معنا شناسی و هویت ساختار در شعر نیما یوشیج

دکتر ناصر نیکوبخت
عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت مدرس
محمد بیرانوندی*

چکیده

شعر معاصر با ابزار بیانی و زبانی خاص خود، هویتش را در تقرب به ساختاری نو و بدیع به منظور ارائه معناهایی آگاهانه و اندیشیده می یابد و در این پویایی از سطح شعر کلاسیک تا تولد شعر معاصر، تا اندازه ای مدیون تلاش نیماست.

در پاره ای از شعر معاصر تکرار مصرع در آغاز و پایان، به شعر ساختاری دوری و چرخشی می دهد که به منظور القای نظریه ای خاص، استحکام ویژه ای به ساخت شعر می بخشد. این تکرار مانند اسکلتی محکم علاوه بر ترمیم افت موسیقیایی ناشی از حذف عناصری موسیقی کناری – قافیه و ردیف – تشکیل مرکز و کانون شعری، یکپارچگی (Coherence) و تک آوایی کردن شعر، ایجاد توقف در فواصل عمودی شعر برای تقویت انرژی حافظه مخاطب و دوری شعر از سستی و ابتذال، تأکید و تحمیل پیام شعری، تکثیر و رهایی معنا، تعدد و تنوع مدخلیت، ساختاری اپیزودیک (episodic) به شعر معاصر می بخشد.

جستجوی دلالتها و نشانگان مستقیم و غیر مستقیم معنایی در ساختار شعر معاصر – بویژه در شعر نیما به عنوان نماینده و معمار شعر نو – پرسشی بنیادین است که در این مقاله مورد چند و چون قرار می گیرد.

کلید واژه : شعر نیما، ساختار، کانون شعری، مصرع مکرر، وحدت لحن، اسکلت شعری.

دریافت مقاله : ۸۳/٤/۲۳ پذیرش مقاله: ۸۳/۹/۲۲

*. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

مقدمه، تعریف ساختار، طرح سؤال

شعر معاصر ایران، ابداع آمیز و اندیشگون بر مشخصه های هستی شناسیک متکی، و از نظر ساختاری بر سبکی مستقل و پیش رونده مبتنی است. اگر واقعیت وجود شعر معاصر را به عنوان شعری با هویت و قابلیت پیروی و تدوام، نادیده بگیریم، بحث در مورد شعر نو به عنوان مکتبی جدید به منظورآگاهی و بیداری طیف گسترده ای از مخاطبان عام و خاص بیهوده به نظر می رسد.

طرح ساختار مستقل شعر معاصر نو نسبت به ساختار (قالب) شعر کلاسیک، نقطه عطف انقلاب ادبی نیما به شمار می رود. ساختار و فرم هر اثر هنری در استخدام عناصر زبانی ویژه است. این ساختار یقیناً باید در جهت خدمت به معناها و نگرشهای ذهنی شاعر، قبل از روند سازه های هنری باشد.

ساختار، تحت تأثیر دنیای درونی شاعر، روانشناسی ذهن و زبان، موقعیتهای زمانی و مکانی و زبانی فرهنگ مادر و نیز تقاضای روح و سلیقه زیباشناسی (aesthetics) زمان مربوط به او در بردارنده نشانه های خاص است که به طور مستقیم و غیرمستقیم به معناهای آگاهانه و اندیشیده صعود می کند.

لوی استراوس می گوید: «ساخت عبارت است از نمونه؛ یعنی طرح فرضی برای نشان دادن چگونگی و شیوه تأثیر و دگرگونی و واکنش نهادها و عادات(لیچ، ۱۳۵۸: ص٤). رولان بارث ساختار را منش واقعی و یا ممکن مجموعه عناصر تشکیل دهنده اثر می داند (Barthes,1982:P.5).

رابرت اسکولز می گوید: «در کنه ایده ساختار گرایی، ایده نظام وجود دارد؛ وجودی کامل و خود تنظیم گر که با دگرگون کردن ویژگیهایش در عین حفظ ساختار نظام مند خود با شرایط جدید سازگار می شود. می توان دید که هر واحد ادبی ازتک جمله گرفته تا کل نظم کلمات با مفهوم نظام ارتباط دارد» (اسکولز، ۱۳۷۹: ص۲۷-۲٦).

معنا شناسی و هویت ساختار

جستجوی قواعد، منش، معنا، دلالت و نشانگان اندیشیده یا نااندیشیده، تحمیلی یا غیر تحمیلی در نظام و ساختار شعر معاصر- بویژه شعر نیما یوشیج به عنوان یکی از معماران این

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

کاخ بلند – و همچنین شیوه فرم دادن به ایده های ذهنی در جهت القای آنها به خواننده، پرسشی بنیادین است که در این مقاله بررسی می شود و مورد چند و چون قرار می گیرد.

