

بررسی عناصر روایی در شعر «خانواده سرباز» نیما^۱

غلامحسین شریفی ولدانی^۲

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان

پرستو حیدری^۳

دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشگاه اصفهان

چکیده:

شعر خانواده سرباز روایتی شعرگونه است که در آن عناصر روایی چون زاویه دید، درون‌مایه، شخصیت‌پردازی، فضا و پیرنگ که اساس و پایه هر روایت است، به کار گرفته شده است. وجود سه رکن آغاز، میانه و پایان بر اساس تعریف ارسطو از روایت و توالی آن‌ها روایتی منسجم با پیرنگی مناسب را پدید آورده است. نیما در عناصر روایی چون شخصیت‌پردازی، صحنه‌پردازی و فضا‌گرایش خود را به رمانتیسم نشان می‌دهد؛ در مقابل تنها درون‌مایه و موضوع اصلی این شعر روایی به مسئله‌ای اجتماعی پرداخته است که در آن گرایش نیما را به رئالیسم مشخص می‌کند. در نهایت داستان نقطه عطفی است که گذار نیما را از رمانتیسم به رئالیسم نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات داستانی، ادبیات معاصر، شعر روایی، نقد ادبی، نیما یوشیج.

مقدمه:

روایت، داستانی است که در زمانی روی می‌دهد و راوی کسی است که این داستان را نقل می‌کند. شاعران به دلیل هم‌گرایی با نثر و خاصیت القایی داستان از امکانات و عناصر داستانی در سرایش شعرهای روایی استفاده کرده‌اند. یکی از عرصه‌های روایتگری در ادب فارسی شعر است و از قدیم‌ترین آیام بسیاری از متون روایی در قالب منظومه ارائه شده‌اند.

در اروپا همچون ایران پیش از پیدایش رمان بیشتر روایت‌ها در قالب شعر بیان می‌شد. در شعر معاصر ایران نیز روایت، با وجود تغییراتی که در قالب، فرم و محتوا پدید آمد، همچنان ادامه یافت. بعدها نیما با سرودن «افسانه» به طور کلی با رویکردی نو به روایت پرداخت و با دیگر آثارش راه نوی را که با «افسانه» آغاز کرده بود، پی گرفت. (سلیمانی، ۱۳۸۶: ۳)

از ساز و کارهای داستانی بودن شعر، محاوره و روایتی ست که حس داستانی به مخاطب می‌دهد. شگردهای شعر داستانی نوین به «روایی - گفت و گویی» و «داستانی» تقسیم می‌شود (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۴۵).

نیما در اشعار خود از هردو شیوه روایت بهره گرفته است؛ گاه شعرهایی مانند: «افسانه»، «مانلی» و «خانه سریویلی» را بر مبنایی «روایی - گفت و گویی» سروده است که جنبه نمایشی دارد و گاه شعرهای «روایی - داستانی» چون: سرباز فولادین، قلعه سقریم پی‌دار و چوپان و خانواده سرباز را گفته است که هر کدام دارای عناصر مختلفی از روایت است و بررسی هر یک به طور جداگانه ضروری به نظر می‌رسد.

پیشینه تحقیق:

ذبیح نیاعمران (۱۳۹۲) تأثیر رمانتیک هوگو، موسه و لامارتین را بر افسانه نیما ارزیابی کرده است. پارسا و محمدی (۱۳۸۹) نظریه توصیف نیما را در منظومه سریویلی او تحلیل کرده و غلامحسین زاده و همکاران (۱۳۸۹) روایت‌شناسی نشانه‌ها را در افسانه نیما بررسی کرده‌اند. آبتی (۱۳۹۲) نیز نشانه معنانشناسی گفتمان را در شعر پی‌دار و چوپان نیما تحلیل کرده است؛ اما پژوهش مجزایی درباره شعر خانواده سرباز نیما، به ویژه از منظر موضوع این نوشتار انجام نشده است.

در اینجا به روش کتابخانه‌ای و اسنادی مطالبی در باب روایت و عناصر روایی جمع‌آوری و سپس سعی شده است به سؤالات زیر پاسخ داده شود:

- ۱- شعر روایی خانواده سرباز نیما چه میزان از عناصر روایی را داراست؟
- ۲- نیما در هر کدام از این عناصر روایی، گرایش خود را به کدام مکتب ادبی نشان می‌دهد؟
- ۳- آیا شعر روایی خانواده سرباز، نقطه عبور نیما از رمانتیسم به رئالیسم است؟

پردازش موضوع: روایت و پیرنگ آن:

روایت زنجیره‌ای از رخدادهای داستانی (رمون-کنان: ترجمه، ۱۳۸۷: ۱۰) یا «نقل رشته‌ای از حوادث واقعی و تاریخی یا خیالی است؛ به نحوی که ارتباطی بین آن‌ها وجود داشته باشد. روایت به سؤال «چه اتفاقی افتاد؟» جواب می‌دهد و داستان را نقل می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۵۰).

