ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال چهارم، شمارهٔ دوم، تابستان **1393**، **177 - 200**

نیما یوشیج: توازی شعر و داستان و نمایش در تئوری و سرایش

سارا مطوری *
مصطفی صدیقی **

چکیده

هر اثر نمایشی هستی و بنیان خویش را بر عناصری بنا می‌نهد که شدت و ضعف هر یک از این عناصر ـ صرف نظر از تأثیر در مانایی و ماندگاری ــ اثر را در آمدوشدی هنری، میان داستان و نمایش شناور می‌سازند. این عناصر شامل شخصیت، زمان و مکان، گفت‌وگو، و... هستند.

نیما یوشیج، در پی گذار از مؤلفه‌های سنت در شعر گذشته، عناصر نمایشی ـ داستانی را برای گسترش و وسعت‌بخشیدن به دامنهٔ توصیفی شعر و جولان اندیشهٔ شاعر، به ساحت شعر وارد کرد. وی در تداوم همین راه «افسانه» را، که نمودار نگرش نوینی در عرصهٔ ادبیات بود، سرود.

این پژوهش در آغاز به بازخوانی و استخراج نظریه‌های نیما یوشیج دربارهٔ چیستی و چگونگی حضور عناصر نمایشی ـ داستانی در شعر، در آثار مشور نیما، می‌پردازد. آن‌گاه همهٔ موارد یادشده به صورت عملی در مجموعه‌اشعار نیما جست‌وجو و بررسی و تبیین می‌شود، تا از این رهگذر میزان و چگونگی به‌کارگیری این عناصر در اشعار او نشان داده شود.

بر اساس آمار به دست آمده از اشعار نیما میزان به کارگیری عناصر نمایشی در این شعرها، به طور تقریبی از این قرار است: طرح 68درصد، شخصیت 46/5درصد، گفت‌وگو 50درصد، زمان 57درصد، و مکان 57درصد. بر همین اساس می‌توان گفت همهٔ اشعار نیما از تئوری‌های او پیروی نمی‌کنند.

کلیدواژه‌ها: نیما یوشیج، شعر نو، طرح، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو، زمان و مکان.

---

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی (نویسندهٔ مسئول) saramatoori@yahoo.com
** استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه هرمزگان navisa_man@yahoo.com
تاریخ دریافت: 1393/3/11، تاریخ پذیرش: 1393/5/20

1. مقدمه

جنبش مشروطه زندگی مردم ایران را در عرصه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی دگرگون ساخت و ادبیات نیز از این تغییر و تحوّل برکنار نماند. با به وقوع پیوستن انقلاب مشروطه، در تاریخ شعر ایران فصل جدیدی آغاز شد. تقی رفعت، ابوالقاسم لاهوتی، جعفر خامنه‌ای، شمس کسمایی، محمدرضا میرزادهٔ عشقی، و دیگر نوگرایان هرچند کوشیدند، کاخ بلند شعر فارسی را ساختاری دیگرگونه بخشند، ولی توفیق چندانی نیافتند. لازمهٔ این کار، داشتن طرح و نقشه‌ای معین و نظریه‌ای جامع و هدفمند بود که بتواند با قواعد و قوانین شعر کلاسیک مقابله کند. همهٔ آن‌چه در این دورهٔ پرفراز و نشیب در کوله‌بار تجارب تاریخ ادبیات ایران جای گرفت، زمینه را برای حرکت و تحولی سترگ و ظهور شاعری همچون نیما فراهم آورد. نیما در آغاز، «قصهٔ رنگ‌پریده» و چند شعر کوتاه دیگر سرود، اما این اشعار تفاوت چندانی با سبک و اسلوب شعر کلاسیک نداشتند و درواقع تقلیدی از شعر و شاعران گذشته بودند. در تداوم همین راه نیما منظومهٔ «افسانه» را سرود. افسانه لرزه و تکانه‌های عمیقی بر پیکرهٔ شعر آن روز وارد ساخت. درواقع افسانه دربرگیرندهٔ نقشه و «سرمشق‌های اصلی» انقلاب ادبی نیما بود. ویژگی شاخص و برتر این اثر، که آن را از اشعار کلاسیک متمایز می‌ساخت، حضور عناصر نمایشی در آن بود. به اعتقاد نیما افسانه غزل بلندی است که «یک طرز مکالمهٔ طبیعی و آزاد» را نشان می‌دهد و به‌آسانی می‌توان آن را نمایش داد (1375: 37).

حضور عناصر نمایشی در شعر یکی از بنیادی‌ترین تئوری‌های نیماست. او در کنار تجربهٔ عملی‌اش در شعر برای تبیین این حرکت در آثار منثور خود، *حرف‌های همسایه*، *تعریف و تبصره*، *مجموعه نامه‌ها*، *ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان*، و *یادداشت‌های روزانه* به نظریه‌پردازی در این زمینه پرداخت. در همین راستا وی کارکردهای شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان، و... را در شعر نو مطرح کرد. اهمیت و ضرورت پژوهش حاضر، از آن‌جا ناشی می‌شود که حضور عناصر نمایشی در شعر به عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی و صفت ممیزه‌ای مطرح است که شعر کلاسیک را از نو باز می‌شناساند. شناسایی این عناصر، در بازشناختن جریان‌های شعری که بعد از نیما به وجود آمد نقشی تعیین‌کننده و مهم دارد. در باب نظریهٔ عناصر نمایشی ـ داستانی نیما، تاکنون تحقیق کامل و جامعی انجام نشده است، ولی شمّه‌ای از آن در بعضی کتب دیده

می‌شود. ازجمله *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* نوشتهٔ مهدی اخوان ثالث، *بوطیقای شعر نو* نوشتهٔ شاپور جورکش و *خانه‌ام ابری است* اثر تقی پورنامداریان.

2. طرح، پیرنگ

طرح به سلسله عوامل علت و معلولی گفته می‌شود که توالی و تنظیم حوادث داستان را بر عهده دارد. «ارسطو طرح را مهم‌تر از سایر عناصر می‌داند ... به این دلیل که بدون وجود آن نمایشی وجود نخواهد داشت» (هولتن، 1387: 77).

پیرنگ در شعر با آن‌چه از داستان انتظار می‌رود متفاوت است. مقصود از پیرنگ در شعر فرم ذهنی است که سبب می‌شود کلیت شعر ساختاری منسجم و اندام‌وار بیابد. در شعر نو بافت درونی شعر به گونه‌ای در هم تنیده شده است که حذف بخشی از شعر را تقریباً غیرممکن می‌سازد.

> در شعر نو راستین... کلیهٔ عناصر روساختی باید به هم پیوسته باشند، به طوری که دستگاهی کاملاً منسجم را پدید آورند که حتی یک کلمه، یک تصویر، قافیه، و لخت توجیه‌ناپذیر با کل دستگاه در آن نباشد. ژرف‌ساخت تمامی لخت‌ها و عبارات شعر نیز بتواند خط یا زنجیری را بدون هیچ گسل و گسستی از نقطهٔ آغاز تا پایان شعر پدید آورد درست مثل نثر (حمیدیان، 1383: 301).

به عقیدهٔ نیما، هر شعر و نوشته‌ای به طراحی نیاز دارد. شاعر باید بداند که چگونه تصاویر و صحنه‌ها را متناسب با منطق شعری و رعایت ترتیب و توالی تنظیم و ارائه کند. «نه یک کتاب، یک منظومه، سه خط هم که با هم جفت می‌شوند، طراحی لازم دارند. ترکیب مدیون طراحی است» (1385: 150).

