و خیام می‌گوید:

می خور که به زیر گل بسی خواهی خفت
بی مونس و بی رفیق و بی همدم و جفت
زنهار به کس مگو تو این راز نهفت
آن سبزه که پژمرد نخواهد بشکفت[۹۰]

و همین دو دستگاه متفاوت فکری، در زمان‌های مختلف پیدا شدن موضوعات جدید و به سبب دیگر شدن زندگی اجتماعی، چنان رنگ و بو عوض می‌کنند که بازشناختن‌شان از انواع خودشان حتی دشوار است. مثلاً همین شعر مولوی را بسنجید با شعر **صدای پای آب** از سهراب سپهری شاعر معاصر، که در اساس همان دیدگاه مولوی را دارد. سپهری می‌گوید:

مرگ پایان کبوتر نیست
مرگ وارونهٔ یک زنجره نیست
مرگ در ذهن اقاقی جاری‌ست
مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد
مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می‌گوید
مرگ با خوشهٔ انگور می‌آید به دهان...[۹۱]

یا:

همیشه با نفس تازه راه باید رفت
و فوت باید کرد
که پاک پاک شود چهرهٔ طلائی مرگ[۹۲]

و همینگونه است وقتی که افکار خیامی به رنگ امروز درمی‌آید:

«کدام قله، کدام اوج
مگر تمامی این راه‌های پیچاپیچ

در آن دهان سرد مکنده
به نقطهٔ تلاقی و پایان نمی‌رسند؟»[۹۳]

می‌بینیم که مقولهٔ کلی ازلی-ابدی مرگ، اولاً، در دو دستگاه مختلف فکری، گاه حتی دو مضمون متضاد می‌یابد و ثانیاً، تحت تأثیر زمان و پیدا شدن موضوعات جدید تاریخی شکلِ بیان آن هم کاملاً عوض می‌شود. همچنین است مضمونِ مقولهٔ عشق و سایر مقولات. فروغ طی مصاحبه‌ئی می‌گوید: «فکر می‌کنم یک عده عوامل تازه وارد زندگی ما شده‌اند که محیط فکری و روحی این زندگی را می‌سازند. طرز تلقی یک آدم امروزی، نسبت به آدمی که در بیست سال پیش زندگی می‌کرد. کاملاً عوض شده. آن تلقی که از مفاهیم مختلف دارد، مثل عشق، شرافت، شجاعت، قهرمانی، چون محیط زندگی ما عوض شده... من مثال ساده‌ئی بزنم، راجع به عشق صحبت کنم: پرسناژ مجنون که خوب همیشه سمبول پایداری و استقامت در عشق بوده، از نظر من که آدمی هستم که جور دیگری زندگی می‌کنم. پرسناژ او کاملاً برای من مسخره است. حتی علم روانشناسی می‌آید و او را برای من خرد می‌کند تجزیه و تحلیل می‌کند و به من نشان می‌دهد که او عاشق نه، یک بیمار بوده، آدمی بوده که مرتب می‌خواسته خودش را آزار بدهد...»[۹۴]. خوب، دیدگاه فلسفی مولوی و سپهری بسیار به‌هم نزدیک‌تر است تا سپهری و فروغ، اما می‌بینیم که تأثیر زمانه در کار آنقدر زیاد است که لحن فروغ و سپهری به‌هم نزدیک‌تر است تا مولوی و سپهری. سپهری می‌گوید:

من به دیدار کسی رفتم در آن سر عشق
رفتم، رفتم تا زن
تا چراغ لذت
تا سکوت خواهش
تا صدای پر تنهائی[۹۵]

و دیدیم که علت این امر را نیما در همانندی شکل زندگی اجتماعی این

هنرمندان و قرار گرفتن‌شان در مناسبات تاریخی گریزناپذیری می‌داند که چون هوا در میان‌شان می‌گیرد. و بازدیدیم که او، عامل این همانندی شکل زندگی اجتماعی را در پیدا شدن وسایل و موضوعات تاریخی نوینی می‌بیند که به همراه خود همه چیز و همه مناسبات موجود را دگرگون می‌کند و باعث وضعیت نوین می‌شود. و وضعیت نوین، منشوری است که هر رنگ، با هر کیفیتی، فقط پس از عبور از آن به چشم آدمی می‌آید. و شناخت هرچه بیشتر این منشور، و عناصر سازندهٔ آن، که موضوعات تاریخی و ازلی- ابدی در آن مقطع است، شاعر را هرچه بیشتر آمادهٔ یافتن زبان عصر خود می‌کند. پس زبان هر عصر چیزی نیست جز شناخت جوهرهٔ موضوعات آن عصر و نحو بیان آن: این است مفهوم محتوا و مضمون انقلاب محتوا در شعر نیمائی.

توضیح بیشتری می‌دهم تا چگونگی انقلاب محتوائی در شعر نیمائی روشن شود:

شاعران هر دوره از سه دسته بیرون نیستند: ۱. شاعرانی که در شعرشان هیچ کاری به کار زمانه ندارند، نظام زیباشناختی درگذشتگان را پذیرفته‌اند، و هیچ علاقه‌ئی هم به گنجاندن موضوعات و مسائل روز در شعرشان ندارند. در ادبیات معاصر، از آنجمله‌اند: رهی معیری، عماد خراسانی، امیری فیروزکوهی...؛ ۲. شاعرانی که بی‌توجه به اوضاع و احوال و موضوعات روزگار خود نیستند، و حتی سعی در بیان این موضوعات و مسائل روز در شعر دارند، اما فاقد شناختِ ساخت روزگار و علل تغییرات اجتماعی و جوهرهٔ پدیده‌ها هستند، که از آنجمله‌اند: رشید یاسمی، فروزانفر، ملک‌الشعراء بهار...؛[۹۶] ۳. شاعرانی که آگاهانه، با درک درست جوهرهٔ محتوای روزگار خود، می‌خواهند شاعر عصر خود باشند.

دستهٔ نخست که بیرون از زمانند، بیرون از بحث ما هستند و از آنان می‌گذریم. اما اشکال دسته دوم این است که به علت عدم شناخت علل تغییرات اجتماعی، قادر به تبیین پدیده‌های نوین نیستند، و در نتیجه، ناتوان از

تغییر نظام زیباشناختی خود، همپای تغییرات جامعه، سعی در گنجاندن پدیده‌های نو در همان نظام قدیمی هنـــر دارند، که حاصلش شعری ناهمخوان بین آن عناصر و شکل شعرشان است؛ نمونه اش، آن دسته از شاعران سال های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ است که اصطلاحاً به لقب شاعرانِ صنایع جدیده مفتخر بودند و از آنجملـــه بود: رشید یاسمی، ملک الشعراء بهار، فروزانفر. حال ببینیم اینها چه نگاهی و چه برخوردی با موضوعات جدیده دارند. مثلاً ببینیم بهار دربارهٔ هواپیما چه و چگونه سخن می‌گوید.

