ادب پژوهی
شمارهٔ پانزدهم
بهـار ۱۳۹۰
صفحات ۳۳-۷

بررسی عملکرد روایت در اشعار نیما با تکیه‌بر نشانه‌شناسی *ققنوس*

دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر قدرت‌الله طاهری
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
فرزاد کریمی*
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده
«ققنوس» نیما را باید از مهم‌ترین آثار در سرآغاز سرایش شعر نـو دانسـت. ایـن شـعر عـلاوه‌بـر ویژگی‌های ادبی، از نظر روایت‌شناسی نیز تغییر عمده‌ای در شیوهٔ شاعری نیما به‌شـمار مـی‌رود. روایت‌شناسی اشعار نیما از این جهت حائز اهمیت اسـت کـه بـا شـروع سـرایش شـعر نـو، نـوع روایتگری در شعر فارسی دستخوش دگرگونی شده‌است.

در تحقیق حاضر با تلفیق شیوه‌های روایت‌شناسی و نشانه‌شناسی، ابتدا نشانه‌ها و رمزگـان در متن انتخابی، از نظر کمی و کیفی مورد بررسـی قـرار گرفتـه و سـپس برمبنـای نتـایج حاصـله، ویژگی‌های روایی آن تحلیل شده‌است. براساس ایـن پـژوهش، نـه نیمـای *افسـانه* تـا *ققنـوس* را می‌توان رمانتیک کاملی دانست و نه نیمای *ققنوس* به بعد را سمبولیست کامل. روایت در اشـعار نیما که در *ققنوس* شکل پخته‌تر و قابل قبول‌تری یافته‌است، در سروده‌های پایانی عمر او بسـیار غنی‌تر و درونی‌تر شده‌است. از این به بعد، اشعار وی کوتاه‌تر شده و بسیاری توضـیحاتِ اضـافه از آثار او حذف گردیده‌است.

واژگان کلیدی: نیما یوشیج، *ققنوس*، روایت‌شناسی، نشانه، رمزگان

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *frzd4233@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۳/۳۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۱۲

۱- مقدمه

نیمایوشیج، به‌دلیل پیشرو بودن در سرایش شعر نو، بسیار مورد توجه صاحب‌نظران ادبیات بوده و آثار او از جهات بسیاری نقد و بررسی شده‌است. در آثار فراوانی که درمورد اشعار نیما نوشته شده، به‌ندرت مسألهٔ روایت و شیوه‌های روایتگری وی، به‌طور مستقل، تحلیل شده‌است. آنچه از تحلیل روایی در دیگر نقدها نیز موجود است، بیشتر معطوف به بررسی چگونگی داستان‌سرایی نیما در خلال اشعار اوست. به این سبب، نقد روایی روشمند آثار نیما، اهمیت بیشتری یافته‌است. در این مقاله به‌فراخور بحث، از تصویر، توصیف، تمثیل و سایر شگردها و صنایع ادبیِ به‌کار رفته در شعر نیما صحبت خواهد شد، با این تفاوت که جنبه‌های ادبی این روش‌ها مورد نظر نیست، بلکه چگونگی تأثیرگذاری آنها بر اسلوب‌های روایتی نیما محل بحث این مقاله است.

بیشتر نقدهایی که بر آثار نیما نوشته شده، نقدهای محتوایی‌اند که نهایتاً به تفسیری مجدد از متن ختم می‌شوند. این تفسیرها نیز بیش از آنکه به خود متن توجه داشته باشند، معطوف به نویسنده‌اند؛ یعنی بررسی شرایط اجتماعی و سیاسی‌ای که بر نویسنده اثر گذاشته و تولید چنین متنی را موجب شده است.(۱) در این نوشتار بر آن نیستیم تا تفسیر جدیدی از *ققنوس* و اشعار نیما به‌دست دهیم، بلکه هدف، کشف روابطی است که می‌توان آنها را به کلیت آثار نیما تعمیم داد.

نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی، دو شاخه از نقد ساختارگرا هستند. حوزهٔ عمل روایت‌شناسی بیشتر در ادبیات و نشانه‌شناسی بیشتر در زبان است. تلفیق این دو شیوه، راهکاری مناسب برای استفاده از مباحث زبان‌شناسی در ادبیات است که می‌تواند ما را در رسیدن به هدفمان که همانا دوری‌جستن از تفسیر است، یاری نماید: «نشانه‌شناسی ادبیات به تفسیر آثار نمی‌پردازد، بلکه سعی در کشف قراردادهایی دارد که به تولید معنا می‌انجامد» (کالر، ۱۳۸۸: ۸۵). به‌این‌ترتیب، هم وضعیت متنی روایت در شعر قابل بررسی است و هم چگونگی شکل‌گیری معنا در آن.

روش‌های نشانه‌شناسی متون ادبی با روش‌های روایت‌شناسی، مشابهت بسیار دارند، زیرا هردو شیوه به‌دنبال کشف دستور زبان متن هستند و می‌توان گفت «هرآنچه که به‌طور کلی برای نشانه‌شناسی صادق است، برای روایت‌شناسی (بررسی نظام‌مند روایت) نیز صدق می‌کند» (همان: ۱۷). به‌نظر می‌رسد این‌گونه نقد سابقه‌ای در تحلیل روایی

متون نداشته باشد. برای بررسی امکانات این شیوهٔ تحلیل، اشعار نیما را برگزیده‌ایم و *ققنوس* (نیما، ۱۳۸۶: ۳۲۷-۳۲۵) مصداقی است که برای نیل به این هدف انتخاب شده‌است.

ققنوس یکی از مشهورترین شعرهای نیماست و می‌توان آن را اولین شعر آزاد نیمایی نامید (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۰۹). این شعر که در سال ۱۳۱۶ش سروده شده و در سال ۱۳۱۹ به چاپ رسیده‌است، شعری روایی است که از نظم بسیاری اشعار پیشین نیما، اثری در آن نیست. *ققنوس* براساس قصه‌ای اسطوره‌ای، جستار روایی جدیدی پیش روی خواننده می‌گذارد و با فضاسازی و شخصیت‌پردازی مناسب آن را روایت می‌کند. به همین سبب، بررسی وضعیت روایی این شعر حائز اهمیت است. از آن جهت که نیما از *افسانه* تا رسیدن به *غراب* و *ققنوس*، به‌رغم بسیاری نوآوری‌هایش در روساخت شعر، هنوز تفکری سنتی دارد، اشعار او تا این زمان عمدتاً قصه‌هایی هستند که به نظم درآمده‌اند، هرچند نظمی رهاتر از نظم سنتی شعر. سیر تطور شعر نیمایی، درواقع از *ققنوس* آغاز می‌شود و به‌تدریج به وضعیتی مطلوب می‌رسد که نشان‌دهندهٔ ورود تفکری نو در ادبیات است. تفکری که هم‌زمان در عرصهٔ نثر نیز با نوشته‌های هدایت، جمالزاده و بزرگ علوی، آغازگر دورانی نو در ادبیات فارسی است.

۲- روش‌شناسی

در این مقاله، نقد روایی آثار نیما، با تکیه بر روایت‌شناسی شعر *ققنوس* انجام می‌گیرد و برای این نقد، از نشانه‌شناسی، به‌عنوان یکی از کارآمدترین ابزارهای نقد ساختاری بهره خواهیم برد. ابتدا متن نشانه‌شناسی شده، میزان فراوانی و نوع کارکردی که هر نشانه و رمزگان در روایت دارد، مشخص می‌گردد و آنگاه متن روایت‌شناسی خواهد شد. به نظر می‌رسد این روش، شیوه‌ای است که می‌توان با کمترین دخالت سلایق و علایق شخصی، به نتایج حاصل از آن اعتماد کرد.

برای نیل به اهداف پیش‌گفته از روش شناسی‌ای استفاده می‌کنیم که با آنچه وینوگرادوف دربارهٔ «فعالیت زبانی» مطرح کرده‌است، همخوانی دارد. وینوگرادوف در مقالهٔ «کوشش‌های سبک‌شناسی» می‌نویسد:

باید پیش از هر چیز فعالیت زبانی نویسندگان موردنظر را به شیوه‌ای کارکردی و درون‌بودی مطالعه کرد. این مطالعه، با بازنمایی حوزهٔ دلالت هریک از عناصر و با دقیق نشان دادن نقش آنها از نظر سهمی که در کل دارند، آثار این نویسندگان را مانند نظامی تام از فرایندهای سبکی ترسیم می‌کند (تودوروف، ۱۳۸۵: ۱۲۶).

برای رسیدن به این مقصود، نشانه‌ها در دو حوزهٔ مراتب دلالت نشانه‌شناختی و وجوه نشانه مورد تحلیل قرار خواهند گرفت.

۳- تحلیل نشانه‌ای

یکی از مهم‌ترین عواملی که متن شاعرانه را از سایر متون جدا می‌سازد، قابلیت تأویل‌پذیری نشانه‌های آن است. دلالت مستقیم یک نشانه بر یک مصداق، کمترین میزان تأویل‌پذیری را به آن می‌دهد و دلالت غیرمستقیم یک نشانه بر مصداقی ضمنی، این قابلیت را افزایش می‌دهد. بهترین حالت تأویل‌پذیری زمانی است که یک نشانه مستقیماً بر مصداقی دلالت داشته باشد که بدون معنای ضمنی افاده‌کنندهٔ معنایی کامل باشد، در عین اینکه دلالت غیرمستقیم آن بر مصداقی دیگر، معنایی متفاوت را ایفاد نماید. بنابراین سه مرتبهٔ دلالت نشانه‌شناختی برای نشانه قابل بررسی است:

مرتبهٔ اول، دلالت مستقیم: در این سطح، نشانه شامل یک دال و یک مدلول است. دلالت ضمنی، دومین مرتبه دلالتی است که نشانه‌های (دال و مدلول‌های) مستقیم را به‌عنوان دال خود درنظر می‌گیرد و یک مدلول اضافی به آنها الصاق می‌کند. مرتبه‌های دلالتی، یعنی همان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی با هم ترکیب می‌شوند تا ایدئولوژی را به وجود آورند که به‌عنوان عضو سوم سلسله‌مراتب دلالت معرفی شده است (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۷-۲۱۲).

