واکاوی نظریّه‌پردازی سمبولیسم اجتماعی ایرانی در بوطیقای شعر نیما یوشیج

مهیار علوی‌مقدّم[1]

تاریخ دریافت: ۹۹/٤/۳۱ تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۰/۲۵

چکیده

در جریان‌شناسی شعر نو فارسی، سمبولیسم اجتماعی، همراه با نوآوری ایرانی و به دور از اقتباس و تقلید سطحی، نخستین بار در شعر نیما یوشیج، پدیدارشد. نیما یوشیج، بیش از آن که او را پایه گذارشعر نو فارسی به شمارآوریم، باید نظریّه‌پرداز جریانی در شعر نو نام داد که آگاهانه و بر پایه‌ی بوطیقای شعری با رؤیاوری به سوی سمبولیسم اجتماعی، زمینه‌های تحوّل را در عرصه‌ی اندیشه‌ورزی ایرانی پدید آورد. کارکردهای سمبولیسم اجتماعی در بیان مفاهیم ژرف، دوری گزیدن از عینیّت‌گرایی و نزدیک شدن به مفاهیم انتزاعی، ظرفیت بالای عناصر واژگانی زبان درحوزه‌ی سمبولیسم اجتماعی، چندگانگی معنایی به مقتضای سرشت شعر فارسی و ژرفا بخشیدن به شعر نو فارسی از طریقِ گرایش‌های سمبلیستی ازجمله عوامل رویکرد آگاهانه و هوشمندانه‌ی نیما یوشیج به سوی سمبولیسم اجتماعی به شمار می‌رود. در این پژوهش که با روش گردآوری اطّلاعات از نوع کتابخانه‌ای و روش تحلیل داده‌ها از نوع کمّی و کیفی انجام شده است، بر پایه‌ی شناختِ جریان‌شناسی شعر نو فارسی، تحوّلات شعری آغازگر شعر نو فارسی از رمانتیسم به سوی سمبولیسم فردی و سپس سمبولیسم اجتماعی و تأثیر بافت برون‌متنی، زمینه‌های رویگردانی نیما یوشیج از رمانتیسم و روی آوری به سمبولیسم اجتماعی کاویده می‌شود. هیچ یک از شاعران نوپرداز پیرو نیما یوشیج، نه بوطیقای شعری او را داشتند و نه توانایی در نظریّه‌پردازی ادبی تا بتوانند همسنگِ او در این عرصه و با این سطح گسترده‌ی کمّی و کیفی در چارچوب سمبولیسم اجتماعی، منظومه‌ی شعری بیافرینند؛ آن هم با رنگ و بوی بومی و ایرانی، موضوعی که تاکنون مغفول مانده است.

واژگان کلیدی: نیما یوشیج، سمبولیسم اجتماعی، جریان‌شناسی، بافت برون‌متنی، بوطیقای شعری.

---

[1]ـ دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، (نویسنده‌ی مسؤول). رایانامه: m.alavi2007@yahoo.com

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مسأله

جریان‌شناسی ادبی، رویکردی علمی است با هدفِ بررسی عواملِ برون‌ساخت و درون‌ساخت ادبیّات و بررسی دلایلِ داخلی- ساختی و خارجی- اجتماعیِ تحوّلات ادبی. جریان‌های ادبی، امواج دریایی را مانند است که به سوی ساحل «تحوّل» و یا «انحطاط» در کرانه‌ی فرهنگ و اندیشه در حرکت‌اند. در جریان‌شناسی ادبی با قبض و بسط و فراز و فرود ادبیّات رو به روایم و از آنجایی که فرهنگ و اندیشه، بازتابنده‌ی جهان هستی است و زبان و ادبیّات، بازتابنده‌ی فرهنگ و اندیشه، جریان‌شناسی ادبی، پژوهشگر را به عرصه‌های جریان‌شناسی فرهنگی هدایت می‌کند. جریان‌های ادبی، ویژگی آیینگی و بازتابندگی شفّافی در زمینه‌ی فرهنگ و اندیشه دارند. این بازتابندگی در دوره‌ی پسامشروطیّت، بارز شد و در عرصه‌ی شعر نو، نمود آشکارتری یافت.

ازسوی دیگر، مکتب‌های ادبی و هنری، یعنی مجموعه‌ای از سنّت‌ها، هنجارها، اندیشه‌ها و نظریّه‌هایی که به دلایل شرایط و اوضاع اجتماعی، سیاسی و یا فرهنگی در دوره‌ای خاص در ادبیّات و هنر یک یا چند کشور پدیدار می‌شود و از این رو، آینه‌ی شفّاف تحوّلات و فراز و نشیب‌های یک دوره‌ی زمانی و یا بافت موقعیّتی به شمار می‌رود و هرگونه روی آوردنِ شاعری صاحب اندیشه در دوره‌ی معاصر به سوی مکتبی ادبی و هنری و یا روی گرداندن از مکتبی ادبی و هنری، رویکرد فرهنگی و جهان‌نگری این شاعر را باز می‌تاباند. در این میان، رویکرد نیما یوشیج به عنوانِ نظریّه‌پرداز شعر نو فارسی به سوی هر مکتب و جریان فرهنگی و ادبی، آیینه‌ی تمام‌نمای فرهنگ و اندیشه در دوران مدرنیته‌ی شعر فارسی به شمار می‌رود. در مورد شاعری مقطع‌ساز و دوران‌ساز مانند نیما یوشیج که نظریّه‌پردازی او در عرصه‌ی فرهنگ و اندیشه و زبان و ادب مدرن و دارا بودن بوطیقای شعری، فراتراز جایگاه او در زمینه‌ی نوپردازی‌های آفرینش شعری است. نظریّه‌پردازیی که بیش از آن که در چارچوب «نظریّه‌ی شعر نو» نمود یابد در زمینه‌ی بوطیقای شعری و نظریّه‌پردازی به مثابه‌ی زمینه‌های استوار رویکرد نیما به سوی مکتب سمبولیسم اجتماعی با رنگ و بوی ایرانی جلوه‌گر شده است؛ امّا گام‌هایی که نیما یوشیج در جادّه‌ی سمبولیسم اجتماعی برداشت، بنا به دلایلی که گفته خواهد شد، هیچ یک از نوپردازان شعر نو نیمایی، نتوانستند سمبولیسم اجتماعی را با تمام ویژگی‌هایی که در شعر نیما یوشیج بازتاب یافته است، پدیدار سازند. در این مقاله بر آنیم در چارچوب جریان‌شناسی شعر نو نیمایی، رویگردانی نیما یوشیج از مکتب رمانتیسم و رؤیاوری او به سمبولیسم اجتماعی با بازشناختِ نوی بکاویم و دلایل این امر را بررسی کنیم که چرا این رویکرد نظریّه‌پردازانه در حوزه‌ی مکتب سمبولیسم اجتماعی که به مراتب درخورتوجّه‌تر از نظریّه‌پردازی در حوزه‌ی شعر نو بود به روح غالب و مسلّط شعر نو فارسی تبدیل نشد و پیروان او نتوانستند در این مسیر کوبیده‌شده، گام بردازند.

۱-۱- پیشینه‌ی تحقیق

– در زمینه‌ی نیماپژوهی و پیوند او با جنبش سمبولیسم، تقی پورنامداریان (۱۳۷۷) در کتاب «خانه‌ام، ابری است» به حرکت آگاهانه‌ی نیما از سنّت تا تجدّد پرداخته و زوایای تاریک این شاعر معاصر را روشنی بخشیده است. پورنامداریان در جستار «مسأله‌ی معنی در شعر کهن و شعر آزاد نیمایی» به تأویل و زبان سمبلیک در شعر نیما یوشیج پرداخته است.

– سیروس شمیسا (۱۳۸۰) در مقاله‌ی «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران» و سیروس شمیسا و علی حسین‌پور (۱۳۸۰) در مقاله‌ی «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران» به جایگاه نیما یوشیج در پایه‌گذاری سمبولیسم اجتماعی پرداخته و شعر «ققنوس» را نخستین تجربه در این زمینه در شعر معاصر فارسی می‌دانند. نویسندگان این مقاله به شماری از ویژگی‌های سمبولیسم اجتماعی ازجمله جامعه‌گرایی، نمادگرایی، اندیشمندانه بودن، عنصر عاطفه و ساختار زبانی و واژگانی پرداخته‌اند؛ به دور از نگاهی انتقادی در این حوزه و بدون اشاره به پیوند سمبولیسم اجتماعی در شعر نیما یوشیج با جریان‌شناسی فرهنگی و ادبی روزگار او و فقدان پیروانی استوار در این مکتب ادبی.

– سعید حمیدیان (۱۳۸۱) در کتاب «داستان دگردیسی روند دگرگونی‌های نیما یوشیج»، شعر نیما یوشیج را از سه منظر کلّی «رمانتیسم»، «رئالیسم » و «سمبولیسم » نقد و بررسی کرده است. نویسنده در این کتاب، گرایش‌های سه‌گانه‌ی نیما یوشیج، یعنی، رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم را با همه‌ی محاسن و معایبش کاویده است. رمانتیسم مربوط به نخستین دوره‌ی شاعری، یعنی جوان‌سالی اوست؛ لیکن رئالیسم و سمبولیسم را چندان نمی‌توان مشمول تقدّم و تاخّر زمانی دانست. کتاب «چشم‌انداز شعر معاصر ایران»، نوشته‌ی مهدی زرقانی (۱۳۸۳) در زمینه‌ی پرداختن به جریان‌شناسی شعر معاصر نیز درخور توجّه است. وی بر شاخص بودن نیما یوشیج در سمبولیسم اجتماعی تأکید می‌کند و رمانتیسم فردی، رمانتیسم اجتماعی، سمبولیسم اجتماعی و رئالیسم اجتماعی سوسیالیستی را همگنان یکدیگر در جریان‌شناسی شعر این دوره می‌داند.

– محمود فتوحی و مریم علی‌نژاد (۱۳۸۶) در مقاله‌ی «نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی» می‌کوشند نشان دهند که نوآوری نیما یوشیج، تنها به قالب‌شکنی در درون سنّت‌های کهن محدود نمی‌شود و علاوه بر نوآوری در قالب‌های شعری و تجربه‌های معنایی و دید تازه به ابداع فرم بی‌سابقه‌ای در شعر فارسی دست می‌زند. از این رو، این مقاله، پیوندی با موضوع نظریّه‌پردازی سمبولیسم اجتماعی در بوطیقای شعر نیما یوشیج ندارد. به رغم تمام این پژوهش‌ها در عرصه‌ی سمبولیسم اجتماعی و نیز مباحث نیماپژوهی و زمینه‌های گرایش او به این مکتب ادبی، جستاری درخور توجّه در زمینه‌ی نظریّه‌پردازی سمبولیسم اجتماعی ایرانی به دست نیما یوشیج و دلایل تبدیل نشدن این مکتب به روح مسلّط شعر نو

فارسی در پیروان او نوشته نشده است و خلاء پژوهشی در این زمینه، ضرورت چنین پژوهشی را بایسته می‌کند.

