

نشریه دانشکده ادبیات
و علوم انسانی دانشگاه تبریز
سال ۴۶، پائیز ۱۳۸۲
شماره مسلسل ۱۸۸

رمانتیسزم اروپا و شعر نو پارسی*

اکرم پورعلی فرد**

E-mail: hpourali@tabrizu.ac.ir

چکیده

این مقاله به بررسی چگونگی تأثیر شعر رمانتیک اروپا بر روند پیدایش و تکامل شعر نو پارسی می پردازد. تأملی بر اشعار نیما یوشیج به عنوان پایه گذار شعر نو پارسی و چند تن از نوپردازان پس از او نشان میدهد که شعر رمانتیک اروپا تأثیر عمیقی بر ابعاد مختلف شعر نو پارسی نهاده است. هوگو، دوموسه، گوتیه و دیگران در شعر فرانسه و وردزورث، کلریج، شلی و دیگر رمانتیکهای انگلیس برای شکستن قالبهای صوری و مفهومی نئوکلاسیک تغییراتی را در شعر لازم می دیدند تا به وسیله آنها بتوانند شعر را از خمودگی در محتوی، قالب و زبان درآورند. نیما نیز آن تغییرات را در شعر کهن پارسی به کار گرفت و به دیگران هم معرفی کرد. در این مطالعه بازتاب چند اصل شعر رمانتیک اروپا در آثار منظوم نیما، توللی، فرخ زاد، نادریپور و اخوان مورد بررسی قرار گرفته است تا بیانگر عمق تأثیر شعر دوره رمانتیک اروپا بر پیدایش و رشد شعر نو پارسی باشد.

واژگان کلیدی: شعر رمانتیک، شعر نو فارسی، شعر نیما، قالبهای ساختاری، قالبهای

مفهومی، آثار منظوم توللی

* - تاریخ وصول ۸۱/۹/۲ پذیرش نهایی ۸۲/۷/۲۱

** - عضو هیئت علمی گروه زبان انگلیسی دانشگاه تبریز

مقدمه

پذیرش این اصل مسلم که هنر و ادبیات میراث مشترک جامعه بشری است مستلزم قبول ارتباط زنجیره ای این مقوله در فرهنگهای ملل و تأثیر متقابل آفرینشهای هنری بر یکدیگر خواهد بود. در زمینه علل پیدایش و سیر تکاملی شعر نو پارسی و ریشه یابی آن در عصر قبل از مشروطیت و سرعت سیر تکاملی آن در دوره بعد از شکست این جنبش بحثهای جامعی صورت گرفته و کتب و مقالات مفصل تری به رشته تحریر در آمده است. در این نوشتار قصد بر این است که یکی از عوامل مؤثر در شکل گیری شعر نو یعنی اصول و مبانی رمانتیسم ادب و هنر اروپا را در این زمینه مورد بررسی قرار دهیم.

بررسی آثار منظوم نیما یوشیج به عنوان پایه گذار شعر نو پارسی و تعدادی از نوسرایان که در حقیقت پیشگامان این دوره از شعر بوده اند، نشان می دهد که شعر نو در ابعاد محتوی، قالب و زبان تأثیرات قابل توجهی را از شعر دوره رمانتیک اروپا پذیرفته است. استفاده از درون مایه های بدیع در شعر نو که در اشعار قدما به ندرت مشاهده می شود و در شعر رمانتیک اروپا از اهمیت ویژه ای برخوردار است، بیانگر این مطلب است که شعر دوره رمانتیک حداقل در معرفی این درون مایه های بدیع به شعر نو فارسی نقش مهمی ایفاء کرده است. اگر چه ذوق و خلاقیت نوسرایان و نیز جو سیاسی و اجتماعی حاکم بر عصر تولد شعر نو، در پیدایش و بالندگی آن حائز اهمیت خاصی است.

قبل از شروع بحث اشاره به این مطلب ضروری به نظر می رسد که واژه رمانتیک در نقد ادبی فارسی غالباً به معنای احساساتی، خیالی، رویایی، غیر عملی، غیر عینی، غیرحماسی و قهرمانی، واقعیت گریز و ... به کار رفته است. نمونه های بسیاری از این موارد وجود دارد که نشان می دهد واژه های رمانتیک و رمانتیسم به مفهوم مکتبی خود کمتر مورد توجه و استفاده صاحب نظران ادب فارسی بوده، و این سبب شده است که مفاهیم یاد شده غالباً در هاله ای از بار معنایی منفی قرار گیرند. اما همان طور که در سطور پیشین

اشاره شد شعر نو فارسی از اصول این مکتب چه در قالب و چه در محتوی بهره‌های فراوان برده است.

تأثیر شعر و ادب غرب بر نوپردازان ایرانی اصل بلامنازعه ای است که در قسمتهای بعدی مقاله به بررسی دقیقتر آن خواهیم پرداخت. در عین حال ذکر دیدگاههای برخی از منتقدین و نظریه پردازان شعر نو پارسی در این زمینه کمک شایانی به روشننگری مطلب خواهد کرد. طبق نظر بسیاری از منتقدین تأثیر شعر و ادب اروپا بر شعر نو پارسی به واسطه آشنائی مستقیم نوجویان این دوره با ادب اروپا و نیز از طریق ترجمه‌های موجود از اشعار و آثار ادبی اروپائی در نشریات ایرانی تحقق پذیرفته است. تأثیر پذیری نیما از اشعار لامارتین و دوموسه در قطعه "افسانه" مورد تأیید قاطبه منتقدین ادبی می‌باشد. البته تردیدی نیست که نیما در ضمن الهام گرفتن از اشعار اروپائیان دست به ابداع سازنده‌ای در شعر فارسی می‌زند که از نتایج مخرب تقلید محض کاملاً مبرا می‌باشد. آل‌احمد این مطلب را با عنایت به صورت شعر نیما یادآور می‌شود: اولین مشکل شعر نیما، برای کسانی که با شعر فرنگی آشنا نیستند طرز خواندن آن است. (غلامحسین زاده، ۱۳۸۰، ص ۲۷۹)

علاوه بر نیما پیروان او نیز در بسیاری از محورهای مورد بحث شعر نو تحت تأثیر شعر اروپا و بویژه شعر رمانتیک این دیار بوده‌اند. این تأثیرپذیری که به طور مستقیم و غیرمستقیم صورت گرفته است، علاوه بر مضامین شعری در صورت اشعار نوپردازان نیز مشهود است.