ایدئولوژی در این مفهوم، بار معنایی مسلکی و مرامی ندارد، بلکه به‌عنوان واژه‌ای مشتق از کلمهٔ ایده، برای بیان مضمونی ایده‌مند و واجد مشخصه‌های اندیشگانی به کار می‌رود که ریشه در آگاهی‌های اجتماعی دارد:

ساختمندی ایدئولوژیک زبان و متون را به‌سهولت می‌توان به ساختارها و فرایندهای اجتماعی ربط داد که منشأ تکوین این متون هستند (گونتر کرس به‌نقل از مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۶۱).

حرکت از دلالت مستقیم به‌سوی دلالت ضمنی و سپس ایدئولوژیک، شعر را واجد عمقی می‌کند که حاصل از لایه‌های معنایی چندگانه است. هم‌زمان، شعر از داستان‌پردازی- که کنش‌ها را در سطح آشکار متن ارائه می‌کند- به روایتگری می‌رسد.

در روایتگری با یک داستان مشخص، با عناصر سنتی و طبقه‌بندی‌شدهٔ آن مواجه نیستیم؛ بلکه این دلالت‌های ضمنی متن است که از طریق تداعی معانی، برای هر دلالت، کنشی خاص را در ذهن مخاطب یادآور می‌شود. نتیجهٔ این‌گونه دلالت، دخالت مستقیم مخاطب در شکل‌دهی به روایت، مطابق تجربیاتی است که وی در ذهن و یا ضمیر ناخوآگاه خویش دارد.

همچنین تقسیم‌بندی دیگری به‌وسیلهٔ اکو برای نشانه انجام شده‌است که در تعیین سه وضعیتِ کنشگر، تیپ و شخصیت بسیار راهگشا به‌نظر می‌رسد. میزان فردیت نشانه توسط این تقسیم‌بندی مشخص می‌شود که می‌توان با استفاده از آن، سیر تطور روایت را از تفکر سنتی به تفکر مدرن تعیین نمود. این تقسیم‌بندی که رابطهٔ رخداد محسوس بیان و مدل آن را مشخص می‌کند، به‌شرح زیر است:

> به نظر می‌رسد سه نوع رابطه بین رخداد محسوس بیان و مدل آن وجود داشته باشد:
> الف) نشانه‌هایی که رخدادهایشان می‌توانند تا بی‌نهایت طبق مدل خاص آنها باز تولید شوند.
> ب) نشانه‌هایی که رخدادهایشان، هرچند طبق یک نوع تولید شده‌اند، واجد بعضی خصوصیات منحصربه‌فرد مادی می‌باشند.
> ج) نشانه‌هایی که رخدادهایشان با نوع آن تفاوت پیدا می‌کنند و یا به هرحال کاملاً با آن همسان می‌باشند (اکو، ۱۳۸۷: ۲۲).

این تقسیم‌بندی، گذار از نشانه‌های عام به نشانه‌های فردیت‌یافته و پس از آن نشانه‌های کاملاً منحصربه‌فرد است. تقسیم‌بندی بالا را می‌توان این‌چنین نام‌گذاری کرد: اصطلاح «نشانه‌های عام» برای نشانه‌های گروه «الف»، نشانه‌های «عام اختصاصی» برای گروه «ب» و نشانه‌های «اختصاصی» برای گروه «ج». بر این اساس، می‌توان نشانه‌های عام را سازندهٔ «کنشگر»، نشانه‌های عام اختصاصی را سازندهٔ «تیپ» و نشانه‌های اختصاصی را سازندهٔ «شخصیت» دانست. تحلیل بسامد و چگونگی بهره‌بری مؤلف از هریک از این گونه‌های نشانه‌ای، میزان اهتمام نویسنده به شخصیت‌پردازی از کنشگران روایت را مشخص می‌سازد. هرچه نشانه‌های توصیف‌کنندهٔ یک کنشگر اختصاص بیشتری داشته باشند، ویژگی‌های روایی متن افزون‌تر می‌گردد.

تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ پیرس نیز راهکاری مؤثر در تعیین سبک و شیوهٔ ادبی است که یک روایت براساس آنها شکل می‌گیرد. این تقسیم‌بندی در ارتباط مستقیم با مراتب

دلالت نشانه‌شناختی است. وقتی نشانه‌ای دلالت ضمنی بر مصداقی داشته باشد، این دلالت می‌تواند به‌گونه‌ای شمایل یا نمادِ آن مصداق باشد. این تقسیم‌بندی به‌خصوص برای تعیین میزان نمادگرایی یک اثر بسیار حائز اهمیت است، زیرا نماد در تعاریف مختلف آن، در هریک از سبک‌ها و شیوه‌های ادبی، به‌گونه‌ای مورد استفاده قرار می‌گیرد و این تقسیم‌بندی می‌تواند از خلط مبحث در این زمینه جلوگیری کند. پیرس برای نشانه‌ها، سه وجه را درنظر گرفته‌است:

۱- نماد/ وجه نمادین: در این وجه، دال شباهتی به مدلول ندارد اما براساس یک قرارداد اختیاری به آن مرتبط شده‌است. بنابراین رابطهٔ میان دال و مدلول باید آموخته شود...

۲- شمایل/ وجه شمایلی: در این وجه، مدلول به خاطر شباهت به دال یا به این علت که تقلیدی از آن است دریافت می‌شود... دال به علت دارا بودن بعضی از کیفیات مدلول، شبیه آن است.

۳- نمایه/ وجه نمایه‌ای: در این وجه، دال اختیاری نیست بلکه مستقیماً (فیزیکی یا علّی) به مدلول مرتبط است. این ارتباط می‌تواند مشاهده یا استنتاج شود (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۷-۶۶).

این تقسیم‌بندی یکی از شناخته‌شده‌ترین تقسیم‌بندی‌ها از نشانه است که با آن می‌توان یکی از عناصر تأثیرگذار در روایت و به‌ویژه روایت شعری را تحلیل کرد: نمایه، تصویری جدید - آنچنان‌که مورد نظر نویسنده است- پیشاروی مخاطب می‌گذارد. شمایل، مرحله‌ای پیچیده‌تر از نمایه است که ذهن مخاطب را درگیر پاره‌ای تشابهات و ابهاماتِ حاصل از آن می‌نماید. وجه نمادین نشانه، همان وجهی است که بر استفاده از اندوخته‌های ذهنی و تجربی مخاطب تکیه دارد و با ایجاد چندگانگی در دریافت، روایت را واجد عمقی شناختی می‌کند.

پرتال جامع علوم انسانی

۴- تحلیل رمزگانی

نشانه‌های موجود در یک متن، از طریق رمزگان معنا می‌یابند. تفاوت زبان ادبی و زبان روزمره نیز در چگونگی استفاده از رمزگان، برای معنادار کردن نشانه است. وقتی زبانی از رمزگان‌های جاریِ جامعه فاصله بگیرد و از رمزگان‌هایی بهره برد که به دلیل استفاده کمتر در زبان روزمره، تازگی، ابهام و تحیّر می‌آفرینند، به زبان شاعرانه نزدیک می‌شود.

یکی از نقاط مهم تلاقی نشانه‌شناسی و ادبیات، توجه به نوع رمزگانی است که مستقیماً در وضعیت روایی یک متن تأثیرگذار است؛ رمزگان‌هایی که شگردهای

گونـاگون روایـی را در بـر مـی‌گیرنـد، شـگردهایی چـون تعلیـق، انتظـار، فضاسـازی، صحنه‌پردازی، تصویرآفرینی و... . این تقسـیم‌بنـدی بـه‌وسـیلهٔ بـارت بـه‌خـوبی انجـام گرفته‌است:

۱- رمزگان هرمنوتیک: همچنان‌که داستان به‌سوی گره‌گشایی پایانی پیش می‌رود، خواننـده را از افشاهای جزئی و تأخیرها و ابهام‌ها گذر می‌دهد، [مثل] «سرور»، [۲] سرور چـه کسـی، در چه موقعیتی، و با چه نتیجه‌ای؟

۲- رمزگان واحدهای معنایی:[۱] [مثلاً] «سرور» حالتی احساسی و سفر به ورای امر عادی است، ولی چون به دیگر داده‌ها دربارهٔ اندیشه‌ها و ویژگی‌ها ربط یابد، این کلیت، مکان هندسی فرد خواهد بود.

۳- رمزگان مصداقی یا فرهنگی:[۲] یعنی آن خزانهٔ عظیم آگاهی که بـه‌طـور خودکـار در تأویـل رویدادهای روزمره به‌کار می‌گیریم، [مثل] «برتا یانگ سی سالش بود».

۴- رمزگان کنش‌ها یا رمزگان کردار: این کنش‌ها را در گروه‌هایی گرد می‌آوریم که داسـتان را از آغاز تا پایان پیش می‌برند.

۵- رمزگان نمادها که بر پایهٔ برابرنهادها (آنتی‌تز) استوار است (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۲۴-۱۲۳).