او می‌گوید:

ویحک ای مرغ آسمان‌پیمای
از بر بام آسمانت جای
تو همائی؛ که گفته اند از پیش
که هما آیتی بود ز خدای
میغ پیکر یکی هیونی تو
سر میغ سیه سپرده به پای
سایه افکن به ما که سایهٔ تو
بس مبارک بود چو فرّ همای[۹۷]

ملاحظه می‌فرمائید؟ هواپیما در چارچوب نظم زیباشناسی کهنه به شکل پرندهٔ هما درآمده است که شاعـــر می‌خواهد درزیرسایـــه اش بنشیند و خیر ببیند. شاعر با هواپیما مغازله دارد، و هواپیما در هیئت معشوق او وارد شعر شده است، نه در ارتباط با مضمون و کارکردش. و جالب‌تر، شعری است که او دربارهٔ «اتومبیل» و «ترن» گفته است.

شاعر می‌گوید:

چو از تدریس فارغ شد دماغم
مه خرداد، خرم گشت باغم

دماغ از درس و بحث علم خسته
سر فارغ زمانی نانشسته
نکرده ساعتی رفع کسالت
شد از فرهنگ کاری نو حوالت
حوالت رفت شغلی ناگهانی
کسالت بخش و سخت و رایگانی

...

چو نفت اندود شد این طاق ادکن
هزاران شمع خامش گشت روشن
من و یاران به رخش آهنین پی
نشستیم و برون جستیم از ری
میان شهر تهران و قم آن شب
نخوابیدیم و می راندیم مرکب
اتل سنگین و بار ما ز حد بیش
به تنها میزبان از عدد بیش
میان راه پنچر گشت رهوار
فرو ماندیم یک ساعت ز رفتار
سیاوش وش نه از آتش گذشتیم
که در آتش سمندروار گشتیم

...

ز باد سام صحرا پرعلو شد
«اتل» از شدت گرما جدو شد

...

شوفر دانست کار جمله زار است
خلیل ا... با آذر دچار است

www.KetabFarsi.com

أتل را راند در زیر درختی
به زیر سایه آسودیم لختی
...
شوفر نیز اندر آن فرصت به ماشین
فشاند آب خنک در جوی پائین
...
به‌رستیم اندر آن ساعات موعود
به الطاف خلیل از نار نمرود
...
از آنجا تا به کاشان تاز تازان
ز کاشان تا به قمصر ناز نازان...[۹۸]

به نظر نمی‌رسد که نیاز به توضیح داشته باشد، اینقدر هست که ماشین به شکل قاطر درآمده است: شاعر بر رخش آهنین پی سوار می‌شود، بیرون می‌جهد، بعد پای رهوارش لنگ می‌شود، و با مزه‌تر از همه، قاطربان زیر سایه‌ئی به قاطرش آب می‌پاشد که حیوان زبان‌بسته خنک شود. و این همه بدان سبب است که شاعر تغییرات را نه در ارتباط ارگانیک و ساختی با هم، بلکه مجزا، مکانیکی و اتفاقی می‌بیند. یعنی او محتوای جهان را جمع ریاضی پدیده‌ها می‌داند نه جمع کیفی آنها، و سعی می‌کند که هر پدیده و موضوع نوین را با همان اصول زیباشناختی تغییرناپذیر، در چارچوب همان ساخت پذیرفته شدهٔ کلاسیک بگنجاند، که حاصلش این است. و این نه مشکل بهار که مشکل همه کسانی است که دید ایستا دارند؛ چنانکه شهریار در شعری راجع به هواپیما عیناً همین تصاویر را ارائه می‌دهد، که محض نمونه بخشی ازشعر ایشان را در اینجا نقل می‌کنیم. شهریار می‌گوید:

زمین از فرّ نیروی هوائی
کند بر آسمان فرمانروائی

زهی پرّ همایونفرّ دانش
که سازد آدم خاکی هوائی

...

به هر دم شاهد دلبند دانش
فزون سازد فسون دلربائی

...

دریغ از شاهد دانش که آموخت
چه زود از خوبرویان بیوفائی

...

ببین بر جنگ خونین اروپا
که عبرت را بود درس نهائی
هواپیما و اژدر اژدها سان
در او ریزد سموم اژدهائی

...

کنون سیمرغ پرورد تمدّن
بدین جادو کند زورآزمائی
گر این پهلو بلنگد پهلوان را
عقابی بی پر است از بی توائی

...

هنوز از خاک نادر سرمه سایند
سیه‌چشمان هندی و خطائی

...

خوش آن فرخنده شهبازان که از چرخ
فرود آیند با فرّ همائی

...

خدا داند چه نیروها نهفته است
به روئین‌پیکران روستائی

...

همانا مادر فرخ فریدون
سترون نیست از فرزندزائی

...

کنون دست کرم بگشا که فردا
به کس نگشایدت دست گدائی
وطن خود سیم ما را مستحق‌تر
که این سوداگران سینمائی

...

چه جای زر، سرافشان شهریارا!
که با یاران سری داری سوائی[۹۹]

پس، این بلیه، سرنوشت این دید است. اما دسته سوم به رهبری تقی رفعت و نیمایوشیج (که نخستین نظریه‌پردازان شعر آزاد، و آگاه از فلسفهٔ تاریخ و علل ظهور و زوال پدیده‌ها بودند) می‌دانند که قطار و هواپیما و امثالهم نه اتفاقی و منفرد، که طی پروسه‌ئی همه‌جانبه پیدا می‌شوند، و در جریان پیدایش‌شان، همه چیز، حتی مقوله‌های ازلی - ابدی را، آشکار و نهان، تحت تأثیر قرار داده و روابط و مضمون‌شان را دگرگون می‌کنند؛ پس هر پدیدهٔ نوینی الزاماً در مناسبات نوینی است که «وجود» می‌یابد، و در غیرِ جای خود، کارکرد و بارِ معنائیش را از دست می‌دهد. یعنی در نظر اینها محتوا عبارت است از جمع کیفی موضوعات ازلی - ابدی و تاریخی چندان که مضمون مقولات کلی نیز در مناسبات جدید رنگ زمانه به خود می‌گیـــرند. با این توجه است که همه چیز در شعرشان در جای تازه‌ئی قرار می‌گیرد و شعرشان، به شکل تازه‌ئی ارائه می‌شود. مثلاً سهراب سپهری یکی از پیشروان پیرو نیمایوشیج در منظومهٔ

صدای پای آب، آنجا که به قطار و هواپیما می‌رسد، می‌نویسد:

من قطاری دیدم، روشنائی می‌برد
من قطاری دیدم، فقه می‌برد و چه سنگین می‌رفت
من قطاری دیدم، که سیاست می‌برد (و چه خالی می‌رفت)
من قطاری دیدم، تخم نیلوفر و آواز قناری می‌برد
...
و هواپیمائی، که در آن اوج هزاران پائی
خاک از شیشهٔ آن پیدا بود

شهر پیدا بود
رویش هندسی سیمان، آهن، سنگ
سقف بی‌کفتر صدها اتوبوس[۱۰۰]

و فروغ، در منظومهٔ درخشان **ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد** آنجا که نگاهی به «ماشین» دارد می‌نویسد:

جنازه‌های خوشبخت
جنازه‌های ملول
جنازه‌های ساکت متفکر
جنازه‌های خوش برخورد، خوش پوش، خوش خوراک
در ایستگاه‌های وقت‌های معین
و در زمینهٔ مشکوک نورهای موقت
و شهوت خرید میوه‌های فاسد بیهودگی...
آه،
چه مردمانی در چارراه‌ها نگران حوادثند
و این صدای سوت‌های توقف

