بررسی و تحلیل وجه رئالیستی تصاویر در اشعار نیما یوشیج

سارا حسینی[۱]
رحمان ذبیحی[۲]
علیرضا شوهانی[۳]

چکیده

رئالیسم شیوه‌ای است که سعی در نشان دادن جهان در واقعی‌ترین شکل ممکن دارد، گرچه انطباق کامل اثر ادبی با واقعیت ممکن نیست و همواره فاصله‌ای میان واقعیت و انعکاس آن در ادبیات وجود دارد، اما رئالیسم تلاشی برای نزدیک کردن این دو به یکدیگر است. تصاویر رئالیستی با مؤلفه‌هایی چون انعکاس واقعیت و مسائل سیاسی- اجتماعی، برتری خرد بر تخیل، عینیت‌گرایی، ارائه موضوع در زمان و مکان خاص، پرداختن به موضوع به مثابهٔ امری در حال تکوین، طرح تجربیات عمومی و بیان روابط علّی و معلولی در پدیده‌های اجتماعی منجر به خلق تصاویری با خصلت‌های رئالیستی می‌گردند؛ تصاویری چون تصویر متمرکز بر انعکاس نماهای شهری، تصاویر تیپیکال، روشن و بی‌ابهام، کانونی، دارای خصلت دراماتیک، تصاویر تک لایه و سطحی و همچنین تصاویر عینیت‌گرا. بررسی اشعار نیما یوشیج نشان می‌دهد که خلق تصاویر در اشعار رئالیستی او، طبق همین الگو است و این نشان از آگاهی عمیق نیما از مکتب‌های ادبی و چگونگی ایجاد تصویر در اشعار هر مکتب بوده است.

کلیدواژه‌ها: رئالیسم، تیپیکال، کانونی، دراماتیک، عینیت‌گرا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: zabihi@ilam.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام

تبارشناسی رئالیسم در ادبیات جهان

واژۀ رئالیسم، همچون دیگر واژگانی که مبیّن آغاز یک مکتب بوده‌اند به دلیل برخی تناقض‌ها و همچنین تفسیرهای متفاوتی که از آن شده است، واژۀ پیچیده‌ای است که ارائۀ تعریفی دقیق و کامل از آن، دشوار به نظر می‌رسد، البته این دشواری «نه تنها به دلیل پیچیدگی مباحثاتی است که در زمینۀ هنر و فلسفه کاربردهای عمدۀ این واژه به آن ارتباط پیدا می‌کند، بلکه به سبب بغرنج بودن تاریخ زبانی واژۀ «واقعیت» است که بنیان مفهوم «واقع‌گرایی» یا «رئالیسم» را تشکیل می‌دهد» (الشکری،۱۳۸۶:۱۹۱). رئالیسم، اصطلاحی فلسفی بود که بعدها وارد حوزۀ ادبیات و نقد ادبی گردید؛ آنچه که سبب جذب مفهوم رئالیسم در میان اهل ادب شد و فهم امروزی از آن را در ذهن اسکان داد «این ادعای رئالیسم بود که مدرکات از اعیان‌اند و از موجودیت حقیقی در خارج از ذهن مدرک برخوردارند»(گرانت،۱۳۷۹:۱۴).

واقع‌گرایی (realism) یا رئالیسم یک مفهوم عام و گسترده دارد که «وفاداری به واقعیت» است و از این منظر در بسیاری از آثار دوره‌های دیگر نیز می‌توان نشانه‌هایی از آن را یافت، اما بررسی کاربرد این واژه به طور خاص نشان می‌دهد که رئالیسم «نام مکتبی از جمله مکتب‌های ادبی است که در اواسط قرن نوزدهم حدود سالهای ۱۸۳۰ نخست در فرانسه به وجود آمد و از آن‌جا به ادبیات کشورهای دیگر راه یافت»(میرصادقی،۱۳۷۶:۲۹۰). از نظر ریشۀ لغوی نیز می‌توان realism را مشتق از «لغت رس (res) به معنی چیز دانست: یعنی چیزگرایی، یا شیئیت»»(ثروت،۱۳۸۱:۳۲). در حوزۀ ادبیات و به ویژه ادبیات داستانی، اولین آثاری که متصف به صفت «رئالیستی» شده‌اند، آثار اونوره دوبالزاک(۱۷۹۹-۱۸۵۰)، نویسندۀ فرانسوی است. مجموعۀ «کمدی انسانی» او که شامل رمان‌های متعدد دربارۀ زندگی طبقۀ متوسط آن روز فرانسه است، اصول این مکتب را تثبیت کرد و با توجه به مبانی کار او، شانفلوری (۱۸۲۱-۱۸۸۹)، دیگر نویسندۀ فرانسوی در سال ۱۸۴۳ مانیفست یا مرامنامه واقع‌گرایی را اعلام داشت»(میرصادقی،۱۳۷۶:۲۹۱)؛ مهم‌ترین عاملی که بالزاک را به عنوان نخستین نویسندۀ واقع‌گرا معرفی نموده است، سر باز زدن او از تسلیم شدن محض به ساحت تخیل و حسرت‌های زندگی است. او با آن که در عصری می‌زیست که رمانتیسم بر روح جامعه حاکم بود و به واقع، بیماری قرن نوزدهم به شمار می‌رفت، به شکلی ساختارشکنانه، تخیل را تا حد زیادی به حاشیه راند و تمرکز و توجه خود را معطوف به واقعیت‌های زمان خویش کرد.

علاوه بر بالزاک که پیشوای رئالیسم به شمار می‌رفت، نویسندگان دیگری چون شانفلوری با آنکه تلاش بسیاری در ارائۀ مانیفست و همچنین انتقادهای تند از نویسندگان رمانتیست به عمل آوردند، اما کمتر به ارج و آوازۀ بالزاک نزدیک شدند. «شانفلوری همۀ اشکال و انواع نویسندگی را که تا آن زمان وجود داشت انکار کرد و کسانی که رمان را به ادعانامه مبدل ساخته بودند به باد سرزنش گرفت و به نویسندگانی از قبیل اوژن سو و الکساندر دوما که به واقعیات زندگی بی‌اعتنا بودند و خود را تسلیم

تخیلات بی‌پایان می‌ساختند حمله کرد و رمان‌های شاعرانه به سبک ژرژ سان را هم به سبب لحن احساساتی شدید و سبک تصنعی‌شان نفی کرد»(الشکری،۱۹۷:۱۳۸۶). این در حالی بود که بالزاک بدون ارائهٔ تئوری و همچنین مخالفت‌های این‌چنینی، و فقط با نوشتن دورهٔ آثار خود تحت عنوان «کمدی انسانی» به چنین جایگاهی دست یافت. مهم‌ترین نویسندگان رئالیسم در فرانسه، اونوره دوبالزاک، امیل زولا، گوستاو فلوبر و ویکتور هوگو بودند، گرچه کسانی چون شانفلوری و مورژه و دورانتی نیز در ارائهٔ تئوری‌های این مکتب نهایت تلاش خود را به کار بستند.

