Dialogue in the Layers of Hamid Mosaddeq's Poetry Based on Mikhail Bakhtin's Dialogic Logic

Marzieh Ehsānjoo[1]; Seyed Mahmoud Seyed Sadeghi[2] (Corresponding Author), Maryam Parhizgar[3]

Abstract

Mikhāil Bākhtin, the prominent Russian theoriān, argues that literary texts possess a polyphonic nature in which various voices and perspectives interact reciprocally in a diālogic framework. This theory examines how diālogue is formed among chāracters, the narrātor and the āudience, and even between the poet and society. The poetry of Hāmid Māsadeq, as one of the leāding contemporāry poets, is rich in both internāl and externāl diālogues, dynāmicālly engāging with sociāl, politicāl, and emotionāl themes.This study, employing a descriptive-ānālyticāl method and librāry-bāsed resources, seeks to ānalyze the interāction of voices and the different semantic lāyers in Māsadeq's poetry through the lens of Bākhtin's principles of diālogism. The reseārch findings indicāte that Māsadeq utilizes diālogue as a meāns to represent tensions, the coexistence of conflicting voices, and the expression of both individuāl and collective concerns. These diālogues, chāracterized by a simple and intimāte lānguāge, estāblish a close connection with the āudience and reflect an ātmosphere of multiplicity and the clāsh of ideās.The present study emphāsizes that diālogue in Māsadeq's poetry is not merely an ārtistic device but also a philosophicāl āpproāch that leāds to the discovery of a multidimensionāl and thought-provoking truth. Thus, his poetry stānds as a prominent exāmple of contemporāry Persian literāture, serving as a plātform for diālogue and culturāl interāction.

Keywords: Hāmid Māsadeq, Dialogic Logic, Mikhāil Bākhtin, Dialogue.

Extended Abstract

[1] -Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran. Email: ehsan.kazeroni12@yahoo.com

[2] -Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran. Email: sadeghi.mhmood33@yahoo.com

[3] -Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran. Email: mprhzk@gmail.com

Introduction

Literature has always been a realm for the emergence and manifestation of diverse human voices—voices that, at times harmonious and at times conflicting, express individual and collective experiences. Among contemporary literary theories, Mikhail Bakhtin's concept of *polyphony* or *dialogism* holds a distinctive position, as it offers a fresh perspective on literary texts, viewing them as dynamic and living spaces for the intersection, opposition, and interaction of voices and viewpoints. From this standpoint, a literary text is not a monologic or univocal expression but rather a scene for dialogue and the co-presence of various perspectives.

Modern Persian poetry, especially in the post-Constitutional Revolution era, has provided fertile ground for such interactions. Within this context, Hamid Mosaddegh, with his social, romantic, and simultaneously critical outlook, has effectively employed the potentials of language and poetic form to create dialogic spaces—spaces where the poet, society, the audience, and even the inner conscience of the human being are engaged in compelling, multilayered dialogues.

This study aims to analyze Mosaddegh's poetry as polyphonic texts through a descriptive-analytical approach grounded in Bakhtin's theory of dialogism. Such an analysis not only contributes to a deeper understanding of the dialogic structure of Mosaddegh's poems but also illustrates how these dialogues serve as tools for reflecting both internal and external contradictions, as well as articulating social and human concerns. In this way, Mosaddegh's works become exemplary instances of literature that, both in form and content, create a platform for cultural interaction and continuous dialogue with the surrounding world.

Methodology

This research is conducted using a descriptive-analytical method and relies on library-based resources. Within this framework, the theoretical foundations concerning Mikhail Bakhtin's views on the "logic of dialogue" and the characteristics of dialogism in literature are first collected and explicated. These theoretical concepts are then applied as an analytical framework to a selection of Hamid Mosaddegh's poems in order to examine the implementation of dialogic logic and the interaction of various voices in his poetry. The aim of this method is to achieve a deeper understanding of how internal and external dialogues are formed in Mosaddegh's works and to elucidate the role of polyphony in modern Persian poetry.

Discussion and Analysis

One of the most prominent features of Hamid Mosadegh's poetry is the creation of a vibrant, intimate, and human dialogue within the text—dialogue shaped through the use of personal pronouns such as "I," "you," and "he/she," along with vocative expressions, polyphony, and a carnivalesque atmosphere. The dialogic quality of his poetry—especially through the active presence of the pronoun "you"—draws the poet closer to the reader and fosters a poetic intimacy that invites the audience to participate in the meaning and experience of the poem. The frequent use of personal pronouns, particularly in the

collections *Blue, Gray, Black* and *From Separations*, demonstrates Mosadegh's strong inclination toward face-to-face, heartfelt communication with the reader. In his poems, "I" represents a conscious and active subject, "you" symbolizes an internal or social interlocutor, and "he/she" often refers to human or social referents.

Despite engaging with social and political themes, the language of Mosadegh's poetry remains simple, clear, and unambiguous. By relying on standard Persian and avoiding intellectual or overly abstract complexities, he conveys a lucid and humane message to a broad readership. His stylistic features include colloquial language, an intimate tone, and vivid, tangible imagery—qualities that render his poetry both romantic and socially engaged at once.

The rhythm and musicality of Mosadegh's poetry, unlike that of many Neo-Nimaic poets, exhibit a special coherence and fluidity. He skillfully employs rhyme in free verse only when necessary, using it to attract the reader's attention and lend a pleasant sonority to the poem. In his work, rhyme is not a compulsory formal device but a function of the poem's internal need for musicality.

Mosadegh also demonstrates considerable skill in visual and imagistic techniques. His occasional recourse to concrete poetry—where image overrides semantic content and the reader is confronted with a visual scene—reflects not only an attentiveness to sound but also a modern approach to visual representation and spatial composition.

In terms of content, Mosadegh's poetry weaves together themes of love and resistance. By combining the seemingly contradictory elements of "earthly love" and "political struggle," he creates an emotionally charged yet idealistic poetic space. This unique synthesis places him alongside poets such as M. Sarshek, Nemat Mirzadeh, and Esmaeil Khoi as one of the leading social poets of late ۲۰th-century Iran.

Poetic sequences such as *The Banner of Kaveh* and *In the Passage of the Wind* demonstrate his engagement with myth, epic, and national themes. Nevertheless, their narrative language—often weaker than his lyrical poems—has led to greater public remembrance of his romantic-social works. Undoubtedly, the long poem *Blue, Gray, Black* represents the pinnacle of his poetic output, where love, politics, and intimate language are skillfully intertwined, earning it a distinguished place in modern Persian poetry.

Altogether, the stylistic, linguistic, thematic, and structural characteristics of Mosadegh's poetry—especially its dialogic quality—have made him a lasting and beloved figure in the Nimaic tradition. He is a poet rooted in tradition who, with courage and innovation, brings poetry closer to both the general and intellectual audience.

Vocative sentences are a particular type of utterance, often used without verbs and intended to directly attract the reader's or listener's attention. These sentences typically include vocative particles such as *ey*, *ya*, or *ā*, but sometimes rely solely on tone and syntactic structure. In Mosadegh's poetry, such expressions play a vital role in establishing an emotional and intimate relationship between the poet and the audience. The speaker engages in

dialogue not only with people but also with nature and phenomena, addressing them as conscious and responsive entities.

Using Bakhtin's theoretical lens, this study argues that vocative expressions are not merely commands or requests, but rather instances of dialogic exchange that elicit the reader's affective and interpretive participation. Through this expressive strategy, Mosadegh shares his lived experiences, emotions, and philosophical insights in a poetic language that actively draws the reader into a two-way exchange.

Moreover, the article analyzes Bakhtin's concept of polyphony and its application in Mosadegh's poetry. Polyphony entails the simultaneous presence of multiple voices, perspectives, and experiences within a text—a feature that is clearly evident in Mosadegh's works. By avoiding monologic and egocentric poetic expression, he creates dialogic spaces in which every voice—from human and natural entities to abstract concepts such as night and sorrow—can emerge and be heard. Thus, his poetry does not merely reflect the voice of the poet, but rather offers a dynamic arena for the coexistence and interaction of diverse meanings and voices, all participating in a shared existential discourse without dominance or suppression.

This analysis demonstrates that the interplay between vocative structures and polyphony in Mosadegh's poetry serves as a powerful mechanism for deepening the reader's engagement and for generating a rich, dynamic poetic language.

Conclusion

The study of Hamid Mosadegh's poetry through the lens of Mikhail Bakhtin's dialogism opens a new perspective on contemporary Persian poetry and portrays the poet as a dialogic, polyphonic, and human-centered creator. Drawing upon the rhetorical and structural capacities of language, Mosadegh constructs a world in which diverse human, social, emotional, and even abstract voices engage in active and equal dialogue, free from domination or exclusion.