در لحظه‌ئی که باید، باید، باید
مردی به زیر چرخ های زمان له شود
مردی که از کنار درختان خیس می‌گذرد...[۱۰۱]

می‌بینیم که در شعرهای فروغ و سپهری، فقط کلمات ماشین و قطار نیست که وارد شده (در شعر فروغ که اصلاً حتی نامی از اتومبیل و قطار برده نمی‌شود)، بلکه اشیاء، حوزه‌ها و روابط تازه است که پیدا شده است. اگر در شعر ملک‌الشعراء بهار، وقتی ماشین پنجر می‌شود، به ناچار یک قدم عقب می‌رود تا به شکل «رهوار» درآید که در نظام کلاسیک بگنجد، در شعر فروغ یکی از کارکردهای ماشین (که زیر گرفتن باشد) از آن انتزاع می‌شود و ترکیب نو «زیر چرخ زمان له شدن» حاصل می‌شود؛ و این دست‌آورد، نتیجهٔ دید نیمائی است که هر پدیدهٔ نوینی، کل مناسبات درونی و بیرونی هر نظام را متحول می‌کند و چاره‌ئی نیست جز اینکه همه چیز را جور دیگر ببینیم. همان که سپهری می‌گوید:

چشم را باید شست
جور دیگر باید دید[۱۰۲]

و اما، این نگاه تازه به جهان، به نوبهٔ خود، به لغات و عناصر و اشیاء قدیمی، مضمونی تازه می‌بخشد، چرا که شئ یا موضوع قدیمی با جنبه‌هائی که قابلیت جذب در این سیستم را دارند وارد این نظام جدید می‌شوند، مثلاً باز سپهری از قضیهٔ «گل یاس وشاعـــر» که از بسیاریِ استعمال کهنه و کدر شده است چنین تصویری ارائه می‌دهد:

در میان دو درخت گل یاس، شاعری تابی می‌بست.[۱۰۳]

که ما هیچ انتظار این آشنائی زدائی را نداشتیم. ما منتظر تصویری اندوهبار از غم تنهائی شاعر و گل یاس احیاناً پر پر شده‌ئی بودیم. ولی در عصری که شاعر، وضع گل را در سطری بالاتر چنین تصویر می‌کند:

رویش هندسی سیمان، آهن، سنگ
سقف بی‌کفتر صدها اتوبوس
گل‌فروشی گل‌هایش را می‌کرد حراج

معلوم می‌شود که انتظار ما، انتظار جاهلانه‌ئی بوده است. آن، در زندگی درگذشتگان بود که گل یاس ارج وقیمتی داشت،و در آن روابط بود که شاعر به گل یاس پناه می‌برد. پدیده‌های نوین، طی پدیدار شدن‌شان همه مناسبات و ارزش‌ها را دگرگون می‌کنند و محتوا و شکلی نوین به وجود می‌آورند. این است مضمون انقلاب محتوا در شعر نیما.

نیما می‌نویسد: «اشعـــار [والت ویتمن، شاعر نوپرداز آمریکائی] بنا بر اوضاع اجتماعی و کارخانجاتی آمریکا، جبراً، نه از روی دلخواه او، احساسات زندگانی پر از حرکت و جست و خیز دنیای کار و ماشین را شامل شد»[۱۰۴]... «به این مناسبت شاعر آمریکائی والت ویتمن در تحت تأثیر زندگانی در آن سرزمین، قواعد، اوزان و قوافی اروپائی را که یادگار دوره‌های ابتدائی و سادگی بودند، تقلید نکرد، بلکه متکی به اسلوب تازه‌ئی در اشعار خود شد و آن شعر سپید (یعنی شعر آزاد از قید وزن و قافیه) بود... بطوری که شاعر به هیچ وجه اسیر و معطل وزن و قافیه نمی‌شود، و دست و پای احساسات و مقاصد خود را به توسط آن کوتاه و بلند نساخته، برای این کار کلمات زیادی و بی‌مورد را دنبال نمی‌کند. پس از آن، در آثار او با زیبائی‌های دیگر شعری رو در رو می‌شویم.»[۱۰۵]

حالا ببینیم نـــظام شکلی شعر نیمائی (که ظرف محتواست) چگونه است.

انقلاب نیما در شکل:

شکل در شعر دو وجه دارد:

۱. وجه درونی ۲. وجه بیرونی

وجه دُرونی شکل

وجه درونی شکل یا ساخت شعر همان کیفیت ترکیب و هماهنگی عناصر تشکیل‌دهندهٔ کل یک شعر است که در آغاز، پایان، گذرگاه‌ها، پیوندگاه‌ها، کیفیت ارتباطِ تصاویر و مفاهیم، هماهنگی کلمات و اشیاء با تصویر و مفهوم کلی ... نمودار می‌گردد. در شعر سنتی فارسی، جز در رباعی، اساساً موضوع ساخت به معنی امروزیش مطرح نبود. حداکثر هر بیت مستقلاً برای خودش ساختی داشت که ربطی به باقی ابیات یک شعر نداشت، وشاید به سبب همین عدم هماهنگی بین عناصر سازنده، یعنی کمبود ساخت در شعر بود که مصنوعاً برای هر قالب شعری حدودی تعیین می‌کردند؛ چون وقتی که هیچ نیروی درونیِ محدود کننده (تمام‌کننده) در شعر وجود نداشته باشد طبعاً به وجود یک عامل میکانیکی و بیرونی نیاز می‌افتد که این محدودیت را به وجود آورد. و برخلاف نظر عده‌ئی، این پراکندگی و استقلال بیت‌ها (یعنی عدم انسجام درونی) مختص غزل ــ بویژه غزل سبک هندی ــ نبود، بلکه محصول نوعی دید زیباشناسانه بود، که خود از گونه‌ئی جهان‌بینی ناشی می‌شد. برای روشن شدن موضوع نمونه‌ئی ارائه می‌دهیم و سپس دنبالهٔ سخن را می‌گیرم:

فرخی سیستانی قصیده‌ئی دارد «در تهنیت ولادت پسری از امیر ابویعقوب یوسف برادر سلطان محمود»، بخش‌هائی از قصیده (که برای جلوگیری از تطویل کلام قسمت‌های تکراری را حذف کرده‌ام) چنین است:

سپیده‌دم که هوا بردرید پردهٔ شب
برآمد از سر کُه روز با ردای قصب
سپیدروز، سپه‌روی داده بود به چین
شب سیاه، سپه‌روی داده سوی حلب
چنان سیاه‌وشی اندکی سپید به روی
چو زنگیی که بخنده گشاده باشد لب

همی فروشد شمامه‌ئی ز مشک سیاه
همی برآمد شمعی ز عنبر اشهب
ز بهر بدرقه با شب همی شدند به هم
ستارگان که هوای شب است‌شان مذهب
همی شد از پس شب با ستارگان پروین
چو هفت کوکب سیمین بر آهنین زبزب
ستاره در شب تاری بدیع‌تر باشد
اگر ستاره هوادار شب بود چه عجب
چو غوطه خورد در آب کبود مرغ سپید
ز چشم و دیده نهان شد در آسمان کوکب
یکی ستاره برآمد میان کاخ امیر
کز و جمال فزود اندر آفرینش رب
ستاره نی که یکی شاخ ملک و میوهٔ دل
ستاره نی که یکی پشت نسل و روی نسب
یکی پسر که بزرگی و پادشاهی را
لقای اوست دلیل و بقای اوست سبب
به وقتی آمد کز باختر سپیدهٔ بام
همی برآمد و شب بود در جناح هرب
چو برشکسته سواری همی گریخت سحر
سپیده در دُم او چون مبارزی معجب

...