بیشتر نظریه‌هایی که امروزه در مورد روایت بیان می‌شود، بر پایه کتاب فن شعر ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ ق. م) است. هرچند این کتاب در مورد فن شعر نوشته شده است، اولین نظریه‌ها و بحث‌ها در مورد عناصر داستان از این کتاب سرچشمه می‌گیرد. شاید بتوان اولین تعریف از روایت را به ارسطو نسبت داد؛ آنجا که داستان را طول معینی می‌داند که دارای سه بخش آغاز، میانه و پایان است (ارسطو، ۱۳۸۶: ۵۹). اگرچه ارسطو این تعریف را برای پیرنگ داستان آورده اما باید این نکته را در نظر داشت که ارسطو «پیرنگ را جزئی از داستان فرض کرده است و هر جا که صحبت از داستان می‌کند، پیرنگ را نیز در نظر دارد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۶۲).

همچنین ارسطو نخستین کسی است که در مورد عناصر روایی چون: پیرنگ، شخصیت، پیچیدگی و گرگشایی، حالات ادای سخن (لحن)، اندیشه (درون‌مایه) و منظره نمایش بحث می‌کند و آن‌ها را جزء شش عنصر ضروری برای تراژدی می‌داند (ارسطو، ۱۳۸۶: ۵۵).

این عناصر بعدها بسط و گسترش یافت و منتقدان آن‌ها را از نمایشنامه‌های تراژدی به دیگر گونه‌های روایت تعمیم دادند و انواع مختلفی برای روایت قائل شدند و نظریه‌های گوناگونی توسط نورثروپ فرای (۱۹۹۱-۱۹۱۲ م) (Northrop Frye)، برادفورد بوث (۱۹۵۸ م) (Bradford Booth)، تزوتان تودورف (۱۹۳۹ م) (Tzvetan Todorov) و رولان بارت (۱۹۸۰-۱۹۱۵ م) (Roland Barthes) پیرامون روایت و ساختار آن منتشر شد (مارتین، ۱۳۸۲: ۹).

جنبه‌های روایی شعر خانواده سرباز:

منظومه بلند خانواده سرباز با قالبی مسمط‌وار و با بندهایی مستراد گونه، تقریباً در ۱۰۰ بند سروده شده و ظاهراً از ادبیات روس اقتباس شده است (جعفری، ۱۳۸۶: ۲۸۱). نیما این شعر را که

شرح حال خانواده بدبخت یکی از سربازان قفقاز در زمان جنگ است، در سال ۱۳۰۴ سرود و به خواهرش ناکتا اهدا کرد (نیما، ۱۳۸۹: ۱۱۹).

عده‌ای معتقدند نیما در این شعر به رئالیسم گرایش پیدا کرده و به شرح فقر و بدبختی گروهی از مردم اجتماع پرداخته است. (آرین پور، ۱۳۷۴: ۵۹۴)؛ دسته دیگری بر آن هستند که این شعر از نوع رمانتیسم اجتماعی است؛ به همین دلیل در این پژوهش علاوه بر بررسی جنبه‌های روایی این داستان، نقش عناصر روایی، در گرایش به هر کدام از این مکاتب‌ها نیز مشخص می‌شود.

۱-۱. پیرنگ:

پیرنگ از عناصر اصلی ساختار داستان است که داستان بر پایه آن به وجود می‌آید. داستان از اجزای شش گانه تراژدی است و قوانین پیرنگ نیز تقریباً همان است که ارسطو برای نمایشنامه‌های تراژدی عنوان کرده است (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۶۰)

ارسطو پیرنگ را تقلید از کنش و ترتیب رخدادها معرفی می‌کند و ساختار پیرنگ را طول معین و کاملی می‌داند که دارای آغاز، میانه و پایان است (ارسطو، ۱۳۸۶: ۵۵-۵۶) به سخن دیگر یک داستان زمانی به وجود می‌آید که آغاز، میانه و پایانی داشته باشد که پیرنگ آن‌ها را به هم متصل کند و وحدت ببخشد.

شعر روایی سرباز دارای طول معین و کاملی است که شامل آغاز، میانه و پایان می‌شود. آغاز داستان شروع شب، بیداری مادر و گرسنگی بچه‌هاست؛ میانه آن کشمکش فکری زن، مبارزه او با مرگ و مرگ فرزندش، ساره است و پایان آن نیز مرگ زن است و طول داستان هم یک شب کامل تا صبح است. کل این مجموعه با روابطی که بین آن‌ها وجود دارد، پیرنگ داستان را می‌سازد.

مجموعه وقایع اندک این داستان با روابط علت و معلولی به هم پیوند خورده است. مادر دچار پریشانی و آشفتگی است؛ چرا که فرزندانش گرسنه‌اند؛ فرزندش ساره به علت گرسنگی می‌میرد؛ فرزند شیرخوارش مدام به علت گرسنگی گریه می‌کند؛ زن بلند می‌شود تا به او شیر بدهد، اما به علت ضعف به زمین می‌خورد و بر اثر شکستگی سر ناشی از زمین خوردن و خونریزی می‌میرد. همین پیوستگی اتفاقات و روابط علت و معلولی، پیرنگی منسجم را به وجود آورده است که برشی از زندگی این خانواده را تصویر می‌کند؛ هرچند هدف نیما داستان گویی نیست و صرفاً جهت بیان

اندیشه خود از داستان یاری طلبیده است. این مطلب در طول داستان و بیشتر در قسمت‌هایی که شاعر حضور خود را نشان می‌دهد، کاملاً آشکار می‌شود:

شیخ، دولتمند، حکمران، عالم،

ای کسانی که در جهان دائم،

سود می‌یابید زین مصیبت‌ها

باز هم راضی، نیستید آیا؟

داشت فرزندى، مادری بی‌چیز

داد آن را نیز (نیما، ۱۳۸۹: ۱۳۸).

یکی از عناصر روایت که در این شعر مشاهده می‌شود و باعث برجسته‌تر شدن پیرنگ داستان است، تأخیری است که به واسطه کشمکش در داستان ایجاد می‌شود. تأخیر در داستان به واسطه رخدادهایی ایجاد می‌شود که باعث تداوم داستان و به تأخیر انداختن پایان آن است؛ برای نمونه نویسنده با به خطر انداختن زندگی یک قهرمان و طرح یک مخاصمه، داستان را تداوم می‌بخشد (رمون - کنان، ۱۳۸۷: ۱۷۱)

نیما نیز با قرار دادن شخصیت مرکزی (protagonist) زن در مقابل شخصیت‌های مخالفی (antagonist) چون مرگ و گرسنگی و فقر می‌کوشد در داستان تأخیر ایجاد کند.

کشمکش گاهی به صورت رویارویی قهرمانان داستان با محیط اطرافشان است و گاه کشمکش در درون خود آنهاست (نوبل، ۱۳۸۷: ۱۷). در اینجا فقر و گرسنگی به عنوان عاملی محیطی، شخصیت اصلی داستان را تحت فشار قرار می‌دهد؛ زن از ابتدای داستان به دنبال راه چاره‌ای برای رفع آن است. از طرفی مرگ نیز شخصیتی است که زن در درون خود به مقابله با آن می‌پردازد. پس شخصیت اصلی داستان کشمکشی ذهنی با مرگ و کشمکشی محیطی با گرسنگی دارد که هر دو خود به وجود آورنده کنش داستانی هستند؛ اما سرانجام این مبارزه در پایان داستان با مرگ زن خاتمه می‌یابد:

بعد از آن شد لیک، پای تا سرگوش

ماه غایب بود، بادها خاموش.

هر چه از هر سو، رفت و پنهان شد

آن حوالی را غم نگهبان شد

مرگ از پی بود. جان چو غایب شد

مرگ صاحب شد (نیما، ۱۳۸۹: ۱۴۱)

از نظر تودوروف هر روایت دارای دو نوع اپیزود (حادثه فرعی) است: اپیزودهایی که وضعیتی را توصیف می‌کنند و آن‌هایی که گذر از وضعیتی به وضعیتی دیگر را شرح می‌دهند. نوع اول ایستا و صرفاً توصیف است؛ در مقابل، نوع دوم کنشی را در داستان بیان می‌کند و حالتی پویا دارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۸).

قسمت اعظم شعر روایی خانواده سرباز، توصیف شب سخت یک زن و دو بچه گرسنه است. به همین دلیل توصیف نقش مهمی را در این روایت بازی می‌کند؛ به سخن دیگر بیشترین اپیزود به کار رفته در این شعر روایی، توصیف وضعیتی است و تنها کنش روایی‌ای که گذر از یک حالت به حالت دیگر را نشان می‌دهد، در قسمت پایان روایت رخ می‌دهد.

۱-۲. شخصیت پردازی:

در داستان سرباز، یک شخصیت محوری وجود دارد که داستان در واقع شرح پریشانی و تنهایی او در رویارویی با بدبختی و فقر است. راوی برای شرح پریشانی‌های زن از زبان او به شخصیت پردازی مرگ می‌پردازد و به او شخصیتی واقعی می‌بخشد که در مقابل زن می‌ایستد و با او گفتگو می‌کند:

زن بین شب را که چه تاریک است

پیش من یکسان ترک و تاجیک است

شد سحر نزدیک، راه من دور است

کار من بسیار، چشم من کور است

هیچ طفلی را نمی‌بینم

هرچه‌ام / اینم... (نیما، ۱۳۸۹: ۱۳۳).

راوی با بیان سخنانی از زبان مرگ به شخصیت پردازی مرگ و توصیف او پرداخته است؛ زیرا «گفتار شخصیت به واسطه محتوا و شکل خود، چه در مکالمه و چه در ذهن نشانه‌ای از خصلت یا خصلت‌های شخصیت به شمار می‌آید و شکل یا شیوه گفتار نیز ابزار متعارف شخصیت پردازی در متن محسوب می‌شود» (رمون-کنان، ۱۳۸۷: ۸۹).

در داستان نشانی از شخصیت واقعی مرگ نیست و راوی به واسطه افکار پریشان زن و با گفتگوی درونی او با مرگ شخصیت او را نمایان می‌سازد.

راوی به همین نحو به شخصیت پردازی شوهر زن نیز می‌پردازد. به سخن دیگر با اینکه شوهر زن هیچ نشان واقعی‌ای ندارد، باز راوی به واسطه گفتگوی مرد با زن در ذهن او به شخصیت پردازی مرگ می‌پردازد:

زن من اینجایم، گریه کمتر کن.

من نمی‌آیم، فکر دیگر کن.

نه مرا دستی است، نه مرا پای است

نه مرا در سر فکر و سودایی است.

زن! در اینجا من تا ابد خوابم

تا ابد خوابم... (نیما، ۱۳۸۹: ۱۳۱)

راوی با به تصویر کشیدن خیال این دو شخصیت در ذهن آشفته زن، از شیوه جریان سیال ذهن بهره گرفته است و با این تکنیک به شخصیت پردازی پرداخته و درون آشفته و پریشان زن را نشان داده است.

یکی از راه‌های دیگر شخصیت پردازی، نشان دادن درون شخصیت است؛ به این ترتیب خواننده، غیر مستقیم و با دیدن عمل‌ها و کشمکش‌های ذهنی و عواطف درونی شخصیت با او آشنا می‌شود (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۹۱).

راوی داستان ما با به تصویر کشیدن خیال این دو شخصیت در ذهن آشفته زن، علاوه بر آشنا کردن ما با دو شخصیت غیر واقعی، به طور غیر مستقیم و از طریق جریان سیال ذهن به شخصیت پردازی زن داستان پرداخته است.

نیما ادراکات و افکار شخصیت زن را بی‌نظم و ترتیب در کنار هم ارائه می‌دهد و با استفاده از جریان سیال ذهن افکار و احساسات او را بی‌توجه به تطابق منطقی ظاهر می‌کند؛ به طوری که در بعضی از قسمت‌های داستان، مرزی بین خواب و بیداری زن مشاهده نمی‌شود (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۴۲۴).

زن بر آن روزن چشم بگماشت

شکل زشتی دید، هیکلی پنداشت.
بانگ زد: ای مرگ تیز کن دندان
خانه نزدیک است پشت قبرستان!
از سر «کازبک» یک قدم پایین،
مرگ خوش آیین (نیما، ۱۳۸۹: ۱۲۷).

علاوه بر این، دو شخصیت دیگر در داستان هستند که در ظاهر از کمترین کنش داستانی برخوردارند؛ یکی ساره فرزند ده ساله زن که هیچ عمل داستانی از او سر نمی‌زند، ولی مرگش به نوعی نشان دهنده کنش او در مواجهه با فقر است و بر شخصیت اصلی داستان نیز تأثیر می‌گذارد و دیگری فرزند شیرخواره زن است که در کل داستان تنها کنش او گریه یکریز و پی‌درپی است که ذهن زن را آشفته‌تر می‌سازد و در آخر نیز عاملی است که موجب مرگ او می‌شود. این هر دو شخصیت به طور غیر مستقیم و تنها با عمل و کنششان در داستان به خواننده معرفی می‌شوند و در واقع نقش بسزایی در آشفته‌گی و پریشانی زن دارند.

۱-۳. درون‌مایه:

«درون‌مایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۷۴).
داستان خانواده سرباز حول موضوع فقر شکل گرفته است؛ اما درون‌مایه اصلی داستان جنگ و نتایج آن است.

در تمام طول داستان فقر و گرسنگی به وضوح دیده می‌شود و نیما خود این موضوع را به صراحت بیان می‌کند:

این هم از فقر است! ای تهیدستی!
فقر! ای پستی! (نیما، ۱۳۸۹: ۱۴۵).

اما جنگ در لایه زیرین داستان است؛ جایی که نیما خود وارد داستان می‌شود و نظر و عقیده خود را بیان می‌کند:

جنگ هر ساله از برای چیست؟
«نیکلا» داند این چه غوغایی است،

حرص دو ارباب فتنه جویان است،

پس فقیران را خانه ویران است؟

قصر آن ارباب باز پا برجاست!

نیکلا آقاست! (همان: ۱۴۴).

نیما درون مایه داستان را به طور مستقیم و واضح در داستان سرباز بیان می کند و همین امر از تأثیر آن می کاهد؛ زیرا هرچه درون مایه، ظریف تر و غیر صریح تر ارائه شود، تأثیرش بر خواننده بیشتر است (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۸۳)؛ اما پیوندی که درون مایه با پیرنگ داستان برقرار ساخته، باعث هماهنگی اجزای دیگر داستان شده است: فقر عامل تمام بدبختی ها و اتفاقاتی است که در داستان می افتد و همین فقر نیز خود از جنگ نشأت می گیرد و با عنوان داستان - که در مورد خانواده سرباز به جنگ رفته است - ارتباط برقرار می کند.

۱-۴. زاویه دید:

زاویه یا کانون، نگاهی است که داستان از خلال آن ارائه می شود (مارتین، ۱۳۸۲: ۹۱). به سخن دیگر «زاویه دید، یا زاویه روایت، نمایش دهنده شیوه ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می کند و در واقع رابطه نویسنده را با داستان نشان می دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۸۶).

زاویه دید داستان، دانای کل نامحدود است. شاعر به توصیف و بیان هر آنچه در ذهن شخصیت اصلی داستان است، می پردازد و حالات روحی و روانی او را نیز توصیف می کند:

شد از این فکرت، فکر او مسدود
هر مفری شد تنگ و غم افزود.
او به خود پیچید، تنگنا شد
کرد فکری نو از آن میان پرواز:
نان طلب دارد از زنی مادر!
چه از این بهتر! (نیما، ۱۳۸۹: ۱۲۲).

اما گاه نیما از زاویه دانای کل خارج می شود و خود شخصیت زن را مخاطب قرار می دهد و کاری می کند تا خواننده وارد دنیای متن شود:

زن! تو که هستی؟ در چه می‌کوشی؟
کس نمی‌داند از چه می‌جوشی؟
روز تو چون است؟ شب کجا خوابی؟
ناله‌های توست نقش بر آبی
تو چه می‌گیری، خلق بی‌بایند،
جمله می‌خندند (نیما، ۱۳۸۹: ۱۲۱).

نیما در این امر گاه تا جایی پیش می‌رود که خود از داستان خارج می‌شود و به طور مستقیم با خواننده ارتباط برقرار می‌کند:
فقر می‌سازد، شخص را مأیوس
می‌کند او را با بلا مأنوس
زین جهت آرام گشت او اما
هست آرامی، این چنین آیا؟
آسمان! این است قسمت یک زن
یک زن غمگین؟ (همان: ۱۳۷)

علاوه بر این راوی از حدیث نفس و تک‌گویی که از شیوه‌های جریان سیال ذهن است، نیز بهره برده است.

من گنه‌کارم. می‌کنم باور
بدتر از هر بد، خاک من بر سر
لیک این بچه که گناهِش نیست
پاک پاک است او، تاب آهش نیست؛
پس چرا افتاده در چنین اکبیر

آسمان تقدیر! (نیما، ۱۳۸۹: ۱۲۱)

شیوه این تک‌گویی‌ها بیشتر به صورت گفتگویی است. شخصیت زن گاه در طول روایت، بلند بلند با خداوند صحبت می‌کند یا با شخصیت‌های خیالی‌ای چون «مرگ» یا «همسرش» که وجود خارجی ندارد، حرف می‌زند. این نوع تک‌گویی‌ها که در آن‌ها مخاطب ساکت است یا وجود

خارجی ندارد و غایب است، تک‌گویی نمایشی می‌گویند؛ زیرا درست مانند صحبت‌های تک‌نفره در صحنهٔ تئاتر است (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۳۸). این تک‌گویی‌ها بیشتر نمایانگر شخصیت آشفته و مالیخولیایی زن است که به خاطر فشارهای روحی در اثر گرسنگی و رنج به آن دچار شده است.

۱-۵. فضاسازی و صحنه‌پردازی در داستان:

نیما در این داستان به صورت ابتدایی و به روش قدیمی به صحنه‌پردازی روی می‌آورد. او در ابتدای داستان به طور مستقل توصیفی از مکان و زمان داستان ارائه می‌دهد:

شمع می‌سوزد بر دم پرده،

تاکنون این زن خواب ناکرده،

تکیه داده است او روی گهواره

آه! بیچاره! آه! بیچاره!

وصلهٔ چندی است پردهٔ خانه‌ش

حافظ لانه‌اش! (نیما، ۱۳۸۹: ۱۹۱).

در سراسر داستان نشانه‌ای از زمان دقیق آن، جز آنچه در ابتدای داستان آمده است، دیده نمی‌شود؛ تنها در یک جا اشاره می‌شود که ماجرا در اواخر پاییز رخ می‌دهد:

اندر این سرما، کآب می‌بندد،

بر بساط ققر، مرگ می‌خندد،

بخت می‌گرید، قلب می‌رنجد،

این زن سرباز، درد می‌سنجد.

عده‌ای درد است، عده‌ای آیام،

پیش این ناکام،

یعنی این موسم، آخر پاییز،

بینوایان راست موسمی خونریز... (همان: ۱۲۱).

رخ دادن روایت در پاییز، نوعی هماهنگی میان حالات عاطفی قهرمان داستان و طبیعت بیرون را نیز نشان می‌دهد؛ همچنین در جایی دیگر که به مکان داستان اشاره می‌کند، با توصیف آن توسط کلماتی چون «خاموش»، «سرد» و «هول‌افزا» و نزدیکی مکان آن به قبرستان، فضایی متناسب با طرح اصلی داستان را به خواننده ارائه می‌دهد:

قله «کازبیک» خاموش و هرجا

سرد و هول افزا... (نیما، ۱۳۸۹: ۱۲۵).

و

خانه نزدیک است پشت قبرستان

از سر «کازبیک» یک قدم پایین... (نیما، ۱۳۸۹: ۱۲۷).

به طور کلی صحنه پردازی به صورت چیزی خارج از عناصر دیگر داستان است و با دیگر عناصر داستان آمیخته نشده است. شیوه صحنه پردازی به طور مستقیم صورت گرفته و نیما در این زمینه از توصیف استفاده کرده است. او با توصیف صحنه و عنصر مکان و زمان به فضا سازی داستان نیز پرداخته و فضایی که خواننده را وارد آن می کند، کاملاً حزن آلود و رقت انگیز است؛ نکته قابل توجه اینجاست که شاعر برای نشان دادن این فضای غمناک، از لحن نیز کمک گرفته است و لحن داستان کاملاً با عناصر دیگر هماهنگی دارد؛ از جمله آنجا که شاعر هراس زن را از مرگ بیان می کند، لحن در ترسیم فضای مهیب داستان به کمک شاعر می آید:

جنبشی اینجا کرد بر خود زن

چشم‌ها مالید، دید از روزن

آمده بیرون تیره چنگالی،

وحشت انگیزی، ذات الاهوالی،

کز نهیب آن خانه لرزان است

شب گریزان است (نیما، ۱۳۸۹: ۱۳۲).

گرچه بحث موسیقی و آهنگ کلمات بیشتر در شعر مطرح می شود، در داستان نیز می تواند یکی از عناصری باشد که به فضا سازی و صحنه پردازی کمک کند. این مطلب آن قدر قابل توجه بوده که ارسطو در بوطیقا در مورد آن با عنوان طرز بیان و ادای سخن بحث کرده و گزینش واژه‌ها و طرز ادای «لحن» آن را مهم شمرده است (ارسطو، ۱۳۸۶: ۹۳).

در اینجا نیز گزینش واژه‌های مناسب و موسیقی کلمات در صحنه پردازی و فضا سازی داستان مؤثر است زیرا همان طور که چشم خواننده، کلمات را از نظر می گذراند، صدا و تصویر کلمات در

ذهن خواننده بازی می کند و این عاملی است که بر کنش داستانی تأثیرگذار است (نوبل، ۱۳۸۷: ۳۱).

از ته چنگال باز شد کم کم
مدخل غاری؛ سهمگین، مظلوم
مرگ می گوید، دم به دم دو پای،
زیگک. زاگک. سازش بود، دردافزای
استخوان های مردگان بر خاک

بود بس غمناک (نیما، ۱۳۸۹: ۱۳۵).

راوی در داستان با واژگان، چنگال، غار، سهمگین و استخوان های مردگان، فضای رعب آوری را به خواننده القا می کند و با آهنگ و موسیقی کلمات در عبارت «دم به دم دو پای» و «زیگک. زاگک. سازش بود دردافزای»، گذشته از نکات ادبی با به وجود آوردن فضای مهیب بر کنش داستان می افزاید.

گذار نیما از رمانتیسیم:

رمانتیسیم به معنای خاص آن، پدیده ای اروپایی است. فرهنگ و تمدن اروپایی در سیر تاریخی خود از دوره رنسانس و روشنگری می گذرد و به این عصر می رسد (جعفری، ۱۳۷۸: ۱). گرایش های رمانتیک در عهد مشروطه وارد ادبیات فارسی معاصر شد. نیما در این زمینه می گوید: «در ادبیات و آثار هنری ما، نفوذ و سلیقه خارجی از نیمه دوم سده نوزدهم شروع شد» (نیما، ۱۳۵۱: ۷۹).

در نظر برخی از صاحب نظران، نخستین سروده ای که صبغه رمانتیسیم دارد، شعر معروف دهخدا است، با عنوان «یاد آر ز شمع مرده یاد آر» (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۵). علاوه بر دهخدا در آثار شاعران دیگری چون میرزاده عشقی می توان نشانه های رمانتیسیم را دید. عشقی تحت تأثیر شاعران فرانسه و نیز شاعران رمانتیک دوره عثمانی به سرودن این نوع شعر روی آورده است (آرین پور، ۱۳۷۴: ۳۶۸).

اما آغاز رمانتیسیم نیما با شعر «افسانه» شروع می شود. افسانه مانیفست شعرای رمانتیک این دوره است. حالات انزواطلبی، سرخوردگی از تلاش اجتماعی، پناه بردن به طبیعت و تنهایی، همگی ویژگی های رمانتیسیم اروپایی است که به خوبی در «افسانه» دیده می شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۵۰). رمانتیسیم نیما با گرایش های رمانتیک قبل و بعد از خود، رمانتیسیم عمیق، هنری و متعال است.

رمانتیسیم نیما به عکس شاعرانی چون تولگی، مشیری و نادرپور که صرفاً فردی است، ماهیتی اجتماعی دارد (زرقانی، ۱۳۸۳: ۲۴۳).

از سال ۱۸۱۵ تا ۱۸۵۰ م. در اطراف نویسندگان رمانتیک عده زیادی فیلسوف و جامعه‌شناس بودند که بسیاری از تمایلات رمانتیک‌ها را تأیید می‌کردند؛ ولی گاه‌گاه نظریاتی اظهار می‌داشتند که به کلی با عقاید رمانتیک‌ها مخالف بود. حتی بعضی از آنها، بخصوص رمان‌نویس‌ها از رمانتیسیم کناره می‌گرفتند و به گونه‌ای می‌نوشتند که گویی از چنین مکتبی خبر ندارند. در این میان رمانتیسیم احساساتی خود به خود شکست می‌خورد و رمانتیسیم اجتماعی رواج می‌یابد (حسینی، ۱۳۳۶: ۱۶۹). فرق نویسندگان رمانتیک اجتماعی با رمانتیک‌های احساساتی در این است که آنان فرد را بر اجتماع ترجیح نمی‌دهند و بیشتر به مسائل اجتماعی جامعه می‌پردازد.

بر اساس آنچه گفته شد، رمانتیسیم اجتماعی حد واسطی بین مکتب رمانتیسیم و رئالیسم است که از یک طرف گرایش‌هایی به رمانتیسیم دارد و از طرف دیگر سعی می‌کند به واقعیت‌های اجتماعی بپردازد. رمانتیسیم اجتماعی عشق به آزادی و فعالیت‌های اجتماعی را تبلیغ می‌کند و معشوق در اینجا، نه زیارویان گیسو افشان که مفاهیمی متعالی چون عدالت و آزادی است (زرقانی، ۱۳۸۳: ۲۴۳).

نیما در خانواده سرباز موضوعات اجتماعی‌ای چون جنگ و فقر را در شعر خود بیان می‌کند و از این طریق گرایش خود را به رئالیسم نشان می‌دهد؛ زیرا فقر و جنگ هر دو از پدیده‌های اجتماعی و از واقعیت‌های دنیای اطرافند؛ بنابراین جزء موضوعاتی هستند که نویسنده‌های رئالیسم اغلب به آنها می‌پردازند. علاوه بر این نیما در بیان موضوع جنگ به زندگی شخصی یک قهرمان یا افسر جنگ پرداخته، بلکه فقر خانواده یک سرباز را به تصویر کشیده است و همین امر رئال بودن این شعر را بیشتر نشان می‌دهد. پس درون‌مایه اصلی این اثر در خدمت موضوع عشقی رمانتیک نیست؛ بلکه درون‌مایه و طرح اصلی داستان در خدمت مسائلی واقع‌گرایانه در اجتماع است.

از طرف دیگر از ویژگی‌های عمده رمانتیسیم اجتماعی، بیان رنج و فقر مردم، انسان‌محوری و شکوه از این است که بشر به مفاهیمی چون انسانیت و عدالت توجهی ندارد (زرقانی، ۱۳۸۳: ۵۳۳)؛ به همین دلیل در شعر خانواده سرباز به خوبی گرایش نیما به رمانتیسیم اجتماعی مشاهده می‌شود؛

چراکه نیما در سراسر آن هر جا که مجال یابد، وارد داستان می‌شود و از فقر و بدبختی شکوه می‌کند:

ای خدا! یک زن، یک زن تنها

این فقارت‌ها! این حکایت‌ها (نیما، ۱۳۸۹: ۱۳۲).

یا

این هم از فقر است! ای تهیدستی! فقر! ای پستی!

پیش از این گفته شد که توصیف نیز یکی از ایزودهای روایی است که حالتی ایستا دارد و صرفاً به وصف یک وضعیت می‌پردازد. نیما از این ایزود روایی برای بیان احساسات خود به خوبی بهره برده است. او به وضوح احساسات خود را در هر چند بند داستان نشان می‌دهد و با عبارات حزن‌انگیزی چون «بینوا مادر»، «اشک می‌افشانند» و «آه، ای مسکین»، با شخصیت اصلی داستان همنوایی و سعی می‌کند احساسات خواننده را برانگیزاند. نیما همچنین از این ایزود روایی در صحنه‌پردازی‌های خود به خوبی استفاده کرده است.

یکی از اصول مکتب رمانتیسم وجود احساس است. نویسندۀ رمانتیسم در جریان نوشته‌اش مداخله می‌کند و افکار و احساسات خود را در جریان داستان ظاهر می‌سازد (حسینی، ۱۳۳۶: ۱۸۴) و گاه تا جایی پیش می‌رود که در صحنه‌پردازی داستان نیز دست می‌برد و طوری به آن می‌پردازد که بتواند بر احساسات خواننده خود تأثیر بگذارد (حسینی، ۱۳۳۶: ۱۸۷). یکی از عناصر روایی که نیما برای بیان احساساتش از آن استفاده کرده، صحنه‌پردازی است. در صحنه‌پردازی داستان راوی احساسات خود را بیان می‌کند و سعی در برانگیزاندن احساسات خواننده دارد:

شمع می‌سوزد بر دم پرده،

تا کنون این زن خواب ناکرده

تکیه داده است او روی گهواره

آه، بیچاره! آه! بیچاره!... (نیما، ۱۳۸۹: ۱۱۹).

یکی دیگر از مسائلی که بیشتر جنبه‌های احساسی و عاطفی این شعر را برجسته می‌کند، شخصیت‌پردازی آن است. همان‌طور که پیش از این نیز اشاره شد در این داستان دو شخصیت کودک وجود دارد. نشان دادن رنج و مصیبت کودک مطمئناً بسیار تأثیرگذارتر از رنج انسان بالغ

خواهد بود. در این داستان دو کودک، یکی ۱۰ ساله و دیگری نوزاد وجود دارند که در نهایت یکی طعمه مرگ می‌شود و دیگری با مرگ مادرش بدون سرپرست و حامی باقی می‌ماند. مطمئناً تصور چنین وضعیتی و خیمی احساسات خواننده را بیشتر از حد معمول تحریک می‌کند و مخاطب از نظر احساسی بیش از پیش با داستان همنوایی می‌کند؛ به همین دلیل در شخصیت‌پردازی نیز می‌توان گرایش نیما را به رمانتیسم مشاهده کرد.

نتیجه‌گیری:

هدف اصلی نیما در سرودن شعر خانواده‌سرباز، به وجود آوردن داستان نبوده است. نیما در این شعر از قالب داستان بهره می‌گیرد تا موضوعاتی همچون فقر و بیزاری از جنگ را مطرح کند؛ به طوری که در جای‌جای داستان حضور خود را به عنوان راوی اعلام می‌دارد و به طور مستقیم با خواننده ارتباط برقرار می‌کند؛ وجود عناصری چون پیرنگ منسجم، زاویه دید، صحنه و شخصیت‌پردازی در این شعر ویژگی‌های داستانی به آن بخشیده است. در این شعر هر کدام از عناصر روایی به نوعی گرایش نیما را به سوی رئالیسم و رمانتیسم نشان می‌دهد. طرح و موضوع اصلی این شعر روایی مسئله‌ای اجتماعی است. پس در آن گرایش نیما به رئالیسم مشخص می‌شود؛ اما در مقابل فضای احساسی، غم‌آلود و حتی تخیلی که عناصر روایی‌ای، چون شخصیت‌پردازی، فضاسازی، صحنه‌پردازی به وجود می‌آورد، همگی این عناصر در خدمت گرایش‌های رمانتیک هستند و به نوعی فضایی احساسی ترسیم می‌کنند. به طور کلی در مجموع این شعر روایی، نقطه عبور نیما از رمانتیسم به رئالیسم است.

منابع:

- آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۴)، *از نیما تا روزگار ما*، چاپ سوم، تهران: زوآر.
- آیتی، اکرم (۱۳۷۹)، «بررسی نشانه‌معناشناسی گفتمان در شعر پی‌دار و چوپان نیما یوشیج»، *جستارهای ادبی*، شماره ۱۸۰، صص ۱۰۵-۱۲۴.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: نشر فردا.
- ارسطو (۱۳۸۶)، *بوطیقا*، ترجمه هلن اولیایی نیا، چاپ اول، اصفهان: نشر فردا.
- پارسا، شمس و عباسقلی محمدی (۱۳۸۹)، «نظریه توصیف نیما در منظومه سریویلی او»، *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۲۱، صص ۱۶۷-۱۹۰.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، *خانه‌ام ابری است (شعر نیما از سنت تا تجدید)*، چاپ دوم، تهران: سروش.

- تسلیمی، علی (۱۳۸۳)، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)، چاپ اول، تهران: اختران.
- ثروتیان، بهروز (۱۳۷۵)، اندیشه و هنر در شعر نیما، چاپ اول، تهران: نگاه.
- جعفری، مسعود (۱۳۷۸)، سیر رمانتیسیم در اروپا، تهران: مرکز.
- (۱۳۸۶)، سیر رمانتیسیم در ایران، تهران: مرکز.
- ذبیح نیاعمران، آسیه (۱۳۹۲)، «تأثیر و نفوذ رمانتیک هوگو، موسه و لامارتین بر افسانه نیما»، پژوهشنامه ادب غنایی، شماره ۱۹، صص ۵۵-۷۶.
- رمون - کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، روایت داستانی، بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حرّی، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
- زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۳)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران: ثالث.
- سلیمانی، حمیرا (۱۳۸۶)، روایتگری در شعر معاصر ایران، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: رضوانیان، بابلسر: دانشگاه مازندران.
- سید حسینی، رضا (۱۳۳۶)، مکتب‌های ادبی، جلد اول، چاپ چهارم، تهران: نیل.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۲)، ادوار شعر فارسی از آغاز تا امروز، تهران: سخن.
- غلامحسین‌زاده، غلامحسین؛ طاهری، قدرت‌الله و فرزاد کریمی (۱۳۸۹)، «روایت‌شناسی نشانه‌ها در افسانه نیما»، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶، صص ۱۰۹-۱۳۰.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲)، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهباز، چاپ اول، تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۸)، عناصر داستان، تهران: سخن.
- (۱۳۶۶)، ادبیات داستانی، چاپ اول، تهران: شفا.
- و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷)، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی، چاپ اول، تهران: کتاب مهناز.
- یوشیج، نیما (۱۳۵۱)، حرف‌های همسایه، تهران: کاویان.
- (۱۳۸۹)، مجموعه کامل اشعار، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، چاپ دهم، تهران: نگاه.

