گنجینه زبان و ادبیات فارسی

تحلیل دراماتیک اشعار نیما یوشیج با مرکزیت کاراکتر(شخصیت)

مهشید مرادی[۱]، محسن ذوالفقاری[۱*]، حجت الله امیدعلی[۱]

۱. گروه ادبیات و زبان های خارجی، دانشگاه اراک، اراک، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: m-zolfaghary@araku.ac.ir

چکیده

درام در زبان یونانی به معنی کاری یا عملی است که روی صحنه می آید. درلغت به معنی نمایش و دراصطلاح یعنی نمایش نامه یا نوعی سبک فیلم است. درام به عنوان گونه ادبی، برپایه تقابل، گفتگو، شخصیت پردازی و نمایش استوار است. یکی از ارکان مهم شعر دراماتیک نمایش شخصیت و نحوه شخصیت پردازی است. پژوهش حاضر به واکاوی و تبیین مفهوم دراماتیزاسیون کاراکتر در اشعار نیما یوشیج می¬پردازد، منظومه‌ی افسانه، قصه رنگ پریده خون سرد، کار شب پا، بزملاحسن، خانه سربویلی، منظومه مانلی جامعه آماری این پژوهش را تشکیل دادند.رویکرد پژوهش تحلیلی-توصیفی است. دراماتیزاسیون کاراکتر در شعر نیما، نه صرفاً یک تکنیک بیانی، بلکه بنیان هستی‌شناختی شعر اوست؛ او شعر را از بیان انفعالی به اجرای فعال یک درام ذهنی ارتقا داد که در آن شخصیت، حامل کنش و کشمکش اصلی است.. نیما یوشیج با تکیه بر این شگرد، مفهوم شخصیت را در شعر فارسی متحول ساخت. او از منِ شاعر که صرفاً بیانگر احساسات بود، به قهرمانِ درام رسید که در مواجهه با واقعیت و خیال، دائماً در حال تعریف خود و جهان پیرامون است. این شیوه نو، زیربنای شعر روایی و ذهنی معاصر ایران را بنا نهاد. نیما در شعرهایش اغلب تعارض‌های درونی و بیرونی را به تصویر این تعارض‌ها در شعر او معمولاً بین انسان و طبیعت، فرد و جامعه، یا آرمان‌ها و واقعیت‌ها شکل می‌گیرد، وی از گفت‌وگو یا مونولوگ‌های دراماتیک برای بیان احساسات و دیدگاه‌های شخصیت‌های شعری‌اش استفاده می‌کند. او به جای استفاده مستقیم از دیالوگ، از زبان شخصیت‌ها یا راوی برای روایت داستان و انتقال احساسات بهره می‌برد و با خلق گفت‌وگویی شاعرانه میان ذهن و خیال، درون و بیرون، به شعر فارسی بُعدی تازه بخشید؛ بُعدی که در آن شخصیت دیگر نه فقط صدا، بلکه کنش و واکنش دارد.

کلیدواژگان: *درام، نمایش، درام‌شعر روایی، شخصیت، شخصیت پردازی، نیما یوشیج.*

شیوه استناددهی: مرادی، مهشید.، ذوالفقاری، محسن.، و امیدعلی، حجت الله. (۱۴۰۶). تحلیل دراماتیک اشعار نیما یوشیج با مرکزیت کاراکتر(شخصیت). *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۵(۲)، ۲۳-۱.

© ۱۴۰۶ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۲۲ فروردین ۱۴۰۵
تاریخ بازنگری: ۲۱ تیر ۱۴۰۵
تاریخ پذیرش: ۲۸ تیر ۱۴۰۵
تاریخ چاپ اولیه: ۴ مرداد ۱۴۰۵
تاریخ چاپ نهایی: ۱ تیر ۱۴۰۶

The Treasury of Persian Language and Literature

A Dramatic Analysis of Nima Yushij's Poetry with a Focus on Character

Mahshid Moradi[1], Mohsen Zolfaghar[1]*, Hojatollah Omid Ali[1]

1. Department of Literature and Foreign Languages, Arak University, Arak, Iran
*Corresponding Author's Email: m-zolfaghary@araku.ac.ir

Abstract

The term drama derives from Greek and refers to an action or deed performed on stage. Lexically, it means performance, while technically it denotes a play or a genre of film. As a literary genre, drama is founded on conflict, dialogue, characterization, and performance. One of the principal elements of dramatic poetry is the representation of characters and the manner in which they are characterized. The present study examines and explains the concept of character dramatization in the poetry of Nima Yushij. The poems Afsaneh, The Tale of the Pale, Cold Blood, The Night Watchman's Work, Molla Hassan's Feast, The House of Seri Vili, and Maneli constituted the corpus of the study. The research adopted a descriptive-analytical approach. Character dramatization in Nima's poetry is not merely an expressive technique; rather, it constitutes the ontological foundation of his poetic art. He elevated poetry from passive expression to the active enactment of a mental drama in which character carries the principal action and conflict. By employing this technique, Nima Yushij transformed the concept of character in Persian poetry. He moved beyond the poetic "I," whose function was merely to express emotions, and developed a dramatic protagonist who continually defines both the self and the surrounding world through encounters with reality and imagination. This innovative method established the foundations of contemporary Iranian narrative and psychological poetry. In his poems, Nima frequently portrays both internal and external conflicts. These conflicts generally arise between human beings and nature, the individual and society, or ideals and realities. He employs dramatic dialogue and monologue to articulate the emotions and perspectives of his poetic characters. Rather than relying exclusively on direct dialogue, he uses the language of characters or the narrator to recount events and convey emotions. By creating a poetic dialogue between mind and imagination, as well as between the internal and external worlds, he introduced a new dimension into Persian poetry—one in which character possesses not only a voice but also the capacity for action and reaction.

Keywords: *drama, performance, dramatic poetry, narrative poetry, character, characterization, Nima Yushij*

How to cite: Moradi, M., Zolfaghar, M., & Omid Ali, H. (2027). A Dramatic Analysis of Nima Yushij's Poetry with a Focus on Character. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *5*(2), 1-23.

© 2027 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 11 April 2026
Revise Date: 12 July 2026
Accept Date: 19 July 2026
Initial Publish: 26 July 2026
Final Publish: 22 June 2027

مقدمه

تخیل چیزی را از عدم نمی‌آفریند و آفرینش هنری نتیجهٔ دریافت‌های گوناگون سمعی و بصری و نیز خاطرات فردی، اجتماعی و تاریخی است که در ذهن و اندیشهٔ هنرمند تأثیر می‌گذارد. گاه هنرمند از این فعالیت ذهن و قوهٔ تخیل خود آگاهی کامل دارد و فکر و منطق خود را در جهت آن به کار می‌اندازد. تقلید در بسیاری از هنرها، از جمله هنرهای نخستین انسان که شامل رقص، آواز، موسیقی و شعر می‌شود، نقش سازنده و اساسی داشته است و حتی هنر تئاتر در نخستین ادوار پیدایش خود به قصد تقلید از اعمال و رفتار آدمیان به وجود آمده است. بسیاری از آثار هنری یا شیوه‌های آفرینش هنری در زمینه‌های گوناگون مربوط به ادبیات، از نوع نظم یا نثر، تئاتر، نقاشی و موسیقی، از طریق اقتباس پدید آمده‌اند. این جریان و این تأثیرپذیری‌ها کم‌وبیش در ادبیات رواج پیدا کرده است.

«درام یک شیوهٔ خلاقه است که به یاری بازیگران زنده، داستان را در فضا و زمانی خاص، به یاری عناصر و اشیایی در برابر دیدگان تماشاگران به نمایش درمی‌آورد و شکل می‌دهد و در لحظه، آنچه را که "باید" نشان می‌دهد و غالباً دارای محتوایی است که علاوه بر ارزش‌های فکری، احساسی و انسانی که در ذات خود نهفته دارد، جوهره‌ای از ارتباطات انسانی را نیز شامل می‌شود و هدف آن، برقرار کردن ارتباط بین انسان‌ها، به‌وجود آوردن نوعی زندگی فکری و روحیهٔ جمعی یگانه در یک مجلس است» (1). «شعر نمایشی عبارت از شعری است که در آن به تصویر و تجسم حادثه‌ای تاریخی یا خیالی از زندگی انسان پرداخته می‌شود و شاعر هیچ‌گونه دخالتی در آن حادثه ندارد. در شعر نمایشی، به هر حال، انسان، در پیوندی که با زندگی و طبیعت دارد، مطرح است. وظیفهٔ شعر نمایشی بیان حادثه و تحلیل اشخاص است» (2). شعر نمایشی، در مرتبهٔ گونه‌ای از بابت فرم و ساختار، ابزاری پرمایه در سیطرهٔ شاعرانی بوده است که ساختمان نمایشی را برای آفرینش هنری خویش برگزیده‌اند. برای شاعر نمایشنامه‌نویس، این فرایند ذهنی را جلوه‌گر می‌سازد که در ساختار کلامی خود عناصری را اختیار کند تا روایتگر این بیان هنری باشد. بیانی که راوی نمایشی از جنبه‌های زندگی بشر در کشمکش با بازی‌های طبیعت است، به نحوی که مخاطب او در مقام یک تماشاگر، تمامی کردارها، گفت‌وگوها، تغییرات زمانی و مکانی، بازی‌های زیبایی‌شناسانه و پیشرفت وقایع را با زبان شعری به تماشا بنشیند و در برداشت‌های شاعر و آفرینش هنری او سهیم گردد. گویی شاعر و تماشاگر در فضایی یگانه به سر می‌برند. در نگاهی ارزیابانه، خصوصیات شاخص شعری، اعم از آهنگ، ریتم، صور خیال، عاطفه، زبان و بیان شاعرانه که کلام را به سطوح بالا ارتقا می‌دهد، و نیز قدرت نفوذی که در نفوس انسان دارد و اینکه علاوه بر عاطفه و خیال، عقل او را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد (3). «در ایران، در اواسط عصر مشروطه، کوشش میرزاده عشقی در «سه‌تابلو مریم» و نمایشنامهٔ «کفن سیاه»، از اولین اقداماتی به شمار می‌رود که شعر فارسی را به حدود تجربه‌های بیان نمایشی نزدیک کرده است و پس از او، کوشش‌های نیما یوشیج، چه در «افسانه» و چه در «مرغ آمین»، قدم‌هایی در این زمینه است» (4).

نیما یوشیج در کتاب «حرف‌های همسایه» می‌گوید: «دکلماسیون و تئاتر سازندهٔ ظاهرند؛ هر دو می‌خواهند زنده را با آنچه در بیرون زنده است، سروکار بدهند. تئاتر باید با طرز کار جدید در ادبیات ما معنی پیدا کند» (5).

با تحلیل جنبه‌های دراماتیک اشعار نیما، می‌توان از آن نمایشنامه، متن نمایشی، پانتومیم و فیلم‌نامه استخراج کرد و در سبک‌های نمایشی مختلف به اجرا درآورد.

اشعار نیما یوشیج فرصتی ویژه برای کاوش در جنبه‌های دراماتیک شخصیت را فراهم می‌آورد. با وجود ارزش‌های محتوایی و هنری این اشعار، تاکنون پژوهشی جامع که به دراماتیزاسیون کاراکتر (شخصیت) در اشعار نیما یوشیج بپردازد، انجام نشده است. خلأ

این مطالعه، ضرورت تحقیقی را آشکار می‌سازد که بتواند به‌طور روشمند این موضوع را بررسی و تحلیل کند.

در همین راستا، این پژوهش می‌کوشد به پرسش‌های اساسی زیر پاسخ دهد:

چگونه نیما یوشیج با به‌کارگیری عناصر دراماتیک در شعر خود، به خلق کاراکتر شاعرانه و بازنمایی شخصیت‌های چندبعدی دست می‌یابد؟

چه تحولاتی در نگرش نیما به انسان و جهان موجب شده است تا شخصیت‌های شعری او از حالت نمادین و تک‌بعدی شعر سنتی فاصله گرفته و به‌سوی شخصیت‌هایی زنده، پویا و دارای درگیری درونی (دراماتیک) حرکت کنند؟

پاسخ به این پرسش‌ها می‌تواند به روشن‌تر شدن نقش دراماتیک در ادبیات معاصر بینجامد. به‌علاوه، یافته‌های تحقیق حاضر می‌توانند مسیر مطالعات بعدی را در حوزهٔ هنری ادبیات، به‌ویژه در رابطه با دراماتیزاسیون شخصیت، جهت‌دهی کنند. همچنین، پژوهشگران حوزهٔ ادبیات و هنرهای نمایشی می‌توانند از دستاوردهای این مقاله بهره گیرند.

روش پژوهش:

در این تحقیق، از روش توصیفی ـ تحلیلی به شیوهٔ کتابخانه‌ای، رایانه‌ای و فیش‌برداری استفاده می‌شود. از نظر روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات، این پژوهش کیفی محسوب می‌شود و روش تجزیه‌وتحلیل مبتنی بر تحلیل و استفاده از شاهد مثال است.

پیشینهٔ تحقیق

رضایی و همکاران (6) در پژوهش خود تحت عنوان «بررسی و تحلیل کارکرد پادگفتمانی نامه‌های نیما یوشیج»، به بررسی پادگفتمانی نامه‌های نیما پرداختند و نتایج این مطالعه نشان داد که نیما به کمک این هاله‌سازی‌های گفتمانی، همواره در پی برجسته‌سازی زبان خود و ایجاد تحکیم و تداوم معنا در گفته‌های خویش است.

رضایی و همکاران (7) در پژوهش خود تحت عنوان «نقش پادگفتمانی استعاره زبانی در ترمیم فرایند ارتباطی در نامه‌های نیما یوشیج»، به مطالعهٔ پادگفتمانی استعاره زبانی در نامه‌های نیما پرداختند و نتایج مطالعهٔ آن‌ها نشان داد که پادگفتمان استعاره، با سیال کردن معنا، بالا بردن میزان اثربخشی گفته، تولید انگیزه، ایجاد همسویی و وحدت میان عوامل گفتمانی، ایجاد مقاومت گفتمانی، به چالش کشیدن و...، چتری حمایتی برای گفتمان می‌شود و در تکمیل فرایند ارتباطی نقش چشمگیری ایفا می‌کند.

رضایی و همکاران (8) در پژوهش خود تحت عنوان «بررسی سبک زندگی نیما یوشیج در نامه‌های او (بر پایهٔ الگوی اریک لاندوفسکی)»، به مطالعهٔ سبک زندگی نیما یوشیج در نامه‌های او پرداختند و نتایج مطالعهٔ آن‌ها نشان داد که در راستای میل و کشش نیما که به مقولهٔ «لذت بردن از» گرایش دارد و در مقابل «خوشایند واقع شدن» قرار می‌گیرد، مطابق نظر لاندوفسکی، رفتار او را باید در حیطهٔ نظام دیونیسوسی به حساب آورد.

میرعابدینی و همکاران (9) در پژوهش خود تحت عنوان «تحول محتوایی نمادها در شعر نیما»، به مطالعهٔ تحول نمادها در اشعار مورد پژوهش پرداختند و نتایج مطالعهٔ آن‌ها نشان داد که واژه‌هایی چون شب، صبح، پرندگان، باد، چراغ، زن، دریا و کشتگاه از جمله نمادهایی هستند که در پیوند با احساسات سیاسی ـ اجتماعی آثار نیما تغییر معنا یافته و مفاهیم متفاوت و حتی متضادی را برای خواننده تداعی می‌کنند. چگونگی تحول محتوایی این نمادها در شعر نیما سؤالی است که در این مقاله بررسی می‌شود.

فتوحی و علی‌نژاد (10) در پژوهش خود تحت عنوان «نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی»، به مطالعهٔ نوآوری در اشعار مورد پژوهش پرداختند و نتایج مطالعهٔ آن‌ها نشان داد که پس از نیما، با استقبال شاعران معاصر همراه شد، به‌گونه‌ای که بخشی از شعرهای مقبول و مشهور معاصر فارسی به این شکل سروده شده است. این مقاله از ماهیت و مبانی این ساخت شعری و روند شکل‌گیری و

تکوین آن بحث می‌کند و عوامل مؤثر در پیدایش این فرم شعری را در این دوره از تاریخ ایران بیان می‌کند.

نیک‌منش (11) در پژوهش خود تحت عنوان «بررسی و تحلیل شیوهٔ «برگردان» در شعر نیما»، به بررسی و تحلیل شیوهٔ برگردان در اشعار مورد پژوهش پرداخت و نتایج مطالعهٔ او نشان داد که توجه به نگاه تازهٔ نیما در شکل‌آفرینی شعر، افزایش کارکردهای بلاغی شیوهٔ برگردان و تقویت نمادهای محوری شعر، از نتایج این بررسی به شمار می‌رود.

شریفیان و رضاپور (12) در پژوهش خود تحت عنوان «ویژگی زبانی شعر نیما»، به مطالعهٔ ویژگی زبانی شعر نیما پرداختند و نتایج مطالعهٔ آن‌ها در این باب مثبت بود.

منصوریان سرخگریه و پاشاپاسندی (13) در پژوهش خود تحت عنوان «هویت اجتماعی شعر نیما»، به مطالعهٔ هویت اجتماعی در اشعار نیما پرداختند و نتایج مطالعهٔ آن‌ها نشان داد که سمبل‌های نیما اکثراً ترسیمگر اجتماع و اوضاع جامعهٔ بیدادزدهٔ اوست که رنج واقعی شاعر در ژرفای این سمبل‌ها نمایان است.

موسوی (14) در پژوهش خود تحت عنوان «قالب در شعر نیما»، به مطالعهٔ قالب در اشعار مورد پژوهش پرداخت و نتایج مطالعهٔ او در این باب مثبت بود.

خادمی کلایی (15) در پژوهش خود تحت عنوان «اسطوره‌های شعر نیما»، به مطالعهٔ اسطوره در اشعار مورد پژوهش پرداخت و نتایج مطالعهٔ او نشان داد که جهان‌شناسی اساطیری، اساطیر پهلوانان، اساطیر انبیا، موجودات اساطیری فراطبیعی، اساطیر پدیده‌ها و جانوران نمادین و منظومه‌های داستانی ـ اساطیری.

خلیلی جهانتیغ (16) در پژوهش خود تحت عنوان «ساخت روایت در شعر نیما»، ساخت روایت را در اشعار مورد پژوهش مطالعه کرد و نتایج پژوهش او نشان داد که هدف نیما از روایت‌های داستانی، گاه اثبات مقوله‌ای اخلاقی، گاه آموزش پند و حکمت و زمانی تهییج احساسات خواننده و تأثیرگذاری بیشتر بر اوست و آنجا که مقوله‌ای اجتماعی را مطرح می‌کند، زبان او به‌شدت استعاری، سمبولیک و پنهان‌کار می‌شود؛ به‌طوری‌که به همراه عدول از هنجارهای صرفی و نحوی، به‌خصوص در منظومه‌های بلند، زبان شعر او بسیار دشواریاب گردیده و ارتباط معرفتی خواننده را با شعر به‌سختی ممکن می‌سازد.

همچنین، پژوهش‌های (17)، (18)، (19)، (20)، (21)، (22)، (23) و (24) اشعار نیما یوشیج را مورد مطالعه قرار داده‌اند.

مبانی نظری

درام

درام از واژهٔ یونانی Drama گرفته شده است. این واژه به معنی نمایش دادن، نمایش، کاری که نمود می‌یابد، عمل، تقلید انسان در حال انجام دادن کاری و همچنین به معنی نمایشنامه‌های جدی، اعم از آنکه پایان شاد یا غم‌انگیز داشته باشند، است. پیدایش درام به یونان پیش از دورهٔ میلاد مسیح بازمی‌گردد. ارسطو ضمن ارائهٔ تعریف تقلید، سوفوکل و اریستوفان را از شمار کسانی می‌داند که به نوعی تقلید می‌کردند و چون این دو، اعمال و اطوار اشخاص را در حال عمل و حرکت نمایش می‌دادند، آثارشان را درام خوانده‌اند. او قوم دوریان را مبدع لفظ درام برمی‌شمارد، زیرا قوم دوریان لفظ حاکی از فعل و عمل را «دران» می‌گفتند و لفظ درام از آنجاست. ارسطو می‌نویسد: «هومر اولین کسی بود که راه‌ورسم کمدی را به شاعران بعد آموخت و هزل را به‌صورت درام درآورد» (25).

درام در یونانی به معنی کاری یا عملی است که روی صحنه می‌آید. در لغت به معنی نمایش و در اصطلاح یعنی نمایشنامه یا نوعی سبک فیلم است. در بنیان شعر دراماتیک، آنچه هدف است، ایجاد تصویر ذهنی و دراماتیک در مصرع‌مصرع ابیات، به‌صورت یک نظم و قاعدهٔ رعایت‌شده است، به‌گونه‌ای که این تصاویر پیوندی، در نهایت، به یک برداشت، داستان، حتی یک فکر یا بیان یک اندیشه و دیدگاه منجر می‌شود (4). به تعبیری دیگر، درام هنری

است که از عواملی چون قصه و داستان، شخصیت‌ها، بازیگری، صحنه‌آرایی، افکت و صداگذاری، لباس، گریم، دیالوگ و تمامی عناصری که برای روایت یا به نمایش گذاشتن و به تصویر کشیدن مؤثر هستند، تشکیل شده است (4).

درام در ایران

نمایش در ایران پیشینه‌ای بس طولانی دارد. بخشی از نوشته‌های پلوتارک، مورخ و مقاله‌نویس یونانی (۴۶ ـ ۱۲۷ میلادی)، سندی محکم بر وجود تئاتر به معنای نمایش سازمان‌یافته در ایران است: «همین‌که اسکندر به هگمتانه درآمد، نخست به کارهایش سامان بخشید و آنگاه فرمان داد تا جشن‌ها و نمایش‌هایی برپا کنند... در کرمان و هگمتانه تماشاخانه‌هایی وجود داشت و در یکی از آن‌ها سه هزار نفر در برابر اسکندر نمایش دادند» (25). پژوهشگران، پیشینهٔ نمایش ایران را به آیین و مناسک مهرپرستی نسبت می‌دهند. در میان مهرپرستان رسم بر این بوده است که برای اجرای مناسک مذهبی، سکویی ویژه برپا می‌کردند و نقش‌آفرینان «مصائب میترا» صورتک‌هایی بر چهره می‌زدند و بر همان سکو، آیین و مراسم پرستش را به جای می‌آوردند. مراسم تشرف دارای هفت مقام یا مرحله بود. شرکت‌کنندگان لباس‌های مبدل به تن می‌کردند، کلاغ‌ها ـ صورتک کلاغ، سمبل پیام‌آوری و در مرحلهٔ اول ـ و شیرها ـ مرحلهٔ چهارم ـ نقاب می‌زدند و به مناسبت نقش خود قارقار می‌کردند یا می‌غریدند (25). همان‌طور که ملاحظه می‌شود، این نمایش دارای ذاتی آیرونیک است. استفاده از صورتک به معنای این است که میان بود و نمود چیزی که نمایش داده می‌شود، تفاوت وجود دارد. چیزی که هست، آن چیزی نیست که نمایش داده می‌شود و آنچه نمایش داده می‌شود، با آنچه واقعاً هست متفاوت است.

شخصیت دراماتیک

ارسطو تراژدی را تقلید اعمال آدمی تعریف می‌کند و داستان را وسیله‌ای برای معرفی اشخاص بازی می‌داند؛ یعنی داستان ظرف و اشخاص بازی مظروف آن‌اند که اجازهٔ بروز و ظهور در داستان پیدا می‌کنند. «با خلق شخصیت در آثار دراماتیک، نویسنده سعی در تصویر طبیعت‌های انسانی با همهٔ پیچیدگی‌ها و گوناگونی‌هایش دارد و در پرداختن به این مهم، گاه با تأکید بر دیالوگ و زمانی با قرار دادن کاراکتر در یک موقعیت خاص و بسط آن موقعیت، حرکت نمایشی را طراحی می‌کند. اما روند حرکت نمایشی به هر ترتیب که انجام گیرد، کاراکتر می‌بایست دارای خصوصیات قابل‌قبول انسانی باشد و انگیزه‌ای منطقی و قابل‌توجیه در رفتار یا تغییر رفتار داشته باشد» (25).

در میان عناصر داستان، دو عنصر شخصیت و عمل نقش کلیدی و اساسی دارند. ادوین میور رمان را به دو نوع کلی، رمان عمل و رمان شخصیت، تقسیم می‌کند. شخصیت‌پردازی از مهم‌ترین تکنیک‌های داستان‌نویسی و فیلم‌نامه‌نویسی به شمار می‌رود. شخصیت عبارت از موجودی ساختگی و خیالی است که در همهٔ انواع ادبی و هنری نقش دارد. به بیانی دیگر، شخصیت عبارت است از «اشخاصی که نویسنده با بهره‌گیری از خیال خود آن‌ها را می‌آفریند و بازیگران حوادث و ماجراهای داستانی خود قرار می‌دهد» (26). شخصیت در داستان اهمیت زیادی دارد. نویسندگان و صاحب‌نظران عرصهٔ داستان، هریک عقاید خود را در باب این اهمیت بیان کرده‌اند. طه وادی بیان می‌کند: «آن را ستون فقرات داستان شمرده و به داربستی تشبیه کرده که سایر بخش‌های عناصر داستان بر آن تکیه دارد» (27). در هر اثر ادبی «عامل شخصیت محوری است که تمامیت قصه بر مدار آن می‌چرخد. کلیهٔ عوامل دیگر، عینیت، کمال، معنا و مفهوم و حتی علت وجودی خود را از عامل شخصیت کسب می‌کنند و مگر می‌توان قصه‌ای یافت که در آن دگرگون شدن شخصیت موجبات دگرگونی حوادث، جدال‌ها، طرح و توطئه و سایر عوامل دیگر را فراهم نیاورد؟ و آیا قصه می‌تواند چیزی جز رشد و تکامل شخصیت قهرمان در طول زمان باشد؟» (25). «شخصیت‌ها از

دیدگاه‌های مختلف قابل‌تفکیک و بررسی هستند. شخصیت‌ها از جهت جامع یا ساده بودن و ایستا بودن... حائز اهمیت هستند؛ زیرا نویسندگان در رمان، شخصیت‌ها را از نمونهٔ انسان واقعی می‌آفرینند و عکس‌العمل آن‌ها را در برابر اعمال و رفتار خودشان و شخصیت‌های دیگر به نمایش می‌گذارند و خصوصیات خلقی و روانی آن‌ها را در برابر وقایع ترسیم می‌کنند و نشان می‌دهند که شخصیت‌های داستان چه می‌کنند و چه می‌اندیشند؛ خلاصه، نمونه‌ای از انسان واقعی را با همهٔ خصوصیات روحی و عاطفی می‌آفرینند» (25). نکتهٔ درخور توجه دیگر اینکه «اکثر نام‌هایی که روی اشخاص مختلف در داستان می‌گذارند، در وهلهٔ اول برچسبی جهت شناختن آن‌هاست. در این راستا، نویسندگانی هستند که نام شخصیت‌های داستانشان فقط ظاهری نیست، بلکه با نام‌گذاری قصد دارند چیزی هم دربارهٔ شخصیت‌هایشان به ما بگویند» (28). بررسی الگوی روایی شعر، برش‌های نمایشی، دستورات صحنه، شخصیت‌ها، گفت‌وگوها و فضاسازی‌های تئاتری است. اما کاربرد دراماتیک، تضادی است که به تعریف درام و به تصویر کشیدن و جذاب کردن آن عمل کمک می‌کند؛ چیزی شبیه به سیاه‌وسفید. وقتی تضادی در کار است، بیننده را برای رفع آن تضاد و حل شدن موضوع ترغیب و همراه می‌سازد (4).

بنابراین، مجموعهٔ رفتارها، گفتارها، خصلت‌ها و عملکردهای آدم‌های نمایش، کاراکتر آن‌ها را می‌سازد و باید تأکید کرد که شخصیت‌پردازی یکایک کاراکترهای نمایشنامه، عمدتاً ناشی از کنش و واکنش آنان در موقعیت قرارگرفته است. نکتهٔ قابل‌توجه دیگر آن است که در شخصیت و شخصیت‌پردازی، شیوه‌های شخصیت‌پردازی هم اهمیت دارد.

بحث و بررسی

یکی از ارکان مهم شعر دراماتیک، نحوهٔ شخصیت‌پردازی است؛ از شاخصه‌ای که موفقیت یا عدم موفقیت نویسندگان را تعیین می‌کند (2).

نیما یوشیج در کتاب «حرف‌های همسایه» می‌گوید: «دکلماسیون و تئاتر سازندهٔ ظاهرند. هر دو می‌خواهند زنده را با آنچه در بیرون زنده است، سروکار بدهند. تئاتر باید با طرز کار جدید در ادبیات ما معنی پیدا کند» (5). پس از کوشش‌های نیما یوشیج، چه در «افسانه» و چه در «مرغ آمین»، قدم‌هایی در این راه برداشته شده است و بسیاری از اشعار نیما الگویی روایی ـ داستانی دارند و روایت داستانی بخش اعظم کارهای او را در برمی‌گیرد. اشعار «محبس»، «خانوادهٔ سرباز»، «سریویلی»، «مانلی» و... ساختاری داستانی دارند و از این لحاظ به نمایش نیز شبیه هستند. شعر نمایشی حاصل تلفیق شعر و نمایش است که یکی از نوآوری‌های شعر معاصر فارسی است. بررسی نظریات نیما نشان می‌دهد که او همواره بر نمایشی بودن و استفاده از زبان محاوره و دیالوگ در شعر تأکید کرده است. شاید به‌جرئت بتوان گفت که اکثر نظریات نیما بر عناصر داستانی و نمایش استوار است تا شعر، به‌گونه‌ای که از طیف وسیعی از داستان‌سرایان و نمایشنامه‌نویسان نام برده است. از همین روی، برخی از اشعار نیما از لحاظ ساختار و عناصری که در آن به کار رفته، بسیار به نمایش نزدیک است. شعر «مرغ آمین» و «پادشاه فتح» از مهم‌ترین این قبیل اشعار است. مهم این است که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای باشعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم... تجسم بخشیدن به صحنه، اشیا و اشخاص، کار اصلی وصفی است که نیما در نظر دارد (10).

شخصیت در شعر نیما، محصول تقدم محتوا بر فرم و تلفیق سنت و مدرنیته است. او با استفاده از امکانات نمایشی، گفت‌وگوهای درونی و بیرونی، در منظومهٔ «افسانه»، با گسستن از ساختار سنتی تغزل فارسی، شخصیت شاعر را از جایگاه صرف گویندهٔ احساسات فردی به موجودی چندوجهی و درگیر با کشمکش‌های درونی و بیرونی بدل می‌کند. این تغییر بنیادی موجب دراماتیزه شدن شخصیت می‌شود؛ به این معنا که شعر از بیان خطی و

یک‌سویهٔ احساسات فاصله گرفته و به نوعی صحنهٔ درونی برای گفت‌وگو، تضاد و تعارض بدل می‌گردد.

در «افسانه»، کاراکتر اصلی، شاعر یا «منِ نیما»، در گفت‌وگویی پُرتنش با شخصیتی خیالی و رمزی به نام «افسانه» قرار می‌گیرد. این گفت‌وگو نوعی نمایش درونی است که در آن شخصیت شاعر، هم‌زمان نقش راوی، قهرمان و تماشاگر را ایفا می‌کند. نیما با این شگرد، ساختار شعر را به ساختار نمایشی نزدیک می‌سازد؛ یعنی به‌جای روایت مستقیم عاطفه، آن را از طریق دیالوگ، تعارض و کنش روانی شخصیت‌ها بروز می‌دهد.

در این شعر، سه سطح از دراماتیزاسیون شخصیت قابل‌تشخیص است:

سطح گفت‌وگویی: جابه‌جایی پیاپی صداها میان «من» و «افسانه» که یادآور دیالوگ تئاتری است و موجب چندصدایی شدن شعر می‌شود.

سطح روانی: بروز تضاد میان واقعیت و خیال، ایمان و شک، عشق و یأس در درون شخصیت شاعر که عملاً او را از یک «گویندهٔ ساده» به «شخصیتی درگیر» تبدیل می‌کند.

سطح نمایشی ـ تصویری: استفاده از عناصر بصری و حرکتی، طلوع، شب، راه، تندباد، پرواز و...، که نقش میزانسن یا حرکت صحنه را در شعر ایفا می‌کنند.

منظومهٔ «افسانه» نیما یوشیج، به‌عنوان یکی از نخستین آثار مدرن فارسی، از جنبه‌های دراماتیک قابل‌توجهی برخوردار است که آن را به اثری نمایشی و روایی تبدیل می‌کند. این تحلیل با تمرکز بر عناصر دراماتیک، ساختار نمایشی و تعامل شخصیت‌ها انجام شده است.

در «افسانهٔ» نیما، حالات، وسوسه‌ها و اوهام عاشق از سطح خود شاعر بیرون می‌رود و تجسد می‌یابد، تا آنکه عاشق می‌تواند با آن گفت‌وگو کند. یک واسطه از جنس عینیت و جهان خارج پیدا شده است که عاشق بهتر بتواند موقعیتش را ببیند و بکاود. درونیات او، زبان گویا و کاراکتر و شخصیت خود را پیدا کرده‌اند؛ پس دیگر گنگ، گم و مخفی در پس هفت پرده نیستند. از این به بعد آشکار و صریح‌اند و قابلیت آن را دارند که با آن‌ها گفت‌وگو شود، به چالش کشیده شوند یا مورد تشکیک قرار گیرند. «افسانه» تحول بزرگی در غزل است، زیرا «افسانه» یک غزل تازه است؛ غزلی است که به نمایش گراییده یا غزلی است که به درام تبدیل شده است. این غزل برای اولین بار به نمایش درآمده است.

در شب تیره دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده
در درهٔ سرد و خلوت نشسته
همچو ساقهٔ گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور
در میان بس آشفته مانده
قصهٔ دانه‌اش هست و دامی
وز همه گفته ناگفته مانده
از دلی رفته دارد پیامی
داستان از خیالی پریشان
ای دل من، دل من، دل من
بینوا، مضطرا، قابل من
با همه خوبی و قدر و دعوی
از تو آخر چه شد حاصل من
(29)

در بند اول، اولین صحبت عاشق است که افسانه خلق می‌شود. ضمیر ناخودآگاه زبان‌دارشدهٔ عاشق احضار می‌شود. عاشق در این بند با دلش سخن می‌گوید و از او گلایه و شکایت دارد. تا اینجای کار شبیه غزل قدیمی است. اما به جایی می‌رسد که عاشق دلش را خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید: هر دمی یک ره و یک بهانه... با فسانه کنی دوستاری... پس از پشت سر گذاشتن همین واسطه است که افسانه اجازهٔ حضور می‌یابد و روی صحنه می‌آید.

عاشق! از هر فریبنده کان هست
یک فریب دل‌آویزتر، من!
کهنه خواهد شدن آنچه خیزد
یک دروغ کهن‌خیزتر، من!
(29)

این شعر دو شخصیت دارد؛ یکی «افسانه» و دیگری «عاشق». افسانه همان زندگی و روزگاران و حوادث گذشته بر شاعر است. افسانه ندای احساس است و عشق. افسانه فریب است. افسانه از دل آدمیان برمی‌خیزد. «افسانه» خیال است و زادهٔ ذهن.

شخصیت از یک «من» مبهم به موجودی با ویژگی‌های مشخص تبدیل می‌شود:

نام‌گذاری و هویت: «دیوانه» عنوانی است که فوراً به شخصیت یک بار عاطفی و اجتماعی سنگین می‌بخشد. این عنوان، زمینه‌ساز یک تضاد دراماتیک است: دیوانگی در برابر خرد، یا درک عمیق در برابر درک سطحی جامعه.

وضعیت مکانی (صحنه): «شب تیره»، «دره‌ای سرد و خلوت»؛ این فضا، یک صحنه‌پردازی کلاسیک برای درام است که انزوا، سرما و تیرگی وضعیت روحی شخصیت را تقویت می‌کند.

عاشقا! من همان ناشناسم
آن صدایم که از دل برآید

«افسانه» تصورات آدمیان است که هر زمانی به رنگی درمی‌آید. زادهٔ جهان و کشمکش آن با انسان است.

میان بس آشفته مانده
قصهٔ دانه‌اش هست و دامی
وز همه گفته ناگفته ماند
از دلی رفته دارد پیامی

این ابیات، درام شخصیت را بر پایهٔ تعلیق، تضاد سرنوشت‌ساز و ناکامی در بیان کامل بنا می‌کنند. شخصیت در این قطعه، نه یک عاشق مرسوم، بلکه موجودی آشفته است که در میان یک انتخاب سخت گیر افتاده و وظیفهٔ انتقال پیام یک فقدان را بر عهده دارد، همگی در فضایی سیال و خیالی.

ای دل من! دل من! دل من!
بینوا، مضطرا، قابل من!
با همه خوبی و قدر و دعوی
از تو آخر چه شد حاصل من

در این چهار سطر، نیما با استفاده از تکنیک مونولوگ دراماتیک، شخصیت «من» را به دو بخش، سخن‌گو و مخاطب/دل، تقسیم کرده و یک تعارض درونی را به‌صورت گفت‌وگو و داوری بروز می‌دهد که این دقیقاً جوهرهٔ دراماتیزاسیون شخصیت در شعر مدرن است. همان‌طور که خود نیما می‌گوید: «یگانه مقصود من در این ساختمان، همین آزادی در زبان و طولانی ساختن مطلب بوده است. این ساختمان به‌واسطهٔ وسعت خود به تو آزادی و رهایی می‌دهد تا بتواند قلب تو و فکر تو با هر ضربت خود حرکتی کند. این ساختمان از اشخاص مجلس داستان تو پذیرایی می‌کند، چنان‌که دلت بخواهد، برای اینکه آن‌ها را آزاد می‌گذارد در یک یا چند مصراع یا یکی‌دو کلمه، از روی اراده و طبیعت، هرقدر بخواهند صحبت بدارند و هرجا خواسته باشند، سؤال و جواب خود را تمام کنند» (5).

در این زبان، نویسنده و تک‌گویی از پیش مشخص او غالب نیست، بلکه نویسنده تمام تلاش خود را می‌کند که به شخصیت‌ها نزدیک شود؛ آن‌قدر که حضور خود نویسنده به‌طور کامل در حضور شخصیت‌ها مستحیل گردد.

آخر ای بینوا دل! چه دیدی
که ره رستگاری بریدی
مرغ هرزه‌درایی، که بر هر
شاخی و شاخساری پریدی
(29)

این قطعه، یک صحنهٔ تراژیک درونی را به نمایش می‌گذارد. شاعر با شخصیت‌بخشی به «دل»، تضاد درونی‌اش را از حالت صرفاً انتزاعی خارج کرده و آن را به کنش و واکنشی نمایشی، پرسش، اتهام و فرجام، تبدیل کرده است. این همان انتقال شعر از غزل‌سرایی صرف به سمت دراماتیکی شخصیت است که نیما بنیان‌گذار آن بود.

به سرمستی و غم‌گساری
با «فسانه» کنی دوستاری
عالمی دائم از وی گریزد
با تو او را بود سازگاری
مبتلایی نباید به از تو
(29)

نیما از طریق دیالوگ مستقیم، معرفی تضاد (عالم در مقابل افسانه) و انتخاب وفادارانه توسط شخصیت اصلی، شخصیت شاعر را نه به‌عنوان یک ناله‌کننده، بلکه به‌عنوان یک کنشگر انتخاب‌گر و درگیر با تقدیر خود به نمایش می‌گذارد. این دقیقاً همان «دراماتیزاسیون کاراکتر» است که مدنظر شماست.

ای فسانه، فسانه، فسانه!
ای خدنگ تو را من نشانه!
ای علاج دل، ای داروی درد
همره گریه‌های شبانه
با من سوخته در چه کاری؟

در این چند سطر کوتاه، نیما موفق شده است که درام را بلافاصله آغاز کند:

صحنه‌آرایی: شب، گریه و موقعیت آسیب‌پذیری (نشانه‌شده).

شخصیت‌پردازی: وجود دو قطب دراماتیک: «منِ سوخته» و «فسانه (درمانگر/مبهم)».

کنش: خطاب مستقیم و طرح سؤال کلیدی که پایهٔ کشمکش باقی شعر خواهد بود.

چیستی؟ ای نهان از نظرها!
ای نشسته سر رهگذرها!
از پسرها همه ناله بر لب
نالهٔ تو همه از پدرها!
تو که‌ای؟ مادرت که؟ پدر که؟

نیما با استفاده از دیالوگ مستقیم و پرسش‌های بنیادین، شخصیت را از یک شیء ذهنی صرف به یک کاراکتر فعال و مرموز تبدیل کرده که مخاطب شعر را مجبور به مشارکت در فرایند کشف هویت او می‌کند. این شیوهٔ مواجهه، همان دراماتیزاسیون کاراکتر است که به شعر، ضرباهنگی نمایشی می‌بخشد.

ای فسانه! مگر تو نبودی
آن زمانی که من در صحاری
می‌دویدم چو دیوانه، تنها
داشتم زاری و اشک‌باری
تو مرا اشک‌ها می‌ستردی؟

نیما با فعال‌سازی کاراکتر «افسانه» به‌عنوان شریک گفت‌وگو، وضعیت ذهنی خود را در قالب یک صحنهٔ دونفره ترسیم می‌کند که محور آن، یادآوری و تأیید نقش تسلی‌بخش دیگری در دوران سرگشتگی است. شخصیت «من» را از یک حالت وصفی خارج کرده و او را در حال اجرای یک کنش عاطفی و گفت‌وگو با غایب به تصویر می‌کشد. تمرکز از «چه حسی دارم» به «چه کاری کردم و انتظار داشتم تو چه کنی» تغییر کرده است که جوهرهٔ درام است.

نیما از طریق تقسیم‌بندی دیالوگ‌ها و قرار دادن شخصیت‌ها در یک موقعیت مکانی نمادین (دره) که با تهدید یک عنصر ناآشنا (کُرگ‌ویجی) همراه است، به نمایش می‌گذارد. شخصیت‌ها صرفاً سخن نمی‌گویند، بلکه در یک فضای نمایشی فعال با یکدیگر در تعامل هستند.

نیما شخصیت شاعر را از یک موجود منفعل به یک درخواست‌کنندهٔ فعال تبدیل کرده است که در مواجهه با «دیگری

مرموز» (افسانه)، از طریق پرسش‌های مستقیم، سعی در حل کشمکش وجودی خویش دارد. این شیوه، کاملاً با اصول دراماتیزاسیون کاراکتر در راستای گذار شعر از سنت به مدرنیته همخوانی دارد.

حاصل زندگانی منم، من!

روشنی جهانی منم، من!

من، فسانه، دل عاشقانم

گر بود جسم و جانی، منم، من!

زادهٔ عشق و نوباوهٔ اشک

این ابیات، مونولوگ اوج یک شخصیت است که جایگاه خود را تعریف می‌کند. این تعریف، یک بیانیهٔ نمایشی قاطع است که موقعیت او را به‌عنوان قهرمان اصلی و کانون بحران دراماتیک شعر تثبیت می‌کند.

قلب پُرگیرودار منی تو

که چنین ناشناسی و گمنام؟

یا سرشت منی، که نگشتی

در پی رونق و شهرت و نام؟

یا تو بختی که از من گریزی؟

مهم‌ترین عنصر دراماتیک، وجود دو صدای متمایز است: «افسانه» و «عاشق». این دو کاراکتر، نماد دوگانگی‌های اساسی ذهن شاعر (یا دوگانگی‌های هستی‌شناسانه) هستند:

افسانه: نمایندهٔ واقعیت تلخ، ناپایداری (مرغ پریده و آشیانه مانده) و دانش غم‌انگیز از سرگذشت. لحن او بیشتر حکیمانه و مبتنی بر حسرت است.

«مانده بر جای از او آشیانه.»

این جمله، خلاصه‌ای دراماتیک از یک فقدان بزرگ است؛ گویی یک پرده از صحنه فرو افتاده و تنها بقایا باقی مانده است.

عاشق: نمایندهٔ امید، جست‌وجو و تجربهٔ حسی فعال (رسیدن به گل‌عذار، بوسه دادن از دور). لحن او بیشتر مبتنی بر کنش و میل است.

شخصیت‌ها در این گفت‌وگو فراتر از یک «معشوق» و «شاعر» سنتی عمل می‌کنند:

افسانه (صدای اضطراب و گذشته): او در ابتدا نقش یک شخصیت منزوی و معترض را بازی می‌کند که از تکرار پرسش‌ها خسته است:

بس کن از پرسش ـ ای سوخته‌دل! ـ

بس که گفتی، دلم ساختی خون.

این لحن، نشان‌دهندهٔ کشمکش درونی شخصیت با خود یا با انتظارات بیرونی است. سپس، با پاسخ:

آری، آری

قصهٔ عاشق بی‌قراری

هویتش را به حافظهٔ جمعی و تجارب زیستهٔ دردناک پیوند می‌زند. او نماد اضطراب، ناامیدی و زجر انزوای سالیان است.

عاشق (صدای جست‌وجو و امید): او نقش پرسشگر، محرک درام و نمایندهٔ جهان بیرونی (یا آرزوی وصال) را دارد. پرسش‌های او («تو یکی قصه‌ای؟») نقطهٔ شروع حرکت نمایشی است و او را به‌سمت درک راز افسانه هل می‌دهد.

کاراکتر و شخصیت اصلی شعر «قصهٔ رنگ‌پریده» خود نیماست و تمام اتفاقات و وقایعی را که در مواجههٔ او با عشق رخ داده است، شرح می‌دهد. شخصیت‌های دیگری چون عشق، معشوق، مردمان روستایی و شهری، مردمان سرزنشگر و مردمانی که بویی از عشق نبرده‌اند، حول محور این شخصیت می‌چرخند و نقش آن‌چنانی برای ایفای کلیت داستان ندارند.

من ندانم چیست در عالم نهان

که مرا هر لحظه‌ای دارد زیان

آخر این عالم همان ویرانه است

که شما را مأمن است و خانه است

نیما درد خود را از جنس درد عامهٔ مردم نمی‌داند و نوع نگاه خود را که همان عشق است، مایهٔ آزار خود می‌داند. این عشق که در جان نیما خانه کرده است، آن‌قدر او را می‌آزارد که آن را خصم بدکردار و بدکیش می‌نامد و خطاب به جان خود می‌گوید:

به‌طور کلی، اگر نیما را شخصیت اصلی داستان بدانیم، عشق را شخصیت مقابل او می‌بینیم؛ آن‌گونه که عشق گاهی در چهره‌ای زیبا و فریبا در برابر شاعر نمایان می‌شود و گاه و در بیشتر موارد، به‌عنوان موجودی که او را رنج می‌دهد، عذاب می‌دهد و بلایای فراوانی را بر سرش می‌آورد، توصیف می‌کند. عشق مانند یک انسان تداعی می‌شود. حتی گاهی نیما در گفت‌وگوهای درونی که با خود دارد، از حالات این موجود ناشناخته و مرموز سخن می‌گوید. با این همه، او عشق را به‌طور کلی رد نمی‌کند. او مردمان ناآگاه شهری که بویی از عشق نبرده‌اند و مردمانی که جز ملامت، برداشتی از عشق ندارند را در این داستان، به‌عنوان شخصیت‌های فرعی، به مخاطب معرفی می‌کند.

شخصیت اصلی داستان، مرد جوانی است که با مرگ و بیماری دست‌وپنجه نرم می‌کند. نیما از طریق توصیف‌های دقیق و روان‌شناختی، حس تنهایی، اضطراب و ناامیدی او را به تصویر می‌کشد. شخصیت‌های فرعی، مانند افراد حاضر در محیط اطراف، مثل پزشک یا نزدیکان، به‌صورت کم‌رنگ، اما تأثیرگذار ظاهر می‌شوند و به درام داستان عمق می‌دهند. روایت داستان از زاویهٔ دید اول‌شخص یا سوم‌شخص محدود است که به خواننده اجازه می‌دهد به دنیای درونی شخصیت نزدیک‌تر شود. شخصیت عاشق، نماد انسان سرخورده و ناامید، و افسانه، نماد عشق زمینی و زیبایی‌های فناپذیر است که در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. این تقابل، کشمکش درونی انسان با مفاهیمی مانند عشق، مرگ و معنای زندگی را نمایش می‌دهد. عاشق با نگاهی تراژیک به زندگی، از عشق‌های انتزاعی کلاسیک فاصله می‌گیرد و به واقعیت‌های تلخ اجتماعی اشاره می‌کند.

شعر «بز ملاحسن مسئله‌گو»، اثر نیما یوشیج، یکی از اشعار تمثیلی اوست که با زبانی طنزآمیز و روایی، نقدی اجتماعی را ارائه می‌دهد. عناصر دراماتیک این شعر، به روایت داستان‌گونه و ایجاد کشمکش کمک می‌کنند.

شعر «بز ملاحسن» در قالب یک داستان روایت می‌شود که در آن، ملاحسن با بزهایش به روستا بازمی‌گردد و با مسائلی مواجه می‌شود. این ساختار روایی، مشابه نمایشنامه، کشمکش‌ها و تعاملات را به‌صورت پویا نشان می‌دهد. استفاده از بزها به‌عنوان شخصیت‌های اصلی، تضادی طنزآمیز با رفتارهای انسانی ایجاد می‌کند. نیما با دادن ویژگی‌های انسانی، مانند گفت‌وگو و اعتراض، به بزها، رفتارهای غیرانسانی برخی افراد را برجسته می‌کند و به‌صورت غیرمستقیم، اخلاقیات جامعه را زیر سؤال می‌برد.

ملاحسن و بز او، دو شخصیت حاضر در این روایت کوتاه هستند که هر دو شخصیت ایستا دارند که در اثر تغییر نمی‌کنند یا تا انتها اندک تغییر می‌پذیرند.

شخصیت اصلی، ملاحسن، نمایندهٔ افرادی است که خودخواهانه تنها به منافع خود فکر می‌کنند و زحمات دیگران را نادیده می‌گیرند.

بزها و دیگر شخصیت‌های فرعی، مانند بز همسایه و مردم ده، به‌عنوان نمادهایی از جامعه و روابط اجتماعی عمل می‌کنند که رفتارها و تعاملات انسانی را بازتاب می‌دهند.

در شعر «بز ملاحسن مسئله‌گو»، اثر نیما یوشیج، بزها به‌عنوان شخصیت‌های اصلی، نقش‌های نمادین مهمی دارند و از طریق آن‌ها، نیما نقد اجتماعی و اخلاقی خود را بیان می‌کند. تحلیل نمادین بزها در این شعر به شرح زیر است:

بزها به‌عنوان نماد افراد جامعه:

بزها در این شعر می‌توانند نمایندهٔ اقشار مختلف جامعه باشند که در تعامل با یکدیگر، ویژگی‌های انسانی مانند حسادت، ناسپاسی یا همکاری را نشان می‌دهند. هر بز ممکن است نمادی از یک گروه یا فرد خاص در جامعه باشد که درگیر مسائل روزمره و روابط اجتماعی است.

بز همسایه، بز غریبه:

بز همسایه که در داستان مورد بی‌مهری ملاحسن قرار می‌گیرد، می‌تواند نماد افرادی باشد که تلاش می‌کنند، اما قدرشان دانسته نمی‌شود. این بز احتمالاً نمایندهٔ قشر زحمت‌کش یا افرادی است که در حاشیه قرار دارند و از سوی دیگران، مانند ملاحسن، نادیده گرفته می‌شوند یا مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرند.

بزهای ملاحسن:

بزهای خود ملاحسن ممکن است نماد دارایی‌ها، مسئولیت‌ها یا حتی نزدیکان او باشند که او به آن‌ها توجه دارد، اما در عین حال، با خودخواهی از آن‌ها بهره‌برداری می‌کند. این بزها می‌توانند نشان‌دهندهٔ منابعی باشند که افراد قدرتمند یا خودخواه در جامعه به نفع خود استفاده می‌کنند، بدون توجه به حقوق دیگران.

رفتار ملاحسن نسبت به بزها، به‌ویژه بز همسایه، نمادی از خودخواهی و ناسپاسی در روابط انسانی است. بزها در این زمینه، به‌عنوان ابزاری برای نمایش این صفت منفی عمل می‌کنند. آن‌ها نشان می‌دهند که چگونه افراد در جامعه ممکن است از دیگران بهره ببرند و سپس آن‌ها را کنار بگذارند.

بزها به‌عنوان قربانیان نظام اجتماعی:

بزها می‌توانند نمادی از قشرهای ضعیف‌تر یا زیردست در جامعه باشند که تحت تأثیر تصمیمات و رفتارهای افراد قدرتمند، مانند ملاحسن، قرار می‌گیرند. این نماد، نقدی بر ساختارهای ناعادلانهٔ اجتماعی است که در آن افراد زحمت‌کش مورد بی‌توجهی قرار می‌گیرند.

نیما با استفاده از زبان مردم ده و حتی حیوانات، گفت‌وگوهایی خلق می‌کند که به شعر حالتی نمایشی می‌دهد. این گفت‌وگوها به انتقال پیام‌های اخلاقی و اجتماعی کمک می‌کنند. دیالوگ از عناصر فوق‌العاده مهم زبان نمایشی در آثار نیماست. در بخشی از این شعر، صدای مونولوگ یک شخصیت و منظر او را در کنار صدای راوی می‌توانیم بشنویم:

روزی آمد ز قضا بز گم شد
بز ملا به‌سوی مردم شد
جست ملا، کسل و سرگردان
همهٔ ده، خانهٔ این، خانهٔ آن
زیر هر چاله
و هر دهلیزی
کنج هر بیشه، به هر کوهستان
دید هر چیز و بز خویش ندید
سخت آشفت و به خود عهدکنان
گفت: اگر یافتم این بدگوهر
کنمش خرد، سراسر استخوان

همان‌طور که می‌بینیم، دیالوگ‌های نیما محدود به گفت‌وگو نمی‌شوند، بلکه تمام عناصر زبانش در آن‌ها منعکس می‌شود: وصف‌ها، تصویرها، صحنه‌پردازی‌ها و عواطف. دیالوگ‌های نیما بستر آزادی کامل زبان هستند. شخصیت‌ها در دیالوگ انعکاس می‌یابند و متمایز می‌شوند. شیوهٔ گفت‌وگو در اشعار نیما مترقی و متفاوت از پیشینیان است. در این شیوهٔ مترقی و بسیار خلاق، ابتدا راوی شعر از مسیر وصف به شخصیت نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود و آنگاه با یک نقل‌قول، با واسطهٔ کلمهٔ «گفت» یا چیزی دیگر، جملاتی از زبان و با لحن شخصیت بیان می‌شود.

در «کار شب‌پا» به دو طبقهٔ فرادست و فرودست پرداخته است. اما طبقه‌ای که در این منظومه از آن سخن رفته، مربوط به گرفتاری‌های گروه فرودست است. با توصیفات و فضاسازی‌های دقیق که نیما

در منظومه از شب‌پا، مسکن، محل کار و روابط او با دیگران ارائه کرده است، شب‌پا و زندگی او به شخصیت و موقعیت نوعی (تیپ) تبدیل شده است. زندگی شب‌پا به‌گونه‌ای توصیف شده که می‌شود وضع او را نمونه‌ای برای وضع فرودستان فقیر جامعه تلقی کرد. شب‌پا و همسرش، فرزندان، سگ و خوک‌ها، شخصیت‌های این شعر را تشکیل می‌دهند. شخصیت اصلی شعر، یعنی کارگر شب‌پا، نمایندهٔ طبقهٔ کارگر و زحمت‌کش است که با زبان و رفتاری ساده و صادقانه معرفی می‌شود. این شخصیت از طریق گفت‌وگوهایش با همسایه، ویژگی‌هایی چون خستگی، صداقت و تلاش برای امرار معاش را نشان می‌دهد. شخصیت‌پردازی در این شعر به‌گونه‌ای است که مخاطب می‌تواند با وضعیت اجتماعی و عاطفی کارگر همذات‌پنداری کند.

منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» اوج درگیری‌های درونی و دغدغه‌های روانی نیما را بیان می‌کند. در این منظومه، نیما درگیری‌های نیمهٔ روشن وجودش با نیمهٔ تاریک آن را در قالب کشمکش سریویلی ـ شاعر نوجو، تازه‌بین و راه‌یافته ـ با شیطان، که نمادی از وسوسه‌های فریبنده و اغواگر نیمهٔ تاریک وجودش است، در نهایت زیبایی و کمال جذابیت نشان می‌دهد. شیطان در واقع در درون سریویلی شاعر است، همچنان‌که در درون هرکس دیگری هم بوده و هست و خواهد بود، و از درون، او را مخاطب قرار می‌دهد و با او گفت‌وگو و مجادله می‌کند و سر آن دارد که او را تسلیم میل‌ها و وسوسه‌هایش گرداند، ولی سریویلی زیر بار نمی‌رود و فریب رنگ‌ها و نیرنگ‌های شیطان درونش را نمی‌خورد و ترفندهایش او را خام و رام نمی‌کند. از این کشمکش مهیج و پرماجرا که سرشار از گره، چالش و تضاد است، منظومهٔ «سریویلی» آفریده شده است.

با معرفی شخصیت‌ها و مکان، زمینهٔ داستان ساخته می‌شود و پس از معرفی اشخاص، شمه‌ای از احوالات آن‌ها هم می‌آید. قهرمان معرفی می‌شود و بلافاصله، با توصیف فضای زندگی او، زمینه‌سازی بیشتر می‌شود.

ساکنین دره‌های سردسیر کوهساران شمال
آن زمان در حال آرامش زندگی‌شان بود.
وز فریب تازهٔ زشت بدانگیزان
فکرت آنان نمی‌آشفت. از این رو
بود در آن جایگه سرگرم هر چیزی به کار خود.
از پس برگ درختان به‌هم‌پیچیده، آهسته
رنگ دل‌آویز خود را آفتاب
می‌پراکند و شبان نم‌گرفته در مه دائم
از فراز کوهساران، تیرگی‌شان را
خامش و بی‌همهمه، روی چمن‌ها پخش می‌کردند.
سریویلی، آن بیگانه‌شاعر بومی هم
کرده خو با زندگی روستایی در وثاق خود
زندگی می‌کرد
شاد و خرم.
صحن دلباز سرایش بود پر از سرو کوهی و ز عشقه‌های
بالارفته بر دیوار و بام او،
گلبانی که، ز جنگل‌های دورادور
تخم آنان را
خوش‌نوایان بهار آورده بودند
و آن زمان که ابرهای پررطوبت بر سوی آن جایگاه رو کرده بودند (29)

گاهی، مثل «کار شب‌پا»، موقعیتی پیدا می‌شود و شخصیت در آن به معرفی خودش می‌پردازد. درون خودش را عیان می‌کند و به کمک راوی می‌آید:

وای بر من! جنس مطرودی زیان‌آور
می‌نماید مهر با من. در شبی این‌گونه توفانی،
می‌رسد زی من به مهمانی

مثل اینکه بامی از بامم نه کوتاه‌تر بدیده
زین سبب از هرکه ببریده، به‌سوی من دویده
می‌کند ساز این سخن‌های گزاف خود
با شگرفی‌ها که شاید، لیک کس را نیست باور
تا نشاند گردم از خاطر
من شریک و همنشین تیرگان این جهان هستم
خانه‌پای این ددان هستم
لانهٔ مرغ سحرخوان، لیک جای دستبرد روبهانم
هرکدامین‌شان ز هرجا مانده، سوی من دوانیده
به هدر شد، آه! آن گوهر کز امیدی
بر جبین صبح روشن داشتم هر دم نشانیده
راست آمد آن سخن‌هایی که می‌گفتند:
زندگانی سریویلی سیه خواهد شدن آخر ز کار حیله‌جویانی

نیما از شگردی در روایت‌های خود بهره برده است و صحنهٔ دراماتیک و پویایی آفریده است. شخصیت‌پردازی، گاه با گزارش مستقیم راوی و گاه به‌طور غیرمستقیم از راه ارائهٔ گفت‌وگوها و کنش‌های شخصیت صورت می‌گیرد:

سریویلی در وثاق خود
پیش آتشدان نشسته
آنی از اندیشه‌های ناتوانی‌بخش و بی‌حاصل نه بر جا بود.
او ز بی‌تابی در این فکرت
اختیار از دست می‌داد
روی هم می‌چید شاخه‌های سوزان را
وز ره دودی که برمی‌خاست ز آن‌ها
نقش آن مطرود حیله‌جوی را می‌دید
آن مزور میهمان پرخطر را خوب
می‌پایید.

در اینجا، نیما به شیوهٔ دراماتیک، به توصیف تصویر سریویلی در کنار آتشدان و چگونگی احوال درونی و ظاهری و همچنین کنش‌های وی پرداخته است. این صحنه قابلیت نمایشی دارد و همچون سکانسی از یک فیلم می‌توان آن را نمایش داد. راوی فراداستان، نیماست که به ترسیم احوال سریویلی و شیطان می‌پردازد. راوی درون‌داستانی، سریویلی شاعر است که دیدی هم‌زمانی و هم‌مکانی دارد و در عین آنکه یکی از شخصیت‌های اصلی است، نقش راوی را نیز عهده‌دار است. راوی درجهٔ سوم شعر نیز شیطان است.

منظومهٔ «مانلی»، اثر نیما یوشیج، یکی از آثار برجستهٔ شعر معاصر فارسی است که به‌دلیل بهره‌گیری از عناصر دراماتیک، ساختاری نمایشی و روایی دارد. عناصر دراماتیک این منظومه را می‌توان به‌صورت زیر بررسی کرد. «مانلی» دارای ساختاری داستانی است که براساس روایت پیش می‌رود. داستان حول محور شخصیت مانلی و مواجههٔ او با پری دریایی شکل گرفته است که ریشه در باورهای عامیانه دارد. این روایت، هستهٔ مرکزی درام را تشکیل می‌دهد و با استفاده از توالی حوادث، کشمکش و اوج داستان را به نمایش می‌گذارد.

شخصیت مانلی، به‌عنوان قهرمان اصلی، با ویژگی‌های احساسی و اسطوره‌ای ترسیم شده است. او با عناصر طبیعی و موجودات خیالی، مانند پری دریایی، تعامل دارد که به خلق درامی عاطفی و نمادین کمک می‌کند. شخصیت‌ها در این منظومه، هرچند ساده، اما با عمق احساسی و نمادین ارائه می‌شوند.

«مانلی» یک روایت سمبولیستی است که می‌توان از آن برداشت‌های متعدد داشت. نیما به‌گونه‌ای داستان مانلی را در این شعر شرح داده که مانلی قهرمان انسان‌هایی باشد که در روزگار خود، دیگری تلقی می‌شوند؛ انسان‌هایی که همواره در دنیا احساس غربت می‌کنند و کسی آن‌ها را در دنیای واقعی درک نمی‌کند؛ بنابراین، به رؤیا و پری پناه می‌برند.

مرد را هیچ نه یارای سخن
ماند پاروش به دست

چون خیالی پابست.
بیم آورد نخست
گشت بار یک ز بیم
در تنش موی استاد
پس به ناچار، به لب‌های لرزان
به سخن با آن مه‌پارهٔ دریا افتاد
ای بهین همهٔ هوشبران
سایه‌پرورد حرم‌های نهفت
دختر پادشه شهر که ماییم در آن
بی‌گناه هستم من
کار من صید در آب
و اندر امید چه رزقی ناچیز
همه عمرم به هدر رفته بر آب!
تنگ‌روزی‌تر از من کس نیست
در جهانی که به خون دل خود باید زیست
رنجم ار چند فراوان‌تر از رنج کسان در مقدار
من مردی‌ام بی‌تاب و توان کز هرکس
کمترم برخوردار
چه عتابت با من؟
چه جوابم با تو؟
پیر ناگشته بر اندازهٔ سال
خسته‌اندام مرا
زحمت کارم تن فرسوده است.

(29)

این شعر در زمرهٔ شعرهای روایی قرار می‌گیرد. روایت سمبولیستی «مانلی» حاوی اندیشه‌های متعهدانهٔ نیماست. روایت شعر «مانلی» با ورود قهرمان به صحنهٔ روایت آغاز می‌شود. شخصیت‌های حاضر در روایت «مانلی»، دریای توفانی، پری دریایی و خروس هستند. بعد از عزیمت مانلی به‌سمت دریا و غیبت او از خانه برای کسب روزی، ماجرا آغاز می‌شود. دریای توفانی در واقع اینجا در حکم ضدقهرمان است که در این ماجرا ایجاد ترس می‌کند. قهرمان، یعنی مانلی، در مقابل او ایستادگی می‌کند و کوتاه نمی‌آید. پری‌پیکر دریا در حکم میانجی و یاریگر رخ می‌نماید و البته گاهی هم خود دسیسه‌گر است و قصد اغوای ماهیگیر را دارد. بعد از کشمکش‌هایی، مانلی به پری دل می‌بازد. او پس از بازگشت به ساحل، با اکراه و با حس غریبگی، در حالی که خروس راه خانه را به او نشان می‌دهد، برمی‌گردد؛ اما این خانه دیگر جایی نیست که به آن احساس تعلق کند. پایان روایت، با توجه به شعر بودن آن، تا حدی مبهم است و همین ابهام، دستاویز حدس زدن‌های گوناگون است.

نتیجه‌گیری

بررسی آثار نیما یوشیج نشان داد که ویژگی‌های زبان نمایشی به بهترین وجه در جای‌جای آثار نیما وجود دارند و تحلیل مجموعهٔ «افسانه» این شاعر بزرگ از منظر زبان نمایشی می‌تواند به نمایشنامه‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی منظوم ما کمک کند.

به‌طور کلی، نیما در شعرهایش اغلب تعارض‌های درونی و بیرونی را به تصویر می‌کشد. این تعارض‌ها در شعر او معمولاً بین انسان و طبیعت، فرد و جامعه یا آرمان‌ها و واقعیت‌ها شکل می‌گیرند. مثال: شعر «آی آدم‌ها». در این شعر، کشمکش بین بی‌تفاوتی جامعه و فریاد کمک‌خواهی فردی که در حال غرق شدن است، به‌صورت دراماتیک نمایش داده می‌شود. این تعارض، حس اضطرار و تراژدی را به مخاطب منتقل می‌کند و از طریق تصاویر بصری و گفت‌وگوی ضمنی، فضایی دراماتیک خلق می‌شود.

نیما از گفت‌وگو یا مونولوگ‌های دراماتیک برای بیان احساسات و دیدگاه‌های شخصیت‌های شعری‌اش استفاده می‌کند. او به‌جای استفاده مستقیم از دیالوگ، از زبان شخصیت‌ها یا راوی برای روایت داستان و انتقال احساسات بهره می‌برد.

دراماتیزاسیون کاراکتر در شعر نیما، فراتر از استفاده از دیالوگ است؛ این یک جایگزینی ساختاری است که در آن:

شخصیت از حالت ثبات خارج شد: کاراکتر، شخصیت شاعر یا «منِ درونی»، تبدیل به موجودی شد که در لحظه در حال کشمکش، تردید و دگردیسی است. افسانه نمونهٔ بارز این شخصیت متناقض است که هم‌زمان هم «دختری نازنین» است و هم «صورت مردگان جهان»؛ او تجسم اضطراب و حافظهٔ دردناک جمعی است.

شعر تبدیل به صحنه شد: گفت‌وگوهای بیرونی، مانند دیالوگ عاشق و افسانه، به‌جای آنکه صرفاً تبادل اطلاعات باشند، به صحنه‌هایی برای اجرای تضادهای درونی بدل شدند. هر مصرع، هر پرسش و پاسخ، حرکتی در جهت اوج‌گیری تعلیق و کشف راز شخصیت اصلی است.

زبان، ابزار کنش شد: نیما با تلفیق زبان شاعرانه با لحن‌های محاوره‌ای و تصویری، زبانی خلق کرد که توانایی نمایش حرکت، تعارض و درگیری روانی را داشت؛ این زبان خود بخشی از کنش نمایشی شخصیت‌ها شد.

در نهایت، نیما یوشیج با تکیه بر این شگرد، مفهوم «شخصیت» را در شعر فارسی متحول ساخت. او از «منِ شاعر» که صرفاً بیانگر احساسات بود، به «قهرمان درام» رسید که در مواجهه با واقعیت و خیال، دائماً در حال تعریف خود و جهان پیرامون است. این دراماتیزاسیون، زیربنای شعر روایی و ذهنی معاصر ایران را بنا نهاد و به شعر فارسی اجازه داد تا ابعاد عمیق‌تر روان‌شناختی و فلسفی را در قالب اجرا، نمایش دهد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Drama, derived from the Greek concept of action, refers to the representation of human conduct, conflict, and experience through performance, dialogue, characterization, and structured interaction. In literary discourse, dramatic poetry occupies an intermediate position between poetic expression and theatrical representation because it transforms emotion, thought, and imagination into embodied action. Unlike purely lyrical poetry, which generally foregrounds the direct voice of the poet, dramatic poetry constructs situations in which characters speak, act, react, confront one another, and reveal themselves through conflict. Characterization is therefore one of the most fundamental elements of dramatic poetry, as it allows abstract emotions and internal tensions to assume visible, audible, and dynamic forms. In modern Persian poetry, Nima Yushij played a decisive role in redefining the relationship among poetic language, narration, dialogue, and character. His theoretical reflections emphasize the need to connect poetry with living experience, conversational language, theatrical movement, and the external world (5). His innovations in the internal form of Persian poetry also enabled the poem to accommodate narrative development, shifts in voice, dramatic tension, and the representation of multiple perspectives (10). Studies of Nima’s narrative structures have shown that storytelling in his poetry may serve

ethical, social, emotional, and symbolic purposes, while his language often becomes highly metaphorical and indirect when addressing collective and social concerns (16). Moreover, the symbolic vocabulary of his poetry—including night, morning, birds, wind, the sea, women, light, and agricultural landscapes—undergoes semantic transformation in accordance with political, social, and psychological contexts (9). Despite the substantial body of scholarship on Nima's linguistic features, imagery, symbolism, narrative form, social identity, emotional expression, and stylistic innovations, the dramatization of character in his poetry has not received sufficiently systematic attention. The present study therefore seeks to explain how Nima employs dramatic elements to create poetic characters, how these characters acquire multidimensionality through dialogue and conflict, and how his changing conception of the human being and the world transforms the traditional lyrical speaker into an active dramatic protagonist.

Theoretical Framework: The theoretical basis of this study rests on the concepts of drama, dramatic character, characterization, dialogue, conflict, narrative structure, and the transformation of poetic voice into action. Drama is fundamentally associated with the imitation or representation of human beings in action, and its primary components include plot, character, speech, conflict, setting, movement, and temporal-spatial organization. Dramatic poetry similarly seeks to represent an event, whether historical, imaginary, psychological, or symbolic, through the interaction of persons and forces rather than through the poet's direct explanatory intervention (2). In this framework, character is not merely a name or abstract identity, but a constructed being whose traits become visible through speech, decision, behavior, motive, contradiction, and response to circumstances. Fiction scholars have emphasized that character is central to narrative coherence, since other elements such as action, event, conflict, meaning, and development are organized around the protagonist and the changes that occur within or around that figure (25). Characterization may be achieved directly through narrative description or indirectly through dialogue, action, reaction, atmosphere, naming, and symbolic association. Narrative theorists have likewise described fictional characters as imaginative creations positioned by the author within the events and conflicts of a story (26). In dramatic characterization, however, the character must possess recognizable human motivations and must reveal a logical or psychologically plausible basis for conduct and transformation. Conflict plays a particularly important role because it converts description into movement and gives the audience a reason to follow the development of the action. Such conflict may be external, as between the individual and society, the human being and nature, or the powerless and dominant social structures, or internal, as between reason and desire, hope

and despair, reality and imagination, or identity and alienation. Nima's poetic practice combines these possibilities with linguistic experimentation. His poetry departs from conventional lyrical continuity and replaces the unified, stable speaker with divided voices, changing viewpoints, symbolic personae, and psychologically conflicted figures. This transformation is reinforced by his linguistic innovations, his use of colloquial and dialogic structures, and his effort to adapt poetic form to the rhythm of thought and lived experience (12, 14). Consequently, dramatization in Nima's poetry should be understood not simply as the insertion of dialogue into verse, but as a structural reorganization of poetic discourse around action, confrontation, embodiment, and the unfolding of character.

Method: This qualitative study employed a descriptive-analytical method and relied on library-based, documentary, and note-taking procedures. The corpus consisted of selected narrative and dramatic poems by Nima Yushij, including *Afsaneh*, *The Tale of the Pale, Cold Blood*, *The Night Watchman's Work*, *Molla Hassan's Goat*, *The House of Seri Vili*, and *Maneli*. These works were selected because they display explicit or implicit narrative progression, identifiable characters, dramatic situations, dialogue or monologue, conflict, scene construction, symbolic interaction, and changes in psychological or social position. The analytical process focused on several interrelated dimensions: the identification of central and secondary characters; the examination of direct and indirect characterization; the analysis of internal and external conflict; the study of dialogue, monologue, and shifts in voice; the interpretation of setting as a dramatic stage; the recognition of visual and kinetic imagery functioning as mise-en-scène; and the evaluation of the relationship between the narrator and the characters. Particular attention was paid to the ways in which the poetic "I" is divided into interacting positions, such as the self and the heart, the lover and *Afsaneh*, Seri Vili and the devil, or Maneli and the sea. The study also considered the symbolic and social dimensions of characterization, especially where characters represent broader historical, psychological, or class-based experiences. Previous scholarship was used to contextualize the analysis. Research on Nima's counter-discursive letters has demonstrated his persistent effort to intensify meaning and challenge dominant communicative structures (6), while studies of linguistic metaphor in his correspondence have shown how metaphor creates semantic mobility, resistance, alignment, and communicative effectiveness (7). His lifestyle and intellectual conduct, as reflected in his letters, have also been interpreted as favoring experiential engagement and resistance to the desire for social approval (8). Studies of his social identity, complaints, criticism, emotion, and symbolic representation further indicate that his poetic world is deeply rooted in collective

suffering, repression, social inequality, and the tension between the individual and the surrounding order (13, 18, 19, 21). These findings provided a broader interpretive context for examining character dramatization as both an aesthetic and ideological mechanism.

Findings: The analysis demonstrated that character dramatization in Nima's poetry occurs on dialogic, psychological, visual, narrative, and symbolic levels. In *Afsaneh*, the most prominent dramatic device is the confrontation between the lover and the symbolic figure of Afsaneh. The poem transforms subjective emotion into a staged inner encounter by allowing imagination, memory, desire, despair, and self-questioning to assume independent voices. The central figure no longer functions merely as a lyrical speaker who reports personal suffering; instead, he becomes narrator, protagonist, interlocutor, and spectator of his own internal drama. The alternating voices create a theatrical dialogue, while the repeated questions and accusations generate psychological movement and suspense. The heart itself becomes a separate addressee, producing a divided subject in which the speaker judges, reproaches, and interrogates another dimension of the self. This process converts internal contradiction into visible dramatic conflict. The setting of dark night, a cold and empty valley, roads, winds, flight, and changing natural conditions also functions as a poetic stage that externalizes the characters' mental states. Nima's imagery therefore does not merely decorate the poem; it organizes the spatial and emotional environment of the action, consistent with studies that have emphasized the originality of his image-making and visual imagination (23, 24). In *The Tale of the Pale, Cold Blood*, the poet himself is the principal character, while love appears as an opposing and personified force that alternately fascinates, deceives, torments, and defines him. Other figures—beloveds, villagers, townspeople, reproachful observers, and those untouched by love—remain secondary and revolve around this central struggle. In *Molla Hassan's Goat*, characterization becomes satirical and allegorical. Molla Hassan and the goats are relatively static figures, yet their interactions expose selfishness, exploitation, neglect, and unequal social relations. By attributing speech, protest, and social significance to animals, Nima creates ironic distance and allows human misconduct to be criticized indirectly. In *The Night Watchman's Work*, characterization is predominantly social and typological. The night watchman, his wife, children, animals, dwelling, workplace, and relations with others produce a dramatic representation of the lower classes. His fatigue, poverty, sincerity, and struggle for survival transform him from an individual into a representative social type. This finding corresponds with studies demonstrating that Nima's symbols and poetic identities frequently reflect the suffering of an oppressed society (13, 22). Thus,

characterization in these poems ranges from intensely psychological individuality to social typification and allegorical representation.

Discussion: The most complex dramatization of character appears in *The House of Seri Vili* and *Maneli*. In *The House of Seri Vili*, the conflict between Seri Vili and the devil represents an internal division between the illuminated and shadowed dimensions of the poetic self. The devil is not merely an external supernatural figure; it is the personification of temptation, fear, deception, and destructive desire within the protagonist. The poem therefore stages an internal ethical and existential struggle as an encounter between separate characters. Seri Vili is introduced through the narrator's description of his northern mountainous environment, rural dwelling, and apparently peaceful life, but the dramatic movement begins when this stability is threatened by the intrusive and deceptive guest. Characterization develops through a combination of direct narrative report, environmental description, internal monologue, imagined vision, and confrontation. The scene beside the fireplace, where Seri Vili watches the smoke and imagines the dangerous figure, possesses strong cinematic and theatrical qualities because visual detail, physical movement, psychological anxiety, and suspense converge within a single staged moment. The poem also presents multiple narrative levels: Nima functions as an extradiegetic narrator, Seri Vili as both character and intradiegetic narrator, and the devil as another speaking consciousness. This multiplicity of voices strengthens the dramatic polyphony of the poem. In *Maneli*, the central character is an alienated fisherman whose encounter with the stormy sea and the mermaid develops into a symbolic narrative of fear, poverty, desire, estrangement, and failed belonging. The sea functions as an antagonist, the mermaid alternates between helper and temptress, and the rooster guides the protagonist back toward a home that no longer provides emotional security. Maneli's speech about exhaustion, deprivation, and a life consumed by labor constructs him as both an individual and a representative of marginalized humanity. His character emerges through action, fear, resistance, dialogue, and changing attachment rather than through static description. The ambiguity of the ending intensifies his alienation and leaves the dramatic conflict unresolved. These findings suggest that Nima's dramatic characterization is inseparable from his broader poetic modernization. His characters are neither fixed traditional symbols nor simple vehicles for authorial emotion. They are unstable, divided, embodied, socially situated, and transformed through confrontation. His symbols therefore acquire psychological and historical depth, as also observed in studies of mythology, gender, and symbolic evolution in his poetry (9, 15, 17). His apparent linguistic irregularities and departures from conventional poetic expression may also be understood as part of

an effort to accommodate changing voices, dramatic immediacy, and character-specific speech, even though some scholars have described weaknesses or disruptions in his language (11, 20). From this perspective, Nima's language becomes performative: it does not merely describe psychological conflict but actively enacts it.

Conclusion: The study concludes that character dramatization is not a secondary decorative technique in Nima Yushij's poetry, but one of the central foundations of his poetic worldview and modernist practice. By converting emotion into interaction, thought into dialogue, contradiction into conflict, and imagery into stage space, Nima transforms the poem from a static lyrical statement into the active performance of a psychological, social, or symbolic drama. His characters move beyond the traditional poetic speaker and acquire independent voices, motives, reactions, and positions within unfolding situations. In *Afsaneh*, the divided self becomes a dramatic encounter between the lover, the heart, and the imaginative figure of Afsaneh. In *The Tale of the Pale, Cold Blood*, love appears as a personified force confronting the poet. In *Molla Hassan's Goat*, allegorical characters reveal social selfishness and injustice. In *The Night Watchman's Work*, the central figure embodies the experience of the laboring and disadvantaged classes. In *The House of Seri Vili*, an internal struggle between illumination and temptation is staged through the confrontation between the poet and the devil. In *Maneli*, alienation, deprivation, desire, and estrangement are dramatized through the protagonist's interaction with the sea, the mermaid, and the lost meaning of home. Across these works, dialogue, monologue, narration, setting, symbolism, visual movement, and conflict work together to produce multidimensional characters. Nima thus replaces the passive poetic "I" with a dramatic protagonist who continually defines the self and the world through action, uncertainty, and confrontation. This transformation laid an important foundation for modern Persian narrative and psychological poetry and expanded the capacity of Persian verse to represent complex philosophical, emotional, and social experiences through performance-like structures.

References

1. Sadeghi Qa-D, Ahmadi S. Children's theater is more discovery than education. Ketab-e Mah: Children and Adolescents. 2003(69).
2. Shafiei Kadkani MR. Literary genres and Persian poetry. 1973.
3. Zarrinkoub A. Untitled work by Abdolhossein Zarrinkoub. 10th ed: Elmi Publications; 2009.
4. Shafiei Kadkani MR. Literary genres and Persian poetry: Part two. Roshd Persian Literature Education. 1993;8(33):7.
5. Yushij N. Neighbor's Words. Tehran: Donyā; 1972.
6. Rezaei R, Mashhadi MA, Shairi HR, Nikbakht A. Examining and analyzing the counter-discursive function of Nima Yushij's letters. Persian Language and Literature. 2017;25(82):133-54.
7. Rezaei R, Mashhadi MA, Nikbakht A. The counter-discursive role of linguistic metaphor in repairing the communicative process in Nima Yushij's letters. Linguistic Essays. 2016;7(2):105-21.
8. Rezaei R, Mashhadi MA, Shairi HR. Examining Nima Yushij's lifestyle in his letters

based on Eric Landowski's model. Contemporary World Literature Research. 2019;24(1):119-47.
9. Mirabedini SA, Besmel M. Content transformation of symbols in Nima's poetry. Literary Thoughts. 2011;2(7):167-83.
10. Fotouhi M, Alinejad M. Nima's innovation in the internal form of Persian poetry. Literary Research. 2007;5(18):103-16.
11. Nikmanesh M. Examining and analyzing the method of reversal in Nima's poetry. Specialized Journal of Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Mashhad. 2005;38(4):99-111.
12. Sharifian M, Rezapour S. Linguistic features of Nima's poetry. Research Journal of Lyrical Literature. 2008;6(10):67-82.
13. Mansourian Sorkhgariyeh H, Pashapasandi HA. The social identity of Nima's poetry. Persian Language and Literature. 2010;1(1):141-57.
14. Mousavi SK. Form in Nima's poetry. Humanities Research Journal. 2002(33):113-36.
15. Khademi Kolaei M. Myths in Nima's poetry. Peyk-e Noor: Humanities. 2004;2(3):14-24.
16. Khalili Jahantigh M. Narrative structure in Nima's poetry. Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Tabriz. 2003;46(188):107-32.
17. Abdollahi M. Women in the poetry of Nima Yushij. Social Sciences and Humanities of Shiraz University. 2002;17(2):86-97.
18. Mansourian H, Herati R. The place of criticism in the poems of Nima Yushij. Baharestan-e Sokhan. 2014;11(27):135-54.
19. Hayati S, Ezadiyar M. Types of complaints in the poems of Nima Yushij. Kavosh-nameh of Persian Language and Literature. 2021;22(49):201-33.
20. Besmel M, Mirabedini SA. Linguistic weaknesses in the poems of Nima Yushij. Stylistics of Persian Poetry and Prose (Bahar-e Adab). 2012;5(2):35-53.
21. Dehrami M, Omranpour MR. Critique and analysis of emotion in the poems of Nima Yushij. Research Journal of Lyrical Literature. 2013;11(20):65-82.
22. Estrabi F, editor Examining symbols of despotism and repression in the poems of Nima Yushij. International Conference on Literature and Linguistics; 2017.
23. Zarqani SM. Nima's method of imagery in free verse. Specialized Journal of Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Mashhad. 2004;37(1):47-66.
24. Jafari Moghadam T, Fallahi M, Farrokhzad MM. Descriptive and visual metaphors in the poems of Nima Yushij and Mehdi Akhavan Sales: With Fairclough's critical discourse approach. Islamic Art Studies. 2019;15(35):396-426.
25. Mirsadeghi J. Elements of Fiction. Tehran: Elmi Publications; 1997.
26. Younesi E. The Art of Fiction Writing. 3rd ed. Tehran: Amirkabir; 1974.
27. Wadi T. Studies in Novel Criticism. 3rd ed: Dar al-Maaref; 1994.
28. Perrine L, Soleimani M. Another Reflection on Fiction. 3rd ed. Tehran: Art Bureau of the Islamic Propagation Organization; 1987.
29. Yushij N. Afsaneh. Tehran: Ayah Mehr; 2003.