نیما طرح‌ریزی برای شعر را قدرتی می‌داند که شاعر با ممارست و تمرین می‌تواند به آن دست یابد.

> چطور هر جزء جلوهٔ خود را داراست؟ از ترکیبی که آن جزء در میان اجزاء دارد شناخته می‌شود؛ برای آن تصویری که ما در نظر داریم. باید دانست و به طور دقیق و از روی تمرین دانست که مصالح کار خود را [چگونه] با هم ترکیب دهیم تا با درخواست‌های ما مطابقت کند (1385: 298).

اخوان ثالث در تفسیر این سخن می‌گوید:

> نکته‌ای که نیما گفت ناظر بر این امر است که یک آفریدهٔ کامل هنری آن است که نه چیزی

از آن می‌توان کاست و نه چیزی بر آن افزود. تصرف در یک چنین واحد کمال‌یافته‌ای ممکن نیست، بی‌آن‌که ترکیب هماهنگ آن در هم شکند و ناقص و خراب کند و اثر را بی‌بهره از قوت القاء و تأثیر سازد (1376: 212).

یکی از ویژگی‌ها و پی‌آمدهای انتخاب قالب داستان و نمایش برای شعر این است که ابیات در ساختاری منسجم آن‌چنان در هم تنیده می‌شوند که حذف هر یک از این ابیات عملاً غیرممکن می‌شود.

از شبی این‌سان نه پاسی رفته،
ز ابرها برخاست غوغاها.
آسمان شد خشمگین‌گونه به ناگاهان
و زمین سنگین و پر طوفان.
باد چست و چابک و توفنده بر اسبش سوار آمد
همچنان دیوانگان تا زنده سوی کوهسار آمد.
در همین دم سیل و باران ناگهان جستند
از کمین‌گه‌شان.
و نه چیزی رفته بود از این
که چنان غرّنده اژدرها
گشت غرّان رود وحشت‌زا
کرد آغاز سر خود هر زمان بر سنگ کوبیدن،
از میان درّه‌ها سنگ و درخت و خاک روییدن،
وز ره صدها دل‌آرا دیه‌ها بام و در و دیوارها کندن (نیما یوشیج، 1375: 246).

حذف هر مصرع از این توصیف سبب می‌شود که خللی به تجسم شعر وارد شود. «کار شب‌پا» را می‌توان به عنوان نمونهٔ دیگری ذکر کرد که هیچ بندی از آن قابل حذف نیست. در شعرهای کوتاه نیما نیز چنین شکل ذهنی و انسجامی را می‌توان دید.

هیس! مبادا سخنی، جوی آرام
از بر درّه بغلتید و برفت
آفتاب از نگهش سرد به خاک
پرشی کرد و برنجید و برفت.

در همه جنگل مغموم دگر
نیست زیباصنمان را خبری.
دلربایی ز پی استهزا
خنده‌ای کرد و پس آن‌گه گذری.

این زمان بالش در خونش فرو
جغد بر سنگ نشسته است خموش.
هیس! مبادا سخنی، جغدی پیر
پای در قبر به ره دارد گوش (همان: 301).

یا در شعر ذیل که حتی حذف مصرع تکراری هم به تصاویر و تجسم شعر ضربه می‌زند.

خشک آمد کشتگاه من
در جوار کشت همسایه.
گرچه می‌گویند: 'می‌گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران'.
قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟

بر بساطی که بساطی نیست
در درون کومهٔ تاریک من که ذرّه‌ای با آن نشاطی نیست
و جدار دنده‌های نی به دیوار اطاقم دارد از خشکیش می‌ترکد
ـ چون دل یاران که در هجران یاران ـ
قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟ (همان: 504)

«شکل ذهنی در شعر نیما به‌ویژه در اشعار کوتاهش اغلب کامل است. سطرهای شعر او را نمی‌توان کند و دور انداخت و یا جابه‌جا کرد» (براهنی، 1380: 87).

نیما اگرچه نتوانست در همهٔ اشعارش بدین ساختار منسجم و پیرنگ مستحکم دست یابد، (بیش‌تر در شعرهای سنتی او چنین است؛ برای مثال در «قلعهٔ سقریم» اگر نصیحت‌های پیر حذف شود، هیچ آسیبی به کلیّت شعر وارد نمی‌شود). اما با واردکردن پیرنگ به حوزهٔ شعر یکی دیگر از وجوه تفاوت شعر نو و کهن را نمودار ساخت؛ بدین ترتیب توانست به اثر خود نظمی خاص ببخشد و از تصاویر و توصیف‌های زائد که در داستان نقشی ندارند بکاهد.

3. شخصیت و شخصیت‌پردازی

نیما معتقد است، خوی و خصلت شخصیت نباید به طور مستقیم بازگو شود، بلکه اتفاقات و حوادث جاری در بطن ماجرا باید ویژگی‌های فردی او را به خواننده بنمایاند. این‌گونه شخصیت‌پردازی دو فایده در پی خواهد داشت؛ نخست بخشیدن روالی منطقی به داستان و دیگر باورپذیر و مؤثرتر جلوه‌دادن شخصیت‌ها.

> بهتر این بود که نگویید رحیم بود یا بخشنده، بلکه بنای داستان را طوری بگیرید که رحم او را آشکار کند و مجبور به بخشندگی شود. این جریان علاوه بر این که منطق محکم به محتویات فکری شما می‌دهد داستان شما را بسیار طبیعی می‌سازد... این عیناً اثری است که شما می‌طلبید تا در خوانندهٔ داستان تولید شود (1385: 185).

شخصیت‌هایی که نیما برای شعرش برمی‌گزیند؛ یا همچون «شب‌پا» و «مانلی» شخصیت‌های واقعی یا همچون «پری» و «شیطان» شخصیت‌های فراواقعی هستند. شخصیت هر نوع که باشد نیما از یک فرمول برای شخصیت‌پردازی استفاده می‌کند. به عقیدهٔ او شاعر باید بتواند در هر نقشی ظاهر شود، «شاعر باید بتواند خودش و همه کس باشد» (همان: 119) یا می‌گوید:

> باید بتوانی برای بهبودی همسایهٔ خود فکر کنی و احساسات مذهبی او در تو روشن بشود. بتوانی یک مصری باشی، یک عربِ بادیه‌نشین در حوالی نیزارها و طراوت هنگام غروب‌های آن حوالی را به طور دلچسب در خود بیابی (همان: 253).

نیما بر آن است که، اندیشه و تفکرات نویسنده نباید همچون سدّی مقابل رفتار و گفتار شخصیت‌ها قرار بگیرد به گونه‌ای که، حس شود این نویسنده است که دارد سخن می‌گوید نه شخصیت‌ها و درواقع صدای نویسنده رساتر از صدای شخصیت باشد؛ نتیجهٔ سلب آزادی عمل از شخصیت‌ها یکسانی و همسانی همهٔ شخصیت‌ها در یک اثر خواهد بود.

> بی‌اعتنایی به شکل کار است که نویسنده برحسب تمایلات خود فقط خودش را به جای همه‌چیز می‌بیند؛ بنابراین، می‌بینیم که پرسناژها نوع تفکرات و تکلمات خود را از دست‌داده به جای آن‌ها خود نویسنده است که دارد آن طور که دلش می‌خواهد، حرف می‌زند (نیما یوشیج، 1376: 446).

درهمین راستا، ثروت معتقد است که نیما «اجازه می‌دهد ... شخصیت‌های قصه‌اش زندگی طبیعی خود را ادامه دهند و دم به دم در سرنوشت و گفتار آنان دخالت نمی‌کند» (1377: 72).