طرح در شعر کلاسیک، ساختار در شعر نو

شعر معاصر بر ابزار ساده بیانی و زبانی متکی است و هویتش را مدیون ساختاری نو، معنایی جزمی و خاص است و در این پویایی، شکوه خود را مرهون نوآوری ذهن و زبان شاعرانی چون نیماست. تجدد نیما منشور چند پهلویی برای بشارت تولدی دیگر در قلمرو نظریه شعری و همچنین ساختاری نظام مند برای حمل این نظریه است؛ بدین معنا که دخالت نیما به کوتاه وبلند کردن مصراعها یا شکست در قید و بند قافیه و ردیف، یا تراش دادن زبان محدود نمی شود؛ چنانکه در اشعار آغازین او، که ظاهراً با قافیه و ردیف کلاسیک پرورده شده عناصر زبانی و مفاهیم نو متجددانه فراوان است، اما ساختار این اشعار، کلاسیک و سنتی است.

ولع زیبا شناسانه نیما همواره برای دستیابی به فرم و ساختاری نو در جهت هماهنگی و توافق با ذهن نو اندیش و انقلابی خود بوده است؛ چنانکه تمام تلاش و کوشش او در جهت بسامان کردن و تراشیدن این فرم بود تا بتواند از هر جهت انعکاس طبیعی و مستقل ذهن و زبان او را پوشش دهد. از این رو ذهن را از بند قافیه و ردیف آزاد کرد و به نوعی در خدمت زبان قرار داد. البته ابتکار او در این حد متوقف نشد بلکه ساختاری جدید بنیاد کرد که آگاهانه در خدمت تنیدن کانون شعری قرار گرفت. **استفاده از واژه کانون به منظور ارائه عنصری است به منظور حمل بار ممکن تراکم حضور معناست**، که در این مقاله با مرکزیت مترادف است. این کانون شعری در جهت اسکلت بندی و استحکام کلیت شعر، مفهوم مستقل خود را باز می یابد.

در نقد ساختاری، پیوسته سخن از کلیت (totalite) اثر است و از این رو نقد ساختاری را نقد کلیت هم گفته اند؛ یعنی نشان دادن دلالتهای معنایی موجود در کلیت ساختار اثر(گلدمن، ۱۳۶۹: ص۱۰). در مقایسهٔ ساختار شعر معاصر با ساختار شعر کلاسیک، در می یابیم که در شعر کلاسیک به لحاظ مرکزیت و کانون در محدوده ساختار (قالب شعری) با تأکید و تشخص ویژه در پایان شعر رو به رو می شویم. مقصود از پایان مشخص، تأکید و ایجاد یک جزء از شعر در یک نقطه خاص – غایت شعر – به عنوان تجلی واقعیت شعری است و سیر طبیعی و

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

منطقی روند شعر بدان ختم می شود. در شعر کلاسیک همه اجزا و عناصر زبانی از آغاز به غایت شعر گریز دارد، و در صورت حذف و نادیده گرفتن عنصر پایانی ساختار شعر مهمل و مبتذل خواهد شد؛ حتی در شعرهای کلاسیک نیما، پایان بلافصل در روند استنتاج و تأثیر گذاری از کلیت شعر، نقطه اوجی به حساب می آید که انرژی درونی شعر در آنجا به صورت کامل تخلیه و قطع می شود. اما در شعر معاصر، تخلیه عاطفه شعری در فواصل متعدد (آغاز، میانه، پایان) آگاهانه، ساختاری مبتکرانه به شعر بخشیده است.

عادت به فاصله گرفتن از اثر ادبی و نگرش به ساختار کلی آن اثر است که اهمیت دارد و در بردارنده کشف معناها و مفاهیم پیش ساختاری است(نورتروپ فرای، ۱۳۷۲: ص٦٧). نگاهی به ساختار شعر صد در صد نو نیما نشان می دهد که این ساختار به گونه ای خاص در دو نقطه حساس شعر – آغاز و پایان – تجلی و استقلال می یابد و خواننده همواره این دو نقطه حساس را، که اسکلت طبیعی شعر را تشکیل می دهد، فرایاد می آورد؛ چرا که تکرار مصرع آگاهانه و اندیشیده، شبکه کانونی و مرکزی شعر را خواهد تنید. شعر بدون احتساب این مصرع کانونی و اسکلت ساز، ناقص می نماید و در صورت حذف یا نادیده گرفتن این مصرع، شعر با افت معنایی محسوس و اساسی رو به رو می شود.

این مصرع مکرر، علاوه بر تنیدن شبکه کانونی معنایی، نقش اسکلت شعری را ایفا می کند و مانند چارچوب و قالبی، ساختار شعر را نگه می دارد. این اسکلت شعری، رویکردی پیش رونده از سطح فرهنگ و ادبیات کلاسیک فارسی در قلمرو سازه های شعری به سوی زیبا شناسی مدرن اروپایی – بویژه ادبیات فرانسه – است که با نبوغ و استقلال فکری نیما کشف شد.