The recurrent use of personal pronouns—especially "I," "you," and "he/she"—alongside vocative expressions, an intimate and sincere tone, vivid imagery, and an internal rhythm, are among the main tools Mosadegh employs to craft this multi-voiced atmosphere. Within this linguistic universe, voices appear not merely in opposition but in interaction—sympathizing, protesting, loving, and resisting—thereby transforming the poem into a mirror of lived experiences and both individual and collective concerns.

Moreover, his frequent direct address to humans, nature, and abstract concepts lends his poetry a dialogic and contemplative quality. Mosadegh is not only a poet but also a concerned and empathetic listener, inviting the audience to participate in meaning-making and shared experience. His poetry thus becomes a field where both poet and reader, both humanity and the surrounding world, are granted the space and voice to be present and to speak.

Ultimately, Hamid Mosadegh can be seen as a poet who, by fusing love with struggle, tradition with innovation, and emotional depth with social commitment, offers a dynamic model of socially engaged and human-centered poetry from the latter half of the ٢٠th century. Analyzing his poems through

dialogic theory reveals how dialogue can uncover hidden layers of meaning, redefine the role of the audience, and illuminate the deep connection between poetry and society.

References and Sources

Books:

١. Abu-Mahboub, Ahmad. (١٣٨٠/٢٠٠١). *Darhāy Vahouye Bād: Zendegi va Sher-e Hamid Mosadegh*. Tehrān: Sāles Publishing.

٢. Ahmadi, Bābak. (١٣٧٨/١٩٩٩). *Sakhtar va Tā'vil-e Matn*. Tehrān: Markaz Publishing.

٣. Ansāri, Mansour. (١٣٨٤/٢٠٠٥). *Democrācy of Diālogue: Democrātic Potentials in the Thoughts of Mikhāil Bākhtin and Jürgen Hābermās*. Tehrān: Markaz Publishing.

٤. Anvari, Hassan & Ahmadi Givi, Hassan. (١٣٧٩/٢٠٠٠). *Dastour-e Zabān-e Fārsi*. Tehrān: Fātemi Publishing.

٥. Āllen, Grāhām. (١٣٩٢/٢٠١٣). *Intertextuālity*. Trānslated by Payām Yazdānjo. Tehrān: Markaz Publishing.

٦. Bākhtin, Mikhāil. (١٣٩٦/٢٠١٧). *The Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trānslated by Nasrollāh Morādiāni. Tehrān: Hekmat-e Kalemeh Publishing.

٧. Buber, Mārtin. (١٣٨٠/٢٠٠١). *I and Thou*. Trānslated by Abotorāb Sohrāb and Elhām Āttārdi. Tehrān: Farzān-e Rooz Publishing.

٨. Bishop, Leonārd. (١٣٨٣/٢٠٠٤). *Lessons on Storytelling*. Trānslated by Mohsen Soleimāni. Tehrān: Hozeh Honari.

٩. Pourqomi, Nasser. (١٣٥٥/١٩٧٦). *Sher va Siāsat va Sokhani Darbāreh Adabiāt-e Moltazem*. ٢nd ed. Tehrān: Morvārid Publishing.

١٠. Todorov, Tzvetān. (١٣٧٧/١٩٩٨). *The Diālogic Imagination of Mikhāil Bākhtin*. Translated by Daryoush Karim. Tehrān: Markaz Publishing.

١١. Hamidiān, Saeed. (١٣٧٣/١٩٩٤). *Ārmān-Shahr-e Zibāyi: Goftārhāy Dar Shiveh-ye Bayan-e Nezāmi*. Tehrān: Ghatreh Publishing.

١٢. Shams Lāngeroudi, Mohammad. (١٣٧٠/١٩٩١). *Tarikh-e Tāhalili Sher-e Now*, Vol. ٣. Tehrān: Markaz Publishing.

١٣. Shamisā, Sirous (١٣٨١/٢٠٠٢), Expression and Meanings, ٧th edition, Tehrān: Ferdows Publications.

١٤. Alipour, Mostafā. (١٣٨٧/٢٠٠٨). *Sakhtār-e Sher-e Emrooz*, ٣rd ed. Tehrān: Ferdows Publishing.

١٥. Gholāmhoseinzādeh, Gharib Rezā, & Gholāmpour, Negār. (١٣٨٧/٢٠٠٨). *Mikhāil Bākhtin*. Tehrān: Rozegār Publishing.

١٦. Farshidvard, Khosrow. (١٣٨٨/٢٠٠٩). *Dastour-e Mofassal-e Emrooz*. Tehrān: Sokhan Publishing.

١٧. Falaki, Mahmoud. (١٣٨٥/٢٠٠٦). *Music in Persian Free Verse*. ٢nd ed. Tehrān: Digar Publishing.

١٨. Mokhtāri, Mohammad. (١٣٧٧/١٩٩٨). *Ensan Dar Sher-e Mo'aser*. Tehrān: Toos Publishing.

١٩. Mosadegh, Hamid. (١٣٨٦/٢٠٠٧). *Majmooeh Ash'ar*. Tehrān: Negaah Publishing.

٢٠. Knowles, Ronald. (١٣٩٣/٢٠١٤). *Shakespeare and Carnival After Bākhtin*. Tehrān: Hermes Publishing.
٢١. Yule, George. (١٣٩١/٢٠١٢). *Prāgmatics*. Translated by Mohammad Amouzādeh & Manouchehr Tavāngar. Tehrān: Samt Publishing.

Articles and Theses:

٢٢. Esmāeilpour Sifi, Seyed Mortezā (٢٠١٣). "An Analysis of the Literary Characteristics of Hamid Mosadegh's Poems," Internationāl Conference of the Irāniān Society for the Promotion of Persian Language and Literature, University of Zanjān.
٢٣. Pazhuhandeh, Leilā. (١٣٨٤/٢٠٠٥). "Philosophy and Conditions of Diālogue from Rumi's Perspective with a Compārative View of Bākhtin and Buber." *Ārticles and Reviews*, Issue ٧٧, pp. ١١-٣٤.
٢٤. Pournāmdāriān, Taghi. (١٣٨٥/٢٠٠٦). "Logic of Diālogue and Mysticāl Ghazal." *Journāl of Mysticāl Studies*, Issue ٣, pp. ١٥-٣٠.
٢٥. Jafari Ghārieh Ali, Hamid. (١٣٩٧/٢٠١٨). "Ānālyzing the Stylistic Repetitions in Hamid Mosadegh's Poems," ٥th Literāry Text Ānālysis Conference, Tehrān.
٢٦. Khāzāei, Somayeh, et āl. (١٤٠٢/٢٠٢٣). "Examining Politicāl Humor Techniques in Royā Sādr's Sātiricāl Works." *Compārative Literāture Journāl*, Issue ٢٧, pp. ١٤٠-١٦٩.
٢٧. Delfi, Kabri. (١٤٠٢/٢٠٢٣). "Manifestations of Social-Politicāl Critique in Contemporāry Persian and Syrian Poetry." *Compārative Literature Journāl*, Issue ٢٨, pp. ١٦٨-١٩٥.
٢٨. Rāzi, Ahmad, & Betlāb Akbarābādi, Mohsen. (١٣٨٩/٢٠١٠). "Logic of Āttār's *Mantiq āl-Tāyr* and Diālogic Logic." *Literāry Text Ānālysis Journāl*, Issue ٤٦, pp. ١٩-٤٦.
٢٩. Salimi Koochei, Ebrāhim, & Rezāiyān, Mohsen. (١٣٩٤/٢٠١٥). "Intertextuality and Modernizing Heroics in Bijān Najdi's 'The Night of Sohrāb's Killing'." *Literāry Text Ānālysis Journāl*, Issue ٦٣, pp. ١٤٧-١٦٠.
٣٠. Shahrouei, Saeed. (١٣٩١/٢٠١٢). "Attention to Conclusion Techniques: A Prominent Feature of Hamid Mosadegh's Poetry." *Stylistics of Persian Verse and Prose*, Issue ١٨, pp. ٢١٥-٢٣٤.
٣١. Tāheriān, Zeynab. (١٣٩٦/٢٠١٧). "Anālyzing the Multivocāl Theory in the Story of Afshin and Boudālf from Beyhaqi's History." *Research on Persian Prose and Verse*, pp. ١٦٧-١٥١.
٣٢. Gholamhoseinzadeh, Gharib Rezā. (١٣٨٦/٢٠٠٧). "Hāfez and Diālogic Logic: A Bākhtiniān Approach to Hāfez Shirāzi's Poetry." *Foreign Language Studies Journāl*, Issue ٢٩, pp. ٩٥-١١٠.
٣٣. Fāllāhi, Maryam. (١٣٨٧/٢٠٠٨). "Aesthetic Ānālysis of Hamid Mosadegh's Poetry." Master's Thesis, Allāmeh Tabātabāei University.
٣٤. Kaspor Touchāei, Kabri, et āl. (١٣٨٩/٢٠١٠). "Stylistic Ānālysis of Hamid Mosadegh's Poems." Master's Thesis, Guilān University.
٣٥. Modarresi, Fātemeh. (١٣٨٨/٢٠٠٩). "Rule Enhancement in Mosadegh's Poetry." *Journāl of Literāture and Humanities of Shahid Bāhonar University*, Issue ٢٦, pp. ٢٩٩-٣٢٦.

