Interdisciplinary research in persian Language and literature
Print ISSN: 2821-076X
Online ISSN: 2821-0778
Vol. 2, New Series, No.1, Autumn and Winter2023

Cosmopolitanism Approach in Cosmopolitanism School and Rumi's Intellectuality

Fereshteh Mahjoub [1]*, kheyro nesa mohamad pour[2]

1.Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran
2.Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
06/03/2024
Accepted:
05/08/2024

ABSTRACT

After the establishment of the Pahlavi monarchy, fundamental changes took place in the structure of Iranian society in a way that affected all the biological, religious and cultural aspects of the country. The new manifestations of western civilization quickly replaced the popular traditional life and its reflection was widely reflected in the literature of the age. Nima Yoshij - the father of New Persian poetry - is among the pioneers who depicted the confusion resulting from these transformations in his poems. As his first long narrative poem in free format, "Khane ye Serivili" is one of the most prominent examples of contemporary poetry in this field, due to its social nature as well as its dramatic and dramatic context, which can also be considered in the field of semiotic studies. Is. Michael Rifater is one of the most prominent theorists of the 20th century in the field of semiotics and among hermeneutic structuralists, who explained the nature and function of poetry and unraveled its semantic difficulties by drawing a new model. is. The present study aims to analyze the "Serivili House" system of Nima in a descriptive-analytical way based on the theoretical foundations of Rifater. In addition, it seeks to prove that the mentioned poem is the product of the expansion of the origin of "creeping progress of modern civilization and how traditionalist societies surrendered to it". This origin has been expanded through processes such as descriptive systems, conversion, accumulation and determination of multiple factors. In this way

Key words: Social identity, semiotics, Iran, Rifater, Khaneh Serivili

Cite this article: Mahjoub, Fereshteh., mohamad pour, kheyro nesa., *(2023). Cosmopolitanism Approach in Cosmopolitanism School and Rumi's Intellectuality, Interdisciplinary research in persian Language and literature, Vol. 2, New Series, No.2, Autumn and Winter2023*: pages: 147-168.

DOI: 10.30479/irpli.2024.20085.1131

© The Author(s).

Publisher: Imam Khomeini International University

*__Corresponding Author__: Fereshteh Mahjoub
Address: *Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran*
E-mail: F.Mahjoub2022@pnu.ac.ir

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی
شاپا چاپی: ۰۷۶X-۲۸۲۱
شاپا الکترونیکی: ۰۷۷۸-۲۸۲۱
سال دوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ دوم پاییز و زمستان، ۱۴۰۲

بازنمود هویّت اجتماعی در «خانهٔ سریویلیِ» نیما یوشیج

فرشته محجوب[۱*]،خیرالنساء محمدپور[۲]

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
۲.استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۲/۱۲/۱۶
پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۱۵

چکیده

پس از استقرار نظام سلطنتیِ پهلوی، تغییراتی بنیادین در ساختار جامعهٔ ایران اتفاق افتاد به‌گونه‌ای که تمامی ابعاد زیستی، مذهبی و فرهنگی کشور را متأثر کرد. مظاهر نوین تمدّن غرب، به‌سرعت جایگزین زندگی سنّتی رایج شد و بازتاب آن در ادبیّات عصر به‌صورت گسترده نمود یافت. نیما یوشیج ـ پدر شعر نوی فارسی ـ در زمرهٔ پیشگامانی است که سرگشتگی حاصل از این دگرگونی‌ها را در سروده‌های خود ترسیم کرده است. منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» به‌عنوان نخستین شعر روایی بلند او در قالب آزاد، به دلیل ماهیّت اجتماعی و نیز بافت نمایشی و دراماتیک، از برجسته‌ترین نمونه‌های شعر معاصر در این حیطه است که در حوزهٔ مطالعات نشانه‌شناختی نیز قابل‌تأمل است. مایکل ریفاتر از شاخص‌ترین نظریه‌پردازان قرن بیستم در شاخهٔ نشانه‌شناسی و در زمرهٔ ساختارگرایان هرمنوتیک است که با ترسیم الگویی جدید به تبیین ماهیّت و کارکرد شعر و گره گشایی از دشواریهای معنایی آن پرداخته است.

پژوهش حاضر بر آن است تا به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی منظومهٔ «خانهٔ سریویلی » نیما را براساس مبانی نظریهٔ ریفاتر بررسی کند. علاوه‌براین در پی اثبات آن است که سرودهٔ مذکور، محصول بسط خاستگاه «پیشرَوی خزندهٔ تمدّن نوین و چگونگی تسلیم جوامع سنّت‌گرا در برابر آن» است. این خاستگاه از طریق فرایندهایی همچون: «منظومه های توصیفی، تبدّل، انباشت و تعیّن چند عاملی» گسترش یافته است. بدین‌ترتیب می توان دریافت نیما در فرایند «انباشت» در زنجیرهٔ نخست یعنی «شادمانی» به‌منظور حقیقت‌نمایی بیشتر و اثبات اصالت ارزش‌های اجتماعیِ کهن، واژگانی عینی‌تر را برگزیده است. در بخش «منظومه‌های توصیفی»، منظومهٔ «سریویلیِ شاعر» به دلیل داشتن اقمار فلکیِ بیشتر، فراتر از منظومهٔ «شیطان» قرار می‌گیرد. این امر مؤید آن است که شعر گرد محور این شخصیّت به‌عنوان مظهر جوامع سنّتی و اموری که بر آن مترتّب است می‌چرخد و نیما آن را بر شهرنشینی جدید ارجح می‌داند. به مدد فرآیند «بسط» نیز موضوع انتزاعیِ «یأس و تسلیم و آشفتگی ناشی از بحران هویّت اجتماعی» را به سه ایماژ متعیّن تبدیل کرده است.

کلمات کلیدی: هویّت اجتماعی، نشانه‌شناسی ریفاتر، نیما یوشیج، خانهٔ سریویلی، روستا.

استناد: فرشته محجوب؛ فرشته، محمدپور؛خیرالنساء .(۱۴۰۲). بازنمود هویّت اجتماعی در «خانهٔ سریویلیِ» نیما یوشیج، دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، سال دوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲: ۱۴۷-۱۶۸.

DOI: 10.30479/irpli.2024.20085.1131
ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)

حق‌مؤلف © نویسندگان.

* - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول:F.Mahjoub2022@pnu.ac.ir

۱.مقدّمه

اندکی پس از پیروزی مشروطه و در سال ۱۲۹۹ ش. مقدّمات تشکیل حکومت سلطنتی جدید که با نظریه‌های مشروطه–طلبان مغایرت داشت آغاز شد. اوضاع ایران در آن سال‌ها پریشان و نابسامان بود. جنگ‌های درون‌قومی، تسخیر بخش‌هایی از شمال و جنوب ایران به وسیلهٔ روسیه و انگلیس، جنگ‌های چریکی در شمال و سرایت ناامنی به غرب و شرق کشور تنش‌های فراوانی ایجاد کرده بود. در همین زمان رضاخان، نخست به‌عنوان سردارسپه، سپس وزیر جنگ، فرماندهٔ کل قوا و سرانجام به‌عنوان پادشاه بر تخت سلطنت نشست. در شانزده سال حکومت او تحوّلات عمده‌ای در ابعاد متعدّد سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران رخ داد که قابل‌تأمل است.

«در لایه‌های درونی جامعهٔ رضاخانی تناقضی عمیق وجود داشت که مظاهر آن در تمام جوانب مشهود است؛ مثلاً شیوهٔ حکومت او سنّتی و سلطنتی بود، اما درپیِ مدرن کردن کشور نیز بود. رضاخان ازسویی می‌کوشید زندگی اجتماعی مردم را بر پایهٔ ایدئولوژی مدرنیسم پایه‌ریزی کند. بر این اساس طرح آموزش‌وپرورش دانشگاه را بر مبنای الگویی غربی ریخت. آموزه‌های دینداری سنّتی را به چالش کشید. وضع ارتباطات، صنعت، حمل‌ونقل و ارتش را به‌سامان و منظم کرد. بدین‌ترتیب زندگی شکل سنّتی خود را از دست داد و ایدهٔ شهرنشینی به سبک غربی در ایران گسترش یافت و جاذبه‌های زندگی شهری چشم ها را خیره و ذهن‌ها را مشغول کرد.»(زرقانی به نقل از آبراهامیان، ۱۳۹۴: ۱۱۷) ازمنظر جامعه‌شناسی در ایران، گروهی به‌سرعت به اقتباس عناصر مادی و عینی غرب همچون تأسیس مدارس و سازمان‌ها و گروهی به انتقال مفاهیم و اندیشه‌ها پرداختند؛ اما هر دو از توجه به مبانی معرفت‌شناسی غرب و ایران غافل ماندند و همین امر مایهٔ بروز تعارض در جامعه شد. این تناقض در سروده‌های شاعران آن دوره به‌ویژه در سروده‌های نیما یوشیج ـ پدر شعر نوی فارسی ـ بیش از همه مشهود است.

فضای اجتماعی و تاریخی این دوران مشابه پیدایش مکتب رمانتیسم در اروپا است. در اروپا فروپاشی نظم کهن، رشد شهرنشینی، انقلاب صنعتی، رشد طبقهٔ متوسط، گسترش سوادآموزی و پدیده‌هایی که در دوران قبل وجود نداشت از رهاوردهای بروز این مکتب است. در شعر نیما نیز نخست در منظومهٔ «افسانه» و سپس در نوشته‌های منثورش در ۱۳۰۵ ش. تمایل به موتیف و مضامین پرتکرار رمانتیسم همچون: گریز از زندگی شهری به طبیعت و دوران کودکی مشهود است. (زرقانی به نقل از طاهباز، ۱۳۹۴: ۱۵۱)، اما در یادداشت‌های او در سال ۱۳۱۰ ش. نیما از مبانی فکری رمانتیسم فاصله گرفته و به حوزهٔ سمبلیسم اجتماعی نزدیک‌تر شده است. منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» به‌عنوان نخستین منظومهٔ بلند روایی او متأثر از مؤلفه های رمانتیسم و سمبلیسم اجتماعی است که به وصف جامعهٔ ایران و آسیب‌شناسی آن در دوران پهلوی اول پرداخته است. نیما در این منظومه گسترش شهرنشینی و چگونگی مواجههٔ افراد با این پدیده را به‌تصویر کشیده که با علم نشانه‌شناسی قابل‌تحلیل است.

«نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای همچون زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی و مانند آن می‌پردازد.» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳). در مباحث نشانه‌شناسی علاوه‌بر نشانه‌های زبانی به اموری همچون «رمزینه‌های منطقی، رمزینه‌های زیبایی‌شناختی و رمزینه‌های اجتماعی» و نیز تناسب و ارتباط نظام نشانه‌ها نیز پرداخته می‌شود. به‌لحاظ تاریخی، نشانه‌شناسی با ساخت‌گرایی به‌ویژه با آموزه‌های فردینان دوسوسور در ارتباط بوده تا بدان حدّ که می‌توان ادعا کرد ساختارگرایی حاصل کاربست شیوه‌های زبان-شناسی ساخت‌گرا در حوزه‌های مختلف علوم‌انسانی و از آن جمله مردم‌شناسی است. (برکت،۱۳۸۹: ۱۱۱). علاوه‌برآن نقش فرمالیست‌های روس همچون یاکوبسن نیز در پیوند میان نظریهٔ ساخت‌گرایی و نظریهٔ ادبی حائز اهمیت فراوان است. در این میان، علائق نقادانهٔ نظریه‌پرداز فرانسوی مقیم آمریکا، مایکل ریفاتر (۱۹۲۴ –۲۰۰۶) از زبان‌شناسان ساخت‌گرا که نظریه‌ای ویژه درخصوص نشانه‌شناسی شعر طرح کرده، به میزان زیاد با علائق فرمالیست‌ها هم‌پوشانی دارد. ریفاتر در کنار کسانی همچون یاکوبسن، کالر و اسکولز، در زمرهٔ نظریه‌پردازان پیش‌گامی است که در دههٔ ۱۹۶۰ ساختارگرایی را در حوزهٔ مطالعات ادبی معرفی و ترویج کردند و مانند آنان معتقد است برای فهم آثار ادبی باید روشی برآمده از خود ادبیات برگزید. در مدل نشانه‌شناسی ریفاتر نه فقط تلاش نقّادانه و خلاقانهٔ خواننده دخالت دارد، بلکه آگاهی–های ادبی و زبانی و تجربیات او نیز در درک و دریافت شعر مؤثرند. او معتقد است دریافت و تأثیر خواننده از متن با سازوکارهای برآمده از خود متن و ویژگی‌های زبانی آن ـ و نه بر اثر عاملی خارج از متن ـ تنظیم می‌شود. به دلیل آن‌که ریفاتر نظریهٔ خود را برپایهٔ اصول و قواعد جهانی تنظیم کرده است، امکان خوانش اغلب اشعار در تمام زبان‌ها، در چارچوب نظری او وجود دارد. (محجوب، ۱۳۹۹: ۱۰۱) پژوهش حاضر بر آن است منظومهٔ روایی «خانهٔ سریویلی» نیما یوشیج را ازمنظر نشانه–شناسی ریفاتر واکاوی کند. این سروده به دلیل آن‌که در زمان تغییر جامعهٔ سنتی به مدرن سروده شده حاوی نشانه‌های بسیار از آشفتگی و سردرگمی انسان معاصر است.

عمدترین مسائل مطرح در این پژوهش به قرار زیر است:

۱. آیا بحران هویّتی که جامعهٔ سنتی ایران پس از مواجهه با تمدّن نوین دچار آن شد ازطریق نظریهٔ نشانه شناسی شعر ریفاتر در منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» قابل استخراج و تحلیل است؟

۲. در هنگام انطباق هریک از مؤلفه‌های نظریهٔ ریفاتر با منظومهٔ یادشده، کدام یک از مؤلفه‌های هویّت اجتماعی پررنگ‌تر می‌شود؟

۳. ماتریس اصلی منظومه چیست؟ چگونه بسط یافته است و به چه شکل به توصیف بحران‌های جامعهٔ نوین ایران پرداخته است؟

۴. با استفاده از منظومه‌های توصیفی، کدام یک از قطب‌های روایت، محوری و کدام یک فرعی خواهد بود؟

علاوه‌برآن فرضیات زیر قابل‌تأمل است:

۱. خوانش اکتشافی منظومهٔ «خانهٔ سریویلیِ » نیما یوشیج به میزان بسیار به فهم نمادهای اجتماعی این شعر کمک خواهد کرد.

۲.خاستگاه اصلی روایت، هجوم همه جانبهٔ تمدن نوین و مظاهر آن بر تمدن سنّتی است و بحران هویّت در آن غالب است.

۳. منظومه‌های توصیفی مستخرج، هریک نمایندهٔ قطب‌های اجتماعی‌اند و صفت‌هایی که نیما با مهارتی شاعرانه برای آنان برگزیده در همین راستا است.

۴. این منظومه شعری با رویکرد اجتماعی است و جنبهٔ مذکور آن بر ادبیّت شعر غالب است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

با آنکه نظریهٔ نشانه‌شناسی ریفاتر الگویی مناسب در تحلیل ساختار شعر است، پژوهش‌های چندانی در این باب صورت نگرفته است. موارد زیر از نمونه‌های قابل‌تأمل است:

۱. فیاض‌منش و صفایی (۱۳۹۵) که در «خوانش شعر نوبت براساس رویکرد نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر» درپی درک ظرفیت‌ها و خوانشی جدید از شعر گفتار است. این خوانش در ابتدا با تکیه بر نشانه‌های مستقیم صورت گرفته و سپس از نشانه‌های نشان‌دار و غیرمستقیم فضای روایی به فضایی سیاسی ـ عاطفی رسیده و هیپوگرام‌ها و فضای بینامتنی شعر را با این نظریه تحلیل کرده است. محسنی و همکاران (۱۳۹۲) که در «سریویلی زندانی تقابل‌های دوگانه» تعارض فکری شیطان و شاعر را به‌عنوان دو هستهٔ اصلی این منظومه بررسی کرده و ازطریق استخراج و تحلیل «تقابل‌های دوگانه» ازمنظر لوی استروس به ساختاری منسجم از شعر دست پیدا کرده است. اسماعیل‌زاده و همکاران (۱۴۰۰) که در مقالهٔ «خوانش نشانه‌شناسی قصیده «ریتا أحبینی» محمود درویش براساس الگوی مایکل ریفاتر» به کشف انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی قصیدهٔ مذکور پرداخته و کوشیده است با دریافت تداعی واژگان، ماتریس (قالب) ساختاری قصیده را که تصویری از وضعیت فلسطین و دورنمای مقاومت است برای خواننده بازگو کند. حاجی‌زاده و همکاران (۱۴۰۰) که در خوانش نشانه‌شناسی قصیدهٔ «رحله ثانیه لجلجامش» جواد الحطاب براساس دیدگاه مایکل ریفاتر سه انباشتِ جست‌وجو و حرکت، ویرانی و نابودی و غربت و هجران را به‌عنوان معنابن‌های اصلی قصیدهٔ مذکور و چهار منظومهٔ توصیفیِ «فقر و بدبختی، مرگ و ایستایی، تاریکی و اختناق و دست یافتن به رستاخیزی و بیداری» را در قصیدهٔ مذکور تحلیل کرده است. ماتریس این شعر به رستاخیزی، نوزایی و امید منتهی می شود.

۳. چارچوب نظری نشانه‌شناسی شعر ریفاتر

نظریهٔ ریفاتر برداشتی از شیوهٔ پردازش متن و درک مفهوم آن ازسوی خواننده است که نظام‌های نشانه‌ای بدون دخالت سوژهٔ انسانی کارایی ندارد و خواننده است که تجربهٔ ادبیّت متن را کشف می‌کند. هستهٔ رویکرد نشانه‌شناسی ریفاتر این است که آثار ادبی معنای خود را به‌واسطهٔ ساختارهای نشانه‌شناختی‌ای کسب می‌کنند که کلمات، عبارات، جملات، ایماژهای کلیدی، مضامین و تمهیدات سخن‌سرایانهٔ مجزایی آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. (آلن، ۱۳۸۹: ۱۶۶) اهمّ رئوس این نظریه در مؤلفه‌های مذکور قابل بحث و فحص است: عدول شعر از کارکردهای معمول خود بدین معنا که برخلاف متون غیرادبی، زبان شعر زبانی دلالت‌گر است و تأثیراتی که ایجاد می‌کند از عهدهٔ زبان روزمره خارج است (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۱۴۹). دیگر درک و دریافت شعر براساس خود شعر که ریفاتر معتقد است در خوانش شعر، بعضی اشعار لایه‌ای سطحی و ظاهری و نیز لایهٔ درونی و ژرف‌ساختی (خوانش دریافتی/خوانش ناپویا) دارند و تلاش می‌کند به کشف راهکارهای رسیدن به این خوانش درونی دست پیدا کند. (نبی‌لو، ۱۳۹۰ :۸۳). از دیگر مشخصه‌ها استفاده از زبان غیرمستقیم برای اشاره به امور غیرمنظور است که معنا در این سطح بر مرجع‌های متنوعی استوار است و بنابراین حقیقت متن ازطریق تماس آن با واقعیت بیرونی استقرار می‌یابد (شولس، ۱۳۷۳: ۵۰). تغییر کارکرد زبان در شعر از محاکات به نشانه‌پردازی بدین معنا که چون خواننده در دنیای واقعی به زبان شعر با آرایه‌های ادبی سخن نمی‌گوید، نشانه‌پردازی باعث آن می‌شود که به هنگام خواندن شعر گمان کند با دنیایی نامألوف روبه‌رو است؛ ایجاد گزاره‌های دستورگریز در شعر، دگرسانی یک خاستگاه مرکزی برای ایجاد شعر (شکل‌گیری هر شعر براساس یک هسته یا ایدهٔ معنایی پنهان و ظهور آن در بخش‌های مختلف شعر) و تبدیل متن به شعر به‌واسطهٔ کمینه نگاشت‌ها با سه اصل تعیّن چندعاملی، تبدّل و بسط. (ر.ک: پاینده، ۱۳۹۷: ۲۰/۲–۲۲) از مؤلفه‌های اساسی نظریهٔ ریفاتر است. شایان ذکر است در هر نمونهٔ شعری منتخب با دوگروه از واژگان روبه‌رو هستیم. نخست آن‌ها که به‌صورت متعارف و معمول استعمال شده‌اند و دیگر نوواژه‌ها یا ترکیباتی که به‌صورت نامتعارف و غیرمعمول استفاده شده‌اند و سبب می‌شوند خواننده به ورای ظاهری هدایت شود.

