

بو طيقای شعر نو

جورکش، شاپور، ۱۳۳۴ -

بوطیقای شعر نو - نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج / شاپور جورکش -
تهران: ققنوس، ۱۳۸۲.

ISBN 964-311-481-3

ص ۳۳۶.

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.

عنوان دیگر: بوطیقای شعر نو.

کتابنامه: ص. ۳۳۴-۳۳۶؛ همچنین به صورت زیر نویس.

۱. نیما یوشیج، ۱۲۷۴-۱۳۲۸، مستعار - نقد و تفسیر. ۲. شعر فارسی - قرن ۱۴ -
تاریخ و نقد. ۳. شعر فارسی - نوآوری. الف. عنوان. ب. عنوان: نگاهی دیگر به
نظریه و شعر نیما یوشیج. ج. عنوان: بوطیقای شعر نو.

۱/۶۲ فا ۸

۹ ب ج / P ۲۸۵

ج س / ۹۸۶ ن

۱۳۸۲

۱۳۸۲

م ۸۲-۳۰۳۹۲

کتابخانه ملی ایران

بو طيقای شعر نو

نگاهی ساری، به نظریه و شعر نو

شاپور جورکش





انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

* * *

شاپور جورکش

بوطیقای شعر نو

چاپ پنجم

۵۵۰ نسخه

۱۳۹۸

چاپ رسام

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۷ - ۴۸۱ - ۳۱۱ - ۹۶۴ - ۹۷۸

ISBN: 978 - 964 - 311 - 481 - 7

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

۳۵۰۰۰ تومان

فهرست

پیشگفتار..... ۷

۱. گونه‌های متفاوت آب برداشتن از رودخانه..... ۱۳

سرچشمه برداشتهای متفاوت ۴۰

۲. میدان دید تازه..... ۴۷

استغراق یا دفتر مسطوره (۴۹، الف) بینایی ویژه (۵۱، ب) شنوایی شاعرانه

(۵۱، ج) خلوت (۵۲، د) قدرت جدا شدن از خود (۵۲، ابژکتیویته -

سویژکتیویته (۵۳، وصف (۶۳، روایت (۶۶، مؤلفه‌های اصلی دیدگاه نیما (۷۰،

چکیده مطالب ۷۲

۳. تکنیک..... ۷۵

تفصیل و تأویل طرح (شاعر - خلوت) (۸۱، استغراق (حلول - تخمیر - ذوب)

(۸۵، ابژکتیویته (مشاهده - سویژکتیویته) (۸۸، وصف (وصف بدلی، وصف

اصلی، نمایش، تصویر، دیکلماسیون، فرم، موسیقی، سمبول) (۱۰۰، روایت

(نقالی، نمایش، داستان، زمان، مکان، زبان) (۱۱۳، ای فرمانروا حاضریم (۱۱۹

۴. میدان دید تازه در عمل ۱۲۱

خانهٔ سر یولی ۱۲۵، مرغ آمین ۱۴۱، وصف در عمل ۱۴۷، استغراق در عمل ۱۴۸، سمبلیسم در عمل ۱۵۲، ابژکتیویته در عمل ۱۵۴، کار برد صفت ۱۶۴، مرغ غم ۱۶۷، کاربرد دراماتیک مونولوگ ۱۷۲، پی دارو چوپان ۱۷۶، افکت‌های نمایشی ۱۷۷، حضور راوی ۱۷۹، زبان طبیعی در عمل ۱۸۲

۵. نیما و پیروان او ۱۹۹

میرزادهٔ عشقی ۱۹۹، غول زیبا - احمد شاملو ۲۰۵، تصویرهای سینمایی در شعر شاملو ۲۴۲، وصف ابژه در شعر شاملو ۲۴۹، اخوان ثالث - رهرو راستین نیما ۲۵۲، وصف ابژه در شعر اخوان ۲۵۲، عناصر دراماتیک در شعر اخوان ۲۵۵، زندگی می‌گوید اما ۲۵۹

۶. پی‌جویی دستاوردهای نیما ۲۶۹

در مصاحبه با آقایان منوچهر آتشی و م. آزاد)

متن پرسش و پاسخ مکتوب ۲۷۰، متن مصاحبهٔ حضوری ۲۷۸

گزینۀ شعر نیما یوشیج ۳۰۱

وصف ۳۰۱، نماد ۳۰۳، نماد - شاعر ۳۰۳، وصف الحال ۳۰۷، دراماتیک مونولوگ ۳۰۹، شعرهای دراماتیک ۳۱۳

منابع ۳۳۴

پیشگفتار

من صدای مخفی عالم و رونق آینده‌ام

نامه‌ها، ص ۷۵

شعر امروز ایران چنان دگرگون شده که دوستداران فرهنگ ترجیح می‌دهند حساب آن «هنر ملی» را از آنچه امروز به نام شعر عرضه می‌شود، جدا کنند. آیا شعر ما در مسیر طبیعی خود قرار دارد یا مغلوب عواملی شده که باید زدوده شوند تا چهره شعر راستین بازتاب دوباره بیابد؟ کمی فاصله از تعصب کافی است که به ما نشان دهد این پدیده قومی، بالقوه زمینه‌های چنین آشوبی را در خود داشته و عملاً دو وجه متناقض در آن دیده می‌شود:

از سویی این اعتماد و اطمینان را داریم که شعر ما، این صدای گمشده در جهان پر دمدمه امروز، صدایی ناشنیده است؛ و کافی است که اوراق تمدن‌های باستان را تورق کنیم تا دریابیم که ایران هم اگر از ابتدا به آیین استعمارِ مستمر گردن نهاده بود، جهان به شعر و نوایش گوش سپرده بود. آن بخش مختصر از فرهنگ ما که به بیرون راه یافته، گویی زاده اتفاقی بیش نبوده است: اگر نیکلسون در مقطعی کوتاه گذری به ایران نداشت، مولانا هنوز ناشناخته بود. اگر کنجکاوی شخصی امرسون نبود، سعدی هم ناشناخته بود،

و اگر گوته، حافظ هم. و ما به درستی نمی‌دانیم چه انگیزه‌ای جز تفکر زمان‌گریز و خیال‌آفاق پرواز خیام، فیتز جرالدا را به ترجمهٔ اشعار او بر می‌انگیزد. از سویی دیگر، با تأسف در می‌یابیم که این جلوهٔ غریبه‌نمای شعر امروز، نتیجهٔ عوامل درونی و بالقوهٔ هنر ملی بوده است: در ریشه‌یابی علل بحران شعر معاصر دلایل بسیاری ارائه شده است. برای مثال:

انتشار انبوه دفتر شعرهای تجربی و بدون پشتوانهٔ اقناع‌کننده.

کم شدن مخاطبان شعر در اثر رشد رویکرد به ادبیات داستانی و تاریخ.

نقطه ضعف‌های درونی شعر دهه‌های چهل و پنجاه.

کمبود نقد و قلت ناقدان حرفه‌ای و تأثیرگذار.

پر نشدن خلأ حضور شاعرانی بزرگ چون احمد شاملو و مهدی

اخوان ثالث.

تحول اجتماعی و فضای بعد از انقلاب و حضور رسانه‌هایی مثل اینترنت، و نیاز برآورده نشدهٔ زبان و بیانی تازه و همسو با سلیقه‌ها و ذائقه‌های تازه شکل‌گرفته.

سرخوردگی مخاطب از شعر یا نوستالژی او در جستجوی آثار مألوف

شاعرانی چون فروغ و سپهری... .