از آنجاکه رمزگان پلی میان نشانه و فهم آن توسط کاربر نشانه است، نقشـی مهـم در روایی شدن یک متن دارد. نشانه هرچه بیشتر به ذهنیت مخاطب تکیه داشـته باشـد، در روایی شدن متن تأثیرگذارتر است. در مورد رمزگان، این تکیه بر ناخودآگاه قومی اسـتوار است. درواقع این ضمیر ناخودآگاه جمعـی اسـت کـه از طریـق رمزگـان‌هـای واحـدهای معنایی یا فرهنگی فعال می‌شود و ضمیر ناخودآگاه جمعی نیز عمدهٔ اندوخته‌های خود را از طریق روایت ثبت و نگهداری کرده‌است.

هریک از انواع نشانه و رمزگان، در روایی شدن متن و کیفیـت ایـن روایـی شـدن بـه گونه‌ای مؤثرند. چگونگی این تأثیرها، با تحلیل مصداقی شعر *ققنوس*- که متن کامـل آن در پیوست مقاله آمده‌است- نشان داده خواهد شد.

۵- نشانه‌ها و رمزگان در *ققنوس*

ققنوس نشانه‌ای با دلالت مستقیم است بـر زیبـایی و مـرگِ باشـکوه. ققنـوس زیبـاترین پرندگان است، اما *ققنوس* نیما تفاوت‌هایی با آن پرنده اساطیری دارد. ققنوس اسـاطیری

1. semic code
2. cultural code

به هنگام مرگ بر آتش می‌نشیند و از خاکسترش یک ققنوس دیگر متولد می‌شود، اما *ققنوس* نیما نه به هنگام مرگ، که وقتی وجودش سرشار از درد و رنج می‌شود - درد و رنج از درک روزمرگی‌ها و سرخوشی بیهودهٔ دیگر پرندگان که در اطراف اوی‌اند- پر به آتش می‌سپارد و از خاکسترش نه یک پرندهٔ دیگر که «جوجه‌هاش از دل خاکسترش به در». به این ترتیب، با سابقه داستانی‌ای که از ققنوس در ذهن وجود دارد، مخاطب چندان به دنبال کشف سرنوشت ققنوس نیست، بلکه از آن جهت مشتاق پایان روایت است که بداند این نشانه در ارتباطش با راوی- همان راوی دانای کل که با بیان این روایت به حدیث نفس می‌پردازد- چه سرانجامی خواهد یافت.

۶- اسطوره/ نماد

آنچه می‌توان دلالت نمادین برای *ققنوس* دانست، دلالتی است که ناشی از انسان‌انگاری پرنده است. در طول تاریخ ادبیات، هر انسان‌انگاری به دلالت نمادین ختم شده‌است، چراکه هدف از این کار، ایجاد رابطه‌ای ادعایی است میان آن جانور و نوع انسان‌هایی که چنان خصلت‌هایی را از خود بروز می‌دهند. اصولاً اسطوره و نماد پیوستگی فرهنگی عمیقی با یکدیگر دارند و همچنان‌که اسطوره‌ها همگی دارای معانی نمادین‌اند، به‌هنگام جستجوی معانی نمادها نیز باید به دنبال تفکر اسطوره‌ای بود: «در نقد ادبی معمولاً متوجه می‌شویم که مطالعهٔ نمادگرایی در متون در پیوند با بررسی عناصر اسطوره‌ای آنهاست» (آسابرگر، ۱۳۸۵: ۹۴). بنابراین، این نشانه، دلالت دوسویهٔ مستقیم و ضمنی، یعنی دلالت ایدئولوژیک دارد. دلالت ایدئولوژیک، مرتبه‌ای فراتر از دلالت ضمنی است. دلالت ضمنی با استفاده از صنعت ایهام ایجاد شاعرانگی در متن می‌کند، اما دلالت ایدئولوژیک با استفاده از همان صنعت، روایت را سبب می‌شود؛ روایتی شاعرانه با لایه‌های چندگانهٔ مفهومی.

ققنوس خاستگاهی اسطوره‌ای دارد. این اسطوره، با نوع استفاده‌ای که شاعر از آن کرده و شخصیت‌پردازی کاملی که از یکی از نقش‌های روایتش به‌عمل آورده‌است، کارکردی عاطفی در کل روایت یافته‌است. استفادهٔ شاعر از دیدگاه راوی دانای کل، با فاصله‌گذاری که به این ترتیب میان شخصیت و مخاطب انجام می‌شود، همچنان پرندهٔ

باعظمت را دور از دست قرار می‌دهد. ققنوس نمود همهٔ خوبی‌هاست، با نشانه‌هایی چون «خوشخوان»، «آوازهٔ جهان»، «نوای نادره»، در مقابل نشانه‌هایی چون: «بانگ شغال» و «بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان» که دلالت بر بدآوایی و تکثر دیگر پرندگان دارند.

ققنوس در اساطیر همچون سیمرغ، هما و دیگر موجودات، یگانه است، اما در شعر نیما این یگانگی وجود ندارد. وجود علامت جمع در «جوجه‌ها» امکان تکثیر را برای او قائل شده و نشانه را از نوع نشانه‌های عام اختصاصی به نشانه‌های عام تبدیل کرده‌است. *ققنوس* نیما، نه یک پرندهٔ خاص، که ققنوس نوعی است. بی‌مکانی و بی‌زمان بودن روایت نیز بر نوعی بودن او تأکید دارد. نوع ققنوس، با شهادت به استقبال زندگی می‌رود.

«شاخ خیزران» نشانه‌ای است با دلالت مستقیم و وجه نمایه‌ای که از نشانه‌های عام به شمار می‌رود. آنچه بیشتر در استفاده از این نشانه جلب نظر می‌کند، بهره‌برداری از ویژگی‌های آوایی نشانه است و قافیه‌ای که با «جهان» و «پرندگان» می‌سازد، ضمن آنکه قدمت استفاده از آن در ادبیات فارسی،[۳] با قدمت اسطوره‌ای ققنوس، نوعی هم‌ترازی ایجاد می‌کند. به هر روی بعید به نظر می‌رسد که مطابقِ حدسِ سعید حمیدیان، ظرافت، استحکام و راستی آن یا مظهر تنبّه بودنش به خاطر استفادهٔ ابزاری گزمه‌ها و داروغه‌ها، دلیل استفاده از این واژه بوده باشد. همچنین بعید است استفاده وزنی از نام‌هایی چون «ارغوان» و «ناروان» به‌جای خیزران، مطلوب زبان زیبا و مستحکم این شعر باشد (نک. حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۷۴).

۷- تعلیق آغازین

نشانهٔ «ناله‌های گمشده» از دو واژه تشکیل شده‌است: نشانهٔ «ناله» با دلالت مستقیم و وجه نمایه‌ای، به‌همراه صفت «گمشده». اتصاف «ناله» به این صفت، نشانه را از وجه نمایه‌ای خارج کرده و وجه شمایلی به آن بخشیده‌است. «ناله‌های گمشده» شمایلی از یک درد درونی و عمیق است، دردی دیرین که در وجود کنشگر نهادینه شده‌است. برای نالیدن نیازی به یادآوری سبب آن نیست و گمشدگی همچنان در ذات ناله باقی می‌ماند. رمزگان نیز در این عبارت و در ادامهٔ عبارت پیشین، قصد تقویت تعلیق داستانی را دارد که در آغاز روایت بسیار به‌جا و مناسب است.

نیما در این بند به شیوهٔ قدما بیت‌اندیشی کرده‌است، سطر «از رشته‌های پاره صدها صدای دور» را در تکمیل سطر اول بند آورده و منشأ ناله‌های گمشده را توضیح داده‌است؛ توضیحی که بر ابهامِ «ناله‌های گمشده» افزوده است. البته چنان‌که پورنامداریان نوشته‌است، نیازی به پیوند این دو سطر با سایر سطرهای بند نیست (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۱۸).

اگرچه «مرد دهاتی» اشاره به یک شخص خاص است، اما چون هیچ ویژگی‌ای برای او برشمرده نشده و اصولاً کنشی که او انجام می‌دهد، خاص وی نیست و در کلیت روایت نیز نمی‌توان جایگاهی برای او در نظر گرفت، این نشانه به اسم نوع بدل می‌شود، آن‌هم نه نوع «دهاتی» که نوعِ «مرد» و حتی نوعِ «انسان». هدف راوی از آوردن این نشانه، صرفاً بیان فرارسیدن تاریکی شب و یا سرد بودن هوا و زمستانی بودن صحنه است و به‌همین‌دلیل این نشانه را از نشانه‌های عام می‌دانیم. «دهاتی» نیز در این روایت نشانه زایدی به شمار می‌رود، چراکه از ویژگی‌های اسطوره، بی‌زمانی و بی‌مکانی است. همان‌گونه که زمان وقوع روایت بیان نمی‌شود و اصولاً حائز اهمیت نیست، مکان آن هم - چه شهر و چه روستا- بی‌اهمیت است.

عبارتِ «مرد دهاتی/ کرده‌است روشن آتش پنهان خانه را»، بیشتر قصد بیان زمان و فصل را دارد تا آنچنان‌که پورنامداریان می‌گوید نشانگر «چهرهٔ محسوس نیما در زندگی واقعی» باشد (همان: ۱۱۹). این عبارت در فضاسازی برای کلیت روایت چندان کارآمد به نظر نمی‌رسد و کنشگری را واردِ روایت می‌کند که پیشینه‌ای از او به‌دست داده نشده و ارتباط وی با سایر کنشگران و به‌خصوص شخصیت اصلی داستان نامشخص است. به‌همین دلیل رمزگان موجود در این پارهٔ روایت را نه رمزگان کنش‌ها، که رمزگان مصداقی می‌دانیم.

در ادامه نشانهٔ «دو چشم درشت شب» نمادی از تاریکی مطلق شب است. عبارتِ «وندر نقاط دور/ خلق‌اند در عبور»، اگرچه وقوع کنشی را خبر می دهد (کارکرد ارجاعی زبان)، اما این کنش خود اهمیت چندانی در پیشبرد وقایع ندارد، بلکه در عمق بخشیدن به صحنه به‌کار گرفته شده‌است و با جداکردن زمینه از پس‌زمینه، شکلی نمایشی به روایت می‌دهد. از این‌رو، این رمزگان را نه رمزگان کنش‌ها، نمادها و مصداقی، که رمزگان

واحدهای معنایی می‌دانیم. این عبور نه نمادی از چیزی است و نـه مصـداقی. درواقـع در پس پشت این تصویر، نوعی روزمرگی نهفته‌است و دلخوشی‌های بیهوده‌ای که خلق را به تکاپو وامی‌دارد. این تکاپو و رفت‌وآمد، با عمـل کـانونی‌سـازی (نـک. بـرتنس، ۱۳۸۴: ۹۱) از دریچهٔ چشم ققنوس دیده و روایت می‌شود و از همین زاویه‌دید است که عبث و روزمـره به نظر می‌آید، زیرا خودِ عابران قطعاً عبور خود را مستدل و پی هدفی می‌دانند.

واحدهای معنایی رمزگان‌هایی هستند که نه مانند رمزگان‌های مصداقی اشارهٔ نزدیک به معنای خود دارند و نه مانند رمزگان نمادها اشاره‌ای ضمنی به مفاهیم نهفته در خـود، بلکه همان معانی و مفاهیم عمومی زندگی‌اند که در کنه‌شان مـی‌تـوان بـه حسـی قـوی دست یافت؛ حسی کاملاً درونی‌شده و عمیـق کـه از هـر مصـداق و نمـادی تأثیرگـذارتر خواهد بود. بنابراین عبور خلـق در نقـاط دور، نـه نشـانهٔ جریـان داشـتن زنـدگی (نـک. پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۱۹)، که برعکس، نشانهٔ انفعال و سرخوشی‌های ناشی از غرق شدن در هیاهوی روزمره است. به این ترتیب، شاعر ققنوس را که در جمع هم‌نوعانش فرد نشسته است، از کل جامعه نیز جدا می‌سازد.

۸- *ققنوس*/ انسان

ققنوس نمادی از نوع متعالی انسان است. این نوع متعالی نـه‌تنهـا از جامعـهٔ انسـانی دور می‌افتد، بلکه در میان هم‌نوعان و هم‌سالان خود نیز بیگانه است. چنین انسانی «نه هـیچ ولی‌نعمت شاهواری دارد که استعدادهای وی را ارج گذارد و نه هیچ همـدمی کـه بـا وی مجاملت کند. کار او فعلی است مقدس و ثمرهٔ حقیقی زندگی وی، و هـدفش ذخیـرهٔ آن برای آیندگانی فهمیده‌تر و بیناتر که آن را بدل به ثروت بشری خواهند ساخت» (شـوپنهاور، ۱۳۸۶: ۲۳۰). اهمیت رمزگان کمینهٔ معنایی را - که پیش از این در اشعار نیما بسیار به‌نـدرت یافت می‌شود- می‌توان به‌وضوح در اینجا مشـاهده کـرد. در همـین‌جاسـت کـه ققنـوس شخصیت انسانی خود را بروز می‌دهد، چراکه برای یک پرنـده، عبـور خلـق در نقـاط دور مسألهٔ مهمی نیست و این یکی شدن مرغ و آدمی است که ایـن مسـأله را حـائز اهمیـت می‌سازد، وضعیت روحی او را در تقابل با جامعه نشان می‌دهد و مرغ را به نمادی تمام‌عیار از وارستگی انسانی بدل می‌سازد تا فرد بودن او در میان دیگر پرندگان معنا یابد.

«نوای نادره» از نشانه‌های عام اختصاصی است. گفتنی است که در بحث روایت همواره باید تحول نشانه‌ها مدنظر داشته‌باشیم، چراکه ویژگی روایت، سیال‌بودن آن و تطور نشانه‌هاست. اگر ققنوسِ آغاز روایت، ققنوسی نوعی بود که ویژگی خاصی نسبت به دیگر ققنوس‌ها نداشت، در میانه‌های روایت او به شخصیتی یگانه بدل شده‌است که شاید در نوع خود قابل تکرار نباشد. به همین سبب از دستهٔ نشانه‌های عام خارج می‌شود. اما «شایدِ» سطر پیش، در کنار نشانهٔ «نادره» سبب می‌شود که آن را در گروه نشانه‌های اختصاصی قرار ندهیم، چراکه به‌هرحال بر منحصربه‌فرد بودن او در هیچ جای روایت تأکید نمی‌شود.

عبارتِ «ترکیده آفتاب سمج روی سنگ‌هاش» با استفاده از زبان شاعرانه و تصویرآفرینی مناسب، به تکمیل شکل زمینه کمک کرده‌است. البته این تصویر در تقابل با تصاویر پیشین قرار دارد که بر شب بودن و زمستان بودن فصل دلالت داشتند. فضای سرد و تاریکی که تا چند سطر پیش در روایت جاری بود، ناگهان تبدیل به فضایی روشن و گرم می‌شود که البته باز بر تحمل‌ناپذیری مکان تأکید دارد. به نظر می‌رسد چنین تضادهایی ناشی از لذتی است که شاعر به هنگام خلق تصاویرِ پی‌درپی در آن غرق شده‌است. این سطر دفعتاً فضای صحنه را از منطقه‌ای ساحلی به جایی شبیه کویر می‌برد، جایی که نه خبر از شاخ خیزران است، نه بانگ شغال. آنجا نه خلق در عبورند و نه پرندهٔ دیگری وجود دارد و نه حتی مرد دهاتی. این تقابل صحنه‌ها و رفت‌وآمدهای سریع را که در پیشینهٔ کاری نیما بسامد بالایی دارد، می‌توان از ویژگی‌های روایی آثار نیما دانست که در آنها توجه به مظاهر طبیعی، اولویت بالاتری از زمینه‌های روایی دارند.

عبارتِ «آن مکان ز آتش تجلیل یافته» با اشاره به ویژگی «تجلیل بخشیدن» بیان‌کنندهٔ این است که ققنوس نیز با پر به آتش سپردن تجلیل می‌شود. نشانه «آتش»، خود می‌تواند شمایلی از نور و گرمی باشد و در فرهنگ پیش از اسلامِ ایران نیز نمادی از تقدس و هیمنه است. آتش از یک سو، وسیلهٔ سوزاندن و نابودکردن است و از سوی دیگر، مقدس و شایستهٔ پرستش. در مورد این نشانه، سعید حمیدیان اشاره به آتش در معابد بوداییان دارد (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۷۶). باید توجه داشت که آتش معبد بوداییان با آتش آتشکدهٔ زرتشتیان تفاوت دارد. آتش زرتشتی، آتش مقدس و در حد خدایگانی است، اما آتش بودایی چنین تجلیل و تقدسی را به طور عام دارا نیست.

عبارتِ «آنگه ز رنج‌های درونیش مست / خود را به روی هیبت آتش می‌افکند»، از رمزگان نمادها بهره می‌برد. این رمزگان *ققنوس* را در انتهای یک شعر مدرن، به همان ویژگی‌های سنتی‌اش ارجاع می‌دهد. او پیر طریقی می‌شود که شراب وصل چشیده و دیگر حاضر به ادامهٔ حیات خاکی نیست. خودسوزی مرغ نه از سر یأس و ناامیدی که ناشی از نوعی سرمستی و شور و هیجان است و دلیل آن هم وقوف پرنده بر آن‌همه زبونی و دلبستگی‌های بیهودهٔ دیگران است. همان میوهٔ دانایی که بهشت بی‌خیالی را به دنیای عقل و استنتاج و درد بدل می‌سازد. ققنوس وقتی از رنج و درد درونی لبریز می‌شود، تن به آتش می‌زند، بنابراین پر و بال‌زدن مرغ بر آتش را باید نه از سر درد سوختن، که از شوق اثیری‌شدن دانست. شوق عروج و رسیدن به بالای «ابرهای مثل خطی تیره روی کوه» و بیتوته در همان «بنای خیالی» که ساخته‌است.

در عبارت «سوخته‌ست مرغ؟»، عاملی که باعث می‌شود آن را حاوی رمزگان همدلی بدانیم، علامت پرسشِ پایان آن است. اگرچه محتمل است که این علامت پرسش، ناشی از سهو یا صلاحدید مصحح باشد، اما اگر متن چاپ‌شده را ملاک داوری قرار دهیم، این علامت را می توان ابزار برقراری ارتباط با مخاطب دانست. بدون وجود این علامت، رمزگان کنش‌ها را می‌شد در این سطر تشخیص داد، اما پرسشی بودن جمله به این معناست که راوی قصد دارد مخاطب را در لحظات پایانی داستان در روایت شریک کند و همدلی او را تقاضا نماید. همچنین این پرسش می‌تواند سؤال از خود باشد و راوی قصد از بین بردنِ قطعیت کلام را داشته باشد. ایجاد شک در طرز بیان نیز، در حالی‌که هم سابقهٔ داستانی و هم روایت حاضر، همگی بر قطعیت کنش دلالت دارند، صرفاً می‌تواند برای ایجاد همدلی به‌کار رود. در واقع نوعی ناباوری از یک سرنوشت تراژیک که حتی راوی دانای‌کل نیز که روایتی مربوط به زمان گذشته را بیان می‌کند و از سرنوشت کنشگر اطلاع دارد، به آن گرفتار می‌شود.

	مراتب دلالت نشانه‌شناختی			وجوه نشانه			انواع نشانه در تقسیم‌بندی اکو		
نشانه	مستقیم	ضمنی	ایدئولوژیک	نمادین	شمایلی	نمایه‌ای	عام	عامِ اختصاصی	اختصاصی
درصد فراوانی	۷۵	۲۲	۳	۱۶	۹	۷۵	۷۳	۱۲	۱۵

جدول ۱. دلالت‌ها، وجوه و انواع نشانه در *ققنوس*

رمزگان	هرمنوتیک	واحدهای معنایی	مصداقی (فرهنگی)	کنش‌ها	نمادها
درصد فراوانی	۱۳	۱۰	۲۲	۵۲	۳

جدول۲. رمزگان‌های هرمنوتیک، واحدهای معنایی، مصداقی، کنش‌ها و نمادها در *ققنوس*

۹- روایت‌شناسی نشانه‌ها در *ققنوس*

در *ققنوس* دلالت مستقیم نشانه‌ها و وجوه نمایه‌ای، بیشترین درصد فراوانی را دارند و این به معنای روایتی سرراست است که قصد ندارد با پیچیدگی‌های بیانی، لایه‌های معنایی متفاوتی را ارائه دهد. اغلب نشانه‌های با دلالتِ غیرمستقیم آن نیز دلالت‌های ضمنی‌اند و از دلالت‌های ایدئولوژیک بسیار به‌ندرت استفاده شده‌است. تصویرگری‌های شعر، به‌دلیل بهره‌گیری از وجه شمایلی (ناله‌های گمشده، رشته‌های پارهٔ صدها صدای دور، روشنی و تیرگی، خرمنی ز آتش، صبح سفیدشان، و جهنم)، بیشتر از طریق تکیه بر صورخیال سنتی (تشبیه و استعاره) صورت گرفته‌است. درعین‌حال استفاده از برخی نشانه‌ها در وجه نمادین (بادهای سرد، بنای خیالی، بانگ شغال و...)، وجهه‌ای سمبولیستی به شعر بخشیده‌است، هرچند نمی‌توان به‌صرف وجود چندین نشانه نمادین، اثری را سمبولیک دانست. به‌علت افزونی نشانه‌های با وجه نمادین نسبت به نشانه‌های با وجه شمایلی، اغلب منتقدان، *ققنوس* را سرآغاز رویکرد نیما از رمانتیسم به سمبولیسم دانسته‌اند، اما به‌نظر می‌رسد نه نیمای *افسانه* تا *ققنوس* رمانتیک کاملی است و نه نیمای *ققنوس* به بعد سمبولیست کامل؛ اگرچه روند نمادگرایی در آثار این دورهٔ نیما سمبولیسمی پخته‌تر و درونی‌شده‌تر را نشان می‌دهد.

۱۰- تمثیل در آثار نیما

بسیاری از اشعار نیما را می‌توان آثاری تمثیلی دانست، چراکه کنشگران این روایت‌ها پیش از آنکه نماد چیزی باشند، نمونهٔ تمثیلی آن چیز هستند. تمثیل از ارزش استعاری نشانه بهره می‌برد، بدون اینکه پیچیدگی معنایی خاصی در آن ایجاد کند، به گونه‌ای که حتی می‌توان گفت ارزش استعاری در آن نمود بارزی نمی‌یابد. اما نماد، ارزش استعاری نشانه را در مجموعه‌ای از معانی درهم‌تنیده ارائه می‌دهد:

تمثیل چیزی جز برگرداندن پنداری مجرد به شکل یک تصویرِ (ایماژ) مشخص نیست که بدان‌وسیله پندار تا اندازه‌ای از بیان استعاری خویش مستقل می‌ماند... درحالی‌که نماد، پندار و تصویر را به وحدتی جدایی ناپذیر می‌رساند (ثروت، ۱۳۸۵: ۱۹۴).

درواقع در نماد، تصویرهای عینی با تصویرهای ذهنی به‌صورت واحد ارائه می‌شوند، حال‌آنکه تمثیل، تصورهای ذهنی را به‌شکل تصویرهای عینیِ مشخص و با نمود و بروز خارجی کاملاً ملموس ارائه می‌دهد. بدین‌سان ویژگی ممتاز نماد نسبت به تمثیل صبغهٔ تفسیری آن است. نماد تفسیرپذیر است، اما تمثیل با قطعیتی که دارد چنین نیست.

در بیشتر نشانه‌های نمادین اشعار نیما می‌توان وجه تمثیلی را بر وجه نمادین غالب دانست. بسیاری اشیا و به‌خصوص پرندگان را که عمدهٔ صاحب‌نظران آنها را نماد می‌دانند، می‌توان نمونه‌های تمثیلی دانست. از دلایلی که باعث می‌شود چنین استنباطی حاصل شود، استفاده هرچه بیشتر نیما از نشانه‌های نوع عام در تقسیم‌بندی اکو است. این نشانه‌ها ویژگی‌های شخصی و فردی کمتری از خود بروز می‌دهند و درنتیجه از پیچیدگی‌های شخصیتی، به سادگی‌های تیپ‌سازی گرایش پیدا می‌کنند. «نمادسازی غنی‌ترین و پیچیده‌ترین همهٔ فرایندهای استعاری است» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۷۵). برای رسیدن به ادبیات سمبولیستی باید از مرحلهٔ تمثیل عبور کرد، عبوری که حداقل در شعرهای آغازین مرحلهٔ دوم شاعری نیما به‌طور محسوس اتفاق نمی‌افتد.

نیما در روند تکاملی شعر خود، از شعری مانند افسانه با عبارات بسیار ساده و معمولی به شعرهایی با ترکیبات ابتکاری و بدیع می‌رسد: «من دلم سخت گرفته‌است از این/ میهمان‌خانهٔ مهمان‌کش روزش تاریک» (۷۷۸).[۴] درواقع دورهٔ اول شاعری نیما را باید عصر گذار او از زبان نامناسب عهد بازگشت به زبان ادبی‌ای بدانیم که نه مانند زبان اواخر سبک هندی مبتذل و ناهنجار است و نه مانند زبان بازگشت، کهنه‌گرا و فرسوده. زبان ادبی جدید که با زبان مردم کوچه و بازار تفاوت دارد، اما از همان مختصات زبان معیار بهره می‌برد. ترکیبات زیبا که دور از ذهن نیستند، از آنچه زبان ادبی نامیده می‌شود، اما متعلق به عصر شاعر نیست، دورند و از همه مهم‌تر انگاره‌های زیبایی‌شناسی جدیدی به ادبیات پیشنهاد می‌کنند.

در دورهٔ اول عدول‌های بسیاری از معیارهای دستوری زبان فارسی در شعر نیما به چشم می‌خورد که نه حاصل ابداع است و نه حتی هنجارگریزی به شمار می‌رود. درواقع

سهل‌انگاری نیماست که در مقابل جبر قافیه و وزن، قواعد صرف و نحو را فرومی‌گذارد و حتی زبان مألوف مردم را دستخوش نابسامانی‌هایی می‌کند. مانند «چنگل کوته و مقصود بلند؟ شکم خالی و مرزوق جدا!» (۱۱۶) که در آن «چنگل» به‌جای «چنگال» و «مرزوق» به‌جای «رزق» آمده‌است.

۱۱- مضامین فرهنگی در اشعار نیما

در این شعر، پس از رمزگان کنش‌ها (بر شاخ **خیزران** بنشسته‌است فرد، از آن مکان که جای گزیده‌است می‌پرد، حس می‌کند، باد شدید می‌وزد، و...)، رمزگان مصداقی (زردی خورشید روی موج/ کم‌رنگ مانده‌است، مرد دهاتی کرده‌است روشن آتش پنهان خانه را، و...) بیشترین درصد فراوانی را به خود اختصاص داده‌است. این یعنی مراجعه به ذخیرهٔ انبوه آگاهی‌های مردم و آنچه که روایت کردن آن نیاز به بیانگری چندانی ندارد. استفاده هرچه بیشتر از رمزگان مصداقی، به هرچه موجزتر شدن روایت، و دوری از بیهوده‌گویی و توضیح صحنه کمک می‌کند.

نیما تا پیش از *ققنوس*، در اغلب آثارش شاعری تفصیل‌گراست و از *ققنوس* به بعد است که به‌تدریج بسیاری از اطناب‌هایش را فرومی‌گذارد و این میسر نمی‌شود مگر با استفاده از رمزگان‌های فرهنگی که مفاهیم بسیاری را در قالب دانسته‌های پیشین بشری به او یادآوری می‌کنند. استفاده از شگرد «یادآوری»، به‌جای سعی در فهماندن مفاهیم، نیاز به بسیاری از توضیحات را از بین می‌برد. خواننده نیز با مشارکت در ساخت معنی براساس ذهنیات خود می‌تواند به لذت بیشتری دست یابد و از ملال قصه‌شنیدن رهایی یابد. این رمزگان با کاستن از نیاز به «بیان کردن»، منویات شاعر را از طریق تداعی معانی و افزایش درک ذهنی مخاطب ارائه می‌کنند.

۱۲- تصویر در آثار نیما

تصویر در مجموعهٔ کارهای نیما وضعیت متفاوتی دارد. آثار دورهٔ اول شاعری نیما را به‌طور کلی نمی‌توان شعرهای تصویری دانست. استفادهٔ نیما از مظاهر طبیعی، ازآنجاکه این مظاهر نه در بن‌مایه‌های روایت، که در پس‌زمینهٔ آن قرار دارد، شعر را واجد تصویرهای برجسته و مؤثر نساخته‌است. یکی از مهم‌ترین دلایل اطناب در آثار دورهٔ آغازین شاعری نیما را باید در همین مورد جستجو کرد:

شعر روش فکر کردن با تصاویر است، روشی است که آنچه عموماً «اقتصاد کوشش ذهنی» می‌نامند را مجاز می‌شمارد (اشکلوفسکی، ۱۳۸۸: ۵۱).

اگر تصویر به‌جای حضور در پس‌زمینهٔ روایت، خود به عامل سازنده و پیش‌برندهٔ آن تبدیل شود، نیاز به سخنوری را کاهش می‌دهد. در این حالت، تصاویر ارائه‌شده در روایت نیز تصویرهایی درونی‌تر و عمیق‌تر خواهند بود که به‌جای تأکید بر جنبه‌های آشکار صحنه، مسائل مربوط به زندگی انسانی را در بر خواهند گرفت، مسائلی که شاید تا پیش از آن به‌شکلی سطحی‌تر قابل درک و دریافت بودند.

یک تصویر، مصداق دائمی آن دسته از پیچیدگی‌های متغیر زندگی که از طریق آن آشکار می‌شود نیست؛ هدفش این نیست که باعث شود معنا را درک کنیم، بلکه این است که درک خاصی از شیء را بیافریند (همان: ۷۰).

این تفاوت در تصویرسازی، در دو دورهٔ شعری نیما کاملاً محسوس است. به‌عنوان نمونه، تصاویر شعر «داروگ» بسیار درونی‌تر و ذهنی‌تر از تصاویر افسانه‌اند؛ تصویرهایی که از خلال آنها شخصیت داروگ و حالات درونی او به خواننده معرفی می‌شود، خواننده‌ای که احتمالاً هیچ ذهنیتی از آن موجود ندارد.

درصد نسبتاً پایین رمزگان هرمنوتیک (بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان / او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند/ از رشته‌های پاره صدها صدای دور/ در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه/ دیوار یک بنای خیالی/ می‌سازد/ بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ) نیز ناشی از قدیمی و آشنا بودن روایت است که امکان ایجاد معما و درنتیجه نیاز به رمزگشایی از آن را محدود می‌سازد و اگر چنین رمزگذاری‌هایی نیز وجود دارد، به‌گونه‌ای است که به‌سادگی، چگونگی گشایش آن قابل پیش‌بینی است. این مسأله نیز دلیل دیگری است بر اینکه این روایت، به‌عنوان نمونه‌ای برجسته از روایات متأخر نیما، از وجههٔ نمادگرایی به وجههٔ تمثیلی گرایش پیدا می‌کند، چراکه «تمثیل نوعی معماست که حل آن روشن است، درحالی‌که نماد را تنها می‌توان تفسیر کرد، ولی نمی‌توان حل کرد» (هاوزر، ۱۳۶۲: ۲۳۹).

آنچه *ققنوس* را از حد اشعار تمثیلی سنتی فراتر می‌برد، تبحر شاعر در قصه‌گویی است. پرنده در این روایت به‌عنوان شخصیت اصلی، هرچند انسانی می‌اندیشد، اما هیچ‌گاه سخن نمی‌گوید. او «ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند» و آنجا هم که از آرزوها و

رنج‌هایش سخن به میان می‌آید، با عبارتِ «حس می‌کند» حتی از سخن گفتن با خود منع می‌شود. عکس این فرایند در شعری چون «مرغ آمین» (۷۴۹-۷۴۱)- سروده‌شده در سال ۱۳۳۰- آن را کاملاً به نمونهٔ تمثیلی تبدیل می‌سازد: «مرغ می‌گوید: رها شد بندش از هر بند، زنجیری که بر پا بود» (۷۴۵).

فراوانی رمزگان کنش‌ها، حکایت از روایتی دارد که در آن کنش‌ها بیشترین اهمیت را دارند. این امر ناخودآگاه اهمیت کنشگر را نیز افزون می‌کند. به‌خصوص که تنها با یک شخصیت اصلی در روایت مواجهیم و این شخصیت در اثنای کنش‌هایش به‌تدریج ویژگی‌های درونی خود را بروز می‌دهد. این بروز و ظهور، باتوجه به اینکه شخصیت اصلی هیچ سخنی نمی‌گوید، بیشتر برپایهٔ استفاده از رمزگان کنش‌ها انجام می‌گیرد. حتی اطلاعاتی که راوی دانای‌کل در اختیار مخاطب قرار می‌دهد، اطلاعاتی به صورت «گفتار متن» نیست، بلکه اغلب از طریق بیان حس شخصیت و یا کنش‌های او منتقل می‌شود. از این‌رو، هرچند راوی دانای کل است، ولی زاویهٔ دید، زاویهٔ دیدِ پرنده است.

۱۳- از *افسانه* تا *ققنوس*

اگرچه *افسانه* (۱۳۰۱) اولین شعر نوی ایران به شمار می‌رود که نوآوری شگرفی را نیز در شکل و محتوای شعر فارسی سبب گشته‌است، اما هم *افسانه* و هم دیگر سروده‌های نیما تا پیش از *ققنوس* (۱۳۱۶)، تا حد زیادی در چنبرهٔ ذهنیات سنتی ادب فارسی گرفتارند. اغلب این سروده‌ها، قصه‌هایی هستند که به نظم آمده‌اند و کمتر می‌توان حال و هوای شاعرانه در آنها یافت. درواقع در مجموعهٔ سروده‌های نیما تا سال ۱۳۱۶، *افسانه* از همه بارزتر است و تلاش وی در این پانزده‌سال، چیزی بر *افسانه* نیفزوده است. البته *ققنوس* و *غراب* و تأثیری که این دو شعر بر روند کاری نیما و دیگر نوپردازان دارند، قطعاً حاصل همین سعی و خطای اوست. در بیشتر اشعار این دورهٔ نیما، کمابیش ویژگی‌های روایی *افسانه* تکرار می‌شود. شعرهایی که بیشتر به گزارشگری صرف از یک طرح می‌پردازند، تخیل چندانی در آنها وجود ندارد و همین مسأله سبب نوعی تک‌گویی می‌شود. رابطه‌ای یک‌طرفه که به ویژگی اصلی روایت یعنی رابطهٔ گوینده و مخاطب نمی‌رسد.

اغلب اشعار این دوره، تعریف عملکرد شاعرانه زبان را نیز پیدا نمی‌کنند، یعنی ذهنیت شاعر به عینیت تبدیل نمی‌شود، بلکه عینیت گزارش می‌شود. بنابراین انتقالی از محورهای

جانشینی به محورهای همنشینی صورت نمی‌گیرد و درنتیجه اشعار قابلیت تأویل نمی‌یابند. در این سروده‌ها، به‌دلیل نزدیکی بسیارشان با سابقهٔ پیشین شعری و اینکه نیما نیز با تمام سنت‌شکنی‌هایش تا دوری از این ذهنیت هنوز راه زیادی در پیش دارد، چیزی بیشتر از قصه‌های منظوم نمی‌توان یافت. در این روایات نشانه‌ها اختیاری نیستند و نشانه با شیء یکی می‌شود. اینکه نشانه از شیء قابل تفکیک نباشد، به این معنی است که مخاطب در برخورد با این‌گونه گفتمان روایتی، تنها می‌تواند نیمای خسته و افسرده‌ای را در گوشه‌ای دورافتاده تصور کند که با خود سرگرم گفتگوست. مخاطب به «خود» نمی‌رسد و نمی‌تواند با راوی هم‌ذات‌پنداری کند:

درهٔ یاسل تنگ است و پرآب/ درّهٔ کام ولی خرم‌تر// امزناسر دره، بیش از هر دوست/ تنگ و پنهان به میان دو کمر.../ این دره مهد من است از طفلی/ آشنا بوده مرا و معبر (۲۴۰ و ۲۴۱).

دلیل دیگر این امر، دلالت‌های رمزگان است، دلالت‌ها اغلب مصداقی هستند نه مفهومی، یعنی گسترهٔ محدود و در بیشتر مواقع یگانه‌ای را در بر می‌گیرند و رمزگشایی مفهومی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. در این‌گونه دلالت، زبان به‌سمت مدلول هدایت می‌شود نه نشانه، و این همان دوری از زبان شاعرانه است. به عبارت دیگر، چنانچه نیما قصه‌های خود را در این مدت‌زمان نسبتاً طولانی، در قالب شعر هم بیان نمی‌کرد، چیزی از ارزش آنها کاسته نمی‌شد، چه‌بسا بسیاری پیرایه‌های آن هم زدوده می‌شد.