پس از فرانسه که زادگاه نخستین رئالیسم بود، انگلیس به دیگر کانون بسط رئالیسم بدل گشت. این دوره از تاریخ انگلستان همزمان بود با دورهٔ فرمانروایی ملکه ویکتوریا که «یکی از دوره‌های غنای ادبیات انگلستان است. ضمناً اشاره به این نکته نیز ضروری است که رئالیسم در انگلستان نوعی عرف مداوم است و چون رمانتیسم انگلیسی هم به اندازهٔ رمانتیسم فرانسه تند و پرشور نبود، عکس‌العمل شدیدی هم ایجاد نکرد و رئالیسم انگلستان به صورت معتدلی آغاز شد. در سال ۱۸۳۵ رئالیسم سنجیده و مستقلی در ادبیات انگلستان به خصوص در رمان‌نویسی به میان آمد که بارزترین نمایندهٔ ادبیات انگلیس در دورهٔ چارلز دیکنز(۱۸۱۲-۱۸۷۰) است که هجو رمانتیسم را می‌کرد، اما خود او با انسان‌دوستی شدید و لحن احساساتی‌اش در عین حال به آن پایبند می‌ماند»(سیدحسینی،ج اول،۲۹۱:۱۳۸۷). بنابراین مهم‌ترین مؤلفه‌های رئالیسم انگلستان را می‌توان، شروع معتدل و ادامهٔ سنجیده و البته مستقل آن دانست که در آثار کسانی چون جان استوارت میل، جرج الیوت، والتر اسکات، راونینگ، چارلز دیکنز و هنری جیمز پی گرفته شد.

پس از انگلستان، آمریکا، دیگر کشوری بود که راه را برای پذیرش رئالیسم فرانسه گشود؛ آنچه که دربارهٔ ادبیات آمریکا به طور کلی، و رئالیسم به طور خاص گفته می‌شود آن است که «ادبیات آمریکا در رابطه‌ای نزدیک با زندگی جامعهٔ آمریکایی است. [بر همین اساس] گفته‌اند که در آمریکا، رمانتیسم در دوران‌های رفاه گل می‌کند و رئالیسم در دوران‌های بحران و وحشت. چنانکه اوج رمان رئالیستی آمریکا بین سال‌های ۱۸۸۰ تا ۱۹۱۰ بوده و نیز تاریخ پیدایش یک نئورئالیسم توانا در ادبیات آمریکا سال ۱۹۲۹، بعد از بحران اقتصادی معروف و ورشکستگی «وال استریت» است»(همان:۲۹۵). بررسی تاریخ ادبیات امریکا بیش از هر کشور دیگری پیوند میان ادبیات و زندگی اجتماعی را بر ما روشن می‌دارد؛ همسویی و همراهی تاریخی تحولات ادبی با تحولات اجتماعی در آمریکا بیش از هر سرزمین دیگری تأییدکنندهٔ این ایده است که تحولات اجتماعی، موتور محرک تحولات ادبی است. رئالیسم آمریکایی با آثار کسانی چون استفن کرین، فرانک نوریس، جک لندن، جان اشتاین بک، ارنست همینگوی و ویلیام فاکنر بر دوره‌ای طولانی از تاریخ ادبیات امریکا تسلط یافت.

از دیگر کشورهایی که رئالیسم به شکل جاندار و پرمایه‌ای در آن رواج و ادامه یافت، روسیه بود. نویسندگان بزرگی چون آکساکف، تورگینف، گنجارف، داستایفسکی، تولستوی و ماکسیم گورکی در

حیطهٔ داستان‌نویسی و کسانی چون سرگئی یسنین، ولادیمیر مایاکوفسکی، باریس پاسترانک و آنا آخماتوا در حوزهٔ شعر، سکان ادبیات رئالیستی روسیه را در دست داشتند.

۲)تبارشناسی رئالیسم در ادبیات فارسی

نگاهی تاریخی به شروع جریان رئالیسم در ادبیات فارسی نشان می‌دهد که این شیوهٔ هنری و ادبی، برخلاف آن روندی که در ادبیات جهان داشته و بیشترِ تمرکز آن، معطوف به داستان‌نویسی بوده‌است، در ادبیات ما، هم در داستان و هم در شعر اتفاق افتاده است؛ شروع رئالیسم در ادبیات داستانی فارسی را می‌توان از آثار جمال‌زاده تا واپسین آثار محمود دولت‌آبادی پی‌گرفت، از سوی دیگر، در شعر نیز در آثار کسانی چون ابوالقاسم لاهوتی، ایرج میرزا، نیما یوشیج، سیاوش کسرایی، حمید مصدق، مهدی اخوان‌ثالث، احمد شاملو، سهراب سپهری و ... نشانه‌هایی از آن می‌توان یافت.

برای یافتن ریشه‌های رئالیسم در ایران باید به دوران انقلاب مشروطه بازگردیم. شیوهٔ رئالیسم در اثنای قیام مشروطیت به ادبیات ایران راه یافت. تا قبل از انقلاب مشروطه، جامعه و توجه به وقایع اجتماعی در ادبیات ایران جایگاهی نداشت، اما در این دوره، تحولاتی عظیم در شیوهٔ فکری و نگرش اجتماعی شاعران و نویسندگان صورت گرفت که سبب بنیان نهادن شیوهٔ رئالیسم در ادبیات فارسی گردید و ادبیات که تا آن زمان در خدمت اشراف و درباریان بود به هنری برای مردم تبدیل شد. در عرصهٔ جهانی نیز رمانتیسم که هنری در خدمت طبقهٔ اشراف بود با ظهور رئالیسم دچار گسست‌های اساسی در برتری نظام فئودالی گردید و نهایتاً در عصر تفکرات سمبولیستی، شاهد برتری طبقهٔ فرودست و طبقهٔ متوسط جامعه و طعن و تحقیر طبقهٔ سرمایه‌دار و اشراف، حداقل در دنیای ادبیات هستیم. در تاریخ ایران نیز تحولاتی به آرامی در جریان بود که نمود بارز و عینی آن را می‌توان «مشروطه» دانست، گرچه «هنوز جامعه‌شناسان و علمای تاریخ در باب این که انقلاب مشروطیت چه نوع انقلابی است به توافق نرسیده‌اند. بعضی در استعمال کلمهٔ انقلاب در مورد مشروطیت تردید دارند و بعضی که آن را انقلاب می‌خوانند در باب کیفیت و مشخصات آن و این که چه طبقه‌ای در برابر چه طبقاتی قرار داشته به نتیجهٔ قاطع نرسیده‌اند. آنچه مسلم است این است که در سال‌های پیدایش این حرکت، جامعهٔ ایرانی به لحاظ بعضی فرآورده‌های تولیدی و رشد بعضی کارخانه‌های خیلی ساده، از آن شکل صد در صد فئودالی، کم و بیش، تغییراتی کرده بود و می‌توان گفت ساخت فئودالی مطلق اندکی ترک برداشته بود و به همین مناسبت در حوزهٔ مخاطبان ادبیات و شعر تغییرات مختصری روی داده است»(شفیعی‌کدکنی،۴۲:۱۳۸۷). شعر این دوره با کنار نهادن شیوهٔ سمبولیک و استعاری، به سمت عقلانیت و پیوستن به نگاه رئالیستی پیش می‌رود. برتری خرد بر تخیل، نگاه ابژکتیویته و پیوند یافتن شعر با زندگی مردم، بیش از هر زمان دیگر اندیشهٔ موجود در شعر را به مجرایی طبیعی رهنمون گردید، ضمن آن که از لحاظ زبانی نیز با آغاز عصر مشروطه، شعر، روی در ساده شدن نهاد و نهایتاً در شعر نیما، بیشترین نزدیکی به نثر و مجرای طبیعی کلام را یافت.