۱-۲- روش تحقیق، هدف و پرسش‌های پژوهش

دراین پژوهش، روش گردآوری اطّلاعات از نوع روش کتابخانه‌ای، روش تحلیل داده‌ها از نوع روش کیفی و کمّی و روش استدلالی از نوع روش استدلال استقرایی (از جز به کل) است. این پژوهش بر آن است با بررسی دلایل رویگردانی نیما یوشیج از رمانتیسم و رؤیاوری به سمبولیسم اجتماعی که در جهان‌نگری نیما به یک نظریّه تبدیل شد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که چرا این رویکردِ نظریّه‌پردازانه در چارچوبِ سمبولیسم اجتماعی با تمام اصول و مبانی خود که این چنین در شعر او بازتاب دارد به روح غالب و مسلّط شعر نو فارسی پس از وی تبدیل نشد و پیروان او در این مسیر نتوانستند گام بردارند و شعر نو نیمایی را در عرصه‌ی سمبولیسم اجتماعی، نتوانستند به درجه‌ای از رشد و بالندگی برسانند و چگونه نیما یوشیج توانست، نسخه‌ای از سمبولیسم اجتماعی را با رنگ و بوی ایرانی بیافریند و چرا پیروان او نتوانستند از گونه‌ی نیمایی سمبولیسم اجتماعی ایرانی با رعایت تمام اصول و قواعد این مکتب، نسخه‌برداری کنند و مبانی آن را حتّی ناقص و سترون تقلید کنند.

۲- چارچوب مفهومی پژوهش

۲-۱- جریان‌شناسی شعر نو فارسی و پیوند با مکتب‌های ادبی

جریان‌شناسی ادبی، عناصر فرهنگی و اجتماعی را در جامعه و در هر مقطع زمانی بازمی‌تاباند؛ راز ایستایی تاریخ و فرهنگ را باز می‌گوید؛ عناصر بنیادین هویّت ملّی را بازشناسی می‌کند؛ ذهنِ خواننده را به پویایی رهنمون می‌کند؛ دلایل، چیستی و چگونگی قبض و بسط و فراز و فرود ادبیّات را نشان می‌دهد و عناصر داخلی- ساختی و خارجی – اجتماعی تغییرات و تحوّلات ادبی و عواملِ برون‌ساخت و درون‌ساخت ادبیّات را می‌کاود. جریان‌شناسی ادبی، کامل‌کننده‌ی هر گونه پژوهش در حوزه‌ی مکتب‌شناسی ادبی است. دوران مشروطیّت، بارزترین نمود آغاز تحوّل از سنّت‌گرایی به نوگرایی و دوره‌ی گذار و انتقال است و دوره‌ی پسامشروطیّت و دوره‌ی معاصر، تداوم نوگرایی در عرصه‌ی فرهنگ و اندیشه و ادبیّات به شمار می‌رود و هرگونه پژوهش در زمینه‌ی شناختِ مکتب‌های ادبی و هنری شاعران و نویسندگان دوره‌ی معاصر، بدون رهیافت‌های جریان‌شناختی، کم‌بنیه خواهد بود. پیوند جریان‌شناسی ادبی که بررسی عواملِ برون‌ساخت و درون‌ساخت ادبیّات، تحلیل سنّت‌گذاری و سنّت‌پذیریِ ادبیّات و چیستی و چگونگی قبض و بسط و فراز و فرود ادبیّات است با مکتب‌شناسی ادبی که مجموعه‌ای از سنّت‌ها، هنجارها، اندیشه‌ها و نظریّه‌ها در بافتِ اجتماعی، سیاسی و یا فرهنگی در دوره‌ای خاص در ادبیّات و هنر یک یا چند کشور و آینه‌ی شفّاف تحوّلات و فراز و نشیب‌های یک دوره‌ی زمانی و یا بافت

موقعیّتی می‌باشد، ناگسستنی است. بر این اساس، بازشناختِ جای گرفتن شعر نیما یوشیج در چارچوب مکتبی ادبی، مستلزم برقراری پیوند بین مکتب ادبی و جریان‌شناسی شعر اوست.

۲-۱-۱- گذری بر جریان‌شناسی شعر نیما یوشیج

زندگی ادبی نیما یوشیج در دوره‌های پهلوی اوّل و پهلوی دوم، سپری شد. شعر او در سه دوره‌ی جریان‌شناسی قابل بررسی است: در دوره‌ی پهلوی اوّل (۱۳۲۰-۱۳۰۴ش.)، پنج جریان شعری وجود دارد: شاعران ادامه‌دهنده‌ی جریان شعری دوره‌ی مشروطیّت، طرفداران ارتجاع ادبی، سنّتی‌پردازان نوگرا، نوپردازان افراطی و شعر نو نیمایی. حرکت معقول و معتدل نیما یوشیج از سنّت به سوی تجدّد، تحوّل در فرم بیرونی و فرم درونی شعر، تغییر در شیوه‌ی معناپردازی و شیوه‌ی تصویرپردازی و دگرگونی در جهان‌نگری شعر فارسی ازجمله ویژگی‌های بارز در جریان‌شناسی شعر نیما در این دوره است. (ر.ک: زرقانی، ۱۳۸۳: ۱۹۲ به بعد)؛ از نظر جریان‌شناسی شعر، دوره‌ی پهلوی دوم را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد که نیما یوشیج، دو دوره‌ی شعری آن را درک کرد: در بخش نخست (۱۳۳۲-۱۳۲۰ش)، چهار جریان شعری وجود دارد: شعر سنّتی، شعر نیمه‌سنّتی، شعر آزاد نیمایی و شعر منثور. نیما یوشیج در این دوره، بسیار فعّال بود و بیشترین سروده‌های وی در همین سال‌ها سروده شد. تکامل شعر نو نیمایی در حوزه‌ی زبان، صور خیال، موسیقی، احساس و عاطفه، بالندگی اندیشه و گسترش مخاطبان در همین دوره روی داد. فاصله گرفتن نیما یوشیج از رمانتیسم و گرایش به سوی سمبولیسم اجتماعی، متعلّق به همین دوره است؛ بنابراین، بازشناختِ سمبولیسم اجتماعی با رنگ و بوی ایرانی در جریان‌شناسی شعر نیما یوشیج، باید از همین دوره آغاز شود. در بخش دوم (۱۳۴۲-۱۳۳۲ش.) نیز چهار جریان شعری از یکدیگر متمایز می‌شود: شعر سنّتی، شعر نیمه‌سنّتی، شعر آزاد نیمایی و شعر منثور. نیما، سال‌های پایانی زندگی خود را در این دوره گذراند و پیروان او به دلیلِ فقدان بوطیقای شعری و نظریّه‌پردازی ادبی، نتوانستند به گونه‌ای شایسته، شعرهایی دارای ویژگی‌های سمبولیسم اجتماعی بسرایند.

۲-۲- بوطیقای شعری نیما یوشیج

بوطیقا با هدفِ شناختِ قوانین علمی که ناظر بر آفرینش اثر ادبی است، این قوانین را در درون خودِ ادبیّات می‌جوید. بوطیقا در پی بازگویی معنا نیست و به بررسی ویژگی‌های نوع معیّنی از سخن ادبی- شعر و نثر- می‌پردازد و متن ادبی را به تنهایی موضوع شناخت خود می‌داند؛ برخلافِ نقد جامعه‌شناسی و روان‌شناسی ادبیّات که ادبیّات را بازتابِ تجلّی جامعه و روان می‌دانند. بر این اساس، بوطیقا، توجّه خود را به خصوصیّت مجرّدی معطوف می‌دارد که به پدیده‌ی ادبی ویژگی می‌بخشد؛ یعنی، «ادبیّت» متن و بوطیقا به تحلیل و توصیف این ویژگی می‌پردازد. (تودوروف، ۱۹:۱۳۸۲)؛ واقعیّت، این است که نیما یوشیج، دارای بوطیقای شعری خاصّی بود که در کمتر شاعر نوپردازی می‌توان یافت. در بوطیقای شعری نیما

یوشیج، نوعی اندیشه‌ی تحوّل‌گرایی و بحران‌گریزی را می‌بینم. او درمی‌یابد آنچه شعر کلاسیک فارسی در دوره‌ی معاصر در پیش گرفته است، موجب می‌شود این گونه‌ی ادبی به ورطه‌ی هولناکی فروافتد و فرهنگ و اندیشه‌ی ایرانی با بحرانی جدّی رو به رو شود. درحقیقت، نیما با بوطیقای شعری خود، فرهنگ و اندیشه‌ی ایرانی را از این ورطه می‌رهاند. به نظر می‌رسد نیما یوشیج، حتّی در بوطیقای شعری خود، آنچه را که امروز شعر فارسی را این چنین آشوب‌زده کرده است با راه حل شعر نو از این بحران کوشید شعر فارسی را از کوره راه عبور دهد. نیما یوشیج در بوطیقای شعری خود، الگوی تازه‌ای به دست داد و راهی نوی در نگاه به جهان ارائه کرد.

۲-۳- گذری بر اصول و مبانی مکتب رمانتیسم و مکتب سمبولیسم

نیما یوشیج، حرکتِ شعری خود را از رمانتیسم سنّتی/ فردی آغاز کرد به رمانتیسم مدرن/ اجتماعی گرایید و سپس با روی‌گردانی از رمانتیسم به سمبولیسم فردی/ تمثیلی و نهایتاً سمبولیسم اجتماعی روی آورد. از این رو، آشنایی گذرا با دو مکتب رمانتیسم و سمبولیسم در واکاوی رویکرد نیما یوشیج به سوی سمبولیسم اجتماعی ضروری به نظر می‌رسد. در جستار ۳-۲ به تفصیل به جریان‌شناسی بوطیقای شعر نیما یوشیج در چارچوبِ مکتب‌های ادبی دوران معاصر خواهیم پرداخت:

الف: رمانتیسم از دل مکتب کلاسیسیسم سر برآورد و نخست مورد تمسخر بزرگان آن مکتب واقع شد؛ امّا در نهایت نه‌تنها نام خود را به عنوان یک مکتب برجسته و تأثیرگذار در تاریخ، بارز و برجسته ساخت؛ بلکه دستمایه‌ای برای هرگونه اعتراض و مقابله با وضع موجود گردید. رمانتیسم، انقلابی بود در برابر نظرات علمی سده‌های ۱۷و۱۸م. اروپا؛ در سده‌ی ۱۸م، طرز تفکّر مردم با آنچه نویسندگان کلاسیک می‌خواستند، فاصله گرفته بود. مردم احساس می‌کردند که باید در مورد مسائل مختلف زندگی بحث و مجادله کنند و نیاز به اطّلاعات عمومی دارند؛ به این ترتیب، شمار دانشگاه‌ها و روزنامه‌ها فزونی یافت و علاقه‌ی مردم به کسب اطّلاع از دیگر سرزمین و کشورها اوج گرفت. (ر.ک: سیّدحسینی، ۱۳۷۶: ۱/ ۹۹-۹۸)؛ ویژگی‌های این مکتب را به این ترتیب می‌توان برشمرد:

۱- روی آوردن به طبیعت، اصالت انسانی، فردگرایی و ارج نهادن به قهرمان رمانتیک.

۲- گرایش به سوی رنگ و جلال و شکوه رویدادها و توجّه به زیبایی اثر.

