ادبیات روایی

سال هفتم، دوره سوم، شماره پنجم، بهار و تابستان ۱٤۰٤

بازنگری نظریه‌ی وصفی ـ روایی نیمایوشیج در مقایسه با شعر کلاسیک (مورد مطالعه غزلیات شمس)

فاطمه مدرسی[۱] زهرا نوری[۲]

چکیده

مدل «وصفی ـ روایی» شعر، مهم‌ترین نظریه‌ی نیمایوشیج در تغییر شعر کلاسیک و ایجاد شعر نو است. در برآمد ارائه‌ی این مدل، ادبیات معاصر از سنت به نوآوری و از وصف به روایت حرکت کرد. اما آنچه قابل تأمل می‌نماید این است که نیما در آغاز راه بر مبنای این مدل، شعر کلاسیک به ویژه غزل را ذهنی تلقی کرد و اذعان داشت در غزل کلاسیک، روایتی وجود ندارد و آنچه هست قصه‌گویی است؛ حال آنکه بازنگری نظریه‌ی او در ارتباط با شعر کلاسیک نشان می‌دهد تأکید او بر مسأله‌ی عینیت در وصف، باعث شده دلالت ضمنی و زمان روایت که تحت‌تأثیر ذهنیت هستند، نادیده گرفته شود؛ به همین دلیل، در اشعار اولیه‌ی او ساختار روایی نمی‌بینیم و صرفاً داستان‌گویی است. در این مقاله با هدف روشنگری مدل وصفی ـ روایی نیما، اشعار او با غزلیات شمس مولوی مقایسه شده‌است. نتیجه بیانگر این است که مولوی با همان ذهنیت‌گرایی در برخی غزل‌ها، توانسته مطابق با مدل وصفی ـ از قصه‌گویی به روایت نزدیک شود. نیما در دهه‌های آغازین شاعری با تأکیدی که بر عینیت

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه fatemeh.modarresi@yahoo.com

۲. دکترا زبان و ادبیات فارسی.(نویسنده مسئول) norikhorshid@gmail.com

داشته، از روایت به دور است، اما در میانه‌ی راه با تجدید نظر در نظریه‌اش، به ذهنیت‌گرایی روی آورده و در این زمان توانسته‌است به روایت نزدیک شود که نمونه‌های آن در اشعار بعد از سال‌های ۱۳۲۵ دیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: مدل وصفی ـ روایی، نیما، غزلیات شمس، روایت، عینیت، ذهنیت.

۱.مقدمه

غزل روایی از قدیمی‌ترین نوع شعر است که در ادبیات ما حضور دارد و اغلب با عنوان داستان‌های تمثیلی و قصه از آن یاد شده‌است. «روایت‌ها در ساده‌ترین مفهوم، داستان‌هایی هستند که در زمان رخ می‌دهند ... و راوی کسی است که داستانی را نقل می‌کند.» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۲۰ـ ۲۱). نمونه‌های فراوانی با مدل داستان‌وارگی از عصر رودکی تا به امروز سروده شده‌اند، اما درصد حداقلی عنصر روایت را ـ که جدا از قصه‌گویی‌است ـ دارند و مابقی صرفاً با عناصر داستانی تحلیل پذیر هستند؛ چنان که این ساختار روایی در شعر رودکی آمده‌است (روحانی و منصوری، ۱۳۸۶: ۱۱۲) و شکل تکامل‌یافته‌ی آن که دربردارنده‌ی گفت‌وگو است، در غزل خاقانی دیده می‌شود (ایشانی، ۱۳۸۹: ۵۹) و اوج آن هم در شعر سعدی، مولوی، حافظ و صائب است. این روند داستان‌پردازی در غزل، تا ادبیات معاصر نیز ادامه داشت تا اینکه در جریان شعر نو توسط نیما دگرگون شد.

نیما زمانی که با ارائه دادن نظریه‌ی ادبی خود مبنی بر تغییر همه جانبه‌ی شعر، بنیان‌گذاری شعر نو را به نام خود تثبیت نمود و بر اهمیت داستان‌سرایی و نقالی تأکید کرد، آن را کامل‌ترین فرم‌ها دانست (یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۱۴) و نظریه‌ی خود را با عنوان مدل وصفی ـ روایی مبنی بر تغییر شعر کلاسیک و ایجاد شعر نو ارائه داد. مدل وصفی روایی نوعی ساختار روایی در شعر است که «شاعر در این گونه اشعار، با فرم و ساختمان دقیق به وصف پدیده‌های عینی می‌پردازد و آن را با گفتگو، دکلماسیون (بیان طبیعی) افعال داستانی ـ که ملازم عناصر زمان و مکان‌اند ـ به روایت نزدیک می‌سازد.» (ارجی، ۱۳۹۰: ۴۰). او خود را نخستین کسی می‌داند که حالت وصفی و روایی را در شعر فارسی به وجود آورده‌است که در شعر کلاسیک وجود ندارد. او در قضاوت در مورد شعر کلاسیک و نظریه‌ی خود چنین می‌گوید: «تمامی اشعار قدیم ما یک حالت تصنعی است که به واسطه‌ی انقیاد و پیوستگی خود با موسیقی، این حالت را یافته‌است؛ این است که هر وقت شعری را از قالب-بندی نظم خود سوا می‌کنیم، می‌بینیم تأثیر دیگر دارد. من این کار را کرده‌ام که شعر فارسی را از این حبس و قید وحشتناک بیرون آورده‌ام، آن را در مجرای طبیعی خود انداخته‌ام و حالت توصیفی به آن داده‌ام.» (یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۳۰). از همین رو در نظریه‌اش اعلام می‌کند: «ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی

نیست و نه این کافی‌ست که مضمونی را بسط داده، به طرز تازه‌ای بیان کنیم، نه این کافی‌ست که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراع‌ها یا وسائل دیگر، دست به فرم تازه‌ای زده باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی که در دنیای با شعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم ... تا این کار نشود، هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند.» (همان: ۱۵۰ـ ۱۵۱). بر این اساس، «غزل‌سرایی را میدانی تنگ، مبتنی بر ذهنی‌گرایی، مبتنی بر پیرایه‌سازی و عناصر بلاغی تزئینی، فاقد تجربه‌های گسترده‌ی زندگی، فاقد وصف تجسمی و عینی و ... دانسته و الگوی وصفی‌روایی را در تقابل با آن تبیین کرده است.» (چراغی و رضی، ۱۳۸۷: ۳۰).

اما نیما در آغاز راه با ارائه‌ی این مدل، برای رسیدن به ساختار وصفی روایی‌اش، بر عینیت در وصف پدیده‌ها تأکید کرد که بر مبنای آن تمامیت شعر کلاسیک به ویژه غزل را ذهنیت‌گرا نامید که در حالت روایی، صرفاً داستان‌گویی است. تفاوت قصه و داستان با روایت این است که: «آنچه از روایت موردنظر است، نه صرف داستان و قصه که وجود زمینه‌ای روایی است که معنای متن حول آن ساماندهی می‌شود. این زمینه‌ی روایی می‌تواند فاقد شاخصه‌های داستانی، چون شروع، اوج، گره‌افکنی، گره‌گشایی و مانند آن باشد؛ یعنی الزامی نیست که روایت حتماً به واسطه‌ی کنش ارائه شود. کنش مورد نیاز برای ساخت روایت، همان دانش و تجربیات ذهنی خواننده است که از طریق تداعی معانی، زمینه‌ی روایی را به روایت تبدیل می‌کند.» (کریمی، ۱۳۹۰: ۱۴۳ــ ۱۴۴).

این مسأله قابل قبول است که شعر کلاسیک، در جنبه‌های روایی کم توان است، اما تأکیدی که خود نیما بر عینیت دارد نیز در جنبه‌ی روایی کارآیی کمتری دارد؛ زیرا دلالت ضمنی و زمان روایت، وجود ذهنیت را ایجاب می‌کند. از همین‌رو می‌بینیم خود نیما در آغاز شاعری، با ساخت سنتی روایت (وجود عناصر داستانی ملموس مثل اوج و فرود قصه و داستان) شعر می‌گوید و در دهه‌ی پایانی عمر شاعری‌اش، وقتی به ذهنیت روی می‌آورد به ساخت روایی می‌رسد. همچنین وقتی به شعر کلاسیک دقت کنیم، می‌بینیم شاعران برجسته با ذهنیت‌گرایی توانسته‌اند از آن حالت داستان‌گویی صرف جدا شوند و به جنبه‌ی روایی برسند که نمونه‌ی آن برخی از غزلیات شمس مولوی است.

این مقاله ساختار وصفی‌روایی نیما را با غزلیات شمس مولانا مقایسه کرده‌است. مقایسه نشان می‌دهد، نیما که در تقابل با شعر کلاسیک عینیت را تأکید کرده، در دهه‌ی پایانی شاعری به ذهنیت روی آورده‌است. از طرفی در غزلیات شمس، مولانا در برخی موارد توانسته‌است جنبه‌ی روایی داشته باشد که اثباتی بر ردّ سخن نیما در فقدان کارآیی ذهنیت در روایت است. این موارد همراه با چند نمونه شعر از هر دو شاعر بررسی می‌شود.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

در مورد روایت‌شناسی غزلیات شمس، چند پژوهش موجود است که البته در آنها به داستان‌وارگی غزلیات توجه شده و از روایت‌شناسی که مربوط به نقد ساختارگرایی می‌شود، سخنی نیامده‌است؛ این پژوهش‌ها عبارتند از کتاب «بوطیقای قصه در غزلیات شمس» اثر علی گرآوند که نویسنده در این کتاب تمامی داستان‌های غزلیات را استخراج کرده‌است. مقاله‌ی «گفتمان روایی در غزلیات شمس: شیوه‌های روایت از تک‌گویی درونی تا جریان سیال ذهن»، از عبدالناصرخیاط و سمیّه اسدی که در فصلنامه‌ی تخصصی مولوی پژوهی (۱۳۹۱) چاپ شده است. در این مقاله هدف غایی تحقیق، بررسی فضای وهم‌آلود غزلیات در سایه‌ی عناصر روایت‌گر «جریان سیّال ذهن» و تک‌گویی درونی است. مقاله‌ی «داستان‌وارگی در غزلیّات شمس»، اثر داوود اسپرهم و سمیّه اسدی که در مجله‌ی ادب فارسی (۱۳۹۲) چاپ شده و در آن هم ساختار داستانی غزلیات بررسی شده‌است. مقاله‌ی «بررسی ساختار غزلی روایی از غزلیات شمس»، از شهین حقیقی و کاووس حسن‌لی در فصلنامه‌ی کاوش‌نامه (۱۳۸۷) چاپ شده‌است. در این مقاله هم نویسندگان، ساختار داستانی یک غزل را بررسی کردند.

درباره‌ی مدل وصفی‌روایی نیما در کتاب‌ها بسیار سخن گفته شده‌است؛ مقاله‌ی «بررسی تطبیقی نظریه‌ی گفتگویی نیما یوشیج و میخاییل باختین»، از قدسیه رضوانیان (۱۳۹۳) در ادبیات پارسی معاصر چاپ شده‌است. در این مقاله نویسنده ضمن تأیید نظریه‌ی نیما، آراء او را با باختین سنجیده است. تنها در یک مقاله نگاه انتقادی صریح به نظریه‌ی نیما شده‌است؛ مقاله‌ی «تحلیل انتقادی نگاه نیما یوشیج به شعر کلاسیک در تبیین الگوی وصفی روایی شعر نو» از رضا چراغی و احمد رضی که در مجله‌ی ادب پژوهی چاپ شده‌است. در این مقاله، نگارندگان رویکردهای انتقادی نیما را نسبت به شعر کلاسیک در الگوی وصفی‌روایی شعر نو بررسی و نقد کرده‌اند. همچنین در مقاله‌ی «تحلیل تأثیر وضعیت دلالتی نشانه در سیر تطور روایت در شعر نو ایران» از فرزاد کریمی که در فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی (۱۳۹۰) چاپ شده، به نظریه‌ی نیما انتقاد شده‌است. از این نویسنده چند مقاله نیز با همکاری دیگران در مورد نشانه‌شناسی اشعار نیما چاپ شده‌است که در آنها به سستی نظریه‌ی نیما در آغاز شاعری‌اش اشاره کرده‌اند. اما تاکنون در پژوهشی، نظریه‌ی نیما در تقابل با شعر کلاسیک و غزلیات شمس بررسی نشده‌است. این پژوهش با تأسی از مقالات انتقادی به ویژه مقاله‌ی چراغی و رضی، نظریه‌ی نیما را در مقایسه با غزلیات شمس بررسی و ارزیابی کرده‌است.

۳. مقایسه‌ی نظرات نیما درباره‌ی شعر کلاسیک در آغاز و پایان شاعری

قبل از تحلیل و بررسی، این نکته اهمیت دارد که بدانیم نیما چه در مورد شعر کلاسیک چه نظری دارد. آراء کلی نشان می‌دهد او هیچ‌وقت چون افراط‌گران دوره‌ی مشروطه، شعر کلاسیک را رد نکرد اما در آغاز شاعری

با عزم راسخ و هیجانی لبریز از ایده‌های تازه برای تغییر راه شعر می‌کوشد، در این راه مطالعه دارد و می‌خواهد با یک بوطیقای مشخص تغییر رویه دهد؛ اما تندرویی‌هایی نیز باعث شده‌است گاهی بی‌محابا چیزی را رد کند یا بر چیزی پافشاری نماید. در مدل وصفی و روایی نیز چنانچه از نوشته‌های نظری او و بررسی شعرش در سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۵ استخراج شده‌است؛ در آغاز، نگرش عینیت‌گرا دارد که با تأکید بر آن بر ذهنیت‌گرایی شعر کلاسیک می‌تازد. می‌گوید شعر کلاسیک به خاطر ذهنیت‌گرایی چیزی را مجسم نمی‌کند، شعر نتیجه‌ی فعل و انفعال درونی شاعر است و به وقایع بیرونی نمی‌پردازد (یوشیج، ۱۳۸۵). بنابراین، باید عینیت را مقدمه‌ی وصف قرار دهیم، او در این دوره به دنبال اثبات این نکته است که «شعر قدیم ما ذهنی است» (چراغی و رضی، ۱۳۸۷: ۲۳) و «با تمرکز خود به فرا روایتی که مخصوص دوره‌ای خاص از تفکر غرب است (تجربه‌گرایی قرن ۱۸، رئالیسم قرن ۱۹)، عدم توجه به مرز ناپایدار شعر روایی با داستان و با ذهنیتی مطلق‌نگر و تقلیل‌گرا، نظر خود را از تبیین یکی از امکانات اصلی شعر معاصر فراتر برد و آن را در تقابل قطعی با شعر کلاسیک شکل داد.» (چراغی و رضی، ۱۳۸۷: ۲۵). از همین‌رو تأکید صرف بر عینیت، مشخصه‌ی شعرهای اولیه‌ی اوست که از آغاز شاعری تا دهه‌ی سی را در برمی‌گیرد، اما او از زمانی که دانست تأکید بر عینیت، باعث ناکارآمدی روایت است و تقابل کامل عین و ذهن در شعر از هم جدایی‌ناپذیراست، از انتقاد تند بر ادبیات کلاسیک دست برداشت؛ چنان که در نقد روایت‌شناسی نیز بر عینیت‌گرایی صرف آن انتقاد شده‌است، در آغاز روایت‌گرانی مثل پراپ بر عینیت تأکید و داستان‌ها را براساس آن نقد می‌کردند، طوری که گفته‌اند: «نخستین رسالت ساختارگرایی، یعنی کشف ساختار روایت و فرآیند تشکیل پیرنگ را باید معطوف به شناخت ماهیت روایت با رویکرد عینی دانست.» (محمدی، ۱۳۹۴: ۷). اما وقتی که دانسته شد در توجه به عینیت، زمان ذهنی و عناصر برون‌متنی مثل فضای اجتماعی و فرهنگی اثر نادیده گرفته می‌شود و همین نکته باعث ضعف در عینیت‌گرایی است. از این‌رو، روایت‌شناسانی چون پراپ به سبب بی توجهی به این مسأله مورد انتقاد قرار گرفتند و خود منتقدان نیز اذعان کردند که عینیت، نمی‌تواند پای خواننده را به متن باز کند؛ از این‌رو ناکارآمد است.

نیما هم با درک این مسأله، به سوی ذهنیت حرکت کرد و از نظرهای پراکنده‌ای که در نوشته‌هایش دیده می‌شود، می‌توان دانست که دیگر منتقد سرسخت شعر کلاسیک نیست؛ مثلاً می‌گوید: «قدما برای ما به منزله‌ی پایه و ریشه‌اند، حکم معدن‌های سر به مهر را دارند با مواد خامی که به ما می‌رسانند، به ما کمک می‌کنند جز اینکه ساختمان به دست ماست.» (یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۱۰). نمونه‌های این اندیشه در کتاب شعری و شاعری او بسیار است (همان: ۳۸۴ـ ۴۲۴، ۳۹۹ـ ۴۰۰، ۲۲۸،۲۹۸ ـ ۱۴۳،۲۲۷، ۴۵۰). تغییر این دیدگاه در شعرش نیز آشکار است؛ چنان که به لحاظ تاریخی، پختگی در ریت‌گری شاعرانه‌اش را باید در معدود آثار سال های

۱۳۳۲ تا ۱۳۳۷ جستجو کرد (غلامحسین زاده و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۷). در این سال‌ها از مطلق‌نگری به ابژه تا حدی عدول کرد و در مقابل مدافعان رئالیسم، از کاربرد واژگانی که با امور ذهنی و ایده‌آلیسم و از جهان کنایی و ابهام‌آمیز شعر کلاسیک، طرفداری کرد (چراغی، رضی، ۱۳۸۷: ۳۸).

۴. بررسی و تحلیل

دو چیز در ساختار روایی وجود دارد که باید با ذهنیت شاعر همسو شود که عبارتند از:
نشانه‌شناسی و زمان روایت.

نیما در آغاز شاعری با توجه به عینیت، از این دو مورد دور مانده و در اشعار اولیه نتوانسته‌است به ساخت روایی نزدیک شود، ولی در دوره‌ی پختگی شعری با گرایش به سوی ذهنیت، بر این امر نایل شده‌است. در غزلیات شمس نیز با همان ذهنی‌گری، غزل‌هایی را می‌بینیم که به روایت نزدیک شدند. همچنین غزل‌هایی هست که تنها ساخت قصه دارند، این دو مورد را با چند نمونه شعر از نیما و مولوی بررسی می‌کنیم.

۴. ۱. نشانه‌شناسی

در نشانه‌شناسی سه مرتبه‌ی دلالت معنایی وجود دارد؛ مرتبه‌ی اول، دلالت مستقیم است. در این سطح، نشانه شامل یک دال و مدلول است. دلالت ضمنی، دومین مرتبه‌ی دلالتی است که نشانه‌های (دال و مدلول‌های) مستقیم را به عنوان دال خود درنظر می‌گیرد و مدلولی اضافی به آنها الصاق می‌کند. مرتبه‌های دلالتی، یعنی همان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی با هم ترکیب می‌شوند تا ایدئولوژی را به وجود آورند که به عنوان عضو سوم سلسله مراتب دلالت معرفی شده‌است (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۲ـ ۲۱۷).

در نشانه‌شناسی، تلاش بر این است تا شاعر با دلالت‌های ضمنی، مخاطب را به مقصود برساند. حال آنکه تأکید بر عینیت باعث می‌شود شاعر از راه مستقیم، اندیشه را بازگو کند؛ زیرا «بیانگری از «راه گفتن» به جای «نشان دادن» روایت را به سوی وصف می‌کشاند و وصف به دلیل ایجاد وقفه و سکون در اصل روایت، امر مطلوبی به شمار نمی‌رود.» (کریمی، ۱۳۹۰: ۱۴۵). از طرفی، دلالت مستقیم امکان تأویل را از متن می‌گیرد و بدین ترتیب حضور مخاطب را در شعر کم می‌کند: «در حالت وصف، شاعر، همسویی کمرنگ و ناچیزی با شیء دارد. ضعیف‌ترین پیوند میان ذات شاعر و شیء در این حالت است، منِ شاعر و شیء جدا از یکدیگر است.» (ضمیران، ۱۳۸۳: ۷۰). هر چند «وصف البته می‌تواند دقیقترین نگاه را به ابژه داشته باشد، اما در هر صورت این نگاه، نگاهی از بیرون است؛ همان ذهنیتی که مؤلف از ابژه دارد. در این حالت خواننده ی متن،

ناگزیر تمامی آنچه را می‌توانسته‌است در تخیل خود بسازد، به صورت عینیتی ثابت و تمامیت یافته به دست می‌آورد.» (کریمی، ۱۳۹۰: ۱۴۵).

تأکید بر عینیت، در مرتبه‌ی اول دلالت مستقیم است که نیما در اشعار آغازین از آن استفاده کرده و بدین ترتیب از نشانه‌های ضمنی ـ که جزوی از روایت است ـ دور مانده‌است؛ حال آنکه غزلیات شمس، شعری سرشار از نشانه‌های عرفانی است. می‌توان گفت نیما در آغاز راه، به وصف روایی نرسیده و در عینیت مستقیم مانده‌است. مخاطب به آسانی با شعر او ارتباط برقرار می‌کند و خوانش دوباره صورت نمی‌گیرد. اشعاری مثل افسانه، آی آدمها یا داستان‌های روایی به شیوه‌ی تمثیل سنتی مثل چشمه‌ی کوچک، جامه‌ی نو، خروس و بوقلمون، پرنده‌ی منزوی، اسب دوانی، خروس ساده، عبدالله و کنیزک و ... همگی در انتقال مطلب دلالت مستقیم دارند که در مقایسه با شور غزلیات شمس ناچیز می‌نماید. به عبارتی، این اشعار ظاهر قصه‌گویی دارد و به روایت نرسیده‌است؛ زیرا «حرکت از دلالت مستقیم به سوی دلالت ضمنی سپس ایدئولوژیک، شعر را واجد عمقی می‌کند که حاصل از لایه‌های معنایی چندگانه است. هم زمان، شعر از داستان‌پردازی - که کنش‌ها را در سطح آشکار متن ارائه می‌کند - به روایت‌گری می‌رسد.» (غلامحسین‌زاده و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۰).

از اشعار سنتی او که بگذریم، حتی در شعر افسانه که اولین شعر نوی اوست ضعف روایتی را مشاهده می‌کنیم؛ البته خود نیما می‌گوید افسانه به حالت روایی نزدیک است:

«به اعتقاد من از این حیث که این ساختمان می‌تواند به نمایش‌ها اختصاص داشته باشد، بهترین ساختمان‌هاست برای رسا ساختن نمایش‌ها. برای همین اختصاص، همان طور که سایر اقسام شعر هر کدام اسمی دارند، من هم می‌توانم ساختمان افسانه‌ی خود را نمایش اسم گذاشته و جز این هم بدانم که شایسته‌ی اسم دیگری نبود؛ زیرا که به طور اساسی این ساختمانی است که با آن به خوبی می‌توان تئاتر ساخت، می‌توان اشخاص یک داستان را آزادانه به صحبت درآورد، این ساختمان این قدر گنجایش دارد که هرچه بیشتر مطالب خود را در آن جا بدهی از تو می‌پذیرد: وصف، رمان، تعزیه، مضحکه و ... هرچه بخواهی.» (یوشیج، ۱۳۸۴: ۴۷).

اما بررسی شعر بیانگر این است که شاعر نتواسته با دلالت‌های ضمنی، حوادث را بازگو کند و در ظاهر داستان مانده و به روایت نرسیده‌است. آغاز شعر چنین است:

در شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده
در دره سرد و خلوت نشسته

همچو ساقه گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم آور (یوشیج، ۱۳۸۹: ۴۹).

در این بند نیما به جای روایت، قصه می‌گوید؛ به عبارتی تنها وصف می‌کند. همان طور که می‌شود گفت دیوانه‌ای در شب تاریک در دره‌ای سرد نشسته‌است و مانند گیاهی فسرده، داستان غمگینی می‌گوید و ...

حالت وصف نیز تک‌گویی است. ما ناچار باید قصه‌ی عشق افسانه را معنای شعر بدانیم؛ زیرا به سبب دلالت‌های مصداقی و مستقیم، معنایی دیگری از آن حاصل نمی‌شود، چنان که در مقاله‌ای که در مورد نشانه-شناسی این شعر نوشته شده، نویسندگان گفته‌اند: بررسی نشانه‌ها فراوانی مراتب دلالت‌های مستقیم و وجوه نمایه‌ای را به خوبی نشان می‌دهد (غلامحسین‌زاده و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۱۹).

در ادامه می‌بینیم در روایت دوم، قصه‌ی عشق دختر را بدون کنش‌های روایی به مخاطب گفته‌است:

این چنین دختر بیدلی را
هیچ دانی چه زار و زبون کرد؟
عشق فانی کننده منم عشق (یوشیج، ۱۳۸۹: ۶۰).

خوانش شعر مستقیماً ما را به اندیشه‌ی شاعر رهنمون می‌کند و معنایی غیر از آنچه نوشته است حاصل نمی‌شود، این به دلیل تأکید او بر عینیت است. در غزل مولانا نیز با همان ذهنیت‌گرایی، غزل‌هایی که مستقیم و بدون کنش روایی ما را به مقصود عرفانی می‌رساند، بسیار است؛ مثلاً در غزل زیر چنین قصه‌ای می‌بینیم:

ز بامداد در آورد دلبرم جامی — به ناشتا چشانید خام را خامی
نه باده‌اش ز عصیر و نه جام او ز زجاج — نه نقل او چو خسیسان به قند و بادامی
به باد باده مرا داد همچو که بر باد — به آب گرم مرا کرد یار اکرامی
بسی نمودم سالوس و او مرا می‌گفت — مکن مکن که کم افتد چنین به ایامی
طریق ناز گرفتم که نی برو امروز — ستیزه کرد و مرا داد چند دشنامی
چنین شراب و چو من ساقی و تو گویی نی — کی گوید این نه مگر جاهلی و یا عامی
... سر مرا به بر اندرگرفت و خوش بنواخت — غریب دلبری و بدیع انعامی
و انگه از سر دقت به حاضران می‌گفت — نه درخورست چنین مرغ با چنین دامی
به باغ بلبل مستم صفیر من بشنو — مباش در قفسی و کناره‌ی بامی
فروکشیدم و باقی غزل نخواهم گفت — مگر بیابم چون خویش دوزخ آشامی

(مولوی، ۱۳۷۷: ج۲: ۱۱۲۵ـ۱۱۲۶).

در این غزل وصف، مکالمه و گفتگو دیده می‌شود. اگر از فضای عرفانی بگذریم، داستانی واقعی داریم؛ معشوقی برای عاشق شراب می‌آورد، عاشق ناز می‌کند و نمی‌خورد، معشوق او را دعوا می‌کند و سرانجام او را متقاعد می‌سازد که شراب بنوشد. این یک نمونه‌ی وصف است که البته با ذهنی‌گرایی گفته شده‌است و عنصر روایی در آن دیده نمی‌شود. ما با داستان عاشق و معشوقی روبه‌رو هستیم که معشوق می‌خواهد شرابی به عاشق دهد.

اما نیما در ادامه با توجه به ذهنیت، از دلالت مستقیم دور شد چنانچه اگر افسانه را مثلاً با شعر «ری‌را» بسنجیم، دانسته می‌شود خط روایی که در شعر «ری‌را» مبتنی بر وصف و کنش روایی است، در افسانه نیست.

ری را ... صدا می‌آید امشب/ از پشت کاچ که بندآب/ برق سیاه تابش تصویری از خراب/ در چشم می‌کشاند/ گویا کسی است که می‌خواند .../ اما صدای آدمی این نیست/ با نظم هوش‌ربایی من/ آوازهای آدمیان را شنیده‌ام/ در گردش شبانی سنگین/ ز اندوه‌های من/ سنگین‌تر/ و/ آوازهای آدمیان را یکسر/ من دارم از بر/ یک شب درون قایق دلتنگ/ خواندند آن چنان/ که من هنوز هیبت دریا را/ در خواب/ می‌بینم/ ری را ... ری را .../ دارد هوا که بخواند/ در این شب سیا/ او نیست با خودش/ او رفته با صدایش اما/ خواندن نمی‌تواند (یوشیج، ۱۳۸۹: ۷۶۳).

مقایسه‌ی این شعر با شعر افسانه کاملاً تفاوت قصه و روایت را نشان می‌دهد؛ افسانه ظاهر قصه دارد اما ساخت روایی در ری‌را کاملاً مشخص است، تاریخ سرایش شعر ۱۳۳۱ است، نیما آن را در بیان شدت دلتنگی و اندوه در یک جامعه‌ی خفقانی سروده‌است، اما این دلتنگی و اندوه مسقیماً روایت نشده بلکه آن را با کنش وصفی حالت و رفتار روای نشان داده‌است. روای خود شاعر است که ما روایت صدای درونی او را از اندوه در یک فضای تیره می‌شنویم، این روایت به گونه‌ای ذهنی است که به مخاطب اجازه‌ی حضور در شعر را می‌دهد تا خود تعبیری از روایت داشته باشد.

مولوی هم در غزل زیر به ساخت روایی نزدیک‌تر شده است، او آمدنش را روایت می‌کند ولی ما با قصه روبه‌رو نیستیم بلکه کنش‌هایی مثل زندان، آب بر آتش زدن، شکستن پادشاهان، پران شدن چون باز، جغد طوطی‌خوار دلالت‌های مفهومی هستند که جنبه‌ی روایی غزل را نشان می‌دهند و ما را وادار می‌کنند که به یک مفهوم عرفانی بیندیشیم، اما تمامیت آنها ساخته‌ی ذهنیت شاعر است و در عینیت اینها را نمی‌بینیم.

باز آمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم — وین چرخ مردم‌خوار را چنگال و دندان بشکنم
هفت اختر بی آب را کاین خاکیان را می خورند — هم آب بر آتش زنم هم باده‌هاشان بشکنم
از شاه بی‌آغاز من پرّان شدم چون باز من — تا جغد طوطی‌خوار را در دیر ویران بشکنم

ز آغـاز عهـدی کـرده‌ام کـاین جـان فـدای شـه کـنم بشکسـته بـادا پشـت جـان گـر عهـد و پیمـان بشـکنم
امـروز همچـون آصـفم شمشـیر و فرمـان در کفـم تـا گـردن گـردن کشـان در پـیش سـلطان بشـکنم
(مولوی،۱۳۷۷: ج۱: ۵۰۹).

یا غزل معروف «داد جاروبی به دستم آن نگار...» را با شعر ری‌را بسنجیم، کـنش روایـی نامسـتقیم را در آن می‌بینیم. خواننده در نگاه اول می‌داند که دریا یک نشانه است و دریای واقعی نیست؛ همـان طـور کـه در شـعر ری‌را چنین است.

به طور کل مقایسه‌ی اشعار آغازین نیما با غزل روایی کلاسیک، نشان می‌دهد که نیما راه قصه را ادامه مـی-دهد و در ژرف‌ساخت داستان‌هایش به روایت نزدیک نشده‌است اما در غزل می‌توان جنبه‌های روایی پیـدا کـرد «نیما از افسانه تا رسیدن به غراب و ققنوس، به رغم بسیاری نوآوری‌هایش در روساخت شـعر، هنـوز تفکـری سنتی دارد. اشعار او تا این زمان عمدتاً قصه‌هایی هستند که به نظم درآمده‌اند، هرچند نظمی رهاتر از نظم سنتی شعر سیر تطور شعر نیمایی، در واقع از ققنوس آغاز مـی‌شـود و بـه تـدریج بـه وضـعیتی مطلـوب مـی‌رسـد.» (غلامحسین‌زاده و همکاران، ۱۳۹۰: ۹). عدم موفقیت نیما در این دوره، تأکیدی است که بر عینیـت در وصـف دارد. این تأکید باعث شده‌است که در نشانه‌شناسی از دلالت مستقیم استفاده کند و این دلالت، کـنش روایـی را در شعرش کم کرده‌است؛ در حالی است که مولوی در غزلیات سعی دارد با نشـانه‌هـای عرفـانی مخاطـب را از ظاهر داستان به معنای مورد نظر خود برساند. بنابراین قبل از اینکه نیما به سوی نمـادپردازی بـرای بیـان وقـایع اجتماعی حرکت کند، مولوی نمادهای عرفانی را برای بیان اندیشه‌های عرفانی استفاده کرده‌است.

۴. ۲. زمان روایت

زمان روایت یکی از مؤلفه‌های اصلی و اساسی روایت است و خط سیر روایت برحسب آن به پیش می‌رود: «زمان عامل ساختاردهنده‌ی هر روایت است. اگر زمان در روایت وجـود نداشـته باشـد، محتـوای آن (داسـتان) هرگز وجود نخواهد داشت؛ زیرا یکی از سازه‌های اصلی هر روایتی، کنش یا اتفاق است که مبتنی بر حرکت و زمان می‌باشد.» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۶). ریمون کنان می‌گوید: «مختصه‌ی روایت کلامی به این است که در آن زمان، مؤلفه‌ی اصلی ابزار بازنمایی (زبان) و شیء بازنموده (حوادث داستانی) محسوب می‌شود. بنـابراین زمـان در پرتو گاه‌شماری میان داستان و متن، معنا می‌یابد.» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۲). زمان روایـی بـا زمـان تقـویمی متفاوت است، از تفاوت‌هایی که میان زمان تقویمی و زمان روایت می‌توان برشمرد؛ یکی اینکه نمی‌توان نقطه‌ی آغاز و پایانی برای زمان تقویمی قائل شد، ولی نقطه‌ی مقابل آن، در عرصه‌ی روایت نمـی‌تـوان بـدون تفکیـک آغاز و پایان و مشخص کردن بُرهه‌ای از خطّ طولانی زمان، آن را به تصویر کشید (مارتین، ۱۳۸۲: ۶۱).

توجه به زمان، خود به خود شاعر را به ذهنی‌گرایی سوق می‌دهد. در شعر وصفی عینی، باید زمان آشکارا با امکان رابطه‌ی علت و معلولی طبیعی رخدادهای داستان بازگو شود اما در ساختار روایی، زمان در دال و مدلول ذهنی شاعر پنهان است. به عقیده‌ی ریکور «زمان حتی در ساده‌ترین داستان‌ها، از مفهوم معمولی و پیش پا افتاده‌ی امر زنجیره‌وار مربوط به امور پی‌آیند که یکی پس از دیگری، در یک خط انتزاعی معطوف به یک مسیر منفرد (یک طرفه) باشند، می‌گریزد.» (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۷۵).

در غزلیات شمس، عامل زمان با ساختار روایی یکسان است و در آن دو زمان داریم: زمان داستانی و زمان خوانش متن. در زمان خوانش متن، مخاطب با یک نوع جریان سیّال ذهن شاعر مواجه می‌شود، این مشخصه‌ی اکثر غزلیات است؛ زیرا «بیان مولانا بیش از هر شاعر دیگری حال و هوای سوررئالیستی دارد؛ بدین معنی که اغلب بازنمونی آزاد و بی‌تکلّف و جریانی سیّال از ژرفناها و «نهان‌خانه‌های دوراندیش» (به قول نظامی) و هزارتوهای ضمیر ناخودآگاه است.» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۰۷). در نقد ساختارگرایی روایت نیز این مسأله تأیید شده که «زمانمندی سخن، تک‌ساحتی است و زمانمندی داستان چندساحتی. در نتیجه ناممکن بودگی توازی میان این دو نوع زمانمندی، به زمان‌پریشی می‌انجامد.» (تودورف،۱۳۸۲: ۵۹) اما برای عینی کردن زمان ذهنی، از کنش روایت استفاده می‌شود. به عقیده‌ی ریکور، فهم زمان به گونه‌ای تجریدی بسیار مشکل است، اما یکی از راه‌هایی که باعث ملموس و عینی شدن این امر انتزاعی می‌شود، کنش روایت است (قاسمی پور،۱۳۸۷)؛ زیرا «هر تجربه‌ی زمانمند ـ تجربه‌ای که در مسیر زمان رخ می‌دهد و با زمان دانسته و شناخته می‌شود ـ با کنش روایی همراه است. زمان، بی‌معناست مگر آنکه خود زمانمند شود؛ یعنی به بیان درآید یا به گفته‌ی ارسطو روایت شود.» (احمدی، ۱۳۷۸: ۶۳۵).

در غزل زیر زمان روایی را می‌بینیم:

آمده‌ام که تا به خود گوش کشان کشانمت — بی دل و بیخودت کنم در دل و جان نشانمت
آمده‌ام بهار خوش پیش تو ای درخت گل — تا که کنار گیرمت خوش خوش و می‌فشانمت
آمده‌ام که تا تو را جلوه دهم در این سرا — همچو دعای عاشقان فوق فلک رسانمت
آمده‌ام که بوسه‌ای از صنمی ربوده‌ای — بازبده به خوشدلی خواجه که واستانمت
گل چه بود که گل تویی ناطق امر قل تویی — گر دگری نداندت چون تو منی بدانمت
جان و روان من تویی فاتحه‌خوان من تویی — فاتحه شو تو یک سری تا که به دل بخوانمت

(مولوی،۱۳۷۷،ج ۱: ۱۳۰).

مولوی در این غزل با تکرار «من آمده‌ام»، آمدن و عاشق کردن خود را روایت می‌کند، اما آمدن او منطق زمانی ندارد؛ به گونه‌ای که نمی‌توان برای آن آغاز و پایان و بُرهه‌ای از خطّ زمان مشخص کرد. در این نوع روایت، نظم فضایی توالی عناصر به نحوی که هیچ‌گونه علیت درونی در آنها رعایت نشده باشد و روایت تماماً بر تقارن، استدراج، تکرار و ... بنا شود جایگزین نظم منطقی و زمانی (آرایش عناصر در ترتیب زمانی تقویم) شده (تودوروف۱۳۸۲: ۷۶ ـ ۸۵) و از ذهنیت شاعر سرچشمه گرفته‌است.

اما نیما در آغاز با تأکیدی که بر عینیت داشت، در مقابل فراواقعیتی که در غزل عرفانی است جبهه‌گیری کرد. رئالیسم برای او اساس کار بود؛ از همین رو شعر قدیم را ذهنی غیر روایی و شعر نو را عینیِ روایی خواند، اما آنچه در ساختار روایی مهم است تأکید بر رئالیسم نیست بلکه تأکید بر خود روایت است که ممکن است در زمانی غیر واقعی نیز رخ دهد، مهم این است که اصول روایی را رعایت کرده باشد؛ زیرا «با توجه به پدیدارشناسی زمان، زمان عینی تنها پیش درکی است برای زمان ذهنی و درونی و وقتی روایت شعری باشد، به دلیل عواطف و هیجانات درونی، زمان ذهنی غلبه خواهد داشت. بنابراین، انتقاد نامتناسب بودن ذهنی‌گرایی شعر کلاسیک با روایت به ویژه در بخش تغزلی آن، کارایی خود را از دست می‌دهد.» (چراغی و رضی،۱۳۸۷: ۲۶ـــ ۲۷).

اما نیما توانست در دهه‌ی پایانی شاعری‌اش با آمیزش عین و ذهن، به زمانی روایی برسد که نمونه‌ی آن در شعر «مرغ آمین»، «ناقوس»، «پادشاه فتح»، «خانه‌ام ابری است» و... می‌بینیم. کلاً اشعار دهه‌ی سی شاعر در توجه به زمان به سوی ذهنیت نیز رفته‌است؛ نمونه‌ی آن شعر «شب همه شب» است.

شب همه شب شکسته خواب به چشمم/ گوش بر زنگ کاروانستم/ با صداهای نیم زنده ز دور/ هم عنان گشته هم زبان هستم/ جاده اما ز همه کس خالی است/ ریخته بر سر آوار آوار/ این منم مانده به زندان شب تیره که باز/ شب همه شب/ گوش بر زنگ کاروانستم (یوشیج، ۱۳۸۹: ۷۸۷).

در این شعر، شاعر بی‌خوابی خود را روایت می‌کند که تمام شب در انتظار کاروانی مانده ولی هیچ کس در جاده نیست. این وصفی عینی از شب نیست، بلکه او در روز هم می‌تواند بگوید شب است؛ زیرا از شب بودن، خفقان اجتماعی را در نظر گرفته‌است. از این‌رو، زمان تقویمی که حاصل علت و معلولی باشد در شعر نیست؛ مثل افسانه ما نمی‌توانیم در خیال خود برهه‌ای از زمان برای آن در نظر بگیریم، تنها زمان داستان «شب» است که در ذهن نیما نماد خفقان اجتماعی است.

۵. مقایسه‌ی غزلیات شمس با نظریه‌ی نوگرایی نیما

نیما در توجه به وصف روایی، وزن و عروض و عناصر بلاغی را کنار زد و تنها بر وصف، مکالمه و موسیقی تأکید کرد. در مقدمه‌ی شعر «خانواده‌ی یک سرباز» نوشت که وصف، مکالمه و موسیقی غیرشرقی را در منظومه‌های روایی خود جایگزین «ظرافت کاری‌های غیرطبیعی غزل قدیم»، «طرز صنعتی» و «پیرایه‌های غیرطبیعی قدیم» کرده‌است (یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۰۱). این امر راه تازه‌ای برای رشد شعر باز کرد: «توجه نیما به روایت وقابلیت شگردهای روایی، در ایجاد وزن‌های متفاوت در شعر او نیز بسیار مؤثر بود 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.» (رضوانیان، ۱۳۹۳: ۷۹ـ ۸۰). اما در مقایسه با غزلیات می‌بینیم در اندیشه‌ی مولوی نیز گسستگی وجود دارد فقط مولوی نتواسته از تمامی قید و بند رها شود، این مصرع معروف «مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا ...» گویای گسست اندیشگانی او از قید و بندهای شعر سنتی است، یا در بیت زیر می‌گوید:

قافیه و مغلطه را، گو همه سیلاب ببر　　پوست بود پوست بود درخورمغزشعرا

(مولوی،۱۳۷۷: ج۱: ۲۷).

علاوه بر انتقاد مستقیم، غزل‌هایی دارد که در ساختار شعری از هنجار فرمی غزل دوره عدول کرده‌است. در سبک عراقی، قافیه در غزل از ارکان اصلی شکل و فرم آن است، اما می‌بینیم مولوی در چند غزل، این قاعده و ارکان را در هم شکسته و بسیار زیبا و دلپذیر از قاعده‌ی مرسوم گذشته و این هنجارگریزی را به گونه‌ای زیبا آورده‌است که خواننده متوجه عیب کلام او نمی‌شود، به عنوان نمونه در غزل زیر:

بی همگان به سر شود بی‌تو به سر نمی‌شود　　داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود
دیده عقل مست تو چرخه چرخ پست تو　　گوش طرب به دست تو بی‌تو به سر نمی‌شود
جان ز تو جوش می‌کند دل ز تو نوش می‌کند　　عقل خروش می‌کند بی‌تو به سر نمی‌شود

(مولوی،۱۳۷۷: ج۱: ۲۱۲).

این غزل، خالی از عناصر بلاغی متکلف است و دقت کنیم قافیه در بیت اول «سر» و «دگر» است، اما در بیت‌های دوم قافیه نیست و به جای آن «دست» را با «پست»، «نوش» را با «خروش» و .. هم قافیه کرده‌است؛ در حالی که باید با بیت اول قافیه شوند، اما با آوردن ردیف «بی‌تو به سر نمی‌شود» ـ که آن هم از بیت دوم شروع می‌شود ـ نبود قافیه را حس نمی‌کنیم، یا در غزل زیر با آوردن ردیف «مستان سلامت می‌کنند» قافیه را رعایت نکرده‌است.

رندان سلامت می‌کنند، جان را غلامت می‌کنند　　مستی ز جامت می‌کنند مستان سلامت می‌کنند

در عشق گشتم فاش‌تر وز همگنان قلاش‌تر وز دلبران خوش‌باش‌تر مستان سلامت می‌کنند
غوغای روحانی نگر سیلاب طوفانی نگر خورشید ربانی نگر مستان سلامت می‌کنند
(همان: ۲۰۵).

گسستگی در وزن را هم در غزلیات او شاهد هستیم؛ مثلاً در غزل زیر با مطلع:

زهی عشق، زهی عشق که ما راست خدایا چه خوب است وچه نغز است و چه زیباست خدایا
(همان: ۴۶).

در بیت اول مفاعیل مفاعیل مفاعیل مفاعیل است، اما در ادامه‌ی غزل به جای آن از وزن فعلاتن فعلاتن فعلاتن استفاده کرده‌است.

همچنین در اکثر غزل‌ها، تصاویر ساده و روان استفاده کرده‌است؛ نمونه در غزل زیر با فضای وصف، دیوانه شدن یک لولوی را روایت می‌کند:

ای لولیان ای لولیان یک لولیی دیوانه شد تشتش فتاد از بام ما نک سوی مجنون‌خانه شد
می‌گشت گرد حوض او چون تشنگان در جست‌وجو چون خشک‌نانه ناگهان درحوض ما ترنانه شد
ای مرد دانشمند تو دو گوش از این بربند تو مشنو تو این افسون که او ز افسون ما افسانه شد
(مولوی،۱۳۷۷: ج ۱: ۵۲۶).

علاوه بر این می‌بینیم شعر نیما خالی از عناصر بلاغی نیست، جالب است که تصاویر شعری او در مقایسه‌ی دهه‌های آغاز و پایانی شاعری‌اش، تفاوت محسوس دارد، تصاویر او زمانی که به روایت‌گری رسیده بسیار درونی‌تر و ذهنی‌تر از تصاویر دهه‌ی داستان‌گویی اوست؛ به عنوان نمونه اگر تصاویر شعر افسانه را با تصاویر شعر «خانه‌ام ابرای است» مقایسه کنیم، مشخص است که تصویرهایش ذهنی‌تر است و این بیانگر حرکت نیما از سوی عینیت به ذهنیت است.

خانه‌ام ابریست
یکسره روی زمین ابرست با آن
از فراز گردنه خرد و خراب و مست
باد می‌پیچد.
یکسره دنیا خراب از اوست
و حواس من
آی نی‌زن که تو را آواز نی برده ست دور از ره کجایی؟ (یوشیج، ۱۳۸۹: ۷۶۱).

در این شعر، خرابی دنیا و حواس راوی ناشی از پیچیدن باد است، این تصویر به خواننده مجالی می‌دهد تا صحنه را مطابق ذهنیت خود تجسم و این ویرانی را درک کند. این امر از بینش نیما نشأت گرفته که با حذف قطعیت در وصف عینی، امکان مناسبتری برای ارتباط مخاطب و متن ایجاد کرده است.

۶. نتیجه‌گیری

در این مقاله، نظریه‌ی وصفی‌روایی نیما با توجه به اشعار او در مقایسه با غزلیات شمس بازنگری شد. نتیجه‌ی بازنگری بیانگر این است که در مدل وصفی‌روایی، اشعار و افکار او را باید دو دسته کنیم. او از آغاز شاعری تا دهه‌ی سی، در ردّ شعر کلاسیک پافشاری نموده و شعر گذشته به ویژه غزل را ذهنی تلقی کرده‌است و به عینیت تأکید می‌کند، اما جالب است که در اشعار این دوره‌اش کمتر توانسته به آن جنبه‌ی روایی که جدا از داستان‌گویی است، برسد که نمونه‌های آن را در اشعار سنتی و شعر نو افسانه می‌بینیم. اما در دهه‌ی دوم شاعری از ۱۳۲۵ به بعد چنان که از نظرات و اشعار او قابل دریافت است، در نظریه‌اش تجدید نظر کرده و تندروی در عینیت را کنار گذاشته‌است. در این دوره شعرش از حالت داستانی به روایت رسیده است؛ مثل شعر مرغ آمین، ناقوس، پادشاه فتح، خانه‌ام ابری است، ری‌را، هست شب و تمامی اشعار دهه‌ی سی شاعر.

همچنین مقایسه‌ی غزلیات شمس مولوی با مدل وصفی‌روایی نشان داد، مولوی در برخی غزل‌ها توانسته از حالت داستان‌وارگی به روایت برسد، حتی از قافیه و وزن و عناصر بلاغی دوری کرده‌است و در مواردی اگر فضای عرفانی شعرش را نادیده بگیریم، به عین وصفی نزدیک شده است. اما تقابل اصلی شعر او با نیما، ذهنیت‌گرایی‌ست و همین نکته ثابت می‌کند که می‌شود با ذهن‌گرایی نیز ساختار روایی داشت و نیما نیز در دوره‌ی پختگی شعری در تجدید نظر نظریه‌اش، با فاصله گرفتن از تأکیدش بر عینیت توانسته‌است اشعاری با ساخت روایی بسراید. تأکید بر عینیت صرف در آغاز شاعری نیما، باعث شده بود که دلالت‌ها مستقیم باشد. زمان روایت که خود به خود امری ذهنی است نادیده گرفته شود و عناصر بلاغی، مبتذل شود اما با رسیدن به ساخت روایی، دلالت‌های شعرش، مفهومی، زمان روایتش نامعلوم و عناصر بلاغی‌اش ذهنی شد و همین شعرش را از داستان به روایت سوق داد.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۸)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

ارجی، علی‌اصغر (۱۳۹۰)، *«از شعر روایی تا روایت شاعرانه»*، مجله‌ی رشد، آموزش زبان و ادب فارسی، شماره‌ی۳۴: ۳۴ ـ ۴۲.

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰)، *روایت*، ترجمه‌ی محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.

براهنی ، رضا (۱۳۷۴)، *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیست*، تهران: مرکز.

تودوروف ، تزوتان (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگاه

چراغی، رضا و رضی، احمد (۱۳۸۷)، *«تحلیل انتقادی نگاه نیمایوشیج به شعر کلاسیک در تبیین الگو ی وصفی روایی شعر نو»*، مجله ادب‌پژوهی، شماره‌ی ۴: ۲۱ ـ ۴۲.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه‌ی مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

رضوانیان، قدسیه (۱۳۹۳)، *«بررسی تطبیقی نظریه‌ی گفت‌وگویی نیما یوشیج و میخاییل باختین»*، ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شماره‌ی۱: ۷۱ـ ۸۳.

روحانی، رضا و منصوری، احمدرضا (۱۳۸۶)، *غزل روایی و خاستگاه آن در شعر فارسی*، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره‌ی۸: ۱۲۱ ـ ۱۰۵.

ریکور، پل (۱۳۸۳)، *زمان و حکایت، پیرنگ و حکایت تاریخی*، ترجمه‌ی مهشید نونهالی، تهران: گام نو.

ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه‌ی ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، *سیر غزل در شعر فارسی*، تهران، فردوس.

ضیمران، محمد (۱۳۸۳)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران: قصه.

غلامحسین‌زاده، غلامحسین، طاهری، قدرت‌الله و کریمی، فرزاد (۱۳۹۰)، *«بررسی عملکرد روایت در اشعار نیما با تکیه بر نشانه‌شناسی ققنوس»*، مجله ادب پژوهی، شماره‌ی ۱۵: ۳۳ـ ۷.

ـــــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۹)، *«روایت‌شناسی نشانه‌ها در افسانه‌ی نیما»*، مجله پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، شماره‌ی ۲: ۱۲۸ ـ ۱۰۹.

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷)، *«زمان و روایت»*، مجله نقد ادبی، شماره‌ی۲: ۱۴۵ـ ۱۲۳.

کریمی، فرزاد (۱۳۹۰)، *«تحلیل تأثیر وضعیت دلالتی نشانه در سیر تطور روایت در شعر نو ایران»*، فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی، شماره‌ی ۳۱ و۳۲: ۱۶۲ـ ۱۴۰.

مارتین، والاس (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه‌ی محمّد شهبا. تهران: هرمس.

محمدی‌کله‌سر، علیرضا (۱۳۹۴)، *«روایت‌شناسی ساختارگراو مطالعات میان‌رشته‌ای»*، فصلنامه‌ی مطالعات میان-رشته‌ای در علوم انسانی، شماره‌ی ۱: ۲۰ـ ۱.

مولوی، جلال‌الدین (۱۳۷۷)، *غزلیات شمس*، ۲ج، با مقدمه‌ی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: ثالث.

یوشیج، نیما (۱۳۸۵)، *درباره‌ی هنر و شعر شاعری*، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگا ه.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۹)، *مجموعه‌ی اشعار*، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.