

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ



وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پژوهشکده زبان و ادبیات

رساله دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی

تحلیل روایت‌شناختی اشعار نو غنایی از ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲

استاد راهنما:

دکتر تقی پورنامداریان

استادان مشاور:

دکتر حسین صافی

دکتر مریم شریف‌نسب

پژوهشگر:

محمدسامان جواهریان

موضوع این رساله تحلیل روایت‌شناختی اشعار نو غنایی فارسی از ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲ است. روایت‌شناسی شاخه‌ای از مطالعات ادبی است که به بررسی روایت می‌پردازد. کاربرد روایت‌شناسی در تحلیل شعر غنایی از آنجا قابل توجه است که در روایت‌شناسی پساکلاسیک رویکرد میان‌ژانری وجود دارد و کوشش می‌شود پدیده‌هایی را که در گذشته روایت شمرده نمی‌شدند با چارچوب‌های روایت‌شناسی تحلیل کنند. همچنین امروزه مرز قاطعی میان انواع ادبی مختلف وجود ندارد و در عمل میان آن‌ها هم‌پوشانی زیادی دیده می‌شود. اگر به تعریف حداقلی روایت توجه کنیم، می‌بینیم که بسیاری از اشعار غنایی سنتی و نو جنبه‌ی روایی دارند. هرچند اگر روایت‌مندی یک شعر خیلی بالا باشد، تبدیل به شعری داستان‌واره می‌شود و جنبه‌ی غنایی آن ضعیف می‌شود. تحلیل روایت‌شناختی شعر نو فارسی می‌تواند به بازاندیشی رابطه‌ی میان شعر غنایی و شعر روایی کمک کند. می‌تواند مفاهیم تازه‌ای برای تحلیل شعر در اختیار ما بگذارد و همچنین جنبه‌هایی از سیر تحول شعر معاصر را نشان دهد که تا کنون کمتر به آن‌ها توجه شده است. با کمک چارچوب روایت‌شناختی می‌توان تحول ساختار شعر را به شکل دقیق‌تری توضیح داد. برای توضیح ساختار شعر باید از دو مفهوم پیرنگ و طرح‌واره کمک گرفت. پیرنگ کلان‌ساختار روایی حاضر در متن است و طرح‌واره الگوهای ذهنی که خواننده برای درک انسجام شعر از آن‌ها استفاده می‌کند. یک مفهوم مهم دیگر برای تحلیل روایت‌شناختی شعر واقعه‌مندی است. واقعه تغییر یا چرخش اصلی و تعیین‌کننده‌ی یک متن است و در شعر غنایی بیشتر جنبه‌ی ذهنی و عاطفی دارد. واقعه می‌تواند در سطح رخدادها قرار بگیرد، یا در سطح ارائه (در ادراک راوی) یا در سطح دریافت (در ادراک خواننده). نوع واقعه نیز نقش مهمی در تمایز ایجاد کردن میان شعر غنایی با شعرهای داستان‌واره دارد.

کلیدواژه‌ها: شعر نو، شعر غنایی، روایت‌شناسی، روایت‌مندی، ساختار، واقعه‌مندی

فهرست مطالب

فصل اول: مقدمات	۱
۱.۱ روایت‌شناسی و دوره‌های مختلف آن	۱
۱.۲ شعر غنایی	۲
۱.۳ شعر نو فارسی	۶
۱.۴ قلمرو زمانی و مکانی تحقیق	۷
۱.۵ بیان مسأله	۸
۱.۶ پرسش‌ها و فرضیه‌های تحقیق	۱۰
۱.۷ پیشینه‌ی تحقیق	۱۰
فصل دوم: مروری بر تاریخ شعر فارسی از دوره‌ی مشروطه تا کودتای ۱۳۳۲	۱۴
۲.۱ دوره‌ی مشروطه	۱۴
۲.۱.۱ مروری بر محتوا و صورت شعر مشروطه	۱۵
۲.۱.۲ معرفی شاعران دوره‌ی مشروطه	۲۲
۲.۲ دوران رضاشاه	۳۹
۲.۲.۱ فضای کلی شعر دوره‌ی رضاشاه	۴۰
۲.۲.۲ شعر رمانتیک در دوره‌ی رضاشاه	۴۲
۲.۲.۳ پیدایش نخستین نمونه‌های شعر مثنوی	۴۷
۲.۲.۴ ظهور شعر نیمایی در اواخر این دوره	۴۹
۲.۳ دوره‌ی اول حکومت محمدرضا شاه	۵۱
۲.۳.۱ وضع عمومی شعر نو از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲	۵۲
۲.۳.۲ شاعران رمانتیک	۵۳
۲.۳.۳ شاعران سیاسی و حزبی	۵۶
۲.۳.۴ دیگر شاعران نیمایی	۵۹
۲.۳.۵ شعر مثنوی	۶۱
فصل سوم: روایت‌مندی شعر و تحول آن از ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲	۶۴

۶۴	۳.۱ روایت‌بودگی و روایت‌مندی
۶۶	۳.۲ روایت، توصیف و تشریح، سه گونه‌ی متن
۷۱	۳.۲.۱ مسأله‌ی انتزاعی و انضمامی بودن در شعر سنتی فارسی
۷۷	۳.۲.۲ شعر وصفی در مقابل شعر روایی
۷۹	۳.۳ روایت محتمل
۸۳	۳.۴ عوامل روایت‌مندی
۸۶	۳.۵ روایت‌مندی در برابر غنایی بودن
۹۳	۳.۶ راوی در شعر غنایی
۹۹	۳.۷ تحلیل روایت‌مندی شعر فارسی از ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲
۹۹	۳.۷.۱ دوره‌ی رضاشاه؛ از روایت انتزاعی به روایت انضمامی
۱۰۹	۳.۷.۲ شعر وصفی و شعر روایی از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲
۱۲۸	فصل چهارم: انسجام شعر و تحول آن از ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲
۱۲۸	۴.۱ ساختارمندی شعر
۱۳۰	۴.۲ مفهوم انسجام در زبان‌شناسی متن
۱۳۲	۴.۳ نقش طرح‌واره‌ها در درک و تفسیر شعر
۱۳۴	۴.۴ انسجام روایی
۱۴۱	۴.۵ نقش عامل زمان در درک انسجام روایی
۱۴۲	۴.۵.۱ داستان، گفتمان و روایت‌گری
۱۴۳	۴.۵.۲ زمان در روایت
۱۴۶	۴.۵.۳ زمان روایت در شعر
۱۵۰	۴.۶ تحلیل انسجام شعر نو فارسی از ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲
۱۵۰	۴.۶.۱ تحول قالب و تحول ساختار؛ از مشروطه تا دوره‌ی رضاشاه
۱۶۵	۴.۶.۲ دوره‌ی اول حکومت محمدرضا شاه و عمومیت یافتن ساختار پیرنگ‌محور
۱۸۴	فصل پنجم: واقعه‌مندی شعر و تحول آن از ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲
۱۸۴	۵.۱ سوابق نظری مفهوم واقعه‌مندی

