

نیما یوشیج و تجربه‌هایش

محمدرضا شفیعی کدکنی

(۱)

به طور کلی موضوع اصلاح شعر فارسی را جناح‌های مختلف مطرح می‌کردند ولی هواداری از اصلاحات صرفاً نظری بود، و در عمل موفقیتی نداشت و یا اگر با عمل وفق می‌داد، در یکی از عناصر شعری چون قافیه، مضمون، وزن و دایره واژگانی محدود می‌شد. از این رو، اگر نوآوری شاعران اصلاح جوی پیش از نیما یوشیج را به لحاظ حد دور شدنشان از وجه قراردادی سنت شعری بیازماییم، خواهیم دید که بیشترین آنان در یک یا دو عنصر شعری و در زمینه‌ای محدود، از قراردادهای سنت شعری دور شده‌اند. اما دور شدن نیما یوشیج از هنجارهای سنتی فراگیر است و همه عناصر شعری چون زبان، صورخیال، موسیقی شعر، اندیشه و فنون شعری را می‌پوشاند.

نیما از نخستین سال‌های جوانی که شعر گفتن آغازید، بر سنت‌های رایج شورید. حتی در نخستین شعر خود - که در سبک کهن گفته بود - نوعی دور شدگی از هنجار سنتی به چشم می‌آید (برای دل‌های خونین). این دور شدن از هنجار تا حدی نتیجه مسلط نبودن وی به شعر سنتی و زبان آن است.

از یاد نباید برد که زبان کهن شعر فارسی، تنها هنگامی قابل تقلید است که ذهن و حافظه شاعر با آثار شاعران سلف اشباع شده باشد. به نظم آوردن زبان کهن شعر سنتی نیازمند ساختار زنجیره‌واره‌ای است که با آن هر واژه ممکن است در کنار خود، تنها مجموعه

راز برتری کار نیما، دقیقاً در این واقعیت نهفته است که زبان شعری او زمخت و رام نشدنی باقی می‌ماند (و برای هر نوع آزادی عمل و نرمش‌پذیری آماده است).

معینی از واژه‌ها را داشته باشد - از این قرار، اگر کسی در این منظوم‌سازی مهارت کامل نداشته باشد، هنرشناسان و کارکشته‌گان زبان سنتی که همچون عتیقه‌شناسان در کار خود مهارت دارند، در «ساختار

زنجیره‌ای» کلام او چیزی ناآشنا و غریب احساس خواهند کرد. شعر سنتی نیما این ویژگی را نشان می‌دهد و این از دید ادیبانی که به آن نوع خاص از شعر عادت کرده‌اند، خطا و گناه محسوب می‌شود.

اما در عین حال، راز برتری کار نیما، دقیقاً در این واقعیت نهفته است که زبان شعری او زمخت و رام نشدنی باقی می‌ماند (و برای هر نوع آزادی عمل و نرمش‌پذیری آماده است). این واقعیتی است که

درشتی و ناتراشیدگی زبان نیما او را توانا ساخت تا این زبان را چون مایعی روان در قالب‌های آزاد بریزد. دور شدگی نیما را از هنجار شعر فارسی روزگارش می‌توان چنین جمع‌بندی کرد:

الف - حوزه عواطف و اندیشه - مضمون شعر وی بی‌میانجی از زندگانی و طبیعت گرفته شده است. یعنی او از تجربه بی‌میانجی خویش می‌گوید خواه این تجربه درباره انسان، زندگی اجتماعی، عشقی فردی خواه درباره طبیعت باشد. چنین نزدیکی صمیمانه‌ای با طبیعت، به طور کلی در شعر فارسی سده‌های اخیر بی‌سابقه است. تغزل و نزدیکی به طبیعت که در افسانه دیده می‌شود از نظر عواطف و تجارب شاعر، به اشعار شاعران رمانتیک فرانسوی می‌ماند که نیما با آثارشان آشنا و سخت مجذوب آنان بود.

ب - در حوزه صور خیال - شاید مهم‌ترین وظیفه‌ای که نیما انجام داد، تغییری بود که در دید شاعر از طبیعت پدید آورد - این جنبه زائیده تصاویر شعری اوست. یعنی صور خیال وی فراسوی هنجار شعر فارسی است. این تغییر در دید شاعر بدین معنی بود که همه چیز راه خود را در شعر او می‌یافت و بسیاری چیزها که در شعر کهن فارسی نمی‌توانستند جایی در شعر داشته باشند، در شعر او در کنار هم دیده می‌شدند - برای نمونه، بهاری که او در افسانه تصویر می‌کند با بهاری که در اشعار دیگران آمده تفاوت دارد.

نیما خصیصه محلی و اقلیمی را در شعر فارسی زنده کرد. او در سواحل پهن‌اور شمال و در جنگل‌های مازندران میان پرندگان، گیاهان و رنگارنگی ویژه آن مناطق بالیده بود. شاعران این خطه، پیش از او به طبیعت با همان چشمی نگاه کرده بودند که شاعران خراسان در سده‌های چهارم و پنجم هجری به آن نگریسته بودند. اما نیما طبیعت و زندگانی را چنان که در آن سرزمین هستند وصف می‌کند.

پ - حوزه زبان - نیما برای اینکه دست به نوآوری بزند، آشکارا از هنجارهای سنتی شعری برید. این گسست از سنت، به دو صورت در شعر او پدیدار شد.

۱. از نظر نحو زبان شعری

۲. از نظر دامنه واژگانی زبان شعر

قطعاً از همه جنبه‌های کار نیما نمی‌توان دفاع کرد. بریدگی و دور شدن او از هنجارهای سنتی زبان، این امتیاز را داشت که زبان را از قید محدودیت و قائل شدن «نقش خاصی» برای هر واژه رها کند. در شعر او هر واژه می‌تواند جای خود را در کنار واژه‌های دیگر اشغال کند. امتیاز این شیوه گسترش دامنه

واژگان زبان اوست و نقصش این است که در واقع با بسیاری از تجارب ارزنده شاعران کهن چنان برخورد می‌کند که گویی هرگز وجود نداشته‌اند. گویی که قصد دارد از صفر آغاز کند. از این رو، شماری بسیار از کسانی که با ادبیات و شعر سروکار داشتند (حتی جوانان) با شعر او چنان برخورد می‌کردند، که گفتی آشفته و پریشان و نابهنجار است. بسیاری از هواداران نیما بر این باورند که او «استعداد تقلید» نداشت و به همین دلیل است که زبان شعری شاگردانش از زبان خود او فصیح‌تر است. چرا که شاگردان نیما کوشیده‌اند تا زبان سنتی شعر فارسی را تا جایی که دارای فصاحت و روشنی است به کار گیرند. امروزه «شعر منثور» پیروان نیما بیش از اشعار موزون خود او، حتی اشعاری که در سبک کهن و مثلاً در قالب قصیده یا رباعی گفته، یادآور شعر کهن فارسی است. بر روی هم بریدگی نیما از هنجار سنتی در قلمرو واژگان زبان، برای او در بیان معنی و مقصود، آشفته‌گی‌ها و گرفتاری‌هایی پدید آورد، و نمی‌توان گفت که او در این مورد، تا چه حد به قصد عمل کرده و این امر تا چه مایه ناشی از ضعف و یا بی‌توجهی او بوده است. در دایره واژگانی شعر نیما، گاهی واژگان محاوره‌ای شمال ایران و تهران به چشم می‌آید که بر غنای واژگانی شعر وی افزوده است.