شعر«تو را من چشم در راهم» نمونه ای موفق، از حضور این ساختار مدرن در قلمرو شعر معاصر است.

تو را من چشم در راهم شباهنگام
که می گیرند در شاخ تلاجن سایه ها رنگ سیاهی
وز آن دلخستگانت راست اندوهی فراهم
تو را من چشم در راهم
شباهنگام، در آن دم که برجا دره ها چون مرده ماران خفتگانند

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام
گرم یادآوری یانه، من از یادت نمی کاهم
تو را من چشم در راهم (نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ص۴۹۹)

در این شعر، یک مصرع مکرر کانون معنایی شعر را رقم زده است. این مصرع در آغاز و میان و پایان تکرار شده و در میان این انعکاس آغاز در پایان، همگی مضامین میان این دو در جهت معنا بخشی و برجسته کردن مصرع کانونی، خود معنایی فرا زبانی و مضاعف یافته است.

ساختار چرخشی: تکثیر مرکز

رسالت این مصرع مکرر، آفریدن یک فرم و ساختار مسدود و دایره ای است. ساختار اشعاری مانند«تو را من چشم در راهم» فرمی چرخشی است از آغازی نکو به سوی همان آغاز، که بن بستهای مفهومی و نماهای مسدود کننده –قافیه و ردیف – و همچنین اهداف خاصی از جمله فرایند کانون و مرکزیت معنایی را توجیه می کند.

در این گونه ساختارها، زبان شعر در کلیت به صورتی پذیر فتنی گریز به مرکز دارد؛ یعنی گریز به کانون معنایی شعر که در جهت تأکید و برجسته کردن آن شکل گرفته است.

«هر ساختار هنری، شعر یا داستان، یک نقطه گرانیگاه اصلی و یا به قول ساختار گرایان مکتب پراگ، یک سطح مسلط دارد»(تری: ۱۳٦۸: ص۱۳۷). که همان مرکزیت اثر است و تمام عناصر زبانی و معنایی از اطراف جمع شده به صورت آگاهانه به این مرکز ختم می شود، به گونه ای که عناصر در اثر، تابعی از این مرکز است و اگر سیطره مرکزیت – مصرع مکرر– را نادیده انگاریم، زبان و عناصر آن با همه روانی به افت معنایی محسوس دچار می شود.

ژاک دریدا می گوید: «نقش این مرکز نه تنها تشکیل، تنظیم و مرتب کردن ساختار است بلکه مهمتر از آن، قطعی ساختن این مسأله است که اصل ایجاد ساختار باعث محدود کردن آنچه ما بازی ساختار می نامیم، می شود» (احمدی، ۱۳۸۰: ص۳۹۷). در شعر مذکور، مصراع «تو را من چشم در راهم» مرکزیت یافته است و اگر آن را از روند خطی شعر حذف کنیم، با رکود محسوس مفهوم در کلیت شعر رو به رو می شویم و زبان شعر بدون مصرع کانونی به انبوهی از نشانه های ارجاعی ساده تبدیل می شود که در کل، هیچ پیام خاصی را نه دنبال و نه القا می کند. پس این مرکز است که «بازی را بند می آورد و مجالی برای جایگزینی،جایگردانی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

یا دگرگونی نمی دهد. مرکز بنا به تعریف، چیزی اساسی در ساختار است. مرکز بر ساختار حاکم است. مرکز حضور مداومی است که با توجه به آن، خود ساختار را می توان همچون، حضور کاملی فراسوی زبان تصور کرد» (پین، ۱۳۸۰: ص۲٦).

«اندیشه غرب اصطلاحات پر شماری پدید آورده است که به مثابه اصول مرکزی عمل می کنند. هستی، جوهر، ماده حقیقت، صورت، بدایت، نهایت، مقصود، انسان، خدا، و نظایر آن از جمله این اصطلاحات است. تمایل مخاطب آثار هنری به وجود یک مرکزیت از آن روست که مرکز، هستی اثر را به مثابه حضور (center) تضمین می کند» (سلدن، ۱۳۷۲: ص١٦٥-١٦٦).

رسیدن به کانون و مرکزیت معنایی در شعر معاصر با گذر از مسیر ساختهای زبانی و شعری و همچنین مایه های تکرار شونده میسر خواهد بود؛ چرا که مسیر پرورش کانون شعری معاصر را منظره های مضمونی متفاوتی زینت می بخشد که به مثابه چشم اندازهای طبیعی ذهن شاعر، بازشناسی و کشف کانون و مرکزیت در شعر را موجب خواهد شد.

در شعر مذکور، مصرع مکرر«تو را من چشم در راهم» مرکز و کانون معنایی شعر است که کلیت شعر و عناصر زبانی حول محور این مصرع، معنا و ساختار یافته است به طوری که با نادیده گرفتن این مصرع مکرر، شعر، مهمل و بی معنی خواهد شد.