۱۸۴	۵.۱.۱	روایت‌پذیری
۱۸۵	۵.۱.۲	نظریه‌ی پیرنگ لوتمان
۱۸۶	۵.۲	واقعه و واقعه‌مندی
۱۸۶	۵.۲.۱	شروط اساسی واقعه‌مندی
۱۸۷	۵.۲.۲	نقش طرح‌واره‌ها در واقعه‌مندی
۱۹۱	۵.۲.۳	توصیف واقعه‌مند و آشنایی‌زادبی
۱۹۳	۵.۳	واقعه‌مندی در شعر
۱۹۶	۵.۳.۱	نقش هم‌سویی در فراخواندن طرح‌واره‌ها
۱۹۷	۵.۳.۲	واقعه‌مندی و رویدادهای درونه‌گیری‌شده
۲۰۱	۵.۳.۳	واقعه‌مندی و ساختار شعر نیمایی
۲۰۵	۵.۳.۴	انواع واقعه در شعر
۲۱۳	۵.۴	تحلیل واقعه‌مندی شعر نو فارسی از ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲
۲۵۳		فصل ششم: نتیجه‌گیری
۲۵۹		کتابنامه

فصل اول: مقدمات

عنوان این رساله‌ی تحصیلی «تحلیل روایت‌شناختی اشعار نو غنایی از ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲» است. پیش از آنکه به بیان مسأله و مرور پیشینه‌ی تحقیق پردازیم، برای آنکه روش، موضوع کار و دامنه‌ی تحقیق مشخص گردد، ناگزیر از توضیح چند مفهوم اساسی هستیم که به ترتیب به آن‌ها می‌پردازیم.

۱.۱ روایت‌شناسی و دوره‌های مختلف آن

چنانکه از عنوان رساله برمی‌آید، هدف ما تحلیل اشعار نو غنایی بر اساس یافته‌ها، مفاهیم و چارچوب‌های روایت‌شناسی^۱ است. روایت‌شناسی یکی از شاخه‌های مطالعات ادبی است که امروزه قلمروی وسیع‌تر یافته و به شکل زمینه‌ای میان‌رشته‌ای درآمده است. ظهور روایت‌شناسی با این نام و هویت مربوط به دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی است هرچند سابقه‌ی مطالعه‌ی روایت و پژوهش درباره‌ی آن بسیار طولانی است. کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» (۱۹۲۸) نوشته‌ی ولادیمیر پروپ^۲ از فرمالیست‌های روس، به عنوان یکی از آثار پیشگام در این حوزه مطرح است. ریشه‌های مطالعه‌ی روایت را تا دوره‌ی باستان و آرای افلاطون و ارسطو نیز می‌توان دنبال کرد. اما در دهه‌ی ۱۹۶۰ و دوران اوج مکتب ساختگرایی^۳ بود که اصطلاح روایت‌شناسی به وجود آمد و نظریاتی که امروزه مبنای این حوزه است شکل گرفت. رولان بارت^۴، تزوتان تودوروف^۵ و ژرار ژنت^۶ از مهم‌ترین چهره‌های روایت‌شناسی ساختگرا بودند. این دوره از روایت‌شناسی را روایت‌شناسی کلاسیک نیز می‌خوانند. با افول مکتب ساختگرایی، روایت‌شناسی نیز برای مدتی از رونق افتاد اما دوباره با شکلی تازه‌تر ظهور کرد. دوره‌ی جدید روایت‌شناسی را روایت‌شناسی پساکلاسیک^۷ می‌نامند (برای تاریخچه‌ای از روایت‌شناسی نک. مایستر ۲۰۰۹). مهم‌ترین گرایش‌های موجود در

¹ Narratology

² Vladimir Propp

³ Structuralism

⁴ Roland Barthes

⁵ Tzvetan Todorov

⁶ Gérard Genette

⁷ Post-classic

روایت‌شناسی پساکلاسیک که آن را از روایت‌شناسی کلاسیک متمایز می‌کند، گرایش‌های شناختی^۸، بافتی^۹ و میان‌ژانری و میان‌رسانه‌ای^{۱۰} است (دوپلوی ۲۰۱۰: ۲).

گرایش سوم در روایت‌شناسی پساکلاسیک برای کار ما اهمیت بیشتری دارد. در روایت‌شناسی ساختگرا تمرکز بر آثار متعلق به انواع ادبی خاصی چون رمان و داستان کوتاه بود. اما در روایت‌شناسی پسا ساختگرا دیگر نه تعلق به آن انواع ادبی خاص اهمیتی دارد و نه حتی ادبی بودن. تحلیل روایی انواع ادبی‌ای که به صورت سنتی روایی محسوب نمی‌شدند و حتی پدیده‌های دیگری چون نمایش و رقص و موسیقی در روایت‌شناسی پساکلاسیک رایج است. با تکیه بر دستاوردهای روایت‌شناسی پسا ساختگرا در حوزه‌ی مطالعه‌ی شعر، می‌توان فهم تازه‌ای از شعر و جنبه‌های مختلف آن به دست آورد.

۱.۲ شعر غنایی

در علوم ادبی قدیم ایرانی و اسلامی بحث انواع ادبی مطرح نبوده و این مباحث در دوره‌ی معاصر و از سنت غرب وارد فرهنگ ما شده است. خود اصطلاح غنایی نیز ترجمه‌ی اصطلاح لیریک در زبان‌های اروپایی است. یونانیان نوعی از اشعار را لیریک می‌نامیدند که همراه با ساز لیر و به آواز خوانده می‌شدند. بنابراین برای یافتن اصل و اساس بحث انواع ادبی، باید به سراغ نظریه‌پردازان غربی برویم و از یونان باستان آغاز کنیم. معمولاً به عنوان نخستین تقسیم‌بندی در این زمینه به آرای ارسطو اشاره می‌کنند اما پیش از او، افلاطون است که از زبان سقراط به تقسیم‌بندی انواع ادبی می‌پردازد. افلاطون (۱۳۶۷: ۹۶۱/۲-۹۶۳) در کتاب جمهوری با ذکر نمونه از *ایلیاد* هومر توضیح می‌دهد که شاعران و داستان‌سرایان سه شیوه دارند: اول «روایت ساده» که خود شاعر در آن با مخاطب سخن می‌گوید؛ دوم «تقلید محض»، که در آن نه شاعر، بلکه گویی شخصیت داستان در حال سخن گفتن است؛ و سوم تلفیقی از این دو. نوع اول را در اشعاری که در وصف آپولون و دیونیزوس می‌سرایند می‌توان دید؛ نوع دوم را در تراژدی و کمدی (که تماماً شامل کردار و گفتار شخصیت‌هاست و شاعر از جانب خود سخن نمی‌گوید) و نوع سوم را در اشعار و داستان‌های حماسی (که شاعر هم از جانب خود سخن می‌گوید و هم گاهی گفتار شخصیت‌ها را عیناً تقلید می‌کند).