شخصیت‌های واقعی شعر نیما، افرادی برآمده از دل جامعه‌اند؛ به‌خصوص جامعهٔ روستایی. نیما دقت در رفتار و گفتار مردم را بخشی از مطالعهٔ خود می‌داند. مثلاً دقت و توجه او به حالات ماهی‌گیری که بی‌شباهت به شخصیت مانلی نیست و گمان می‌رود نیما در خلق شخصیت مانلی از آن بهره برده، قابل توجه است (نیما یوشیج، 1376: 200).

شخصیت‌ها را در شعر نیما می‌توان به دو نوع عمده تقسیم کرد: شخصیت‌های واقعی و شخصیت‌های فراواقعی.

1.3 شخصیت‌های واقعی

«کرم» شخصیت محوری «محبس»، به جرم سرقت، اسیرِ بند و زندان است؛ نیما ــ راوی در روایت خود بی‌طرف نیست و از همان آغاز می‌کوشد، او را بی‌گناه جلوه دهد. این طرفداری و جانب‌داری در تمام منظومه جریان دارد و ادامه می‌یابد.

در «خانوادهٔ سرباز» شاعر از دو روش شخصیت‌پردازی مستقیم و غیرمستقیم بهره‌می‌گیرد. در شخصیت‌پردازی مستقیم، گاه شاعر که دانای‌کل دخالت‌گر است، اظهارنظرهایش را، هر چند اندک، وارد داستان می‌کند.

گاهی نیز شاعر از گفت‌وگو و کنش شخصیت بهره می‌گیرد.

لرزشی افتاد در تن مادر،
پس ز جا برداشت بی‌اراده سر.
چه در آن‌دم دید؟ دید چنگالی
وز سر چنگال، خون سیّالی
نعره‌ای برداشت: 'مرگ آمد! مرگ!
مرگ آمد! مرگ! ...'
از ته چنگال، باز شد کم‌کم
مدخل غاری؛ سهمگین، مظلم
مرگ می‌کوبید، دم به دم دو پای،
زیگ. زاگ. سازش بود، دردافزای
استخوان‌های مردگان بر خاک
بود بس غمناک.
مأمنی می‌جست، دست بیچاره

که بچسبد او پشت گهواره
دست و گهواره، هر دو می‌لرزید.
مرگ ساکت بود، کینه می‌ورزید
زن به یأس افتاد. پس به یأس اندر
شد پریشان سر (1375: 98 - 99).

نیما در «کار شب‌پا» فاصلهٔ خود را با شخصیت اصلی (شب‌پا) رعایت می‌کند و خط داستانی از طریق شب‌پا ترسیم می‌شود. راوی در این شعر ناظر است، نه قاضی.

مثل این است که با کوفتن طبل و دمیدن در شاخ
می‌دهد وحشت و سنگینی شب را تسکین.
هرچه در دیدهٔ او ناهنجار
هرچه‌اش در بر سخت و سنگین.
لیک فکریش به سر می‌گذارد
همچو مرغی که بگیرد پرواز
هوس دانه‌اش از جا برده
می‌دهد سوی بچه‌هاش آواز
مثل این است به او می‌گویند:
بچه‌های تو دوتایی ناخوش.
دست در دست تب و گرسنگی داده به‌جا می‌سوزند.
آن دو بی‌مادر و تنها شده‌اند،
مرد!
برو آن‌جا به سراغ آن‌ها
در کجا خوابیده
به کجا یا شده‌اند (همان: 413).

اخوان معتقد است که نیما در خلق شخصیت شب‌پا موفق عمل کرده و توانسته است شخصیتی زنده با توصیفاتی قابل تجسم ارائه کند:

ما در پس پشت صورت‌هایی که نیما رسم می‌کند فضای مثلاً شاد یا غمگین معانی و عوالم او را تماشا می‌کنیم، بی‌آن‌که او خود از شادی و غم، لفظاً و به‌تصنّع و صریح سخنی گفته باشد. ... در منظومهٔ 'کار شب‌پا' او دنیای دردآلود و زندگی پرمشقت مردی مزدور را به‌خوبی در داستانش تصویر و زنده کرده است (1376: 236).

شخصیت‌های واقعی‌ای که نیما در «محبس»، «خانوادهٔ سرباز»، «شهید گمنام»، «دانیال»، «سرباز فولادین»، «کار شب‌پا»، «مادری و پسری»، و... ارائه می‌کند، شخصیت‌های تیپیک و نوعی‌اند. ویژگی مشخص این شخصیت‌ها تک‌بُعدی‌بودن آن‌هاست؛ شخصیت‌هایی که یا خیر محض و قهرمان‌اند، یا شر و ضد قهرمان.

2.3 شخصیت‌های فراواقعی

شخصیت‌های فراواقعی دربرگیرندهٔ دو گروه شخصیت‌های تمثیلی و شخصیت‌های نمادین است.

1.2.3 شخصیت‌های تمثیلی

نیما برای ارائهٔ شخصیت‌های تمثیلی از دو گروه انسانی و غیرانسانی بهره می‌گیرد. شخصیت‌های تمثیلی حیوانی را می‌توان در اشعار سنتی ذیل مشاهده و بررسی کرد. در حکایت «بز ملاحسن مسئله‌گو» نیما به بز ویژگی انسانی همچون گفتار و اندیشه می‌بخشد و بز مسئله‌آموزِ ملاحسن مسئله‌گو می‌شود.

نیما در حکایات دیگری همچون «خریّت» و «خروس و بوقلمون» شخصیت‌هایی مشابه «بز ملاحسن مسئله‌گو» و «روباه و خروس» می‌آفریند. این شخصیت‌ها در چند چیز مشترکند:

1. مناظره به شیوهٔ حکایات سنتی ادبیات فارسی؛
2. اندیشه‌مندی و بازگوشدن نکته‌ای اخلاقی و پندی حکمت‌آمیز از زبان شخصیت‌های حیوانی؛
3. نفوذ داوری راوی در شناخت و معرفی شخصیت‌ها.

ساختار شخصیت‌های تمثیلی انسانی در اشعار اولیهٔ نیما غالباً یک‌نواخت است. برای مثال در سلسله اشعاری با عنوان «انگاسی» نیما شخصیت‌هایی مشابه و کلی می‌آفریند. در این حکایات و حکایاتی از این دست همچون «کچبی» و «به رسّام ارژنگی» شخصیت‌های خلق‌شده همگی مظهر بلاهت و حماقت‌اند. هیچ‌کدام نام مشخصی ندارند و شاعر در ارائهٔ این‌گونه شخصیت‌ها نتوانسته است از نگاه جزئی‌نگر خود استفاده کند. برخی خصیصه‌های مشترک این گونه شخصیت‌ها:

1. شخصیت‌ها تیپ، سطحی، و ساده‌اند؛
2. حضور راوی بسیار پررنگ است. درواقع شخصیت‌ها در پس لایه‌ای از قضاوت راوی رنگ می‌بازند.

از شخصیت‌های تمثیلی دیگری که با نمونه‌های نخستین شعر نیما تفاوت دارند، می‌توان به «سریویلی شاعر»، «مانلی»، «الیکا» اشاره کرد. در «خانهٔ سریویلی» صحنه‌پردازی و گفت‌وگو، به شکل‌گیری و شناخت شخصیت‌ها کمک می‌کند. شاعر در این منظومه از شیوهٔ شخصیت‌پردازی غیرمستقیم استفاده می‌کند؛ کشمکش و گفت‌وگو و گاه منولوگ‌ها، شاعر را از توصیف‌های طولانی بی‌نیاز می‌کند. نیمای شاعر سعی می‌کند، فقط ناظر باشد، اما گاهی قضاوت خود را، هرچند اندک، در داستان وارد می‌کند. مثلاً، مفهوم «شیطان» را با واژه‌هایی همچون «مزوّر»، «مطرود»، «حیله‌پرداز» همراه می‌سازد:

آن مزوّر کرد با در آشنا چنگال و ناخن‌آلود (1375: 246)

گفت آن مطرود (همان: 252)

حیله‌پرداز مزوّر گفت: (همان: 262)

جورکش در این‌باره می‌گوید: «این پیش‌داوری‌های شاعر که بر سخنان شیطان سایه می‌افکند تأثیر گفتار او را در خواننده کم می‌کند» (1385: 129).

در «خانهٔ سریویلی» نیما توانسته است، طبق تئوری‌هایش شخصیتی نمایشی و پویا بیافریند. حوادث و پیش‌آمدها با تأثیرگذاشتن بر روی سریویلی باعث می‌شوند، سریویلی شاعری که در آغاز داستان مطرح می‌شود، با آن‌چه در آخر پدیدار می‌شود، متفاوت باشد. شخصیت مانلی از وجهی به سریویلی شباهت دارد و از منظر دیگر از آن فاصله می‌گیرد. هر دو زندگی آرامشان بر اثر حادثه‌ای دستخوش تغییر می‌شود و هر دو شخصیت‌هایی هستند که چهرهٔ آغازین و واپسینشان متفاوت است.

در منظومهٔ «مانلی»، بار اصلی بر دوش توصیف‌های راوی است. توصیف‌هایی که گاه بسیار طولانی می‌شوند. راوی به شخصیت‌ها کم‌تر اجازهٔ سخن‌گفتن می‌دهد و جایی که قرار است شخصیت‌ها سخن بگویند، راوی جانب‌داری خود را با بخشیدن القاب و صفت‌هایی نشان می‌دهد. به طور مثال، راوی، پری دریایی را «دلنوازنهٔ دریا»، «جانانهٔ دریا»، «دلفریبندهٔ دریای نهان»، و «مهربان‌گشتهٔ دریایی» می‌داند. در این منظومه معرفی شخصیت‌ها از نوع مستقیم است؛ از این رو، مخاطب قبل از آن که بخواهد از طریق گفت‌وگو و کشمکش و کنش شخصیت‌ها، با آن‌ها آشنا شود، از زبان راوی با آنان آشنا شده است. در «پی دارو چوپان» نیز راوی عهده‌دار معرفی الیکا می‌شود و زندگی او را روایت می‌کند.

2.2.3 شخصیت‌های نمادین

شخصیت‌های نمادین شعر نیما را اغلب پرندگان تشکیل می‌دهند. نیما در خلق این‌گونه شخصیت‌ها از یک الگو پیروی می‌کند؛ گویا همه را در یک قالب ریخته و شکل داده است. او در شعرهای «پرندهٔ منزوی»، «ققنوس»، «غراب»، «مرغ غم»، «مرغ مجسمه»، «گل مهتاب»، و... به یک شیوه عمل می‌کند. شخصیت‌های نمادین دیگر نیما، بدین‌گونه تکرار می‌شوند و پررنگ‌ترین عنصر شعری در این نوع اشعار روایت است؛ روایتی بر پایهٔ توصیف. در اشعاری از این دست شخصیت هست، اما شخصیتی که نه یارای سخن‌گفتن دارد و نه توان حرکت. اگرچه این شخصیت‌ها به کمک توصیف و روایت قابل تجسم‌اند، اما نمایشی نیستند. از میان پرندگان اشعار نیما، «آقا توکا» و «مرغ آمین» به گونه‌ای متفاوت ارائه شده و به شخصیت نمادین تبدیل شده‌اند. عنصر گفت‌وگو در کنار روایت و توصیف سبب پویایی داستان می‌شود.

4. گفت‌وگو

نیما برای کاستن از توصیف‌های غیر ضروری و ملال‌آوری که هیچ کمکی به پیش‌برد داستان نمی‌کند، از گفت‌وگو به عنوان ابزاری برای ایجاد حرکت در داستان و معرفی شخصیت‌ها استفاده می‌کند.

> نیما در جهت تجربهٔ آن‌چه 'نوعی نمایش' خوانده یکی از کارهایی که... با قصد و طرحی آگاهانه انجام داده کاستن از وصف‌های دور و دراز شعر سنتی و به بیان دقیق‌تر تبدیل وصف به دیالوگ است. یعنی گذشته از توصیف و زمینه‌سازی کوتاه ابتدای شعر هم توصیفات مربوط به طبیعت بیرونی و هم ویژگی‌های درونی و روحی دو طرف گفت‌وگو را در ضمن گفته‌های هرکدام نشان داده است (حمیدیان، 1383: 48 - 49).

در شعر داستانی ـ نمایشی با توجه به این‌که داستان در چه طبقهٔ اجتماعی اتفاق می‌افتد و جریان دارد، زبان و نوع سخن گفتن شخصیت‌ها تغییر می‌کند. «اگر وقایع داستان شما در صحنهٔ زندگی طبقهٔ سوم می‌گذرد حتماً باید محاورات عوام در کار باشد...» (نیما یوشیج، 1385: 162).

به عقیدهٔ پورنامداریان در شعر نیما، نه تنها توجهی به گفت‌وگوی شخصیت‌ها، که می‌بایست با شأن و منزلت اجتماعی آنان مطابقت کند، نمی‌شود، بلکه کهن یا محاوره‌ای بودن گفت‌وگوها از نظر تناسب با شخصیت‌ها نیز نادیده گرفته می‌شود

(1381: 166). جورکش دیدگاه متفاوتی را ارائه می‌کند و معتقد است اگر چه شخصیت‌ها در شعر نیما به هم نزدیک و مشتبه می‌شوند، اما نیما می‌کوشد تناسب میان گفتار و شخصیت را رعایت کند:

> نیما لحن راوی و پرسونا را چنان نزدیک به هم انتخاب می‌کند که خواننده سردرگم می‌شود و گاه زبان دو پرسونای شعری دقیقاً غیرقابل تفکیک‌اند... با وجود این باید گفت که نیما به 'وجه طبیعی گفتار' در تئوری‌های خود بهای زیادی داده و در شعرهای خود نیز بر این تلاش بوده است و بارزترین نمونهٔ این تلاش را در منظومهٔ 'پی دارو چوپان' به نمایش درآورده است ... (1385: 184).

نیما بر آن است که، وقتی شخصیت داستان پهلوان است، زبانی که استفاده می‌شود، بالطبع باید زبانی پهلوانانه باشد و اگر عاشق است واژگانی که از دهان او بیرون می‌آید، می‌بایست با شخصیت او هم‌خوان و متناسب باشد:

> بلاغت می‌گوید نویسنده باید یک دفعه به زبان یک پیرزن حرف بزند، یک دفعه به زبان یک پهلوان. در فردوسی نمونه‌های آن را پیدا می‌کنید... . کاری را که ما امروز می‌کنیم قدما با رعایت اصول بلاغت می‌کرده‌اند. زبان و بیان حالت یک پیرزن با یک پهلوان، یک پهلوان مبارز با یک مجروح یا یک‌آدم دلباخته، در کار قدما، که سردستهٔ آن‌ها در داستان‌سرایی نظامی‌گنجوی است، تفاوت خود را از دست نمی‌دهد (1376: 441، 447).

درگونه‌های دیگر ادبی نیز واژگان و گفتار شخصیت‌ها با توجه به شرایط حاکم بر داستان تغییر می‌کند. درواقع شخصیت‌های داستانی نوع گفتار را مشخص می‌کنند، نه قالب‌های هنری.

> در تئاتر، در نوول، در شعر، در هرکدام و در هیچ‌کدام کلمات بازاری نشست می‌کنند و زیبا و جاگیر می‌شوند و برعکس. عمده این است که برای کدام طبقه و با کدام زبان نوشته شده است کلمات خیلی بازاری و آرکائیک (Archaic) برای شیوهٔ بازاری و آرکائیک است. با زبان هر کس حرف می‌زنید کلمات خاص زبان او را به‌آسانی استعمال کنید. هیچ وحشت نداشته باشید از 'وول‌زدن' یا 'لولو'. اولی مثلاً برای شعر به زبان عامیانه و دومی برای شعر و تئاتر برای بچه‌ها کاملاً مناسب و به‌جا هستند... . پس ما باید در طرز کار خود که با فرم و بیان و شیوه‌ای خاص شروع می‌شود برای هر چیز نکاتی را در نظر بگیریم. هنر این است که چگونه زیبا و خوش‌آیند به کار ببریم، نه این‌که تنها به‌کار بریم (همان: 163- 164).

نیما پیش از آن‌که از طریق تئوری‌هایش موازین و قوانین حضور گفت‌وگـو در شـعر را تبیین کند، از آن به شکلی سنتی و به عنوان یکی از عناصر شعری که میـراث بـه جـا مانـدهٔ شاعران کلاسیک بود، بهره گرفت. عشقی که در «قصهٔ رنـگ پریـده» حضـور دارد از درون شاعر بر می‌آید، تشخّص می‌یابد و در قالب «افسانه» ظاهر می‌شود، در برابر شاعر می‌نشـیند و در ساختاری متفاوت و دیگرگونه با وی به گفت‌وگو می‌پردازد.

باباچاهی معتقد است، دیالوگ‌ها در «افسانه» به دلیل عدم تشخّص صداها بیش از آن‌کـه شعر را نمایشی کنند، در چهارچوب روایی ـ وصفی متوقف کرده‌اند:

> افسانه، بیان منش فردی شاعر به یاری یکی از خصوصیت‌های نمایشی ـ دیالوگ ـ است... . در [این منظومه] مناظرهٔ کاراکترها نه تابع منطق دیالوگ‌های جاری بین دو شخصیت، بلکـه تابع بیان وصفی یک شعر بلند است. این شعر کلاً به عرضهٔ موقعیت‌های ملمـوس و عینـی کوشیده‌است. دیالوگ‌ها [در ایـن منظومـه] در شـکلی ادیبانـه و نـه بـا تفکیـک روحیـات شخصیت‌های حاضر در شعر، در خدمت منطق یک شعر روایی ــ وصـفی قـرار گرفتـه و تطویل و یا ایجاز مشهود در این دیالوگ‌ها را باید با موازین یک شعر بلند وصـفی و نـه بـا ملاک منطق گفت‌وگو در یک شعر نمایشی، ارزیابی کرد (1377: 63).

نیما در حکایات کوتاه خود مثل «انگاسی» نیز از عنصر گفت‌وگو بهـره مـی‌بـرد، امـا بـه شیوه‌ای سنتی.

> گفت: 'حقّا که گوهری یکتاست! '
> به تماشا چو برگرفت و بدید
> عکس خود را، فکند و پوزش خواست
> که: 'ببخشید خواهرم! به خدا
> من ندانستم این گهر ز شماست!' (1375: 69)

حکایات دیگری همچون «گل زودرس»، «خروس و بوقلمون»، «آتش جهنم»، «گنبد»، «عمو رجب»، «میرداماد»، هم مانند نمونه‌های یاد شده از عنصر گفت‌وگو برخوردارند، اما گفت‌وگوها در این حکایات حرکت و کنشی را ایجاد نمی‌کنند. توضـیح و داوری‌هـای راوی به جای گفت‌وگو داستان را پیش می‌برد. به این حکایات می‌توان منظومهٔ «محبس» را نیز افزود.

ساختار گفـت‌وگوهـا در «مـانلی» بـه‌گونـه‌ای اسـت کـه آن را در جایگـاهی دورتـر از «خانهٔ سرپویلی» و «افسانه» می‌نشاند. صرف‌نظر از گفت‌وگوها و تک‌گـویی‌هـای طـولانی و

خسته‌کننده، کـه گـاه چنـدین صـفحه ادامـه مـی‌یابـد، حضـور پررنـگ راوی آن‌چنـان بـر گفت‌وگوها سایه افکنده که شعر را از دست‌یافتن به ساختاری نمایشی محروم ساخته است.

اگرچه در این منظومه مانلی ماهی‌گیر، همچون پری دریایی سـخن مـی‌گویـد و شـاملو معتقد است: «میان لحن پری و مانلی و راوی هیچ اختلافی نیست» (1388: 416)، امـا راوی با به کارگیری واژگان محلّی همچون: الیجه، کپید، دارمج، قلنسوتی، نپار، شماله، پلم، وشـته، هرچند متناوب و به‌صورتی کم‌رنگ، از پری و مانلی فاصله می‌گیرد.

پورنامداریان معتقد است که نیما نتوانسته اسـت در اکثـر شـعرهای آزاد خـود ازجملـه «مانلی» و «خانهٔ سریویلی» بین کلام و متکلم تناسب لازم را ایجاد کند:

> در بسیاری از شعرهای آزاد نیما... کلمات و ترکیبات و عبارات عامیانه، محلـی، ادبـی را در کنار یک‌دیگر می‌بینیم و در کاربرد آن‌ها نه تناسب زمینهٔ معنایی شعر در نظر گرفته می‌شـود و نه تناسب نسبی این کلمات... . [برای مثال] سریویلی در سـخنان خـود... هـم فعـل‌هـای مهجور و قدیمی سخن‌راندن، دیدسـتم... را بـه کـار مـی‌بـرد و هـم فعـل و عبـارتی مثـل نفورآوردن... . مانلی، ماهی‌گیری فقیر که در دریا با پـری دریـایی مکالمـه مـی‌کنـد، هـم از ماهی‌هایی با نام‌های محلی مانند کپور، اسلک، و... سخن می‌گوید و هم در خطاب به پـری دریایی می‌گوید: ای مهین همهٔ هوشبران (1381: 166).

میان گفتار شیطان و سریویلی، مانلی و پری، افسـانه و عاشـق، زن و شخصـیت خیـالی مرگ و آقا توکا، و... نمی‌توان تمایزی قائل شد. با این حال نمی‌توان تمام اشعار نیما را تهـی از این تناسب دانست؛ در حکایاتی همچون «میرداماد» و «عمو رجـب» ایـن تناسـب گفتـار قابل ردیابی و مشاهده است. به عنوان مثال، از شخصیتی همچـون میردامـاد انتظـار مـی‌رود کلامش فیلسوفانه باشد و از فرشتهٔ قبر هم سخن‌گفتن به زبان عربی دور از انتظار نیست.

> میرداماد، شنیدستم من،
> که چو بگزید بُن خاک وطن
> بر سرش آمد و از وی پرسید
> ملک قبر که: 'من ربک من؟'
> میر بگشاد دو چشم بینا
> آمد از روی فضیلت به سخن:
> اسطقسی‌ست ـ بدو داد جواب ـ
> اسطقسات دگر زو متقن (1375: 157).

نمونهٔ دیگر این تناسب گفتار را می‌توان تا حدودی در «کار شب‌پا» دید.
در اشعار نیما ساختار گفت‌وگو به چند صورت دیده می‌شود:
1. همراه با «گفت» و «گفتم»:

گفت: جز خـود ندیـد هـیچ کسـی گفتم: او شد، چنان کـه شـد نفسـی
گفت: از اویی جز این چه می‌زایـد گفـتم: امـا بـه او کـه مـی‌آیـد

(همان: 168)

2. همراه با نام شخصیت‌ها به جای «گفت» و «گفتم»:

عاشق: 'سال‌ها با هم افسرده بودیم
سال‌ها همچو واماندگانی،
لیک موجی که آشفته می‌رفت
بودش از تو به لب داستانی.
می‌زدت لب، در آن موج، لبخند'.
افسانه: 'من بر آن موج آشفته دیدم
یکّه تازی سراسیمه' (همان: 40).

3. نخست گفتار، پس از آن واژهٔ «گفت»:

'درون جاده کس نیست پیدا.
پریشان است افرا' گفت توکا....
'چگونه دوستان من گریزان‌اند از من!' گفت توکا (همان: 438 - 439).

4. گفت‌وگو همراه با توصیف:

سریویلی با لبانی پر زخنده گفت: می‌دانم
که ترا چه می‌شود
در نهاد مردمان آن چیزها که هم خود آنان نمی‌دانند می‌خوانم
واقفم من بر همه اسرار آن‌ها.
از کجی وز کج‌سرشتان آن‌قدر اما مکن شکوا (همان: 258).

5. نام شخصیت همراه با صیغهٔ متناسب فعل «گفت»:

خلق می‌گویند:

ـ بادا باغشان را، در شکسته‌تر
هر تنی زانان، جدا از خانمانش، بر سکوی در، نشسته‌تر...
مرغ می‌گوید:
ـ اینچنین ویرانگی‌شان، باد هم‌خانه
با چنان آبادشان از روی بیدادی (همان: 495)

6. همراه با داوری و جانب‌داری راوی:

حیله‌پرداز مزوّر گفت:
من گرفتم راست باشد این سراسر گفته‌های تلخ
کز زبان دوستان باید شنیدن (همان: 262).
مهربان گشتهٔ دریایی گفت:
کوشش یک تن فرد،
چه بسا کافتد بی‌حاصل و این هست، اما
آید اندر کشش رنج مدید،
ارزش مرد پدید (همان:360).

7. بدون صیغهٔ متناسب فعل «گفت» و حضور راوی؛ همراه با خط تیره (-):

مرد، مثل تو، نان ندارم من،
بس که بی‌تابم، جان ندارم من،
از توأم من هم، طفل کوهستان
اهل «داغستان».
ظاهرم فقر است، باطنم درد است ...
ـ گوش کن، ای زن، موسمی سرد است،
باد بیرون ها تند و سوزان است ...
ـ بچهٔ من اشکریزان است.
گرسنه مانده است، گرسنه هستم،
من تهیدستم (همان: 96).

این همان ساختاری است که تسلیمی گمان می‌کند نخستین‌بار شاعران پس از نیما از آن استفاده کرده‌اند.

از ساز و کارهای داستانی‌بودن شعر، محاوره و روایتی است که حس داستانی به مخاطب می‌دهد. ... شعر روایی ـ گفت‌وگویی پس از «افسانهٔ» نیما شواهد بسیار دارد، ولی در شعر پیشرو امروز، این شعر را بدون وزن عروضی و حتی با آهنگی مشابه نثر می‌نویسند. ... تازه‌ترین و جذاب‌ترین آن‌ها دیالوگ و مکالمه با فعل مضارع است که گاه با علامت خط تیره (ـ) بدون مشخص‌کردن راویان (گفتم، گفت، و...) همراه است (1383: 245).

5. زمان و مکان

معمولاً هر داستانی زمان و مکان خاصی دارد. هماهنگی و تناسب میان محل جغرافیایی و زمان یا عصر و دورهٔ وقوع حادثه، به دلیل القای این حس به خواننده که آن‌چه می‌خواند واقعیت دارد، ضروری است. گاه شاعر از این عناصر به گونه‌ای معنادار استفاده می‌کند و در این موقع، زمان و مکان به یاری شخصیت می‌آیند و زمینهٔ ظهور و بروز خصوصیات روحی و اخلاقی او را فراهم می‌آورند.

زمان و مکان آن‌گونه که در رمان مطرح است، در شعر متجلی نمی‌شود و حضور این دو عنصر در شعر و رمان به دلیل داشتن دو ساحت مختلف، متفاوت است. نیما می‌گوید:

البته چیزی بدون تجسم زمانی و مکانی، محسوس نمی‌شود...، اما برای شاعر در موضوعات خیلی شاعرانه نه زمان است و گاهی نه مکان... . همچنین در داستان‌های شاعرانه، کم‌تر محتاج به تصریح اسم مکان می‌شوید، اما در رمان به عکس. در داستان شاعرانه، شب با ستاره‌ها در سوز دیگر و روز با جلوه و جلای دیگر است. تجسم در داستان‌های شاعرانه، تجسم حد اعلا است. شاعر مجبور شده است آن را در قالب جاندارهای دیگر درآورد تا به عمق منظور خود برسد (مثلاً برای بدکار، شیطان). این تجسم البته محتاج به شهر معین نیست و گاه که باشد اهمیتی ندارد، نبودن مکان و زمان، وسعت می‌دهد و فکر با لایتناهی‌مانندی رودررو می‌شود (1385: 288).

ثروت در این باره می‌گوید:

در عینیّت بخشیدن به تخیلات شاعرانه مسئلهٔ توجه به زمان و مکان نیز مطرح می‌شود... . نیما به موضوع زمان و مکان اهمیت می‌دهد... . زمان و مکان فی نفسه دارای ارزشی نیست آن‌چه زمان و مکان را مهم می‌کند حضور انسان در بطن آن است؛ بنابراین، تا حدودی تناقض عدم تجسم محسوس چیزی بی‌آن‌که در زمان و مکان محصور باشد و کار شاعر که گاهی بیرون از زمان و مکان سخن می‌گوید روشن می‌شود (1377: 76).

نیما به‌گونه‌ای زمان خطی را ویژهٔ داستان می‌داند و برای شعر فضایی بی مکـان و زمـان قائل است؛ همان بی زمانی و مکانی کـه در جهـان اسـطوره جریـان دارد، امـا در برخـی از اشعارش که وجه نمایشـی در آن غالـب اسـت، ایـن نظریـهٔ خـود را فـرو مـی‌گـذارد؛ بـه گونه‌ای‌که، توصیف زمـان و مکـان و بـه طـور کـل صـحنهٔ نمایشـی، در شـعر او گـاه بـا جزئی‌نگری و دقت نظر و ظرافت صورت می‌گیرد. نیما زمان و مکان را عامل جذابیت شعر یا هرگونهٔ ادبی دیگر می‌داند:

> علت این که بعضی از نوشته‌های ما جذاب‌اند، شیرین‌اند، [ایـن اسـت کـه] زمـان و مکـان دارند. اعمال، حرکات، گفتار، حالات در آن هست؛ ناچار رنگ‌های محلی داشته کیفیتی هم ایجاد می‌کنند. در غیر این حال، هرقدر ساده و لطیف نوشته شود، کم و بیش خشک اسـت (1387: 32).

به عقیدهٔ نیما در شعر باید نشانی از زندگی ما باشد. هر زندگی و حیاتی در چهـارچوب زمان و مکان است که مفهوم می‌یابد. شعر برای این‌که شباهت خود را به زندگی و واقعیـت حفظ کند نیازمند زمان و مکانی است.

> شعر هم حرفی از حرف‌های ماست. از حیث کم و کیف و چگونگی خود در زمـان و مکان معین. مادهٔ بی‌ارتباطی با مادهٔ زندگی ما نیست و باید نشانه‌ای از زندگی ما باشـد (1385: 200).

نیما برخورداری شعر از زمان و مکان را برای واقعی و عینی جلوه‌دادن آن ضروری می‌داند.

> شاعری که بخواهد بدون زمان و مکان، که از لوازم دید شاعرانهٔ او هستند، شـعری بسـراید شعر او خنک یا بلااثر و حاکی از حقیقتی تردیدآمیز است. تکان نمی‌دهد و عوض نمی‌کند. کاری را که از هر قطعه شعر خوب انتظار داریم (همان: 429).

نیما در نظریه‌های خود هیچ‌گاه بـه زمـان و مکـان بـه عنـوان دو امـر جـدا از هـم نپرداخته است، بلکه همه‌جا زمان و مکان را در کنار هم و با هم بررسی می‌کند. درواقع نیما بر لزوم وحدت زمان و مکان تأکید می‌کند که در نمـایش نیـز از اهمیـت ویـژه‌ای برخوردار است.

شب به عنوان عنصر زمانی تکرارشونده، پس‌زمینهٔ توصیفی و تصویری بسیاری از اشعار نیماست (صدیقی، 1384: 16، 29، 68). مثلاً، در شعرهای «سرباز فولادین»، «ققنوس»، «مرغ غم»، «دانیال»، «وای بر من»، «خانوادهٔ سـرباز»، «پریـان»، «خانـهٔ سـریویلی»، «پادشـاه فـتح»، «مادری و پسـری»، «ری را»، «همـه شـب»، «هسـت شـب»، «شـب اسـت»، «مـرغ آمـین».

«دراین‌گونه اشعار، شب نیما یک هستی دارد، شبی است حاصل سیاه‌کاران که روزگار مردم را چون شب سیاه کرده‌اند» (کسرائی، 1382: 143).

1. او برای به‌تصویرکشیدن فقر هیچ رنگی را مناسب‌تر از سیاهی شب و هیچ فصلی را مناسب‌تر از زمستان نمی‌داند.

یعنی این موسم، آخر پاییز،
بینوایان راست موسمی خون‌ریز،
بخت برگشته تا بدین روز است
آتش گرمش، آه جان‌سوز است! (1375: 86 - 87)

...لحظهٔ دیگر، بود زن بی‌هوش؛
خانه تیره‌تر از شب خاموش
کوچه‌ها خلوت، ابرها پاره
ماه پشت ابر، بود آواره (همان: 101).

در «مادری و پسری» سن پسر را که طبق معمول با بهار می‌سنجند، با پاییز محاسبه می‌کند.

می‌زند دور نگاه پسرک
می‌کند حرفش از حرف دگر.
نگذرانیده سه پاییز هنوز
خواهش لقمهٔ نانی کرده
دلکش خون و همه خون‌به‌جگر (همان: 328)

2. نیما زمان شب را به سبب هماهنگی با دلتنگی و غمش برمی‌گزیند.

هان ای شب شوم وحشت‌انگیز!
تا چند زنی به جانم آتش؟
یا چشم مرا ز جای برکن،
یا پرده ز روی خود فرو کش (همان: 34)

نیما در این اشعار «به نقاشی می‌ماند که رنگ‌های مختلف را از نظر خود پنهان می‌دارد و برای بیان تأثرات گوناگونش در یک تابلو فقط یک رنگ را به‌کار می‌برد» (لنگرودی، 1370: 287).

3. برای نشان‌دادن خفقان سیاسی ـ اجتماعی دورهٔ خود، شب را برمی‌گزیند که در این‌گونه اشعار شب جلوه‌ای نمادین می‌یابد.

وای بر من!
در شبی تاریک از این‌سان
بر سر این کلّه‌ها جنبان
چه کسی آیا ندانسته گذارد پا؟
از تکان کلّه‌ها آیا سکوت این شب سنگین
ـ کاندر آن هر لحظه مطرودی فسون تازه می‌بافد ـ
کی که بشکافد؟
یک ستاره از فساد خاک وارسته
روشنایی کی دهد آیا
این شب تاریک دل را؟ (همان: 234 - 235)

در منظومه‌های داستانی ـ نمایشی نیما گاه، توصیفِ زمان و مکان در هم تنیده می‌شوند تا بستری مناسب برای ظهور و بروز شخصیت فراهم کنند. در «خانهٔ سریویلی» صحنه‌هایی که در آغاز داستان توصیف می‌شود، هماهنگ با شخصیت پیش می‌روند.

> در آغاز منظومه، وصف روایی شاعر از صحنه به صورت دراماتیک با توصیف درونی شخصیت اصلی در آمیخته است. کار توصیف درست شبیه حرکت لانگ شات دوربین از نمای عمومی دهکده شروع می‌شود، از جنگل عبور می‌کند، خانهٔ سریویلی را دربرمی‌گیرد و بر اتاق او متمرکز می‌شود، اما وصف حالات بیرونی و درونی سریویلی از همان ابتدا با توصیف محل و پرندگان در هم می‌آمیزد (جورکش، 1385: 126).

گاه توصیف صحنه با لفظی اندک و حضور سریع شخصیت همراه است.

ماه می‌تابد، رود است آرام،
بر سر شاخهٔ «اوجا» «تیرنگ»
دم بیاویخته، در خواب فرو رفته، ولی در «آیش»
کار «شب‌پا» نه هنوز است تمام (1375: 412).

تکرار صحنه در برخی از اشعار نیما به قصد رسوخ و تأثیر بیش‌تر موجب فراهم‌آمدن پایانی دوری می‌شود.

هیچ‌طوری نشده، باز شب است.
همچنان کاول شب، رود آرام
می‌رسد ناله‌ای از جنگل دور،
جا که می سوزد دل مرده چراغ
کار هر چیز تمام است بریده است دوام
لیک در «آیش»
کار شب‌پا نه هنوزست تمام (همان: 417).

همچنان که مانده از شب‌های دورادور
بر مسیر خامش جنگل
سنگ‌چینی از اجاقی خرد
اندرو خاکستر سردی (همان: 453 - 454).

این طرح سادهٔ عینی، با کم‌ترین خطوط ـ کلمات ـ ممکن، به نظر من از چهل خروار آه و ناله بیش‌تر اندوه به دل خواننده سرایت می‌دهد. تصویری است آرام و کوچک، اما گیرا و پرقوت. او در همین ترسیم و انتخابی که دارد خود را بر ما تحمیل می‌کند. ما را از ما می‌ستاند و با «عینیّتی» سروکار می‌دهد که مثل پل و معبری ما را به فضای «ذهنیت» دردمند او می‌رساند. ما در پشت این ترسیم کوچک خامشی و سردی را به‌شدت حس می‌کنیم. اگر می‌گفت: «آه دلم چقدر غم دارد» ما به این درستی نمی‌توانستیم با او یگانه شویم و هم‌دردی کنیم (اخوان ثالث، 1376: 238).

در اشعار نیما مکان به یکی از سه حالت زیر شناسانده می‌شود.

1. به صورت نام‌بردن صریح و مستقیم:

روزی او تیر و کمانش بر پشت
همچو روزان دگر از پی صید
سوی جنگل شد و این بود غروبی غمناک
و مهی نازک، گرمازده مانند بخار
از هوای خاسته در جنگل ویلان می‌شد
و همه ناحیهٔ «دیزنی» و «گرجی»
بود پنداری در زیر پرند (1375: 389).