۳- خردستیزی جمعی، درون‌گرایی و مقیّد نبودن به اخلاق جمعی و باور به خرد فردی.

۴- غلبه‌ی هیجان و احساسات و ارزش نهادن به تخیّل.

۵- بازگویی زیبایی‌ها و زشتی‌ها و دوری گزیدن از اندیشه‌های آرمان‌گرایانه‌ی کلاسیسیسم.

۶- تأثیرپذیری از ادبیّات مسیحی قرون وسطا، رنسانس و افسانه‌ها و اسطوره‌های دینی و شیفتگی به قرون وسطا.

۷- آزادی بیان، هنر و شخصیّت انسانی و باور به رهایی از تنگنای قوانین ستمگرانه.

۸- انتقاد از جهان و رویدادهای جهان. (ر.ک: حسینی، ۱۳۹۶: ۵۹ به بعد)

ب: سمبولیسم، یعنی بیان غیر مستقیم موضوع با بهره‌گیری از نماد و نمادپردازی به ویژه در شعر. پیروان سمبولیسم، معتقد بودند شاعر، پیامبری است که می‌تواند درون و معنای دنیای واقعی را ببیند و موظّف است به وسیله‌ی نمادها، آن دنیای ماورایی، یعنی واقعیّت بزرگ‌تر و جاودانه‌تر را نشان دهد. در شعر و فلسفه، اندیشمندان نیمه‌ی سده‌ی ۱۹ م. از وضعیّت موجود، اروپای در ورطه‌ی انحطاط، مرگ انسان‌ها و بیماری‌ها و گرسنگی‌ها انتقاد می‌کردند. این بدبینی فلسفی بر شعرشاعران اروپایی در این دوره، تأثیر بسیار ناگواری داشت و از یک جنبش فلسفی بدبینانه به یک مکتب ادبی تبدیل شد و بر عرصه‌های گوناگون هنر (نقّاشی و موسیقی)، تأثیر بسیاری داشت. شاعران این مکتب در مرامنامه‌ی سمبولیست‌ها در ۱۸۸۶م. شعر، خود را به دور از وظایف تعلیمی و قواعد فصاحت خواندند. ویژگی‌های سمبولیسم اروپایی چنین است:

۱- بیان مکنونات ذهنی و عاطفی شاعر با استفاده از نمادهای فردی، ملّی و جهانی.

۲- بی‌توجّهی به جنبه‌ی تعلیمی شعر و برتر شمردنِ تصوّر و تخیّل بر تعقّل و اندیشه.

۳- بی‌توجّهی به شعر مُتعهّد، سیاسی و اجتماعی.

۴- توجّه به موسیقی کلمات و گریز از سنّت‌های کلاسیسیسم ادبی.

۵- توجّه به زندگی باطنی فردی و عشق روحانی و جسمانی.

۶- بیان نمادین مفاهیم مذهبی و معنوی.

۷- انتقاد از زندگی مدرن شهری.

۸- آهنگین بودن زبان شعری، حسّامیزی و اقتباس از داستان‌های افسانه‌ای و عامیانه سنّتی. (ر.ک: سیّدحسینی، ۱۳۹۶: ۱۳۴-۱۳۲؛ زرقانی، ۱۳۸۳ :۵۳۳)

۳- تحلیل داده‌ها

۳-۱- تفاوت نمادگرایی در شعر کلاسیک و شعر نو معاصر

در سنّت ادب فارسی، متن‌های نثر و شعرعرفانی، بارزترین متن‌های نمادین و تأویل‌گراست و چندگانگی معنایی، ویژگی ذاتی آن‌هاست. اهل تصوّف، چندگانگی معنایی را به مثابه‌ی یکی از قواعد بازیِ زبانِ عارفانه پذیرفته‌اند. درحقیقت، بنیانِ هرمنوتیکی چندگانگی معنایی در زبان رمزآمیز عرفان و باور به پذیرشِ دنیای باطنی، ورای دنیای محسوسات استوار است؛ زیرا در باور اهل تصوّف، جهان مادّی و حسّی، سایه‌ی عالم غیب است و هر آنچه در دنیای فرودین و در مرتبتِ دانی برپاست، صورتی از آن در مرتبتی عالی در عالَم مثال، اعلی و در دنیای قدسی وجود دارد. گویا حکایت‌هایی که در این جهان

می‌گذرند، تکرار و تقلید حکایت‌هایی است که در آسمان روی می‌دهد. (ر.ک: علوی‌مقدّم، ۱۳۹۷: ۱۰۶)؛ امّا در شعر نیما یوشیج و شعر نو نیمایی براساس جهان‌نگری جهان معاصر، نگاه به جهان هستی با نگاه نمادین و تأویل‌گرای جهان گذشته و بر پایه‌ی سایه‌ی عالم غیب بودنِ جهان مادّی و حسّی و وجود صورتی از دنیای فرودین و مرتبتِ دانی در عالم مثال، اعلی و در دنیای قدسی جایی ندارد.آن ویژگی‌هایی که سنّت ادب فارسی و بر پایه‌ی جهان‌نگری صوفیانه وجود داشت در جهان معاصر جایی ندارد و از این رو، نمادگرایی جهان سنّتی در دنیای مدرن، کمرنگ بود؛ یکی از تفاوت‌های اساسی گرایش‌های سمبلیک در شعر معاصر با شعر کلاسیک فارسی در پیوستگی تصاویر در درون متن به سببِ احساس واحدی است که در شعر معاصر، همه چیز را به یکدیگر پیوند می‌دهد و درنتیجه، انسجامی در شعر نو پدیدار می‌شود که دنیای ادراکی نوینی آفریده می‌شود و از این رو در شعر نو نمادهایی ساختمند وجود دارد که شعر کهن، فاقد آن است. درنتیجه «در شعر معاصر، واژه‌های حسّی درکانون شعر می‌نشیند و یک کلّ سازمند و اندامیک برگردِ خود ایجاد می‌کند.» (فتوحی، ۱۳۸۵ :۲۰۸)

ازسوی دیگر، ویژگی‌های مکتبِ سمبولیسم اروپایی به طور کامل در شعر نوگرای معاصر ایران، نیز جایی ندارد و پذیرفته نشد؛ زیرا رویکرد اصلی شاعران معاصر ایرانی، بیان مضامین احساسی- عاطفی، سیاسی- اجتماعی و اندیشه‌های شعری روزگار خود بود و بیشتر این شاعران، مفاهیم سمبلیک را چندان برنمی‌تابیدند؛ امّا به رغم این موضوع، باید گفت در شعر معاصر، نوعی شعر سمبولیسم اجتماعی به پیشگامی نیما یوشیج رواج یافت و او تک‌ستاره‌ی این جریان شعری بود و بنا به دلایلی که گفته خواهد شد، پیروان نیما یوشیج نتوانستند به شایستگی در چارچوب مکتب سمبولیسم اجتماعی، گامی بردارند و شعری بسرایند.

۳-۲- جریان‌شناسی بوطیقای شعر نیما یوشیج در چارچوبِ مکتب‌های ادبی دوران معاصر

در شعر نیما یوشیج از ۱۲۹۹ ش. (آغاز دوران شعری با سرودن «قصّه‌ی رنگ‌پریده») تا ۱۳۳۸ ش. (زمان درگذشت شاعر) حرکتی را از رمانتیسم به رئالیسم، سپس سمبولیسم فردی و نهایتاً سمبولیسم اجتماعی مشاهده می‌کنیم. این سیر حرکتی با بوطیقای شعر نیما همخوانی دارد و در چارچوب جریان‌شناسی و مکتب‌شناسی شعر او، قابل تبیین است. این سیرحرکتی به این ترتیب بود:

الف. رمانتیسم سنّتی/ فردی (۱۲۹۹ تا ۱۳۰۴ ش.): در دوره‌ی مشروطیّت و پسامشروطیّت، شعر رمانتیک فارسی را عمدتاً می‌توان به سه دوره تقسیم کرد: دوره‌ی مشروطیّت تا حدود ۱۳۰۰؛ سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ از ۱۳۲۰ تا پایان ۱۳۳۰ ش. (جعفری، ۱۳۸۲: ۸۱)؛ دراوان مشروطیّت در شعر شاعرانی مانند عشقی، عارف قزوینی، ابوالقاسم لاهوتی، تقی رفعت، شمس کسمایی و جعفر خامنه‌ای، نشانه‌هایی از رمانتیسم را می‌توان مشاهده کرد. نیما یوشیج با سرودن «قصّه‌ی رنگ‌پریده» در ۱۲۹۹ ش.

حرکت خود را در سرودن شعر آغازکرد و در آن، ضمن حفظ پیوند با سنّت ادب فارسی با هنجارشکنی، سنّت‌ستیزی، خیال‌پردازی، ناامیدی و یأس، گوشه‌نشینی، طغیان در برابر جهان، جلوه‌هایی از رمانتیسم را نشان داد. در این سال‌ها، نیما یوشیج، ۱۷ شعر سرود: ۱۵ شعر سنّتی (۸۸٪: ۷ قطعه، ۵ ترکیب‌بند و ۳ مثنوی) و ۲ شعر نیمه‌سنّتی. دو قالب قطعه و مثنوی برای بیان درون‌مایه‌های رمانتیک، مناسب‌تر است. بسامد بالای عشق، بداقبالی، دردمندی، طبیعت‌گرایی، یاد ایّام گذشته، غلبه‌ی هیجان و احساسات و تخیّل‌گرایی، بازتاینده‌ی این گرایش‌های رمانتیسم سنّتی در این منظومه‌ی شعری است.

بین سال‌های ۱۲۹۹ تا ۱۳۰۴ ش. نیما یوشیج، شعرهایی با رویکردی سنّتی در چارچوب رمانتیست ایرانی سرود: شیر، چشمه‌ی کوچک، یادگار زن انگاسی، بز ملاحسن، گل نازدار، مفسده گل، گل زودرس، روباه و خروس و جامه نو، متن دونان، ای شب. در شعر «ای شب» (۱۳۰۱ ش)، بن‌مایه‌های رمانتیسم سنّتی در توجّه شاعر به بیان دردهای فردی خود که از دردها و مشکلات جامعه به دور نیست، کاملاً آشکار است؛ البتّه نمی‌توان به یقین گفت در این سال‌ها، نیما گرایش کاملاً رمانتیستی داشت؛ بلکه رویکرد او به درون‌مایه‌های اجتماعی، رئالیستی و طبیعت‌گرایی نیز آشکار است. نمونه‌ی بارز این گرایش چند سویه، همین شعر «ای شب» است:

«هان، ای شب شوم وحشت‌انگیز!/ تا چند زنی به جانم آتش؟/ چشم مرا ز جای برکن/ یا پرده ز روی خود فروکش/ یا بازگذار تا بمیرم.

کز دیدن روزگار سیرم دیری است که در زمانه‌ی دون/ از دیده، همیشه اشکبارم/ عمری به کدورت و الم رفت/ تا باقی عمر چون سپارم/ نه بخت بد مراست سامان/ و ای شب! نه تو راست هیچ پایان.....

