تحلیل مقایسه‌ای مهمّ‌ترین عناصر نمایشنامه در شعر بدرشاکر السیاب و نیما یوشیج

فروغ الهی*

چکیده

درام یا نمایشنامه کلمه‌ای یونانی به معنای حالت، کنش و حادثه است که در آغاز فقط یادآور نمایشنامه‌های یونانی بود، اما امروز دیگر منحصر به تئاتر نیست، بلکه عناصر و ویژگی‌های آن همچون گفتگو، شخصیّت، حادثه، کشمکش و.... در هنرهای دیگری همچون شعر نیز ظاهر شده و یکی از بهترین شیوه‌های بیان، در شعر معاصر عربی و فارسی محسوب می‌شود. در این میان، بدر شاکرالسیاب و نیما یوشیج پس از عبور از ساختار و مضامین کهن، عناصر نمایشی را به عرصه شعر وارد کردند. به این معنا که آزادی از قید وزن، قافیه، تنوع بحرهای عروضی، استفادهٔ گسترده از اسطوره و نماد و توانایی وافر آنها در خلق تصاویر جدید، همچنین گرایش به رئالیسم موجب شد تا فصل جدیدی از نوآوری در اشعار این دو شاعر پرآوازه عراقی و ایرانی، گشوده شود. پژوهش حاضر، با روش توصیفی – تحلیلی و بر اساس مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، به تبیین، تحلیل و مقایسه مهمّ‌ترین عناصر نمایشنامه‌ای یعنی کشمکش، حادثه، گفتگو و شخصیّت‌پردازی، در شعر نیما و سیاب پرداخته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد: اشعار دراماتیک این دو شاعر، در زمرهٔ نمایشنامه‌های خواندنی یا اشعار نمایشی هستند که به هدف لذّت ادبی و کلامی سروده شده‌اند، نه اجرا بر روی صحنه. هر دو شاعر تا حدود زیادی در استفادهٔ آگاهانه از مهمّ‌ترین عناصر نمایشی در شعر خود موفّق بوده‌اند. لیکن مهمّ‌ترین تفاوت دیدگاه دراماتیک نیما نسبت به سیاب، گرایش به دکلاماسیون به عنوان یکی از عناصر و اهداف سرودن اینگونه اشعار است.

کلید واژه‌ها: شعر نمایشی، عناصر نمایشنامه، بدر شاکر السیاب، نیما یوشیج.

---

* – استادیار گروه زبان و ادبیّات عرب، واحد زابل، دانشگاه آزاد اسلامی، زابل، ایران. Forooghelahi@yahoo.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۰۹/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۲۷

مقدّمه

تحوّلات متعدّدی که در شعر معاصر عربی و فارسی، تحت تاثیر عوامل مشترکی همچون نفوذ فرهنگ و ادبیّات غرب، گرایش به واقع‌گرایی و ... به وقوع پیوسته، زمینه ساز ظهور وجوه اشتراک زیادی در ساحت اندیشه و ساختار این دو ادب، شده است.

یکی از این تحوّلات و نوآوری‌ها که در نهایت، چهره جدید و مشترکی از شعر معاصر فارسی و عربی را به منصهٔ ظهور رسانده، استفاده از ساختار نمایشی یا دراماتیک در شعر است.

در واقع هنر نمایشنامه نویسی، یکی از ابزارهای هنری بیان بوده، که نزد ملّت‌های قدیمی، همچون مصری‌ها، هندی‌ها، یونانیان و در سایهٔ وجود معابد، شکل گرفته و جزئی از اعمال عبادی آنها محسوب می‌شده است. این هنر، به تدریج تحوّل یافته و از معابد و زندگی دینی انسان ها فاصله گرفته و شخصیّت هنری مستقلی پیدا کرده‌است. (عزمی، ۱۹۹٦: ٤۳۸)

«واژهٔ «نمایش» (drama) در زبان یونانی صرفاً به معنای «کنش» (action) است. نمایش کنشی تقلیدی است کنشی برای تقلید و بازیابی رفتار بشر.» (اسلین، ۱۳۷۵: ۱۵) «جنبهٔ مشترک انواع نمایش نیز این است که جملگی «کنش تقلیدی» هستند. متن دراماتیک، زمینهٔ اصلی این «کنش تقلیدی» است.» (همان: ۱۷) امّا خود متن، به معنای واقعی کلمه درام نیست. زیرا هر متن دراماتیک تا زمانی که به اجرا در نیامده باشد، ادبیّات محسوب می‌شود؛ یعنی می‌توان آن را مانند داستان خواند. «در همین مورد است که «داستان روایی»، «شعر حماسی» و «درام» با هم مشترک است. آنچه درام را از داستان جدا می‌کند، اجرا و نمایش (performance) است.» (ناظرزاده کرمانی،۱۳۷۰: ۲۷۵) «در واقع برخی نمایشنامه‌های منظوم سروده می‌شوند تا در صحنه به اجرا درآیند امّا برخی دیگر قابلیّت اجرا در صحنه را ندارند، چرا که خواسته یا ناخواسته عنصر شعری و جنبهٔ توصیفی در آن‌ها بسامد بالایی دارد. به اینگونه نمایشنامه‌های منظوم «نمایشنامه‌های خواندنی» یا «شعر نمایشی» اطلاق می‌شود.» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۷: ٤۸)

شاعران معاصر ایران و جهان عرب، در تلاش بوده‌اند تا قصاید خود را با زندگی مدرن و تکنولوژی‌های جدید همچون سینما، تئاتر، شبکه‌های اجتماعی و ... بیامیزند و به این ترتیب آن‌ها را به واقعیّت‌های روز نزدیک کنند.

شعر نمایشی در دورهٔ معاصر ابتدا در اشعار کلاسیک شاعرانی چون احمد شوقی و میرزاده عشقی مشاهده می‌شود؛ امّا با ظهور شعر نو و تغییر در ساختار قوافی و اوزان عروضی شعر، این نوع ادبی بطور ویژه و گسترده مورد توجّه و استفاده قرار می‌گیرد. در این میان بدر شاکر السیاب و نیما یوشیج که از پیشوایان شعر نو در ادبیّات معاصر عربی و فارسی هستند، و دیدگاه‌های آن‌ها را در باب ساختار و محتوای شعر، وجوه اشتراک متعدّدی دارد، می‌توان از پیشتازان عرصهٔ شعر نمایشی نیز محسوب کرد. این دو شاعر پس از شکستن قالب‌های سنّتی شعر و نزدیک‌تر کردن آن به زبان مردم و اجتماع ، پا را فراتر نهاده و تلاش کرده‌اند تا با استفاده از ساختار و عناصر نمایشنامه- که از فنون ادبی رایج در دورهٔ آنها بوده- ، شعر را هر چه بیشتر به واقعیّت‌ها و تحوّلات روز نزدیک کنند. اما این به معنای تأثیر و تأثرپذیری این دو شاعر از جهت اسلوب و ویژگی‌های سبکی نسبت به یکدیگر نیست؛ به همین سبب بررسی عناصر نمایشی در اشعار دراماتیک آن‌ها، در چارچوب مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی امکانپذیر است.

بیان مسأله و سوالات پژوهش

بدر شاکر السیاب و نیما یوشیج جایگاهی انکار ناپذیر در قلمرو شعر معاصر عربی و فارسی بویژه در عرصهٔ شعر نو، احراز کرده‌اند، به گونه‌ای که شعر امروز عرب با نام سیاب و شعر معاصر فارسی با نام نیما سخت در هم گره خورده‌است. رویکردهای ادبی و سبک شعری آن دو، وجوه شباهت زیادی دارند که در پژوهش های مختلفی مورد بررسی قرار گرفته‌اند، امّا در این میان، مقایسه اشعار دراماتیک آن‌ها و بیان وجوه تشابه و اختلاف آن‌ها، مغفول مانده‌است. بنابراین استفاده از ساختار نمایشی در شعر، به عنوان یکی از وجوه نوآوری و ویژگی مشترک این دو شاعر، در این پژوهش مورد توجّه قرار گرفته، و در این راستا مهم‌ترین عناصر نمایشنامه (حادثه، کشمکش، شخصیّت و گفتگو) در دیوان این دو شاعر نوگرا و پرآوازه عراقی و ایرانی، مورد مقایسه و تحلیل قرار می‌گیرد.

نگارنده در این تحقیق در پی پاسخ به این سؤالات است که:

۱ -مهمّ‌ترین عناصر نمایشی در شعر سیاب و نیما چه اشتراکاتی داشته‌اند و در نهایت منجر به شکل‌گیری کدام نوع از انواع نمایشنامه‌های منظوم در شعر آنها شده است؟

۲ -مضامین و ساختار شعر نو در شکل‌گیری این نوع ادبی، در اشعار این دو شاعر چه تاثیری داشته‌است؟

پیشینهٔ تحقیق:

در باب شعر نمایشی و عناصرآن در دیوان نیما یوشیج و بدر شاکر السیاب به طور جداگانه پژوهش‌هایی صورت گرفته‌است. از جمله آنها پایان نامه‌های آقای الشیخ قاضی: الدراما عند بدر شاکر السیاب (۲۰۱۲) و خانم سارا مطوری: نظریّه عناصر نمایشی– داستانی نیما یوشیج (۱۳۸۹) می‌باشند که در آنها عناصر دراماتیک اشعار هر یک از این دو شاعر به صورت مجزا مورد بررسی قرار گرفته‌است. امّا علی‌رغم وجود مقالات، رساله‌ها و پژوهش‌های متنوع در باب بررسی وجوه اشتراک این دو شاعر، تاکنون پژوهشی در باب بررسی و مقایسه ساختار نمایشی اشعار دراماتیک این دو شاعر صورت نگرفته‌است. لذا در این پژوهش، نگارنده با روش توصیفی تحلیلی به بررسی مهمترین عناصر نمایشی، در دیوان اشعار نیما یوشیج و بدر شاکر السیاب می‌پردازد.

۱- بحث و بررسی

بی‌تردید ایران و جهان عرب در قرن بیستم با تحوّلات گسترده‌ای رو به رو شده‌اند که همهٔ سطوح سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و فکری آن‌ها را در برگرفته‌اند. ادبیّات که تا آن زمان از واقعیّت‌ها و مشکلات پیچیده آن‌ها، دور بوده، چاره‌ای جز همراهی با این تغییرات و خروج از رکود و سکون نداشته‌است. نتیجهٔ این همراهی ظهور شعر حرّ(آزاد) بوده، که نیما یوشیج و بدر شاکرالسیاب به عنوان پرچمدار یا یکی از پرچمداران آن شناخته می‌شوند.

علاوه بر آن، این دو شاعر بزرگ را می‌توان از پیشگامان شعر دراماتیک نیز دانست، چرا که شعر دراماتیک بدون وجود برخی از عناصر اساسی آن همچون انسان، کشمکش‌ها و

تناقض‌های موجود در زندگی محقّق نمی‌شود، سیاب و نیما به عنوان افرادی کـه هـم در زنـدگی فردی و هم در زندگی اجتماعی رنج‌های زیادی را متحمّل شده‌بودند، در این عرصه پا نهادند.

۲- مهم‌ترین عناصر نمایشی در شعر بدر شاکر السیاب و نیما یوشیج

الف- حادثه:

«حادثه یا رویداد نمایشی عبارت است از حرکت درونی حوادث، یا آنچه از حرکات درونـی که تماشگر فقط با گوش و چشم خود آنها را دنبال می‌کند و در نهایت نمایش نتیجه آنهـا را درک می‌کند.» (حماده، ۱۹۷۱: ٤٣)

در واقع حادثه به شعر جنبه دراماتیک می‌بخشد و آن را از اسلوب غنایی دور می‌سـازد و بـه راوی روایت، اجازه می‌دهد تا از همه ابعاد آن برای تشکیل یک متن دراماتیـک اسـتفاده کنـد. هـر چند رویدادها و جریانات عاطفی موجب تکامل متن می‌شوند، امّا گرایش به سبک نمایشنامه‌ای نیز موجب زنده و پویا شدن متن می‌شود.

شعر مدرن، در راستای سرودن اشعار دراماتیکی که مبتنی بر حوادث هستند، بـه اسـتفاده از حکایت و اسطوره روی آورد. تا معانی ارزشمند موجود، در قصیده را تعمیق بخشـد و بـر رغبـت خوانندگان بیافزاید. شاعر گاه در بیان این وقایع، از واقعیت اجتماعی و یا تاریخ معاصر خود الهـام می‌گیرد. (ر.ک. عطامحمّد شیخ عمر، ۲۰۱۱ : ۱۱۷ و ۱۱۸)

دراماتیک بودن حادثه در اشعار معاصر از آن روست که می‌تواند بیانگر تجارب یک فـرد، یـا عامه مردم باشد. بنابراین استفاده از میراث کهن، اساطیر یـا حکایـت‌هـای قـومی بـرای بیـان یـک رویداد، صرفاً به منظور بیان آنها نیست، بلکه هدف از آنها روشـن کـردن برخـی از واقعیّـت‌هـا از طریق یک صحنه هنری است که جنبه تاریخی یا تخیّلی دارد. (همان)

از جمله اشعار دراماتیک بدر شاکر السیاب که مبتنی بر حادثـه اسـت و در آن بـا بیـان یـک حکایت به بیان اوضاع سیاسی کشور خود (عراق) پرداخته‌است، شعر «المومس العمیاء» است.

المومس العمیاء شعر بلندی است که شاعر در آن، داستان سلیمه، دختر کشاورز تهیدسـتی از روستای جیکور را باز می‌گوید که پدرش بـه اتهـام دزدی از خـرمن یـک فئـودال، کشـته شـده و

دخترک هنگام فرار از شرم این ننگ، اسیر سپاهیان بیگانه گشته وروسپی‌گری پیشه ساخته است؛ شاعر پس از گذشت بیست سال، اکنون تصویر آن دختر خردسال بیگناه را در هیئت یک روسپی سالخورده نابینای گنهکار که نماد میهنش، عراق می‌باشد در برابر دیدگان مخاطب، نمودار می‌سازد.

این ابیات با اشاره به زمانی که زنگ در زده می‌شود و دخترک (سلیمه) جسم غرق به خون پدرش را پشت در می‌بیند. در حالی که مردم دور او جمع شده و در گوش هم زمزمه می‌کنند که او دزدی کرده، آغاز می‌شود. این حوادث و وقایع از صدای شلیک آغاز می‌شود، پس از آن به عقب و در میان کشاورزان و زمزمه های آنها بر می‌گردد. همچنین خاطرات دوران کودکی و دویدنش در زمین‌ها و کمک کردن به والدینش را نیز بیان می‌کند.

طلق... فیصمت کلّ شیء... ثم یلغط فی جنون/ هی بطة فلم انتفضت؟ و ما عساها أن تکون؟/ و لعل صائدها أبوک، فإن یکن فستشبعون./ و تخف راکضة حیال النهر کی تلقی أباها./هو خلف ذاک التّل یحصد. سوف یغضب إن رآها.../ و عیون الفلاحین ترجف المذلة فی کواها/ و الغمغمات: "رآه یسرق"...، و اختلاجات الشفاه. (السیاب، ۱۹۹۷، ۱۳٤/۱)

معنی: شلیک شد ... سپس سکوت همه جا را فرا گرفت ... دیوانه وار فریاد زد/ آن یک اردک است چرا می‌لرزد؟ چه اتّفاقی ممکن است برایش افتاده باشد؟/ شاید پدرت شکارچی او بوده، اگر این چنین باشد سیر خواهید شد./ با ترس رو بروی نهر می دوید تا پدرش را ببیند./ او پشت آن تپه کشت و کار می‌کند. اگر او (دختر) را ببیند عصبانی می‌شود .../ کشاورزان با دیده ذلّت و خواری به او می‌نگرند. / در حالی‌که لبهایشان به آرامی می‌جنبید، وزوز کنان می‌گویند: او را دیده‌اند که سرقت می‌کرده است.

سیاب بعد از بیان چارچوب حادثه، جهت تشریح زوایای مختلف زندگی و روحیات سلیمه حوادث متعدد و متنوعی را روایت می‌کند. یکی از این حوادث مربوط به پرنده فروشی است که برای فروش کالای خود وارد کوچه فاحشه‌ها شده بود. سلیمه درحالی‌که دست خود را بر سر پرنده‌ای می‌کشید، به یاد پرنده‌ای افتاد که در کودکی آن را بزرگ کرده‌بود، و همچنین شلیک گلوله‌ای که در خاطر او مانده بود.

و یمر عملاق یبیع الطیور، معطفه طویل/حیران تصفق الریاح بجانبه، و قبضتاه/تتراوحان: فللـرداء و للعب ء الثقیل/یدٌ، و أعناق الطیور مرنحات من خطاه/ خطواته العجلی، و صرخته الطویلهٔ « یا طیور، هذی الطیور.... (همان: ۵۱۹)

معنی: مردی قوی هیکل که پرنده فروش است با پالتویی بلند می‌گـذرد. حیـران و سرگشـته، بادها در کنار او کف می‌زنند. با یکی از مشتهایش ردایش را گرفته و با دیگری باری سنگین. دست و گردن پرندگان از شدّت خستگی و به دلیل راه رفتن زیاد او خم شده‌است. آن مرد به سرعت راه می‌رفت، و سلیمه بلند فریاد می‌زد، پرندگان، اینها پرندگان من هستند.

«بررسی و مطالعه حوادث متعدّد و متفاوتی که در این قصیده بیان شده نشان می‌دهد که ایـن حوادث همچون ابزار و مصالحی بوده‌اند که شاعر ساختار و بنیان شعر دراماتیک خـود را بـر پایـهٔ آنها بنا نهاده است. همچنین بازگشت به حوادث گذشته و یادآوری آنها از دیگر ویژگی‌هـای ایـن قصیده و سایر قصاید دراماتیک سیاب است.» (قاضی، ۲۰۱۲: ۲۶۵)

«حسّاسیت‌های عاطفی نیما نیز سبب می‌شود که او از ظلم، بی‌عدالتی، فقر و گرفتاری مردم و وقایع اجتماعی که در سرنوشت مردم می‌تواند مؤثّر باشد، به شدت تـاثیر پـذیرد.» (پورنامـداریان، ۱۳۸۱: ۸۸)

این تأثیر را می‌توان در یکی از شعرهای دراماتیک او به نام «کار شب پا» که مبتنی بـر حادثـه است، مشاهده کرد.

شاعر در این اثر، نمایش نامه نویسی است که شعر و نمایش را در هم مـی‌آمیـزد، سـپس بـه کناری می‌رود و اجازه می‌دهد، شخصیّت‌های داستان خود تصویرگر غم خویش باشند.

«خواب آلوده، به چشمان خسته، /هر دمی با خود می گوید بـاز:/چـه شـب مـوذی و گرمـی و درازا/ تازه مرده است زنم./ گرسنه مانده دوتایی بچه هام،/ نیست در کپه ی ما مشت برنج،/ بکـنم بـا چه زبانشان آرام؟» (یوشیج، ۱۳۷۶: ۴۱۲)

منظومهٔ فوق، در واقع توصیف زندگی کشاورزانی است که برای نگهداری مـزارع اربابـان در شمال ایران، با خانواده‌های خود، ماه‌هایی از فصول بهار و تابسـتان را در کومـه‌هـایی بـا کمتـرین امکانات و در فضای خوفناک شب شالیزارهای کنار جنگل- که حشرات و حیوانات آمان آدمـی را

می بریدند- به سر می‌بردند. «کار شب پا» قصّه دست و پا زدن خانواده‌های تهیدست برای زنده ماندن است. حکایت اضطراب‌آمیز مسئول خانواده‌ای است که در دوراهی انتخاب کار و رهایی اطفال خود از چنگال مرگ گرفتار آمده‌است. این منظومه، سرگذشت انسان‌هایی است که باید کار کنند؛ امّا در زیر تازیانه‌های مهلک کار مرگ فرزندان و خویشاوندان را به چشم ببینند، در حالی که نه می‌توانند اعتراض کنند و نه دست از کار بکشند. در این تردید کشنده، آنچه باید ادامه یابد، کار است، حتّی اگر به بهای از دست رفتن اعضای خانواده و حرمت انسانی باشد.

آنچه از ابیات فوق به خوبی مشخّص است، این است که نیما یوشیج بیشتر از عنصر حادثه به بیان مضمون و موضوع مورد نظر خود از طریق رمز و نماد و توصیف و استفاده از واژه‌های محاوره‌ای و ... پرداخته‌است. او برای تجسّم بهتر، خود را موظف می‌داند جزء به جزء صحنه و محلّ زندگی شب پا حتّی صداها را برای مخاطب شرح دهد. شاعر با آن که می‌تواند موضوع و درون مایه مورد نظر خود را، از طریق حوادث و اتفاقات مختلف بیان کند تا همچون سیاب به ساختار شعر نمایشی نزدیک‌تر شود، به توصیف یک صحنه و بیان جزییات آن می‌پردازد و این مطابق با نظریّهٔ عناصر نمایشی نیما یوشیج می‌باشد که معتقد است «شاعر بودن یعنی در موضوع بودن ... این موضوع را مشاهده و ذهن و فکر او پسندیده است.این که تخیّلات و متصوّره شاعر آن را چطور بسازد و طرح و شکل بدهد، در ردیف دوم است. (یوشیج، ۱۳۸۵: ۳۰۲-۲۷۷)

وی در ادامه منظومه «کار شب پا» می‌گوید:

بچهٔ "بینجگر" از زخم پشه،/ بر نی آرامیده /پس از آنکه ز بس مادر را یادآورد به دل، خوابیده. /پک و پک سوزد آن جا "کله سی"/ بوی از پیه می آید به دماغ/ در دل درهم و برهم شده مه /کورسویی‌ست زیک مرده چراغ (یوشیج، ۱۳۷٦: ٤۱۳)

بر این اساس، عدم اهتمام به حادثه یا بیان حوادث متعدّد و تکیه بر توصیف و توضیح، شعر نیما را از دراماتیک بودن دور و به شعر روایی نزدیک کرده است.

ب- کشمکش:

«برخورد دو نیرو (خواه فکری و خواه عاطفی) و یا شخصیّت و قهرمان داستان با شخصیّت مخالف و ضدّ قهرمان، سبب کشمکش در داستان می‌شود». (اگری، ۱۳۸۵: ۲۲۱)

در واقع درگیری و کشمکش، رمز ماندگاری آثار دراماتیک است و موجب ایجاد جنب و جوش و تنوع در آنها می‌شود. زیرا؛ «این درگیری‌ها به ایجاد تشنّج و بحران‌هایی کمک می‌کند که در نهایت منجر به وقوع یک حادثه و ادامه روند آن می‌شود، و به این وسیلهٔ اثر، برای مخاطب جذاب‌تر و جالب‌تر می‌شود.» (تلمیه، ۱۹۷۵: ۲۰۹) این کشمکش‌ها که حوادث را جذاب می‌کنند و بر غنای آن‌ها می‌افزایند، گاه داخلی هستند و گاه خارجی.

از جمله اشعار سیاب که در آن کشمکش درونی و داخلی به خوبی مشهود است، «حفار القبور» می‌باشد، که در آن به زوایای پنهان و درگیری‌های درونی این قشر از افراد یعنی گور کن‌ها می‌پردازد. مثلاً در بخشی از این ابیات گورکن با وجدان و احساس خود درباب نحوهٔ کسب درآمدش درگیر است و می‌گوید من با مرگ دیگران زندگی می‌کنم و آنگاه که به گمان خود به آرزویم یعنی افزایش شمار اموات رسیده‌ام، جفایی بزرگ را متحمّل می‌شوم ،چرا که دستمزد من از روی بی‌تفاوتی و نارضایتی پرداخت می‌شود. بخصوص اگر میّت دختر یا مادری باشد که اطفال یتیم و بی‌گناهی از او بر جای مانده باشد، گویا من آنها را برای دریافت دستمزد و روزی خود دفن کرده‌ام.

واخیبتاه ألن أعیش بغیر موت الأخرین/ والطیبات: من الرغیف إلی النساء إلی البنین/هی منهٔ الموتی علی فکیف أشفق بالأنام فلتمطرنهم القذائف بالحدید وبالضرام/وبما تشاء من انتقام/من حُمیات أو جذام/نذرٌ علیَّ: لئن تشبَّ لأزرعنَّ من الورود/ألفاً تروّی بالدماء... وسوف أرصف بالنقودِ/ هذا المزار... وسوف أرکض فی الهجیر بلا حذاء/ وأعد أحذیهٔ الجنود/ ... وسأدفن الطفل الرمی وأطرح الأم الحزینهٔ بین الصخور علی ثراه/ (السیاب، ۱۹۹۷: ۱/ ۸۹)

معنی: افسوس. آیا بدون مرگ دیگران زندگی نخواهم کرد و همه چیزهای خوب از نان تا زن و فرزند، همگی منت و نعمت مردگان بر من هستند. چگونه من می‌توانم برای مردم دلسوزی کنم. پس باید موشک‌هایی از آتش و آهن بر آنها ببارید و یا هر آنچه که می‌خواهید از انتقام و تب و جذام / نذر کرده ام: اگر بزرگ شوی هزاران گل سرخ را که به وسیلهٔ خون ها سیراب می‌شوند بکارم ... سپس با پول، اطراف این قبر را سنگ چین کنم ... در گرمای شدید تابستان بدون کفش

خواهم دوید و کفش‌های سربازان را پس خواهم داد ... و من کودک را دفن می‌کنم و مادر داغدیده را بر روی خاک او در بین سنگ‌ها رها می‌کنم.

این کشمکش و جدال درونی را می‌توان در برخی از اشعار نیما یوشیج، از جمله «بر سر قایقش» نیز، درک کرد. در این شعر درگیری درونی شاعر با خویشتن، به صورت تصویری جذاب از درگیری قایق بان با دریای توفان زده، در شبی دهشت افزا و پر حادثه، ترسیم شده است.

بر سر قایقش اندیشه کنان قایق بان/ دائماً می‌زند از رنجِ سفر بر سرِ دریا فریاد: /"اگرم کشمکش موج سوی ساحل راهی می‌داد."/ سخت توفان زده روی دریاست / ناشکیباست به دل قایق بان / شب پر از حادثه ی دهشت افزاست. / بر سر ساحل هم لیکن اندیشه کنان قایق بان/ نا شکیباتر بر می‌شود از او فریادک/ "کاش بازم ره بر خطهٔ دریای گران می‌افتاد!" (یوشیج، ١٣٨٦: ٥٤٢)

قایق‌بان در معرکه هجوم امواج، آرزومند یافتن راهی به ساحل امن و آرامش است، ولی چون به ساحل می‌رسد، در می‌یابد که توفان حقیقی در درون او متلاطم و غران بوده و ساحل ایمن نه تنها به او آرامش نبخشیده، بلکه نا آرام ترش نیز کرده‌است و بس ناشکیباتر از پیش، و به همین دلیل آرزو می‌کند که کاش باز به میان توفان و دریای گران باز گردد!

در واقع قایق‌بان خود شاعر است که در دریای مواج حوادث و مشکلات (شخصی، اجتماعی یا سیاسی) گرفتار آمده و آرزومند ساحل و مقصدی است که به نظرش ساحل آرامش بوده، ولی وقتی به آنجا رسیده، مدینهٔ فاضله‌ای را که در نظرش بوده نمی‌یابد، از این رو ناراضی از روزگار حاضر و در آرزوی بازگشت به گذشته است.

عنصر درگیری و کشمکش خارجی نیز، در اشعار دراماتیک سیاب به خوبی مشهود است . بسیاری از اشعار او، بیانگر کشمکش و درگیری با قدرت‌های استعماری و ظالمانی است که کشورهای عربی را به غارت برده‌اند. مواضع او در این باره در قصایدی همچون (الی جمیلهٔ بوحیرد، ربیع الجزائر، الاسلحه و الاطفال، فی المغرب العربی و ...) به خوبی مشهود است. مثلاً در قصیده الی جمیلهٔ بوحیرد، می‌گوید:

یا اختنا المشبوحة الباکیة،/ أطرافک الدّامیة /یقطرن فی قلبی و یبکین فیه/ لم یلق ما تلقین انت المسیح/ ..... یا رب عطشی نحن هات المطر / روِّ العطاشی منه، روِّ الشّجر.. / و حطِّم التیجان، أیُّ انطلاق/ فی مصرَ، فی سوریةٍ، فی العراق... (السیاب، ۱۹۹۷: ۶۷/۱)

معنی: ای خواهر ما که سرگشته و گریانی/ اندام‌های خونین تو/ در قلب من می‌چکند و در قلب من گریه می کنند/ آنچه که تو دیدی مسیح ندید/ ... پروردگارا ماتشنه‌ایم باران ببار/ و تشنگان را سیراب کن همانطور که درختان را سیراب می‌کنی/ و تاج و تخت‌ها را درهم بشکن، رهایی کجاست/ در مصر و سوریه و عراق ...

استفاده از حرف ندای «یا» و ضمیر «انت»، در ابیات فوق، کشمکش و درگیری شاعر را به خوبی نشان می‌دهد؛ چرا که شاعر یک بار جمیله را با لفظ «خواهرم» مورد خطاب قرار می‌دهد و در بار دیگر او را با مسیح مقایسه می‌کند و پیوند خوردن تصاویر مبارزه در شعر سیاب با افرادی همچون جمیله و مسیح(ع)؛ بواسطه نوعی تداعی حاصل از تلمیح، تصاویری از مبارزه و کشمکش بی امان را نه تنها در کلام شاعر بلکه در ذهن خواننده ایجاد می‌کند. وی به ضعف، ناتوانی و عقب ماندگی عرب‌ها و ضرورت ایثار و فداکاری اشاره می‌کند و آرزوی بارش باران را دارد. باران نماد آزادی است.

این نوع از کشمکش را می‌توان در برخی از اشعار نیما یوشیج همچون «افسانه، بر فراز دشت، و داروگ» نیز، درک کرد. در واقع ناخرسندی و اعتراض به شرایط موجود و امید به تحقق آمال و آرزوهای شاعر (مبارزه با استبداد و اجنبی که مانع پیشرفت کشور است)، زمینهٔ عاطفی سرودن این شعر را تشکیل می‌دهد. وی «داروگ» را نمادی از مصلحان و منجیان اجتماعی که روح امید به کالبد مردهٔ مردم می‌دمند، قرار داده‌است.

خشک آمد، کشتگاه من/ در جوار کشت همسایه/ گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحل نزدیک/ سوگواران در میان سوگواران »/ قاصد روزان ابری، داروگ ! کی می‌رسد باران؟/ بر بساطی که بساطی نیست/ در درون کومهٔ تاریک من که ذرّه‌ای با آن نشاطی نیست/ و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد/ - چون دل یاران که در هجران یاران- / قاصد روزان ابری، داروگ ! کی می‌رسد باران؟» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۷۶۰)

شاعر در ابیات فوق نیاز به دگرگونی وضعیت موجود را با زبانی نمادین بیان می‌کند. چرا که نوعی تضادّ میان جامعهٔ خود (کشور استبداد زده فقیر) و کشور همسایه (رسته از استبداد) حسّ می‌کند. نیما نیز همچون سیاب باران را نماد آزادی و تغییر می‌داند. و آرزوی باریدن آن بر سرزمین خشک و خفقان آمیز خود را دارد. وی با یادآوری وضعیّت مردم کشور خود، که آه در بساط ندارند و خانه هایشان تاریک و خالی از نشاط و سرور است و رنگ آمیزی غمگینانهٔ این مناظر، بهترین راه را دگرگونی وضعیّت موجود می‌داند. آنچه ابیات فوق را به ساختار دراماتیک نزدیک می‌کند، علاوه بر کشمکش پیوسته او با استبداد و اجنبی، شکل ذهنی منسجم و وحدتی است که در ساختار آنها وجود دارد.

ج- گفتگو:

گفتگو سخنانی است که بین دو شخص یا بیشتر بیان می‌شوند، و از ارکان اساسی و عناصر مهمّ نمایش محسوب می‌شود. لایه‌های پنهان و ناپیدای شخصیّت‌ها از طریق گفتگویی که میان آنها ردّ و بدل می‌شود، آشکار می‌گردد.

«هنگامی که شخصیّتی را از طریق گفتگو نشان دهیم، این کار را به شیوهٔ نمایشی انجام داده‌ایم.» (نوبل، ۱۳۸۷: ۸۳) لذا؛ در نمایش یا شعر نمایشی، گفتگو به شخصیّت‌ها واگذار می‌شود و راوی با فاصله گرفتن از شخصیّت‌ها و پرهیز از توصیف‌های مستقیم به مخاطب این امکان را می‌دهد که خود، شخصیّت‌ها را بشناسد و از این طریق بر لذّت درک هنری وی افزوده شود.

«البتّه در نمایش نامه‌های خواندنی یا شعر نمایشی بر خلاف منظومه‌های نمایشی (که در عرصه صحنه به اجرا و نمایش درآمده‌اند) گاه، ارزش‌های نمایشی کم رنگ‌تر شده‌اند، و گفت و شنود بصورت «تک گفتاری» و «تک گویی» نیز نمود یافته‌اند».(ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۰: ۵۰) عنصر گفتگو در اشعار دراماتیک سیاب و نیما، یا داخلی است و یا خارجی. در گفتگوی داخلی یا مونولوگ، یک شخص (شاعر) از طریق گفتگوی با خود، احساسات و خاطراتش را بیان می‌کند. در واقع در این نوع از گفتگو، شاعر به جای شخص دیگری، خود را خطاب قرار می‌دهد. از طریق

این نوع از گفتگو، دنیای درونی شاعر و تفکرات و تصاویر ذهنی او درک می‌شود و به خواننده این فرصت داده می‌شود تا در عالم ذهن و درون شاعر سیر کند.

مثلاً در بخشی از قصیده «المخبر» سیاب، نقاب مخبر یا خبر چینی را بر چهره می‌زند که در امور مردم تجسّس می‌کند و از این طریق افکار و احساسات و تجارب خود را بیان می‌کند. مخبر در درون خود از پستی و حقارتش آگاه است امّا پیوسته وجدان خود را خاموش می‌کند و بر کار خود اصرار می‌ورزد.

أنا ما تشاء: أنا الحقیر/ صبّاغ أحذیة الغزاة، و بائع الدم و الضمیر/ للظالمین. أنا الغراب/ یقتات من جثث الفراخ. أنا الدمار، أنا الخراب!/ شفة البَغیّ أعفّ من قلبی، و أجنحة الذباب/ أنقی و أدفأ من یدی. کما تشاء... أنا الحقیر!/ لکن لی من مقلتی - إذا تتبعتا خطاک/ و تقرتا قسمات وجهک و ارتعاشک- إبرتین/ ستنسجان لک الشراک/ ... (السیاب، ۱۹۹۷: ۶۳۹/۱)

معنی: من هر چه تو بخواهی هستم: من انسانی حقیرم/ رنگرز کفش‌های دشمنان و فروشندهٔ خون و وجدان به ظالمان هستم. من کلاغی هستم/ که از لاشهٔ جوجه ها تغذیه می‌کند. من ویرانگر هستم./ لب‌های زن بدکاره از قلب من پاکتر است و بال های مگس‌ها پاک تر و گرم‌تر از دستان من است. همانطور که تو می‌خواهی ... من حقیر هستم/ مقصر، چشمان من هستند که از تو پیروی می‌کنند/ و ویژگی‌های چهره تو و لرزش‌های آن را تصدیق می‌کنند- دو سوزن/ برای تو دام می‌بافند /...

امّا گفتگوی خارجی گفتگویی واقعی است. که در آن برای هر فرد صیغهٔ خاصی به کار می‌رود. مثلاً از ضمیر متکلم (انا) برای تعبیر از خود استفاده می‌شود. این گفتگو گاهی از طریق سوال و جواب میان افراد ایجاد می‌شود و گاه به صورت مساله، بحث، مذاکره یا نقدی است که دو یا چند نفر دربارهٔ آن محاوره و گفتگو می‌کنند.

مثلاً در قصیده «یوم الطغاة الاخیر» سیاب، دو طرف گفتگو به طور پیوسته به سؤال و جواب می‌پردازند. یعنی یکی سوال می‌کند و دیگری جواب می‌دهد:

تقولین لی: «هل رایت النجوم؟/ أ أبصرتها قبل هذا المساء/ لها مثل هذا السّنا و النّقاء»/ تقولین لی: «هل رأیت النجوم / و کم أشرقت قبل هذا المساء/ علی عالم لطّخته الدماء/ دماء المساکین و الأبریاء! » ...../ نعم. أمس حین التفتُّ إلیکِ ... (الحاوی، ۱۹۸۰: ۳۷۷)

معنی: به من می‌گویی: آیا ستارگان را دیدی؟/ آیا آنها را قبل از عصر دیدی/ آیا او چنین درخشش و پاکی‌ای دارد؟/ به من می‌گویی: آیا ستارگان را دیدی؟ / چه بسیار قبل از این عصر درخشیده‌اند. در دنیایی آغشته به خون/ خون‌های مستمندان و بی‌گناهان .../ بله. دیروز هنگامی که به سوی تو می‌آمدم ... .

امّا در قصیده «عرس فی القریه» به بحث و گفتگو پیرامون اتّحاد ملّت عرب در عراق و دیگر کشورها می‌پردازد. وی در بحث، خود کنار می‌نشیند و مفاهیم مورد نظر را از زبان دو یا چند نفر دیگر در قالب گفتگو بیان می کند .

کانَ نَقرُ الدَّرابکِ منذ الاصیل/ یتساقط، مثل الثمار ،/ .../ أو کمثل الشرار(السیاب، ۱۹۹۷: ۱/ ۳٤٤)

معنی: درابک از هنگام عصر می‌نواختند/ و فرود می آمدند، مثل میوه‌ها/ / یا مثل جرقه‌ها

بعد از توصیف پشت صحنه در لابه لای سخنان درابک ، ناگهان صدایی شاعر را مورد خطاب قرار می‌دهد:

إنها لیلة العُرس بعد إنتظار!/ سپس صدایی دیگر می گوید:/ مات حب قدیم، و مات النهار/ مثلما تُطفیء الریح ضوء الشموع/ الشموع ... الشموع (همان: ۳٤٥)

معنی: بعد از مدّت‌ها انتظار شب عروسی فرا رسیده/ عشق قدیم مرده، و روز مرده/ همانطور که باد نور شمع را خاموش می‌کند/ شمع ... شمع

نیما یوشیج نیز در تئوری‌های خود در باب عناصر نمایشی در شعر، برای گفتار و گفت وگوی شخصیّت‌ها اهمّیّت بسیاری قائل است. وارد کردن گفت وگو در شعر یکی از اهداف اصلی نیما به شمار می‌آید. «مکالمه در شعر لازم است. اگر شعر به صورت گفت وگو و دکلاماسیون درآید ولو این که به این صورت در شعر کهن پارسی نیامده باشد، نه تنها بدعت و کار بیهوده نیست بلکه کاری است لازم.» (دستغیب، ۱۳٤٥: ۲٦)

از نظر او، «وقتی شخصیّت داستان پهلوان است، زبانی که استفاده می‌شود، بالطبع باید زبانی پهلوانانه باشد و اگر عاشق است واژگانی که از دهان او بیرون می‌آید، می‌بایست با شخصیّت او همخوان و متناسب باشد.» (مطوری، ۱۳۸۹: ٥٦)

از جمله گفتگوی داخلی یا مونولوگی که در اشعار نیما دیده می‌شود، تک گویی سریویلی با خود است. نوعی تک گویی نمایشی که بازگشت ذهنی او به گذشته را نشان می‌دهد:

وای بر منا جنس مطرودی زیان آور/ می‌نماید مهر با من. در شبی این گونه طوفانی،/ می‌رسد زی من به مهمانی .../ من شریک و هم نشین تیرگان این جهان هستم/ خانه پای این ددان هستم / لانهٔ مرغ سحرخوان، لیک جای دستبرد روبهانم./ هر کدامین شان زهر جامانده سوی من دوانیده. (یوشیج، ۱۳۷۵: ۲۴۷)

گفتگوی خارجی در اشعار او نیز گاهی از طریق پرسش و پاسخ است، مانند:

در پیله تا به کی بر خویشتن تنی؟/ - پرسید کرم را مرغ از فروتنی -/ تا چند منزوی در کنج خلوتی،/ در بسته تا به کی، در محبس تنی؟ / در فکر رستنم- پاسخ بداد کرم-/ خلوت نشسته‌ام زین روی منحنی» (همان: ۱۴۶)

و گاه مفاهیم مورد نظر را از زبان شخصیّت‌های داستان بیان می‌کند و خود هیچ دخالتی نمی کند. مانند گفتگوی‌های میان عاشق و افسانه در شعر « افسانه».

عاشق: آن زمان‌ها، که از آن به راه ماند/ همچنان کز سواری غباری/ افسانه: تند خیزی که، ره شد پس از او/ جای خالی نمای سواری/ طعمه‌ی این بیابان موحش ..... (همان: ۴۷)

« مکالمهٔ جاری در شعر میان دو شخصیت "عاشق" و "افسانه" بدون استفاده از افعال "گفتم"، "گفت ".. به شعر جنبهٔ قوی دراماتیک و حال و هوای تازه‌ای بخشیده‌است؛ به خصوص که شاعر در تقسیم این گفت وگوها در میان مصراع‌ها شیوه‌ای نو به کار بسته‌است که در شعر کهن بدین گونه سابقه ندارد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۷۷)

د- شخصیّت:

«شخصیّت‌ها مواد خامی هستند که نویسنده از آنها استفاده می‌کند.» (حسین رامز، ۱۹۷۲: ۴۷۱) به این معنا که افراد خیالی یا واقعی هستند که داستان حول آنها می‌چرخد و از آنجا که عامل اصلی حوادث محسوب می‌شوند، ارتباط تنگاتنگی با آنها دارند.

شخصیّت‌ها در اشعار دراماتیک بدر شاکر السیاب به چند گونه ظاهر می‌شوند. گاه همانند آنچه در شعر « المسیح بعد الصلیب» دیده می‌شود، شاعر نقاب بر چهره می‌زند و از خود یک

شخصیّت مستقل انتزاع می‌کند. گاه شخصیّت‌های واقعی از میان عامّه مردم هستند مانند شخصیّت-هایی که در قصیده مومس العمیاء، حفار القبور و مخبر استفاده شده‌اند. و گاه از شخصیّت‌های نمادین و رمزی استفاده‌می‌کند. این شخصیّت‌های رمزی گاه دینی هستند گاه تاریخی گاه فولکوریک گاه ادبی و ... مثلاً در شعر «اسفار الایوب العشرة» از رمز دینی استفاده شده است.

... شهور طوال و هذی الجراح/ تُمزِّق جَنبَیَّ مثلُ المُدی/ و لکن أیوب إن صاح صاح.... (الحاوی، ۱۹۸۰: ۲٤۹)

معنی: ماه‌های طولانی و این زخم‌ها/ همانند چاقو پهلوهایم را می برد/ امّا اگر ایوب فریاد بر آورد

و در قصیده « مرثیة الآلهه» از رمز تاریخی حلاج استفاده شده:

و یا عهدُ کنّا کإبنِ حلّاج: واحداً مع الله إن ضاع الوری فهو ضائع (الحاوی، ۱۹۸۰: ۳٥٤)

یاد باد آن روزگاری که ما نیز همچون ابن حلاج تنها با خدا بودیم. اگر حجاب‌ها کنار رود او نیز ناپدید می‌شود.

امّا شخصیّت‌هایی که نیما برای شعرش بر می‌گزیند؛ نیز یا همچون شب پا ومانلی شخصیّت‌های واقعی و یا همچون پری وشیطان شخصیّت‌های فرا واقعی هستند. شخصیّت هر نوع که باشد نیما از یک فرمول برای شخصیّت‌پردازی استفاده می‌کند. به عقیدهٔ او، شاعر باید بتواند در هر نقشی ظاهر شود. «شاعر باید بتواند خودش و همه‌کس باشد.» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۱۹)

شخصیّت‌های واقعی شعر نیما، افراد برآمده از دل جامعه‌اند؛ به خصوص جامعه روستایی. نیما دقت در رفتار و گفتار مردم را بخشی از مطالعهٔ خود می‌داند. (یوشیج، ۱۳۷٦: ۲۰۰)

شخصیّت پردازی با استفاده از تکنیک نقاب که در اشعار سیاب به نحو مطلوب و قابل توجهی مورد استفاده قرار گرفته در اشعار دراماتیک نیما بسیار نادر است. مثلاً «برخی معتقدند در شعر ققنوس، نیما نقاب ققنوس را بر چهره کشیده و نفثة المصدور خود را در قالب این اسطوره نشان داده است.» (جمشیدی و دهنوی، ۱۳۹۳: ٦۸)

«شخصیّت‌های نمادین شعر نیما را نیز اغلب، پرندگان تشکیل می‌دهند. نیما در خلق این گونه شخصیت‌ها از یک الگو پیروی می‌کند؛ گویا همه را در یک قالب ریخته و شکل داده‌است.»

(مطوری، ۱۳۸۹: ۱۱۳) او در شعرهای «پرنده منزوی»، «ققنوس»، «غراب»، «مرغ غم»، «مرغ مجسّمه»، «گل مهتاب»، و ... به یک شیوه عمل می‌کند. از میان پرندگان اشعار نیما، «آقا تو کاه و مرغ آمین به گونه‌ای متفاوت ارائه شده و به شخصیّت نمادین تبدیل شده‌اند.

۳- نیما و دکلاماسیون

بر اساس بررسی‌های صورت گرفته، نیما و سیاب در استفاده از مهمّ‌ترین و تأثیر گذارترین عناصر نمایشی در شعر یعنی حادثه، شخصیّت، گفتگو و کشمکش و همچنین عناصر جزیی‌تر دیگری همچون زمان و مکان و ... تشابه زیادی دارند. امّا یکی از عناصر مهمّی که در نظریّه عناصر نمایشی نیما به شدّت مورد توجّه قرار گرفته و در اشعار نمایشی او نیز انعکاس یافته، عنصر دکلماسیون می‌باشد که در اشعار سیاب مورد توجّه قرار نگرفته‌است.

نیما برای فراهم ساختن امکانات نمایشی برای شعر، حضور عنصر دیگری در شعر را ضروری می‌داند. نیما می‌گوید: «طرح شعر امروز به منظور فراهم آوردن شعر خطابی توصیفی و تجسّم بخش است.» (یوشیج، ۱۳۸۵: ٤۲۱) به عقیدهٔ او، ترکیب واژگان و کنش و واکنش آن‌ها در یک دیگر برای رسیدن به دکلاماسیون، همچون ترکیب رنگ‌ها با هم برای آفریدن یک تابلوی نقّاشی مهمّ است.

وی با موسیقی و آهنگی که به ضرب و زور اوزان عروضی و قافیه به وجود می‌آید، مخالف است. از نظر او اینگونه موسیقی جواب‌گوی نیازها و خواسته‌های شعر امروز نیست و می‌گوید شعر امروز هر واژه را همچون یک نت موسیقی می‌بیند که با ترکیب آن می‌تواند آهنگ دلخواه و متناسب با معنا و مضمون را بیافریند. (همان: ۱٤۲)

در این راستا، نیما به تاثیر آوایی واژگان اهمّیّت می‌دهد و آن را برای رسیدن شعر به یک موسیقی طبیعی و متناسب با معنا مهمّ می‌داند. (همان) وی در رساندن شعر به طبیعت گفتار و دکلاماسیون علاوه بر آزاد ساختن شعر از قید و بند عروض سنّتی و نزدیک ساختن آن به نثری آهنگین، بر ارزش فونتیک واژه‌ها و واج آرایی نیز تکیه کرده‌است.

بر این اساس می‌توان به شعرها و ابیاتی استناد کرد که در آنها صدا به عنوان رکنی معنا آفرین و تصویر ساز جلوه می‌کند.

دینگ دانگ ... چه صداست/ ناقوس؟/ کی مرده؟ کی بجاست؟ (یوشیج، ۱۳۷۵: ۳۳۹)

پیت پیت ... چراغ را/ در آخرین دم سوزش/ هر دم سماجتی است. (همان: ٤٨٦)

همچنین توجّه به واج که تکرار آن برای القای مفهومی خاصّ در شعر سنّتی نیز سابقه دارد و تحت عنوان واج آرایی خوانده می‌شود، شگرد دیگری است که در رسیدن به دکلاماسیون یاریگر شاعر است.

آن مزور کرد با در آشنا آن چنگال و ناخنهای خون آلود/پس به چنگال و به ناخن کرد آغاز خراشیدن/ و آن چنان کاندر بلایی سخت می زیبد، / سوزناک و دلنشین بگرفت نالیدن (همان: ٢٤٦)

هرچند عنصر واج آرایی در اشعار سیاب نیز دیده می‌شود، امّا این عنصر در اشعار سیاب کارکردهای دیگری همچون افزایش موسیقی شعر، تأیید بر حس درونی شاعر دارد.

نتیجه‌گیری

نیما و سیاب تلاش کردند تا شعر را از حالات تصنعی درآورده و به زبان مردم زمان خویش نزدیک کنند.آشنایی آنها با شعر و ادبیات غرب، موجب شد تا خود را از قید و بندهای پیچیده شعر کلاسیک آزاد کنند و با تحوّل در اوزان عروضی شعر فارسی و عربی، به شعر نو روی آورند. در واقع آن‌ها معتقد بودند؛ این قالب جدید، ظرفیّت پذیرش انواع ادبی را دارد و عدم اهتمام به قید و بندهای ساختار در آن، راه را برای انتقال دیدگاه‌ها و خواسته‌های قلبی شاعر هموار می‌کند. در همین راستا، و به دنبال آزادی شعر از وزن و قافیه، تنوع در بحرهای شعری و نزدیک شدن شعر به نثر، زمینه برای ورود عناصر نمایشی در شعر آنها فراهم شد.

گرایش به ساختار نمایشنامه‌ای، برای بیان نظرات و انتقادات سیاسی، اجتماعی و گاه حتّی عواطف و احساساتشان یکی دیگر از نوآوری‌های این دو شاعر در ادبیّات معاصر فارسی و عربی است، که در این پژوهش از طریق تبیین و مقایسه مهمّ‌ترین عناصر نمایشنامه (کشمکش، حادثه، گفتگو، شخصیّت) در شعر این دو شاعر، به بررسی آن پرداخته‌ایم.

بررسی اشعار دراماتیک این دو شاعر نشان می‌دهد، هر دو شاعر تا حدود زیادی در استفادهٔ آگاهانه از مهمّ‌ترین عناصر نمایشی در شعر خود موفّق بوده‌اند. امّا گاه شدّت و ضعف هر یک از این عناصر آثار آنها را در آمد و شدی هنری میان داستان ونمایش قرار می‌دهد. مثلاً آنجا که گفتگو به مونولوگ، روایی یا ترکیبی از روایی و نمایشی، در می‌آید، و یا هنگامی که شخصیّت‌ها به صورت مستقیم ارائه می‌شوند، جنبهٔ داستانی شعر تقویت می‌شود. در این میان مهمّ‌ترین وجه تمایز دیدگاه‌ها و اشعار نمایشی نیما در مقایسه با اشعار دراماتیک سیاب، گرایش به دکلاماسیون به عنوان یکی از عناصر و اهداف سرودن اینگونه اشعار است.

همچنین، اشعار دراماتیک این دو شاعر، در زمرهٔ نمایشنامه‌های خواندنی یا اشعار نمایشی هستند که به هدف لذّت ادبی و کلامی سروده شده‌اند، نه اجرا بر روی صحنه. لذا؛ شکل‌گیری ساختار اینگونه اشعار، به شدّت متأثّر از توانایی آن‌ها در خلق تصاویر جدید و استفاده گسترده از اسطوره و نماد بوده است.

در باب مضامین نیز، باید گفت از آنجا که گرایش به رئالیسم و واقع‌گرایی یکی از عوامل ظهور ساختار نمایش‌نامه‌ای در اشعار نیما و سیاب می‌باشد، در این اشعار همواره، به بیان مصائب و واقعیّت‌های تلخ اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و مشکلات و تجربیّات زندگی شخصی، می‌پردازند. امّا به طور کلی می‌توان گفت، نیما در اشعار دراماتیک خود بیشتر به مضامین اجتماعی و عاطفی پرداخته، امّا سیاب به عنوان یک شاعر سیاسی، اغلب به بیان مضامین سیاسی و اجتماعی روی آورده‌است.

فهرست منابع و مآخذ

الف- کتب

۱- اسلین، مارتین، (۱۳۷۵)، ***دنیای درام***، ترجمهٔ محمّد شهبا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اوّل.

۲- الحاوی، ایلیا، (۱۹۸۰)، ***بدر شاکر السیاب***، ج ۱، بیروت : دارالکتاب اللبنانی.

۳- السیاب، بدر شاکر، (۱۹۹۷)، ***المجموعة الکاملة***، بیروت: دارالعودة.

٤- اگری، لاجوس، (۱۳۸۵)، ***فن نمایش نامه نویسی***، ترجمهٔ مهدی فروغ، تهران: نگاه، چاپ دوم.

۵- براهنی، رضا، (۱۳۸۰)، ***طلا در مس***، تهران: زریاب، چاپ اوّل.

٦- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۱)، ***خانه‌ام ابری است (شعر نیما از سنّت تا تجدید)***، تهران: سروش، چاپ دوم.

۷- تلمیه، عبدالمنعم، (۱۹۷۵)، ***مقال فی کتاب حرکات التجدید فی الادب العربی***، دارالثقافة: القاهره.

۸- حسین رامز، محمّدرضا، (۱۹۷۲)، ***الدراما بین النظریة و التطبیق***، بیروت: الموسسة العربیة للدراسات.

۹- حمادة، ابراهیم، (۱۹۷۱)، ***معجم المصطلاحات الدرامیة و المسرحیة***، ط ۱، قاهرة: دارالشعب.

۱۰- دستغیب، عبدالعلی، (۱۳٤۵)، ***تحلیلی از شعر نو فارسی***، تهران: صائب، چاپ اوّل.

۱۱- عزمی، الصالح، (۱۹۹٦)، ***اوّلیه المسرح***، مجلة کلیة الآداب، المجلد الاول، بغداد، عدد ۱٤.

۱۲- عطا محمّد شیخ عمر، رمضان، (۲۰۱۱)، ***رسالة البنیة الدرامیة فی شعر محمود درویش***، الاردن: جامعة العلوم الاسلامیة العالمیة.

۱۳- القاضی، شیخ، (۲۰۱۲)، ***الدراما فی شعر بدر شاکر السیاب***، رسالة لنیل شهادة الماجستیر، الجزیرة: جامعة وهران.

۱٤- مطوری، سارا، (۱۳۸۹)، ***نظریّهٔ عناصر داستانی نیما یوشیج و بازتاب آن در شعر او***، پایان نامه کارشناسی ارشد، هرمزگان، دانشگاه هرمزگان.

۱۵- نوبل، ویلیام، (۱۳۸۷)، ***تعلیق و کنش داستانی***، ترجمهٔ مهرنوش طلایی، اهواز: رسش، چاپ اوّل.

۱٦- یوشیج، نیما، (۱۳۷٦)، ***نامه‌های نیما یوشیج***، به کوشش شراگیم یوشیج ، تهران: نگاه، چاپ اوّل.

۱۷- _____ ، ۱۳۸٦)، ***دیوان اشعار***، گرد آوری و تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

۱۸- _____ ، (۱۳۸۵)، ***درباره هنر و شعر و شاعری***، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه، چاپ اوّل.

ب: مقالات

۱۹- جمشیدی، رضا؛ محمّدی دهنوی، محمّد، (۱۳۹۳)، «***کارکرد نمادین ققنوس در شعر نیما***»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال سوم، شمارهٔ ۹، صص: ۷۳-,٦۳

۲۰- ناظرزاده کرمانی، فرهاد، (۱۳۷۷)، «***جستاری در زمینه نمایشنامه خواندنی***»، مجلّه هنر، شماره ۳۷، صص: ٤۷-,۵۸

۲۱- _____، (۱۳۷۰)، « ***مطالعه تطبیقی میان نمایشنامه و داستان***» ، فصلنامهٔ هنر، تابستان، ۱۳۷۳، شماره ۲۵، صص: ۲۷٤-۲۸۱.