DOI:10.22124/naqd.2020.12606.1660
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.3.6

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰

صفحات ۷۳-۵۷

ساختار افسانه‌گردانی در شعر آزاد نیما

دکتر علی تسلیمی [1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۳/۱۶

چکیده

افسانه‌گردانی ریشه در افسانه‌گرایی رمانتیست‌ها در اواخر سده هجدهم میلادی دارد. در واقع رمانتیک‌ها بودند که افسانه‌گرایی را که گونه‌ای از بازنویسی و بازآفرینی افسانه‌ها بود، آغاز کردند. اما سمبولیست‌ها در ارائه افسانه‌گرایی و حتی افسانه‌گردانی جدی‌تر عمل کردند. میان افسانه‌گرایی و افسانه‌گردانی تفاوتی بنیادی به چشم می‌خورد؛ بازآفرینی افسانه و افسانه‌گرایی توجهی آشکار به افسانه داشت، درحالی‌که افسانه‌گردانی به دگردیسی بینامتنی و مبهم افسانه می‌نگریست که گاهی خواننده نمی‌توانست رد پایش را در افسانه بجوید. در ایران نیما یوشیج نخستین شاعری است که افسانه‌گردانی را آن‌هم با طرز کار ویژه خود در شعر آزاد به کار برد. هدف این مقاله معرفی روایت افسانه‌ای در لایه‌های درونی شعر نیمایی است و از نتایج آن ورود زنانگی و سرپیچی از زبان سرسخت مردانه است. این مقاله به بررسی ساختار شعر آزاد نیما بویژه شعر «برف» از دیدگاه افسانه‌گردانی می‌پردازد.

واژگان کلیدی: شعر آزاد نیمایی، افسانه‌گردانی، افسانه‌گرایی، ابهام، برف.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

* taslimy1340@yahoo.com

۱- مقدمه

نظریات نیما پراکنده و مبهم است. او خود بارها گفته‌است اگر تهی‌دستی و گرسنگی بگذارد به آنها انسجام می‌دهم. فشرده سخن‌های نیما درباره طرز کار و کلیدواژه‌های پیرامونی‌اش چون تکنیک، فرم، سبک، قالب، ترکیب، توصیف، طرح و روایت، موضوع، میدان زندگی، ذوق و احساس که مقدمه افسانه‌گردانی او هستند، بدین قرار است:

نیما تشبیه را به شیوه کلاسیک و دست‌کم با آن سنت‌های ادبی به نقد می‌کشد. «تشبیه برای قوت دادن به مقصود است. تشبیهات مکرر، بسیار زننده واقع شده، ذهن را دور می‌کند» (یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۸۶). شیوه کار این است که از یک عنصر چون تشبیه به گونه‌ای دیگر بهره‌برداری کنیم؛ از تشبیهات کهن و تکراری خودداری کنیم و حتی از اندازه تشبیهات تازه بکاهیم و اگر تشبیهی به کار می‌بریم، هم‌نشین‌های متفاوتی داشته باشد. «کلمات به خودی خود، کارصورت‌بده نیستند. نباید فریب خورد. اثری که ما درمی‌یابیم در ترکیب است [...] باید دانست این مقررات را در کجا و چطور و برای چه به کار می‌بریم و من باز همان طرز کار را به شما گوشزد می‌کنم» (همان: ۲۱۷). این سخن نیما به کارکرد واژگان در جمله و متن بازمی‌گردد که شیوه‌ای فرمالیستی و ساخت‌گرایانه دارد؛ همنشینی اندام‌وار، اثرگذار و برجسته‌ساز واژگان. هر واژه‌ای باید واژه دیگری را پوشش دهد و همگی در سمت‌وسوی درون‌مایه شعر باشند. واژگان باید با هم، با موضوع و مضمون و معنی و با وزن هماهنگ باشند. خانلری، توللی و بسیاری وزن و معنی را نمی‌شناسند و «اصالت طرز کار را از دست می‌دهند[...]. کار هیچ‌کدام از این اشخاص در قالب اصلی یعنی سازگار با معنی نیست» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۳۳). تنها تازگی یکی از آنها هم شرط نیست، همگی با هم با طرز کار پیوند می‌یابند. «شما موضوع و مضمون را تازه گرفته‌اید، اما طرز کار همان طرز قدیم است» (یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۸۲).

از شیوه‌های پرداختن به درون‌مایه تازه، وصف و روایت تازه است. توصیف بیان‌گر حالات و صفات شخصیت‌ها و فضای اثر است که از سرعت روایت می‌کاهد. در برابر آن، روایت، معمولاً با فعل‌هایش متن را به پیش می‌راند، ولی وصف در جمله‌های اسنادی خودنمایی می‌کند و خواننده را منتظر نگاه می‌دارد. این انتظار گاهی اثرگذار است و نباید به‌سادگی از آن گذشت. نیما در نامه‌ای به هدایت گونه‌ای از وصف را انکار و گونه دیگرش را می‌پذیرد: «اگر بنا بر سلیقه من باشد من این وصف را هم نمی‌پسندم: (در باز شد، دختر رنگ‌پریده‌ای هراسان بیرون آمد). از روی همه‌چیز به واسطه بی‌حوصلگی جستن شده‌است. حس انسان

اصطکاک پیدا می‌کند به تنسیق صفات قدیمی‌ها، نه به دقت مرتب و با مدارای نویسنده امروزی» (یوشیج، ۱۳۹۳: ۵۳۹). وی توصیف در داستان‌های رئالیستی را مناسب می‌داند که آنها معمولاً تشبیهات کمتری دارند، اگرچه گاهی وصف را به شیوه فرمالیستی در حرکت داستان نمی‌پسندد، ولی در شعر به آن گرایش نشان می‌دهد (نک. یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۳۰).

تخیل و ابهام در واژگان، ترکیبات و مفاهیم افسانه‌ای و اسطوره‌ای طرز کار بنیادی نیماست که نتیجه آن سمبولیستی‌شدن اثر است؛ او بر این باور است که ابهام هر کشوری در افسانه‌ها و اساطیر آن ریشه دارد. اگر اساطیر آنها مجسم، بت‌گونه و عینی باشد، نویسنده و شاعر باید در ابهام‌سازی‌اش بیشتر تلاش کند.

> در یونان چون از اول خدایان اساطیری آنها دارای اشکال ظاهری و معین بودند، مثلاً پرومته که در کوه‌های قفقاز مقید و عقابی از کبد او تغذیه می‌کرد و هرکول قوت عضلات خود را می‌بایست نشان بدهد، اولین قلم هنری هم تمثال معین را از آنها به وجود آورد، طرز کار آنها به هیچ ابهامی برنمی‌خورد، کوچک‌ترین خطی معنی معین داشت. در موسیقی با صدا تعبیر می‌شد، در نقاشی با رنگ. با این نظر آپولون خدای شعر و هنرهای زیبا همیشه به روی پا ایستاده و بر بالای سر حیواناتی قرار گرفت [...]. در صورتی که برای ما از قدیم‌ترین گذشته‌های تاریخی به عکس بوده‌است، اهورامزدا بر تخت روشنایی خود و فرشتگانش در پیش روی او، صورت‌های ظاهری و معین‌تر از این نمی‌توانستند داشته باشند، و اهریمن، آن جنس بدکار، با شکل دیده‌نشدنی خود در دنیا آواره ماند. از همین رهگذر همه‌چیز سمبول واقع شد. آهنگ‌های موسیقی، احساسات شعری، تصویرهایی را که نقاش‌های ما (مینیاتورسازها) زمینه برای کار خود قرار دادند، با ابهام و وسعت، ارتباط پیدا کرد (همان: ۴۹-۵۰).

