

می‌گوید شعر باید ابزارهای جسمانی صوتی را به صورت حسی به کار گیرد و تعریف تازه‌ای از ارجاع‌پذیری و ارجاع‌ناپذیری معنی‌شناختی شعر می‌دهد و یا تأکید را از تاویلات مدلول‌شناختی به سوی امکانات دال‌شناختی هدایت می‌کند؛ توضیح می‌دهد. همه در عصر ما می‌گویند: ما آندیگری هستیم که حرف تازه، شیوه تازه، بیان تازه و فرم تازه‌ای برای آن بیان داریم. هر شاعری در عصر ما، آندیگری است که ظهور کرده است. در چنین عصری، آندیگری بودن شاعر کهن را هم ما توضیح می‌دهیم. عصر ما، عصر آندیگری‌هاست و ما این بیش را در مورد شاعران اعصار دیگر هم به کار می‌گیریم. در این عصر ساختار، ساختار شکنی و ساختارزدایی، در این عصر مدرن و پست‌مدرن، ما نه تنها شکستن فرمها و ساختارها، عبور از کهنه به نو، مدرن و پست‌مدرن را در عصر خود توضیح می‌دهیم، بلکه شاعران و نویسندگان کهن را هم با بینش امروزیمان از این مقوله، سخن، قال و مقال، گفتمان و یابه قول فرنگیها discourse توضیح می‌دهیم. گاهی این را علناً توضیح می‌دهیم، گاهی برای دوستی، محفلی، همکاری و یا شاگردی توضیح می‌دهیم و آنها هم به دیگران توضیح می‌دهند. این توضیح در عصر ما چنان عمق و گسترشی پیدا کرد که در طول سی سال گذشته، بحث ادبی، فلسفه را به تبعیت خود درآورد. به طور کلی در قرن بیستم، بویژه در بعد از جنگ دوم جهانی، فلسفه جدی و عمیق و مهم پذیرفته است که فقط از طریق توضیح ادبیات و بحث ادبی می‌تواند به زندگی خود ادامه دهد. از تولد تراژدی «نیچه»، تا اعمال ادبیات «دریدا»، از مقالات «هایدگر» راجع به «نیچه»، «هولدرلین» و «ریلکه» تا مقالات «دریدا» راجع به «هایدگر»، «مالارمه»، «بلانشو» تا آثار «میشل فوکو» راجع به «عصر روشنگری» و تا «اودیپ یهودی» «لیونار»، بویژه فلسفه «روایت» و «فراروایت» او، فلسفه به خدمت نقد و انتقاد و تئوری ادبی فراخوانده شده است. ادبیات، هستی را بهتر از فلسفه هستی مجرد توضیح می‌دهد. هستی‌شناسی ادبی بخش‌اسامی هستی‌شناسی است و هستی‌شناسی جزء لاینفک ادبیات است. فلسفه، تنها در زیر سایه زبان، زبان ادبی و هستی‌شناسی ادبی به حیات خود ادامه می‌دهد. فلسفه محض دقیقاً همان ادبیات است و یا فلسفه، بخشی از توضیح ادبی است. تفکر، توضیح شعر و توضیح شعریت ادبی است. پس ما هم توضیح می‌دهیم.

۲ - من توضیح دو شاعر پیش از خودم را توضیح می‌دهم، به عنوان مثال؛ و هر شاعر امروز هم می‌تواند دو یا چند شاعر دیگر را انتخاب کند و توضیح دهد؛ و ضمن توضیح آنها، هم خود را توضیح دهد، هم آنها را و هم مقولات تئوریک شعر را. انتخاب این دو شاعر سرسری نیست، همانطور که انتخاب هر شاعر دیگری هم سرسری نخواهد بود.

در صورتی که بخواهیم توضیح جدی بدهیم و توضیح جدی دادن هم مستلزم این است که شاعر کار خود را جدی بگیرد. اگر خود شعر را جدی نگیریم، نمی‌توانیم توضیح بدهیم. ممکن است گفتن این نکته، توضیح واضحی به نظر آید. چنین نیست. جدی گرفتن شعر، یعنی جدی گرفتن ابزارها و تمهیدات شاعری. با کسانی که ابزارها و تمهیدات شاعری را جدی نگیرند، من حرفی ندارم. کسی که شعر را بیان مطلب بداند، نخواهد دانست شاعر چه می‌گوید. شاعری از اجرای شعر سرچشمه می‌گیرد و اجرای شعر تمهیدات بیان شاعری را مطرح می‌کند و نه بیان مطلب را. یعنی شعر خوب، شعری است که خود بیان شاعری را در هر نوبت اجرایی، با اجرای خود بشکند و تعریف کند، تعریف کند و بشکند، و این تعریف کردن، در ذات آن «اجرایت» ادبی است و تا موقعی که اجرای شعری صورت نگرفته و خود عمل «اجرا» را به رخ نکشیده، طوری که آن به رخ کشیدن در واقع فقط نوع اجرای او، مثل مهر و اثر انگشت و امضا و در واقع کروموزومها و «دی‌ان‌ای» او باشد، هنوز مطلبی پیدا نشده است که یکی بگوید شعر برای بیان مطلب است. مطلب ممکن است بعداً بیاید. بدین ترتیب شعر، سلطان بلامنازع اجرای زبانی، در خدمت هیچ چیز، جز خودش نیست.

در گذشته، وقتی که من شعر این دو شاعر، یعنی نیما و شاملو را توضیح می‌دادم، ضمن اینکه به این نکته توجه داشتم که کار خودم با کار این دو فرق می‌کند، می‌خواستم توضیح بیشتر آنها را توضیح بدهم تا کار خودم را. در واقع آنها را شرح می‌دادم، و گرچه هر شرحی، فرازوی از آن شرح به سوی تفکر است که در کار خود آدم نهایتاً مطرح خواهد شد، ولی نمی‌خواستم شعر خودم را در ارتباط با کار آنها توضیح داده باشم؛ گرچه در مورد یکی از اینها، یعنی شاملو باید بگویم توضیحاتی که او اخیراً راجع به شعر داده، در پاره‌ای موارد جدی، مثلاً موضوع ارجاع‌پذیری و ارجاع‌ناپذیری، مربوط می‌شود به توضیحاتی که من در مقالات ده سال گذشته‌ام داده‌ام و در این جا سخن تنهای من به گفت‌وگوی درونی دو شاعر تبدیل شده است، بی‌آنکه شاملو به صورت بیرونی اشاره کرده باشد که با من این گفت‌وگوی درونی را آغاز کرده است. بخشی از بحرانی که در شعر فارسی پیش آمده این است که آدمها به صورت درونی با هم گفت‌وگو می‌کنند؛ لاف‌باز با من این گفت‌وگو را درونی نگاه داشته‌اند، چرا که توضیح دادن من، دقت، صرف وقت، تحقیق و تفکر می‌خواهد، و شرایط اندیشه در ایران مغرضانه‌تر و کانالیزه‌تر از آن است که کسی به جد جرأت توضیح دادن تفکر جدی را داشته باشد. بخش دیگری از بحران حاکم بر تفکر شعری در ایران، در عصر ما، ناشی از تضاد توضیحی است که نیما

و شاملو از شعر خود و اجرای عمل شاعری خود داده‌اند با نوع اجرایی که از اثر تحویل داده‌اند. خلاصه آن تضاد این است: گاهی توضیحات با اجرا تطبیق می‌کند و گاهی تطبیق نمی‌کند. این بحران ناشی از عدم صمیمیت و دورویی و لاابالیگری نیست. این بحران در ذات توضیح ادبی است؛ در ذات آفرینش ادبی است. آدمهایی بزرگ‌اند که اجرای کارشان، حتی توضیح تئوریک خود آنها از آن اجرا را زیر سؤال ببرد. گفتن اینکه تئوری شما باید مو به مو توضیح شعر شما باشد و یا برعکس اجرای شما از هر شعر باید منطبق با داده‌های تئوریک خود شما باشد، اصرار بر این جزمیت است که شما باید هر آنچه را که ناخودآگاهانه، و به صورت پرتابی از درون به بیرون، در شعر اجرا می‌شود، برگردانید به سوی چیزی که آگاهانه است و قدرت پرتابی از آن سلب شده است. در هر نوع توضیح از این نکته، تأکید را بر این می‌گذاریم که آفریدن شعر بسیار مهم‌تر از توضیح دادن آن شعر است، ولی توضیح تئوریک شعر هم موازین اصالت و صمیمیت خاص خود را دارد. چه بسا که هنگام توضیح شعر خودمان ناخودآگاهانه توضیح شعر شاعر دیگری را داده باشیم که با شعر ما کاملاً متفاوت است. از این نظر، تئوری، گاهی نه تنها توضیح یک اجرا را پشت سر می‌گذارد و به سوی اجراهای دیگر می‌رود، بلکه ممکن است به ضدتوضیح خود آن اجرای اولی تبدیل شود؛ گرچه ممکن است اجراهایی متفاوت با اجرای اول را توضیح دهد. شاعر واقعی کسی است که با اجرای شعر خود، تئوریهای همه، متجمله تئوری خود او از عمل شاعری را، به زیر سؤال ببرد. من ضمن توضیح تضاد میان تئوری شعر و اجرای شعر در حضور نیما و شاملو، توضیح خواهم داد که وقتی خود نیما، نیامی نیست، چرا من باید بگویم نیامی هستم و برغم اینکه در پاره‌ای موارد جدی ممکن است به نیما نزدیک باشم، چرا، موقعی که بجد غیرنیامی هستم، شاعر هستم؛ و این در مورد شاملو هم صادق است، هم در ارتباط او با نیما، و هم در ارتباط من با او؛ یعنی مهم‌ترین خصیصه شاعری من، در عبور از این دو به سوی شعری است که پس از درونی کردن بخش اعظم شعر معاصر جهان، ربطی به شعر این دو و آن بخش اعظم شعر جهان ندارد، و اشتراک این شعر با شعرهای دیگر در این است که در کلیات همه با هم تحت عنوان شعر قرار می‌گیرند، ولی در جزئیات به همان اندازه با هم متفاوت‌اند که «دی‌ان‌ای» من یا نیما و شاملو، و به همان اندازه که «دی‌ان‌ای» شاملو با نیما.