اما نگاهی به نظریه و شعر نیما، شاید پیشنهادی چاره‌اندیشانه برای حل بحرانی باشد که موارد ذکر شده در بالا، بیش از آن که عامل آن باشند، معلول آن به نظر می‌رسند. از نظر نیما، شعر کلاسیک، بالقوه آمادگی رسیدن به چنین ورطهٔ آشوبناکی را داشته است. مطالعهٔ دقیق آثار نیما و جمع‌بندی نظریه‌های گوناگون در مورد او، در حکم پاسخ به آشوب‌زدگی و بحرانی است که نیما حدود پنجاه سال پیش آن را شناسایی و تعریف کرده و در رفع آن راه‌حل سنجیده و گام به گام ارائه داده است.

منتقد معاصر آقای محمد حقوقی در کتاب شعر نو از آغاز تا امروز، اشاره

می‌کند که: «به گمان من کم‌تر صاحب ادعایی است (اعم از موافق یا مخالف)

که به دقت نوشته‌های نیما را خوانده باشد.» دریافت هولناک مستتر در این جمله، نقاب از ادبیات جامعه‌ای برمی‌دارد که مبنای وجودی آن در پاره‌ای موارد، خود محوری، تعصب، و توهم قومی است بیگانه با معیارهای علمی و منطقی. و اذعان این نکته برای این دوستدار ادب نیز خالی از شرمساری نیست که بگویم پیش از شروع به مطالعه کل یادداشت‌ها و اشعار نیما - در مقایسه با همتای معاصر او در داستان‌نویسی ایران، صادق هدایت - و از نظر آشنایی با مدرنیته، او را روستایی ساده‌دلی می‌پنداشتم و شعر نو را صرفاً زاده آشنایی او با ادبیات فرانسه.

تلاش نیما یادآورنده جستجوگری‌های فرزانه‌ای است که برای افزودن حرفی بر دفتر فرهنگ ما، بیش از سی سال به نظر و عمل پرداخت، و خلوت‌گزینی او، غیر از التزام شاعری، به این دلیل هم بود که خود را در برابر کاخ نظامی می‌دید که دست بردن در هر خشتش، تأمل و تفکر همه عمر او را می‌طلبید. بحرانی که امروز در شعر ما خود را نشان می‌دهد، به دهه چهل و پنجاه ارجاع می‌دهیم؛ اما نیما پنجاه سال پیش از این در شعر ما چیزی به نام «بن‌بست» را شناسایی کرده، و شعر نو را به مثابه راه‌حل گام به گام برای گذر دادن هنر ملی از این «راه‌کور» پیشنهاد داده است. آیا بحران امروز شعر، همان بحرانی نیست که نیما از آن سخن گفت و با ارائه نظامی ارگانیک در جهت پیوند دادن کالبد شعر سنتی با شعری بر مبنای اصول دموکراتیک در رفع آن کوشید؟ شعر نو، نه تنها یک الگوی تازه شعری، بلکه ارائه طریقه تازه‌ای در نگاه به جهان بود که بالقوه می‌توانست اندیشه‌های مدرن اجتماعی را پایه‌گذاری کند. نبوغ نیما آن‌گاه برای ما ملموس‌تر جلوه می‌کند که در نظر بگیریم تأملات دموکراتیک او و اجرای اندیشه تساهل در شعر نو، در آن زمان از بستر اجتماعی لازم و پشتیبانی‌کننده محروم بود.

نیما که رفعت و جلال شعر کهن را می‌شناخت و شاعرانی چون نظامی و حافظ را در «صف کبریا» می‌دید، از طرفی بحران ذهنیت در شعر سنتی را

شناسایی کرده بود و می‌بایست در برابر چشم هواداران غیرتی، این بنا را بازسازی می‌کرد؛ و از طرف دیگر باید در جامعه‌ای سنگ شده در استبداد که خواب دموکراسی را هم نمی‌دید، از مدارا سخن می‌گفت: ضمیر «من» متکلم و حده در ادبیات سنتی، طی سده‌های متمادی، منظر مسلط و مألوف بود. نیما، با اعتبار بخشیدن به ابژه، می‌بایست ضمیر «او» را جایگزین «من» کند. این جایگزینی نه تنها معضل شعر را حل می‌کرد، بلکه می‌توانست در آموزش تساهل و مدارا نیز نقشی اجتماعی داشته باشد.

نیما می‌دانست که در برابر افسون نظم کهن، اگر بخواهد آب در خوابگاه مورچگان کند، خود باید همچون موری در کشاکش و جستجو باشد. چرا که کلاسیک‌پردازان ایران، جدا از آن ذهن‌گرایی که نیما بر آن انگشت گذاشته بود، در کار خود تبخّر اعجاز‌آوری داشتند. آنان توانسته بودند در همان قالب‌های کهن آنچه بر دلشان گذشته بود به رسایی، شیوایی و ایجاز سه جمله در یک نیم بیت (گفت چونی، گفت مردم، گفت شکر)، بیان کنند. کار نیما - بر خلاف تصور دکتر براهنی - نه از «سر تفنن» بود، نه به انگیزه «ضدیت با سنت». و تغییراتی که او ایجاد کرد، بر خلاف تصور رایج، به تغییر اوزان عروضی محدود نمی‌شد؛ و نیما با پی‌افکندن یک نظام منسجم و در هم تنیده، نه تنها کل ساختار شعر را هدف قرار داده بود، بلکه «میدان دید تازه» او توان آن را داشت که اگر درست دریافت شود، در نحوه جهان‌بینی شاعر و مخاطب نیز تغییر ایجاد کند. شناخت این نظام فکری به شکل تماتیک و شماتیک، پیگیری آن در یادداشت‌ها و نظریه‌های نیما، و سپس ارائه نمونه‌هایی عملی از اشعار نیما که این نظام ارگانیک در آن‌ها متجلی شده، انگیزه اصلی این نوشتار است.

خواننده گرامی، در پژوهشی که پیش رو دارید، اگر سخنی تازه باشد، این تازگی مدیون مطالعه دقیق آثار زنده‌یاد نیما یوشیج بوده است؛ بدان امید که این نوشتار آینه‌ای باشد که در آن سیمای ادبی نیما و تعالیم او آن‌طور که او

می‌اندیشیده، به روشنی پدیدار شده باشد. این متن، نکات مثبت و منفی متون قبلی راجع به شعر نو و نیما را در یک بررسی ابتدایی مشخص کرده تا دعوتی باشد به بازاندیشی کار نیما و انگیزش چند پرسش که: آیا نیما را شناخته‌ایم؟ منظور نیما از شعر نو چه بود؟ شعر نو را چه مؤلفه‌هایی تعیین می‌کند؟ بحران شعر معاصر از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ و نیما چه راه‌حلی برای آن پیشنهاد می‌کند؟

سه فصل اول این پژوهش به پاسخ سؤال‌های بالا اختصاص یافته است که در آن ذوق و اشتیاق بازیافت چهره تازه‌ای از شعر نو، شکیبایی خواننده را جبران خواهد کرد. فصل‌های چهارم و پنجم این پژوهش به تحلیل شعرهای نیما براساس این یافته‌ها می‌پردازد که در عین حال چکیده‌ای از نکات اصلی فصل‌های قبل را نیز در بر دارد.