⁸ Cognitive

⁹ Contextual

¹⁰ Transgeneric and Transmedial

ارسطو در فن شعر سه روش جداگانه برای تقسیم‌بندی «انواع تقلید» به کار می‌برد (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۱۳-۱۱۶). روش نخست وسیله‌ی تقلید و بازنمایی است. این وسیله می‌تواند ایقاع (ریتم)، آهنگ و یا کلام باشد. روش دوم بر اساس موضوع تقلید است. به گفته‌ی او شاعران مانند نقاشان موضوع وصف و تقلید خود را یا برتر از آنچه هست وصف می‌کند، یا فروتر از آنچه هست و یا به حد میانه. اما در اینجا آنچه برای ما مهم است روش سوم است. این روش را ارسطو شیوه‌ی تقلید می‌نامد. به گفته‌ی او شاعر ممکن است روایت را از زبان دیگری نقل کند، چنانکه هومر کرده است؛ یا آنکه از زبان خود گوینده و بی‌مداخله‌ی شخص راوی آن را نقل کند؛ و یا ممکن است تمام اشخاص داستان را در حین حرکت و در حال عمل تصویر بنماید. این تقسیم‌بندی سه‌گانه عملاً منطبق است با همان تقسیم‌بندی افلاطون و نتیجه‌اش جدا شدن سه نوع اصلی است: شعر حماسی، شعر غنایی، و شعر نمایشی.

همین تقسیم‌بندی است که اساس انواع ادبی در تاریخ ادبیات غرب بوده است. تقسیم‌بندی مشابهی در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم به دست منتقدین آلمانی صورت گرفت که همچنان هم متداول است و سه نوع اصلی را به ترتیب شعر، داستان مثنوی و نمایش می‌شمرد (آبرامز، ۲۰۰۵: ۱۱۵). به عبارت ساده‌تر اگر ما تنها صدای یک نفر را که به نظر می‌رسد خود شاعر باشد در شعر بشنویم، با شعر غنایی سر و کار داریم. اگر راوی واحدی در کار نباشد و شخصیت‌هایی جداگانه هر یک سخن خود را بگویند و اعمالی انجام دهند، با نمایشنامه مواجهیم. در حماسه و روایت مثنوی نیز با ترکیبی از این دو مواجهیم چراکه هم صدای راوی را می‌شنویم و هم راوی به شخصیت‌ها اجازه می‌دهد از جانب خود سخن بگویند.

البته این انواع سه‌گانه‌ی کلاسیک نمی‌توانند همه‌ی آثار ادبی را در همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی فرهنگ‌ها در خود جای دهند. انواع ادبی در طول تاریخ دستخوش تغییر می‌شوند، انواع جدید به وجود می‌آیند و می‌توان آثاری یافت که حالت بینابینی دارند. به همین دلیل نیز هست که تقسیم‌بندی کلاسیک انواع ادبی در طول تاریخ دستخوش تغییراتی شده و گاهی مورد بی‌توجهی بوده است. در دوره‌ی جدید بعضی از نظریه‌پردازان با شدت موضوعیت نوع ادبی را از اساس رد کرده‌اند (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۱۴). برخی نیز معتقدند که کاربرد اصطلاح نوع ادبی اگرچه برای اشاره به انواعی تاریخی مثل تراژدی و کمدی مناسب است، اما نباید آن را برای آن سه مقوله‌ی اصلی کلاسیک به کار برد (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۶۱). به همین دلیل است که انواع ادبی سه‌گانه‌ی کلاسیک آن حجیت و قطعیت سابق را ندارند. امروزه بیش از آنکه اصطلاح نوع ادبی (یا

ژانر) غنایی یا نمایشی به کار رود، اصطلاح جنبه یا وجه^{۱۱} غنایی یا نمایشی کاربرد دارد. به این ترتیب در نظریه‌ی جدید انواع ادبی مرز قاطعی که در دوره‌ی باستان میان انواع ادبی وجود داشت وجود ندارد و می‌توان آثاری را یافت که برای مثال همزمان جنبه‌ی غنایی و روایی داشته باشند. چنانکه ولک و و وارن (۱۳۸۲: ۲۷۰) می‌نویسند، «به جای تأکید بر تمایز نوعی با نوع دیگر، این نظریه به پیروی از رمانتیک‌ها بر یکتایی هر اثر هنری و بر قدرت اصیل آفرینش، به یافتن وجه مشترک انواع، شگردهای ادبی مشترک، و غرض ادبی آن‌ها پرداخته است».

با اینکه شعر غنایی^{۱۲} را امروزه نمی‌توان یک «نوع» کاملاً مجزا شمرد، باید به دنبال تعریفی باشیم تا دستکم ویژگی‌های کلی «وجه» غنایی را نشان دهد. به گفته‌ی شفیع کدکنی (۱۳۵۲: ۱۱۲) شعر غنایی سخن گفتن از احساس شخصی است. او تأکید می‌کند که در این تعریف «احساس» و «شخصی» به وسیع‌ترین مفهوم به کار رفته‌اند و برای مثال مسائل اجتماعی نیز می‌توانند موضوع شعر غنایی باشند از آنجا که هر شخصی عضوی از اجتماع است و از واقعیت‌های اجتماعی تأثیر می‌پذیرد. به این ترتیب موضوعات شعر غنایی نیز تنوع بسیاری دارد و «تقریباً تمام موضوعات رایج است به جز حماسه و شعر تعلیمی. حتی داستان‌های منظوم ادب پارسی (که نمی‌توان بدقت عنوان دراماتیک و نمایشی بر آن اطلاق کرد) همه در مقوله‌ی شعر غنایی قرار می‌گیرند؛ و در یک نگاه اجمالی شعرهای عاشقانه، فلسفی، عرفانی، مذهبی، هجو، مدح و وصف طبیعت همگی مصادیق شعر غنایی هستند» (شفیع کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱۳).

البته قرار دادن منظومه‌های بلند داستانی در مقوله‌ی شعر غنایی با تعریفی که نظریه‌ی انواع ادبی غربی ارائه می‌شود همخوانی ندارد. کادن (۱۹۹۹: ۴۸۱) این تعریف را برای شعر غنایی ارائه می‌دهد: «شعری نسبتاً کوتاه که معمولاً بلندتر از پنجاه تا شصت سطر نیست و اغلب بین دوازده تا سی سطر دارد، عموماً عواطف و افکار گوینده‌ی واحدی را - که لزوماً خود شاعر نیست - به صورت شخصی و ذهنی بیان می‌کند». در این تعریف همه‌ی ویژگی‌های همراه با قیودی چون «نسبتاً» و «معمولاً» همراه شده‌اند. به این ترتیب نمی‌توان گفت که اگر یک شعر از یکی از ویژگی‌های کمی تخطی کند به کلی از جنبه‌ی غنایی بی‌بهره است. فرضاً شعری اگر شصت و پنج سطر داشته باشد اما از نظر دیگر ویژگی‌ها به این تعریف نزدیک

¹¹ mode

¹² lyric

باشد همچنان تا حد زیادی از وجه غنایی برخوردار است. در اینجا حالتی طیفی برقرار است. شعری همچون «اجاق سرد» نیما بسیار به این تعریف نزدیک است و شعری همچون «افسانه» از این تعریف فاصله‌ی زیادی دارد چراکه ششصد و سی سطر دارد. گذشته از آن این شعر گوینده‌ی واحدی ندارد بلکه در آن دو شخصیت جداگانه با حالتی نمایشی به گفتگو می‌پردازند. در این میان اما اشعار بسیاری را می‌تواند یافت که حالتی بینابین دارند و تا اندازه‌ای از وجه غنایی برخوردارند.