پایان پذیری خلاق: رهایی معنا

اصلی ترین و اساسی ترین ویژگی ساختاری شعر معاصر، که بیانگر تعلق این گونه شعرها به محدوده تفکیک شده، شعر نو معاصر و نیمایی است. شیوه پایان پذیری آنهاست؛ بدین معنا که شعر آزاد به سبب روانی بسیاری که دارد، پایان ناپذیر به نظر می رسد و هیچ کاری دشوارتر از پایان دادن به این نوع شعرها نیست» (نازک الملائکه، ۱۳۷۵: ص۱۳).

البته ناتوانی و دشواری در فراهم آوردن یک پایان قطعی، بیش و پیش از اینکه معلول نتوانستن باشد، برآمده از سرشت، وظیفه و تعهد شناور و قطعی نشده شعر معاصر است.

در ساختار شعر نیما، شیوه پایان پذیری اشعار، نشانه ای از تازگی و تجدد است که به نام خود او ثبت شد. در این گونه اشعار، پایان شعر به جای اینکه تأکید بر نهایت باور و عقیده خواننده باشد، پنجره ای باز از پرسش و تردید و تلقین ابهام در مقابل ذهن مخاطب است، به

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

طوری که فضای پایان اشعار کاملاً نو نیمایی«تو را من چشم در راهم»، «آی آدمها» و «هست شب» و... فضایی خنثی و نامتناهی (infinite) است که خواننده را به بازنگری و باز خوانی چند باره شعر از آغاز فرا می خواند. در بند پایانی شعر «آی آدمها» بیشتر دقیق می شویم.

... **آی آدمها** که روی ساحل آرام در کار تماشایید!
موج می کوبد به ساحل خاموش
پخش می گردد چنان مستی به جای افتاده، بس مدهوش
می رود نعره زنان وین بانگ باز از دور می آید.
آی آدمها
و صدای باد هر دم دلگزاتر
از میان آبهای دور و نزدیک
باز در گوش این نداها
آی آدمها... (نیما یوشیج، ۱۳۷۱: ص۴۹۹)

در این شعر، گذشته از محوریت و مرکزیت مصرع«آی آدمها» به عنوان کانون و ایجاد کلیت و یکپارچگی (coherence) پایان پذیری شعر با این مصرع «آی آدمها» و لابد چند نقطه، دال بر کشش معنایی شعر است.

در غایت ساختار بعضی از شعرهای معاصر، آخرین مصرع با چند نقطه رها می شود. این چند نقطه دال بر تکثیر و رهایی معنا از قید و بند واژه در ذهن مخاطب شعر تا بی نهایت است. ذهن مخاطب با توجه به معلومات و تفکرات فردی او، جایگاهی است که شعر معاصر بر بستر آن هستی خود را تکمیل و تثبیت می کند. ذهن مخاطب، مقصد پیام و معنای اصلی شعر است. مخاطب با خواندن شعر و درک درست از کلیت آن، هم از نظر عواطف و هم از لحاظ تفکر در فرایند باروری و تکمیل نهایی شعر شرکت دارد.

منفعلترین خوانندگان، مربوط به شعرهایی است که پایان پذیری آنها قطعی است. این گونه پایان پذیری به مخاطب خود، نوعی آسایش و آرامش ناشی از اتمام را انتقال می دهد که چندان پایا نیست و زود از ذهن پاک می شود.

شعرهایی که پایان باز و رها شده دارد، خواننده را به جدال با ذهن خود برای دستیابی به معنای نهایی شعر وادار می کند؛ معنایی که تأکیدی بر باور آنها از کلیت شعر باشد. در واقع

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

شعر معاصر از خواننده و قضاوت ذهنی او برای تکمیل خود مدد می طلبد. این ابهام پایانی علاوه بر ابهام و انرژی تأویل پذیری شعر معاصر برگیرایی و توان نفوذ شعر می افزاید.

در ساختار جدید شعر معاصر، معناها از اطراف جمع می شود و خود را در وجود مصرع کانونی متمرکز می کند. وجود این مصرع مکرر، وجه عقلانی حضور معناهای اندیشیده در مصرعهای بعدی تلقی می شود. این مصرع با اهمیت و حساسیتی که دارد، غایت شعر را رقم می زند. پایان پذیری شعر با حضور فیزیکی و معنایی این مصرع، باعث حساسیت مضاعف ساختار می شد. تکرار این مصرع کانونی در پایان ساختار، خواننده را با توقف ناگهانی شعر در جایی حساس رو به رو می کند؛ چرا که در روند تکاملی شعر، این مصرع مکرر بود که باعث باروری معنا در دیگر، مصرعها می شد. اکنون پایان پذیری شعر با این مصرع، نوعی خلأ ذهنی برای خواننده به وجود می آورد. این حس تعلیق ناگهانی باعث می شد که خواننده با توجه به کلیت ساختار در روند تکمیل معنای شعر در غیاب شاعر به فعالیت ذهنی بپردازد. ساختار نو نیمایی با تکرار آغاز در پایان به مخاطب می فهماند که شعر، همچنان در نقطه آغاز و شروع است و در واقع این ذهن اوست که انرژی شعر را برای بالاندن و تکثیر معنایی تقویت می کند.

