

تجدد واقعی در شعر فارسی یا .../۵۹

بلبل بی نوازی تو آید عاشق مبتلازی تو آید
طینت تو همه ماجرائی است طالب ماجرازی تو آید
تو تسلی ده عاشقانی!

اما عاشق بدین حرف‌ها اعتمادی ندارد زیرا ماجراهای تلخ
زندگی و اجتماعی او را سخت دلتنگ و خسته کرده و از همه چیز
گریزان ساخته است.

ای فسانه! مرا آرزو نیست که به‌چینندم و دوست دارند ...
زاده کوهم آورده ابر به که برسزهام و گذارند
با بهاری که هستم در آغوش

کس نخواهم زند بر دلم دست که دلم آشیان دلی هست
و آشیانم اگر حاصلی نیست من بر آنم کزان حاصلی هست
به فریب و خیالی منم خوش

و بدین ترتیب نوعی روح رمانتیک و انزوا گزینی را که برای
نیما تا حدی غیر واقعی و موقتی است نمودار می‌سازد و افسانه حقیقتی
تلخ و ملموس را برای او بازگو می‌کند. حقیقتی که پای عاشق را در
حرکت به سوی جاده‌ای تازه می‌لرزاند:

يك حقیقت فقط هست بر جا آن چنانی که بایست بودن
يك فریب است ره جسته هر جا: چشم‌ها بسته بایست بودن
ما چنانیم لیکن، که هستیم

با این همه، عاشق تنها افسانه را با وجود همه دروغ‌ها و فریب‌ها
که در او سراغ دارد می‌پذیرد و عشق و دل خود را بدو می‌سپارد.

ای دروغ ای غم ای نیک و بد تو چه کست گفت از جای برخیز
چه کست گفت زین ره به بک سو همچو گل بر سر شاخه آویز
همچو مهتاب در صحنه باغ

و آهسته در گوش او فرو می‌خواند که :

هان ! به پیش آی ازین دره تنگ که بهین خوابگاه شبان‌هاست
که کسی را نه راهی بر آن است تا در اینجا که هر چیز تنهاست
به سر آئیم دل‌تنگ باهم

و بدین ترتیب زندگی شهری را که سرشار است از نیرنگ و
فریب و دورویی انکار می‌کند و به سوی طبیعتی واقعی میل می‌نماید.
و در آغوش افسانه درخاموشی چندین ساله خود فرو می‌رود.
«افسانه» در واقع منظومه‌ای است شاعرانه و تساحدی سرشار از
تخیل و تمثیل و در آن روح تازه جویی هنری محسوس است. نه پریشان
گویی است و نه تخیلات درهم و آشفته. بلکه سرگذشت واقعی شاعری
است پراحساس که در گیر و دار ناملازمات و هماهنگی‌های زندگی خسته
و دل‌تنگ شده او از زندگی شهری که سرشار است از نیرنگ و فریب
و تمثیلی است برای زندگی اجتماعی می‌گریزد و خود را در پناه
تفکرات و تخیلات شاعرانه پنهان می‌سازد. در سراسر این منظومه روح

شاعرانه حس می‌شود و خواننده احساس می‌کند که شاعر حتی يك لحظه از فضای خاص شعری خارج نشده و همواره با احساس شاعرانه خود هم آغوش بوده است. در سراسر این منظومه گویی شاعر خود با تمام وجود و احساس - بدون آن که بخواهد برای تحريك و تهییج خواننده از گذشتگان و تعبیر ادبی رایج و مرسوم یاری بجوید - خودنمایی می‌کند و در واقع آنچه می‌گوید پاره‌هایی است از وجود او که در فضای شعر پخش می‌شود و می‌پراکند.

زبانی که نیما برای این منظومه به کار می‌برد مانند قالب و وزن و محتوی تا حد زیادی تازگی دارد. بافت کلام در این منظومه از مثنوی «قصه رنگ پریده» تازه‌تر و کامل‌تر است. در سراسر آن از تعبیر و اصطلاحات و حتی کلماتی که شاعران این عصر به‌پیروی از شاعران گذشته در بافت کلام خود می‌آوردند خبری نیست. زبان او زبان تازه‌ای است: زبان دل افسردگان است. زبانی است که مردم نه ادیبان و شاعران - با آن آشنایی دارند.

این زبان دل افسردگان است
گوی در دل نگیرد کش هیچ
نه زبان پی‌نام خیزان
ما که در این جهانیم سوزان

حرف خود را بگیریم دنبال

افسانه، قصه دردهای شاعر است با زبان و بیانی تازه. منتقدین در همان زمان‌ها گفتند «افسانه» از کار کسانی مانند الفرد دوموسه و

لامارتین متأثر است. البته با وجود تازگی‌هایی که از لحاظ فرم و محتوی دارد، نوعی رمانتیک اروپایی است، و بیان نوعی تنهایی و غربت رمانتیکی. هرچند نمی‌تواند خالی از روح سمبلیک باشد. اما در واقع منظومه افسانه از يك طرف راه گشایی بود برای تمام کسانی که هنوز در خم و پیچ مرده ریگ شاعران بازگشت ادبی دست و پامی زدند و از طرف دیگر نوعی شیوه نو بود برای شاعرانی که شعر روز یا در واقع ترانه‌های حب الوطن می‌سرودند و آن را شعر واقعی می‌دانستند. بنابراین افسانه نیما با وجود حالت رمانتیکی و خیالیش نه شیوه قدمائی داشت و نه شعر روز بود بلکه نوعی شیوه تازه بود هم در قالب وهم در محتوی و بافت کلام.

افسانه نیما البته در ابتدا مورد تاخت و تاز شاعران قرار می‌گیرد اما بعضی شاعران پرنام و آوازه آن عصر به تدریج بعد از انتشار و رواج آن به تقلیدش می‌پردازند و آن را به عنوان الگو می‌پذیرند. عشقی، بهار و شهریار هر يك با زبان و بیان خاص خود فرم و وزن افسانه را می‌پسندند و به تقلید آن می‌پردازند و این برای افسانه خود البته مایه اعتباری می‌شود، و بدین ترتیب افسانه جای خود را در میان شعر معاصر فارسی باز می‌کند و با وجود مخالفت‌ها و گاه بی‌اعتنایی‌های فراوان نام افسانه و نیما بر سر زبان‌ها می‌افتد. به طوری که در همان اوایل صاحب کتاب منتخبات آثار، برای نخستین بار می‌نویسد: نیما یکی از شعرایی است که در تجدید ادبی قرن معاصر بیش از دیگر شاعران سهم است، در شیوه حکامه سرائی قدیم استاد بوده ولی طرز جدید مخصوصی برای

شخصیت خود اتخاذ کرده است.^{۱۴}

نیمای نو آور بعد از افسانه:

عقاید و آراء

نیمای پس از « افسانه » از سال ۱۳۰۱ تا ۱۳۱۶ شمسی دست به آزمایش‌های مختلف می‌زند از يك طرف چهارپاره‌هایی مانند «شیر»، «شمع کرجی»، «قو» و منظومه «خانواده يك سرباز» را در تکامل فرم «افسانه» می‌سراید و از سوی دیگر به قالب‌های سنتی به خصوص قطعه و رباعی روی می‌آورد. قطعه‌های تمثیلی، وطن‌آمیزی مانند «چشمه - کوچك»، «بزملاحسن»، «گرم ابریشم و كبك»، «پرندۀ منزوی»، «خروس ساده»، «خروس و بوقلمون»، «آتش جهنم»، «اسب‌دوانی»، «انگاسی»، «عمورجب»، «عبدالله طاهر و كنيزك» و «میر داماد» را به وجود می‌آورد^{۱۵} و رباعیات فراوانی می‌سراید و علاقه و توجه خاص خود را نسبت به این قالب نشان می‌دهد^{۱۶}، اما بهترین اشعار نیمای در این فاصله زمانی منظومه «خانواده يك سرباز» است. در این منظومه نشان می‌دهد که نه تنها از بیان و فکررمانتیکي افسانه فاصله می‌گیرد و به نوعی واقع‌گرایی هنری نزدیک می‌شود بلکه به نوعی اندیشه و تفکر انسانی و

۱۴- منتخبات آثار، ص ۶۰.

۱۵- رك: نیمایوشیج، حکایات و خانواده سرباز، چاپ اول ۱۳۵۳، خانواده سرباز ۱۳۰۴.

۱۶- رك: «افسانه و رباعیات» ۱۳۳۹، مجموعه اشعار نیمایوشیج ۱۳۴۶ چاپ دوم و همچنین مجموعه «آب در خوابگاه مورچگان» ۱۳۳۶.

اجتماعی می‌رسد و از بعد غنائی به سوی شعر اجتماعی حرکت می‌کند. در قطعات کوتاه و تمثیلی به زبان طنز نزدیک می‌شود و تمثیل را نوعی وسیله بیان و تفکر خاص خود می‌داند. در هر حال نیما در این فاصله زمانی در جستجوی بیان و تفکری خاص است. اما البته شعر نیما حتی در این فاصله زمانی همواره از سنت و روال معمول چه در زبان و بافت کلام و چه در معنی و محتوی فاصله می‌گیرد و گویی شاعر سعی دارد شعرهایی بسراید غیر از آنچه خیل ادبا در طی زمان‌هایی دراز تا روزگار او از سر تقلید سروده‌اند.

نیما در سال ۱۳۱۶ شمسی موفق به کشف شکل تازه‌ای در شعر فارسی می‌شود با زبان و محتوای شاعرانه و انقلابی. این زبان و شکل خاص و تازه که نیما به خلق آن دست می‌یابد ظاهراً با آگاهی او از زبان و فرهنگ و ادب فرانسوی و خاصه آشنایی او با شیوه‌های رمانتیسیم و سمبولیسم و به خصوص شعر «رمبو» و «ورلن» و «استفان مالارمه» بی ارتباط نیست و ظاهراً نیما با آشنایی و اطلاع از انقلابی که در شعر فرانسوی رخ داده است به شعر فارسی که سنت و تکرار آن را فرسوده و بی حاصل کرده است جان تازه‌ای می‌دهد و در آن انقلابی به وجود می‌آورد. سنت‌ها را می‌شکند و زنجیرهایی که قید قافیه و عروض و بدیع بردست و پای شعر فارسی بسته است می‌گشاید، این اقدام نیما خاصه در زمانی انجام می‌گیرد که در ایران همه سنت‌ها زیر و رو می‌شود. او می‌داند که قبل از وی همین آزمایش را در فرانسه کسانی مانند: ریمبو، ورلن و مالارمه در مورد شعر فرانسوی انجام داده‌اند و او اینک این ضرورت را در شعر فارسی احساس می‌کند. بنابراین نیما با

تجدد واقعی شعر فارسی یا ... / ۶۵

دگرگون کردن سنت‌های مربوط به شکل ظاهر شعر یعنی وزن و قافیه و بلاغت و بیان از یک طرف و فکر شاعرانه و محتوای جدید از سوی دیگر نوعی شعر تازه می‌آفریند که ضرورت زمان آن را می‌تواند تأیید کند و ادامه دهد .

شاید «قنوس» نخستین شعری است که نیما آنرا در سال ۱۳۱۶ در شکل و بیانی کاملاً تازه به وجود می‌آورد، و بارائۀ آن شعر نو فارسی متولد می‌شود.^{۱۷}

قنوس ، مرغ خوشخوان ، آوازه جهان
آواره مانده از وزش بادهای سرد
بر شاخ خیزران
بنشسته است فرد
برگرد او به هر سرشاخی پرندگان
او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند
از رشته‌های پاره صدها صدای دُور .
در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه
دیوار یک بنای خیالی
می‌سازد .

قنوس در واقع کنایه‌ای است از خود شاعر و شعر او . او نمی‌خواهد زندگیش مانند زندگی دیگران بی‌حاصل و درخور و خواب سپری شود :

۱۷- رجوع کنید به مجموعه «شعر من» چاپ سوم ۱۳۵۴ چاپ چهارم

حس می‌کند که زندگی او چنان
مرغان دیگر از به سر آید
در خواب و خورد
رنجی بود کزو نتوانند نام برد

از این رو خود را در آتش می‌افکند : در آتشی از نفاق که به یک
جهنم تبدیل یافته است . و خود را تبدیل به خاکستر می‌کند تا جوجه-
هایش از دل خاکستر بدر آیند و دنبال کار او را بگیرند . نیما کار خود
را آغاز می‌کند . او نه تنها نسبت به وزن و قافیه سنتی به عصیان بر می-
خیزد بلکه نسبت به قواعد زبان سر از اطاعت بر می‌پيچد و برای شعر
زبان و بلاغتی نو می‌آفریند . او شکل و موسیقی تازه‌ای برای شعر
به وجود می‌آورد . البته وزن و قافیه را به کلی رد نمی‌کند بلکه مانند
ورلن هم وزن و قافیه را به شکل تازه می‌پذیرد و هم از موسیقی الفاظ
و ضرورت‌های وزن و قافیه استفاده می‌برد .