ت - بریدگی دیگر نیما از هنجار شعر فارسی در موسیقی شعر صورت گرفت:

۱. وزن

۲. قافیه

از نظر وزن، او در آثار اولیه در جستجوی وزن‌های ناشناخته و مهجور و غیرمعمول بود و دو شعر افسانه و خانواده سر باز را با وزن‌های غیرمعمول سرود. وزن افسانه پس از سرایش مشهور شد. در قلمرو عروض فارسی با همه گستردگیش اختراع وزن‌های تازه رایج نیست و چنین کاری تنها برحسب اتفاق روی می‌دهد. البته نیما به این بسنده نکرد و گامی بلندتر برداشت و در شعر فارسی عروض تازه‌ای را متداول کرد که آن را «عروض نیمایی» یا «عروض آزاد» می‌گویند؛ این عروض از دید «خوانده‌ی» وزن‌ها، قطعاً از جنس عروض کلاسیک به شمار می‌آید با این فرق که در عروض کلاسیک شاعر (با دو مورد استثنایی مستزاد و بحر طویل) در انتخاب ارکان، آزادی عمل ندارد. یعنی ناگزیر است ارکان مصراع اول را در تمام شعر رعایت کند. برای نمونه، مثنوی جلال الدین رومی با این مصرع آغاز می‌شود:

-U- -/-U- -/- U-

و شاعر از آغاز تا پایان کتاب، مقدار ارکان را طبق این الگو به دقت حفظ کرده است. نیما می‌گوید:
«اگر وزن را اساس شعر قرار دهیم، می‌توانیم قاعده تساوی کامل ارکان عروضی را نادیده بگیریم
چنانکه در طرح ذیل:

-U- -/-U- -/-U-

-U--/-U-

و مطابق با نیازها و اقتضائاتی که برای بیان معنای مورد نظر خود داریم.» این آزمایش به سهم خود
موفق‌ترین و برجسته‌ترین گام در تاریخ ادبیات فارسی بود (به خاطر ایجاد گستردگی در قالب شعر
فارسی و تطبیق آن با هر حال و هوا و اندیشه‌ای). نیما انواع محدود وزن شعر فارسی را به تعداد
نامحدود تبدیل کرد، بی‌آن که خواننده از نظر آهنگ شعر و هنگام شنیدن آن احساس بیگانگی یا
نابهنجاری و زشتی کند.

نیما در مورد قافیه نیز دیدگاهی عرضه کرد که کاملاً جالب توجه بود. او می‌گوید: «شعر کهن فارسی
مبتنی بر بیت است؛ هر بیت ناچار است قافیه‌ای داشته باشد اما در عروض آزاد یا (عروض نیمایی)
واحد شعر بیت نیست. در حقیقت چند سطر پی در پی می‌توانند یک بیت را تشکیل دهند. از این رو،
قافیه در همه جا لازم نیست. هرگاه به قافیه نیاز داشته باشیم (برحسب الگویی که قافیه هر شعر خاص
مطابق با موسیقی آن شعر از آن تبعیت می‌کند) آن را به کار می‌بریم.

به هر حال باید یادآوری کرد که او یک‌باره به چنین نتایجی نرسیده، بلکه این‌ها حاصل حدود بیست
سال تجربه و اندیشه بود که از زمان انتشار افسانه ۱۳۰۱ تا حدود ۱۳۱۸ ه.ش (که نخستین نمونه‌های
شعر آزاد خود را منتشر کرد) به درازا کشید.

نیما یوشیج، نخستین نمونه‌های شعر آزاد خود را در ۱۳۱۸ ه.ش در مجله موسیقی انتشار داد تا چندین
سال در برابر این اشعار واکنشی دیده نشد. پس از برافتادن حکومت رضاشاه و پیدایی آزادی مطبوعات
بود که شاعران جوان که در جستجوی عرصه‌های نو بودند، نیما را کشف کردند. از آن زمان به بعد بود
که حضور شعر آزاد در مطبوعات، روز به روز گسترش یافت.

بیشتر مواد و مصالحی که در آثار نیما یوشیج به کار رفته، ملهم از شیوه‌ی شاعران غربی است. به سبب
آشنایی او با ادبیات غربی - از طریق زبان فرانسوی - در نوشته‌های انتقادی وی که به صورت چند رساله
جداگانه منتشر شده است می‌توان جزئیات نظریات انتقادی وی را درباره شعر و هنر شاعری یافت که

از نظر ساختار و نقش تاریخی‌شان و به عنوان شواهدی که از هوش و فراست استثنایی او خبر می‌دهد، با ارزش و سزاوار توجه است.^۱

(۲)

همیشه توفیق از آن شاعرانی است که حال و هوای تازه‌ای را وارد یکی از ساخت و صورت‌های شعری می‌کنند، یا خود به ایجاد ساخت و صورتی نو می‌پردازند. ایجادِ قالب و قالبِ جدید در شعر یک ملت، در همهٔ ادوار تاریخی امکان‌پذیر نیست. اگر معنی درست و معقولی از «ساخت و صورت» در ذهن داشته باشیم می‌دانیم که این کار جز به ندرت آن هم در بزنگاه‌های خاصی از تاریخ، ظهورش امکان‌پذیر نیست و اگر ساده‌لوحانه تصور کنیم که شعر «بی‌نقطه» گفتن یا «مثلث» به جای رباعی ساختن یا عطف ناهمگون‌هایی از نوع «صاعقه و سوسن و سیمان» ایجاد ساخت و صورت جدید است، آن دیگر خارج از بحث ماست.

ملک الشعراء بهار، توفیق آن را یافت که حال و هوای خاص انسان دورهٔ جدید؛ تاریخ بعد از انقلاب صنعتی و تحولات جهانی را - که اندیشه ملی و فکر دمکراسی جوهر آن است - در قالب قصیده پارسی شکل دهد و از عهده این مهم به کمال برآید. و نیما یوشیج توانست ساخت و صورتی نو به شعر فارسی عرضه دارد. این دو تن در دو عالم متفاوت برجسته‌ترین شاعران نسل خویش‌اند.