وقتی که نیما از کلمه «وصف»، «آرمونی»، «مجرای طبیعی کلمات»، «وزن»، «قافیه»، «زنگ مطلب» و غیره حرف می‌زند، من حالا او را به دو صورت می‌بینم: یکی به این

صورت که او در ارتباط با این مسائل دچار بحران شده و چیزهایی را که از گذشته به او رسیده قبول ندارد و می‌خواهد که ضدیت خود را با سنت و سلسله مراتب خلاقیت ادبی کهن ابلاغ کند؛ و دیگری به این صورت که او می‌خواهد بر اساس تعاریفی که از جدید بودن در برابر تعاریف کهن می‌دهد، شعر خود را بگوید. نیروی خلاقیت به صورتی است که وقتی نیما دقیقاً از روی تعاریف جدید شعر می‌گوید، گاهی ممکن است شعرش خوب از آب درآید و گاهی ممکن است خوب از آب در نیاید (این یک بخش)؛ و دیگر اینکه وقتی که او شعرش را گفت، می‌بینیم طبق آن تعاریف نگفته است، ولی شعر، شعر خوبی است (و این بخش دوم). ثابت خواهیم کرد که این نکته در مورد شاملو هم صادق است. وقتی که طبق تعاریف نیما، بعضی شعرهای نیما خوب از آب در می‌آید و بعضی شعرهایش خوب از آب در نمی‌آید، و یا شعرهایی که در تضاد با آن تعاریف گفته شعرهای خوبی هستند، ما می‌گوییم هم از نظر تعریف تئوریک شعر و هم از نظر اجرای شعر، یک جای خالی، مخفی و پنهان وجود دارد که باید بوسیله نوع دیگری از کار تئوریک و اجرای ادبی پر شود، و تازه این نوع کار تئوریک و اجرایی هم، جاهای خالی، مخفی و پنهان دیگری بوجود خواهد آورد که باید متعاقباً پر شود. وقتی که من چنین کاری را بیان می‌کنم، راز تئوری بودن تئوری را و راز اجراییت اثر را توضیح می‌دهم، چیزی که نه نیما آن را توضیح داده است و نه شاملو؛ و در شعر فارسی، بحث بر سر این نکته، تنها با عبور از نوع تجدد و یا مدرنیسم پیشنهادی آن دور، با نشان دادن تضادهای تئوری و اجرای آن دور، و خلاء ایجاد شده از آن تضادهای اجتناب‌ناپذیر، کوشش در جهت پر کردن خلاء با تولید خلاء بعدی، امکان‌پذیر است. شعر خوب، همیشه ما را به این نکته آگاهی می‌دهد که چیزی در آن هنوز گفته نشده است، چیزی در آن مخفی و پنهان مانده است که ما را با سحر و جادوی خود به دنبال خود می‌کشد و تفکر واقعی ادبی و هستی‌شناختی، ناشی از عبور از ظواهر گفته شده‌ها به سوی آن چیزی است که فقط ما هنگام عبور می‌فهمیم که باید گفته می‌شد، گفته نشده است و فقط ما می‌توانیم بگوییم، و اگر خوب گفته باشیم دیگری هم در آن چیزی که ما گفته‌ایم فضای مخفی و ناپیدایی جادویی پیدا خواهد کرد که خواهد کوشید آن را شخصاً پر کند.

۳- اصرار نیما در سراسر مقالاتش و تقریباً در همه نامه‌های مربوط به شعرش بر این است که او می‌خواهد - و کوشیده است - که شعر فارسی را به مجرای طبیعی آن بیندازد و به آن حالت وصفی بدهد. می‌گوید:

«در تمام اشعار قدیم ما یک حالت تصنعی است که به واسطه‌ی انقیاد و پیوستگی

خود با موسیقی این حالت را یافته است، این است که هر وقت شعری را از قالب‌بندی نظم خود سواکنیم می‌بینیم تأثیر دیگر دارد. من این کار را کرده‌ام که شعر فارسی را از این حبس و قید و حشتناک بیرون آورده‌ام، آن را در مجرای طبیعی خود انداخته‌ام و حالت توصیفی به آن داده‌ام... نه فقط از حیث فرم، از طرز کار این گمشده را پیدا کردم و اساساً فهمیدم که شعر فارسی باید دوباره قالب‌بندی شود. باز تکرار می‌کنم نه فقط از حیث فرم، از حیث طرز کار... اما همیشه از آغاز جوانی سعی من نزدیک ساختن نظم به نثر بوده است. در آثار من چه شعر را بخوانید و چه یک قطعه نثر را. مرادم شعر آزاد نیست، بلکه هر قسم شعر است.»

نیما بارها و بارها سر این مطلب برمی‌گردد: «اصل معنی است، در هر لباسی که باشد.» و یا «موزیک» قدیم عادت ذوقی افراد است، شعر را باید از موسیقی جدا کرد: «من شعر را از موزیک جدا کرده و کلامی ساخته‌ام که آن را داخل در صف هنر وصفی می‌سازد.» غرض نیما قالب کهن و موسیقی کهن است. بسیار مهم است که به این نکته توجه کنیم. نیما هر قالب و هر موسیقی‌ای را نمی‌شکند. قالب‌شکنی یک شاعر، اصل بسیار مهمی است که نیما سراسر زندگی خود را بر راستای آن تنظیم می‌کند. وقتی که نیما می‌گوید شعر را باید از موسیقی جدا کرد، به گواهی سراسر حیات شاعری‌اش، غرضش جدا کردن شعر از موسیقی اهتیادی است و نه هر موسیقی‌ای؛ و گرچه می‌گوید: «اصل معنی است، در هر لباسی که باشد»، غرض او از «هر لباسی»، لباسی است که خود او براننده معنی می‌داند؛ علاوه بر این، نیما با بیان این اصل، اصل بحران خود را بیان می‌کند با معنی؛ به دلیل اینکه اگر اصل معنی باشد، شعرای کهن، بویژه شاعرانی مثل حافظ و مولوی، مگر بی معنی‌اند که نیما به دنبال بیان و لباس دیگری می‌گردد؟ و یا گشته است؟ و اگر این حرف درست باشد که «اصل معنی است، در هر لباسی که باشد»، چرا نیما تقریباً در حول و حوش زمانی که این جمله را بر زبان رانده، جمله دیگری را بر زبان می‌راند که یکسر با آن متفاوت، بلکه متضاد است و در تکمیل آن حرف متضاد با اصل گرفتن معنی، جمله‌ای را بیان می‌کند که نه تنها بر آن جمله اصالت معنی خط بطلان می‌کشد، بلکه معنی را یکسر بی‌ارزش می‌کند؟ می‌گوید: «اگر فرم نباشد هیچ چیز نیست... بیخودترین موضوع‌ها را با فرم می‌توانید زیبا کنید... به عکس‌عالیترین موضوع‌ها، بی‌فرم، هیچ می‌شود.» یا نیما براساس شعرهایی که می‌گوید نظریه پردازی می‌کند که در این صورت قدرت ماهوی آفرینش، کاخ و یا کاخهای ضعیف نظریه پردازی او را فرو می‌ریزد؛ و یا نیما فرق در همان تضادهایی است که به نظر می‌رسد بخشی از

شخصیت ادبی او را تشکیل می‌دهد و هر کسی که دچار این همه تضاد باشد، ما حق داریم با او براساس کار و اعتبارات نظری خود موافق یا مخالف باشیم. نیما با «سویژکتیو» بودن شعر قدیم مخالفت می‌کند، ولی می‌گوید اصل معنی است و مدام از «طبیعی»، «انتظام طبیعی» و «دکلاماسیون طبیعی» حرف می‌زند، و در واقع ثابت می‌کند که معنی «در هر لباسی که باشد» منتفی نیست، بلکه معنی دقیقاً از دیدگاه او در صورتی اهمیت دارد که بیان طبیعی خود را پیدا کرده باشد. البته مشکل اصلی در این است که نیما گمان می‌کند معنی چیزی جدا از فرم است که بتواند در هر لباسی بیان شود. مسئله این است ذهن «دکارتی» نیما، جهان را به «سوژه» و «اوبژه» قسمت می‌کند و با این تقسیم‌بندی، بحراناها و مشکلات خود را بیان می‌کند؛ و گرچه در پاره‌ای از شعرهایش از این تقسیم‌بندی دکارتی فراتر می‌رود، چرا که شعری می‌گوید که در فراسوی تقسیم‌بندی دکارتی از سوژه و اوبژه، اهمیت پیدا می‌کند؛ ولی از دیدگاه نظری، تقسیم‌بندی دکارتی را از پشت سر تفکر نیمایی بردارید، این تفکر غرق در انواع بحراناها و تشتت‌ها می‌شود و در پاره‌ای جاها با چنان تضادهایی روبرو می‌شود که انگار نیما تفکر خود را به اقتضای روز و شعری که گفته، تنظیم کرده است. درست است که پس از خواندن مقالات و شعرهای نیما، طرحی از نوع شعر او و نوع اندیشه او به دست می‌آید و ما بخشی از آن را می‌پذیریم و برای آن ارزش فراوانی هم قائل هستیم، ولی نشان خواهیم داد که گاهی نیما براساس تئوری‌ای که به آن معتقد بوده، شعر گفته و شعر خوب درآمده است؛ و در جاهایی که به تقسیم‌بندی طبیعی و غیرطبیعی و اوزان سیال و جامد و حتی موضوع هارمونی پرداخته است، شعری را - در بسیاری موارد - که باید می‌گفت نگفته است، و تئوری هم احتیاج به اصلاح، دگرگونی، تحرک و جامعیت دارد؛ و عنوان مطلب ما هم دقیقاً از همین نکته سرچشمه می‌گیرد: «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟»

نکاتی را از نامه‌ها و یادداشت‌های نیما که در کتاب درباره‌ی شعر و شاعری آمده، نقل می‌کنیم و بعد آنچه را که به طبیعی بودن و دکلاماسیون طبیعی کلمات مربوط می‌شود در بخش اول و آنچه را که مربوط به وزن و هارمونی می‌شود در بخش دوم پاسخ می‌گوییم؛ ضمن اینکه از همان آغاز بگوییم که نیما را به همان صورت که تحسین می‌کردیم، هنوز هم تحسین می‌کنیم؛ و نوع تحسین امروزی ما هم به این صورت است که ما حل بخش اساسی بحران شعر امروز را در گرو حل بحران شعر نیما می‌دانیم، همانطور که حل بخش اساسی دیگر این بحران را در گرو حل بحران شعر شاملو می‌دانیم. وقتی که مقاطع این بحراناها را در باییم و تضادهای ناشی از اختلافات بین تفکر تئوریک و عمل خلاقه را

در حضور این دو شاعر درک کنیم، صورت قضیه را به صورت تئوریک حل کرده ایم؛ حل کردن صورت قضیه، بخش عظیمی از حل نهایی خود قضیه است.

