Archive of SID

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 4, Vol. 9, Winter, 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

Eventfulness and Different Kinds of Event in Nima's Poem

Taghi Pornamdarian[1] & Mohammad Saman Javaherian[2]

(21-38)

Abstract

Structure refers to a connection between segments of the text so none of them is considered arbitrary or random. One of the main differences between Nimaian Poetry and Persian classic poetry lies in their structure. Persian classical poetry usually lacks one main structure and every single couplet of any poem is more or less independent. This is mainly true about lyric poetry like Qazals not about long and obviously narrative poems like Shahnameh or Khosrow va Shirin. The structure of Nimaian Poetry has not been studied thoroughly yet and what has been emphasized generally is the connection between the images. Certain concepts from postclassical narratology can be used in order to analyze the structure of Nima's poems. In the classic or structuralist narratology genres like fable, short story, and novel which have a strong and obvious narrative aspect were mainly the subject of study. In the postclassical narratology, on the other hand, other genres and media which have not such an obvious narrative aspect and were not studied by the classical narratology, concern the narratologists. For example, postclassical narratology tends to study phenomena such as performative arts, lyric poetry, and even music. Eventfulness is one of the concepts from narratology that can help us to analyze the structure of Nimaian poetry. Event is the crucial turning in the narrative text. The structure of Nima's poems usually is based on a plot that ends in an event. Deviation from schemata determines the level of eventfulness. The concept of schema originally comes from cognitive sciences. Schemata are models that are familiar to minds. There are two kinds of schema: Frame and Script. Frames are static but scripts consist of a sequence of incidents. There are three main kinds of event in poetry: event in happenings, presentation event, and reception event. Nima's poems usually contain an event and exemplify all these three kinds of event.

Keywords: structure, Nima, event, eventfulness, schema.

Received: September, 22, 2019 ; Accepted: October, 3, 2020

10.22059/jlcr.2020.289462.1340
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1. Professor at Institute for Humanities and Cultural studies, Tehran, Iran.
2. Email of the corresponding author: m.saman.javaherian@gmail.com.
Ph. D. Graduate of Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran.

www.SID.ir

Archive of SID

واقعه‌مندی و انواع واقعه در اشعار آزاد نیما

تقی پورنامداریان

استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.

محمدسامان جواهریان[۱]

دانش‌آموختهٔ دکتری پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۶/۳۱؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۱۲

علمی ـ پژوهشی

چکیده

«ساختار» به معنی وجود ارتباط میان اجزای یک متن است، به شکلی که وجود هیچ جزئی، اتفاقی یا بی‌دلیل به نظر نرسد. یکی از وجوه تفاوت شعر نیمایی با شعر سنّتی، در ساختار آن است. شعر سنّتی به طور عمومی، بیشتر در سطح بیت دارای ساختار و انسجام است، تا در کلیت خود. این ادعا بیشتر دربارهٔ اشعار غنایی همچون غزل، صادق است، نه دربارهٔ اشعار بلندِ آشکارا روایی، همچون *شاهنامه* یا *خسرو و شیرین*. تاکنون بحثی همه‌جانبه دربارهٔ ساختار شعر نیمایی صورت نگرفته‌است و بیش از هر چیز بر ارتباط صُوَر خیال تأکید شده‌است. برای تحلیل ساختار شعر نیما می‌توان از مفاهیم حوزهٔ روایت‌شناسی پساکلاسیک استفاده کرد. در روایت‌شناسی کلاسیک یا ساختگرا، اغلب ژانرهایی چون حکایت، داستان کوتاه و رمان که جنبهٔ روایی آن‌ها قوی و آشکار است، مورد توجه بودند. در مقابل، در روایت‌شناسی پساکلاسیک، توجه به ژانرها و یا حتّی رسانه‌های دیگر که جنبهٔ روایی آن‌ها چندان قوی نیست و در گذشته مورد توجه روایت‌شناسان قرار نداشتند نیز رواج دارد؛ برای مثال، روایت‌شناسی پساکلاسک به پدیده‌هایی چون انواع نمایش، شعر غنایی و حتّی موسیقی نیز توجه دارد. «واقعه‌مندی»، یکی از مفاهیم روایت‌شناسی است که برای تحلیل ساختار شعر نیمایی می‌توان از آن کمک گرفت. واقعه، رخداد یا چرخش تعیین‌کننده در متن روایی است و ساختار شعر نیما در بسیاری از موارد، ناشی از وجود پیرنگی واحد در سراسر شعر است که در خدمت ایجاد یک واقعه است. میزان واقعه‌مندی یک رخداد، به میزان تخطی آن از طرح‌واره وابسته است. طرح‌واره‌ها، الگوهای قالبی و آشنا برای ذهن هستند. طرح‌واره‌ها خود دو نوع‌اَند: چارچوب و پی‌آیند. تفاوت این دو در توالی‌مند بودن «پی‌آیند» در مقابل ایستایی «چارچوب» است. سه نوع اصلی واقعه را می‌توان به این صورت برشمرد: واقعه در سطح رخدادها، واقعه در سطح ارائه، و واقعه در سطح دریافت. نمونه‌های هر سه نوع را می‌توان در اشعار آزاد نیما یافت.

واژه‌های کلیدی: ساختار، نیما، واقعه، واقعه‌مندی، طرح‌واره.

۱. مقدمه

یکی از بارزترین جنبه‌های شعر نیما یوشیج، پدر شعر نوی فارسی، جنبهٔ روایی آن است. نخستین شعر آزاد نیما، «ققنوس» نام دارد. این شعر هرچند به مفهوم خاص کلمه، شعری روایی نیست، اما شعری غنایی است که می‌توان عناصر بنیادین روایت، همچون راوی، شخصیت، توالی زمانی و تغییر وضعیت را در آن یافت. راهی که نیما با شعر «ققنوس» آغاز

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: m.saman.javaherian@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

کرد، پایهٔ سرایش بسیاری از اشعار موفق و مشهور بعدی او شد. در پرتو توجه به این جنبهٔ روایی می‌توان درک بهتری از ساختار اشعار آزاد نیما به دست آورد. برای تحلیل دقیق جنبهٔ روایی شعر نیما، می‌توان از مفاهیم حوزهٔ روایت‌شناسی کمک گرفت. روایت‌شناسی به عنوان شاخه‌ای کمابیش مستقل از مطالعات ادبی در دههٔ ۱۹۶۰ و دوران اوج مکتب ساختگرایی به وجود آمد. با افول مکتب ساختگرایی، روایت‌شناسی نیز برای مدتی از رونق افتاد، اما دوباره با شکلی تازه‌تر ظهور کرد. دورهٔ جدید روایت‌شناسی را روایت‌شناسی پساکلاسیک یا پساساختگرا می‌نامند. مهم‌ترین گرایش‌های موجود در روایت‌شناسی پساکلاسیک که آن را از روایت‌شناسی کلاسیک متمایز می‌کند، گرایش‌های شناختی، بافتی و میان‌ژانری و میان‌رسانه‌ای است (Du Plooy, 2010: 2).