البته نیما ذوق و احساسات شاعر را معیار کار دانسته و در *ارزش احساسات* در زندگی هنرپیشگان بارها اشاره کرده و نیز همه این شیوه‌ها را در نقد و نظرات خود از جمله درباره اسماعیل شاهرودی و شین پرتو ارائه داده‌است.

این مقاله به ترکیب نظریات خودآگاهانه (طرز کار) و ناخودآگاهانه نیما که من آن را افسانه‌گردانی می‌نامم، می‌پردازد و آنگاه شعرهایش را از این دیدگاه مرور می‌کند.

۱-۱- پیشینه تحقیق

درباره آثار نیما مقالات، کتاب‌ها و رساله‌های فراوانی نوشته شده‌است که یادآوری آنها مفید به نظر نمی‌رسد، زیرا در میان آنها هیچ‌کدام با نام و مقصود افسانه‌گردانی، نه در آثار نیما و

نه در آثار دیگران دیده نمی‌شود. اما می‌توان پیشینه عملی افسانه‌گردانی نیما را تا حدی در اروپا، آن هم به گونه‌ای متفاوت، جست‌وجو کرد تا روند تدوین این اندیشه را توضیح داد.

۱-۱-۱- فرایند تاریخی افسانه‌گردانی

در اواخر سده هجدهم و اوایل سده نوزدهم رمانتیک‌ها به افسانه‌گرایی رو آوردند و گاه نامستقیم به افسانه‌گردانی نزدیک شدند. افسانه‌گرایی گونه‌ای از بازنویسی و بازآفرینی قصه‌های پریان است، نمونه‌اش روایت‌های متفاوت افسانه‌های فاوست است. اما گوته تا حدی از افسانه‌گرایی جدا شده‌است. *گوته* در *فاوست* خود قصه‌هایی را که سینه‌به‌سینه درباره شخصیت فاوست گفته شده‌است به روایت می‌کشد، اما فاوست او، وارونه آنچه گفته‌اند، نجات می‌یابد، تا خوش‌فرجامیِ افسانه‌وارش رقم خورد. گوته در اینجا همان کاری را می‌کند که *نیما* با مانلی کرده‌است. *گوته* روایات شفاهی را هنرمندانه ارائه داده و تا حدی به افسانه‌گردانی رو آورده‌است.

سمبولیست‌ها و اکسپرسیونیست‌ها در اواخر سده نوزدهم به همه‌چیز از جمله افسانه‌ها گوشت و پوستِ تخیل دادند و در شعر به افسانه‌گردانی روآوردند. آنها تخیل و نماد را از نظریه‌پردازان رمانتیک اخذ کردند و عملاً به نمادپردازی، تخیل، ابهام و ذهنیت نیرومندتری رو آورند(۱). مسخ کافکا دیگر یک افسانه‌گرایی از مسخ اُوید یا قصه‌های *هزار و یک شب*، یا افسانه‌های محلی نیست. در اینجا افسانه‌گردانی با تخیل و ابهام همراه است. این اثر، مسخ را وارد حیطه‌های ادبی، اجتماعی، خانوادگی، محیط کار و سیاست می‌کند. تمثیل‌های آن دیگر یک تمثیل ساده‌ای که رمانتیک‌ها در برابر نماد می‌گذارند، نیست. الیوت یک مفهوم مذهبی سترون را در *سرزمین بی‌حاصل* با بسیاری از اسطوره‌ها و افسانه‌ها می‌آمیزد؛ با قصه‌های مسیحی، کلاسیک و افسانه‌های محلی با زبانی نمادین. گرایش بیشتر نویسندگان برجسته سمبولیسم، سرایش شعر بود. بودلر، رمبو، ورلن و مالارمه در شعر افسانه‌گردانی می‌کردند (گاهی کسانی چون موریس مترلینگ در نثر نیز همین کار را می‌کردند). «رمبو قصه‌های پریان را به طور گسترده در شعر روایی تجربی‌اش به تصویر می‌کشد تا این ژانر سنتی را دگرگون سازد» (Galens, 2002: 302).

چدویک درباره شعری از رمبو تحلیلی ارایه می‌دهد و در آن از جهان آرمانی و افسانه‌وار مرد و زنی، با جهان مردانه و زنانه هر یک سخن می‌گوید و بیان می‌دارد که این شعر نماد آشکاری

ندارد. وی می‌گوید: شاه و ملکه در واقع خود رمبو و دوستش، یا آنچنان که بعدها می‌گفت، «همراهش در دوزخ» ورلن‌اند که می‌کوشند جهانی آرمانی بسازند و کوتاه‌مدتی هم موفق می‌شوند و آن هنگام بهره‌مندی‌شان از موفقیت‌هایی است که پرده‌های ارغوانی و نخل‌ها نماد آن‌اند [...]. یادآوری لحظه گذاری موقتی که دو انسان بسیار متفاوت، یکی پر از صلابت و اعتماد، دیگری با سرشتی مردد و اساساً زنانه پس از تقلایی طولانی به آن دست یافتند. اما حتی در این سطح هم، باز خواننده مختار است که نمادهای شعر را تأویل کند و دریابد که مضمون آن فقط وصلت شاهی و ملکه‌ای در سرزمینی دور نیست (چدویک، ۱۳۷۵: ۴۰-۴۱). چدویک در اینجا تقریباً به همه ویژگی‌هایی که برای افسانه‌گردانی برمی‌شماریم اشاره کرده‌است؛ جهان آرمانی، زمینه‌های خانگی و روستایی، فضاهای افسانه‌ای و زنانه و ابهام و نماد در تأویل آن. کتاب‌هایی چون *پرنده آبی*، *سوءتفاهم*، *صد سال تنهایی*، *صید قزل‌آلا در آمریکا*، *اگر شبی از شبهای زمستان مسافری* و *پاک‌کن‌ها* و نیز بسیاری از شعرهایی که گاه مانند آنها سمبولیستی، اگزیستانسیالیستی، مدرنیستی، رمان نویی یا موج نویی، پسامدرنیستی و پساساخت‌گرایانه‌اند، نیز آثار افسانه‌گردانند که نمونه‌وار به نمایش‌نامه *سوءتفاهم* اشاره خواهم کرد.

