

دیالکتیک عین و ذهن و این‌همانی سوژه و ابژه در نظریه و شعر نیما یوشیج

محسن باقری*

اسماعیل شفق**

چکیده

«عینیت‌گرایی» از اصلی‌ترین و مهم‌ترین مفاهیم نظریه شعری نیما یوشیج است. عده‌ای منظور او را خلق شعرهایی کاملاً عینی دانسته و با ذهنی یافتن بخشی از اشعارش، نظریه و شعر وی را دچار تناقض یافته‌اند. برخی نیز با نسبت دادن نادرست این مفهوم به دیگر اجزاء نظریه و شعر او، تعریفی متفاوت از این مفهوم به دست داده‌اند. با دقت در آراء نیما و همچنین در نظر گرفتن سیر تاریخی این مفاهیم در شعرش، درمی‌یابیم که اساس تفکر و رویکرد نیما «دیالکتیکی» است و وی با توجه به آراء فیلسوفانی نظیر «هگل» و «مارکس»، به این‌همانی سوژه (ذهن) و ابژه (عین) دست زده و در نهایت بدون آنکه اصل عینیت‌گرایی مورد نظرش مخدوش شود، از تضاد بین این دو به سود عینیت عبور کرده است؛ به این صورت که خود او نیز به جزوی از آن عینیت تبدیل می‌شود. به بیان دیگر، آنچه منتقدان را در مواجهه با این مفاهیم به اشتباه انداخته است، درنیافتن این همجواری و تقابل دیالکتیکی بوده است. توجه به ساختار دیالکتیکی مورد نظر نیما، در فهم و تحلیل اشعار وی بسیار راهگشا است و در این مقاله علاوه بر ترسیم دقیق رویکرد او در این زمینه، با نقد چهار شعر وی، پاره‌ای از اشتباهات منتقدان در مواجهه با شعر او برطرف شده است.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران (نویسنده مسئول)،

mhn.bagheri@gmail.com

** استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران، erasht@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۵/۲۳

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

کلیدواژه‌ها: سوژه، ابژه، ماتریالیسم دیالکتیکی، این‌همانی، هگل، مارکس، نیماوشیخ.

۱. مقدمه و طرح مسئله

«عینیت» (Objectivity) و «ذهنیت» (Subjectivity) از مهمترین مفاهیم نظریه و شعر نیما هستند. وی یکی از مشکلات شعر کهن فارسی را ذهنی بودن آن می‌دانست و گرایش به عینت و بازتاب پدیده‌ها را پیشنهاد می‌کرد. باید گفت در مواجهه با این مفاهیم اشتباهاتی رخ داده است؛ برخی این پیشنهاد نیما را به معنی سرودن شعر عینی به معنای مطلق دانسته و با ذهنی یافتن بخشی از اشعارش، وی را در عملی کردن نظریه‌اش ناموفق دانسته‌اند. همچنین در یافتن نسبت این مفاهیم با دیگر مفاهیم نظریه نیما، باعث شده تا برخی از منتقدان به برداشتی متفاوت از آنچه که مورد نظر نیما است برسند. باید افزود که دلیل عمده این اشتباهات، عدم توجه دقیق به آراء نیما و سیر تاریخی این مفاهیم در نظریه و شعر وی است.

نیما ابتدا در تقابل با شعر کهن فارسی که غالباً ذهنی است، با رویکردی شبیه دکارت (Rene Descartes) و قرار گرفتن در جایگاه فاعل شناسا به تفکیک سوژه از ابژه، و وصف ابژه بدون دخالت دادن ذهنیت خود در آن، می‌پردازد و سهم عینیت را احیاء می‌کند و در ادامه با رویکردهایی که نقطه نظرات فیلسوفانی همچون کانت (Immanuel Kant)، هگل (Friedrich Hegel)، فوئرباخ (Ludwig Feuerbach) و مارکس (Karl Marx) را در این زمینه به یاد می‌آورد در نهایت به اتخاذ دیدگاه‌های «ماتریالیسم» (Materialism) و «دیالکتیک» (Dialectic) دست می‌زند و به صورت نهایی و ایده‌آل نظریه‌اش در این زمینه که «دیالکتیک عین و ذهن» است می‌رسد و با شکل دادن «این‌همانی» (Identity) سوژه و ابژه، بدون اینکه گرایشش به «ماتریالیسم» و «عینیت‌گرایی» مخدوش شود، از تضاد و دوگانگی بین آنها به سود «عینیت» عبور می‌کند؛ به این صورت که با بیشتر کردن سهم گزاره‌های عینی در کلیت شعر و تحقق «این‌همانی سوژه و ابژه»، خود او نیز به جزئی از عینیت مورد نظر تبدیل می‌شود.

در نگاهی دقیق‌تر باید گفت که نیما اصل «دیالکتیک» را به عنوان «جهان‌بینی» خود برگزیده و «درونی» کرده است و با برقرار کردن دیالکتیک بین آراء این فیلسوفان، صورت ایده‌آل خود را شکل داده که در ادامه به این امر پرداخته شده است.^۱

۲. پیشینه پژوهش

مهدی اخوان‌ثالث به مفاهیم «عینیت» و «ذهنیت» پرداخته است (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶: ۲۳۱-۲۵۴). اساس کار وی تعریف این مفاهیم و تأکید بر گفته‌ی نیما مبنی بر تأثیرگذاری بیشتر عینت‌گرایی است و اشاره‌ای به ساختار دیالکتیکی بین عین و ذهن نکرده است.

شاپور جورکش به مفاهیم نظریه‌ی شعری نیما و نسبتشان با یکدیگر پرداخته و عینت‌گرایی را در خدمت ساختار نمایشی و «چندصدایی» (Polyphony) کردن شعر دانسته (جورکش، ۱۳۹۳: ۵۸-۵۴) و در ادامه، حضور نیما در شعرش و بروز یافتن احساساتش در مواجهه با اشیاء و طبیعت را مصداق «ذهنیت‌گرایی» و موجب «تک‌صدایی» دانسته و در نتیجه وی را دچار تناقض یافته است (همان، ۷۱-۷۰). علاوه بر اینکه درنیافتن ساختار «دیالکتیک عین و ذهن» و «این‌همانی سوژه و ابژه»، موجب این برداشت نادرست شده، باید گفت که در برداشت از مفهوم «چندصدایی» نیز تسامحی رخ داده است: نخست آنکه تحقق چندصدایی؛ در بستر «رُمان» و از طریق «گفتگو» شکل می‌گیرد (نگ؛ دیدریک، ۱۳۸۸: ۱۳۵)، و بنابراین بهتر است در وهله‌ی نخست شعرهای نمایشی نیما را که مبتنی بر «گفتگو» هستند از این دیدگاه مورد بررسی قرار دهیم و ایراد جورکش به تمام شعرهای نیما، حتی آنها که هیچ نشانی از گفتگو در آنها نیست (نگ؛ جورکش، ۱۳۹۳: ۱۵۴-۱۴۸)، نادرست است. دوم آنکه اگر فراتر از «گفتگو»، به صحنه کشاندن «دیگری» را به عنوان مصداقی از چندصدایی بدانیم (همان، ۵۴)؛ باید گفت که اصرار جورکش برای حذف شاعر یا سوژه از شعر، آن هم در شعرهایی که مبتنی بر تعدد اشیاء و اشخاص نیستند؛ خود بر خلاف اصل چندصدایی است و مجدداً ما را به تک‌صدایی خواهد رساند.

تقی پورنامداریان در رابطه با این مفاهیم در مقایسه با شعر کهن فارسی بحث کرده است (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۲۸۱-۲۴۳). وی هیچ اشاره‌ای به ساختار دیالکتیکی مورد نظر نیما نداشته و تفاسیر ایشان از شعر نیما نیز با تفاسیر این مقاله متفاوت است.

رضا براهنی بخشی از اشعار نیما را دکارتی و بخشی دیگر را فرادکارتی یافته است، و در نتیجه وی را در نظریه‌پردازی و عینیت‌گرایی دچار تناقض یافته است (براهنی، ۱۳۹۳: ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۳۹). درنیافتن ساختار دیالکتیکی عین و ذهن، و همچنین عدم توجه براهنی به سیر تحول این مفاهیم، موجب این برداشت شده است.

شمسی پارسا در مقاله‌ای با گزینش بندهایی ذهنی و عینی از اشعار نیما، (نگ؛ ۱۳۹۰: ۳۱-۵۰)، نتیجه گرفته که نیما در عملی کردن عینیت‌گرایی موفق نبوده است (همان، ۴۶).

در نظر نگرفتن نسبت این مفاهیم در کلیت یک شعر، سیر تاریخی آنها و ساختار دیالکتیکی مورد نظر نیما، موجب این برداشت نادرست شده است.

پژوهشگرانی نیز با ذکر اصطلاحات و جملات صریح خود نیما در این زمینه؛ صرفاً به قصد او مبنی بر نزدیک شدن به طبیعت و اشیاء، و درآمیختن با آنها اشاره کرده‌اند، از جمله: بهمن شارق (شارق، ۱۳۵۰: ۱۰۸-۱۰۱)، محمد حقوقی که مطلبی واحد را سه بار تکرار کرده است (حقوقی، ۱۳۶۸: ۱۹۶-۱۹۵؛ همو، ۱۳۸۵: ۱۲۲-۱۲۱؛ همو، ۱۳۹۳: ۳۲۸-۳۲۷)؛ محمد مختاری (مختاری، ۱۳۷۲: ۱۹۴-۱۸۹) و محمود فتوحی (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۲۸-۱۲۷). این پژوهشگران نیز هیچ اشاره و توجهی به مسیر و مجرای تحقق این امر؛ که همان «دیالکتیک عین و ذهن» است، نکرده و در نتیجه اساساً آن همجواری عین و ذهن یا دخالت احساسات سوژه در ابژه را که به ظاهر منجر به تناقض در اصل عینیت‌گرایی نیما می‌شد و دیگر منتقدان به آن اشاره کرده‌اند، مطرح نکرده و پاسخی برای آن نداشته‌اند؛ مسئله‌ای که با ارائه سیر تاریخی و نقد دقیق اشعار نیما، در این مقاله حل شده است.

در پژوهش حاضر برای نخستین بار با استناد به نظریه و شعر نیما، به گرایش هدفمند وی به «دیالکتیک» اشاره شده است که خود می‌تواند ضرورت بازخوانی اساس نظریه و شعر نیما را در پی داشته و نتایج مهم و تازه‌ای به دست بدهد. در رابطه با مفاهیم عینیت و ذهنیت و نسبت آن‌ها با هم نیز برای نخستین بار است که به بنیان گذاشتن این مفاهیم بر دیالکتیک، سیر تاریخی تحول آنها، تقسیم‌بندی اشعار بر این اساس، واکاوی ساختار دیالکتیکی عین و ذهن و این‌همانی سوژه و ابژه اشاره و همچنین برداشت‌های نادرست منتقدان از این مفاهیم، با استناد به نظرات و شعر نیما تصحیح و تعدیل شده است.

۳. چهارچوب نظری

۱.۳ عینیت، ذهنیت، ماتریالیسم، دیالکتیک

«عینیت» به هر چیز مادی و ملموس که در پیرامون و خارج از ذهن است، اشاره دارد و «ذهنیت»؛ درک و دریافت ذهن از این پدیده‌های عینی است. مشاهده‌کننده، «سوژه» و مشاهده‌شونده، «ابژه» نامیده می‌شوند (نگ، لیبی، ۱۹۹۶: ۲۳۳ و ۳۳۳).

«ماتریالیسم» یا ماده‌گرایی با تأکید بر اصالت ماده، معتقد است که هرچه وجود دارد دقیقاً ماده است یا دست کم به ماده بستگی دارد (پاهاسکار، ۱۳۹۷: ۶۰۸) و از اینرو واقعیت

انسان نیز جزوی از همان ماده و جهان مادی است (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۷-۶) بنابراین ماده، محصول ذهن نیست بلکه ذهن محصول ماده است (انگلس، ۱۳۸۹: ۳۲). واضح است که ماتریالیسم با عینیت‌گرایی پیوندی مستقیم دارد. در مقابل دیدگاه ماتریالیسم، دیدگاه «ایده‌آلیسم» (Idealism) یا اندیشه‌گرایی قرار دارد که با ذهنیت پیوند دارد و اصالت را به ذهن، روح و اندیشه می‌دهد (نگ؛ پریچارد، ۱۳۹۳: ۹۹).

واژه «دیالکتیک» نیز که به معنی مباحثه و گفتگوی توأم با جدل است (فولکیه، ۱۳۶۲: ۱۰)؛ در فلسفه پیشامدرن و تا قبل از ظهور هگل غالباً با همین معنی و به مثابه فنی شبیه به منطق بکار می‌رفته است (همان، ۶)، تا اینکه هگل از آن در راستای تقابل و آشتی دادن عناصر متضاد بهره گرفت (همان، ۶۴).

پس از مروری مختصر بر سیر و پیوند این مفاهیم در دستگاه فکری فیلسوفان مورد نظر نیما، به چگونگی توجه وی به این نظرات و بکارگیری آنها پرداخته خواهد شد.

۲.۳ دکارت

در تاریخ فلسفه، نوع رویکرد به مفاهیم عینیت و ذهنیت را به دو دوره عمده قبل از دکارت (فلسفه ارسطویی) و بعد از دکارت تقسیم می‌کنند. به این معنا که؛ «در فلسفه ارسطویی، شناخت به معنای بازنمایی درست از یک شیء نبود و به دلیل یکی بودن فاعل شناسا با شیء، اساساً بین عالم و معلوم تمایزی وجود نداشت» (نگ؛ رورتی، ۱۹۷۹: ۴۷)، تا اینکه دکارت مفهوم «ذهن به مثابه آیینۀ طبیعت» را ابداع کرد (همان، ۴۵). دکارت با جمله «من می‌اندیشم، پس هستم» سوژه را مرکز هستی و ابژه را موضوع شناخت قرار داد و آنها را از هم جدا کرد (نگ؛ دکارت، ۱۳۹۱: ۴۶-۴۱).

۳.۳ کانت

برخلاف نظر دکارت و ذهن آیینۀ‌ای او، کانت ابژه را برآیند شهود و مجموعه‌ای از پیش‌فرض‌های ذهنی سوژه می‌دانست (نگ؛ استرن، ۱۳۹۷: ۶۹). از نظر او ما در مواجهه با اشیاء فقط به یک معرفت اولیه دسترسی داریم و تنها آن بخشی از اشیاء را می‌توانیم شناسایی کنیم که «نمود» یا «پدیدار» (Phenomena) آنها است و بخش غیرپدیداری آنها که «ذات» یا «شیء فی‌نفسه» (Noumena) است، برای ما قابل شناخت نیست

(نگ؛ کورنر، ۱۳۶۷: ۵۷). از اینرو «در نظر کانت یگانه یقینی که فلسفه می‌تواند فراهم آورد در وجود خود ما خانه دارد، نه در چیزی خارج از خود ما» (بووی، ۱۳۸۸: ۱۱).

۴.۳ هگل

«از نظر هگل غایت فلسفه چیره شدن بر تضادها است؛ تضاد میان روان و تن، ذهن (سوژه) و عین (ابژه) یا عقل و طبیعت» (کاپلستون، ۱۳۹۵: ۱۷۰). از اینرو هگل «دیالکتیک» را در مفهوم جمع نقیضین بکار برد که مشتمل بر «تز»، «آنتی‌تز» و «ستتز» است. برخورد تز و آنتی‌تز منجر به شکل‌گیری ستتز می‌شود که از سویی تلفیق تز و آنتی‌تز است و از سویی یک وضعیت جدید (فولکیه، ۱۳۶۲: ۶۴-۶۵). بنابراین هگل از این طریق، تضاد بین عین و ذهن را از میان برداشته و می‌گوید: «هرچه ذهن است واقعیت است و هرچه واقعیت است ذهن است» (سینگر، ۱۳۷۹: ۱۴۲).

۵.۳ فوئرباخ

فوئرباخ، یکی شدن ذهن و عین را که هگل ایده‌آلیست در ذیل مفهوم «مطلق» (Absolute) و روح مطرح می‌کرد و بنابر آن سوژه مبداء شناخت طبیعت و شکل‌گیری آن بود، نپذیرفت و با تکیه بر «ماتریالیسم»، طبیعت و انسان فیزیکی را جایگزین مفهوم «مطلق» کرد (نگ؛ انگلس، ۱۳۸۹: ۲۴، ۳۲-۳۱). از نظر وی انسان خود جزئی از طبیعت است و خودآگاهی او نیز در گرو درک خود در ذیل طبیعت است. وی با این ایده که سوژه را مبداء پیدایش طبیعت بدانیم مخالفت کرد و آن را اشتباه فلسفه جدید از زمان دکارت دانست (نگ؛ لوویت، ۱۳۸۷: ۱۲۰). «پس اگر هگل از «هستی» آغاز می‌کند، «هستی» نزد فوئرباخ «طبیعت» است، نه ایده و اندیشه» (کاپلستون، ۱۳۹۵: ج ۷، ۲۹۰).

۶.۳ مارکس

مارکس با نظر به هگل و فوئرباخ، «ماتریالیسم دیالکتیکی» را مطرح کرد. او با جنبه ایده‌آلیستی دیالکتیک هگل که در آن ایده و اندیشه، واقعیت و اشیاء را می‌آفرید مخالف بود و اندیشه را همان جهان مادی می‌دانست که به ذهن بشر منتقل شده است (فولکیه، ۱۳۶۲: ۷۵-۴۵). همچنین او ایراد ماتریالیسم فوئرباخ را در این می‌دانست که انسان مد نظر او، در

رابطه و مواجهه با طبیعت، منفعل است (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۵۵). مارکس معتقد بود: «جهان محسوس چیزی نیست که مستقیماً از ازل داده شده باشد، بلکه محصول صنعت و برآیند مرحله‌ای از جامعه است» (احمدی، ۱۳۸۵: ۲۹۷).

۴. عینیت، ذهنیت، ماتریالیسم، دیالکتیک در نظر نیما

۱.۴ عینیت و ذهنیت در نظر نیما

نیما بارها مشکل شعر کهن فارسی را ذهنی یا سوپژکتیو بودن آن ذکر کرده و توجه به محیط پیرامون، و اتخاذ و بازتاب جهات مادی و عینی آن را توصیه کرده است (نگه‌یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۳۹ و ۱۴۵؛ همو، ۱۳۹۳: ۹۴)

برخی منظور نیما از این جملات را سرودن شعرهایی سراسر عینی دانسته‌اند (براهنی، ۱۳۹۳: ۱۳۹) و اینکه او با نفی کامل ذهنیت، مدافع یک «رنالیسم بی‌تردید» بوده است (چراغی و رضی، ۱۳۸۷: ۲۶)، و بنابراین، با ذهنی یافتن بخشی از اشعارش وی را در تحقق بخشیدن به «عینیت‌گرایی» ناموفق یافته‌اند (پارسا، ۱۳۹۰: ۴۶).

در حالی که نیما، گرایش به «رنالیسم مطلق» را رد می‌کند و کار شاعر را ساختن «آنچه مجازی و سمبلیک» است می‌داند (نگه‌یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۱۲، ۱۱۹ و ۲۲۷-۲۲۶).

نیما در شرح چگونگی عینیت‌گرایی و تأکیدش بر توجه به اشیاء و محیط؛ در حین اینکه توانایی شاعر را در «بجای اشیاء و پدیده‌ها نشستن» و «از چشم آنها به جهان نگریستن» می‌داند، تأکید می‌کند که این امر باید «موقتاً» صورت بگیرد و شاعر باید بتواند به «درون خود» بازگردد (نگه‌یوشیج، همان، ۱۰۹، ۱۱۹، ۱۳۷-۱۳۵)؛ و همانطور که مشخص است، رویکرد نیما در اینجا کنار هم نشان دادن عین و ذهن است.

همچنین تعاریف نیما از شعر مشخص می‌کند که از نظر وی شعر صرفاً متکی به یک امر عینی و یا فرایندی کاملاً ذهنی نیست و در واقع ماحصل تلفیق خودآگاهی و عینیت، با الهام و ذهنیت است (نگه‌یوشیج، ۱۳۹۳: ۱۳۰ و ۳۳۵؛ همو، ۱۳۸۸: ۵۹).

بنابراین آنچه در وهله اول مد نظر نیما است، «جدا کردن سوژه از ابژه»، «شناسایی و وصف ابژه» و بطور کلی «احیای سهم عینیت در برابر ذهنیت» در نسبت با شعر کهن فارسی است و ذهنی یافتن بخشی از اشعارش به معنای تناقض یا عدم موفقیت وی در این

زمینه نیست. این رویکرد نیما را در جایگاهی نظیر «دکارت» و «ذهن آینه‌ای» مورد نظر او قرار می‌دهد.

۲.۴ ماتریالیسم و دیالکتیک در نظر نیما

گرایش هدفمند نیما به «ماتریالیسم» و «دیالکتیک» را باید در امتداد آشنایی اش با اندیشه‌های مارکسیستی^۲ و تحت تأثیر برادرش، لادبن^۳، جستجو کرد. وی که پس از شعر «افسانه» به عنوان شاعری رمانتیک شناخته شده بود، از اوایل دهه ۱۳۱۰ با انتقاد از خود (نگه؛ یوشیج، ۱۳۹۳: ۴۶۳-۴۶۴)، به بیان مسائل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی متمایل می‌شود (نگه؛ یوشیج، ۱۳۹۳: ۴۶۹) و در نامه‌ای به لادبن، از او درباره «دیالکتیک» راهنمایی خواسته و از قصد خود مبنی بر بکار گرفتن این مفهوم در نظریه ادبی اش می‌گوید:

خواهش دارم اولاً از وضعیت خودت بنویسی... و ثانیاً راجع به «دیالکتیک» فراموش نکن. من قطعاً می‌دانم تو به تحریرات من عقیده داری و می‌دانی که برخلاف معاصرین خودم با چه مواظبت و با چه نظریه می‌خواهم چیز بنویسم. در این خصوص هرچه برای من بنویسی مثل یک کتاب مضبوط و محفوظ است و رقمی بسیار تازه است از برای تاریخ حیات فکری من و تو، و امید واثق دارم که برای هر طبقه مثمر ثمر واقع می‌شود. از این ساعت من انتظار دریافت یک چنین کاغذی را می‌کشم (یوشیج، ۱۳۹۳: ۴۰۵).

توجه نیما به مفاهیم «دیالکتیک» و «ماتریالیسم» در یادداشت‌هایش مشهود است. وی معتقد است؛ اساس جهان برآمده از ماده است و تبدیل و تبدل و پیوستگی همیشگی انرژی و ماده با هم، صورت کنونی جهان را رقم زده و شکل داده است (نگه؛ یوشیج، ۱۳۸۸: ۱۷۵). در نامه‌ای به تقی ارانی، از مهمترین نظریه‌پردازان مارکسیسم در ایران، درباره این مفاهیم بحث می‌کند (یوشیج، ۱۳۹۳، ۴۲۷-۴۲۶)، و در نامه‌ای دیگر به مفهوم «ماتریالیسم تاریخی» نظر دارد (نگه؛ همان، ۴۴۵).

نیما در مورد پیوند و وحدت بین اجزای شعرش می‌گوید: «این فکر را من از منطق مادی گرفته‌ام که اصل علمی است که هیچ چیز نتیجه خودش نیست، بلکه نتیجه خودش با دیگران است» (یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۵۳)؛ که در واقع اینجا همان نقطه رسیدن «ماتریالیسم» و «دیالکتیک» به هم است و اشاره به یکی از اصول اولیه «ماتریالیسم دیالکتیک» دارد که می‌گوید:

برعکس متافیزیک، دیالکتیک، طبیعت را نه همچون توده‌ای اتفاقی از اشیاء و پدیده‌هایی جدا از یکدیگر، بلکه به مثابه مجموعه‌ای واحد و منسجم می‌شناسد که در آن اشیاء و پدیده‌ها به شیوه‌ای اندام‌وار به همدیگر مرتبط‌اند و همه متقابلاً بر هم تأثیر می‌گذارند (فولکیه، ۱۳۶۲: ۷۶).

بنابراین تلاش نیما در راستای خلق «ساختمان» و «فرم» شعر (نگ؛ یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۴۲، ۱۵۱، ۱۴۹، ۱۵۷)، یا به تعبیر دیگر؛ ساختن «قطعه- شعر» (نگ؛ رویایی، ۱۳۹۳: ۳۳-۳۸؛ همو، ۱۳۹۴: ۱۱۵-۱۱۳) یا «شکل درونی» و «فرم ذهنی» شعر (نگ؛ شفیع‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۹۹-۹۸؛ ۱۲۶-۱۲۵)؛ ماحصل گرایش وی به «ماتریالیسم دیالکتیکی» است.

نیما مفهوم دیالکتیک را در فرم شعرش نهادینه می‌کند و می‌گوید: «من می‌خواهم انتظام طبیعی به فرم شعر داده باشم. در واقع فرم شعر من، «ستز» حتمی «تز»ها و «آنتی-تز»ها است» (یوشیج، ۱۳۹۴: ۲۱۲). وی از ساختار دیالکتیکی شعر و کیفیت و کارکرد «ستز» می‌گوید و توجه به رعایت اصول آن را توصیه می‌کند (نگ؛ یوشیج، ۱۳۸۸: ۱۶۲)، و همچنین، از احمد شاملو به دلیل آن که «ستز» را در ساختار شعرش مورد توجه قرار نداده و اعمال نکرده است، انتقاد می‌کند (همان، ۲۲۲).

اشارات نیما به دکارت، کانت، هگل، فوئرباخ و مارکس؛ و تلاشش برای نقد یا درونی کردن آراء ایشان در آثار نظری‌اش و بویژه در مقاله «ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان» (نگ؛ یوشیج، ۱۳۹۴: ۹۶-۲۹) قابل مشاهده است.^۴ وی به هگل نظر مثبت داشته و معتقد بوده که «با نظریه فلسفی هگل، فکر بر حسب پرنسیب آن به خودی خود ترقی کرده و باعث پیدایش در جهان زندگانی می‌شود» (همان، ۴۰)، و مطالعه آثار هگل و مارکس را ضروری برشمرده و توصیه کرده است (همان، ۲۰۷).

از این مقطع تا انتهای کار نیما، گرایش وی به آموزه‌های «ماتریالیسم» و «دیالکتیک» در ابعاد و وجوه مختلف محتوا و فرم شعرش و بویژه در پیوستگی با مفاهیم «عینیت» و «ذهنیت» نمود پیدا می‌کند؛ تا جایی که وی در امتداد رویکرد «ماتریالیستی» در صدد برداشتن فاصله بین خود (سوژه یا ذهن) و طبیعت (ابژه یا عین) برمی‌آید تا به جزیی از آن تبدیل شود، و برای تحقق این مسئله، مفهوم «دیالکتیک» هگل را به کار می‌بندد.

با بررسی نظرات نیما می‌توان سیر تفکر و توجهش به آراء فیلسوفان مورد اشاره را ردیابی کرد: نیما که با اتخاذ دیدگاهی منطقی و دکارتی جدایی خود (سوژه) و طبیعت (ابژه) را مفروض گرفته بود، در ادامه این فاصله و جدایی را کمرنگ‌تر می‌کند و

درصد است تا بصورت مستقیم و بی واسطه به شناخت طبیعت یا ابژه برسد و مقدمات گرایش به رویکردی تجربه‌گرایانه را فراهم می‌کند و می‌گوید: «طبیعت و اسرارش به جای قیاس، با تجربه و مشاهده شناخته می‌شوند» (یوشیچ، ۱۳۹۳: ۹۹).

در گام بعد و در ادامه همین رویکرد است که پس از نزدیک شدن به طبیعت و پیدا کردن شناخت بی‌واسطه متوجه می‌شود که انسان خود نیز جزئی از طبیعت بوده و هم اوست که باعث این افتراق و جدایی شده و در اینجا است که نقطه نظرات فوئرباخ درباره نسبت طبیعت و انسان برجسته‌تر می‌شود. نیما می‌گوید: «انسان واسطه تباین در بین اجزاء طبیعت است. وجود او در جزء همان اجزاء محسوب می‌شود» (همان، ۲۴۷).

نیما در ادامه تلاش خود برای راهیابی به محیط و درون اشیاء را به عنوان جزئی از آن‌ها شروع می‌کند. وی می‌گوید: «ذهن معرض امتحان تمام اشیاء است» (همان، ۳۱۷) ... «من اشیاء را از مبدأ و اصلشان پیدا می‌کنم» (همان، ۱۴۹).

البته این راهیابی به اشیاء و شناخت آنها، بصورت کامل میسر نیست و فقط بخشی از آن را می‌توان محقق کرد و در اینجا است که گفته کانت مبنی بر اینکه تنها شناخت پدیدار اشیاء ممکن است؛ نه شناخت ذات آن‌ها، تداعی می‌شود. نیما می‌گوید: «گنه اشیاء جز ابهام چیزی نیست» (یوشیچ، ۱۳۹۴: ۱۹۹).

برای من اشیاء عبارت از مجموعه بی‌انتهایی است که به مقدار ابتباه و موقعیت خود، قسمتی از آن را شناخته‌ایم. به این می‌توان «تغییر به نسبت» نام داد که در وجود اشیاء تغییری نداده است، بلکه ما آنها را نسبت به خود آنطور مقتضی دیده‌ایم (یوشیچ، ۱۳۹۳: ۳۰۷).

تلاش برای نزدیک شدن و راه یافتن به اشیاء و طبیعت، فراتر از مشاهده یا امتحان ذهنی، از طریق جستجوی همانندی‌ها و خود را در جای آن‌ها قرار دادن ادامه می‌یابد و از این طریق مقدمات «این‌همانی سوژه و ابژه» فراهم می‌شود. نیما می‌گوید:

«من بارها خود را در جزء سایر اشیاء قرار داده در وجود خودم فکر کرده‌ام. همان‌طور که درباره سایر اشیاء و دوست دارم مرا به همان وضع که هستم در نظرم مجسم کنند و من از دور به خودم بخندم» (همان، ۲۳۱) ... «همیشه سعی می‌کنم در اشیاء به دقت وارد شده با کمال بی‌طرفی اصل واقعی آن‌ها را جستجو کنم. چقدر زمان دوست من که در همین خصوص اشتباه کرده‌ام» (همان، ۳۲۸).

و در نهایت این رابطه و تقابل نیما با طبیعت و اشیاء و تلاشش برای راه‌یابی و همسویی با آنها، در فرایندی دیالکتیکی بین عین و ذهن و سوژه و ابژه، «این‌همانی» آنها با هم را در پی دارد. به عبارت دیگر؛ آن «بجای اشیا نشستن» و «از چشم آنها دیدن» که مورد تأکید نیما است و برخی از منتقدان را به اشتباه انداخته، در واقع مقدمه‌ای برای این‌همانی سوژه و ابژه است و این همان نکته‌ای است که با در نظر گرفتن سیر شعر و رویکرد وی و نظراتش دریافت می‌شود.

۵. دیالکتیک عینیت و ذهنیت در شعر نیما

اشعار نیما را بر اساس سیر تاریخی و نوع مواجهه او با مفاهیم «عینیت» و «ذهنیت»، می‌توان در سه دوره دسته‌بندی کرد. وی در طی زمان و گام به گام به این‌همانی سوژه و ابژه نزدیک شده است. در ادامه و پس از ترسیم مختصات و ذکر نام اشعار هر دوره بطور خلاصه، در نهایت بر دوره ایده‌آل کار نیما در این زمینه تمرکز می‌شود. این تقسیم‌بندی، بر مبنای وجه غالب رویکرد نیما و اشعار مهم او در هر دوره انجام شده است و به معنای اختصاص تمام اشعار هر دوره به یک رویکرد به مفهوم مطلق نیست.

۱.۵ دوره نخست: عینیت یا ذهنیت (از سال ۱۲۹۹ تا ۱۳۱۶)

از شعر «قصه رنگ پریده، خون سرد» (۱۲۹۹) آغاز شده و تا «ققنوس» (۱۳۱۶) ادامه دارد. اساس کار نیما اتخاذ رویکرد دکارتی و مفروض گرفتن جدایی خود از ابژه و قرار دادن خود در جایگاه فاعل شناسا و بازتاب ابژه است. بر همین اساس اشعار این دوره در کلیت خود یا عینی هستند یا ذهنی. اشعار این دوره در دو دسته قرار می‌گیرند:

۱.۱.۵ ذهنیت

اشعاری که با وجود پاره‌های جزءنگرانه و عینی، در کلیت خود دارای فضا و بیانی ذهنی است. این اشعار عبارتند از؛ «قصه رنگ پریده، خون سرد»، «ای شب»، «افسانه»، «شیر»، «چشمه کوچک»، «گل نازدار»، «گل مفسده»، «از ترکش روزگار»، «تسلیم شده»، «در جوار سخت‌سر» و «قلعه سقریم».

۲.۱.۵ عینیت

اشعاری که شاعر به عینیت گرایش نشان داده است. بیشتر این اشعار پس از گرایش نیما به مارکسیسم در ابتدای دهه ۱۳۱۰، و در بیان مسائلی چون فقر، ظلم، عدالت و مبارزه اجتماعی سروده شده‌اند: «یادگار»، «محبس»، «خارکن»، «خانواده سرباز»، «شمع کرجی»، «قو»، «جامه مقتول»، «شهید گمنام»، «سرباز فولادین»، «خاطره آمرزناستر» و «نعره گاو».

۲.۵ دوره دوم: همگامی و تقابل عینیت و ذهنیت در خدمت ساختمندی شعر (از سال ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷)

این دوره با شعر «قنوس» (۱۳۱۶) آغاز شده و تا ابتدای شعر «مهتاب» (۱۳۲۷) ادامه دارد. در اشعار این دوره نسبت عینیت و ذهنیت در کلیت یک شعر به شکل ساختمندانه‌ای با هم برابری دارند و نسبت این دو عنصر با کلیت شعر مورد توجه شاعر بوده است. همچنین بیشترین سهم از وجه ذهنی اشعار را نمادگرایی شکل می‌دهد و سهم عینیت را نیز تصاویر عینی شعر که همگام با عناصر ذهنی پیش می‌روند، احیا کرده‌اند. اشعار این دوره را نیز می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

۱.۲.۵ همگامی عینیت و ذهنیت

در این دسته از اشعار، شاعر سعی دارد تعادلی بین سهم عینیت و ذهنیت برقرار کند. گاهی موضوعی ذهنی را عینی بیان می‌کند و گاهی موضوعی عینی را با بیان ذهنی همراه می‌کند و بطور کلی، در کلیت شعر به عنوان یک اثر منسجم، نسبت و سهم آنها توسط شاعر سنجیده و رعایت شده است. شعرهایی نظیر «خانه سربویلی»، «اندوهناک شب»، «خنده سرد»، «امید پلید»، «لکه دار صبح»، «یاد»، «مادری و پسری»، «مانلی»، «الیکا»، «داستانی نه تازه»، «کار شب‌پا»، «پادشاه فتح»، «در فرو بند»، «وای بر من»، «گل مهتاب»، «مردگان موت» و «همه شب»، از شاخص‌ترین این اشعار هستند.

در توضیح چگونگی این رویکرد باید گفت که به عنوان مثال؛ شعری نظیر «کار شب‌پا» (همان، ۶۱۸-۶۱۱) موضوع و بیانی کاملاً رئالیستی و عینی دارد اما شاعر برای پیش بردن و بالابردن جنبه‌های دراماتیک داستان و القای حالات شخصیت شب‌پا از عناصر بیان ذهنی نظیر تشبیه یا بیان ذهنی افکار شب‌پا نیز بهره برده است و همچنین در شعرهای

سوررئالیستی و کاملاً ذهنی و کابوس‌واری نظیر «وای بر من» (یوشیچ، ۱۳۸۶: ۳۴۶-۳۴۷)، «گل مهتاب» (همان، ۳۵۵-۳۵۲)، «مردگان موت» (همان، ۵۰۰-۴۹۸) و «همه شب» (همان، ۷۶۵)، تصاویر فراواقعی شعر، با تجسم‌بخشی و جلوه‌ای کاملاً عینی ارائه شده‌اند و بدین طریق؛ عینیت و ذهنیت در کلیت یک شعر، کاملاً در خدمت هم بوده و با یکدیگر هم‌پوشانی و همراهی دارند.

۲.۲.۵ همگامی عینیت و ذهنیت با زیرساخت تقابلی و دیالکتیکی (این‌همانی سوژه و ابژه در ساحت نمادین)

در آن دسته از اشعار نمادگرایانه این دوره که خود نیما را می‌توانیم مصداقی از آن نماد بدانیم، به واقع نیما یک مرحله از دیگر اشعار نمادین همین دوره و به نوعی از تقابل عینیت و ذهنیت فراتر رفته و نخستین گام‌ها را در جهت تقابل دیالکتیکی غیرمستقیم خودش به‌مثابه سوژه و نماینده ذهنیت با عینیت و ابژه، و تحقق «این‌همانی» آن‌ها برداشته است؛ امری که در دوره بعد به شکل مستقیم‌تر و با حضور و تقابل صریح‌تر خودش با ابژه به شکل متعالی‌تری موفق به انجام آن می‌شود. شاخص‌ترین شعرهای این دسته عبارتند از: «ققنوس»، «غراب»، «مرغ غم»، «مرغ مجسمه»، «شکسته‌پر»، «خواب زمستانی»، «آی آدمها»، «ناقوس»، «خروس می‌خواند»، «او را صدا بزن»، «آقا توکا» و «مرغ آمین» (متعلق به دوره بعد). در تشریح چگونگی این ساختار باید گفت که؛ برای مثال در شعر «ققنوس» (همان، ۱۳۸۶: ۳۲۷-۳۲۵)، ققنوس به عنوان یک موجود افسانه‌ای و ذهنی، در موقعیتی کاملاً برساخته و ذهنی (موقعیت کانونی و تنهایی و تقابلیش با دیگر پرندگان)، و در عین حال پر از جزئیات و کاملاً عینی (توصیف جزئی و دقیق موقعیت ققنوس و دیگر پرندگان) در موقعیت و جایگاه یک «ابژه» قرار می‌گیرد و شاعر یا «سوژه» در مقام راوی شعر، علاوه بر اینکه خود را به شکل یک ابژه در شعر جا می‌دهد (مردی که آتش پنهان خانه را روشن می‌کند)، در ادامه نیز با دخالت دادن احساسات ذهنی خود در مونولوگ‌های درونی و ذهنی ابژه یا ققنوس، حضور خود را در شعر هرچه بیشتر پررنگ کرده و دیالکتیک عینیت و ذهنیت را تکمیل‌تر می‌کند و از این طریق، مخاطب را به سمت معنای نهایی و نمادین شعر که این‌همانی سوژه (شاعر) و ابژه (ققنوس) در ساحت نمادین است، سوق می‌دهد.

۳.۵ دوره سوم: دیالکتیک عین (ابژه) و ذهن (سوژه) (از سال ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۷)

این دوره با شعر «مهتاب» (۱۳۲۷) آغاز شده و تا آخرین شعر نیما یعنی «شب همه شب» (۱۳۳۷) ادامه دارد. در این دوره، سهم عینیت بیشتر و همچنین ساختار دیالکتیکی عینیت و ذهنیت فشرده‌تر و درهم تنیده‌تر از دوره قبل شده است. نیما با درآوردن خود از پشت نماد، بطور مستقیم و به مثابه سوژه با ابژه روبرو شده و دیالکتیک می‌سازد و به سمت تحقق این‌همانی گام برمی‌دارد. اشعار این دوره نیز به دو دسته تقسیم می‌شود:

۱.۳.۵ دیالکتیک عین و ذهن و تأثیر‌پذیری سوژه از ابژه

در این دسته از اشعار، فرایند دیالکتیکی بین عین و ذهن بطور مشخص در راستای تحقق این‌همانی و یکی شدن شاعر با طبیعت و مظاهر آن صورت نمی‌گیرد و تأثیر و تأثر ناشی از این مواجهه، مورد توجه است که بصورت سنتز و ماحصل این دیالکتیک در شعر جاری می‌شود؛ بدین صورت که وضعیتی عینی به عنوان تنز خود را در برابر دیدگان شاعر به عنوان ذهن و سوژه که در اینجا آنتی‌تنز است، قرار می‌دهد و حاصل آن؛ احساس، تفکر و موقعیتی است که عین و ابژه موجد آن بوده و توسط شاعر در سطح شعر جاری می‌شود. این حالت در شعرهایی نظیر «داروگ» و «خانه‌ام ابریست»، «برف»، «ری‌را»، «در شب سرد زمستانی» و «شب‌پره ساحل نزدیک» مشاهده می‌شود.

در توضیح چگونگی این فرایند باید گفت که برای مثال، در شعر «داروگ» (همان، ۷۶۰) شاعر یا سوژه با وضعیت ابژکتیو خشک شدن کشتگاهش مواجه می‌شود و این مواجهه، شبکه‌ای از مسائل و احساسات را در ذهن او شکل می‌دهد و وی نتایج آن را با بیان این احساسات و بصورت معنای نمادین مورد نظرش در شعر جاری می‌کند.

همچنین اشعار سمبولیستی و مبهم‌تر این دسته، نظیر «ری‌را» و «برف»، را شاید بتوان برآمده از توجه نیما به آموزه‌های «کانت»؛ مبنی بر ابهام ذاتی اشیاء و عدم توانایی انسان در رهیافت و شناخت کامل آنها، در نظر گرفت. نیما در این اشعار نیز برخلاف سمبولیسم فرانسوی که بیشتر ذهنی است (نگ؛ سیدحسینی، ۱۳۹۱: ج ۲، ۵۴۲ و ۵۵۱؛ براهنی، ۱۳۷۱: ج ۲، ۶۶۲؛ شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۲۲)، اشعار را بر پایه «دیالکتیک عین و ذهن» بنا کرده است. خود او در این‌باره می‌گوید:

این جنبه لاینفک سمبولیزم است که اشیاء خارجی هر جزء از طبیعت مادی در نظر نویسنده یا پرسوناژهای مختلف او تأثیرات مختلف خود را دارا هستند. اشیاء دارای

ارزش واقع شده، علاوه بر آن طور که هستند؛ نتیجه ارتباط سوژکت و ابژکت خارجی تجسم داده می‌شوند. امروز ما سمبولیزم را اینطور می‌شناسیم. دقیق‌تر از آنچه خود سمبولیست‌ها می‌شناخته‌اند (یوشیج، ۱۳۹۳: ۵۴۲).

۲.۳.۵ دیالکتیک عین و ذهن و این‌همانی سوژه و ابژه

در این دسته از اشعار، نیما از تأثیرپذیری از ابژه فراتر رفته و در راستای یکی شدن خود به با آن گام برمی‌دارد. شعرهای «مهتاب»، «اجاق سرد»، «هنگام که گریه می‌دهد ساز»، «ماخ اولاً»، «چراغ»، «در نخستین ساعت شب»، «در کنار رودخانه»، «هست شب»، «سیولیشه»، «در پیش کومه‌ام»، «کک‌کی»، «پاسها از شب گذشته است» و «تابناک من» (متعلق به دوره قبل)، شاخص‌ترین شعرهای این دسته هستند.

نیما در چند مورد از فرایند «این‌همان شدن سوژه با ابژه» با واژه‌هایی نظیر «سرشته» (یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۳۵)، «تخمیر» (همان، ۱۳۵ و ۲۵۳)، «استغراق» (همان، ۱۳۶)، و «استحاله» (یوشیج، ۱۳۹۳: ۵۴۳) یاد کرده است. وی تأکیدی بر دسته‌بندی و تفکیک منظم و دقیق این اصطلاحات نداشته است؛ اما با توجه به تفاوتی که می‌توان بین این اصطلاحات قائل شد و همچنین با توجه به طرز کار نیما که به مرور و با تمهیدات مختلفی در صدد از میان برداشتن فاصله سوژه و ابژه برآمده بود، می‌توان آنها را به مثابه آخرین مراحل در نظر گرفت که به مرور و ترتیب نیما را به مقصد نهایی می‌رسانند.

شاپور جورکش با تکیه بر این نظر که غایت کار نیما شعر عینی و نمایشی محض گفتن و دخالت ندادن خود در ابژه است، این اصطلاحات نیما را به مثابه مراحل که شاعر در «هر شعر» به ابژه نزدیک می‌شود در نظر گرفته و به همین دلیل مجدداً نیما را در تحقق هدفش دچار تناقض دیده و می‌نویسد:

شعر «در کنار رودخانه» نوید آن را می‌دهد که در آن، زندگی یک لاک‌پشت اتود شود؛ اما هنوز یک بند از توصیف سنگ‌پشت نگذشته که تصویر خود شاعر راه را بر ما می‌بندد. نیما در نیمه راه «استغراق» و «حلول» در سنگ‌پشت، به یاد خود می‌افتد و مشاهده موجودی که سنگ بر پشت دارد بار مسئولیت و آرمانی را که خودش به دوش می‌کشد، به یادش می‌آورد (جورکش، ۱۳۹۳: ۱۵۰).

در واقع جورکش این اصطلاحات را به مثابه «تکنیک» نیما برای مواجهه با هر ابژه در هر شعر دانسته است؛ اما باید گفت که اصطلاحات مذکور در دستگاه فکری نیما بار

«معرفت‌شناختی» و «فلسفی» داشته و همگی معادلی برای «این‌همانی» هستند و در راستای «یکی شدن سوژه با ابژه» بکار رفته‌اند و «تکنیک» نیما برای تحقق این امر؛ شکل دادن «دیالکتیک عین و ذهن»، «کم کردن مرحله به مرحله سهم ذهنیت» و «نشانه‌گذاری در متن برای هدایت مخاطب» به مفهوم مورد نظرش است. در ادامه برای ترسیم سیر «این‌همانی» نیما با ابژه، به تفکیک و نام‌گذاری مجدد چهار مرحله پرداخته شده است:

۱.۲.۳.۵ تطبیق سوژه با ابژه

شاعر به مثابه سوژه با اتخاذ مختصاتی از ابژه تلاش دارد تا در فرایندی دیالکتیکی عین و ذهن را در تلاقی با هم قرار داده و به این‌همانی خود (سوژه) با ابژه دست بزند. می‌توان این مرحله را معادلی برای «سرشته شدن» در نظر گرفت. شعر «اجاق سرد» (یوشیج، ۱۳۸۶):

۶۷۸-۶۷۷) از این دسته اشعار است:

مانده از شب‌های دورادور
در مسیر خامش جنگل
سنگ‌چینی از اجاقی خرد،
اندرو خاکسترِ سردی.

همچنان کاندِر غباراندوده‌اندیشه‌های من ملال‌انگیز

طرح تصویری در آن هر چیز
داستانی حاصلش دردی.

روز شیرینم که با من آتشی داشت؛

نقش ناهمرنگ گردیده

سردگشته، سنگ گردیده؛

با دم پاییزِ عمرِ من کنایت از بهارِ روی زردی.