گرایش سوم در روایت‌شناسی پساساختگرا برای کار ما اهمیت بیشتری دارد. در روایت‌شناسی ساختگرا، تمرکز بر آثار متعلق به انواع ادبی خاصی چون رمان و داستان کوتاه بود. اما در روایت‌شناسی پساساختگرا، دیگر نه تعلق به آن انواع ادبی خاص اهمیتی دارد و نه حتّی ادبی بودن. تحلیل روایی انواع ادبی که به صورت سنّتی، روایی محسوب نمی‌شدند و حتّی پدیده‌های دیگری چون نمایش و موسیقی، در روایت‌شناسی پساکلاسیک رایج است. با تکیه بر دستاوردهای روایت‌شناسی پساساختگرا در حوزهٔ مطالعهٔ شعر، می‌توان فهم تازه‌ای از شعر و جنبه‌های مختلف آن به دست آورد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در زبان انگلیسی، تحلیل روایت‌شناختی شعر سابقهٔ درخور توجهی دارد، به‌ویژه برخی از محققان دانشگاه هامبورگ تحقیقاتی را در این زمینه انجام، و قالبی کلی برای چنین تحلیلی ارائه داده‌اند (Hühn & Kiefer, 2005). اما در تحلیل ساختار شعر نو فارسی، به جنبهٔ روایی آن توجه کافی نشده‌است. یکی از نخستین نوشته‌ها در این حوزه، مقاله‌ای به نام «شکل ذهنی در شعر» (ر.ک؛ براهنی، ۱۳۷۱: ۱/ ۷۳ـ۱۰۰) است که نخستین‌بار در سال ۱۳۴۳ چاپ شد. در این مقاله، تأکید نویسنده بیش از هر چیز، بر ارتباط صُوَر خیال در طول شعر است، تا آنجا که می‌گوید می‌توان شکل ذهنی را «شکل تکوین تصاویر» نیز نامید. دیگران نیز بحث‌هایی دربارهٔ ساختار کرده‌اند که در بخش بعدی مقاله به آن‌ها اشاره کرده‌ایم، اما هیچ یک به نقش عناصر روایی در ساختار شعر توجه کافی نکرده‌اند. تحلیل روایی شعر نیمایی نیز موضوع یک کتاب (ر.ک؛ کریمی، ۱۳۹۲) و تعدادی مقاله بوده‌است.

www.SID.ir

Archive of SID

کتاب یادشده، در اصل پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد نگارنده در دانشگاه تربیت مدرس بوده‌است. گذشته از چند مقاله که مستخرج از همین پایان‌نامه است، مقالهٔ دیگری نیز به نام «روایت در شعر نیما» (ر.ک؛ خلیلی، ۱۳۸۲) منتشر شده‌است. آنچه به طور کلّی دربارهٔ این مقاله‌ها می‌توان گفت این است که هیچ یک، از دستاوردهای جدید روایت‌شناسی برای تحلیل استفاده نکرده‌اند. آنچه در این نوشته تازگی دارد، استفاده از دستاوردهای روایت‌شناسی پساکلاسیک و مشخصاً مفهوم واقعه‌مندی است.

۳. ساختارمندی شعر

برای اشاره به آنچه در این مقاله «ساختار» نامیده می‌شود، اصطلاحات گوناگونی چون «ساختمان»، «شکل ذهنی» و «شکل درونی» نیز به‌کار رفته‌است. شفیعی کدکنی آن را وجود یک «وحدت ارگانیک میان معانی و تجربه‌هایی که اجزای یک شعر را تشکیل می‌دهند»، تعریف کرده‌است (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۲۵). تعریف‌های مشابهی نیز در منابع دیگر فارسی آمده که همگی به وجود نوعی ارتباط درونی و مفهومی میان اجزای شعر اشاره می‌کنند. این جنبهٔ «درونی» در تعریف ساختار اهمیت دارد؛ زیرا آن را در تقابل با ارتباط صوری و ظاهری قرار می‌دهد. چنین ارتباط صوری و ظاهری را می‌توان برای مثال در «قالب» شعر به مفهوم سنّتی آن دید. ریختن مضامین مختلف در بیت‌هایی با وزن و قافیهٔ مشترک می‌تواند نوعی ارتباط ظاهری و بیرونی میان آن‌ها ایجاد کند، بی‌آنکه وحدت درونی و مفهومی در کار باشد. برای بیان این تمایز، از اصطلاحاتی مثل «شکل درونی» در مقابل «شکل بیرونی» استفاده می‌شود.

در شعر سنّتی فارسی، این ارتباط میان اجزا بیشتر در سطح بیت مورد توجه بود تا کلّ شعر. به همین دلیل است که گاهی از اصطلاحات «محور افقی» و «محور عمودی» استفاده می‌شود و گفته می‌شود که محور عمودی کمتر مورد توجه شعرای سنّتی بوده‌است؛ به عبارت دیگر، ذهن آن‌ها بیشتر متوجه ارتباط حساب‌شدهٔ اجزای یک بیت بود، تا ارتباط ابیات با یکدیگر و همبستگی عناصر شعر در تمام طول آن. اوج این کم‌توجهی به محور عمودی و استقلال ابیات را می‌توان در سبک هندی دید (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۲۵). تا آنجا که غزل‌های هندی اغلب صرفاً مجموعه‌ای از ابیات هم‌وزن و هم‌قافیه هستند و هیچ وجه مشترکی این ابیات را به هم پیوند نمی‌دهد. پیش از ظهور سبک هندی نیز انسجام در محور عمودی به‌ندرت دیده می‌شود و «این تناسب و هماهنگی در شعر کهن فارسی، اغلب در طول یک بیت و یا چند بیت موقوف‌المعانی تحقق پیدا می‌کرد و وجود

www.SID.ir

Archive of SID

آن را در کلّ یک شعر، جز در بسیاری از غزل‌های حافظ و مولوی نمی‌بینیم» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۶۳). شایستهٔ توجه است که منظور ما از انسجام، صرفاً «وحدت موضوع» نیست. منظور از وحدت موضوع، آن است که اگر شعر عاشقانه است، به‌کلی عاشقانه باشد و اگر عارفانه است، به‌کلی عارفانه. می‌دانیم که همین وحدت موضوع نیز از قرن هشتم به بعد در غزل کمرنگ می‌شود، اما پیش از آن کمابیش رعایت می‌شد. با این حال، در بسیاری از همین غزل‌های دارای وحدت موضوع هم ابیات دارای استقلال درخور توجهی هستند و ارتباط تنگاتنگی میان آن‌ها دیده نمی‌شود.