٣٦. Mostafavi, Nedā Āl-Sādāt. (١٣٨٨/٢٠٠٩). "Ānālyzing the Language Structure in Hamid Mosadegh's Poetry." Master's Thesis, Kāshān University.
٣٧. Moghadami, Bahrām, & Boubani, Farzad. (١٣٨٢/٢٠٠٣). "Joyce and Diālogic Logic: A Bākhtiniān Approāch to James Joyce's *Ulysses*." *Foreign Language Studies Journāl*, Issue ١٥, pp. ١٩-٢٩.
٣٨. Moghadassi, Ehsān. (١٣٨٦/٢٠٠٧). "Polyphonic Literāture and Dramā with a Study of 'The Emigrants' by Slawomir Mrozek." *Stage Journāl*, Issues ٤١-٤٢, pp. ٥٣-٥٩.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی

دورهٔ نهم، شمارهٔ سی و دوم، تابستان ۱۴۰۴

گفتگو در لایه‌های شعر حمید مصدق با تکیه بر منطق مکالمهٔ میخائیل باختین

مرضیه احسانجو[۱]، سیّد محمود سیّد صادقی[۲]، مریم پرهیزکاری[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۲۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۶

(صص ۱-۴۳)

چکیده

باختین، نظریه‌پرداز برجستهٔ روسی، معتقد است که متن ادبی ماهیتی چند صدایی دارد و در آن صداها و دیدگاه‌های مختلف در ارتباطی متقابل و گفت‌وگو محور قرار می‌گیرند. این نظریه به تحلیل چگونگی شکل‌گیری دیالوگ میان شخصیت‌ها، راوی و مخاطب و حتی میان شاعر و جامعه می‌پردازد. شعر حمید مصدق به‌عنوان یکی از شاعران برجستهٔ معاصر، سرشار از گفت‌وگوهای درونی و بیرونی است که اغلب به شکلی پویا با موضوعات اجتماعی، سیاسی، و عاطفی ارتباط می‌گیرد. در این پژوهش، به‌شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای تلاش شده است با تکیه بر اصول مکالمه‌گرایی باختین، نحوهٔ تعامل صداها و لایه‌های مختلف معنایی در اشعار مصدق تحلیل شود. نتایج پژوهش بیانگر آن است که مصدق در اشعارش از دیالوگ به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی تنش‌ها، هم‌زیستی صداهای متّضاد و بیان دغدغه‌های فردی و جمعی بهره می‌برد. این گفت‌وگوها با بهره‌گیری از زبان ساده و صمیمی، امکان برقراری ارتباطی نزدیک با مخاطب را فراهم می‌کند و بازتاب‌دهندهٔ فضایی از تکثّر و تضارب آرا است. پژوهش حاضر بر این نکته

---

۱. **دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران. پست الکترونیک:**ehsan.kazeroni۱۲@yahoo.com

۲. **استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران. (نویسندهٔ مسئول)، پست الکترونیک:** sadeghi.mhmood۳۳@yahoo.com

۳ **استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران. پست الکترونیک:**.mprhzk@gmail.com

تأکید دارد که گفت‌وگو در شعر مصدق نه‌تنها ابزاری هنری بلکه رویکردی فلسفی است که به کشف حقیقتی چندبعدی و تأمّل‌برانگیز منجر می‌شود. از این‌رو، اشعار او نمونه‌ای شاخص از ادبیات معاصر ایران به‌عنوان بستری برای مکالمه و تعامل فرهنگی ارائه می‌دهد.
واژگان کلیدی: حمید مصدق، منطق مکالمه، میخائیل باختین، گفتگو.

۱-مقدمه

ادبیات، به‌ویژه شعر، بستری برای بازتاب صداهای متنوّع و دیدگاه‌های گوناگون در جوامع انسانی است. در این میان، مکالمه‌گرایی به‌عنوان یکی از اصول بنیادین نظریه‌های ادبی معاصر، توجه ویژه‌ای به ارتباطات میان صداها و لایه‌های مختلف معنایی در متن دارد. میخائیل باختین، ظریه‌پرداز روسی، با معرِّفی مفهوم منطق مکالمه، به بررسی دیالوگ و تعامل میان صداهای مختلف در متن ادبی پرداخته است. او معتقد است که ادبیات، به‌ویژه در قالب‌های چندصدایی، بازتاب‌دهندهٔ تکثرگرایی و تضارب آراست و از این منظر، می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای فهم و تفسیر مسائل انسانی به کار برود.

حمید مصدق، یکی از شاعران برجستهٔ معاصر ایران، به دلیل پرداختن به مسائل اجتماعی و سیاسی در اشعارش، جایگاه ویژه‌ای در ادبیات فارسی دارد. او با استفاده از زبانی ساده، صمیمی و در عین‌حال عمیق، فضایی فراهم می‌کند که در آن صداهای مختلف، از شاعر تا مخاطب و از فرد تا جامعه، به‌طور هم‌زمان حضور داشته باشند. اشعار مصدق اغلب بستری برای بازنمایی تضادها، تنش‌ها و ارتباط میان صداهای متکثّر است و از این منظر می‌توان آن‌ها را در چارچوب منطق مکالمهٔ باختین تحلیل کرد.

پژوهش حاضر با هدف بررسی و تحلیل گفت‌وگو در اشعار حمید مصدق، تلاش می‌کند تا با تکیه بر نظریهٔ باختین، نحوهٔ شکل‌گیری و تعامل صداها در آثار او را بررسی کند. این پژوهش بر آن است تا نشان دهد؛ چگونه مصدق از مکالمه و دیالوگ برای بیان مسائل انسانی و اجتماعی بهره برده و چگونه این رویکرد، اشعار او را به نمونه‌ای برجسته از ادبیات چندصدایی معاصر تبدیل کرده است؟ در این راستا، ابتدا به اصول نظری مکالمه‌گرایی باختین پرداخته می‌شود و سپس نمونه‌هایی از اشعار حمید مصدق، با تمرکز

بر گفت‌وگوهای درونی و بیرونی، تحلیل می‌شود. این پژوهش، علاوه‌بر آشکار ساختن ابعاد مختلف آثار مصدق، می‌تواند به فهم بهتر نقش گفتگو در ادبیات معاصر ایران کمک کند.

۱ - ۱-بیان مسئله

میخائیل باختین، نظریهٔ منطق گفت‌وگویی را در یکی از تاریک‌ترین دوره‌های تاریخ روسیه، یعنی عصر استبداد و شادی‌ستیزی حکومت استالین، مطرح کرد. در دورانی که جزم‌اندیشی و انعطاف‌ناپذیری رژیم خودکامه و تک‌صدای استالین هر نوع تفکّر مخالف و صدای متفاوت را سرکوب می‌کرد، تمایلات اجتماعی و آرمان‌های آزادی‌خواهانه باختین او را به‌سوی مفاهیم گفت‌وگو و چندصدایی سوق داد. او با طرح الگوی منطق گفت‌وگویی، به اعتراض علیه استبداد و تک‌صدایی برخاست و نظام حاکم را به چالش کشید؛ به عبارت دیگر، پرثمرترین سال‌های فعّالیت و اندیشه‌ورزی باختین با تاریک‌ترین دورهٔ تاریخ معاصر روسیه، هم‌زمان بود. «یعنی دموکراتیک‌ترین اندیشه‌های باختین در غیر دموکراتیک‌ترین دوره‌ها شکل گرفت» (غلام‌حسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷ :۲۴).

