

بررسی تطبیقی نظریه گفت‌وگویی نیما یوشیج و میخائیل باختین

قدسیه رضوانیان*

چکیده

«مکالمه‌گرایی» بنیان نظریه نیماست که از آن به «روایت نمایشی» تعبیر می‌کند. اما اصطلاح مکالمه‌گرایی با نظریه منطقی گفت‌وگویی میخائیل باختین مطرح می‌شود. او این اصطلاح را در برابر تک‌آوایی در ادبیات و هنر مطرح می‌کند؛ از نظر او شعر تک‌صدایی را نمایندگی می‌کند و نثر، به‌ویژه رمان، عرصه چندصدایی است. از این‌رو، رمان عالی‌ترین نوع بیان ادبی است. با بررسی نظریات نیما که اغلب در قالب نامه بیان می‌شود، تلاش نیما در نزدیک‌ساختن شعر به نثر و به‌ویژه داستان نیز در همین راستا ارزیابی می‌شود. او نیز به‌سان باختین، داستان را عرصه حضور صداهای گوناگون می‌داند، از این‌رو فرم شعر را به گفته خودش به مدل «وصفی و روایی» تبدیل می‌کند و از تحت سلطه اقتدار «من» بیرون می‌کشد. بدین ترتیب، تخیل مکالمه‌ای را در شعر عینیت می‌بخشد.

این مقاله در بخش مبانی نظری، با تشریح نظریه مکالمه‌ای باختین به تبیین مفاهیم بنیانی نظریه او همچون مکالمه، دگر مفهومی، دیگربودگی، سخن تک‌آوا، و چندآوا می‌پردازد و سپس با انطباق نظریه نیما با او، به این نتیجه می‌رسد که نیما نیز هم‌زمان با باختین، نظریه مکالمه در شعر را مطرح می‌کند و مهم‌ترین دستاورد او در شعر، حرکت از سوی شعر ذهنی و تک‌صدا، به سوی شعر عینی و چندصداست.

کلیدواژه‌ها: شعر، روایت، نثر، نیما، باختین، مکالمه.

۱. مقدمه (مبانی نظری تحقیق)

مکالمه از کلیتی بافتی تشکیل می‌شود که حاوی کلام گوینده و دیگری است. مکالمه اساس

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران ghrezvan@umz.ac.ir; rezvaniyan@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۱/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۳/۱

نظریه میخائیل باختین (Mikhail Bakhtin) نظریه پرداز ادبی در سده بیستم است. اهمیت هستی‌شناسانه «دیگری» عزیمت گاه بحث باختین در منطق مکالمه است.

به نظر او ما خود را از چشم دیگری می‌شناسیم. ما لحظات دگرگونی و تبدیل اندیشه خود را در مناسبت با دیگری بازمی‌یابیم. در یک کلام، بازتاب زندگی خویش را در آگاهی افراد دیگر درک می‌کنیم. ما هرگز خود را در ساحت بیرونی خویش نمی‌بینیم. تنها بازتاب خودمان را در دیگران می‌یابیم. «من» به تنهایی و در خلأ وجود ندارد. «من» تنها در ارتباط با دیگران معنا می‌یابد. راه ارتباط با دیگران چیست؟ باختین پاسخ می‌دهد: مکالمه. وی می‌افزاید زندگی بنابر ماهیت خود، یک مکالمه است. زنده بودن به معنای شرکت در مکالمه است. زندگی پرسیدن است، گوش کردن است. پاسخ گفتن، توافق داشتن و... است (مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۹۱).

نگرش باختین، سخت دیالکتیکی و چندگانه است: در برابر تک‌گویی، مکالمه را قرار می‌دهد. در برابر یک‌نواختی، تنوع را. در برابر تک‌آوایی، چندآوایی را. در برابر آگاهی و حقیقت تک‌آوا و تک‌گونه، آگاهی و حقیقت چندآوا و چندگونه را و در برابر فرهنگ رسمی و جزمی سوگ و جدیت خشک، فرهنگ مردمی و جشن و خنده و طنز را (باختین، ۱۳۷۳: ۹).

باختین در تبیین نظریه خود، بین نثر و شعر، تمایز قائل می‌شود. شعر از نظر باختین، تحت تأثیر نیروهای مرکزگرا و یک‌سان‌ساز است در مقابل، نثر به تمرکززدایی و مرکزگریزی گرایش دارد. شعر هنر طبقات عالی و ممتاز جامعه است که با لحنی فاخر به تک‌صدایی فرا می‌خواند، حال آن‌که در نثر، آوای جشنواره‌های محلی و روستایی و دلقک‌بازی و لودگی و تمسخر با زبان‌ها و گویش‌های محلی به گوش می‌رسد. حکایات طنز منظوم و قصه‌های خنده‌دار، تصنیف‌های خیابانی، ضرب‌المثل‌های عامیانه و لطیفه‌ها زمانی رشد کردند که هیچ مرکز زبانی وجود نداشت. این دگر مفهومی، با زبان ادبی در تقابل بود و علیه زبان‌های رسمی زمان خاص خود نشانه رفته بود. خود پدیده دگر مفهومی مکالمه‌ای شده بود (باختین، ۱۳۸۷: ۳۶۱).

باختین معتقد است که زبان شاعرانه، که زمینه مطالعه زبان‌شناسی و سبک‌شناسی است، کاملاً فاقد جنبه مکالمه‌ای است. از نظر او زبان‌شناسان و سبک‌شناسان به دنبال گرایش‌های یک‌پارچه‌ساز و تمرکزبخش‌اند و به ماهیت دگر مفهومی زبان و بیان توجهی ندارند؛ یعنی به گرایش مرکزگریز زبان که گرایش رمان است. بنابراین، نوعی حیات کلامی - ایدئولوژیک را شکل می‌دهند که در تقابل با حیات اجتماعی زبان است. حتی بر جنبه مکالمه‌ای گفتمان شاعرانه نیز اعتنایی نداشته‌اند.

در سبک‌شناسی نیز اثر ادبی، مثل زبان در زبان‌شناسی، کلیتی بسته است که قادر به مکالمه با آثار دیگر نیست. سبک‌هایی با نام‌گذاری دوره‌ای در ادبیات فارسی، که فضایی بسیار متنوع از صداها و زبان‌ها و سبک‌ها را زیر یک عنوان کلی قرار می‌دهد. حال آن‌که از نظر باختین «اثر هنری واپاسخی در یک مکالمه خاص است که سبک آن با ارتباط متقابلش با بقیه واپاسخ‌های موجود در همان مکالمه تعیین می‌گردد» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۶۳).

سبک شاعرانه بر اساس سنت، از هرگونه تعامل دوجانبه با گفتمان بیگانه و هرگونه اشاره به گفتمان بیگانه محروم است. البته شاعری که از لحاظ تاریخی زنده است، به‌منزله انسانی که دگر مفهومی و چندمفهومی پویا او را احاطه کرده، هرگز نمی‌تواند با این ارتباط و با ارتباط با زبان خود غریبه باشد، اما این ارتباط نمی‌تواند جایی در سبک شاعرانه اثر او یابد مگر با نابودکردن سبک مزبور و تغییر پرده آهنگ آن به آهنگ نثر، در خلال تبدیل‌کردن شاعر به نویسنده نثر. دگر مفهومی مکالمه‌ای محیطی واقعی است که بیان در آن به‌سر می‌برد و شکل می‌گیرد. این دگر مفهومی نیز مانند زبان، پدیده‌ای ناشناخته و اجتماعی و در عین حال، عینی و دارای محتوایی خاص است که به‌منزله بیانی فردی بر آن تأکید می‌شود (همان: ۳۷۵).

غرض باختین از دگر مفهومی، لایه‌های چندگانه زبان نیست؛ یعنی آن چیزی نیست که در ساحت هرمنوتیک، می‌تواند در معرض برداشت‌های گوناگون واقع شود. بلکه او از چندصدایی زبان سخن می‌گوید. یعنی شاعر بتواند از فخامت زبان ادبی بگذرد و گویش‌های اجتماعی رایج را در شعر خود نشان دهد. در آن صورت البته دیگر «زبان شاعرانه» یا «زبان مقدس» به ناچار باید از جایگاه رفیع خود نزول کند.

گرچه آن‌گونه از شعرهای کلاسیک که اساس آن‌ها بر گفت‌وگو و مناظره است ممکن است مکالمه‌ای به‌نظر برسند اما از نظر باختین، مکالمه شخصیت‌ها، آن هم با زبان تعریف‌شده شاعر، نمی‌تواند دگر مفهومی پنداشته شود؛ زیرا دگر مفهومی به ذات زبان شاعر راه نیافته است و زبان او همچنان زبانی ادبی تلقی می‌شود و گاه نیز به خلق زبانی تصنعی منتهی می‌شود.

انسان‌ها در دوره‌های تاریخی متفاوت، فرهنگ‌های متفاوت، طبقات گوناگون، جنسیت‌های متمایز، بینش‌ها، نگرش‌ها، باورها، رشته‌های تحصیلی، خانواده‌ها، محیط‌های زندگی، خواسته‌ها، مقاطع سنی، لحظه‌های متفاوت و... و زبانی خاص آن وضعیت‌ها را دارند که این زبان‌ها نیز با یک‌دیگر هم‌زیستی دارند، اما این تکثر و تفاوت رده‌بندی زبانی و تنوع آن‌ها در شعر چندان مجال بازتاب نمی‌یابد. چنان‌که در نثر می‌تواند به تمام و کمال

حضور یابد و فضایی مکالمه‌ای خلق کند. از این‌رو باختین، شعر را ماهیتاً، جزم‌گرا و تک‌آوا می‌داند و در برابر آن نثر و به‌طور ویژه رمان را مکالمه‌گرا و چندصددا. او معتقد است که خاستگاه رمان، اجتماع با گونه‌های زبانی بسیار است حال آن که هویت شعر، آوای منفرد شاعر است. او فضای زبان شاعرانه را فضایی تک‌ساحتی می‌داند که از ورای واژگان آن، انگاره هیچ صنف و قشر و جهت و جهان‌بینی (غیر از خود شاعر) حس و آهنگ و آوایی به‌گوش نمی‌رسد.

ضربانگ گونه‌های شاعرانه، رده‌بندی زیادی را بر نمی‌تابد. ضربانگ از راه برقراری ارتباط بی‌واسطه بین تمامی جنبه‌های نظام تکیه‌گذاری در کل اثر (با وحدت ضربانگی)، عوالم اجتماعی گفتار و افرادی را که در کلمه نهفته‌اند، در نطفه نابود می‌سازد. به هر حال ضربانگ، محدودیت‌های معینی را بر آن‌ها تحمیل می‌کند و اجازه شکوفایی و تحقق یافتن نمی‌دهد. ضربانگ در خدمت تقویت، تکیه‌گذاری و حتی تحقق وحدت و کیفیت کاملاً بسته‌ی ظاهر سبک شاعرانه و ظاهر زبان یک‌پارچه‌ای است که سبک مزبور مبنا قرار می‌دهد (باختین، همان: ۳۸۹).

به گفته باختین، شاعر با زبان شعرش هیچ فاصله‌ای ندارد حال آن که نویسنده رمان با زبان و هیچ‌یک از واژگان یکی نمی‌شود.

بلکه از راه‌های مختلف، هریک از آن‌ها را تکیه‌گذاری می‌کند؛ تکیه‌گذاری طنزآلود، کنایی، تقلیدی، تمسخرآمیز و نظایر این‌ها... بنابراین، رده‌بندی زبان گونه‌ای، حرفه‌ای، اجتماعی به معنای محدود، زبان جهان‌بینی‌های خاص، گرایش‌های خاص، افراد خاص، تنوع گفتار اجتماعی و تنوع گویش‌های موجود در زبان، با ورود به رمان، نظم خاص خود را در آن برقرار می‌کند و به نظام هنری منحصر به فردی مبدل می‌شود که مضمون هدف‌مند نویسنده را سازآرایی کند (همان: ۳۹۰).

باختین رمان را عالی‌ترین نوع ادبی می‌داند که همه انواع ادبی پیشین را در خود دارد. رمان از نظر او، کانون همه صداهای منفرد و پراکنده پیش از خود، جایگاه صداها، زبان‌ها، ایدئولوژی‌ها و جهان‌بینی‌های متفاوت است. این حکم به گونه‌ای به فردریک شلگل (Fridrich Schlegel) باز می‌گردد که مانند باختین تأکید می‌کند:

رمان بر کتاب یا نوشتار رمانتیکی اطلاق می‌شود که تمامی اشکال و تمامی انواع ادبی در آن در هم آمیخته و در هم بافته شده‌اند. در رمان، انبوهه مصالح، توسط نثر سامان می‌یابد... در رمان، رمانس، انواع شعر از قبیل غنایی، حماسی و آموزشی را می‌توان یافت؛ انواع متفاوتی که آن را با تمامی سرشاری و تنوع و به‌گونه‌ای چشم‌گیر و درخشان

آراسته‌اند. رمان، شعر شعرهاست؛ بافت واحدی حاصل از تمامی شعرها و انواع شعری است (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۶۶)

باختین معتقد است زبان رمان زبانی مکالمه‌گراست و از این گفتمان مکالمه‌ای، به گفتمان رمان‌گرا تعبیر می‌کند: «زبان رمان درواقع، نظامی است متشکل از زبان‌هایی که به احیای متقابل ایدئولوژیک یک‌دیگر می‌پردازند. توصیف و بررسی این زبان به صورت زبان یک‌پارچه واحد ناممکن است» (باختین، ۱۳۸۷: ۹۰).

«دیگربودگی» یکی دیگر از مؤلفه‌های اندیشه باختین است. باختین از این‌جا عقیده خروج از خویشتن را برمی‌گیرد. رمان‌نویس شخصیتی می‌آفریند. باختین در این آفرینش به ضرورت تشخیص دو مرحله در هر کنش خلاق تأکید می‌کند؛ مرحله اول هم‌حسی یا هم‌گوهری (که رمان‌نویس خود را به‌جای شخصیت آفریده خود قرار می‌دهد) و سپس، بازگشت به خود.

اولین مقطع فعالیت زیباشناختی، هم‌گوهری است. من باید آنچه را دیگری تجربه می‌کند، تجربه کنم. آنچه را می‌بیند و می‌داند، ببینم و بدانم. خود را به جای او قرار دهم و به نوعی با وی تطابق حاصل کنم. ... اما آیا این آمیختگی کامل درونی، نهایت فعالیت زیباشناختی است؟ هرگز. فعالیت زیباشناختی در این مرحله هنوز حتی آغاز نشده است. ... فعالیت زیباشناختی تنها آن‌گاه به نحو شایسته آغاز می‌شود که شخص به درون خود و به جایگاه خود (یعنی بیرون از وجود آن کسی که رنج می‌برد) بازمی‌گردد. آن‌گاه که شخص به مواد و مصالح حاصل از هم‌گوهری شکل می‌دهد و آن‌ها را به کمال می‌رساند (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۸۹).

موضوع برای نویسنده نثر، نقطه کانونی صداهای دگر مفهومی است که صدای خود او نیز باید در میان آن‌ها به گوش برسد. صداهای مزبور پس‌زمینه لازم را برای صدای نویسنده ایجاد می‌نمایند که بدون آن پس‌زمینه، نمی‌توان به ظرایف نثر هنری نویسنده پی‌برد و ظرایف مزبور بدون آن شنیده نمی‌شوند (باختین، ۱۳۸۷: ۳۶۸).

جهت‌گیری طبیعی هر گفتمان پویایی جهت‌گیری مکالمه‌ای است. کلمه در تمام مسیرهای گوناگون خود به سوی موضوع و در تمامی جهات با کلمه بیگانه‌ای روبه‌رو می‌شود و چاره‌ای جز رویارویی با آن در قالب تعاملی پویا و پرتنش ندارد.

نظریه باختین البته در ادامه خود ره به مناسبات بینامتنی می‌برد که مورد نظر این مقاله نیست. این گفتار صرفاً به مکالمه درون‌متنی می‌پردازد که نقطه اشتراک رویکرد این دو نظریه پرداز است.

۲. خوانش نظریه نیما و هم‌زمانی آن با نظریه باختین

نیما در زمانه‌ای به پایه‌ریزی مبناهای تئوریک شعر دموکراتیک، که عملاً اساس و لازمه شعر چندصدایی است، می‌پردازد که ایران کاملاً دست‌خوش تغییر است؛ تغییری ویژه که یکی از نقطه‌های عطف تاریخ ایران است. انقلاب مشروطه که تکانه‌ای در بنیان‌های سنت و گذشته است و البته در آستانه آینده‌ای شکل نیافته. افزون بر آن، دو زبانگی نیما از زمان کودکی؛ یعنی گویش مازندرانی و زبان فارسی و سپس فراگیری زبان فرانسه، که هر یک او را در معرض دنیاهای گوناگون و فرهنگ‌های گوناگون قرار می‌دهد و نیز پیوند او با افرادی با دیدگاه‌های ایدئولوژیک متفاوت، در تخیل نیمایی که عمیق می‌بیند و می‌شنود، دنیای صداها را رقم می‌زند و او آگاهانه، نظریه پرداز شعری می‌شود که بنیان آن بر مکالمه و درک حضور دیگری است و نه جزم‌گرایی و مطلق‌اندیشی و قطعیت. از این رو شعر او روایت‌گر این چندگانگی و به گفته باختین چندمفهومی است که تنها شیوه روایت آن را برمی‌تابد.

او ابتدا نظریه خود را در منظومه افسانه در ۱۳۰۱ به آزمون می‌گذارد. نظریه باختین نیز هم‌زمان با نظریه نیما مطرح شده است؛ اما باختین و نظریه‌اش بسیار دیرتر از این زمان شناخته و مطرح شدند. بنابراین، نظریه نیما تحت تأثیر نظریه باختین مطرح نشده، بلکه شرایط ویژه عصر آن دو، طرح چنین نظریه‌ای را سبب شده است.

«افسانه» به منزله نظریه نیماست. در روایتی داستانی، دو شخصیت نمایشی‌اش را به گفت‌وگو وامی‌دارد و با توصیف عینی و زنده صحنه و دیالوگ‌های پویا و پیش‌برنده، شعر نمایشی موفق را رقم می‌زند که اساس کارهای بعدی او و دیگر شاعران قرار می‌گیرد. نگرشی که در شعرهای بعدی او از جمله کار شب‌پا به دلیل ترک پایبندی به وزن و تکامل عناصر روایی، به جایگاه سبک‌شناسیک ویژه‌ای ارتقا می‌یابد.

نیما درباره شعر افسانه می‌گوید:

به اعتقاد من از این حیث که این ساختمان می‌تواند به نمایش‌ها اختصاص داشته باشد، بهترین ساختمان‌هاست برای رساختن نمایش‌ها. برای همین اختصاص، همان‌طور که سایر اقسام شعر هرکدام اسمی دارند، من هم می‌توانم ساختمان افسانه خود را نمایش اسم گذاشته و جز این هم بدانم که شایسته اسم دیگری نبود؛ زیرا که به طور اساسی این ساختمانی است که با آن به‌خوبی می‌توان تئاتر ساخت. می‌توان اشخاص یک داستان را آزادانه به صحبت درآورد. این ساختمان این‌قدر گنجایش دارد که هرچه بیشتر مطالب

خود را در آن جا بدهی از تو می‌پذیرد: وصف، رمان، تعزیه، مضحکه، و ... هر چه بخواهی (نیما، ۱۳۸۴: ۴۷).

تأکید بر نمایش، آزادی، و تنوع پیوندگاه نظریه نیما و باختین است. ماهیت نمایش چنان که باختین معتقد است، مکالمه‌ای است. تأکید نیما بر داستان، تئاتر، دکلماسیون، وصف، و روایت نیز نشان از تخیل مکالمه‌ای او دارد. رویکرد به داستان در شعر به دلیل ظرفیت نمایشی داستان مورد تأکید قرار می‌گیرد. از نظر او شعر نیز مانند داستان باید زندگی را بازتاب دهد:

در داستان، شاعر بنایی می‌کند، می‌جنگد، به قضاوت می‌پردازد و کاری را می‌کند که در صحنه تئاتر می‌کنند. به همه جزئیات زندگی دست می‌اندازد. در واقع داستان راهی است که او در آن، همه‌گونه مهارت و زبردستی هوش و ذوق خود را می‌آزماید. عشق در آن میسر است و حس می‌شود، در صورتی که غزل نیست. غزل است هنگامی که یکی از اشخاص داستان عاشق شده و حماسی است اگر مبارزه و کینه را نمایندگانی داشته باشد (۱۳۵۱، نامه ۷).

شعر او صحنه‌ای است که بر آن، ابژه مستقیماً با مخاطب سخن می‌گوید. این ابژه لاک‌پشت پیری باشد، درختی باشد یا انسانی، ویژگی‌ها و حالات خود را از تعامل با ابژه‌های دیگر به مخاطب می‌نمایاند و صدای خود را دارد. شعر از نظر نیما باید منعکس‌کننده صداهای گوناگون پرسونا‌های شعری باشد و نه بازتاب‌دهنده ابژه‌ای که با ذهنیات و حالات سراینده عجین شده باشد. نیما در نظریه‌پردازی خود طرحی می‌افکند پرسونا‌های خفته و خاموش در بیش‌تر شعرهای سنتی، خود به صدا درآیند (جورکش، ۱۳۸۳: ۷۰).

به گفته خودش، شعر او «آن میدان است؛ محل هیاهوی بدبخت‌هایی است که خوش‌بخت‌ها از فرط خوش‌حالی و غرور آن‌ها را فراموش کرده‌اند. 'خانواده سرباز' و 'امید مادر'، سنگرهای ممتد این میدان به‌شمار می‌روند (۱۳۵۶: ۱۰۵).

وصف روایی در شعر نیما، به گفته خودش شعر را از دنیای «وصف‌الحالی» و متعلق به خود خارج می‌کند و به دنیای زنده و پرتحرک صداهای گوناگون می‌کشاند. در شعر روایی، شنونده تنها صدای شاعر را به‌مثابه محور وجود نمی‌شنود، شاعر از خود خارج می‌شود و به دنیای پرازدحام دیگران می‌رود یا دیگران را در خود حضور می‌دهد. نیما با نظریه شعر روایی، در پی دموکراتیک کردن فضای شعر است؛ فضایی که دیگران هم حق حضور دارند و از بودن خود سخن می‌گویند؛ حضور اشیا، اشخاص، و موجودات

متفاوت در شعر او فضایی چندصدایی ایجاد می‌کند که با شعر تک‌صدایی پیش از او در تقابل است. نیما می‌گوید:

شاعر بودن یعنی همه کس بودن. به جای همه کسان فکر کردن و رنج آوردن در دل همه کس و همه چیز بودن و با زبان حال همه چیز و همه کس حرف زدن. زبان کومه‌هایی که گاو بان‌ها آن را خالی و خلوت گذاشته و رفته‌اند؛ زبان درخت‌ها، درختی که تنها در دامنه کوهی قرار گرفته. زبان تمیزها، ناتمیزها ... باید شیطان بود ... در یک آن ملک؛ هم شیطان، هم ملک؛ ملکی که می‌خواهد با شیطان به دوزخ برود و او را در میان عذاب و شکنجه می‌بیند، ملامت کند. شیطانی که می‌خواهد با ملک همدردی کند و همه این‌ها برای این که حق مطلبی چنان که می‌شاید، گزارده شود بهتر از آن‌گونه که دیگران می‌گزارند؛ زیرا که کار شاعر این است (نامه‌ها: ۶۳۴).

چنان که در نقد شعرهای شین پرتو، بیش‌تر به عناصر روایت توجه دارد یا به بالزاک، تولستوی و پوشکین، به منزله صدای مطلوب اشاره می‌کند. باختین نیز در تخیل مکالمه‌ای، آثار پوشکین را عرصه زبان‌های متفاوت و صداهای گوناگون ارزیابی می‌کند. نیما در نامه‌ای به شین پرتو می‌گوید:

مقصود من جدا کردن شعر زبان فارسی از موسیقی آن است که با مفهوم شعر وصفی سازش ندارد. من عقیده‌ام بر این است که مخصوصاً شعر را از حیث طبیعت بیان آن به طبیعت نثر نزدیک کرده، به آن اثر دل‌پذیر نثر را بدهم (همان: ۱۰۹).

او در همین نامه خطاب به شین پرتو می‌گوید: «شما فوت کاسه‌گری را پیش از هر کار دریافته‌اید» (۷۸). و منظور از این فوت کاسه‌گری، «مهارت در تکنیک داستان‌نویسی» است. تأکید نیما بر داستان، تئاتر، دکلماسیون، وصف، و روایت نشان از تخیل مکالمه‌ای او دارد. از نظر او شعر نیز مانند داستان باید بازتاب زندگی باشد. چنان‌که در همان نامه می‌نویسد:

در اشعار شما خواننده می‌بیند، می‌شنود، زندگی می‌کند، به عمق فرو می‌رود و دست به بدن جان‌داری دارد. اگر شما زندگی کرده‌اید، در اشعار خودتان نشانی دارید و اگر رنج برده‌اید و مزه علاقه‌مندی را چشیده‌اید، رنج و احساسات شما در اشعار شما جانشین خود شما شده‌اند. مهارت شما در تکنیک داستان‌نویسی به این جانشینی صحنه گذاشته است (۷۸).

نیما معتقد است که روایت شعر و داستان و نمایش‌نامه را به هم پیوند می‌زند؛ از این‌رو، روایت، کانون نظریه شعری اوست. فضای روایی، فضای حضور اشیا و اشخاص و موجودات گوناگون با خاستگاه‌ها و دیدگاه‌های گوناگون است.

یکی از ابعاد مکالمه‌ای شعر نیما، استفاده از گویش مازندرانی در دل زبان ادبی شعر است. این گویش در مکالمه با زبان ادبی، ماهیت زبان‌شناختی - اجتماعی بسته خود را وامی‌نهد و انعطاف بیش‌تری در ایجاد ارتباط با زبان ادبی از خود نشان می‌دهد. نیما با وارد کردن این گویش به بافت زبان ادبی شعر خود را دچار تغییر می‌کند. «تنوع هدف‌مند گفتار به تنوع زبان مبدل می‌گردد و حاصل این فرایند به جای زبانی واحد، مکالمه‌ای بین زبان‌هاست» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۸۵).

او این گویش را همراه با گویشورانش به زبان شعر خود فرامی‌خواند، مقاصد اجتماعی آنان را از زبان خودشان بیان می‌کند اما به‌گونه‌ای ظریف آن‌ها را در خدمت مقاصد و اهداف خودش می‌گیرد. از ترکیب این زبان و البته مؤلفه‌های متعدد دیگر با زبان ادبی خود، نظام هنری خاص خود را می‌آفریند؛ همان‌که ویژگی شاخص رمان است. نیما این ظرفیت نثر رمان - البته به گفته خودش داستان - را گویی از خود رمان‌نویسان، روشن‌تر و بهتر دریافته است. از همین روست که در نامه‌هایش که در واقع متون نظریه‌پردازی او هستند، غالباً سخن از نثر و داستان و نزدیک‌ساختن شعر به نثر - داستان است. «تمام کوشش من این است که حالت طبیعی نثر را در شعر ایجاد کنم. در این صورت شعر از انقیاد به موسیقی مقید ما رها می‌شود» (۱۳۵۱، نامه ۴۰: ۸۵) او شاعران مخاطب خود را از تصنع در شعر پرهیز می‌دهد؛ خواه این تصنع، صنایع بدیعی باشد، خواه موسیقی تحمیل‌شده بر شعر. او بر آن است تا زبان در شعر حالت طبیعی خود را بازیابد از این‌رو به وصف، البته وصف روایی روی می‌آورد و بر آن نیز تأکید می‌ورزد:

عمده این است که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی روایی را که دنیای باشعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم ... باید بیان برای دکلماسیون داشت؛ یعنی با حرف صرف طبیعی وفق بدهد. می‌بینید که تا این کار را نکنیم دکلماسیون هم نخواهیم داشت و در ادبیات ما تئاتر، مفهوم مسخره و زیان‌آوری خواهد بود (۱۳۶۸، نامه ۴۰).

دکلماسیون و تئاتر، سازنده ظاهرند. هر دو می‌خواهند زنده را با آنچه در بیرون زنده است، سروکار بدهند (همان، نامه ۳۶).

وقتی نیما می‌گوید شعر باید نثری آهنگ‌دار باشد، در واقع بیش از هر چیز بر عنصر دراماتیک و لحن طبیعی گفتار تأکید دارد. اما این طبیعی بودن لحن گفتار به این معنی نیست که شعر باید به زبان هر روزه نزدیک شود. طبیعی بودن و لحن گفتار نسبی است (جورکش، ۱۳۸۳: ۱۰۸)؛ یعنی گفتار هر کس با جایگاه او تناسب داشته باشد. توجه نیما به روایت و

قابلیت شگردهای روایی در ایجاد وزن‌های متفاوت در شعر او نیز بسیار مؤثر بوده است. ارتباط ضرباهنگ تند شعر با وضعیت جدید، با خروج از ایستایی سنت کاملاً هم‌خوانی دارد؛ ضرباهنگی که نماد حرکت و البته شتاب به سوی تغییر است.

نیما بدین منظور، مصالح شعر خود را در همه جا جست‌وجو می‌کند؛ از زبان توده، از گویش مازندرانی، از واژگان باستانی، حتی واژگان غیرفارسی. او در نامه ۳۳ می‌گوید: «باید این مصالح را از زبان آرگو (توده) گرفت». چه بسیار کلمات که در آن پیدا می‌کنید اما به کار سبک فاخر و سبک متوسط نمی‌خورد، بلکه مصالحتی است که فقط در سبک نازل، برای تهیه اشعار به فهم پایین دست‌ها به کار می‌رود (تئاتر به خصوص و در نثر بیش‌تر). در این صورت باید در بین کلمات آرکائیک که کهنه شده‌اند، کلمات ملایم و مأنوس با سبک خود را به دست بیاورید ... جست‌وجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت‌ها، گیاهان، حیوانات) هر کدام نعمتی است. نترسید از استعمال آن‌ها. خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است. زور استعمال این قواعد را به وجود آورده است (نیما، ۱۳۵۱: ۷۲).

شعر نیما تنها عرصه فرمانروایی «من» نیست. در شعر او «تو و او» نیز حضور دارند و حضورشان بسی پررنگ‌تر از حضور «من» است.

این مثلث 'من، تو، او' گسست‌ناپذیر است و در پیوستگی متعادل خود، بیان‌گر خواهان رابطه انسان با انسان است. «او» انسان دردمند روزگار است ... حتی اگر گاه «تو» و «من» در شعر غایب باشند، «او» و سرگذشتش همواره حاضر است. «من» اگر درد همه را در خود احساس می‌کند، به جای کل انسان‌ها نشسته است نه آن‌که تنها درد خود را به همه تسری داده باشد. از این‌رو درد «من» یک درد خاص نیست (مختاری، ۱۳۷۸: ۲۲۷).

البته این «او» به وفور نیز دیگر موجودات را دربرمی‌گیرد. فروشدن او در همه پدیده‌ها و به گفته خودش عمیق‌بودن، حتی از سنگی نیز انسانی پویا می‌سازد:

دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست. مثل دانستن معنی یک شعر است. گاه باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد و با آن‌چه در بیرون دیده شده است، به آن نظر انداخت. باید بارها این مبادله انجام گیرد تا به فراخور هوش و حس خود و آن شوق سوزان و آتشی که در تو هست، چیزی فراگرفته باشی (نیما، ۱۳۵۱: ۷).

همان مفهومی که باختین از آن به «دیگربودگی» (otherness) تعبیر می‌کند، به‌صراحت در نظریه نیما مطرح می‌شود.

دو قدرت به طور متناوب و دائمی باید در شما باشد؛ خارج شدن از خود و توانستن به خود درآمدن. کفایت‌های شما با این دو قدرت تکمیل می‌شود ... خارج شدن از خود، دیگران و رنج‌هاشان و فکرهاشان را به شما می‌شناساند که بدون آن شناسایی، شما مبتدی کار خود خواهید بود و اثر شما ساده و خام و بسیار ابتدایی و غیرقابل بقا در محیط کمال واقع خواهد شد (همان: ۴۳).

این اشیا و پدیده‌ها البته در شعر نیما ارزش سمبلیک می‌یابند و سمبل نیز در راستای چندصدایی کردن شعر کاربرد می‌یابد. دست‌کم دو سطح برای کلام ایجاد می‌کند: سطحی که زود دریافته می‌شود و سطحی که به گفته نیما «عمیق‌تر» می‌فهمد: «سمبل‌ها، شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد» (۹۵).

چیزی که عمیق است، مبهم است. کنه اشیا جز ابهام چیزی نیست. جولانگاهی که برای هنرمند هست، این وسعت است. این وسعت، هنرمند واقعی را تشنه‌تر می‌دارد... انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری، بیش‌تر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل‌های متفاوت باشد (۱۳۷).

البته زبان شعر نیما زبانی یک‌دست و تکوین‌یافته نیست. آمیزه‌ای پویا از آواهای گوناگون و حتی متقابل است که نویددهنده زبانی نو در شعر است و می‌خواهد بر زبان یک‌دست و تک‌آوای شعر پیش از خود فائق آید. شعر نیما، نقد زبانی، کلامی و اندیشگی پیش از خود است. شعر نیما از منظر سبک‌شناختی، هویتی مکالمه‌ای و رمان‌گرا دارد؛ به گفته باختین گفتمان فقط در رمان می‌تواند همه توان بالقوه و ویژه خود را بروز دهد و به ژرفای واقعی خود دست یابد. گفتمان شعری نیما، مملو از پژواک دیدگاه‌ها، زبان‌ها و خواسته‌های گوناگون است. ذهنیت مکالمه‌ای نیما نه فقط در بیان نظریه ادبی او، بلکه در ساختار بیان این نظریات نیز بازتابیده می‌شود. او نظریه خود را در قالب نامه که قالبی مکالمه‌گراست، بیان می‌دارد. این نامه‌ها گاه مخاطبی معین دارند و گاه مخاطبی فرضی و آن‌گاه نیز آن‌ها را «حرف‌های همسایه» نام می‌نهد. همسایه یعنی حضور دیگری. پیشوند «هم» هم‌سانی، برابری، و قدرت نظریه‌پردازی و مناظره دیگری را نیز در خود دارد. شاید در نگاهی موشکافانه‌تر جدای از تکثر و تنوع مضمون‌ها و شخصیت‌ها؛ شخصیت‌هایی از هر قشر و طبقه و به‌ویژه حضور دادن فرودستان در فضای شعر، رنج‌کشندگان محلی که با گویش محلی خود در آن شرکت می‌جویند، بتوان حتی ساختار کوتاه و بلند مصع‌ها را نیز در راستای همین نگرش تفسیر کرد.

البته شاعری که از لحاظ تاریخی زنده است، به منزله انسانی که دگر مفهومی و چند مفهومی پویا او را احاطه کرده، هرگز نمی‌تواند با این ارتباط و با ارتباط با زبان خود (به میزان‌های مختلف) غریبه باشد، اما این ارتباط نمی‌تواند جایی در سبک شاعرانه اثر او یابد مگر با نابود کردن سبک مزبور و تغییر پرده آهنگ آن به آهنگ نثر، در خلال فرایند تبدیل کردن شاعر به نویسنده نثر (باختین، ۱۳۸۷: ۳۷۵).

و نیما آن شاعر تاریخی زنده است.

۳. نتیجه‌گیری

بستر اجتماعی به نسبت هم‌سان باختین، نظریه پرداز علوم انسانی، و نیما، نظریه پرداز شعر نو فارسی، و نیز دو زبانگی هر دو نظریه پرداز و البته متفکر، ارائه نظریه‌ای هم‌گون را سبب شده است. هر دو معتقدند که شعر کهن، مجالی برای بروز آواهای گوناگون نبوده است. در غرب و به طور خاص روسیه، زادگاه باختین، این دیدگاه در رمان و نمایش‌نامه فرصت بروز یافته است و در ایران، نیمای شاعر با نزدیک کردن شعر به نثر و داستان و با وصفی و روایی کردن شعر، می‌خواهد تا روح و مسائل زمانه خویش را بازتاب دهد و شعر را از دنیای «وصف‌الحالی» به دنیای روایت دردهای انسان روزگار خویش سوق دهد و بدین گونه، راهی نو در برابر شعر فارسی بگشاید. این رویکرد باعث می‌شود که نگاه او به وزن شعر، ردیف و قافیه، موسیقی، ضرب‌آهنگ، واژگان، زبان، گویش، معنا، و مضمون از اساس دگرگون شود و مسائلی اجازه ورود به دنیای شعر را بیابند که پیش از آن راهی به این عرصه نداشته‌اند و بدین گونه راهی گشوده در برابر شعر فارسی قرار می‌دهد.

منابع

- باختین، میخائیل (۱۳۷۳). *سودای مکالمه، خنده، آزادی، ترجمه محمد پوینده*، تهران: ارست.
- باختین، میخائیل (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای، جستارهایی درباره رمان*، تهران: چشمه.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*، ترجمه داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- جورکش، شاپور (۱۳۸۳). *بوطیقای شعر نو*، تهران: ققنوس.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۱). *داستان دگرذیسی، روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج*، تهران: نیلوفر.
- مختاری، محمد (۱۳۷۴). *انسان در شعر معاصر*، تهران: توس.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ و اصطلاحات نقد ادبی*، تهران: فکر روز.

- نیمایوشیج (۱۳۵۰). تعریف و تبصره و یادداشت‌های دیگر، تهران: امیرکبیر.
- نیمایوشیج (۱۳۵۱). حرف‌های همسایه، تهران: دنیا.
- نیمایوشیج (۱۳۵۶). ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش، تهران: گوتنبرگ.
- نیمایوشیج (۱۳۶۳). نامه‌های نیمایوشیج. به اهتمام سیروس طاهباز، تهران: آبی.
- نیمایوشیج (۱۳۶۸). درباره شعر و شاعری. به اهتمام سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.