با نگاهی به اشعار کلاسیک فارسی، می توان دریافت که پایان و نتیجه گیری روند خطی شعر، تحمیلی است و خواننده بدون هیچ مقاومت ذهنی مجبور به پذیرفتن آن است. اما شعر " هنر معاصر در پی تحمیل هدفی یا معنایی خاص از جانب نویسنده – به مثابه اثری اقتدار گرایانه – نیست، بل در جستجوی امکانی است تا مخاطب اثر، خود به نویسنده تبدیل شود؛ یعنی بی وقفه در کار خواندن متن، معنا را بیافریند»(بنیامین، ۱۳٦٦: ص۱۰). نیما در جستجوی چنین امکانی به ساختاری مستقل دست یافت که این ساختار، فرصت تفکر درباره امکانات دیگری را می دهد که ذهن خواننده آبستن آن است.

واسازی ساختار: تعدد مدخلیت

«در آفرینش اثر هنری، اصل تکرار (repetitation) یا وقوع مجدد (recurrence) عنصری اساسی است؛ یعنی آنچه در موسیقی، وزن و در نقاشی، انگاره را به وجود می آورد. ادبیات نیز با این همانی بین جهان بشری و جهان طبیعی پیرامون آن و یافتن وجوه تشابه میان آنها سروکار دارد.در طبیعت آشکارترین جنبه تکرار، وقوع مجدد حرکت دوری است؛خورشید,

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

ماه، ستاره ها، می آیند و می روند. فصلها با حرکت دوری خود در حال آمدن و شدن هستند. خلاصه چرخه طبیعت می گردد و این حرکت دوری و مکرر و متصل، ستون فقرات زندگی بشری و جانوری است»(نورتروپ،فرای، ۱۳۷۲: ص٦٧). ادبیات و ساختار شعر معاصر با رویکرد تقلید از پدیده های بیرونی به عنصر تکرار دست یافت. این تکرار ساختار، شعر را علاوه بر اسکلت بندی به فرمی اپیزودیک (episodic) تبدیل کرده است. با دستیابی به عنصر تکرار مصرع و ایجاد ایستگاه های توقف در خط روایی شعر، ساختار شعر برای تقویت انرژی حافظه خواننده به واحدها و بندهایی چندگانه تقسیم شد. ساختار اپیزودیک شعر معاصر، استحکام کلیت شعری را تقویت کرده است به طوری که اگر خواننده، آگاهانه و یا ناآگاهانه نتواند پاره ای از شعر را بفهمد، خلل چندانی متوجه نظریه شعر نخواهد شد، فقط از تأکید و آشکاری معنای کانونی کاسته خواهد شد؛ چرا که هر پاره ای شعری، جزئی از باور معنایی را به صورت مستقل بر دوش دارد و با حذف آن واحد ساختاری، کل شعر بی معنا و مهمل نخواهد شد.

در شعرهایی چون «آی آدمها»، «تو را من چشم در راهم»، «هست شب» و «چراغ» و... مصراع مکرر، که لابد کانون شعری نیز هست از آغاز تا پایان شعر در معرض درک مکرر و مضاعف خواننده قرار می گیرد، به طوری که این تکرار به عنوان مفهومی ذهنی، اندیشمندانه و معنا دار از منظر عینی و واقعی برای استخوان بندی (skeleton) درست ساختار، توجیهی معقول می یابد.

ویژگی دیگر این واسازی ساختار (فرم اپیزودیک)، تعدد بخشیدن به مدخلیت شعر است. در ساختار شعر کلاسیک، جز سرآغاز، شروعی دیگر متصور نیست. شعر از نقطه ای آغاز می شود و تا پایان در خدمت همان آغاز است. غایت شعر کلاسیک با احتساب آغازی خاص و مطمئن رقم خورده است که پایان پذیری آن نیز توجیه آغاز شعر است؛ یعنی روند شروع شعر در ساختار کلاسیک در خدمت خلق پایان شعر است.

در شعر معاصر با پاره پاره شدن ساختار، مدخلهای متعدد نیز خلق می شود. قطعیت مدخل برای ساختمان شعر نوچندان متصور نیست؛ چرا که غایت شعر نیز خود مدخلی جداگانه است که می توان گفت شعر از آنجا آغاز می شود.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

در واقع شعر معاصر با ذکر مصرع تکراری در آغازو پایان به ساختاری بی آغاز و بی پایان دست یافت. آغاز شعر در پایان تکرار شده، و پایان به نوعی به آغاز پیوسته است. در این برهم نمایی آغاز در پایان، شعر از عناصر میان مایه ای تشکیل شده است که آنها خود می توانند مدخلیتهای متعدد را بیافرینند.