در این جستار تلاش بر آن بوده که سیمای ادبی نیما و مؤلفه‌های نظام شعر نو، تا آن‌جا که بضاعت مؤلف اجازه دهد، با دقتی در خور کار علمی نیما، بدون تعصب و جانبداری طرح شود. اگرگاه تداخل احساسات باعث شده باشد که برای لحظه‌ای قلم مهار مؤلف را بکشد، بر او ببخشایید. آقای محمد محمدعلی در مقدمه گفت‌وگو با احمد شاملو، دولت‌آبادی و اخوان ثالث می‌گوید: «دیگر زمان آن رسیده که دریابیم قوت‌هایمان کجاست و ضعف‌هایمان کجا. گاه بر خود ببالیم و ضعف‌هایمان را نیز دریابیم. برای دستیابی به این مهم باید بیش‌تر بدانیم. از گذشته بیاموزیم و پاسخ‌ها را بجوییم.» اما باید گفت که: آن دسته از آثار ادبی ما که موجد غرور و بالیدنی هستند (مثل شاهنامه، بوف کورو ...) وقتی به فرآیند پدید آمدن آن‌ها فکر می‌کنیم، و بهایی را که پدیدآورندگان این متون فرهنگی پرداخته‌اند در پیش رو می‌آوریم، مجال بالیدن تنگ می‌شود. وقتی می‌شنویم که نیما می‌گوید: «من شهیدم، امیدوارم نسل آینده انتقام خون مرا از این ملت بگیرد»، دریغ و حسرت بیش از غرور بر ما چیره می‌شود. نوشتن از شاهنامه، بدون در نظر داشتن سرگذشت آن «فقاعی» ممکن

نیست. گفتن از بوف کور بدون یاد از سرگذشت زندگی هدایت، و نوشتن از «ناقوس» و «غراب» بدون به یاد آوردن ناسپاسی‌هایی که بر نیما رفت، ممکن نیست.

در نقل قول از کتاب‌هایی که بر آثار نیما نوشته شده، تلاش بر آن بوده که حتی‌المقدور نکات مثبت و منفی آن کتاب‌ها ذکر شود، تا مخاطب در حین خواندن این پژوهش، چشم‌اندازی از نقطه‌نظرهای پژوهش‌های دیگر را نیز پیش رو داشته باشد.

مصاحبه با دو شاعر معاصر آقایان منوچهر آتشی و م. آزاد از نظر این‌که این بزرگان نزدیک‌ترین حلقه اتصال نسل امروز با پیشتاز شعر نو، نیما یوشیج، بوده‌اند، به آن منظور صورت گرفته که بعضی نقطه‌نظرهای این پژوهش از منظر این رهروان نیما بازتابی دیگر یابد.

در انتها، گزینه شعرهایی از نیما آمده که دیدگاه تازه نیما به روشن‌ترین وجهی در آن‌ها پدیدار شده، در عین حال که بیش‌ترین ارجاع‌های این پژوهش به این شعرها بوده است.

تابستان ۸۲ - شاپور جورکش

گونه‌های متفاوت آب برداشتن از رودخانه

عقیده، اساساً عبارت از سرگرمی است. جزّ و بحث در سر آن نیز یک نوع سرگرمی محسوب می‌شود.

نامه‌ها، ص ۳۵۰

مؤلفه‌های شعر نو کدامند؟

پاسخ‌های پژوهشگران، متفاوت است. اما تردید کردن در این پاسخ‌های پذیرفته شده هم به قول نیما می‌تواند نوعی سرگرمی باشد. به ویژه وقتی می‌بینیم بیش‌تر پژوهش‌هایی که در مورد نیما صورت گرفته، در مقام مقایسه، تفاوت‌هایی نزدیک به تناقض دارند. برای مثال، نیما در نظریه‌پردازی‌های خود، بارها و بارها از دو واژه «سوزکتیویته» و «ابژکتیویته» سخن می‌گوید. منظور نیما از این دو واژه چیست؟

شاعر بزرگ معاصر، آقای اخوان ثالث در توضیح این دو واژه، ما را به دو اصطلاح قدمایی «خبر» و «عیان» ارجاع می‌دهد و معتقد است که منظور نیما این بوده که شاعر باید شنیدنی‌ها را دیدنی کند:

یک تعبیر دیگر این معنی — که یاری دیدن به دریافتن باشد — همان است که قدمای ما از آن به «عیان» و «خبر» عبارت می‌آورند...

به تعبیر ما «خبر» حاکی از ذهنیت است، چه برای شنونده و چه برای گوینده. از این رو احتمال دروغ و راست در آن بسیار است. ولی «عیان» دروغ

بر نمی‌تابد و به خلاف ذهنیات آدمی، جای انکار در آن نیست و با عینیت منطبق است... نیما بنا به صراحت‌هایی که در نظرات خود دارد و به دلیل بسیاری از آثارش بی‌صراحت، در شیوه بیان معتقد به جستجو و ارائه تصاویر و جلوه‌های عینی و مشهود است.

با این تعبیر می‌توان گفت که نیما صورتگر معنی می‌خواهد باشد، نه خبرگزار آن.

بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، صص ۲۴۴ - ۲۵۰.

در واقع اخوان ثالث دو واژه سوپژکتیویته و ابژکتیویته را به «کلمه» ارجاع می‌دهد و معتقد است که منظور نیما این است که شاعر باید کلمه را از حالت شنیداری به حالت دیداری و تصویری در بیاورد:

و نیز در جایی دیگر در «کار شب پا» می‌خوانیم که:

...

هول غالب همه چیزی مغلوب.»

چنان که به جای خود خواهم گفت، گفتگو از هول با این نحو خیلی سوپژکتیو است.

«هول» را چگونه ببینیم؟ ما آن را می‌شنویم، آن هم به صورت کلمه، اما نیما فوراً این سوپژکتیویسم را به نشان دادن جلوات ابژکتیو جبران می‌کند، سخن از مرد «شب پا» است در هوای مه‌آلودی که او در آن با طبل کوچک و شیبور شاخی اش تنهاست و مزرعه برنج را می‌پاید. جز آرامی و سکوت و شب، چیزهای دیگری هم در آن صحنه هست، چه «تا این جای داستان» و چه بعداش که برای ما تصور «هول» را بیش تر آفتابی می‌کند. منجمله دنباله همان مصرع است که می‌خوانیم:

می‌رود دوکی، این هیکل اوست

می‌رمد سایه‌ای، این است گراز...

و معنی کم‌کم صورت می‌یابد.

بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، صص ۲۶۳

دکتر براهنی در کتاب طلا در مس در مورد اصطلاح «سوبژکتیو» سه برداشت گوناگون می‌کند و سه معنای مختلف برای این کلمه در نظر می‌گیرد و پیرامون هر سه بحث می‌کند: سوبژکتیو به معناهای: ۱. موضوعی، ۲. ذهنی، ۳. فلسفی. و پیرامون همه این برداشتها به یک اندازه بحث می‌کند، بدون آن که منظور اصلی نیما را بزرگنما کند:

از تمام این اصرارهایی که نیما می‌کند و نسخه‌ها و راهنمایی‌هایی که می‌دهد به یک نتیجه می‌رسیم: و آن این‌که او می‌خواهد شکل ذهنی شعر، شکل ظاهری آن را ایجاد کند. طرز حرکت تصاویر و احساس‌ها و اشیا، مسیر حرکت و شکل ظاهری را تعیین نماید و به دنبال خود ببرد. شکل ذهنی شعر در شعرای گذشتگان در یک بیت پایان می‌پذیرفت و گرچه ابیات بعدی با آن بیت از نظر شکل ظاهری یکی بودند، شکل ذهنی آن‌ها ممکن بود به کلی عوض شود.

(در شعرکهن، تکوین تصویر در یک بیت صورت می‌گرفت... اگر واحد شعر گذشته بیت باشد، واحد شعر جدید، خود یک شعر است. امروز یک تصویر فی‌نفسه در یک شعر مطرح نیست، بلکه تلفیق آن با تصاویر دیگر در سرتاسر یک شعر مطرح است. این تلفیق و تکوین تصاویر، پیدایش شکل ذهنی شعر را ممکن می‌سازد.) در حرکت مضامین گذشتگان، تداوم نیست. بیت بعدی یک شعر مکمل بیت نخستین نیست و یا زیاد بدان ارتباطی ندارد، فقط وزن و قافیه، شکلی ظاهری به مضامین مختلف می‌دهند. در حالی که همین‌که شکل ذهنی کامل شد و محتوی در تنگنای وزن و قافیه تحمیلی محصور نشد، آن‌گاه آن «آرمونی» که نیما از آن صحبت می‌کند، ایجاد می‌شود. «آرمونی» یعنی به هم چسبیدن قسمت‌های مختلف شعر برای ایجاد تأثیری واحد و یافتن شکلی متحد و یکسان. و این آرمونی از برخورد مناسب شکل ذهنی و شکل ظاهری شعر ایجاد می‌شود که بدان در فصل دوم کتاب اشاره کرده‌ایم.