این قصّه که می‌کنی تو با من/ زاین خوبتر ایچ قصّه‌ای نیست/ خوب است ولیک باید از درد/ نالان شد و زارزار گریست/ بشکست دلم ز بی‌قراری....» (یوشیج، ۱۳۶۴: ۳۶)

در تمام شعرهای این دوره، نیما یوشیج با انزجار از نابسامانی‌های اجتماعی، نحسی زندگی، تلاطم‌های اجتماعی، یأس و بدبینی و ناامیدی، اندوهناکی روزگار، استبداد و خفقان، فقر و فلاکت و مشکلاتی از این دست، جلوه‌هایی از گرایش به رمانتیسم را آشکارکرد. (ر.ک: فرّخ‌نیا، ۱۳۸۹: ۱۹۱-۱۹۰)؛ به نظر می‌رسد شعر «ای شب» به عنوان «مانیفست شعر رمانتیک عصر رضاخانی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۵۰) پایانی است بر رمانتیسم سنّتی نیما یوشیج.

ب: رمانیسم مدرن ایرانی/ رمانتیسم اجتماعی (۱۳۰۵ تا ۱۳۱۰ ش): اگر رویکرد نیما یوشیج در دوره‌ی رمانتیسم سنّتی/ فردی، درون‌مایه‌های احساسی، عاطفی، اخلاقی و حکمی بود، وی در دوره‌ی رمانتیسم مدرن در چهره‌ی یک منتقد اجتماعی، نوگرا و اصلاح‌طلب و بازبانی طنزآمیز و انتقادی در برابر نابسامانی‌های اجتماعی و سیاسی، نادانی و خرافات، غارتگری و چپاول، استعمار و استبداد حکومتی به

ستیز برمی‌خیزد. رمانتیسم ایرانی نیمایی با شعر نیمه‌سنّتی «از ترکش روزگار» آغاز می‌شود و به شعر نیمه‌سنّتی «صبح» پایان می‌یابد. در رمانتیسم ایرانی، نیما، ۴۶ شعر سرود: ۳۲ شعر سنّتی و ۱۴ شعر نیمه‌سنّتی (ر.ک: فرّخ‌نیا، ۱۳۸۹: ۱۹۴)؛ عمدتاً در قالب قطعه و مثنوی که برای بیان درون‌مایه‌های رمانتیک، مناسب‌تر است. اوج این رمانتیسم ایرانی که گریزی است از رمانتیسم غربی، شعر «افسانه» است که آیینه‌ی آرمانشهر اندیشی شاعراست و درعین حال بر آن بیشتر «روح رمانتیک نیمه‌عاشقانه حاکم است تا اندیشه‌های ناب اجتماعی و جهان‌بینی عمیق شاعر.» (ثروت، ۱۳۷۷: ۱۳)؛ شعر «افسانه»، نوعی تغزّل آزاد است که شاعر در بیان واقعیّت‌های ملموس با نگاهی عاطفی و در توصیف نابسامانی‌های روزگار به عرفان زمینی دست می‌یابد:

«در شب تیره، دیوانه‌ای کاو/ دل به رنگی گریزان سپرده/ در درّه‌ی سر و خلوت نشسته/ همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده/ می‌کند داستانی غم‌آور.

ای دل من! دل من! دل من!/ بینوا! مضطرا! قابل من! با همه خوبی و قدر و دعوی!/ از تو آخر چه شد حاصل من/ جز سرشکی به رخساره‌ی غم؟....»

نیما یوشیج در شعر «بشارت»، مبارزه در برابر استعمار را راه ستیز در برابر نابسامانی‌های جامعه می‌داند:

«ای ستم‌دیده مرد! شو بیدار/ وقت نحسی قرن‌ها برَ باد نحسی بخت این زمان بشکست/ به گدایان همه بشارت باد .....» (نیما یوشیج، ۱۳۶۴: ۱۲۵).

پ: رئالیسم فردی/ اجتماعی (۱۳۱۱ تا ۱۳۱۶): نیما یوشیج در این دوره‌ی فترت، فقط چهار شعر سرود (۳ شعر سنّتی و یک شعر نو) که به رغم کوتاهی دوره و اندکی سروده‌ها به سبب سرودن «ققنوس» (۱۳۱۶) که گامی است به سوی سرودن شعر نو درخور توجّه است و بازتابنده‌ی گرایش‌های رئالیستی او در بیانِ زندگی مدرن، نابسامانی‌های جامعه، استبدادستیزی و پاردوکس فرهنگی (رویکرد مدرنیسم و رواج باستان‌گرایی رضاشاهی) است:

«ققنوس»، تنها آن پرنده‌ی افسانه‌ای خوش‌آواز با آن مرگ و جاودانگی پرآوازه‌اش نیست؛ بلکه «اندیشه‌ی نیمایی در ققنوس»، ایثار جان و در راه آرمان، خود را به خطر افکندن برای حیات به شمار می‌رود و نوعی تکامل آدمی است؛گویی شهادت است در مصاف حق با باطل، بریدن از خود و پیوستن به حق است؛ امّا نه به گونه‌ی عرفان نظری، بلکه حرکتی انقلابی است:

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازه ی جهان/ آواره مانده از وزشِ بادهای سرد/ بر شاخ خیزران/ بنشسته است فرد/ برگردِ او به هر سرِ شاخی پرندگان/ او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند/ از رشته‌های پاره‌ی صدها صدای دور/ در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه/ دیوار یک بنای خیالی/ می‌سازد....» (نیما یوشیج، ۱۳۶۴: ۱۲۱)

ت: سمبولیسم فردی/ تمثیلی (۱۳۱۷ تا ۱۳۲۸ ش): پس از سرودن «ققنوس»، نیما یوشیج به پختگی، وزانت و ثبات شعری دست یافت؛ به گونه‌ای که از ۱۳۱۷ تا پایان زندگی وی، گرایش وی به سوی مکتب سمبولیسم فردی و سمبولیسم اجتماعی، نقطه‌ی بارزی در جریان‌شناسی شعر نو و آزاد به شمار می‌رود. این گرایش به سوی سمبل‌ها بنابه دلایلی که در جستار بعدی به آن خواهیم پرداخت، از این باورِ وی سرچشمه می‌گیرد که «سمبل‌ها، شعر را عمیق‌تر می‌کند.» (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۷۹)؛ در این سال‌های پایانی دوره‌ی پهلوی اوّل و آغازین سال‌های دوره‌ی پهلوی دوم، استبدادگرایی این سال‌ها و درون‌مایه‌های وطنی، تاریخی، اخلاقی، انتقادی و تربیتی، نیما یوشیج را به کاربرد زبان سمبلیک هدایت کرد؛ امّا زبان این شعرها، تمثیلی است که در حوزه‌ی سمبولیسم فردی جای می‌گیرد. نیما یوشیج در بیان نابسامانی‌های جامعه در سال ۱۳۱۷ ش. «مرغ غم» را می‌سراید که گویا خودِ نیماست:

«روی این دیوار غم چون دود رفته بر ز بر/ دائماً بنشسته مرغی پهن کرده بال و پر/ گه سرش می‌جنبد از بس فکر غم دارد به سر./ پنجه‌هایش سوخته/ زیرخاکستر فرو/ خنده‌ها آموخته/ لیک غم بنیاد او ....

آه سوزان می‌کشم هردم در این ویرانه، من/ گوشه بگرفته منم در بند خود بی‌دانه من/ شمع چه؟ پروانه چه؟ هر شمع هر پروانه من.» (نیما یوشیج، ۱۳۶۴: ۳۱۱)

شعر «غراب» (۱۳۱۷)، نخستین شعر آزاد منتشرشده از نیما یوشیج در نشریّات است که هشت ماه پس از «ققنوس» سروده شد و تصویر سمبلیکی از نیما و تنهایی اوست:

«وقت غروب کز بر کهسار، آفتاب/ با رنگ‌های زرد غمش هست در حجاب/ تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب/ وز دور آب‌ها/ همرنگ آسمان شده‌اند و یکی بلوط/ زرد از خزان/ کرده ست روی پارچه سنگی به سر سقوط/ زآن نقطه‌های دور/ پیداست نقطه‌ی سیهی/ این آدمی بود به رهی/ جویای گوشه‌ای که ز چشم کسان نهان/ با آن کند دمی غم پنهان دل بیان.» (نیما یوشیج، ۱۳۱۷: ۳۰۶)

در شعرهای این دوره، سمبل‌های بازآفرینی‌شده و تکرارشونده‌ای وجود دارد که «کلید راهیابی به دنیای درون شاعر است. چنین تصویرهایی که با تکرار در سراسر متن، ریشه می‌دواند، نماینده‌ی یک بن‌مایه‌ی ذهنی و روانی بزرگ است و سلطه‌ی خود را بر سراسر متن تثبیت می‌کند.» (فتوحی، ۱۳۸۵ :۱۹۹)؛ در این سال‌ها، نیما یوشیج با بهره‌گیری از مفاهیم نمادین پرندگان، طبیعت و شب در برابر استبداد، فقر و فلاکت مردم و نابسامانی جامعه با زبانی تمثیلی، شعر خود را به آیینه‌ی بیان مشکلات جامعه تبدیل می‌کند. نیما در گرایش به سمبلیسم فردی در این سال‌ها، بیشترین شعر را سرود (۴۷٪ از تمام شعرهای نیما در این دوره سروده شد.)؛ ۹۳ شعر شامل ۵۷ شعر نو، ۲۳ شعر نیمه‌سنّتی و ۱۳ شعر سنّتی. (فرّخ‌نیا، ۱۳۸۹: ۲۰۳)؛ این جهش به سوی آفرینش شعر نو، زمینه‌ای را برای سرودن شعرهای تمثیلی و سمبولیسم فردی فراهم می‌کند که آرام‌آرام به سوی سمبولیسم اجتماعی می‌گراید.

ث: سمبولیسم اجتماعی ایرانی (۱۳۲۹ تا ۱۳۳۸ ش): ملّی شدن صنعت نفت، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و آغازِ دگرباره‌ی اختناق و استبداد ازجمله رویدادهایی است که در این دهه اتّفاق افتاد. در شمار بسیاری از شعرهای نیما یوشیج در این دوره، تباهی سیاسی و نابسامانی اجتماعی بازتاب یافته است. از میان ۲۷ شعری که نیما یوشیج در این دوره سرود، ۲۶ شعر، نوست که در این میان، می‌توان به «هنوز از شب....»، «مرغ شباویز» و «هست شب» اشاره کرد.

در شعرهای سمبولیسم اجتماعی نیما یوشیج به سمبل‌ها و نمادهای گوناگونی برخورد می‌کنیم که درآن‌ها، او به بازآفرینی سمبل‌ها و نمادهای کهن دست یازیده است؛ مثلاً، پرندگانی که در شعر نیما، حضور چشمگیری دارند، تنها بار معنایی کهن خویش را بر دوش نمی‌کشند. آن‌ها، پرندگانی نیستند که تنها نماد رهایی باشند. درست است که «مرغ آمین» (۱۳۳۰)، پرنده‌ای رهاست؛ امّا غیر از این که معنای نمادین کهن خویش را دارد، صاحب ویژگی‌های نمادین دیگری نیز هست: نماد امید و آرزوهای انسان‌های دردمند و نیز انسان‌های اندیشمند و دردآشنا. مُرغ آمین در فولکلور و فرهنگ مردم ایران، نام فرشته‌ای است که مدام در پرواز است و دائماً «آمین» می‌گوید. هرچند که «مرغ آمین» در روایت نیما، هیأت مرغی به خود گرفته و از عالم فرشتگان به دنیای مرغان و سپس به جهان نمادهای نیما وارد شده است:

«مرغ آمین دردآلودی است کاواره بمانده/ رفته تا آن سوی این بیداد خانه/ بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب ودانه/ نوبت روزگشایش را/ در پی چاره بمانده.» (یوشیج، ۱۳۷۵ب :۱۰۰).