حمید مصدق گرچه در برخی مسائل کلّی، سبکی مشابه با دیگر شاعران دارد؛ اما تقریباً از جمله شاعرانی است که سبک و بیان هنری خاص خود را داراست. از جمله ویژگی‌های سبکی شعر مصدق، می‌توان به «نداشتن کلمات مهجور و نامأنوس و اصطلاحات پیچیده، بهره‌برداری از کنایات عمومی و رایج، استفاده از ترکیبات سنّتی و عدم اصرار بر کاربرد آرایه‌های لفظی و هنری» اشاره کرد. این ویژگی‌ها، باعث می‌شود که شعر او سلیس، قابل فهم و در عین حال عمیق باشد. همچنین شعر حمید مصدق، با ویژگی‌های خاص خود در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی، از منطق مکالمهٔ میخائیل باختین بهره می‌برد. در آثار او، تعامل بین دیدگاه‌ها و شخصیت‌ها به‌ویژه از طریق زبان ساده و نمادها، تضادها و مسائل اجتماعی و سیاسی را به چالش می‌کشد. مصدق با استفاده از این روش گفت‌وگویی، فضای پویا و پرسش‌گرانه‌ای ایجاد می‌کند که خواننده را به تفکّر انتقادی و تحلیل وضعیت‌های اجتماعی و سیاسی زمانه دعوت می‌کند. «شاعران متعهّد و مردمی، این را رسالت خود می‌دانند که مشکلات و مسائل مختلف اجتماعی را در آینهٔ اشعار خویش منعکس نمایند. این سرایندگان، اغلب خود رنج و درد ناشی از جنگ، استعمار، استبداد،

خفقان، سرکوب و فضای بستهٔ سیاسی را تجربه کرده‌اند و در جهت بیداری و ترغیب مردم، دست به قلم برده‌اند.» (دلفی، ۱۴۰۲: ۱۷۰)

۱ – ۲–اهمّیت و ضرورت تحقیق

این پژوهش با تکیه بر نظریهٔ مکالمه‌گرایی میخائیل باختین، شعر حمید مصدق را به‌عنوان بستری برای بررسی تعامل گفتمان‌های گوناگون تحلیل می‌کند. اشعار مصدق، با درون‌مایه‌های اجتماعی، عاشقانه و اعتراضی، فراتر از صدای شخصی شاعر، میدان هم‌آوایی و تضاد صداهای مختلف جامعه است. بهره‌گیری از این نظریه، لایه‌های پنهان و پیچیدگی‌های انسانی و اجتماعی اشعار او را آشکار می‌سازد. این تحقیق، علاوه‌بر گسترش نقد ادبی مدرن در ادبیات فارسی، الگویی نوین برای مطالعات میان‌رشته‌ای و تحلیل آثار شاعران معاصر ارائه می‌دهد و شناختی عمیق‌تر از شعر معاصر فارسی فراهم می‌آورد.

۱ – ۳–پیشینهٔ تحقیق

–مریم فلاحی (۱۳۸۷) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «زیباشناسی اشعار حمید مصدق»، به بررسی جنبه‌های زیبایی‌شناسی در اشعار مصدق پرداخته است. در این تحقیق، فلاحی به تحلیل و تبیین عواملی که موجب زیبایی و جذابیت شعری در آثار مصدق می‌شوند، پرداخته و به‌نحوهٔ استفادهٔ او از تکنیک‌های زبانی، هنری و ادبی که در خلق تأثیرات زیبایی‌شناسی مؤثّر هستند، توجه کرده است.

–ندا السادات مصطفوی (۱۳۸۸)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود به بررسی ساختار زبان شعر حمید مصدق پرداخته است. وی شعر مصدق را در چهار سطح مختلف: «آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی» مورد تحلیل قرار داده است. در سطح آوایی، انواع موسیقی شعر مصدق را در سه محور اصلی: «موسیقی بیرونی، کناری و درونی» بررسی کرده و تأثیر این ساختارهای موسیقایی بر تأثیرگذاری عاطفی و معنایی شعر او را مورد توجه قرار داده است.

–فاطمه مدرسی (۱۳۸۸)، در مقالهٔ خود با عنوان «قاعده‌افزایی در شعر مصدق»، به بررسی تکرار به‌عنوان یکی از ویژگی‌های برجستهٔ شعری حمید مصدق پرداخته است. وی معتقد است که موسیقی شعر مصدق از طریق تکرار، تقویت می‌شود و این امر به انسجام خاصی در اشعار او می‌انجامد. مدرسی همچنین به بررسی انواع مختلف تکرار در اشعار مصدق، از

جمله تکرار واج، واژه و جمله پرداخته است. این شگردها موجب ایجاد توازن آوایی و واژگانی می‌شود و نمونه‌ای از قاعده‌افزایی در شعر او به شمار می‌آید. وی نتیجه‌گیری می‌کند که مصدق از این تکنیک برای القای معانی ثانوی و تأکید بر مضامین اصلی استفاده کرده است.

-کبری کاس‌پور توچایی (۱۳۸۹) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «تحلیل سبکی اشعار حمید مصدق»، به این نکته اشاره کرده است که در شعر مصدق، از میان سه سطح سبکی، سطح زبانی بیش‌ترین بسامد را دارد. این سطح شامل مباحثی همچون: انواع تکرار، جناس، تخفیف لغات، کهن‌گرایی (واژگانی و نحوی) و ساختار غیرمتعارف جمله است. کاس‌پور توچایی بر این باور است که این ویژگی‌ها در شعر مصدق به‌طور برجسته‌ای خود را نشان می‌دهند و نقش مهمی در شکل‌گیری سبک خاص او دارند.

- فریبا مهری و مهیار علوی مقدّم و دیگران (۱۳۸۹)، «تحلیل رستاخیز ساختاری واژه‌ها بر پایهٔ سبک‌شناسی در لایهٔ نحوی غزل معاصر ایران». در این مقاله، تحلیلی نحوی بر غزل معاصر ایران صورت گرفته است که بر ساختار واژه‌ها و تأثیر آن‌ها در شکل‌گیری سبک‌های شعری تأکید دارد. نویسندگان به بررسی نحوهٔ تغییرات واژگانی در لایه‌های نحوی پرداخته‌اند و نشان داده‌اند که چگونه این تغییرات، موجب شکل‌گیری ساختارهای نوین در غزل معاصر و بازتاب آن در سبک‌شناسی شعر معاصر ایران می‌شود.

-شهرویی، سعید و خورسندی شیرخان مصطفی (۱۳۹۱). «توجه به شگردهای اختتام کلام از ویژگی‌های برجستهٔ شعر حمید مصدق». در این مقاله، نویسندگان به چگونگی اتمام اشعار حمید مصدق پرداخته‌اند و به تحلیل شگردهای اختتام کلام در سروده‌های او توجه کرده‌اند. آن‌ها بررسی کرده‌اند که چگونه مصدق با بهره‌گیری از تکنیک‌های خاص در پایان‌بندی شعرهای خود، تأثیر عاطفی و معنایی عمیقی بر مخاطب می‌گذارد و چگونه این ویژگی، یکی از ویژگی‌های برجستهٔ سبک شعری او به‌شمار می‌آید.

-اسماعیل‌پور سیفی، سیّد مرتضی (۱۳۹۲). «بررسی شاخصه‌های ادبی سروده‌های حمید مصدق». این مقاله به‌طور خلاصه به ویژگی‌های صوری و ساختاری شعرهای حمید مصدق پرداخته است. تحلیل‌ها بر جنبه‌های فنی مانند انتخاب واژگان، ساختار نحوی و موسیقی شعر تمرکز دارند و نشان می‌دهند که چگونه مصدق از ابزارهای زبانی برای ایجاد

تأثیرات احساسی بهره می‌برد. همچنین، به نوآوری‌های شعری او و ارتباط آن‌ها با تحوّلات اجتماعی و فرهنگی معاصر ایران اشاره شده است.

- حمید جعفری و دیگران (۱۳۹۷)، «بررسی تکرارگونه‌ها، مشخصهٔ سبکی سروده‌های مصدق». در این مقاله، سازه‌های دستوری که در ایجاد تصویرآفرینی در اشعار حمید مصدق مؤثّرند، مورد بررسی قرار گرفته است. نویسندگان به تحلیل تکرارگونه‌ها و تأثیر آن‌ها بر سبک شعری مصدق پرداخته‌اند و نشان داده‌اند که چگونه این تکنیک‌های زبانی به تقویت تصاویر ذهنی و احساسی در اشعار او کمک می‌کنند. آنچه موجب تمایز تحقیق حاضر با پژوهش‌های یاد شده می‌شود؛ این است که تاکنون هیچ پژوهشی دربارهٔ گفت‌وگو در لایه‌های شعر حمید مصدق با تکیه بر منطق مکالمهٔ میخائیل باختین، صورت نگرفته است؛ بنابراین تحقیق حاضر در این زمینه برای اوّلین بار صورت گرفته و نوآورانه است.

۱- ۴-روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای است. در این رویکرد، ابتدا نظریه‌های میخائیل باختین دربارهٔ منطق مکالمه و ویژگی‌های گفت‌وگویی در ادبیات استخراج و توضیح داده شده است. سپس این مفاهیم بر روی نمونه‌هایی از شعر حمید مصدق اعمال شده تا نحوهٔ کاربرد منطق مکالمه در آثار او بررسی گردد.

