندانی به شعر اضافه نمی‌کنند و می‌توان به سادگی حذف‌شان کرد.

بهار بر مبنای مشاهده‌ای عادی مثل تراشیده شدنِ کوهسار توسط چشمه، اندرزی یکتا و روشن و دقیق درباره‌ی پشتکار و امید استخراج کرده، اما نیما بر مبنای تصویری مثل پیوستن چشمه به دریا، که چندان خوب هم توصیف نشده، کوشیده دعوای شخصی خود با مردم را توجیه کند. در جایی که نیما می‌بایست سر و صدا و غلغله‌ی چشمه را با خاموشی و وقار دریا برابر بنهد، برعکس بر سر و صدای دریای توفانی و هیبت و خروش او تاکید کرده که وجه تمایز اصلی میان این دو را متزلزل ساخته است.

اندرز نیما در نهایت به سه بیتِ پوچ‌گرایانه منتهی می‌شود و شعر با جملاتی ختم می‌گردد که ارتباط چندانی با بخشهای پیشین ندارد. نیما احتمالا می‌خواسته خود را به دریا و مخالفانش را به چشمه تشبیه کند. برای همین هم سر و صدا و قیل وقال چشمه را به خروش مخالفان تشبیه کرده و گفته که این سر و صداها هیچ ارزش و اهمیتی ندارند. اما از سویی همان صفاتی که برای چشمه به کار برده را برای دریا هم تکرار کرده و بنابراین برتری یکی بر دیگری را مشکوک ساخته است، و از سوی دیگر در نهایت نتیجه گرفته که در کل همه چیز عارضه‌ای گذراست و اهمیتی ندارد. یعنی با بیانی پوچ‌گرایانه خود را تسلی داده است.

مضمون و محتوای شعر نیما به تعبیری واژگونه‌ی دستاورد بهار است. بهار دیالکتیک چشمه و کوه را گرفته و چکیده‌ای کوتاه و موثر از آن به دست داده، به شکلی که دست کم دو مصراع از آن (برو کارگر باش و امیدوار/ شود سهل پیش تو دشوارها) به زبانزدهایی مردمی تبدیل شده است. شعر نیما اما، تقلیدی

گسیخته است که انگار برای تسلی دادن خودش سروده شده و شاید به دلیل همین ساختار سست است که شهرتی نیافته است.

در شعر دیگر نیما یعنی «نعره‌ی گاو»[۵۵۹] می‌توان تقلید از شعر «دماوند» بهار را دید.

ای طرب‌آور ای نعره‌ی گاو — از ره دهکده‌ی دور بلند

همه در ساخته با خشک گیاه — با رخ تیره‌ی ماه اسفند

عنقریب است که بر سبزه‌ی تر — بخرامی و برآیی خرسند

سرخی آورده و زردی بر ده — همچنان در تب صفرا ریوند

بنهی ناخوشی از تن بیرون — بدهی صافی با دل پیوند

کسلی بگسلی از خانه که بود — اندرو مردم آزاده به بند

خانه پرداخته داری ز آوا — راه پر و لوله ز آیند و روند

قدمت دارد خانه به نوا — هر نوایی ز نوایت افرند

دیهقان چو به درآید ز سرا — زیر کش چرده ، بر دست کمند

به تو باز آید چشمش سوی تو — همچو چشم پدری بر فرزند

---

[۵۵۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ١٦٤-١٦٥.

پدران در ره شادان گذرند چو بهاری پس سرمای نژند

...

نیما این شعر را در آستارا و در اسفندماه ۱۳۱۰ سروده است. حدود ده سال پیش، در ۱۳۰۱، بهار چنین سروده بود:

ای دیو سپیدِ پایْ در بند ای گنبدِ گیتی، ای دماوند

از سیم به سر یکی کُلَهْ خود ز آهن به میان یکی کمربند

تا چشمِ بشر نبندت روی بنهفته به ابر چهر دلبند

تا وارَهی از دَم ستوران وین مردم نحس دیو مانند

با شیر سپهر بسته پیمان با اختر سعد کرده پیوند

...

اگر طبعی شوخ در نیما سراغ می‌داشتیم، می‌شد به سادگی شعرش را نوعی پارودی شعر بهار دانست. چون وزن و قافیه‌اش همان است و لحن خطابی‌اش نیز هم. اما چنین می‌نماید که نیما زیر تاثیر این شعر مخاطبی دیگر را برگزیده و شعرش را درباره‌ی نعره‌ی گاوها سروده است. تصویرهای شعرش نیز البته چندان دلنشین نیست، و انسجام معنایی شعر بهار و دلالت اجتماعی‌اش را فاقد است.

تاثیر پذیرفتن نیما از بهار به خودی خود ایرادی ندارد. بهار بزرگترین شاعر دوران معاصر ماست و این برای شاعران بعد از او فخری است اگر که از او چیزی آموخته باشند و فنون و مهارتش را جذب کرده

و راهش را ادامه داده باشند. اما آنچه که وام‌ستانیِ نیما از بهار را ناخوشایند و دل‌آزار می‌سازد، از سویی ناتوانی و ضعف نمایان نیما و سستی طبع و نازیبایی سخنش است، و از سوی دیگر اصراری که برای برتر پنداشتن خود از بهار به خرج می‌داده است و این نکته‌ی اخیر اگر با شعر هردو آشنا باشیم مضحک و خنده‌دار می‌نماید، و اگر نباشیم، عقیده‌ای هنجارین و پذیرفته شده ولی نادرست را نمایندگی می‌کند.

نمونه‌ای از آن اظهار نظر نیماست که در نامه‌ای به تاریخ مهرماه ۱۳۲۸ ثبت شده است. نیما نوشته که از ترجمه‌های پوشکین راضی نیست چون «هرچه به زبان ما در آمده است فاسد و ناقص و لوس و خنک و زننده است. چون با زبان و کلمات و طرز کار خود ساخته نشده است و این موضوع را از اثر انداخته است.»[۵۶۰] گفتیم که از این جمله بوی دعویِ روسی‌دانی و خواندن شعر پوشکین در زبان اصلی به مشام می‌رسد. این لافِ دروغین وقتی اغراق‌آمیزتر می‌نماید که دریابیم این جمله را نیما احتمالا درباره‌ی ملک‌الشعرای بهار نوشته است. بهار در خرداد ۱۳۲۸ در راه بازگشت از سوئیس به ایران، در بستر بیماری این شعر را به مناسبت صد و پنجاهمین سال تولد پوشکین سرود و آن را در انجمن فرهنگی ایران و شوروی با امتنان فراوان خواندند:[۵۶۱]

درود بر تو و فضل و کمالت ای پوشکین به طبع نازک و لطف خیالت ای پوشکین

---

[۵۶۰] یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۲۲.

[۵۶۱] بهار، ۱۳۸۷: ۵۹۶.

نیافت عمر تو با روز مردنت پایان کنون بود صد و پنجاه سالت ای پوشکین

بهار پیشتر هم پوشکین را بزرگ داشته بود و دوستان و شاگردانش مهمترین مترجمان آثار این شاعر به پارسی محسوب می‌شدند.

نویسندگانی که خود را پیرو و شاگرد نیما می‌دانستند، گام به گام در هر نسل به افسانه‌ی برتری نیما از بهار دامن زدند. در حدی که رابطه‌ی آشکار میان این دو را واژگونه وا نمودند و چنین قلمداد کردند که انگار بهار از نیما چیزی وام گرفته است. حتا دکتر شفیعی کدکنی به این نکته اشاره کرده که «ای شب» نیما در آذرماه ۱۳۱۰ در نوبهار چاپ شد و در اسفند همان سال شعر «دماوندیه»ی بهار در همان نشریه منتشر شد و نتیجه گرفته که دماوندیه از شعر نیما متاثر بوده است.[۵۶۲] سخنی آشکارا نادرست که کافی است این دو شعر با هم مقایسه شوند و پیشینه و کارنامه‌ی شاعری نیما و بهار تا پایان سال ۱۳۰۱ با هم سنجیده شود تا بی‌پایه بودنش آشکار گردد. بگذریم که این دو متن ارتباط ساختاری یا معنایی خاصی هم با هم ندارند و تنها ربطشان همان است که در یک نشریه چاپ شده‌اند. قاعدتا اگر بهار ارزشی در شعر «ای شب» نیما می‌دید، آثار دیگر او را هم در نوبهار چاپ می‌کرد، نه آن که این متن اولین و آخرین انتشار کارهای او در مکتب شاگردان بهار باشد.

---

[۵۶۲] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۰۶.

نیما تنها به تقلید از شعر بهار نمی‌پرداخته و اگر آثارش را با اشعار هم‌روزگارانش مقایسه کنیم، در می‌یابیم که تقریبا هر شعر موثری که در جایی می‌شنیده، چیزی بر مبنای آن بر می‌ساخته است. گفتیم که چند ماه بعد از انتشار افسانه، نیما «شیر» را سرود و در آن به مخالفانش تاخت. چنان که گذشت، «شیر» شعر قوی و روانی نیست، و به لحاظ ادبی ارزش خاصی ندارد. اما از این نظر مهم است که نیما در آن خود را به شیر تشبیه کرده و این از کسی که بعدتر خود را در کسوت پرندگان باز می‌نمایاند، نامنتظره است. به خصوص که نیما بعد از آن دیگر به شیرگونگی خود اشاره‌ای نکرد و پرندگان را به عنوان موضوع تشبیه خویش برگزید. گره‌ی این که چرا نیما خود را در اینجا شیر خوانده است، شاید به این ترتیب گشوده شود که دریابیم در همان زمان، و پیش از آن که شعر شیر سروده شود، رشید یاسمی یکی از فابل‌های لافونتن را به پارسی ترجمه کرد و حاصلش «شیری بیمار و پیر بود به جان بیمناک» را سرود که در بیستم آذرماه ۱۳۰۱ در نوبهار منتشر شد،[۵۶۳] و به سرعت شهرتی فراگیر یافت. نیما این نشریه را می‌خواند و بنابراین بعید نیست تشبیه خود را زیر تاثیر شعر یاسمی ساخته باشد. به خصوص که درست چند ماه بعد خود را به شیر تشبیه کرده است.

شخصیت دیگری که نیما مدام از او تقلید می‌کرد و مدام هم در بدگویی از وی می‌کوشید، پسرخاله‌اش ناتل خانلری است. فضای پیرامون پژوهش درباره‌ی نیما چندان تیره و آلوده است که شفیعی کدکنی وقتی

---

[۵۶۳] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۵۷.

می‌خواهد نظری پژوهشگرانه و مستند، اما منتقدانه را درباره‌ی نیما ابراز کند، نخست ناچار است چند بار عذرخواهی کند و بعد هم گفته‌ی خود را «کفر صریح» و «خرق اجماع در حد جنون» نامیده است. اما نقد او آن که «در مورد آثار نیمایوشیج، چه نظم او و چه نثر او، ملاک اعتبار تاریخ نشر آنهاست و نه تاریخی که در پای آنها نهاده شده است.»[٥٦٤] شفیعی کدکنی این را خاطرنشان کرده تا بگوید نیما برخی از شعرهایش را بر اساس شعرهای ناتل خانلری سروده و بعد پای نوشته‌های خودش تاریخی قدیمی‌تر را گذاشته و ادعا کرده که مسیر وامگیری واژگونه بوده است. سیاهه‌ای که استاد شفیعی به دست داده چنین است: شعر «با غروبش» از نیما، وامی است که از شعر خانلری در مجله‌ی سخن (امرداد ۱۳۲۳) تقلید شده، اما نیما پای آن تاریخ فروردین ۱۳۲۳ را نهاده تا ادعا کند که خانلری مضمون را از او وام گرفته است. «حرف‌های همسایه» هم اثری است که نیما بعد از خواندن «چند نامه به شاعری جوان» از ریلکه و با ترجمه‌ی خانلری (۱۳۲۰) به نوشتن‌اش دست برده است. «ارزش احساسات» هم ترجمه‌ای آزاد و «بفهمی نفهمی» از یک کتاب عمومی فرانسوی است. باز در مورد خانلری هم می‌بینیم که نیما سخت پرخاشگر و بدگوست و طوری از او در نامه‌ها و نوشته‌هایش یاد می‌کند که انگار شاگرد یا همتای او بوده است.

در این میان به شعر «یغمای شب» از ناتل خانلری بنگریم:

---

[٥٦٤] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ٤٩١.

شب به یغما رسید و دست گشود　　در تهِ دره هرچه بود ربود

رود دیری‌ست تا اسیر وی است　　بشنو این هایهای زاری رود

گنج باغ از سپید و سرخ و بنفش　　همه در چنگ شب به یغما رفت

شاخ گردو ز بیم پای نهاد　　بر سر شاخِ سیب و بالا رفت

شب چو دودِ سیه تنوره کشید　　رو نهاد از نشیب سوی فراز

دست و پای درختها گم شد　　بر نیامد ز هیچ یک آواز

بانگ برداشت مرغ حق: شب، شب!　　برگ بر شاخ بید لرزان شد

راه فرسوده بر زمین بخزید　　لای انبوهِ پونه پنهان شد

شب دمی گرم برکشید و بخفت　　اینک آسوده از هجوم و ستیز

یک سپیدار و چند بید کهن　　بر سر تپه‌اند پا به گریز

نیما این شعر را خوانده و شعر «با غروبش» را بر مبنای آن سروده است:

لرزش آورد و خو گرفت و برفت　　روز پا در نشیب دست به کار

در سرِ کوههای زرد و کبود　　همچنان کاروان سنگین بار

هرچه با خود به بادِ غارت برد　　خنده‌ها، قیل و قال‌ها در دِه

برد این جمله را و زو همه جا　　شد غمین و خموش و دزد زده

دیدم از دستکار او نماند　　در تهیگاه کوه و مانده‌ی دشت

هیکلی جز به راه شتاب که داشت　　جویی آرام آمده سوی گشت

یک نهان ماند لیک و روز ندید　　با غروبش که هرچه کرد غروب

وآن نهان بود: داستان دو دل　　که نیامد به دست او منکوب

پس از آبی که رخت بُرد به در　　زین سرای فسوس هیکل روز

باز آنجا به زیر آن دو درخت　　آن دو دلداده آمدند به سوز

تنها خواندن این دو شعر در کنار هم به قدر کافی بیانگر است. کاملا روشن است که خانلری شعر «یغمای شب» را با وامگیری مفهوم مرغ حق از شعر بهار سروده است. اما تصویرهایی که به کار گرفته به کلی نو و بی‌سابقه است. او همان مضمون چیرگی سیاهی و تباهی بر جهان را شرح داده و شاید برای حفظ حق

تقدم بهار در مصراعی به مرغ حق هم اشاره کرده است. اما تصویرهای پر جنب و جوشی که از درآویختن درختان با شب به دست داد یکسره تازه و نوآورانه است و در ضمن زیبایی‌نمایانی هم دارد.

شعر نیما در مقابل، با یکی دو بیتِ خوب شروع می‌شود که آشکارا تقلیدی از شعر ناتل خانلری است. با این تفاوت که نازیبا و نارسا و آشفته می‌نماید. خانلری می‌سراید «راه فرسوده بر زمین بخزید/ لای انبوهِ پونه پنهان شد» و نیما با تقلید از آن می‌گوید: «هیکلی جز به راه شتاب که داشت/ جویی آرام آمده سوی گشت». خانلری می‌سراید: «شب به یغما رسید و دست گشود/ در تهِ دره هرچه بود ربود» و نیما می‌گوید: « هرچه با خود به بادِ غارت برد/ خنده‌ها، قیل و قال‌ها در دِه». خانلری می‌سراید «شب چو دودِ سیه تنوره کشید/ رو نهاد از نشیب سوی فراز/ دست و پای درختها گم شد/ بر نیامد ز هیچ یک آواز» و نیما به دنبال وی می‌گوید «یک نهان ماند لیک و روز ندید/ با غروبش که هرچه کرد غروب/ وآن نهان بود: داستان دو دل/ که نیامد به دست او منکوب». گمان می‌کنم داوری میان این دو چندان دشوار نباشد.

شاعر دیگری که نیما از او سخت تاثیر پذیرفته بود و شاید به همین دلیل شاگردان و مریدانش سخت در تخریب خاطره‌اش کوشیدند، پروین اعتصامی بود. در نبوغ پروین و خردمندی و عمق نگاهش تردیدی نیست و دیری نخواهد پایید که دوستداران ادب پارسی بار دیگر به ارزش او و گنجینه‌ای که از خود باقی گذاشته است، پی برند. پروین از برخی جنبه‌ها به خودِ بهار شباهت دارد و نبوغ پیش‌رس و شهرت چشمگیرش در نوجوانی و جوانی یادآورِ کامیابی‌های ملک‌الشعراست. پروین یکی از شاگردان نوخاسته‌ی انجمن دانشکده بود و به همراه پدرش اعتصام‌الملک به این انجمن می‌رفت. وقتی بهار مجله‌ی دانشکده را

تعطیل کرد، اعتصام‌الملک بود که مجله‌ای به نام بهار منتشر کرد و راه او را ادامه داد. پروین در همین مجله شعرهای خود را منتشر کرد و شهرتی فراگیر به دست آورد. دکتر شفیعی کدکنی به درستی اظهار نظر کرده که نیما در جریان سرودن داستانهای کوتاه جانوری کاملا زیر تاثیر سروده‌های پروین اعتصامی قرار داشته است.[٥٦٥]

یکی از شعرهای نیما که احتمالا در اثر تماس با آثار پروین پدید آمده، شعری است در هجو مردم انگاسی را بر مبنای وزن و به تقلید از شعری از انوری سروده که در آن روزها شهرتی یافته بود. چون پروین اعتصامی هم شعرِ مشهور خود «روزی گذر کرد پادشهی از گذرگهی» را بر مبنای همان سروده بود. بیت نخست شعر انوری چنین است:

آن شنیدستی که روزی زیرکی با ابلهی　　گفت این والی شهر ما گدایی بی‌حیاست؟

و بیت نخست نیما چنین است:[٥٦٦]

این شنیدستی که انگاسی پی فرزند خویش　　زد گریبان چاک، راهِ جنگل و صحرا به پیش؟

این را مقایسه کنید با بیت نخست از شعر پروین که احتمالا نیما را به سرودن چنین شعری برانگیخته است:

روزی گذر کرد پادشهی از گذرگهی　　فریاد شوق از سر هر کوی و بام خاست

---

[٥٦٥] شفیعی کدکنی، ١٣٩١: ٤٦٤.

[٥٦٦] یوشیج، ١٣٨٠: ١٥٣.

تفاوت البته در آنجاست که پروین با وجود وام گرفتن ایده‌ی کلی و آفریدن قالبی اصیل، به انوری ارجاع داده و نیما با وجود استفاده از همان وزن و کلمات، اشاره‌ای به این موضوع نکرده است.

اما مهمترین تاثیری که نیما از پروین گرفت، به ترجمه‌ی قصه‌های جانوری کوتاه اروپایی مربوط می‌شود. یکی از دلایل شهرت پروین در نیمه‌ی دوم عصر رضاشاهی آن بود که در ترجمه و برگرداندنِ فابل‌های فرنگی به زبان پارسی سخت چیره دست بود. یعنی ایده‌ای و فکری را از داستان منظومی فرنگی می‌گرفت و آن را چنان به پارسی منتقل می‌کرد که آفریده‌اش از اصل اثر بسیار نیرومندتر و زیباتر از آب در می‌آمد. پروین با وجود جوانی‌اش، یکی از رهبران جریانِ ترجمه‌ی فابل‌ها به پارسی بود و به خصوص به آثار لافونتن فرانسوی دلبستگی داشت. در دوران رضا شاه شمار زیادی از شاعران طراز اول شیوه‌ی پروین را پسندیدند و به منظوم ساختن فابلهای فرنگی روی آوردند.

در این میان، نیما نیز کوشید تا چنین کند. او از سال ۱۳۰۶ شروع کرد به منظوم کردن برخی از فابل‌های فرانسوی و به خصوص داستانهای لافونتن که در همین روزها به فراوانی به پارسی ترجمه می‌شد و در نشریه‌های ادبی در دسترس او قرار داشت. این نکته بسیار معنادار است که او هیچ داستان و روایت فرنگی‌ای را منظوم نکرده که پیشتر به پارسی ترجمه نشده باشد. یعنی چنین می‌نماید که توانایی استفاده از متون را به زبان اصلی نداشته و تنها منبع‌اش ترجمه‌هایی بوده که معاصرانش از این متون به دست می‌داده‌اند. روی آوردن او به این سبک همزمان است با درخشش تدریجی شعر پروین اعتصامی و انتشار آثار شجاع‌الدین شفا که موجی از توجه به شعر فرنگی را در جامعه ایجاد کرد.

نیما ابتدا با شعرهایی مانند «قو» و «خروس و روباه» تاثیرپذیری خود از این فابل‌ها را نشان داد. تا آن که در ۱۳۰۸ این فعالیت بخش عمده‌ی سروده‌های او را به خود اختصاص داد. نیما در سال ۱۳۰۸ این شعرها را در این بافت سرود: «خروس ساده»، «کرم ابریشم»، «کَچَبی»، «عقاب نیل»، «خریت»، «کبک»، «خروس و بوقلمون»، و «عقوبت».[۵۶۷] برخی از این شعرها مثل «کرم ابریشم» روان‌تر هستند و برخی دیگر مانند «عقاب نیل» سراسر سستی و ضعف تالیف‌اند. به خصوص همین شعر آخری را اگر به کسی بدون ذکر نام شاعر نشان دهید، بی‌شک آن را تمرینی ابتدایی و خام خواهد دید که تازه‌واردی در قلمرو ادب پارسی بدان پرداخته است.

شعر «کچبی و عقاب» نیما وامگیری‌ایست از حکایتِ «کشف و عقاب» که در کتاب «حکایات دلپسند» آمده است. خودِ این کتاب ترجمه‌ایست از فابل‌های فرنگی و غلام‌محمد مهدی واصف آن را در ۱۸۹۰ .م/ ۱۳۰۸ ه.ق در مطبعه‌ی کول کشور چاپ کرده است. بخش عمده‌ی این داستانها از حکایتهای ازوپ گرفته شده و داستانی که نیما منظوم کرده هم در میان آن وجود دارد.[۵۶۸]

---

[۵۶۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٤٦-۱٥٤.

[۵۶۸] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲٥۱-۲٥۲.

یکی از شعرهای نیما در این بستر، «روباه و خروس»[۵۶۹] است در ۱۶ بیت که در فروردین ۱۳۰۳ سروده شده است. بازهم شعر ناشیانه‌ایست از داستان روباهی که مرغی نشسته بر شاخی را فریب می‌دهد. اصل این داستان به فابلی از لافونتن تعلق دارد[۵۷۰] که چندین شاعر دیگر پیش از نیما آن را به پارسی برگردانده‌اند. نیما همین شعر را دستکاری کرده و کوشیده مضمونی انقلابی و مارکسیستی به آن بیفزاید. نتیجه شعری سست و نازیبا از کار درآمده که از نظر قافیه‌بندی و وزن نیز آشفته است.

اصل متن لافونتن چنین است:

Le Corbeau et le Renard
Maître Corbeau, sur un arbre perché,
Tenait en son bec un fromage.
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage :
"Hé ! bonjour, Monsieur du Corbeau.
Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois."

---

[۵۶۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ۸۵.

[۵۷۰] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۸.

A ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie ;
Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
Le Renard s'en saisit, et dit : "Mon bon Monsieur,
Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute :
Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute. "
Le Corbeau, honteux et confus,
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus

این شعر را نخست ایرج میرزا به پارسی بازگرداند:

کلاغی، به شاخی جای گیر — به منقار به‌گرفته قدری پنیر
یکی روبهی بوی طعمه شنید — به پیش آمد و مدح او برگزید
بگفتا: «سلام ای کلاغ قشنگ! — که آئی مرا در نظر شوخ و شنگ!
اگر راستی بود آوای تو — به‌مانند پرهای زیبای تو!
درین جنگل اکنون سمندر بدی — بر این مرغ‌ها جمله سرور بودی!»
ز تعریف روباه شد زاغ، شاد — ز شادی بیاورد خود را به‌یاد
به آواز خواندن دهان چون گشود — شکارش بیافتاد و روبه ربود
بگفتا که: «ای زاغ این را بدان — که هر کس بود چرب و شیرین زبان

خورد نعمت از دولت آن کسی که بر گفت او گوش دارد بسی

هم اکنون به‌چربی نطق و بیان گرفتم پنیر تو را از دهان

بعد از او نیر سعیدی این شعر را چنین ترجمه کرده است:

بامدادان رفت روباهی به باغ دید بنشسته است بر بامی کلاغ

نشئه و شادی بی‌اندازه داشت زیر منقارش پنیری تازه داشت

گفت در دل روبه پر مکر و فن کاش بود این لقمه اندر کام من

با زبانی چرب و با صد آب و تاب گفت پس با وی که: ای عالی جناب

از همه مرغان این بستان سری وه! چه مه‌روئی چه شوخ و دل‌بری

این چنین زیبا ندیدم بال و پر پر و بال توست این یا مشک تر!

خود تو دانی من نیم اهل گزاف گر بِرندم سر نمی‌گویم خلاف

گر تو با این بال و این پرواز خوش داشتی بانگ خوش و آواز خوش

شهره چون سیمرغ و عنقا می‌شدی ساکن اقلیم بالا می‌شدی

غره شد بر خود کلاغ خودپسند خودپسند آسان فتد در دام و بند

تا که منقار از پی خواندن گشاد لقمه چرب از دهانش اوفتاد

نغمه چون سر داد در شور و حجاز کرد شیرین کام رند حیله ساز

شد نصیب آن محیل نابکار طعمه‌ای آن‌سان لذیذ و آب‌دار

گشت روبه چون ز حیلت کامکار داد اندرزی چو درّ شاهوار توضیح آن که نیر

گفت هر جا خودپسندی ساده است چاپلوسی بر درش استاده است سعیدی که با نام میرفخرایی نیز

آن تملق پیشه رند هوشمند نان خورد از خوان مرد خودپسند شناخته می‌شود، از نخستین

دانش‌آموختگان دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران بود که مدتی را در فرانسه اقامت داشت و ادبیات فرانسه را در این سرزمین آموخت و بعد از بازگشت به ایران شمار زیادی از فابل‌های لافونتن را به پارسی برگرداند. او مجله‌ای به نام «بانو» داشت و از موسسان شورای عالی جمعیت زنان بود و دو دوره‌ی ۲۲ و ۲۳ هم به نمایندگی از مردم تهران نماینده‌ی مجلس شد. او به سال ۱۲۹۹ زاده شد و در امردادماه سال ۱۳۷۰ در پاریس درگذشت. او به خاطر ترجمه‌هایش از لافونتن که در قالب کتاب «قصه‌های لافونتن» به سال ۱۳۳۷ چاپ شد، جایزه‌ی یونسکو را دریافت کرده بود.

اما در میان کسانی که این متن را به پارسی برگرداندند، مشهورترین دستاورد از حبیب یغمایی (۱۲۷۷–۱۳۶۳) برخاست. او همان شاعر نامداری بود که گرشاسپ‌نامه‌ی اسدی را تصحیح کرد و در تصحیح دیوان سعدی به فروغی یاری رساند و از سال ۱۳۲۷ به مدت ۳۱ سال مجله‌ی وزین و معتبر یغما را منتشر می‌کرد. حبیت یغمایی در مورد نوآوری‌های هواداران نیما موضعی سرسختانه داشت و می‌پذیرفت که شعر باید نو و خلاقانه باشد، اما وجود وزن و قافیه را در آن ضروری می‌دید و دامنه‌ی امکانات شعر کلاسیک پارسی را

چندان گسترده می‌دید که بهانه‌ی تنگنا را برای شاعران بی‌معنا می‌ساخت.[۵۷۱] زمانی که در منطقه‌ی زرین‌دشت به گردش مشغول بود، آن را به شعر مشهوری برگرداند که برای مدتها در کتابهای درسی به کودکان آموزانده می‌شد:

زاغکی قالب پنیری دید — به دهن برگرفت و زود پرید
بر درخت نشست در راهی — که از آن می‌گذشت روباهی
روبه پر فریب و حیلت‌ساز — رفت پای درخت و کرد آواز
گفت: به به چقدر زیبائی — چه سری، چه دمی، عجب پایی
پر و بالت سیاه رنگ و قشنگ — نیست بالاتر از سیاهی رنگ
گر خوش‌آواز بودی و خوش‌خوان — نبدی بهتر از تو در مرغان
زاغ می‌خواست قار قار کند — تا که آوازش آشکار کند
طعمه چون افتاد دهان برگشود — روبهک جست و طعمه را بربود

[۵۷۱] یغمایی، ۱۳۳٤: ۱-٤.

با توجه به این بستر تاریخی و آفریده‌های ادبی است که می‌توان به شعر نیما نگریست و آن را ارزیابی کرد. شعر «روباه و خروس» چنین است:[۵۷۲]

می گذشت از ره قبرستانی — روبه زیرک پر دستانی

پیش رو دید خروسی زیبا — شده بر شاخ درختی بالا

جوجکی فربه و دشمن نشناس — ساده ای بی خبر از کید و ریا

دل روباه پی وصلت وی — سخت لرزید ، ولی وصل کجا ؟

چنگل کوته و مقصود بلند — شکم خالی و مرزوق جدا

حیله را تند بچسبید و گشاد — لب ز عجز و ز تضرع به دعا

جوجکش گفت : که‌ای ؟ گفتا : من — مؤمنم ، مؤمن درگاه خدا.

مردگان را طلبم غفرانی — زندگانی را بدهم درمانی

گفت : از راه خدا ای حق جو — برهان جان من از شر عدو.

مادرم گفته مرا در پی هست — کهنه خصمی به تجسس هر سو

بکشید آه ز دل روبه و گفت: — طالع خصم مبادا نیکو!

---

[۵۷۲] یوشیج، ۱۳۸۰: ۸۵.

به فرود آی که با هم بنهیم　　به مناجات سوی یزدان رو

آمده نامده جوجک به زمین　　زیر دندان عدو زد قوقو:

مؤمنا ! آن همه دلسوزی تو　　و آن همه وعده ی درمان کو ؟ کو ؟

گفت : درمان تو جوف شکمم　　وعده ام لحظه ی دیگر لب جو

هر که نشناخته اطمینان کرد　　جای درمان ، طلب حرمان کرد

نیما این شعر را جایی منتشر نکرده بود و بنابراین سرایندگان سایر اشعار نمی‌توانسته‌اند اثر او را خوانده باشند. از سوی دیگر شباهت وزن و تصویرهای شعر نیما و یغمایی نمایان است. بنابراین باید نیما را مقلد حبیب دانست. به احتمال زیاد تاریخی که نیما در این مورد پای شعرش نهاده جعلی است و این کار را کرده تا آن را قدیمی‌تر از شعر یغمایی بنماید.

گذشته از ویژگی‌های ساختاری، وفادار نبودن نیما به داستان لافونتن و ناتوانی‌اش در خلق مضمونی نیرومندتر باعث شده که شعرش بی‌رمق بنماید. نیما همان مضمون لافونتن را گرفته و آن را با محتوایی ضد دینی ترکیب کرده است. یعنی روباه را با روحانی‌ای همسان انگاشته و گفتمان مذهبیون را بر سخن او استوار ساخته است. همچنین اصل داستان یعنی وجود پنیر و عاقبت غرور و خود بینی و اندرز اصلی لافونتن که خودداری از خودنمایی و گشودن نا به جای دهان است را نادیده گرفته و قصه را به سادگی به رونوشتی ابتدایی از داستان موش و گربه‌ی عبید زاکانی فرو کاسته است. روایت هم ایراد بسیار دارد، چنان که در ابتدای کار سخن از خروسی است و بعدتر قربانی داستان از خروس به جوجه‌ی کوچکی تبدیل می‌شود، و این بماند

که جوجه‌ی مرغ یا خروس اصولا نمی‌تواند به بالای شاخه‌ی درختان و دور از دسترس روباه برود و آنجا پناه بگیرد.

وام و تاثیرپذیری نیما از شاعران معاصرش به این نمونه‌ها محدود نمی‌شود. نمونه‌ی دیگری از آن شعر «پسر» است که به سال ۱۳۰۶ سروده شده و داستان پسری است که به مادرش غذا نمی‌داد و حاکم فرمان می‌دهد تا ۹ ماه به شکمش سنگ ببندند تا رنج بارداری مادر را به یاد بیاورد. شعر در سه بندِ چهار بیتی سروده شده و نه داستانش چنگی به دل می‌زند و نه ساختار و تصویر زیبایی در آن یافت می‌شود.

این شعر از نظر مضمون با سایر سروده‌های نیما تفاوت دارد و این که کمی بعد از انتشار شعر مشهور ایرج میرزا درباره‌ی مادر سروده شده، جای تأمل دارد. در میان کل شاعران ایرانی که در بزرگداشت مادر شعر سروده‌اند، ایرج میرزا بی‌شک جایگاهی یگانه دارد و شعرهای دلاویزی که در وصف حال مادران و ستایش ایشان دارد، گرم و صمیمی است و بخش بزرگی از آن به زبانزدهای مردمی بدل گشته است. اگر به مجله‌ها و نشریه‌های آن دوران نگاهی بیندازیم، به روشنی خواهیم دید که نیما شعر «پسر» را به تقلید از «دلِ مادرِ» ایرج میرزا سروده است.

اما ماجرای شعر ایرج آن بود که مجله‌ی ایرانشهر در سال ۱۳۰۲ مضمون مادر را به مسابقه گذاشت. بهار و چند ادیب دیگر به این اقتراح پاسخ دادند و با الهام از داستانهای عربی و اروپایی شعرهایی درباره‌اش سرودند. در میان ایشان شعر ایرج میرزا که «دلِ مادر» نام داشت، محبوبیت و شهرتی فراگیر پیدا کرد:[۵۷۳]

داد معشوقه به عاشق پیغام — که کند مادر تو با من جنگ

هرکجا بیندم از دور کند — چهره پرچین و جبین پر آژنگ

با نگاه غضب آلود زند — بر دل نازک من تیری خدنگ

مادر سنگدلت تا زنده است — شهد در کام من و تست شرنگ

نشوم یکدل و یکرنگ ترا — تا نسازی دل او از خون رنگ

گر تو خواهی به وصالم برسی — باید این ساعت بی خوف و درنگ

روی و سینه تنگش بدری — دل برون آری از آن سینه تنگ

گرم و خونین به منش باز آری — تا برد زاینه قلبم زنگ

عاشق بی خرد ناهنجار — نه بل آن فاسق بی عصمت و ننگ

حرمت مادری از یاد ببرد — خیره از باده و دیوانه زبنگ

---

[۵۷۳] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۵۵.

رفت و مادر را افکند به خاک　　سینه بدرید و دل آورد به چنگ

قصد سرمنزل معشوق نمود　　دل مادر به کفش چون نارنگ

از قضا خورد دم در به زمین　　و اندکی سوده شد او را آرنگ

وان دل گرم که جان داشت هنوز　　اوفتاد از کف آن بی فرهنگ

از زمین باز چو برخاست نمود　　پی برداشتن آن آهنگ

دید کز آن دل آغشته به خون　　آید آهسته برون این آهنگ

آه دست پسرم یافت خراش　　آه پای پسرم خورد به سنگ

این شعر زیبا و تاثیرگذار از چند نظر به شعر نیما شباهت دارد. نخست آن که به ستم پسری به مادرش اشاره می‌کند، و دیگر آن که در نهایت با چرخشی نامنتظره دلسوزی و مهر مادری را در اوج بدرفتاری و خباثت فرزندش نشان می‌دهد. نیما هم گویا بر این مبنا شعر «پسر» را سروده که همین مضمون بدرفتاری پسر با مادر را در هسته‌ی مرکزی خود دارد، اما تنبیه پسر را به امری حقوقی بدل ساخته و بارداری نُه ماهه‌ی مادر را در زمینه‌ای حکومتی و در اتصال با زندان و مجازات مبنا گرفته، که به کلی ارزش روایی آن را از بین برده است. پیش از ایرج نیز شاعران زیادی درباره‌ی احترام به مادر و شرح مهر مادری شعر گفته بودند و به همین تقابل درشت‌خویی پسر و دلسوزی مادر اشاره کرده بودند که بیتهای سعدی در این میانه شعرت بیشتری دارد. با این همه فکر می‌کنم نیما به طور مستقیم زیر تاثیر شعر ایرج و شهرت و محبوبیت روزافزون آن بوده است. شعر ایرج در ۱۳۰۲ منتشر شد و بعد از آن بارها و بارها در گوشه و کنار بازنشر شد و بی‌شک نیما در

این فاصله آن را دیده و شعر خود را بر مبنایش سروده است. با مقایسه‌ی این دو شعر می‌توان درباره‌ی روانی طبع نیما بهتر داوری کرد. شعر نیما چنین است:[۵۷٤]

نان نمی داد به مادرفرزند　　شکوه ازوی برحاکم بردند

گفت حاکم به پسر: واقعه چیست؟　　برهان گفت: مرا واقعه نیست

گفت او را: برهی یا نرهی　　نان به مادر به چه عنوان ندهی؟

داری ازخرج زیاده؟ـــ دارم　　از چه رو می ندهی؟ ـــ مختارم.

این سخن حکمروان چون بشنفت　　به غضب آمد و درهم آشفت

داد در دم به غلامی فرمان　　به شکم بندندش سنگِ گران

پس به زندان ببرندش از راه　　بنهندش که برآید نه ماه

نگذارند فرو کرد این سنگ　　تا مگر آید از این سنگ به تنگ.

بانک برداشت به تشویش پسر　　که: از اینگونه سیاست بگذر

تا به نه ماه بُنِ سنگِ گران　　به خدا نیست مرا طاقت آن

گفت: چونی که تامل نکنی　　خرج مادر تو تحمل نکنی

---

[۵۷٤] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۲۲.

پس چِسان کرد تحمل زنِ زار تا به نُه ماه تو را بی گفتار؟

شعر «کبک» نیما هم که در آذرماه ۱۳۰۸ در رشت سروده شده، به ظاهر تقلیدی از شعرِ دهخدا در همین زمینه است:

از دهکده ، آن زمان که من بودم خُرد، روزی پدرم مرا سوی مزرعه برد
چون از پی او دوان دوان می رفتم وز شیطنتم دست زنان می رفتم
کبکی بجهید در برم ناگاهان بگرفتمش از دم ، به پدر بانگ زنان
حیوانک بیچاره که مجروح رمید تا آن که پدر بیاید از من بپرید
این را پدرم بگفت شب با مردم این بچه گرفت کبکی ، اما از دم
تا من باشم که هر چه را دارم دوست او را بربایم از رهی کان ره اوست

درست معلوم نیست منظور نیما از سرودن این ابیات سست چه بوده، اما خواندن آن مخاطب را به یاد شعر کوتاهی از دهخدا می‌اندازد که مضمون مشابهی دارد و حدود بیست سال پیش، هنگام اقامت اجباری دهخدا در ترکیه به هنگام استبداد صغیر سروده شده است:

هنوزم ز خردی به خاطر در است که در لانه ماکیان برده دست
به منقارم آن سان به سختی گزید که اشکم چو خون از رگ آن دم جهید
پدر خنده بر گریه‌ام زد که هان وطن داری آموز از ماکیان

همچنین در دیوان نیما شعری هست به نام «یاد» که به نظر می‌رسد به تقلید از شعر «باز باران» گلچین گیلانی سروده شده باشد:[۵۷۵]

«یاد آن روز صفابخشان/ مثل این که کنده بودم تن از هرچیز/ می‌شدم از روی این بام سیه/ سوی آن خلوت گل‌آویز/ تا گذارم گوشه‌ای از قلب خود را اندر آنجا/ تا از آنجا گوشه‌ای از دلربای خلوت غمناک روزی را/ آورم با خود»

این بخش را –با چشم‌پوشی از نازیبایی تصویر و ناجوری قافیه‌ها، می‌توان مقایسه کرد با این بندها از شعر گلچین:

«یادم آرد روز باران/ گردش یک روز دیرین/ خوب و شیرین/ توی جنگلهای گیلان/...با دو پای کودکانه/ می‌پریدم همچو آهو/ می‌پریدم از لب جو/ دور می‌گشتم ز خانه...»

هرچند مضمون شعر نیما و بخشهایی از وزن و قافیه‌ی او با شعر گلچین یکی است، اما تفاوت میان این دو شعر بسیار است. گلچین از زبان کودکی چامه سروده و هم وزن و هم واژه‌گزینی در شعرش به خوبی سرخوشی و شادمانی کودکی پرسه‌زنان در جنگل را نشان می‌دهد. در نهایت هم با مقایسه‌ی آمد و شد ابری توفانی در دل روزی آفتابی نتیجه‌ای ارجمند را اعلام کرده که زندگی در فراز و نشیب روزگار و خوشی و

---

[۵۷۵] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۰۳.

ناخوشی حوادث زیباست. نیما به همین ترتیب خاطره‌ی گردشی در جنگل را سروده، اما توصیف او از صحنه نازیبا و نارساست، وزن و قافیه‌اش –در آن نقاطی که بارقه‌هایی از آن دیده می‌شود– با موضوع همخوانی ندارد، و نتیجه یا مفهومی کلی‌تر را هم منتقل نمی‌کند. هرچند در این مورد تلاشی به خرج داده است:

«...آه، می‌گویند چون بگذشت روزی/ بگذرد هر چیز با آن/ باز می‌گویند خوابی هست کار زندگانی/ زآن نباید یاد کردن/ خاطر خود را/ بی‌سبب ناشاد کردن...»

و این همسان است و به نظرم تقلیدی ناکام است از بندهای پایان شعر گلچین:

«بشنو از من کودک من/ پیش چشمِ مردِ فردا/ زندگانی– خواه تیره، خواه روشن–/ هست زیبا، هست زیبا، هست زیبا».

