

## دل فولاد<sup>۱</sup>

حاشیه‌ای بر مقاله‌ی غمگین کلاغ پیر، بحثی کوتاه در شعر پیش و پس از کودتای ۲۸ مرداد

فرزاد عظیم بیک

متن پیش رو، نسخه اصلی جستاری است در پاسخ به مقاله‌ای منتشر شده در نشریه زنده رود درباره نسبت شعر و کودتای ۲۸ مرداد. در این متن کوشیده‌ام تا ذیل صورت‌بندی کوتاه و گذرای وضعیت شعر و ادبیات نوگرا تا پیش از کودتا، نقش نیما یوشیج و چند شاعر نوپرداز دیگر را در تحول و گسترش شعر نو میان مردم، در زمان کودتا و پس از آن بررسی کنم. در کنار این موضوع نیز به نقش احزاب مبارز و شکل مبارزه پس از کودتا اشاره‌ای بسیار کوتاه نموده‌ام. لازم به ذکر است صورت کوتاه‌تر مقاله در شماره پیاپی ۶۸ نشریه زنده‌رود چاپ شده، و اکنون متن کامل آن در سایت «حلقه تجریش» منتشر می‌شود.

### مقدمه

در شماره ۶۷ فصلنامه زنده‌رود (پاییز ۱۳۹۷)، بخش ویژه‌ای به مرور ادبیات دهه سی شمسی اختصاص یافته بود. در این بخش، مطلبی به قلم مدیرمسئول مجله، آقای حسام‌الدین نبوی‌نژاد تحت عنوان غمگین کلاغ پیر آمده بود، که به مرور شعر و شاعری در آن دهه، به ویژه تحت تأثیر کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ می‌پرداخت. ایشان درباره شعر نو و شاعران نوگرا، پس از کودتا و فضای شعر مطالبی نوشتند که مرا بر آن داشت تا حاشیه و بحثی در این موضوع، در مطلب ذیل بیاورم. سال‌های پس از کودتا، تحت تأثیر فضای مبارزاتی حزب توده و جبهه ملی به‌عنوان بزرگترین جناح‌های مخالف دولت، و عوض شدن چهره و رویکرد شاه پهلوی (و به تبع آن، کلیت حکومت)، لاجرم در فضای ادبی و هنری ایران نیز تغییراتی مشاهده شد. بخش مهمی از گروهی که از دوره‌ی پیش از کودتا، به هنر اجتماعی باور داشته و در این راستا کار می‌کردند، دستگیر و محدود و زندانی شدند و یا کارشان دچار شدیدترین سانسورها و ممیزی‌ها گشت. نشریات‌شان با تعطیلی و محدودیت مواجه شد و برخی از ایشان به ناچار به مبارزه مخفی و یا روی آوردن به تجمیع نیرو و تقویت خود برای موج بعدی مبارزه گرویدند. گروه دیگری نیز که چندان کاری با مسائل سیاسی (در ظاهر) نداشتند و خود را در قیدوبند این چیزها

<sup>۱</sup> از نام شعر نیما یوشیج برگرفته‌ام: دل فولادم

نمی‌دیدند، با شکل جدیدی به کار خود ادامه دادند و هم‌چنین در کنار این دو دسته، شاهد موج جدیدی از مطبوعات اجتماعی و خانوداگی بودیم که کارش پوشش دادن اخبار زرد و تغییر رویکرد نشریات ادبی، اجتماعی و سیاسی، از محلی برای ایراد آرا و عقاید، به جایی برای خواندن داستان‌ها و اشعار ساده و ساده‌انگارانه و یا کسب اخبار درباره ستاره‌های سینما و برنامه‌های رستوران‌ها و کاباره‌ها بود.

بحثی که نویسنده در این مطلب پی‌گرفته است، در قسمت اول شامل شرح حال و توصیفی شخصی از دوران کودکی خود اوست که مصادف با کودتا بوده است. در بخش دوم نیز به بحث درباره تحولات شعر پس از کودتا می‌پردازد. نویسنده در لابه‌لای متن، با ارائه‌ی آمار عددی از تعداد شاعران و کتب شعر چاپ شده پس از سال کودتای سال ۳۲، تلاش دارد تا متنی دقیق را ارائه کند. در این میان اما بعضی از اظهارنظرها و یا گرایش‌هاست که لازم است بیشتر درباره‌ی آن‌ها بحث و صحبت بشود. از جمله اینکه رویکرد کلی متن به این سو است که شعرهای اجتماعی و شاعران اجتماعی را (تماماً) ملهم از حزب توده و یا متصل به آن بداند و البته، در کنار برخی از شاعران مستقل که سوبه‌های انتقادی داشتند، فضای آلترناتیو شعر ایران را در اختیار گفتارها و دستورالعمل‌های حزب توده بداند. شعر را در لایه‌های ضمنی خود، وسیله تبلیغ و کامیابی سیاسی توده‌ای‌ها بداند و جز آن را، در شمار نیاورد. هم‌چنین مطلب مهم دیگر از نظر این قلم، عقیده نویسنده درباره دوران پختگی و تسلط زبان نیمایی و شعر نیمایی در بین شاعران و مردم است، که آن را مربوط به همان دهه سی شمسی می‌داند. اما از برخی جهات دیگر و با بررسی از زوایایی دیگر، می‌توان پختگی زبان شعری نیما را در پیش از این تاریخ دید. آقای نبوی‌نژاد در سطور پایانی مقاله، با به شمار نیاوردن آلترناتیوها و فضاهای جایگزین ادبی اجتماعی در آن دوره‌ی تاریخی، ادبیات/شعر مخالف‌خوان را گویی تنها در شکلی فرمایشی و صادر شونده از جانب احزاب سیاسی می‌بیند. البته که این دیدگاه غلط نیست، اما اطلاق آن به بیشتر افراد و حرکت‌های ادبی دخیل در جنبش‌های اجتماعی پس از سال ۳۲، به نظر چندان دقیق و موشکافانه نمی‌آید. در یک مرور تاریخی هرچند شتاب‌زده، باید این موضوع را در نظر داشت که دیالکتیک ادبیات بر بسترهای اجتماعی، خواه ناخواه به سوی صداهای مخالف‌خوان کشیده می‌شود. زیرا تجربه تاریخی (لااقل) در ایران نشان داده با این که ادبا و شعرا گاه در مقام مخالفت و زاویه با قدرت و شکل بدنه‌ی حاکم قرار گرفته‌اند، اما نتوانسته‌اند که بدون کار دیوانی، بدون سازماندهی و بدون ساختاربندی قدرتمند و متمرکز سیاسی و اجتماعی کاری از پیش ببرند و یا به توفیق چندان دست یابند. به دیگر سخن، فضای رفت‌وبرگشتی میان قدرت و ضد قدرت در جان‌مایه‌ی شعر فارسی، از دوره اوج‌گیری زبان فارسی و تبدیل شدن آن به زبان رسمی حاکمیت، و هم‌چنین به قدرت رسیدن حاکمان ایرانی و فارسی‌زبان در جهان اسلام -به‌خصوص از دوره سلجوقی به بعد- قابل مشاهده است. شاعرانی در خدمت دربار و برخوردار از حقوق و مناصب آن، که در مجموعه‌ی آثارشان قطعات و منظومه‌ها و اشعاری ملهم از بطن مردم و برای ایشان ساخته‌اند. فضای قطبی اجتماعی و سیاسی روزگار دهه‌ی سی شمسی و علی‌الخصوص زمان کودتا، شاید چاره‌ی چندان برای روشنفکران و فعالان نمی‌گذاشت تا برای تحقق خواست‌های صنفی و سیاسی و جبهه‌بندی‌هایشان، و هم‌چنین برای نشان دادن زاویه و نظر خود نسبت به کودتا، راهی جز نزدیک شدن و همگرایی (هرچند ظاهری) با توده و جریان‌ها نداشتند. یعنی برای ابراز موضع و نظر درباره کودتا و وضعیت جدیدی که جامعه ایرانی از پس آن تجربه می‌کرد، حرکت‌های چپ‌گرایانه و حزب توده یکی از بهترین راه‌ها و امکان‌ها

بوده است. البته در این راه نباید از تبلیغات و سازمان‌دهی توده نیز چشم‌پوشی کرد. در آن دوره، در برابر احزاب و گروه‌های کودتاگر و فاشیست و مرتجع، از حزب زحمتکشان گرفته تا سومکا و عوامل چاقوکش و قداره به دست‌های شاه، حزب توده و جبهه ملی ایران تنها صداهای متحد و قوی مخالف خودکامگی دستگاه پهلوی بودند.