۱-۵-مبانی تحقیق

۱-۵-۱-اندیشهٔ باختین

زندگی فکری باختین را می‌توان به دو دورهٔ اصلی تقسیم کرد: دورهٔ اوّل: سال‌های ابتدایی و انتهایی حیات باختین؛ دورهٔ دوم: سال‌های میانهٔ زندگی او. «در دورهٔ نخست، باختین بیشتر به فلسفهٔ نوکانتی علاقه‌مند بود و در دورهٔ دوم، به منتقد ادبی شناخته می‌شود؛ اما ویژگی مشترک هر دو دوره، هم‌زمانی با حکومت خودکامهٔ استالین و فضای اختناق شدید در شوروی است؛ سانسوری که رژیم استالین بر اندیشمندان و روشنفکران تحمیل کرده بود؛ این فضای خفقان‌آور سبب شد که آثار باختین با تأخیری تقریباً چهل‌ساله به دنیای فکری غرب معرّفی شود» (مقدادی و پویانی،۱۳۸۲: ۲۳).

تأکید کانت بر تعامل و رابطهٔ میان ذهن و جهان که باختین از آن به‌عنوان «گفتمان» یا «منطق مکالمه» یاد می‌کند؛ باعث شد تا باختین همواره در فهم افکار و ایده‌های خود

تردید کند و آن‌ها را با دیدگاه‌های دیگران مقایسه نماید. به همین دلیل، او به‌عنوان فیلسوفی نوکانتی شناخته می‌شود. به‌گونه‌ای که «افکار و آرای میخاییل باختین در زمینهٔ ادبیات و هنر، اصالت خاصی دارد. دستاوردهای وی آثار تأثیرگذاری در گسترهٔ نقدِ نظریهٔ ادبی و بلاغی‌اند که به موضوعات متعدّد و متنوّعی پرداخته‌اند تا جایی که منتقدی چون تزوتان تودوروف وی را در کتاب منطق گفت‌وگویی میخاییل باختین، برجسته‌ترین اندیشمند شوروی در گسترهٔ علوم انسانی و نیز بزرگ‌ترین ظریه‌پرداز ادبیات در سدهٔ بیستم معرِّفی می‌کند. غنا و گوناگونی آراء و اندیشه‌های وی تا آن حدّ است که هرگز زیر بار عناوین شسته‌رفتهٔ متداول نمی‌رود تا بتوان او را در این یا آن رشتهٔ مرسوم علوم اجتماعی و غیره جای داد» (غلام‌حسین‌زاده، ۹۷:۱۳۸۶).

علاوه‌بر این، باختین، معاصر فرمالیست‌ها بود که «در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ با استفاده از اصول زبان‌شناسی ساختارگرایانه و تأثیر از سوسور، مطالعات ادبی را به‌طور چشمگیری دگرگون کردند. در نتیجه، باختین نقدهای جدّی به زبان‌شناسی‌های ساختارگرا وارد آورد» (همان:۴۰).

میخاییل باختین توانست در حوزه‌های مختلفی تأثیرگذار باشد، اما مهم‌ترین فعّالیت او رویکرد مکالمه‌ای بود که به متن داشت. برخلاف ساخت‌گرایان که در تحلیل و بررسی متون بر جنبه‌های ساختاری و درون‌متنی تمرکز می‌کردند، باختین به عوامل فرامتنی اهمّیت می‌داد. در واقع، او واژهٔ «رمان‌گرایی» را به‌جای «ادبیت» فرمالیست‌ها برگزید.

۱-۵-۲-منطق گفت‌وگو

منطق گفت‌وگو در نظریهٔ باختین به مفهوم تعامل میان صداهای مختلف در یک متن است. این ظریه بر این باور است که متن ادبی، همواره محصول مواجههٔ چندین گفتمان و صدا است و هیچ متنی از لحاظ معنایی، تک‌صدا نیست. «هنگامی که نویسنده از گفت‌وگو استفاده می‌کند، روابط شخصیت‌ها با یکدیگر رسماً آغاز می‌شود. نویسنده با به‌کارگیری گفت‌وگو، کاری می‌کند تا روابط میان شخصیت‌ها آغاز، تعمیق، تصدیق یا مجدداً تصدیق، تداوم یا پایان یابد» (بیشاب، ۱۳۸۳: ۳۴۹).

نقد ادبی در دوران معاصر، شیوه‌های مختلفی از خوانش متون را ارائه داده است که یکی از این شیوه‌ها، خوانش گفت‌وگویی متن است. این روش، شامل ارزیابی و پاسخ‌گویی به

گفت‌وگوها می‌شود و بر این اساس، متن به‌عنوان یک موجود فعّال با قابلیت انتقال معنی و تفسیر در نظر گرفته می‌شود. در این شیوه، رابطهٔ دیالکتیکی میان چهار عنصر متن، آفریننده، خواننده و جهان اطراف، مورد تأکید قرار می‌گیرد. (ر.ک:رضی و بتلاب اکبرآبادی، ۱۳۸۹: ۲۲-۲۰).

باختین در راستای مبانی فکری خود که بر گفت‌وگو و آزاداندیشی تأکید دارد و در تقابل با اندیشه‌های استبدادی استالین قرار می‌گیرد، با انتشار کتابی با عنوان مسائل هنر داستایفسکی، برای نخستین بار، مفهوم «منطق مکالمه» را مطرح کرد. «از دیدگاه باختین، تنها ژانر رمان است که واجد منطق مکالمه‌ای است. در حالی که ژانرهایی مانند شعر، حماسه و تراژدی که بر اساس بنیاد تک‌صدایی ساخته شده‌اند، از این دایره خارج می‌شوند. منطق گفت‌وگویی یا منطق مکالمه، قبل از باختین هم مورد توجه بسیاری از نظریه پردازان بوده، اما ابتکار باختین در این بود که او آن را بنیان سخن معرِّفی کرد» (احمدی، ۱۳۷۸: ۹۸).

باختین معتقد است که تنها ژانر رمان از این «منطق مکالمه» برخوردار است و ژانرهایی چون شعر، حماسه و تراژدی که بر بنیاد تک‌صدایی بنا شده‌اند، از این دایره خارج می‌شوند. مفهوم «منطق مکالمه» قبل از باختین نیز مورد توجه برخی نظریه‌پردازان بوده است؛ اما ابتکار باختین در این بود که او این مفهوم را «بنیان سخن» معرِّفی کرد. «در جامعه‌های توتالیتر و تک‌صدا، همه چیز در یک فرد ادغام می‌شود و زندگی ابعاد تراژیک پیدا می‌کند. در نظر خود باختین، چه چیزی به دست می‌آورم اگر دیگری در من یکی شود؟ و پاسخ او این است که «او تنها ابعاد تراژیک زندگی مرا درون خود تکرار می‌کند. در چنین حالتی، فردیت از میان می‌رود و هیچ‌چیز از آگاهی باقی نمی‌ماند» (انصاری، ۱۳۸۴: ۱۸۱).

۱-۵-۳-چندصدایی

از مهم‌ترین نظریه‌های باختین، چندصدایی است، چندصدایی ویژگی گفت‌وگومندی است، حضور صداها، ایده‌ها و برداشت‌های متفاوت در متن یک اثر است. هیچ متنی بی‌بهره از متن‌های دیگر نیست، تفاوتی که میان آن‌ها وجود دارد، تفاوت بر سر میزان گفت‌وگومندی است. «چندصدایی، معجزهٔ زندگی گفت‌وگویی ما پهلوی یکدیگر، هم واقعیت مسلم

زندگی است و هم در گسترهٔ والاتر آن، ارزشی که باید بی‌وقفه در جست‌وجوی آن بود» (باختین، ۱۳۹۶ :۲۷). چندصدایی «اصطلاحی است که باختین آن را از موسیقی وام گرفت و در سال‌های نخستین قرن بیستم آن را در حوزهٔ نقد و مطالعات ادبی به‌طور مبسوط و مدون مطرح کرد. این واژه که در لفظ به معنی آمیزش هم‌زمان اجزا و عناصر است بر بخش عمده‌ای از تحلیل باختین از رمان‌های داستایفسکی سایه افکنده است» (آلن، ۱۳۹۲: ۴۰). باختین این نویسنده را مظهر آفرینش ادبی مکالمه‌ای می‌داند؛ زیرا مکالمه‌های او آگاهانه و هوشمندانه است» (سلیمی کوچی و رضائیان، ۱۳۹۴: ۱۴۹).