... نیما فقط از سمبول استفاده نمی‌کند، بلکه هر جا لازم دید وصف‌هایی نه ذهنی، بلکه عینی از اشیا به دست می‌دهد (ص ۲۳۸). نیمای «شعر من» نه قدرت‌های توصیفی خود را مثل شاعران عارف ایران فدای حرکتی مجرد و ذهنی به سوی معبود می‌کند و نه مثل سمبولیست‌های اواخر قرن نوزدهم فرانسه، از اشارات و ایهام‌ها، برای ارائه درونی‌های بسیار ذهنی که دور از محیط عینی زندگی باشند، استفاده می‌کند. نیما در توصیف‌های سمبولیک خود بین عینیت و ذهنیت، پلی برقرار می‌کند و به هر دو سهم مساوی می‌دهد، تا آنچه بیان شدنی است در لباس واژه ریخته شود.

طلا در مس، ص ۲۳۸

در واقع باید گفت که نیما با کاربرد دو واژه غیر دقیق «سوپرژکتیو» و «ابژکتیو» سوءتفاهمی ایجاد می‌کند و رهیافت به مفهوم مورد نظر را با مشکل روبرو می‌کند. اما چنان که در فصل بعد خواهیم دید توضیحات او به اندازه‌ای هست که چنین سوءتفاهمی رفع شود. دکتر براهنی از این دو واژه دو برداشت مختلف را همزمان ارائه می‌دهد: برداشت ادبی و فلسفی. در برداشت ادبی خود می‌نویسد: «نیما فقط از سمبول استفاده نمی‌کند، بلکه هر جا لازم دید وصف‌هایی نه ذهنی، بلکه عینی از اشیا به دست می‌دهد.» اما برداشت فلسفی دکتر براهنی غلبه بیش‌تری بر ذهن ایشان دارد. و چنانچه بعداً خواهیم دید، برداشت فلسفی، مبنای قضاوت ایشان قرار می‌گیرد. دکتر براهنی به سوژه و ابژه دکارتی اشاره می‌کند، که ناچار باید توضیحی کوتاه در این باره داشته باشیم:^۱

پیش از دکارت، سوژه (= من)، در برابر ابژه (= او = متافیزیک) قرار داشت و سوژه از شناخت ابژه عاجز بود، چرا که خود را جزئی از ابژه می‌دانست. شناسنده شایستگی آن را نداشت که بخواهد ابژه را شناسایی

۱. چکیده بحث نصرالله روحی نژاد.

کند، و تنها جوهری از تجلی «او» را قابل دریافت می‌دانست. سوژه و ابژه در هم تنیده بودند. در واقع، زیر سیطرهٔ نظم ارسطویی، فیزیک قادر به شناخت متافیزیک نبود.

دکارت با تکانهٔ من می‌اندیشم، پس هستم، عملاً سوژه را مرکز هستی قرار می‌دهد و موضوع شناخت را جهان زمینی پیرامون قرار می‌دهد که قابل شناسایی است. و شناخت آن قدر قدرت می‌گیرد که می‌تواند به ما هستی مستقل بدهد. حالا عملاً سوژه از ابژه جدا شده است.

سه اصل زیر: یعنی شناسنده به عنوان مرکز هستی، موضوع زمینی قابل شناخت، و تکیه بر این شناخت، سرچشمهٔ اولیهٔ مدرنیته هستند. در عصر پسامردن، عقل دکارتی به علت محدودیت - مورد سؤال قرار می‌گیرد؛ محیط پیرامون مورد تردید است، چرا که نمی‌دانیم جهان پیرامون ما کدام است؟ آیا از دید یک زرافه مثلاً، انسان به عنوان جهان پیرامون تلقی نمی‌شود؟ چه کسی تعیین می‌کند که ما سوژه هستیم یا ابژه؟ سوژه یکبار دیگر در یکدیگر تداخل می‌یابند. دکتر براهنی از این حرف نیما که می‌گوید ادبیات کلاسیک ما سوژکتیو است این نتیجه را می‌گیرد که یعنی «شاعران عارف ایران، قدرت‌های توصیفی خود را فدای حرکتی مجرد و ذهنی به سوی معبود» می‌کنند. دکتر براهنی در واقع دو واژهٔ مورد نظر نیما را به معنای فلسفی تلقی می‌کند. و همین امر وجه غالب فکر دکتر براهنی می‌شود. سی سال بعد ایشان در کتاب تئوریک خود چرامن دیگر شاعر نیمایی نیستم، می‌نویسد:

نیما با سوژکتیو بودن شعر قدیم مخالفت می‌کند، ولی می‌گوید اصل معنی است و مدام از «طبیعی»، «انتظام طبیعی» و «دکلماسیون طبیعی» حرف می‌زند، و در واقع ثابت می‌کند که معنی «در هر لباسی که باشد» منتفی نیست، بلکه معنی دقیقاً از دیدگاه او در صورتی اهمیت دارد که بیان طبیعی خود را پیدا کرده باشد. البته مشکل اصلی در این است که نیما گمان می‌کند معنی، چیزی جدا از فرم است که بتواند در هر لباسی بیان شود. مسئله این است ذهن «دکارتی» نیما، جهان را به «سوژه» و «ابژه» قسمت می‌کند و با این

تقسیم‌بندی، بحران‌ها و مشکلات خود را بیان می‌کند؛ و گرچه در پاره‌ای از شعرهایش از این تقسیم‌بندی دکارتی فراتر می‌رود، چراکه شعری می‌گوید که در فراسوی تقسیم‌بندی دکارتی از سوژه و ابژه، اهمیت پیدا می‌کند؛ ولی از دیدگاه نظری، تقسیم‌بندی دکارتی را از پشت سر تفکر نیمایی بردارید، این تفکر غرق در انواع بحران‌ها و تشتت‌ها می‌شود و در پاره‌ای جاها با چنان تضادهایی روبرو می‌شود که انگار نیما تفکر خود را به اقتضای روز و شعری که گفته، تنظیم کرده است.

خطاب به پروانه‌ها و چرامن دیگر شاعر نیمایی نیستم، ص ۱۲۹

در فصل‌های آتی این پژوهش خواهیم دید که این دو واژه «ابژکتیویته» و «سوبژکتیویته» چه نقش مهمی در پیکره دیدگاه تازه‌ای دارند که نیما به پشتوانه سی سال تفحص بر شعر ایران گشود. اما می‌بینیم که دو تن از چهره‌های مطرح ادبیات معاصر چه تعبیرهای دور از همی از این دو واژه دارند. خواننده‌ای که احتمالاً بخواهد از معنا و کارکرد این دو واژه سر در بیاورد به کدامیک از این دو تعریف باید تکیه کند؟

یک مثال دیگر: زنده‌یاد اخوان منظومه «قلعه سقریم» را «در عداد کارهای خوب و بالنسبه توفیق‌آمیز استاد در شیوه‌های قدمایی» و جزو «تفنن‌ها و تقلیدهای استاد» می‌شمارد. ولی آقای شمس لنگرودی در باره این منظومه می‌نویسد:

نیما می‌نویسد: «یقین بدانید چه قدیم چه جدید، این غزلیات عاشقانه و ناشی از دوری از نسوان، این اشعار و حکایات اخلاقی، عنقریب، همه به موت ابدی تسلیم می‌شوند.» اما با این همه عجیب است که همه شعرهایی که طی سال‌های ۱۳۱۰ تا ۱۳۱۶ می‌نویسد و در دیوانش موجود است — نه شعر سنتی اخلاقی و داستانی است که با هیچ یک از اصول جدیدش همخوانی ندارد... از آذر سال ۱۳۱۳ تا بهمن ۱۳۱۶ تنها یک مثنوی بسیار بلند با نام «قلعه سقریم» در مجموعه کامل اشعارش موجود است و هیچ تازگی ندارد.