به این ترتیب شعر غنایی گستره‌ی بسیار وسیعی را در بر می‌گیرد. به طور کلی بیشتر آثاری که امروزه شعر می‌خوانیم کم یا بیش به مقوله‌ی شعر غنایی تعلق دارند. «بسیاری از نظریه‌های امروزی ادبی می‌خواهد تمایز بین شعر و نثر را از بین ببرد، و سپس ادبیات تخیلی را به افسانه (رمان و قصه و حماسه)، نمایش (چه شعر و چه نثر) و شعر (با تکیه بدانچه منطبق با شعر غنایی قدیمی است) تقسیم کند» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۶۱). در ادبیات معاصر فارسی نیز وضع کمابیش به همین ترتیب است. «تقریباً تمامی آثار شعری معاصران ما (جز نمونه‌هایی که مصداق دقیق حماسه‌ها یا بعضی تجربه‌های نمایشی و گاه تعلیمی قرار می‌گیرد) نمونه‌های شعر غنایی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱۴).

پس کاربرد اصطلاح غنایی در اینجا سودی دارد؟ هدف ما استفاده از اصطلاح غنایی در اینجا بیش از آنکه ایجابی باشد، سلبی است. منظور این است که هدف ما تحلیل روایات منظوم نیست. دیدیم که بر اساس نظریه‌ی انواع ادبی غربی افسانه‌ها و نمایش‌های بلند، هرچند منظوم باشند، در حوزه‌ی شعر غنایی قرار نمی‌گیرند. روایات منظوم از قدیم در ادبیات ما رایج بوده‌اند و نمونه‌های شاخص آن مانند شاهنامه یا خسرو و شیرین مشهور و شناخته شده هستند. در شعر معاصر هم می‌توان چنین داستان‌های منظومی را یافت مثلاً منظومه‌ی «آرش کمانگیر» از سیاوش کسرای یا منظومه‌ی «شکار» از مهدی اخوان ثالث. هر کدام از این نمونه‌های کهنه و نو، با همه‌ی تفاوت‌هایی که دارند، دارای قصه‌ای هستند که اگر عناصری چون وزن، صور خیال و زبان شاعرانه را از آن‌ها بگیریم، مخاطب آن را به عنوان داستان می‌پذیرد. ما در این رساله چنین آثاری را «داستان‌واره» می‌نامیم. اما موضوع بررسی ما در این رساله نه اینگونه آثار، بلکه اشعار کوتاه‌تری است که اگر عناصر شعری آن‌ها را حذف کنیم، نمی‌توان آن‌ها را به عنوان داستان یا قصه پذیرفت. البته چنانکه بحث خواهیم کرد، این شعرها نیز به کلی از جنبه‌ی روایی خالی نیستند. تبیین ارتباط میان جنبه‌ی غنایی و روایی شعر، یکی از اهداف این رساله است.

۱.۳ شعر نو فارسی

شعر نو به مجموعه‌ای از اشعار اطلاق می‌شود که در دوره‌ی معاصر پدیده آمده‌اند و از نظر زیبایی‌شناسی و محتوا و طرز نگاه با شعر سنتی متفاوت هستند. نیما یوشیج (۱۲۷۴-۱۳۳۸) عموماً به عنوان پدر شعر نو در ایران شناخته می‌شود. با این حال این که تعریف دقیق شعر نو چیست و نخستین شعر نو را چه کسی سرود، پرسش‌هایی است که ممکن است پاسخ‌هایی بسیار متفاوتی به آن‌ها داده شود. دلیل این امر آن است که شعر پدیده‌ای بسیار پیچیده و دارای عناصر متعدد است و تحول شعر یکباره صورت نگرفته است. به عبارت دیگر عناصر و جنبه‌های مختلف شعر فارسی به مرور دچار تحول شد و به چیزی بدل گشت که شعر نو خوانده می‌شود. در این میان ما با آثار متعددی روبرو هستیم که از بعضی جهات نو هستند اما ممکن است برخی افراد آن‌ها را شعر نو به معنی کامل آن به شمار نیاورند. ما برای آنکه معیاری هرچه عینی‌تر و مشخص‌تر داشته باشیم، جنبه‌ی ظاهری شعر را ملاک قرار می‌دهیم و به قالب توجه می‌کنیم. یعنی منظور ما از شعر نو در این رساله، شعری است که در هیچیک از قالب‌های شناخته‌ی شعر سنتی سروده نشده باشد. قالب‌های شعر نو به این ترتیب شامل سه گروه می‌شود:

۱. شعر در قالب‌های نیمه‌سنتی: قالب‌هایی هستند که در دوره‌ی شعر سنتی (از ابتدای شکل‌گیری شعر فارسی تا پیش از دوره‌ی مشروطه) به کار نمی‌رفتند و به این سبب تازه هستند اما چند اصل سنتی قالب را رعایت می‌کنند. اول اینکه شعر باید وزن داشته باشد. دوم اینکه مصراع نمی‌تواند به دلخواه کوتاه و بلند شود و طول آن تابع قاعده است. سوم اینکه قافیه نیز نمی‌تواند به دلخواه بیاید و جایگاه آن تابع نظمی مشخص است. درباره‌ی شکل‌گیری این قالب‌ها در فصل دوم بیشتر توضیح می‌دهیم.
۲. شعر در قالب آزاد: این قالب همان قالبی است که نیما یوشیج مبتکر آن بود و چند تفاوت با قالب‌های سنتی و نیمه‌سنتی دارد. قالب آزاد اگرچه وزن دارد اما طول مصراع در آن متغیر است و جایگاه قافیه نیز در آن اختیاری است. البته اطلاق قالب آزاد خالی از تسامح نیست چون هنگامی که این آزادی‌ها در قالب به وجود می‌آید، دیگر نمی‌توان گفت که همه‌ی اشعار آزاد تابع یک قالب هستند. در واقع همان طور که شفیع کدکنی (۱۳۸۳: ۱۲۴) می‌نویسد، شعر آزاد به صورت بالقوه در دل خود بی‌نهایت قالب دارد که به تناسب هر شعر ایجاد می‌شود. نکته‌ی دیگر آن که ما

اصطلاح شعر نیمایی را مترادف شعر آزاد به کار نمی‌بریم. تحولاتی که نیما در شعر فارسی ایجاد کرد جنبه‌های زیادی داشت. برای مثال او در حوزه‌ی زبان، تخیل و ساختار شعر فارسی تحولات عمیقی ایجاد کرد. البته بارزترین و آشکارترین تحول، تحول در شکل ظاهری و قالب بود و به همین دلیل بسیاری همچنان نیما را با تغییر قالب شعر فارسی می‌شناسند اما از نظر ما اطلاق شعر نیمایی بر شعرهای دارای قالب آزاد، نوعی فروکاستن و تقلیل کار نیماست. چراکه اشعاری را می‌توان یافت که قالب آزاد دارند اما از نظر زبان و تخیل و عاطفه بسیار سستی هستند. اطلاق شعر نیمایی بر چنین اشعاری درست به نظر نمی‌رسد.

۳. شعر سپید یا منثور: دسته‌ی سوم اشعار نو را اشعاری تشکیل می‌دهند که تابع وزن به صورت سنتی یا آزاد نیستند. کاربرد قافیه در این نوع اشعار اختیاری است و شاعر می‌تواند بنا بر اقتضا از آن استفاده کند. برخی شاعران معاصر (مثل یحیی دولت‌آبادی، ابوالقاسم لاهوتی) تجربیاتی در کاربرد وزن هجایی انجام داده‌اند. از آنجا که این اشعار موفقیتی به دست نیاوردند و از نظر تاریخی اهمیت چندانی ندارند، آن‌ها را در دسته‌ی جداگانه‌ای قرار نمی‌دهیم و زیرشاخه‌ی شعر منثور می‌شماریم.