در بوطیقای شعر نیما یوشیج و درچارچوبِ سمبولیسم اجتماعی، «شب»، اساسی‌ترین و پربسامدترین تصویر نمادین اجتماعی است و با بیدادگری، خفقان وتاریکی روزگار، فساد و استبداد، فقر و بی‌عدالتی و در عین حال، پایداری و مقاومت او در برابر این سیاهی شبِ روزگارش در پیوند است. «صبح»، اشاره‌ای نمادین است به پیروزی و راستی وآزادی و عدالت. در کنار این نمادهای بازآفرینی‌شده، نیما یوشیج، نمادهای خاصّ خود را با نگاهی خوش‌بینانه و سرشارازامید در شعرهایی مانند «مرغ آمین»، «ناقوس»، بانگ خروس در «خروس می‌خواند» و «پادشاه فتح» ارائه و با نمادهایی مانند «جهان‌افسا»، «کارفرما»، «پاسبان شب دیرین» و «پاییز» به ستم و استبداد و نظام حاکم اشاره می‌کند. این سمبل‌ها و نمادها، حاصل ذهن آفریننده و مبدع او هستند که البتّه محیط وحشی و طبیعی زادگاه او، تأثیر بسیار زیادی در آفریدن آن‌ها داشته است.

۳-۲-۱- زمینه‌ی فلسفی رؤیاوردن نیما یوشیج به سمبولیسم اجتماعی ایرانی

درحقیقت، بومی‌گرایی و ایرانی بودن سمبولیسم اجتماعی شعر نیما یوشیج، دلیلی فلسفی بر پایه‌ی تمایز بین سوبژه و ابژه دارد: گرایش نیما یوشیج از رمانتیسم اجتماعی به سمبولیسم اجتماعی به تفاوت‌های

شعر سنّتی و شعر معاصر و حرکت وی از سنّت‌گرایی‌های دوره‌ی نخستین شعر به سوی تحوّلات در دوره‌ی کمال شعری او باز می‌گردد. شعر سنّتی، دارای مفاهیم کیفی و ذهنیِ غیر ملموس و غیر عینی مانندِ عشق، عدالت، آزادی و مرگ بود؛ به گونه‌ای که کمتر می‌توان از شعر شاعر به شخصیّت او و محیط جغرافیایی و بافت اجتماعی زمانه‌ی شاعر پی برد؛ امّا در شعر معاصر به ویژه در سمبولیسم اجتماعی که شعر نیما یوشیج، نمونه‌ی خوبی از آن است، نگاه شاعر به طبیعت، جامعه، نظام حاکم و معشوق، نگاهی است جزئی، دقیق و مشخّص. نیما یوشیج می‌خواهد دردها و رنج‌های زندگی مردم و اجتماع را سروسامان بخشد و پرواضح است که چنین کار با بیان رمانتیک ممکن نیست؛ بلکه بیانی طبیعی، عینی و جزئی‌نگر می‌طلبد تا ما را به محیط و جامعه و جهانی که در آن به سر می‌بریم، نزدیک و نزدیک‌تر سازد و از این روست که معتقد بود:

«شعر شاعر باید نمونه‌ای از خود او باشد و کسی، شاعرتر است که خود را بهتر بیان دارد و در شاعران گذشته‌ی ما نیز هر کدام که بیشتر، رنگ از زمان خود گرفته‌اند، خوبترند؛ فضای شعر و شاعر باید نمودار دقیقی از فضای محیطش باشد.» (یوشیج، ۱۳۶۸ :۸۵).

از این رو، «بر شعرهای نیما یوشیج بعد از «ققنوس» به طور کلّی، جنبه‌ی سمبلیک غلبه دارد و این، ناشی از همان دیدن ذهن در عین و یا نگریستن به اشیا با چشم سرّ در لحظه‌ی شهود شاعرانه است.» (پورنامداریان، ۱۳۷۷ :۱۷۴)؛ امّا از سوی دیگر، «نیما در توصیف‌های سمبلیک خود بین عینیّت و ذهنیّت، پلی بر قرار می‌کند و به هر دو، سهم مساوی می‌دهد تا آنچه بیان شدنی است در لباس واژه ریخته شود.» (سام‌خانیانی، ۱۳۸۱: ۳۲۵)؛ نمونه‌هایی از این برقراری پیوند بین سُوبژه‌ها (ذهنیّت‌ها) و اُبژه‌ها (عینیّت‌ها) در شعر نیما یوشیج، بسیاراست:

«وقت غروب کز بر کهسار آفتاب/ با رنگ‌های زرد غمش هست در حجاب/ تنها نشسته بر ساحل یکی غراب/ و ز دور آب‌ها/ همرنگ آسمان شده‌اند و یکی بلوط/ زرد از خزان/ کرده است روی پارچه سنگی بر سر سقوط.» (یوشیج، ۱۳۷۵الف : ۱۵۶).

به این ترتیب، نیما یوشیج به سوی بیان اندیشه‌های سمبلیک «بومی» گرایش می‌یابد؛ و در عین حال به موضوع‌ها و مفاهیمی اجتماعی، سیاسی و گاه فلسفی می‌پردازد و نیز بیان سمبلیک خود را با رویکرد سمبلیست‌های اروپایی متمایز می‌کند. سمبلیست‌های اروپایی به ویژه فرانسوی‌ها در سوبژکتیو (درون‌گرایی، ذهنیّت‌گرایی) بسیار غوطه‌ور می‌شوند و همه چیز را از پشت منشور تخیّل‌آمیزشان تماشا می‌کردند؛ یعنی، ویژگی‌ای که شعر کلاسیک فارسی از آن، برخوردار بود. در شعر اروپایی می‌توان از شارل بودلر (مانند گل‌های شر)، استفان مالارمه (مانند بعد از ظهریک الهه)، پل ورلن (مانند آوازهای بی‌کلام)، آرتورمبو (مانندا‌شراق ها) و پل والری (مانند پارک جوان) نام برد و در شعر کلاسیک فارسی،

می‌توان به بسیاری از غزل‌های مولانا جلال‌الدّین و غزل‌های بیدل دهلوی اشاره کرد؛ امّا نیما یوشیج، آگاهانه وعامدانه در این کاربرد بیانی دگرگونی پدید می‌آورد و می‌کوشد بین ذهنیّت‌ها و عینیّت‌ها، پیوندی هنرمندانه برقرار سازد؛ حتّی یک رویداد و موضوع پیچیده‌ی سیاسی و اجتماعی را آگاهانه با زبانی سمبلیک بیان می‌کند تا افزون بر دست یافتن به ماهیّت هنری شعر و دوری گزیدن از صراحت بیانی، بدان عینیّت و وضوح بخشد و به این ترتیب، اندیشه‌ی شاعرانه‌ی خود را در بافت جامعه، هرچه بیشتر بگستراند و درعین حال از سرشت هنری و چندگانگی معنایی شعر نیز دور نمی‌شود.

۳-۲-۲- حرکت آگاهانه‌ی نیما یوشیج از رمانتیسم به سمبولیسم اجتماعی

بر پایه‌ی جریان‌شناسی شعر نیما یوشیج در جستار ۳-۲، پنج مکتب ادبی در شعر او از یکدیگر متمایزند: رمانتیسم فردی، رمانتیسم اجتماعی، رئالیسم فردی/ اجتماعی، سمبولیسم فردی و سمبولیسم اجتماعی. رمانتیسم فردی بر غیر سیاسی و عاشقانه بودن، رمانتیسم اجتماعی بر جنبه‌های غنایی، جامعه‌گرایی و پر کردن خلاء راه‌یافته در اندیشه، رئالیسم فردی بر مفاهیم واقع‌گرایانه‌ی فردیّت انسانی، رئالیسم اجتماعی بر واکنش در برابر رمانتیست‌ها و توصیف انسان به صورت موجودی اجتماعی و بیان مشکلات اجتماعی جهان معاصر، سمبولیسم فردی بر مفاهیم نمادین تمثیل‌گونه در بیان دردهای درونی فرد و سمبولیسم اجتماعی بر کاربرد نمادهای بومی، ملّی و اجتماعی تأکید دارند. چند نکته‌ی گفتنی درباره‌ی نیما یوشیج در این زمینه وجوددارد:

– هیچ شاعری در دوره‌ی معاصر، این چنین به مانند نیما یوشیج، منظومه‌های شعری گوناگون در چارچوب مکتب‌های ادبی و با غنا واستواری درخوری نیافریده است.

– هیچ شاعری در دوره‌ی معاصر، این چنین به مانند نیما یوشیج در این سطح گسترده و با این کمیّت آفریده‌های شعری (سنّتی، نیمه‌سنّتی، نو) و در این سطح گسترده‌ی قالب‌های سنّتی شعری (مثنوی، قطعه، ترکیب‌بند و غزل) شعر نسرود. آمار ۱۸۷ منظومه‌ی شعری نیما یوشیج در این دوره‌بندی مکتب‌های پنج‌گانه به این ترتیب است:

الف: رمانتیسم سنّتی/ فردی (۱۳۰۴-۱۲۹۹ش.): ۱۷ شعر (۱۵سنّتی+۲نیمه سنّتی)/ در شعر سنّتی (۱۵ مثنوی+۷ قطعه+۵ ترکیب‌بند).

ب: رمانتیسم مدرن/ اجتماعی (۱۳۱۰-۱۳۰۵ش.): ۴۶ شعر (۳۲ سنّتی+۱۴ نیمه‌سنّتی)/ در شعر سنّتی (۱۱ مثنوی+۱۷ قطعه+۴ قصیده).

پ: رئالیسم فردی/ اجتماعی (۱۳۱۶-۱۳۱۱ش): ۴ شعر (۳ سنّتی+۱ نو)/ در شعر سنّتی (۱ مثنوی+۲ قطعه).

ت: سمبولیسم فردی/ تمثیلی (۱۳۲۸-۱۳۱۷ش.):۹۳ شعر (۵۷ نو+۲۳ نیمه‌سنّتی+۱۳ سنّتی)/ در شعر سنّتی (۱ مثنوی+۵ قطعه+۲ قصیده+۵ غزل).

ث: سمبولیسم اجتماعی (۱۳۳۸-۱۲۲۹ش.): ۲۷ شعر (۲۶ نو+۱ سنّتی)/ در شعر سنّتی (۱قطعه).

