Deleuzean Reading of Suzan-Lori Parks's Concept of Time in *Father Comes Home from the Wars, Parts 1,2&3*

Sara Faryam Rad[1], Hassan Shahabi[2*], Shahram Raeisi Sistani[3]

Abstract

The present study has aimed to read one of Suzan-Lori Parks's recent plays, *Father Comes Home from the Wars, Parts 1,2&3,* from new aspects borrowing Deleuzean notions about time. Parks, as a postmodern female black playwright, depicts her main concern about the ambivalent condition of black characters, caused by the dominant power, while the relationship between their ambivalency and the meaning of time is palpable; however, the reality of time and the historical past events are put into question as well. Besides, Parksean structure of the play illustrates different layers and an amalgamation of actual and virtual, history, fantasy and mythology, representing Deleuzean multi-layered and multi-dimensional crystallized structure. In this regard, Deleuze's accounts, mainly focused on exploring time and their relation to image in the cinematic world, are utilized to read the theatrical images dramatized in Parks's play. The article concludes that, by finding traces of Deleuzean philosophical notions, Parksean dramatization of the black characters has been shaped by Deleuzean becoming different as a way of resisting the dominant power. The Bodies without Organs, created by the ambivalency imposed by the hierarchical system, now enquir about the reality of the White historical and mythological events to mark the black place in Western historiography.

Key Words: Ambivalency, Becoming, Deleuze, Parks, *The Father*, Time

References

A- Books:

1. Colebrook, Claire. (2006). *Deleuze: A Guide for Perplexed*. Printed in Great Britain by MPG Books Ltd, Cornwall.
2. Deleuze, Gilles. (1986). *Cinema 1: The Movement- Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. University of Minnesota Press: Minneapolis.
3. ---. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. University of Minnesota Press: Minneapolis.
4. Deleuze, Gilles and Felix Guattari. (1991). *What is Philosophy?* Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. Columbia University Press: NY.

---

[1] Ph.D. student, Department of Humanities, College of English Language and Literature, Kerman Branch, Islamic Azad University, Kerman, Iran.
[2] Assistant Professor, Department of Humanities, College of English Language and Literature, Kerman Branch, Islamic Azad University, Kerman, Iran. (Corresponding author) Email: Shahabi1964@yahoo.co.uk
[3] Assistant Professor, Department of Humanities, College of Foreign Languages, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran.

5. Parks, Suzan-Lori. (2014). *Father Comes Home from the Wars, Parts 1,2 &3*. 1st Ed. Theatre Communications Group: NY.
6. Rushton, Richard. (2012). *Cinema After Deleuze*: *Deleuze Encounters*. Continuum International Publishing Group: London.

B- Articles:

1. Apene, Dickson Nkehmengwe. (2023). "Intertextuality Across Genres: A Study of Homer's The Odyssey and Suzan-Lori Parks's Father Comes Home from the Wars". Global Academic Journal of Linguistics and Literature. 81-86.
2. Colman, Felicity J. (2010) "Crystal". *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh UP. 59-61.

3. Conley, Tom. (2010). "Time-Image". *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh UP. 280-282.

4. Guerrero, Paula Barbara. (2018). "Reformulating Freedom: Slavery, Alienation and Ambivalence in Suzan-Lori Parks's *Father Comes Home from the Wars, Part1-3*". Ex-Centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media. Issue 2. 42-60.

5. Jaros, Michael P. (2020)."Unhappy is the Land that Needs a Hero: The Mark of the Marketplace in Suzan-Lori Parks's *Father Comes Home from the Wars, Parts 1-3*". Journal of American Drama and Theater. Vol 33. No.1.

6. Olivier, Bert. (2016). "Deleuze's Crystals of Time, Human Subjectivity and Social History". Phronimon: University of South Africa. 25-56.

7. Patton, Paul. (2010). "Freedom". *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh UP. 113-115.
8. Poorkasmaei, Pooya. Et al. (2019). "The Investigation of the Concept of Time in Performance Art According to Gilles Deleuze". Kimiyay-e Hounar Seasonal Journal. Issue. 31. 35-49.
9. Rouhani, Seyed Ali, and Emad Aboo Ata Amlashi. (2016). "Henry Bergson's Theory of Memory-Time and its Influence on Contemporary Iranian Cinema Narrative". Namehay-e Honar va Moosighi Journal: Hounar University. Issue.15. 55-73.

10. Sato, Rino. (2019). "From O'neil to Parks: A Faux Hero in Father Comes Home from the Wars". https://toyo.repo.nii.ac.jp/record/11144/files/hakusaneibeibungaku44_001-013.pdf.
11. Stagoll, Cliffe. (2010). "Duration (Duree)". *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh UP. 78-80.
12. ---. (2010). "Becoming". *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh UP.21-23

١٢. ---. (٢٠١٠). "Becoming". *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh UP.٢١-٢٣

فصل‌نامۀ علمی جستارنامۀ ادبیات تطبیقی
دورۀ هشتم، شمارۀ سی‌ام، زمستان ۱۴۰۳

خوانش دلوزی از مفهوم زمان در نمایشنامه بازگشت پدر از جنگ به خانه اثر سوزان-لوری پارکز

سارا فریام راد[۱]، حسن شهابی[۲]، شهرام رئیسی سیستانی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳ /۶/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۱۴
(صص ۱-۱۶)

چکیده

پژوهش حاضر سعی دارد یکی از نمایش نامه های جدید سوزان-لوری پارکز بنام *بازگشت پدر از جنگ به خانه، قسمت‌های 1، ۲ & 3 (۲۰۱۵)* را از دیدگاه دلوز بر اساس مبحث زمان بررسی نماید. پارکز به عنوان یک نویسنده زن سیاهپوست، شرایط سرگردان و متلون برده های سیاهپوست را که توسط قدرت سلطه‌گر ایجاد شده در نمایشنامه‌اش ترسیم مینماید در حالی‌که ارتباط بین سرگردانی آنها و مفهوم زمان و همچنین راستی و درستی وقایع تاریخی را به چالش می‌کشد. بعلاوه ساختار نمایشنامه به گونه‌ای چیدمان گردیده که لایه‌های مختلف معنا از تاریخ و اسطوره، حقیقت و مجاز در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند به نحوی که ساختارچند وجهی کریستالین دلوز را به نمایش گذاشته است. بنابراین نظریات دلوز در باب بررسی مفهوم زمان و تصویر در فیلم‌های سینمایی دراینجا بکار گرفته شده‌اند تا تصاویر خلق شده در نمایشنامه پارکز خوانده و تفسیر گردند. این مقاله، پس از بحث و بررسی نمایشنامه پارکز از دیدگاه دلوز به این مهم می‌رسدکه شخصیت پردازی پارکز در راستای *شدنی متفاوت*

---

[۱] دانشجوی دکتری، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران.

[۲] استادیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران. (نویسنده مسئول) پست الکترونیک: Shahabi۱۹٦٤@yahoo.co.uk

[۳] استادیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان‌های خارجه، دانشگاه شهید باهنر، کرمان ، ایران.

به عنوان راهی برای تقابل با قدرت سلطه‌گر شکل گرفته است. بدن‌های بدون هویت، که توسط استعمارگر ایجاد گردیده‌اند، اکنون به پرسمان حقیقیت وقایع تاریخی و اساطیرغرب، همان گونه که در کتب تاریخی سفیدپوستان درج شده پرداخته‌اند.

کلمات کلیدی: پارکز، پدر، دلوز ، زمان ، شدن ، سرگردانی.

١. Introduction

Father Comes Home from the Wars, Parts 1,2&3 (٢٠١٥), staged at The Public Theatre in New York City in ٢٠١٤, brought about the Obie Award, in ٢٠١٥, for Suzan-Lori Parks (١٩٦٤-). The play portrays the events during the American Civil War and is presented in three parts: *A Measure of a Man*; *A Battle in the Wilderness*; and, *The Union of My Confederate Parts*. Playing with the meaning of freedom and slavery, the drama's triptych structure reveals three different stories, in different situations concerning an African slave, Hero, later Ulysses, who is going to be sent to war while he is in quest of being free. The first part, *A Measure of a Man,* occurs in a plantation in Far West Texas, during the spring of ١٨٦٢, some months before the abolishment of slavery rule in federal territories when Hero's Master has ordered him to accompany him in the war, while has promised freedom, but Hero is doubtful about it and cannot make decision whether to go or stay at the farm. Overwhelmed with the ambivalency and undecidability, Hero finally decides to go, whereas, the real measurement is going to happen for Hero as he is in the middle of war. *A Battle in the Wilderness,* in medias res of a battle, Hero and his Master, now a Confederate Colonel, have captivated a Union Captain, Smith, "a white man, not a Union nigger" (Parks, ٢٠١٥:١١٧). This part ends as Hero decides to set the Captain free, but finally obeys to follow his Master Colonel towards the south. The third part, *The Union of My Confederate Parts,* is the depiction of Hero's returning home, after the abolishment of slavery rule in the summer of ١٨٦٢, in a "slave cabin in the middle of nowhere" (١٩٠). The act begins with a discussion between a group of Run-Away Slaves and Homer upon convincing Penny, Hero's wife, to accompany and leave the farm. Unexpectedly, Hero's loyal dog, Odyssey Dog, called Odd-See, comes to announce the entrance of his master. Hero, now renamed Ulysses, arrives to surprise Penny and Homer, who expected his death. Pretending to be a loyal wife that has been waiting for her husband, Penny, after understanding that Ulysses's new wife, Alberta, is about to come, justifies herself to leave him and run away with Homer. The play ends at this moment when Ulysses reveals his letter of freedom.

Following the theme of black slavery and racism, the main concern portrayed in *The America Play* (١٩٩٤) and *Topdog/Underdog* (٢٠٠١), during the American Civil War period and after the abolition of slavery rule, the present play highlights a vaster area of understanding dealing with ontological questions and

psychological ambivalence for the characters, the black slaves, under the regimentation of white historicism of the colonization. As Parks's main conception, in this play, is the depiction of the undecidability of characters caused by the dominant power, one can trace a relationship between the ambivalent condition- Parksean images and the meaning of time; however, the reality of time and the historical past events are put into question as well. Moreover, Parks's dramatic structure, depicts different layers and an amalgamation of actual and virtual, history, fantasy, and myth, towards becoming different, representing Deleuzean folding-crystalline structure, whereas crystallized formation, which has been shaped throughout a process of time, requires a co-existence of various layers of structure and meaning.

In this regard, the present study, borrowing Deleuzean notions, aims to read *Father Comes Home From the Wars, Part 1,2&3* (abbreviated *The Father*) from different perspectives. The study hypothesizes that, though, Deleuze's accounts about time deal mainly with the cinematic world of post-World Wars, the close affinities between the cinematic and live performance of the dramatic world of theater, and the 'images' that both produce, have encouraged the researcher to utilize Deleuzean notions of 'time' and 'image' in 'movement-image' and 'time-image' films to read the postmodern theater of black playwrights, in this case, Suzan-Lori Parks. In the end, it is concluded that though the inability of the characters to find a solution or make decisions, as in time-image films, has overwhelmed the play, it entails positive meaning as well. The questionability of time and past events enlightens how the Parksean characters can escape the imposed boundaries of the stereotyped definition of identity and move toward 'becoming' different to change the future, on the other hand, mimic the colonizers' name, language, and identity to destabilize its dominancy. Meanwhile, the multi-layered structure of the play, which is amalgamated with flux of mythical names, historical, biblical, and dramatic references plus the slave narrative, resonates with Deleuzean folding or crystalline structure, reflecting both the aesthetics and political aspects of Parks's work to disrupt the stability of the ruling system and to mark the black position, once omitted, in White History.

۲. Literature Review

The present study has aimed to read a black dramatic work, from a different perspective, borrowing Deleuzean notions about the concept of time, rather than postcolonial matters. In this regard, since the subject of the study is novel and interdisciplinary and enriched with Deleuzean conceptions while reading Suzan-Lori Parks's play, the researcher could not find any related scholarly articles. Meanwhile, some scholarships, focused on reading the present play, *Father Comes Home From the Wars, Parts 1,2&3,* from other perspectives, that should be noted here. Guerrero, in "Reformulating Freedom: Slavery, Alienation and Ambivalence in Suzan-Lori Parks's *Father Comes Home from the Wars, Part1-3*" (۲۰۱۸), has investigated the ambivalence in the characters of the play. The writer believes that this condition is produced by war, which results in characters "betray [their] roles that they initially perform, restarting the historical cycle of

power and violence to protect the mythical order of the battlefield that dominates the Eurocentric discourse" (٢٠١٨:٤٣). Guerrero concludes that Parks's play revisits the past to reveal the unexpected condition of characters at war while she tries to redefine the black identity as well. On the other hand, what Parks has dealt with is the mark of the marketplace in measuring people by capitalism, Jaros notes, in the article "Unhappy is the Land that Needs a Hero: The Mark of the Marketplace in Suzan-Lori Parks's *Father Comes Home from the Wars, Parts 1-3*" (٢٠٢٠). The writer ends the article insisting that the characters, in Parks's play, are the representations of all people and humanity suppressed under the regimentation of the economic system, during history, and their self-valuation is entangled with the marketplace and capitalism. Meanwhile, Apene, in "Intertextuality Across Genres: A Study of Homer's The Odyssey and Suzan-Lori Parks's Father Comes Home from the Wars" (٢٠٢٣), has utilized a comparative analysis tool to investigate Parks's usage of mythic themes in her play. What the writer concludes, at the end is that intertextuality is "not limited to a particular genre of writing, be it prose, poetry or drama but can equally cut across genres. Intertextuality foregrounds the notions of interconnectedness and interdependence in culture" (٢٠٢٣:٨١) and Parks, like Homer as social critics, has used intertextuality as a way of criticizing the social malevolences that plaqued their society. Moreover, Sato, in "From O'Neill to Parks: A Faux Hero in *Father Comes Home from the Wars*" (٢٠١٩), compares *Electra* by O'Neill, with Parks's *Father Comes Home from the Wars* to get to this notion that Parks's play is "less realistic, and more comical in its tone [and] still, Hero is no less a tragic character than Ezra and Orin". The writer believes that Parks's play has reexamined the meaning of the historic war in the United States for an enslaved black man, for whom the war was nothing but "an impasse and never created a black hero in a true sense" (٢٠١٩:١٠-١١). In this regard, she has created a masterpiece comprising the history of American theatre from the seemingly "parasitical, minor perspective of a black slave who does not ultimately benefit from the Great Man history" (١٣).

Apart from what has discussed, Deleuzean philosophical notions have been the subject of various studies and scholarly articles so far, in particular his ideas about time in cinematic world. However, his notions regarding the definition of time and its relation to the process of becoming in the theatrical world, have been less investigated. In between, Poorkasmaei et al, in the article "The Investigation of the Concept of Time in Performance Art According to Gilles Deleuze" (٢٠١٩), explores Deleuze's concept of time in performance art to conclude that Deleuze, borrowing Bergsonian definition of time as duration, has broadened its meaning to escape any quantitative scales which stresses on the linearity of past, present and future. The researcher believes that since performance arts get formed throughout a process, it is their process of becoming, and consequently utilizing Deleuzean perspective is helpful for their investigation and analysis. Moreover, Rouhani et al, in "Henry Bergson's Theory of Memory-Time and its Influence on Contemporary Iranian Cinema Narrative" (٢٠١٦), discuss the concepts of time and memory from both Bergson and Deleuze's perspectives to analyze these conceptions in some selected modern Iranian films. Clarifying these concepts

lengthly and tracing the influence of Deleuze and his master Bergson in the narrative of these films, the article concludes that the narrative in modern Iranian cinema, while copying the Western cinema, is based on the inner, subjective and qualified perception of time by the characters as a positive point. Moreover, they believe that the cinema based on memory, benefited from the concept of time which makes it inevitable to be read from Deleuzo-Bergsonain's perspective.

Following what aforesaid, reading the new aspects of *Father Comes Home from the Wars, Parts 1-3*, borrowing Deleuzean critical notions, the present study has aimed to utilize the concept of time and its relation to the image in the cinematic world to investigate the theatrical images in Parks's drama. Moreover, Deleuze's notions about the crystal-image and crystalline structures have enlightened the way to read Parks's dramatic work as well. In the end, the article concludes that Parksean drama is aligned with Deleuzean becoming different due to the ambivalent condition imposed by the dominant power, creating new personalities while enquiring about the reality of the historical names and past events to subvert the linearity and supremacy of historical events over the present situation.

۳. Methodology

Gilles Deleuze (۱۹۲۵-۱۹۹۵), as a postmodern philosopher has brought philosophy into daily life and created that practical form of philosophy which has been neglected by the previous philosophers, from Kant to the present time. Deleuze's critical notions have had an important effect, whether politically or culturally to change our ways of thinking. As Colebrook writes, in *Understanding Deleuze* (۲۰۰۶), "At the heart of all Deleuze's thought is his insistence that our relation to the world is dynamic, not just because our ideas about the world change, nor because the world is a thing that goes through change. Life itself is constant change and creation." (۲۰۰۶: ۵۱)

One of Deleuzean main concerns, which is mostly discussed about cinema, is the concept of 'time'. His notions about time, are ubiquitous in all his critical and philosophical books but two major books, *Cinema1: The Movement-Image* (۱۹۸۶), and *Cinema 2: The Time-Image* (۱۹۸۹), are designated elaborately to discuss time, movement, and image in the cinematic world. For Deleuze, following Bergson, time entails a qualitative meaning and should not be analyzed with quantitative tools of mathematics, the same mistake made by previous philosophers discussing movement. Therefore, unlike Kant, who considered time to "comprise a homogeneous series of successive instants, needing synthesis" (Stagoll, ۲۰۱۰: ۸۰), Deleuze suggests 'duration' as a lived experience of a person that does not transcend, while proposing changes and varieties. Proponding two forms of image, 'movement-image', and 'time-image', Deleuze discusses the cinematic images in post-World War II films. 'Image', for Deleuze, refers to "our ways of perceiving and apprehending things"(Rushton,۲۰۱۲:۳), and the movement-image film presents an indirect image of time, while 'time', as for Deleuze and Bergson, in time-image films, is a "change" (۵) and this mode of films represent direct images of time.

He advocates the 'time-image' which has constituted the specific power of modern cinema after W.W. II. The early cinema, as Deleuze believes, is governed by the movement-image, which presents time indirectly since the world is presented through the camera's eye (١٩٨٦: ١٥٨). The indirect image of time asserts that the world can be brought into a solution, "a right and stable order" (١٦٠), and then, suggests action-reaction since it aims to "ensure the fixity of relation between past, present and future" (ibid). Whereas, the modern cinema, of post-W.W. II, creates the time-image, in which the viewers do not see (moving) things, objects, or even the movement of the camera, but are invited into the virtual form of a film world. In this form of cinema, the image of time is directly presented, one can find "a little time in the pure state" (Deleuze,١٩٨٩: ١٦٠), therefore the representation of time is "open to change", the problem-solutions are "left to open"(١٦١). The time-image cinema deals with the past not as a "definitive truth" but as a "territory of discovery" (Rushton, ٢٠١٢: ٧٦), in this regard, the story is left open, with a lack of resolution while the hero is only the savior of his/her own life rather than others. In modern cinema, one can not see (moving) things, objects, or even the movement and the camera itself, but are invited into the virtual. In the early-classical cinema, the image of time is indirect, and from the flows of movement, for example, the hand of a clock, the moving light on a sundial, or the progress of the sun across the sky, the spectator can think of time as the power of difference, from which movements are impelled. One does not see time itself but does see flows rather than things, sections of mobility rather than a simple sequence of events (Colebrook, ٢٠٠٦: ٧٨-٨٠).

Following Bergson, Deleuze thinks of time as not as "the sequence of similar events continuing in a series in which one moment is like another and can therefore be set in a spatial line", one can think of "time in its pure state, where time is never the same as itself, and cannot be distributed spatially into separate points." (١٧) This definition of time makes it equal to 'duration', amalgamated with 'flux of events', and 'lines of flight' through which progress of becoming different from one moment to another moment is evident that results in altering and change in any dominating system.

Deleuzean time duration or progression is against Cantian concept of time that stresses the linearity and chronology of time through which events are arranged and sequenced according to their happenings. Consequently, the past does not, necessarily, exist before the present, and, the past and present exist simultaneously in the present's memory. Since the person from one moment to another moment undergoes changes and his/her life is a "constantly differing flow" (Deleuze,١٩٨٦: ٢٠), therefore, the past undergoes changes as well. Deleuze uses the concept of crystal and crystalline structure to elaborate his notions about time and time-image in the cinematic world. Since in crystal co-exist artistic and scientific conceptions, therefore the amalgamation of "virtual and actual in its various stages toward infinity" (Coleman, ٢٠١٠: ٦٠). Deleuze uses the crystalline structure to discuss the self-reflexivity and temporality of cinematic images which involve multi-layered and infinite amalgamation of "montaged realities" (ibid) and tends toward becoming chaotic.

Deleuze and Ghuattari, clarifies their notion about chaos, used in both philosophy and science in *What is Philosophy?* (١٩٩١), write that chaos can be defined "not so much by its disorder as by the infinite speed with which every form taking shape in it vanishes. It is a void". They add further that chaos "is not a nothingness but […]containing all possible particles and drawing out all possible forms," it is an infinite speed of birth and disappearance". (١٩٩١: ٢٠٤-٢٠٥) Moreover, a crystal's specific formation which undergoes a procedure to get formed, entails a process of mutation and transformation through time. Following the aforesaid, the present study is expected to read Suzan-Lori Parks's play from a new perspective to find out the new path of becoming as she has depicted in her characters the same as her dramaturgical style which has made it distinct from her contemporaneous black dramaturgist.

٤. Discussion: To Be or Not to Be Free

Father Comes Home From the War, Parts 1,2&3 (abbreviated as *The Father*), ostensibly, comprises of three-act plot sequence, a triptych peinture which portrays different stages in the life of the main character, Hero. The first part of the play, *A Measure of a Man*, illustrates Hero's ambivalency vis-à-vis whether to stay at the farm with his wife, Penny, or not, which means remaining a slave; since his master has promised freedom if he accompanies him in the War. In the second part, *A Battle in the Wilderness*, Hero is in the middle of the war, following his master, and, the captive Union Soldier, Smith, is lingering after them. The battle in the second part, bolds the war and perplexity resided in Hero who finally gets to a deep understanding of his condition in the world, whereas, the third part, *The Union of My Confederate Parts*, represents a new portrait of Hero, as he returns home, now Ulysses, who, by showing the photo of his new wife, Alberta, reveals his betrayal to Penny. However, Penny claimed to have been fervently waiting for Ulysses during these months, decides to run away with other slaves from the plantation.

In between, the play's structure disrupts the classical form of plot sequence; exposition, climax, and resolution, since the characters' indecisiveness and their inability to make decisions, have overwhelmed the play, as if swinging between two dissimilar points, while creating a flux or chaos of events. Besides, the chaotic situation is more intensified by the disruption of time sequence, whereas "it is in the middle of nowhere" and it seems to be an "hour before dawn" (Parks, ٢٠١٥:١٨) but in fact "the sun he hides, [d]on't see his face, [t]he night he crowds, [a]nd death no leave a trace" (١٧). Parks begins the play with a description of a chaoslike, dark, and confusing condition that will be unveiled through the characters' dialogues as if time is lingering while no action is taken by the characters. Deleuze and Guattari, explicating about chaos, define it as "a void," not " a nothingness, but a virtual containing all possible particles and drawing all possible forms. […] Chaos is an infinite speed of birth and disappearance" (١٩٩١: ٢٠٤) which is "always a consequent of instability" (٢٠٥). The chaotic and confusing state, as if intruded by the outside forces upon the characters, involves a dualistic meaning, causing both perplexion and apprehension for the characters.

As the play proceeds, it becomes clear that the 'flows of various forces' imposed upon the characters from outside and inside, whether social or personal, are layered with historical and mythological names and references. In this regard, Parks's selection of mythic and heroic names - Hero, Homer, Ulysses, Penny, representing Penelope- for her black characters, has deepened different signification levels for broadening *The Father*'s meaning. As Deleuze notes "cinema [is] a mode of thought" (١٩٨٩: ٥٧), theater and playwrighting can be the revelation of a playwright's state of mind as well, since both cinema and theater use images and performance whereas time is a constituting element for both. Therefore, returning to the past and revitalizing historical events represent pictorial images, enquire about the validity of historical facts, and advocate "a change in the configuration of the world" (Conley, ٢٠١٠: ٢٨٠) to subvert their truthfulness. However, the characters' undecidability to make decisions not only reminds, psychologically, the ambivalent condition exerted by the dominant system but also portrays the non-heroic action of the characters who cannot think clearly about their condition to find a resolution.

At this level, *The Father* portrays ontological entanglement, one of the embedded layers of Parks's multilayered structure, that evokes Samuel Beckett's *Waiting for Godo* (١٩٤٩) while questioning some key elements regarding the philosophy of existence, and history exerted by the dominant power. The setting of the play reveals that night has not yet finished and the day has not yet arrived, it may be "an hour before dawn" (١٨), depicting a morbid disposition, which evades measuring time scales, as the chorus expects that the morning will end their waiting "all we know is the sun's gonna rise, God willing," and Hero will make his decision, but again they doubt: "When it comes to Hero, we gotta wait for his word to know what he's doing" (٢٣-٢٤). On the other hand, the chorus's dialogues reverberate Beckett's Vladimir and Estragon, Didi and Gogo, as they are expecting the arrival of Godo, but with a distinct difference. The chorus converses elongatedly whether Hero- the black slave or Godo, will arrive or not, or will go to war or not, and whether he leaves his wife, Penny, or not. No one is sure about what he/she is saying, as if their conversation has got the form of ambivalence and bewilderment: "I'm just making sure you know what you're talking about" (٢٦), ironically no one knows what they are talking about. They rigorously compare the two conditions of staying on the farm and going to war, and each one tries to convince the other, since as Hero goes to war "maybe written up in one of the great Histories" (٢٨).

Meanwhile, Hero arrives, and after disputing abundantly regarding whether he will go or stay, between The Chorus, Hero, and other slave characters, when the sun rises, abruptly announces his decision to go to the war. Since he believes that "my need to leave is clear. Not run off, Homer, Although I can see here's a value in it, But it's not my road. I'll go trot behind the Master," (٦٨) he ends their undecidability. At this moment, Hero's reaction in declaring his leave for war has astounded everyone to end their waiting. On the other hand, Hero has found "a value" in going to war and trotting after his master while he confesses: "The non-Hero that I am. Odd-See!" (ibid). The action-reactions between the characters have overwhelmed the first act where the perception of the condition

is entangled by the Master's action-images. Nonetheless, Hero's admittance of being the "non-hero", reverberates Deleuzean non-heroic character in time-image films, reflecting the mental condition of modern subjects living in the modern world. Besides, though it seems to be an odd thing to see, Hero of the play is not the hero or the savior of other characters in the play, Hero is in pursuit of his wants or 'values'. Deleuze's distinction between two modes of cinematic images, 'movement-image' and 'time-image', whereas the first mode expects an end or solution for the problem and needs to take action to solve the problem, but the other mode induces the inability of the characters to find a solution which results in that the story is left unresolved and open. His notions support attributing the first act as an amalgamation of both modes which foreshadows the oscillation and bewilderment of characters, as they need to take action against the Master's ruling power, throughout *The Father.*

On the other hand, The Chorus of Less Than of Desrible Slaves' ambivalency and absurd discussion, not only subverts the role of the classical chorus but their betting action alludes to another modern dramatic work revealing another image or level of meaning in the play. The Chorus's vague attempt to measure day/night and their debate about the role of chance in the life of Hero while betting on his life, reflects the hierarchical-imposed dichotomies by the dominant powers to rule the subjugated, such as going/staying, coming/going, waiting/leaving, being free/captivated, loyal/disloyal, and real/unreal in the play, but, indirectly, suggests Tom Stoppard's tragicomedy *Rosencrantz and Guildernstern Are Dead* (١٩٦٦) as well, one of the images in Parksean multi-dimensional play.

As Rosencrantz and Guildenstern, the minor characters of Shakespeare's *Hamlet*, try to examine their chance of living and bet on tossing a coin, Parksean Chorus's challenge, is to bet on Hero's chance of becoming free. However, Stoppard's characters' psychological and ontological entanglement resulted from the supernatural and sub-natural elements, whereas, Parksean Chorus' conversations reveal the role of Master in Hero's chance of being free or not since everything even "time is still owned by the Boss-Master" (٢٥). Parks, here, likewise, discloses the role of outside forces, Master or colonizing power, in creating docile bodies concerning their living. These subjugated bodies, Hero and other slaves on the plantation, are forced to live in the stratified system of dominant power resembling Deleuzean Bodies without Organs (BwO). In Deleuze's account, these slaves, BwO, are not organ-less bodies but oppose and question the hierarchical systems while they "offer becoming" different (Stagoll, ٢٠١٠:٢١). It can be inferred that 'becoming a new body' instigates a 'line of flight' for the black characters, as Deleuze proposes, to question the stability of dominant power.

The characters' direct references to time and their vague effort to measure night, day, darkness, and daylight, and the use of words such as sun, moon, and stars, may be the semblance of direct images of time but meanwhile, they cannot make decisions what time of day is and try to measure it by "a hand to the sky, measuring the night as best [they] can" (٢١). This blurring and confusing situation divulges that time, in the first act, has evaded conventional classification to be entangled by the presence of the colonizer, as if time, like the

other slave characters, is enslaved by the Master. The stage direction at the beginning of the act notes that it is "one hour before dawn" (١٨), but the dark-blurring moments are going to last forever as Second cries out: "Don't look like an hour for me" (٢١): it seems to be an hour before the sunrise, but it took too much for them.

Parks, in creating time-images, steps further than Deleuze to indicate that time for the slaved characters evades the attributed clear-cut definitions of Western philosophy, since, black people are deprived of their past and history, and time has become obscured for them. They are in need of malleablizing time and history since time for the black slaves can be experienced as "a little time in the pure state" (Deleuze, ١٩٨٩:١٦٩) and the future has remained open for them to be altered. In this regard, she has merged the actual, black's lost historical moments, with the virtuality of white history that omitted their presence to "mark" and reassert the black people's position and resurrect the dead body of the black history, in the books of white-western historiography that "maybe wrote up in one of them great Histories" even "in the Boss-Master counting book" (٢١). Accordingly, Parks has utilized the word 'mark' about ٢٥ times in the play as a motif to reminisce the notion that the word, 'mark', not only can be denoted as "the mark of the marketplace" (١١٦) used by the power for bargaining and purchasing the black slaves but is the 'mark' for recalling and revitalizing a lost history. Therefore, her Hero, though not the hero and savior of other black people, can be, at last, the hero of the self, believing in himself to become a different body than what is imposed by Master.

It should be noted that the play has played out with the meaning of the word 'Father', with capital and small-initiating letters, in both the title and throughout the play, to refer to different levels of meaning by questioning 'who is the father?' or 'who is the master?', whether the master of the self or other people. In the last sections of the first act, the usage of the word 'father' has become entangled. Since, Hero begs "Father, stay with me awhile," (٤٥) when he wants to depart The Old Man, but The Old Man, surprised being called 'father', unveils that:

I didn't make you from my spits.
Which makes me, I guess, a fake father.
But you Hero, no mistake, you're a real son through and through. (٤٩)

As Hero understands The Old Man is not his real father but the first act ends while parodying two different biblical father-son stories, through which Parks enquires about the real measurements of a man, the truthfulness of the historical events, as exemplified in theological books: the first one is Ismail's sacrification by his father, Abraham, and the second is the story of Jacob's long wait for his son, Joseph: "That's more than an old man can bear. I'll sit and wait for his return. He promised he'd come home." (٦٩) Meanwhile, the title of play, *Father Comes Home from the Wars,* has awaited the spectators for the entrance of a father from the wars, but in the third act, Hero, who changed his name to Ulysses, returns home and these questions are remained unanswered that whose father has returned home and whether Hero or Ulysses, is the new representations of Father/ Master. As Hero finds out that "There's truth in your voice now," and since the

"truth is a funny thing, you know?" (١٣٠), Parksean Hero, struggling to become a new body, once enslaved by the regimentation of his Master, has mimicked and followed his steps to be defined as a new body in lines with colonizer's mastery. In addition to 'father', the word 'Odd-See' has been punned to reflect the paradox created by the system, which caused the perplexion of the condition of the slaves in the play. Therefore, Odd-See, a name used for calling Hero's dog, has distinct inclinations and significations through *The Father*. From one perspective, it refers to the oddities of the events and the characters' behavior, indicating their ambivalency and entanglement that bewildered their actions and sayings, while on the other hand, it is a name given to Hero's dog, metaphorically representing Hero himself who remained faithful to the master's orders, to undermine the other characters' disloyalty. Another investigation of the word alludes to Odyssean mythology and his return after years while his wife, Penelope, remained faithfully awaiting him. It is evident that as an act of 'mimicry' and 'mockery', the word Odd-See plays with and challenges the meaning of loyalty/ unloyalty and temporalty of the relationships between father and son, two seemingly close friends, or between husband and wife; whereas The Old Man reveals he is not Hero's natural father, Hero has betrayed Homer by revealing him to his Master, and *The Father* ends, as Hero was not loyal to his wife, and, Penny, pretending to be loyal, now runs away with Homer.

The allusive references, creating the multidimensionality and layeredness of the play, which are not limited to the first act, reverberate Deleuzean crystallized-folding structure. Whereas, the second act, *A Battle in the Wilderness*, happens in the middle of the war between Confederate and Union Armies, in which three characters- the Colonel, Hero, and the captive Smith are new depictions of *Waiting for Godo*'s ambivalent characters. The Colonel, Hero's master, represents Pozzo, while, Hero, who has been Godo in the first act, is now more Lucky in the second, as Homer, his old friend, mocks him reminding that if "The Colonel, he says, get over here, Hero, and do this and that, [you would say:] Yes, sir out load […]. Sure thing, Peacock, sure thing, Peacock" (١١٧). However, when the Colonel ties a rope around Smith's neck and hands it to Hero, it seems that the roles are exchanged and Hero is now Pozzo and Captain Smith is now more Lucky. Hero says: "If you're lucky you could move down the hill some, lay low for a spell, then join back up with your fellahs" (١٨٣).

Meanwhile, the third act, some years after the abolishment of slavery rules, undermines *Waiting for Godo*, since, whereas, Vladimir and Estragon would remain forever waiting for Godo but Hero's arrival seems to unsettle the others' long waiting for him, he has became a new body. His 'coming home' mocks Penny and the other slaves, awaiting him on the plantation, who believed that Hero's return would have saved their lives, as if he had been their savior but Hero of the play has not been the hero of the people in the story. Throughout *The Father*, Hero's endeavor to save his chance of living free is palpable, first by betraying his friend's place to the Master, then by going to war to follow the Master in exchange for freedom. But, the end of the play reveals that his freedom is endowed to him only after his Master's death. Hero, Parksean new body, in the last act of *The Father*, once subjugated by the Master's power, and was given

the name of Hero, now has become Ulysses of a new story. After his arrival, and unveiling his new wife's photo to Penny, who pretends to have been waiting for him during these months, Ulysses appears to be disloyal, highlighting the instability of their interaction and relationship. But, on the other hand, Hero's action can be perceived as a way of disrupting the imposed ruling system that gave him a name, a wife, living, working, and being enslaved on the farm. *A War in the Battlefield*, the second act, is the metaphor of the real war inside of Hero, who after conversing with the captive Smith, gets to a self-understanding and makes Smith /himself free. Patton writes that freedom, from Deleuze's account, is manifested in "those moments that in a life after which one is no longer the same person as before."(٦٢) Hero, by the end of the second act, is going to become a new body who in the third act takes "a new name" to be "distinguished" (١٥٢) as Ulysses. The musician sings:

I'm long gone
I ain't sitting on your shelf
I have misplaced myself
I have misplaced myself. (١٢٦)

Foretelling the end of the play, this song summarizes the characters' escaping from the blurring-ambivalent condition that has led to their undecidability and bewilderment. Now in the last act, they are all decided: the Run-away Slaves, Penny and Hommer decide to leave the plantation while Hero, now Ulysses, decides to stay, bury his Master's corpse, and make a new living. He has changed his name since he thinks " Ulysses suits me and I chose it for myself. Any of you ever done that? Choose your own name? No, right? It's really something. Take all the time you need getting used to it." (١٦١) New name has entailed becoming a new body for him, that though, yet, he remains in his Mater's plantation and creates his "smooth space" (Deleuze & Gauttari, ١٩٩١:١٨٩), but he could, at length, assert his right of living and becoming.

Parks, throughout *The Father*, stresses on becoming or progression of Hero that occurs during the time process. Time, in this sense, elaborated by Deleuze, is embued with Bergsonian duration in which there is no succession or chronology of past, present, and future but a co-existence of different layers in a crystalized format of time (Deleuze, ١٩٩٨:١١٢). Time-crystal, a term used by Deleuze, is a metaphor for "distinct possibilities or states of the time-image in film" which reflects different images "condensed" or layered in a crystallized structure with temporal interaction (Olivier, ٢٠١٦, p.٢٨). Parksean crystalline play dramatizes the life of a group of black characters enslaved on a plantation, in Far Texas, where their behaviors, actions, and decisions, as well as time and history, are entangled and mesmerized by the dominant power. In her dramatic world, as Parks portrays, time has been lingering as if stopped and history has no sense for the black. Past, present, and future, Parks dramatizes to be malleable and changeable for the black slaves while the truthfulness of past historical events inserted in the book of White History is put into question.

٥. Conclusion

According to what has been discussed so far, the thematically multi-layeredness of *Father Comes Home from the Wars, Parts 1,2&3,* has been formed in a crystalline structure, through which Parks has depicted the condition of black slavery under the regimentation of white colonizers, whereas, has made her dramaturgical style, distinct from other black dramaturgists. Deleuze's discussion regarding time and images in the cinematic world, of pre and post-World Wars, are perceptible in both the structure and the theme of Parks's play. He believes that the early movement-image cinema has displayed an indirect representation of time by using tools such as a camera, whereas, time should be experienced as a 'pure state', and the spectator should see the flows of time rather than objects or things. He advocates time-image films while the spectators are invited to experience direct images of time and time is not defined in chronological order of past, present, and future. Time, in time-image films, is malleable and changeable since the future is left open and unresolved. Embedding these notions, Parksean world of play has portrayed an amalgamation of Deleuzean concept of time in a crystalline structure.

In this regard, the present study hypothesizes that there is a close affinity between the cinematic and live performance of the dramatic world of theater, and the 'images' that both produce, have encouraged to utilize Deleuzean notions of 'time' and 'image' in 'movement-image' and 'time-image' films to read her play. It is palpable that though the inability of the characters to find a solution or make decisions, as in time-image films, has overwhelmed the play, however, it entails positive meanings and applications as well. The questionability of time and past events enlightens the way that the Parksean characters escape the imposed boundaries of the stereotyped definition of identity and move toward 'becoming' different and changing the future. Meanwhile, the multi-layered structure of the play, which is an amalgamation or flux of mythical names, historical, biblical, and dramatic references plus the slave narrative, resonates with Deleuzean folding or crystalline structure, reflecting both the aesthetics and political aspects of her work to destabilize the stability of the dominant system and to mark the black position, once omitted, in White History.

Indicators of Sustainability and How They are Reflected in the Hymns of Ahmed Shamlou and Bashar Al-Khoury

Hojatolah GhMoniri [1]

Abstract

The leading researcher intends to examine the indicators of sustainability and how they are reflected in the poetry of Ahmed shamlou (Iranian poet) and Bashar Al-Khoury (Lebanese poet) by analytical-descriptive method and thus show the common and distinctive funds of these two writers to the reader. The findings show that shamlou and Al-khoura, although more than half a century apart and from two different ethnicities and races, are influenced by colonial influence (in Lebanon the influence of the Ottoman Turks and in Iran the allied countries) during the first and Second World Wars, as well as the control of autocratic rulers in both countries, call for many indicators of sustainability in poetry, except that the address and atat Al-khoura were in encouraging and inciting the people of the Lebanese nation as well as all Arab nations.it's about all the oppressed nations in the world. Another is that the challenge of Shamloo in the fight against the internal tyranny of his country is more common than the challenge of Bashar in this regard. Finally: Ahmed shamlou and Bashar Al-Khoury-as writers and intellectuals-have been the goldsmith of the literary struggle against colonialism and tyranny and are so-called avant-garde. Although according to geographical and historical circumstances, the concepts of struggle among the two commonalities were somewhat different from each other. Finally, the inclusive angle of view-unlike Bashar - is more modern in the creation of a transnational ideal society.

Keywords: literature of sustainability, adaptation, Ahmed shamlou, Iran, Bashar Al-Khoury, Lebanon.

Sources

Books

١. Beige, Moses. (١٣٨٩). Resistance and perseverance in Arabic poetry from the beginning to the present day, Tehran: foundation for the preservation and dissemination of the values of the Sacred Defense.

٢. Pasha, Ali. (١٣٧٨). All your poems: The Life and poetry of Ahmed shamlou, Volume Two, Tehran: third edition.

---

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Boroujerd Branch, Islamic Azad University, Boroujerd, Iran. E-mail: hojatolah.ghmoniri@iau.ac.ir

٣. The pornographers, the Taki. (١٣٧٤). Travel in the fog: a reflection on the poetry of Ahmed shamlou, Tehran: winter.

٤. Hariri, Nasser. (١٣٦٨). Art and Literature Today: interview with shamlou, Tehran: Babylonian library.

٥. Al-Khoury, Bashar. (١٩٩٨). Al-khattal Al-Saqir Al-Devan Al-Kamal, collecting and presenting shares of Abu Jawda, Beirut: Abdulaziz Al-babatin lalabdaa al-Sha'ari award Institute.

٦. The missing, Abdul Ali. (١٣٧٣). Review of the works of shamlou, fifth edition, Tehran: Arvin.

٧. Dianush, Ilya. (١٣٨٥). The lullaby with shipur (the choice of the speeches and unspoken words of Ahmed shamlou), third edition, Tehran: Pearl.

٨. Razmjo, Hussain, (١٣٦٦), ancient Persian poetry in the balance of criticism of Islamic ethics, Tehran: Quds Rizvi publishing house.

٩. The Stone, the defendant. (١٣٨٦). Wandering in the shadow of the sun: reflections on the categories of contemporary literature, second edition, Tehran: Golden tablet.

١٠. Shamlou, Ahmed. (١٣٨٦). Forgotten Songs, second edition, Tehran: Pearl.

١١. ----------. (١٣٨٩). The collection of Works (book one: poems), ninth edition, Tehran: look.

١٢. Schurrell, Eve, (١٣٨٩), comparative literature, translated by tahwarth Sajjadi, second edition, Tehran: Amir Kabir.

١٣. Farkhad, Puran. (١٣٨٣). Christ mother: a woman's emblem in the life and works of Ahmed shamlou, Tehran: Iran Cup.

١٤. Kakai, Abdul Jabbar. (١٣٨٠). Comparative study of sustainability issues in Iranian and World Poetry, Tehran: palizan.

١٥. Marwah, Adib. (١٩٧٠). Declaration of the Arabic poetry of the Hadith(Bashar Al-Khoury, Al-khattal Al-Sahir Al-Sirte and my autonomy of works), Beirut: charters of the al-Tawhid al-Tawhid and publishing and distribution.

Articles

١. Ahmedzadeh, Pervez and colleagues. (١٣٩٦). "Comparative study of the effects of sustainability in the poems of shamlou and Dervish", Persian - Arabic comparative studies, second year, fourth issue, autumn and winter, pp. ٩-٢٨.

C. alexandrishrafi, Farshad; sadikidrovishi, Mehdi, (١٤٠٠), structural, conceptual and practical comparative analysis such as the Laki and Persian

languages, Quarterly Journal of Comparative Literature, year five, number fifteen.

٣. Akbari ipadabad, Azam and colleagues. (١٣٩٧). "Comparative comparison of patriotism in the poems of Farhi Yazdi and Bashar Al-Khoury", the Journal of Comparative Literature, second year, fourth issue, summer, pp. ٢٣-٤٥.

٤. Rahimi, Mehdi and colleagues. (١٣٩٩). "Comparative examination of the most important components of romanticism in the poems of Louis Aragon and Ahmed shamlou", comparative literature, twelfth year, No. ٢٣, autumn and winter, pp. ١٦٤-١٨٣.

٥. Syed Hosseini, Tahira Sadat; Fuzi, Nahda; volvi, Simin, (١٤٠٢), comparative study of the components of sustainability literature in the poems of Tahira safardzadeh and Mustafa wahbiltel, scientific quarterly of the Journal of Comparative Literature, seventh year, number twenty-six.

٦. The company, Siddiq, (١٣٨٨), schools of Comparative Literature, Quarterly Journal of comparative literature studies, Year ٣, ch ١٢, pp. ٥١-٧١.

٧. Mystics, tulips and colleagues. (١٤٠٠). "Analysis of the discourse of protest poetry in the poetry of Ahmed shamlou and Siwash kasrai: based on the analysis of the discourse of laklao and moffe", comparative literature Journal, year five, issue sixteenth, summer, pp. ١-٣٥.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ سی‌ام، زمستان ۱۴۰۳

شاخصه‌های پایداری و چگونگی بازتاب آن‌ها در سروده‌های احمد شاملو و بشاره الخوری

حجت‌اله غ‌منیری[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۲/۱۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۲۸
(صص ۱۷-۴۸)

چکیده

جستار پیش‌رو در نظر دارد تا با روش تحلیلی ـ توصیفی، شاخصه‌های پایداری و چگونگی بازتاب آن‌ها را در شعر احمد شاملو (شاعر ایرانی) و بشاره الخوری (شاعر لبنانی) مورد بررسی قرار داده و به این طریق وجوه مشترک و متمایز این دو ادیب را به خواننده بنمایاند. یافته‌ها نشان می‌دهد: شاملو و الخوره اگر چه با یکدیگر بیش از نیم قرن فاصله زمانی داشته و از دو قوم و نژاد متفاوت‌اند، اما تحت تأثیر نفوذ استعمار (در لبنان نفوذ ترکان عثمانی و در ایران کشورهای متّفق) در جریان جنگ جهانی اوّل و دوم و نیز سیطرهٔ حاکمان خودکامه در هر دو بلاد، بسیاری از شاخصه‌های پایداری را در شعر فراخوانی می‌کند، جز آنکه خطاب و عتاب الخوره در تشویق و تهییج مردم ملّت لبنان و نیز همهٔ ملّت‌های عرب بوده، حال آن که مورد خطاب شاملو کل ملّت‌های ستمدیدهٔ جهان است. دیگر آن که چالش شاملو در مبارزه با استبدادِ داخلی کشورش سهمناک‌تر از چالش بشاره در این خصوص به چشم آمده است. در نهایت: احمد شاملو و بشاره الخوری ـ به‌عنوان ادیب و روشنفکر ـ طلایه‌دار مبارزه ادبی با استعمار و استبداد بوده و به اصطلاح آوانگارد هستند. اگر چه بنا به شرایط جغرافیایی و تاریخی، مفاهیم مبارزه در میان این دو مشترک، لیکن مصادیق تا حدودی با یکدیگر متفاوت بوده. بالاخره، زاویهٔ نگاه شاملو ـ برخلاف بشاره ـ در ایجاد یک جامعهٔ آرمانی

[۱] استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بروجرد، دانشگاه آزاد اسلامی، بروجرد، ایران. رایانامه: hojatolah.ghmoniri@iau.ac.ir

فراملی‌تر (= مدرن‌تر) می‌نماید.

کلید واژگان: ادبیات پایداری، تطبیق، احمد شاملو، ایران، بشاره الخوری، لبنان.

۱- مقدمه

یکی از گونه‌های ادبی که در عصر حاضر مورد توجه اهل تحقیق در حوزهٔ فرهنگ و ادبیات قرار گرفته است، «ادبیات پایداری» یا «ادبیات مقاومت» است. تا بیش از این سده، این نوع ادبیات و آثار برآمده از آن تحت عنوان «ادبیات انتقادی» شناخته شده است.

ادبیات تطبیقی مطالعه و بررسی مقایسه‌ای آثاری است که برخاسته از زمینه‌های فرهنگی متفاوتی هستند (شورل، ۱۳۸۹: ۲۵) و دارای دو مکتب عمدهٔ فرانسوی و آمریکایی است. مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی که پیشگام عرصهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی جهان است، بر دو اصل تأثیر و تأثّر و ارتباط ادبی استوار است و اثبات روابط تاریخی بین آثار ادبی را که به زبان‌های مختلف نوشته شده‌اند، شرط مسلّم و قطعی ورود به عرصهٔ پژوهش‌های تطبیقی می‌داند، اما مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی در واکنش به مکتب فرانسوی بنیاد نهاده شد و زیبایی‌شناسی و توجه به نقد و تحلیل را در رأس کار تطبیق‌گری قرار می‌دهد و اگر چه ارتباطات و تأثیرات ادبی را یکی از زمینه‌های عمده پژوهشی در ادبیات تطبیقی می‌داند؛ اما بر یافتن مدارک تاریخی و شواهد اثبات‌گرایانه اصرار نمی‌ورزد و برخی شباهت‌های بین آثار ادبی را برخاسته از روح مشترک همهٔ انسان‌ها می‌داند و بیشتر بر آن است که ادبیات را به‌عنوان پدیده‌ای جهانی و در ارتباط با سایر شاخه‌های دانش بشری و هنرهای زیبا معرفی کند» (شرکت‌مقدم، ۱۳۸۸: ۶۴-۶۱؛ به نقل از: اسکندری‌شرفی و صادقی‌درویشی، ۱۴۰۰: ۱۳۱).

ادبیات تطبیقی در نیمهٔ دوم قرن بیستم تنها به تاثیر آثار ادبی بر یکدیگر نمی‌پردازد بلکه روابط متقابل آن را با دیگر هنرها و رشته‌های علوم‌انسانی [نیز] بررسی می‌کند که در این میان نقش ترجمه‌های ادبی بسیار با اهمّیت است. بنابراین ادبیات تطبیقی، رشته‌ای است که به مطالعات بین فرهنگی گرایش دارد و زمینهٔ مناسبی است برای ایجاد، توسعه و گسترش روابط بین فرهنگی. (سیدحسینی و همکاران، ۱۴۰۲: ۶۳).

باید دانست که: در موضوع ادب پایداری ـ که از آغاز شعر فارسی دری در ایران مرسوم بوده ـ شاعر صرفاً به معایب و نارسایی‌های اخلاقی و رفتاری فرد یا اجتماع پرداخته و معمولاً این معایب را با زبان هجو یا هزل بیان می‌داشته است (نک به: رزمجو، ۱۳۷۰: ۸۹). با توجه به آنچه گفته شد، ادب پایداری «به نوعی از ادب اطلاق می‌شود که محصول هم‌دلی میهنی یا قومی در برابر گونه‌ای از تجاوز طبیعت بشری است. بدون شک نام این رویداد عظیم «جنگ» است، اما جنگ تنها بستر شعر پایداری نیست. به بیان دیگر، واقعیت این است که موضوعات پایداری و مفاهیم مقاومت، دلالت‌های عام در زندگی بشر دارد و دوره‌های خاصی از نزاع انسان با: «طبیعت»، «حکومت» و «بیگانه» را شامل می‌شود» (کاکایی، ۱۳۸۰: ۱۰).

ادبیات پایداری، در ضمن، همهٔ مباحث چالشی بشر را، در برمی‌گیرد و در آثاری بازتاب می‌یابد که: «تحت تأثیر شرایطی چون: اختناق و استبداد داخلی، نبود آزادی‌های فردی و اجتماعی، قانون‌گریزی و قانون‌ستیزی پایگاه‌های قدرت، غصب قدرت و سرزمین و سرمایه‌های ملّی و فردی و ... شکل می‌گیرد؛ بنابراین جان‌مایهٔ این آثار، مبارزه با بیداد داخلی یا تجاوز بیرونی در همهٔ حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و ایستادگی در برابر جریان‌های ضد آزادی است. آنچه وجه ممیزی این نوع ادبیات از سایر مقوله‌های ادبی است، در پیام و مضمون آن نهفته است. آثاری از این دست، اغلب آیینهٔ دردها و مظلومیت‌های مردمی هستند که قربانی نظام‌های استبدادی شده‌اند» (سنگری، ۱۳۸۶: ۶).

در پژوهش حاضر، سعی شده است تا با طرح این پرسش که: ادبیات پایداری (در حوزهٔ شعر) با چه شاخصه‌های برجسته‌ای در سروده‌های احمد شاملو و بشاره الخوری (به‌عنوان دو شاعر فارسی زبان و عرب زبان) ارائه و به تصویر شاعرانه درآمده است؟ با توجه به این که در بحث ادبیات پایداری، عمدتاً، نمادها میدان‌داری می‌کنند، همچنین: «جاذبه‌های ادبی شعر پایداری در نمادپردازی ـ بیشتر و بهتر ـ از منظر معنا و درون‌مایه قابل تحلیل است، نمادهای پایداری که شامل: نمادهای ملّی یا میهنی، نمادهای فراملی یا فرامیهنی، نمادهای دینی و مذهبی، و بالاخره نمادهای سیاسی و انقلابی است» (غ‌منیری، ۱۳۹۷: ۲۰۶ و ۲۰۷)، در هر دو شاعر نیز ـ به‌طور ضمنی ـ مورد توجه قرار گرفته است.

۱-۱- بیان مسئله

موضوع ادبیات تطبیقی، موضوعی است که در چند دهۀ اخیر به دامنۀ پژوهش‌های فرهنگی، ادبی و فلسفی افزوده شده است بلکه وجوه مشترک ـ و احیاناً متفاوت و متمایز ـ میان اندیشه‌های گونه‌گون در متون ادبیات ملل مختلف دانسته شود. این قبیل از پژوهش‌ها ضمن آنکه وجوه مشترکی میان سخنوران و نویسندگان را به خواننده می‌نمایاند، شیوه‌ای است که میان فرهنگ‌ها و تمدّن‌ها ائتلاف و اتحاد ایجاد کرده و مخاطب را به زبانی مشترک و همسو رهنمون می‌آید. از دیگر سو، با توجه به تحقیقات حوزۀ پایداری که آن هم تازه به جرگۀ پژوهش‌های ادبی پیوسته است، می‌توان میان آثاری که موضوعات انقلابی و پایداری میان ملّت‌های مختلف را فراخوانی می‌کند، شاخصه‌های برجسته و مورد اتّفاق را دریافت و همچنان میزان همراهی و هم‌دلی میان نخبگان، اندیشمندان و ادبای مختلف از ملّت‌های گونه‌گون را به نمایش گذاشت. بر همین پایه، پژوهش حاضر به جست‌وجو در سروده‌های دو تن از سخنوران برجستۀ شعر فارسی یعنی: احمد شاملو و بشاره الخوری پرداخت تا به این طریق موارد یاد شده در بالا را به نظر خواننده برساند.

۱-۲- اهمّیت و ضرورت تحقیق

آنچه اهمّیت و ضرورت انجام این پژوهش را می‌رساند آن است که: تاکنون مقایسه یا مطابقتی میان سروده‌های احمد شاملو (شاعر برجستۀ ایرانی) و بشاره الخوری (شاعر برجسته لبنانی) صورت نپذیرفته است. بنابراین این جستار می‌تواند وجوه تشابه ـ و یا تفاوت ـ میان مؤلّفه‌های پایداری در هر دو سخنور را ارائه نماید.

۱-۳- پیشینۀ تحقیق

در خصوص موضوع انتخابی تألیف یا پژوهشی، به عینه، یافت نشد. با این حال بعضی از جستارها به موضوع نزدیک‌اند. از آن جمله:

ـ احمدزاده، پرویز و همکاران (۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی جلوه‌های پایداری در اشعار شاملو و درویش»، مطالعات تطبیقی فارسی- عربی، سال ۲، شمارۀ ۴، پاییز و زمستان: ۲۸-۹.

ـ اکبری رکن‌آباد، اعظم و همکاران (۱۳۹۷)، «مقایسۀ تطبیقی میهن‌دوستی در اشعار فرخی یزدی و بشاره الخوری»، جستارنامۀ ادبیات تطبیقی، سال ۲، شمارۀ ۴، تابستان: ۴۵-۲۳.

ـ بیدج، موسی (۱۳۸۹)، مقاومت و پایداری در شعر عرب از آغاز تا امروز، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس.

ـ وفایی، عباسعلی؛ فیروزی، حسین؛ اسماعیل‌پورمطلق، ابوالقاسم، (۱۳۹۸)، تحلیل نمادهای شعر پایداری در اشعار احمد شاملو بر پایهٔ نقد اسطوره‌شناختی، فصل‌نامهٔ ادبیات پایداری (ادب و زبان نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی کرمان)، دورهٔ ۱۱؛ شمارهٔ۲۰: ۱۵۴-۱۳۱.

۱-۴- جنبهٔ نوآوری

از آنجا که مقایسه میان سروده‌های احمد شاملو و بشاره الخوری ـ با در نظر گرفتن شاخص‌های موجود در این جستار ـ مورد تحلیل قرار نگرفته و نیز وجه تشابه و برخی تمایزات میان این دو سخنور نمایانده نشده است، این تحقیق می‌تواند خلأ موجود را پر کرده و گامی دیگر در جهت توسعهٔ ادبیات تطبیقی در ایران قلمداد شود.

۱-۵- روش تحقیق

شیوهٔ کار در این تحقیق، تحلیل محتوای سروده‌های احمد شاملو و بشاره الخوری بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای بوده است.

۱-۶-مبانی نظری تحقیق

۱-۶-۱-معرفی احمد شاملو

احمد شاملو، متخلّص به «ا. بامداد»، شاعر، روزنامه‌نگار، قصه‌نویس کودکان و پژوهشگر فرهنگ عامه بود. او در ۲۱ آذر ۱۳۰۴خ. در تهران متولّد شد. دورهٔ کودکی را به خاطر شغل پدر که افسر ارتش بود و هر چند وقت را در جایی به مأموریت می‌رفت، در شهرهایی چون: رشت، سمیرم، اصفهان، آباده و شیراز گذراند. دورهٔ دبیرستان را در بیرجند، مشهد و تهران سپری کرد و به‌سبب شرکت در فعّالیت‌های سیاسی در مناطق شمالی کشور، در تهران دستگیر و به زندان شوروی‌ها در رشت منتقل شد. پس از آزادی از زندان در ۱۳۲۴خ. با خانواده به ارومیه رفت و در کلاس چهارم دبیرستان ثبت‌نام نمود. او پس از مدّتی مجدّد به تهران بازمی‌گردد و ترک تحصیل می‌کند (نک به: پاشایی، ۱۳۷۸: ۲/ ۵۷۱ و ۵۷۲). او از سال ۱۳۲۹ به‌طور جدّی هنر شاعری را دنبال کرد و برای امرار معاش، سال‌ها سردبیری روزنامهٔ «پولاد» و مجله‌های «بامشاد»، «اطلاعات ماهانه»، «کیهان هفته»، «خوشه» و «کتاب جمعه» را

عهده‌دار بود. شاملو سه بار ازدواج کرد و مضامین آثار عاشقانه‌اش وامدار عشق عمیق او به آخرین همسرش «آیدا» است (دستغیب، ۱۳۷۳: ۱۱).

نخستین مجموعه شعر شاملو، *آهنگ‌های فراموش‌شده* (۱۳۲۶) است و بدون در نظر گرفتن این مجموعه، سیر زمانی اشعار شاعر و محتوای آن‌ها به سه دوره تقسیم می‌شود: دورهٔ نخست، دربرگیرندهٔ مجموعه اشعار *قطعنامه* (۱۳۳۰)، *آهن‌ها و احساس‌ها* (۱۳۳۲)، *هوای تازه* (۱۳۳۶) و *باغ آینه* (۱۳۳۸) است و دارای مضامین اجتماعی و سیاسی است. در دورهٔ دوم، شاعر با سرایش مجموعه اشعار *آیدا در آینه* (۱۳۴۳) و *آیدا: درخت و خنجر و خاطره* (۱۳۴۴) به مفاهیم عاشقانه و غنایی روی آورد. دورهٔ سوم شاعری شاملو با مجموعه اشعار *ققنوس در باران* (۱۳۴۵)، *مرثیه‌های خاک* (۱۳۴۸)، *شکفتن در مه* (۱۳۴۹)، *ابراهیم در آتش* (۱۳۵۲) و *دشنه در دیس* (۱۳۵۶) نشان‌دهندهٔ گرایش او به نوعی شعر فلسفی و فکری توأم با مضامین اجتماعی- سیاسی و غنایی است (نک به: رحیمی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۶۷ و ۱۶۸).

شاملو، اشعار متعدّدی دربارهٔ حوادث تاریخی زمان خود سروده که به موضوع آزادی و مبارزه با استبداد و ظلم مربوط می‌شود و با زبانی صریح به دفاع از آن‌ها پرداخته است. «زمینهٔ اصلی شعرهای او را عواطف ناشی از تأثّرات اجتماعی رقم می‌زند. شعر او سرگذشت مهر و کین، یأس و امید، عشق و نفرت، غم و شادی، درد و دریغ و حمله و گریز است؛ اما محور اصلی تمام این عواطف، اجتماع است و مردمش. کمتر شعری از وی می‌خوانیم که اثری از دردهای مردم و فضای مسلّط بر جامعه را در آن نبینیم» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۸۳).

۱-۶-۲-معرفی بشاره الخوری

«بشاره الخوری» در سال ۱۸۹۰م. از پدری پزشک به نام «عبدالله خوری» و از مادری ثروتمند و خوش‌اخلاق به نام «حلا نعیم» در بیروت به دنیا آمد. خانوادهٔ او اهل علم و فرهنگ بودند. پدرش در شب‌نشینی‌ها غالباً بعضی از دوستانش را که مشتاق شعر و ادب بودند، جمع می‌کرد و با هم شعر می‌خواندند و سخن منظوم رد و بدل می‌کردند. بشاره پس از تعلیمات ابتدایی، در سال ۱۹۰۲م. وارد مدرسه ارتودکسی «مطرانیه الروم» در بیروت شد و در سال ۱۹۰۴ پس از بسته شدن این مدرسه، به مدرسهٔ «الحکمه» المارونیه منتقل شد. در همین

مدرسه نشانه‌هایی از استعداد و هوش بالای او آشکار شد و در آنجا با جبران خلیل جبران آشنا شد. در سال ۱۹۰۶ برای فراگیری زبان فرانسوی وارد مدرسهٔ «الفریر» شد و در آن مدرسه دو سال به تحصیل پرداخت (نک به: مروه، ۱۹۷۰: ۲۴۰-۲۳۷).

بشاره الخوری در سال ۱۹۰۸ نشریهٔ «البرق» را تأسیس کرد. شاعر از اینکه می‌دید حکومت عثمانی در کشورش سیاست ظلم و تحمیق را در پیش گرفته، بسیار آشفته بود. از همین‌رو در نشریهٔ خود از عملکرد آن‌ها به شدّت انتقاد می‌کرد. او در خلال جنگ جهانی اوّل که لبنان تحت حکومت عثمانی بود، به سبب سرودن قصاید میهنی برای دوری از گزند و شکنجه عثمانی‌ها، خود را «اخطل صغیر» نامید و کم‌کم نام مستعارش از اسم واقعی او پذیرفته‌تر شد و همگان او را به همین نام شناختند (بیدج، ۱۳۸۹: ۱۲۵).

بشاره در سال ۱۹۲۷م. به‌عنوان رئیس مطبوعات لبنان انتخاب شد و در سال ۱۹۳۰، حزب سیاسی جوانان لبنانی را تأسیس کرد و شهردار شهر برج حمود شد. او در سال ۱۹۳۲، عضو مجمع علمی عربی دمشق و در سال ۱۹۴۲ مشاور فنی وزارت تربیت ملّی بیروت شد. مجموعه‌شعرهای به‌جای مانده از او عبارتند از: «*الهوی و الشباب*» در سه جلد، «*شعر الاخطل الصغیر*»، «*من بقایای الذاکره*»، «*کبار و أصفیاء*» و «*بین الشعر و السیاسه*» (همان: ۲۳۷ و ۲۳۸).

۲-بحث و بررسی

۲-۱-میهن‌پرستی

احمد شاملو

یکی از مؤلّفه‌های پایداری در شعر، میهن‌پرستی است. به این معنا که تا شاعر یا نویسنده نسبت به سرزمین خود تعصّب نداشته باشد و به آداب، رسوم و باورهای گذشته و حال آن عشق نورزد، نمی‌تواند از دست‌درازی بیگانگان به خاک خود حمایت کند و مردانه بر سر حفظ و حراست زادگاه آباء و اجدادی فداکاری نماید.

شاملو در شعری علاقه به میهن را علاقه‌ای آسمانی معرفی می‌کند و در این سروده ـ از زبان گالیا، معشوق خود ـ مهریه وطن را این‌گونه شرح می‌دهد:

«گفتم دختر! / می‌دانی که عشق تو/ عشق بزرگ و نابودکنندهٔ تو/ جسم کوچک مرا در خود غرق کرده است/ گفت پسر!

با خبری که جز عشق کوچک/ و ناتوان تو/ هیچ چیز نتوانست دل بزرگ و توانای مرا بلرزاند/ و جان مرا بسوزاند؟! / گفت‌ام: پس بیا ترک مسکو کن/ و با من/ در ایران ما بمان/ تا زخم قلب هر دوی ما التیام پذیرد/ آن وقت، با نخوتی شبیه قهرمان اسمولنسک به من نگریست.../ پیش از آن که عشق زمینی تو/ قلب مرا بسوزاند/ عشق آسمانی میهن/ جان مرا خاکستر کرده است» (به نقل از: فرخزاد، ۱۳۸۳: ۱۶).

شاملو در سرودهٔ زیر هم مدّعی است که قلب او با خون شهرهای ایران می‌تپد:

«خون اصفهان/ خون آبادان/ در قلب من می‌زند تنبور...» (شاملو، ۱۳۸۹: ۶۵)

او در شعر زیر هم وطن را – چه دوزخ و چه بهشت– پذیراست و آن را از آنِ خود دانسته است و به میهن خویش افتخار می‌کند:

«... از ما است این دیار/ مُچ، غرقهٔ خون/ دندان‌ها فشرده به هم/ برهنه پای/ این سرزمین که فرشی ابریشمین را ماند/ این دوزخ/ این بهشت/ از آن ما است/ ... زیستن به سان درختی، تنها و آزاد/ برادرانه زیستن به سان درختان یکی جنگل/ این است رؤیای ما» (شاملو، ۱۳۸۶: ۳۰۴).

شاملو شیفتهٔ سرزمین خود است و دوست دارد تا صدای رویش خود را در آن بشنود؛ رویشی که جلوه‌ای از آن ممکن است «رُپ‌رُپهٔ طبل‌های خون در چیتگر» باشد و یا «نعرهٔ یک ببر عاشق در دیلمان»:

«بگذار سرزمینم را زیر پای خود احساس کنم/ و صدای رویش خود را بشنوم:/ رُپ‌رُپهٔ طبل‌های خون را/ در چیتگر/ و نعرهٔ ببرهای عاشق را/ در دیلمان» (شاملو، ۱۳۸۹: ۸۱۰).

بشاره الخوری

بشاره الخوری، هم، در اشعار وطنی خود لبنان و کشورهای عربی، مثل فلسطین، عراق، سوریه و مصر را مورد خطاب قرار می‌دهد. او به عرب بودن عشق می‌ورزد و از ملّیت خود در شعر دفاع می‌کند. از ستم‌هایی که از جانب حاکمان جور و بیگانگان بر این ملّت‌ها روا شده، از خون جوانان غیوری که برای دفاع از سرزمین ریخته شده است، از رودها، چشمه‌ها، درختان، نسیم خنک، تپه‌ها، دامنهٔ کوه‌ها، نغمه‌های پرندگان، جنگ‌ها، ویرانی‌ها و... سخن به میان می‌آورد. او مناظر طبیعی و زیبایی‌های آن را با تشبیهات جالب توصیف می‌کند و از گذشتهٔ لبنان، شادابی، درخشندگی، آرامش و سکونش می‌گوید و جوانان لبنان را خطاب

می‌کند که از خواب غفلت بیدار شوند و از بزرگی و شرف وطنشان دفاع کنند (نک به: اکبری رکن‌آباد و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۷).

بشاره در قصیدهٔ «کیف انسی»، به‌گونه‌ای نوستالژیک از وطن و خاطرات آن یاد می‌کند؛ خاطراتی که یادکرد آن‌ها مایهٔ سرور و خشنودی شاعر است و هرگز نمی‌تواند و نمی‌خواهد که آن‌ها را فراموش کند:

کیف أنسی ذکری بلادی و نفسی　　تَشتَهیها فَتلکَ مسقطُ رأسی؟
کیف انساک یا خیالات أمسی　　ذکریاتِ الصِّبا و أحلامَ نفسی؟
کیف أنسی الأیّامَ صفواً و أنساً　　کیف أنسَی؟

(الخوری، ۱۹۹۸: ۱۴۲)

برگردان: چگونه سرزمینی را فراموش کنم که دلم خواستار آن است؟ زیرا آن زادگاه من است!/ ای خیال‌های دیروز! ای خاطرات دوران جوانی و رؤیاهای درون من! مگر می‌شود شما را از یاد ببرم؟/ چگونه روزهای صمیمیت، انس و الفت را از یاد ببرم؟ چگونه فراموش کنم؟

شاعر در سرودهٔ زیر نیز لبنان را بدین‌گونه مورد خطاب قرار می‌دهد:

أیّامَ وَکرُکَ فی النسورِ مُقدَّسٌ　　حُرُّ الجَوانحِ بارزِ المِنقادِ
أیّامَ یَضطَجِعُ الخَیالُ عَلی الرُّبَی　　مُتأثراً من زَهرها بِوِسادِ
وَ النَّبع یَضحَکُ للمَزارع و الجَنَی　　وَ یَکادُ یَلثِمُ منجَلَ الحَصادِ
وَ سَماکَ صافیهٌ وَ بیتُکَ ضاحکٌ　　وَ حُشاکَ رَیّانٌ و جارُکَ صادِ

(همان: ۳۳۰)

برگردان: جایگاهت در میان لاشخورها و کرکس‌ها، مکانی پاک و مقدّس است و سینه‌های پاکت در معرض منقار آن کرکس‌هاست./ مترسک یا شبح روی تپه‌هایت دراز می‌کشد و از گل‌ها و شکوفه‌های آن تپه‌ها متأثّر می‌شود./ چشمه به کشتزارها می‌خندد و محصول آن مزارع چیزی نمانده که داس درو را ببوسد./ آسمانت صاف، خانه‌ات خندان، درونت سیراب و همسایه‌ات تشنه است.

۲-۲-انتقاد از حاکمان بی‌تدبیر و نالایق

احمد شاملو

احمد شاملو زبان مردم زمانهٔ خویش است؛ زبان حالِ کسانی که ظلم و ستم زمامداران فاسد و کارگزارانشان، شیرازهٔ زندگیشان را از هم گسیخته است و در هنگام دادخواهی، هرگز شاهد عدل و دادی نیستند. شاملو، از قاضیان و امیران فاسد و دست‌نشانده‌ای سخن می‌گوید که تنها «بله قربان‌گوی» اربابان خود هستند و به تنهاترین چیزی که اعتنا نمی‌کنند، حقوق مردم بیچاره و مستضعف است:

«با خشم و جدل زیستم/ و به هنگامی‌که قاضیان/ اثباتِ آن را که در عدالت ایشان شایبهٔ اشتباه نیست/ انسانیت را محکوم می‌کردند/ و امیران/ نمایشِ قدرت را/ شمشیر بر گردنِ محکوم می‌زدند،/ محتضر را/ سر بر زانوی خویش نهادم» (شاملو، ۱۳۸۹: ۶۷۰).

شاملو گاه برای بی‌کفایت نشان دادن حاکمان زمان خویش، از الگوی دیگری سود می‌جوید؛ از داستانی که نالایقی حاکمان ذلیل را به نمایش می‌گذارد. مستبدانی که در مقابل مردم بیچاره، جز ستم، کار دیگری از آن‌ها دیده نمی‌شود؛ اما در برابر استعمارگران، برای آن‌که چند صباحی بر قدرت بمانند، آن‌چنان زبون می‌شوند که از شرافت خویش هم می‌گذرند. او در سرودهٔ «نبوغ»، بیان می‌دارد که «شاه پروس، سلطان فردریک، با پیشکش کردن زن خود لوئیز به مستبدی چون ناپلئون، و با چشم پوشیدن از ناموس و شرافت و آبرو و حیثیت، نومیدانه و مذبوحانه در تلاش است تا برای چند صباحی هم که شده است از فروپاشی سلطنت و سروری خود جلوگیری نماید! شاملو با به تصویر کشیدن این صحنهٔ مضحک و مفتضح، بر آن است تا چیزی از بنیاد پوچ و پوشالی سیاست‌های مصلحت‌جویانه – و کنش و منش بس فرومایه و شرم‌آور مستبدان – را بازنمایاند» (عرفانیان و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۷).

«برای میهن و آب و خاک/ خلق پروس/ به خون کشیده شدند/ ز خشم ناپلئون.../ خاک پروس را/ شه فاتح/ گشاده دست/ بخشید همچو پیرهنی کهنه مرده‌ریگ/ به سلطان فردریک،/ زیرا که مام میهن خلق پروس بود/ سرخیل خوشگلان اروپای عصر خویش!» (شاملو، ۱۳۸۹: ۴۲۱–۴۲۳).

او در شعر زیر هم جامعه‌ای را ترسیم می‌کند که همه‌جای آن سردی، سکوت و نابرابری است و فرزندان قشر فرودست بر اثر بی‌کفایتی و بی‌تدبیری کار به‌دستان، بایستی بدین‌گونه تلخ زندگی کنند:

«درین تاریکیِ نومید.../ دو کودک بر جلوخانِ سرایی خفته‌اند اکنون/ سه کودک بر سریرِ سنگفرشِ سرد/ و صد کودک به خاکِ مردهٔ مرطوب» (همان: ۱۳۷).

بشاره الخوری

بشاره الخوری، نیز، همواره از بی‌توجهی و عدم رسیدگی حاکمان زمان خود، نسبت به مردم فرودست جامعه انتقاد کرده است. زمامدارانی که در پی اندوختن مال و دارایی برای خود و خاندانشان هستند و هرگز از حال و روز بی‌نوایان یادی نمی‌کنند. بشاره الخوری در بیت زیر، دو زالو را معرفی می‌کند که به جان و مال رنجبران و تهیدستان افتاده است؛ یکی فقر و دیگری حاکمان مستبد که از دست‌رنج مردم ارتزاق می‌کنند:

عَلَقُ المجاعةِ مَصَّ بعضَ دمائه　　وتعسُّفُ الحُكَّام مصَّ الباقی

(الخوری، ۱۹۹۸: ۵۹)

برگردان: گرسنگی مقداری از خون او را مکید؛ و استبداد و بیدادِ حاکمان، مابقی آن را.

شاعر در سرودهٔ زیر نیز حاکمان نالایق را نکوهش کرده است؛ گرگانی در جامهٔ انسان که بر

یا أمةً غدت الذئاب تسوسها　　غَرِقَت سفینتُها، فأینَ رئیسُها؟

غرقت، فلیس هناک غیر حطائم　　یبکی مؤبنها و یضحک سوسها

تتمرغ الشهوات فی حُرُماتها　　وتعیثُ فیعظماتها وتدوسها

تعساً لها من أمه... أزعیمُها　　جلادُها وأمینها جاسوسها

(همان: ۴۱۶)

امّتی حکومت می‌کنند و تنها به فکر شهوات خود هستند و اگر در این میان، تودهٔ بیچارهٔ مردم لگدمال شدند، هرگز خم به ابرویشان نمی‌آید. زالوهایی که از رنجبری مردم خوشحالند و از جانب آن‌ها، جز جلّادی و ستمگری چیز دیگری بهرهٔ مردم مفلوک نخواهد شد. چنین جامعه‌ای ناخدایی ندارد و به‌زودی غرق خواهد شد:

برگردان: امّتی که گرگ‌ها بر آن فرمانروایی می‌کنند، کشتی آن غرق شده است، پس رهبرش کجاست؟!/ غرق شده، در حالی‌که چیزی جز قطعات شکسته و خرابی از آن باقی نمانده است. سازندگانش گریه می‌کنند و فرمانروایان کنه‌اش می‌خندند./ شهوات در کارهای ناروا غوطه‌ور هستند و استخوان‌های مردمِ جامعه را لگدمال می‌کنند./ خداوند نابود کند امّتی را که حاکم آن جلّاد و امانتدارش، جاسوس است.

شاعر در سرودهٔ زیر هم وجود مستضعفین را نردبانی برای ترقّی سلاطین می‌داند. حکامی که تنها به رعایای خود به چشم روزی خود می‌نگرند و همه‌جوره درصدد چپاول دسترنج آن‌ها هستند:

و یرضی صاحب السلطا ن أن نفنی و أن یَبقی
أللحکام ما نجنی؟ متی کنا لهم رزقا

(همان: ۳۸۰)

برگردان: آیا سلطان خشنود می‌شود که ما از میان برویم و آن‌ها باقی بمانند؟!/ آیا آنچه به دست می‌آوریم، برای حاکمان است؟ ما از چه زمانی برای آن‌ها، به‌عنوان روزی آفریده شده‌ایم؟!

بشاره، در بیت زیر هم، خوش‌گذرانی و عیش و نوش حاکمان خودکامه را عامل اصلی بدبختی ملّت مفلوک خود می‌بیند:

أیها الحاکم الذی راحَ یَلهُو إنَّ فی اللهو لو علمتَ شَقانا

(همان: ۸۸)

برگردان: ای حاکمی که پیوسته در خوش‌گذرانی و لهو هستی، همانا بدبختی ما در خوش‌گذرانی و هوس‌رانی توست.

۲-۳- آزادی‌خواهی

احمد شاملو

احمد شاملو همواره منادی آزادی بوده و خود دربارهٔ اهمّیت و جایگاه آن گفته است:

آزادی از نظر من، یعنی قبل از هر چیز عروج انسان از طریق رها شدن از خرافات. آدمی‌زاد خرافه‌پرست از بردگی و جهل خودش دفاع می‌کند و ما را هم با خود به بردگی می‌کشاند. آزادی هرگز شایعه‌ای نیست که تکذیب شود. آزادی، هدف والایی است که برای آن می‌جنگیم و به دستش می‌آوریم؛ یقین داشته باشید. تا آنجا که تاریخ به یاد دارد، همیشه مسئله به صورت فراچنگ آوردن آزادی و شایستگی‌های انسانی مطرح بوده است، نه به این صورت که چگونه می‌توان آزادی را از دست داد و چیز مطبوع و دل‌انگیزی مثل کنترل فرهنگ و کنترل اعمال و افعال را جایگزین آن کرد (نک به: دیانوش، ۱۳۸۵: ۲۵ و ۲۶).

شاملو، آزادی را مایهٔ آبادانی و نشاط یک جامعه می‌داند و فقدان آن را سبب ویرانگری و فروپاشی حاکمیت قلمداد می‌کند:

«آه اگر آزادی سرودی می‌خواند/ کوچک/ هم‌چون گلوگاهِ پرنده‌ای،/ هیچ کجا دیواری فروریخته بر جای نمی‌ماند/ سالیان بسیار نمی‌بایست/ دریافتن را/ که هر ویرانه نشانی از غیاب انسانی‌ست/ که حضورِ انسان/ آبادانی‌ست...» (شاملو، ۱۳۸۹: ۸۴۴).

در شعر بالا، مخاطب از طریق زبان و استعاره‌های کلان، به راحتی این نکته را درمی‌یابد که سرود آزادی رونق‌بخش هر دیوار فروریخته خواهد بود. «گلوگاه پرنده» نشانی از خفقان جامعه است، و سرودخوانی پرنده‌ای کوچک در واقع بارقهٔ امیدی در کورسوی راه آزادی است. پرندهٔ کوچک، نماد آزاده‌ای امیدوار است که در کنار دیوار فروریخته، یعنی سرزمین ویران، هنوز از مبارزه برای آزادی دست برنداشته است. «گلوگاه» هم نماد از هر وسیلهٔ تبلیغی است که می‌تواند چون شعر شاملو بیانگر آزادی و مبارزه باشد (نک به: احمدزاده و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۰).

او در شعر زیر هم با شِکوه از فقر فرهنگی یک جامعه، این‌چنین از مردمان و حاکمان سرزمینی سخن می‌گوید که در آن مزد یک «گورکن» از «آزادی یک آدم» بیشتر است. شاعر از این سرزمین هراسان است؛ سرزمینی که قدر آزادی در آن دانسته نمی‌شود:

«هرگز از مرگ نهراسیده‌ام/ اگرچه دستانش از ابتذال شکننده‌تر بود/ هراس من، باری، همه از مردن در سرزمینی است/ که مزد گورکن/ از آزادی آدمی/ افزون‌تر باشد» (شاملو، ۱۳۸۹: ۶۳۲).

شاملو در سرودهٔ پیشِ رو، هم، مبارزی را تحسین می‌کند که شکوه ایستادگی او ـ تا میزانی غیرقابل وصف ـ بر شرف انسانیت افزوده است. آزادی‌خواهی که با وجود تحمّل شکنجه، هرگز نمی‌نالد و چشم در چشمان دژخیمان ظالم به آرمان‌های خود می‌اندیشد؛ می‌میرد، اما هرگز تن به ذلّت نمی‌دهد و آزاده زیستن را بر ننگِ خیانت ترجیح می‌دهد. در واقع، شاعر با توصیف این مبارز، آزادی و آزادگی را ستوده است:

«تو نمی‌دانی غریوِ یک عظمت/ وقتی که در شکنجهٔ یک شکست نمی‌نالد/ چه کوهی‌ست!/ تو نمی‌دانی نگاهِ بی‌مژهٔ محکومِ یک اطمینان/ وقتی که در چشمِ حاکمِ یک هراس خیره می‌شود/ چه دریایی‌ست!/ تو نمی‌دانی مُردن/ وقتی که انسان مرگ را شکست داده است/ چه زندگی‌ای‌ست!» (همان: ۶۲).

بشاره الخوری

بشاره الخوری، نیز، همواره از آزادی و آزادگی سخن گفته است و مبارزانی را که در راه عزّت و آزادگی جان خویش را فدا کرده‌اند و یا گرفتار زندان حاکمان ظالم و ستمگر شده‌اند،

أیُّ ذَنب جَنَی الفتی لیُلاقی ما یُلاقی مِن العذابِ الشَّدیدِ
کان حرّاً و هل سمعتَ بِحُرٍّ عُمره طال فی الزَّمان الحمیدی...

صَبغَ البحر بالدِّما و هو رمزٌ معنویٌّ إلی احمرار البُنُودِ
(الخوری، ۱۹۹۸: ۳۵ و ۳۶)

ستایش کرده است. به‌عنوان نمونه، او در شعر زیر از آزادگانی یاد کرده است که در زمان حکومت «عبدالحمید» گرفتار دژخیمانِ بیدادگر عثمانی شده‌اند و مردانه در خون خود غلتیده‌اند:

برگردان: این جوان چه گناهی مرتکب شده تا ملاقات کند آنچه از عذاب شدید به او روی می‌نهد./ آزاده بود و آیا شنیده‌ای که آزاده‌ای در زمان حمیدی عمرش طولانی شود؟!/ این دریا را با خون رنگ کردی و آن رمزی معنوی برای سرخ کردن پرچم‌هاست.

بشاره، در قصیدهٔ «الحبلُ أنَّ علی الخشب»، آزادگانی را می‌ستاید که جان خویش را در راه آزادی و عزّت میهن فدا کرده‌اند؛ این مبارزان در پی حکم جمال پاشا مبنی بر اعدام آزادگان سوریه و لبنان در سال ۱۹۱۵م. به دار آویخته شده بودند:

الحبلُ أنَّ علی الخشب أو ما تراه قد اضطرب
سئم الرّقابَ و قد شکا زورتها عُصَبا عُصَب
سالت نفوسهم علیها کالُّجین علی اللَّهب

شمّوا الحِبال تنشَّقوا منهنَّ أعرافَ الأدب

(همان: ۱۷۶)

برگردان: طنابی روی چوب ناله کرد و یا آنچه دید، او را مضطرب کرد؟/ گردن‌ها را خسته کرد و تک تک مفاصل آنان به شکوه درآمد./ جان‌های آنان بر آن به مانند نقرهٔ جاری بر آتش بود./ آن‌ها طناب‌ها را بوییدند و از آن بوی خوش ادب را استشمام کردند.

او در سرودهٔ زیر هم کشته‌شدگان در راه آزادی را قهرمانانی دانسته که حتی بزرگی و عزّت هم به آن‌ها افتخار می‌کند و لبخند می‌زند:

ضحک المجدُ لنا لمّا رآنا بِدَم الابطالِ مَصبوغا لِوانا

(همان: ۳۸۹)

برگردان: عزّت و بزرگی هنگامی که دید جامهٔ ما با خون قهرمانان رنگین است، به ما لبخند زد.

۲-۴-مبارزه با استبداد و خودکامگی

احمد شاملو

همان‌طور که گفته شد، احمد شاملو شاید بیشتر از هر شاعر دیگری در ادب معاصر ایران مخاطب خویش را به آزادگی فراخوانده باشد. او در جای‌جای اشعارش دم از آزادگی می‌زند و همواره همگان را به مبارزه دعوت می‌کند. از همین‌رو، شخصیت او سر سازگاری با بیدادگران ندارد؛ هم‌چنان که خود او گفته است: «آقا من یک شاعرم. بی ذرّه‌ای ادعا ... مثل بسیاری دیگر زیر بار زور و «باید» و «نباید» و این جور حرف‌ها نمی‌روم؛ دست احدالناسی را نمی‌بوسم؛ جلوِ هیچ تنابنده‌ای زانو نمی‌زنم و از تنها چیزی که وحشت دارم، این است که روزی از خودم عُقم بنشیند و بدین‌جهت از این‌که مبادا آزارم به کسی برسد، دست و دلم می‌لرزد» (نک به: پاشایی، ۱۳۷۸: ۵۹۱/۲).

یکی از جملات شاملو که اینک زبانزد خاص و عام شده، این است که به‌روشنی می‌گوید: «ترجیح می‌دهم شعر شیپور باشد نه لالایی؛ یعنی بیدارکننده باشد نه خواب‌آور» (نک به: حریری، ۱۳۶۸: ۱۷۳). شاملو که خود را یک شاعر متعهّد و مردمی می‌داند، در انتقاد از شعر سهراب سپهری که کمتر به مسائل اجتماعی و سیاسی عصر خویش توجه داشته است، بیان می‌دارد: «سر آدم‌های بی‌گناهی را لب جوی می‌برند و من دو قدم پایین‌تر بایستم و توصیه کنم: آب را گل نکنیم!» (همان: ۴۸).

شاعر در سرودهٔ زیر، مردم را به قیام و مبارزه دعوت می‌کند و بر آن است که از «برج تاریک اشعار شبانه» بیرون آمده و در «کوچه‌های پرنفس قیام» فریاد می‌زند:

«استادان خشم من ای استادان دردکشیدهٔ خشم!/ من از برج تاریک اشعار شبانه بیرون می‌آیم/ و در کوچه‌های پرنفس قیام / فریاد می‌زنم» (شاملو، ۱۳۸۹: ۲۴۹).

او در شعر زیر هم یک مبارز شیفتهٔ آزادگی را که از جان خود مایه می‌گذارد و باکی از مرگ ندارد، بدین‌گونه می‌ستاید:

«مردی چنگ در آسمان افکند/ هنگامی که خونش فریاد و/ دهانش بسته بود/ خنجی خونین/ بر چهرهٔ ناباور آبی!/ عاشقان چنینند» (همان: ۶۸۶).

مخاطب شاملو در سرودهٔ «از زخم قلب آبائی»، زنانی هستند که قلبشان لبریز از خشم و انتقام است و امید دارند روزی بتوانند با سلاح آبائی خویش از ستم‌پیشگان انتقام بستانند:

«بین شما کدام/ – بگویید!–/ بین شما کدام/ صیقل می‌دهد/ سلام آبائی را/ برای/ روز انتقام» (همان: ۱۱۹).

شاملو در سرودهٔ زیر یک آرمان‌شهر را در ذهن دارد: امید به دنیایی که در آن مهربانی فراگیر و «کمترین سرود، بوسه باشد»؛ روزی که همه برادرانه به هم بنگرند و دوستی و انسانیت جای کینه و دشمنی را بگیرد؛ هرچند در این روز آرمانی، شاعر هم نباشد، اما امید آن هم جان‌بخش و دل‌انگیز است:

«روزی ما دوباره کبوترهایمان را پیدا خواهیم کرد/ و مهربانی دست زیبایی را خواهد گرفت/ روزی که کمترین سرود/ بوسه است؛/ و هر انسان/ برای هر انسان / برادری‌ست./ روزی که دیگر درهای خانه‌شان را نمی‌بندند/ قفل افسانه‌ای‌ست./ و قلب/ برای زندگی بس است./ روزی که معنای هر سخن دوست داشتن است/ تا تو به خاطر آخرین حرف دنبال سخن نگردی./ روزی که آهنگ هر حرف، زندگی‌ست./ ... روزی که هر حرف ترانه‌ای‌ست/ تا کمترین سرود بوسه باشد./ روزی که تو بیایی، برای همیشه بیایی/ و مهربانی با زیبایی یکسان شود./ روزی که ما دوباره برای کبوترهایمان دانه بریزیم/ و من آن روز را انتظار می‌کشم/ حتی روزی/ که دیگر/ نباشم» (همان: ۲۰۷).

شاملو، مخاطب خویش را بر آن می‌دارد که هرگز ناامید نشود؛ زیرا در سختی و یأس است که بایستی امیدوار بود و دل به آزادی و پیروزی داشت:

«مأیوس نباش/ من امیدم را در یأس یافتم/ مهتابم را در شب/ عشقم را در سال بد یافتم/ و هنگامی‌که داشتم/ خاکستر می‌شدم/ گُر گرفتم» (همان: ۲۰۹).

او در شعر زیر هم تأکید می‌کند که هرگز در دوران بیداد و تاریکی نومید نشده و همواره به دریچه‌ای که به کوچهٔ فتح و آزادی باز می‌شود، چشم داشته است:

«نه/ هرگز شب را باور نکردم/ چرا که از فراسوی دهلیزش/ به امید دریچه‌ای دل بسته بودم» (همان: ۴۴۴).

در همین راستا، گاه شاعر آن‌چنان امیدوار است که حتی در میانهٔ بدترین دقایق، «چندین هزار چشمهٔ خورشید در دلش می‌جوشد» و در شوره‌زار یأس هم چشمهٔ امیدش خشک نمی‌گردد. او چشم به روزی دارد که جرس کاروان آزادی نواخته شود و صبح گرم پیروزی بر پیکرهٔ خون‌آلود آزادگی بدمد:

«من فکر می‌کنم/ هرگز نبوده قلب من/ این‌گونه گرم و سرخ/ احساس می‌کنم/ در بدترین دقایق این شام مرگ‌زای/ چندین هزار چشمهٔ خورشید/ در دلم/ می‌جوشد از یقین./ احساس می‌کنم/ در هر کنار و گوشهٔ این شوره‌زار یأس/ چندین هزار جنگل شاداب/ ناگهان/ می‌روید از زمین./ ... من فکر می‌کنم/ هرگز نبوده/ دست من/ این سان بزرگ و شاد./ احساس می‌کنم/ در هر رگم/ به تپش قلب من/ کنون/ بیدار باش قافله‌ای می‌زند جرس» (همان: ۳۳۵).

بشاره الخوری، نیز، جوانان وطن خویش را- مسلمان یا مسیحی- به مبارزه دعوت می‌کند و از آنان می‌خواهد سکوت را کنار بگذارند و اجازه ندهند لبنان به دست نااهلان و ستمگران بیفتد؛ بلکه باید خود سرنوشت ملّت خویش را مشخص کنند. او آنان را برای یک تصمیم بزرگ فرامی‌خواند: یا با نام و عزّت بمیرند و یا آزادگی و استقلال را به چنگ آورند:

ابناءَ احمدَ و مسیحَ الا نهَضُوا اتُباح حرمتُها و اَنتُم شوسُها
لَیسَت مِن اَشبالِ فتَیهِ اُمهٌ إن سادَ احمقُها و عَزَّ خَسیسُها
أشبال ذا الوطن الجَریحِ الی متی؟ أنتم سیوفُ بلادِکم و تُروسُها
موتُوا کراماً أو فعیشوا اُمهً تَهوی علی یَدها العُلی و تَبُوسها

(الخوری، ۱۹۹۸: ۴۱۶ و ۴۱۷)

برگردان: ای فرزندان احمد و مسیح به پا خیزید. حرمت لبنان زیر پا نهاده می‌شود و شما خاموش می‌مانید./ در شمار شیران نیستند، جوانان امّتی که نادانان در آن به بزرگی رسیده‌اند و خسیس‌ها عزّت یافته‌اند./ ای شیران زخمی وطن! تا کی شما می‌خواهید شمشیر و سپر

سرزمینتان باشید؟/ یا با بزرگی و نام بمیرید یا چون ملّتی زندگی کنید که بزرگواری روی دستشان می‌نشیند و بر آن بوسه می‌زند.

شاعر در سرودهٔ زیر هم استعمارگران فرانسوی را برحذر می‌دارد که دست از ظلم و تعدّی بردارند؛ چراکه جوانان لبنانی چیزی برای از دست دادن ندارند و تا پای جان در راه آزادی وطن می‌جنگند و مبارزه را تا آخر ادامه می‌دهند:

و کم من ضامر الأحشاء ظامٍ مشی یتأبط الموت الزواما
و ثوب الحسن أحمر و هو لما تشهد ألبس الحسن التماما

(همان: ۴۳۸)

برگردان: و چه بسیار انسان‌های درون‌تهی و لاغری که به پیش می‌روند و مرگ نیز با آنان حرکت می‌کند./ جامهٔ زیبایی سرخ است و آنان هنگامی‌که به شهادت می‌رسند، جامهٔ سرخ به تن می‌کنند.

بشاره الخوری نیز مبارزان را نوید می‌دهد که اگر پا پس نکشند و با نیروی امید هم‌چنان در راه آزادی میهن خویش ایستادگی کنند، تردیدی نداشته باشند که فتح و گشایش حاصل خواهد شد:

قُم عَلی ساعِدِ الرَّجاءِ و جَدِّد مِن القدیمِ الآباء ما کاد یَبلَی
شَرَفُ الفَتحِ أن تُحَطِّمَ قَیداً عَن رِقابِ الوَری و تَنشُرَ عدلا

(همان: ۳۵۳)

برگردان: با نیروی امید به پا خیزید و میهن آبا و اجدادی خویش را- که تقریباً از بین رفته است- مجدداً بر پا کنید./ شرفِ فتح و پیروزی، در گسستنِ بندها و زنجیرها از گردن پاسداران و گسترش عدالت است.

۲-۵-انتقاد از بی‌خبری و تغافل مردم

احمد شاملو

احمد شاملو هرگز از هدف اصلی پیام شعر خود (= زبان گویای خلق بودن) دور نشد و به‌عنوان شاعری مردمی، رسالت شعر امروز را پرداختن به زندگی تودهٔ مردم و فرودستان دانست؛ شعری که همواره قرار است درد و امید مردم را فرا روی مخاطب بنهد:

«امروز/ شعر/ حربهٔ خلق است/ زیرا که شاعران/ خود شاخه‌ای ز جنگل خلق‌اند.../ شاعر امروز/ با دردهای مشترک خلق/ او با لبان مردم/ لبخند می‌زند/ درد و امید مردم را/ با استخوان‌های خویش/ پیوند می‌زند» (شاملو، ۱۳۸۹: ۱۴۲).

با این حال، گاهی شاعر سخت از مردم گِله‌مند است که چرا چشمان خود را باز نمی‌کنند تا ببینند، داد کجا قرار گرفته و بیداد کدام سوی جای دارد. دریغ که کاری از دست شاعر برنمی‌آید تا بتواند دیدگان خودفروبستهٔ خلقِ بی‌تفاوت را بگشاید:

«یک لحظه می‌توانستم ای کاش/ بر شانه‌های خود بنشانم/ این خلق بی‌شمار را/ گرد حباب خاک بگردانم/ تا با دو چشم خویش ببینند که خورشیدشان کجاست/ و باورم کنند/ ای کاش/ می‌توانستم» (همان: ۶۵۸).

او اغلب از این همه غفلت و سکون و مُردگی مردم نومید می‌شود و ناله برمی‌آورد که: «در تمام شب چراغی نیست/ در تمام روز نیست یک فریاد» (همان: ۱۵۶).

تا جایی که این بی‌خبران گاه، خود، «درد» می‌شوند و بر دوش شاعر می‌نشینند:

«سخن من نه از درد ایشان بود/ خود از دردی بود که ایشان‌اند!/ ایشان دردند و بود خود را/ نیازمند جراحات به چرک اندر نشسته‌اند» (همان: ۴۹۰).

او در سرودهٔ زیر هم بر تماشاچیان خُرده می‌گیرد و بر آنان می‌تازد که با وجود قربانی شدن مبارزان راه آزادی، تنها نظاره‌گر هستند؛ شاعر راه و مرام خود را از این مردم منفعل جدا می‌کند و می‌خروشد که:

«اکنون مرا به قربانگاه می‌برند/ گوش کنید ای شمایان، در منظری که به تماشا نشسته‌اید/ و در شماره حماقت‌هایتان از گناهان نکردهٔ من افزون‌تر است!/ ... گوش کنید ای شمایان که در منظر نشسته‌اید/ به تماشای قربانی بیگانه‌ای که من‌ام:/ با شما مرا هرگز پیوندی نبوده است» (همان: ۳۰۷-۳۰۵).

مردمِ غافل ـ و البته فرصت‌طلب ـ گاه نیز منتظر رویدادها می‌مانند تا خود را در نتیجهٔ حاصل‌شده شریک کنند:

«غافلان همسانند/ تنها توفان/ کودکان ناهمگون می‌زاید/ هم‌ساز سایه‌سانند/ محتاط در مرزهای آفتاب/ در هیأت زندگان، مردگانند» (همان: ۷۸۵).

بشاره الخوری

بشاره الخوری، نیز، غفلت‌زدگان و ناآگاهان جامعهٔ خود را به مردگانی مانند می‌کند که سکوت ابدی پیشه کرده‌اند. او به ستمگران حق می‌دهد در حقّ این مردگان هر بیدادی را روا دارند؛ زیرا در نهایت، آنان اعتراضی نخواهند کرد و البته مردگان گورستان، نیازی به چراغ ندارند:

«صهْ/ ایّها الموتی!/ ولَو کانَ فیکُم حیاةً/ لَصِحتُم/ مِلء هَذی الحَناجِرِ/ لَقَد مَنَعوا الأنوار/ عَنکم،/ و اَنصفوا/ متی احتاج للانوار/ اهل المقابرِ» (الخوری، ۱۹۹۸: ۵۲۱).

برگردان: سکوت کنید/ ای مردگان!/ اگر در وجود شما حیاتی بود،/ فریاد می‌زدید/ از ته گلو./ آنان از رسیدن نور به شما جلوگیری کردند؛/ در مورد شما/ انصاف را رعایت کردند./ چه هنگام به چراغ و نور نیازمندند/ مردم گورستان؟!

بشاره در ادامه، این مردم خواب‌زده را از سگ هم کمتر می‌داند؛ زیرا اگر سگ را بیازاری، حداقل پارس می‌کند، اما این مردم سست‌عنصر در برابر هر بلا و مصیبتی، تنها خاموشی برمی‌گزینند و روزهٔ سکوت خویش را نمی‌شکنند:

«إذا ما ضَربت الکلبَ/ یعوی،/ و ربّما تَقَحَّم مُؤذِیه/ وَ عَضَّ/ بِنابِه/ و فی الشَّرقِ ناسُ،/ لو سحَقتَ رُؤوسَهم/ لما نَبَسوا/ فَلیخَجلوا/ مِن کلابِه» (همان: ۵۲۴).

برگردان: اگر سگ را بزنی/ پارس می‌کند/ چه بسا به آن‌که آزارش داده، حمله کند/ و گاز بگیرد/ با دندانش./ و در شرق مردمی هستند/ اگر سرهایشان را ببری،/ سکوت می‌کنند؛/ پس باید خجالت بکشند/ از سگان.

شاعر، همچنین در بیت زیر، کسانی را که به نظاره نشسته‌اند و به آزادی‌خواهان یاری نمی‌رسانند، چونان مردگانی بی‌روح می‌پندارد:

فتیان لبنان، هُبّوا من رُقادِکم: سیانِ مَن نام عَن حق و مَن ماتا

(همان: ۳۵۹)

برگردان: ای جوانان لبنان! از خواب غفلت برخیزید. چونان همند: آنان که از حق، غافل شدند و آنان که مُردند.

۲-۶- بزرگ‌داشت یاد و نام سمبل‌های مبارزه

احمد شاملو

شاملو در اشعار خویش، بارها در رثای مبارزان سیاسی نوحه‌سرایی کرده و مقام آنان را قدر دانسته است. به‌عنوان نمونه، او در شعری که پس از اعدام مبارزان کودتای ۲۸ مرداد سروده است، با اندوهی بسیار آن‌ها را ستارگانی می‌داند که در نبودشان، آسمان دیگر تماشایی نیست:

«یاران ناشناخته‌ام/ چون اختران سوخته/ چندان به خاک تیره فروریختند سرد/ که گفتی/ دیگر/ زمین/ همیشه/ شبی بی‌ستاره ماند/ ... از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر کنید!/ خون را به سنگ‌فرش ببینید» (شاملو، ۱۳۸۹: ۳۲۹).

شاملو از «وارطان سالاخانیان» که با آزار و شکنجه‌های رژیم پهلوی کشته شد، در شعری با نام «نازلی» یاد می‌کند. او به‌واقع یک آزادی‌خواه دلیر و قهرمان نستوهی را توصیف می‌کند که زیر شکنجه‌های ساواک جان می‌دهد، اما ایستادگی می‌کند و لب نمی‌گشاید؛ نازلی با دادن جان خویش، مبارزان دیگر را هم‌چنان امیدوار نگه می‌دارد:

«نازلی سخن نگفت:/ سرفراز/ دندان خشم بر جگر خسته بست و رفت/ ... نازلی سخن نگفت،/ سرافراز دندان خشم بر جگر خسته بست و رفت./ ... نازلی سخن نگفت،/ چو خورشی/ از تیرگی برآمد و در خون نشست و رفت./ نازلی سخن نگفت/ نازلی ستاره بود / یک دم درین ظلام درخشید و جست و رفت./ نازلی سخن نگفت/ نازلی بنفشه بود:/ گل داد و/ مژده داد: زمستان شکست!/ و رفت» (همان: ۱۳۳و ۱۳۴).

شاعر در «سرود ابراهیم در آتش» هم، به ستایش «مهدی رضایی»- که در میدان تیر چیتگر اعدام شد- می‌پردازد؛ مبارزی که در برابر بیداد سر خم نمی‌کند و جان در راه آرمان خود می‌دهد؛ مبارزی که شاملو او را با صفتی چون «شیرآهن‌کوه مرد» به مخاطب می‌شناساند:

«چه مردی! چه مردی!/ که می‌گفت/ قلب را شایسته‌تر آن/ که به هفت شمشیر عشق/ در خون نشیند/ و گلو را بایسته‌تر آن که زیباترین نام‌ها را/ بگوید./ و شیرآهن‌کوه مردی از این‌گونه عاشق/ میدانِ خونینِ سرنوشت/ به پاشنهٔ آشیل درنوشت./ رویینه‌تنی/ که راز مرگش/

اندوه عشق و/ غم تنهایی بود./ ... دریغا شیرآهن‌کوه مردا/ که تو بودی/ و کوه‌وار/ پیش از آنکه به خاک اوفتی/ نستوه و استوار/ مرده بودی» (همان: ۳۳-۲۸).

بشاره الخوری

بشاره الخوری مانند شاملو، با بردن نام اشخاصی، به پیشتاز شهدای پایداری نمی‌رود، اما به‌طور کلی در شعر زیر آزادی‌خواهانی را که برای رهایی وطن با حاکم ظالم زمان خود (= عبدالحمید) مبارزه کرده بودند و در نهایت به‌وسیلهٔ او جان خویش را از دست داده بودند، ستایش می‌کند. مبارزانی که بسانِ ستارگان در اوج درخشش بودند و با مرگشان، گویی قلب مادر آن‌ها تیر خورده و آتشی سوزان در دلشان روشن شده است:

ما نجا مِن سهامه قلبُ اُمّ
کلُّ امٍ تبکی عَلی کلِّ نجمِ
کانَ فی قبُه الفخارِ و الضیا

(الخوری، ۱۹۹۸: ۷۵)

برگردان: و قلب هیچ مادری از تیر [عبدالحمید] رهایی نیافت/ و هر مادری بر ستاره‌اش گریست؛/ ستاره‌ای که در اوج افتخار و درخشش بود.

شاعر در سرودهٔ زیر هم، مبارزان فلسطینی را تشویق می‌کند و خواهان گرامی‌داشت آنان است. او با آن‌که خود فلسطینی نیست، اما از شهادت مردمِ مظلومِ فلسطین اندوهگین است و مسئلهٔ قدس را مسئلهٔ همهٔ مردم غیور عرب می‌داند:

ضجّت الصحراء تشکو عریها فکَسَوناها زئیراً و دخاناً
... قُم الی الابطالِ نَلمَس جُرحَهُم لَمَسه تَسبَحُ بِالطِّیبِ یَدانا
... انّما الحقُّ الّذی ماتُوا لَهُ حَقُّنا نمشی الیهِ اَینَ کانا

(همان: ۳۹۱-۳۸۹)

برگردان: صحرا از جسدهای برهنه شکایت کرد و فریاد زد؛ ما نیز جامهٔ غرّش و گردوغبار جنگ بر آن بپوشانیم./ برخیز به سوی قهرمانان بشتابیم تا زخم آن‌ها را ببوسیم؛ بوسه‌ای که دست‌های ما را معطّر کند./ به‌راستی حقی که برای آن جان باختند، حق ما هم هست و ما به سوی این حق هر جا که باشد، حرکت خواهیم کرد.

۲-۷-نکوهش جنگ و جنگ بارگان و ستایش صلح و دوستی

احمد شاملو

احمد شاملو با این که شاعر و ادیب آزاده‌خواه و مبارزه‌جویی است، اما همیشه از جنگ بیزار بوده و صلح را گرامی داشته است. او در شعر «سرود بزرگ»، خطاب به رفیق ناشناسِ کره‌ای «شن ـ جو»، جنگ‌طلبی استعمارگران و ظالمان تاریخ را محکوم می‌کند و صلح، آشتی و انسانیت را می‌ستاید:

«شن ـ چو!/ کجاست جنگ؟/ در خانهٔ تو/ در کُره/ در آسیای دور؟/ اما تو/ شن/ برادرک زردپوستم!/ هر جا که پیکر تو پناه است صلح را/ با توست قلب ما./ ... بخوان!/ آوازِ آن بزرگ‌دلیران را/ آوازِ کارهای گِران را/ آوازِ کارهای مربوط با بشر، مخصوص با بشر/ آوازِ صلح را/ آوازِ دوستانِ فراوانِ گم‌شده/ ... آوازِ مغزها که آدولف هیتلر/ بر مارهای شانهٔ فاشیسم می‌نهاد،/ آوازِ نیروی بشرِ پاسدارِ صلح/ کز مغزهای سرکشِ داونینگ استریت/ حلوای مرگِ بَرده‌فروشانِ قرنِ ما را/ آماده می‌کنند،/ آوازِ حرفِ آخر را/ نادیده دوستم/ شن – چو/ بخوان» (شاملو، ۱۳۸۹: ۷۵-۶۹).

در شعر بالا، گویی «شن ـ چو» آزادی‌خواهی است که کشورش درگیر جنگ با بیدادگران تاریخ شده است؛ از سوی دیگر، او منادی و سفیر صلح است و شاعر بیان می‌دارد «هر جا که پیکر تو پناه است صلح را/ با توست قلب ما». شاملو در این سروده، از جنگ، کشتار و ددمنشی بیزاری می‌جوید و صلح و دوستی را خواهان است.

بشاره الخوری

بشاره الخوری، نیز، رنج و اندوه ناشی از جنگ را با اوصاف منفی گونه‌گونی بیان می‌دارد. او معتقد است جنگ جز ویرانی، گرسنگی، بیماری و مرگ، نتیجهٔ دیگری عاید مردم بینوا نخواهد کرد. بشر به‌جای استفادهٔ صحیح از دانش و تکنولوژی، شوربختانه برای نابودی انسانیت و تمدّن از آن بهره می‌گیرد:

إنسدِل تَحجُب عن الطرف الشقا یا لطَرفٍ بالشقا مکتحل
لایَری، إذ تطلُعُ الشمسُ، سوی سائلٍ أو عاجزٍ أو وکَلِ

عَصَفَ الفقرُ بهم فانتَشَروا کانتشارِ الوابیءِ المستحفل

یَلهَمون العُشبَ من جوعِهِم یا لهولِ الحربِ فی ویَلاتها

رَمَتِ الکَونَ بِخَطبٍ جَلَلِ یا لَخَطبِ العلمِ فی أبنائه

(الخوری، ۱۹۹۸: ۱۶۴)

برگردان: پردهٔ مصیبت را بیانداز، ای چشمی که با بلایا سرمه شده‌ای!/ هنگامی که خورشید بیرون آید، به غیر از گدا، درمانده و بیمار کسی را مشاهده نمی‌کند./ توفان تهیدستی بر آنان وارد آمد؛ بنابراین متفرّق شدند بسانِ کسانی که و با می‌گیرند./ از شدّت گرسنگی، علف‌ها را می‌خورند. وای از مصیبت‌های جنگ که عالم را دچار بدبختی و بلایای بزرگ کرده است./ وای از مصیبتی که دانش در بین فرزندانش به وجود آورده است.

بشاره در شعر زیر هم، این تصویر از پیامدهای جنگ به نمایش می‌گذارد: بزرگانی که با دستان خود فرزندانشان را به خاک می‌سپارند؛ ضعف و گرسنگی ناشی از جنگ، رمقی برای مردم نمی‌گذارد؛ گویی رستاخیز شده است و هیچ کس به دیگری اعتنا نمی‌کند و ثروتمندان شاهد مرگ فقرا به دلیل گرسنگی هستند:

صبیةٌ عاریةٌ أبدانُهم و مِن الجوع غَدَواً کالمومیا

و شیوخٌ رمَسَوا أبناءَهم بیدَیهم وَیحهُم مِن أشقیا

عَجَزت ارجلُهُم عَن حَملهم فَهُم فرقَ الثَری صرعی العیا

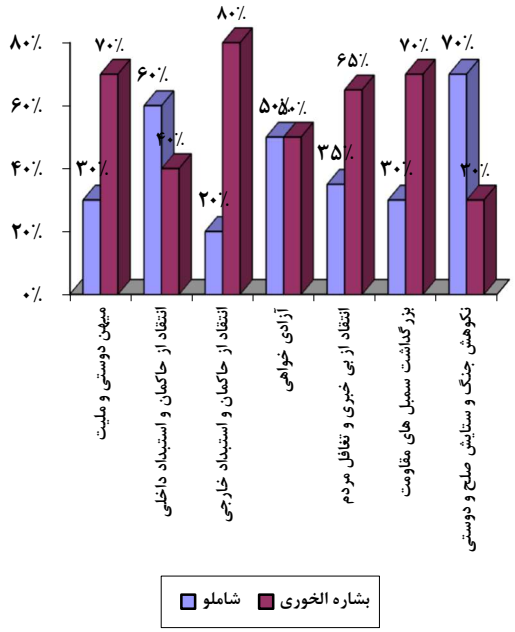
أیّها النّاسُ اطعمونا کسرةً وارحموا من ضَعفنا یا أقویا

(همان: ۱۵۳)

برگردان: دختربچه‌هایی برهنه که از فرط گرسنگی همانند یک پیکر مومیایی شده بودند./ بزرگانی که با دست‌های خویش فرزندانشان را به خاک سپردند؛ وای بر بیدادگران./ پاهایشان از راه رفتن ناتوان بود و از ضعف بر زمین افتادند./ [بانگ برآوردند:] ای مردم ما را با یک تکّه نان سیر کنید؛ ای توانگران به عجز و ناتوانی ما رحم کنید.

جدول مقایسهٔ تقریبی مؤلّفه‌های ادبیات پایداری در شعر احمد شاملو و بشاره الخوری

ردیف	مؤلّفه‌های ادبیات پایداری	شاعر	درصد تقریبی (از مجموعه سروده‌ها)
۱	میهن‌دوستی و ملّیت	شاملو	٪۳۰
		بشاره الخوری	٪۷۰
۲	انتقاد از حاکمان و استبداد داخلی	شاملو	٪۶۰
		بشاره الخوری	٪۴۰
۳	انتقاد از حاکمان و استبداد خارجی	شاملو	٪۲۰
		بشاره الخوری	٪۸۰
۴	آزادی‌خواهی	شاملو	٪۵۰
		بشاره الخوری	٪۵۰
۵	انتقاد از بی‌خبری تغافل مردم	شاملو	٪۳۵
		بشاره الخوری	٪۶۵
۶	بزرگداشت سمبل‌های مقاومت (شهیدان)	شاملو	٪۳۰
		بشاره الخوری	٪۷۰
۷	نکوهش جنگ و ستایش صلح و دوستی	شاملو	٪۷۰
		بشاره الخوری	٪۳۰



نمودار مقایسهٔ تقریبی مؤلّفه‌های ادبیات پایداری در شعر احمد شاملو و بشاره الخوری

۳-نتیجه‌گیری

آنچه از این جستار (تحت عنوان: شاخصه‌های پایداری و چگونگی بازتاب آن‌ها در سروده‌های احمد شاملو و بشاره الخوری) به دست آمد به اختصار عبارت از آن است که: احمد شاملو و بشاره الخوری به‌عنوان دو شاعر روشنفکر و آزادی‌خواه، از دو ملیّت مختلف (فارس و عرب)، با وجود نزدیک به نیم قرن فاصلهٔ زمانی، بسیاری از شاخصه‌های مقاومت از قبیل: میهن‌پرستی، ملّیت‌دوستی، انتقاد از حاکمان خودکامه، تشویق به آزادی و آزادگی، پاس‌داشت نمادهای رشادت و جوانمردی و بالاخره نکوهش جنگ و جنگ‌طلبی و ستایش صلح و دوستی میان ملّت‌ها را فراخوانی کرده‌اند، جز آنکه بر حسب شرایط فرهنگی، سیاسی و تاریخی مصادیق خودکامگی در شعر هر دو شاعر را متفاوت می‌بینیم. دیگر آن که شاملو ـ برخلاف بشاره الخوری ـ جامعهٔ آرمانی خود را تا سطح جهانی گسترش داده و به اصطلاح فراملی (=مدرن)تر به مؤلّفه‌های پایداری پرداخته و آن‌ها را در شعر خود بازتاب داده است.

منابع

کتاب‌ها

۱-بیدج، موسی، (۱۳۸۹)، **مقاومت و پایداری در شعر عرب از آغاز تا امروز**، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس.

۲-پاشایی، علی، (۱۳۷۸)، **نام همهٔ شعرهای تو: زندگی و شعر احمد شاملو**، جلد دوم، تهران: نشر ثالث.

۳-پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۴)، **سفر در مه: تأمّلی در شعر احمد شاملو**، تهران: زمستان.

۴-حریری، ناصر، (۱۳۶۸)، **هنر و ادبیات امروز: گفت و شنودی با شاملو**، تهران: کتابسرای بابل.

۵-الخوری، بشاره، (۱۹۹۸م)، **الأخطل الصغیر الدیوان الکامل، جمع و ترتیب و تقدیم سهام ابوجوده**، بیروت: مؤسسهٔ جائزه عبدالعزیز البابطین للابداع الشعری.

۶-دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۷۳)، **نقد آثار شاملو**، چاپ پنجم، تهران: آروین.

۷-دیانوش، ایلیا، (۱۳۸۵)، **لالایی با شیپور (گزین گویه‌ها و ناگفته‌های احمد شاملو)**، چاپ سوم، تهران: مروارید.

۸-رزمجو، حسین، (۱۳۶۶)، **شعر کهن فارسی در ترازوی نقد اخلاق اسلامی**، تهران: موسسهٔ چاپ و انتشارات قدس رضوی.

۹-سنگری، محمّدرضا، (۱۳۸۶)، **پرسه در سایهٔ خورشید: تأمّلاتی در مقوله‌های ادب معاصر**، چاپ دوم، تهران: لوح زرّین.

۱۰-شاملو، احمد، (۱۳۸۶)، **آهنگ‌های فراموش‌شده**، چاپ دوم، تهران: مروارید.

۱۱-ـــــــــــــ (۱۳۸۹)، **مجموعه آثار (دفتر یکم: شعرها)**، چاپ نهم، تهران: نگاه.

۱۲-شورل، ایو، (۱۳۸۹)، **ادبیات تطبیقی، ترجمهٔ طهورث ساجدی**، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

۱۳-فرخزاد، پوران، (۱۳۸۳)، **مسیح مادر: نشان زن در زندگانی و آثار احمد شاملو**، تهران: ایران جام.

۱۴-کاکایی، عبدالجبار، (۱۳۸۰)، **بررسی تطبیقی موضوعات پایداری در شعر ایران و جهان**، تهران: پالیزان.

۱۵-مروه، ادیب، (۱۹۷۰)، **اعلام الشعر العربی الحدیث (بشاره الخوری، الأخطل الصغیر سیرته و مختارات من آثاره)**، بیروت: منشورات المکتب التجاری للطباعه و النشر و التوزیع.

مقالات

۱-احمدزاده، پرویز و همکاران، (۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی جلوه‌های پایداری در اشعار شاملو و درویش»، مطالعات تطبیقی فارسی- عربی، سال ۲، شمارهٔ ۴: ۲۸-۹.

۲-اسکندری‌شرفی، فرشاد؛ صادقی‌درویشی، مهدی، (۱۴۰۰)، تحلیل تطبیقی ساختاری، مفهومی و کاربردی مثل‌های زبان لکی و فارسی، فصل‌نامهٔ جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال ۵، شمارهٔ۱۴.

۳-اکبری رکن‌آباد، اعظم و همکاران، (۱۳۹۷)، «مقایسهٔ تطبیقی میهن‌دوستی در اشعار فرخی یزدی و بشاره الخوری»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال ۲، شمارهٔ ۴: ۴۵-۲۳.

۴-رحیمی، مهدی و همکاران، (۱۳۹۹)، «بررسی تطبیقی مهم‌ترین مؤلّفه‌های رمانتیسم در اشعار لویی آراگون و احمد شاملو»، ادبیات تطبیقی، سال ۱۲، شمارهٔ ۲۳: ۱۸۳-۱۶۴.

۵-سیدحسینی، طاهره سادات؛ فوزی، ناهده؛ ولوی، سیمین، (۱۴۰۲)، بررسی تطبیقی مؤلّفه‌های ادبیات پایداری در اشعار طاهره صفارزاده و مصطفی وهبی‌التل، فصل‌نامهٔ علمی جستارنامه ادبیات تطبیقی، سال ۷، شمارهٔ۲۶.

۶-شرکت‌مقدم، صدیقه، (۱۳۸۸)، مکتب‌های ادبیات تطبیقی، فصل‌نامهٔ جستارنامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی، سال ۳، شمارهٔ ۱۲: ۷۱-۵۱.

۷-عرفانیان، لاله و همکاران، (۱۴۰۰)، «تحلیل گفتمان شعر اعتراض در شعر احمد شاملو و سیاوش کسرایی: بر پایهٔ تحلیل گفتمان لاکلائو و موفه»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال ۵، شمارهٔ ۱۶: ۳۵-۱.

A Comparative Study of Eco-trauma in Leslie Marmon Silko's *Ceremony* and Simin Daneshvar's *Savushun*

Shokofeh Zorriyeh Habib[۱], Leila Baradaran Jamili [۲]*, Bahman Zarrinjooee[۳]

Abstract

The link between ecocriticism and trauma lies in their dealing with the relationship between nature and human psyche in literary texts. In this article, eco-critical theory has been used to investigate Leslie Marmon Silko's *Ceremony* and Simin Daneshvar's *Savushun.* By scrutinizing these novels, an inseparable interconnection between human and nature becomes clear as human psyche has been affected by environmental conditions and humans become traumatized by wounded ecosystem. Eco-reading of *Ceremony* and *Savushun*, based on the interaction between environment and human psyche, reflects eco-wound in the works of these writers. In other words, these two novels by prominent authors show Silko's eco-worries for Native Americans and Daneshvar's eco-concern for her land. Concepts of ecocriticism and trauma are centralized and to achieve this goal, a theoretical framework is formed that draws on eco-critical views of Lawrence Buell, Cheryll Glotfelty, and Harold Fromm. Cathy Caruth's views on trauma have been used to indicate the effect of human's relation with nature on human's psyche. Reliving eco-trauma, that accompanies eco-friendly human beings, arises out of comprehending the power of nature in healing eco-wounds that has been felt due to eco-crisis and destruction of nature and ancestral land. Therefore, from the ecological point of view, nature itself rushes to help humans to be a remedy for eco- wounds of those eco-friendly humans who hold a deep respect for the environment and its beauty.

Keywords: Nature, Ecocriticism, Ancestral Land, Native Americans, Eco-trauma

Bibliography

Books

۱- Buell, Lawrence. (۱۹۹۵). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture.* Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

---

[۱] Ph.D. Student of English Literature, Department of Literature, Humanities and Social Sciences, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

[۲] Assistant Professor, Department of English Literature, Borujerd Branch, Islamic Azad University, Borujerd, Iran. (Corresponding Author)

[۳] Assistant Professor, Department of English Literature, Borujerd Branch, Islamic Azad University, Borujerd, Iran

2- ---. *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. (2001). Massachusetts: Belknap Press: An Imprint of Harvard UP.
3- ---. (2005). *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. New York: Blackwell.
4- Caruth, Cathy. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
5- ---. (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
6- Chavkin, Allan. (2002). *Leslie Marmon Silko's Ceremony: A Casebook*. Oxford: Oxford UP.
7- Glotfelty, Cheryll, and Harold Fromm, Editors. (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Georgia: University of Georgia Press.
8- Narine, Anil. (2015). *Eco-Trauma Cinema*. New York: Routledge.
9- Silko, Leslie Marmon. (2006). *Ceremony*. New York: Penguin.
10- ---. (1996). *Yellow Woman and a Beauty of the Spirit: Essays on Native American Life Today*. New York: Simon & Schuster.

Articles

11- Brave Heart, M. Y. B., and Lemyra M, DeBruyn.(1998) .The American Indian Holocaust: Healing Historical Unresolved Grief . *American Indian and Alaska Native Mental Health Research*, vol.8. pp.56-78.
12- Brave Heart, M. Y. H. and et al. (2011). Historical Trauma Among Indigenous Peoples of the Americas: Concepts, Research, and Clinical Considerations. *Journal of Psychoactive Drugs,* Vol. 43, no. 4.
13- Chavkin, Allan and Nancy Feyl Chavkin. (2007). The Origins of Leslie Marmon Silko's *Ceremony*. *The Yale University Library Gazette*, Vol. 82, No. 1/2, pp. 23-30.
14- Evans-Campbell, Teresa. (2008). Historical Trauma in American Indian/Native Alaska Communities: A Multilevel Framework for Exploring Impacts on Individuals, Families, and Communities. *Journal of Interpersonal Violence*, University of Washington, Vol. 23, n. 3, 316-38 Sage P.10.1177/0886260507312290, www.jiv.sagepub.com hosted at http://online.sagepub.com.
15- Jahner, Elaine A. (2012). Leslie Marmon Silko. *Handbook of Native American literature.* Edited by Andrew Wiget. New York: Routledge, pp. 499-511.
16- Nelson, Robert M. (2005). Leslie Marmon Silko: *Storyteller*. *The Cambridge Companion to Native American Literature*. Edited by Joy Porter and Kenneth M. Roemer. New York: Cambridge UP., pp.245-256.
17- Rice, David A. (2005). Witchery, Indigenous Resistance, and Urban Space in Leslie Marmon Silko's *Ceremony)* . *Studies in American Indian Literatures*, Vol. 17, no. 4, pp. 114–143, www.jstor.org/stable/20737306.
18- Remp, Katelyn. (2015). Using the Land to Heal: A Warrior's Journey in Leslie Marmon Silko's Novel *Ceremony*. *Ecospirit*, vol.6 No. 4, pp:1-5.

19- Yadav, Beena. (2015). The Survival of Native American Identity in the Writings of Leslie Marmon Silko. University of Lucknow, PhD dissertation. http://hdl.handle.net/10603/70752.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ سی‌ام، زمستان ۱۴۰۳

کنکاشی تطبیقی از التیام روان‌زخم زیست‌محیطی در رمان‌های مراسم لزلی مارمون سیلکو و سووشون سیمین دانشور

شکوفه ذریه حبیب[۱] ، لیلا برادران جمیلی[۲]، بهمن زرین جویی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳ /۰۴/۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۲۹
(صص ۴۹-۷۲)

چکیده

در این مقاله به استناد نظریات نقد بوم‌گرا، رمان‌های مراسم از لزلی مارمون سیلکو (-۱۹۴۸) و سووشون از سیمین دانشور (۱۳۰۰-۱۳۹۰) از دیدگاه التیام روان‌زخم‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نقد زیست‌محیطی رابطهٔ بین طبیعت و انسان را در متون ادبی تحلیل می‌کند. همچنین با به کارگیری رویکرد روان‌زخم زیست‌محیطی جایگاه و اهمّیت محیط زیست بر روان انسان مورد تأکید قرار می‌گیرد. این مقاله با بررسی این رمان‌ها به چگونگی تأثیر شرایط محیط زیست بر روان انسان در راستای نمود و تجلی رابطهٔ گسست‌ناپذیر انسان و محیط زیست می‌پردازد. فرضیهٔ اصلی پژوهش این است که گذر از روان‌زخم زیست‌محیطی تحت تأثیر طبیعت امکان‌پذیر است. در این مقاله مراسم و سووشون به مثابه دو اثر از دو نویسندهٔ نامدار، دغدغه‌های زیست‌محیطی سیلکو و دانشور را به تصویر می‌کشند. نظریات بوم‌گرایانهٔ لارنس بیوئل و همچنین چریل گلتفلتی و هارولد فروم برای تحلیل آثار مورد استفاده قرارگرفته‌اند. نظریات کتی کاروت پیرامون روان‌زخم نیز در این مقاله به‌کار گرفته شده تا

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی و اجتماعی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران shokofeh٦٣٢٠٠٢@yahoo.com .

[۲] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، واحد بروجرد، دانشگاه آزاد اسلامی، بروجرد، ایران. (نویسندهٔ مسؤل)
lbjamili@yahoo.com

[۳] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، واحد بروجرد، دانشگاه آزاد اسلامی، بروجرد، ایران.
bahmanzarrinjooee@yahoo.com

نشان دهند چگونه روان‌زخم‌ها در زندگی انسان‌ها و روابطشان با طبیعت دخیل هستند. وجه مشترک قهرمانان سیلکو و دانشور، بهره‌گیری از خود طبیعت برای درمان و التیام روان‌زخم-هایی است که در اثر تخریب طبیعت و نابودی سرزمین نیاکانشان ایجاد گشته‌اند.

کلید واژگان: طبیعت، بوم‌گرایی، سرزمین نیاکان، بومیان آمریکا، روان‌زخم زیست‌محیطی

۱-مقدمه

تاریخ زندگی بومیان آمریکا نشان می‌دهد که زندگی و بقای بومیان، به‌صورت انکارناپذیری با طبیعت گره خورده است. یکی از نخستین و اصلی‌ترین دغدغه‌های بومیان، طبیعت و شرایط بحرانی آن است. در چارچوب نقد بوم‌گرا، روایت و سرنوشت روان‌زخم زیست‌محیطی بومیان در رمان مراسم در توضیح اهمّیت طبیعت در روان آسیب‌دیدهٔ بومیان آمریکا مثمر ثمر واقع می‌شود. لزلی مارمون سیلکو به‌عنوان نویسنده‌ای بومی علاقهٔ زیادی به طبیعت در آثارش دارد. زمانی که جنگ جهانی دوم آغاز شد، بومیان تمام فعّالیت‌های خود را برای شرکت در جنگ رها کردند؛ زیرا به اهمّیت دفاع از سرزمین واقف بودند و بدون شک نقش بسزایی در پیروزی و تحقّق اهداف آمریکاییان ایفا کردند. علی‌رغم تخصیص قسمت عمده‌ای از زمین‌ها و سرزمین‌های نیاکانشان برای پیشبرد اهداف ملّی آمریکا در زمان جنگ، سکونت در مکانی جدید، تبدیل به معظلی جدی برای بومیان شد. اسکان در شهر برای اغلب بومیان بسیار دشوار بود؛ چون آن‌ها از لحاظ روحی، اجتماعی و اقتصادی برای این تغییر بزرگ آمادگی نداشتند. روان‌زخم ناشی از این تغییر در آثار زیادی از نویسندگان بومی به چشم می‌خورد. برای قرون متوالی ادبیات به بومیان یاری رساند تا به بیان معظلات خود بپردازند و از سرزمین‌ها، فرهنگ و قلمروشان دفاع کنند.

آثار سیلکو، بسان آینه‌ای انعکاس‌دهندهٔ وطن بومیان و وحشی‌گری‌های سفیدپوستان در برابر ساکنین بومی برای بازپس‌گیری زمین‌های آباء و اجدادی و هتک حرمت آن‌هاست. سیلکو در مراسم، نگرانی‌های خود را از تغییرات زیست‌محیطی که سفیدپوستان ایجاد کرده‌اند، بیان می‌کند. به‌عنوان یک بومی وی خویش را جزیی از طبیعت مقدس می‌داند. همان‌گونه که بومیان، طبیعت و تمام موجودات را زنده می‌انگارند و خودشان را از آن‌ها متفاوت تصور نمی‌کنند، سیلکو نیز تمام موجودات و طبیعت را بسیار باارزش می‌پندارد.

بومیان شکرگزار تک‌تک عناصری هستند که طبیعت در اختیارشان قرار می‌دهد. رابطهٔ متقابل بین طبیعت و بومیان اثبات می‌کند که بومیان برای تداوم زندگی خویش وابسته به طبیعت هستند و از سوی دیگر بقای طبیعت نیز به بومیان بستگی دارد. سیلکو به‌قدری از تغییرات زیست‌محیطی سرزمین‌های اجدادی‌اش متأثّر بود که تصمیم گرفت طبیعت مقدّسی که در کودکی در آن زندگی کرده بود را برای نسل‌های بعدی به‌تصویر بکشد. در مراسم نیز سیلکو سرزمین بومیان و مشکلات آنان در قبال حفاظت از سرزمین‌های نیاکانشان را به تصویر کشیده است.

در ایران نیز، پس از جنگ جهانی دوم مشکلات زیست‌محیطی به یکی از دغدغه‌های ایرانیان تبدیل شده‌است. ارتقاء سطح آگاهی مردم نسبت به محیط پیرامونشان و تأثیر محیط زیست رو به افول، در روان دوستداران محیط زیست، هدف سووشون از تصویرسازی طبیعت در این اثر است. در این مقاله با مطالعه و بررسی نقش مکان و محیط زندگی و همچنین پایان طبیعت با استفاده از نقد بوم‌گرا و روان‌زخم، نقش نویسندگان مورد تأکید قرار گرفته است. سیمین دانشور به‌عنوان اوّلین بانوی رمان‌نویس ایرانی، در آثارش طبیعت و موجودات را مورد عنایت ویژه‌ای قرار داده است. توجه دانشور به طبیعت قابل تقدیر و همچنین نشان بارز این حقیقت است که زخم زیست‌محیطی برای دانشور بسیار ملموس بود. وضعیت ایران در زمان جنگ جهانی دوم و همچنین مشکلات مردم در آن برههٔ سیاه در سووشون بازتاب یافته است. سووشون نمایانگر اوضاع ایران در اواخر جنگ جهانی دوم است. حضور نیروهای متفقین در استان فارس و ایستادگی برخی از حکام فارس و مشکلات مردم در زمان قحطی و بیماری و همچنین دفاع از سرزمین مادری و نگرانی از نابودی محیط زیست در سووشون ترسیم گشته است. دانشور به نحو عالی قحطی، جنگ، فقر و مرگ و میر مردم در زمان جنگ را تصویرسازی کرده است (پناهی‌فر، ۱۳۹۰: ۷۹). روان‌زخمی که در میان مردم ظهور کرده بود در سووشون کاملاً مشهود است.

درخشش بانو دانشور با انتشار نخستین مجموعهٔ داستانش با نام آتش خاموش بود؛ زمانی‌که وی تنها بیست سال داشت. دانشور در دوران کودکی خویش در مدرسهٔ انگلیسی‌ها درس خوانده بود و از کودکی اطمینان داشت که حرفهٔ نویسندگی را انتخاب می‌کند. دانشور در سووشون تنها وقایع ایران را روایت نمی‌کند، بلکه تمام وقایع جنگ را با جزئیات به تصویر می‌کشد. دانشور از کودکی با طبیعت انس گرفته بود و با حیوانات رابطهٔ خوبی

داشت. پدرش پزشکی بود که با اسب به دیدار مریض‌هایش می‌رفت و مادرش هنرمند بود و برای نقاشی به طبیعت می‌رفت و گاهی دانشور را با خود می‌برد؛ به همین علّت دانشور از عشق خویش به طبیعت در آثارش سخن به میان آورده است. مجموعه داستان‌های کوتاهش نیز گواه عشق وی به طبیعت و موجودات زنده است. دانشور از وجود بیگانگان در سرزمین مادری‌اش خشنود نبود و در سووشون این نگرانی را به‌شکلی کاملاً محسوس بیان می‌کند.

۱-۱-بیان مسئله

مسائل زیست‌محیطی مهم‌ترین دغدغهٔ قرن حاضر است. دانشمندان، محقّقین، هنرمندان و نویسندگان زیادی سعی بر آن دارند تا توجه انسان‌ها را به پایان قریب‌الوقوع جهان جلب کنند. فاجعه‌های زیست‌محیطی حاضر حاصل عملکرد اشتباه انسان‌ها در قبال طبیعت و همچنین حاصل قوانین و دستورالعمل‌های نادرست است. چالش اصلی قرن بیست و یک فقط جنسیت، نژادپرستی یا ناعدالتی اقتصادی نیست؛ بلکه اصلی‌ترین مسئلهٔ قرن حاضر، مشکلات طبیعت است که تمام حیات موجودات زنده وابسته به آن است. از آن جایی‌که طبیعت، فرهنگ و هنر از یکدیگر جدا نیستند و میان‌رشته‌ای هستند، ادبیات هم به‌مثابهٔ نوعی هنر در برابر مسائل زیست‌محیطی احساس مسئولیت کرده و واکنش نشان می‌دهد.

مسئلهٔ حیاتی و اساسی جهان امروز رنج و آسیبی است که نویسندگان مسائل زیست-محیطی را به خود مشغول کرده است. برخی نویسندگان در تلاش هستند تا مشکلات و مسائل زیست‌محیطی را در آثارشان به تصویر کشیده و بازتاب دهند تا در مورد پایان قریب‌الوقوع جهان هشدار بدهند. جنگل زدایی، مشکلات هسته‌ای، انقراض گونه‌های مختلف جانوری و گیاهی و تغییرات آب و هوایی نمونه‌ای از مشکلات زیست‌محیطی امروزی به‌شمار می‌آیند.

۱-۲- اهمّیت و ضرورت تحقیق

تاکنون تحقیق گسترده‌ای به صورت بین رشته‌ای بر اساس نقد بوم‌گرا در زمینهٔ روان‌زخم زیست‌محیطی و التیام آن در آثار سیلکو و دانشور بر مبنای موضوعات طبیعت در حیطهٔ ادبیات صورت نگرفته‌است؛ بنابراین بررسی آن حائز اهمّیت است. در واقع نتایج و یافته‌ها ارزش آثار مذکور سیلکو و دانشور را بر اساس نظریهٔ نقد بوم‌گرا و روان‌زخم زیست‌محیطی

بیشتر ملموس می‌سازند. این تحقیق هر چند به صورت جزیی و آغازین، نقش بسزایی در درک روان‌زخم زیست‌محیطی این نویسندگان ایفا می‌کند. در این بررسی، روابط بین رنج طبیعت و روان‌زخم نویسندگان و سرانجام روش‌های التیام زخم‌هایشان نشان داده می‌شود. اهمّیت این تحقیق بر این امر استوار است که موقعیت برجستهٔ سیلکو و دانشور را به‌عنوان نویسندگان پیشرو بوم‌گرا بین سایر نویسندگان اثبات می‌کند. همچنین در درک نقد بوم‌گرا و روان‌زخمی که توسط این نویسنگان به تصویر کشیده شده است، مفید واقع می‌گردد.

۱-۳-پیشینهٔ تحقیق

-آلن چاوکین در کتاب مراسم لزلی مارمون سیلکو: کتاب منبع (۲۰۰۲)، مراسم را به‌عنوان مهم‌ترین رمان رنسانس بومیان معرفی می‌کند. این کتاب شامل چهارده مقاله با رویکردهای نظری متفاوت است. اطّلاعات مهم دربارهٔ باورهای بومیان، یکی از دغدغه‌های اصلی این کتاب است. در دو گفت‌وگوی سیلکو که در کتاب آمده است، وی اهمّیت انتقال سنت به صورت شفاهی و داستان‌سرایی را بیان می‌کند. این کتاب برای درک آنچه در لایهٔ زیرین داستان سیلکو می‌گذرد، مفید است.

- رسالهٔ دکتری بینا یاداو، تحت عنوان «بقای هویت بومی آمریکا در نوشته‌های لزلی مارمون سیلکو» (۲۰۱۵)، ردپاها و مسیرهای بقای هویت بومی بومیان را در نوشته‌های سیلکو روشن می‌کند. آثار وی به‌عنوان ادبیات بومی آمریکا طبقه‌بندی می‌شوند. در بخش مقدمه یاداو به این نکته اشاره می‌کند که سیلکو با احساس وابستگی شدید به سرزمین نیاکان و فرهنگ خویش می‌نویسد (iv). تمرکز تحلیل انتقادی فصل دوم بر روی رمان‌های مراسم و داستان‌نویس با تکیه بر بقای هویت بومی آمریکا و نحوهٔ عملکرد سیلکو در مراحل اوّلیهٔ نویسندگی است. وی اذعان می‌دارد که سیلکو از طریق بازنمایی تاریخ‌های محلی و جنبه‌های فرهنگی-اجتماعی، داستان‌هایش را روایت کرده است. سیلکو از بیگانگی بومیان در جامعهٔ سفیدپوست و اهمّیت سنّت‌های بومی و قبیله‌ای در کمک به بومیان برای مدیریت زندگی در جوامع مدرن سخن گفته است.

-آلن چاوکین و نانسی فیل چاوکین در مقالهٔ «سرمنشأ رمان مراسم لزلی مارمون سیلکو» (۲۰۰۷) به بررسی خاستگاه رمان مراسم می‌پردازند و تأکید می‌کنند که درک منشأ رمان

مراسم به خواننده این امکان را می‌دهد که پیچیدگی این رمان را که یکی از شاهکارهای ادبیات قرن بیستم است، درک کند. به اعتقاد آنان اگرچه از سال ۱۹۶۸ تا به امروز، بسیاری از آثار ارزشمند از نویسندگان رنسانسی بومیان منتشر شده است، اما مراسم سیلکو یکی از معدود مواردی است که توجه گسترده‌ای را به خود جلب کرده است. خواندن این کتاب در دوره‌های دانشگاهی، از جمله مطالعات زنان، مطالعات سرخپوستان آمریکایی، ادبیات، دین و دوره‌های مردم‌شناسی، اغلب الزامی است.

– کتاب سیمین دانشور در آیینهٔ آثارش (۱۳۹۰) به قلم سیمین پناهی‌فرد، به تحلیل چند جانبهٔ آثار دانشور می‌پردازد. این کتاب که در هفت فصل تنظیم شده است، در ابتدا با ذکر زندگی‌نامهٔ دانشور، به بررسی جایگاه والای وی در ادبیات معاصر ایران می‌پردازد. فصل چهارم این کتاب به تحلیل و بررسی رمان‌های دانشور اختصاص یافته و اولین گفتارش مربوط به سووشون است. پناهی‌فرد سووشون را «کامل‌ترین رمان فارسی» از جهت ساختار معرفی می‌کند و معتقد است که هیچ رمان فارسی تاکنون نتوانسته «از جهت ساختار و هماهنگی اجزای تشکیل دهندهٔ ساختار قصه» با رمان سووشون برابری کند (پناهی‌فرد، ۱۳۹۰: ۱۳۵). در فصل‌های بعدی، مجموعه داستان‌های کوتاه و سایر رمان‌هایش مورد بررسی قرار گرفته‌اند. جلوه‌های نو در رمان‌های دانشور و همچنین دیدگاه اصالت زن دانشور در آثارش موارد دیگری هستند که مورد کنکاش قرار گرفته‌اند.

– لیلی جمالی و راضیه جوانمرد در مقالهٔ «مقایسهٔ نمودهای جنگ در رمان سووشون سیمین دانشور و رمان اسیر خشکی‌ها اثر دوریس لسینگ در پرتو نقد زنانهٔ شوالتر» (۱۳۸۸)، تفاوت‌ها و شباهت‌های دو نویسنده، از دو جغرافیای مختلف را بررسی می‌کنند. نمودهای جنگ در این دو رمان در سایهٔ نظریهٔ نقد زنانهٔ شوالتر به تصویر کشیده شده‌اند تا نشان دهند این دو نویسنده در تقابل با واقعیت اجتماعی مشترکی همانند جنگ واکنش مشابهی داشته و با به‌کارگیری سبک مشترک، رفتار نوشتاری مشابهی از خود نشان می‌دهند. آن‌ها معتقدند که دانشور از حقایق زندگی شخصی خویش و دنیای اجتماعی پیرامونش، در نگارش سووشون الهام گرفته است. «زری، آینهٔ خود دانشور است و یوسف همان جلال او است» (جمالی و جوانمرد، ۱۳۸۸: ۶۱). یوسف همانند جلال به بی‌ریشگی نسل خویش به‌خوبی

واقف است و می‌کوشد با رجوع به فرهنگ اصیل خویش، سرزمینش را از دست مشکلات رها کند.