امیر در خور خود یافت این پسر ز خدای
چو میر باد شرف یافته به تیغ و قصب
امیر سید یوسف بدین دو چیز نمود
هزار گونه هنر هریک از دگر اصوب

به خامه بر جگر دوستان چکانید آب
به تیغ بر جگر دشمنان فکند مهب
...
به خامه کرد ولی را امید زیر مراد
به تیغ کرد عدو را ستاره زیر ذنب
زهی به ملک و مروت سر ملوک عجم
زهی به جود و سخاسید ملوک عجم!
ترا به مردی و آزادگی میان سپاه
هزار نام بدیع است و صد هزار لقب
مخالف تو همی مرگ خویشتن طلبد
زبیم آنکه مر او را کنی به تیغ طلب[۱۰۶]
...

شاعر در بیت اول چنین تصویری ارائه می‌دهد: «سپیده‌دم، هوا پرده شب را می‌درد، و امیر روز، با ردای حریر از پله کوهسار بالا می‌آید.» این تصویر در ارتباط با تولد کودک، و به خودی خود بسیار زیباست، و عناصرش هماهنگ: شکست شب با طلایه و عقبه و ندیمگانش، و برآمدن آفتاب و پیروزی فرمانروای روز. ولی باید ببینیم که آیا همین تصویر پاره شدن پردهٔ شب و تولدِ نور، عمق و بُعد و گسترش می‌یابد و کل شعر را دربر می‌گیرد یا اینکه همین‌جا ختم می‌شود. به قول چخوف اگر در نقطه‌ئی از داستان تفنگی بر دیواری آویزان باشد حتماً باید یک جای داستان شلیک بشود. هرچند او این نکته را در ارتباط با ایجاز در یک اثر هنری می‌گوید، ولی فقط در یک اثر منسجم و خوش‌ساخت است که ایجاز می‌تواند معنی داشته باشد. تصویر بیت اول چون در رابطه با زایش و ولادت فرزند است، آغازی بسیار درست سنجیده و شاعرانه است. ولی وقتی ادامهٔ شعر را می‌خوانیم به نظر می‌رسد که انگار شاعر هیچ قصدی جز تصویر پردازی در شعر نداشته و صرفاً می‌خواسته زمان تولد

کودک را وصف بکند، چرا که در بیت سوم در وصف شب می‌گوید:

چنان سیاه‌وشی اندکی سپید به روی
چو زنگئی که به خنده گشاده باشد لب

که می‌بینیم هیچ ربطی به تصویر اولی ندارد؛ تصویر زیبای سیاه‌پوست خندانی، که فقط و فقط وصف مجدّد و مجرد لحظهٔ شکافته شدن هواست و دمیدن صبح؛ وگرنه چطور ممکن است زنگیِ مذکور که شکمش از هم دریده است اینچنین لطیف و شاعرانه بخندد. کدام‌شان عنصر مثبت است؟ امیر یا شب‌زنگی؟ اگر شاعر فقط اندکی به بافت عمودی شعر توجه داشت (که البته انتظار نداریم) دست کم سیاه‌پوست شکمْ‌دریده را در حال نعره زدن تصویر می‌کرد، نه در حال خندیدن. ادامهٔ شعر باز همچنان فقط توصیف بامداد است، و تفنگ‌ها هیچ جا شلیک نمی‌شوند؛

ستاره در شب تاری بدیع‌تر باشد
اگر ستاره هوادار شب بود چه عجب

تصویر و معنای این بیت هم باز بطور منفرد و مجرد بسیار زیباست. ولی وقتی در ارتباط ارگانیک و ساختی با سایر ابیات این قصیده مطالعه شود، مصراع زیبای «ستاره در شب تاری بدیع‌تر باشد» ربطی به مضمون کل شعر ندارد. آیا این همان «شب تاریِ» شکست خورده است که شاعر در وصفش می‌گوید:

چو بر شکسته سواری همی گریخت سحر
سپیده در دُم او چون مبارزی معجب

یعنی ستاره بر شب تاریک شکست خورده به دست امیر که در حال فرار است بدیع‌تر باشد؟ مگر اینکه بگوئیم نه، این شب‌تاری، همان شب درحال فرار نیست، بلکه منظور شاعر یک شب کلی است. همانطور بطور کلی ستاره در

شب تاریک بدیع‌تر باشد، در اینصورت می‌پذیریم؛ یعنی می‌پذیریم ابیات ادامهٔ منطقی یکدیگر نیستند، که تأئید نظر ماست. و بعد:

ز بهر بدرقه با شب همی شدند به هم
ستارگان که هوای شب است شان مذهب

پس ستاره در اینجا مذهب شب را دارد و هوادار اوست.
ولی شاعر «بچهٔ امیر» را «ستاره» می‌خواند:

یکی ستاره برآمد میان کاخ امیر
کز و جمال فزود اندر آفرینش رب

علت این «افترا» این است که شاعر در ساختن تصویر هر بیت فقط به همان بیت فکر می‌کرده است نه یک بیت بالاتر و نه بیتی پائین‌تر، وگرنه چطور «امیر» ــ که به روز تشبیه شده بود ــ تحمل می‌کرد که بچه‌اش «ستاره» و اولاد شب باشد؟ قضیه این است که نه شاعر و نه امیر اصولاً و اساساً تصاویر و فضای شعر را (نه مفهوم آن را) به‌طور عمودی پیگیری نمی‌کردند، یعنی در آن عصر چیزی به اسم ساخت شعر اصلاً مطرح نبود. هر بیت محفل کوچکی بود که زندگی درونی خودش را داشت و کاری هم به کار همسایه‌ها نداشت و نتیجهٔ این آشفتگی و پراکندگی و بی‌در و پیکری این بود که هر شاعر هرچه از هرجا به دستش برسد در شعرش بگنجاند؛ فقط به شرطی که:

۱. با کل مفهوم شعر بخواند؛
۲. به آن قالب بخورد.

مثلاً ببینید به همین قصیدهٔ فوق‌الذکر می‌توان ابیات ذیل و خیلی ابیات دیگر هم چسباند:

هرآن زمین که درو تیغ برکشی زنیام
چنان بسوزد کز خاک او نروید حب

عدو به رزم تو بر مرکبی سوار شود
که چارمرد بود دست و پای آن مرکب
از آنکه تب سوی مردم رسول مرگ بود
مخالفان ترا تهنیت کنند به تب

یا

ایا سپهر برین مرکب تورا میدان
چنانکه نجم زُحل هست مرتورا مرکب
مخالفان ترا بر سپهر تابزینند
برون نیاید هرگز ستاره‌شان ز ذنب
اگر مخالف تو رز نشاند اندر باغ
به وقت بار عنا بردهد به جای عنب
کلاه داری و دل داری و نسب داری
بدین سه چیز بود فخر مهتران اغلب[۱۰۷]

...