آنچه که نشان می‌دهد شعر عصر مشروطه دغدغه‌های فرامادی را کنار نهاده و به دنبال ترسیم واقعی جهانی است که انسان آن عصر در آن می‌زید، پرداختن به مفهوم وطن و آزادی، نشان دادن تحولات صنعتی جامعه تحت تأثیر صنعت غرب و ترسیم بی‌چهرگانی چون زن و کارگر در بستر شعر این عصر است؛ زن تا پیش از مشروطه غالباً معشوقی زیبارو است که در هاله‌ای از ابهام و یکنواختی در شعر می‌زید، اما در عصر مشروطه به آرامی و برای نخستین بار، دغدغه‌ها و خواسته‌ها و تمناهایش مطرح می‌گردد و ترسیم چهره‌اش رو در روشنی می‌نهد، البته این تنها آغاز راه است و ثمرهٔ این خواست و تحول را باید در سال‌های دههٔ سی و چهل جستجو کرد که «معشوق دورهٔ فئودالی از قلمرو شعر پارسی رخت برمی‌بندد و آن حالت کلیت و لافردیتی که در باب معشوق شعر غنایی دوره‌های قبل مطرح بود، در این دوره نیست و شعر عاشقانه چهرهٔ زندگی روزمره را به دست می‌دهد: معشوق، معشوقی است که با عاشق در کافه می‌نشیند و قرار روز آینده را می‌گذارد»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۷:۶۳-۶۲)، علاوه بر این، طبقهٔ کارگر یا رنجبران که هیچگاه به عنوان یک گروه با رنج‌ها و خواسته‌های مشترک، در هیچ جای ادبیات ما راهی برای ابراز وجود نیافته بود، در شعر این دوره مطرح می‌گردند. مجموعهٔ این عوامل، بستر و زمینه را برای ظهور رئالیسم یا رئالیستی‌تر شدن چهرهٔ شعر فراهم نمود و جریانی را پدید آورد که تا به امروز نیز، همواره در کنار دیگر جریان‌ها، طرفدارانی داشته است و شاید بتوان گفت که تنها جریانی است که از لحظهٔ پیدایش تاکنون از تب و تاب نیفتاده و همواره به راه پرفراز و نشیب خود، هم در حوزهٔ داستان و هم شعر ادامه داده است.

ادبیات کارگری که با مشروطه آغاز شد، یکی از مهم‌ترین مجراهای ظهور رئالیسم است گرچه رئالیسمی سنتی بود، اما فارغ از ساختمان شعر، نگاه واقع‌گرایانه به بخشی از بدنهٔ جامعه، اتفاق تازه‌ای بود که در ادبیات کارگری این عصر، خود را نشان داد. لاهوتی از جملهٔ شاعرانی بود که بیش از هر چیز تلاش نمود که شعر و اجتماع را با هم پیوند دهد؛ از همین روست که می‌توان شعر او را، آیینه‌ای از تحولات اجتماع او دانست. لاهوتی نه تنها نقطهٔ آغاز ادبیات کارگری بود، بلکه نقطهٔ عطف آن و «رساترین صدای ادبیات کارگری» نیز به شمار می‌رفت(همان:۳۸))؛ ادبیاتی که در جامه‌ای رئالیستی خود را ابراز می‌کرد.

ایرج میرزا از دیگر شاعران عصر مشروطه است که نگاه اجتماعی و البته منتقدانهٔ خود را در شعر به نمایش نهاده است. او، نقد طنزآمیز خود را به آستانه‌های هجو و هزل نیز نزدیک نموده است، اما به هر ترتیب خواندن شعر او، تصویری نزدیک به واقع از جامعهٔ ایران آن روزها به دست می‌دهد، برخلاف بهار و عشقی که بیشتر متمایل به رمانتیسم بودند.

نیما از دیگر کسانی است که در برخی از اشعارش گرایش‌های رئالیستی دارد؛ او دربارهٔ رئالیسم در شعر نوشته است: «شما شاعرید، رئالیست بودن برای نویسندگان داستان بکار می‌خورد که برای زندگی ظاهر و مردن و معایب آنها می‌نویسند. کسی که مانند من و شما باشد، نمی‌تواند به آن اکتفا

کند»(نیمایوشیج،۱۳۹۴:۲۲۶). به عبارت دیگر نیما به درستی جایگاه واقعی رئالیسم را در داستان می‌دانست، اما معتقد بود که در شعر نیز می‌توان بدان پرداخت به شرط آن که تنها، بخشی از گرایش شاعر باشد نه همهٔ آن.

پس از سال‌های نخست عبور از عصر مشروطه، با آغاز گردیدن دوره‌ای که محدودهٔ زمانی آن را از شهریور سال ۱۳۲۰ تا کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ دانسته‌اند، بار دیگر و البته به شکل قوی‌تری رئالیسم رواج می‌یابد. شفیعی‌کدکنی در کتاب ادوار شعر فارسی دربارهٔ این برههٔ زمانی نوشته است: «مسائل اصلی و درونمایه‌های شعر این دوره که از شهریور ۲۰ تا کودتای ۳۲ ادامه دارد: اولین مسألهٔ مهم، رشد اندیشه‌های سوسیالیستی است. به علت در هم شکستن یک نظام استبدادی، نوعی رئالیسم اجتماعی، حمله به امپریالیسم، پرداختن به مفهوم امپریالیسم و مسائل جهانخواری، ستایش صلح و دشمنی با جنگ و... مضمون رایج روزگار می‌شود»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۷:۵۶). بنابراین رئالیسم این سال‌ها را نیز می‌توان، رئالیسمی انتقادی و سوسیالیستی دانست که نه تنها به مسائل درون جامعهٔ خود می‌پرداخت، بلکه در نگاهی وسیع‌تر امپریالیسم جهانی را هم مورد انتقاد تند خود قرار می‌داد.

پس از این سال‌ها نیز به صورت پراکنده می‌توان رد پای رئالیسم را در شعر شاعران بزرگی چون شاملو، اخوان، سپهری و حمید مصدق یافت که در این پژوهش، مجال بررسی آن‌ها نیست. دربارهٔ نیما نیز آنچه که روشن است، پرداختن به رئالیسم نه به صورت پی‌درپی و در یک برههٔ خاص از زندگی او، بلکه به صورت پراکنده دیده می‌شود. به هر ترتیب، نیما ضرورت این نگاه را نیز دریافته بود و در هر مجالی و در هر ساختاری که می‌دانست مجوز حضور نگاه رئالیستی را به او می‌دهد، اشعار و تصاویر رئالیستی پدید آورده است. عمده‌ترین دلیل گرایش نیما به رئالیسم در شعر، گرایش‌های سوسیالیستی و مارکسیستی در اندیشهٔ او بود که گرچه منجر به پیوستن به هیچ حزب و سازمان خاصی نگردید، اما به شکل آشکاری ردپای آن را در آثار او می‌توان یافت. برخی از منتقدان از تمایل یا پیوستن نیما به حزب توده گفته‌اند که البته به اذعان نزدیک‌ترین دوستان او که عضو حزب توده بودند، نیما هیچگاه وارد این جریان‌های فکری نشد و به عضویت حزب در نیامد. گرچه منتقدان و مفسران نزدیک به حزب توده تلاش می‌کردند تفسیری کاملاً ایدئولوژیک و همسو با جریان فکری خود از شعر نیما ارائه دهند، اما فارغ از این نگاه نیز پرداختن نیما به تضادهای طبقاتی، زندگی رنجبران و نابرابری‌های اجتماعی به ویژه در اشعار اجتماعی‌اش، امری سیاسی- اجتماعی است که سمت و سویی مارکسیستی و سوسیالیستی دارد.