گذار از شعر سنّتی به شعر آزاد یکباره صورت نگرفت. در دوران مشروطه، شاعران مختلف شروع به دستکاری در قالب و صورت شعر کردند و حاصل آن، قالب‌هایی تازه بود که می‌توان آن‌ها را انواعی از بعضی از قالب‌های قدیمی همچون مسمط، ترکیب‌بند و مستزاد یا ترکیبی از این‌ها دانست. این دستکاری‌ها به نبودِ تساوی طول مصرع‌ها و آزادی کامل جایگاه قافیه منجر نمی‌شد که این قالب‌ها را می‌توان قالب‌های نیمه‌سنّتی نامید (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۵۷). اشعار خود نیما را هم می‌توان در سه دستهٔ کلّی سنّتی، نیمه‌سنّتی و آزاد جا داد. اشعار آزاد نیما تفاوت صوری آشکاری با اشعار سنّتی و نیمه‌سنّتی دارند؛ زیرا با اینکه وزن دارند، طول مصراع و جایگاه قافیه در آن‌ها متغیر است. البته این تغییر صوری موجب تفاوت‌های دیگری نیز می‌شود. قید تساوی مصرع‌ها که در شعر سنّتی و به شکلی دیگر در شعر نیمه‌سنّتی برقرار بود، مشکلاتی ایجاد می‌کرد. نخست اینکه حتّی اگر سخن تمام می‌شد، شاعر ملزم بود مصرع را به شکلی پُر کند؛ یعنی مجبور بود حشو (هرچند حشو ملیح) به کار بَرَد، تا قید تساوی مصرع را رعایت کرده باشد (ر.ک؛ اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۷۶). دیگر آنکه این قید و بند می‌تواند شاعر را به‌تدریج از حال و هوای عاطفی خود دور سازد و فرایند سرودن شعر را به جای عملی متأثر از الهام، تبدیل به شعرسازی هشیارانه کند (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۸۲).

یکی از تفاوت‌های بنیادین اشعار آزاد نیما و شعر سنّتی، در ساختار است. همان گونه که پیش از این محققان اشاره کرده‌اند، تحول اساسی در ساختار شعر و انسجام بخشیدن به کلیت آن، یکی از جنبه‌های مهم نوآوری نیما در شعر فارسی است (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۲۵ـ۱۲۶ و لنگرودی، ۱۳۸۴: ۱/ ۱۲۲ــ۱۴۰). با وجود این، همچنان بحثی دقیق و همه‌جانبه دربارهٔ نحوهٔ شکل‌گیری ساختار شعر صورت نگرفته‌است. چیزی که بیش از همه

www.SID.ir

Archive of SID

بر آن تأکید شده، ارتباط صُوَر خیال در طول شعر است. هرچند این عامل، مهم است، اما تنها عامل نیست و نمی‌توان ساختار همهٔ اشعار را بر اساس آن توضیح داد. به عقیدهٔ ما، آنچه می‌تواند در توضیح و توصیف ساختار شعر نیما راهگشا باشد، بهره‌گیری از مفاهیم و دستاوردهای روایت‌شناسی است.

۴. انسجامِ روایی

کتابی از کلمات قصار افراد مشهور را در نظر بگیرید که بدون هیچ نظمی فراهم شده‌است. حال این کتاب را با یک سخنرانی با موضوعی مشخص و سیری حساب‌شده مقایسه کنید. در دومی، نوعی انسجام هست که در اولی دیده نمی‌شود. حالا یک داستان کوتاه را در نظر بیاورید. در داستان نیز انسجامی هست، اما این انسجام با انسجامی که در یک سخنرانی دیده می‌شود، متفاوت است. نظمی که اجزای سخنرانی را به یکدیگر مربوط می‌کند، نظمی مفهومی و استدلالی است (هرچند ممکن است سخنران گاهی از یک حکایت یا خاطره هم استفاده کند)، اما نظمی که اجزای داستان کوتاه را به هم پیوند می‌دهد، از نوع دیگری است. در نظر ما، داستان کوتاه انسجام دارد، چون وقایع آن معمولاً از نظمی زمانی و علّی پیروی می‌کنند. در اینجاست که باید از مفهوم پیرنگ (Plot) کمک بگیریم. پیرنگ را می‌توان الگو یا ساختار حوادثی دانست که در متنی معیّن روی می‌دهند. در میان برداشت‌های مختلفی که از این اصطلاح وجود دارد، یک نقطهٔ اشتراک هست: پیرنگ با توالی وقایعی سروکار دارد که تلویحاً یا آشکارا بر مبنای ترتیب زمانی تنظیم شده‌اند و یا علاوه بر آن، رابطهٔ علت و معلولی نیز در این توالی نقش دارد (ر.ک؛ دیپل ۱۳۸۹: ۱۲۳). فورستر در تعریف پیرنگ، تکیه را تنها بر علّیت گذاشته‌است، هرچند توالی علّی شاید ناگزیر توالی زمانی را نیز ایجاب کند. به گفتهٔ او، نقل حوادث برحسب توالی زمانی داستان و نقل آن‌ها بر پایهٔ روابط علّی طرح یا همان پیرنگ است. بنابراین، «سلطان مُرد و سپس ملکه مرد»، داستان است و «سلطان مُرد و پس از چندی، ملکه از فرط اندوه درگذشت» پیرنگ است (ر.ک؛ فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸ـ۱۱۹).

یکی از تفاوت‌های مهم ساختار شعر نیما در مقایسه با شعر سنّتی، پیرنگ‌مندی است؛ به عبارت دیگر، آنچه باعث انسجام شعر نیما می‌شود، در بسیاری موارد، وجود پیرنگ است. شعر مشهور «آی آدم‌ها» را در نظر بگیرید. شعر دربارهٔ غریقی است که در دریا دست و پا می‌زند و کمک می‌خواهد. افرادی روی ساحل شاد و بی‌دغدغه مشغول خوشگذرانی هستند و صدای غریق را نمی‌شنوند. در تمام طول شعر نیز ما منتظریم که ببینیم آیا کسی

www.SID.ir

Archive of SID

صدای غریق را می‌شنود و او نجات می‌یابد یا نه. شعر، پاسخ صریحی به این پرسش نمی‌دهد، اما پایان آن ناامیدانه است و تلویحاً این را القا می‌کند که سرنوشت غریق چیزی جز غرق شدن نیست:

«و صدای باد هر دم دلگزاتر
در صدای باد، بانگِ او رهاتر
از میان آب‌های دور و نزدیک
باز در گوش این نداها
آی آدم‌ها...» (یوشیج، ۱۳۸۴: ۴۴۶).

از ابتدا تا انتهای این شعر، با محیط و اشخاص واحدی سروکار داریم. اتفاقاتی که می‌افتند نیز با هم توالی زمانی و علّی دارند: غریق در آب دست و پا می‌زند. پس فریاد می‌زند به امید اینکه نجات یابد. مردم روی ساحل صدای او را نمی‌شنوند، پس به کمکش نمی‌روند. سرانجام، نتیجهٔ این سلسله از رخدادها، مرگ احتمالی غریق است. پس تمام این شعر در یک پیرنگ واحد قرار گرفته‌است و از ابتدا تمام آنچه در شعر آمده، روایت می‌شود، تا به این نقطهٔ نهایی منتهی شود. همین مضمون (البته با زمینهٔ معنایی کاملاً متفاوت) در بیتی از غزل اول دیوان حافظ نیز آمده‌است:

«شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها»
(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۹۵).