جالب آن که نیما در این میان از دشمن بزرگ خود حمیدی شیرازی هم تقلید کرده است. او در دیوان خود شعری دارد به نام «قو» که تقریبا تردیدی نیست از روی شعر «مرگ قو»ی دکتر حمیدی اقتباس شده است. «قو» علاوه بر آن که وزن و ساختاری درست دارد، صور خیال خوب و سزاواری را هم در بر گرفته است و یکی از قویترین شعرهای نیماست. به خصوص آغازگاه آن خوب است:

صبح چون روی می‌گشاید مهر روی دریای سرکش و خاموش

می‌کشد موجهای نیلی چهر جبه‌ای از طلای ناب به دوش[۵۷۶]

این شعر از چند نظر با سایر اشعار نیما متفاوت است. نخست آن که لغزشهای زبانی و ساختارهای دستوری ویژه‌ای که او معمولا به کار می‌گیرد، در آن دیده نمی‌شود. دیگر آن که بر خلاف سایر اشعار نیما، تصویری پرورده و منسجم در آن به تلویح بیان شده و از شعار و پند و اندرز سیاسی و استعاره‌ها یا ارجاعهای زمخت و مستقیم در آن نشانی دیده نمی‌شود. در ضمن این شعر شباهت عجیبی دارد به «مرگ قو» اثر دکتر حمیدی شیرازی. این نکته مهم است که شعر «قو»ی نیما تا زمانی که سیروس طاهباز آثارش را در دهه‌ی چهل منتشر ساخت، ناشناخته بود و در جایی هم چاپ نشده بود. از این رو می‌توان حدس زد که این شعر را نیما بعد از آن که حمیدی شعر «مرگ قو» را سرود، و با الهام از آن پدید آورده و بعد آن را به زمانی بسیار دورتر منسوب ساخته باشد. به هر صورت نسخه‌ی کنونی‌ای که در مجموعه اشعار نیمایوشیج منتشر شده، بی‌شک بسیار ویراسته شده و کاملا از لحن نیما فاصله گرفته و حدس من آن است که به زمانی بسیار جدیدتر از تاریخ ادعا شده در پای آن (۱۳۰۵) مربوط باشد.

این عادتِ تقلید از شعر دیگران تنها به اشعار دورانهای بعدی نیما مربوط نمی‌شود و از همان ابتدا در او وجود داشته است. دومین شعری که از نیما در دست داریم، «منت دونان» است که در اسد ۱۳۰۰ سروده

---

[۵۷۶] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۱٤.

شده است. شعری است که آشکارا با تقلید از روی شعرهای کلاسیک دیگر با این مضمون سروده شده است و رونوشتی ناشیانه از آن محسوب می‌شود. شعر نیما چنین است:

زدن با مژه بر مویی گره‌ها　　به ناخن آهن تفته بریدن

ز روح فاسد پیران نادان　　حجاب جهل ظلمانی دریدن

به گوش کر شده مدهوش گشته　　صدای پای صوری را شنیدن

به چشم کور از راهی بسی دور　　به خوبی پشه‌ی پرنده دیدن

به جسم خود بدون پا و بی پر　　به جوف صخره‌ی سختی پریدن

گرفتن شرزه شیری را در آغوش　　میان آتش سوزان خزیدن

کشیدن قله‌ی الوند بر پشت　　پس آنگه روی خار و خس دویدن

مرا آسان‌تر و خوش تر بود زان　　که بار منت دونان کشیدن

که آشکارا تقلیدی است سست از این شعر جامی:

هنرمنـــدان عالم را یکی پند　　از این بیچـاره می‌باید شنیدن

به کوه قـــاف رفتن پا برهنه　　وز آنجا سنگِ صد مَن آوریدن

به آتشدان فرو رفتن نگـونسار　　ز پلک دیـــده آتش پاره چیدن

به دندان رخنه در فولاد کردن　　ز ناخن راه در خـــــارا بریدن

به فرق سر نهادن صد شتر بار　　ز مشرق جـانب مغرب دویدن

بسی بر جامی آسانتر نماید ز بار منت دونـــان کشیدن

اما نیما در استقبال از این شعر جامی تنها نبوده است. هاتف اصفهانی می‌گوید:

خار به درون مژگان خاره فرسودن به دست سنگ خائیدن به دندان کوه بریدن به چنگ

لُعب با دنبال عقرب، بوسه بر دندان مار پنجه در چنگال ضیغم، غوص در کام نهنگ

از سر پستان شیر شرزه دوشیدن حلیب وز بن دندان مار گرزه نوشیدن شرنگ

نره غولی در روز بر گردن کشیدن خیر خیر پیرزالی در بغل شب برگرفتن تنگ تنگ

از شراب و بنگ روز جمعه در ماه صیام شیخ را بالای منبر ساختن مست و ملنگ

تشنه کام پا برهنه در تموز و سنگلاخ ره بریدن بی عصا فرسنگها با پای لنگ

طعمه بگرفتن به خشم از کام شیر گرسنه صید بگرفتن به قهر از پنجه‌ی غضبان پلنگ

روزگار رفته را بر گردن افکندن کمند عمر باقی مانده را بر پا نهادن پالهنگ

یار را زافسون به کوه هاتف آوردن به صلح غیر را با یار از نیرنگ افکندن به جنگ

صد ره آسانتر بود بر من که در بزم لغام باده نوشم سرخ سرخ و جامه پوشم رنگ رنگ

چرخ گردون هستی من گر بر آرد گو برآر دور بادا دور از دامان نامم گرد ننگ

دست کم سه تن از معاصران نیما هم شعرهای روانی در همین زمینه دارند. سید علی یزدی می‌گوید:

به مژگان خاکهای راه رُفتن به ناخن سنگهای خاره سفتن

به بی‌تقصیری اندر حبس تاریک پیام حکم قتل خود شنفتن

مرا خوشتر بود از یک تملق　　به نزد مردمان سفله گفتن

و همچنین است این شعر:

ز جام دهر زهر قهر خوردن　　به تلخی جان شیرین را سپردن

به دست خویشتن خون دل خود　　به بزم دشمنان در شیشه کردن

زمستان در بیابانهای مهلک　　چو آب از شدت سرما فسردن

به تابستان زگرماهای مفرط　　میان بادیه لب تشنه مردن

به چندین مایه نزد اهل تحقیق　　به از حاجت به پیش خلق بردن

و ملک‌الشعرای بهار با همین ترتیب سروده:

دو رویه زیر نیش مار خفتن　　سه پشته روی شاخ مور رفتن

تن روغن‌زده،با زحمت و زور　　میان لانه‌ی زنبور رفتن

به کوه بیستون بی رهنمایی　　شبانه با دو چشم کور رفتن

برهنه زخم‌های سخت خوردن　　پیاده راه‌های دور رفتن

میان لرز و تب، با جسم پر زخم　　زمستان توی آب شور رفتن

به پیش من هزاران بار بهتر　　که یک جو زیر بار زور رفتن

شعر نیما در قیاس با این نمونه‌ها کاملا بی‌ارزش است و سستی طبع شعری‌اش را نشان می‌دهد.

به این ترتیب نمایان است که بخش مهمی از شعرهای نیما، به خصوص نمونه‌های کلاسیک او، به تقلید از آثار شاعرانی کامیاب و نامدار مانند بهار و پروین و خانلری سروده شده است. اما درباره‌ی شعرهای نوی او چه می‌توان گفت، که طلیعه‌دار تجدد ادبی و شعر نوی پارسی پنداشته شده است؟

به نظرم در حوزه‌ی شعر غیرعروضی، ابوالقاسم لاهوتی برای نیما همان نقشی را ایفا می‌کرده که بهار در حوزه‌ی شعر کلاسیک آن را بر عهده داشته است. یعنی نیما همان طور که در حریم شعر نوی موزون و مقفی از بهار و شاگردانش تقلید می‌کرده، در زمینه‌ی شعر غیرعروضی نیز پیرو و مقلد ابوالقاسم لاهوتی بوده است.

ابوالقاسم لاهوتی از چند نظر پیش‌کسوت و سرمشق نیما محسوب می‌شود. مهمتر از همه آن که او نخستین شاعر مهم و نامداری است که به کمونیست‌ها پیوست و مانند کارگزاری گوش به فرمان به روسها خدمت کرد. لاهوتی بعد از شورش نافرجامی که به هواداری از بلشویک‌ها در ایران کرد، به مسکو گریخت و بعد به تاجیکستان رفت و به منصبِ وزارت فرهنگ این جمهوری تازه تاسیس شوروی برکشیده شد. او در ژوئیه‌ی ۱۹۲۵ (۱۳۰٤) و همزمان با قدرت گرفتن استالین و سرکوب فرهنگ ایرانی در تاجیکستان و غارت اموال مردم و جنایتهای تکان دهنده‌ی کمونیست‌ها در حق نخبگان فرهنگی و ادیبان تاجیک، این شعر را در مدح و ثنای رفقای حزبی‌اش سرود:

«فرزند دهقان»[۵۷۷]

«من فرزند یک دهقانی بودم/ در قشلاقهای تاجیکستان/ یک زمین داشتیم، آن را می‌کاشتیم/ نان می‌خوردیم از محصول آن

یادم می‌آید که در آن قشلاق/ وقتی باغبانی می‌کردیم/ من با یک خواهر، پدر و مادر/ چه‌سان زندگانی می‌کردیم ...

یادم می‌آید چند سال پیش از این/ در تاجکستان انقلاب شد/ از لشکر سرخ، خانه‌ی ظالمان/ بر سر خودشان خراب شد

دشمن فنا، دوران ما شد/ حکومت شورا بر پا شد/ در تاجیکستان به جای زندان/ مکتبهای شورا برپا شد

اکنون در مکتب با همشاگردی‌ها/ ما درس لنینی می‌خوانیم/ با علم لنین در مشرق زمین/ بیخ بای[۵۷۸]ها را می‌سوزانیم

در قشلاق ما که از باسمچی/ آن روزها ویران و بر باد شد/ به حکم شورا با شرکت ما/ کالخوز عظمت ایجاد شد

---

[۵۷۷] سپانلو، ۱۳۷۸: ۱۳۹–۱٤۰.

[۵۷۸] در تاجیکستان به زمین‌داران و بلندپایگان بای می‌گفتند.

اکنون این کالخوز جای ده تا بز/ صدها گله می‌پروراند/ جای چارتا دست، چند هزار دست/ حاصل از زمین می‌روياند

اکنون رفیقان، در تاجیکستان/ حکومت بایان باقی نیست/ زنده باد مکتب، زنده باد شورا/ زنده باد فرقه‌ی کمونیست!»

این «شعر» چندان سست و نازیباست که جای دادنش در دایره‌ی ادب پارسی ننگین می‌نماید. نه وزن درستی دارد و نه قافیه‌های «نو»ی آن که چهارپاره‌هایی پدید آورده، دلنشین یا زیباست. محتوایش هم اگر خواننده با رخدادهای آن روزگارِ تاجیکستان آشنا باشد، چندش‌آور و نفرت‌انگیز است. لاهوتی در زمانی این شعر را سروده که کمونیست‌ها به کمک ارتش روس بر قیام مردم سغد و خوارزم (شورش باسماچی) غلبه کردند، شمار زیادی از مردم را کشتند و اموال بخش عمده‌ی مردمی که به طبقه‌ی متوسط یا بالای کشاورزان و دهقانان تعلق داشتند را به تاراج برده بودند. این شورش جنبشی مردمی و خوشنام بود که گرایش ملی‌گرایانه‌ی ایرانی نیرومندی داشت و برای رهاندن ایرانیان از سلطه‌ی روسها بر پا شده بود. لاهوتی در این متنِ تبلیغاتی نازیبا به روشنی خائنی است که برای «کالخوز عظمت» و «علم لنینی» و «فرقه‌ی کمونیست» مجیز می‌گوید و ستمهای روسها بر ایرانیان و ریشه‌کنی طبقه‌ی حامل فرهنگ ایرانی در تاجیکستان را با این بیتهای سست و زشت توجیه می‌کند.

نیما در زمانی آغاز به سرودن شعر کرد که شخصی مانند لاهوتی هم‌مسلک و هم‌سنگر سیاسی‌اش محسوب می‌شد، و شعرهایی با این کیفیت و محتوا می‌سرود. محتوای فرمایشی و ساختار لرزان شعرهایی که

لاهوتی در زمان وزارتش در تاجیکستان سروده، به کلی با شعرهای به نسبت زیبا و نوآورانه‌ی قدیمی‌ترِ دوران مشروطه‌خواهی‌اش متفاوت است و در عین حال شباهتی غریب به اشعار نیما دارد که همگی دیرتر از او، و به نظرم به تقلید از او سروده شده‌اند.

تقلید نیما از لاهوتی را با چند نمونه می‌توان نشان داد. نخست، هسته‌ی مرکزی نوآوری نیما که در گفتار پیشین دیدیم به منظومه‌ی افسانه مربوط می‌شود و از درام منظوم برخاسته است. همین روند است که بعدتر به نابرابری مصراع‌ها و شکسته شدن وزن و رها شدن قافیه منتهی می‌شود. تمام این عناصر پیشاپیش در شعر لاهوتی وجود دارند و کلیتی منسجم را هم بر می‌سازند. یعنی تمام آنچه در نیما نوآورانه پنداشته شده، در شعر لاهوتی با تمام جزئیاتش پیشتر تجربه شده است.

اولین شاعران چپ ایرانی که برای اهداف حزبی درام منظوم سرود، ابوالقاسم لاهوتی است که در ۱۹۰۹ میلادی (۱۲۸۸ خورشیدی) شعر «وفای به عهد» را درباره‌ی محاصره‌ی تبریز و پیروزی آزادیخواهان بر مستبدان سرود. در این شعر جفتهای متضاد معنایی هنوز به سبک شوروی کمونیستی نیست و لاهوتی تا مدتها بعد جم‌هایی مانند احرار/ اشرار را به کار می‌گرفت که در چارچوب جنبش مشروطه‌ی ایران تعریف می‌شد و نه انقلاب سرخ روسیه. این شعر بسیار خوانده شده و به نسبت زیباست.

همین لاهوتی در ۱۹۲۳ .م (۱۳۰۲–۱۳۰۱) در مسکو سه شعر سرود که کمابیش همزمان با «افسانه»ی نیما منتشر شد و شهرتی بسیار یافت و بعید نیست که بر بدنه‌ی شعر افسانه که بعد از این تاریخ منتشر شده، تاثیر گذاشته باشد. یکی از این دو، «سنگر خونین» است که از یکی از آثار ویکتور هوگو الهام گرفته شده،

دیگری «وحدت و تشکیلات»، و سومی «فرمان آتش» است که دیگر به طور کامل در چارچوب گفتمان کمونیسم شوروی سروده شده است. در این شعرها تمام نوآوری‌های منسوب به نیما را می‌توان دید. همه‌ی این شعرها حالتی نمایشی دارند، مضمونی انقلابی و سیاسی را بیان می‌کنند، به جز اولی که یک تک‌گویی طولانی دارد، به صورت گفتگو نوشته شده‌اند، و مصراعها در آن نابرابر و قافیه در آن آزاد و «نیمایی» است.

نخست «سنگر خونین» را بخوانیم:

رزم‌آوران سنگر خونین شدند اسیر

با کودکی دلیر

به سن دوازده.

–آن‌جا بُدی تو هم؟

–بله!

با این دلاوران .

–پس ما کنیم جسم تو را هم نشان به تیر

تا آن‌که نوبت تو رسد، منتظر بمان!

یک صف بلند شد همه لول تفنگ‌ها

آتش جرقه زد

تنِ هم‌سنگرانِ او

غلتان فتاد بر سر خاشاک و سنگ ها .

» –اذنم بده به خانه روم تا کنم وداع

با مادر عزیز» – (به سلطان فوج گفت (

الساعه خواهم آمد.

–عجب حقه‌ای زدی!

محکوم کیستی اگر اصلاً نیامدی؟

خواهی زچنگ ما بگریزی به حرف مفت!

«–سلطان نه.» – (داد پاسخ او،کودک شجاع)

«–خانه ات کجاست؟»

«–پهلوی آن چشمه، این طرف».

«–ها... پس برو».

«–چه گول زد او را»

(میان خود، سربازها به مسخره گفتند آن زمان)

خِرخِر و ناله دم مرگ دلاوران

با قاه قاه خنده بد آغشته

ناگهان

شوخی شکست، هرکه به حیرت نظرکنان

محکوم خردسال، می آمد ز پشت صف!

آمد

میان کوچه به دیوار تکیه داد

خونسرد و بی تزلزل و مغرور ایستاد

آن‌جا که پیکر رفقایش به خون فتاد

«–این من!»

(کشید عربده)

«خالی کنید تیر...»

دیگری شعر «وحدت و تشکیلات» است:

«سرو ریشی نتراشیده و رخساری زرد

زرد و باریک چو نی

سفره‌ای کرده حمایل، پتویی بر سر دوش

ژنده‌ای بر تن وی.

کهنه پیچیده به پا، چونکه ندارد پاپوش

در سرِ جاده ری

چند قزاق سوار از پِیَش آلوده به گرد.

دست ها بسته ز پس، پای پیاده، بیمار

که رود اینهمه راه؟

مگر آن مرد قوی همت صاحب مسلک

که شناسد ره و چاه.

خسته بُد، گرسنه بُد، لیک نمی خواست کمک

نه ز شیخ و نه ز شاه

بجز از فعله و دهقان، نه به فکر دیّار.

ز سواران مسلح یکی آمد به سخن

که دل‌اش سوخت به او

–«آخر ای شخص گنهکار» (چنین گفت به او)

«گنهت چیست بگو!»

بندی از لفظ «گنهکار» برآشفت به وی

گفت: « ای مرد نکو

گنهم اینکه من از عائله رنجبرم

زاده رنجم و پرورده دستِ زحمت

نسل‌ام از کارگران

حرف من این‌که چرا کوشش و زحمت از ماست

حاصل‌اش از دگران؟

این جهان یکسره از فعله و دهقان برپاست

نه که از مفتخوران

غیر از این من ز گناه دگری بی خبرم»

دیگری گفت که: «گویند تو آشوب کنی

ضد قانون و وطن

دشمن شاهی و بی دینی و دهری مذهب

جنگ‌جو، فتنه فکن

پرده از کار برانداز و مپیچان مطلب

راستی گوی به من

تو مگر عاشق حبس و کتک و تبعیدی؟»

«تندتر می دوی از من، اگر آگاه شوی

(دادش اینگونه جواب)

این زمان دولت و دین آلت اشراف بود

رنجبر، لخت و خراب

حیله است این سخنان، کاش که می فهمیدی.»

این عبارات مُطلّا همه موهومات‌ست

بند راه فقرا.

چیست قانون کنونی، خبرت هست از این؟

حکم محکومیِ ما

بهر آزاد شدن در همه روی زمین

از چنین ظلم و شقا

چاره رنجبران وحدت و تشکیلات است.

و سومی «فرمان آتش» است که بخشی از آن چنین است:[۵۷۹]

کماندان، توپها حاضر، آتش‌افشانها به جای خود

سپاه آماده‌ی اجرای هر امری که فرمایی

---

[۵۷۹] سپانلو، ۱۳۷۸: ۱۳٦.

-تو مردی عاقلی باید بخوبی سعی بنمایی

درین خدمت به جاه و آبروی خود بیفزایی

بکوش امروز تا بینند این سگها سزای خود»

...

قراول سوت زد یعنی که می‌آیند یاغیها

نهان در پشت سنگر (داد صاحب‌منصب این فرمان)

سپاهی مضطرب، مردان تماشاگر، زنان حیران

به جای یاغیان اما هزاران مردم عریان

به لبهایی همه خشک و رخ زرد و تن لرزان

زن وفرزند مظلومان، یا یاغیها نه طاغیها...

با مرور این شعرها کاملا نمایان است که نوآوری‌های منسوب به نیما از کجا سرچشمه گرفته است.

در این شعرها این عناصر دیده می‌شود:

نابرابری طول مصراعها و آزاد بودن قافیه‌ها که فقط گاهی پدیدار می‌شوند

استفاده از بافت دراماتیک و ساختار روایی نمایشی، گویی که متنی برای نمایشنامه‌ای نوشته شده باشد

استفاده از شعارهای مارکسیستی، کلیدواژه‌های رایج میان کمونیستها (مظلوم، کماندان، رنجبر، کارگر)، و داستانِ فرمایشی در راستای تبلیغ برای حزب

ناشیوایی یا خطاهای دستوری‌ای مانند «به لبهایی همه خشک و رخ زرد و تن لرزان» توضیح دادن در مورد یک صحنه یا شیوه‌ی بیان یک حرف در درون دوکمان: «(کماندان خود به خود) اما اگر بجهد ازاین غفلت...»[۵۸۰] و «نهان در پشت سنگر! (داد صاحبمنصب این فرمان)».

تمام این عناصر در شعر نیما دیده می‌شود و به خطا ابداع آن به وی منسوب گشته است. تمام این عناصر در شعر لاهوتی به شکلی متبلور و نمایان دیده می‌شود، و در شعر رفعت و کسمائی احتمالا به تقلید از لاهوتی انعکاسی یافته است. همه‌ی این شعرها که نقل شد، به ۱۳۰۱-۱۳۰۲ خورشیدی مربوط می‌شوند و بنابراین همزمان با مانیفست نیما هستند و سالها پیشتر از نوآوری‌های نیما در این مورد منتشر شده‌اند، و تقریبا قطعی است که نیما با پیوندهای استوارش با چپ‌ها، این متون را می‌خوانده است.

با مقایسه‌ی شعرهای لاهوتی و نیما، توازی دقیقتری میان این دو نمایان می‌شود. تقریبا قطعی است که لاهوتی شعرهای نیما را نخوانده بوده است. چون نیما تا دهه‌ی ۱۳۲۰ در ایران شهرتی نیافت و تازه در آن هنگام هم به طور محدود در تهران در برخی از محافل سیاسی چپ سرشناس شده بود. بنابراین شباهت بین شعرهای این دو، به معنای تقلید نیما از لاهوتی است. این را با این شاهد می‌توان تایید کرد که تاریخ انتشار همه‌ی شعرهای همانند نیما بعد از زمان انتشار شعرهای لاهوتی است.

---

[۵۸۰] سپانلو، ۱۳۷۸: ۱۳٦.

در ۱۳۰۳ نیما شعری بلند سرود به نام «محبس» که گفتیم در آن از دزدی کردنِ کسی دفاع کرده بود. در همین سال لاهوتی شعری سروده بود با نام زمختِ «در فابریکِ سرمایه‌داران» که اتفاقا بیانی به نسبت روان و زیبا داشت و همین مضمون را بیان می‌کرد. در ۱۳۰۹، لاهوتی شعرِ «عیسائی ولد مهراب» را سرود[۵۸۱] که متنی است در یازده بیت، بی آن که تصویری زیبا یا خلاقیتی در آن به کار رفته باشد، و درباره‌ی فقر و ناداری و بدبختی طبقه‌ی رنجبر را حکایت می‌کند. ساختار و لحن آن شباهتی دارد به «آتش جهنم»[۵۸۲] سروده‌ی نیما که کمی بعد از این هنگام سروده شده و گفتگویی مشابه است، با این تفاوت که در آن بدبختی طبقه‌ی فرودست در جهان دیگر و دوزخ مورد ریشخند قرار گرفته است.

شخصیت دیگری که در نوگرایی نیما تاثیر داشت و معمولا با سرسختی نادیده انگاشته شده، دکتر تندرکیاست. نخستین شعرِ نیما که در آن مصراعها بلند و کوتاه شده‌اند، «غراب» است که در میانه‌ی پاییز سال ۱۳۱۸ منتشر شده است. این مدت کوتاهی بعد از آن است که دکتر تندرکیا کتاب «شاهین» خود را منتشر کرده بود و همین الگو را در آن نمایش می‌داد. حتا نام «غراب» هم به تقلیدی از «شاهین» شباهت دارد. تندرکیا به تقلید و تقلب نیما اشاره‌ای کرده و می‌نویسد: ««روزی که نخستین شاهین منتشر شد، هنوز چند روزی نگذشته بود که در یکی از مجلات دیدم یک شعر شکسته با یک تاریخ قبلی و جعلی درج شده، کمی شکسته، خندیدم

---

[۵۸۱] لاهوتی، ۱۳۷۵: ۷.

[۵۸۲] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۵۶.

و فهمیدم قاچاق و چاخان شروع شده... این‌ها خیال می‌کنند سرّ پیروزی نغمات شاهینی در دراز و کوتاه بودن آن‌هاست، عجب خرهایی هستند پیره‌خرفت‌های چاخانچی...»»

این بدان معناست که ترفند نیما برای قدیمی نمایاندن شعرهایش، یعنی این که تاریخی قدیمی‌تر را پای شعرهایش بنویسد، از همان زمان جوانی در او وجود داشته و نزد معاصرانش هم به همین دلیل رسوا بوده است.

چنین می‌نماید که تاثیرپذیری نیما از تندرکیا عمیقتر و پردامنه‌تر از چیزی باشد که تا به حال پنداشته می‌شده است. زمانی که سیروس طاهباز شروع کرد به گردآوری و انتشار آثار نیمایوشیج، تندرکیا در دو شماره‌ی پیاپی از مجله‌ی اندیشه و هنر (آبان ۱۳٤۰ و اردیبهشت ۱۳٤۱) مقاله‌های مفصلی نوشت و در آن نیما را به تقلید و دزدی آثارش متهم کرد و طاهباز را به خاطر آن که نیما را بنیانگذار شعر نو دانسته بود، سخت مورد حمله قرار داد. ناگفته نماند که این مجله یکی از نخستین نشریه‌های اصلاح‌طلبی بود که بعد از کودتای ۲۸ امرداد منتشر می‌شد، و در ویژه‌نامه‌ای که برای شعر نو چاپ کرده بود تقریبا تمام صفحات را به معرفی آثار تندرکیا اختصاص داده بود. یعنی در ابتدای دهه‌ی ۱۳٤۰ همچنان نیما چهره‌ای حاشیه‌ای و ناشناخته محسوب می‌شد و این تندرکیا بود که واضع نوآوری‌هایی از نوع به هم زدن وزن و قافیه و برابری مصراع‌ها دانسته می‌شد.

شخصیت دیگری که نیما از او تاثیر پذیرفته است، صادق هدایت است. با وجود آن که این دو در یک زمان در تهران می‌زیستند و پیوندهایی هم با روشنفکران چپ‌گرا داشتند، اما شاهدی بر دوستی میان‌شان

وجود ندارد. اگر آثار هدایت را مرور کنیم، هیچ اشاره یا تاثیرپذیری‌ای از آثار نیما در داستانهایش نمی‌بینیم. در مقابل در آثار نیما نشانه‌هایی هست که حدسِ تاثیرپذیری از هدایت را تقویت می‌کند.

نیما در ۱۳۱۹ چند متن طولانی داستان‌گونه نوشت به نامهای «خانه‌ی سریویلی»، «پریان»، «اندوهناک شب» و «امید پلید». در میان اینها، «خانه‌ی سریولی»[۵۸۳] از همه مشهورتر و طولانی‌تر است، هرچند تردید دارم شمار زیادی از ستایندگانش سی صفحه‌ی چاپی آن را از ابتدا تا انتها به طور کامل خوانده باشند. نیما در ابتدای متن توضیح داده که سریویل جایی است در منطقه‌ی کجور، که داستانِ مورد نظر نیما در آنجا رخ می‌دهد. داستان به رده‌ی روایتهای گوتیک و ترسناک تعلق دارد. شاعری سریویلی در شبی توفانی می‌بیند شیطان پشت در خانه آمده و از او پناه می‌خواهد. او در نهایت در دهلیز خانه به او جایی می‌دهد و صبح ماران و حشراتی را که از دگردیسی مو و ناخن شیطان پدید آمده، جارو می‌کند. اما کل ده سریویل به همین ترتیب گرفتار خرفستران شده است. در این میان خویشاوندان شاعر گمان می‌کنند او دیوانه شده است و جادوگران را برای درمان وی می‌آورند، سریویلی با شیطان و عفریتهایش می‌جنگد. خانه‌اش در این میان خراب می‌شود و بعد از بازگشت سریویلی و زنش به خانه، دیگر توکاهایی که او دوستدارشان بود در حیاط خانه نمی‌خوانند.

---

[۵۸۳] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۴۳-۲۷۴.

این که نیما در ابتدای کار کل داستان را در حد یک صفحه به نثر توضیح داده، جالب توجه است. چون انگار خودش هم متوجه بوده که متنش نارسا و نازیباست و حتا اگر کسی آن را بخواند نمی‌تواند به راحتی سیر داستان را دنبال کند. متن در واقع شعر نیست و نثری است که با دستور زبانی ناسالم به شکلی پلکانی نوشته شده است. به بخشی از آن بنگرید که در آن سریویلی و شیطان که پشت در خانه است، درباره‌ی ورود او به خانه بحث می‌کنند. این بخش یکی از موزون‌ترین و سالم‌ترین پاره‌های این متن است و نشانی از زیبایی و هنر شاعری در آن نمی‌توان یافت:

آن مزور کرد با در آشنا چنگال و ناخن های خون‌آلود

پس به چنگال و به ناخن کرد آغاز خراشیدن.

وآنچنان کاندر بلایی سخت می‌زیبد،

سوزناک و دلنشین بگرفت نالیدن :

« ای سریویلی! یگانه شاعر قومی که با ببرند در پیکار،

و همه مهمان نوازان بنام‌اند و جوانمردان،

این جهان در زیر توفان وحشت‌آور شد.

هر کجای خاکدان با محنت و هولی برابر شد.

خانه را بگشای در

در رسید از راه‌های دورت اکنون خسته مهمانی... »

سریویلی گفت: «خرسندم

لیک پیش خود از آن مکار وحشتناک می‌خندم

عجبا! که مردم آن شهرهای دور

دوست می‌دارند

گوشه بگرفته کسان را،

و هنوزم می‌نمایانند با من مهرشان باشد

این ز یک رنگی نشان باشد.

یادشان باشد و لیکن

آن زمان که از پلیدان

داستان‌ها کهنه می‌خواندند

و به پاس خاطر آنان

می‌پسندیدند خوب و زشت یکسر داستانشان را

در همان هنگام کز من بود سوزان تن در آتش

و به لبخند تمسخر چشم بودم بر فساد کارهاشان

دست می‌یازید طراری،

از پی آنکه بگیرد رنگ دستش، بردم طاووس

با وجود اینکه بودش رنگدان در پیش،

یادشان باشد که آنان کور دیده مردمی هستند

که نمی‌جویند هرگز روی گلشن

که نمی‌خواهند تا بینند پژمرده چراغی را

زیر بام کهنه‌ی ایشان شده روشن

لیک اسم از گلشن و وصف از چراغی را شنیده

همچنان گرگی رمیده یا چنان خوکی دویده. »

این بخش به راستی نسبت به بقیه‌ی متن هموارتر و شیواتر است و با این همه متنی بسیار گسیخته و نازیباست. گفتگوی سریویلی و شیطان در قالبی که حتا از بخشِ نقل شده هم سست‌تر است، تا بیست صفحه‌ی پیاپی[۵۸٤] ادامه می‌یابد، بی آن که محتوای خاصی در این سطرهای سستِ پیاپی نمایان شود. از محتوای این بندها نمایان می‌شود که نیما با سریویلی همذات‌پنداری می‌کرده است. چون از زبان او می‌گوید: «از همین دم می‌کشم من شعرهایم را/ به دگر قالب...».[۵۸۵]

---

[۵۸٤] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲٤٦-۲٦۷.

[۵۸۵] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۵٤.

متن بلافاصله بعد از این که اندامهای شیطان به مور و مار تبدیل می‌شود و مردم سریویلی را دیوانه می‌پندارند، قطع می‌شود. یعنی بخش اصلی متن که درگیری شیطان و سریولی بوده به احتمال زیاد سروده نشده است. داستان ناقص و پریشانی که نیما در این متنِ مشهور تعریف کرده، از نظر حال و هوا شباهتی چشمگیر به داستانهای صادق هدایت دارد که دقیقا در همین هنگام شهرتش فراگیر شده بود. هرچند نه این متن ساختار استوار و محکمِ داستانهای او را دارد و نه مضمون و محتوا و عمق فلسفی‌ای دارد که در متون هدایت گنجانده شده‌اند. در این متن هم تصویرهای نازیبا و لغزشهای دستوری فراوان دیده می‌شود، از این رده که «خاطر فراسوده ساختن»، «چشم‌های من یا اوست کدام/ بیشتر در نظرت تیره به فام؟».

بعد از آن، نیما در خرداد ۱۳۲٤ شعر طولانی «مانلی» را سرود که در کتاب اشعارش ۳۵ صفحه را به خود اختصاص داده است.[٥٨٦] مضمون و بافت آن آشکارا تقلیدی است از داستان «اوراشیما» که هدایت در اواخر سال ۱۳۲۳ ترجمه کرده و در مجله‌ی سخن منتشر شده بود. خود نیما در نامه‌ای نوشته که این شعر را دو سه سال پیشتر از ترجمه‌ی «اوراشیما» سروده بود و ادعا کرده که مضمون آن نوآورانه است و خودش اولین کسی بوده که چنین مضمونی را در پارسی آورده است. اما تاریخ خرداد ۱۳۲٤ که پای شعرش خورده نشان می‌دهد این ادعا دروغ است، و بعد از خواندن اوراشیما آن را سروده و چون به شباهتشان آگاه بوده و

---

[٥٨٦] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۵۱-۳۸٦.

می‌خواسته مدعی فضل تقدم شود، خودش از متن هدایت نام برده و ادعا کرده زودتر از ترجمه‌ی وی این اثر را آفریده بود. عین جملات نیما که خطاب به دوستش جنتی نوشته شده، چنین است:

«این داستان را من پیش از سال ۱۳۲٤ کم و بیش روبراه کرده بودم. درست دو سه سال پیش از ترجمه‌ی «اوراشیما»ی یکی از دوستان من. او این داستان را از هر حیث می‌پسندید. من میل داشتم داستان به نام او باشد. در این صورت چون نام او در میان بود، در اشعار این داستان از آن سال به بعد وسواس زیاد به خرج داده‌ام. در این اشعار خیلی دستکاری کرده‌ام که خوبتر و لایقتر دربیاید...چیزی که بیشتر به درد من می‌خورد موضوع فکری در این داستان است. من در باره قدرت تعهد خود نسبت به بیان موضوع فکر می‌کنم. این داستان در واقع از نظر معنی جواب به اوراشیمای همان دوست من است، آنکه اکنون زنده نیست یعنی برومندترین کسی که من در بین همه‌ی دوستانم نسبت به آب و خاک خود در قلمرو کار نویسنده‌گی دیده‌ام»

نیما در این متن ادعا کرده که زودتر از هدایت این شعر را سروده، و دلیلِ تاخیر در انتشار آن وسواس زیاد او و دستکاری‌های مداومش در متن بوده است. داستان «مانلی» در سال ۱۳۳٦ منتشر شد و چنان که گفتیم در تنظیمی که سیروس طاهباز از شعرهای نیما انجام داده، تاریخ سروده شدن‌اش در خرداد ۱۳۲٤ قرار می‌گیرد که درست هم می‌نماید. این وسواس که نیما از آن سخن می‌گوید به بعد از برخوردش با داستان هدایت مربوط می‌شود. این نکته را هم از یاد نبریم که نیما حسادتی نسبت به هدایت داشته و او را لایق شهرت فراگیرش نمی‌دانسته و در زمان زندگی وی بارها از استعداد اندک او و برتری خودش بر وی داد سخن داده

است. با این همه بعد از مرگ هدایت و وقتی خطری از درخشش بیشترِ استعداد وی در میان نبود، نیما ناگهان چرخشی کرد و او را ستود و وی را دوست نزدیک خویش وانمود کرد.

در زمانی که هدایت زنده بود، نیما دوست داشت خود را با وی مقایسه کند. در نامه‌ای به هدایت می‌نویسد: *«... این قبیل کتابها...به اندازه فهم و شعور ملت ما نیست... شما با این نوولها که انسان میل می‌کند تمام آن را بخواند، برای مرده‌ها، بی همه چیزها روی قبرشان چیزهایی راجع به زندگی و همه چیز ساخته‌اید. گربه را با زین طلا زین کرده‌اید، در صورتی که حیوان رم می‌کند... در نوولهای شما انسان به سلطه قوی احساسات و فانتزیهای شخصی برمی‌خورد. فکری که انسان می‌کند در خصوص پیدایش و تحولات آنهاست... صنعتگر مطلقا آزاد است... ولی در حد اعلا و حال تجاوز خود می‌بینیم که آزادی مزبور در نویسنده شیطنت احساسی، یک جست و خیز شوخ ولی زننده را تولید می‌کند. شیطنت ذوق و همه چیز را که در نتیجه آن یک نفر پروفسور از یکنواختی زندگی خسته شده مجبور به خودکشی می‌شود... دوست عزیزم! در مورد آثار شما، مخصوصا موضوع فکری آثار شما گفتنی زیاد است. اما من آن را می‌گذارم برای بعد. کاری که تو در نثر انجام داده‌ای من در نظم کلمات خشن و سقط انجام داده‌ام که به نتیجه زحمت آنها را رام کرده‌ام. اما در این کار من مخالف زیاد است، زیرا دیوار پوسیده هنوز جلوی راه هست و سوسکها بالا می‌روند و ضجه می‌کشند، مثل واشریعتا و واوزنا می‌زنند...»*

داستان مانلی روایت برخورد ماهیگیری با این نام است، با پری دریایی زیبایی. مانلی که انگار نیما با وی همذات‌پنداری می‌کرده، نزد پری از مردم‌گریزی و نامحبوب بودن خویش گله می‌کند و خویشتن را زشت

و دل‌آزار می‌یابد، اما پری به او می‌گوید که زیبایی درونی دارد و چشم درونی‌اش روشن و تیزبین است. این متن نیما هم مثل خانه‌ی سریویلی در واقع نثری است به هم ریخته که پلکانی نوشته شده و هر از چند گاهی قافیه‌ای ساختگی به آن تحمیل شده باشد. ماهیگیر همچنان در کلیشه‌ی پرولترِ فقیرِ نیمایی گرفتار است و در ضمن نماینده‌ی خودِ شاعر هم هست و با همان خطاهای دستوری خاص نیما می‌گوید «با کفم خالی از رزق خدایا چه مرا/ سوی این سرکش دریا آورد؟»[۵۸۷] و «مایه‌ی زحمت من مویم بسترده ز سر/ مرگ می‌کوبدم از زور تهیدستی هر روز بر در».[۵۸۸] در بندی هم که اگر اشاره‌اش به عالیه خانم باشد، ناشایست می‌نماید، پری با توصیفی اروتیک از مانلی می‌پرسد که او زیباتر است یا همسرِ او و به سپیدی بدنش و نرمی پوستش اشاره می‌کند. مانلی بی‌تردید و بی آن که از زنش دفاعی بکند، می‌گوید که پری زیباتر است و «زنم نیست، نه می‌خواهم کآنم باشد/ زیر دست من (همبوی خزه) زبر چون کاری که مراست/ نیست چیزی ز همه بود و نبود/ که به من دارد آن نرم نمود/ یکسره روی جهان هست سیه در نظرم».[۵۸۹] بعد پری است که مانلی را با زبانی الکن و پراطناب بابت این سخن شماتت می‌کند و نیما در چند بند بعدی انگار می‌خواهد بگوید که از

---

[۵۸۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۵۲.

[۵۸۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۵۹.

[۵۸۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳٦۲.

این حرف مانلی شرمسار است و باید بیش از این ارج همسرش را نگه می‌داشته، هرچند اشاره‌های این بندها مبهم است و انگار به درگیری نیما با همسایه‌هایش و حرفهایی که پشت سرش وجود داشته اشاره می‌کند.

در کل شعر مانلی متنی بسیار نامنسجم و درهم و برهم است. مکالمه‌ی مانلی و پری سیر مشخص و آغاز و انجام منظمی ندارد و لحن در فاصله‌ی گفتارهای حکیمانه‌ی اندرزگونه تا اغواگری جنسی نوسان می‌کند. پیوند مانلی و پری، میل پری و انگیزه‌اش از اغوای مانلی، و نوسانهای هیجانی مانلی پا در هوا رها شده‌اند و رخدادها توالی منظم و معنی‌داری ندارند. در اصل داستان اوراشیما، ماهیگیر بعد از برخورد با پری و گذراندن شبی را با وی، به روستایش باز می‌گردد و در می‌یابد که سالهایی دراز سپری شده و خانه‌ها ویران و فرزندانش در اثر پیری درگذشته‌اند، و خودش هم از سر ناامیدی در برابر گور ایشان جعبه‌ای را که به هدیه از پری دریافت کرده بود می‌گشاید و خودش هم ناگهان پیر می‌شود و همانجا فوت می‌کند. داستان نیما اما با توصیفی مبهم و سردرگم درباره‌ی ویرانی دهکده‌ی ماهیگیر خاتمه می‌یابد، بی آن که نهایت داستان روشن شده باشد.

سیاهه‌ی وامگیری‌ها و تقلیدهای ناموفق نیما از معاصرانش را می‌توان همچنان ادامه داد. مثلا شعر «خرمنها»[۵۹۰] که در فروردین ۱۳۲۱ سروده شده، متنی است با وزن شکسته و قافیه‌ی مصنوعی و نازیبا که در استقبال از شعرِ «بیا ای شاعر» سروده‌ی کلافِ انگلیسی سروده شده است. این شعر را مسعود فرزاد ترجمه

---

[۵۹۰] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۰۶-۳۰۷.