از دیگر سو، با نگاهی کوتاه و گذرا نیز به تاریخ ادبیات فارسی -تاریخ شعر فارسی- می‌توان دید که بسیاری از شاعران نام‌آور و اثرگذار در تاریخ، از دیوان و بدنه‌ی حاکمیت، و یا نیروهای سیاسی حاکم و محکوم جدا نبوده‌اند. و همیشه در نسبتی با سیاست، به معنای حضور و کنش در فعالیت‌های اجتماعی با رویکرد و هدفی مشخص و برای کسب قدرت و یا نتیجه‌ای خاص، قرار داشته‌اند. نسبتی که گاه به ماندگاری این شاعران و نویسندگان در تاریخ و گاه نیز به فراموشی و حاشیه‌نشینی ایشان منجر شده است. این موضوع البته در دوره‌های تاریخی مختلف و در میان گروه‌ها و فرقه‌های سیاسی و اعتقادی مختلف، متفاوت بوده، و باید با دقت در این مورد سخن گفت. اما آنچه را که می‌توان از عمل ادبی-سیاسی برخی از شاعران بزرگ فارسی‌زبان از حافظ، مسعود سعد سلمان، مولوی و خاقانی گرفته تا شاعران معاصر مانند نیما یوشیج، سیاوش کسرای، توللی و شاملو دید، این است که اینان همواره تلاش داشته‌اند تا علاوه بر پیشبرد ادبیات و ادامه دادن خط سیر ادب فارسی، درباره مواضع فکری و سیاسی خود و آمال اجتماعی و نظرشان له یا علیه حوادث و موضوعات عصر خویش، سخن بگویند. چه اینکه در دوره‌ی شعر کلاسیک، این بستگی و وابستگی شاعران به دیوان و دستگاه شدیدتر و بیشتر بوده است. چنانکه در مذمت و یا مدح فلان امیر و یا شاه و بزرگی، شعر می‌سرودند و با این کار، نسبت خود و همفکران خود را با مسائل سیاسی روز در آن وقت، آشکار می‌کردند. و یا به طعنه و پوشیده از افکار و اهداف سیاسی و احوال روزگار خویش، سخن می‌راندند. تنها پس از ظهور دولت مدرن در ایران بود که ادبیات و شعر (به‌خصوص پس از انقلاب مشروطه به این سو) رفته‌رفته از هم‌زیستی با دیوان و دستگاه حاکم جدا شده و حوزه‌ی نفوذ سیاسی اجتماعی خود را به طبقات و اقشار مختلف مردم گسترانیده است. یعنی در نسبتی مستقیم با ایشان قرار گرفته است. هم‌چنان که شاعران از یک طبقه‌ی خاص اجتماعی و یا یک طرز فکر مشخص تغذیه می‌شدند و آن را جان‌مایه‌ی کار خویش قرار می‌دادند، آثارشان نیز در اول قدم، درمیان همین طبقه‌ی برخاسته از آن منعکس می‌شد. هم‌چنان که پس از دوران مشروطه، و با روی کار آمدن رضا شاه، شاهد افزایش تعداد شاعران و شعرهای مستقل سیاسی و اجتماعی هستیم. شعرهایی که شاعران در آن بی‌پرده از دغدغه‌ها، آرمان‌ها و انتظارات و انتقادات خود سخن می‌گفتند و آن را به توسط نشریات تازه جان گرفته و وسایل ارتباطی دیگر، در میان افواه مردم پخش می‌کردند. این روند به‌طور قابل ملاحظه‌ای پس از ورود اندیشه‌های سوسیالیستی و مارکسیستی به ایران از اواخر قرن سیزدهم هجری شمسی، و شکل گرفتن احزاب و گروه‌های چپ‌گرا در دوران محمدرضا پهلوی شکل تازه و وسیع‌تری به خود می‌گیرد. در این سال‌ها (دوران حکومت پهلوی) دیگر فعالان ادبی و نویسندگان و شاعران، به شکل مستقیم و یا با توسل به زبانی استعاری، درباره آرمان‌های سیاسی خود و یا لزوم بیداری مردم در مقابل طاغوت و مبارزه با دستگاه او، می‌نوشتند و به رویارویی با وضع موجود می‌رفتند. البته همواره شاعرانی مدیحه‌سرا و یا محافظه‌کار، یا محو در صناعات و تفرجات زندگی بوده‌اند که اشعار و نوشته‌هایی در تأیید آن وضعیت، و یا اصلاً بدون سایش و توجه به اوضاع سیاسی اجتماعی بنویسند. نکته‌ی مهم و قابل کنکاش اما، شکل و نحوه‌ی ماندگاری ادبیات غالب و روایت غالب از تاریخ، و تاریخ ادبیات فارسی است. موضوع انتخاب تاریخ و یا انتخاب تاریخی که موجب شده یک

صدا، یک شعر و یا یک دسته و گروه بر گروه رقیب و دیگر ادبا، غلبه بکنند و در تاریخ ماندگار بشوند. در ادامه تلاش می‌شود تا با شکافتن برخی موضوعات و محورهای مقاله‌ی یاد شده، و بحث‌های پیرامونی دیگر که به ضرورت به آن اضافه می‌شود، تصویری دیگر (شاید تصویری بزرگتر) از شعر دهه‌ی سی شمسی و جایگاه نیما و زبان نیمایی، و جایگاه شعر سیاسی اجتماعی در بین مردم به دست بیاید.

## 1) دلایل گرایش به شعر

### زبان استعاری، سمبولیک و کنایی

شعر آن موقعیتی از زبان است که در لبه‌ی پرتگاه‌ها و مرزهای معانی و مفاهیم شکل می‌گیرد. شعر در آن جایی موجودیت خود را به داخل بدن کلمات و ساختارهای زبانی وارد می‌کند که بر آن‌ها رعشه می‌اندازد، آن‌ها را آزمایش می‌کند و می‌خواهد ببیند که تا چه حد کشش حمل مفاهیم و حالات و وضعیت‌های حاد زبان را (از رهگذر واژگان) دارند. البته در این فرصت بر آن نیستیم که درباره چپستی و معنا و تعریف شعر بحث کنیم، اما این چند جمله را از این بابت آوردم تا به زعم خود، تلاشی بکنم برای مشخص کردن کلیت بحث و مراد متن از آوردن واژه‌ی شعر به عنوان یک محصول زبانی و یکی از باستانی‌ترین گونه‌های ارتباط بشری. و صدالبته که چنین ویژگی‌هایی را که در بالا برای شعر مطرح شد، در دوران‌های متأخرتر شعر می‌توان بیشتر دید؛ همچنانکه در بعضی نمونه‌های سرآمد در شعر کلاسیک. در تاریخ ادبیات فارسی نیز، شعر اصولاً از چنین ویژگی‌هایی جدا نیست. برای نمونه می‌توان به غزل‌های حافظ اشاره نمود که در آن معانی واژگان و یا چیدمان‌های زبانی و اسلوب شعری، با آن که نسبت به بسیاری دیگر از شعرای هم‌عصر و پیش از خود پیچیده‌تر و سخت‌تر بود، اما از مقبولیتی عام و فراتاریخی و حتی فرازبانی برخوردار شد. چنان که تنها نگاهی به خانه‌ی هر ایرانی/فارسی‌زبان و یا بسیاری از عشاق شعر و شاعری در سراسر دنیا می‌تواند گواهی بر این مقبولیت و عمومیت باشد. همچنانکه انعکاس این موضوع، در مخاطبان حرفه‌ای و شعرشناسان نیز موجب شده تا قرن‌ها درباره حافظ، اشعارش و معانی و شکل آن‌ها و سایر موضوعات مربوط به آن تحقیق‌های متعددی صورت بگیرد و کتاب‌های مختلفی پدید آید (درباره‌ی چندی دیگر از شعرای فارسی‌زبان نیز می‌توان از چنین مصداق‌هایی گفت، اما برای پرهیز از اطاله کلام تنها به ذکر همین مورد بسنده می‌کنم).

زبان فارسی به علت برخوردار بودن از برخی پیچیدگی‌ها در معنی و لفظ، در عین سهل‌الوصول بودن در کاربرد و شناخت واژگان، یکی از زبان‌هایی است که در کار شعر و شاعری بسیار پیشرو و پویا می‌نماید. شاعران با توسل به قابلیت‌های زبان فارسی و شناخت و کشف پتانسیل‌های تازه‌ی زبان در هر دوره، توانستند در عین پیشرفت زبان فارسی، به گسترده شدن مفهوم مطلق شعر در زمین ادبیات فارسی کمک بکنند. از قرن سوم هجری و با تبدیل شدن زبان فارسی به زبان رسمی دیوان و دربار، که موجب پدید آمدن سیر تاریخی ادبیات فارسی (به اعتبار پدید آمدن آثاری نوشتاری از نویسندگان و شعرائی فارسی‌زبان، به زبان فارسی و در محدوده‌ی جغرافیایی این زبان) شد،

می‌توان مسیر تحول و تطور این زبان، پیچیده شدن و پُر بار شدن آن را و هم‌چنین افزایش نفوذ و گسترش حوزه اثرگذاری تفکر اسلامی فارسی را در میان ملل و فرهنگ‌های دیگر دید. از همان دوران و با ظهور شاعرانی چون بسام کُرد، شبلی، رابعه کعب قزداری و رودکی که به نوعی طلایه‌داران سرایش شعر به زبان فارسی هستند، حرکت کاروان ادبیات فارسی آغاز می‌شود. کاروانی که در گذر تاریخ، بر تعداد شاعران (مسافران) و تنوع و پیچیدگی شعرشان (کالا و متاع) افزوده می‌شود. تا اواسط دوره قاجار و سال‌های مشروطه، شعر فارسی دوران‌های اوج و فترت مختلفی را تجربه کرده بود. اما آن‌چه که تا آن زمان بی‌تغییر، یا با کمترین تغییری پابرجا بود، نقش‌های زبانی و کاربردهای انواع مختلف بیان در ساخت شعری بود.

شعر فارسی به خاطر بهره بردن از زبانی استعاری همواره توانسته بود در ایجاد ایجاز و یا حرکت اُبّه -دایره مفاهیم و مطلوب شاعر- موفق عمل بکند. قالب‌های شعری گوناگون که در طی قرن‌ها ساخته شده و مورد استفاده قرار گرفته، در نسبتی مستقیم با جریانات سیاسی و هژمونی قدرت در برهه‌های تاریخی خود، از سطح متفاوتی از استعاره و یا گرایش به نمادپردازی و کنایه سود جسته است. سطح آزادی حرکت زبان در بستر تاریخی ساخت شعری، موجب شده تا قوالب مختلف شعری در دوران‌های مختلف بار متفاوتی از شکل‌هایی حتی به ظاهر یکسان از استعاره و تکنیک‌های زبانی را با خود حمل بکنند. بدین اعتبار می‌توان گفت، دایره واژگانی که به‌طور مثال در صنایع ادبی‌ای مثل کنایه و استعاره، در زبان شعری مولانا به کار رفته، دارای سازمان و کارکردی متفاوت از همان صنایع ادبی (و یا مشابه آن) در نظام شعری سنایی و یا سعدی است. زیرا که چیدمان نظام‌های قدرت و اجتماع در هر دوره با دوره‌ی دیگر متفاوت شده و یا حتی در یک دوره‌ی تاریخی، مثلاً یک قرن، باز هم گرایش‌ها و خوانش‌های متفاوت قدرت و سازماندهی‌های متنوع اجتماعی و ادبی و سیاسی، موجب شده تا مجموعه عناصر شکل‌دهنده‌ی شعر شاعران نیز متفاوت باشد. به همین علت است که با نگاهی به سیر تطور تاریخی معنای برخی از واژه‌های پرکاربرد در شعر فارسی، از قرن ششم و هفتم هجری قمری (با نظامی و سعدی و شمس و مولانا) تا قرن دهم (سبک هندی با محتشم کاشانی و صائب تبریزی و بیدل دهلوی) تا عصر حاضر (یعنی میرزاده عشقی و نیما یوشیج و شاعران نوپرداز)، می‌بینیم که چگونه یک واژه و مشتقات آن، جایگاه خود را در نظام صناعات ادبی جابه‌جا می‌کند و از پی آن، معناها و کاربردهای متفاوتی را نیز می‌پذیرد. این موضوع در شعر مشروطه به این سو بسیار مشهود است.

گرایش به تغییر کاربرد صنایع ادبی و جایگاه تازه‌ی استعاره و کنایه در شعر اواسط دوره قاجار، ناشی از چندین علت است. یکی از این علل، آشنایی و مواجهه‌ی ادبا و شاعران با شعر اروپایی است، به واسطه یادگیری زبان‌های اجنبی و سفرهای فرنگستان جهت تحصیل و آموزش ادب و هنر و همین‌طور کپی‌برداری از نظام‌های آموزشی و فرهنگی اروپا -عمدتاً فرانسه و روسیه و تسلط به زبان انگلیسی. در این میان تازه‌ترین و اثرگذارترین جریانی که ایشان با آن آشنا شده و اخت گرفتند، مکاتب سمبولیسم و رمانتیسم، بالاخص گرایش فرانسوی آن بوده است. اثری که تفکر و آثار رمانتیسم بر طبع ادبی ایران (و حوزه فارسی زبان) در التهابات مشروطه و تحولات اجتماعی پس از آن گذاشت، بر کسی پوشیده نیست. این سبک یکی از مهم‌ترین انواع ادبی‌ای بود که بر ادبیات فارسی نور خود را تاباند و بسیاری از نویسندگان و روشنفکران و حتی سیاسیون،

در راه خود از آن تأثیر پذیرفتند. گرایش به ادب رمانتیک، چه در حد سطح و چه در لایه‌های عمیق آن، از آن زمان تا دهه‌های بعد به قوت خود باقی ماند و اتفاقاً توانست به خوبی با فضای جدید ادبی ایران آمیخته شود و نسل‌های جوان شاعران و نویسندگان، اسلوب آن را با مایه‌های موردنظر خود درآمیختند. این مایه‌ها و قالب‌ها که عمدتاً برپایه‌ی تجددخواهی و نوگرایی در زبان و ادبیات فارسی بنا شده بود، بر تمام شئون آن تأثیر گذاشت. از جمله این تغییرات همین کاربردهای صنایع ادبی و تحول در آن بود. شاعران تازه، مانند فرخی، میرزاده عشقی، عارف و دهخدا و نیمای جوان، هر کدام به سهم خود و به سعی خود تلاش داشتند تا روح رمانتیسم دمیده شده در فضا را از رهگذر شناخت و تسلط خود بر چارچوب‌های کلاسیک (سنتی) شعر عبور دهند تا به قرائت تازه‌ای از شعر برسند. قرائتی که موجبات ظهور شعر نو را به دست نیما یوشیج رقم زد.

در کنار رمانتیسیسم، البته نباید از تأثیر، جایگاه و کارکردهای سمبولیسم اروپایی در شعر جدید فارسی غافل شد. سمبولیسم نیز مانند آن مکتب دیگر، پس از دریافت و تقلید توسط ایرانیان در قدم اول، رفته‌رفته درونی شده و با ساختارهای تاریخی و فرهنگی ایران و زبان فارسی آمیخته شده و در نهایت به صورت شکلی جدید از صنعت ادبی در میان شاعران مورد استفاده قرار گرفت. این موضوع نیز با ظهور نیما و جالفتادن زبان شعری او، رنگی تازه به خود گرفت و تا دهه سی و زمان کودتا ادامه یافت. این مسیر تازه، ترکیبی بود از آرمان‌گرایی سیاسی روشنفکری ایران و میل به نوگرایی ادبی که از هم‌نشینی این دو، شاید به جرأت بتوان گفت که پایه‌های شعر نو در زمین ادبیات ایران، توسط نیما مستحکم شد. کاروان ادبیات ایران در این ایستگاه دچار تحولاتی شگرف شد. تحولاتی در هر دو سطح روبنا و زیربنا. پس از کودتای ۲۸ مرداد اما، آنچه که بیشتر اهمیت یافت و جلوه‌ای تازه گرفت، آزمون کاربردی این سمبولیسم جدید (که ادامه‌ای نو بود بر سنت‌های ادبی فارسی) بود در کار شاعران جوان و میان‌سالی که شعرشان و فکرشان مشخصاً با اجتماع و محیط اطراف‌شان در تبادل بود. نمادگرایی ساده‌شده‌ای که ماحصل این کنکاش بود، با مردم به خوبی و به شکلی بی‌واسطه ارتباط می‌گرفت و همچنان دستگاه سانسور تازه را دور می‌زد و یا کُند می‌ساخت. البته در این میان باید به این نکته نیز توجه کرد که منظور از سمبولیسم، نه فقط نمادگرایی در لفظ و لغت است. بلکه مراد، شیوه‌ی رفتار واژه‌ها و به‌کارگیری زبان و تأثیری است که خود شعر بر نوع ظهورش بر شاعر و پس از آن، بر خواننده دارد. سویه‌های اجتماعی گرایش به سمبولیسم را در میان شاعران دهه سی، شاید بتوان چنین توصیف نمود: حرکتی چندوجهی و پویا از سوی شاعران، میان سمبولیسم ساده‌گرا و نمادپردازی‌های جهت‌دار سیاسی، در اختلاط با رمانتیسمی غیرپویا که به‌جای رخ یار و عشق‌بازی، جامعه و آرمان و آزادی‌خواهی را هدف قرار داده بود. گرایش به اجتماع و شعر اجتماعی در شاعران جوان‌تر این دوره البته با آزمایش‌گری و پیشروی در مسیری ناهموار همراه بود. اما برخی از شاعران تثبیت‌شده و یا باهوش، این لایه‌های اولیه و سطحی را طی کرده بودند و توانسته بودند به لهجه‌ی خاص خود از شعر در آن دوره‌ی خفقان اولیه پس از کودتا برسند. از این رو، هم در میان شاعران کهنه‌گرا و سنتی، و هم در میان شاعران نو، شاید بتوان رسوب ترکیبی از آرمان‌گرایی شاعران مشروطه - به‌عنوان آبی شعری‌شان - تا پهلوی را در نگاه به شعر اجتماعی دید.

## آزادی زبان

روند کار شاعران نوپرداز فارسی، از اواخر دوره قاجار به این سو، از نظر دیگری نیز مهم جلوه می‌کند. کار مهم نوگرایان در شعر فارسی را در سطحی وسیع‌تر، می‌توان در کوشش و میل ایشان برای آزادسازی زبان از سازوکارهای قدیمی دید. ساختارها و قالب‌هایی که دیگر با مناسبات سیاسی و اجتماعی جامعه جدید ایران هم‌خوانی نداشتند. از این رو بود که شاعران (در کنار روزنامه‌نگاران و رجل نامدار در عرصه فرهنگ و ادب) تلاش کردند تا با ایجاد تحولات ادبی و هنری، ثمره‌ی مشروطیت را از یک دگرگونی صرفاً سیاسی خارج کرده و آن را به تغییر چهره‌ای گسترده‌تر در سایر ابعاد جامعه تبدیل کنند. در آن روزگار چون شعر هنوز از اقبال عمومی برخوردار بود و شاعران تأثیر مهمی بر مردم داشتند، تلاش کردند تا با تغییر در نظام‌های زبانی و معنایی و قالب‌های شعری کلاسیک، به زبانی تازه برای ارتباط با مردم، از رهگذر این بستر جدید سیاسی دست یابند. شعر در این مرحله نیز، خود به سمت این تحول کشیده می‌شد. مثلاً آنکه زبان استفاده از استعاره و یا تغییر کاربرد معنایی برخی واژگان، قدم به قدم در شعر شاعران به پختگی رسید و توانست در مجموع، از قالب اعتراض‌ها و کنایه‌های رمانتیک نسبتاً ساده‌نگر و شعاری، به ساختمانی پیچیده اما قابل فهم و ترکیبی برسد.

به عبارت دیگر، گروه شاعرانی که در پی نوگرایی و نوپردازی بودند، فارغ از سبک و جایگاه ادبی و نظراتشان، همگی در روند توسعه‌ی زبان فارسی شرکت داشتند. اهمیت این موضوع از آن روست که این مشارکت، خواسته و یا ناخواسته، در دموکراتیک کردن امکان‌های زبان دخیل بوده است. ادبا و نویسندگان و شاعران فارسی‌زبان چه در ایران و چه در کشورهای دیگر، با وارد کردن تغییرات جدیدی هرچند کوچک، توانستند با آزمایش‌گری به سوی خوانشی تازه از زبان و جایگاه و نسبت ادبیات و جامعه بروند. هرچند رویکردهای آنان مقبول واقع شده و یا رد و طرد شده، می‌توان ردّ کار و افکار شعرای نوپرداز را به مرور در تغییر ساختمان و کاربردهای زبان دید. این امکان برای آزادی و افزایش گستره و وجوه زبان، از پویایی شعر در عصر مشروطه تا دوره پهلوی دوم (سال‌های میانی دهه ۴۰ شمسی) نشأت می‌گیرد.

## داستان‌نویسی از پیشگامان تا نویسندگان دهه چهل

از دیگر دلایل گرایش مردم به شعر، در عین پخته شدن شعر مدرن فارسی، فاصله‌ای است که میان دوران اول و دوم داستان‌نویسی و داستان کوتاه در ایران می‌افتد. از زمان اوج آثار صادق هدایت، بزرگ علوی و جمالزاده به‌عنوان پدران داستان‌نویسی مدرن ایران در دهه‌های ده و بیست شمسی، تا انتشار اولین آثار داستانی غلامحسین ساعدی و گلشیری و علی‌محمد افغانی و سایر نامداران ادبیات داستانی و نثر در دهه ۴۰، حدود یک دهه فاصله می‌افتد. فاصله‌ای که گویای زمان برای تحول زبان نثر فارسی و شروع شیوه‌های جدید در ادبیات داستانی ایران است. البته در این دوران نیز نویسندگان مهمی چون آل‌احمد و نصرت رحمانی و یا تقی مدرسی به نوشتن و چاپ داستان‌های کوتاه و رمان می‌پردازند. اما با پا گرفتن قصه‌های کوتاه در مجلات (که عمدتاً حاوی روایت‌هایی کم‌عمق و سطحی از حوادث تاریخی و یا بازنویسی ادبیات کلاسیک فارسی بود) و

هم‌چنین اوج‌گیری شاعران جوان نوپرداز در سال‌های پس از کودتا، به‌خصوص شاعران سبک و زبان نیمایی مانند سیاوش کسرایی، احمد شاملو و مهدی اخوان‌ثالث، در هفت یا هشت سال پس از کودتا، کمتر شاهد حرکتی گسترده و همگن، و یا گرایشی فزاینده از سوی خوانندگان نسبت به ادبیات داستانی مستقل و نوگرا هستیم. البته این موضوع در حدود یک دهه بعد جبران می‌شود و با ورود نسل جدید نویسندگان آرمان‌گرا و اجتماعی و هم‌منظور نیرو گرفتن ادبیات داستانی در میان مخاطبان، دهه‌ی چهل را می‌توان زمان شکوه و شکفتن مجدد قصه، داستان کوتاه و رمان فارسی در ایران دانست.

### رشد شاگردان نیما

از اواسط دهه بیست شمسی با پا گرفتن شعر نو در میان جوانان شاعر و اقبال خوانندگان به سوی این گونه شعری، شاعران تازه‌نفس (که به تعدادشان افزوده می‌شد) شروع به کار کردند. اینان غالباً تحت تأثیر نیما یوشیج و شعر و اندیشه‌ی او، دست به ساختن شعر می‌بردند. گروه دیگری نیز در همان زمان در مخالفت و یا به دور از گروه شاگردان و طرفداران نیما با ایشان کار می‌کردند، که می‌توان به‌طور عمده و شتابزده آن را به دو دسته تقسیم نمود: شاعران سنت‌گرا و کهنه‌پرست مانند مهدی حمیدی شیرازی، بهار و دیگر سرایندگان اشکال شعر سنتی و نوقدمایی، و شاعران نوگرایی غیر نیمایی. که دسته دوم را می‌توان تحت تأثیر و رهبری هوشنگ ایرانی، شمس‌الدین تندرکیا و پرویز ناتل خانلری دانست. هر سه ایشان در دهه‌ی ابتدایی قرن حاضر شمسی به کار شعر و تدوین نظریات ادبی خود دست زدند و از نظر زمانی، هم‌دوره و معاصر نیما محسوب می‌شوند. اما ایشان البته از مواضعی متفاوت و گاه متضاد هم به شعر می‌نگریستند و هنر را مورد کاوش و بررسی قرار می‌دادند. اما از آن جا که هر سه نفر به نوعی مخالف و منتقد نیما و اندیشه‌های او بودند و نیز شعرها و آثارشان از اواخر دهه بیست شمسی شروع به انتشار یافت، در یک گروه (به شکل موقت) آورده شده‌اند. این موضوع را می‌توان در میان شاگردان و پیروان نیما نیز رویت کرد. افرادی که چه از نظر کار شعری و چه از نظر زیست اجتماعی و سیاسی، در تضاد با یکدیگر قرار می‌گرفتند، و دغدغه‌ها و دیدگاه‌هایی متفاوت نسبت به کار هنر داشتند، اما به خاطر آنکه در جمع هواداران نیما قرار دارند، عمدتاً ذیل یک گروه آورده می‌شوند.

از اولین شاعران جوانی که در گروه شاعران نوپرداز نیمایی در دهه بیست قرار می‌گیرند می‌توان از احمد شاملو و فریدون توللی نام برد. این دو پس از آشنایی با شعر نیما و هم‌چنین آشنایی با شعر اروپایی، شروع به سرایش شعر کردند. اشعار ایشان (به‌ویژه توللی) در ابتدای راه از ساختاری کلاسیک برخوردار بود. یعنی که هم از قوالب مشهورتری مانند غزل و قطعه برای شعر خود بهره می‌بردند و هم از بعضی قالب‌های مهجورتر مانند مسمط و ترکیب‌بند که نیما پیش از آن برخی اشعار مهم خود را در آن‌ها ساخته بود. ویژگی اولیه و بیرونی کار این شاعران، به‌خصوص توللی، رمانتی‌سیسمی عصیانگر و متأثر از سبک اروپایی است که در خود مایه‌هایی از طنز سیاه، نیش و کنایه، و انتقادات تند اجتماعی و سیاسی را نیز می‌بیند. اما وجه غالب شعر ایشان در این دوره، تلاش برای ادامه دادن مسیر نیما از طرفی، و از طرف دیگر وارد کردن ردّ و اثر شخصی شاعران



در این ساختمان تازه است. ماحصل این دوره راهی است که برای شاملو در نهایت در دهه سی به ظهور شعر سپید انجامید، و یا برای کسرایی به تولد گونه‌ای تازه از شعر سیاسی بود. اما تا آن زمان، توللی و شاملو، در کنار شاعرانی هم‌چون کسرایی و هوشنگ ابتهاج از اولین شاعرانی بودند که راه نیما را پیمودند.

در دهه‌ی سی شمسی، رشد شعر در دو زمینه قابل بررسی است. هم رشد آماری تعداد شاعران و کتاب‌های شعر و یا اشعاری که مرتباً در نشریات و روزنامه‌ها چاپ می‌شوند. و هم رشد کیفی و نظری سبک‌های تازه شعر فارسی، که متأثر از شعر نو و نیمایی بوده‌اند. در این سال‌ها البته نیما بیشتر به ساختن اشعار نیمایی و آزاد گرایش داشت و بر تدوین نظریه شعری خود متمرکز بود. از این رهگذر نیز، تعجیبی ندارد که شاگردان و همراهان جوان یک دهه پیش او، حالا امروز به بیان مخصوص و پخته‌ی خود برسند و به‌عنوان شاعرانی مستقل کار بکنند. اما در این میان می‌توان دید که تأثیر رمانتیسم و سمبولیسم اروپایی و همینطور نیمایی به تدریج در کار شاعران حل شده و به صورت جدیدی می‌رسد. صورتی که میانگینی است از اثرپذیری از اندیشه‌های مترقی سیاسی و اجتماعی فرنگی و نگاه و اهتمام ورزیدن به انجام کار ادبی برای توده‌های مردمی، به مثابه شکلی از آگاه‌سازی و یا مبارزه. شاید به همین دلیل است که -در کنار عوامل دیگری نظیر اقبال عمومی و کوتاه آمدن موقت دستگاه سانسور پهلوی- ما با رشد تعداد شاعران در سال‌های سی شمسی مواجه هستیم. اینان به اعتباری، شعر را وسیله‌ای برای مبارزه و ابراز افکار شخصی (و سازمانی و جناحی) خود می‌دیدند. یعنی شعر، و یا صورتی از شعر که بعضی از منتقدان و مفسران آن را «شعر متعهد» می‌نامند، وسیله‌ای برای تبلیغ افکار و یا ضامن کامیابی سیاسی احزاب و گرایش‌های سیاسی است. این گرایش‌ها خواه از سوی حزب توده باشد و یا گروه‌ها و افشار دیگر، شعری که در آن دوره و به‌خصوص پس از کودتا دارای محتوای سیاسی است، شعری است که برای نیل به اهدافی بیرون از قالب ادبیات ساخته شده است. از جمله که خود نیما نیز در همان دوران اشعار عصیانی و سنگینی مانند «مرغ آمین»، «هست شب» و «دل فولادم» را می‌سراید. هم‌چنین شاعرانی مانند شاملو با مجموعه‌های «هوای تازه» و «باغ آینه»، سیاوش کسرایی با مجموعه شعر «آوا» و شعر بلند «آرش کمانگیر»، مهدی اخوان ثالث با تک شعرهای مستحکمی مانند *زمستان در کنار کتاب‌هایی مثل / ارغنون و آخر شاهنامه* در کنار نادر نادرپور و بیژن جلالی، به همراه دیگر شاعرانی که شاید امروز کمتر نامشان در بین علاقمندان به شعر آشنا باشد، فضای شعری دهه سی را این‌چنین بارور ساختند. ایشان در گذر از گونه‌ای از واکنش‌های احساسی بر اثر التهاب ایجاد شده در فضای اجتماعی ایران، بدنبال راهی برای شکستن فضا بودند.

درباره تعداد فزاینده شاعران دهه سی که بیشترشان پس از این دوران دست از شاعری کشیدند می‌توان از یک میل تاریخی برای شاعری درمیان فارسی‌زبانان و ایرانیان یاد کرد. با نگاهی به تاریخ می‌بینیم که شعر یکی از مهم‌ترین و بهترین راه‌ها برای رسیدن به عرصه ادبی و حضور در اجتماع است -که البته این راه در همان زمان تحت‌الشعاع قوت گرفتن رمان و داستان کوتاه فارسی، در زمینه ادبیات بود. به این معنا که ایرانیان همواره برای تکیه بر بحث‌ها و گفتارشان از شاعران و عالمان استفاده کرده و از سوی دیگر، این شاعران بودند که در تاریخ مورد توجه مردم از همه طبقات و مناصب بوده‌اند. درباریان، سپاهیان و دیوان‌داران و بسیاری از مردم عادی نیز، عموماً شاعران را افرادی مهم و اثرگذار برشمرده‌اند. می‌توان گفت با در نظر گرفتن این موضوع، بسیاری از شاعران دهه سی به خاطر استفاده از موقعیت آن روز شعر نو که در راستای استفاده به‌عنوان

جریانی برای اعتراض و بیان افکار سیاسی و هم‌چنین گونه‌ای از شعر که به نظر از لحاظ ساختار و فرم، ساده‌تر از گونه‌های پیشین می‌نمود، به کار شعر گرویدند و پس از چندی از آن دست شستند. زیرا شعر نو و نیمایی، نه وسیله‌ای برای تبلیغ و تریبون سیاسی بود، و نه آن شکل راحتی از شعر بود که بتوان بدون درگیر بودن با هستی شعر به سراغ آن رفت. ایشان گویی شعر را نوعی وسیله‌ی اثرگذاری عاطفی و مقطعی می‌دیدند، که از طریق آن، میل‌شان برای ورود به صحنه‌ی روشنفکری آن زمان (یعنی جو آلترناتیوی که بخشی از آن زیر چتر حمایت حزب توده بود) گشوده و برآورده می‌شود.

## ۲) کار نیما در آماده‌سازی فضا

### افسانه و شکوفایی شعر نو

سرایش *افسانه* در سال ۱۳۰۱ نقطه‌ی عاطفی در تاریخ شعر فارسی محسوب می‌شود. *افسانه* سرآغاز نیمای شاعر است. منظومه‌ای است که مابین شعر کهنه و نو ایستاده. می‌توان آن را آغازگر نوگرایی در شعر فارسی به معنی دقیق کلمه دانست. البته با این حرف منکر تلاش‌های معاصران و دیگرانی نمی‌شویم که کمی پیش از نیما، دست به نوآوری در شعر فارسی زدند. اما از آن رو *افسانه* را می‌توان مرجع این آغاز دانست، که دارای بیشتر ویژگی‌های قابل شمارش برای طرح ساختمان‌ی تازه برای شعر است. ویژگی‌هایی که در گذار میان سنت و نوگرایی در جامعه‌ی آن روزهای ایران، ارتباطی انضمامی و حقیقی با محیط بیرون از خود برقرار می‌کردند. کار نیما در *افسانه* را می‌توان به نوعی طرح پیشنهادی برای تمام جامعه ایران دانست؛ و نه فقط برای شعر و شاعران. این بحث البته موضوعی است که برای درک ابعاد و ضرورت‌های آن باید به تاریخ و جامعه آن روز ایران نیز نظری دقیق‌تر افکند، تا بدانیم که نیما در چه شرایطی (در کنار سایر شاعران و ادبای مشروطه و جویای نوسازی ادبی) دست به ساختن این منظومه بلند و سنگین و تازه، اما درعین حال روان و راحت زد. شعری که خود درباره‌اش می‌گفت که برای آزادسازی زبان ساخته شده است. ویژگی‌های تازه‌ای را که نیما در *افسانه* آورده، می‌توان مجموعه‌ای از پیشنهادات و اقدامات برای نوسازی و نوگرایی در شعر دانست. دست‌مایه‌ی این اندیشه‌ها از رهگذر التقات میان گرایش به رمانتیسم محض و سمبولیسم، و فلسفه‌ی روشنگری اروپایی که شالوده‌ی فردگرایی را (با خوانش و ادراک خاص خود نیما) در او تقویت کرد، همراه با آشنایی با شعر شاعران ترقی‌خواه مشروطه و نتایج شعر مشروطه، و شاعران کلاسیک فارسی و تسلط به ساختار زبان فارسی به دست آمد. و باید توجه داشت که همه‌ی این‌ها در چهارمین شعر ثبت شده و منتشر شده از شاعر (براساس توالی زمان) متبلور شده است. شعری که هنوز از ساختمان و شکل قدما بهره می‌برد، و مضمون آن نیز در ظاهر شرح دوگانه‌ای تثبیت شده و کار شده در نظم فارسی است. دوگانه‌ی هستی و نیستی / زندگی و مرگ / شبحی از عشق و فنا و حسرت گذشته و زندگی اکنونی، که در کلام دو شخصیت شعر بازتاب داده می‌شود. اما تمام این شاخصه‌ها که همواره در شعر وجود داشته، در درون یک قالب سنتی شعر که نسبتاً مهجور بوده (و پتانسیل‌های بالایی داشته است)، چگونه می‌تواند سبب‌ساز نوآوری

در شعر فارسی شده است؟ پاسخ این سوال را می‌توان در همان پیشنهاداتی که در مقدمه‌ی شاعر بر *افسانه* و در شرح‌ها و لابه‌لای خطوط نامه‌ها و نظرات و عقاید او درباره این شعر جستجو کرد. اما آنچه را که نیما در مقدمه کوتاه *افسانه* آورده، حاوی پیشنهاداتی است که بسیار گزیده و نکته‌وار به آن‌ها اشاره نموده است.

این پیشنهادات در چند محور کلی قابل تشخیص و دسته‌بندی است. اول تلاش برای رسیدن به طرز طبیعی مکالمه، و شیوه‌ی آزاد زبان است؛ آن گونه که فاصله‌ی میان شعر و محاوره کاسته شود. دوم آزمودن قابلیت‌های تازه برای زبان است. قابلیت‌هایی که در شکل ارائه و ایجاد فضا برای رشد شعر، زبان را به سوی قلمروهای تازه می‌برد. هر دو مورد را می‌توان از مهم‌ترین شاخصه‌های *افسانه* در راستای آزادسازی زبان شعر فارسی از قیود گذشته برشمرد. سوم اما، بحثی است که بسیاری از منتقدان و مورخان ادبی نیز بدان اشاره داشته‌اند؛ شعر نمایش. یعنی ایجاد بستر برای تازه شدن روند دیالوگ در شعر. اینجا مراد از دیالوگ، آن چیزی است از گفتگو، که میان افراد یک نمایش روی صحنه‌ی تئاتر رد و بدل می‌شود. می‌توان گفت که این شعر، اولین تلاش است برای گذر از فضای «گفت و گفت»‌ها و به قول خود نیما «گفت و پاسخ داد»‌ها، که به جای تعریف یک صحنه و یا گزارش گفتگوها، خود دیالوگ‌ها و کلام بر شعر سوار بشود و شعر قابلیت افزونه شدن انواع نمایش (و در معنایی تازه‌تر، سینما) را در خود داشته باشد. مورد پایانی و چهارم نیز گرایش نیما و شعر او به طبیعت است. طبیعتی که از طریق ناتورالیسم نیز متبلور می‌شود. قرار دادن طبیعت به‌عنوان منشأ شعری و کلام در آثار نیما یوشیج، و رابطه‌ی رفت و برگشتی‌ای که شاعر با آن دارد، به اعتباری گونه‌ای از ناتورالیسم است که بسیار بسیار شخصی شده و حتی در مواردی بسته و واپس زننده است. قرائتی شخصی از مظاهر طبیعی، که ورای جان‌انگاری برای ایشان است. نوعی از ارتباطی توتمی و مادر و فرزند است میان شاعر و طبیعت. آن هم طبیعت محیط زندگی خودش، و نه هر اقلیم و منطقه و منظری. پسری که از دامان مادر طبیعت نضج گرفته و هم سخن خود را می‌گوید و هم از زبان مادرش حرف می‌زند.

این‌ها را می‌توان جزو ادله‌ای دانست که با آن شعر نیمایی از سال ۱۳۰۱ و با سرایش *افسانه* آغاز می‌شود؛ نه در انتهای دهه بیست و تمام دهه سی شمسی که ما شاهد ظهور «شعر نیمایی» و به تبع آن، «شاعران نیمایی» هستیم. *افسانه* نقطه‌ی آغاز شعر نیمایی است، شاید بی آنکه خود نیما بر تمام ابعاد و چگونگی آن در آن زمان آگاه می‌بوده باشد. البته با این حساب نیز شعری که سرآغاز ظهور عملی شعر نیمایی است، شعر *قنقنوس* است. این شعر که تاریخ ۱۳۱۶ در پای آن آورده شده، اولین نمونه از آن چیزی است که ما به‌عنوان شعر نیمایی می‌شناسیم. پانزده سال پس از ساختن *افسانه*، نیما در طی یک سال تنها یک شعر را ساخت. و آن هم اولین شعری بود که حاوی نظریه شعری‌اش بوده است. تمام این سال‌ها و پس از آن، تا پایان عمر نیما، سی و چند سال تلاش و آزمون و نقد و نظر نیما است برای پی افکندن نظمی جدید در شعر فارسی. ممارست او برای گذر از نظام‌ها و سیستم شعر کلاسیک و رسیدن به طرز بیانی تازه، هم برای معانی تازه و هم برای معنای قدیمی. این سه دهه را و به‌خصوص از *قنقنوس* به بعد را می‌توان دوران باروری و باردهی این نهال تازه‌ی ادبی و اجتماعی دانست، که خیلی زود و به مدد تدوین اندیشه‌ها و حرف‌های نیما، بارور شد و به بار نشست. این دوران، همراه است با میل شعر به کسب آزادی و رفتن به سوی افق‌های تازه، با کاروانی تازه. بهترین راهیان این کاروان همان‌هایی هستند که بیش از ده قرن است بر این مرکب‌ها سوار هستند، اما آنچه که نیما و شعر نو کرد، تغییر مسیر و احتمال‌های سفر برای این کاروان بود. ترسیم مناظر تازه و امکان‌های جدید برای آزمودن شعر، و

آزادسازی زبان از این رهگذر. میل به این آزادسازی و انجام آزمون‌های مختلف برای کسب این مهم، از همان اولین سال قرن چهاردهم شمسی در شعر نیما قابل مشاهده است و به همین علت، برخلاف گفته‌ی مقاله‌ی بالا، دوران کودکی شعر نیما را (و نه لزوماً شعر نیمایی) می‌توان از زمان سرایش *افسانه* دید. طفولیتی که با رسیدن به قفقوس به نوجوانی می‌رسد و پس از آن در دهه بیست با شعرهایی مانند *خانه سربویلی*، *آی آدم‌ها*، *ناقوس*، *بخوان ای همسفر با من*، *در فروبند* و *پادشاه فتح* و بسیاری نمونه‌های دیگر، دوران جوانی را طی می‌کند و به بلوغ می‌رسد.

### اوج‌گیری زبان نیمایی، مرگ نیما در پایان دهه سی

همان‌طور که در مقاله‌ی آقای نبوی‌نژاد نیز اشاره شد، دهه سی شمسی آغاز دوران شکوفایی و اقبال ادبیات در ایران بود. بسیاری از شاعران و مترجمان و نویسندگان جوان پا به عرصه نهادند و آثارشان با استقبال روبه‌رو شد؛ چه در میان عموم خوانندگان و چه در میان اصحاب فن. مجلات و نشریات تخصصی ادبیات منتشر شدند و قدم به قدم، شکل‌های تازه‌ی ادبی (رمان ترجمه و تألیفی، شعر نو و نقد و آثار ژورنالیستی) خوانندگان خود را می‌یافت. تنها انتشار ۳۰ عنوان کتاب شعر در سال ۱۳۳۴ نشان از نوعی از شکوفایی در حجم تولیدات ادبی داشت. این شکوفایی در آمار و ارقام، طبعاً بر کیفیت و محتوای کتاب‌ها و مجلات نیز اثر می‌گذاشت. زیرا دربار پهلوی با باز گذاشتن حداقلی فضا و حمایت از برخی از هنرمندان و شاعران و فعالان فرهنگی، می‌خواستند تا چهره‌های متکثر، دموکراتیک و آزاد از فرهنگ و هنر ایران بدست دهند. چهره‌ای که می‌خواست تا مبنا قرار دادن تاریخ و دستاوردهای باستانی سرزمین تاریخی پارس‌ها، به ایران معاصر هویتی تازه ببخشد. از این روست که هم‌چنان آثار و فعالیت مخالفین وضعیت و منتقدان نظام حاکم وقت، با حساسیت پیگیری می‌شد. اما به هر شکلی، شعرا و نویسندگان پیشتاز و نوگرا، با استفاده از موقعیت زبانی تازه، به کار خود ادامه دادند.

در آن دوران (از میانه‌ی دهه بیست تا کودتا) زبان نیما پخته و مستحکم شد و بیشینه‌ی اشعار نیما در این قالب و دستگاه ساخته شد. این موضوع موجب شد تا شاعران جوان نیز به تاسی از نیما، شروع به ساختن آثارشان در وزن‌های آزاد و نیمایی بکنند. رفته رفته بر اثر کسرت استفاده و قوت گرفتن جریان شعر نو در ایران، تعداد شاعران افزایش یافت و شعرهای متنوعی در قالب‌های نو و همین‌طور قالب‌های قدیمی (با مضامین نسبتاً تازه و به روز) سروده شد. در این میان اما حرکت درونی شده‌ی شعر نیما در میانه‌ی دهه سی، باعث شد تا همان‌طور که خود شاعر معتقد بود، شعر و حرف‌هایش مانند «رودخانه‌ای باشد که از هر کجای آن لازم باشد، بتوان آب برداشت». بستری که نیما برای تحول نه فقط شعر، بلکه کلیت زبان فارسی در ایران آماده ساخته بود، به نوعی در متبلور شدن شاعران دهه‌های سی و چهل بازتاب یافت. ایشان در زمینی که برایشان ساخته شده بود، حرکت می‌کردند و طبقات و اتاق‌های تازه‌ای بر پایه‌های بنای نیمایی ساخته و پرداخته می‌کردند. از طرف دیگر، خود نیما نیز با نوشته‌های جسته و گریخته خود در نامه‌ها و یادداشت‌ها و آثار منثورش، به تئوریزه کردن و یا لااقل نشان دادن کلیات قالب تازه‌ی مورد نظرش در شعر و هنر پرداخت. آنچه که از او به صورت

نوشته‌های پراکنده و گاه منسجم، در کارهای مختلف‌اش باقی مانده به ما می‌گوید که نه تنها نیما دوران رشدش را در دهه سی طی نکرده است، بلکه گویی از همان سال‌های اول شاعری نیز با دقت بدنبال خواسته‌ها و افکارش رفته و برای تحقق آنان زمینه‌چینی می‌کرده است.

مرگ نیما در سال ۱۳۳۸، نقطه‌ی انفصال سازنده‌ی شعر نیمایی با ادبیات ایران بود. او که به باور همگان، پدر شعر نو فارسی شناخته شد، دیگر شعری نساخت و هرچه را که از پیش از طریق افکار و عقاید و آثارش مهیا کرده بود، برای نسل‌های بعدی برجا گذاشت. اما شاهد آن بود که از همان سال‌های میان‌سالی و سپس پیری، ثمره‌ی کارها و نوآوری‌هایش در بین شاعران و نویسندگان جوان قابل ردیابی است و شکلی از ادبیات که او می‌خواست با آن به جامعه متصل شود، کم‌کم قوت می‌یافت و پایگاه‌های مستحکمی در بین توده‌های مردم پیدا می‌کرد.

### رهروان نیما

شاعرانی که تحت تأثیر شعر و اندیشه‌های نیما قرار گرفتند، در آخرین سال‌های حیات او و پس از مرگش، خود پرچمداران گونه‌های مختلف شعر نو و شعر نو قدمایی فارسی شدند. شاعران بسیاری می‌خواستند که با نیما در تماس باشند و از او بیاموزند و حتی کارهایش را تکرار بکنند. اما شاید در قدم اول و در اولین سال‌های قوت گرفتن شعر نو در دهه بیست، از چهار نام بتوان به‌عنوان رهروان اصلی نیما یاد کرد: احمد شاملو، مهدی اخوان‌ثالث، سیاوش کسرای و فریدون توللی. به جز توللی، سه نفر دیگر در کنار نیما و افرادی چون مرتضی کیوان و محمدجعفر محجوب، در تهران گروهی را با نام «انجمن ادبی شمع سوخته» بنیان نهادند که تا مدت‌ها به کار و همفکری برای رشد و ارائه‌ی شعر نو می‌پرداخت. در هر کدام‌شان اما نیرو و میلی متفاوت نسبت به شعر و نگاهی متفاوت وجود داشت. هر کدام از اینان، با سبک و شیوه‌ی کار با هم تفاوت‌هایی گاه اساسی و بنیادین دارند، اما نقطه‌ی اشتراک آن‌ها در تأثیرپذیری تام و فهم عصاره‌ی تفکرات و خواست‌های نیما بود. به بیانی دیگر، هر کدام از این چهار شاعر، با پشتوانه و پیشینه‌ای متفاوت اما با هدفی مشترک به کار شعر می‌پرداختند.

توللی و ابتهاج (ه. الف. سایه) با سرودن اشعار و قطعاتی در قالب‌های کلاسیک مانند غزل و قصیده و سایر قالب‌های معروف و مهجور شعری، به نوسازی شعر گذشته اقدام کردند. توللی با ساختن قطعاتی که نثر و نظم را همراه خود داشت، بیشتر به گونه‌ای ادامه‌ای بر کار ادبای دوره مشروطه بود، اما با زبانی پخته‌تر و شیواتر، که در استفاده از مفاهیم و کلیات نظری نیما خود را متبلور ساخته است. از سوی دیگر شاملو نیز پس از ساختن شعرهایی با ساختار شعر نیمایی، با رها کردن وزن به بیان موردنظر خود در «شعر سپید» دست یافت. و همینطور سیاوش کسرای که شاید بیشترین اشعار را در قالب نیمایی در میان این گروه داشته باشد، به شاعری سیاسی و اجتماعی بدل شد که

برخی از به یادماندنی‌ترین اشعار سال‌های حاضر را سروده است. منظومه *آرش کمانگیر*، *مهره سرخ* و قطعات و قصیده‌ها و شعرهای کلاسیک متنوعی که در میان بسیاری از توده‌های مردم شهره شدند.

تأثیر آشنایی با نیما و کار او، بر اینان انکارناپذیر است. اما از جهت دیگر، افرادی مانند کیوان و کسرای، با حضور مستمر و فعالیت در حزب توده، از امکانات و فرصت‌های آن برای تبلیغ علیه دیکتاتوری پهلوی و همچنین نشر آثار و افکار خود استفاده می‌کردند. باید توجه داشت که این مطلب به هیچ روی نمی‌تواند دلیلی بر به اصطلاح شستشوی مغزی این افراد توسط حزب توده و خدمتگزاری خواسته یا ناخواسته ایشان به حزبی و یا مسلک خاصی باشد. زیرا همانطور که در بالا نیز اشاره شد، حضور و فعالیت در حزب توده (و یکی دو پایگاه سیاسی اجتماعی مشابه) تنها راه‌های کار هماهنگ و منسجم فکری و عملی بر ضد دیکتاتوری ایجاد شده پس از کودتا بود. می‌توان گفت این پایگاه، اغلب نویسندگان و شاعرانی را که دغدغه‌هایی اجتماعی داشتند و برای چیزی جز مجله‌های تازه تأسیس زرد آن روزگار و خوشباشی‌های بی‌مقدار کار می‌کردند، حزب توده و یا کارهای متمرکز با رویه‌ای گروهی، تنها راه سرعت بخشیدن به تبلور آن دغدغه‌ها و آرمان‌ها در قالب فعالیت‌های ادبی و اجتماعی به نظر می‌رسید.

### ۳) گرایش‌های سیاسی؛ حزب توده قوی‌ترین جبهه مخالف شاه

#### نقش توده در صحنه سیاسی و اجتماعی ایران

حزب توده از زمان تأسیس در ۱۳۲۰ تا سال کودتا نقشی مهم در عرصه سیاسی ایران بازی کرد. چه زمانی به‌عنوان مخالف و منتقد دولت مصدق و چه پس از آن، در حمایت از نهضت ملی شدن نفت. حزب توده (شاید) تنها گروه غیرمذهبی‌ای بود که آوازه‌اش در تمام ایران، در تمام شهرها و روستاها پیچیده بود و گستره‌ی فعالیت و حوزه نفوذش، بسیار بالا و وسیع بود. توده همواره مدعی بوده که برای تحقق بخشیدن به آرمان‌های چپ‌گرایانه در ایران تلاش کرده و از این طریق، به نوسازی و آگاهی‌بخشی به جامعه ایران برای ایجاد تغییر و ایستادگی در مقابل خودکامگی شاه پهلوی کمک کرده است. تعجبی نیست اگر فهرست نویسندگان، شاعران و مترجمان و فعالان عرصه هنر و ادبیات را در دهه‌های بیست و سی ببینیم، و تعداد زیادی از ایشان عضو حزب توده و یا معاصر و هم‌فکر اینان بیاییم. زیرا علاوه بر آن که توده تلاش می‌کرد تا از طریق برقراری ارتباط فرهنگی و ادبی با مردم و نویسندگان، پایگاه خود را تقویت کند، بخشی از موسسان آن حزب نیز خود از اولین نویسندگان و ادبای نوگرای فارسی بودند.

از این منظر، در قیاس با سایر جناح‌ها و گروه‌ها و افراد اثرگذار در فضای سیاسی ایران تا سال‌های کودتای مرداد ۱۳۳۲، حزب توده را می‌توان دارای قدرت و نفوذی وسیع دید که حتی در میان نیروهای ارتش شاه نیز برای خود تشکیلات و سازمان نظامی تشکیل داده بودند. سازمان افسرات حزب توده که شاخه‌ی نظامی این حزب محسوب می‌شد، در میان ستون فقرات ارتش شاه رشد یافت و تا یک سال پس از کودتا که به شکلی اتفاقی کشف و منهدم گردیدند، به فعالیت مستمر نظامی و اطلاعاتی خود

می‌پرداختند. این می‌تواند نشان از این موضوع باشد که توده‌ای‌ها در بین نیروهای سکولار و غیرمذهبی، از بیشترین امکانات و دست‌آویزهای ایدئولوژیک برای نفوذ در اقشار مختلف مردم، از نویسندگان و هنرمندان گرفته تا نظامیان، برخوردار بودند.

### حلقه واصل میان روشنفکری و مردم

جدا از کارهای نظامی و موضوع ارتباط توده با سران شوروی و خط گرفتن از آن‌ها (که بررسی آن به موضوع متن ارتباط مستقیمی ندارد)، پیشتر گفته شد که این حزب با انجام فعالیت‌های مستمر و سازمان‌یافته‌ی ادبی و هنری و بهره‌گیری از امکانات چاپ و نشر و برگزاری جلسات و تبلیغات وسیع، رفته رفته توانست بسیاری از هنرمندان و نویسندگان و شاعران را با خود همراه کند. اگر نه موفق شده باشد تا ایشان را کاملاً به خود جذب کند، بلکه توانسته بود تا موجی از همراهی و همفکری را در میان آنان به‌عنوان مستقل‌ترین و قوی‌ترین صدای عدالتخواه در اجتماع و یکی از سرسخت‌ترین منتقدان و مخالفان شاه، به راه بیندازد. با نگاهی دقیق‌تر به فضای ادبیات و هنر اجتماعی در دهه‌های بیست تا چهل درمی‌یابیم که افکار و گروه‌های چپ‌گرا و در صدر آن‌ها حزب توده، اثر زیادی بر شکل دادن و حتی در بعضی اوقات، مسیر دادن به این نوع از هنر و ادب داشته‌اند.

از سوی دیگر، شاعران و نویسندگان نیز که با رشد ادبیات در آن سال‌ها و قوت گرفتن فضای نوگرایی ادبیات، به دنبال پایگاه‌هایی تازه برای نشر آثارشان بودند، و چه جایی بهتر از نشریات و تریبون‌های چپ‌گرا. این بخش به نوعی تنها نیروی منسجم ژورنالیستی بود که با مقاومت در برابر سانسورهای شدید و ضعیف دستگاه حاکم، به جوانان نیز فرصت ابراز آثار و کار می‌داد. البته بودند نشریات دیگری که داعیه دار کار اجتماعی در عرصه بودند، و با رویکردی اجتماعی و یا الیت محور به نشر آثار ادبی می‌پرداختند. اما نشریاتی که توسط چپ‌ها منتشر می‌شدند معمولاً پربارتر و هدفمند بودند. حال این هدف را چه در جذب نیرو و کشاندن افکار عمومی به سوی خودشان بدانیم و چه اینکه هدفشان را نشر ادبیات مخالف‌خوان و زخم خورده از سانسور پهلوی قلمداد بکنیم. همین امر باعث می‌شد تا بسیاری از جوانان فعال در هنر و ادبیات به سوی نشریات این حزب و سپس خود توده کشیده شوند و در فعالیت‌ها و کنش‌های آنان شرکت جویند. حرکت هماهنگ و با برنامه‌ریزی توده نیز موجب می‌شد تا اینان از این تریبون به مثابه کاتالیزور استفاده کنند، تا کلام و پیام‌شان هرچه سریع‌تر و در قیاسی نسبتاً وسیع به خواننده برسد. شاید از این رهگذر بتوان برنامه‌های کنگره نویسندگان ایران را در سفارت شوروی دید، که در آن خیل عظیمی از مردم پای صحبت‌های نویسندگان و شاعران نوگرایی ایران (از نیما یوشیج و صادق هدایت تا احمد شاملو و فاطمه سیاح و پرویز ناتل خانلری) در باغ سفارت شوروی نشستند. برنامه‌ای که شاید نتوان نقش توده را برای زمینه‌چینی و آماده‌سازی فضا جهت برگزاری‌اش را نادیده گرفت.

این‌ها همه می‌تواند حاکی از این مطلب باشد که در دوره‌ای که شاه جوان آرام آرام قدرت خودکامه خویش را حس می‌کرد و فضای اجتماعی و سیاسی به سوی دوقطبی شاه و مخالفانش کشیده می‌شد، گرایش شاعران و نویسندگان جوان آرمان‌خواه و برابری‌طلب به اندیشه‌های چپ و حزب توده، گریزناپذیر و به اعتباری، تنها انتخاب برای انجام کار منسجم و متحد برای تغییر فضا می‌نمود. میل ایشان به نزدیکی به توده، نشان از وزن و اعتبار بالای آن زمان توده در میان اقشار مختلف مردم داشت. موضعی که در سال‌های بعد از کودتای بیست و هشت مرداد به نوعی رنگ باخت و شکل عوض کرد. اما به هر روی نمی‌توان توان و نیروی رو به رشد و بالای دهه سی را در ادبیات، از رهگذر کار و هم‌گرایی فکری با اندیشه‌های چپ نادیده گرفت. زیرا این اندیشه، حلقه‌ی اتصال شد میان شاعران و مردم، و میان اندیشه‌های سیاسی با زندگی اجتماعی و روزمره‌ی مردم.

## پایان سخن

شعر فارسی پس از ظهور مشروطه دوران تازه‌ای را آغاز نمود که می‌توان گفت تا دهه‌های بیست و سی شمسی ادامه یافت. این دوران از ابتدا با گرایش به آزادی‌خواهی، طلب برابری و عدالت اجتماعی، آگاه‌سازی مردم از اختیارات و توان‌شان در اثرگذاری بر سرنوشت خویش، کنشگری اجتماعی و گرایش به تحول و نو کردن جامعه و موضوعاتی از این دست همراه بود. البته این‌ها در کنار نگاه تازه‌ای نسبت به مقولات عاطفی و عاشقانه، و موضوعات ادب غنایی بود که شاعران از اواسط دوره‌ی قاجار پس از آشنایی با ادب اروپایی از راه مطالعه‌ی آثار ترجمه و یا تحصیل و سفر در فرنگستان و مواجهه با سبک‌های روز آن، کم‌کم به این سو گرویدند.

در این میان شعر اجتماعی از اهمیت خاصی برخوردار بوده و هست. از دوره‌ی شاعرانی مانند ایرج میرزا، فرخی یزدی و عارف قزوینی این گرایش که اگرچه چندان تازه نبود، اما در لباسی جدید خود را به جامعه معرفی می‌نمود، شعر اجتماعی اوج گرفت. در کنار این موضوع، شعر سیاسی نیز پا به عرصه نهاد و بر بستر نشریات و روزنامه‌های دوره مشروطه و پس از آن، تا ظهور مجلات و هفته‌نامه‌های ادبی و سیاسی در دوره پهلوی، رشد کرد و قوت گرفت. شعر سیاسی و شعر اجتماعی از این دوره، دیگر مشابهت چندانی با نمونه‌های پیش از خود ندارند. گاهی صریح و بی‌پرده حرف خود را می‌گویند و یا گاه به زبان طنز و استعاره نیز پناه می‌برند تا با برنده‌ترین تیغ‌ها به جنگ وضع آن روزگار بروند. این شاعران و ادبا که خود را در قبال جامعه و در قبال آگاهی و عدالت متعهد می‌دیدند، پایه‌گذاران شعری شدند که در دوران سیاه کودتای سال ۳۲ و پس از آن، شعر رادیکال سیاسی فارسی را تشکیل می‌داد. شعری هدفمند و بعضاً ایدئولوگ، که در لفافه‌ی تشبیهات و استعاره‌هایی تازه که از واژگان و ادبیات سیاسی آن روزها نشأت می‌گرفت، مستقیماً به قلب هدف می‌تاختند. یعنی به رژیم حاکم و دستگاه‌های امنیتی و سانسور او ضربه می‌زدند و تلاش می‌کردند تا از طریق مشخص کردن رویکرد و موضع سیاسی و اجتماعی خود، مخاطب و مردم را نیز با خویش همراه کنند. شعری که از سال‌های پایانی سلطنت قاجار آغاز شده بود در دهه‌ی سی شمسی شروع به



بالیدن کرد و در دهه چهل به اوج شیوایی و بلاغت خود رسید. البته که نباید از اهمیت و ضرورت نگاه به شعر مشروطه نیز غافل شد، اما موضوع چون در این مطلب مربوط به شعر روزگار کودتاست، پس باید به این مقدار اکتفا کرد و تنها یادآور شد که می‌بایست شعر سیاسی آن دوره را در دل یک حرکت و تحول تاریخی دید. نه فقط در گرو گرایش و پیوند شاعران با یک حزب و گروه سیاسی.

به این ترتیب باید دید که شعر فارسی، از آغاز خود تا عصر نیما و شروع شعر نو، مسیری را طی نمود که ناچاراً به تحول و هم‌گرایی با زمان خود محتاج بود. به طور خاص شعر اجتماعی و سیاسی در زمان نیما می‌بایست با مردم به شکل مستقیم و بی‌واسطه ارتباط برقرار می‌کرد تا بازگو کننده‌ی شرایط حاکم بر جامعه و میل برای تغییر باشد. نیما خود نیز به این موضوع آگاه بود و در اشعارش در دهه سی و به بعد، و همینطور در سایر نوشته‌جات خود، مکرراً این مطلب را به بحث می‌گذارد. او در شعر «دل فولادم» که در همان سال ۱۳۳۲ نوشته شده است، با بیان و شرح آن چه که او از اوضاع جامعه می‌دید، عصیان و عصبیتی توأم با رنج و سرخوردگی را ابراز می‌کند؛ که البته در آن چند سال در بین شاعران نوپرداز و اجتماعی این سرخوردگی رواج یافته بود. نیما اما نمی‌گذارد تا این سرخوردگی اجتماعی بر او مسلط شود و دل فولادش را تنگ می‌بندد تا از طریق کار شعر و ادبیات به جنگ وضعیت آن روز برود. همان‌طور که رهروی راستین او یعنی اخوان ثالث نیز دمی چند در زندان در سال‌های ۳۲ و ۳۳ به بیان افسردگی و غمی مرکب از اندوه عشق و شکستی اجتماعی در اشعارش می‌پردازد، اما بلافاصله با اشعاری چون «زمستان» و غزل‌های نوگرا و اشعار نیمایی پس از آن تحولی فکری را در خود و در شعرش ایجاد می‌کند. دیگر شاعران نوگرا نیز مانند کسرائی و شاملو به همین ترتیب بودند، تا با شروع دهه چهل شمسی، شعر نوی فارسی در اشکال مختلف خود به اوج بلوغ رسید و مسیری را که از حدود نیم قرن قبل آغاز شده بود، به نقطه‌ای قابل اتکا رسانید.

چنین است که می‌بایست در بررسی تحولات شعر نوی فارسی، و بررسی شعر دهه سی، به نگاهی تاریخی مجهز باشیم تا به وسیله‌ی آن بتوانیم مسائل و موضوعات را نه فقط در بستر گرایش‌های سیاسی و جبهه‌بندی‌های روز، که بر بستری تاریخی و در راستای تحول مبتنی بر دیالکتیک میان شعر و جامعه ببینیم. اثر شعر بر جامعه و بالعکس اثر جامعه بر شاعران و محتوای شعر ایشان، چیزی نیست که فقط بتوان آن را با یک بُرش کوتاه زمانی (مانند یک دهه) بررسی کرد، هرچند که این نوع نگاه در تشریح سریع شرایط و حوادث به ما یاری می‌رساند، اما بدون در نظر گرفتن شرایط تاریخی حاکم بر روابط میان ادبیات و جامعه، شاید نتوان به قطعیتی در زمینه بررسی موضوع و یافتن چشم‌اندازی بزرگتر و دقیق‌تر رسید. برای فهم هرچه بهتر شرایط شاعران در آن روزها و دلبستگی‌ها و یا عدم دلبستگی ایشان به گروه و مشرب فکری و سیاسی خاصی، باید که به عقب‌تر بازگردیم و مناسبات را در طی تکامل و تحول تاریخی خود ببینیم. اینگونه است که شعر فارسی، در سال‌های پس از کودتای بیست و هشت مرداد تا یک دهه بعد از آن، شعری می‌شود که آینه‌ای است تمام‌نما برای ادبیات نوپای سیاسی و اجتماعی، که مرهون تلاش‌های شاعران مشروطه به بعد است. و همینطور ثمره‌ای است بر تلاش‌های نیما یوشیج برای ساختن زمینی تازه برای شعر فارسی، که در آن بتوان حرف‌های تازه را با ابزاری تازه و در ساختمانی تازه و متناسب با زمان خود گفت. تلاشی که از سوی شاگردان و رهروان نیما خیلی زود به قله‌ی بلاغت و پختگی رسید و به سرعت نیز رو به فرود و حسیض نهاد. ثمری که عمری کوتاه داشت، اما بسیار مهم و اثرگذار

بود و هست. دستاورد نیما و اطرافیان او در شعر دهه سی، باز کردن فضا برای گونه تازه‌ای از شکل ادبی است که اتفاقاً از مایه‌های پیشین خود وام می‌گیرد اما با رویکردی امروزی و تازه، رو به سوی جامعه‌ی خود دارد. گونه‌ی ادبی‌ای که شناخت و تدقیق در آن، و سرچشمه‌های آن، به فهم موقعیت امروز شعر فارسی کمک بسیاری می‌تواند بکند.