«وزن نتیجه‌ی یک مصراع و بیت نیست بلکه چند مصراع و چند بیت باید مشترکاً وزن را بوجود بیاورند. این است بر طبق انتظام طبیعی وزن شعر که در اشعار همسایه معنی دارد. در صورتیکه برای قداماً یک مصراع یا یک بیت دارای وزنی هستند، یعنی بر حسب قواعد عروضی یا موزیکی یا هجایی، اما من وزن را بر طبق معنی و مطلب بهمین اساس به شعر می‌دهم، نتیجه‌ی چند مصراع است و گاه چند بیت...»

«ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافیست که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراع‌ها یا وسائل دیگر دست به فرم تازه زده باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای باشعور آدمهاست به شعر بدهیم... باید بیان برای دکلاماسیون داشت یعنی با حرف صرف طبیعی وفق دهد...»

«وزن، ابزار است، همچنین کلمات، سبک، مکتب، شکل، طرز کار، فصاحت، بلاغت و امثال آن... عمده این است که چگونه ترکیب می‌شود و با آن چه بوجود می‌آید.»

«... من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم. شعر بی‌وزن و قافیه، شعر قدیمی‌هاست. ظاهراً برخلاف این به نظر می‌آید، اما به نظر من شعر در یک مصراع یا یک بیت ناقص است - از حیث وزن - زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن که طنین و آهنگ یک مطلب معین است - بین مطالب یک موضوع - فقط به توسط «آرمونی» به دست می‌آید. این است که باید مصراع‌ها و ابیات دسته‌جمعی و بطور مشترک، وزن را تولید کنند. من واضع این آرمونی هستم. شما تکمیل‌کننده‌ی سر و صورت آن باشید... این فکر را از منطق مادی گرفتم و اصل علمی است که هیچ چیز نتیجه‌ی خودش نیست، بلکه نتیجه‌ی خودش با دیگران است... این وزن را که مقصود من است، قافیه تنظیم می‌دهد. جملات موزیکی را سوا می‌کند. رئیس ارکستر است... اساس این وزن را ذوق ما حس می‌کند که هر مصراع چقدر باید بلند یا کوتاه باشد، پس از آن هر چند تا مصراع چگونه هماهنگی پیدا کنند... هر مصراع مدیون مصراع پیش و داین مصراع بعد است.»

«اوزان شعر قدیم، اوزان سنگ شده‌اند... وزن نتیجه‌ی روابط است که بر حسب ذوق تکوین گرفته‌اند. وزن جامد و مجرد نیست و نمی‌تواند باشد. وزنی که من به آن معتقدم

جدا از موزیک و پیوسته با آن، جدا از عروض و پیوسته به آن فرم اجباری است که طبیعت مکالمه ایجاد می‌کند... شعر فارسی سه دوره را ممتاز می‌دارد: دوره‌ی انتظام موزیکی، دوره‌ی انتظام عروضی - که متکی به دوره‌ی اولی است - و دوره‌ی انتظام طبیعی که همسایه معقول پیشقدمی است در آن... همسایه می‌خواهد وزن شعر را از موزیک جدا کند... موزیک ما سوپزکتیو است و اوزان شعری ما که بالتبع آن سوپزکتیو شده‌اند به کار وصف‌های ابزکتیو، که امروز در ادبیات هست، نمی‌خورد... قبل از شروع به وزن عوض کردن، طرز کار و بعد از آن وزن پیدا کرده است... اما اینکه پرسیدید کدام وزن جامد است؟ اصطلاح خود اوست. وزن‌هایی که نمی‌توانند طولانی شوند جامدند و غیرمستعد؛ به عکس وزنهای دیگر مستعد و متحرک... قافیه‌ی قدیم مثل وزن قدیم است. قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد. به عبارت آخری طنین مطلب را مسجل کند. این است که می‌گوید شعرهای ما قافیه ندارند.»

«لازم نیست قافیه در حرف «روی» متفق باشد، دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند.»

«وقتی که دو مصراع آخرشان یکی نیست، به نسبت با مصراعهای بعد، عین قافیه است.»

«قافیه یک موزیک جداگانه از وزن برای مطلب است. شعر بی‌قافیه، خانه‌ی بی‌سقف و در است... من فکر می‌کنم هر دو دسته به خطا می‌روند: هم آنهایی که شعر را هجایی می‌سازند و هم عده‌ای که شعر را بی‌قافیه می‌سازند... اساس کار سهل کردن طرز کار و به همان اندازه زیبا ساختن فرم است و به واسطه‌ی حالت طبیعی که به فرم داده می‌شود و حفظ آن حالت که تقاضا می‌کند شعر به وضع طبیعی دکلامه (بیان) می‌شود و بهمپای آن، به عبارت آخری به تبعیت آن، قافیه روان و طبیعی باشد... ساختمان قافیه از شکل حروف بیرون رفته اساس آن استوار می‌شود به روی ذوق سالمی که طنین و آرمی مطلب را می‌شناسد و می‌داند با کدام کلمات هموزن و هم‌مخرج جفت کند و با کدام کلمه که مخرج و وزن علیحده دارد، شعر خود را تمام کند.»

«... قافیه، یا مطلب و جملات را تمام می‌کند... سعی کنید که قافیه‌ها در یک مطلب انفصال بعید هم پیدا کنند... به حسب ذوق و پس از کار زیاد خودتان می‌توانید پیدا کنید کجا خواننده منتظر قافیه است. هر که این انتظار را شناخت قافیه را شناخته است... شعرهای مرا در مجله موسیقی دلیل قرار ندهید.»

«باید این مصالح را از زبان «آرگوه» گرفت - استعمال صفت به جای اسم... جستجو در

کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درختها، گیاهها، حیوانها) هر کدام نعمتی است. خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است... یک توانگری بیشتر آن وقت برای شما پیدا می‌شود که خودتان تسلط پیدا کرده کلمات را برای دفعه‌ی اول برای مفهوم خود استعمال می‌کنید. اول باید در «آرگو» و «آرکانیک» مشغول تفحص باشید.»

«معنی، شرط اصلی است... زبان عوام آنقدر غنی نیست و اگر شاعر فقط در آنها تفحص کند، سبک را به درجه‌ی نازل پایین برده، بالتبع معانی را از جنس نازل گرفته است... زبان عوام در حدود فهم و احساسات خود عوام است... اما زمانی هم هست که خود شاعر باید سررشته کلمات را به دست بگیرد، آن را کسر بدهد، تحلیل و ترکیب تازه کند. شعرایی که شخصیت فکری داشته‌اند، شخصیت در انتخاب کلمات را هم داشته‌اند... زبان برای شاعر همیشه ناقص است و کوتاهی دارد و فقیر است. غنای زبان، رسایی و کمال آن به دست شاعر است و باید آن را بسازد، همانطور که همه چیز را می‌سازد... در اشعار خارجی، مالارمه یکی از آنهاست. برای تبیین جدید، تلفیق صرفی و نحوی بهم خورده است.»

«در دفتر عروض من یک مصراع با دو مصراع هر قدر هم که منظوم باشد، خالی از وزن ناقصی بیش نیست. چند مصراع متوالی و به اشتراک همنند که وزن مطلوب را بوجود می‌آورند.»

«کار [من] به سه رکن اصلی تکیه دارد:

۱- کمیت مصراعها که وزن را از حیث مایه اصلی و کیفیت تونیک و روتونیک آن می‌شناسند.

۲- اندازه کشش مصراعها (که هر یک از یک یا چند کلمه تشکیل یافته‌اند و مکمل رکن اول‌اند و آرمنی لازم را در واقع وزن مطلوب شعر را می‌سازد).

۳- استقلال مصراعها به توسط پایان‌بندی آنها که عملیات ارکان را ضمانت می‌کند و اگر این نباشد شعر از حیث وزن، یک بحر طویل است...

منظور من جدا کردن شعر زبان فارسی از موسیقی آن است که با مفهوم شعر وصفی سازش ندارد. من عقیده‌ام بر این است که مخصوصاً شعر را از حیث طبیعت بیان آن به طبیعت نثر نزدیک کرده، به آن اثر دلپذیر نثر را بدهم.»
و نیز گفته است:

«شعر باید از حیث فرم، یک نثر وزن‌دار باشد. اگر وزن بهم بخورد، زیادی و چیز غیرطبیعی در آن نباشد... این کار متضمن این است که دید ما متوجه به خارج باشد و یک شعر وصفی، جانشین شعر قدیم بشود.»

و نیز گفته است:

«در طبیعت، هیچ چیز بی‌ریتم نیست. حتی بهم خوردگی هم ریتمی دارد و می‌رود که ریتم دیگر بگیرد. پس هر ریتمی، ریتمی ایجاد می‌کند. در شعر، این را به وزن تعبیر می‌کنیم. یکی از هنرهای سراینده شعر، نمودن وزن است. شعر بی‌وزن و بی‌قافیه به مثابه انسانی است که پوشش و آرایش ندارد. در ضمن وزن کلی اجزای آن شکل هم به نظر من ریتم خاص خود را می‌طلبند.

روبهم رفته وزن و قافیه اثر مضاعفی است که سراینده به شعر خود می‌دهد. با وزن و قافیه است که اندیشه‌های شعری و هر گونه تمایلات و طرز افاده مردم، با هم موازنه پیدا می‌کنند.»^۱ [کلیه تأکیدات از ماست نه از نیما.]

آنچه از نیما آوردیم، تقریباً خلاصهٔ ثوریه‌های اوست. ولی هر خوانندهٔ منصفی، ضمن پی بردن به تفکر انقلابی نیما، متوجه خواهد شد که بزرگ‌ترین خصیصهٔ این نوشته‌ها تناقضهای فراوانی است که در آنها راه یافته است. انگار موقع خواندن این نوشته‌های شوریک و انتقادی و مشاهدهٔ آثار خود نیما، با «ژاک دریدا» هم صدا خواهیم شد که درک صحیح هر مطلبی و سوء تفاهم راجع به همان مطلب با هم منافاتی ندارد. برای درک تناقضهای نیما، بهتر است خود را در میدان برخورد این عقاید با اجرای این عقاید به صورت شعر قرار دهیم. وقتی که عقیده تنها به صورت عقیده مطرح می‌شود، سر و کار ما با قابلیت مجرد است؛ وقتی که شعری گفته می‌شود، سر و کار ما با اجراست. وقتی که شاعری عقیدهٔ خود را مطرح می‌کند و گمان می‌کند که شعرش را براساس همان عقیده گفته است، در حالی که ذات اجرایی شعر در جهت نفی آن عقیده عمل می‌کند، به همان اعتقاد دریدا بیشتر نزدیک می‌شویم که: درک صحیح هر مطلبی و سوء تفاهم راجع به همان مطلب، با هم منافاتی ندارد.

تناقض موجود بین اصل قرار دادن معنی در یک نوبت و اصل قرار دادن فرم در نوبت بعدی را دیدیم. اصل قرار دادن اولی در نوبت اول و دومی در نوبت دوم، به معنای آن است که قاعدتاً نیما باید از ترکیب گریزان باشد. برعکس، نیما می‌گوید چند مصراع و چند بیت مشترکاً باید وزن را بوجود بیاورند، پس به دنبال وزنی است که از ترکیب بوجود آمده باشد؛ ولی ضمن بحث ترکیب در چند جملهٔ بعدی، وزن و کلمات و سبک و شکل و طرز کار و غیره را، ابزار می‌داند. انگار پس از آنکه ترکیب بوجود آمد، این ابزارها، مثل چکش که مبخنی را به صندلی کوبیده و اره‌ای که چوب را بریده است، از بدیدهٔ صندلی

عقب‌نشینی می‌کنند. چنین نیست، آنها مشترکاً شعر را می‌سازند، و بر عکس سخن‌نیما، قدرت عقب‌نشینی از درون شعر را ندارند. نیما طوری از وزن در یک سو و معنی و مطلب در سوی دیگر صحبت می‌کند که انگار موقع گفتن شعرش به دنبال این است که آیا این دو برطبق «انتظام طبیعی» به هم نزدیک شده‌اند یا خیر. نیما موقع بحث دقیقاً دکارنی می‌بیند. سوزه، اویزه را مدام به صورت اویزه بیان می‌کند، ولی وقتی که گام در درون زیباترین شعرهای نیما می‌گذاریم، اولاً برخلاف ادعای نیما «مدل وصفی و روایی را که در دنیای باشعور آدمهاست» یا نمی‌بینیم و یا سایه‌وار می‌بینیم و یا سوزه و اویزه چنان در یکدیگر ادغام شده‌اند که شعر به جای آنکه به تقسیمات ذهنی و عینی دکارتی اعتنایی داشته باشد، از آن سوی این تقسیمات، به صورت نیجه‌ای و هایدگری، سر آورده است. واقعاً زبان هم از آن «حرف صرف طبیعی» تجاوز کرده و در نتیجه آویزش و آمیزش کلمات با یکدیگر، زبان شعر، خاصیت ارجاع‌پذیری به نثر را تقریباً و گاهی به کلی پشت سر گذاشته است. وقتی که نیما از «آرمونی» صحبت می‌کند و می‌گوید: «باید مصراع‌ها و ابیات دسته‌جمعی و بطور مشترک، وزن را تولید کنند»، وقتی که می‌گوید: «وزن نتیجه‌ی روابط است که بر حسب ذوق تکوین گرفته‌اند»، وقتی که آن سه اصل اساسی آرمونی را به آن دقت بیان می‌کند، چگونه ممکن است ادعا کند که «شعر باید از حیث فرم، یک نثر وزن‌دار باشد. اگر وزن بهم بخورد، زیادی و چیز غیرطبیعی در آن نباشد»؟ وقتی که نیما از «شعر وصفی» صحبت می‌کند و می‌گوید شعر وصفی باید «جانشین شعر قدیم بشود»، آیا واقعاً شعر قدیم کلاً غیروصفی است؟ و اگر نیست، در صورتی که شعر وصفی نیمایی جانشین شعر وصفی قدیم شود، چه اتفاق مهمی رخ داده است؟ و آیا شعر وصفی برآستی شعر نوست و یا آنکه چیزی بسیار مهم‌تر از وصف وجود دارد که به نو بودن یک شعر و متفاوت بودن آن با شعر قدیم کمک می‌کند؟

به نمونه‌ای در همین طبیعی و یا غیرطبیعی بودن زبان شعر توجه کنیم. چنانکه دیدیم اصرار نیما در سراسر مقاله‌هایش بر این است که او شعر فارسی را به مجرای طبیعی آن انداخته، به آن حالت وصفی و روایی داده، و چنین چیزی، در کنار تغییراتی که او راجع به وزن پیشنهاد کرده است، اساس کار او را تشکیل می‌دهد. در واقع او ترکیب این دو را، یعنی طرز کار و وزن کار را «دکلاماسیون طبیعی» نام می‌گذارد. ولی کافی است شما سطرها و شعرهایی از نیما را در برابر این تعریفها، بویژه تصور فارسی‌زبانان امروز در هر جای ایران از دکلاماسیون طبیعی کلمات، قرار بدهید، خواهید دید که از مشخصات اصلی شعر نیما یکی این است که شعر از مجرای طبیعی کلمات خارج شود و

دکلاماسيون طبيعي کلمات بر آن حاکم نباشد. در سطرې مثل: «مرغ آمين درد آلودی ست کاواره بمانده» بايد بين «درد» و «آلود» مکث کنيد؛ کاف موصولی را با کارکرد کلاسيک آن بينيد؛ و «مانده» را هم به صورت «بمانده» بخوانيد. در کجا چنين چیزی طبيعي است؟ زبان نيما از دکلاماسيون طبيعي کلمات بوجود نيامده، بلکه از دکلاماسيون غير طبيعي کلمات بوجود آمده است. برای گنجاندن کلمات درون چهار فاعلاتن، نيما بعضی کلمات را از مجرای طبيعي آنها خارج ساخته است. اگر اين سطر را در کنار بقیه سطرهای شعر مرغ آمين قرار بدهيم، خواهيم ديد که زبان اين شعر نسبت به زبانهای شاعران گذشته و معاصر نيما، غير طبيعي است. پس ما يك اصل را می پذيريم برای درک شعر نيما، که با آن چیزی که او می گوید کاملاً مابيت دارد، ولی راجع به شعر او کاملاً صادق است. آن اصل اين است: «شاعر کسی است که دکلاماسيون طبيعي کلمات را به هم می زند و دکلاماسيون غير طبيعي کلمات را بوجود می آورد. وزن، قافیه، تکرار، حرکت، آرمونی، همگی تمهيداتی هستند برای جدا کردن شعر از دکلاماسيون طبيعي کلمات در جهت بوجود آوردن شيوه و طرز کار دیگر. يعنی هر شاعری که از الگو، معيار، و «نورم» زبان گذشته و يا حال به سوی انحراف از آن الگو و معيار و «نورم» حرکت نکند، اصلاً شاعر نخواهد بود. آن دکلاماسيون طبيعي کلمات، فقط برای نيما، دکلاماسيون طبيعي کلمات است، نه برای من و شما، ولی در مقايسه با دکلاماسيون طبيعي کلمات زبان فارسی و شعر گذشته فارسی، دکلاماسيون غير طبيعي کلمات است. سبک و طرز کار در شاعر از طريق دکلاماسيون غير طبيعي کلمات به نسبت شعر گذشته و زبان طبيعي بوجود می آيد و بعد، چون در دهها شعر او، اين دکلاماسيون غير طبيعي کلمات، با می خورد، تکرار می شود، شکست می خورد، موفق می شود و نهایتاً منجر به پيدایش ده دوازده شعر بسیار خوب در چارچوب طبيعي شده آن دکلاماسيون غير طبيعي کلمات می شود، ما می گوییم او صاحب زبان، بيان، سبک و شيوه شده است. و نيما چند شعر بسیار عالی در آن طرز کار دارد و ما از اين نظر او را ستايش می کنيم.

پس وقتی که نيما از دکلاماسيون غير طبيعي کلمات شعر کلاسيک فارسی می نالد، حق دارد، ولی وقتی که می گوید به دنبال انداختن شعر در مجرای طبيعي کلمات است، می دانيم که در واقع می خواهد شعر را به مجرای غير طبيعي کلمات بيندازد، و «نورم» گذشته، طبيعي، مألوف و کهنه شده را بشکند و با شکستن آن نور می را بنیان بگذارد که ذات آن در ابتدا از غير طبيعي بودن آن سرچشمه می گیرد. پس اصل دوم به اين صورت تلخیص می شود: طرز کار و شيوه یک شاعر حاصل انحراف او از طبيعت قراردادی و

اعتیادی و سستی زبان شعر و شاعری است. بهترین کارهای نیما این انحراف از طبیعت قراردادی را، به عنوان الگو و «نورم» در برابر ما می‌گذارد: «ری را»، «شب‌پره‌ی ساحل نزدیک»، «هست شب»، «تو را من چشم در راهم»، «مهتاب»، «برف»، «همه شب» [که حتی انحراف از «نورم» خود نیما هم هست]، و چندین شعر دیگر.

وقتی که نیما در تئوری خود می‌گوید: «شعر باید از حیث فرم، یک نثر وزن‌دار باشد. اگر وزن بهم بخورد، زیادی و چیز غیرطبیعی در آن نباشد»، کاملاً اشتباه می‌کند؛ و وقتی که می‌گوید شعر بی‌وزن و بی‌قافیه به مثابه انسانی است که پوشش و آرایش ندارد، باز هم اشتباه می‌کند؛ و نیز وقتی که می‌گوید روهم وزن و قافیه اثر مضاعفی است که سراینده به شعر خود می‌دهد، باز هم اشتباه می‌کند؛ و نیز وقتی که می‌گوید روهم وزن و قافیه اثر مضاعفی است که سراینده به شعر خود می‌دهد، باز هم کاملاً اشتباه می‌کند؛ و نیز وقتی که می‌گوید برای «نثر وزن‌دار» بودن شعر، دید ما باید متوجه خارج باشد، باز هم اشتباه می‌کند. همین تقسیم کردن جهان شاعر به داخل و خارج است که کار دست نیما می‌دهد. فرم، نثر وزن‌دار نیست. اگر وزن بهم بخورد، در صورتی که وزن بیرون شعر مانده باشد، شعر، شعر نبوده است تا اگر وزن آن بهم خورد، زیادی و چیز غیرطبیعی در آن نباشد. در بهترین شعرهای نیما، وزن نه به عنوان ابزار، نه به عنوان چیزی قابل حذف، بلکه به عنوان بخش مهمی از کار حضور می‌یابد. بهترین شعرهای نیما قابل برگرداندن به زبان نثر نیستند. و شعری که خوب است و وزن دارد، «نثر وزن‌دار» نیست. شعر حافظ قابل بازگشت به مضامین منثور نیست. اگر فرم این شعرها بهم بخورد، شعر بهم خورده است. ولی وقتی که نیما می‌گوید یکی از هنرهای سراینده شعر، «نمودن وزن» است، اصل بسیار مهم و اساسی را بیان می‌کند. در بهترین شعرهای نیما، وزن را در حال نمایش می‌بینیم؛ انگار او وزن، زنگ مطلب، قافیه، پایان‌بندی و ترکیبات خود را به رخ کشیده است. وزن، زینت شعر نیست. اگر شعر موزون، شعر واقعی باشد، وزن بخش اساسی آن است. به همین دلیل این حرف نیما که شعر بی‌وزن و بی‌قافیه مثل انسانی است که پوشش و آرایش ندارد، اشتباه محض است. وزن و قافیه، پوشش و آرایش نیستند؛ در شعر خوب موزون و مقفی، وزن و قافیه درونی شعر شده‌اند، همانطور که در بسیاری از شعرهای خود نیما از نوع «مهتاب» و «تو را من چشم در راهم». نیما در این شعرها به دنبال اثربخشی مضاعف نیست. شما وزن و قافیه‌نمایی را از این شعرها حذف کنید، بخشهای اساسی شعر حذف شده‌اند. مشکل اصلی نیما دو قطبی دیدن امر آفرینش شعر است. تقسیم دکارتی جهان به من و بیرون از من؛ تقسیم شعر به موزون و غیرموزون؛ تقسیم

شعر به وصفی و روایی و غیر وصفی و غیرروایی، اتفاقاً نیما در شعرهایی ناموفق است که این نوع تقسیم‌بندی بر آنها حاکم است. در جایی که نیما درون آدمها و اشیا می‌نشیند و به صورت شهودی به جهان نگاه می‌کند - حتی اگر به ظاهر از بیرون حرف زده باشد - شعر درجه یک می‌گوید.

ولی چرا نیما موضوع نثر، وصف و روایت را پیش می‌کشد؟ علتش این است که نیما مثل هر شاعر انقلابی، به دنبال برانداختن نهادی است که پیش از او وجود داشته است، ولی پس از آنکه آن نهاد را برانداخت، ضدنهادی را به جای آن پیشنهاد می‌کند. آن ضدنهاد هم جهان‌بینی ثوریک اوست و هم اجرای شعری او. ولی نیما با ایجاد ضدنهاد در برابر نهاد قبلی، تسلیم اصل ایجاد ساختار و ساختارزدایی ادبی می‌شود؛ به این معنی که حالا که او در جهت سرنگون کردن نهادی، ضدنهادی را پیشنهاد کرده است، باید قبول کند که ضدنهاد او نیز خود یک نهاد است که نهایتاً توسط دیگران سرنگون خواهد شد. برای مدرن بودن نفی تاریخ گذشته و گذشتگی ضروری است. سلاحی که جدید علیه قدیم به کار می‌گیرد، زمانی یک جدید دیگر علیه آن جدید قبلی به کار خواهد گرفت. و همه تناقضهای نیما برخاسته از همین موقعیت پرتناقض او به عنوان شاعر منقرض‌کننده‌ای است که بر انقراض خود صحه می‌گذارد. نیما می‌خواهد گذشته را به فراموشی بسپارد، ولی گذشته او را در خود غرق می‌کند. نیما به نفی تاریخ برمی‌خیزد، ولی با نفی تاریخ، موقعیت تاریخی خود را هم نفی می‌کند. نیما می‌خواهد شعری معاصر عصر ما بسازد، و در واقع جلو آینده را بگیرد. آینده‌ای که ماییم او را به سوی گذشته می‌راند. با تکیه‌اش بر نثر، وصف و روایت، خود را غرق در تاریختی می‌کند که انتقام هولناکی از معاصریت او می‌گیرد. مهم‌ترین خصیصه نثرروایی، وابسته بودن آن نثر به حال و هوای شخصیت‌های روایت است. نیما جز درد و شمرش «همه شب» و «شب همه شب» به سوی دو وزنی کردن شعر و یا ترکیب وزن و بی‌وزنی نمی‌رود. حتی در «مرغ آمین»، که نمایشی‌ترین شعر سراسر زندگی اوست، تک‌صدا، تک‌وزن و نامرکب باقی می‌ماند، چرا که همه با یک صدا و در یک وزن حرف می‌زنند؛ واقعاً گرچه «مرغ آمین» قابل ترجمه به روایتی منشور است، ولی باز هم مطلقیت تک‌وزنی بر آن حاکم است، و این مطلقیت که اساس همه فورمهای مطلق گذشته است، به عنوان یک عنصر منقرض‌شده تاریخی، با رسوخ در ساختارهای شعر نیمایی، از نیما انتقام هولناکی می‌گیرد، چرا که وظایف چندصدایی و چندشکلی کردن شعر را بر عهده نیروهایی آینده‌ای‌تر از نیما می‌گذارد. این حرف «پل دمان» که هر قدر نفی گذشته قوی‌تر باشد،

اتکا بر آن نیز قوی‌تر است، اگر در مورد کل تفکر مدرنیسم صادق باشد، بویژه در مورد شاعری چون بودلر، و شاعر - فیلسوفی چون نیچه، که موافق با ساکت‌کردن گذشته، فراموش کردن گذشته و نفی گذشته بود تا زمان حال، حالت حال، با توجه به آینده زبان باز کند، در مورد نیما نیز صادق است.^۱ حتی اگر این نکته اشتباه باشد که شعر را نمی‌توان قبلاً به نثر و بعد به وزن نوشت و یا شعر را می‌توان طوری به نثر تبدیل کرد که شعر به هم نخورد، باز هم باید بر روی این نکته توقف کرد که چرا موضوع نثر به این صورت به ذهن نیما راه یافته است؛ و اصولاً در صورت پذیرفتن نقشی برای نثر در شعر، این نقش از چه نوع و ماهیتی می‌تواند باشد.

پیدایش رمان، به قول «میخائیل باختین»، بر شعر تأثیر گذاشت. این تأثیر، تأثیر طرز کاری، شیوه‌ای، شکلی و فرمی بود. پیدایش رمان حتی فلسفه، بویژه فلسفه محض را از مطلقیت انداخت. چنین گفت زرتشت نیچه ترکیبی است از شعر، شخصیت‌سازی رمانی و فلسفه. وقتی که طنز گزنده نیچه را با قصارپردازی کلامی‌اش بر این مجموعه اضافه کنید، متنی خواهید یافت در حال دیالوگ با همه متون معاصر نیچه، و متون بعد از او، نه تنها از دیدگاه فلسفه هستی‌شناختی، بلکه از دیدگاه هستی‌شناسی ادبی‌ای که نهایتاً نیچه را به عنوان پیامبر بزرگ پست‌مدرنیسم جهانی در این عصر فوق‌صنعتی و سرمایه‌داری متأخر درآورد. نیما روایت می‌کند، روایت را می‌شکند، بعد شکسته را دوباره می‌شکند، دقیقاً به همان صورت که شعر درونی یادداشتهای زیرزمینی داستایوسکی از تناقضی به تناقضی در روایت حرکت می‌کند و جهان پرتناقضی می‌آفریند که پایان آن عبارت از ایستادن در میانه تبیین تناقض بعدی است. این چند صوتی بودن درون، از نظر شعری خود را در وجود سه انگلیسی‌زبان بزرگ، به صورت ادبی بروز می‌دهد: جویس، پائوندا و الیوت. در آثار اینان، چندصوتی بودن، متنی را به صورت نوشته‌ای درمی‌آورد که در آن نثرهای مختلف و شعرهای مختلف با هم ترکیب می‌شوند. جویس در اولیس بر از شعر است و آدمها به زبان‌های مختلف منشور حرف می‌زنند؛ در «کاتو»های از راپائوندا، حتی زبانهای مختلف با هم ترکیب می‌شوند؛ و شخصیتها و شگردهای بیان مختلف. در سرزمین ویران الیوت، شخصیتهای شعر زبانهای خاص شاعرانه خود را دارند، ولی گاهی این زبانها منشور هستند و از ترکیب صداها، شعرها، نثرها و حتی زبانهای مختلف، انگلیسی، آلمانی، سانسکریت و غیره، و حضور یافتن زمانها و مکانهای مختلف و اساطیر جهانهای مختلف و شخصیتهایی از حماسه‌های کهن و اشخاص تاریخی، شعری بوجود می‌آید که انگار رمانی است که صدها رمان و حماسه را ساکت می‌کند تا حالت

حال زبان باز کند. این منظومه، منظومه‌ای است که جغرافیاهای مختلف آفرینشی را یکجا گرد می‌آورد، بی آنکه این نکته را فراموش کند که باید وصف و روایت خطی و رئالیستی را به حداقل برساند تا از طریق نمادین کردن ارتباطات، جهان مکتشف خود را بیان کند. حتی اگر در شعر بودلر موضوع حضور داشت، همانطور که برغم موتیفی شدن موضوعات در نیما، هنوز موضوع شعر در یک شعر وجود دارد، الیوت به تاسی از مالارمه، موضوع را از شعرش غایب می‌کند و تنها اشارات بی‌شبهت به نت‌ها و عبارات موسیقایی آن حکایات و موضوعات را در پس و پیش جغرافیاهای خلاقه خود قرار می‌دهد تا اثری بوجود آورد که اجزای آن برای شکل پیدا کردن مدام باید با خود و موتیفهای درون شعر ارتباط برقرار کنند. چنین چیزی در واقع «پارودی» رمان و یا چندین رمان در یک شعر است.