در همین عصر ما دو شاعر بزرگ نمودار این دو گونه توفیق‌اند: ملک الشعراء بهار، توفیق آن را یافت که حال و هوای خاص انسان دورهٔ جدید؛ تاریخ بعد از انقلاب صنعتی و تحولات جهانی را - که اندیشه ملی و فکر دمکراسی جوهر آن است - در قالب قصیده پارسی شکل دهد و از عهده این مهم به کمال برآید. و نیما یوشیج توانست ساخت و صورتی نو به شعر فارسی عرضه دارد. این دو تن در دو عالم متفاوت برجسته‌ترین شاعران نسل خویش‌اند.

از آن جا که ساخت و صورت‌های شعری، در اساس و نه در حواشی، به ندرت امکان تحول می‌یابند، امکان ظهور «نیما» در تاریخ کمتر است تا ظهور «بهار» با این همه پیدایش یک حال و هوای نو و جایگزین شدن در یک ساختار آزموده و با سابقه، آن هم، توفیق بزرگی است که نصیب نوابغ فقط می‌تواند بشود. یادآوری این نکته ضرورست که اکثر بزرگان، از قبیل فردوسی و خیام و سعدی و حافظ و مولوی، در موقعیت بهار قرار دارند نه در شرایط نیما یوشیج.

^۱ ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، صص ۹۱-۹۶

در سال‌های مابین ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۸ نیما سرگرم کار خود بود. او خوب متوجه شده بود تجدیدی که معاصران عرضه کرده‌اند اغلب محدود و یک بعدی است؛ آن که شعرش به لحاظ عاطفی قوی است، از لحاظ تخیل ضعیف است و آن که زبان شعرش دارای تازگی است، اغلب از جنبه دیگری ضعیف است و... بر روی هم، نیما کوشید تا ترکیبی اعتدالی میان همه عناصر ساختمانی شعر به وجود آورد؛ شعری بسراید که از عواطف انسان عصر او سخن بگوید و این عواطف با تصاویر و ایماژهایی عرضه شود که تکراری نباشد. پیداست که چنین هدفی بسیار دیر به دست می‌آید. نیما کم‌کم متوجه شد که قوالب قدیم شعر فارسی گنجایش کافی برای مقصود او ندارد، این بود که در سال‌های حدود ۱۳۱۸ شعر «غراب» خود را در مجله موسیقی^۲ منتشر کرد که در حقیقت نخستین نمونه برجسته شعر آزاد نیمایی در تاریخ ادبیات ماست^۳. در این شعر، مقصود نیما به خوبی تحقق پیدا کرده است. بعد از آن، بخصوص در سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰، نیما نمونه‌های درخشان‌تری از این گونه شعرهای خود منتشر کرد که اگر سنت‌پرستان آن را با بی‌اعتنایی تلقی کردند و گاهی حتی با خشم و نفرت، اما جوانانی مانند فریدون توللی در آن به دیده دیگری نگریستند و شعرهایی از آن نوع در میان جوانان انتشار یافت که در بعضی تمام نکته‌های مورد نظر نیما رعایت شده بود و در بعضی نوعی به هم ریختگی و پریشانی مشاهده می‌شد. نخستین دیوان «شعر نو» به نام جرقه در ۱۳۲۴ منتشر شد. این کتاب اثر منوچهر شیبانی بود و گوینده جوانش تأثیر مستقیم این گونه کوشش‌های نیمایی را در کار خود پذیرفته بود. مطبوعات، نیز، اندک اندک شروع به چاپ شعرهایی از این نوع کردند.

این شعرها اغلب فقط در عدم رعایت قالب‌های سنتی با شعرهای نیما شباهت داشتند و گر نه ریزه‌کاری‌هایی که مورد توجه او بود و سالیان سال در آن تأمل کرده بود، کمتر مورد توجه قرار گرفت. قبل از آن که به اختصار به خصایص شعر آزاد نیمایی پردازیم، باید توجه داشته باشیم که نیما در فاصله آغاز کار شاعری تا رسیدن به مرحله شعر آزاد چند کوشش دیگر داشته است. او در سال ۱۳۰۰ افسانه

^۲ انتخاب مجله موسیقی برای نشر نخستین نمونه‌های شعر آزاد، کاری است که نیما با قصد و هوشیاری تمام آن را انجام داده است، زیرا خوانندگان مجله به هر حال، کسانی بوده‌اند که از موسیقی تلقی بازتر و روشن‌تری داشته‌اند و همان آگاهی از مفهوم وسیع موسیقی، سبب می‌شده است که ذهن‌شان برای پذیرفتن موسیقی شعر آزاد، آماده‌تر باشد.

^۳ با اینکه «ققنوس» را به عنوان نخستین نمونه انتشار یافته شعر آزاد نیما نام برده‌اند، باید یادآوری کرد که نخستین شعر آزاد نیما که نشر یافته «غراب» است که در مهر ۱۳۱۷ سروده شده و در آذر ۱۳۱۸ انتشار یافته است. «گل مهتاب» در ۱۳۱۸ سروده شده و در فروردین ۱۳۱۹ چاپ شده و شعر «ققنوس» اگرچه در بهمن ۱۳۱۶ سروده شده تاریخ نشر آن اردیبهشت ۱۳۱۹ است. البته از شعر آزاد خانم شمس کسمایی هم که به هر حال نمونه‌ای است قبل از کارهای نیما باید نام برد. برای اطلاع از شعر خانم کسمایی کتاب «از صبا تا نیما» دیده شود.

را منتشر کرد. افسانه صدای تازه‌ای بود در فضای شعر آن روز، هم به لحاظ شکل و هم به لحاظ عاطفی و هم چنین از نظر موسیقی. افسانه یک منظومه غنایی (Lyric) است که با همه نمونه‌های شعر غنایی که در ادبیات فارسی داشته‌ایم، تفاوت آشکاری دارد. اگرچه به لحاظ زمینه، اثری است رمانتیک - و همین رمانتیسم هم به این شکل در شعر آن روز تازگی داشته^۴ - با این همه، از لحاظ اینکه تأملات و عواطف یک روستایی را در شهر - با نوع نگرشی که به زندگی و طبیعت دارد - در خود به بهترین وجهی ترسیم می‌کند، قابل مطالعه است. هم چنین افسانه از نظر نوع مکالماتی که در خلال این منظومه هست و قدمی است برای رسیدن به شعر دراماتیک و نمایشی در ادبیات منظوم ما، حائز اهمیت است. در ادبیات منظوم ما، امروز به احتمال قوی، می‌توان گفت که کوشش‌های میرزاده عشقی در «سه تابلو مریم» - که خود نوعی زمینه نمایشی دارد - متأثر از شکل افسانه است.^۵ افسانه به لحاظ آهنگ هم نوعی تازگی داشت؛ وزنی مترنم و خوش که قبل از نیما فقط دو شاعر - ادیب نیشابوری و حبیب خراسانی - از آن استفاده کرده بودند و از قداما، در شعر رسمی، کسی به آن توجه نکرده بود. شاید در میان نوحه‌های عوام بتوان نمونه‌هایی از عروض افسانه را یافت.