همچنان که مانده از شب‌های دورادور

بر مسیر خامشِ جنگل

سنگ‌چینی از اجاقی خرد

اندرو خاکستر سردی

در بند اول تجسم مادی و جزئیاتی از ابژه مورد نظر ترسیم می‌شود. در بندهای دوم و سوم تلاش برای این‌همانی با ابژه، با شکل دادن دیالکتیک عین و ذهن و درهم تنیدن تفکیک‌ناپذیر آنها با زیرساختی تشبیهی شروع می‌شود و در بند چهارم مجدداً به ابژه مورد نظر بازگشته و با این کار علاوه بر تأکید بر ابژه به عنوان «تر» و پایه اصلی دیالکتیک، سهم پاره‌های عینی و ذهنی را بطور یکسان و دو به دو رعایت می‌کند. شعر با وجود موفق بودن در نزدیک شدن سوژه به ابژه و داشتن بار عاطفی بالا و تأثیرگذار، بدلیل بکار بردن صریح «ادات تشبیه» در بندهای دوم و چهارم فعلاً گامی اولیه در این زمینه است و همچنان برای مخاطب شعر، فاصله‌ای بین سوژه و ابژه می‌اندازد؛ اما نکته بسیار مهمی که باید در مورد این شعر و دیگر اشعار این دسته در نظر داشت، این است که؛ «تشبیه» یا «استعاره» در این موارد بطور دقیق با معنای سنتی و بلاغی خود همسو نیستند و به علت درهم تنیدگی دیالکتیکی سوژه و ابژه، رمز ارکان و اجزاء آنها از هم و همچنین در نسبت با سوژه و ابژه چندان قابل تفکیک و تعریف نیست. در واقع «تشبیه» همان نشانه‌ای است که قصد شاعر را برای مخاطب آشکار می‌کند. نیما در ادامه به کمرنگ کردن هرچه بیشتر این نشانه پرداخته و از تکنیک‌های دیگری نیز بهره می‌برد.

اما در این مجال ضروری می‌نماید که علاوه بر یادآوری و تذکر این نکته که توجه به ساختار دیالکتیک عین و ذهن و این‌همانی سوژه و ابژه مورد نظر نیما، در خوانش و درک درست اشعار وی بسیار راهگشا است؛ یکی از بدخوانی‌ها و اختلافات همیشگی در رابطه با شعر «اجاق سرد» با توجه به همین رویکرد نیما برای همیشه برطرف شود. این بدخوانی و اختلاف مربوط به کلمه «آشتی» در بند سوم شعر است که غالباً با ضبط و خوانش نادرست «آشتی» ارائه شده است و گاهی برای همین ضبط نادرست، با اصرار منتقدان، توجیهاتی آورده شده و شعر را بر همین اساس تحلیل کرده‌اند:

نخستین بار ابوالقاسم جنتی عطایی در کتاب کیست-چیست؟ که در آذر ۱۳۳۴ چاپ شده، صورت نادرست «آشتی بودش» را آورده است (یوشیج، ۱۳۹۷: ۳۱).

مهدی اخوان‌ثالث که به این شعر بسیار علاقه داشته، در دو کتاب *عطا و تقای نیما یوشیج* (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶: ۷۱) و *بدعتها و بدایع نیما یوشیج* (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶ الف: ۱۹۳)؛ و در مصاحبه‌ای (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۲: ۲۰۷) صورت «آشتی بودش» را ذکر کرده و همچنین در قالب تضمینی از نیما، در شعر «مرد و مرکب» از مجموعه شعر *از این اوستا*،

آن را بصورت «روز شیرینی که با ما آشتی باشد» آورده است (اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۳۶). دلیل اصرار وی بر این ضبط، تناسب بیشتر بین کلمات «آشتی» و «شیرین» و القای معنای «روز خوش و شیرین» بوده است (نگه اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۷۱).

احمد شاملو نیز در دکلمه خود از شعر، صورت «آشتی بودش» را برگزیده است. سیروس شمیسا ضبط نادرست «آشتی» را «فصیح تر» و «طبیعی تر» دانسته و به نوعی آن را ترجیح داده است (نگه شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۶۵).

عبدالعلی عظیمی در مقدمه مجموعه اشعار نیمایوشیج که خود تدوین کرده، دلایل ترجیح و علاقه اش به ضبط نادرست «آشتی» را بطور مفصل توضیح داده است (نگه عظیمی، ۱۳۸۴: ۱۱).

عظیمی بعدها نیز در برگزیده خود از اشعار نیما، دیدگاه و سلیقه خود را اعمال نموده و ضبط نادرست «آشتی» را ثبت کرده است (عظیمی، ۱۳۹۹: ۲۵۶). از نظر مؤلف کتاب عمارت دیگر، با توجه به «وزن» و «معنای شعر» ضبط «آشتی» درست است (نگه شهرستانی، ۱۳۸۳: ۳۰۶).

همچنین هیوا مسیح، ضبط نادرست شاملو و اخوان ثالث را به عنوان شاعران نیمایی اصیل و مورد اعتماد برمی‌گزیند و همچنین از این ضبط به عنوان نمونه‌ای از آشنایی زدایی‌های نیما یاد می‌کند (مسیح، ۱۳۹۲: ج ۲، ۱۰۲۵).

ماحصل اینکه در اغلب کتب نقد شعر نیما و گزیده‌های مطرح از شعر معاصر، بجای «آشتی»، «آشتی» آمده است و بطور کلی این ضبط نادرست، همواره رایج‌تر و پرتعدادتر بوده است^۵ و فقط سیروس طاهباز (یوشیج، ۱۳۸۶: ۶۷۷) و شراگیم یوشیج (یوشیج، ۱۳۹۷: ۳۱) صورت صحیح «آشتی» را بکار برده‌اند، که آن هم بدلیل دسترسی مستقیم ایشان به دستنوشته نیما از این شعر بوده که در آن به صراحت کلمه مورد نظر «آشتی» نوشته شده است^۶، و در غیر این صورت ممکن بود طاهباز و شراگیم نیز مرتکب این خطای رایج بشوند.

به عبارت دیگر؛ توجه نکردن به ساختار دیالکتیکی مورد نظر نیما بین عین و ذهن و متوجه نشدن قصد شاعر برای این‌همانی دقیق سوژه و ابژه، باعث شده تا کلمه مورد نظر با دیدگاه بلاغی کهن و با توجه به آرایه‌هایی نظیر حس‌آمیزی، تناسب، تبادر و امثال آن، بصورت نادرست خوانده شود، در حالی که با توجه به ساختار مورد نظر نیما، «آشتی» تنها کلمه‌ای است که می‌تواند در این سطر جای بگیرد. نیما در بند سوم عناصر ابژه مورد نظرش

یعنی «آتش»، «سرد و خاموش شدن آن» و «سنگ‌چین باقی مانده» را جذب کرده و به شکلی فشرده‌تر و درهم تنیده‌تر با اوضاع و احوال خود تطبیق داده است؛ اما در عبور از تشبیه به معنای سنتی آن، اجزای این تشبیه شکل دیگری یافته و در بند سوم، هر کدام از ابژه‌های مورد نظر نیما علاوه بر حضور صریح‌شان، معنایی کنایی نیز به خود گرفته‌اند.

۲.۲.۳.۵ تکثیر سوژه در ابژه

در این مرحله، نیما تکنیک خود را در این زمینه ارتقا می‌دهد، به این صورت که برخلاف شعر قبلی یعنی «اجاق سرد»؛ حضور عنصر «تشبیه» را کمرنگ‌تر می‌کند و در عین حال تلاش می‌کند تا در بخش عمده‌ای از شعر بجای تشبیه صریح، «این‌همانی» خود و ابژه را به شکلی در «افعال»، «صفات» و «تصاویر»ی که قابلیت اشتراک بین سوژه و ابژه را دارند، تعبیه کند و بکار ببندد. اصطلاح «تکثیر» به این اشاره دارد که شاعر، مختصات و ویژگی‌های خودش را بصورت قطعه‌قطعه در سرتاسر شعر به ابژه تسری داده و به این صورت خود را در متن شعر و در ابژه تکثیر کرده است و البته دریافتن این امر به علت اشتراک این افعال و صفات و تصاویر بین سوژه و ابژه در وهله اول و به راحتی قابل تشخیص نیست و در نگاه مجدد به کلیت شعر باید به آن دست یافت. می‌توان این مرحله را معادلی برای «استغراق» نیما دانست. شعر «هست شب» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۷۷۶) از این دسته اشعار است.

هست شب یک شب دم‌کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
باد، نوباوو ابر، از بر کوه
سوی من تاخته است.

هست شب، همچو ورم‌کرده تنی گرم دراستاده هوا
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را

با تنش گرم بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ
با دل سوخته من ماند
به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب!
هست شب. آری، شب.

در بند اول وضعیتی از یک شب گرم مجسم می‌شود، در بند دوم با تشبیهی مقدمات حضور سوژه (شاعر) در شعر و یکی شدن آن با ابژه فراهم می‌شود و در بند سوم سوژه با ابژه یکی می‌شود. در این شعر نیما در جایگاه سوژه‌ای که تب دارد و بدنش داغ است، با گزینش مختصاتی از ابژه‌ای که با آن مواجه بوده؛ یعنی «شب»، «خاک» و «بیابان»، به این‌همانی خود با آن‌ها دست زده است؛ اما در مرحله‌ای فراتر از شعر پیشین، تشبیه‌های بند آخر را با صراحت کمتری مطرح کرده و تصویر و حالات مشترک بین خود (و فراتر از آن انسان) و ابژه را از طریق بکار گرفتن دو وجهی «تصاویر»، «افعال» و «صفات» در تمام شعر منتشر کرده است.

در سطر اول، آوردن فعل «هست» برای شب، علاوه بر اینکه به عینیت حضوری پررنگ‌تر می‌دهد، نشانی از «هستن» و «زنده بودن» که مختص انسان است به شب می‌دهد و در ادامه همین سطر، صفت «دم‌کرده» صفتی است که هم برای شب و هم برای سوژه یا شاعر تب‌دار و بطورکلی انسان کاربرد دارد. در انتهای سطر اول و تمام سطر دوم، عبارت «رنگ رخ باختن خاک» در نسبت با شب به معنی «محو شدن خاک روی زمین بخاطر غلبه سیاهی شب» است و در نسبت با سوژه یا شاعر به «رنگ‌پریدگی» وی اشاره دارد. همچنین اینکه کلمه «خاک» با نوعی تبادر، مجاز همیشگی و معروف از «انسان» را به یاد می‌آورد که در اینجا نیز این‌همانی انسان و طبیعت را به شکلی دیگر مؤکد می‌کند. در سطر سوم و چهارم، کلمه «نوباوه» که یکی از معانی آن «هدیه و تحفه» است، و در این نقطه از شعر همین معنی را القا می‌کند، با وارد شدن فعل «تاختن» معنی دیگر آن یعنی «طفل و کودک» نیز وارد شعر شده و با شکل دادن یک استعاره مکنیه و جان‌بخشی به عناصر طبیعت، مجدداً در راستای این‌همانی انسان و طبیعت عمل می‌کند. در بند دوم برای القای حس گرمای شب و همچنین برای همانندی‌اش به انسان و فرد تب‌دار شعر، به او «تنی ورم کرده» داده شده است، و «دراستادن» نیز که فعلی است به معنای «پافشاری کردن» و «اقامت کردن»، در نسبت با انسان و هوا یا شب، معنا دارد و به این‌همانی بیشتر و فشرده‌تر انسان و عناصر طبیعت کمک کرده است. در سطر اول بند سوم، بیابان مجدداً مانند انسان «تن» دارد و همچنین صفت «دراز» برای آن آورده شده است؛ صفتی که برای انسان نیز کاربرد دارد، بویژه اگر در سطر بعدی قرار باشد حرف از انسانی مُرده باشد که دراز به دراز در گور خوابانیده شده است. در سطر سوم و چهارم از بند آخر، سوژه به صراحت وارد شعر می‌شود و این‌همانی خودش را با «بیابان» نیز صورت می‌دهد. در انتها نیز بنابر تکنیک نیما در شعرهای این‌چنینی، برای تأکید بازگشتی به عینیت خواهیم داشت.

باید اذعان داشت که اگر نظر و رویکرد نیما را در این زمینه درنیافته باشیم، از همان سطر اول او را بخاطر آوردن سطرهای ذهنی در کنار سطرهای عینی؛ دچار تناقض و عدم‌پایبندی به عینیت می‌یابیم و در تحلیل شعر وی دچار خطا خواهیم شد.

۳.۲.۳.۵ استحالۀ سوژه در ابژه

در این مرحله همان تمهیدات قبلی یعنی بکارگیری تشبیه و ذکر مشترکات بین سوژه و ابژه بسیار محو و پوشیده شده است و حضوری حداقلی و همراه با ابهام و مستعد تأویل دارند و به راحتی قابل درک و دریافت نیستند. اصطلاح «استحاله» به نوعی تبدیل و تبدل سوژه و ابژه به همدیگر اشاره دارد که در آن سوژه و ابژه با نوعی مسخ، بود و نمودی از هم را به معرض نمایش می‌گذارند و در لحظه‌ای جایگزین هم می‌شوند. می‌توان این مرحله را معادلی برای «استحاله» مورد نظر نیما دانست. شعر «سیولیشه» (یوشیچ، ۱۳۸۶: ۷۸۰-۷۷۹) از این دسته اشعار است.

تی تیک تی تیک

در این کران ساحل و به نیمه‌شب

نک می‌زند

«سیولیشه»

روی شیشه.

به او هزار بارها

ز روی پند گفته‌ام

که در اطاق من ترا

نه جا برای خوابگاست

من این اطاق را به دست

هزار بار رفته‌ام.

چراغ سوخته

هزار بر لبم

سخن به مهر دوخته.

ولیک بر مراد خود
به من نه اعتناش او
فتاده است در تلاش او
به فکر روشنی، کز آن
فریب دیده است و باز
فریب می خورد همین زمان.

به تنگنای نیمه شب
که خفته روزگار پیر
چنان جهان که در تعب
کوبد سر
کوبد پا.

تی تیک، تی تیک.
سوسک سیا
سیولیشه
نک می زند
روی شیشه».

شعر دربارهٔ تلاش «سیولیشه» (سوسک سیاه) برای ورود به خانهٔ شاعر و رسیدن به روشنایی است؛ موقعیتی که یادآور شعر دیگری از نیما به نام «شب پره ساحل نزدیک» (نگ؛ یوشیج، ۱۳۸۶: ۷۷۵-۷۷۴) است. شعر در ظاهر، موضوع و سیری ساده دارد؛ اما با تدقیق بیشتر تناقضاتی به شعر راه می یابد که راه را برای اختلاف در خوانش، تفسیر و تأویل های مختلف باز می کند. یکی از این اختلافات در بندهای دوم و سوم و نوع خوانش، معنا و کارکرد ترکیبات و کلماتی چون «چراغ سوخته»، «به فکر روشنی» و «فریب می خورد» در کلیت شعر است که بنابر این اختلافات اساساً موقعیت برساخته در شعر (که مهمترین آن روشنی یا خاموشی خانهٔ شاعر است)، نمادها، تفسیرها و محتوای کلی شعر سمت و سویی کاملاً متفاوت می یابند.^۷

نیما در این شعر بصورتی پوشیده‌تر از همان تکنیک‌های شعر «هست شب»، استفاده کرده است. بصورت مقدماتی باید گفت که آن اختلافات در خوانش و تفسیر برخی کلمات که می‌توانند به راحتی موقعیت شعر و رابطه سوژه و ابژه را تغییر بدهند و در بند قبل به آنها اشاره شد؛ در واقع برآمده از همان تکنیک «نشانه‌گذاری» نیما در راستای «این‌همانی»؛ یعنی «شکل دادن و بیان اشتراکات بین سوژه و ابژه» است که در اینجا با ابهام و بیانی حداقلی در متن شعر تعبیه شده‌اند. به عبارت دیگر؛ در اینجا نیما با ایجاد همین امکان «دوگانه‌خوانی» موفق به شکل دادن موقعیت مشترک بین سوژه و ابژه شده و این‌همانی آنها را شکل داده است. سطرها و کلمات مورد نظر و تفسیرشان از این قرار هستند:

۱. خواندن «چراغ» به کسر «غ» و «مهر» به ضم «م»، یعنی؛ «چراغ سوخته، هزار بر لبم سخن به مهر دوخته»؛ بنابر این خوانش، شاعر پس از تلاش برای منصرف کردن سوسک و نصیحت و حتی تهدید ضمنی او مبنی بر رویدن مجدد اتاق و مرگ احتمالی‌اش، در ادامه می‌گوید که با این همه انذار و تهدید، «چراغ روشن خانه، گویی مَه‌ری بر لبم نهاده و سخنانم را بی‌اثر کرده است» و سوسک همچنان در صدد ورود به خانه است. اینکه «سوخته» در اینجا به معنای «روشن» یا «افروخته شده» در نظر گرفته شده است بنابر کاربرد غالب این فعل با این معنی در نسبت با «چراغ»، در اشعار خود نیماست، برای مثال؛ «در شب سرد زمستانی، کوره خورشید هم چون کوره گرم چراغ من نمی‌سوزد» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۷۳۴)؛ یا «جا که می‌سوزد دل‌مردده چراغ» (همان، ۶۱۸)؛ یا «کانجا چراغ روشن تا صبح / می‌سوزد از پی چه نشانه» (همان، ۷۸۲)؛ یا «چراغ صبح می‌سوزد... / چراغ دوستان می‌سوزد آنجا» (همان، ۵۹۵) و همچنین «می‌سوزد آن چراغ ولیکن / دارد به دل به حوصله تنگ / طرح عنایتی» (همان، ۷۳۳).

۲. خواندن «چراغ» به سکون «غ» و «مهر» به کسر «م»، یعنی؛ «چراغ سوخته، هزار بر لبم سخن به مهر دوخته»؛ بنابر این خوانش «سوخته» معنی متداول‌تر خود یعنی «خاموش» را می‌یابد و این موقعیت و مفهوم را القا می‌کند که شاعر این جمله را در تأکید و ادامه ممانعتش از ورود سوسک به خانه گفته؛ بدین صورت که؛ «چراغ خانه‌اش سوخته و خاموش است و اساساً حرفی از سر مهر و دوستی برای گفتن با سوسک ندارد و مهمان نمی‌خواهد».

همچنین در ادامه و در بند بعد نیز، عبارتهای «به فکر روشنی» و «فریب می خورد» در نسبت با بند قبل و سطرهای «چراغ سوخته / هزار بر لبم سخن / به مهر دوخته» معنا و دلالت‌هایی «دوگانه» می‌یابند:

۱. «فکر روشنی» در نسبت با موقعیت «روشن بودن خانه شاعر»، معنای «هدف و تمرکز و سماجت ادامه‌دار سوسک» را می‌رساند و در نسبت با «خاموش بودن خانه شاعر» معنای «صرفاً در فکر یک روشنائی کاذب بودن سوسک» است. ۲- «فریب خوردن سوسک» در نسبت با «روشن بودن خانه شاعر»، اشاره به «امید کاذب سوسک و احتمال تحقق تهدید ضمنی شاعر مبنی بر کشته‌شدن سوسک» را القا می‌کند و در نسبت با موقعیت «خاموش بودن خانه شاعر»، معنای «اشتباه سوسک در تشخیص روشنی» را القا می‌کند.

در نهایت نکته بسیار مهم به عنوان نتیجه این «خوانش‌های دوگانه» این است که خانه شاعر با یک خوانش «روشن» است و با خوانش دیگر «خاموش» و باید افزود که تمامی این تمهیدات برای شکل دادن و برساختن «موقعیتی یکسان بین سوژه و ابژه» است که یکی از تکنیک‌های نیما بود؛ تا از این طریق مقدمات «این‌همانی» آنها فراهم کند. این خوانش‌ها در سطرهای بعد کارکرد خود را خواهند یافت که در ادامه به آن اشاره خواهد شد.

در بند چهارم نیز نیما با تغییر دادن ناگهانی فضای شعر و با عمومی‌تر کردن آن و فضایی انسانی و جهانی دادن به شعر، در دو خط آخر این بند مجدداً با نوعی ایهام از «سر و پا کوبیدن» حرف به میان آورده است. ایهام مورد نظر اینجا است که نهاد و فاعل این دو فعل (سر کوبیدن، پا کوبیدن) اگر صرفاً در همان بند چهارم بررسی شوند، «سوسک» است، و اگر در پیوند و امتداد بند چهارم و پنجم به آن‌ها توجه شود، نهاد این افعال «جهان» است، بدین صورت که؛ ۱- در تنگنای شب، مانند جهان که در تعب (است)، (سوسک سیاه) سر و پا می‌کوبد، ۲- در تنگنای شب، مانند جهان که در تعب سر و پا می‌کوبد، سوسک سیاه روی شیشه نک می‌زند.

در واقع نیما در اینجا نیز با جدا کردن بند چهارم و پنجم از هم، و مؤکد کردن این جدایی با نقطه‌گذاری در انتهای بند چهارم، دقیقاً سعی داشته تا با القای این «ایهام» و «خوانش دوگانه»، مرز قطعی بین سوسک یا ابژه و جهان یا سوژه (مجازاً مردم جهان و بطور مشخص‌تر شاعر) را هر چه بیشتر از میان بردارد و در این راه تکنیک دیگرش را که توسل به «تشبیه» و «استعاره» بود نیز به عنوان نشانه وارد شعر کرده است؛ به این ترتیب که اگر به خوانش اول تکیه کنیم، «سر و پا کوبیدن» سوسک «استعاره مکنیه» خواهد بود و اگر

به خوانش دوم تکیه کنیم، «تشبیه» «سر و پا کوبیدن جهان» به «نوک زدن سوسک» را خواهیم داشت و در واقع نیما به هر دو طریق، نقطه اشتراک و این‌همانی خود و ابژه را شکل داده و با این نشانه‌گذاری‌ها خواننده شعر را به سوی آن رهنمون کرده است؛ اما نکته نهایی و مهم‌تر اینکه؛ دقیقاً در همین نقطه و پس از اتمام شعر است که آن خوانش و موقعیت‌های دوگانه‌ای که در بندهای دوم و سوم داشتیم، به شعر بازمی‌گردند و با قرار دادن سوژه و ابژه در موقعیتی یکسان، «این‌همانی» آنها را هرچه بیشتر شکل می‌دهند: همانگونه که سوسک از تاریکی به سمت روشنایی در ظاهر امیدبخش اما نامطمئن و کاذب خانه شاعر آمده بود و برای رسیدن به آن تقلا می‌کرد و به شیشه نوک می‌زد؛ با بازگشت خوانش دوم به متن شعر، یعنی موقعیت «خاموش بودن خانه شاعر»؛ در بند چهارم و با رسیدن به عبارت «سر و پا کوبیدن» دقیقاً شاعر را نیز در موقعیت و جایگاهی نظیر سوسک می‌یابیم: خانه شاعر تاریک است و او نیز در موقعیتی شبیه موقعیت سوسک قرار دارد و مانند او در حال سر و پا کوبیدن و تقلا برای رهایی از تاریکی خانه و رسیدن به روشنی است. در واقع باید گفت که در نگاه نهایی ما در اینجا نیز در زیرساخت شعر با یک «تشبیه مرکب» مواجهیم اما با تمهیدات نیما این نشانه‌ها در جهت این‌همانی بیشتر به حداقل رسیده و سمت و سوی دیگری یافته‌اند؛ گویی نیما کلیدی در متن تعبیه کرده است که با اشاره‌ای به آن «چراغ خانه شاعر» خاموش و روشن می‌شود و موقعیت سوژه و ابژه جابجا می‌شود.

۴.۲.۳.۵ این‌همانی سوژه و ابژه

در این مرحله با حداقل نشانه‌گذاری مواجهیم به نحوی که مرز بین سوژه و ابژه و تفکیک آنها کاملاً از بین می‌رود. اصطلاح «این‌همانی» به همین موقعیت اشاره دارد. شعر «کک‌کی»^۱ (یوشیج، ۱۳۸۶: ۷۸۳) از این دسته اشعار است. می‌توان این مرحله را معادل «تخمیر» مورد نظر نیما در نظر گرفت.

«دیری ست نعره می‌کشد از بیشه خموش

کک‌کی که مانده گم.

از چشم‌ها نهفته‌پری‌وار

زندان بر او شده است علفزار

بر او که او قرار ندارد

هیچ آشنا گذار ندارد.

اما به تن درست و برومند

کک‌ی که مانده گم

دیری ست نعره می‌کشد از بیشهٔ خموش».

شاپور جورکش در نقد این شعر، آن را نمونه‌ای از دخالت نیما در ابژه و بر هم زدن ساختار نمایشی و وصفی و عدم موفقیت نیما در عینیت‌گرایی دانسته است و حتی معتقد است نیما در خلق «سَمْبَل» نیز دچار سهل‌انگاری شده و به «سَمْبَل» کاری دست زده است (نگ: جورکش، ۱۳۹۳: ۱۵۲-۱۴۸).

منوچهر آتشی با تردید و نوعی اجبار سعی داشته، شعر را نمادین بخواند و بنابر عادت مألوف در شعرهای نمادین نیما، درصدد تفسیری سیاسی یا اجتماعی بوده است (نگ: آتشی، ۱۳۸۲: ۷۰-۶۹).

سعید حمیدیان نیز در نمادین بودن شعر تردید دارد اما ظاهراً چاره‌ای جز آن نمی‌بیند که به سمت تفسیری نمادین گام بردارد (نگ: حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۹۵).

محمد مختاری این شعر را نمادین (نگ: مختاری، ۱۳۷۲: ۱۹۵-۱۹۴)، و «نمودار تنهایی و درد پیرامون آدمی» دانسته است (همان، ۱۹۹).

بیرانوند نیز این شعر را بنابر جبری که به خواننده تحمیل می‌کند، بصورت سمبولیک می‌پذیرد و در حالی که خود را از درک این نماد عاجز می‌داند، به نقل سخنان محمد مختاری می‌پردازد (نگ: بیرانوند، ۱۳۹۵: ۸۶-۸۵).

در این شعر و مرحله نیز همان رویکردهای پیشین وجود دارد با این تفاوت که نیما در وهلهٔ اول بر خلاف شعرهای قبلی، حضور صریح خود در شعر به مثابهٔ سوژه را به سود ابژه و عینیت، حذف کرده است و فقط به وصف ابژه پرداخته است. همچنین برای تعبیه کردن نشانه در متن از ابزارهایی چون تشبیه یا استعاره بهره نبرده است و با توسل به تکنیک دیگ‌گرش؛ عبارت‌ها و نشانه‌هایی نظیر؛ «زندان بر او شده است علفزار»، «بر او که او قرار ندارد» و نهایتاً «هیچ آشنا گذار ندارد»؛ را در مرز باریکی از «اشتراک بین سوژه و ابژه» قرار داده است؛ به این معنا که این گزاره‌ها در عین حال که می‌توانند برآمده از ذهن شاعر و نشانی از تصرف او در ابژه باشند، به همان قوت می‌توانند توصیفات کاملاً مختص به ابژه باشند که تنها توسط سوژه دریافت و ارائه شده‌اند؛ یعنی یک گاو به راحتی و بدون

هیچ ارتباطی با ابژه می‌تواند «محصور»، «تنها» و «بیقرار» باشد؛ و البته در نگاهی سوم «این‌همانی» تفکیک‌ناپذیر سوژه و ابژه با هم را خواهیم داشت؛ اما فراتر از این باید گفت که جملات اشتراکی بین سوژه و ابژه نمی‌توانند موجد نمادین کردن فضای شعر نیز باشند؛ و به همین دلیل است که منتقدان در نماد دانستن «کک‌کی» تردید داشته و یا در نهایت به تسامح آن را به عنوان یک نمونه ناموفق از نماد برشمرده‌اند. در اینجا رویکرد نیما برای نشانه‌گذاری را شاید بتوان به نوعی نقطه تلاقی تشبیه، استعاره و نماد دانست؛ گویی نیما در این زمینه نیز به دیالکتیک دست زده و صورت تازه‌ای از بین این ابزارها شکل داده است که در عین اینکه نشانه و کارکردی از آنها را در خود دارد اما هیچ کدام از آنها نیست.

«کک‌کی» را نمی‌توان «نماد» در نظر گرفت چون قرینه و نسبتی با دیگر اجزا و کلیت شعر نمی‌سازد که ما را به سمت معنای ثانویه و نمادین سوق بدهد. همچنین برخلاف نظر جورکش حذف آن عبارتهای ذهنی برای نیما به هیچ وجه کار دشواری نبوده و از بی‌اختیاری او نیست که نمی‌تواند فاصله خود را با ابژه حفظ کند و خود را در آن بروز ندهد (نگه جورکش، ۱۳۹۳: ۱۵۲-۱۴۸)؛ بلکه قصد نیما «این‌همانی سوژه و ابژه» است و این مسئله باید به نحوی و با نشانه‌ای به مخاطب فهمانده شود و اگر نیما این عبارتهای ذهنی را حذف می‌کرد، مسئله این‌همانی سوژه و ابژه تبدیل به مسئله‌ای تأویل‌پذیر و ناممکن می‌شد و «کک‌کی» (ابژه) دیگر نسبتی با نیما (سوژه) نداشت و این مسئله مغایر با قصد نیماست.

۶. نتیجه‌گیری

برای درک بهتر مفاهیم «عینیت» و «ذهنیت» در کار نیما علاوه بر خوانش دقیق‌تر نظرات وی در این زمینه، باید به سیر تحول این مفاهیم در طی چهار دهه شاعری وی نیز توجه کرد. منظور نیما از «ابژکتیویته»، گرایش به رئالیسم محض یا نمایشی کردن شعر نیست. نیما در ابتدا با رویکردی دکارتی و با جدا کردن «سوژه» و «ابژه»، امکان و توانایی این را پیدا می‌کند که به مثابه یک فاعل شناسا، به بازنمایی پدیده‌ها بدون دخالت دادن احساسات خود در آنها بپردازد؛ اما در ادامه با گرایش به مفاهیمی چون «ماتریالیسم» و «دیالکتیک»، و پیوند دادن آنها با مفاهیم «عینیت» و «ذهنیت» مسیر خود را عوض کرده و درصدد برداشتن تضاد میان ذهن (سوژه یا انسان) و عین (ابژه یا طبیعت) برمی‌آید و در نهایت با این‌همانی سوژه و ابژه آن را محقق می‌سازد.

در ردیابی نظرات نیما در این زمینه، شباهت رویکرد او به فیلسوفانی چون دکارت، کانت، هگل، فوئرباخ و مارکس را می‌توان مشاهده کرد و در تکمیل این بحث باید افزود که؛ همجواری این مفاهیم و رسیدن به «ماتریالیسم دیالکتیکی» برآمده از توجه نیما به مارکس است؛ اما جنبه «ماتریالیستی» این رویکرد از نظر رابطه انسان با طبیعت تداعی‌کننده رویکرد منفعلانه و تأثیرپذیرانه فوئرباخ است که مارکس با آن مخالف بود. در رویکرد نیما نیز مثل فوئرباخ، سوژه در مواجهه با طبیعت کنشگر نیست؛ بنابراین طبیعت و مظاهر آن خود را به او تحمیل می‌کنند، وجود و ذهن و اندیشه او را تحت تأثیر و تسخیر قرار می‌دهند، و گویی او را می‌بلعد و در خود هضم می‌کنند و بدین ترتیب او نیز جزئی از طبیعت می‌شود، و برای بیان و نمایش همین قدرت حضور طبیعت و انفعال سوژه است که نیما شعر را همیشه با ابژه و طبیعت به عنوان «تذ» که در ساختار دیالکتیک پایه اصلی است، شروع می‌کند و در انتها نیز شعر را با طبیعت به همان شکل اولیه که بوده است به اتمام می‌رساند و در این میان، فقط انسان یا سوژه دچار تغییر می‌شود.

همچنین رویکرد نیما از نظر بکارگیری ساختار «دیالکتیک» هگل برای از میان بردن این فاصله، علاوه بر اینکه بطور واضح توجه او به هگل را نشان می‌دهد اما از نظر مفروض نبودن ایده مطلق هگلی و تأکیدش بر عینیت بیرونی و مقدم بودن آن بر اندیشه، برخلاف نظر هگل، و یادآور نظرات فوئرباخ و مارکس است؛ و از این جهت که بر مبنای مفاهیم اقتصادی مورد نظر مارکس بنیان نهاده نشده است، برخلاف نظر مارکس بوده، و با مفهوم مورد نظر هگل پیوستگی دارد. به عبارت دیگر؛ نیما با درونی کردن «دیالکتیک» آن را به شکل جهان‌بینی خود درآورده و آن را به همه چیز تسری می‌دهد و در اینجا نیز از طریق برقراری تقابلی دیالکتیکی بین مصادیق و مفاهیم مورد نظر هگل، فوئرباخ و مارکس، به سنتز مطلوب خود رسیده است؛ یعنی وی دیالکتیک و از میان برداشتن تضاد عین و ذهن را از هگل اتخاذ کرده؛ اما برخلاف هگل و همسو با فوئرباخ و مارکس اصالت را به عین و ماده داده و از این طریق اصل عینیت‌گرایی و ماتریالیسم مورد نظرش را نیز حفظ کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. باید توجه داشت که گرایش نیما به فیلسوفان مورد اشاره به معنی خوانش، درک و تحلیل دقیق و کامل آثار و آراء این فیلسوفان توسط وی نیست. این انتظار حتی هنوز بعد از گذشت چند سده

برآورده نشده است و توقع چنین چیزی از نیما با توجه به زمانه زیست او و منابع در دسترش امری غیرمنصفانه و نامعقول است. می‌توان گفت نیما به رؤس و مختصات برجسته و اصلی نظرات این فیلسوفان و سیر آراء آنها آگاه بوده و البته این امر از اشارات و جملات او در این زمینه پیداست و همین آشنایی برای ایجاد تغییرات اساسی توسط وی در مسیر شعر فارسی کفایت نموده است. ساده‌انگارانه است که درگیری وی با مفاهیمی چون «عینیت»، «ذهنیت»، «ابژه» و «سوژه» را، که از اساسی‌ترین دغدغه‌های فیلسوفان دوران مدرن از دکارت به بعد بوده است، از سر اتفاق بدانیم؛ اما دلیل اینکه نیما غالباً به صراحت و بصورت جزئی از منابع نظری خود یاد نمی‌کند، و این مفاهیم و گرایش‌ها را باید از خلال گفته‌ها، نامه‌ها و یادداشت‌های استخراج کرد، این است که؛ وی قصد مصادره و درونی کردن و سمت و سو دادن به این آراء در نسبت با شهر کهن فارسی و ارائه پیشنهادهای متناسب و تعدیل یافته را داشته است؛ و همچنین رویکرد و روش او در نظریه‌پردازی اینگونه ایجاب می‌کرده است؛ که این خود بحثی مجزا می‌طلبد. در هر حال وی آگاهانه به سراغ نظریه‌پردازی رفته و حتی اگر نقصانی هم در کار او باشد به آن آگاه بوده و آنرا می‌پذیرد؛ چنانکه در نامه‌اش به دکتر تقی اژانی می‌نویسد:

اگر نقصانی در تالیف شما یافت شود ناشی از یک سهو متدیک است. نه من و شما، بلکه کلیه اشخاصی که از روی متد چیز می‌نویسند، بدون استثنا از این قبیل نقیصه‌ها دارند. به قول یکی از رفقای معروف: هرکس که عمل می‌کند، سهو هم دارد (یوشیج، ۱۳۹۳: ۴۲۶-۴۲۵).

۲. در خاطره‌ای خواندنی، حتی اشاره شده که نیما در محفلی دوستانه خود را «لنین شرق» خوانده و برای اینکه انقلابی بودن خود را نشان بدهد، پنجره‌های خانه‌اش را با پارچه‌هایی به رنگ «قرمز» می‌پوشانده است (نگه‌آوانسیان، ۱۳۷۶: ۵۵۹-۵۵۸).

۳. لادین اسفندیاری از کمونیست‌های مطرح دوره پهلوی اول. برای آگاهی بیشتر درباره وی نگه «مجله نگاه نو، ش ۲۹، مرداد ۱۳۷۵، صص ۱۱۶-۱۰۳».

۴. برای مشاهده چند نمونه از توجه و نظرات نیما درباره این فیلسوفان نگه دکارت (یوشیج، ۱۳۸۸: ۱۷۴؛ ۱۳۹۴: ۳۵)، کانت (یوشیج، ۱۳۹۴: ۲۹-۳۰ و ۴۱-۴۰)، فوئرباخ (یوشیج، ۱۳۸۸: ۲۵)، هگل (همان، ۲۳، ۲۵، ۱۷۴-۱۷۵) و مارکس (همان، ۲۳، ۲۵، ۱۵۸).

۵. برای مشاهده نمونه‌های بیشتر از ضبط نادرست «آشتی» نگه پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۳۳۴؛ رویایی، ۱۳۸۰: ۲۰؛ رویایی، ۱۳۹۳: ۳۵؛ حقوقی، ۱۳۷۷، ج ۱: ۱۶۵؛ آشوری، ۱۳۹۲: ۱۱۲؛ کاخی، ۱۳۹۲: ۱۰۹؛ موسوی، ۱۳۸۹: ۲۰۸؛ اشکوری، ۱۳۷۵: ۲۷؛ جمشیدیان، ۱۳۹۴: ۷۳، آنگونه جوتقانی، ۱۳۹۷: ۱۵۰.

۶. برای مشاهده دستنوشته نیما از این شعر نگه لاهوتی، ۱۳۶۸: ۲۸۹.

۷. در دفتر سوم مجله آیینک یازده نقد بر این شعر گردآوری شده است و منتقدان تفاسیر و خوانش‌های متعدد و متفاوتی از این شعر به دست داده‌اند. برای اطلاع بیشتر و مشاهده تفاوت‌های این تفاسیر با تفسیر مقاله حاضر نگه محیط، ۱۳۸۷: ۷۸-۱۳.
۸. «کک‌کی» گاوی به رنگ گل نیلوفر (مهجوریان نماری، ۱۳۷۶: ۲۷۵).

کتاب‌نامه

- آتشی، منوچهر (۱۳۸۲)، *نیما را باز هم بخوانیم*، چ ۱، تهران، آمیتیس.
- آشوری، داریوش (۱۳۹۲)، *شعر و اندیشه*، چ ۷، تهران، مرکز.
- آلگونه جولقانی، مسعود (۱۳۹۷)، *مجموعه مقالات نشانه‌شناسی شعر*، چ ۱، تهران، نشر نویسه پارسی.
- آوانسیان، اردشیر (۱۳۷۶)، *خاطرات اردشیر آوانسیان*، چ ۱، تهران، نگره.
- احمدی، بابک (۱۳۸۵)، *مارکس و سیاست مدرن*، چ ۴، تهران، مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶ الف)، *بعثها و بدایع نیما یوشیج*، چ ۳، تهران، زمستان.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶ ب)، *عطا و لقای نیما یوشیج*، چ ۳، تهران، زمستان.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۲) *صدای حیرت بیدار؛ مجموعه گفتگوها با م. امید*، زیر نظر مرتضی کاخی، چ ۲، تهران، زمستان.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۴)، *از این اوستا*، چ ۱۴، تهران، زمستان و مروارید.
- استرن، رابرت (۱۳۹۷)، *وحدت اشیاء: هگل، کانت و ساختار اثره*، ترجمه محمدمهدی اردبیلی، مهدی محمدی اصل، چ ۱، تهران، ققنوس.
- اشکوری، کاظم‌سادات (۱۳۷۵)، *قاصد روزان ابری*، چ ۳، تهران، بزرگمهر.
- انگلس، فریدریش (۱۳۸۹)، *لودویگ فوئرباخ و ایدئولوژی آلمانی*، ترجمه پرویز بابایی، چ ۴، تهران، چشمه.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۷)، *ماتریالیسم*، ترجمه رحمان بوذری، چ ۱، تهران: مرکز.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱)، *طلا در مس (در شعر و شاعری)*، چ ۳، تهران، نویسنده.
- براهنی، رضا (۱۳۹۳)، *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*، چ ۶، تهران، مرکز.
- بووی، آندرو (۱۳۸۸)، *زیبایی‌شناسی و ذهنیت: از کانت تا نیچه*، ترجمه فریبرز مجیدی، چ ۳، تهران، فرهنگستان هنر.
- بیرانوند، احمد (۱۳۹۵)، *شرح حاشیه: بررسی ساختار جریان‌های شعر معاصر بعد از نیما*، چ ۲، تهران، روزگار.

- پارسا، شمسی (۱۳۹۰)، «عینیت و ذهنیت در شعر نیما»، *زبان و ادبیات فارسی*، س ۲، ش ۳، صص ۳۱-۵۰.
- پاهاسکار، روی (۱۳۹۷)، «ماتریالیسم»، در *فرهنگ‌نامه اندیشه مارکسیستی*، ویراسته تام باتامور و دیگران، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، چ ۲، تهران، بازتاب‌نگار.
- پریچارد، دانکن (۱۳۹۳)، *چیستی معرفت*، ترجمه یاسر خوشنویس، چ ۱، تهران، علمی و فرهنگی.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱)، *خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد*، چ ۴، تهران، مروارید.
- جمشیدیان، همایون (۱۳۹۴)، *سنگ‌چینی از اجاقی خرد: تحلیل شعرهایی از نیما یوشیج*، چ ۱، گرگان، دانشگاه گلستان.
- جورکش، شاپور (۱۳۹۳)، *بوطیقای شعر نو: نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج*، چ ۴، تهران، مروارید.
- جراغی، رضا و احمد رضی (۱۳۸۶)، «تحلیل انتقادی نگاه نیما یوشیج به شعر کلاسیک در تبیین الگوی وصفی - روایی شعر نو»، *ادب‌پژوهی*، ش ۴، صص ۲۱-۴۲.
- حقوقی، محمد (۱۳۶۸)، *شعر و شاعران*، چ ۱، تهران، نگاه.
- حقوقی، محمد (۱۳۷۷)، *شعر نو از آغاز تا امروز*، ج ۲، چ ۲، تهران، ثالث.
- حقوقی، محمد (۱۳۸۵)، *تا نظم هندسی واژه‌ها: تفسیر شعرهای ساختمان‌مندی معاصر*، چ ۱، تهران، قطره.
- حقوقی، محمد (۱۳۹۳)، *شعر زمان ما ۵۰: نیما یوشیج*، چ ۱۰، تهران، نگاه.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، *داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج*، چ ۲، تهران، نیلوفر.
- دکارت، رنه (۱۳۹۱)، *تأملات در فلسفه اولی*، ترجمه احمد احمدی، چ ۱۰، تهران، سمت.
- دیدریک، جیمز (۱۳۸۸)، «رمان چندآوا»، در *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ویراسته ایرنا ریما مکاریک، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چ ۳، تهران، آگه.
- رویایی، یدالله (۱۳۸۰)، «مؤخره‌ای بر آینده‌ی فارسی شعر»، *کارنامه*، ش ۲۱، صص ۱۸-۲۳.
- رویایی، یدالله (۱۳۹۳)، *عبارت از چیست؟: مسائل شعر ۲*، چ ۲، تهران، نگاه.
- رویایی، یدالله (۱۳۹۴)، *هلاک عقل به وقت اندیشیدن*، چ ۲، تهران، نگاه.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۹۱)، *مکتب‌های ادبی*، چ ۱۶، تهران، نگاه.
- سینگر، پیترو (۱۳۷۹)، *هگل*، ترجمه عزت‌الله فولادوند، چ ۱، تهران، طرح نو.
- شارق، بهمن (۱۳۵۰)، *نیما و شعر پارسی*، چ ۱، تهران، طهوری.
- شفیعی‌کدکنی، محمد‌رضا (۱۳۸۳)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، چ ۲ از ویرایش دوم، تهران، سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، *راهنمای ادبیات معاصر (شرح و تحلیل گزیده شعر نو فارسی)*، چ ۲، تهران، میترا.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۴)، *مکتب‌های ادبی*، چ ۸، تهران، قطره.

- شهرستانی، سید محمدعلی (۱۳۸۳)، *عمارت دیگر؛ شرح شعر نیما*، چ ۱، تهران، قطره.
- عظیمی، عبدالعلی (۱۳۹۹)، *نیمابیز؛ شعرهای ماندگار نیما یوشیج*، چ ۱، تهران، نیلوفر.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۹)، *بلاغت تصویر*، چ ۲، تهران، سخن.
- فولکیه، پل (۱۳۶۲)، *دیالکتیک*، ترجمه مصطفی رحیمی، چ ۱، تهران، آگاه.
- کاپلستون، چارلز فردریک (۱۳۹۵)، *تاریخ فلسفه؛ از فیثته تا نیچه*، چ ۷، ترجمه داریوش آشوری، چ ۸، تهران، علمی و فرهنگی.
- کاخی، مرتضی (۱۳۹۳)، *روشن‌تر از خاموشی؛ برگزیده شعر امروز ایران*، چ ۱۲، تهران، آگه.
- کورنر، اشتفان (۱۳۶۷)، *فلسفه کانت*، ترجمه عزت‌الله فولادوند، چ ۱، تهران، خوارزمی.
- لاهوئی، محمدرضا (۱۳۶۸)، *یادمان نیما یوشیج*، چ ۱، تهران، مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.
- لوویت، کارل (۱۳۸۷)، *از هگل تا نیچه: انقلاب در اندیشه سده نوزدهم*، ترجمه حسن مرتضوی، چ ۱، تهران: نیکا.
- محیط، هادی (۱۳۸۷)، *آیینک: کتاب ادبیات، دفتر سوم؛ شعر، نقد، بررسی و ترجمه*، به انتخاب و نظر محیط، چ ۱، شیراز، نوید شیراز.
- مختاری، محمد (۱۳۷۲)، *انسان در شعر معاصر*، چ ۱، تهران، توس.
- مسیح، هیوا (۱۳۹۲)، *فرهنگ شعر نو فارسی؛ از افسانه تا همیشه*، چ ۲، چ ۱، تهران، نیلوفر.
- موسوی، حافظ (۱۳۸۹)، *پانویشت‌ها؛ پنج مقاله در حواشی نظریه‌های ادبی*، چ ۱، تهران، آهنگ دیگر.
- مهوریان نماری، علی اکبر (۱۳۷۶)، *فرهنگ واژه‌های مازندرانی در اشعار فارسی نیما یوشیج*، بکوشش عباس قزوینچاهی در ری‌را: به مناسبت صدمین سال تولد نیما یوشیج، چ ۱، تهران، معین.
- یاحسینی، سیدقاسم (۱۳۷۵)، «لادین اسفندیاری»، نگاه نو، ش ۲۹، صص ۱۰۳-۱۱۶.
- یوشیج، نیما (۱۳۸۴)، *مجموعه اشعار نیما یوشیج*، مقابله و تدوین عبدالعلی عظیمی، چ ۱، تهران، نیلوفر.
- یوشیج، نیما (۱۳۸۶)، *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*، تدوین سیروس طاهباز، چ ۸، تهران، نگاه.
- یوشیج، نیما (۱۳۸۸)، *یادداشت‌های روزانه نیما یوشیج*، به کوشش شراگیم یوشیج، چ ۲، تهران، مروارید.
- یوشیج، نیما (۱۳۹۳)، *نامه‌های نیما یوشیج*، تدوین سیروس طاهباز، چ ۱، تهران، نگاه.
- یوشیج، نیما (۱۳۹۴)، *درباره هنر و شعر و شاعری*، تدوین سیروس طاهباز، چ ۲، تهران، نگاه.
- یوشیج، نیما (۱۳۹۷)، *مجموعه اشعار نیما یوشیج*، به مراقبت شراگیم یوشیج، چ ۱، تهران، رشديه.