نیما با این شیوه جدید ازین پس به آفریدن اشعاری می‌پردازد و
به آزمایش‌هایی در این باره می‌نشیند قطعات کوتاهی مانند «مرغ غم» ،
«غراب» ، «وای بر من» و امثال آن به وجود می‌آورد^{۱۸} . او در این اشعار
نشان می‌دهد که شکل عروضی خاصی را در شعر فارسی وارد کرده و از
لحاظ محتوی به نوعی سمبولیسم رسیده است . نیما پس از آن برای
تکامل کار خود به قطعات بلند روی می‌آورد و منظومه‌های بلندی به شیوه

۱۸- رك : « شعر من » ، ۹-۱۲-۳۰ ، مجموعه اشعار « نیما یوشیج »

جدید مانند : «خانه سربویلی» ۱۳۱۹ ، «مرغ آمین» ۱۳۲۰ ، «مانلی» ۱۳۲۴ و امثال آن به وجود می آورد^{۱۹} و در ضمن خاصه از سال ۱۳۱۷ ابتدا در مجله موسیقی و سپس در مجلات دیگر به بیان نظریات خود درباره شیوه جدید می پردازد . ابتدا در «ارزش احساسات» که در سال ۱۳۱۷ به صورت سلسله مقالاتی در مجله موسیقی چاپ می شود و سپس در نامه ای که به ش ، پ (شین پرتو) می نویسد^{۲۰} و نیز در نامه ها و مقالات و مقدمات ، نظریات تازه خود را ابراز می دارد و به تدریج شعر او با همه مخالفت ها و درگیری ها ، جای خود را باز می کند ، نیمه از سال ۱۳۱۶ تا سال ۱۳۳۸ شمسی که دیده از جهان می بندد کار خود را همچنین ادامه می دهد و نوعی شیوه جدید در شعر فارسی می آفریند و بدین ترتیب خود را جاودانه می سازد .

در اینجا فقط به بعضی نظریات تازه نیما به عنوان بنیان گذار شعر جدید اشاره می شود و تحلیل اشعار جدید او به مجالی دیگر واگذار می گردد . نیما با ارائه نظریات جدید خود ، در جاهای مختلف نشان می دهد که از شعر و هنر ادراکی عمیق و تازه دارد و شایسته آن هست که بنیان گذار شیوه ای جدید باشد^{۲۱} .

۱۹- رجوع کنید به «مانلی و خانه سربویلی» ، تهران ۱۳۵۲ و

همچنین به مجموعه «شعر من» ص ۱۹ تا ۲۹ .

۲۰- رک : ارزش احساسات ، ۱۳۲۴ ، دو نامه ۱۳۲۹ .

۲۱- برای شناخت نظریات نیما و دفاعیات او درباره شعر نو رجوع کنید

به ارزش احساسات ۱۳۳۴ ، یادداشت ها و ... مجموعه اندیشه ۱۳۴۸ ، دو نامه

۱۳۲۹ ، تعریف و تبصره و یادداشت های دیگر ۱۳۴۸ چاپ دوم ۱۳۵۰ ، دنیا

خانه من است ۱۳۵۰ ، نامه های نیما به همسرش ۱۳۵۰ ، حرف های همسایه

۱۳۵۱ ، کشتی و طوفان ۱۳۵۱ ، ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش ۱۳۵۱ .

نیما در شیوه جدید خود شعر فارسی را در سه بعد قابل دگرگونی و تغییر می‌داند: در محتوی، در شکل ذهنی و در شکل ظاهر. و دربارهٔ هر یک از این ابعاد نظریات و عقاید خود را جای‌جای تفسیر می‌کند و یاران و پیروان خود را از شیوه جدید خود می‌آگاهاند. در باب محتوی، نیما شعر گفتن را نوعی زندگی کردن می‌داند و می‌گوید: گوینده غالباً درونی‌های خود را پی‌درپی با آن چیزهایی که در زندگی هست یا نیست و ممکن است در جز آن قرار گیرد بر آورد می‌کند^{۲۲} او کسی را شاعر می‌داند که چکیدهٔ زمان خود و مربوط به زمان خودش باشد و بتواند همواره در شکل زندگی و زمان زندگی با یافته‌های خودش باشد^{۲۳}. یعنی در واقع توفیق نمودن یا گفتن را برای گوینده‌ای مسلم می‌داند که بتواند خود را با یافته‌های خویش به‌مانشان دهد، و خصایص و اندیشه‌هایش همان‌طور که هست از او به دیگران انتقال پیدا کند. به‌طوری که شعرش نمونه‌ای از خود او باشد و نیز وابسته به زمان و مکانی باشد که شاعر در آن هست و با آن بستگی دارد و از آن پیدا شده است مثل این که بدون قصد و نه به‌خود این کار را انجام دهد^{۲۴} ازین روست که شعر واقعی به‌وجود می‌آید با محتوایی جدید و تازه.

نیما شعر را یک قدرت می‌داند. یک قدرت حسی و ادراکی که توسط آن معانی و صور گوناگون در بروز خود قوت پیدا می‌کند^{۲۵}.

۲۲- یادداشت‌ها و... ۸۶

۲۳- همان کتاب، ۸۴.

۲۴- یادداشت‌ها، ص ۸۱.

۲۵- ارزش احساسات پنج مقاله، ص ۱۰۸.

و آن را متکی می‌داند بر تأثرات و احساسات خالص زیرا به عقیده او احساسات عوض شدنی و ناپایدار است در صورتی که تأثرات تا اندازه‌ای ثابت و پایدار، و کسی را شاعر می‌داند که حس و ادراک دقیق شعری داشته باشد، و با خود و زندگی خود و مردم رودرروی شده باشد. او می‌گوید: شعر قدیم در ابتدا برای غنا و تهییج احساسات بوده است. بعدها با مسائل اجتماعی و اخلاقی و فلسفی و سپس با مسائل علمی ارتباط حاصل می‌کند از همین روست که مردم غالباً تصور می‌کردند شعر فقط باید جواب گوی این قبیل مسائل باشد، و یا احیاناً به احساسات انسان پاسخ دهد، در صورتی که شعر باید با خودش ساخته و پرداخته شود. شعر ابزاری است که باید استخدام شود برای آنچه می‌خواهیم و می‌طلبیم و شعر امروز را عبارت می‌داند از جواب به طلبات امروز ما و می‌گوید شعر با مسائل اجتماعی و زندگی ارتباط دارد و حتماً هر شاعری که حس می‌کند و غیرتی دارد، تمایلی به زندگی مردم نشان می‌دهد^{۲۶}. و بدین ترتیب نیما در شعر فارسی نوعی محتوای جدید پیشنهاد می‌کند که پیش از این وجود نداشته است: محتوای اجتماعی یا در واقع جواب به طلبات امروز ما...