۱۴- شخصیت‌پردازی

در *ققنوس* شخصیت‌پردازی برای کنشگر اصلی روایت در حد مناسبی صورت می‌گیرد. توجه به این موضوع، در آثار بعدی نیما نیز مشهود است، حال‌آنکه در دورهٔ پیشین، بیشتر با تیپ‌هایی روبه‌رو بودیم که بسیار به‌ندرت ویژگی‌های یک شخصیت کامل روایی را از خود بروز می‌دادند. این تیپ‌ها یا به‌طور کلی یا تحقیر می‌شدند، مانند «انگاسی‌ها» (۹۲) و یا تحسین، مانندِ «خانوادهٔ سرباز» (۱۴۶- ۱۱۹) و تیپ‌های عمومی کارگر و دهقان. این نوع برخورد ایدئولوژیک با مسائل و مشکلات اجتماعی و فرهنگی (از نوع ایدئولوژی مارکسیستی)، ناخودآگاه «شخصیت» را -که نتیجهٔ توجه به فرد است- در حکایت‌های دورهٔ اول او کم‌رنگ می‌سازد، اما دورهٔ دوم و به‌ویژه از اواخر دههٔ بیست- که در واقع

دورهٔ انزوای شاعر از اجتماع و از ایدئولوژی‌های مختلف است- دورهٔ توجه به خود، درون‌نگری و درنتیجه فرداندیشی و پی‌آمد آن شخصیت‌پردازی در روایت است؛ وضعیتی که ناشی از احساس لزوم شاعر به حضور «انسان» است، انسانی واجد ویژگی‌های انسانی، نه موجودی که صرفاً یکی از واحدهای سازندهٔ اجتماع باشد.

۱۵- سبک روایی نیما در *ققنوس* و آثار بعد از آن

ققنوس روایتی کنش‌محور است. این بدان معناست که کنش‌های پیش‌برندهٔ روایت، ارزشی فراتر از شخصیت‌های روایت و یا استفاده از دیگر شگردهای روایی است که می‌توان جهت پیش‌برد و یا تعمیق مفهوم اثر مورد استفاده قرار داد. در این شعر، شاعر به تعلیق داستانی و شخصیت‌پردازی، به یک اندازه اهمیت داده‌است و هر دوی این عوامل، در اولویت دوم، بعد از کنش قرار گرفته‌اند. *ققنوس* روایتی به شیوهٔ کلاسیک است با آغاز و انجامی مشخص، نقاط اوج و فرود دراماتیک معین، و انگیزه‌ای که به‌تمامی برای خواننده بیان شده‌است. درواقع اگر وجه اسطوره‌ای *ققنوس* در کار نبود، روایت قابلیت تأویل‌پذیری چندانی نمی‌داشت.

ققنوس و *غراب*، به‌عنوان اشعار دورهٔ گذار نیما، هم واجد پاره‌ای خصوصیات دورهٔ اول و هم دارای ویژگی‌هایی از دورهٔ دوم شاعری اویند. اشعار متعلق به سال‌های پایانی زندگی نیما، روایاتی هستند که کنش در آنها نقش تعیین‌کننده ندارد. استفاده از عمق تصویر، مختصات روان‌شناسانه کنشگران، توجه به معضلات اجتماعی - سیاسی در زیرساخت روایت، نمادپردازی غیرآشکار و توجه بیشتر به درونیات خودِ راوی، به‌عنوان نمونهٔ نوعی از انسان ایرانی را می‌توان از ویژگی‌های بارز روایتگری نیما در این سال‌ها دانست. تکامل تدریجی این روند را، با فراز و نشیب‌هایی، می‌توان در سال‌های ۱۳۱۹ و ۱۳۲۰ با شعرهای «خندهٔ سرد» و «آی آدم‌ها»، در سال ۱۳۲۵ با شعر «داستانی نه تازه» و در سال ۱۳۲۷ با شعر «در فروبند» مشاهده کرد. اما پختگی نیما در روایتگری شاعرانه‌اش را باید در معدود آثار سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۷ جستجو کرد که شاید سخت‌گیری شاعر تعداد آنها را به سیزده شعر کاهش داده‌است؛ اشعار شناخته‌شده‌ای که روایت را درونیِ متن کرده و آن‌را از قصه‌گویی و داستان‌پردازی به دور نگه داشته‌است.

۱۶- نقض رمزگان زبان روزمره در دو دوره شاعری نیما

از دیگر مشکلات روایی این دورهٔ شعر نیما از دیدگاه نشانه‌شناسی، یکی این است که نقض رمزگان زبان روزمره در آنها اتفاق نمی‌افتد، به همین دلیل از رمزگان با کارکرد ادبی و با پخش محدود به‌ندرت استفاده می‌شود. نقض رمزگان زبان روزمره به معنی شکستن پیوندهای معهودی است که کاربران یک زبان برای درک پیام آن زبان، در قالب رمزگان و در طی قرن‌ها تدوین کرده‌اند. شکستن ناگهانی این پیوندها، ضربه‌ای است به ذهنیت مخاطب و عاملی برای ایجاد لذت از یک کشف و ساخت یک ذهنیت جدید. آنچه از نقض رمزگان در این اشعار نیما به چشم می‌خورد، بازگشت به همان زبان ادبی گذشته است که اگرچه نوعی عدم استفاده از رمزگان روزمره است، اما به‌دلیل خوگرفتن ذهنیات ایرانی به چنین زبانی که از گذشتهٔ دور آمیختهٔ شعر و ادب پارسی بوده‌است، نمی‌توان عنوان «نقض رمزگان» را بر آن اطلاق کرد. این ویژگی‌ها از *ققنوس* به بعد، اندک‌اندک و با محافظه‌کاری خاص نیما دستخوش تغییر می‌شوند.

در دورهٔ دوم، گزارشگری صرف کاهش می‌یابد، شعرها کوتاه‌تر می‌شوند، قصه‌پردازی‌های منظوم به سمت روایتگری کشیده می‌شوند و مخاطب ضمنی- که شاعر روایت را خطاب به او بیان می‌کند- در ذهن نیما فرهیخته‌تر و آگاه‌تر می‌شود. زبان از نظم‌پردازی به‌سوی زبان شاعرانه حرکت می‌کند و برداشت‌های شاعر در بیان وجههٔ عینی‌تری به‌خود می‌گیرند. نشانه‌ها از سیطرهٔ تسلط بی‌چون‌وچرای نیما در دورهٔ اول خارج می‌شوند و تاحدودی در اختیار مخاطب قرار می‌گیرند. افزایش نقض زبان روزمره را در زبان شاعرانهٔ این دورهٔ نیما می‌توان دید:

> در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام/ گرم یادآوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم / تو را من چشم در راهم (۷۸۶).

در این دوره، نیما زبانی را که در بسیاری موارد از عبارات و ترکیب‌های سنتی بهره می‌برد کنار گذاشته‌است و اگرچه گاه از نحو ادبیات کهن استفاده می‌کند، اما به دلیل پردازش مناسب و استفاده از اوزان صریح‌تر و ساده‌تر، این نوع استفاده به شعر لطمه‌ای وارد نمی‌سازد: «با تنش گرم، بیابان دراز/ مرده را ماند در گورش تنگ» (۷۷۶).

در دورهٔ دوم شاعری نیما (بعد از *ققنوس*)، دلالت‌های مصداقی کاهش و دلالت‌های مفهومی افزایش یافته‌است که نشانهٔ آن هم در افزایش رمزگان‌های فرهنگی و واحدهای

معنایی است. در این دوره، دال‌ها اهمیت بیشتری می‌یابند و از نشانه‌های باز که قدرت تأویل به خواننده می‌بخشند، بسیار بیشتر استفاده شده‌است. نشانه‌های باز بر مدلولِ از پیش تعیین‌شده‌ای دلالت ندارند، بلکه مدلول خود را از رمزگانی می‌گیرند که متن پیشنهاد می‌دهد. تأویل به مدلول این دال‌ها نیز بستگی به تفسیری دارد که هر خواننده، متناسب با ذهنیت خود از آن رمزگان به‌عمل می‌آورد. نوع روایتگری در این آثار برخلاف گذشته، روایت با پایان بسته نیست و شاعر سعی در بیان کامل نتیجهٔ کنش‌ها و علل و عوامل آنها ندارد، چراکه ادبیت شعر بر پندآموز بودن آن می‌چربد.

۱۷- توصیف در شعر نیما

یکی از نشانگرهایی که می‌تواند مبدأ مناسبی برای دسته‌بندی اشعار نیما باشد، «توصیف» است. این نشانگر اشعار نیما را به سه دسته تقسیم می‌کند: اشعار توصیفی که عمدهٔ آثار او را- به‌خصوص تا پیش از *ققنوس*- در بر می‌گیرد، اشعار نیمه‌توصیفی مثلِ «داروگ» (۷۶۰) و اشعار غیرتوصیفی مثلِ «خانه‌ام ابری است» (۷۶۲-۷۶۱)، «ری را» (ص ۷۶۴-۷۶۳)، «قایق» (۷۵۳-۷۵۲) و «مرغ آمین» (۷۴۹-۷۴۱) که همگی در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۳۱سروده شده‌اند. اشعار غیرتوصیفی به‌طور قطع روایی‌ترین اشعارند و هرچه بر میزان توصیف افزوده می‌گردد، سطح روایی متن کاهش می‌یابد. توصیف از طریق بیان مصداق حاصل می‌شود. بیان توصیفی را می‌توان بیان مصداقی دانست و به همین سبب هم هست که وجه غالب دلالت‌های نشانه‌شناختی در روایت‌های نیما، وجه نمایه‌ای است.

ویژگی‌های نشانه‌شناختی روایت‌ها در شعر نیما، کمابیش با همان خصوصیات *ققنوس* تا پایان راه او ادامه یافته‌است. اشعار نیما در این دوره، ترکیبی از روایت و توصیف‌اند. این اشعار همچنان‌که به وصف صحنه و طبیعت می‌پردازند- خواه طبیعت زمینه و خواه طبیعتی که نیما در ذهن خود می‌سازد و می‌پردازد- روایتگری نیز می‌کنند. روایت در اشعارِ متأخرِ نیما گاه ناقص می‌ماند، گاه به پاره‌گفتمان‌های روایی بدل می‌شود و گاه به صورت پاره‌روایت‌های کوچک در دل توصیف‌های او جای می‌گیرد. کوتاه‌شدن شعرهای نیما در این دوره باعث می‌شود تا او هرچه بیشتر از قصه‌گویی فاصله گیرد و نوعی روایت مدرن را در اشعارش ارائه دهد، روایت‌هایی که گاه دچار اغتشاش می‌شوند و با اینکه سرانجامی نمی‌یابند، اما در خدمت هدف اصلی شعر که انتقال حس خاص شاعر در لحظه

سرایش است قرار می‌گیرند. شعر «باد می‌گردد» (۷۰۵-۷۰۴). نمونهٔ خوبی برای این شیوه است. در این شعر- که در سال ۱۳۲۸ سروده شده‌است- یکسره با توصیف روبه‌روییم و تنها دو سطر پایانی به زیبایی، این شعر وصفی را به روایتی موجز و تأثیرگذار تبدیل می‌کنند: «زنی از چشم سرشک/ مردی از روی جبین خون جبین می‌سترد».

وجه غالب در شعر نیما توصیف است. حتی قصه‌گویی‌های او هم توصیفی است. این توصیف هرجا با روایت (و نه قصه‌گویی یا داستان‌پردازی) همراه شده باشد، با اثری درخشان روبه‌روییم که در حافظهٔ مردمان ماندگار است، وگرنه با قصه‌گویی‌هایی پر از توصیف‌های دور و دراز مواجهیم که اغلب اشعاری طولانی می‌سازند.

آن دسته از آثار نیما که در آنها روایت وجه غالب را دارد و توصیف اندک است، از شاهکارهای شعری او و بلکه ادبیات معاصرند. این روند، در آثار پایانی عمر نیما بسیار مشهود است و در همین دوره نیز، نمادگرایانه‌ترین اشعار وی را شاهدیم. نمونه‌اش تعدادی از آخرین اشعار نیماست که زیبا و به‌یادماندنی هستند: «هست شب» (۷۷۶)، «برف» (۷۷۸) و «ترا من چشم در راهم» (۷۸۶).

۱۸- نتیجه‌گیری

استعاره به‌عنوان مادهٔ اصلی سازنده تمثیل و نماد، نقش مشترکی در ساخت روایات رمانتیک و سمبولیک دارد. هرچه استعاره دیریاب‌تر و دارای پیچیدگی مفهومی بیشتری باشد، روایت از تمثیل‌پردازی به‌سمت نمادپردازی سوق پیدا می‌کند. این روندی است که در کار نیما به‌خوبی مشهود است. استعاره‌های ساده و سطحی دورهٔ رمانتیک وی، به‌تدریج در دورهٔ نمادگرایی‌اش پیچیده‌تر می‌شوند و به این ترتیب، تمثیل‌های اولیهٔ او نیز به سمت نمادشدن پیش می‌روند. درنتیجه شعری چون *ققنوس*، تحت تأثیر فراوانی نسبی نشانه‌های نمادین، به روایتی یکپارچه و کامل تبدیل می‌گردد و شعری مانند *افسانه* در خلأ وجود چنین نشانه‌هایی به پراکندگی می‌رسد و به پاره‌روایت‌هایی تبدیل می‌شود که درخدمت یک مرکزیت واحد روایی نیستند.

تفاوت نوع صحنه‌پردازی، از طریق ارائهٔ تصاویر در زمینه‌ای از رمزگان واحدهای معنایی و رمزگان مصداقی (فرهنگی) مشخص می‌شود. این دو رمزگان به ارائهٔ جزئیات

می‌پردازند و به همین دلیل در روایتی چون *افسانه* که به میزان بسیار کمی از این رمزگان‌ها بهره می‌برد، تصویرهای طبیعت کلی‌اند و از عمق انسانی برخوردار نیستند. در *ققنوس* افزایش نسبی این‌گونه رمزگان‌ها توانسته‌است نوعی همدلی و همراهی میان کنشگر و محیط اطراف ایجاد کند. یعنی تصویرهای زمینه‌ای، تصاویری در خدمت شخصیت‌پردازی و فضاسازی روایت‌اند، اتفاقی که تا پیش از آن نیفتاده و طبیعت موجود در روایت‌های پیشین، به‌عنوان عنصری در فضاسازی مورد استفاده قرار نگرفته‌است.

سیر تطور روایت در شعر نیما، از توصیف به روایت، از کنشگر به تیپ و سپس شخصیت است. این سیر، متناظر است با بهره‌گیری از دلالت ضمنی به‌جای دلالت مستقیم و حرکت از استفاده از وجه نمایه‌ای نشانه به سمت وجه شمایلی، و پس از آن به وجه نمادین.

پی‌نوشت

۱- برای نمونه نک. پورنامداریان، ۱۳۸۱ و حمیدیان، ۱۳۸۳.

۲- در مأخذ اصلی، داستان «سرور» از کاترین منسفیلد، که تقسیم‌بندی مربوط به رمزگان براساس آن انجام گردیده، ذکر شده‌است. از آنجاکه نقل‌قول داده‌شده، به تنهایی گویای منظور نویسنده است، از ذکر آن داستان در این مقاله خودداری کرده و علاقه‌مندان را به اصل مطلب در منبع مربوطه ارجاع می‌دهیم.

۳- برای نمونه نک. عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۳۹۱ «حکایت آن عاشق که معشوق خویش را کشت تا در قصاص معشوق کشته شود» و فرخی سیستانی، ۱۳۷۱: ۳۲۹ قصیدهٔ معروف با مطلع «با کاروان حله برفتم ز سیستان».

۴- در این مقاله تمام ارجاعات شعر نیما به نیمایوشیج، ۱۳۸۶ است که صرفاً به شمارهٔ صفحه بسنده می‌شود.

ققنوس

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان،
آواره مانده از وزش بادهای سرد،
بر شاخ خیزران،
بنشسته‌است فرد.
برگرد او به هر سر شاخی پرندگان.

او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند،
از رشته‌های پارهٔ صدها صدای دور،
در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه،
دیوار یک بنای خیالی
می‌سازد.
از آن زمان که زردی خورشید روی موج
کم‌رنگ مانده‌است و به ساحل گرفته اوج
بانگ شغال، و مرد دهاتی
کرده‌ست روشن آتش پنهان خانه را
قرمز به چشم، شعلهٔ خردی
خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب
و ندر نقاط دور،
خلقی‌اند در عبور.
او، آن نوای نادره، پنهان چنان‌که هست،
از آن مکان که جای گزیده‌ست می‌پرد.
در بین چیزها که گره خورده می‌شود
با روشنی و تیرگی این شب دراز
می‌گذرد.
یک شعله را به پیش
می‌نگرد.

جایی که نه گیاه در آنجاست، نه دمی
ترکیده آفتاب سمج روی سنگ‌هاش،
نه این زمین و زندگی‌اش چیز دلکش است

حس می‌کند که آرزوی دگر مرغ‌ها چو او
تیره‌ست همچو دود. اگرچند امیدشان
چون خرمنی ز آتش
در چشم می‌نماید و صبح سفیدشان.
حس می‌کند که زندگی او چنان
مرغان دیگر ار به سرآید
در خواب و خورد او،
رنجی بود کز آن نتوانند برد نام.

آن مرغ نغزخوان،
بر آن مکانِ ز آتش تجلیل یافته،
اکنون، به یک جهنم تبدیل یافته،
بسته‌ست دم‌به‌دم نظر و می‌دهد تکان
چشمان تیزبین.
وز روی تپه‌ها،
ناگاه، چون به‌جای پرو بال می‌زند
بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ،
که معنی‌اش نداند هر مرغ رهگذر،
آنگه ز رنج‌های درونیش مست،
خود را به روی هیبت آتش می‌افکند.
باد شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ؟
خاکستر تنش را اندوخته‌ست مرغ!
پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به در.
(نیمایوشیج، ۱۳۸۶: ۳۲۷-۳۲۵)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۵)، *نقد فرهنگی*، ترجمهٔ حمیرا مشیرزاده، تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران.
اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، *عناصر داستان*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
اشکلوفسکی، ویکتور (۱۳۸۸)، «هنر به‌مثابهٔ فن»، ترجمهٔ فرهاد ساسانی، *ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی*، به‌کوشش فرزان سجودی، تهران: سورهٔ مهر، صص ۸۰-۴۹.
اکو، امبرتو (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ پیروز ایزدی، تهران: ثالث.
برتنس، هانس (۱۳۸۴)، *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، *خانه‌ام ابری است*، تهران: سروش.
تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵)، *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: اختران.
ثروت، منصور (۱۳۸۵)، *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، تهران: سخن.
چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر.
حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، *داستان دگردیسی*، تهران: نیلوفر.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران: سخن.
شوپنهاور، آرتور (۱۳۸۶)، *جهان و تأملات فیلسوف*، ترجمهٔ رضا ولی‌یاری، تهران: مرکز.
عطار نیشابوری (۱۳۸۸)، *منطق الطیر*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.
فرخی سیستانی (۱۳۷۱)، *دیوان حکیم فرخی سیستانی*، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: کتابفروشی زوار.
کالر، جاناتان (۱۳۸۸)، *در جستجوی نشانه‌ها*، ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امراللهی، تهران: علم.
مارتین، والاس (۱۳۸۶)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)، *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
نیمایوشیج (۱۳۸۶)، *مجموعهٔ کامل اشعار*، گردآوری و تدوینِ سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
هاوزر، آرنولد (۱۳۶۲)، *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمهٔ امین مؤید، تهران: دنیای نو.