در حالیکه سه بیت نخست دنبالهٔ همان قصیدهٔ «ولادت پسر امیر ابویعقوب» و این چهار بیت اخیر از قصیدهٔ دیگری در مدح «خواجه جلیل احمد حسن میمندی» است. می‌بینید که هیچ ساختمانی و هیچ در و پیکری در کار نیست، و سبب این بلیه، کلی‌گوئی شاعر سنتی است. او راجع به مقولهٔ قهرمانی سخن می‌گوید نه قهرمان. دربارهٔ شجاعت داد سخن می‌دهد نه شخص شجاع. از شرافت حرف می‌زند نه فلان مرد شریف. از مقولات و کلیات سخن می‌گوید نه از موارد معین و مشخص (هرچند ناظر بر موارد مشخص و معین نیز باشد). تمام قهرمانان او رستمند (قهرمان کلّی)، و تمام عشّاقش شیرین و فرهاد و لیلی و مجنون (عاشق و معشوق کلّی). به همین جهت است که فقط کافی است در اشعارش نام ممدوح یا معشوق عوض شود. هیچ چیز عوض نمی‌شود. چون هیچ صفت مشخصه و ممیزه‌ئی از معشوق و ممدوح خاصی وارد

شعر او نشده است؛ و نیز بدین سبب است که همهٔ اشعارش درهم قابل ادغامند، چرا که شعر او همه‌اش بیان حقایق و مقولات کلی است، و به قولی: «بیان او [شاعر سنتی] صورت قضایا و معهودات ادبی را دارد... و از اینجاست که یک تشبیه قرن‌ها در اشعار ایرانی باقی مانده و از نسلی به نسل دیگر تا زمان ما می‌رسد.»[۱۰۸] واین سرنوشت شعر همه کسانی است که دیدی کلی نگر (که خود ناشی از جهان‌بینی شان است و بعداً بدان می‌پردازیم) دارند و مربوط به دیروز و امروز نیست، چنانکه اکنون نیز اگر مشکل وزن و قافیه نباشد همهٔ اشعار هممضمون این شاعران را می‌شود پشت هم نوشت، بی‌آنکه به مشکلی برخوریم، و از آنجمله است اشعار «شهریار» شاعر معاصر که نمونه‌وار دو شعر از ایشان را ذیلاً با هم می‌خوانیم:

غزل اول

تا چند کنیم از تو قناعت به نگاهی
یک عمر قناعت نتوان کرد الهی
دیری است که چون هاله همه دور تو گردم
چون باز شوم از سرت ای مه به نگاهی
آن لحظه که ریزم چو فلک از مژه کوکب
بیدار کسی نیست که گیرم به گواهی
تا زلف توام باز نوازد به نسیمی
چون شعلهٔ لرزندهٔ شمعم به تباهی
بر هر دری ای شمع چو پروانه زنم سر
در آرزوی آنکه بیابم به تو راهی
یک عمر گنه کردم و شرمنده که در حشر
شایان گذشت تو مرا نیست گناهی
تا خواب عدم کی رسد ای عمر شنیدیم
افسانه این بی سر و ته قصهٔ واهی

غزل دوم

ماها توسفر کردی و شب ماند و سیاهی
نه مرغ، شب از ناله من خفت و نه ماهی
شد آه منت بدرقهٔ راه و خطا شد
کز بعد مسافر نفرستند سیاهی
ماه از پی دیدن بود ای شوخ و گذشتن
اما که گذشتن نتوان از چو تو ماهی
گمره مشو ای ماه که از شاهد گمراه
در هر قدمی راه زند چاله و چاهی
در آرزوی جلوهٔ مهتاب جمالش
یا رب گذراندیم چه شب‌های سیاهی
تقدیر الهی چو پی سوختن ماست
ما نیز بسازیم به تقدیر الهی

حالا چه فرق می‌کند اگر از این دو غزل، یک غزل انتزاع کنیم و چنین بنویسیم:

غزل دیگر

ماها توسفر کردی و شب ماند و سیاهی
نه مرغ، شب از نالهٔ من خفت نه ماهی
شد آه منت بدرقهٔ راه و خطا شد
کز بعد مسافر نفرستند سیاهی
آن لحظه که ریزم چو فلک از مژه کوکب
بیدار کسی نیست که گیرم به گواهی
تا زلف توام باز نوازد به نسیمی
چون شعلهٔ لرزندهٔ شمعم به تباهی

تقدیر الهی چو پی سوختن ماست
ما نیز بسازیم به تقدیر الهی
تا خواب عدم کی رسد ای عمر شنیدیم
افسانهٔ این بی‌سروته قصهٔ واهی[۱۰۹]
...

در حالی که صورت چاپ شدهٔ غزل در دیوان شهریار همین حالت سوم است، اما دیدیم که آن حالت های پیشین نیز چندان اشکالی نداشت (جدا از آهنگ قافیه که آنهم فقط برای اهل فن محسوس است).

هم‌چنین است بیش از هفتاد درصدِ اشعار ناصرخسرو (اگر مشکل وزن و قافیه به عنوان یک عامل بیرونی و عَرَضی نباشد) که می‌توانند پشت سرهم نوشته شوند بدون آنکه کوچک‌ترین مسئله‌ئی پیش آورند. چرا که شعر او نیز همه‌اش بیان حقایق کلی و بیان مقولات است. و آن وحدت نظمی هم که در شعر ناصرخسرو به نظر شاعر ارجمند مهدی اخوان ثالث می‌رسد[۱۱۰]، در حقیقت «وحدت نثری» است. یعنی وحدت داستانی است که از اول تا آخر نظم، فکر آن ادامه می‌یابد و هیچ ربطی به تشکل ساختی بدین معنی که توضیح داده‌ایم (و نیما بنیانگذار آن است) ندارد. و وحدت نثری همان است که شمس قیس رازی سفارش می‌کند: شاعر «باید که چون ابتداءِ شعری کند و آغاز نظمی نهد، نخست نثر آنرا پیش خاطر آرد و معانی آن بر صحیفهٔ دل نگارد و الفاظی لایق آن معنی ترتیب دهد و وزنی موافق آن شعر اختیار کند.»[۱۱۱]

البته در شعر عرفانی ما، به سبب تشکّل ذهنیِ شاعرِ عارف، نوعی نظم و ساخت وجود دارد که به ساخت ــ به مفهوم تشکّل ارگانیک ــ ارتباط چندانی ندارد. سخن آقای احمد سمیعی نیز ناظر بر همین معناست، وقتی که می‌فرمایند: «... نه‌تنها هر بیت و هر غزل بلکه در سراسر غزلیات حافظ آنچنان تشکل ذهنی می‌توان سراغ گرفت که از مجموع دیوان، سیمای معنوی حافظ را، همچون دستگاهی فلسفی می‌توان بیرون کشید، و همین وحدت و

تشکل و قوام است که موجب شده است هر غزل و هر بیت دیوان به مهر حافظ ممهور باشد»[۱۱۲].