نیما معتقد است که شاعر باید به جستجوی جلوه‌های عینی و مشهود باشد، در شعر باید دیدن جای شنیدن و خبر را بگیرد و همین امر است که شعر او را از حالت ذهنی Subjective به حالت عینی Objective می‌کشاند، و کار هنرمند را عبارت می‌داند از نشان دادن تصویرهای

عینی نه ذهنی و قراردادی ... او شعر را از بیان احساسات صرف دور می‌کند و تجربه را وارد شعر می‌سازد. و شعر فارسی را خاصه از جهت تصویرسازی در مسیر تازه‌ای قرار می‌دهد. بدین ترتیب شکل ذهنی در شعر نیما تکامل می‌یابد. نیما صورت‌های قالبی و کلیشه‌ای و تکراری را رها می‌کند و به جای آن صورت‌های واقعی را به کار می‌برد. او معتقد است که شاعر باید فضای شعرش نمودار دقیقی از فضای محیطش باشد. ازین روست که طبیعت در شعر او جلوه‌ای بارز دارد. نیما فرزند طبیعت است و آن را با همه پیچیدگی‌اش خوب می‌شناسد ازین روست که همه چیز طبیعت برای او معنی دارد. همه چیز را در طبیعت صاحب زندگی و حرکت می‌داند: هم آن لاله‌پشت پیر که در کنار رودخانه می‌پلکد از نظر شاعر دارای زندگی است و هم آن کرم شب‌تاب. این حرکت و جنبش را نیما در شعر، در بال و پر پرندگی‌های سبک‌بال ساحلی و مرغان جنگلی و داروگک‌ها و حتی در رویش نیلوفرهای آبی و جنبش شاخه‌های سردرگم نیز نشان می‌دهد هر جنبشی در طبیعت و هر حرکتی در زندگی انسان برای نیما نوعی زندگی است، و می‌تواند تبدیل به شعر شود. هم صدای خسته شب پاها و شالیکاران و هم ریزش باران و صدای امواج دریا ... او هیچگاه از محیطش دور نمی‌شود اشیاء، حیوانات، مناظر طبیعی یاران صمیمی او هستند. او همزاد طبیعت است، و همین بینش آگاهانه‌اش از طبیعت و اجتماع است که فضای شعر فارسی را دگرگون می‌کند و شکل ذهنی شعر را تغییز می‌دهد.

نیما گذشته از دگرگون کردن بینش شاعرانه، در شکل و قالب

تجدد واقعی شعر فارسی یا... / ۷۱

نیز تحولاتی بوجود می آورد، بدین معنی که بر اساس اوزان افاعیلی نوعی وزن جدید ارائه می دهد. وی در تمام دیگر گونی هایی که در اوزان به وجود می آورد، قصد دارد به شعر وزن طبیعی بدهد او می گوید: وزن يك نواخت در طول شعر نمی تواند وزن طبیعی باشد و وزن شعر را تابع احساسات و عواطف شاعر می داند که از هیجانات و جریان های ذهنی او مایه می گیرد. وزن به اعتقاد او یکی از ابزارهای کار شاعر و نیز وسیله ای برای هماهنگی ساختن همه مصالحی است که به کار رفته است. ازین رو باید با درون های او سازش داشته باشد^{۲۷}. یعنی ماهیت با طبیعت کلام مربوط باشد و با حال گوینده عوض شود.

نیما می خواهد به شعر وزن طبیعی و واقعی خودش را بدهد و در این باره می گوید: همین که حرف معمولی ما آهنگ گرفت عمل نظم در آن انجام پذیرفته و می توان آن را در شمار گفتار منظوم در نظر گرفت که در آن فهم زیبایی مخصوص دخالت داشته است. در خود حرف های معمولی هم این نظم تقریباً هست. یعنی می بینیم که صدای کلمات با هر کس يك جور بلند و کوتاه شده، ضعف و قوت فونتیک مخصوص را مخصوصاً در کلمات صدا دار، با او پیدا می کند.

وی وزن را در شعر تأیید می کند و می پذیرد و حتی آن را امری کاملاً طبیعی و لازم می شمارد. و می گوید: چیزی که نظم ندارد وجود ندارد. زیرا هر وجودی سنتز و محصول فعل و انفعالی است. این فعل و انفعال متضمن حرکتی است که از آن وزن به معنای عمومی خود به وجود می آید. و بالاخره این می شود که هر شکل محصول بلا انفکاک

وزنی است که در کار بوده است. بنابراین برای هر شکلی که وجود دارد وزنی حتمی است. پس نباید گفت: فلان شعر وزن ندارد. بلکه باید فکر کرد خوب یا بد آیا وزنی که به آن نسبت داده می‌شود از روی چگونگی درخواست‌های نظری و ذوقی بوده است. آیا با آن درخواست‌ها که بوده است مطابقت می‌کند یا نه. آیا آن درخواست‌ها در آورده و از پیش سازنده شعر است یا با آن چیزی که نظر عموم با دقت و حوصله می‌تواند بیابد ارتباط دارد.^{۲۸}

وزن خوب را به منزله پوشش مناسب برای شعر می‌داند به نظر او باید نظمی را که طبیعت درخواست می‌کند و در آن هست به دست آورد با آن اندازه‌گیری کرد. البته این وزن قرار و قواعد منظم خود را داراست. آن قواعد را باید شناخت و به مردم شناساند.^{۲۹} و می‌گوید در دفتر عروض من يك مصراع یا دو مصراع هر قدر که منظوم باشد خالی از وزن ناقصی بیش نیست. چند مصراع متوالی و به اشتراك هم‌اند که وزن مطلوب را به وجود می‌آورد.^{۳۰}

نیما اوزان شعری قدیم را اوزان سنگ شده می‌داند و می‌خواهد وزن را از موزیک جدا کند. و می‌گوید: مقصود من جدا کردن شعر زبان فارسی از موسیقی آن است که با مفهوم شعر و صفی سازش ندارد. من عقیده‌ام بر این است که مخصوصاً شعر را از حیث طبیعت بیان آن به طبیعت نثر نزدیک کرده و به آن اثر دلپذیر نثر را بدهم، و شعر را از

۲۸- یادداشت‌ها، ۱۳۸.

۲۹- یادداشت‌ها، ص ۱۴۰.

۳۰- همان کتاب، ص ۱۴۷.

مصراع سازی های ابتدایی که در طبیعت این طور يك دست و يك نواخت و ساده لوح پسندانه وجود ندارد و لباس متحدالشکل نبوشیده است آزاد کرده باشم^{۳۱}. اومی خواهد وزن را از موزيك جدا سازد به عقیده او موزيك ذهنی Subjective و اوزان شعری ما که تبع آن، ذهنی شده اند به کار و صف های عینی Obgektiv^{۳۲} که امروز در ادبیات هست نمی خورد.

