The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Critical Analysis of Bedātha vā Bādaye Nima Yushij

Mehrdad Zarei[1]✉ | **Mohammad Shadrooymanesh**[2] | **Bahador Bagheri**[3]

1. Corresponding Author, Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, University of Kharazmi, Iran. Email: mehrdadzarei990@yahoo.com
2. Associate Professor, Depatment of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Kharazmi, Iran. Email: shadrooy@khu.ac.ir
3. Assistant Professor, Depatment of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Kharazmi, Iran. Email: b.bagheri@khu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(19-39)

Received:
21 March 2024

In Revised Form:
15 July 2024

Accepted:
29 July 2024

Published onlin:
20 September 2024

Abstract

Nima Yushij brought the thousand-year-old Persian poetry into a new arena. Nima himself could not recognize the theoretical foundations of his poetry, and the first steps in introducing the theoretical and aesthetic foundations of free poetry to the literary community were taken by his students. Mahdi Akhavan-Sales is one of Nima's followers who, according to many researchers, has a prominent position in the field of introducing Nima's poetry and its characteristics. This article tries to find out what Akhavan found out about the basics of Nima's poetry and introduced it to the society by researching his opinions. For this purpose, it has been study the book of *Bedātha vā Bādaye Nima Yushij (Iconoclasm and innovations of Nima Yushij)* with "critical analysis" method. Critical analysis is a detailed examination and evaluation of the ideas or findings of a text, which is done by analyzing and validating its different parts. The correctness or incorrectness of the scientific ideas that the researchers put forward can only be determined by their critical evaluation. In the "Turning Point" chapter, Akhavan's insistence on giving Nima a pioneering position causes him to ignore Nima's previous efforts. In the chapter "Nima was a great man", he mentions reasons for Nima's many years of silence before the publication of "Phoenix", which are not correct and accurate. In the next article, Akhavan shows himself in the group that considers Nima's traditional poems to be weak. In the most famous article of his book, "A Kind of Meter in Today's Persian Poetry", despite his defense of Nima's suggested form, Akhavan made some mistakes and did not address the issue of the relationship between Meter and harmony. The chapter "harmony and composition" shows that Akhavan had a wrong understanding of Nima's "harmony" and "composition"; Moreover, the concepts of "objectivity" and "subjectivity" in Nima's theories have also been misunderstood. In his poetry, Nima did not seek to convey concepts through imagery, but wanted to bring life into the process of creating poetry. This is the reason why nature has a tangible presence in Nima's poetry, and this is another feature of Nima's poetry, which can be seen in Nima study of the Akhavan. As he states in the chapter "Step by step a poem by Nima", the main reason for the complexity of Nima's poetry is his special language, and thus he does not pay attention to the ambiguity in Nima's ideas and symbols in his poetry, which is one of the reasons for finding meaning in Nima's poems. In the end, turns out that in each chapter of this book, Akhavan introduced a characteristic of Nima's poetry, which is considered one of the basic characteristics and innovations of his poetry, however, Akhavan sometimes had a wrong perception of Nima's intended characteristic. Also, some aspects of Nima's poetry and theory have remained unexplored by him or he has not addressed them as much as he should. However, his articles, as one of the pioneers of Nima's introduction, have been a very important step in introducing Nima's poetry and its subtleties.

Keywords: Mahdi Akhavan-Sales, *Iconoclasm and innovations of Nima Yushij*, Critical analysis, Poetics of free poetry

Cite this article: Zarei, Mehrdad; Shadrooymanesh, Mohammad; Bagheri, Bahador (2024). "Critical analysis of Bedātha vā Bādaye Nima Yushij". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 2, Ser. N.: 34 (19-39).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.374215.1982

Publisher: The University of Tehran Press.

© Mehrdad Zarei, Mohammad Shadrooymanesh, Bahador Bagheri

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل انتقادی بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج

مهرداد زارعی[۱]✉ | محمد شادروی‌منش[۲] | بهادر باقری[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی. رایانامه: mehrdadzarei990@yahoo.com
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی. رایانامه: shadrooy@khu.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی. رایانامه: b.bagheri@khu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(۱۹-۳۹)

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۱/۰۲

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۴/۲۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۰۸

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۳۰

چکیده

نیما یوشیج که شعر هزارسالهٔ فارسی را وارد عرصهٔ تازه‌ای کرد، خود نتوانست بوطیقای شعرش را بشناساند و برای شناساندن مبانی نظری و زیبایی‌شناسانهٔ شعر آزاد به جامعهٔ ادبی نخستین گام‌ها را شاگردان او برداشتند. مهدی اخوان ثالث یکی از پیروان نیماست که در حوزهٔ معرفی شعر نیما و ویژگی‌های آن به عقیدهٔ بسیاری از پژوهشگران دارای جایگاهی برجسته است. در این مقاله کوشش شده است تا آنچه اخوان از مبانی شعر نیما دریافته و به جامعه شناسانده با تحقیق در آرای او کشف شود. به همین منظور در پژوهش پیش رو فصول مختلف کتاب *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* با روش «تحلیل انتقادی» بررسی و تحلیل شده است. با بررسی فصول این کتاب مشخص می‌شود که اخوان گاه دریافت اشتباهی از ویژگی مدنظر نیما داشته است؛ ازجمله در مسئلهٔ سکوت چندسالهٔ نیما، «آرمونی و کمپوزوسیون» و «ابژکتیو و سوبژکتیو» در آرای نیما. همچنین زوایایی از شعر و نظریهٔ نیما نزد وی نامکشوف مانده یا آن‌چنان‌که باید به آن نپرداخته است؛ مواردی چون: «ارتباط وزن با آرمونی» در دیدگاه نیما و «ابهام»، «طبیعت‌گرایی» در شعر او. نتایج حاصل از پژوهش بیانگر این است که اخوان در هر فصل از کتابش به معرفی ویژگی‌ای از شعر نیما پرداخته است که جزو ویژگی‌های اساسی و نوآوری‌های شعر اوست و اشتباهات او عمدتاً به‌دلیل تازگی مباحث مطرح شده توسط شعر نیما و نیز اهتمام نداشتن نیما در معرفی بوطیقای شعرش بوده است. مقالات اخوان ثالث به‌عنوان یکی از پیشگامان معرفی نیما در شناساندن شعر نیما و ظرایف آن بسیار تأثیرگذار بوده است.

کلیدواژه‌ها: مهدی اخوان ثالث، بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، تحلیل انتقادی، بوطیقای شعر آزاد.

استناد زارعی، مهرداد؛ شادروی‌منش، محمد؛ باقری، بهادر (۱۴۰۳). «تحلیل انتقادی بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۲، تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۴ (۱۹-۳۹).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.374215.1982

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© مهرداد زارعی، محمد شادروی‌منش، بهادر باقری

۱. مقدمه

دید تازهٔ نیما یوشیج به شعر و کوشش توأم با پشتکار او شعر فارسی را که در طول قرون متمادی به «صناعت» تبدیل شده بود، به مسیری تازه درآورد و به زندگی پیوند داد. نیما با پیشنهاد خود شیوهٔ تازه‌ای را به شعر فارسی عرضه کرد که حاصل سال‌ها اندیشه و تمرین و ممارست بود. او می‌دانست قالب پیشنهادی‌اش که نسبت به شعر کهن فارسی تغییراتی اساسی و مبنایی پذیرفته بود، برای اذهان خوگرفته به شعر کلاسیک بیگانه می‌نماید. ازاین‌رو گه‌گاه و به تفاریق مطالبی پیرامون ویژگی‌های فرم پیشنهادی‌اش و ماهیت کار و ایده‌اش نیز می‌نگاشت. انگیزهٔ این‌کار، گاه پیروانی بودند که به طریقهٔ او شعر می‌گفتند، اما رموز کارش را درنیافته بودند. (نک: یوشیج، ۱۳۸۶: ۳۰) هرچند نیما یوشیج دیدگاه‌های ادبی خودش را هیچ‌گاه به‌صورتی مدون و مرتب در قالب یک کتاب منتشر نکرد، اما به‌گواه آثار باقی‌مانده از او، پیوسته نظریاتش دربارهٔ شعر را، اگرچه غیرمرتب و در قالب‌های نوشتاری مختلف، به نگارش درمی‌آورده است. در نامه‌ها و نثرهایی که از نیما یوشیج به‌جا مانده، او مکرر درمورد قصدش برای نوشتن کتابی یا به تعبیر خودش «مقدمه‌ای» در باب معرفی قالب جدیدش گفته است (یوشیج، ۱۳۸۶: ۲۲، ۳۰، ۷۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۰۵ و ۳۴۰)، اما این‌کار هیچ‌گاه عملی نشد و آرای او را بعدها گردآورندگان آثارش از لابه‌لای نوشته‌هایش استخراج کردند. به‌دلیل همین کم‌کاری نیما، نخستین گام‌ها در راه شناساندن شعر آزاد او به جامعهٔ ادبی را طرفداران و شاگردانش برداشتند و حتی برخی مقالات اینان در شناساندن زیبایی‌های شعر نیما بسیار مؤثرتر از شعر او واقع شد.

۱. ۱. بیان مسئله

مهدی اخوان ثالث یکی از پیروان نیماست که در حوزهٔ معرفی شعر نیما و ویژگی‌های آن به عقیدهٔ بسیاری از پژوهشگران دارای جایگاهی برجسته است. اخوان با نگارش مقالات متعدد در زمینهٔ شعر نیما گام بسیار مهمی برای تئوریزه‌کردن و شناساندن شعر نیمایی، ظرایف و ظرفیت‌های آن برداشت، تا جایی‌که گفته‌اند: «شعر اخوان توانست ظرفیت‌های تازه‌تر مکتب نیمایی را پیش روی شاعران جوان‌تر بگذارد و به دوران کلیشه‌ها پایان دهد» (آتشی، ۱۳۹۰: ۷۳). قیصر امین‌پور نیز اخوان را «زبانهٔ ترازوی شعر نیما» و «شاهین بلندپرواز ترازوی نیما» خوانده است (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۱۰۹). اخوان ثالث جزو نخستین کسانی بود که درصدد معرفی مبانی نظری شعر نیما به جامعه برآمد و نوشته‌های او در این حوزه برای بسیاری دریچهٔ شناخت شعر نیما بود. بر این اساس می‌توان گفت آنچه اخوان در این زمینه گفته اهمیت مضاعفی دارد؛ به‌همین‌خاطر در این مقاله در پی سنجش صحت مطالبی هستیم که اخوان در کتاب *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* دربارهٔ نیما و شعر او گفته است و نیز نشان دادن مواردی که اخوان درک و دریافت اشتباه یا ناقصی از آرای نیما یوشیج ارائه کرده است.