متعاقباً به نوع ساخت و نظم در شعر عرفانی خواهیم پرداخت، ولی پیش از ورود بدان، توجه به سخن شمس قیس رازی، بزرگترین جمعبند شعر کلاسیک ــ لازم است[۱۱۳]، آنجا که به صراحت اعلام می‌دارد: «شعر چنان می‌باید که هر بیت به نفس خویش مستقل باشد»[۱۱۴]. شاید بگویند منظور شمس این است که معنی هر بیت باید در همان بیت تمام شود نه در بیت بعدی. ولی چنین نیست. ابن خلدون در مقدمهٔ معروفش می‌نویسد: «هر جزء (بیت) [باید] از لحاظ **غرض و مقصد**، نسبت به جزء (بیت) ماقبل و مابعد مستقل باشد»[۱۱۵]. و «هر بیت از لحاظ معنی کاملاً مستقل باشد... از اینرو شاعر می‌تواند ابیات را در هر محل قصیده که مناسب می‌بیند جای دهد»[۱۱۶].

در این میان، فقط رباعی است که وضعیتی استثنائی دارد: رباعی (دوبیتی) دارای ساخت ویژه‌ئی است، بدین ترتیب که اصولاً در سه مصراع نخست رباعی، صغرا- کبرا و تمهیدات چیده می‌شود، و در مصراع چهارم حکم اعلام شده و شعر تمام می‌شود. و انسجام رباعی چنان است که با وجود اعتبار رباعی به بیت دوم، هیچگاه این بیت بدون بیت اول قابل خواندن نیست.[۱۱۷] گفتن ندارد که صحبت از رباعی متعالی است نه رباعیاتی که هر روزه سروده می‌شود و وصف کامل ناتوانی روح شاعر است.

با توضیحاتی که داده شد، حال می‌خواهیم ببینیم انقلاب نیما در وجه درونی شکل چگونه بوده است:

انقلاب نیما در وجه درونی شکل. تا اینجا نشان دادیم که شعر کلاسیک ما اصولاً فاقد ساخت بود، و گفتیم که در زیباشناسی شعر کلاسیک اساساً چیزی به عنوان ساخت یا هماهنگی عضوی بین تصاویر یک شعر مطرح نبود. حال می‌گوئیم:

۱. نیمایوشیج بانی و مبدع ساخت و تشکل در شعر فارسی است؛

۲. اساس انقلاب نیما ناشی از دید وی نسبت به جهان و هستی است.
در شعر فرخی و شهریار دیدیم که تصاویر ابیات (با وجود تضمین یک مفهوم واحد) جدا جدا، پراکنده و غیرمنسجمند.

ــ چرا چنین است؟

ــ چون، هر سبک هنری برآمده از یک طرز تفکر معیّن است؛ وقتی نگرشی اشیاء و پدیده‌های جهان را آفریده‌هائی جداجدا و پراکنده می‌بیند که نیروئی بیرونی نظم را بر آنها حاکم می‌کند، طبیعتاً به دنبال خود تعریفی از شعر به‌دست می‌دهد که آگاهانه یا ناآگاهانه نهایتاً نتیجه‌اش ابیاتی پراکنده است که تاظمی بدانان شکل می‌بخشد، همچنان که اعتقاد به جهان به مثابهٔ یک مجموعهٔ همبسته و عضوی که نیروئی درون‌زا آنرا به پیش می‌راند در تحلیل نهائی به درکی از هنر می‌رسد که اعلام می‌دارد: «نه یک کتاب یا یک منظومه [بلکه] سه خط [شعر] هم که با هم جفت می‌شوند، طراحی لازم دارند؛ ترکیب مدیون طراحی است... این مسئله در [هنر] نیز همانقدر دقت لازم دارد که مثلاً در داروسازی»[۱۱۸]. و راجع به وزن می‌نویسد: «باید مصراع‌ها و ابیات دسته‌جمعی و بطور مشترک، وزن را تولید کنند... [و این یک] اصل علمی است که هیچ چیز نتیجهٔ خودش نیست، بلکه نتیجهٔ خودش با دیگران است»[۱۱۹]. یعنی این نگاه، با اعتقاد به تشکل درونی جهان، آنگونه که «وقتی یک چیز عوض می‌شود، همه چیز عوض می‌شـــود»[۱۲۰] به تشکل درونی شعر می‌رسد. و آن نوع تشکل و ساخت و همنوائی که در شعر مولوی (به قولی هگل شرق) هم وجود دارد باز ناشی از دید هماهنگ‌نگر مولوی است؛ دید وحدت وجودی او. اما فرق دید مولوی و نیما در این است که نیما جزئی‌نگر است و مولوی همچون دیگر شاعران سنتی کلی‌نگر. و فرق مولوی با آن دیگران کلی‌نگر این است که جهان در نظر مولوی تجلی آن ناظم اعظم است؛ ناظمی که در درون طبیعت است اما خود که عین کمال است در جریان حرکت و پویائی اشیاء و پدیده‌ها تغییر نمی‌کند. درحالی که در نظر آن دیگران، ناظمی که بر فراز و بیرون جهان است، پدیده‌های پراکنده و نامرتبط

جهان را نظم می‌بخشد. دستهٔ نخست جهان را پویا می‌بیند، دستهٔ دوم ایستا. آن که وحدت وجودی است همه چیز حیات را مرتبط می‌بیند، این یکی نامرتبط. و انعکاس این‌دو ذهنیت در شعر این است که در کار دستهٔ نخست (که حاصل ذهنی متشکل و منظم است)، وحدت و تشکل وجود دارد، و در کار دستهٔ دوم بی‌شکلی و پراکندگی. اما به هر حال وجه مشخصهٔ هردو، پرداختن به حقایق کلی است: یکی، حقایق کلی متشکل. دیگری، حقایق کلی غیرمتشکل. شکل حقایقی کلی غیرمتشکل را پیشتر در شعر فرخی دیدیم. حال شعری هم از مولوی می‌خوانیم و تشکل و وحدت مضمون را در آن می‌بینیم:

اگر دمی بنوازد مرا نگار، چه باشد؟
گر این درخت بخندد از آن بهار، چه باشد؟
و گر به پیش من آید خیال یار که «چونی؟»
حیات نو بپذیرد تن نزار، چه باشد؟
شکار خسته اویم به تیر غمزهٔ جادو
گرم به مهر بخواند که «ای شکار» چه باشد؟
چو کاسه بر سر آبم ز بیقراری عشقش
اگر رسم به لب دوست ــ کوزه‌وار ــ چه باشد؟
کنار خاک، ز اشکم، چو لعل و گوهر پُرشد
اگر به وصل گشاید دمی کنار چه باشد؟
بگفت: چیست شکایت؟ هزار بار گشادم
ز بحر ماهیِ جان را هزاربار چه باشد؟[۱۲۱]

بیت اول شعر تصویر تمنای درختی است که از بهار می‌خواهد تا او را دربربگیرد. حال می‌خواهیم ببینیم که آیا تصاویر سایر ابیات این غزل هم در انطباق و گسترش مضمونی همین بیت نخست هستند یا خیر.

و گر به پیش من آید خیال یار که «چونی؟»
حیات نو بپذیرد تن نزار، چه باشد؟

همان است. گشودن و توضیح سبب تمنای بیت نخست است. در این بیت «خیال یار» به جای «بهار» نشسته است. «بهار خیال یار» که در تن نزار درخت (انسان) بدمد، تن زنده می شود.