نهضت رمانتیسیم حرکتی بود که بر خلاف نئوکلاسیسم در موضوع و شکل و سبک ادبی تمایل به نوآوری داشت. این حرکت اصل ضرورت بیان ادبی دوره پیشین را مطرود شمرد، موضوعات خود را از وقایع روزمره زندگی انتخاب کرد و زبان مردم عادی را نیز برای ساختن و پرداختن این موضوعات به زبان پر طمطراق نئوکلاسیسم برتری داد. با وجود گستردگی اصول و مبانی این مکتب، در این نوشتار دو جنبه از شعر رمانتیک اروپا

یعنی ارتباط حالات انسانی با حالتهای طبیعت و ابراز احساس درونی نسبت به آن و نیز تأکید بر ضرورت بیان آزادانه تر حالات، احساسات و دریافتهای شخصی (کادن، ۱۹۷۹، ص ۵۸۸) محور بحث و بررسی خواهد بود.

ارتباط حالات انسانی با حالتهای طبیعت و ابراز احساس درونی نسبت

به طبیعت و تفسیر آن

به طوریکه قبلاً" اشاره شد یکی از اصول برجسته جنبش ادبی رمانتیسم توجه ویژه به طبیعت و تصویر ارتباط حالات انسانی با حالتهای مختلف طبیعت و حس هم هویتی آن با انسان است. در شعر رمانتیک طبیعت به انسان حیات می دهد، الهام شاعرانه می بخشد، راهنما و معلم او است، نگران آینده انسان و شریک غم او است و از ظلمهایی که بر او می رود خشمگین است، طغیان می کند و ناله سر می دهد. در شعر نو فارسی نیز همین نقشها به طبیعت داده می شود، در حالی که در اشعار پیشینیان اگر ذکری از طبیعت می رود چیزی غیر از توصیف زیبایی آن از دید شاعر نیست. وان تیگم، منتقد فرانسوی، معتقد است که: «میشله (۱۷۹۸-۱۸۷۴) از طریق نوعی ارتباط درونی با شیئی مورد توصیف تشکیل وجود واحدی می دهد، حالات خود را به آن تلقین می کند و یا درد و رنج و شفقت و وجدی را که در پرندگان یا امواج تصور می نماید حس می کند.» (وان تیگم، ۱۳۳۷، ص ۱۲۳) اگر چه در اشعار نیما طبیعت و مظاهر مختلف آن غالباً نموده‌های سمبلیک پیدا می کند و خود سمبلیزم به گفته منتقدان اروپائی نظیر ترنر یکی از انشعابات رمانتیسم به شمار می رود. در موارد قابل توجهی از اشعار او می توان مصداق این نظر تیگم را دریافت. به نقش جوی و جغد در ابیاتی از قطعه «جوی می گیرد» نیما توجه کنید:

جوی می گیرد و مه خندان است

و او به میل دل من می خندد
 بر فرازی که به آن تپه به جاست
 جغد هم با من می پیوندد
 و ز درون شب تاریک سرشت
 چشم از من به نهان
 سوی من می نگرد. (نیما، ۱۳۶۴، جوی می‌گیرد)

در این ابیات نیما احساس عناصر طبیعت را درک می‌کند و حالت ناشی از این احساسات را در آنها می‌بیند به عبارت دیگر ارتباط بی واسطه‌ای بین او و طبیعت برقرار می‌شود. ماه به دنبال درک حال او به خنده درمی‌آید و جغد مانند خود او غمگین است و البته سعی دارد اندوه خود را از او پنهان کند و این ارتباط حسی بین انسان و طبیعت همان است که جان کیتز (۱۸۲۱-۱۷۹۵) در «قصیده ای برای ساخته» (آبرامز، ج ۲، ۱۹۸۶، صص ۲۲-۸۱۹)، در حالت خلسه‌ای عرفانی به آن دست می‌یابد و هویت پرنده سرمست بهاری را در وجود خود می‌بیند. نیما در قطعه «هنگام که گریه می‌دهد ساز» (نیما، همان) دریای چشم آبی را می‌بیند که از روی خشم مشت بر صورت خود می‌زند. در شعر «گفتگوی کوهستان و دشت» گوتیه (۱۸۱۱-۱۸۷۲) حالات مشابهی را برای عناصر طبیعت می‌بینیم:

کوهستان خشمگین به دشت پاسخ داد

این منم که از دل خاک تو خوشه های سرسبز بیرون می‌آورم

گرمای سوزان نیمروز را با دم سرد خود ملایم می‌کنم

و راه را برابره‌های طوفانی که شتابان در پروازند می‌بندم. (شفاء، ج ۷، ۱۲۹۷،

صص ۲۱-۳۴۲۰)

در «مرغ آمین» نیما نیز همین حالت درک متقابل بین انسان و طبیعت را می‌بینیم که به آن توان درک رازهای دردآلود بشر را می‌دهد. مرغ آمین به دنبال پیوند دادن آحاد بشر با یکدیگر است. او تیمارگری در پی کاستن آلام انسان و تحقق آرمانهای اوست و به این ترتیب در این اثر، نیما نقش رهبری، نجات بخشی و تیمارگری مردمش را به دست طبیعت سپرده و آن را نماینده راه رستگاری و راه بلد دیار امن و آسایش معرفی می‌کند. (نیما، مرغ آمین) آمیختن انسان با طبیعت در «مانلی» و بیان هم هویتی این دو در این شعر با عینیت بیشتری به تصویر درآمده است. شبی که مانلی پس از دیدار با پری دریایی به خانه باز می‌گردد همه افراد خانواده طبیعت تشویش و دلسوزی خود را نسبت به او بر زبان می‌آورند و صمیمیت و همراهی خود را با او نشان می‌دهند، صمیمیتی که سبب می‌شود رازهای نگفته خود را با او در میان بگذارند: نیلوفر، سوسمار و خروس زبان به راهنمایی او می‌گشایند. (همان، مانلی) این نوع نگرش نسبت به طبیعت با دیدگاههای گذشتگان شعر فارسی کاملاً متفاوت بوده و با دیدگاههای شعرای انگلیس و فرانسه نظیر وردزورث (۱۸۵۰-۱۷۷۰) و لامارتین (۱۸۶۹-۱۷۹۰) مشابهت معناداری را نشان می‌دهد. در شعر «صومعه تیترن» وردزورث (آبرامز، صص ۵۵-۱۵۱)، طبیعت راهنمای شاعر، معلم و الهام بخش اوست و در «دریاچه» (شفاء، ص ۳۳۸۲) طبیعت رازدار، سنگ صبور و مصاحب انسان است. لامارتین در این شعر خطاب به دریاچه می‌گوید:

آن روز تو نیز همینگونه در زیر تخته سنگهای عظیم خروشیدی

آن وقت نیز به همین سان امواج خود را به سینه کوه پیکر آنان می‌سائیدی

شاعر با دریا به صمیمیت حضور یک دوست از خاطرات ایام گذشته صحبت می‌کند و نیما نیز به همین صورت به طبیعت جان می‌دهد و آن را در کار و احساس خویش شریک می‌کند و احساس خود را به روشنی در او و حالات و حرکاتش می‌بیند. به اعتقاد برخی از

منتقدین چنین نگرشی نسبت به طبیعت به دلیل باور نیما بر این مطلب است که «شاعر باید حالات فردی و اجتماعی و انسانی را در میان سمبول‌ها، تشبیهات و استعارات مبتنی بر جلوه‌های طبیعت ببیند.» (براهنی، ۱۳۷۱، ص ۶۴۷) و نیما در مسیر استفاده سمبلیک از مظاهر طبیعت جهت بیان مقاصد خود نگرشی نو نسبت به طبیعت پیدا می‌کند. وی با غور در اعماق مظاهر طبیعت اسرار آنها را درمی‌یابد و از طریق ایجاد رابطه‌ای عرفانی پیام آنها را می‌گیرد:

من و آن تازه نسیم دلکش

می‌گشائیم سوی هم آغوش

.....

آی مهمان من دلخسته

ای نسیم، ای به همه ره پویا

مانده تنها چو من اما رسته (نیما، ۱۳۶۴، پدرم)

و این درست همان دیدی است که هوگو (۱۸۸۵-۱۸۰۲) نسبت به طبیعت دارد. تیگم در این مورد عقیده دارد که «هوگو با دقت خاصی کلیه الوان و مظاهر طبیعت در زمانهای مختلف را نقاشی و توصیف می‌کند، صدای اسرار آمیز طبیعت را می‌شنود و روح عارفانه‌اش از خلال ظواهر به اسرار عمیق آن پی می‌برد.» (وان تیگم، ص ۴۷) نگاه نیما نیز مانند نگاه هوگو به طبیعت، نگاهی نو، دقیق و ورای عادت روزمره است و همین دید متفاوت سبب می‌شود که وی طبیعت را با هویت جدیدی ببیند و وارد پیچ و خم‌های اسرار و رموز آن بشود.

در «امید پلید» (نیما، امید پلید) طبیعت را منادی و الگوی ظلم ستیزی و حماسه آفرینی می‌بینیم و این نیز یکی از درون مایه‌هایی است که برای اولین بار در شعر دوره رمانتیک

اروپا ظاهر شد. شلی (۱۸۲۲-۱۷۹۲) در «قصیده‌ای برای باد غربی» (آبرامز، صص ۸-۶۹۶) می‌گوید:

*ای باد غرب، بار سنگین ایام پشت کسی را خم کرده
که خود چون تو چابک و سرکش و مغرور است*

شاعر از میان تمام خصوصیاتش به همسوئی خود با باد غربی در جهت طغیانگری اشاره می‌کند و از باد تقاضا دارد که به او قدرت عصیان در برابر تاریکیها و نامردمی‌های زمانه‌اش را بدهد:

ای باد سرکش بیا و روح من باش، بیا و خود من باش!

در شعر نیما نیز اگرچه صبح به عنوان نمادی از پیروزی و امید به کار می‌رود، در عین حال هویتی انسانی دارد و در تعیین سرنوشت انسان و جامعه او شریک می‌شود. در این شعر می‌خوانیم:

*خواننده بلندتر خروسان: آی آمد صبح خنده بر لب
بر باد ده ستیزه شب،*

از هم گسل فسانه ی هول... (نیما، ص ۳۸۵)

در قطعه «ناروائی به راه» (نیما، ص ۴۲۹) طبیعت زنده است و نگران سرنوشت انسانی که هر لحظه ممکن است طعمه نیت پلید کینه‌جوئی شود. در این خلوت میدان خطر و وسوسه «امرود، سرد» سر راه ایستاده و نظاره‌گر واقعه است و تشویش، بید را به لرزه انداخته است. در این قطعه نیز نیما با دید شاعرانه و بیان تصویرپرداز خویش عناصر طبیعت را روح بخشیده، حضور آنها را بر فضای هستی حاکم کرده است، و آثار وجودی آنها را عینی و ملموس جلوه می‌دهد: باد اگرچه لنگ است، جهت ابراز همدردی با انسان

به پا ایستاده است و آب نوحه‌گر رنج‌های بی‌پایان انسان است. در شعر «او به رویایش» (نیما، ص ۵۵۷) تصویر زن و مرد در مانده‌ای ارائه شده که «کران غمناک دریا» و آب با «ساحل خاموش به نجوائی ملول» از درد بی‌پایان آن دو در گوش هم زمزمه می‌کنند. در این ابیات طبیعت عمق احساس انسان را دریافته و با او یکی شده است و خود را در گرفتاریها و درماندگیهای او همراه و شریک می‌داند.