۱-۲- چارچوب نظری

چارچوب بنیادی بحث با دریافت افسانه‌گردانی و کلیدواژه‌های وابسته به آن چون «افسانه‌گویی»، «افسانه‌گرایی»، «افسانه‌ـ زنانه» و «ناهمجنس‌کشی زنانه» روشن می‌شود. افسانه‌گردانی در برابر افسانه‌گویی و افسانه‌گرایی قرار دارد. افسانه‌گویی بیان ورسیون‌ها و روایت‌های نزدیک یک افسانه است، مانند روایات مربوط به «شنگول و منگول» که بز در جایی با گرگ و در جایی با شغال می‌جنگد. برای تفهیم بیشتر باید گفت که این حالت به بازنویسی نزدیک است. «افسانه‌گرایی» را که برای فهم بیشتر به بازآفرینی مانند می‌کنیم، آن است که قصه‌اش را گسترش دهیم و حتی آن را در اندازه‌های فیلم سینمایی کودکان، یا داستان و شعری تازه بنویسیم. مثال دیگر برای افسانه‌گویی و افسانه‌گرایی، *اوراشیما* ست. *اوراشیما* ترجمه هدایت (۱۳۵۰)، یکی از ورسیون‌های اوراشیمایی است که در ژاپن روایت می شود. اصل این ترجمه، افسانه‌گویی است، چراکه خود به‌گونه‌ای بازنویسی و روایتی از اوراشیمایی دیگر است. اما هنگامی که نیما در شعر«مانلی» به روایت آن می‌پردازد، تا اندازه‌هایی افسانه‌گرایی کرده و در برخی موارد به افسانه‌گردانی نزدیک شده‌است؛ برای

نمونه، شخصیت در پایان روایت مانلی به گونه‌ای ابهام‌آمیز به دریا می‌نگـرد، امـا اوراشـیمای ژاپنی به دریا بازنمی‌گردد و در ساحل می‌میرد و البته این تفاوت برای افسـانه‌گردانی کـافی نیست. از همین‌رو، باید این کار را میانجی افسانه‌گرایی و افسانه‌گردانی و نقطه‌عطفـی بـرای افسـانه‌گردانی دانسـت. ایـن منظومـه اگـر بـه اوراشـیما وفـادارتر مـی‌شـد، عنصـر غـالبش افسانه‌گرایی بود، اما افسانه‌گردانی به معنی واژگـون‌کردن و دگرگون‌سـاختنِ افسـانه و غیـر افسانه و حتی اسطوره در اثر ادبی است؛ به‌گونه‌ای کـه یـادآور افسـانه و بینامتنیـت آنهـا در عین داشتن ابهام باشد. این کار با بازنویسی و بازآفرینی قصه‌ها کـه گونـه‌ای از افسـانه‌گرایی است، تفاوت دارد. اسطوره‌گردانی نیز همین کـار را انجـام می‌دهـد، بـه شـرطی کـه یـادآور بینامتنی اسطوره‌ها باشد و همچنین به روایت افسانه‌ای بدل نشده باشد. اگر اسطوره‌ها نیز به روایت افسانه‌ای نزدیک شوند، باز هم افسانه‌گردانی است. ادبیات به‌ویژه شعر، توانـاییِ ایـن کـار را دارد، تا آنجا که با دید غیـر ژرف‌نگـر نمی‌تـوانیم بسـیاری از آثـار افسـانه‌گردان را دریـابیم. بایـد تکـرارکنیم کـه افسـانه‌گردانی، هـم افسـانه‌ها را بـا شـگردهای فرمالیسـتی، سمبولیسـتی و پساساختگرایی و به زبـان کریسـتوا، نشـانه‌ای و انقلابـی (Vide. kristeva, 1984: 23)، دگرگـون می‌کند[۲] و هم غیرافسانه‌ها را به افسانه‌ها نزدیک می‌سازد. در هـر حـال، نشـانه‌هایی از افسـانه‌ها چون روایت زنانه، خانگی، زندگی عملی و مانند آن در متن باقی می‌ماند. بنـابراین افسـانه‌گردانی، نه افسانه‌گرایی و نه افسانه‌زدایی است. افسانه‌گردانی سه شکل دارد؛ ۱- شعرهایی کـه بـه‌روشـنی از افسانه‌ها گرفته شده‌اند و گاه به بازآفرینی نزدیک می‌شوند، مانند «مانلی» و «خانه سـریویلی»؛ ۲- آثاری که عناصر افسـانه‌وارش نامسـتقیم بـه چشـم می‌خـورد؛ ماننـد «مـادری و پسـری» و «خانواده سرباز»؛ ۳- آثاری که افسانه‌وار بودنشان دیریاب است، مانند «ری‌را». وی بـا بینامتنیـت پیچیده، دگردیسی، واژگونی، واسازی و انهدام و بازسازی ابهام‌آمیز افسانه‌ها و نیز با واژگون‌کـردن مفاهیم دیگر به سوی افسانه و برعکس به این کار دسـت مـی‌زنـد. چگونـه مـی‌تـوان گفـت کـه شعرهای پیشرفته نیما چـون «بـرف» بـی‌هـیچ واژگـونی و ابهـامی بـه افسـانه‌هـای برادرکشـی، پسرکشی و ناهم‌جنس‌کشی اشاره دارد؟ واژگونی افسـانه در شـعرهای نیمـایی گـاهی بـه حـدی است که بسیاری از خوانندگان درنمی‌یابند که افسانه‌ای در میان است.

افسانه‌ها زنانه‌اند، زیرا افسانه‌ها بیشتر در خانه‌ها بـازگو می‌شـوند. از نشـانه‌هـای آن نیـز خانگی‌بودن زمینه‌ها، سادگی ماجراهای تربیتی، کمرنگی میدان‌های جنگ و قهرمانی، بـومی بودن فضاها و ساده بودن خط روایت‌ها در آن‌ها است، در برابـر آن اسـطوره‌هـا هسـتند کـه

معمولاً به قلم مردان نوشته می‌شد. در افسانه‌ها مردان کم‌رنگ هستند و زنان بازیگر میدان‌اند و اگر روایتی علیه زنان (نامادری و مادرشوهر) شنیده شود آن هم از دیدگاه عروس، نادختری و هوو ست نه مردان. زیرا مردان خود عامل پیدایی مادرشوهر و نامادری هستند (شوهر چه‌بسا با مادرش جنگی ندارد و همین شوهر است که هوو و نامادری به خانه می‌آورد) و بدگویی از آنان جز از زبان زنان نیست. برای گذر از این بحث در این فرصت اندک از خود نیما کمک می‌گیرم:

هیچم نرود ز یاد کان‌جا
پیره‌زنکی رفیق خانه
می‌گفت برای من همه شب
نقلی به پسند بچگانه
تا دیده من به خواب می‌رفت (یوشیج،۱۳۹۰: ۸۹).

نیما هیچگاه در نوشته‌هایش به راوی یا نقال مرد در افسانه‌ها و قصه‌های پریان اشاره نکرده و در این باره تنها از روایت زنانه یاد کرده‌است. در نامه‌ای به خواهرش می‌نویسد: «شب‌ها مادرم برای این دختر کوچک نقالی می‌کند» (یوشیج، ۱۳۹۳: ۸۵). در جای دیگر می‌نویسد: «با پیرزن‌هایی هم‌صحبت می‌شوم که صحبت‌هاشان مملو از افسانه‌های دلکش دیو و جن و پری است» (همان: ۲۵۱). ناگفته نماند اگر مردان گاهی افسانه بگویند، باز هم به تأثیر از زبان زنانه است. هنگامی‌که زبان زنان گویاست، مردان اهمیتی ندارند، چنانکه در قلم مردان که اسطوره‌ها را می‌نگارند، زنان کم‌اهمیت هستند. بنابراین به گونه‌ای ناهمجنس‌کُشی یا ناهمجنس‌ستیزی شکل می‌گیرد. یادمان باشد که شوهران سبب بیزاری از نامادران هستند.

ناهم‌جنس‌کشی در برابر هم‌جنس‌کشی *فرویدی* قرار دارد[۳]. فروید در کشتن مادر به دست الکترا و اورست، به الکترا تکیه می‌کند، اما در این مقاله به اورست تکیه می‌کنیم. فروید در این‌باره از عشق الکترا به پدر یاد می‌کند و عقده الکترا را پیشنهاد می‌کند، اما این مقاله از منظر اورست، به «عقده اورست» می‌پردازد. فروید عشق و نفرت را در رقابت با هم‌جنس طرح می‌کند و نتیجه آن را هم‌جنس‌کشی به شمار می‌آورد؛ نویسنده این مقاله همان رقابت را با هم‌جنس در نظر می‌گیرد؛ علت هر دوی این کار میل به محارم است؛ در هم‌جنس‌کشی، کشتن هم‌جنس برای رسیدن به ناهم‌جنس است، به‌خاطر عشق به او، و در ناهم‌جنس‌کشی، کشتن او برای نفرت از اوست و این نفرت در ادامه همان عشق است که به

خاطر تصاحب دیگران بر اوبژه ناهم‌جنس، سوژه‌بودن و تصاحب خود را از دست می‌دهد. بسیاری ظاهربینانه می‌گویند که در این افسانه‌ها هیچ میلی به محارم دیده نمی‌شود، همگی از سر ناشناختگی است، اما نمی‌پرسند که چرا این افسانه‌ها شکل می‌گیرند و چگونه میل ناخودآگاه در این افسانه‌ها ناگفته می‌ماند. نغز آنکه ناهم‌جنس‌کشی در داستان سیاوش، به نامادری نسبت داده شده است تا زشتی این میل در جامعه و خانواده پنهان ماند. هرجا که پای میل جنسی به محارم خونی و نَسَبی در میان است، به‌گونه‌ای میل جنسی‌اش ناگفته می‌شود و هرجا که میل جنسی به زبان می‌آید، نَسَبی بودن آن نگفته می‌ماند تا پای محارم سَبَبی و غیرخونی به میان آید و قصه و قصه‌گو مورد انتقاد نباشند. فروید میل به محارم را بیان کرده و مطرود شده‌است (نک. هلر، ۱۳۸۹: ۱۲۲). وی این بخش از شعر *فاوست* گوته را می‌پسندید:

از هرچه بگذریم، بهترین چیزهایی که می‌دانی
به بچه گفتن نمی‌توانی (فروید، ۱۳۸۸: ۱۵۲).

تکرار می‌کنیم که رقابت با هم‌جنس گاهی باعث می‌شود که ناهم‌جنس کشته شود و این کار با پسرکشی، پدرکشی و هم‌جنس‌کشی تفاوت دارد. عنصر غالب اسطوره‌ها ناهم‌جنس‌کشی مردانه است، اما در افسانه‌ها بیشتر به ناهم‌جنس‌کشی زنانه برمی‌خوریم؛ نام پدر محو و گاهی پدر کشته می‌شود. بعضی از فمینیست‌ها تا حد ستیزه‌جویی و سرپیچی در برابر مرد پیش می‌روند. شاید ناهم‌جنس‌کشی زنانه نیز با بدی پایان می‌یابد، اما گاه چاره نیست، به‌ویژه آنجا که پدران تبهکار باشند. در افسانه‌ها زنان و دختران به ناهم‌جنس ستیزی پرداخته‌اند. درافسانه گیلانی «حلقه ازدواج» (نک. تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۸۰) یا ورسیون مازندرانی‌اش، «دختر یهودی»، پدر که می‌خواسته با دختر ازدواج کند، دختر می‌گریزد و با شاهزاده ازدواج می‌کند تا پدر مجازات و کشته شود (نک. سادات اشکوری، ۲۲۳-۲۲۷). ناهم‌جنس‌کشی زنانه در برابر «عقده اورست» قرار دارد، اما در افسانه‌ها، برخلاف اسطوره‌ها که معمولاً دختران نام ندارند تا ناهم‌جنس‌کشی زنانه به نام‌شان باشد، چه باید کرد؟ نام این عقده را در اینجا «عقده افسانه» باید گذاشت. زیرا افزون بر اینکه «افسانه» در ایران نام زنان است، قصه زنانه نیز افسانه نام دارد. از سویی منظومه «افسانه» نیما نیز نام زن و معشوقی است که در آن گاهی به معنی قصه هم اشاره می‌شود: «تو یکی قصه‌ای؟» / افسانه: «آری آری».

برای روشن‌تر شدن مطلب بازگو می‌کنم که افسانه‌گردانی باید این ویژگی‌ها را داشته باشد:

۱- افسانه را ناافسانه نشان دهد و هرچه افسانه را کم‌رنگ‌تر و نامستقیم‌تر به نمایش بگذارد، هنری‌تر است تا آنجا که گویی افسانه‌ای در میان نیست. خواهیم دید که «او» در شعر «در شب سرد زمستانی»، زنی است که خود «قصه» و افسانه است: «تو یکی قصه‌ای؟ افسانه: آری آری». راه دیگر این است که ناافسانه را به افسانه نزدیک کند؛ شعرهایی چون «مادری و پسری» که باز هم بدان اشاره می‌کنیم، افسانه نیستند، ولی تنهایی مادر، جست‌وجوی نان و زندگی و فضای روستایی و درد دل‌های زنانه‌اش داستان را افسانه‌وار می‌سازد؛ پس افسانه‌گردانی، گردش و چرخش افسانه به ناافسانه و نیز وارونه آن است.

۲- ابهام و تخیل سمبولیستی داشته باشد؛ ابهام سمبولیستی دارای ابهام یا بهتر بگوییم ایهام کلاسیک نیست. متن آن به سادگی بسته نمی‌شود و چه‌بسا همواره باز است و از سویی فقط یک نماد کلی و منفرد نیست که در ارتباط با واژه‌های دیگر متن سرسختی نشان دهد و همه‌جا دارای یک مفهوم یا مفاهیم نزدیک به هم باشد. خواهیم دید که زرد و قرمز در شعر برف در همنشینی با ازاکو، وازنا و مانند آن، یک مفهوم دیگری هم پیدا می‌کند و شاید از دیدگاهی دیگر مفهوم دیگری نیز داشته باشد. ابهام فرمالیستی و پساساختگرا هم می‌تواند جانشین آن باشد.

۳- بینامتنیتی که کریستوا می‌گوید داشته باشد؛ بینامتنیت از دیدگاه کریستوا دگردیسی یک متن دیگر در متن حاضر است (Vide. kristeva, 1984: 60)، نه بهره‌گیری صرف از متنی دیگر. بینامتنیت واقعی و کریستوایی تا حدی مانند تفاوت آخر شعر «مانلی» در برابر «اوراشیما»، و از آن مهم‌تر، آنچه در شعر «برف» می‌بینیم است؛ بینامتنیت دگردیسی‌یافته آن افسانه مازندرانی و نمایشنامه کامو که خود متأثر از متون کلاسیک دانسته می‌شوند، در شعر برف به چشم می‌خورد.

۴- زنانه بودن شعرها به تأثیر از گرایش نیما به افسانه؛ افسانه‌ها از آنجا که روایت زنانه و خانگی دارند، زنانه‌اند و شاعری که بدان می‌گراید، به افسانه‌گرایی و افسانه‌گردانی رو می‌کند. از ویژگی‌های زنانه بودن افسانه‌ها ناهمجنس‌کشی زنانه است. در اسطوره‌ها که مردان و زبان مردانه راوی آنها هستند، ناهمجنس‌کشی مردانه غالب است، مانند عقده اورست است که مادرش را می‌کشد، اما چنانکه نشان داده‌ایم، در افسانه‌ها وارونه‌اش غالب است؛ زنان و دختران محارم مذکر را می‌کشند.

اثر ادبی و شعری که حتی یکی از این ویژگی‌ها را نـدارد، از افسـانه‌گرایی دور اسـت. مـا این مفهوم را عملی‌تر روشن می‌سازیم.

۲- نگاهی به شعرهای نیما و بررسی شعر برف

آثار نیما به شیوه‌های گوناگون به افسانه‌ها نظر دارند. ایـن آثـار گـاهی بـه زبـان نیمـا گوشـت و پوستی چندان بر قصه‌ها نداده‌اند؛ «روبـاه و خـروس»، «خریـت»، «کچبـی» و حکایـات تمثیلـی دیگر چون برخی از «انگاسی»ها. در قصه نخست، روباه خروس را با ریاکاری می‌فریبـد. در دومـی خر نمی‌تواند مانند فیل از آب بگذرد و در سومی کچبی که می‌خواست راه عقاب را به آشـیانه‌اش قطع کند، پل را خراب می‌کند و راه خودش قطع می‌شود. آثار یادشده هرچند نتـایج اجتمـاعی و سیاسـی دارنـد، معمـولاً افسـانه‌گویی بـه شـیوه‌های کلاسـیک‌اند و گـاه بـه افسـانه‌گرایی‌هایی می‌انجامند. اما افسانه‌گردانی نیما همراه با فرم‌گرایی و نمادگرایی به سه شیوه است:

شیوه نخست، شعرهایی را در بر دارد که مستقیم از افسانه‌ها و قصـه‌ها بهـره می‌گیرنـد؛ مانند «خانه سریویلی»، «مانلی»، «پـی دارو چوپـان»، «پریـان» و «ققنـوس». شـعر «خانـه سریویلی» که نیما این‌گونه شعرهای روایی را گاه داستان می‌نامد، روایتـی افسـانه‌وار اسـت. نیما می‌گوید:

> سریویلی شاعر، با زنش و سگش در دهکـده ییلاقـی ناحیـه جنگلـی زنـدگی می‌کردنـد. تنهـا دل‌خوشی سریویلی به این بود که توکاها در موقع کوچ‌کردن از یـیلاق بـه قشـلاق در صـحن خانه باصفای او چند صباحی اتراق کـرده می‌خواندنـد. امـا در یـک شـب توفـانی وحشـتناک، شیطان به پشت در خانه او آمده امان می‌خواهد. سریویلی مایل نیسـت [...]. بـالاخره شـیطان راه می‌یابد و در دهلیز خانه او می‌خوابد و موی و ناخن خود را کنده، بستر می‌سازد [...]. صـبح از هر روز دلگشاتر درآمد، ولی موی و ناخن شیطان تبدیل بـه مـاران و گزنـدگان مـی‌شـوند و سریویلی به جاروب‌کردن آنهـا می‌پـردازد. او همین‌طـور تمـام ده را پـر از مـاران و گزنـدگان می‌بیند و برای نجات ده می‌کوشـد [...] خانـه سـریویلی خـراب می‌شـود و سـال‌ها می‌گـذرد. مرغان صبح، گل با منقار خود از کوه‌ها آورده خانه او را دوباره می‌سـازند. سـریویلی دوبـاره بـا زنش و سگش به خانه خود بازمی‌گردد. اما افسوس دیگر توکاهـای قشـنگ در صـحن خانـه او نخواندند و او برای همیشه غمگین ماند (یوشیج، ۱۳۹۰: ۳۶۱- ۳۶۲).

این شعر جنبه افسانه‌واری دارد، اما بیش از یک بازآفرینی است. از جمله به این دلیل که سریویلی شاعر استعاره‌ای از خود نیماست. شعر «مانلی» ریشه در افسـانه‌ای دیگـر دارد کـه

اوراشیماست؛ مردی ساعاتی از شب نزد یک پری دریایی می‌ماند و هنگامی‌که برمی‌گردد، می‌بیند که قرن‌ها از عمر زمین سپری شده‌است. مرد همانجا می‌میرد (نک. هدایت، ۱۳۵۰)، اما شعر نیما، آن بدفرجامی را ندارد. شعر «پی دارو چوپان» که قصه چوپانی کماندار و جوان رعناست، جوان چوپان، آهویی را با تیر زخمی می‌کند و آهو به زنی زخمی تبدیل می‌گردد که چوپان ناچار می‌شود او را درمان و از او نگهداری کند. این افسانه باوری ایجاد کرده‌است که می‌گوید: اگر کسی آهو (شوکا) شکار کند، باید درپی درمانش باشد، اما این زن در شعر نیما دستیار چوپان می‌شود و داستان، شاعرانه و نیمه‌تمام به پایان می‌رسد. «پریان» یادآور فاوست است و نیما ادعا دارد که آن را بر پایه اندیشه خیامی ساخته‌است؛ شیطان می‌خواهد پریان را کامیاب کند، اما پریان غمگین‌اند و در آن باقی می‌مانند.

شیوه دوم شامل شعرهایی است که عناصر افسانه‌وار را نامستقیم می‌توان در آنها دید؛ شعرهای «محبس»، «خانواده سرباز»، «مادری و پسری» و «قلعه سِقریم» از این گروه‌اند.

نیما در شعر «محبس» از فقیری زندانی به نام کَرَم با دو بچه که یکی از آنها دختر دم‌بخت بود، سخن می‌گوید. او از ستم قاضی طغیان می‌کند و سخنان تندی به او می‌گوید و به محبس گرفتار می‌شود. این نشانه بی‌پدری و زنان بی‌شوهر در افسانه‌ها با مسائل اجتماعی درمی‌آمیزد. در خانه «خانواده سرباز» نیز خبری از مردِ خانه نیست؛ مرد به سربازی رفته و زنی تنها در برابر جهانی مردسالار و بی‌تفاوت به او، درمانده شده و در خانه مانده‌است؛ زنی با دو فرزند، که یکی شیرخواره و دیگری ده‌ساله است. این خانواده هم مانند خانواده شعر «محبس» است، اما فضاهای افسانه‌وارتری دارد؛ فضاهای روستایی، خانگی، کودکانه و نیز بخش اعجاب‌آور آن، گفت‌وگوی زن و شوهر در رؤیای زن که با این کار به این افسانه‌وارگی، پوست و گوشت امروزی داده می‌شود. شعر «مادری و پسری» نیز همین سمت‌وسو را دارد؛ وجود مادر و پسر که پایه قصه‌های پریان است. مادر در جست‌وجوی «نان» و «نقشه زندگی» روستایی است؛ همان زندگی روزمره و عملی. همچنین منظومه کلاسیک و بلند قلعه «سقریم» را باید از کارهای کلاسیک، عرفانی و مردانه‌ای دانست که انسان ناکامل را به جای انسان کامل معرفی کند.

شیوه دیگر دربردارنده شعرهایی است که در لایه‌های درونی و ابهام‌ها و سمبول‌هایش پیدا می‌شود. شعر پیشرفته در درون خود، چیزی را دگرگون و معمولاً افسانه‌گردانی و اسطوره‌گردانی می‌کند، اما کیفیت‌ها و کمیت‌های آن متفاوت است. شعرهای «پادشاه فتح»، «او به رؤیایش»، «گل مهتاب»، «امید پلید»، «چراغ»، «در شب سرد زمستانی» و «ری‌را» از

این گروه‌اند. شعر «ری‌را» هنوز از برترین شعرهای معاصر است که فضایی افسانه‌ای دارد؛ صدایی که می‌گوید: «ری‌را» که روشن نیست از آدم است یا طبیعت، فضایی پری‌وار و افسانه‌ای پدید می‌آورد. ری‌را هرچه باشد، دست‌کم زنی است که آن روز در قایق با ترانه‌های محلی او را صدا می‌کردند یا به دنبالش بودند و امروز افسانه درون نیماست که در رؤیای بیدارش خودنمایی می‌کند. «ری‌را» کفه ترازویی است که این سویش نیماست. ری‌را هم‌وزن نیما و نیمه دیگر وی و همواره زنگ و صدایش با اوست. برخی از نویسندگان پافشاری می‌کنند که ری‌را زن نیست، اما این واژه را آنیما یا زن درون گوینده شعر می‌دانند (نک. فلکی، ۱۳۹۶: ۶۳). این فضاها در شعرهای دیگر نیما از جمله «در شب سرد زمستانی» نیز دیده می‌شود: «و شب سرد زمستان بود/ باد می‌پیچید با کاج،/ در میان کومه‌ها خاموش/ گم شد او از من جدا، زین جاده باریک./ و هنوزم قصه بر یاد است./ وین سخن آویزه لب:/ که می‌افروزد؟ که می‌سوزد؟/ چه کسی این قصه را در دل می‌اندوزد؟» (یوشیج، ۱۳۹۰: ۷۳۴- ۷۳۵). هنگامی‌که باد می‌پیچد، رویدادی روایت می‌شود، روایتی از دل توصیف، فقط نیماست که این‌گونه با توصیف روایتش را آغاز می‌کند. در سطر بعدی هم توصیف است هم روایت: «گم شد او از من جدا، زین جاده باریک». باد اسطوره ویرانی و مرگ و نیز افسانه زندگی و زناشویی است؛ افسانه عشق و زندگی دیگر پایان خوش ندارد؛ زنی که باید در شب سرد و دراز زمستانی خانه گوینده را گرم کند و برایش قصه‌ای باشد، در تاریکی‌ها ناپدید می‌شود تا افسانه این‌بار بدفرجام باشد. این قصه که می‌تواند، هم افسانه شب‌های دیگرش باشد و هم داستان این جدایی، از روان گوینده پاک نمی‌شود. پس اکنون که آن زن از قصه گوینده رفته‌است، «که می‌افروزد؟ که می‌سوزد؟» فقط چراغ خانگی اوست که می‌سوزد، حتی خورشید و ماه هم نمی‌توانند احساس آن شب سرد زمستانی را زنده کنند. شعر «برف» (۱۳۳۴) را از این دیدگاه می‌خوانیم:

زردها بی‌خود قرمز نشده‌ند
قرمزی رنگ نینداخته است
بی‌خودی بر دیوار
صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» اما
«وازنا» پیدا نیست.
گرته روشنی مرده برفی همه کارش آشوب
بر سرِ شیشه هر پنجره بگرفته قرار
وازنا پیدا نیست

من دلم سخت گرفته‌ست از این
میهمان‌خانه مهمان‌کش روزش تاریک
که به جان هم نشناخته انداخته است:
چند تن خواب‌آلود
چند تن ناهموار
چند تن ناهشیار (یوشیج، ۱۳۹۰: ۷۷۸).

کامو نمایشنامه‌ای به نام *سوءتفاهم* دارد که ادای دینی است به تراژدی‌های اسطوره‌ای کلاسیک. ژان که بیست سال از مادر و خواهرش دور بوده، به مهمان‌خانه آنها برمی‌گردد و آنها او را که خواب‌آلوده است می‌کشند. مادر پس از دیدن مدارک فرزند و شناختن او، خودکشی می‌کند و خواهر با همسر ژان روبه‌رو می‌شود و سرانجام او نیز خود را می‌کشد. این روایت علاوه بر فضاهای افسانه‌ای به ناهم‌جنس‌کشی نیز اشاره دارد. گفته‌ام که این رهیافت در ادامه اندیشه‌های فروید در میل به محارم و رقابت با هم‌جنسان است. نیما خودآگاهانه با این میل فرویدی میانه‌ای ندارد و دریادداشت‌هایش بیان می‌دارد که «به جای اشتهای فروید باید همه زندگی را گذاشت» (۱۳۸۸: ۲۶) و خواستش از این سخن، ناکارآمدی امر جنسی بر همه امور زندگی است. این مقاله نیز نظری به این سخن دارد اما هنگامی‌که به ناخودآگاه به افسانه‌هایی که قرن‌ها بر ما و نیما اثر گذاشته‌اند، توجه کنیم، ناچاریم در این‌باره درنگ بیشتری داشته باشیم. چنانکه خود نیما در *ارزش احساسات* فقط با تعمیم این امر مخالفت می‌ورزد و می‌گوید: «طالبات بدنی که فروید با اطمینانی کامل به آن وارد شده‌است و پس از آن یک‌دنده در خصوص آن فکر کرده و نتیجه می‌گیرد، از لوازم لاینفک وجود جسمانی انسان است، نه از لوازمی که آن را شرط واقعی برای پیدایش احساسات هنرمندان بتوان در نظر گرفت» (۱۳۹۴: ۳۸-۳۹). افسانه نیز از انسان عامی و نه هنرمندان پدید آمده‌است. البته بر ناخودآگاه هنرمندان بی‌تأثیر نیست. افسانه به صورت پنهانی و مبهم در نهاد انسان نفوذ می‌کند. در تفسیر نمایش‌نامه کامو نیز ابهامی افسانه‌وار به چشم می‌خورد؛ مادر و خواهر به‌ظاهر برای دزدیدن پول مرد ناشناس او را می‌کشند، اما لایه افسانه‌ای و اسطوره‌ای‌اش این تفسیر نمادین را پذیراست که مرد ناشناس، بیست سال به مادر و خواهر بی‌توجه بوده و اکنون با زنی دیگر آمده‌است.

گمان می‌رود که نیما این نمایش‌نامه را خوانده و در شعر «برف» با نشانه‌های «ناشناخته»، «خواب‌آلود»، «مهمان‌خانه» و «به جان هم افتادن» نشان کرده‌است. شاید این

کار خودآگاهانه نباشد اگر هم باشد، شعری مستقل، نیرومند و از آن خود نیماست. این شعر دو گونه بینامتنیت دارد؛ با افسانه مازندرانی و نیز با اثر افسانه‌گردان کامو. این شعر را نباید فقط مانند شعر دهه‌های پیش و روزگار نیما خواند و با این تفسیر از طرز کار شعر نوی نیما بیگانه بود؛ مرگ برادر در مهمان‌خانه به‌گونه‌ای نمادین ناهم‌جنس‌کشی زنانه دارد. پیشتر نیز یادآور شدیم که هم‌جنس‌کشی‌ها چه‌بسا ناشناخته و ناخواسته صورت می‌گیرند؛ اما همان‌ها ناگفته‌ای دارند که نمی‌خواهد میل به محارم را که ناپسند است، افشا کند. فروید می‌داند که در افسانه‌ها و اسطوره‌هایی چون اودیپ در قتل پدر و رستم و کاووس در کشتن پسر، طرفین یکدیگر را نمی‌شناسند، اما می‌داند که افسانه‌ها چه‌بسا بسیاری از مطالب را گفتن نمی‌توانند. افسانه اما خوب می‌داند که چه اندیشه و کار نابه‌هنجاری پنهان شده‌است. ناهم‌جنس‌کشی‌ها نیز ناشناخته صورت می‌گیرد و دست‌کم پای هم‌جنسی دیگر مانند «زنِ ژان» در میان است. واژه‌های ناشناخته و خواب‌آلود به ما یاری می‌دهد که این دو اثر را به شیوه فرویدی بنگریم، زیرا چنانکه گفتیم و باز هم جهت توجه بیشتر تأکید می‌کنیم، فروید به ناخودآگاهِ افسانه‌ها و اسطوره‌ها می‌نگرد. با این حال اینکه اودیپ ناشناخته پدرش را کشت، ناهوشمندان را بدان واداشته است که میل به محارم فرویدی را نفی کنند. آنها به ناخودآگاهِ روایت اهمیت نمی‌دهند. اما فروید همان ناشناخته را ناخودآگاهی می‌داند که در نهاد انسان نیرومندتر از خودآگاه است. نغز آنکه نیما واژه «ناهشیار» را که واژه دیگری برای ناخودآگاه است، به کار می‌برد؛ ولی نمی‌تواند واژه روان‌کاوانه ناخودآگاه را نه فقط برای وزن، به خاطر شاعرانه نبودنش در بافت این شعر به کار گیرد. در برابر آن، ناهشیار همنشینی پسندیده‌ای با خواب‌آلود و ناهموار دارد و در همین حال «نشناخته» را در فرایندی لغزنده به ناخودآگاه گره می‌زند؛ چرا مهمان‌کش و مهمانِ کشته‌شده همگی ناهشیارند؟ زیرا افسانه رؤیای جمعی است و رؤیا جهان ناهشیاری. با این سخن هنوز ممکن است گفته شود که تأکید نیما بر واژه جنگ ناشناخته و ناهشیار، نشانه آن است که شعر فقط اجتماعی و سیاسی است؛ زیرا بسیارند که از جنگ‌های بی‌سبب بیزارند. ولی باز این یک روی تاس شش‌جهتی است. ناهشیاری در این بحث روانکاوانه نیز بار منفی دارد؛ بی‌جهت نیست که فروید می‌خواهد از ناهشیاری نقبی به هشیاری بزند تا بیماری را درمان کند و هم‌جنس‌کشی و ناهم‌جنس‌کشی را ریشه‌کن سازد. این است شیوه کاری که نیما مدعی آن است و برآیند این کار نمادسازی و پیچیدگی است.

بنابراین چرا با شعر «برف» تنها به سراغ کشور چین برویم که قرمزی کمونیسم شوروی بر دیوارش افتاده باشد؟ شعر به این مفهوم نیز اشاره دارد، اما به معنای ضدکمونیستی‌اش، زیرا نیما با لینین و کمونیسم شوروی به‌ویژه استالین دشمنی داشت و میل داشت پوست لینین و استالین را بکند. وی آنها را ناهشیار می‌دانست. حکومتی که بیهوده به جان همه و حتی مردمش افتاده بود؛ به زبان دیگر زمانی این اندیشه را حاکم کرده بودند که این شعر پشتیبانی از کمونیسم است؛ اما نیما خود می‌گوید که هیچ‌گاه کمونیست نبوده و توده‌ای بودن من تهمت بزرگی است. بنابراین اگر با نیت احتمالی نویسنده و نیز چین و شوروی بودن نشانه‌های زرد و سرخ به این متن بنگریم، باید گزارشی خنثی یا مخالف کمونیسم عرضه کنیم. این گزارش با بهره‌گیری از همان نمادها داده می‌شود. اما می‌توان با بهره‌گیری ازافسانه‌گردانی، نمادهای زرد و سرخ را در همنشینی با وازنا و ازاکو گونه‌ای دیگر دید. ازاکو (آزاد کوه) در فرایندی لغزنده و سمبولیستی می‌تواند زنی منتظر و از همین رو زردچهره باشد. زردی نشانه دوست داشتن است و این رنگ تنها یک نماد کلی کلاسیک نیست، بلکه با هم‌نشینی با ازاکو و سرخی عشق وازنا وارد یک فاجعه شده‌است. ازاکو در افسانه‌های مردم پیرامونش خواهر کوهی دیگر، به نام دماوند است. «ازاکو همچون خواهری کوچک‌تر از برادر، گردنش را کج کرده و با ابراز محبت و بیان احساسات مفارقت و هجران با دل‌شکستگی و اندوه از این مفارقت و فاصله مظلومانه به برادر بالابلندش چشم دوخته‌است و او را به خود می‌خواند» (علی‌اکبر مهجوریان نمازی به نقل از مسیح، ۱۳۹۲: ۱۴۱۴). در اینجا «وازنا» برادر «ازاکو» تواند بود و «ازاکو» به این برادر عشق می‌ورزد که یادآور نفرتی است که پس از آن می‌آید. چنانکه در *سوءتفاهم* مادر و دختر زردگون و خسته‌اند و منتظر برادر و مردی که در ناخودآگاه نشان عشق به ناهم‌جنس دارند. عشق و نفرت هر دو قرمزند که بر چهره زرد منتظران خواهد نشست. برادر بهره خواهر و مادر، این دو ناهم‌جنس نیست و کار باید با نفرت خونین مرگ پایان یابد. بامدادان که عشق واقعی (همسر) ژان به مهمان‌خانه می‌آید تا شوهرش را ببیند، خواهر ژان، همچون «ازاکو»ی ابری و خشمگین هست، اما برادرش «وازنا» پیدا نیست. نیما می‌گوید: «هر وقت قله آزادکوه را ابر بگیرد وازنا پیدا نیست» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۳۲۲). نیما باید نمایش‌نامه *سوءتفاهم* را خوانده باشد و تکرار می‌کنم که وی با این بینامتنیتِ خودآگاه یا ناخودآگاه از نمایش‌نامه و اسطوره‌ای که در آن است افسانه‌گردانی ژرفی کرده‌است. وی به این افسانه‌گردانی، چاشنیِ افسانه‌ها و چشم‌اندازی‌های روستای خود را زده‌است. این شعر نه افسانه

گرایی و نه بازآفرینی است، بلکه افسانه‌گردانی است[۴]. زیرا همه نشانه‌های آن را دارد؛ ۱. افسانه ازاکو را به صورت ناافسانه نشان داده‌است، ۲. زرد و سرخ را به سمبول‌های مبهم بدل کرده‌است، ۳. بینامتنیتی واژگون‌ساز و متفاوت از آثار کلاسیک و افسانه‌های مازندرانی ساخته‌است، ۴. اثری زنانه از جمله ناهم‌جنس‌کش آفریده‌است.

۳- نتیجه‌گیری

هنگامی‌که شگردهای سمبولیستی و فرمالیستی وارد ادبیات و شعر گردید، ابهام‌هایی با حضور پیچیده سنت‌ها و روایت‌های کهن پدید آمد. سنت‌ها و افسانه‌هایش در زبان مدرن دیگر به‌سادگی بازآفرینی نمی‌شوند بلکه آنها با واژگونی و دگردیسی بینامتنی خویش گاهی چنان در لایه‌های درونی و ژرف‌ساخت متن پیوند قطبی می‌یابند که نمی‌توان به‌آسانی استخراجشان کرد. حتی چه‌بسا خود شاعر یا نویسنده اندازه‌های بهره‌برداری از آنها را نمی‌داند. زیرا آنها در ناخودآگاه و نیمه‌خودآگاه‌شان نهفته‌اند. به زبان دیگر، این روایات در درون متن نامرئی می‌نمایند زیرا چنان واژگون می‌شوند که با روایت متعارف پیشین سنجیدنی به نظر نمی‌رسند. خواننده تنها با ژرف‌نگری خود می‌تواند آنها را تشخیص دهد و با این کار از متن لذت بیشتر و متفاوت‌تری ببرد. طرز کار نیما از جمله در این شیوه خودنمایی می‌کند. شیوه‌ای که زنان و روایات زنانه از لایه‌های درونی به پیش‌زمینه می‌آید و زبان مردانه به پس‌زمینه می‌رود و آن یکی از نشانه‌های تحول ادبی و در نتیجه اجتماعی است. اما برخی از خوانندگان و شاعران ارزش شعر نیما را با ظاهرنگری کاهش داده و نقدهای کم‌مایه نوشته و به تقلید شعرهای شبه‌نیمایی گفته‌اند. نیما راه افسانه‌گردانی و نه افسانه‌گرایی را در ایران گشود و کسانی نیز هستند که این طرز کار نیما را ادامه دادند تا خود را به جنبه‌هایی از جهانی‌اندیشی و ادبیات جهانی نزدیک کنند.

پی‌نوشت

۱- نماد و تخیل (imagination) در برابر خیال (fancy) قرار دارد که در متنی پیچیده، درهم‌تنیده و مبهم به چشم می‌خورد. اگر بتوان تک‌تک نشانه‌ها را به‌سادگی درک کرد، خیال است نه تخیل. ابتدا رمانتیست‌ها بودند که به این امر اشاره کردند. کولریج می‌گوید: آفریننده اثر ادبی «لحن و محتوای یکپارچه‌ای می‌آفریند که با ترکیب‌گر جادویی همه‌چیز را با هم درمی‌آمیزد که من آن را تخیل می‌نامم» (Hall, 1964: 84).

۲- منظور از امر نشانه‌ای، دال‌های لغزنده است که مدلول‌ها و معناهای شناور و مبهمی دارد.
۳- فروید مستقیماً به هم‌جنس‌کشی اشاره نمی‌کند. بلکه اودیپ و الکترا که به ترتیب به کشتن پدر و مادر پرداخته‌اند، به هم‌جنس‌کشی رو آورده‌اند.
۴- بازآفرینی قصه، گونه‌ای از افسانه‌گرایی است نه افسانه‌گردانی. زیرا در بازآفرینی، رد پای قصه پیشین آشکار است. اما در افسانه‌گردانی با ساز و کارهای ابهام، تخیل، طرز کار و پیچیدگی دیریاب است. چه کسی می‌تواند بگوید شعرهای یادشده در نوع سوم از نیما یا این بخش از شعر تولدی دیگر فروغ فرخزاد: من/ پری کوچک غمگینی را/ می‌شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد [...]/ و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد (فرخزاد، ۱۳۷۳: ۴۱۹). بازآفرینی قصه خاصی نیست؟

منابع

هدایت، ص.(مترجم). ۱۳۵۰. «اوراشیما». *نشریه نگین*، (۷۸): ۱۷-۱۸.
تسلیمی، ع. ۱۳۹۰. *افسانه‌های مردم گیلان*، رشت: فرهنگ ایلیا.
چدویک، چ. ۱۳۷۵. *سمبولیسم*، ترجمه م. سحابی. تهران: مرکز.
فلکی، م. ۱۳۹۶. *سلوک شعر*، تهران: ماه و خورشید.
سادات‌اشکوری، ک. ۱۳۸۷. *افسانه‌های اشکور*، تهران: هزار.
فرخزاد، ف. ۱۳۷۳. *دیوان اشعار فروغ فرخزاد*، تهران: مروارید.
فروید، ز. ۱۳۸۸. *تفسیر خواب*، ترجمه ش. رویگریان. تهران: مرکز.
مسیح، ه. ۱۳۹۲. *فرهنگ شعر نو فارسی (نیما یوشیج)*، تهران: دوستان.
هلر، ش. ۱۳۸۹. *دانشنامه فروید*، ترجمه م. پردل. مشهد: ترانه.
یوشیج، ن. ۱۳۸۸. *یادداشت‌های روزانه*، به کوشش ش. یوشیج. تهران: مروارید.
ـــــــــ . ۱۳۹۰. *مجموعه کامل اشعار*، گردآوری و تدوین س. طاهباز. تهران: نگاه.
ـــــــــ . ۱۳۹۳. *نامه‌ها*، تدوین س. طاهباز. تهران: نگاه.
ـــــــــ . ۱۳۹۴. *درباره هنر شعر و شاعری*، تدوین س. طاهباز. تهران: نگاه.

Galens, D. 2002. *Literary Movements*, The Gale Groupe: inc.
Hall, V. 1964. *A Short History of Literary Criticism*, New York: University press.
kristeva, J. 1984. *Revolution in Poetic Language*, trans. by M. Waller. New work: Columbia university press.

پرتال جامع علوم انسانی