نظریهٔ نشانه‌شناسی ریفاتر در کنار محسنات، محدودیت‌هایی نیز دارد. مثلاً اینکه رویکرد مذکور تنها برای نقد شعر طراحی شده و دامنهٔ کاربرد آن به اندازهٔ سایر رویکردهای نقادانه گسترده نیست. حتی در حوزهٔ شعر نیز بیشتر برای نقد اشعاری مناسب است که با نقض قواعد زبان یا با تصویرپردازی نامتعارف، درک خواننده را از معنای شعر با مانع مواجه می‌کنند؛ مانند اشعار سوررئالیستی. دیگر آن‌که این نظریه دلالت‌های ایدئولوژیک متن را نادیده می‌گیرد و تمام توجه خود را به نشانه‌های زبانی و کارکرد آن‌ها در شعر معطوف می‌کند. ایراد دیگر این نظریه آن است که رویکرد مذکور فروکاهنده است؛ بدین‌شکل که در آن شعر بسط و گسترش نشانه‌پردازانهٔ یک ایده مرکزی به نام خاستگاه است و ریفاتر مصرّانه بر این باور است که خاستگاه را می‌توان حتی در قالب یک واژه یا جمله بیان کرد؛ حال آن‌که شعر بیان استعاری و

نمادین تجربه‌ای انسانی است که با زبانی کنایی به‌طور غیرمستقیم به خواننده منتقل می‌شود. فروکاستن معانی ضمنی با دلالت‌های پیچیدهٔ شعری غنی به خاستگاهی یک یا چند کلمه‌ای نمی‌تواند حق مطلب را دربارهٔ چندوچون آن تجربه ادا کند. (پاینده، ۱۳۹۷: ۳۶ و ۳۷)

٤. گذری بر منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» از نیما یوشیج

«خانهٔ سریویلی» نخستین منظومهٔ داستانی بلند نیما یوشیج، پدر شعر نوی فارسی، در قالب آزاد است که در سال ۱۳۱۹ به شیوه‌ای روایی و در ۸۶۸ سطر سروده شده و«نیما آن را بهترین اثر خود دانسته است.» (جورکش، ۱۳۸۳: ۱۲۵) منوچهر آتشی نیز در اهمیّت این منظومه نوشته است: «اگرچه که تمام شعرهای نوی نیما ارزشمند و به‌لحاظ سبک و سیاق در حیطهٔ شعر مدرن ایران کامل و مکرّر خواندنی است، برخی از اشعار او قطعاً می‌بایست به‌صورت کتابی جداگانه مورد نقد و بررسی و تحلیل زبانی و محتوایی قرار گیرد. نخستین این‌ها «خانهٔ سریویلی» است که هنوز بسیاری از جنبه‌های آن از همه نظر ناگفته مانده است.» (آتشی، ۱۳۸۲: ۱۱۳)

«سریویل» نام دهکده‌ای در کجور مازندران و مرکّب از دو واژهٔ «سری» به معنی «خانه» و «ویل» به معنای «محل» است. (حجازی، ۱۳۷۴ و نیز وندادی،۱۳۹۹: ذیل واژهٔ سری و ویل) خلاصهٔ روایت بدین قرار است: «سریویلیِ» شاعر همراه با همسر و سگ خود در روستایی ییلاقی واقع در جنگل می‌زیست. آنچه سریویلی به آن دلخوش بود، فرود آمدن توکاها به هنگام کوچ در حیاط خانه‌اش بود؛ اما در یک شب طوفانی شیطان به در خانهٔ او آمد و به‌اصرار از سریویلی خواست تا به خانه راهش دهد. سریویلی که تمایلی به این کار نداشت شروع به بحث با شیطان کرد. پس از مباحثات بسیار، سرانجام شیطان موفق شد به دالان خانهٔ او راه یابد و برای آن‌که بتواند برای خواب خود بستری فراهم کند مو و ناخن خود را کند و رختخوابی آماده کرد. علی‌رغم نگرانی شاعر از حضور آن مهمان پلید، صبحی دل‌انگیز آغاز شد اما مو و ناخن شیطان به گزندگان و مارانی تبدیل شدند که به‌سرعت شروع به تکثیر در کلّ روستا کردند و سریویلی هرچه کوشید روستای خود را از شر آنان نجات دهد نتوانست. خانوادهٔ سریویلی گمان کردند فرزندشان دیوانه شده است، بنابراین جادوگران را برای بهبود او فراخواندند. خانهٔ سریویلی ویران شد و سال‌ها گذشت تا آنکه مرغان صبح با منقار خود از کوه‌ها گل چیدند و خانهٔ متروک او را دوباره از نو ساختند. سریویلی با زن و سگش به خانه برگشت، با این تفاوت که دیگر توکاهای زیبا در حیاط خانهٔ او آواز نخواندند و شاعر برای همیشه غمگین و تنها ماند.

قریب ۵۰۰ سطر منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» به جدال سریویلیِ شاعر با شیطان اختصاص یافته است. در شعر مذکور، نشانه–های مکرّر و قابل‌تأملی همچون محل وقوع روایت: «ساکنین دره‌های سردسیر کوهساران شمال»، شاعر بودن شخصیّت نخست داستان «سریویلی آن یگانه شاعر بومی هم»، ذهن انسان

را به این‌که سریویلی خود نیما است معطوف می‌کند. در داستان مذکور سه سطح از روایتگری مشهود است. راویِ فراداستان نیما است که به ترسیم احوال سریویلی و شیطان می‌پردازد. راوی درون‌داستانی سریویلی شاعر است که دیدی همه‌زمانی و همه‌مکانی دارد و در عین آن‌که یکی از شخصیّت های اصلی است نقش راوی را نیز عهده‌دار است. راوی درجهٔ سوم شعر نیز شیطان است. (عرب و داور، ۱۳۹۷: ۹۷) با آن‌که نیما به هنگام توصیف، شاخصه‌های شعر عینیّت‌گرایی را ستوده است به دلیل غلبهٔ مؤلفه‌های عاطفی درون‌نگر و جانبدارانه، ذهنیّت‌گرایی در این منظومه برجسته‌تر است (پورنامداریان، ۱۳۹۵: ۵۱). منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» جامعهٔ ایران مدرن را توصیف کرده که در گذر شتاب‌زدهٔ خود به‌سوی مظاهر نوین تمدن، از نشانه‌ها و مظاهر بومی و سنّتی خود فاصله گرفته و با حسرت به آنچه در پس‌سر وانهاده است می‌نگرد.

۵. خوانش و تحلیل منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» براساس رویکرد نشانه‌شناسی ریفاتر در نقد شعر

ریفاتر نیز همانند صورت‌گرایان روس معتقد است که کاربرد زبان در شعر با کاربرد روزمرهٔ آن متفاوت و ارجاع زبان شعر به متن است. او از این تعریف فراتر می‌رود و با ایجاد تمایز میان معنا و دلالت به دریافتی ویژه از شعر می‌رسد و آن این‌که فهم صحیح شعریّت هر متن، به فرارفتن، گریز و نیز عدول از اصول متعارف زبان بستگی دارد. بنابراین پدیدهٔ مذکور امری غیردستوری است و نسبتی با واقعیّت معمول ندارد و به‌دنبال تثبیت موجودیّت خود به‌عنوان واقعیتی نامتعارف است. (برکت، ۱۳۸۹: ۱۱۳)

منظور از معنا اطلاعاتی است که در سطح محاکات شعر در اختیار خواننده گذاشته می‌شود، اما دلالت نتیجهٔ وحدت صوری و مضمونی شعر است که شامل کلیهٔ ویژگی‌های زبان غیرمستقیم شعر می‌شود و در مقابل معنا قرار می‌گیرد. از زاویهٔ معنا هر شعر مجموعه‌ای متوالی از واحدهای ارائهٔ اطلاعات است اما در دلالت، کلّ شعر یک واحد معناشناختی متّحد محسوب می‌شود. هدف نقد نشانه‌شناسی ریفاتر یافتن دلالت ها است. (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۵/۲ و ۲۶) این دلالت تعیّن دوگانه دارد. در نوع اول خصوصیّت و کیفیت شعری نشانهٔ خاصّ همان شعری است که نشانه در آن دیده می‌شود. در نوع دوم شعریّت نشانه را خواننده تشخیص می‌دهد؛ بنابراین بافت متن در تعیین نشانه دخالت مؤثر ندارد. نشانهٔ شعری ازسویی نتیجهٔ بازپسین آفرینش ادبی و ازسویی نقطهٔ آغازین تفسیر شمرده می‌شود. بنابراین خواننده در رویکرد تفسیری به متن، نشانه‌های شعری را به هیپوگرام تقلیل می‌دهد و سپس می‌کوشد با تشخیص مرجع اصیل‌هیپوگرام ها ماتریس را بازسازی کند. (آلگونه، ۱۳۹۶: ۴۱)

نخستین گام برای تحلیل یک شعر براساس نظریهٔ نشانه‌شناسی ریفاتر قرائت آن است که به دو شیوهٔ «اکتشافی» و «پس‌کنشانه» تقسیم می‌شود.

۵-۱ خوانش شعر به روش اکتشافی

ریفاتر معتقد است برای درک و دریافت دلالت شعر خوانش دومرحله‌ای لازم است. ابتدا «خوانش اکتشافی یا دریافتی» است که نخستین مرحلهٔ رمزگشایی از شعر است و جهت آن مطابق با جهت حرکت خطی شعر؛ یعنی از بالا به پایین و از اولین سطر تا آخرین سطر است. (ریفاتر، ۱۹۸۳: ۵) در این نوع از خوانش، خواننده با اتکا به توانایی زبانی خود ـ و نه توانایی ادبی ـ هر کلمه را یک دالّ درنظر می‌گیرد که با مدلول خود در جهان بیرون ارتباط دارد و از این راه به درک معنای شعر می‌رسد. (همان: ۵) در خوانش خطّی، «خانهٔ سریویلی» از ده بند تشکیل شده که با ادغام بندهایی با مضمون مشترک، چهار بند اصلی به‌جا می ماند:

در بند نخست، نمایی از سریویلی شاعر و زندگی شادمان او ترسیم شده است. سریویلی، شاعر بومی خوکرده با زندگی روستایی و مظاهر آن، در خانه‌ای پر از عشقه و سرو کوهی که نشانه‌هایی از مفاخر کهن پیشینیان بر در و دیوار آن آویخته شده، گوشهٔ خلوت گزیده و به همراه همسر و سگ خود زندگی می گذراند. در این بند در سطح دوم خوانش، موسوم به خوانش پس‌کنشانه، با توجه به قرائن، سریویلی نماد انسان بیزار از تمدن نو، زندگی شهری و آفات آن است که به گذشتهٔ خود عشق می‌ورزد.

در بند دوم، شیطان در شبی طوفانی و سهمگین به در خانهٔ سریویلی می‌آید و با چرب‌زبانی از او می خواهد در را برایش بگشاید. خود را مهمانی خسته و رسیده از راه دور معرفی می‌کند. ولی شاعر که از حیلهٔ او آگاه است و پیش از این نیز ازطریق مکاشفات پیشگویانهٔ جادوگران، سرنوشت شوم و محتوم خود را دریافته، نمی‌پذیرد و مردد است. شیطان مجدداً از دری دیگر حیله می‌آغازد. این بحث و مجادله در چندین بند ادامه می‌یابد. شیطان مظهر تمدن نوین است که برای غلبه بر تمدّن کهن از هر دری وارد می‌شود.

در بند سوم، سرانجام شیطان وارد خانهٔ شاعر می‌شود و برای آن‌که بتواند شب را به صبح آورد، از موها و چنگال خود بستری فراهم می‌آورد تا در دهلیز خانهٔ شاعر بیاساید. سریویلی تا صبح خاموش و غم‌زده به این حادثهٔ شوم می‌اندیشد.

در بند چهارم، ناخن‌ها و موهای شیطان به گزندگانی مبدّل می‌شود که همهٔ روستا را با پلیدی خود پر می‌کند. شاعر نیز پس از این واقعه از خانهٔ خود آوارهٔ کوهساران می‌شود.

منظومه در همین بند خاتمه می‌یابد؛ بااین‌وجود نیما در پیش‌درآمدی منثور در ابتدای منظومه، روایت را این‌گونه به پایان برده است: «پرندگان خانهٔ ویران سریویلی را از نو می‌سازند و شاعر به آنجا برمی‌گردد؛ اما توکاهایی که همیشه در پاییز لابه لای درختان خانهٔ او لانه می‌ساختند، برای همیشه او را ترک گفته‌اند.»

در قرائت نخست از شعر به‌نظر می‌رسد دال‌های ذکر شده در شعر همگی مدلول‌هایی در دنیای واقعی دارند. براساس این خوانش منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» داستان شاعری است که در روستای خود به شادمانی می‌زید، اما شبی شیطان در هیئت مهمان بر او ظاهر می‌شود. مو و ناخن خود را در کلبهٔ او می‌پراکند و آن

ها تبدیل به گزندگانی می‌شوند که به‌تدریج تمام روستا را در برمی‌گیرد. بااین‌وجود و با توجه به زبان غیرصریح منظومه، در خلال ابیات نشانه‌ها و کاربردهای نامتعارفی از زبان می بینیم که مانع از آن می شود که شعر را به طریق محاکات و صرفاً بازنمایی یک رویداد تلقی کنیم. مثلاً در مصراع‌هایی همچون «نابه جایی از پلیدی های خاکی زشت تر بنیاد و رویی»، «با سر دندان خود برّید ناخن های خون‌آلود، همچو خنجرها از پس درها، کاشت آن ها را به سطح آن نهانی جا»، «از ره سوراخ های در به هوش خود توانست بشناسد آن بدانگیز جهان را»، «در کهستان های ما مرغی است که به روی صخره های خلوت و خاموش می‌خواند، او زبانی جز زبان خود نمی داند»، «ساخت ز آب بینی و از عطسه های سرد، ریزش باران و طوفان را قوی‌تر»، «و همه جادوگرانم چون توأم بشناختی اکنون، ایستاده چشم‌بسته بر نگاه من»، «می کنم پنهان به موهای درازم شاخم ار باشد»، «کند موهای تنش را و چنان‌که بود درخور بستری را از برای خود فراهم ساخت»، «لیک ناخن های دست و پای و ماهای تن او، مارها گشتند در سراسر» خواننده در فرایند خوانش شعر در امتداد شبکه های متنی و بینامتنی به جلو رانده می‌شود و موانع تفسیر متن از سر راهش کنار می رود و وارد مرحلهٔ دوم یعنی خوانش پس‌کنشانه شده و توجّه او به دلالت شعر و جنبه های نشانه پردازانهٔ آن جلب می شود.

۵-۲: خوانش شعر به روش پس کنشانه

در مرحلهٔ دوم به دلیل ماهیّت زبانِ شعر که در آن خواننده با زنجیره ای از دستورگریزی و تناقض رو به رو است، شعر می بایست به‌صورت پس کنشانه قرائت شود تا بتواند از نشانه های موجود در متن رمزگشایی کند. خوانش «پس کنشانه» یا «واپس‌نگر» یا «ناپویا» یا «تأویلی» به شیوه ای نامتوالی و با استفاده از توانش ادبی از انتها به ابتدای متن صورت می گیرد و به‌مثابهٔ بازنگری، تجدیدنظر و مقایسه است که در طیّ این فرایند، خواننده با آزمودن فرضی که در خوانش اکتشافی شکل داده از سطح معنا فراتر می رود و دلالت های شعر را جست‌وجو می کند و نهایتاً ماتریس یا شبکهٔ شعر را که همان گزارهٔ بنیادین شعر است تشخیص می دهد و موجب وحدت شعر می شود. (ریفاتر، ۱۹۸۴: ۵-۶) در این قرائت خواننده مجدداً به عقب برمی گردد تا شعر را نه به شکل محاکاتی از واقعیت، بلکه همچون متنی نشانه‌پردازانه تحلیل کند. بدین‌ترتیب برای تحلیل نشانه شناختی متن به روش ریفاتر باید فرایندهای نظام ساز آن را که منجربه ایجاد دلالت می شود بررسی کرد.

در روش «پس کنشانه» ترکیبات یا کاربردهای ناهنجار معناستیزِ کلمات، بیش از آن‌که بر مصداق های خارج از شعر دلالت کند به سایر بخش‌های درونی متن شعر قابل ارجاع است. ریفاتر معتقد است خوانش پس کنشانه دارای ماهیتی تأویلی است؛ زیرا عناصر غیردستوری را که خواننده در خوانش اکتشافی

تشخیص می دهد در نظام نشانگانی دیگری ادغام می کند. (ریفاتر، ۱۹۸۴: ۱۶۵) خوانش پس کنشانه با استفاده از شگردهایی همچون «انباشت» و «منظومه های توصیفی» به تأویل و تحلیل شعر کمک می کند.

۵-۲-۱. فرایند انباشت

در این نظریه، شعر نظامی دلالتگر است و دو فرایند باعث ایجاد دلالت می شود که یکی از آن ها انباشت است. ریفاتر معتقد است هر کلمه از یک یا چند «معنابن» پدید آمده است. بدین معنا که تعدادی واژه با داشتن عنصر معنایی مشترک ازطریق معنابن به هم متصل می‌شوند. مثلاً معنابن های واژهٔ بلبل، واژه هایی همچون جاندار، غیرانسان، خوش‌آوا و... است.(برکت، ۱۳۸۹ : ۱۱۶) به‌تدریج که خواننده به بخش های مختلف شعر می رسد با توجه به مختصات معنایی واژگان، انواع انباشت شکل می گیرد و بدین‌ترتیب معنابن هایی که پررنگ تر و سازمان‌یافته تر است به‌جا می ماند و در عوض معنابن هایی با کمترین بسامد حذف می شود. (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۳۵)

سه زنجیرهٔ واژگانی «شادمانی»، «پلیدی» و «یأس» هستهٔ اصلی انباشت‌های منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» است:

۱. فرایند «انباشت» در «خانهٔ سریویلی»

در معنابن شادمانی، واژگان مذکور به توصیف احوال سریویلی شاعر پیش از تسلّط شیطان پرداخته است. گیاهان و پرندگان در ترسیم این زنجیرهٔ معنایی نقشی پررنگ تر ایفا کرده اند. در اساطیر ملل، نخستین زوج بشر از گیاه سربرآورده اند. در نگرش نمادین «جان‌گرایی گیاهی» نیز روح انسان می تواند پس از مرگ با بسیاری از عناصر به‌ویژه گیاهان که صورت مثالی زندگی، نوزایی و بازگشت به اصلی یگانه‌اند درآمیزد و با رویشی جدید به نیاکان اسطوره ای خود پیوند بخورد. واژگانی همچون «آرامش، درختان به‌هم‌پیچیده، بالارفته بر دیوار و بام او، بهار سبز و زیبا» که مکمّل زنجیرهٔ نخست هستند، نشان زایایی و سرسبزی و حیات است. نماد پرنده و پرواز نیز نشانهٔ تمایل همیشگی انسان به صعود و عروج است. این‌که پرندگان در پایان داستان به خانهٔ سریویلی بازنمی گردند نشان از آن است که شاعر در اثر هجوم تمدن کاذب مدرن دیگر نخواهد توانست به‌سوی تعالی و رستگاری پرواز کند.

در معنابن «پلیدی» رنگ سیاه و کبود مکرّر به‌کار رفته است. سیاه به‌عنوان تصویری از مرگ، خاک و گور نمود دارد. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۶۹۴). در بخشی از منظومه نیز که در کنار چنگال‌های خونین شیطان قرار گرفته و سیاهی و سرخی توأم است، فضایی هراسناک آفریده شده است. شب به دلیل نبود نور باعث ناشناختگی و درنتیجه ترس در فرد می‌شود. «بالاتر از سیاهی رنگی نیست» مؤید چنین نظری است. شیطان در شبی تیره و طوفانی بر شاعر وارد می شود. این به نشان آن است که پس از تسلّط تمدن جدید، ارزش ها در هاله ای سیاه و مبهم قرار خواهد گرفت و تیرگی و پلیدی جهان را مسخّر خواهد کرد.

در معنابن «یأس و ناامیدی» نیز واژگانی همچون «غروبی رنگ مرده، در درون پوست مردن، از جمع کسان گم» در پی ترسیم فضای ناامیدی مطلق است. سریویلی که سرانجام مقاومتش در برابر هجوم شیطانی تمدّن مدرن در هم می شکند خانهٔ خود را وامی نهد و به کوهسار می گریزد. واج‌آرایی سین و شین تداعی گر سکوت است که حتی در خود کلمهٔ سریویلی نیز مشهود است. استفاده از افعال استمراری در پایان شعر همچون: «می‌گریزد، دوست دارد، می‌رود» نیز به‌دنبال القای آن است که ناامیدی سیّال در شعر تداوم دارد.

۵-۲-۲. منظومه های توصیفی

در منظومهٔ توصیفی با شبکه ای از واژه ها مواجهیم که حول یک هسته می چرخند و تفاوت آن با انباشت در این است که آحاد لغوی یک منظومهٔ توصیفی، یکی پس از دیگری از هم پیروی می کنند و مجاز مرسل را تشکیل می دهند.» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۳۵) در منظومهٔ توصیفی، واژهٔ هسته که در متن نیز به‌صراحت ذکر نشده تمام واژگانی را که گرد محور آن جمع شده اند تابعی از خود می کند و به شکل یک صورت فلکی همراه با هسته و اقمار آن در می آورد. در شعر نیما دو منظومهٔ توصیفی غالب موجود است:

۲. منظومه های توصیفی «خانهٔ سریویلی»

نیما همان سریویلی شاعر است. شاعری روستایی که بیزار از تمدن نو به دامن دشت و صحرا پناه برده است. او در نامه‌ای که در مهر ۱۳۰۰ هجری به برادرش لادبن نوشته نفرت خود را از زیست در شهر و زشتی‌های آن ترسیم کرده و با تأثر آرزومند است که به طبیعت روستا بازگردد: «من تمام این مدت را در شهر اقامت داشتم. مشغول انجام دادن کاری بودم که مقتضای طبیعت من نبود و زندگانی را که این‌قدر با قدروقیمت است و می‌توانستم آن را برای انجام کار مفیدی به مصرف رسانیده باشم در بهای هیچ به هدر دادم. خیلی از این بابت تأسف می‌خورم. زندگانی در شهر در میان قبایح و رذائل شهری برای من خیلی ناگوار بود.» (یوشیج، ۱۳۷۶: ۲۱)

گفت‌وگوی شیطان و شاعر در طبیعت انجام می شود؛ بنابراین داستان انتزاعی یا لاهوتی نیست. در روستای محل زیست شاعر، مردم با طبیعت دوست هستند: «ساکنین دره‌های سردسیر کوهساران شمال/ آن زمان در حال آرامش/ زندگی شان بود / وز فریب تازهٔ زشت بدانگیزان/ فکرت آنان نمی آشفت، ازاین‌رو / بود در آن جایگه سرگرم هرچیزی به کارخود». نیما با استفاده از پرندگان و درختان که در تداعی گر شادمانی و سبزینگی و حیات و معرفت هستند، کوشیده است مدینهٔ فاضله ای ترسیم کند که پیش از آن در منظومه های «دیهقانا» و « قصهٔ رنگ پریده خون سرد» به آن اشاره کرده است: «ناتوان مردم از شهر به تو رو کرده/ مردگانند به تنگ آمده از تنگی جا... صد به شهر ارزد یک روز بهاران در ده».

یکی از ماهرانه ترین شگردهای فضاسازی نیما صحنه ای است که در آن سریویلی با شیطان مواجه می شود. شبی تیره، هولناک و حیرت افزا است. طوفان شدیدی درگرفته است. رود طغیان کرده و همه چیز را می کند و با خود می برد. این تصویرها واقعه ای مخرّب و عظیم را پیش‌بینی کرده است. خطری مهیب شاعر و جامعهٔ او را تهدید می کند. شیطان به‌عنوان نماد تمدن نو درصدد است خانه (وطن) شاعر را تصاحب کند. بدین‌ترتیب نیما از فضای طبیعت بیرونی به فضای درونی گریز زده و کوشیده است از فضای طبیعت بیرونی به فضای درونی (روانی) سریویلی پل بزند و برای ورود به احوال نفسانی او زمینه سازی کند. اینکه شیطان خود را «مهمانی از شهرهای دور آمده» معرفی می کند به این معنا است که مظاهر تمدن نوین ازسوی کشورهای دور بر وطن شاعر وارد شده و این‌که شیطان درصدد است به لطایف الحیل و با شیوه های گوناگون به خانهٔ سریویلی وارد شود، نشان از ترفندهای مختلف استثمارگرانه است. شیطان شاخ و سرپنجه هایی خونین دارد. چهره ای که از او در منظومهٔ «دیهقانا» نیز تصویر شده و نشان از مسخ‌شدگی است. شیطان به‌عنوان نماد شهرنشینی به خانهٔ روستایی شاعر نفوذ می کند. مو و سرپنجه های پلید او که در هیئت گزندگانی در سطح روستا پخش می‌شود و باعث ویرانی خانهٔ سریویلی است، نشان از آن دارد که صنعت و تمدن سلطه گر نوین چگونه باعث نابودی نشانه های تمدن سنتی می شود. نبرد سریویلی و شیطان نبرد زندگی طبیعی و صنعتی است.

سریویلی به‌خاطر پیش بینی جادوگران می داند که آخرالامر مقهور شیطان خواهد شد؛ همچنان‌که جوامع سنتی نمی توانند در برابر نفوذ سلطهٔ جوامع مدرن ایستادگی کنند. بنابراین تصمیم می گیرد به کوه های دور بگریزد همچنان‌که برای انسان وفادار به باور و ارزش های کهن راهی جز تسلیم و فرار و انزوا نمی‌یابد. گریز انسان سنت‌گرا به دامان طبیعت مؤید این اصل هستی‌شناسی است که انسان جزئی از طبیعت است؛ بنابراین تنها در طبیعت به آرامش خواهد رسید. اینکه شیطان در برهه ای از مباحثات خود سریویلی را شاعری صاحب‌نام می داند و می کوشد او را با وسوسهٔ شهرت بفریبد، نشان تسلط نیازهای ثانویهٔ تمدن نوین است. شیطان وقتی می بیند تلاش او برای تسلّط بر شاعر بی فایده است: «ساخت ز آب بینی و از عطسه های سرد/ ریزش باران و طوفان را قوی تر». نیما با این فضاسازی می کوشد غلیان درونی انسان سنتی را که اینک به‌خاطر فشار فزایندهٔ تمدن مدرن برای پیشروی به اوج رسیده نشان دهد. نیرنگ های شیطان مدام تغییر شکل می دهد. به شاعر یادآوری می کند که خطر تنهایی در انتظار او است؛ بدین معنا که جوامع مدرن پی‌درپی رو به تزاید است و جوامع سنتی محکوم به انزوا و اضمحلال. سرانجام وقتی می بیند شاعر قصد تسلیم ندارد، می کوشد وانمود کند که او نیز تغییر رفتار خواهد دارد: «می کنم پنهان به موهای درازم شاخم ار باشد» مانند رفتاری که جوامع غارتگر در پیش می گیرند یعنی می‌کوشند در ابتدا خود را در هیئتی دیگر و در قالب دوست و همراه به جوامع سنتی غالب کنند. انزوایی را که سریویلی برای خود برگزیده در احوال نیما نیز مشهود است. صحنهٔ مواجههٔ سریویلی شاعر با شیطان در یکی از

نامه‌های او که در ۲۵ خرداد ۱۳۰۵ به برادرش لادبن نوشته شده به تصویر کشیده شده است: «پنجرهٔ اتاق را به‌شدت تکان دادند. پرسیدم چرا شاعر بدبختی را در این پریشان‌حالی به حال خود نمی‌گذارید؟»(یوشیج، ۱۳۷۶: ۱۸۳) این بار سریویلی ساده‌دل که گمان می کند همه قابل ترحم اند و لایق شفقت، در به روی شیطان می گشاید. حضور شیطان در خانهٔ سریویلی، نشان تسلط بی‌چونوچرای تمدن نو بر تمدن سنّتی و اندیشه های برآمده از آن است. امری که باعث آوارگی، دربه‌دری و انزوای انسان‌های وفادار به ارزش های کهن است.(ر.ک: پرستش، ۱۳۷۸: ۶۳-۶۷)

۶. تأویل نشانه شناختی از راه معیّن کردن یک خاستگاه (ماتریس)

شبکهٔ ساختاری (خاستگاه)، واژه، عبارت یا جمله ای است که بتواند به‌عنوان ریشهٔ تداعی های واژگانی و مفهومی متن شعر را بازنویسی کند. (نبی لو، ۱۳۹۰: ۸۶) ماتریس یا خاستگاه «خانهٔ سریویلی»، «تسلیم و انزوا» است که ازطریق فرایند بسط گسترده شده و به شکل زیر است:

در روایت شناسی می توان فرایند دستور زبان را بر متن تعمیم داد، به این شکل که روایت را به شکل جمله ای بسط‌یافته درنظر گرفت که در آن شخصیّت ها به مانند اسم، ویژگی های آنان به‌منزلهٔ صفت و اعمال آنان به‌منزلهٔ فعل تلقی می شود. (احمدی، ۱۳۸۲: ۲۵۱) دستور زبان این شعر به‌گونه‌ای است که بر فعل بیشتر تأکید شده و نشان از تلاش بی وقفهٔ قهرمان داستان برای شکست امر محتوم است. سریویلی نهاد جمله است و بخش عمدهٔ روایت حول‌وحوش او می چرخد. با قراردادن هر یک از اجزای روایت در جایگاه خود، شعر در جملهٔ: «سریویلی شاعر سنّت گرا سرانجام بر اثر پافشاری و حیلهٔ شیطان تسلیم می شود» خلاصه می گردد.

۷. گشتارهای یک کمینه نگاشت ازطریق تعیّن چندعاملی، تبدّل و بسط

خاستگاه هر شعر به دلیل ترکیب کمینه نگاشت ها و با پیروی از سه قاعدهٔ «تعین چندعاملی، تبدّل و بسط» به شعر تبدیل می شود. منظور از «کمینه نگاشت» نقل‌قولی مرسوم و رایج، عباراتی پرکاربرد یا تعبیری متداول در زبان عوام است که تقریباً مشابه کلیشه های فرهنگی یا تداعی های متعارف است. (محجوب، ۱۳۹۹: ۱۱۶) با تشخیص و تحلیل مصداق های تعین چندعاملی، تبدّل و بسط، می توان کمینه نگاشت های هر شعر را به‌دست آورد. «خانهٔ سریویلی» گرد محور سه کمینه نگاشت سروده شده است:

بند اوّل: زندگی ساده و بی آلایش مردمان جوامع سنتی در جریان است.

بند دوم: تمدّن طغیانگر با چهره ای کریه، درصدد غلبه بر جامعهٔ سنتی است و برای تسلط و اضمحلال آن پای افشاری می کند.

بند سوم: آخرالأمر جوامع سنّتی مقهور چنگال تمدن جدید می شود.

این کمینه نگاشت ها به‌نوعی بن‌مایه یا مضمون مکرّر است که مبیّن ایده ای واحد در اشکال گوناگون و در قالب عباراتی کلیشه ای و القاکنندهٔ یک هستهٔ معنایی یا خاستگاه واحد است. بخش های مختلف شعر در پیوند با یکدیگر این ایدهٔ مرکزی را در قالب تصاویر گوناگون القا می کند.

۷-۱ «تعیّن چند عاملی»

بدین معنا است که دال ها در زبان مورد استفاده در شعر به ذوّاتی خارج از شعر ارجاع نمی دهند؛ بلکه باعث پیدایش شبکه ای معنایی می شود که ارتباطات میان اجزای آن درونی و معطوف به خود است. دال های شعر «خانهٔ سریویلی» نیز نه به مدلول هایی خارج از متن شعر، بلکه به سایر دال های شعر مذکور ارجاع می دهند و بدین‌جهت مداری بسته از نشانه های مشخص را به‌وجود می آورند. مثلا سریویلی نه به شاعری که در روستا می زید، بلکه به انسانی متعلّق به جامعهٔ سنتی و شیطان نه به معنی ابلیس، بلکه به کشوری استثمارگر مانند است. مهم ترین دال های شعر به قرار زیر است.

دال

سریویلی

یگانه شاعر بومی ـ کرده خو با زندگی روستایی ـ نگاه مهربار ـ گرم کار شعرخوانی ـ شریک و همنشین تیرگان این جهان ـ خانه پای دوان ـ جای دستبرد روبهان ـ روی بس منفور دیده ـ بار سختی‌کشیده ـ از تبار کوهیان

شیطان

نا به جا ـ خسته مهمانی از راه‌های دور ـ سرشت تیره ـ فکرت‌های سنگین زیان‌ده ـ خزنده در اشکوبه‌های ناپیدا

روستا

نگارانش به تن رعنا ـ صدای مرد و زن مخلوط ـ تصویرهای کم‌رنگ دلکش ـ بام و در و دیوارها کنده ـ با ببرند در پیکار ـ در امان از فتنهٔ بدانگیزان ـ مهمان‌نوازان به‌نام‌اند و جوان‌مردان

مردم شهرهای دور

دوستدار گوشه‌گیران ـ طرّار ـ خوانندهٔ داستان‌های کهنهٔ پلیدان ـ طرفداران داستان‌های خوب و زشت ـ رنگدان در پیش ـ کور دیده مردم ـ نمی‌جویند هرگز روی گلشن ـ گرگی رمیده

گیاه و درخت

به هم پیچیده ـ سرو کوهی ـ عشقه‌های بالارفته بر دیوار و بام ـ درختان کهن پیچیده اندر هم ـ برگ تیرهٔ لادن

پرندگان

خوش‌آواز ـ کوچ کرده ز آشیان‌های نهان ـ خوش‌نوایان ـ دلاویزان رنگین
جادوگران
ساکن کوه های دور ـ سرمست شعله های بوته های اسپند - بیهوده حرف نمی گویند- زنان جوکیان
خانه‌به‌دوش ـ نگشایند با کس راز ـ با کسان آنان نمی گردند هم آواز

۳. تعیّن چندعاملی در منظومهٔ «خانهٔ سریویلی»

تعیّن چندعاملی دال های یادشده این احساس را در هنگام خوانش به وجود می آورد که عناصر معنایی معینی در متن شعر تکرار شده اند. ایجاد تعیّن چندعاملی این شعر مقوّم تباین بنیادین دو مفهوم اصلی آن «خرّمی و شادمانی» و «یأس و تسلیم» است.

سریویلی: سریویلی محور اصلی این روایت و قهرمان آن و بازگردانی از شخصیت خود نیما است. شخصیت او کهن‌الگوی «خود» را به ذهن متبادر می کند. ناخودآگاهِ جمعی رویدادها و تجاربی مشترک است که به‌صورت نماد در آثار هنری بازتاب می یابد. هنرمند میان دو قطب متضادّ قوانین اجتماعی و عالم تخیل خود در آمدوشد است. بدین ترتیب منِ فردی او به منِ جمعی تبدیل می شود. جدال سریویلی با شیطان نیز جدال خودآگاه با ناخودآگاه (سایه یا شیطان) و ستیز و سرکوب مداوم او است.

شیطان: در منظومهٔ سریویلی شیطان با مدلول‌هایی همچون «خسته مهمانی از راه‌های دور، سرشت تیره، خزنده در اشکوبه‌های ناپیدا» نمود یافته است که به لحاظ ماهوی کهن‌الگوی سایه را به ذهن متبادر می‌کند (یونگ، ۱۳۸۷: ۱۷۶) نیما به‌عنوان شاعری جامعه گرا به دلیل حسّ مسئولیّت خود در قبال جامعه با استفاده از زبانی سمبلیک و نمادهای اسطوره ای، واقعیت های اجتماعی را تشریح می کند. تقابل خیر / شر یا اهورا / اهریمن دو تضادّ نخستین اسطوره های کهن ایرانی است. مانند مضمون منظومهٔ مذکور جهان در ابتدای پیدایش مطلوب و بسامان بود اما با هجوم نیروهای اهریمنی غرق در تباهی و سیاهی شد و سپس دوباره به دست عناصر اهورایی از نو ساخته شد. (محسنی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۴۰) سریویلی و غلبهٔ شیطان بر خانهٔ او و بازگشت پرنده ها برای ساخت خانهٔ ویران سریویلی نیز مشابه چنین فرایندی است.
روستا: از مهم ترین رویکردهای آرمان‌شهری، رسیدن به دنیای پاک و پالودهٔ آغازین است. اندیشهٔ آرمان‌شهری ازسویی گذشته گرا است و مایل است به دنیایی ساکت و آرام همچون زهدان مادر بازگردد که همان کهن‌الگوی پارادایس است، دیگر آینده نگر است؛ بدین معنی که درصدد است زندگی مردم را از گژی و ناراستی جوامع معاصر پاک کند. در منظومهٔ سریویلی این آرمان‌شهر با تعریف نخستین منطبق است. آرمان‌شهر نیما، همان کوهساران شمال است که محلّ وقوع داستان است. تقابل روستا/ شهر نیز برای ترسیم وضعیت مطلوب گذشته / وضعیت نامطلوب حال ساخته شده است. (همان: ۱۴۱) نیما نیز زندگی در روستا را آرمانی می داند و این آرزو را در خلال نامه هایی که به برادرش لادبن نوشته مکرراً شاهد

هستیم: هنوز هم خیالات من این‌قدر پراکنده است که متوجه دقایق مناظر قشنگ کوهستان خودمان نیستم. حرکات آب، وزش نسیم، درخشیدن ماه، واقعیت شب‌ها و طراوت چمن کجا در نظر من جلوه‌ای دارد... بعد از این نظریه‌ای که یافته‌ام زندگی تازه ای را می‌خواهم برای خودم بسازم... تا چند روز دیگر از ولایت می‌روم، می‌روم به جایی که وسایل این زندگانی تازه را فراهم بیاورم. اگر موفق شدم مه تازه‌ای در این قسمت البرز به‌توسط من درخواهد افتاد و اصالت دلاوران این کوهستان را به نمایش درخواهم آورد... آرزوی من این خواهد بود که مدفن من در وسط جنگل تاریکی که ابداً محل عبور و مرور انسان نباشد واقع شود. آفتاب اشعهٔ طلایی‌رنگ خود را از شکاف شاخه‌ها روی مدفن ساده و بی‌آرایش یک جوان حق‌پرست ناکام بیندازد و وزش نسیم همیشه از روی آن عبور کند. (یوشیج، ۱۳۷۶: ۲۳-۲۵)

مردم شهرهای دور: ترکیب مبهم گونه ای که نیما برای نام مردم تمدن های نوین برگزیده، نشان از بی‌هویت بودن آنان است. آنان به‌ظاهر دوست و حامی گوشه گیران (مردمان تمدن های سنتی) اند اما در نهان در پی دزدی از همان مردم ساده‌دل هستند و بی توجه به زیبایی و سنن ارزشمند ملت های دیگر، آن‌ها را همچون گرگ می درند. ترکیباتی که گرد هستهٔ مذکور می چرخد نیز در تأیید چنین فرایندی است.

گیاه و درخت: درخت به دلیل دگرگونی دائمی خود، نماد زندگی و به دلیل سیر رشد از زمین به آسمان نماد حرکت انسان به‌سوی آگاهی محسوب می شود. بودا در زیر درخت به اشراق می رسد. برگ‌ها نیز نشانهٔ مرگ و زایش مجددند. کاخ ها و معابد کنار چشمه های مقدس یا درختی مقدس واقع شده و با گل آراسته شده اند. در منظومهٔ خانهٔ سریویلی، زمانی که خانهٔ شاعر در اثر غلبهٔ شیطان هنوز ویران نشده، فضاهای متعدد با استفاده از درختان به‌ویژه درخت سرو (درخت همیشه‌سبز) ترسیم شده است: «صحن دلباز سرایش بود پر از سرو کوهی» سرو نماد جاودانگی و زندگی پس از مرگ و نیز مظهری بارز از بعد مثبت و مفرّح زندگی محسوب می‌شود. با عنایت به اینکه خانهٔ شاعر نماد تمدن و ارزش های کهن است، نشان معرفت راستین و میل به زندگی حقیقی و شادی است که دنیای مدرن از آن عاری است.

پرنده: در روان‌شناسی یونگ، پیر دانا به شکل جادوگر، معلم، استاد، طبیب، روحانی یا حیوانات یاری دهنده بر قهرمان ظاهر می شود (یونگ، ۱۳۸۷: ۲۶۸). در این شعر نیز پرندگانی که در پایان روایت به ساخت خانهٔ ویران شاعر می پردازند نشان از هدایتگرانی است که انسان رمیده را به اصل نخستین خود برمی گرداند.

جادوگران: پیش بینی اندوه ناشی از تردید نسبت به آیندهٔ موهوم و تیره، بن مایهٔ اصلی روایت است که به‌وسیلهٔ جادوگران برای سریویلی پیش‌بینی شده است. در کهن‌الگوها جادوگر غالباً گوشه گیر است و می‌کوشد استعدادهای دیگران را بارور کند و اسرار پیچیده ای را که باعث شکل گیری وقایع پشت پرده است آشکار کند. عمده‌ترین کار جادوگر عملی کردن خواستهٔ قلبی انسان ها از راه تغییر و اعتلای

احساسات و افکار آنان است. جادوگرانِ روایت سریویلی نیز در کوهساران دور ساکن اند. سرنوشت محتوم سریویلی و تسلط شیطان و آوارگی شاعر را هم همان ها پیش بینی کرده اند.

۷-۲ تبدّل

«تبدّل» فرایندی است که در خلال آن قسمت هایی از یک عبارت رایج یا کلیشه ای ادبی تعدیل می‌گردد تا از طریق معنای کل آن عبارت یا کلیشه، ترکیبی جدید حاصل شود. شاعر با این شگرد حوزهٔ معنا را گسترش می دهد؛ زیرا این عبارت یا کلیشهٔ تبدیل یافته به غیر از معنای نخست خود معنایی جدید را که حاصل دستکاری زبانی شاعر است به خواننده منتقل می کند و توجه خواننده را به سمت کمینه نگاشت ها و تفکّر اصلی یک شعر متوجه می سازد. با توجه به فضای چالش انگیز و سرانجام تسلیم، مضمون ضرب المثل هایی که بسط یافته حول چنین محوری می چرخد:

۱. در بندی از منظومه شیطان برای جلب ترحّم سریویلی می کوشد وضع خود و یارانش را با اوضاع مساعد روستاییان قیاس کند. اما سریویلی او را متوجه فقر و ناداری مردم روستا می کند: «از بهر چرا/ از دهاتی ها نمی رانی سخن / که به زیر پا ندارند اسب در این ماجرا / بینوا آنان که به سنگستان / می‌رودشان زندگانی یکسره بر باد »که یادآور ضرب المثل « آه ندارند با ناله سودا کنند» است.

۲. در حین بحث و ستیز میان سریویلی شاعر و شیطان، شاعر از دشواری های حضور خود در میان جماعت نادان و بداندیش سخن می گوید: « در درون شهر کوران دردها دارم ز بینایی» که یادآور سخن مشهور سعدی در گلستان است: « عالم اندر میان جاهل را / مثلی گفته اند صدیقان / شاهدی در میان کوران است...».

۳. شیطان زمانی که به پشت در خانهٔ سریویلی می‌رسد و به اصرار از او می‌خواهد تا به خانه راهش دهد و شاعر نمی پذیرد؛ می کوشد تا با انگشت نهادن بر خصیصهٔ مهمان نوازی روستاییان او را مجاب کند. سریویلی با خود زمزمه می کند: « وای بر من... می رسد زی من به مهمانی / هر کدامین شان زهر جا مانده سوی من دوانیده» که یادآور ضرب المثل: « دیوار کوتاه تر از دیوار من نیافته» است.

۴. در بندی از منظومه، سریویلی خطاب به شیطان و نفرت از حضور و دیدار شنیع او که پشت در خانهٔ شاعر اصرار بر ورود دارد و چهرهٔ او از سوراخ در هویدا است چنین می گوید: «هست پیوندی میان روی و خوی مردم دد / خوب می بینم در این تاریکی شب » که یاد آور مضمون « از کوزه همان برون تراود که در او است» و « تَعرِفّهُم بسیماهُم» است.

۷-۳ بسط

قاعدهٔ بسط شاعر را قادر می سازد تا ایدهٔ محوری شعر را به عناصری کوچک تر تجزیه کرده و سپس هریک از آن عناصر را جداگانه بپروراند. نیما شاعری روایت پرداز و تصویرگر است. او در منظومهٔ مذکور

با استفاده از این قاعده توانسته است تباینی را که میان دو مفهوم خرمی و آسودگی و یأس و تسلیم ایجاد شده، به قسمت هایی کوچک یا مشخص تر تقسیم کند، سپس هر قسمت را به شکل تصویری جدا ترسیم نماید. با آنکه هریک از این تصویرها جداگانه پرداخته شده اند، اما به دلیل آنکه همگی مبین یک مضمون واحد هستند می توان آن ها را دارای همپیوندی مضمونی دانست. چگونگی بسط این تباین به ایماژهای پیوند به قرار زیر است:

٤. فرایند بسط خاستگاه «خانهٔ سریویلی»

به‌کارگیری فرایند «بسط» در این شعر، موضوعی انتزاعی یعنی «شادی و ناامیدی» را به ایماژهایی متعیّن ممکن کرده است. مثلاً بند نخست شعر، توصیف زندگی و ایام خوش شاعر است که به سه ایدهٔ مجزا اما مرتب بسط داده شده است که هر یک بر دیگری صحّه می‌گذارد و آن را تشدید می‌کند. یا در بند دوم که به ترسیم غلبهٔ شیطان (تمدّن نوین) بر خانهٔ سریویلی (جامعهٔ سنت‌گرا) است، شیطان لزوماً می‌بایست تک‌تک مراحل را به ترتیب طی کند تا به نتیجهٔ دلخواه برسد. نیما شعر و لذّت آن، آسودگی و دل‌خوش، و فضای سبز و آواز پرندگان را از ملزومات جامعهٔ سنّتی دانسته و آوارگی را نتیجهٔ تمدن نو. امّا اگرچه که می‌داند ناچار از پذیرش این هجوم است، بااین‌وجود همچنان به بازگشت مواریث اصیل کهن امیدوار است. در پایان داستان که سریویلی حسرت‌زده به خانهٔ خود باز می‌گردد، درحالی‌که امیدهای گذشته را از دست داده، با حالی که نیما در نامه از خود برای برادرش تصویر کرده مطابقت دارد. این نامه در ۱۸ بهمن ۱۳۱۰ از آستارا به لادبن نوشته شده است: اول باید بنویسم که با کمال حسرت در گوشهٔ این ساحل نمناک به سر می‌برم. همیشه به نظرم می‌آید که چیزی از دست من به دررفته است. هر ماه که می‌گذرد منتظر گذشتن ماه دیگر هستم و در انتهای ساعت، خیالات مشوش خود که از خیالات یک نفر افیون کشیده کمتر نیست پرواز می‌کنم... باز می‌بینم شب است. برف کوه‌های یوش را سفید کرده است. یا یک روز طوفانی‌ست... حتی سنگ‌ها و ریشه‌های درخت‌های کوچک و بوته‌ها هم که زیر پا کنده می‌شوند کاملاً در نظر من جلوه‌گر می‌شوند. چشم‌هایم را می‌بندم و این منظره‌ها را که همیشه قلب من به طرف آن‌ها است در عالم خیال تماشا می‌کنم. پس اگر خواب هم ببینم خواب کوه‌های لو و نی‌کلا و ازناسر است. خواب من بسیار کم و مملو از خواب‌های آشفته است. شاید بیداری من اغلب از این آشفته‌تر باشد. فقط گاهی به مرداب نزدیک که زیر کوه واقع است به شکار می‌روم. گاهی هم مثل غراب و ماهی‌خوار با کمال سکوت کنار دریا نشسته‌ام. (یوشیج، ۱۳۷۶: ۵۰۰)

نیما در این شعر نیز همچون بسیاری دیگر از اشعار روایی خود، به توصیف کلی صحنه‌های متمایز ولی هم‌زمان پرداخته و پی‌درپی زاویهٔ دید خود را از یک شخصیّت یا یک صحنه به شخصیّت یا صحنه ای دیگر معطوف کرده است و به دنبال آن است تا خواننده، خود بتواند این توصیفات گوناگون را به شکل

تابلو و تصویری واحد درآورد. درعین‌حال با ادراک نامحدود زمانی و استفاده از این امکان، گذشته تا آینده را در شعر خود به جریان می‌اندازد. مثلاً در بخشی از منظومه که سریویلی تمثال و نشانه‌های قهرمانی گذشتگان را به دیوار آویخته از گذشته‌نگری و آنجا که جادوگران آیندهٔ او را پیش‌بینی کرده‌اند، از آینده-نگری استفاده کرده است. شخصیّت‌های روایت او به‌ندرت از جهش‌های زمانی استفاده کرده‌اند و اغلب به شیوهٔ خطیِ مستقیم و بدون زمان‌پریشی سیر داستان را به جلو برده‌اند.

نتیجه‌گیری

۱. رشد شهرنشینی، فروپاشی جامعهٔ سنتی ایران و آموزش به شیوهٔ غربی، در زمره نتایج استقرار نظام پهلوی در ایران بود. شتاب فزایندهٔ این دگرگونی در مبانی و زیرساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و مذهبی، مایهٔ سردرگمی و بحران هویّتی مردم ایرانِ عصر رضاخان شد که در ادبیات آن زمان نمود فراوانی به جای گذاشت. نیما یوشیج به‌عنوان پیشتاز سرایش شعر نو، از شاخص‌ترین کسانی است که با استفاده از نماد و نشانه و روایت و تصویر، این سرگشتگی را ترسیم کرده است. منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» او از آن شمار است که صبغهٔ اجتماعی آن بر ادبیّت‌اش غالب است. این زوایا با استفاده از نظریهٔ نشانه‌شناسی ریفاتر کاویدنی است. از طریق تحلیل شعر مذکور می‌توان دریافت نیما ماتریس یا خاستگاهی واحد را به اشکال متنوّع بیان کرده است. این دریافت‌ها از نشانه‌های حاضر در متن مانند عناصر داستان‌گریز، انباشت، گشتار و منظومه‌های توصیفی حاصل می‌گردد. تمام بخش‌های شعر در پی آن است تا خواننده را به این خاستگاه یا مضمونِ محوری دلالت کند.

۲. نشانه‌های شعری این منظومه با ارجاع به خاستگاه مذکور که در متن بسط داده شده، دلالتمندی خود را بازمی‌یابند و باعث می‌شوند ابرخواننده به وسیلهٔ ماهیّت ارجاعی الفاظ از خوانش خطی شعر فراتر رود و به وحدت برسد. ماتریس «خانهٔ سریویلی» « ناامیدی و تسلیم جوامع سنّتی در برابر چیرگی تمدّن نو» است. این خاستگاه از طریق فرایندهایی همچون تعیّن چند عاملی، انباشت، تبدّل، منظومه‌های توصیفی و بسط صورتی عینی یافته و منظومه را به مجموعه‌ای نظام‌مند مبدّل ساخته است. دو شخصیّت «سریویلی» به‌عنوان «نماد جوامع اصیل و سنّتی» و «شیطان» به‌عنوان «مظهر تمدن نو» شخصیّت‌های اصلی منظومه‌اند که در سرتاسر روایت به جدال با یکدیگر می‌پردازند.

۳. سه زنجیرهٔ «شادمانی، پلیدی، یأس» انباشت «خانهٔ سریویلی» را تشکیل می‌دهد. به دلیل ترسیم تلاش و مقاومت سریویلی(جوامع سنّتی) در برابر نیروی مهاجم، غالب واژگان کاربردی در زنجیرهٔ دوم و سوم «فعل» است که نشانهٔ پویایی است. در زنجیرهٔ نخست به منظور حقیقت‌نمایی بیشتر واژگانی عینی‌تر برگزیده شده است. بدین ترتیب توجّه خواننده به مؤلفه‌های هویّتی بیشتر جلب می‌گردد. در زنجیرهٔ پایانی نیز که به توصیف فضای خمودهٔ ناشی از تسلیم پرداخته شده، اغلب کلمات «صفت» است. بدین معنا که

این ویژگی‌ها سرانجام خود را بر مردم جامعه غالب کرده است. در بخش«منظومه‌های توصیفی»؛ منظومهٔ «سریویلی» به دلیل محوریّت نسبت به شخصیّت دیگر (شیطان) دارای اقمار فلکیِ بیشتر است که نشانگر اصالت جوامع کهن است. در فرایند «بسط» نیز نیما خاستگاه شعر را به سه ایدهٔ مجزا اما مرتّب تقسیم کرده که هریک بر دیگری صحّه می‌گذارد. در ایدهٔ نخست به خرّمی، شادمانی و سادگی ایران سنتّی اشاره کرده، سپس پلیدی و آشفتگی ناشی از فروپاشی نظم کهن را تصویر کرده و در واپسین نمودار، به ناچاری و تسلیم اشاره کرده با آنکه همچنان به بازگشت آنچه که از دست رفته امیدوار است. علاوه بر آن از طریق زاویهٔ دید نمایشی و به مدد عنصر گفتگو، به گسترش پیرنگ روایت پرداخته است.

یادداشتها

تمام شواهد شعری این نوشتار از منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» مندرج در صفحات ۲۴۳ — ۲۷۲ کتاب «مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج» به کوشش سیروس طاهباز نقل شده است.

منابع و مآخذ

-آتشی، منوچهر. (۱۳۸۲). نیما را باز هم بخوانیم. تهران: آمیتیس.

-آلگونه جونقانی، مسعود. (۱۳۹۶). «کاربست الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر در خوانش شعر». پژوهش ادبیات معاصر جهان دانشگاه تهران، دورهٔ۲۲، شماره ۱، صص ۳۳-۵۷.

-احمدی، بابک . (۱۳۸۲) ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.

-الیاده، میرچا. (۱۳۸۹) چشم‌اندازهای اسطوره. ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.

-اسکولز، رابرت. (۱۳۹۸) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه.

-ایگلتون، تری. (۱۳۸۶) پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

-برکت، بهزاد و طیبه افتخاری. (۱۳۸۹). «نشانه شناسی شعر: کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر ای مرز پرگهر فروغ فرخزاد»، پژوهش_های زبان و ادبیات تطبیقی دانشگاه تربیت مدّرس، دورهٔ ۱، شمارهٔ۴، صص۱۱۰ -۱۳۰.

-پاینده، حسین. (۱۳۹۷). نظریه و نقد ادبی، ج ۲، تهران: سمت.

-پرستش، شهرام. (۱۳۷۸). سریویلی و جستجوی تباه ارزش‌های متعالی، شعر، تابستان و پاییز، شمارهٔ ۲۶.ص ۶۳-۶۷.

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

-حجازی کناری، سیّدحسن. (۱۳۷۴). واژه‌های مازندرانی و ریشه‌های باستانی آن، ساری: شلفین.

-سوسور، فردینان. (۱۹۶۷) دورهٔ زبان‌شناسی عمومی، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: هرمس.

-سیّدحسینی، رضا. (۱۳۸۷). مکتب‌های ادبی، تهران: نگاه.

-شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳) داستان یک روح، تهران: فردوس.
-شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۴). فرهنگ نمادها، تهران: جیحون.
-کاریک، ایرناریما. (۱۳۸۴). دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر، تهران: آگه.
-گیرو، پی یر. (۱۳۸۰). نشانه‌شناسی، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه.
-محجوب، فرشته (۱۳۹۹). «نشانه‌شناسی تمثیل طوطی و بازرگان مثنوی بر پایهٔ نظریه مایکل ریفاتر»، پژوهش‌های ادب عرفانی، ش ۴۵. پاییز و زمستان: ۹۹-۱۱۶.
-محسنی مرتضی، سیاوش حق‌جو و مرضیه حقیقی. (۱۳۹۲). سریویلی زندانی تقابل‌های دوگانه(بررسی تقابل‌های دوگانه در منظومهٔ خانهٔ سریویلی اثر نیما یوشیج). پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۳۱. زمستان: ۱۳۱-۱۶۱.
-نبی‌لو، علیرضا. (۱۳۹۰). «کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما»، پژوهش های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی دانشگاه تهران، دورهٔ۱، شمارهٔ۲، صص ۸۱ ـ ۹۳.
-وندادی، حسین. (۱۳۹۹). فرهنگ واژگان مازندرانی، تهران: هاوژین.
-یوشیج، نیما. (۱۳۷۶). مجموعهٔ کامل نامه‌های نیما یوشیج، به همّت سیروس طاهباز، تهران: علمی.
-یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۷). انسان و سمبول‌هایش. ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی.
- Riffaterre,Michael (1978),Semiotics Of Poetry, 1.cd. Bloomingston :Indiana University Press.
- ……(1983)Text Production. 1.ed. New York:Columbia.