نیما این دقت در جزئیات طبیعت و دادن نقشهای بدیع مختلف به آن را در بسیاری از اشعار خود به کار بست و آن را به عنوان الگویی فراگیر به نوپردازان پس از خود ارائه داد. دکتر یوسفی دقت نظر نیما نسبت به اجزاء طبیعت را تلفیقی از تواناییهای ذاتی و آشنائی او با ادبیات فرانسه می‌داند (یوسفی، ۱۳۷۰، ص ۴۸) و به این ترتیب می‌بینیم یکی از وجوه قابل توجه شعر نو پارسی یعنی بهره‌گیری از نقشهای مختلف طبیعت جهت انتقال اندیشه و احساس شاعر، بخشی از الهام خود را از زمینه‌های شعر رمانتیک اروپا دریافت می‌کند.

در میان پیشگامان شعر نو پارسی شاید کمتر کسی به اندازه فریدون توللی از شخصیت بخشی به طبیعت در اشعار خود بهره برده باشد. او طبیعت را عنصر بیدارگر و الهام بخش و دوستی می‌بیند که در کنارش آرامش گم شده در هیاهوی اجتماع شهری را باز می‌یابد. در «آرزوی گم شده» (توللی، ۱۳۶۴، آرزوی گم شده) دل شاعر مانند نفس طبیعت که از سرگردانی به ستوه آمده به دنبال پناهگاهی است که در آن آرام گیرد و توصیف او از بادی که سرش را به صخره‌ها کوبیده و ناله سر می‌دهد، نشانگر حس هم‌هویتی طبیعت و انسان است و در قطعه‌ی «واپسین چاره» آه انسان همان غرش برق آسمان است و آهی که سیل اشک را به دنبال دارد جنجال بین باد و باران را در شبی طوفانی به تصویر می‌کشد. (توللی، نافه، ۱۳۶۹، واپسین چاره) طبیعت در شعر رمانتیک الهام بخش و مایه نشاط و سرزندگی است. در ابیات آغازین کتاب اول دیباچه وردزورث می‌خوانیم که نسیم آرامی قدرت خلق

اشعار لطیف و پر احساسی را به شاعر می‌بخشد که طوفان آسا از دره‌های عمیق ذهن او راه خود را به زبان و قلمش می‌یابند. (وردزورث، ۱۹۸۹، صص ۷۱-۷۰) و همین مضمون را به وضوح در «ساغر یاد» (توللی، ۱۳۶۹، ساغر یاد) توللی ملاحظه می‌کنیم:

شاخ نیلوفر ز روزن سر کشید

نرم نرمک ریخت بر دیوار من

.....

زنبق آسا سرد و عطر افشان و مست

شعر شادابم دمید از باغ راز

بوسه زد بر نوک انگشتان گرم

نغمه از دل پایکوبان تا به ساز

نیلوفر منشأ الهام شاعرانه قرار می‌گیرد و طبع هنری شاعر را به جوشش آورده، از وجود اسرارآمیز و نهفته وی شعرش را غلیان می‌دهد، نغمه‌ها از اعماق روح و ذهن او به رقص درآمده، با بوسه‌هایشان سر انگشتان شاعر را قدرت خلاقیت می‌بخشد. جوشش چشمه‌های طبیعت و شکفتن بستانهای آن اشک شادی را در چشمان شاعر جاری می‌کند و او با دمیدن صبح نمناک بهاری حیات تازه‌ای می‌یابد و فرزندان طبیعت با او رابطه‌ای اسرارآمیز برقرار می‌کنند و میهمان لحظات صمیمی خلوت او می‌شوند. بازگشت به طبیعت در وردزورث، شتاب، اضطراب و طوفان روح او را تبدیل به آرامش می‌کند و روح او را تا قله‌های رفیع ارزشهای انسانی پرواز می‌دهد. در موارد بسیاری از اشعار توللی نیز شکفتگی طبیعت و روشنی آن محیط، سکوت و تنهایی شاعر را به سکونتی برای پرواز و اوج‌گیری او تبدیل می‌کند که از میان آنها می‌توان به قطعه «آرزوی گم شده» (توللی، ۱۳۷۶، آرزوی گم شده) اشاره کرد.

در شعر «از آسمان تا ریسمان» (نادرپور، از آسمان تا ریسمان)، نادرپور سروش سحرگاهان را به یاری می‌طلبد که روشنی را در ظلمتکدهٔ جامعه‌اش جاری نماید، «قلبی» را بزرگواری کند تا چراغ حقیقت در آن برافروزد و نهایتاً انسان را به درستکاری و صفای روح باطن برساند. در برابر این درخواست امداد از طبیعت، نظیر اشعار رمانتیک و مدرن اروپائی، مظاهر تکنولوژی که مایهٔ کم رنگ شدن ارزشهای انسانی در جامعهٔ پیشرفتهٔ عصر جدید می‌شود، مورد نکوهش قرار می‌گیرد و در «سفری در سحر» (نادرپور، ۱۳۵۸، سفری در سحر) انسان با نسیم مصاحب و همسفر است که اندیشهٔ سکون ستیزی و روح مالمال از زندگی او را به تصویر در می‌آورد. در قطعهٔ «از اوج تا موج» (همان، از اوج تا موج) طبیعت به انسان روح و امید می‌بخشد و از طریق اتحاد جان انسان با روح آب است که دل او راه عروج خود را می‌یابد و از زمین برکنده می‌شود:

تن من روح برهنهٔ آب را دریافت

میان موج و دل من دریچه ای وا شد

دریچه ای که مرا از زمین جدا می‌کرد.

در این ابیات یکی از اصول اساسی رمانتیسیم یعنی دید عرفانی و اسرارآمیز نسبت به طبیعت و تصور قدرتی وراء اصول پذیرفته شدهٔ مادی و طبیعی برای آن، مورد توجه و استفادهٔ شاعر قرار گرفته است. در «یاد بودها» (همان، یادبودها) جریان آب در گوش شاعر نالهٔ اندوهناک غم خواری با او را سر می‌دهد و در «دیوانه» (همان، دیوانه) درخت با انسان هم نجوا شده، درد او را احساس می‌کند و دیگر آن درختی نیست که در اشعار کهنه‌سرایان برگهای خزان زدهٔ زردش و یا قبای سبز بهاریش صحنه‌پرداز اشعار مدیحه‌سرایان و عاشقان رنجور باشد. این جا انسان و طبیعت انس و الفتی صمیمانه می‌یابند و فاصله‌ای

میانشان باقی نمی ماند. این شعر نادرپور مشابهت قابل توجهی با شعر «گل می گفت» ویکتور هوگو دارد. در شعر هوگو گل خطاب به پروانه چنین می گوید:

ولی افسوس! تو همراه نسیم پرواز می کنی

و من همچنان زندانی زمینم.