۳)اشعار رئالیستی نیما

شاید به درستی نتوان هیچ شاعری را در ادبیات فارسی، به معنای تام و تمام آن، شاعر رئالیست نامید، بلکه تنها می‌توان از وجوه رئالیستی اشعار برخی از شاعران نام برد. به هر حال، می‌توان رئالیسم را از آغاز عصر مشروطه تا اکنون، جریانی ادامه‌دار در شعر معاصر فارسی به شمار آورد. به همین دلیل، از

نظر تاریخ ادبی نیز، نمی‌توان هیچ برهه‌ای از تاریخ ادبیات فارسی(در حوزهٔ شعر) را به طور متقن، دورهٔ ادبیات رئالیستی نامید. از این رو در اشعار نیما نیز به جای یافتن دورهٔ خاصی از شعر او و نامیدن آن با صفت «رئالیستی»، باید از گرایش‌های رئالیستی نیما در اشعارش سخن گفت. مهم‌ترین این اشعار عبارتند از: مادری و پسری،کار شب‌پا، منِ لبخند، محبس، جامهٔ مقتول، سرباز فولادین، او را صدا بزن، در شب سرد زمستانی، تو را من چشم در راهم، برف، پاسها از شب گذشته است، شب همه شب، آهنگر، در کنار رودخانه، روی بندرگاه، جاده خاموش است، از عمارت پدرم، باد می‌گردد، نه، او نمرده است.

۱۴)مؤلفه‌های رئالیسم در اشعار نیما

رئالیسم با جامعه و همهٔ عناصر مرتبط با آن در پیوندی استوار قرار دارد از همین روست که «به طور کلی اصول آن را عبارت از تحلیل اجتماعی، مطالعه و تجسم زندگی انسان در جامعه، مطالعه و تجسم زندگی انسان در جامعه، مطالعه و تجسم روابط اجتماعی، روابط میان فرد و جامعه و نیز ساختمان خود جامعه» دانسته‌اند(میرصادقی، ۲۹۱:۱۳۷۶). مطرح نمودن انسان به عنوان موجودی اجتماعی و طرح مسائل سیاسی و اجتماعی، ارائه موضوع در زمان و مکان خاص، پرداختن به موضوع به مثابهٔ امری در حال تکوین و گسترش،کشف و بیان واقعیت، برتری خرد بر تخیل، طرح تجربیات عمومی، غلبهٔ عینیت‌گرایی بر ذهنیت‌گرایی و بیان روابط علّی و معلولی در پدیده‌های اجتماعی از جمله مهم‌ترین مؤلفه‌های رئالیسم در اشعار نیما است که هر یک به تنهایی جای بحث و بررسی دارند.

تصاویر رئالیستی در شعر نیما

دربارهٔ تصویر، دو دیدگاه اصلی وجود دارد که مربوط به نگاه کلاسیک و مدرن به این مقوله است؛ نگاه کلاسیک که تصویر را امری واسطه‌ای می‌داند و نگاه مدرن که تصویر را امری خوداتکا و مستقل از عوامل بیرونی می‌شناسد. تصاویر شعری نیما نیز غالباً تابع تعریف مدرن از تصویر است؛ تصاویر رئالیستی او که غالباً در سالهای پایانی زندگی نیما سروده شده، خالق تصاویر ساده و سرراستی است که عموماً خصلتی عینی دارند و امری مستقل و خوداتکا هستند. در ادامه به بررسی نوع این تصاویر در جهان شعری نیما و نحوهٔ اجرای آن در شعر او می‌پردازیم.

۱)تصاویر شهری در برابر تصاویر روستایی

عصر رمانتیسم، عصر زندگی آرمانی در دل طبیعت و گریز از شهر و زندگی شهری بود، اما رئالیسم، عصر زندگی شهری و تسلط بورژواهایی است که«درگیر کارهای مربوط به احتکار، سرو سامان دادن به امور مالی و وام دادن به اشراف بی‌ملاحظه و ولخرجی بودند که به هیچ‌وجه فکر فردا را در سر نداشتند. بورژواها زمین‌های اشراف را می‌گرفتند، جاده‌ها و کشتی‌هایی می‌ساختند که به سرزمین‌های اسرارآمیز و دوردست می‌رفتند و بارهای طلا، مغز نارگیل و ابریشم آن، بوی خوش نشئه‌آوری داشت که بزرگ خانواده را گیج و مبهوت و او را به اجرای کارهای پرمخاطره تشویق می‌کرد. بورژوای واقعی، خیلی زود به امکاناتی که ماشین‌ها در مقایسه با دست‌های انسان داشتند پی برد و به تأسیس کارخانه پرداخت

و به این طریق یاد گرفت که چگونه عرق کارگران را به پول نقد تبدیل کند»(ساچکوف،۲۸:۱۳۶۲). در رمان‌های رئالیستی به روشنی می‌توان آثار و نشانه‌های زندگی شهری و پیچیدگی زندگی انسان با مناسبات این نوع زندگی را دریافت، اما در شعر، بسترهای مکانی رویدادها غالباً نشانی روشن از کجا بودگی خود ندارند، اما به روشنی می‌توان دید که آن طبیعت‌گرایی و تمرکز بر زندگی روستایی که در شعر رمانتیک دیده می‌شد در شعر رئالیستی به وضوح کنار گذاشته شده و طبیعت، حضوری میانه‌روانه و نزدیک به فضای زندگی شهری دارد. در شعر نیما در اشعاری چون روی بندرگاه، محبس، سرباز فولادین، جاده خاموش است، این نشانه‌ها را می‌توان دریافت. بررسی این اشعار نشان می‌دهد که نه طبیعت با شدت و حدتی که در آثار رمانتیک رخ می‌نمود در این آثار دیده می‌شود نه شهر و مظاهر زندگی شهری یا روستایی حضور چندان پررنگی دارد، اما اگر بخواهیم بر اساس وجه غالب پرداختن به یکی از این دو سو در اشعار رئالیستی قضاوت کنیم باید از غلبهٔ تصاویر شهری در برابر تصاویر روستایی سخن بگوییم.

۲)تصاویر تیپیکال در برابر تصاویر فردی

پرداختن به شیوهٔ شخصیت‌پردازی در رئالیسم را باید از دو منظر مورد بررسی قرار داد؛ نخست شخصیت‌پردازی در رمان و دیگری در شعر. دلیل این تقسیم‌بندی آن است که در رمان رئالیستی همواره می‌توان از الگوی خاصی برای تیپ‌سازی استفاده کرد؛ در این آثار، «هر شخصیت علاوه بر اینکه ویژگی‌های خاص خود را دارد، توصیف‌کنندهٔ قشر و طبقه‌ای است که از آن برخاسته است»(گلشیری،۲۳۰:۱۳۸۰). این شخصیت‌ها باید دارای ویژگی حقیقت‌مانندی باشند، اما دربارهٔ شدت و ضعف این امر نیز کسی چون «بالزاک که نظریهٔ رمان را با الگوی علوم طبیعی شکل می‌دهد «حقیقت در طبیعت» را از «حقیقت در ادبیات» جدا می‌کند. [او معتقد است که]«حقیقت در ادبیات» گاهی چنان تکان‌دهنده و خشن است که نمی‌توان آن را در یک اثر ادبی نشان داد، لذا نویسنده باید برای آفریدن «تیپ» مورد دلخواه خویش، حقیقت را از چند نمونه واقعی و زنده بگیرد و با ذوق و هنری که دارد آن‌ها را در هم بیامیزد، و تیپ کمال مطلوب خود را بسازد»(الشکری،۲۰۸:۱۳۸۶-۲۰۷). در رمان، دست یافتن به این کمال مطلوب همچون پیروی از یک قانون است و «به هنرمند اجازه می‌دهد که به شخصیت‌های خود مشخصات کلی یک «تیپ» را بدهد. در واقع جالب بودن رمان، بسته به این نیست که در آن مشخصات استثنایی و حتی بی‌نظیر یک فرد تشریح شود، بلکه هر یک از اشخاص رمان باید انسانی باشد با کلیت انسانی‌اش و تصویر گروهی از افراد بشری باشد با خصوصیاتی که کم و بیش همگانی است»(سیدحسینی،ج اول،۲۸۴:۱۳۸۷). بنابراین می‌توان ادعا کرد که شخصیت در رمان رئالیستی، تیپیکال است و واجد ویژگی‌های یک امر نوعی و سرنمونه است. وجود این شخصیت‌ها در رمان باید «کانون همگرایی و تلاقی تمام عناصر تعیین‌کننده‌ای شود که در یک دورهٔ تاریخی مشخص، از نظر انسانی و اجتماعی، جنبهٔ اساسی دارند»(پوینده،۱۰۱:۱۳۷۷).

در شعر، گاه شخصیت‌سازی از نوع تیپیکال و نوعی برقرار است و گاه، شخصیت‌هایی با ویژگی‌های فردی و دارای جزئیات در اشعار رئالیستی دیده می‌شود. برای اثبات این امر باید به این اشعار رجوع کرد و نمونه‌های آن را فراتر از تئوری، در اجرای شعری دید. بررسی اشعار رئالیستی نیما نشان می‌دهد که در تعداد بسیار زیادی از این گونه اشعار، شخصیت‌پردازی تیپیکال همچون رمان انجام می‌شود، اما در نمونه‌های اندکی چون سرباز فولادین نیز، شخصیت، دارای جزئیات و مختصات فردی است، آنگونه که او را می‌توان شخصیتی یگانه در دل تاریخ دانست.

۳)تصاویر روشن و بی‌ابهام در برابر تصاویر مبهم و سایه‌وار

رئالیسم با کشف و بیان واقعیت، پیوندی ناگسستنی دارد و این امر، خود مستلزم ترسیم جهانی روشن و بی‌ابهام است که طبیعتاً از طریق تصاویر شعری امکان‌پذیر می‌گردد. تصاویر هر شعر و اثر ادبی، انعکاسی است از جهانی که نویسنده و شاعر سعی در ترسیم آن در اثر خود دارند. رئالیسم با پرهیز از ابهام، گریز از سایه‌واری و تعهد به سادگی به سوی جهانی روشن و بی‌ابهام گام برمی‌دارد.

در شب سرد زمستانی، شاعر تصویری روشن از یک شب زمستانی را به مخاطبش نشان می‌دهد:

«من چراغم را در آمد رفتن همسایه‌ام افروختم در یک شب تاریک
و شب سرد زمستان بود
باد می‌پیچید با کاج،
در میان کومه‌ها خاموش
گم شد او از من جدا زین جادهٔ باریک.
و هنوزم قصه بر یاد است»(نیما یوشیج،۱۲۳۹۷:۷۳۴).

در سرباز فولادین، نیما، محمودخان پولادین را از جهت قدرت و نفوذناپذیری به فولاد تشبیه کرده است. در این تصویر از آن رو که فولاد، نمادی روشن و ذهن‌آشنا از قدرت و قوت است، به روشنی، مخاطب را درگیر شخصیت قوی و شکست‌ناپذیر سرهنگ پولادین می‌کند. به زعم نیما حتی اعدام ناروای او نیز نتوانست از شکوهش بکاهد:

«فولاد بود آری و می‌گفت خود که هست
او را چه هست و آن دگران را جز او چه هست
دیوار چون عروس کاستاده بُد به پای
فولاد بود و سخت بر او دست یافتند»(همان:۱۹۷).

در شعر نیز «در کنار رودخانه» نیز، شاعر، روایتگر تصویری از منظره‌ای است که پیشِ روی او قرار دارد؛ تصویری از یک روز گرم در کنار رودخانه و کندی و آسودگی حرکات سنگ‌پشت در آن میانه:

«در کنار رودخانه می‌پلکد سنگ‌پشت پیر.

روز، روز آفتابی است.
صحنهٔ آئیش گرم است.
سنگ‌پشت پیر در دامان گرم آفتابش می‌لمد، آسوده می‌خوابد
در کنار رودخانه»(همان:۷۶۷).

۴)تصاویر اندوهناک در برابر تصاویر شاد و طربناک

گرچه ادبیات رئالیستی، خود را متعهد به ترسیم واقعیت می‌داند، اما روشن است که همهٔ واقعیت با جزئیات آن در نگاه شاعر و نویسندهٔ رئالیستی نمی‌گنجد، بلکه همواره بخشی از واقعیت را که مطلوب اوست یا تمایل به ارائه و ترسیم آن دارد در منظر او می‌گنجد.

زندگی همواره آمیزه‌ای از تصاویر و حوادث اندوهناک، و شاد و طربناک است و در هر برهه‌ای یکی از این دو سو، بر دیگری غلبه دارد، اما هنرمند رئالیست غالباً سوی رنج‌آلود زندگی را نمایش می‌دهد زیرا گمان می‌کند که این وجه از زندگی، به حقیقت ذاتی زندگی و جهان، نزدیک‌تر است. در اشعار روایی و غیرروایی نیما نیز اغلب تصاویر دارای وجه اندوهناک، و نمایشگر رنج اجتماع از بی‌عدالتی و خفقان و ظلم است. این نگاه، هم در ادبیات داستانی انعکاس یافته است، هم در شعر. در ادبیات فارسی، بزرگانی چون «علی‌اکبر دهخدا، محمدعلی جمال‌زاده، صادق هدایت از معروفان و پیشگامان این سبک محسوب می‌شوند. همچنین آقایان دولت‌آبادی، بزرگ علوی، جلال‌آل‌احمد، علی‌محمد افغانی، غلامحسین ساعدی، احمدمحمود، جعفر شهری و محمد حجازی در این عرصه آثاری از خود ارائه کرده‌اند، جز محمد حجازی که دیدگاه واقعی وی، شادی و رفاه و سپیدی است، نامبردگان دیگر درد و رنج و آلام و مصائب جامعه را دیده بازگو کرده‌اند»(جعفری‌لنگرودی،۱۳۹۱:۳۴۰).

در شعر نیما، در مادری و پسری، فقدان مرد و رنج حاصل از عدم حضور او در کانون خانواده اینگونه تصویر شده است:

«روزها رفته که او نامده است
گرچه او رفت که بازآید زود
کس نمی داند اکنون به کجاست
روی این جادهٔ، چون خاکستر
زیر این ابر کبود
کس ندارد خبر از هیچ کسی»(نیمایوشیج،۱۳۹۷:۴۸۷-۴۸۶).

و در همین شعر، نومیدی جاری در فضای شعر که حاصل نومیدی زن و کودک اوست در ساختاری استعاری و سپس تشبیهی رخ نموده است:

«روزها ابر بر این کشت گذشت

روی این درّه بر این دامنه بر این منظر
از پس خندهٔ یک برق سمج
شد تن کشت به جان سوخته‌تر
دم ابری چرکین
چرک‌تر از دلتان
چون دمل باز شد و گشت تهی»(همان:۴۹۱)

ابتدا جان و زندگی این خانواده به شکل زمینی تصویر شده است که ابری بر آن می‌گذرد و امید می‌رود نوید بارش باشد، اما برقی از آن می‌جهد که کشت جان این خانواده و امیدشان را سوخته‌تر از پیش می‌کند. پس از آن، جهیدن برق از ابر، به بیرون جهیدن چرک از دملی تشبیه می‌شود که بر سر این زندگی، تهی گشته است.

در کار شب‌پا نیز، تصویری عینی که هم وجوه بصری دارد هم وجه بویایی، شبی دم‌کرده و هول‌انگیز را نشان می‌دهد که گرداگرد شب‌پا را فرا گرفته است:

«پک و پک می‌سوزد آنجا «کله‌سی»
بوی از پیه می‌آید به دماغ
در دل درهم و برهم شده مِه
کورسویی‌ست ز یک مُرده چراغ.
هست جولان پشه،
هست پرواز ضعیف شب‌تاب.
چه شب موذی‌ای و طولانی؟
نیست از هیچکس آوایی»(همان:۶۱۳)

در شعر "سرباز فولادین" و در ماجرای کودتای محمودخان پولادین نیز مسیر حرکت تا شکست او با اندوهی محسوس و گسترش‌یابنده به تصویر کشیده شده است:

«تا دید دید هر چه غم‌آلوده و عبوس
جغدی نشسته بر ز بَر بام و در فسوس
بامی که کرده زهر در جام تعبیه
یک سو برفته مردی و سرنیزه‌اش ز پی
سودی دگر درازقدی پاسدارِ وی
در این هوا از آن، دنیای او خفه
تاریکی‌ای که از دل هر نور ره زده

دیوارها سمج همه بر گِرد هم رده
سنگی بر آن چنان سنگ لحد فرو
اما کدام حوصله‌ای یا کدام صبر
بر اختیار او اگر این بود ور به جبر
برقی دمیده بود بارانش بود این»(همان:۱۸۱).

و در جای دیگری از همین شعر، تصویری از اندوه و نومیدی جامعه نشان داده شده است که این عواطف را به عنوان عواطفی فراگیر در تار و پود جامعه ترسیم کرده است چنان که حتی در عناصر طبیعت نیز نمود یافته است:

«صبحی شکسته خاطر و چرکینه‌خورده‌ای
رنگ نشاط و جنبش از هر چه بُرده‌ای
چون قرصه‌ای ز یخ، خورشید او به پیش.
کور و کچل درخت در او توسری‌خوران
درهای خانه‌ها چو در از گورها بر آن
در جاده‌های چون خاکستر عجین.
زین روی آمد او، زآنسان که می‌سزید»(همان:۱۹۲).

۵)تصاویر کانونی در برابر تصاویر پراکنده

طرح تصاویر مرکزی و کانونی از نخستین شعرهای نیما آغاز گردید و جزو بدعت‌های او در شعر نو به شمار می‌آید. در بسیاری از اشعار رئالیستی نیما، همچون اشعار رمانتیستی و سمبولیستی‌اش می‌توان ردپای تصاویر کانونی و گسترش‌یابنده در تمام شعر را یافت. پرورش این نوع تصاویر در شعر، حاصل نگاه نو نیما به فرم ذهنی شعر است که خود «برآیند و نتیجهٔ ارتباط انداموار عناصر شعری با یکدیگر است؛ ارتباطی که می‌تواند اثر را به یک مجموعهٔ نظام‌مند و دارای انسجام تبدیل کند» (زرقانی،۱۳۹۴:۱۴۴)؛ بخشی از این مجموعهٔ نظام‌مند، تصاویر شعری است که یکی از مهم‌ترین انواع آن، تصاویر کانونی است.

در کار شب‌پا، شبی گرم و موذی بر روایت مستولی است و تمام واقعه به حضور چنین شبی و درک تنگناهایش وابسته است؛ این شب برای شب‌پا، زمانی هول‌انگیز است که کودکانش در معرض تنهایی و گرسنگی و اندوه‌اند و گویی این شب برای شب‌پا به درازا می‌کشد و کار او همچنان تمام نشده باقی می‌ماند:

«چه شب موذی و سنگین! آری
همچنان است که او می‌گوید.

سایه در حاشیهٔ جنگل باریک و مهیب
مانده آتش خاموش
بچه‌ها بی‌حرکت با تن یخ،
هر دو تا دست به هم خوابیده...»(نیمایوشیج،۱۳۹۷:۶۱۷-۶۱۶).

در "تو را من چشم در راهم"، روایت، در بستر شب و جنگل طرح می‌گردد. گویی با دو تصویر مرکزی روبروییم که یکی تصویری زمانی و آن دیگری مکانی است؛ گرچه شعر، شعری کوتاه است، اما انسجام و هماهنگی ساختمان کلی اثر و تصاویرش، آن را به شعری مطرح و ماندگار در میان اشعار نیما بدل کرده است:

«تو را من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم؛
تو را من چشم در راهم.
شباهنگام، در آن دم که بر جا درّه‌ها، چون مرده ماران خفتگانند؛
در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام...»(همان:۷۸۶).

در شعر "روی بندرگاه" نیز، باران و شب، تصاویر مرکزی و کانونی شعر هستند که به تدریج در طول شعر، تبدیل به تصاویر گسترده‌تری می‌گردند؛ باران در بندرگاه و در ابتدای شعر بدل می‌شود به شب بارانی اندوهناک و حسرت‌آلودی که بسیاری از ساکنان خانه‌هایی که اکنون خالی از سکنه‌اند(کشته و دستگیر شده) چشم انتظار آمدنش بودند:

«و درون دردناک کم ز دیگرگونه زخم من می‌آید پُر!
هیچ آوایی نمی‌آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز
چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی.
وه! چه سنگین است با آدمکشی(با هر دمی روای جنگ) این زندگانی.
بچه‌ها، زنها،
مردها، آنها که در آن خانه بودند،
دوست با من، آشنا با من درین ساعت سراسر کشته گشتند»(همان:۷۷۳).

۶)تصاویر دراماتیک در برابر تصاویر غیردراماتیک

نیما یوشیج در گذار از سنت به مدرنیسم، برای وسعت بخشیدن به دامنهٔ توصیفی شعر و گشودن عرصه‌های تازه و آزموده نشده، عناصر نمایشی- داستانی را وارد ساحت شعر نمود؛ نیما دریافته بود که «هر اثر نمایشی، هستی و بنیان خویش را بر عناصری بنا می‌نهد که شدت و ضعف هر یک از این

عناصر- صرف نظر از تأثیر در مانایی و ماندگاری- اثر را در آمد و شدی هنری، میان داستان و نمایش شناور می‌سازند»(مطوری و صدیقی،۱۳۹۳:۱۷۷)؛ عناصری چون شخصیت‌پردازی، گفت‌و گو، زمان و مکان و ...

یکی از مهم‌ترین عناصر در ادبیات دراماتیک، شخصیت و شخصیت‌پردازی است که عمده‌ترین شیوه برای طرح آن در دل داستان، دیالوگ‌های بین شخصیت‌ها یا مونولوگ‌های آن‌ها با خود است. این گفتگوهای درونی و بیرونی، علاوه بر ترسیم فضای کلی داستان، سهم مهمی در شخصیت‌پردازی و شناساندن شخصیت به مخاطب دارند. در شعر کار شب‌پا، «تک‌گویی‌ها (مونولوگ یا دیالوگ در اصل مقوله فرقی ندارد) به بهترین میزان از سادگی و در عین حال قدرت القاء جانداری و کلاً نزدیکی به دیالوگ نمایشی می‌رسند»(حمیدیان،۱۳۸۱:۱۱۰). در این شعر، با آن که گاه سنگینی برخی کاربردهای کهن واژگان و ساخت ترکیب‌های کلاسیک را می‌توان دید، اما از آن‌رو که روایت‌گر گفتگوی درونی شب‌پا با خویش است و لایه‌های درونی روان او را با نشانه‌هایی از اندوه و اضطراب به مخاطب نشان می‌دهد، شیوه‌ای نو و مدرن است که در ادبیات کلاسیک کمتر می‌توان نشانی از آن یافت. در طول این شعر، شب‌پا بارها با خود از دغدغه‌هایش دربارهٔ مرگ همسر و تنهایی فرزندانش می‌گوید و در نهایت، شاعر، برای تکمیل این نگاه، وارد شعر شده و می‌گوید:

«همچنان کاول شب، رود آرام
می‌رسد ناله‌ای از جنگل دور،
جا که می‌سوزد دل مُرده چراغ
کار هر چیز تمام است بریده است دوام
لیک در «آیش»
کار شب‌پا نه هنوز است تمام»(نیمایوشیج،۱۳۹۷:۶۱۸).

تمام نشدن کار شب‌پا نشان از ادامه‌دار بودن این رنج و دغدغه‌هاست؛ همهٔ آنچه را که شب‌پا در این شب هول‌انگیز از سر گذرانده است، نه تنها تمام نشده، بلکه شب‌های دیگری در راهند و او و همانندان او مجبورند که بارها و بارها به این رنجی که از آنِ طبقهٔ فرودست است تن در دهند.

شعر "جامهٔ مقتول" نیز گرچه شعرکوتاهی است، اما در عین ایجاز توانسته است به خوبی فضاسازی کند و همچون دوربینی که در دشتی خاموش از کشتگان جنگ می‌چرخد، فضا را برای مخاطب، عینی و ملموس کند. برف‌هایی که روی بوته‌های خار نشسته‌اند، سکوت دشت، تکه ابری که به سرعت محو و نابود می‌گردد و جایی که در آن حتی صدای لغزش پاره‌سنگی نیست، به درستی تباهی و نافرجامی جنگ را به تصویر کشیده است. پیشتر به تصاویر این شعر اشاره شده و آنچه که بیش از هر چیز در این شعر، فرصت پرورش و بالندگی یافته، «مکان» است. نیما در این شعر با تمرکز بر مکانی که در

سکوت و خاموشی به سر می‌برد به طور ضمنی، سکوت آزاردهندهٔ میدان جنگ و به طور کلی فضای جامعه پس از عبور از بحران جنگ را نشان می‌دهد.

در سرباز فولادین نیز، فردای روزی که محمودخان پولادین، گرفتار حبس و زندان می‌شود، پس از بیدار شدن از خواب، شروع به گفتگو با دیگر زندانیان می‌کند، حرف‌ها، حرکات و رفتار او چونان بخشی از یک نمایشنامه و تئاتر است؛ در واقع تمرکز نیما در این شعر بر پردازش شخصیت محمودخان به عنوان مبارزی انقلابی و همچنین ترسیم مکان و فضاسازی متناسب با مضمون روایت است که امکان بهره‌برداری از ظرفیت‌های دراماتیک شعر را فراهم نموده است:

«وز سرفه‌ای شکست هنگامهٔ سکوت
سرگرم داشت خاطر خود را بدآنچه بود
چون دید هیچ‌گونه نه در بر رخش گشود
لبخند آورید، برآنچه کاو شنید
نزدیک او به راه و در آن فوج را صدا
یا دور از او چو از مگسی زمزمه جدا
بر هر شنیدنی لبخند باز زد
با خود به حرف آمد و بی‌اختیار گفت:
سربازهایشان بنگر با چه رنج جفت
تا صبحدم تا به کار، آیا برای چه؟
این مردگان زنده‌نما بین چه نامشان
فکر کدام حیله که کرده است خامشان
وز رنجشان چنان یعنی چه کار راست؟»(همان:۱۸۷-۱۸۶).

۷)تصاویر تک لایه در برابر تصاویر چند لایه

رئالیسم بدان دلیل که سعی می‌کند نگاهی ابژکتیو به جهان پیرامون و اجتماع داشته باشد غالباً تصاویری ارائه می‌دهد که نیاز به تفسیرهای عمیق و واکاوی لایه‌های نهانی ندارند چرا که از موضع استعاری و پیچیده کناره گرفته و رویکردی تصویرگرانه و فارغ از تفسیر و تحلیل‌های چندگانه در پیش گرفته است. گرچه همواره در هر مؤلفه و قاعده و اصلی، مثال نقض و موارد استثناء نیز وجود دارد، ارائهٔ تصاویر تک لایه در جهان رئالیستی شاعر نیز از این امر مستثناء نیست، اما آنچه که روشن است، ترسیم جهانی با پیچیدگی و لایه‌های کمتر، و بیان صریح وقایع و احساسات راوی/ شاعر است. البته این تک لایه بودن تصاویر شعری دلیلی بر ارزشگذاری شعر نیست و نمی‌توان گفت که شعر با ایجاد لایه‌های درونی‌ترِ معنا، ارزشمندتر است یا با دریافت معنا در سطحی‌ترین لایهٔ بیرونی آن؛ بر این اساس

می‌توان شعر را با توجه به میزان بهره‌برداری از صورخیال تقسیم‌بندی نمود که از این منظر، تصویر شعری دو گونه است:«گونهٔ اول، با به کارگیری صور خیال و گونهٔ دوم، بی صور خیال» (جبری،۲۹:۱۳۹۱). تصاویر رئالیستی می‌توانند از هر دو گونه باشند، هم با توسل به صورخیال، هم بدون استفاده از صور خیال، اما غالباً بنای نوع دوم بر رئالیسم استوار است؛ در واقع تصویرگری رئالیستی در شعر؛ غالباً با وفاداری به واقعیت بیرونی و انعکاس آن در شعر اتفاق می‌افتد از این رو، می‌توان گفت که این نوع تصاویر در لایه‌های بیرونی‌تر و سطحی‌تر شعر نمود می‌یابند. «برای درک صور خیال باید از لایهٔ رویی زبانی بگذریم و با جانشین کردن مفاهیم بیان‌کنندهٔ چگونگی شباهت‌ها، به جای تصاویر خیال، به لایهٔ دوم یعنی معنای روشن و مورد نظر شاعر برسیم»(همان،۳۳-۳۲). بررسی تصاویر رئالیستی نیما در اشعار روایی و غیرروایی او نشان می‌دهد که نیما کمترین میزان بهره‌گیری از صورخیال را در اشعار رئالیستی داشته است و اغلب به شکل سالم و سرراست می‌توان به معنای مورد نظر شاعر در شعر دست یافت.

در شعر برف، شاعر در روشن‌ترین گزاره‌ها تابش آفتاب را پس از یک روز برفی به مخاطب نشان می‌دهد:

«صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» اما
«وازنا» پیدا نیست
گرتهٔ روشنی مردهٔ برفی همه کارش آشوب
بر سر شیشهٔ هر پنجره بگرفته قرار»(نیمایوشیج،۷۷۸:۱۳۹۷).

در شعر «باد می‌گردد»، آغاز شعر، گزاره‌هایی است خبری که نیاز به تحلیل و توضیح اضافی ندارد و به خودی خود، عاطفهٔ مخاطب را برمی‌انگیزد و تصویری از فقدان و ترس و اندوه را ترسیم می‌کند:

«باد می‌گردد و در باز و چراغ است خموش
خانه‌ها یکسره خالی شده در دهکده‌اند»(همان:۷۰۴).

۸)تصاویر عینیت‌گرا در برابر تصاویر ذهنیت‌گرا

شعر کلاسیک همواره نگاهی از درون به بیرون دارد و شعر مدرن تلاش کرده است با نگاهی که متمرکز بر عوالم عینی و بیرونی است جهان را از وجه دیگری بنگرد، ناگفته روشن است که در شعر کلاسیک، نه تنها آغاز حرکت، بلکه تمرکز آن نیز بر عوالم ذهنی و درونی است و در شعر مدرن، آغاز و تمرکز، متوجه عوالم عینی و بیرونی است. «رئالیسم [و نگاه رئالیستی به عنوان یکی از نگاه‌های تازه به جهان نو] نیز مکتبی عینی یا «برونی» (objective) است و نویسندهٔ رئالیست هنگام آفریدن اثر بیشتر تماشاگر است و افکار و احساسات خود را در جریان داستان ظاهر نمی‌سازد. رئالیسم می‌خواهد همهٔ واقعیت را کشف کند، اما در خواننده‌اش یک احساس را تولید کند که واقعیت است که ظاهر می‌شود. برای این منظور به هنری غیرشخصی متوسل می‌شود که نویسنده از آن کنار گذاشته شده است.

رمان‌نویس از تظاهر به حضور خود در اثر، از رازگویی‌های احساساتی و از فلسفه‌بافی احتراز می‌کند. حتی از نمایاندن خود در اثر به عنوان نویسنده هم خودداری می‌کند. به این ترتیب در رمان رئالیستی حتی روشی هم که در آثار بالزاک به کار می‌رفت متروک شده است. رمان‌نویس دیگر حق ندارد صدای خود را هم به صدای شخصیت‌های اثرش درآمیزد، دربارهٔ آنها قضاوت کند و یا سرنوشت‌شان را پیش‌بینی کند»(سیدحسینی،ج اول،۲۸۷:۱۳۸۷). این اتفاق نه تنها در رمان رئالیستی، بلکه در شعر و تصاویر رئالیستی نیز پدید می‌آید. نیما نیز به عنوان شاعری که قصد عبور از جهان سنتی و ساختن دنیایی با مناسبات جهان مدرن داشت، ضرورت تغییر نگاه سوبژکتیو به ابژکتیو را دریافته بود از همین روست که می‌گوید: «احساساتی که در خودتان سراغ دارید بستگی با تأثرات شما دارند. اگر عادت داشته باشید که در اوضاع بیرون دقیق شوید هر قدر بیشتر دقت کنید اثر چیزها هم بیشتر است و می‌بینید که دید شما کافی نبوده است و بعد، به نسبت، کفایت پیدا می‌کنید و به همپای این کفایت، احساسات شما هم عالی‌تر می‌شود»(نیمایوشیج،۱۳۹:۱۳۹۴)؛ این نگاه معطوف به اوضاع بیرون، همان ابژکتیویته‌ای است که یکی از مهم‌ترین بسترهای خلق جهانی با ساختار رئالیستی است و در این دسته از اشعار نیما، جای جای ردّ پای تصاویری با چنین مؤلفه‌هایی را می‌توان یافت.

در "پاسها از شب گذشته"، شاعر، منِ ناظری است که آنچه را که در معرض دید او قرار گرفته به تصویر کشیده است. در این تصاویر، بدون استفاده از صور خیال و با نگاهی عینیت‌گرا، مناظر قابل رؤیت را با کمترین میزان دخالت عواطف نشان داده است، آنچه که توانسته این تصاویر را به فرجام دلخواه برساند، نوع بهره‌گیری شاعر از زبان و عناصر دستوری همچون قیدِ «تنها»، صفتِ «متروک» در ترکیب وصفی «ساحل متروک» و به کارگیری صفتِ «خسته» و «مانده» در نقش مسند، در جمله‌های «اوست مانده» و «اوست خسته» است. در واقع در گزاره‌های نخستین این شعر و در تصاویر آن، عاملیت صورخیال، جای خود را به عاملیت زبان و عناصر دستوری آن برای خلق تصویر داده است:

«میهمانان جای را کرده‌اند خالی. دیرگاهی است
میزبان در خانه‌اش تنها نشسته.
در نی‌آجین جای خود بر ساحل متروک می‌سوزد اجاق او
اوست مانده. اوست خسته»(نیمایوشیج،۷۸۵:۱۳۹۷).

نتیجه‌گیری

تصویر در هر مکتب ادبی شکل و شمایلی متفاوت به خود می‌گیرد؛ رئالیسم به عنوان شیوه‌ای که سعی در ارائه و ترسیم جهان در نزدیک‌ترین حالت ممکن به واقعیت دارد، تصاویری خلق می‌کند که مبیّن چنین تعریفی باشند. تمرکز بر مسائل سیاسی و اجتماعی و همچنین اهمیت یافتن روابط علّی و معلولی در وقایع، اهمیت یافتن زمان و مکان خاص و همچنین برتری خرد بر تخیل و عاطفه، عینیت‌گرایی و تلاش برای کشف واقعیت از جمله مؤلفه‌های مهم رئالیسم در آثار ادبی است که سبب پیدایش تصاویری

می‌گردد که متمایز از دیگر انواع تصویر است. تصاویر رئالیستی شعر نیما، بیشتر فضاهای شهری را ترسیم می‌کنند و از نظر میزان تأمل برای دریافت معنا، در ردیف تصاویر روشن و بی‌ابهام، تک لایه و سطحی هستند، البته قید صفتِ «سطحی»، به معنای کم اهمیت بودن این نوع از تصاویرنیست بلکه بدان معناست که برای کشف آنها نیازی به رجوع به لایه‌های زیرین معنا نیست. علاوه بر این، تصاویر رئالیستی شعر او، غالباً اندوهناک، کانونی و مرکزی و همچنین دارای خصلت دراماتیک هستند. این نگاه سنجیده و مبتنی بر اصول رئالیسم نشان از آن دارد که نیما، مکتب‌های ادبی و قواعد خلق تصویر در چنین مجرایی را به خوبی می‌شناخته و از آن بهره برده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

- الشکری، فدوی، (۱۳۸۶)، واقعگرایی در ادبیات داستانی معاصر. تهران: نگاه.
- پوینده، محمدجعفر، (۱۳۷۷)، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات(مجموعه مقالات). تهران: نقش جهان.
- ثروت، منصور، (۱۳۸۱)، مکتب رئالیسم. فصلنامهٔ انجمن، شمارهٔ ۶، صص۴۹-۳۲.
- جبری، سوسن، (۱۳۹۱)، تصویرگری بی صورت‌خیال در شعر سعدی. بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال چهارم، شمارهٔ دوم، صص۴۸-۲۳.
- جعفری‌لنگرودی، ملیحه، (۱۳۹۱)، تفاوت رئالیسم اروپایی با واقع‌گرایی ایرانی. نشریهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا)، پیاپی ۱۴، صص۳۵۴-۳۲۵.
- حمیدیان، سعید، (۱۳۸۱)، داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج). تهران: نیلوفر.
- زرقانی، مهدی، (۱۳۹۴)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، چاپ پنجم، تهران: ثالث.
- ساچکوف، بوریس، (۱۳۶۲)، تاریخ رئالیسم(پژوهشی در ادبیات رئالیستی از رنسانس تا امروز)، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: نشر تندر.
- سیدحسینی، رضا، (۱۳۸۷)، مکتب‌های ادبی، ج یک، چاپ پانزدهم، تهران، نگاه.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۷)، ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما. تهران: نی.
- گرانت، دیمیان، (۱۳۷۹)، رئالیسم. ترجمهٔ حسن افشار، چاپ سوم، تهران: مرکز.
- گلشیری، هوشنگ، (۱۳۸۰)، باغ در باغ(مجموعه مقالات). چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
- مطوری و صدیقی، سارا و مصطفی، (۱۳۹۳)، نیمایوشیج: توازی شعر و داستان و نمایش در تئوری و سرایش. ادبیات پارسی معاصر، سال چهارم، شمارهٔ دوم، صص۲۰۰-۱۷۷.
- میرصادقی، میمنت، (۱۳۷۶)، واژه‌نامهٔ هنر شاعری: فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن. چاپ دوم، تهران: کتاب مهناز.
- نیمایوشیج، (۱۳۹۴)، دربارهٔ هنر شعر و شاعری. چاپ دوم، تهران: نگاه.
- یوشیج، نیما، (۱۳۹۷)، مجموعه کامل اشعار. تهران: نگاه.