شروع دیگر شعر

نگاهی به جهان و زبان نیما یوشیج به مناسبت زادروزش (۲۱ آبان)

شعر معاصر

علیرضا پیروزان
نویسنده و منتقد ادبی

نیما یوشیج (۱۲۷۶-۱۳۳۸)، به‌عنوان بنیان‌گذار شعر نو فارسی، نقطه عطفی در تاریخ ادبیات ایران محسوب می‌شود. اهمیت او تنها در ابداع «وزن و قافیه نو» یا ساختار تازه شعر نیست، بلکه در افق گسترده‌ای است که برای بازتعریف رابطه شعر با جامعه، تاریخ، فرهنگ و زبان گشود. از این منظر، نیما را نمی‌توان صرفاً یک شاعر نوآور دانست؛ او روشنفکری فرهنگی بود که با حساسیت نسبت به دگرگونی‌های اجتماعی و تحولات زیست‌جهان ایرانی، شعر را به عرصه‌ای برای بازاندیشی هویت و جهان‌بینی بدل ساخت. نیما فراتر از یک شاعر نوآور، بنیان‌گذار نوعی «فرهنگ شعری» در ایران بود. شعر او تجسمی است از کشاکش سنت و مدرنیته، مرکز و حاشیه، فرد و جامعه، و زبان رسمی و عامیانه. میراث او تنها در قالب ادبیات باقی نمانده، بلکه به بخشی از هویت فرهنگی ایران مدرن بدل شده است. به همین دلیل، نیما را باید نه فقط در تاریخ شعر فارسی، بلکه در تاریخ فرهنگی ایران جای داد؛ چراکه او با شعر خود، زبان و تخیل جمعی ایرانیان را برای مواجهه با جهان جدید آماده کرد.

زمینه تاریخی و اجتماعی نیما

نیما در آغاز سده‌ای ظهور کرد که ایران در حال گذار از سنت به مدرنیته بود. انقلاب مشروطه (۱۲۸۵) در کنار جریان‌های تجددخواهی، نهادهای آموزشی نوین، روزنامه‌نگاری و ترجمه ادبیات اروپایی، افق تازه‌ای پیش روی روشنفکران گشود. اما این دگرگونی‌ها همواره با تناقض، شکست و سرخوردگی همراه بودند. شعر فارسی تا پیش از نیما، عمدتاً در قالب‌های کلاسیک (غزل، قصیده، مثنوی) و با جهان‌بینی سنتی جریان داشت. حتی شاعران مشروطه همچون عارف قزوینی یا میرزاده عشقی، هرچند در مضمون نو بودند، اما همچنان در چهارچوب‌های وزنی و بیانی کهن باقی ماندند. نیما با «افسانه» (۱۳۰۱) مرزهای این سنت را شکست و برآن شد که شعر نه فقط روایت احساس فردی، بلکه بیانگر تجربه تاریخی و اجتماعی یک ملت در حال تغییر باشد.

از منظر اجتماعی، نیما در حاشیه زاده شد: زاده یوش در مازندران، در فضایی روستایی و بومی. این موقعیت «حاشیه‌ای» بر شعر او اثر گذاشت: زبان بومی، تصاویر طبیعت شمال، و تجربه زیست در تقابل با مرکزیت فرهنگی تهران، همه در شکل‌گیری افق نگاه او سهم داشتند. نیما به‌نوعی نماینده «صدای حاشیه» در برابر مرکزیت ادبی و فرهنگی زمانه خود بود.