- هیچ شاعری در دوره‌ی معاصر، این چنین به مانند نیما یوشیج در این سطح گسترده‌ی کمّی و کیفی و در چارچوب مکتب‌های ادبی دوره‌ی معاصر، نتوانست عناصر آفریننده‌ی شعر (زبانی، موسیقایی، زیباشناسی آرایه ها، احساسی و عاطفی، اندیشه‌ورزی و پشتوانه‌ی فرهنگی) را بر پایه‌ی مبانی برآمده از بوطیقای شعر و نظریّه‌پردازی ادبی) استوارسازد.

رمانتیسم سنتی/فردی ← رمانتیسم اجتماعی ← رئالیسم فردی/اجتماعی ← سمبولیسم فردی/تمثیلی ← سمبولیسم اجتماعی ایرانی

در چارچوبِ جریان‌شناسی و مکتب‌شناسی شعر نیما یوشیج، او با سرودن «قصّه‌ی رنگ‌پریده» (۱۲۹۹)، آفرینش شعری را از رمانتیسم سنّتی آغاز کرد؛ با سرودن «افسانه» (۱۳۰۱) از رمانتیسم فردی به رمانتیسم اجتماعی رسید که آغاز رسمی شعر رمانتیک در ایران معاصر و آمیزه‌ای از عشق و طبیعت بود؛ با سرودن «شمع کرجی» و «قو» به سوی رئالیسم فردی/ اجتماعی گرایید؛ «ققنوس» (۱۳۱۶) نقطه‌ی آغازین گرایش به سوی سمبولیسم فردی/ تمثیلی بود که با سرودن شعر «مرغ غم» و «غراب» (۱۳۱۷)، این سمبولیسم فردی –اجتماعی به اوج خود رسید و نهایتاً با سرودن «مرغ آمین» (۱۳۳۰) کاملاً به سمبولیسم اجتماعی ایرانی گرایید متفاوت با بسیاری از اصول و مبانی سمبولیسم اجتماعی اروپایی- آمریکایی. به این ترتیب، نیما یوشیج بر پایه‌ی بوطیقای شعری کم‌مانند خود در دوره‌ی معاصر و نظریّه‌پردازی استواری که در دوره‌ی پسانیمایی، کمتر می‌توان نمونه‌ای یافت، از شاعری رمانتیک به شاعری سمبلیک تبدیل شد. نیز گفتنی است نمی‌توان هیچ مرزبندیی در این جریان‌شناسی شعر نیما یوشیج، بین این پنج مکتب ادبی قائل شد و نمی‌توان با قطعیّت، ادّعا کرد این شعر و یا آن شعر نیما یوشیج به تمام و کامل به کدام یک از مکتب‌های ادبی تعلّق دارد.

جدا شدن نیما یوشیج از رمانتیسم اجتماعی افسانه و رسیدن به سمبولیسم اجتماعی بسیاری از شعرهای آزاد، ناشی از تحوّل نگرش او به جهان و طبیعت و به تبع آن، شعر است که او در ضمن زندگی و تجربه‌های شعری خود، آن را کشف می‌کند و در پرتو آن موفّق می‌شود دردها و آرزوهایی را که در اعماق ضمیر او و ما رسوب کرده است و نه در ظرف زبان شعر کلاسیک بیان کردنی بود و نه در آگاهی شاعران کلاسیک امکان ظهور و تجلّی داشت در آیینه‌ی زبانی توصیفی و سمبلیک متجلّی کند. (پورنامداریان، ۱۳۷۷ : ۱۷۳-۱۷۴)

۳-۳- دلایل و زمینه‌های رویکرد نیما یوشیج به سمبولیسم اجتماعی ایرانی

برخی ازدلایل روی آوردن نیما یوشیج به سمبولیسم اجتماعی، جنبه‌ی عام دارد و در مورد دیگر سمبولیست‌ها نیز مصداق می‌یابد و برخی نیز خاصِ نیما یوشیج است. در این مقاله - به فراخورِ جستاری کوتاه- به شماری از این دلایل و زمینه‌ها می‌پردازیم:

۳-۳-۱- آشنایی با زبان‌ها و ادبیّات اروپایی و تحوّلات جهانی

نیما یوشیج، افزون برآشنایی با ادبیّات ایرانِ پیش و پس از اسلام، آشنایی با ادبیّات پهلوی، غنایی و عرفانی با ادب و اندیشه‌ی مغرب‌زمین نیز پیوندی نزدیک داشت. از راه آشنایی با زبان‌های اروپایی، چشم‌اندازهای جدیدی فرا روی نیما گشوده شد. (ر.ک: یوشیج، ۱۳۳۴ :۵) و آگاهی‌های فکری و ادبی او گسترانده شد؛ به گونه‌ای که بهره‌مندی از سمبل‌ها و نمادها به تأثیرپذیری نیما یوشیج از ادبیّات بیگانه خصوصاً نمادگرایی فرانسوی باز می‌گردد. او به سببِ آشنایی با زبان فرانسوی و آثار ادبی و دیدگاه‌های نظری غربی‌ها به ویژه ادبیّات فرانسوی با تحوّلات اجتماعی و ادبی جامعه‌ی جهانی آشنا شد و این، یکی از وجوه برتری و پیشتازی نیما یوشیج بر هم‌عصرانش است. مهدی اخوان ثالث (۱۶۵:۱۳۵۷) می‌نویسد:

«نیما با زبان فرانسه آشنا بود و از این طریق با شعر فرنگان فی‌الجمله ربط و مختصر سَر و سرّی داشت؛ شاید در ایّام جوانی، بیشتر، ولی بعدها، کم و کمتر. کتاب «ارزش احساسات» او از این ربط و آشنایی حکایت‌ها می‌کند.»

نیما یوشیج همانند استفان مالارمه با بهره‌گیری از مفاهیم نمادین و دوری گزیدن از بیان مستقیم و صریح- بدون نیاز به ضرورت‌های اجتماعی- می‌کوشید شعر را ژرفای بیشتری بخشد؛ به زیبایی ذاتی شعر بیفزاید و شعر فارسی را به ماهیّت هنری آن، نزدیک‌تر کند.

۳-۳-۲- چندگانگی معنایی و بیان نمادین به اقتضای ماهیّت هنری و جوهری شعر فارسی

زبان سمبلیک و نمادین، صرفاً ترفند و شگرد ادبی نیست و نمی‌توان آن را تنها از حیثِ عناصر زیباشناختی تحلیل کرد؛ بلکه زاده‌ی سرشت شعر است و با دریافت هستی‌شناختی شاعر نوپرداز که می‌کوشد به جهان هستی به گونه‌ای دیگر بنگرد و آن را به گونه‌ای دیگر تبیین کند در پیوند است. بیان سمبلیک و نمادین به ابهام هنری می‌انجامد و ابهام هنری در شعر، جزء اجتناب‌ناپذیر و جدا نشدنی شعر زیبا و ژرف است. ازاین‌رو، باورِ ژرف نیما یوشیج بر این پایه استوار است که حیات و جوهر شعر بر پایه‌ی ابهام است؛ حتّی وی در عناصر روایی، حکایتی، نمایشی و مناظره‌ای شعر خود نیز، کم و بیش، ابهام را حفظ کرد و بعدها با بهره‌گیری از ابهام‌هایی خاص به سرودن شعر نو پرداخت. کاربرد نمادها و رمزها بر ابهام شعر می‌افزایند؛ ابهامی هنری و نه ابهام ناشی از نامأنوس بودن کلمات یا دو پهلو بودن واژه‌های شعر یا ابهام ناشی از پس و پیش بودن کلمات یا ابهام اقلیمی؛ نیما یوشیج، معتقد بود «آن چیزی که عمیق

است، مبهم است. کنه اشیاء جز ابهام چیزی نیست. جولانگاهی که برای هنرمند است؛ این، وسعت است.» (ثروت، ۱۳۸۵ :۶۳)

امّا چندگانگی معنایی و بیان نمادین در سرشت شعر فارسی، نمود بیشتری دارد؛ چراکه ایهام و دوگانگی بیانی، ویژگی ذاتی فرهنگ ایرانی است که در شعر فارسی هم بسیار بازتاب یافته است و رویکرد نیما یوشیج به سوی سمبولیسم فردی و سمبولیسم اجتماعی، بیرون از این باور نیست؛ از این رو، وی، رنگ و بوی ایرانی به سمبولیسم اجتماعی بخشیده است. درحقیقت، نیما یوشیج در چارچوب بوطیقای شعری خود و بر پایه‌ی نظریّه‌پردازی شعر معاصر فارسی به سوی سمبولیسم اجتماعی می‌گراید.

۳-۳-۳- کارکردهای اجتماعی در بوطیقای شعر نیما یوشیج

اجتماعی بودن شعر نیما یوشیج از دیگر عوامل گرایش او به سوی سمبولیسم اجتماعی است. سمبولیسم اجتماعی نیما یوشیج از یک سو با سرشتِ شعر در پیوند است و منشأ هستی‌شناختی دارد و ازسوی دیگر با کارکردهای اجتماعی شعر معاصر و از نگرش اجتماعی شاعر و کارکردهای شعری به مثابه‌ی ابزاری در بیان مفاهیم اجتماعی سرچشمه می‌گیرد. از این روست که رسالت اجتماعی شاعر و هنرمند از نظرنیما یوشیج، معنایی ژرف دارد. او چنین می‌نویسد: «هنرمندی که همه کس را فراموش کند، من باور می‌کنم که بیش از هر چیز خود را لگدمال کرده است.» (پرستش، ۱۳۸۱: ۲/ ۱۵۵)

در بوطیقای شعر نیما یوشیج، او شاعری است ذاتاً اجتماعی؛ امّا ازسوی دیگر نمی‌خواهد همانند شاعران مشروطه به ساده‌گرایی سیاسی درافتد؛ بلکه خواهان آن است که روح هنر در شعر او موج زند. او با هوشیاری دریافته بود روزگار، روزگاردگرگونی است و زمان تجدید نظر در سبک، چه به لحاظ شکلی و چه به لحاظ محتوا فرا رسیده است. (ر.ک:یوشیج، ۱۳۵۱ : ۲۳۹)؛ از این رو در چارچوب نگرش اجتماعیِ متناسب با روابط و مناسبات جدید، نیما دریافت انسان جدیدِ واقعیّت‌گرای معاصر با کاربرد زبان ساده قابل درک، نمی‌تواند پیچیدگی‌های انسان معاصر را بازگوید و کارکردهای اجتماعی نو، بهره‌گیری از زبانی نمادین و چندگانگی معنایی را می‌طلبد.

۳-۳-۴- دوری گزیدن نیما یوشیج از تقلید و ایستاییِ مکتب پوزیتیویستی و رئالیستی

نیما یوشیج در روزگاری می‌زیست که درپی رواجِ مکتب فلسفی پوزیتیویسم (فلسفه‌ی تحقّقی یا اثباتی)، دانش بشر را بر پایه‌ی تجربه‌های حسّی و کوشش برای کشف روابط بین پدیده‌ها و اشیا می‌سنجیدند و درنتیجه، دریچه‌های جدیدی فراروی واقعیّت وجود انسان گشوده شد و شاعران و نویسندگان، شناخت علمی‌تر و دقیق‌تری نسبت به انسان و پیرامون او یافتند. این باور، آرام‌آرام گسترده‌تر شد و پیامد آن، ناتوان شدنِ پیکره‌ی ادبیّات و هنر از جوشندگی و بالندگی بود که تقلید، تکرار و عدم بالندگی می‌توانست از پیامدهای آن باشد. پرهیز از کاربرد استعاره و تصاویر هنری و بلاغی، نزدیک شدن

زبان شـــعر به نثر و گرایش به ســـوی اندیشـــه و تفکّر اجتماعی بیش از بیانِ احســـاس و عاطفه ازجمله ویژگی‌های مکتب رئالیستی بود که نیما یوشیج، بر پایه‌ی بوطیقای شعری خود، آن را چندان برنمی‌تابید و بر این باور بود پیامد چنین گرایش‌هایی به آســـیب‌پذیری ادبیّات می‌انجامد؛ بنابراین، نیما یوشـــیج برای دوری گزیدن از تقلید ناشـــی از پوزیتیویســـم و رئالیســـتم که زبانی صـــریح و شـــفّاف را می‌طلبید، از زبان سمبولیک اجتماعی بهره گرفت. این نیز از بوطیقای شعری نیما یوشیج سرچشمه می‌گرفت که در شاعران پس از وی به چشم نمی‌خورد.

۳ -۳-۵- آگاهی از ظرفیّت بالای زبان سمبلیک در عمق بخشیدن به درون‌مایه‌ی شعری

استفاده از نمادها و سمبل‌ها به ویژه عناصر طبیعت، امکانات واژگانی زبان را برای بیان تجربه‌ها و معانی شعری می‌افزاید. نیما یوشیج، نماد و سمبل را نه برای بیان مفاهیم انتزاعی و گسسته از طبیعت و زندگی، بلکه در خدمت واقعیّت‌های زندگی و حفظ جریان طبیعی بیان در خلاقیّتِ شـــاعرانه به کار می‌گیرد و به کمک همراه کردن توصـــیفِ نمادها با نماد، امکان تفسـیر و تأویل شـعر را در عین عمق بخشـیدن به آن تدارک می‌بیند. (ر.ک: طاهباز، ۱۳۶: ۹۹؛ به نقل از پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۷۳)؛ نیما یوشیج به خوبی آگاه بود که سـمبل‌ها و نمادها، شـعر را ژرفا می‌بخشـند. او می‌نویسـد: «سـمبل‌ها، شـعر را عمیق می‌کنند؛ دامنه می‌دهند؛ وقار می‌دهند؛ و خواننده، خود را در برابر عظمتی می‌یابد.» (یوشـــیج، ۱۳۷۵ الف: ۱۳۳)؛ نیما بر این باور بود که نمادها با قابلیّت تشخّص که به اشیا می‌دهند، دایره‌ی گسترده‌ای از تصوّر و تصویر در برابر دیدگان مخاطب بصـیر و ژرف‌نگر قرار می‌دهند. نیما یوشـیج، معتقد بود شـعر باید بتواند ناهنجاری‌ها و مشکلات را برجسته‌تر و نمایان‌تر از آنچه هست، نشان بدهد و این از عهده‌ی نمادها ساخته است.

اگر شـعر نتواند زیبا واقع شـود، اگر نتواند وسـیله‌ی نظرهای تسـلّی‌بخش در زندگی انسـان باشـد و ناهنجاری‌ها را نه چنان که هسـت؛ بلکه با قُوّت‌تر از آنچه هسـت، بیان بدارد، چه سـرباری اسـت به روی زندگی انسانی! (آرین‌پور، ۱۳۸۲ : ۶۰۷)

نیما به یاری نمادها و از راه جاندارانگاریِ پدیده‌ها و عناصـر طبیعی به اوجِ زبان هنری دسـت یافت و تصویرآفرینی را به اوج رساند. در شعرهای وی، خاک، باد، ابر، شب و بیابان، همه زنده‌اند:

«جوی می‌گرید و رمه، خندان اسـت/ و او به میل دل من می‌خندد/ بر خرابی که بر آن تپه به جاسـت/ جغد هم با من می‌پیوندد/ وز درون شب تاریک سرشت/ چشم از من به نهان سوی من می‌نگرد.» (یوشیج، ۱۳۷۵الف : ۲۵۱)

واقعیّت، این است که «ادراک شاعر، بسیار عمیق‌تر از ادراک عامّه مردم است؛ از این رو جهان او نیز جهانی گسـترده‌تر از جهان افراد معمول اسـت. شـاعر از آنجا که با جهان، همدلی و همنوایی دارد، بهتر

می‌تواند بن‌مایه‌ها و تجربه‌های مکرّر و مشترک زندگی جمعی را در قالبِ تصویرهای حسّی مجسّم نماید و به آن‌ها شکل بدهد.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۸۶)؛ نیما یوشیج (۱۳۵۷: ۲۳۱-۲۳۵)، چنین می‌نویسد:

«شعرای بزرگ، کلمات خاصّی دارند که شخصیّت آن‌ها را می‌شناساند؛ زیرا که معنای خاصّی داشته‌اند و مجبور بوده‌اند کلمه برای منظور خود پیدا کنند. در نزد شیخ، عشق، هیچ گونه حسٍّ تطوّر و تبدیل نیافته و عشق برای او، یک عشق عادی است که برای همه‌ی ولگردها و عیّاش‌ها و چوپان‌ها هست جز این که او، آن را آب و تابدارتر ساخته است؛ ولی در شعرای بزرگ، عشق و....تطوّر یافته.»

نیما یوشیج بر پایه‌ی بوطیقای شعری خود و توانایی در نظریّه‌پردازی شعری از توانمندی‌های زبان سمبلیک اجتماعی فارسی برای بیان درون‌مایه‌های والای شعری نمادین خود بهره گرفت و گویا، کاربرد عناصر سمبلیک اجتماعی در شعر نظریّه‌پرداز شعر نو فارسی، اجتناب‌ناپذیر بود و راهی جز این، فراروی او وجود نداشت.

۳-۳-۶- استبداد و اختناقِ دوره‌ی پهلوی

خفقان و جَوّ سرکوب دوره‌ی پهلوی اوّل و دوم، بی‌تردید در گرایش نیما یوشیج به سمبولیسم اجتماعی، مؤثّر بوده است. نیما یوشیج بر پایه‌ی آموزه‌های سیاسی و اجتماعی ناشی از این دوره و نیز استبداد و اختناق دوره‌ی رضاخانی، دریافته بود که باید از زبانی نمادین و رمزآلود بهره گرفت؛ امّا برخلافِ شاعرانِ دوره‌ی مشروطه به طور مستقیم به رویدادهای سیاسی و اجتماعی اشاره نمی‌کرد و به این ترتیب توانست «در اواخر دوره‌ی اختناق رضاخانی و بعد از آن، انتقادهای سیاسی و اجتماعی خود را ادامه دهد.» (براهنی، ۱۳۷۱ :۲۲)؛ کاربرد زبان شاعرانه به گونه‌ای نمادین و سمبلیک و بیان واقعیّت‌های سیاسی و اجتماعی در پرده‌ای از ایهام و ابهام، بهانه‌جویی را از دست مستبدان روزگار می‌ستاند و موجب می‌شد نیما یوشیج در چارچوب مفاهیم سمبولیسم اجتماعی بتواند به دور از گزند رضاخانی به بیان اندیشه‌ها و باورهای سیاسی و اجتماعی بپردازد. درنتیجه، نیما یوشیج در برابر جامعه‌ی استبدادزده و فضای بسته‌ی سیاسی ایران، مجبور شد به عناصر سمبلیک پناه ببرد؛ نمادهایی که ابزار مناسبی برای بیان اندیشه‌های انتقادی و انقلابی او در دوران اختناق بود. در سال‌های آزادی نسبی ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲، نسیم آرام آزادی و دمکراسی که بر چهره‌ی اندیشمندان وزیدن گرفته بود، آنان را به این سوی کشاند که نغمه‌های آزادی این بار، شنیدنی‌تر است. شعر «مهتاب» (۱۳۲۷ ش.) در هنگامی سروده شده که مردم به خوابی عمیق فرورفته بودند و اندوه این خفتگان، شاعر را خواب‌آلود کرده است و سحر به مثابه‌ی نماد آزادی و صبح به مثابه‌ی پیک آزادی از شاعر می‌خواهد این «قوم به‌جان‌باخته» و درخواب‌فروخفته را از استبداد پیش روی، آگاه کند. «گُل»، نمادآزادی که برای سر برآوردن آن، اندیشمندانی همچون نیما یوشیج، جان

دادند و با تمام وجودشـــان، گُل آزادی را آبیاری کردند، «ای دریغا» که جلو چشـــمان این اندیشـــمندان خشکیده می‌شود:

«می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شبتاب/ نیست یکدم شکند خواب به چشم کس ولیک/ غم این خفته‌ی چند/ خواب در چشم تَرم می‌شکند.

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

نازک‌آرایِ تَنِ ســاق گلی/ که به جانش کِشــتم/ و به جان دادمش آب/ ای دریغا! به برم می‌شــکند.» (یوشیج، ۱۳۷۵ب: ۹۰-۹۱).

در فضــای اســتبدادی و خفقان‌آلود پس ازکودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، شــرایط برای بســط و گســترش سمبولیسم اجتماعی بیشتر فراهم شد؛ امّا شاعران پس از نیما یوشیج، نتوانستند به گونه‌ای شایسته از ظرفیّت این مکتب ادبی، بهره‌ی چندانی ببرند؛ چرا که زیرساخت‌های ذهنی آنان به سببِ سستی در اندیشه‌ورزی و نظریّه‌پردازی، چندان استوار نبود.

٤- نتیجه‌گیری

۱- افزون بر شـعر صـوفیانه و عارفانه‌ی فارسـی که به سـببِ ویژگی‌های ذاتی آن، عناصـر سـمبلیک و نمادین را در سـطحی گسـترده، پذیر اسـت، شـعر معاصـر فارسـی به ویژه شـعر شـاعران اجتماعی‌گرا که می‌کوشـیده‌اند زبان شـعری را به ابزاری برای بیان درون‌مایه‌های سـیاسـی واجتماعی قراردهند به سـوی بهره‌گیری از عناصر سمبلیک و نمادین، بسیار مهیّاست. در شعر اجتماعی معاصر به پیشگامی نیما یوشیج، نوعی گرایش به سوی کاربرد این عناصر به چشم می‌خورد که به سببِ وجود انسجام و پیوستگی تصاویر در درون متن با شعر کلاسیک فارسی، تمایزهایی یافته و در نتیجه، نمادهایی ساختمند به این شعر راه یافته که شعر کهن، فاقد آن است.

۲- نیما یوشیج، حرکتی معقول، معتدل و منطقی از رمانتیسم اجتماعی به سوی سمبولیسم اجتماعی در پیش گرفت؛ حرکتی که با سرودن «افسانه» به مثابه‌ی مانیفستِ شعر نو و نخستین شعر نیمه‌سنّتی نیما آغاز شـد و به «ققنوس»، نخسـتین شـعر نو انجامید. این حرکت، بسـیار آگاهانه و هوشـمندانه بود؛ چرا که نیما با شـــعر نو- ســـنّتی افســـانه که نوعی تغزّل آزاد در بیان مضـــامینی عرفانی، امّا با نگاهی جدید اســـت و در چارچوبی رمانتیک جای می‌گیرد، حرکتی را از سنّت به سوی تجدّد آغاز کرد که سرودن شعر نو نیمایی، دستاورد آن بود. گرایش نیما یوشیج به تصویرگری نمادین، استفاده از تصویرهای بومی، توجّه بیشتر به محور عمودی و فرم ذهنی شعر، اساس قرار دادن تجربه‌ی شـخصـی در خلقِ تصـاویر به جای اسـتفاده از تصویرهای کلیشه‌ای گذشتگان، گرایش به سوی پیچیدگی تصویری در شعر، هماهنگی تصویر با معنا و

دیگر اجزای شعر که اساساً در شعر کلاسیک مورد غفلت شاعران بود، از دلایل عمده‌ی این حرکت آگاهانه‌ی شاعر از رمانیسم اجتماعی به سمبولیسم اجتماعی بود. در بسیاری از شعرهای آزاد، تحوّل جهان‌نگری شاعر نوپرداز، پدیدار است که در این چارچوب، وی در ضمن زندگی و تجربه‌های شعری خود به کشفیّاتی دست می‌زند.

۳- نیما یوشیج، آگاهانه و هوشمندانه و بر پایه‌ی بوطیقای شعری خود از ظرفیّت‌ها و قابلیّت‌های کاربرد زبان سمبلیک اجتماعی فارسی در بیان درون‌مایه‌های شعری نمادین خود بهره گرفت؛ ویژگی‌ای که ازیک سو در زبان شاعران پسانیمایی به گستردگی شعر نیما یوشیج وجود ندارد. فقدانِ بوطیقای شعری و ناتوانی در نظریّه‌پردازی ادبی در شاعران نوپرداز پسانیمایی و نیز نبودِ نمادگرایی در شعر دیگر کشورها و یا به مراتب کمتر از گستردگی شعر فارسی و همچنین ظرفیّت‌ها و قابلیّت‌های بالای شعر فارسی در کاربرد عناصر نمادین که ریشه در فرهنگ ایهام‌گرا و ابهام‌آمیز ایرانی دارد و در فرهنگ و اندیشه و زبان و ادبیّات کشورهای اروپایی که خاستگاه مکتب سمبولیسم است به گستردگی ایران وجود ندارد؛ از این رو، بی‌گمان می‌توان گفت سمبولیسم اجتماعی نیما یوشیج، کاملاً منحصر به اوست و در شاعران پسانیمایی به این گستردگی به چشم نمی‌آید و نیز رنگ و بوی ایرانی دارد؛ درنتیجه، نیما یوشیج را می‌توان تک‌ستاره‌ی درخشان سمبولیسم اجتماعی ایرانی دانست.

۴- به راستی نیمای نوپرداز اجتماعی‌گرا، چه در ذهن و اندیشه داشته است که بیانِ آن، کاربرد زبان نمادین و رمزی را این چنین ضروری کرده است؟ چگونه است در میان شاعران نوپرداز پیرو نیما، کارکردهای اجتماعی، این چنین کمرنگ است و از این رو، سمبولیسم اجتماعی، این چنین نمود بارزی نیافته است. نکته‌ی درخور توجّه، آن است که نیما یوشیج، کارکرد اجتماعی زبان شعر را در چارچوب بوطیقای شعری خود، هوشیارانه برگزید؛ درحالی که بسیاری از شاعران پسانیمایی جز احمد شاملو، فاقد بوطیقای شعری و نظریّه‌پردازی ادبی بودند و نبود این بوطیقای شعری، موجب شد گرایش به سوی مکتبی ادبی مانند سمبولیسم اجتماعی و یا نظریّه‌پردازی ادبی در شعرشان، بسیار کمرنگ باشد و این چنین نظام‌مند به نظر نرسد.

درفرایند بیانِ واقعیّت‌های اجتماعی و در پرتو ابهام ناشی از عدم وجود قرینه در کاربرد این معانی مجازی است که شعر نیما یوشیج از ویژگی ابهام‌آمیزی و نمادین بودن برخوردار است و در شعر دیگر شاعران پسانیمایی، چنین نیست. این گونه نیز نیست که این شاعران نوپرداز درپیِ پنهان‌کاری در کاربرد زبان نمادین بوده‌اند و یا از بیم جان، این گونه سخن گفته‌اند؛ بلکه کاربرد چنین زبانی در چارچوب پیوندهای اجتماعی معاصر، امری بدیهی و اجتناب‌ناپذیر می‌نماید و این به سبب فقر نظریّه‌پردازی ادبی در میان این شاعران و نبودِ بوطیقای شعری آنان است. گویا این شاعران درنمی‌یابند زبان نمادین اجتماعی

معاصر، رساتر و گویاتر است و این را می‌توانند به ویژگی ذاتیِ شعر معاصر تبدیل کنند؛ امّا از ظرفیّت‌های شعر نو معاصر نتوانستند بهره گیرند. نیما یوشیج، آگاهانه و هوشمندانه و بر پایه‌ی قواعد بوطیقای شعری دنیای معاصر، دریافت ابزاری کارآمدتر، نیرومندتر و پایدارتر از زبان سمبلیک در بیانِ دردهای فردی و جمعی انسان معاصر و آرمان‌های جامعه‌ی امروزی وجود ندارد. نیما یوشیج دریافت کاربرد زبان نمادین و ابهام‌آمیز، زاده‌ی شرایط سیاسی و اجتماعی است و راهی جز این نیست.

منابع

- آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲). **از نیما تا روزگار ما**. چ۴. تهران: زوّار.
- آل احمد، جلال (۱۳۵۷). «مشکل نیما یوشیج»، **هفت مقاله**، تهران: امیر کبیر.
- آیتی، عبدالمحمّد (۱۳۷۶). **شرح منظومه‌ی مانلی و پانزده قطعه‌ی دیگر از نیما یوشیج**. چ۲. تهران: فرزان.
- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۵۷). **بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج**. چ ۳. تهران: توکا.
- اسلامی ندوشن، محمّدعلی (۱۳۷۴). **ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ**.چ ۲، تهران: یزدان.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱). **طلا در مس**.۲ج .چ۱ . تهران: نویسنده .
- پرستش، شهرام (۱۳۸۱).«نیما و مساله‌ی شعر اجتماعی ایران». **مجموعه‌مقالات نخستین همایش نیماشناسی**.۲ج. مازندران: شفلین.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷). **خانه‌ام، ابری است (شعر نیما از سنّت تا تجدّد)**. چاپ ۱. تهران: سروش.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). **بوطیقای ساختارگرا**، چ۲، تهران: آگه.
- ثروت، منصور (۱۳۸۵). **آشنایی با مکتب‌های ادبی**. چ۱. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۷۷). **نظریّه‌ی ادبی نیما**، چ۱.تهران: پایا.
- جنّتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۴). **نیما، زندگی و آثار او**. تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه .
- حاج سیّدجوادی، حسن (۱۳۸۲). **بررسی و تحقیق در ادبیّات معاصر ایران**. تهران:گروه پژوهشگران ایران.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳).**گونه‌های نو آوری در شعر معاصر ایران**، تهران: نشر ثالث با همکاری انتشارات دبیر خانه شورای گسترش زبان و ادبیّات فارسی.
- حسین‌پور، علی (۱۳۸۱).«کلیدواژه‌ی شب در شعر نیما». **مجموعه مقالات نخستین همایش نیماشناسی**، دو جلد، مازندران: شفلین.
- حسینی، مریم (۱۳۹۶). **مکتب‌های ادبی جهان**. چاپ اوّل. تهران: فاطمی.

- حقوقی، محمّد (۱۳۷۹). **شعر زمان ما (نیما یوشیج)**، چ۱، تهران : نگاه.

- حمیدیان، سعید (۱۳۸۱). **داستان دگردیسی روند دگرگونی‌های نیما یوشیج**، چ۱، تهران: نیلوفر.

- روزبه، محمّدرضا (۱۳۸۳). **شرح تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی**. چ۱، تهران: حروفیه.

- زرقانی، سیّدمهدی (۱۳۸۳). **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**. چ۱. تهران : ثالث .

- سام‌خانیانی، علی‌اکبر (۱۳۸۱).«تأثیرپذیری نیما یوشیج از مکتب‌های ادبی». **مجموعه مقالات نخستین همایش نیماشناسی**. دو جلد، مازندران: شفلین.

سیّدحسینی، رضا (۱۳۷۶). **مکتب‌های ادبی**.۲ج. تهران: نگاه .

- شمیسا، سیروس؛ حسین‌پور، علی. (۱۳۸۰). «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران»، **مجلّه‌ی مدرّس**. س ۵، ش ۳، پاییز. صص۴۲-۲۷.

- شمیسا، سیروس (۱۳۸۰). **مکتب‌های ادبی**. چ ۱. تهران: قطره.

- طاهباز، سیروس (۱۳۶۸) .**یادمان نیما یوشیج**. چ۱. تهران: مؤسّسه‌ی فرهنگی گسترش هنر.

-طاهری، حمید (۱۳۸۱). «گذری بر ابهام در شعر نیما». **مجموعه مقالات نخستین همایش نیماشناسی**، ۲ج، مازندران: شفلین.

- علوی‌مقدّم، مهیار (۱۳۹۷). **مطالعات ادبی هرمنوتیک متن‌شناختی**، چ۱. تهران: سخن.

- فتوحی، محمود (۱۳۸۵). **بلاغت تصویر**. چ ۱. تهران: سخن.

- فتوحی، محمود؛ مریم علی‌نژاد (۱۳۸۶). «نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی»، فصل‌نامه‌ی **پژوهش‌های ادبی**، سال ۵، ش.۱۸، زمستان، صص۱۱۶-۱۰۳.

- نفیسی، آذر (۱۳۶۸).«آشنایی‌زدایی در ادبیّات». **کیهان فرهنگی**. سال ۶، ش۶۲.

- یوشیج، نیما (۱۳۵۷). **حرف‌های همسایه**. چ۴. تهران: دنیا.

- _____ (۱۳۷۵الف). **درباره‌ی شعر و شاعری**. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: کمسیون ملّی یونسکو.

-_____ (۱۳۸۵). **درباره‌ی هنر و شعر و شاعری**. به کوشش سیروس طاهباز. چ۱.تهران: نگاه.

-_____ (۱۳۷۵ب). **دنیا، خانه‌ی من است (منتخبی از شعر و نثر نیما یوشیج)**. به کوشش سیروس طاهباز، چ۱. تهران: کمیسیون ملی یونسکو.

- _____ (۱۳۶۳). **نامه‌های نیما یوشیج**. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: آبی.

-_____ (۱۳۷۰). **مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج (فارسی و طبری)**. به کوشش سیروس طاهباز.۲ج. تهران: نگاه.

- واحددوســـت، مهوش (۱۳۸۱). «رویکرد نیما به طبیعت از راه جانداراپنداری»، **مجموعه مقالات نخستین همایش نیماشناسی**.۲ج. مازندران: شفلین.

-Abrams, M.H. (1999). **A glossary of literary terms**,seventh edition,Heinle&Heinle.

(2007).**A new handbook of literary terms.** Yale university. -Mikics, Daivid