نیماوشیح، صص ۶۶ - ۷۲.

ابراهیم ناعم که نیما در آخرین سالیان عمر او را جزو نزدیک‌ترین هم‌دلان خود می‌دانسته، در مقاله «ایران یکی از افتخارات ادبی خود را از دست داد»، نظری خلاف نظر آقای لنگرودی دارد:

نیما دوست داشت که با اساتید سخن عصر از نزدیک تماس حاصل کند و مقاصد خود را از «شعر نو» بهتر و بیش‌تر بیان نماید. او این‌طور از خود دفاع می‌کرد که غرض از شعر نو اصلاً کوتاه و بلند بودن مصراع آن نیست. من با درهم شکستن قوالب محدود شعری به وسیع شدن آن کمک کرده‌ام. اعتقاد اساسی من به شعر نو، پدید آوردن میدان دید تازه‌ای در ادبیات است که بایستی قبل از ایجاد آثار شعری رعایت شود و هر کس این هدف را به هر شکل و جهت همت خود سازد، شعر نو به وجود آورده است، ولو این‌که شعر خود را در بحور و اوزان عروضی سروده باشد؛ و در غیر این صورت کاری عبث انجام داده و مطلبی یاوه و سخنی گزافه آفریده است که با این کار به هر صورتی که باشد هرگز روی موافقت نشان نداده‌ام.

یادمان نیما یوشیج، ص ۲۱۸ و ۲۱۹

نیما می‌گوید شعر اگر حتی در بحور سنتی هم سروده شده باشد می‌تواند «شعر نو» محسوب شود به شرط آن که آن میدان دید تازه در آن رعایت شده باشد. با این توضیح آیا منظومه «قلعه سقریم» یک شعر سنتی است یا شعر نو؟ آقای لنگرودی معتقد است: «قلعه سقریم»، «یک شعر سنتی [است] که با هیچ یک از اصول جدیدش همخوانی ندارد.» نیما می‌گوید: «کسی که شعر سنتی بگوید کاری عبث انجام داده که با این کار به هر صورتی که باشد هرگز روی موافقت نشان نداده‌ام.» آیا در سرودن «قلعه سقریم» نیما به‌رغم هشدار خویش عمل کرده و کاری عبث انجام داده است؟ یا احتمالاً آقای لنگرودی مطلب مهمی را نادیده گرفته‌اند و براساس یک پیش‌فرض و برداشت شخصی از شعر نو، این منظومه نیما را یک شعر سنتی به حساب آورده‌اند؟ آیا آقای لنگرودی در این برداشت خود با دکتر براهنی هماوا می‌شود که می‌گوید:

درست است که پس از خواندن مقالات و شعرهای نیما، طرحی از نوع شعر و نوع اندیشه او به دست می‌آید و ما بخشی از آن را می‌پذیریم و برای آن ارزش فراوانی هم قائل هستیم، ولی نشان خواهیم داد که گاهی نیما براساس تئوری‌ای که به آن معتقد بوده شعر گفته، و شعر خوب درآمده است، و در جاهایی که به تقسیم‌بندی طبیعی و غیرطبیعی و اوزان سیال و جامد و حتی موضوع هارمونی پرداخته است، شعری را در بسیاری موارد که باید می‌گفت نگفته است، و تئوری هم احتیاج به اصلاح، دگرگونی، و تحرک و جامعیت دارد؛ و عنوان مطلب ما هم دقیقاً از همین نکته سرچشمه می‌گیرد: «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم.»

چرامن دیگر شاعر نیمایی نیستم، ص ۱۲۹

«سوبژکتیویته» و «ابژکتیویته» چیست؟ «قلعه سقریم» شعری نو است یا سنتی؟ شعر نو چیست؟ تئوری نیما احتیاج به اصلاح دارد؟ اختلاف آرا در مورد نظریه‌پردازی نیما از کجا سرچشمه می‌گیرد؟... پاسخ به این گونه پرسش‌ها بدون دریافتی دقیق و روشن از میدان دید تازه‌ای که نیما مطرح می‌کند، عملاً در خلأ سخن گفتن است و هر پژوهشی را به بیراهه می‌کشد؛ و باعث می‌شود که تصویری غلط و شایعه‌وار ملکه ذهن پژوهشگران بعدی شود و مثل یک الگو مورد تقلید پژوهشگران بعدی قرار گیرد و همچون خرافه‌ای روشنفکری در اذهان جا خوش کند: آقای سعید حمیدیان، مثلاً، در مورد «قلعه سقریم» همان نظریه پیشین را چنین بازسازی می‌کند:

... بی‌تردید مقلدانه‌ترین، پرگویانه‌ترین، بی‌در و پیکرترین و بدین جهات مایلیم بگویم: لغوت‌ترین و بی‌حاصل‌ترین کار نیما در تمامت عمر شاعری «قلعه سقریم» است...

تنها جنبه‌ای از کار شاعر در این منظومه که مختصر تفاوت‌هایی را در این مجموعه تقلید نشان می‌دهد، به کار بردن معدودی واژه‌های بومی و محاوره‌ای، درست در ساخت و بافت قدمایی جملات، آن هم اغلب در

ترکیبی ناساز، است... «قلعه سقریم» شعر کهن یا سنتی را سخت در آغوش گرفته است، لیکن برای وداع.

داستان دگرپرسی، صص ۷۴ - ۷۹

رهیافت به منظومه «قلعه سقریم» هم بدون شناخت «میدان دید تازه» نیما میسر نیست. اما آن میدان دید تازه کدام است که نیما معتقد است هر شاعری پیش از سرودن شعر باید آن را مدنظر داشته باشد؟ هیچ یک از منتقدان یا شاعران ما این موضوع را به طور مجزا و مشخص مورد بحث قرار نداده‌اند؛ هرچند به طور پراکنده، گوشه‌هایی از این میدان را نشان داده‌اند. اما در همان نوشته‌ها هم تأکیدها همراستا نیست. شاید بخشی از این عدم توجه، ناشی از ناپیوسته بودن مطالب خود نیما، و در مواردی تسامح او در انتخاب واژگان دقیق‌تر باشد. و شاید ناشی از این اصل که الگوی پیشنهادی نیما در شعر، فقط در یک جامعه دموکراتیک قابل بررسی است و عدم تطابق آن الگو با جامعه آن زمان نیما، درک نظام فکری او را به تعویق افکنده است. به هر حال، واقعیت این است که تعبیر و تفسیرهایی که بر تئوری‌های نیما نوشته شده بیش‌ترین تأکید را بر عناصر وزن و محور نیمایی، و موسیقی کلمه می‌گذارد (که چنان که خواهیم دید، این عناصر همه زیر مجموعه‌ها و فرعیاتی هستند که شعاع‌های آن محوری را تشکیل می‌دهند که نیما «میدان دید تازه» می‌خواند.) منتقد معاصر آقای عبدالعلی دستغیب می‌نویسد:

نکته مهم در کار نیما این بود که می‌خواست شعر را از خدمتگری دستگاه‌های موسیقی آزاد کند و شعر امروز، شعری که می‌خواهد زندگانی مردم اعماق را نشان دهد، نمی‌توانست در دستگاه «سه‌گانه»، «ماهور»، «نوا» و مایه‌های «دشتی» و «افشاری» بنشیند و با آن‌ها بخواند. نیما بر آن بود که برای شعر امروز وزنی پرتحرک‌تر پیدا کند، وزنی که برای اجرای شعر (دکلماسیون) مناسب باشد، و توصیف جزئیات را برتابد.