چقدر آرزو داشتم که با تو پرواز کنم

و مسیر تو را عطرآگین سازم

.....

تو می گریزی و باز میگردی

و دوباره آهنگ مکانی دگر می کنی،

اما هر سپیده دم مرا می بینی که

همچنان بر جای ایستاده ام و اشک می ریزم. (شفاء، ص ۳۴۰۶)

در شعر نادرپور نیز نسیم مسافر تندپائی است و انسان همسفر او. اینجا گل از سکون شکوه می کند و به پویائی پروانه و نسیم رشک می برد و در شعر نادرپور انسان شکایت بی وفائی و ناپایداری نسیم در دوستیش را پیش روستا می برد. شعر نو پارسی اگر تمام این نقشهای بدیع را مرهون شعر رمانتیک نباشد، بی شک بخش قابل توجهی از آن را از این دوره ادبی اروپا دریافت کرده است. روسو معتقد است که «طبیعت در وجود خود نیکی بی پایانی قرار داده است» (وان تیگم، ص ۵۱) و این چنین طبیعتی می تواند پاکی را به انسان منتقل و او را تزکیه کند و نادرپور این باور را در شعر «از درون شب» به تصویر کشیده است:

تنم در کوره خورشید بگداز

مرا پاکیزه دل ، پاکیزه جان کن

....

خدا را، ماهتابا! چهره بفروز

مرا در چشمه خود شستشو ده (نادرپور، ۱۳۵۸، از درون شب)

طبیعتی که قدرت دگرگون کردن انسان و تزکیه ی روح او را دارد طبیعت بدیع و بی‌همتائی است که روسو و وردزورث آن را معرفی کرده اند و در آثار شاعران متقدم فارسی جایگاهی برای آن سراغ نداریم. در اشعار نادرپور مواردی را می‌یابیم که در آن شاعر جزئی از طبیعت شده و هویت خود را در اجزاء آن باز یافته است. او تبدیل به بادی شده است که در کوهساران وزیدن گرفته، خرمنهای زرد مزارع را به رقص در می‌آورد، با آبشارها هم آوازی می‌کند و گوئی که غیر از طبیعت چیز دیگری نیست (نادرپور، همان، «هوسها») و این صحنه یادآور تصویری است که در آن وردزورث همانند ابری سرگردان در آسمان حرکت می‌کند و سرانجام با مشاهده رقص نرگسها جهت حرکت خود را در می‌یابد و از سرگردانی رها می‌شود. (وردزورث، صص ۷۱-۷۰) نادرپور نیز وقتی از مشاهده انسان هبوط یافته اندوهگین می‌شود، تنها وسیله بازگشت او به خویشتن را همراهی با زایش نور و سپیده در طبیعت و هم‌آوائی با خروسان در بامداد معرفی می‌کند. (نادرپور، نماز و نقاب)

در «شعر من و شعر باد»، نادرپور بار دیگر در لحظه دریافت شاعرانه، باد را در هیئت شاعر شوریده‌ای می‌بیند که در خیابانهای بی‌عابر پرسه می‌زند در حالی که شاعر او را همراهی می‌کند و آن دو به مشاعره می‌پردازند:

من کنارش راه می‌رفتم

...

من برای باد شعری تازه می‌خواندم

او برای شهر شعر تازه ای می‌خواند

...

شعرم از شعرش روانتر بود. (نادرپور، ۱۳۵۶، شعر من و شعر باد)

در برخی از اشعار نادرپور احساسات و آرزوهای انسان در تصاویر جاودانه طبیعت تجلی می‌یابد؛ یادآوری صحنه‌های طبیعت به او توانائی و امید می‌بخشد و نوید عشق و محبت و صعود به بهشت آمال را می‌دهد:

خواب می‌بینم همه شب، اسب رهوار مرادم را

یالش از نور سحرگاهان، طلایی رنگ.

...

می‌روم آنسان که نعل اسب من از سینه هر سنگ

لاله برقی برویاند،

...

می‌روم آنجا که باغ آفرینش را بهاری هست، (نادرپور، ۱۳۵۶، در غبار خنده خورشید)

در اشعار اخوان نیز این نقشهای بدیع طبیعت را به کرات می‌بینیم. به عنوان مثال در شعر «خزانی» او، طبیعت به سخن درآمده، به بیان احساس خود می‌پردازد. پائیز همدم و غمخوار شاعر است که «مرغکان طلایی بال» آن همراه با «نغمه‌های پاک و بلورین» خود چون یاران شاعر هجرت کرده و پائیز را در «سرد سکوت» خود تنها گذاشته‌اند. (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، خزانی) و در «نازو» (همان، نازو) قناری پائیز اندوهگین و زاغ زمستان خاموش و خسته است. در «سعادت؟ آه...» شاعر طبیعت ساده، ساکت، باصفا و بی‌آرایش را مأمنی برای گریز از غمگینی خاطر و تاریکی جان برمی‌گزیند. (اخوان، ۱۳۷۲، سعادت؟ آه...). در «در حیات کوچک پائیز در زندان» نخستین نم باران پائیزی زلالش را بر شاعر فرو می‌ریزد و او را به موجی در هوا، یا قطره‌ای باران و شاید تکه‌ای از کوه، از شب، از فضا تبدیل می‌کند و او حس می‌کند که از هر موجود دیگری به طبیعت نزدیکتر شده و طبیعت نیز از این احساس شاعر شادمان است و به خود می‌بالد. (اخوان ثالث، ۱۳۷۲، ص ۹۶) اخوان نیز در لحظه دریافتی عرفانی در لذت پرواز پرندگان و مسرت