نیما خود گفته است:«این ساختمان یک طرز مکالمه طبیعی و آزاد است که آن قدر گنجایش دارد که هرچه به آن دهی از تو می پذیرد. این ساختمان از مخاطب پذیرایی می کند. برای آنکه آنها را وا می گذارد در یک یا چند مصرع، یا یکی دو کلمه از روی اراده و طبیعت، هر قدر بخواهند صحبت بدارند. هر جا خواسته باشند شروع کنند و هر جا خواسته باشند سؤال و جواب خود را تمام کنند بدون ناچاری و کم وسعتی ساختمان شعری(نیما یوشیج، ۱۳۵۱: ص۱۰۰). در این ساختار، معادله ذهنی خواننده از ساختار و نظام مورد انتظار بر هم می ریزد و ساختاری بدیع طرح می شود که کانون این انقلاب ساختاری در قیاس با ساختار شعر کلاسیک، طرح مصرع مکرر و کانونی است. نیما با واسازی ساختمان شعر و پاره پاره کردن متن شعری و پراکندن معانی در پاره هایی جداگانه در امتداد شکاف خلق شده توسط این مصرع مکرر، منزلت و جایگاه ساختار شعر کلاسیک را به عنوان ساختمانی پذیرفته شده، نفی کرد.

تکرار مصرع: تقویت موسیقی، مکث توصیفی، عقلانیت شعر

در ساختمان شعر معاصر، عنصر تکرار مصرع جای همان، قافیه و ردیف کلاسیک را پر کرده است. قافیه و ردیف، که یکی از عناصر اساسی ساختمان شعر کلاسیک تلقی می شد از منظر تجدد نیمایی قید و بند محسوب شد، از جهتی دیگر تولد یافت و در تولد جدید خود کانون معنایی یافت و کلیت شعر را در جهت معناپذیری شعر، پاسداری و حراست کرد. پاسداری ازآن جهت که نیما با آگاهی کامل از آزادی قید و بند قافیه و ردیف به ضرورت وجود چیزی – مصراعی- برای نگه داشتن شاعر از لغزیدن در وادی آشفتگی و پراکنده گویی و ابتذال پی برد. از این رو مصرع مکرر را به عنوان نایب برحق قافیه وردیف کلاسیک در جهت تعدیل مضامین شعری درحول وحوش

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

آن و همچنین اسکلت بندی و جلوگیری از افت موسیقیایی (orchesteration) به کار گرفت.

در این ساختمان با وجود مصرع مکرر، شاعر سعی داشته است تا با تکرار مصرع در جهت نگهداری ریتم زبان و موسیقی آن کوشا باشد. گویی مصرعهایی مانند«تو را من چشم در راهم» و «آی آدمها» و... بیانگر این نکته است که شاعر تا انتها دغدغه حفظ و ابقای ریتم داشته است. از این رو پافشاری در تکرار مصرع برجسته، مهیا کردن فضایی موسیقیایی برای القای بهتر مفاهیم را توجیه می کند. زبان در تأویل این موسیقی و کارکرد آن راه به جایی نمی برد. موسیقی این اشعار خود در جستجوی حدود و نیز جوهره موسیقی خود است. «کارزبان و منتقد تنها کشف موسیقی است و تأویل آن به ذهن و حساسیت او بستگی دارد» (Barthes ,1977:P.179).

از دیگر رسالتهای این ساختمان شعری نو با توجه به مصرع مکرر ایجاد توقف و مکث در فواصل عمودی شعر است. نیما با آگاهی از سنت کلاسیک و بینش خاصی که به فرایند پیش رونده شعر معاصر داشت، دانست که روانی بیش از حد در ساختار شعر به دلیل تکرار افاعیل عروضی، دام چاله ای است برای روانی و سستی و بی روح شدن شعر نو(نازک الملائکه، ۱۳۷۵: ص١٤). ترس از ابتذال و سستی، نیما را بر آن داشت که با تکرار مصرع و تشکیل مرکزیت در فواصل عمودی شعر، نوعی مکث و توقف را پیشنهاد کند. به قول اخوان ثالث:«از نظر سوق طبیعی کلام مکث و نفس چاق کردنی لازم است (اخوان ثالث، ۱۳٦۳: ص ۱۲۸).

رولان بارث این مکثها و سکوتها را لحظه هایی شاعرانه می داند که گرفتار در میان دو پاره زبانی است. او می گوید این مکثها پاره های افتاده زبانی نیست بلکه همچون نوری، خلئی و نوعی آزادی منفجر می شود و به منزله آوردن ادبیات به دروازه های ارض موعود می داند. بارث با استدلهای دیگری به نگارش سپید (colourless writing) برای رهایی زبان ادبی دست می یابد(Barthes,1967:P.63).