۱. ۲. اهمیت و ضرورت پژوهش

با توجه به جایگاه ویژهٔ اخوان‌ثالث در شناساندن بوطیقای شعر آزاد به جامعهٔ ادبی، ضروری است آنچه او از مبانی شعر نیما دریافته و به جامعه شناسانده با تحقیق در آرای وی شناخته شود تا از طرفی آن‌دسته از ویژگی‌های شعر نیما که نزد اخوان اهمیت بیشتری داشتند مشخص شوند و از طرف دیگر زوایایی از شعر و نظریات نیما که نزد وی نامکشوف مانده یا آن‌چنان‌که باید به آن نپرداخته آشکار گردد. همچنین لازم است آرای خود نیما بررسی و با نظریاتی که اخوان در باب شعر و نظریهٔ نیما ارائه کرده تطابق داده شود تا مشخص شود دریافت‌های اخوان از نظریهٔ نیما تا چه حد به نظریات خود نیما نزدیک بوده است. ازین‌رو، در ادامه با بررسی کتاب *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* آنچه را اخوان از بوطیقای شعر آزاد و دیدگاه‌های ادبی نیما دریافته و درصدد شناساندش برآمده، با روش «تحلیل انتقادی»[1] بررسی می‌کنیم.

۱. ۳. روش پژوهش

«تحلیل انتقادی» بررسی و ارزیابی دقیق ایده‌ها یا یافته‌های یک متن است که با تجزیه و صحت‌سنجی قسمت‌های مختلف آن انجام می‌پذیرد. هدف از خوانش انتقادی «غربال‌کردن ادعاها، تشخیص سره از ناسرهٔ اندیشه‌ها، نشان‌دادن نقاط قوت ادعاها و استدلال‌ها و بیان اهمیت آن‌ها در توسعهٔ دانش، تبیین ارتباطات مدعاهای علمی منتقدان با یکدیگر از نوع اثرپذیری‌ها و احیاناً برگرفتن‌های غیرمعمول (سرقت‌های علمی)، تکمیل یا برطرف‌کردن نقایص دیدگاه‌ها و درنهایت انتخاب صحیح‌ترین آن‌هاست» (طاهری، ۱۳۹۵: ۲۴۶).

تحلیل انتقادی فرآیندی است که در آن، مسئلهٔ مورد بررسی به‌شیوه‌ای عقلانی و منطقی واکاوی می‌شود. این امر مستلزم آن است که پژوهشگر از توصیف و تجزیه‌وتحلیل فراتر رفته و به‌طرف ارزیابی، انتقاد و فرضیه‌سازی در مورد آنچه پردازش می‌کند، برود. درستی یا نادرستی ایده‌های علمی‌ای که محققان مطرح می‌کنند تنها با ارزیابی انتقادی آن‌ها مشخص می‌شوند؛ به همین دلیل، بررسی پژوهش‌های صورت‌گرفته به‌شیوهٔ انتقادی ضروری است تا از یک سو با صائب و قاعده‌مندکردن حیطهٔ پژوهش، آن حیطه ارتقای علمی پیدا کند و از سوی دیگر پژوهشگران نیز شأن ایضاح مدعا و تقویت دلیل را رعایت کنند.

۱. ۴. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در دو پژوهش دربارهٔ *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* مطلب نوشته شده است: مطلب نخست از ضیاء موحد است که در مقالهٔ «نقش اخوان در تثبیت شعر نیمایی» پس از بیان مطالبی دربارهٔ جایگاه ویژهٔ اخوان در معرفی نیما، برخی از مطالب اخوان در دو فصل «نوعی وزن در شعر امروز فارسی» و «نیما و شیوه‌های قدمایی» *بدعت‌ها و بدایع* را نقل‌قول‌وار در پی هم آورده است (موحد، ۱۳۷۷: ۱۱۵ـ۱۲۶).

---

1. critical analysis

کریمی‌حکاک نیز در بخشی از فصل ششم کتاب خود، ذیل عنوان «نمونهٔ کامل یک رنجبر: قرائتی از کار شب‌پا» پس از به تعبیر خودش «بحثی کوتاه» به بررسی «پابه‌پای شعری از نیما» پرداخته است. کریمی پس از روایت داستانِ شعر «کار شب‌پا» گزارشی از مقالهٔ اخوان ارائه می‌دهد و پس از نقل چند سطر از مقالهٔ اخوان می‌نویسد: «اخوان با این لحن خطابی و بلاغی ارزیابی ستایش‌آمیزی از شعر نیما ارائه می‌دهد. شگردهای بلاغی او در عرضهٔ این قرائت تحسین‌آمیز با هدف او کاملاً تناسب دارند» (کریمی‌حکاک، ۱۳۸۹: ۴۸۳).

چنانکه مشخص است موحد به دو فصل و کریمی تنها به یک فصل *بدعت‌ها و بدایع* پرداخته‌اند و آنچه صورت گرفته است نیز بیشتر معرفی و تشریح محتواست تا بررسی و تحلیل. ما در پژوهش پیش رو به بررسی تمام فصول نیماپژوهانهٔ اخوان در *بدعت‌ها و بدایع* پرداخته‌ایم و کوشیده‌ایم تا به آنچه در این کتاب آمده نگاهی انتقادی داشته باشیم.

۲. بررسی بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج

۲. ۱. نقطهٔ تحول

موضوع فصل یا مقالهٔ نخستین کتاب آن‌چنان‌که از نام آن برمی‌آید «نقطهٔ تحول شعر فارسی» است. از نظر اخوان نقطهٔ اصلی تحول شعر فارسی نیما است، نه مشروطه و حتی آشنایی با ادب غرب (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۲۳). اخوان بر این مسئله تأکید دارد و در مصاحبه‌هایش نیز آن را تکرار کرده است (نک: اخوان‌ثالث، ۱۳۹۰: ۳۸). به‌نظر اخوان نوآوری، دیگرگون آوردن قوافی و حتی آوردن معانی تازه و خاص نیست و «اصل مسئله در کیفیت عناصر تازه است و بینش و ارائهٔ جدید و هماهنگ کردن آن‌ها در قالبی متناسب» (همان: ۳۰). اگرچه این سخن منطقی و بجاست، بااین‌حال، اینکه تمام کوشش‌های پیش از نیما را نادیده بگیریم و در ایجاد شعر نو بی‌تأثیر بدانیم، چندان درست به نظر نمی‌رسد.

بااینکه نیما دوست داشت و می‌خواست پیشوا و رهبر شعرسرایی به‌شیوهٔ جدید (اعم از شعر آزاد و نئوکلاسیک) شناخته شود، چنانکه در نامه‌ای صراحتاً اشاره می‌کند: «بدون مباهات بر دیگران، امروز من پیشرو تجدد شعر و نثر هستم» (یوشیج، ۱۳۹۹: ۹۷) و در یادداشتش دربارهٔ خانلری نیز این تمایل جلوه‌گر است: «این جوان می‌خواهد پیشوایی شعر را از دست من بگیرد و همه‌اش می‌گوید من همچنین گفته‌ام و چنین گفته‌اند، ولی به چاپ نرسیده است» (یوشیج، ۱۳۸۷: ۲۱۵)، اما خود او نیز قائل به «آغازگر بودن» نبوده است. او در «حرف‌های همسایه» می‌نویسد: «چند روز پیش‌ها در روزنامه نوشته بودند: «اول کس که شعر آزاد گفت منم. من یا دیگری چه فایده دارد اول بودن و این تفحص؟ عمده، خوب کار کردن است؛ چون هر چیز به‌تدریج پیدا می‌شود. هر اولی از یک اول دیگر که پیش از او بوده است چیزی گرفته است» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۸۲ـ۱۸۳). نیما در نامه به شین پرتو نیز نوشته است: «هر کار بعدی در عالم هنر از یک کار قبلی آب می‌خورد» (همان: ۳۶۶).

نیما اگرچه به‌عنوان «بنیان‌گذار شعر نو فارسی» معرفی شده است، اما نخستین کسی نبود که در راه نوکردن شعر فارسی و عوض‌کردن اسلوب شعرسرایی قدم گذاشت. پیش از وی پویندگانی این مسیر را آغاز کرده بودند و درواقع تلاش‌های این پیشروان بود که بستر و فضای مناسب را

جهت ظهور نیما و پذیرش نوآوری او توسط جامعه فراهم کرد. «اگر تدوین بوطیقای مدرن را صرفاً به خلاقیت فردی نیما یوشیج منسوب کنیم، ظلم به جریان‌ها، شبه‌جریان‌ها، حوادث برون‌متنی، سازه‌های درون‌متنی و حتی افراطیونی کرده‌ایم که از اواخر عهد ناصری ذره‌ذره ساختمان این طرز جدید را پایه‌ریزی کردند» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۱۳۶). ازاین‌رو، اگر بخواهیم منصفانه با مسئلهٔ تجدد و نوگرایی در شعر فارسی برخورد کنیم، نمی‌توانیم با اخوان هم‌عقیده باشیم و درست‌تر این است که نیما را نه آغازکننده، بلکه کامل‌کنندهٔ نوگرایی در شعر معاصر فارسی بدانیم.

۲. ۲. نیما مردی بود مردستان

«نیما مردی بود مردستان» مقاله‌ای ستایش‌آمیز دربارهٔ نیما و شیوهٔ نوین اوست. م. امید در این فصل نخست به ادب پس از مشروطه و اوضاع شعر و ادب در دورهٔ پهلوی اول می‌پردازد. از نظر اخوان در گرایش‌های پس از بازگشت به‌هیچ‌عنوان با «سبک» مواجه نمی‌شویم (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۴۵) و نیما تنها شاعر صاحب سبک ادبیات ما پس از شیوهٔ هندی است (همان: ۴۷).

م. امید در ادامه از رکود بیست‌سالهٔ نیما پس از روی‌کارآمدن رضاخان سخن می‌گوید (همان: ۳۷ ـ ۳۸). به‌عقیدهٔ او نیما در این دوران «یا می‌بایست مثل اغلب دیگرانی که بودند تن به جاری ناجوانمرد می‌سپرد، یا سر در لاک خود می‌کشید. او چنین کرد، نه چنان» (همان: ۳۹) و بدین‌گونه سر در لاک کشید. اخوان سه دلیل برای به تعبیر خودش «چله‌نشینی» نیما در این مقطع ذکر می‌کند: «۱ـ نانجیبی روزگار و خفقانی که سکوت را از صدا خوش‌تر است؛ ۲ـ ناسازگاری و نیز دگردیسی اغلبی از احبای اهل که نامردی را بر همدردی برگزیدند؛ ۳ـ و از همه مهم‌تر بی‌پناه ماندن حقایقی که مشروطیت با خود آورده بود» (همان: ۴۰). امروز که شناخت ما از زندگی نیما بیشتر شده است، با کاوش در دورهٔ مذکور زندگی او دلایلی که اخوان ذکر کرده را می‌توان ذیل این سه عامل دقیق‌تر تشریح کرد:

۱. نداشتن حامی صاحب رسانه و یار هم‌عقیده: انتشار «ای شب» نیما واکنش‌های فراوانی را برانگیخت و صداهای مخالفان متعددی را بلند کرد. نیما در مقدمهٔ مجموعهٔ *خانوادهٔ سرباز* خود دربارهٔ این قطعه نوشته است: «وقتی‌که یکی از روزنامه‌های معروف قطعهٔ "ای شب" را تقریباً یک سال بعد از تاریخ ساخته‌شدنش انتشار داد، این قطعه مردودِ نظر خیلی از مردم واقع شد... گفتند انحطاطی در ادبیات آبرومند قدیم رخ داده است» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۵ـ۱۶). ناتل‌خانلری نیز درمورد واکنش‌ها به این قطعه نوشته است: «این قطعه شعر مورد تقلید متعدد و مکرر قرار گرفت؛ اگرچه به مخالفت و رد آن از طرف مخالفان نیز انجامید» (ناتل‌خانلری، ۱۳۹۲: ۱۳). در چنین شرایطی یافتن نشریه‌ای که شعر مترقی‌تر «افسانه» را منتشر کند و خود را آماج انتقادات و حملات ادیبان و سنت‌پرستان قرار دهد، قطعاً دشوار بود.

در این میان آشنایی نیما با میرزاده عشقی تجددطلب و پرشور موجب شد تا «افسانه» کشف و منتشر شود. نیما نیز یک حامی صاحب رسانه یافت که می‌توانست موجبات بروز تجربیات ادبی و تراوشات ذهنی‌اش را فراهم کند. عشقی خود هوادار تجدد و طرز تازه بود و از یادداشت‌هایی که در ابتدای برخی از سروده‌های کلیاتش آمده می‌توان توجه عمیق و مداوم او را به نوگرایی

دریافت. اینکه عشقی افسانهٔ نیما را در *قرن بیستم* خود چاپ می‌کند به دلیل همین روحیهٔ تهور ادبی و گرایش به طرز نو است؛ اما میرزاده عشقی در روز دوازدهم تیر ۱۳۰۳ در سن ۳۱ سالگی به قتل رسید و به‌این‌ترتیب، دوست و حامی هم‌عقیدهٔ نیما در زمینهٔ تجدد ادبی که صاحب نشریه‌ای نیز بود، در همین ابتدای راه از او جدا می‌افتد. نیما در نامه‌اش به مفتاح از تنها شدنش پس از عشقی می‌نویسد: «... به نظرم می‌آمد خیلی زود موفق به ترویج شعر جدید خواهم شد. تا اینکه حوادث ما را از هم دور کرد. رفیق من خاموش شد... باعث شد من سال‌ها تنها بمانم تا یک نفر مثل او را پیدا کنم» (یوشیج، ۱۳۹۹: ۲۳۶). بنابراین، اولین دلیل سکوت چندسالهٔ نیما نبود هم‌عقیده‌ای صاحب‌رسانه پس از عشقی است. این دلیل، یعنی نداشتن رسانه، وقتی اهمیتش آشکار می‌شود که بدانیم نخستین شعر آزاد نیما دو سال پس از سروده شدن، زمانی منتشر شد که نیما عضو هیئت تحریریهٔ مجلهٔ *موسیقی* گردید و به رسانه‌ای دست پیدا کرد.

۲. سفرهای مکرر و ناملایمات زندگی: در سال ۱۳۰۵ اندکی پس از ازدواج نیما با عالیه جهانگیر پدر نیما می‌میرد و نیما یکی از حامیان اصلی خود ـ علی‌الخصوص به‌لحاظ اقتصادی ـ را از دست می‌دهد. نیما که شغل ثابتی نداشت، در پی انتقال همسر معلمش به بارفروش (بابل) با او به این شهر سفر می‌کند. آن‌ها سال بعد به مدرسه‌ای در رشت منتقل می‌شوند و «پس از گذراندن یک دورهٔ ممتد بیکاری، در سال ۱۳۰۹ همراه همسرش، عالیه خانم جهانگیر، به آستارا رفت» (آریان‌پور،۱۳۸۲: ۵۹۷) در آستارا در مدرسهٔ حکیم نظامی مشغول تدریس می‌شود، اما بر اثر مشاجره با مدیر مدرسه از مدرسه اخراج و از آن شهر خارج می‌شود. او پس از مدتی اقامت در تهران «در سال ۱۳۱۱ مدرسه و تدریس را رها کرد و به زادگاه خود یوش رفت و به کارهای خانوادگی پرداخت» (همان). در سال ۱۳۱۵ در مدرسهٔ عالی صنعتی تهران مشغول تدریس می‌شود و به سکونی نسبی دست می‌یابد. سختی‌های سفرهای مکرر، غربت و کسلی حاصل از آن و بیکاری و شماتت‌های ناشی از آن، ناملایماتی است که نیما در این دوران با آن دست‌به‌گریبان بوده و آن‌ها را در سفرنامه‌هایش منعکس کرده است. (نک: یوشیج، ۱۳۷۹: ۶۹ ـ۱۰۲) و طبیعتاً در چنین شرایطی نیما آسودگی خاطر و فراغتی که در سایهٔ آن بتوان به کار هنری پرداخت را نداشته است.

۳. تأمل و تمرین: نیما در نامه‌اش به مفتاح پس از اشاره به‌تنهایی‌اش پس از مرگ عشقی از مسئلهٔ دیگری یاد می‌کند که شاید بتوان آن را اصلی‌ترین عامل سکوت چندسالهٔ نیما دانست. او می‌نویسد: «باعث شد من سال‌ها تنها بمانم تا یک نفر مثل او را پیدا کنم ولی در تمام این مدت خود را تکمیل می‌کردم. محسناتی را که درک نکرده بودم درک کرده و بر محسنات شعرهای امروزی خودم افزودم» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۶). نیما در نامه‌ای که به برادرش لادبن نوشته از بحران فکری‌اش و نوشتن برای رسیدن به بنیانی تازه در زمان اقامتش در آستارا می‌نویسد (طاهباز، ۱۳۸۷: ۵۹۹) او همچنین در زندگی‌نامه خودنوشتی که در کنگرهٔ نویسندگان و شاعران ارائه می‌دهد، درمورد مقطع زمانی ۱۳۰۰ بعد نوشته است: «ثمره‌ای که این مدت برای من داشت این بود که من روش کار خود را منظم‌تر پیدا کنم. روشی که در ادبیات زبان کشور من نبود و من به زحمت

عمری در زیر بار خودم و کلمات و شیوهٔ کار کلاسیک راه را صاف و آماده کرده و اکنون پیش پای نسل تازه‌نفس می‌اندازم» (بی‌نا، ۱۳۲۵: ۶۴).

این مسئله را شاید بتوان اصلی‌ترین عامل سکوت این دورهٔ نیما دانست. به‌احتمال فراوان شاعر این ایام را با مطالعه و تفکر و تمرین و آزمون به سر برده است. تحول اساسی شعر نیما از افسانه تا «ققنوس» را باید محصول تأمل و تمرین این سال‌های سکوت دانست. اخوان ثالث به این مسئله در همان مقاله اشاره می‌کند، اما آن را به‌نوعی محصول آن عوامل می‌داند. او نوشته است: «نیما در خانهٔ خود گویی چله نشسته بود و در بوتهٔ آزمایش‌های گوناگون خویش که چندانی هم از آن را به بازار نفرستاد؛ می‌ساخت و ویران می‌کرد و باز دوباره می‌ساخت. این سال‌های چله‌نشینی درحقیقت نطفهٔ انقلاب کیفی و اصیل او را پروراند» (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۴۰).

۲. ۳. نیما و شیوه‌های قدمایی

«نیما و شیوه‌های قدمایی» مقاله‌ای است که در آن به بررسی ارتباط نیما با شعر کلاسیک پرداخته شده است. زبان اشعار نوقدمایی نیما، به‌سبب آنکه تحت‌تأثیر زبان شعر کلاسیک فارسی و متکی بر سنت‌های ادبی این‌گونه اشعار بوده است، تا اندازه‌ای از تعقیدها و ناهمواری‌های اشعار آزاد او برکنار مانده است و همین سبب شده است که برخی او را در سرودن اشعار نوقدمایی تواناتر از اشعار آزاد تصور کنند، اما بعضی از آشنایان با شعر کلاسیک فارسی، که خود در زمینهٔ سرودن آن‌گونه اشعار تجاربی داشته‌اند معتقدند که اشعار قدمایی نیما در حد و سطح نازل و فرودین است و اغلب به کار مبتدیان عادی می‌ماند. اخوان که خود در سرودن به شیوهٔ قدما به مرتبه‌ای رسیده بود که نظر استادان برجستهٔ کهن‌سرا را جلب می‌کرد[1] جزو دسته‌ای بود که به نقص‌ها و خامی‌های اشعار کلاسیک نیما اشراف داشت. م.امید که شاهد بحث‌های پیرامون اشعار قدمایی نیما بود، سعی کرد با نگارش این مقاله به‌قول خودش به‌نحوی‌که نیما ناراحت نشود و با ملایمت (اخوان‌ثالث، ۱۳۹۰: ۴۳۲ و ۴۶۹) مهارت داشتن اخوان در قدمایی‌سرودن را رد کند. او می‌گوید نیما قادر نبوده که مقلد باشد (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۶۹ و ۱۳۹۰: ۴۶۹) و ناتوانی نیما در مقلدانه سرودن را مایهٔ خوشبختی و اتفاقی سعادت‌آمیز برای شعر فارسی می‌دانند؛ زیرا در آن صورت نیما یکی از صاحب‌دیوان‌هایی می‌شد که عمری شعر می‌سازند و دیوان می‌پردازند، اما جایگاهی در تاریخ ادب به دست نمی‌آورند (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۷۲ و ۱۳۹۰: ۴۶۹) و این به قیمت به‌وجود نیامدن کارهایی چون «مانلی» و «افسانه» و «مرغ آمین» و «پادشاه فتح» تمام می‌شد که ازلحاظ پاره‌ای از ملاحظات لفظی و سوری محل تأمل‌اند (همان).

سخن اخوان سخن درستی است، اما باید در نظر داشته باشیم که نیما اگرچه با شعر کلاسیک آشنایی نسبی‌ای داشت، هرگز به تطبع و غور در دیوان‌های قدما و شعر کلاسیک نپرداخته بود و ذهنش همچون ذهن کلاسیک‌گویان، ازجمله خود اخوان، از فضاها و تصاویر و قراردادهای شعر

---

۱. مهرداد بهار در خاطره‌اش از ملاقات اخوان جوان با پدرش ملک‌الشعرا نقل کرده که ملک‌الشعرا دربارهٔ اخوان می‌گوید: «عجب جوان بااستعدادی! در همین سن‌وسال جوانی شاعری پخته است. او شاعر بزرگی خواهد شد» (بهار، ۱۳۹۰: ۱۵۲).

کهن انباشته نبود. اساساً همین مسئله به‌علاوه وجود دو امتیاز دیگر در نیما موجب شد وی استعداد خروج از محدودهٔ هزارسالهٔ شعر کلاسیک را داشته باشد؛ یکی آشنایی او با زبان فرانسه و شعر فرنگی؛ دوم روحیهٔ شهامت و شکیبایی درحد یک بدعت‌گذار و بنیان‌گذار.

۲. ۴. نوعی وزن در شعر امروز فارسی

مقالهٔ «نوعی وزن در شعر امروز فارسی» مفصل‌ترین فصل کتاب *بدعت‌ها و بدایع* به‌لحاظ تاریخ نگارش نیز قدیمی‌ترین مقالهٔ اخوان دربارهٔ شعر نیماست. این مقاله یکی از مقالات مؤثر در شناساندن شعر نیما به‌ویژه وزن شعر نیمایی به جامعهٔ ادبی روزگار خود بود. موحد معتقد است «بصیرت در عروض نیمایی را بسیاری از خوانندگان شعر نو با خواندن این مقاله پیدا کردند» (موحد، ۱۳۷۷: ۱۱۷) و شفیعی‌کدکنی نوشته است: «..."نوعی وزن در شعر امروز" را نشر داد که برای من و همهٔ خوانندگان دیگر کشف بزرگی بود در راه فهم موسیقی شعر نیما؛ کاری که نیما اگر هم می‌خواست به توضیح آن بپردازد بی‌گمان به این خوبی از عهده برنمی‌آمد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۴).

نیما در «حرف‌های همسایه» اشاره می‌کند به اینکه مجبور است دربارهٔ عروضش چیزی بنویسد (یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۰) اما آن مقدمه هیچ‌گاه به نگارش درنیامد و نکات پراکنده‌ای هم که از نیما درمورد وزن و قافیهٔ شعرش در زمان حیات خود او منتشر شد[۱]، مانند بسیاری از اقوال و نظریاتش مبهم است.

اخوان که عمدهٔ انتقادات سنت‌گرایان و مخالفان نیما را متوجه وزن شعر او می‌دید، خلأ نبود پژوهشی جامع و شناساننده در این حوزه را با مقالهٔ خود پر کرد. به نظر اخوان نخستین و مهم‌ترین ویژگی شعر نیما که باید مفصل‌تر و کامل‌تر معرفی و تشریح می‌شد، ابتکار وزنی او در شکستن تساوی مصراع‌ها بود. اخوان وزن شعر نیما را مادر بدعت‌ها و بدایع وی می‌داند. (همان: ۸۰ و ۱۴۳)

به نظر اخوان شعرگفتن در اوزان کلاسیک محدودیت‌هایی را برای شاعر ایجاد می‌کند که به ذکر آن‌ها در بخشی از این فصل می‌پردازد. (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۸۷ـ۱۱۰) او برای هر کدام از مواردی که ذکر می‌کند مثال‌هایی را از ادب کلاسیک می‌آورد. یکی از عوامل تأثیرگذار بودن این مقاله همین مبحثی است که درمورد اشکالات عروض سنتی مطرح کرده است. اخوان ثالث با تأمل این موارد را دریافته و به‌درستی به اشکالات وزن کلاسیک انگشت می‌گذارد. نقطهٔ قوت استدلال‌های او در این حوزه، به‌کارگیری شواهدی از ادب کلاسیک به‌ویژه بزرگانی چون فردوسی، مولانا و سعدی است. او بدین‌شکل نشان می‌دهد صرف چیره‌دستی و استادی برای غلبه بر چالش‌هایی که عروض سنتی ایجاد می‌کند کافی نیست و این اشکالات در ذات این

---

۱. (برای نمونه نگاه کنید به دو نامه: یوشیج، ۱۳۲۹: ۲۶، ۴۱، ۶۴ـ۶۵، ۷۰ـ۷۳ و به‌ویژه ۷۴ـ ۷۵ و جنتی‌عطائی، ۱۳۳۳: ۱۹ـ۲۰).

ساختار موسیقایی وجود دارد. م. امید پیشنهاد نیما را رفع‌کنندهٔ این عیب می‌داند و با تقطیع «مهتاب» این مسئله را با ذکر نمونه‌ای به‌صورت محسوس برای مخاطبان مقاله تبیین می‌کند. اخوان ثالث دلیل کوتاهی و بلندی مصراع‌ها در شعر نیما را اقتضای کلام می‌داند.

اخوان در بخش دیگری از این مقاله شیوهٔ اختتام مصراع‌های شعر نیما تشریح می‌کند. طبق یافته‌های او پایان‌بندی مصراع‌ها در شعر نیما در هشت موضع خاص صورت می‌گیرد. (همان: ۱۰۷ تا۱۰۹) اخوان بر مورد هشتم، یعنی «خاتمه پیدا کردن مصراع به‌گونه‌ای که شعر به‌صورت بحر طویل درنیاید»، تأکید بخصوصی دارد. این مسئله دغدغهٔ خود نیما نیز بوده است. نیما در نامهٔ خود به شین پرتو می‌نویسد: «استقلال مصراع‌ها به توسط پایان‌بندی آن‌ها که عملیات ارکان را ضمانت می‌کند و اگر این نباشد شعر از حیث وزن یک بحر طویل است؛ نظیر قطعاتی که در سال‌های اخیر بعضی از جوانان حساس و با ذوق به رویهٔ کار من می‌سازند» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۴۶). به همین جهت در بخش دیگری از این مقاله قاعدهٔ نحوهٔ پایان‌بندی آخر مصراع‌ها در اوزان متفق‌الارکان را توضیح می‌دهد (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۱۲۲).

م. امید در بخش پایانی این مقاله به پیشینهٔ ابتکار وزنی نیما پرداخته و اینکه او در این زمینه از چه نمونه‌های پیشینی ممکن است تأثیر پذیرفته باشد. از نظر او سرچشمه‌های الهام و تأثیر نیما در حوزهٔ وزن این موارد هستند: ۱. اشعار قبل از اسلام اوستا و قدما ۲. مستزاد ۳. بحر طویل ۴. ترانه‌های محلی ۵. بعضی از اقسام نوحه‌های قدیمی ۶. شعر اروپایی ۷. قول‌ها و تصنیف‌ها ۸. موشحات و زجل‌ها در شعر قدیم عرب اندلس ۹. بعضی آزمایش‌های ناقص و ابتدایی پیش از نیما (همان: ۱۴۴ـ۱۸۵).

به‌دلیل علاقهٔ بیش‌ازحد اخوان به ایران و پیشینه و سنت‌های ایرانی در یافتن این ریشه‌ها آنچه را که از سنت‌های ایرانی می‌توانست در ذهنیت دادن به نیما مؤثر بوده باشد، اولویت داده تا جایی که مورد اول را گات‌های زرتشت قرار داده است؛ درحالی‌که گات‌ها نه‌تنها ربطی به عروض سنتی ندارد، بلکه کمّ و کیف موزون‌بودن گات‌ها در اصلش، یعنی در زمانهٔ خود، چندان برای ما قطعی نیست و این نکته‌ای است که خود او نیز به آن معترف است (همان: ۱۴۵).

اخوان در مصاحبه‌ای اعلام می‌کند که مورد نهم را بعدها به‌واسطهٔ اعتراضی که شده بود به چاپ‌های متأخر مقاله می‌افزاید (اخوان‌ثالث، ۱۳۹۰: ۴۳۲). این مورد یعنی «بعضی آزمایش‌های ناقص و ابتدایی»، اتفاقاً می‌تواند اولین و اصلی‌ترین سرمشق نیما در نوآوری‌های وزنی‌اش بوده باشد. نیما در محیطی رشد کرده که نوجویی، نوگرایی و مدرنیسم حاصل از آشنایی با غرب در تمامی شئون ازجمله ادبیات گرایش‌های جدی و قابل‌اعتنایی را رقم زده و مسلماً یکی از نخستین نمونه‌هایی که ذهن نوجوی نیما را به خود مشغول داشته همین «آزمایش‌های ناقص و ابتدایی» است که نیما در مجلات همان عصر می‌دیده است. این نمونه‌های سنت‌شکن به احتمال زیاد جزو نخستین الگوهایی بوده‌اند که ذهن نوجوی نیما را ـ که هدفش تغییر دادن شعرسرایی بود ـ به خود مشغول کرده است. او در انزوای محققانه خود با فراست نقاط ضعف و ایراد آن‌ها را نیز

دریافته بود. اما اینکه چرا اخوان این مورد را در انتها آورده و چندان با اهمیت تلقی نکرده است، می‌تواند دو دلیل داشته باشد:

۱. دادن فضل تقدم به نیما و او را پیشرو و نه دنباله‌رو و تکمیل‌کنندهٔ کار نوجویان معاصر دانستن: پیشتر و در بررسی فصل «نقطهٔ تحول» درمورد اینکه اخوان نقطهٔ اصلی تحول شعر فارسی را نیما می‌داند، نه مشروطه و آشنایی با غرب و نادرست بودن این عقیده سخن گفتیم. اینجا بد نیست اشاره کنیم این ادعا تنها عقیدهٔ اخوان نبوده است و این تصور به‌تدریج در دهه ۱۳۳۰ شکل گرفت؛ آنگاه که جمعی از شاعران جوان در وجود نیما شخصیتی را می‌دیدند که می‌توانستند در جستجویشان برای تجرد ادبی با او همذات‌پنداری کنند. این شاعران پیش از مرگ نیما مقاله‌هایی ستایش‌آمیز نوشتند و به تحسین زندگی و آثار نیما پرداختند. (کریمی‌حکاک، ۱۳۸۹: ۴۰۸). ظاهراً به‌دلیل نگارش این قبیل مقالات است که اسلامی ندوشن می‌نویسد: «در تاریخ هزاروپانصد سالهٔ زبان فارسی دری، دربارهٔ هیچ شاعری به‌اندازهٔ نیما قلم‌فرسایی نشده است. غلوهایی که راجع به او بر قلم آورده شده، تنها نظیرش را در دیوان شعرای مدیحه‌سرای در حق شاهان ترک می‌توان دید» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۹۵: ۱۶۷).

۲. نیما را در امتداد کارهای گذشتگان نهادن و برای این ابتکار ریشه‌هایی از سنت جستن برای بستن دهان خرده‌گیران سنت‌پرست: اخوان سعی داشت طیف سنت‌گرای خو گرفته به اوزان کلاسیک را متوجه این مسئله کند که بدعت نیما در امتداد سنت‌ها قرار دارد جوازش را از اقدامات شاعران پیشین گرفته است و اگر بر گذشتگان نمی‌توان از این بابت خرده گرفت، چرا باید بر نیما خرده گرفت؛ چنانکه در بحث از نوحه‌های قدیمی می‌نویسد «چرا یغما و دیگران حق دارند و بر ایشان ایرادی وارد نیست که بدین‌گونه توسع بجویند در وزن، آن هم برای موضوعاتی از قبیل نوحه و مرثیه و سرود سینه‌زنی، اما نیما حق ندارد چنین وسعت‌طلبی و گشاددستی در وزن داشته باشد» (همان: ۱۶۰).

همچنین «شعر اروپایی» که اخوان به اکراه به‌عنوان مورد ششم در انتهای لیست قرار داده آن‌هم به این علت که آل‌احمد فرانسوی‌دان به آن اشاره کرده (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶: ۱۶۰ـ۱۶۱) نیز بسیار بیشتر از آنچه اخوان می‌پنداشته بر ذهنیت نیما اثرگذار بوده است؛ چنانکه خود او در سخنانش در کنگرهٔ نویسندگان گفته است: «آشنایی با زبان خارجی راه تازه را در پیش چشم من گذاشت» (بی‌نا، ۱۳۲۵: ۶۳). او در «حرف‌های همسایه» می‌نویسد: «یکی آزاد ساختن شعر از انقیاد با موسیقی، ولو اینکه شعر عروضی باشد؛ زیرا فقط وزن نیست که شعر را آزاد می‌کند، طرز کار هم شرط است و طرز کار آن استاد [منظور خودش است] خیلی فرنگی است» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۷۶) و نیز در یکی از نامه‌هایش گفته است: «قبل از شاعری من هم به‌ندرت و تفنن مردمان متوسط به‌طرز شعر مغرب پیروی کرده‌اند» (یوشیج، ۱۳۹۹: ۱۱۶). به‌هرحال، شعر نیما محصول زمانه و شرایطی است که سرآغاز آن را باید جنبش «مشروطه» دانست و تأثیرگذارترین فاکتورش را «ترجمه». این اقدام اخوان احتمالاً برای در امتداد شعر هزارسالهٔ فارسی معرفی کردن شعر نو نیما و رد تهمت غربی و غیربومی بودن ریشهٔ شعر اوست.

درمورد وزن شعر نیما یک نکته که بسیار مورد تأکید نیما بوده است در بررسی‌های اخوان مغفول مانده و به آن نپرداخته است: ارتباط وزن با آرمونی. نیما در نامه‌اش به شین پرتو ـ که سال ۱۳۲۹ در کتابی تحت عنوان *دو نامه* انتشار می‌یابد و اتفاقاً اخوان در نگارش همین مقاله‌اش نیز به آن استناد جسته (نک: اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۱۹۵)ـ در این زمینه نوشته است:

«وزن شعر یکی از ابزارهای کار شاعر است. وسیله برای هماهنگ ساختن همهٔ مصالحی است که به کار رفته است و با درونی‌های او می‌باید که سازش داشته باشد» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۰۵ همچنین بنگرید به همان: ۳۴۶ و۳۴۰).

او بعدها در «حرف‌های همسایه» به تشریح بیشتر این ایده‌اش پرداخت:

> به نظر من شعر در یک مصراع یک بیت ناقص است ـ از حیث وزن ـ زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن که طنین و آهنگ یک مطلب معیّن است ـ در بین مطالب یک موضوع ـ فقط به توسط «آرمونی» به دست می‌آید. این است که باید مصراع‌ها و ابیات دسته‌جمعی و به‌طور مشترک وزن را تولید کنند. من واضع این آرمونی هستم. (همان: ۹۸، همچنین بنگرید به همان: ۸۹ و ۱۰۰)

نیما در مواضع مختلفی که از وزن سخن گفته، به‌جای نوشتن پیرامون قاعدهٔ کوتاهی و بلندی مصراع‌های شعرش و چرایی آن، همواره از مسئلهٔ ارتباط مصاریع با یکدیگر و اینکه وزن ناشی از همین ارتباط و آهنگ برآمده از هماهنگی میان مصراع‌های متوالی شعر است، بحث کرده. گویی مسئلهٔ کوتاهی و بلندی مصراع‌ها و جایگاه قافیه در شعر فرع بر چیزی است که نیما قصد داشته با شعر خود آن را عرضه کند و جا بیندازد. اما در شعر نیما ویژگی‌ای که نزد جامعهٔ آن روز خاص و عجیب به نظر می‌رسید همین عدم تساوی مصراع‌های شعر او بود. ویژگی‌ای که در دیدگاه اخوان نیز «مادر بدعت‌ها» بود و به شکلی مبسوط و ملموس به شرح آن پرداخت.

نپرداختن اخوان به این مقولهٔ مدنظر نیما یعنی ارتباط وزن با آرمونی شاید به دلایلی قابل توجیه باشد؛ ازجمله اینکه: ۱. تمامی نظریات نیما به‌خصوص «حرف‌های همسایه»ی او منتشر نشده و به نظر اخوان نرسیده بود تا تأکید نیما بر این مسئله در آن‌ها توجه اخوان را جلب کند. ۲. مسئلهٔ انسجام و ساختار نخستین بار با شعر نیما وارد شعر فارسی شد و پیش از آن مسبوق به سابقه نبود و هنوز بحثی پیرامون آن درنگرفته بود. ازاین‌رو، جامعهٔ ادبی ازجمله اخوان ذهنیت چندانی نسبت به آن نداشته‌اند.

۲. ۵. هماهنگی و ترکیب

در فصل «هماهنگی و ترکیب» اخوان به دنبال تشریح ویژگی است که نیما خود در مباحث نظری‌اش روی آن تأکید داشت و در شعر خود آن را به کار می‌بست. ویژگی‌ای که در ادب کلاسیک ما وجود نداشته و به گفتهٔ اخوان «یک عیب یا اگر نخواسته باشیم بگوییم عیب، می‌گویم یک خصلت و صفت در بسیاری از آثار شعری قدیم ماست» (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۲۰۲) و آن خصلت

بی‌بهرگی اشعار از «ساختار»[1] است که نیما خود تحت عنوان «آرمونی» یا «کمپوزسیون» به آن اشاره کرده و م. امید اصطلاح «هماهنگی» و «ترکیب» را درمورد آن به‌کار می‌برد.

اخوان در این مقاله به‌درستی اشاره می‌کند که در شعر خوب اجزای شعر با هم آن‌چنان پیوستگی و هماهنگی کاملی دارند که اگر جزئی را حذف یا جابه‌جا کنی از کمال می‌افتد. (همان: ۲۰۲ و ۲۱۲) بااین‌حال، از مثالی که به‌عنوان شعر دارای هماهنگی و ترکیب از قصیدهٔ ناصرخسرو آورده و توضیحاتی که داده است می‌توان فهمید مقصود او از هماهنگی صرفاً پراکنده نبودن مضامین و معانی‌ای است که شاعر در شعر خود می‌آورد. آنچه اخوان از قصیدهٔ ناصرخسرو نشان می‌دهد وجود یک سیر محتوایی منظم است که از یک نقطه شروع شده با دنباله‌گرفتن همان مضمون و محتوای کلی شعر به یک نقطهٔ پایان که در امتداد همان مضامین است ختم می‌شود و «ازاین‌جهت سخنش هدفی دارد و هرگز پراکنده‌گویی و مضمون‌بافی بی‌هدف و هنجار در دیوان او نمی‌بینیم» (همان: ۲۰۷).

اخوان از ویژگی‌ای که مدِنظر نیما بوده برداشتی سطحی داشته است. آرمونی فراتر از سیر منطقی معانی شعر است و کلیت شعر را در برمی‌گیرد. از اشاره‌های نیما به آرمونی در نوشته‌هایش می‌توان دریافت که ذهنیت او از این مفهوم، همین معنی مد نظر ماست؛ برای مثال نگاه کنید به: یوشیج، ۱۳۶۸: ۸۱ـ۸۲ ، ۹۸ـ۹۹، ۵۷ و ۱۰۵. از مطالب نیما چنین برداشت می‌شود که او به دنبال ایجاد هماهنگی بین عناصر شعر (زبان و موسیقی و کلمات) با یکدیگر است.

> نیما معتقد بود که همهٔ اجزای یک شعر باید با هماهنگی کامل در خدمت اجزای دیگر و درنهایت در خدمت کلیت شعر باشند. از همین رو ساخت گسستهٔ شعر گذشته فارسی (البته منظومه‌های داستانی و حکایت‌ها از این قاعده بیرون‌اند) سلیقهٔ او را ارضا نمی‌کرد و او به دنبال برقراری پیوند بایسته میان اجزا و سازه‌های درونی شعر بود، تا از این راه، همهٔ عناصر یک اثر هنری را به حمایت از پیکرهٔ واحد آن اثر وادارد (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۰۵).

۲. ۶. عینیت و ذهنیت

«عینیت و ذهنیت» عنوان فصل بعدی *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* است. اخوان در این مقاله به معرفی گوشهٔ دیگری از بوطیقای شعر نیما می‌پردازد که خود او در نظریاتش تحت عناوین «ابژکتیو» و «سوبژکتیو» به آن‌ها پرداخته است. از نظر اخوان بدعت دیگر نیما اصالت‌دادن به عینیت است؛ بدین معنی‌که نیما به‌جای بیان عواطف، با استفاده از تصویرسازی، عواطف را برای مخاطب ملموس می‌کند. به عقیدهٔ اخوان «نیما شنیدنی کردن امور ذهن را کم‌اثر وکم‌رنگ می‌داند... و نشان دادن تصویرهای «عینی» را طالب است» (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۲۳۴).

از مطالبی که اخوان در این بخش بیان می‌کند و مثال‌هایی که می‌زند چنین برمی‌آید که از نظر او اصلی‌ترین راه بهره‌مندکردن شعر از عینیت، استفاده از صور خیال است؛ م. امید عامل اصلی تصویرسازی در شعر را صور خیال می‌داند (همان: ۲۴۴) و نمونه‌هایی که برای بیان ابژکتیو از آثار قدما دست‌چین کرده نیز همگی به‌خاطر بهره داشتن از آرایهٔ بیانی انتخاب شده‌اند. با این

1. Structure

اوصاف باید گفت اخوان برداشت اشتباهی از مسئلهٔ «بیان ابژکتیو» در نظریات نیما داشته است. با دقت در آرای نیما درمی‌یابیم که در مسئلهٔ «عینیت» آنچه مدِنظر وی است دخالت دادن زندگی جاری در فرآیند خلق شعر و پرهیز از کلی‌بافی و کلیشه‌گویی بوده است، کمااینکه در جایی می‌گوید: «شعر قدیم ما سوبژکتیو است؛ یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونهٔ فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته است. نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۸۸) و در نامه‌ای از دقتش در جزئیات زندگی روزمره برای بهره‌گیری در شعر نوشته است:

> من مدت‌هاست از عقب سر به یک گدا نگاه می‌کنم یا فلان کورهٔ آهنگر را تماشا می‌کنم؛ نه برای اینکه فوراً آن را وصف کنم، بلکه هر نگاه من می‌تواند جزئی از نکات را به من اهدا کند. بالمجموع این نکات یک وقت می‌تواند به من کمک کند تا اینکه در موقع نوشتن آنچه می‌نویسم تکرار مشاهدات دیگران به نظر نیاید (یوشیج، ۱۳۹۹: ۲۰۰).

نیما دریافته بود که نو بودن به معنی نو کردن تشبیه و استعاره‌های کهن نیست، بلکه شاعر نوگرای واقعی باید زندگی جاری را از دریچهٔ نگاه خودش به درون شعر بکشاند؛ زیرا «شعر خوب مثل طفل، زندهٔ بالفعل است» (یوشیج، ۱۳۷۶: ۲۳۱). نیما در بخش‌های مختلفی از نوشته‌هایش به این مسئله اشاره می‌کند؛ برای نمونه نگاه کنید به: یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۱۸ و یوشیج، ۱۳۹۹: ۵۸۱.

لذا، برداشت اخوان ثالث از مسئلهٔ ابژکتیو و سوبژکتیو اشتباه بوده و نیما در شعرش به دنبال انتقال مفاهیم از طریق صورخیال و تصویرسازی نبوده است؛ کمااینکه «شعرهای آزاد و تا حدودی نیمه‌سنتی نیما تقریباً از بسیاری آرایه‌ها و پیرایه‌های صوری در حوزهٔ صنایع لفظی و حتی موسیقایی جز در همان محدودهٔ حفظ مایهٔ وزن عروضی تهی است و تصویرسازی به‌خصوص تصویرهای مبتنی بر تشبیه و استعاره نسبت به حجم شعر او بسیار اندک است» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۱۸۵). اخوان که از این مسئله در شعر نیما آگاه بود به‌خاطر برداشت اشتباهش، در همین مقاله درمورد شعر نیما می‌نویسد: «خود نیما نیز در همهٔ آثارش مقاصد و اغراض خود را با این شیوه به عرصه نیاورده است. حتی در همین مقدار اثرها که از او منتشر شده، خیلی شعرهای او هست ـ و از کارهای برجسته‌اش نیز ـ یا گوشه‌هایی از شعرهایی که شیوهٔ بیان سوبژکتیو دارد» (همان: ۲۴۵) و با نمونه‌هایی که در ادامه از شعر نیما ارائه می‌دهد، نشان می‌دهد که منظورش بیان حالت عاطفی به‌صورت لفظی و بدون تصویرسازی است. حال آنکه خلق تصویر نه‌تنها دغدغهٔ نیما نیست، بلکه اساساً برای نیما آنچه حائزِ اهمیت است و اولویت دارد بیان معنی موجود در ذهن اوست که در لحظات سرایش شروع به جوشیدن می‌کنند. او می‌خواهد آن معانی را به‌طور طبیعی بدون هیچ قیدوبندی در فرمی محسوس و ملموس به مخاطب عرضه کند. به همین سبب در هنگام سرایش چندان به آرایش کلام و خلق تصویر نمی‌اندیشد. ازین‌رو «ابژکتیو بودن» شعر نیما به‌خاطر به‌کارگیری صور خیال که ویژگی ذاتی شعر است و قدما نیز به کار می‌برده‌اند، نیست؛ بلکه به‌خاطر حضور محسوس و چشمگیر جهان پیرامونی او در شعرش و پرهیز از بیان کلیات ذهنی به ودیعه نهاده شده در سنت شعری و موروث از قدما است.

برداشت اشتباه اخوان از این دو اصطلاح به دلایلی چندان عجیب نیست؛ نخست اینکه ابهام حاکم بر نثر و آثار نظری نیما در اظهارنظرهای او در این حوزه نیز وجود دارد. این مسئله را ناآشنایی مخاطب فارسی‌زبان با این دو واژه و کاربرد خاص یا حتی به تعبیری مصادره‌به‌مطلوب این دو اصطلاح توسط نیما تشدید کرده است. ضمن اینکه اخوان در آن زمان به همهٔ نظریات نیما دسترسی نداشته است. «حرف‌های همسایه» که اصلی‌ترین و ارزشمندترین اثر نظری نیماست، هنوز انتشار نیافته بود و ازاین‌بابت اخوان به کاربرد غیردقیق نیما از این دو واژه ـ که آن‌ها را از بستر گفتمانی‌شان در فلسفه بیرون‌کشیده و در خدمت بیان نظریهٔ ادبی قرار می‌دهد ـ آشنایی نداشت. به‌جز این مسئله، دلیل دیگر این برداشت اشتباه باید غور نداشتن اخوان در فلسفه بوده باشد. شاید بهره‌ای اندک از فلسفه و آشنایی نسبی با این دو واژه مقصود نیما را برای اخوان روشن‌تر می‌کرد. «سوژه» که برای آن «فاعل شناسا» یا «من شناسنده» را به‌عنوان معادل فارسی به‌کار برده‌اند، در نزد نیما شاعر و ذهن و ضمیر اوست و «ابژه» که «مفعول مورد شناسایی» است، در ذهن نیما جهان پیرامونی و طبیعت است. به نظر نیما ابژکتیویته یعنی دریافت واقعیت اشیا و اشخاص آن‌چنان‌که در جهان بیرون از ذهن شاعر وجود دارند و انتقال و احضار آن‌ها در شعر. نیما به کار بردن کلیشه‌ها را حتی در تصویری نوترکیب سوبژکتیو می‌داند، چون درک و دریافت خود شاعر از آن پدیده در خارج از ذهنش نیست.

به همین دلیل است که طبیعت و تصاویر طبیعی در شعر نیما حضور ملموسی دارند. از اینجا به وجود ویژگی دیگری در شعر نیما و از شاخصه‌های هنری او می‌رسیم که همان توجه ویژه به طبیعت پیرامون خود است. ویژگی‌ای که جای خالی آن در نیماپژوهی اخوان دیده می‌شود. حضور این ویژگی در شعر نیما به حدی محسوس بوده است که از همان نخستین آثاری که دربارهٔ نیما نوشته می‌شود به وجود آن اشاره کرده‌اند. نویسندهٔ *نوگرایی نیما یوشیج* که در سال ۱۳۳۷ منتشر شده دربارهٔ این ویژگی شعر نیما چنین نوشته است: «طبیعت جانمایهٔ بیشتر اشعار نیما قرار گرفته و باعث شده تا زمینه‌هایی از زندگی و طبیعت روستائیان در شعر او راه یابد و زندگی آنان را از راه شعر به تصویر بکشد و لذا این امر باعث شده است تا بیش و پیش از هر چیز نشانه‌های طبیعت در شعر او سرریز کند» (تهرانی، ۱۳۳۷: ۳۰). طبیعت‌گرایی نیما آمیختگی خاص با زادگاه او یوش و حوالی آن دارد. یوش سرشار از مناظر طبیعی بود و نیما که «زندگی جاری» و «دنیای بیرون» را مسئلهٔ اصلی شعر می‌دانست، محیط سرشار از پدیدهٔ طبیعی زندگی‌اش را دستمایهٔ بسیاری از شعرهایش قرار داد، تا جایی که علاوه بر توصیف مناظر طبیعی شمال ایران، برخی واژه‌های محلی نیز در شعر او راه یافته است و شماری از عناصر طبیعی نیز در آن جنبهٔ نمادین به خود گرفته است. از این لحاظ نیما را باید اولین کسی دانست که خصیصهٔ محلّی و اقلیمی را وارد شعر فارسی کرده است. «پیوند ناگسستنی نیما با زادگاهش سبب شده است کـه طبیعت سرسبز و وحشی مازندران با جلوه‌های خاصش و با نام گیاهان و پرندگانش برای نخستین بار به شعر فارسی راه یابند» (آشوری، ۱۳۸۰: ۱۰۱).

۲. ۷. پا به پای شعری از نیما

«پا به پای شعری از نیما» شرح و تفسیر شعر «کار شب پا» است برای نشان‌دادن نحوهٔ مواجهه با شعر نیما به مخاطبان ناآشنا با فضای اشعار او. اخوان در ابتدای این فصل نوشته است:

> نیما شهری ساخته است که مسافر غریب ممکن است در آن شهر بنا به وسوسه‌هایی سرگردان بماند، اما همین‌که هول غیرطبیعی غربت تازه‌وارد ریخت و چشمش سایه‌ها و چراغ‌ها را شناخت و به فضای شهر کمی عادت کرد همهٔ کوچه‌پس‌کوچه‌ها را آشنا خواهد یافت. (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۲۵۵)

او قریب به همین مضمون را در ابتدای *عطا و لقای نیما یوشیج* نیز نگاشته است (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶ب: ۱۶). با نگاهی به آرای اخوان در این فصل درمی‌یابیم او مسئلهٔ پیچیدگی شعر نیما را بیشتر به «زبان» شعرش مربوط می‌داند. این مسئله تا حدود زیادی درست است و زبان خاص نیما در شعرهای آزادش یکی از مشکلات اساسی شعر نیما و می‌توان گفت مانع آشنایی جامعه با شعر او بود. واقعیت این است که زبان در اشعار آزاد نیما از آنچه در ادب کلاسیک «فصاحت» نامیده می‌شود خالی شده است؛ بااین‌حال، پرداختن به یک موضوع مهم که چه‌بسا جایش در همین فصل بود، در نیماشناسی اخوان خالی است و آن مسئلهٔ «ابهام» در شعر نیماست. اخوان در این مقاله مسئلهٔ «تأخیر در دریافت معنا» در شعر نیما را عمدتاً متوجه زبان شعر او می‌داند، در حالی که بخشی از عدم برقراری ارتباط با شعر نیما ناشی از وجود ویژگی «ابهام» است که نیما خود به آن اعتقاد داشت و می‌توان گفت ستایشگر آن بود: «همچنین باید بدانید آن چیزی که عمیق است مبهم است. کنه اشیا جز ابهام چیزی نیست. جولانگاهی که برای هنرمند است این وسعت است» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۶۷).

ابهام هنری در شعر آزاد نیما از دو عامل حاصل می‌شود: یکی گرایش به عین‌گرایی و تجسّم بخشیدن به ذهنیت‌هاست که شعر او را در تقابل با ذهن‌گرایی شاعران گذشته می‌گذارد و چون در این شیوه نوعی غرابت نسبت به شعر قدما دیده می‌شود، طبعاً ابهام‌آفرین است و دیگری به‌کارگیری نماد در شعرش. «ازآنجایی‌که ادراک، فهم و تصور مدلول در نماد به‌طور مستقیم و کامل ناممکن و دشوار است، ایجاد ابهام می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۹۳). علی‌الخصوص که نمادهای او جنبهٔ عمومی ندارد و از ابداعات خود شاعر است و خواننده برای یافتن مفاهیم آن‌ها نیازمند دقت و تأمل است. یکی از دلایل اصلی ارتباط برقرار نکردن جامعهٔ آن زمان با این قبیل شعرهای سمبولیک نیما نیز وجود ایهام منبعث از نمادهای غریب در شعر است. نیما خود در یکی از نامه‌هایش ضمن سمبولیک خواندن اشعار خود به‌نوعی به همین مسئله اشاره می‌کند. او نوشته است: «منظومهٔ "افسانه" طوری است که مردم می‌پسندند، به‌خلاف قطعات کنونی مخلص که سمبولیک و به سبک شعر آزاد هستند، به فهم آن‌ها نزدیک است» (یوشیج، ۱۳۹۹: ۵۸۷).

نیما برای نخستین بار شعر سمبولیک را وارد ادبیات کرد. «جدای از غزل‌های عارفانه، ابهام شعری با کوشش نیما بود که در شعر فارسی به معنی حقیقی کلمه راه یافت» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۲۵۷). ویژگی ابهام در شعر نیما در سایهٔ بحث پیرامون شکل و موسیقی اشعار او مغفول مانده بود و

این احسان طبری بود که برای نخستین بار به وجود این ویژگی در شعر نیما اشاره کرد. (طبری، ۱۳۲۲: ۲) نیما پس از آشنایی با شعر سمبولیک فرانسه و اشعار شاعرانی چون بودلر مالارمه (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۴۶)، با الگوگیری از این شاعران در شعر خود سمبولیسم را در خدمت بیان دغدغه‌های سیاسی ـ اجتماعی خود درآورد. همچنین امتیاز اساسی‌ای که ابهام هنری و استفاده از نماد برای شعر نیما داشته آن است که شعر او را از محدودهٔ تک‌معنایی به گسترهٔ چندمعنایی سوق داده و بر جنبهٔ تفسیرپذیری آن افزوده است. وجود ابهام در شعر نیما و امکان خوانش‌ها و برداشت‌های متفاوت از آن یکی از اصلی‌ترین عوامل استقبال از شیوهٔ پیشنهادی نیما بود. کشف این ظرفیت در شعر نیما عده‌ای از شاعران دارای گرایش‌های سیاسی را به این فکر انداخت که از این ظرفیت و توان موجود در این نوع شعر در مبارزات سیاسی ـ اجتماعی خود بهره بگیرند و شعر را با حفظ شاعرانگی‌اش به وسیلهٔ مبارزه‌ای تبدیل کنند که چندان آشکار و دردسرساز هم نباشد.

۲. ۸. دربارهٔ بحر طویل فارسی

«دربارهٔ بحر طویل فارسی» مقاله‌ای در بخش ضمیمه‌های کتاب است. در این فصل از کتاب به‌جز دو صفحه مطلبی که در ابتدای فصل عیناً از بخش «نوعی وزن در شعر امروز فارسی» نقل شده، تنها در دو موضع مبحث بحر طویل را به شعر نیما ارتباط می‌دهد. نخست بخشی است که در آن به شباهت میان پایان‌بندی مصراع‌ها در عروض نیمایی با پایان‌بندی ارکان در بحر طویل اشاره کرده است. در این موضع اخوان جهت رد یا تصحیح قول علامه قزوینی که گفته بحر طویل تکرار یک رکن الی‌غیرالنهایه است، گفته:

«رکن آخر هر بند مثل پایان‌بندی در مصراع‌های نیمایی علت و زحافی از کاهش و افزایش می‌یابد که دوام زنجیرهٔ روان بگسلد یا در یکی دو سه کلمه‌ای که مظروف افعال و ارکان اخیر است قافیه خواهد آمد که با نظیر و قرینه‌اش در بندهای دیگر قوافی بحر طویل را تشکیل می‌دهد» (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف:: ۲۹۲).

اما اگر بخواهیم درعین قائل‌بودن به چنین شباهتی وجه افتراق شعر نیمایی با بحر طویل را به‌صورت دقیق‌تری بیان کنیم باید بگوییم در رکن آخر بحر طویل تنها امکان کاهش یا افزایش در یک زحاف وجود دارد، اما در عروض نیمایی امکان فراتر است.

مورد دوم جایی است که دربارهٔ شعر «باران» گلچین گیلانی صحبت می‌کند و معتقد است: اگرچه این شعر در مجلهٔ سخن و کتاب نمونه‌های شعر نو به‌صورت مصراع‌های زیر هم و تقطیع نیمایی چاپ شده، اما «باران» گلچین گیلانی یک بحر طویل است؛ «چون دقیقهٔ باریک استقلال مصراع‌ها و پایان‌بندی آن‌ها به‌شیوه‌ای که پیشنهاد فنی و منطقی و معقول نیماست و رایج در نوعی شعر امروز ایران در این شعر حفظ و رعایت نشده، شعر به حالت بحر طویلی درآمده با خصایصی که گفتیم» (همان: ۲۹۹) و راجع به این دقیقهٔ باریک استقلال مصراع‌ها در این بخش چیزی ذکر نکرده است. بااینکه در بخش «نوعی وزن در شعر فارسی» مفصلاً در این مورد توضیح داده است (همان: ۱۱۸ـ۱۲۲) بهتر می‌بود دستِ‌کم ارجاعی به آن مطلب صورت می‌گرفت.

۳. نتیجه‌گیری

اخوان در فصول مختلف *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* به معرفی ویژگی‌های از شعر نیما پرداخته است که جزو ویژگی‌های اساسی و نوآوری‌های شعر او محسوب می‌شود؛ بااین‌حال، او گاه برداشت نادرستی از شعر و نظریهٔ نیما داشته و در مواردی نیز ویژگی‌هایی نزد وی نامکشوف مانده یا آن‌چنان‌که باید به آن نپرداخته است. با دقت در موارد مطرح شده می‌توان اشتباهاتی را که اخوان انجام داده است، ناشی از این عوامل دانست:

نوشتن به سبک ژورنالیستی: فاصله داشتن برخی نوشته‌های نیما نظیر «نیما مردی بود مردستان» از چارچوب پژوهش روشمند دانشگاهی موجب شده برخی تحلیل‌های او درست و دقیق نباشد.

در امتداد سنت‌ها قرار دادن بدعت‌های نیما: اخوان‌ثالث در بخش‌های مختلف کتاب خود سعی می‌کند تا برای بستن دهان خرده‌گیرانِ سنت‌پرست برای نوآوری‌ها یا هنجارشکنی‌های نیما ریشه‌هایی در ادب کلاسیک بجوید و شعر نیما را در امتداد شعر هزارسالهٔ فارسی قرار دهد. این مسئله نیز موجب شده تا در برخی مقالات او به‌ویژه «نوعی وزن» موارد نادرستی به چشم بخورد.

عدم تشریح مبانی شعر آزاد توسط نیما: نپرداختن نیما به مبانی شعرش و عدم تبیین و تشریح مفاهیم جدیدی که مطرح می‌کند موجب شد تا اخوان آن مفاهیم را با ذهنیت خود درک و تشریح کند و پرواضح است که برداشت‌های او نمی‌توانسته عیناً مقولهٔ مد نظر نیما بوده باشد.

ابهام در نثر نیما و کاربرد خاص او از برخی مفاهیم و اصطلاحات: مباحث نظری‌ای که از نیما در زمان حیاتش منتشر می‌شود به‌ویژه در مواردی که به مسائل جدید شعرش می‌پردازد دارای زبانی نارسا و گنگی و ابهام خاصی هستند. او حتی گاه اصطلاحات را با معنای مدنظر خودش به کار می‌برد و این مسائل طبیعتاً یکی از دلایل به اشتباه افتادن اخوان در مباحثش است.

امروز که با تأمل در شعر نیما و پس از پژوهش‌های بسیار مبانی شعر آزاد و مفاهیم مدنظر نیما برای ما روشن شده است می‌توانیم این اشتباهات را دریابیم. بااینکه می‌توان با تکیه بر نظریه‌های دریافت چنین گفت که برداشت اخوان از نظریات نیما چنین بوده است و او می‌توانسته دریافت خود را داشته باشد، اما به عقیدهٔ ما م. امید در موارد مذکور تلقی درستی از مفهوم مدنظر نیما نداشته است. البته اخوان ثالث با وجود این برداشت‌های به‌زعم ما نادرست از نظریات نیما، با مقالات خود در شناساندن شعر نیما و ظرایفش گام بسیار مهمی برداشته است و جایگاه قابل اعتنایی در معرفی نیما دارد.

اخوان یکی از پیشگامان معرفی نیما به جامعهٔ ادبی بود و ازاین‌جهت می‌توان ادعا کرد پژوهشگران بعدی همگی با عصایی که اخوان برایشان ساخته و چراغی که به دستشان داده قدم در راه شناخت شعر و نظریات نیما گذاشته‌اند. طبیعی است که در این مسیر گام‌هایی جلوتر رفته باشند و گوشه‌های کشف‌نشده‌ای را یافته باشند.

منابع

آتشی، منوچهر (۱۳۹۰). «ما همه وامدار او هستیم» در: *باغ بی‌برگی (یادنامهٔ مهدی اخوان‌ثالث)*، به اهتمام مرتضی کاخی، چ ۴، تهران، زمستان، ص۷۳.

آریان‌پور، یحیی (۱۳۸۲). *از نیما تا روزگار ما*. چ ۴، تهران، زوار.

آشوری، داریوش (۱۳۸۰). شعر و اندیشه. چ۳، تهران، مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران، مرکز.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶الف). *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*. چ ۳، تهران، زمستان.

---------- (۱۳۷۶ب). *عطا و لقای نیما یوشیج*. چ ۳، تهران، زمستان.

---------- (۱۳۹۰). *صدای حیرت بیدار*. چ ۳، تهران، زمستان.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۹۵). *آواها و ایماها*. تهران، قطره.

امین‌پور، قیصر (۱۳۹۰). «لحظهٔ دیدار...»، در: *باغ بی‌برگی (یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث)*، به اهتمام مرتضی کاخی، چ ۴، تهران، زمستان، صص ۱۰۷-۱۱۳.

بی‌نا (۱۳۲۵). *نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران*. تهران، چاپخانهٔ رنگین.

بهار، مهرداد (۱۳۹۰). «یادی و یادگاری»، در: *باغ بی‌برگی (یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث)*، به اهتمام مرتضی کاخی، چ ۴، تهران، زمستان، صص ۱۵۱-۱۵۲.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹). *خانه‌ام ابریست*. چ ۳، تهران، مروارید.

تهرانی، خسرو (۱۳۳۷). *نوگرایی نیما یوشیج*. تبریز، آذربایجان کتاب.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر*. چ ۳، تهران، ثالث.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۱). *داستان دگردیسی*. تهران: نیلوفر.

جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳). *نیما یوشیج و قسمتی از اشعار او*، تهران، احمد ناصحی.

زرقانی، مهدی (۱۳۹۱). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. چ ۱ تحریر دوم، تهران، ثالث.

شاهرودی، اسماعیل (۱۳۵۰). «آینده شاگرد وفادار نیما از او سخن می‌گوید». در: *اطلاعات*، پنجشنبه ۹دی ۱۳۵۰، ص۱۱.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *حالات و مقامات م. امید*. تهران، سخن.

طاهباز، سیروس (۱۳۸۷). *کماندار بزرگ کوهستان*. چ ۲، تهران، ثالث.

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۹۵). *مبانی و اصول پژوهش در زبان و ادبیات فارسی*. تهران، علمی.

طبری، احسان (۱۳۲۲). [مقدمهٔ] «امید پلید»، در: *نامهٔ مردم*، سال اول، شمارهٔ ۱۸، ۱۸اردیبهشت ۱۳۲۲، ص۲.

کریمی‌حکاک، احمد (۱۳۸۹). *طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی*. ترجمهٔ مسعود جعفری، چ ۲، تهران، مروارید.

موحد، ضیاء (۱۳۷۷). *شعر و شناخت*. تهران، مروارید.

ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۹۲)، *ماه در مرداب*، چ ۵، تهران، معین.

یوشیج، نیما (۱۳۲۹الف). *دو نامه*، تهران، بی‌نا.

------- (۱۳۶۸)، *دربارهٔ شعر و شاعری*، گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، تهران، دفترهای زمانه.

------- (۱۳۷۹)، *دو سفرنامه از نیما یوشیج*، تصحیح و تحقیق علی میرانصاری، تهران، سازمان اسناد ملی ایران.

------- (۱۳۸۷)، *یادداشت‌های روزانهٔ نیما یوشیج*، به کوشش شراگیم یوشیج، تهران، مروارید.
------- (۱۳۹۹)، *نامه‌ها*، تدوین سیروس طاهباز، چ ۲، تهران، نگاه.

References

Ahmadi, Babak (2001). *Sakhtar va Tavile Matn*, Tehran, Markaz. [in Persian]
Akhavan-Sales, Mahdi (1997A). *Bedatha va Badaye Nima Yushij*, 3nd ed, Tehran, Zemestan. [in Persian]
---------- (1997B). *Ata va Laghaye Nima Yushij*, 3nd ed, Tehran, Zemestan. [in Persian].
---------- (2011). *Sedaye Hirate Bidar*, 3nd ed, Tehran, Zemestan. [in Persian]
Aminpour, Qaiser (2011). "The moment of meeting...", in *Baghe bibargi*. Edited by Morteza Kakhi, 4nd ed. Tehran, Zemestan, Pp: 107-113. [in Persian]
Arianpour, Yahya (2003). *Az Nima ta Rozegare Ma*, 4nd ed, Tehran, Markaz. [in Persian]
Ashuri, Dariush (2001). *Sheer va Andishe* , Tehran, Markaz. [in Persian]
Atashi, Manouchehr (2011). "We are all indebted to him"; in *Baghe bibargi*, Edited by Morteza Kakhi, 4nd ed, Tehran, Zemestan, P:73. [in Persian]
Bahar, Mehrdad (2011). "one memory and souvenir", in *Baghe bibargi*, Edited by Morteza Kakhi, 4nd ed, Tehran, Zemestan, Pp: 151-152. [in Persian]
Eslami Nadoshan, Mohammad Ali (2016). *Avaha va Imaha*, Tehran, Ghatre. [in Persian]
Hasanli, Kavos (2012). *Gonehaye noavari dar she'r moaser*, 3nd ed, Tehran, Sales. [in Persian]
Jannati Ataei, Abolqasem (1953). *Nima Yushij va Ghsmati Az Ashare O*, Tehran, Ahmade Nasehi. [in Persian]
Karimi Hakak, Ahmad (2010). *Talieye Tajadod dar Sheer Farsi*, Translated by Masoud Jafar, 2nd ed, Tehran, Morwarid. [in Persian]
Movahed, Zia (1998), *Sheer va Shenakht*, Tehran, Marwarid. [in Persian]
Natel Khanlari, Parviz (2013). *Mah Dar Mordab*, 5nd ed Tehran, Moeen. [in Persian]
Pournamdarian, Taghi (2010). *Khaneam Abrist*, 3nd ed, Tehran, Morwarid. [in Persian]
Shahrodi, Esmaeil (1971). "Nima's faithful disciple speaks of him"; in: *Etelaat*, Thursday, 30 December 1971, p: 2. [in Persian]
Shafii Kadkani, Mohammad Reza (2012). *Halat va Maghamat M. Omid*, Tehran, Sokhan. [in Persian]
Tabari, Ehsan (1943). "Omide Palid"; in: *Nameye Mardom*, year 1, Number 18, Sunday May 9 1943, p: 2. [in Persian]
Tahbaz, Siros (2008). *Kamandare Bozorge Kohestan*, 2nd ed, Tehran, Sales. [in Persian]
Taheri, Ghodratollah (2016). *Mabani va Osule Pajohesh dar Zaban va Adabiate Farsi*, Tehran, Elmi. [in Persian]
Tehrani, Khosro (1958). *Nogeraeie Nima Yushij*, Tabriz, Azarbayjan Ketab. [in Persian]
without name (1946). *Nakhostin Kongereye Nevisandegane Iran*, Tehran, Negin. [in Persian]
Yushij, Nima (1950). *Doname*, Tehran, No name of the publisher. [in Persian].
---------- (1989). *Darbareye Sheer va Shaeri*, compiled and edited by Siros Tahbaz, Tehran, Daftarhaye Zamaneh. [in Persian]
---------- (2020). *Nameha*, edited by Siros Tahbaz, 3nd ed, Tehran, Negah. [in Persian]

---------- (2008). *Yaddashthaye Rozaneye Nima Yushij*, Edited by Sheragim Yoshij, Tehran, Marwarid. [in Persian]
---------- (2000). *Do Safarname Az Nima Yushij*, Edited by Ali Miransari, Tehran, Sazmane Asnad Meli. [in Persian]
Zarghani, Mahdi (2012). *Cheshmandaze She'r Moaser Iran*, Tehran, Sales. [in Persian]