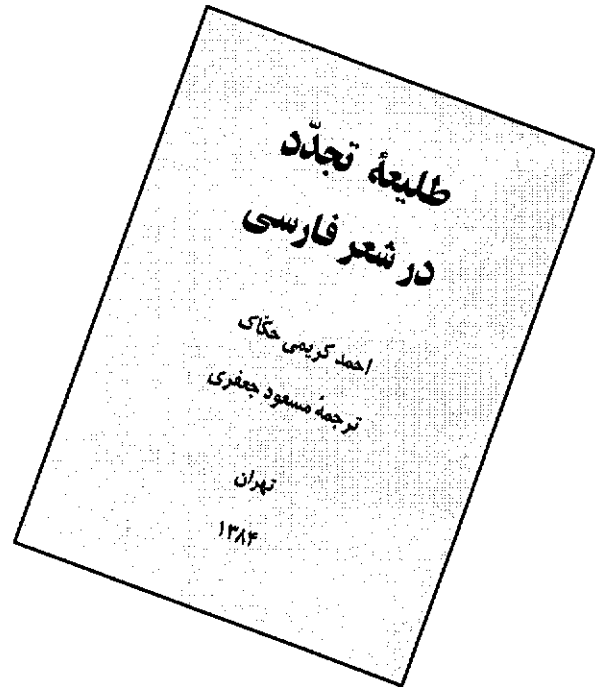


# طلیعه تجدد در شعر فارسی

علی محمد هنر



طلیعه تجدد در شعر فارسی، احمد کریمی حکاک، ترجمه مسعود جعفری، تهران، مروارید، ۱۳۸۴، ۵۲۱ص.

## متن و محتوای کتاب

پس از اینها به فصول شش گانه کتاب می‌رسیم که دربردارنده متن اصلی است. فصل اول با عنوان «خطابه شورش و براندازی» (ص ۵۹-۱۲۳) مشتمل است بر: وضعیت متناقض بازگشت ادبی: شعر، نقد، گفتگو با آخوندزاده، شعر، تاریخ و اخلاق: میرزا آقاخان کرمانی؛ شعر، وضوح و تناسب: ملک‌خان، و در جستجوی دیگر.

فصل دوم: «نشانه‌های ادبی و قلمروهایشان» (ص ۱۲۵-۱۹۲)، با عنوان‌های فرعی به نقد و تحلیل این مباحث پرداخته: نگرشی نو در باب شعر، شیوه‌ای تازه در تحلیل شعر؛ یک قصیده سیاسی: «یادآرز شمع مرده یادآر»؛ یک غزل میهنی: «پیام آزادی»، دو شعر از دهخدا و عارف قزوینی به شیوه‌ای تازه. فصل سوم: «فضای باز فرهنگی و ادبی» (ص ۱۹۳-۲۵۶)، به توضیح دربارهٔ نشریات ادبی و نیز مجادله‌ای اختصاص یافته است که در باب «سعدی» در گرفته بوده، با چاپ مقاله‌ای از «علی اصغر طالقانی» به عنوان «مکتب سعدی» به تاریخ ۱۳ دی ماه ۱۲۹۶ ش، در روزنامهٔ زبان آزاد.

شعر از بهر مردمان گویند نه از بهر دل خویش  
قابوسنامه

آقای کریمی حکاک کتابی نوشته است برای انگلیسی زبان‌ها به نام<sup>۱</sup> «از نو شکل دادن شعر فارسی، روایت‌هایی از تجدد در ایران» که ترجمه آن با نام گویای طلّیعه تجدد در شعر فارسی اینک در دسترس همگان است.

جز پیشگفتار مترجم (ص ۵-۷) و «پیشگفتار مؤلف برای ترجمه فارسی» (ص ۹-۱۱) و نیز «سپاس و قدردانی مؤلف» (ص ۱۳ و ۱۴)، مقدمهٔ نسبتاً مفصّلی هم از مؤلف (ص ۱۵-۵۷) آمده است که در آن از: طرحی در باب تحوّل شعر، زمینه و فضای تحوّل، نظریه- که مبنای مؤلف در کل کتاب است- کاربرد و انطباق و روش تحقیق، سخن رفته است.

1. Recasting Persian Poetry: scenarios of Poetic Modernity in Iran.

«ضمیر اشاره» می‌گوییم. اگر جانشین اسم شده باشد. یا مانند نمونه مورد بحث «صفت اشاره».

ص ۲۶۰: «... نه ریپکا، نه آرن پور و نه هیچ منتقد یا تاریخ نگار ادبی دیگری تأثیر ترجمه را ... مورد بحث قرار نداده است».

در جمله‌هایی از این نوع که «نه» برای تأکید بیشتر به صورت قید آورده می‌شود، فعل جمله باید مثبت باشد. گاهی در نوشته‌ها و گفته‌های پیشینیان نیز به چنین استعمال غلطی بر می‌خوریم.

ص ۳۲۵: «برعلیه» به حسب معنی «بر»، زاید است.

ص ۴۱۰: «عرض اندام کردن» از جمله استعمال‌های ترکان عثمانی است که به فارسی وارد شده، در فارسی ادبی ظاهراً به کار بردن آن درست نیست.

ص ۴۱۳: «شیخوخت» به جای «شیخوخت» آمده است. «شیخوخ» وجود ندارد که از آن مصدر صناعی «شیخوخت» ساخته شود. تنها متنی که این کلمه «شیخوخت» در آن دیده شده، «تکملة الاصناف» از «کرمینی» است.

ص ۴۶۸: «شرایط سخت». کلمه «condition» در انگلیسی و فرانسوی، هم به معنی «وضع و حالت» است و هم به معنی «شرط». در فارسی بر اثر ترجمه از این دو زبان، مترجمان شرط و شرایط را برای هر دو معنی آورده‌اند و به تدریج به جای «اوضاع و احوال» یا «وضع و حالت»، «شرایط» به کار برده‌اند. هرگز چند نکته کوچک از ارزش کار مترجمی کوشا نمی‌کاهد. بنابراین باید کار مترجم را ارج نهاد و سپاس‌دار او بود.

#### مؤلف

در پیشگفتار مؤلف برای ترجمه فارسی (ص ۹-۱۱) از تفاوت‌هایی که در آثار پژوهشی در زمینه مطالعات ایرانی به زبان‌های اروپایی توسط استادان ایرانی با پژوهش‌هایی که دانشگاهیان در وطن به انجام می‌رسانند، سخن رفته و نیز به تفاوت‌ها در روش تحقیق و عرضه داشت مطلب و شیوه‌های ارجاع و استدلال و استنتاج، اشاره شده است.

خوب است گفته شود که مؤلف پیش از سفر به ینگنی دنیا و اقامت و کار در آنجا، گذشته از ترجمه بعضی از شعرهای سهراب سپهری به انگلیسی (ندای آغاز، به باغ همسفران، تا شقایق هست)، شعرهایی از «کارل سندبرگ» شاعر آمریکایی را با همکاری محمود شرف آزاد تهرانی به فارسی در آورده بود و نیز با یاری فرامرز سلیمانی «سرود اعتراض» پابلو نرودا را جامعه فارسی‌پوشانده بود (۱۳۶۲).

در فصل چهارم با عنوان «از ترجمه تا تصرف» (ص ۲۵۷-۳۳۱) پس از بحثی در باب وام‌گیری، سنت بومی و متن برگرفته از فرهنگ بیگانه و سه قطعه شعر از «محمدتقی بهار»، «ایرج میرزا» و «پروین اعتصامی» تحلیل شده که هر سه اصل و منشأ خارجی دارند.

در فصل پنجم: «پایان یک نظام ادبی» (ص ۳۳۳-۴۰۷)، قصیده‌ای مبتنی بر نقیضه سرایی از ابوالقاسم لاهوتی، غزلواره‌ای اروپایی از تقی رفعت و توصیف‌های نمایشی از عشقی، نقد و تحلیل شده است.

اما در فصل ششم با عنوان «تکوین سنت ادبی نو» (ص ۴۰۹-۴۹۶)، گذشته از تحلیل و شرح سه شعر از نیما، از وی با عنوان «نظریه پرداز شعر» نام برده شده و سخنان دراز دامن مؤلف با بحث در باب «شعری نو برای واقعیتی نو» پایان می‌گیرد.

کتابنامه: منابع فارسی و عربی (ص ۴۷۹-۵۰۴)، منابع فرنگی (ص ۵۰۵-۵۱۱) و سرانجام نمایه (ص ۵۱۳-۵۲۱)، مطلب پایانی کتاب را تشکیل می‌دهد.

#### ترجمه کتاب

با آنکه متن اصلی کتاب در اختیار نویسنده این سطرها نبوده است، از مقایسه چند صفحه کپی از اصل با ترجمه موجود، مشخص شد که مترجم تا چه اندازه وقت صرف کرده و رنج برده تا توانسته است این متن را جامعه فارسی‌پوشانند و درک آن را برای فارسی‌زبانان آسان کند. نشر مترجم غالباً روان و فهم کردنی است و به ندرت می‌توان بعضی نکته‌های جزئی را یادآور شد، هر چند که این نکات از ارزش ترجمه و کار توان‌فرسای مترجم چیزی نمی‌کاهد:

ص ۱۹: «بسیاری کسان به یک انقلاب ادبی می‌اندیشیده‌اند». ما همیشه می‌نوشته‌ایم و می‌گفته‌ایم: «درباره چیزی اندیشیدن»، نه «به چیزی اندیشیدن».

ص ۲۵: «هر شعر» به جای «یک شعر» مناسب‌تر است.  
ص ۵۰: «هر چند در ظاهر کانون نوآوری‌هایی بی‌ضرند، اما...».

در جمله‌های مرکبی که با «هر چند»، «اگرچه» و ... شروع می‌شوند، آوردن «اما»، «ولی» و ... بر سر جمله دوم زاید است. این نوع خطا، البته در کتب قدیم ما نیز گهگاه دیده می‌شود.

ص ۱۵۷ (و ۳۱۸): «کاربرد اسم اشاره نزدیک «این» در اشاره به شب...».

«اسم اشاره» اصطلاح عربی است. در فارسی به جای آن یا



از دیگر کارهای وی در آن روزگاران (۱۳۶۱) ترجمه «سرگذشت تام جونز، کودک سر راهی» است از هنری فیلدینگ؛ اما کتابی که از نظر دشواری ترجمه به فارسی، شبیه «طلیعه تجدد...» است، ترجمه روان «سرچشمه های داستان کوتاه فارسی» (۱۳۶۶) است از متن فرانسوی نوشته «کریستف بالائی» و «میشل کویی پرس» پژوهشگران ایران شناس فرانسوی از جمله آثار مؤلف برای شناساندن شعر جدید فارسی به انگلیسی زبانان. پیش از کتاب مورد بحث ما، برگزیده شعرهای نو فارسی است با مقدمه احسان پاشا طر ۲.

باری، مؤلف با استفاده از بورس تحقیقات تابستانی مربوطه دوره عالی در سال ۱۹۸۶ مسیحی، مطالعاتی را آغاز می کند که شکل کمال یافته آن کتاب حاضر است که البته سمت استادی در مرکز مطالعات خاورمیانه و بخش مطالعات ادبیات تطبیقی در دانشگاه شیکاگو به سال ۱۹۹۲، فرصتی برای تکمیل دست نوشته این کتاب فراهم کرده است. بخش هایی از این کتاب، قبلاً در نشریه های ادبیات تطبیقی و نقد منتشر شده بود (ص ۱۴).

پس از این مقدمه، به بعضی از نکات پرداخته می شود که در حین خواندن متن یادداشت شده است، بی آنکه نگارنده مدعی باشد که همه نکته ها را درست دریافته است:

درباره «شعر نو» (ص ۱۸ ح) یادآوری می کند که ترکیب «شعر نو» را بیش از هر کس دیگر پرویز خانلری رواج داد؛ اگر چه بعدها دیگران آن را برای نوعی شعر به کار بردند که با شعر فارسی خویشاوندی نزدیک نداشت. البته این ترکیب از خانلری نبود. محمدتقی بهار گفته بود:

بهارا همتی جو اختلاطی کن به شعر نو

که رنجیدم ز شعر انوری و عرفی و جامی<sup>۳</sup>

\*\*\*

شاعری نو بود و شعرش نیز نو

شاعر نو رفت و شعر نو بمرد

از نمونه های بسیار قدیم آن، شعر سوزنی سمرقندی است در یکی از فخریه هایش:

مرا مفاخرت این بس به شاعری که چو تو

نه دزد شعر نوأم نه رفوگر کهنم<sup>۴</sup>

پیوند بین شعر سنتی اروپایی یا به تعبیر درست تر تقلید همه جانبه از شعر فرنگی، البته خاص ما نیست؛ زیرا همسایگان زودتر از ما بدین کار دست یازیده اند. «شعر نو» در عربی معاصر شعر «التفعیلا» نامیده شده است و آنچه بعضی به شکل مبالغه آمیز «عروض نیمایی» خوانده اند، همان است که نوپردازان عرب زبان، نامش را التذویر گذاشته اند. «نازک الملائکه» (۱۹۲۸ م-۲۰۰۷ م)

شاعر زن عراقی، صاحب «عشاق اللیالی» و «خمس اغانی لآلام» و «پدر شاکر الریاب» (۱۹۲۶ م-۱۹۶۴ م) سراینده «التفعیلا» از پیشاهنگان شعر نو عربی هستند که از همان مآخذ و منابعی برای تحوّل در شعر عربی سودجسته اند که شعرای ما: گنجینه شعر فرانسوی.

ص ۲۰: «نیما چنان جایگاهی پیدا کرده است که عملاً تمامی افتخار- یا گناه- دگرگون کردن قالب ها و نوع های شعر، وارد کردن مسائل سیاسی- اجتماعی به قلمرو شعر و بر عهده گرفتن مقام «پدر شعر نو» متوجه اوست».

عناوینی از قبیل «پدر شعر نو» یا «عصر نیما» در تاریخ ادبیات مدارس- به همان اندازه درست است و اصالت دارد که فلان شاعر را «پدر سبک عراقی» بنامیم. عنوان هایی از این دست، هیچ مشکلی از مشکلات بی شمار شعر نو را حل نکرده است و نمی کند.

«وارد کردن مسائل سیاسی- اجتماعی به قلمرو شعر» هم البته بسیار سال پیش از شاعری نیما رخ داده است؛ یعنی از روزگار «قائم مقام» و شعر او.

برای هر دو مورد ذکر شده، سزاوارتر از نیما، ابوالقاسم لاهوتی (۱۲۶۴-۱۳۳۶) است که هر چند در شاعران وطن خود چندان تأثیرگذار نبوده است، در شعرای تاجیکستان بیشترین تأثیرها را داشته. وی «از رهگذر تأثیر روزافزون میراث سنتی و مطالعه اشعار روسی ثباتی خاص در قلمرو شعر پدید آمد. انقلابی ترین شاعر در این خصوص، ابوالقاسم لاهوتی بود که درون مایه های او فراتر از مرزهای دومین وطنش (تاجیکستان و اتحاد شوروی) می رفت. لاهوتی در شعر خویش علیه فاشیسم مبارزه می کرد و می کوشید تفاهم را میان مردم بگستراند»<sup>۵</sup>.

لاهورتی که اشعارش ابتدا در حبل المتین و ایران نو چاپ می شد، به تدریج از راه ترجمه های سید اشرف الدین قزوینی از اشعار صابر قفقازی، تحت تأثیر این شاعر قرار گرفت: «خود

2. An Anthology of modern Persian Poetry, ... 1978.

۳. دیوان، ج ۱، ۱۳۵۴، ص ۵۳۶ و ج ۲ ص ۱۲۳۲.

۴. دیوان، به اهتمام ناصرالدین شاه حسینی، ۱۳۳۸، ص ۳۸۹.

۵. ادبیات فارسی در تاجیکستان، برزی بیچکا، ترجمه محمود عبادیان- سعید عبانزاد، هجران دوست، تهران، ۱۳۷۲، ص ۱۲۲.

عبدالحسین زرین کوب (۱۳۰۱-۱۳۷۸) بود که تحقیق درباره شعر را با فلسفه شعر (۱۳۲۴) شروع کرد و بعدها مقالات متعدّد درباره شعر فارسی و شعر نو نوشت.

مؤلف از صفحه ۲۷ به بعد، تحت عنوان «نظریه»، در باب طرح تحقیقی خود و منابع اصلی خویش توضیحات مفصّلی داده است؛ از جمله اینکه: «ما در چارچوب کلی روش های مبتنی بر نشانه شناسی این طرح تحقیقاتی را به عنوان یکی از شیوه های بررسی سیر تحول شعر در طول زمان در نظر می گیریم» و نیز «در این کتاب سعی کرده ایم برخی از نظریه های معتبر و دقیق غربی را که در باب پدیده تحول در نظام های نشانه شناختی عرضه شده با حوزه خاص تحقیقمان سازگار کنیم و آنها را به کار گیریم».

در ص ۳۱ می خوانیم: «منطق گفتگویی میخائیل باختین و منطق درز مانی یوری لوتمان مبانی نظری مکملی را شکل می دهند که بحث ما در این کتاب عمدتاً متکی بر آنها خواهد بود».

و بالاخره در ص ۵۳ آمده: «طبیعتاً متن هایی را برای تحقیق و بررسی برگزیده ایم که با هدف مورد نظرمان بیشترین تناسب را داشته باشد».

بنابراین مؤلف برای تحقیق خود از نظریه های «میخائیل باختین» (M. Bachtin) و «یوری لوتمن» (Y. Lotman)، زبان شناسان برجسته روس - که اولی در کشور ما شناخته شده تر است از دومی<sup>۷</sup> - در چارچوب کلی روش های مبتنی بر نشانه شناسی استفاده کرده و اشعاری را برگزیده که با این نظریه ها و روش ها تناسب داشته باشند. پس نباید انتظار داشت که بهترین شعر از هر شاعر تحلیل و نقد شده باشد.

«نشانه شناسی» (semiotics/ semiology) اصلاحی است عام برای دانش نشانه ها که «فردنیان دو سوسور» (۱۸۵۷-۱۹۱۳)، زبان شناس معروف، از اوایل قرون بیستم مسیحی رواج داد و بعدها «رولان بارت» (Roland Barthes)، منتقد ادبی مشهور، با نگارش «عناصر نشانه شناسی» کار «دو سوسور» را دنبال کرد و گسترش داد<sup>۸</sup>.

۶. از صبا تا نیما، یحیی آرین پور، ج ۲، ۱۳۸۲، ص ۱۶۹-۱۷۰.

۷. ساختار و تأویل متن، بابک احمدی، ۱۳۸۴، ص ۹۳ و مابعد؛ منطق گفتگویی میخائیل باختین، نوشته تروتان تو دوروف، ترجمه داریوش کریمی، ۱۳۸۴.

۸. ر. ک: عناصر نشانه شناسی، رولان بارت، ترجمه مجید محمدی، تهران انتشارات بین المللی الهدی، ۱۳۷۰؛ نشانه شناسی، پی یوگرو، ترجمه محمد نبوی، تهران، آگاه، ۱۳۸۰؛

نشانه شناسی کاربردی، فرزانه سجودی، تهران، نشر قصه، ۱۳۸۲؛ نشانه شناسی و ادبیات، فرزانه سجودی، ۱۳۸۴.

لاهوتهی اعتراف می کند که شیوه رئالیسم و راه به کار بردن شعر طنز آمیز را به عنوان حربه مبارزه اجتماعی از صابر آموخته است»<sup>۹</sup>.

جز لاهوتی، سهم «شمس کسمائی و جعفر خامنه ای را در تحول و تجدد شعر فارسی نباید از یاد برد. این دو که در کار شعر فارسی، تواناتر از تقی رفعت، بودند، آن گاه در اندیشه ایجاد تحول در شعر فارسی بودند که هنوز نیما در صحنه ادبی ظهور نکرده بود. متأسفانه، مؤلف کتاب مورد بحث، درباره شمس کسمائی و جعفر خامنه ای سکوت کرده است و تنها تقی رفعت را در مد نظر داشته و به نقد و تحلیل شعری از او و نقل بعضی از نظریه هایش در باب شعر پرداخته است.

ص ۲۲-۲۳: «نیما و پیروانش در همان حال که دیدگاه های خود را با قوت و استحکام و به عنوان اعتقادی راسخ بیان می کردند، مفهوم تجدد ادبی را به گونه ای شرح و بسط می دادند که گویی اصولاً نوعی موضع گیری سیاسی مخالف است».

بی شک، همواره شعر نیما و نظریه های او را گروهی از سیاست بازان پشتیبانی می کردند که نمونه بارز آن، تشکیل «نخستین کنگره نویسندگان ایران» است و مسائلی ناگفته درباره آن وجود دارد که متأسفانه غالب تاریخ نگاران ادبی و منتقدان و تحلیل گران ادبی - از جمله مؤلف کتاب حاضر - یا آن را کلاً نابوده انگاشته اند یا فقط از آن یاد کرده اند.

ص ۲۳: از نخستین صاحب نظر سرشناس دانشگاهی - غلامحسین یوسفی (۱۳۰۶-۱۳۶۹) - سخن به میان آمده که «با روحیه ای خستگی ناپذیر، بحث و تحقیق در باب شعر نو را از مجادله های مرسوم در دهه ۱۳۴۰ / ۱۹۶۰ دور می کند». این سخن البته درست نیست. غلامحسین یوسفی نخستین مقالات خود را در نامه فرهنگ (۱۳۳۰ و ۱۳۳۱) منتشر ساخت که البته درباره شعر نو نبود. نخستین صاحب نظر سرشناس دانشگاهی که به مسائل مربوط به شعر و شاعری و شعر نو توجه دقیق کرد و مقالاتی فراوان در این باب نوشت و نیز ترجمه دقیق اشعار خارجی را رواج داد و گاه در این کار زیاده روی نمود، پرویز خانلری بود. وی بخشی از این نوشته ها را بیست سال پس از چاپ نخستین، در مجموعه شعر و هنر (۱۳۴۵) به طبع رسانید. پس از خانلری، دانشگاهی سرشناس دیگر در این زمینه،

در باب «نشانه‌شناسی» در طی یکی دو دهه اخیر کتاب‌هایی به فارسی ترجمه و تألیف شده است. از ص ۵۵ به بعد مؤلف به تفصیل توضیح می‌دهد که چگونه گرایش‌های ادبی اش تغییر یافته و به عنوان جوانی ایرانی که با شعر فردوسی، مولانا و حافظ بزرگ شده بوده، به یک هوادار «شعر نو» تبدیل شده است و هنوز چهره معلمی را در نظر می‌آورد که می‌کوشیده معنای عبارت «جیغ بنفش» را برای جمعی از نوجوانان توضیح دهد.

ترکیب وصفی «جیغ بنفش» که بدل شده است به نمادی برای شعر نو و غالباً آن را از روی شوخی و استهزا به زبان می‌آورند و می‌آورند، البته از نظر ادبی توجیه شدنی است؛ یعنی از نوع «خبر تلخ»، «بادسرخ»، «حادثه ناگوار» و ... است که از زبان مردم کوچه و بازار هم شنیده می‌شود و از مقوله انتقال دادن لغات و تعبیرات مربوط به یک حس است به حس دیگر که اصطلاحاً «حس‌آمیزی» خوانده می‌شود برابر با: «synaesthesia» یا «synesthesie»، که هم در ادب قدیم فارسی و عربی سابقه استعمال دارد. بی‌آنکه در گذشته اسمی خاص داشته باشد. و هم در زبان و ادب کنونی ما به کار می‌رود. شرط اصلی صحت این گونه تصرفات، پذیرش اهل زبان است. پس از گذشت پنجاه و اند سال، هنوز «جیغ بنفش» به گوش ما غریب و ناخوش آوا می‌آید.

این ترکیب در قطعه‌ای «شعر نو» به کار رفته است به نام «کبود» از نوپردازی بسیار تندرو و بی‌پروا با عقاید عجیب و غریب ادبی-هوشنگ (شهرزاد) ایرانی (۱۳۰۴-۱۳۵۲) در مجموعه بنفش تند بر خاکستری (۱۳۳۰)، که در «از بنفش تند تا ... به تو می‌اندیشم» (تهران، ۱۳۷۹، ص ۸۷) نیز نقل شده است:

«هیما هورای!

گیل و یگولی

...

نیبون ... نینون!

غار کبود می‌دود

دست به گوش و فشرده پلک و خمیده

یکسره جیغی بنفش

می‌کشد ...»

در «جیغ بنفش» صفت امور دیدنی، برای امور شنیدنی آورده شده است<sup>۹</sup>. یکی از مدافعان شعر نو درباره جیغ بنفش نوشته: «آیا نباید محکوم کنندگان عبارت بسیار زیبا و پر معنا و رسای جیغ بنفش از نویسنده آن عذر بخواهند، تنها به دلیل آنکه نفهمیده‌اند او چه می‌گوید؟ ولی در این دفاعیه چیزی، دلیلی، نکته‌ای نیست که ثابت کند این ترکیب چرا بسیار زیبا، پر معنا و رساست.

فصل اول (ص ۵۹ به بعد) با عنوان خطابه شورش و براندازی، با نقل ماجرای شروع می‌شود در این باب که: «چون امیر [کبیر] بشنید، از قآنی مؤاخذه کرد و توبیخش فرمود. ... قآنی ... دم درکشید و معذرت خواست».

این روایت «اعتماد السلطنه» که در تحقیق فریدون آدمیت و منابعی دیگر نیز نقل شده، مربوط می‌شود به این بیت:

به جای ظالمی شقی، نشسته عادل‌تی

که مؤمنان متقی کنند افتخارها

از قصیده‌ای معروف با مطلع:

نسیم خلد می‌وزد مگر ز جویبارها

که بوی مشک می‌دهد هوای مرغزارها

البته در صدرالتواریخ مورد دیگری نیز آمده که از مورد قآنی مهم‌تر به نظر می‌رسد: «میرزا صالح شیرازی نقل می‌کند که یک بار قائم مقام، از شوق و علاقه «طلّاب» به «شعر نویسی و شعر خوانی»، اظهار نفرت کرده است و این فقره از اسباب عمده بوده است که «میرزا» را به ترك کار شاعری واداشته است و به جستجوی صنعت آموزشی سوق داده.

در فصل اول، به نظر می‌رسد که ترتیب تاریخی رعایت نشده است، بدین معنی که پس از میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۲۸ق-۱۲۹۵ق) می‌بایست از میرزا ملکم خان ناظم الدوله (۱۲۴۹ق-۱۳۲۶ق) سخن به میان می‌آمد و بعد از او، بحث راجع به میرزا آقاخان کرمانی (۱۲۷۰ق-۱۳۱۴ق) شروع می‌شد.

آخوندزاده که نقد اروپایی در مد نظرش بود و از آن به لفظ «قرتیقا» یاد می‌کرد، در دستگاه فرمانروای روسی قفقاز، لقب «قولونل مترجم» داشت. او «رعایا» را به اطاعت و فرمانبرداری از «تراز» روس تشویق و ترغیب می‌کرد و با تخلص «صبحی» شعر فارسی می‌گفت.

رساله در «ایراد» بر شیوه تاریخ‌نگاری رضاقلی خان هدایت در روضه الصغای ناصری که حقایق و وقایع را فدای سجع‌سازی و لفاظی کرده، البته جلب توجه می‌کند.

۹. صور خیال در شعر فارسی، محمد رضا شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲، ص ۲۶۲ و ما بعد؛ طلا در مس، رضا برهانی، ۱۳۷۱، ص ۱۹۶.  
۱۰. ر.ک: محمد حسن خان اعتماد السلطنه، به اهتمام محمد مشیری، ۱۳۴۹؛ دیوان قآنی، ص ۸۱، و ۲۵ و ۵۳.

ذخرا السفاهاه به شدت این شیوه های و عاری از لطف و ذوق را به باد انتقاد می گرفت و ادیب الممالک از اسلوب غزل سرایی «متقدمانه» اظهار نفرت می کرد<sup>۱۴</sup>.

در ص ۶۷ (و نیز صفحات ۷۲ و ۷۳) از «قائنی» به عنوان مهم ترین شاعر قرن نوزدهم، یاد شده. در باب شعر قائنی و چند نفر دیگر از شعرای معروف و مهم عصر قاجار، دقیق ترین نقد و تحلیل از آن مهدی حمیدی است<sup>۱۵</sup>.

در ص ۶۹ ح برای «استقبال» و «تضمین» و «اقتباس» به تاریخ ادبیات «یان ریپکا» و ... رجوع داده شده که سبب این کار بر من معلوم نشد. آیا منابع و مراجع فارسی برای ارجاع به این موضوعات در اختیار مؤلف نبوده یا وی نوشته «ریپکا» و ... را دقیق تر و درست تر تشخیص داده است؟

در ص ۱۲۰ می خوانیم: «آخوندزاده تلویحاً ادعا می کرد که در زبان فارسی معادلی برای اصطلاحات فرانسوی (Litterature) (ادبیات) و ... «Poesie» (شعر، هنر شاعری) وجود ندارد».

میرزا فتحعلی آخوندزاده کلمه «شعر» را با همان لفظ فرانسوی آن- «پوئری»- می نویسد؛ اگرچه معادل داشته و بی شک وی نیز آن را می دانسته است. اما معادل نداشتن «لیتراتور» در فارسی آن روزگار اگر عیب شمرده شود، عیب و علتش متوجه خود آخوندزاده است که به عنوان منتقد، معادلی وضع یا پیشنهاد نکرده است.

استطراداً باید گفت که از حدود یک قرن پیش، به ازای واژه فرانسوی «Litterature»، اصطلاح «ادبیات» رایج شد. در ترکیباتی از قبیل «علوم ریاضیه»، «علوم ادبیه» و ... پس از حذف موصوف یا منسوب، صفت یا نسبت را جمع بسته و به صورت اسم جنس به کار برده اند که شده است: ریاضیات، ادبیات. گاه با کلمات فارسی هم مانند صفت مؤنث عربی معامله کرده اند و فی المثل از «بهار»، «بهاریه» و «بهاریات» ساخته اند: بهار آمد، بهار آمد، بهاریات باید گفت. از همین قبیل است «چرندیات»، «جفنگیات» که عامه مردم ساخته اند و در گفتگو به کار می برند. قدیم ترین جایی که لفظ «ادبیات» در آن به کار رفته، المنهل الصافی است: «له عدة مصنفات منها کتاب فی الأدبیات نحواً للعشرین مجلداً»<sup>۱۶</sup>.

۱۱. یادداشت‌های قزوینی، به کوشش ایرج افشار، ج ۷، ۱۳۴۲، ص ۱۳۳.
۱۲. نقد ادبی، عبدالحسین زرین کوب، ج ۲، ۱۳۵۴، ص ۶۲۴.
۱۳. رساله دستگاه ایوان: مجموعه آثار ملک خان، تدوین محمد محیط طباطبائی، ۱۳۲۷، ص ۱۸۱.
۱۴. نقد ادبی، ج ۲، ص ۶۳۶ و مابعد، نیز ص ۸۴۲ و ۸۴۳.
۱۵. شعر در عصر قاجار، ۱۳۶۴، ص ۱۱۲ به بعد.
۱۶. یادداشت‌های قزوینی، به کوشش ایرج افشار، ج ۱، ص ۳۶، ۱۳۳۲؛ مینوی برگستره ادبیات فارسی، ص ۶۲۲، ۱۳۸۱.

درباره «سروش» اصفهانی بعضی سخنانش قبول کردنی است، اما ایراد او بر حُسن الفاظ شاعر، روشنگر این نکته است که منتقد در ادراک دقیق ادب فارسی دستی قوی نداشته است. اقوال او در باب مثنوی و ایرادهایی که بر مولوی گرفته، به اصطلاح خود او «پُر پوچات» است و بی اعتبار؛ زیرا مثنوی را برخلاف ادعایش از اوّل تا آخر مطالعه نکرده یا اگر کرده، به سبب نداشتن اطلاعات ادبی کافی و قصور فهم، به درستی چیزی دستگیرش نشده. البته وی را باید از پیشروان فلسفه مادّی صرف دانست.

میرزا ملکم خان ارمنی وضع دیگری دارد. «محمد قزوینی» نوشته است<sup>۱۱</sup>:

«امشب (۱۰ ژانویه ۱۹۳۰) با آقای ذکاء الملک [فروغی] صحبت او [ملکم خان] و کتاب او را داشتم و ایشان هم گفتند که او خیلی خیلی شارلاتان و عامی بود. بعد گفتند: تمام مطالبی را که او در نوشتجاتش راجع به سیاست و مطالب اجتماعی و اقتصادی و غیره می نوشت، عین ترجمه تقریباً تحت اللفظی کتب ولتر و منونتسکیو بود که آنها را او خوانده بود و به فارسی ترجمه می کرد و اگر چه نمی گفت صریحاً که این مطالب از مخترعات دماغ خود من است، ولی این را هم نمی گفت که ترجمه از ولتر و منونتسکیو و غیره است و لابد نتیجه چنین می شد ... که این مطالب زاده افکار خود او قلم می رفت مابین مردم و او هم به ریش گرفته خود را هم یک مرد فکور مصلح عظیم فیلسوف حکیم الخ به قلم می داد و هم (و این را نمی دانستم و دیشب آقای ذکاء الملک گفتند) یک نویسنده بزرگی!».

عبدالحسین زرین کوب نیز در یکی از یادداشت‌های<sup>۱۲</sup> خود می نویسد:

«ملکم خان پاره ای از سخنان «میرابو» خطیب معروف انقلاب فرانسه را هم تحت عنوان «حریت» به فارسی در آورد و در واقع از زبان آن گوینده اروپایی مدعی شد که «حریت روحانیه ما را اولیای دین از دست ما گرفته اند ... و حریت جسمانیه ما را فرمانروایی دیوتی یعنی ظالمان»<sup>۱۳</sup>.

تنها آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی نبودند که نسبت به سبک بیان مصنوعی و مبالغه آمیز نویسندگان اظهار نفرت می کردند، میرزا ابوالقاسم متخلص به فرهنگ شیرازی (م ۱۳۰۹ ق)، فرزند وصال شیرازی هم در رساله ای به نام



نباید ناگفته گذشت که لفظ «Litterature» در تداول عام فرانسوی زبان‌ها به معنای «چرت و پرت» و «مزخرفات» و «باطیل» نیز هست و در هفتاد-هشتاد سال پیش از این، در کشور ما، به ترجمه‌هایی از شعرهای رمانتیک فرهنگی که با درد و رنج و آه و ناله و ننه من غریبم پر بود، می‌گفتند: ادبیات نوشته است؛ یعنی عبارات ادبی کم معنی بی حاصل نوشته. نیز در بعضی از زبان‌های فرنگی، «لیتراتور» گذشته از «ادبیات خاص» بر هر چیز چاپ شده‌ای مانند اعلان‌های داروخانه‌ها یا فهرست‌های کتب کتاب فروشی‌ها و یا فهرستی از مجموع کتاب‌ها و مقاله‌هایی که درباره موضوعی خاص نوشته شده باشند هم اطلاق می‌شود.

از آنجا که مقصود از «لیتراتور» در زبان‌های فرانسوی و انگلیسی، فقط «ادبیات مکتوب» است، اکنون چند دهه از زمانی می‌گذرد که در نقد ادبی جدید، لغت روسی «CROBECHOCT» «Slovesnost»، یا واژه آلمانی «Wortkunst» را به کار می‌برند که شامل «ادبیات مکتوب و شفاهی»، هر دو، می‌شود.

در ص ۱۳۸ (متن و حاشیه): درباره شعر معروف دهخدا: «یادآرز شمع... آمده: «این شعر هر چند از نظر قالب و شکل مسمط محسوب می‌شود که خود گونه قابل قبول و پذیرفته شده‌ای است که از نوع اصلی ترقصیده منشعب شده است» و «... ممکن است مسمط شکل تجدید حیات یافته‌ای از آثار دوران قبل از اسلام ایران باشد...» ۱۷.

اطلاع ما از «شعر» در زبان‌های ایرانی قبل از اسلام، بسیار بسیار کم است و درباره قالب‌های در آن روزگاران بسیار کمتر. نه برای منشعب شدن مسمط از قصیده دلیلی قاطع و سندی استوار، به دست است و نه برای «... مسمط شکل تجدید حیات یافته‌ای از...» می‌توان با آوردن نمونه‌هایی، بر صحت حدس استدلال کرد.

در ص ۱۴۷ (و نیز صفحات ۱۶۷، ۱۷۱، ۱۹۰ و ...): به: «نگرش کلی‌ای»، «پروزی کیهانی‌ای»، «نوع ادبی‌ای»، «ذخیره فرهنگی‌ای» و... بر می‌خوریم. افزودن «ی» به کلمه‌ای که خود به حرف «ی» ختم شده است، در نثر باعث سنگینی تلفظ می‌شود و در نتیجه جمله را از روانی و رسایی می‌اندازد. این نوع کاربرد در «کار شب‌پا»- شعر نیما که در کتاب نقد و تحلیل شده- نیز دیده می‌شود: «چه شب موذی‌ای و طولانی».

در شعر کهن البته وضع فرق می‌کند و گاه با چنین استعمالی روبه‌رو می‌شویم. مولوی در دفتر اول مثنوی، در قصه «بازرگان و طوطی» گفته:

بود بازرگان و او را طوطی

در قفس محبوس و زیبا طوطی<sup>۱۸</sup>

در ص ۱۹۹ و ۲۰۰ مطالبی در باب «جرگه دانشوری» و مجله دانشکده آمده است که بعضی از نکته‌های نوشته شده مانند مندرجات بعضی از منابع نادرست است. نخست باید یادآوری کرد که بعضی، سه نکته را درباره «محمدتقی بهار» (ملک الشعرا)، بدون تحقیق، اینجا و آنجا نوشته‌اند و پی در پی تکرار کرده‌اند که هر سه اشتباه است و دور از واقعیت:

نخست اینکه تقسیم سبک‌های شعر فارسی به خراسانی، عراقی، ... را به وی نسبت داده‌اند که البته از او نیست. خطابه وی راجع به سبک‌های شعر فارسی- خصوصاً بازگشت ادبی- دوبار، نخست در انجمن ادبی ایران ایراد شد و سپس در مجله «ارمغان» و مجله مهر به طبع رسید<sup>۱۹</sup>.

نکته دیگر مسئله ترجمه از زبان‌های فرنگی است. بی شک بهار، به هیچ یک از زبان‌های اروپایی آشنایی نداشت. آنچه را که از شعر فرنگی، منظوم ساخته، ترجمه دیگران بوده است، بدون ذکر نام مترجم. عباس اقبال آشتیانی، سعید نفیسی، غلامرضا رشید یاسمی، نصرالله فلسفی، سید رضا هنری، سردار معظم خراسانی (عبدالحسین تیمور تاش) کسانی بوده‌اند که ترجمه‌هایشان در دانشکده نوبهار به چاپ می‌رسید.

نکته سوم، تشکیل «جرگه دانشوری» و سپس «انجمن دانشکده» است که مؤلف «جرگه ادبی» را هم بدان افزوده که مأخذ او نامعلوم است. کسانی آن را به اشتباه از جمله اقدامات بهار دانسته‌اند؛ در حالی که چنین نبوده است.

سعید نفیسی در سلسله مقالاتی که نیم قرن پیش از این در مجله هفتگی سپید و سیاه می‌نوشت و از بخت نیک، چند سالی قبل به همت یکی از معاصران، آن همه به صورتی کتابی درآمد، در باب بسیاری از نکات ناگفته و نانوخته یا نادرست از

۱۷. ظاهرآبا استناد به مقاله «ك. رمپس» در مجله Z.D.M.G (1951) (101) با عنوان Die ältesten Dichtungen in Neupersisch: مؤلف چنین نظری ابراز کرده؛ اگر چه از «رمپس» و مقاله او ذکر نکرده است.

۱۸. عکس نسخه «قوتیه» بیت ۱۵۴۷.

۱۹. ر. ک: «ارمغان»، سال ۱۳ و ۱۴، ۱۳۱۱ و ۱۳۱۲؛ مهر، سال ۴ و ۵، ۱۳۱۶ و ۱۳۱۷؛ رعدی آذرخشی: درباره سبک‌های شعر فارسی و نهضت بازگشت، نامواره محمود افشار، به کوشش ایرج افشار، ج ۱، ۱۳۶۴، ص ۷۳-۱۱۲.

یوسف اعتصام الملک، مترجم برجسته آثار ادبی از زبان فرانسه و انگلیسی، مجله‌ای به نام بهار منتشر کرد.<sup>۲۰</sup>

یوسف اعتصامی که اصل و نسب آشتیانی داشت، ولی در تبریز متولد شده بود، علاوه بر ترکی، فرانسوی و عربی رانیک می‌دانست و آنچه را که از گویندگان و نویسندگان اروپایی و امریکایی ترجمه کرده، غالباً از منابع فرانسوی است. وی انگلیسی نمی‌دانست. «کریستف بالائی» در تحقیق ارزشمند خود- پیدایش رمان فارسی- آثار عده‌ای از مترجمان از جمله اعتصام الملک را نقد و تحلیل کرده است.<sup>۲۱</sup>

در ص ۲۳۳ ح آمده: «ریپکا، پریشان قآئی را اثری «همتای گلستان» توصیف می‌کند. البته از «یان ریپکا» با آن دیدگاه مادی خشک، نمی‌توان انتظاری جز این داشت. تا آنجا که تجربه نشان داده است، ریپکا ادبیات معاصر ما را بهتر از ادبیات کلاسیک درک می‌کرده است. اصولاً ایران شناسان هر اندازه هم که فارسی دان و فارسی خوان باشند، کمتر ممکن است به کته زبان و ادب ما پی ببرند و روح زبان ما را به درستی بشناسند. البته از میان خود ما هم کسانی بوده‌اند که فی المثل دشمنشاه نامه فتحعلی خان صبارا هم ارزش شاهنامه، بلکه بالاتر از آن می‌دانسته‌اند.

در ص ۲۵۵ مؤلف می‌نویسد: «بهار در نیمه دهه بیست/چهل به عنوان وزیر معارف نیز خدمت کرد». محمدتقی بهار (ملک الشعرا) در سال ۱۳۲۵، در کابینه قوام السلطنه، به عنوان وزیر فرهنگ انتخاب شد. این همان کابینه‌ای است که سه وزیر توده‌ای هم عضو آن بودند. در همین روزگار بود که «نخستین کنگره نویسندگان ایران» تشکیل و بهار به عنوان رئیس کنگره انتخاب شد. «وزیر معارف» که نوشته‌اند، بی‌شک درست نیست؛ زیرا در آن زمان، چندسالی بود که «معارف» جای خود را به «فرهنگ» داده بود.

در حاشیه همین صفحه ۲۵۵، نکته‌ای دیگر آمده که تأمل برانگیز است: «شمس کسمائی... نخستین زنی است که در زبان فارسی شعر سپید نوشته است». «اگر منظور از «شعر سپید»، شعری باشد که نخستین بار «ارل آوساری» (Earl of surry) در قرن شانزدهم میلادی برای ترجمه منظومه «آنه ئید» ویرژیل از آن استفاده کرد و «شکسپیر» در نمایشنامه هایش و «ملیتون» در «بهشت از کف رفته» بهترین نمونه‌های آن را از خود به یادگار گذاشتند، باید گفت از «شمس کسمائی» (۱۲۶۲-۱۳۴۰ ش)،

۲۰. خاطرات دیبامی، ادبی، جوانی به روایت سعید نفیسی، به کوشش علیرضا اعتصام، تهران، ۱۳۸۱، ص ۳۷۰.

۲۱. ر. ک: پیدایش رمان فارسی، ترجمه مهوش قدیمی-نسرین خیاط، تهران، ۱۳۷۷، ص ۱۱۱ به بعد.

جمله تشکیل «جرگه دانشوری» و «انجمن دانشکده» در چند جا (صفحات ۱۲۰، ۳۷۰ تا ۳۷۵، ۳۷۹ و ...) سخن رانده است که واقعیت امر را روشن می‌سازد. او می‌نویسد:

«این فکر نخست برای من و مرحوم اقبال آشتیانی و مرحوم رشید یاسمی پیدا شد و مصمم شدیم انجمنی تشکیل بدیم و درباره همه فنون ادب کار کنیم. نخستین جلسه ما، در خانه پدری من در کوچه ناظم الاطباء در میان خیابان اکباتان و خیابان امیرکبیر امروز- یک روز عصر در دی ماه ۱۲۹۵ تشکیل شد. کسانی را که در آن جلسه نخست برای گذاشتن آن بنیاد دعوت کردیم، از گذشتگان مرحوم حسین دانش بود... دیگر مرحوم محمد علی واله خراسانی... دیگر مرحوم سید ابوالقاسم ذره... از کسانی که هنوز در میان ما هستند، آقایان احمد مقبل... علی اصغر شریف... اقبال... یاسمی... من بودیم. این انجمن را جرگه دانشوری نام گذاشتیم...»<sup>۲۰</sup>

سپس نوشته است (ص ۳۷۴-۳۷۵):

«پس از اینکه چندی انجمن ادبی تازه به کار افتاده ما با نام جرگه دانشوری در خانه پدری من، تنها با عضویت جوانان همسن جلساتی فراهم کرد. نخستین کسی که من از میان کسانی که مسن تر از ما بودند، در نظر گرفتم، او [=محمد میرزا افسر] بود، و همین که با همکاران خود این پیشنهاد را در میان گذاشتم، همه به طوع و رغبت پذیرفتند.

هنگامی که وی عضویت انجمن ما را پذیرفت، تا چندی ریاست با او بود... هنگامی که انجمن ما به خانه مرحوم افسر در خیابان اکباتان امروز منتقل شد، به راهنمایی وی چند تن از ادیبان که از ما مسن تر بودند، عضویت آن را پذیرفتند: مرحوم ملک الشعراء بهار، مرحوم عبدالحسین تیمور تاش... آن وقت بود که به پیشنهاد مرحوم بهار، نام انجمن را «دانشکده» گذاشتیم و دو سال بعد مجله دانشکده را تأسیس کردیم. مدیر این مجله و صاحب امتیاز آن مرحوم بهار بود و به اصطلاح مدیر داخلی آن من بودم. مقالات را جمع می‌کردم و به چاپخانه تهران... می‌بردم و سرتاسر آن را در چاپخانه غلط‌گیری می‌کردم و بدین گونه انتشار می‌یافت».

در ص ۲۰۰ ح می‌خوانیم: «البته در سال ۱۲۸۹/۱۹۱۰





«شعر سپید» به جا نمانده است؛ چه «شعر سپید» (Blank Verse) موزون است و بی قافیه. ولی کسمائی وزن و قافیه را حفظ و غالباً از قالب و محتوای تازه استفاده کرده است.

در ص ۲۵۸: از نقش مهم شاعران قبل از نیما در برخوردشان با نظام قافیه و وزن شعر سخن رفته که در درستی آن شکئی نیست. یقیناً به همین سبب است که «مهدی اخوان ثالث» گفته:

«من کار نیما را به عنوان یک امر به اصطلاح خارق العاده و اینها نمی دانم، بلکه در مختتم یک فهرستی می دانم». ۲۲

در صفحات ۲۵۹ و ۲۶۰: نظریات ریپکا و آرین پور در باب تأثیر ترجمه در دگرگون کردن زبان ادبی آمده است که البته دیدگاه ریپکا آمیخته با گزافه گویی است، اما اینکه «هیچ منتقدی تأثیر ترجمه را بر شعر فارسی و نظام رمزگان یا شیوه های بیان آن تحلیل و بررسی نکرده است» سخنی بجا و رواست. به صورت متفرقه، بعضی سخنانی گفته و کارهایی کرده اند، اما حتی یک بررسی دقیق و جامع تاکنون در این باره نشده است؛ زیرا موضوعی است بسیار گسترده و وقت گیر که به مطالعه و دقت و اطلاعات کافی نیاز دارد.

در ص ۲۶۹ و ۲۷۰ ح: بحثی است درباره «رمانس منظوم و ناتمام زهره و منوچهر، سروده ایرج میرزا» که به نظر مؤلف «کاملاً امکان پذیر است که ایرج از یک روایت فرانسوی این اسطوره یونانی یا از یک ترجمه فرانسوی نمایشنامه شکسپیر استفاده کرده باشد».

عبدالحسین زرین کوب نیز در نقدی که بر از صبا تا نیما تألیف ارژمند یحیی آرین پورنوشت (مرداد ۱۳۵۱)، از جمله تذکار داد که:

«اما مسئله ای که دومین مورد باقی می ماند، این است که ایرج این منظومه شکسپیر را از روی یک ترجمه فرانسوی اقتباس کرده است یا احیاناً از یک ترجمه عربی، فرانسوی یا فارسی؟ در اینکه از اصل انگلیسی نگرفته است، گویا جای شک نباشد...».

به یقین ایرج میرزا «زهره و منوچهر» را از ترجمه ناتمام «ونوس و آدونیس» اقتباس کرده است. سرگذشت آدونیس، اصلاً از افسانه های سوری بوده است که بعدها به اساطیر یونانی راه یافته. ونوس و آدونیس روایت های متعدد دارد که ترجمه بعضی به فارسی در آمده. اما مأخذ ایرج میرزا ترجمه ناتمام «ونوس و آدونیس» شکسپیر است از لطفعلی صورتگر و لاغیر ۲۳ ایرج در آغاز داستان که «آدونیس» به شکار «گراز» می رود، به علت حرمت شرعی، گراز را به «میش» تبدیل کرده، بی آنکه بداند در انجام داستان، گراز، آدونیس را می کشد. شاعر چهارچوب داستان را حفظ کرده، اما هر جا که لازم دیده، به

شرح و بسط مطلب پرداخته، جزئیات بسیاری به اصل داستان افزوده و نکاتی نه چندان کم را رها کرده و داستان را رنگ و حالت ایرانی داده است.

وی از همان روزها که سپیده دم صورتگر منتشر شده، دست به کار سرودن زهره و منوچهر شد. ترجمه داستان به سبب توقف انتشار مجله ناتمام مانده، درست در همان جا که زهره و منوچهر ناتمام مانده است. لطفعلی صورتگر (۱۲۹۷-۱۳۴۸) بارها تأکید می کرد که ایرج میرزا، مأخذی جز ترجمه او در دست نداشته. به روایت سید محمد دبیرسیاقی، ایرج میرزا به متن این ترجمه که در نشریه سپیده دم شیراز چاپ می شد، از طریق محمد تقی بهار دسترس پیدا کرد.

ص ۲۸۱ ح: «در این دوره چنین تصور می شد که دهقانان را زمین داران بزرگ ...».

به یقین «تصور می شد»، درست نیست. ۲۴  
ص ۳۲۶ و ۳۲۷: «رمزگذاری و صورت بندی درباره عناصر یک سطح ساختاری از طریق سطح دیگر ...».

عبارت هایی از این دست، نیاز به توضیح دارد؛ همان طور که فهم اصطلاحات خاص زبان شناسی «رمزگذاری» و «صورت بندی بیرونی» و «محور هم نشینی» و «محور جانشینی» و «رمزگان» و ... را باید با شرحی ساده همراه با مثال، برای خواننده آسان کرد.

ص ۳۳۴ ح: در باب «بخشی با عنوان طعنه آمیز «ترقی زبان فارسی در یک قرن»، «در نشریه کاوه» گمان نمی رود که استنباط مؤلف درست باشد. بی شک منظور تقی زاده از این بخش، نشان دادن تنزل زبان فارسی است، نه اینکه تجدّد سبب انحطاط زبان و ادبیات فارسی شده است.

تقی زاده در آن روزگار از متجدّدان بسیار تندرو بود. وی در

۲۲. گفت و گوی شاعران، ترجمه و ... مرتضی کاخی، ۱۳۸۴، ص ۱۰۰.  
۲۳. ر. ک: فرهنگ اساطیر یونان (م۹)، پی یوگریمال ترجمه احمد بهمنش، دانشگاه تهران، ۱۳۴۰، ج ۱، ص ۲۳؛ افکار و آثار ایرج، سید هادی حائری (کوروش)، تهران ۱۳۳۶، ج ۲، ص ۸۸ و ما بعد؛ سپیده دم، سال ۲، ش ۲، ص ۷۹-۸۲؛ نامه صورتگر، به کوشش کوکب صورتگر، تهران، ۱۳۶۸، مقدمه محمد دبیرسیاقی، صفحه شش-هفت.  
۲۴. ر. ک: مینوی برگستره ادبیات فارسی، ص ۳۱۶-۳۲۰؛ داستان رستم و سهراب، به تصحیح مجتبی مینوی، ۱۳۵۲، ص ۹ به بعد.

شاعری، ریخته قلم نیما یوشیج است، تراوش ذهن او و از اوست. ولی واقعیت امر، بدین صورت نیست.  
ص ۴۱۸: «نوشته های نیما هنوز چنان که باید ویراستاری نشده...».

درباره ویراستاری شعرهای نیما و چاپ آنها باید گفت وی در وصیت نامه اش به عنوان محمد معین-نه به اسم شاعرانی که دوروبر او می پلکیدند- از او خواسته بود که نوشته هایش را همان طور که هست، به طبع برساند. معین نتوانست به وصیت نیما عمل کند. بعدها نیما یوشیج «اوصیای تسخیری» فراوانی پیدا کرد که کارهایش را به صورت های مختلف به چاپ رساندند.  
در مورد متن شعرهای نیما، سیروس نیرو در خوانش شعر نیما نوشته است:

«من به عنوان تنها ادامه دهنده روش نیمایی در شعر و شاعران و هم زمان او، به نظر من آنچه که فعلاً از نسخه ها و دست خط نیما در دست است، مشکوک می نماید. اینها همه دست خورده و دست برده اند. در نزد من شعرهای نیما به صورت دیگری و درست آن محفوظ است»<sup>۲۶</sup>.

ص ۴۲۱-۴۲۲: درباره تأکید نیما بر «طبیعت» و «طبیعی» بودن، باید یادآوری کرد که چند دهه پیش از او، «ایرج میرزا» گفته بود:

هرچه گوئی تو طبیعی می گوی

بیشتر از آنچه طبیعی است مجوی<sup>۲۷</sup>

ص ۴۴۹: «تصویر صبح به عنوان پرنده ای در افق شرقی سابقه مشخصی در شعر فارسی ندارد...». به یقین واقعیت امر چنان نیست که نوشته شده است. تا آنجا که نویسنده این سطور می داند، در این باره البته پژوهشی مستقل نشده، اما در ادبیات کهن فارسی «تصویر صبح به عنوان پرنده...» بارها به کار رفته است که به آوردن دو نمونه بسنده می شود تا نشان داده شود که «تصویر صبح...» در شعر نیما، آن گونه که مؤلف پنداشته، ابتکاری نیست. ناصر خسرو گفته است:

صبح را بنگر پس پروین روان گوئی مگر

از پس سیمین تذروی، بسدین عنقاستی<sup>۲۸</sup>

۲۵. ر. ک: ده نامه از مهدی اخوان ثالث، به اهتمام محمد قهرمان، ۱۳۸۵، ص ۱۷۵؛ ایضاً کتاب ششم، اردیبهشت ۱۳۵۶، ص ۲۸۹-۳۱۹ (مقاله بهاء الدین خرمشاهی به عنوان: حافظ شاملو).

۲۶. خوانش شعر نیما، تهران، ۱۳۷۹، ص ۴۳.  
۲۷. تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج میرزا و...، به اهتمام محمد جعفر محبوب، ۱۳۵۳، ص ۱۵۹.

۲۸. دیوان ناصر خسرو، تصحیح مینوی- محقق. ۱۳۵۳، ص ۲۲۵؛ ترجمه کلیده و دمنه بهرامشاهی، به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، ۱۳۴۳، ص ۲۷۵.

سرمقاله دوره جدید کاوه (شماره اول) صریحاً و واضحاً نوشت: «ایران باید ظاهراً و باطناً، جسماً و روحاً فرنگی مآب شود و بس!»؛ نظری که چند دهه بعد، مجبور شد آن را پس بگیرد و رسماً استغفار کند.

ص ۳۳۵: «... لاهوتی، رفعت و عشقی در آن دوران برجسته ترین شاعران بودند...».

البته نمی توان نام جعفر خامنه ای و خصوصاً شمس کسمائی را از یاد برد.

ص ۴۰۹: «علی اسفندیاری» قبل از اینکه اسم مستعار «نیما یوشیج» را برای خود انتخاب کند، از نام قلمی «یوشی» استفاده می کرد.

ص ۴۱۴ ح: «درباره حافظ به ویژه مقدمه حافظ شیراز به روایت شاملو، برخلاف نظر مؤلف، «حافظ شیراز به روایت شاملو» همچون مقدمه آن متنی قابل اعتنا و اعتماد نیست.

مهدی اخوان ثالث که در ادب کهن فارسی دارای مطالعه کافی بود، در این باره نوشته است:

«یک منتخب حافظ (توسط بنگاه نیل) منتشر کرده و یک منتخب هفت پیکر نظامی (این یکی هنوز منتشر نشده) که البته این کارهای احمد [شاملو] به مفت خدا هم نمی ارزد و مایه بدنامی است؛ چون گذشته از یکی دو نکته به کلی پرت و پلاست و حتی به نظر من مفتضح».

دیگری از معاصران، نقدی بر این کتاب نوشته و محترمانه بی ارزشی آن را باز نموده است<sup>۲۵</sup>.

ص ۴۱۷: «حجم نوشته های نیما درباره شعر از اشعارش بیشتر است و به لحاظ اهمیت نیز یقیناً دست کمی از آنها ندارد».

در اینکه حجم نوشته های وی درباره شعر زیاد است، سخنی نیست. اما نکته های اساسی در این نوشته ها را غالباً می توان در نظریه هایی یافت که رمانتیک ها، سمبولیست ها، سورئالیست ها و دیگر نظریه پردازان اروپایی خصوصاً فرانسوی در زمینه شعر اظهار کرده اند. بنابراین خوانندگان ناآگاه یا کم اطلاع باید به حق از مؤلف گله مند باشند که با اینکه ایشان در زبان و ادب فرانسه نیز دستی قوی دارند، چرا مآخذ و منابع فرانسوی نیما را در مورد شعر پی جویی نکرده اند؛ چون از نوشته ایشان و دیگر هواداران آتشین نیما، این طور فهمیده می شود که هرچه درباره شعر و



نیز در ترجمه کلیله و دمنه بهرامشاهی می خوانیم:  
 «... چندان که سیمرخ سحرگاه در افق مشرقی پرواز می کرد  
 و بال نورگستر خود را بر اطراف عالم پوشانید...» .

\*\*\*

در باب «تجدد ادبی»، شعرهای دهخدا و دیگران - عارف،  
 عشقی و ایرج، و نیز سید اشرف الدین قزوینی که مؤلف در باب  
 او سکوت کرده - گذشته از عقیده ایرج میرزا:

در تجدید و تجدد و اشد

ادبیات شلم شوربا شد ...

و نظر محمد تقی بهار:

از پس مشروطه نو شد فکرها

سبک های تازه آوردیم ما ... ۲۹

چه خوب بود که به نظریه «محمدحسین شهریار» - شاعر  
 معروف - نیز توجه می شد:

تجدد ادبی شد به «آذری» آغاز

نفوذش از ره ترکیه بود و از قفقاز

نخست شاعر نو «معجز شبستر» ماست

که از نواغ عصر و بزرگ راهنماست

به فکر نو پس از این تخم آذری کو کاشت

به پارسی قدم تازه «دهخدا» برداشت

«بهار» رای زد و کرد دهخدا آغاز

به شکل قطعه معروف «صابر قفقاز»

اگر چه دور نخستین به جام او پیمود

ولی به چتته او یک غرابه بیش نبود

مهاجرت شد و از شاعران ایرانی

شدند چند تنی هم مقیم عثمانی

دوباره «صابر» و «توفیق فکرت» و «عاکف»

اثر گذاشت در افکار عشقی و عارف

مذاق این دو به افکار تازه ای پرداخت

یکی ترانه ملی، یکی نمایش ساخت

به شهر ما پس از آن گاه انقلاب ادب

شروع شد که نه چندان به اصل بود و نسب

نخست «رفعت» و «بانوی شمس کسمائی»

نهاد خشت نخستین به کار بنائی

دو تن دگر که به دنبال آن دو راهی بود

«نقی برزگر» و «احمد کلاهی» بود

همان که آخر سر پیشوای ما «نیما»

به مشق نسخه کامل تری شد از آنها

ولیک «خامنه ای» اسم کوچکش «جعفر»

شد از تخیل و فانتزی یکی رهبر

همان که تکلمه آن «فسانه» نیماست

که از تخیل وحشی و فانتزی غوغاست

به قول خود که روانش همیشه روشن باد

«به شهر ما بدهی هر چه داشت با من داد»

که از تحول ذوق آن چه سهم نیما بود

به دوره ای است که ساکن در «آستارا» بود

اوان جنگ جهانی و ترکتازی بود

نیاز شعر و ادب هم به صحنه سازی بود

ولی به شعر رمانتیک ترکی آنجا ساخت

که «خانواده سرباز» را به تهران ساخت

ولی رمانتیک او آزمایش و مشقی است

که پیش از آن و به از آن «سه تابلوی عشقی» است

هم از «هریمن» لرمانتف از نواغ روس

که بود شعر رمانتیک را به حجله عروس

گرفت در من و نیما چه شعله های شگفت

که دل نمی شد از آن شاهکار باز گرفت

اگر قضاوت نیما به حق بجوید کس

همان «فسانه» از او شاهکار باشد و بس

سه چار قطعه بسیار خوب هم دارد

بقیه مشق و خود آنها به چیز نشمارد .

همچنین باید به یاد آورد که سال ها پیش از «شمس کسمائی»

و «جعفر خامنه ای» و «تقی رفعت» و «ابوالقاسم لاهوتی» و ... ،

«میرزا حبیب اصفهانی» (۱۲۵۲ق - ۱۳۱۵ق)، مترجم و ادیب

معروف، در محرم سال ۱۳۰۷ق (۱۸۸۹م) قطعه ای در دوازده

بند با وزن هجائی، به مناسبت هشتمین کنگره جهانی خاورشناسان

به عنوان «خوان سپاس» سرود که همان وقت با عنوان فرانسوی:

Remereiment Pour Le Repas

در مجموعه:

Menu de diner offert auviii e Congress international de

Orientalistes,

۲۹ - تحقیق در احوال و آثار و...، محمدجعفر محجوب، ۱۳۵۳، ص

۱۲۲؛ دیوان، ج ۲، ۱۳۵۶؛ ص ۲۳۳؛ جلد سوم آثار منتشر نشده

شهریار، تبریز، ۱۳۶۹، ص ۳۶۱.

شده است، ولی به معنی «زمینی است که یک سال در میان کاشته می شود». «شب پا» (نگهبان شب) نیز خاص یک منطقه نیست.

بی شک به کاربرد لغات و اصطلاحات خاص زادگاه نیما یوشیج، به وسعت و توانایی زبان ما، چیزی نیفزوده است و نمی افزاید. تنها ممکن است برای مکالمه کنندگان به لهجه مازندرانی، لذت بخش باشد، اگر معنی آنها را دریابند. آنچه ذیلاً به صورت خلاصه از پژوهشگران نقل می شود، نکات بسیاری را به ما می آموزد. «مرتضی افسرده» در گزارشی به نام «نیما تا یوش» نوشته است:

«کنگره بزرگداشت یکصدمین سالگرد تولد نیما یوشیج به همت کمیسیون های یونسکو از ۲۴ تا ۲۸ شهریور ماه سال ۱۳۷۵ در تهران و یوش برگزار شد ... این کنگره علی رغم تلاش برپاکنندگان آن، در کار خود توفیق چندانی نداشت ... ادب دوستان و نیماشناسان استقبال خوبی از کنگره نکردند. اکثر صندلی ها خالی بود و تعداد شرکت کنندگان به زحمت به سی چهل تن می رسید. حضور مازندرانی های جوان ... قابل توجه بود، اما حتی در خواندن شعر نیما به زحمت می افتادند و اشتباهات به حدی بود که شرآگیم، فرزند نیما، ... تذکر می داد. «داروگ» که قورباغه ای درختی است، پرنده معرفی می شد و «بنداب»، بند آب تلفظ می گردید و خنده تلخ چند تن از حاضران به وضوح قابل شنیدن بود و غربت نیما حتی در میان مشتاقانش به خوبی حس می شد ...»<sup>۳۲</sup>.

مؤلف معتقد است که «کار شب پا»، از ویژگی خاص برخوردار است؛ «یعنی از صبغه محلی» که تا آن زمان در جریان اصلی شعر دیده نمی شد. این نظر البته درست نیست؛ زیرا در شعر فارسی نمونه های بسیاری را می توان نشان داد که شاعر توانا در شعر خود از لغات و اصطلاحات بومی استفاده کرده است و کار نیما نمی تواند «از ویژگی خاصی برخوردار باشد». در آثار به جامانده از گویندگان و نویسندگان سبک خراسانی و ترکستانی، لغات و اصطلاحات بومی کم نیست. پیروان دیگر سبک ها نیز گهگاه از روی تفنن از واژه های محلی استفاده کرده اند. «شوریده شیرازی» (۱۲۸۰ق-۱۳۴۵ق) در قصیده ای که به وصف مجلس جشنی از سیاهان شیراز

۳۰. آینده، سال ۶، ش ۳-۴، خرداد-تیر ۱۳۵۹، ص ۲۹۹.

۳۱. بدعت ها و بدایع نیما یوشیج، تهران، ۱۳۵۷، ص ۲۴۳-۲۷۰.

۳۲. پژوهشگران، نشریه خیری داخلی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ش ۱۸، مرداد ماه ۱۳۷۶، ص ۲۴.

در استکهلم به چاپ رسید.<sup>۳۰</sup>

این قطعه ۲۳ سال پیش از آن تاریخی است (۱۳۳۰ق) که ادوارد پروان، خاورشناس انگلیسی، از «یحیی دولت آبادی» درخواست تا «بی رعایت عروض معمول» منظومه ای ساخته، برای او بفرستد و دولت آبادی «صبحدم» را ساخت.

قطعه میرزا حبیب که به تقلید از شعر فرانسوی سروده شده، با این بند شروع می شود:

گاهست که پاس و سپاس آریم  
زین بزم سترگ هنرمندان  
وامی است گذار که بگزاریم  
این وام همی زین دندان

#### کار شب پا

مؤلف درباره شعر «کار شب پا» (ص ۴۸۱) یادآوری می کند که: این شعر نیما به لحاظ سبک شناختی از ویژگی خاصی برخوردار است که تا آن زمان در جریان اصلی شعر دیده نمی شد و آن عبارت است از رنگ محلی آن، به ویژه در واژگان و نحو گیاهان و جانورانی که در شعر نیما حضور دارند، متعلق به مازندرانی-زادگاه شاعر-اند و اسمشان به لهجه محلی آمده است. کلماتی همچون: اوجا، تیرنگ، آیش و شب پا به فضای شعر رنگ محلی خاص داده اند.

مهدی اخوان ثالث نیز در بدعتها و بدایع نیما یوشیج معتقد است که:

«وقتی گوشه تازه ای از زندگی با عناصر تازه به شعر وارد شود، همراه خود لغت و اصطلاح تازه هم می آورد و این کار اگر با بصیرت و بی تصنع صورت بگیرد، به وسعت و توانایی زبان می افزاید ...»<sup>۳۱</sup>.

در این شعر بعضی از اصطلاحات و لغات خاص منطقه مازندرانی مانند «آیش» (مزرعه برنج)، «تیرنگ» (قرقاول)، «اوجا» (یک نوع نارون)، «نپار» (بستری از نی و چوب بست)، «کله سی» (اجاق)، «بینجگر» (شلتنوکسکار) به کار رفته است.

«آیش» از اصطلاحات کشاورزی است که در بخش های وسیعی از سرزمین ما کاربرد دارد و حتی در کتاب ارشاد الزراعه نیز ضبط



اختصاص دارد، از لغات «فارسی شیرازی» غالباً ۵۷ به عنوان قافیه سود جسته که شیرازی، هم از آن لذت می برد و هم قدرت شاعر برایش شگفتی آور است. اما مردم دیگر نقاط این سرزمین پهناور، اگر لغات را درست تلفظ کنند و معنی آنها را هم بدانند، تنها توانایی شاعر را تحسین می کنند، بی آنکه لذتی از شعر ببرند یا در آنها اثر بگذارد.

در این چند بیت از آن قصیده: «زوزوک» (سوسک سیاه)، «خزوک» (سوسک)، «کُلوک» (کوزه)، «کُرُنَجی» (پیچیده، مرغول)، «بُنجال» (درهم)، «گُرُوک» (گلولة نخ)، «کَدو» (سوسک)، «پیرسوک» (پرستو) همه از لغات شیرازی است که البته «به وسعت و توانایی زبان» چیزی نیفزوده، بلکه تفتنی شاعرانه را نشان می دهد که سبب شده تا چند لغت محلی شیرازی حفظ شود:

کرده در باغ مُشیر المُلک مهمانی زوزوکی

هر طرف اندر خرامیدن خَزوکی با خَزوکی

کرده مهمانی «دده رعنا» کنیزان سیه را

فندقی سرها به هم بر بسته چون مشکین کُلوکی

ظرفشان ظرف برنجی، مویشان موی کرنجی

پشت سر گیسویشان بنجال چون پشمین گُرُوکی

باغ پر طاووس چون گرمابه های پر کدو شد

بلبلی هرسو نواخوان از برای پیرسوکی ۳۳

نکته مهمی که اینجا باید مطرح شد، این است که شعر از دید باختین، تنها جولانگاه صدای شاعر و تنها بازتاب دهنده احساسات شاعر است و به این اعتبار «تک آوایی» است سپس به این نتیجه می رسد که حدود سبکی شعر با اقتدار و محافظه کاری و جزمیت زبان همراه می شود و شعر نمی تواند از امکانات بالقوه گویش های گوناگون اجتماعی بهره گیرد (باختین، ۱۹۸۳، ص ۲۸۵).

بنابر این نظر مؤلف با نظر باختین که کتاب براساس آرای او و «لوتمن» تألیف شده، همخوانی ندارد.

با توجه به نوشته مؤلف (ص ۴۶۹) درباره «مرغ آمین» باید افزود: همان طور که یکی از پژوهشگران اشاره کرده، این اسم در «فرهنگ چراغ هدایت» آمده و در اصل معادل «کَفّ الحَضیب» نجومی است.

آنچه در کتاب کوچک درباره «مرغ آمین» آمده، برگرفته از عنوان همین شعر است که گردآورنده کتاب آن را گسترش داده تا به اندازه یک مدخل برسد.

اما مؤلف کتاب حاضر در نقد و تحلیل «مرغ آمین» نوشته های اخوان ثالث و کسرائی را مد نظر داشته، ولی به گفته های صاحب طلا در مس در باب این شعر توجهی نکرده است.<sup>۳۴</sup>

مؤلف در چند جا از تألیف نوآین خود (مثلاً صفحات ۵۷ و ۴۱۴) از «شعر نو» به عنوان «دستاورد فرهنگی عظیم» و «مهم ترین دستاورد فرهنگی ایران در دوره پس از جنگ جهانی دوم» یاد کرده است که البته مبالغه آمیز به نظر می رسد؛ زیرا سیر نزولی شعر نو- جز در زمینه شعر مذهبی- با گفته و نظر مشارالیه مطابقت ندارد.

در اینجا بی مناسبت نیست که به یادآوریم گفته یکی از معلمان قدیمی ابوالحسن فروغی (۱۳۰۱ق- ۱۳۳۸ش) را در رساله ۵۶ صفحه ای خود به نام تحقیق در حقیقت تجدد و ملیت و تناسب این دو معنی با یکدیگر از لزوم تعادل بین تجدد و ملیت سخن رانده است و به حق معتقد بوده که تجدد تقلیدی باعث از یاد بردن ذات خود و فنا شدن در ذات دیگران می گردد.

یکی از صاحب نظران نیز چند سالی پیش از این نوشته بود: «بعضی از برنامه های صدا و سیما مخصوص مشاعره است. جوانان بسیار در این برنامه ها شرکت می کنند و آنچه باعث اعجاب شنوندگان می شود، حافظه بسیار نیرومند آنها در حفظ و قرائت اشعار قدما و بزرگان ادب فارسی است. ولی بی اغراق از هر دو یا سه بیتی که آنها می خوانند، یک بیت اشکال وزنی دارد و وقتی که مجری برنامه به ایشان هشدار می دهد، نه تنها از عهده رفع اشکال بر نمی آیند، بلکه حتی در می مانند که چرا اصلاً اشکالی وجود دارد»<sup>۳۵</sup>.

۳۳. دردی گوهر، مهدی حمیدی، ج ۲، ص ۳۹، ۱۳۷۵.

۳۴. جهان کتاب، سال ۱۱، ش ۸-۹، آذر-دی ۱۳۵۸، ص ۶-۱۱؛ ج ۳، تهران، ۱۳۵۹، ص ۵۶۱؛ طلا در مس، رضا براهنی، ۱۳۷۱، ج ۱، ص ۵۴۹، ۵۹۸، ۶۷۸، خصوصاً ص ۶۸۲ ما بعد؛ ج ۲، ص ۷۵۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۱۰۱۸ و....

۳۵. تهران، ۱۳۰۹ش؛ مقاله «تغییر کمیّت مصوت های فارسی»، ابوالحسن نجفی.

ارزش و اهمیت خود و شعر نو را به رخ خواننده فارسی زبان بکشند، بی آنکه مآخذ خود را نشان دهند و به نکته ای مهم عنایت کنند که آیا این نظریه ها با روح زبان فارسی و مقتضیات فرهنگی ما مطابقت دارد یا نه؟ اینک برای نمونه آنچه رضا براهنی درباره مسئله انتحال در شعر شاملو نوشته است، عیناً نقل و تذکار داده می شود که صاحب این کتاب، گذشته از نویسندگی و کار ترجمه، از نوپردازان است و دست کم یازده مجموعه شعر از ۱۳۴۱ تا ۱۳۶۹ چاپ کرده است. وی در باب شعر شاملو می نویسد:

«پابلو نرودا در چند شعر او ردپایی گذاشته است، به ویژه در شعر «بر سنگفرش» از مجموعه «باغ آئینه» [۱۳۳۸] که در آن چند سطر زیر عیناً از یکی از شعرهای «نرودا» برداشته شده، شاملو حتی از نظر تقطیع هم دخالتی در شعر «نرودا» نکرده و عیناً آن را ترجمه کرده است:

«از پشت شیشه ها به خیابان نظر کنید!

خون را به سنگفرش ببینید!

خون را به سنگفرش

ببینید!

خون را

به سنگفرش ...»

و ای کاش شاملو در این قبیل موارد، منابع خود را خود به دست می داد. ۲۸



۳۶. مجموعه کامل نامه های نیما یوشیج، ۱۳۷۶، ص ۶۵۳.

۳۷. نامه فرهنگستان، ش ۲۸، ۱۳۸۴، ص ۹۶-۱۱۱.

۳۸. منبع شاملو را من به دست می دهم، به اسپانیولی و انگلیسی از شعر «در توضیح چند چیز»:

Venid a Ver la sang por las calles,

Vendi a ver

La sangre por las calles,

por las calles!

\* \* \*

come see the blood in the street

come see

The blood in the street

Come see the blood

In the streets!

از این قبیل برداشت ها از شعر دیگران در شعر شاملو فراوان است.

از دو-سه نکته قابل ذکر که در این کتاب به هیچ کدام توجه نشده، یکی «زبان شعر» است، خصوصاً در فصل آخر که به نیما و شعر او اختصاص دارد، لزوم این توجه بیشتر احساس می شود. دیگری مسئله برپا شدن «نخستین کنگره نویسندگان ایران» است در تیرماه ۱۳۲۵، در تهران که هنگام بحث و نقد و تحلیل شعر نو، توجه به اهداف این کنگره و مسائلی که در ضمن آن به میان آمده و مطالب مورد گفتگو، لازم می نماید.

نکته مهم دیگر در شعر و شاعری نیما که نه در کتاب حاضر بررسی شده و نه تفسیر کنندگان و تحسین کنندگان شعر نیما بدان پرداخته اند، این است که وی در سال ۱۳۳۲ در ضمن نامه ای به احمد شاملو نوشته است:

«من خودم با زحمت کم و بیش و گاهی به آسانی به موضوع های شعر خودم، که دیده اید چه بسا اول نشر آن را نوشته ام، وزن می دهم»<sup>۳۶</sup>.

این شیوه شاعری-اول شعر را به نثر نوشتن و سپس به آن وزن دادن-البته تازه است و مسبوق به سابقه نیست و نیاز به پژوهشی دراز دامن در چگونگی آن دارد.

\* \* \*

در سال های اخیر، بخشی از تحقیقات زبان شناختی ادبیات معاصر، بر مبنای مکاتب مختلف زبان شناسی، پایان نامه های دانشگاهی است که از آن میان تعدادی نیز درباره شاعران و شعر معاصر از جمله نیماست<sup>۳۷</sup>.

\* \* \*

از جمله مسائل قابل تأمل در «شعر نو» و در کار بعضی از نوپردازان، مسئله «انتحال» (plagiarism) است که در کتاب به آن توجه نشده است؛ یعنی نسبت دادن اشعار شاعران دیگر (اینجا فرنگی) به خود از راه ترجمه ناقص یا کامل و یا با تغییر جزئی. این گونه شاعران به گنجینه شعر ایران مانند اخوان یغمائی نگریسته اند که می توان محتویات آن را بی اجازه و بازخواست، چپاول نمود و از آن خود کرد. نه تنها شعر که بخش هایی از نوشته های نظریه پردازان شعر فرنگی را نیز در اینجا و آنجا با نثری ناهموار با نام خود به طبع رسانده اند تا