اما حافظ داستان غریق و سبکباران ساحل‌ها را در ابیات دیگر پی نگرفته‌است. در باقی شعر، نه خبری از شب تاریک هست، نه بیم موج. بنابراین، این غزل حافظ برخلاف شعر «آی آدم‌ها»، یک پیرنگ واحد ندارد. توجه کنید که در اینجا، منظور دقیقاً «پیرنگ» به مفهوم روایی است. ما هرگز ادعا نمی‌کنیم که این غزل انسجام معنایی ندارد. سراسر این غزل، فضایی عرفانی دارد و ارتباط دقیق معنایی ابیات آن را هم نشان داده‌اند (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۳۳۹ـ۴۵۵). اما این انسجام معنایی از طریق یک پیرنگ ایجاد نشده‌است؛ به عبارت دیگر، شعر انسجام روایی ندارد. همچنین، ما ادعا نمی‌کنیم که در شعر سنّتی هرگز پیرنگ واحدی وجود ندارد، بلکه می‌توان غزل‌هایی یافت که آشکارا پیرنگ واحدی را دنبال می‌کنند و یا با جستجو و تفسیر می‌توان پیرنگی برای آن‌ها یافت. اما مسلماً وجود پیرنگ در شعر غنایی سنّتی عمومیت ندارد.

۵. واقعه‌مندی

www.SID.ir

Archive of SID

آیا صرفِ وجود توالی زمانی و علّی برای اینکه ما یک متن روایی را منسجم بدانیم، کافی است؟ برای مثال، متن زیر را نظر بگیرید:

«صبح بلند شدم. برای صبحانه نان و پنیر خوردم. ورزش کردم و دوش گرفتم. ریش‌هایم را مرتب کردم. ساعت یازده قرارِ کاری مهمی داشتم. ساعتِ دَه از خانه بیرون رفتم».

اگر متن همین جا به پایان برسد، مخاطب احساس می‌کند که انسجام متن دچار خلل است. متن در نظر او، ناقص جلوه می‌کند، چرا؟ به دلیل اینکه متن چنان پیش می‌رود که گویی قرار است به سرانجامی برسد که در متن وجود ندارد؛ به عبارت دیگر، واقعهٔ اصلی که باید در متن وجود داشته باشد، وجود ندارد. واقعه (Event) همان نقطه یا چرخش تعیین‌کننده در متن روایی و همان چیزی است که اگر غایب باشد، مخاطب ناراضی می‌شود.

اما ویژگی این اتفاقی که ما «واقعه» می‌نامیم، چه باید باشد؟ میزان واقعه‌مندی (Eventfulness) را میزان تخطی از طرح‌واره‌ها (Schema) تعیین می‌کند (Hühn & Kiefer, 2005: 6-7). مفهوم طرح‌واره (Emmott & Alexander, 2014: 756-764) در اصل از علوم شناختی وارد روایت‌شناسی شده‌است. طرح‌واره‌ها الگوهای ذهنی آشنا هستند که خود بر دو نوع هستند: قالب (Frame) و پی‌آیند (Script). تفاوت این دو در توالی‌مند بودن «پی‌آیند» در مقابل ایستایی «قالب» است؛ به عبارت دیگر، قالب به یک «حالت» یا وضعیت آشنا و قالبی گفته می‌شود و پی‌آیند به یک «روند» آشنا و قالبی؛ مثلاً رفتن به رستوران، خوردن غذا، پرداخت پول و خروج یک پی‌آیند است. اگر همه چیز مطابق این الگوی آشنا پیش رود، واقعه‌مندی در روایت دیده نمی‌شود. حال برای مثال، اگر کسی به رستوران برود و غذا بخورد، اما در پایان، به جای پرداخت پول، از کارکنان رستوران تشکر کند و بیرون بیاید، با روایتی واقعه‌مند سروکار داریم. یا تصوری که ما از عاشقی داریم، یک قالب است. اگر در یک روایت، با عشقی سروکار داشته باشیم که تفاوتی معنی‌داری با مفهوم آشنای عشق داشته باشد، این تفاوت به روایت، واقعه‌مندی می‌دهد؛ مثلاً اگر در دورهٔ سبک عراقی که معشوق در عشق غلبهٔ مطلق دارد و عاشق سرتاپا نیاز است، شاعری شعری می‌گفت، عاشق و معشوق رابطه‌ای برابر در آن داشتند، این تخطی از قالب عشق، اثر او را واقعه‌مند می‌کرد.

از توضیحی که در بالا آمد و مثال‌هایی که ذکر شد، دو نتیجه می‌توان گرفت: نخست اینکه واقعه‌مندی، مفهومی طیفی است؛ چراکه تخطی از طرح‌واره‌ها می‌تواند کمتر یا

www.SID.ir

Archive of SID

بیشتر باشد؛ مثلاً اگر فردی که در رستوران غذا خورده، پس از تمام شدن غذا، به جای پرداخت پول، تشکر کند، یا پیشخدمت را با گلوله بکشد و بیرون بیاید، این تخطی‌های متفاوت، میزان واقعه‌مندی متفاوتی ایجاد می‌کنند. دوم آنکه چون طرح‌واره پدیده‌ای متغیر و وابسته به زمان، مکان و فرهنگ است، واقعه‌مندی یک اتفاق یا یک متن نیز در گذرِ زمانی، مکانی و فرهنگی تغییر می‌کند. عشقی که در قرن هفتم واقعه‌مند شمرده می‌شد، اکنون ممکن است کاملاً بهنجار و عادی جلوه کند. به همین سبب، شاید بتوان گفت که با تکرار یک واقعه در متون مختلف، واقعه‌مندی آن کاهش می‌یابد.

۶. واقعه‌مندی در شعر نیما

می‌توان ادعا کرد که یک تفاوت اصلی شعر نیما با شعر سنّتی، همین واقعه‌مندی در سطح ساختار کلّی آن است؛ یعنی نه تنها شعر وقایعی را بازگو می‌کند که با یکدیگر توالی زمانی و علّی دارند، بلکه به شکلی پیش می‌رود که به یک واقعهٔ اصلی منتهی شود؛ به عبارت دیگر، نیما الگوی بیت‌محور شعر سنّتی را که در آن، هر بیت ممکن بود در حدّ خود به دنبال ایجاد تأثیر یا واقعه‌ای باشد (چنان‌که در بیت حافظ با مضمون غرق شدن دیدیم،) برهم می‌زند و ساختاری خلق می‌کند که تمامیت شعر در خدمت یک پیرنگ واحد درمی‌آید و سرانجام، یک واقعهٔ واحد می‌آفریند. در مثال شعرِ «آی آدم‌ها»، غرق شدن غریق که در آخر شعر به صورت تلویحی به آن اشاره شده، واقعهٔ آن است. نشانه‌های حاضر در متن، این انتظار را در ما ایجاد می‌کند که یکی از آدم‌های نشسته بر ساحل، به نجات غریق بشتابد و او را نجات دهد، اما این انتظار برآورده نمی‌شود و غریق در آب رها می‌شود و به سوی مرگ احتمالی خود می‌رود. بی‌شک اگر این غریق نجات پیدا می‌کرد، واقعه‌مندی این شعر کمتر بود. علاوه بر این، در شعر غنایی، خیلی اوقات شدت و حدّت عاطفی میزان واقعه‌مندی را بیشتر می‌کند (Hühn & Kiefer, 2005: 205). در این شعر نیز توصیف نیما از حالات غریق، بار عاطفی زیادی دارد؛ مثلاً با ذکر اینکه او بیهوده جانش را قربان می‌کند، یا نشان دادن تلاش او و کوبیدن موج با دست خسته، یا وصف چشم‌هایش که از وحشت دریده شده‌است. به دلیل این شدت عاطفی، مرگ تلویحی غریق در انتها تأثیر بیشتری بر ما می‌گذارد. چنین ساختار واقعه‌مندی را در بسیاری از اشعار نیما می‌توان یافت؛ مثلاً شعر ققنوس (که به واقعهٔ سوختن ققنوس و تولد جوجه‌هایش ختم می‌شود)، یا مرغ آمین (که به واقعهٔ فرارسیدن صبح ختم می‌شود).