حاصل از مشاهده این پرواز برای صاحب آنها شریک می‌شود، روحش با روح پیرمرد و پرندگان در می‌آمیزد و این یگانگی در نهایت لطافت، صداقت و صمیمیت است و این لحظه ذوب شدن در طبیعت همانند همان حالت خلسه‌ای است که کیتز توصیف می‌کند. (آبرامز، صص ۲۰-۸۱۹) در «طلوع» اخوان می‌خوانیم:

ای خوش آن پرواز و این دیدار
گرد بام دوست می‌گردند
نرم نرمک اوج می‌گیرند، افسونگر پری زادان
وه، که منهم دیگر اکنون لذتم زان مرد کمتر نیست

و این یگانگی و صمیمیت با پرندگان به چنان اوجی می‌رسد که شاعر برای آنان آرزوی سلامت از تیر صیادان و دوری دلشان از غم می‌کند. در شعر کیتز حالتها و احساس مشابه را در می‌یابیم:

قلبم درد می‌کند، دردی همراه با بیحسی خواب‌آور
و حالم، گوئی از جام شوکران نوشیده‌ام
یا چند قطره عصاره خواب به شربت افزوده‌ام
بعد از دقیقه‌ای به سوی چشمه فراموشی روانه شدم
دلیل این حال حسادت به حال خوش تو نیست

بلکه به علت مسرت بسی حد ناشی از شادی توست ... (همان، صص ۲۰-۸۱۹)

همانطور که این گونه استحال در طبیعت در شعر رمانتیک اروپا افقهای گسترده‌ای را در فضای تصویری شعر پدید آورد، هم نوائی، هم هویتی و همراهی با عناصر طبیعت در نوپردازان فارسی نیز نقش چشمگیری در پرورش خلاقیت‌های هنری آنان ایفاء کرد.

تأکید بر ضرورت بیان آزادانه‌تر حالات، احساسات و دریافتهای شخصی

بیان آزادانه‌تر حالات، احساسات و دریافتهای شخصی در شعر رمانتیک اروپا به صورت عصیان در برابر ارزشها و هنجارهای پذیرفته شده اجتماع به خصوص در حوزه اخلاق و اصول اعتقادی تجلی می‌یابد. در شعر و ادب فارسی بازگویی آنچه که مخالفت آشکار با هنجارهای اخلاقی و اعتقادی جاری در اجتماع تلقی می‌شود در شعر قدما در موارد نادر آن هم در قالب هزل، نظیر هزلیات سوزنی سمرقندی قابل مشاهده است در حالی که این موضوع در شعر نو و به یقین با تأسی از رمانتیکهای اروپا رواج خاصی پیدا می‌کند و اغلب در قالب ستیز و درگیری شاعر با اخلاقیات حاکم بر جامعه و اظهار دشمنی با نهادها و اصول سنتی آن بیان می‌شود. این نقض قرارداد اجتماعی به شاعر اجازه می‌دهد که بی هیچ قید و بندی به بیان احساسات و حالات شخصی خود پردازد اگر چه در اجتماع بستر مناسبی برای پذیرش آن وجود نداشته باشد. منتقدین اروپائی این جنبه از شعر رمانتیک را به عنوان نقطه قوتی ارزیابی کرده، آن را وسیله‌ای جهت جایگزینی «علم اخلاق ناشی از عقل» توسط «علم اخلاق ناشی از دل و احساسات» معرفی می‌کنند. (وان تیگم، ص ۱۳۶) از موارد بارز این دسته از شعر او نویسندگان رمانتیک ژرژ ساند (۱۸۰۴-۱۸۷۶) در فرانسه است. در داستان ایندیانا او - که اعتراض شدیدالحنی نسبت به قراردادهای اجتماعی و مذهبی جامعه‌ای است که زنی را بدون توجه به علاقه‌اش مجبور به زندگی در کنار مردی می‌کند - قهرمان زن زندگی ناموفق خود را بدون در نظر گرفتن اصول دینی و قوانین مدنی، رها کرده به جستجوی خوشبختی می‌پردازد. هاله‌هایی از این نوع نگرش نسبت به احساسات شخصی و مسائل مربوط به زندگی زناشویی را می‌توانیم در اشعار فروغ فرخ زاد ببینیم. غالب قطعات مجموعه دیوار فرخ زاد نظیر «اعتراف»، «گناه»، «شوق»، «ترس» و تعدادی از قطعات مجموعه تولدی دیگر به بیان احساسات و اندیشه‌هایی

از شاعر می‌پردازد که جامعه او توان و ظرفیت پذیرش آن را ندارد و البته خود اشعار گویای وقوف شاعر نسبت به بی‌توجهی او به هنجارهای جامعه خویش است.

از میان آثار توللی و نادر پور موارد متعددی را می‌توان یافت که شاعر ارزشهای جاری اجتماع را مانعی برای بیان احوالات و احساسات شخصی خویش نمی‌بیند. از جمله اشعار توللی می‌توان به «زبان نگاه»، «گرفتار»، «ساغر یاد»، «لبریز گناه» و بسیاری از دیگر اشعار او در مجموعه *نافه* اشاره کرد. وی نیز پاکدامنی را دوزخ می‌نامد و ارتکاب گناه را بهشت:

ای در شکنج دوزخ پاکیزه دامنی!

خواهم که در بهشت گناه آورم ترا (توللی، ۱۳۷۶، ص ۴۱۵)

و این در حقیقت همان اعتراضی است که ساندا به قوانین زمینی یا آسمانی برای به بند کشیدن تمایلات انسانی و محدود کردن درخواستهای سعادت بخش او دارد. لامارتین در راستای اعلام مخالفت با موضوعات تکراری، تقلیدی و اشرافی شعر دوره نئوکلاسیک و قالبهای کلیشه‌ای آن می‌گوید، «از این پس خود بشر یعنی بشر صادق و کلیه روحیات او موضوع شعر قرار خواهد گرفت.» (وان تیگم، ص ۱۳۶) و این چنین تصویری از بشر و روحیاتش در بسیاری از اشعار نادرپور آمده است که از آن جمله می‌توان به قطعات «برهنه»، «عطش»، «بیتاب» و «لذت» در مجموعه *منتخب اشعار نادرپور*، «فاصله دو نقطه» در مجموعه *از آسمان تا ریسمان* و «رندانه» در *شام بازپسین* اشاره کرد. نادرپور حتی گاهی در بیان این برداشتها و احساسات شخصی و شاعرانه خویش از توصیف اجزاء طبیعت بهره می‌جوید که در این باب می‌توان به قطعه «نگاه عاشقانه‌ای به درخت» اشاره کرد. (نادرپور، از آسمان تا ریسمان، ص ۷۲) عکس‌العمل منفی طرفداران مکتب رمانتیسزم در برابر اصل «ضرورت استفاده از زبان ادب در شعر»، سبب گشوده شدن پای وقایع روزمره زندگی به عنوان سوژه‌های شعری، و زبان دور از تکلف و بی‌پیرایه به عنوان زبان شعر در دنیای ادبیات اروپا شد، به طوری که وردزورث در *دیباچه قصاید عاشقانه‌اش* می‌گوید: «شاعر

انسانی است که مخاطبش انسانهای دیگر هستند و بهترین موضوع وقایع زندگی مردم عادی و مناسبترین زبان نیز زبان روزمره مردم است.» (آبرامز، ص ۱۵۹) نمود بارز این اصول را در اشعار تجدد خواهان شعر پارسی می‌توان بررسی کرد. نیما در شعر «مادری و پسری» تصویری از زندگی محنت زده مادری به همراه طفل گرسنه اش را ارائه می‌دهد که هر لحظه منتظرند پدر را با نانی به دست ببینند. (نیما، ص ۴۲۰) و در «خارکن» ناله‌های خارکن پیری را می‌شنویم که در زیر نیشترهای زندگی منحنی شده است، (نیما، ص ۹۵) و در «خانواده سرباز» رنجهای دو فرزند و زن سربازی را می‌بینیم که بدون هیچ اندوخته‌ای با سختیهای زندگی دست به گریبانند و پدر خانواده در جبهه مشغول نبرد است. (نیما، خانواده سرباز) البته شکی نیست که شاعر مردمی و دردآشنا به عنوان سخنگوی مردم بیان هنرمندانه واقعیت‌های اجتماع خویش را به عنوان جزئی از رسالت انسانی خود می‌داند؛ در عین حال تأکید ما بر تأثیر شیوه پردازش شعر رمانتیک اروپائی بر شعر نو پارسی است که سهمی در جای دادن ساده‌ترین مسائل زندگی در دید شاعرانه نوپردازان فارسی داشته است. موضوع شعر رمانتیک انسان و زندگی او است؛ آن هم انسان ساده و آشنا و رنجها و مشکلات زندگی او، و این مغایر با شیوه شعرای گذشته است که فضای احساسی دیکته شده‌ای بر شعرشان حاکم بوده و الگوهای کلیشه‌ای خاصی را مورد استفاده قرار می‌دادند.

در اشعار توللی نیز صحنه‌های عادی و روزمره زندگی وارد حوزه شعری می‌شوند و او را از فضای احساساتی شعرش که غالباً در بیان دریافتهای شخصی‌اش تجلی می‌یابند خارج می‌کنند. بیتهایی از قطعه «خزان» او را به عنوان مثال می‌خوانیم:

زیباست کوچ مردم چادر نشین به دشت

با نغمه دلکش زنگ الاغها

هیزم شکن به جنگل خاموش پر درخت

سرها و دستها فکند بر جناغها (توللی، ۱۳۷۶، ص ۲۸۴)

در بیان وقایع آشنا و روزمره زندگی، زبان، زبان مردم عادی است و محدودیتی را برای به کار گرفتن واژه‌های ادبی و رسمی رایج در زبان قدما نمی‌بینیم و این همان عکس‌العمل رمانتیکها در برابر اصل «ضرورت استفاده از زبان ادب» در شیوهٔ نئوکلاسیکها بود. تیگم در بیان خصوصیات رمانتیسزم می‌گوید: «مرئی‌ترین خصیصهٔ مکتب ادبی جدید، فکر آزادی در هنر، یعنی نقطهٔ مقابل فکر پیروی از قوانین و سنن است.» (وان تیگم، ص ۱۴۶) و این نقض قوانین سنتی در شعر نو ایران مانند شعر دورهٔ رمانتیک هم در چهارچوب فرم و زبان انجام گرفت و هم در محدودهٔ محتوی و مضامین شعری. شاعر رمانتیک خود را از چهارچوب قافیه‌ها رها کرده و ابیات خود را تابع آهنگ طبیعی کلام می‌کند و پایان بند خود را به دست مفهوم ابیات می‌سپارد. این آزادی و بی‌تکلفی در انتخاب واژه‌ها و نیز فرم ابیات را در اشعار کلیهٔ پیشگامان شعر نو فارسی به استثنای توللی می‌بینیم. شاهد مثال این مدعا را از «افسانهٔ» نیما ذکر می‌کنیم:

در یکی کلبهٔ خرد و چوبین

طرف ویرانه‌ای، یاد داری؟

که یکی پیرزن روستائی

پنبه می رشت و می کرد زاری،

خامشی بود و تاریکی شب

.....

بر سر کوههای «کپا چین»

نقطه ای سوخت در پیکر رود،

طفل بیتابی آمد به دنیا ...

.....

اندر آن گوشه، چوپان زنی، زود

ناف از شیرخواری ببرید.

...

کوچ می‌کرد با ما قبیله

ما، شماله به کف، در بر هم

کوهها پهلوانان خود سر،

سر بر افراشته روی در هم.

گله ما همه رفته از پیش (نیما، صص ۶۳-۴۰)

موضوعاتی که نیما در این ابیات طرح می‌کند از آن جهت تازه می‌نماید که در اشعار گذشتگان قابل طرح نبوده است و شاعر این سوژه‌ها را با به کارگیری الفظی چون «کپاچین»، «چوپان زنی»، «ناف»، «شماله»، «گله» و ... در قالب بی‌پیرایه‌ترین زبان و الفاظ ممکن به نظم می‌کشد تا اینکه در ابیات دیگر به صراحت در جهت شکستن حصار کلیشه‌های رایج پیشین و در انداختن طرحی نو فریاد بر می‌آورد:

حافظا این چه کید و دروغیست

کز زبان می و جام و ساقی است؟

نالی ار تا ابد باورم نیست

که بر آن عشق باری که باقی است (نیما، ص ۵۸)

به این ترتیب مبانی شعر رمانتیک اروپا نه تنها از بعد درونمایه‌ها و مفاهیم، بلکه از جنبه شکل و صورت اشعار و نیز زبان شعر یعنی نوع کلمات و عباراتی که ابزارهای انتقال احساس و اندیشه شاعر به خواننده تلقی می‌شوند، بر شعر نو پارسی تأثیر قابل توجهی داشته است و توجه محض به حضور بعد احساسی مکتب رمانتیک هنر و ادبیات اروپا در شعر نو پارسی و نادیده گرفتن دیگر محورهای اساسی شعر رمانتیک و حضور آنها در شعر نو پارسی به دور از واقع‌بینی علمی و تعصب‌آمیز خواهد بود.

منابع

- آرین پور، یحیی. از صبا تا نیما، انتشارات فرانکلین، تهران ۱۳۵۰.
- آژند، یعقوب. ادبیات نوین ایران، امیر کبیر، چاپ اول، ۱۳۶۳.
- اخوان ثالث، مهدی. در حیاط کوچک پائیز در زندان، زمستان، تهران، ۱۳۷۲.
- . آنگاه پس از تندر، سخن، ۱۳۷۸.
- براهنی، رضا. طلا در مس در شعر و شاعری، ج ۲ و ۳، ناشر: نویسنده، ۱۳۷۱.
- توللی، فریدون. پویه، کانون تربیت شیراز، بی تا.
- . رها، کانون تربیت شیراز، چاپ سوم، ۱۳۶۴.
- . نافه، پاژنگ، تهران، ۱۳۶۹.
- . شعله کبود، سخن، تهران، ۱۳۷۶.
- جواهری گیلانی محمدتقی. تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۲ و ۳، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۸.
- حاکمی، اسماعیل. ادبیات معاصر ایران، اساطیر، تهران، ۱۳۷۳.
- دستغیب، عبدالعلی. گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر ایران، خنیا، تهران، ۱۳۷۱.
- . نقد آثار احمد شاملو، نشر آروین، تهران، ۱۳۷۳.
- زرین کوب، عبدالحسین. سیری در شعر فارسی، چاپ سوم، علمی تهران، ۱۳۷۱.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت، توس، ۱۳۵۹.
- شفاء شجاع‌الدین. منتخب اشعار جهان، ج ۷، بینا، تهران، ۱۲۹۷.
- صدری نیا، باقر. «پیدایش و تحول شعر رمانتیک در ایران»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۱۴۰، بهار ۱۳۸۲.
- عبادیان، محمود. درآمدی بر ادبیات معاصر ایران، گهر نشر، تهران ۱۳۷۱.

غلامحسین زاده، غلامحسین. سیر نقد شعر در ایران از مشروطه تا ۱۳۳۲، روزنه، تهران، ۱۳۸۰.

فرخ زاد، فروغ. دیوار، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

----- . ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، مروارید، تهران، ۱۳۶۳ .

----- . تولدی دیگر، مروارید، تهران، ۱۳۶۰.

کار، فریدون. شاهکارهای شعر معاصر ایران، امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۷.

نادرپور، نادر. از آسمان تا ریسمان، بی نا، بی تا .

----- . اشعار برگزیده، تهران، سپهر، ۱۳۵۸.

----- . دختر جام، مروارید، تهران، ۱۳۵۰.

----- . گیاه و سنگ نه، آتش، مروارید، ۱۳۵۶.

نیما، یوشیج. مجموعه آثار، دفتر اول: شعر، به کوشش سیروس طاهباز، با نظارت

شراگیم یوشیج، چاپ اول، نشر ناز، ۱۳۶۴.

وان تیگم، فیلیپ. رمانتیسزم در فرانسه، ترجمه و تحشیه دکتر احمد طباطبائی، بی نا،

تبریز، ۱۳۳۷.

یوسفی، غلامحسین. چشمه روشن، انتشارات علمی، چاپ سوم، ۱۳۷۰.

Abrams, M .H., general editor(۱۹۸۶), *Norton Anthology of English*

Literature, ۵th ed . v.۲, New Yourk. London: W.W. Norton & Company,

۱۹۸۶.

Clake, Colin, '*Romantic Paradox*', London: Routledge and Kegan

Paul, ۱۹۶۲.

Colacurcio, J Michale, *Doctrine and difference*, New Yourk and London:Routledge ,۱۹۹۷.

Cruttwell, Patrick, 'Wordsworth, *the public and the People*', *The Sewanee Review*. LXIV, ۱۹۵۶, pp.۷۱-۸۰.

Cuddon, J., *A dictionary of literary terms*, Great Britain, Hazell Waston and Viny Limited, ۱۹۷۹.

Edvin , Morgan, '*A prelude to The Prelude*' , *Essays in criticism*, v, ۱۹۵۵, pp.۳۴۱-۵۳.

Eliot , T. S. ' Wordsworth & Coleridge' , *The use of poetry and the use of Criticism*, London: Faber and Faber, ۱۹۳۳. pp.۷۲-۶.

Hodgart, Patricia and Theodore Redpath, *Romantic Perspectives* London: Harrap , ۱۹۶۴.

Mohanty, J.M., *Literary Criticism*, Calcutta :Oxford University Press, ۱۹۸۵

Stallknecht, Newton P. '*Strange seas of Thought: Studies in William Wordsworth,s Philosophy of Man and Nature*' , Bloomington and London: Indiana University press, ۱۹۶۶.

Turner, J.M.W. '*Romantic Painter of the Industrial Revolution*' , Encarta, ۱۹۹۵-۹۷.

Wordsworth , W. *Selected Poetry and Prose* (۱۹۸۹), London & New

Yourk: Routledge.