در شعر «تو را من چشم در راهم » از شروع این مصرع تا تکرار دوباره آن هیچ توقف و مکثی جایز نیست و اگر تکرار این مصرع نبود، روانی و تداوم زبان، کسل کننده و بی روح می نمود. فرار از این تسلسل مبتذل، نیما را بر آن داشت که مصرع «تو را من چشم در راهم» را در

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

فواصل مشخص، آگاهانه تکرار کند. درست است که مصرع آغاز شعر به واسطه جرقه ای دفعی یا به قولی الهامی است(براهنی، ۱۳۷۱: ص۱۱۹) ولی تکرار عامدانه و آگاهانه آن در وسط و پایان شعر دال بر روند منطقی و عقلانیت شعر است که آگاهانه توسط نیما به منظور رسیدن به ساختاری مستقل به کار گرفته شد.

معناشناسی ساختار، وحدت لحن

تأکید بر تک آوایی کردن شعر، گوشه ای از معناشناسی ساختار شعر نو نیمایی را روشن می کند. دوری از چند آوایی و پراکندگی معنا با کانون شعری است که ممکن می شود؛ به عبارت دیگر دغدغه شاعر برای حفظ وحدت لحن (tone) در کلیت شعر، ساختمان و ساختاری نو را تقاضا کرده است. در شعر «هست شب» دقیق می شویم.

هست شب، یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است.
باد نو باوه ابر، از برکوه
سوی من تاخته است
هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا
هم از این روست نمی بیند اگر گمشده ای راهش را
با تنش گرم، بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ
با دل سوخته ی من ماند
به تنم خسته که می سوزد از هیبت تب!
هست شب؛ آری، شب (نیما یوشیج، ۱۳۵۱: ص۷۱)

در شعر مذکور، نظریه ذهنی شاعر برای ارائه احوال درونی خود در تاریکی شبی خاموش و متراکم مورد تأکید قرار گرفته است. فضا سازی با عنصر مکرر «هست شب» از آغاز تا پایان شعر، محدود کننده مضامین پراکنده ذهن شاعر در این چارچوب معین و مؤکد است. تأکید و

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

اصرار بر تک آوایی کردن شعر، عمق بخشیدن به مرکزیت شعر است که همان حساسیت شاعرانه است.

تکرار عنصر« هست شب» و تأکید و تأسف پایانی شعر با «آری، شب» نشاندهنده تداوم مرکزیت و تسلط هالهٔ معنایی واژه «شب» است. شاعر در بطن آزمون زندگی خود، دستاوردهای ذهنی داشته است که به منظور پوشش زبانی به آنها از عنصر تکرار استفاده کرده است. در واقع اندیشه های ذهنی او به واسطه ساختاری نظام مند ارائه شده و گویای مفهوم و معنای خاص است که موجب انتقال ذهن خواننده به فضایی سخت حزن انگیز و بسته می شود که هیچ گریزگاهی از آن متصور نیست. از این رو این فضاسازی با تکرار «هست شب» در آغاز، میان و پایان، مورد تأکید قرار گرفته است.

اگر شعر«هست شب» را شعری سمبلیک قلمداد کنیم، عنصر تکرار درآن نماینده دوره خفقان حول و حوش سال ۱۳۲٤ و انقلاب مشروطه و روی کار آمدن مصدق و مبارزات او در نهایت کودتای دفعی بیست و هشتم مرداد و دیگر بگیر و ببندهاست(پور نامداریان، ۱۳۷۷: ص۳۷۱) که به زیبایی با فضا سازی «هست شب» و تکرار آن در فواصل نشان داده شده است. تکرار مصرع، چند گانگی و انرژی تأویل پذیری متن و غنای معنوی آن را تضمین می کند. این چندگانگی، متن را تاریخی و زمان بندی می کند و دیگر متن نمی تواند به گونه ای صریح و قاطع از تأویل جدا شود. متن شعری با توجه به بستر تاریخی و زمانمند آن استبداد گریز می شود و معنای قطعی و یکسویه زبانی و دال و مدلولی را بر نمی تابد(احمدی، ۱۳۷۸: ص٤٦).

در شعر «هست شب» عنصر تکرار شونده، فضای درونی شعر را در حوزه و بستری تأویل پذیر قرار داده است و از طرف دیگر، انتظار دگرگونی و گردش دفعی مضامین را به صفر رسانده است.