۱.۴ قلمرو زمانی و مکانی تحقیق

موضوع کار ما در این رساله آثار شاعران ایرانی است. البته بعضی از این شاعران (مانند لاهوتی و عشقی) بخشی از عمر خود را در خارج از ایران گذرانده‌اند و احیاناً برخی از اشعار مهم خود را خارج از ایران سروده‌اند. طبیعتاً این امر ایرادی در کار وارد نمی‌کند و ما همه‌ی اشعار آن‌ها را بررسی می‌کنیم.

از نظر زمانی موضوع اصلی کار ما اشعار سروده‌شده از ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲ است. البته ما برای آغاز بحث نیازمند بررسی دوره‌ی مشروطه نیز هستیم. این امر دو علت دارد. نخست آنکه شناخت هر دوره‌ی مستلزم شناخت دوره‌ی پیشین آن است. به عبارت دیگر برای درک تحولات هر دوره ناگزیر از مقایسه‌ی آن دوره با دوره‌ی پیشین هستیم. علت دوم آن است که بعضی از شاعرانی که اشعار مهمی را بعد از سال ۱۳۰۰ سرودند، شاعرانی بودند که کار خود را از دوره‌ی مشروطه آغاز کرده بودند. برای مثال میرزاده‌ی عشقی که مهم‌ترین شعر خود «سه تابلو مریم» را در ۱۳۰۲ منتشر کرد یا ابوالقاسم لاهوتی که چند شعر مهمش را پس از ۱۳۰۰ سرود.

در تقسیم‌بندی ادبیات معاصر معمولاً سه دوره‌ی نخست را به این صورت مشخص می‌کنند: «دوره‌ی مشروطه»، «۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰» و «۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲». دوره‌ی دوم تقریباً برابر است با دوره‌ی قدرت پهلوی اول، و دوره‌ی سوم از ابتدای به قدرت رسیدن پهلوی دوم تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را در بر می‌گیرد. چنانکه مشخص است مبنای این تقسیم‌بندی سیاسی است. باید در نظر گرفت که وقایع سیاسی تأثیرات مستقیم و قاطعی بر فضای فرهنگی و ادبی جامعه‌ی ایران گذاشتند که در فصل دوم به آن‌ها خواهیم پرداخت. برای مثال سرکوب شدید دوره‌ی رضاخان باعث سرکوب شعر و به طور کلی ادبیات سیاسی و خصوصاً ادبیات کارگری شد. از سوی دیگر سرکوب می‌تواند یکی از عوامل گسترش نمادگرایی سیاسی نیز باشد. گشایش نسبی پس از شهریور ۲۰ نیز تأثیر خود را هم در فضای سیاسی نشان داد و هم در فضای ادبی. کودتای ۲۸ مرداد نیز شاید بیش از هر واقعه‌ی سیاسی دیگری در شعر معاصر بازتاب داشته است.

از نظر سیر تحول شعر نو می‌توان گفت که این دوره‌ها زمان تولد و تثبیت شعر نو هستند و آنچه ما از نظر تاریخی به دنبال توصیفش هستیم، در همین دوره‌ی تولد و تثبیت رخ می‌دهد نه در دوره‌ی اوج و کمال. گذشته از نیما که بسیاری از شاهکارهایش را در همین سال‌ها سرود، مابقی چهره‌های مهم شعر نو تا سال ۱۳۳۲ یا در مراحل ابتدایی شعر خود هستند (مثل سپهری و شاملو) و یا هنوز شروع به سرودن شعر نو یا هر نوع شعری نکرده‌اند (مثل اخوان ثالث و فروغ فرخزاد). علت این انتخاب این است که ما به دنبال توصیف سیری هستیم که شعر سنتی و نیمه‌سنتی طی کرد تا به شعر نو برسد و این سیر در این فاصله‌ی زمانی (۱۳۰۰-۱۳۳۲) رخ می‌دهد.

۱.۵ بیان مسأله

همان طور که در بالا اشاره کردیم، مرز میان انواع ادبی دیگر دارای قطعیتی که در دوران قدیم بود نیست. به عبارت دیگر ما با آثاری مواجهیم که وجوه مختلف، مثلاً وجه غنایی و روایی را همزمان در خود دارند. این امر مسائل پیچیده‌ای را برای نظریه‌پردازان ادبی ایجاد می‌کند. مسائلی از این قبیل که آیا باید همواره رأی به غلبه‌ی یکی از وجوه بر دیگری داد و اینکه معیار این غلبه چیست؟ به عنوان مثال چه چیزی باعث می‌شود جنبه‌ی غنایی در شعر غلبه پیدا کند؟ به نظر می‌رسد با تحلیل روایت‌شناختی می‌توان پاسخ‌های تازه‌ای برای این پرسش‌ها یافت.

در فضای نقد شعر نو در ایران، «روایی» بودن شعر نشانه‌ای از ضعف شعر یا دوری از شعر ناب و حقیقی به شمار آمده است. رضا براهنی که از تأثیرگذارترین منتقدان شعر نو به حساب می‌آید می‌نویسد:

شعرهای نیما، حتی آنهایی که از روایت‌گونه‌ای سرچشمه گرفته‌اند، همیشه تصویری هستند (...). اخوان هرگز شعری به عظمت مرغ آمین نگفته است و این شاید به دلیل آنست که نیما کمتر راوی است و بیشتر تصویرساز؛ و اخوان بیشتر راوی است تا تصویرساز، و اصلاً بعضی از جملات و سطرهای اخوان، حرفهای ساده قشنگ غیرتصویری هستند که نه از دنیای تخیل، بلکه از وسوسه‌های اخوان برای الفاظ و تا حدی لفاظی سرچشمه گرفته‌اند و ای کاش اخوان در این قبیل موارد شم هنری قوی‌تری نشان می‌داد (...). باید این نکته را در نظر گرفت که اخوان شعر ناب نمی‌گوید بلکه شعری می‌گوید که در آن همیشه روایت نقش اساسی دارد.

(براهنی، ۱۳۷۱: ۱۰۱۸/۲-۱۰۱۹)

می‌بینیم که روایی بودن شعر از نظر او در تضاد با ناب بودن شعر قرار دارد. به عبارت دیگر اگر روایت هم در شعر هست، نباید در آن «نقش اساسی» داشته باشد. در پاسخ به چنین انتقاداتی اخوان پاسخ می‌داد:

من خود روایت را نوعی شعر می‌دانم. من روایت را به حد شعر اوج داده‌ام، اما شعر را به حد روایت تنزل نداده‌ام. (...) گفتم که من مثل بعضی شعرهای نیما دارم که در آن‌ها روایت هست. وقتی نیما شعر «کار شب‌پا» را می‌گوید که مبنای روایتی دارد و آن را برتر از شعرهای محض و نابی می‌داند که فقط فرم است و فقط تشریفات آراستن با کلمه است - کلمه‌ای که به هیچ جای دل آدم چنگ نمی‌اندازد - برتر می‌دانم. من «مرغ آمین» را با تمام زمینه‌های روایتی‌اش و دیگر آثاری از این قبیل در کار نیما و دیگران را به شعرهایی که خیلی خیلی محض و نابند ترجیح می‌دهم. یعنی آن آثار که تشریفات و آراسته از آن‌چنان کلمات حباب‌گونه و بلورین آبکی هستند که در هیچ قالبی بند نمی‌شوند و مثل بلور یخ آب می‌شوند یا بعد حباب می‌شوند و می‌ترکند. خوب آمدند و از این شعرها زیاد گفتند، باز هم بگویند. اصولاً من راوی هستم و در این کار هم هیچ ایرادی نمی‌بینم. شما هر اسمی می‌خواهید روی کار من بگذارید.

(اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۱۸۴-۱۸۵)

همان طور که در نقل قول اخوان هم می‌بینیم، روایی بودن وجه مشترک بسیاری از اشعار مهم نیماست. این اشعار «داستان منظوم» نیستند اما می‌توان عناصر اساسی روایت (مانند راوی، شخصیت، توالی زمانی و...) را در آن‌ها بازشناخت. براهنی می‌کوشد مسأله را اینگونه توجیه کند که حتی اگر شعرهای نیما جنبه‌ی روایی دارند، به خاطر جنبه‌ی تصویری تبدیل به شعری موفق یا ناب شده‌اند اما بعضی از این اشعار مبتنی بر استعاره و نماد نیستند و بنابراین نمی‌توانند تصویری به حساب آیند.

۱.۶ پرسش‌ها و فرضیه‌های تحقیق

بر اساس مطالب بالا می‌توان چند پرسش مطرح کرد:

۱. چه رابطه‌ای میان شعر غنایی و روایت وجود دارد و چگونه می‌توان از روایت‌شناسی برای تحلیل شعر غنایی سود جست؟
۲. اشعار مورد بررسی از منظر روایت‌شناسی دارای چه ویژگی‌هایی هستند؟
۳. تحول شعر از سنت به نوگرایی از منظر تحلیل روایت‌شناختی دارای چه روند و ویژگی‌هایی بوده است؟

در پاسخ به این سؤالات این فرضیات را مطرح می‌کنیم:

۱. روایت نه نوعی در مقابل شعر، بلکه یکی از کارکردهای اساسی ذهن انسان است که بازتاب آن را می‌توان در طیف گسترده‌ای از آفریده‌ها و متون بشری، از جمله شعر مشاهده کرد. بنا بر این روایت‌مندی مانعی بر سر شعریت یا عظمت شعر نیست.
۲. در شعر نیما و معاصران او نیز جنبه‌ی روایی دیده می‌شود و به این سبب شعر آن‌ها از منظر روایت‌شناسی قابل تحلیل است.
۳. شعر نیما بر شاعران همدوره‌ی او تأثیر گذاشته است و آنان از الگوی روایی نیما در کار خود استفاده کرده‌اند.

۱.۷ پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی ارتباط وجوه غنایی و روایی شعر، معیار تشخیص آن‌ها و امکان آمیختگی آن‌ها نظریه‌پردازان غربی کارهایی انجام داده‌اند. از جمله:

• کالر، جاناتان (۱۳۸۸) در جستجوی نشانه‌ها، ترجمه‌ی لیلا صادقی، تینا امرالهی. تهران: نشر علم.
در فصل هفتم این کتاب، کالر روایت و خطاب مجازی (Apostrophe) را دو قطب متضاد شعر می‌داند که در شعر غنایی گرایش به قطب دوم غلبه دارد.

- Dubrow, Heather (2006) "The Interplay of Narrative and Lyric: Competition, Cooperation, and the Case of the Anticipatory Amalgam", *Narrative*, Vol. 14, No. 3, pp. 254-271.

ادعای اصلی دوبرو در این مقاله آن است که رابطه‌ی میان وجوه غنایی و روایی همواره مبتنی بر رقابت نیست. یعنی قرار نیست همیشه از غلبه‌ی یکی بر دیگری در یک اثر سخن بگوییم. بلکه این دو وجه می‌توانند در گونه‌ی خاصی از شعر به نوعی ترکیب برسند.

در زبان انگلیسی، تحلیل روایت‌شناختی شعر غنایی سابقه دارد:

- Hühn, Peter & Jens Kiefer (2005) *The narratological analysis of lyric poetry*. Berlin & New York: Walter de Gruyter.

این کتاب ابتدا در مقدمه روش تحلیل روایت‌شناختی شعر غنایی را توضیح داده و سپس در فصل‌های جداگانه اشعاری انگلیسی از قرن ۱۶ تا ۲۰ را با این روش تحلیل کرده است. توجه به این کتاب خصوصاً بخش نخست آن که روش و چارچوب خود را برای تحلیل روایت‌شناختی شعر غنایی توضیح داده است، می‌تواند در نگارش این رساله بسیار راهگشا باشد.

در زمینه‌ی تحلیل شعر سنتی فارسی براساس الگوهای روایت‌شناسی کارهایی انجام شده است. از جمله دو کتاب زیر:

- توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹) *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی*. تهران: انتشارات مروارید.

- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱) *روایت‌شناسی داستانهای مثنوی*. تهران: انتشارات هرمس.

اینگونه آثار نیز اگرچه از الگوهای روایت‌شناسی استفاده کرده‌اند، اما چون موضوع کار آن‌ها شعر غنایی نبوده است، ارتباط مستقیمی با موضوع این رساله پیدا نمی‌کنند.

در زمینه‌ی تحلیل اشعار غنایی سنتی با نگاه روایی نیز آثاری نگاشته شده است:

- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲) *گمشده‌ی لب دریا*. تهران: انتشارات سخن.

در فصل سوم این کتاب (ساختار پیوند معنایی، تأویل) ارتباط عمودی میان ابیات برخی از غزل‌های حافظ نشان داده شده است. بسیاری معتقدند در این غزل‌ها ابیات مستقل از هم هستند و ارتباطی با هم ندارند اما نویسنده‌ی کتاب با یافتن روایتی در پس ابیات، ارتباط آن‌ها را به هم نشان داده است. این کتاب از نظر نشان دادن جنبه‌ی روایی اشعاری که معمولاً روایی شمرده نمی‌شوند جالب توجه است و می‌تواند در یافتن ساختار روایی در برخی اشعار معاصر نیز راهنمای ما باشد.

پژوهش‌هایی صورت گرفته‌اند که به جنبه‌ی روایی شعر نیما توجه کرده‌اند:

- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷) *خانه‌ام/ ابری است*. تهران: انتشارات سروش.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۱) *داستان دگردیسی*. تهران: انتشارات نیلوفر.

گرچه در این آثار به جنبه‌ی روایی شعر نیما توجه شده است، اما از روایت‌شناسی در تحلیل اشعار او استفاده نشده است.

تحلیل روایت در شعر نو، موضوع یک پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد در دانشگاه تربیت مدرس بوده است که با مشخصات زیر به شکل کتاب نیز منتشر شده است:

- کریمی، فرزاد (۱۳۹۲) *روایتی تازه بر لوح کهن: تحلیل روایت در شعر نو*. تهران: قطره.

این کتاب نسخه‌ی تکمیل شده‌ی پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد آقای فرزاد کریمی است با عنوان «بررسی سیر تطور روایت در شعر نو ایران، با تأکید بر روایت‌شناسی نشانه‌ها، از آغاز تا سال ۱۳۵۷» که در سال ۱۳۸۸، در دانشگاه تربیت مدرس از آن دفاع شده است. اگرچه ظاهراً موضوع کتاب آقای کریمی با این رساله مشابهت دارد، اما در واقع نه در موضوع و نه در روش اشتراک چندانی وجود ندارد. ایشان عنوان کلی شعر نو را برای بررسی خود انتخاب کرده‌اند و آن را محدود به دوره‌ی تاریخی خاصی نکرده‌اند. البته آنچه در کتاب دیده می‌شود تحلیل چند شعر محدود از چهار شاعر (نیما، اخوان ثالث، شاملو و یدالله رؤیایی) است. بنابراین پژوهش ایشان نمی‌تواند هیچ نتیجه‌ی تاریخی در بر داشته باشد و فرآیند تحول شعر نو را (چنانکه مد نظر نگارنده است) نشان دهد.

به غیر از کتابی که ذکر شد، تعدادی مقاله نیز هست که برخی اشعار معاصر را از جنبه‌ی روایت‌شناسی تحلیل کرده‌اند (مقاله‌های دوم تا ششم برگرفته از کتاب یادشده هستند):

• خلیلی، مریم (۱۳۸۲) «روایت در شعر نیما»، پژوهشهای فلسفی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز. ش. ۱۸۸.

• غلامحسین زاده، غلامحسین، قدرت الله طاهری و فرزاد کریمی (۱۳۸۹) «روایت‌شناسی نشانه‌ها در افسانه‌ی نیما»، پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان) ش. ۲ (پیاپی ۶).

• کریمی، فرزاد (۱۳۹۰) «تحلیل تأثیر وضعیت دلالتی نشانه در سیر تطور روایت در شعر نو ایران» پژوهشهای ادبی. ش. ۳۱ و ۳۲.

• غلامحسین زاده، غلامحسین، قدرت الله طاهری و فرزاد کریمی (۱۳۹۰) «بررسی انتقادی شعر حجم بر مبنای روایت‌شناسی اشعار یدالله رؤیایی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی. ش. ۲۱.

• غلامحسین زاده، غلامحسین، قدرت الله طاهری و فرزاد کریمی (۱۳۹۰) «بررسی عملکرد روایت در اشعار نیما با تکیه بر نشانه‌شناسی ققنوس»، ادب‌پژوهی. ش. ۱۵.

• کریمی، فرزاد، غلامحسین غلامحسین زاده و قدرت الله طاهری (۱۳۹۱) «سبک‌شناسی روایت در شعر اخوان ثالث (با تکیه بر نقد روایی نشانه‌ها)»، کاوش‌نامه. ش. ۲۴.

• اسداللهی، خدابخش (۱۳۹۳) «روایت‌شناسی منظومه‌ی نشانی از سپهری بر اساس دیدگاه ژرار ژنت»، شعرپژوهی (بوستان ادبی) دانشگاه شیراز. ش. پیاپی ۲۲.

آنچه به طور کلی درباره‌ی این مقاله‌های می‌توان گفت این است که هیچ یک از منظر روایت‌شناسی پساکلاسیک به شعر نو نگاه نکرده‌اند و از چارچوب‌های آن برای تحلیل سود نجسته‌اند. این مقاله‌ها همگی مبتنی بر آثار روایت‌شناسی ساختگرا و نظریه‌پردازانی مانند ژرار ژنت است که گرچه پایه‌ی نظریات امروزی به شمار می‌آیند، اما قدرت کافی را برای تحلیل شعر غنایی ندارند.

فصل دوم: مروری بر تاریخ شعر فارسی از دوره‌ی مشروطه تا کودتای ۱۳۳۲

پیش از آنکه با نگاهی روایت‌شناختی به تحلیل شعر سه دهه‌ی آغازین سده‌ی معاصر بپردازیم باید تصویری کلی از تاریخ ادبیات و چهره‌های ادبی آن به دست دهیم تا هنگام بحث در فصل‌های بعدی مخاطب تصویری از شعر این دوره در ذهن داشته باشد. واضح است که این موضوع گسترده‌تر از آن است که در چنین فرصتی چنانکه شایسته است به آن پرداخته شود. محققان در کتابهای تاریخ شعر نو و ادبیات معاصر مفصلاً در این مورد قلم زده‌اند و در اینجا هدف اصلی ارائه‌ی طرحی کلی با تکیه بر تحقیقات پیشین است. هر چند ما در ضمن بحث به نکات تازه‌ای نیز اشاره خواهیم کرد. گرچه موضوع اصلی این رساله شعر نو فارسی در سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲ خورشیدی است، اما بی‌شک لازم است تا نگاهی اجمالی به دوره‌ی پیش از آن یعنی دوره مشروطه نیز بیندازیم؛ زیرا درک هر دوره ادبی با توجه به پیش‌زمینه‌های تاریخی آن ممکن می‌شود. اگر ندانیم شعر فارسی پیش از نیما در چه مرحله‌ای بوده است، نمی‌فهمیم که قدمی که نیما و همعصران او برداشتند چقدر بلند یا کوتاه بوده است. علاوه بر آن بعضی از چهره‌هایی که در سال‌های پس از ۱۳۰۰ به سرودن شعر پرداختند، همان چهره‌های دوره‌ی مشروطه بودند و برای بررسی شعر دوره‌ی رضاشاه، معرفی این چهره‌ها و شناخت شعر مشروطه الزامی است.

۲.۱ دوره‌ی مشروطه

جنبش مشروطه در سال ۱۲۸۵ شمسی (۱۳۲۴ قمری) با امضای فرمان مشروطیت به دست مظفرالدین شاه به ثمر نشست. در مورد اینکه چه سالی را باید به عنوان پایان دوره‌ی مشروطه و آغاز دوره‌ی رضاشاه در نظر بگیریم نمی‌توان با قاطعیت نظر داد. قدرت‌گیری رضاخان با کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ آغاز شد و در ۱۳۰۴ به پادشاهی او انجامید. در فاصله‌ی این دو رویداد نیز اشعار بسیار مهمی از نیما، عشقی، لاهوتی و دیگران منتشر شد. در کتاب‌های تاریخ شعر معاصر معمولاً آثار شاعرانی را که بیشتر عمر ادبی خود را در دوره‌ی مشروطه گذرانده‌اند، در آن دوره طبقه‌بندی می‌کنند و باقی شاعران را به دوره یا دوره‌های بعد منتسب می‌کنند. به همین سبب است که مثلاً عشقی را جزو شاعران مشروطه طبقه‌بندی می‌کنند اما نیما را خیر. این طبقه‌بندی می‌تواند باعث خطا و گمراهی شود. چراکه نیما و عشقی تقریباً همسن بودند و به عقیده‌ی بسیاری «افسانه‌ی نیما که در ۱۳۰۱ منتشر شد بر مهم‌ترین شعر عشقی یعنی «سه تابلو مریم» که در ۱۳۰۲ انتشار یافت تأثیرگذار بوده است (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۳۷۷/۲؛ شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۱۰؛ جعفری،

۱۳۸۶: ۲۵۳). ما هنگام بحث از اشعاری که در گیرودار قدرت‌گیری رضاخان منتشر شده‌اند یادآور این مسأله می‌شویم.

۲.۱.۱ مروری بر محتوا و صورت شعر مشروطه

مشروطیت تحولی اساسی در سیاست، فرهنگ و اجتماع ایران پدید آورد. این تحولات بنیادین -البته در مقیاس تاریخی- چنان سریع رخ داد که به‌راستی شایسته‌ی نام انقلاب است. البته زمینه‌های مشروطه پیشتر، خصوصاً در دوره‌ی حکومت ناصرالدین شاه فراهم آمده بود. رخدادهایی نظیر اعزام محصل به خارج از ایران، ورود چاپخانه به ایران، انتشار نخستین روزنامه‌ها در ایران، ترجمه‌ی آثار علمی، تاریخی و فلسفی به فارسی کم‌کم زمینه را برای تحول فکری فراهم کرد. این تحول طبیعتاً ابتدا در میان قشر خاصی پدیدار گشت اما کم‌کم دامنه‌ی آن گسترده‌تر شد. صحبت از فساد و عقب‌ماندگی ایران در مقایسه با اروپایی‌ها به میان آمد و خواست حاکمیت «قانون» و «حقوق بشر» مطرح شد. از مهمترین آثاری که این اندیشه‌های سیاسی تازه را مطرح کردند می‌توان به رساله‌ی میرزا ملکم خان به نام *کتابچه‌ی غیبی یا رساله‌ی تنظیمات* و رساله‌ی یک کلمه مستشارالدوله اشاره کرد. در سایه‌ی همین تحولات بود که مفاهیم غربی همچون «آزادی» (به مفهوم سیاسی کلمه) و «وطن» (به مفهوم جدید آن) وارد فرهنگ ما شد. البته درک نویسندگان عصر مشروطه از این مفاهیم معمولاً کلی و مبهم و بعضاً خام و نادرست است.

در دوره‌ی مشروطه بازار نگارش آثار انتقادی گرم بود. *سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیگ* نوشته‌ی زین‌العابدین مراغه‌ای و *مسالك المحسنين* طالبوف دو نمونه از مهمترین این آثار هستند. مخاطب این گونه کتاب‌ها عموم مردم بودند به همین سبب نویسنده می‌کوشید با ساده‌ترین زبان ماجرای را بازگو کند و در ضمن آن فساد و عقب‌ماندگی جامعه‌ی ایران را بنمایاند و با تندترین شکلی آن را رد و محکوم کند. اگر امروز با دید ادبی به این کتاب‌ها بنگریم ارزش فنی و ظرافت چندانی در آن‌ها نمی‌بینیم و این کاملاً طبیعی است. زیرا از یک سو ما پیش از آن رمان و داستان (به معنی خاص کلمه) در ادبیات فارسی نداشتیم و این‌ها نخستین گام‌ها در نوع خود بودند و از سوی دیگر هدف نویسندگان بیشتر آگاهی دادن به مردم بوده است تا خلق زیبایی ادبی.

در کنار انتقاد از جامعه و دولت، ادبیات سنتی هم در این دوره هدف تندترین انتقادها قرار گرفت. نویسندگانی چون میرزا ملکم خان، زین‌العابدین مراغه‌ای، میرزا آقاخان کرمانی و میرزا فتحعلی آخوندزاده اغلب شعر قدیم فارسی را شعری منحط و بی‌ارزش می‌شمردند و در قیاس با شعر اروپایی آن را تحقیر می‌کردند. محورهای این انتقاد غالباً چند مورد است: یکی اینکه شعر سنتی دچار تصویرها و تعبیرهای

تکراری است، دوم اخلاق خوانندگان و خصوصاً جوانان را فاسد می‌کند، دیگر اینکه شعر سنتی با واقعیت جامعه مطابقت ندارد و شاعر سنتی با زمان خود پیوند ندارد، همچنین شعر سنتی دچار پیچیدگی بیهوده‌ای است و در آن معنی اسیر ظاهر است؛ به همین سبب مردم نمی‌توانند از آن بهره ببرند (نک. آجودانی، ۱۳۸۱: ۹۵-۱۰۶). شاید بتوان گفت که نگرش آن‌ها از جهاتی شبیه به نگرش مکتب کلاسی سیسم است؛ چرا که سه ویژگی «آموزندگی»، «وضوح» و «حقیقت‌نمایی» که مورد تأکید آنان است و شعر سنتی را به سبب دوری از آن سرزنش می‌کنند، از اصول کلاسی سیسم به شمار می‌آیند (سید حسینی، ۱۳۸۵: ۱/۱۰۳-۱۰۴). اما این انتقادات بیش از هر چیز نشان می‌دهد که آنان ادبیات را وسیله‌ای در خدمت اصلاح اجتماع می‌دانستند و انتقاداتشان به شعر سنتی در راستای انتقادات اجتماعی آن‌ها بود.

انتقادات ادبی این دوره چنانکه شاید اقتضای فضای آن زمان بوده باشد، تند و اغراق‌آمیز است. منتقدان شعر سنتی را یکسره نفی می‌کنند و معمولاً فقط آثار یک یا چند شاعر را استثنا می‌کنند و دارای ارزش می‌شمارند. مثلاً میرزا آقاخان کرمانی در یک جا تنها فردوسی را استثنا می‌کند: «تنها کسی را که ادبای فرهنگ می‌ستایند همان فردوسی طوسی است که اشعار شاهنامه او اگرچه بعضی جاها خالی از مبالغه نیست، ولی حب ملیت و جنسیت و شهامت و شجاعت را تا یک درجه در طبایع مردم ایران القا می‌کند و پاره‌ای جاها به اصلاح اخلاق نیز می‌کوشد» (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۱/۳۹۳-۳۹۴). کریمی حکاک (۱۳۹۴: ۱۱۴) معتقد است این استثنا شدن فردوسی به این دلیل نیست که منتقدان عصر مشروطه زیباشناسی اساساً متفاوتی در کار او می‌دیدند، بلکه بیشتر به این سبب است که اندیشه‌هایی که در آثار او مطرح شده با طرح روشنفکران جدید برای اصلاحات فرهنگی هماهنگی داشت.

در مقابل این تصویر سراپا عیب از شعر سنتی فارسی، روشنفکران عصر مشروطه تصویری به کلی متفاوت از شعر اروپایی ارائه می‌دادند به شکلی که گویی هیچ شباهتی به شعر فارسی ندارد. آخوندزاده (۱۳۹۵: ۳۷) تا آنجا پیش می‌رود که لفظ «پوئزی» (Poésie به زبان فرانسه) را برای اشعار اروپایی به کار می‌برد و می‌گوید در ایران نمی‌دانند پوئزی چگونه باید باشد. از نظر آنان برخلاف شعر فارسی که از علل رخوت اجتماعی ایران است، شعر اروپایی باعث پیشرفت غربیان بوده است. اما این شعر اروپایی که اینهمه مزایا نسبت به شعر فارسی دارد و اینچنین در پیشرفت جوامع غربی مؤثر بوده است، بیشتر چیزی بود که این روشنفکران خود ساخته بودند و وجود خارجی نداشت (کریمی حکاک، ۱۳۹۴: ۷۷).

اما گذشته از همه‌ی این انتقادات در وادی نظر، در عمل شاعران دوره‌ی مشروطه چه چیزی از خود به جا گذاشتند؟ آیا آن‌ها توانستند آثاری تولید کنند که به اندازه‌ی کافی با شعر سنتی که آن همه به آن حمله