در کنار افسانه و قبل از آن، نیما مثنوی «برای دل‌های خونین» را سروده بود که از آثار جوانی و خامی اوست. این مثنوی اگر با موازین شعر سنتی سنجیده شود، بسیار ضعیف، است اما نوعی روحیه رمانتیک در این شعر نیز دیده می‌شود که به این شکل در ادب ما رواج نداشته است. منظومه «خانواده سرباز» هم که در همین سال‌ها سروده شده از کارهایی است که نیما برای رسیدن به آن مقصود اصلی سروده ولی موفقیت افسانه را ندارد.

علاوه بر این سه منظومه، قطعه‌هایی مانند «ای شب» در همین سال‌ها از او نشر شده که گوشه و کنار می‌توان تأثیر آن را در شعر آن روزگار جستجو کرد. آنچه در مجموعه‌ی این کارها به طور پراکنده به چشم می‌خورد عبارت است از:

۱. کوشش برای پیدا کردن موسیقی تازه در شعر، مانند افسانه و خانواده سرباز.

^۴ صبغه اصلی شعر متجدد این دوره رمانتیسم است و چنانکه می‌دانیم ناسیونالیسم و رمانتیسم خواهران توأمانند؛ به همین مناسبت اوج ناسیونالیسم در عشقی بیشتر به چشم می‌خورد و در عین حال او شاید موفق‌ترین شاعر رمانتیک عصر خود نیز باشد.

^۵ نیما در مقدمه چاپ اول افسانه، خطاب به عشقی، می‌گوید: این ساختمان را که می‌بینی افسانه من در آن جا گرفته است، یک طرز مکالمه طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد، شاید برای دفعه اول پسندیده تو نباشد، اما به اعتقاد من از این حیث که می‌تواند به «نمایش» اختصاص داشته باشد؛ بهترین ساختمان است [ضمیمه چاپ دوم ارزش احساسات].

۲. کوشش برای ثبت عواطف انسانی عصر او در زمینه‌های اجتماعی (خانواده سرباز) و در زمینه احساس تنهایی و غربت که از خصایص رمانتیسم عصر است (افسانه و برای دل‌های خونین).

۳. کوشش برای رسیدن به یک دید تازه که از نوع صور خیال قدما نباشد (افسانه و ای شب).

این کوشش‌ها، هر کدام جدا جدا در محدوده خود، از توفیق نسبی برخوردار بودند، ولی می‌بایست شعری به وجود آید که تمام این عناصر را، به طور مجموع، در خود داشته باشد و «غراب» و «ققنوس» نمونه‌های این گونه شعر بود که در آن‌ها عاطفه، آهنگ، و حتی زبان از تجدیدیهماهنگ برخوردار است و شکلی تازه دارد. نخستین نمونه‌های شعر آزاد نیمایی، در سال‌های مقارن ۱۳۲۰ انتشار یافت و بعد از ۱۳۲۰ مورد توجه شاعران جوان قرار گرفت. اگر بخواهیم کمی فنی، درباره خصایص شعر آزاد سخن بگوییم، باید بگوییم که شعر آزاد یا شعر نیمایی این تفاوت‌ها را با شعر سنتی دارد - البته هر شعر نوری شعر نیمایی نیست، زیرا بسیاری از شاعران نوپرداز از اصول فنی شعر او بی‌خبرند:

۱. از لحاظ عاطفی

از لحاظ عاطفی شعر نیما بیشتر جنبه اجتماعی و انسانی دارد و ... مسائلی که در شعر نیمایی آزاد مطرح می‌شود از کلیت و گسترش عاطفی بیشتری برخوردار است که با گذشت زمان، امکان کهنه شدن آن مسائل کمتر است.

بیشتر جنبه اجتماعی و انسانی دارد و از آن «من» رمانتیک دیگر نشانی در آن نمی‌بینم. مسائلی که در شعر نیمایی آزاد مطرح می‌شود از کلیت و گسترش عاطفی بیشتری برخوردار است که با گذشت زمان، امکان کهنه شدن آن مسائل کمتر است و برخلاف شعر مشروطیت که بیشتر از صراحت و تندی برخوردار بود و می‌کوشید مسائل روز را به همان

شکل مشخص و معمول و حتی با آوردن نام‌های خاص و اشاره به وقایع معین اجتماعی ثبت کند، می‌کوشد هر حادثه یا زمینه‌ی اجتماعی را به گونه‌ای گسترده‌تر مطرح کند که با از میان رفتن مصداق اصلی، شعر از میان نرود بلکه بر یک مصداق مشابه دیگر قابل انطباق باشد.

۲. از لحاظ تخیل

ولی در شعر نیمایی کوشش بر آن است که صور خیال هر شاعر از تجربه شخص او سرچشمه گیرد. به همین دلیل می‌توان «صبغه اقلیمی» یا «رنگ محلی» را در شعر شاعران نیمایی احساس کرد.

در گذشته، تصاویر شعری گویندگان، اغلب حاصل مطالعه‌ای بود که در آثار شعری قبل از خود داشتند و بسیاری تشبیهات و مجازها در شعر گویندگان ملاحظه می‌شد که خود آن‌ها درست نمی‌دانستند از کجا آمده. ولی در شعر نیمایی کوشش بر آن است که صور خیال هر شاعر از تجربه شخص او سرچشمه

گیرد. به همین دلیل می‌توان «صبغه اقلیمی» یا «رنگ محلی» را در شعر شاعران نیمایی احساس کرد. مثلاً رنگ محلی در شعر شاعرانی که در جنوب زندگی می‌کنند با شعر شاعران شمال تفاوت دارد. از آن‌جا که زندگی جنوبی دارای خصایصی است، و در نتیجه تجربه‌های زندگی یک ایرانی در جنوب با یک ایرانی در شمال متفاوت است، نوع صور خیال این گویندگان هم با یکدیگر تفاوت می‌کند. برای نمونه اگر شعر فروغ فرخزاد را با شعر منوچهر آتشی و شعر نیما، فقط از لحاظ نوع عناصری که تشبیهات و مجازهای شعری را به وجود آورده‌اند، نه به لحاظ ارزش ادبی، مقایسه کنیم، خواهیم دید که عناصر زندگی شهری در فروغ محسوس‌تر است و عناصر زندگی شمالی در نیما و عناصر زندگی جنوبی در شعر آتشی برای نمونه:

الف-

بر بساطی که بساطی نیست/ در درون کومه‌ی تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست / و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد/- چون دل یاران که در هجران یاران- / قاصد روزان ابری داروگ کی می‌رسد باران؟ (نیما یوشیج، داروگ)

می‌بینم که «کومه» و «دنده‌های نی» و «داروگ» از فضای زندگی شمال ایران گرفته شده است.