کرده بود و در روزنامه‌ی ایران (شماره‌ی ٦٨٦٩) به چاپ رسانده بود. شعر «چراغ» می‌بینیم که در آن ابتدای هر بند با «پیت پیت» شروع می‌شود.[٥٩١] این شعر تقلید روشنی است از شعر اسماعیل شاهرودی که کمی پیش از این زمان سروده شده و دقیقا همین نوآوری را دارد. نیما بی‌شک این شعر را خوانده بوده، چون بر چاپِ اول آن در سال ۱۳۳۰ مقدمه نوشته و در آن شاهرودی را شاگرد خود دانسته است. همچنین شعر «توکا» گویا وامی است از داستان طوطی و بازرگان، که انگار تا سال ۱۳۷۳، ۲۳ بار به چاپ رسیده بود و ١٦٥ هزار نسخه از آن به فروش رفته بود.[٥٩٢]

آنچه که جالب و چشمگیر است آن که گذشته از این شعرها و متنها که نیما با تقلید از این و آن تولید می‌کرد، شعرهای فراوان دیگری در دیوان او به چاپ رسیده که بی‌شک سروده‌ی او نیست. در مجموعه‌ی اشعار نیمایوشیج که سیروس طاهباز گرد آورده، چند شعر وجود دارد که با مرور آثار نیما می‌توان به سرعت دریافت از او نیستند و به نادرست به وی منسوب شده‌اند. به نظرم مهمترین معیار در این زمینه نگریستن به وزن و قافیه‌ی شعرهاست. گذشته از دو سه شعرِ این کتابِ ششصد صفحه‌ای، نیما همواره و در همه جا ضعف در پرداختن وزن و ناتوانی در رعایت قافیه را به روشنی نشان می‌دهد.

---

[٥٩١] یوشیج، ۱۳۸۰: ٤٨٧–٤٨٨.

[٥٩٢] رسولی، ۱۳۷۸: ۱۱۵–۱۱۸.

سیروس شمیسا در جایی به سیروس طاهباز ایراد گرفته که «گوش عروضی» ندارد[۵۹۳] و بعد تاکید کرده که دیوان نیما باید زیر نظر گردآورنده‌ای چاپ شود که گوش عروضی داشته باشد و با ادبیات پارسی به طور کامل آشنا باشد.[۵۹٤] منظور او، اگر درست برداشت کرده باشم، این است که گردآورنده باید در اصل شعرهای شاعر دست ببرد و جاهایی که ایراد وزنی و عروضی وجود دارد، اصلاحاتی انجام دهد. اگر منظور او چنین باشد، بر خلاف اصل امانتداری و وفاداری به متن اصلی است، و در این معنا گفتاری ناسره و ناپذیرفتنی می‌نماید. خودِ دکتر شمیسا به همین ترتیب در شعر نیما دست برده و مثلا در «هنگام که گریه می‌دهد ساز»، عبارتِ «این دود سرشت ابر بر پشت» را «این دود سرشت ابر پُرپشت» خوانده است. انگیزه‌اش آن بوده که عبارت اولی معنای درستی ندارد و سست و نازیباست، و دومی به نسبت بهتر است، اما این تشخیص دلیلی کافی برای دست بردن در اثر شاعر و لاپوشانی لغزشهایش نیست. شمیسا در پاورقی این دستکاری نوشته که «در همه‌ی نسخ «بر پشت» (است) و به نظر می‌رسد که خط نیما را درست نخوانده باشند.»[۵۹۵] اما ایراد کار اینجاست که ظاهرا خط نیما درست خوانده شده و عبارت مورد نظر وی «بر پشت» بوده باشد، که البته نازیبا و کم‌معناست. اما خودِ او کمی جلوتر در همین شعر دوباره همین عبارت را آورده

---

[۵۹۳] شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۹.

[۵۹٤] شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۰.

[۵۹۵] شمیسا، ۱۳۸۳: ١٦٦.

و باز «بر پشت» نوشته، و باز شمیسا آن را تحریف کرده است. شاید یک بار بدخطی شاعر دستاویزی برای دستکاری در شعرش باشد، اما اگر دوبار در یک متن عبارتی را «بر پشت» نوشته، معنایش به سادگی آن است که منظورش همین «بر پشت» بوده و باید بر همین مبنا درباره‌ی متن او داوری کرد، نه این که با تحریف کردن‌اش به تعبیری زیباتر و معنادارتر، وی را از متن و داوری صادقانه را از متن جدا ساخت.

بسیاری از راویان و اطرافیان نیما که به سستی زبان او آگاه بوده‌اند، به این ترتیب در متنهای او دست برده‌اند و آنچه ما امروز در اختیار داریم، حاصل دستکاری‌ها و اصلاح‌هایی است که به متن اصلی راه یافته و از چشم گردآورندگان دور مانده است. این دستکاری‌ها همواره توسط پیروان و ستایندگان نیما انجام شده و همواره در راستای اصلاح غلطهای زبانی و ساختهای نازیبا یا بی‌معنای متن او بوده‌اند. مثلا اخوان هنگام خواندن شعر «اجاق سرد»، بندِ نازیبای «روز شیرینم که با من آتشی داشت» را «روز شیرینم که با من آشتی می‌داشت» می‌خوانده، هرچند اصل متن موجود است و معلوم است نیما روایت نخست را نوشته است. شمیسا هم این تحریف را چنین رفع و رجوع کرده که گفته «شاید هردو وجه از خود نیما باشد، مثل برخی از اختلاف ضبط‌ها در حافظ که به نظر می‌رسد هردو وجه از خود شاعر باشد».[۵۹۶] و این عذر بدتر از گناه است، یعنی در حضور متنی روشن و صریح که به شخصی معاصر مربوط می‌شود، تحریفی روشن و صریح را درباره‌اش

---

[۵۹۶] شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۶۵.

می‌پذیرد، با این بهانه که در آثار شاعران چند قرن پیش ضبطهای موازی وجود داشته است. غافل از آن که از نظر دقت اسناد، دوران حافظ کجا و عصر نیما کجا، و از نظر زبان و بلاغت و توانایی شعری نیما کجا و حافظ کجا!

اما به هر صورت، می‌توان بر مبنای افسانه‌سرایی‌ها و تحریف‌هایی که درباره‌ی نیما صورت گرفته، خدایان متوکل شعر و شاعری را شکر گزارد که طاهباز گوش عروضی نداشته است. چون دقیقا آنچه را که یافته و دیده با امانت نقل کرده، و در قیدِ آن نبوده که مبادا مقام شامخ نیما به خاطر انتشار شعری با وزن و قافیه‌ی پرایراد لکه‌دار شود، یا چه بسا هم که چنین قید و دغدغه‌ای داشته، اما به قول شمیسا گوشِ عروضیِ لازم را نداشته است.

به خاطر همین امانتداریِ چشمگیر در بخش عمده‌ی دیوان نیماست، که می‌توان با قاطعیت درباره‌ی توانایی وی در رعایت وزن و قافیه و آشنایی‌اش با عروض داوری کرد. در واقع در سراسر ششصد صفحه متنی که بدنه‌ی دیوان نیما را تشکیل می‌دهد، تقریبا هیچ صفحه‌ای را نمی‌توان یافت که ایرادهای وزنی و عروضی و سستی چشمگیر زبان در آن دیده نشود. بر این اساس بسیار بعید است شعری مانند این غزل که تاریخ ۱۳۱۷ را بر خود دارد، با وزن و ساختِ سالم و کامل‌اش، از طبع او تراوش کرده باشد:[۵۹۷]

[۵۹۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ۵۷۵.

چنان به خاطر شوریده‌ام به دام قفس که آنچه بر سرم آید بود به کام قفس

بهار آمد و گلبن شکفت و مرغ به باغ صفیر بقر زد از شوق و من به دام قفس

دگر ز تنگدلی لب دمی نجنبانم ز بس خلیده مرا بر بغل سهام قفس...

یا

قرین هجرم و آن ماه دلستان در پیش تن شکسته چه سازد به یک جهان در پیش

به گوشه‌ی قفسم داغ از غمی که چرا بهار روی نموده است و بوستان در پیش...

کاملا روشن است که این شعرها فراتر از توانایی ادبی نیما هستند و او قادر به سرودن شعرهایی با این وزن و قافیه و صور خیال نبوده است. حال معلوم نیست سیروس طاهباز از سر اشتباه این شعرها را در مجموعه خویش گنجانده، و یا نیما خود آنها را گرد می‌آورده و به خود منسوب ساخته یا رونوشتی از آن در میان نوشته‌هایش بوده و به خطا به وی منسوب شده است. دست کم درباره‌ی یکی از آنها، چنین می‌نماید که اتهام جعل متوجه نیما باشد. او پای غزلی تاریخ «شبِ ٤ امرداد ۱۳۱۷» را نوشته و در حاشیه‌اش نوشته که «در خواب گفتم:» و بعد از بیت نخست نوشته: «باقی را بیدار شده گفتم:». غزل چنین است:[۵۹۸]

«سالها تیر بلا داشت به قصد هدفم دولت از گوشه‌ی پیدا چه خوش آمد به کفم

---

[۵۹۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ۵۷۷.

مرغ شادی نگران بود و به سامان آمد غرقه در شوقم و بیخود به بساط شعفم

مژده آورده‌ام از روشنی صبح سفید دستی اکنون به لب ساغر و دستی به دفم...»

اگر این متن را با سایر نوشتارهای نیما که تعلق‌شان به او قطعی است مقایسه کنیم، در می‌یابیم که بی‌شک این شعرها را خودِ نیما نگفته است. واژه‌بندی، صور خیال، وزن، قافیه‌بندی و مهارت شاعرانه و فنون و صنایع به کار گرفته شده در این شعرها به کلی با هرآنچه در باقی کتاب می‌بینیم متفاوت است. از این رو حدس من آن است که این شعرها از نیما نباشد و دست کم درباره‌ی این غزل بیمِ سرقت خودآگاهانه‌ی شعر کسی دیگر درباره‌ی نیما می‌رود. این را هم باید در نظر داشت که هیچ یک از این شعرها که بیشترشان تاریخ ۱۳۱۷ را بر خود دارند، تا پیش از گردآوری آقای طاهباز، یعنی سالها بعد از مرگ نیما منتشر نشده بودند. این ناپذیرفتنی است که نیما چنین غزلهایی گفته باشد و سالها زیر تازیانه‌ی ادبای دانشگاهی به خاطر ناتوانی‌اش در سرودن شعرِ سالم و درست رنج برده باشد و این اشعار را منتشر نکرده باشد و به جایش آن چهارپاره‌های سست و مثنوی‌های ناسالم را پراکنده باشد.

دست کم درباره‌ی برخی از این شعرها ردپای دعوی خودِ نیما دیده می‌شود و متاسفانه باید پذیرفت که خودش در اواخر عمر بعد از این که شهرتی و اعتباری به دست آورده بود، شعرهای دیگران را به اسم خود منتشر می‌کرده است. موارد قطعی‌ای که من در این مورد یافتم، یکی همان غزلِ پیشین است و دیگری شعری به نام «مدح علی» که در روز شنبه ۱۳۳۷/۱/۲۳ در هفته‌نامه‌ی «صدای وطن» منتشر شد. نیما در ابتدای این شعر گفته بود که آن را سی سال قبل سروده است. اما این بدان معناست که نیما در حدود ۱۳۰۷، یعنی

دقیقا در همان زمانی که درباره‌ی دین و روحانیون بدگویی می‌کرده و خود را به صراحت کمونیستی تندرو می‌دانسته، شعری در مدح حضرت علی نوشته، که تازه وزن و قافیه و صور خیال آن نیز هیچ تناسبی با نوشته‌های نیما در کل و آثارش در این سالها به طور خاص، ندارد.

به هر صورت به نظرم مسئولیت بخشی از این تحریف و جعل از عهده‌ی نیما خارج است و دوست و مریدش سیروس طاهباز بوده که به چنین خطایی دامن زده است. طاهباز سروده شدن شعری در ثنای مولای متقیان را در روز عید غدیر به نیما نسبت می‌دهد که چنین آغاز می‌شود:[۵۹۹]

گفتی ثنای شاه ولایت نکرده‌ام　　بیرون ز هر ستایش و حد ثنا علی است

چونش ثنا کنم که ثنا کرده‌ی خداست　　هرچند چون غلات نگویم خدا علی است...

این شعر گذشته از آن که وزن و قافیه‌اش بیرون از دایره‌ی توان نیماست، مضمونی هم دارد که بعید است نیما با آن توافقی داشته باشد. در کل گمان من آن است که بخش پایانی دیوان پارسی نیمایوشیج که طاهباز ترتیب داده است، به کلی از آن کسانی دیگر باشد و احتمالا شعرهایش به دوستان یا اطرافیان نیما تعلق داشته باشد و یا گلچین شعرهایی باشد که او از این و آن می‌شنیده و می‌پسندیده و برای خود یادداشت می‌کرده است. این که خودِ طاهباز هم این شعرها را بر خلاف ترتیب زمانی‌شان در میان شعرهای دیگر نیما

---

[۵۹۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ۵۷۹.

نیاورده معنادار است. جالب آن که مضمون و موضوع این شعرها بسیار پراکنده است و بیشترشان ارتباطی با نیما برقرار نمی‌کنند. مثلا در میانشان شعری در رثای حضرت علی و هجای این و آن و نامه به اطرافیان می‌بینیم. لحن‌ها یکدست و همسان نیست و بیشتر چنین می‌نماید که این شعرها را افرادی متفاوت در موضوع‌هایی متفاوت سروده باشند. برخی از این شعرها با زندگینامه‌ی نیما پیوند بر قرار می‌کند. مثلا در میانشان شعری است به نام «پدرم» که تاریخ ۲۹ اردیبهشت را در مصراع اول آورده و شاید به مرگ پدر نیما اشاره کند. دیگری نامه‌ایست بسیار صمیمانه به ناتل خانلری که قصیده‌ای طولانی است در ۱۲۰ بیت و وزنی سالم و بیانی استوار. نامه‌ای هم هست به آیت‌الله علامه‌ی حائری که در مصراع اولش به ناتل و یوش اشاره شده است. این ابراز صمیمیت به ناتل خانلری خود غریب می‌نماید، چون نیما همیشه او را رقیب و دشمن خویش قلمداد می‌کرده است و حتا در نامه‌هایی که به ابراز لطفی از سوی خانلری اشاره می‌کند، لحنش خالی از محبت است، اگر که دشمنانه نباشد.

طاهباز خود نوشته که روند گردآوری آثار نیما چنان بود که همه‌ی چیزهای نوشته شده در خانه‌ی وی را گردآوری و رده‌بندی کرد. او نوشته که «همه جور کاغذی بود، از دفترهای جداگانه تا پشت کاغذهای باطله ی بانک ملی و اوراق امتحانی و تکه های مقوا و حتی کاغذهای سفیدی که آن وقت ها درون جعبه‌های

سیگار بود.»[۶۰۰] و قاعدتا در این میان شعرهایی هم که نیما از آثار دیگران در اختیار داشته و یادداشتی از رویشان برداشته، وجود داشته است. طاهباز می‌بایست با روشی تحلیلی این اشعارِ نامربوط را که از نظر سبک و (در حالتی که نیما نسخه‌برداری‌شان نکرده باشد،) چه بسا خط و نوشتار با اصل کار نیما متفاوت بوده، از مدار آثار او خارج کند. اما چنین نکرده است. به نظرم طاهباز خود به خوبی می‌دانسته که این شعرها به نیما تعلق ندارد، و شاید برای گریختن از مسئولیت جعلی فاش و آشکار بوده که این شعرها را در پیوستی جداگانه در انتهای مجموعه اشعار نیما منتشر کرده است، تا اگر مخالفتی برخاست، بگوید که جدا کردن‌شان به معنای پیوند نداشتن‌شان با نیما بوده است. به هر صورت مخالفتی بروز نکرد و این اشعار همچنان در دیوان نیما باقی ماند و امروز بیشترشان به وی منسوب می‌شود. در حالی که تمام اسناد نشان می‌دهد که چنین نبوده و خودِ طاهباز هم بنا به سازماندهی کتاب این را می‌دانسته و بر همین اساس رفتار کرده است.

شواهدی که نشان دهد این شعرها از قلم نیما برنخاسته فراوان است. گذشته از بیگانگی لحن و کلام و وزن و محتوا و صور خیال با اشعار نیما، هیچ یک از شخصیتهای مورد علاقه و دوستان نیما —مثلا اسماعیل شاهرودی، شاملو، جلال، و زنش عالیه– و همچنین هیچ یک از دشمنان نیما —به خصوص دکتر حمیدی و همفکرانش– در این شعرها مورد اشاره واقع نشده‌اند. یعنی پیوندی که میان این شعرها و زندگینامه‌ی نیما

---

[۶۰۰] طاهباز، ۱۳۷۷.

وجود دارد سست است، و مشکوک. به نظرم هرکس مجموعه اشعار نیما را از آغاز تا پایان بخواند در خواهد یافت که این مرد در سراسر زندگی‌اش طبع شاعری نداشته و در فنون و صنایع ادبی نیز تا پایان عمر پیشرفتی نکرده و سروده‌های پایان عمرش کمابیش همان ضعفهای شعرهای دوران جوانی‌اش را دارد. همچنین با مرور این شعرها گنجینه‌ی واژگان نیما و ساختهای دستوری خاصِ او که مدام در سراسر عمرش تکرار می‌شود را می‌توان تشخیص داد، از جمله استفاده‌ی گشاده دستانه از «نه» در جاهای بی‌ربط از جمله، و بهره جستن بیش از حد از «یک/ یکی» و «همه».

در سروده‌های سالمِ پیوست کتاب نه از این ضعفهای دستوری و نارسایی‌های ادبی نشانی دیده می‌شود، و نه آن ساختهای دستوری را می‌توان یافت. حتا خزانه‌ی واژگان هم به کلی متفاوت هستند و مضمون و محتوا و صور خیال نیز چنین است. بر این مبنا من تقریبا اطمینان دارم شعرهایی که طاهباز در انتهای مجموعه‌ی خود گنجانده، شعرهایی بوده که یادداشت‌اش را نزد نیما یافته، و احتمالا خودش هم دریافته که اینها سروده‌ی نیما نیست و به همین دلیل آنها را جداگانه و در انتهای کتاب آورده است. پیداست که نیما خود می‌خواسته برخی از این شعرها را به خود ببندد و دست کم در مورد یکی دوتاشان چنین سندی در دست است. حدس من آن است که برخی از این شعرها به خصوص آنهایی که کوتاه هستند و به زندگینامه‌اش پیوند مستقیمی می‌خورند – و شمارشان هم انگشت‌شمار است– سروده‌های او بوده‌اند که بعدتر شاعرانی تواناتر از دوستانش آن را ویراسته و بازنویسی کرده‌اند. شعر «پدرم» به نظرم نمونه‌ی این شعر است. برخی دیگر، از جمله نامه‌های قصیده‌وار به آیت‌الله حائری و ناتل خانلری به نظرم کارِ خود نیما نیست و چون

دریافت کننده‌ی نامه‌ها را می‌شناخته، شعرها را از ایشان دریافت کرده و رونویسی کرده است. می‌دانیم که برادر نیما یعنی لادبن هم شعر می‌سروده، اما اثری از او در دست نداریم و توانایی و قدرت ادبی‌اش درست دانسته نیست. ممکن است برخی از این شعرها –مثلا شعرِ خطاب به ناتل یا «پدرم»– به قلم او باشد. هرچند در این مورد نیاز به شواهدی بیشتر داریم. شعر «در رثای مولای متقیان» و شعر دیگری که «در وصف بهار و منقبت مولای متقیان علی» سروده شده، به نظرم سروده‌ی دیگران است و نیما در زمان رفت و آمد نزد آیت‌الله حائری یا شاید بعدتر در موقعیتی دیگر آنها را به دست آورده و انگار دست کم در مقطعی ادعا داشته که از خودش هستند. شعر اخیر چنین آغاز می‌شود:[۶۰۱]

بازآمد نوروز مه دلبر و ساغر زآن گشته همه باغ پر از ساغر و دلبر

بس گل شکفیده است ز هر جانب بستان بس غنچه دمیده‌ست به هر گوشه به ره، بر

آن مانَد زلفینش به آن شوخ دل‌آرا این مانَد بالاش به آن یارکِ لاغر

به نظرم بدیهی است که این زبان خراسانیِ دشوار و روان ربطی به سروده‌های نیما و توصیف وی از بهار ندارد.

---

[۶۰۱] یوشیج، ۱۳۸۰: ۵۹۵.

ناگفته نماند که طاهباز مجموعه‌ی اشعار نیمایوشیج را در ۱۳٦٤ منتشر کرد، یعنی این اشعار حدود سی سال بعد از مرگ نیما برای نخستین بار منتشر شدند و به او منسوب گشتند. تاریخ بیشتر این شعرها به دهه‌ی ۱۳۱۰ مربوط می‌شود. از پختگی شعرها بر می‌آید که شاعرشان در زمان سرودن آن دست کم سی سال داشته است. این بدان معناست که طاهباز در زمانی این شعرها را منتشر می‌کرد که به احتمال زیاد سرایندگان اصلی این شعرها در اثر پیری فوت کرده بوده‌اند. شاید به این دلیل است که صاحب اصلی شعرهای یاد شده شناسایی نشده و این متون همچنان به دیوان نیما بسته مانده است. علت آن که نیما تازه در واپسین سالهای عمرش برخی از آنها را منتشر می‌کرد و در بستن‌شان به خود احتیاط می‌کرد هم احتمالا زنده بودنِ آفرینندگان اصلی‌شان در آن هنگام بوده است.

درباره‌ی این منسوب شدن شعر دیگران به نیما، شاهد دیگری هم داریم که نشان می‌دهد چنین امری در زمان زندگی نیما و احتمالا با موافقت او صورت می‌پذیرفته است. این شاهد به گفتار رسام ارژنگی مربوط می‌شود که دوست نیما بوده است. ارژنگی می‌گوید که وقتی ضیاء هشترودی «افسانه»ی نیما را در منتخب اشعار خود چاپ کرد و آن را بسیار ستود، ملک‌الشعرای بهار او را به خاطر این شیوه‌ی داوری دست انداخت و شعر هجوی درباره‌اش سرود. هشترودی که خشمگین شده بود، از نیما خواست تا در پاسخ بهار شعری بگوید. نیما چنین نکرد، و انگار که از ارژنگی خواسته تا او چنین کند. رسام ارژنگی هم گهگاه شعر می‌سرود و مجموعه‌ی اشعارش را در ۱۳۳۳ منتشر کرد. اما روی هم رفته شاعری میانه‌حال و حتا ضعیف است و این نکته جالب است که وقتی نیما مورد حمله قرار گرفته، قرار شده او «جورِ نیما را بکشد». به هر صورت ارژنگی

شعری در پاسخ به بهار نوشت و به ضیاء هشترودی داد و ادعا کرد که این شعر از نیماست، و قاعدتا نیما نیز در این مورد با او همداستان بوده است. اما هشترودی از سبک شعر دریافت که این شعر به قلم نیما نیست و «بالاخره اعتراف کرد».[۶۰۲]

به احتمال زیاد در این میان کسانی هم که ارتباط دوری با نیما داشته‌اند، شعرهایی را از گوشه و کنار می‌گرفته و به او منسوب می‌کرده‌اند. سیروس طاهباز گزارش کرده که ملای ده یوش کاغذی در دست داشته که شعری منسوب به نیما بر آن نوشته شده بود و آن شعر چنین است:

اگر صبح قیامت را شبی هست امشب است آن شب

طبیب از من ملول و جان ز حسرت بر لب است امشب

برادر جان تو سر بردار از خواب و تماشا کن

که زینب بی تو چون در ذکر یارب یارب است امشب[۶۰۳]

شعری که آشکارا توسط یکی از چاکران درگاه امامان شیعه سروده شده و یکسره واژگونه‌ی باورهای نیما را نشان می‌دهد. همین انتسابهای جعلی و البته دامن زدنِ خودِ نیما، باعث شده این روزها اظهار نظرهای عجیب و غریبی درباره‌ی نیما و باورها و اشعارش در گوشه و کنار خوانده شود. مثلا نویسنده‌ای ماجرای

---

[۶۰۲] ارژنگی، ۱۳۹۱: ۳۵۷–۳۵۸.

[۶۰۳] طاهباز، ۱۳۶۲؛ سالمی، ۱۳۷۸: ۱۷۶.

دوستی یکی دوساله‌ی نیما با آیت‌الله حائری را نقل کرده و آن را نشانه‌ی دینداری و ارادت نیما به روحانیون شیعه دانسته است. بعد هم از قول این روحانی نقل کرده که «نیما مطابق قواعد شعری اشعار نیکو می‌سراید، اما نمی‌دانم چرا از آن روش روی گردانیده است.» و بعد از این عبارت که بالاخره به مرجعی دینی متصل است و اطاعتش واجب، این نتیجه گرفته شده که «نیما در سرودن شعر به سبک سنتی استاد بوده است.»[۶۰۴] در مقاله‌ی نویسنده‌ای دیگر بعد از درآمیخته شدن آرای بزرگانی مانند هگل و دکتر شریعتی در می‌یابیم که ققنوسِ شعر نیما، همان شهید در چارچوب دینی تشیع است![۶۰۵] به هر صورت، کوتاه سخن آن که در تحلیل اشعار نیما باید دقت به خرج داد و نقادانه نگریست تا شعرهایی که واقعا سروده از آنچه به او منسوب شده جدا شود، و سروده‌های واقعی‌اش نیز در بستری تاریخی و در ارتباط با متنهای همزمان یا قدیمی‌تر از خودش فهم شوند تا دایره‌ی وامگیری‌های او از شاعران معاصرش معلوم گردد.

---

[۶۰۴] سالمی، ۱۳۷۸: ۱۷۵.

[۶۰۵] سالمی، ۱۳۷۸: ۱۷۱–۱۹٤.

گفتار چهارم: دیدگاه نیما درباره‌ی شعر

نیما از این نظر که حجم بسیار زیادی نوشته از خودش به جا گذاشته و دیدگاه خود را درباره‌ی شعر و شاعری شرح داده، در میان معاصرانش ویژه و یگانه است. البته در میان معاصران او چهره‌های نیرومند و تاثیرگذاری مانند ناتل خانلری و فروغی و فروزانفر و یغمایی و بهار حضور داشته‌اند، که حجم آثارشان درباره‌ی ادبیات به نثر بسیار از نیما بیشتر است. اما آثار ایشان تحلیل‌هایی دقیق از شعری خاص، تصحیح‌هایی عالمانه از آثار نثر و نظم کهن، و پژوهشهایی پردامنه و آکادمیک درباره‌ی اثری یا شاعری خاص است. نوشته‌های نیما برعکسِ این میراث ادبیِ ارزشمند، تنها به اموری کلی می‌پردازد. در کل نوشتارهای پرحجم نیما، حتا یک نقد و تحلیل و تصحیح نمی‌توان یافت که با معیارهای دانشگاهی و علمی به کتابی یا شعری یا شاعری پرداخته و وی را نقد کرده باشد. هرچه هست کلی‌گویی‌هایی است که در محور همه‌شان «منِ» نیما نشسته و در واقع به تعریف و تمجید از استعداد و نبوغ خویش مشغول است. نیما در تمام نامه‌ها و رساله‌ها و مقاله‌هایی که نوشته، یک بیت از شاعری کهن را نقد و تصحیح نکرده، و حتا از شعرِ دیگران گواهی برای زیباتر ساختن متن خویش و انتقال معنا نیز بهره نجسته است. از این دیدگاه، نوشتارهای نیما بسیار غریب و منحصر به فرد است. چون حجیم‌ترین نوشته‌هایی است که کسی درباره‌ی ادبیات نوشته، بی آن که در آن به ادبیات ارجاعی بدهد یا حرفی مشخص و رسیدگی‌پذیر در این زمینه بزند.

با این همه بر مبنای همین نوشتارهای نیما می‌توان برداشت او درباره‌ی ادبیات و شعر و شاعری را درک کرد. برای دستیابی به این هدف، نخست آثار خود نیما را مرور می‌کنم و برداشت خودش را صورتبندی می‌کنم، و بعد به کشمکشی که بر سر شعرهایش میان ادبای آن دوران درگرفته بود می‌پردازم و زمینه‌ای نظری را ترسیم می‌کنم که نیما این متون را در اندرونِ آن، و با بی‌خبری یا بی‌توجهی بدان، تولید کرده است. پیش از مرور نوشتارهای خودِ نیما، بد نیست به یکی دو مورد از تفسیرهای رایج و جاری از این منابع اشاره‌ای شود. این نکته بسیار جالب و البته غم‌انگیز است که مجموعه‌ی نوشتارهای نیما در کلیت خویش نه خوانده و نه به شکلی انتقادی مورد پرسش قرار گرفته است. اگر کسی شعرهای نیما را کامل خوانده باشد و نوشتارهایش را نیز مرور کرده باشد، بعد از خواندن آثار کسانی که این روزها درباره‌ی نیما می‌نویسند، گمان خواهد کرد که ایشان درباره‌ی شخصی متفاوت سخن می‌گویند. این نکته حتا درباره‌ی کسانی که به متن نیما ارجاع دقیق می‌دهند هم مصداق دارد. چنان که یکی از نویسندگان معاصر در مقاله‌ای می‌گوید که «ارزش احساسات»، «با همه‌ی کاستی‌ها چه در محتوا و چه در نثر نشان دهنده‌ی چنان دانش و بینشی در نیماست که بی‌تردید نوشته‌ی او را تا آن زمان بی‌نظیر و پس از آن نیز کم نظیر می‌یابیم.»[۶۰۶]

[۶۰۶] اکرمی، ۱۳۷۸: ۴۱-۴۲.

دلیلی که نویسنده‌ی این سطور برای دعوی خویش آورده آن است که در فهرست اعلام این کتاب ٤١ نام ایرانی از فردوسی و باربد تا خانلری یافت می‌شود و نامهای اروپایی در این متن به ۱۹۸ تا بالغ می‌شود که کانت، آپولون، برلیوز، نیچه، و ژوکفسکی در میانشان به شمارند. او همچنین در این متن به ۹ نام ترکی و ۸ نام گرجی نیز اشاره کرده است و نویسنده‌ی محترم اینها را دلیل بر شمول و عمق چشمگیر این متن قلمداد کرده است.[٦٠٧]

نمونه‌ی دیگرش اظهار نظر یکی از مداحان نیماست که چه بسا شعرهای قطب و قائد و مرادش را یک بار از ابتدا تا انتها نخوانده باشد. او مدیحه‌ی طولانی خود درباره‌ی وی را چنین به پایان می‌برد:[٦٠٨]

«سیاست و آزادی‌خواهی مهمترین رگه‌های اندیشه‌ی نیماست که در شعرهایش برجستگی ویژه‌ای دارد. از این روست که بر این باورم جای آن دارد همزمان با نام نیما به عنوان پایه‌گذار شعر نو، از او به عنوان کسی که روح تعهد و احساس مسئولیت و بی‌درد نزیستن را توام با شعر ابتکاری خود به ادبیات جدید فارسی بخشیده است، یاد شود.»

این اظهار نظرها را در نظر داشته باشید، و ببینید که تا چه پایه چنین قضاوتهایی از اصلِ متنِ نیما استخراج می‌شود.

---

[٦٠٧] اکرمی، ۱۳۷۸: ٤٢–٤٣.

[٦٠٨] زارعی دانشور، ۱۳۷۸: ١٤٧–١٧٠.

خوب است مرور آثار نیما را با ساده‌ترین شاخص آغاز کنیم. یعنی ببینیم که او درباره‌ی شاعران پارسی زبانِ دیگر چه گفته است. ابتدایی‌ترین سنجه برای تشخیص ارج و قدر و سواد و تسلط یک نفر در حوزه‌ی ادبیات، آن است که اظهار نظرهایش را درباره‌ی سایر ادیبان بنگریم و عمق بینش و گستره‌ی دانش و ریزبینی و زیرکی‌اش در نقد و استخراج الگوهای ادبی را ارزیابی کنیم و ببینیم که داوری زیبایی‌شناسانه‌اش تا چه پایه پذیرفتنی بوده است.

چنان که گذشت، اظهار نظرهای نیما درباره‌ی شاعران کلاسیک همواره کلی، مبهم و نادقیق است. خوب است برای ورود به بحث، به جدلی بپردازیم که در واپسین سالهای حکومت رضا شاه درباره‌ی برتری حافظ یا سعدی بر هم درگرفت. ادیبان استخوان‌دار قدیمی مانند بهار و فروغی، سعدی را بیشتر می‌پسندیدند و جوانترها هوادار حافظ بودند. رهبر و پیشوای ایشان ذکاءالملک فروغی بود که در تاسیس سعدی‌شناسی مدرن بیشترین سهم را داشت و گلستان و بوستانی که امروز نیز چاپ و خوانده می‌شود کمابیش همان است که او در ۱۳۵٦ هجری قمری به کمک حبیب یغمایی تصحیح کرد و بی‌دریافت هزینه‌ای از جایی به چاپ رساند.[٦٠٩] در این هنگامه‌ی جدل ادبی نیز مشهورترین و بانفوذترین مقاله را فروغی در اردیبهشت سال ۱۳۱۹ نوشت. او بی‌آن که تصریحی به کار ببرد، به تلویح سعدی را از حافظ برتر دانست. چون نوشت که سعدی

[٦٠٩] فروغی، ۱۳۵٤: بیست و یک.

به دریایی شبیه است، در حالی که حافظ همچون کوه است، و سعدی به پدر و حافظ به پسر می‌ماند.[۶۱۰] فروغی در این نوشتار چند اشاره‌ی کوتاه و مختصر کرده و از همان‌ها بر می‌آید که شعر هردو کس را خوب می‌شناخته و از مرور زندگینامه‌اش هم در می‌یابیم که بخش عمده‌ی اشعار حافظ و سعدی را در حافظه داشته است.

نیما هم در بحبوحه‌ی این کشمکشها، در نامه‌ای چنین می‌نویسد: «از تفاوت سعدی و حافظ پرسیدی؟... این مطلب را در قسمت عمده‌اش با حس شدید خود باید درک کنید و مربوط به هیچگونه علم و روش تحقیقی نیست... علاوه بر اشتباهات لغوی، شیخ اجل هیچ گونه تلفیق عبارت خالی به کار نمی‌برد. این مطلب خیلی برای شناختن وزن اشخاص اهمیت دارد. مثل این که هیچ منظور و معنی تازه‌ای نداشته است. مطالب اخلاقی او بیانات سهروردی و غزلیات او شوخی‌های بارد و عادی است که همه را در قالب تشبیه و فصاحت ریخته، اما حقیقتا چه چیز است این فصاحت که جواب به معنی عالی نمی‌دهد؟...عشق برای او یک عشق عادی است که برای همه‌ی ولگردها و عیاش‌ها و جوانها هست، جز این که او آن را آب و تاب‌دارتر ساخته است...»[۶۱۱]

---

[۶۱۰] فروغی، ۱۳۱۹.

[۶۱۱] یوشیج، ۱۳۶۸: ۲۱۷–۲۱۸.

نیما در این قضاوت، انگار تنها مخالفت با فروغی را مراد کرده است. نه در متن او اشاره‌ای به یکی از ابیات حافظ یا سعدی وجود دارد، و نه دعوی عجیب و بی‌سابقه‌ای مثل وجود اشتباهات لغوی در آثار سعدی، یا «بارد» و لوس بودنِ شوخی‌هایش را با شاهدی و نقل قولی تثبیت کرده است. دستگاه اخلاقی او اتفاقا در میان هم‌روزگارانش کمترین شباهت را با آثار ضد خلافتِ سهروردی دارد و پیوندی روشن و نمایان را با اخلاق هنجارین تبلیغ شده از سوی خلیفه‌ی بغداد نشان می‌دهد. نیما در این قضاوت، تعبیرهایی بی‌معنا (مثل «هیچ گونه تلفیق عبارات خالی به کار نمی‌برد»)، کلی‌گویی‌هایی درباره‌ی عشق، و دعوی‌هایی گزاف و مستند ناشده دیده می‌شود، و تنها ارجاع دقیقی هم که داده، پیروی اخلاق سعدی از سهروردی است که نادرست است.

برداشت نیما درباره‌ی سایر شاعران ایرانی نیز همین خواص را دارد. درگیری ادبا درباره‌ی برتری شاعران گوناگون بر هم، چند سالی ادامه یافت و طبیعی بود که پای فردوسی هم در این میان وسط کشیده شود. نیما در این مورد می‌نویسد: «شاهنامه در مراحل ابتدایی ادبیات ما ساخته شده است و در آن کلمات حالت سادگی خود را دارند. مثل همه‌ی اشعار شعرای دوره‌ی اول. به علاوه تجسس معنی دقیق در کار نبوده تا این که سبب هستی کلمه‌ی خاصی شده باشد، و شاعر به تالیف دست نزده است...»[۶۱۲]

[۶۱۲] یوشیج، ۱۳۶۸: ۲۲۲.

نیما این اظهار نظرها را در خرداد ۱۳۲۳ ابراز کرده و آن زمانی است که در مجله‌های ادبی بحثی میان ادبا درباره‌ی سنجش حافظ و سعدی در قلمرو شعر تغزلی و فردوسی و نظامی از سوی دیگر در حریم شعر روایی در گرفته بود. نیما حافظ را بر سعدی و نظامی را بر فردوسی برتری داده است، ولی به جای آن که بر نقاط قوت شاعران دلخواهش تاکید کند، بیشتر نقاط ضعف دو شاعر مقابلشان را بر شمرده است. درباره‌ی عمق بیشتر اشعار حافظ نسبت به سعدی، توافقی نسبی بین کارشناسان وجود دارد، هرچند من ندیده‌ام ادیبی جدی نقش برجسته و عظیم سعدی در شکل‌گیری زبان حافظ را انکار کند. اما ترجیح نظامی بر فردوسی سخنی غریب است و عجیب آن که نیما در بین این دو قضاوت بر خوار انگاشتن فردوسی تاکید بیشتری دارد و سه سال بعد هم باز در یادداشتی همین را تکرار کرده است.[۶۱۳] جدای از ترجیح شاعری بر شاعری دیگر که تا حدودی امری ذوقی است. با مرور اظهار نظرهای او به روشنی می‌توان دریافت که او با متن شاهنامه و آثار سعدی بیگانه بوده است. وگرنه این که فردوسی به تالیف دست نزده و سعدی اشتباهات لغوی داشته نادرست است و مبنایی ندارد.

این قضاوتهای او درباره‌ی شاعران بزرگ پیشین، گاه از مرتبه‌ی حرفهای بی‌پایه و اساس، به جایگاه ارائه‌ی بیانیه‌های ایدئولوژیک ارتقا پیدا می‌کند. مثلا می‌نویسد: «راجع به عمر خیام فکر می‌کنید؟چرا فکر

---

[۶۱۳] یوشیج، ۱۳۶۸: ۲۲۵.

نمی‌کنید نظیر این فکر را در آن زمان خیلی‌ها داشته‌اند؟... فکر خیام یک عکس العمل تعصب مذهبی به نفع بورژوازی چیز دیگر نیست. بی‌قید بودن به خوشی دیگران، در غم نیستی و (...) نگذرانیدن، نتیجه‌ی چندان بیطرفانه‌تر از اخلاق تصوفی ندارد. از طرفی عقب‌نشینی و از طرفی مرفه‌الحال که مردمان ستمکار گوش نمی‌دهند.»[٦١٤]

اشاره‌های نیما به شاعران کهن پارسی‌گو به همین چند مورد محدود می‌شود و در باقی موارد تنها از نام ایشان به عنوان برچسبی برای اشاره به شعرهای قدیمی و مندرس و منفور اشاره می‌کند. دیدگاه او درباره‌ی کل شعر پارسی نیز به همین ترتیب سرسری و ناپخته است. در شرایطی که ملک‌الشعرای بهار سبک‌شناسی خود را می‌نوشت و ذبیح‌الله صفا تاریخ ادبیات عظیم خود را تالیف می‌کرد، آنچه که نیما درباره‌ی شعر پارسی نوشته تکرارِ مکرر در مکررِ یک کلیشه‌ی مارکسیستی درباره‌ی سویه‌ی ذهنی و عینی شعر است.

نیما در اسفند ۱۳۲۳ می‌نویسد: «شعر سنتی ما مثل موسیقی ما وصف‌الحالی است. و به حد اعلای خود سوبژکتیو. بنابراین نمی‌تواند محرک احساساتی، مثلا غم‌انگیز یا شادی‌افزا باشد، مگر اینکه با حالت ذهنی کسی وفق بدهد. زیرا چیزی را مجسم نمی‌کند، بلکه به یاد می‌آورد. این است که من می‌گویم برای دکلامه

[٦١٤] یوشیج، ١٣٦٨: ٢١٣.

شدن به رسم امروز مناسب نیست. نه به طور شاید بلکه به طور یقین بدانید من اولین کسی هستم که این حرف را می‌زنم و از عقیده‌ی خود صرف‌نظر نمی‌کنم.»[۶۱۵]

هم او یک سال بعد در ۱۳۲۵/۱/۵ نوشته: «به شما گفته بودم شعر قدیم ما سوبژکتیو است، یعنی با باطن و حالات باطنی سر و کار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونه‌ی فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد. بنابراین نه به کار ساختن نمایشنامه می‌خورد نه به کار اینکه دکلمه شود. دکلاماسیون و تئاتر سازنده‌ی ظاهرند. هر دو می‌خواهند زنده را با آنچه در بیرون زنده است سر و کار بدهند. به این جهت تئاترهایی که از روی شاهنامه یا نظامی و امثال آنها ساخته می‌شود به نظر من بسیار کار کودکانه است و باید این کار باشد تا کار آدم بزرگ جانشین آن بشود و تئاتر با طرز کار جدید در ادبیات ما معنا پیدا کند.»[۶۱۶]

نیما کل شعر پارسی کلاسیک را در یک سو می‌نهاد و آن را «سوبژکتیو» می‌نامید، و بعد در مقابل آن درام منظوم را می‌ستود و آن را عینی می‌دانست. این برداشتی بود که برخی از مبلغان کم‌سواد مارکسیست در ابتدای قرن چهاردهم خورشیدی در برخی از نوشته‌هایشان به شکلی جسته و گریخته بدان اشاره کرده‌اند و درام منظوم را به خاطر مردمی بودن و رئالیستی بودن‌اش ستوده‌اند. چنان که احسان طبری هم مضمونی مشابه

---

[۶۱۵] یوشیج، ۱۳۶۸: ۲۲۶.