در هر حال نیما وزن شعر فارسی را باشکستن مصراع ها و بهم زدن تساوی طولی آنها، به شکلی ترمیم می کند. بنابه عقیده او يك مصراع یا يك بیت نمی تواند وزن طبیعی را ایجاد کند بلکه وزن مطلوب از اتحاد چند مصراع و چند بیت به وجود می آید. نیما می گوید: شکل ذهنی شعر باید شکل ظاهری آن را ایجاد کند. یعنی در واقع عواطف شاعر بدون آن که دستخوش یکنواختی وزن های عروضی شود در شکل متناسب با خود جلوه کند و نیاز عاطفی شاعر، وزن را در شکل های مختلف خود ایجاد نماید نه وزن عواطف را. به عقیده او هر تصویر ذهنی باید وزن طبیعی و خاص خودش را داشته باشد و نباید تصویر های مختلف ذهنی را در يك وزن همانند و مساوی به کار برد. یعنی در واقع این حالت یا آن کلام است که وزن را خاصه کوتاهی و بلندی مصراع را - البته می باید در يك بحر خاص باشد - به وجود آورد. و شرطش آن است که همه آنها يك پارچگی و وحدت را در تمام شعر نشان دهد مانند:

خشك آمد کشتگاه من

۳۱- یادداشت ها، ص ۱۴۸، حرف های همسایه، پنجمین نامه، ص ۱۳۲.

در جو آرگشت همسایه
گرچه می گویند: می گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران
قاصد روزان ابری ، داروگک ! کی می رسد باران .

نیما قافیه را زنگ مطلب می داند و چیزی که طنین مطلب را مسجل کند ، به اعتقاد او شعر بی قافیه آدم بی استخوان است او می گوید:
قافیه به شیوه قدیم هماهنگی است که گوش در آخر کلمات به داشتن آن عادت کرده و به نظر من وزن مضاعف (ریتم دینامیک) است که نسبت به وزن شعر تعادل بین اثر دو وزن را تعبیر می کند.^{۳۲} قافیه در نزد قدما بر طبق يك تمایل موزیکی بوده است از تکرار «فعل آخر عروضی شعر» چنان که به آن «ضرب» می گفتند یعنی «ضرب مساوی با ضرب سابق» قافیه در نظر من زیبایی و طرح بند نیست که به مطلب داده می شود و موزیک کلام طبیعی را درست می کند. قافیه مقید به جمله است همین که مطلب عوض شد و جمله دیگر به روی کار آمد قافیه به آن نمی خورد. قافیه بندی برخلاف قافیه در نزد قدما ، ذوق و حال و استنباط خاصی را می خواهد.^{۳۳}

با این همه نیما شعر را نه وزن می داند و نه قافیه و می گوید: شعر وزن و قافیه نیست بلکه وزن و قافیه هم از ابزار کار يك نفر شاعر هستند . همچنین شعر ردیف ساختن مصطلحات و فهرست کلی دادن از مطالب معلوم که در سرزبانها افتاده است نیست. (چنان که در مطالب اجتماعی

۳۲- یادداشتها ، ص ۱۰۰ .

۳۳- رك : نیما یوشیج ، زندگی و آثار ، ص ۲۷ .

زمان معمول شده و اگر وزن و قافیه را از شعر گوینده جدا کنیم مطلب بی‌جان و بدون جلوه شعری و همانست که به زبان همه کس است) این جور کار به درد دفتر حساب‌بندی يك تجارخانه می‌خورد. شعر واسطه تشریح و تأثیر دادن و بزرگ و کوچک کردن معنویات و شکافتن و نمودن درونی‌های دقیق و نهفته‌های آنها است.

بنابراین، نیما شعر فارسی را همان‌طور که ملاحظه شد در ابعاد اصلی آن یعنی شکل ظاهر و درون مایه به سوی تکامل و تجدد واقعی می‌کشاند و به حق می‌توان او را موجد و بنیان‌گذار شیوه نو در شعر فارسی دانست.

البته در اینجا مجال بحث در این که نیما تا چه حد توانسته است در شیوه جدید خود نمونه‌ها و آثار ارزنده‌ای ارائه دهد، نیست. همین قدر می‌توان گفت که شیوه نیما در دست شاعران پس از او خاصه کسانی که به درك واقعی شیوه او نائل آمدند، به اوج رسید و شاهکارهای ارزنده‌ای به وجود آمد که نیما خود آرزوی به وجود آمدن امثال آنها را داشت. در اینجا از تحلیل اشعار نیما خودداری شده و فقط به بیان عقاید و پیشنهادهای او به عنوان بنیانگذار شعر نو اکتفا گردیده است. اما ذکر این نکته لازم به نظر می‌رسد که غیر از نیما کسان دیگری هم‌زمان با کار نیما و حتی پیش از او در باب تغییر شکل ظاهر شعر خاصه دگرگون کردن وزن و قافیه تلاش‌هایی انجام داده‌اند که غالباً به علل مختلف بی‌نتیجه مانده است. نه تنها شمس کسمائی و تقی رفعت که از تجددخواهان آذربایجان بودند به تقلید از شیوه‌های اروپایی قبل از نیما به شکستن

اوزان عروضی و از میان بردن بحور و قوافی دست زدند^{۳۴} بلکه یحیی دولت‌آبادی برای نخستین بار سرودن شعرهای هجائی را آغاز کرد^{۳۵}. ود کتر تندر کیا در سال ۱۳۱۸ شمسی «شاهین» را برای جنبش ادبی خود منتشر ساخت و برای آن که بنابه قول او سخن جان‌دار باشد، هر گونه قید لفظی را در هم شکست تا بدین گونه لفظ بتواند آزاد از معنی پیروی کند، به اعتقاد او شاهین از هر گونه بندی آزاد است. کاملاً آزاد، حتی از قید قافیه ... اگر این قافیه دشمن معنی و بند شاهین ساز گردد. تندر کیا علیه قوانین دست‌وپا گیر ادبی شورید اما البته نتوانست کاری از پیش ببرد^{۳۶}. ذبیح بهروز و محمد مقدم از کسانی بودند که به سرودن بعضی اشعار و داستان‌های ایرانی در قالب‌های غیر سنتی پرداختند اما با وجود تازگی خیلی زود فراموش شدند^{۳۷}. البته علت عدم توفیق این گروه‌ها غالباً آن بود که اولاً این تازه‌جویی‌ها برایشان جنبه تفنن داشت و سرگرمی، درثانی در پرداخت کارشان نوعی تقلید از ادب اروپایی وجود داشت که ناآگاهانه به دنبال آن می‌رفتند در صورتی که نیما با ایمانی راسخ و نیز با آگاهی کامل به توجیه و تفسیر پیشنهادهای خود برخاست و با پایداری و پشتکار به اثبات و استقرار نظریه‌های خود

۳۴- رجوع شود به کتاب از صبا تا نیما، جلد دوم، بخش سوم در

آستانه شعر نو.

۳۵- دولت‌آبادی قطعه‌هایی به نام «صبحدم» و «سبک تازه» در این زمینه

عرضه کرد اما ادیبان وقت آن را به مسخره تلقی کردند رجوع شود به «نه شرقی

تجدد واقعی در شعر فارسی یا .../۲۲

درباب وزن وقافیه و نیز بافت کلام و محتوای جدید پرداخت و آن را
رواج داد.

