پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
دورهٔ جدید، شماره۲، (پیاپی ۶) تابستان ۱۳۸۹، ص ۱۲۸- ۱۰۹

روایت‌شناسی نشانه‌ها در «افسانهٔ» نیما

دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده * دکتر قدرت‌الله طاهری فرزاد کریمی*****

چکیده

از شکل‌گیری نشانه شناسی چند دهه‌ای بیش نمی‌گذرد. این دانش دارای ظرفیت‌های فراوانی برای خوانش و نقد آثار ادبی است و اگر به مباحث نقد و تحلیل ادبیات نزدیک شود؛ امکانات علمی دقیق‌تری، از آنچه تاکنون به عنوان نقد ادبی شناخته شده است، در اختیار منتقدان قرار می‌دهد. نشانه‌شناسی، نشانه‌ها و رمزگان را در چارچوب‌هایی مشخص و متمایز طبقه‌بندی می‌کند و این طبقه‌بندی، مادهٔ خام اولیه‌ای برای نقد ساختاری متون ادبی خواهد بود. ″افسانه″ی نیمایوشیج، اگرچه اولین شعر غیرسنتی ایران نیست و اگرچه تا رسیدن به قالب اصلی شعر نیمایی هنوز فاصلهٔ زیادی دارد، به دلیل پاره‌ای نوآوری‌ها؛ بخصوص نوآوری‌های محتوایی، اغلب به عنوان اولین شعر نو فارسی تلقّی می‌شود. افسانه در واقع، یکی از نخستین شعرهای روایی نیما است که از دو روایت کامل و تعدادی پاره روایت تشکیل شده است. در این تحقیق، جنبه‌های روایی این منظومه مورد بررسی قرار می‌گیرد. ابتدا دو روایت اصلی نشانه‌شناسی می‌شوند؛ یعنی نوع نشانه‌ها و رمزگان موجود در آن دو روایت مورد شناسایی و تحلیل قرار می‌گیرد و سپس با استناد به این تفکیک، میزان فراوانی و نوع عملکرد آن‌ها، وضعیت روایی شعر تحلیل می شود.

واژه‌های کلیدی

نشانه شناسی، نشانه، رمزگان، نقد ساختاری، روایت، پاره روایت

مقدمه

دربارهٔ نیما و شعر او، تاکنون مطالب بسیاری از منظرهای گوناگون نوشته و زوایای هنر و اندیشهٔ وی گشوده شده است. بی‌تردید کثرت توجهات و امعان نظرها، به دلیل جایگاه ممتاز او در مقام پدرشعر نو ایران بوده است. دربارهٔ نوع

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس gholamho@modares.ac.ir
** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی ghodrat66@yahoo.com
*** کارشناس‌ارشد زبان و ادبیات فارسی f.karimi@modares.ac.ir

تاریخ وصول ۸۸/۹/۱۶ تاریخ پذیرش ۸۹/۲/۱۱

قصه‌گویی وی نیز جسته و گریخته اگرچه نه به صورت مستقل، نقد و نظرهایی وجود دارد. اما تاکنون تحقیقی جامع در باب چگونگی عملکرد روایت در شعر نیما و دیگر شاعران معاصر به عمل نیامده است. به این دلیل ساده که اصولاً هنوز روایت شناسی به‌عنوان یک نظرگاه علمی جدید در عرصهٔ نقد ادبی ایران، جایگاهی مناسب کسب نکرده است.

روایت‌شناسی، یکی از گرایش‌ها یا حوزه‌های فرعی جنبش ساختارگرایی است که از آغاز آن چند دهه بیشتر نمی‌گذرد. روایت‌شناسی می‌تواند شیوه‌ای مناسب برای نفوذ به اعماق متن ادبی باشد؛ شیوه‌ای که در وهلهٔ اول نه داستان‌شناسی است و نه رمان‌شناسی. کاربرد روایت در شعر، از دیرباز معمول بوده است و در اصل روایت صرفاً به ادبیات داستانی (Fiction) اختصاص ندارد. همین مسأله نقد روایی شعر را حائز اهمیت می‌سازد. لازم به ذکر است که روش و رویکردی که در روایت‌شناسی ادبیات داستانی مورد استفاده قرار می‌گیرد، نمی‌تواند کارآمدی چندانی در نقد شعر داشته باشد. به همین دلیل، در این تحقیق دو شاخهٔ مجزّا از نقد ساختارگرا با هم تلفیق می‌شوند تا نقد روایی خاص شعر مفهوم علمی به خود بگیرد. در این نوشتار، روایت‌شناسی بر مبنای وضعیت نشانه‌ها انجام خواهد پذیرفت. «نشانه» در شعر، به دلیل ویژگی خاصی که شعر را از سایر متون ادبی ممتاز می سازد، بسیار حائز اهمیت است. شعر به سبب درگیر شدن با احساس شاعر و مخاطب معناهایی را بر نشانه بار می‌کند که ویژهٔ همان متن است. تکرار و بسامد نشانه در متن، ویژگی‌های برون‌متنی و بینامتنی معنا در نشانه‌های شعری و بسیاری عوامل دیگر، اهمیت «روایت‌شناسی نشانه‌ها« را مشخص می‌سازد. در این تحقیق چگونگی تأثیرگذاری و بسامد انواع نشانه بر نوع روایت تجزیه و تحلیل می‌شود.

روش‌شناسی

در آغاز این پژوهش، تعاریف اولیهٔ مورد نیاز از مباحث روایت‌شناسی و نشانه‌شناسی ذکر می‌شود و پس از آن تقسیم‌بندی‌های مربوط به نشانه‌ها و رمزگان از منظر مراتب دلالت نشانه‌ها و رمزگان، مدل بیان، وجوه نشانه، کارکرد رمزگان و نوع استفاده از رمزگان به اختصار بیان می‌شوند. در مرحلهٔ بعد، دو روایت کامل موجود در شعر افسانه بر اساس این تقسیم‌بندی‌ها نشانه‌شناسی شده و برمبنای همین نشانه‌شناسی، با توجه به این‌که هر نوع نشانه و رمزگان چگونه بر وضعیت روایی متن تأثیر می‌گذارد، شعر افسانه مورد نقد روایی قرار می‌گیرد. می‌توان گفت این شیوهٔ نقد روایی تاکنون دربارهٔ متون ادبی انجام نشده است.

نشانه – روایت

آنچه از مفهوم نشانه در ذهن داریم، عموماً معطوف به تعاریف زبان شناسانی چون سوسور، یلمسلو و پیرس است. «ترکیب مفهوم و تصویر صوتی را نشانه می‌نامیم.» (سوسور، ۱۳۸۲: ۹۷) گستردگی روزافزون علم نشانه‌شناسی و کاربرد فراوانی که این علم در بررسی متون ادبی یافت، سبب شد تا نشانه‌شناسان متأخر، تعریف فوق را مطابق با نیازهایی که تحقیقات بین رشته‌ای آن‌ها ایجاب می‌کرد، گسترش دهند: «رابطهٔ دلالت، رابطهٔ بین چهار عنصر است: یک نشانهٔ نمایان که دلالت بر موضوعی برای مورد تأویلی دارد.» (دینه‌سن، ۱۳۸۰: ۸۹). این تعریف، موضوعیت را ویژگی مدلول می‌داند؛ یعنی مدلول صرفاً مفهوم نیست، بلکه می‌باید موضوع یا ما به‌ازای بیرونی داشته باشد. همین موضوعیت است که عنصر چهارم، تأویل، را وارد رابطهٔ دلالت می‌کند. وقتی دال بر مفهومی (مدلول) دلالت می‌کند، تأویل، موضوعیت آن را

مشخص می سازد. این تأویل، خود بستگی به بافت متن و زمینهٔ ذهنی مخاطب دارد و روابط میان نویسنده و مخاطب را تنظیم می‌کند. این رابطه، همان چیزی است که در تعریف سطوح سه‌گانهٔ ژنت از سخن روایی، روایت نامیده می‌شود: « Histoire شامل رویدادهایی با ترتیب زمانی و علی است پیش از آن‌که در قالب واژگان ریخته شوند. Recit همان نوشتار است که ژنت گفتمان روایتی نیز می‌نامد. Narration روابط میان گوینده / نویسنده و شنونده / خواننده را در بر می‌گیرد.» (مارتین، ۱۳۸۶: ۷۸) آنچه ما از روایت مد نظر داریم، همان Narration است و با این تعریف، مرز میان نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی از میان می‌رود و سطح تحلیل از قصه، داستان، حکایت و حتی گفتمان روایتی، به چگونگی تعامل نویسنده با مخاطب ارتقاء می‌یابد.

ورود شِقّ چهارم تأویل در رابطهٔ دلالت، این رابطه را دستخوش تغییر می‌سازد. ظرفیت تأویل‌پذیری نشانه به این معنی است که مدلولِ نشانه، خود بر چیز دیگری دلالت خواهد کرد؛ یعنی نقش دال دیگری را خواهد پذیرفت. ایفای هم‌زمان نقش دلالت شونده و دلالت کننده، سلسله‌ای از تأویل‌ها را در پی خواهد داشت که می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه یابد. این دوگانگی، عملکرد نشانه را روایی می‌کند، «عناصر یک گفتهٔ کلامی باید به ترتیبی ارائه شوند که خود دلالت کننده باشد. بنابراین نشانه ، همچون جمله و کلیهٔ واحدهای بزرگتر سخن، قبل از هر چیز روایی است.» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۶)

آنچه تاکنون گفته شد نقش نشانه در باب چگونگی تولید روایت بود. حال باید دید نقش روایت در تولید نشانه چگونه است. هیچ دال و یا مدلولی فی‌النفسه دارای مفهومی خاص نیست. آنچه به نشانه معنا می‌بخشد، توافقی است میان پدیدآورندگان آن، توافقی ضمنی که هر بهره‌برداری از یک نشانه در معنای خاص، مؤید آن است و چه بسا مدلول یک نشانه متناسب با نیاز و موقعیت دچار تغییر شود. خصلت قراردادی بودن نشانه‌ها و نیز تنوع خرده‌فرهنگ‌ها در دل یک نظام نشانه‌ای، امکان برداشت‌های بی‌شمار مفهومی را از یک نشانه ایجاد می‌کند. بنابراین، می‌توان گفت ابتدا قراردادها وضع و سپس نشانه‌ها آفریده می‌شود. «پیوند میان دال و مدلول، معلول میثاق‌های فرهنگی – اجتماعی است.» (ضیمران، ۱۳۸۳: ۴۶). این میثاق‌ها نیز از نوع زندگی جمعی بشر و نیازهای او ناشی می‌شود، همان نیازهایی که انسان را واداشته است تا تجارب زندگی خود را در قالب روایت بیان و ثبت و ضبط نماید.