بحث در مورد اوزان نیمایی، به عنوان مهم‌ترین تغییری که نیما در شعر ایجاد کرد، از همان ابتدای کار نیما درگرفت، و مثل شایعه‌ای روشنفکرانه، نسل به نسل به عصر ما منتقل شد. به نظر می‌رسد سرچشمهٔ این سوءتفاهم، پرسشنامه‌ای است که دکتر خانلری تنظیم می‌کند و برای نیما می‌فرستد که پاسخ دهد. پنج سؤال از هفت سؤال این پرسشنامه در مورد وزن و قافیه است:

۱. آیا به نظر شما تغییر و تجدیدی در شعر فارسی لازم است؟ ۲. آیا وزن شعر فارسی را درخور تغییر می‌دانید؟ در این صورت چه نوع وزنی به نظر شما باید جانشین وزن‌های معمول شود؟ ۳. آیا ممکن است شعر فارسی بی‌قافیه باشد؟ ۴. آیا حفظ قالب‌های معمول شعر فارسی (مثل قصیده و غزل و مثنوی و رباعی و جز این‌ها) لازم است یا می‌توان قالب تازه‌ای به وجود آورد؟ ۵. آیا قالب شعر باید معین و ثابت باشد یا شاعر آزاد است که به تناسب مضامین و معانی، قالب‌های مختلفی ایجاد کند یا در قالب واحد تنوعی پدید آورد؟ ۶. از شاعر امروز بیان چه نوع معنی و مضمونی را توقع دارید؟ ۷. در آثار معاصران از کدام قطعه شعر که به نظرتان دارای همهٔ خصایص موجود است بیش‌تر لذت برده‌اید؟

نامه‌ها، ص ۷۲۴

و تا امروز هم و غم همهٔ شاعران و منتقدان، مصروف پاسخ گفتن به همین سؤالات شده که هر چند بی‌ربط نیستند، اما جامعیت طرح نیما به هیچ وجه در آن‌ها منعکس نشده است.

از پاسخ نیما به پرسشنامهٔ دکتر خانلری، این یادداشت کوچک در دست است که خطاب به مجلهٔ سخن نوشته شده است: «جواب من به پرسشنامه شما به شما نرسیده است؟ تعجب می‌کنم. ولی اکنون برای من حوصلهٔ تجدید آن جواب نیست. به همین اکتفا می‌کنم: شما دیر رسیدید. قطار حرکت کرده بود.» (نامه‌ها، ص ۶۶۳) نمی‌دانیم نیما چه جوابی داده بوده است. اما در

نامه‌ای به بهمن محمص اشاره‌ای ایهام‌آمیز دارد به محدودیت نگاه این محققان که وزن را تنها محور کار او می‌دانند:

هرگاه از من می‌پرسند: «استاد چه وقت نظر اساسی خودتان را راجع به وزن شعر می‌نویسید؟» من به جای جواب به آن اشخاص، به آن‌که درون من فرمانروایی دارد می‌گویم: «هنوز این جور کارها با حوصله من معامله‌شان را تمام نکرده‌اند. زیرا که من عادتاً می‌خواهم همان طور باشم که هستم.» هرگاه شما این طور مقید به زندگی هستید و حس می‌کنید که سرچشمه اساسی کار شما در این راه می‌باشد دیگر چه فکری! «ما نزله الابدق المعلوم» ... می‌بینید که آموزنده در کجا منزل دارد و منزل او را چطور هیچ‌کدام از این محققان سرگردان نمی‌توانند پیدا کنند؟

(نامه‌ها، ص ۶۹۰)

آنچه بعدها پیروان نیما نوشتند نیز به همین نگاه محدود در وزن و قافیه ختم می‌شد. زنده‌یاد اخوان، اوزان نیمایی را «مادر بدعت‌های وی» معرفی می‌کند:

در کار او، چون کار دیگری بود، دشواری‌ها و سنت‌شکنی‌ها و تازگی‌ها پدیدار گشت... یکی از بدعت‌های او اوزان شعرهایش بود و در حقیقت مادر بدعت‌ها و بدایع وی.

بدعت‌ها و بدایع نیما پوشیح، صص ۴۵ - ۴۶

زنده‌یاد فروغ فرخزاد، ماندگارترین چهره شعر معاصر در مورد تأثیر نیما بر خود، با نوعی گنگی سخن می‌گوید:

بیش‌ترین اثری که نیما در من گذاشته در جهت زبان و فرم‌های شعریش بود. من نمی‌توانم بگویم چطور و در چه زمینه‌ای تحت تأثیر نیما هستم، و یا نیستم. دقت در این مورد کار دیگران است.

آرش، شماره ۸، تیرماه ۱۳۴۳

دکتر براهنی در دو مقطع زمانی به بررسی شعر نیمایی می‌پردازد. در دهه پنجاه و دهه هفتاد. او در فصل «نیما یوشیج» در کتاب طلا در مس از چهار رسالت نام می‌برد: «مسئولیت زمانی»، «مسئولیت مکانی»، «مسئولیت اجتماعی»، «مسئولیت ادبی». و در باره ویژگی‌های شعر نیمایی می‌نویسد:

شاعر باید با تمام جلوه‌های عصر خود از نظر شعری معاصر شود و شعر قوم خود را به حدی برساند که با زندگی قوم، معاصر باشد. شعرای کهن اغلب به این چهار رسالت و قوف نداشتند. به همین دلیل گرچه از نظر سبک و شیوه کار، امکان داشت با شیوه و سبک مرسوم در یک عصر، معاصر باشند، از نظر زندگی و جلوه‌ها و علائم‌گونه‌گون آن اغلب نشان دهنده و نماینده عصر خود نبودند. (ص ۲۱۳)

اغلب شاعران گذشته، بر اساس زبان کار نمی‌کردند، بلکه بر اساس ادبیاتی که قبل از آن‌ها به وجود آمده بود شعر می‌گفتند، این کار گرچه به حفظ سنن شعری کمک می‌کرد ولی از نظر کشف اقالیم جدید روح آدمی در طبیعت و اجتماع او را محدود ساخت. زندگی در شعر کهن خواه به صورت منفی و خواه به صورت مثبت، ایده‌الیزه و ذهنی شد و به صورت فرمول‌های غیرعینی درآمد. شاعر لحظه‌هایی از زندگی خود را نمی‌سرود... بلکه فکری را به دست می‌آورد و در باره آن فکر، شعر می‌گفت... اوج و انحطاط جامعه، حرکت توده‌های مردم و زندگیشان، قدرت‌های حکام و امرا و پادشاهان و تأثیرات این قبیل قدرت‌ها بر روی اجتماعات بشری، به کلی در شعر کهن نادیده گرفته شده است. (ص ۲۱۸)

نیما، نشان دادن طبیعت و اجتماع را به تمام شاعران بعد از خود یاد داده است... بهتر می‌دانم که در باره مسئولیت ادبی او نیز حرفی بزنم. نیما شکل و قالب شعر فارسی را تکمیل کرده، زبان شعر را به زبان معاصر خودش نزدیک‌تر کرده است. به همین دلیل برای شاعر امروز تنگنای قافیه و وزن وجود ندارد. ولی باید وزن عروضی را دانست و بعد فهمید که نیما چگونه در راه تکمیل وزن و طبیعی ساختن آن زحمت کشیده است. (ص ۲۲۲)