-
-
- نه غربی ، انسانی» چاپ اول، ۳۱۳ ارمنان سال پنجم شماره ۷-۵۸۴۶ .
- ۳۶- رجوع شود به «نهیب جنبش ادبی-شاهین» شهریور ۱۳۱۸، ص
- ۴ ، دکتر تندرکیا و همچنین «صور و اسباب در شعر امروز ایران» اسماعیل
نوری علاء ، ۱۳۴۸ صفحه ۱۳۳-۱۴۴ .
- ۳۷- رجوع شود به کارهای آقایان ذبیح بهروز و محمد مقدم در
این زمینه .

فصل سوم

شعر نو تغزلی

تأثیر نیما در شاعران دیگر :

نیما شاعران جوان و تجدیدطلب و نوجوی زمان خود را از جهات مختلف تحت تأثیر قرار می‌دهد ، و از همان ابتدا گروهی از جوانان پرشور به یاری او برمی‌خیزند و به اشاعه و ترویج و تفسیر نظریه‌های جدید او می‌پرازند . اما از آنجا که نیما خود در شکل و قالب و محتوای شعر دو مرحله از تکامل را طی می‌کند ، گروه تجدیدطلبان در دو جبهه قرار می‌گیرند : برخی شکل و قالب و بافت شعری افسانه را می‌پسندند و به تکمیل آن می‌پردازند و نوجوئی را در شعر فارسی در همان حد قبول دارند . این گروه که در حد «افسانه» مانده‌اند در واقع تغزل را در قالب

وبافت افسانه یا نزدیک بدان ارائه می‌دهند، و نوعی شعر جدید به وجود می‌آورند که می‌توان آن را «شعر نو تفزلی» خواند. گروه دیگر شاعرانی که تحت تأثیر شعر جدید نیمائی قرار می‌گیرند یعنی شعری که نیما از ۱۳۱۶ به بعد به وجود می‌آورد این گروه نوعی درک خاص اجتماعی را بازبانی پرتحرک در قالب‌های جدید ارائه می‌دهند که می‌توان آن را در مقابل شعر نو تفزلی، شعر نو حماسی خواند. بیهوده نیست که نیما خود را جویباری می‌داند که هر کس به قدری که می‌تواند از آن سیراب می‌شود و یا از آن آب برمی‌گیرد.

شعر نو تفزلی :

هر چند نخستین کسی که شیوه افسانه را می‌پسندد و خاصه از لحاظ قالب بدان گرایش پیدا می‌کند، میرزاده عشقی است اما در واقع اولین کسانی که بعد از نیما، نوگرایی را در شعر فارسی بنیان می‌گذارند، و شعر نو تفزلی یا غنائی را به عنوان شیوه‌ای جدید رواج می‌دهند و تجدید را در شعر فارسی، چه از لحاظ قالب و چه از جهت محتوی تا «افسانه» می‌پذیرند یکی پرویز خانلری است و دیگر فریدون توللی و گلچین گیلانی. در این میان خانلری به تحلیل و شناخت این نوع جدید سخت می‌کوشد و توللی نخستین نمونه‌های آن شیوه را ارائه می‌دهد. در هر حال هر یک از این سه تن به نوعی، شعر نو غنائی را پیش می‌رانند و تعدادی از شاعران جوان‌تر را به سوی آن می‌کشانند. تأثیری که آنان در شعر فارسی معاصر به خصوص در نوع شعر نو غنائی به جا گذاشته‌اند قابل توجه است.

خانلری شاعر نقاد :

خانلری، نخستین نقاد و تفسیر کننده شعر نو تغزلی و غنائی است. وی سالها پیش از آن که مجله سخن را دایر کند شعر می سراید و بانیمآشنایی دارد. شعرهای او هر چند گاه در ابتدا تمرین شاعری است اما غالباً بافت و قالبی نسبتاً تازه دارد و نمودار آن است که شاعر نمی خواهد خود را - با وجود اطلاع از ادب کلاسیک ایران - کاملاً در اختیار ادب گذشته قرار دهد.^۱ او البته نقد شعر را به تدریج بر شاعری ترجیح می دهد و در باب شعر نظریه‌های تازه‌ای ابراز می دارد .

خانلری در سال ۱۳۱۸ شمسی چند نامه از ریلکه ترجمه می کند و مقدمه‌ای بر ترجمه فارسی خود می نگارد و دیدگاه جالبی را از شناخت شعر نشان می دهد. وی هر چند در آن مقدمه نظر «ریلکه» شاعر آلمانی را باز گویی کند اما در واقع گویی آنچه را که «ریلکه» گفته است او می اندیشیده و یا به قول خودش می باید اندیشیده باشد.^۲ «ریلکه شاعرانه زیستن را برای شاعر تجویز می کند و آن را چیزی لازم می داند ، و سرائیدن را جلوه هستی می شناسد . در نزد «ریلکه» شعر میوه زندگی است و نغمه‌ای است که از کنه هستی شاعر برمی آید. ازین رو شعر نه

۱- رك : به قطعه «ماه در مرداب» که آن را به سال ۱۳۱۶ شمسی

سروده است :

آب آرام و آسمان آرام	دل زغم فارغ و روان پدرام
سایه بید بن فتاده در آب	زلف ساقی در آبگینه جام
ای خوشا عاشقی بدین هنگام	

۲- رك : چند نامه به شاعری جوان ، ص ۱۱ .

کسب و حرفه است و نه تفنن و فن . تنها حاجت درونی است که شاعر را به سوی شعر گویی می کشاند . به اعتقاد او شعر تنها نتیجه احساسات و عواطف نیست بلکه محصول تجربه نیز هست . او می گوید : شاعر سازنده است ، و مانند سازندگان دیگر به مایه کار نیازمندی دارد و این مایه برای شاعر تجربه های اوست . و تجربه حوادثی نیست که برای کسی روی می دهد بلکه بهره ای است که آن کس از حوادثی که برای او رخ داده است به دست می آورد . تجربه استعداد کار بستن وقایعی است که روی داده نه خود آن وقایع^۳ .

«ریلکه» این مسأله را مطرح می کند که راستی شاعر امروز چه می تواند بگوید که گفتنی و نو و از آن خود او باشد . وی می گوید که دیگران همه گفتنی های خود را گفته اند اما هیچ کس گفتنی های شما را نگفته و نمی تواند بگوید و بدین ترتیب معتقد است که همه چیز را از خود باید جست و نخستین دستوری که می دهد این است که خود را بشناسیم و این در واقع فرمان شاعری است^۴ .