ــ اما این تمنا از کیست و از چیست؟

ــ این درخت نزار خسته تن، این عاشق، زخم خوردهٔ هوای اوست، پس نیز همین هواست که با خورشید (مهر) گرمش، و با محبتش باید جانی دوباره بدین درخت ببخشد:

شکار خستهٔ اویم به تیر غمزهٔ جادو
گرم به مهر بخواند که «ای شکار» چه باشد؟

از همه‌سو آفتاب و هوا پیرامونش را فرا گرفته است، همچون کاسه آبی تهی را که دریائی:

چو کاسه بر سر آبم ز بیقراری عشقش
اگر رسم به لب دوست ــ کوزه‌وار ــ چه باشد؟

کاسه در میانهٔ آب است، فقط می‌خواهد چون کوزه‌ئی برگردد و از آب پر شود. و این تمنا به اندوه و اشک می‌گراید. و به دانه‌های اشک که چون گوهر بر کنارهٔ دریا می ریزد:

کنار خاک، ز اشکم، چو لعل و گوهر پُر شد
اگر به وصل گشاید دمی کنار چه باشد؟

ولی نگار آخرالامر به سخن درمی‌آید و می‌گوید: چه شکایتی است؟ من که هزار بار ترا آغوش گشـــاده‌ام. ولی شاعر، باز مضمون همان بیت اول را تکرار می‌کند:

ز بحر ماهیِ جان را هزاربار چه باشد؟

یعنی رابطهٔ درخت و بهار، منطبق است با رابطهٔ ماهی و دریا، و تصویر بیت آخر، صورت دیگر همان تصویر بیت اول است. درحالیکه در شعر فرخی دیده بودیم که بیت دوم هیچ ربطی به بیت اول نداشت. و همچنین بود سایر ابیات که اصلاً ربطی به‌هم نداشتند. یعنی شعر از هیچگونه تشکل و نظم درونی برخوردار نبود. ناظمی، مشتی تصاویر پراکنده را که هیچ در انطباق و ارتباط با هم نیستند، در یک خط داستانی پشت سرهم قرار داده، در قالبی گنجانده، و نظمی ظاهری بدانان می‌دهد. ولی در شعر مولوی می‌بینیم که تمام ابیات حاوی تصاویر هممضمونند. تمام شعر از یک وحدت درونی برخوردار است. و این امر هم فقط در شعر عرفای ما که وحدت وجودی هستند اتفاق می‌افتد. (به نظرم یکی از راه‌های تشخیص و شناخت نظرگاه شاعر عارف وحدت وجودی همین است؛ قصدم راه بردن به بینش حافظ است که هنوز همه چیزش در پرده است.)

اما در همین شعر مولوی می‌بینیم که تصویر بیت اول در بیت‌های بعدی گسترش نمی‌یابد بلکه فقط تکرار می‌شود و حداکثر تصویری توضیحی برای آن ارائه می‌گردد. یعنی بیت دوم تصویری دیگر هماهنگ با تصویر بیت اول ارائه نمی‌دهد که کامل کنندهٔ عضوی یک پیکرهٔ ساختمانی باشد که نهایت امر در بیت آخر، کل شعر به پیکره‌ئی تبدیل شود. بلکه تا پایان شعر ما تصاویری می‌بینیم که بر گرد تصویر اول می‌گردد. حال آنکه نیما که معتقد به جهانی هماهنگ و پویا با نیروی محرکه‌ئی درون‌زاست، می‌نویسد: «هر چیز به‌تدریج پیدا می‌شود. هر اولی از یک اول دیگر که پیش از او بوده است چیزی گرفته... در عالم کون و فساد هر اولی جزء است، و آنچه کل می‌شود نتیجهٔ اجزاست»[۱۲۲]. و این نگاه به جهان باعث می‌شود که او به نوعی دیگر از وحدت و تشکل در شعر برسد. شعری که هر بند آن به مثابهٔ عضوی ارگانیک در پی بند دیگر می‌آید و در پایان به پیکره‌ئی کامل تبدیل می‌شود. در

اینصورت حذف هر بند، بریدن عضوی از یک پیکر است که آنرا ناقص می‌کند. در صورتی که در شعر مولوی که ابیات بر گرد یک مرکز می چرخند، حذف یا افزودن هر تعداد لطمه‌ئی به شعر نمی‌زند، چون ابیـــات با تمام وابستگی خود آزادند. این است که باز پای قرارداد به میان می‌آید که مثلاً غزل از ۱٤ بیت نباید بیشتر باشد و قطعه از چند بیت، ولی نیما می‌گوید: «هوشیاری در این است که ما با شدنی ها تا چه اندازه روی همرنگی نشان بدهیم»[۱۲۳]. یعنی هر پدیده از کجا آغاز می‌شود، از چه گذرگاه‌هائی می‌گذرد و چگونه و کجا تکامل می‌یابد. یعنی ما باید «سیرِ شدن» هر پدیده را مشاهده و تعقیب کنیم، نه کمال و صورت ازلی-ابدی آنرا. اما این هوشیاری و همرنگی چگونه حاصل می‌شود؟ نیما می‌گوید «با مشاهدات دقیق». می‌گوید: «تو باید عصارهٔ بینائی باشی... باید بتوانی یک جام شراب بشوی که وقتی افتاد و شکسـت لرزش شکستن را به تن حسی کنی... دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست... گاه باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد»[۱۲٤]. چرا که به نظر نیما درک و شناخت یک نظام چیزی نیست جز کشف طبیعت اعضاء (یا اجزاء) آن نظام؛ وطبیعتاً این دید، موفقیت یک شاعر را در برقراری هرچه بیشتر و عمیق‌تر رابطهٔ عضوی بین اجزاء و کل اثرش می‌داند نه بیان حقایق کلّی یک نظام. پس شعری که شاعر نیمائی به‌دست می‌دهد شعری جزئی‌نگر با نظامی درونی و ساختمانی سنجیده است. و بانی این انقلاب عظیم در شعر، نیمایوشیج بوده است. و فقط بعد از نیمایوشیج است که شعر جزئی نگر با ساخت درونی پیدا می شود.

حال اشاره به یک نکته، ضرور می‌نماید، اینکه: گاه، یک کشف تاریخی، در یک مقطع زمانی مطلوب، نیاز به وجود نابغه‌ای دارد، ولی پس از آن، طبیعی است که این امکان و ابزار کشف شده می‌تواند مورد استفاده همگان (با هر جهان‌بینی) قرار گیرد. کشف نیما نیز از این قانون طبیعی بیرون نبوده است.

اکنون دو شعر نیما را به لحاظ جزئی‌نگر و ساختمان درونی مورد بررسی

قرار می‌دهیم:

ترا من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم
ترا من چشم در راهم.

شباهنگام، در آندم که برجا دره‌ها چون مرده ماران خفتگانند
در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام
گرم یادآوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم
ترا من چشم در راهم.

مضمون شعر، چشم به راهی نومیدانه، یاس کامل، و اسارت شاعر (عاشق) است. حال باید ببینیم که آیا تصاویر و اشیاءِ به کار رفته در این شعر، بطور عضوی و ارگانیک در پی هم می‌آیند و ساختمان شعر را می سازند یا نه؟ تصاویر شعر را تجزیه می‌کنیم.

۱. تصویر سایه‌هائی که دارند تاریک می شوند (گسترش تاریکی، از دست رفتن امید)؛

۲. تصویر دره‌ها که چون ماران مرده از پا افتاده‌اند (از پا افتادگی و نومیدی کامل)؛

۳. تصویر نیلوفری که پای سرو کوهی را دربند می‌کند (اسیر شدن).