www.SID.ir

Archive of SID

این را باید در نظر گرفت که واقعه‌ای که در شعر با آن سر و کار داریم، لزوماً از نوع واقعه‌ای نیست که در داستان منثور با آن روبه‌رو هستیم. هون (۲۰۰۷م.) چند تفاوت عمده را در این مورد ذکر می‌کند که دو مورد آن‌ها اهمیت بیشتری دارند. نخست آنکه واقعه در شعر غنایی، بیشتر جنبهٔ ذهنی و عاطفی دارد تا فیزیکی، بیرونی و اجتماعی. نکتهٔ دوم اینکه به سبب ایجاز معمول در شعر، یافتن طرح‌واره در شعر و درک واقعهٔ آن معمولاً دشوارتر از داستان است. حتّی ممکن است تفسیرهای مختلفی از یک شعر وجود داشته باشد که بر اساس هر یک، واقعهٔ شعر متفاوت باشد.

۷. انواع واقعه در شعر نیما

هون و کیفر واقعه‌های شعری را به سه دستهٔ کلی تقسیم می‌کند (Hühn & Kiefer, 2005: 246-247). توضیح این سه نوع واقعه نیازمند توضیح کوتاهی دربارهٔ سطوح روایت و عوامل دخیل در آن است. بنابراین، ابتدا به این مسئله می‌پردازیم.

یکی از تمایزهایی که در اغلب نظریه‌های روایت‌شناسی وجود دارد، تمایز بین داستان (Story) و گفتمان (Discourse) است. آنچه ما مستقیماً با آن مواجه می‌شویم (مثلاً آن را در کتاب می‌خوانیم، یا بر پرده می‌بینیم)، گفتمان است و آنچه در ذهن خود بازسازی می‌کنیم، داستان. داستان، مجموعه ای از وقایع است که با نظم زمانی خاصی در جهانی فرضی رخ داده‌اند و گفتمان، حاصل گزینش وقایع، انتخاب یک نظرگاه خاص و نیز انتخاب ترتیبی برای روایت آن‌هاست. تصور کنید «دزدی به نام محسن، در تاریخ بیستم آذر سال ۱۳۹۵ از بانک ملّی شعبهٔ چهارراه لشکر دزدی کرده است». این وقایع فرضی را می‌توان به شکل های بی‌شماری روایت کرد. می‌توان داستان را به صورت همزمان روایت کرد (مثلاً محسن وارد بانک می‌شود و اسلحه را در دستش می‌فشرد)، یا به صورت گذشته‌نگر (مثلاً محسن وارد بانک شد و اسلحه را در دستش فشرد). می‌توان وقایع را مطابق با نظم زمانی و به صورت خطی روایت کرد، یا ترتیب وقایع را به هم زد، می‌توان جزئیات فراوانی از چگونگی اعمال و حرکات محسن بازگو کرد، یا تنها به ذکر کلیات بسنده کرد، می‌توان داستان را از زاویهٔ دید محسن، کارمند بانک و یا دانای کُل روایت کرد، می‌توان ذهنیات محسن یا دیگر شخصیت‌ها را هم در روایت آورد، یا تنها به ذکر رخدادهای عینی پرداخت. در همهٔ این حالت‌ها اتفاقات، شخصیت‌ها، زمان و مکان ثابت هستند. بنابراین، در همهٔ این حالت‌ها، «داستان» ثابت است، اما «گفتمان» تغییر کرده‌است. بنابراین، از یک داستان واحد می‌توان گفتمان‌های متعددی ارائه داد. از آنجا که کاربرد این اصطلاحات دربارهٔ شعر

www.SID.ir

Archive of SID

ممکن است نامناسب به نظر بیاید، هون و کیفر در کتاب خود بـه جـای لایـهٔ داسـتان از اصطلاح لایهٔ «رخدادها» و به جای لایهٔ گفتمان، از اصطلاح لایهٔ «ارائه» استفاده می‌کنند. همچنین، چهار عامل مختلف درگیر در روایت را باید از هم بازشناخت: مؤلف واقعی، مؤلف ضمنی، راوی/ گوینده و قهرمان/ شخصیت. مؤلف واقعی همان شخصـیت واقعـی شـاعر است. در تحلیل شعر، مؤلف واقعی تنها از این لحاظ مورد توجه است که بتوانیم تشخیص دهیم کدام طرح‌واره‌ها از نظر تاریخی برای او شناخته بـوده‌اسـت و مـی‌توانـد در تحلیـل شعرش مورد استفاده قرار گیرد؛ مثلاً تفسیر بیتـی از شـاعری قـرن دوازدهـم بـر اسـاس طرح وارهٔ شکافت هسته ای اعتباری ندارد! مؤلف ضمنی، شخصیتی فرضـی اسـت کـه بـا خواندن اثر در ذهن مخاطبان ایجاد می‌شود؛ به عبارت دیگر، مؤلف ضمنی ذهنیت حـاکم بر کلّ اثر است. از مؤلف واقعی و مؤلف ضمنی مستقیماً صدایی در اثر نمی‌شـنویم. راوی/ گوینده صاحب صدای اصلی است که در شعر با مخاطب یا روایت‌شنو سخن می‌گوید. این گوینده می‌تواند یکی از شخصیت‌های شعر باشد، یا نباشد.

بر اساس آنچه گفته شد، سه نوع اصلی واقعه را در شعر می‌توان تشخیص داد:

۱. واقعه در سطح رخدادها: عاملی که با این نوع از واقعه درگیر می‌شود، شخصیت است؛ مثلاً عملی از او سر می‌زند، یا اتفاقی برای او می‌افتد.

۲. واقعه در سطح ارائه: عاملی که با این نوع از واقعه درگیر می‌شود، راوی یا گوینـده اسـت؛ مثلاً تغییری در احساسات یا نگرش او به وجود می‌آید.

۳. واقعه در سطح دریافت: عاملی که با این نوع از واقعه درگیر می‌شود، خواننده (ضمنی) است؛ یعنی واقعه قرار است وقوع تغییر نگرشی در خواننده باشد.

همچنین، هون نوع خاصی از واقعه در سطح ارائه را جداگانه به عنوان «واقعهٔ مربوط به میانجی‌گری» نام‌گذاری می‌کند. در این نوع از واقعه، به جای آنکه تغییر اساسی در نگرش راوی رخ دهد، در نحوهٔ ارائهٔ او رخ می‌دهد؛ مثلاً تغییر ناگهانی در طرح وارهٔ حاکم بر اثر به وسیلهٔ راوی، می‌تواند نمونه‌ای از این نوع از واقعه باشد.

باید دقت داشت که در یک شعر ممکن است دو نوع از این واقعه‌ها همزمان رخ دهند؛ مثلاً چنان‌که در ادامه توضیح می‌دهیم، در شعر «آی آدم‌هـا» عـلاوه بـر واقعـهٔ در سـطح رخداد که غرق شدن احتمالی غریق است، واقعه‌ای در سطح دریافت نیـز وجـود دارد. بـه

www.SID.ir

Archive of SID

منظور روشن تر شدن بحث، برای هر یک از انواع واقعه، مثالی از اشعار آزاد نیما نقل می‌کنیم.

۱. واقعه در سطح رخدادها: این نوع از واقعه، آشکارترین و ساده‌ترین نوع، و یافتن مثال برای آن آسان است. سوختن ققنوس در شعر «ققنوس» و غرق شدن احتمالی غریق در شعر «آی آدم‌ها»، نمونه‌هایی از این نوع واقعه هستند. البته همان گونه که در بخش پیشین اشاره شد، در شعر غنایی، واقعه بیشتر جنبهٔ ذهنی و عاطفی دارد. حتّی هنگامی که با رخدادی بیرونی سروکار داریم، این جنبهٔ عاطفی است که واقعه‌مندی را افزایش می‌دهد. شعر «ققنوس» را در نظر بگیرید (ر.ک؛ یوشیج، ۱۳۸۴: ۳۲۵ـ۳۲۷). اگرچه واقعهٔ نهایی این شعر، سوختن ققنوس و تولد جوجه‌های اوست، اما اگر صرفِ این رویدادها را در نظر آوریم، شعر بهرهٔ چندانی از واقعه‌مندی ندارد؛ چراکه مخاطب احتمالاً از قبل با این طرح‌واره آشناست که ققنوس باید در انتها بسوزد تا جوجه‌اش متولد شود و انحرافی از این طرح‌واره در شعر رخ نمی‌دهد. آنچه شعر ققنوس را واقعه‌مند می‌کند، جنبهٔ عاطفی است که نیما به وقایع بخشیده‌است. نیما، در طول شعر تأکید زیادی بر رنج و انزوای ققنوس می‌کند: «آواره» ماندن از وزش بادهای سرد، «فرد» نشستن بر شاخ خیزران، در حالی که پرندگان دیگر بر گردِ او، بر هر سَرِ شاخی هستند، اینکه هیچ چیز «دلکشی» در این زمین بی‌گیاه و بی‌آفتاب نیست و «آرزو»های ققنوس هرگز محقق نخواهد شد و اینکه نمی‌خواهد مانند «مرغان دیگر» زندگی‌اش در خواب و خورد به سر بیاید. در پی این همه تأکید بر رنج ققنوس، عمل نهایی، معنای تازه‌ای پیدا می‌کند. پیش از آنکه ققنوس خود را در آتش بیفکند، لحظه‌ای درنگ می‌کند و آنگاه بانگی سوزناک و تلخ سر می‌دهد که معنی آن را مرغان دیگر درنمی‌یابند؛ زیرا دردِ او را درک نمی‌کنند. سرانجام، این تأمل بر دردهای درونی است که ققنوس را مست می‌کند و به او این نیرو را می‌دهد که خود را درون آتش بیفکند. می‌بینیم که نیما ویژگی‌هایی به شخصیت ققنوس و عمل نهایی آن می‌بخشد که در اصل افسانه نیست و برای مخاطب تازگی دارد. همین است که این شعر را واقعه‌مند می‌کند و آن را از بازگویی منظوم افسانهٔ ققنوس فراتر می‌برد. همچنین، همین معنایی که نیما به افسانهٔ آشنای ققنوس بخشیده‌است، به آن کیفیت نمادینی می‌دهد که شاخصهٔ بسیاری از اشعار نیمایی اوست.

۲. واقعه در سطح ارائه: بسیاری از شعرهای نیما که واقعهٔ بیرونی آشکاری ندارند، در همین دسته می‌گنجند. برای نمونه، شعر «اجاق سرد» را تحلیل می‌کنیم (ر.ک؛ یوشیج، ۱۳۸۴:

www.SID.ir

Archive of SID

۶۷۷ـ۶۷۸). اگر از منظر بیرونی به شعر نگاه کنیم، تغییری در آن نمی‌بینیم و آن را شعری وصفی می یابیم. اما تغییری درونی در شعر رخ می‌دهد. شعر با توصیفی عینی و انضمامی آغاز می‌شود: در جاده‌ای در میان جنگل، سنگچین اجاقی قدیمی است و در میان سنگ‌ها، خاکستری سرد دیده می‌شود. اما این تصویر عینی، شاعر را به یاد عواطف و ذهنیات خود می‌اندازد: در اندیشه‌های ملال‌انگیز او نیز طرح تصویری است و در آن، داستان پردردی هست. روزگار شیرین او که مثل آتش از آن گرمی می‌گرفت، آشفته شده‌است و مثل همین اجاق، سرد و سنگ گشته‌است؛ گویی در پاییزِ عمرِ خود است؛ پاییزی که روزگاری بهار بود، اما زردرو شد و بدل به پاییز گشت. واقعهٔ شعر، همین درکی است که راوی به آن دست می یابد. بند آخر شعر، تکرار بند اول آن است. البته این بار، خواننده در پس توصیف عینی، احوال ذهنی و درونی راوی هم می‌بیند.

۳. واقعه در سطح دریافت: از آنجا که این نوع از واقعه قرار است در نگرش خواننده رخ دهد، یافتن آن در متن آسان نیست، اما به گمان ما می‌توان این نوع از واقعه را در برخی از شعرهای مشهور نیما همچون «مادری و پسری»، «کار شب‌پا» و «آی آدم‌ها» یافت. این سه شعر، یک وجه مشترک دارند و آن اینکه گرچه زمان در آن ها ثابت نیست و جریان دارد، اما تغییر معناداری در آن ها رخ نمی‌دهد؛ به عبارت دیگر، شعر در همان جایی پایان می‌گیرد که آغاز شده بود. این همان حالتی است که فیلان هم از آن یاد می‌کند: «اتفاقی در شعر رخ می‌دهد، اما هیچ تغییر اساسی در جهان شعر واقع نمی‌شود؛ زیرا واقعه قرار است در ادراک خواننده رخ دهد» (Phelan, 2004: 641). «مادری و پسری» (ر.ک؛ یوشیج، ۱۳۸۴: ۴۸۵ـ۴۹۳) با وصف کلبه‌ای حقیر آغاز می‌شود، نبودن پدر، وضع زندگی فقیرانهٔ مادر و پسر را نشان می‌دهد و دوباره با وصف کلبه پایان می‌گیرد. هدف شعر، نه نشان دادن تغییری در وضع مادر و پسر، بلکه ایجاد تغییری در نگرش خواننده‌است؛ به عبارت دیگر، شعر تلاش می‌کند طرحواره‌ای را در ذهن مخاطب تغییر دهد؛ یعنی واقعیت فقر را به او نشان دهد و درک تازه‌ای برای او به وجود بیاورد. در «کارِ شب‌پا» (ر.ک؛ همان: ۶۱۱ـ۶۱۸)، هم همین وضعیت حاکم است. شعر، تصویری تأثیرگذار از زندگی شب پا و ستمی که بر او می‌رود، نشان می‌دهد و با تأکید بر ثابت ماندن وضع، تمام می‌شود:

«هیچ طوری نشده، باز شب است
همچنان کاوّل شب، رود آرام،
می‌رسد ناله‌ای از جنگل دور،

www.SID.ir

Archive of SID

جا که می‌سوزد، دل‌مرده چراغ
کار هر چیز تمام است، بریده است دوام
لیک در «آیش»
کارِ شب‌پا نه هنوز است تمام» (یوشیج، ۱۳۸۴: ۶۱۷ـ۶۱۸).

هدف از این همه توصیفِ وضعِ شب پا، چه چیزی جز تغییر نگرش خواننده می‌تواند باشد؟ «آی آدم‌ها» نیز پس از نشان دادن وضع غریق و آدم‌های روی ساحل، در همان حالی پایان می‌گیرد که با آن آغاز شده بود. به نظر ما، در هر سه شعرِ شاهد واقعه، در سطح دریافت هستیم. این هم اتفاقی نیست که در هر سه شعر، راوی خواننده را مستقیماً خطاب می‌کند.

* در «مادری و پسری»:

«زین بیابان که مزار من و توست سال‌ها هست که بانگ جرسی است»
(همان: ۴۹۰).

* در «کار شب‌پا»:

«مرده در گور گرفته‌است تکان پنداری
جسته یا زنده‌ای از زندگی خود که شما ساخته‌اید،
نفرت و بیزاری» (همان: ۶۱۴ـ۶۱۵).

در شعر «آی آدم‌ها» نیز فریادهای «آی آدم‌ها»ی راوی در کنار فریادهای غریق، چند بار تکرار می‌شود و آشکارتر از آن است که نیازی به نقل دوباره داشته باشد. این خطاب کردن خواننده، شگردی حساب شده برای درگیر کردن او در شعر است؛ گویی شاعر که معمولاً حرفش را غیرمستقیم به خواننده بیان می‌کند، ناگهان رو به سوی او برمی‌گرداند، تا او را آگاه کند و واقعه ای درون او به وجود بیاورد؛ گویی او به همهٔ خوانندگان نهیب می‌زند که این شما هستید که روی ساحل نشسته اید و برای نجات غریق کاری نمی‌کنید. شما هم در ساختن این زندگی، برای شب‌پا سهیم هستید. شما هم مثل من از مردم همین بیابان هستید.

۴. واقعهٔ مربوط به ارائه: اما دشواریاب‌ترین نوع واقعه، نوع آخر است که نوعی فرعی از «واقعهٔ مربوط به ارائه» به حساب می‌آید. برای این نوع واقعه هم نمونه‌ای جالب در شعر نیما دیده می‌شود و آن، شعر «قو» است که به دلیل طولانی بودن آن را نقل نمی‌کنیم (ر.ک؛ یوشیج، ۱۳۸۴: ۱۶۰ـ۱۶۲).

www.SID.ir

Archive of SID

آغاز شعر «قو» کاملاً منطبق بـر طـرح واره هـای شـعر رمانتیـک اسـت و تصـویرهای چشم‌نواز صحنه‌ای طبیعی را نشان می‌دهد. نیما تعبیرِ «تن شستن گل مـریم» را در شـعر به‌کار می‌گیرد که بسیار شبیه به تصویری است که بیست سال بعد، تولّلی در شعر مشـهور «مریم» از آن استفاده می‌کند. تنها تصویرسازی‌ها رمانتیک نیسـتند، بلکـه مفـاهیم مـورد علاقهٔ شاعران رمانتیک همچون انزوا هم در شعر دیده می‌شود. شاعران رمانتیک علاوه بر طبیعت‌گرایی، علاقهٔ زیادی به سرزمین‌های دور و رفتن و گم شدن در دوردست داشـتند. راوی مطابق همین طرح‌واره‌ها می‌گوید قو می‌خواهد از جهان خیرهٔ ما برود و در تاریکی با خیالی همنشین شود. اما در همین حال که راوی در حال نسبت دادن این قصد و خیال به قوست، قو در فکر دریاست، نه جهانی دوردست و خیالی! او به خورشـید نظـر مـی‌کنـد و برخلاف تصورات رمانتیک، به جای پر کشیدن به دوردست، در آغوش موج‌ها می‌خوابد.

همچنین، این شعر را می‌توان به صورت نمادین تفسیر کرد. در این تفسیر، شاعر خـود را بر قو فرافکنی می‌کند. می‌توان گفت قویی که در اول شعر توصیف می‌شود، عینی و در عالم بیرون است، اما در اواخر شعر، خود را در قو فرامی‌افکند و به این ترتیب، قـو کـه در ابتدا حاصل صفات خودش بود، حاصل صفات راوی می‌شود. هنگامی کـه ایـن تغییـر رخ می‌دهد، دیگر خیال قو، خیال راوی است و انزوای او نیز انزوای راوی. این گونه است کـه قو از پرواز به دوردست صرف نظر می‌کند و بر دریا می‌نشیند. دریا را می‌توان نماد جامعـه یا مردم دانست و به این ترتیب، خوابیدن قو در آغوش موج‌ها را می‌توان به ماندن در میان مردم تعبیر کرد. اگر رفتن در تاریکی (که پیش‌تر در شعر مورد اشاره قـرار گرفتـه‌اسـت) و خوابیدن قو (که در بند آخر به آن اشاره شده است)، هر دو را نماد مرگ بـدانیم، مـی‌تـوان گفت که در اینجا طرح‌وارهٔ مشهور «مرگ قو در تنهایی» نقض می‌شود و هنگامی که شاعر خود را با قو یکی می‌کند، قو به جای مرگ در تنهایی و انزوا، تصمیم مـی‌گیـرد در میـان مردم بماند و بمیرد.

می‌بینیم که نیما چه بازی جالبی را ترتیب می‌دهد. او شعر را مطابق با طـرح‌واره‌هـای رمانتیک آغاز می‌کند و آنگاه با نشان دادن بی‌اعتنـایی قـو، ایـن طـرح‌واره را زیـر سـؤال می‌برد. این دقیقاً مصداق چیزی است که هون به عنوان جابه‌جایی طرح‌واره در میانهٔ شعر از آن یاد می‌کند. واقعهٔ شعر در اتفاقات نیست، بلکه در شگرد جالبی اسـت کـه شـاعر در ارائهٔ آن‌ها به‌کار می‌برد.

www.SID.ir

Archive of SID

۷. نتیجه

همان گونه که محققان پیشین اشاره کرده‌اند، یک تفاوت مهم شعر نیمایی با شعر سنّتی، در ساختار آن نهفته‌است. شعر از نظر انسجام و ساختارمندی، می‌تواند وضعیت‌های گوناگونی داشته باشد: عدم انسجام مطلق (مثل وقتی که ابیات هیچ ارتباطی جز وزن و قافیهٔ مشترک ندارند)، وحدت موضوع (مثل وقتی که سراسر غزل، عاشقانه است، اما باز هم ابیات استقلال دارند و ارتباطی تنگاتنگی میان آن‌ها نیست)، انسجام مفهومی (مثل غزل اول دیوان حافظ که مفاهیم آن ارتباط دقیقی با هم دارند، اما باز هم تصاویر و عناصر هنری هر بیت، مستقل از ابیات دیگر است) و انسجام روایی (مثل بسیاری از اشعار نیمایی که در آن‌ها پیرنگ واحد به شعر انسجام می‌دهد). پیرنگ واحد (به معنی ارتباط زمانی و علّی میان وقایع) برای توضیح ساختار شعر نیمایی کافی نیست، بلکه باید از مفهوم واقعه‌مندی نیز کمک بگیریم. واقعه همان چرخش اساسی یا رویداد مهمی است که در روایت رخ می‌دهد. ساختار بسیاری از اشعار نیمایی به گونه‌ای است که در آن، پیرنگ سرانجام به یک واقعه ختم می‌شود. میزان واقعه‌مندی را میزان تخطی از طرح‌واره‌ها تعیین می‌کند. طرح‌واره‌ها الگوهای ذهنی قالبی و آشنا هستند. هرچه تخطی از طرح‌واره شدیدتر باشد، واقعه‌مندی نیز بیشتر می‌شود. واقعه در شعر با واقعه در داستان منثور تفاوت‌هایی دارد؛ از جمله اینکه می‌تواند بیشتر جنبهٔ ذهنی و عاطفی داشته باشد. دیگر آنکه به دلیل ایجاز معمول در شعر، درک واقعه ممکن است دشوار باشد و حتّی بنا به تفاسیر مختلف تغییر کند. سه نوع اصلی واقعه در شعر وجود دارد که می‌توان برای هر سه مثال‌هایی در شعر نیما یافت: الف) واقعه در سطح رخدادها؛ مانند سوختن ققنوس در پایان شعر «ققنوس»، ب) واقعه در ارائه؛ مانند درک تازه‌ای که راوی شعر «اجاق سرد» به آن دست می‌یابد، ج) واقعه در سطح دریافت؛ مانند تغییر نگرشی که در خوانندهٔ شعر «کار شب‌پا» ایجاد می‌شود.

منابع

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۵۷)، *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، تهران، مروارید.

براهنی، رضا (۱۳۷۱)، *طلا در مس*، ۳ ج، تهران، ناشر- نویسنده.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷)، *خانه‌ام ابری است*، تهران، سروش.

ـــــــــــــ (۱۳۸۱)، *سفر در مه*، تهران، نگاه.

ـــــــــــــ (۱۳۸۲)، *گمشدهٔ لب دریا*، تهران، سخن.

www.SID.ir

Archive of SID

حافظ، شمس‌الدّین محمد (۱۳۶۹)، *دیوان خواجه شمس‌الدّین محمد حافظ شیرازی*، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوّار.

خلیلی، مریم (۱۳۸۲)، «روایت در شعر نیما»، *پژوهش‌های فلسفی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، ش ۱۸۸، صص ۱۰۷ـ۱۳۲.

دیپل، الیزابت (۱۳۸۹)، *پیرنگ*، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران، نشر مرکز.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، ویرایش ۲، چ۲، تهران، سخن.

فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۸۴)، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، نگاه.

کریمی، فرزاد (۱۳۹۲)، *روایتی تازه بر لوح کهن*، تهران، قطره.

لنگرودی، شمس (۱۳۸۴)، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، ۴ ج، چ ۴، تهران، نشر مرکز.

یوشیج، نیما (۱۳۸۴)، *مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج*، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، تهران، نگاه.

Akhavan Sales, Mehdi (1978), *Bedatha va Badaye'e Nima,* Tehran, Morvarid, [in Persian].

Baraheni, Reza (1992), *Tala dar Mes*, Tehran, Author [in Persian].

Du Plooy, H. J. G. (2010), "Narratology and the Study of Lyric Poetry: Introductory Article". *Literator: Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies*, No. 31 (3), Pp.1-15.

Dipple, E, (2010), *Peyrang*, Trans; M. Jafari, Tehran, Markaz [in Persian].

Emmott, C. & Alexander, M. (2014), "Schemata", Hühn, P., Meister, J. C., Pier, J. and Schmid, W. (Eds.) *Handbook of Narratology*, 2th Eds. Series: De Gruyter Handbook, 1. de Gruyter: Berlin, Pp.756-764.

Forster, E. M. (2005), *Janbehaye Roman*, Trans; Ebrahim Younesi, Tehran, Negah [in Persian].

Hafez, S, (1990), *Divane Hafeze Shirazi*, Be Ehtemam Mohammad Qazvini, and Ghasem Qani, Tehran, Zavvar [in Persian].

Hühn, P. (2007), "Eventfulness in Poetry and Prose Fiction", *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, Vol. 4.Pp.

Hühn, P., & Kiefer, J. (2005), *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, Vol. 7, Walter de Gruyter.

Karimi, F. (2013), *Revayati Tazeh bar Lohi Kohan*, Tehran, Qatreh [in Persian].

Khalili, M. (2003), "Revayat dar Shere Nima", *Pazhousheshhaye Falsafi Daneshkade Adabiat va Oloum Ensani Daneshgah Tabriz*, No. 177, Pp. 107-122 [in Persian].

Langeroudi, Sh. (2005), *Tatikh Tahlili Sher Now*, Tehran, Markaz [in Persian].

Phelan, J. (2004), "Rhetorical Literary Ethics and Lyric Narrative: Robert Frost's "Home Burial". *Poetics Today*, No. 25(4), Pp. 627-651.

www.SID.ir

Archive of SID

Pournamdarian, T. (1998), *Khaneam Abrist*, Tehran, Soroush [in Persian].
——————— (2002), *Safar dar Meh*, Tehran, Negah [in Persian].
——————— (2003), *Gomshodeye Babe Darya*, Tehran, Sokhan [in Persian].
Shafei Kadkani, M. (2004), *Advar Sher Farsi az Mashroutiat ta Soqout Saltanat*, Tehran, Sokhan [in Persian].
Youshij, N. (2005), *Majmoue Kamel Ash'ar Nima Youshij,* Gerdavari Sirous Tahbaz, Tehran, Negah [in Persian].

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir