فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و یکم، زمستان ۱۳۹۲: ۱۶۱-۱۳۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۶/۱۳

سریویلی؛ زندانی تقابل‌های دوگانه
(بررسی تقابل‌های دوگانه در منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» اثر نیما یوشیج)

مرتضی محسنی *
سیاوش حق‌جو **
مرضیه حقیقی ***

چکیده

تقابل‌های دوگانه، مهم‌ترین اساس نظریهٔ ساختارگرایی است که نظریه‌پردازان این حوزه از آن در حوزه‌های مختلف زبان‌شناسی، روایت‌شناسی، فلسفه، مطالعات فرهنگی، انسان‌شناسی و روان‌شناسی بهره برده‌اند. «کلودلوی استروس» در انسان‌شناسی، از تقابل‌های دوگانه برای شناخت ساختار کلی ذهن انسان در پسِ اسطوره‌ها و اعمال مختلف فرهنگی سود جسته و معتقد است این تقابل‌ها، نخستین تلاش بشر برای ادراک محیط پیرامونش بوده است و هستی انسانی به طور کلی درگیر این دوشاخگی‌های اجتناب‌ناپذیر است. در پژوهش حاضر، اندیشه‌های استروس برای خوانش منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» *نیما یوشیج* به کار گرفته شده است. در این منظومه، سریویلیِ شاعر، در تقابل با شیطانی است که با تمام زمینه‌های فکریِ وی در تعارض است. تقابل‌هایی مانند روستا/ شهر، طبیعت/ فرهنگ، تجدّد/ سنّت و به طور کلی خودآگاهی و ناخودآگاهی در این منظومه، به صورت جدال شاعر و شیطان به تصویر درآمده است. سریویلی در این منظومه، گرفتار کشمکش و تعارض‌هایی است که در گفت‌وگو با شیطان به بار نشسته و این جدال دائمی تا پایان شعر ادامه یافته است. ذهن سرکش نیما، با استفاده از تقابل‌های دوگانه به بیان مهم‌ترین تفاوت‌ها، تضادها و تعارض‌های

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران mohseni@umz.ac.ir
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران s.haghjou@umz.ac.ir
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران marziehhaghighi865@yahoo.com

اندیشه‌ای خود با صاحبان قدرت سیاسی پرداخته است. قدرتمندانی که اندیشه‌های آنان با نماد شیطان به عرصهٔ خودآگاهی شاعر درآمده است.

واژه‌های کلیدی: نیما یوشیج، خانهٔ سریویلی، کلودلوی استروس، ساختارگرایی، تقابل‌های دوگانه.

مقدمه

نیما یوشیج، پدر شعر نو و از شاعران برجستهٔ سمبولیسم اجتماعی است که با رویکـردی جامعه‌نگر و مردم‌مدار سعی داشت زبان شعر خود را به زبان نثر امروز نزدیک کنـد. نیمـا در تقابل با ساختار فکری ادبیات کلاسیک که مشروعیت سخن را در نزدیـک شـدن بـه ساحت شعر و همسویی با نظم می‌دانست، بر آن بود تا با روی آوردن بـه بیـان روایـی و نمایشی و آمیختن زبان شعر با زبان نثر، طرحـی نـو در ساختـار شـعر فارسـی بـرای پاسخ‌گویی به نیاز زمان ایجاد کند. منظومهٔ «خانهٔ سریویلی»، نخستین منظومهٔ داسـتانی بلند نیما یوشیج است که تحت تأثیر چنین انگاره‌ای، در قالبی آزاد و همسو بـا روایـت و بیان منثور سروده شده است. این منظومهٔ روایی بر پایهٔ گسترهٔ وسیعی از گفـت‌وگوهـای میان سریویلی و شیطان شکل گرفته که اندیشهٔ مرکزی آن، جدال شاعر و شیطان است. نیما یوشیج، «خانهٔ سریویلی» را بهترین اثر خود مـی‌دانـد (جـورکش، ۱۳۸۳: ۱۲۵) و در آن تضادها و تقابل‌های اندیشگی خویش را در قالـب جـدال و سـتیز سـریویلی (نمـاد خـود شاعر) با شیطان (نماد اندیشه‌های مخالف و مقابل) بـه تصـویر مـی‌کشـد. از ایـن‌رو ایـن منظومه بیانگر اساسـی‌تـرین مضـامین فکـری نیمـا و در عـین حـال بازتابنـدهٔ اندیشـهٔ تقابل‌گرای نیما یوشیج است.

به همین منظور در ایـن پـژوهش، تقابـل‌هـای موجـود در ایـن منظومـه بـا نظریـهٔ تقابل‌های دوگانهٔ «کلود لوی استروس» بررسی شده است. از آنجا کـه در منظومـهٔ «خانـهٔ سریویلی» با ژرف‌ساختی اسطوره‌ای و فضایی نمادین روبه‌رو هسـتیم و نظریـهٔ اسـتروس نیز معطوف به بررسی ساختاری اسطوره است (ر.ک: استروس، ۱۳۷۳: ۱۳۵- ۱۶۰)، کاربسـت نظریهٔ او در شناخت ساختار تقابلی این اثر می‌تواند بسیار راه‌گشا باشد.

پیشینهٔ پژوهش

بر اساس بررسی‌های به عمل آمده، تاکنون به تقابل‌هـای دوگانـه در منظومـهٔ «خانـهٔ سریویلی» نیما به طور ویژه پرداخته نشده است. اما برخی پژوهشگران در بررسی روایـت و ساختار این منظومه، اشارهٔ مختصری به بحث تقابل در این منظومه داشته‌اند. از جملـهٔ این پژوهش‌ها می‌توان به کتاب‌های «خانه‌ام ابری اسـت» از تقـی پورنامـداریان (۱۳۷۷) و

«بوطیقای شعر نو» اثر شاپور جورکش (۱۳۸۳) و مقاله‌هایی مانند «تحلیل منظومهٔ خانهٔ سریویلی نیما بر اساس نظریهٔ ریخت‌شناسی پراپ» (محسنی و خبازی، ۱۳۸۹)، «تحلیل ساختاری شعر عقاب خانلری و خانهٔ سریویلی نیما یوشیج بر اساس نظریه‌های برمون و گریماس» (آقاخانی و دیگران، ۱۳۹۱)، «وای برمن پلی برای خانهٔ سریویلی» (حسن‌لی، ۱۳۹۰) و مقالهٔ «سریویلی و جست‌وجوی تباهِ ارزش‌های متعالی» (پرستش، ۱۳۷۸) اشاره کرد. اما در این پژوهش، تقابل‌های دوگانه در منظومهٔ خانهٔ سریویلی بر اساس نظریهٔ ساختارگرایی *کلودلوی استروس* بررسی شده است.

روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی بوده و واحد پژوهش، منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» از نیما یوشیج با تکیه بر نظریهٔ ساختارگرایی کلود لوی استروس است.

مفاهیم نظری

نظریهٔ تقابل‌های دوگانه

اصطلاح تقابل‌های دوگانه[1] را نخستین‌بار «نیکلای تروبتسکوی»، واج‌شناس روسی مطرح کرد. تروبتسکوی از تقابل در واج‌شناسی و آواشناسی بهره برد و به تقابل میان واج‌های واک‌دار/ بی‌واک، غنّه/ غیرغنّه و... پرداخت (مارتینه، ۱۳۸۰: ۱۱۳). پس از او، این اصطلاح در حوزهٔ وسیعی از نوشته‌های نظریه‌پردازان قرن بیستم، اعم از نظریه‌های زبان‌شناسی و نقدهای ادبی مبتنی بر ساختارگرایی و پساساختارگرایی، انسان‌شناسی و... استفاده شد.

«فردینان دوسوسور»، بنیان‌گذار زبان‌شناسی ساختاری، زبان را نظام تفاوت‌ها دانسته و می‌گوید تقابل اجزای مختلف زبان، به آنها هویت می‌بخشد (کالر، ۱۳۸۲: ۷۷). سوسور در نظریات خود به تقابل زبان/ گفتار، دال/ مدلول، محور هم‌نشینی/ محور جانشینی و... پرداخت. به نظر سوسور، زبان از مجموعه‌ای از نشانه‌ها تشکیل شده که وقتی نشانه‌ای

1. Binary Opposition

در تقابل با نشانهٔ دیگر قرار بگیرد، معنا پیدا کرده و این تقابل رفع ابهام می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۹۸- ۱۹۹).

«رومن یاکوبسن» با تأثیرپذیری از نظریات تروبتسکوی و سوسور، تقابل‌های دوگانه را در ذات زبان نهفته دانسته و گفته است: «دانستن این تقابل‌ها نخستین کنش زبانی است که کودک می‌آموزد» (احمدی، ۱۳۸۶: ۳۹۸). به نظر یاکوبسن، گونه‌های متعدد و متنوع زبان‌پریشی و اختلال‌های زبانی از اختلال در توانایی گزینش و جانشین‌سازی یا توانایی ترکیب و تلفیق ناشی می‌شود (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۱۱۵- ۱۱۶). وی در نظریهٔ زبان شعری خود از این اندیشه کمک گرفت و تقابل مجاز (محور هم‌نشینی) و استعاره (محور جانشینی) را عامل اصلی در زبان شعری دانست (اسکولز، ۱۳۷۹: ۵۱).

یاکوبسن، حلقهٔ اتصال فرمالیست‌ها و ساختارگرایان بود. آشنایی او با کلودلوی- استروس سبب شد نظریات او ابتدا بر استروس و به دنبال او بر سایر ساختارگرایان تأثیر گذارد. استروس از نظریهٔ تقابل‌های دوگانه در انسان‌شناسی ساختاری سود جست و نظریات او مورد توجه ساختارگرایان متأخّر واقع شد. «رولان بارت» با الهام از نظریات استروس، در بررسی پدیده‌های اجتماعی چون مد لباس، انواع غذا، انواع نوشیدنی و... به نقش تقابل در کشف معنای نشانه‌های متقابل پرداخت (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۰). تقابل‌های دوگانه در روایت‌شناسی نیز مورد توجه است. «تزوتان تودوروف» و «آ.ژ.گریماس» از ساختارگرایانی هستند که از مفهوم تقابل‌های دوگانه در تحلیل روایت بهره برده‌اند.

تقابل‌های دوگانه در پساساختارگرایی و به‌ویژه نظریهٔ شالوده‌شکنی «ژاک دریدا» نیز مورد توجه قرار گرفته است، با این تفاوت که دریدا با دیدگاهی انتقادی بدان نگریسته است. دریدا معتقد است اندیشه‌های فلسفی- علمی و زیربنای تفکر غربی در زندانی دوقطبی قرار دارند و بر اساس محورهای تقابل‌های دوگانه می‌چرخند و هرگز هیچ‌یک از این دو قطب به تنهایی وجود نداشته و همواره یکی به دیگری منجر شده است. به زعم او، این لوی استروس نبود که برای اولین بار خود را زندانی این مقولات دوقطبی کرده، بلکه سابقهٔ این گرایش به دوران افلاطون بازمی‌گردد. از جمله: حضور در برابر غیاب، حقیقت در برابر مجاز، ذهن در برابر عین، روح در برابر جسم، فرهنگ در برابر طبیعت، مرد در برابر زن، نوشتار در برابر گفتار و امثال آن، همواره اندیشهٔ متافیزیکی را به خود

مشغول داشته و در بیشتر موارد، یکی از این دو مفهوم مستلزم نفی دیگری بوده است و در این نظام سلسله‌مراتبی، همواره یک قطب بر دیگری برتری یافته است (ضیمران، ۱۳۷۹: ۱۳- ۱۴).

دریدا در نظریهٔ خود بر واژگونه‌کردن پایگان (سلسله‌مراتبِ) همهٔ تقابل‌های دوگانه تأکید می‌ورزد (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۷۰). او مدعی نیست که بتوان خارج از چارچوب این تقابل‌های دوگانه اندیشید. چون این انگیزه عمیقاً با تاریخ انسان آمیخته است و به طور کلی نمی‌توان آن را ریشه‌کن کرد و یا از آن چشم پوشید، اما می‌توان این نظام سلسله‌مراتبی را ساخت‌شکنی کرد (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۸۳).

کلودلوی- استروس و تقابل‌های دوگانه

لوی- استروس، پایه‌گذار انسان‌شناسی ساختاری است که در سال ۱۹۵۸ در کتاب «انسان‌شناسی ساختاری» به تشریح این مکتب پرداخت. استروس معتقد است اساطیر، تلاشی دیالکتیکی برای یافتن معنایی از میان اطلاعات بی‌نظم و درهمی هستند که طبیعت ارائه می‌دهد. این تلاش اساطیر، تخیّل انسان را گرفتار یک سلسلهٔ دوگانگی[1] می‌کند. هر دوگانگی (مثل مؤنث/ مذکر) تنشی به وجود می‌آورد که تنها با استفاده از یک عبارت واسط (مثل نروما: موجود دوجنسی) قابل رفع است. اما این عبارت جدید، به نوبهٔ خود نیمی از یک دوگانگی جدید خواهد شد، مثل: بی‌جنسی/ نروما (استروس، ۱۳۷۶: ۱۳).

استروس می‌خواهد بداند نیاکان بدوی بشر چگونه طی فرایند تکامل خود، نخستین‌بار به جهان اطرافشان معنی بخشیدند. از نظر او، یکی از عملکردهای بنیادین ذهن آدمی، خلق تقابل‌هاست و تقابل‌های دوگانه زیربنای فرهنگ را می‌سازد. استروس معتقد است ساختار تفکر بدوی بر تقابل استوار است و نیاکان ما با فراگرفتن اشکال اولیهٔ زبان، گویی طبقه‌بندی جهان خود را آغاز کردند. این طبقه‌بندی به شکلی بسیار ابتدایی صورت گرفت و همواره مبتنی بر حضور و غیاب بوده است: روشنایی/ تاریکی، دست‌ساز/ طبیعی، بالا/ پایین، پوشیده/ برهنه، مقدس/ نامقدس و... به باور استروس، مردان و زنانی که پیش از تاریخ زندگی می‌کردند، تجربه‌هایشان را حول تقابل دوگانهٔ

1. dualism

مثبت/ منفی (+/-) سامان می‌دادند (برتنس، ۱۳۸۴: ۷۷- ۷۸).

استروس در تحلیل اسطوره از نظریات زبان‌شناسی بهره می‌گیرد و معتقد است اسطوره مانند هر زبان دیگری، از واحدهای سازنده‌ای فراهم آمده و دریافت معنای یک اسطوره به شیوهٔ ترکیب عناصر سازندهٔ آن بستگی دارد (استروس، ۱۳۷۳: ۱۳۹). او در تحلیل ساختاری دوگانگی‌های موجود در اساطیر، اسطوره را شکلی از زبان می‌داند و می‌گوید: «زبان ما را قادر می‌سازد تا بکوشیم خودمان و دنیایی را که در ذات خود یک‌پارچه است، با تحمیل دیالکتیک‌ها، دوشاخگی‌ها یا ساختارهای دوگانه روی واژه‌ها بشناسیم. در پشت زبان، ماهیت دوتایی مغز قرار دارد: راست/ چپ، خوب/ بد، زندگی/مرگ. این دوشاخگی‌های اجتناب‌ناپذیری‌اند که مغز تولید می‌کند و دارای دو بخش هستند که دو چشم و دو دست را کنترل می‌کنند. ما در ذات خود موجودات دو نیمه‌ای هستیم که واژه‌ها را همچون کامپیوتر تنظیم می‌کنیم. عقل سلیم‌مان دوتایی است. به نظر می‌رسد که برای پرداخت یک تجربه، ساده‌ترین و کارآمدترین راه، تقسیم آن به دو نیمه است و سپس تقسیم هر یک از نیمه‌ها به دو نیم دیگر. به سخن دیگر: آرایش مجدد هر سؤال به نحوی که فقط دو پاسخ ممکن برایش باقی بماند: آری یا خیر» (استروس، ۱۳۷۶: ۱۳- ۱۴).

وی پاره‌های حاصل از این تجزیه را واحد اسطوره‌ای[1] می‌نامد که معادل واج[2] در زبان‌شناسی است. این واحدها، مانند واحدهای اساسی زبان در قالب تقابل‌های دوگانه سازمان می‌یابند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۴۳). استروس حتی برای مسائل مربوط به آشپزی، این تقابل‌ها را در نظر می‌گیرد: پخته/ خام، تازه/ فاسد، مرطوب/ سوخته و... . از نظر او، ما می‌توانیم در پس تمام اعمال فرهنگی، ساختار عمیقی از تقابل‌های دوگانه را که منعکس‌کنندهٔ ساختار کلی ذهن انسان است، بیابیم (استیور، ۱۳۸۳: ۱۵۹). نظریهٔ استروس، جنبه‌های تئوریک تحلیل اسطوره را تغییر داده و به زعم *کرک*[3] «باروری عقاید وی، در قیاس با سترونی تقریباً همهٔ دیگر برخوردهای اخیر با اساطیر از جنبهٔ تئوریک، شایستهٔ مطالعه و بحث بسیار است» (بهار، ۱۳۸۴: ۳۶۷). منظومهٔ خانهٔ سریویلی نیز متنی

1. mytheme
2. phoneme
3. G.S.Krik

اسطوره‌محور و نمادین است که قابلیت بررسی از دیدگاه مورد نظر را دارد. از این‌رو در ادامه با رویکرد ویژه به نظریهٔ استروس، این منظومه تحلیل می‌شود.

تقابل‌های دوگانه در منظومهٔ «خانهٔ سریویلی»

منظومهٔ «خانهٔ سریویلی»، شرح ناتمام داستان زندگی سریویلیِ شاعر (= نیما) است که در ابتدای منظومه از زبان خود نیما به طور مختصر اینگونه بیان شده است:

«سریویلیِ شاعر با زنش و سگش در دهکدهٔ ییلاقی ناحیهٔ جنگلی زندگی می‌کردند. تنها خوشی سریویلی به این بود که توکاها در موقع کوچ کردن از ییلاق به قشلاق در صحن خانهٔ با صفای او چند صباحی اتراق کرده، می‌خواندند. اما در یک شب طوفانی وحشتناک، شیطان به پشت در خانهٔ او آمده، امان می‌خواهد. سریویلی مایل نیست آن محرّک کثیف را در خانهٔ خود راه بدهد و بین آنها جرّ و بحث درمی‌گیرد. بالاخره شیطان راه می‌یابد و در دهلیز خانهٔ او می‌خوابد و موی و ناخن خود را کنده، بستر می‌سازد. سریویلی خیال می‌کند دیگر به واسطهٔ آن مطرود، روی صبح را نخواهد دید. به عکس، صبح از هر روز دلگشاتر درآمد، ولی موی و ناخن شیطان تبدیل به ماران و گزندگان می‌شود و سریویلی به جاروب کردن آنها می‌پردازد. او همین‌طور تمام ده را پر از ماران و گزندگان می‌بیند و برای نجات ده می‌کوشد. در این وقت، کسان سریویلی خیال می‌کنند پسر آنها دیوانه شده است و جادوگران را برای شفای او می‌آوردند. باقی داستان، جنگ بین سریویلی و اتباع شیطان است. خانهٔ سریویلی خراب می‌شود و سال‌ها می‌گذرد. مرغان صبح، گل با منقار خود از کوه‌ها آورده، خانهٔ او را دوباره می‌سازند. سریویلی دوباره با زنش و سگش به خانهٔ خود بازمی‌گردد. اما افسوس دیگر توکاهای قشنگ در صحن خانهٔ او نخواندند و او برای همیشه غمگین ماند» (یوشیج، ۱۳۷۵: ۳۶۱- ۳۶۲).

اما این روایت با اصل منظومه چند تفاوت اساسی دارد. در منظومهٔ خانهٔ سریویلی، نام و نشانی از زن و سگ سریویلی نیست و شاعر تنها در کلبهٔ خویش با شیطان روبه‌رو

می‌شود. همچنین پایان منظومه ناتمام رها می‌شود و در پایان شعر، از بازسازی خانهٔ سریویلی به دست مرغان صبح خبری نیست و شعر با ستیز شاعر و شیطان به پایان می‌رسد: «بین من جنگی است با شیطان» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۹۴).

بنابراین اندیشهٔ تقابلی، ساختار منظومه را به پیش می‌برد و این تقابل در ساختار، محتوا، اندیشه، زبان و... قابل ردیابی است. تقابل در دیدگاه ساختارگرایان، ابزاری برای دستیابی به معناست. هرچند پساساختارگرایانی نظیر دریدا، به نقد دیدگاه متافیزیک غرب پرداختند و استفاده از تقابل برای رسیدن به معنا را متافیزیک حضور خوانده و معتقدند همواره معنا به تأخیر می‌افتد، در نظریهٔ ساختارگرایی استروس، یافتن تقابل‌های دوگانه، عاملی برای رسیدن به معناست. در منظومهٔ خانهٔ سریویلی نیز شاعر با کشف روابط تقابلی میان عناصر، سعی در القای معنای مورد نظر خویش داشته است؛ به طوری که می‌توان تقابل را مهم‌ترین رکن سخن نیما در این منظومه به حساب آورد که در ادامه بدان پرداخته خواهد شد:

تقابل وضعیت مطلوب گذشته/ وضعیت نامطلوب حال

بنا بر آنچه در نظریهٔ استروس آمده است، ایجاد تقابل‌های دوگانه، نخستین تلاش بشر برای ادراک هستی است و این شناخت، یک سلسله دریافت‌هایی را در بر می‌گیرد که بر تقابل دو مفهوم متضاد استوار است. بدین معنی که شناخت یک مفهوم مستلزم درک مفهوم متقابل آن است. اما این تقابل‌ها با حضور و غیاب عناصر متقابل برجسته می‌شوند و با غیبت یک مفهوم، معنای متقابل آن حضور می‌یابد و این مسئله، اساس ادراک آدمی قرار می‌گیرد. در منظومهٔ «خانهٔ سریویلی»، شاعر با توصیف وضعیتی مطلوب از کوهستان و ساکنین آن، شعر را آغاز می‌کند:

«ساکنین دره‌های سردسیر کوهساران شمال/ آن زمان در حال آرامش/ زندگی‌شان بود./ وز فریب تازهٔ زشت بدانگیزان/ فکرت آنان نمی‌آشفت. از این‌رو/ بود در آن جایگه سرگرم هر چیزی به کار خود./ ...**سریویلی**، آن یگانه شاعر بومی هم/ کرده خو با زندگی روستایی در وثاق خود/ زندگی می‌کرد/ شاد و خرم» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۵۵- ۵۶).

در چنین وضعیت مطلوبی، توکاهای خوش‌آواز در صحن سرای سریویلی، نغمه‌های شیرین ساز می‌کردند و «از آنها سریویلی را به دل می‌بود لذت‌ها» (همان: ۵۷). اما دیری نمی‌پاید که این وضعیت آرمانی و مطلوبِ شاعر، با هجوم حیله‌جوی مزوّر در شبی طوفانی به نامطلوبی می‌گراید و موجبات آشفتگی، غم و اندوه سریویلی را فراهم می‌آورد و آرمان‌شهر شاعر را ویران می‌کند. نیما، شاعر جامعه‌گرا، در قبال تعهدی که نسبت به اجتماع و مردم عصر خویش احساس می‌کند، بر آن است تا به زبان و بیانی سمبلیک، پرده از واقعیات اجتماعی بردارد و در این مسیر، با کمک گرفتن از اندیشه‌ها و باورهای اسطوره‌ای به شعرش غنای بیشتری می‌بخشد. برجسته‌ترین باور اسطوره‌ای که در این منظومه به صورت نمادین به آن پرداخته شده، اسطورهٔ نبرد اهورامزدا و اهریمن به صورت تقابل میان خوبی و بدی است که پیشینه‌ای عمیق در فرهنگ و اساطیر ایرانی دارد.

مطابق باور اسطوره‌ای ایرانی، جهان عرصهٔ کارزار و تقابل دو بن آغازین و متضاد خیر/ شر یا اهورا/ اهریمن است که این دوگانه‌انگاری نوعی تعارض میان خوب و بد را در پی دارد. این پنداشت که به باور «نیبرگ»، اندیشه‌ای آریایی است و به دورهٔ هند و ایرانی می‌رسد (نیبرگ، ۱۳۸۳: ۲۲)، هستهٔ اصلی تفکرات اسطوره‌ای کهن را می‌سازد. مطابق اساطیر، جهان آفرینش در آغاز، یک دوره حیات اهورایی و فارغ از دغدغه‌های اهریمنی داشته که در این وضعیت، همه چیز ایده‌آل و نیک و مطلوب بوده است. اما هجوم شرور و آفریده‌های اهریمنی، این تقدّس و آرامش جهان مطلوب را از بین برده و جهان، غرق در تیرگی و تاریکی می‌شود. تا اینکه دوباره عناصر اهورایی به فکر نجاتِ آفرینش نیک می‌افتند و برای پالودن جهان برمی‌خیزند. با این درگیری و مبارزه، هستی شکل می‌گیرد. با پیروزی نهایی خوبی بر بدی، جهان به پالودگی و عصر طلایی و آرمانیِ نخستین بازمی‌گردد[۱].

از این‌رو جهان‌بینی اسطوره‌ای بر این بنیاد استوار است که هدفِ آفرینش، رسیدن به دنیایی پاک و بی‌آلایش آغازین است و این اندیشه، یکی از رویکردهای مهم تفکّر آرمان‌شهری است. اندیشهٔ آرمان‌شهری، دو رویکرد مهم در پی دارد. یکی گذشته‌گرا که خواهان بازگشت به جهان زهدان‌مانند آرام و ساکت است که در ادبیات فارسی در قالب بهشت این‌جهانی یا کهن‌الگوی شهر پردیسی جلوه می‌کند. دیگری آینده‌نگر است که

«طرح آرمان‌شهر را به صورت جامعهٔ کامل آینده می‌پرورد و به مردمان وعدهٔ زندگی کامل، بری از زشتی‌ها و پلشتی‌های جوامع کنونی را می‌دهد» (اصیل، ۱۳۸۱: ۳۵).

بنابراین آرمان‌شهر، همیشه به معنای آرزوی رسیدن به شهری دست‌نیافتنی و خیالی نیست. گاهی بازگشت به خاطرات خوشِ گذشته و حسرت دوردست‌های زندگیِ ایده‌آل و فارغ از درد و رنج و غم و اندوهِ گذشته، تجلّی دنیای آرمانی شاعر است. نیما این دنیای آرمانی را در کوهساران شمال جست‌وجو می‌کند و تقابل وضعیت مطلوب گذشته/ وضعیت نامطلوب حال در شعر او، به صورت تقابل روستا/ شهر درآمده و هجوم شهرنشینی با نماد حملهٔ شیطان به سوی کلبهٔ سریویلیِ شاعر که در کوهستان از گزند بدی و شرور در امان بود، نشان داده شده است. این حس نوستالژیک که نیما نسبت به روستا و کوهساران شمال دارد، برآمده از روحیهٔ رمانتیک نیما و بازتابی از اندیشهٔ رمانتیسمی شاعر است که به طور فراگیر در شعر نیما قابل ردیابی است.

نیما سخت دلبستهٔ روستا، کوهستان و طبیعت بود. نگاه او نسبت به طبیعت، نگاه یک سیاحت‌گر به ستوه آمده از شهر و زندگی دور از طبیعت یا نگاه یک ستایش‌گر طبیعت نیست، بلکه نگاه موجودی است که در خود طبیعت و با خود طبیعت زنده است و در آن می‌میرد. در خود طبیعتِ روشن و تاریک، رها و گرفتار، تلخ و شیرین، زیبا و دردمند است. بخشی از کل هستی تفکیک‌ناپذیر انسانی- طبیعی که هیچ‌چیز این انسان و طبیعت از هم جدایی‌پذیر نیست. همچنان که هیچ نمود طبیعت از دیگری مجزا نیست (مختاری، ۱۳۷۸: ۲۰۲).

نیما در نامه‌های خود دربارهٔ لزوم وجود تقابل در هستی می‌گوید: «بد هم دارای منافع است. اگر بد وجود نمی‌داشت، قسمتی از منافع این کارخانه معدوم بود» (یوشیج، ۱۳۵۶: ۱۲۸- ۱۲۹). نیما هرچند در منظومهٔ خانهٔ سریویلی در جدال با شرور قرار می‌گیرد، وجود بدی و شر را بایستهٔ هستی می‌داند. نیما در وجود خویش در جدال دائمی با شیطان است و در گفت‌وگوی با شیطان، او را منشأ شر و بدی می‌داند و خود را آشنا با نیرنگ‌ها و فریب او نشان می‌دهد:

«هر دلیری کز تو ناشی می‌شود/ از به کار افکندن آن حیله‌های کج برای توست./ جنگ را تنها تو از بهر به هم بد کردن مخلوق می‌خواهی/ تا توانی از ره آن سود خود جویی» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۷۹).

شیطان وقتی می‌بیند سریویلی نسبت به حیله‌های او هشیار است و نمی‌تواند از عهدهٔ سریویلی برآید، از همهٔ تمهیدات خود استفاده می‌کند و او را از سرشت دوگانهٔ جهان و تقابل عناصر ناساز در هستی می‌ترساند:

«من گرفتم راست باشد این سراسر گفته‌های تلخ.../ زندگانی بی‌دروغ و کاست باید باشد آیا؟.../کهنه گیتی با بدی‌هایش بپیوسته/ زندگانی نیست جز آلودگی‌ها./ اولش کوشیدن بسیار/ آخرِ آن نکبت فرسودگی‌هایی» (همان: ۸۰- ۸۱).

اما سریویلی از سرشت دوگانهٔ جهان آگاه است:

«من جهان را با سراسر داوری‌هایش به هر گونه/ زیر پای خود نهادستم/ پس به روی داوری‌های جهان و زندگی‌های جهانی/ گوشه‌ای را دل بدادستم/ تا نکوتر بینم اندر حال گیتی» (همان: ۸۲).

نیما نسبت به دوگانگی‌ها و تقابل‌های موجود در طبیعت، دیدگاهی انتقادی ندارد، بلکه این ویژگی را بایستهٔ طبیعت می‌داند و به آن خو گرفته است. شیطان سعی می‌کند با انگشت گذاشتن بر این ویژگی طبیعت، نیما را از آن دور کند و به سوی خواستهٔ خویش سوق دهد. اما نیما با این جنبه از دوگانگی‌های طبیعی دمساز است و در واقع همین جنبه از طبیعت است که ذهن نیما را به سوی تقابل‌های دیگری سوق می‌دهد. مشکل نیما تقابلی است که زندگی شهری با زندگی روستایی ایجاد کرده و فضای بکر طبیعت را با مظاهر فرهنگ و تمدن شهری آلوده است. شیطان در این تقابل، نماد تمدّن نوین و نماینده و سمبل زندگی شهری یا جهان مدرن است که هدفش، کشاندن سریویلی به سوی آن نوع از زندگی است که نیما از آن می‌گریزد (فلکی، ۱۳۷۳: ۵۲).

نیما با انس با طبیعت، هستی را مسخّر خود می‌داند که می‌تواند آنگونه که خود دوست دارد بر غم و شادی‌هایش احاطه داشته باشد و عواطف طبیعی خود را که برآمده از ماهیت زندگی است، مدیریت کند. اما زندگی شهری در تقابل و تضاد بنیادی با این

اندیشه است و آرامش نسبی او را بر هم می‌زند. نیما، شیطان را به تمسخر از مردمان شهرهای دور می‌داند: «عجبا! که مردم آن شهرهای دور/ دوست می‌دارند/ گوشه بگرفته کسان را» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۵۹) و این مردمان را کوردیده مردمی می‌پندارد «که نمی‌جویند هرگز روی گلشن» (همان: ۶۰).

از همین روی است که نیما راه یافتن این مظهر شهرنشینی و جهان جدید به درون روستا و کوهستانش را برنمی‌تابد و می‌گوید:

«من از این پس بایدم زی کوه‌های دور رفتن/ از مکانی که ددی شد آشنا با آن به در رفتن» (همان: ۶۲).

در واقع در این شعر، زندگی روستایی با زندگی شهری و طبیعت روستا با فرهنگ و تمدن جدید شهری در تقابل قرار گرفته است. او دوگانگی‌های ناگزیر هستی را دوست می‌دارد، اما تقابلی که شهرنشینی نسبت به دنیای باصفا و بی‌دغدغهٔ روستا ایجاد کرده، روحش را آزرده می‌کند و از آن با نماد شیطان سخن می‌گوید. به باور استروس، دوشاخگی‌های اجتناب‌ناپذیر در طبیعت، بشر را قادر می‌سازد تا درک بهتری از محیط پیرامون خویش به دست آورد و نیما به این درک عمیق از هستی رسیده است؛ ولی بر آن است تا با تکیه بر باورداشت‌های خویش دربارهٔ اجتماع و عواطف خود قضاوت کند و نگرش یک‌جانبه و یک‌سونگرانه‌ای را که پیش‌داوری‌های زندگی در اجتماع بر او تحمیل می‌کند، رها سازد تا نظام سلسله‌مراتبی‌ای که بر این تقابل‌ها حاکم است، به یکسو نهد. نیما، ارزش‌گذاری‌های یک‌جانبهٔ برآمده از تقابل‌های بنیادین هستی را به چالش می‌کشد و می‌گوید:

«من مسخّر کرده‌ام این کهنه گیتی را/ تا مسخر داردم درد و شعف‌هایش بدان‌گونه که می‌خواهم/ و بدون آنکه کس پندم دهد پند از برای کار خود باشم» (همان: ۸۲).

نیما از اسطورهٔ تقابل خیر و شر در هستی‌شناسی اسطوره‌ای استفاده می‌کند، ولی تازش مستقیم او به سوی این تقابل‌های اجتناب‌ناپذیر نیست؛ بلکه معتقد است شیطان، تقابل‌های طبیعی زندگی را دچار اختلال کرده است و نظم موجود در چرخهٔ طبیعت را برهم زده است. نیما نمی‌خواهد بگوید ویرانی، تاریکی، درد و غم و اندوه نباید در

طبیعت وجود داشته باشد، بلکه معتقد است در حالی که این عناصر در هستی وجود دارد، شیطان سعی می‌کند از تقابل میان عناصر متضاد برای رسیدن به اهداف خود سود جوید. نیما توضیح می‌دهد که هرچند ممکن است گاهی در راه مانده‌ای ناله‌ای سوزنده سر دهد و این با سرشت طبیعت همساز است، ولی شیطان سعی می‌کند با اغوا و سرگرم کردن مردم، گوششان را از شنیدن این نالهٔ سوزناک بسته نگاه دارد تا کسی به کمک آن نشتابد و در واقع نوع‌دوستی و کمک به هم‌نوع را که در سرشت طبیعی بشر نهادینه شده است از بین ببرد:

«تو نه‌ای که گر برآید نالهٔ سوزنده از راهی/ که خود از بنیادش آگاهی/
مردمان سرگرم داری تا نه کس بندد سوی آن گوش» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۸۰).

و یا به پیوند تقابلی میان روشنایی و تاریکی آگاه است و آشکارا به این اندیشه اشاره می‌کند که روشنی از دل تاریکی رخ می‌نماید. اما شیطان را سرزنش می‌کند که چرا سعی می‌کند این تقابل را از میان ببرد و مانع رخ نمودن روشنایی از درون تاریکی شود:

«تو نه‌ای که تیرگی را نیز خامش می‌کنی با خود/ که مبادا از به هم
ساییدن ذراتی از آن ره جهد کوچک شراری/ و تواند پیش پایش را ببیند/
در دل شب، رهگذاری؟» (همان)

به طور کلی تقابل وضعیت مطلوب گذشته/ وضعیت نامطلوب حال در منظومهٔ خانهٔ سریویلی با تقابل روستا/ شهر، طبیعت/ فرهنگ و به طور نمادین به صورت تقابل سریویلی به عنوان یک روستایی کوه‌نشین با شیطان به نمایش درآمده است. وضعیت مطلوبی در سرشت و شیوهٔ زندگی بشر وجود داشته که نیما آن را با زندگی خوش سریویلی و ساکنان دره‌های سردسیر شمال نشان می‌دهد و عصر آرمانی و زرّینی که در آن فکر هیچ‌کس از فریب بداندیشان آشفته نمی‌شد. این وضعیت با آمدن شیطان بداندیش آشفته شد و در تقابل با آن قرار گرفته است. این دنیای آرمانی همهٔ دغدغه‌های نیما را در برمی‌گیرد. نیما حسرت روزهای شیرین گذشته را در این منظومه فریاد می‌کشد:

«ای دریغا!...یادگاران گذشته پیش چشم من/ صف کشیدستند.../ کس مگر در زندگانی هست کاو را دل/ ننگرد در لذت روزان شیرین گذشته؟/ و قطار لذت‌افزای چنان روزان/ بگذردش از پیش خاطر» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۸۹).

تقابل سنّت/ نوآوری

نیما در منظومهٔ خانهٔ سریویلی، نظریهٔ شعری خویش را بیان کرده و مخالفان شعر خود را شیطان می‌داند. او در مقدمهٔ این منظومه می‌گوید: «این شعرهای آزاد، آرام و شمرده و با رعایت نقطه‌گذاری و به حال طبیعی خوانده می‌شوند. همان‌طور که یک قطعهٔ نثر را می‌خوانند» (یوشیج، ۱۳۷۵: ۳۶۱).

مفهوم شعر در طول تاریخ ادبی ایران با نظم همراه و مرتبط بوده است. صفت منظوم در سخن «عبدالقاهر جرجانی» در همهٔ موارد هم بر نثر و هم بر نظم اطلاق می‌شده است. از این‌رو ادبیات شامل نظم و نثر می‌شود؛ همچنان که شعر می‌تواند منظوم یا منثور باشد. به تعبیر شفیعی‌کدکنی، جوهر شعر که بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار است، از نظام (= نظم در معنی جمال‌شناسانه) سرچشمه می‌گیرد که گاهی با نظم عروضی همراه است، مثل شعر حافظ و گاهی از آن جداست، مثل تذکرةالاولیای عطار (۱۳۷۶: ۲۴۱).

اما مشروعیّت‌بخشی به سخن شاعرانه در نظریهٔ شعری ادبیات کلاسیک بیشتر بر وزن عروضی و قافیه و صنعت‌های کلامی استوار بود. از همین‌رو نثر فارسی نیز در برخی موارد - ازجمله در عصر رواج نثر مصنوع و متکلف- برای دستیابی به جایگاه ارزشی شعر و قبولِ خاطر پادشاهان و درباریان، سعی در نزدیک شدن به چنین فضایی داشته است. اما نوآوری نیما در تقابل با این جریان قرار گرفته و بر آن است تا شعرش را به نثر و بیان روایی نزدیک کند و به زبان و جوهر واقعی شعر دست یابد. ولی وقتی با مخالفت ذهن‌های مأنوس با شعر عروضی سنتی روبه‌رو می‌شود، به تنهایی و انزوا روی می‌آورد.

در منظومهٔ خانهٔ سریویلی، می‌شود شیطان را نمادی از سنت‌گرایان دانست که سعی دارند نیما را با خود همراه کنند. اما نیما درِ خانه خویش را به روی شیطان بسته و او را

به رفتن به سوی شاعرانی فراخوانده که در اندیشه‌های سنّتی خویش غرقند و مفهوم شعر او را در نمی‌یابند:

«من نیم ز آنان که می‌سنجی/ رتبتی آنگونه شان والا./ دور از آن نام‌آوران و آن سخن‌گویان که از تو دل ربودستند/ من زبانم دیگر است و داستان من ز دیگر جا/ بِه کز آن مردم بکوبی در/ آن کج‌آموزانِ کج‌پرور» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۷۰- ۷۱).

نیما برای خود تعهد و رسالتی اجتماعی قائل است؛ رسالتی که تنها در انزوا و همنشین‌شدن با غم و اندوه می‌تواند آن را به انجام رساند. او از تقابلِ میان شب و روز و تاریکی و روشنی استفاده می‌کند تا رسالت خویش را در این انزوا و غم‌گراییِ داوطلبانه بیان دارد و در جواب شیطان که بر آن است تا با تحریک عواطف و زیر سؤال بردن تعهد اجتماعی، او را مجبور کند از خانه‌اش بیرون بیاید و در را به رویش بگشاید، می‌گوید:

«اما آنکه از بهر کسان اندر تکاپوست/ در تلاش کار خود این‌سان نمی‌باشد./ من بباید گرسنه مانم/ بایدم محکوم بودن رنج و حرمان را/ بایدم بر خود پسندیدن بد این کهنه‌زندان را/ بایدم در زندگانی پر از آشوب خود حتی/ در درون پوست مردن» (همان: ۸۵).

درد نیما، درد مردم و اجتماع است: «در نهاد من جنونی هست/ که اگر مردم نیاساید/ من ندانم راه آسودن/ من اگر روزی بنالیدم ز بی‌نانی/ بوده است از بهر یک دم زندگانی» (همان: ۸۶). نیما هیچ‌چیز را برای خودش نمی‌خواهد. انزوا و عزلت توأم با بدبینی او، از این جهت است که می‌کوشد به تعهد هنری خویش پای‌بند باشد و با مردم دمساز و همدرد باقی بماند. شیطان می‌خواهد با چرب‌زبانی و تطمیع و تشویق سرپویلی او را از انزوا و عزلت بیرون بکشد تا مردم و دردهایشان را فراموش کند؛ اما نیما به انزوا و خلوت خویش می‌بالد: «در کهستان‌های ما مرغی است/ که به روی صخره‌های خلوت و خاموش می‌خواند/ او زبانی جز زبان خود نمی‌داند» (همان: ۷۵- ۷۶).

نیما در منظومهٔ «خانهٔ سرپویلی»، تضادها و تناقض‌های درونی خود را به تصویر می‌کشد. این شاعر انقلابی با بدبینی و انزوای خود به مقابله با سنّت و اندیشه‌های

مخالف برمی‌خیزد و در این میان، طرحِ هر آنچه در نظرش نادرست جلوه می‌کند، بر هم می‌زند. سریویلیِ شاعر، در پایان منظومه به واسطهٔ همنشینی با شیطان، با تاریکیِ بدبینی خود دمساز می‌شود و نیما برای دردها و رنج‌های او چنین توجیهی می‌آورد: «چون نه همرنگ کس است اکنون/ می‌کشد چه رنج‌ها از زندگانی» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۹۳). نیما هرچند خود را در این راه تنها حس می‌کند، اهمیتی به قضاوت دیگران و حرف مردم نمی‌دهد و برای بیان این منظور، به طبیعت و سرشت طبیعی عناصر آن پناه می‌برد: «مرد آیا مسلک خود را/ دوست دارد از برای حرف مردم؟/ خوش‌نوایی که به شاخ سرو می‌خواند/ بهر لذت بردن ما هست آیا؟» (همان: ۸۸).

نیما در نامه‌های خویش به تقابل افکار و اندیشه‌هایش با دیگران اشاره می‌کند:

> «سرگرمی من با چیزهایی بود که در نظرم تازگی داشتند. هر زمان فکر من طرح تازه‌ای می‌کشید... عقاید خود را اگرچه برخلاف سلیقهٔ تمام مردم، با کمال اطمینان و رسوخ حفظ می‌کردم. زیرا من لازم نیست مثل دیگران باشم... بدبینی من به قدری است که شخصاً از خودم می‌ترسم. سابقاً وجودی بودم مطرودتر از شیطان! امروز بدتر از این. می‌توانم بگویم در همه چیز و در همه فن ترقّی کرده‌ام. برهم‌زدن ادبیات قدیم، ساختن نمونه‌های تازه برای من تفنّن دائمی است» (همان، ۱۳۵۶: ۶۳).

به طور کلی وجود نیما انباشته از تضادها و تقابل‌هایی است که او را به رویارویی با دیگران و در نهایت به انزوا و تنهایی می‌کشاند. او در برابر مظاهر تمدن و شهرنشینی به کوهستان و روستا پناه می‌برد و در مقابل شعر سنتی به نوآوری و تجدد در سطح زبان، وزن، قافیه و اندیشه و تفکر دست می‌زند. ذهن تقابل‌گرای نیما، با همه‌چیز سرِ ستیز دارد و این ستیز را وام‌دار طبیعت و سرشت دوگانهٔ آن است. نیما می‌گوید: «ناهمواری‌های گوناگون و اینکه از خوشی به ناخوشی و از ناخوشی به خوشی برمی‌خوریم، از لوازم حیات مادی و غیر مادی است» (همان: ۱۱۱).

نیما معتقد است هستی چیزی جز تقابل و تضاد عناصر متضاد نیست و با رویکرد به چنین باورداشتی است که به دنبال طرح‌هایی تازه است؛ طرح‌هایی که با یک‌جانبه‌نگری و جزمیّت در ستیز است. انقلابی که نیما در سنت شعر فارسی کرده، بیان‌کنندهٔ دیدگاه

متعارض او با انگاره‌هایی از پیش تعیین شده است که ذهن عصیان‌گر او توان تحمل آن را نداشته است. هر چند به ظاهر نیما به روستا و کوهستان پناه برده است، «بدبینی و انزوای دردآلود او نسبت به زندگی اجتماعی، نه برای نفی آن، بلکه برای ایجاد زندگی بهتری است تا در آن، تلخی‌ها به شیرینی‌ها تبدیل شود. انزوای او اعتراض خاموش هنرمندانه به جامعهٔ مبتذلی است که دچار روزمرگی شده است» (محسنی، ۱۳۸۵: ۲۰۵).

خانهٔ سریویلی، مهم‌ترین کوشش نیما برای مدرن‌کردن شعر روایی تا زمان سرایش آن است. نیما در این منظومهٔ روایی از بومی‌ترین مضامین فولکلوریک بهره برده است. او آگاهانه سعی دارد نشان دهد که می‌توان در قالبی مدرن، به بیان اصیل‌ترین محتوا و مضمون پرداخت (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۰۱). روایی‌کردن شعر نیز به نوعی نزدیک‌کردن آن به زبان طبیعی است؛ زبانی پیراسته از تکلّف و تصنع که در طول تاریخ با سلیقه‌های شاعران درباری، زندانی صنعت‌پردازی شد. نیما به دنبال پیراستگی زبان و بازگشت به ماهیت طبیعی زبان است و این اندیشه را هم با بیان روایی القا می‌کند و هم با بهره‌گیری از محتوا و مضمونی بومی و اصیل و بدین شکل با دیگران به‌ویژه شاعران درباری در تقابل و ستیز قرار می‌گیرد.

تقابل خودآگاهی/ ناخودآگاهی

نیما در این منظومه، زندانی تقابل‌های دوگانه است. تقابل و کشمکش‌هایی که با اوج‌گیری دغدغه‌های درونی شاعر و رسیدن به مرحلهٔ انقلاب درونی در زندگی او به وجود آمده است. در این منظومه، سریویلی خودِ نیماست و شیطان، نیمهٔ دیگر وجود او و در واقع تجلّی ضمیر ناخودآگاه اوست و این گفت‌وگوهای طولانی با شیطان، نشان‌دهندهٔ ستیز درونی شاعر است. سریویلی می‌گوید: «من بدان حالت رسیده‌ستم که با خود می‌ستیزم» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۶۷).

جدال نیما با ضمیر ناخودآگاهش به تقابلی در نظریهٔ روان‌شناسی «کارل گوستاو یونگ» راه می‌برد. بنا بر این دیدگاه، روان انسان به دو بخش خودآگاه و ناخودآگاه تقسیم می‌شود که ناخودآگاه شخصی نیز مشتمل بر تجارب و رویدادهای مشترکی است

که ناخودآگاه جمعی نامیده می‌شود و به صورت نماد و کهن‌الگو[1] در آثار هنری فرافکنی می‌شود (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۴). هرگاه ناخودآگاه جمعی به تجربه‌ای زنده تبدیل شود، این تجربه در قالب اثر هنری خلاق متجلّی می‌شود. هنرمند از نظر یونگ، موجودی چندلایه است که به آسانی قابل شناخت نیست؛ چرا که یک پا در واقعیت دارد و پای دیگر در عالم مجهولات و تخیلات. به عنوان فردی از جامعه، ناگزیر با دنیای محسوسات و قوانین اجتماعی و اخلاقی سر و کار دارد، اما نیرویی مرموز او را به سوی حقایقی پنهانی می‌کشاند. در این مرحله است که «منِ» فردی او به «منِ» جمعی تبدیل می‌شود و همهٔ هستی او در رابطه با آن حقیقت متعالی معنا می‌یابد (ترقّی، ۱۳۸۷: ۵۳). مطابق دیدگاه یونگ، «هنرمند بزرگ، انسانی است دارای پندارهٔ ازلی، حساسیتی خاص در برابر انگاره‌های کهن‌الگویی و استعداد سخن‌گفتن با تصاویر ازلی که قادرش می‌سازند تا تجارب جهان درونی را به مدد شکل هنری خود به جهان بیرونی منتقل کند» (گرین و دیگران، ۱۳۷۶: ۱۸۰- ۱۸۱).

نیما یوشیج هم یک شاعر سمبلیک و نمادپرداز است. شعرهای نمادین، محل پرداختن به خلجان‌ها، تداعی‌ها، خیال‌ها و وهم‌های رنج‌افزاست و قلمرو تجلی ناخودآگاه شاعر در جهت هماهنگی با خودآگاه و کشف درون پرتلاطم انسانی است که میان کشش‌ها و تنش‌های ساده و بغرنج او در نوسان است (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۹۸). از این‌رو نیما در بسیاری از شعرهای نمادین خود به انگاره‌های کهن‌الگویی در روان ناآگاه خود می‌پردازد و در تقابل با ناخودآگاهی خویش قرار می‌گیرد.

به بیان *جورکش*، «جنگ نیما در خانهٔ سریویلی، جنگ با درون خویش است که به شکل شیطان به تجسّم در آمده است» (۱۳۸۳: ۱۲۷). جدال نیما با شیطان درونی خویش، به کهن‌الگوی «سایه»[2] در نظریهٔ یونگ راه می‌برد. در معنای متداول، آنچه از سایه به ذهن متبادر می‌شود، نمایش حجمی از جسم است که به علت عدم دسترسی به نور خورشید، به صورت تاریک نمودار می‌شود. بنابراین سایه نقطهٔ مقابل نور و روشنایی است؛ بدین معنی که اگر نور به گونه‌ای بر جسم بتابد که تمام زوایای آن را احاطه کند،

1. Archetype
2. Shadow

سایه‌ای وجود نخواهد داشت. در تعریف یونگ نیز سایه بخشی از روان ناخودآگاه است که از جنبه‌های پنهان و احساسات و عواطف نادلپذیر و ناپسند شخصیت آدمی تشکیل شده است. «سایه شامل همهٔ آرزوها و هیجانات ناسازگار با تمدن امروزی است که در نتیجه با معیارهای اجتماعی و شخصیتِ آرمانی ما متناسب نیست» (فدایی، ۱۳۸۷: ۳۸). از این‌رو همواره درصدد سرکوب و نفی آن هستیم. در خانهٔ سریویلی نیز شیطان نمود همهٔ افکار و آرزوهای مخالف و متقابل شاعر است که سریویلی در نزاع و ستیز دائمی با او به سر می‌برد و درصدد نفی و شکست او برمی‌آید.

از دیگر کهن‌الگوهای برجستهٔ مکتب یونگ که در خانهٔ سریویلی در جدال با خودآگاهی شاعر قرار گرفته، کهن‌الگوی «آنیما[1]» یا «مادینهٔ روان» است. آنیما به معنای نفس مؤنث زن در روان مرد است که نشان‌دهندهٔ ته‌نشستِ همهٔ تجارب از زن در میراث روانی مرد است. به اعتقاد صاحب‌نظران، بشر موجودی دوجنسی است. یک مرد دارای عناصر مکمّل زنانه و یک زن دارای عناصر مکمّل مردانه است که این دو عنصر در مکتب یونگ، آنیما و نقطهٔ مقابل آن، «آنیموس[2]» نامیده می‌شود. به تعبیر یونگ، تصویرِ قومی زن در ناخودآگاه مرد وجود دارد و مرد به یاری طبیعت آن، زن را درمی‌یابد. این تصویر، یک کهن‌الگو به حساب می‌آید که نخستین تجربه و استنباط مرد را از زن به نمایش می‌گذارد (فوردهام، ۱۳۸۸: ۸۶- ۸۷).

شیطان در این شعر می‌تواند تجلّی آنیما نیز باشد و ظهور آن در شبی توفانی به دو ویژگی برجستهٔ این کهن‌الگو اشاره دارد که یکی ارتباط با شب است و دیگری ارتباط با سرما و توفان. شیطان در تاریکی و تیرگیِ شبی ترسناک و توفانی آشکار می‌شود:

> «شبی سنگین/ آمدش بر پشت در/ مانده در ره حیله‌جویی/ نابه‌جایی از پلیدی‌های خاکی زشت‌تر بنیاد و رویی/ تیرگی را بود در آن شب مهابت حیرت افزا/ ... از شبی این‌سان نه پاسی رفته/ ز ابرها برخاست غوغاها/ آسمان شد خشمگین‌گونه به ناگاهان/ و زمین سنگین و پر توفان/ باد چست و چابک و توفنده بر اسبش سوار آمد...» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۵۷- ۵۸).

---

1. Anima
2. Animus

نیما تقابلی میان دو مفهوم روز و شب ایجاد کرده است. در روزگار خوش و خرم پیشین، سخن از روز و تابش آفتاب بر فراز کوهستان و تجلی صبح بود، اما شیطان به هنگام شب ظهور می‌یابد و از این جهت با ناخودآگاهی و کهن‌الگوی سایه و آنیما در ارتباط است. ارتباط آنیما با شب، ناظر بر ویژگی مبهم و ناشناخته‌بودن ناخودآگاهی است. به طور کلی کهن‌الگوها از ضمیر ناهشیار و روان ناآگاه سرچشمه می‌گیرند. ناشناخته‌بودن جنبهٔ ناخودآگاه روان، بر تاریکی، سیاهی و مبهم‌بودن آن دلالت می‌کند. از این‌رو در تاریکیِ شب که با فضای تاریک و ناشناختهٔ ناخودآگاهی نیز همسو است، کهن‌الگوی سایه و آنیما نمود بهتری می‌یابد(۲). شب، یکی از واژگان پربسامد در اشعار نیماست که در بسیاری از شعرهای نمادین و نوگرای وی جلوه‌ای پررنگ و برجسته دارد(۳). از این‌رو بیان‌کنندهٔ ارتباط خودآگاهی نیما با روان ناخودآگاه اوست.

از دیگر نشانه‌های تجلّی آنیمایی شیطان، ارتباط آن با سرما و توفان است. یونگ، ریشهٔ واژهٔ آنیما را «باد» می‌داند و می‌گوید: «نام لاتین Animus =روان و Anima=روح، همان واژهٔ Anemos به معنای باد است... . در زبان لاتین، زبان یونانی و زبان عربی، نام اطلاق شده به روح، معادل هوای متحرک، وزش باد، نَفَس منجمد ارواح است» (۱۳۸۷: ۲۳). شیطان نه تنها در شبی توفانی و سرد به پشت در خانهٔ سریویلی می‌رسد، بلکه وقتی می‌بیند حیله‌هایش در او کارگر نمی‌افتد، می‌کوشد با افزایش شدتِ توفان، سریویلی را بترساند و رام خویش گرداند:

«گفت با خود آن مزوّر در بُنِ لب:/ «چه ازین بهتر. در این شب/ که
جهان می‌لرزد از توفان/ من تو را از راهِ دیگر رام دارم» و پس از آنی/ ...
ساخت ز آب بینی و از عطسه‌های سرد/ ریزش باران و توفان را قوی‌تر»

(یوشیج، ۱۳۶۲: ۷۶).

در پایان منظومه نیز هنگامی که شیطان موفق می‌شود به سرای سریویلی راه یابد، تاریکی و غم و سرما و صدای باد را بر فضای خانه حکم‌فرما می‌کند. این سرما و توفان و غم، حاصل غوطه‌وری شاعر در دنیایی ماورایی است. در اساطیر نیز مکانِ روح، سرد است و روح و مرگ، همچنان که با تاریکی، با سرما نیز ارتباط دارند:

«تیره شد آنگاه آن دهلیز و غم‌افزا/ برقراری یافت خاموشی/ و نـدر آن
تنها به‌جا آوای گنگ بادها از دور/ بادها از دور- هوهو!» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۹۱).

هر چند شیطان در این منظومه بیشتر به صورت سایه ظهور می‌یابد، برخی تجلّیـات کهن‌الگوی آنیما را می‌توان در آن یافت. آنیما از لحاظ وابستگی به کیفیات و سـنخ‌هـای متفاوت زنان، دو جنبهٔ مثبت و منفی یا روشن و تاریک دارد (فوردهـام، ۱۳۸۸: ۸۸). آنیمای مثبت، موجب نگاه مثبت انسان به زندگی و آنیمای منفی موجب نگرشی منفـی نسـبت به جهان پیرامون می‌شود. در منظومهٔ خانهٔ سریویلی، آنیما بیشتر به صورت منفی نمـود یافته است. نیما به واسطهٔ تسلط آنیمای منفی، همواره از غم و نومیدی حرف مـی‌زنـد و میل به انزوا و تنهایی و گریـز از مـردم دارد. شـیطان در بخشـی از ایـن منظومـه حتـی غم‌انگیزی شعر او را ستایش می‌کند: «من غم‌انگیزی شـعر شـاعران را دوسـت مـی‌دارم» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۶۸- ۶۹).

یکی دیگر از جلوه‌های آنیماییِ اندیشهٔ نیما، ارتباط عمیـق او بـا طبیعـت اسـت. بـه تعبیر یونگ، احساسات نسبت به طبیعت، یکی از گرایش‌های روانـی زنانـه در روح مـرد اسـت (۱۳۸۹: ۲۷۰) و از ایـن جهـت، انـس نیمـا بـا طبیعـت، بـه ارتبـاط وی بـا جنبـهٔ ناخودآگاهی و مادینهٔ روان مربوط می‌شود. بنابراین می‌توان تقابـل نیمـایی- آنیمـایی را نیز در منظومهٔ خانهٔ سریویلی ردیابی کرد. نیما در ایـن منظومـه تحـت تسـلط آنیمـای خویش است. از ویژگی‌هایی که برای این کهن‌الگو در نظر گرفته‌اند این است که تنها بـا شعور و هشیاری نسبت به آن، می‌توان از قید و بند سلطهٔ قدرتمندش رها شد. و در ایـن صورت آنیما تأثیری مثبت می‌گذارد و واسطهٔ ارتباط با ناخودآگاهی می‌شود و به پختگی و بالندگی مرد یاری می‌رساند. اگر این رویارویی با شعور و هشیاری صورت نگیـرد، مـرد آرمان‌خواه و خودمحور می‌شود و بـه اسـارت موهومـات و خیـالات جـادویی درمـی‌آیـد (ستاری، ۱۳۹۲: ۷۴).

نیما در خانهٔ سریویلی، با آنیمـای خـویش روبـه‌رو اسـت ولـی تـوان مقابلـه بـا او را نمی‌یابد و شیطان وارد خانه‌اش می‌شـود و نـاخن‌هـا و موهـایش را در فضـای خانـه‌اش می‌پراکند. از همین‌روست که سریویلی گرفتار خیالات و موهومات شده و «عقل او از سـر بپریده/ خیره می‌گوید: شبی شیطان/ به سرای من درآمد» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۹۴).

از دیگر تجلّیات ناخودآگاهی شاعر را می‌توان به صورت کهن‌الگوی «مادرمثالی» در منظومهٔ خانهٔ سریویلی مشاهده کرد. یکی از کهن‌الگوهایی که یونگ آن را در شمار پرمعناترین تجلّیات روان جمعی به شمار می‌آورد، کهن‌الگوی مادرمثالی است که به اعتقاد یونگ، فرزند پسر هرگز از کمند صورت ازلی مادر رها نمی‌شود (یاوری، ۱۳۸۲: ۳۷۱). در آثار ادبی این کهن‌الگو به اشکال مختلف تجلّی می‌یابد. گاه در چهرهٔ مادر واقعی، مادربزرگ، نامادری، پرستار، دایه و... بروز می‌کند و گاه در چیزهایی متجلّی می‌شود که مبیّن غایت آرزوی انسان برای نجات و رستگاری است و یا در بسیاری از چیزهایی که احساس فداکاری و حرمت‌گذاری را برمی‌انگیزند، مثل آسمان، زمین، شهر، دریا، آب و ماه (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۵- ۲۶).

در خانهٔ سریویلی، نیما غرق در دنیای ناخودآگاهی خویش است. ارتباط با مادر مثالی در بخشی از منظومه با یادآوری مادر واقعی او نمایان می‌شود:

«مادرم یک شب مرا دید/ که ز خواب آشفته جَستم/ دست چون بر من
بیازید/ آه برزد گفت با خود: این پسر بیرون شد از دستم» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۶۳).

گاه نیز از نمادهایی بهره می‌گیرد که تجلّی مادرمثالی است، مثل آفتاب که در ابتدای شعر از آن سخن به میان آورده است (همان: ۵۵) و یا دلبستگی نیما به خانه‌اش در کوهستان از تجلیّات این گهن‌الگوست. مادرمثالی نیز چهره‌ای دوگانه دارد: آفریننده و ویرانگر، زندگی‌بخش و مرگ‌آفرین است. مادرمثالی در وجه مثبت، صفاتی چون شوق و شفقت مادرانه، انگیزه و غریزهٔ یاری‌دهندگی، مهربانی، باروری و رشددهندگی را در برمی‌گیرد (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۷) که این ویژگی با تجلّی آفتاب در شعر نیما آشکار شده است. شب نیز یکی از نمادهای مادرمثالی است. فرهنگ سمبل‌ها، شب را به اصل مؤنّث و ناخودآگاهی مربوط می‌داند. از این‌رو شب بیان‌کنندهٔ باروری و زایش است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۷۹) و تجلّی مادرمثالی. بنابراین شب در شعر نیما هم می‌تواند با آنیما ارتباط داشته باشد و هم تصویر مادرمثالی را متجلّی‌کند. در واقع کهن‌الگوی آنیما، صورتی از زن است که حاصل تجارب بی‌شمار آبا و اجدادی است که به ارث رسیده است و مادر یا هر زنی می‌تواند محمل و مظهر آن تصویر باشد (ستاری، ۱۳۹۲: ۷۳). از آنجا که نخستین تجربهٔ مرد از زن به ارتباط او با مادرش برمی‌گردد، میان آنیما و کهن‌الگوی مادرمثالی می‌توان ارتباط برقرار کرد؛ هرچند لزوماً آنیما یا مادینهٔ جان با مادرمثالی یکی نیست.

نیما در منظومهٔ خانهٔ سریویلی، وقتی می‌بیند شیطان از اسرار شعر او آگاه شده است، آشفته می‌شود و بر آن است تغییری در سبک و قالب خود ایجاد کند: «از همین دم می‌کشم من شعرهایم را/ به دگر قالب» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۶۹). در این بخش از منظومه، نیما به دنیای ماورایی خویش پا می‌گذارد تا ضمن ارتباط با مادرمثالی، مرگ و زندگی را از سر بگذارند و در پی این باززایی، به سبک ویژهٔ خویش دست یابد:

«من فروخواهم شدن در گود تاریک نهان بیشه‌های دور/ بین مرگ و زندگانی در دل سنگین رؤیای شبی تیره/ که خفه گشته است در آن مردمان را بانگ/ نقطه‌های روشن از معنی دیگر را به دست آورد خواهم» (همان).

نیما به وضوح از گود تاریک و نهان بیشه‌های دور سخن می‌گوید و آن را رمز باززایی خویش می‌داند. مادر مثالی در وجه منفی خود به هر چیز سرّی و نهانی مثل مغاک، جهان مردگان، بر آنچه می‌بلعد، اغوا می‌کند و مسموم می‌سازد، اشاره دارد (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۷). از این جهت این گود تاریک، نماد مادرمثالی است که نیما سعی دارد به وسیله آن به مبدأ خویش بازگردد و تولّدی دوباره یابد. ضمن اینکه از شبی تیره سخن به میان می‌آورد و در پی مرگ و زندگی و دستیابی به نقطه‌هایی روشن از معانی دیگر است؛ معانی‌ای که شیطان با آن آشنا نباشد و با تحسین آن سعی نکند سریویلی را اغوا کند.
به طور کلی مهم‌ترین تقابل‌های دوگانه در حوزهٔ محتوا و مضمونِ خانهٔ سریویلی در جدول زیر نشان داده شده است:

جدول ۱: مهم‌ترین تقابل‌های دوگانه در خانهٔ سریویلی

اندیشه‌های نیما (سریویلی)	اندیشه‌های مقابل نیما (شیطان)
وضعیت مطلوب گذشته	وضعیت نامطلوب حال
روستانشینی	شهرنشینی
طبیعت و مضامین بومی	فرهنگ
نوآوری و تجدد	سنّت
خودآگاهی	ناخودآگاهی

استفاده از واژه‌های متقابل و متضاد

علاوه بر وجود تقابل‌های دوگانه در حوزهٔ محتوا و مضمون اندیشه‌ها در منظومهٔ خانهٔ سریویلی، واژگان متقابل نیز بسامد بسیار بالایی در این منظومه دارد و به اندیشهٔ تقابل‌محور نیما راه می‌برد. نیما در این منظومه نه تنها در جدال با شیطان است، بلکه در سرتاسر فضای شعر با استفاده از تضادها و تقابل‌های واژگانی به بیان مفاهیم و توصیف صحنه‌ها پرداخته است. یاری‌جستن از آرایهٔ تضاد به شاعر این توانایی را می‌دهد تا تصاویری ملموس و باورپذیرخلق کند و این مسئله می‌تواند بیان‌کنندهٔ ذهن تقابل‌اندیش نیما باشد که به واسطهٔ انس عمیق با اساطیر و باورداشت‌های کهن اسطوره‌ای و دمساز بودن با طبیعت ناب و اصیل، درصدد ادراک مقوله‌های دوقطبی است. طبیعت، مظهر تقابل‌های بنیادی هستی است.

نیما نیز در شعر خود در پیِ دست یافتن به اصالت بدوی و بومی وابسته به طبیعت است. از این‌رو این تقابل‌ها در شعرش نمود ویژه‌ای یافته است. از سوی دیگر، این اندیشه به صورت‌بندی تفکّر ایرانی وابسته است که همواره دو نقطهٔ متضاد را از یکدیگر جدا می‌کند. از همین روی می‌توان رویکرد شاعران را به آرایه‌هایی مانند تضاد، تناقض، پارادوکس و... تحت تأثیر چنین انگاره‌ای تحلیل کرد. فرمالیست‌ها، تضاد، تنش، تباین، تقابل و ناهمسازی‌های موجود در شعر را عامل انسجام آن می‌دانند. به اعتقاد *کولریج* «زبان شعر، زبانی است که کیفیات متناقض و متضاد را با هم آشتی می‌دهد و بین آنها تعادل برقرار می‌سازد» (پاینده، ۱۳۸۵: ۴۷- ۴۸).

شاعر با الگو گرفتن از تضادها و تقابل‌هایی که در طبیعت وجود دارد، سعی می‌کند شعرش را به طبیعت نزدیک‌تر کند و در این میان، کشمکش عناصر ناساز و متضاد، مهم‌ترین تجلّی هستی است. از آنجا که نیما بسیار با طبیعت دمساز و مأنوس است، تضاد و تقابل در شعرش جلوهٔ ویژه‌ای دارد. نیما سعی دارد فضای شعرش را هرچه بیشتر به طبیعت ناب نزدیک کند و برای این منظور بیشتر به تنش‌ها و تقابل‌های اجتناب‌ناپذیر هستی توجه می‌کند. شیطان نیز در این منظومه، به این قدرت سریویلیِ شاعر در آشتی دادن عناصر متضاد اشاره می‌کند و از این جهت سریویلی را تحسین می‌کند:

«ای سریویلی!..تو یگانه شاعر شوریدهٔ این روزگارانی... من شنیدستم:/ زشت می‌گویی به نیکانی/ تو ز لحظه‌های غم‌انگیز نغمه‌های خواب‌آور/ می‌دهی ترکیب./ از شبان تیرهٔ مدهش که می‌دانی/ داستان روشنی‌ها را/ زیر گوش مردمان خوانی/ ... مشت خاشاکی به خارستان شود در زیر پای تو/ تلی از گوهر!» (یوشیج، ۱۳۶۲: ۸۱).

جدال سریویلی با شیطان، دوگانگی‌هایی در سطح شعر ایجاد کرده که در نهایت به دو مفهوم خیر و شر می‌انجامد. این دو مفهوم در سراسر شعر با واژه‌هایی متضاد روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند. پربسامدترین جفت واژگان متضاد در این منظومه، تقابل دو معنای روشنایی و تاریکی است که با تضادهایی مانند چراغ/ تیره (۷۵)، چراغ پژمرده/ روشن (۶۰)، اجاق تیره/ روشن (۶۴)، آفتاب/ تیرگی (۶۵)، شب/ ستاره (۷۵) و صبح/ شب (۶۶) نشان داده شده است. از نظر نیما، تقابل تیرگی و روشنایی اساس زندگی است و به طور کلی هر عنصری از زندگی، جلوهٔ خود را از عنصر مقابل خویش کسب می‌کند و این دیدگاه نیما به روشنی به اندیشه‌های انسان‌شناسی استروس راه می‌برد: «زندگانی تیره‌ای هست از شبی و روشنی از صبح فامی/ جلوهٔ هر گونه‌اش از گونهٔ دیگر» (همان: ۶۶)

خوبی و بدی از دیگر واژه‌های متقابلی است که در این منظومه بسیار به کار رفته است:

ـ «من سخن‌های بد و نیک همه خامان این ره را شنیدستم» (همان: ۶۶)

ـ «زندگی‌های مردم را/ خوب یا ناخوب می‌بینند» (همان: ۶۱)

نیما تقابل‌ها و تناقض‌های موجود در میان آدمیان را رسم زندگانی می‌داند و از زبان شیطان اینگونه بیان می‌کند:

«از جوانمردی هر آن کس بهره‌اش کمتر/ از جوانمردی است افزون‌تر سخن آور/ با بدان هر کس که بستیزد/ بیشتر با هر بد آمیزد/ این کهن رسمی‌ست ما را در نهاد زندگانی» (همان: ۷۴)

از دیگر واژه‌های متضاد در این منظومه می‌توان به تضاد واژه‌هایی مانند: روح/ جسد (۷۵ و ۷۷)، ظاهر/ پنهان (۵۸)، آسمان/ زمین (۵۸)، میهمان/ میزبان (۶۵)، ممسک/کرم (۶۵)، کوری/ بینایی (۶۶)، کوردیده/ بینا (۸۳)، رسیده/ خام (۶۶)، دوستان/ دشمنان (۷۲)،

هموار/ ناهموار (۷۴)، دارو/ درد (۷۷)، گلخن/ گلشن (۶۴)، تیرگی درد/ برق خنده (۸۲)، شاد/ تلخ (۸۲)، درد/ شعف (۸۲)، تن/ جان (۸۳)، قطره/ دریا (۸۴)، عیب/ هنر (۸۸) و... اشاره کرد.

نتیجه‌گیری

از مطالعات انجام شده می‌توان اینگونه نتیجه گرفت:

۱ـ مأنوس بودن نیما یوشیج با اساطیر و باورهای کهن- که بر پایهٔ تقابل نیکی و بدی استوار است- موجب شده است این تقابل بنیادین بر ذهن و زبان وی تأثیر بگذارد و این اندیشه در منظومهٔ خانهٔ سریویلی به صورت جدال شاعر و شیطان به تصویر درآید.

۲ـ اسطورهٔ شهر آرمانی و بازگشت به عصر طلایی و مقدسِ پیش از هجوم عناصر اهریمنی، در شعر نیما به صورت تقابل وضعیت مطلوب گذشته/ وضعیت نامطلوب حال در قالب زندگی روستایی و هجوم شهرنشینی، زندگی طبیعی و انس با طبیعت و تقابل آن با مظاهر فرهنگ و تمدن نشان داده شده است. این بینش نوستالژیک، برآمده از روحیهٔ رمانتیک شاعر است.

۳ـ نیما با الهام از طبیعت و تقابل‌های اجتناب‌ناپذیر هستی مثل تقابل شب/ روز، روشنی/ تاریکی و...، گرایش ویژه‌ای به تقابل‌های دوگانه نشان می‌دهد و تقابل را مبنای ادراک و توصیفات خویش قرار می‌دهد. او در حیات شعری، سیاسی و اجتماعی خود نیز این تقابل را به کار می‌گیرد و بر آن است تا همواره طرحی نو و روشی تازه در پیش گیرد که با ساختارهای گذشته در تضاد باشد. رویکرد او به شعر نو، توجه به بیان روایی و نثر در مقابل بیان شعری، گرایش به مضامین اصیل بومی و... از مهم‌ترین رویکردهای تقابلی نیما در برابر شیوه‌های سنتی و رایج در این حوزه است.

۴ـ نیما در خانهٔ سریویلی در جدال با شیطانی قرار گرفته که نماد نیمهٔ دیگر خود اوست. این جدال به تقابل خودآگاهی/ ناخودآگاهی در روان‌شناسی یونگ راه می‌برد. نبرد نیما با شیطان که نماد ویژگی‌ها و افکار مخالف و نادلپسند اوست، تجلّی کهن‌الگوی سایه است که ویژگی‌های منفی و نفی‌شدهٔ وجود هر انسانی را بازتاب می‌دهد. از سویی دیگر طبیعت‌گرایی نیما، گرایش به غم و اندوه، انزوا و گوشه‌گیری شاعر، آرمان‌خواهی و

خودمحوری سریویلی و گرفتار شدن او در دام موهومات و موجودات خیالی را به طور کلّی می‌توان به تسلّط آنیمای منفی بر شاعر منسوب دانست. سریویلی تحت تأثیر این کهن‌الگو که با تصویرهایی که از شب، توفان، سرما، طبیعت و غم‌گرایی برجسته شده است، به انزوا و گوشه‌گیری از مردم روی آورده و گرفتار تخیلات و موهومات شده است.

۵ـ علاوه بر مفاهیم و مضامین تقابلی، ذهن دوگانه‌باور و دوگانه‌اندیش نیما، در سرتاسر فضای منظومه به کاربرد گسترده‌ای از واژه‌های متضاد روی آورده و با استفاده از تقابل واژه‌ها، تصویرها و توصیف‌های این متن را برجسته کرده است.

پی‌نوشت

۱. ر.ک: راشد محصل، ۱۳۸۱: ۸۲- ۸۳ .

۲. تجلّی آنیما (معشوق) بر عاشق در تاریکیِ شب، در ادبیات فارسی سابقه‌ای دیرینه یافته است. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک: عبادی، ۱۳۸۳: ۱۰۱- ۱۲۶.

۳. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک: حسین‌پور، ۱۳۸۱: ۱۹۸.

منابع

آقاخانی بیژنی، محمود و دیگران (۱۳۹۱) «تحلیل ساختاری شعر عقاب خانلری و خانهٔ سریویلی نیما یوشیج بر اساس نظریه‌های برمون و گریماس»، فصلنامهٔ مطالعات داستانی، سال اول، شمارهٔ اول، صص ۵-۱۹.

احمدی، بابک (۱۳۸۶) ساختار و تأویل متن، چاپ نهم، تهران، مرکز.

استروس، کلودلوی (۱۳۷۳) «بررسی ساختاری اسطوره»، ترجمهٔ بهار مختاریان و فضل‌الله پاکزاد، ارغنون، شمارهٔ ۴، صص۱۳۵-۱۶۰.

---------- (۱۳۷۶) اسطوره و معنا، ترجمهٔ شهرام خسروی، تهران، مرکز.

استیور، دان (۱۳۸۳) «ساختارگرایی و پساساختارگرایی»، ترجمهٔ ابوالفضل ساجدی، حوزه و دانشگاه، سال دهم، شمارهٔ ۳۹، صص ۱۵۴-۱۸۵.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، آگه.

اصیل، حجت‌الله (۱۳۸۱) آرمان‌شهر در اندیشهٔ ایرانی، چاپ دوم، تهران، نشر نی.

ایگلتون، تری (۱۳۶۸) پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.

برتنس، هانس (۱۳۸۴) مبانی نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی.

بهار، مهرداد (۱۳۸۴)، پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ پنجم، تهران، آگاه.

پاینده، حسین (۱۳۸۵) «تباین و تنش در شعر نشانی»، نقد ادبی و دموکراسی، تهران، نیلوفر.

پرستش، شهرام (۱۳۷۸) «سریویلی و جست‌وجوی تباه ارزش‌های متعالی»، شعر، شمارهٔ ۲۶، صص ۶۲-۶۷.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷) خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنّت تا تجدّد، تهران، سروش.

ترقی، گلی (۱۳۸۷) بزرگ بانوی هستی (اسطوره- نماد- صورت ازلی)، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹) بوطیقای ساختارگرا، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران، آگه.

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

حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۰) «وای بر من پلی برای خانهٔ سریویلی (بررسی ساختمان شعر «وای بر من» و پیوند آن با شعر «خانهٔ سریویلی»)، مجلهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال سوم، شمارهٔ اول (پیاپی۷)، صص ۱۲۵-۱۴۵.

حسین‌پور، علی (۱۳۸۱) «کلیدواژهٔ شب در شعر نیما»، مجموعه مقالات نخستین همایش نیماشناسی، جلد ۱، ساری، شلفین، صص۱۹۷-۲۲۷.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۱) داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج، تهران، نیلوفر.

راشد محصل، محمدتقی (۱۳۸۱) نجات‌بخشی در ادیان، چاپ دوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ستاری، جلال (۱۳۹۲) بازتاب اسطوره در بوف کور (ادیپ یا مادینهٔ جان)، چاپ دوم، تهران، توس.
سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ دوم، تهران، طرح نو.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) موسیقی شعر، چاپ پنجم، تهران، آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) داستان یک روح (شرح و متن بوف کور صادق هدایت)، چاپ سوم، تهران، فردوسی.
---------- (۱۳۸۸) نقد ادبی، چاپ سوم از ویرایش دوم، تهران، میترا.
ضیمران، محمد (۱۳۷۹) «بنیان‌فکنی دریدا»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۳۳، صص ۱۰-۱۹.
عبادی، محمود (۱۳۸۳) «از زمین تا آسمان (ظهور معشوق در شعر فارسی از فرخی تا حافظ)»، فصلنامهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی، سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴، صص ۱۰۱- ۱۲۶.
فدایی، فربد (۱۳۸۷) کارل گوستاو یونگ بنیان‌گذار روان‌شناسی تحلیلی، چاپ دوم، تهران، دانژه.
فلکی، محمود (۱۳۷۳) نگاهی به نیما، تهران، مروارید.
فوردهام، فریدا (۱۳۸۸) مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ، ترجمهٔ مسعود میربها، تهران، جامی.
کالر، جاناتان (۱۳۸۲) نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، مرکز.
گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۷۶) مبانی نقد ادبی، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، نیلوفر.
مارتینه، آندره (۱۳۸۰) تراز دگرگونی‌های آوایی، ترجمهٔ هرمز میلانیان، تهران، هرمس.
محسنی، مرتضی (۱۳۸۵) اندیشه‌های اجتماعی در اشعار نیما یوشیج، پایان‌نامهٔ دکتری، دانشگاه تربیت معلم، تهران.
محسنی، مرتضی و مهدی خبازی (۱۳۸۹) «تحلیل منظومهٔ خانهٔ سریویلی نیما بر اساس نظریهٔ ریخت‌شناسی پراپ»، نیما و میراث نو (مجموعه مقاله‌های دومین همایش ملی نیماشناسی)، جلد سوم، مازندران، دانشگاه مازندران، صص ۱۵۳۳-۱۵۵۲.
مختاری، محمد (۱۳۷۸) انسان در شعر معاصر، چاپ دوم، تهران، توس.
مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، تهران، فکر روز.
نیبرگ، هنریک ساموئل (۱۳۸۳) دین‌های ایران باستان، ترجمهٔ سیف‌الدین نجم‌آبادی، کرمان، دانشگاه شهید باهنر کرمان.
یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰) «قطب‌های استعاره و مجاز»، ترجمهٔ کورش صفوی، ساخت‌گرایی پساساخت-گرایی و مطالعات ادبی، به کوشش فرزان سجودی، تهران، حوزهٔ هنری، صص ۱۱۵-۱۲۸.
یاوری، حورا (۱۳۸۲) «روان‌کاوی و اسطوره»، گسترهٔ اسطوره، گفت‌وگوهای محمدرضا ارشاد، تهران، هرمس، صص۳۵۱- ۳۷۵.
یوشیج، نیما (۱۳۵۶) دنیا خانهٔ من است (پنجاه نامه از نیما یوشیج)، چاپ چهارم، تهران، کتاب زمان.

--------- (۱۳۶۲) مانلی و خانهٔ سریویلی، تهران، امیرکبیر.
--------- (۱۳۷۵) مجموعهٔ کامل اشعار، تدوین سیروس طاهباز، تهران، نگاه.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۶۸) چهار صورت مثالی، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.
---------- (۱۳۸۹) انسان و سمبول‌هایش، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چاپ هفتم، تهران، جامی.
---------- (۱۳۸۷) انسان در جست‌وجوی هویت خویشتن، ترجمهٔ محمود بهفروزی، چاپ سوم، تهران، جامی.