می‌بینیم که تصاویر در جهت گسترش و ساختمان بخشیدن به یک مضمونند: چشم به راهی نومیدانه، و سرانجام ازپا افتادگی و تسلیم.

ولی عظمت تصویرسازی در این شعر در اینجاست که این تصاویر علاوه بر همهٔ اینها، برخلاف اشعار کلی‌پرداز، موقعیت مکانی و زیستی عاشق را نیز از طریق جزئی‌پردازی تعیین می‌کند. آنهم نه‌فقط با اشیائی که در شعر می‌آید بلکه با تصویر تکان‌دهندهٔ «که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام» که

درست در پایان تصاویر و در مقطع تسلیم عاشق است. شاعر بزرگ بین اینهمه تصویر در کوه، سرو کوهی را که یادآور سرکشی و آزادگی است، در دام نیلوفر که رمز آرامش است، می‌اندازد، و بدینوسیله تصویر روستائی شوریده و پهلوانی را نشان می‌دهد که گرفتار عشق شده است، و در اینصورت است که می‌گوید:

«گرم یادآوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم».

این است معنی جزئی نگری ارگانیک در شعر. این کار، همانی نیست که مثلاً منوچهر دامغانی به صرف تصویر پردازی انجامش می‌دهد. این، نتیجه و وسیلهٔ شناخت هستی از طریق تحلیل عضوهای همبستهٔ یک نظام است؛ نظامی که هیچ نیست جز مجموعه‌ئی که اجزاء آن با هم وحدت دارند، و کل و جزء مقوله‌هائی همبسته‌اند. در صورتی که منوچهری تا اعماق اشیاء و تصاویر پراکنده پیش می‌رود و بیرون می‌آید، صرفاً برای توصیف‌شان؛ بی هیچگونه ارتباط ارگانیک بین آنها؛ همانطور که در فرخی دیدیم.

می‌تراود مهتاب

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب
نیست یکدم شکند خواب به چشم کس ولیک
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند

نگران با من استاده سحر
صبح می‌خواهد از من
کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر
در جگر لیکن خاری
از ره این سفرم می‌شکند.

نازک‌آرای تن ساق گلی
که به جانش کشتم
و به جان دادمش آب
ای دریغا، به برم می‌شکند.

دست‌ها می‌سایم
تا دری بگشایم
بر عبث می‌پایم
که به در کس آید
در و دیوار به هم ریخته‌شان
بر سرم می‌شکند.

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب؛
مانده پای آبله از راه دراز
بردم دهکده مردی تنها
کوله‌بارش بر دوش
دست او بر در، می‌گوید با خود:
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند.[۱۲۵]

تصاویر به قرار زیرند:

۱. تصویر شب؛ به‌جز یک تن همگان خفته‌اند.
۲. تصویر سحر؛ که نگران ایستاده است تا این یک نفر بیدار خبر نزدیکی صبح را به همگان برساند.
۳. تصویر گلی که می‌شکند.

٤. درهائی که به سختی بسته‌اند و باز نمی‌گشایند.
۵. باز شب، و مسافر پای آبله‌ئی که بر درهای بسته می‌کوبد و هیچ دری (پلکی) نمی‌گشاید.

در تصاویر پنجگانهٔ فوق دو تصویر هممعنا و همسو وجود دارد و یک تصویر رابط و پیونددهنده:

۱. مسافری که راه درازی طی می‌کند اما به دهکده‌ئی می‌رسد که تمام درهایش بسته است.
۲. شبی که رو به صبح می‌آید و به سپیده‌دمی نزدیک می‌شود که همهٔ چشم‌ها در آن خفته است.
۳. گلی که با چه امید کاشته می‌شود و در دل امیدواران می‌شکند؛ که وصف حال مسافر نومید و زمان نگران است.

این است معنای جزئی‌نگری ارگانیک؛ آنقدر شاعر در طبیعت جزئیات فرو می‌رود که برای بیان نومیدی مسافر، چون امید را در تصویر «نازک‌آرای تن ساقه گلی» ارائه داده بود، می‌گوید: «در جگر لیکن خاری/ از ره این سفرم می‌شکند». [۱۲۶]

وجه بیرونی شکل

وجه بیرونی شکل شعر، همان نمای بیرونی و قالب شعر است. در شعر کلاسیک، مجموعاً، شکل، کم و بیش در دوازده دسته قالب‌گیری شده بود: مثنوی، قصیده، مسمط، مخمس، مستزاد، غزل، قطعه، رباعی (دوبیتی)، ... و هر قالب نیز عهده‌دار وظیفه‌ئی بود: قصیده، وظیفه‌دار مدح و مرثیه و هجو و مفاخره؛ مثنوی، خاص داستان‌های پهلوانی و قصه‌های عشقی و حکایات فلسفی. این دو قالب هیچگونه محدودیت طولی وعرضی نداشتند. غزل، متشکل از هفت تا یازده بیت و مختص وصف حال و حدیث نفس بود. قطعه، قصیده مانندی بی‌مطلع بود که معمولاً در خدمت پند و اندرز بود. دوبیتی (رباعی) اما وظیفهٔ گسترده‌ئی داشت و همه نوع مضامین را دربر می‌گرفت...

و الی آخر.

اما مصالح همهٔ این قالب‌ها یک چیز، یعنی افاعیل عروضی بود که وزن را تشکیل می‌داد، و وزن هر شعر عبارت از کم و کیف افاعیل به کار رفته در آن شعر بود. بنابراین اوزان در همهٔ قالب‌ها مشترک بود. یعنی مثلاً قالب بحر هزج مثمن محذوف جز برای رباعی به کار همهٔ انواع دیگر شعر می‌آمد. و فقط رباعی بود که نسبت به سایر قالب‌ها وضع ثابت‌تری داشت. خلاصه اینکه در شعر سنتی، قالب‌های از پیش تعیین شده‌ئی وجود داشت که شاعران محتوای ذهنی‌شان را در یکی از آن‌ها فرو می‌ریختند، و صورت همین قالب‌ها بود که نمای ظاهری و وجه بیرونی شکل شعر را تشکیل می‌داد. مثلاً وجه بیرونی شکل این شعر مسعود سعد:

از کردهٔ خویشتن پشیمانم
جز تو به ره دگر نمی‌دانم

عبارت است از: «مفعولُ مفاعلن مفاعیلن» یعنی بحر هزج مسدس اخرب مقبوض، که رودکی، محتوائی دیگر در آن قالب ریخته بود:

شاهی که به روز رزم از رادی
زرین نهد او به تیر در پیکان
مفعول مفاعلن مفاعیلن
...

حال می‌خواهیم ببینیم که انقلاب نیما در وجه بیرونی شکل چگونه بوده است:

انقلاب نیما در وجه بیرونی شکل

نیما می‌نویسد:

«در قهوه‌خانه فکری به نظرم آمد. وقتی که مشغول تماشای آن جنگل‌های قشنگ بودم... وقتی که شما مثل قُدما می‌بینید و برخلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینش شما بکلّی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، کلمات همان قدما و طرز کار آنها باید شعر بسرائید. اما اگر از پی کار تازه و