2. به صورت تلویحی و از طریق واژه‌های محلی:

در «کار شب‌پا» واژه‌های محلی همچون «آیش»، «اوجا»، «کپه»، و «بینجگر» و در «مانلی» واژه‌هایی همچون «نپار»، «پلم»، «وشته»، «شماله»، و «دارمج» به خواننده کمک می‌کند که محل وقوع داستان را حدس بزند و بیابد.

3. بدون ذکر نام:

مثل «محبس» که در آن «تقریباً همه چیز رنگ و بوی قرن‌ها پیش را دارد. به عبارت دیگر به همان مشکل کلیت و عدم تعیّن زمانی و مکانی و محیطی دچار است» (حمیدیان، 1383: 61).

6. نتیجه‌گیری

دگرگونی و دگردیسی شعر ایران، در سایهٔ نظریه‌های خلاقانه‌ای که نیما در آثار منثورش بیان و تبیین کرد، ممکن شد. یکی از این نظریه‌ها، نظریهٔ عناصرنمایشی ــ داستانی در شعر است که نیما برای تحقق آن گذر از چند مرحله را ضروری می‌داند. نخستین اقدام نیما برای دست‌یافتن به چنین شعری، درهم شکستن قالب‌ها و اوزان عروضی، نزدیک‌کردن شعر به نثر، درنتیجه تبدیل شعر به نثر موزون بود. مقصود نیما از این نظریه استحالهٔ شعر و از بین بردن ویژگی‌های آن نیست، بلکه او خواستار شعری است که در عین حفظ خصیصه‌های خود به میدان وسیع نثر پهلو بزند و از آن بهره‌گیرد.

خطوط اصلی تئوری‌هایی که نیما با کمک آن‌ها توانست، راه را برای حضور عناصر نمایشی ـ داستانی در شعر بازکند، عبارت‌اند از:

1. حاکم‌کردن منطق نثری بر شعر؛
2. جزئی‌نگری و عینیّت‌گرایی، پرهیز از کلی‌گویی؛
3. تبدیل بیت به سطر؛
4. تأثیر و تأثر ارگانیک همهٔ اجزای شعر در یک‌دیگر.

نیمای نظریه‌پرداز معتقد است که شخصیت‌ها نباید مستقیماً به خواننده معرفی شوند، بلکه شخصیت‌ها باید در طی داستان از طریق کنش و گفت‌وگو شناخته شوند. نیمای شاعر 87درصد شخصیت‌ها را به طور مستقیم و 13درصد شخصیت‌ها را به

طور غیرمستقیم ارائه می‌کند. 15درصد شخصیت‌های شعر نیما را شخصیت‌های واقعی، 41درصد را شخصیت‌های تمثیلی و قسمت عمدهٔ آن را شخصیت‌های نمادین به میزان 44درصد تشکیل می‌دهند. نیمای نظریه‌پرداز، گاه زمان و مکان را برای شعر ضروری و لازم می‌داند. گاهی از این نظریه اندکی عقب‌نشینی می‌کند و برای شعر فضایی بی مکان و زمان قائل است؛ بی‌زمانی و بی‌مکانی که در جهان اسطوره جریان دارد. نیمای شاعر نیز در همهٔ اشعارش خود را ملزم به ذکر نام مکان و تشخص زمانی نمی‌داند. وی در 57درصد اشعارش از عنصر مکان بهره برده که در 30درصد از آن‌ها نام مکان و محل وقوع حادثه کاملاً مشخص است. در 18درصد از این اشعار مکان به صورت تلویحی و با استفاده از واژگان محلی به خواننده القا می‌شود. در 52درصد از این شعرها نیز مکان به صورت کلی (دریا، زیر درخت، جنگل و...) ذکر شده است.

57درصد اشعار نیما زمان مشخصی دارند که از این مقدار 73درصد شب، 9درصد صبح، 4درصد سحر، 6درصد غروب، و 8درصد فصل است.

نیما از گفت‌وگو برای پرهیز از توصیف‌های غیرضروری استفاده می‌کند. از دیگر کارکردهای عنصر گفت‌وگو در شعر وی می‌توان به حرکت شعر به سوی چندصدایی‌شدن، به زیرکشیدن شاعر از جبروت خیالی، و حذف صدای او به عنوان تنها صدای رسایی که در شعر به گوش می‌رسد، اشاره کرد.

50درصد اشعار نیما از عنصر گفت‌وگو برخوردارند. از این مقدار 6درصد گفت‌وگوها نمایشی و 43درصد روایی هستند. در 9درصد از اشعار نیما نیز ترکیبی از گفت وگوی نمایشی و روایی دیده می‌شود. وی به میزان 48درصد از تک‌گویی استفاده کرده است. نیمای نظریه‌پرداز معتقد است که همهٔ اشعار باید پیرو طرح و شکل ذهنی خاص و متناسب با شعر باشند؛ 68درصد از اشعار وی از این نظریه پیروی می‌کنند.

آمار به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که همهٔ اشعار نیما از نظریه‌های وی پیروی نمی‌کنند. درصد بالایی از اشعار نیما روایی‌است (91درصد) و تقریباً نیمی از آن (48درصد) از زبان راوی دخالت‌گر بازگو می‌شود و گفت‌وگوی نمایشی (بدون حضور راوی) تنها 6درصد اشعار وی را شامل می‌شود و نیز درصد اندکی از شخصیت‌های شعر نیما به صورت غیرمستقیم ارائه شده‌اند. این موارد نشان می‌دهد که شعر نیما بیش‌تر به داستان گرایش دارد و رنگ غالب بر اشعار نیما داستان است نه نمایش.

منابع

اخوان‌ثالث، مهدی (1376). *بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج*، تهران: زمستان.

باباچاهی، علی (1377). *گزاره‌های منفرد، بررسی انتقادی شعر امروز ایران*، تهران: نارنج.

براهنی، رضا (1380). *طلا در مس*، تهران: زریاب.

پورنامداریان، تقی (1381). *خانه‌ام ابری است، شعر نیما از سنت تا تجدّد*، تهران: سروش.

تسلیمی، علی (1383). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران*، تهران: اختران.

ثروت، منصور (1377). *نظریهٔ ادبی نیما*، تهران: پایا.

جورکش، شاپور (1385). *بوطیقای شعر نو*، تهران: ققنوس.

حمیدیان، سعید (1383). *داستان دگردیسی، روند دگرگونی شعر نیما یوشیج*، تهران: نیلوفر.

شاملو، احمد (1388). «دربارهٔ نیما» *پادشاه فتح*، به‌اهتمام میلاد عظیمی، تهران: سخن.

شمس لنگرودی، محمد (1370). *تاریخ تحلیلی شعر نو*، ج 1، تهران: مرکز.

صدیقی، مصطفی (1384). *جست‌وجوی خوش خاکستری*، تهران: روشن‌مهر

کسرایی، سیاوش (1382). *در هوای مرغ آمین*، تهران: کتاب نادر.

هولتن، اورلی (1387). *مقدمه بر تئاتر*، ترجمهٔ محبوبه مهاجر، تهران: سروش.

یوشیج، نیما (1375). *مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، فارسی و طبری*، به‌کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

یوشیج، نیما (1376). *نامه‌های نیما یوشیج*، به‌کوشش شراگیم یوشیج، تهران: نگاه.

یوشیج، نیما (1385). *دربارهٔ هنر و شعر و شاعری*، به‌کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

یوشیج، نیما (1387). *یادداشت‌های روزانهٔ نیما یوشیج*، به کوشش شراگیم یوشیج، تهران: مروارید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی