نیمایوشیج در عرصهٔ شعر نمایشی

(بررسی نظریات و برخی از اشعار نیما در حوزهٔ تلفیق شعر و نمایش)

زهره اصفهانی

دانشجو دکتری گروه زبان وادبیّات فارسی ،واحد دهاقان،دانشگاه ازاد اسلامی،دهاقان،ایران.

احمدرضا یلمه ها

استادیارگروه زبان وادبیّات فارسی ،واحد دهاقان،دانشگاه ازاد اسلامی،دهاقان،ایران.(نویسنده مسؤول)

ابوالقاسم حیدرآبادی

استادیارگروه جامعه شناسی،واحد بابل،دانشگاه آزاد اسلامی،بابل،ایران.

(تاریخ دریافت: ۹۶/۱۲/۱۰ تاریخ پذیرش:۹۷/۱۱/۱۲)

چکیده

بسیاری از اشعار نیما الگویی روایی-داستانی دارند و روایت داستانی بخش اعظم کارهای او را در برمی‌گیرد. اشعار محبس، خانوادهٔ سرباز، سریویلی، مانلی و ... ساختاری داستانی دارند و از این لحاظ به نمایش نیز شبیه هستند. شعر نمایشی حاصل تلفیق شعر و نمایش است که یکی از نوآوری‌های شعر معاصر فارسی است. بررسی نظریات نیما نشان می‌دهد که او همواره بر نمایشی بودن و استفاده از زبان محاوره و دیالوگ در شعر تاکید کرده است. شاید به جرات بتوان گفت که اکثر نظریات نیما بر عناصر داستانی و نمایش استوار است تا شعر، به گونه ای که از طیف وسیعی از داستان سرایان و نمایشنامه نویسان نام برده است. از همین روی، برخی از اشعار نیما از لحاظ ساختار و عناصری که در آن به کار رفته بسیار به نمایش نزدیک است. شعر مرغ آمین و پادشاه فتح از مهمترین این قبیل اشعار است. در پژوهش حاضر برخی از وجوه نمایشی سه منظومهٔ نیما (افسانه، محبس، مرغ آمین) بررسی و تحلیل شده است.

کلیدواژه ها: نیمایوشیج، شعر نمایشی، ادبیّات معاصر، افسانه، مرغ آمین.

Sheragim1@yahoo.com

مقدّمه

یکی از مهمترین دستارودهای فرهنگی- ادبی که در سال‌های منتهی به مشروطه به وقوع پیوست، ظهور تئاتر و نمایشنامه (منثور و منظوم) بود که همواره به عنوان مظهری از تمدّن و پیشرفت اجتماعی به شمار می‌آمد. در کنار انواعِ روزنامه‌های سیاسی و اجتماعی و ادبی آن عصر، روزنامۀ «تئاتر» با مدیریت میرزاجلال نایینی به چاپ می‌رسید. روزنامه‌ای که در اوّلین شمارۀ آن، چنین می‌خوانیم: «لوازم تمدّن و تربیت در هیچ مملکت موثّر نخواهد بود مگر به ایجاد سه چیز که اصول سیویلیزاسیون و ترقّی تمدّن است و اگر یکی از آن‌ها نباشد، تمدّن ناقص است. اوّل مدرسه، دوم روزنامه، سوم تئاتر که تجسّم اعمال نیک و بد و ارائه و عرضه داشتن آن است به مناظر و مشاهدۀ بینندگان»(ملک‌پور، ۱۳۶۳: ج۲/ مقدّمه). بدین ترتیب، با دیدگاهی که روشنفکران این عصر داشتند، نخستین نمایشنامۀ میرزافتحعلی آخوندزاده به نگارش درآمد (بین سال‌های ۱۲۶۶ تا ۱۲۷۳ ه. قمری) و به وسیلۀ میرزاجعفر قراچه‌داغی به فارسی ترجمه شد و بعد از مدتی کوتاه میرزاآقا تبریزی به نوشتن اوّلین نمایشنامۀ فارسی- البته با وجود اغلاط بسیار در ساختار نمایشنامه- پرداخت(سال‌های ۱۲۸۷ و ۱۲۸۸ ه. قمری)(نک‌به: گوران، ۱۳۶۰: صص ۳۷ تا ۵۲، آژند، ۱۳۷۳: از ص ۲۰ به بعد، جنّتی‌عطایی، ۱۳۳۳: از ۵۸ به بعد) .

آشنایی با متون نمایشی کشورهای غربی و همچنین شیوۀ جدید «نثر» و «مکالمه و تئاترنویسی» (برای نمونه در نوشته‌های ملکم‌خان «در روزنامۀ قانون» و طالب‌اف تبریزی «در کتاب احمد») راه را برای هنرمندان و نویسندگان این عصر هموارتر کرد. نویسندگان و شاعران ایرانی نیز به تدریج متوجّه ظرفیت‌های داستانی و نمایشی ادبیات بومی خود شدند و شروع به اقتباس از داستان‌های منظومه‌های بلندی چون شاهنامۀ فردوسی و نظامی کردند و حتّی در مواردی نیز با تغییری اندک در ساختار داستان‌ها و منظومه‌ها، آثار نمایشی ارزشمندی بوجود آوردند. همچنین با وجود اینکه در نمایشنامه‌های منثور از عبارات منظوم نیز استفاده می‌شد، «نخستین اشعار دراماتیک منظوم نیز توسّط کسانی چون علی‌محمدخان اویسی و تقی رفعت نگاشته شد» (آژند، ۱۳۷۳: ۸۳ و ۸۴ و نیز ملک‌پور، ۱۳۶۳: ج۲/ ۲۳۴). یکی از مهمترین عوامل ظهور نمایشنامه‌های منظوم، «ترجمه‌ای بود که میرزاحبیب اصفهانی از گزارش مردم‌گریز(le misanthrope)، اثر مولیر، در سال ۱۲۹۵ قمری و در کشور ترکیه به نگارش درآورد»(افشار، ۱۳۸۹: ۱۴۲). اهمیّت این نمایشنامۀ منظوم به حدّی است که منتقدی می‌نویسد: «این نمایشنامه در زمانی نوشته شد که پایتخت عثمانی دستخوش تحولات فرهنگی و اجتماعی بود و انتشار این نمایشنامه را باید بخشی از آن تحولات به حساب آورد»(همان: ۱۵۰). به نظر می‌رسد جایگاه بلند شعر و ترجمۀ میرزاحبیب، از دلایلی است که باعث شد تا بتوان ادعا کرد که «نمایش منظوم» بعنوان یکی از اشکال ادبی- نمایشی همواره مورد توجّه نویسندگان و شاعران بوده است. «البتّه در این جریان از کمدی‌های موزیکال قفقاز نیز نباید چشم پوشید. گذشته از این عوامل[چنانکه گفته شد]، وجود عامل قوی دراماتیک در داستان‌های منظوم فارسی، از قبیل شاهنامه و خمسۀ نظامی و.. چشم پوشید» (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۲۳۳).

آشنایی با ادبیّات فرانسه (که بخش عظیمی از این آثار در قالب نمایشنامه هستند) و هم چنین تحوّلات ادبی کشور ترکیه، در شاعر تجدّدگرای دیگری نیز تأثیر گذاشت که او را یکی از اوّلین شاعران «رمانتیک» ایران می‌شناسیم یعنی میرزادهٔ عشقی. شفیعی‌کدکنی در نقد و نظریات خود همواره بر تجددگرایی میرزادهٔ عشقی اشاره کرده‌اند که عمدهٔ تأکید ایشان بر ایجاد «فضای جدید» و سرودن «شعر نمایشی» جدید است: «در دورهٔ مشروطه، کوشش میرزادهٔ عشقی- به سبب آشنایی مستقیمی که در ترکیهٔ عثمانی با این ژانر ادبی پیدا کرده بود- با سرایش نمایشنامهٔ «کفن سیاه»، از اوّلین اقداماتی بود که شعر نمایشی نیز در ادبیّات ایران تجربه شد و پس از میرزادهٔ عشقی، کوشش‌های نیما چه در «افسانه» و چه در «مرغ آمین» قدم‌هایی در این زمینه است»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۲: ۷). در این منظومه‌ها، «عشقی برای نخستین بار، در ساخت و صورت شعر و در ایجاد نوعی فضای دراماتیک و ایجاد توصیف‌هایی بیرون از عرف توصیفات رایج در ادبیّات فارسی، دست به کارهای درخشانی زده است که همیشه نام او را در تاریخ این عصر جاودان خواهد کرد»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۱۱). در «تحوّل شعر معاصر فارسی» نیز به شاعرانی اشاره می‌کنند که در قالب و شیوهٔ دیگری چون نمایشنامه(مانند میرزادهٔ عشقی) نوآوری کردند(همان: ۶۳۲).

مسعود جعفری با رمانتیک خواندن آثار نمایشی عشقی، فضاهای «گوتیک» این اشعارِ نمایشی را با داستان‌های گوتیک اروپایی مقایسه می‌کن (جعفری، ۱۳۸۶: از ص ۱۱۶ به بعد). حسن‌لی نیز، یکی از «گونه‌های نوآوری در ادبیّات» معاصر را همین «بیان نمایشی و روایی» معرفی می‌کند. (حسن‌لی، ۱۳۹۱: از ص ۲۱۲ به بعد)

از آنجایی که نیما یوشیج توجّه خاصی به تئاتر و نمایش داشته است و در بسیاری از نوشته‌ها و نامه‌ها و یادداشت‌های خود بر «نمایشی بودن» تاکید کرده است، در پژوهش حاضر با مروری بر نظریات نیما در حوزهٔ «نمایش» به بررسی برخی از مهم‌ترین اشعار او که جزء اشعار نمایشی به حساب می‌آیند، خواهیم پرداخت.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهشگران با دیدگاه‌های متفاوتی به شعر نیما و بهره‌گیری او از عناصر نمایشی و یا داستانی پرداخته اند و وجوهی از ساختار اشعار او را بررسی کرده اند. مطوری (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «نیما یوشیج: توازی شعر وداستان و نمایش در تئوری و سرایش»، در آغاز به بازخوانی و استخراج نظریه‌های نیما یوشیج دربارهٔ چیستی و چگونگی حضور عناصر نمایشی داستانی در شعر، در آثار منثور نیما، می‌پردازد. آنگاه موارد یادشده به صورت عملی در مجموعه اشعار نیما جستجو و بررسی شده است. اشکال عمدهٔ این پژوهش در این است که پژوهشگر، ادبیّات نمایشی و ادبیات داستانی را یک «نوع» شمرده است و به تفاوت‌های بنیادین آنها اشاره نکرده است. شخصیّت‌پردازی، گفتگو، صحنه پردازی و ... در داستان و نمایش تفاوت دارند. از طرف دیگر، نویسنده هیچ اشاره‌ای به «شعر نمایشی» نکرده است. چنانکه خواهیم گفت، «شعر نمایشی» بسیار متفاوت از دیگر انواع نمایش و داستان‌پردازی است. نویسندهٔ مقالهٔ بیشتر بر

عناصر داستانی در شعر نیما اشاره داشته است و پژوهشی است که سایر منتقدین نیز به صورت مبسوط‌تری سخن گفته‌اند. رسول‌زاده (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان «بررسی تأثیر نمایشنامه و عناصر آن در شعر معاصر فارسی (در حوزۀ شکل، ساختار، زبان و صورخیال) با تکیه بر موفق‌ترین اشعار» به این نتیجه رسیده است که: شعر نمایشی یکی از مهم‌ترین دستاوردهای شعر معاصر فارسی است که از تلفیق شعر و نمایش به وجود آمده‌اند. «سه تابلو مریم» از عشقی، «افسانۀ» نیما و «دو مرغ بهشتی و هذیان دل» از شهریار و همچنین برخی اشعار منوچهر شیبانی و شاملو و اخوان‌ثالث در ردیف اشعار نمایشی قرار دارند. در این پژوهش، با نگاهی به پیدایش انواع نمایشنامه‌ها به بررسی تأثیرات نمایشنامه در شعر معاصر پرداخته شده و ویژگی‌های «شعر نمایشی» با ذکر نمونه‌های موفق، بررسی شده است. در کتاب‌هایی (نظیر: خانه‌ام ابری است نوشتۀ تقی پورنامداریان، بوطیقای شعر نو از شاپور جورکش، داستان دگردیسی نوشتۀ سعید حمیدیان و نیما یوشیج و ادبیّات کلاسیک فارسی نوشتۀ محمود کیانوش) که به شرح و تفسیر اشعار نیما و نظریات او پرداخته شده است، جسته و گریخته برخی از اشعار او «نمایشی» عنوان شده است، امّا به صورت مبسوطی در این رابطه و سنخ‌شناسی «شعر نمایشی» چندان سخنی به میان نیامده است.

مبانی نظری (شعر نمایشی):

در حوزۀ ادبیّات نمایشی، نمایش یا نمایشنامه به دو نوع کلی تقسیم‌بندی می‌شوند: ۱. نمایشنامه-هایی که به قصد اجرت نوشته می‌شوند؛ ۲. نمایشنامه‌هایی که هدف از نوشتن آنها، اجرا نیست، بلکه وجهۀ ادبی آن مورد نظر است؛ هرچند عناصر نمایش و روایی بودن آن در اولویّت دارد. آنچه که در بحث ما مورد نظر است، نوع دوم است که به «تئاتر یا نمایش مدرن» مشهور است. تا آنجایی که نگارنده مطالعه داشته است، در زمینۀ بررسی نمایشنامه‌های خواندنی پژوهشی مستقل و مبسوط شکل نگرفته است و تنها برخی از اساتید این رشته، به معرفی این نوع نمایش پرداخته‌اند.

فرزان سجودی می‌نویسد: «نمایشنامه‌های خواندنی محصول تئاتر مدرن بود که نقطۀ عطفی در تاریخ تئاتر و درام محسوب می‌شود. ریشۀ نمایشنامه‌های خواندنی، متون افلاطون است. او از اوّلین کسانی بود که متن‌هایی به قالب دیالوگ می‌نوشت امّ نه با هدف به روی صحنه بردن آنها، بلکه برای خوانده شدن. مقاومتی که در متون افلاطون نسبت به تئاتر وجود دارد منجر به ایجاد دو نوع سنت برای نمایشنامه‌های خواندنی شد: ۱. نمایشنامه‌های خواندنی فروخورده؛ ۲. نمایشنامه‌های خواندنی سررفته. نوع اوّل یعنی نمایشنامه‌های خواندنی «فروخورده» نمایشنامه‌هایی هستند که ویژگی‌های اجرایی لازمۀ یک درام را برای به روی صحنه رفتن و اجرا شدن ندارند. در واقع بار کنش در این‌گونه نمایشنامه‌ها کمتر از بار روایی و توصیفی است. مانند گفتگوهای افلاطون. نوع دوم یعنی نمایشنامه‌های خواندنی «سررفته» نمایشنامه‌هایی هستند که ویژگی‌ها و عناصری بیشتر از یک درام اجرایی استاندارد دارند و همین مسأله

مانع از اجرای آنها روی صحنه میشود. از آن جمله می‌توان به نمایشنامه‌های رمانتیک‌ها یا سورئالیست‌ها اشاره کرد که گاه فضای رویاگونه آنها مغایر شرایط اجرای صحنه‌ای است.

پوخنر برای نمایشنامه های خواندنی مولفه‌هایی را برشمرده است:

۱. توضیحات صحنهٔ توصیفی؛
۲. روایت‌هایی از گذشته که شخصیّت‌ها بازگو می‌کنند؛
۳. اظهارات همسرایان شبیه آنچه در تئاتر یونان و نو ژاپن وجود داشت؛
۴. اتفاقات پشت صحنه که سپس گزارش می‌شود؛
۵. وجود پیام رسانان یا نقش‌هایی مشابه آن؛
۶. شخصیّت‌هایی که ویژگی‌های انسانی از آنها گرفته شده باشد؛
۷. توصیفات و سخنرانی‌ها؛
۸. تبدیل شدن بازیگر به ژست یا نماد؛
۹. صحنه‌های متافیزیکال و انتزاعی؛
۱۰. فاصله‌گذاری برشتی که حاصل ترکیب اجرا و نظردهی است؛
۱۱. معرفی بازیگر توسط خود؛
۱۲. تبدیل بازیگر به سوم شخص و گزارش دادن»(پوخنر، به نقل از سجودی: ۱۳۸۶: ۲۱-۲۲).

استاد ناظرزادهٔ کرمانی در مقالهٔ مستقلی به بررسی این نوع نمایش نامه پرداخته است. ایشان می‌نویسند: «نمایشنامهٔ خواندنی که گاهی «شعر نمایشی(Dramatic poem) نیز نامیده شده است به نمایشنامه‌ای گفته می‌شود که خواسته و یا ناخواسته برای خواندن تصنیف شده است، و نه برای پدید آورد نمایشی بر صحنه. شاعری که نمایشنامه خواندنی می‌سراید، خواسته یا ناخواسته از «ساخت‌مایه‌های بیان نمایشی مانند گفتا شنود، ساختار نمایشی طرح داستانی، شخصیت‌پردازی، بازیگری، صحنه‌پردازی و جامگان، ... و زمان و مکان‌بندی کمتر استفاده می‌کند و به کارکرد فنون و تمهیدهای شعر «وصفی و غنایی و یا منظومه‌های داستانی، رغبت بیشتری نشان می‌دهد تا جایی که نمایشنامهٔ او بیشتر شایستگی‌ها و ارزش‌های ادبی می‌یابد و کمتر ارزش‌های نمایشی. گفتا شنود نمایش‌های خواندنی، سنگین و «نانمایشی» است و دربردارندهٔ «تک‌گفتاری‌ها» و «تک‌گویی‌های» طولانی و شخصیت‌های است که بر صحنه می‌آیند تا با کلامی مطنطن، فاخر و ادب، همانند نقالاتی ترزبان و فرهیخته، بیم‌ها، امیدها و داستان زندگی خود و دیگران را بیان کنند. زبان اینگونه شخصیت‌های سرشار از صنعت‌های ادبی و کلامی است، گاهی آنان واژه‌ها و عبارت‌هایی را به کار می‌برند که فهمیدن معنایشان برای بسیاری از مخاطبان آسان نیست و حال آن که نمایشنامه‌نویس کارآزموده نمایشنامه‌های نمایش‌پذیر و «صحنه شایسته» از کابرد جمله‌هایی که فهمیدن معنی آنها برای تماشاگران دشوار است، پرهیز می‌کند. در نمایشنامه‌های خواندنی، کلمه و کلام، کارکردهای کلان و گسترده‌ای دارند. شخصیّت‌های این گونه نمایش قطعه‌ای ادبی را نقل می‌کنند، و سپس منتظر می‌مانند تا شخصیّت‌های دیگر نمایش نیز چنین کنند؛ گویی به صحنه

می‌آیند تا برای هم و از آنجا برای تماشاگران، شعری نمایش گون را به اصطلاح، «دکلمه» کنند. اینگونه نمایش‌ها از قید زمان‌بندی و مکان‌بندی آزادند. به همین سبب پدید آورد صحنه‌ای آنها، حتی اگر امکان‌پذیر هم باشد، دل بخواهی و بی‌قاعده و یا با «گزاف‌پردازی» درآمیخته است. در بیشتر نمایش‌های خواندنی، عنان قلم از کف نویسنده به در می‌رود و جملاتی غریب، ادبی، مصنوع و پر خم و پیچ، سرشار از صنعت‌های کلامی و صورت‌های خیال و درازناکی می‌نویسد که از بر کردن آن برای بازیگران بسیار دشوار و پدید آوردش به روی صحنه بسیار دشوارتر است. و هر چه مقدار آن بیشتر و مدت نمایش آن طولانی‌تر باشد، نمایش آن برای نمایشگران دشوارتر و تماشای آن نمایش برای تماشاگران سنگین‌تر و خسته‌کننده‌تر می‌شود. با این همه نمایش‌های خواندنی سروده شده و می‌شوند، و خوانده شده و می‌شوند؛ و حتی گاهی نیز بر صحنه اجراء شده و می‌شوند. سرایندگان نمایشنامه‌های خواندنی را می‌توان در دو دسته قرار داد. دسته‌ای که به جنبه‌های ادبی، نظری و فلسفی کار خود بیشتر از نمایشی بودن آن اهمیّت می‌دهند. و دستهٔ دیگری که با اصول و فنون نمایشنامه‌نویسی به اندازه کافی آشنایی ندارند و یا آنکه به رغم داشتن آگاهی‌های لازم در مورد «نمایشی‌نویسی» عملکردی سست و ناتوان دارند و حاصل کارشان برای نمایشگران-و تماشاگران- خواستنی نیست، هرچند که ممکن است برای خوانندگان، خواندنی باشد. احتمال دارد که بعضی از نمایشنامه‌های خواندنی در ردهٔ ادبیات ارزشمند جای گیرند و حتی شاهکار تلقی شوند. بسیاری از نمایشنامه‌ها در واقع نه خواندنی‌اند و نه نمایش‌پذیر! این گونه نمایشنامه‌ها که در تاریخ ادبیّات نمایشی ایران شمار فراوانی دارند، نه چندان خوانده می‌شوند و نه بر صحنه به نمایش درمی‌آیند. با این تعریف، بخش کلانی از ادبیّات فارسی را منظومه‌های حماسی، عرفانی ، تاریخی، عاشقانه... ، و طنزآمیزی پدید آورده است که بسیاری از ویژگی‌ها و جنبه‌های آنها با «نمایشنامه خواندنی» همانندی و نزدیکی دارد. به ویژه منظومه‌هایی که در آنها از صنعت کلامی «مناظره» استفاده شده است

(با تلخیص از: ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۷: ۴۸-۵۲).

چلکوفسکی بر نمایشی بودن بسیاری از متون کلاسیک ادبیّات فارسی از جمله آثار نظامی اشاره می‌کند و می‌نویسد: «در طول تاریخ ادبیّات فارسی چندین نمایشنامه در هیئت انواع ادبی دیگری نوشته شده است: این نمایشنامه‌ها برای اجرا در حضور تماشاگر نیست، بلکه برای آن نوشته شده است که در خلوت برای خود یا به صدای بلند برای دیگران خوانده شود. اصطلاح «نمایشنامه برای خواندن» کاملاً دربارهٔ این نوع ادبی صدق می‌کند. این گونه نمایشنامه‌ها عموماً طولانی‌تر از نمایشنامه‌های واقعی است که برای اجرا در صحنه نوشته می‌شوند. نظامی یکی از بنیانگذاران اصلی «نمایش برای خواندن (نمایشنامهٔ خواندنی) در ادبیّات فارسی است»(چلکوفسکی، ۱۳۶۸: ۱۶).

شعر نمایشی به صورت منظومه های بلند در آثار رمانتیک ها بیشتر نمایان است. در واقع، با ظهور مکتب «رمانتیسم» برخی تحوّلات بسیار جدی در زمینه‌های مختلف در نمایشنامه اتفاق افتاد. اهمیّت «نمایشنامه» در این دوره (قرن هجده میلادی) به قدری بود که «میدان اصلی مبارزه میان کلاسیسیسم» و «رمانتیسم» را در صحنهٔ تئاتر می‌دانند که با نمایشنامهٔ ویکتور هوگو این مبارزه شروع شده و در نمایشنامهٔ «ارنانی» او به اوج رسیده است».(سیدحسینی، ۱۳۸۵: ج۲/ ۱۸۵) تقریباً تمام ویژگی‌های مکتب رمانتیسم در عرصهٔ نمایش و تئاتر نیز راه یافت. اگر به ویژگی‌های انواع ادبی در مکتب رمانتیسم بنگریم خواهیم دید که مثلا در کشور انگلیس، «نمایش را در دو مقولهٔ جداگانه جای می دهند: نمایشنامه‌هایی که ادبی نیستند و کوشش‌های ادبی ای که به معنی دقیق کلمه نمایش محسوب نمی‌شوند. منظور از دستهٔ اول نمایشنامه‌های عامه پسند و ملودرام است که در این دوره رونق می‌یابد و مقصود از دستهٔ دوم نمایشنامه‌هایی از قبیل مانفرد و قابیل اثر بایرون و پرومتهٔ از بند رسته اثر شلی است که شعرهایی با حالت نمایشی هستند و عنصر غنایی در آنها چندان غلبه دارد که برای اجرا در صحنه به کلی نامناسبند»(جعفری، ۱۳۷۸: ۳۴۳). بی‌جهت نیست که شاعرانی چون میرزاده و رفعت و نیما یوشیج در ردیف نخستین شاعران رمانتیک در ادبیّات معاصر فارسی به حساب می‌آیند، چرا که این شاعران از عناصر نمایشی در شعر استفاده کرده‌اند.

بحث و بررسی

۱. بررسی نظریات و پیشینهٔ نیما دربارهٔ نمایش (تئاتر):

نیما قبل از ورود به عرصهٔ نمایش‌نامه‌نویسی و شعر نمایشی، شناختی چند از پیشینهٔ تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی داشته است، او اشاره می‌کند که: «نسخه های خطی خان لنکران و مسیو ژوردن را در بچگی خوانده است». در همان نامه، که به برادرش نوشته است، نمایشنامه‌ای با عنوان «خواهش می‌کنم» را برای او فرستاده است. نیما دربارهٔ این نمایشنامه می‌گوید: «این [نمایشنامه] نمایندهٔ عظمت من نیست، امّا نمونه‌ای از روح من است برای اینکه شاید آینده به من فرصت ندهد که یادگارهای گرانبهایی برای عالم بگذارم و مشاهدات فکری خود را بنویسم. عجالتا همین بستهٔ کوچک کافی است».(یوشیج، ۱۳۷۶: ۲۵)

نیما علاوه بر برخی از فعالیّت‌های نمایشی که در شهر آمل داشته است، چندین نمایشنامه نیز نگاشته است. از نمایش‌نامه‌های فراوانی که نیما در طول حیاتش نگارش کرده و فقط اسامی آنها موجود است، می‌توان آثار ذیل را برشمرد: «خواهش می‌کنم، ۴ پرده، ۱۳۰۰. کفش حضرت غلمان، تک پرده، ۱۳۰۷. حکایت دزد و شاعر ، ۱۳۰۷. حاکم کاله، بیش از ۳ پرده ، ۱۳۰۸. درخواست. حاجی خرناس. سرباز در مقر. دو برادر. قاشق‌تراش. ملکه لیدی‌ها «نمایشنامهٔ منظوم و به شعر آزاد». بیکارها. کومهٔ دهاتی».

تمامی این آثار تنها و تنها، نمایش‌نامهٔ «کفش حضرت غلمان» به دست ما رسیده و منتشر گردیده است[1](پورحسن: ۱۳۸۶: ۱۶).

نظریات نیما همواره میان منتقدین او محل بحث بوده است. یکی از مهم‌ترین این مباحث، ابژکتیو و سوبژکتیو بودن شعر است. اگر در توضیحات نیما دقت کنیم به این نتیجه می‌رسیم که نزدیک‌ترین مفهومی که به ابژه نزدیک است، نمایش است. نیما می‌نویسد: «در شعر سنتی مناظر ظاهری نمونهٔ فعل و انفعالی است که در باطن نویسنده صورت گرفته، نمی‌خواهد متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد. بنابراین نه به کار ساختن نمایشنامه می‌خورد، نه به این کار که دکلمه شود»(یوشیج، ۱۳۶۸: ۲۳۷). شاپور جورکش نیز به چنین نتیجه‌ای رسیده است: «یک نگاه سطحی به این دو عنصری که نیما بر آن دست گذاشته – یعنی ابژکتیویته و استغراق – ما را به درک این امر می‌رساند که نیما در واقع می‌خواهد از امکانات نمایشی و طرح پرسونای نمایشی در شعر استفاده کند و این تلاش به همان اندازه مشکل می‌نماید که کسی بخواهد هنر ملی ما –شعر- را با نمایش جایگزین کند که بستر اجتماعی ندارد»

(جورکش، ۱۳۸۳: ۶۰ و ۶۱).

نیما همواره در بهره‌گیری از عناصر داستانی در شعر تاکید می‌کند، امّا به نظر می‌رسد این عناصر داستانی به شکلی باشد که اغلب در نمایشنامه به کار می‌رود. نیما معمولاً داستان و شاعری را در کنار هم می‌آورد و کلمهٔ داستان را توسعاً در معنی منظومه‌های داستانی به کار می‌برد که به نمایشنامه‌های خواندنی نزدیک‌تر هستند[رج به نظر چلکوفسکی در سطور بالا]. نیما می‌نویسد: «در داستان بهتر از تئاتر، شاعر می‌تواند همه گونه ذوق و هوش خود را آفتابی کند ... در داستان، شاعر، بنایی می‌کند، می‌جنگد، به قضاوت می‌پردازد و کاری را می‌کند که در صحنهٔ تئاتر می‌کنند. به همهٔ جزئیات زندگی دست می‌اندازد. در واقع داستان راهی است که او در آن همه‌گونه مهارت و زبردستی و هوش و ذوق خود را می‌آزماید.»(یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۵) در جایی دیگر می‌نویسد: «عشق اگر خام نباشد، شاعر به غزلسرایی اکتفا نکرده به داستان‌سرایی می‌افتد و عشق او در ضمن مطالب غیرعاشقانه به شکل احساسات خاصی که گرم و جاندار است، بیان می‌شود. می‌نویسم در خصوص آن چیزی که مردم شهر ما با دیدهٔ حقارت به آن نگاه می‌کنند و می‌گویند : «نقالی می‌کند». امّا این رشد است. این نقالی که می‌بینم، کامل‌ترین فورم‌هاست»(همانجا).

روایتِ داستانیِ تؤأم با عینیّت و نمایش، ساختارِ شعر را به سمت و سوی شعر نمایشی می‌کشاند؛ حال بر این مورد اگر «دکلاماسیون» یا «روال طبیعی نثر» را نیز بیفزاییم عملاً با نمایشنامه‌ای ادبی یا همان «شعر نمایشی» خواهیم رسید. «بنابراین، نیما با آگاهی از تمایز میان شعر، داستان و نمایش

۱ . این نمایش‌نامه ابتدا به وسیلهٔ مرحوم سیروس طاهباز در برگزیده آثار نیما یوشیج (نثر)، انتشارات بزرگمهر، تهران ۱۳۶۹ به چاپ رسید. سپس در جلد دوم کتاب گزیده‌ای از اسناد نمایش در ایران جلد دوم به کوشش علی میرانصاری و سید مهرداد ضیایی. تهران، انتشارات سازمان اسناد ملی ایران : ۱۳۸۱ درج گردیده است.

می‌کوشد تا پلی میان این گونه‌ها بزند و عامل مشترک بین این سه گونهٔ ادبی را - که روایت و وصف است- بیشتر در شعر خود به کار گیرد و در تبلیغ این شیوه نیز بکوشد»(جورکش، ۱۳۸۳: ۶۸). شفیعی کدکنی معتقد است که «نیما با عرضهٔ مدل وصفی و روایی، پس از قرن‌ها توانست نشان دهد که در شعر علاوه بر وحدت موسیقایی و ظاهری، باید یک وحدت ارگانیک میان معانی و تجربه‌های تشکیل‌دهندهٔ آن وجود داشته باشد(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۸: ۱۲۵-۱۲۴).

۲. بررسی برخی از اشعار نمایشی:

شعر نیما به هیچ عنوان یک دست نیست و نیما همواره در حال تجربه کردن زبان، تصویر و ساختاری جدید است. اگر بخواهیم از موفق‌ترین اشعار او که می‌توان آنها شعر نمایشی نامید، باید از اشعار ذیل نام برد:

۱. افسانه: بارزترین و شاید بتوان گفت که موفق‌ترین شعر نمایشی در ادبیّات معاصر ایران، «افسانهٔ» نیما یوشیج است. خود نیما و تمام منتقدین و مفسرین اشعار او، هرچند با اختلافی اندک، این شعر را یک «شعر نمایشی» و «دراماتیک» به حساب آورده‌اند. نیما می‌گوید: «محبس و افسانه و قطعات دیگر من بیرق‌های موج انقلاب شعری فارسی هستند ... به آنها باید نگاه کرد و طرح نو را در صورت آنها تجسس کرد. اصول عقیدهٔ من نزدیک کردن نظم به نثر و نثر به نظم است. عقیده ای که خیلی‌ها داشته اند»

(یوشیج، ۱۳۶۵: ۱۰۱). نیما در مقدمهٔ افسانه مطالبی را گفته است که همهٔ آنها به نوعی با نمایش در ارتباطند:

۱. یک طرز مکالمهٔ طبیعی و آزاد[۲]؛

۲. آزادی در زبان و طولانی ساختن مطلب؛

۳. داشتن یک رویّهٔ مناسب‌تر برای مکالمه؛

۴. ساختمانی که می‌تواند به نمایش اختصاص داشته باشد؛

۵. این که «افسانه» ساختمانی «نمایشی» دارد و جز این شایستهٔ نام دیگری نیست[۳] زیرا که به طور اساسی این ساختمانی است که با آن به خوبی می‌توان تئاتر ساخت و اشخاص داستان را آزادانه به صحبت درآورد.

۶. شخصیّت‌ها تا هر جا که نیاز شد و خواستند می‌توانند سؤال و جواب خود را تمام کنند؛

---

۲. شفیعی‌کدکنی می‌نویسد: «افسانه» از نظر نوع مکالماتی که در خلال این منظومه هست و قدمی است برای رسیدن بـه شـعر دراماتیـک و نمایشـی در ادبیات منظوم ما، حائز اهمیت است»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۱۰)

۳. حسن‌لی: «افسانه را می‌توان نمایشی منظوم خواند که از عناصر مهم نمایشی برخوردار است»(حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۱۳). حمیدیان نیز «افسانه» را در فصلی با عنوان «نمایش منظوم» بررسی کرده است(حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۱ – ۵۷). پورنامداریان نیز به جنبهٔ دراماتیک و نمایشی «افسانه» به عنوان یکی از مهم‌ترین نوآوری نیما اشاره کرده است(پورنامداریان، ۱۳۸۱ : ۷۶ الی ۸۱).

۷. این ساختمان نمایشی در شرحِ سرگذشت و یا وصف یک موضوع، آزادی بیشتری نسبت به مثنوی و دیگر قالب‌های سنتی دارد(یوشیج، ۱۳۷۰: ۳۷).

دربارهٔ هر یک از موارد فوق نمونه‌های بیشمار دیگری در شعر نیما می‌توان ذکر کرد. طرز طبیعی مکالمهٔ آزاد همانی است که در نمایشنامه‌ها دیده می‌شود. به نوشتهٔ ابراهیم مکی، «مکالمات موجود در نمایشنامه‌ها در ابتدا به صورت شعر بود و ارزش آن بیشتر بر اساس موازین شعری سنجیده می‌شد، به مرور زمان، با اهمیّت یافتن روزافزون روابط اجتماعی، دور شدن وقایع نمایش از عناصر اساطیری و روی آوردنش به زندگی مردمان عادی، از شکل ظاهری شعر به معنای متعارفش فاصله گرفته، با حفظ جوهر آن به نثر گرایش پیدا کرده است. نثری که روز به روز به محاورات مردمان زمان بیشتر شباهت می‌یابد و مکالمات اشخاص بازی برای تماشاکردن واقعی‌تر می‌شود»(مکی، ۱۳۹۲: ۱۲۵).

اهمیّت دکلاماسیون و نزدیک ساختن نظم به نثر و نثر به نظم در یادداشت‌های نیما به اندازه‌ای است که مخاطب گمان می‌کند او یک نویسنده است تا شاعر. برای نمونه: «امّا همیشه از آغاز جوانی سعی من نزدیک ساختن نظم به نثر بوده است. در آثار من چه شعر را بخوانید و چه یک قطعه نثر را. مرادم شعر آزاد نیست، بلکه هر قسم شعر است»(یوشیج، ۱۳۶۸: ۶۴). «دکلاماسیون و تئاتر، سازندهٔ ظاهرند و هر دو می-خواهند زنده را با آنچه در بیرون زنده است سر و کار بدهند»(همان: ۸۸). در جایی دیگر می‌نویسد: «باید بیان برای دکلاماسیون داشت. یعنی با حرف طبیعی وفق بدهد. می‌بینید تا این کار را نکنیم (به این نکته نیز کسی پی نبرده است) دکلاماسیون هم نخواهیم داشت و در ادبیات ما تئاتر مفهوم مسخرهٔ زیان‌آوری خواهد بود ... همسایهٔ شما بیش از این نمی‌داند. به او بگویید من از او پرسیدم و او خود اینطوری برای من نوشت ...!»(همان: ۹۵ و ۹۶). طرز طبیعی مکالمهٔ آزاد در افسانه سبب درهم ریختن نظم طبیعی‌ای شد که در ادبیات کلاسیک وجود داشت. برای نمونه در بند ذیل از منظومهٔ افسانه:

افسانه: «من بر آن موج آشفته دیدم یکّه‌تازی سراسیمه.»
عاشق: «اما من سوی گلعذاری رسیدم
در همش گیسوان چون معمّا
همچون گردبادی مشوّش... »

یا در جایی دیگر :

عاشق: «تو یکی قصه‌ای»
افسانه: «آری آری
قصهٔ عاشق بی‌قراری
ناامیدی، پر از اضطرابی
که به اندوه و شب‌زنده‌داری
سال‌ها در غم و انزوا زیست(یوشیج، ۱۳۷۰: ۴۴).

ساختمان کلی شعر، کاملا به صورت نمایشنامه است به گونه‌ای که کلمات «عاشق» و «افسانه» بیرون از وزن عروضی ابیات قرار گرفته است.

همان گونه که گفته شد، عناصر نمایش در شعر نمایشی صورتی «شاعرانه‌تر» و «تخیلی» به خود می‌گیرد. تصویرسازی‌های موجود در این نوع اشعار (شعر نمایشی) نیز بسیار متفاوت با تصویرسازی‌هایی است که مثلا در منظومه های کلاسیک فارسی وجود دارند. نیما از این شیوه با عبارت «الگوی وصفی-روایی» یاد کرده است. نیما از شیوه‌های مختلفی استفاده می‌کند تا تصویرپردازی‌های متفاوتی را ارائه بدهد. حمیدیان می‌نویسد: «نیما در تجربهٔ آنچه «نوعی نمایش» خوانده، یکی از کارهایی که به گمان ما با قصد و طرحی آگاهانه انجام داده کاستن از وصف‌های دور و دراز سنتی و به بیان دقیق‌تر، تبدیل وصف به دیالوگ است، یعنی گذشته از توصیف و زمینه‌سازی کوتاهِ ابتدای شعر، هم توصیفات مربوط به طبیعت بیرونی و هم ویژگی‌های درونی و روحیِ دو طرف گفتگو را در ضمن گفته‌های هر کدام نشان داده و این یکی از مهمترین تفاوت‌های «افسانه» با شعر سنتی است.»(حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۸) البته نیما این کار را با آگاهی تمام صورت داده است، در نامه‌ای به میرزادهٔ عشقی به این مسأله اشاره دارد : « ... آن قسمت را بخوان. همانطور که در خیابان صحبت کردم ببین از زبان افسانه من چطور بهار را وصف کرده‌ام و عنصری چطور؟»(یوشیج، ۱۳۶۸: ۹۷) برای نمونه:

افسانه: «آه، عاشق! سحر بود آن دم
سینهٔ آسمان باز و روشن
شد ز ره کاروان طربناک
جرسش را بجا مانده شیون
آتشش را اجاقی که شد سرد
عاشق : « کوه‌ها راست استاده بودند
درّه‌ها همچو دزدان خمیده
افسانه : «آری ای عاشق! افتاده بودند
دل ز کف‌دادگان وارمیده؛
داستانیم از آنجاست بر یاد ... (یوشیج، ۱۳۷۰: ۴۸).

نکتهٔ دیگری که در شعر نمایشی به چشم می‌خورد، «ابهام هنری» و یا «نمادگرا» بودن آن است. شاید برای مخاطبان شعر نیما این سؤال پیش بیاید که اگر نیما بر روند طبیعی کلام اصرار دارد و نیز از زبان محاوره استفاده کرده است، پس چرا این منظومه «ابهام» نیز دارد و مایه‌هایی از «سمبولیسم» را می‌توان در آن جستجو کرد؟ در پاسخ باید گفت که «ذات نمایش» و «زبان نمایشی»، نمادین است. ابراهیم مکی تحلیل بسیار خوبی از «مکالمه» و «زبان نمایشی» دارد. ایشان می‌نویسند: «مکالمه در نمایش صرفا گفتگوی معمولی و روزمره نیست. گفتگویی است فشرده و جهت دار که وظایفی بس مهم

را بر عهده دارد. مع هذا، می‌باید کاملا عادی جلوه کند و طبیعی به نظر برسد. یعنی در عین حالی که به ظاهر شبیه مکالماتی است که مردم کوچه و بازار بر اساس آن به مبادلهٔ اطلاعات و عقاید خویش می‌پردازند، در حقیقت چیزی ورای آن و با کیفیتی دیگر باشد. کیفیتی که می‌توان آن را به کیفیت دراماتیک تعبیر کرد و دست یافتن بر آن-که چیزی جز شعر منثور نیست- مستلزم شناخت دقیق جنبه‌های گوناگون زبان و درک کامل ویژگی‌های مکالمه است»(مکی، ۱۳۹۲: ۱۲۶).

۲. محبس: چنانکه گفته شد، نیما شعر محبس را در کنار شعر افسانه، نشانه‌هایی از انقلاب و تجدّدگرایی خود معرفی کرده است. نیما از برخی ویژگی‌های این منظومه یاد می‌کند که منتقدین آثارش آنها را نادیده گرفته‌اند و به جنبهٔ منفی آن پرداخته‌اند: «بعدها منظومهٔ محبس طرز وصف و مکالمه را در مقابل افکار گذاشت. در «منتخبات آثار معاصر»[اشاره به کتاب منتخبات آثار محمدضیاء هشترودی است] یک قسمت از آن منتشر شد. مختصات ذوقی و فنی مصنف در تمام این شعرها جا داشت. ملتفت آنها نشدند، انتقادات فوقِ همهٔ آنها قرار گرفته بود»(یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۷). به نظر نگارنده، منظومهٔ «محبس» یک اثر روایی- نمایشی است که در سه پرده سروده شده است. شاعر با ذکرِ عدد در ابتدای هر پرده، آن‌ها را از هم جدا کرده است. پردهٔ اول توصیف وضع روحی و ظاهری زندانیان و خود زندان است که شخصیّت اول نمایش یعنی کَرَم در آن محبوس است. پردهٔ دوم توصیف احوال کَرَم و روایتِ زندگی او و احوال خانوادهٔ اوست. پردهٔ سوم نمایش نیز صحنهٔ دادگاه است که قاضیان، کَرَم را به خیانت محکوم می‌کنند. در ذیل به برخی از ویژگی‌های نمایشی این منظومه اشاره می‌کنیم.

پردهٔ اول :

[توصیف صحنهٔ زندان و باز شدن در زندان توسط مأمورین]:

در تهِ تنگ دخمه‌ای چو قفس پنج کرّت چو کوفتند جرس
ناگهان شد گشاده در ظلمات درِ تاریکِ کهنهٔ محبس

[توصیف زندانیان]:

در بر روشنایی شمعی سر نهاده به زانوان جمعی
موی ژولیده، جامه ها پاره همه بیچارگان بیکاره
این یک از زن و فرزند وآن دگر از ولایت آواره ...

[ورود سربازان]: چار سرباز چو در بگشادند *غضب‌آلوده* بر در استادند
[واکنش زندانیان]: چشمهاشان به جستجو افتاد تا که را حکم تازه‌ای دادند
از همه سو زمزمه برخاست
این یک استادن آن یک نشستن خواست

[دستور صحنه]: این گرفته ز دامنِ سرباز وان دهانش ز روی حیرت بار
چند تن سر بر آسمان گویان: «ای خداوند داوری‌پرداز!

این به گـــریه : « گرســنه فرزندم .»
وآن به نـــاله : «چگـونه دربـــندم!»

[سرباز اول(دستور صحنه)]: بانگ برزد عبـوس سربـازی تنـــدخـــویی، مهیـــب‌آوازی:
«کای کَرَم نوبت تو آمده‌است با سر و زلف خود مکـن بازی»

[سرباز دوم] :

گفت سرباز دومی که : «سزاست[۴] مرگ هر آدمی که هرزه دراسـت

[سرباز سوم]:

سومی گفت: «کاین خیانتکار خواب رفته است یا به فکر فرار»

[سرباز چهارم] :

«چارمین ناگشاده لب، نگران کنـــج آن تنگ دخمه‌ی بس تار

[چهره‌پردازی «کَرَم] :

جست از جا جـوان ناکـــامی تیره‌چهری، ضعیـف انـــدامی
سر او بســـته و خراشـــیده ز همش سرخ جامه، پاشیده
نه کلاهی، نه کفشی و نه کمر موی آشـــفته نـاتـراشـــیده

(یوشیج، ۱۳۷۰: ۷۴)

در پردهٔ دوم، شرحی از زندگی کَرَم ارائه می‌شود. این قسمت از شعر به «تعریف» کَرَم (قهرمان و شخصیّت اصلی نمایش) اختصاص دارد. منظور ما از «تعریف»، اصطلاحی نمایشی است. «تعریف بر اساس آنچه که بیان کرده اند، قسمتی از شروع نمایش است که به معرفی اشخاص عمدهٔ بازی، موضوع مورد اختلاف و تبیین حال و هوا و فضایی می‌پردازد که وقایع نمایشنامه در آن جریان خواهد یافت. یعنی با معرفی اشخاص بازی اصلی، تشریح نکاتی از خلق و خوی ایشان و طرح مسئلهٔ عمدهٔ نمایش به تماشاکن توانایی پیش بینی حوادث آینده را می‌دهد و علاقه مند می‌کند که ماجرا را پی بگیرد».(مکی، ۱۳۹۲: ۱۶۸)

در این پرده که با شمارهٔ «۲» مشخص شده است، کرم نام مردی است که زنش را از دست داده و دو دختر دارد. دختر اولی در فکر شوهر و دختر دومی به تازگی شروع به راه رفتن کرده است. منبع درآمد آنها مشخص نیست و در فقر و فلاکت هستند. هیچ کاری برای کسب درآمد نیست و ترحمی از هیچ کس دیده نمی‌شود.

پردهٔ سوم صحنهٔ دادگاه است. در این پرده، شیوهٔ مکالمه مشخص‌تر از سایر عناصر شعر است. شخصیّت نمایش (کرم) بعد از این که به دزدی محکوم می‌شود؛ چاره‌ای جز التماس به خدا ندارد. چنانکه در پردهٔ دوم گفتیم، مخاطب نمایشنامه می‌داند که در فضایی چنین ظالمانه، کرم و امثال کرم به جرم دزدی برای تأمین رزق دو فرزند دختر خود به دار آویخته خواهد شد. این بخش از شعر نیز با

۴ . قسمتی از کلام سرباز دوم در مصراع اول و قسمتی در مصراع دوم می‌آید.

توجّه به عناصر نمایشنامه، می‌تواند شامل دستور صحنه، تصویرپردازی ها، مکالمه ها و شخصیّت پردازی ها باشد. البتّه چنانکه گفتیم، نمایشی بودن شعر سبب می‌شود تا این شعر معنای نمادین نیز داشته باشد. علاوه بر این، یک انتقاد اجتماعی و سیاسی بزرگ را در بطن خود به همراه دارد. انتقادی از نابرابری، بی عدالتی و ظلم و استبداد.

در کنار تمام این موارد، نکته‌ای که در تقسیم‌بندی لَخت‌های شعر در افسانه گفته بودیم، در این شعر نیز دیده می‌شود با این تفاوت که در این شعر، «قاضی» و «کرم» در وزن عروضی شعر جای گرفته اند.

مات استاده بود آن ســـرباز
پنج قضـــات زمـــزمه‌پـــرداز
کَرَم از غم خداخداگـــویان
گفت قاضی که: « *نشنود آواز از تو دزدی خدای.*»
گفت کرم:
«تا مرا کار دزدی است، چه غم»(یوشیج، ۱۳۷۰: ۸۲).

۳. مرغ آمین:

یکی از موفق‌ترین اشعار نیما چه از لحاظ ساختار و چه از لحاظ محتوا شعرِ نمایشی «مرغ آمین» است. این شعر، یک شعر نمایشی است و جنبه‌های نمایشی آن بسیار قوی است. حمیدیان دربارهٔ این شعر می‌نویسد: «مرغ آمین رسماً یک نمایش نیست ولی به گمان ما از لحاظ روح دراماتیک بسیار قوی‌تر از افسانه با وجود قالب نمایشی آن است. دیالوگ‌های مرغ آمین نسبت به افسانه از نظر محتوی بسیار سنگین‌تر و بازنمون زوایای سخت و پیچیدهٔ فکری و شکل‌دهنده و به ویژگی‌های دقیق شخصیّت دو طرف است، با این حال آزادی قالب باعث شده تا طرز پرداخت آنها با توجه به لحن‌های مختلف و انطباق با مقتضیات گفتگویی دشوار و جدلی، موفق‌تر از افسانه باشد. به یاد داشته باشیم که ریختن طرح برای یک چنین دیالوگی تا چه حد مشکل‌تر از گفتگویی غنایی و تغزل‌گونه میان عاشق و افسانه است»

(حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۷۹). جورکش نیز می‌نویسد: «آزمون محاضره‌نویسی و دیالوگ‌پردازی به عنوان یک تکنیک، و درآمیختن آن تکنیک با حس غنی و مفهوم پیچیده و در عین حال وفادار ماندن به زبان گفتاری، در این قطعه از مرغ آمین است که نیما را در شأن پیشتازی شعری دیگرگونه می‌بخشد. شعری که در اوج غنای عاطفی، با سنت نقالی و پرده‌داری پیوند می‌یابد، در همان حال که رفعت دراماتیک و بصری خود را حفظ کرده است»(جورکش، ۱۳۸۳: ۱۴۳).

در ابتدای شعر با چهرهٔ کلّی مرغ آمین آشنا می‌شویم(تعریف):

مرغ آمین دردآلودی است کآواره بمانده / رفته تا آنسوی این بیدادخانه/ بازگشته رغبتش، دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه/ نوبت روز گشایش را /در پی چاره بمانده ...

بسته در راه گلویش او/ داستان مردمش را / رشته در رشته کشیده (فارغ از هر عیب که او را بر زبان گیرند)/ بر سر منقار دارد رشتهٔ سر در گمش را ...

او نشان از روز ظفرمندی است / با نهان تنگنای زندگانی دست دارد / از عروق زخمدار این غبارآلوده ره، تصویر بگرفته/ در شبانگاهی چنین دلتنگ می‌آید نمایان/ وندر آشوب نگاهش خیره بر این زندگانی/ که ندارد لحظه‌ای از آن رهایی/ می‌دهد پوشیده، خود را بر فراز بام مردم آشنایی / رنگ می‌بندد / شکل می‌گیرد / گرم می‌خندد/ بال‌های پهن خود را بر سر دیوارشان می‌گستراند.

بعد از تصویرِ ویژگی‌های مرغ آمین، دیالوگ‌های میان او و مردم شروع می‌شود:

داستان از درد می‌رانند مردم
در خیال استجابت‌های روزانی
مرغ آمین را بدان نامی که او را هست می‌خوانند
زیر باران نواهایی که می‌گویند :
«باد رنج ناروای خلق را پایان!.»
(و به رنج ناروای خلق هر لحظه می‌افزاید)
مرغ آمین زبان با درد مردم می‌گشاید.
بانگ بر می‌دارد:
«- آمین!
باد پایان رنج‌های خلق را با جانشان در کین
وزجا بگسیخته شالوده‌های خلق‌افسای
و به نام رستگاری دست اندر کار
و جهان سرگرم از حرفش در افسون فریبش»

از این بخش به بعد، یکی از دراماتیک‌ترین بخش‌های شعر، گفتگوهای مرغ آمین و خلق است:

خلق می‌گویند:
«آمین!
در شبی اینگونه با بیدادش آیین
رستگاری بخش – ای مرغ شباهنگام - ما را
و به ما بنمای راه ما به سوی عافیتگاهی
هر که را – ای آشناپرورد – ببخشا بهره از روزی که می‌جوید »

«رستگاری روی خواهد کرد
و شب تیره، بدل با صبح روشن گشت خواهد ». مرغ می‌گوید.

خلق می‌گویند :
«- اما آن جهانخواره
(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر».

مرغ می‌گوید :
«- اما کینه‌های جنگ ایشان در پی مقصود
همچنان هر لحظه می‌کوبد به طبلش.»

مرغ می‌گوید:
«- زوالش باد!
باد با مرگش پسین درمان
ناخوشیّ آدمی‌خواری

خلق می‌گویند :
« - اما نادرستی گر گذارد
ایمنی گر جز خیال زندگی کردن
موجبی از ما نخواهد و دلیل برندارد ...»

مرغ می‌گوید :
«جدا شد نادرستی»

خلق می‌گویند :
«باشد تا جدا گردد»
مرغ می‌گوید :
« رها شد بندش از هر بند، زنجیری که بر پا بود»

خلق می‌گویند :
«باشد تا رها گردد»
مرغ می‌گوید :
«به سامان باز آمد خلق بی‌سامان ...

اگر در بندهای فوق بنگریم خواهیم دید که تکرارِ «خلق می‌گویند»، «مرغ می‌گوید»، شکلی همچون نمایشنامه به شعر داده است. پایان شعر نیز از زبان «راوی» نقل می‌شود. هرچند که روایت قسمت

اندکی از این شعر شامل شده است، امّا این شیوه نیز بسیار متناسب با موقعیت شعری به کار رفته است (ضمن آنکه نیما از عنصر نمایش در روایت نیز غافل نبوده است):

و به واریز طنین هر دم آمین گفتن مردم
(چون صدای رودی از جا کنده، اندر صفحهٔ مرداب آنگه گم)
مرغ آمین گوی
دور می‌گردد
از فراز بام
در بسیط خطهٔ آرام، می‌خواند خروس از دور
می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان
وز بر آن سرد دوداندود خاموش
هر چه، یا رنگ تجلّی، رنگ در پیکر می‌افزاید
می‌گریزد شب،
صبح می‌آید(یوشیج، ۱۳۷۰: ۴۹۷)

اگر در سایر اشعار نیما نیز توجّه بکنیم، ردپایی از نمایش خواهیم دید، لیکن به نظر می‌رسد برخی از اشعار نیما به حوزهٔ داستان و ادبیّات داستانی نزدیک تر است تا حوزهٔ شعر نمایشی و ادبیّات نمایشی. برای نمونه اگر شعر روایی «کار شب پا» را در نظر بگیریم، علی رغم اینکه این شعر نمایشی است از سختی ها و رنج های کارگری در یک مزرعه که همواره در نگرانی و تشویش به سر می برد، امّا روایی بودن این شعر بیشتر و عنصر مکالمه بسیار ناچیز است. اگر مکالمه ای هم باشد فقط به صورت گفتگوی با خویشتن یا مونولوگ است. چنانکه گفتیم، نیما تلاش داشت تا میان نمایش و داستان و شعر ارتباطی برقرار کند و به نظر می‌رسد اگر افسانه را نمونهٔ بلند این نوع شعر بدانیم، شعر مرغ آمین را نیز باید نمونه ای کوتاه تر و بسیار عمیق تر از افسانه باید دانست.

نتیجه

بخش قابل توجّهی از بدایع نیما با نمایش و عناصر نمایشی و همچنین با شیوه‌های نوین داستان-پردازی گره خورده است. نیما در عرصهٔ داستان‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی تجربه‌هایی داشته است و در حد توان خویش توانسته است بسیاری از نمایشنامه‌های اولیهٔ زبان فارسی را از نظر بگذراند. نیما در افسانه به ساختار جدیدی از شعر دست یافت که خود نیز از آن به «نمایش» یاد می‌کند. توصیف‌های نمایشی در این منظومه که در خلال گفتگوهای دراماتیک شخصیّت‌های «افسانه» و «عاشق» شکل می‌گیرد از بدایع نیماست. استفاده از روایت داستانی و توجه به عینیت و همچنین سعی در استفاده از عناصر دراماتیک سرانجام در چند شعر نیما به نتیجه‌ای کاملاً موفقیت‌آمیز منجر شد. شعرهای «کار شب پا» و «مرغ آمین» از نمونه‌های این ترکیب است. با این که در بسیاری از اشعار نیما می‌توان ردپایی از عناصر نمایش را نشان داد، لیکن نیما به غیر از چند شعر نمایشیِ موفق(افسانه و مرغ آمین و محبس) نتوانست این مسیر را با نمونه‌های بیشتری هموارتر کند. در حقیقت، آزمایش‌های متعدد نیما برای دست یابی به شیوهٔ نو زمان زیادی را از او گرفت و البته همان چند نمونهٔ موفقی که او در حوزهٔ شعر نمایشی به جا گذاشت، چراغ راهی شد برای شاعرانی که در حوزهٔ نمایش فعالیت داشتند.

کتابنامه

۱. آژند، یعقوب (۱۳۷۳). **نمایشنامه‌نویسی در ایران**. تهران: نشر نی.

۲. پورحسن، نیایش (۱۳۸۷). یادی از پیشکسوتان و نام‌آوران تئاتر ایران «**نیمایوشیج پدر شعر نو! نمایشنامه‌نویسی گمنام**». مجلهٔ تئاتر، شمارهٔ ۴۲ و ۴۳، صص ۲۷۶ - ۲۹۶.

۳. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰). **خانه‌ام ابری است «شعر نیما از سنت تا تجدد»**. تهران: سروش.

۴. جعفری، مسعود (۱۳۸۶). **سیر رمانتیسم در ایران**. تهران: نشر مرکز

۵. ـــــــــــــ (۱۳۷۸). **سیر رمانتیسم در ایران**. تهران: مرکز.

۶. جنّتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۵). **بنیاد نمایش در ایران**. تهران: انتشارات ابن‌سینا.

۷. جورکش، شاپور (۱۳۸۳). **بوطیقای شعر نو**. تهران: ققنوس.

۸. چلکوفسکی، پیتر (۱۳۶۸). **نظامی؛ نمایشنامه‌نویسی چیره‌دست**. ترجمهٔ مریم خوزان. مجلهٔ نشر دانش، شمارهٔ ۵۵، صص ۱۶ تا ۲۲.

۹. حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱). **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**. تهران: نشر ثالث.

۱۰. سجودی، فرزان (۱۳۹۶). **رابطهٔ نمایشنامه‌های خواندنی با نمایشنامه‌های ایرانی سال‌های ۱۳۳۲-۱۳۵۷ از منظر مؤلفه‌های درام دایجتیک مارتین پوخنر**. فصلنامهٔ تئاتر، شمارهٔ ۶۸، صص ۱۱-۳۲.

۱۱. سیدحسینی، رضا (۱۳۸۵). **مکتب‌های ادبی**. تهران: نگاه.

۱۲. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲). **انواع ادبی و شعر فارسی**. خرد و کوشش، شماره ۱۱ و ۱۲، صص ۹۶ -۱۱۹.

۱۳. ـــــــــــــ (۱۳۸۰). **ادوار شعر فارسی**. تهران: سخن.

۱۴. گوران، هیوا (۱۳۶۰). **کوشش‌های نافرجام**. تهران: نشر آگاه.

۱۵. مکی، ابراهیم (۱۳۹۲). **شناخت عوامل نمایش**. تهران: سروش.

۱۶. ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳). **ادبیات نمایشی در ایران «دو جلد»**. تهران: انتشارات توس.

۱۷. ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد (۱۳۷۷). **جستاری در زمینهٔ نمایشنامهٔ خواندنی**. مجلهٔ هنر، شمارهٔ۳۷، صص ۴۷ تا ۵۸.

۱۸. یوشیج، نیما (۱۳۶۸). **دربارهٔ شعر و شاعری. به کوشش سیروس طاهباز**. تهران: دفترهای زمانه.

۱۹. ـــــــــ (۱۳۷۰). **مجموعهٔ کامل اشعار**. گردآورنده سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

۲۰. ـــــــــ (۱۳۶۵). **مجموعهٔ کامل نامه های نیمایوشیج**. گردآورنده، نسخه برداری و تدوین سیروس طاهباز. تهران: نشر علم.

۲۱. ـــــــــ (۱۳۶۸). **حرف‌های همسایه**. تهران: دنیا.