خانلری در سال ۱۳۲۱ شعر «عقاب» را می سراید و دید و برداشتی جدید از روایت ارائه می دهد . برداشتی بسیار جالب و نو : هر چند در قالب مثنوی است اما برداشت و بافت شعر جدید است و از آن بوی تازگی و شعر نو می آید . خانلری ازین سالها به بعد است که به نقد شعر و بحث درباره شعر و هنرمی پردازد . خاصه از سالهای ۱۳۲۲ و ۱۳۲۳ که

۳- همان کتاب ، ص ۱۵-۱۶ .

۴- چند نامه به شاعری جوان ، ص ۱۶-۱۷ .

مجله سخن‌دایر می‌شود، خانلری در خط نقد شعر می‌افتد. در واقع مجله سخن پایگاه شاعران نوپرداز می‌شود خاصه کسانی که به شیوه خانلری یا شیوه جدیدی که می‌توان آن را شعر نو تغزلی باغنائی خواند گرایش و اعتقاد دارند و تأثیری که مجله سخن در این باب دارد انکارناپذیر است. خانلری در مقاله‌ای که در خرداد ماه سال ۱۳۲۲ شمسی در مجله سخن می‌نویسد به گروه‌هایی که در عرصه ادبیات پیدا شده‌اند اشاره‌ای می‌کند و ادیبان کهنه‌پرست را که صرفاً به لفظ دل‌خوش کرده‌اند، مورد ایراد قرار می‌دهد و می‌گوید: امروز دو گروه مختلف و متمایز در عرصه ادبیات فارسی دیده می‌شود. گروه نخستین که باید آن را گروه ادیبان خواند به اصالت لفظ ایمان دارند و آثار پیشینیان را سرمشق جاویدان می‌شمارند. در نظر ایشان بزرگان نظم و نثر فارسی تا قرن هشتم مظهر کمالند و کوشش شاعر و نویسنده امروزی باید در آن مقصور شود که از ایشان تقلید کند و به آن پایه اگر نرسد، نزدیک شود، این گروه نمی‌دانند که ابداع معانی مقدم بر بیان است و به این سبب بیان را به جای آن که وسیله‌ای بشمارند، غایت مقصود پنداشته‌اند. قواعد کهنه‌ای را که هزار سال پیش در زبان عربی و به تناسب احتیاجات آن زبان به نام «معانی و بیان» به وجود آمده، هنوز از قوانین مسلم و اطاعت آنها را وظیفه اجباری اتباع کشور ادب می‌شمارند. با امور واقعی زندگی امروزی سروکار ندارند یا بهتر بگوییم میان این امور و ادبیات رابطه‌ای نمی‌بینند و به این بیگانگان پروانه دخول در قلمرو ادب نمی‌دهند.

می‌گویند که سخن به بزرگان قدیم ختم شده است. به این سبب در شیوه‌های تازه ادبیات به چشم حقارت می‌نگرند، و آنها را پیش

آثار فضیلاي قدیم پست و ناچیز و کم بها می دانند . و در ادامه سخنان خود می گوید : آثار گروه «ادیبان» از نظم و نثر به عتیقه های تقلبی می ماند که اگرچه ساده ذهنان را ممکن است فریب بدهد و در نظر ایشان بهایی داشته باشد پیش اهل نظر پشیزی نمی ارزد.» سپس در همان مقاله گروه دوم را که «نورسیدگان» می نامد سخت می کوبد و آنها را گروهی بی اطلاع می خواند و سپس نظر خود را در باب نوجوئی و ادبیات حقیقی اظهار می دارد . و می گوید از نکاتی که برای احیای ادبیات فارسی ضروری است نخست آن است که همه به لزوم تعبیر و تجدید آن ایمان بیاوریم و از سرجهل و تعصب با این حقیقت ساده و مسلم مخالفت نکنیم .

دانستن این نکته که ادبیات قدیم فارسی در دنیای ادب مقامی عالی دارد نباید موجب شود که تغییر آن را جایز نشماریم و خود را به ادبیات جدیدی درخور احتیاجات امروزی محتاج نبینیم . تخت جمشید و طاق کسری از نمونه های عالی معماری است ولی آیا برای احتیاجات امروزی می توان از طرح همان بناها تقلید کرد ، یا از ساختن بنای تازه چشم پوشید !؟

اما از تجربیات گذشتگان سودها می توان برد و بنای نورا به این وسیله زیباتر و مناسب تر ساخت . نکته دوم به دست آوردن میزان و مقیاس جدیدی است . موازین قدیم برای سنجش آثار کهن شاید کافی بود اما امروز دیگر آن ابزار کهن را به کار نمی توان برد . علم معانی و بیان میزان سنجش ادبیات شمرده می شد ، وقتی ادبیات به شعر و شعر به قصیده و قطعه و غزل و رباعی منحصر بود . اما امروز ادبیات در

دنیای پهناور، انواع دیگری یافته است که قوانین کهنه را بر آن‌ها منطبق نمی‌توان کرد. پس باید میزان نوی به دست آورد و این میزان نو را باید از مللی اقتباس کرد که انواع تازه را پرورده و به کمال رسانیده است.^۵

خانلری يك سال بعد مقاله‌ای می‌نویسد تحت عنوان « شعر نو » در آن مقاله این نکته را ابتدا ذکر می‌کند که همه کسانی که با شعر و شاعری سروکار دارند. در این نکته معتقدند که تقلید و استقبال از قدما و تکرار مضامین که هر يك در فارسی هزاران بار مکرر شده ارزشی ندارد و باید در شعر و شاعری راه‌های تازه‌ای جست. او تازگی را نه در تغییر دادن اوزان و از بن منکر شدن وزن و قافیه می‌داند و نه پیدا کردن موضوع تازه... و می‌گوید: آنچه من از هنرمند توقع دارم آن است که مرا در ادراك مفهوم زندگی، با همه وسعت و عمق آن یاری کند. هنرمند مأمور است که به مردم سرگشته گرفتار، زندگی را که خود جزئی از آن هستیم بشناساند. مانند نقاشی که چهره شما را تصویر می‌کند و شما خود را در پرده‌ای که ساخته اوست می‌بینید و می‌شناسید، و هنرمند آن معنی را که دریافته باید به طریقی به ذهن منتقل کند. وسیله این انتقال بیان است. بنابراین شاعر کسی است که مفهوم می‌تازه و خاص از زندگی دریافته و آن را در قالب بیان بریزد و به دیگران انتقال دهد.

به نظر او، از لحاظ مضمون، آنچه نو نیست شعر نیست. اما

۵- رك : مجلة سخن شماره ۱ ، سال ۱۳۲۲ ، شعر و هنر، ص ۱۱ تا ۱۸.

در صورت که شامل وزن و قافیه و ساختمان شعری است ، تازگی شرط نیست بلکه تناسب آن با معنی شرط است . شعر خوب شعری است که حاوی معنی تازه و زیبایی باشد و این معنی در مناسب‌ترین و زیباترین قالب بیان ریخته شود . همین که معنی به قالبی در آمد طبعاً تابع قیودی است . شرط اصلی در این قیود آن است که قواعد و حدود آن‌ها برای شنونده قابل ادراک باشد . اگر کسی شعری بی وزن بگوید و معنی مقصود را آن‌چنان که باید زیبا و دلکش و تمام جلوه دهد به گمان من بر سر کار اور ایرادی نمی‌توان کرد .

دو سال بعد در سال ۱۳۲۵ در مقاله‌ای تحت عنوان « جوانه‌های شعر نو » می‌نویسد : تا چند سال پیش انجمن‌های ادبی ، که گاهی از روی اغراض سیاسی تشکیل می‌شد و گاه میدان خودنمایی کهنه‌ادیبان بود کاری جز این نمی‌کردند که غزلی از خواجه یا شیخ و یا قصیده‌ای از عنصری یا خاقانی را طرح کنند ، و پیرو جوان را به استقبال، یعنی تقلید وزن و قافیه ، یا تضمین ، یعنی بستن چند مصراع هم قافیه و اغلب بی-معنی به دنبال هر شعر وادارند . معانی و مضامین این گونه اشعار هیچ‌گاه از حدود کلیات مبتدلی مانند عشق و هجر و وصل و شکایت از روزگار غدار و گاهی افکار عرفانی تقلیدی تجاوز نمی‌کرد نادر بود اگر شاعری مفهومی تازه از زندگی در می‌یافت و نکته‌ای بدیع و زیبا کشف می‌کرد .

اکنون چند سالی است که وضع دگرگون شده است ترجمه

آثار شاعران و نویسندگان اروپائی، اگرچه هنوز چنان که باید بر طبق اصول منظمی انجام نگرفته، در ذهن جوانان صاحب ذوق ایرانی تأثیری عظیم کرد. و این تأثیر خاصه در سال‌های اخیر بیشتر محسوس است.

مبتدیان شاعری اکنون دیگر در پی آن نیستند که غزلی را استقبال یا تضمین کنند بلکه به فکر آن افتاده‌اند که مطالبی بجویند و شیوه نوری ابداع کنند. این قصه گاهی موجب می‌شود که حدود وزن و قافیه را بشکنند و از قیود فصاحت بگریزند و غرابت را در لفظ و معنی جستجو کنند. این گونه کوشش‌ها اگر هم کودکانه و بی‌ارزش باشد نشان آن است که حرکتی از اذهان پدید آمده و از تکرار و تقلید ملالی حاصل شده است.^۷

در هر حال خانلری به توجیه و تفسیر نوعی شعر نو - شعر نو تغزلی می‌پردازد و در شناخت آن خاصه در مجله سخن سخت می‌کوشد، و مجله سخن در واقع به صورت پایگاهی در می‌آید برای این گونه شعر. او اعتقاد به نوعی تازگی و نو جوئی و تحول ادبی دارد اما در ضمن اوزان و بحور فارسی را آنقدر متعدد و فراوان می‌داند که لازم نمی‌داند شاعر برای گفتن هر نوع شعر اوزان را بشکند و یا شعر آزاد بگوید. خانلری به قالب و شکل ظاهر بیش از محتوی توجه دارد با این همه شعری را که محتوای تازه نداشته باشد شعر نمی‌داند. او تازگی را در محتوی می‌خواهد اما هرگز محتوای خاصی را در نظر ندارد شاید مانند

«ریلکه» اعتقاد دارد حاجت درونی شاعر ممکن است او را به سوی هر نوع محتوایی بکشاند .

توللی پرچمدار شعر نو تغزلی :

توللی پیشوای شعر نو تغزلی است ، وی بنابه قول خودش از همان ابتدا به سراغ نیما می رود . نیما را ابتدا از مجموعه محمد ضیاء هشرودی می شناسد و از «تخیل» و «قالب» اشعار او لذت می برد . او می گوید : قرائت «افسانه» در من تأثیر خاصی کرد ، و به من که تا آن تاریخ در سبک قدیم شعر می گفتم راه نشان داد و من حس کردم که جهت و مسیر شعر من همان راهی است که نیما پیش گرفته است ازین رو دنبال او رفتم^۸ .

توللی همان طور که خودش می گوید از تخیل و قالب افسانه لذت برده و سعی کرده است از آن تقلید کند . از همین روست که ظاهراً پس از ملاقات با نیما و قبول شیوه افسانه خود را از کسانی می داند که در خط نوجویی افتاده است و ناچار به توجیه و تفسیر شعر نو می پردازد . وی در سال ۱۳۱۹ شمسی با سرودن شعر «پشیمانی» به گفتن اشعاری در بافت و قالب جدید می پردازد و وقتی در سال ۱۳۲۹ شمسی مجموعه «رها» را انتشار می دهد در مقدمه ای که بر آن می نویسد صریحاً مخالفت خود را با بیان ادیبانه اظهار می دارد .

۸- کاویان شماره ۲۶ ، سال ۱۳۳۴ ، مجموعه اشعار نیما پوشیج ،

از آنچه توللی در این مقدمه می‌نویسد معلوم می‌شود که درک وی از شعر نو از بافت جدید تجاوز نمی‌کند. یکجا در همین مقدمه می‌گوید: «به شوخی منگرید، برای کهن سرایان مقلد امروز، یک بسته شمع، چند بوته گل، چند شاخه عود، چند مثقال زعفران، چند سیر بادام، یک قرابه شراب، یک ظرف نقل، یک دسته سنبل، چند قبضه کمان، چند دانه لعل، چند اصل سرو و سه چهار بلبل و پروانه کافیت تا آنها را با کلماتی از قبیل: کنعان و مصر و خسرو و شیرین و یوسف و زلیخا درهم ریخته پس از پر کردن فواصل وسیع الفاظ با ساروج‌های ادبی «همی» و «همیدون» و «مرمرا» و «استخدام» عناصر اربعه» و «اصطلاحات شطرنج» و احیاناً آوردن چند لغت مصدوم و عجیب - الخلقه از قبیل «نوز»، «نک» و «هگز» و «افرشته» که به عقیده ایشان باعث استحکام کلام خواهد شد چند منظومه ساخته و پرداخته تحویل شما دهند و شگفت این که این گروه با فروختن صد «شمع» در یک چکامه نیز که گاه منظره شب هنگام زیارتگاهی مرادبخش بدان می - بخشد، نخواهند توانست تابش دلپذیر یک «شمع حافظ» را در اشعار تقلیدی خویش منعکس نمایند».

توللی بعضی شیوه‌های کهن سرایان روزگار خود مانند به «جنگ و استقبال رفتن»، «توجه به صنایع بدیعه» و «به کار گرفتن اصطلاحات صوفیانه و عرفانی» را به باد استهزاء می‌گیرد و سرودن شعر را مستلزم درک موقعیت‌های مکانی و زمانی می‌داند و می‌گوید شاعران