ولی نیما، گرچه به اهمیت نثر، به تبدیل کردن شعر به نثر، به دکلاماسیون طبیعی کلمات، به توصیف و روایت، اشاره می‌کند، ولی هنوز آن توانایی را ندارد که این مجموعه را به صورت طرزکار و شگرد خلاقیت در اثر ادبی ببیند و یا با اجرای کامل یک اثر چندصوتی و چندشکلی، با ایجاد جغرافیایی خیالی مرکب از چندین جغرافیای دیگر، فضای مدرنی ایجاد کند که تشکل درونی آن مدام در حال شکستن و باز شدن به سوی آثار و اجزای دیگری از همین نوع باشد. علت این فقدان شکوفایی در این جهت، این بوده است که نیما جهان‌بینی دکارتی را به عنوان روایت بزرگ پذیرفته - البته در مقام یک ثوریسین - و علاوه بر این فرزند عصر روشنگری غربی است و روایت دیگری را هم به عنوان روایت معنی‌بخشی ماده بر معنا و بیرون به درون، از آن خود کرده است؛ گرچه قدرت اجرایی و توانایی آفرینشی او گاهی هم از دیدگاه دکارتی و هم از دیدگاه مادی فراتر رفته است. نیما مدام به خارج و عینیت اشاره می‌کند، ولی شعر او سراسر هم از مواد عینی ساخته نشده، و موجودی درونی مدام اشیا را به حمایت از جهان‌بینی شاعرانه فرا می‌خواند، به جای آنکه به طور کامل در اختیار وصف و روایت قرار گیرد. درست است که به قول دریدا^۴ «نه همه ژانرهای ادبی قصه هستند، ولی در هر نوع ادبیات قصویت^۵ هست»، ولی شعر موقمی عالی است که در آن عامل قصویت به حداقل برسد و یا به محض اینکه خواستیم شعر را به روایت تبدیل کنیم، با اعتراض شدید مفردات، شیوه کار و شگرد خلاقه شعر روبرو شویم. نیما در پاره‌ای موارد در عالم وصف تنها مانده است و از این نظر رمانتیستی است دیر آمده؛ گاهی اساس کار را بر «بازنمایی»^۶ از طریق استعاره و سمبول گذاشته است و از این نظر سمبولیستی است

از نوع قرن نوزدهمی و دیرآمده. ولی گرچه به مالارمه اشاره می‌کند و از کوشش او برای غنی کردن زبان از طریق شاعر یاد می‌کند و من غیرمستقیم می‌گوید که در شعر مالارمه «برای تبیین معنی جدید، تلفیق صرفی و نحوی بهم خورده است»، ولی برغم مساعی فراوانش در آوردن زبان جدید، بیشتر در شعر از طریق جانشین‌سازی استعاری و نمادی عمل کرده است تا جابه‌جاسازی پرتابی. برای یک عمل حسی یا احساسی و یا چند عمل حسی یا احساسی می‌توان تصاویر جانشینی خلق کرد تا به جای تاریخ و یا تجربه زندگی خود آدم بنشینند. شعر تصویری کنونی ایران بیشتر براساس همین جانشین‌سازی است. شاعر باید یک حوزهٔ خلاقه را از جا بکند و در حوزه‌های دیگر، از طریق به هم زدن قوانین جملهٔ خطی، زمان خطی، مکان خطی، آن را در حال جابه‌جا شدن، زمان به زمان شدن، فضا به فضا شدن، به صورت پرتابی بروز دهد. نیما از این بخش مدرنیسم بظاهر بی‌اطلاع بود.

چرا آدمی مثل نیما در مرکز همهٔ این تضادها زندگی می‌کند؟ از یک سو در نیما، شخصیتی را می‌یابیم که بیشتر مثل آدمی کار می‌کند که انگار می‌داند چه نوع کفشی را برای چه نوع پای بدوزد و حتی اگر لازم شد کفش کهنهٔ مرده‌ای را برای پوشاندن پای زنده‌ای تعمیر کند؛ و از سوی دیگر در بهترین جاها او را شاعری می‌بینیم که به سوی ابهام و ابهام و تاریکی، شجاعانه گام برمی‌دارد و ردپایی که از خود به جا می‌گذارد، بسیار درخشان است. از یک سو نیما می‌گوید: «برای ساختن خوب، تکنیک خوب لازم است... باید جان کند و عمر به مصرف رسانید»؛ و اضافه می‌کند: «کفایت کار خود را شناختن و اطاعت کردن، این است کار، در کارخانه‌ی آنهایی که کارکشته‌اند.» ما در این قبیل نوشته‌ها، قناعت معصومانه و دقت‌نجیبانهٔ صنعتگران شرق قدیم، بویژه ایران گذشته را می‌بینیم. و از سوی دیگر نیما می‌گوید: «انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقمندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویلات متفاوت باشد.» ما در این جا عشق به ساختارهای معانی چرخان می‌بینیم، علاقهٔ عمیقی به آفریدن و بازآفرینی چیزهایی می‌بینیم که می‌خواهد از خود به سوی دیگری فراتر برود، از متنی به سوی متنی دیگر برود و امضای صاحب اثر را از آن صاحب تأویل آن اثر در متن دیگر نیز بکند. در این جاست که جهان آینده او را، و نام او را، دوباره امضا می‌کند و خواننده، به قول ژاک دریدا، تبدیل به امضاکنندهٔ دوم اثر ادبی می‌شود. ^۶ در این جا، ما نیما را در فاصلهٔ نیمای آفریننده و اثر در حال آفرینش، سرگرم عرق ریختن و آفریدن می‌بینیم. گاهی اثر، حتی اگر روایی هم باشد، مثل «مرغ آمین»، خوب از آب درمی‌آید؛ و

گاهی در اثر روایت به حداقل می‌رسد، و ما به جای شنیدن صدای تصاویر و درک محتویات تصاویر، و تجزیه‌پذیری آنها به اصل معنا و اصل فرم، همه آنها را به صورت جهانی کامل می‌شنویم و این به معنای تقلید از ماده بیرون، عینیت بیرون، و ایجاد یک کل متشکل براساس تقلید از کل متشکل اجتماعی، طبیعی و عینی نیست، بلکه به معنای بیرون پراندن چیزی از اعماق به سوی اعماق شعری است که به جای آنکه منبعث از اومانیسزم رنسانسی و یا دکارتی و یا حتی عصر روشنگری غرب باشد، برخاسته از پرسش به سوی خراب‌آبادی است که او توسط آن، یعنی آن پرسش، غافلگیر شده و تیرش چنان از چله کمانش در رفته است که انگار ما با قطعه‌ای از مقالات شمس و یا قطعه‌ای از چنین گفت زرتشت نیچه سر و کار داریم. وقتی که ما با آن تیر در نقطه‌ای فرود می‌آییم، هنوز زمان آن تعیین نشده است. در این شعرهاست که نیما ملاحظات واکنش نشان دادن راجع به گذشته و اعصار کهن و شعر کهن را که ناشی از دقتهای صنعتگرانه او بود، پشت سر می‌گذارد و وارد جهانی می‌شود که در آن ملاحظه‌کاری پشت سر گذاشته شده است. تعداد این قبیل خودشکنی‌ها به جای شکستن ساختارهای کهن، بسیار انگشت‌شمار و مربوط به ده یا پانزده سال آخر حیات شاعری است که بخش اعظم عمرش را، صرفاً از روی ملاحظه، دقت و واکنش، کار می‌کرده است.

۴- حالا می‌پردازیم به تناقض‌های موجود در تفکر نیما و شعر نیما در ارتباط با وزن و آرمونی. به حد کافی از او مطلب نقل کرده‌ایم و در گذشته، هم ما راجع به محاسن این شگردهای نیمایی حرف زده‌ایم و هم دیگران. نیما اصرار کرده است که می‌خواهد شعر فارسی را از موسیقی جدا کند، و نهایتاً این فکر را به صورت شعری جدا از موسیقی و وابسته به موسیقی و جدا از عروض و وابسته به آن، بیان کرده است. ولی دقت ما در سراسر شعر نیمایی ما را به این نتیجه رسانده است که نیما هم برای وزن شعر خود، نه ذات موسیقی شعری، بلکه ذات موسیقی منبعث از عروض را اصل قرار داده است. کوتاه و بلند کردن مصراعها به اقتضای معنی که در پاره‌ای موارد صورت گرفته است، نشان می‌دهد که حتی اگر سه اصل پیشنهادی نیما را هم بپذیریم، باز، از نظر داشتن و یا نداشتن موسیقی، تداخل یا عدم تداخل عروض، تداخل یا عدم تداخل موسیقی منطبق بر عروض، و موسیقی غیرمنطبق بر عروض، هنوز هم در حضور تفکر و شعر نیما دچار بحران هستیم. نیما بحران را نشان داده است؛ به حضور آن اشاره کرده است؛ کم و کیف شاعری خود را از آن استخراج کرده است؛ ولی شعر او هم صورت مسئله است و نه حل آن. به نظر من، علت بازگشت اخوان از نیمه‌راه شاعری نیمایی به سوی شعر کلاسیک،

این بوده است که او نتوانست برای خود، بحران موجود در حضور نیما را حل کند و از آن به سوی مدرنیسمی که در حال فراروی از نیما بود حرکت کند؛ و علت حرکت شاملو به سوی شعر غیر عروضی این بود که نیما چنان به موسیقیهای غیر عروضی منطبق با ذات شعر و غیر منطبق با عروض تثبیت شده بی اعتنا بود که او نمی توانست شاملو را بدون استفاده از عروض نیمایی شاعر بشناسد، و شاملو هم تنها با درآوردن بخشی از شعر خود به صورت غیر نیمایی، نشان داد که اتفاقاً می توان هم شعر غیر کلاسیک گفت؛ هم شعر غیر نیمایی گفت؛ و هم شاعر بود. جالب این است که هر دو شاعر، یعنی هم نیما و هم شاملو، درباره برخی از شعرهای یکدیگر حق داشتند. وقتی که شاملو با «مانلی» مخالفت می کند حق دارد، وقتی که نیما با «تا شکوفه سرخ یک پیراهن» من غیر مستقیم مخالفت می کند، او هم حق دارد. اگر شاملو شعرهای صوتی ناظم حکمت را پشتوانه شعر بی وزن غیر نیمایی خود برای ابراز مخالفت خود - امروز یا دیروز - با نیما می کند، ناحق جلوه می کند، به دلیل اینکه در آن دوره از حالات اجتماعی ناظم حکمت در شعر شاملو، چیزهایی می بینیم، ولی از نظر صوتی، از شعرهای صوتی ناظم حکمت در شعر شاملو تأثیر چندانی نمی بینیم. شاید علت رنجش نیما این بوده است که هنوز چیزی به جای عروض پیشنهادی او گذاشته نشده است تا با مانلی او به دلیل نیمایی بودن، و خسته کننده بودن آن به دلیل وفادار ماندن از آغاز تا پایان به عروض نیمایی، مخالفت شده باشد. بحران موجود در نیما، درونی دو شاعر مهم روزگار ما شده است. شاملو برده است که نوعی موسیقی دیگر برای شعر می تواند وجود داشته باشد تا با یکنواختی موجود در عروض نیمایی، بویژه شعرهای بلند نیمایی، به مخالفت برخیزد؛ و نیما برده است که به سن پیری رسیده است و مرگ در چند قدمی ایستاده است و او هنوز نتوانسته است حتی بحران چندین وزنی بودن شعر را برای خود، حتی در یک شعر موفق چندین وزنی حل کند. مشکل در کجاست؟

نیما، به جای رفتن به ریشه وزن زبان، می رود به ریشه وزن عروضی، و شاعر با ریشه وزن زبان شعر می گوید نه تنها با ریشه وزن عروضی که خود در پاره ای موارد منطبق بر ریشه وزن زبان هست؛ ولی ریشه وزن زبان به مراتب متنوع تر از ریشه وزن عروضی است - نیمایی و غیر نیمایی اش از این بابت فرقی با هم ندارد - شاملو با کوشیدن در جهت آزاد کردن شعر خود از وزن عروضی، تکیه را بر ریشه وزن زبان می گذارد، ولی به دلیل اخراج تقریباً بالمره وزن عروضی از شعر جدی اش، خود را از بخشی از وزن که بالاخره ریشه در ساختار سیلابیک زبان فارسی دارد، محروم می کند. شاملو می کوشد

وزن را از طریق قافیه جبران کند، ولی کسی که از راه قافیه وارد شعر می‌شود، از راه وزن هم وارد آن می‌شود، به دلیل اینکه یکی از ریشه‌های اصلی وزن، قافیه است؛ و برخلاف حرف نیما که قافیه بعد از وزن بوجود آمده، در این شکی نیست که چون شعر صوتی اولیه بشر بر اساس تکرار در حروف مصوت و مصمت بوجود آمده، قافیه از نظر تاریخی مقدم بر وزن بوده است. در واقع قافیه، آن ریتم اولیه بود که از صوت برمی‌خاسته به سوی کلمه حرکت می‌کرده است. شاید به پایان منتقل شدن قافیه متأخر بر وزن باشد، ولی صوتی بودن ذاتی آن، آن را به پدیده ریتمیکی پیش از پیدایش عروضهای رسمی زبانها نسبت می‌دهد تا به پدیده‌ای بعد از پیدایش این عروضها. - به هر طریق شاملو گاهی از رهگذر قافیه وارد جهان وزن می‌شود. و آن بخش بسیار صوری وزن شعر شاملوست. ولی ما فعلاً با اصل دیگری کار داریم، و آن اینکه عروض نیمایی هم نوعی عروض است، به این معنا که اساس آن بر پیشداوری است. برای آنکه معلوم شود عرض من از پیشداوری چیست، مطلبی را که دو سال پیش به یکی از مجلات سپردم و چاپ نشده ماند و بعد محتویات آن از مقالات این و آن سر در آورد، در این جا می‌آورم - البته بدون شعرهای ضمیمه‌اش - به دلیل اینکه همه اعتراضهای وارد بر عروض و آرمونی نیمایی را در آن یکجا گرد آورده‌ام و در عین حال خصائص آن بخش از شعر خودم را هم که غیرنیمایی می‌دانم، و فقط مربوط به وزن می‌شود، در این جا به بحث گذاشته‌ام.

اخیراً یکی دو تن از دوستانی که به شعر من لطف دارند، آن را نوعی شعر «نیمایی» خوانده‌اند. بعضی از شعرهای من غیرنیمایی بوده‌اند، مثل «اسماعیل»، ولی این شعر و شعرهای مشابه آن، از سی و پنج سال پیش تاکنون، بی‌وزن‌اند و طبیعی است که غیرنیمایی خوانده شوند. ولی من شعرهای چهار پنج سال گذشته‌ام را که موزون بوده‌اند، چندان نیمایی نمی‌دانم، حتی بعضی از آنها را کاملاً غیرنیمایی می‌دانم. در شعر نیما و نیمایی، به محض اینکه دو سه سطر شعر گفته شد، وزن شعر، اگر نه طول مصراعها، از پیش تعیین شده است. یعنی «نت» افاعیلی شعر نیمایی، پیش از شعر، می‌تواند در برابر شاعر قرار گیرد، و یا شاید ریشه اصلی نت. در این کار نیما، نوعی تعمد وجود دارد، متنها تعمدی پیش از سرودن شعر. در شعرهای جدیدتر من... برغم حضور زنگی از نوعی ریشه افاعیلی و ریشه وزن زبانشناختی، «نت» شعر یا قابل نوشتن نیست ولی حس می‌شود؛ و یا «نت» آن را باید پس از خواندن شعر نوشت؛ و آن «نت» وزن را در بی‌قاعدگی آن به رخ خواهد کشید و نه در قاعده آن. یعنی خواننده احساس خواهد کرد

که شاعر، برغم تکیه بر نوعی وزن، موسیقی شعرش را، کلاً خودش می‌سازد. در شعر نیمایی، بخشی از هارمونی را سنت به شاعر داده است و خود نیما به آن بخش از سنت به دو صورت وفادار است: ۱- افاعیل عروضی، برغم کوتاه و بلند شدن مصراعها در شعر نیما و نیمایی حفظ شده است. ۲- در شعرهای مختلف‌الارکان، طول مصراع از مصراع سنتی کوتاه‌تر شده، ولی بلندتر نشده است. نیما، این وزن‌ها را «جامده» خوانده است. به نظر من نیما اشتباه می‌کند (سه چهار تنی از ما که از سال چهل شهرت پیدا کردیم و فرخزاد، در شعرهایی با وزنهای مختلف‌الارکان، نشان دادیم که این کار عملی است. | در وزن‌های مختلف‌الارکان، ایجاد هارمونی مشکل‌تر، ولی مهم‌تر است. اصل وزن مختلف‌الارکان بر این است که ریشه وزن از دو یا بیش از دو رکن گرفته شود و چون «هارمونی» به معنای ایجاد هماهنگی بین چیزهایی است که از جنس وزنی یکدیگر نباشند، ظرفیت موسیقایی و هارمونی‌طلبی و حتی معنی‌خواهی در اوزان مختلف‌الارکان بیشتر محسوس و مطلوب است تا در وزنهای سیال که از دیدگاه نیما، می‌توان مصراعهای آنها را نه تنها کوتاه، بلکه با حفظ نوعی پایان‌بندی تا بی‌نهایت بلند کرد. هارمونی واقعی در صورت شعر موقعی بوجود می‌آید که عناصر ناهمجنس از طریق ترکیب هنری همجنس شوند. مفاعیلن با مفاعیلن، فاعلاتن با فاعلاتن، مفاعیلن با مفاعیلن، فاعلاتن با فاعلاتن از یک جنس‌اند؛ ولی مفاعیلن با فاعلاتن، مفعول فاعلاتن و مفاعیلن از یک جنس نیستند. ولی ترکیب آنها در خود شعر فارسی هارمونیزه شده است و به نظر من در آنها ظرفیت موسیقایی بیشتر است تا در بحور مشترک‌الارکان. هارمونی واقعی، موقعی به دست می‌آید که شما ترکیبی از وزنهای مختلف‌الارکان و وزنهای مشترک‌الارکان و چیزهای به ظاهر بی‌وزن داشته باشید، و اینها طوری با هم ترکیب شده باشند که ما با یک مجموعه، یک کل، یک کلیت تمام سر و کار داشته باشیم که اجزای جغرافیای وزنی آن به ظاهر با هم متنافرند. البته گمان نکنید که من هارمونی را فقط به وزن و بی‌وزنی و یا شکل بیرونی شعر مربوط می‌دانم. مسائل دیگری را هم در موضوع هارمونی دخیل می‌دانم، چیزی که راجع به آن در گذشته به تفصیل حرف زده‌ام، و با در نظر گرفتن شعرهای جدیدم، چیزهای دیگری را هم در آن دخیل می‌دانم. ولی فعلاً فقط به ظاهر قضایا می‌پردازم. یک شعر ممکن است در اجزایش از وزن قراردادی نیمایی خارج شده باشد، به همان صورت که وزن شعر نیمایی از اصول وزن قراردادی شعر کلاسیک عدول کرده بود، ولی در ترکیب، هارمونی‌ای داشته باشد که به مراتب مهم‌تر از هارمونی شکل ظاهری شعر نیما و شعر نیمایی است؛ به همان صورت که هارمونی

نیمایی، از هارمونی بیت گذشته فارسی، گامی فراتر بود. هارمونی نیمایی در اوزان مختلف الارکان، بهر طریق ناقص بود. اگر تصویر، اصوات، حها و احساسها و اندیشه‌ها طولانی‌تر از مصراع قرار دادی اوزان مختلف الارکان بود، نیما می‌گفت نباید شاعر ادامه بدهد، بلکه برطبق یک انضباط بی‌دلیل نیمایی، باید برود سر سطر، به دلیل اینکه این وزنها جامدند. نیما در مورد این وزنها اشتباه می‌کرد، چرا که ذات مرکب آنها، هم ظرفیت موسیقایی بیشتری داشت و هم ناهمجنس را همجنس کرده بود، و هم به دلیل همین ظرفیتها، قدرت طولانی‌تر شدن از طول مصراع قرار دادی شعر کلاسیک را داشت، و به همین علت، اینها از سیلان مرکبی برخوردار بودند که باید سیلان پولیفونیک خواننده شود؛ در حالیکه محور مشترک الارکان، اگر سیلان داشتند، سیلان‌شان مونوفونیک (تک صدایی) بود. نت شعر نیما از پیش معلوم است، به همین دلیل در شعر نیما هم گاهی خصلت منظوم بودن هست، و بعضی شعرهای نیما هم، نظم است نه شعر، مثل «آی آدمها» و با پاره‌هایی از «مانلی». در شعرهای مشترک الارکان نیمایی، کشش به سوی تک‌ساحتی بودن هارمونی دیده می‌شود؛ و در شعرهای مختلف الارکان عدم توفیق در بلندتر کردن مصراع، وقتی که مصراع می‌خواهد پیش بتازد و نیما با رفتن به سر سطر مانع تاخت آن می‌شود. هارمونی‌ای که از یک ملودی ساخته شده باشد، هارمونی نیست. تنها چند ملودی ناقص یکدیگر، با شکستن، و ترکیب در هنگام شکستن یکدیگر، می‌توانند هارمونی بوجود بیاورند. سطرهای شعرهای مبتنی بر اوزان مشترک الارکان نیما، از نظر وزنی براساس توازی ساخته شده‌اند و گرچه پایان‌بندی بسیار مهم است، ولی در شعری مثل «می‌تراود مهتاب»، شما تکرار دهها «فعلاتن» را دارید و هارمونی شعر، زاینده سطر بندی ناشی از پایان‌بندی، تصویرسازی، ترجیع‌سازی، قافیه‌سازی و مفهوم‌سازی است. ولی تکرار «فعلاتن»، که به ظاهر کمال هارمونیک بوجود آورده، هارمونی را تک‌ساحتی نگه داشته است. لازم بود این شعر از چند وزن ساخته شود، منتها شاعر در ترکیب آن وزنها قدرت هارمونی‌سازی خود را به نمایش بگذارد. این شعر را می‌توان با همان موسیقی قدیم خواند، همانطور که هنرمند محترم آقای «تعریف»، در محافل خصوصی خوانده است و من هم شنیده‌ام. در واقع نیما، در شکل ذهنی هارمونی بیشتری دارد تا در شکل عینی. در واقع نیما به دنبال آفریدن موسیقی نیست، به دنبال موزون کردن شکل ذهنی است. پایان‌بندی نیمایی در مان نفس‌بر بودن تکرارهای فاعلاتن و فعلاتن نیست. نیما نیز هارمونی را فدای رکن قرار دادی وزن شعر فارسی کرده است. نیما می‌گفت شعر گذشته فارسی وزن نداشت،