ب-

دشت با حوصله وسعت بسیارش / زخم سم‌ها را تن می‌دهد و می‌ماند / می‌شناسد که افق دور است / چشمه و چاهی نیست / و سراب است که تصویر بلند بسیار / - آب و آبادی و باغ - / در بلور خود می‌رویاند / گردباد است / که به تازنده سواری می‌ماند (منوچهر آتشی، آواز خاک)

که از «سراب» و «گردباد» و «چاه» سخن می‌گوید و این‌ها بیشتر عناصر زندگی سوزان جنوب است.

ج-

زندگی شاید / یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد / زندگی شاید / ریسمانی است که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد / زندگی شاید طفلی است که از مدرسه بر می‌گردد / یا نگاه گیج رهگذری باشد / که کلاه از سر بر می‌دارد / و به یک رهگذر دیگر با لبخندی بی‌معنی / می‌گوید: «صبح بخیر». (فروغ فرخزاد، تولدی دیگر)

که بیشتر عناصر این تخیل از زندگی شهری، تقریباً آن هم مرکز، گرفته شده است. بر روی هم، می‌بینیم که هر کدام از این شاعران از نوع عناصر زندگی محیط خود، بیشتر مایه گرفته‌اند. البته این «صبغه اقلیمی» تنها به مسائل جغرافیایی محدود نمی‌شود و اندک اندک مسائل زندگی طبقاتی و نوع فرهنگ‌های شاعران را نیز در خود خواهد گرفت.^۶

۳. از لحاظ زبان

حداقل در سه مسأله عمده باید زبان شعر را بررسی کرد:

الف - می‌دانیم که مسأله زبان شعر یکی از مسائل مهم نقد ادبی است، قدمتی تقریباً به عنوان یک اصل مسلم پذیرفته بودند که بعضی کلمات «کلمات ادبی» هستند و بعضی کلمات نمی‌توانند ادبی باشند. این مبحث خسته‌کننده که هنوز هم در میان شاعران عصر ما مورد گفت‌وگوست، در شعر نیمایی بدین گونه حل شده است که هر کلمه‌ای می‌تواند در شعر جای گیرد^۷ به شرط اینکه به اصطلاح عامیانه توی ذوق نزند، بلکه خواننده بیگانگی آن کلمه را با کلمات دیگری که در زنجیره گفتار در کنار آن هستند، احساس نکند. براساس این نظریه، هر کلمه‌ای حتی کلمات لهجه‌های مختلف (مازندرانی، جنوبی

^۶ برای نمونه اسماعیل خوبی که حتی در وصف طبیعت هم شعرش از نوع تصاویری مایه می‌گیرد که به هر حال در حوزه مسائل فلسفه است:

شب که می‌شود

من پر از ستاره می‌شوم

شب که می‌شود

مثل آن فشرده عظیم پرشکوه و پرشکوفه‌ی ازل

در هزار کهکشان ستاره پاره پاره می‌شوم.

(غزل‌واره ۱۰، از صدای سخن عشق)

^۷ شاملودر قطعه‌ی «شعری که زندگی است»، به این نکته اشاره دارد که «این بحث خشک معنی الفاظ خاص نیز/ در کار شعر نیست... اگر شعر زندگی است / ما در تک سیاهترین آیه‌های آن / گرمای آفتابی عشق و امید را / احساس می‌کنیم». (شعری که زندگی است، هوای تازه، ۶۷)

خراسانی، تهرانی و...) همه می‌توانند در شعر به کار روند و نیما خود بسیاری از واژه‌های مازندرانی را در شعر خویش مورد استفاده قرار داده است.

ب - به لحاظ ترکیبات تازه، نیما و شاگردان موفق او، در زبان شعر، بسیاری از ترکیبات تازه را به وجود آورده‌اند که ممکن است مورد استفاده شاعران و نویسندگان و حتی متکلمان نسل‌های بعد قرار گیرد. بعد از نیما دو تن از شاگردان او: م. امید و ا. بامداد در راه ایجاد ترکیبات تازه - که برای القای مفهوم ضرورت دارند - توفیق بسیار داشته‌اند. کافی است برای نمونه شعر «آخر شاهنامه» اخوان ثالث را از این دیدگاه مورد بررسی قرار دهیم.

ج - از نظر نحوی، یعنی طرز قرار گرفتن اجزای جمله، شعر آزاد می‌کوشد به زبان تخاطب نزدیک شود و آن تقیدی را که قدما در مورد جای اجزای جمله داشتند، و از آن پا فراتر نمی‌گذاشتند، ندارد. اصولاً چنانکه می‌دانیم، بلاغت بیشتر در ساختمان جمله ظاهر می‌شود. وقتی اجزای جمله را پس و پیش کنیم، درست است که ممکن است معنی کلی جمله تغییر نکند، ولی مسلماً تأثیر بلاغی جمله دگرگون خواهد شد. البته تغییر در ساختمان جمله، کار دشواری است و توفیق در این راه کمتر نصیب کسی می‌شود، ولی در همین عصر خودمان جلال آل احمد با توجه به نثر قرون چهارم و پنجم طرز جمله‌بندی نوشته‌های خود را تشخیصی بخشید که بعد مورد توجه دیگران قرار گرفت. نیما و شاگردانش هم، با توجه به امکانات طبیعی زبان - چه آن‌ها که در لهجه‌هاست و در زبان تخاطب، و چه آن‌ها که در آثار قدما بوده و بعدها فراموش شده - بعضی کوشش‌ها برای تجدید نظر در ساختمان جمله - که در قرون اخیر حالت کلیشه به خود گرفته بود - کرده‌اند. از جمله موارد محسوس این تغییر در شعر نیماست:

با تنش، گرم، بیابان دراز / مرده را ماند، در گورش، تنگ.

که به طور عادی باید می‌گفت: «با تن گرمش» و «در گور تنگش» و همین کار او در شعر اخوان ثالث دیده می‌شود:

با چکاچاک مهیب تیغ‌ها مان، تیز / غرّش زهره دران کوس‌ها مان، سهم.

که به طور عادی باید می‌گفت: «تیغ‌های تیزمان» و «کوس‌های سهم‌مان» و شکل طبیعی‌تر آن در این مصراع‌های فروغ:

من به یک خانه می‌اندیشم / با نفس‌های پیچک‌هایش رختناک / با چراغانش روشن چون نی نی چشم

و بسیاری موارد دیگر. البته این گونه تغییرات در زبان دیر حاصل می‌شود و باید از زبان مخاطب سرچشمه بگیرد، یا در گذشته سابقه داشته باشد.

۴. از لحاظ آهنگ

آهنگ یا جانب موسیقایی شعر از چند چشم انداز قابل بررسی است:

الف - موسیقی بیرونی: شاید اولین چیزی که در شعر نیمایی نظر شما را جلب کند، وزن آن باشد. با مصراع‌های کوتاه و بلند^۸. ولی این کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها ضرورتی دارد و حسابی^۹. اما ضرورت این کوتاه و بلند شدن‌ها این است که شاعر در یک جا به اندازه دو یا سه کلمه ممکن است حرف داشته باشد و در یک جا بیشتر و بیشتر. در قدیم مجبور بودند که تمام مصراع‌ها را مساوی بیاورند. هر جا مطلب کم می‌آمد - چون وزن تقاضا می‌کرد - ناگزیر مطلبی را که ضرورت نداشت ضمیمه آن می‌کردند تا وزن پر شود و جایی که مطلب زیاد بود - چون وزن گنجایش حد معینی از کلمات را داشت - سعی می‌کردند آن را کوتاه کنند و از بعضی جوانب اصلی مطلب صرف نظر کنند. نیما می‌گوید من می‌خواهم به تناسب مطلبی که دارم کلمه به کار ببرم و طبعاً مطالب و مقاصد در تمام مصراع‌ها یکسان نیستند، پس یک مصراع را کوتاه می‌کنم - چون به همان قدر احتیاج دارم - و یک مصراع را بلند - چون به همان اندازه احتیاج دارم - و البته ضرورتی که او را بدین کار واداشته امری سرسری نیست. اما حسابی که در کار هست چیست؟ می‌دانیم که ضرورتی سبب شده است که نیما مصراع‌ها را کوتاه و بلند کند ولی آیا روی چه حساب و مقیاسی این کار امکان دارد. طبیعی است که اگر مقیاسی در کار نباشد، شعر، به لحاظ موسیقی، می‌شود برابر نثر. ولی ما در شعرهای نیما و شاگردان موفقش با اینکه کوتاه و بلندی مصراع‌ها را به چشم می‌بینیم، موسیقی وزن را هم در آن به گوش می‌شنویم. حساب و مقیاس این موسیقی در کجاست؟

در عروض قدیم وقتی شاعری شعری را در وزن مثلاً: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن (= ای ساریان منزل مکن جز در دیار یار من، یا باز آمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم) می‌سرود، خود را مجبور می‌دانست تمام آن شعر را بر همین اساس ادامه دهد. اگر قصیده‌ای بود صد بیتی - مثل قصیده

^۸ ابوالعناهیة، شاعر دوره اول عباسی (۷۴۸-۸۲۸) شعرهایی می‌گفت که در اوزان عروض سنتی عرب نمی‌گنجید و به لحاظ زبان و فکر هم تازگی داشت. وقتی به او اعتراض کردند: گفت: «انا اکبر من العروض» [من بسی بزرگتر از عروض هستم]. در عصر ما نیز نیما متوجه همین شد که او خود بزرگتر از عروض است.

^۹ رجوع شود به مقاله بسیار تحقیقی و استنادانه. م. امید در باب اوزان عروضی نیمایی

امیر معزی: ای ساریان منزل مکن... یا غزلی بود بیست بیتی - مثل غزل مولانا باز آدمم چون عید نو -... در تمام ابیات و تمام مصراع‌ها، «کمیت» و «کیفیت» ارکان عروضی^{۱۰} یکنواخت، تا آخر شعر ادامه می‌یافت. نیما متوجه شد که اگر «کیفیت» به تنهایی رعایت شود و «کمیت» را کنار بگذاریم، صدمه‌ای به موسیقی شعر وارد نمی‌شود و در نتیجه آزادی کامل هم داریم که هر مصراع را به تناسب نیازمندی عاطفی و حسی که داریم کوتاه و بلند کنیم. بدین‌گونه، عروض نیما یک وجه مشابهت با عروض قدما دارد و یک وجه اختلاف: وجه موافقت این است که اگر شاعر شعری در مایه مستعلن یا فاعلاتن یا فعولن گفت، تا آخر مجبور است آن مایه را حفظ کند، بنابراین نمی‌توان گفت که یک مصراع آن چنین باشد: مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن و دیگری چنین باشد: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن و سومی چنین: فعولن فعولن فعولن فعولن. بلکه باید تمام مصراع‌ها را از نظر کیفیت رکن عروضی یکسان باشند. اما جهت اختلاف او با عروض قدیم در این است که مثل قدما مقید نیست که تمام مصراع‌ها را از نظر کیفیت مساوی بیاورد.^{۱۱} یعنی وقتی شعری گفت که مایه‌اش مفاعیلن بود، تا آخر از همین رکن مفاعیلن استفاده می‌کند اما در یک مصراع یک مفاعیلن و در دیگری سه تا و در دیگری پنج تا - به تناسب نیازی که در ادای مطلب دارد. بدین‌گونه، در شعر نیمایی مصراع‌های شعری که مثلاً در وزن مفاعیلن باشد، ممکن است از نظر تعداد ارکان تغییر کنند:

مفاعیلن مفاعیلن / مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

و ...

و به اندازه‌ای که شعر و مطلب احتیاج دارد، شاعر مصراع‌ها را کوتاه و بلند می‌کند اما در شعری که با وزن مفاعیلن، سروده مثلاً مصراعی نمی‌آورد که وزن فاعلاتن یا مستعلن یا ... داشته باشد.^{۱۲}

ب - موسیق کناری: می‌دانیم که در قدیم واحد شعر را «بیت» تشکیل می‌داد، یعنی هر قصیده یا غزل یا مثنوی عبارت از مجموعه از ابیات بود و هر بیت، ناچار، قافیه‌ای داشت. بیتی که قافیه نداشته

^{۱۰} ارکان، جمع رکن و رکن عبارت است از واحدهایی که شعر، از نظر عروضی، برابر با آن‌ها تجزیه می‌شود: فعولن فاعلاتن مفاعیلن
^{۱۱} اول بار شهریار در مقدمه یکی از مجموعه شعرهای سایه به این نکته اشاره کرد که اوزان آزاد در حقیقت تلفیق بحر طویل و مستزاد است.

^{۱۲} نکته قابل ملاحظه این است که در میان شاعران دنباله رو نیما، شاملو و اخوان و نادرپور و دسته بسیاری، در شعر آزاد، تمام ارکان را با زحاف آخر تقریباً رعایت می‌کنند و بعضی مانند (فروغ در تولدی دیگر و...) و خویی (در کارهای اخیرش) بیشتر رکن اول و گاه دوم را رعایت می‌کنند و در رکن‌های بعدی تساوی کیفی ارکان را زیر پا می‌گذارند. نیما خود در مقام عمل از هر دو نوع استفاده کرده ولی در مقام نظر تساوی رکن آخر را گویا معتقد نبود. (حرف‌های همسایه) البته بعضی هم از سر ناشی‌گری و بی‌خبری از موسیقی شعر گاه چند بحر را به هم می‌آمیزند و به اصطلاح صنعت جدید الاحداث «تخلیط البحور» در آثارشان فراوان است.