در این ساختار، «هست شب»نقش مرکزیت پیدا کرده است. «در واقع نقش مرکز، راستا کردن و سازمان بخشیدن به ساختار است و متعادل کردنش و از همه مهمتر اطمینان دادن به ماست – خواننده – که اصل سازماندهی، عدم نظم در ساختار از نظر مضامین محدود و تعدیل خواهد کرد. تصور ساختاری بدون مرکز، برای سازمان یافتگی درونی، بی معناست»(احمدی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

۱۳۸۰: ص ۳۹۲). اساساً شاعر در ساختار شعر «هست شب» از دگرگونی مضامین عاجز است؛ چرا که چارچوب استوار ساختمان شعر به واسطه تکرار «هست شب» از پیش، ذهن شاعر را متمرکز کرده است و از گردش مضمونی و پراکندگی در ساخت و معنای اثر جلوگیری می کند. این تک آوایی و وحدت لحن در ساختمان شعر، نتیجهٔ دیدگاه ذهنی و تعینی شاعر است در جهت انتقال تفکر و معنای قاطع و مؤکد.

نتیجه گیری

ساختمان و ساختار شعر معاصر نیمایی علاوه بر بداعت و تازگی در خدمت معناها و تفکرات آگاهانه ای است که قبل از کشف ساختار در ذهن نیما وجود داشته است. تلاش برای رهایی و تکثیر معنا و شرکت دادن مخاطب در روند ساخت و تکمیل شعر، فرار از قید و بند قافیه و ردیف کلاسیک، توجیه عقلانیت و روند منطقی آفرینش هنر شعر، تقویت انرژی تأویل پذیری و غای معنوی و تضمین باروری متن، ترمیم افت موسیقیایی ناشی از حذف ناگزیر قافیه و ردیف، گریز از سستی و ابتذال و روانی بیش از حد شعر، ایجاد مکث، توقف و سکوت برای تعلیق ذهنی خواننده، جلوگیری از پراکندگی مضامین و تأکید بر وحدت لحن، گریز از پایان پذیری قاطع و مؤکد و تعدد و تنوع بخشیدن به مدخلیت از مهمترین تفکرات و اندیشه های مستقل و فردی نیما در کشف این ساختار است که به صورت منطقی در متن مقاله مورد تحلیل قرار گرفت.

منابع

۱- احمدی، بابک؛ *ساختار و تاویل متن*؛ انتشارات مرکز؛ چاپ ۱۳۸۰.

۲- احمدی، بابک؛ *آفرینش و آزادی*، انتشارات مرکز؛ چاپ دوم ۱۳۷۸.

۳- اخوان ثالث، مهدی؛ *بدایع و بدعت و عطا و لقای نیما یوشیج*؛ انتشارات بزرگمهر، چاپ دوم ۱۳۶۹.

٤- اسکولز، رابرت؛ *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ انتشارات آگاه چاپ ۱۳۷۹.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

۵- انگلیتون، تری؛ *نظریه ادبی*؛ ترجمه عباس مخبر؛ انتشارات مرکز؛ چاپ ۱۳٦۸.
٦- براهنی، رضا؛ *طلا درمس*؛ انتشارات فردوس؛ چاپ ۱۳۷۱.
۷- بنیامین، والتر؛ *نشانه هایی به رهایی*؛ ترجمه بابک احمدی؛ انتشارات تندر؛ چاپ ۱۳٦٦.
۸- پورنامداریان، تقی؛ *خانه ام ابری است*؛ انتشارات فردوس، چاپ ۱۳۷۷.
۹- سلدن، رامان؛ *راهنمای نظریه ادبی*؛ ترجمه عباس مخبر؛ انتشارات طرح نو؛ چاپ ۱۳۷۲.
۱۰-پین، مایکل؛ *لکان، دریدا، کریستوا*، ترجمه پیام یزدانجو؛ انتشارات مرکز؛ چاپ ۱۳۸۰.
۱۱-فرای، نورتروپ؛ *تخیل آشفته*؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ نشر دانشگاهی؛ چاپ دوم ۱۳۷۲.
۱۲-گلدمن، لوسین؛ *نقد تکوینی*، ترجمه محمد تقی غیاثی؛ انتشارات بزرگمهر؛ چاپ ۱۳٦۹.
۱۳-لیچ، ادموند، *لوی استراوس*، ترجمه حمید عنایت؛ انتشارات خوارزمی؛ چاپ دوم ۱۳۵۸.
۱٤-نازک الملائکه؛ *مسائل شعر معاصر*، مجله ادبیات معاصر، ترجمه کامل احمد نژاد؛ ستاره اول؛ سال اول۱۳۷۵.
۱۵-نیما یوشیج، *مجموعه کامل اشعار*، بکوشش سیروس طاهباز، انتشارات آگاه؛ چاپ دوم ۱۳۷۱.
۱٦-نیما یوشیج؛ *ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش*؛ انتشارات گوتنبرگ؛ چاپ دوم ۱۳۵۱.

منابع انگلیسی

17- Barthes, Roland, *Writing degree zero*, Translated by Annette Lavers and Colin smith 1967. P. 63.

18- Barthes, Roland, *Structurlism and after*, Translated by Annette Lavers, 1982.P.5 .

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]

19- Barthes, Roland, *Image – Music – Text*, translated by Stephen Heath (London: Fontana), 1977. P. 179.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.5.3.4]