من به شعر وزن داده‌ام، من واضح «آرمونی» هستم. ولی نیما هم اسیر رکن و یا ترکیب ارکانی است که در آن کار می‌کند. نیما هم کمی از قاعده خارج شده است، و به همین دلیل در ابتدا غریب می‌نمود. و حالا غریب نیست. قراردادی است. هارمونی‌ای هارمونی است که حداقل از دو ملودی ساخته شده باشد؛ و اگر چند ملودی باشد، بهتر است. با چنین برداشتی از هارمونی، اوزان مختلف‌الارکان، سیال‌تر شناخته می‌شوند تا اوزان مشترک‌الارکان. منتها این قضیه به تنهایی اهمیتی چندانی ندارد. به نظر من، وقتی که اوزان مختلف‌الارکان را سیال بکنیم، بویژه موقعی که از مصراع قراردادی شعر کلاسیک و نیمایی در این اوزان فراتر برویم، مصراع، زیباتر، خوش‌ساخت‌تر و شیواتر از زمانی می‌شود که دست از سیلان بکشیم و مصراعی را که می‌تازد تا طولانی شود و یا وسطش بریدگی‌هایی زیبا پیدا می‌کند تا با نفس طولانی آدمی منطبق‌تراز آب درآید، تبدیل کنیم به مصراع‌های جداگانه و با پس و پیش کردن کلمات، با آوردن «حتمی» پایان‌بندی، از نفس و انرژی شعر بکاهیم. وزن یک مصراع و یا سراسر شعر، ارتباط با ترکیب ریشه‌های وزنی زبان با خواص ابزارهای صوتی اندام انسان دارد، و نه با وزن عروضی که قبلاً توسط شعر گذشته و شعر نیمایی قالب‌گیری شده است. کسی که از وسایل و ابزارهای صوتی انسانی خود برای صدا دار کردن زبان شعر استفاده نکند، شعر نمی‌گوید، فقط یا چیزی قراردادی می‌گوید و یا بیان را به صورت متشور ادا می‌کند. شعر با سینه و حنجره و دهان و دندانها و لبها و دم و بازدم سر و کار دارد. نثر با چنین چیزی سر و کار ندارد. و حس یعنی این. مصراع ممکن است مثلاً از تکرار سه یا چهار مفاعلهن فعلاتن ساخته شود با یک پایان‌بندی تا یک مصراع به مصراع بعدی نپیوندد. ولی این کار بسیار ساده است. موقعی یک مصراع شخصیت واقعی پیدا می‌کند که گوینده، آن سراینده همه چیز آن مصراع باشد، و آن مصراع از اجزای مختلف ساخته شده باشد و در آن وزن، بی‌وزنی، محور مختلف و تکرار اجزای محور در یکدیگر متشکلاً وزن را آفریده باشند و بعد مصراع‌های دیگر، چه کوتاه، چه بلند، از ترکیب این قبیل آحاد و مفردات تشکیل شده باشد، و شعر مجموع این چیزهای خرد شده در درون هم، و هارمونیزه شده آنها باشد. در چنین شعری به دنبال وزن هستیم، ولی نه وزن نیمایی، بلکه وزنی که از مقتضیات آن شعر بخصوص بوجود آمده باشد. نه ما در خدمت وزن هستیم، نه وزن در خدمت ما. وزن و بی‌وزنی، جدا از افاعیل عروضی و غیر آن، بخش ذاتی و تفکیک‌ناپذیر شعری است که بوجود می‌آید. چنین شعری را نه قبلاً می‌توان به نثر نوشت و بعداً به شعر، و نه بعداً می‌توان آن را به نثر تبدیل کرد تا معنی در آن اصل باشد

و فرم لباس آن و یا تزئین و آرایش مضاعف آن. منتها یک موضوع دیگر را نباید فراموش کرد. افعیل عروضی شعر فارسی از ترکیبات هجایی زبان فارسی به دست آمده است. ولی این ممکنات زبان فارسی بوده؛ امکاناتش فراوانتر از آن است که به افعیل عروضی یا قوالب نیمایی و یا سجعهای قدیم و جدید محدود شود. درست است: در ذات زبان فارسی بوده که افعیل عروضی به صورتی که به وجود آمدند، به وجود آمده باشند. این نوع ترکیب اصوات در نهاد زبان فارسی است و هیچ زبان دیگری از این خصلت بنیادی زبان به صورتی که ما از آن استفاده می‌کنیم، استفاده نمی‌کند. فرار از آنها غیر ممکن است، حتی موقع حرف زدن. ولی ریتمهای محتمل در زبان فارسی محدود به افعیل نمی‌شود. پس هر شاعر جدی، شعر خود را، هم از ریتم‌هایی که در شعر گذشته وجود دارد می‌سازد و هم از ریتم‌هایی که او خود به وجود می‌آورد. فصل بیگانه‌نمایی شعر نیمایی نیز، مثل فصل بیگانه‌نمایی شعر عروضی به پایان آمده است و هر چیزی که تا این درجه آشتای ما باشد، نمی‌توان آن را غریب کرد و از پروسه «بیگانه‌گردانی» گذرانند. وزن نیمایی و وزن عروضی، ریتم‌های بی‌وزن و کلیه ظرفیتهای موسیقایی زبان فارسی، پیش‌وزنهای شعرهایی هستند که باید به وجود بیایند. باید به کلیشه‌های وزنی به دیده تردید نگریست. وزن، برای آنکه وزن شناخته شود، باید در ابتدا «بیگانه» جلوه کند تا اصل بدیع بیگانه‌گردانی و غریب‌سازی، بی‌قاعده‌سازی و بدیع‌سازی در آن رعایت شده باشد. یعنی شعر باید «نوه» باشد؛ و شعر امروز فارسی خود را متعهد دائمی این نکته نکرده است که «نوه» را فقط در نیمایی بودن مطلق ببیند. شعر «نوه» از نیما فراتر رفته است. حالا نویی نوشت که نوتر باشد. هرگاه وزن جدیدی، زبان جدیدی، قالب جدیدی معرفی می‌شود، مردم فکر می‌کنند وزن جدید، زبان جدید، قالب جدید معرفی نشده است، بلکه با هویت آنها بازی شده است. چنین هست و چنین نیست. هویت آن چیزی است که یک شاعر برای خود بوجود می‌آورد. «اشکلوفسکی»، شکل‌شناس بزرگ روس، گفته است، وزن شعر، برای آنکه وزن شعر باشد، باید قاعده حاکم بر وزن شعر را بهم بریزد. شعر باید بی‌قاعده باشد. و این گفته را می‌توان تکمیل کرد: خواننده باید وزن شعر را با صدا و نفیس درون خود کشف و حس کند، و با شاعر، امضاکننده دوم و سوم و صدم آن شعر بشود.

۵- و حالا می‌پردازیم به شاملو.

و چرا به شاملو می‌پردازیم؟ به جای اخوان ثالث یا فرخ‌زاد؟ و یا دیگران؟ چند علت دارد که مهم‌ترین آنها این است: بعد از نیما، شاملو، بیش از هر شاعر دیگری نسبت به

شعر کهن، و حتی نسبت به شعر نیمایی دچار دگرگونی، تضاد و تحول می شود و در واقع قالب شکنی نیمایی را چند قدم آونتر می برد و قالب شعر خود نیما را هم می شکند. ولی دقیقاً مثل نیما، که نازگی را در شکستن قالب کهن می دید و در واقع اصل قالب شکنی شاعر جدی را می پذیرفت و به همین دلیل خود را به رضم سرسپردگی به مدرنیسم خودش، در معرض این خطر قرار می داد که روزی کهنه شود، شاملو نیز با قالب شکنی خود، خود را دقیقاً در معرض همان خطر قرار می دهد. یعنی شاملو هم مثل نیما، دست به کار تاریخی می زند، و هر چیزی که تنها به قید تاریخی بودن، خود را تازه تر از دیروز ببیند، خود را در معرض این خطر قرار می دهد که یک حرکت تاریخی دیگر آن را کهنه کند. بحران مدرنیسم، عملاً از این برخوردار با تاریخ، در این فراروی تجدد از تاریخ، به رضم محصور بودن آن به تاریخ، ناشی می شود. در واقع سنت شعر کهن نوعی فیزیک است که شعر نیمایی، نوعی متافیزیک آن است، و شعر نیما نوعی دیگر از فیزیک است که شعر شاملو نوعی متافیزیک آن است [اما فیزیک و متافیزیک را به معنای نیچهای و هایدگری آن می گیریم و نه به معنای دینی آن^{۱۸}؛ و اگر این حرکت تنها در صورت تاریخی قضیه اتفاق افتاده باشد، قاعدتاً ما در مدرنیسم، مدام با کهنه شدن سر و کار خواهیم داشت، به همان صورت که سخن «نوی فرخی سیستانی در هزار سال پیش توسط سخن «نوی حافظ کهنه می شود و سخن «نوی حافظ توسط سخن «نوی نیما، شعر شاملو هم که در صدد کهنه کردن «نوی به معنای نیمایی و ارائه «نوی دیگری است، در آینده، توسط چیز دیگری کهنه خواهد شد. پس در این صورت باید چنین نتیجه بگیریم که آنچه «نویست نهایتاً معاصر با یک زمان تاریخی است و به محض اینکه آن زمان تاریخی حذف شد، «نوی بودن آن «نوی هم حذف شده است. ولی تناقض های موجود در اثر ادبی، بویژه برخوردار با این تناقض ها در ذات شعر به ما اجازه نمی دهد که به این سادگی تسلیم این تعریف از «نوی بشویم. هنر جدی تاریخ مصرف ندارد.

هم نیما و هم شاملو نشان داده اند که از بخشی از ادبیات گذشته برغم معاصر نبودن آن ادبیات با عصر آنها لذت برده اند و چیز یاد گرفته اند. وقتی که می خواهیم «نوی باشیم، در ارتباط با گذشته خود به خود دچار نسیان می شویم. وقتی که از چیزی از گذشته لذت می بریم، آن هم لذت هنری - به دلیل اینکه چیز دیگری از گذشته در ما ایجاد لذت نمی کند - آن را برغم سرسپردگی مان به اصل نسیان در اصل «نوی، احیا می کنیم. این اصل لذت بردن ما بر چه چیزی استوار است؟ آنچه در گذشته اصالتاً نو بود، برغم عقب ماندگی زمانی خود آن گذشته، هم از نظر کمی و هم از نظر کیفی از عصر ما، در کنار