مفهوم چندصدایی که میخائیل باختین آن را مطرح کرده است، به چندین صدا و دیدگاه‌های مختلف در یک متن یا گفت‌وگو اشاره دارد. در این نظریه، هر فرد و شخصیت در یک اثر ادبی می‌تواند صدای منحصر به فرد خود را داشته باشد، که نه تنها با دیگر شخصیت‌ها، بلکه با جهان بیرون از متن نیز در تعامل است. باختین این ویژگی را در رمان‌ها به‌وضوح مشاهده می‌کند، جایی که نویسنده، تلاش می‌کند تا به‌تمامی این صداها و دیدگاه‌ها فضای برابر و آزاد برای بیان خود بدهد. در اینجا هیچ‌کدام از صداها و نظرات برتر از دیگری نیستند و هرکدام می‌توانند در گفت‌وگوهای خود به تعمیق و پیچیدگی اثر کمک کنند. «تعریف ادبیات چندصدایی بدون توجه به نظریات دیگر باختین، در حوزه‌های دیگری چون فلسفه و زبان‌شناسی، غیرممکن است. باختین برخلاف سوسور و دیگر زبان‌شناسان ساختارگرای قبل از خود، که بیشتر به‌نظام زبان توجه داشتند، گفتار را وارد حوزهٔ بررسی‌های زبان‌شناختی خود می‌کند و آن را در مرکز توجه خود، قرار می‌دهد. باختین اعتقاد داشت که زبان‌شناسی به‌جای توجه بیش از حد به نظام‌های زبان (نظام واجی، تکواژی، نحوی و...) باید بیشتر توجه خود را به گفتار معطوف کند. آنجا که انسان به‌عنوان یک فاعل سخن‌گو(سوژه) حضور دارد و با گفتار خود چه در متن و چه در اجتماع بیرون با دیگر انسان‌ها، اقدام به برقراری ارتباط و سخن گفتن می‌کند. گفت‌وگو هستهٔ اصلی بحث‌های باختین را در حوزه‌های ادبیات، فلسفه، زبان‌شناسی و روان‌شناسی، تشکیل می‌دهد» (مقدّسی، ۱۳۸۶: ۵۳).

۲-*بحث و بررسی*

۲- ۱-گفت‌وگو در شعر حمید مصدق

یکی از ویژگی‌های برجسته و منحصر به فرد اشعار حمید مصدق، توانایی او درآمیختن اندیشه‌های پیشینیان با تصاویری نو و بدیع است. به‌گونه‌ای که اگر فردی با اشعار مورد اشاره یا تضمین شدهٔ او آشنا نباشد، قادر به یافتن شباهت میان آثار او و دیگران نخواهد بود. از آنجا که وی در اشعار خود، دو عنصر تقریباً متّضاد، یعنی عشق زمینی و مبارزه را به هم می‌آمیخت، جایگاه ویژه‌ای در میان شاعران اجتماعی و سیاسی عصر خود همچون م. سرشک، نعمت میرزاده و اسماعیل خویی به دست آورد.

زبان مصدق علاوه‌بر غنای معنایی و شفافیت، با تجربیات کلاسیک نیز آمیخته است و از سادگی و روانی خاصی برخوردار است که هیچ‌گونه ابهامی در واژگان برای خواننده باقی نمی‌گذارد. بدین ترتیب، هر فرد با هر میزان از سواد، قادر است به‌راحتی از این اشعار بهره‌مند شود. خوانندگان، معمولاً با خواندن شعرهای او، خود را در دنیای شعری کاملاً شرقی و بومی می‌یابند، جایی که سرشار از صمیمیت و عاطفه‌های پاک انسانی همچون ایثار و بخشندگی است. «من تو را خواهم برد/ به شب جشن عروسی عروسک‌های/ کودک خواهر خویش/ که در آن مجلس جشن/ صحبتی نیست ز دارائی داماد و عروس/ صحبت از سادگی و کودکی است/ چهره‌ای نیست عبوس» (مصدق، ۱۳۸۶: ۶۶).

اشعار حمید مصدق از فضای شعر رمانتیک مکتب وقوع و واسوخت بهره می‌برد. از نظر زبانی، شعرهای او عامیانه‌اند و از نظر فکری، رمانتیک است. این ویژگی‌ها ممکن است یکی از دلایل اصلی جلب توجه عمومی به اشعار او باشد. سادگی و صمیمیت جذاب اشعار مصدق در واقع ناشی از رویکرد صمیمانهٔ او به مردم و پایبندی به زبان ساده و بی‌پیرایه است، زبانی که از پیچیدگی‌هایی که ممکن است برای عموم مردم قابل درک نباشد، دوری می‌کند. این ویژگی باعث ارتباط عمیق و مستحکم او با مخاطبانش شده است.

آهنگ و موسیقی در اشعار مصدق از هماهنگی خاص کلمات او سرچشمه می‌گیرد. در هیچ‌یک از اشعار او، موسیقی نامفهوم یا ریتم شکسته‌ای مشاهده نمی‌شود. موسیقی شعر او

نتیجهٔ هماهنگی بی‌نظیر جنبه‌های احساسی و عاطفی است و لطافت خاصی که از این هماهنگی به وجود می‌آید، به شعر او هویتی منحصربه‌فرد می‌بخشد.

«به چشم‌های نجیبش/ که آفتاب صداقت/ و دست‌های سپیدش/ که بازتاب رفاقت/ و نرمخند لبانش نگاه می‌کردم» (مصدق: ۳۲۱).

قافیه از دیدگاه نیما و شاعران نیمایی چنین است: «اگر خوش آمد و خوب آمد و خوش نشست، قدمش به روی چشم وگرنه به‌خیر و به‌سلامت» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۸۸). مصدق نیز که از پیروان راستین نیما است، با آگاهی از ارزش موسیقایی قافیه و توان آن در شعر، در جاهایی که مطلب نیازمند توجه خاص خواننده است، از قافیه بهره می‌برد. «البته کاربرد قافیه در شعر نیمایی به دو صورت است: «۱) آخرین واژه هر بند با آخرین واژه بند دیگر قافیه قرار می‌گیرد. ۲) هر بند، قافیه مستقل خود را دارد» (فُلکی، ۱۳۸۵: ۸۰-۷۸). که رعایت این صور در شعر مصدق به‌خوبی مشهود است.

تشبیهات و استعاره‌هایی که مصدق در اشعار خود به کار می‌برد، لطیف و نرم‌اند؛ به لطافت صداقت و به نرمی راست‌گویی. او اسطوره را نه برای فریب دادن افکار و اندیشه‌ها، بلکه برای رهانیدن آن‌ها از قید و بند تکرار و یخ‌زدگی جمعی به کار می‌گیرد.

شعر کانکریت(Concrete)، که تلاشی وسواس‌گونه از شاعران برای دیداری کردن شعر به‌جای شنیداری است، در اشعار مصدق شواهد قابل توجهی دارد. صاحب‌نظران بر این باورند که در این‌گونه اشعار: «شاعر به‌جای آنکه، معنا را بنویسد، تصویری از آن ترسیم می‌کند» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲). در این نوع شعر، مخاطب بیشتر از آنکه بخواهد شنوندهٔ تجربهٔ شاعر باشد، همراه او بینندهٔ یک صحنهٔ نمایش خواهد بود. مهم‌ترین شگردهایی که مصدق در سروده‌های خویش برای ایجاد فضای گفتگو به کار می‌برد عبارت‌اند از ۱- کاربرد ضمیر من، تو و او، ۲-گزاره‌های خطابی، ۳-چندصدایی و ۴- کارناول.

۲- ۱- ۱-کاربرد ضمایر من، تو، او

ضمیر واژه‌ای است که جانشین اسم می‌شود و از تکرار آن جلوگیری می‌کند. «ضمیر، کلمه‌ای است که معمولاً به‌جای اسم می‌نشیند و نقش‌های اسم را می‌پذیرد. ضمایر از دیدگاه‌های گوناگون، تقسیمات گوناگونی دارند. اقسام ضمیرها عبارت‌اند از ضمیر

شخصی، ضمیر مشترک، ضمیر اشاره، ضمیر پرسشی، ضمیر تعجبی، ضمیر مبهم» (انوری و احمدی گیوی، ۱۳۷۹: ۱۸۲).

«در هر گفت‌وگویی، سه عامل وجود دارد: ۱- فرستنده، که متکلّم است و سخن را تولید می‌کند؛ ۲- مخاطب، که کلام را دریافت می‌کند و ۳- کلامی که میان متکلّم و مخاطب رد و بدل می‌شود. اگر این سه عامل را به سه شخصیت اوّل شخص (من)، دوم شخص (تو) و سوم شخص (او) نسبت دهیم، منطق طبیعی گفتار چنین می‌شود: من (متکلّم) دربارهٔ او (کسی یا چیزی) با تو (مخاطب) سخن می‌گوید. از این رو، می‌توان وجوه مختلف منطق طبیعی گفتار را برحسب موضوع سخن، بدین‌صورت بیان کرد: الف- من دربارهٔ او با تو سخن می‌گویم. ب- من دربارهٔ تو با تو سخن می‌گویم. ج- من دربارهٔ من با تو سخن می‌گویم» (پورنامداریان، ۱۳۸۵، ۱۸-۱۷).

در هر گفتاری، مخاطب (تو) همیشه حضور دارد، حتی اگر موضوع سخن دربارهٔ شخص سوم (او) باشد. مهم این است که مخاطب در فرآیند ارتباطی، همیشه نقش دریافت‌کننده و فهم پیام را ایفا می‌کند، چه موضوع درباره خود او باشد، چه درباره دیگران. از بررسی آماری ضمایر و شناسه‌های مربوط به این سه شخص در اشعار مصدق، نتایج زیر به دست آمده است.

مجموعه اشعار	من	تو	او	مجموع سه ضمیر در هر مجموعه
آبی، خاکستری، سیاه	۹۱	۱۰۹	-	۲۰۰
از جدایی‌ها	۹۷	۱۰۶	۵	۲۰۸
اشارات	۶۸	۵۱	۲۹	۱۴۸
درفش کاویان	۱۶	۹	۱۲	۳۷
جمع هر ضمیر	۲۷۲	۲۷۵	۴۶	۵۹۳

بر اساس جدول فوق، مشاهده می‌شود که در کتاب از جدایی‌ها، حاکمیت بیشتر با ضمیر «من» است و منِ شاعر در تعامل با ضمیرهای «او» و «تو» قرار دارد. در این میان، تفاوت زیادی بین کاربرد ضمیر «تو» و «او» مشاهده نمی‌شود. همچنین، در مجموعه‌های

آبی، خاکستری و سیاه، ضمیر «او» که معمولاً به مفاهیم و مضامین اجتماعی اشاره دارد، اصلاً کاربرد ندارد.

بسامد بالا در استفاده از ضمیر «تو» نشان‌دهندهٔ حضور فعّال مخاطب و در نتیجه، وجود گفت‌وگو و مکالمه زیاد است. در شعر مصدق، مخاطب به‌صورت مستقیم، غیرمستقیم و ضمنی حضور دارد و آمار ارائه‌شده مربوط به کاربرد مستقیم این ضمیر است.

«کاوه»، که بعدها با نام «درفش کاویان» منتشر و معروف شد، اوّلین شعر حمید مصدق بود. می‌توان گفت که الهام‌بخش مصدق در خلق مضامین این منظومه، نگاهی به شاعر بزرگ کهن فارسی، فردوسی، و همچنین به شاعر معاصر خود، سیاوش کسرایی، داشته است. درفش کاویان یک منظومهٔ ابتدایی، روایی و حماسی است که از عناصر اسطوره‌ای ایرانی بهره برده و از لحن رمانتیک و موزون شاعر در سرایش این اثر به نظر می‌رسد که او تحت تأثیر شعر مشهور سیاوش کسرایی (آرش کمانگیر) قرار داشته است. منتقدان نیز ایراد مشترکی برای هر دو اثر قائل شده‌اند و آن ضعف زبان و روح حماسی این دو اثر است. «اگر به خاطر شهرت فوق‌العادهٔ آبی، خاکستری، سیاه نبود، منظومهٔ کاوه فراموش می‌شد و حتی نامی از آن در تاریخ شعر نو باقی نمی‌ماند. منظومهٔ عاطفی آبی، خاکستری، سیاه که شعری نو قدمایی در قالب نیمایی است، در ابتدا چندان توجهی جلب نکرد؛ اما چند سال بعد، این شعر بلند که ترکیبی از سیاست و عشق بود، با چاپ مجدد در سال ۱۳۴۸ ناگهان مشهور شد و یکی از محبوب‌ترین شعرها در تاریخ شعر نو فارسی تاکنون گردید» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۰، ج۳: ۲۸۱).

همچنین «در منظومهٔ در رهگذر باد که سومین تجربهٔ شعری مصدق است، وی بیان کلاسیک داستان‌پردازی را رها کرده و به ساختاری مدرن‌تر دست یافته است. این منظومه که به‌نوعی بیان سینمایی نزدیک است، از یک نوع درهم‌ریختگی آگاهانه برخوردار است» (همان: ۶۵۵).

در دو منظومهٔ آبی، خاکستری، سیاه و در ره‌گذر باد، مسائل اجتماعی نسبت به زبان عاشقانه، برجسته‌تر است. مصدق در دوران جوانی با نگاهی سطحی و کلی به جامعه می‌نگریست، اما در دوران پختگی شاعری، توجه بیشتری به جزئیات و شرایط دنیای پیرامون خود داشت. شعر مصدق در تمام نگرش‌های اجتماعی، آینه‌ای واضح از دستاوردهای عملی و عاطفی او در مسیر زندگی پرنشیب و فراز است. او به‌خوبی درک

کرده است که: «شعر امروز ما باید همگانی باشد، باید قادر باشد که مستقیم یا غیرمستقیم در تودهٔ مردم نفوذ کرده، جای خود را باز کند و بار دیگر باید به این نکته توجه کنیم که آنچه شعر را توان می‌بخشد و قدرت همگانی را به آن می‌دهد، محتوای آن است؛ پیام آن است و چگونگی ارتباط این محتوا با زندگی اجتماعی ماست» (پورقمی، ۱۳۵۵: ۶۲) شعر مصدق با استفاده از ضمیرهای من، تو و او به روابط عاطفی و درونی شاعر اشاره دارد. «به چشم‌های نجیبش که آفتاب صداقت/ و دست‌های سپیدش/ که بازتاب رفاقت/ و نرمخند لبانش نگاه می‌کردم/ و گاه‌گاه تمام صورت او را/ صعود دود سیگار من/ کدر می‌کرد/ و من به آفتاب پس ابر خیره می‌گشتم/ و فکر می‌کردم/ در آن دقیقه که با من/ نه تاب گفتن و نه طاقت نگفتن بود/ و رنج من همه از درد خود نهفتن بود/ سیاه گیسوی من مهربان‌تر از خورشید/ از این سکوت من آزرده گشت و هیچ نگفت» (مصدق، ۱۳۸۶: ۳۱۷).

در ابیات فوق ضمیر من، شاعر را در موقعیتی فردی و درونی قرار می‌دهد و نشان‌دهندهٔ تفکّرات و احساسات شخصی اوست. تو، به‌طور غیرمستقیم به مخاطب اشاره دارد و رابطهٔ شاعر با دیگری را در قالب احساسات منتقل می‌کند. ضمیر او، نمایانگر دیگری است که در ذهن شاعر حضور دارد، اما در شرایط خاص و مبهم به تصویر کشیده می‌شود. این روابط میان ضمیرها نشان‌دهندهٔ تنش‌های عاطفی و عدم ارتباطات میان من و او یا تو است و به سکوت‌ها و ناتمامی احساسات اشاره می‌کند.

«در شبان غم تنهایی خویش/عابد چشم سخنگوی توام/من در این تاریکی/من در این تیره شب جانفرسا/زائر ظلمت گیسوی توام/گیسوان تو پریشان‌تر از اندیشهٔ من/گیسوان تو شب بی‌پایان/جنگل عطرآلود/شکن گیسوی تو/موج دریای خیال/کاش با زورق اندیشه شبی/از شط گیسوی مواج تو من/بوسه زن بر سر هر موج گذر می‌کردم/کاش بر این شط مواج سیاه/همهٔ عمر سفر می‌کردم/من هنوز از اثر عطر نفس‌های تو سرشار سرور/گیسوان تو در اندیشهٔ من/گرم رقصی موزون/کاشکی پنجهٔ من/ در شب گیسوی پر پیچ تو راهی می‌جست» (همان:۵۴).

در مجموعهٔ آبی، خاکستری، سیاه، ضمیر «تو» به‌طور مکرر برای ایجاد ارتباط عاطفی و معنوی با معشوق به‌کار رفته است. در سنّت ادبی شعر غنایی، مخاطب شعر با ضمیر «تو» یا معشوق است. تو در این شعر نه تنها نماد زیبایی و آرامش در ذهن شاعر است، بلکه

به‌عنوان موجودی خیالی و روحی حضور دارد که در لحظات تنهایی و تاریکی شاعر را راهنمایی می‌کند. تصاویر شعر، مانند: «گیسوان تو پریشان‌تر از اندیشهٔ من»، نشان‌دهندهٔ عمق این ارتباط عاطفی است. تو در اینجا نه‌فقط به معشوق فیزیکی، بلکه به نیرویی خیال‌انگیز و روحی تبدیل شده که تأثیر زیادی بر شعر و ذهن شاعر دارد. «کودک خواهر من/ نونهالی‌ست که من می‌بینم/ می‌کشد قد چو یکی ساقهٔ سبز گیاه/ او چه داند که چرا / باغ بی‌برگ و گیاه/ از درختان تنومند تهی‌ست/ او به من می‌گوید/ چه کسی با تبر انداخته است/ این درختان را بی‌رحمانه/ او به من می‌گوید/ باز در باغ/ درختان تنومند و قوی خواهد رست؟/ من به او می‌گویم/ من نهالی بودم/ که مرا محنت بی‌آبی در خود/ افسرد/ می‌توانی فردا/ تو تنومند درختی باشی/ او نمی‌داند اما/ ریشه را با تیشه/ صحبت از الفت نیست/ کودک خواهر من/ نو نهالی‌ست که در حال برآورد شدن است/ من به او می‌خواهم/ سخت هشدار دهم می‌ترسم/ هیبت تیشه‌اش افسرده کند/ کودک خواهر من/ غرق در بی‌خبری‌ست» (مصدق:۵۱۸).