نیما و مدرنیته

یکی از مسائل کلیدی در میراث شعری نیما، مواجهه او با مدرنیته است. نیما در میانه دو جهان قرار داشت: از یک سو سنت دیرپای شعر فارسی، و از سوی دیگر مدرنیته غربی که در ایران دهه‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ نمود می‌یافت. نیما در «حرف‌های همسایه» بارها به این تناقض اشاره می‌کند. او ضرورت نوآوری را می‌بیند، اما این نوآوری را نه در تقلید صرف از غرب، بلکه در پیوند با زبان و فرهنگ ایرانی می‌جوید. به همین دلیل شعر نیما نه کاملاً «غربی» است و نه صرفاً «ایرانی» به معنای سنتی؛ بلکه ترکیبی است خلاق از هر دو اینها. این موقعیت «میان‌بودگی» را می‌توان با نظریه «هومی بابا» و مفهوم «هیبریدیتی» یا «اختلاط» توضیح داد: نیما فضایی در میانه سنت و مدرنیته خلق می‌کند که در آن هویت فرهنگی جدیدی ساخته می‌شود. به همین دلیل است که شعر او همزمان برانگیزاننده مخالفت سنت‌گراها و الهام‌بخش نسل‌های آینده بود.

زیبایی‌شناسی و زبان شعری نیما

از نظر زیبایی‌شناسی، نیما سه نوآوری اساسی داشت:

- ساختارشکنی وزنی: با «شعر نو» یا همان «شعر نیمایی»، او قاعده عروض سنتی را شکست و به شعر امکان داد تا در قالبی آزادتر، متناسب با نیاز بیان مدرن شکل بگیرد. این دگرگونی، تنها تغییر فرم نبود؛ بلکه تغییر رابطه شعر با تجربه زیسته و جهان اجتماعی بود. آزادی وزن، استعاره‌ای بود از رهایی فرد و جامعه از قید سنت‌های سختگیرانه.
- زبان روزمره و فرهنگ عامه: نیما زبان شعری را از برج عاج ادبیات کلاسیک به گفتار روزمره نزدیک کرد. او لهجه‌ها، اصطلاحات بومی، و ضرباهنگ زبان محاوره‌ای را به شعر وارد کرد. از این منظر، شعر نیما نوعی «دموکراتیزه شدن زبان» بود: اعتراف به ارزش فرهنگی و زیبایی‌شناختی زبان مردم عادی در برابر انحصار زبان فاخر درباری یا کلاسیک.
- طبیعت و جهان روستایی: یکی از وجوه برجسته شعر نیما حضور پررنگ طبیعت است: کوه، جنگل، دریا، برف و باران. این تصاویر، تنها وصف شاعرانه نیستند؛ بلکه بازتاب زیست‌بوم او، و پیوندی فرهنگی با ریشه‌های روستایی ایران‌اند. این امر، نوعی «بازنمایی خرده‌فرهنگ» محسوب می‌شود که صدای حاشیه را وارد متن مسلط می‌کند.

نیما و فرهنگ سیاسی-اجتماعی

شعر نیما را نمی‌توان بی‌ارتباط با تحولات سیاسی و اجتماعی زمانه‌اش دانست. دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰، با اشغال ایران در جنگ جهانی دوم، شکل‌گیری احزاب سیاسی، و تجربه ناکام دموکراسی پارلمانی همراه بود. در این بستر، شعر نیما اغلب حال و هوای تلخ، پرسشگر، و انتقادی دارد. آثار او مانند «ققنوس» یا «داروگ»، فراتر از بیان فردی، نوعی تمثیل فرهنگی‌اند: موجودات اسطوره‌ای یا عناصر طبیعی به سخنگوی شرایط تاریخی بدل می‌شوند. «داروگ» (قورباغه‌ای که به باور مازنی‌ها باران را نوید می‌دهد) استعاره‌ای است از امید در دل یأس تاریخی. این پیوند میان شعر و سیاست، اما نه به شکل شعاری، بلکه در لایه‌ای استعاری و فرهنگی صورت می‌گیرد؛ ویژگی‌ای که شعر نیما را متمایز از بسیاری از هم‌عصرانش می‌کند.

میراث نیما

میراث نیما یوشیج را باید در سه سطح بررسی کرد:

- تأثیر بر شاعران معاصر: نسل پس از نیما. شامل احمد شاملو، فروغ فرخزاد، مهدی اخوان ثالث، سهراب سپهری و بسیاری دیگر. هریک به‌گونه‌ای وامدار نیما هستند. شاملو با شعر سپید، فروغ با صدای زنانه و انفرادی، اخوان با حماسه تاریخی و سپهری با عرفان طبیعت‌گرا، همه ادامه‌دهنده راهی بودند که نیما گشود.
- تحول در فرهنگ ادبی: شعر نو به‌تدریج به جریان غالب ادبیات ایران بدل شد و ذائقه فرهنگی جامعه را تغییر داد. در این تحول، نیما از «یک شاعر» به «یک نهاد فرهنگی» تبدیل شد؛ یعنی حضوری که معیار نوگرایی و سنجش ارزش در شعر معاصر شد.
- جایگاه نمادین: نیما، نماد «مدرنیته ادبی» در ایران است. همانگونه که در فرهنگ غربی، افرادی چون شارل بودلر یا تی. اس. الیوت مرزگذار عصر نو شدند، در ایران نیز نیما چنین نقشی را ایفا کرد. از این منظر، او بخشی از هویت فرهنگی و تاریخی ایران مدرن است.

نیما در خانه دزاشیب تهران، ۱۳۳۵

نبوغ و جنون

بررسی پیوند وزن و معنا در شعر نیما یوشیج

نقاشی نیما از خودش - دی ۱۳۱۴

تحلیل شعر
امید طبیب‌زاده
عضو پیوسته فرهنگستان زبان و ادب فارسی

نیما نابغه‌ای بی‌بدیل بود که به‌واسطه عشق عظیمش به شعر و اهتمام بلیغش در کاروبار شاعری، توانست فصل جدید و درخشانی را در دفتر پربرگ شعر فارسی بگشاید. او عاشق بود و معروف است که عشاق رفتارهای جنون‌آمیز کم ندارند، و نیما هم از این قاعده مستثنی نبود

شعر نیما را نمی‌توان بی‌ارتباط با تحولات سیاسی و اجتماعی زمانه‌اش دانست. دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰، با اشغال ایران در جنگ جهانی دوم، شکل‌گیری احزاب سیاسی، و تجربه ناکام دموکراسی پارلمانی همراه بود. در این بستر، شعر نیما اغلب حال و هوای تلخ، پرسشگر، و انتقادی دارد

مهدی اخوان ثالث هنگام بحث درباره شعر نیما متذکر می‌شود که مادرِ تمام بدعت‌ها و بدایعِ نیما یوشیج در وزنی نهفته است که او برای ما به ارمغان آورده و امروزه آن را وزن نیمایی می‌خوانیم. به نظر بنده او حقیقت را گفته، اما نه تمام حقیقت را!! او از نکته‌ای غفلت کرده که شرح آن محتاج توضیحی است.

می‌دانیم که طی قرن‌ها، در غیابِ اجباری هنرهایی چون موسیقی، رقص، نقاشی و مجسمه‌سازی، شعر نه‌تنها از معدود انواع هنری نزد ایرانیان بود، بلکه از قوی‌ترین بلندگوهای تبلیغاتی نیز در دربارها و سلسله‌های گوناگون ایرانی محسوب می‌شد. همین دو ویژگی قدمت و قدرت کافی است تا شأن زیبایی‌شناختی و اجتماعی شعر افزایش بیابد، و هر کجا شعر چنین شأن و منزلتی داشته باشد، خواه‌ناخواه پای آشنایی‌زدایی هم به میان می‌آید. هرچه رواج شعری بیشتر باشد، عملکرد آشنایی‌زدایی در آن قوی‌تر خواهد بود، و نکته‌ای که اخوان از آن غفلت کرده این است که وزن همواره یکی از قوی‌ترین تمهیدات آشنایی‌زدایی شعر فارسی محسوب می‌شده است. ما بیش از ۶۰۰ وزن متفاوت در شعر فارسی داریم، و شما این ۶۰۰ وزن را مقایسه کنید با وزن‌های شعر انگلیسی که رایج‌ترین انواع آن از چهارتا (آیمبی، تروکی، آناپست و داکتیل) تجاوز نمی‌کند. بخش اعظم اهمیت وزن شعر در مطالعات ادبی شعر فارسی به همین موضوع آشنایی‌زدایی مربوط می‌شود؛ باز بیهوده نیست که غالب نوآوری‌ها در شعر فارسی به‌نحوی از انحا با مقوله وزن قرین بوده است، و نیز بیهوده نیست که مهم‌ترین ویژگی شعر نیمایی، یعنی آخرین دور از ادوار گوناگون شعر فارسی عمدتاً به مقوله وزن بازمی‌گردد، به‌طوری‌که شعر نیمایی مساوی است با «وزن» نیمایی!

من در اینجا ابتدا با ذکر مثالی از عشق مجنون‌وار نیما به مقوله وزن و شعر سخن می‌گویم، سپس مختصری به وزن نیمایی و تمهیدات و ویژگی‌های خاص آن می‌پردازم، و نهایتاً از پیوند وزن و معنا در شعر نیما، در مقام دو روی تفکیک‌ناپذیر یک سکه سخن می‌گویم. پایان‌بخش گفتار ما متن شعر «ری‌را»ی نیماست که بنده آن را به حد ذوق و قدّ عقل خودم زیباترین شعر جهان می‌شناسم.

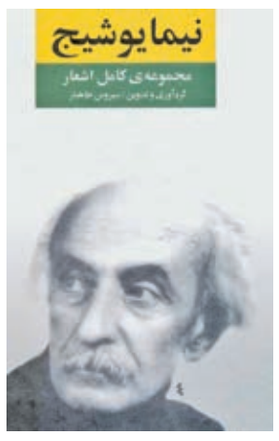
۱. عشق مجنون‌وار نیما به شعر

نیما نابغه‌ای بی‌بدیل بود که به‌واسطه عشق عظیمش به شعر و اهتمام بلیغش در کاروبار شاعری، توانست فصل جدید و درخشانی را در دفتر پربرگ شعر فارسی بگشاید. او عاشق بود و معروف است که عشاق رفتارهای جنون‌آمیز کم ندارند، و نیما هم از این قاعده مستثنی نبود. بنده در اینجا به اختصار به یکی از همین رفتارهای غریب این نابغه شعر فارسی اشاره کنم.

نیما شعر «غراب» را در سال ۱۳۱۸ در مجله «موسیقی» منتشر کرد و تاریخ سرایش آن را در پای شعرش ۱۳۱۷ عنوان کرد. دکتر سعید رضوانی در مقاله‌ای با عنوان «داوری در غیاب دادخواه...» (مجله نامه فرهنگستان ۱۳۹۷)، بر اساس دست‌نوشته‌های نیما، ثابت کرد این شعر نه در سال ۱۳۱۷ بلکه در سال ۱۳۱۸ سروده شده بوده است. بنده هم در مقاله‌ای دیگر[۱] بحث کرده‌ام که شعر «ققنوس» که در سال ۱۳۱۹ در همان مجله «موسیقی» منتشر شد و تاریخ پای آن ۱۳۱۶ است، احتمالاً در زمستان ۱۳۱۸ یا بهار ۱۳۱۹ سروده شده باشد، و لذا تاریخ ۱۳۱۶ پای آن چندان معتبر نیست. اما چرا نیما باید در تاریخ سرایش این دو شعر دست ببرد و تاریخ سرایش آنها را قدیم‌تر از تاریخ واقعی سروده‌شدن‌شان بنمایاند؟ به‌گمان بنده چون او می‌خواسته تاریخ سرودن شعرهایش قدیم‌تر از شعرهای تندرکیا باشد، و به این ترتیب تاریخ آغاز شعر نو را تماماً به اسم خودش سکه بزند! اگر چنین باشد باید گفت او دست به عمل بسیار عجیبی زده زیرا آنچه تندرکیا سروده بیشتر نوعی لفاظی ساده‌لوحانه و حتی کودکانه بوده است تا چیزی که اصلاً بتوان نام شعر بر آن نهاد! مثلاً به بخشی از شعرِ به‌واقع رقت‌آورِ «شاهین ۱» سروده تندرکیا که در سال ۱۳۱۸ منتشر شده توجه کنید:

آه سوختم آه، خدا!... هستی کمک!...
کو آب؟! آب!
آه زین بیابان، آب کو!
مُردم ز بس پوئیده‌ام، یا آب ده یا تاب!
تاب!
بیچاره من، دیگر مپو!
گردون تفو!...

اگر سردبیر صاحب‌نامی چون ناصر وثوقی، به تقلید از دوستی و پیوند میان آل‌احمد و نیما، نمی‌کوشید تا چنان پیوندی را بین خودش و تندرکیا بازسازی کند، و اگر وثوقی تریبون مهمی را در مجله «اندیشه و هنر» در اختیار تندرکیا نمی‌گذاشت، شاید امروز حتی با همین لحن تمسخرآمیز نیز یادی از تندرکیا به میان نمی‌آمد!



باری اگر تاریخ گذاری‌های فوق را بپذیریم، آنگاه اولین شعر نو فارسی، شعر ساده و کوتاه «غراب» خواهد بود، و دومین شعر نو فارسی، شعر بلندتر و پیچیده‌تر و البته بسیار زیباتر «ققنوس». در این‌صورت طول دوره «چله‌نشینی» نیما نیز که بنا به محاسبات اخوان ثالث از ۱۳۱۱ تا ۱۳۱۵ طول کشیده، اندکی بلندتر می‌شود و از ۱۳۱۱ تا اواسط ۱۳۱۸ را در برمی‌گیرد[۲]. پیوستن نیما به مجله «موسیقی» و همکاری‌اش با افرادی چون صادق هدایت و عبدالحسین نوشین و محمدضیاء هشترودی در سال ۱۳۱۷، آغاز گشایشی در کار شعر و زندگی او بوده است، و همین امر انگیزه لازم برای سرودن و انتشار شعرهای نو را به وی داده است.

۲. شعرِ موسیقی، یا شعرِ شعر

برای درک کار نیما باید به یک خَرق عادت وی در جدا کردن شعر فارسی از موسیقی ایرانی توجه بکنیم. گرچه نیما خود بارها به این دست‌آوردِ عظیمش اشاره کرده است، اما غالباً آن را نادیده گرفته‌اند. ساختن آهنگ برای وزن‌های پرکاربرد شعر فارسی، دست‌کم برای اهل فن، کار چندان دشواری نیست، مثل این است که شما به فروشگاهی بروید تا به قواره تن خود لباسی انتخاب کنید. حتی دیده‌ام آنها که ته‌صدایی دارند وقتی حافظ را می‌خوانند، ناگهان احساسات‌شان گُل می‌کند و فی‌البداهه شعر را در شولایی از نغمه می‌پیچند و کیف خود و احیاناً دیگران را دوچندان می‌کنند. اما ساختن آهنگ برای شعر نیمایی مانند دوختن لباس برتن غول بداندامی است که هیچ چیزش جور درنمی‌آید؛ نه مصراع‌هایش مساوی است، نه رکن‌هایش در جای معین و ثابتی خاتمه می‌یابد، نه قافیه و ردیف مشخصی دارد. آیا کسی را سراغ دارید که بتواند فی‌البداهه شعر نیمایی را در یکی از دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی سنتی یا کلاسیک ایرانی طوری بخواند که اگر نه دیگران، دست‌کم خودش حالی بکند!؟ یعنی شعر نیمایی اصلاً برای چنین کاری خلق نشده است، و حتی بزرگترین خوانندگان و نوازندگان هم وقتی پای شعر نیمایی به میان می‌آید به ناچار یکی دو تغییر در متن شعر می‌دهند و این کاری است که از عهده خیاط‌ها بر نمی‌آید، یعنی مثلاً نمی‌توانند قدری از سر قوز یا دور شکم برآمده مشتری را ببرند، یا قدری دست ناسازش را بکشند تا هم‌اندازه دست دیگرش بشود! مثلاً استاد پرویز مشکاتیان آهنگی بر شعر نیمایی «جنگل» سروده هوشنگ ابتهاج ساخته و در آن غیر از تغییر کلمه «جنگل» به واژه هم‌وزن «میهن»، سطرهای شعر را نیز با ترتیبی غیر از آنچه در شعر هست آورده تا روی آهنگ خوش بنشینند؛ یا استاد حسین علیزاده، که حقاً در لطافت طبعش خلاف نیست، قطعه «خاموشی» خود را بر قامت شعری نیمایی از سیاوش کسرایی آفریده، اما با حذف یک «واو عطف» در شعر، هم کلام شعر را روی آهنگ نشانده و هم نحو پیچیده آن را ساده کرده است. باید تأکید کرد اگر شعر نیمایی به قالب موسیقی سنتی ایرانی تن نمی‌دهد، به علت عادات شنیداری ما نیست، بلکه به علت تعمد نیما بوده است در سرودن شعری که در قالب موسیقی سنتی نگنجد! در این معنا سیمین بهبهانی هم به‌رغم همه ارادت آشکار و نهانی که به حمیدی شیرازی داشته، در واقع پیرو نیما بوده است!

باری نیما شعری برای زبان فارسی پدید آورد که وزنی خاص خودش دارد که لزوماً تابع موسیقی ایرانی نیست. حتی بعد از دوره اسلامی هم که قوالان و خنیاگران به‌تدریج نابود شدند و حساب شعر و موسیقی و آواز به‌ظاهر از هم جدا شد، چنین اتفاقی برای شعر فارسی رخ نداد. و خلاصه اینکه ما اینک هم آن شعر زیبا و قدیم خودمان را داریم که به سنت موسیقایی خودمان وابسته است، و هم شعر زیبای جدیدی را که شعرِ شعر است و راهی هم به شعر جهان دارد. اما شعر شعر، یا شعر بما هو شعر چیست؟ شرح این معنا نیز نیازمند توضیحی است.

۳. شعرِ شعر، یا شعر بما هو شعر

کشف هر نکته‌ای در اثر ادبی می‌تواند منشأ دانش یا التذاذی شهودمانند باشد، و هریک از رویکردهای گوناگون نقدی در حوزه خاص خود، می‌کوشند تا خواننده را در رسیدن به آن کشف و شهود یاری برساند. مثلاً گاه برای درکِ شعری لازم است اطلاعاتی درباره زمان و مکان سروده شدن شعر داشته باشیم، گاه باید از وضع طبقاتی یا احوال روحی شاعر مطلع باشیم، گاه باید شاعران معاصر و قبل و بعد شاعر را بشناسیم... و گاهی نیز التذاذ از شعر عمدتاً منوط به متن شعر و فضای درونی و ساختار زبانی آن است، بی آنکه نیاز چندانی به بررسی مسائل بیرون از متن شعر باشد. به‌نظر من تنها در حالت اخیر است که شعری مبدل به شعرِ ناب می‌شود، یعنی زمانی که به قول رومن یاکوبسون، زبان هیچ نقشی جز نقش شاعرانه نداشته باشد و در شعر چیزی جز خود متن شعر اهمیت نداشته باشد! تنها در این حالت است که کلمه همچون رنگ در نزد نقاش، یا سنگ در نزد مجسمه‌ساز، یا نغمه در نزد آهنگ‌ساز، مبدل به مصالحی در نزد شاعر می‌شود برای خلق زیبایی با کلمات. شاید بهترین نمونه از چنین شعری، نه فقط در اشعار نیما بلکه در کلّ ادبیات فارسی و حتی شعر جهان، شعر «ری‌را» باشد. شاید ذکر توضیح مختصری درباره شعر «ری‌را» در این میان راهگشا باشد.

من بارها و بارها شعر کوتاه «ری‌را»ی نیما یوشیج (۱۳۳۱) را خوانده‌ام و عجبا که هربار نیز چنان حیرت کرده‌ام که گویی نخستین بار است آن را می‌خوانم! من این شعر را مصداق بارز شعر ناب می‌دانم و در اینجا می‌کوشم تا به‌اختصار توضیح دهم شعر ناب چیست و چرا «ری‌را» را شعر ناب می‌دانم. «ری‌را» شعری است که به‌خودی‌خود زیبا و خیال‌انگیز است و التذاذ از آن عمدتاً وابسته به فضای درونی متن و وزن و صناعات ادبی و ساختار زبانی آن است. متن این شعر دارای ویژگی‌های نمایشی خاصی است که بر نحوه و سرعت قرائت آن بسیار تأثیر می‌گذارد؛ مثلاً از لفظ «ری‌را» در این شعر گاه در مقام اسم خاص استفاده شده و گاه در مقام نام‌آوا (مثل «قوقولی قوقو»، یا «جیک‌جیک» یا «قارقار» و مانند آن)؛ بدیهی است که توجه به این امر در قرائت شعر، خصلتی کاملاً نمایشی بدان می‌بخشد. یا مصراع‌های کوتاه و شکسته این شعر، و نیز تصرفات شاعر از طریق حذف کمیت‌ها در وزن آن، باعث می‌شود که سرعت قرائت شعر بسیار کند و آهسته شود و در نتیجه تأمل در فضای مه‌آلود و مبهم آن هرچه بیشتر بشود... به نظر من این ویژگی‌های فرمالیستیِ «ری‌را» در شعر فارسی کاملاً تازگی دارد، و توجه به آنها دریچه‌های جدیدی از آشنایی‌زدایی و التذاذ ادبی را به روی خواننده شعر می‌گشاید. این شعر زیبا به‌رغم ظاهر ساده‌اش، حاصل پیچیدگی‌های زبانی غریب و صنایع ادبی گوناگون است که من در مقاله‌ای کوشیده‌ام تا ساختار شگفت‌انگیز آن را تنها از دریچهٔ وزنش بررسی و تفسیر کنم[۳].

۴. ری‌را

اما هیچ کلامی جز کلام خود نیما نمی‌تواند اعجاز او را در سخن نشان دهد، پس شایسته است که این مقال را با نقل شعر «ری‌را» که می‌توان بارها و بارها خواندش و از آن لذت برد به پایان برسانم:

ری‌را

«ری‌را»... صدا
می‌آید امشب
از پشت «کاج» که بند آب
برق سیاه‌تابش تصویری از خراب
در چشم می‌کشاند.
گویا کسی‌ست که می‌خواند...
اما صدای آدمی این نیست.
با نظم هوش‌ربایی من
آوازهای آدمیان را شنیده‌ام
در گردش شبانی سنگین؛
ز اندوه‌های من
سنگین‌تر.
و آوازهای آدمیان را
یک‌سر
من دارم از بَر.
یک شب درون قایق، دلتنگ
خواندند آنچنان
که من هنوز هیبت دریا را
در خواب
می‌بینم.
ری‌را
ری‌را...
دارد هوا که (بـ)خواند
در این شب سیا
او نیست با خودش،
او رفته با صدایش اما
خواندن نمی‌تواند.
۱۳۳۱

پی‌نوشت:

[۱] امید طبیب‌زاده، «نقد تاریخی-زندگی‌نامه‌ای چند شعر نیما»، در: آسمان معرفت؛ مجموعه مقالات در گرامیداشت سید عبدالله انوار، به کوشش غلامرضا امیرخانی، تهران، سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی، ج۲، ص ۱۳۰۳-۱۳۲۹. ۱۴۰۳.
[۲] در این مورد همچنین رجوع شود به: امید طبیب‌زاده، نگاهی به شعر نیما یوشیج، تهران، انتشارات نیلوفر.
[۳] امید طبیب‌زاده، «وزن نونیمایی و تفسیر آن در «ری‌را»»، در: فصلنامه فرهنگان، سال ۲، شماره ۵، ص ۱۵۰-۱۵۶، ۱۳۹۹.