-در «بررسی مکانیسم‌های دفاعیِ روانی در آثار سیمین دانشور (با تکیه بر رمان‌های سووشون، جزیرهٔ سرگردانی، ساربان سرگردان)» (۱۴۰۲)، زهرا دوستی و همکاران با بررسی شخصیت‌های داستانی رمان‌های دانشور از دیدگاه مکانیسم‌های دفاعیِ روانی نشان می‌دهند که واکنش‌های شخصیت‌های این آثار مبتنی بر انگیزه‌های روانی است. در این مقاله شخصیت زری مورد بررسی قرار گرفت و نتیجه این شد که «فشار سهمگینی روان او را می‌آزارد که راهکار آن مکانیسم فرونشانی است» (دوستی و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۳۶). زری در این رمان با تروماهایی مواجه می‌شود که به‌ناچار به روش‌های درمانی خاص خودش رو می‌آورد.

۱-۴-روش تحقیق

روش انجام تحقیق مطالعات کتابخانه‌ای جهت کشف ارتباط بین روان‌زخم محیط و روان‌زخم نویسنده بر اساس نظریه‌های متعدد در نقد بوم‌گرا و رابطهٔ بین فرهنگ و طبیعت است. اندازه‌گیری متغیرهای مورد بررسی این تحقیق کیفی است و روش مطالعهٔ آن مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای است. قدم اوّل در این نوع تحقیق دسترسی به منابع اوّلیهٔ مرتبط با موضوع است. طبقه‌بندی این اطّلاعات و تنظیم آن‌ها در فصل‌های مرتبط، قدم بعدی است. با درک و تحلیل رمان‌ها، موضوع به آسانی دنبال می‌شود و سپس برای تأیید موضوع منابع ثانویه مورد استفاده قرار می‌گیرند.

۱-۵-مبانی نظری: پیدایش و مفهوم نقد بوم‌گرا و روان‌زخم زیست‌محیطی

اصطلاح نقد بوم‌گرا به‌عنوان شاخه‌ای از مطالعات ادبی در اوایل قرن نوزدهم ظهور کرد. نگرانی‌های زیست‌محیطی و انعکاسشان در ادبیات پس از نشست سالانهٔ محیط زیست و ادبیات مورد توجه ویژه‌ای قرار گرفت. پس از این نشست مجله‌ای تحت‌عنوان «مطالعات میان‌رشته‌ای در ادبیات و محیط زیست» (ISLE) منتشر گردید.

طبق نظریات چریل گلاتفلتی و هارولد فروم در کتاب خواننده بوم‌گرایی: نقطه عطفی در بوم‌شناسی ادبی (۱۹۹۶)، هدف این مجله ارتقا تبادل نظر و اطلاعات مرتبط به رابطهٔ طبیعت و انسان است (گلاتفلتی و فروم، ۱۹۹۶: xviii). گلاتفلتی و فروم، نقد بوم‌گرا را این‌گونه تعریف می‌کنند: «نقد بوم‌گرا ارتباط میان ادبیات و محیط زیست را بررسی می‌کند»

(همان: xviii). آن‌ها اذعان می‌دارند که ویلیام روکرت در سال ۱۹۷۸ برای اوّلین‌بار اصلاح بوم‌گرایی را در مقاله‌ای تحت عنوان «ادبیات و بوم‌گرایی: آزمایشی در نقد بوم‌گرا» ابداع کرد. نقد بوم‌گرا اصطلاحی است که برای نظارت و بررسی ارتباط بین ادبیات و محیط زیست به کار گرفته می‌شود. خواستهٔ نقد بوم‌گرا از انسان‌ها این است که به درون خویش و همچنین دنیای اطرافشان با دقّت نظاره کنند تا چگونگی تصویرسازی طبیعت، ارتباط انسان‌ها با طبیعت و جهان پیرامون خویش را نقد و بررسی کنند. همان‌گونه که بهنام میرزابابازاده فومشی اذعان می‌کند: «ادبیات می‌تواند در افزایش آگاهی زیست محیطی انسان نقشی اساسی بازی کند» (میرزابابازاده، ۱۳۹۹: ۴۸).

لارنس بیوئل به‌عنوان یکی از پیشگامان نقد بوم‌گرا، علاقمند به مطالعهٔ رابطه بین طبیعت و ادبیات و به‌خصوص ادبیات آمریکا است. وی در طول سال‌های فعّالیت خویش الهام‌بخش منتقدین ادبی بسیار زیادی در زمینهٔ نقد بوم‌گرا بوده است. کتاب بیوئل تحت‌عنوان تخیّل زیست‌محیطی: ثورو، طبیعت‌نویسی، و شکل‌گیری فرهنگ آمریکایی (۱۹۹۵) به نقش تخیّل زیست‌محیطی در ادبیات می‌پردازد تا تغییرات احتمالی موجود در رابطهٔ بین انسان و طبیعت با انعکاس بوم‌شناسی در ادبیات را بررسی کند. بیوئل معتقد است که طبیعت خاموش، نیازمند صدایی است که وضعیت دراماتیکش را فریاد بزند: «طبیعت سرکوب و خفه گشته و محتاج سخنگو است» (بیوئل، ۱۹۹۵: ۲۰-۲۱).

بیوئل اذعان می‌دارد که برای غلبه به فاجعهٔ زیست‌محیطی انسان‌ها باید متّکی به کشف راه‌های جدیدی برای تفکّر به طبیعت و رابطهٔ انسان‌ها و طبیعت باشند. وی خاطرنشان می‌کند که در طول جنگ سرد، تهدید بوم‌کشی جدی‌تر از خطر تخریب هسته‌ای برای محیط زیست ایالات متحده بود (همان: ۷).

آنیل نارین در سینمای روان‌زخم زیست‌محیطی (۲۰۱۵) اذعان می‌کند که روان‌زخم زیست‌محیطی شامل آسیب‌هایی است که انسان به طبیعت وارد می‌کند یا برعکس، زخم‌ها و آسیب‌هایی که توسط طبیعت به انسان وارد می‌شوند (i). تجربهٔ بلایای زیست‌محیطی، به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم، انسان‌ها را وحشت‌زده کرده، آن‌ها را مهار و از نظر سیاسی و روانی فلج می‌کند. از سوی دیگر، نارین معتقد است هر اتّفاقی در ابعاد مختلف طبیعت بیفتد، طبیعت با شکوه به وجود خود ادامه می‌دهد: «طبیعت، چه ما را تهدید کند، چه ما آن

را تهدید کنیم یا خود را جزئی از آن بدانیم، متعالی باقی می‌ماند: با زیبایی وصف‌ناپذیر و قدرت لایتناهی که ورای قدرت ادراک ماست» (نارین، ۲۰۱۵: ۱).

محیط، بلایا و نیروهای طبیعی انسان را تهدید می‌کنند و از طرفی انسان‌ها، هرچند خود را جزئی از طبیعت می‌دانند، به محیط زیست آسیب می‌زنند. در عصر انقلاب صنعتی به دلیل آسیب‌های وارده بر طبیعت، روان‌زخم زیست‌محیطی در انسان‌ها پدیدار شده است. طبیعت نسبت به انسان خیرخواه و مهربان بوده و هر آسیبی که به طبیعت وارد شود بر روان انسان تأثیر می‌گذارد. اگرچه انسان‌ها در حال تخریب طبیعت هستند، اما در تلاش برای نجات آن نیز هستند (همان: ۲).

۲- بحث و بررسی

۲-۱-رمان مراسم لزلی مارمون سیلکو

۲-۱-۱-روان‌زخم زیست‌محیطی تاریخی بومیان آمریکا و ارتباطش با هویت بومیان

تخریب زمین منجر به روان‌زخم‌های تاریخی زیست‌محیطی-فرهنگی بومیان شده است. همان‌طور که ترسا ایوان کامپل بیان کرده، بومیان آمریکایی زنجیره‌ای از حوادث تروماتیک مانند تخریب زمین و تغییر مکان زندگی را در طول چند دهه تجربه کرده‌اند که باعث روان‌زخم تاریخی آن‌ها شده است (کامپل، ۲۰۰۸: ۳۱۶). هر چه اروپایی‌ها بیشتر مالکیت زمین را به دست بگیرند، بومی‌ها بیشتر در افسردگی غوطه‌ور می‌شوند. یعنی قلمرو مقدّس آن‌ها در خطر نابودی است: «برای سرخپوستان آمریکایی، زمین، گیاهان و حیوانات به‌عنوان خویشاوندان مقدّس در نظر گرفته می‌شوند که بسیار فراتر از مفهوم مالکیت است. از دست دادن آن‌ها مایهٔ اندوه بومیان گشته است» (بریوهارت و دی برایان، ۱۹۹۸: ۶۲).

زمین فقط دارایی آن‌ها نیست، فرهنگ، هویت و یگانگی آن‌هاست. سرزمینی که قرن‌ها متعلّق به آن‌ها بود، توسط سفید پوستان اشغال و ویران شد و از این رو بومیان آمریکایی با روان‌زخم تاریخی مواجه شدند که به نسل‌های بعدی نیز به ارث رسید و به فرهنگ آن‌ها نفوذ کرد. گلاتفلتی و فروم نیز به رابطهٔ طبیعت و فرهنگ اشاره می‌کنند: «همهٔ نقدهای بوم‌شناختی این فرض اساسی را دارند که فرهنگ بشری به جهان فیزیکی متّصل است، بر آن تأثیر می‌گذارد و از آن تأثیر می‌پذیرد» (گلاتفلتی و فروم، ۱۹۹۶: xix) آسیب تاریخی بومیان آمریکایی توسط سیلکو در مراسم به تصویر کشیده شده است. تایو برای عدم

جلوگیری از تخریب وطن توسط مردم غیربومی شکنجه می‌شود. وی از همه آن‌ها متنفر است:

«نه برای کاری که می‌خواستند با او بکنند، بلکه برای کاری که با ماشین‌هایشان با زمین کردند و با سگ‌ها و تفنگ‌هایشان با حیوانات کردند. بارها و بارها این اتفاق افتاد و مردم مجبور بودند به تماشای آن بپردازند، زیرا قادر نبودند از چیزهایی که برایشان مهم بودند محافظت کرده و آنان را نجات دهند. [...]. او یکی از ویرانگرها نبود [...] ناوشکن‌ها آن‌ها را فرستاده بودند تا این دنیا را خراب کنند و روز به روز این کار را می‌کردند» (سیلکو، ۲۰۰۶: ۱۳۶).

تایو قصد دارد به همه سفیدپوستانی که سرزمین نیاکانشان را دزدیده و ویران کرده‌اند، شلیک کند و بکشد. او به‌عنوان عضوی از جامعهٔ بومی که از نظر تاریخی تحت ظلم و ستم هستند و به‌مثابهٔ سربازی در جنگ جهانی دوم، با پیامدهای روان‌زخم مواجه می‌شود. برخی از علائم روان‌زخم تاریخی شامل «غم حل نشده، غم پیچیده/طولانیPTSD و افسردگی» است (بریوهارت و دیگران، ۲۰۱۱: ۲۸۴). تایو پس از بازگشت از جنگ با رویاها و کابوس‌ها زندانی می‌شود: «تایو آن شب خوب نخوابید. او خود را روی تخت آهنی قدیمی پرت کرد. حتی پس از اینکه دوباره بی‌حرکت دراز کشید، تخت جیرجیر می‌کرد و رویاهای مرطوب شب سیاه و صداهای بلندی که او را بارها و بارها مانند زباله‌های گیر کرده در سیل می‌پیچیدند، به صدا در می‌آوردند» (سیلکو، ۲۰۰۶: ۲۲). فروید اشاره می‌کند که:

«مطالعهٔ رویاها مطمئن‌ترین روش برای بررسی فرآیندهای ذهنی عمیق هستند. رویاهایی که در روان‌رنجورهای تروماتیک رخ می‌دهند این ویژگی را دارند که مکرراً شخص را به موقعیت اندوهناک خود بازگردانند. حتی قادراند شخص را با ترس و اضطراب از خواب بیدار کنند. در بیداری نیز شخص مشغول مرور خاطرات تروماتیک خود است، شاید بیشتر نگران این است که به آن اتّفاق ناگوار فکر نکند» (فروید، ۱۹۹۰: ۷).

رویاها و گریه‌های بی‌پایان تایو نیاز به تأکید بر اهمّیت فزاینده روان‌زخم برای کهنه‌سربازان سرخ‌پوست آمریکایی را افزایش می‌دهد. تأثیرات چند نسل ترومای تاریخی نتایج آزاردهنده‌ای برای درک بار آسیب‌زای روان‌زخم زیست‌محیطی-فرهنگی سرخ‌پوستان آمریکایی دارد. در مراسم، تایو معتقد است که سفیدپوستان در تلاش برای تغییر هویت

بومیان هستند: «آن‌ها سعی می‌کنند تصمیم بگیرند که شما چه کسی هستید» (سیلکو، ۲۰۰۶: ۱۵۰). سرزمین آن‌ها برابر است با فرهنگ و هویت آن‌ها که توسط سفیدپوستان تصرف شده است: «به مردم آموخته بودند که خود را تحقیر کنند زیرا فقط زمین بایر و رودخانه‌های خشک برایشان باقی مانده بودند» (همان: ۱۳۳). بدیهی است که هویت بومیان به قلمروشان بستگی دارد. سیلکو اشاره می‌کند که «هویت، باور و اعتقاد پوئبلو حول محور طبیعت قرار دارد» (همان: ۸).

وی خاطر نشان می‌کند که زمین با هویت آن‌ها یکسان است. تایو بیان می‌کند که بومیان با وجود اشغال سرزمین‌های نیاکانشان توسط سفیدپوستان، وفاداریشان به طبیعت را حفظ می‌کنند: «اما آن‌ها اشتباه می‌کردند. این سفیدپوستان بودند که چیزی نداشتند. این سفیدپوستان بودند که مانند دزدها رنج می‌کشیدند و هرگز نمی‌توانستند فراموش کنند که غرورشان در چیزی دزدیده شده بود، چیزی که هرگز مال آن‌ها نبوده و هرگز نمی‌توانست باشد» (همان: ۱۳۳). تایو سفیدپوستان را ویرانگران طبیعت می‌خواند که بومیان و طبیعت را فریب داده‌اند تا از آن‌ها سوءاستفاده کنند.

۲-۱-۲- تلاش بومیان آمریکا برای التیام روان‌زخم زیست‌محیطی با پیروی از روش‌های نیکانشان

سرخ‌پوستان آمریکایی برای التیام و رهایی از روان‌زخم، باید هویت خود را پیدا می‌کردند. روان‌زخم‌های اجدادشان که ناشی از تصرف سرزمین نیاکانشان، فرهنگ، طبیعت و زبانشان بوده، در آن‌ها ریشه دوانده است (بریوهارت و دی برایان ، ۱۹۹۸: ۵۶). واکنش تروماتیک بومی‌ها را می‌توان با طبیعتی که از آن‌ها ربوده شده درمان کرد. احساس تعلّق بومیان آمریکایی به طبیعت، درمانی برای روان‌زخمشان است. همان‌طور که نارین بیان کرده است فجایع زیست‌محیطی که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم تجربه می‌شوند می‌توانند انسان را متلاشی کنند (نارین، ۲۰۱۵: ۱). در مراسم قبیله‌ای آن‌ها، تایو با حضور در طبیعت، روان‌زخم خود را فراموش می‌کند: «این بالاترین نقطه روی زمین بود: او می‌توانست آن را احساس کند. ربطی به اندازه‌گیری و ارتفاع نداشت. جای خاصی بود او لبخند می‌زد. او احساس قدرت می‌کرد» (سیلکو، ۹۳:۲۰۰۶). از آنجائی‌که بومیان به برابری بین کل موجودات زنده در

طبیعت اعتقاد دارند، نابودی منجر به آسیب روحی و همچنین روان‌زخم در آن‌ها می‌شود. طبیعت این توانایی را دارد که روان‌زخمشان را التیام بخشد. همان‌طور که کتی کاروت اشاره می‌کند، فروید تروما را «زخم ذهن» می‌نامد که برخلاف زخم‌ها و آسیب‌های جسمی به راحتی التیام نمی‌یابد (کاروت، ۱۹۹۶: ۴). علی‌رغم زخم‌های جسمانی تایو که به‌سادگی قابل درمان هستند، روان‌زخم‌های زیست‌محیطی وی با بازگشت به خانه‌اش، جایی که او هویت واقعی خویش را باز می‌یابد، بهبود می‌یابند (همان: ۲۷).

سرخ‌پوستان برای برقراری ارتباط مجدد با فرهنگ و طبیعت گمشدهٔ خود به محیط اطراف خود نیاز دارند تا از سفیدپوستان فاصله بگیرند. کاتلین رمپ بیان می‌کند که طبیعت مکانی مقدّس برای زندگی پایدار بومیان و همچنین مکانی برای مالکیت جامعه‌ای مستقل است (رمپ، ۲۰۱۵: ۱). وی اشاره می‌کند که برقراری ارتباط مستقیم با طبیعت برای سرخ-پوستان «به منظور مقابله با ناامیدی و بیگانگی ایجاد شده توسط جامعهٔ سفیدپوست» حیاتی است (همان: ۱).

تایو سعی می‌کند با روان‌زخم‌های خود کنار بیاید، زیرا قسمتی از مشکلاتش از آنجا نشأت می‌گیرد که او «از گیاهان و حیوانات» دور شده است (سیلکو، ۲۰۰۶: ۹۲). تایو در تلاش است تا ارزش و اهمّیت کل موجودات زنده را دوباره درک کند. به‌عنوان یک بومی، تایو با روش‌های متمایز و مخصوص بومیان، روان‌زخم زیست‌محیطی خویش را التیام می‌بخشد. آسیب‌هایی که بومیان با آن‌ها مواجه شده‌اند، به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم با نگرانی‌های زیست‌محیطی آن‌ها مرتبط است. درمان‌های روان‌زخم زیست‌محیطی بومیان در مراسم، قصه‌گویی و رقص‌های آیینی در طبیعت خلاصه می‌شوند. طبیعت علی‌رغم این‌که تهدیدی برای انسان‌ها می‌باشد، «متعالی» تلقی می‌شود. از سوی دیگر، انسان نیز تهدیدی برای طبیعت است، هرچند که خود بخشی از آن است (نارین، ۲۰۱۵: ۱). بومیان با زندگی دوستانه با طبیعت هرگز تهدیدی برای آن نبودند. در پرتو غارت سفیدپوستان، نگرانی سرخ‌پوستان برای محیط زیست منجر به روان‌زخم‌های زیست‌محیطی در آنان گشته است که درمانشان نیز وابسته به طبیعت است.

سیلکو، با داستان‌سرایی بزرگ شده است. رابرت ام. نلسون در «لزلی مارمون سیلکو: داستان‌سرای» بیان می‌کند که «لزلی مارمون سیلکو در خانه‌ای پر از کتاب و داستان بزرگ

شد – داستان‌های لاگونا، کتاب‌های اروپایی–آمریکایی، کتاب‌هایی درباره داستان‌های لاگونا، داستان‌های لاگونا درباره تماس‌های اروپایی و آمریکایی – میراثی از تعامل و میانجی‌گری فرهنگی که عمیقاً بر سبک و کارنامه داستان‌سرایی او تأثیر گذاشته است» (نلسون، ۲۰۰۵: ۲۴۶). نلسون معتقد است که مراسم «بیش از هر چیز درباره شفا و قدرت شفابخش داستان‌ها و سرزمین است» (۲۵۰). داستان‌ها به سرخ‌پوستان قدرت جادویی می‌دهند تا زنده بمانند و شفا پیدا کنند. سیلکو در ابتدای مراسم می‌نویسد: «من در مورد داستان‌ها به شما خواهم گفت،[او گفت] آن‌ها فقط سرگرمی نیستند.گول نخورید. آن‌ها تمام چیزی هستند که ما داریم، می‌بینید، تمام چیزی که باید بجنگیم بیماری و مرگ» (سیلکو، ۲۰۰۶:۲۰).

تایو نه به روش‌های درمانی قبیله‌اش برای وضعیت آسیب‌دیده‌اش متصل می‌شود و نه توان جدایی از آن‌ها را دارد. تایو در میان فرهنگ اجدادش و زخم‌های روانی خودش سرگردان است. داستان‌سرایی سرخپوستان را قادر به ادامهٔ حیات می‌سازد تا خود را با فشارهای متعدّد دنیای بیرون تطبیق دهند (نلسون، ۲۰۰۵: ۲۴۵). روند بهبودی تایو در بیمارستان بیهوده است و درنتیجه، روش‌های سنتی بومیان را جایگزین می‌کنند.

بتونی، پیرمرد درمانگر، تلاش می‌کند با ایجاد پیوند مجددی بین تایو با فرهنگ بومی خویش و ارتباط آن با طبیعت، وی را درمان کند. الین ای. جاهنر اشاره می‌کند که«گوش دادن و داستان‌گویی می‌توانند فرآیندهای زندگی‌بخشی باشند» (چاهنر، ۲۰۱۲: ۲۰۵). از دیدگاه بتونی داستان‌ها همه چیز هستند: «اگر داستان‌ها را نداشته باشید، چیزی نخواهید داشت» (سیلکو ،۲۰۰۶ :۲۰). اگرچه بتونی می‌داند که با ورود سفیدپوستان به قلمروشان، داستان‌ها قادر به درمان تمام زخم‌ها نیستند، لیکن همچنان امیدوار است. ولی بتونی نمی‌داند اگر داستان‌ها به تایو کمک نکنند تا احساس بهتری داشته باشد، وی چه باید بکند (همان: ۳۹). ارتباط بین قصه‌گو و شنونده بسیار حائز اهمّیت است و نشان‌دهندهٔ ارتباط بین «بیان فردی و روایت فرهنگی» است که «فرآیندی زندگی‌بخش» است (جاهنر، ۲۰۱۲ :۵۰۱). بتونی از مراسم و داستان‌ها برای برقراری مجدد پیوند بین تایو با فرهنگ و طبیعت استفاده می‌کند.

مراسم و داستان‌سرایی برای درمان روان‌زخم‌های بومیان مؤثّر واقع می‌شوند. سیلکو معتقد است که داستان‌ها قدرت درمانی دارند زیرا همه چیز در داستان‌ها نهفته است. علاوه‌بر این،

مراسم و تشریفات به بومیان کمک می‌کنند تا غم و اندوه بزرگ خویش را که به دلیل حضور سفیدپوستان در سرزمین‌های نیاکانشان بوجود آمده، تحمّل کنند.

دیوید ای. رایس نشان می‌دهد که «بازگشت تایو به قلمرو خانه‌اش و تلاش‌هایش برای آشنایی مجدد با سرزمینش، برای درک او از داستان‌ها و مراسمات ضروری است، مراسمی که برای شفای خود باید در آن شرکت کند» (رایس، ۲۰۰۵ :۱۲۲). تایو با بازگشت به طبیعت، از روان‌زخم زیست‌محیطی، جان سالم درمی‌برد. یک بومی قدیمی آمریکایی در مراسم ادعا می‌کند که: «سپس آن‌ها از زمین دور می‌شوند، سپس از خورشید دور می‌شوند و سپس از گیاهان و حیوانات دور می‌شوند. آن‌ها وقتی نگاه می‌کنند زندگی نمی‌بینند فقط اشیا را می‌بینند. دنیا برایشان مرده است درختان و رودخانه‌ها زنده نیستند» (سیلکو،۲۰۰۶: ۹۲). زندگی فیزیکی سرخپوستان و همچنین روح آن‌ها با طبیعت در ارتباط است. یعنی بومیان با نزدیکی به طبیعت و همچنین با حیات صلح آمیز با آن روان‌زخم‌هایشان را درمان، و طبیعت را نجات می‌دهند.

۲-۲- رمان سووشون سیمین دانشور

۲-۲-۱-انعکاس روان‌زخم زیست‌محیطی در رمان سووشون

تخریب طبیعت و پایان قریب‌الوقوع جهان، زندگی و حیات انسان‌ها را به طرز وحشتناکی تغییر داده است. زخم‌های زیست‌محیطی، روح و روان بازماندگان این جهان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. روان‌زخم زیست‌محیطی، زمانی انسان دوستدار محیط زیست را فرامی‌گیرد که وی به پایان طبیعت و موجودات زندهٔ آن بیندیشد. بیوئل پایان طبیعت را بسان استعاره‌ای تأثیرگذار در قرن حاضر توصیف می‌کند (بیوئل، ۱۹۹۵: ۲۸۵). روایات روان‌زخم زیست‌محیطی، انسان را وادار می‌کند تا میزان فاجعهٔ وارد شده به طبیعت، در عصر تکنولوژی را، که منجر به آسیب‌های روانی عظیم در انسان می‌شود، فراموش نکند. دانشور با تصویرسازی محیط طبیعی پیرامونش و موجودات زندهٔ آن در تلاش است تا آگاهی انسان‌ها را نسبت به محیط اطرافشان بیشتر کند.

سرزمین یوسف برایش مقدس است و هستی خویش را منوط به بقای سرزمینش می‌داند. همان‌طور که بیوئل اشاره می‌کند: «هیچ وقت هستی بدون مکان وجود نداشت. بدیهی است که هم چیزهای بد و هم خوبی‌هایی که برای انسان‌ها و سایر اشکال حیات اتّفاق می‌افتند،

زمانی رخ می‌دهند که بدن آن‌ها به‌طور فیزیکی در جایی، در مکان‌های خاص قرار گیرد. محیط برای ما دیگری نیست، بلکه بخشی از وجود ماست» (بیوئل، ۲۰۰۱: ۵۵). اگر یوسف سرزمینش را به بیگانگان و اشغالگران پیشکش کند، منیّت و هویت خویش را نیز از دست می‌دهد و به همین دلیل یوسف جانش را فدای سرزمینش می‌کند. معنای زندگی برای یوسف دفاع از سرزمین نیاکانشان است و این نماد رسالتی است که وی در لحظات حساس مختلف بر عهده دارد. همان‌گونه که یاحسینی موسوی و دیگران اشاره می‌کنند «انسان در هر برهه‌ای از زندگی باید مسائلش را حل کند و به پاسخی دالّ بر چیستیِ معنای زندگی دست یابد» (۱۴۰۲: ۱۶۸). یوسف مثل برادرش نیست که بیگانگان را «مهمان» می‌خواند (دانشور، ۱۳۴۹: ۱۵). یوسف به فکر مردم و سرزمین اجدادی خویش است: «مهمان ناخوانده بودنشان تازگی ندارد خان کاکا... از همه بدتر احساس حقارتی است که دامنگیر همتان شده... همتان را در یک چشم بهم زدن کردند لال و پادو و دیلمانج خودشان. بگذارید لااقل یک نفر جلو آنها بایستد تا توی دلشان بگویند: خوب آخرش یک مرد هم دیدیم» (همان: ۱۶). یوسف سرزمینش را والاتر از جان خویش می‌شمارد.

درختی که مک ماهون، خبرنگار آزادیخواه، از آن سخن می‌گوید از آن مردم است و مردم در کنارش آرام می‌گیرند:

«همه مردم دور درخت فراهم می‌آیند و رگ‌های دستشان را باز می‌کنند. این درخت سایهٔ خنک و گسترده‌ای دارد. همهٔ مردم زیرش می‌نشینند و غصه از دلشان می‌رود. مردم میوه و برگ‌هایش را خشک می‌کنند و می‌سایند و به چشم می‌کشند و غرور و امید و اعتماد به نفس در دلشان خانه می‌گیرد و بزدلی و بدگمانی و دروغ دست از سرشان برمی‌دارد و همه‌شان آدم‌هایی می‌شوند با تمام صفات مردی و مردانگی» (دانشور، ۱۳۴۹: ۳۸).

دانشور، سرزمین را مانند درختی به تصویر می‌کشد که به ساکنینش حیات می‌بخشد، از آن‌ها محافظت کرده و درس مردانگی می‌دهد. دانشور معتقد است که انسان در سرزمین خویش دلیری و شهامت می‌آموزد و به آرامش می‌رسد. بیوئل نیز عنوان می‌کند که سرزمین، مرکزیّتی است که در آن انسان احساس ارزشمندی می‌کند (بیوئل، ۲۰۰۵: ۶۳).

یوسف، باغ خانه‌شان را که مملو از گل و گیاه و درخت است، شهر زری خطاب می‌کند و می‌گوید: «شهرت زیبا شده. حیف که باز تابستان در پیش است و من نه به تو می‌رسم و

نه به شهرت. زری پرسید: شهر من؟ مگر دیشب نمی‌گفتی شهر من این خانه است؟[...]گنجشک‌ها و سارها و کلاغ‌ها که خانه ما را خانه خودشان می‌دانند» (دانشور، ۱۳۴۹: ۲۶). زری در خانه‌اش احساس امنیت می‌کند و می‌داند که در این خانه، ارزشمند است. طبیعت برایش مساوی با سرزندگی و آسایش است. یوسف نیز که برای زری تکیه‌گاه ارزشمندی است به درختی تشبیه شده‌است که «بلندتر و پربارتر از بقیه که چشم و گوشش باز است و خوب می‌بیند» (همان: ۱۴). یوسف در قبال ظلم به سرزمینش سکوت نمی‌کند.

۲-۲-۲- استفادهٔ زری از گیاهان باغ برای التیام روان‌زخم

هم‌زیستی با طبیعت در روح و روان انسان تأثیر بسزایی دارد. در مقالهٔ «مضامین زیست‌محیطی در اشعار گیلکی بر اساس رویکرد نقد بومگرا» معصومه کیانپور و مریم سادات فیاضی، بر این باورند که «محیط عاملی است که خود به خود در تکوین فرهنگ مؤثّر است، در واقع انسان به‌طور قابل‌توجهی زیر سلطهٔ آب و هوا و عوامل طبیعی و جغرافیایی قرار دارد و کمیابی منابع طبیعی یا دوری و نزدیکی از منابع در نوع زندگی آن‌ها مؤثّر است» (۱۳۹۶: ۴۹). در سووشون نیز زری ارتباطی تنگاتنگ با طبیعت دارد و در لحظات خوشی و حتی اندوهناک دمخور طبیعت می‌شود. در لحظاتی که زری سرخوش از شادی است نگاه شاعرانه‌ای به طبیعت و محیط اطراف خویش دارد:

«صدای زنگوله گردن خرها آمد. یوسف گفت: برای شهر همسایه بهارنارنج آورده‌اند. چه بوئی در هوا است. زری دل نمی‌کند برود، آنقدر ایستاد تا خرها وارد باغ همسایه شدند و بارهای معطر خود را در خرند وسط باغ روی هم انباشتند. دیروز صبح بود که دوقلوها را بر سر تلنبار شکوفه‌های بهارنارنج برده بود. مینا دستهایش را به هم زده بود و گفته بود: ای خدا، چقدر ستاره! و مرجان سرش را روی انبوه گل‌ها گذاشته بود و گفته بود: می‌خواهم اینجا لالا کنم [...] زری اندیشید که چرا پیرمرد پسرهایش را زن نمی‌دهد در حالی که موقع زنشان است، و بعد فکر کرد که آدمهایی که با اینهمه گل و گیاه سر و کار دارند چه لزومی دارد زن بگیرند؟» (دانشور، ۱۳۴۹: ۲۷-۲۶).

از نگاه دانشور گل‌ها، مانند مادر، لطیف و مهربانند و برای همین مرجان گل‌ها را مانند آغوش مادر می‌بیند جایی که برای آرامش و خواب مناسب است. از دید مینا، گل‌ها مانند ستارگانی هستند که شب تاریک را زیبا و روشن می‌کنند و برای زری گل‌ها مانند زنان

آرامش‌بخش و زندگی‌بخش‌اند. در ناراحتی و اندوه هم زری طبیعت را با خویش همراه می‌داند: «در دلتنگی و آشفتگی زری باغ نیز طراوتش را از دست می‌دهد: به باغ نگاه کرد، بنظرش آمد که باغ شادابی خود را ازدست داده، بر روی همه درخت‌ها غبار نشسته، برگ‌هایشان زرد کرده، سوخته، یک لحظه خیال کرد درخت‌ها ماتشان برده بربر تماشایش می‌کنند» (همان: ۲۴۱). در هنگام ناراحتی و اندوه، زری خودش را تنها و بی‌کس تصوّر نمی‌کند و طبیعت را همانند تکیه‌گاه محکمی می‌پندارد که در درمان زخم‌هایش یاری می‌رساند. زیرا «طبیعت، گسترده‌ترین و جالب‌ترین» پدیده‌ای است که انسان‌ها با آن مواجه هستند (عفری و همکاران، ۱۳۴۲: ۴۳).

زری، باغ کوچک خانه‌اش را پناهگاهی می‌بیند که دردهایش را تسکین می‌دهد. حیدرعلی دهمرده و سمیرا شرفی در «بررسی تطبیقی نگاه زنانهٔ سیمین دانشور و غاده السمان» می‌نویسند: «هم‌حسی زری با طبیعت، به اندازه‌ای نیرومند است که پیوسته در اوج غلیان عواطف، به یاد آن می‌افتد و احساسات خود را با مظاهر و جلوه‌های طبیعت یکی می‌انگارد» (دهمرده و شرفی، ۱۳۹۶: ۷۳). پس از کشته شدن یوسف، زری دچار بحران روحی می‌شود و در خواب رویای عجیبی می‌بیند: «درخت عجیبی در باغشان روییده و غلام با آبپاش کوچکی که دارد، خون پای درخت می‌ریزد» (دانشور، ۱۳۴۹: ۲۵۱). پس از حادثه‌ای آسیب‌زا، شاید فرد با «توهمات، رویاها، افکار مکرر و مزاحم» مواجه شود و این رویداد را به یاد می‌آورد (کاروت، ۱۹۹۵: ۴). روان‌زخم‌های زری با مرگ یوسف تشدید می‌شوند. روح و روان زری با طبیعت عجین و با آن درمان می‌شود. پس از مرگ یوسف فقط طبیعت درمان زخم‌هایش می‌شود: «سپیده که زد از جا بلند شد. زانوهایش نا نداشت و دهنش مثل دم مار تلخ بود. به باغ آمد و به صدای شرشر آب که از کله سنگی به حوض می‌ریخت گوش داد. دست و صورتش را شست. خنکی هوا، شسته و رفتگی باغ، بوی نم خاک باغچه‌ها، جیرجیر گنجشک‌های سحرخیز، آب پاک حوض که تا نیمه رسیده بود، حالش را جا آورد» (دانشور، ۱۳۴۹: ۲۷۵). کاروت اذعان می‌کند که این تلاش‌ها، مبارزات فردی روان‌زخم خورده برای بقا و بازگشت است (کاروت، ۱۹۹۶: ۶۴). بودن در طبیعت و ارتباط مستقیم با آن درمان روان‌زخم‌های زری است. دردهایی که قسمتی از آن متعلّق به طبیعت است و از برای حفظ بقایای آن، با خود طبیعت، درمان می‌شود.

۳- نتیجه‌گیری

اگرچه سیلکو و دانشور تجربیات مشابهی از لحاظ فرهنگی و تاریخی ندارند؛ اما دیدگاه هر دوی آن‌ها در مواجهه با روان‌زخم و التیام آن مشابه است. آن‌ها تلاش می‌کنند تا اهمیت طبیعت را در ایجاد آگاهی برای انسان‌ها به تصویر بکشند. طبق گفته‌های آن‌ها در مراسم و سووشون، روان‌زخم زیست‌محیطی با اتّصال دقیق به طبیعت متوقف شده و بهبود می‌یابد. سیلکو سرخ‌پوستان را با ارتباط آن‌ها با محیط زیستشان و همچنین نگرانی آن‌ها برای طبیعت در حال نابودی، به دست سفیدپوستان، معرفی می‌کند. همبستگی همه موجودات زنده و طبیعت با انسان، آشفتگی اصلی است که سیلکو در رمان‌های منتخب خود نشان داده و به تصویر کشیده است. علاوه‌بر این، سیلکو رابطه متقابل بین طبیعت و فرهنگ بومیان را نشان می‌دهد. طبق نظر سیلکو فرهنگ بومیان ریشه در طبیعت دارد. تا جایی که سیلکو می‌گوید، روان‌زخم‌های‌زیست‌محیطی سرخپوستان ناشی از طبیعت است و با خود طبیعت نیز قابل درمان است. دانشور نیز معتقد است که ایرانیان از دیرباز شیفتهٔ طبیعت بوده‌اند و در تلاش برای بقای آن هستند. سرزمین نیز برایشان حکم هویتشان را دارد، هویتی که با جان و دل از آن محافظت می‌کنند.

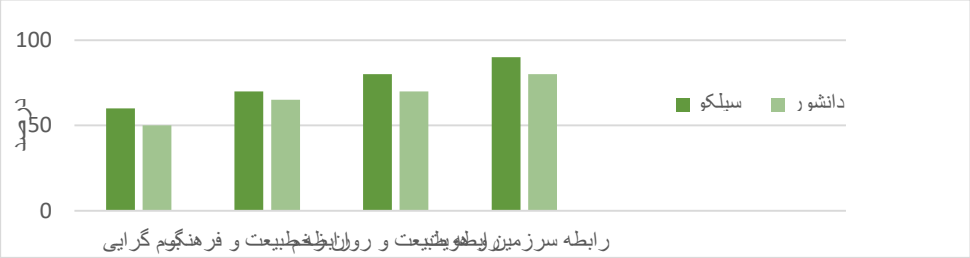
اهمّیت طبیعت برای بومیان آمریکایی و همچنین برای ایرانیان، با توجه به وضعیت تروماتیک طبیعت به دلیل جنگ و تسلّط بیگانگان، با بررسی این رمان‌ها آشکار می‌شود. در واقع، طبیعت جزئی از انسان‌ها نیست، بلکه طبیعت مساوی با انسان بودن است. زیرا انسان‌ها با محل زندگی‌شان شناخته می‌شوند. طبیعت مقدّس است و در نتیجه هرگونه آسیب مخرب به طبیعت منجر به ناراحتی‌های عمیق روحی برای انسان می‌شود. سیلکو می‌داند که سرخ-پوستان باید برای غلبه بر آسیب‌های روحی خود، به آیین‌ها و مراسم خود پایبند باشند. محل استقرار سرخ‌پوستان نقش مهمی در فرهنگ و در نتیجه هویت آن‌ها دارد. آن‌ها نه تنها به خاطر طبیعت رنج می‌برند و آسیب می‌بینند، بلکه توسط طبیعت درمان می‌شوند زیرا طبیعت برایشان هم درد و هم درمان است. دانشور نیز بر این حقیقت واقف است که برای حفظ روانی آرام و همچنین برای رهایی از روان‌زخم‌ها، انسان باید به طبیعت پناه ببرد، طبیعتی که در سرزمین نیاکانش ریشه دارد و برایش مقدّس است. در واقع سیلکو و دانشور صدای طبیعت و سرزمین‌هایی شده‌اند که توانایی سخن گفتن ندارند و از انسان‌ها برای درک اهمّیت طبیعت در زندگی و توانایی طبیعت برای درمان روان‌زخم‌هایشان، مدد می‌جویند.

مضامین	مراسم	سووشون
طبیعت	هویت خویش را جدا از طبیعت نمی‌داند	طبیعت‌بخشی از هویت او محسوب می‌شود
بوم‌گرایی	ریشه در تاریخ نیاکانشان دارد	ریشه در تاریخ نیاکانشان دارد
انعکاس روان‌زخم	روان‌زخم تاریخی بومیان به تصویر کشیده شده است	روان زخم و هم‌سویی روان با طبیعت منعکس شده است
التیام روان‌زخم	پایبندی به روش نیاکان و ارتباط مستقیم با طبیعت	ارتباط مستقیم با طبیعت

با توجه به اینکه ادّعای اصلی این مقاله شفاف‌سازی و درمان روان‌زخم‌های زیست‌محیطی است، می‌توان نتیجه گرفت که طبیعت خود حلال مشکلات زیست‌محیطی و روان‌زخم‌هاست. سیلکو و دانشور سرزمین‌هایشان را نه به‌عنوان محیطی طبیعی بلکه به‌مثابه منیت و هویت انسان‌ها به تصویر کشیده‌اند. برای نجات طبیعت، انسان‌ها باید از فرهنگ نیاکانشان، که برای تک‌تک موجودات زنده در طبیعت حق حیات قائل بودند، پیروی کنند. در نتیجه، سیلکو در مراسم و دانشور در سووشون تلاش می‌کنند تا هماهنگی و وابستگی متقابل روان‌زخم انسان‌ها را با معضلات و مشکلات زیست‌محیطی مشخص کنند. لذا تمام تلاش سیلکو و دانشور بر این اساس استوار است که رابطهٔ میان روان‌زخم زیست‌محیطی را با سرزمین نیاکان و محیط‌زیست نشان دهند و قدرت و توانایی لایتناهی طبیعت را در قبال انسان‌ها به تصویر بکشند. به‌راستی، طبیعت خود درمان روان‌زخم‌هایی است که بشر امروزی بدان مبتلاست.

در پایان مضامین اصلی این مقاله به‌صورت جدول و نمودار ترسیم شده‌اند.

جدول (۱) مقایسهٔ مضامین تطبیقی روان زخم در مراسم سیلکو و سووشون دانشور



نمودار (۱): مضامین روان زخم در مراسم سیلکو و سووشون دانشور

منابع

کتاب‌ها

۱-پناهی فرد، سیمین، (۱۳۹۰)، **سیمین دانشور در آیینهٔ آثارش.** تهران: سمیر.

۲-دانشور، سیمین، (۱۳۴۹)، **سووشون**. تهران: خوارزمی.

مقالات و رساله

۱-عفری، توران؛ چولانیان، رحیمه و ابراهیمی کاوری، صادق، (۱۴۰۲)، «بررسی تطبیقی مفهوم طبیعت در شعر کودک مطالعه موردی: اشعار سلیمان العیسی و مصطفی رحماندوست»، فصلنامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال ۷ ، شمارهٔ ۲۵: ۷۵-۳۹.

۲-جمالی، لیلی و راضیه جوانمرد، (۱۳۸۸)، «مقایسهٔ نمودهای جنگ در رمان سووشون سیمین دانشور و رمان اسیر خشکی‌ها اثر دوریس لسینگ در پرتو نقد زنانهٔ شوالتر»، ادبیات تطبیقی، سال ۳، شمارهٔ ۱۱: ۸۱-۵۹.

۳-دوستی، زهرا؛ مشفقی، آرش و مجلل، محمّدعلی، (۱۴۰۲)، «بررسی مکانیسم‌های دفاعیِ روانی در آثار سیمین دانشور (با تکیه بر رمان‌های سووشون، جزیرۀ سرگردانی، ساربان سرگردان) »، نشریهٔ علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی سال ۱۶، شمارهٔ ۱۰: ۱۴۵-۱۲۹. **۴**-دهمرده، حیدرعلی و سمیرا شرفی، (۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی نگاه زنانهٔ سیمین دانشور و غاده السمان»، ادبیات تطبیقی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــــان، سال ۹، شمارهٔ ۱۷: ۷۹-۶۱.

۵-کیانپور، معصومه و مریم سادات فیاضی، (۱۳۹۶)، «مضامین زیست‌محیطی در اشعار گیلکی بر اساس رویکرد نقد بوم‌گرا»، ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۷، شماره ۳ : ۶۹-۴۳.

۶-میرزابابازاده فومشی، بهنام، (۱۳۹۹)، «اخلاق زیست محیطی یا انسان محوری: بوم نقد تطبیقی با نگاهی به سپهری و امرسن»، فصل‌نام، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۱: ۶۳-۴۶.

۷- یاحسینی موسوی، فاطمه؛ موسوی سیرجانی، سهیلا و لطفی، افسانه، (۱۴۰۲)، «تحلیل شناختی خودآگاهی شخصیت سالم بر اساس نظریّهٔ ویکتور فرانکل: مطالعهٔ موردی رمان‌های سووشون و آنا کارنینا»، فصلنامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی. سال ۷، شمارهٔ ۲۳: ۱۷۸-۱۴۸.

An Analysis of the Theme of Freedom in the Poetry of Qassim Haddad and Ahmad Shamlou

Reza Kucheri[1], Ardeshir Sedroddini[2]*, Mostafa Yegani[3]

Abstract

Freedom poetry is a branch of poetry in which the poet expresses ideas, emotions, and thoughts without traditional, social, or political constraints, liberated from linguistic and structural restrictions. In this type of poetry, the poet often presents new ideas, personal experiences, and different perspectives on societies and social issues. Freedom poetry, with innovation, creativity, and poetic language, can influence its audience and serve as a tool for criticizing authorities and institutions while articulating individual and social ideals. Among Arabic and Persian speakers, prominent poets have composed freedom poetry, including Qassim Haddad from Bahrain and Ahmad Shamlou from Iran. The works of these two poets are filled with concepts of freedom, recognized as a valuable legacy in the field of freedom poetry in contemporary literature. This study, using a descriptive-analytical method and based on the French school of comparative literature, examines the themes of freedom in the works of both poets and extracts their similarities and differences to explain the factors leading to the emergence of freedom themes in their poetry. The research findings indicate that social, political, and historical factors are the most significant motivations for both poets in expressing themes of freedom. The most important shared themes of freedom in the poetry of both include confronting oppression, human rights, the expression of thoughts and ideas, rejecting chains and limitations, and the experience of imprisonment and life under constraints.

Keywords: Human Rights, Freedom, Qassim Haddad, Ahmad Shamlou.

References:

A) Persian Sources

1- Ashouri, Daryoush. (1995). She'r-e Zaman-e Ma (Poetry of Our Time). Tehran: Nashr-e Markaz.

---

[1] -PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Mahabad Branch, Mahabad, Iran. rezakuchari@gmail.com

[2] -Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Mahabad Branch, Mahabad, Iran. (corresponding author) ardashir.sadraddini@gmail.com

[3] –Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Mahabad Branch, Mahabad, Iran. sobhanyegani@gmail.com.

۲- Baraheni, Reza. (۱۹۹۷). Tala Dar Mas: Barrasi-ye Enteqadi-ye Adabiat-e Mo'aser (Gold in Copper: A Critical Study of Contemporary Literature). Tehran: Negah Publications.

۳- Bahmani, Mohammad. (۲۰۱۳). Negahi Be She'r-e Shamloo (A Look at Shamloo's Poetry). Tehran: Nashr-e Sales.

۴- Pazhoohan, Hassan. (۲۰۰۹). Ahmad Shamloo: Sha'er-e Azadi (Ahmad Shamloo: Poet of Freedom). Tehran: Cheshmeh Publications.

۵- Zarrinkoob, Abdolhossein. (۱۹۹۴). Do Qarn Sokoot (Two Centuries of Silence). Tehran: Sokhan Publications.

۶- Shamloo, Ahmad. (۲۰۰۰). Majmoo'e Asar-e Ahmad Shamloo (The Collected Works of Ahmad Shamloo). Tehran: Negah Publications.

۷- _____. (۱۹۹۴). Havaye Tazeh (Fresh Air). Tehran: Negah Publications.

۸- Shafi'i Kadkani, Mohammadreza. (۲۰۰۷). Ba Cheragh va Ayeneh: Dar Jostoju-ye Rishehha-ye Tahavvol-e She'r-e Mo'aser-e Iran (With Lamp and Mirror: In Search of the Roots of Change in Contemporary Iranian Poetry). Tehran: Sokhan Publications.

۹- Maleki, Farhad. (۲۰۱۱). She'r-e No-e Iran: Az Nima Ta Shamloo (Modern Iranian Poetry: From Nima to Shamloo). Tehran: Niloufar Publications.

۱۰- Yousefi, Mohammadreza. (۲۰۱۵). Tarikh-e Tahli-li-ye She'r-e No-e Farsi (An Analytical History of Modern Persian Poetry). Tehran: Niloufar Publications.

B) Arabic Sources

۱۱- Badawi, Mohammad Mustafa. (۱۹۷۵). Madkhal Ila al-Shi'r al-Arabi al-Hadith (An Introduction to Modern Arabic Poetry). London: Cambridge University Press.

۱۲- Bennis, Mohammad. (۲۰۰۷). Al-Shi'r al-Arabi al-Mo'aser wa Qadaya al-Tahawwol wa al-Intilaq (Contemporary Arabic Poetry and the Issues of Transformation and Release). Damascus: Dar al-Tanweer.

۱۳- Boullata, Issa J. (۱۹۷۶). Al-Etijahat wa al-Harakat fi al-Shi'r al-Arabi al-Hadith (Trends and Movements in Modern Arabic Poetry). Damascus: Union of Arab Writers Publications.

۱۴- Hafez, Sabri. (۱۹۹۳). Al-Sa'ye Ila al-Hawiyat: Tatawwur al-Qissa al-Qasira al-Arabiya al-Haditha (The Pursuit of Identities: The Evolution of Modern Arabic Short Stories). Beirut: Dar al-Awda.

١٥- Haddad, Qassim. (٢٠٠٦). Qassim Haddad: Diwan al-She'r (Qassim Haddad: The Poetry Collection). Beirut: Dar al-Awda.

١٦- _____. (٢٠١٠). Al-A'mal al-She'riya al-Kamila (The Complete Poetic Works). Beirut: Dar al-Saqi.

١٧- Saad, Mohsen. (٢٠٠٥). Qira'a fi She'r Qassim Haddad (A Reading of Qassim Haddad's Poetry). Damascus: Dar al-Fikr.

١٨- Shoukry, Mohammad. (٢٠١٣). Harakat al-Shi'r al-Hadith fi al-Khaleej al-Farsi (The Movement of Modern Poetry in the Persian Gulf). Beirut: Dar al-Farabi.

١٩- Abbas, Jaber. (٢٠١٢). Al-Hurriya fi al-Shi'r al-Arabi al-Hadith (Freedom in Modern Arabic Poetry). Baghdad: Dar al-Hikma.

٢٠- Ghunaymi Hilal, Mohammad. (١٩٦٠). Fi al-Shi'r al-Arabi al-Hadith (On Modern Arabic Poetry). Cairo: Dar al-Nahda al-Arabiya.

٢١- Al-Munajjid, Kamal. (٢٠٠٨). Al-Shi'r al-Arabi al-Mo'aser: Dirasat Naqdiyya (Contemporary Arabic Poetry: Critical Studies). Cairo: Dar al-Ma'arif.

٢٢- Najeeb Eisa, Ali. (١٩٦٧). Harakat al-Shi'r al-Hadith Bayn al-Taqleed wa al-Tajdeed (The Movement of Modern Poetry Between Tradition and Renewal). Beirut: Dar al-Ma'arif.

C) Latin Sources

٢٣- Abrams, M. H. (٢٠٠٠). The Norton Anthology of English Literature. New York: W. W. Norton & Company.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ سی‌ام، زمستان ۱۴۰۳

واکاوی بن‌مایهٔ آزادی در شعر قاسم حدّاد و احمد شاملو

رضا کوچری[۱۸]، اردشیرصدرالدّینی[۱۹] *، مصطفی یگانی[۲۰]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۲۸
(صص ۷۳-۹۸)

چکیده

شعر آزادی شاخه‌ای از شعر است که در آن شاعر به بیان ایده‌ها، احساسات و اندیشه‌های خود بدون محدودیت‌های سنّتی، اجتماعی یا سیاسی می‌پردازد و از تحریم‌ها و محدودیت‌های زبانی و ساختاری رها می‌شود. در این نوع شعر، شاعر اغلب به بیان اندیشه‌های نو، تجربیات شخصی و نگرش‌های متفاوت به جوامع و مسائل اجتماعی می‌پردازد. شعر آزادی با ابتکار، خلّاقیت و زبان شاعرانه می‌تواند بر مخاطبان خود تأثیر بگذارد و به‌عنوان ابزاری برای انتقاد از قدرت‌ها و نهادها و تبیین آرمان‌های فردی و اجتماعی استفاده شود. در میان عرب‌زبانان و فارسی‌گویان، شاعران برجسته‌ای در زمینهٔ آزادی شعر سروده‌اند که از آن جمله می‌توان به قاسم حدّاد از بحرین و احمد شاملو از ایران اشاره کرد. اشعار این دو شاعر مملو از مفاهیم آزادی است که به‌عنوان میراثی ارزشمند در عرصهٔ شعر آزادی در ادبیات معاصر شناخته می‌شود. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی، درون‌مایه‌های آزادی دو شاعر را بررسی و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن را استخراج می‌کند تا عوامل ظهور مضامین آزادی در شعر هر دو تبیین شود.

---

[۱]- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیّات عربی، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران.
ایمیل: rezakuchari@gmail.com

[۲] - استادیار گروه زبان و ادبیّات عربی، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران.(نویسندهٔ مسئول) ایمیل: ardashir.sadraddini@gmail.com

[۳]- ا استادیار زبان و ادبیّات عربی، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران.
ایمیل: sobhanyegani@gmail.com

یافته‌های پژوهشی حاکی از آن است که عوامل اجتماعی، سیاسی و تاریخی از مهم‌ترین انگیزه‌های دو شاعر در بیان مضامین آزادی هستند. مهم‌ترین درون‌مایه‌های مشترک آزادی در شعر هر دو عبارتند از: برخورد با ظلم و ستم، حقوق انسانی، بیان اندیشه‌ها و ایده‌ها، انکار زنجیرها و محدودیت‌ها، تجربه زندان و زندگی در محدودیت.

کلیدواژه‌ها: حقوق انسانی. آزادی. قاسم حدّاد. احمد شاملو.

۱- مقدمه

شعر، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین وسایل انتقال و بیان احساسات، افکار و ایده‌های انسانی، همواره در معرض تأثیر و تأثّرات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی قرار داشته است. اشعاری که از دل شاعران می‌جوشد، علاوه‌بر انعکاس جریانات و رویدادهای زمان خود، گاهی بازتابی عمیق از آرمان‌ها و ایدئولوژی‌های جامعه دارد. در این راستا، شعرانه‌هایی که در برگیرندهٔ مضامین آزادی، مقاومت و انتقاد از ظلم و نابرابری هستند، از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند.

«مفهوم آزادی در شعر به‌عنوان یکی از موضوعات مهم در ادبیات، از زمان‌ها و مکان‌های مختلف شکل گرفته است، اما می‌توان گفت که این مفهوم به‌ویژه در دوره‌های مدرن و معاصر ادبیات بیشتر به چشم می‌خورد. در دورهٔ روشنگری در اروپا، به‌ویژه در شعر رمانتیک، آزادی از موضوعات مهم بود. شاعرانی مانند ویلیام وردزورث (۱۷۷۰م- ۱۸۵۰م)، پرسی شلی (۱۷۹۲م- ۱۸۲۲م)، و لرد بایرون (۱۷۸۸م- ۱۸۲۴م) به‌طرز گوناگونی از آزادی، به‌خصوص آزادی شخصیت و خلّاقیت، در شعرهای خود تبادل نظر می‌کردند. آن‌ها اغلب از شعر برای بیان اعتراضات خود در برابر سیستم‌های اجتماعی و سیاسی استفاده می‌کردند» (Abrams, ۲۰۰۰: ۸۵). «آزادی یکی از حقوق اساسی مردم به‌شمار می‌رود. در قرون گذشته در شعر شاعران بزرگی مثل حافظ نیز به سویه‌هایی از آزادی اشاره شده است. حافظ آزادی بیان را محترم می‌شمرد و باور دارد که مخالفان فکری او هم حق اظهارنظر دارند» (خلیقی و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۲۵). در دوران معاصر نیز، شاعران مختلفی از آزادی به‌عنوان یک موضوع مهم در شعرهای خود استفاده کرده‌اند.

این شاعران بر اساس شرایط اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، و حتی شخصی خود، مفهوم آزادی را تفسیر و بیان می‌کنند. از جمله شاعران معاصر که در شعرهایشان به آزادی می‌پردازند، می‌توان به شعرای مدرن مثل قاسم حدّاد در بحرین و احمد شاملو در ایران اشاره کرد؛ شاعرانی که انگاره‌های شعریشان شباهت‌های قابل توجهی به هم دارند و دو چهرهٔ درخشان ادبیات عربی و فارسی، و نمایندگانی لایق از ادبیات مشرق زمین هستند. به‌طور کلّی، آزادی در شعر به‌عنوان یک موضوع دائمی و متنوّع، همواره در طول تاریخ ادبیات و با توجه به شرایط زمانی و مکانی مختلف، شکل و محتوا گرفته است.

۱-۱- بیان مسئله

شعر همواره به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای بیان احساسات و افکار انسانی مورد توجه قرار گرفته است. در این میان، موضوع آزادی یکی از مضامین برجسته و مهم در ادبیات بوده است. با توجه به نقش مهمی که این مفهوم در دوره‌های مختلف تاریخی، به‌ویژه دوران مدرن و معاصر، ایفا کرده است، بررسی نحوهٔ بازتاب این مفهوم در آثار شاعران مختلف می‌تواند به شناخت عمیق‌تری از جامعه و تاریخ آن‌ها منجر شود.

۱-۲- اهمّیت و ضرورت

بررسی مفهوم آزادی در شعر دو شاعر معاصر؛ قاسم حدّاد و احمد شاملو، از آن جهت اهمّیت دارد که هر دو شاعر نمایندگان برجسته‌ای از ادبیات عربی و فارسی هستند و با استفاده از اشعار خود به بازتاب شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه خود پرداخته‌اند. تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در اشعار این دو شاعر می‌تواند به درک بهتر از تعاملات فرهنگی و تاریخی میان جوامع عربی و فارسی و تأثیر شرایط مختلف بر مفهوم آزادی کمک کند

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

چند پژوهش به بررسی شعر قاسم حدّاد و احمد شاملو از منظرهای مختلف پرداخته‌اند. کوچری (۱۳۸۳) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «شرح حال و بررسی اشعار قاسم حدّاد» به بررسی زندگی ادبی شاعر و اشعار او پرداخته است و معتقد است که شعر حدّاد پویا و زنده است.

ی.مرادی جعفرلو (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تحلیل مفهوم آزادی در شعر و اندیشه احمد شاملو» جایگاه آزادی در شعر شاملو را بررسی کرده و آن را یکی از بن‌مایه‌های شعر او دانسته است.

ملازهی (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ «بررسی تطبیقی مضامین پایداری در شعر قاسم حدّاد و خلیل‌الله خلیلی» معتقد است که هر دو شاعر در مضامینی چون جهاد، پایداری و ظلم‌ستیزی اشتراک دارند.

عرب یوسف‌آبادی و بارانی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «وطن‌گرایی در شعر قاسم حدّاد و محمّدتقی بهار» بر این باورند که عوامل سیاسی، اجتماعی و تاریخی از مهم‌ترین انگیزه‌های دو شاعر در بیان مضامین وطن‌گرایی است.

ملازهی، عرب یوسف‌آبادی و حبیبی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بازتاب استعمارستیزی در اشعار قاسم حدّاد و خلیل‌الله خلیلی» به اشتراکات این دو شاعر در مضامین آزادی‌خواهی و ظلم‌ستیزی پرداخته‌اند.

کارآمد و میرزایی‌نیا (۱۳۹۶) در مقالهٔ «مفهوم آزادی در اشعار نزار قبانی و احمد شاملو» موضوع آزادی را در اشعار این دو شاعر بررسی کرده‌اند.

خورشا و توحیدی‌فر (۱۳۹۹ش) در مقالهٔ «فرآیند به کارگیری نقاب برای اسطوره‌سازی در تحلیل گفتمان لاکلا و موف در قصیده «خروج راس الحسین من المدن الخائنة»» به اسطوره‌سازی امام حسین (ع) در شعر قاسم حدّاد پرداخته‌اند.

عرب یوسف‌آبادی (۱۳۹۹ش) در مقالهٔ «تحلیل روساخت و ژرف ساخت شعر مقاومت: با تکیه بر شعر قاسم حدّاد» به نظام گفتمانی اشعار مقاومت قاسم حدّاد پرداخته است.

فرزاد و همکاران (۱۳۹۹ش) در مقالهٔ «نگاهی تطبیقی به مفهوم آزادی در شعر احمد شاملو و احمد مطر» به بررسی تطبیقی مفهوم آزادی در شعر این دو شاعر پرداخته‌اند.

اسماعیل‌زاده نجار (۱۴۰۰ش) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «زیبایی‌شناسی تکرار و دلالت‌های معنایی آن در اشعار قاسم حدّاد» به بررسی فنون تکرار در اشعار حدّاد پرداخته است.

کوچری (۱۴۰۱ش) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مهم‌ترین مضامین اجتماعی در اشعار قاسم حدّاد و احمد شاملو» به بررسی مضامین اجتماعی دو شاعر پرداخته و به اشتراکات آن‌ها اشاره کرده است.

با عنایت به پیشینهٔ حاضر تاکنون پژوهشی که به بررسی آزادی در شعر قاسم حدّاد و احمد شاملو بپردازد، صورت نگرفته است و این پژوهش از این منظر جدید است.

۱-۴- روش کار

این پژوهش با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی انجام می‌شود. در این راستا، ابتدا مضامین آزادی در اشعار قاسم حدّاد و احمد شاملو استخراج و سپس مقایسه خواهند شد. در این مقایسه، شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در اشعار این دو شاعر مورد بررسی قرار می‌گیرد و عوامل اجتماعی، سیاسی و تاریخی مؤثّر بر ظهور این مضامین تحلیل می‌شوند.

۱-۵- سوال‌های پژوهش

این پژوهش در تلاش است با پاسخ به این سوالات، به تحلیل نقش و جایگاه آزادی در شعر این دو شاعر بپردازد و به فهم عمیق‌تری از شرایط تاریخی و اجتماعی آن‌ها دست یابد.

۱- بن‌مایه‌های مشترک آزادی در شعر قاسم حداد و احمد شاملو کدامند؟

۲- چه عواملی در ظهور و بروز مضامین آزادی در شعر این دو شاعر نقش داشته‌اند؟

۲- بحث و بررسی

۲-۱- شعر آزادی

۲-۱-۱- تعریف: «شعر آزادی به‌نوعی از شعر اطلاق می‌شود که مضمون اصلی آن آزادی و رهایی از قید و بندها، ظلم، استبداد و سرکوب است. این نوع شعر به بیان آرزوها، امیدها و مبارزات برای دستیابی به آزادی و عدالت و رهایی از محدودیت‌های اجتماعی، سیاسی، فردی یا حتی معنوی می‌پردازد. در ادبیات فارسی و دیگر ادبیات‌ها، شعر آزادی به‌عنوان ابزاری قدرتمند برای بیان اعتراضات اجتماعی و سیاسی و تقویت انگیزه‌های انقلابی و اصلاح‌طلبانه استفاده می‌شود» (یوسفی، ۱۳۹۴: ۲۸).

۲-۱-۲- تاریخچهٔ شعر آزادی در ادبیات عربی: «شعر آزادی در ادبیات عربی تحت تأثیر تحوّلات اجتماعی و سیاسی قرن نوزدهم و بیستم بوده است. این دوره مصادف با بیداری عربی (نهضت العربیهٔ) و مبارزات ضد استعماری در کشورهای عربی بود.» (بنیس، ۲۰۰۷: ۷۷).

۲-۱-۳- عصر نهضت: «در اواخر قرن نوزدهم، شعرایی مانند محمود سامی البارودی با پرداختن به مسائل ملّی و آزادی‌خواهانه، به نقد وضعیت سیاسی و اجتماعی زمان خود پرداختند. البارودی به‌عنوان یکی از پیشگامان تجدید حیات شعر عربی شناخته می‌شود» (نجیب عیسی، ۱۹۶۷: ۱۵۵).

۲-۱-۴- دوران مبارزات ضد استعماری: «احمد شوقی، معروف به «امیر الشعراء»، در اوایل قرن بیستم با اشعار خود به مبارزات ضد استعماری و دفاع از حقوق مردم پرداخت. شوقی با استفاده از زبان فصیح و بلاغت، به بیان مسائل اجتماعی و آزادی‌خواهانه پرداخت. در دوران معاصر، نزار قبّانی با اشعار احساسی و سیاسی خود مسائل آزادی و حقوق بشر را ترسیم نمود و با نثر روان و بی‌پیرایه، به نقد حکومت‌های استبدادی و دفاع از آزادی پرداخت» (غنیمی هلال، ۱۹۶۰: ۹۲).

۲-۱-۵- تاریخچهٔ شعر آزادی در ادبیات فارسی: «شعر آزادی در ادبیات فارسی نیز با تحوّلات اجتماعی و سیاسی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم همگام است. این دوره مصادف با جنبش‌های اجتماعی و سیاسی مانند مشروطه‌خواهی در ایران بود که تغییرات عمیقی در جامعه ایجاد کرد و شعر را نیز تحت تأثیر قرار داد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۱۵۳).

۲-۱-۶- دوران مشروطه: «در دوران مشروطه‌خواهی (اوایل قرن بیستم)، شاعران بسیاری به مسائل آزادی، حقوق بشر و عدالت پرداختند. اشعار این دوره بیشتر تمایلات اصلاح‌طلبانه و انقلابی داشتند و خواستار تغییرات بنیادی در ساختار سیاسی و اجتماعی بودند. از جمله شاعران برجستهٔ این دوره می‌توان به «عارف قزوینی» و «ملک‌الشعرای بهار» اشاره کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۱۱).

۲-۱-۷- نیما یوشیج و شعر نو: «نیما یوشیج به‌عنوان بنیان‌گذار شعر نو فارسی، نقش مهمّی در تحوّل شعر فارسی و پرداختن به مضامین اجتماعی و آزادی داشت. او با رهایی از قوالب

سنتی، به شعر فارسی امکان بیان احساسات و اندیشه‌های نو را داد. نیما در اشعار خود به موضوعاتی چون ظلم، نابرابری و آزادی پرداخته است» (براهنی، ۱۳۸۶: ۹۱).

۲-۱-۸- دوران معاصر: «در دوران معاصر، احمد شاملو به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین شاعران آزادی‌خواه شناخته می‌شود. اشعار شاملو با زبان ساده و روان، مضامین عمیق اجتماعی و سیاسی را بیان می‌کنند و به نقد استبداد و بی‌عدالتی می‌پردازند. فروغ فرخزاد نیز با اشعار عاطفی و اجتماعی خود، به مسائلی چون حقوق زنان، آزادی فردی و اجتماعی پرداخته است» (یوسفی، ۱۳۹۴: ۹۹).

۲-۱-۹- مشترکات و تفاوت‌ها

مشترکات: هر دو ادبیات عربی و فارسی در اشعار آزادی خود به نقد استبداد، بی‌عدالتی و دفاع از حقوق بشر پرداخته‌اند. شاعران هر دو سنت ادبی، به استفاده از زبان ساده و روان برای بیان احساسات و اندیشه‌های خود تمایل داشته‌اند.

تفاوت‌ها: تفاوت‌های موجود بیشتر ناشی از زمینه‌های تاریخی و فرهنگی خاص هر منطقه است. در حالی‌که شعر فارسی تحت تأثیر تحوّلات داخلی مانند مشروطه‌خواهی بود، شعر عربی بیشتر تحت تأثیر مبارزات ضد استعماری و بیداری عربی قرار داشت.

این تاریخچه نشان می‌دهد که شعر آزادی در هر دو ادبیات به‌عنوان ابزاری برای بیان اعتراضات و آرزوهای مردمی نقش مهمّی ایفا کرده است.

۲-۲- ویژگی‌های اصلی شعر آزادی در ادبیات عربی

۲-۲-۱- نقد استعماری و استبدادی

«نقد استعمار: بسیاری از شاعران آزادی‌خواه عرب به نقد استعمار و مبارزه با سلطهٔ خارجی پرداخته‌اند. اشعار احمد شوقی و نزار قبّانی نمونه‌های بارزی از این نوع شعر هستند.

نقد حکومت‌های استبدادی: شعرای عرب به شدّت از حکومت‌های استبدادی و سرکوب‌گر انتقاد کرده و خواستار آزادی و عدالت شده‌اند» (بدوی، ۱۹۷۵: ۱۸۹).

۲-۲-۲- بیان آرمان‌ها و خواسته‌ها

«آرمان‌های ملّی و قومی: اشعار آزادی در ادبیات عربی اغلب به آرمان‌های ملّی و هویت قومی توجه دارند. این موضوع در اشعار محمود درویش و سمیر قصیر به وضوح دیده می‌شود.

خواسته‌های اجتماعی: این اشعار به موضوعاتی مانند حقوق زنان، آزادی بیان و عدالت اجتماعی می‌پردازند» (خالد، ۱۹۹۲: ۱۹۱).

۲-۲-۳- زبان فصیح و بلاغت

«استفاده از زبان فصیح: بسیاری از شاعران آزادی‌خواه عرب از زبان فصیح و بلاغت برای بیان اندیشه‌های خود استفاده می‌کنند. این ویژگی به‌وضوح در اشعار احمد شوقی و نزار قبّانی مشاهده می‌شود.

نثر روان و بی‌پیرایه: اشعار نزار قبّانی به خاطر نثر روان و بی‌پیرایه‌شان معروف هستند که می‌توانند به‌طور مستقیم با مخاطب ارتباط برقرار کنند» (بولاطه، ۱۹۷۶: ۲۷۶).

۲-۲-۴- احساسات قوی و تعهّد اجتماعی

«بیان احساسات قوی: اشعار آزادی در ادبیات عربی با احساسات قوی و پرشور نوشته می‌شوند تا بتوانند انگیزه‌بخش و الهام‌بخش باشند.

تعهّد اجتماعی: شاعران آزادی‌خواه عرب به مسائل اجتماعی و حقوق بشر تعهّد دارند و تلاش می‌کنند تا از طریق اشعار خود به بهبود وضعیت اجتماعی و سیاسی جامعه کمک کنند» (حافظ، ۱۹۹۳: ۱۲۰).

۲-۳- ویژگی‌های اصلی شعر آزادی در ادبیات فارسی

۲-۳-۱- نقد اجتماعی و سیاسی

«نقد استبداد و ظلم: شعر آزادی در ادبیات فارسی معمولاً به نقد حکومت‌های استبدادی، بی‌عدالتی و فساد می‌پردازد. نمونهٔ بارز آن، اشعار احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث است که به صراحت از بی‌عدالتی و سرکوب انتقاد می‌کنند.

دفاع از حقوق بشر: این اشعار به موضوعاتی مانند حقوق زنان، آزادی بیان و حقوق اقلّیت‌ها می‌پردازند. فروغ فرخزاد در اشعار خود به حقوق زنان و آزادی‌های فردی توجه ویژه‌ای دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۷۳).

۲-۳-۲- زبان ساده و روان

«استفاده از زبان محاوره‌ای: شاعران آزادی‌خواه از زبان ساده و روان استفاده می‌کنند تا پیام خود را به‌طور مؤثّر به مخاطبان منتقل کنند. این ویژگی در اشعار نیما یوشیج و احمد شاملو به‌وضوح دیده می‌شود.

بیان احساسات عمیق: اشعار با زبان احساسی و صمیمی نوشته می‌شوند که می‌تواند به‌طور مستقیم بر دل و جان مخاطب اثر بگذارد» (براهنی، ۱۳۷۶: ۱۹۴).

۲-۳-۳- تجربه‌های شخصی و اجتماعی

«بازتاب تجربیات شخصی: اشعار آزادی اغلب بازتاب‌دهندهٔ تجربیات شخصی شاعر از ظلم و سرکوب هستند. این ویژگی در اشعار فروغ فرخزاد و مهدی اخوان ثالث مشهود است.

تجربیات جمعی: شعر آزادی به تجربیات جمعی و اجتماعی توجه دارد و تلاش می‌کند تا صدای مردم و جامعه باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۲۸).

۲-۳-۴- ساختار آزاد

«آزاد از قالب‌های سنتی: شاعران آزادی‌خواه معمولاً از قالب‌های سنّتی شعر فارسی فاصله می‌گیرند و از قالب‌های آزادتر و متنوّع‌تری استفاده می‌کنند. این تغییرات در آثار نیما یوشیج آغاز شد و توسط دیگر شاعران معاصر دنبال گردید» (آشوری، ۱۳۷۴: ۱۴۶).

۲-۳-۵- مشترکات و تفاوت‌ها

مشترکات:

نقد ظلم و استبداد: هر دو ادبیات به نقد حکومت‌های استبدادی و بی‌عدالتی می‌پردازند. دفاع از حقوق بشر: دفاع از حقوق بشر و آزادی‌های فردی و اجتماعی در هر دو ادبیات برجسته است. استفاده از زبان ساده و روان: برای ارتباط مؤثّر با مخاطب، هر دو ادبیات از زبان ساده و روان استفاده می‌کنند. احساسات قوی و تعهّد اجتماعی: هر دو ادبیات دارای احساسات قوی و تعهّد به مسائل اجتماعی هستند.

تفاوت‌ها:

زمینهٔ تاریخی: شعر آزادی در ادبیات فارسی بیشتر تحت تأثیر تحوّلات داخلی مانند مشروطه‌خواهی است، در حالی‌که شعر آزادی در ادبیات عرب بیشتر تحت تأثیر مبارزات ضد استعماری و بیداری عربی قرار دارد. سبک بیان: شاعران فارسی معمولاً از قالب‌های

آزاد و نو برای بیان افکار خود استفاده می‌کنند، در حالی‌که شاعران عرب از زبان فصیح و بلاغت برای بیان آرمان‌ها و خواسته‌های خود بهره می‌برند.

این ویژگی‌ها نشان می‌دهد که شعر آزادی در هر دو ادبیات، ابزاری قوی برای بیان اعتراضات، آرزوها و مبارزات مردم برای دستیابی به آزادی و عدالت بوده است.

در ادامه به مهم‌ترین جلوه‌های آزادی در شعرهای قاسم حدّاد و احمد شاملو اشاره خواهیم کرد.

۲-۴- آزادی در شعر قاسم حدّاد و احمد شاملو

آزادی در شعر قاسم حدّاد و احمد شاملو به‌شیوه‌های متفاوتی بیان می‌شود که بازتاب‌دهندهٔ زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی، و سیاسی متفاوتی است که هر یک از این شاعران در آن زیسته‌اند. این تفاوت‌ها نه تنها در سبک و زبان شعر آن‌ها بلکه در مضمون و نحوهٔ برخورد با مفهوم آزادی نیز قابل مشاهده است.

قاسم حدّاد

«قاسم حدّاد؛ شاعر معاصر بحرینی، به آزادی به‌عنوان یکی از مفاهیم محوری در آثارش پرداخته است. با این حال، رویکرد حدّاد به آزادی تحت تأثیر زمینهٔ فرهنگی و اجتماعی بحرین و تجربه‌های شخصی اوست. اشعار حدّاد اغلب با لحنی صریح و انتقادی نوشته شده‌اند و آزادی را به‌عنوان یک حقّ اساسی انسانی و اجتماعی مورد بررسی قرار می‌دهند» (عباس، ۲۰۱۲: ۹۳).

حدّاد از تصاویر و تمثیل‌های مختلف برای بیان آزادی استفاده می‌کند، اما شیوهٔ بیان او اغلب تندتر و مستقیم‌تر است:

«قَبْری مَا زَالَ یَنْتَظِرُنِی/ لَمْ یُحَدِّقْ بِی أحَدٌ/ لَمْ یَلْقَ عَلَیَّ أحَدٌ/ زهرةٌ، ضحکةٌ، أو یدٌ./ أمْضِی، وَالرِّیحُ تَحْتَ عَبَاءَتِی/ أهْرِبُ، وَاَللَّیْلُ خَلْفَ ظَهْرِی/ أکْتُبُ، وَالسَّماءُ حِبْرٌ» (حدّاد، ۲۰۰۶: ۲۷۵).

ترجمه: قبرم که هنوز منتظر من است/ هیچ‌کس به من خیره نشد/ هیچ‌کس به من/ گل، لبخند، یا دستی نینداخت./ من می‌روم، و باد زیر عبای من است/ فرار می‌کنم، و شب پشت سر من است/ می‌نویسم، و آسمان جوهر است.

در برخی از اشعار حدّاد، آزادی به‌عنوان یک مبارزهٔ پیوسته و دائمی برای رهایی از ظلم و ستم توصیف می‌شود. حدّاد به نقد مستقیم استبداد و سرکوب می‌پردازد و آزادی را به‌عنوان یک نیاز فوری و ضروری برای جامعه معرفی می‌کند.

«أتَحَدَّثُ عَنِ الْحُرِّيَةِ/ كَمَا يَتَحَدَّثُ الْفَلَّاحُ عَنِ الْأَرْضِ/ أقُولُهَا بِصَوْتٍ عَالٍ/ كَيْ يَسْمَعَهَا الْجَمِيعُ/ وَأنَا أزْرَعُهَا فِي كُلِّ خُطْوَةٍ/ وَأرْسَمُهَا عَلَىَ الجُدْرَانِ» (حدّاد، ۲۰۱۰: ۱۵۱).

ترجمه: در مورد آزادی صحبت می‌کنم/ همان‌طور که کشاورز در مورد زمین صحبت می‌کند/ با صدای بلند می‌گویم/ تا همه بشنوند/ و آن را در هر قدم می‌کارم/ و بر روی دیوارها تصویر آن را می‌کشم.

در اشعار حدّاد، آزادی به شکلی جهانی‌تر و گاه انتزاعی‌تر مطرح می‌شود. او از زبان و تصاویر پیچیده و چندلایه استفاده می‌کند تا مفهوم آزادی را به چالش بکشد و خواننده را به تفکّر و تأمّل دربارهٔ آن دعوت کند.

احمد شاملو

احمد شاملو، یکی از برجسته‌ترین شاعران معاصر ایرانی، آزادی را به‌عنوان مفهومی عمیق و چندوجهی مورد بررسی قرار می‌دهد. شاملو، که در دوران پر از تحوّلات اجتماعی و سیاسی ایران زیسته است، اغلب از آزادی به‌عنوان یک نیاز اساسی انسانی و حقّ غیرقابل انکار یاد می‌کند. در اشعار او، آزادی نه تنها به معنای آزادی فردی بلکه به‌عنوان یک ضرورت اجتماعی و سیاسی مطرح می‌شود. (پژوهان، ۱۳۸۸: ۱۳۷).

در برخی از اشعار شاملو، آزادی به شکلی عاشقانه و آرمانی توصیف می‌شود:

در شعر «شبانه (با دشنه و کلام)»، آزادی به‌عنوان یک هدف نهایی و آرمانی که انسان باید برای آن مبارزه کند، مطرح می‌شود:

«به شب شب، ماهتاب اگر رود/ ما دوباره خواب آرام می‌بینیم/ خواب بر شاخه‌های پیچیدهٔ تنهایی» (شاملو، ۱۳۷۹: ۳۹۹).

در شعر «ارغنون»، شاملو آزادی را با زیبایی و طبیعت پیوند می‌دهد و آن را به مثابهٔ یک امر مقدّس و دست‌نیافتنی بیان می‌کند.

«و آزادی، درختی است/ که در رگ‌های ما می‌روید،/ و در برگ‌هایش/ آفتاب را می‌چشیم» (شاملو، ۱۳۷۹: ۵۲۸).

«شاملو هم‌چنین از تمثیل‌ها و تصاویر مختلف برای بیان آزادی استفاده می‌کند، مانند پرنده‌ای در قفس یا رودخانه‌ای که به دنبال آزادی جریان دارد. او به شدّت به نقد ظلم و استبداد می‌پردازد و آزادی را به‌عنوان پادزهری برای این مشکلات اجتماعی مطرح می‌کند» (بهمنی، ۱۳۹۲: ۱۲۶).

هرچند که هر دو شاعر به مفهوم آزادی پرداخته‌اند، اما تفاوت‌های مهمی در نحوهٔ بیان و نگاه آن‌ها به این مفهوم وجود دارد. حدّاد با زبانی صریح‌تر و انتقادی‌تر به آزادی می‌پردازد و آن را به‌عنوان یک ضرورت فوری و حیاتی برای جامعه خود مطرح می‌کند. در مقابل شاملو بیشتر به آرمان‌گرایی و تمثیل‌های شاعرانه تمایل دارد و آزادی را در بستر یک مبارزهٔ اجتماعی و سیاسی گسترده‌تر بررسی می‌کند. این تفاوت‌ها نشان‌دهندهٔ تأثیر زمینه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی، و سیاسی بر آثار این دو شاعر برجسته است.

۵-۲- آزادی به‌عنوان یک اصل بنیادین انسانی

«حدّاد آزادی را به‌عنوان یک اصل بنیادین و ضروری برای انسانیت معرفی می‌کند و تأکید می‌کند که باید در هر قدم و در هر حرکت، آزادی کاشته شود» (سعد، ۲۰۰۵: ۲۰۹).

«أَتَحَدَّثُ عَنِ الْحُرِّيَةِ/ كَمَا يَتَحَدَّثُ الْفَلَّاحُ عَنِ الْأَرْضِ» (حدّاد، ۲۰۱۰: ۱۵۱).

ترجمه: در مورد آزادی صحبت می‌کنم/ همان‌طور که کشاورز در مورد زمین صحبت می‌کند.

او به‌طور مستقیم به مفهوم آزادی اشاره می‌کند و آن را بهع‌نوان یک حق اساسی هر انسانی بیان می‌نماید.

«شاملو نیز مانند حدّاد آزادی را به‌عنوان یک حقّ اساسی و غیرقابل انکار برای هر انسان مطرح می‌کند. او در بسیاری از اشعارش به ظلم و استبداد اشاره کرده و خواهان آزادی و رهایی از این شرایط می‌شود» (ملکی، ۱۳۹۰: ۲۶۱).

«من درد مشترکم، مرا فریاد کن/ آزادی را نمی‌توان تنها،/ به دست آورد/ آزادی همگان است/ باید آن را / به همگان داد» (شاملو، ۱۳۷۹: ۴۰۲).

این شعر به خوبی نشان‌دهنده تعهد شاملو به آزادی به‌عنوان یک اصل بنیادین انسانی است.

۶-۲- آزادی به‌عنوان مبارزه علیه ظلم و استبداد

«حدّاد، آزادی را به‌عنوان یک مبارزهٔ مداوم و پیوسته برای رهایی از ظلم و ستم مطرح می‌کند. او به نقد مستقیم استبداد و سرکوب می‌پردازد» (المنجد، ۲۰۰۸: ۲۵۸).

«فِی وَجه الطُّغَاةِ/ نَرفَعُ رُؤُوسَنَا عَالِیًا/ وَنُغَنِّی لِلحُرِّیَّةِ/ فِی ضَوْءِ النَّهَارِ/ رَغمَ قَسوَةِ اللَّیلِ/ وَنَکتُبُ بِدِمَائِنَا/ عَلَی جُدرَانِ الصَّمتِ/ أَنَّ الحُرِّیَّةَ حَقٌّ لا یُنکَرُ» (حدّاد، ۲۰۰۶: ۲۸۱).

ترجمه: در برابر ظالمان/ سرهای خود را بالا می‌گیریم/ و برای آزادی می‌خوانیم/ در روشنای روز/ علی‌رغم سختی شب/ و با خونمان می‌نویسیم/ بر دیوارهای سکوت/ که آزادی حقّی است که انکار نمی‌شود.

این شعر بیانگر تعهّد به آزادی و مقاومت در برابر ظلم و استبداد است. قاسم حدّاد با استفاده از تصاویری مانند «بالا گرفتن سرها»، «خواندن برای آزادی»، و «نوشتن با خون»، بر مقاومت و پایداری در برابر طغیان و ستم تأکید می‌کند. او آزادی را به‌عنوان یک حق بنیادین و غیرقابل انکار معرفی می‌کند و این مبارزه را به مثابهٔ یک ضرورت برای دستیابی به عدالت و رهایی از قید و بندهای ظلم می‌داند.

«شاملو نیز مانند حدّاد در اشعار خود به‌طور مکرّر به مبارزه علیه ظلم و استبداد اشاره می‌کند و آزادی را به عنوان پادزهری برای این شرایط معرفی می‌نماید» (پژوهان، ۱۳۸۸: ۱۱۱).

«و آزادی، درختی است،/ که در رگ‌های ما می‌میرد/ و در برگ‌هایش،/ آفتاب را می‌چشیم» (شاملو، ۱۳۷۹: ۵۲۸).

در شعر «ارغنون»، او آزادی را به‌عنوان یک عنصر زیبا و ضروری در زندگی انسانی مطرح می‌کند.

۷-۲- آزادی به‌عنوان یک آرمان فرهنگی، اجتماعی و جمعی

«حدّاد آزادی را به‌عنوان یک ضرورت فرهنگی و اجتماعی مطرح می‌کند و به تلاش برای دستیابی به آن تأکید می‌نماید» (شوکری، ۲۰۱۳: ۲۳۱).

«نَحْنُ أَبْنَاءُ هَذِهِ الأَرْضِ،/ نَحْمِلُ فِی قُلُوبِنَا حُلُمَ الْحُرِّیَّةِ،/ نَسْکُنُ بَیْنَ جُدْرَانِ المَجْدِ وَالتَّارِیخِ،/ نَرْسُمُ فِی الأُفُقِ مَعَالِمَ مَسِیرَتِنَا،/ لَا نَنْثَنِی أَمَامَ الطُّغَاةِ» (حدّاد، ۲۰۰۶: ۲۶۸).

ترجمه: ما فرزندان این سرزمینیم،/ آرزوی آزادی را در دل‌های خود حمل می‌کنیم،/ در میان دیوارهای افتخار و تاریخ زندگی می‌کنیم،/ در افق نشانه‌های مسیرمان را ترسیم می‌کنیم، در برابر ظالمان خم نمی‌شویم.

حدّاد آزادی را به‌عنوان یک آرمان فرهنگی، اجتماعی و جمعی ترسیم می‌کند. او با استفاده از تصاویر متنوعی چون «آرزوی آزادی»، «دیوارهای افتخار و تاریخ»، بر اهمّیت آزادی برای

جامعه و فرهنگ تأکید می‌کند. آزادی در این شعر به‌عنوان هدفی جمعی و بزرگ تلقّی می‌شود که همهٔ افراد جامعه در تحقّق آن سهیم هستند.

«اما شاملو به‌عنوان یکی از بزرگترین شاعران معاصر آزادی در ایران و نمایندهٔ راستین خواستِ آزادی‌خواهانه روشنفکران در دههٔ ۴۰ و ۵۰ به شمار می‌رود.» (عرفانیان و دیگران، ۱۴۰۰: ۵). «وی آزادی را نه تنها برای فرد بلکه به‌عنوان یک ضرورت برای جامعه نیز مطرح می‌کند. او بر این باور است که جامعه باید به سوی آزادی حرکت کند و این امر نیازمند همبستگی و تلاش جمعی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۶۷).

«این آزادی که در باد رهاست/ در دستان ما بسته است» (شاملو، ۱۳۷۹: ۲۴۶).

در شعر «هجرانی» شاملو آزادی را به صورت یک آرمان دست نیافتنی و زیبا توصیف می‌کند.

۹-۲-مصادیق بن‌مایهٔ آزادی

۲-۹-۱- تصاویر و نمادها

قاسم حدّاد: بررسی استفاده از تصاویر طبیعی مانند دریا، درختان، و چشم‌اندازهای طبیعی که به‌عنوان نمادهای آزادی و رهایی به کار می‌روند:

«فِی هَذَا الْمَکَانُ لَنَا/ نَحْنُ اَلَّذِینَ نَرْوِی ظَمَأَ الْحَجَرِ/ نُبَدِّلُ حُزْنَ الْغُبَارِ/ نَکْتُبُ فِی حُجُرَاتِ الْمَاءِ/ سِیرَةَ الْعُشْبِ/ وَالشَّجَرِ» (حدّاد، ۲۰۱۰: ۳۲۱).

ترجمه: در این مکان برای ما/ ما که تشنگی سنگ‌ها را سیراب می‌کنیم/ اندوه غبار را دگرگون می‌سازیم/ در اتاق‌های آب/ داستان علف/ و درخت را می‌نویسیم.

تحلیل: در این شعر، حدّاد از تصاویر طبیعت مانند «حجر»، «غبار»، «حجرات»، «ماء»، «عشب»، و «شجر» استفاده می‌کند. این تصاویر به‌عنوان نمادهای زندگی و آزادی به کار رفته‌اند و نشان‌دهندهٔ ارتباط عمیق انسان با طبیعت و تلاش برای رهایی از محدودیت‌ها هستند.

احمد شاملو: تحلیل نمادهایی مانند پرنده، نور، و طبیعت که در اشعار او به‌عنوان سمبل‌های آزادی و مقاومت در برابر سرکوب استفاده می‌شوند:

«آفتاب می‌شد/ و شبِ بلند/ چه کوتاه و پرشکوه/ از سرِ شب می‌گذشت» (شاملو، ۱۳۷۳: ۵۴).

تحلیل: در این بخش از شعر، شاملو از نمادهای «آفتاب» و «شب بلند» استفاده می‌کند. آفتاب نمادی از روشنی و آزادی است که بر شبِ بلند (نماد تاریکی و سرکوب) پیروز می‌شود. این تصویرها بیانگر امید به آزادی و رهایی از ظلمت هستند.

۲-۹-۲-موضوعات اجتماعی و سیاسی

قاسم حدّاد: تحلیل اشعاری که به مبارزات اجتماعی و سیاسی بحرین و خاورمیانه اشاره دارند و نحوهٔ ارتباط این مبارزات با آرزوی آزادی:

«كَأنَّ الْمَكَانَ بُحَيْرَةٌ مِنْ عُيُونٍ/ يَشْرَبُونَ مِنَ النِّسْيانِ/ أحْيَاءٌ يُهْرَعُونَ/ وَيُهْرَعُونَ حَتَّى الْقُبُورِ» (حدّاد، ۲۰۰۶: ۳۷۵).

ترجمه: گویی مکان دریاچه‌ای از چشم‌هاست/ آن‌ها از فراموشی می‌نوشند/ زنده‌ها می‌شتابند/ و می‌شتابند حتی به سوی گورها.

تحلیل: در این شعر، حدّاد به جامعه‌ای اشاره دارد که مردم آن در فراموشی و بی‌توجهی به مسائل اجتماعی زندگی می‌کنند و حتی تا مرگ هم این وضعیت ادامه دارد. این تصویر نشان‌دهندهٔ وضعیت اجتماعی و سیاسی خفقان‌آوری است که آزادی در آن معنایی ندارد.

احمد شاملو: بررسی انتقادهای اجتماعی و سیاسی او از رژیم‌های حاکم در ایران و انعکاس آرمان‌های آزادی‌خواهانه در اشعار او:

«در این بن‌بست کج و پیچ سرما/ آتش را به سوخت‌بار سرود و شعر فروزان می‌دارند./ به اندیشیدن خطر مکن./ روزگار غریبی‌ست، نازنین» (شاملو، ۱۳۷۹: ۱۹۶).

تحلیل: شاملو در این شعر به وضعیت اجتماعی و سیاسی خفقان‌آوری اشاره می‌کند که در آن اندیشیدن و آزادی بیان خطرناک است. استفاده از کلمات «بن‌بست»، «سرما»، و «خطر» نشان‌دهندهٔ شرایط دشوار اجتماعی و سیاسی است.

۲-۹-۳- زبان و سبک شاعرانه

قاسم حدّاد: تحلیل زبان شاعرانه و استفاده از استعاره‌ها و تشبیهات که به خواننده حس رهایی و آزادی را منتقل می‌کنند:

«لا تَسْأَلُوا عَنّا الرِّيَاحَ/ فَنَحْنُ الَّذِينَ نُحْيِي جَرَّاحَ الطَّرِيقِ/ فِي مُدُنِ الرَّمْلِ/ نُضِيءُ عَلَى' قُلُوبِ الْمَارَّةِ» (حدّاد، ۲۰۱۰: ۵۲۷).

ترجمه: دربارهٔ بادها از ما نپرسید/ ما کسانی هستیم که زخم‌های راه را زنده می‌کنیم/ در شهرهای شن/ بر دل‌های رهگذران می‌تابیم.

تحلیل: حدّاد با زبانی شاعرانه و استفاده از استعاره‌ها و تشبیهات، حس رهایی و آزادی را به تصویر می‌کشد. او از «ریاح» و «جراحَ الطریقِ» به‌عنوان نمادهای چالش‌ها و موانع استفاده می‌کند و از «نُضیءُ» به‌عنوان نمادی از تلاش برای روشنی و آزادی.

احمد شاملو: بررسی سبک خاص او در استفاده از زبان ساده و در عین حال قدرتمند برای بیان مفهوم آزادی و عدالت:

«و تبسم را بر لب‌ها جراحی می‌کنند/ و ترانه را بر دهان» (شاملو، ۱۳۷۹: ۲۷۰).

تحلیل: شاملو با زبانی ساده و در عین حال قدرتمند، بیانگر محدودیت‌های اجتماعی و سرکوب آزادی است. استفاده از کلمات «جراحی» و «بر دهان» نشان‌دهندهٔ خشونت و محدودیت‌هایی است که بر آزادی بیان و شادی تحمیل می‌شود.

۴-۹-۲-تأثیر فرهنگ و تاریخ

قاسم حدّاد: بررسی تأثیرات تاریخی و فرهنگی بحرین و جهان عرب بر اشعار او و چگونگی بازتاب این تأثیرات در موضوع آزادی:

«فی رُبُوعِ بَحرینَا القَدیمَهْ/ تَحْتَ سَمَاءِ العُرُوبَهْ الخَالدَهْ/ نَسْتَمِدُّ مِنَ التَّاریخِ صَبْرَنا/ ونُرْسِلُ مِنْ أَشْجَارِ النَّخیلِ صَوْتَ الحُرِّیَّهْ» (حدّاد، ۲۰۱۰: ۳۵۱).

ترجمه: در سرزمین کهن بحرین/ زیر آسمان جاودان عرب/ صبر خود را از تاریخ می‌گیریم/ و از درختان نخل صدای آزادی را می‌فرستیم.

تحلیل: این شعر بیانگر ارتباط عمیق قاسم حداد با تاریخ و فرهنگ بحرین و جهان عرب است. او از نمادهای تاریخی مانند «سرزمین کهن بحرین» و «درختان نخل» استفاده می‌کند تا تأثیرات فرهنگی و تاریخی بر اشعار خود را نشان دهد. حداد با اشاره به «تاریخ»، «افسانه» و «آسمان جاودان عرب»، به ریشه‌های فرهنگی و هویتی خود اشاره کرده و این تأثیرات را به‌عنوان بخشی از مبارزه برای آزادی معرفی می‌کند.

احمد شاملو: تحلیل تأثیرات تاریخی و فرهنگی ایران بر اشعار شاملو و نقش آن‌ها در شکل‌گیری مفهوم آزادی در آثار او:

«در آستانه/ بر درگاهِ یک عبور/ پرده را کنار می‌زنم/ چهره‌ات را نگاه می‌کنم» (شاملو، ۱۳۷۹: ۵۸۶).

تحلیل: شاملو با استفاده از نمادهای مرتبط با فرهنگ و تاریخ ایران، مانند «درگاه» و «پرده»، به تأثیرات تاریخی و فرهنگی بر مفهوم آزادی اشاره می‌کند. این تصاویر نشان‌دهندهٔ عبور از گذشته به سوی آینده‌ای آزادتر هستند.

۵-۹-۲- شخصیت‌های نمادین

قاسم حدّاد: بررسی شخصیت‌ها و قهرمانان شعری که به‌عنوان نمادهای آزادی و مبارزه در اشعار حدّاد ظاهر می‌شوند:

«اَلْعُشْبُ الَّذِی یَنْمُو/ فَوْقَ الجَّرَاحِ/ یَشْهَدُ أنّ الْحَیَاةَ أقْوَی'» (حدّاد، ۲۰۱۰: ۴۸۵).

ترجمه: علفی که رشد می‌کند/ روی زخم‌ها/ شاهدی است که زندگی قوی‌تر است.

تحلیل: در این شعر، «عشب» به‌عنوان نماد شخصیت‌های مقاوم و آزادی‌خواه به کار رفته است که با وجود جراحات و سختی‌ها، به رشد و پیشرفت ادامه می‌دهند.

احمد شاملو: تحلیل شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای که در اشعار شاملو به‌عنوان الگوهای مقاومت و آزادی معرفی می‌شوند:

«بر چهره‌ام خطوط زندان را حک کرده است/ و من در این رهگذر/ قاصدک‌ها را/ آزاد می‌کنم» (شاملو، ۱۳۷۹: ۲۱۸).

تحلیل: شاملو با استفاده از شخصیت‌های نمادین مانند «قاصدک‌ها»، به نمادهای آزادی و رهایی اشاره می‌کند. قاصدک‌ها که آزادانه در باد حرکت می‌کنند، نشان‌دهندهٔ آرزوی شاعر برای آزادی و رهایی از زندان و محدودیت‌ها هستند.

۶-۹-۲-روابط انسانی و فردی

قاسم حدّاد: تحلیل اشعار دربارهٔ روابط انسانی و فردی که به بررسی مفهوم آزادی در بستر ارتباطات انسانی می‌پردازند:

«بینَ قُلُوبنَا تَسْکُنُ الحُرِّیَّةُ/ لَا تُقَیِّدُهَا الحُدُودُ/ وَلَا تَحْتَجِبُ خَلْفَ الأَقْنِعَةِ/ نَحْنُ نَصْنَعُ مِنْ أَشْوَاقِنَا جُسُورًا/ تَصِلُ بَیْنَ أَرْوَاحِنَا» (حدّاد، ۲۰۱۰: ۳۷۱).

ترجمه: میان قلب‌های ما آزادی سکونت دارد/ نه مرزها آن را محدود می‌کنند/ و نه پشت نقاب‌ها پنهان می‌شود/ ما از اشتیاق‌های خود پل‌هایی می‌سازیم/ که میان روح‌هایمان ارتباط برقرار می‌کنند.

تحلیل: این شعر به بررسی مفهوم آزادی در بستر روابط انسانی و فردی می‌پردازد. قاسم حداد از تصاویری چون «میان قلب‌های ما»، «پل‌هایی از اشتیاق» و «در هر نگاه و لمس» استفاده می‌کند تا نشان دهد که آزادی در ذات روابط انسانی نهفته است. او بیان می‌کند که عشق و ارتباطات انسانی می‌توانند به انسان‌ها احساس آزادی درونی بدهند، حسی که نمی‌توان آن را با مرزها یا نقاب‌های اجتماعی محدود کرد.

احمد شاملو: بررسی اشعاری که به ارتباطات فردی و اجتماعی پرداخته و مفهوم آزادی را در چارچوب این روابط تبیین می‌کنند:

«شبانه/ به رهگذری گفتم:/ «چرا/ در این راه/ چنان به شتاب می‌روی؟»/ گفت:/ «چرا نروم؟» (شاملو، ۱۳۷۹: ۳۶۱).

تحلیل: شاملو در این شعر به روابط انسانی و تأثیر آن‌ها بر آزادی فردی اشاره می‌کند. گفت‌وگو بین دو نفر نشان‌دهندهٔ جست‌وجوی مشترک برای یافتن پاسخ‌ها و دستیابی به آزادی است.

۷-۹-۲- مفاهیم فلسفی و وجودی

قاسم حدّاد: بررسی مفاهیم فلسفی و وجودی مرتبط با آزادی در اشعار او، مانند تأمّلات دربارهٔ معنای زندگی و رهایی از قیدهای ذهنی:

«لا تَسْأَلُوا عَنّا الرِّيَاحَ/ فَنَحْنُ الَّذِينَ نُحْيِي جَرَّاحَ الطَّرِيقِ» (حدّاد، ۲۰۰۶: ۴۳۲).

ترجمه: دربارهٔ بادها از ما نپرسید/ ما کسانی هستیم که زخمی‌کننده راه را زنده می‌کنیم.

تحلیل: حدّاد در این شعر به مفاهیم فلسفی و وجودی مرتبط با آزادی اشاره می‌کند. او با استفاده از «ریاح» و «جراحَ الطریقِ»، به چالش‌ها و موانع فلسفی در راه رسیدن به آزادی می‌پردازد.

احمد شاملو: تحلیل مباحث فلسفی و وجودی دربارهٔ آزادی و معنای آن در زندگی انسان، که در اشعار شاملو به چشم می‌خورد:

«ابلیس پیروز مست/ سور عزای ما را بر سفره نشسته است./ خدا را در پستوی خانه نهان باید کرد» (شاملو، ۱۳۷۹: ۱۵۹).

تحلیل: شاملو در این بخش از شعر به مفاهیم فلسفی و وجودی مرتبط با آزادی و سرکوب اشاره می‌کند. تضاد بین «ابلیس» و «خدا» بیانگر مبارزهٔ بین خیر و شرّ و تلاش انسان برای یافتن آزادی و حقیقت است.

این مثال‌ها و تحلیل‌ها می‌توانند در واکاوی بن‌مایه آزادی در اشعار قاسم حدّاد و احمد شاملو بسیار مفید باشند و به درک عمیق‌تری از دیدگاه‌های این دو شاعر برجسته کمک کنند. بررسی این مصادیق می‌تواند به یک تحلیل جامع و عمیق از بن‌مایهٔ آزادی در اشعار این دو شاعر برجسته منجر شود و به درک بهتر از دیدگاه‌ها و تجربیات آن‌ها دربارهٔ آزادی کمک کند.

۳-نتیجه‌گیری

واکاوی بن‌مایهٔ آزادی در اشعار قاسم حدّاد و احمد شاملو نشان می‌دهد که هر دو شاعر با زبانی هنرمندانه و نمادین به بیان مفهوم آزادی و چالش‌های مربوط به آن پرداخته‌اند. هرچند این دو شاعر در دو فرهنگ و زمینهٔ اجتماعی متفاوت رشد کرده‌اند، اما اشتراکاتی بنیادین در نگرش آن‌ها به آزادی وجود دارد.

قاسم حدّاد؛ شاعر بحرینی، و احمد شاملو؛ شاعر ایرانی، هر دو در آثار خود به موضوعات اجتماعی و سیاسی پرداخته‌اند، اما هر یک با رویکرد و زبانی متفاوت. حدّاد با استفاده از تصاویر و نمادهای طبیعت، تصویری از جامعه‌ای درگیر تضادهای اجتماعی و سیاسی را به خواننده ارائه می‌دهد. او از طریق اشعارش به ارتباط عمیق میان انسان و محیط زیست اشاره کرده و تلاش برای رسیدن به آزادی و رهایی از قید و بندهای اجتماعی را به تصویر می‌کشد. در مقابل، شاملو با زبانی تند و گاه تلخ، به نقد شرایط اجتماعی و سیاسی زمانه خود پرداخته و همواره آزادی و عدالت را در مرکز توجه خود قرار داده است. شاملو با استفاده از تصاویر قدرتمند و نمادین، به بیان شرایط سخت و محدودیت‌هایی که جامعه بر فرد تحمیل می‌کند، می‌پردازد. هر دو شاعر، با زبانی زیبا و شاعرانه، فضای اجتماعی خفقان‌آور را به تصویر کشیده و آرزوی انسان برای رهایی و آزادی را به خواننده منتقل می‌کنند، اما در حالی که

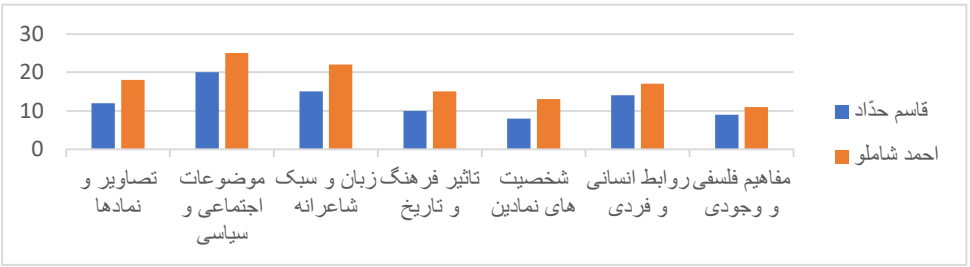
حدّاد بیشتر به ارتباط انسان با طبیعت توجه دارد، شاملو به مبارزه و هزینه‌های آن برای دستیابی به آزادی و عدالت تأکید می‌کند.

در نتیجه، می‌توان گفت که هر دو شاعر، با وجود تفاوت‌های جغرافیایی و فرهنگی، از بن‌مایه آزادی به‌عنوان یک موضوع مشترک و اساسی در اشعار خود استفاده کرده‌اند. آثار آن‌ها نشان‌دهندهٔ تلاش انسان برای دستیابی به آزادی و مقابله با محدودیت‌ها و سرکوب‌های اجتماعی و سیاسی است. این اشعار نه تنها به‌عنوان یک بیان هنری، بلکه به عنوان اسنادی از تاریخ و فرهنگ مبارزاتی جوامع‌شان باقی خواهند ماند.

جدول (۱) مقایسهٔ بسامد مصادیق آزادی در اشعار قاسم حدّاد و احمد شاملو

ردیف	مصادیق آزادی	قاسم حدّاد		احمد شاملو	
۱	تصاویر و نمادها	۱۲	۱۴٪	۱۸	۱۵٪
۲	موضوعات اجتماعی و سیاسی	۲۰	۲۳٪	۲۵	۲۱٪
۳	زبان و سبک شاعرانه	۱۵	۱۷٪	۲۲	۱۸٪
۴	تأثیر فرهنگ و تاریخ	۱۰	۱۱٪	۱۵	۱۲٪
۵	شخصیت‌های نمادین	۸	۹٪	۱۳	۱۱٪
۶	روابط انسانی و فردی	۱۴	۱۶٪	۱۷	۱۴٪
۷	مفاهیم فلسفی و وجودی	۹	۱۰٪	۱۱	۹٪
۸	جمع کل	۸۸	۱۰۰٪	۱۲۱	۱۰۰٪

نمودار(۱) مقایسهٔ بسامد مصادیق آزادی در اشعار قاسم حدّاد و احمد شاملو



(۱) مقایسهٔ بسامد مصادیق آزادی در اشعار قاسم حدّاد و احمد شاملو

در این مقایسه بین قاسم حدّاد و احمد شاملو:

۱)تصاویر و نمادها: شاملو از تصاویر و نمادها بیشتر از حدّاد برای بیان مفهوم آزادی استفاده کرده است.

۲)موضوعات اجتماعی و سیاسی: هر دو شاعر به میزان بالایی به موضوعات اجتماعی و سیاسی پرداخته‌اند، ولی شاملو بیشتر به این مسائل توجه داشته است.

۳)زبان و سبک شاعرانه: شاملو در استفاده از زبان و سبک شاعرانه برای بیان آزادی بسامد بالاتری نسبت به حدّاد دارد.

۴)تأثیر فرهنگ و تاریخ: تأثیر فرهنگ و تاریخ در اشعار شاملو بیشتر از حدّاد بوده است.

۵)شخصیت‌های نمادین: شاملو از شخصیت‌های نمادین بیشتری در اشعارش استفاده کرده است.

۶)روابط انسانی و فردی: شاملو و حدّاد هر دو به روابط انسانی و فردی پرداخته‌اند، ولی شاملو به میزان کمی بیشتر.

۷)مفاهیم فلسفی و وجودی: هر دو شاعر به مفاهیم فلسفی و وجودی پرداخته‌اند، اما بسامد شاملو کمی بیشتر است.

این تحلیل نشان می‌دهد که احمد شاملو در اشعارش بیشتر به مولفه‌های مختلف آزادی پرداخته و از ابزارها و سبک‌های متنوع‌تری برای بیان این مفاهیم استفاده کرده است.

منابع

الف) منابع فارسی

۱- آشوری، داریوش، (۱۳۷۴)، **شعر زمان ما**، تهران: مرکز.

۲- براهنی، رضا، (۱۳۷۶)، **طلا در مس: بررسی انتقادی ادبیات معاصر**، تهران: نگاه.

۳- بهمنی، محمد، (۱۳۹۲)، **نگاهی به شعر شاملو**، تهران: ثالث.

۴- پژوهان، حسن، (۱۳۸۸)، **احمد شاملو: شاعر آزادی**، تهران: چشمه.

۵- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۳)، **دو قرن سکوت**، تهران: سخن.

۶- شاملو، احمد، (۱۳۷۹)، **مجموعه آثار احمد شاملو**، تهران: نگاه.

۷- ـــــــــــ (۱۳۷۳)، **هوای تازه**، تهران: نگاه.

۸- شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۸۶)، **با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران**، تهران: سخن.

۹- ملکی، فرهاد، (۱۳۹۰)، **شعر نو ایران: از نیما تا شاملو**، تهران: نیلوفر.

۱۰- یوسفی، محمدرضا، (۱۳۹۴)، **تاریخ تحلیلی شعر نو فارسی**، تهران: نیلوفر.

الف) منابع عربی

۱۱- بدوی، محمّد مصطفی، (۱۹۷۵م)، **مدخل إلی الشعر العربی الحدیث**، لندن: جامعهٔ کامبریدج.

۱۲- بنیس، محمّد، (۲۰۰۷م)، **الشعر العربی المعاصر و قضایا التحول و الانطلاق**، دمشق: دار التنویر.

۱۳- بولاطه، عیسی ج، (۱۹۷۶م)، **الاتجاهات والحرکات فی الشعر العربی الحدیث**، دمشق: منشورات اتّحاد الکتّاب العرب.

۱۴- حافظ، صبری، (۱۹۹۳م)، **السعی إلی الهویات: تطور القصة القصیرة العربیة الحدیثة**، بیروت: دارالعودة.

۱۵- حدّاد، قاسم، (۲۰۰۶م)، **قاسم حدّاد: دیوان الشعر**، بیروت: دار العودة.

۱۶- ـــــــــــ (۲۰۱۰م)، **الأعمال الشعریة الکاملة**، بیروت: دار الساقی.

۱۷- سعد، محسن، (۲۰۰۵م)، **قراءة فی شعر قاسم حدّاد**، دمشق: دار الفکر.

۱۸- شوکری، محمّد، (۲۰۱۳م)، **حرکة الشعر الحدیث فی الخلیج الفارسی**، بیروت: دار الفارابی.

۱۹- عباس، جابر، (۲۰۱۲م)، **الحریة فی الشعر العربی الحدیث**، بغداد: دار الحکمة.

۲۰- غنیمی هلال، محمّد، (۱۹۶۰م)، **فی الشعر العربی الحدیث**، قاهرة: دار النهضة العربیة.

۲۱- المنجد، کمال، (۲۰۰۸م)، **الشعر العربی المعاصر: دراسات نقدیة**، قاهرة: دار المعارف.

۲۲- نجیب عیسی، علی، (۱۹۶۷م)، **حرکة الشعر الحدیث بین التقلید و التجدید**، بیروت: دار المعارف.

ج) مقالات

۲۳- خلیقی، رضا؛ روزبهانی، سعید و احمدی، امیر، (۱۴۰۱)، «نگاهی به چیستی مفاهیم «کرامت انسانی»، «عدالت اجتماعی» و «آزادی» در غزلیات حافظ و اعلامیه حقوق بشر سازمان ملل متحد»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال ۶، شمارهٔ ۲۱: ۱۳۰-۱۰۷.

۲۴- عرفانیان، لاله؛ نوروز، مهدی، فخرالاسلام، بتول و عباسی، فرزاد، (۱۴۰۰)، «تحلیل گفتمان شعر اعتراض در شعر احمد شاملو و سیاوش کسرایی بر پایه تحلیل گفتمان لاکلائو و موفه»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال ۵، شمارهٔ ۱۶: ۳۵-۱.

د) منابع لاتین

۲۵- Abrams, M. H. (۲۰۰۰). **The Norton Anthology of English Literature.** New York: W. W. Norton & Company.

Examining the influence of Albert Camus's " stranger" novel on the nihilistic thinking of Nader Nadarpour's poetry

Elham Behnam Vazifeh[1], Narges Asghari Ghovar[2], Ali Ramezani[3]

Abstract

In the nihilistic thinking of contemporary Iranian literature,the influence of Albert Camus thoughts on poetry and Story can be seen. Camus was introduced to Iranian literature in a period when the society was dealing with socio-political problems of the twenties and thirties and the schools of nihilism, existentialism, and romanticism had influenced the disillusionment and emptiness of poets. During this period, Camus's stories were published in Iran, and many poets wrote poems with futility content for reasons similar to Camus' novel "The Stranger". Nader Naderpour is one of the prominent poets of this decade, whose nihilism content is influenced by Camus. He is not one of the nihilist poets of contemporary poetry, and after the thirties, he gradually moved away from this content, but in many poems, he created themes similar to the content of Camus's novel. One of his prominent poems is called "The Stranger" whose content is similar to Camus's novel. In this article, the content of the novel "The Stranger" is analyzed with his poems. The research method is descriptive and analytical. The results of the research show: Naderpour is influenced by Camus's thoughts in his poem " The Stranger " and his other poems. Loneliness, aimlessness in life, stillness and lack of effort, disbelief, indifference, futility, desire for death, are the main components of The Stranger novel, which are consistent with Naderpour's poetry. By choosing the name of the novel, its content is included in verses. Like Meursault's character, the poet is aimless and unmotivated, but in contrast to Camus's thought, his nihilism is different from Camus's. unlike to the content of The Stranger novel, Naderpour pays attention to futility due to the disorder of life and social political inflammations and is upset about this situation. His death-thought is from the sadness of life, while Meursault's character in Camus's novel does not react negatively to his situation, and his nihilism is the pointlessness of life.

Keywords: Albert Camus, Naderpour, The Stranger, nihilism, futility, death.

reference

[1] hD student of Persian language and literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran(Elham_behnam@yahoo.com)

[2] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ahar Branch, (n-ashari@iau-ahar.ac.ir) Islamic Azad University, Ahar, Iran (corresponding author)

[3] Assistant Professor, Department of Persi an Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran (a-ramazani@iau-ahar.ac.ir)

Books

١. Bree ،Germaine (٢٠٠٢) Albert Camus, translated by Khashayar Dehimi, Tehran: Mahi.

٢. Camus, Albert (١٩٧٨) stranger, translated by Jalal Al-Ahmed and Ali Asghar Kharatzadeh, Tehran: Marafet Center.

٣. elahshor, Yazdan (٢٠١٠) a review of Nader Naderpour's poetry, Tehran: Marwarid.

٤. Hajri, Ziauddin (١٩٩١), biography and criticism on the works of Albert Camus, Tehran: Kavir.

٥. Hossein Pourchafi, Ali (٢٠٠٨) Contemporary Persian poetic currents, Tehran: Amir Kabir.

٦. Jafari, Mohammad Taghi. (٢٠٠٠). Philosophy and purpose of life. Tehran: Allameh Jafari, Editing and Publishing Institute.

٧. Kia, Mojgan. (٢٠٠٠). Nihilism and its influence on contemporary painting. Tehran: Tandis.

٨. Naderpour, Nader (٢٠٠٣) collection of poems, Tehran: Negah.

٩. Rahimi, Mustafa (٢٠٠٦) Albert Camus, Ahl al-Qalam's Promise, Tehran: Nilofar.

١٠. Rostami, Shahram (٢٠٠٦) Searching for Camus, Tehran: Shoorafrin.

١١. Sartre, Jean-Paul (٢٠٠٩) What is Literature, translated by Mustafa Rahimi and Abolhasan Najafi, Tehran: Nilofar.

١٢. Shafii-Kadkani, Mohammad Reza (٢٠٠٤) Periods of Persian poetry until the fall of the monarchy, Tehran: Sokhan.

١٣. Shaygan, Dariush. (١٩٩٩). Asia against the West, Tehran: Amirkabir.

١٤. Tunji, Mohammad (٢٠١٥), Comparative literature translated by Ezzat Molla Ebrahimi, Hossein Ahmadi, Semnan: Bostan Andisheh.

١٥. Zarqani, Mehdi (٢٠١٢) analysis of Iranian poetry in the ٢٠th century, Tehran: Sales.

١٦. Zarshenas, Shahriar (٢٠١٥). nihilism Tehran: Young Thought Center.

١٧. Zeimaran, Mohammad (٢٠١٢) Nietzsche after Heidegger, Derrida and Deleuze, Tehran: Hermes.

Articles

Yaghmai, Golnar, Kamal al-Dini, Mohammad Bagher, Sadeghzadeh, Mahmoud (٢٠١٧) " The effect of modernity on modernization of Persian (Iranian) Poetry in ١٩٥٠s and ١٩٦٠s", Comparative Literature Studies, Vol. ٥: pp. ١٣٤-١٠٣.

Farsian, Mohammadreza, Qadri, Fatemeh (٢٠١٩) " Albert Camus’s innovative reading in Iran", World Contemporary Literature Research", Volume ١: pp. ٣١٦-٢٩٢.

Hosseini, Mustafa (۲۰۱۲) "Introduction and book review: general literature and comparative literature: practical treatises", Comparative Literature Journal of Persian Language and Literature Academy, Vol. ۷: pp. ۲۲۹-۲۲٤.

Pirani, Mansour. (۲۰۲۱). " Comparative literature in ancient Iranian literature, but theory in France (Background and History of Comparative Literature in Iran)", Classical Persian Literature, Volume ۲: pp. ۱۸۱-۱٥۷.

Rahimipour, Saeed (۲۰۱۷) "Comparative study of social utopia in Gholamhossein Saedi's "Tatar Khandan" and Aldex Huxley's "Brave New World" from the perspective of chaos theory" Comparative Literature Studies, Vol. ٦: pp. ۱۱۸-۱۰۰

Zahed, Fayaz (۲۰۱۲) "Postmodernism and the impact of nihilism on it", Epistemological Researches, vol. ٥: pp. ۱۷-۱

Zamanian, Ali; (۲۰۰٦). "Nihilism from denial to reality". Strategy Journal of Quarterly. No. ٤۰, pp. ۸۷-۱۱٤.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ سی‌ام، زمستان ۱۴۰۳

بررسی تأثیر رمان «بیگانه» آلبرکامو بر تفکّر نیهیلیستی شعر نادر نادرپور

الهام بهنام وظیفه[۱]، نرگس اصغری گوار[۲]، علی رمضانی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳ /۳/۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۵/۱۲
(صص ۹۹-۱۲۸)

چکیده

در تفکّر نیهلیستی ادبیات معاصر ایران، تأثیر اندیشه‌های آلبر کامو بر شعر و داستان دیده می‌شود. کامو در دوره‌ای به ادبیات ایران معرفی شد که جامعه با التهابات سیاسی اجتماعی دههٔ بیست و سی درگیر بود و مکتب‌های فکری نیهیلیسم، اگزیستانسیالیسم، رمانتیسم بر سرخوردگی و پوچی شاعران تأثیر گذاشته بود. در این دوره داستان‌های کامو در ایران منتشر شد و بسیاری از شاعران با دلایلی مشابه رمان «بیگانه» کامو به محتوای پوچی روی آوردند. نادر نادرپور یکی از شاعران برجسته این دهه است که در محتوای نیهیلیسم شعرش، تأثیرپذیری از کامو دیده می‌شود. وی جزو شاعران نیهلیستی شعر معاصر نیست و بعد از دههٔ سی به تدریج از این محتوا دور می‌شود، اما در اشعار متعدّد، مشابه محتوای رمان کامو، مضمون‌سازی کرده است. یکی از شعرهای برجستهٔ او، «بیگانه» نام دارد که محتوای آن به رمان کامو مشابه است. در این مقاله محتوای رمان بیگانه با اشعار وی بررسی شده است. روش تحقیق، به‌شیوهٔ توصیفی تحلیلی است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد: نادرپور در شعر بیگانه و دیگر اشعارش، متأثّر از اندیشه‌های کامو است. تنهایی، بی‌هدفی در مسائل زندگی، سکون و عدم تلاش، بی‌اعتقادی، بی‌تفاوتی، پوچی مطلق، مرگ‌خواهی، از مؤلّفه‌های اصلی

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران. Elham_behnam@yahoo.com
[۲] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران. (نویسنده مسئول)n-ashari@iau-ahar.ac.ir
[۳] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران.a-ramazani@iau-ahar.ac.ir

رمان بیگانه است که با شعر نادرپور هم‌خوانی دارد. شاعر با انتخاب اسم رمان، محتوای آن را در ابیات گنجانده است. همانند شخصیت مورسو بی‌هدف و بی‌انگیزه است اما در وجه تفاوت با اندیشهٔ کامو، ریشه‌های پوچ‌گرایی وی با کامو متفاوت است. برخلاف محتوای رمان بیگانه، نادرپور از نابه‌سامانی زندگی و التهابات سیاسی اجتماعی به پوچی می‌نگرد و از این وضعیت ناراحت است. مرگ‌اندیشی او از اندوه زندگی است در حالی‌که شخصیت مورسو در اثر کامو واکنش منفی به وضعیت خود ندارد و پوچ‌گرایی وی با نگرش بی‌معنایی زندگی است.

کلیدواژه‌ها: آلبرکامو، نادرپور، بیگانه، نیهیلیسم، پوچی، مرگ.

۱ـ مقدمه

بن‌مایه نیهلیستی در ادبیات ایران در دوره معاصر در شعر و داستان برجسته است. در حوزهٔ شعر معاصر، از جریان شعر نو به بعد، نیهیلیسم رو به فراوانی نهاد. از نظر ادبی مکتب‌هایی همچون: رمانتیسم، ناتورالیسم و اگزیستانسیالیسم فراگیر شد و شاعران به اقتضای محتوای مکتب‌ها، از مرگ و ناامیدی گفتند. علاوه‌بر تأثیر مکتب‌های ادبی، این موضوع با حوادث تاریخی از جمله کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ و فعّالیت‌های احزاب مختلف که بر ادبیات تأثیرگذار بودند و اغلب شاعران محتوای فکری‌شان را با آن‌ها هم‌سو کرده بودند تشدید شد. علاوه‌بر شرایط سیاسی اجتماعی، مشکلات شخصی شاعران نیز در شکل‌گیری نیهیلیسم مؤثّر بوده است و با مشکلات اجتماعی و سیاسی آمیخته شده است. در کنار این دلایل، چاپ و نشر آثار نویسندگان پوچ‌گرا در ادبیات معاصر تأثیرگذار بود. یکی از این آثار، رمان بیگانه «آلبرکامو»(۱۹۱۳ـ ۱۹۶۰) نویسندهٔ فرانسوی و از سردمداران نیهیلیسم معاصر متعلّق به مکتب اگزیستانسیالیسم است.

پوچی و نفی معنای زندگی یک بخش جدانشدنی اندیشهٔ کامو است و چاپ آثارش در ایران هم‌زمان با رشد فضای رمانتیسیم و التهابات سیاسی اجتماعی ده سهٔ بود و اغلب شاعران که با گرایش رمانتیسم به شعر پوچی روی آورده بودند، شعرشان قابل مقایسه با اندیشه‌های پوچ‌گرایی کامو است. یکی از این شاعران نادر نادرپور است که در این دوره، محتوای اندوه، پوچی و نومیدی در شعرش دیده می‌شود. وی در آغاز شاعری با صبغهٔ رمانتیسمی به این مضمون گرایید و در دههٔ سی جزو شاعران رمانتیسم است که غمنامه سروده است. شعر

«بیگانه» توصیف اندوهش از زندگی است که با افکار کامو در رمان بیگانه مشابه است. شاعری وی دقیقاً منطبق با دوره‌ای است که آثار بیگانه به جامعه معرفی شده و التهابات سیاسی اجتماعی بر ذهنیت شاعران تأثیر گذاشته است. در این مقاله شعر نادرپور به صورت تطبیقی در مقایسه با محتوای پوچی رمان «بیگانه» بررسی شده است.

۱-۱-بیان مسئله

زمانی که رمان بیگانه آلبرکامو در ایران ترجمه شد و مورد استقبال قرار گرفت؛ محتوای نیهیلیستی در ایران با تأثیر از مکتب‌های غربی وجود داشت و شاعران متعهّد نیز در برابر وقایع اجتماعی متأثّر بودند اما تأثیرپذیری از اندیشه‌های نویسندگان غربی مثل کامو، افکار پوچی را دو چندان کرد، گویی «چنین فضایی اندیشهٔ تحرّک و عصیان که درونمایهٔ اصلی آثار کاموست، همچون نجات‌بخشی عمل می‌کرد که در آغاز توجه روشنفکران و سپس توجه مردم عادی را به خود جلب کرد» (فارسیان، قادری، ۱۳۹۹: ۳۰۳) بنابراین به سرعت تحت تأثیر شرایط جامعه و حالات پوچی و نومیدی به گفتهٔ حسین‌پورچافی«غمنامه‌هایی دروغین» به وجود آمد (حسین‌پور چافی، ۱۳۸۷: ۱۲۹) اغلب شاعران خواسته یا ناخواسته‌ها از مرگ و نومیدی گفتند. به گفتهٔ شفیعی‌کدکنی «غالباً شعرا به مرگ می‌اندیشند و اصولاً یکی از درون‌مایه‌های اصلی شعر این دوره مسئله اندیشیدن شاعران به مرگ و حتی ستایش مرگ و ناامیدی عجیب و غریبی است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۶۱).

نادرپور هم از شاعران برجسته معاصر است که محتوای اندوه و پوچی در این دوره از شعرش دیده می‌شود. وی جزو شاعران غنایی است و هم‌سو با رمانتیسم شعر سروده است «ذهنیتی کاملاً تغزلی دارد و از همین مورد، شعر او در همهٔ ابعاد خود ـ ذاتی تغزلی ـ یافته است» (باقی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۸) اما در رمانتیسیم اجتماعی به مسائل اجتماعی و حوادث جامعه در دههٔ سی توجه دارد و در بخشی از اشعارش محتوای پوچ‌گرایی دیده می‌شود. در دههٔ سی که نادرپور با چاپ اشعارش به جامعه شاعران پیوست، افکار کامو در میان شاعران و ادیبان ایرانی رواج یافته بود. این فرضیه مطرح می‌شود که نادرپور نیز با رمان بیگانه کامو آشنا بود و البته حتماً این‌گونه بوده است خود وی رشتهٔ زبان و ادبیات فرانسه خوانده بود و مسلماً با کامو آشنا بود. این فرضیه را وجود شعری به نام «بیگانه» در دیوان او قوی می‌کند که از نظر محتوا نیز هم‌سو با اندیشه‌های کامو است و نمونهٔ روشنی در بازتاب اندیشه‌های

نیهیلیستی از جمله: تفکّر وجودی، بیگانگی انسان با محیط اجتماعی و هنجارشکنی غیرمنطقی، پوچی و ناامیدی و مرگ‌طلبی است. گرچه ریشه‌های پوچ‌گرایی وی با افکار کامو در رمان بیگانه متفاوت است اما مشابهات محتوایی، تأثیرپذیری را نشان می‌دهد. مسئلهٔ اصلی پژوهش، بررسی تأثیر بن‌مایه و مؤلّفه‌های رمان بیگانه کامو بر شعر نادرپور است. در این بررسی، هدف پاسخ به سؤالات زیر است.

۱ـ مهم‌ترین محتوای رمان بیگانه در شعر نادرپور چیست؟

۲ـ مشابهات مؤلّفه‌های پوچ‌گرایی رمان بیگانه کامو با شعر بیگانه نادرپور در کدام موارد است؟

۳ـ تفاوت پوچ‌گرایی نادرپور با بن‌مایه‌های پوچ‌گرایی کامو در رمان بیگانه چیست؟

۱-۲-اهمّیت و ضرورت تحقیق

اهمّیت تحقیق در این است که با بررسی تطبیقی اشعار نادرپور با مؤلّفه‌های پوچی رمان کامو، محتوای نیهیلیسم شعر نادرپور، تفاوت‌ها و تشابه‌های فکری او با اندیشه‌های کامو در رمان بیگانه مشخص می‌شود از آنجا که تأثیرپذیری نادرپور از آثار کامو تاکنون بررسی نشده است، این بررسی می‌تواند در شناخت تأثیر اندیشه‌های پوچ‌گرایی شعر معاصر از آثار کامو، دستاورد تازه‌ای باشد.

۱-۳-پیشینهٔ تحقیق

آلبرکامو یک شخصیت شناخته شده در ادبیات ایران است و پیرامون معرفی او و بررسی آثارش تحقیقات متعدّد نوشته شده است. بیشترین پژوهش‌ها بررسی تأثیر کامو در ادبیات، بررسی تطبیقی آثار او با داستان‌های معاصر است؛ از جمله: سجادی، سجادی(۱۴۰۰) مقالهٔ «مطالعه تطبیقی پوچی و شی‌وارگی در دو رمان بیگانه اثر آلبرکامو و بوف کور اثر صادق هدایت»، احمدی، غرایاق زندی (۱۴۰۰) مقالهٔ «بررسی تطبیقی بن‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی رمان بیگانه کامو و داستان سگ ولگرد صادق هدایت» را چاپ کرده‌اند. در ارتباط با تأثیر وی بر شعر معاصر، فارسیان و قادری(۱۳۹۹) در مقالهٔ «خوانش ابداعی آلبر کامو در ایران» تأثیر تفکّر آلبرکامو را در شعر شفیعی‌کدکنی، شاملو و اخوان بررسی کرده‌اند. همچنین این نویسندگان کتاب«البرکامو در ایران» را در سال ۱۳۹۸ در دانشگاه مشهد چاپ کردند که در اصل رسالهٔ دانشجویی نویسندهٔ دوم است. در این کتاب به‌طور گسترده، تأثیرپذیری شاعران

و نویسندگان ایرانی از آثار کامو بیان شده است؛ اما در هیچ پژوهشی تاکنون در مورد تأثیر کامو بر شعر نادرپور بحثی نشده است. در موضوع پوچ‌گرایی شعر معاصر و نیهیلیسم شعر نادرپور پیشینه وجود دارد از جمله مقالهٔ «بررسی ابعاد مختلف نیهیلیسم (پوچ‌گرایی) در شعر شاعران معاصر (مهدی اخوان‌ثالث، احمد شاملو، فروغ فرخزاد، منوچهر آتشی، نادر نادرپور، محمّد زهری)» از نویسندگان پژوهش حاضر در سال ۱۴۰۲در مجلهٔ بهار ادب منتشر شده است. کریمی و همکاران(۱۴۰۱) در مقالهٔ «بررسی مؤلفه‌های هیچ انگاری در ارتباط با ادب غنایی در شعر معاصر مورد مطالعه: اشعار نصرت رحمانی، فریدون مشیری و نادر نادرپور»، خافی(۱۳۹۳) در مقالهٔ «جلوه‌های رمانتیسم در شعر نادرنادرپور»، شهرآبادی(۱۳۹۶) در مقاله «مضامین رمانتیسم و نوستالژی در اشعار نادرپور»، خانلی و همکاران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی در شعر معاصر»، مشایخ کندسکلا و همکاران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «مؤلّفه‌های مرگ‌اندیشی در شعر معاصر» در بخشی پوچ‌گرایی نادرپور را بیان کرده‌اند اما تاکنون در مورد تأثیر کامو بر شعر وی، پژوهشی انجام نشده است. لذا با نبود پیشینه خاص، این مقاله با محوریت تأثیر اندیشه‌های آلبرکامو و رمان بیگانه بر شعرش نوشته شده است.

۱-۴-روش تحقیق

اطّلاعات این پژوهش با مطالعه مجموعه اشعار نادرپور و رمان بیگانه کامو گردآوری شده است، روش مطالعه به صورت کتابخانه‌ای و گردآوری اطلاعات با ابزار فیش است. نگارش مقاله با بررسی تطبیقی انجام شده و به‌شیوهٔ توصیفی تحلیلی نوشته شده است.

۱-۵-مبانی نظری پژوهش

۱-۵-۱-نیهیلیسم

نیهلیسیم با این عنوان محصول دوران مدرنیسم است «با مدرنیسم جهان خود را در هاله‌ای پیشرفت‌های غیرقابل کنترل دید که همه زاییدهٔ شرایط جدید جهان بودند، شخصیت‌ها خود را در جوش و خروش غیرقابل کنترل می‌یابند و توان ایجاد ثبات برای خود ندارند» (رحیمی‌پور، ۱۳۹۷: ۱۱۰) و پوچ‌گرایی به‌عنوان یک تفکّر با نظریه‌های مختلف ظهور می‌کند. در واژه‌شناسی، واژهٔ نیهیلیسم از کلمهٔ لاتین *Nihil* گرفته شده است پسوند « *ism* » به آن اضافه شده است. در معنی لغوی به معنی هیچ و تهی است که معنای هیچ نشان‌دهندهٔ غیاب

و وجود امری است که بودنش لازم است (شایگان، ۱۳۷۸: ۱۳) در ارتباط با تاریخچهٔ استفاده از این لغت در مفهوم اصطلاحی آن آمده است «اوّلین بار در سال ۱۹۳۹ توسط آرنولد توینبی به کار رفت. این اصطلاح بعدها در دهه ۱۹۶۰ در نیویورک توسط هنرمندان و منتقدان به کار گرفته شد. سپس نظریه‌پردازان اروپایی بودند که در دههٔ ۱۹۷۰ این واژه را به کار بردند» (زاهد، ۱۳۹۲: ۲) در زبان فارسی «به معنی هیچ‌انگاری یا نیست‌انگاری ترجمه شده است» (زرشناس، ۱۳۸۵: ۱۳). البته بیشتر با مفهوم پوچ‌گرایی یاد می‌شود. همچنین عبارت‌های «ندانم‌گرایی»، «بی‌گرایشی»، «نه‌گرایی» آمده است.

در تعاریف اصطلاحی، نیهیلیسم یک مکتب فلسفی و فکری است که در حوزه‌های مختلف وارد شده است. می‌توان گفت یک اندیشه است که در هر چیزی می‌تواند وجود داشته باشد و به آن مرتبط گردد. در ذات این اندیشه، یک «نه‌گرایی» است که با رها کردن، انتقادکردن، متناقض عمل کردن در مورد چیزی خود را نشان می‌دهد. مهم‌ترین بن‌مایهٔ فکری آن بی‌ارزش دانستن همه چیز است. در مفهوم فلسفی «نیهیلیسم کاهش یافتن وجود به ارزشی است که سوای وجود است، اوّلین مرحلهٔ این جایگزینی با سقراط شروع می‌شود چرا که وی هستی را محدود به اخلاق می‌کند. به همین دلیل نیچه می‌گوید هر ارزش‌گذاری اخلاقی به نیهیلیسم می‌انجامد» (کیا، ۱۳۷۹: ۶۶).

در مفهوم روان‌شناختی «نیهلیسیم وضعیت روان‌شناختی و معرفت‌شناختی است که در آن معنای زندگی، هستی بودن، خود و حیات از دست می‌رود و در پی آن شرایطی اضطراب آفرین و سر در گمی روحی ایجاد می‌شود» (زمانیان، ۱۳۸۵: ۸۸) برخی نیز از اصل، همه چیز را منکر می‌شوند و به نیهیلیسم مطلق روی می‌آورند «این گروه کسانی هستند که وعدهٔ مذاهب را سخن لغو و بیهوده به حساب می‌آورند، ریاضت و نیروانا را مهمل می‌دانند و از لذّات این جهان نیز آرامش نمی‌یابند. به نظر آن‌ها زندگی انسانی خطای طبیعت است. مادهٔ صاحب شعور، فقط برای آن به وجود آمده که غربت و بیگانگی خود را در جهانی که دائم در حال دگرگونی است احساس کند و رنج ببرد. خودکشی در این کیش، عمل به جایی است و پوچی و بیهودگی زندگی مسلم است» (جعفری، ۱۳۷۹: ۵۶).

۱-۵-۲-ادبیات تطبیقی

موضوع ادب تطبیقی، بررسی ادبیات ملّت‌ها است «ادبیات تطبیقی بررسی روابط تاریخی ادبیات ملّی با ادبیات دیگر زبان‌هاست. چگونه ادبیات یک کشور با ادبیات دیگر سرزمین‌ها پیوند می‌یابد و بر یکدیگر تأثیر متقابل می‌نهند؟ ادبیات مبدأ چه دریافت می‌کند و چه چیزهایی را به عاریت می‌دهد؟

از این رو، ادبیات تطبیقی بیانگر انتقال پدیده‌های ادبی از یک ملّت به ادبیات دیگر ملّت-هاست» (تونجی، ۱۳۹۵: ۹) از نظر تاریخی «ادبیات تطبیقی در نیمهٔ نُخست قرن نوزده در مغرب زمین آغاز شد. خاستگاه ادبیات تطبیقی فرانسه است و آبل فرانسوا ویلمن و ژان ژاک آمپر استادان ادبیات دانشگاه سربن را باید از نُخستین پایه‌گذاران آن دانست» (حسینی، ۱۳۹۲: ۲۲۴) بعد از فرانسه، مکتب امریکایی و آلمانی شکل گرفت اما در مقایسهٔ ادبیات ملل، ادبیات تطبیقی با مکتب فرانسوی استفاده می‌شود. در این پژوهش نیز مطالعه شعر نادرپور با رمان آلبرکامو با این مکتب تحلیل شده است. مهم‌ترین اصول این مکتب، بررسی و بیان قرابت‌ها و مشابهات دو اثر ادبی، بررسی روابط و مناسبات تاریخی میان دو ادبیات، توجه به اهمّیت و جایگاه زبان و تلاش در جهت غنی تر کردن آن و محدود بودن پژوهش-های تطبیقی به بررسی تأثیر و تأثّر در آثار ادبی (پیرانی، ۱۴۰۰: ۱۶۷).

۱-۵-۳-معرفی کامو و رمان بیگانه

آلبر کامو(*Albert Camus*) در سال ۱۹۱۳ در الجزایر به دنیا آمد. در کودکی با فقر بزرگ شد، او توانست به کمک معلم خود بورسیه تحصیلی بهترین دبیرستان شهر را به دست آورد و بعد از اتمام تحصیلات دبیرستان، در رشتهٔ فلسفه وارد دانشگاه شد. بعد از دانشگاه مطالعات در حوزهٔ فلسفه را آغاز کرد و به نویسندگی روی آورد. سرانجام در سال ۱۹۶۰ در سانحهٔ رانندگی از دنیا رفت. کامو یک فیلسوف و نویسنده بود که شهرت او بیشتر در فلسفهٔ نیهیلیسم است که از همان آغاز جوانی تمام اندیشه‌اش را تسخیر کرده بود. چندین دلیل برای گرایش وی به نیهلیسم ذکر شده است «۱. شرایط اجتماعی عصر کامو ۲. سرگشتگی در حل معمای آفرینش و ۳. اندیشهٔ مرگ و بیگانگی انسان‌ها» (نصری، ۱۳۸۲: ۱۵۸-۱۵۷). در حوزهٔ نویسندگی رمان «بیگانه» اوّلین اثر اوست. این رمان در ۱۹۴۲ (۱۳۲۰ ش) در فرانسه منتشر شد و به سرعت مورد توجه قرار گرفت و در سال ۱۹۵۷ جایزهٔ نوبل ادبیات را دریافت کرد. ترجمهٔ آن در ایران در سال ۱۳۲۸ توسط جلال آل‌احمد و علی‌اصغر خبره‌زاده چاپ

شد. بعد از آن با ترجمه‌های دیگر آثارش و با گرایش فکری و شعری شاعران و نویسندگان به افکار او، یک شخصیت برجسته در ادبیات ایران گشت.

۱-۵-۴-معرفی نادر نادرپور

نادر نادرپور در سال ۱۳۰۸ در تهران به دنیا آمد. دورهٔ متوسطه را در تهران گذراند. در سال ۱۳۲۸ به فرانسه عزیمت کرد و از دانشگاه سوربن فرانسه مدرک زبان و ادبیات فرانسوی گرفت و به ایران بازگشت. بعد از بازگشت از فرانسه، مشغول به کار شد، ابتدا در وزارت فرهنگ و هنر فعّالیتش را آغاز کرد اما بعد از چند سال به شغل‌های دیگر نیز روی آورد. از جمله تا قبل از پیروزی انقلاب اسلامی، سِمَت سرپرستی گروه ادب امروز را در رادیو تلویزیون ملّی ایران عهده‌دار بود و برنامه‌هایی درباره زندگی و آثار نوآوران ادب معاصر ساخت که پاره‌ای از آن‌ها سندیت تاریخی یافت و به شناساندن ادبیات امروزی ایران و جهان، یاری کرد. وی بعد از انقلاب به فرانسه سفر کرد و تا اردیبهشت ماه ۱۳۶۵ در آن شهر اقامت داشت. بعد از آن به امریکا رفت و تا پایان عمر در آنجا زندگی کرد. سرانجام در سال ۱۳۷۸ از دنیا رفت و در همان‌جا به خاک سپرده شد. (نقل از سلحشور، ۱۳۸۰: ۲۱ ـ ۱۸)

شاعری را از دورهٔ نوجوانی آغاز کرد و در سال ۱۳۳۲ اوّلین مجموعهٔ شعری‌اش چاپ شد و «شاخص‌ترین چهرهٔ نیمه‌سنّتی‌پرداز این دهه است» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۲۵۶) او شاعر دههٔ سی و چهل است. در آن دوره، مدرنیته در شعر ایران جای گرفته بود که بخش مهم آن تأثیر از ادبیات غرب بود «انعکاس مستقیم آشنایی با ادبیات و شعر غرب و غیر مستقیم شکل دادن به گروه‌بندی‌های اجتماعی، جریان‌های فرهنگی، دگرگونی‌های سیاسی و درهم تنیده شدن آن‌ها و انعکاس آن در ادبیات و شعر مدرنیته در شعر فارسی دهه‌های سی و چهل خورشیدی در ایران است» (یغمایی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۰۶) در محتوای شعری، نادرپور یک شاعر غنایی است البته به محتوای اجتماعی نیز نظر دارد. اما ذهنیت او غنایی است و محتوای نیهلیسم در شعر غنایی او دیده می‌شود.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-رمان بیگانه و اندیشهٔ نیهیلیسی شعر معاصر

محتوای رمان بیگانه توصیف زندگی فردی به نام مورسو است. او کارمند یک اداره است و به تنهایی زندگی می‌کند. داستان از جایی شروع می‌شود که به او اعلام می‌کنند مادرش در خانه سالمندان از دنیا رفته است. برای خاکسپاری مادرش می‌رود. بر خلاف انتظار همه، در مراسم مادر گریه نمی‌کند. آفتاب سوزان او را اذیت می‌کند و در مراسم بی‌حوصله است. فردای آن روز به تفریح با معشوقه‌اش می‌رود. او فرد بی‌احساس و بی‌انگیزه است. حتی وجود معشوق نیز برایش بی‌معناست. وقتی ماری از او تقاضای ازدواج می‌کند، با خونسردی می‌گوید تمایلی به ازدواج ندارد، اما اگر دوست دارد با او ازدواج می‌کند. زندگی‌اش با یک‌نواختی پیش می‌رود تا اینکه یک روز بدون دلیل کافی و قانع‌کننده یک مرد عرب را می‌کشد، به زندان می‌افتد و محکوم به اعدام می‌شود. از خود هیچ دفاعی نمی‌کند و حتی منتظر روز اعدام است. تمام عقاید مذهبی و اجتماعی را رد می‌کند و به راحتی مرگ را می‌پذیرد.

کامو در این داستان بیگانگی مورسو را با همه چیز توصیف کرده است. رمان به‌گونه‌ای نوشته شده که گویا شامل دو بخش است. بخش اوّل، توصیف زندگی روزمرهٔ مورسو است که مخاطب با تفکّر هیچ‌انگاری شخصیت آشنا می‌شود و بخش دوم زمانی است که مورسو به زندان می‌افتد و به مرگ محکوم می‌شود. در اینجا، عقاید پوچی مورسو در گفتار و رفتارش به‌وضوح توصیف شده است. او تمام عقاید بشری را نقد می‌کند و همه چیز را محکوم به مرگ می‌بیند بنابراین منتظر مرگ خودش می‌نشیند. در توصیف نهیلیستی، مورسو شخصیتی پوچ‌گراست «قصهٔ انسان معناباخته‌ای است که در رابطه با دیگران هنجارهای معمول و معروف اجتماعی را بر نمی‌تابد» (رستمی، ۱۳۸۵: ۸۵) اما از این نظر که ویژگی بیگانگی با همه کس و همه چیز دارد و خود نیز برای همه بیگانه است، یک شخصیت خاص است. کامو آن را قهرمان پوچی می‌داند «آشکارا قصد داشت که شخصیتی خودمختار و الگویی بیافریند» (بره،۱۳۸۱: ۴۴) چنانکه خودش گفته است«در ذات این شخصیت خواسته‌ام مسیحی بیآفرینم که یگانه مسیحی است که ما را سزاست» (همان).

از این منظر مورسو بینش روشنی دارد و در ناامیدی و مرگ‌اندیشی، پوچی را در ماهیت زندگی می‌بیند و بر عقیده‌اش از آغاز تا پایان رمان می‌ماند، کامو در معرفی داستان و قضاوت مخاطب گفته است: «با خواندن سرگذشت مردی که بدون هیچ وضع و داعیه قهرمانی در راه حقیقت پذیرای مرگ می‌شود امید هست که خواننده زیاد به اشتباه نیفتد. برای من پیش آمده است که بر خلاف عرف ادّعا کنم که کوشیده‌ام تا در قهرمان کتاب خود، چهره تنها مسیحی راستینی را که شایسته آنیم تصویر کنم. با این توضیحات خواننده درخواهد یافت که من این نکته را بدون کوچکترین قصد بی‌احترامی می‌گویم منتهی با طنزی که هر هنرمندی محّق است. دربارهٔ شخصیتی که آفریده است به کار برد» (رحیمی، ۱۳۸۹: ۳۴).

تفکّراتی که در شخصیت مورسو است، وقتی در ایران ترجمه شد در میان شاعران که با تفکّرات مکتب نیهلیسیم و رمانتیسم و غیره شعر می‌سرودند به سرعت مورد پذیرش قرار گرفت. نادرپور جزو این شاعران است که در آغاز شاعری با تفکّر پوچی شعر سروده است و برجسته‌ترین شعرش در این موضوع «بیگانه» نام دارد که گویی با تأثیر از محتوای این رمان است. از نظر ساختار این شعر در قالب چهارپاره است و در دفتر «دختر جام» در سال ۱۳۳۳ منتشر شد. بسیار کوتاه، بیگانگی‌اش را با زندگی گفته است. محتوای این شعر کوتاه چنین است، در ابتدای شعر می‌گوید اگر کسی از من بپرسد که هدفت از زندگی چیست به او می‌گویم چون از مرگ می‌ترسم مجبوراً زندگی می‌کنم. از وقتی که به دنیا آمدم بار زندگی را تحمّل می‌کنم و چاره‌ای جز زیستن ندارم. در این دنیا من مهمان ناشناسی هستم و هیچ کس مرا نشناخت و اندوه درونی مرا درک نکرد. هیچ کس به حرف‌های دل من گوش نداد و به درونم راه نجست. هیچ چیز این زندگی برای من معنایی ندارد و من نشاط زندگی ندارم. این محتوا با تأسّی از اندوه شخصی و اجتماعی است اما عقیده‌ها و جملات شاعر تأثیری از رمان بیگانه را نشان می‌دهد. علاوه‌بر این شعر، در اشعار متعدّد نیز پوچی را توصیف کرده است. موارد زیر تطبیق اندیشه‌های نادرپور در اشعارش در ارتباط با رمان بیگانه است.

۲-۲-مؤلّفه‌های رمان بیگانه در شعر نادرپور

۲-۲-۱-پوچی

بیگانه توصیف پوچی است. مورسو قهرمان پوچی است که زندگی ساده‌اش نیز درگیر پوچ-گرایی می‌شود و سرنوشت تلخ برایش رقم می‌زند. «او در زندگانی از محرومترین اشخاص در بین ما، از سهم کمتری برخوردار است. روی هم رفته خوشحال است. مسرور در این تندباد حوادث است ولی همین مختصر سعادتی را هم که بدان نایل گشته و استحقاقش را نیافته است به سبب روش زندگی پوچ بر باد می‌دهد» (هاجری،۱۳۷۰: ۸۳).

ویژگی شخصیت او این است که از آفتاب خسته می‌شود. همین خستگی باعث می‌شود که از مراسم خاکسپاری مادرش دلزده شود و به همین خاطر مرد عرب را می‌کشد. وقتی او را می‌کشد، چنین توصیف کرده است «چهاربار دیگر هفت تیر را روی جسد بی‌حرکتی که گلوله‌ها در آن فرو می‌رفتند و ناپدید می‌شدند، خالی کردم و این همچون چهار ضربه کوتاه بود که بر بدبختی می‌نواختم» (کامو، ۱۳۵۶: ۳۶) تفکّر پوچی است که وقتی وکیل از او می‌پرسد آیا در روز مرگ مادر اندوهگین بود؟ او در جواب می‌گوید: «عادت از خود پرسیدن را مدّتی است از دست داده‌ام» (همان: ۳۸) وقتی قاضی به او می‌گوید چرا آدم کم‌حرفی است جواب می‌دهد: «علّتش این است که هیچ وقت چیز مهمی ندارم که بگویم» (همان: ۳۸).

با چنین تفکّری، بی‌اعتقادی به خدا در افکارش دیده می‌شود. او چندین بار می‌گوید که به خدا اعتقاد ندارد. وقتی کشیش به او می‌گوید آیا این اعتقادش از فرط نومیدی نیست؟ می‌گوید نومید نیست فقط می‌ترسد و این طبیعی است (همان:۶۱) وقتی نتیجهٔ دادگاه را می‌فهمد، زندگی خودش را پایان یافته و متوقّف توصیف می‌کند. در زندان وقتی که دیگر کسی برای ملاقات او نمی‌آید توقّف زندگی را آنجا حس می‌کند «حس کردم که این سلول زندان خانهٔ من است و زندگانیم در اینجا متوقّف می‌شود» (همان: ۴۱) وقتی کشیش در زندان برای آمرزشش به ملاقات او می‌آید، حوصله‌ای برای شنیدن حرف‌هایش ندارد. «به من گفت پس هیچ امیدی ندارید و با فکر اینکه برای ابد خواهید مرد، زندگانی می‌کنید؟ و من جواب دادم: بله» (همان: ۶۲).

پوچی و پوچ‌گرایی در شعر معاصر با تفکّر نیهیلیستی در دههٔ سی فراگیر است. به‌ویژه در دورهٔ پس از کودتای ۲۸ مرداد وارد فضای جدیدی شد؛ فضایی که تحوّلات سیاسی اجتماعی

موجب شد تا شعر هم، همچون خود شاعر به گوشه انزوا فرو رود. انزوایی که محصول آن یأس و ناامیدی بود. در نیهلیسیم، پوچ‌گرایی در معنای زندگی دیده می‌شود «معنای زندگی، بخش عمده‌ای از منازعات پوچ‌گرایی را به خود اختصاص می‌دهد؛ به‌خصوص بحث‌هایی را که غلظت فلسفی کمتری دارند. بحث از معنای زندگی در ساحت فلسفی و به‌ویژه در شکل مدرن و پسامدرن آن، معمولاً خود را به‌شکل پوچ‌گرایی اگزیستانسیال نشان می‌دهد» (ابراهیمی‌پور، ۱۴۰۰: ۱۳۷) بالطبع نادرپور هم که در چنین جامعه‌ای زندگی می‌کرد، از این قاعده مستثنی نبوده و یأس و ناامیدی یکی از محورهای فکری شعر او محسوب می‌شود. در شعر بیگانه، پوچی یک بن‌مایه مهم به حساب می‌آید. به‌طوری که اگر بخواهیم در یک کلمه مضمون اصلی این شعر را به زبان بیاوریم چیزی جز کلمه «پوچی» را نمی‌توانیم تصوّر کنیم. سطر به سطر این شعر خود نمود اثبات این ادّعاست. در آغاز شعر گفته است به این دلیل زندگی می‌کند که از مرگ می‌ترسد:

اگر روزی کسی از من بپرسد
که دیگر قصدت از این زندگی چیست ؟
بدو گویم که چون می‌ترسم از مرگ
مرا راهی به غیر از زندگی نیست (نادرپور، ۱۳۸۲: ۱۸۵).

در پایان شعر گفته است:

چه سود از تابش این ماه و خورشید
که چشمان مرا تابندگی نیست
همان را گر نشاط زندگی هست
مرا دیگر نشاط زندگی نیست ... (همان: ۱۸۶)

علاوه‌بر این شعر، در شعر «ملال» با تفکّر پوچی، نارضایتی‌اش را از این جهان بیان کرده است. می‌گوید جاذبه‌های جهان دیگر به او اثری ندارد. از این جهان دلگیر است و این ملال بی‌انتهاست.

جهانا ! فسون تو ام بی اثر شد
نگیرد مرا جذبه مهر و ماهت
نه آن زعفرانی فروغ غروبت

نه آن لعلگون پرتو صبحگاهت

جهانا ! ملال از تو دارم

ملالی که آغاز و پایان ندارد (همان: ۱۹۰).

۲-۲-۲-تنهایی و مرگ‌خواهی

مورسو آدم تنهایی است و تنها زندگی کردن را دوست دارد. او آدم اجتماعی نیست، فقط با همسایه، صاحب رستوران، همکاران اداره ارتباط دارد و این ارتباط‌ها نیز فقط برای زندگی روزمره است. رابطه نزدیک او با رفیقه‌ای به نام «ماری» است که حتی تمایل به ازدواج با او ندارد و صرفاً برای اینکه ماری او را دوست دارد، در کنار اوست، در واقع کسی برای مورسو مهم نیست. او تنهایی را دوست دارد، می‌گوید «چشمانش از نگاه کردن به پیاده‌روهای پر آدم خسته شده‌اند (کامو، ۱۳۵۶ :۵۳)

زندگی برای او بر طبق عادت است، تلاشی برای تحوّل ندارد و نسبت به همه چیز بی‌تفاوت عمل می‌کند. حتی از مرگ عزیزترین کسش غمگین نمی‌شود و وقتی خبر اعدام خود را می‌شنود به فکر اعدام باشکوه است. یاد خاطره‌ای از پدرش می‌افتد که از دیدن مراسم اعدام حالش بد شده بود اما مورسو می‌گوید «هیچ چیز مهمتر از یک اعدام نیست به عبارت دیگر، این تنها چیزی بود که یک مرد می‌توانست به آن علاقه پیدا کند» (همان: ۵۹) در ادامه می‌گوید اگر از این زندان بیرون بیاید به تماشای همهٔ اعدام‌ها می‌رود (همان) او نتیجهٔ دادگاه را می‌پذیرد و به آن اعتراضی نمی‌کند، حتی وقتی کشیش نزد او می‌آید و او را نصیحت می‌کند که طلب آمرزش نماید، حضور او و سخنانش را نمی‌تواند تحمّل کند و بعد از رفتن او به گفتهٔ خودش «او رفت و من آرامش خود را باز یافتم» (همان: ۶۴). در پایان رمان، مرگ را زندگی و از سرگرفتن دوباره می‌بیند. هیچ حس بدی به مرگ ندارد، آن را می‌پذیرد و فقط می‌خواهد در روز اعدامش تماشاچیان بسیاری حضور بهم رسانند و با فریادهایشان پیشواز او شوند (همان: ۶۵)

این علاقه به حضور باشکوه مردم در مراسم اعدام از مورسو یک قهرمان پوچی ساخته است. او می‌خواهد قهرمان باشد اما قهرمان شدن را در گریز از خویشتن یافته است. آلبرکامو در اکثر آثار خود به نخستین نکته‌ای که اشاره می‌کند «مرگ» است او سعی دارد مرگ را امری طبیعی جلوه دهد و در مورد این موضوع هراسی به خود راه ندهد. بی‌اهمّیتی نسبت به مرگ را با اوّلین جملات بیگانه آورده است. مورسو که نسبت به همه چیز جهان بی‌تفاوت است،

خبر مرگ مادرش را این‌گونه بیان می‌کند «امروز مادرم مرد، شاید هم دیروز نمی‌دانم» (همان: ۱۱).

در این نوع تفکّر بشر به فراموشی هستی می‌اندیشد، همه چیز را رها می‌کند و بیگانه با آن می‌شود در این حالت «نیهیلیسم وضعیت روانشناختی و معرفت‌شناختی است که در آن معنای زندگی، هستی، بودن، خود و حیات از دست می‌رود و در پی آن شرایطی اضطراب آفرین و سردرگمی روحی ایجاد می‌شود. نیهیلیسم جدی نگرفتن دنیا و هر آن چیزی است که با آن مواجه می‌شویم. نیهیلیست در رویارویی با شرایط بیرونی، هیچ توضیح و تفسیر و توجیهی نمی‌یابد. یک نیهیلیست، گویی غریبه‌ای است در این عالم، در میان واقعیت‌های سخت و زمختی که نه قدرت فهم آنان را دارد و نه می‌تواند آنها را تغییر دهد» (زمانیان، ۱۳۸۵: ۹۰).

تأثیر چنین رویکردی در فلسفهٔ غرب، در ادبیات ایران به خصوص در دورهٔ پس از کودتای ۲۸ مرداد دیده می‌شود. نادرپور هم از جمله این شاعران است. زندگی در تنهایی و مرگ‌خواهی در شعر او در دههٔ سی تکرار شده است. از اشعار، دفتر «چشم‌ها و دست‌ها» که اوّلین دفتر شعری اوست، در این مؤلّفه برجسته است «فضای عمومی چشم‌ها و دستها تاریک است و تقریباً همه اشعار در پس زمینه شب و تاریکی فرو رفته است. سطح محتوایی شعرش نیز مرگ‌اندیش و بدبینانه است. حتی آنگاه که به عشق و مضامین لیریک می‌پردازد، اندوهی موذی و کشدار در رگ و پی شعر منتشر است ... سرودهای او به طرز غریبی شباهت تام به سینمای وحشت دارد» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۱۸۳).

در ابیات زیر از شعر «دیگر نمانده هیچ» کاملاً افکار مورسو را از مرگ‌خواهی می‌توان بیان کرد. شاعر از خودش می‌گریزد و مرگ را رهایی را می‌داند:

تنها شدم، گریختم از خود، گریختم
تا شاید این گریختنم زندگی دهد
تنها شدم که مرگ اگر همتی کند
شاید مرا رهایی ازین بندگی دهد
تنها شدم که هیچ نپرسم نشان کس
تنها شدم که هیچ نگیرم سراغ خویش (نادرپور، ۱۳۸۲: ۱۶۶ـ ۱۶۵).

اساس فکری او در سرودن شعر بیگانه «مرگ‌اندیشی» است که این موضوع را همانند رمان بیگانه کامو در نخستین جملات شعری خود مطرح کرده است. همچنین در پایان شعر خود همچون پایان رمان بیگانه آرزوی مرگ دارد. در شعر بیگانه، محتوای کلی تنهایی شاعر و مرگ‌طلبی اوست. به این دلیل زندگی می‌کند که از مرگ می‌ترسد (توان خودکشی ندارد اما زندگی را هم دوست ندارد) در رمان بیگانه نیز مورسو با تمام پوچی که دارد به فکر خودکشی نیست، مرگ را دوست دارد اما هرگز در صدد این نیست که زندگی‌اش را خود به پایان برساند. وقتی هم محکوم به مرگ می‌شود برای زندگی کردن تلاشی ندارد. نادرپور در شعر بیگانه زندگی را به عنوان باری بر دوش توصیف کرده است.

من آن دم چشم بر دنیا گشودم
که بار زندگی بر دوش من بود
چو بی دلخواه خویشم آفریدند
مرا کی چاره‌ای جز زیستن بود .... (همان: ۱۸۵).

سارتر همین مضمون را در کتاب «ادبیات چیست» این‌گونه مطرح می‌کند: « هیچ‌کس نمی‌تواند در جهان نباشد، از آن روی که به جهان آمده است ... بشر بدون اراده و اطلاع خود به دنیا آمده است و ناچار است که در این دنیا به سر برد» (سارتر، ۱۳۸۸: ۱۶).

در بیگانه کامو می‌بینیم، مورسو وقتی با کشیشی که برای آمرزش او به زندان آمده است مشاجره می‌کند می‌گوید زندگی باری بر روی دوش او بوده است «در مدّت همه این زندگی پوچی که بارش را به دوش کشیده بودم از اعماق آینده‌ام و از میان سال‌هایی که هنوز نیامده بودند وزشی تاریک به جانم می وزید که در مسیر خود همه چیز را یکسان می‌کرد. همهٔ چیزهایی که در سال‌هایی نه چندان واقعی‌تر از آن‌ها زیسته‌ام به من نشان داده می‌شد. برای من مرگ دیگران یا عشق یک مادر چه اهمّیتی داشت. خدای این کشیش، زندگی و حیاتی که مردم انتخاب می‌کنند، سرنوشتی که بر می‌گزینند برایم چه اهمّیتی داشت» (کامو، ۱۳۵۶: ۶۳).

بی‌اهمّیت بودن به اطراف، تنهایی و مرگ‌خواهی حاصل پوچ دیدن زندگی است که در نیهیلیست وجودی به‌عنوان بی‌هدفی زندگی آمده است «از دیدگاه نیهیلیست‌های وجودی، زندگی هیچ غایتی را دنبال نمی‌کند و به هیچ چیز منتهی نمی‌شود، بلکه امری کاملاً ناموجه

است؛ به این معنا که هیچ توجیهی برای زندگی وجود ندارد، اما هیچ دلیلی هم برای زندگی نکردن وجود ندارد» (ضیمران، ۱۳۸۲: ۲۷۵).

علاوه‌بر شعر بیگانه، نادرپور در ابیات متعدّدی از زندگی خود ناراضی است و آن را عبث می‌داند، در ابیات زیر با اندوه از گذران غم‌انگیز زندگی، خود را تک درختی می‌داند که همه از او دور شدند و تنها مانده است

تنها در این غروب غم‌انگیز زندگی/ افتاده‌ام چو سایهٔ گمگشتگان به راه/ لرزم چو شاخ و برگ نهالان نیمه‌جان/ در زیر تازیانهٔ باران شامگاه/ .../ از تک‌درخت زندگی بی‌امید من/ مرغان روزها همه یک‌یک پریده‌اند/ شب‌ها چو توده‌های کلاغان شامگاه/ از دور از دیار افق‌ها رسیده‌اند (نادرپور،۱۳۸۲: ۱۵۵).

در شعر «از درون شب» تنهایی خود را می‌گوید و به دنبال مرگ است، مرگ‌خواهی او نیز به خاطر تنهایی است. می‌خواهد از سنگینی تنهایی و پوچی زندگی به وسیلهٔ مرگ رها شود. در ابیات زیر از این شعر از مرگ می‌خواهد به سراغ او بیاید.

مرا ای دست خون آشام تقدیر
گریبان گیر و در ظلمت رها کن
مرا بر یال استرها فروبند
مرا از بال اخترها جدا کن
مرا در زیر دندان‌های مریخ
به نرمی خرد کن، کم‌کم فرو ریز
مرا در آسیای کهنه چرخ
غباری ساز و در کام سبو ریز
بکوب ای دست مرگ امشب درم را
که از من کس نمی‌گیرد سراغی
شب تاریک من بی‌روشنی ماند
تو ای چشم سیه ! بر کن چراغی (همان: ۱۱۳).

۲-۲-۳-بی‌تفاوتی

عدم تلاش و تغییر برای بهبود شرایط در هر دو اثر است، در رمان بیگانه مورسو بی‌احساس و بدون واکنش به مسائل زندگی است حتی مرگ مادرش برای او تأثیرگذار نبوده است. بعد از دفن مادرش روز معمولی را آغاز می‌کند و هیچ تغییری در خود احساس نمی‌کند. با خود می‌گوید: «مادرم اکنون به خاک سپرده شده است و فردا دوباره به سرکار خواهم رفت و از هم اؤینها گذشته هیچ تغییری حاصل نشده است» (کامو، ۱۳۵۶: ۲۰).

مهم‌ترین مسئلهٔ زندگی او ازدواج است که به آن هم بی‌تفاوت است. وقتی معشوقه‌اش ماری از او می‌پرسد «آیا حاضرم با او ازدواج کنم» جواب می‌دهد برایم فرقی نمی‌کند (همان: ۲۸) دوست داشتن برای او معنایی ندارد؛ بار دیگر ماری از او تقاضای ازدواج می‌کند. به او می‌گوید این حرف معنایی ندارد ولی بی‌شک دوستش ندارم و اگر او مایل باشد ما می‌توانیم ازدواج کنیم (همان: ۲۹).

عدم اعتراض او در برابر نتیجهٔ دادگاه، نقطهٔ اوج بی‌تفاوتی اوست. او به راحتی رأی دادگاه را می‌پذیرد. دادستان تشخیص می‌دهد وی به عللی پوچ مردی را کشته است (همان: ۵۱) حتی وقتی از او می پرسند که آیا از این قتل پشیمان است؟ او می‌گوید: «فکر کردم و گفتم در خودم بیشتر از پشیمانی واقعی، احساس ملال و اندوهی می‌کنم» (همان: ۳۹).

وقتی رفیقه‌اش ماری دیگر برای ملاقات او به زندان نمی‌آید، نگران او نمی‌شود و به دنبال خبری از او نیست. با خود می‌گوید او شاید مرده است و برایم دیگر اهمّیتی نداشت. من این مطلب را عادی می‌یافتم. چون به خوبی می‌فهمیدم که دیگران هم مرا پس از مرگم فراموش خواهند کرد (همان: ۶۱).

بی‌تفاوتی در برابر وضعیت‌های زندگی در شعر نادرپور آمده است. شاعر از زندگی و سرنوشتش ملال دارد، اما تلاشی برای تغییر نمی‌کند، فقط توصیف‌گر اندوه است. اندوه او نیز بیگانه بودن برای مردم است. کسی او را نشناخت به دلیل اینکه کسی او را باور نکرد، تنهایی را انتخاب کرده است.

کامو هم این روزمرگی را در رمان بیگانه با جمله «برایم فرقی نمی‌کند» (همان: ۲۲، ۲۴، ۲۶، ۲۸ و ...) بارها به معرض نمایش می‌گذارد. همین روزمرگی است که توانایی اندیشیدن را از او گرفته است و رفتارهایش بی‌دلیل است. در اتّفاق کشتن مرد عرب، وقتی به کنار دریا می‌رود و مرد عرب را می‌بیند، گفته است: «بی‌آنکه به آن بیندیشم به اینجا آمده بودم» (همان:

۳۵) به خاطر اینکه آفتاب به صورتش نزند، یک قدم جلو می‌آید و مرد عرب با این حرکت وی احساس خطر می‌کند و چاقوی خود را در می‌آورد. مورسو هم با دیدن چاقو نه به خاطر ترس از چاقوکشی مرد عرب، بلکه به خاطر فروباریدن آتش بر سرش بی‌اختیار ماشه را می‌کشد و عرق آفتاب را از خود دور می‌کند(همان: ۳۶) بدین ترتیب مرد عرب کشته می‌شود و سرانجام آن گرفتاری مورسو و اعدام است. اضطراب درونی او از آفتاب دلیلی است که ظاهر موجه و درک‌پذیر ندارد و برای همین در دادگاه براساس رفتار ظاهری محکوم می‌شود و هیچ‌کس او را درک نمی‌کند و نمی‌توانند احساس او را بفهمد زیرا او در جواب اینکه چرا بعد از شلیک یک تیر به مرد عرب و کشتن او، چهار تیر دیگر به او شلیک کرد (همان: ۳۹) دلیلی نمی‌آورد. شلیک چهار گلولهٔ دیگر، بی‌تفاوتی مورسو به معنای زندگی است.

در شعر بیگانه نادرپور، خستگی از روزمرگی‌ها دیده می‌شود. بعد از بیان اجبار زیستن و اینکه زندگی را باری بر دوش خود توصیف می‌کند. وارد تفکّرات وجودی می‌شود و به عدم درک مردم تأکید می‌کند که با اندیشهٔ کامو در شخصیت‌سازی مورسو مطابقت دارد. مورسو هیچ‌گاه رفتار و کردارش از سوی مردم مورد پذیرش قرار نگرفت. نادرپور نیز با اندوه می‌گوید که کسی درون او را نشناخت و اضطراب درونی‌اش را از پشت ظاهر آرام تشخیص نداد:

برونم کی خبر داد از درونم
که آن خاموش و این آتشفشان بود
نقابی داشتم بر چهره، آرام
که در پشتش چه طوفان‌ها نهان بود
همه گفتند عیب از دیده تست
جهان را به چه می‌بینی که زیباست
ندانم راست است این گفته یا نه
ولی دانم که عیب از هستی ماست (نادرپور، ۱۳۸۲: ۱۸۶).

این بی‌تفاوتی در اشعار دیگر او نیز نمود یافته است از جمله در مجموعهٔ «چشم‌ها و دست‌ها»، «سرمه خورشید» آمده است. در شعر «سفر کرده» توصیفش از زندگی خود، مردم و مرگ‌اندیشی، مشابه اندیشهٔ کامو است. زندگی را نمی‌خواهد، خواهان کسی نیست، زیرا

هیچ‌کس او را نشناخت و درک نکرد، برای همین دیگر به زندگی و همهٔ مردم بی‌تفاوت است و فقط به انتظار مرگ مانده است. همان‌گونه مورسو نیز در زندان در انتظار مرگ و مراسم باشکوه اعدام می‌ماند:

دیگر در انتظار که باشم؟
زیرا مرا هوای کسی نیست
روزی گَرَم هزار هوس بود
امروز دیگرم هوایی نیست ...
در این سرود گمشده‌ای بود
کان را کسی نخواند و نپرداخت
هرگز مرا چنان که من هستم
یک آفریده زین همه نشناخت
بس درد داشتم که بگویم
اما دلم نگفت و نهان کرد
بیهوده بود هر چه سرودم
با این سروده‌ها چه توان کرد؟
دردا که کس نگفت و نپرسید
کاخر چه بود و چیست گناهم
گر سرنوشت من همه این بود
نفرین به سرنوشت سیاهم
ای مرگ! ای سپیدم دور!
بر این شب سیاه فرودتاب
تنها در انتظار تو هم
بشتاب ای نیامده بشتاب (همان: ۱۸۳).

۲-۲-۴-بیگانگی و هنجار شکنی

بیگانگی با خود، مردم، جهان و معنای زندگی کلید واژهٔ اصلی رمان «بیگانه» کامو است که بارها با نمودهای مختلف در این رمان مورد توجه قرار گرفته است. در مفهوم نیهیلیستی «بیگانگی حالتی است که بر اثر اوضاع و احوال محیط پیرامون مذهبی، اقتصادی، سیاسی و

... به وجود می‌آید به‌طوری که فرد، دیگر بر خود اختیاری ندارد تا جائی که با او، چون شیء رفتار می‌شود.» (سارتر، ۱۳۸۸: ۲۱)

در رمان بیگانه توصیف زندگی مورسو نشان می‌دهد از منظر کامو، زندگی یک بازی همگانی است که هر کس در آن شرکت نکند با جامعه بیگانه است. مورسو طوری از وقایع و اطرافیان صحبت می‌کند که گوئی با تمام آن‌ها بیگانه است. او این بیگانگی را از ابتدای داستان با لحن سرد خود نسبت به مرگ مادرش بیان می‌کند چنان بیگانه به زندگی است که واکنش خاصی برای مرگ مادرش نشان نمی‌دهد و همین باعث تعجب همگان می‌شود. کامو احساس تهوّع و بی‌حوصلگی خود را که ناشی از شدت تفکّر وجودی است با عبارت «چیزهای هست که هیچ دوست ندارم در موردش حرف بزنم» (کامو، ۱۳۵۶: ۴۱) نشان می‌دهد زمانی که احساس این بیگانگی به اوج خود می‌رسد بالطبع آن انسان دائماً در حال هنجارشکنی است، هنجارشکنی‌هائی که به‌طور ناخودآگاه محصول همین بیگانگی است برای همین است که مورسو مدام از همه چیز کسل می‌شود (همان: ۱۸، ۱۹، ۳۴، ۴۸، ۶۲) بعد از مراسم مادر به تفریح می‌رود. او حتی در پاسخ به این سؤال وکیل که آیا از مرگ مادرش اندوهگین شد، جواب می‌دهد نشده است. این بیگانگی است که باعث می‌شود به دلیل نورآفتاب مرد عرب را بکشد (همان: ۳۶) در واقع زمانی که چنین احساسی به انسان دست می‌دهد، سعی می‌کند آن‌طور که خود دوست دارد و می‌پسندد (خواه مطابق هنجارهای اجتماعی باشد خواه مطابق نباشد) زندگی کند به همین دلیل است که دائماً شاهد هنجارشکنی‌های مورسو هستیم.

این بیگانگی و هنجارشکنی در شعر بیگانه نادرپور در جملات «مهمان ناشناس»، «سخن نداشتن با آشنایان»، «بی‌خبری مردم از حال او»، آمده است. نادرپور بعد از اینکه می‌گوید مجبور به زندگی است، در ادامه می‌گوید با همه‌چیز و همه‌کس بیگانه است، خود را «مهمان» می‌نامد. همین واژه نشانگر بیگانگی مطلق شاعر است که در زندگی جایگاه ویژه خود را ندارد و در این مهمانی می‌فهمد کسی را نمی‌شناسند و دیگر هم از او خبری ندارند(مرا از او خبر، اورا ز من نیست):

من اینجا مهمانی ناشناسم
که با نا آشنایانم سخن نیست

به هر کس روی کردم دیدم که آوخ
مرا از او خبر اورا ز من نیست
حدیثم را کسی نشنید نشنید
درونم را کسی نشناخت نشناخت
بر این چنگی که نام زندگی داشت
سرودم را کسی ننواخت ننواخت (نادرپور، ۱۳۸۲ : ۱۸۶).

در شعر «ناله‌ای در سکوت» زندگی را یک «محبس» خطاب کرده است، گذشتن آرام زندگی برای او مثل مرگ جانسوز است. بیگانگی‌اش چنان است که حتی از مرگ می‌گریزد و به دنبال مرگ دیگر است.

مرگ است، مرگ تیره جانسوز است
این زندگی که می‌گذرد آرام
این شام‌ها که می‌کشدم تا صبح
وین بام‌ها که می‌کشدم تا شام (همان: ۱۱۷ـ ۱۱۶).

در پایان شعر گفته است:

در حیرتم که چیست سرانجامم
زیرا از آنچه هست، حذر دارم
زین مرگ جاودانه گریزانم
در دل، امید مرگ دگر دارم (همان: ۱۱۸).

۲-۲-۵-تفاوت اندیشه نادرپور با کامو

نادرپور جزو شاعران نیهیلیسم نیست و کلیت آثارش را با کامو نمی‌توان مطابقت داد. ناامیدی و پوچ‌گرایی وی نیز دلایل سیاسی اجتماعی و شخصی دارد و پوچ‌گرایی مطلق به فلسفهٔ هستی در شعرش فراوانی نیافته است. به عبارتی ریشه‌های پوچ‌گرایی وی با رمان بیگانه متفاوت است. بنابراین هرگز به پوچی‌ای که کامو در آثارش به آن توجه دارد، نرسیده است. از نظر تاریخی، گرایش‌های پوچی در آثارش در دههٔ سی بسامد دارد و حتی همانند نیهیلیست‌ها به بی‌اعتقادی و انکار خدا و جهان و زندگی می‌رسد مثل شعر «شعر خدا» (نادرپور، ۱۳۸۲: ۲۱۷) در اندیشهٔ پوچی، شعر بیگانه یک نمونه مشخص است. اما در این شعر نیز تفاوت نگاه نادرپور با کامو دیده می‌شود. در رمان بیگانه مورسو از وقایع زندگی

خرسند است و اندوهی ندارد. در پایان کتاب، وقتی قرار است اعدام خود را بپذیرد. درک می‌کند دنیا شبیه اوست. او اعدام باشکوه را می‌خواهد، می‌گوید حس کردم خوشبخت بوده‌ام و باز هم خواهم بود (کامو، ۱۳۵۶: ۶۴) این احساس نشان از نفی مطلق زندگی است اما چنین احساسی در شعر نادرپور نیست سراسر شعر بیگانه گرچه محتوای پوچی دارد اما دقت در شعرش نشان می‌دهد، این محتوا، به سبب گلایه و اندوهش از سرنوشت است که نشانگر آرزومندی روزهای خوب است. به این دلیل که کسی درون او را نشناخت، کسی او را ننواخت، همه گفتند عیب از دیده توست (نادرپور، ۱۳۸۲: ۱۸۶ـ ۱۸۵) نادرپور به دنبال مرگ است.

علاوه‌بر جنبه‌های غنایی، التهابات سیاسی اجتماعی، خفقان موجود در جامعه یکی از دلایل پوچ‌گرایی وی شده است. به‌ویژه اینکه کودتای ۲۸ مرداد۱۳۳۲ بر شعر او تأثیر عمیق گذاشته است. با وقوع کودتا به یکباره پوچ‌گرایی در شعر رشد کرد. نادرپور نیز در این دوره، اشعار متعدّدی در توصیف جامعهٔ استبدادی سروده است، مثل شعر «طغیان» که جامعه‌ای را توصیف کرده است که همه‌جا دود و آتش است و ناله‌هایی پر از خشم و نفرت به گوش می‌رسد (همان: ۱۳۸ـ ۱۳۷) در اندیشهٔ پوچ‌گرایی، شعر «چکامه کوچ» تفاوت ریشه‌های نیهیلیسم وی را با اندیشه‌های کامو نشان می‌دهد، در این شعر به دنبال رفتن از جامعه است. اما دلیل رفتن او نفی معنای زندگی نیست بلکه به دلیل نارضایتی به پوچی می‌اندیشد. جامعه را هراسناک توصیف کرده است، خانه‌ها مثل تابوت هستند و هیچ‌جا روشنایی نیست، این جامعه دیگر شایستگی ماندن ندارد. (همان: ۴۸۳ـ ۴۸۲) دلیل این اندوه، خفقان و استبدادی است که بعد از کودتا در جامعه گسترده شده است.

در آغاز شعر با بیان نمادین تابوت بودن خانه‌ها و بوی خون و باروت فضای کشتار خونین را توصیف کرده است.

کسی ز شهر خبر آورد
که خانه‌ها همه تاریکتر ز تابوت است
هوا هنوز پر از بوی خون و باروت است
تفنگداران فانوس‌های روشن را
به دود و شعله بدل می کنند و می‌خندند (همان: ۴۸۲).

با همین محتوا شعر را ادامه داده و در پایان به دنبال رفتن از این جامعه است:

تو جامه‌دان سفر بربند
و رو به ساحل دیگر کن
مگر که در شب بی‌حاصل غریبی‌ها
غم تو و دانه اشکی به خاک بفشاند (همان: ۴۸۳).

پوچ‌گرایی در آثار کامو یک اندیشه بنیادین است که علاوه‌بر رمان بیگانه، دیگر آثار او نیز با این محوریت است اما نادرپور به تدریج بعد از دههٔ سی با گذشت زمان از اندیشه‌های نیهیلیستی جدا می‌شود.

«شعر نقاب و نماز» گویای رهایی او از نیهیلیسم است. در این شعر توصیف می‌کند که از تیرگی به سپیده می‌آید. در ابتدای شعر از این ناراحتی می‌کند که حضور قلب نداشت و نماز خواندن بازی لفظ برای او شده بود بعد از نماز خودش را در آینه می‌بیند. در آینه هستی را پر از هول نیستی می‌بیند و از آن هراسان می‌شود. شاعر در درونش به دنیای مه‌آلود پناه می‌برد و در آنجا نماز می‌خواند و به خواب می‌رود، در خواب صدای به او می‌گوید که برخیزد و نمازش را دوباره بخواند، شاعر از این ندا خوشحال می‌شود و با تعبیر نمادین می‌گوید سپیده از دل تیرگی می‌زاید و او از غروب به سوی سپیده می‌آید و با صدای خروسان نماز می‌خواند

و بانگی از دل آیینه تهی برخاست / که ای به خواب فرورفته!/ نقاب مندرس خویش را ز چهره برانداز/ و آن نماز رها کرده را دوباره بیآغاز!/ دهان پنجره، از مژدهٔ سحر پر بود/ سپیده از رحم تنگ تیرگی می‌زاد/ من از غروب به سوی/ سپیده می‌راندم/ و با صدای خروسان، نماز می‌خواندم (نادرپور، ۱۳۸۲: ۴۲۸).

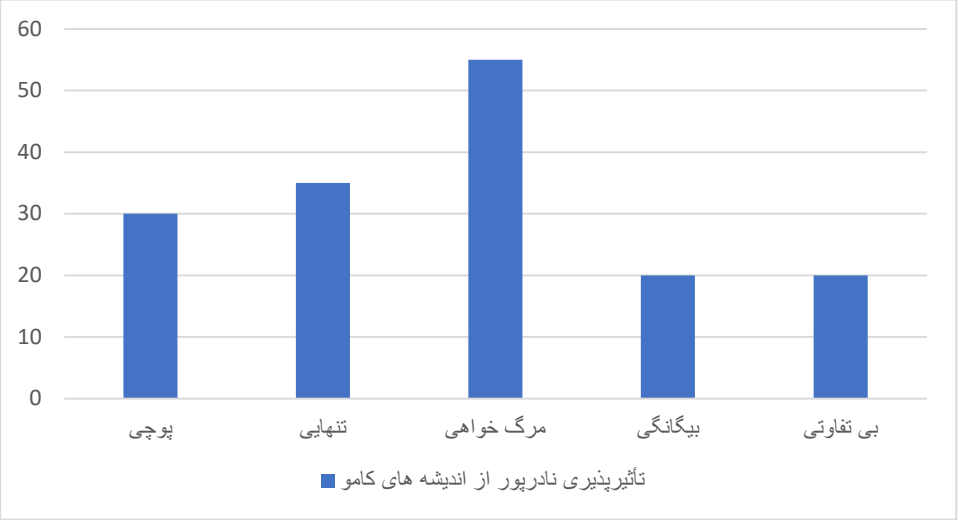
۳-نتیجه‌گیری

در این مقاله تفکّر نیهیلیستی رمان بیگانه آلبر کامو در ارتباط با ادبیات معاصر با نگاهی به شعر بیگانه و دیگر اشعار نادر نادرپور بررسی شد. نادرپور جزو شاعران نیهیلیستی معاصر نیست اما محتوای شعرش در این دوره با گرایش پوچی است. او شعر بیگانه را در دههٔ سی سرود. محتوای این شعر توصیفی از وضعیت پوچی و سرگردانی انسان در این جهان است

که زندگی را به اجبار و با اضطراب درونی می‌گذراند و از همه‌کس بیگانه است و دیگران هم با او بیگانه هستند.

علاوه‌بر این اشعار، در اغلب اشعار این دوره در مجموعه‌های«چشم‌ها و دست‌ها»، «دختر جام»، «شعر انگور» این محتوا دیده می‌شود که مشابه ویژگی‌های محتوایی در رمان کامو است. نتیجهٔ پژوهش نشان داد می‌توان گفت نادرپور، محتوای این شعر را از رمان بیگانه کامو اقتباس کرده است. پوچی بن‌مایهٔ اصلی هر دو اثر است. در رمان کامو، مورسو قهرمان پوچی است که بار زندگی را به دوش می‌کشد و سرانجام در برابر مرگ تسلیم می‌شود زیرا همه‌چیز را محکوم به مرگ می‌داند،

در شعر بیگانه نیز نادرپور از زندگی اجباری، تنهایی، بیگانگی با همه، عدم درک دیگران اندوهگین است که با شخصیت مورسو مطابقت دارد. زندگی در هر دو اثر زیبا نیست. مورسو بی‌تفاوت به همه چیز زندگی می‌کند حتی آرزوی او این است که در روز اعدامش، تماشاچیان بسیاری حضور یابند و اعدامش باشکوه شود. در شعر بیگانه نیز نادرپور می‌گوید روزهایش نشاطی ندارند و از این جهان سودی به او نرسیده است. بیگانگی با همه‌کس در شعر نادرپور با وصف «میهمان ناشناس» آمده و در رمان کامو، مورسو با همه‌چیز مرسوم بیگانه است. این موارد نشان می‌دهد شعر نادرپور گرچه دقیقاً محتوایی همانند رمان کامو ندارد اما اندیشه‌های او را اقتباس کرده است. نمودار زیر میزان تقریبی درصد تأثیرپذیری نادرپور را از اندیشه کامو در رمان بیگانه نشان می‌دهد. این نمودار با شمارش اشعاری از دیوان او که در این موضوع‌ها سروده، بیان شده است.



با توجه به نمودار، با بررسی کلیت اشعار نادرپور، از اندیشه‌های کامو، مرگ‌خواهی و تنهایی در شعر نادرپور نسبت به دیگر مؤلّفه‌ها فراوانی دارد. شاعر از زندگی دلگیر است و مرگ را راه نجات می‌داند. در تأثیر از رمان بیگانه نیز، با اینکه بیگانگی مؤلّفهٔ اصلی است اما محتوای مرگ‌خواهی بیشترین تکرار را در این شعر و دیگر اشعارش دارد. در مقایسهٔ کلی شعر نادرپور با اندیشه کامو، نتیجه تحقیق نشان داد: ریشه‌های نیهیلیست او با افکار کامو متفاوت است. کامو به نفی مطلق زندگی رسیده است اما نادرپور به خاطر نارضایتی از زندگی و خفقان و استبداد جامعه به نیهیلیسم رسیده است.

منابع

کتاب‌ها

۱-برِه، ژرمن، (۱۳۸۱)، **آلبرکامو**، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران: ماهی.

۲-تونجی، محمّد، (۱۳۹۵)، **ادبیات تطبیقی**، ترجمهٔ عزّت ملاابراهیمی، حسین احمدی، سمنان: بوستان اندیشه.

۳-جعفری، محمّدتقی، (۱۳۷۹)، **فلسفه و هدف زندگی**، تهران: مؤسسهٔ تدوین و نشر آثار علامه جعفری.

۴-حسین پورچافی، علی، (۱۳۸۷)، **جریان‌های شعری معاصر فارسی**، تهران: امیرکبیر.

۵-رحیمی، مصطفی، (۱۳۸۵)، **آلبرکامو، تعهّد اهل قلم**، تهران: نیلوفر.

۶-رستمی، شهرام، (۱۳۸۵)، **جست‌وجوی کامو**، تهران: شورآفرین.

۷-زرشناس، شهریار، (۱۳۸۵)، **نیهیلیسم**، تهران: کانون اندیشه جوان.

۸-زرقانی، مهدی، (۱۳۹۱)، **چشم‌انداز شعر معاصر ایران: جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم**، تهران: ثالث.

۹-سارتر، ژان پل، (۱۳۸۸)، **ادبیات چیست**، ترجمهٔ مصطفی رحیمی و ابوالحسن نجفی، نیلوفر: تهران.

۱۰-سلحشور، یزدان، (۱۳۸۰)، **در آینه: نقد و بررسی شعر نادر نادرپور**، تهران: مروارید.

۱۱-شایگان، داریوش، (۱۳۷۸)، **آسیا در برابر غرب**، تهران: امیرکبیر.

۱۲-شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۸۳)، **ادوار شعر فارسی تا سقوط سلطنت**، تهران: سخن.

۱۳-ضیمران، محمّد، (۱۳۸۲)، **نیچه پس از هیدگر، دریدا و دولوز**، تهران: هرمس.

۱۴-کامو، آلبر، (۱۳۵۶)، **بیگانه**، ترجمهٔ جلال آل‌احمد و علی اصغر خبره‌زاده، تهران: کانون معرفت

۱۵-کیا، مژگان، (۱۳۷۹)، **نیهیلیسم و تأثیر آن بر نقاشی معاصر**. تهران: تندیس.

۱۶-نادرپور، نادر، (۱۳۸۲)، **مجموعه اشعار**، تهران: نگاه.

۱۷-هاجری، ضیاءالدین، (۱۳۷۰)، **زندگینامه و نقدی بر آثار آلبر کامو**، تهران: کویر.

مقالات

۱-پیرانی، منصور، (۱۴۰۰)، «ادبیات تطبیقی در ایران، نظریه در فرانسه (ادبیات تطبیقی از عمل تا نظر)»، *کهن‌نامهٔ ادب پارسی، شمارهٔ۲: ۱۸۱-۱۵۷.*

۲-حسینی، مصطفی، (۱۳۹۲)، «معرفی و نقد کتاب: ادبیات عمومی و ادبیات تطبیقی: رساله‌ای کاربردی»، مجلهٔ ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شمارهٔ۷: ۲۲۹-۲۲۴.

۳-رحیمی‌پور، سعید، (۱۳۹۷)، «بررسی تطبیقی اتوپیای اجتماعی در«تاتار خندان» غلامحسین ساعدی و «دنیای شجاع جدید »آلدکس هوکسلی از منظر تئوری آشوب»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ۶: ۱۱۸-۱۰۰.

۴-زاهد, فیاض، (۱۳۹۲)، «پست مدرنیسم و تأثیر نیهیلیسم بر آن»، *پژوهش‌های معرفت‌شناختی، شمارهٔ۵: ۱۷-۱.*

۵-زمانیان، علی، (۱۳۸۵)، «نیهیلیسم از انکار تا واقعیت»، فصلنامهٔ راهبرد. شمارهٔ ۴۰، تابستان: ۸۷-۱۱۴.

۶-فارسیان، محمّدرضا، قادری، فاطمه، (۱۳۹۹)، «خوانش ابداعی آلبر کامو در ایران»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان، شمارهٔ۱: ۳۱۶-۲۹۲.*

۷-یغمائی، گلنار، کمال‌الدینی، محمّدباقر، صادق‌زاده، محمود، (۱۳۹۷)، «مدرنیته و شعر فارسی در دو دههٔ سی و چهل خورشیدی»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ۵: ۱۳۴-۱۰۳.

Analysis of contemporary Persian stories based on the model of activism and the semantic square of Greimas Based on the stories of Saedi, Darvishian, and Etemadzadeh

Golestanahmadi7[1] , Shapur shahvali[2] , Omidvaralimahmoudi[3]

Abstract

Greimas' narratology is a theory that tries to find patterns based on the text's structure. In the first step, Greimas determines the structure governing the work by assessing the grammar of the narrative and then explains the intra-textual relationships of these signs that make up the system and structure of the work, to obtain the meaning of the work through them. In this research, the narrative patterns of realistic stories in the story of Tars and Larz by Gholamhossein Saedi, Biyalon from the Abshuran collection by Ali Ashraf Darvishian, and Dokhtare Raeiyat by Mahmoud Etemadzadeh(M.A.Beh Azin)have been investigated, relying on the theory of Greimas. The research method is a structural analysis of stories and qualitative content analysis. The purpose of this research is to compare the structure of some contemporary stories with the theory of Greimas and his semantic square and to analyze some aspects of the social meanings of these works. The research results show the narrative coherence of these works and their adaptation to the semantic square of Greimas and the presence of repetitions and contrasts of words that advance the main and hidden discourse of the text and represent some sociological and anthropological dimensions.

Keywords: Meaning square, Greimas, Gholamhossein Saedi, AliAshraf Darvishian, Mahmoud Etemadzadeh.

Refrences

1. Ale Davoud, Ali; Samiei Gilani, Ahmad, Seyed Hosseini, Reza (1390). Culture of Islamic Iranian works, vol.3, Tehran: Soroush.

2. Ahmadi, Babak, (1370). Text structure and interpretation, Tehran: Markaz.

---

[1] phd student of department of Persian language and literature , izeh branch , Islamic azad university , izeh iran

[2] assistant professor of department of Persian language and literature , izeh branch , Islamic azad university , izeh iran. (corresponding author) (shahvali1341@yahoo.com)

[3] assistant professor of department of Persian language and literature , izeh branch , Islamic azad university , izeh iran

٣. Darvishian, Ali Ashraf. (١٣٥٨). Abshooran, Tehran: Yar Mohammad.

٤. Etemadzadeh , Mahmoud. (Beh Azin, M. A.) (١٣٤٢), Dokhtare Raeiyat, second edition, Tehran: Nil Publications.

٥. Germes, Algirdas Julin. (١٣٨٩). Loss of meaning, translated by Hamidreza Shaeiri, Tehran: Nashre Elm.

٦. Kaler, Jonathan. (٢٠٠٨), Constructivist Boutique: Constructivism, Linguistics and the Study of Literature, translated by Koorosh Safavi, Tehran: Minooye Kherad.

٧. Mir Abedini, Hassan (١٣٦٨). One hundred years of fiction writing in Iran, Tehran: Cheshme Publishing.

٨. Propp, Veladimir. (١٣٦٨). Morphology of Fairy Tales, translated by Fereydoun Badrei, Tehran: Toos Publications.

٩. Scholes, Robert. (١٣٩٧). An introduction to structuralism in literature, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Agah Publications.

١٠. Saedi, Gholamhossein. (١٣٧٧), Tars and Larz, Tehran: Ghatreh.

١١. Shaeiri, Hamidreza. (٢٠١٧), Basics of Modern Semantics, Tehran: Organization for the Study and Compilation of Humanities Books.

١٢- _____ (٢٠١٢), semantic analysis of discourse. Tehran: Samt.

١٣. Shaeiri, Hamidreza and Taraneh Vafaei. (٢٠٠٨). A way to fluid semantics by examining the case of Phoenix by Nima, Tehran: Elmi Farhangi.

١٤. Tyson, Lis. (١٣٨٧). Theories of contemporary literary criticism, translator: Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini, editor: Dr. Hossein Payandeh. Tehran: Negahe Emruz.

١٥. Tolan, Michael. (١٣٨٣). Critical Linguistic Narratology, translated by Fatemeh Nemati and Fatemeh Alavi, Tehran: Samt.

Articles

١٦. Faghani, Sonia, Mahdavi, Maleehe, Mahdian, Masoud. (١٤٠١), "Analysis of story elements in Postchi's novel with an emphasis on the structural elements of the plot", Islamic Azad University of Yazd comparative literature, year ٦, number ٢٢, pp. ١٩١-٢٢٤.

١٧- Raoufi, Fariba, Zirak, Sara, Tahmasbi, Farhad. (١٤٠٢), Poverty and prosperity: analysis of social symbols in the novel "Baziye Akhare Banoo", Yazd Islamic Azad University comparative literature journal, year ٧, number ٢٥, pp. ٧٦-١٠

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ سی‌ام، زمستان ۱۴۰۳

تحلیل داستان‌های معاصر فارسی بر اساس الگوی کنشگران و مربع معنایی گرمس

با تکیه بر داستان‌هایی از ساعدی، درویشیان و اعتمادزاده

گلستان احمدی[۱]، شاهپور شاهولی[۲] (نویسنده مسئول) ، امیدوار عالی محمودی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳ /۰۴/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۶/۷
(صص۱۲۹-۱۶۲)

چکیده

روایت‌شناسی گرمس از جمله نظریه‌هاییست که سعی دارد به الگوهایی که متن بر اساس آن‌ها نظام یافته است دست یابد. گرمس در مرحلهٔ اول با تعیین دستور زبان روایت ساختارهای حاکم بر اثر را مشخص می‌کند و سپس مناسبات درون متنی این نشانه‌ها را که برسازندهٔ نظام و ساختار اثر است، تبیین می‌کند تا از خلال آن‌ها معنای اثر را به دست دهد. در این پژوهش به بررسی الگوهای روایی داستان‌های رئالیستی در اولین داستان از مجموعهٔ ترس و لرز غلامحسین ساعدی، بیالون از مجموعهٔ آبشوران علی اشرف درویشیان و دختر رعیت از محمود اعتمادزاده با تکیه بر نظریهٔ گرمس پرداخته شده است. روش پژوهش، تحلیل ساختاری داستان‌ها و تحلیل محتوای کیفی است. هدف از انجام این پژوهش، تطبیق ساختاری برخی از داستان های معاصر با نظریه گرمس و مربع معنایی وی و تحلیل برخی وجوه معناهای اجتماعی این آثار است. نتایج پژوهش نشانگر انسجام روایی این آثار و تطبیق آن‌ها با مربع معنایی گرمس و حضور تکرارها و تقابل‌های واژگانی است که گفتمان اصلی

[۱] دانشجوی دکتری زبان ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران.
golsetanahmadi۷@gmail.com
[۲] استادیار گروه زبان ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران(نویسندهٔ مسئول).
shahvali۱۳٤۱@yahoo.com
[۳] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران.
omidvaralimahmoudi@gmail.com

و پنهان متن را به پیش می‌برد و موجب بازنمایی برخی از ابعاد جامعه‌شناسانه و انسان‌شناسانهٔ آن‌ها می‌شود.

کلیدواژگان: مربع معنایی، گرمس، غلامحسین ساعدی، علی‌اشرف درویشیان، محمود اعتمادزاده.

۱-مقدمه

آثار داستانی معاصر فارسی، چونان دیگر آثار ادبی این مرز و بوم، جلوه گاه مظاهر اندیشگانی، باورها و خصوصیات اجتماعی است که در مقایسه با شعر، به دلیل اشتمال کمتر بر شگردهای ادبی، چون صورخیال و غیره، توانسته است تا حد زیادی اقتضائات و شرایط جامعه را در بافت پیدا و پنهان خویش بازنمایاند؛ به ویژه روایت‌هایی که جنبهٔ واقع نمایی آن‌ها بیشتر است. از سوی دیگر، داستان‌نویسان برای بیان دیدگاه‌های خود ابزارهای بالقوّهٔ متفاوتی در دست دارند و در استفاده از این ابزارها شگردهای خاصی به کار می‌بندند؛ بررسی و تحلیل اصول و شگردهای داستان‌نویسی و کیفیت کاربرد عناصر سازندهٔ داستان موجب می‌شود که خواننده دلایل اصلی التذاذ خود را از متن بفهمد و به معانی تلویحی و ضمنی و همچنین به نقایص و کاستی‌های داستان پی ببرد. (فغانی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۹۶)

آثار منتخب در این پژوهش از جمله آثار واقع‌گرای نویسندگان برجستهٔ معاصر است که بر اساس الگوی کنشگران و مربع معنایی گرمس به تحلیل آن‌ها پرداخته می‌شود. هدف از انتخاب یک رمان و دو مجموعه داستان که هرکدام ویژگی های روایی خود را دارند؛ بررسی رویکرد خاص پژوهش در دو نوع متفاوت ادبیات داستانی است.

۱-۱-بیان مسئله

روایت شناسی ساخت‌گرا شامل نظریه های روایت است که به وسیله آن‌ها دریافت معنا با تبیین ساختار اثر داستانی مهیا می‌شود. به عبارت دیگر، در ساخت‌گرایی، شکل و الگوهای ساختار یکی از مواردی است که روایت‌پژوه در ابتدای کار سعی در کشف آن‌ها دارد و سپس از خلال این ساختارها به هدف و غایت روایت خلق شده می‌پردازد. روایت‌شناسی گرمس یکی از این نظریه‌هاست که در پی دست یابی به الگوهایی که متن بر اساس آن‌ها نظام یافته است. گرمس در مرحلهٔ اول با تعیین دستور زبان روایت ساختارهای حاکم بر اثر

را مشخص می کند و سپس مناسبات درون متنی این نشانه‌ها را که بر سازندهٔ نظام و ساختار اثر است، تبیین می‌کند تا از خلال آن‌ها معنای اثر را به دست دهد. نویسنده در اثر داستانی با بیان خود که حاصل نگاه او به امور و پدیده های بیرونی و درونی است و از طریق راوی به روایت شنو انتقال می‌یابد، مطالبی را در ساختارهای خاصی بیان می‌کند که این نحوهٔ بیان حاصل گزینش‌هایی است که بر اساس اندیشه و مفهومی که قصد بیان آن را دارد، پی ریزی می‌شود. اما آنچه که اساس نظریهٔ گرمس را نشان می دهد، طرح و الگویی است که برای کنشگران داستان ترسیم کرده است. او معتقد است که بر پایهٔ تقابل‌های داستانی، الگوی کنشگران شکل می‌گیرند و با بررسی این الگوی کنشگران است که می‌توان به مربع معنایی که زیرساخت روایت است رسید.

در این پژوهش به بررسی الگوهای روایی داستان های رئالیستی در اولین داستان ترس و لرز از غلامحسین ساعدی، بیالون از مجموعهٔ آبشوران علی اشرف درویشیان و دختر رعیت از محمود اعتمادزاده با تکیه بر نظریهٔ گرمس پرداخته شده است. هدف از انجام این پژوهش، تطبیق ساختاری برخی از داستان های معاصر با نظریه گرمس و مربع معنایی وی و تحلیل برخی وجوه معناهای اجتماعی این آثار است.

۱-۲- اهمیت و ضرورت انجام پژوهش

کشف ساختارها و الگوهای حاکم بر داستان‌ها در فهم هرچه بهتر داستان و به دست آوردن تعبیر و تفسیرهایی از آن سودمند و با ارزش است. هراثر ادبی در ساختار خاصی نمود پیدا می‌کند. ساختار هر داستان از نشانه‌هایی تشکیل شده است که در پیوند با هم معنای خاصی را القا می‌کنند. پس باکشف نشانه‌های روایت به الگوها و ساختار داستان دست می‌یابیم، سپس از ارتباط بین نشانه‌های درون متن و تحلیل آن‌ها معنای ساختار روایت که متأثر از مسائل مختلف جامعه در زمان و مکان است را به دست می‌آوریم. یکی از بهترین الگوهایی که با استفاده از قواعد نشانه‌های آن می‌توان ساختار داستان را کشف و تحلیل کرد، الگوی کنشی گرمس است که نظریهٔ او را جهان شمول کرده است. زیرا هر اثر ادبی که ساختاری منسجم، دقیق و علمی داشته باشد با الگوی کنشگری گرمس کمابیش تطبیق می‌کند. پس برای اینکه به فهم درستی از آثار روایی مورد مطالعهٔ تحقیق برسیم، ضروری است که این داستان ها با الگوی کنشگران و مربع معنایی گرمس سنجیده شوند.

۳-۱-پیشینهٔ پژوهش

در حوزه روایت شناسی ادبیات داستانی کلاسیک تا کنون پژوهش های زیادی انجام شده که به چند نمونه از آن‌ها اشاره می‌شود : محمود فضیلت و صدیقه نارویی (نشریه بهار ادب ، ۱۳۹۱) در مقالهٔ « تحلیل ساختاری داستان جولاهه با مار بر پایه نظریه گرمس » به این نتیجه رسیده‌اند که عمل دلالت در ذهن ، بر تقابل استوار است و بر روایت و روایت گری تاثیر می‌گذارد . همین ویژگی خواننده را با عنصر تقابل روبرو می کند که داستان را به پیش می برد. مسعود روحانی و علی اکبر شوبککلایی (مجلهٔ پژوهش های ادب عرفانی ، ۱۳۹۱) در مقالهٔ « تحلیل داستان شیخ صنعان منطق الطیر عطار بر اساس نظریه کنشی گرمس » پس از بررسی داستان بر اساس الگوی کنشگر گرمس دریافتند که این تحلیل از یک سو استواری قصه و ساختار و پیوستگی بین اجزای آن را نشان می‌دهد و از سوی دیگر بازگو کنندهٔ توانایی این الگو در شناخت ساختار و نظام قصه‌های کهن فارسی است. همچنین ابوالفضل غنی‌زاده و نزهت طاهری فر (نشریهٔ مطالعات داستانی، ۱۳۹۱) در مقالهٔ « بررسی ساختاری مجموعه داستان ترس و لرز غلامحسین صاحبی » از منظر عناصر داستان به این مجموعه پرداخته‌اند که در نتایج آن نشان دادند که بررسی محتوای متن با ارزیابی قدرت کلام و تکنیک زبانی خواننده را بهتر در جریان کار قرار می‌دهد. حمیدرضا فرضی و پریسا قبادی (نشریه بهارستان سخن ، ۱۳۹۲) در مقالهٔ « بررسی رمان دختر رعیت محمود اعتمادزاده بر اساس دیدگاه ساخت گرایی لوسین گلدمن » پس از تحلیل به این نتایج دست یافتند که ادبیات جنبش جنگل ، رشد حزب توده ، حضور متفقین و توسعهٔ افکار مارکسیستی جان‌مایه جهان نگری دختر رعیت را تحت تأثیر قرارداده است و نشان از ارتباط بین ساختارهای زیباشناختی و ذهنی آگاهی جمعی دارد و همین موضوع ، همخوانی نزدیکی را با طبقه اجتماعی منتسب به محمود اعتمادزاده را نمایان ساخته است. همچنین فریده داودی مقدم (نشریه جستارهای زبانی، ۱۳۹۲) در مقالهٔ « تحلیل نشانهٔ معناشناختی شعر آرش کمانگیر و عقاب، تحول کارکرد تقابلی زبان فرآیند کنشی » نشان داده است که شعرهای روایی فارسی ظرفیت گفتمان های روایی در نظام نشانه – معناشناسی را دارند و شناخت آن‌ها موجب برجسته شدن ابعاد زیبایی‌شناسانه ، جامعه‌شناسانه و ... خواهد شد.

محمد امیرمشـــهدی و فاطمه ثواب (نشـــریه متن پژوهی ادبی ، ۱۳۹۳) در مقاله « تحلیل سـاختار روایتی داسـتان بهرام و گل اندام بر پایه نظریهٔ گریماس » پس از تجریه و تحلیل متن به این نتیجه دسـت یافتند که الگوی کنشـی گریماس برای این داسـتان مفید و قابل تطبیق اسـت و داسـتان طرحی سـاختارمند و منسـجم دارد و از دو منظر قاعده‌های نحوی و تقابل‌های دوگانه قابل بررسـی اسـت. وحید سـجادی فر و همکاران (نشـریه علوم ادبی ، ۱۳۹۸) در مقالهٔ « بررسی واقع نمایی رئالیستی در داستان آبشوران علی اشرف درویشیان و اسـتخوان‌های خوک و دسـت‌های جذامی اثر مصـطفی مسـتور » دسـتاوردهای پژوهش را حاکی از این می‌دانند که مشـخصـه‌ها و مؤلفه های رئالیسـتی در ادبیات داسـتانی با وجود متغیری چون فاصله زمانی ، می‌توانند تا حدود زیادی مشابه و مشترک باشند.

نوآوری این پژوهش در نشـان دادن تطبیق سـاختاری داسـتان های معاصـر منتخب با نظریه گرمس و مربع معنـایی وی و تحلیـل برخی وجوه معنـاهـای اجتمـاعی این آثـار از طریق تقابل‌های معنایی است که در دیگر آثار مشابه، از این منظر به آن‌ها پرداخته نشده است.

۴-۱-روش انجام پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی تحلیلی و در بخش محتوا به روش تحلیل محتوای کیفی از نوع مضمونی، به بررسی و تطبیق ساختار روایت و تحلیل برخی از معناهای اجتماعی در اولین داستان از مجموعهٔ ترس و لرز اثر ساعدی، داستان بیالون از مجموعهٔ آبشوران اثر درویشیان و رمان دختر رعیت از محمود اعتمادزاده می‌پردازد. بدین منظور ابتدا با مراجعه به منابع کتابخانه‌ها به مطالعهٔ همه جانبه در حوزهٔ روایت و نظریه‌های گرمس، فیش‌هایی از منابع استخراج و سپس طبقه‌بندی شده است که در طول انجام کار از آن‌ها استفاده می‌شود. بعد از خوانش و فهم منابع نظری پژوهش، نظریهٔ گریماس در داستان های مذکور بررسی و در نتیجه‌گیری توضیح داده می‌شود.

۵-۱-مبانی نظری

یکی از رویدادهای سال‌های اخیر در حوزه نقد آثار ادبی در ایران به کارگیری روش‌های تجزیه و تحلیلی است که نظریه‌پردازان غربی ارائه کرده‌اند. انتخاب آثار و پیاده کردن گام به گام الگوهای نقد، امکان سنجش ابعاد تازه‌ای از متن را فراهم می‌کنند؛ ابعادی که کلی و

جهان شمول است و به بخش‌های مشترک وجودی انسان اشاره دارد. نتایج به دست آمده از این تحلیل‌ها هم به حوزه‌ای فراتر از ادبیات برمی‌گردد. می‌توان گفت اولین و مهم‌ترین حوزه، جامعه است. تأثیرات دوسویهٔ کنش‌های روانی بر جامعه و تأثیر جامعه به عنوان یکی از مهم‌ترین پارامترها بر روان انسان که در متن منعکس می‌شود، با این روش قابل توضیح است. نظریه‌های ساخت‌گرا با تمرکز بر فرآیند چگونگی شکل‌گیری معنا در اثر و چگونگی تأثیر آن بر مخاطب سعی در روشمند کردن مطالعه با ابزارهای مناسب و متناسب دارند. پژوهشگر با پیگیری جریان شکل‌گیری متن می‌خواهد به جهتی یکسان در تمام متن‌ها برسد؛ جهتی که معنا در راستای آن خلق و سپس درک می‌شود. گرمس در نظریهٔ خویش گام‌های آفرینش معنا را در متن معرفی می‌کند که براساس دو متضاد معنایی شکل گرفته است. نقض یک متضاد سبب رفتن به سمت متضاد روبرو شده و اضلاع مربع را می‌سازد. حرکت از متضادی به سوی متضاد دیگر، دستور زبان روایی داستان را می‌سازند که پی بردن به آن ها بسیار اهمیت دارد و بدون آن ها اصولا روایتی به وجود نخواهد آمد. اما مسائل مهم‌تری نیز وجود دارد؛ زیرا پی بردن به مسیر شکل‌گیری و درک معنا غایت نظریه‌های ساخت‌گرا نیست.

کدام دو متضاد، ساختار هر روایتی را می‌سازند؟ رسیدن به پاسخ این پرسش می تواند منظری از پارادایم و نوع زیست در زمان و مکانی مشخص را جلوی دید مخاطب بگذارد. این‌که متضادهای معنایی در مجموعه هایی از داستان های یک عصر در یک منطقه؛ « مرگ و زندگی»، «داشتن و نداشتن» یا « غم و شادی» باشد، یکسان است؟ آیا این متضادها می‌توانند نشانه هایی از مسائل مبتلا به انسانی در آن زمان و مکان باشند؟ در جواب به این پرسش باید گفت قطعا همینطور است. همهٔ این کشاکش‌ها و پی‌جویی‌ها برای فهم این که روایت شکل گرفته یاخیر؟ متضادهای معنایی کدامند و آیا داستان از الگوی روایتی تبعیت می کند، برای این است که بتوان به ژرف ساخت روان انسان و به تبع آن جامعه پی برد. نظام زیستی که در برابر طبیعت و دیگر مناسبات هستی شناسانه و اجتماعی، کنش‌هایی از خود نشان می دهد و باورهایی قابل تأملی ایجاد می کند. در پژوهش پیش‌رو کمابیش به واکاوی این مسائل پرداخته خواهد شد. اینکه پژوهشگران چگونه به این فرآیند و الگوها

دست یافتند و دیگر این که چطور با به کارگیری آن‌ها در نقد و تحلیل می توان میزان درستی شان را به چالش کشید.

۱-۵-۱-نظریهٔ گرمس و الگوی کنشگران

نظریهٔگرمس بر پایهٔ روش پراپ در ریخت شناسی قصه‌های پریان بنا شده است. پراپ دستور زبان روایت را براساس شخصیت (موضوع یا نهاد جمله) و خویشکاری ها یا نقش ویژه‌ها (محمول یا گزارهٔ جمله) قرار داد. او «خویشکاری ها را اندک و شمار شخصیت ها را بسیار می دانست و معتقد بود که خویشکاری شخصیت‌های قصه، سازه‌های معنایی قصه هستند»(پراپ، ۱۳۶۸: ۵۲) گرمس با امعان نظر بر نظریهٔ پراپ، از روش او فراتر رفت و سعی بر آن نهاد تا به الگویی برای روایت دست یابد و دستور زبان داستان را براساس آن الگو تبیین کند. او« به جای هفت دسته شخصیت های پراپ، سه دسته از تقابل‌های دوگانه را پیشنهاد می‌کند که بنا به قاعده‌های معناشناختی شکل می‌گیرد. در نظریهٔ وی، روایت دارای دو سطح ظاهری و ذاتی است که سطح ظاهری آن در زبان تجلی می‌یابد و سطح ذاتی آن نوعی ساختار مشترک در همه روایت‌هاست. همان گونه که برای شناخت معنای یک جمله باید معنای واژگان و قاعده‌های دستوری را دانست، برای دست‌یافتن به معنای یک روایت نیز باید معنای پی رفت‌ها و قاعده‌های دستور زبان آن را دانست. هر چند دلالت معنایی پی رفت، مانند دلالت معنایی واژه، قراردادی نیست بلکه در گرو مناسبت‌های درونی عناصر اسمی با فعل است. نیز همان طور که در معناشناسی، واحدهای معنایی برای فهم قاعده های معنایی جمله مطرح می شود، در معناشناسی روایت نیز جمله‌های اسمی برای فهم قاعده های معنایی متن به کار می‌روند. همچنین هر پی رفت از تعدادی الگو-که خود آن ها را الگوی کنش۱ نامیده است – تشکیل شده است» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۲). او پی رفت‌ها را جایگزین خویشکاری‌ها در نظر پراپ می‌کند و سه پی رفت را اساس کار خود قرار می‌دهد: « اجرایی[۲] که وابسته است به زمینه چینی وظایف، نقش ویژه‌ها، کنش‌ها است. *پیمانی* یا هدفمند[۳]، که وضعیت داستان را به سوی یک هدف راهنمایی می کند، همچون اراده به انجام

---

۱ - actionalmodle

۲ -Performative

۳ - Contractural

کاری یا سرباز زدن از آن. متمایز کننده یا انفصالی[۴]، که دگرگونی ها و حرکت ها را در بر می‌گیرد. پی‌رفت اجرایی طرح داستان را می‌سازد و ساختار روایی هر داستان متکی به آن است. اما به لحاظ روش شناسی، پی رفت پیمانی یا هدفمند مهم‌تر از آن است؛ چرا که نشان می‌دهد وضعیت‌ها در خود نکتهٔ مرکزی طرح نیستند، بلکه آنچه ما وضعیت می‌خوانیم در حکم پذیرش یا رد پیمان است» (همان: ۱۶۲). اما آنچه که اساس نظریهٔ گرمس را نشان می‌دهد، طرح و الگویی است که برای کنشگران داستان ترسیم کرده است. او معتقد است که بر پایهٔ تقابل‌های داستانی، الگوی کنشگران شکل می‌گیرند و با بررسی این الگوی کنشگران است که می‌توان به درک و دریافت درستی از اثر داستانی رسید. طرح او در زمینهٔ الگوی کنشگری از شش کنشگر تشکیل شده است که همگی دلالت هایی کلی (یعنی بر نوع شخصیت ها نه یک شخصیت مشخص) را در بر می‌گیرند. این الگوها عبارتند از: فرستندهٔ پیام یا تقاضا کننده ۲.گیرندهٔ پیام ۳. موضوع ۴. یاری دهنده ۵. مخالف ۶. قهرمان که به صورت سه تقابل فاعل- مفعول؛ دهنده – گیرنده؛ یاری دهنده - مخالف (تولان، ۱۳۸۳: ۸۲) نمود می‌یابد. این الگو با نام‌هایی دیگر نیز مشخص شده‌اند که فقط اختلاف در نامگذاری است وگرنه هیچ تفاوت معنایی را موجب نمی‌شوند. به عنوان نمونه، گروهی دیگر تقابل‌ها را با این نام مشخص کرده‌اند: فرستنده/ گیرنده؛ یاری رسان/ رقیب؛ فاعل/ مفعول (تایسن،۱۳۸۷ :۳۶۵)

«گرمس یک سطح تفکر پیش زبانی را فرض می کند که در آن به تقابل های ابتدایی شکل انسان گونه داده می شود که به واسطهٔ آن تقابل ها به منطقی یا مفهومی ناب به مشارکینی در یک موقعیت جدلی بدل می شوند. موقعیتی که وقتی مجال توسعه زمانی را پیدا می‌کند به یک قصه بدل می شود. اگر به این مشارکین ویژگی‌های فردیت بخش داده شود به کنشگر یا به عبارت دیگر شخصیت تبدیل می‌شوند.» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۴۷).

۲-۵-۱-مربع معنایی

گرمس الگوهای اساسی که سیر زایشی معنا، به آن‌ها وابسته‌است در سه گروه طبقه بندی می‌کند: «۱. سطح گفتمانی که مربوط به ظهور صورت‌ها یا داده‌های عینی هنگام خلق است

[۴] - disjunctive

که سبب تولید معنا می‌شوند و درک و دریافت مخاطب هم از همین سطح است. ۲.سطح نحوی یا دستور زبانی که سطح میانی است و افعال تاثیرگذار(مُدَلیته‌ها) سبب شکل گرفتن این دستور زبان یا نحو می‌شوند تا سطح نخست یا گفتمانی را هدایت کند. ۳. سطح زیرین یا ژرف ساخت که به وسیله الگویی ابتدایی، انتزاعی و طبیعی هدایت می شود که هم ارز با منطق معنایی است. در روایی‌گری یا به بیانی دقیق‌تر نشانه معناشناسی روایی آن‌چه دارای اهمیت است سطح دوم و سوم یعنی دستور و الگوهای ژرف ساختی است که در این دو سطح، کنش‌ها زنجیروار درپی هم می‌آیند و به سطح گفتمانی یا داده‌های عینی کاری ندارد».(گرمس، ۱۳۸۹ : ۳۴)

مربع معنایی گرمس هم در این در این دو سطح شکل می‌گیرد؛ در دو ضلع بالایی مربع دو مقوله بنیادی معنایی و در دو ضلع پایینی نفی آن ها قرار می‌گیرد. ارتباطات گوناگون بین این اضلاع مانند ایجاب، نفی، تضاد، تقابل، تداوم و یا تکرار در این مربع استقرار می‌یابند. بنیادی‌ترین مقوله‌ای که در ژرف‌ساخت ذهن انسان ها وجود دارد و به همه گفتمان‌ها سرایت می‌کند، مرگ و زندگی است. گرمس درگیر این بود که فرآیند تولید معنایی که نویسنده در ساخت روایت به آن می‌پردازد همان است که مخاطب درک می‌کند. سیر زایش معنا از ساختارهای ژرف و انتزاعی شروع می‌شود و به ساختارهای روایی داستان و تولید معنا ختم می‌شود؛ در واقع مفهوم زیرساختی به تدریج و در سیر شکل گیری روایت آشکار خواهد شد. ساختارهای ژرف ساختارهای گفتمانی هستند که با گفته پردازی به آشکارگی می‌رسند؛ مقوله‌هایی که مربع معنایی را می‌سازند. تنها متغیری که گرمس از ساخت گرایان گرفته بود و تغییری در آن نداده بود تقابل دوتایی نیروی پیش‌برنده داستان بود، در سطح سوم این تقابل را قبول می‌کند. به این معنا که اگر تقابل نباشد حتی روایتی شکل نمی‌گیرد؛ اما سعی خویش را بر گروه‌بندی تقابل‌ها می‌گذارد. تقابل‌هایی که رابطهٔ آن‌ها از نوع مقوله‌ای است؛ مثل مرگ و زندگی، دروغ و راست. تقابل‌هایی که رابطهٔ آن ها از نوع درجه‌ای است، تدریجی مثل گرم یا سرد بودن و سوم تقابل‌هایی که مبنایش از نوع نفی یا نقض است؛ به جای یا مرگ یا زندگی، نه مرگ است نه زندگی. این همان تقابلی است که مربع معنایی گرمس از آن شکل می‌گیرد و معروف می‌شود.(شعیری، ۱۳۹۷:۷۹).

۲-بحث

۲-۱-تحلیل داستان ترس و لرز از ساعدی

مجموعهٔ داستانی ترس‌ولرز در سال ۱۳۴۷ نوشته شد. این داستان در ۶ بخش پیوسته، در منطقه‌ای ساحلی در جنوب ایران به وقوع می‌پیوندد. محتوای کلی آن ترس و وحشت و فقر مردمی است که در دنیایی کوچک به‌دوراز دیگران زندگی می‌کنند. در این مقاله به تحلیل اولین داستان ترس و لرز پرداخته می‌شود. هر بخش از داستان با ورود افراد ناشناس یا رخ دادن وقایعی غیرقابل پیش‌بینی آغاز می‌شود و در پی آن ترس و وحشت اهالی از آن پدیده یا موجود آنان را به تلاشی دسته جمعی برای دفع خطر وامی‌دارد. ساعدی با بیان عقاید مردم بومی، تمثیلی از تفکرات مردمی که اسیر محدودیت یک فضا یا مکان شده‌اند را ارائه می‌کند. مردمی که در محیطی محدود آگاهی محدودی دارند، تمام ناشناخته‌ها را در حکم وقایعی بدشگون تلقی می کنند و تلاش جمعی همگی آنان معطوف به دور کردن و دفع هر ناشناخته‌ایست.

۲-۱-۱-خلاصهٔ داستان ترس و لرز

سالم احمد، وسط ظهر متوجه درِ باز مضیف می‌شود. وقتی به در مضیف نزدیک می‌شود مرد غریبهٔ سیاهی را می‌بیند که با پای چوبی کنار آتش نشسته و قهوه درست می‌کند. به گمان او، این غریبه از اهالی این جهان نیست و قدرت برتر است، ترس و خیال، امانش را می‌برد و این ترس را با خود به میان مردم آبادی می‌برد. خودش را به مردان ده می‌رساند و خبر آمدن سیاه را می‌دهد. همه مردان ده مقدمات بیرون کردن سیاه را فراهم می‌کنند. هرچند مرد سیاه فقط غذا، نان، ماهی، خرما و... می خواهد؛ اما مردان با سنگ به او حمله می کنند، او را می‌کشند و دفن می‌کنند و بیماری سالم احمد از بین می‌رود.

در این داستان محیط و پیرامون افراد، تأثیر بسزایی در زندگی آنان دارد. هر خشم یا سکون دریا، ترس یا آرامشی در اهالی برمی‌انگیزد. آنان بسیاری از اتفاقات خوب یا بد را از دریا که مظهر قدرت طبیعت پیرامونشان است یا نیروهای ماوراء طبیعی می‌دانند. «خواهر زکریا حالش به‌هم‌خورده بود. با دست و پای ورم‌کرده افتاده بود و نمی‌توانست نفس بکشد. زن‌ها جارو به دست پشت‌بام و دور خانه کشیک می‌دادند و هر چند دقیقه با جارو به هدف

نامعلومی حمله می‌کردند و داد می‌زدند: «کیش، کیش، برو.»» (ساعدی، ۱۳۷۷: ۵۷) «قرار شده هفته دیگه همه سوار شیم و بریم زیارت الیاس و دعا کنیم و بز بکُشیم که دریا با ما مهربون باشه.» (همان: ۱۳۹) شخصیت های داستان از ورود به دنیایی نو هراس دارند. «اگه بخواد به‌زور برای من سجل بنویسه فرار می‌کنم. نمی‌خوام اسممو تو دفتر بنویسن.» (همان: ۹۲) شناخت آنان از فضای محدود خود نیز بسیار محدود است. «آفتاب اینجا کی غروب می‌کنه؟ هر وقت دلش خواست میره. یه جور غریبیه.» (همان: ۳۰)

عدم فهم عناصر طبیعی پیرامون آن‌ها در اذهانشان حضوری معنادار دارد که برگرفته از درک آن‌ها از شرایط اجتماعی ایشان است: «من هیچ‌وقت از دریا سر در نمیارم، نمی‌دونم چه جوریه، حالا همه جمع بشن و عقلاشونو بریزن رو هم، نمی‌تونن بفهمن که این همه چوب از کجا اومده. یه چیزی تو دریاس که روراس نیست، ظاهر و باطنشو نشون نمیده، یه روز خالیه، یه روز پره، یه روز همه چی داره یه روز هیچ چی نداره. انگار که با آدمیزاد شوخی می‌کنه.»(همان: ۱۶).

۲-۱-۲-ساختار طرح داستان ترس و لرز برمبنای تغییر وضعیت‌ها

گریماس در تنظیم طرح الگوی ساختاری و روایت شناسانهٔ خود از پراپ الگو می‌گیرد؛ ولی در طرح دستورزبان روایت و الگوهای معناشناسی خود به تأسی از نظریه و الگوی لوی استراوس، ساختار طرح روایت‌ها را نتیجهٔ تقابل‌های دوگانه می‌داند و معتقد است که این تقابل‌ها نقش مهمی در فهم متون و شناخت طرح وسیر حرکت داستان ایفا می‌کنند. از منظر او هر روایت در نخستین سطح خود به صورت نوعی تناسب چهار عضوی معرفی می‌شود که در آن نوعی تقابل زمانی(موقعیت زمانی آغازین/موقعیت زمانی پایانی) بانوعی تقابل مضمونی(مضمون به هم ریخته/مضمون منظم شده)ارتباط می‌یابد "به عبارت دیگر "آن جنبه های گذر از موقعیت زمانی آغازین به موقعیت زمانی پایانی که در پدیدآوردن تباین میان یک مسئله وحل آن دخیلند، مؤلفه‌های پی رنگ به حساب می‌آیند."(کالر، ۱۳۸۸ : ۲۹۸_ ۲۹۷) بنابراین با توجه به نظریهٔ گریماس ساختار طرح هرروایت بر اساس تغییر وضعیت ها شامل یکی از موارد زیر است:

الف: وضعیت متعادل – وضعیت نامتعادل – وضعیت متعادل

ب: وضعیت نامتعادل – وضعیت متعادل

در روایت ترس و لرز با چالش‌هایی مواجه می‌شویم که روایت را از وضعیتی به وضعیت دیگر تغییر می‌دهد که عبارتند از:

وضعیت متعادل آغازین: سالم احمد درزندگی عادی خود طبق معمول با آرامش کارهایش را بدین گونه انجام می‌دهد: "آفتاب وسط روز بود که سالم احمد از خواب بیدار شد... لنگوته‌اش را از کنار دیوار برداشت و دور سر پیچید و رفت توی تن شوری، و سطل‌ها را برداشت و آمد روی ایوان... سطل‌ها رابه ترک دو چرخه‌اش بست و کفش‌های چوبینش را پوشید...و به طرف بیرون راه افتاد."(ساعدی، ۱۳۷۷ : ۳)

وضعیت نامتعادل میانی: وضعیت متعادل آغازین زیاد طول نمی‌کشد و دست تقدیر حادثه‌ای برای او رغم می‌زند که آرامش و سلامتی او را به هم می‌ریزد. هنگامی‌که سالم احمد نزدیک درب حیاط رسید، صدای سرفهٔ ناآشنایی شنید و بعد مردی سیاه، لاغر و بلندقد که یک پایش چوبی و کلهٔکوچکی داشت را در مضیف خانه‌اش دید و ترس وجودش را فرا گرفت. همین امر آرامش و تعادل داستان را به هم زد. چون سالم احمد از مرد سیاه ترسید و تاب ماندن در آن خانه را نداشت و به سمت خانه دوستش (صالح کمزاری) دوید و ماجرا را با او در میان گذاشت. سپس با فراخواندن مردان روستا به دنبال راهکاری برای بیرون کردن سیاه گشتند. آنان باهم تصمیم گرفتند بر لب دریا دهل بکوبند تا شاید فرجی شود. با دهل کوبیدن سیاه از مضیف بیرون آمد و مردان با او صحبت کردند. مرد سیاه گفت: نان می‌خوام، پنیر می‌خوام، خرما می‌خوام، ماهی می‌خوام. مردان درخواست‌های او را نپذیرفتند.

وضعیت متعادل پایانی: مردان ده هرچه به سیاه گفتند به خانه‌ات برگرد و روستای ما را ترک کن، سیاه نرفت چون خیلی فقیر بود و قوت لایموت نداشت. سرانجام مردان ده از روی ترس و عقاید خرافاتی مبتنی بر مضراتی بودن و نحسی و شومی مرد سیاه با سنگ به او حمله کردند و از پای درآوردند و بیماری سالم احمد بهبود یافت.

خلاصه وضعیت‌های داستان که درواقع همان پی رنگ روایت را تشکیل می دهند، به شکل زیر است:

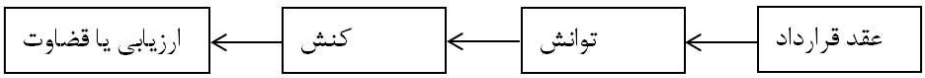
وضعیت متعادل آغازین: سالم احمد با آرامش کارهایش را انجام می‌دهد.

وضعیت نامتعادل میانی: سالم احمد از دیدن مردسیاه لاغر قدبلند می‌ترسد و بیمار می‌شود.

وضعیت متعادل پایانی: سیاه را با سنگ دفن می‌کنند و حال سالم احمد خوب می‌شود.

اشکال فوق، با الگوی روایی فرآیندی گریماس قابل تطبیق است. گریماس با ارائه الگوی فرآیند روایی معتقد است که ساختار اصلی هر روایت به گونه‌ای است که همه چیز از یک نقصان آغاز می‌شود. برای رفع نقصان، قراردادی بین کنشگر اصلی داستان و بدعت گذار یا کنشگر اصلی با خودش منعقد می‌شود. این کنشگر براساس قرارداد پس از کسب توانایی کافی به اجرای کنش می‌پردازد و در پایان در قبال عملی که انجام می‌دهد مورد ارزیابی قرار می‌گیرد؛ یعنی پاداش می‌گیرد یا مجازات می‌شود.

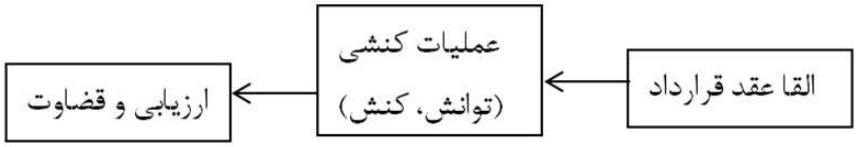
طرح وارهٔ کلی فرآیند روایی به شکل زیر است:



(شعیری،۱۳۹۷: ۱۹)

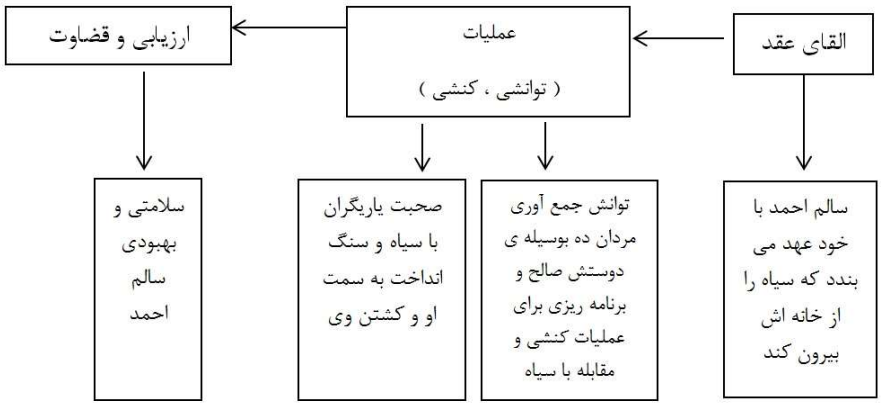
با گذر از این مراحل تغییر معنا رخ می‌دهد ؛ چون وضعیت ها تغییر می‌یابند.

در برخی روایت ها القا سبب شکل گیری عملیات کنشی می‌شود که طرح آن به شکل زیر است :



(شعیری، ۱۳۹۲: ۷۶-۶۶)

این طرح‌واره در داستان به شکل زیر است :



۲-۱-۳-تحلیل تقابل‌ها و نشانه‌های معناساز در داستان ترس و لرز

از عنوان، محتوا و کنش‌های اصلی داستان چنین برمی‌آید که ترس و جهل در تقابل با حس امنیت و دانایی، پیرنگ مفهومی داستان را همسو با قالب بندی و ساختار آن تشکیل می‌دهد. گفته شد بنابر نظر گرمس، الگوی کنشگران برپایهٔ تقابل‌های داستانی شکل می‌گیرد. مهم‌ترین تقابل داستان ترس و لرز تقابل میان جهل و دانایی و فقر و غناست. در فرآیند اصلی گفتمان، سالم احمد با خودش عهد می‌بندد که سیاه را از خانه بیرون کند (عقد قرارداد با خودش). با عزمی راسخ به خانهٔ دوستش رفت و موضوع را با او در میان گذاشت (کسب توانش) سپس عملیات کنش سالم احمد درکنار دیگر کنشگران داستان آغاز شد. با اینکه ترس، عامل شوشی برجسته در کنشگری های بعدی اشخاص است، اما جملگی بر نترسیدن تأکید داشتند. زاهد گفت:"اول باید هیشکی نترسه، غیر سالم احمد که گرفتار شده، بعدشم یه کاری بکنین که دل و جرأت داشته باشین و الا همه بدجون میشیم و میافتیم."(ساعدی ،۱۳۷۷: ۱۲) سپس پیشنهاد دهل کوبیدن را دادند. زاهد گفت: "حالا باید بریم لب دریا دهل بکوبیم، شاید رم کنه و در بره ."(همان:۱۳)

در ادامهٔ روایت در می‌یابیم با اینکه ترس، مردان ده را به کنشگری وامی‌دارد؛ اما درواقع آنچه که سبب کنشگری اصلی کنشگرانه است، عقاید خرافی مردم روستا است. وقتی مردان ده با سالم احمد برلب دریا رفتند و دهل کوبیدند، سیاه از مضیف بیرون آمد. آن‌ها دریافتند که سیاه ترسناک، مردی منفعل و فقیر است که فقط تقاضای غذا دارد و عباراتی مبنی بر نان و خرما و غذا خواستن را تکرار می‌کند. عقاید خرافاتی که در وجود مردم روستا نهادینه

شده بود، آن‌ها را به سوی کنشگری غایی سوق می‌دهد و آن پرتاب سنگ و کشته شدن مرد سیاه و بهبودی ظاهری سالم احمد است.

در بحث نشانه معناشناسی،کنش به عملی گفته می‌شود که می‌تواند ضمن تحقق برنامه‌ای موجب تغییر وضعیتی به وضعیت دیگر شود. «در فرآیند بررسی گفتمان همیشه تمامی عوامل گفتمانی تنها به واسطهٔ کنش معناسازی نمی‌کنند و می‌توان از شوش استفاده کرد. شوش یا توصیف کنندهٔ حالتی است که عاملی در آن قرار دارد یا بیان کنندهٔ وصال عاملی با ابژه یا گونهٔ ارزشی است. (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸ :۱۲)

در روایت ترس و لرز، این شوش بیشتر تحت تأثیر باورهای خرافاتی ناشی إز ظاهر شدن موجودات ماورایی در اتاق است که در ذهن سالم احمد نقش بسته است و با ظاهر شدن قیافه ترسناک سیاه در اتاق پذیرایی درهم می‌آمیزد وسبب عینیت بخشی به باورهای خرافاتی عمیق سالم می‌شود.

۲-۱-۴- انسجام عناصر کلامی از رهاورد فهم تقابل‌ها

در متون روایی، واژگان نقش مهمی در انسجام درونی متن دارند. این انسجام می‌تواند از طریق تکرار، هم معنایی و تضاد معنایی یا تقابل ایجاد شود. در این داستان واژگان و عباراتی چون مضیف، ترس، عقب عقب رفتن، شفا، امانش ندهید، سنگ انداختن از اول تا آخر داستان بارها تکرار شده‌اند و برخی از آن ها ارتباط معنایی یا تقابلی دارند. مانند تکرار واژهٔ ترس ،که عامل بیماری سالم احمد است، در برابر تکرار شفا و سلامتی است که تقابل بین بیماری و سلامتی را نشان می‌دهد و نیز تکرار عبارات "امانش ندین " و "سنگ انداختن طرف سیاه " که منجر به مرگ او می‌شود و بیانگر تقابل میان مرگ و زندگی است. این تکرارها و تقابل‌های واژگانی که گفتمان اصلی و پنهان متن را به پیش می‌برد؛ عناصر کلامی انسجام ساز در داستان شده است.

۲-۱-۵-بازنمایی برخی رویکردهای اجتماعی داستان

نویسنده در این داستان نشان می‌دهد افکار سالم احمد هذیان های یک فرد نیست، بلکه برخاسته از یک فرهنگ و تاریخ است که نسل به نسل میان آدم‌ها گشته است. ترس عادی مردی در خلوت رفته رفته آرامش و نظم یک روستا را برهم می‌زند. مفهوم اجتماعی عمیق در روایت ترس و لرز، ترس و خرافات نهادینه شده در وجود مردم است که از آن به عنوان

فقر واقعی در مناسبات اجتماعی و انسان‌شناسانه تعبیر می شود و نشانه‌های کنشگر سیاه، چون سیاهی، لاغربودن، پای چوبی که کنایه از راهواری و عملکرد نامناسب و بیمارگونه است و از همه مهم تر کلهٔ کوچک او که به عنوان دالی برای مدلول نادانی و جهل می تواند باشد و تأثیر کنش سنگ زدن و صورت مسأله را پاک کردن، به جای پرداختن به حل آن در سراسر روایت مشهود است.

۲-۲-تحلیل داستانی از آبشوران از علی اشرف درویشیان

آبشوران مجموعه‌ای است از ۱۲ داستان کوتاه که نخستین بار در سال ۱۳۵۳ منتشر شد. این داستان‌ها نیز چون سایر آثار نویسنده، با رویکردی واقع‌گرایانه تألیف شده‌اند و درویشیان سعی کرده تا به شیوهٔ همیشگی خود، با تمرکز بر زندگی آدم‌های فرودست و حاشیه‌ای اجتماع، نوعی نقد سیاسی، اجتماعی را نیز در پس داستان های خود ارائه کند. در این پژوهش، به تحلیل ساختاری و محتوایی داستان بیالون پرداخته می‌شود.

۲-۲-۱-خلاصهٔ داستان بیالون از مجموعه داستان آبشوران

داستان با روضه‌خوانی دایی موسی شروع می‌شود. دایی موسی روضه می‌خواند و همهٔ اهل خانه گریه می‌کنند، هر کس هم گریه نکند با مشتی که بابا توی سرش می‌زند گریه‌اش می‌گیرد. صاحبخانه از گریه کردن آن‌ها خوشحال است. چون سرِ اهالی خانه گرم می‌شود و دیگر کسی از او نمی‌خواهد که پشت بام را کاهگل کند یا آب لوله بکشد. قسمت دیگر مربوط به معلم سرود و ویلونش است که در مدرسه آموزش می‌دهد. برای بچه‌ها اول آهنگ‌های ایران را می‌زند و بعد شروع به زدن آهنگ های غمگین می‌کند و اشک‌هایش جاری می‌شود. از همینجاست که راوی، شب ها خواب ویولن می‌بیند. با میخ و چوب و چند تا سیم ویولن درست می‌کند اما ویولن واقعی نیست. برادرها با هم تصمیم می‌گیرند که پول‌هایشان را جمع کنند و ویولن بخرند. از پول نفت و پول شمع سقاخانه برمی‌دارند و چوبدستی صاحب‌خانه را یواشکی می‌فروشند و بالاخره ویولن نیمداری می‌خرند. شب دایی موسی مصیبت نامه می‌خواند و بازهم همه گریه می‌کنند. راوی دستش را توی کیفش می‌کند که کتابی بیرون بیاورد؛ ناگهان صدای بن ن ن گ... همه متوجه می‌شوند و صدای کفر را می‌شنوند... آن شب بچه‌ها همه کتک می‌خورند، ننه هم. صبح، عمو پیره ویولن و

آرشه را برمی‌دارد و می‌رود و فقط جعبه خالی می‌ماند مثل دل بچه‌ها و راوی که به فکر خریدن ویولون جدید است.

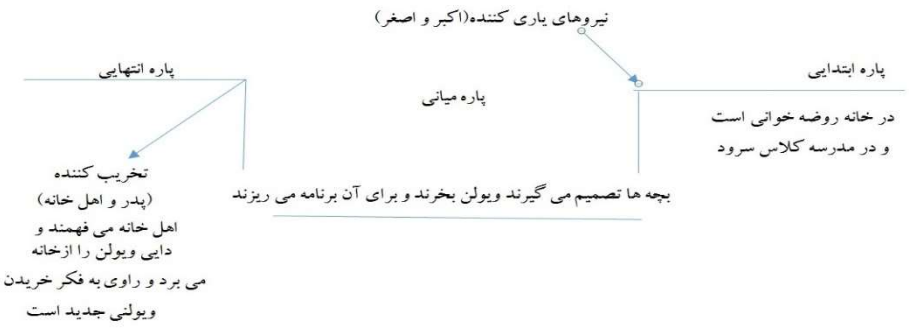
۲-۲-۲-دستور زبان داستان

پاره ابتدایی: همهٔ شب‌ها در خانه بساط مصیبت خوانی پهن است. دایی موسی روضه می‌خواند و همه گریه می‌کنند. از آن طرف کلاس های سرود مدرسه برپاست و معلم سرود که آهنگ‌های ایران و پس از آن آهنگ‌های غمگینی به بچه‌ها آموزش می‌دهد. از اینجاست که ریتم داستان به هم می‌ریزد و اوضاع از حالت ثبات خارج می‌شود.

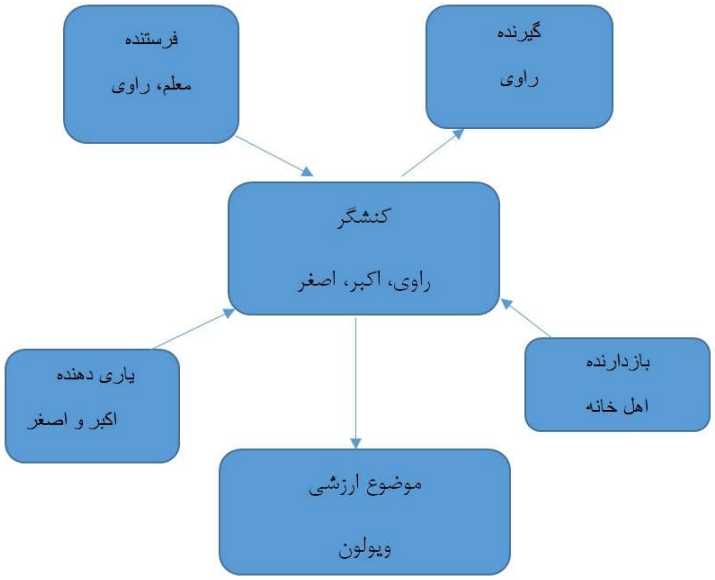
پاره میانی: تصمیم به خریدن ویولن و تلاش‌هایی که توسط کنشگران داستان برای خریدن آن می‌شود: « اکبر و اصغر را پختم. بنا شد پول‌هایمان را جمع کنیم. بعد چون عجله داشتیم و پولمان کم بود دزدی هم می‌کردیم. هر چه می‌خواستیم بخریم از پولش برمی‌داشتیم. یک مرتبه اصغر به جای سه قران نفت دوقران نفت خریده بود و به اندازهٔ یک قران میان بطری شاشیده بود... از پول شمع سقاخانه هم برداشتیم. چوبدستی صاحب‌خانه را هم دزدکی فروختیم تا شد پول یک ویولن نیمدار و پوسیده»(درویشیان، ۱۳۵۸ : ۲۸). بعد از این بچه‌ها ویولن را پنهان می‌کنند. اما در شبی وسط روضه خوانی اهالی از وجودش باخبر میشوند. « بنگگگگ دریننننگ. همه متوجه من شدند. بابا گفت: چه بود او؟ عمو پیره گفت: صدای کفر آمد. بی بی گفت: بدبخت و آواره شدیم و...» (همان، : ۲۸)

پاره انتهایی: فروخته شدن ویولن. صبح زود عمو پیره ویولن را برمی‌دارد و از خانه بیرون می‌رود. بچه ها همه کتک خورده‌اند و راوی به خریدن ویولنی دیگر می‌اندیشد که

نشان‌دهندهٔ استمرار قصه است.



شماره ۱ : پی‌رنگ داستان بیالون



شماره ۲ : فرمول کنشی داستان بیالون

۲-۲-۳-ساختار روبنایی گفتمان

گفتمان داستان پویاست و با کنش کنشگر داستان دچار دگرگونی می‌شود و در وضعیت روایت تغییر به وجود می‌آید.

۲-۲-۴-عوامل درون کلامی و برون کلامی

همان گونه که در دستور زبان روایت توضیح داده شد در روایت وضعی ابتدایی وجود دارد که با کنش به فرآیندی تحولی منجر می‌شود. همهٔ خانه مدام در حال روضه‌خوانی و گریه کردن هستند. صاحب‌خانه هم این وضعیت را دوست دارد. اما بچه‌ها به دنبال تغییر این وضعیت‌اند و گمان می‌کنند با داشتن ویولن به آن دست خواهندیافت. برای همین وارد کنشگری مؤثر می‌شوند. راوی به فاعل عملی تبدیل می شود. در جریان روایت، اطلاعات درون کلامی بین شخصیت های داستان مبادله می‌شود و به جز آن‌ها اطلاعات دیگری هم به مخاطب برون کلامی انتقال داده می‌شود. مانند اینکه خانواده‌ای که در محرومیت کامل است، برای رهایی به کارهایی معنادار دست می‌زند.

۲-۲-۵-بعد عملی کلام

بعد عملی کلام با توافق بین آن‌ها شروع می‌شود. همکاری آن‌ها برای جمع کردن پول به فعالیت عملی روایت شکل می دهد. بعد زمانی در فعالیت عملی مشهود است. بچه‌ها پول لازم ندارند، صبر هم ندارند و دست به هرکاری برای جمع کردن پول می‌زنند. مبدأ در روایت مشخص است و کنش قرار است شخصیت‌ها را به مقصد برساند. « اکبر و اصغر را پختم. بنا شد پول‌هایمان را جمع کنیم. بعد چون عجله داشتیم و پولمان کم بود دزدی هم می‌کردیم...»(همان: ۲۸).

۲-۲-۶-بعد پویای کلام

برای شکل گرفتن بعد پویای کلام روایت باید از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر گذر کند که مقدماتش کاملا چیده می‌شود: «شب‌ها خواب ویولن می‌دیدم. چه آهنگ‌های خوبی می‌زدم. ولی صبح که بلند می‌شدم؛ می‌دیدم جیک جیک گنجشک‌ها و ویزویز سماور است که به خوابم آمده است. با میخ و چوب و چندتا سیم چیزی درست کردم و دور از چشم اهل خانه مشغول تمرین شدم. ولی نشد. اکبر و اصغر را پختم...»(همان: ۲۸). وقتی قصد برای خریدن ویولن شکل می‌گیرد گروه موافقان یا یاری دهندگان هم مشخص می‌شوند. در این روایت چون مبنای کار بر پنهان کاری است، گروه مخالفان یا تخریب کنندگان در مرحلهٔ بعد، وارد عرصهٔ روایت می‌شوند.

۲-۲-۷-فعالیت متقاعدسازی

در این داستان بُعد متقاعدسازی و مجابی در آنجایی است که راوی درصدد راضی کردن دیگران برای همکاری با وی برای خریدن ویولن است که خودش از آن تعبیر به پختن اکبر و اصغر می‌کند. در صحنهٔ آخر داستان، موقعیت کاملا انفعالی و خالی از هرگونه فعالیت متقاعدسازی است. زیرا به محض آشکار شدن راز بچه‌ها و دیده شدن ویولن همهٔ شخصیت‌های کنشگر در خریدن ویولن و حتی مادرِ از همه جا بی خبر، کتک مفصلی می‌خورند و ویولن هم از خانه برده می شود. هیچ فضایی در داستان برای کشاکشی که منجر به متقاعدسازی باشد وجود ندارد.

۲-۲-۸-بعد حسی ادراکی کلام

دو فضای متفاوت از هم در روایت وجود دارد که هر دوی آن‌ها مبتنی بر حس شنوایی است. دایی مصیبت نامه می‌خواند و همه اعضای خانه گریه می‌کنند، معلم هم ساز می‌زند که در تقابل با روضه‌خوانی دایی است. جالب اینجاست که معلم هم با آهنگ ساز خود گریه می‌کند، اما گریهٔ او در تقابل با گریهٔ حاصل از روضه خوانی است. در بافت داستان چنین نموده می‌شود که روضه‌خوانی رهایی بخش و سبب رستگاری است؛ اما صدای ویولن گناه آلود است و برکت را دور می کند و بدبختی می‌آورد. رستگاری مقابل شقاوت قرار می‌گیرد، کفر در برابر ایمان، بدبختی در برابر خوشبختی براساس دو صوت متفاوت از هم. همهٔ این‌ها نمودهای درونی یا دریافت های شخصی افراد داستان از دو نوع صدا در این روایت است.

۲-۲-۹-بعد ارزشی کلام

هر چند ارزش‌هایی که در این داستان مطرح می شود ارزش‌های متفاوتی است و از سوی شخصیت‌های متفاوت مطرح می‌شود اما از آنجایی که در یک روایت منسجم، بعد ارزشی کلام کاملا با کنش در ارتباط است؛ ارزشِ داشتن و به دست آوردن ویولن، نقطهٔ اوجی است که مخاطب را به ابعاد ارزشی روایت رهنمون می‌سازد: سفر از نغمه‌ای به نغمهٔ دیگر. نقصان و نداشتن به بدست آوردن چیزی مورد دلخواه بدل می شود. چیزی که راوی منفعل را که فقط مجبور به گریه کردن است به نوازندگی یعنی شخصیتی فعال و کنشگر برای رسیدن به خواسته‌هایش بدل می‌کند.

۲-۲-۱۰-مراحل فرآیند تحولی کلام

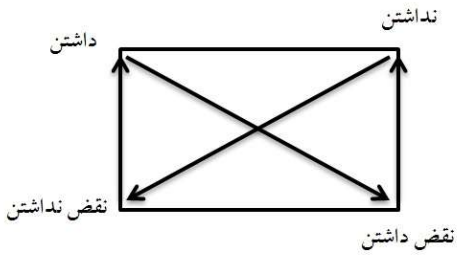
چنانکه می‌بینیم در پارهٔ ابتدایی داستان، راوی در انفصال از شی ارزشی به سر می‌برده‌است. به زبان گرمس وضعیت «انفصال» در روایت، با عبور از مراحل تکاملی خود را به وضعیت « وصال» می‌رساند. هرچند روایت آن قدر وسیع نیست که بشود روی مقدمات و تلاش برای خرید ویولن نام آزمون آماده سازی گذاشت؛ اما به هر حال تلاشی برای دسترسی به شیء ارزشی به شمار می‌آید و با خریدن ویولن هم به آزمون سرافرازی قدم می‌گذارد. فاعل عملی به فاعل قهرمانی تبدیل می‌شود که نمی‌تواند دستاورد پیروزیش را به نمایش بگذارد و آن را پنهان می‌کند. به همین دلیل به بخش یقینی نمی‌رسد.

۲-۲-۱۱-بازنگری متن از طریق مربع معنایی

مربع نشانه‌شناسی بدون شک می‌تواند انواع تقابل‌ها را ترسیم کند. با این حال، پویایی مربع روی تقابل‌های دوگانهٔ آن نقش می‌بندد.

در این روایت، تقابل‌های دوگانهٔ آن و مسیر حرکت را می توان این گونه ترسیم کرد:

لازمهٔ ماندن در هر کدام از وضعیت‌ها و حفظ آن مقوله، نفی مقوله متضاد است. اگر بخواهیم مسیر حرکت بین این متضادها را رسم کنیم چنین شکلی به وجود خواهد آمد که همان مربع معنایی گرمس است:



۲-۲-۱۲-تحلیل برخی وجوه محتوایی داستان:

از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی داستان با روضه‌خوانی دایی موسی شروع می‌شود که بیان استمرار آن در شب‌ها در داستان، نشانهٔ تفوق و استمرار فرهنگ عادت واره‌های مرسوم است که پس از مدتی افراد را در مواجهه با آن به سوی بی‌اعتنایی و بی‌توجهی سوق می‌دهد و سبب می‌شود که جایگاه کنشگری شناختی را از دست بدهند. چنانکه راوی از گریه‌هایی سخن می‌گوید که به زور مشت بابا، در بچه‌ها ایجاد می‌شود. کتک‌های پدر هم نشانهٔ حاکم بودن گفتمان مردسالارانه در خانه است. همچنین بازگویی افکار پنهان صاحب‌خانه توسط راوی مبنی بر اینکه برگزاری مراسم پوششی است برای کم‌کاری‌های وی در انجام وظایف و مسئولیت‌هایش، ورود به لایه‌های پنهان محتوایی داستان است که درصدد است ابعاد اجتماعی این روایت را نشان دهد. معلم نشانهٔ آگاهی بخشی و بیدارکنندهٔ بخش پنهان ذهن و ضمیر نوجوانان است که در گفتمان مسلط بر خانه، جاری و حاکم است. بخش‌هایی که بشدت نادیده گرفته شده است و حتی برای آن‌ها به عنوان تابو معرفی و گاه نهادینه شده- است. برای همین است که نواختن ویولن بارها در خواب راوی، ظاهر می‌شود و او تلاش می‌کند که این گرایشات و خواسته‌های سرکوب شده‌اش را درواقعیت تحق ببخشد و با دست یازیدن به کنش‌هایی حتی ناسزاوار، به هر ترتیبی به وصال شیء ارزشمند مورد نظرش دست یابد. اموری که از طریق آن ها پول ویولن تأمین می‌شود در نظام نشانه‌شناسی فرهنگی متن، معنادار و قابل تأمل است. در پارهٔ انتهایی داستان، دوباره گفتمان قدرت، تسلط بی‌چون و چرای خویش را آشکار می‌کند و ویولن به عنوان صدای کفر، خاموش می‌شود و سبب پدیداری دو منظر تقابلی و قابل توجه داستان یعنی همان مصادیق کفر و ایمان است و عرصهٔ نموداری آن در سطح ظاهری و سطح رسانگی پیام‌های معنایی داستان در حوزهٔ فرهنگی و تقابل با عرف و اعتقادات نابجایی که به شکل مستمر می‌خواهد که ویژگی القایی خویش را گسترده‌تر کند. تقابل صداها، صدای انواع گریه‌کردن، صدای روضه‌خوانی دایی با ساز معلم، صدای خاموش جعبهٔ خالی در تقابل با صدای پرالتهاب دل بچه‌هاو...تقابل صداهای گوناگون در جامعه است که باید هرکدام به جای خود مجال ظهور و بروز بیابند و همین است که ارزش بنیادی روایت و پی‌رنگ اصلی آن، یعنی بیرون آمدن از انفعال و تبدیل شدن به فاعل را در پایان داستان به نمایش می‌گذارد.

۳-۲-تحلیل داستان دختر رعیت

محمود اعتمادزاده نخستین رمان خود، دختر رعیت، را در ۱۳۳۱ نوشت. مضمون اساسی این رمان تاریخی و اجتماعی زندگی ارباب و رعیتی و اعتراضات فرودستان همگام با نهضت جنگل است. «دختر رعیت را می‌توان از گام‌های نخستین برای آفرینش رمان اجتماعی ایران دانست.» (میرعابدینی،۸۶۳۱ : ۳۷۱) حوادث این رمان بر زمینهٔ جریان هایی می‌گذرد که چند سالی پس از انقلاب مشروطیت در ایران روی داد: ورود قوای روس و انگلیس همزمان با وقوع جنگ جهانی اول، قیام میرزا کوچک خان در رشت و جنبش انقلابی گیلان که منجر به اعلام جمهوری کوتاه مدتی در این منطقه شد.

بنابر روایت دختر رعیت، احمد گل رعیتی است که روی زمین‌های اربابش کار می‌کند و هر سال حاصل زندگی‌اش را تمامی به ارباب تقدیم می‌کند. او ضمن سپردن محصولات، دخترانش خدیجه و صغری را به‌رغم میل باطنی به خانهٔ اربابانش به عنوان خدمتکار می‌سپارد. با قیام جنگل احمد گل نیز به این جنبش می‌پیوندد. شرح زندگی صغری، دختر کوچک‌تر احمد گل که در پایان داستان توسط پسر ارباب فریفته می‌شود و زندگی‌اش تغییر می‌یابد، همزمان با شرح حوادث و قیام جنگل، موضوع اصلی این رمان است.

«در این رمان از یک سو شیوهٔ زندگی طبقهٔ تاجر–مالک ساکن شهرهای بزرگ همچنین زندگی روستاییان و چگونگی روابط ارباب رعیتی معمول در آن دوران و از سوی دیگر، با گوشه‌ای از تاریخ گیلان و قیام‌های مردمی آن سامان آشنا می‌شویم. اما تلفیق حوادث تاریخی با ماجرای اصلی داستان به ندرت انجام گرفته است و نویسنده در بسیاری از موارد تنها به شرح فهرست‌وار وقایع تاریخی با لحنی جانبدارانه پرداخته است؛ بی آنکه این وقایع شکل داستانی به خود بگیرند و در بافت اصلی رمان تنیده شوند.» (آل داود و همکاران ، ۱۳۹۰ : ۴۱۶)

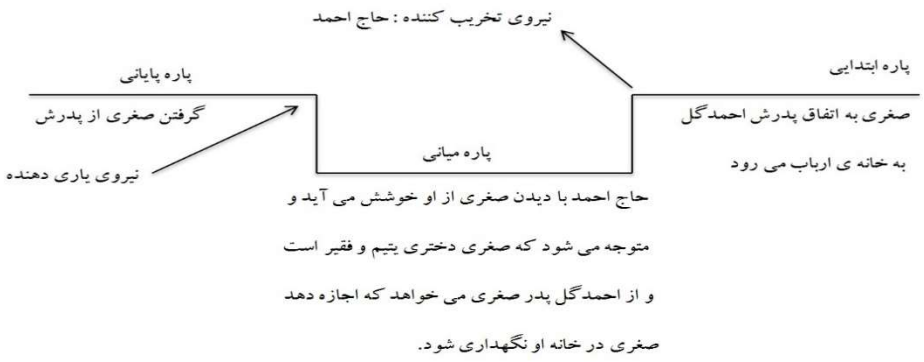
۲-۳-۱-خلاصهٔ داستان دختر رعیت

احمدگل ،گیله مردی است که زنش مرده و یکی از دخترانش را برای کار به خانه ارباب فرستاده است و با دختر دیگرش در ده زندگی می‌کند و روی زمین ارباب برنج می‌کارد. عید است و او باید به رسم هرسال برای ارباب مرغ لاکو، جارو، تخم‌مرغ و جوجه ببرد. اول تصمیم می‌گیرد صغری، دختر کوچکش، را نبرد اما صغری بی‌تابی می‌کند. احمدگل فکر

می‌کند اتفاقی نمی‌افتد و با صغری هدایا را می‌برد و برمی‌گردد. روز عید، در خانهٔ ارباب بساط دید و بازدید پهن است. همه به دست‌بوس ارباب می‌آیند و عیدی می‌گیرند. برادر ارباب، حاج احمد و خانواده‌اش هم از جمله مهمانان هستند. حاج احمد از صغری خوشش می‌آید و تصمیم می‌گیرد او را از احمد گل بگیرد تا در خانهٔ وی بزرگ شود و برای آن‌ها کار کند. احمدگل به‌هیچ‌وجه راضی نیست اما مجبور می‌شود به خواستهٔ ارباب تن بدهد و صغری را می‌گذارد و می‌رود.

۲-۳-۲-دستور زبان داستان

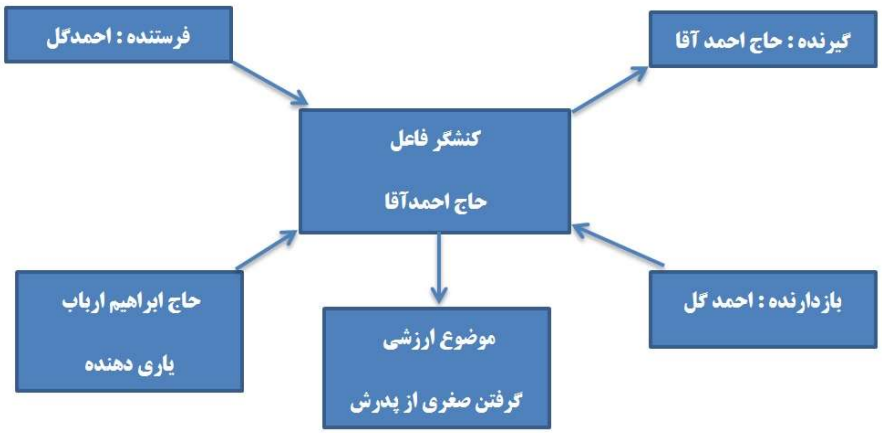
برای رعایت اختصار، سه بخش مهم و تأثیرگذار داستان در نمودار زیر نشان داده می شود:



شمارخ ۳ : پی‌رنگ داستان دختر رعیت

۲-۳-۳-متضادهای معنایی :

ارباب ≠ رعیت فقر ≠ ثروت قدرت ≠ ضعف تلاش ≠ تسلیم داشتن مالکیت صغری ≠ نداشتن مالکیت صغری



شماره ۴ : فرمول کنشی داستان دختر رعیت

۲-۳-۴-عوامل درون کلامی و برون کلامی

وضعیت ابتدایی داستان با روایت فقر رعیتی به نام احمدگل و دختر کوچکش صغری آغاز می‌شود که برای آوردن هدیه های نوروزی به خانه ارباب (حاج ابراهیم) آمده بودند. در آنجا حاج احمد، برادرارباب، صغری را می‌بیند و از او خوشش می‌آید. روایت با نوعی نقصان آغاز می‌شود. عامل فاعلی داستان (حاج احمد) می‌خواهد صغری را از پدرش بگیرد و در خانه خود بزرگ کند. او به نوعی در انفصال از موضوع ارزشی قرار دارد و رضایت احمدگل (پدر صغری)راهیست برای وصال به موضوع ارزشی. عامل فاعلی احمد گل را می‌بیند و درمورد صغری با او صحبت می‌کند. حاج احمد که عامل فاعلی و مخاطب برون کلامی است در می‌یابد که ارادهٔ رعیت در مقابل ارادهٔ ارباب راه به جایی نمی‌برد و چاره‌ای جز تسلیم ندارد. در اینجا مخاطب برون کلامی، به وضوح از اقدام فاعل کنشی باخبر می‌شود و نظام اربابی را در مقابل نظام رعیتی می‌بیند.

۲-۳-۵-بعد عملی کلام

فعالیت عملی حاج احمد (عامل فاعلی) با پرس‌وجو از احمد گل (عامل انفعالی) شروع می‌شود و به او می‌گوید : " این دخترت را می‌خواهم بگذاری پیش ما. راضی هستی؟ ها، بگو ببینم راضی هستی؟ قربان! راضی نباشم، چه بکنم؟ من در دهات یکسر تنهایم. هیچ

کس ندارم.کس وکارم همین دختر است و بس و ....خدا عمرتان بدهد. این را به من ببخشید. (اعتمادزاده :۱۳۴۲ : ۴۱ و ۴۲) در این گفتگو وقتی حاج ابراهیم مقاومت احمدگل رعیت را در مقابل برادرش (حاج احمد) می‌بیند، به او می‌گوید : پسر، تو اینقدر نمک‌نشناس نبودی، حرف برادرم را می‌خواهی در حضور من زمین بزنی؟ هرچه حاج آقا بفرماید صلاح توست. صلاح دختراست. گفتگو هم ندارد، برو" (همان:۴۳). عدم برقراری گفتگو در نظام ارباب رعیتی در سراسر این روایت حکمفرماست تا نشان دهد که همیشه حق به جانب ارباب است و احمد گل در نهایت باید دخترش را به ارباب تقدیم کند.

۲-۳-۶-ابعاد زمانی و مکانی تأثیرگذار در روایت:

در داستان بُعد زمانی و مکانی وضع عوامل فاعلی را مشخص می‌کند. این حرکت یا واقعه توسط عوامل فاعلی در" ایام عید نوروز "رخ داده است. در بعد مکانی، صغری همراه پدرش (احمد گل) از روستای لولمان به شهر رشت آمده بودند(تقابل شهر و روستا) و حاج احمد نیز برای تبریک عید نوروز به خانهٔ برادرش آمده بود.(خانهٔ ارباب محل جای‌گیری و تسلط گفتمان قدرت که گاهی حتی به سوژه قدرت نفس کشیدن را که نماد طبیعی‌ترین حق انسانی است نمی‌دهد) در این تغییر مکان حاج احمد صغری را نشانه گرفت و او را برای خدمت به خانهٔ خودشان برد.

۲-۳-۷-بعد پویای کلام

گفته شد که به اعتقاد گرمس معنا با تغییرو گذر پیوندخورده است. معنا زمانی به وجود می‌آید که در جریان داستان تغییری به وقوع بپیوندد. در این روایت، هنگامی که حاج احمد به کمک برادرش حاج ابراهیم، صغری را از پدرش می‌گیرد، در داستان تغییر وضع عامل فاعلی به وجود می‌آید. بعد پویای کلام در داستان، گذر کنشگر از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر است (تولان:۱۳۸۳: ۲۶) تغییر در زندگی کنشگر، بخاطر رفع نقصان به وجود می‌آید. در روایت تلاش کنشگر فاعل به قصد گرفتن صغری از پدرش موفقیت آمیز بوده و نقصان از آن سوی گفتمان برطرف شده است. در هر روایت با دو نیرو مواجه‌ایم. یکی نیروی موافق که در این قسمت از روایت، حاج ابراهیم برادر حاج احمد است و دیگری نیروی مخالف که احمدگل پدر صغری است و تضاد میان همین نیروهاست که ابعاد پویای کلام و پیش برنده را نشان می‌دهد و زوایای محتوایی را عرضه می‌کند که همان تصمیم رعیت در مقابل

تصمیم ارباب و تسلیم در مقابل اوست. دراین مرحله تقابل ارباب و رعیت پی رنگ اصلی روایت را می‌سازد.

۲-۳-۸-فعالیت متقاعد سازی

درنظام ارباب رعیتی، فعالیت متقاعدسازی وجود ندارد و همه چیز از قبل تعیین شده‌است. زیرا فقط ارباب برای رعیت تصمیم می‌گیرد. حتی در روایت پس از گفتگوی میان ارباب و رعیت، می‌بینیم که حاج ابراهیم، احمد گل رعیت را به بی منطقی محکوم می‌کند. کسی که صلاح خودش و دخترش را نمی‌داند. می‌توان گفت که رعیت و ارباب در ادبیات معاصر رئالیستی فارسی، تبدیل به رمزگان و نشانه شده‌اند که در این داستان هم حضور نشانه‌ای دارند. «در واقع، قراردادهای اجتماعی، نشانه‌ها را در چارچوبی قرار می‌دهند که شخص نمی‌تواند بدون رمزگان‌ها، معناهای خاصی را برای آن‌ها در نظر گیرد.»(رؤفی و همکاران، ۱۴۰۲: ۸۶)

۲-۳-۹-بعد حسی- ادراکی

عامل فاعلی در خانهٔ ارباب، دختر رعیت به نام صغری را می‌بیند وحس بینایی او تحریک می‌شود، با صغری صحبت می‌کند و سخنان شیرینش را می‌شنود و در روح و روانش تأثیر عمیقی می‌گذارد و نشانه‌گیری وی را برایش میسر می‌سازد. در این حادثهٔ حسی – ادراکی،حسی از سوژه با حسی از دنیا وارد تعامل می‌شود وحاصل این تعامل، دریافتی شناختی است که معنا را رقم می‌زند.(گرمس، ۱۳۸۹ : ۸) و منجر به کنش عامل فاعلی می‌شود و به حرکت او جهت می‌دهد. عامل فاعلی برادر ارباب است و برای حرکت در جهت دستیابی به موضوع ارزشی، در مقابل رعیت قرار می‌گیرد. پس تقابل ارباب و رعیت که مربوط به عامل فاعلی وعامل مفعولی است؛ فعالیت تعاملی داستان را شکل می‌دهد. فرآیند حسی که برکل داستان حاکم است؛ بیشتر دیداری است.

۲-۳-۱۰-بعد ارزشی کلام

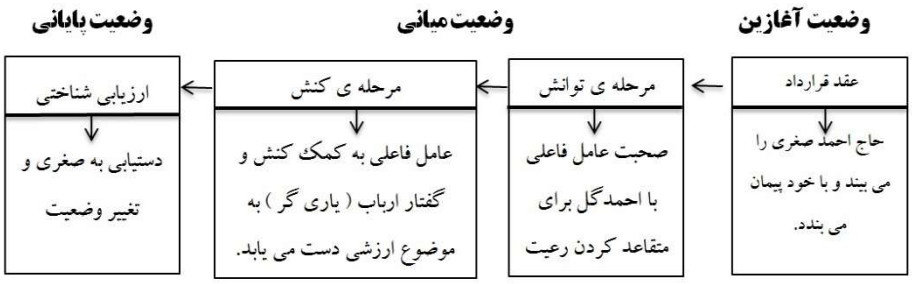
در این داستان صغری که دختر بچه‌ای یتیم و فقیر از خانواده‌ای رعیت است، مورد توجه و هدف عامل فاعلی (برادر ارباب) قرار گرفته و برای او مولفهٔ ارزشی محسوب می‌شود. نگهداری و به خدمت گرفتن صغری ارزش استعمالی دارد و از این نظر که می‌تواند زمینه

را برای داشتن کارگری مطمئن وتوانا برای آیندهٔ خانوادهٔ ارباب فراهم کند و نیز توجه به نوع جنسیت او(که سالیان بعد مورد سوء استفادهٔ پسر ارباب قرار می‌گیرد)، ارزش‌های بنیادی برای عامل فاعلی محسوب می‌شود.

۲-۳-۱۱-فرآیند تحولی کلام

درنخستین مرحله، حاج احمد با دیدن صغری با خود عهد می‌بندد و خود را آمادهٔ عمل می‌کند. درمرحلهٔ دوم یعنی آزمون سرنوشت ساز وارد عملیات کنشی می‌شود و با پدر صغری صحبت می‌کند و به او می‌گوید که اجازه دهد صغری درخانه او نگهداری شود. احمدگل رعیت راضی نمی‌شود که دخترش در خانهٔ غریبه‌ها، آن هم خانهٔ ارباب که خود را مالک مال و ناموس رعیت می‌داند بزرگ شود. او در مقابل حاج احمد می‌ایستد و با عجزو ناتوانی دلایلی را ذکر می‌کند. اما دلایل او برای ارباب قابل پذیرش نیست. چون ارباب نگاه از بالا به پایین دارد و درنظام ستمگرانه و ناعادلانهٔ ارباب رعیتی حق را به برادرش می‌دهد و به رعیت می گوید:" هرچه برادرم بگوید صلاح تواست. گفتگو هم ندارد. برو!"(اعتمادزاده، ۱۳۴۲ : ۴۳) و بدینگونه کنش و گفتار ارباب (حاج ابراهیم) برادرش، حاج احمد را به هدف می‌رساند که همان مرحلهٔ پیروزی اوست.

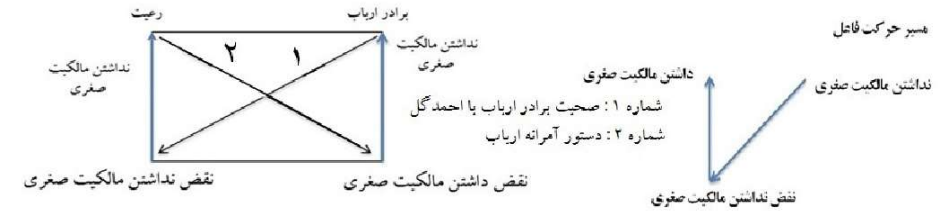
فرآیند تحولی کلام را می توان به شکل زیر نشان داد :



۲-۳-۱۲-بازنگری متن از طریق مربع معنایی

مقولهٔ معنایی که می توان برای بازنمایی بهتر این داستان رسم کرد، همان مقولهٔ گفتمان ارباب و رعیتی است که در شکل کنشِ گرفتن مالکیت صغری از پدرش صورت می‌گیرد. عامل فاعلی (حاج احمد) از ابتدای داستان صغری را ندارد و برای گرفتن صغری وتغییر وضعیت

خود با احمد گل رعیت صحبت می‌کند ولی رعیت راضی نمی‌شود. اما با دستوری آمرانه، نقص نداشتن به داشتن مالکیت صغری که همان موضوع ارزشی است می‌انجامد. عکس این حرکت برای رعیت رقم می‌خورد. صغری دختر رعیت است. اما با اقدام جبارانهٔ ارباب، رعیت تسلیم می‌شود و مالکیت صغری را از دست می‌دهد و به نداشتن صغری می‌رسد. مربع معنایی داستان را به شکل زیر می‌توان رسم کرد:



۳-نتیجه گیری

گفته شد که بنابر نظر گرمس، سیر زایش معنا از ساختارهای ژرف و انتزاعی شروع می‌شود و به ساختارهای رویی داستان و تولید معنا ختم می‌شود و مفهوم زیرساختی به تدریج و در سیر شکل گیری روایت آشکار خواهد شد. در داستان‌های مورد نظر در این پژوهش، معناهای اجتماعی و انسانی حاکم بر اذهان منتقد نویسندگان این مجموعه‌ها، روایت را شکل می‌دهد که از منظر نظریهٔ ساختاری گرمس و مربع معنایی که تقابل‌های معناداری را نشان می‌دهد، بررسی شد.

در روایت ترس و لرز با چالش‌هایی مواجه می‌شویم که روایت را از وضعیتی به وضعیت دیگر تغییر می‌دهد که این تغییر وضعیت‌ها با الگوی روایی فرآیندی گریماس قابل تطبیق است. در این داستان، جریانات شوشی هم جریان دارد که این شوش بیشتر تحت تأثیر باورهای خرافاتی ناشی إز ظاهر شدن موجودات ماورایی و با ظاهر شدن قیافه ترسناک سیاه در اتاق پذیرایی درهم می‌آمیزد وسبب عینیت بخشی به باورهای خرافاتی شخصیت اول داستان می شود. مفهوم اجتماعی عمیق در روایت ترس و لرز، ترس و خرافات نهادینه شده در وجود مردم است. در داستان بیالون، گفتمان داستان پویاست و با کنش کنشگر داستان

دچار دگرگونی می‌شود و در وضعیت روایت تغییر به وجود می‌آید. تقابل صداها، صدای انواع گریه کردن، صدای روضه خوانی دایی با ساز معلم، صدای خاموش جعبهٔ خالی در تقابل با صدای پرالتهاب دل بچه هاو...تقابل صداهای گوناگون در جامعه است که باید هرکدام به جای خود مجال ظهور و بروز بیابند و همین است که ارزش بنیادی روایت و پی رنگ اصلی آن، یعنی بیرون آمدن از انفعال و تبدیل شدن به فاعل را در پایان داستان به نمایش می‌گذارد. در داستان دختر رعیت، بُعد زمانی و مکانی وضع عوامل فاعلی را مشخص می‌کند. درنظام ارباب رعیتی، فعالیت متقاعدسازی وجود ندارد و همه چیز از قبل تعیین شده است. پس تقابل ارباب و رعیت که مربوط به عامل فاعلی وعامل مفعولی است؛ فعالیت تعاملی داستان را شکل می‌دهد.

برجسته‌ترین تقابل‌ها در این سه اثر، تقابل میان فقر و غنا، مرگ و زندگی، آگاهی و روشنگری در تقابل با جهل و خرافه و گفتمان قدرت در حوزهٔ مناسبات اجتماعی و نظام ارباب و رعیتی و گفتمان ایدئولوژیک است. این تکرارها و تقابل‌های واژگانی هستند که گفتمان اصلی و پنهان متن را به پیش می‌برد و در برخی از پاره‌های روایت عناصر کلامی انسجام ساز در داستان می‌شوند. از آنجایی که ساختارهای ژرف روایت همان ساختارهای گفتمانی هستند که با گفته‌پردازی به آشکارگی می‌رسند، در این پژوهش نشان داده شد که چگونه شوش تحت تأثیر باورهای خرافاتی سبب عینیت بخشی به این خرافات در ذهن اشخاص داستان می‌شود و کنشگری نامناسب را در پی دارد. می‌توان گفت که مفهوم اجتماعی عمیق در برخی روایت‌ها، ترس و خرافات نهادینه شده در وجود مردم است که از آن به عنوان فقر واقعی در مناسبات اجتماعی و انسان شناسانه تعبیر می‌شود. همچنین بررسی شد که چگونه تسلط و استمرار فرهنگ عادت واره‌های مرسوم پس از مدتی افراد را در مواجهه با آن به سوی بی اعتنایی و بی توجهی ارزشی سوق می‌دهد و جایگاه کنشگری شناختی افراد را تخریب می‌کند. حاکم بودن گفتمان مردسالارانه در اجتماع بافت اصلی روایت نیز از لایه‌های معنادار و آشکار این داستان‌ها و طرح مناسبات اندیشگانی و رفتاری از لایه‌های پنهان محتوایی داستان‌های مورد نظر است که گاهی حتی در تلاش است تا تابوها را بشکند و به ساحتی دیگر وارد شود. گاهی تقابل‌هایی چون کفر و ایمان، خرافه و آگاهی سبب پدیداری دو منظر تقابلی برجسته است که عرصهٔ نموداری آن در سطح ظاهری روایت

و سطح رسانگی پیام‌های معنایی داستان در حوزهٔ فرهنگی و تقابل با عرف و اعتقادات نابجایی شکل می‌گیرد که به شیوه‌ای مستمر می‌خواهد ویژگی القایی خویش را گسترده‌تر کند.

منابع

کتاب‌ها

۱.آل داود، علی؛ سمیعی گیلانی، احمد، سید حسینی، رضا (۱۳۹۰). فرهنگ آثار ایرانی اسلامی، ج۳، تهران: سروش.

۲.احمدی، بابک، (۱۳۷۰)، ساختار و تاویل متن، تهران: مرکز.

۳.اسکولز، رابرت. (۱۳۹۷)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: انتشارات آگه

۴.اعتماد زاده، محمود.(به آذین، م. ا.)(۱۳۴۲)، دختر رعیت، چاپ دوم، تهران: انتشارات نیل.

۵.پراپ، ولادیمیر.(۱۳۶۸)، ریخت شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس.

۶.تایسن، لیس. (۱۳۸۷)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، مترجم:مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، ویراستار: دکتر حسین پاینده، تهران: نگاه امروز.

۷.تولان، مایکل. (۱۳۸۳)، روایت شناسی درآمدی زبان شناختی انتقادی، ترجمهٔ فاطمه نعمتی و فاطمه علوی، تهران: سمت.

۸.درویشیان، علی‌اشرف. (۱۳۵۸)،آبشوران، تهران: یار محمد.

۹.ساعدی، غلامحسین .(۱۳۷۷)، ترس و لرز، تهران: قطره.

۱۰.شعیری، حمیدرضا.(۱۳۹۷)، مبانی معناشناسی نوین، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی.

۱۱- _____.(۱۳۹۲)،تجزیه و تحلیل معناشناختی گفتمان. تهران: سمت.

۱۲.شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی.(۱۳۸۸).راهی به نشانه معناشناسی سیال با بررسی مورد ققنوس نیما، تهران: علمی و فرهنگی

۱۳.کالر، جاناتان.(۱۳۸۸)، بوطیقای ساخت‌گرا: ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعهٔ ادبیات، مترجم کوروش صفوی، تهران: مینوی خرد.

۱۴.گرمس، آلژیرداس ژولین.(۱۳۸۹)، نقصان معنا، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران: نشرعلم.

۱۵.میرعابدینی، حسن (۱۳۶۸)، صدسال داستان نویسی در ایران،تهران: نشر چشمه.

مقاله‌ها

۱۶.رؤفی، فریبا، زیرک، ساره، طهماسبی، فرهاد.(۱۴۰۲)، «فقر و رفاه: تحلیل رمزگان‌های اجتماعی در رمان بازی آخر بانو»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه آزاد اسلامی یزد، سال۷، شمارهٔ ۲۵، صص ۷۶-۱۰۵ .

۱۷. فغانی، سونیا، مهدوی، ملیحه، مهدیان، مسعود.(۱۴۰۱)، «تحلیل عناصر داستان در رمان پستچی با تأکید بر عناصر ساختاری طرح ، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه آزاد اسلامی یزد، سال ششم، شماره ۲۲، صص ۱۹۱ –۲۲۴.

The quālity of text coherence in the manuscript of Qustās al-Atebbā Nuruddin Mohammad Abdallah Shirazi based on Halliday's theory

1- Mohammad Afrasiabipour[1]; 2- Zahra Rafiei[2] (corresponding author); 3- Seyed Mahmoud Seyed Sadeghi[3]

Abstract

Linear versions of medical manuscripts are valuable not only for their scientific content but also for their linguistic structure and textual coherence. This article examines the textual coherence quality in the linear version of "Qasas al-Atibba" by Nur al-Din Muhammad Abdallah Shirazi based on Michael Halliday's theory of textual coherence. This research aims to analyze the syntactic and lexical coherence tools used in the text and evaluate the quality of this coherence. The research method includes content analysis and the use of Halliday's model of textual coherence. Elements and strategies for creating coherence in the mentioned linear manuscript are extracted and analyzed with various examples. The results indicate that this linear version represents various dimensions of the medical author's information and is highly coherent and cohesive, with several elements and strategies playing a significant role in creating coherence. This study demonstrates that textual coherence in ancient linear versions, especially in medical texts, plays a crucial role in understanding and interpreting these texts correctly. The findings of this research can serve as a foundation for further studies in linguistics, history, culture, and in the restoration and preservation of historical texts.

Keyword:Manuscripts, textual coherence, Halliday's theory, Qestas al-Atba, Nuruddin Mohammad Abdullah Shirazi, medical texts, qualitative content analysis.

Sources

Book

1- Afrāsiābipour, Mohammad (2013), "Qestās al-Atbā by Nuruddin Mohammad Shirāzi, an Irāniān physiciān of Indiān court during the Safavid era".

---

[1] - PhD Student in the Department of Persian Language and LiteratureFaculty: Faculty of Humanities, Bushehr Branch University: Islamic Azad University, Bushehr, Iran Email: da.mohammadafrassiabipur@iaubushehr.ac.ir

[2] - Assistant Professor in the Department of Persian Language andLiteratureFaculty: Faculty of Law and Humanities University: Islamic Azad University, Shiraz, Iran.

Email: za.rafeie@iau.ac.ir

[3] - Assistant Professor in the Department of Persian Language and LiteratureFaculty: Faculty of Humanities University: Islamic Azad University, Bushehr, Iran

Email: seyedsadeghi.mahmood@iaubushehr.ac.ir

2- _____ (2013)Qustās al-Atebbā by Nooruddin Mohammad Shirāzi, an Irāniān physician of Indian court descent in the Safavid era", Irāniān medicāl history studies, Shirāz University of Medicāl Sciences.

3- Āghāgolzādeh, Ferdous (2012), Criticāl Discourse Analysis, Tehrān: Scientific and Cultural Publications.

4- Ishāni, Tāhereh (2015), the theory of cohesion and continuity and its application in the analysis of texts (ghazals by Hāfez and Saadi), Tehrān: Khwārazmi University Press.

5- Dād, Simā (2002), Dictionāry of Literary Terms, Tehrān: Morvārid.

6- Shafaei, Ahmad (1985), The Scientific Bāsis of Persian Grammar, Tehrān: Asātir.

7- Safavi, Kurosh (2004), From Linguistics to Literāture, Vol. 1, Nazm, Tehrān: Culture and Ārt Reseārch Institute.

8- _____(2012), applied semantics, Tehrān: Hamshahri.

9- Mohājer, Mehrān and Nabavi, Mohammad (1998), Towārds the Linguistics of Poetry, Tehrān: Center.

10- Nur al-Din Mohammad Shirāzi, manuscript of Qestās al-Tebbā, Tehrān: Tehrān University Librāry, number 54.

11- Halliday, Michāel and Ruqieh Hassan (2015), language, texture and text (aspects of language in a socio-semiotic perspective), translated by Manshizadeh and Ishani, Tehran: Scientific.

Articles and theses

12- Afrasiabipour, Muhammad (2024), "Study on the stylistic characteristics of the book of Qustas al-Atebbā by Noor al-Din Mohammad bin Abdullah Shirazi", Bahar Adab, vol. 38, pp. 91-103.

13- Borumandi, Neda (2013), "Correcting the second part of the manuscript of Qestas-al-Taba by Nooruddin Mohammad Abdallah Shirazi", master's thesis, supervisor Seyyed Mehdi Khairandish, Payam Noor University.

14- Khairandish, Seyyed Mehdi and Bromandi, Neda (2015), "Investigating the status of Nouruddin Shirazi, the author doctor, in India", Aligarh International Conference on Oriental Studies and Iranian Studies, India

15- Zare Kohn, Masoumeh, Daneshgar, Azar)(2016), "Examination of temporal deviation in the collection of stories by Ghazaleh Alizadeh (from the book with Ghazaleh to nowhere), the specialized quarterly of interpretation and anālysis of texts of Persian language and literature (Dehkhodā), vol. 34, pp. 179-202.

16- Abbāsi, Mahmoud et al. (2012), "Lexuāl cohesion in the surrealist text of Buf Kor bāsed on Halliday and Hassan's theory", Journāl of Linguistic Studies, vol. 4, pp. 283-308.

17- Ajmi, Ruqiyeh, et āl.(2024), "Investigation of the literāry style chāracteristics of Bitāl Ajam's book from the perspective of the science of expression", Journāl of Compārative Literature, Vol. 25, pp. 1-38, 10.30495/rpcl.2023.707148

18- olāmhosseinzādeh, Gholām Hossein and Hāmed Nowrozi,(1992) "The role of personāl reference and allusion in the coherence of Persian prose poetry", Literāry Research Quārterly, vol. 19, pp. 117-138.

19- Ghanbari, Dāwood et āl. (2023), "Structurāl and discourse analysis of the starters in Najm-al-Din Zarkoub's Fatutnama based on Halliday's theory", Journāl of Compārative Literāture, Vol. 21, pp. 1-24. 10.30495/rpcl.2022.697243

20- Vafaei, Abbās Ali, Esperham,(2016) Dāvood, "Investigation of coherence and lexicāl relātions in the story of Giumert". Literāry reseārch text, vol. 73, pp. 29-52- https://doi.org/10.22054/ltr.2017.8122.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ سی ام، زمستان ۱۴۰۳

کیفیت انسجام متن در نسخهٔ خطی قسطاس الاطبای نورالدّین محمّد عبدالله شیرازی بر اساس نظریهٔ هالیدی

۱ ـ محمّد افراسیابی‌پور[۱]؛ ۲ ـ زهرا رفیعی[۲] (نویسندهٔ مسئول)؛ ۳–سیّدمحمود سیّد صادقی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳ /۵/۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۵/۲۱
(صص ۱۶۳–۱۹۰)

چکیده

نسخه‌های خطی پزشکی نه تنها به دلیل محتوای علمی خود، بلکه از نظر ساختار زبانی و انسجام متنی نیز ارزشمندند. در این مقاله، کیفیت انسجام متنی در نسخهٔ خطی قسطاس الاطبای نورالدّین محمّد عبدالله شیرازی بر اساس نظریهٔ انسجام متنی مایکل هالیدی بررسی شده است. این پژوهش با هدف تحلیل ابزارهای انسجام دستوری و واژگانی به کار رفته در متن و ارزیابی کیفیّت این انسجام صورت گرفته است. روش تحقیق شامل تحلیل محتوا و استفاده از مدل انسجام متنی هالیدی است. در این پژوهش عناصر و شگردهای ایجاد انسجام در متن نسخهٔ خطی مذکور، استخراج و با شاهد مثال‌های مختلف مورد تحلیل قرار گرفته است. نتایج پژوهش بیانگر آن است که این نسخهٔ خطی، بیانگر ابعاد مختلفی از اطّلاعات علم پزشکی نویسنده است و متنی بسیار منسجم و یک‌پارچه است؛ به‌گونه‌ای که تعدادی از عناصر و شگردهای منسجم کنندهٔ متن، نقش مهمی را در ایجاد انسجام دارند. این تحقیق نشان می‌دهد که انسجام متنی در نسخه‌های خطی قدیمی، به‌ویژه در متون پزشکی، نقش

[۱] – دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران: da.mohammadafrassiabipur@iaubushehr.ac.ir

[۲] – استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ حقوق و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران: (نویسندهٔ مسئول) za.rafeie@iau.ac.ir

[۳] – استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران: seyedsadeghi.mahmood@iaubushehr.ac.ir

مهمی در درک و تفسیر صحیح این متون ایفا می‌کند و ماحصل این پژوهش، می‌تواند به‌عنوان پایه‌ای برای تحقیقات بیشتر در زمینه‌های زبان‌شناسی، تاریخ و فرهنگ و همچنین در بازسازی و حفظ متون تاریخی باشد.

کلیدواژه‌ها: نسخه‌های خطی، انسجام متنی، نظریهٔ هالیدی، قسطاس الاطبا، نورالدّین محمّد عبدالله شیرازی، متون پزشکی، تحلیل محتوای کیفی.

۱-مقدمه

نظریهٔ انسجام متنی مایکل هالیدی یکی از مهم‌ترین چارچوب‌های نظری در تحلیل انسجام متنی است. این نظریه به بررسی ابزارهای انسجام دستوری و واژگانی می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه اجزای مختلف یک متن به هم پیوسته و منسجّم می‌شوند تا معنای کلی متن را شکل دهند. «امروزه علم زبان‌شناسی و نظریه‌های متن‌شناسی و معناشناسیک آن راهکارهای مناسبی جهت تحلیل گفتمان متون و کشف ناگفته‌های اندیشگانی و معرفتی مستتر در بافت متن را در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد» (قنبری، ۱۴۰۱: ۸). انسجام متنی به‌عنوان یکی از اصول اساسی در تحلیل متون، نقش مهمی در فهم و تفسیر این‌گونه آثار ایفا می‌کند. به‌نحوی که در متون پزشکی قدیمی، علاوه‌بر اینکه به فهم بهتر مطالب علمی کمک می‌کند، می‌تواند اطّلاعات ارزشمندی در مورد ساختارهای زبانی و سبک نویسندگی ارائه دهد.

انسجام متنی به‌عنوان یکی از مؤلّفه‌های کلیدی در فهم و تفسیر متون باعث می‌شود، اجزای متن به هم مرتبط و به یکدیگر پیوسته شوند. این پیوستگی و هم‌بستگی بین اجزای متن به خواننده کمک می‌کند تا مفهوم و محتوای علمی متن را بهتر درک کند. ابزارهایی مانند ارجاع، حذف، ربط و جایگزینی که نقش مهمی در ایجاد پیوستگی دستوری در متن دارند. بررسی این ابزارها نشان می‌دهد که چگونه، نویسنده، توانسته است اجزای مختلف جمله‌ها و پاراگراف‌ها را به هم مرتبط کند. ابزارهایی مانند تکرار، هم‌معنایی و تضاد که به انسجام واژگانی متن کمک می‌کنند. این ابزارها نقش مهمی در ایجاد پیوستگی معنایی دارند و باعث می‌شوند مفاهیم علمی به‌صورت پیوسته و مرتبط ارائه شوند.

۱ -۱ -بیان مسئله

متون خطی به‌ویژه در حوزه‌های علمی از گنجینه‌های با ارزش فرهنگی و علمی به شمار می‌روند که به ما امکان می‌دهند تا به درک بهتری از تاریخ علم و دانش برسیم. همچنین «نسخه‌های خطی آثار ارزشمندی است که به لحاظ تاریخی، هویّتی، مذهبی و فرهنگی تبیین‌گر بخش مهمی از حیات یک کشور هستند» (عجمی، ۱۴۰۲: ۴). یکی از این متون خطی، قسطاس الاطبا، نوشتهٔ نورالدّین محمّد عبدالله شیرازی است که در زمینهٔ پزشکی نگارش یافته و نمایانگر دانش پزشکی و زبانی دورهٔ خود است. این اثر از لحاظ محتوایی و ساختاری دارای اهمّیت ویژه‌ای است، چرا که علاوه‌بر انتقال دانش پزشکی، بیانگر ساختارهای زبانی و سبک نگارش علمی دورهٔ خود نیز است.

نویسنده در این پژوهش، عناصر و شگردهای ایجاد انسجام در متن نسخهٔ خطی استخراج و با شاهد مثال‌های مختلف مورد تحلیل قرار داده است. نتایج پژوهش بیانگر آن است که این نسخهٔ خطی ابعاد مختلفی از اطّلاعات علم پزشکی نویسنده را در بردارد و متنی بسیار منسجم و یک‌پارچه است و تعدادی از عناصر و شگردهای منسجم کنندهٔ متن، نقش مهمی را در ایجاد انسجام دارند. همچنین نویسنده درصدد آن است تا به این پرسش پاسخ دهد که کیفیت انسجام متنی نسخهٔ خطی قسطاس الاطبا چگونه است؟ و ابزارهای انسجام دستوری (مانند ارجاع، حذف، ربط و جایگزینی) و عواملی (مانند تکرار، هم‌معنایی و باهم‌آیی) در قسطاس الاطبای چگونه به کار رفته‌اند؟

۱ -۲-روش پژوهش

تحقیق حاضر با استفاده از روش تحلیل محتوا و به‌کارگیری ابزارهای نظریهٔ هالیدی، به بررسی انسجام متنی در نسخهٔ خطی قسطاس الاطبا می‌پردازد. ابتدا متن نسخهٔ خطی به‌دقّت مطالعه و ابزارهای انسجام متنی شناسایی شده و سپس با استفاده از مدل هالیدی، این ابزارها تحلیل و کیفیّت انسجام متنی ارزیابی شده است.

۱– ۳–پیشینهٔ تحقیق

محمّد افراسیابی‌پور (۱۳۹۳)، در مقالهٔ «قسطاس الاطبا اثر نورالدّین محمّد شیرازی، پزشک ایرانی‌تبار دربار هند در عصر صفوی»، به شرح احوال نویسنده و اوضاع عصر مؤلّف و ویژگی‌های سبکی کتاب پرداخته است.

محمّد افراسیابی‌پور (۱۴۰۲)، در مقاله‌ای با عنوان«بررسی ویژگی‌های سبکی کتاب قسطاس الاطبّای نورالدّین محمّد بن عبدالله شیرازی»، به این نکته اشاره کرده است که در اثر یادشده علاوه‌بر بیان مسائل طبی و واژه‌های اصیل فارسی، اغلب، معادل‌های عربی، یونانی یا هندی نیز در آن درج شده و با توجه به ساختار علمی کتاب، از ویژگی‌های ادبی نیز برخوردار است. ویژگی‌های زبانی این اثر نیز به‌رغم فاصلهٔ زمانی نسبتاً طولانی از سبک نثر مرسل، همچنان با سبک نثر مرسل قابل انطباق است.

سید مهدی خیراندیش و ندا برومندی (۱۳۹۵) در مقالهٔ همایشی با عنوان «بررسی جایگاه نورالدّین شیرازی طبیب مؤلّف در هند» به شرح زندگی نورالدّین محمّد شیرازی، مؤلّف قسطاس الاطبا و دیگر آثار او پرداخته است.

ندا برومندی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان«تصحیح بخش دوم نسخهٔ خطی قسطاس‌الاطبا اثر نورالدّین محمّد عبدالله شیرازی» پرداخته است. از این کتاب، سه نسخه در ایران موجود است؛ نسخهٔ آستان قدس رضوی، دانشگاه تهران و مدرسهٔ خان یزد. نسخهٔ آستان به‌عنوان نسخهٔ معتبر انتخاب و تصحیح بر اساس آن صورت گرفته است. آنچه موجب تمایز تحقیق حاضر با پژوهش‌های یادشده می‌شود؛ این است که دربارهٔ کیفیت انسجام متن در نسخهٔ خطی قسطاس الاطبای نورالدّین محمّد عبدالله شیرازی بر اساس نظریهٔ هالیدی، پژوهشی صورت نگرفته است؛ بنابراین تحقیق حاضر در این زمینه برای اوّلین‌بار صورت گرفته است.

۱–۴–مبانی تحقیق

۱–۴–۱–متن

متن به‌عنوان یک واحد معنایی از اجزای مختلفی تشکیل شده است که به‌صورت جملات نمود پیدا می‌کنند. این اجزا در کنار هم یک کلّیت منسجم را تشکیل می‌دهند که به مخاطب

امکان درک و تفسیر پیام مورد نظر را می‌دهد. به همین دلیل، بررسی رابطهٔ بین جملات و متن به‌عنوان یک کل، اهمّیت ویژه‌ای در تحلیل‌های زبانی و معنایی دارد. هالیدی و حسن در تعریف متن می‌گوید «متن مجموعه‌ای از جمله‌های مرتبط صورت‌بندی و یا تحقّق عینی متن است. در نتیجه بیان کردن واحد معنایی یک متن به انسجام میان جمله‌ها بستگی دارد. از آنجایی که تولیدکنندهٔ متن از انسجام برای نشان دادن بافتار و دریافت‌کننده، از آن برای تعبیر متن، بهره می‌برد؛ اگر ما از انسجام به‌عنوان معیاری برای تشخیص مرزهای متن استفاده کنیم؛ منطقی خواهد بود» (هالیدی و حسن، ۱۹۹۵: ۴).

۱-۴-۲-انسجام

نظریهٔ انسجام متن که توسّط مایکل هالیدی و حسن، توسعه داده شده است، بر عوامل انسجام متمرکز است که به کمک آن‌ها، جملات در یک متن به هم مرتبط می‌شوند و یکپارچگی معنایی را ایجاد می‌کنند. این ارتباط در سطوح آوایی، نحوی و فکری شکل می‌گیرد؛ در سطح زبان، آنچه متن را از غیر متن متمایز می‌کند، روابط معنایی و منطقی است که بر اجزای تشکیل‌دهندهٔ متن حاکم است. وجود این روابط معنایی، سبب می‌شود که اجزای تشکیل‌دهندهٔ متن در قالب یک نظام واحد و یکپارچه، سازماندهی شود، «به این روابط منطقی و معنایی که در هیئت و مشخّصه‌های صوری و زبانی تظاهر می‌کنند، روابط و ابزارهای انسجامی می‌گویند» (همان: ۴).

۱-۴-۳-زبان‌شناسی نقش‌گرا

بر اساس نظریهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرا (Functionāl Linguistics) یکی از ویژگی‌های اصلی یک متن، داشتن انسجام است. به عبارت دیگر، هر متنی ممکن است دارای درجه‌های مختلفی از انسجام باشد؛ اما نمی‌توان گفت که متنی کاملاً فاقد انسجام وجود دارد؛ زیرا متنی که انسجام نداشته باشد، در واقع متن محسوب نمی‌شود.

زبان‌شناسی نقش‌گرا در مقابل زبان‌شناسی ساخت‌گرا قرار می‌گیرد که بیشتر بر ساختار و قواعد دستوری زبان تمرکز دارد. «زبان‌شناسی سیستمی نقش‌گرا، زبان را ابزاری برای انتقال مفاهیم و برقراری روابط اجتماعی می‌داند و بدین دلیل، زبان، بخشی از نظام اجتماعی است و این نظریّه زیرمجموعهٔ نظریهٔ گفتمان اجتماعی قرار می‌گیرد. این نظریهٔ زبان‌شناسی در

راستای تفسیری که از متن، نظام من و عناصر ساخت‌های زبانی ارائه می‌دهد، در سه معنای متمایز و البتّه همبستهٔ نقش‌گراست» (مهاجر، مهران و محمّد نبوی، ۱۳۷۶: ۱۷).

هالیدی، رویکرد خود را نقش‌گرایی می‌خواند؛ زیرا «معتقد است که آراء او نسبت به زبان، بیشتر متّکی بر نقش عناصر زبانی است تا صورت آن‌ها» (آقاگلزاده، ۱۳۹۰: ۸۸)، از آنجا که طبق شواهد موجود، فقط هالیدی و حسن روی موضوع انسجام کار کرده‌اند، تمام پژوهش‌هایی که در ایران انجام گرفته، به نظرات ایشان استناد کرده‌اند.

۱-۴-۴- انسجام واژگانی

در تعریف انسجام واژگانی گفته‌اند: «در واقع این نوع انسجام، مبتنی بر رابطه‌ای است که واحدهای واژگانی زبان به لحاظ محتوای معانیشان با یکدیگر دارند و متن به‌واسطهٔ این روابط، می‌تواند تداوم و انسجام به خود بگیرد» (ایشانی، ۱۳۹۵: ۴۴). در این نوع از انسجام با انتخاب واژه‌هایی سروکار داریم که به طریقی به مطالب قبلی موجود در متن مرتبط‌اند و به صورت روابط هم‌معنایی، تضاد معنایی، شمول معنایی، تکرار، باهم‌آیی و رابطهٔ جزء و کل نمود می‌یابد. انسجام واژگانی، محصول عملکرد بخش واژگان و نتیجهٔ گزینش اقلام واژگانی است. «واژه به‌عنوان مهم‌ترین ابزار انتقال اندیشه و زبان نویسنده، نقش بسزایی در پیوستگی مطالب یک متن ایفا می‌کند؛ به‌گونه‌ای که نحوهٔ کاربرد واژگان در یک متن، نوع متن و سبک صاحب اثر را آشکار می‌سازد؛ بدین دلیل که معنا از طریق واژگان منتقل می‌شود» (عباسی و همکاران، ۱۳۹۲: ۷۴).

۱-۴-۵-نظریهٔ انسجام از دیدگاه هالیدی و حسن

اوّلین‌بار هالیدی و حسن، در کتاب «cohesion in English» انسجام را چنین تعریف کرده‌اند: «انسجام یک مفهوم معنایی است که به روابط معنایی موجود در متن اشاره دارد و آن را به‌منزلهٔ متن از غیر متن جدا می‌کند» (هالیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۴). بخشی از این انسجام از طرق واژگان و بخشی دیگر از طریق نظام دستوری شکل می‌گیرد. «بخشی از خصوصیت متن، آن است که تنها مجموعه‌ای از جملات نامتّصل نیست؛ بلکه فرآیندهایی است که به آن متنیت گفته می‌شود. در زبان‌شناسی و تحلیل گفتمان[۱]، وحدت بین عناصر و بخش‌های متن،

۱- Discours analysis

ناشی از دو عنصر انسجام و پیوستگی یا چسبندگی است» (داد، ۱۳۸۱: ۵۵).

تمامی روابط بین جمله‌ای در یک متن که از طریق ابزار زبانی انجام می‌شود، از مسیر گره انسجامی می‌گذرد. «وجود عناصر انسجام در گره‌های انسجامی و شرکت آن‌ها در زنجیره‌ها به معنای پایان یافتن تحلیل انسجام نیست؛ بلکه بررسی تعامل داخلی این گره‌ها و زنجیرهای انسجامی نیز ضروری است. بدین معنا که در ساخت یک متن، تنها عناصر دستوری یا واژگانی مدّ نظر نیستند؛ بلکه همبستگی و پیوستگی آن‌ها نیز مهم است» (ایشانی، ۱۳۹۵: ۵۹). یکی از عناصری که زبان‌شناسی نقش‌گرا به بررسی آن می‌پردازد، روابط انسجامی میان عناصر زبانی است. انسجام متن از طریق به هم پیوستن مجموعه‌ای از واحدهای زبانی است که هرکدام زنجیروار، عهده‌دار وظیفهٔ خاص برای درک مفهوم معنایی متن و ایجاد متنی یکپارچه و منسجم است و سعی در القای حالات و عواطف شفاهی خود از طریق ابزار زبان به مخاطب خود دارد. زبان‌شناسی نقش‌گرا برخلاف زبان‌شناسی ساختارگرا از جمله فراتر رفته و به بررسی متن و فرا متن می‌پردازد. هالیدی، رویکرد خود را نقش‌گرایی می‌خولند، چرا که معتقد است؛ نظریهٔ او بر نقش عناصر زبانی تکیه دارد نه به‌صورت و ساختار کلمات.

بحث و بررسی

۲- عوامل انسجام متن

۲ -۱- انسجام دستوری

عوامل انسجام بخش متن که هالیدی و حسن معرفی کرده‌اند؛ برخی در دستور زبان تبلور می‌یابد و برخی دیگر در واژگان، انسجام دستوری خود به سه دستهٔ ارجاع، حذف و جایگزینی تقسیم می‌شود.

۲- ۱- ۱- ارجاع

ارجاع به رابطهٔ میان صورت‌های زبانی و مصداق‌هایی بازمی‌گردد که در جهان خارج وجود دارند. «البته در اینجا منظور ما از ارجاع، دلالت به چیزی در جهان خارج، مانند رابطهٔ بین صورت واژگانی (صندلی) و مصداق آن در جهان اطراف نیست؛ بلکه ارجاع یک واحد واژگانی به واحد واژگانی دیگر است» (صفوی، ۱۳۸۳: ۶۴) به‌طوری که با ایجاد ارتباط بین جمله‌های یک متن، باعث انسجام متنی آن می‌گردد.

به نظر هالیدی و حسن، در متن، عناصری وجود دارند که تحت تأثیر عناصر دیگر قرار می‌گیرند، از جملهٔ این عناصر، ضمیرها می‌باشند و با توجه به اینکه بعضی از کلمات در جمله، خاصیّت ارجاعی دارند؛ یعنی علاوه‌بر اینکه مفهومی را منتقل می‌سازند به مفهومی دیگر نیز ارجاع می‌دهند. مفهوم دومی امکان دارد که در متن وجود داشته باشد یا خارج از متن باشد. ارجاع نوع اوّل را ارجاع درون‌متنی و ارجاع نوع دوم را ارجاع برون‌متنی می‌گویند.

۲ -۱- ۱- ۱-ارجاع برون‌متنی

ارجاع برون‌متنی یا ارجاع بینامتنی، به‌نوعی از ارجاع گفته می‌شود که در آن متن به متون دیگر اشاره می‌کند. این نوع ارجاع به خواننده کمک می‌کند تا با درک بهتر و عمیق‌تری از متن، به محتوای بیشتری دست یابد و مفاهیم را در قالب گسترده‌تری مورد بررسی قرار دهد؛ مثلاً در متن زیر: «ناطورهٔ مدرکات خود را به مشّاطگی مداد و قلم به آرایش حُلل خط و زیور اعراب و نقط پیراسته، از طیلسان احتجاب و تتق نقاب برآورده، مسمّی به قسطاس الاطبّا، به ترتیب حروف تهجّی، منطوی به بیست و هفت تعلیق که از آن، حرف نخستین مراد است» (نورالدّین شیرازی:۲۶). در این جمله‌ها، مرجع ضمیر آن حرف نخستین، «حرف الف» است که از ارجاعات برون‌متنی به شمار می‌آید.

۲ -۱- ۱- ۲-ارجاع درون‌متنی

ارجاع‌های درون‌متنی به انواع مختلفی تقسیم می‌شوند که همگی از نظر دستوری تقسیم‌بندی شده‌اند، زیرا که خاصیت ارجاعی این مقوله‌ها، در دستور زبان نمود می‌یابد. در کتاب قسطاس الاطبا، ارجاع درون‌متنی با بسامد کم به کار رفته است. با توجه به شرح و توصیف اصطلاحات پزشکی، این عامل از عوامل مهم و مؤثّر در ایجاد انسجام متن در این کتاب است. ارجاع در متن این کتاب، باعث پیوند و انسجام جمله‌ها و گفتارها شده است.

در این کتاب ۳۲۵ جمله، مرجع ضمیر در جملات قبل و بعد به کار رفته است.

۲ -۱- ۱- ۳-ارجاع به ماقبل

در ارجاع به ماقبل، برای پی بردن به مرجع ضمیر و منظور نویسنده، باید به جملات و عناصر قبل از ضمیر رجوع کرد. در نسخهٔ خطی مذکور اکثر ارجاع‌ها بدین گونه است. «بلغم طبیعی،

خلطی است سرد و تر، سفید مایل به شیرینی و آن رطوبتی است خام که حرارت و قوّت معده، آن را نگواریده باشد و تواند که چون حرارت اصلی و قوّت گوارنده، قوی‌تر گردد، بگوارد و غذا شود» (عبدالله شیرازی:۱۳۷). در مثال فوق، مرجع ضمیر آن، بلغم طبیعی است.

۲ – ۱ – ۱– ۴–ارجاع به مابعد

ارجاع به مابعد که با نام «ارجاع پیش‌نگر» یا «ارجاع آینده‌نگر» نیز شناخته می‌شود، نوعی از ارجاع در متن است که در آن نویسنده به قسمتی از متن که در ادامه خواهد آمد، اشاره می‌کند. این نوع ارجاع، معمولاً برای هدایت خواننده به‌سوی مباحث یا بخش‌های مهمی که قرار است در متن بعدی مطرح شود، به کار می‌رود. بسامد این‌گونه ارجاع در قسطاس الاطبا، بسیار کم است. «در این نوع ارجاع، ابتدا ضمیر ذکر می‌شود و بعد مرجع آن می‌آید. «هرگاه خواهند آتش بیفروزند، آن ظرف پر آتش کنند تا گرم شود و بخار آب بر آتش بوزد، آتش افروخته شود و این از مخترعات حکیم جالینوس است و آن را دمه نیز گویند و به تازی حرّهٔ مثقبه خوانند.» (نورالدّین شیرازی:۲۹). در این مثال، مرجع ضمیر آن در عبارت بعدی (دمه) آمده است. کاربرد این نوع ارجاع در متن این کتاب، سبب شده که مطالب متن به هم مرتبط شود و متن یکپارچه تر گردد. «مثلاً و هرگاه که خواهند، به گردش، آتش کنند تا از گرمی به آن ظرف رسد؛ اما آن‌قدر نشود که به سوزش گراید. بعد از آن، آدمی در آن ظرف درآید و بر آن کرسی نشیند و بپوشند سر آن ظرف را به همان هر دو نصف پرده، به طریقی که سر آن از این پرده و ظرف بیرون باشد و ساعتی توقف شود تا عرق کند، بعد از آن برآید» (همان: ۳۰).

۲ –۱ –۲–جایگزینی

جایگزینی یکی از ابزارهای انسجام متن است که به ویرایش متن با تغییر کلمات یا عبارات کمک می‌کند تا مفهوم کلی متن حفظ شود. این ابزار معمولاً در تولید متون، بهینه‌سازی محتوا یا در بهبود خوانایی و قابلیت فهم متون استفاده می‌شود. در تعریف جایگزینی آمده است:« قرار گرفتن یک عنصر زبانی به‌جای عنصر زبانی دیگر؛ یعنی یک کلمه یا عبارت، جایگزین کلمه یا عبارت دیگر می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۲: ۸۸). با توجه به اینکه نثر کتاب قسطاس الاطبا، مرسل است، نویسنده با استفاده از شیوهٔ اطناب به توصیف اصطلاحات پزشکی پرداخته است.

به همین علّت کمتر از این ابزار انسجامی استفاده کرده است. جانشینی به چهار شکل در فعل، اسم، پاراگراف و جمله. است.

۲-۱-۲-۱-جانشینی فعل

گاهی یک عنصر به جای فعل در جمله قرار می‌گیرد. این عنصر می‌تواند یک فعل دیگر باشد یا یک عنصر دیگری که با فعل ارتباط دارد. این وضعیت، همانند استفاده از اسم، باعث می‌شود که خواننده برای درک معنای عنصر جانشین به فعل اصلی جمله مراجعه کند. این ارتباط کمک می‌کند تا بخش‌های مختلف متن به یکدیگر متصل شده و به انسجام کلی متن کمک می‌کند. «اِبْداع، به کسر اوّل و سکون ثانی با دال مهمله و الف و عین مهمله: نام مشترکی است که از او دو چیز، فهم توانند کرد: یکی بنهادن چیزی باشد نه از چیزی به‌واسطه، چون نهادن علم‌ها و عمل‌ها و چون عقل که از باری‌تعالی آمد.» (نورالدّین شیرازی:۳۸). در این نمونه «نه» جانشین فعل «نیست» شده است.

۲-۱-۲-۲-جانشینی موضوعی یا بندی

جانشینی موضوعی یا بندی به‌عنوان یکی از روش‌های انسجام متن، به جایگزین کردن یک موضوع یا عبارت با موضوع یا عبارت دیگری که به‌نوعی به آن مرتبط است؛ اشاره دارد. این روش می‌تواند به بهبود جریان و پیوستگی متن کمک کند. مثل: «پدرش از اعاظم بلخ است که از متصدّیان و عمالان آنجا بود و در زمان امیر ملک الشرق نوح بن منصور سامانی به‌جانب بخارا شتافت و مشغول شد به عمل دیهی خرمئین نام، از مضافات بخارا که بزرگ‌ترین دیهات آنجاست و در دیه افشنه که قریب آن دیه بود، به زنی ستاره نام، کدخدا شد و از آن زن، بوعلی متولّد شد. در همان دیه، در ماه صفر سنهٔ سیصد و هفتاد و دو، محمود، برادر او بعد از او به پنج سال متولّد شد. پس از آنجا باز به بخارا انتقال نمود و بوعلی را به دبستان، جهت اکتساب علوم و کسب کمال برنشانده.» (نورالدّین شیرازی:۴۱). در عبارت فوق موارد مشخّص شده، جانشین عبارات و ترکیبات قبلی شده است.

در این کتاب انواع جایگزینی ۴۲۸ جمله به کار رفته است.

۲-۱-۳-حذف

حذف یکی از ابزارهای انسجام متن است که به‌وسیلهٔ آن، برخی از واژه‌ها یا بخش‌هایی از جمله حذف می‌شوند؛ زیرا این قسمت‌ها از قبل در متن آمده‌اند و بازآوردن آن‌ها ضرورتی

ندارد. حذف به جلوگیری از تکرار بیهوده و اضافی کمک می‌کند و متن را روان‌تر و فشرده‌تر می‌سازد. «حذف یک پیوند درون‌متنی است و در بیشتر موارد، عنصر پیش‌انگاشته در متن قبلی وجود دارد» (هالیدی و حسن،۱۹۷۶: ۱۴۴). حذف به سه نوع اسمی، فعلی و بندی تقسیم می‌شود. همچنین حذف در متن، به قرینهٔ معنوی یا لفظی صورت می‌گیرد. احمد شفایی دربارهٔ ضرورت حذف در جمله می‌گوید: «تشکیل جملات ناقص از ضروریات کلام سلیس است. وقتی ذکر عضو و اجزایی از جمله به دلیل وجود قرینه، لزومی نداشته باشد، مسلم است که کاربرد آن عضو به سلاست و روانی کلام خدشه وارد می‌سازد» (شفایی، ۱۳۶۳: ۱۹۰).

با توجه به مطالب فوق، این‌گونه برداشت می‌شود که نتیجهٔ انسجام متن، سلاست و روانی کلام است و انسجام متن، باعث روانی کلام می‌شود؛ بنابراین می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که انسجام متن، از عوامل اساسی حذف است. با بررسی انواع حذف در کتاب قسطاس الاطبا، مشخّص می‌گردد که مؤلف در سراسر کتاب خود، با کاربرد آن به‌عنوان یکی از روش‌های زبانی، زمینهٔ وحدت زیبایی و معنایی را برای متن خویش فراهم آورده است.

۲-۱-۳-۱-حذف به قرینهٔ لفظی

حذف به قرینهٔ لفظی آن است که کلمه یا عبارتی در جملهٔ پیشین و یا پسین بیاید و نویسنده یا شاعر به خاطر آمدن آن کلمه، دیگر آوردن کلمه را لازم نبیند و آن را حذف کند. «برای پرهیز از تکرار لفظی ایجاد می‌شود. این حذف سبب ایجاز می‌شود؛ اما به دلیل وجود لفظ مشابه درنگ و تأملی در دریافت معنا ایجاد نمی‌شود.» (زارع کهن، ۱۳۹۶: ۱۹۴).

موارد حذف به قرینهٔ لفظی

۱-حذف فعل معین به قرینهٔ لفظی در جملات هم‌پایه و متوالی

«آب: جسمی است، بس گران، سرد و تر و شفّاف و متحرّک و اگر ساکن باشد، از مانعی باشد و جایش بالای زمین و در کرویت ناقص از جمیع عناصر و چون مشروب از ستَهٔ ضروریه است، انسان و حیوان را به نوشیدن آن حاجت است» (نورالدّین شیرازی:۲۷)، در جملات فوق افعال به قرینهٔ لفظی حذف شده است. حذف فعل معین از پر بسامدترین موارد حذف در این اثر است و ۷۶۷ جملهٔ فعل معین حذف شده است.

۲-حذف نهاد به قرینهٔ شناسه در اوّل شخص

«فرمود ابی الخیر: (تو) تصنیفی ساخته در ابطال علم طب و (تو) همیشه زیر بالین خود داری و (تو) باز محتاج می‌شوی به طب. (من) چگونه در علاج تو کوشم با این اعتقاد بطلان تو در این علم؟ پس او اعتراف نمود به بطلان کلام و تصنیف ناتمام خود و (او) پاره ساخت آن تصنیف خود را و از آن عقیدهٔ نادرست باز آمد» (نورالدّین شیرازی:۳۶).

۳-حذف نهاد(اسم)

«اَبْهَر، به فتح اوّل و سکون ثانی و فتح‌ها: به قول صاحب قاموس، رگی است در پشت. ورید گردن و به قول صاحب صحاح، [ابهر]رگی است که هرگاه آن رگ بریده شود، بمیرد صاحب او و آن دواند، مسمّی به ابهران که رسته‌اند از دل، پس منشعب می‌شوند از آن‌ها، سایر شرایین و به قول مولانا نفیس، [ابهر] شریانی است که جاری می‌شود در او روح از دل به‌سوی جمیع بدن» (نورالدّین شیرازی:۳۶).

۴-حذف قسمتی از جمله

«احْوال، به فتح اوّل و سکون ثانی با واو و الف: به‌اصطلاح عام، اطلاق می‌کنند بر هر عارضی؛ به اصطلاح اطبا، اطلاق می‌کنند بر سه چیز: صحت و مرض و حالت سیوم [اطلاق می‌کنند بر] میان مرض و صحّت. پس به این حیثیت، اسباب و علامات نباشد از احوال» (نورالدّین شیرازی:۴۶).

۵-حذف مضاف‌الیه

«پس او اعتراف نمود به بطلان کلام و تصنیف ناتمام خود و پاره ساخت آن تصنیف خود را و از آن عقیدهٔ نادرست[خود] بازآمد» (نورالدّین شیرازی:۳۶) حذف نهاد ضمیر در ۲۴۴ جمله و حذف نهاد اسم در ۲۲۱ جمله صورت گرفته است. حذف بخشی از جمله نیز در ۴۵ جمله دیده شده است و حذف مضاف‌الیه ۵۸ مورد است. در همهٔ موارد فوق، حذف، نشان‌دهندهٔ ارتباط و پیوستگی جملات متن است و ارتباط قسمت‌های مختلف متن مقتضی حذف شده است.

۲-۱-۳-۲-حذف به قرینهٔ معنوی

حذف به قرینهٔ معنوی یکی از ابزارهای انسجام متنی است که در آن، بخشی از جمله یا واژه‌ای حذف می‌شود، زیرا معنا و مفهوم آن از قبل در متن یا بافتار کلی جمله، قابل درک است. این نوع حذف به خواننده اجازه می‌دهد تا با بهره‌گیری از دانش قبلی و قرینه‌های

موجود در متن، معنای کامل جمله را درک کند، بدون اینکه نیازی به ذکر صریح همهٔ جزئیات باشد. با توجه به توضیحات فوق، هرچه قدر بتوان در کلام، حذف بیشتری انجام داد، انسجام متن و در نتیجه ارتباط اجزای کلام بیشتر می‌گردد. حذف باعث می‌گردد، خواننده سعی کند، مطلب قبلی را در ذهن خود تداعی کند و با بخش‌های دیگر متن، مرتبط سازد. این عمل سبب می‌شود، خواننده با متن بیشتر درگیر شود و بین خواننده و نویسنده، تعامل بیشتر برقرار گردد.

از نظر هالیدی و حسن، حذف، پدیده‌ای نحوی است که باعث جلوگیری از اطناب و حشو در کلام می‌شود. حذف باعث می‌شود تا خوانند با کمک دیگر بخش‌های جمله، واژه‌های محذوف را بفهمد؛ بنابراین مطلب حذف شده چه به‌صورت لفظی و چه به‌صورت معنوی قابل درک است. حذف اجزای جمله، باعث جلب توجّه خواننده به مطالب نو و سبب وضوح بخشیدن به دیگر اجزای جمله و برداشتن اطلاعات کهنه و بی‌نقش است. در قسطاس الاطبا، حذف با انحای گوناگون به کار رفته است و حذف فعل «است»، از بسامد بسیار بالایی برخوردار است.

«(من) از مبادی انکشاف صبح تمیز، همگی اوقات[خود را] مصروف جست و جوی نکات این علم شریف مشعوف[کرده‌ام] و [مشغول] گفت‌وگوی کلمات چنین فنّ منیف بوده(ام)، تتبع کناشات سابق و کتابات لاحق پیش نهاد طبیعت و فطرت داشت(ـه ام)» (نورالدّین شیرازی:۲۵).

مؤلف با استفاده از حذف و با مهارت و هنرمندی، مطالب مختلف، اندیشه‌های درونی خود را به تصویر کشیده است و به توصیف چگونگی تألیف اثر خود پرداخته و کلام خود را یکپارچه و منسج ساخته است.

۲ -۲-عناصر انسجام واژگانی

۲ -۲- ۱-تکرار

۲ -۲- ۱ -۱-تکرار موسیقایی

با توجه به اینکه کتاب قسطاس الاطبا، متن علمی در حوزهٔ پزشکی است، به‌جز در آغاز ابواب و مقدمهٔ کتاب که به نثر موزون و مسجّع نوشته شده است؛ کاربرد تکرار موسیقایی، بسیار نادر است.

تکرار موسیقایی و یا آوایی در این اثر، با تکرار صامت و مصوّت آغاز می‌شود.

تکرار صامت«س»

«زینت افتتاح فرهنگ حکمت طبیعی، سپاس بی‌قیاس و ستایش والاساس حکیم علی الاطلاق است» (نورالدّین شیرازی:۲۴).

تکرار صامت«ت»

«که به‌محض حکمت بالغه و عین قدرت کامله، منّت علم طب و طبابت بر مفارق طبع و طبیعت نهاده» (همان:۲۴).

تکرار مصوّت«ـِ» و تکرار صامت«ث »

«از چگونگیِ سرایرِ بدایع و صنایعِ ودایعِ صانعِ علیم به‌قدر وسعِ امکان، مطّلع شده در جلبِ منافع و ازالهٔ مضارِ مهما امکن سعی مشکور و جهدِ موفور نمایند» (همان:۲۴).

«و باعثِ انبعاثِ نظامِ امور و احداثِ سرانجامِ مهماِ کافهٔ جمهور به‌جز وسیلتِ مودّتِ اهلِ قربی و تبعیّتِ اصحابِ هدایت مآب و احبابِ مؤدب به آدابِ ندب و استحبابِ رضوان‌الله علیهم و اجمعین نیست و نباشد» (همان:۲۴).

تکرار مصوّت«آ»

«و رتبت کلامِ افادت انجام و منزلت ارقامِ منافع انتظامِ صلواتِ نامتناهیات است و تحیّات زاکیات طیب لبیب است» (همان:۲۴). در این کتاب، تعداد ۳۰۵ مورد؛ مصوّت بلند «آ»، ۲۵۱ مورد مصوّت«ـِ» و ۷۸ مورد مصوّت «ـُ» تکرار شده است.

۲ -۲- ۲-سجع

«نگارنده... به‌حسب جبلت و تخمیر طینت، نسبت توارث به طب و طبابت دارد. از مبادی انکشاف صبح تمیز، همگی اوقات، مصروف جست و جوی نکات این علم شریف، مشعوف و گفت و گوی کلمات چنین فن منیف بوده. تتبع کناشات سابق و کنایات لاحق، پیش نهاد طبیعت و فطرت داشت. از وفور ممارست و مرور مداولت با وجود قلّت بضاعت و عدم استطاعت الفاظ مستعمله و اسامی حکمای کامله و مصطلحهٔ اطبای عالم و لغات عربیه و عجمیه، مستنبط از کتب معتبره مثل شفا و قانون...» (همان:۲۴).

۲ -۲- ۲- ۱-سجع و جناس

«تتبع کناشات سابق و کنایات لاحق، پیش نهاد طبیعت و فطرت داشت. از وفور ممارست و مرور مداولت با وجود قلّت بضاعت و عدم استطاعت الفاظ مستعمله و اسامی حکمای کامله و مصطلحهٔ اطبای عالم و لغات عربیه و عجمیهٔ مستنبط از کتب معتبره مثل شفا و قانون...» (همان:۲۴)؛ این‌گونه عناصر موسیقایی، در مقدمهٔ کتاب با بسامد فراوان به کار رفته است. سجع و جناس، باعث برجستگی برخی واژه‌ها، القای معانی ثانوی در ذهن خواننده و آرایش کلام می‌گردد و در انسجام متن، نقش بسیار اساسی ایفا می‌کند. «از دیدگاه هالیدی و حسن، عملکرد زبان، در ابتدا صوری و روساختی است و در نهایت، ژرف‌ساختی می‌گردد و به ساخت معنایی زبان تعلّق می‌گیرد.»(خانجان و علی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۹). کوروش صفوی، «تکرارهای واژگانی، کلامی و آوایی یا نحوی را توازن می‌نامد و آن را شگردی برای ایجاد نظم می‌داند» (ر.ک. صفوی، ۱۳۸۳: ۱۶۲).

در این کتاب ۴۰۱ مورد، تکرار آوایی و موسیقایی و تکرار واجی و نیز ۹۸ مورد تکرار انواع جناس مشاهده می‌شود.

۲ -۲- ۳- تکرار عین واژه

کاربرد گونه‌های تصریفی و یا تکرار عین کلمه، مستقیم‌ترین شکل انسجام واژگانی است. عبدالله شیرازی با پراکندن برخی کلمات در جای‌جای متن کتاب، هدف خاصی را دنبال کرده است و از این طریق می‌خواهد پیام مخصوصی را با یک محور اساسی به مخاطب خود برساند.

«به‌قدر فهمیدگی و دریافت، اندکی از بسیار و بسیاری از شمار در سلک عبارت کشیده» (نورالدّین شیرازی:۲۶).

«آب، جسمی است، بسیط، گران، سرد و تر و شفاف و متحرّک و اگر ساکن باشد، از مانعی باشد و جایش بالای زمین و در کرویت ناقص از جمیع عناصر و چون مشروب از ستهٔ ضروریه است. انسان و حیوان را به نوشیدن آن حاجت است و این حاجت نه از حاجتمندی به آب، بهر آن است که آب غذا است. چه هیچ جسم بسیط، غذا را نشاید و غذا نگردد؛ امّا سبب حاجتمندی به آب، بهر آن است؛ که آب در معده با طعام بیامیزد و طعام به صحبت و بدرقهٔ او در رگ‌های باریک بگذرد و به اندام‌ها رسد»(همان: ۲۷).

«بوذرجمهر: حکیم به ضم اوّل و سکون ثانی و فتح زای معجمه و سکون زای مهمله و جیم و کسر میم و سکون‌ها، وزیر نوشیروان و ختم حکمای جهان است و احوال و اوضاعش مشهور و معروف» (همان: ۱۴۳).

با توجه به ساختار کتاب قسطاس الاطبا که فرهنگ اصطلاحات پزشکی است، بیشتر حرف ربط «واو» به کار رفته است. در این کتاب ۱۶۵ مورد تکرار عین کلمه در متن به چشم می‌خورد.

۲ -۲- ۴-هم معنایی

کاربرد دو یا چند کلمهٔ هم‌معنی در یک متن، سبب انسجام و یکپارچگی می‌شود. معمولاً در هم معنایی، سازندهٔ گرهٔ انسجامی در مرجع دو رکن، یکی است. این‌گونه تکرار در متن، سبب انسجام و اتّصال بندها و جمله‌ها در کلام می‌شود.

«به‌قدر فهمیدگی و دریافت، اندکی از بسیار و بسیاری از شمار در سلک عبارت کشیده» (نورالدّین شیرازی:۲۶).

«آغار: به غین معجمه و الف، به پارسی به معنی نم و خیسیدن و آمیختن و سرشتن و برانگیختن و تحریک کردن و بر آغالیدن» (همان:۲۹). حدود ۸۶ مورد کاربرد کلمات مترادف در متن کتاب به کار رفته است.

۲ -۲- ۵-با هم‌آیی

با هم‌آیی، نوعی انسجام واژگانی است که با گرد هم آمدن کلماتی با یک موضوع معیّن و مشخص که با هم تناسب داشته باشند. با هم‌آیی سبب انسجام متن می‌شود و در واقع در علوم بلاغی به‌عنوان آرایهٔ مراعات‌النظیر و تناسب از آن ذکرشده است. «با هم‌آیی باعث ارتباط جملات متن و تناسب و استحکام درونی متن می‌شود. هالیدی و حسن، میزان باهم‌آیی واحدهای واژگانی را حاصل دو نوع رابطه، یکی با متن و دیگری با نظام زبانی ذکر می‌کند. واحدهای واژگانی به‌نظام زبانی وابسته هستند. بدین‌گونه شکل‌هایی از نزدیکی و مجاورت در نظام واژگانی هر زبانی وجود دارد که یکی از پیامدهای آن، تمایل کلمات معیّن به هم‌آیی است و عاملی دیگر در باهم آیی کلمات، بسامد هم‌نشینی آن‌ها است» (وفایی، ۱۳۹۶: ۳۷).

در این کتاب ۳۹۲ مورد، باهم آیی و تناسب به کار رفته است که دو، سه و گاهی چهار مورد در جمله‌های گوناگون به کار رفته است که از عوامل تأثیرگذار در ایجاد ارتباط بین جملات است. مثال:

«**آب شنَک**: [به] کسر شین معجمه و فتح نون و سکون کاف؛ یعنی آبزن و آن خشک است و تر. آبزن خشک می‌گیرند ظرف کلان، مثل ظرف گازران و پایانش با سر در فراخی برابر باشد و در اندرون او کرسی برای نشستن آدمی بنهند و سر آن ظرف را به پرده بپوشند به دو نصف و در میان، جایی که دو نصف به هم ملاقی است، سوراخی باشد به‌قدر آنکه گردن آدمی در او گنجد و در او مغاکی کنند؛ که در عمق و فراخی به‌قدر ظرف باشد. پس آن ظرف را مهیّا سازند و بر دور او تا یک گز، زمین را کاواک سازند از جانب پایین تا از ظرف، یک وجب بگذرد و هرگاه که خواهند به گردش آتش کنند تا از گرمی به آن ظرف رسد؛ امّا آن‌قدر نشود که به سوزش گراید. بعد از آن، آدمی در آن ظرف درآید و بر آن کرسی نشیند» (نورالدّین شیرازی:۳۰).

۲ -۳- عناصر انسجام متن

در نظریهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرای مایکل هالیدی، انسجام متن به‌عنوان یک ویژگی مهم در ایجاد ارتباط معنایی و منطقی بین جملات، بندها و پاراگراف‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد. انسجام پیوندی یکی از روش‌های اصلی ایجاد انسجام در متن است که به استفاده از عناصر ربطی یا اتصال‌ها برای ایجاد ارتباط معنایی و منطقی بین جملات و بندها اشاره دارد. این اتّصال‌ها یا پیوندها می‌توانند به شکل‌های مختلفی در متن ظاهر شوند و به ایجاد ارتباط منطقی، زمانی، علّی و تقابلی کمک کنند. «در نظریهٔ هالیدی، ارتباط معنایی و منطقی جملات، بندها و پاره‌گفتارها، عامل اصلی و ضروری انسجام و یکپارچگی متن است. خلق و آفرینش متن بدون وجود این عامل، غیر ممکن است. به این نوع رابطه، انسجام پیوندی گفته شده است. انسجام پیوندی در متن با عوامل ربط شکل می‌گیرد. عوامل ربط، ابزارهایی هستند که موجب پیوستن جمله‌های متن می‌شوند. این عوامل در ابتدا و یا میان دو جملهٔ مستقل قرار می‌گیرند و گاهی نیز رشته‌های وسیع‌تر از جمله مانند دو بند یا پاره متن را به هم پیوند می‌دهند. شرط انسجام‌بخشی عوامل ربط این است که در ابتدا یا بین دو جملهٔ مستقل به کار روند و به عبارت دیگر، عواملی ربطی که جمله‌های پیرو را به جمله‌های پایه متّصل می‌کنند؛

خاصیت انسجام‌بخشی ندارند. پرکاربردترین عوامل ربط در زبان فارسی، حروف ربط هستند؛ از قبیل اگر، چون که تا، اما و از نظر هالیدی این عوامل به چهار دسته تقسیم می‌شوند؛ (الف) رابطهٔ افزایشی یا توضیحی؛ ب) رابطهٔ تقابلی یا خلاف انتظار؛ ج) رابطهٔ علّی یا سببی؛ د) رابطهٔ زمانی» (نوروزی و غلامحسین زاده، ۱۳۸۷: ۱).

در کتاب قسطاس الاطبا که در واقع شرح و توصیف اصطلاحات پزشکی است، نویسنده، گاه به توصیف انواع بیماری‌ها، شرح‌حال اطبا و شیوهٔ درمان بیماری‌ها پرداخته است. عوامل ربط در پیوند جمله و بندهای متن، نقش مهمی ایفا می‌کنند. عوامل ربط، شرح و توضیح مطالب را یکی پس از دیگری با نظم و ترتیب خاص به هم مرتبط می‌سازند. بر اساس نظریهٔ انسجام هالیدی، روابط معنایی و منطقی بین جملات به چهار شیوه تقسیم می‌شوند:

۱-رابطهٔ اضافی؛ ۲-رابطهٔ خلاف انتظار؛ ۳- رابطهٔ سببی؛ ۴- رابطهٔ زمانی.

۲ -۳- ۱-رابطهٔ اضافی

این نوع رابطه برای افزودن اطّلاعات یا توضیحات بیشتر به جمله یا بند قبلی استفاده می‌شود. ارتباط اضافی می‌تواند به‌صورت موازی یا توضیحی باشد. در کتاب قسطاس الاطبا، هدف نویسنده توصیف و توضیح مطلب است و جملات بیشتر به‌شیوهٔ توضیحی بیان شده‌اند. «عصب مجوف، جفت نخستین است و آن دو عصب‌اند که از دماغ رسته؛ یعنی در پیش دماغ و فزونی است. چون دو سر پستان که حس بوییدن بدان است. از همسایگی هر یک، عصبی بیرون آمده است، میان‌تهی که او را عصب مجوف گویند و تهی میان آن‌چنان است که سوزن باریک بدو بگذرد و آن عصب که از سوی راست رسته به‌سوی چپ آمده و آن‌که از چپ رسته به‌سوی راست آمده و هر دو به یکدیگر رسیده‌اند و به هم پیوسته، چنانچه تهی میان هر دو اندر هم گشاده شده و هر دو یکی گشته» (نورالدّین شیرازی:۴۷۰). در این مثال، جملهٔ عصب مجوف، جفت نخستین است و ...به توضیح و شرح عصب پرداخته است. «عَصْعُص: استخوان نشستنگاه و آن مرکب است از سه فقرهٔ غضروفیه، یعنی سه استخوان نرم مانند غضروف، که نیست زیادتی در آن» (همان: ۴۷۴).

در مثال فوق، نویسنده از تشبیه برای ارتباط و انسجام متن استفاده کرده است. در این کتاب ۵۲۱ مورد از این نوع ارتباط به کار رفته است.

۲ -۳- ۲-رابطهٔ خلاف انتظار

این نوع رابطه برای نشان دادن تضاد یا تفاوت بین جملات یا بندها استفاده می‌شود. این رابطه نشان می‌دهد که مطلب دومی که بیان می‌شود، به‌نوعی خلاف انتظار یا خلاف مورد اوّل است. این نوع ارتباط اغلب با نشانه‌های متنی «ولیکن، ولی، اگرچه، اما، هرچند، علی‌رغم و باوجود آن‌که» همراه است. «آن پردهٔ غضروفی، سخت شفاف است و غلیظ. مختل به عضل حرکت مقلّه مایل، گوشت سفید چرب تا نرم می‌دارد چشم را و پلک را نیز پس خشک نمی‌کند به بسیاریِ حرکت و ملاقات هوا و این طبقه از سوی بیرون است نزدیک هوا، ولیکن چشم سپید چرب است با عضله‌هایی که حرکت چشم بدان است آمیخته.»(نورالدّین شیرازی:۴۴۴).

«حَصَبَه، به فتح اوّل و ثانی و موحده: دانه‌هایی است پهن شده شبیه به جدری؛ اما دانه‌هاش به عدد کمتر است و آن‌قدر عمق ندارد.»(همان:۲۳۷).

در این کتاب ۱۱۸ مورد از این نوع ارتباط به کار رفته است.

۲ -۳- ۳-رابطهٔ سببی

این نوع رابطه برای بیان علّت و معلول یا دلیل و نتیجهٔ بین جملات یا بندها استفاده می‌شود. این رابطه نشان می‌دهد که یک جمله یا بند، علّت یا دلیل جمله یا بند دیگری است.

بیان علّت:

«دیوجانِش کَلْبی: در علم حکمت یگانهٔ زمان بود و در اِعراض دنیا مبالغه می‌نمود. روزی به پادشاه وقت گفت که: تو بندهٔ بندهٔ منی؛ زیرا که حرص و آز، زیردست من‌اند و تو زبون آنی.» (همان: ۳۰۳).

بیان نتیجه:

«رَباطات: جسم‌هایی است شبیه به عصب نرم و سفید که از استخوان برمی‌آید و به استخوان دیگر متّصل می‌شود تا او را بگرداند به هر طرفی که ارادهٔ شخصی باشد» (همان: ۳۰۹).

بیان شرط:

«رُطُوبَت: کیفیتّی است در هر جسمی یا جرمی که اگر قوّت ماسکه با وی باشد، از وی صورت‌ها آید و اگر قوّت ماسکه با وی نباشد، شکل‌ها آید و زود مستحیل شود» (همان: ۳۲۱).

در کتاب قسطاس الاطبا ۱۵۳ جمله که ارتباط سببی با جمله‌های قبل و بعد خود دارند به کار رفته است.

۲ -۳- ۴-رابطهٔ زمانی

این رابطه برای بیان ترتیب زمانی وقایع استفاده می‌شود. از واژگانی مانند «سپس»، «بعد»، «اوّل»، د«ر ابتدا و» نه«ایتاً» استفاده می‌شود.

«عوامل ربط زمانی، جمله‌هایی را که حاوی رویدادهای پی‌درپی هستند. به هم پیوند می‌دهد. در متون تاریخی، داستانی و به‌طور کلّی متونی که ساختار روایی دارند. توالی زمانی حوادث و رویدادها، نقش مهمی در انسجام از متن بر عهده دارد. در صورت نبودن این نوع ارتباط، متن دچار آشفتگی می‌شود و با ساختار جدیدی مانند جریان سیّال ذهن به وجود می‌آید. توالی زمانی و پیوند زمانی در متن به‌وسیلهٔ عوامل ربط زمانی محقق می‌شود. این عوامل به چهار نوع ترتیبی، هم‌زمانی، ارجاعی و انجامی تقسیم می‌شوند» (نوروزی، ۱۳۸۷: ۱-۲). گاهی هیچ نشانه‌ای بر وجود این ارتباط وجود ندارد و با توجّه به محتوای جمله‌ها می‌توان به وجود. چنین ارتباطی پی برد.

رابطهٔ زمانی ترتیبی:

رابطهٔ زمانی ترتیبی به معنای ترتیب و ارتباط زمانی میان وقایع یا رویدادها است که به ترتیب زمانی خاصی اتّفاق می‌افتند یا رخ می‌دهند. این رابطه معمولاً با استفاده از واژگانی مانند "اولاً"، «سپس»، «بعد»، «در نهایت» و «آخرین» برای بیان ترتیب زمانی وقایع استفاده می‌شود تا بیانگر توالی رخدادها و یا وقوعات متوالی در طول زمان باشد.

«**بتر:** جدا شدن عضل است یا عصب یا رگ در عرض هر چیزی را که در عرض بشکافند؛ و نیز اطلاق می‌کنند بر شکافتن جلد از شریان و تعلیق نمودن او را به ضارات و بستن هرکدام از دو جانبِ او را به رشتهٔ ابریشم، سپس قطع کردن به دو نصف و نهادن بر او ادویهٔ قاطعهٔ دم» (نورالدّین شیرازی:۱۱۷).

رابطهٔ زمانی هم‌زمانی:

«بسْتُو: مَرطَبان کوچک و چوبی که بدان ماست بشورانند تا مسکه و دوغ از هم جدا شوند» (همان: ۱۳۰).

رابطهٔ زمانی انجامی:

رابطه زمانی انجامی به معنای توالی زمانی بین دو فعل یا عمل است که به ترتیب انجام می‌شوند. این رابطه بیان می‌کند که کدام عمل ابتدا انجام می‌شود و کدام‌یک بعد از آن رخ می‌دهد؛ به عبارت دیگر، این رابطه نشان می‌دهد که یک فعل یا عمل از نظر زمانی دیگری را پیش می‌رود یا به تأخیر می‌افتد.

«خَمْر: شرابی است که پخته باشند افشردهٔ انگور را با آب برابر و بجوشانند تا آنکه ثلث بماند و آن را مثل نیز گویند» (همان:۲۶۵).

در کتاب قسطاس الاطبا ۳۵۱ جمله که ارتباط زمانی با جمله‌های قبل و بعد خود دارند به‌کار رفته است.

۳- نتیجه‌گیری

قسطاس الاطبای نورالدّین محمّد عبدالله شیرازی در زمینهٔ پزشکی نگارش یافته و نمایانگر دانش پزشکی و زبانی دورهٔ نویسنده است. این اثر از لحاظ محتوایی و ساختاری، دارای اهمّیت ویژه‌ای است؛ زیرا علاوه‌بر انتقال دانش پزشکی، بیانگر ساختارهای زبانی و سبک نگارش علمی دورهٔ خود نیز است. با بررسی موارد انسجام دستوری و واژگانی در این کتاب، معلوم شد که در متن این اثر، شگردهای زبانی در حوزه‌های واژگان و نحو، سبب به وجود آمدن متنی منسجم شده و کاربرد عناصر واژگانی و دستوری، عامل انسجام و همبستگی در وحدت و یکپارچگی متن کتاب شده است؛ زیرا تنوّع موضوع در شرح و تحلیل اصطلاحات پزشکی، سبب انسجام متن شده است.

در کتاب "قسطاس الاطبا"، عناصر واژگانی، به‌ویژه عنصر تکرار، به‌عنوان مهم‌ترین عامل در ایجاد انسجام و همبستگی متن شناخته شده است. تکرار لغات یا عبارات می‌تواند لحن و آهنگ نوشته را تحت تأثیر قرار داده و به متن یک ریتم خاص ببخشد. این تکرار می‌تواند به تأکید معنایی، ارتباط بین لفظ و معنی، پیوستگی متن و تقویت اثر آن کمک کند. این اصطلاحات به‌خوبی نشان می‌دهد که تحلیل واژگانی می‌تواند به درک عمیق‌تری از ساختار و مفهوم متن و همچنین به تقویت ارتباطات داخلی و انسجام آن کمک کند.

موسیقی کلام در مقدمهٔ کتاب به‌عنوان یک عنصر مهم، سبب اثرگذاری بر روی خواننده شده است. این موسیقی کلام به‌واسطهٔ استفاده از انواع و ترکیبات مختلف واژگانی، احساس و نظر خواننده را تحت تأثیر قرار داده و انسجام متنی را تقویت کرده است. علاوه بر این،

تناسب واژگانی بین کلمات مترادف و هم‌معنی نیز به‌عنوان یک عامل اساسی دیگر، در ایجاد انسجام متن کتاب مورد استفاده قرار گرفته است. این تناسب باعث شده است که مفاهیم و ایده‌ها به طریقی شفاف و قابل فهم به خواننده انتقال داده شوند و احساس انسجام و همبستگی

	انسجام دستوری			انسجام واژگانی		عناصر انسجام		
	تعداد	درصد		تعداد	درصد	اضافی	۵۲۱	٪۴۵/۵۸
حذف	۱۳۳۵	٪۶۳/۹۳	تکرار	۶۳۴	٪۵۷ /۰۱	خلاف	۱۱۸	٪۱۰/۳۲
جایگزینی	۴۲۸	٪۲۰/۴۹	باهم آیی	۳۹۲	٪۳۵/۲۵	سببی	۱۵۳	٪۱۳/۳۸
ارجاع	۳۲۵	٪۱۵/۵۶	هم معنایی	۸۶	٪۷/۷۳	زمانی	۳۵۱	
	۲۰۸۸	٪۱۰۰		**۱۱۱۲**	٪۱۰۰		**۱۱۴۳**	٪۱۰۰

در متن تقویت شود.

با توجه به اینکه متن کتاب، به جز مقدمهٔ آن که موزون و مسجّع است؛ یک متن مرسل و ساده است، متن، دارای محوری مرکزی است و اجزای کلام در نهایت، با هم مرتبط است. مرجع ضمیرها در جمله هم مشخص و هم محدود است و بدین ترتیب، ارجاع، عامل مهم دیگر انسجام در متن قسطاس الاطبا شده است.

نویسنده در این پژوهش به این نتیجه رسیده است که عناصر انسجام در متن‌های ادبی و داستانی نسبت به سایر متون، کاربرد بیش‌تری دارند. در متن کتاب مذکور، عنصر انسجام دستوری با ۲۰۸۸ مورد نسبت به عنصر واژگانی با ۱۱۱۲ مورد، کاربرد بیش‌تری دارد.

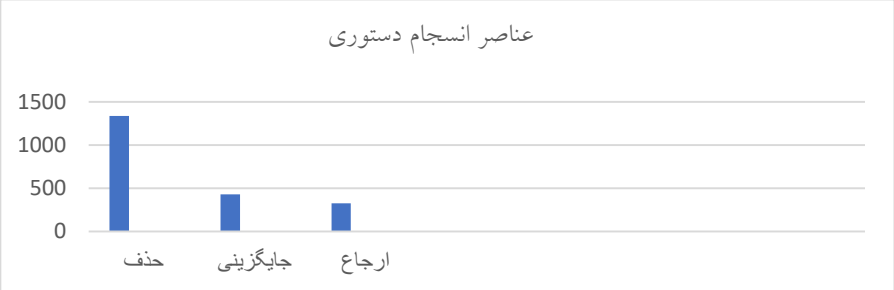
در انواع عناصر انسجام دستوری، عنصر حذف با ۱۳۳۵ مورد (٪۶۳/۹۳) بیش‌ترین عامل انسجام به خود اختصاص داده است که از بین انواع حذف، حذف فعل ۷۶۷ مورد و حذف اسم ۲۲۱ مورد، حذف نهاد ۲۴۴ مورد و حذف جمله ۴۵ مورد و حذف مضاف‌الیه ۵۸ مورد کاربرد دارد. جایگزینی با ۴۲۸ مورد(٪۲۰/۴۹) در اولویت دوم عناصر انسجام متن مذکور قرار گرفته و ارجاع با ۳۲۵ مورد کاربرد (٪۱۵/۵۶) نیز در اولویت سوم قرار گرفته است.

از میان عناصر واژگانی، عنصر تکرار، مهم‌ترین عناصر انسجام متن است که آهنگ متن را تحت تأثیر قرار می‌دهد و سبب پیوستگی و تأکید در متن می‌شود. با بررسی این پژوهش

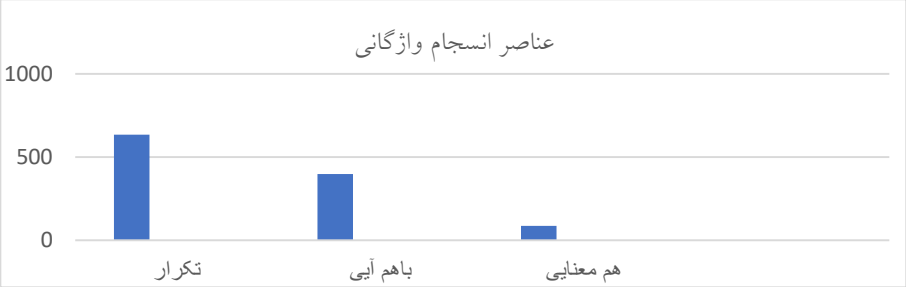
مشخص گردید که در سراسر متن، انسجام به چشم می‌خورد و از بین انواع عناصر انسجام واژگانی، عنصر تکرار با ۶۳۴ مورد (۵۷/۰۱٪) بیش‌ترین عامل انسجام و هم‌معنایی با ۸۶ مورد (۷/۷۳٪) کمترین عامل انسجام را در متن دارد.

جدول فراوانی عناصر انسجامی در نسخهٔ خطی قسطاس الاطبای نورالدّین محمّد عبدالله شیرازی بر اساس نظریهٔ هالیدی

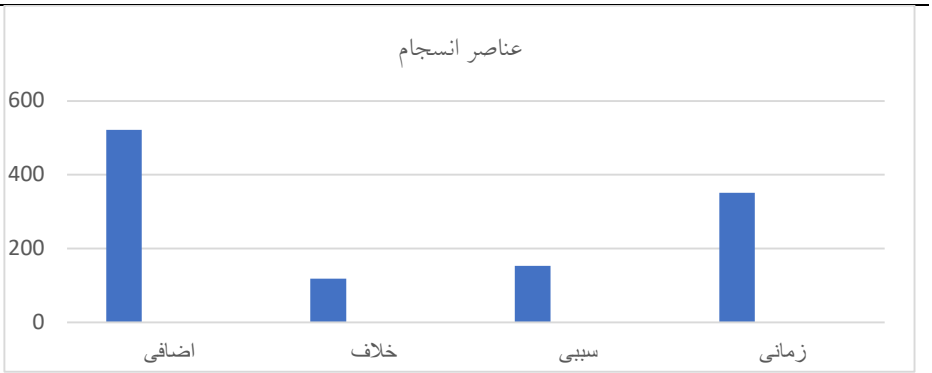
نمودار عناصر انسجام دستوری



نمودار عناصر انسجام واژگانی



نمودار عناصر انسجام



منابع

کتاب‌ها

۱-افراسیابی‌پور، محمّد، (۱۳۹۳)، **قسطاس الاطبا، نورالدّین محمّد شیرازی، پزشک ایرانی‌تبار دربار هند در عصر صفوی**، ندا: شیراز.

۲-_____، (۱۳۹۳)، **قسطاس الاطبا اثر نورالدّین محمّد شیرازی، پزشک ایرانی‌تبار دربار هند در عصر صفوی، مطالعات تاریخ پزشکی ایران**، دانشگاه علوم پزشکی شیراز.

۳-آقاگل‌زاده، فردوس، (۱۳۹۰)، **تحلیل گفتمان انتقادی**، تهران: انتشارات علمی- فرهنگی.

۴-ایشانی، طاهره، (۱۳۹۵)، **نظریهٔ انسجام و پیوستگی و کاربست آن در تحلیل متون(غزل حافظ و سعدی)**، تهران: انتشارات دانشگاه خوارزمی.

۵-داد، سیما، (۱۳۸۱)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

۶-شفایی، احمد، (۱۳۶۳)، **مبانی علمی دستور زبان فارسی**، تهران: اساطیر.

۷-صفوی، کوروش، (۱۳۸۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد ۱، نظم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر.

۸-_____، (۱۳۸۲)، **معنی‌شناسی کاربردی**، تهران: همشهری.

۹-مهاجر، مهران و نبوی، محمّد، (۱۳۷۶)، به‌سوی **زبان‌شناسی شعر**، تهران: مرکز.

۱۰-نورالدّین محمّد شیرازی، **نسخهٔ خطی قسطاس الطبّا**، تهران: کتابخانهٔ دانشگاه تهران، شمارهٔ ۵۴.

۱۱-هالیدی، مایکل و رقیّه حسن، (۱۳۹۵)، **زبان، بافت و متن(جنبه‌هایی از زبان در چشم‌اندازی اجتماعی نشانه شناختی)**، ترجمهٔ منشی‌زاده و ایشانی، تهران: علمی.

مقالات و پایان‌نامه‌ها

۱-افراسیابی‌پور، محمّد، (۱۴۰۲)، «بررسی ویژگی‌های سبکی کتاب قسطاس الاطبّای نورالدّین محمّد بن عبدالله شیرازی»، بهار ادب، شمارهٔ ۳۸: ۱۰۳-۹۱.

۲-برومندی، ندا، (۱۳۹۱)، «تصحیح بخش دوم نسخهٔ خطی قسطاس‌الاطبا اثر نورالدّین محمّدعبدالله شیرازی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما سید مهدی خیراندیش، دانشگاه پیام نور.

۳-خیراندیش، سید مهدی و برومندی، ندا، (۱۳۹۵)، «بررسی جایگاه نورالدّین شیرازی طبیب مؤلف در هند»، همایش بین‌المللی شرق‌شناسی و مطالعات ایرانی علیگر هند.

۴-زارع کهن، معصومه، دانشگر، آذر، (۱۳۹۶)، «بررسی هنجارگریزی زمانی در مجموعه داستان‌های غزاله علیزاده، (از کتاب با غزاله تا ناکجا)»، فصلنامهٔ تخصصی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا)، شمارهٔ ۳۴: ۲۰۲-۱۷۹.

۵-عباسی، محمود و همکاران، (۱۳۹۲)، «انسجام واژگانی در متن سورئالیستی بوف کور بر پایهٔ نظریهٔ هالیدی و حسن»، نشریهٔ جستارهای زبانی، شمارهٔ ۴: ۳۰۸-۲۸۳.

۶-عجمی، رقیه و همکاران، (۱۴۰۲)، «بررسی ویژگی‌های سبک ادبی کتاب بیتال عجم از منظر علم بیان»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۲۵: ۳۸-۱.

۷-غلامحسین‌زاده، غلامحسین و حامد نوروزی، (۱۳۸۷)، «نقش ارجاع شخصی و اشاره‌ای در انسجام شعر عروضی فارسی»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۱۹: ۱۳۸-۱۱۷.

قنب۸-ری، داوود و همکاران، (۱۴۰۱)، «تحلیل ساختاری و گفتمانی آغازگرها در فتوت‌نامهٔ نجم‌الدّین زرکوب بر اساس نظریهٔ هالیدی»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۲۱: ۲۴-۱.

۹-وفایی، عباسعلی، اسپرهم، داوود، (۱۳۹۶)، «بررسی انسجام و روابط واژگانی در داستان گیومرت» ،متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ ۷۳: ۵۲-۲۹.

Narrative Logic in the Parallel World of *1Q84* by Haruki Murakami

Ali Jamali[1]

One of the most important characteristics of postmodern storytelling and transcendental literature is ontological uncertainty or the blurring of the lines between reality and fantasy. Unlike modernist stories that emphasize epistemology, the postmodern story emphasizes ontology, which results from the confusion of ontological levels and the blurring of lines. Haruki Murakami is a contemporary Japanese writer who talks about various problems of the modern world and the hidden secrets of the wonders of the world around him. The theme in his works, especially the story *1Q84*, can be seen as a kind of inner exploration of parallel worlds. This postmodern story has an unusual plot and its understanding depends on knowing parallel and possible worlds considered in quantum physics. This narrative's setting and context have been crafted to encourage the development of diverse worlds. This article, which adopts a descriptive and analytical approach, explores the connection between the idea of a parallel world and the story's narrative. The findings suggest that narrating this story through the establishment of parallel worlds has resulted in confusion surrounding the understanding of existence and identity and a merging of reality and imagination within the story *1Q84*.

Keywords: Narratology, Parallel world, Postmodernism, Quantum, *1Q84*.

References

Books

1. Afrashi, A. (2015) .Basics of Cognitive Semantics, Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies.
2. Bresler, Ch. (2007). Introduction to the Theories and Methods of Literary Criticism, translated by: Mostafa Abedinifard, Tehran: Nilofar.
3. Capleston, F. (2010), History of Philosophy from Descartes to Leibniz, translated by Gholamreza Awani, Tehran: Soroush.
4. Doležel, L. (1998). Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
5. Eco, U. (1984). The Role of Reader, Explorations in the Semiotics of Texts, Bloomington: Indian University Press

[1] Assistant Professor, Department of English Language and Literature, Ilam Branch, Islamic Azad University, Ilam, Iran.

۶. Hari, A. (۲۰۱۲) .Narratology: A Guide to Understanding and Analyzing Fictional Literature (۱۵ Essays Collection), Tehran: Al-Nour Meeting.
۷. Herman, David. (۲۰۱۴) .Fundamental Elements in Narrative Theories, translated by: Hossein Safi, Tehran: Ney Publishing
۸. Hutcheon, L. (۱۹۸۸). A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge.
۹. Kaku, M. (۲۰۱۱). Parallel Worlds; A Journey to Creation, Higher Dimensions and the Future of the World, translated by Sara Izadyar and Ali Hadian, fifth edition, Tehran: Maziar.
۱۰. Capleston, F. (۲۰۰۱) .History of Philosophy from Descartes to Leibniz, translated by: Gholamreza Awani, Tehran: Soroush.
۱۱. Lightman, A. (۲۰۱۶). Einstein's Dream, translated by Mahtab Mazlouman, fifth edition, Tehran: Cheshme.
۱۲. McHale, B. (۱۹۹۲). Constructing Postmodernism. London: Routledge.
۱۳_____. (۲۰۱۲). Postmodernist Story, translated by: Ali Masoumi, Tehran: Phoenix.
۱۴. Movahed, Z. (۲۰۱۲). Logic of Reasons, third edition, Tehran: Hermes.
۱۵. Murakami, H. (۲۰۱۷). ۱Q۸٤, translated by Mehdi Ghobraei, Tehran: Nik Bookstore.
۱۶. Pakinghorn, J. (۲۰۱۰). Quantum Theory, translated by: Hossein Masoumi Hamdani, Third edition, Tehran: Farhang Maaser.
۱۷. Pavel, T. G. (۱۹۸٦). Fictional Worlds. Cambridge, MA: Harvard University Press.
۱۸. Prince, G. (۱۹۸۲). Narratology: The Form and Functioning of Narrative. Berlin: Mouton.
۱۹. Richardson, B. (۲۰۰۲). Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames. Columbus: Ohio State University Press.
۲۰. Ryan, M. L. (۲۰۰٦). Avatars of Story. Minneapolis: University of Minnesota Press.
۲۱. Safavi, K. (۲۰۱۲). Scattered Writings; The First Book of Semantics, Tehran: Elmi.
۲۲. Waugh, P. (۱۹۸۴). Metafiction: The Theory and Practice of Self–Conscious Fiction. London: Methuen.

Articles

١. Asadi, S., Ziaee, H. & Mansoorian Sorkhgaryeh, H. (٢٠٢٤). Examining the Dual Postmodernism Indicators in the Novel "Hast Ya Nist". Jostarnameh Journal of Comparative Literature Studies, ١ (٨), ١١٣-١٣٩.

٢. Bameshki, S. (٢٠٢١). Narrative Semantics, Logic of Reasons and Possible Story Worlds. *Linguistic Essays*,١٢(١), ١٤٥-١٨٥.

٣. Ryan, M. (٢٠٠٦). From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology and Narrative. *Poetics Today*. ٢٧ (٤): ٦٣٣–٦٧٤.

٤. Safian, M.J. &Amini, A. (٢٠٠٩). Concepts of Time and Space in Leibniz's Philosophy. *Khordnameh*, ١٥, ٣٣-٤٤.

٥. Nateghpour,Z, Moazzeni,A. M. & Malmir,T (٢٠٢٢). A Study and Application of Narrative in Ghazaleh Alizadeh's Works, Relying on the Novels "House of the Idrisians", "Nights of Tehran". *Jostarnameh Journal of Comparative Literature Studies*,١٩ (٦), ٢٠٢-٢٣٤.

٦. Taali A, Taebi Noghondari Z. & Ghorban-Sabbagh, M. R. (٢٠٢٠). A Quadripartite Character: Decoding the Circular Narrative Structure in Paul Auster's ٤٣٢١. *Literary Criticism*, ١٣ (٥٢):٢٩-٦٤

٧. Yousefian Kanari, M. J. & Qolipour, Z. (٢٠١٥). Comparative Study of the Perspective of Narrative and Possible Worlds in Iranian Fiction and Dramatic Literature; A Linguistic Approach; Study Examples: The Story of the Snail-breaker of Eden and the Play of the Sponge of Pain and Suffering. *Linguistic Essays*, ٧(٤), ٢٣٩-٢٦٧.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ سی‌ام، زمستان ۱۴۰۳

منطق روایی در جهان موازی داستان ۱Q۸۴ اثر هاروکی موراکامی

علی جمالی [۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱/۳ تاریخ پذیرش:۱۴۰۳/۸/۱
(صص ۱۹۱-۲۱۶)

چکیده

از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان پردازی پسامدرن و ادبیات فراواقع، عدم قطعیت هستی‌شناسی یا در هم آمیختن مرز میان واقعیت و خیال است؛ زیرا برخلاف داستان مدرنیستی که درون-مایهٔ معرفت‌شناختی را برجسته می‌کند در داستان پسامدرنیستی درون‌مایهٔ هستی‌شناسی برجسته است و این امر حاصل مرز آشوبی‌های سطوح هستی‌شناسانه و به هم ریختن مرزهاست. هاروکی موراکامی نویسندهٔ معاصر اهل کشور ژاپن است که در رمان‌های مختلفش به بیان مسائل گوناگون جهان معاصرو رازهای پنهان از شگفتی‌های دنیای اطراف می‌پردازد. خط سیر آثار او به‌ویژه داستان ۱Q۸۴ را می‌توان بر مبنای نوعی مکاشفهٔ درونی با جهان‌های موازی دانست. این داستان پست‌مدرنیستی پیرنگی خلاف عادت دارد و فهم آن در گرو درک و دریافت جهان‌های موازی و ممکنی است که در علم فیزیک کوانتوم مورد توجه است. در این روایت، زمان و مکان داستان برای تکثّر جهان‌های مختلف و چندگانهٔ فیزیکی طرح‌ریزی شده است. در این جستار که به‌شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و روش سندکاوی بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است، نگارنده در تلاش است تا ارتباط میان مفهوم جهان موازی (ممکن) را با روایت داستان یاد شده بررسی کند. نتایج نشان می‌دهد روایت این داستان از طریق ایجاد جهان‌های موازی به عدم قطعیت شناخت هستی و هویت و همین‌طور درهم آمیختن مرزهای واقعیت و خیال در داستان ۱Q۸۴ منجر شده است.

کلید واژه‌ها: جهان موازی، کوانتوم، روایت، پساساختارگرایی، ۱Q۸۴

---

[۱] استادیارگروه زبان و ادبیات انگلیسی، واحد ایلام، دانشگاه آزاد اسلامی، ایلام، ایران.

۱- مقدمه

روایت‌شناسی را می‌توان دانش بینارشته‌ای دانست که با علوم دیگر نیز می‌توانند پیوند تنگاتنگ داشته باشد. درواقع «روایت نقل رویدادهایی است که به صورت متوالی به هم پیوسته‌اند و این رویدادها در راستای تحقق هدفی مشخص، در متن روایی بازگو می‌شوند» (ناطق‌پور و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۰۶).

یکی از نکاتی که می‌توان در مبحث روایت‌شناسی بررسی کرد، ارتباط میان جهان‌های فراواقعی و موازی در علم فیزیک و روایت است. ایدهٔ چند جهانی یکی از ایده‌های مطرح شده در فیزیک کوانتومی است و می‌توان آن را از موفّق‌ترین دستاوردهای علمی در دوران معاصر دانست. ایدهٔ چند جهانی در علم فیزیک به نام جهان‌های موازی و در نظریهٔ ادبی با نام جهان‌های ممکن مطرح است.

این ایده نخستین‌بار از اندیشه‌های لایب نیتس (Gottfried Wilhelm Leibniz) (م ۱۷۱۶ ـ ۱۶۴۶) و فلسفهٔ او الهام گرفته شد. این فیلسوف و ریاضی‌دان آلمانی با طرح نظریهٔ خویش اعلام کرد که تعداد نامحدود و بی‌شماری از جهان‌های ممکن (و نه حقیقی) در خلقت خداوند وجود داشته و دارد. اصطلاح جهان ممکن، دنیای موازی (Parallel World)از جمله اصطلاحات علم فیزیک کوانتوم است که در علوم دیگر از جمله ادبیات نیز کاربرد دارد؛ این موضوع به‌ویژه در روایت‌شناسی (Narratology) به‌عنوان یک الگوی کارآمد ادبی برای درک بهتر و بیشتر آثار داستانی استفاده می‌شود. واکاوی آثار داستانی به‌ویژه رمان‌های مدرن و پست‌مدرن نشان می‌دهد که در ساختار روایی این دسته از داستان‌ها و رمان‌ها گاه مخاطب با فضایی مواجه است که مولد عدم قطعیت، تردید و شک است. یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های داستان‌های پسامدرن، عدم قطعیت هستی‌شناسی یا در هم آمیختن مرز خیال و واقعیت است (McHale, ۱۹۸۷). برایان مک‌هیل در کتاب "Postmodernist Fiction" این ویژگی را به‌عنوان یکی از اصول اساسی ادبیات پسامدرن معرفی می‌کند. برخلاف داستان‌های مدرن که سعی در برجسته‌سازی «معرفت‌شناختی» دارند، در داستان‌های پسامدرن شاهد توجه به مبانی «وجودشناسی» و «هستی‌شناسی» هستیم (Hutcheon, ۱۹۸۸). لیندا هاچن در "A Poetics of Postmodernism" به این تغییر پارادایم از معرفت‌شناسی به هستی‌شناسی در ادبیات

پسامدرن اشاره می‌کند. این امر به‌نوعی به دلیل در هم ریختن مرزهای حقیقت و خیال ایجاد می‌شود.

در داستان‌های پسامدرن، نویسنده عامدانه سعی در به نمایش گذاشتن وجوه هستی‌شناختی داستان دارد (Waugh, ۱۹۸٤). پاتریشیا واو در "Metafiction" این تکنیک را به‌عنوان یکی از ابزارهای اصلی نویسندگان پسامدرن برای ایجاد چندگانگی واقعیت معرفی می‌کند. در این داستان‌ها، جهان خیالی، در حقیقت خیال نیست بلکه به همان اندازه واقعیت دارد که جهان حقیقی. این مفهوم را می‌توان با ایده «جهان‌های ممکن» در نظریه ادبی پسامدرن مرتبط دانست(Pavel, ۱۹۸٦). توماس پاول در "Fictional Worlds" این مفهوم را به‌عنوان یکی از ابزارهای اصلی تحلیل متون پسامدرن معرفی می‌کند. داستان این قدرت را از منطق روایی خویش می‌گیرد؛ در حقیقت می‌توان گفت این منطق روایی داستان است که موجب می‌شود مرز میان حقیقت و خیال در داستان قابل تفکیک نباشد و مفاهیمی چون زمان، مکان، و هویت افراد در ساختار روایی ماجرا به‌مانند ساختار داستان‌های مدرنیستی نباشد. این ویژگی که برایان ریچاردسون آن را «زمان‌پریشی پسامدرن» می‌نامد، یکی از اصول اساسی روایت در ادبیات پسامدرن است (Richardson, ۲۰۰۲). می‌توان گفت که «ادبیات پسامدرن بخشی از جریان پسانوگراییسم است که هیچ‌گاه تمایلی برای تعریفی واحد و مشخص و نیز طبقه‌بندی‌های منظم جنبش‌های ادبی نداشته است» (اسدی، ۱۴۰۳: ۱۱۶).

داستان‌های پسامدرن با در هم آمیختن زمان و مکان، جهان‌های موازی را به منطق داستان وارد می‌کند و پیرنگ‌هایی را خلق می‌کند که ضمن حفظ انسجام منطقی داستان به موازات هم در زمان‌ها و مکان‌های مختلف رخ می‌دهند. این تکنیک که برایان مک‌هیل آن را "هستی‌شناسی چندگانه" می‌نامد، از ویژگی‌های اصلی روایت پسامدرن است (McHale, ۱۹۹۲).

داستان ۱Q۸۴ یکی از داستان‌های پست‌مدرن با داشتن شگردهایی مانند عدم قطعیت در مسألهٔ زمان، مکان و هویت اشخاص و نسبی‌گرایی در ماهیت امور ممکن به شمار می‌رود که زمینه‌ساز ایجاد جهان‌های موازی شده است. در این جستار کوشش می‌شود تا ارتباط معنادار و عمیقی میان مفهوم جهان‌های ممکن در نظریه ادبی پسامدرن و روایت داستانی در جهان موازی داستان ۱Q۸۴ تبیین و تفسیر شود و به این پرسش پاسخ داده شود که هاروکی موراکامی نویسندهٔ داستان ۱Q۸۴ چگونه توانسته است دو روایت متفاوت داستان را به

تصویر بکشد؟۱Q۸۴ به‌عنوان یکی از داستان‌های پست‌مدرن با داشتن ویژگی‌هایی مانند عدم قطعیت در مفهوم زمان، مکان و هویت افراد و نسبی‌گرایی در ماهیت رویدادهای ممکن، بستر مناسبی را برای جهان‌های موازی فراهم می کند. در این نوشتار، ارتباط معنادار میان مفهوم جهان‌های ممکن در نظریه ادبی پسامدرن و روایت داستانی در جهان موازی داستان ۱Q۸۴ تبیین می‌شود.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ جهان‌های موازی، معروف‌ترین اثری که به فارسی ترجمه شده است کتاب «جهان‌های موازی» اثر میچو کاکو (Michio Kaku) است.

رایان ماری لور (۲۰۰۶) در مقالهٔ ارزنده‌ای با عنوان «از جهان موازی به جهان ممکن: هستی‌شناسی چند جهانی در فیزیک، روایت‌شناسی و روایت» به ارتباط میان جهان‌های ممکن و محتمل با معنی‌شناسی در روایت داستانی پرداخته است.

فرشاد (۱۳۸۷) نیز در مقالهٔ «فیزیک کوانتوم و مکاشفات مولانا» و نیز کتاب «اندیشه‌های کوانتومی مولانا، چاپ نهم، (۱۴۰۰) به مبحث جهان‌های موازی توجه کرده است.

دربارهٔ ایدهٔ جهان‌های ممکن و ارتباط میان معنا و روایت می‌توان به کتاب ارزندهٔ «دانشنامهٔ روایت‌شناسی» گردآوری محمّد راغب زیر نظر فرزان سجودی (۱۳۹۱) اشاره کرد. در این کتاب مباحث سودمندی پیرامون روایت و ارتباط آن به‌عنوان مقوله‌ای بینارشته‌ای با علوم دیگر مطرح شده است.

دو مقالهٔ ارزنده از سمیرا بامشکی نیز به چاپ رسیده که در این جستار نگارنده پیرامون مبانی نظری پژوهش به آنها توجه نموده است از جمله: مقالهٔ «جهان‌های موازی و معنی‌شناسی روایت» (۱۳۹۵) که در آن دربارهٔ پیرنگ غیرعادی داستان‌هایی که به‌شیوهٔ روایی در جهان موازی به چاپ رسیده‌اند، توضیحات مبسوطی ارائه شده است. نویسنده در این مقاله ماهیت زمان و مکان را از منظر روایی در ساختار کلی جهان‌های موازی بر مبنای علم کوانتوم تحلیل نموده است.

مقالهٔ دیگر از این نویسنده با عنوان «معنی‌شناسی روایت، منطق موجهات و جهان‌های ممکن داستان» (۱۴۰۰) نیز نظریهٔ جهان‌های ممکن و ارتباط آن را با الگوی معنی‌شناسی روایت بررسی کرده است. نویسندهٔ محترم در هر دو پژوهش برای بخش‌های عملی مباحث،

داستان‌هایی همچون جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان از سیمین دانشور را انتخاب نموده است.

در خصوص کاربرد ایدهٔ جهان‌های موازی در ادبیات می‌توان به مقالهٔ دیگری از غلامپور آهنگر کلایی و همکاران (۱۳۹۷) با عنوان «منطق‌الطیر و موضوع سفر در زمان یا سفر در جهان‌های موازی در فیزیک نوین» اشاره نمود که وصال سی‌مرغ به درگاه حضرت حق‌تعالی یا «سیمرغ» را از منظر امکانات جهان فراواقع مورد بررسی و ارزیابی قرار داده است.
فریدونی (۱۳۸۸) نیز در پایان‌نامه‌ای با عنوان «کاربرد ایدهٔ جهان‌های ممکن در منطق و ادبیات داستانی» ضمن توجه مختصر به مفهوم جهان‌های موازی در علم فیزیک کوانتوم، ارتباط آن را در گزاره‌های داستانی بررسی کرده است.

دربارهٔ نویسندهٔ داستان *۱Q۸۴* تا زمان نگارش مقالهٔ پیش‌رو، تنها یک اثر نسبتاً مرتبط چاپ و منتشر شده است که از اسکویی (۱۳۹۳) است. نویسنده در این مقاله با عنوان «تحلیل گفتمانی معنای جست‌وجو در داستان‌های هاروکی موراکامی» به بررسی و تحلیل آثار هاروکی موراکامی با تأکید دو مفهوم «جست‌وجو» و «یافتن و رسیدن» می‌پردازد که به علّت تفاوت زمانی میان چاپ و انتشار این مقاله با ترجمه و انتشار رمان *۱Q۸۴* (۱۳۹۶) در ایران، به رمان مذکور اشاره‌ای ننموده است.

در مجموع با توجه به بررسی‌های به عمل آمده، پژوهشی که به تحلیل داستان *۱Q۸۴* به‌عنوان یکی از آثار شاخص ادبیات جهان از منظر روایت جهان ممکن پرداخته باشد، یافت نشد و از آنجا که بن‌مایهٔ اصلی این داستان خط سیر دو جهان موازی همراه با نشانه‌های آشکاری از روایت در این دو جهان است و نیز از آنجا که خلاء پژوهش پیرامون این رمان برجسته در میان تحقیقات علمی و روایت‌شناسی کاملاً احساس می‌شد، نگارنده بر آن شد تا به بررسی این موضوع درجستار پیش رو بپردازد.

۱-۲- روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی و با استفاده از روش کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده است. ابتدا منابع نظری مرتبط با جهان‌های موازی در فیزیک کوانتوم و آثار مرتبط با روایت‌شناسی و نظریه‌های ادبی پسامدرن مورد بررسی قرار می‌گیرد سپس ساختار روایی داستان *۱Q۸۴* با تمرکز بر تکنیک‌های روایی مرتبط با جهان‌های موازی و تحلیل زمان، مکان، و شخصیت‌پردازی در داستان از منظر نظریه جهان‌های موازی مورد مطالعه قرار

می‌گیرد. با جمع‌بندی یافته‌ها و ارائه تحلیل نهایی از چگونگی بازنمایی جهان‌های موازی در روایت داستانی و درک مخاطب از مفهوم واقعیت و خیال، امکان بررسی جامع و چندوجهی موضوع فراهم می‌شود و خواننده به درک عمیق‌تری از ارتباط میان مفاهیم علمی جهان‌های موازی و تکنیک‌های روایی در داستان ۱Q۸۴ دست می‌یابد.

۱-۳- مبانی نظری

مفهوم جهان‌های موازی که از حوزهٔ مطالعات بینارشته‌ای میان علم فیزیک کوانتوم و سایر علوم به مقتضای پژوهش‌های مربوط است، در روایت‌شناسی پساکلاسیک نیز به‌عنوان شیوه‌ای ادبی توجه شده است؛ چرا که کارکرد و دستاوردهای این حوزهٔ علم بیش از طرح نظریات لایب نیتس تنها در حوزهٔ علم فیزیک باقی نماید و در بسیاری از رشته‌ها شاهد حضور این علم برای توصیف و تحلیل مسائل گوناگون هستیم.

در علم زبان‌شناسی نیز اصطلاح جهان‌های موازی و ممکن به منظور تحلیل و بررسی گفتمان داستان مورد استفاده قرار می‌گیرد. نحوهٔ حضور و نمود جهان‌های ممکن چنان‌که «برسلر» (۱۳۸۶: ۷) ارائه می‌دهد به این شیوه است که در یک داستان یا رمان با عناصر روایی گوناگون مانند: زمان‌ها، مکان‌ها، شخصیت‌ها و فضاهایی روبه‌رو می‌شویم که هر یک به‌نوعی می‌تواند دروازهٔ ورود به جهان‌های دیگری باشند که به موازات با جهان اصلی و اوّلیهٔ داستان قرار دارند؛ بدین ترتیب در کنار جهان واقعی و اصلی رمان چند جهان دیگر شکل می‌گیرد، جهان‌هایی که می‌تواند بر ساختهٔ ذهن نویسنده باشد و یا به این معنا که نمی‌توان جهان حقیقی را از مجازی تشخیص داد.

در این‌گونه داستان‌ها معمولاً راوی/ نویسنده از شیوهٔ رایج ارائهٔ داستان به‌صورت معمول و عادی دوری می‌کند و پیرنگ داستان را با ساختاری انعطاف‌پذیر در راستای دو یا چند جهان دیگر طرح‌ریزی می‌نماید. امبرتواکو معتقد است که روایت درست به‌مانند موتور محرّکهٔ ماشین، جهان‌های ممکن را می‌سازد، جهان‌هایی که همه به یک اندازه از وجه امکان واقعی برخوردارند (اکو، ۱۹۸۴: ۲۴۶). از دیدگاه لایب نیتس، زمان و مکان دو عنصر اصلی مورد توجه در جهان‌های موازی هستند که می‌توانند نشان‌دهندهٔ امکاناتی بالاتر و فراتر از هر چیز واقعی باشند و به همان اندازه که می‌توانند از وجه واقعی برخوردار باشند به همان اندازه هم می‌توانند حقیقی نباشند (صافیان و امینی، ۱۳۸۸: ۳۳).

در متون داستانی و روایی مدرن، زمان و مکان امری قابل توجه است تا جایی‌که خط سیر روایی داستان در چنین آثاری در پیوند تنگاتنگ با مسئلهٔ زمان و مکان است که هرکدام می‌تواند بنا به صلاحدید راوی، روایتی از جهان‌های ممکن و موازی را ارائه دهد. زمان و مکان در داستان‌های مدرن با دور شدن از زمان و مکان حقیقی نسبت به داستان‌های واقع‌گرا و رئالیستی، دچار فروپاشی و اضمحلال می‌شود. «این تکثر مکانی به معنای تکثر جهان‌هاست» (حرّی، ۱۳۹۲: ۱۵۸). بنابراین توجه به ابعاد زمانی و مکانی در یک روایت و بررسی چگونگی پرداخت آن می‌تواند از عوامل گسترش و پردازش جهان روایی داستان باشد» (هرمن، ۱۳۹۳: ۱۷۸). از این رو، می‌توان اذعان داشت درک و دریافت روایت‌های مدرن مستلزم فهم و بینش عمیق در بافتار و پیوندهای ناخودآگاهی است که در میان بخش‌های گوناگون داستان وجود دارد از جمله این پیوندها و درونه‌ها جهان‌های ممکنی است که به‌صورت موازی در داستان وجود دارند و سبب بازتولید معنا می‌شوند.

۱-۳-۱-دربارهٔ هاروکی موراکامی (Haruki Murakami) و داستان *۱Q۸۴*

موراکامی نویسندهٔ معاصر ژاپنی است که آثار او در سرتاسر جهان خوانندگان بی‌شماری را به خود جذب کرده است؛ به گونه‌ای که ترجمهٔ برخی آثار وی به زبان فارسی به چاپ‌های متعدّد رسیده است. نگاه خاص هاروکی موراکامی به جهان اطراف سبب شده است که اقبال بسیار زیادی به آثار او شود. رگه‌های بسیار زیادی از جریان فراواقعیت «سورئالیسم» در آثار وی از جمله رمان *۱Q۸۴* دیده می‌شود.

از دلایل موفّقیت آثار وی را باید در مسئلهٔ ذهنیت‌گرایی موراکامی و توجه و کنکاش در لایه‌های مختلف جهان پیرامون از جمله جهت‌گیری‌های اصلی موراکامی در نوشته‌هایش دانست. اغلب داستان‌های وی صبغهٔ سورئالیستی دارند و در فضایی از تنهایی و از خود بیگانگی سیر می‌کنند. داستان *۱Q۸۴* جلد نخست از کتاب سه جلدی است که داستان دختری انتقام‌جو را روایت می‌کند که به مبارزه علیه خشونت مردان می‌پردازد و مردانی که زنان را مورد آزار و اذیت قرار می‌دهد را به سزای اعمالشان می‌رساند.

این رمان در ساختار سورئالیستی پیچیده‌ای روایت شده است و حوادث آن در زمان گذشته و حال رقم خورده است. «آئومامه» دختر قهرمان داستان در آغاز ماجرا وارد هتلی می‌شود و خود را کارمند آنجا جا می‌زند و بدون هیچ رد و نشانی یکی از مهمانان هتل را به قتل می‌رساند به‌طوری که پلیس گمان می‌کند مقتول به مرگ طبیعی مرده است. مبارزهٔ «آئومامه»

در تمام داستان علیه مردانی که زنان جامعه را مورد آزار و اذیت و خشونت قرار داده‌اند، ادامه دارد و او به یک معنا خود را مأمور اجرای عدل الهی می‌داند. آنچه در این رمان به چشم می‌خورد در هم آمیختگی روایتی از «منطق حقیقی» یا «واقعیت» و استحالهٔ آن در «قدرت عظیم‌تر» و «غیر واقعی» است.

«در این کتاب موراکامی بلند پروازانه نوعی دنیای بدیل آفریده است. آینه‌ای وارونه از دنیای ما، در یک دنیایی موازی... آنچه اکنون داریم صورت کاذب دنیایی است که زمانی داشتیم، نسخه بدلی از آن» (موراکامی، ۱۳۹۶: ۴).

۱-۳-۲- ایدهٔ جهان موازی یا چند جهانی

ایدهٔ جهان‌های موازی یا جهان‌های ممکن در سال ۱۷۱۴ م برای نخستین بار در اندیشه‌های لایب نیتس به کار رفت و در سال ۱۹۵۷ بار دیگر در محافل علمی به‌صورت جدی مورد توجه قرار گرفت. «لایب نیتس در ابتدا به‌عنوان آغازگر این اندیشه جهان را مشتمل بر اموری دانست که با هم ممکن بودند یا به عبارت دیگر به‌صورت سازگار و بدون تناقض می‌توانستند در کنار یکدیگر قرار گیرند از این رو، جهان‌های ممکن، موازی و متعددی وجود دارد که از جهان فعلی می‌تواند متفاوت باشد. لایب نیتس جهان واقعی را یکی از جهان‌های ممکن بی‌شمار می‌دانست» (کاپلستون، ۱۳۸۰: ۳۵۵).

در منطق وی، جهان‌های ممکن کاربردهای گوناگون داشتند چرا که هر قضیه، یا واجد صورت، موضوع / محمول خاصی است یا می‌توان آن را به یک یا چند قضیهٔ دیگر که واجد چنین صورتی باشند، تعمیم نمود. از این رو، «صدق» در یک گزارهٔ منطقی، عبارت است از مطابقت آن واقعیت با حقیقت خارج، اعم از بالقوه یا بالفعل و قضایا را به دو دستهٔ «حقایق عقلی» و «حقایق واقعی» تقسیم نمود. از دهه‌های میانی قرن بیستم، ایدهٔ جهان‌های ممکن به‌صورت جدی‌تری در مباحث معناشناسی مورد توجه قرار گرفت.. فیلسوفان مدرنی مانند کریپکی (Saul Aaron Kripke)، هین تیکا (Hintikka) و لوئیس(David Lewis) نیز به مسئلهٔ جهان‌های موازی در دوران معاصر توجه نمودند، اما از دیدگاه فلاسفهٔ مدرن، جهان‌های ممکن یا موازی سازه‌ای از ذهنیت بشر است نه ساختهٔ خداوند (موحد، ۱۳۹۰: ۱۰). موحد در کتاب «منطق موجهات» معتقد است «جهان ممکن، تصّور مجموعه‌ای است از امور سازگار که بتواند با هم تحقق یابند» (۱۳۹۰: ۱۰۰).

۱-۳-۴-روایت و جهان‌های ممکن

در خصوص جهان‌های ممکن و مبحث روایت در داستان «پرسش مهم این است که روایت چگونه ایدهٔ جهان‌های موازی را که به‌طور عینی وجود دارند، القا می‌کند. رایان(۲۰۰۶) سه نوع روایت را جزو روایت‌های چند جهانی می‌داند: ۱ـ کشف چند جهان، ۲ـ تاریخ خلاف واقع یا تاریخ جایگزین و۳ ـ سفر در زمان» (بامشکی، ۱۳۹۵: ۱۰۴).

در مقام مقایسه بین جهان‌های ممکن و منطق روایی داستان، داستان نیز دارای گزاره‌هایی است که هم می‌توان آن‌ها را واقع‌شده فرض کرد و هم واقع نشده به عبارت دیگر در یک داستان می‌توان هم جهان واقعی متن را به لحاظ روایی در نظر گرفت و هم جهان غیرواقعی از این رو در معناشناسی روایی یک داستان می‌توان هر دو جهان را مورد توجه قرار داد (افراشی، ۱۳۹۵: ۱۴۵). به این ترتیب توالی رویدادها در روایت داستانی می‌تواند منطبق بر جهان‌های ممکن در فیزیک کوانتوم به‌صورت پیرنگی تخیّلی ـ واقعی به وقوع بپیوندد؛ از این رو، تعریف پیرنگ و نظام روایی از دیدگاه پساساختارگرایان تفاوت اصلی میان نظام روایی سنّتی با تعریف نوین آن وجود دارد چرا که در پساساختارگرایی، پیرنگ یک متن روایی سبب حرکت جهان در یک فضای معنایی کلّی می‌شود (همان). به این ترتیب تعارض میان دنیای حقیقی داستان و جهان ممکن از بین می‌رود.

۱-۳-۵- جهان موازی و عدم قطعیت معنا

مسئلهٔ عدم قطعیت در جهان‌های موازی یکی از مبانی داستان‌های پست‌مدرن است که از ساختار روایی داستان نشأت می‌گیرد. ایجاد جهان‌های ممکن درداستان شاخه‌ای از علم روایت‌شناسی پساساختارگرا است که در نظریات پرینس (Prince) به شکل نظام‌بندی ارائه گردیده است. پرینس (۱۹۸۲) در کتاب "Narratology: The Form and Functioning of Narrative" روایت را ابزاری برای کشف آنچه که می‌تواند برای خلق واقعیت ممکن اتّفاق بیفتد، می‌داند. (۷۹). دولژل (Doležel) (۱۹۹۸) در کتاب "Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds" اهمّیت جهان‌های ممکن در روایت داستان های پسامدرن را برجسته می سازد و آن را یکی از ابزارهای اصلی نویسندگان برای ایجاد پیچیدگی و چند بعدی در داستان‌هایشان می‌داند (۴۳-۴۲).

رایان (Ryan) (۲۰۰۶) نیز در کتاب "Avatars of Story" بیشتر توسعه داده و بیان می‌کند که جهان موازی بر این اصل استوار است که هر نوع حقیقتی می‌تواند از یک یا چند

جهان ممکن دیگر نیز برخوردار باشد و این واقعیت می‌تواند شمول معنایی گسترده‌ای را در خود جای دهد (۱۵۷-۱۵۶).

۲-بحث و بررسی داستان ۱Q۸۴ اثر هاروکی موراکامی بر مبنای منطق روایت‌شناسی جهان‌های ممکن

سول کریپکی فیلسوف و ریاضی‌دان معاصر در توصیف منطق روایی جهان‌های ممکن از مثالی در قالب علم آمار و احتمالات جهت تبیین و توضیح این مسئله بهره می‌برد. کریپکی معتقد است در صورتی‌که دو تاس را هم‌زمان با هم بیندازیم با ۳۶ حالت ممکن مواجه می‌شویم که این حالات هر کدام می‌تواند به‌صورت بالقوه امکان فعلیت یافتن بیابند. مفهوم جهان‌های ممکن نیز طبق این اصل به آن معناست که امکان وقوع این دنیاهای موازی به مانند قانون احتمالات تاس به همین صورت است که یکی از جهان‌ها حقیقی و باقی آن‌ها می‌توانند به‌صورت مجازی و غیرواقعی نمود یابد. این مسئله سبب شکل‌گیری خط پیرنگ‌های موازی در منطق روایی داستان می‌شود (Kripke, ۱۹۸۰).

۲-۱- دو جهان موازی یا تعدّد مکانی

بنابر نظر مک هیل، تعدّد مکانی در جهان موازی به معنی هستی‌شناختی آن یکی از نکاتی است که می‌تواند در جهان داستان مورد توجه قرار گیرد «دوگانگی جهان داستانی با گونه‌ای واکنش زنجیره‌ای، تکثر جهان‌ها را بر می‌انگیزد» (مک هیل، ۱۳۹۲: ۱۳۲ ـ ۱۳۱). اصل و اساس جهان موازی بر این ایده استوار است که زمان و مکان امری ذهنی و انتزاعی هستند. لایبنیتس معتقد است «زمان و مکان اموری انتزاعی هستند؛ یعنی چنین نیست که ذهن پیش خود مفاهیمی به اسم زمان و مکان بسازد و بر پدیدارها اطلاق کند، بلکه با توجه به واقعیت پدیدارها و روابط و نسب آن‌هاست که این مفاهیم در ذهن شکل می‌گیرند» (صافیان و امینی، ۱۳۸۸: ۳۹). البته تفاوت اصلی و مهم میان فیزیکدانان و محقّقان علم کوانتوم با روایت‌شناسان در مبحث جهان‌های ممکن و موازی آن است که در نظریهٔ روایت از دیدگاه روایت‌شناسان وجود حقیقی یا مجازی جهان‌ها و اینکه آیا واقعاً وجود دارند یا ندارند، مهم نیست و اهمّیتی ندارد بلکه مهم آن است که نظریهٔ ایدهٔ جهان‌های ممکن و موازی سبب فهم عمیق‌تر و متفاوت‌تری از کنش روایی داستان می‌شود توجه به آن میزان ساختارشکنی اثر را ممکن

می‌سازد. ساختار روایی در داستان‌هایی با پیرنگ جهان‌های موازی سبب رخ دادن حوادث بعضاً متضاد و متفاوت در مسیرهای مختلف سیر روایی داستان می‌شود و به انجام کنش ختم می‌گردد.

در داستان *1Q84* شخصیتی به نام «آئومامه» در جهان موازی اوّل درصدد انتقام گرفتن از مردانی است که علیه زنان خود خشونت به خرج می‌دهند. «آئومامه» هر یک از این مردان را به بهترین شیوهٔ ممکن و بدون بر جای گذاشتن کوچکترین ردّ و اثری به قتل می‌رساند. فصل نخست داستان با گیر افتادن «آئومامه» در ترافیک سنگین در بزرگ‌راهی آغاز می‌شود که همین بزرگراه و پله‌های اضطراری موجود در خیابان فرعی نزدیک به آن، دروازهٔ ورود «آئومامه» به سال ۱۹۸۴ یا به‌صورت ابهام‌آمیزی سال ۱Q۸۴ می‌شود. مکانی مبهم و زمانی مبهم که «آئومامه» سعی در رمزگشایی آن دارد. دو جهان در این رمان ترسیم می‌شود. جهان دیگری که «تنگو» نویسندهٔ خوش‌ذوق اما تازه‌کار در آن قصد دارد رمانی از دختر نوجوان هفده‌ساله به نام «فوکائریه» را کامل کند، رمانی با نام «شفیرهٔ هوا» که پای «آدم کوچولوها» را به صحنهٔ جهان موازی داستان باز می‌نماید.

برای توجیه عقلانی داستان و اینکه چگونه دو جهان موازی در کنار هم شکل می‌گیرند، خواننده باید این موضوع را مفروض بدارد که «آئومامه» در جهان اول از طریق پلکانی به زمان عقب باز می‌گردد؛ به زمانی که «تنگو» مشغول نوشتن رمان شفیرهٔ هواست. از این رو داستان با پیرنگ و روایت چند جهانی به‌نوعی عرصهٔ تخیّل و خیال‌پردازی را در داستان ایجاد می‌نماید و به‌نوعی محور را بر فضاسازی تخیّلی فراهم می‌آورد (Ryan,۲۰۰٦: ۶۳۴).

استیون وینبرگ (Steven Weinberg) فیزیکدان مشهور آمریکایی، برندهٔ جایزهٔ نوبل در خصوص جهان‌های موازی معتقد است: «در اطراف [انسان] صدها موج رادیویی مختلف وجود دارند که از ایستگاه‌های دوردست ارسال می‌شوند. در هر لحظه، دفتر کار، ماشین، یا اتاق شما، مملو از این امواج رادیویی است. با این حال اگر رادیویی را روشن کنید، در هر زمان تنها می‌توانید به یک فرکانس گوش دهید. فرکانس‌های دیگر با یکدیگر هم فاز نیستند. هر ایستگاهی، انرژی و فرکانسی متفاوت دارد، به این ترتیب رادیوی شما در هر زمان می‌تواند بر روی یک ایستگاه تنظیم شود، به‌طور مشابه ما در جهان خود بر روی فرکانسی که به واقعیت فیزیکی مربوط می‌شود تنظیم شده‌ایم یعنی تعداد نامحدودی واقعیت‌های

موازی وجود دارند که اگرچه نمی‌توانیم بر روی آن‌ها تنظیم شویم، ولی با ما در همین اتاق هم‌زیستی می‌کنند.

با اینکه این دنیاها بسیار به هم شبیه هستند اما هر کدام انرژی متفاوتی دارند و از آنجایی‌که هر دنیایی شامل میلیاردها میلیارد اتم است، بنابراین تفاوت در انرژی‌ها می‌تواند بسیار زیاد باشد. به این دلیل که فرکانس این امواج با انرژی آن‌ها متفاوت است، بنابراین امواج هر دنیایی در فرکانس متفاوتی نوسان می‌کند و نمی‌تواند بر هم تأثیر متقابل داشته باشد به این ترتیب، امواج این جهان‌های متفاوت، با یکدیگر تعامل نداشته و بر هم اثر نمی‌گذارند» (کاکو، ۱۳۹۱: ۲۱۴ ـ ۲۱۲).

«آئومامه» به‌مانند هر انسان هستی‌مندی در جهان داستانی 1Q84 در زمان و مکانی ناپیدا و گنگ سرگردان است. او از هر جهت این سرگردانی را تجربه می‌کند در دنیای واقعی خویش، در جهان موازی و در سال ۱۹۸۴ که خود آن را ۱Q۸۴ نامیده است، در به مجازات رساندن مردان خشن و خائن که باعث آزردگی زنان جامعه می‌شوند در انتخاب‌های خود. «. «تنگو» نیز به‌عنوان نویسنده‌ای جوان نمی‌داند که آیا بازنویسی رمان دختر جوان یعنی «فوکائریه» کار درستی است؟ آیا می‌توان جامعهٔ ادبی را فریب داد و داستان «شفیرهٔ هوا» را به اسم «فوکائریه» به انجمن نویسندگان معرفی نمود؟ آیا آدم کوچولوها و جامعهٔ مذهبی ـ اشتراکی که پدر و مادر «فوکائریه» در آن گرفتار شده‌اند، حقیقت خارجی دارد یا نه. «تنگو» و «فوکائریه» هر دو در جهان‌های خصوصی‌شان درگیر و سرگردانند برای همین است که نمی‌دانند کدام راه را انتخاب کنند و چه چیز درست است و چه چیز غلط؟ آیا ایدئولوژی جامعهٔ اشتراکی ـ مذهبی که بزرگان آن به اسم پالایش روح، دختران جوان را مورد تجاوز و آزار و اذیت قرار می‌دهند درست است؟ یا راهی که «آئومامه» برای تنبیه و تأدیب مردان در پیش گرفته است؟ آئومامه در مورد باورهای خود می‌گوید:

«آئومامه سر برگرداند تا آخرین نگاه را به دو ردیف ماشین پشت سر هم در آزادراه بیندازد... بعد بی‌آنکه لب از لب بجنباند به تماشاگرانش گفت: حتی به خوابتان هم نمی‌آید که من کی‌ام، کجا می‌روم یا چه می‌کنم. همه‌تان اینجا گیر افتادید، جایی نمی‌توانید بروید؟ چه پس، چه پیش» (موراکامی، ۱۳۹۶: ۲۴).

اما سرانجام خود را از سرگشتگی می‌رهاند:

«کاری دارم که باید انجام دهم. مأموریتی دارم که باید انجام گیرد. پس با اجازهٔ شما می‌روم پی کارم» (همان).

نکتهٔ مهم در اینجاست که در این داستان خط روایت در گرو در نظر گرفتن جهان موازی است که قرار است «آئومامه» وارد آن شود. جهان‌های ممکنی که هستی می‌توانست یکایک آن‌ها را محقق سازد و به‌واقع تبدیل به زیست بوم نماید اما به وقوع نپیوسته بودند، به این ترتیب «آئومامه» وارد جهان موازی می‌شود:

«به تماشاگران ساکتش پشت کرد و با احتیاط بنا کرد به پایین رفتن از پلکان اضطراری و سرمای آهن لُخت را با کف پاهای بی‌کفشش حس کرد. نسیم سرد اوّل آوریل هم گهگاه موهایش را پس می‌زد» (همان: ۲۵).

۲-۱-۱-جهان اوّل سال ۱Q۸۴

با توجه به نام داستان می‌توان گفت جهان ۱Q۸۴ در این داستان نقش محوری و اصلی را دارد، یک جهان ممکن و موازی اما مرکزی که زندگی قبل و بعد «آئومامه» را رقم می‌زند و به موازات آن جهان دیگری (حقیقی) نیز هست که در حقیقت همان سال ۱۹۸۴ است، جهانی که در آن نویسنده‌ای تازه‌کار اما خوش‌ذوق به‌نام «تنگو» با تکمیل کردن رمان دختر نوجوان هفده ساله‌ای، توانایی و استعدادهای خویش را به نمایش می‌گذارد. در این روایت پیوستار زمانی ـ مکانی خاصی وجود دارد، بدین معنا که زمان واقعاً هم هست و هم نیست، آئومامه از طریق پلکان اضطراری وارد سالی می‌شود که قبلاً آن را از سرگذارنده یا به هر ترتیب در آن زیسته است، اما این جهان «اکنون» نیز واقعیت یافته است:

«کِی این اتّفاق افتاد؟ نمی‌دانم. اما زمان مانند کلافی سردرگم در خاطراتش مغشوش شده بود. سرنخ گم شده بود و پس و پیش، چپ و راست در هم آمیخته بود. نمی‌توانست به‌خاطر بیاورد. حالا آوریل ۱۹۸۴ است. من در... خودش است... ۱۹۵۴ به دنیا آمده‌ام. اینها را یادم هست. این تاریخ‌ها در خاطرش ثبت شده بود، اما همین که یادش می‌آمد، همهٔ معنایش را از دست می‌داد. ورق‌های سفیدی را با تاریخ‌های رویشان می‌دید که دست‌خوش باد در تمام جهات پراکنده شده‌اند. دوید و کوشید تا می‌تواند ورق‌ها را بگیرد، اما باد شدید بود و ورق‌های عدد گریزان، پروازکنان دور می‌شدند، ۱۹۵۴، ۱۹۸۴، ۱۶۵۴، ۱۸۸۱، ۲۰۰۶، ۷۷۱، ۲۰۴۱، هر نظمی از دست می‌رفت، هر چه می‌دانست محو می‌شد، پلکان خِرد در زیر پایش در هم شکست» (همان: ۴۲).

هر دو جهان دقیقاً در کنار هم قرار دارند اما زمان و مکان در آن به هم ریخته است. از سویی زمانی‌که «آئومامه» برای عبور از ترافیک سنگین بزرگراه به پیشنهاد رانندهٔ تاکسی که سرنشین آن است، مسیر پلکانی خیابان پشتی را به‌عنوان راه میانبر انتخاب می‌کند، گویا برای ورود به جهان موازی به‌صورت منحصربه‌فرد و ویژه‌ای از طرف نیرویی فراطبیعی انتخاب شده است چرا که با وجود ترافیک سنگین، دوری راه و بُعد مسافت هیچ فرد دیگری از پلکان اضطراری استفاده نمی‌کند و رانندهٔ تاکسی این راه را به‌صورت اختصاصی به «آئومامه» نشان می‌دهد؛ راننده اما به وی توصیه می‌کند که همه چیز را ساده نپندارد و این پلکان اضطراری را به‌گونه‌ای عمیق‌تر مورد توجه قرار دهد چرا که:

«لطفاً یادتان باشد: هیچ چیز آن‌طور نیست که می‌نماید» (همان: ۲۱).

راننده در ادامه در خصوص این جهان موازی می‌گوید: «شما می‌خواهید کاری انجام بدهید که معمول نیست درسته؟ مردم معمولاً وسط روز از پلکان اضطراری آزادراه کلانشهر پایین نمی‌روند به‌خصوص که زن باشند» (همان‌جا).

نکتهٔ قابل توجه آن است که طبق الگویی که در این باره بیان شد تقابل دوگانه میان این دو جهان حقیقی و مجازی کاملاً مشهود است و هم «آئومامه» و هم رانندهٔ تاکسی به‌نوعی متوجه هستند که این «پلکان» دروازهٔ ورود به جهانی ممکن به موازی جهان اوّل و حقیقی است و درگاهی که حدّ واسط این دو جهان است نیز کاملاً متفاوت است؛ پلکانی آهنی و سرد در نقطه‌ای متروکه:

«پلکان اضطراری پیش‌رویش بود، پلکانی آهنی به رنگ خاکستری ساده، عملی و کاربردی» (همان: ۲۵).

پلکان اضطراری در این مبحث به عنوان یک استعاره برای گذر بین دو جهان استفاده شده است و نشان می‌دهد که گذر بین جهان‌های موازی می‌تواند ساده ود عین حال غیرمعمول باشد اینکه هم آئومامه و هم راننده تاکسی از ماهیت منحصربه‌فرد این «پلکان» آگاه هستند، نشان می‌دهد که شخصیت‌های داستان تا اندازه‌ای از وجود جهان موازی آگاهی دارند که می‌تواند به بحث‌های عمیق‌تر دربارهٔ ماهیت واقعیت و فهم آدمی منجر گردد.

۲-۱-۲-حقایق تاریخی خلاف واقع

در این الگو با داستان‌ها و ساختار روایی سر و کار داریم که شخصیت‌های آن بین دنیای حقیقی و مجازی به‌نوعی گیر افتاده‌اند مانند آدم‌هایی که وجود خارجی دارند اما جثهٔ آن‌ها

به‌مانند آدم معمولی نیست و آدم کوچولو محسوب می‌شوند. دلیل انتخاب چنین شخصیت‌هایی، زنجیرهٔ علّی و معلولی حوادث است که به پیامدهای بزرگی منجر و منتهی می‌شود. نمونهٔ این روایت را در جهان موازی دوم در داستان «شفیرهٔ هوا» که «فوکائریه» دختر نوجوان هفده ساله آن را نوشته است و تکمیل کردن آن بر عهده «تنگو» روزنامه‌نگار جوان نشریه‌ای گمنام نهاده شده، قابل مشاهده است:

«فوکائریه در سکوت، قاشق را توی بشقاب گذاشت و لب‌هایش را با دستمال کاغذی پاک کرد. به ملایمت گفت: آدم کوچولوها واقعاً وجود دارند. واقعاً وجود دارند؟ فوکائریه مکثی کرد و گفت درست مثل من و تو» (همان: ۷۰).

«تنگو» نویسندهٔ جوان که تصمیم دارد به دختر در نوشتن رمانش کمک کند متوجه می‌شود که آدم کوچولوها وجود خارجی دارند و «فوکائریه» با آن‌ها صحبت می‌کند و حتی ایدهٔ اصلی داستانش را از آنان گرفته است:

«شب که می‌شد آدم کوچولوها از راه لاشهٔ [بُز] وارد این دنیا [دنیای ممکن و موازی] می‌شدند و دختر با آن‌ها حرف می‌زند. آدم کوچولوها یادش می دادند چگونه شفیرهٔ هوا بسازد» (همان: ۹۴).

در روایت خلاف واقع چنان‌که گفتیم زنجیرهٔ علّی و معلولی و پیامدهایی که حادثه به‌دنبال دارد، سبب تغییر در روند داستان می‌شود. پس در این داستان سه جهان ارائه می‌شود:

تاریخ ۱Q۸۴ در ارتباط با هستی‌شناسی داستان، ابهام موجود در زمان این جهان موازی را به‌خوبی نشان می‌دهد؛ از این رو شخصیت اصلی این رمان در زمان و مکانی گنگ و مبهم خود را سرگردان می‌یابد.

«آئومامه با خود گفت البته همهٔ اینها فرضیه است؛ اما محکم‌ترین فرضیه‌ای که در حال حاضر می‌توانم بدهم، [آن است] که اسم مناسب‌تری به این موقعیت که در آن هستم بدهم. به اسم جدیدی احتیاج است که این دنیای جدید را از دنیای پیشین متمایز می‌کند... آئومامه به نتیجه رسید ۱Q۸۴، روی دنیای جدید این اسم را می‌گذارم. Q یعنی علامت سؤال. دنیایی که پرسشی در خود دارد» (همان: ۱۵۱).

آنچه این رمان را به یک «روایت چند جهانی» بدل می‌کند آن است که «آئومامه» در این سفرش، هرگز به زمانی‌که از آن آمده است، بازنمی‌گردد. زمان خلاف واقع در این داستان یا همان زمان مبهم تلاش برای نشان دادن این امر است که سرنوشت «آئومامه» حاصل نیروهایی پیچیده است که نمی‌توان آن‌ها را کنترل کرد، بنابراین هدف از ارائهٔ چنین طرحی شاید به آن دلیل است که جهان واقعی را به‌عنوان پس زمینهٔ جهان موازی و ممکن بدانیم، به‌نوعی «آرمان زمانی» آئومامه در این جهان ممکن و محتمل، به‌راحتی بسیاری از مردان خشن جامعهٔ خویش را که علیه زنان رفتار ناشایست دارند، به‌سزای اعمالشان می رساند بدون آنکه ردّ و اثری از قتل‌هایش بر جا بماند، او این کار را با مهارت خاصی انجام می‌دهد و هیچ‌کس حتی پلیس پیگیر قتل‌های او نمی‌شود؛ به‌نوعی این جهان موازی برای «آئومامه» جهانی آرمانی است و زمان و مکان آن مطلوب و دلخواه چرا که هر آنچه را که برای تنبیه بدرفتاری‌های مردان، لازم دارد به‌راحتی در دسترس وی است، این زمان جدید ۱۹۸۴ هم نیست و با همهٔ زمان ها فرق دارد:

«چه دوست داشته باشم، چه نداشته باشم الان درآن هستم، در سال ۱Q۸۴، آن ۱۹۸۴ که می‌شناختم دیگر وجود ندارد، حالا ۱Q۸۴ است. فضا عوض شده، صحنه عوض شده باید هر چه زودتر بتوانم خود را با این دنیای همراه با علامت سؤال وفق بدهم» (همان: ۱۵۲).

در ساختار روایی داستان در تمامی مراحل شاهد خطوط و سیر روایی داستانیِ دیگر نیز هستیم. در هر داستانی، خطوط داستانیِ بدیل دیگر قابل تصور است که واقع نمی شود اما خواننده برای فهم و درک داستان باید آن‌ها را در خوانش خود مورد توجه قرار دهد و لحاظ نماید. «خواننده همچون مسافر در این نظام جدید، نه تنها به کشف دنیای واقعی نوین نائل می‌آید، بلکه طیفی از جهان‌های ممکن دیگرگونه را تجربه می‌کند که حول آن در گردش هستند. چونان که ما جهان‌های ممکن را از خلال عملکرد ذهنی خود می‌سنجیم، ساکنان کیهان‌های داستانی نیز چنین عمل می‌کنند. جهان واقعی ایشان در معلومات و باورهای آن‌ها منعکس می‌شود، در آرزوهای ایشان اصلاح می‌گردد و در رؤیاها و اوهام آن‌ها، جای خود را به واقعیت جدیدی می‌دهد. آن‌ها از مجرای تصّورات خلاف واقع خود، به این می‌اندیشند که اوضاع می‌توانست طور دیگری باشد، از خلال نقشه‌ها و توطئه‌هایشان دل برا این امید می‌بندند که هنوز فرصتی برای تغییر اوضاع وجود دارد» (یوسفیان کناری و قلی‌پور، ۱۳۹۵: ۲۵۸).

به این ترتیب مفهوم روایت به‌شیوه‌ای دیگر از سوی خواننده می‌تواند تعبیر شود چرا که در جهان داستان «هر چیزی می‌تواند به شکل دیگری باشد. به عبارت دقیق‌تر، این امکان وجود داشت که ما با جهان ممکنِ دیگری غیر از جهان واقعی اطرافیان سر و کار داشته باشیم» (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۰۵). با توجه به تعاریف بالا، تعارضی که در این داستان وجود دارد، در حقیقت تعارض میان دنیاهای ممکن است. «آئومامه» در جهان واقعی و ممکنی که در آن قرار گرفته است. در ابتدا «آئومامه» در جهان موازی و ممکنی که در آن قرار گرفته است خواهان نابودی و از میان برداشتن بسیاری از مردان جامعهٔ خویش است، مردانی که علیه زنان دست به خشونت می‌زنند تا جایی‌که یکی از دوستان خود را در این جهان موازی به دلیل همین خشونت‌ها از دست می دهد؛ زنی که بر اثر خسته شدن از شکنجه‌های شوهرش، عاقبت دست به خودکشی می‌زند:

«پلیس نتوانسته بود از لحاظ حقوقی شوهر را مقصر بداند، زن هیچ‌وقت شکایت نکرد. و حالا هم مرده بود» (موراکامی، ۱۳۹۶: ۳۰۲)

در حقیقت موراکامی مفاهیمی چون چندگانگی واقعیت، تعارضات درونی شخصیت‌ها؛ مسایلی احتماعی مانند: خشونت علیه زنان، ساختار روایی غیرخطی، فلسفه وجودی و در مجموع لایه‌هایی پیچیده از معنا را برجسته می‌سازد. شخصیت آئومامه در یک جهان خواهان نابودی مردان خشن است، اما در جهان دیگر ممکن است دیدگاه دیگری داشته باشد که دلیلی بر پیچیدگی روان‌شناختی شخصیت است. با خلق جهان‌های موازی برای شخصیت آئومامه، موراکاکی مفهوم نسبیت واقعیت را به چالش می‌کشد و خواننده را وادار می‌سازد تا در مورد ماهیت حقیقت اندیشه کند. اتّخاذ این رویکرد به نویسنده اجازه می‌دهد تا مسائل اجتماعی همچون خشونت علیه زنان را در بستری خیالی و چندبعدی و بصورت غیر مستقیم بررسی نماید و از طریق آن نشان دهد هویت افراد تحت تأثیر شرایط و محیط‌های مختلف، جنبه‌های متفاوتی از خود را نمایان می سازد و بروز می‌دهد.

۲-۱-۳- زمان‌پریشی روایت

در مبحث روایت‌شناسی، نظم و توالی ارائهٔ رخدادهای جهان داستانی با عنوان «زمان داستان» مطرح می‌شود. مؤلّفهٔ زمان که بر آراء ژنت استوار است، این نکته را بیان می‌کند که میان زمان تقویمی داستان و زمان روایت در داستان ـ که الزاماً گاه‌شمارانه و تقویمی ـ نیست، می‌توان رابطه ایجاد نمود، اما در جهان موازی الزاماً این امکان وجود ندارد و نوعی اختلال

زمانی را شاهد هستیم این امر منجر به زمان پریشی در داستان می‌شود. در روایت داستانی ۱Q۸۴ با جهان‌های متکثّر و متفاوتی مواجه هستیم که خود نیز با یکدیگر اختلاف دارند: «با خود گفت هفتهٔ دیگر سی سالش تمام می شود، یک تولّد دیگر، فکرش را بکن، سی‌امین سالروز تولدم را باید در این دنیای درک نشدنی برگزار کنم، سگرمه‌هایش تو هم رفت، ۱Q۸۴، حالا در اینجا بود» (موراکامی، ۱۳۹۶: ۱۵۲).

عنوان رمان بسیار معنادار است که خود به‌نوعی به جهانی ممکن و موازی اشاره دارد. لایتمن (Alan Lightman) داستان‌نویس و فیزیکدان معاصر در رمان «رؤیای انیشتین» این نوع ابهام را چنین توصیف کرده است: «این سه دید مختلف از ماجرا، در آن واحد اتّفاق می افتد؛ زیرا این دنیا هم همچون فضا سه بُعد دارد» (لایتمن، ۱۳۹۳: ۲۰). در ۱Q۸۴، سه بُعد مختلف از جهان‌های موازی ارائه شده است، دنیای «آئومامه»، دنیای «تنگو» و جهان «آدم کوچولوها» که «فوکائریه» قصد دارد به کمک رمانش آن‌ها را به‌نوعی به همگان معرفی کند:

«دست کم به نظرم می‌رسد اِری با معرفی آدم کوچولوها در شفیرهٔ هوا می‌کوشد چیز مهمی به ما بگوید» (همان: ۳۲۵).

۲-۲- هویت مبهم

در تکثّر چند جهانی یا جهان موازی یکی از نکات مورد توجه مسئله ابهام در هویت افراد است؛ چرا که در جهان موازی به لحاظ علمی رفتار ذرات ریز مانند الکترون‌ها به مانند جهان قطعی قابل پیش‌بینی نیست. «به این معنا که ما می‌توانیم احتمال حضور و رخ دادن یک الکترون را در یک موقعیت خاص بفهمیم، ولی نمی‌توانیم پیش‌بینی کنیم کدام یک از این احتمالات به فعلیت خواهد رسید» (کاکو، ۱۳۹۱: ۱۹۸). به لحاظ منطق معادلات علم ریاضی و فیزیک کوانتومی جهان موازی، جهانی ابرآلود است «این خصوصیات از اینجا ناشی می‌شود که اصل کوانتومی سبب ایجاد حالت‌هایی می‌شود که به لحاظ ماهیتی ممکن است با حقیقت وجود سازگار نباشد و از این رو ممکن است هویت و ماهیت یک شی «درجهان حقیقی با ماهیت آن در جهان موازی متفاوت باشد» (همان: ۱۹۲).

آنچه که در فیزیک کوانتوم مطرح می‌شود آن است که «یک الکترون می‌تواند نه در اینجا باشد و نه در آنجا؛ بلکه قابلیت آن را دارد که بسیاری حالات دیگر را نیز درک و دریافت نماید. به این معنا که ماهیت و هویت افراد تحت تأثیر منطق کوانتومی است. این منطق را

که جزئیات آن را منطق سه ارزشی هم می‌نامند، بدان معناست که یک چیز می‌تواند هم سه گزینهٔ صادق، کاذب یا محتمل را شامل شود» (پاکینگ هُرن، ۱۳۹۰: ۴۸؛ رک: بامشکی، ۱۳۹۵: ۹۷).

موراکامی با بهره‌گیری از مفاهیم فیزیک کوانتوم و منطق سه ارزشی (صادق، کاذب، محتمل) در ساختار روایی داستان *۱Q۸۴* خواننده را از قضاوت‌های ساده و دوگانه باز می‌دارد و با ایجاد لایه‌های تو در توی معنایی، او را به سمت درکی جند بعدی از واقعیت محض سوق می‌دهد و به جذابیت داستانی اثر می‌افزاید.

یکی از نوآوری‌های مهم در رویکرد چند جهانی، توجه به هویت‌های مبهم در منطق روایی داستان است. در داستان *۱Q۸۴* هویت دختر جوانی که داستان «شفیرهٔ هوا» را به رشتهٔ تحریر درآورده است، هویتی رازآلود است. انشعاب در زمان و مکان در این داستان، گریبان شخصیت «فوکائریه» را نیز می‌گیرد. دختری که در جامعهٔ اشتراکی «ساکیگاکه» مسئول مراقبت از بز کوری بوده است که از دهان آن آدم کوچولوها خارج می‌شوند. هویت «فوکائریه» و سرنوشت او بسیار متفاوت و گاه متضاد است، دختری که به لحاظ قدرت ذهنی و تکلم چندان توانایی ندارد اما در آخر درمی‌یابیم با توجه به طرح هستی‌شناسی که بر اساس جهان موازی و تکثّر بنا نهاده شده است در مسیر زمان‌های مختلف داستان به‌گونه‌های مختلف عمل می‌کند. این چهره‌های گوناگون از دختر امکانات مختلف روایی را فراهم می‌آورد. «آئومامه» نیز به شدّت از جهان موازی که در آن قرار گرفته حیرت‌زده است و گرفتار بی‌هویتی شده است:

«یک وقتی دنیایی که می‌شناختم یا محو شده یا پس کشیده و دنیای دیگری جایش را گرفته، مثل عوض کردن خط. به عبارت دیگر ذهن من در حال حاضر به دنیایی که بود تعلّق دارد اما دنیا حالا چیز سیری شده... تغییراتی که تاکنون رخ داده، گذشت زمان به احتمال قوی به تفاوت‌های بزرگ‌تر منجر می‌شود. این تغییرات کم‌کم گسترش می‌یابد و در بعضی موارد منطقی بودن اعمالی را که انجام می‌دهم تخریب می‌کند، ممکن است مرا به برخی خطاها دچار کند که عملاً برایم مرگبار است؛ دنیاهای موازی» (همان: ۱۴۷).

از این رو، در این داستان سه تاریخ در سه جهان متفاوت ارائه می‌شود، نخست جهانی که «آئومامه» در ابتدا در آن زندگی می‌کرد و برای رفتن بر سر قراری ناچاراً از پلکان اضطراری پایین رفت و وارد جهان موازی شد؛ جهان سوم نیز جهان «شفیرهٔ هوا» و آدم

کوچولوهاست که قهرمان آن به‌نوعی فراواقعی هستند. موراکامی با این ساختار سه جهانی به بررسی مفهوم واقعیت، کاوش در هویت انسانی، بازنمایی خودآگاه و تأکید بر اهمّیت انتخاب می‌پردازد. این ساختار سه جهانی به موراکامی اجازه می‌دهد تا مفاهیم پیچیده فلسفی، روان‌شناختی و اجتماعی را ارائه دهد و خواننده را به تفکّر عمیق‌تر دربارهٔ ماهیت هویت وادارد و نشان می‌دهد واقعیت چگونه می‌تواند نسبی و چندوجهی باشد. پایین آمدن از پلکان اظطراری که نمادی از گذر از مرز جهان‌هاست، نشان می‌دهد که چگونه انتخاب‌ها و تصمیمات به ظاهر ناچیز، می‌تواند به تغییرات بنیادی در زندگی ما منجر شوند. جهان اوّل جهان سوم می‌تواند نمادی از ناخودآگاه فردی یا جمعی باشد که بر واقعیت تأثیر می‌گذارد.

۳-نتیجه‌گیری

بررسی مفهوم جهان‌های موازی در *۱Q۸۴* اثر هاروکی موراکامی، نشان می‌دهد که این عنصر روایی نقش مهمی در ساختار و معنای آن ایفا می‌کند. جهان‌های موازی به‌عنوان یکی از پایه های داستان‌های پسامدرن، ریشه در نظریات روایت‌شناسی پساساختارگرا دارد. همان‌طور که مطرح گردید در نظربات نویسندگانی مانند پرینس (۱۹۸۲)، دولژل (۱۹۹۸) و رایان (۲۰۰۶) مفهوم جهان‌های موازی و محتمل، امکان خلق واقعیت‌های چندبعدی و تعدد معنایی را در روایت فراهم می‌آورند.

ایجاد جهان‌های موازی در داستان *۱Q۸۴*، باعث عدم قطعیت هستی‌شناختی و درهم‌آمیختگی مرزهای واقعیت و خیال در روایت داستان است. در حقیقت موراکامی با بهره‌گیری از مفاهیم «هستی‌شناسی چندگانه» (مک‌هیل، ۱۹۹۲) و«"زمان‌پریشی پسامدرن» (ریچاردسون، ۲۰۰۲)، روایتی پیچیده و چندوجهی خلق می‌کند که در آن مفاهیم زمان، مکان و هویت چهرهٔ پست‌مدرنیستی به خود می‌گیرند و به‌نوعی دستخوش تغییر و تردید می‌شوند. جهان‌های موازی در *۱Q۸۴* صرفا یک مقوله روایی نیست، بلکه به‌عنوان ابزاری برای کاوش در مفاهیم فلسفی، اجتماعی و هستی‌شناختی عمل می‌کند.

در پاسخ به پرسش اصلی پژوهش، بررسی *۱Q۸۴ در سایه جهان‌های موازی* نشان می‌دهد که چگونه یک اثر می‌تواند از مفهوم نظریه جهان‌های موازی در فیزیک کوانتوم الهام بگیرد و آن را در قالب یک روایت چندبعدی ارائه دهد که در آن نه تنها مرزهای واقعیت و خیال مبهم باشد، بلکه زمان و مکان، و حتی هویت فردی مرتبا در حال تغییر و باز تعریف باشند.

منابع

کتاب‌ها

۱-افراشی، آزیتا، (۱۳۹۵)، **مبانی معناشناسی شناختی**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲-برسلر، چارلز، (۱۳۸۶)، **درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی**، ترجمه: مصطفی عابدینی‌فرد، تهران: نیلوفر.

۳-پاکینگ هُرن، جان، (۱۳۹۰)، نظریهٔ **کوانتومی**، ترجمه: حسین معصومی همدانی، چاپ سوم، تهران: فرهنگ معاصر.

۴-حری، ابوالفضل، (۱۳۹۲)، **روایت‌شناسی: راهنمای درک و تحلیل ادبیات داستانی (مجموعه پانزده جستار)**، تهران: لقاء النور.

۵-صفوی، کوروش، (۱۳۹۱)، **نوشته‌های پراکنده؛ دفتر اول معنی‌شناسی**، تهران: علمی.

۶-کاپلستون، فردریک، (۱۳۸۰)، **تاریخ فلسفه از دکارت تا لایب نیتس**، ترجمه: غلامرضا اعوانی، تهران: سروش.

۷-کاکو، میچیو، (۱۳۹۱)، **جهان‌های موازی؛ سفری به آفرینش، ابعاد بالاتر و آیندهٔ جهان**، ترجمه: سارا ایزد یار و علی هادیان، چاپ پنجم، تهران: مازیار.

۸-لایتمن، آلن، (۱۳۹۶)، **رؤیای انیشتین**، ترجمه: مهتاب مظلومان، چاپ پنجم، تهران: چشمه.

۹-مک هیل، برایان، (۱۳۹۲)، **داستان پسامدرنیستی**، ترجمه: علی معصومی، تهران: ققنوس.

۱۰-موحد، ضیاء، (۱۳۹۰)، **منطق موجهات**، چاپ سوم، تهران: هرمس.

۱۱-موراکامی، هاروکی، (۱۳۹۶)، **۱Q۸۴**، ترجمه: مهدی غبرایی، تهران: کتابسرای نیک.

۱۲-هرمن، دیوید، (۱۳۹۳)، **عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت**، ترجمه: حسین صافی، تهران: نشر نی.

مقالات

۱-اسدی، سهیلا، ضیایی، حسام و منصوریان سرخگریه، حسین، (۱۴۰۳)، «بررسی شاخص‌های دو گانهٔ پست‌مدرنیسم در رمان «هست یا نیست» اثر سارا سالار»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۸: ۱۳۹-۱۱۳.

۲-بامشکی، سمیرا، (۱۴۰۰)، «معنی‌شناسی روایت، منطق موجهات و جهان‌های ممکن داستانی»، جستارهای زبانی. جستار نامه: ادبیات تطبیقی (فارسی- انگلیسی)، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۱: ۱۸۵-۱۴۵.

۳-تعالی، آنیتا و همکاران، (۱۳۹۵)، «شخصیتی با چهار رونوشت؛ رمزگشایی از ساختار روایی دایره‌وار در رمان ۴۳۲۱ اثر پل آستر»، فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی نقد ادبی، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۵۲: ۶۳-۲۹.

۴-صافیان، محمّدجواد و امینی، عبداله، (۱۳۸۸)، «مفاهیم «زمان» و «مکان» در فلسفه لایبنیتس». خردنامه صدرا، شمارهٔ ۵۶: ۴۴-۳۳.

۵-ناطق‌پور، زینت، مؤذنی، علی محمد و مالمیر، تیمور، (۱۴۰۱)، «بررسی و تطبیق روایتگری در آثار غزاله علی‌زاده با تکیه بر رمان‌های خانهٔ ادریسی‌ها، شب‌های تهران» فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱۹: ۲۳۴-۲۰۲.

۶-یوسفیان کناری محمّدجعفر و قلی‌پور زهره، (۱۳۹۵)، «بررسی تطبیقی زاویه‌دید روایی و جهان‌های ممکن در ادبیات داستانی و نمایشی ایران؛ رویکردی زبان‌شناختی نمونه‌های مطالعاتی: داستان حلزون‌شکن عدن و نمایشنامه سپنج رنج و شکنج»، جستارهای زبانی، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۵: ۱۲۹-۲۷۶.

منابع لاتین

1. Doležel, L. (1998). **Heterocosmica**: Fiction and Possible Worlds. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
2. Eco, Umberto (1984). **The Role of Reader**, Explorations in the Semiotics of Texts,
Bloomington: Indian University Press.
3. Hutcheon, L. (1988). **A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**. New York: Routledge.
4. McHale, B. (1992). **Constructing Postmodernism**. London: Routledge.
5. McHale, B. (1987). **Postmodernist Fiction**. New York: Methuen.
6. Pavel, T. G. (1986). **Fictional Worlds**. Cambridge, MA: Harvard University Press.
7. Prince, G. (1982). **Narratology: The Form and Functioning of Narrative**. Berlin: Mouton.
8. Richardson, B. (2002). **Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames.** Columbus: Ohio State University Press.
9. Ryan, M. L. (2006). **Avatars of Story. Minneapolis**: University of Minnesota Press.

10. _____From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology and Narrative". *Poetics Today*, 27 (4): 633–674.

11. Waugh, P. (1984). **Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**. London: Methuen.