باشد قابل تصور نبود^{۱۳}. اما در عروض نیمایی، واحد شعر را مجموعه چند مصراع تشکیل می‌دهد. ممکن است این مجموعه دو یا سه یا چهار حتی هفت و هشت سطر باشد (نمی‌توان حدی نهایی برای آن قایل شد) که کنار هم قرار می‌گیرند و یک واحد از مجموعه یک شعر را به وجود می‌آورند^{۱۴}. نیما می‌گوید قافیه ارزشی که دارد در این است که موسیقی شعر را تکمیل می‌کند، یا به تعبیر ما، موسیقی کناری تکملاً موسیقی بیرونی است؛ پس ضرورتی ندارد که همه جا مورد استفاده قرار گیرد. هر جا مطلب تمام شد و خواستیم به مطلبی دیگر برویم، قافیه را می‌آوریم. برای نمونه:

با تو دیشب تا کجا رفتم/ تا خدا وان سوی صحرای خدا رفتم/ من نمی‌گویم ملانک بال در بالم شنا کردند/ من نمی‌گویم که باران طلا آمد/ با تو لیک ای عطر سبز سایه پرورده/ ای پری که باد می‌بردت/ از چمن‌زار حریر پر گل پرده/ تا حریم سایه‌های سبز/ تا بهار سبزه‌های عطر/ تا دیاری که غریبی هاش می‌آمد به چشمم آشنا رفتم. (اخوان ثالث)

می‌بینیم که از مجموع این واحد شعری - که خود قسمتی از یک شعر است به نام «سبز» - مصراع‌های اول و دوم و آخرین مصراع، با هم قافیه هستند، ولی بقیه مقید به قافیه نیستند^{۱۵}. طبیعی است که در نتیجه این چنین آزادی‌ای، شاعر امکانات بیشتری برای عرضه کردن عواطف و صور خیال خویش دارد.

ج - موسیقی درونی: یا داخلی در شعر خود نیما زیاد مورد توجه نبوده ولی شاگردانش، بخصوص اخوان ثالث، از آن در شعر استفاده بسیار کرده‌اند، هم چنین احمد شاملو در شعرهای سپیدش^{۱۶}.

^{۱۳} در شمار القلوب تعالی آمده است که شاعری، دوست بسیار نزدیک و عزیزش را هجوی زشت کرد، وقتی آن دوست شکوه و شکایت کرد که چرا چنین کردی؟ شاعر در پاسخ گفت: نام تو در قافیه بهتر از هر نام دیگری قرار می‌گرفت و گرنه من قصد هجو تو را نداشتم.

^{۱۴} نیما در باب واحد موسیقی شعر می‌گوید: «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 - در بین مطالب یک موضوع - فقط به توسط آرمونی به دست می‌آید؛ این است که باید مصراع‌ها و ابیات، دسته جمعی و به طور مشترک، وزن را تولید کنند. من واضح این آرمونی هستم. شما تکمیل‌کننده سر و صورت آن باشید... [بعد می‌گوید] هر مصراع مدیون مصراع پیش و داین مصراع بعد است». حرف‌های همسایه، چاپ تهران، ۱۳۵۱، انتشارات دنیا، ص ۵۹ - ۶۰

^{۱۵} البته مصراع‌های پنجم و هفتم هم دارای نوعی قافیه هستند که باید توسعاً آن را قافیه غیر اصلی یا قافیه درونی خوانند. اگر چه اصطلاح قافیه درونی را ما برابر Internal Rhyme فرنگی قبول کرده‌ایم و به قافیه‌هایی که درون یک مصراع باشند، اطلاق می‌کنیم؛ همان چیزی که نوعی از آن را قدما «تصریح» می‌خوانند. به هر حال قافیه‌های اصلی در شعر همان‌هاست که در مصراع‌های اول و دوم و مصراع آخر دیده می‌شود.

^{۱۶} برای نمونه به این بند از شعر «شبانه» توجه کنید: «پچپچه را / از آن گونه / سر به هم آورده سپیدار و صنوبر / باری، / که مگرشان / به دسیسه سودایی در سر است پنداری، / که اسباب چیدن را به نجویند، خود از این دست / به هنگامه‌یی که جلوه هر چیز و همه چیز چنان است / که دشمن دژ خوبی در کمین /... و بدین نمط / شب را / غایتی نیست / نهایتی نیست / و بدین نمط / ستم را / واگوینده‌تر از شب / آیتی نیست... (مویه‌های خاک، ۳۳) که موسیقی سین و چ حالت سر به گوشی را در اصوات شعر دمیده

چون موسیق درونی، ممکن است شاعر را به وادی بازی با کلمات و نوعی فرمالیسم که مزاحم سلامت شعر است ببرد، نیما کمتر بدان نظر داشته ولی استفاده‌ی آگاهانه و معقول از آن امری است ضروری که هیچ شاعر توانایی نمی‌تواند از آن چشم پوشی کند.

د - موسیق معنوی: چون استفاده از موسیقی معنوی، به حالت کلیشه‌ای و قالبی درآمده بود و در شعر کلاسیک هر جا «گل» می‌آمد «خار»ی هم در کنار داشت، هر جا «کوتاه» بود «بلند»ی در کنارش ایستاده بود. و به قول آن بزرگ: (جایی که بود «راه» چرا «چاه» نباشد؟) - و دیگر انواع تناسب‌ها و هماهنگی‌های خلاق هم مورد سوءاستفاده شاعران مقلد دوره‌های بعد از حافظ قرار گرفته بودند^{۱۷} و بخصوص در شعر عصر قاجاری استفاده از این تناسب‌ها، به صورت مکرر، خسته‌کننده شده بود. یکی از کوشش‌های نیما متوجه این بود که شعر را از این گونه تناسب‌های، قراردادی، شستشو دهد و چنین کرد^{۱۸}. در شعر نیما از این گونه تناسب‌ها چیزی نمی‌توان یافت، ولی بعضی از این تناسب‌ها اگر به صورت خلاق و زاینده مورد استفاده شاعر قرار گیرند، علاوه بر زیبایی بی‌کران که در زبان و زمینه ذهنی شعر شاعر ایجاد می‌کنند، به منزله زنجیرهایی هستند که اجزای یک شعر را از درون به هم می‌بندند و مایه استحکام شعر می‌شوند. به همین دلیل شاگردان نیما، به ویژه شاملو و اخوان، از این نوع تناسب‌های درونی، در شکل زنده و خلاقش، فراوان استفاده کردند و در شعر بعضی گویندگان دیگر نیز نشانه‌های استفاده توفیق‌آمیز از موسیقی معنوی به چشم می‌خورد. به این چند مصراع کوتاه اخوان ثالث که درباره قرن بیستم و تصویر این قرن گفته شده، توجه کنید:

قرن شکلک چهر / برگزیده از مدار ماه / لیک بس دور از قرار مهر

است و جای جای از موسیقی کناری نیز استفاده کرده است. همین حالت است که در این بند از شعر «نماز» م. امید عیناً احساس می‌شود: «نه صدایی جز صدای رازهای شب / و آب و نرمای نسیم و جیرجیرک‌ها / پاسداران حریم خفتگان باغ / و صدای حیرت بیدار من (من مست بودم، مست)» که آرامش و سکون فضا را با کمک موسیقی کلمات تصویر کرده است.

