

قیدهای آغازین، عنصری از الگوی وصفی - روایی در شعر نیما

علی‌اکبر باقری خلیلی* امیرحسین بهمنی**

چکیده

قید به سبب جایگاه لغزش در جمله، کارکردهای گوناگونی دارد. در شعر سنتی، جایگاه قید در بیت، مقید به چارچوب تساوی مصراع‌ها و نظام قافیه است؛ اما جایگاه قید در شعر نو محدودیت شعر سنتی را ندارد. نیما شمار زیادی از اشعار نوی خود را با قید آغاز می‌کند و بیشترین کاربرد قیدهای آغازین اشعار نیما را سه قید مکان، زمان و حالت تشکیل می‌دهد. اینکه چرا نیما شعرهای خود را با قید آغاز می‌کند، پرسش این پژوهش را سامان می‌دهد. اگرچه در پاسخ به آن می‌توان انگیزه‌های متعددی را ذکر کرد، مثل فضاسازی، تمایل به نمایشی و دیداری نمودن شعر، حتی ضرورت وزن و قافیه، هدف اصلی نیما از کاربرد آگاهانه قیدهای آغازین تکمیل و تقویت ساختار وصفی - روایی شعرش است؛ چنانکه در هنر تئاتر و سینما، حفظ وحدت زمان و مکان و توجه به حالت صحنه و بازیگران از اصول مهم دراماتیک محسوب می‌شود. از این رو، قیدهای آغازین، عنصری از الگوی وصفی - روایی شعر نیما را تشکیل می‌دهند. قید مکان ۱۴۹ بار، قید زمان ۸۲ و قید حالت ۳۰ بار در آغاز اشعار نیما به کار رفته‌اند که قید مکان با ۵۷/۸۰ درصد، بیشترین بسامد را دارد و نشان می‌دهد: (۱) ساختارهای قید مکان نسبت به سایر ساختارها از نظر معنایی و موسیقایی قابلیت زیبایی‌آفرینی بیشتری دارند؛ (۲) قید مکان در شکل‌گیری الگوی وصفی - روایی شعر نیما نقش کارسازتری دارد و نگرش رئالیسم اجتماعی او را بهتر تصویر می‌کند. قید زمان در آغاز اشعار نیما بر سه معنای عمده دلالت می‌کند: (۱) سمبلیک (۲) خاطراتی (۳) تقویمی؛ و قید حالت را می‌توان در دو مفهوم کلی جای داد: (۱) دلهره و اضطراب (۲) خلوت‌گزینی و انزوا.

کلیدواژه‌ها: قیدهای آغازین، نیما، شعر نو، ساختار وصفی - روایی

۱. مقدمه

aabagheri@umz.ac.ir

amirhussainb@gmail.com

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. (مسئول مکاتبات)

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

تاریخ وصول: ۱۳۹۲/۳/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۷/۱۹

حساسیت و سواس‌گونه در بیان آغازین نیکو، همواره شاعران را به گزینش واژگان دلنشین و شورانگیز واداشته و از زمان‌های پیشین تا کنون، هر شاعری آغاز نیکو را بر صورت و سیرت خویش آفریده است. یکی به افسون و واژگان دل می‌سپارد، دیگری به سحر معنی و سومی به آهنگ و موسیقی، و قید از آن دست واژگانی است که چون به‌آسانی در هر جایی از زنجیر گفتار می‌نشیند، شاعران را در آغاز نیکو همواره دستاویزی سحرانگیز بوده است. جایگاه لغزان قید در جمله، آزادی و اختیار شگفت‌انگیزی را برای شاعر و کارکردهای هنرمندانه‌ای را در بافت جمله فراهم می‌سازد.

در شعر سنتی که تساوی مصراع‌ها و نظام معین قافیه از اصول الزامی است، جایگاه قید در بیت، مقید بدان اصول است؛ اما در شعر نو که فارغ از تساوی مصراع‌ها و نظام معین قافیه است، جایگاه قید در بندها یا در کل شعر محدودیت‌های پیشین را ندارد. نیما شمار قابل توجهی از نخستین شعرهای نو تا واپسین آنها را با قید آغاز می‌کند و بدین وسیله ساختار شعرش را تکامل می‌بخشد. بسامد بالای کاربرد قیدهای آغازین در شعر نیما تردیدی باقی نمی‌گذارد که شاعر آنها را هم با طرح و آگاهی و هم بالانگیزه و هدف به کار می‌گیرد و دستیابی به آنها اهداف این پژوهش را تشکیل می‌دهد.

۲. چارچوب مفهومی پژوهش

در تبیین مفهوم قید، دیدگاه دو دسته از دستورنویسان، سنتی و جدید به اختصار مطرح می‌شود.

۲-۱. دیدگاه دستور سنتی

پیروان دستور سنتی در تعریف قید گفته‌اند: «قید کلمه‌ای است که برای مقید ساختن فعل و شبه آن وضع شده باشد و مقصود از شبه فعل کلماتی است که معنی آنها مانند فعل متضمن عمل یا حالتی باشد، ولی بدون دلالت بر زمان، از قبیل مصدر و اقسام صفت» (خیامپور، ۱۳۴۱: ۷۶) یا «قید کلمه‌ای است که مضمون جمله یا فعل یا صفت یا قید یا گروه وصفی یا گروه قیدی یا فعلی و یا هرکلمه دیگری بجز اسم و جانشین اسم را مقید کند و چیزی به معنی آن بیفزاید» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۴۹۵).

خیامپور قیدها را به قید مختص و مشترک، و از لحاظ ساختار به مفرد و مرکب؛ و از لحاظ مفهوم به زمان، مکان، حالت، کمیّت، کیفیت، علت، تصدیق، تمییز، معیت و تدریج تقسیم می‌کند (۱۳۴۱: ۷۶-۸۵). فرشیدورد قیدها را از لحاظ ساختار به بسیط و غیر بسیط، و غیر بسیط را به مشتق و مرکب دسته بندی می‌نماید (۱۳۸۲: ۴۷۰-۴۷۱) و انوری و گیوی به ساده، مرکب، گروه یا عبارت قیدی و قید مؤول (۱۳۳۸: ۲۲۹/۲-۲۳۱). قیدهای جهت، اختصار، انحصار، ترتیب، نفی، تعجب، تکرار و... از دیگر انواع قید از لحاظ مفهوم هستند که در سایر دستوره‌های سنتی آمده‌اند (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۴۶۰-۴۶۲ و انوری و گیوی، ۱۳۳۸: ۲۳۲/۲-۲۳۹).

۲-۲. دیدگاه دستور جدید / ساختاری

پیروان دستور ساختاری در تعریف قید گفته‌اند: «به آن واحد نحوی که در روساخت ممکن است در آغاز و یا میان و یا به همراه گزاره ظاهر شود و از لحاظ معنایی به یکی از مفاهیم زمان، مکان، چگونگی و جز اینها اشاره کند، قید یا متمم قیدی گفته می‌شود» (مشکواه‌الدینی، ۱۳۷۰: ۲۰۱) و وحیدیان گوید: «گروه قیدی بخشی از سخن است که فعل به آن نیازمند نیست و به همین دلیل از جمله قابل حذف است. گروه قیدی جنبه توضیحی دارد... و از نظر نوع و ساختمان دو گونه است: الف) گروه‌های قیدی نشانه دار، که خود چهار نوع است: ۱) کلمات تنوین دار عربی (۲) پیشوند+اسم (۳) متمم‌های قیدی: حرف اضافه+گروه اسمی (۴) واژه‌های مکرر. ب) گروه‌های قیدی بی نشانه، سه نوع است: ۱) قیدهای مختص (۲) اسم‌های مشترک با قید (۳) صفت‌های مشترک با قید» همچنین او گروه‌های قیدی را از نظر ساختمان به: «۱) ساده (۲) مشتق (۳) مرکب (۴) مشتق-مرکب تقسیم می‌کند» (۱۳۷۹: ۱۰۴/۱-۱۰۷). باطنی ساختمان گروه‌های قیدی را دو نوع می‌داند: ۱) بدون علامت صوری (۲) با علامت صوری (۱۳۸۵: ۱۷۱-۱۷۲)؛ اما مشکواه‌الدینی قید را از لحاظ ساختمان به قرار زیر دسته بندی می‌کند:

۱) واژه‌های قیدی: واژه‌هایی هستند که به تنهایی در جایگاه قید یا متمم قیدی به کار می‌روند و می‌توانند به صورت: الف)

مشترک با اسم؛ ب) مشترک با صفت؛ پ) حرف اضافه + گروه اسمی، بیایند.

۲) «جمله‌های وابسته قیدی: جمله وابسته قیدی که با یکی از حروف ربط قیدی به جمله پایه (اصلی) مربوط می‌شود، بیانگر یکی از مفاهیم قیدی است. صورت‌های زیر از حروف و عبارت‌های قیدی ربطی است: به طوری که، چنانکه، چنانچه، وقتی که، هنگامی که، اگر، که، چون، چونکه، زیرا، زیرا که، برای اینکه، تا، و آلا، مگر، وگرنه، مادامی که، بلکه، هرچندکه، هر قدر که، در صورتی که، هر وقت که، همانطور که، از آنجا که و...» (۱۳۷۹: ۲۰۱-۲۰۲). انواع قید از لحاظ معنی یا مفهوم در دستورهای سنتی و جدید چندان فرقی با هم ندارند.

۲-۳. قیدهای آغازین

اصطلاح قیدهای آغازین در این مقاله، فقط بر جایگاه قیدها در بند آغاز/ اول شعر دلالت دارد و لذا، قیدهایی را که در بدنه شعر به کار می‌روند، شامل نمی‌گردد. این قیدها از لحاظ معنی و مفهوم و ساختمان می‌توانند یکی از تقسیم‌بندی‌های پیشین را داشته باشند؛ چنانکه مثلاً نیما در اشعار خود قیدهای آغازین را غالباً به صورت متمم‌های قیدی و جمله‌های وابسته قیدی به کار می‌برد و جمله‌های قیدی از نظر دستوری، یکی از وابسته‌های پسین به شمار می‌آیند و وظیفه معرفه کردن اسم‌های قبل از خود را بر عهده دارند و از نظر زیبایی‌شناسی وظیفه عینیت بخشی و تأکید و... را ایفا می‌نمایند.

۳. پرسش پژوهش

انگیزه‌ها و اهداف نیما از کاربرد قیدهای آغازین چیست؟

۴. فرضیه پژوهش

هدف اصلی نیما از کاربرد آگاهانه قیدهای آغازین، تکمیل و تقویت ساختار وصفی - روایی شعرش می‌باشد و قیدهای آغازین، عنصری از الگوی ساختار وصفی - روایی شعر نیما به شمار می‌آیند.

۵. روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی - تحلیلی و واحد تحلیل اشعار دارای قیدهای آغازین در مجموعه اشعار نیماست. بدین منظور، به مجموعه کامل اشعار نیما یوشیچ استناد شده که سیروس طاهباز آن را گردآوری کرده و به سال ۱۳۷۱ در انتشارات نگاه به چاپ رسیده است.

۶. پیشینه پژوهش

در باره قید، به‌ویژه قیدهای آغازین و انگیزه‌های کاربرد آن، در شعر نیما کتاب یا مقاله مستقلی یافته نشد، اما پاره‌ای از موضوعات بعضی از مقاله‌ها با پژوهش حاضر اشتراک محتوایی دارند؛ مثل پژوهش عباسقلی محمدی و دیگران (۱۳۸۹) با عنوان «بررسی تکنیک‌های بیانی توصیف در اشعار نیما یوشیچ»؛ نویسندگان این مقاله، تکنیک‌های بیانی نیما را در دو دسته شاعرانه و دستوری بررسی کرده و دریافته‌اند که نیما از تکنیک‌های دستوری بیش از شاعرانه بهره برده است. این تکنیک‌ها عبارت‌اند از: کاربرد صفت، قید، جمله صلّه، مسند صفتی، جمله توصیفی و فعل‌های تصویری، که بسامد صفت و جمله توصیفی بیش از سایر تکنیک‌هاست. دلیل کاربرد بیشتر تکنیک‌های بیانی دستوری، تلاش نیما برای نزدیک کردن شعر به نثر و بیان طبیعی است. محمدرضا عمران‌پور (۱۳۸۶) نیز پژوهش دیگری با عنوان «کارکردهای هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو» انجام داده

است؛ نویسنده در این مقاله برجسته‌سازی از طریق ساخت و کارکرد هنری قید و گروه‌های قیدی را در اشعار شاملو بررسی و نقش آنها را در ایجاد موسیقی، صور خیال، توصیف و فضا سازی تبیین کرده است.

۷. ساختار وصفی - روایی شعر نیما

تکیه‌گاه اصلی شعر سنتی محور افقی است و در موقعیت‌هایی که بر محور عمودی استوار می‌شود؛ عواملی چون تساوی مصراع‌ها و نظام معین قافیه راه‌های نوآوری را در تنگنا و محدودیت قرار می‌دهند. بدعت نیما آزادی و اختیار بیشتری را برای شکل‌دهی محور عمودی شعر فراروی شاعر قرار داد. «مقصود ما از ساختار آرایش یا تنظیم اجزا در یک کل متشکل است که هر جزء در عین ارتباط با دیگر اجزا، بخش ضروری تمامی شعر باشد» (گلشیری، ۱۳۷۴: ۴۲). ساختاری که نیما خود برای شعر پیشنهاد می‌کند، ساختارِ وصفی-روایی است و در یکی از نامه‌هایش می‌نویسد: «ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمون را بسط داده به طرز تازه بیان کنیم و نه اینکه با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراع‌ها یا وسایل دیگر، دست به فرم تازه بزنیم. عمده این است که طرز کار عوض شود و مدل وصفی و روایی که در دنیای باشعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم» (۱۳۵۷: ۵۷-۵۶).

وصف یکی از مشترکات ادبیات ملل است و در ادبیات کهن فارسی نیز شاعران جذّاب‌ترین و زیباترین وصف‌ها را در سروده‌های خود خلق کرده‌اند، اما شعر معاصر نگاهی متفاوت به وصف دارد و از همین منظر وصف را از عناصر محوری بوطیقای نیما دانسته‌اند؛ وصفی که به جزئیات پردازد، از کلی‌گویی پرهیزد، عینی و تجسم‌بخش موقعیت مورد نظر و به بیان خود نیما وصفی باشد، نه وصف‌الحالی (جورکش، ۱۳۸۳: ۶۳). این نوع تلقی از وصف برابر با تعبیر تصویری و نمایشی کردن است که از مقوله‌ها و مفاهیم رایج در تئاتر و سینما بوده و در شعر نیز نفوذ پیدا کرده است. گلشیری تحت تأثیر چنین نگاهی، الگوی ایده‌آل شعر نیمایی را «شعر سکوت» می‌نامد (۱۳۷۴: ۱۱).

روایت نیز یکی از همگانی‌های بشری است و در نمودهای مختلف فرهنگی می‌توان نشانه‌هایش را یافت: در داستان، قصه، نمایش، اسطوره، تاریخ و در رقص‌های آیینی. نیما یک شاعر راوی است و روایت مورد نظر او، روایت داستانی است؛ چنانکه خود می‌گوید: «در داستان بهتر از تئاتر، شاعر می‌تواند همه‌گونه ذوق و هوش خود را آفتابی کند... در داستان، شاعر بنایی می‌کند، می‌جنگد، به قضاوت می‌پردازد و کاری را می‌کند که در صحنه تئاتر می‌کند، به همه جزئیات زندگی دست می‌اندازد. در واقع داستان راهی است که او در آن همه‌گونه مهارت و زبردستی و هوش و ذوق خود را می‌آزماید» (نیما، ۱۳۶۸: ۳۵). گلشیری به واکاوی الگوهای خاصی در شعر نیما پرداخته و الگوی قصه، واقعه و حالت، تقابل و تناسب را معرفی کرده است (۱۳۷۴: ۴۲-۴۹) و می‌توان گفت الگوی قصه یکی از گونه‌های مدل وصفی و روایی نیماست. الگویی که توأمان وصف و روایت را می‌تواند در خود جای دهد و ظرفیت شعر را نسبت به شعر سنتی گسترده و گسترده‌تر کند؛ به طوری که همه کارکردهای قالب‌های پیشین را پوشش دهد. قبض و بسطی که در طول اشعار به چشم می‌خورد، ناظر بر همین خصوصیت شعر نو است. از این رو، نیما با به‌کارگیری تکنیک‌های روایی، تأثیرگذاری بر خواننده را بیشتر، او را به خود نزدیک و با خود همراه می‌سازد.

بنابراین، نیما با آگاهی از تمایز میان شعر، داستان و نمایش می‌کوشد تا پلی میان این گونه‌ها بزند و عامل مشترک بین این سه گونه ادبی را - که روایت و وصف است - بیشتر در شعر خود به کار گیرد و در تبلیغ این شیوه نیز بکوشد (جورکش، ۱۳۸۳: ۶۸). بر این اساس، اغلب اشعار نیما ساختی روایی دارد و «روایت‌ها در ساده‌ترین مفهوم، داستان‌هایی هستند که در زمان رخ می‌دهند... و راوی کسی است که داستانی را نقل می‌کند» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۲۱-۲۰). شفيعی کدکنی معتقد است که نیما با عرضه 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 تشکیل‌دهنده آن وجود داشته باشد (۱۳۵۸: ۱۲۵-۱۲۴).

۸. قیدهای آغازین در شعر نیما

در شعر نیمایی، کل شعر یک واحد ادبی شمرده می‌شود و هیچ بخشی مستقل از بخش دیگر نیست (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۰۷). از این رو، چگونه آغاز کردن نیز بر کل شعر اثر می‌گذارد؛ مثلاً اگر شاعر شعر را با غروب آغاز کند، سایه غروب تا آخر بر کل شعر سنگینی می‌کند. نیما اشعار نو را اغلب با قید آغاز می‌کند و بررسی قیدهای آغازین، به‌ویژه از لحاظ معنایی، ما را به انگیزه‌ها و اهداف کاربرد آنها رهنمون می‌شود. در این مقاله، قیدهای آغازین از سه دیدگاه بررسی می‌شود: ۱. ساختمان/ ساختار ۲. معنی یا مفهوم ۳. انگیزه‌های کاربرد.

۸-۱. ساختار قیدهای آغازین

در بررسی ساختار/ ساختمان قیدهای آغازین، تقسیم‌بندی مشکواه‌الدینی معیار قرار گرفته است بدین شرح:

۸-۱-۱. واژه‌های قیدی

مطابق دستور مفصل فرشیدورد: (۱) قیدهای بسیط (۲) غیربسیط (۱۳۸۲: ۴۷۱-۴۷۲) و بر اساس دستور انوری و گیوی: (۱) قیدهای ساده (۲) مرکب (۳) گروه/ عبارت قیدی (۱۳۶۸، ج ۲: ۲۲۹-۲۳۰) و با توجه به تقسیم‌بندی وحیدیان، هم قیدهای: (۱) نشانه‌دار (۲) بی‌نشانه؛ و هم قیدهای: (۱) ساده (۲) مشتق (۳) مرکب (۴) مشتق-مرکب (۱۳۷۹: ۱۰۴/۱-۱۰۷) در ذیل واژه‌های قیدی قرار می‌گیرند. نیما گونه‌های مختلف واژه‌های قیدی را در آغاز اشعارش به کار برده است؛ مثل:

(۱) **واژه‌های مشترک با اسم:** ۳۹ بار به کار رفته و ۱۴/۹۵ درصد را به خود اختصاص داده است. نکته قابل توجه، در مورد گزینش واژه‌های مشترک با اسم، این است که نیما از میان امکانات انتخابی سه حوزه قید زمان، مکان و حالت، این دسته از واژگان را اساساً از حوزه قید زمان انتخاب می‌کند و به کمک واژه‌هایی، چون شب (۱۱۲)، دوش (۳۰۸)، امشب (۵۰۵) و گروه‌هایی مانند همه شب (۵۰۷/۵۰۶)، هر دم (۳۰۹)، شب دوش (۴۰۶)، تمام روز (۲۴۱)، روز بیست و نهم اردیبهشت (۴۰۸)، فراز و فرود شعرهایش را روایت می‌کند.

(۲) **واژه‌های مشترک با صفت:** با ۳۲ بار کاربرد، ۱۲/۲۶ درصد بسامد داشته است. یکی از کارکردهای صفت جانشین اسم، نقش یا حالت قیدی است (خیامپور، ۱۳۴۱: ۵۶/ انوری و احمدی، ۱۳۶۸: ۲۲۶/۲). رویکرد نیما بدین موضوع عبارت است از اینک:

اولاً از میان انواع صفت، غالباً از صفت‌های بیانی - بجز صفت لیاقت - استفاده می‌کند: (۱) صفت عادی/ مطلق، مثل: بی‌هنگام (۱۵۴)، پای آبله (۴۵۲)، تنها (۲۲۴)، فرد (۲۲۲)، مدام (۴۹۰) و نامعلوم (۴۵۷)؛ (۲) صفت فاعلی، مثل: اندیشه‌کنان (۵۱۶) و هرزه‌درا (۵۰۸)؛ (۳) صفت مفعولی، مثل: افکنده سر فرود (۲۴۱)، خسته (۸۳)، رمیده و دم بیاویخته (۴۱۲)؛ (۴) صفت نسبی، مثل: شبانه (۱۵۴)، آواره (۲۲۲) و شادمان (۲۲۸).

ثانیاً صفت‌های بیانی را در جایگاه هر سه نوع قید آغازین، یعنی زمان، مکان و حالت به کار می‌برد، مثل:

وقت غروب کز بر کُهِسار، آفتاب/ با رنگ‌های زرد غمش هست در حجاب/ تنها نشسته
بر سر ساحل یکی غراب... (۲۲۴)

چشم بودم بر رحیل صبح روشن/ با نوای این سحرخوان شادمان من نیز می‌خواندم به گلشن (۲۹۹)

(۳) **متمم قیدی یا حرف اضافه + گروه اسمی:** نیما در آغاز اشعارش از متمم‌های قیدی با ۱۷۶ بار کاربرد، برابر با ۶۷/۴۳ درصد، بیش از سایر ساخت‌ها استفاده می‌کند. البته دلایل کاربرد آن را می‌توان هم در ساختار جست و هم در معنا؛ زیرا ساختار این گونه قیدها نسبت به

واژه‌های قیدی و حتی جمله‌های وابسته قیدی، از نظر موسیقایی و معنایی، قابلیت زیبایی‌آفرینی بیشتری دارد؛ مثلاً:

در معرکه نهیب دریای گران/ هر لحظه حکایتی است کاغاز شده است / آویخته با شب سیه‌پیشه، به بغض/گویی ز گویی
گرهی باز شده است (۲۹۲)

در شعر فوق، متمم‌های قیدی «در معرکه نهیب دریای گران» و «ز گویی»، با ایجاد: الف) واج‌آرایی با حروف «ر، ی و گ»؛ ب) تابع اضافات/تنسیق صفات؛ پ) تصویر استعاره «گره گلو»، موسیقی و معنای سمبلیک به شعر بخشیده‌اند. نیما در شعر زیر، چهار متمم قیدی را با حرف اضافه «از» به کار برده، اگر این تکرار چهارگانه را با «رازپردازِ نهران» که «از» دو بار به صورت تصویری در آن آمده است جمع کنیم، تکرارهای حرف «ز» چنان زخمه‌ای به روح آدمی می‌زند که «زخم» و «زهر»های تکرار شده در بندهای بعدی این شعر را یادآور می‌شود:

از درون پنجره همسایه من، یا ز ناپیدای دیوار شکسته خانه من / از کجا یا از چه کس دیری است /
رازپردازِ نهران لبخنده‌ای اینگونه در حرف است... (۲۹۷)

در شعر زیر، متمم‌های قیدی «بر سر قایقش»، «از رنج سفر» و «بر سر دریا»، اگرچه با ایجاد واج‌آرایی با حروف «ر، ق، و س» به زیبایی موسیقایی شعر کمک زیادی می‌کند، اما آنچه بیش از همه بر کیفیت زیبایی و معنایی شعر افزوده، تکرار «الف» است. این تکرار از دو جهت قابل توجه است: یکی، هماوایی با «قایق، اندیشه‌کنان قایق‌بان، دایماً، دریا و فریاد»؛ و دیگری، همناوایی با «فریاد»؛ یعنی از آنجا که «فریاد»، خود بلند و کشیده ادا می‌شود، زمانی که با «الف»های مذکور که مجموعاً هفت بار تکرار شده است، همنا می‌گردد، گویی صدای فریاد را امتداد می‌بخشند و آن را هم به گوش دیگران می‌رسانند و هم موجب تداعی و تداومش می‌شوند. اینگونه فضا سازی با وسعت بیکرانه دریا - که موجب نارسایی و محو هر صدایی می‌شود- در تقابل است و از این منظر، زیبایی خاصی به شعر بخشیده است: بر سر قایقش اندیشه‌کنان قایق‌بان/ دایماً می‌زند از رنج سفر بر سر دریا فریاد: ... (۵۱۶)

۸-۱-۲. جمله‌های وابسته قیدی

با ۱۴ بار کاربرد، ۵/۳۶ درصد بسامد داشته است. این جمله‌ها وابسته پسین بوده است و با هسته، یک جمله مرکب وابستگی تشکیل می‌دهد و ساختارشان عبارت است از: «هسته + که + جمله وابسته قیدی». هنری برگسون زمان ساخت‌هایی نظیر «هنگام که، شباهنگام که، وقت غروب که...» را «زمانِ خاطراتی» می‌نامد، نه تقویمی؛ و آن را از لحاظ هنری و عاطفی مورد توجه قرار می‌دهد (عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۸۲). این جمله‌ها در روایت اشعار و توصیف هنری پدیده‌ها نقش تأثیرگذاری دارند و قابل تأویل به مضاف‌الیه، صفت یا بدل هستند.

تو را من چشم در راهم شباهنگام/ که می‌گیرند در شاخ «تلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی (۵۱۷) (تأویل به بدل: شباهنگام، وقت رنگ سیاهی گرفتن سایه‌ها در شاخ «تلاجن»، تو را من چشم در راهم)
وقتی که موج بر زبر آب تیره‌تر/ می‌رفت و دور/ می‌ماند از نظر (۲۳۸). (تأویل به مضاف‌الیه: وقت رفتن موج بر زبر آب تیره و دور ماندن از نظر...).

۸-۲. معنی / مفهوم قیده‌های آغازین

قیده‌های آغازین در اشعار نیما از لحاظ معنی/مفهوم به سه دسته پُر کاربرد تقسیم می‌شوند: (۱) زمان (۲) مکان (۳) حالت (جدول شماره ۱). به دلیل اینکه ظرفیت این دسته از قیده‌ها برای پذیرش معانی قاموسی و سمبلیک، زیاد است، نیما کارکردهای معنایی/مفهومی آنها را بیش از کارکردهای ساختاری‌شان مورد توجه قرار داده است.

(۱) قید زمان: در بررسی بسامد کاربرد قید زمان در آغاز اشعار نیما باید گفت قید زمان با ۸۲ بار کاربرد، برابر با ۳۱/۴۲

درصد، بعد از قید مکان قرار دارد که از میان آنها، واژه‌های قیدی مشترک با اسم، ۳۹ بار آمده است که ۳۱ بار به قید زمان اختصاص دارد و واژه‌های قیدی مشترک با صفت، ۳۲ بار، ۲ بار به قید زمان، متمم‌های قیدی ۱۷۶ بار آمده، ۳۶ بار به قید زمان و جمله‌های وابسته قیدی ۱۴ بار به کار رفته است که ۱۳ بار آن به قید زمان اختصاص دارد. قیدهای زمان را با توجه به کارکردشان می‌توان به گونه‌های زیر تقسیم‌بندی کرد:

الف) زمان سمبلیک: در پاره‌ای از موقعیت‌ها بدون توجه به زمان مشخص تقویمی، محتوا و پیام، محوریت داشته و قیدهای زمان شب، روز و صبح و... معانی سمبلیک اجتماعی، سیاسی و حتی عاطفی دارند و شاعر برای تقویت جنبه روایی شعرش از قید زمان استفاده می‌کند، مثل:

«ری را»... صدا می‌آید امشب/ از پشت «کاج» که بند آب/ برق سیاه تابش تصویری از خراب/

در چشم می‌کشاند (۵۰۵)

شب همه شب شکسته خواب به چشمم/ گوش بر زنگ کاروانستم (۵۱۷)

ب) زمان خاطراتی: چنانکه قبلاً اشاره شد، گاهی قید زمان، «زمان خاطراتی» است و روح نوستالژی دارد. این قیدها دارای ساختار جمله وابسته قیدی هستند؛ نظیر «هنگام که، شباهنگام که، وقت غروب که...»، و برای روایت و توصیف عینی و عاطفی به کار می‌روند:

وقت غروب کز بر کهسار، آفتاب/ با رنگ‌های زرد غمش هست در حجاب/ تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب (۲۲۴)

شامگاهان که رؤیت دریا/ نقش در نقش می‌نهفت کبود/ داستانی نه تازه کرد به کار/ رشته‌ای بست و رشته‌ای بگشود/ رشته‌های دگر بر آب ببرد (۴۰۶) / صبحدم کز شعف خنده مهر/ می‌جهم من ز بر بستر خود/ همه خواب‌اند و بیاسوده به چهر/ که من انده زده‌ام بر در خود (۲۳۵)

پ) زمان تقویمی: نیما زمان تقویمی را به اعتبار کارکردها و قابلیت‌های مفهوم‌سازی‌اش به کار می‌برد. در این گونه موارد، زمان‌های تقویمی، مثل روز، شب و صبح، مبدأ تجربیات مادی نیما قرار می‌گیرند و با مفاهیم انتزاعی انطباق می‌یابند، مثل:

شب به ساحل چو نشیند پی کین/ همه چیز است به غم بنشسته/ سر فرو برده به جیب است «کراد»... (۳۳۷)

و گاهی اوقات هم شاعر زمان تقویمی را به دلیل اهمیت آن در زندگی فردی یا اجتماعی مورد توجه قرار می‌دهد و با روایت شعرش در زمان تقویمی، بر آن تأکید، و آن را احیا و ماندگار می‌کند:

روز بیست و نهم اردیبهشت/ از همه روز بتر یا بهتر/ هست با گردش هر لحظه او/

چشم سر، چشم تن من بر در (۴۰۸)

۲) قید مکان: قید مکان با ۱۴۹ بار کاربرد، برابر با ۵۷/۸۰ درصد، بیشترین بسامد را در آغاز اشعار نیما دارد و نکته قابل توجه اینکه از مقدار مذکور، ۱۳۸ بار به متمم‌های قیدی، ۸ بار به واژه‌های قیدی مشترک با اسم، ۲ بار به واژه‌های قیدی مشترک با صفت و ۱ بار هم به جمله‌های وابسته قیدی مربوط می‌شوند. بسامد بالای قید مکان دو پیام عمده دارد: ۱) مؤید این ارزیابی ماست که ساختار متمم‌های قیدی نسبت به واژه‌ها و حتی جمله‌های وابسته قیدی، از نظر معنایی و موسیقایی، قابلیت زیبایی‌آفرینی بیشتری دارد. ۲) در شکل‌گیری الگوی وصفی - روایی شعر نیما، از میان قیدهای آغازین، قید مکان نقش کارسازتری داشته و نگرش رئالیسم اجتماعی او را بهتر تصویر می‌کند.

نیما به کمک این قیده‌ها، ضمن طرح و توصیف هنری و سمبلیک مکان‌ها و شخصیت‌های متعدد و متنوع، شرایط سیاسی - اجتماعی حاکم بر زمانه‌اش را روایت می‌کند. بیشتر این مکان‌ها به نوعی با آثار ناخجسته شهر و شهرنشینی تقابل دارند. دریا (۲۹۲)، ساحل (۲۳۸)، دشت (۴۵۸)، بیشه (۵۱۵)، بیابان (۴۴۱)، جنگل (۳۳۶)، کوه (۵۱۱)، کلبه (۱۴۳)، ده (۶۹) و دهکده (۴۶۸)، پاره‌ای از قیدهای مکان اشعار نیما هستند که حکایت از واقعگرایی او دارند.

بر فراز دشت باران است. باران عجیبی! ریزش باران، سر آن دارد... که خزنده، که جهنده، از ره‌آوردش به دل یابد نصیبی (۴۵۸)

خشک آمد کشتگاه من / در جوار کشت همسایه / گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحل نزدیک / سوگواران در میان سوگواران» / قاصد روزان ابری! داروگ! کی می‌رسد باران؟ (۵۰۴)

۳) **قید حالت:** قید حالت در مجموع ۳۰ بار، برابر با ۱۱/۵ درصد، در آغاز اشعار نیما به کار رفته است که ۲۸ بار، واژه‌های مشترک با صفت این نقش را ایفا کرده‌اند و ۲ بار متمم‌های قیدی. قید حالت نسبت به قیده‌های مکان و زمان بسامد پایین‌تری دارد. شاید درباره دلایل آن بتوان گفت: ۱) واژه‌های مشترک با اسم، متمم‌های قیدی و جمله‌های وابسته قیدی از قابلیت ساختاری و ظرفیت معنایی کمتری در بازتاب حالات دارند. ۲) قیده‌های مکان و زمان با الگوی وصفی - روایی سازگارترند. ۳) قیده‌های مکان، به‌ویژه قید مکان به دلیل ثبات، عینیت، بازتاب سطح و کیفیت نظام‌های سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی، تأثیرگذاری بر بیننده، توجه نیما را بیشتر به خود جلب کرده و او با کاربرد گسترده آن در حقیقت، حال و روز انسان‌ها و چگونگی زیستن‌شان را روایت می‌کند. این قیده‌ها وضعیت مطلوبی از شخصیت‌های شعر نیما به دست نمی‌دهند و حالت‌های شاد، پویا و راضی از اوضاع اجتماعی را روایت نمی‌کنند و از این منظر می‌توان آنها را در دو مفهوم کلی جای داد: ۱) دلهره و اضطراب، مثل: اندیشه‌کنان (۵۱۶)، به‌تشویش (۳۳۲)، به‌شتاب (۲۷۴)، به‌شورش (۲۳۳)، به‌بغض (۲۹۲)، دل ز غم آزرده و نژند (۱۴۴) : شب به‌تشویش در گشاده. در او/ ناروایی به راه می‌پاید (۳۳۲)

بر سر قایقش اندیشه‌کنان قایق‌بان/ دایماً می‌زند از رنج سفر بر سر دریا فریاد: ... (۵۱۶)
 ۲) خلوت‌گزینی و انزوا، مثل: آواره (۲۲۲ و ۴۹۱)، بگریخته ز من (۴۰۶)، تنها (۲۲۴ و ۵۱۶)، خاموش‌وار (۴۳۲)، رمیده (۲۸۰)، شکسته‌وار (۲۹۵)، فرد (۲۲۲)، وامانده (۸۳) و هرزه‌درا (۵۰۸):

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازه جهان/ آواره مانده از وزش بادهای سرد/ بر شاخ خیزران/
 بنشسته است فرد (۲۲۲)

ول کنید اسب مرا/ راه توشه سفرم را و نمودزینم را/ و مرا هرزه درا / که خیالی سرکش/
 به در خانه کشانده است مرا (۵۰۸)

جدول شماره (۱). بسامد قیده‌های آغازین

درصد	بسامد	پ (قید حالت)	ب (قید مکان)	الف (قید زمان)	قیده‌های آغازین
۱۴/۹۵	۳۹	—	۸	۳۱	۱-۱. واژه‌های قیدی مشترک با اسم
۱۲/۲۶	۳۲	۲۸	۲	۲	۲-۱. واژه‌های قیدی مشترک با صفت
۶۷/۴۳	۱۷۶	۲	۱۳۸	۳۶	۳-۱. واژه‌های قیدی: متمم‌های قیدی
۵/۳۶	۱۴	—	۱	۱۳	۲. جمله‌های وابسته قیدی
۱۰۰	۲۶۱	۳۰	۱۴۹	۸۲	بسامد کل
	۱۰۰	۱۱/۵	۵۷/۸۰	۳۱/۴۲	درصد

۸-۳. انگیزه‌های کاربرد قیدهای آغازین

قید را می‌توان به بازیکن آزاد شعر همانند کرد که شاعر به مقتضای فضا آن را به بازی می‌گیرد و کارکردهای متنوعش را به ظهور می‌رساند. نیما ضمن به‌کارگیری بهینه ظرفیت‌های قید در آغاز اشعارش، به دلیل نیاز ماهوی توصیف و روایت به آن، قیدهای آغازین را یکی از عناصر الگوی وصفی-روایی اشعارش می‌گرداند. پژوهشگران برای وصف/توصیف، کارکردهای متعددی را مثل تجسم واقعیت، زیبایی‌آفرینی، نمادپردازی، بیان حال، یأس و نومیادی، اندوه و تنهایی و... برشمرده‌اند (پارسا، ۱۳۸۹: ۳۰۹-۳۲۰). اگرچه برای قیدهای آغازین هم به عنوان یکی از عناصر روایت و توصیف می‌توان انگیزه‌های متعددی ذکر کرد، برای رعایت اختصار و به فراخور اهداف این مقاله در ادامه، به بعضی از مهم‌ترین آنها پرداخته می‌شود.

۸-۳-۱. فضاسازی

داستان‌گونه‌گی شعر شگردهای چندی را می‌طلبد که فضاسازی یکی از آنهاست. بسیاری از توصیف‌ها در شعرِ روایی به مقصود فضاسازی شکل می‌گیرد؛ یعنی زمینه‌چینی برای القای یک حس و حال است؛ چنانکه در تعریف فضا گفته‌اند: «فضا اصطلاحی شایع و متداول برای حال و هوای معنوی، عاطفی، احساساتی یا عقلی است که بر یک اثر ادبی، نمایشنامه، فیلم یا حتی نقاشی حاکم و غالب است» (Gray, 1990: 27؛ به نقل از عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۹۸). اگرچه واژگان، لحن، توصیف و... را از عوامل فضاسازی می‌شناسند، از میان انواع واژگان، قید به خاطر گوناگونی معنا و ساختار می‌تواند نقش عمده‌ای در فضاسازی داشته باشد (عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۹۹) و با توجه به جایگاه تعیین‌کننده توصیف در فضاسازی، اساساً هر جا که توصیفی رخ می‌دهد، پای یک قید هم به میان کشیده می‌شود. نیما در آغاز اشعارش از قید مکان، زمان و حالت، چنان گسترده و متنوع بهره می‌برد که آن را به یکی از عناصر الگوی وصفی-روایی شعرش بدل می‌سازد.

۸-۳-۱-۱. فضاسازی با قید مکان

۱) سازگاری قید مکان با نگاه رئالیستی، به‌ویژه رئالیسم اجتماعی نیما، ۲) هدف نیما در بازنمایی واقعیت‌ها با رویکرد اقتصادی، فرهنگی و به‌ویژه سیاسی و اجتماعی، ۳) پیوند تنگاتنگ نموده‌ها و نشانه‌های مکانی حوزه‌های مختلف با جایگاه انسان، ۴) وحدت مکان و زمان در هنر و... موجب شده‌اند تا قیدهای مکان در آغاز اشعار نیما بیشترین بسامد را داشته باشند و او واقعیات و حقایق محیط زندگی انسان‌ها را در قالب توصیف‌های زیبا روایت کند؛ زیرا «نویسنده رئالیست می‌کوشد تمام ویژگی‌های واقعیت را آن‌گونه که هست و بدون توجه به زشتی یا ابتدال آنها، با نهایت دقت و بدون انحراف و پرده‌پوشی توصیف و تصویر کند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۴۵۶). نیما در شعر «مادری و پسری» (۳۲۶) که داستان فقر اقتصادی و دردِ گرسنگی مردمِ بینوا را روایت می‌کند، به منظور فضاسازی و تأثیرگذاری، شعرش را با قید مکان «در دل کومهٔ خاموش فقیر» آغاز می‌کند و برای تقویت تأثیرگذاری فضا بر خواننده و تأکید فقر، در همین بند کوتاه، سه قید: ۱) قید مکان «آنجا» ۲) قید حالت «دور از هرکسی» ۳) قید زمان «ز شب‌های دگر»، را به یاری «در دل کومهٔ خاموش فقیر» می‌آورد:

در دل کومهٔ خاموش فقیر/خبری نیست، ولی هست خبر/ دور از هر کسی آنجا، شب او/ می‌کند قصه ز شب‌های دگر

(همان)

به نظر می‌رسد نیما شعر را با هر قیدی که آغاز می‌کند، سایهٔ آن را، چه به صورت واژگانی و چه به صورت محتوایی تا پایان امتداد می‌دهد؛ یعنی پیوند عمودی ساختار و محتوا را حفظ می‌کند؛ چنانکه در همین شعر، نیما قید مکان «آنجا» و قید زمان «شب» را در بند دوم، «اندر آن خلوت جا» و «هر دمی» را در بند سوم، «در این کومهٔ خرد»، «این کومهٔ تنگ و خرد» و «وین زمان» را در بند چهارم می‌آورد و همینطور شعر با قیدهای «این گوشه، کومهٔ ویران، ویرانه و سرا» ادامه پیدا می‌کند و با دو قید مکان

«بالا و سوی بام» و تصویر نمادین دود دلی که از کوره کومه ویران بالا می‌رود، پایان می‌یابد: «در دل کوره همانگونه که بود/ همیشه‌ای چند به هم آمده جمع/ پک و پک می‌سوزد/ می‌رود دودش بالا، سوی بام» (۳۳۲)

شعر «آی آدم‌ها» (۳۰۱) که نیما ضمن طرح بی‌دردی، بیگانگی و غفلت انسان‌ها نسبت به یگدیگر، آنان را به بیداری، نوع دوستی و مسئولیت‌پذیری دعوت می‌کند، با قید مکان «بر ساحل» و «در آب/ دریا» شروع می‌شود:

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید! / یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان (۳۰۱)

«ساحل» در حقیقت نماد «جایگاه امن و آرام» کسانی است که نیازمندان و دردمندان را نمی‌بینند یا اگر می‌بینند برای‌شان اهمیتی قابل نیستند و «دریا» نماد «شهر یا کشور آشوبزده». شاعر برای ترسیم فضای تأثیرگذارتر، جمله اسنادی «شاد و خندانید» را نیز برای توصیف حالات خوش ساحل‌نشینان یا بی‌دردان می‌آورد- چنانکه در بند دوم «بساط دلگشا دارید» را آورده- و بدین طریق، بیگانگی و بی‌تفاوتی را سنگین‌تر و تأسف‌بارتر می‌نماید. جمله‌واره‌های «که بر ساحل نشسته شاد و خندانید» از لحاظ دستوری، جمله‌واره‌های وصفی وابسته به هسته، یعنی «آی آدم‌ها» بوده و قابل تأویل به صفت برای هسته یا منادا هستند: آی آدم‌های شاد و خندان بر ساحل نشسته! نیما در این شعر نیز قید مکان را با جایگزین‌ها و تکرارهایی چون: «روی این دریای تند و تیره و سنگین، در آب، بر ساحل، راه دور، ساحل آرام، آب‌های دور و نزدیک» ادامه می‌دهد و با استمرار صدای استمداد نیازمندان پایان می‌بخشد: از میان آب‌های دور و نزدیک/ باز در گوش این نداها: آی آدم‌ها... (۳۰۲)

۸-۳-۱-۲. فضا سازی با قید زمان

فضا سازی با قید زمان در هنرهای مختلف، از جمله سینما بر این اصل استوار است که حوادث در «زمان» اتفاق می‌افتند و دارای «بُعدِ زمان» اند؛ از طرف دیگر، افسانه‌ها و داستان‌های کهن به‌ویژه داستان‌های شفاهی همواره با «یکی بود، یکی نبود...» و «روزی و روزگاری بود...» روایت می‌شوند. می‌توان گفت نیما تحت تأثیر هنر نو و روایت کهن پاره‌ای از شعرهایش را با قید زمان آغاز و روایت می‌کند. قید زمان در مجموع ۸۲ بار آمده است و غالباً سه زمان روز، شب و صبح/ سحر را شامل می‌شود و از میان آنها، شب و مشتقات آن با ۲۷ بار، بیشترین بسامد را دارد و غالباً دارای معنای سمبلیک است؛ مثلاً شعر «پادشاه فتح» در فضای شب آغاز می‌شود و جامعه شب‌زده و ستم‌دیده‌ای را توصیف می‌کند که مردمش در صورت به ظهور رساندن اراده و عمل، می‌توانند مطالبات خود را به تحقق برسانند و «عمر شب (را) کوتاه» کنند (۴۲۶):

در تمام طول شب/ کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد/ وز درون تیرگی‌های مزور /
سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان درهم می‌آمیزد... (۴۲۴)

نیما ضمن تکرار «در تمام طول شب/ که در آن ساعت شماری‌ها زمان راست» (۴۲۸) و به پایان آوردن شعر با تکرار بند آغازین: «در تمام طول شب. آری/ کز شکاف تیرگی‌های به‌جامانده گریزان‌اند/ سرگران کارآوران شب...» (۴۳۰)، قید زمان «شب» را محور شعرش می‌گرداند و با تکرار و جایگزینی ترکیب‌های «شب دوشین، شب دیرین، سوت شب، خون شب دیرین، گردش شب، عمر شب، شب تاریک، تشویش شب و شبان کور باطن» چه در جایگاه اسم و چه در جایگاه قید، فضای شبانه را تیره‌تر و سنگین‌تر می‌نماید، اما هرگز از دمیدن روح شب‌شکنی و اعتماد به پیروزی پادشاه فتح غافل نمی‌شود:

اوست زنده، زندگی با اوست/ زاوست، گر آغاز می‌گردد جهان را، رستگاری (۴۲۹)

فضا سازی با قید زمان در بسیاری از شعرهای نیما عنصر اصلی محسوب می‌شود؛ مثلاً شعر «قو» (۱۱۴) با «صبح» آغاز شده است و در بندهای دیگر ادامه می‌یابد و شاعر در همان بند اول و نیز بندهای بعدی، قید مکان «دریا، جزیره‌های نهان و وسط سبزه خزه بسته» را نیز در کنار قید زمان قرار می‌دهد تا با وحدت آن دو، شعرش را تصویری و عینی گرداند. شعر «گرگ» با «زمستان» آغاز می‌شود و با قید مکان «تن کھسار» به وحدت زمان و مکان می‌رسد و در همان بند اول با جایگزینی قید زمان «در آن موسم»

و قید مکان «آن اطراف» تکرار می‌شوند: «زمستان چون تن کهسار یکسر / شود پوشیده از لبادۀ برف / در آن موسم کز آن اطراف دیگر / به گوش کس نیاید از کسی حرف» (۱۱۷). همچنین «فضای شب» بر سراسر شعر «مانلی» (۳۵۱) حاکم است و فقط در دو بند آغازین ۶ بار تکرار می‌شود.

۸-۳-۱-۳. فضا سازی با قید حالت

در پاره‌ای از اشعار نیما قید حالت وظیفه فضا سازی را به عهده دارد، مثلاً اگرچه در بند آغازین «ققنوس» (۲۲۲) قیدهای مکان «بر شاخ خیزران، بر گرد او و به هر سر شاخی» با قیدهای حالت «آواره و فرد» وحدت حالت و مکان را نقش می‌زنند، اما محوریت با قید حالت است؛ زیرا نیما در نماد ققنوس، داستان آوارگی و انزوای خود از سوی منتقدان تندرو را بازگو می‌کند:

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازه جهان / آواره مانده از وزش بادهای سرد / بر شاخ
خیزران / بنشسته است فرد / بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان (۲۲۲)

اگرچه در این شعر به استثنای «مست از رنج‌های درونی»، قید حالت چندان تکرار نمی‌شود، توصیف‌های عاطفی آن از حالات و روحیات راوی حکایت دارد.

«غراب» نیز از دیگر اشعاری است که تنهایی و خلوت‌گزینی نیما را حکایت می‌کند و «تنها» و «زرد از خزان» قیدهای حالتی هستند که با قرار گرفتن در کنار قید زمان «وقت غروب» و قید مکان «کهسار و ساحل» وظیفه این روایت را بر عهده دارند. بنابراین، غراب از جمله اشعاری است که سه قید مکان، زمان و حالت، یکجا در بند آغازین، وحدت زمان، مکان و حالت را خلق می‌کنند. در بند آغازین، «تنها» و «بر ساحل نشستن» دال‌هایی هستند که بر انزوا و خلوت‌گزینی شاعر دلالت دارند:

وقت غروب کز بر کهسار، آفتاب / با رنگ‌های زرد غمش هست در حجاب / تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب / وز دور
آب‌ها / هم‌رنگ آسمان شده‌اند و یکی بلوط زرد از خزان / کرده‌ست روی پارچه سنگی به سر سقوط (۲۲۴)

این حالت در بند پایانی نیز تکرار می‌شود تا نشانی بر تأکید انزوای شاعر باشد:

لیکن غراب / فارغ ز خشک و تر / بسته بر او نظر / بنشسته سرد و بی حرکت آنچنان به جای /
و آن موج‌های عبوس می‌آیند و می‌روند (۲۲۵)

۸-۳-۲. نمایشی و تصویری کردن

نیما به سبب آشنایی با تئاتر و سینما از آن دو تأثیر پذیرفته و آن را در سروده‌هایش به کار بسته است. از این رو، نمی‌گوید خواندن قناری زیباست، زیبایی خواندن را دیداری می‌کند. از رحیم و بخشنده بودن فرد نمی‌گوید، بلکه داستان را طوری روایت می‌کند که رحم یا بخشندگی تصویر شود (نیما، ۱۳۵۷: ۱۱۳)؛ زیرا می‌داند که قدرت تأثیر تصویر به مراتب از خبر بیشتر است. بنابر این، نیما در صدد عینیت‌بخشی اندیشه‌های شاعرانه خویش است و برای نیل بدین مقصود، ابزاری کارآمدتر از تصویرگری و نمایش نمی‌شناسد. او دیدن را بر شنیدن برتر می‌نهد و از همین منظر، بازنمایی واقعه یا صحنه را بر خبر دادن، مقدم می‌شمارد. اخوان از قول نیما می‌گوید: «نیما شنیدنی کردن امور ذهن را کم‌رنگ و کم‌اثر می‌داند و ابلاغ ذهنیات را به صورت خبر، کافی و وافی به مقصود نمی‌داند، بلکه نشان دادن تصویرهای عینی را طالب است و کار هنرمند را پیدا کردن همین تصاویر عینی و جلوه‌های مادی رابطه بین تأمل و خیالات گوینده و تأثر و پذیرش شنونده می‌داند» (۱۳۵۷: ۲۴۷). اندیشه نیما در این باره دقیقاً آگزیستانسیالیستی است؛ به دیگر سخن، نیما می‌کوشد با خلق فضای نمایش در شعر، به جای متوسل شدن به استدلال که خواننده را در تنگنا قرار می‌دهد، به خواننده آزادی بدهد تا فارغ از دغدغه‌هایی که در خواندن شعر کلاسیک دارد، شعر را بخواند و هر کس آزادانه به درکی دلخواه از شعر برسد و به گفته نیما «حقیقت در این ساختمان، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند، نه آن همه تکلفات شعری که قدما را مقید می‌ساخته است» (جبار، ۱۳۸۹: ۴۳۵).

سه عنصر زمان، مکان و حالت از دیرباز در هنر تئاتر و سینما مورد توجه بوده است و نیما تحت تأثیر آن، برای تصویری کردن شعرش، کاربرد آن سه را مناسب‌ترین شیوه می‌شناسد. هوشنگ گلشیری شعر «در پیش کومه‌ام» (۵۱۴) را نمایشی‌ترین شعر و مصداق شعر سکوت نیما می‌انگارد (۱۱: ۱۳۷۴) که عنصر غالب در نمایشی کردن آن، قیدهای مکان است:

در پیش کومه‌ام/ در صحنه تمشک/ بی خود بسته است/ مهتاب بی طراوت لانه (۵۱۴)

«ماخ اولاً» از جمله شعرهای تصویری زیباست که در آن قید مکان از نقش محوری برخوردار است و «نخستین چیزی که در آن به چشم می‌آید، چیرگی طبیعت و شدت وضوح عین یا تصاویر بیرونی بر ذهن یا تصاویر درونی است. نمایشی سراسر تصویری، همگام با حرکت و جنبش؛ یعنی برجستگی عنصر تصویر و حرکت که ویژگی بنیادین هنر سینماست. «شعر با نماهای مختلفی آغاز می‌شود» و مؤثرترین کاربرد در این نماها «مکان» است؛ زیرا نقش با اهمیتی در کلیت اثر ایفا می‌کند» (حدادی، ۱۳۸۹: ۵۷۷-۵۷۸). شاعر علاوه بر قید مکان از قید زمان «با شب تیره» و قید زمان تداومی «هر دم» و نیز قید حالت «بی سامان» در نمایشی کردن شعر بهره برده است:

«ماخ اولاً» پیکره رود بلند/ می رود نامعلوم/ می خروشد هر دم/ می جهانند تن، از سنگ به سنگ/ چون فراری شده‌ای/ (که نمی‌جوید راه هموار) / می تند سوی نشیب/ می شتابد به فراز/ می رود بی سامان/ با شب تیره، چو دیوانه که با دیوانه (۴۵۷)

تصویری بودن شعر «تو را من چشم در راهم» (۵۱۷) مرهون قید زمان «شباهنگام» است، ولی چون شاعر تصور می‌کند شاید «شباهنگام» به تنهایی نتواند تصویر مورد نظرش را نقش زند، از جمله وابسته قیدی «که می‌گیرند در شاخ «تلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی» نیز بسیار هنرمندانه بهره می‌برد و برای تأکید بر معنا و تقویت ظرفیت نمایشی، «شباهنگام» را تکرار و دو جمله وابسته قیدی دیگر، یکی «در آن دم که بر جا دره‌ها چون مرده ماران خفتگان‌اند» و دیگری «در آن نوبت که بنده دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام» را برای پرهیز از ملال و ایجاد تنوع، جایگزین «شباهنگام» می‌کند. علاوه بر همه اینها، جمله خبری «تو را من چشم در راهم» که در این شعر کوتاه سه بار تکرار شده، و با تبدیل «را»ی فک اضافه به کسره، به صورت «من چشم در راه تو هستم» در می‌آید؛ در حقیقت، حالت شاعر را تصویر می‌کند و این قبیل جمله‌ها را از لحاظ کارکرد- نه ساختار- می‌توان در حکم جمله‌های قیدی به شمار آورد. اگر تکنیک کاربرد جمله‌های وابسته قیدی (شباهنگام که، وقت غروب که...) را در کنار جمله‌های وابسته وصفی (نازک آرای تن ساق گلی/ که به جانم کشتم... / مرغ آمین دردآلودی است کآواره بمانده) (محمدی و دیگران، ۱۳۸۹: ۷-۸) در نظر بگیریم و بسامد آنها را استخراج کنیم، بدین نتیجه خواهیم رسید که این تکنیک دستوری یکی از ویژگی‌های سبکی نیماست.

۳-۳-۸. ضرورت وزن و قافیه

اگرچه ادعا بر این است که نیما ذهن و زبان شاعران را از اسارت وزن و قافیه رها کرده است، باید دانست که این رهایی مطلق نیست. نیما واقعاً مقید به وزن است و قافیه را نیز زنگ مطلب دانسته و در جایی که مطلب تمام شده باشد، در آوردن آن شک نمی‌کند؛ به‌ویژه در شعرهایی که در قالب چارپاره یا قطعه و مثنوی سروده، تقید به وزن و قافیه چشمگیرتر است. از این رو، گاه نشانند قید در آغاز اشعار علاوه بر فواید مذکور به جبر قافیه یا وزن نیز باز بسته است؛ مثل:

پای آبله ز راه بیابان رسیده‌ام/ بشمرده دانه دانه کلوخ خراب او (۴۵۲)

از لحاظ نحوی گاه جابه‌جایی و تقدم سایر عناصر کلام بر قید نیز به ضرورت وزن و قافیه مربوط می‌شود و صرفاً کارکرد معناگرایانه ندارد؛ مانند:

پاگرفته است زمانی است مدید/ ناخوش‌احوالی در پیکر من/ دوستانم رفقای محرم!

به هوایی که حکیمی بر سر، مگذارید/ این دل‌شوب چراغ/ روشنایی بدهد در بر من! (۵۰۳)

۹. نتیجه‌گیری

۱. الگوی نیما، در سرودن اشعار نو، الگوی وصفی - روایی است و ضرورت دارد که عناصر و مؤلفه‌های آن دقیقاً مشخص شود. بر اساس پژوهش حاضر، می‌توان قیدهای آغازین را یکی از عناصر الگوی مذکور دانست.
۲. سه قید مکان، زمان و حالت، بیشترین بسامد را در آغاز اشعار نیما داشته و دلالت بر اشراف نیما بر هنرهای تصویری و تجسمی، مثل سینما و تئاتر دارد که وحدت زمان و مکان را لازم می‌دانند.
۳. از میان قیدهای سه‌گانه مکان، زمان و حالت، قید مکان با ۱۴۹ بار کاربرد، برابر با ۵۷/۸۰ درصد، بیشترین بسامد را دارد و نشان می‌دهد: (۱) ساختارهای قید مکان نسبت به سایر ساختارها از نظر معنایی و موسیقایی قابلیت زیبایی‌آفرینی بیشتری دارند؛ (۲) قید مکان در شکل‌گیری الگوی وصفی - روایی شعر نیما نقش کارسازتری دارد و نگرش رئالیسم اجتماعی او را بهتر تصویر می‌کند.
۴. قید زمان با ۸۲ بار کاربرد، برابر با ۳۱/۴۲ درصد، بعد از قید مکان قرار دارد و بر سه معنای عمده دلالت می‌کند: (۱) زمان سمبلیک (۲) زمان خاطراتی (۳) زمان تقویمی.
۵. قید حالت با ۳۰ بار کاربرد و ۱۱/۵ درصد بسامد، نسبت به قید مکان و زمان کاربرد کمتری دارد؛ زیرا: (۱) واژه‌های مشترک با اسم، متمم‌های قیدی و جمله‌های وابسته قیدی از قابلیت ساختاری و ظرفیت معنایی کمتری در بازتاب حالات برخوردارند، (۲) قیدهای مکان و زمان با الگوی وصفی - روایی سازگارترند، (۳) قیدهای زمان و مکان، به‌ویژه قید مکان به دلایل مختلف رئالیستی، توجه نیما را بیشتر به خود جلب کرده و او با کاربرد گسترده آن در حقیقت، حال و روز انسان‌ها و چگونه زیستن‌شان را روایت می‌کند. از دیدگاه مفهومی قید حالت را می‌توان در دو دسته کلی جای داد: (۱) دلهره و اضطراب (۲) خلوت‌گزینی و انزوا.
۶. عمده‌ترین انگیزه‌های نیما برای کاربرد قیدهای آغازین، عبارت‌اند از: (۱) فضاسازی (۲) نمایشی و تصویری کردن (۳) ضرورت وزن و قافیه. قید مکان به دلایل زیر در فضاسازی و تصویری کردن اشعار نیما بیشترین نقش را دارد: (۱) سازگاری قیدهای مکان با نگاه رئالیستی، به‌ویژه رئالیسم اجتماعی نیما؛ (۲) هدف نیما در بازنمایی واقعیت‌ها (۳) پیوند تنگاتنگ نموده‌ها و نشانه‌های مکانی حوزه‌های مختلف با جایگاه انسان؛ (۴) وحدت مکان و زمان.

منابع

۱. آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). *روایت، ترجمه محمدرضا لیراوی*، تهران: سروش.
۲. اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۵۷). *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، تهران: توکا.
۳. _____ . (۱۳۷۶). *عطا و لقای نیما یوشیج*، چ ۳، تهران: زمستان.
۴. انوری، حسن و حسن احمدی گیوی. (۱۳۶۸). *دستور زبان فارسی*، ۲ جلد، ج ۲، چ ۳، تهران: فاطمی.
۵. باطنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی*، چ ۱۷، تهران: امیرکبیر.
۶. پارسا، شمس. (۱۳۸۹). *کارکرد توصیف در شعر نیما یوشیج*، نیما و میراث نو (مجموعه مقاله‌های دومین همایش ملی نیماشناسی)، ۳ جلد، ج ۱، بابلسر: دانشگاه مازندران.
۷. جبار، عظیم و آناهیتا مهرپور. (۱۳۸۹). *بررسی رویکردهای اگزیستانسیالیستی در اشعار نیما یوشیج*، نیما و میراث نو (مجموعه مقاله‌های دومین همایش ملی نیماشناسی)، ۳ جلد، ج ۱، بابلسر: دانشگاه مازندران.
۸. جورکش، شاپور. (۱۳۸۳). *بوطیقای شعر نو*، تهران: ققنوس.

۹. حدادی، نصرت‌الله. (۱۳۸۹). ماخ اولاً از چشم سینما، نیما ومیراث نو (مجموعه مقاله‌های دومین همایش ملی نیماشناسی)، ۳ جلد، ج ۱، بابلسر: دانشگاه مازندران.
۱۰. خیام‌پور، عبدالرسول. (۱۳۴۱). دستور زبان فارسی، ج ۴، تبریز: کتابفروشی تهران.
۱۱. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۱). نقد ادبی، ۲ جلد، تهران: امیرکبیر، چاپ سوم.
۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۸). ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)، تهران: توس.
۱۳. عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۶). کارکردهای هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۵، شماره ۱۸، ص ۷۷-۱۰۲.
۱۴. فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۵، شماره ۱۸، صص ۱۱۶-۱۰۳.
۱۵. گلشیری، هوشنگ. (۱۳۷۴). در ستایش شعر سکوت، تهران: نیلوفر.
۱۶. فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۲). دستور مفصل، چ ۳، تهران: سخن.
۱۷. محمدی، عباسقلی و دیگران. (۱۳۸۹). بررسی تکنیک‌های بیانی توصیف در اشعار نیما یوشیج، جستارهای ادبی، شماره ۱۶۸، صص ۱-۲۳.
۱۸. ۱۱- مشکوه‌الدینی، مهدی. (۱۳۷۰). دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری، مشهد: دانشگاه فردوسی.
۱۹. وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی. (۱۳۷۹). دستور زبان فارسی، ج ۱، تهران: سمت.
۲۰. یوشیج، نیما. (۱۳۵۷). حرف‌های همسایه، چ ۴، تهران: دنیا.
۲۱. _____ . (۱۳۶۸). درباره شعر و شاعری، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.
۲۲. _____ . (۱۳۷۱). مجموعه کامل اشعار، گردآورنده سیروس طاهباز، چ ۲، تهران: نگاه.