[۶۱۶] یوشیج، ۱۳۶۸: ۸۸.

را –البته با احتیاط و پرهیز از نادانی‌های وابسته بدان– در سخنرانی‌اش در کنگره‌ی اول نویسندگان ابراز کرد. نظری که نیما درباره‌ی شعر کهن پارسی داشته، یک دوقطبیِ ساده‌ی ایدئولوژیگ ذهنی–عینی است که با کهن–نو مترادف می‌شود و ساده‌لوحانه با بد–خوب منطبق می‌گردد.

نیما به این ترتیب، دو شاخه‌ی کاملا متمایز از ادبیات را با هم مقایسه می‌کرد. مثلا غزل، که شعرِ محض است و خصلتی خصوصی دارد و معمولا شاعر آن را برای دلدارش می‌سراید را با درام که ماهیتی عمومی و اجتماعی دارد و بخشی از ادبیات نمایشی است، هم‌سان و قابل جایگزینی پنداشته است. نیما می‌نویسد: «می خواهید فقط غزل بگویم؟... این خودکشی است. اگر از من بپرسید و غزلسرای بزرگی را از قدما اسم ببرید که او چه کرده است، من همین را خواهم گفت و بر آن علاوه می‌کنم برای شما ابزارهای دیگری هست که برای آنها نبوده است... چون درام دلیل بر آن است که تنها غزل ما را درمان نمی‌کرده است. دیرگاهی بود که انسان سرگشته می‌رفت و خود را تکرار می‌کرد تا این که آن را جست.»[۶۱۷]

دو قطبی دیگری که در نوشتارهای نیما درباره‌ی شعر به چشم می‌خورد، تقابلی است که بین موسیقی و شعر برقرار می‌کند. نیما به ظاهر از این موضوع بی‌خبر بوده که به طور عام، شعر و موسیقی در هم تنیده‌اند، و به طور خاص، دلیل غنا و شکوفایی شعر در ایران زمین همین پیوندِ دیرینه‌اش با موسیقی بوده است. چنان

---

[۶۱۷] یوشیج، ۱۳۶۸: ۲۰۵–۲۰۶.

که بخش عمده‌ی شاعران بزرگ ایرانی موسیقی‌دانان بزرگی هم بوده‌اند و برعکس. نیما نه تنها این نکته‌ی تاریخی و بدیهی را نمی‌داند، که حکمی واژگونه‌ی آن نیز صادر می‌کند. نیما نوشته: «در تمام اشعار قدیم ما یک حالت تصنعی‌ست که به واسطه‌ی انقیاد و پیوستگی خود با موسیقی این حالت را یافته است، این است که هر وقت شعری را از قالب‌بندی نظم خود سوا می‌کنیم می‌بینیم تاثیر دیگر دارد. من این کار را کرده ام که شعر فارسی را از این حبس و قید وحشتناک بیرون آورده‌ام، آن را در مجرای طبیعی خود انداخته‌ام و حالت توصیفی به آن داده‌ام.»[٦١٨]

نیما گویی می‌خواسته شعر را از موسیقی خالی کند. چون در یادداشتی به این که روی شعرهایش آهنگ بگذارند و آن را با همراهی نوازنده‌ای بخوانند مخالفت می‌کند و می‌گوید که تمام تلاشش آن است که «حالت طبیعی نثر» را در شعر ایجاد کند و تاکید دارد که شعر موسیقی و آهنگ نیست، هرچند می‌توان بر مبنایش چنین چیزهایی را تولید کرد. او سفارش می‌کند که «آهنگ شعر طبیعی و منطبق با دکلاماسیون باشد، طبیعی مثل این که حرف می‌زنید».[٦١٩]

---

[٦١٨] یوشیج، ١٣٦٨: ٦٢-٦٣.

[٦١٩] یوشیج، ١٣٦٨: ١٢٣-١٢٤.

نیما در اردیبهشت ۱۳۲۳ شعر «مادری و پسری»[۶۲۰] را سروده و در شرح آن نوشته که «من معتقدم شعر فارسی باید وزنی را اختیار کند که به واسطه‌ی جدا شدن از موسیقی به روند ما به کار دکلاماسیون بخورد». منظور او از این حرف درست معلوم نیست چون دکلاماسیون (declamation) کلیدواژه‌ای فرانسوی است که بر اساس تعریفِ لغت‌نامه‌ای‌اش، یعنی «بازخوانی متنی به مثابه ارائه‌ای بلاغی»، «سخنرانی‌ای که با ابراز هیجان و احساسات و سخنی آهنگین همراه باشد» و «سخنرانی یا آوازِ بلند و شیوا و خوش‌آهنگ». بنابراین آهنگین بودن یکی از ویژگی‌های خوانش بلاغی یا دکلاماسیون است. چنین می‌نماید که نیما گمان می‌کرده این کلمه به چیزی متضاد با آهنگِ کلام و موسیقی زبان اشاره می‌کند و بر مبنای آن چنین جمله‌ای را نوشته است.

با مرور کاربرد کلمه‌ی دکلاماسیون در باقی نوشتارهای نیما روشن می‌شود که او به کاربرد این کلمه در هنرهای نمایشی نظر داشته است. نیما در ۱۳۲۵ نوشت: «شعر من سنتز بین تز و آنتی‌تز است» و آن را به گفتگوی دو نفر تشبیه کرد.[۶۲۱] این تاکید او بر مکالمه‌ی میان دو نفر نشان می‌دهد که نیما همچنان بعد از بیست سال در چارچوب هنرهای نمایشی به شعر می‌نگریسته است. او در آبان ۱۳۲۳ می‌نویسد که بیان باید دکلاماسیون داشته باشد، و این کلمه‌ی اخیر را به صورت «تطبیق با حالت صرف طبیعی» تعریف می‌کند. او

---

[۶۲۰] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۳۲-۳۲۶.

[۶۲۱] یوشیج، ۱۳۷۵: ۱۵۹.

می‌نویسد که دکلاماسیون وضعیتی است که در آن تئاتر با ادبیات در می‌آمیزد.[۶۲۲] دو سال بعد در ۱۳۲۵/۱/۵ می‌نویسد که لزوم ترکیب ادبیات و تئاتر از آنجا بر می‌خیزد که شعر باید ظاهری و ابژکتیو باشد، در حالی که شعر کهن سوبژکتیو و معطوف به درون بوده است. بعد هم تئاترهایی را که بر مبنای شاهنامه و آثار نظامی پرداخته شده‌اند را تمسخر کرده و آنها را مضحک دانسته است.[۶۲۳]

اگر به بافت فرهنگی روزگارِ زندگی نیما بنگریم، به سرعت در می‌یابیم که نیما این کلمه‌ی دکلاماسیون را از یکی از شخصیتهای تاثیرگذار در تئاتر روزگار جوانی‌اش وامگیری کرده است. دلالتی که نیما در پیش‌گفتارش در ۱۳۰۱ از این کلمه مراد می‌کند، با آنچه که در ۱۳۲۳ تا ۱۳۲۵ در این زمینه می‌نویسد به کلی متفاوت است. در آن متن آغازین، نیما دکلاماسیون را به صورت گذرا به کار می‌گیرد و انگار معنایی مبهم از آن را در ذهن دارد. اما در دوره‌ی دوم درباره‌اش زیاد می‌نویسد و این کلمه را به کلیدواژه‌ای برای شرح عقایدش در باب شعر بدل می‌کند. ظهور این کاربرد دومی به جریانی فرهنگی مربوط می‌شود که بعد از شهریور ۱۳۲۰ آغاز شد و به تحول هنر تئاتر در کشورمان منتهی شد.

یکی از کسانی که عبارت دکلاماسیون را بر سر زبان روشنفکران آن روزها انداخت، عبدالحسین نوشین بود که در فرانسه دوره‌ی کنسرواتوار نمایشی را گذارنده بود و به طور مشخص در زمینه‌ی فن بیان و

---

[۶۲۲] یوشیج، ۱۳۷۵: ۱۶۱.

[۶۲۳] یوشیج، ۱۳۷۵: ۱۶۲–۱۶۳.

ادای تئاترگونه‌ی کلمات تخصصی پیدا کرده بود. نوشین در ۱۳۱۳ سه نمایشنامه که بر مبنای داستانهای شاهنامه نوشت و آن را در همایش بزرگ فردوسی اجرا کرد. استقبال چشمگیر از این اجراها نام او را بر سر زبانها انداخت. او در ۱۳۲۰ یکی از اعضای بنیان‌گذار حزب توده بود و به این ترتیب از همان دوران با نیما نزدیکی مسلکی داشت. تئاتر «مردم» که با اقتباس از نمایشنامه‌ی مارسل پانیول نوشته شده بود، و در ۱۳۲۱ اجرا شد، نوشین را به چهره‌ای نامدار بدل کرد. او در ۱۳۲۳ با نمایش «وُلپن» و در ۱۳۲٦ با «پرنده‌ی آبی» تاثیری ماندگار در تاریخ تئاتر ایران گذاشت. یک سال بعد از آن به دنبال ترور شاه به همراه سایر سران حزب توده دستگیر شد و بعد از زندان فرار کرد و به شوروی پناه برد و باقی عمرش را در آنجا با ناملایمتهای بسیار گذراند.

نوشین در سالهای آغازین دهه‌ی ۱۳۲۰ شروع کرد به آموزش فن بازیگری و در جریان آموزش هنرپیشگان بر دکلاماسیون، یعنی فن بیان و هنر ادای درست کلمات بسیار تاکید داشت.[٦٢٤] او این کلمه را در بافتی درست به کار می‌برد، که به عرصه‌ی هنرهای نمایشی تعلق دارد و نه شعر و ادبیات. نیما، با وجود آن که عضو رسمی حزب توده محسوب نمی‌شد، اما هم به لحاظ مسلک سیاسی با او همراه بود و هم در

[٦٢٤] خامه‌ای، ١٣٦٨: ١٩٢-١٩٣.

محفلهای کمونیستهای آن روز با او دیدارهایی داشت. بنابراین رواج ناگهانی این کلمه با این دلالت تازه در آثارش را می‌توان به تاثیر نوشین مربوط دانست.

به این ترتیب نیما به همان ترتیبی که دو قطبی‌ای بین شعر کلاسیک و درام ایجاد کرده بود، «شعرِ با موسیقی» و «شعرِ بی موسیقی» را هم از هم تفکیک کرد و این دو را مقابل هم قرار داد. آنگاه فرض کرد که لابد کلمه‌ی دکلمه کردنِ فرانسوی، به این شعرِ بی‌موسیقی اشاره می‌کند. اینجا قصد بحث درباره‌ی نظریه‌ی ادبی و نقد نیست، ولی تنها به کوتاهی اشاره کنم که او در مورد تمام این آرا بر خطا بود. شعر اصولا و ضرورتا با موسیقی درآمیخته است و ساده‌ترین و رایج‌ترین سطحِ آن موسیقیِ آواهای کلام است. یکی از دلایل پیچیدگی موسیقی شعر پارسی همین محروم ماندنِ شریعت‌مدارانه‌ی شعر از ساز و آواز است که باعث شده موسیقایی که در بیتهای روان و کوتاهِ سبک خراسانی از بیرون و به کمک خنیاگران هنگام خواندن به شعر اهدا می‌شد، به درون بافت زبان مهاجرت کند و شعرهای پیچیده‌ی عراقی و هندی را پدید آورد، که بدون خنیاگر و مج و راوی همچنان آهنگین هستند و نظم و تقارنِ موسیقایی را به درون بافت کلمات منتقل کرده‌اند. اما تمام این سبک‌ها زبانِ آهنگینِ موزون را نشان می‌دهند که همانا شعر است و با موسیقی پیوندی ناگسستنی دارد.

به همین ترتیب، دکلمه کردن که از همان ابتدا با درام و تئاتر مربوط بوده، مفهومی است که بیشتر با نثر یا شعرِ اروپایی همخوانی دارد و دکلمه کردنِ شعرِ پارسی چندان معنادار نیست. شعر پارسی را «می‌سرایند، می‌گویند، یا می‌سازند» و بعد «می‌خوانند». بر خلاف شعرهای مورد نظر نیما و شاملو و جلال که «نوشته» و

بعد «دکلمه» می‌شود. نیما دکلمه کردن را که نوعی فن بیان بلاغی است، با شعر که شاخه‌ای از ادبیات و شکلی از زبان است، خلط کرده است و فکر کرده هر آنچه که دکلمه شود، شعر است.

دلیل عمده‌ی این اظهار نظرهای عجیب و غریب نیما به نظرم آن است که خودش در گنجاندن موسیقی در زبان دچار اشکال بوده است. مهمترین عاملی که شعرهای نیما را ناشیانه و نازیبا می‌کند، غیاب موسیقی و در هم ریختگی آوایی در زبان اوست. نیما انگار خود این را می‌دانسته و چون از چیرگی بر موسیقیِ زبان پارسی ناتوان بوده، کوشیده نوعی از شعر را تعریف کند که با دکلمه شدن پیوند خورده باشد و نیازی به موسیقی نداشته باشد. شواهد زندگینامه‌ای فراوانی هست که طبق آن نیما خودش اشعار خودش را به همین شکل و با صدای بلند و لحنی پرهیجان برای دیگران می‌خوانده است. همچنین جلال آل احمد در نخستین مقاله‌ی مفصلی که در دفاع از شعر نیما نوشت، بر این که باید این نوشته‌ها را با لحن خاصی خواند، تاکید کرده است و این همان است که پرتو علوی در پاسخ خویش به ریشخند گرفته است. چون سنت شعر پارسی طوری بوده که شعرها با موسیقی درونی تکامل یافته‌اند و نیازی به تحمیل «حالت شاعرانه» از بیرون در آن وجود ندارد.

از این بحثها روشن می‌شود که موقعیت نیما نسبت به شعر کهن، بر خلاف عقیده‌ی جا افتاده اما نادرستی که توسط مریدانش تبلیغ شده، مقام کسی نیست که بر شعر کهن مسلط بوده و شیره‌ی آن را مکیده و بعد از آن گذر کرده باشد. درباره‌ی کسی مانند بهار یا دهخدا می‌توان چنین سخنی گفت و ایشان را بنیان‌گذارانی دانست که بعد از نمایش اقتدار و چیره‌دستی خود در همه‌ی فنون کلاسیک و کهن، مرزهای

سنت شعری پارسی را شکستن و دست به نوآوری زدند. اما درباره‌ی نیما چنین حرفی مصداق ندارد. او هرگز بر فنون شعر پارسی کلاسیک مسلط نشد و بنابراین شالوده‌شکنی‌هایش کارِ مردی است که از بیرون به سنت شعر پارسی نزدیک شده و بی آن که کاملا آن را دریابد یا در آن غور کند، در همان بیرون آثاری خارج از هنجارهای این سنت پدید آورده است. نیما نه تنها بر گنجینه‌ی دانایی و خزانه‌ی معنایی شعر پارسی مسلط نبود، که حتا علاقه‌ای هم بدان نداشت و وضعیتش با ادیبان طراز اول روزگارش که شیفته و دلباخته‌ی زبان پارسی و شعرهای کهن بودند، متفاوت است. نیما در نامه‌ای به پدرش که تاریخ ۱۳۰۳/۱۲/۷ را بر خود دارد، نوشته که «من به همه‌ی چیزهای قدیمی علاقه دارم مگر سبک شعر قدیم و طرز تفکر قدیمی».[۶۲۵] این موقعیت آشکارا با بهار و دهخدا و عشقی تفاوت دارد که در درون بستر شعر پارسی بالیدند و رشد کردند و چندان قد کشیدند که پوسته‌ی این سنت را شکافتند و دست به نوآوری‌هایی ریشه‌دار و استوار زدند، بی آن که ارزش تکیه‌گاه تاریخی خود را نادیده انگارند یا آن را انکار کنند.

بقیه‌ی ماجرا به نظرم دستاویزهای ایدئولوژیک و شعارهایی حزبی است که برای لاپوشانیِ ناتوانی یک نفر در سرودن شعرِ درست به خدمت گرفته شده‌اند. این که شعرِ کهن پارسی مندرس و نامتناسب با زمانه است، دعوی‌ایست نادرست که بارها و بارها همچون گزاره‌ای تقدیس شده و تردید ناپذیر تکرار شده

---

[۶۲۵] یوشیج، ۱۳۵۱: ۴۳.

است. این که شعرِ قدیم ذهنی بوده، آشکارا نادرست است، چون برانگیزاننده‌ترین شعارهای سیاسی و دقیق‌ترین توصیفهای عینی را در همین بستر فراوان می‌بینیم. مگر شعری از شاهکارهای نوگرایان هست که حتا در حال و هوای امروزینِ ما، از شاهنامه‌ی فردوسی تاثیرگذارتر و نیرومندتر و «عینی‌تر» باشد، و مگر زبان بیدل دهلوی نسبت به زبان شعر دوران خودش نوآورانه و بدیع نبوده، یا با نیازهای آن روز و شرایط اجتماعی پیرامونش همخوانی نداشته است؟ گل‌رخسار صفی‌یوا به درستی در این مورد اظهار نظر کرده که شعر بیدل در دورانی نه چندان دورتر از نیما، شعری کاملا نو و کارآمد بوده و شایسته‌تر است اگر که آن را شعر نو قلمداد کنیم.[٦٢٦] و چنان که صادق سرمد در شعرش خطاب به بهار گفته بود، این دعوی را درباره‌ی هر دوره و هر یک از بزرگان ادب پارسی می‌توان تکرار کرد.

نیما برای آن که از زیر بار گرانِ این گنجینه‌ی ارزشمند رها شود، و دعویِ خودبزرگ‌بینانه و ناروای شاعر بودنِ خویش را به کرسی بنشاند، کل این پیچیدگی را نادیده انگاشت و کنکاش در ماهیت شعر و زبان پارسی را فرو گذاشت. او به صدور گزاره‌هایی کلی و معمولا نادرست درباره‌ی زبان و شعر پارسی بسنده کرد و به جای آن هر آنچه که خودش قادر به تولیدش بود را سنجه‌ی نهایی زیبایی و شعریت دانست. اصولا این که بتوان کل تاریخ ادبیات پارسی را با یک قضاوت شتابزده در یک گنجه گنجاند، نشانه‌ی خامی و نادانی

---

[٦٢٦] صفی‌یوا، ١٣٧٨: ٢٤٩-٢٥٩.

است. تاریخ شعر پارسی دوره‌های گوناگون دارد و در هر دوره سبکها و سلیقه‌ها و رویکردهای گوناگون همزمان و موازی با هم وجود داشته‌اند و همه‌ی این سبکها و این دوره‌ها ارزشمند و غنی هستند و همه‌شان نوآوری‌هایی نسبت به دوره‌های پیشین داشته‌اند و همه‌شان به خزانه‌ی معنای فرهنگ ایرانی و فرهنگ جهانی گنجینه‌ای ارجمند افزوده‌اند.

نفی قافیه و برابری مصراعها و نظمهای کهن نزد نیما، در این بستر پدیدار آمده‌اند و با این چارچوب فکری پشتیبانی شده‌اند. نیما در یادداشتی به پیوند میان شعر و ترانه و ارتباطش با آهنگ و وزن اشاره می‌کند، اما با همین ترفند وزن و آهنگ را منحصر به ترانه‌های ابتدایی و ساده می‌داند.[۶۲۷] به این ترتیب قواعد حاکم بر وزن شعر پارسی را نادیده می‌گرفت و بر این نکته هم آگاه بود که با این کار مرزِ میان نظم و نثر را مخدوش می‌کند و نوشتارهایش در واقع به نوعی نثر بدل می‌شوند.

نیما می‌پذیرفت که نوشتارهایش نثر است، اما در عین حال می‌خواست از اعتبار و ارجِ شاعران نیز برخوردار باشد. پس نوشتارهایش را شعرهایی منثور می‌نامید. نیما در نامه‌ای که به میرزاده عشقی نوشته، این مضمون را چنین بیان می‌کند: «اصول عقیده من، نزدیک کردن نظم به نثر و نثر به نظم است؛ نزدیکی نظم از حیث خیالات شاعرانه که تاکنون در نثر فارسی داخل نشده است و نثر از حیث تمامیت و سادگی. به این

---

[۶۲۷] یوشیج، ۱۳٦۸: ٤۲۸.

معنی که همان طور که نثر از مقاصد ما تعریف و توصیف می کند، همان طرز صنایعی را که در نثر موجود می شود، آنها را با نظم معامله بدهیم. (اما مقصود از صنعت علم بدیع روسبی نیست) ۱- شعر ما در صورت موزون و در باطن مثل نثر تمام وقایع را وصف کننده باشد. ۲- نثرما آینه‌ی طبیعت و پر از خیال شاعرانه. این اصول اغوا نمی‌کنند که نثر حتماً شاعرانه باشد، بلکه نثر ساده و بی آلایش هم وجود خواهد داشت. خیلی اسرار در این اصول هست که قلم و خیال من روی آنها دور می‌زند و درغالب این اسرار قدرت خیال و چگونگی سوق طبیعت کاملا دخالت دارد. به طوری که معتقدم بدون این دخالت طرح کامل و قابل تماشای این انقلاب را هیچکس نخواهد توانست به نمایش بگذارد. این است دوست من اصول عقیده‌ای که به جهت آن مرا ملامت می‌کنند اما من به تمام آنها می‌خندم. از مقابل تمام این اشخاص ناشناس مثل شیر می‌گذرم. کوه محکم هستم که از اثر بادهای مخالف و شوریده از جا حرکت نخواهم کرد. در این تجدد بالاخره خرسندی من به تحسین تو است و امید من به آینده‌جوان و طبیعت است. امروز مملکت شما در آشفتگی و هرج و مرج، فردا البته جوان و آراسته خواهد بود.»

به این ترتیب نیما با بر کندنِ موسیقی از شعر، و فرو کاستن شعر به نثر، وزن شعر را به طور مستقیم مورد حمله قرار داد. امروز دو نکته درباره‌ی نوآوری نیما در زمینه‌ی وزن همچون اصلی موضوعه پذیرفته شده است. نخست آن که نیما با وزن شعر مشکلی نداشته و قواعد عروضی را خیلی خوب می‌دانسته و به شکلی نوآورانه رعایتشان می‌کرده، و دوم آن که نیما به شکلی خلاقانه وزن را از قید تکرار شدن در واحدهای هم‌اندازه (مصراعها و بیتها) رهانده و کل شعر را همچون یک واحد وزنی در نظر گرفته است. اگر تنها به

مستندات بنگریم و نوشتارها و آثار نیما را معیار قرار دهیم، این دو برداشت تایید نمی‌شوند. این دو اصل موضوعه در واقع تفسیر و توجیهی پسینی هستند که مریدان و پیروان نیما از آرای او برداشت کرده و به خودِ وی نسبت داده‌اند. البته عبارتهایی در نوشتارهای نیما وجود دارد که می‌تواند به چنین باوری دامن بزند. مهمتر از همه، یادداشتی است به سال ۱۳۲٤ که در آن می‌خوانیم :«وزن که طنین و آهنگ یک مطلب معین است- در بین مطالب یک موضوع- فقط به توسط آرمونی به دست می‌آید، این است که باید مصراع‌ها و ابیات دسته‌جمعی و به طور مشترک وزن را تولید کنند.»[٦٢٨]

اما این عبارت به تنهایی برای تایید دو پیش‌فرضِ یاد شده کافی نیست. باید به بقیه‌ی گفتارهای نیما درباره‌ی وزن نیز نگریست و کاربردشان را در سروده‌های خود نیما دید، تا قضیه روشن شود. نیما چند جای دیگر هم به وزن شعر اشاره کرده و در این مورد اظهار نظرهایی کرده است. در یک جا مفهوم مصراع را پذیرفته و آن را به شیوه‌ی شاعران کلاسیک واحد وزن دانسته است، اما از کوتاه و بلند کردنِ آن و نابرابری‌اش دفاع کرده است: «اساس این وزن را ذوق ما حس می‌کند که هر مصراع چقدر باید بلند یا کوتاه باشد. پس از آن هر چند تا مصراع چطور با هم هماهنگی پیدا کنند... هر مصراع مدیون مصراع پیش و داین مصراع بعد است.»[٦٢٩] در یادداشت دیگری به تاریخ خرداد ۱۳۲۵ می‌خوانیم که «اوزان شعری قدیم ما اوزان سنگ شده‌اند...

---

[٦٢٨] یوشیج، ۱۳٦۸: ۹۸.

[٦٢٩] یوشیج، ۱۳٦۸: ۹۸.

یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن را ایجاد کند. وزن مطلوب که من می‌خواهم، به طور مشترک از اتحاد چند مصراع و چند بیت پیدا می‌شود.»[۶۳۰] پس نیما می‌گوید که وزن باید توسط قافیه تعیین شود، و درازای یک مصراع بر حسب ذوق توسط مصراع پیشین تعیین شود و مصراع بعدی را تعیین کند.[۶۳۱]

از این جملات چنین بر می‌آید که نیما مصراع و بیت را به عنوان واحد وزن و شاخص اصلی تنظیم و صورتبندی وزن قبول نداشته است. او ابتدا وزن را از این خشتهای پایه مستقل دانسته و به این ترتیب برابری اندازه‌ی مصراعها را غیرضروری دیده است. بعد وزن را به کل از واحدهایی پایه برکنده و آن را به کل شعر منسوب کرده است. بخش اول سخن او، نوآوری خاصی نیست. از دیرباز این نکته برای ادیبان پارسی‌زبان روشن بوده که مصراع یا بیت واحدهایی تخطی‌ناپذیر از وزن را تشکیل نمی‌دهند. اینها رایجترین و مشهورترین شیوه برای پیکربندی وزن بوده‌اند. اما محور اصلی رمزگذاری وزن، افاعیل یا گامهای وزنی است که اجزای وزنی یک مصراع را بر می‌سازد. نابرابری مصراع‌ها هم قرنها پیش از نیما شناخته و پذیرفته شده بود. چنان که در شعر مستزاد و در نثر بحر طویل و اشکالی از نثر متکلف از واحدهای وزنی نابرابری بهره می‌گیرند. اما آنچه که نوآوری اصلی نیما پنداشته شده، یعنی منسوب کردن وزن به کلیت یک شعر، زمانی اعتبار می‌یابد که ببینیم منظور او از وزن چه بوده است؟

---

[۶۳۰] یوشیج، ۱۳٦۸: ۱۰۰.

[۶۳۱] یوشیج، ۱۳۷۵: ۱۵٤–۱۵۵.

ادیبان کلاسیک وقتی نابرابری مصراع‌ها را می‌پذیرفتند و اعمال می‌کردند، افاعیل را به عنوان گامهای پایه‌ی تشخیص وزن حفظ می‌کردند، اما واحدهایی پیچیده‌تر و الگوهایی با تقارنهای دیریاب‌تر و غیرتکراری را بر مبنای آن بر می‌ساختند و حاصل کارشان مستزاد و بحر طویل می‌شد. نیما به ظاهر اصولا افاعیل را نادیده می‌گیرد و مفهومی مبهم از وزن را در ذهن دارد. تعریف او از وزن عبارت است از «طنین و آهنگ یک مطلب معین» که مفهومی مبهم است. یعنی هر کلامی، چه شعر و چه نثر، و چه زیبا و چه نازیبا، بالاخره طنینی دارد و آهنگی. نیما هنگام اشاره به واحدهای برسازنده‌ی این طنین و آهنگ باز کلمات مصراع و بیت را به کار گرفته است، اما در جایی دیگر این واحدها را به عنوان خشتهای برسازنده‌ی تقارن وزنی انکار کرده است. بنابراین چنین می‌نماید که او وزنهای قدیمی را انکار می‌کرده، اما از ارائه‌ی مفهومی تازه برای صورتبندی و تشخیص و اعمالِ وزن عاجز بوده است.

نیما با پناه بردن به کلیدواژه‌ی «طبیعی بودن» که محبوب نویسندگان رمانتیک است، با ابهامی بسیار نوشته‌های خود را دارای وزنی طبیعی می‌دانست و همین را برای شعر پنداشتن‌شان بسنده می‌دید. او می‌نویسد: «از چند عیب که به شعر من می‌گیرند یکی این است: فورم موزیک ندارد...من یک جواب به او می‌دهم: من

با این گونه موزیک مخالفم. من می‌خواهم شعر دکلامه شود. موزیک آن نه موزیک عروضی، بلکه با پیوستگی به موزیک عروضی طبیعی باشد.»[۶۳۲]

بیشتر پیروان نیما هم که دلباخته‌ی حفظ میراث وی بودند و دریافت مجوز برای بیرون زدن از چارچوبها و قالبهای کلاسیک را به دلیل نوجویی یا سهل‌انگاری خوش می‌داشتند، همین تعبیرهای مبهم را بر گرفته و با همین ابهام بازتولید کرده‌اند. مثلا رضا براهنی نوشته که «شعر نیما همیشه از طریق تصاویر ساختمان کاملی در یک شعر به صورت یک شکل بسیار منسجم ذهنی ایجاد می‌کند که خود از آن به آرمونی یاد کرده است. در شعر کهن فارسی یک بیت از چنین یکپارچگی و یا آرمونی برخوردار بود و یا یک رباعی چنین وحدتی داشت. ولی یک قصیده یا یک غزل فقط یکپارچگی ظاهری داشت... در حالی که شعر نیما فرم کامل دارد، یعنی آرمونی بر اجزای متشکله‌ی یک شعر حاکم است و شما نمی‌توانید از شعرهای کوتاه نیما سطرهایی را جا به جا کنید».[۶۳۳]

این قبیل حرفها، در واقع جمله‌پردازی‌هایی هستند که ابهامِ یک جمله یا یک کلمه مثل آرمونی را به ابهامی بیشتر در جملاتی پرشمارتر و درازتر تبدیل می‌کنند. به راستی از این جملات چه دریافت دقیق و روشنی درباره‌ی آرمونی به دست می‌آید؟ بر چه مبنایی براهنی شعر نیما را یک کل منسجم دانسته، در حالی

---

[۶۳۲] یوشیج، ۱۳٦۸: ۸۱.

[۶۳۳] براهنی، ۱۳٤۷، ج.۲: ۱۰۵۷.

که تقریبا در تمام شعرهای نیما که طولِ آن از بیست بند (معادل ده بیت، یعنی یک غزل عادی) بیشتر باشد، شکافهای چشمگیر در لحن و گسست‌های نمایان در معنا به چشم می‌خورد. گذشته از این، یکپارچگی یاد شده چیست که تنها در یک بیت دیده می‌شود؟ مگر سراسرِ نبرد رستم و اسفندیار با بیتهای پرشمارش یک کلیت منسجم نیست؟ این متنِ به نسبت طولانی اتفاقا از نظر ساخت روایت و بلاغت و بافت هم کلیتی یکپارچه و بسیار خودسازگار را پدید می‌آورد. یا مگر در سراسر قصیده‌های سنایی یا غزلهای سعدی چیزی جز پیوستگی و انسجام دیده می‌شود؟ از قصیده‌ی عقاب ناصرخسرو گرفته تا قصیده‌ی عقاب خانلری، بیتهای فراوان پشت سر همی را داریم که روی هم رفته معنایی روشن و یکپارچه را به دست می‌دهند، و این امر در اشعار پارسی قاعده است نه استثنا. با تحلیل ارجاعهای درون‌متنیِ هریک از این متون و ترسیم گسستها در لحن و معنا و بیان، می‌توان نشان داد که مفهوم انسجام و یکپارچگی به هر شکلِ دقیقی که تعریف شود، در اشعار نیما مرتبه‌ای بسیار فروپایه‌تر از این متون دارد. تنها به عنوان یک اشاره برای ارزیابی حرف براهنی، به این شعر از نیما بنگرید:

«زیر باران نواهایی که می‌گویند:

"باد رنج ناروای خلق را پایان".

مرغ آمین را زبان با درد مردم می‌گشاید.

بانگ بر می‌دارد:

ـــ "آمین !

باد پایان رنجهای خلق را با جانشان در کین

وز جا بگسیخته شالوده‌های خلق افسای

و جهان سر گرم از حرفش در افسوس فریبش".

خلق می گویند:

ـــ" آمین!

در شبی اینگونه با بیداش آیین.

هر که را ـــ ای آشناپرورـــ ببخشا بهره از روزی که می‌جوید.»

این بندها از «مرغ آمین» انتخاب شده‌اند که یکی از مشهورترین آثار نیماست و به قول براهنی بر شعرهای بهار هم برتری دارد. این متن در ضمن حالت گفتگو دارد و برای این آن را برگزیده‌ام که به خاطر ساختش از انسجامی بیشتر از بقیه‌ی شعرهای نیما برخوردار است. در ضمن همین متن را پیشتر در همین کتاب نقل کرده بودم و بنابراین برای کسی که تا اینجای کتاب را خوانده باشد، این نوشته آشنا هم خواهد بود. با این همه در این متن حدود نیمی از کلمه‌ها حذف شده، و تقریبا تردیدی ندارم که اگر کسی بدون این توضیح‌ها آن را بخواند، محلِ حذف این عبارتها و جای «خدشه‌دار شدنِ انسجامِ بی‌مانند» شعر را تشخیص نخواهد داد. یک بار متنِ ابتر شده‌ی پیشین را بخوانید، و آن را با نسخه‌ی کامل‌اش در زیر مقایسه کنید که بخشهای حذف شده در آن را رنگ خاکستری مشخص شده است:

«زیر باران نواهایی که می‌گویند:

"باد رنج ناروای خلق را پایان".

(و به رنج ناروای خلق هر لحظه می‌افزاید).

مرغ آمین را زبان با درد مردم می‌گشاید.

بانگ بر می‌دارد:

ـــ "آمین !

باد پایان رنجهای خلق را با جانشان در کین

وز جا بگسیخته شالوده‌های خلق افسای

و به نام رستگاری دست اندر کار

و جهان سر گرم از حرفش در افسوس فریبش".

خلق می گویند:

ـــ" آمین!

در شبی اینگونه با بیداش آیین.

رستگاری بخش ـــ ای مرغ شباهنگام ـــ ما را!

و به ما بنمای راه ما به سوی عافیتگاهی.

هر که را ـــ ای آشناپرورـــ ببخشا بهره از روزی که می‌جوید.»

این بخش از «مرغ آمین» که برگزیده شد، روی هم رفته ۷٤ کلمه دارد که در روایت ابترِ نخستین حدود نیمی از آنها (۳۰) کلمه‌اش را حذف کرده بودم و تنها ٤٤ کلمه را نگه داشته بودم. نه تنها متن ابتر نمی‌نمود، که شاید به خاطر حذف جملاتی حشو (مثل: و به رنج ناروای خلق هر لحظه می‌افزاید)، روانتر و مفهوم‌تر هم شده بود. بنابراین ما در اینجا با متنی سست و نامنسجم سر و کار داریم که واژگان و جملاتش پیوندی انداموار با سایر بخشهای متن برقرار نمی‌کند و حذف و اضافه‌شان تاثیر چندانی در زیبایی متن، ساختار شعری متن، و حتا معنا و محتوای متن ندارد. شاید به دلیل همین حشوِ افراطی و نامنسجم بودن بافت سخن است که در ضبط‌های گوناگونی که از نوشته‌های نیما وجود دارد، ترجیح زیبایی‌شناسانه‌ی خاصی میان نسخه‌های رقیب وجود ندارد و کلمه‌هایی که قاعدتا در همه‌ی نسخه‌ها جز یکی افزوده و کاسته است، مشخص نیست. مثلا بندِ «می‌شکافد رخنه‌های ره نهفت قیل و قالی را» از «پادشاه فتح»، که به خودی خود جمله‌ای نازیبا و گسیخته است، در برخی از منابع دیگر به شکل «می‌شکافد رخنه‌های هر نهفت قیل و قالی را» می‌خوانیم،[٦٣٤] و جالب این که در دیوان نیما که زیر نظر شراگیم یوشیج چاپ شده، هردو کلمه‌ی مورد

[٦٣٤] شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۹.

اختلاف کنار هم آمده است و باز هم معنا و زیبایی کلام تغییر خاصی نکرده است: «می‌شکافد رخنه‌های هر ره نهفت قیل و قالی را».

این نکته بسیار مهم است که نیما خود هرگز تحلیلی وزنی از شعرهای دیگران یا اشعار خویش به دست نداد. یعنی جایی نمی‌بینیم که او افاعیل شعر خود یا دیگران را استخراج کرده و مثلا الگوهای مورد نظرش از وزنهای نو را به این ترتیب شرح داده باشد. تعبیرهای او همواره آشفته است و شعر و نثر را در هم می‌آمیزد و با تعبیرهایی مبهم مثل «طبیعی» خواص وزنِ مورد نظرش را سرهم‌بندی می‌کند. در نوشتارهایش حتا یک تحلیل علمی و درست از وزن شعر دیده نمی‌شود و کلیدواژه‌های مربوط به عروض اصولا در نوشته‌هایش غایب هستند و معلوم است با علم عروض بیگانه بوده است.

در یادداشتی به تاریخ ۱۳۲٤/۷/۲٦ می‌خوانیم که «شعر باید از حیث فرم یک نثر وزن‌دار باشد. اگر وزن به هم بخورد، زیادی و چیز غیرطبیعی در آن نباشد.»[٦٣٥] در سراسر نوشتارهای نیما گزاره‌هایی دقیقتر از این درباره‌ی وزن نمی‌بینیم و حدس من آن است که نیما اصولا با فن عروض آشنا نبوده است. نخستین کسی که وزنی عروضی اما شکسته را به سروده‌های نیما نسبت داد، جلال آل احمد بود و سخن وی نیز سست و

[٦٣٥] یوشیج، ۱۳٦۸: ۲۳۷.

ناپذیرفتنی بود. چون با تعبیری که او داشت، گفتگوهای روزانه‌ی همه‌ی مردم هم بالاخره نوعی وزن افاعیلی شکسته دارد و بنابراین باید هر حرفی که از دهان هرکس خارج می‌شود را شعری دانست با وزن شکسته. بنابراین دو پیش‌داشتی که درباره‌ی ابداع وزنی نو به دست نیما وجود دارد، ناروا و نامستند است. مهمترین کسی که این دو پیش‌داشت را به کرسی نشاند، مهدی اخوان ثالث بود که شاعری چیره‌دست بود و بر عروض کلاسیک هم تسلطی کامل داشت. او بود که شعرهای نیما را با تحلیل‌های عروضی درآمیخت و این نوشتارها را نوعی شعر با وزنی نو در نظر گرفت. اخوان بر مبنای خواندن و تحلیل اشعار نیما به این نتیجه رسیده بود که «منظور او» آن است که شمار افاعیل در یک مصراع می‌تواند خارج از شمارِ مرسومِ عروضی (بین دو تا چهار) باشد و در ضمن تعدادش می‌تواند در مصراعهای پیاپی نابرابر باشد. یعنی قاعده‌ی پایه‌ی مصراع‌بندی در عروض کلاسیک، که برابری شمار افاعیل در مصراعهای یک شعر است را نقض کرد. در میان سروده‌های نیما، آن که از همه بهتر با تحلیل اخوان سازگار است، «آی آدمها»ست که از نظر وزنی به نسبت درست است و آهنگش از تکرار فاعلاتن تشکیل یافته است، هرچند در پایان بندها گاه با یک فع یا فاعِ اضافی این نظم به هم خورده، که به نظر اخوان دلیلش «بستنِ انتهای بند» بوده است.

با این همه نیما تاکید داشت که شعر باید وزن داشته باشد و با پیروانش که مانند شاملو به کلی از وزن دست شسته بودند، مخالفت می‌کرد. اخوان این موضع‌گیری نیما را، که تنها در همین حدِ «ضرورت وجود وزن» بیان شده بود و صورتبندی نظری‌ای نداشت، به شکلی پیکربندی کرد. او نوشت که در واقع منظور نیما آن است که بندهای شعر باید بر اساس افاعیل عروضی وزن داشته باشد، اما شمارشان می‌تواند

کم و زیاد شود و از دامنه‌ی مرسوم در عروض رسمی خارج شود. اما اشکال کار در اینجا بود که در عروض کلاسیک هم شکلی از بیان وجود دارد که دقیقا با آنچه که اخوان می‌گفت، همسان است، و آن هم بحر طویل است. بحر طویل بندهایی پیاپی است که درازاهای مختلفی دارد و بر مبنای تکرار افاعیلی با شمارهای گوناگون شکل گرفته است و معمولا در پایان هر بند قافیه هم دارد. بنابراین آنچه نیما می‌گفت، در واقع شکلی جا افتاده و قدیمی از نثر بود، شبیه نثر مسجع، که این یکی بیشتر به خاطر قافیه‌بندی‌اش –و نه وزن‌اش– تمایز می‌یافت.

نیما اشاره‌هایی دارد در این مورد که قافیه «انتهای یک بند را می‌بندد»، و فاصله‌ی میان دو بند پیاپی را تعیین می‌کند. اخوان این حرف را چنین تفسیر کرد که منظور نیما آن است که شعرِ نوی مورد نظرش با بحر طویل تفاوت دارد. بحر طویل توالی دنبالِ هم و پیوسته‌ی بندهایی موزون و مقفی، اما نابرابر بود. شعر نوی نیما هم چنین بود، اما نیما می‌گفت قافیه در آن سکته‌ای ایجاد می‌کند، و پایان یک جمله را طوری نشانه‌گذاری می‌کند، که یک بند از بند بعدی جدا شود. اخوان این حرف را «علمی‌تر» کرد و گفت منظور نیما آن است که باید در انتهای هر بند زحافاتی آورد و چند هجای اضافی افزود تا زنجیره‌ی تکرار افاعیل گسسته شود و بین دو بندِ پیاپی فاصله‌ای بیفتد.

بعدتر ادیبان معاصر هم تفسیر اخوان را پذیرفتند و هم آن را به نیمایوشیج نسبت دادند.[۶۳۶] اما خودِ نیما چنین چیزی نگفته بود و تنها به لزوم فاصله‌گذاری تاکید کرده بود. دلیل این که اخوان چنین حرفی را می‌زد و به نیما نسبت‌اش می‌داد، آن بود که نیما حتا در رعایت وزن به این شکلِ سهل‌انگارانه هم ناشی‌بازی‌های عجیبی داشت. یعنی تحلیل شعرهای نوی او نشان می‌دهد که بندهایی در میانشان بنا به تعریف اخوان موزون هستند، اما بندهای زیادی هم هستند که سکته‌ها و عناصر وزنی کم و زیادی دارند و از وزن افاعیلی بیرون می‌زنند. این ناهماهنگی و ناهم‌طرازی تنها به پایان بندها و قافیه‌بندی مربوط نمی‌شود و در سراسر شعر دیده می‌شود و به نظرم به سادگی دلیلش آن است که نیما بر وزن شعر تسلط نداشته و از گنجاندن منظم افاعیل در متن‌اش عاجز بوده است. امروز به قدری افسانه‌ی تسلط نیما بر شعر کلاسیک تکرار شده، که برخی او را استاد عروض و وزن کلاسیک هم قلمداد کرده‌اند. چنان که سیروس شمیسا در شرح زندگی نیما نوشته که وی «چندی در شهرهای مختلف گیلان و مازندران معلم ادبیات بود و عروض و بدیع و قافیه درس می‌داد».[۶۳۷] این نمونه‌ای از جعل‌های خودآگاه یا ناخودآگاهی است که درباره‌ی نیمایوشیج رخ داده و به تدریج به بدیهیاتی نقدناپذیر بدل شده است. اگر دکتر شمیسا با دقتی بیشتر زندگینامه‌ی نیما را می‌خواند، در می‌یافت که نیما در کل عمرش تنها برای مدت کوتاهی (یک سال و چند ماه) معلمی کرد و آن هم در سال ۱۳۱۲ در

---

[۶۳۶] شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۸-۷۱.

[۶۳۷] شمیسا، ۱۳۸۳: ۹۲.

آستارا بود، و شاگردانی کودکانی بودند که نیما معلم فارسی و عربی و جغرافی‌شان محسوب می‌شد. یعنی به خاطر نوپا بودن وزارت آموزش و پرورش و کمبود معلم، نیما تدریس سه درس را در آنجا بر عهده گرفته بود. یکی از این سه درس فارسی بوده، و به شاگردانی تدریس می‌شده که ترک‌زبان بوده‌اند، و تردیدی نیست که در این شرایط کسی «عروض و بدیع و قافیه» تدریس نمی‌کند.

امروز این افسانه‌ی «نیما: استاد عروض» چندان تکرار شده و جا افتاده که واسازی و نقد آن دشوار می‌نماید. تنها وقتی این افسانه فاش و محو شود، برایمان روشن می‌گردد که اخوان چرا درباره‌ی وزن شعر چنین تفسیری داشته و چرا آن را به نیما نسبت می‌داده است. اخوان با مرور شعرهای نیما متوجه شده بود که انتهای بیشتر بندهایش علاوه بر افاعیلِ تکرار شده، چند مصوت اضافی هم دارد، و بنابراین فرض کرده بود که منظورش آن است که عناصری مثل فاع یا فع را باید به انتهای بندها افزود تا فاصله‌ی گذاریِ بین بندها تثبیت شود.

تفسیر اخوان از وزن «نیمایی»، ابتدا در «بدعتها و بدایع نیمایوشیج» صورتبندی شد، و مبنای نظری‌ای را فراهم آورد که برای اعتبار بخشیدن به سروده‌های سست نیما ضرورت داشت. اخوان در زمان نوشتن این متن عضو حزب توده بود[۶۳۸] و کتابش مدح‌نامه‌ای اغراق‌آمیز بود که در ستایش نیما نوشته شده بود. او در این کتاب

[۶۳۸] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۹۲۶.

می‌گوید که شعرِ کلاسیک پارسی دچار آلودگی به مدح و ثنای شاعرانی مانند عنصری و فرخی، و حکمت و اندرزِ کسانی مانند ناصرخسرو و سنایی است. بعد هم بخش عمده‌ی این شعرها را بی‌ارزش می‌پندارد و می‌گوید که چیزی هست به نام «شعرِ محض» یا «شعر ناب» که در نیما تبلور یافته است. اخوان در این کتاب درباره‌ی نیما لحنی چاپلوسانه و اغراق‌آمیز دارد که با توجه به دستاوردهای ادبی نیما شگفت می‌نماید. مثلا در این کتاب می‌خوانیم: «و نیما بود که باز ما را توانگر کرد و راه توانگری نیز به ما بنمود. او گویی هزار بار خود را در این گونه جشنهای گلریزان‌جهانی دیده بود. همو بود که سبد خالی افتاده‌ی شعر ما را برداشت به جنگل خویش برد و باز آورد پر از گلها و میوه‌ها و دیگر موائد زمینی و آسمانی. او شعر ما را از تنگنای نصابهای محلی رهاند و با تکیه بر اصول اصیل ملیت ما، برای شعرامروزیمان کسب حیثیت و آبروی جهانی کرد. امروز اگر دنیا بگوید ما فلان وفلان و فلان را داریم، شما که را؟ می‌گوییم نیما یوشیج را، می‌گوییم و از عهده بیرون می‌آییم. زیرا که نیما هم متعلق به عالم انسانیت بود. اگر در کنج دنج و خلوت‌خاموش خویش بر پوست تختش نشسته بود، کنار آتشی که تنش را گرم می‌کرد، دلش می‌لرزید با لرزش درختانی که درشهرها و بیابانهای دور و نزدیک عالم می‌لرزیدند زیر برفها و بادها. زیرا که نیما سرماها و آتش را می‌شناخت. و دوست‌داشت آتش را، چون نیاکانش .»[۶۳۹]

[۶۳۹] اخوان ثالث، ۱۳۵۷.

کافی است این جملات را با سبک زندگی نیما و دستاوردهای نظری و ادبی‌اش رویارو بنهیم تا به درجه‌ی اغراق سخن اخوان آگاه شویم. تفسیر اخوان از نیما، نخستین دفاعِ ادبی و دفاع فنی از شعرِ وی بود، که توسط کسی آشنا با شعر کلاسیک نوشته شده بود. کاری که اخوان کرد، تکرار همان حرکتِ جلال بود، با این تفاوت که این بار با زبانی ادیبانه – و نه روزنامه‌نگارانه، مثل جلال- دفاعیه‌ای برای نیما پرداخته می‌شد. برداشت اخوان از نیما به سرعت مورد توجه و استقبال ادیبانی قرار گرفت که از نظر سیاسی با نیما همدلی داشتند و پیوستگی‌هایی به حزب توده داشتند. سایه نوشته که در همان ابتدای انتشار این کتاب، شاملو به خانه‌ی او رفته بود و محتوای همین کتاب را برایش تعریف می‌کرد.

به این ترتیب برداشت اخوان از نیما موثر بود و فراگیر، و برای او در میان اهل ادب وجهه و اعتباری فراهم ساخت که تا آن زمان دست نایافتنی می‌نمود. با این همه برداشت اخوان درست نبود. شعرهای نوی نیما به آن ترتیبی که اخوان می‌گفت وزن‌بندی نشده و بخش بزرگی از پایانه‌های بندهایش این زحافات مربوط به نقطه‌گذاری وزنیِ انتهایی را به شکلی که اخوان می‌گفت، ندارد. لغزشهایی از جنس این آواهای افزوده در میانه‌ی بندها هم فراوان دیده می‌شود و بسیاری از بندها هم –که خوش‌آهنگ‌ترین ساخته‌هایش هستند- اصولا چنین نقطه‌گذاری‌ای را ندارند و به افاعیلی کامل ختم می‌شوند. به عبارت دیگر، اخوان به دنبال راهی برای توجیه ضعف نیما در وزن عروضی می‌گشته، و چند جمله از او را برگرفته و با تسلطی که خودش در عروض داشته، آن را به صورت نظریه‌ای سرهم‌بندی کرده است. چنین می‌نماید که نیما هم این تفسیر را با

شور و شوق پذیرفته باشد، هرچند چون خودش بر وزن عروضی تسلطی نداشت، نمی‌توانست به زبانی فنی همان حرفها را تکرار کند، و تنها به بازگو کردن همان موضع مبهم اولی‌اش بسنده می‌کرد.

اما ایراد کار در آنجاست که چنین سکته‌های وزنی‌ای، حتا اگر طبق نظر اخوان تنها در پایان بندها نمود یابد، گوش‌نواز و زیبا نیست. به همین دلیل خودِ اخوان هم در بیشتر شعرهای خوبش چنین قاعده‌ای را رعایت نمی‌کند. بنابراین پذیرش این که وزن شعر نو باید به این ترتیب در هر بند با زحافاتی از بندهای دیگر جدا شود، در میان شاعران نوی چیره دست با مقاومت و انکار روبرو شد. مشهورتر و مهمتر از همه در این میان، فریدون توللی بود که با نیما دوستی هم داشت، اما این برداشت را نمی‌پذیرفت و معتقد بود بندها باید با تکرار افاعیلی کامل و سالم بسته شوند[٦٤٠] و شعرهای نوی خودش هم که در زمان خودش شهرتی فراگیر داشت، بر اساس این قاعده ساخته شده بود. گلچین گیلانی که همزمان با نیما در انگلستان شعر نو می‌سرود و نوآوری‌هایی از همین دست را به طور مستقل در شعرهایش معرفی کرده بود نیز، به خاطر آشنایی‌اش با شعرِ پارسی و چیره‌دستی‌اش در سرودن شعرِ کلاسیک، از همین قاعده پیروی می‌کرد. معروف‌ترین شعرِ او (باز باران/ با ترانه/ می‌خورد بر بام خانه) نمونه‌ای از شعرهای نو است که تکرار افاعیل در آن کامل و بی‌حشو و زواید است و به همین دلیل گوش‌نواز می‌نماید.

---

[٦٤٠] ابتهاج، ١٣٩٢، ج.٢: ٨٩٨.

ایرادی که شاگردان نیما –به ویژه شاملو– بر کامل بودن افاعیل می‌گرفتند، آن بود که در این حالت شعر نو به بحر طویل تبدیل می‌شود. ایرادی که ایشان در این کار می‌دیدند آن بود که بحر طویل یک صورت ادبی شناخته شده و قدیمی بود و در بستر نثر هم رده‌بندی می‌شد. یعنی دو صفتِ اعتبارآفرین مورد نظرشان را فاقد بود: شعر بودن، و نو بودن.

اما حقیقت آن است که «وزن نیمایی»، همان طور که شهریار تبریزی بارها و بارها به تاکید گفته است،[۶۴۱] در اصل همان بحر طویل قدیمی بود، و می‌توان افزود که بحر طویلی بود که بد نوشته شده باشد. در واقع شعر نوی پارسی که وزنی شکسته دارد، از دو خاستگاه زاده شده است، یکی مستزاد که بهار آن را به شکلی مدرن نوسازی کرد، و دیگری بحر طویل که به خصوص گلچین گیلانی در رواجش نقش بزرگی ایفا کرد. در این میان نویسندگانی مانند نیما و تقی رفعت و شمس کسمائی که محصولات مشابهی تولید می‌کردند، به تقلید از ادبیات اروپایی یا ترکی متونی ایجاد می‌کردند که گاه به مستزاد و گاه به بحر طویل شباهت داشت.

این که شاخه‌ای از نثر ببالد و برخیزد و به شاخه‌ای نورس از شعر بدل شود، نه امری نادر و نامحتمل است و نه ایرادی دارد. روییدن شاخه‌ای به نام وزن شکسته بر درخت تناور شعر پارسی هم امری است خجسته و بارآور که در قرن گذشته شاهکارهایی ارزشمند را پدید آورده که اشعار خودِ اخوان و توللی و

---

[۶۴۱] علیزاده، ۱۳۷۹: ۱۲۲.

گلچین در میان‌شان به شمارند. اما این که خاستگاه‌های این صورت ادبی نادیده انگاشته شود، و گاه به عمد انکار گردد، و برای این انکار و اعلام استقلالِ نمایشی نظریه‌هایی ساخته شود، و شعرهایی سست بر این مبنا ستوده شود، کاری ناپسند و ناپذیرفتنی می‌نماید، به خصوص وقتی دستاویزی سیاسی و آماجی از فرمانهای حزبیِ روسوفیل پشت پرده پنهان شده باشد.

ساده‌ترین تحلیلی که از مرور نوشتارهای نیما و تحلیل وزن شعرهایش حاصل می‌آید، آن است که نیما به سادگی با عروض و وزن‌بندی شعر کلاسیک آشنا نبوده است. او از تولید شعری با وزن درست عاجز بوده، و این ناتوانی به روشنی در سراسر کارنامه‌ی شعری‌اش دیده می‌شود. بر این مبنا او وزن را مهم ندانسته و آن را به شکلی مبهم تعریف کرده و ادعا کرده که نوشته‌هایش هرچند نظمی دست و پا شکسته دارند، اما اگر روی هم رفته نگریسته شوند، موزون می‌نمایند. این عبارت که وزن هر مصراع مدیون مصراع قبلی و داین وزن مصراع بعد است، شاید بهانه‌ای باشد برای گریختن از این حقیقت که رعایت تقارن وزنی حاکم بر مصراعها برای نیما دشوار بوده است. بقیه‌ی آنچه که درباره‌ی وزن «نیمایی» و نوآوری‌های او در حوزه‌ی وزن عروضی ابراز شده، تفسیرها و افزوده‌هایی است که هوادارانش به تدریج درباره‌ی سروده‌های او برساخته‌اند و به جملاتی از نامه‌های وی منسوبش کرده‌اند.

برداشت نیما درباره‌ی وزن وقتی بهتر روشن می‌شود که به کاربرد قافیه در آثارش بنگریم و دیدگاهش در این مورد را مرور کنیم. نیما به ظاهر می‌کوشیده ناکامی خود در رعایت وزن را با آوردن قافیه جبران کند. در شعر کلاسیک، قافیه تقارنی متفاوت با تقارن وزنی را پدید می‌آورد. یعنی همسانی آواهای همنشین، که

شالوده‌ی قافیه است، با همسانی ترتیب آواها که مبنای وزن عروضی است، متفاوت است. وزن بر اساس ترتیب و تعداد واکهای کوتاه و بلند تعیین می‌شود، و قافیه بر اساس همریختیِ واکبرها استوار شده است. اینها دو مفهوم هستند که دو شکل متفاوت از تقارن را در شعر پدید می‌آورند و با هم ترکیب می‌شوند، اما یکسان نیستند.

نیما در نوشتارهایش اشاره‌هایی دارد که انگار قافیه و وزن را هم‌ارز گرفته و می‌خواسته از قافیه به عنوان جبران کننده‌ی غیاب وزن بهره جوید. برخلاف آنچه که گمانِ معاصران است، نیما بسیار قافیه را مهم می‌دانست و اصولا معتقد بود پایان هر مطلب در شعر با یک قافیه مشخص می‌شود. او در یادداشتی به تاریخ ۱۳۲۵ نوشته که هر قافیه باید نشانگر یک بسته‌ی مفهومی در شعر باشد و باید از افراط و اسراف در قافیه‌پردازی تا وقتی که هنوز مطلب تمام نشده، خودداری کرد.[٦٤٢] در یادداشتی به تاریخ تیرماه ۱۳۲۵ می‌خوانیم: «قافیه مال طلب است. زنگ، مطلب است. مطلب که جدا شد، قافیه جداست. در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد، یقین می‌دانم مثل من زشت خواهی دانست. قدما این را قافیه می‌دانسته‌اند ولی قبول این مطلب بی‌ذوقی است برای ما که با طبیعت کلام دست به هم می‌دهیم. هرجا که مطلبی است در پایان آن قافیه است.»[٦٤٣] نیما در یادداشتی قافیه را «زنگ مطلب» نامیده و نوشته: «شعر بی قافیه، آدم بی استخوان است. قافیه این است که من

---

[٦٤٢] یوشیج، ۱۳۷۵: ۱۵٦.

[٦٤٣] یوشیج، ۱۳٦۸: ۱۰۲.

به شعر می‌دهم، و به نظر می‌آید که قافیه ندارد، نه آن که قدما در آورده‌اند.»[٦٤٤] در یادداشتی دیگر به تاریخ ۱۳۲۳/۷/۱٦ می‌خوانیم که «شعر بی قافیه، خانه‌ی بی سقف و در است... من خیال می‌کنم که هر دو دسته به خطا می‌روند. هم آنها که شعر را هجایی می‌سازند و هم عده‌ای که شعر را بی‌قافیه می‌سازند.»[٦٤٥]

بنابراین نیما هم قافیه را بسیار مهم می‌دانسته، و هم می‌کوشیده از آن به عنوان جایگزینی برای اختلال وزنی سروده‌هایش بهره ببرد. البته نیما به علم قوافی نیز آشنا نبوده و قافیه‌هایی که به کار گرفته، بسیار سست و نازیبا هستند. تحلیل قافیه در سروده‌های نیما مبحثی است که باید در فضایی بیشتر و با ارائه‌ی آمارهایی دقیق پی گرفته شود. اما اگر این تحلیل انجام پذیرد، به روشنی خواهیم دید که بخش مهمی از قافیه‌های به کار گرفته شده در شعرهای نیما «زورکی» هستند. یعنی کلمه‌ای که قافیه را می‌سازد، با جمله‌ی در بر گیرنده‌اش ارتباط معنایی انداموار برقرار نمی‌کند. به عبارت دیگر، قافیه‌های نیما کلمه‌هایی تک افتاده و نقطه‌ای هستند که ادامه‌ی منطقی یک گزاره، یا نتیجه‌ی سیر عادی بیان یک مطلب نیستند. بر خلاف قافیه در شعرهای روان و زیبای ادیبانی مانند بهار و دهخدا، کلمات هم‌قافیه‌ی نیما به شکلی طبیعی و روان در بستر کلمات دیگر ننشسته‌اند. آنها آشکارا کلماتی هم‌قافیه هستند که تنها به دلیل هم‌قافیه بودن با هم برگزیده شده‌اند و به قیمت خراب کردن معنای جمله یا بی‌ربط نمودن نسبت به بافت واژگان اطرافشان، به شعر تحمیل شده‌اند تا شکلی

---

[٦٤٤] یوشیج، ١٣٦٨: ١٠٣.

[٦٤٥] یوشیج، ١٣٦٨: ١٠٤.

از نظم و تقارن را در آن احیا کنند. شکلی که با لنگ زدنِ وزن شعر و خروج متن از هنجارهای وزنی کلاسیک دچار خدشه شده بود.

با مرور این موارد، روشن می‌شود که دیدگاه رایج درباره‌ی تسلط نیما بر وزن و عروض و قوافی کلاسیک، و خروجِ خلاقانه و نبوغ‌آسای او از قیدهای شعر کلاسیک اسطوره‌ایست که مبنایی در واقعیت ندارد. نیما به سادگی بر وزن و قافیه تسلطی نداشته و با اصول این فن در شعر پارسی بیگانه بوده است. از این رو تقارن وزنی را غیرضروری پنداشته و کوشیده با تحمیل قافیه‌هایی پراکنده و غیرطبیعی از هم گسیختگی نظم را در متنهای خود رفع و رجوع کند.

بهترین شاخصی که برای محک زدن این داوری داریم، نگریستن به تعریف نیما از شعر است. اگر نیما به راستی مفهوم وزن و قافیه را به شکلی آگاهانه و خلاقانه بازتعریف کرده باشد، قاعدتا به معنایی تازه از شعر نیز دست یافته است. نوشتارهای او که نمونه‌هایی از آن را دیدیم، با معیارهای کلاسیک و بسی از معیارهای ادیبانه و عقلانی دیگر، شعر محسوب نمی‌شوند. اما او خود آنها را شعر می‌دانسته و مریدانش نیز این حرف را پذیرفته و مؤمنانه ترویجش کرده‌اند. در این شرایط از دو حال خارج نیست. یا نیما تعریفی نو و تازه از شعر را در ذهن داشته و بر آن مبنا با دگرگون ساختنِ هنجارهای زبان و مرزبندی‌های میان شعر و نثر، طرحی نو در انداخته است، و یا آن که همین آشفتگی و سردرگمی در تعریف او از شعر نیز ادامه می‌یابد و بنابراین دعوی او درباره‌ی شعر بودن نوشته‌هایش لافی گزاف و ادعایی ناروا بوده است. توافق عمومی

ادیبان امروز بر سر آن است که گزاره‌ی اول (بازتعریف مفهوم شعر به دست نیما) را بپذیرند، و من بر این گمانم که این تفسیر نادرست است و گزاره‌ی دوم است که توسط شواهد و اسناد تایید می‌شود.

نیما درباره‌ی شعر بسیار نوشته و بارها و بارها این پرسش را طرح کرده که «شعر چیست؟». اما حقیقت آن است که در انبوه نوشتارهای او هیچ تعریف روشن و دقیقی از مفهوم شعر نمی‌توان یافت. نیما در یکی از یادداشتهایش به تاریخ خرداد ۱۳۲٤ می‌پرسد: «شعر در حد اعلایش چیست؟» و در مقام پاسخ می‌گوید شعر مشاهده‌ایست در افرادی انگشت‌شمار، که برای افراد انگشت‌شمار دیگری ابراز می‌شود.[٦٤٦] به این ترتیب انگار او به تعریفی نسبی قایل بوده که مبتنی بر مخاطب باشد. او می‌گوید «شعر دیدی است... که اندیشه‌ی ما را با قوت و لطف بیشتر ادا می‌کند.»[٦٤٧] و بعد تمایزی میان احساسات و شعر قایل می‌شود. اما تعبیرها و توضیح‌هایش درباره‌ی شعر همچنان مبهم و بلاغی است و نه دقیق و علمی: «...شعر رویایی است که در میان هرگونه هدف عالی ما را به سوی عالی‌تر برده و از معنی عالی و مسلم زندگی که درک زیبایی‌هاست چاشنی می‌بخشد.» و «کم و بیش همه‌ی مردم شاعرند... در واقع شاعری حاصل‌جمع طبیعت شاعر به علاوه‌ی تکنیکی نو یا کهن است که دارد.» نیما در ادامه‌ی بحث خود تاکید می‌کند که قدیمی‌ترین شعرها ودا و گاتها

---

[٦٤٦] یوشیج، ۱۳۷۵: ۱٤٤-۱٤٥.

[٦٤٧] یوشیج، ۱۳٦۸: ٤۲۸.

هستند و تفاوت آنها با آثار فردوسی و نظامی را منحصر به تکامل تکنیک می‌داند و معتقد است مهارت کمتری در سرایش آنها به کار گرفته شده است.

نیما در یادداشتی به تاریخ تیر ۱۳۲٤ می‌کوشد شعر را تعریف کند. حاصل کارش چنین است: «...شعر یک قدرت است. یک قدرت حسی و ادراکی که توسط آن معانی و صور گوناگون در بروز خود قوت پیدا می‌کنند. من هم مثل کسانی که علم و اخلاق و فلسفه را از صنعت جدا می‌کنند عقیده‌مندم، جز این که شعر را می‌خواهم تفکیک کرده باشم. احساسات ما روزمره عوض می‌شوند اما تأثرات ما ثابت‌ترند و به اندازه‌ی توانایی جسمی ما عوض می‌شوند. می‌خواهم برای شما از یک شعر اساسی که زیاد قدمت دارد حرف زده باشم. از شعری که قبل از ظهور و نکمیل خود به صورت کنونی در انسان بود. هنگامی که انسان زندگانی اینقدر جمعی نداشت و در مقابل سود و زیان طبیعت بود، هنگامی که یک کلمه شعر نگفته بود. شعر که قدرت حسی و ادراکی ماست، ارتباط دست به نقد با احساسات روزمره‌ی زندگانی ما دارد و همین مسئله باعث بر آن همه اشتباهات بزرگ شده است. من می‌خواهم شما دچار این اشتباه نشوید. هستند کسانی که خیال می‌کنند شعر عبارت از واحدهای احساسات ماست، البته واحدهای تاثرات ما هست و نه چیزی بیشتر. باز به نظر دوست شما کسی که شاعر است و حس و ادراک دقیق شعری دارد، اول دفعه با خود و زندگی خود و مردم است که رو در رو می‌شود. این است که آسانتر از همه کار، اول دفعه شاعر با احساسات خود شروع می‌کند. حماسه و غزل و درام هر سه تصویری از این ارتباط عاطفی هستند. خیلی ظاهر است که شعر قدیم برای غنا و تهییج احساسات بود. همین دلیل روشنی است برای آن چیزی که گفتم. اما بعدها شعر با

مسائل اجتماعی و اخلاقی و فلسفی و بعدها با مسائل علمی ارتباط پیدا کرد. تصور کنید، همانطور که گفتم مردم خیال کردند شعر باید حتما جواب به این مسائل بدهد یا حتما جواب به احساسات ما بدهد، در صورتی که صنعت است... شعر باید با خودش ساخته و پرداخته شود جز این که ابزاری است و باید استخدام شود برای آنچه که می‌خواهیم و می‌طلبیم. شعر امروز جواب به طلبات ماست و طبیعتا باید اینطور باشد... این است که شعر با مسائل اجتماعی و زندگی ارتباط دارد. حتما هر شاعری که حس می‌کند و غیرتی دارد تمایلی به زندگی مردم نشان می‌دهد...»[۶۴۸]

این جملات بسیار اهمیت دارد چون صریحترین نوشتاری است که در آن نیما کوشیده مفهوم شعر را تعریف کند. متن به دوران پختگی نیما مربوط می‌شود و بنابراین می‌توان آن را با برداشت اصلی و عمده‌ی او یکی گرفت. از این متن چند چیز معلوم می‌شود. نخست آن که نیما اصولا برداشت روشن و منسجمی درباره‌ی مفهوم شعر نداشته است. از ابتدای متن بر می‌آید که همچنان از درون پنجره‌ی رمانتیسم و مفهوم ادراک و حسِ شاعرِ نابغه به امور می‌نگرد و شعر را «قدرت حسی و ادراکی» می‌داند. این دقیقا همان است که به شکلی مشروح در «ارزش احساسات» بدان پرداخته بود. چارچوب این حرف رمانتیسم است. هرچند با ابهام و نقص بسیار بیان شده و تنها بر یکی از کلیدواژه‌های محبوب رمانتیست‌ها یعنی احساسات و ادراک

---

[۶۴۸] یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۸۸-۱۸۹.

شاعر و تأثر تاکید شده است. اما عجیب این که نیما در بندهای بعدی همین دیدگاه را به نفع نوعی شعرِ متعهد نفی می‌کند. یک سوم میانی بحث او بخش آغازین را مردود می‌سازد و تعریف اولی را با گفتن این که شعر صنعت است، نقض می‌کند. با این همه اشاره‌های مکرر به همان «ارزش احساسات» تا پایان در متن هست. نیما در درون چارچوب رمانتیسم به شعر می‌نگریسته، و در عین حال آن را منکر بوده است. دلیلش را هم در یک سوم پایانی متن می‌توان دریافت. این بندِ پایانی دقیقا همان است که در همان دوران و کمی بعد در بیانیه‌های شاعران هوادار تعهد اجتماعی می‌بینیم. یعنی همان نویسندگان چپ‌گرایی که نوعی رئالیسم سوسیالیستی را تبلیغ می‌کردند و می‌گفتند شعر باید در خدمت توده و پیشرفت کار حزب باشد. نیما در اینجا به خوبی نشان می‌دهد که پیش‌داشتهایی رمانتیستی دارد، که البته سطحی و ساده هم هستند و با عمق جهان‌بینی رمانتیستی ارتباطی برقرار نکرده‌اند، و در عین حال، در عمل می‌خواهد پیروی سرمشق شاعران دوستدار شوروی باشد.

سایر اظهار نظرهای دیگر نیما درباره‌ی تعریف شعر نیز به همین شکل است: «شعر اساسا نیرویی از حواس انسان است که با آن شاعر کوچکی را بزرگ و بزرگی را کوچک می‌دارد.... شاعر هم مثل دیگران است و از این جهت به نظر می‌آید شعر احساسات عاشقانه یا غیر آن است در صورتی که من بر خلاف همه‌ی آنها که شعر را معنی کرده‌اند می‌گویم این نیست... کودکانه‌تر و ابتدایی‌تر از این برای شاعری نیست که عاشق زنی باشد و غزلی بسازد یا کسی از او مرده و مرثیه‌ای موثر در رثاء او بسازد. این مرتبه، مرتبه‌ی پست و عادی احساسات عموم مردم از اعالی و ادانی است... آیا شما می‌خواهید به این مرتبه‌ی پست نزول

کنید و در حدود احساسات عموم مردم شعری بسرایید تا مردم پسند واقع شوید؟... اگر به این گونه احساسات عاشقانه درآمده‌اید... لااقل به سبک افسانه‌ی من احساسات خود را بیان کنید... عشق خاص شاعر مانند همه‌ی احساسات او عشق و احساساتی است که با او تخمیر یافته و به صورت دیگر در آمده است.»[٦٤٩]

باز در اینجا پایبندی به پیش‌داشتهای رمانتیستی را می‌بینیم، که در عین حال خوار داشته شده‌اند و تلاشی برای عبور از آنها و ورود به شعر متعهد انجام پذیرفته است. این همه البته به صراحت و روشنی بیان نشده و ما در تمام این جملات با حرفهایی کلی و مبهم سر و کار داریم که زیربنای نظری و مبنا و فرجامشان درست روشن نیست. نیما این ابهام را در سراسر عمرش حفظ کرد و در دوران پیری هم از آن گذر نکرد و به رویکردی شفاف‌تر و روشن‌تر دست نیافت. او در اواخر عمرش و طی یادداشتی مورخ ۱۳۳۱ اعتقاد داشت که شعر باید از «قیود بی‌لزوم و فایده‌ی قدیم» رها شود، اما باید قیود سودمند را حفظ کند.[٦٥٠] اما هیچ معلوم نیست قیود سودمند و بی‌فایده چطور و با چه معیارهایی از هم تفکیک می‌شوند.

از مرور این سخنان معلوم می‌شود که نیما دستگاه نظری روشنی برای تعریف شعر برخوردار نبوده و برداشتی روشن و شفاف درباره‌ی معیارهای تفکیک شعر از غیرشعر را در اختیار نداشته است. نظری‌ترین نوشته‌ی نیما در این مورد، نامه‌اش به شین پرتو است به تاریخ ١٣٢٤/٦/٤ که در آن آثار او را نقد کرده است.

---

[٦٤٩] یوشیج، ١٣٦٨: ٢٢٨-٢٣٠.

[٦٥٠] یوشیج، ١٣٧٥: ١٤١-١٤٣.

این نامه که در واقع رساله‌ای کوچک است درباره‌ی شعر و ادبیات، بیش از هشتاد صفحه‌ی چاپی را در بر می‌گیرد.[۶۵۱] متن اظهارنظرهایی مفصل و خرده‌گیرانه است که گاه با دقت و ارجاع روشن به نوشتارهای مخاطب همراه شده است. با این همه چارچوب نظری مشخصی ندارد و بخشهای گوناگون آن گزاره‌هایی را در بر می‌گیرد که به سنتهای ادبی و رویکردهای نقادانه‌ی متفاوت مربوط می‌شوند. تاکید نیما بر پیوند میان شعر و زندگی و انداموار بودنِ آن و اتصالش به جان شاعر، از درون قالبی رمانتیک ابراز شده، اما کمی بعد می‌گوید که شاعر باید چکیده‌ی زمانه‌ی خود باشد و این به آرای رمانتیکهای متأخر آلمانی شباهتی دارد. از ارجاعهای او چنین بر می‌آید که فکر می‌کند تلفیق این آرا بخشی از فلسفه‌ی هگل است،[۶۵۲] اما بعد از آن باز به ذوق فردی و برتری نبوغ شاعر بر صنعت و فنون عصر سخن می‌گوید که ارتباطی با هگل ندارد. نیما عبارتِ بسیار تکرار شده‌ی «آنکه غربال دارد از عقب کاروان می‌آید»[۶۵۳] را در این متن آورده است.

نیما با وجود این آشفتگی و سردرگمی درباره‌ی تعریف شعر، گمان می‌کرد که به نوآوری مهمی دست یافته و سروده‌های خود را هم اشعاری دلکش و تاریخ‌ساز قلمداد می‌کرد. نیما در اسفند ۱۳۰٤ بر «خانواده‌ی سرباز» مقدمه‌ای نوشت[۶۵٤] که امروز شهرتی فراوان یافته است. از این مقدمه بر می‌آید که نیما تنها

---

[۶۵۱] یوشیج، ۱۳٦۸: ۲٦۵–۳٤۸.

[۶۵۲] یوشیج، ۱۳٦۸: ۲۹۳.

[۶۵۳] یوشیج، ۱۳٦۸: ۲۹٦.

[۶۵٤] یوشیج، ۱۳٦۸: ۱۵–۱۹.

از سر تفنن و تقلید از این و آن شعرهای تازه‌ی خود را نمی‌سروده و واقعا به ارزش و اهمیت کاری که می‌کرده ایمان داشته است. از محتوای این متن بر می‌آید که تا زمان نگارش این مقدمه، آثار نیما کاملا با بی‌توجهی یا مخالفت مخاطبان روبرو شده بود. نیما می‌گوید که مخاطبان به خاطر خو گرفتن به قالب قدیمی و منجمد شدن در آن از درک زیبایی‌های کار او غافل مانده‌اند و ابراز امیدواری کرد تا در آینده کسانی از این قالبها سر بیرون بکشند و نوآوری مهم وی را دریابند. از لحن او کاملا آشکار است که ادبیات کلاسیک پارسی را خوار می‌دارد و بحثهای زیبایی‌شناسانه درباره‌ی صنایع و فنون ادبی را بیهوده و لغو می‌شمارد و به جای آن به مفهومی مبهم از «شعر بودن» اکتفا کرده و تاکید کرده که «بدون شک اساس صنعتی قدیم منسوخ تشکیلات فکری و ذوقی قرن کنونی واقع می‌شود.»[۶۵۵]

از تمام این بحثها بر می‌آید که نیما فقط در یک مورد برداشتی شفاف و روشن داشته، و آن هم بزرگداشت خودش و مهم پنداشتن دستاوردهای خویش بوده است. این خودانگاره‌ی دلپذیر با دستگاهی نظری، دستاوردی تاثیرگذار، یا نوآوری‌ای ادبی پشتیبانی نمی‌شده است. اما نیم به این شاخصها بی‌توجه بوده و ایمان به عظمت و اهمیت کارش تمام این شکافها را پر می‌کرده است. به همین خاطر هم به سادگی آرای ضد و نقیضی داشته و در بافتی نامنسجم و از هم گسیخته از نظریه‌ها و آرای ادبی گردش می‌کرده و حکمهایی

---

[۶۵۵] یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۸.

صادر می‌کرده است. نمونه‌اش آن که نیما تمام کلیدواژگان و عناصر مفهومی خود را از رمانتیک‌ها وام گرفته، و در عین حال با ایشان مخالفت می‌ورزد.

سفارشهای نیما درباره‌ی هنر شاعری یکسره از مفهوم رمانتیک نبوغ بر می‌خیزد که به گونه‌ای رمانتیک هم بیان شده باشد. نیما به شاعر جوان اندرز می‌دهد که «باید به مزار مردگان فرو بروی، به خرابه‌های خلوت و بیابانهای دور بروی و در آن فریاد برآوری و نیز ساعات دراز خاموش بنشینی. به تو بگویم تا اینها نباشد هیچ چیز نیست. دانستن سنگیِ یک سنگ کافی نیست. مثل دانستن معنی یک شعر است. گاه باید در خودِ آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد و با آنچه در بیرون دیده شده است به آن نظر انداخت.»[٦٥٦] هم او در تعارض با این رهنمودهای آشکارا رمانتیک، معتقد بود که نوپردازان معاصر مضمونهای رمانتیک غربی را به قالبهای کلاسیک فارسی منتقل کرده‌اند و نتیجه‌اش «وضعی رکیک و افتضاح» شده است.[٦٥٧]

نمونه‌ی دیگر این نامنسجم بودن را درباره‌ی واژه‌گزینی آثار نیما می‌توان دید. نیما استفاده از کلمات عامیانه و محلی را روا می‌داند و حتا آن را تشویق می‌کند. او می‌گوید که این واژگانِ آرگو خزانه‌ی زبانی شاعر را گسترش می‌دهند و بعد مثالهایی می‌زند که نشان می‌دهد بخشی از شلختگی زبان او و نازیبا بودنش به وامگیری بی‌مهابا از کلمات و اصطلاحات بومی منطقه‌اش بر می‌گردد و سهل‌انگاری‌اش در پالایش زبان

---

[٦٥٦] یوشیج، ١٣٦٨: ٢٥.

[٦٥٧] یوشیج، ١٣٥٠: ٦٦.

معیار از گرایشهای محلی.[۶۵۸] با این همه در شعر نیما بیش از آن که کلمات مازنی ببینیم، لغات مهجور و گاه نادرست عربی می‌بینیم که چندان هم به جا به کار گرفته نشده‌اند. نیما کلمات مازنی را، بسیار به دقت و با وسواس به کار گرفته و معمولا هم آنچه در شعرهایش می‌بینیم نام‌های خاص است و یا اسم جانوران. در مقابل انبوهی از کلمات عربی منسوخ و مغلوط در نوشته‌هایش دیده می‌شود. مضطرا (حالت ندایی از اسم مُضطَر به معنای سراسیمه که خودش در پارسی کاربرد ندارد)، مفسده، استغاثه، جوع، موت، و دهها نمونه‌ی دیگر را می‌توان در شعرهای نیما یافت که کاربردی پربسامدتر و نمایان‌تر از کلمات آرگوی مورد نظرش را دارند.

این عدم انسجام در سفارشها و قاعده‌گذاری‌های او درباره‌ی فن شاعری هم نمایان است. نیما بارها و بارها رهنمودی را به «شاعر جوان» گوشزد می‌کند و خودش در عمل آن را نقض می‌کند. نمونه‌اش آن که نیما با وجود دستکاری‌های پردامنه‌ای که مثلا در شعر افسانه انجام داده، در یادداشتی به شاعران سفارش می‌کند که از پاکنویس و تغییر دادن شعر اولیه‌ی خود تا حد امکان بپرهیزند.[۶۵۹] این موضع نامشخص و چرخشها چندان است که گاه نیما شالوده‌های نظریِ مخالفت خویش با شعر کهن را نیز رد می‌کند و چنین می‌نماید که به مخالفت با خویش مشغول است.

---

[۶۵۸] یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۰۸– ۱۰۹ و ۱۱۳–۱۱۵.

[۶۵۹] یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۹۵–۱۹۶.

شگفت آن که نیما در خرداد ۱۳۲۲ متنی به نام تبصره نوشت[۶۶۰] و در آن به شعر نوی موسوم به «نیمایی» تاخت و پیروان خود را به خاطر سستی کلام و تقلید بی‌پایه از خویش شماتت کرد: «ذوق و معرفت ما را هوا برداشته است. بحرطویل‌خوانی‌هایی که امروز به زبان نیمایوشیج و به هوای شعر آزاد رخنه در بازار ادبیات شعری ما بسته است شاهد این روزهای هرج و مرج وحشتناک در ذوق و اندازه‌های ما هستند.»[۶۶۱] این عبارت را اگر در متنِ خود نیما نمی‌خواندیم، به سادگی می‌توانستیم به دشمنانش مثل حمیدی شیرازی منسوبش کنیم.

با این اوصاف، در انبوه نوشتارهای نیما درباره‌ی شعر و شاعری، چیزی به قوت و استحکام یک نظریه‌ی ادبی یافت نمی‌شود. نیما آرا و نظریاتی درباره‌ی خودش و کارش داشته که بخش عمده‌ی آن را از رمانتیک‌ها وام گرفته و بعد در بستری از شعارهای مارکسیستی دستمایه‌ی ساختن شعر و متن قرارش داده است. او نه ادبیات پارسی و زبان و لحن و قواعد آن را درست می‌شناخت، و نه در بیرون از این حوزه به چارچوب روشن و مشخصِ مستقلی دست یافته بود. با این همه امروز همین نوشتارها طوری تفسیر شده که گویی خودِ نیما به یک دستگاه نظری منسجم و کارآمد برای بنیان نهادن سبکی به کلی نو از ادبیات مجهز

---

[۶۶۰] یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۸۷–۴۲۳.

[۶۶۱] یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۹۲.

بوده است. ارزیابی این تفسیرها وقتی ممکن می‌شود که دریابیم چه کسانی در چه شرایطی و با چه انگیزه‌هایی، این تفسیرها را پدید آوردند و مبنای نظری‌شان برای این کار، چه بوده است.

با مرور آنچه که نیما نوشت و منتشر کرد، و آنچه درباره‌اش نوشتند و منتشر کردند، دو موج رسانه‌ای می‌توان تشخیص داد که طی آن آرای نیما مورد تفسیر قرار گرفت و خودش به عنوان دارنده‌ی نظریه‌ای تازه ستوده شد. نخستین موج، به فاصله‌ی سالهای ۱۳۲۲ تا ۱۳۲۵ باز می‌گردد و این زمانی است که نیما بر دوش حزب توده نشسته و با بلندگوی این سازمان اعتباری به دست آورده است. بعد از کنگره‌ی نویسندگان و واکنش ادیبان و به خصوص شعرخوانیِ حمیدی شیرازی، این دوره به پایان رسید. از سویی اعتبار نیما که به خاطر موضع نگرفتن در برابر تجزیه‌ی آذربایجان مخدوش بود، با حمله‌ی صریح دکتر حمیدی لطمه‌ای جدی دید، و از سوی دیگر به خاطر خلق و خوی عصبی نیما بین او و احسان طبری به هم خورد و حمایت پرشور طبری را از دست داد، هرچند حزب همچنان به انتشار آرای او و تبلیغ برایش مشغول بود.

دومین موج، به سالهای ۱۳۲۹ تا پایان عمر نیما مربوط می‌شود. در این دوره گروهی از فعالان سیاسی چپ که برخی‌شان هوادار نیروی سوم بودند، اطراف نیما را گرفتند و برایش تبلیغ کردند. یکی‌شان شاملو بود که «افسانه» را چاپ کرد و خود را شاگرد و دنباله‌روی نیما معرفی کرد، و دیگری جلال بود که به دفاع از آرای او و زیبایی شعرهایش برخاست، سومی، اخوان بود که چارچوبی ادبی برای نوشته‌های وی فراهم آورد. هر دو موج، بیشتر حرکتی رسانه‌ای بودند و پشتوانه‌ی نظری خاصی نداشتند. در این میان تنها اخوان بود که کوشید آثار نیما را در بستری نظری جای دهد و تا حدود زیادی هم از عهده‌ی این کار دشوار برآمد. جلال

برای بهره بردن از شهرت نیما در نیروی سوم بود که به او پر و بال می‌داد و شاملو می‌کوشید با استفاده از نوآوری‌های نیما، جایگاه خود را نیز به عنوان شاعر تثبیت کند. این دو نه نظریه‌ی خاصی درباره‌ی نیما داشتند و نه جز ستودنش کاری می‌کردند. شاملو اصولا جز مطرح کردن نام نیما در رسانه‌های پرشمارِ در دسترس‌اش کاری نمی‌کرد و بحثهای نظری را خوش نمی‌داشت، و در نوشتار جلال هم مضمونی نظری و محتوایی عمیق نمی‌توان یافت. او به سادگی در نخستین مقاله‌اش در دفاع از نیما، نوشته‌های او را نوعی متن عروضی و موزون دانست و چون با انتقاد منطقی و متین پرتو علوی روبرو شد، در مقاله‌ی دوم‌اش به فحاشی و توهین به او پرداخت و استدلالی در دفاع از موضع خویش طرح نکرد. شاعرانی مانند اسماعیل شاهرودی و سیاوش کسرائی هم که در این دوره خود را شاگرد نیما می‌دانستند، در دو صفت اشتراک داشتند. از سویی همگی توده‌ای بودند، و از سویی دیگر از اقامه‌ی نظریه‌ای درباره‌ی شعر نو عاجز بودند و مشارکت‌شان در برکشیدن نیما به تفسیر کردن حزبیِ شعرهایش محدود بود. یک دلیلِ فقر دستگاه نظری در میان مبلغان جوان نیما در «موج دوم»، آن بود که خودشان هم به دستگاه نظری خاصی مجهز نبودند. به جز اخوان که باسوادترین فردِ این گروه بود و به هر صورت اصول و قواعد و بستری برای خویش داشت، در میان دیگران به قالب نظری روشن و مشخصی بر نمی‌خوریم. کسرائی و شاهرودی به سادگی سرسپردگانی بودند که ایدئولوژی حزب توده را در سراسر عمر خویش همچون دینی خدشه‌ناپذیر دنبال کردند، و نه دغدغه و نه توش و توان کافی برای بحثهای نظری داشتند. شاملو و جلال که پویاتر و تا حدودی جسورتر بودند، به خاطر همین فقر در میان قطبهای نظری متعارض سرگردان بودند. شاملو در ابتدای کار به خاطر تبلیغ برای نازیها به زندان متفقین

افتاد و بعد مبلغ توده‌ای‌ها شد و در نهایت با دستگاه فرهنگی پهلوی کنار آمد و فیلمنامه‌هایی برای فیلم فارسی نوشت و بعد دوباره انقلابی چپ شد و در نهایت ملغمه‌ای از قوم‌گرایی و مارکسیسم ابتدایی را در سالهای پایانی عمر خویش به نمایش گذارد. آل احمد هم ابتدا توده‌ای بود و بعد سوسیالیست ملی‌گرای راه سومی از آب درآمد و در نهایت به آغوش اسلام بازگشت، اما باز نه چندان که تا پایان عمر شعارهای مارکسیستی‌اش را فراموش کرده باشد.

در مقابل این مبلغان که اصولا موضع نظری مشخص و عمیقی درباره‌ی هیچ چیز نداشتند، در میان فعالان موج نخست هواداری از نیما به شخصیتهایی متفاوت بر می‌خوریم. در این موج کسانی مانند احسان طبری از نیما پشتیبانی می‌کردند که دستگاه نظری پخته و روشنی داشتند و دیدگاهی مشخص را در ادبیات حزبی تبلیغ می‌کردند. این دستگاه البته کلیشه‌های استالینی بود و آن دیدگاه البته فرمایشی و وارداتی بود، اما به هر صورت پشتوانه‌ی دیدگاه مارکسیستی را داشت و اندیشمندان بزرگی در سطح جهانی از آن دفاع می‌کردند.

از همان ابتدای تاسیس حزب توده، ارتباطهایی میان نیما و رهبران این حزب برقرار بود. بسیاری از این افراد دوستان و آشنایان لادبن بودند که در این هنگام فدای تصفیه‌های استالینی شده بود و به قتل رسیده بود. بنابراین حزب توده از ابتدای کار زمینه‌ای آشنا و همدل با نیما محسوب می‌شد. با این همه کیفیت اشعار نیما به شکلی بود که حمایت دوستان لادبن از او دست بالا به انتشار شعرهایی در مجله‌های سازمانی محدود

می‌شد. تا آن که غائله‌ی آذربایجان برخاست و حزب به کسی نیازمند شد که مضمونهای مورد نظرش را در قالبی نو برای مردم ارائه کند، و وجهه‌ای روشنفکرانه به دسیسه‌ی تجزیه‌ی ایران بدهد.

نیما که تا ۱۳۲۲ به نسبت غیرفعال بود و به ندرت شعر می‌سرود، ناگهان بعد از این تاریخ زبانی گشاده یافت و شعرهایی سرود که همگی مضمونی حزبی دارند و با هدفِ تبلیغ مرام کمونیستی سروده شده‌اند: «مادری و پسری»، «ناروای به راه»، «شب قورق»، «کار شب‌پا» و «ناقوس» همه در فاصله‌ی ۱۳۲۳ تا ۱۳۲۵ سروده شده‌اند و همگی تبلیغ نمایانِ موضع سیاسی حزب توده هستند. روشن است که حزب در این هنگام از نیما خواسته که آرمانهای انقلابی چپ را تبلیغ کند و او هم چنین کرده است. ناگفته نماند که نیما پیشتر هم دقیقا همین کار را می‌کرد و بنابراین موضع او در ارتباط با حزب توده به معنای چرخشی نسبت به عقاید پیشین‌اش نبوده است. تنها چرخش در این میان به دوسالی مربوط می‌شود که در مجله‌ی موسیقی کار می‌کرد، و آن هم چرخشی به راست بود و نه چپ! نیما از همان ابتدای کار با راهنمایی و گویا گاهی با دستور لادبن شعرهای حزبی و سیاسی می‌سرود و جز دو سالِ خوشِ اقامتش در مجله‌ی موسیقی که از آرمانهای ملی‌گرایانه‌ی دوران پهلوی متاثر شده بود، بقیه‌ی عمرش را در همین قالب سپری کرد.

اما فعال شدنِ مجدد نیما و سروده شدن زنجیره‌ی طولانی شعرهای حزبی‌اش در این دوره، با مقاله‌ای آغاز شد که احسان طبری در دفاع از او نوشت و شرحش را دیدیم. در همین مقاله، برای نخستین بار تفسیرِ یاد شده درباره‌ی آرای نیما و موقعیتش را هم می‌بینیم. تفسیری که با آرا و نظریات طبری همخوان است، اما ردپایی مستند در آثارِ خود نیما ندارد و بنابراین برداشتی است که بر او منعکس شده است. احسان طبری در

سال ۱۳۲۲ شعر «امید پلید» نیما را در ماهنامه‌ی مردم چاپ کرد و بعد برای آن که تبلیغی برایش کرده باشد، مقاله‌ای به نام «مقدمه‌ی زیبایی» در نقد آن نوشت. او در این نقد که سخت هوادارانه می‌نمود، نوشته که «نقد منصفانه و تشویق صمیمانه» شعر نو و به خصوص نیما برای نیروهای مترقی ضرورت دارد. بعد هم این جملات ستایشگرانه را درباره‌ی نیما نوشته است: «رای نیما امتیاز اقدام به درهم شکستن سلاسل سنن شعر گوئی به سبک قدیم باید محفوظ بماند و همچنین در این نیز شکی نیست که اشعار او و دیگرانی که به این طریق فکر خود را سروده‌اند مراحل بدوی را طی می‌کند. به مثابه شعر افسانه‌ای یا واقعی ابوحفص سغدی که عنصر نخستین اشعار حافظ و سعدی است. اشعار نیما در جاده‌ی تکامل شعر از اشعار متقدمین جلوتر است گرچه نامأنوس و غریب و احیاناً بی‌ثمر به‌نظر می‌رسد... روز نخستین که ارابه‌ی آتشی و بخاری اختراع شد هیئت ظاهر و صدای دلخراش و کندی رفتار آن، آن را از کالسکه‌های مزین شش اسبه براق و تندرو و زیبا پست‌تر جلوه می‌داد، ولی هیچ نادانی نبود که اتومبیل را از کالسکه در مرحله‌ی تکامل وسائط نقلیه عقب‌تر بداند.»[۶۶۲]

جالب آن که نیما از این نقد سخت برآشفت و کلمه‌ی «بدوی» و «بی‌ثمر» که در این جمله به کار رفته بود را به دل گرفت و در نامه‌ای از طبری درباره‌ی این کلمات بازخواست کرد و به او حمله کرد.[۶۶۳] از

---

[۶۶۲] طبری، ۱۳۲۲: ۲.

[۶۶۳] یوشیج، ۱۳۶۸: ۶۰۹.

آنچه نیما نوشته و چیزهایی که طبری در جاهای دیگر به رشته‌ی تحریر درآورده، روشن می‌شود که بخشی از کشمکش این دو به برداشت متفاوت‌شان از مفهوم تکامل مربوط می‌شده است.

طبری در نوشته‌های خویش دیدگاه تکاملی خود را شرح داده و با مرور آن معلوم می‌شود به نسخه‌ای هنجارین و مرسوم پایبند بوده که در آن روزها میان مارکسیست‌ها پذیرفته بوده است. او می‌نویسد که تکامل «تراکم تدریجی مقولات و احکام و استدلالات نو که خودِ زندگی پدید می‌آورد» است، که ماهیتی جبری و تعین یافته دارد. «حرکت تاریخ انسان مانند سراسر تاریخ ماده تابع قوانین عام تکامل ماده است... و در مسیر تکامل دم به دم، نظام و هماهنگی بغرنج‌تر و عالی‌تری، پدید می‌شود که هرگز پایان‌پذیر نیست و پیوسته بدیع و دارای ویژگی‌های غیرمنتظره است... [٦٦٤] در هر مرحله‌ای از این تراکم، مقولات و احکام و استدلالات نو با مجموعه مقالات و احکام و استدلالات مشخص کننده جریان فکری معین وارد تضاد می‌شود. این تضاد به دوران استواری پدیده خاتمه می‌دهد و دوران تحول و تشعب، بحران و انقلاب، زوال و مرگ جریان معین آغاز می‌گردد...[٦٦٥] هر طرح کلی و تحلیل عام ناچار منظره‌ی پدیده را فقیر و بسیط می‌کند، پروسه‌ی پیدایش،

---

[٦٦٤] طبری، ١٣٥٩: ١٦٤.

[٦٦٥] طبری، ١٣٥٩: ١٨٤.

تحول، بحران، انقلاب و زوال جریان‌های فکری، تداخل و توارث آن‌ها، در زندگی زنده به قدری درهم، به قدری پر اجزاء و بغرنج است که نمی‌توان آن را تنها در یک شمای منطقی عمومی تلقی کرد.»[٦٦٦]

به این ترتیب او همان مضمون هگلی تداخل تز و آنتی‌تز و ارتقایشان به سنتزی نو را شرح می‌دهد و احکام و استدلالها را به عنوان نمادی برای نظمها و مضمونهای کهن و نو در نظر می‌گیرد که در هم می‌آویزند و به هم تبدیل می‌شوند. با این دیدگاه، باید از ایرادها و سستی‌های شعر نیمایی چشم پوشید، چرا که این ضعف‌ها در مقابل مترقی و پیشرو بودن شعر او اهمیتی ندارند و در سیر تکامل خود به خود اصلاح خواهند شد.

پاسخی که نیما به طبری داده، تا حدودی نشان می‌دهد که اصولا در چارچوبی تکاملی به موضوع نمی‌نگریسته است. حق آن است که با توجه به سستی‌ها و کاستی‌های زیبایی‌شناختیِ شعر نیما، دفاع طبری از او عقلانی‌ترین و مستدل‌ترین رویکردِ قابل تصور بود. هرچند در دید او نیز می‌توان چون و چرا کرد و پرسید که مثلا چرا شعر نیما مترقی‌تر از شعر بهار فرض شده و بر چه مبنایی «افسانه« ارابه‌ی آتشین است و نه مثلا «سه تابلو»؟

---

[٦٦٦] طبری، ۱۳۵۹: ۱۸۹.

احتمالا اگر چنین پرسشی طرح می‌شد، طبری با اشاره به مضمون از شعر نیما دفاع می‌کرد و می‌گفت شعری که در راستای خدمت به حزب و تقویت ایدئولوژی مارکسیستی و بیدار کردن طبقه‌ی کارگر باشد، خود به خود مترقی‌تر از شعرهای دیگر است و بنابراین شعر نیما به خاطر این مضمون چنین اعتباری به دست می‌آورد. این دفاعی است که بعدها پیروان نیما که معمولا در همین سرمشق هم می‌اندیشیدند، از نیما به عمل آوردند.

با این همه از نامه‌ی نیما بر می‌آید که خودش نه از این چارچوب تکاملی درک درستی داشته و نه از نقطه‌ی قوت تفسیر طبری و سودمندی‌اش برای خویش آگاهی داشته است. او در نامه‌اش به کلی مفهوم تکامل خطی را مردود می‌داند و اصولا معتقد است شعرش بدوی یا زمخت نیست. او برداشت طبری را مجموعه‌ای از «قضاوت‌ها و سلیقه‌ها» می‌بیند که مبنایی ندارند و «هرکدام به‌نوبه‌ی خود خلاصه شده و با وضعی شیرین در آن به‌کار رفته.»[٦٦٧]

از دید نیما هیچ معیاری برای برتری و پیشرفت وجود ندارد، مگر فاصله گرفتن از ادبیات پوسیده‌ی کلاسیک، و چون خودش این کار را کرده، آثارش را خالی از ایراد می‌بیند. یعنی معتقد است که طبری برای بدوی یا ابتدایی پنداشتن شعر نیما باید نمونه‌ای آرمانی از شعر مترقی و عالی را داشته باشد تا آن را مبنای

---

[٦٦٧] یوشیج، ١٣٦٨: ٦٠٩

مقایسه بگیرد. ولی «نمونه‌ای از این کمال را می‌شناسد؟ خود را با کدام روشنی می‌سنجد که در جهان هنر وجود دارد، تا جلوه‌ی آن را بگیرد؟...نمی‌سنجد و روزی هم نخواهد آمد که بسنجد»[۶۶۸] از دید او همین که چیزی نو و تازه باشد کافی است و انگار تکامل را به همین معنیِ ساده‌ی نو بودن و غیرقدیمی بودن فهم می‌کرده است. نیما می‌نویسد چه کسی «انکار می‌کند که پیکر هنرهای دنیائی در زیر جلوه‌ی زیورهای تازه نمی‌درخشد؟.. زیرا ما در برابر فکرهای گوناگون زمان خود و زاده‌ی تکامل‌های زیاد و پی در پی به‌سر می‌بریم... دیگران با وضعیت به‌وجود آمده، و در هر وضعیت هنر آن‌ها هم رنگ و زیب تازه گرفته، مثل همه چیز آن‌ها.»[۶۶۹]

طبری در قالبی مارکسیستی به مفهوم تکامل می‌نگریسته و معتقد بوده سیر مشخصی وجود دارد که از مرتبه‌ای پست به وضعیتی عالی پیش می‌رود و امور مترقی در این میان ممکن است در ابتدای کار (مثل شعر نو یا ارابه‌ی آتشین) بدوی و زمخت بنمایند، اما چون در راستای پیشرفت و تعالی هستند، به تدریج اصلاح می‌شوند و ظرافت و ملایمت پیدا می‌کنند. سخن طبری در واقع دفاعی مارکسیستی از شعرهای سست نیما بوده و زمختی و ناهموار بودنِ آن را به ضرورتی تاریخی و عارضه‌ای تکاملی تحویل می‌کرده است.

---

[۶۶۸] یوشیج، ۱۳۶۸: ۶۱۰-۶۱۱.

[۶۶۹] یوشیج، ۱۳۶۸: ۶۱۱.

آرمان ایرانی‌فر در مقاله‌ی خوبی به درستی اشاره کرده[۶۷۰] که تفاوت اصلی احسان طبری و نیمایوشیج پایبندی اولی به چارچوب مارکسیستی و گریز دومی از آن بوده است. با این همه اندوخته‌ی نظری و عمق فهم نیما از مفهوم تکامل در این مقاله بیش از واقع ارزیابی شده است. نیما اما اصولا این جریان تکاملی را در نمی‌یافت و مدعی بود که جهشی انجام داده و می‌گفت که « ما از وضعیت به جلوتر پا به عرصه وجود گذارده‌ایم... چرا مدت‌های آنقدر طولانی در انتظار (باید ماند) تا جوجه‌ای زبان‌بسته پرنده‌ای زیبا شده و به آهنگ دلکش بخواند؟»[۶۷۱]

این بیش از حمله به طبری، به معنای مخالفت با دیدگاه بهار بود که فهمی درست و عمیق از نظریه‌های تکاملیِ دوران خود داشت، و آن را در ادبیات نیز به کار می‌گرفت. بهار معتقد بود که باید گامهای ضروری تکامل به شکلی تدریجی طی شود و پریدن ناگهانی به مرحله‌ای جلوتر از تکامل ناممکن است. دیدگاه بهار و طبری از این نظر با هم تفاوت داشت که دو جبهه‌ی متمایز از رویکرد تکاملی را نمایندگی می‌کرد. بهار در واقع هوادار رویکرد آنگلوساکسونی بود که تکامل را روندی تدریجی[۶۷۲]، آرام، انباشتی و پله

---

[۶۷۰] ایرانی‌فر، ۱۳۸٤: ۱۰٦.

[۶۷۱] یوشیج، ۱۳٦۸: ٦۱۱.

[672] gradual i sm

پله می‌دید. در مقابل طبری و سایر مارکسیستها زیر تاثیر برداشت فاجعه‌انگارانه‌ی[۶۷۳] فرانسوی و تا حدودی رمانتیک از تکامل بودند و آن را با انقلاب و جهشهای ناگهانی هم‌ارز می‌گرفتند.

در میان نویسندگان آن دوران، تقریبا همه‌ی صاحب‌نظران دیدگاه تکاملی را پذیرفته بودند. برخی از ایشان مانند بهار و عشقی و فروغی رویکرد تدریجی‌گرای انگلیسی را بر گرفته بودند. اعضای این اردوگاه ملی‌گرا بودند و بیشترشان پیوندهایی با دستگاه پهلوی برقرار کرده بودند و گاه مانند فروغی نظریه‌پرداز نظام سیاسی حاکم محسوب می‌شدند. در این جبهه، بهترین مقاله‌ها درباره‌ی کاربست نظریه‌ی تکامل در حوزه‌ی فرهنگ را در نوشتارهای فروغی می‌توان بازجست. فروغی بارها و بارها و به صراحت هواداری‌اش از دیدگاه تکاملی را ابراز کرده و با مرور نوشته‌هایش مربوط می‌شود نسبت به دوران خودش عمیق در این زمینه مطالعه داشته است.[۶۷۴] او از طرفی اصرار داشت که نظریه‌ی تکامل با دین و یکتاپرستی تعارضی ندارد[۶۷۵] و به این ترتیب احتمالا می‌خواسته بر مخالفت ضمنی روحانیون با این دیدگاه غلبه کند، و به خوبی در این مورد موفق هم شد.

---

[673] catastrophisme

[۶۷۴] فروغی، ۱۳۵٤: ۳۸–۵۰.

[۶۷۵] فروغی، ۱۳۵٤: ٤۹.

فروغی می‌نویسد که اصول انسانی و سجایای اخلاقی با مفهوم سازگاری تدریجی و تکامل پله پله‌ی حیات سازگار است و توسط آن تقویت می‌شود.[۶۷۶] او در عین حال مانند بهار زبان و ادبیات را نیز امری تکاملی می‌دید و در این زمینه به همراه بهار یکی از ادیبان پیشرو در سطحی جهانی به شمار می‌رفت که مفهوم تکامل را به درستی دریافته و در نقد ادبی به کار می‌گرفت. او با ملی‌گرایان تندرویی که حضور کلمات عربی را مایه‌ی ضعف زبان پارسی می‌دانستند، موافق بود. اما معتقد بود به صورت انقلابی و ناگهانی نمی‌توان تغییری در زبان ایجاد کرد و دست به پاکسازی زبان زد.[۶۷۷] به همین دلیل هم هوادار وضع اندیشیده و سنجیده‌ی واژه‌های نو و تغییر تدریجی زبان معیار بود.

او در همین راستا زبان شعر را از نثر برتر می‌دانست و دلیلش آن بود که عربی در شعر پارسی کمتر از نثر نفوذ کرده بود. به همین دلیل زبان شعر کهن را پارسیِ معیار می‌دانست و آن را خزانه‌ی سودمندی برای بهسازی زبان می‌دانست.[۶۷۸] دیدگاه‌های او نسبت به زمانه‌اش بسیار مترقی است و واقعیت آن است که بیشتر تدبیرهایش حتا امروز هم کارگشاست و جایگزین معقول و سزاواری ندارد.

---

[۶۷۶] فروغی، ۱۳۵٤: ۵۱–٦۰.

[۶۷۷] فروغی، ۱۳۵٤: ۱۰٦–۱۳۱.

[۶۷۸] فروغی، ۱۳۵٤: ۱۲۵.

در مقابل اردوگاه ملی‌گرایان و هواداران تکامل تدریجی، نسل جوانتری قرار می‌گرفتند که سردمدارشان طبری بود و از دریچه‌ی مارکسیسم و به خصوص قالب رسمی استالینی به تکامل می‌نگریستند. این دیدگاه بیشتر از آن که زیست‌شناسانه باشد، اجتماعی بود و بیشتر به جهشها و نقاط گسست و گذارهای ناگهانی و انقلابی تاکید داشت. طبری با وجود آن که از رهبران این گرایش دوم محسوب می‌شد، آنقدر باسواد بود که سستی شعر نیما را دریابد و هم آنقدر هوشمند بود که درک کند در زبان پارسی جهشی انقلابی با آن کیفیت ممکن نیست. او البته بر اساس سرمشقهای حزبی‌اش از همان ایده‌ی حرکت انقلابی به سوی جلوی استالین پیروی می‌کرد و معتقد بود به زور هم که شده باشد نوآوری انقلابی نیما را به کرسی نشاند. با این همه نمی‌توانست چشمش را بر ضعف و نازیبایی تولیدات وی ببندد و به همین دلیل در یک نقطه با دیدگاه بهار توافق می‌یافت و آن هم بدوی و زمخت بودنِ نوشتارهای نیما بود. آنچه نیما را خشمگین کرد، همین توافق ضمنی‌ای بود که طبری در مقاله‌اش با کلیت سخن بهار نشان داده بود.

همگرایی بهار و طبری در این زمینه البته خردمندانه‌تر و درست‌تر بود و در پیوندگاهی رخ نموده بود که مارکسیسم ارتدوکس طبری با ایمان‌اش به دوره‌های جبریِ تکامل اجتماعی، در یک نقطه با تکامل‌گرایی اندام‌وار و به نظرم عمیق‌ترِ بهار همپوشانی پیدا می‌کرد. بهار از مسیری یکسره متفاوت با طبری به این نتیجه رسیده بود و آن احاطه‌ی شگفت‌انگیزش بر ادبیات پارسی بود و تعمقی که در ظهور و دگردیسی سبکهای ادبی به خرج داده بود. طبری از بیرون و با دستگاه نظری وامگیری شده‌ی مدرنی به موضوع می‌نگریست. بهار در مقابل، از درون به زبان پارسی می‌نگریست و خزانه‌ی مفهومی‌اش از استخوان‌بندی تئوریک شکننده‌تر

و نازکتری بهره‌مند بود که در واقع همان تکامل داروینی و زیستی بود. با این تفاوت که این بینش اولیه در زمینه‌ی زبان پارسی آزموده و سنجیده شده بود و با گوشته‌ای نیرومند و بزرگ از شواهد و داده‌ها استوار شده بود.

بهار که معیارهای زیبایی‌شناسانه و نقد ادبی را در امر ادبیات سرسختانه جدی می‌گرفت و مرید ایدئولوژی خاصی نبود، ستودن شعرِ سست یک نفر به خاطر سازگاری‌اش با مسلکی حزبی را بر نمی‌تابید. او تا پایان کار ادب مرسوم خود در مورد همگان را درباره‌ی نیما هم اعمال کرد، اما هرگز او را به عنوان شاعر به رسمیت نپذیرفت و در شرایطی که بر دیوان پروین مقدمه‌ای ستایشگرانه می‌پرداخت و برای گلچین اشعار سپهبد جهانبانی و حتا تاسیس مدرسه‌ی دخترانه و تونلی در لرستان قصیده می‌گفت، حتا سطری درباره‌ی نیما ننوشت و در کتاب مهمِ سبکهای ادبی‌اش هم به کلی نیما و هوادارانش را نادیده انگاشت.

طبری در مقابل، در این سالها مبلغ و هم‌سنگر نیما محسوب می‌شد. در هوشمندی و دانش چشمگیر طبری تردیدی نیست، اما دستگاه نظری سنگین‌تر و محکمتری که او بدان مسلح بود، این گوشته و ریشه‌ی ایرانی را نداشت. طبری هم دانش و آشنایی کمتری با ادب پارسی داشت و هم در قیاس با بهار دلبستگی‌اش بدان اندک بود. به همین دلیل هم از نیما به عنوان ابزاری برای پیشبرد تجدد ادبی استفاده می‌کرد.

اما موقعیت نیما در میانه‌ی این دو تفسیر متفاوت از روندهای تکاملی چگونه بوده است؟ در شرایطی که حزب توده و طبری از تکامل جهشی و انقلابی دفاع می‌کردند و با این همه دستاوردهای نیما را بدوی و

زمخت می‌دانستند، و جبهه‌ی ملی‌گرایان در مقابلشان برداشتی تدریجی‌گرا از تکامل داشتند و آثار او را به کل نفی می‌کردند، نیما چه موضعی اتخاذ کرده بود؟

مختاری به درستی اشاره کرده که تفاوت موضع نیما و بهار، همان تمایز میان انقلابیون و اصلاح‌گرایان بوده و به برداشت متفاوت ایشان درباره‌ی تکامل اجتماعی باز می‌گشته است. بهار معتقد بود «پیش از آن که سیر تکامل امری ندهد، نباید مرتکب امری شد.» و نیما در مقابل هنگام نوشتن نامه به احسان طبری می‌نوشت که: «ما از وضعیت جلوتر پا به عرصه‌ی وجود گذاشته‌ایم. نیروی دماغی ما بیش از طبیعت کار را به انجام می‌رساند.»[۶۷۹]

با این همه، حرف نیما و طبری با هم تفاوت دارد. طبری در چارچوبی نظری از شعر نیما دفاع می‌کند و در همان چارچوب آن را بدوی و ابتدایی می‌بیند، در حالی که نیما انگار از پشتیبانی چارچوبی منسجم و یکپارچه برخوردار نیست. با مرور نوشتارهای نیما روشن می‌شود که او سرسختانه به موضع دوران جوانی‌اش وفادار مانده است. از ارجاعهای نیما بر می‌آید که تا پایان عمر همچنان چارچوب نظری مارکسیستی را قبول داشته و از اندرون آن به ادبیات و دنیای هنر می‌نگریسته است. یا دست کم خودش فکر می‌کرده دیدگاهی که قبول دارد، همان مارکسیستم است. مثلا در یادداشتی به تاریخ اسفند ۱۳۲۳ می‌گوید باید برای فهم شعر

---

[۶۷۹] مختاری، ۱۳۷۹: ۱۶.

استتیک خواند و «در کتابهای دیگران مثل هگل و مارکس هرچه یافت می‌شود و مربوط به ادبیات است» را مطالعه کرد.[۶۸۰] در نوشتارهای او جملاتی هم هست که آشکارا زیر تاثیر ادبیات حزب توده تولید شده است. مثلا نیما معتقد بود که شاعر انگیزه‌ها و مضمونهای شعری‌اش را همچون «کالایی» از جمعیت دریافت می‌کند و بعد در خلوت خود آن را تطهیر می‌کند و به آنها نظم می‌دهد و ارزشمندشان می‌سازد.[۶۸۱] همچنین برداشتش از دیالکتیک را چنین بیان کرده که «دو قدرت به طور متناوب اما دایمی باید که در شما باشد: خارج شدن از خود و توانستن به خود در آمدن.» [۶۸۲]

نیما در همین امتداد از خط مشی سیاسی حزب توده پیروی می‌کرد که دیکتاتوری حزب و اقتدار متمرکز و خودکامه‌ی رهبری مثل استالین را تبلیغ می‌کرد. این موضع در برابر دیدگاه مردم‌سالار و آزادیخواهانه‌ی کسانی مانند بهار و دهخدا قرار می‌گرفت که از مشروطه‌طلبان قدیمی بودند و با کوششهای خود استبداد قاجار را منقرض کرده بودند، اما نتوانسته بودند از ظهور خودکامگی پهلوی جلوگیری کنند. در این میان موضع سیاسی نیما بی‌شک دموکراتیک نبوده است. او در نامه‌ای به تاریخ اسفند ۱۳۰۱ به لادبن می‌نویسد که شمار آدمهای خوب همیشه کمتر از بدهاست و بنابراین اکثریت آرا به «مفاسد عصر حاضر»

---

[۶۸۰] یوشیج، ۱۳٦۸: ۱۷۷.

[۶۸۱] یوشیج، ۱۳٦۸: ۲۹.

[۶۸۲] یوشیج، ۱۳٦۸: ۷٤.

دامن زده‌اند.[۶۸۳] این دقیقا همان رویکردی است که طبری و توده‌ای‌های دیگر هم در آن زمان داشته‌اند و گروه کوچکی از انقلابیون حرفه‌ای را سزاوار تصمیم‌گیری برای دیگران می‌دانسته‌اند.

در بندی دیگر از یادداشت‌های نیما عبارتی هست که نشان می‌دهد انگار او توالی تاریخی‌ای از ظهور انواع گوناگون شعر باور داشته است، که البته نادرست هم هست: «یقینا اگر در زمان به روی کار آمدن ایلیاد همر بودید می گفتید شعر عبارت از سراییدن حماسه است و اگر کمی عقب‌تر بودید می‌گفتید عبارت از غزل است و کمی از این به عقب‌تر شعر را حتما درام‌نویسی می‌دانستید.»[۶۸۴] این برداشتی به نسبت سطحی است از دیدگاه مارکسیست‌ها درباره‌ی سیر تحول فرهنگ و نگرش خطی و دگمی که درباره‌ی تکامل ادب و هنر داشته‌اند.

از همین اشاره‌ها نمایان است که در فهم نیما از کلیدواژه‌های مارکسیستی نارسایی و ضعفی دیده می‌شود. در خرداد ۱۳۲۵، هنگام سخن گفتن از «طرز شعر گفتن من» می‌گوید: «من می‌خواهم انتظام طبیعی به شعر داده باشم. در واقع فرم شعر من سنتز حتمی تزها و آنتی‌تزهاست به اصطلاح.» اما بعد برای شرح این مفهوم یک جمله‌ی پرسشی و پاسخ آن را مثال می‌زند و می‌گوید باید این سبک گفتگو را در شعر تقلید کرد

---

[۶۸۳] طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۱۷–۵۱۹.

[۶۸۴] یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۳۸.

و «قافیه را سرد نگرفت».[۶۸۵] از اینجا معلوم است که مفهوم هگلی تز و آنتی‌تز و سنتز را نمی‌دانسته و گمان می‌کرده حضور دو نفر در یک مکالمه نمودی از آن است. همچنین انگار نمی‌دانسته که این شکل از گنجاندن کشمکشهای گفتاری میان دو یا چند تن و دستیابی به نتیجه‌ای نغز از آن در ادب پارسی سابقه‌ای هزار ساله و اوجهایی خیره کننده دارد که نمونه‌اش بحث چهار تن بر سر نام انگور در مثنوی معنوی است و غزل‌های دارای قالب گفتم/ گفت که سعدی و حافظ در آن اقتداری نمایان دارند، و پیشینه‌ی دیرپایشان را می‌توان تا هات ۲۹ گاهانِ زرتشت، یعنی سرود شکایت گاو نیز دنبال کرد.

این نادانی درباره‌ی شالوده‌ی نظری مارکسیسم را در جای جای گفتارهای نیما می‌توان بازجست. گزارشهای زندگینامه‌ای نشان می‌دهد که نیما معمولا در برخورد با کسانی که نظریه‌پرداز چپ محسوب می‌شده‌اند و سوادی در زمینه‌ی مارکسیسم داشته‌اند، در این زمینه حرفی نمی‌زده و تنها به هواداری از شوروی و اعلام تنفر از رژیم سیاسی حاکم بسنده می‌کرده است. یکی از این چپ‌های قدیمی که سوادی در زمینه‌ی آرای مارکس داشت، انور خامه‌ای بود که گزارش کرده در برخوردهایش با نیما چنین الگویی دیده می‌شده است.[۶۸۶]

---

[۶۸۵] یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۸۶–۱۸۷.

[۶۸۶] خامه‌ای، ۱۳۶۸: ۲۰.

در جایی می‌نویسد که «خودهایی می‌بینید که هرکدام مکتبی هستند. چنان که در تهران دیدم جوانی را که خودش ماتریالیسم دیالکتیک بود.»،[٦٨٧] گویی که ماتریالیسم دیالکتیک چیزی است در جهان خارج، و نه رویکردی نظری با فرضیه‌ها و آرای متفاوت و موازی در اندرون‌اش.

در بقیه‌ی نوشتارهای نیما، اشاره‌هایی هست که نشان می‌دهد او در واقع به دیدگاه ماتریالیستی هم‌مسلکانش هم پایبند نبوده است. چنان که دیدیم، در نامه‌هایش به لادبن از معنویت و شباهت خودش با پیامبران و اموری از این دست سخن گفته بود که باب طبع کمونیست‌ها نیست. او این خط فکری را ادامه داد و همزمان با چیزهایی که از گفتمان مارکسیستی نقل می‌کرد، عقایدی داشت که بی‌شک با برداشتهای ماتریالیسم دیالکتیک ناسازگار بود.

این ناسازگاری را از همان ابتدا می‌توان در نیما تشخیص داد. طوری که مهمترین تفاوت دیدگاه نیما و برادرش به مادی‌گرایی راست‌کیشانه‌ی مارکسیستی لادبن مربوط می‌شود. نیما در این ماده‌گرایی با او همراه نبود و در نامه‌اش به تاریخ ۱۰ فروردین ١٣٠٤ به برادرش می‌نویسد که «روح کاملا مادی نیست».[٦٨٨] نیما معتقد بوده زندگی معماست. اما درباره‌ی این معما هیچ نظر روشنتری نداشته است. تنها می‌گوید که انسان

---

[٦٨٧] یوشیج، ١٣٦٨: ٣٠٣.

[٦٨٨] طاهباز، ١٣٨٠: ٥٥٤.

اسراری در زندگی دارد و بارها و بارها رازآمیز بودن زندگی را تکرار می‌کند.[۶۸۹] در حدی که این تردید ایجاد می‌شود که شاید به بازگو کردنِ یکی از شعارهای رمانتیک‌ها درباره‌ی رمزوارگی حیات و طبیعت مشغول است. در نامه‌اش به تاریخ ۱۳۰٤/۱/۱۰ می‌گوید که «چیزهایی که دستور به زندگی ما می‌دهند» مصنوعی‌اند و بنابراین بی‌فایده هستند. آنگاه می‌گوید اخلاق انسانی اسراری دارد که علم امروز قادر به فاش کردن آن نیست. از دید او هرکس «طبیعتی اصلی» دارد که «ذاتیت» است و «هدایتهای ضد» بر آن تاثیری ندارند. بعد هم می‌گوید که قلب انسان باید به خدا متصل باشد.[۶۹۰]

نیما به کتاب «تاریخ مادیه و انتقاد و اهمیت آن» از لانگِه و «کتاب قوم و ماده» اثر بوخنر نام می‌برد و می‌نویسد که کتاب اخیر «کفرآمیز» است و غلو در آن راه یافته است. بعد هم به تلویح می‌گوید که اسپنسر و داروین اشتباه می‌کرده‌اند و عقایدشان «هجو نوع بشر» بوده است.[۶۹۱] بار دیگر در ۱۳۲۵/۱/۸ در یادداشت ۳۸ در «نامه به همسایه» نوشته که انسان سه نوع فعالیت مادی، عقلی و حسی دارد که سه نوع معرفتِ علمی، فلسفی و عرفانی را ایجاد می‌کند. نیما معرفت را «نزدیکی به آنچه هست» تعریف می‌کند و شعر را با عرفان همسان انگاشته و آن دو را در برابر دو نوع معرفت دیگر قرار داده است. از دید او «فلسفه دست و پا زدنی

---

[۶۸۹] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٤١–٥٤٧.

[۶۹۰] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٥٤.

[۶۹۱] طاهباز، ۱۳۸۰: ٥٥٤.

کودکانه است» و دو اردوی اصلیِ «علما و اهل نظر» وجود دارند که اولی حرف دومی را نمی‌فهمد، اما دومی حرف اولی را در می‌یابد و از آن فراتر رفته است. دیدگاه او درباره‌ی ترکیب عرفان–شعر حالتی متافیزیکی و دینی دارد. مثلا می‌گوید «اهل نظر را معدودی می‌شناسند... شعر و عرفان داروهایی هستند که از خود درد می‌زایند... در صف کبریاء اول انبیاء و بعد شعرا بودند. می‌گوید همیشه خواهند بود.»[۶۹۲]

در زمینه‌ی این باورهای ضد و نقیض بوده که در اواخر عمرش شعری را در منقبت حضرت علی در نشریه‌ای منتشر می‌کند، که گفتیم احتمالا سروده‌ی خودش هم نبوده است، و این نقل قول را از او می‌خوانیم که «هر دانشمندی، هر فهمیده‌ای و هر فیلسوفی که اسلام را نشناخت و رفت، زندگی را نشناخت و رفت.»[۶۹۳] این جملات آشکارا بدنه‌ی عقاید او را در کل زندگی‌اش نمایندگی نمی‌کند و بیشتر به فوران هواطفی دینی در سنین پایانی عمر می‌ماند. اما وقتی آنها را در کنار اختلاف نظرهایش با لادبن و دیگران قرار دهیم، می‌بینیم بستر روانی‌ای که نشر چنین جملاتِ نامنتظره‌ای را نتیجه داده، از ابتدا در او وجود داشته و تا حدودی به تصویر درهم و برهم و نامنسجم‌اش از کمونیسمی مربوط می‌شده، که خود را پایبند بدان می‌دانسته است.

این زمینه‌ی روانی نامنسجم و این ابهام و پا در هوا بودنِ آرا و واگرایی و تعارض درونی میان اظهار نظرها، ویژگی عمومی نوشتارهای نیماست. معمولا فضای ظهور این تعارضها در قالبی مارکسیستی، بلشویکی،

---

[۶۹۲] یوشیج، ۱۳٦۸: ۹۰–۹۲.

[۶۹۳] یوشیج، ۱۳٦۹: ۲٦۵.

و توده‌ای محدود است و در درون آن زمینه است که ابهام و ناسازگاری‌های معنایی بروز می‌کند. اما در سالهای پایانی عمر او می‌بینیم که این وضعیت به بیرون از این دایره نیز نشت می‌کند و اظهار نظرهایی کاملا دینی را به شکلی که گفتیم، نتیجه می‌دهد.

بخش سوم: داوری درباره‌ی نیما

سخن گفتن از نقطه‌ی دقیق آغاز و پایان یک جریان ادبی کاری خام‌دستانه است. جریانهای ادبی در زبان پارسی به موجهایی پیاپی بر پهنه‌ی دریایی ژرف شباهت دارند که مدام می‌آیند و یکدیگر را در دل خود محو می‌کنند. هر موج در زمانه‌ی خود نو محسوب می‌شود. چنان که ابن قتیبه نیز در کتابش درباره‌ی شعر پارسی و عربی سبک شعرگویی مورد دفاعِ خویش را شعر نو می‌نامند.

بر خلاف آنچه که شهرت یافته، خواندن آثار نیما دشوار نیست و مضمونی که بیان می‌کند هم پیچیده و دیریاب نیست. آنچه که با مهربانی و هواداری متعصبانه به پیچیدگی، دیریابی، یا دشواری حمل شده، به سادگی نازیبایی تخیل و ناشی‌گری در استفاده از زبان است. اتفاقا حرف نیما خیلی روشن و علنی و شعارگونه است و هرکس که آثارش را یک بار مطالعه کند به سادگی با نمادپردازی‌های ساده و تخت و گاه کودکانه‌اش

آشنا می‌شود. آنچه که باعث می‌شود مردم آثار نیما را مطالعه نکنند، پیچیدگی وزین ادبی یا ژرفای ملکوتی معنا نیست، که به سادگی ناهمواری و زشتی زبان است.

اما پرسشی که اینجا شکل می‌گیرد آن است که چگونه سراینده‌ی شعرهایی که حتا یک بار خواندن‌شان هم کاری ناخوشایند و ملال‌آور است، به مقام پدر شعر نوی پارسی برکشیده شده است؟

در فاصله‌ی سالهای ۱۲۹٤ تا ۱۳۰۳، که نیما در آن ۱۸ تا ۲۷ ساله بود و تا پایانش فقط حدود صد بیت شعرِ سست سروده بود، دورانی است پر جنب و جوش در تاریخ ادبیات پارسی، که رشید یاسمی آن را «عصر بیداری شاعران» نام نهاده و تقی رفعت آن را «دوره‌ی انقلاب و انتقال تکاملی و انقلاب ادبی» می‌نامید.[٦٩٤] از حدود ۱۲۸۵ (ده سالگی نیما) تا ۱۲۹۵، گروهی از شاعران به رهبری بهار و دهخدا و عشقی همدانی نوگرایی در ادب پارسی را بنیان نهادند و سبکی تازه و خلاقانه از بازی با مضمون و محتوا را تاسیس کردند که خودشان و دیگران آن را شعر نو می‌خواندند. در ۱۲۹۷ خورشیدی، یعنی زمانی که نیما بیست ساله بود و هنوز سرودن شعر را آغاز نکرده بود، بهار و یارانش انجمن دانشکده و مجله‌ی دانشکده را بنیان نهادند و این نخستین نهاد هوادار شعر نوی پارسی بود که تاسیس می‌شد و سیر تحول شعر پارسی تا پنجاه سال بعد را تعیین کرد. تا چند سال بعد از آن، سخن گفتن از «طرزِ نو» و «شعر نو» نقل محافل ادبی بود و طیفی وسیع از

---

[٦٩٤] آژند، ۱۳۸۵: ١٦٥.

نوآوری‌ها در وزن و قافیه و ریخت و محتوا انجام پذیرفت. وقتی ایرج میرزا در ۱۳۰۲ منظومه‌ی خود را سرود، نام آن را «انقلاب ادبی» نهاد.

در این زمینه‌ی پر جنب و جوش و فعال، که دستاوردهای ماندگار و چشمگیرش همچنان ارزشمند و خواندنی است، نیما هیچ حضوری نداشت. او نه عضوی از این جنبش ادبی بود، نه اثری هم‌سنگ و هم‌پای آثار ایشان آفرید، و نه وقتی که دیرگاه‌تر خودی نشان داد، مورد توجه قرار گرفت. آثار نیما تا سی سال بعد از آغاز این جریان همچنان انگشت‌شمار و ناشناخته بود و بدنه‌ی شاعرانی که بعد از او خود را شاگرد وی می‌پنداشتند هم در همین چارچوب شعر نوی دانشکده و شاعران نوگرای کلاسیک ادب آموخته بودند. در این شرایط، رواج این باورِ عمومی غریب می‌نماید که نیما یوشیج، و نه کسی دیگر، پدر شعر نو پنداشته می‌شود.

مرور کارنامه‌ی ادبی نیما و ماجرای زندگی او، دستمایه‌ی لازم برای داوری روشن و شفافی را به دست می‌دهد. نیما در کل ۲۱۰ شعر پارسی سروده که ۱۱۹ تایشان قالبی کلاسیک دارد و ۹۱ تای دیگر نو محسوب می‌شوند. شعرهای کهنش بیشتر در بهر رمل (۲۹ شعر)، مخبون و مشعّث (۲۶ شعر) و مضارع (۲۲ شعر) سروده شده‌اند. شعرهای نوی نیما که گاه نیمایی خوانده می‌شود هم ٦٦٦٩ مصراع را در بر می‌گیرد.

نیما گذشته از اشعار پارسی، نزدیک به دو هزار بیت شعر طبری هم دارد[۶۹۵] که به زبان مازنی سروده شده و همه‌شان منظوم و موزون و مقفاست. این شعرها بسیار روانتر و زیباتر از شعرهای پارسی نیما هستند و با خواندن‌شان تازه معلوم می‌شود که نیما بسیاری از مضمون‌ها یا ساختهای ادبی را نخست به مازنی می‌اندیشیده و بعد به پارسی منتقل می‌کرده است. یعنی زبان ادبی‌اش انگار به طور مستقیم در پارسی مستقر نبوده است. مضمون و صور خیال در این اشعار همسان است با آنچه در شعرهای نو و کلاسیک نیما می‌بینیم، با این تفاوت که دایره‌ی واژگان گسترده‌تر و انتخاب کلمات سزاوارتر و صور خیال زیباتر و اصیلتر می‌نماید.

اگر شعرهایی که سیروس طاهباز در پیوستِ کتاب خویش از نیما گنجانده، و حدس جعلی بودن انتسابش به نیما را طرح کردم، کنار گذاشته شود، تنها این مجموعه اشعار، باقی می‌ماند که الگویی مشخص و ویژگیهایی پایدار و تکرار شونده را در خود باز می‌تاباند. داوری من درباره‌ی نیما آن است که او شاعر یا حتا ادیب محسوب نمی‌شود. دعوی‌ای که او درباره‌ی شعر سرودن داشته —جدای از ادعای بزرگترش درباره‌ی ایجاد تحول در شعر پارسی– یکسره نادرست و ناروا بوده و به خطا به کرسی نشسته است.

پیش از اعلام این داوری، که البته تا همین جای کار به تلویح و تصریح بارها در شرح‌هایم نمایان بود، خوب است به چند متن نیمایی بنگریم که در آغازگاه شهرت یافتن او نوشته شده‌اند و متن مرکزی‌اش

---

[۶۹۵] یوشیج، ۱۳۸۰: ۶۲۳–۷۰۷.

–«آی آدمها»– از مشهورترین و پرارجاع‌ترین کارهای او محسوب می‌شود. ابتدا بنگریم به بند نخستِ «خواب زمستانی» که در خردادماه ۱۳۲۰ نوشته شده است. نیما آنقدر از این بند خوشش آمده که آن را عینا در پایان این متن هم دوباره آورده است و به این ترتیب واپسین بند این متن هم هست:[۶۹۶]

«سرشکسته‌وار در بالش کشیده،

نه هوایی یاریش داده

آفتابی نه دمی با بوسه‌ی گرمش به سوی او دویده،

تیر پروازی به سنگین خواب روزانش زمستانی

خواب می‌بیند جهان زندگانی را

در جهانی بین مرگ و زندگانی»

این متن وزن افاعیلی درستی ندارد و در واقع نثری است که پلکانی نوشته شده است. یعنی دلیلی برای تقطیع متن به این شکل وجود ندارد. اگر تقطیع را از متن برداریم، خام بودنش نمایان‌تر می‌شود:

«سرشکسته‌وار در بالش کشیده، نه هوایی یاریش داده، آفتابی نه دمی با بوسه‌ی گرمش به سوی او دویده، تیر پروازی به سنگین خواب روزانش زمستانی، خواب می‌بیند جهان زندگانی را، در جهانی بین مرگ و زندگانی.»

---

[۶۹۶] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۹۵–۲۹۷.

تنها برای این که نشان دهم شعر به تقطیع بند نیست، کاری مشابه را درباره‌ی تک بیتی از مولانا انجام می‌دهم:

گر بی دل و بی دستم، و ز عشق تو پابستم، بس‌بند که بشکستم، آهسته که سرمستم.

می‌بینید که وزن و موسیقی شعر ارتباطی با تقطیع کردن یا نکردنش ندارد، و تقطیع را به شعر تحمیل می‌کند، نه آن که به طور مصنوعی بر مبنای آن ایجاد شود. موسیقی دلنشین شعر مولانا حتا بدون تقطیع نمایان است و مفصل‌بندی‌هایی تیز را برای تقطیع به دست می‌دهد، در حالی که در متن نیما چنین نیست و دلیل استواری وجود ندارد که چرا تقطیع در این مقاطع خاص انجام شد و نه در جای دیگر.

اگر متن را به صورت پیوسته بنگریم، ایرادها دستوری و ضعف‌های نگاری‌اش نمایان می‌شود. تک بیت مولوی با وجود وزن و تقارن چشمگیری که دارد، حتا پس از گذر هفت قرن از گفتار روزانه دور نیست و هیچ خطای دستوری و زبانی‌ای در آن یافت نمی‌شود. اما اگر بخواهیم در متن نیما زیر غلطهای دستوری و نگارشی خط بکشیم و نارسایی‌های مفهومی را با رنگ خاکستری نشان دهیم، به چنین مواردی بر می‌خوریم:

«سر شکسته‌وار در بالش کشیده، نه هوایی یاریش داده، آفتابی نه دمی با بوسه‌ی گرمش به سوی او دویده، تیر پروازی به سنگین خواب روزانش زمستانی، خواب می‌بیند جهان زندگانی را، در جهانی بین مرگ و زندگانی.»

این همه ایراد در متنی با ۳۷ کلمه به راستی غیرعادی است. در اینجا شکسته که خود صفت است، با پسوند صفت‌سازِ «وار» آمده که حشوی غیرلازم و نازیباست. «نه» در جمله‌ی سوم که باید قاعدتا با «دویده» پیوسته باشد و «ندویده» را به دست دهد، و یا در تقارن با نه‌ی جمله‌ی پیش در ابتدای عبارت قرار گیرد،

بی‌دلیل پیش از «دمی» آمده است. ترکیبهای «سر در بال کشیدن»، «آفتاب به سوی کسی دویدن»، «یاری دادن هوا» و «تیرپروازی به سنگین خواب روزانش زمستانی» هم یا بی‌معنا هستند و یا معنای مبهم و تصویری نازیبا را به ذهن متبادر می‌کنند. هیچ اجبار عروضی و تقارن‌طلبی هنری‌ای چنین ساختاری را به متن تحمیل نکرده و بنابراین در جمله‌های نیما با نوعی نازیبایی و تصویرها و شلختگیِ زبانی روبرو هستیم که هیچ توجیهی برایش یافت نمی‌شود. به سادگی می‌توان این جمله را چنین اصلاح کرد:

«سر را شکسته‌وار در بالش کشیده، نه هوایی یاریش داده، نه آفتابی دمی با بوسه‌ی گرمش به سوی او دویده، تیر پروازی به سنگین خواب روزانش زمستانی (؟؟)، جهان زندگانی را در جهانی بین مرگ و زندگانی خواب می‌بیند.»

این جمله حتا در این شکل هم به خاطر حشو، تکرار نازیبا (مثلا «جهان ...زندگانی») و ناهمواری مفهوم از قلمرو زبان پارسیِ سالم و درست بیرون است، و بی‌شک نمی‌توان آن را پاره‌ای از ادبیات دانست. نیما در همین ماه و سال به فاصله‌ی کمی متنی دیگر نوشته به نام «منِ لبخند» که درست همین ایرادهای ساختاری و مفهومی را دارد:[۶۹۷] «از درون پنجره‌ی همسایه‌ی من، یا ز ناپیداری دیوار شکسته‌ی خانه‌ی من/ از کجا یا از چه کس دیری‌ست/ رازپرداز نهان لبخنده‌ی اینگونه در حرف است:/ من در اینجایم نشسته...»

---

[۶۹۷] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۹۷-۲۹۹.

سه ماه بعد از این متنها که از ناهموارترین و نازیباترین نوشته‌های نیما هستند، نیما دو متن دیگر می‌نویسد که یکی‌شان «آی آدمها»ی مشهور است. اولی «لکه‌دار صبح»[۶۹۸] است که ساختار و مضمونی مشابه دارد. دیگری «جغدی پیر»[۶۹۹] است که در رده‌ی مرغانیات نیمایی می‌گنجد. بعد از آن «آی آدمها» قرار می‌گیرد که در آذرماه ۱۳۲۰ سروده شده و احتمالا مشهورترین و پرارجاع‌ترین شعر نیماست:[۷۰۰]

« آی آدمها، که در ساحل نشسته شاد و خندانید،

یک نفر در آب دارد می سپارد جان

یک نفر دارد که دست و پای دائم می زند

روی این دریای تند و تیره و سنگین که می دانید،

آن زمان که مست هستند

از خیال دست یابیدن به دشمن،

آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید

که گرفتستید دست ناتوان را

---

[۶۹۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۹۹-۳۰۱.

[۶۹۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۰۱.

[۷۰۰] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۰۱-۳۰۲.

تا توانایی بهتر را پدید آرید،

آن زمان که تنگ می بندید

بر کمرهاتان کمربند...

در چه هنگامی بگویم؟

یک نفر در آب دارد می کند بیهوده جان، قربان.

آی آدمها که در ساحل بساط دلگشا دارید،

نان به سفره جامه تان بر تن،

یک نفر در آب می خواهد شما را

موج سنگین را به دست خسته می کوبد،

باز می دارد دهان با چشم از وحشت دریده

سایه هاتان را ز راه دور دیده،

آب را بلعیده در گود کبود و هر زمان بی تابی اش افزون.

می کند زین آب ها بیرون

گاه سر، گه پا، آی آدمها!

او ز راه مرگ این کهنه جهان را باز می پاید،

می زند فریاد و اُمید کمک دارد.

آی آدمها که روی ساحل آرام در کار تماشایید!

موج می کوبد به روی ساحل خاموش؛

پخش می گردد چنان مستی بجای اُفتاده. بس مدهوش

می رود، نعره زنان این بانگ باز از دور می آید،

آی آدمها!

و صدای باد هر دم دلگزاتر؛

در صدای باد بانگ او رها تر،

از میان آبهای دور و نزدیک

باز در گوش این نداها،

آی آدمها!»

«آی آدمها» از دید خودِ نیما هم خیلی خوب و برگزیده می‌آمده، و این از آنجا معلوم می‌شود که در کنگره‌ی نویسندگان این یکی از نوشته‌هایش بود که برای خواندن انتخابش کرد. این متن به قدری در پنجاه سال اخیر خوانده و بازخوانده شده که گوش و چشم بسیاری از نوآموزان و جوانانِ ناآشنا با ادبیات پارسی به آن عادت کرده و خطاهای ریز و درشت زبانی و ناهمواری‌های ادبی‌اش را تشخیص نمی‌دهند. کافی است به سیر تحول شعر نیما بنگریم تا دریابیم که در حدود شهریور ۱۳۲۰ و کمابیش همزمان با سقوط رضا شاه، تحولی در زبان او نمایان شد و شعرهای او که تا پیش از آن هم نازیبا و سست بود، در سروده‌های سال ۱۳۲۰

آن بقایای وزنِ سالم و قافیه‌ی سنجیده‌اش را از هم دست داد و به خصوص انبوهی از خطاهای دستوری بدان راه یافت، بی آن که از خطاهای پیشین کاسته شده باشد.

این بحران در ساخت زبان، احتمالا به تشکیل حزب توده و پشتیبانی بی‌قید و شرط ایشان از نیما مربوط می‌شد. به این ترتیب نیما بالاخره مخاطبی قانع و رام را یافته بود و می‌توانست هرچه می‌خواهد بنویسد و به عنوان شعر منتشر کند. مضمون «آی آدمها» چنان که منتقدی سالها پیش اشاره کرده بود، به سادگی همان است که حافظ به سادگی در یک بیت سروده بود: «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل/ کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها». با این تفاوت که نیما برای بیان همان، ٢٤٤ کلمه به کار گرفته و حتا اندکی از زیبایی شعر حافظ را نیز بازتولید نکرده است.

در هر قدم از این متن به ترکیبهای ادبی نادرست یا عامیانه و خطاهای فاحش بر می‌خوریم: «یک نفر دارد می‌سپارد جان»، «یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند»، «دست یابیدن»، «که گرفتستید»، «توانایی بهتر را پدید آوردن»، «موج با دست کوبیدن»، و «دلگزاتر» (شاید تحریفی از دلگدازتر)؛ و تصویرهای نابجا یا نازیبا نیز فراوان‌اند: «روی این دریا» (به جای توی یا درون این دریا که برای غریق مصداق دارد)، «دریای تند»، «دارد می‌کَند بیهوده جان» (در حالی که جان کندن همواره منفی و بیهوده است، هیچ کس به شکلی مثبت و سودمند جان نمی‌کند)، «آب را بلعیدن در گود کبود» (احتمالا اشاره به بلعیدن آب موقع غرق شدن)، و «باز پاییدنِ کهنه جهان».

سیروس شمیسا در دفاع از این شعر نوشته که «زبان به ظاهر ناهموار نیما غریب می‌نماید، یکی از علل آن است که او از مختصات زبانی سبک خراسانی استفاده می‌کند که در جای خود مثلا قصیده نه تنها هیچ غرابتی ندارد، بلکه فصیح هم هست، اما وقتی که در این قالب جدید نیمایی می‌آید، عجیب و غریب جلوه می‌کند.»[۷۰۱]

به نظرم این جملات تلاشی مؤدبانه است برای پرهیز از سخن گفتن درباره‌ی ایراد اصلیِ این شعر، که همانا سستی زبان و نازیبایی کلام است. اظهار نظر دکتر شمیسا در این جا به رفتار وکیل مدافعی شباهت دارد که برای توجیه گناه متهمی که مرتکب دزدی شده و بعد با پولِ آن برای خود خانه خریده، بگوید که دزدی کاری ناشایست نیست، بلکه تنها نادر و نامحتمل است، و متهم هم تنها به این خاطر سزاوار کیفر است که خانه‌اش را در محله‌ی خوبی نخریده و دیوارهایش را خوب رنگ نزده است!

ایراد شعر «آی آدمها» هیچ ارتباطی به حضور زبان خراسانی در آن ندارد. اصولا گذشته از چند وامگیری نا به جا و پرغلطِ لحنِ خراسانی (مثلا گرفتستید، کمرهاتان،...)، اثری از زبان روان و شیوای خراسانی در این شعر دیده نمی‌شود. نیما علاقه داشته تا با تقلید از شاعران روزگارش –به ویژه بهار– عناصری از شعر خراسانی را در متنهایش بگنجاند، اما این کار را همواره با ناشی‌گری و بی تسلط انجام داده است. از این رو

---

[۷۰۱] شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۳٤.

فرضِ آغازین شمیسا، که خراسانی بودنِ زبان نیماست، کاملا نادرست است. اتفاقا از نظر لحن و ساخت زبانی، این یکی از شعرهای نیماست که به زبان روزمره و امروزین نزدیکتر است و این را از لحن خطابی‌اش با کلماتی مثل آی، قربان، و مشابه آن می‌توان دریافت. رعدی آذرخشی به درستی اشاره کرده که در همین یک جمله‌ی «یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان/ یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند»، کلکسیونی از غلطهای زبانی و نارسایی‌های زبانی وجود دارد. «دارد می‌سپارد جان» اختلال در لحن است، چون فعل داشتن تنها در زبان محاوره به عنوان فعل معین می‌آید و «می‌سپارد» برعکسِ آن به زبان ادبی و غیرروزمره تعلق دارد و بنابراین «دارد می‌سپارد جان» هم نازیباست و هم دو سطح متفاوت از زبان پارسی را بی‌دلیل با هم مخلوط کرده است. در حالی که می‌شد به سادگی گفت «دارد جان می‌دهد»، یا «می‌سپارد جان». به همین ترتیب «دارد دست و پا می‌زند» که فعلی را می‌رساند، نمی‌تواند با صفتی مثل «دایم» همراه شود، به خصوص «دست و پای دایم» به کلی نادرست و بی‌معناست. این بماند که «دارد»ها در این جملات یا زاید هستند و یا اضافه‌ی نادرست، و «که» هم در عبارت «دارد که دست و پای...» اضافی است و حشو.[۷۰۲]

گذشته از این، عناصری که برشمردیم نه تنها در شعر خراسانی وجود ندارد، که در هیچ سبک دیگری از شعر پارسی هم نیست، چرا که از نقض بی دلیل و غیرضروری دستور زبان ناشی شده است. به همین دلیل،

---

[۷۰۲] رعدی آذرخشی، ۱۳۷۰: ۸۶–۸۷.

اشکال «آی آدمها» عجیب و غریب بودن‌اش نیست، بلکه زشتی و نازیبایی و ناشیوایی آن است. هیچ بند و عنصری در این متن نیست که عجیب یا رازناک باشد و به خاطر آشنایی‌زدایی نامفهوم باشد. تمام جمله‌ها مفهوم و روشن هستند، اما زشت و نازیبا و پرغلط نوشته شده‌اند. این صفتها با «عجیب بودن» تفاوت دارند و نمی‌تواند با این برچسب آن صفتها را پنهان کرد.

سبک شعر «آی آدمها» گذشته از آن که در نوشتارهای مشابه پیشین وی ریشه داشت، تا پایان سال ۱۳۲۰ نیز با سه شعر دیگر ادامه یافت که هر سه در بهمن‌ماه سروده شدند. یکی از آنها –«باد»– احتمالا تقلیدی بود از شعر «باز باران» گلچین گیلانی که چند ماه پیشتر به شهرت دست یافته بود، دیگری «ابوجهل من»[۷۰۳] بود که متنی گسیخته است و در آن نیما کسی از دشمنانش را با اسم ابوجهل ملقب ساخته و بعد او را به مگسی خون‌آشام تشبیه کرده است. سومی که مهمتر و مشهورتر است، «نه، ارانی نمرده است» نام دارد که در ۱۳۲۰/۱۱/۱۳ با نام «نه، او نمرده است»[۷۰٤] منتشر شد و پیشاهنگ مرثیه‌هایی بود که شاعران چپ‌گرا با همین وزن نیمایی برای یاران شهید شده‌ی خویش می‌سرودند. اصل شعر نیما تقریبا نیمه‌کاره است و در بندهایی از آن جای کلماتی خالی است. نیما در اینجا باز با مضمون پرندگان بازی کرده و از مرغ پر شکسته و غراب سخن گفته است.

---

[۷۰۳] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۰٤.

[۷۰٤] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۰٤–۳۰٦.

آنچه که در این متنها، و سراسرِ نوشته‌های دیگر نیما پیش و پس از آنها، می‌بینیم، غلطهای فاحش و خطاهای دستوری و نارسایی‌های زبانیِ پیاپی است. در واقع گاه چنین می‌نماید که نیما به نوعی زبان‌پریشی مبتلا بوده باشد. وگرنه این نکته بسیار عجیب می‌نماید که چند دهه زیستن در شهر تهران و تماس با محافل ادبی، نتوانست تا پایان عمر توانایی نوشتنِ یک متن پارسیِ درست را در او ایجاد کند. شفیعی کدکنی در دیوان بهار تنها توانسته یک غلط دستوری پیدا کند[۷۰۵] و این در حالی است که هیچ شعری، هیچ نامه‌ای و هیچ متنی از نیما وجود ندارد که از غلطهای دستوری و نگارشی پاکیزه باشد. چنان که گذشت، وجود این خطاهای زبانی چندان در تار و پود متنهای نیما نهادینه شده است که می‌توان بر مبنای آن متنهای اندکِ منسوب به وی که چنین غلطهایی را ندارند را از دایره‌ی تولیدات وی بیرون دانست.

برشمردن همه‌ی خطاهای زبانی نیما کاری غیرضروری و نالازم است. اما بد نیست به مهمترین مواردش اشاره کنیم. یکی از غلطهای دستوری رایج نیما این است که ضمیر متصل را برای ارجاع به موصوف به کار می‌گرفت و نه صفت، که این دومی قاعده‌ی زبان پارسی است. مثلا می‌گفت: «با تنش گرم بیابانِ دراز/ مرده را ماند در گورش تنگ». شفیعی کدکنی نوشته که خطای مشابهی که در نوشته‌های شاملو دیده می‌شود بر اساس تقلید از نیما بروز کرده است:[۷۰۶] «با چکاچاک مهیبِ تیغ‌هامان تیز/ غرش زهره‌دران کوس‌هامان

---

[۷۰۵] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۱٤.

[۷۰۶] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ٤٥٥.

سهم[۷۰۷]» و این شیوه‌ی نازیبا و ناشیوا از پریشان‌گویی بعد از شاملو توسط مقلدانش بارها و بارها تکثیر شده است.

نمونه‌ی دیگری از نامسلط بودن نیما بر زبان پارسی، آن که بارها و بارها کلمه‌ی «هست» را به جای «است» در جملات دارای مسند و مسندالیه به کار می‌گیرد (وقتی که برف جامه‌ی هر بوته خار هست[۷۰۸])، و کلمه‌هایی مانند «یک»، «همه» و «بهر» را بارها برای پر کردن فاصله‌های وزنی در شعرهایش، نابجا به کار می‌گیرد. همچنین دخل و تصرف‌اش برای رعایت وزن و قافیه در کلمات به بروز خطاهای عجیب و غریب منتهی شده است. مثلا در بیتی برای رعایت قافیه با «بدارند»، پشیمان را به «پشیمند!» مبدل ساخته که به کلی غلط است و چنین کلمه‌ای در پارسی نداریم: «دل ز غم آزرده و نژند و پشیمند!»[۷۰۹] در همین شعر کلمه‌ی بزرگوار را به معنای بزرگ و برای موصوفی منفی به کار برده –«وی نه گناهش بزرگوار چنان است»[۷۱۰]– که نادرست است. بزرگوار در پارسی به معنای دارنده‌ی روح بزرگ است و تنها بر معنایی مثبت دلالت می‌کند. منظور نیما احتمالا «بزرگ» بوده است. باز مثالی دیگر آن که چند جا نیما کلماتی مانند «شاه» و «سیاه» را به

---

[۷۰۷] شاملو، آخر شاهنامه.

[۷۰۸] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۱۹.

[۷۰۹] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٤٤.

[۷۱۰] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٤٥.

«شا» و «سیا» ساده کرده است. مثلا در «شهید گمنام» می‌گوید «ما بمیریم که یک ابله شاست؟»[۷۱۱] یا در «عقاب نیل» می‌گوید: «همچون شب سیاست، از پای تا به سر».[۷۱۲] که این هم برای رعایت وزنی ناکام انجام شده و نادرست و نازیباست. این تلاش ناموفق برای رعایت وزن و قافیه معمولا دستاورد وی را به شعری کودکانه و ناشیانه بدل می‌کند. مثلا در شعر «سایه‌ی خود» می‌خوانیم: «انگیخته از نهادش/ رگهای صدا/ یک خنده نه از لبانش/ یکدم شده وا...»[۷۱۳]

این دخل و تصرفهای بی‌دلیل و ناشیانه در زبان، گاه زبان نیما را به هذیانی بی‌معنا یا چرندی نمایان بدل می‌کند. در شعر «تابناک من» می‌خوانیم: «می‌بُرم آن رشته‌ها را که بود بافیده ز پهنای امید مانده روشن»[۷۱٤] و در «نیما»، که خودانگاره‌ی شاعر در آن گنجانده شده، بندهای پایانی چنین است:[۷۱۵] «دائما در پی روی او بدانسانی که او باشد نشسته/ همچو کله‌ی جغد پیری سر فرود آید از او/ در کنار صفحه‌ای در وی خطوطی تیره/ با وی این پیمان کند که هیچوقتی/ نه به ترکِ راه و رسم خود بگوید».

---

[۷۱۱] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱۲٤.

[۷۱۲] یوشیج، ۱۳۸۰: ۱٤۸.

[۷۱۳] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۰۷.

[۷۱٤] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۰۸.

[۷۱۵] یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۰۹.

سستی معنای بیتها در سراسر نوشتارهای نیما به چشم می‌خورد و به دوران جوانی یا پیری‌اش منحصر نیست. یعنی نیما در سراسر عمرش بر زبان پارسی به طور کامل مسلط نبوده است:

مهراوِ بسرشت با بنیاد من کودکی شد محو، بگذشت آن زمن

درپی او سِیرها کردم بسی ازهمه دورو نمی دیدیم کسی

که: چرا بی تجربه، بی معرفت بی تأمل، بی خبر، بی مشورت

ترَک آن زیبا رِخ فرخنده حال ازمحال ست،ازمحال ست، ازمحال

که در این بیت تعبیر نادرستِ «ترک چیزی از چیزی است» آمده که نادرست است. در پارسی می‌گوییم «ترک آن زیبارخِ فرخنده‌حال محال است» نه این که «ترک آن زیبارخِ فرخنده حال از محال است».

چه شد آن رنگِ من و، آن حالِ من محو شد آن اولین آمال من

که در مصرع اول آن وزن آشفته است.

نیما آشکارا بر عروض و صنایع ادبی تسلط زیادی نداشته و به خصوص معلوم است که به قول قدما در علم قافیه ضعف دارد و یافتن قافیه‌ی مناسب را به بافتن قافیه‌ی نامناسب فرو می‌کاسته است. این تلاش ناکام برای یافتن قافیه بسیاری از بیت‌هایش را نامفهوم یا نازیبا ساخته است:

هر نگاری را جمالی خاص بود یک صفت، یک غمزه و یک رنگ سود

گفت: چونی؟ حال توچون‌ست؟ من گفتمش: روی توبزداید محن

ناگهان دیدم خطا کردم، خطا که بدوکردم ز خامی اقتفا

دورگشتند ازمن آن یاران همه　　چه شدند ایشان، چه شد آن همهمه؟

وای برحالِ مِن بدبخت! وای　　کس به درد من مبادا مبتلای

هدیه ها دادندم از درد و محن　　زان سراسر هدیه ی جانسوز، من

صحبت شهری پرازعیب وضرست　　پرزتقلید وپرازکید وشرست

شهرباشد منبع بس مَفسده　　بس بَدی، بس فتنه ها، بس بیهده

تا که این وضع ست درپایندگی　　نیست هرگزشهر، جای زندگی

پس چرا آرد شما را خرمّی　　بهرمن آرد همیشه مؤتمی!

چند باید باشم اندرسلسله　　رفت طاقت، رفت آخر حوصله

کاملا نمایان است که کلمات نازیبا و مستعربِ محن، اقتفا و مفسده به زور برای تولید قافیه به متن تحمیل شده‌اند و همچنین است خلق کلمه‌ی نوظهوری مثل مؤتمی که معلوم نیست یعنی چه و عبارتی بی‌معناست که تنها برای هم‌قافیه شدن با «خرمی» برساخته شده و تازه باز هم قافیه‌ی خوبی با آن نمی‌سازد. این که نیما در همین چند بین دو بار «من» و «محن» را با هم قافیه کرده، به قدر کافی بیانگر هست.

در جاهای دیگری هم روشن است که کلماتی هم‌آوا را هم قافیه پنداشته و به غلط آنها را با هم جور کرده است. مثلا در «افسانه» که تازه شاهکار نیما در رعایت عروض و قافیه است، چنین بندهایی می‌بینیم:

باد سرد از برون نعره می‌زد　　آتش اندر دل کلبه می‌سوخت

دختری ناگه از در درآمد　　که همی‌گفت و بر سر همی‌کوفت

یا

ایبن زبان دل‌افسردگان است　　نه زبانِ پیِ‌نام‌خیزان

گوی در دل نگیرد کسش هیچ　　ما که در این جهانیم سوزان

که این قافیه‌ها به سادگی غلط و نادرست هستند و جور شدن‌شان بی‌مبالاتی در تنظیم قافیه را نشان می‌دهد.

ایرادِ دیگرِ کار نیما آن است که گاه تعبیرهایی ادیبانه و قدیمی را از شاعران کلاسیک وام گرفته و گاه چند بیت بعد یا حتا در همان بیت عبارتهایی عامیانه و عوامانه را به کار گرفته است. در «رنگ پریده خون سرد» می‌خوانیم:

بی تویک لحظه نخواهم زندگی　　خیر بینی، باش درپایندگی

سعی می کردم به هرحیله شود　　چاره‌ی این عشقِ بَد پیله شود

این لحن عامیانه با کلمه‌هایی مثل «خیر بینی» و «عشقِ بدپیله» خود به خود با کلمات فاخری مثل پایندگی ناسازگار است. اما این ناهمخوانی وقتی بیشتر نمایان می‌شود که آن را با چند بیت بعدتر مقایسه کنیم:

من چنان گمنامم و تنهاستم　　گوئیا یکباره ناپیداستم

کس نخوانده‌ست ایچ آثارِمرا　　نه شنیده‌ست ایچ گفتارِمرا

کاربرد باستان گرایانه‌ی ایچ به جای هیچ، و پسوند «–ستم» به جای «–ام» به هیچ عنوان با کلمات عامیانه‌ی چند بیت پیشتر سازگاری ندارد. روشن است که نیما این شعر را در زمان برانگیختگی عاطفی سروده و هیجانهای او با وجود نازیبا بودن شعر و نارسا بودن بیان، قابل تشخیص است و تا حدودی به مخاطب

منتقل می‌شود، اما شیوه‌ی این انتقال زمخت و زشت و ناسنجیده است. خودِ تعبیرِ «رنگ پریده، خونِ سرد» که عنوان این منظومه است هم گذشته از کلیشه‌ای بودنِ رمانتیک‌اش، نازیباست. با این همه ظاهرا خود نیما شیفته‌ی این ترکیب شده، چون آن را به عنوان لنگرگاهی برای توصیف خود به کار گرفته و پنج بار در سراسر شعر تکرارش کرده است.

تنها پس از نگریستن به این متون و جسورانه نقد کردن‌شان، می‌توان دریافت که اظهار نظرهای نویسندگان معاصر درباره‌ی نیما تا چه پایه هوادارانه و غیرمنصفانه بوده است. طاهباز در زندگی‌نامه‌اش از نیما نوشته «نیما به طبیعت نگاه نمی‌کند، بلکه در طبیعت زندگی می‌کند و این معنی در ادبیات ما بی‌سابقه است.»[۷۱۶] پرسشی که پیش می‌آید آن است که دقیقا زندگی کردن در طبیعت یعنی چه و نویسنده چطور چنین چیزی را تشخیص داده است. در ضمن معیارهایی که باعث شده او فکر کند سعدی و خاقانی و منوچهری در طبیعت زندگی نمی‌کرده‌اند و فقط به آن نگاه می‌کرده‌اند، چیست؟ چه چیز در این نوشتارها هست که از دید او «در ادبیات ما» بی‌سابقه می‌نماید؟ مگر نازیبایی و پوچی و ناپختگی؟

شخصیت تاثیرگذار دیگری که به در دوران ما درباره‌ی نیما قضاوتی کرده، دکتر محمد مختاری است. او سه ویژگی را برای شعر نیما برشمرده است: پیچیدگی و عمق فلسفی در افکار، پیچیده کردنِ متن شعر که

---

[۷۱۶] مختاری، ۱۳۷۹: ۱۴۳.

از قطعه نویسی و دست شستن از بیت بر می‌خاست، و آشنایی‌زدایی از کلمات.[۷۱۷] او بر مبنای این سه ویژگی نتیجه گرفته که نیما پیام آورِ یک گفتمان سنجیده‌ی نو بوده است و این همان است که شعر نو را برساخت.[۷۱۸]

درباره‌ی سه ویژگی مورد نظر او سخن بسیار است. مختاری نوشته که «آنچه در مورد ذهن نیما وجود دارد بیشتر بغرنجی است تا دشواری و تعقید» و بعد شرح داده که منظورش از بغرنجی در مفهوم فلسفی کلمه است و این مفهوم که در برابر سادگی قرار می‌گیرد.[۷۱۹] مختاری معتقد است که فکر نیما «فراگیر و گسترده و عمیق نسبت به هستی بشری» بود و آمیخته به شک. بر همین مبنا آن را در برابر اندیشه‌ی سهراب سپهری قرار می‌دهد که به یقین آلوده شده بود و ذهنیتی ساده را نمایندگی می‌کرد.[۷۲۰]

من با وجود احترامی که برای مختاری قایلم و ارادتی که به خاطر شهادتش نسبت به او یافته‌ام، در این زمینه کاملا واژگونه‌ی او می‌اندیشم. یعنی پیچیدگی خاصی در سخن و اندیشه‌ی نیما ندیده‌ام. او بر عکس به خاطر چسبیدن به مفاهیمی خاص و ساده و تکرار کردن‌اش در چهل سال عمرِ فعالیتش بسیار محافظه‌کار و ساده‌اندیش می‌نماید. آنچه هم که در زبانش دیده می‌شود و نوشتارهایش را ناخوانا می‌کند، به سادگی نامسلط بودن بر زبان پارسی است و ناروان بودن طبع شعری‌اش. ایراد نخست به تدریج تا روزگار

---

[۷۱۷] مختاری، ۱۳۷۹: ۲٤–۲۹.

[۷۱۸] مختاری، ۱۳۷۹: ۲۹–۳۰.

[۷۱۹] مختاری، ۱۳۷۹: ۲٤.

[۷۲۰] مختاری، ۱۳۷۹: ۲۵.

سالخوردگی‌اش کم کم التیام می‌یابد و مشکل دوم تا پایان گریبانگیر اوست. فکر نیما نه گسترده بود و عمیق. او با ساده‌ترین لایه از مسائل گرداگرد خود مشغول بود و همان مسائل را با همان روشها به شکلی نادرست و ناکارآمد تا پایان پاسخ می‌گفت. شک و تردیدی در اندیشه و آرای او راه نیافت، وگرنه مضمون و محتوا و ساختار اشعار و نوشته‌هایش طی چهل سال تغییری می‌کرد. یقینی از آن نوع که در سپهری می‌بینیم، در او نیز وجود داشت. با این تفاوت که یقین سپهری از دیدی عمیق و عارفانه نسبت به هستی بر می‌خاست و حاصل ممارست در خلوت و مطالعه‌ی فراوان بود، اما نیما همواره درگیرِ جنگ و جدل با دیگران بود و یقین‌اش از نوعی ایدئولوژی ساده‌ی چپ‌گرا بر می‌خاست.

درباره‌ی پچیدگی شعرهای نیما نیز سخن شهید مختاری درست نیست. شعری که مانند بحر طویل‌های قدیمی نوشته شده باشد، زیرسیستم‌های متقارن کمتری را نسبت به شعر کلاسیک دارد. مصراع و بیت زیرسیستم‌هایی ساختاری هستند که بر پیچیدگی متن می‌افزایند، نه آن که کاهش‌اش دهند. شعر کلاسیک به سیستمی با زیرسیستمهای منظم و خردتر می‌ماند که دست کم سه سطح سلسله مراتبی مصراع/ بیت/ کل شعر را در هردو محور ساختاری-آوایی و کارکردی-معنایی نمایش می‌دهد. قطعه‌های نیما این زیرسیستم‌ها را ویران کرده و این همه را در قالب یک متن یگانه در هم آمیخته است. اگر منظور از پیچیدگی مفهوم دقیق و علمیِ این کلمه باشد، تردیدی نیست که متن نیمایی از نظر ساختار و کارکرد ساده‌تر از متن شعرهای کلاسیک است.

درباره‌ی آشنایی‌زدایی از کلمات هم باید کمی بیشتر اندیشید. تاریخ ادبیات پارسی زنجیره‌ای از اندیشمندان و نوابغ را در بر می‌گیرد که هریک به خاطر آشنایی‌زدایی و بازتعریف کلمه‌هایی کلیدی شهرت یافته‌اند. کلمه‌ی قلندر و خرابات در سنایی، رند و ریا در حافظ، عشق در مولانا و کوزه در خیام واژگانی هستند که به همین ترتیب پیشتر دستخوش آشنایی‌زدایی شده، و به یاری شعرهای نیرومندِ این شاعران به عمق و پیچیدگی معنایی شگرفی دست یافته‌اند. اگر کاربرد غیرمعمول واژگان نزد نیما را با این تجربه‌های موفق مقایسه کنیم، در می‌یابیم که دستاورد نیما از این جنس نبوده است. بخش عمده‌ی این خروج از هنجار زبان پارسی در آثار نیما همان است که خودش «زبان آرگو» نامیده و مقصودش بهره‌جویی و به کار بستن هنجارهای زبانی محلی مانند مازنی است، در بستر زبانی دیگر مثل پارسی. این کار البته بسیار ارزشمند و نیکوست. چنان که شهریار نیز با استفاده از واژگان هم‌قافیه‌ی پارسی در زبان ترکی یا وامگیری برخی از نام‌جای‌های آذری در شعرهای پارسی‌اش به آشنایی‌زدایی‌های موفقی دست یازیده است. اما آنچه در نیما می‌بینیم، به افزایش پیچیدگی و بار شدن معنا به کلمات نینجامیده و تنها به هم خوردن همنشینی واژگان و کاربرد نادرست صرف و نحو است که در متون نثری وی نیز به همین شکل دیده می‌شود و بنابراین علامت نامسلط بودن او بر زبان ادبی پارسی است، و نه ترفندی خودخواسته و خلاقانه.

از دید مختاری انسجام در بینش نیما از همسان انگاشتن انسان و طبیعت ناشی شده است.[۷۲۱] مختاری به خصوص در کتاب «انسان در شعر معاصر» بر این نوآوری فکری نیما تاکید کرده و اصرار دارد که این نیما بود که تصویری نو از انسان را به ایرانیان آموزش داد. از دید مختاری، نیما ده اصل موضوعه داشته است:[۷۲۲] تشکیل شدن زندگی از اجزای ریز و خرد، انسان به مثابه ارزش اصلی و غایی، قبول آدم‌های کوچک و طرد قهرمانان، قانونمند انگاشتن تاریخ، کاشف انگاشتن انسان پیشتاز و خلع او از ماموریتی بزرگتر، تاکید بر این که شاعر تافته‌ی جدابافته از جامعه نیست، تاکید بر نوآوری و اصالت در نگاه شاعر، تعریف امور ضدانسانی در مقام دشمن، گسست از سنت و دستیابی به نگاهی تازه، و قبول عشق به عنوان عالی‌ترین نوع ارتباط انسانی.

ده شاخصی که مختاری برای شعر نیما برشمرده، در بسیاری از موارد با محتوای شعر نیما همخوانی ندارد. نیما بارها و بارها به انسان تنها به خاطر برخورداری از ثروت یا قدرت یا دانایی تاخته و شعارهایی که درباره‌ی انقلاب و کشتن و سوختن و نابود کردن اقویا می‌دهد بی‌شک از تجلیل مقام انسان و غایت شمردن وی نشانی ندارد. او برای خود موقعیتی فرازین و مینویی قایل است که با فروتنیِ گهگاهیِ نمایان در نامه‌هایش

---

[۷۲۱] مختاری، ۱۳۷۹: ٤٩-٥٠.

[۷۲۲] مختاری، ۱۳۷۹: ٤٢-٤٣.

همخوانی ندارد. همچنین عشق چنان که گفتیم تنها در حد حرفی و کلمه‌ای در شعر او دیده می‌شود و عمق و حقیقتی از جنس عواطف و هیجانهای راستین را نشان نمی‌دهد.

اشعار نیما آشکارا سست، نازیبا و ناشیانه است، و دلیلی ندارد که این امر مبرهن و نمایان بیش از این پنهان شود. ماجرا به پیچیدگی و بغرنج بودن یا مغلق بودنِ زبان مربوط نمی‌شود، چرا که انواع فراوانی از این گره‌افکنی‌های عمدی یا سهوی در زبان را در شعرهای فضل‌فروشانه‌ی کسانی مانند منوچهری یا بیتهای معماگونه‌ی شاعران هندی دیده‌ایم و می‌شناسیم. آنچه درباره‌ی نیما وجود دارد، به سادگی ناتوانی او در استفاده از فنون زبانی و ضعف وی در سرودن شعری موزون و شکیل و زیباست. نه پیچیدگی‌ای اینجا وجود دارد و نه امری نامفهوم یا عمیق.

این قاعده در تاریخ فرهنگ رواست که دیر یا زود، شاعری که در به کارگیری زبان چیره دستانه عمل کرده باشد، خود از مرتبه‌ی یک راهبر و سامان‌دهنده به نمادها، به موقعیتِ یک نماد ارتقا می‌یابد. این اتفاقی است که درباره‌ی شاعران بزرگ پارسی زبان مانند سعدی و فردوسی و حافظ و مولانا افتاده است. یعنی فردوسی که در ضمن استادِ پردازش نمادها و آرایش و پیرایشِ روایتهای حماسی است، دیگر جایگاه یک شخصیتِ درگذشته‌ی مربوط به هزار سال پیش را اشغال نمی‌کند، بلکه خود به نمادی بدل می‌شود که در شبکه‌ی سایر نمادها جای می‌گیرد و به همراه ایشان پردازش می‌شود. به این ترتیب مردانی که زمانی بر این خاک می‌زیستند و بعد درگذشتند و در آن فرو خفتند، بعد از تباهی وجود و آثارشان در سطوح زیست و روانی، همچنان در سطحی اجتماعی و فرهنگی به حیات خود ادامه می‌دهند. به این ترتیب دیدگاه مولانا

درباره‌ی عشق، به مولانایی بدل می‌شود که مفهومی است و نه انسانی، و نماینده و نمادی است برای عشق، نه انسانی با گوشت و خون که زمانی درباره‌ی عشق می‌اندیشید. به همین ترتیب شعر حافظ درباب رندی به حافظ همچون نماد رندی دگردیسی می‌یابد و فردوسیِ حماسه سرا از یاد می‌رود تا حماسه‌ی فردوسی جای او را بگیرد.

این روندِ فراروندهٔ‌ی عروج مردمان در سطوح اجتماعی و نهادینه شدن‌شان در سطح فرهنگی، آرزویی است که هر شاعر و ادیب و هنرمند و اندیشمندی در ذهن دارد. حک کردن ردپای خویش بر سیستمهای اجتماعی و فرهنگی چندان وسوسه‌ی بزرگی است که به کشمکشها و رقابتها و جدلهای گاه کودکانه میان این مولدان می‌انجامد.

در این میان، راهی میان‌بُر هم برای برکشیده شدن به سطوح کلان فرهنگی وجود دارد، و آن هم جهیدن به سپهر اجتماعی است. روند عادیِ تثبیت نام و نشان و آثار شخصیتی در سطوح فرازین فراز، آن است که در سطح روانشناختی تجربه‌ای عمیق از زیستن به دست آورد و زیست‌جهانی غنی و معنادار را تجربه کند و بعد بتواند این تجربه را در نظامهای نمادینی مانند زبان صورتبندی کند. بنابراین روند ظهور شخصیتهایی مانند فردوسی و حافظ و مولانا، از پایین به بالا و از لایه‌ی روانی به فرهنگی است.

در سراسر تاریخ تمدن، با مسیر واژگونه‌ای روبرو هستیم که همچون نوعی انحراف یا تقلب در این مسیر بروز می‌کند. یعنی من‌هایی که در سطح روانی استعداد یا توانمندی‌های کافی را نداشته‌اند، و عمقِ نظر یا غنای کافی را در تجربه‌ی زیسته‌شان نداشته‌اند، با دست یازیدن به نهادهای اجتماعی و بهره گرفتن از

سیستم‌های نمادسازِ لایه‌ی اجتماعی، تصویری از خود و باورهایشان را در سطح فرهنگی پراکندند که با تصویرِ اندیشمندان اصیل و عمیق همسان می‌نمود و تفکیک کردن‌اش کاری دشوار شمرده می‌شد.

این روند از دیرباز شناخته شده است و بخش مهمی از شخصیتهای مهم و تاثیرگذاری که گاه در سطح فرهنگی بسیار ستوده هم می‌شوند، با این روش میان‌بُر موفق به تثبیت ردپای خویش بر هستی شده‌اند. سنت آمبروز یا ترتولیانی که کلیسای کاتولیک او را همچون قدیسی وارسته و الاهی بزرگ می‌شمارد، در واقع مردانی کوته‌نظر و خشن و متعصب بودند که با نابود کردن رقیبان و کشتن مخالفان و سوزاندن کتابهای معنادارتر از خویش، ردپای آرای خویش را بر صحنه‌ی فرهنگ ماندگار کردند. به همین ترتیب بسا نظریه‌ها، آثار هنری و فرآورده‌های ادبی که به خاطر پیوند با یک سازمان یا دولت یا نهاد اجتماعی خاص و برخورداری از قدرت سرکوبگر آن نهاد، موفق به تکثیر در سطح فرهنگی شده است، و نه بنا به محتوای معنایی خودِ منشها.

درباره‌ی شعر نوی پارسی و نیمایوشیج هم چنین روندی بروز کرده است. نیما آشکارا از محتوای معنایی کافی برای ماندگار شدن در صحنه‌ی فرهنگ برخوردار نبود، و با این حال بازی روزگار و تا حدودی فرصت‌طلبی خودش به شکلی جریان حوادث را پیش برد که نامش از مجرای نهادهایی سیاسی تکثیر شود و در لایه‌ای از روشنفکران مدرن ایرانی جایگیر گردد.

نکته‌ی مهم درباره‌ی سپهر فرهنگ آن است که می‌توان همواره بدان نگریست و سیر تثبیت یک منش را تبارشناسی کرد و ردپای قدرت نهادهای اجتماعی یا لذت و معنای برخاسته از منشها را در تاریخ تکثیر و

توسعه‌شان ردیابی کرد. به این ترتیب، امکانِ نقادانه نگریستن به تاریخ فرهنگ وجود دارد و این مهمترین برگ برنده‌ی حقیقت در این هنگامه‌ی پرفریب است. در این زمینه، نقادانه نگریستن به نامها و نشانها و تکیه کردنِ سرسختانه و وسواس‌آمیز به شواهد مستند و اسناد تاریخی و طرح جسورانه‌ی پرسشهای کلیدی و پیگیری‌شان تا دستیابی به پاسخی هرچند ناخوشایند، کیمیایی است که سره را از ناسره و حاملان راستین معنا را از مدعیان دروغین متمایز می‌سازد.

برای کسی که با ادبیات پارسی آشنایی داشته باشد و زیبایی شعرِ حافظ و سعدی و مولانا و فردوسی را درک کرده باشد، یک بار خواندن سروده‌های نیما کافی است تا ارزیابی روشن و صریحی درباره‌ی او به دست آید. به نظرم هرکس آشنایی مختصری با متون کلاسیک ادب پارسی داشته باشد و بی‌تعصب داوری کند، تقریبا تمام آنچه که نیما سروده را سست و ضعیف و نازیبا خواهد یافت. نیما به این ترتیب، در سراسر تاریخ هزار و صد ساله‌ی ادب پارسی، مشهورترین شاعرِ سست‌مایه و ضعیف است، و به همین ترتیب سست‌مایه‌ترین شاعر مشهور محسوب می‌شود.

امیدوارم تا اینجای کتاب توانسته باشم نشان دهم که با چه ساز و کارها و زیر تاثیر چه فشارهایی این لقب به نیمایوشیج چسبندگی یافت و سبک و شیوه‌ای که او از آن دفاع می‌کرد، به تدریج بر آثار جریان اصلی ادب پارسی غلبه کرد. کنکاش درباره‌ی این پرسشها و گردآوری و ساماندهی به داده‌ها و اسنادی که در دست داریم، قاعدتا باید به داوری ای شفاف و روشن درباره‌ی نیما بینجامد، و این کاری است که در این بخش قصد انجامش را دارم.

بدیهی است که من درباره‌ی نیما موضعی روشن و مشخص دارم، به معنای آن که وضعیت خاصی را برای خویش برگزیده‌ام و به وضعِ خاصی در آن موضع ایستاده‌ام. یعنی رویکرد شناختی، اخلاقی و زیبایی‌شناسانه‌ی شفاف و روشن و قاطعی دارم و از آن موضع دفاع می‌کنم. در عین حال عدم قطعیت و نسبیتِ زیربنایی حاکم بر تمام دیدگاه‌ها و نظریه‌ها را هم می‌پذیرم، اما این ادراک به گمانم راهشگایی نقد دایمی دیدگاه خویش و سیال شدنِ جریانِ تعقل است، نه دست شستن از موضعی روشن یا ناامیدی و دلسردی از فرآیند خردورزی. متاسفانه این روزها باب شده که درک این نسبیت با نداشتن موضع و درغلتیدن به سردرگمی و مرکز زدودگی مترادف انگاشته شود.

اغلب مردمان با زبان می‌اندیشند و فاخرترین شکل از زبان، در همه‌ی فرهنگها، شعر است. در بستر شعر است که عمیق‌ترین اندیشه‌ها صورتبندی می‌شوند و با بیشترین برد و پایداری در ذهن اعضای جامعه نهادینه می‌گردد. از این زاویه، سست شدن و ویرانی شعر، و تباهی و انحطاط ساختار و محتوای شعر، خطری است که در یک واحد تمدنی اندیشه و هویت جمعیِ معنادار را تهدید می‌کند. به گمان من امروز زبان و ادب و شعر و اندیشه‌ی ایرانی در چنین موقعیت مخاطره‌انگیزی قرار گرفته است، و جریانهایی که کسانی همچون نیما را به مرتبه‌ی پدر شعر نو برگزیدند، کارگزارانی بودند که این انحطاط را رقم زدند. داشتنِ موضعی روشن، مستند ساختن و نقدپذیر نمودنِ این موضع، شفاف ساختن و صریح بیان کردن‌اش، و در نهایت بیان دلیرانه و بی‌پروای آن، دارویی است که در زمانه‌ی ما برای درمان این بیماری ضرورت دارد، و امیدوارم در این نوشتار به حد کافی از پادزهر را به کار گرفته باشم...

کتابنامه

آوتورخانوف، آ. مسئله‌ی اقلیتهای ملی در شوروی، ترجمه‌ی فتح‌الله دیده‌بان، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۱.

اخوان ثالث، مهدی، بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیمایوشیج، انتشارات بزرگمهر، ۱۳٦۹.

اخوان ثالث، مهدی، بدایع و بدعتهای نیما یوشیج، انتشارات زمستان، ۱۳۷٦.

اخوان ثالث، مهدی، بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج، نشر توکا، ۱۳۵۷.

اخوان ثالث، مهدی، صدای حیرت بیدار، به کوشش مرتضی کاخی، نشر زمستان، ۱۳۷۱.

اخوان ثالث، مهدی، عطا و لقای نیمایوشیج، انتشارات زمستان، ۱۳٦۱.

ارانی، تقی، آذربایجان، یک مسئله‌ی حیاتی و مماتی، برلین، ۳۰ اوت ۱۹۲٤.

ارانی، تقی، تدقیقات لسانی، مجله‌ی ایرانشهر، برلین، بهمن ۱۳۰۲.

ارژنگی، رسام، در نگارستان رسام ارژنگی (مصاحبه با اسماعیل جمشیدی)، بخارا، شماره‌ی ۸۸-۸۹، خرداد-شهریور ۱۳۹۱.

اسفندیاری، بهجت‌الزمان، گفتگو با خواهر نیما: دلم برای دریا عجیب تنگ است، گفتگو با معصومه موسوی، تارنمای آی آی کتاب، ۱۳۸٦/۹/۳. (در: http://ahoor1338.persianblog.ir/post/216/)

اسفندیاری، ثریا (بهجت)، برادر جوان در خاطره‌ی خواهر کهنسال، بخارا، اسفند ۱۳۸٤.

افشین وفایی، محمد، مروری بر زندگی علمی مجتبی مینوی، بخارا، شماره‌ی ۸۰، فروردین و اردیبهشت ۱۳۹۰.

اکبری، منوچهر، سمبولیسم و نیمایوشیج در همخوانی با مرغان، در: یادنامه‌ی نیما؛ مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت یکصدمین سالگرد تولد نیمایوشیج، جلد نخست، کمیسیون ملی یونسکو، ۱۳۷۸.

اکرمی، موسی، نیما بر ملتقای تجدد ادبی ایران و جهان، در: یادنامه‌ی نیما؛ مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت یکصدمین سالگرد تولد نیمایوشیج، جلد نخست، کمیسیون ملی یونسکو، ۱۳۷۸.

الهی، صدرالدین، نقد بی غش، نشر تاک، ۱۳۸۵.

امینی، علی‌اکبر، گفتمان ادبیات سیاسی ایران در آستانه دو انقلاب، انتشارات اطلاعات، ۱۳۸۱.

ایرانی‌فر، آرمان، نیما یوشیج و احسان طبری؛ *پرسش از معنای سنجش شعر نو*، کتاب ماه ادبیات، شماره‌ی ۱۰۲، بهمن و اسفند ۱۳۸٤.

آبراهامیان، یرواند، تاریخ ایران مدرن، ترجمه‌ی محمد ابراهیم فتاحی، نشر نی، ۱۳۸۹.

آتشی، منوچهر، بومی‌گرایی در شعر امروز،

آخوندزاده، میرزا فتح‌علی، مکتوبات، انتشارات صدای معاصر، ۱۳۵۰.

آذرنگ، عبدالحسین، تاریخ نشر کتاب در ایران (۵)، بخارا، شماره‌ی ۸۷–۸۸، شهریور ۱۳۹۱.

آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۵۷.

آرین‌پور، یحیی، از نیما تا روزگار ما، انتشارات زوار، ۱۳٦۷.

آژند، یعقوب، تجدد ادبی در دوره‌ی مشروطه، انتشارات موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، ۱۳۸۵.

آشتیانی، منوچهر، گفتگو با دکتر منوچهر آشتیانی، هموطن سلام، جمعه ۱۳ آذر ۱۳۸۳.

آل احمد، جلال، ارزیابی شتابزده، انتشارات رواق، ۱۳۵۷ ب.

آل احمد، جلال، افسانه‌ی نیمایوشیج، ایران ما، شماره‌ی ۱۵ (:٤–۳) و ۱۸ (:۵–٤)، ۱۳۲۹ الف.

آل احمد، جلال، دفاع از نیما، ایران ما، شماره‌ی ۲٦، ۱۳۲۹ ب.

آل احمد، جلال، دوست پیر شده‌ام، آقای نیما، هفته‌نامه‌ی نیروی سوم، سال اول، شماره‌ی ٤۲، جمعه ۱۳۳۲/۳/۲۹ پ.

آل احمد، جلال، مشکل نیما، در: هفت مقاله، انتشارات رواق، ۱۳۵۷ الف.

آل احمد، جلال، نیما چشم جلال بود، کتاب سیامک و نشر میترا، ۱۳۷٦.

آل احمد، جلال، یادبود نیما، نامه‌ی کانون نویسندگان ایران، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۵۸.

براهنی، رضا، طلا در مس، کتاب زمان، ۱۳٤۷.

براهنی، رضا، نفس مبارک نیما، ماهنامه‌ی تجربه، سال سوم، شماره ۲۵، آبان ۱۳۹۲.

بهار، ملک‌الشعراء، دیوان اشعار، انتشارات نگاه، ۱۳۸۷.

بهار، مهرداد، پژوهشی در اساطیر ایران، انتشارات توس، ۱۳٦۲.

بهار، ملک‌الشعراء، نامه‌های بهار، به کوشش علی میرانصاری، سازمان اسناد ملی ایران، ۱۳۷۹.

بهبهانی، سیمین، نیمای جوان و آغاز شعر نوآیین فارسی، بخارا، شماره‌ی ۸۹، فروردین و اردیبهشت ۱۳۹۰: ۴۹-۸۱.

بهفر، مهدی، من و تو یکی دیدگانیم، مجله‌ی گلستانه، شماره‌ی ۳ و ٤، اسفند ۱۳۷۷.

بینایی، قوام‌الدین، گشت و گذاری در دنیای سیاست و تفکر سیاسی نیمایوشیج، کیهان، ۹ مهر ۱۳٦۹.

پارسی‌نژاد، خانلری و نقد ادبی، انتشارات سخن، ۱۳۸۷.

پرتو علوی، ع. افسانه‌ی نیما، ایران ما، شماره‌ی ۲۰ (: ٤)، و ۲۱ (: ۳ و ۵)، ۱۳۲۹.

پرهام، مهدی، امید در کام نومیدی، انتشارات آبی، ۱۳۸۳.

پزشکزاد، ایرج، مجله‌ی علم و جامعه، چاپ خارج از کشور، به نقل از ماهنامه ارش، چاپ خارج ازکشور، شماره ٦، مورخ ٦ /۱۳۷۰/٤.

جعفری، مسعود، سیر رمانتیسم در ایران، نشر مرکز، ۱۳۸٦.

جلالی پندری، یدالله، زندگی و اشعار ادیب نیشابوری، چاپ و نشر بنیاد، ۱۳٦۷.

جمال،امید،فرهنگ سینمای ایران،انتشارات نگاه، ۱۳٦۷.

جمالزاده، محمدعلی، لحظه‌ای و سخنی، ویراسته‌ی مسعود رضوی، انتشارات شرکت همشهری، ۱۳۷۳.

جنتی عطایی، ابوالقاسم، نیمایوشیج، زندگی و آثار او، انتشارات صفی‌علیشاه، ۱۳٤٦.

چراغی، رحیم، شبی با شب‌پا، در: یادنامه‌ی نیما؛ مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت یکصدمین سالگرد تولد نیمایوشیج، جلد نخست، کمیسیون ملی یونسکو، ۱۳۷۸.

حدادپور، مهدی، صورت حساب چای و لیموناد در دفتر مستوفی الممالک، روزنامه‌ی اعتماد، شماره ۱۲۹۰، ۱۳۸۵/۹/۳۰.

حصوری، علی، شاملو و زبان شعر، در: ادیسه‌ی بامداد، گردآوری پرهام شهرجردی، انتشارات کاروان، ۱۳۸۷.

حصوری، علی، ضحاک، اصلاح‌گری که از میان مردم برخاست، روزنامه‌ی کیهان، سه شنبه ۲۱ تیر ۲۵۳٦ (۱۳٥٦).

حکیمی، فتح الله، ممالک همجوار، شرکت نسبی حاج محمد حسین اقبال و شرکا، چاپخانه‌ی دانش، اسفند ۱۳۳۳.

حکیمی، فتح‌الله، بلوای هند، انتشارات تابش؟، ۱۳۲۸؟.

حمیدی شیرازی، مهدی، فنون شعر و کالبدهای پولادین آن، انتشارات گلشائی، ۱۳٦۳.

حمیدیان، سعید، داستان دگردیسی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۱.

خامه‌ای، انور، جدال نیما و توده‌ای‌ها، ماهنامه‌ی تجربه، سال سوم، شماره ۲۵، آبان ۱۳۹۲.

خامه‌ای، انور، پنجاه نفر و سه نفر، انتشارات هفته، ۱۳٦۲.

خامه‌ای، انور، چهار چهره، انتشارات کتاب‌سرا، ۱۳٦۸.

خیام، مسعود، شاملو را نمی‌شود شناخت، شاملو را می‌توان دوست داشت، روزنامه‌ی ایران، ۱۳۷۹/۵/۸.

دارفی، گئورک، واهان و رزم‌دخت، ترجمه‌ی آندارنیک خچومیان، نشر افکار، ۱۳۸٦.

دانشور، سیمین، مصاحبه‌ای درباره‌ی نیمایوشیج، فصلنامه گوهران (ویژه‌ی نیمایوشیج)، شماره ۱۳ و ۱٤، ۱۳ دی ۱۳۸۵.

دانشور، سیمین، گفت و شنود (مصاحبه با ناصر حریری)، کتابسرای بابل، ۱۳٦٦.

دانکوس، هلن کارر، لنین، ترجمه‌ی دکتر مهدی سمسار، انتشارات فرزان روز، ۱۳۸۱.

دستغیب، عبدالعلی، جهان‌نگری نیمایوشیج، در: یادنامه‌ی نیما؛ مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت یکصدمین سالگرد تولد نیمایوشیج، جلد نخست، کمیسیون ملی یونسکو، ۱۳۷۸.

دلفانی، محمود، فرهنگ‌ستیزی در دوره‌ی رضا شاه: اسناد منتشر نشده‌ی سازمان پرورش افکار، سازمان اسناد ملی ایران، ۱۳۷۵.

دولت‌آبادی، محمود، شهروند امروز، شماره‌ی ۲۸، ۱۸ آذر ۱۳۸٦.

دولت‌آبادی، محمود، مصاحبه با دولت‌آبادی، مجله‌ی دنیای سخن، شماره‌ی ۳۲، خرداد-تیر ۱۳٦۹.

ذاکر حسین، عبدالرحیم، ادبیات سیاسی ایران در عصر مشروطیت، نشر علم، ۱۳۷۷.

رادویانی، محمد بن عمر، ترجمان البلاغه، به تصحیح احمد آتش، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۰.

راضیه، ستاره‌ی صورتی، کتاب جمعه، شماره‌ی دوم، پنج‌شنبه ۱۱ مرداد ۱۳۵۸.

رسولی، سید جواد، نیما و قفس، در: یادنامه‌ی نیما؛ مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت یکصدمین سالگرد تولد نیمایوشیج، جلد نخست، کمیسیون ملی یونسکو، ۱۳۷۸.

رعدی آذرخشی، غلامعلی، گفتارهای ادبی و اجتماعی، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار یزدی، ۱۳۷۰.

رعدی آذرخشی، غلامعلی، نگاه: مجموعه اشعار، انتشارات گفتار، ١٣٦٤.

رفعت،محسن، گفتگو، روزنامه‌ی کیهان،۱۳۵۸/۵/۲۷.

رویایی، یدالله، تو چرا عباس هستی؟ تارنمای رسمی یدالله رویایی،

(http://royaee.malakut.org/archives/2008/01/post_85.html) ژانویه ۲۰۰۸.

رهبریان، محمدرضا، ترانه‌های بی‌هنگام، انتشارات مروارید، ١٣٨٦.

رهنمای خرمی، ذوالفقار، نیما و زمان‌آگاهی، در: یادنامه‌ی نیما؛ مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت یکصدمین سالگرد تولد نیمایوشیج، جلد نخست، کمیسیون ملی یونسکو، ۱۳۷۸.

زارعی دانشور، علی، بن‌مایه‌های تصویری شعر نیما، در: یادنامه‌ی نیما؛ مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت یکصدمین سالگرد تولد نیمایوشیج، جلد نخست، کمیسیون ملی یونسکو، ۱۳۷۸.

زرهی، حسن، عشق در شعر شاملو، در: ادیسه‌ی بامداد، گردآوری پرهام شهرجردی، انتشارات کاروان، ۱۳۸۷.

زرّین کوب، حمید، چشم انداز شعر نو فارسی، توس، ۱۳۵۸.

ساعدی، غلامحسین، روبرو یا دوش به دوش، کتاب جمعه، شماره‌ی پنجم، شهریور ۱۳۵۸.

سالمی، محمدتقی، نگاهی به ققنوس در آتش، در: یادنامه‌ی نیما؛ مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت یکصدمین سالگرد تولد نیمایوشیج، جلد نخست، کمیسیون ملی یونسکو، ۱۳۷۸.

سپانلو، محمدعلی، ملک‌اشعراء بهار، انتشارات طرح نو، ۱۳۸۲.

سپنتا، ساسان، علل گرایش به وزن نیمایی در شعر فارسی، در: یادنامه‌ی نیما؛ مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت یکصدمین سالگرد تولد نیمایوشیج، جلد نخست، کمیسیون ملی یونسکو، ۱۳۷۸.

سجودی، فرزان، ساختار مجازی، کارکرد حماسی، بحثی در سبک‌شناسی شعر شاملو، در: ادیسه‌ی بامداد، گردآوری پرهام شهرجردی، انتشارات کاروان، ۱۳۸۷.

سردار، نجفقلی میرزا، دره‌ی نجفی، نشر فروغی، ۱۳۶۲.

سرکیسیان (شاملو)، آیدا، و سپیده‌دم با دستهایت بیدار می‌شوم، در: ادیسه‌ی بامداد، گردآوری پرهام شهرجردی، انتشارات کاروان، ۱۳۸۷.

شاکری، خسرو، اندر پایه‌گذاری حزب توده به دست اداره‌ی اطلاعات ارتش شوروی، تارنمای ایران‌چهر، ۱۳۹۱/۷/۸. در: http://iranchehr.com/?p=381.

شاکری، خسرو، پنج سند، کتاب جمعه، شماره‌ی ۵، شهریور ۱۳۵۸.

شاکری، خسرو، تقی ارانی در آینه‌ی تاریخ، نشر اختران، ۱۳۸۷.

شاهرخی، محمود، گزیده‌ی شعر، به کوشش ساعد باقری و سهیل محمودی، شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۹۰.

شاهرودی، اسماعیل، مجموعه‌ی اشعار، به کوشش افشین شاهرودی، انتشارات نگاه، ۱۳۹۰.

شجاعی‌فرد، جواد، با یاد شاملو، در: ادیسه‌ی بامداد، گردآوری پرهام شهرجردی، انتشارات کاروان، ۱۳۸۷.

شعردوست، علی اصغر، شهریار و شعر ترکی، شرکت تعاونی کارآفرینان فرهنگ و هنر، ۱۳۸۳.

شفائیه، هادی، خاطره‌ای از نیما یوشیج، مجله‌ی پژواک، شماره‌ی ۷، دی ماه ۱۳۶۹.

شفیعی کدکنی، محمد رضا، با چراغ و آیینه، سخن، ۱۳۹۰.

شمیسا، سیروس، بهار و ترجمه، کتاب جمعه، شماره‌ی دوم، پنج‌شنبه ۱۱ مرداد ۱۳۵۸.

شمیسا، سیروس، راهنمای ادبیات معاصر، نشر میترا، ۱۳۸۳.

شهرستانی، سید حسن، نیما معلم آستارا، در: اسنادی درباره‌ی نیمایوشیج، به کوشش علی میرانصاری، سازمان اسناد ملی ایران، ۱۳۷۵.

صاحبان زند، سجاد، نیمایوشیج پدر شعر نو در مدار ۱۱۰، روزنامه اعتماد، شماره ۱۵۳۸ به تاریخ ۸۶/۸/۲۲، صفحه ۲۰.

صادقی شهپر، رضا. «*نیما* و دنیای آرمانی سمبولیست‌ها»، نشریه اطلاع‌رسانی و کتابداری کیهان فرهنگی، شماره ۲۰۲، مرداد ۱۳۸۲.

صفی‌یوا، گل‌رخسار، نیمایوشیج در آینه‌ی تازه‌کاری و نوپردازی شعر فارسی سده‌ی بیست، در: یادنامه‌ی نیما؛ مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت یکصدمین سالگرد تولد نیمایوشیج، جلد نخست، کمیسیون ملی یونسکو، ۱۳۷۸.

طاهباز، سیروس، زندگی و شعر نیمایوشیج، نشر ثالث، ۱۳۸۰.

طاهباز، سیروس، نیما از تولد تا سی سالگی، در: اسنادی درباره‌ی نیمایوشیج، به کوشش علی میرانصاری، سازمان اسناد ملی ایران، ۱۳۷۵.

طاهباز، سیروس، یوش، موسسه‌ی مطالعات و تحقیقات اجتماعی دانشگاه تهران، ۱۳٦۲.

طاهباز، سیاوش، عاشق بی‌قرار، ماهنامه تجربه، سال سوم، شماره ۲۵، آبان ۱۳۹۲.

طبری، احسان، امید پلید، نامه مردم، سال اول، شماره‌ی ۱۸، ۱۸ اردیبهشت ۱۳۲۲.

طبری، احسان، گئومات: درام منظوم تاریخی در چهار پرده، انتشارات حزب توده، ۱۳۵۸.

طبری، احسان، نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران، تیرماه ۱۳۲۵، انتشارات بی‌جا، بی‌تا، چاپ دوم، ۱۳۵۷.

طبری، احسان و کسرائی، سیاوش، در شناخت شعر، دنیا، دوره‌ی ٤، سال دوم، شماره‌ی ٤، ۹ و ۱۰، ۱۳۵۹.

طبری، احسان، نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، انتشارات حزب توده ایران، ۱۳۵۹.

عابدی، کامیار، موافقان و مدافعان نیما، ماهنامه‌ی تجربه، سال سوم، شماره ۲۵، آبان ۱۳۹۲.

عاطف‌راد، مهدی، از نیمایوشیج کدام عکاسها عکس گرفته‌اند؟ ۱۳۹۱/۹/۸، در: http://www.atefrad.com/view.php?id=346

عاطف‌راد، مهدی، نیما یوشیج، دکتر ارانی و شعر ققنوس، ۱۳۹۱/٤/۱، در: http://www.atefrad.com/view.php?id=100

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین محمد، *منطق الطیر* (مقامات *الطیور*)، به اهتمام دکتر سید صادق *گوهرین*، بنگاه ترجمه و *نشر* کتاب، ۱۳٤۸.

علوی، بزرگ، پنجاه و سه نفر، انتشارات نگاه، ۱۳۸۹.

ابتهاج، هوشنگ، پیر پرنیان‌اندیش، به کوشش میلاد عظیمی، نشر سخن، ۱۳۹۲.

علی‌خان‌نژاد، روح‌انگیز (رویا)، تشابه‌یابی کلام و تفکر در شعرهای شاملو و فروغ، در: احمد شاملو، شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها، به کوشش و گردآوری بهروز صاحب اختیاری و حمیدرضا باقرزاده، انتشارات هیرمند، ۱۳۸۷.

علیزاده، جمشید، گفتگو با شهریار، انتشارات نگاه، ۱۳۷۹.

غفاری ، *پروین* ، *تا سیاهی* ... در دام شاه ، مرکز ترجمه و نشر کتاب ، تهران ۱۳۷٦.

فرخ‌زاد، فروغ، گفت وشنود با سیروس طاهباز و غلامحسین ساعدی، در: حرف‌هایی با فروغ فرخزاد، دفتر زمانه، ۱۳۵۵.

فردوست، حسین، ظهور و سقوط سلطنت پهلوی، جلددوم،

فرزانه، حسین، پرونده‌ی پنجاه و سه نفر، انتشارات نگاه، ۱۳۷۲.

فرزانه، م. ف. آشنایی با صادق هدایت، نشر مرکز، ۱۳۷۲.

فروغی، محمد تقی ذکاءالملک، مقالات فروغی، انتشارات توس، ۱۳۵٤.

فروغی، محمد علی ذکاءالملک، مجله‌ی آموزش و پرورش، سال دهم، شماره‌ی دوم، اردیبهشت ۱۳۱۹.

فروغی، محمد علی ذکاءالملک، مقالات فروغی، جلد اول، انتشارات توس، ۱۳۵٤.

فرهی، فرهنگ،دفترهنر،شماره‌ی ۸، مهر ۱۳۷٦.

قائد، محمد، ویراستار در مقام مولف، در: ادیسه‌ی بامداد، گردآوری پرهام شهرجردی، انتشارات کاروان، ۱۳۸۷.

قائد، محمد، عشقی؛ سیمای نجیب یک آنارشیست، طرح نو، ۱۳۷۷.

قاضی‌زاده، علی اکبر، جان باختگان روزنامه‌نگار، انتشارات جامعه‌ی ایرانیان، ۱۳۷۹.

کابلی، ایرج، وزن‌شناسی و عروض، انتشارات آگاه، ۱۳۷٦.

کتاب المقدس، عهد قدیم و عهد جدید، چاپ انجمن پخش کتب مقدسه، تهران، ۱۹۰٤.

کریمی حکاک، احمد، طلیعه‌ی تجدد در شعر فارسی، ترجمه‌ی مسعود جعفری، انتشارات مروارید، ۱۳۸٤.

کسرائی، سیاوش، در هوای مرغ آمین، نشر کتاب نادر، ۱۳۸۲.

کسروی، احمد، تاریخ مشروطه ایران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۸۷.

کلیم، لستر، جغرافیای اقتصادی، ویراسته‌ی جی. راسل ویتاکر، ترجمه‌ی فتح‌الله حکیمی، انتشارات اقبال، ۱۳۳۸.

کیانی هفت‌لنگ، کیانوش، نیما و مدرسه‌ی سن لویی، در: اسنادی درباره‌ی نیمایوشیج، به کوشش علی میرانصاری، سازمان اسناد ملی ایران، ۱۳۷۵.

مجابی، جواد، وطن فقط نقشه‌ی جغرافی نیست، بخارا، شماره‌ی ۸۹–۹۰، مهر–دی ۱۳۹۱.

مختاری، محمد، انسان در شعر معاصر، انتشارات توس، ۱۳۷۲.

مختاری، محمد، ذهنیت غنایی در شعر فارسی، دنیای سخن، شماره‌ی ٦۰، اردیبهشت ۱۳۷۳.

مختاری، محمد، نیما و شعر امروز، به کوشش عباس قزوانچاهی، انتشارات توس، ۱۳۷۹.

مرعشی، سید ظهیرالدین، تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، به تصحیح دکتر محمد جواد مشکور، موسسه مطبوعاتی شرق، ۱۳٤٥.

مسعودی، مجتبا، *نیما و شاملو، نیماها در طول ظهور می‌کنند، آدینه*، سال نهم، شماره‌ی ۹۲ (اردی‌بهشت ۱۳۷۳): ۲۰-۱۱.

مشرف، مریم، مرغ بهشتی، نشر ثالث، ۱۳۸۹.

مفتون امینی، یدالله، زیارت حافظ و دیدار با نیما مرا شاعر حرفه‌ای کرد، ۱۳۸۸، مصاحبه‌ی منتشر شده در:

http://isna.ir/fa/news/8809-07365.156324/%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%AA-%D9%85%D9%81%D8%AA%D9%88%D9%86-%D8%A7%D9%85%D9%8A%D9%86%D9%8A-%D8%A7%D8%B2-%D9%86%D9%8A%D9%85-%D9%82%D8%B1%D9%86-%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1%D9%8A-%D8%B2%D9%8A%D8%A7%D8%B1%D8%AA

ملکی، خلیل، خاطرات سیاسی، انتشارات رواق، ۱۳٦۰.

منشی‌زاده، کیومرث، « شعر ورلن به پای شعر نیما هم نمی‌رسد»، خبرگزاری کتاب ایران، ۲۱ آبان ۱۳۸۷. (در:

http://www.ibna.ir/vdcamanu.49naa15kk4.txt(

منفردزاده، اسفندیار، مجله‌ی دنیای سخن، شماره‌ی ۳۳، مرداد-شهریور ۱۳٦۹.

موسوی گرمارودی، علی، دگرخند، انتشارات انجمن قلم ایران، ۱۳۸۸.

مومیوند، بیژن، قربانی مصادره شده، هفته‌نامه‌ی آسمان، شماره‌ی ۱۷، ۲۲ بهمن ۱۳۹۰.

مهاجرانی، سید عطاء الله، گزند باد، انتشارات اطلاعات، ۱۳۷۰.

مهاجرانی، سید عطاءالله، افسانه‌ی نیما، انتشارات اطلاعات، ۱۳۷۵.

مؤمنی، باقر، دنیای ارانی، انتشارات خجسته، ۱۳۸۵.

میترا، س. پ. (سیروس پرهام)، رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات، انتشارات نیل، ۱۳۳٤.

میرانصاری، علی، سفرنامه‌ی بارفروش، در: اسنادی درباره‌ی نیمایوشیج، به کوشش علی میرانصاری، سازمان اسناد ملی ایران، ۱۳۷۵.

میرزاده عشقی، محمد رضا، کلیات مصور عشقی، به اهتمام علی اکبر مشیر سلیمی، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر، ۱۳٤٤.

نگاهی، مورتوز، گونش کیمی، کتاب جمعه، شماره‌ی ۹، ۵ مهر ۱۳۵۸.

ناتل خانلری، پرویز، نقد بی غش، انتشارات تاک، ۱۳۸۵.

ناتل خانلری، پرویز، از خاطرات ادبی پرویز ناتل خانلری درباره‌ی نیمایوشیج، ایران‌شناسی، شماره‌ی ٤۹، زمستان ۱۳۷۹.

نفیسی، سعید، به روایت سعید نفیسی، به کوشش علیرضا اعتصام، نشر مرکز، ۱۳۸۱.

نیرو، سیروس، نیما با چاقو آشپزخانه اخوان را دنبال کرد، روزنامه‌ی راه مردم، دوشنبه ۱۳۹۳/۵/٦.

وثوقیان، بهروز، شهریار ملک سخن، انتشارات دستان، ۱۳۸۵.

وفا، نظام، دیوان نظام وفا، به کوشش احمد کرمی، سلسله نشریات ما، ۱۳۶۳.

هشترودی، محمد ضیاء، منتخبات آثار، بروخیم، ۱۳۰۳.

یغمایی، حبیب، شعر نو، مجله‌ی یغما، سال هشتم، فروردین ۱۳۳٤.

یوشیج، نیما، افسانه، چاپ هادی، ۱۳۷۰.

یوشیج، نیما، برگزیده‌ی آثار نیمایوشیج، انتشارات بزرگمهر، ۱۳٦۹.

یوشیج، نیما، تعریف و تبصره، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۵۰.

یوشیج، نیما، درباره‌ی شعر و شاعری، به کوشش سیروس طاهباز، انتشارات دفترهای زمانه، ۱۳٦۸.

یوشیج، نیما، دنیا خانه‌ی من است، به کوشش سیروس طاهباز، مرکز انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران، ۱۳۷۵.

یوشیج، نیما، کشتی و توفان، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۱.

دوستخواه، جلیل، دفتر هنر ویژه‌ی نیمایوشیج، سال هفتم، شماره‌ی ۱۳، اسفند ۱۳۷۹.

یوشیج، نیما، مجموعه‌ی اشعار نیما (فارسی و طبری)، تدوین سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، ۱۳۸۰.

یوشیج، نیما، ناقوس، انتشارات مروارید، ۱۳٤٦.

یوشیج، نیما، نامه‌ها، به کوشش سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، ۱۳٦۸.

طاهباز، سیروس، داستانی حاصلش دردی؛ پاسخ سیروس طاهباز به سخنان شراگیم یوشیج، مجله‌ی معیار، شماره‌ی ۲٦، مهرماه ۱۳۷۷.

یوشیج، نیما، نامه‌های نیما به همسرش، انتشارات آگاه، ۱۳۵٤.

یوشیج، نیما، نامه‌های نیمایوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، نشر آبی، ۱۳٦۳.

یوشیج، نیما، نامه‌های نیمایوشیج، نشر آبی، ۱۳٦۳.

امداد، حسن، توللی و حوادث فارس، در: امید در نومیدی، ویراسته‌ی مهدی پرهام، نشر آبی، ۱۳۸۳.

یوشیج، نیما، نامه‌ی نیما یوشیج به احمد شاملو، در: احمد شاملو، شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها، به کوشش و گردآوری بهروز صاحب اختیاری و حمیدرضا باقرزاده، انتشارات هیرمند، ۱۳۸۷.

سپانلو، محمدعلی، هزار و یک شعر، نشر قطره، ۱۳۷۸.

یوشیج، نیما، یادداشتهای روزانه نیما یوشیج، به کوشش شراگیم یوشیج، انتشارات مروارید، ۱۳۸۷.

یونانسیان، ایساک، ارمنیان و تئاتر رشت، فصلنامه فرهنگی پیمان، شماره ۳۸، سال دهم، زمستان ۱۳۸۵.

یقیکیان، گریگور، شوروی و جنبش جنگل، انتشارات نوین، ۱۳٦۳.

هالیدی، جان و جانگ، چانگ، مائو، ترجمه‌ی بیژن اشتری، نشر ثالث، ۱۳۸۷.

هشترودی، محسن، مجله‌ی روشنفکر، شماره‌ی ٤٤٤، فروردین ۱۳٤۱.