^{۱۷} نیما در یکی از نامه‌های خویش صنایع بدیعی و درس آن را که در دبیرستان‌های آن عصر گویا خودش هم مجبور بوده تدریس کند به عنوان «علمی که نقصان فهم و گمراهی را از اعقاب گرفته به اخلاف می‌دهد» می‌خواند. رجوع شود به دنیا خانه من است، انتشارات زمان، ۱۳۵۰، ص ۱۱۲

^{۱۸} صاحب ابداع البدایع حدود دویست صنعت بدیعی نام برده و هر جا که شاهدی نیافته از خود شعری ساخته و آن را بدین گونه بر مجموع کوشش‌های غالباً احمقانه قدما افزوده است.

می‌بینیم که تناسب درونی «قرار» و «مدار» و «ماه» و «مهر» چه موسیقی معنوی زیبایی در این شعر آفریده است.

۵. از لحاظ شکل:

شکل ظاهری شعر نیمایی، شکلی است بی‌نهایت و اگر در قدیم حدود دوازده شکل معین از قبیل قصیده و مثنوی و مسمط داشتیم^{۱۹}، در این نوع شعر، بی‌نهایت شکل داریم. ولی مهم‌تر از این شکل‌های ظاهری شکل «درونی» یا «فرم ذهنی» شعر است که در شعر نیمایی مورد توجه بسیار است. نیما شعر فارسی را که قرن‌ها بود از این موهبت برکنار مانده بود و جز در موارد استثنایی، هر شعر - خواه غزل، خواه قصیده یا - ... مجموعه‌ای از تجربه‌های پراکنده بود که فقط شکل ظاهری شعر، آن‌ها را وحدت می‌بخشید، بار دیگر احیا کرد.

بدین گونه که کوشید عملاً و نظراً نشان دهد که هر شعر باید از درون پیوندی استوار داشته باشد، یعنی در آن سوی وحدت موسیقایی و خصایص ظاهری، یک وحدت ارگانیک میان معانی و تجربه‌هایی که اجزای یک شعر را تشکیل می‌دهند، برقرار باشد. این پراکندگی که در آثار شعری زبان فارسی در قرون اخیر ظاهر شده بود و در سبک هندی به اوج رسید، دور شدن از حقیقت شعر بود، چرا که شعر تصویر عواطف انسانی است از رهگذر تخیل و چون هر لحظه‌ای از لحظه‌ها، تجربه‌ای از زندگی است، پس نمی‌تواند صرف اتحاد صورت، وحدت بخش مجموعه پراکنده‌ای از تجربه‌ها باشد. اگر یک غزل بیدل در سبک هندی از بیست بیت تشکیل شده باشد، بی‌گمان از بیست تجربه مختلف سخن می‌گوید در صورتی که همه این تجربه‌ها از آن یک حالت عاطفی و یک نوع سرشار شدن، نیست.

همانگی و تناسبی که در ساختمان درونی یک شعر نیمایی برقرار است، آن را از پراکنده گویی و آمیزش لحظه‌های دور از هم برکنار می‌دارد. این است که اگر در یک شعر قدیمی، هم تغزل و عشق مطرح بود و هم پند و اندرز، هم تصوف و هم مدح و در یک شعر نیمایی از آغاز تا انجام یک تجربه، یا مجموعه‌ای یگانه از تجربه‌های یک حالت عاطفی، به کمک تخیل تصویر می‌شود. این است که یک شاعر اسلوب نیمایی هیچ مانعی نمی‌بیند از اینکه بگوید:

کوه‌ها با همدند و تنه‌ایند / همچو ما با همان تنه‌ایان.

^{۱۹} مجموع شکل‌هایی که در شعر فارسی وجود دارد، اگر چه بعضی به سبب اندک تفاوتی که با نوع مشابه‌اش دارد نام مستقلی به خود گرفته، عبارتند از: رباعی و دوبیتی (که تفاوت آن‌ها در وزن است)، قصیده و قطعه (که تفاوت آن‌ها در شماره ابیات و مطلع است)، مسمط و ترکیب‌بند و ترجیع (که اندک تفاوتی دارند)، مثنوی که می‌توان آن را به دو نوع افقی (مثنوی در اصطلاح قدیم) و مثنوی عمودی (چهارپاره یا دوبیتی‌های پیوسته) تقسیم کرد - به اعتبار ثنویت در نوع قافیه‌ها -، مستزاد و بحر طویل.

و دیگر در ماقبل و مابعدش چیزی برای پر کردن حجم شعر نیفزاید. گوینده این شعر، احمد شاملو، می‌توانست مجموعه‌ای از اندیشه‌ها و لحظه‌های پراکنده را به کمک موسیقی و شکل شعر بر این لحظه بیفزاید و شعری بگوید در دو صفحه. اما نخواست است این تجربه مستقل را به زور شکل و قالب با تجربه‌هایی که از نوع این تجربه نیستند، همراه کند. در طولانی‌ترین شعرهای نیما از قبیل «پادشاه فتح» و «کار شب پا» و در شعرهایی از نوع «آخر شاهنامه» از م. امید یک واحد ذهنی سیال را می‌توان دید. در این شعرها یک تجربه یا مجموعه‌ای از تجربه‌های متعلق به یک نوع حالت عاطفی را می‌بینیم. البته هر آنچه به عنوان شعر نیمایی عرضه می‌شود، از این «وحدت درونی» برخوردار نیست. حجم زیادی از آنچه به عنوان شعر نو عرضه می‌شود، نه تنها از وحدت حال یا وحدت عاطفی و تجربی برخوردار نیست، بلکه اصلاً از معنی و تجربه خالی است، تا چه رسد به وحدت تجربی. در سال‌های اخیر اصطلاح «شکل ذهنی» را در روزنامه‌ها مطرح کرده‌اند و هر نوع حرف بی‌معنی را که مجموعه‌ای از هذیان‌های بی‌نمک و نامربوط است به عنوان نمونه‌های شکل ذهنی - که فقط حلال‌زاده آن را می‌بیند - عرضه می‌کنند. این آثار را هم باید خواند و باید دید، البته نه به عنوان لذت هنری، بلکه به عنوان مطالعه‌ای جدی در «مواد خام جامعه‌شناسی حماقت»؛ حماقت گویندگان و چاپ‌کنندگان، و گرنه مردم و مخاطبان زبان فارسی خوشبختانه به هیچ وجه فریب این دم و دستگاه‌ها را نمی‌خورند.

برگرفته از کتاب «پادشاه فتح»، به اهتمام میلاد عظیمی، نشر سخن