مسئولیت ادبی نیما در این است که می‌خواهد به محتوی و مضمون

وصفی و روایی، آرمونی لازم را بدهد و این همان حرف «لوچی» است که... «شاعر کسی است که می خواهد آسمان را در قفس قالب اندازد.» (ص ۲۲۷)

شاعران بعد از نیما چهار رسالت و چهار مسئولیت مذکور را به نسبتِ بینش و قدرت وضعیت دیدشان پذیرفتند و آن‌ها را در سابقه و زمینه کار خود قرار دادند... بامداد با برداشتی حماسی و تغزلی... فرخزاد با خصوصیات تغزلی و متفکرانه. امید با خصوصیات حماسی روایی، نادپور، با تغزل تا حدی رمانتیک... بیش از سایر شاعران فضای شعر جدید را گسترش داده‌اند. در این چهار شاعر مسئولیت‌های چهارگانه تا حدی ذهنی شده در پشت سر اغلب برداشت‌های شعری قرار گرفته‌اند و به یک مفهوم، اشعار این چهار شاعر به دلیل وقوف آن‌ها به مسئولیت‌های چهارگانه، پروانه قابل اطمینانی برای معاصر بودن دریافت کرده‌اند. باید اجتماع و طبیعت وارد شعر می شدند. و چنین هم شد. بدین ترتیب زندگی انسان در شهر و روستا در قالب‌های پیشنهادی نیما عرضه شد. بینش در باره اجتماع تا حد یک فلسفه اجتماعی در کار بعضی شاعران اوج گرفت و دید طبیعی برخی دیگر آن چنان گسترش یافت که نوعی فلسفه طبیعی شعری پدیدار آمد.

اغلب شاعران پس از نیما، لزوم تحول در اجتماع را حتی به شکلی ملموس‌تر از خود نیما نشان دادند،... وظیفه اساسی اصیل‌ترین شاعران پس از نیما این بود که اوضاع فعلی را بهتر نشان دهند و نماینده روح خفقان‌آور محیط باشند. (ص ۲۲۹)

ویژگی‌هایی را که دکتر براهنی برای نیما برمی‌شمارد، همان ویژگی‌هایی است که برای مثلاً حافظ هم می‌توانیم برشماریم؛ همان ویژگی‌هایی که اخوان ثالث هم برای شاعران مشروطه در نظر می‌گیرد. اما تیزبینی دکتر براهنی در بخش‌هایی از طلا در مس به خصوصیات ویژه نیما نزدیک می‌شود، ولی آن را در حد یک شعر «مرغ آمین»، و نه به عنوان دیدگاه او در کل اشعار او - بررسی می‌کند:

ولی... می‌خواهم... از تکنیک او در «مرغ آمین» بیش‌تر صحبت کنم. نیما از

تمام وسائل و تدابیر هنر شاعری و سایر هنرها (مثلاً نمایشنامه‌نویسی و موسیقی) برای ارائه مفاهیم خود و رساندن ذهنیات و عینی کردن آن‌ها استفاده می‌کند. در تراژدی‌های یونان قدیم گاهی دسته همسرایان، به دو گروه تقسیم می‌شد. دسته‌ای، یک سنخ خاص فکری یا عاطفی را بیان می‌کرد و دسته دیگر شیوه تفکر و هیجانی دیگر را؛ و در واقع جوابگوی حرف‌های گروه نخستین بود. در شعر «مرغ آمین» از یکسو مرغ، و از سوی دیگر مردم صحبت می‌کنند... که در گفت‌وگوهای شاعرانه در ایران بی سابقه است (صص ۲۵۹ و ۲۶۰).

اگر دکتر براهنی همین دریافت دقیق را به سراسر اشعار نیما بسط داده، یا دست‌کم در میان اوراق پراکنده تئوریک نیما به صورت‌بندی این مفهوم دقت کرده بود، شاید می‌توانست تأثیری بر شاعران بعد از نیما داشته باشد. اما دکتر براهنی این دریافت را به «مرغ آمین» محدود می‌کند، و اولین اثر چاپ‌شده نیما «افسانه» را که دقیقاً همین ویژگی را دارد، و نیما در مقدمه خود بر آن تأکید کرده، این طور رد می‌کند:

من به «افسانه» نیما به عنوان نقطه عطفی بزرگ در شعر فارسی معتقد نیستم، بلکه مجله موسیقی قبل از جنگ دوم جهانی را مبدأ منطق جدید شعر و شاعری می‌دانم؛ چرا که نیما پس از سال‌ها بررسی و تحقیق، «غیرشخصی بودن» را یاد گرفته و دست از رمانتیسیم «افسانه» شسته است تا شعرهایش را طوری بگوید که گویی آن‌ها قبل از خود شاعر وجود داشته‌اند (صص ۲۷۱ و ۲۷۲).

و بالاخره، براهنی در تبیین ویژگی‌های شعر نو، به قبیله‌ای بودن و قومی بودن آن اشاره می‌کند:

نیما در آغاز، یک‌تنه و با فداکاری تمام و گوشه‌نشینی در کنج خانه توانست اساس شعر جدید ایران را پی‌ریزی کند. خودش در این مورد گفته است: «کسی که دست به کار تازه می‌زند، باید مقامی شبیه به مقام شهادت را

بپذیرد.» و واقعاً در این اعتکاف... برای ایجاد چیزی بهتر (ایجاد شعری که شباهت زیادی به یک نوع دعای انسان‌های اولیه دارد و به همین دلیل تمام خصوصیات یک دعای قومی در آن پیدا می‌شود) نیما مقامی شبیه به مقام شهادت پیدا می‌کند و هاله‌نورانی را در اطراف سر خود پیوسته به همه سو می‌برد، به طوری که گویی اگر لب به سخن بگشاید، از امید و آرزوی بزرگی سخن خواهد راند که اندوه و تسکین و چشم به راهی قومی در آن نهفته است (ص ۲۷۶).

در نوشته‌های دکتر براهنی، به جزئیات و مؤلفه‌های شعر نو پرداخته نمی‌شود. آنچه هست کلیاتی است عام که می‌توان آن را به شاعران دیگر نیز تعمیم داد. آیا گوشه‌نشینی و دعای قوم و امید و تسکین رنج... همان ویژگی‌هایی نیست که بارها و بارها در مورد لسان‌الغیب شنیده‌ایم؟ آقای شمس لنگرودی در پژوهش خود، ویژگی‌های شعر نو را بررسی می‌کند و خیال‌پردازی‌های تازه، تصویرسازی، ترکیبات تازه کلامی و قالب را ویژگی شعر نو می‌شمارد:

... ولی عجیب است که سنگ بنای شعر نیمایی (در واقع شعر آزاد) در بهمن سال ۱۳۱۶ و در همین وضعیت روحی مرده گذاشته می‌شود (ص ۷۴).
ققنوس و غراب و دیگر اشعار نیما از نظر نوع خیال‌پردازی، تصویرسازی، قالب، مفردات، ترکیبات، با شعر پیشین فرق اساسی دارند...
نیما در این جا هیچ ابایی از کاربرد واژه‌ها و ترکیبات و خیالات بدیع ناشناخته ندارد. به جای «برگرد او بر سر هر شاخه‌ای پرندگانی»، «برگرد او به هر سر شاخی پرندگان» را به کار می‌برد.

نیمایوشیچ، ص ۷۹

همین تخفیف نظر در مورد «میدان دیده تازه» نیما، و محدود کردن آن به «قالب شکسته» باعث می‌شود که آقای لنگرودی «ققنوس» نیما را با «سنگر خونین» لاهوتی مقایسه کند. (که در سال ۱۳۰۲ چاپ شده بود) و با

پا در میانی اغماض آمیز، امتیاز شعر نو را به خاطر ویژگی «نمادگرایی و تصویر» به نیما تفویض کند:

نخستین شعر در قالب شکسته عروضی از ابوالقاسم لاهوتی تحت عنوان «سنگر خونین» بود (ص ۸۳)... اگرچه هرگز در هیچ یادداشتی از نیما نامی از لاهوتی دیده نمی شود، ولی بعید می دانم که نیما اشعار لاهوتی را ندیده باشد. اما تفاوت نیما و لاهوتی در دو چیز است: نمادگرایی و تصویر... اما واقعیت این است که چه نیما اشعار لاهوتی را دیده باشد و چه ندیده باشد، آن که بنیاد شعر نو را با اشعار و آرای خود استوار کرد نیما و شعر نیمایی بود، نه آن دو شعری که از لاهوتی باقی مانده بود (ص ۸۵).

شعر لاهوتی انسجامی نثری و اخباری دارد، حال آن که تشکّل ققنوس مضمونی است نه موضوعی و داستانی و خبری. در شعر «سنگر خونین» داستانی شروع می شود و بدون هیچ انحرافی از موضوع به پایان می رسد. ولی در ققنوس موضوعات جانبی است که مضمون شعر را شکل می دهند. تفاوت دوم: در شعر «سنگر خونین» نیتی جز بیان یک واقعیت در میان نیست: گزارش واقعیت. در نتیجه یک اثر رئالیستی است، در حالی که در «ققنوس» نیت شاعر بیان یک واقعیت بیرونی نیست. نیت شاعر بیان چیزهایی کلی تر است و یا ذهنی تر که ققنوس نماد آن است. سمبل است. خود نیماست... تفاوتی که بعدها بخش عظیم شعر نو را شکل می دهد (ص ۹۱).

نیما، کار خود را به رودخانه ای تشبیه کرده که از هر جای آن می شود آب برداشت. برداشت آقای لنگرودی باعث می شود که شعری را به عنوان نمونه نوگرایی نیما گزینش کنند که اتفاقاً فقط بخش کوچکی از آن «میدان دید تازه» را نشان می دهد و بس: وصف. دید تازه ای که بعداً خواهیم دانست که از عناصری متعدد و ارگانیک متشکل است و هر جزو آن با عناصر دیگر به شکلی نظامند در ارتباط است، در کار آقای لنگرودی نمود نمی یابد. تأکید بر سمبلیسم نیما به عنوان ویژگی بارز کار نیما قبلاً هم در مقاله ای از

آقای اسماعیل نوری علا، شاعر و گردانندهٔ صفحهٔ کارگاه شعر مجله فردوسی مطرح شده بود. آقای نوری علا با تأکید بر «شکسته‌گویی» نیما، و پشت کردن او به «حکومت بلامنازع قافیه»، بسیاری از اشعار نیما را «داستان‌سرایی ناشیانه» معرفی می‌کند:

از لحاظ درونی... کوشش‌های نیما خود به دو بخش قابل تقسیم است: در بخش نخست نیمای منظومه‌سرا را داریم که در واقع به جای شاعری به کار داستان‌نویسی... روی آورده است. در واقع باید جای این‌گونه آثار را در تاریخ داستان‌نویسی ایران جست و نه در تاریخ شعر... «مانلی» یا «خانهٔ سریویلی» به واقع دو داستانند...

باری، با کنار گذاشتن آن دسته از آثار نیما که از یکسو به نوسازی زبان کلاسیک تعلق دارند (مثل «افسانه») و از سوی دیگر در زبان غیرکلاسیک به داستان‌سرایی اختصاص می‌یابند (مثل مانلی)، می‌توان گفت که تعداد شعرهایی از نیما که باید الگوی شعر نوی نیمایی به شمار آیند بسیار اندک و کم‌شمار است، اما فقط همین‌ها را می‌توان زیربنای شناخت شعر نوی ایران قرار داد.

نخستین ویژگی، از آن کلام نیماست که دیگر شیوهٔ قدما را تقلید نمی‌کند... ویژگی دیگر کار نیما... به زبان کنایی نیما... و نمادگرایی (سمبولیسم) نیمایی... مربوط می‌شود. ویژگی سوم بخشی از آثار نیما، زبان وصفی - روایی این آثار است که زمینه را برای داستان‌سرایی‌های ناشیانهٔ نیما فراهم کرده است.

از مقالهٔ آخرین کتاب اخوان ثالث و مسئله بازگشت ادبی،

نیما در جایی گفته است که «اگر خیلی میل دارید بگویم کدام اثر من بهتر است، می‌گویم: خانه سریویلی».^۱ خواننده باید حرف نیما را ملاک قرار دهد یا سخن آقای نوری علا را؟ آقای حقوقی دلایل این‌گونه اختلاف‌ها را چنین جمع‌بندی می‌کند:

... هر موافقی آگاه نیست، چرا که معمولاً موافقانِ هنر نو بیش‌تر در خط احساسات خود حرکت می‌کنند. همچنان‌که مخالفان نیز اغلب در راه تعصب گام می‌نهند. بسیاری از موافقان به جای آن که آب را صافی کنند گل‌آلود کردند. زیرا آنان نه تنها به اصل «تعریف» واقف نبودند، در دایرهٔ همان تعریف نیز به تمام جوانب آن هنر آگاهی نداشتند. اینان بیش‌تر به اتکای احساسات و شعور عصر خود به دفاع برخاسته بودند. در صورتی که نیما به مدافعی احتیاج داشت که بر مبنای همان معایب و موازین متعصبان به اثبات حقانیت کار او برخیزند و متأسفانه تعداد اینان کم بود. آن جار و جنجال‌ها ادامه یافت و اندک اندک به وقاحت و رکاکت رسید. نه فقط نوشته‌های مدافعان بلکه نوشته‌های مشخص نیما نیز مورد عنایت واقع نشد. تا آن‌جا که به گمان من کم‌تر صاحب ادعایی است (اعم از موافق و مخالف) که به دقت این نوشته‌ها را خوانده باشد. نخست، مخالفانی که به خاطر تعصب یا به علت اذهان معتاد آنان به قواعد جاودانی شعر فارسی، استطاعت و استعداد لازم را نداشتند. دوم، آن‌ها که از آغاز خود را همراه نیما نشان دادند، و عملاً ثابت کردند که حتی به اصل کوتاه و بلندی مصراع‌ها نیز (که از جمله بارزترین و در عین حال ساده‌ترین وجوه مشخص شعر امروز بود) پی نبرده‌اند. سوم، آن‌ها که فقط و فقط به اصل کوتاه و بلندی مصراع‌ها پایبند بودند و مطلقاً به مبانی دیگر شعر نیما توجه نداشتند. چهارم، آن‌ها که با همه آمادگی و استعداد، سرانجام به راهی دیگر افتادند، و سال‌ها شعر واقعی این سرزمین را از حرکت طبیعی بازداشتند. پنجم، آن‌ها که به نیما اعتراض کردند و این بدعت را حق خود دانستند، یا خود به کاری دست زدند که دیگر نه ضوابط شعر کهن را دربرداشت و نه اصول و مبانی شعر نیما را. ششم، آن‌ها که در اواسط دههٔ پنجم بی‌اتکا به اصول شعر کهن و شعر نیمایی، «موج نو» را به وجود آوردند. هفتم، دنباله‌روانی که در توجیه و توضیح و تفسیر کار نیما، متحمل زحمات بسیار شدند و به تدریج بهترین نمونه‌های شعر نیما را ارائه دادند و حتی بعدها خود، بر مبنای تجربیات نیما، به زبانی و ساختمانی دیگر در شعر رسیدند. و سرانجام شعر واقعی امروز فارسی از میان این گذرگاه‌های شلوغ و برخوردهای پرچار و جنجال راه واقعی خود را پیدا کرد و به شکل راستین خود دست یافت.

به تلخیص از مقدمهٔ شعر نو از آغاز تا امروز