مراتب دلالت نشانه‌شناختی

تأویل یک نشانه می‌تواند در درجات مختلف که به وضعیت دلالتی نشانه بستگی دارد، صورت پذیرد. هرچه دلالت صریح‌تر باشد، خصلت تأویل‌پذیری آن کاهش می‌یابد و هرچه دلالت عمیق‌تر و در سطوح زیرین نشانه مستتر باشد، امکانات تأویلی بیشتری در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد. پیچیدگی و سادگی نظام دلالی نشانه‌ها به عمق و وزن فرهنگ‌ها بستگی دارد و نویسنده پیش از آن‌که به خلق نشانه‌ای بپردازد، آنها را از دل فرهنگ خود کشف می‌کند؛ زیرا دلالت‌های از پیش موجود و آشکار، نیاز به بازگویی مجدّد ندارند و تنها اشاره‌ای کافی‌است تا خواننده با تکیه بر آگاهی نسبی خود، آنها را دریابد. به این ترتیب، دلالت نشانه‌شناختی دارای سه مرتبه است که اولین بار توسط لویی یلمسلو مطرح و سپس با نظریات فیسک، هارتلی، سالیوان و بارت کامل گردید:

رولان بارت این دیدگاه یلمسلو را پذیرفت که مراتب دلالتی متفاوتی وجود دارد. مرتبه اول، دلالت مستقیم است: در این سطح، نشانه شامل یک دال و یک مدلول می‌باشد. دلالت ضمنی دومین مرتبهٔ دلالتی است که نشانه‌های (دال و مدلول‌های) مستقیم را به عنوان دال خود در نظر می‌گیرد و یک مدلول اضافی به آنها الصاق می‌کند. در نتیجه می‌توان به این نتیجه رسید که دلالت مستقیم یک معنای متضمن و ابتدایی است. بارت در تبعیت از الگوی یلمسلو استدلال می‌کند که ترکیب بندی‌های دلالتی؛ یعنی همان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی با هم ترکیب می‌شوند تا ایدئولوژی را به وجود آورند که به عنوان عضو سوم سلسله مراتب دلالت معرفی شده است. (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۲-۲۱۶)

در این نقل قول نسبتاً طولانی، دو نکتهٔ بسیار مهم به چشم می‌خورد که در تحلیل نشانه‌شناختی روایت‌ها می‌تواند بسیار مفید باشد: اول این‌که دلالت مستقیم منجر به زنجیره‌ای از دلالت‌های ضمنی می‌شود و خود یک معنای متضمن و ابتدایی است و دوم این‌که ترکیب دلالت‌های مستقیم و ضمنی ایجاد ایدئولوژی می‌کند. ایدئولوژی نه در معنای عقیدتی یا سیاسی؛ بلکه به‌عنوان یک دیدگاه کلی که نوع اسطوره‌ها و فضای کلّی حاکم بر روایات اقوام را شکل می‌دهد. ترکیب دلالت‌های مستقیم و ضمنی؛ یعنی وقتی مخاطب در برابر روایتی کلان قرار می‌گیرد، هم آن روایت را به‌عنوان افسانه یا اسطوره‌ای ریشه دار در فرهنگ خود می‌پذیرد و لذّت می‌برد و هم بازخورد هم‌زمانی‌اش را در رابطه با زندگی امروز خود درک می‌کند و به دنبال جستجوی علتی برمی‌آید که باعث شده است، روایتی متعلق به قرن‌ها پیش، امروز باز پیرایی شده، مورد توجه قشری از مخاطبان قرارگیرد.

مدل سه‌گانهٔ بیان

هر نویسنده در متنی که خلق می‌کند، گوشه‌ای از رسوبات ذهنی خود را آگاهانه یا ناخودآگاه بروز می‌دهد. این مسأله از یک سو می‌تواند با درگیر کردن روح مخاطب با کنش‌های روایی، همدلی و همذات‌پنداری او را برانگیزد و از طرفی با تبدیل شدن به یک بیان شخصی و فردی در برقراری ارتباط متن با مخاطب اختلال ایجاد کند. این شخصی‌سازی که شخصیت‌پردازی نیز نمونه‌ای از آن است، می‌توان در بحث‌های نشانه‌شناسی با مدل سه‌گانهٔ بیان که توسط امبرتو اکو ارائه شده است، تبیین کرد. اگرچه پیش از وی، پیرس نیز دست به چنین تقسیم‌بندی زده بود؛ اما مدل سه‌گانهٔ اکو، کاراتر و برای بحث در مورد نشانه‌های به‌کاررفته در روایت‌ها مفیدتر است: «الف: نشانه‌هایی که رخدادهایشان می‌توانند تا بی‌نهایت طبق مدل نوع خاص آنها بازتولید شوند، ب: نشانه‌هایی که رخدادهایشان هر چند طبق یک نوع تولید شده‌اند، واجد بعضی خصوصیات منحصربه‌فرد مادی می‌باشند. ج: نشانه‌هایی که رخدادهایشان با نوع آن تفاوت پیدا می‌کنند و یا به‌هرحال کاملاً با آن همسان می‌باشند» (اکو، ۱۳۸۷: ۲۲). برای نشانه‌های گروه اول می‌توان تعدادی از یک مدل اتومبیل با رنگ یکسان را مثال زد. برای گروه دوم اتومبیلی که متعلّق به یک شخص خاص است و از جهت داشتن تشابهات فراوان، منحصر به فرد نیست؛ اما از جهت تعلّق به یک شخص خاص، منحصربه‌فرد است. برای گروه سوم، اتومبیلی خاص که برای تشریفات یک مقام عالی‌رتبه به‌طور انحصاری تولید می‌شود و در نوع خود فاقد مشابه است.

وجوه نشانه

یکی از امکانات مهم برای بررسی روایت‌شناسانهٔ نشانه‌ها، توجه به تقسیم‌بندی پیرس از نشانه است. از دید

ساختارگرایانه، تسلّط هر یک از وجوه نشانه در یک متن روایی، از عوامل اساسی تمایز بین وضعیت‌های روایی خواهد بود. وجوه نشانه، جایگاه آن را در تقابل‌های دوقطبی مجاز / استعاره مشخص می‌کند و در شناسایی وجوه رمانتیک، سمبولیک و رئالیستیک روایت، عامل بسیار پیش‌برنده‌ای است. این وجوه، فصل مشترک شناسه‌های روایی از نظر مکاتب ادبی، نقد ساختارگرایانه و تا حدودی بیان سنتی است.

پیرس برای نشانه‌ها سه وجه قائل می‌شود:

۱- نماد / وجه نمادین: در این وجه دال شباهتی به مدلول ندارد، اما براساس یک قرارداد اختیاری به آن مرتبط شده است. بنابراین، رابطهٔ میان دال و مدلول باید آموخته شود.

۲- شمایل / وجه شمایلی: در این وجه مدلول به‌دلیل شباهت به دال یا به این علت که تقلیدی از آن است، دریافت می‌شود (...) دال به علت دارا بودن بعضی از کیفیات مدلول شبیه آن است.

۳ - نمایه / وجه نمایه‌ای: در این وجه دال اختیاری نیست؛ بلکه به‌طور مستقیم (فیزیکی یا علی) به مدلول مرتبط است. این ارتباط می‌تواند مشاهده یا استنتاج شود. (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۶ و۶۷)

رمزگان

از مباحث نشانه‌شناسی می‌توان سه اصل زیر را استنباط کرد: نخست این‌که نشانه، تنها حامل بار معنایی نیست؛ بلکه سازندهٔ آن هم هست. دو دیگر، نشانهٔ اختیاری یا نسبتاً اختیاری است و بنا بر قراردادی وضع می‌شود و در نهایت، نشانه به دلیل خاصیت دلالتی یا ارجاعی خود، نشانه محسوب می‌شود. حال باید پرسید نشانه این ویژگی‌ها را چگونه کسب می‌کند؟ نشانه چگونه با زمینه‌های فرهنگی خود تعامل برقرار می‌کند؟ پاسخ به این سؤال‌ها ما را به یکی از مسائل اساسی نشانه‌شناسی؛ یعنی «رمزگان» رهنمون می‌شود. «یاکوبسن مدّعی است که ایجاد و تفسیر متن متکی به برخورداری از رمزگان و یا قراردادهایی برای ایجاد ارتباط[1] است. از آن‌رو که معنای یک نشانه متکی به رمزی است که در آن نهفته است؛ لذا رمز، چارچوبی را به‌وجود می‌آورد که در آن نشانه‌ها واجد معنا می‌شوند. در واقع ما نمی‌توانیم چیزی را که در قلمرو رمزگان نقش ندارد، نشانه بنامیم» (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۳۲ -۱۳۳). قراردادی که گفتیم نشانه برای معناداری به آن نیاز دارد، به صورت ناخودآگاه صورت می‌پذیرد؛ چراکه هیچ زبانی بر اساس اجماع نشانه نمی‌آفریند؛ بلکه این رمزگان جاری در جامعه است که در شکل اجماعی آن، نشانه را به‌وجود می‌آورد و این رمزگان به هنگام تولید اثر ادبی به جامعه باز گردانده می‌شود.

کارکردها و انواع رمزگان

رمزگان را از نظر نحوهٔ فراگیری عمومی آن‌ها و گروه‌های استفاده کننده می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: رمزگان با پخش گسترده و محدود. «منشأ تمایز میان پخش گسترده و پخش محدود از جان فیسک است که اولی را مشترک میان اعضای یک گروه بزرگ از مخاطبان و دومی را مورد استفادهٔ تعداد محدودتری از مخاطبان می‌دانست.... رمزگان با پخش

---

[1] Message

گسترده از طریق تجربه آموخته می‌شوند، در حالی که رمزگان با پخش محدود، اغلب آموزش داده می‌شوند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۵۱).

یاکوبسن برای تقسیم‌بندی کارکردهای رمزگان جدول زیر را پیشنهاد می‌کند:

نوع	جهت‌گیری به سمت	کارکرد	مثال
ارجاعی	بافت	انتقال اطلاعات	دارد باران می‌آید.
عاطفی	فرستنده	بیان احساسات یا حالات درونی	آه چه باران زیبایی!
کوششی	گیرنده	تأثیر گذاشتن بر رفتار	این جا بمان تا باران بند بیاید!
همدلی	تماس	ایجاد یا حفظ ارتباطات اجتماعی	هوای بدی است. نه؟
فرازبانی	رمز	ارجاع به ماهیت برهم‌کنش (مثل ژانر)	این پیش بینی آب و هواست.
ادبی	پیام	برجسته کردن ویژگی‌های متنی	این رحمت است که از بهشت نازل می‌شود.

(ر.ک: چندلر، ۱۳۸۷: ۲۶۰)

این تقسیم‌بندی یکی از ابزارهای کارآمد روایت‌شناسی است. کارکردهای گوناگون زبان، رمزگان‌هایی خاص خود می‌آفرینند که مستقیماً بر شیوه‌های روایی تأثیر می‌گذارند. با تفکیک این رمزگان در یک متن می‌توان دریافت نویسنده و راوی در چه زاویه‌ای از یکدیگر قرار می‌گیرند؟ نویسنده برای نفوذ در مخاطب خود تا چه اندازه به سراغ ذهنیات شخصی خویش می‌رود و آیا این تلاش، تلاشی با ابزار بیانی مستقیم و بلاواسطه است؟ نویسنده چگونه تمامی حضور مخاطب را متوجه متن می‌کند؟ آیا نویسنده قصد دارد وجود شخص خود را در لابلای متن هویدا کند؟ و...

در پایان، تقسیم‌بندی بارت از رمزگان را که در تحلیل نشانه‌شناسی روایت‌ها بسیار راهگشا خواهد بود ذکر می‌کنیم. با این توضیح که این تقسیم‌بندی وضعیت عناصر سازندهٔ یک داستان را در طرح روایت مشخص می‌کند، ضمن این‌که میزان توجه نویسنده به مفاهیم ازپیش‌دانسته توسط مخاطب و در نتیجه اکتفا به ایما و اشاره به قصد تداعی معانی را بیان می‌دارد که به ایجاز و اقتصاد روایت می‌انجامد و در کیفیت ارائهٔ روایت تأثیری بسزا دارد.

۱- رمزگان هرمنوتیک: همچنان که داستان به‌سوی گره‌گشایی پایانی پیش می‌رود، خواننده را از افشاهای جزئی و تأخیرها و ابهام‌ها گذر می‌دهد. [مثل] سرور، سرور چه کسی، در چه موقعیتی، و با چه نتیجه‌ای؟

۲- رمزگان واحدهای معنایی: [مثلاً] سرور حالتی احساسی و سفر به ورای امر عادی است؛ ولی چون به دیگر داده‌ها دربارهٔ اندیشه‌ها و ویژگی‌ها ربط یابد، این کلیت، مکان هندسی فرد خواهد بود.

۳- رمزگان مصداقی یا فرهنگی: یعنی آن خزانهٔ عظیم آگاهی که به طور خودکار در تأویل رویدادهای روزمره به کار می‌گیریم. [مثل]: "برتا یانگ سی سالش بود".

۴- رمزگان کنش‌ها یا رمزگان کردار: این کنش‌ها را در گروه‌هایی گرد می‌آوریم که داستان را از آغاز تا پایان پیش می‌برند.

۵- رمزگان نمادها: که بر پایهٔ برابر نهادها (آنتی تز) استوار است. (ر.ک: مارتین، ۱۳۸۶، ۱۲۳ – ۱۲۴)

افسانه

«افسانه» روایت واحدی نیست؛ بلکه مجادله‌ای است، بین دو طرف گفتگو که در پاره‌ای جستارهای گفتمانی، با ذکر خاطره‌ای، قصه‌ای روایت می‌شود. گاه این قصه‌ها در حد طرح باقی می‌مانند و گاه با ارائهٔ ویژگی‌های روایتی به گفتمان‌های روایی بدل می‌شوند. بررسی روایت‌شناسانهٔ این شعر، از چند جهت حائز اهمیت است. اول این‌که افسانه، هرچند اولین شعر غیر سنتی ایران نیست؛ اما اغلب به‌عنوان اولین شعر نو شناخته می‌شود. نو بودن افسانه به این دلیل است که برای نخستین بار در شعر ایران، از لحاظ فرم (شکل بیرونی و درونی)، زبان و محتوا، فاصله‌ای با شعر گذشته احساس می‌شود؛ شعری که به الگوهای ادبی قبلی چندان شباهتی ندارد؛ بخصوص نوآوری بزرگ نیما را باید در شکل درونی و نحوهٔ ارائهٔ منویات شخصی شاعر دانست، نه ویژگی‌های بیرونی و قالب شعری آن. لذا نو بودن افسانه در قیاس با تجربیات قبلی ادبیات است که معنا می‌یابد وگرنه ققنوس را باید نمونهٔ برجسته‌ای از نوبودگی در شعر نیما دانست که سرآغازی است بر آنچه بعدها شعر نو، شعر آزاد یا شعر نیمایی نامیده شد. دوم، ویژگی‌های روایی افسانه است، شعری بلند که می‌توان گفتمان، روایت و توصیف را در آن تشخیص داد. سوم این‌که با وجود این‌که پاره‌گفتمان‌های روایی موجود در بیشتر مواقع به داستان‌های کامل تبدیل نمی‌شوند؛ اما این ناقص‌بودن، به وضعیت گفتمانی شعر، لطمه‌ای وارد نکرده است. چهارم این‌که شعر، آمیزه‌ای است از نوستالژی‌های معطوف به دوران کودکی، داستان‌های عاشقانه، خاطره‌پردازی‌های ناتمام و مغازله‌ای تام و تمام بین دو نقش: عاشق و افسانه؛ دو نقشی که به‌گونه‌ای نمایشنامه‌وار در داستان حضور دارند. مجموع این عوامل است‌که افسانه و دیگر سروده‌های نیما؛ بلکه سروده‌های عصر نیما را تا سال‌ها حدود پانزده سال)به ادبیات رمانتیک پیوند می‌دهد. ادبیات ایران؛ بخصوص در زمینهٔ شعر و بویژه تحت تأثیر موج رمانتیسم فرانسه، در دوران مشروطه و پس از آن ادبیاتی رمانتیک است، هرچند سابقهٔ دیرپای غزل‌سرایی فارسی، ویژگی‌هایی به این رمانتیسم می‌بخشد که از جهات بسیار خصلت‌های آن را متمایز از شکل اروپایی‌اش می‌سازد.

افسانه، گونه‌ای از روایت مدرن است. روایت‌های سنتی، داستان‌هایی یکپارچه و همگن بودند و حتی در اثری مثل شاهنامه که از تعداد زیادی داستان تشکیل می‌شود، داستان‌ها همگی بر خط سیر زمانی مشخص حرکت می‌کنند، درهم و ناپیوسته نیستند و مخاطب از هر کجا که وارد داستان شود می‌تواند تا پایان آن را بخواند و لذت ببرد. اما روایتی چون افسانه، فاقد زمان تقویمی در طرح حوادث قصه است. خط سیر داستان گاه به عقب برمی‌گردد، گاه به آینده می‌رود و فهم روایت منوط به خواندن تمامی داستان از آغاز تا پایان است. سلسله‌ای از گفتمان‌های روایی مجزّا که در مجموع سازندهٔ یک روایت نیستند؛ بلکه گفتگوی دونفره‌ای را تکمیل می‌کنند که شاکلهٔ اصلی شعر است.

روایت در افسانه

افسانه مجموعاً از بیست و دو گفتمان روایتی تشکیل می‌شود که به‌دلیل نداشتن قصه یا طرح، به روایت نمی‌رسند و در همان سطح گفتمان روایتی یا گزارش باقی می‌مانند. در افسانه دو روایت کامل قابل تشخیص است که موضوع بررسی این تحقیق است.

چه در آن کوه‌ها داشت می‌ساخت
دست مردم، بیالوده درگل ؟
لیک افسوس! از آن لحظه دیگر

ساکنین را نشد هیچ حاصل.
سال ها طی شدند از پی هم...

یک گوزن فراری در آنجا
شاخه‌ای را ز برگش تهی کرد...
گشت پیدا صداهای دیگر...
شکل مخروطی خانه‌ای فرد...
گلّهٔ چند بز در چراگاه...

بعد از آن ، مرد چوپان پیری
اندر آن تنگنا جست خانه ،
قصه‌ای گشت پیدا که در آن
بود گم هر سراغ و نشانه،
کرد از من در این راه معنی.

کی ولی باخبر بود از این راز
که برآن جغد هم خواند غمناک؟
ریخت آن خانهٔ شوق از هم
چون نه‌جز نقش آن ماند برخاک،
هرچه بگریست، جز چشم شیطان!
(نیما یوشیج، ۱۳۸۶: ۵۸، ۵۹)

روایت دوم در شعر افسانه چنین است :

در یکی کلبهٔ خرد چوبین،
طرف ویرانه‌ای یاد داری؟
که یکی پیرزن روستایی
پنبه می‌رشت و می‌کرد زاری،
خامشی بود و تاریکی شب...

باد سرد از برون نعره می‌زد.
آتش اندر دل کلبه می‌سوخت
دختری ناگه از در درآمد
که همی‌گفت و برسر همی‌کوفت:
- «ای دل من، دل من،دل من!»

آه از قلب خسته برآورد
در بر مادر افتاد و شد سرد.

این چنین دختر بیدلی را
هیچ دانی چه زار و زبون کرد؟
عشق فانی کننده، منم عشق!
(همان، ۶۰)

هر دو روایت ذکر شده از شعر افسانه، حکایاتی قدیمی و مکرّرند. روایت اول با ارائهٔ یک فضاسازی نسبتاً مناسب دارای تصویر و فاقد حشوهای آزار دهنده، روایتی موفق در نوع خود است. اما روایت دوم از یک قصه‌گویی کودکانه فراتر نمی‌رود و کنش‌های متوالی: «همی‌گفت و بر سر همی‌کوفت»، «آه از قلب خسته برآورد» و «در بر مادر افتاد و شد سرد» چنان پشت سر هم، بدون دلیل، تخت و فاقد عمق انجام می‌گیرند که نه شخصیت دختر برای مخاطب شناخته می‌شود، نه ارتباط این وضعیت با فضاسازی محقّر و فقیرانه از کلبه و پیرزن و تاریکی بدرستی مشخص می‌شود. این ماجرا می‌توانست در فضایی غیر از این نیز به همین نحو اتفاق بیفتد. بستن و خاتمه دادن روایت با یک جملهٔ چند کلمه‌ای: «در بر مادر افتاد و شد سرد»، آن هم با فعلی چون «شد سرد»، به جای «سرد شد»، هم بار روایی شعر را بشدت کاهش می‌دهد و هم بار شعری روایت را.

از آن‌جا که بررسی تمامی نشانه‌ها و رمزگان به‌کار رفته در روایات افسانه در این فرصت کوتاه امکان پذیر نیست، به اجمال معدودی از نشانه‌ها و رمزگان‌ها را که نقش کلیدی در روایت دارند یا به شکلی هنرمندانه و بدیع به وسیلهٔ شاعر مورد استفاده قرار گرفته‌اند، تحلیل می‌کنیم.

تحلیل نشانه‌شناختی

نشانهٔ «یک گوزن فراری» از یک واژهٔ مرکزی «گوزن» و دو صفت تشکیل شده است. گوزن نشانه‌ای با دلالت مستقیم و وجه نمایه‌ای است که کنشی را که از او انتظار می‌رود، انجام می‌دهد. گوزن مصداقی از زیبایی، رهایی یا زندگی جمعی است. گوزن فراری در تقابل با این زندگی جمعی، در یک تصویر هنرمندانه، شاخه‌ای را از برگش تهی می‌کند و لابد می‌رود و در قاب تصویر نمی‌ماند. حتی رهایی او نیز با رهایی بی‌قید و بند گوزن‌ها متفاوت است، رهایی در فرار و همراه با دلهره. صفت «یک» نیز پیش از آن‌که بر وحدت گوزن تأکید داشته باشد، بر نکره بودنش دلالت دارد و وجه شخصیتی او را کمرنگ می‌کند؛ یعنی نشانه از نوع الف است. به هر حال «یک گوزن فراری» می‌تواند نمادی از رهایی ناپایدار و در نهایت نمادی از زندگی ناامن انسان‌ها تلقی گردد. واژهٔ «فراری»، نوعی اضطراب و تشویش را به خواننده القاء می‌کند و نشان می‌دهد، صحنه جای استقرار و ماندن نیست، مگر به اجبار و از سر راه‌گم‌کردگی. این‌که گوزن چرا و از کجا فرار می‌کند، مهم نیست؛ بلکه عبور کوتاه مدت او از برابر چشم خواننده است که وضعیت مبهم و نامتعادل موجود را تقویت می‌کند. بنابراین، وجهی نمادین و دلالتیِ ضمنی نیز می‌یابد. نتیجه این‌که «یک گوزن فراری» نشانه‌ای با دلالت ایدئولوژیک خواهد بود.

عبارت «لیک افسوس !» از رمزگان با پخش گسترده و هرمنوتیک بهره برده است. در ادامهٔ سؤال پیش از خود، نشانهٔ «افسوس» باز بر بار معمّایی آغاز روایت می‌افزاید و این‌بار با استفاده از کارکرد عاطفی زبان، عاطفه و احساس مخاطب را نیز درگیر ماجرا می‌کند و سؤال آغازین روایت را که تصویری از دور بود (با توجه به صفت اشارهٔ «آن» که در کنار

کوه، اشاره به دور دست را القاء می‌کند)، وجهه‌ای انسانی می‌بخشد. در واقع با این شگرد، کلیت یک جامعهٔ انسانی به جزئیت تک‌تک افراد آن بدل می‌شود. بنابراین، این رمزگان به‌دلیل تأثیری که بر تصویر موجود در ذهن مخاطب می‌گذارد، زاویهٔ کانونی گستردهٔ پیشین را به زاویهٔ کانونی محدودتر بدل می‌کند.

نشانهٔ آخر روایت اول «چشم شیطان» است. «شیطان» خود نشانه‌ای با دلالت ایدئولوژیک است. چراکه این واژه در بادی امر، با دلالتی مستقیم، پلیدی و زشتی را در نظر می‌آورد؛ زشتی حاصل از ویرانی یک خانه و نقش خرابی که از آن باقی مانده است. دلالت ضمنی آن نیز فریبکاری اوست. این دلالت شاید اصلی‌ترین هدف نیما از بیان چنین روایتی باشد. چراکه او هنوز با سنّت‌های شعر فارسی فاصلهٔ چندانی نگرفته است و باز در فکر پند و اندرز و نصیحت است و با این روایت می‌خواهد، فریبکاری دنیا و بی‌حاصلی دل‌بستن به آن را نشان بدهد. بنابراین، «شیطان» وجهی نمادین دارد.

اما آنچه مهم است نشانهٔ «چشم شیطان» است. این تعبیر، ترکیب بسیار زیبایی است که شاعر، هوشمندانه آن‌را در پایانی‌ترین نقطهٔ شعر قرار داده است. شعری که روایتی کهن را، بدون آفرینش ویژگی‌یی نو بازگو می‌کند. اما دقیقاً مخاطب وقتی به پایان روایت می‌رسد، متوجه می‌شود تمامی این اتفاقات زیر نظر دو چشم قرار داشته است: چشم شیطان؛ چشمی با ویژگی خاص بی‌احساس بودن، چشمی که با سردی تمام فقط نظاره‌گر ویرانی، تلاش‌های بیهودهٔ آدمی و نهایتاً مرگ اوست و عجیب که هیچ یک از وارد شوندگان قصد عبرت آموزی از سرنوشت رفتگان را ندارند. در واقع شیطان که در این شعر فقط دو چشم او دیده می‌شود، به‌گونه‌ای نتیجهٔ اغفال آدم را به تماشا نشسته است، بی آن‌که از این نتیجه شاد یا غمگین باشد. باری، او حتی از این پیروزی شاد هم نیست، چراکه درواقع بنا به ذات خود دست به چنین عملی زده است، نه به خاطر شادکامی و تفریح. بنابراین، «چشم شیطان» که در این‌جا به‌عنوان ناظر کلی جای «چشم خدا» را گرفته است، برخلاف نشانهٔ «شیطان» که وجهی نمادین داشت، وجهی نمایه‌ای و دلالتی مستقیم دارد. این نشانه به‌دلیل یگانه بودنش از نوع ج است.

رمزگان آن نیز رمزگان با پخش محدود است. چراکه در بین عامّهٔ مردم، عموماً از «چشم شیطان» بحثی به میان نمی‌آید و اصولاً شیطان هیچ‌گاه به‌عنوان ناظر کلّی در نظر گرفته نمی‌شود. شیطان موجودی است که همواره در کمین نشسته و در گوشه و کنار پنهان است و مترصّد فرصت. رمزگان در سطر آخر روایت، رمزگان کنش‌هاست با کارکرد ادبی. چراکه همچنان که گفتیم واژهٔ «چشم شیطان»، ترکیبی بدیع و زیباست که از کلیشهٔ رایج "شیطان" فاصله می‌گیرد و نشانه‌ای نو و برجسته می‌آفریند. این برجستگی زمانی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند که روایتی اینچنین که فاقد فراز و فرودهای دراماتیک است و کنش‌ها در آن بی‌مقدمه و به‌صورت کاملاً فشرده (از نظر زمانی) انجام می‌پذیرند، در حالی‌که از علت، عوامل و نتایج این کنش‌ها سخنی به میان نمی‌آید؛ با نشانه‌ای به پایان می‌رسد که ضربه‌ای بر خواننده وارد می‌کند و او را به فکر وا می‌دارد؛ بخصوص خوانندهٔ ایرانی که از بدو تولد با مفاهیم شیطان، خدا و.... مأنوس بوده و به آن‌ها عمیقاً باور دارد. به این شکل شاعر با آوردن این عبارت جهت‌گیری بیان را به سمت پیام معطوف می‌کند و بر ویژگی‌های متنی کلام می‌افزاید.

روایت‌شناسی نشانه‌ها در افسانه

بررسی نشانه‌ها در افسانهٔ نیما، فراوانی مراتب دلالت‌های مستقیم و وجوه نمایه‌ای را بخوبی نشان می‌دهد. (کوه، افسوس، ساکنین، لحظه، طرف ویرانه‌ای، یکی پیرزن روستایی، تاریکی شب، باد سرد...) این مطلب در کنار فراوانی نوع

الف نشانه‌ها (دست مردم بیالوده در گل، حاصل، سال‌ها، یک گوزن فراری، شاخه، نعره، آتش، آه، دختر بیدل،...) و پخش گستردهٔ رمزگان‌ها (چه در آن که‌ها داشت می‌ساخت/ دست مردم بیالوده در گل، لیک افسوس، در یکی کلبهٔ خرد چوبین،/ طرف ویرانه‌ای یاد داری؟، یکی پیرزن روستایی؟ پنبه می‌رشت و می‌کرد زاری،...) نتیجهٔ علاقهٔ نیما به دو عامل است. اول، قصه‌گویی، آن‌هم قصه‌گویی صرف و دوم، گذر از زبان پیچیده و کهنهٔ عهد بازگشت.

نیما به شهادت بسیاری از اشعارش، قصه‌گویی است که قالب نظم را برای بیانش برگزیده است. قالبی که اگر در زمان فردوسی ابزار مناسبی برای قصه‌گویی و داستان‌پردازی به‌شمار می‌رفت، دیگر در عهد نیما نه‌تنها وسیله‌ای مناسب برای این منظور نیست؛ بلکه بسیار آزاردهنده به‌نظر می‌رسد. داستان‌های نیما که اغلب حکایاتی ساده، بدون پیچیدگی‌های شخصیتی، زمینه‌ای و داستانی‌اند، گواین‌که پیرمرد برای نوه‌هایش قصه می‌گوید، لاجرم زبانی ساده و بی‌آلایش می‌طلبد.

همچنین پیوستگی بلافصل او با عصر مشروطه و ادبیات خاص آن، توسعهٔ امکانات چاپ و نشر کتاب، روزنامه‌ها و مجلاتی که زبان عامه را مکتوب می‌کنند، برای اولین‌بار آشنایی با ادبیات اروپا؛ بخصوص فرانسه، گسترش روزافزون ترجمه‌ها و چاپ پاپای آن‌ها در کنار ادبیات فارسی در نشریات، همه و همه میل به زبان ساده را در نیمایی برمی‌انگیزند که در فضایی کاملاً سنتی نشو و نما یافته و ذهنی آشنا با ادبیات کهن دارد. این زبان ساده و سرراست وقتی دچار محدودیت‌های وزن و قافیه می‌شود و به جبر وزن و قافیه دچار اعوجاجاتی می‌گردد، نه زبان فخیم کهن است که شکستگی‌ها و دستکاری‌های شاعر را برتابد، نه زبان مردم کوچه و بازار است که بسیاری مشکلات و سکته‌های وزنی‌اش را توجیه کند. استفاده از زبان امروزی در قالب‌های سنتی و رفع تنگناهای وزنی زبان روزمره با شگردهای ادبیات قدیم، زبان نیما را؛ بخصوص تا پیش از ققنوس، گرفتار سردرگمی و آشفتگی بسیار می‌کند.

از میان دلالت‌های غیر مستقیم نشانه‌ها در دو روایت مورد بررسی، تنها یک مورد دلالت ایدئولوژیک وجود دارد (یک گوزن فراری) این دلالت‌ها، عمیق‌ترین و شاعرانه‌ترین دلالت‌ها هستند. وجه نمادین نشانه در این روایت‌ها نیز بسیار اندک است (دست مردم بیالوده در گل، جغد، باد سرد و قلب خسته) و اغلب آنچه وجه غیرنمایه‌ای وجود دارد (صداهای دیگر، شکل مخروطی خانه‌ای فرد، گلهٔ چند بز در چراگاه، و سرد)، وجه شمایلی است. این بدان معناست که داستان‌های نیما، بیشتر به بیان مصداق‌ها و آنچه از صحنه‌های نمایشی که واضح و آشکار است می‌پردازد. تصاویر ارائه شده در داستان‌های نیما عمدتاً تخت و فاقد عمقند و به همین دلیل قابلیت اجرای نمایشی ندارند. درواقع این اشعار، بیشتر توصیف‌اند تا روایت و خود نیما نیز اصطلاح «وصف روایی» (جورکش، ۱۳۸۵: ۶۹، ۱۰۰) را در این مورد به‌کار می‌برد.

وصف-روایت

وصف لازمهٔ روایت است؛ اما روایت لازمهٔ وصف نیست. هرچه میزان وصف در یک متن بیشتر باشد، روایت پایاتر شده و دچار نوعی سکون می‌گردد. «دو دسته رویداد وجود دارد که می‌توان دستهٔ اول را دائمی و همزمان و دستهٔ دوم را گذرا و تناوبی نام نهاد. دستهٔ اول عناصر لازم برای توصیف را فراهم می‌آورد و دستهٔ دوم عناصر لازم برای روایت را... هنگامی‌که توصیف در مرحله‌ای از داستان گسترش می‌یابد، از به‌پیش رفتن داستان‌ها جلوگیری می‌کند» (آدام و رواز، ۱۳۸۵: ۵۹). به‌همین دلیل است که داستان‌های نیما؛ بخصوص تا پیش از ققنوس، به قصه‌هایی فاقد عناصر روایی

لازم تبدیل می‌شوند. در واقع وصف جایگزین همۀ شگردهای روایی‌یی می‌شود که باید مخاطب را با کنش‌ها و کنش‌گران همراه سازد و سرنوشت شخصیت‌ها را برای وی حائز اهمیت گرداند: «دختری ناگه از در درآمد/ که همی‌گفت و بر سر همی‌کوفت:/ – "ای دل من، دل من، دل من!"/ آه از قلب خسته برآورد/ در بر مادر افتاد و شد سرد.» (ص ۶۰). از طرفی همین توصیفی بودن است که بسیاری منتقدان را مجاب می‌کند که نیما تا پیش از ققنوس شاعری رمانتیک است، چرا که وصف یکی از ویژگی‌های بارز ادبیات رمانتیک به شمار می‌رود. «نخست این بزرگان مکتب رمانتیسم بودند که توصیف را به اوج رساندند، منتها توصیف رمانتیست‌ها توصیفی بود در جهت گریز از کانون توصیف، به‌سوی قلمروهای ناشناس و سرزمین‌های رنگین و متنوّع روح» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۴۵).

رمانتیسم در شعر نیما

با توجه به این نظریه، اگرچه می‌توان نیمای افسانه را شاعری کاملاً رمانتیک محسوب کرد؛ امّا کلّیت این دورۀ شاعری نیما را نمی‌توان رمانتیک دانست، چرا که در عمدۀ اشعار او، توصیف به طبیعت و ظواهر عینی محدود می‌شود. نیما در توصیف‌هایش، وارد قلمروهای ناشناس و عوالم درونی نمی‌شود و تنها شمّه‌ای از عینیت را بازمی‌نمایاند، عینیتی که در گذر از صافی ذهن شاعر پالوده نمی‌شود و عمق نمی‌یابد: «چه در آن کوه‌ها داشت می‌ساخت/ دست مردم، بیالوده در گل؟/ لیک افسوس! از آن لحظه دیگر/ ساکنین را نشد هیچ حاصل.» (ص ۵۸) این وضعیت نه‌تنها بر شاعری نیما تا ققنوس حاکم است؛ بلکه می‌توان مشخصه‌هایی از آن را تا پایان عمر شاعری او هم مشاهده کرد. ویژگی دیگر افسانه که آن را به شعری رمانتیک تبدیل می‌کند، درون‌گرا بودن شاعر آن است. شعر افسانه درواقع حدیث نفس نیماست. او در این شعر دیوانه‌ای می‌شود که با خود به گفتگو نشسته است. شخصیت افسانه هم در واقع خود نیما یا همزاد اوست (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۲).

نیما با درگیری‌های روحی‌اش با خود و دیگران، آن هم در شرایط ملتهب پس از انقلاب مشروطه با آن چشم‌انداز روشن و سپس حکومت مطلقۀ رضاشاهی و دورنمای تاریک حاصل از آن، به نوعی احساس تنهایی، آشفتگی، ناامیدی و جنون می‌رسد و در شعری مانند افسانه، با خود به درد دل و خاطره‌گویی می‌نشیند تا قدری به آرامش برسد. درد دل‌های طولانی که یادآوری خاطره‌های پراکندۀ پیشین است که آن‌ها هم بیشتر در تخاطب با همین همزاد بوده است. یعنی این گفتگو، گفتگویی دیرینه میان نیما و همزادش بوده است که از یادآوری آن‌ها و در کنار هم قرار گرفتنشان شعر بلند افسانه شکل گرفته است. «حالت انزواطلبی و سرخوردگی ناشی از تلاش‌های اجتماعی و پناه بردن به طبیعت و تنهایی و دیگر خصلت‌هایی که در خود افسانه نیما دیده می‌شود، همگی خصلت‌هایی رمانتیک محسوب می‌شوند. افسانه تقریباً مانیفست شعرای رمانتیک این دوره است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۵۰).

این انزواطلبی، کناره‌گیری از دیگران و سوءظن‌های بسیار و بی‌دلیل، به پریشانی و تشتّت در شکل‌بندی شعر منجر می‌شود؛ بخصوص افسانه را به ساختاری نامنسجم و درهم بدل می‌سازد. ساختاری متشکل از توصیف، پاره‌روایت، گفتمان‌های روایتی و حشوهای بسیار. همین پراکندگی و گسسته‌بودن خود از ویژگی‌های رمانتیسم است. «گوشه‌گیری و عدم فعالیت، بی‌شبهه پراکندگی خاطر و آشفتگی اندیشه را به‌دنبال دارد. در چشم هنرمند رمانتیک، زندگی به نظم و قاعده‌ای استوار نیست تا بتوان خود را پای‌بند آن ساخت. به‌همین سبب شعر رمانتیک، از لحاظ ساختمان فکری به‌طور

کلّی، فاقد نظم و وحدت است و تنها عاملی که به آن یکپارچگی می‌بخشد حال و احساس شاعر است» (پرهام، ۱۳۶۰: ۱۱۸-۱۱۹) البته نیما در ادامه و بخصوص در اشعار کوتاهش از این تشتّت فاصله می‌گیرد و به شیوهٔ روایتی یکدست‌تری می‌رسد. این یکدستی از یک سو اشعار او را به روایت‌های قابل قبول تبدیل می‌کند و از سوی دیگر ویژگی‌های مکتبی رمانتیسم را در آن‌ها کم رنگ می‌نماید. ویژگی‌هایی که افسانه واجد بسیاری از آن هاست و وجه اصلی آن‌ها تضاد است. تضادی که بسیار سریع زندگی را به مرگ پیوند می‌زند، شعر را به نثر نزدیک می‌سازد، «دد و رویی پریوار» را در کنار هم می‌نشاند، بهشت و ویرانه را و.... «شلگل پیشوای رمانتیسم آلمان می‌گوید: ذوق رمانتیک پای‌بند نزدیکی مداوم امور بسیار متضاد است. در سبک رمانتیک طبیعت و هنر، شعر و نثر، جد و هزل، خاطره و پیشگویی، عقاید مبهم، احساسات زنده، آنچه آسمانی و آنچه زمینی است و بالاخره زندگی و مرگ درهم‌می‌آمیزند» (پاکباز، ۱۳۵۴: ۲۱-۲۲)

نشانه‌های مکانی

مکان در روایات دورهٔ اول شاعری نیما، مکانی عمومی است و کنش‌ها عموماً در مکانی خاص که ویژگی‌هایی متناسب با کنش یا روحیات کنش‌گر داشته باشد، انجام نمی‌گیرند. این وضعیت را می‌توان با توجه به قرارگیری نشانه‌های مکانی در تقسیم‌بندی اکو از نشانه‌ها بخوبی دریافت هیچ‌یک از نشانه‌های مکانی (کوه، شکل مخروطی خانه‌ای فرد، تنگنا، خانه، خانهٔ شوق، خاک، کلبهٔ خرد چوبین، طرف ویرانه‌ای و کلبه) از نوع ج در تقسیم‌بندی اکو از نشانه‌ها نیستند و از میان نه نشانهٔ مکانی، تعداد چهار نشانهٔ آن از نوع الف‌اند. (شکل مخروطی خانه‌ای فرد، تنگنا، خانه و خاک)، یعنی مکان‌هایی که عملاً هویت مکانی ندارند و تنها اشاراتی کلّی هستند، به جاهایی نامعلوم. در این گونه روایت، تصویرها بیش از آنکه تجسمی باشند، ادراکی و بصری‌اند. در واقع فقط نمایی هستند که در مقابل یک دوربین ثابت قرارگرفته و خود اهمیتی ندارند. تمامی هم شاعر بر نوع گفتگو و تبادل کلامی است که بین کنش‌گران انجام می‌شود و حتی خود کنش‌گران و شخصیت آن‌ها نیز بی‌اهمیتند.

نشانه‌های زمانی

یکی از مباحث مهم و جذّاب در روایت‌شناسی نشانه‌ها، توجه به نشانه‌های زمانی است. آنچه را که پیش از این در بحث از توصیف و روایت و نقش وجوه نشانه‌ها، رمزگان‌های اجتماعی - تفسیری و رمزگان کنش‌ها — مصداقی گفتیم، می‌توان با بحث از نشانه‌های زمانی تکمیل کرد. با دقت در روایت‌ها و پاره‌گفتمان‌های روایی شعر افسانه درمی‌یابیم آن‌جا که راوی از زمان‌های گذشته استفاده کرده است، وجه حکایتی بر شعر غالب است و آن‌جا که از زمان‌های حال، آینده یا امر استفاده کرده است، وجه توصیفی یا تفسیری غالب است.

برای بررسی این موضوع به تقسیم‌بندی واینریش از نشانه‌های زمانی به دو گروه زمان‌های حال و زمان‌های گذشته توجه می‌کنیم. البته واینریش زمان ماضی نقلی را جزو زمان‌های حال دسته‌بندی می‌کند. این مسأله به دلیل خصوصیت زبان فرانسه است که البته در زبان فارسی نیز قابل قبول می‌نماید. سپس او نقش هر یک از دو گروه نشانه‌های زمانی را در وضعیت‌های روایی به این شکل مشخص می‌سازد: «جای گروه اول در تفسیر است و جای گروه دوم در حکایت»

(تادیه، ۱۳۷۸: ۲۲۴).

در دورهٔ شعری نیما تا پیش از ققنوس، نشانه‌های زمانی گذشته بیشترین حضور را دارند. این به‌معنای تأکید بر قصه‌گویی است. قصه‌گویی‌های صرف که نیازی به تفسیر ندارند، چراکه پیچیدگی خاصی در داستان نیست که راوی برای درک آن توسط مخاطب، نیاز به ایجاد وقفه در سیر بیان داستان را احساس کند. خود شعر افسانه به‌عنوان شاخص‌ترین شعر این دوره، از هر دو نوع نشانه‌های زمانی بهره می‌برد. آن‌جا که ذکر خاطره می‌شود، زمان گذشته و آن‌جا که تفسیر و توصیفی صورت می‌گیرد زمان حال به‌کار می‌رود و همین ادغام نشانه‌های زمانی اهمیت روایی این شعر را افزون می‌سازد. اما باید دقت داشت صرف استفاده از زمان گذشته تفسیر را به روایت تبدیل نمی‌کند؛ اتفاقی که در اغلب اشعار این دورهٔ نیما رخ می‌دهد. «در این‌جا، کاربرد ماضی ساده نشان‌گر روند تاریخی و تصاعدی وقایع در طول زمان است. کاربرد ماضی ساده تحت هیچ عنوانی نمی‌تواند این‌گونه توصیف حرکات، کنش‌ها یا رخدادها را به صحنه‌ای روایی تبدیل کند» (آدام و رواز، ۱۳۸۵: ۶۵). اصطلاح وصف روایی نیز که پیش از این از قول نیما گفتیم، وقتی وجهٔ بارزی می‌یابد که می‌بینیم شاعر برای وصف از زمان گذشته استفاده می‌کند: «کوه‌ها راست استاده بودند دره‌ها همچو دزدان خمیده.» (نیمایوشیج، ۱۳۸۶: ۶۲). این‌گونه وصف‌ها، وصف‌هایی پایا نیستند؛ بلکه توصیفاتی پویا و حرکتی هستند که در صحنه‌پردازی‌ها بسیار مؤثر و مفید خواهند بود، چرا که آنچنان که گفتیم روایت، ناگزیر از وصف است؛ مهم چگونگی بهره‌بری از توصیف و نوع آن است که روایتی را ارزشمند یا فاقد ارزش می‌نماید.

همچنین باید توجه داشت که گروه نشانه‌های زمان حال، به دو شکل در روایت عمل می‌کنند. تفسیر و توصیف. به‌نظر می‌رسد زمانی که این گروه از افعال ربطی استفاده می‌کنند، وجه توصیفی بر روایت غالب می‌شود و زمانی که از دیگر افعال استفاده می‌کنند وجه تفسیری. به همین دلیل هم هست در روایات مورد بررسی، افعال ربطی با زمان‌های حال ایجاد سکون در روایت می‌کنند و افعال غیر ربطی با زمان‌های حال با ایجاد تفسیر یا قابلیت تفسیرپذیری، علاوه بر وصف به پیشبرد وضعیت روایی و ارتقای آن کمک می‌رسانند.

تحلیل رمزگانی

رمزگان غالب در روایات افسانه، رمزگان کنش‌هاست (سال‌ها طی شدند از پی هم، کی ولی باخبر بود از این راز، آه از قلب خسته برآورد، در بر مادر افتاد و شد سرد،...)؛ روایت‌گری نیما بیشتر بر اساس کنش‌پردازی است تا شخصیت‌سازی و همین موضوع است که روایت را به سمت توصیف سوق می‌دهد. عدم شخصیت‌پردازی کنش‌گران در اغلب روایات نیما و بسنده کردن به ارائهٔ یک تیپ کلّی و عمومی مثل، عاشق یا یکی پیرزن روستایی یا دختر بیدل یا مرد چوپان پیری که در سرتاسر آثار نیما بوفور یافت می‌شود، سبب شده است تا رمزگان واحدهای معنایی و مصداقی کمترین درصدهای فراوانی را به خود اختصاص دهند. (گشت پیدا صداهای دیگر...، یکی پیرزن روستایی/ پنبه می‌رشت و می‌کرد زاری، خامشی بود و تاریکی شب، منم عشق) رمزگان واحدهای معنایی از تأثیرگذارترین رمزگان‌ها در شخصیت‌پردازی است و این‌چنین کم‌بودن میزان فراوانی آن، نتیجه‌اش ساخت کنش‌گرانی است که در حد اسم نوع و در نهایت طبقه خاصی باقی مانند. (به عنوان مثال خانوادهٔ سرباز که نه به یک شخص که به یک طبقه ارجاع دارد.)

«بهتر آن است که شخصیت را برآیند دو تکانه بدانیم: تکانهٔ فردیت‌بخشی و تکانهٔ نمونهٔ نوعی [تیپ]سازی. شخصیت‌های بزرگ بهٔادماندنی برآیند پرقدرت این دو تکانه‌اند» (اسکولز، ب، ۱۳۸۳: ۲۱).

تیپ‌سازی گام نخست برای فردیت‌بخشی است که تیپ را به شخصیت تبدیل می‌کند، عاملی که در اکثر روایات نیما تا پیش از ققنوس بسیار کم‌رنگ است و افسانه نیز باوجودی‌که قدری به این فردیت‌بخشی نزدیک می‌شود؛ اما هیچ‌یک از پاره‌گفتمان‌های موجود در متن، وارد درون و ضمیر شخصی کنش‌گران نمی‌شود تا از رهاورد این ورود، شخصیت‌هایی با ویژگی‌های متمایز از دیگران ساخته و روایت از سطح توصیف خارج شود. در شرایط کم‌بودن میزان استفاده از رمزگان واحدهای معنایی و مصداقی، روایت به بیان‌گری نیاز پیدا می‌کند و این‌چنین است که تطویل در آثار اولیهٔ نیما بسیار به چشم می‌خورد. توضیحاتی که در بسیاری موارد کمکی به پیشبرد وضعیت روایی شعر نمی‌کند؛ بلکه غیر ضروری نیز به ضرر می‌رسد.

وجود رمزگان هرمنوتیک برای هر روایتی لازم است؛ اما پایین بودن نسبی فراوانی این رمزگان در اشعار نیما (دست مردم بیالوده در گل، لیک افسوس، که بر آن جغد هم خواند غمناک، دختری ناگه از در درآمد، که همی‌گفت و بر سر همی‌کوفت) نشان می‌دهد، شاعر نه‌تنها به شخصیت‌پردازی؛ بلکه به گره‌افکنی و گره‌گشایی که رمزگان‌های هرمنوتیک موجد آن‌ها هستند، نیز اهمیت چندانی نداده است و این همان تخت بودن روایت‌هاست که پیش از این ذکری از آن به‌میان آمد. روایاتی فاقد تعلیق‌های داستانی و شوک‌های ناگهانی به خواننده. به این شکل روایت قربانی نظم و شعر قربانی قصه می‌شود.

از لحاظ کارکردی نیز، فراوانی بالای رمزگان با کارکرد ارجاعی (سال‌ها طی شدند از پی هم، کرد از من در این راه معنی، خامشی بود و تاریکی شب، آتش اندر دل کلبه می‌سوخت،...)، با یادآوری میزان فراوانی بالای رمزگان کنش‌ها، صحّت گفته‌های پیشین را در مورد نوع بیان روایت تأیید می‌کند. همچنین بالا بودن نسبی فراوانی رمزگان‌هایی که از کارکرد همدلی زبان بهره می‌برند، (دست مردم بیالوده در گل، کی ولی باخبر بود از این راز...، در یکی کلبهٔ خرد چوبین... این‌چنین دختر بیدلی را...) بر صبغهٔ رمانتیک روایت می‌افزایند؛ زیرا رمانتیسم با تکیه بر شورانگیزی، سعی در تأثیرگذاری بر احساسات و عواطف مخاطب دارد تا با این وسیله او را با خود همراه سازد. هرچند نوع دیگری از همدلی نیز در ادبیات رمانتیک بسیار حائز اهمیت است که در اشعار نیما چندان دیده نمی‌شود: «توصیف بیرونی طبیعت جای خود را به درک درون‌گرایانهٔ طبیعت و همدلی با آن می‌دهد. در شعر این دوره به طور فزاینده‌ای حالات و خصوصیات طبیعت در پیوند با احساسات انسان در نظر گرفته می‌شود» (فورست، ۱۳۸۰: ۵۳).

رمانتیک‌ها در شورش خود علیه انقلاب صنعتی اروپا، به گونه‌ای همدلی با طبیعت و بازگشت به آن روی آورده بودند، حال آن‌که با وجود وفور مظاهر طبیعت در اشعار نیما، این طبیعت همواره در پس‌زمینهٔ ادراک قرار دارد و هیچ‌گاه در جلوی صحنه نیست. طبیعت در این روایات نشانه‌ای از اوضاع و احوال درونی کنش‌گر نیست و اگر کنشی دیگر نیز در همان صحنه روی دهد روایت دچار اخلال نمی‌شود. اشکلوفسکی در مقالهٔ «هنر همچون فرایند» می‌گوید: «دو نوع تصویر وجود دارد: تصویر همچون ابزاری رایج برای اندیشیدن، ابزاری برای دسته‌بندی ابژه‌ها و تصویر شاعرانه همچون ابزاری برای تقویت تأثیر» (تودوروف، ۱۳۸۵: ۸۴). تصویرها در اکثر روایات نیما تا پیش از ققنوس، از نوع اول، ابزاری برای دسته‌بندی ابژه‌ها هستند، نه برای تقویت تأثیر بر دریافت خواننده. این تصاویر بیشتر از آن‌که نقش ایجابی در

نمایش صحنه داشته باشند، صرفاً مکانی را از مکان دیگر متمایز می‌سازند، بی آن‌که وجه ممیزهٔ خاصی به آن‌ها داده باشند.

روایت برای بیان حدیث نفس عمدتاً از رمزگان عاطفی بهره می‌برد. اگرچه بسامد این رمزگان در شعر افسانه چندان چشمگیر نیست (لیک افسوس، ای دل من، دل من، دل من! ، منم عشق)، اما تا اندازه‌ای هست که بتوان افسانه را حدیث نفس نیما دانست. روایت‌ها و پاره‌روایت‌های تشکیل‌دهندهٔ افسانه هریک به‌طور جداگانه حدیث نفس شاعر نیستند؛ بلکه یادآور خاطره‌ای یا بیان فشردهٔ حکایتی هستند. اما در کلیت امر، توجه به شرایط روحی نیما و تعاملات او با اجتماع پیرامونش است که شعر افسانه را حدیث نفس نیما می‌سازد. هرچند که اغلب منتقدان، بسیاری دیگر از آثارش را نیز حدیث نفس او دانسته‌اند (غراب و ققنوس و مرغ آمین و دیگر مرغ‌ها (!) را). اگرچه این برداشت‌ها اشتباه نیست، اما به‌هرحال هر شعری از هر شاعری را می‌توان حدیث نفس او دانست و این مسأله؛ بخصوص دربارهٔ رمانتیسم نمود بیشتری دارد: «شیلر معتقد بود، رمانتیک‌ها تبعیدیانی هستند که به خاطر خود سوگوارند» (هاورز، ۱۳۶۲: ۲۰۹).

جداول درصد فراوانی نشانه‌ها و رمزگان در افسانه

مراتب دلالت نشانه‌شناختی			وجوه نشانه			انواع نشانه در تقسیم‌بندی اکو		
مستقیم	ضمنی	ایدئولوژیک	نمادین	شمایلی	نمایه‌ای	الف	ب	ج
۸۱	۱۷	۲	۱۰	۹	۸۱	۶۶	۲۳	۱۱

دلالت‌ها، وجوه و انواع نشانه

رمزگان با پخش گسترده	رمزگان با پخش محدود
۹۶	۴

رمزگان با پخش گسترده و محدود

هرمنوتیک	واحدهای معنایی	مصداقی (فرهنگی)	کنش‌ها	نمادها
۲۰	۰	۱۳	۶۷	۰

رمزگان‌های هرمنوتیک، واحدهای معنایی، مصداقی (فرهنگی)، کنش‌ها، نمادها

ارجاعی	عاطفی	کوششی	همدلی	فرازبانی	ادبی
۵۶	۱۲	۰	۲۴	۰	۸

رمزگان‌های ارجاعی، عاطفی، کوششی، همدلی، فرازبانی، ادبی.

رمانتیسم ایرانی، سمبولیسم ایرانی

هر چند افسانه را اولین شعر نو ایران به‌شمار آورده و گفته‌اند، نوآوری شگرفی در شکل و محتوای شعر فارسی را سبب گشته است؛ اما هم خود افسانه و هم دیگر سروده‌های نیما تا پیش از ققنوس (۱۳۱۶)، هنوز تا حد زیادی در چنبرهٔ ذهنیات سنّتی ادب فارسی گرفتارند. اغلب این سروده‌ها، قصه‌هایی هستند که به نظم آمده‌اند و کمتر می‌توان حال و هوای شاعرانه در آن‌ها یافت. درواقع، در مجموعه سروده‌های نیما تا سال ۱۳۱۶ (زمان سرایش ققنوس) افسانه از همه

بارزتر است و تلاش وی در این پانزده سال، چیزی بر افسانه نمی‌افزاید. البته ققنوس و غراب و تأثیری که این دو شعر بر روند کاری نیما و دیگر نوپردازان دارد، قطعاً حاصل همین سعی و خطای اوست.

افسانه شعری رمانتیک است، اما نگارندگان این مقاله با این باور رایج که نیما از افسانه تا ققنوس، شاعری رمانتیک و از ققنوس به بعد، شاعری سمبولیک است، موافقت کامل ندارند. درواقع نیما بعد از افسانه که نقطهٔ عزیمت او به سمت شعر نیمایی است، تا غراب و ققنوس، آثاری عرضه نمی‌کند که بتوان ویژگی‌های مکتب رمانتیسم را به‌طور بارز در آن‌ها مشاهده کرد. اصولاً اصرار بر تطبیق وضعیت‌های روایی ادبیات فارسی بر مکاتب اروپایی نیز، اصراری سودمند و راهگشا نیست و اگر چنین اصراری وجود داشته باشد، بهتر است اصطلاحات رمانتیسم ایرانی یا سمبولیسم ایرانی را برای کارهای لااقل نیما به‌کار برد؛ چراکه نه نیمای افسانه تا ققنوس ویژگی‌های مکتب رمانتسیم را به‌طور کامل در آثار خود دارد و نه نیمای ققنوس به بعد ویژگی‌های مکتب سمبولیسم را. هرچند اشعار وی، از ماخ اولا تا پایان عمر شاعر که پربارترین دورهٔ شاعری اوست، می‌تواتد از جهات بسیاری، سمبولیک در معنای خاص کلمه محسوب شود.

تأیید مطالب پیش‌گفته در مورد دورهٔ اول شاعری نیما که مورد بحث این مقاله است، در متن پژوهش، با تحلیل نشانه‌شناختی روایت‌ها به اثبات رسید و مجال برای بحث دربارهٔ دورهٔ دوم شاعری او نیز بر اساس همین شیوهٔ نقد فراهم است.

آنچه منتقدان ادبی دربارهٔ رمانتیسم و سمبولیسم در شعر نیما بیان کرده‌اند، می‌توان در وجوه نمادین و شمایلی نشانه‌ها جستجو کرد. رمانتیک‌ها به‌دلیل خاستگاه اجتماعی این مکتب که در اعتراض به واقعیت‌های خشن آن عصر، از ماشینیزم تا جنگ‌های بی‌حاصل و خانمانسوز قابل رهگیری است، به واقعیتی برتر و انسانی‌تر می‌اندیشیدند که در پناه نشانه‌هایی که نه واقعیت؛ بلکه استعاره‌هایی از واقعیت بودند به این هدف خود می‌رسیدند. این ویژگی روحی در نیما و عهد پرشور و شر زندگی او بوضوح قابل رؤیت است. تحولات سریع اجتماعی و سیاسی از انقلاب مشروطه تا تغییر سلسلهٔ پادشاهی، از شهریور ۱۳۲۰ تا ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و سرخوردگی‌های ناشی از این شکست‌های اجتماعی، نقش استعاره را در اشعار نیما پررنگ می‌نماید. یاکوبسن در ارائهٔ تعریف خود از «قطب استعاری» بر همین موضوع و نقش میانجی نشانه‌های شمایلی در هر دو مکتب تأکید می‌کند: «شاید بتوان مدّعی شد که عملکرد بر روی محور جانشینی؛ یعنی انتخاب نشانه‌ای به‌جای نشانهٔ دیگر بر حسب تشابه و گرایش به آنچه یاکوبسن قطب استعاری نامیده است، مدلول موجود در نظام زبان را از مصداق جهان خارج دور می‌کند و این همان گرایشی است که یاکوبسن دربارهٔ دو سبک رمانتیسم و سمبولیسم مطرح ساخته است» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

در هر صورت افسانه واقعیتی برتر را روایت می‌کند و شاعر خود را از یک شاعر کهنه‌سرای معمولی به «پدر شعر نو» ایران بدل می‌سازد. آنچه شعر ایران (حداقل شعر معاصر ایران)را به دو دورهٔ پیش از افسانه و پس از افسانه تقسیم می‌کند، نه تجربه‌های وزنی جدید نیما، نه کوتاه و بلندی مصراع‌ها، نه تنوّع قوافی و نه ادبیات عامیانهٔ به‌کار رفته در شعر است، آنچه افسانه را چنین تشخصی می‌بخشد، نوع روایت مستتر در آن است که به بیان همان «واقعیت برتر» می‌پردازد.

نقد روایی

در اشعار دورهٔ اول شاعری نیما، کمابیش ویژگی‌های روایی افسانه تکرار می‌شود. شعرهایی که بیشتر به گزارش صرف از یک طرح می‌پردازند، تخیّل چندانی در آن‌ها وجود ندارد و همین مسأله سبب نوعی تک‌گویی می‌شود. رابطه‌ای

یکطرفه که به ویژگی اصلی روایت؛ یعنی رابطهٔ بین گوینده و مخاطب نمی‌رسد. در اشعار این دوره، ذهنیت شاعر به عینیت تبدیل نمی‌شود و تنها عینیت گزارش می‌شود. بنابراین، انتقالی از محورهای جانشینی به محورهای همنشینی صورت نمی‌گیرد و درنتیجه اشعار قابلیت تأویل نمی‌یابند. در این سروده‌ها، به‌دلیل نزدیکی بسیارشان با سابقهٔ پیشین شعری و این که نیما نیز با تمام سنت‌شکنی‌هایش، تا فاصله گرفتن از این ذهنیت هنوز راه زیادی در پیش دارد، چیزی بیشتر از قصه‌های منظوم نمی‌توان یافت. در این روایات، نشانه‌ها اختیاری نیستند و نشانه با شیء یکی می‌شود. این‌که نشانه از شیء قابل تفکیک نباشد، به این معنی است که مخاطب در برخورد با این گونه گفتمان روایتی، تنها می‌تواند نیمای خسته و افسرده‌ای را در گوشه‌ای دورافتاده تصور کند که با خود سرگرم گفتگوست. مخاطب به «خود» نمی‌رسد و نمی‌تواند با راوی همذات‌پنداری کند.

دلیل دیگر این امر، دلالت‌های رمزگان است، دلالت‌ها اغلب مصداقی هستند نه مفهومی، یعنی گسترهٔ محدود و در بیشتر مواقع یگانه‌ای را دربرمی‌گیرند و رمزگشایی مفهومی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. در این‌گونه دلالت، زبان به سمت مدلول هدایت می‌شود نه نشانه و این همان دوری از زبان شاعرانه است. به‌عبارت دیگر، چنان‌چه نیما قصه‌های خود را در این مدت زمان نسبتاً طولانی در قالب شعر هم بیان نمی‌کرد، چیزی از ارزش آنچه بیان کرده است کاسته نمی‌شد، چه بسا بسیاری پیرایه‌های آن هم زدوده می‌شد.

از دیگر مشکلات روایی این دوره شعر نیما از منظر نشانه شناسی، یکی این است که نقض رمزگان زبان روزمره در آن‌ها اتفاق نمی‌افتد. به همین دلیل از رمزگان با کارکرد ادبی (هرچه بگریست جز چشم شیطان، باد سرد از برون نعره می‌زد) و با پخش محدود (هرچه بگریست جز چشم شیطان) بندرت استفاده می‌شود. آنچه از نقض رمزگان در این اشعار به چشم می‌خورد، بازگشت به همان زبان ادبی گذشته است که اگرچه نوعی عدم استفاده از رمزگان روزمره است؛ امّا به‌دلیل خوگرفتن ذهنیات ایرانی به چنین زبانی که از گذشتهٔ دور آمیختهٔ شعر و ادب پارسی بوده است، نمی‌توان عنوان «نقض رمزگان» را بر آن اطلاق کرد. بنا بر آنچه گفته شد، یکی از نشان‌گرهایی که می‌تواند مبدأ مناسبی برای دسته‌بندی اشعار نیما باشد، توصیف است. این نشان‌گر، اشعار نیما را به سه دسته تقسیم می‌کند: اشعار توصیفی که عمدهٔ آثار او؛ بخصوص تا پیش از ققنوس را دربرمی‌گیرد، اشعار نیمه‌توصیفی مثل داروگ و اشعار غیرتوصیفی مثل خانه‌ام ابری‌ست، ری‌را، قایق و مرغ آمین.

اشعار غیرتوصیفی به‌طور قطع روایی‌ترین اشعار هستند و هرچه بر میزان توصیف افزوده گردد، سطح روایی متن کاهش پیدا می‌کند. توصیف از طریق بیان مصداق حاصل می‌شود. بیان توصیفی را می‌توان بیان مصداقی دانست و به‌همین سبب هم هست که وجه غالب دلالت‌های نشانه‌شناختی در هر دو روایت، وجه نمایه‌ای است. وجه نمایه‌ای، به صریح‌ترین شکلی بر مدلول خود دلالت می‌کند. عملکرد وجه نمایه‌ای بر محور همنشینی است و این عملکرد یعنی بهره‌گیری از مجاز یا آن‌چنان که یا کوبسن می‌گوید «قطب مجازی»: «عملکرد بر روی محور همنشینی؛ یعنی مجاورت و گرایش به آنچه یاکوبسن قطب مجازی نامیده است، مدلول را از نظام زبان به مصداق موجود در جهان خارج از زبان نزدیک‌تر می‌کند» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۰۶)، نزدیک شدن مصداق به مدلول واقعگرایی‌یی در روایت ایجاد می‌کند که می‌توان این واقع‌گرایی را در افسانه دید. توصیف دقیق صحنه‌ها از دید شخصیت اصلی روایت، از نشانه‌های این واقع‌گرایی و نتیجهٔ گرایش هرچه بیشتر به قطب مجازی زبان است.

نتیجه‌گیری

افسانه شعری تأثیرگذار در تاریخ ادبیات ایران است. ویژگی‌های روایی جدیدی در این اثر وجود دارد که یکی از مهم‌ترین دلایل این تأثیرگذاری به‌شمار می‌رود؛ اگرچه بسیاری ناهمگونی‌های زبانی و پراکندگی‌های روایی در آن وجود دارد.

روایت در این شعر بر اساس کنش‌پردازی بنا شده و در آن، کنش‌گران جنبه‌های شخصیتی خاصی به خود نمی‌گیرند. صحنه‌سازی‌ها نیز، اگرچه در اشاره به طبیعت موجود شکل می‌گیرند؛ اما تصاویر ارائه شده، تصویرهایی پویا و معرّف خصوصیات روانی صحنه نیستند. به‌همین سبب هم هست که در روایات نیما در این دوره، وصف بر روایت می‌چربد و اصطلاح وصف روایی بهترین عبارت برای توصیف این‌گونه آثار می‌شود. در واقع شاعر از دو شگرد برای روایت‌سازی استفاده می‌کند: دیالوگ و توالی تصاویر. و از عوامل دراماتیزه کنندهٔ طرح، کم‌ترین بهره را می‌برد، عواملی چون گره‌افکنی، گره‌گشایی، تعلیق و....

بنابراین افسانه و دیگر اشعار نیما تا پیش از ققنوس را بیشتر می‌توان قصه‌گویی‌های منظومی دانست که بیشتر قصد بیان منویات اجتماعی شاعر یا دلگیری او از پاره‌ای ویژگی‌های اخلاقی ناپسند رایج در آن عهد را دارند. آثاری که مانند ادبیات تعلیمی، با هدف اندرزگویی و پندآموزی سروده و منتشر شده‌اند.

از ققنوس به بعد است که روایت در معنای ساختاری آن در آثار نیما شکل می‌گیرد و به‌عنوان یک مشخصهٔ ممتاز، باعث تقویت جنبه‌های شاعرانهٔ این آثار نیز می‌گردد.

منابع

۱- آدام، ژان میشل و فرانسوا رواز .(۱۳۸۵). **تحلیل انواع داستان**، ترجمه: آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، تهران: قطره، چاپ دوم.

۲- اسکولز، آ، رابرت .(۱۳۸۳). **درآمدی بر ساختار گرایی در ادبیات**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگه، چاپ دوم.

۳______________ .(۱۳۸۳). **عناصر داستان**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز، چاپ دوم.

۴- اکو، امبرتو .(۱۳۸۷). **نشانه شناسی**، ترجمهٔ پیروز ایزدی، تهران: ثالث.

۵- براهنی، رضا .(۱۳۵۸). **طلادرمس** (در شعر و شاعری)، تهران: رشدیه، چاپ سوم.

۶- پاکباز، رویین .(۱۳۵۴). **بررسی هنری و اجتماعی امپرسیونیسم**، تهران: رز، چاپ دوم.

۷- پرهام، سیروس .(۱۳۶۰). **رئالیسم و ضد رئالیسم**، تهران: آگاه، چاپ ششم.

۸- تادیه، ژان. ایو .(۱۳۷۸). **نقد ادبی در قرن بیستم**، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: چاپ نیلوفر.

۹- تودوروف، تزوتان، (گردآوری و ترجمه به فرانسه) .(۱۳۸۵). **نظریهٔ ادبیات**، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: اختران.

۱۰- جورکش، شاپور .(۱۳۸۵). **بوطیقای شعرنو**، تهران: ققنوس، چاپ دوم.

۱۱- چندلر، دانیل .(۱۳۸۷). **مبانی نشانه شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر، چاپ دوم.

۱۲- حمیدیان، سعید .(۱۳۸۳). **داستان دگردیسی**، تهران: نیلوفر.

۱۳- دینه‌سن، آنه‌ماری .(۱۳۸۰). **درآمدی بر نشانه شناسی**، ترجمهٔ مظفر قهرمان، آبادان: پرسش.

۱۴- سوسور، فردیناند. دو .(۱۳۸۲). **دورهٔ زبانشناسی عمومی**، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: هرمس، چاپ دوم.

۱۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا .(۱۳۸۰). **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت**، (ویرایش دوم). تهران: سخن.

۱۶- صفوی، کورش .(۱۳۸۳). **از زبان شناسی به ادبیات**، جلد دوم شعر. تهران: سوره مهر، چاپ دوم.

۱۷- ضیمران، محمد .(۱۳۸۳). **درآمدی بر نشانه شناسی هنر**، تهران: قصه، چاپ دوم.

۱۸- فورست، لیلیان .(۱۳۸۰). **رمانتیسم**، ترجمه مسعود جعفری، تهران: مرکز، چاپ سوم.

۱۹- مارتین، والاس .(۱۳۸۶). **نظریه‌های روایت**، ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس، چاپ دوم.

۲۰- نیما یوشیج .(۱۳۸۶). **دیوان کامل اشعار**، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه، چاپ هشتم.

۲۱- هاوزر، آرنولد .(۱۳۶۲). **تاریخ اجتماعی هنر**، ترجمه امین مؤید، تهران: دنیای نو.