در این شعر، حمید مصدق از ضمیر او برای ایجاد فضاسازی و تأکید بر فاصله و تفاوت میان نگاه و فهم کودکانه و بزرگ‌سالانه استفاده می‌کند. در این متن، او به کودک اشاره دارد که هنوز بسیاری از واقعیت‌ها و مسائل زندگی را نمی‌فهمد. در مقابل، شاعر که از ضمیر من استفاده می‌کند، تجربه‌های تلخ و دشوار خود را بیان می‌کند و در عین حال به کودک هشدار می‌دهد، ولی از او می‌ترسد که این هشدار باعث ناامیدی و افسردگی کودک شود.

ضمیر او در اینجا به‌نوعی نمایندهٔ فردی است که هنوز در دنیای ساده و بی‌خبرانهٔ خود زندگی می‌کند و نمی‌تواند به‌درستی مفاهیمی چون محنت، رنج و واقعیات‌های زندگی را درک کند. در سطرهایی مثل «او چه داند که چرا باغ بی‌برگ و گیاه / از درختان تنومند تهی‌ست» و «او نمی‌داند اما/ ریشه را با تیشه / صحبت از الفت نیست»، این تفاوت درک میان من و او به‌وضوح دیده می‌شود. در نهایت، او به‌عنوان کودکی بی‌خبر و پر از امید، نماد رشد و آینده‌ای است که شاعر می‌خواهد برایش روشن کند، هرچند از تأثیر سختی‌های زندگی بر او می‌ترسد. این استفاده از ضمیر او در شعر، فضایی میان امید و هشدار می‌سازد که در تضاد با واقعیت‌های دنیای بزرگ‌ترهاست.

۲- ۱- ۲-گزاره‌های خطابی

در فرایند ارتباط میان دو فرد، ممکن است گزاره‌های خطابی بروز کند که بسته به حضور یا عدم حضور مخاطب واقعی، به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم به مخاطب فرضی ارجاع داده می‌شود؛ از این‌رو، هر سخنی، معمولاً به کسی خطاب می‌شود؛ و «عنصر اساسی گفت‌وگوی واقعی، مشاهدهٔ دیگری یا تجربهٔ طرف مقابل است» (پژوهنده، ۱۳۸۴: ۲۰). با این دیدگاه، می‌توان گفت اشعار حمید مصدق، همیشه مخاطب خاص یا جمعیّتی با دغدغه‌های مشترک دارند. طبق نظریه پژوهنده، گفت‌وگو در شعر به‌طور واقعی زمانی اتّفاق می‌افتد که شاعر تجربه‌ها و احساسات خود را با مخاطب به اشتراک می‌گذارد. مخاطب این اشعار می‌تواند فردی خاص یا حتی جامعه‌ای باشد که با دردها، مسائل و دغدغه‌های مشابه شاعر درگیر است. به همین دلیل، شعر مصدق نه تنها یک عمل فردی است، بلکه فرصتی برای ایجاد ارتباط و هم‌ذات‌پنداری با دیگران می‌باشد. این اشعار با مضامین انسانی مشترک خود، بستری برای گفت‌وگو فراهم می‌کنند که در آن کسانی که با این دغدغه‌ها هم‌سو هستند، می‌توانند به درک و هم‌صحبتی با شاعر برسند.

در این تحلیل، بیان می‌شود که توصیف‌ها و تصاویر شعر حمید مصدق، مانند هر نوع رابطه‌ای که بر مبنای عشق، تفاهم، تضاد و تقابل ساخته می‌شود، به‌واسطهٔ وجود تعامل میان دو طرف به‌ویژه مخاطب، خاصیت گفت‌وگویی پیدا می‌کند. این روابط بدون حضور مخاطب تحقّق نمی‌یابد و بنابراین شعر مصدق به‌طور طبیعی به گفت‌وگو تبدیل می‌شود. مخاطب در شعر او به دو دسته مستقیم و غیرمستقیم تقسیم می‌شود. خطاب مستقیم، گاهی با استفاده از ضمیر دوم شخص (تو) محقّق می‌شود که در شعر مصدق جایگاهی ویژه دارد. در مواقع دیگر، فضاهای گفت‌وگو به‌گونه‌ای ایجاد می‌شوند که به‌طور غیرمستقیم حضور مخاطب را می‌طلبند، حتی اگر این حضور به‌صورت عینی نباشد. این تقسیم‌بندی نشان‌دهندهٔ تعامل میان شاعر و مخاطب و لزوم وجود مخاطب برای تحقق گفت‌وگو در شعر مصدق است.

«گفت‌وگو در فرآیند ایجاد ارتباط میان دو یا چند فرد ظهور می‌یابد و با حضور به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم مخاطب مفروض شکل می‌گیرد؛ لذا برای بررسی خطابه‌های موجود در آثار منظوم، شایسته است که گزاره‌ها و خطاب‌هایی مد نظر قرار گیرند که بار

گفت‌وگویی داشته و برگفتمان مستقیم یا غیرمستقیم دلالت دارند و حضور مخاطب در آن محسوس باشد» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۵۹)؛ بنابراین گفت‌وگو می‌تواند زمینهٔ مناسبی برای ایجاد ارتباط میان افراد باشد که در این پژوهش به‌صورت «گزاره‌های پرسشی، امری، ندایی که از نظر باختین، نوعی‌ترین گفتارهای روزمره را تشکیل می‌دهند و شنوندگان خاص خود را می‌طلبند» (همان: ۱۵۷)، مورد بررسی آماری قرار گرفته و نتایج زیر حاصل گردیده است.

مجموعه اشعار	جملات پرسشی	جملات امری	جملات ندایی	مجموع سه جمله در هر مجموعه
آبی، خاکستری، سیاه	۳۸	۱۲	۵	۵۵
از جدایی‌ها	۱۰۰	۸۲	۱۴	۱۹۶
اشارات	۳۹	۷	۱۵	۶۱
درفش کاویان	۸	–	۴	۱۲
جمع هر ضمیر	۱۸۵	۱۰۱	۳۸	۳۲۴

۲- ۱- ۲- ۱-جمله‌های پرسشی

باختین را باید نظریه‌پرداز پرسش و پاسخ دانست. احمدی در مورد ذهن پرسشگر باختین می‌گوید: «پرسش یکی از مهم‌ترین ارکان تداوم مکالمه است» (احمدی، ۱۳۷۸: ۹۳). در پرسش است که همواره حضور فرد یا شخص دیگری به‌عنوان من دیگر، دیگر بودگی یا بین‌الاذهانیت احساس می‌شود؛ کسیکه یا مورد پرسش قرار می‌گیرد یا به او پاسخ داده می‌شود» (غلام‌حسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۳۳).

در شعر حمید مصدق، پرسش از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و به‌عنوان ابزاری برای کشف حقیقت، بیان تردیدها، و ایجاد ارتباط با مخاطب به کار می‌رود. این رویکرد، شعر او را به فضایی گفت‌وگومحور و پرسش‌گرانه تبدیل می‌کند که در آن، پرسش نه‌تنها برای جست‌وجوی پاسخ، بلکه برای تأمل و برانگیختن ذهن خواننده استفاده می‌شود.

جمله‌های پرسشی در شعر حمید مصدق، اغلب به موضوعات فلسفی و وجودی مانند معنا، زندگی، مرگ، عشق و حقیقت می‌پردازند. این پرسش‌ها معمولاً پاسخی مستقیم نمی‌طلبند و بیشتر برای برانگیختن تفکّر مخاطب به کار می‌روند. همچنین، پرسش‌های احساسی و عاطفی در اشعار او نمایانگر حالات درونی و دغدغه‌های او نسبت به عشق، امید یا اندوه هستند که حسی از انتظار یا ناامیدی را منتقل می‌کنند. «شیشهٔ پنجره را باران شست/ از دل من اما/ چه کسی نقش تو را خواهد شست؟» (مصدق:۶۰)؛ این شعر بیانگر عمق اندوه و ماندگاری خاطرات عاطفی است. شاعر با این پرسش، ناتوانی در فراموشی عشق و تأثیر عمیق آن بر دل را به تصویر کشیده است. «آه سرگشتگی‌ام در پی آن گوهر مقصود چرا/ در پی گمشدهٔ خود به کجا بشتابیم؟» (همان:۶۰).

جملهٔ فوق بیانگر سرگشتگی و جست‌وجوی بی‌پایان انسان برای یافتن معنای زندگی یا هدف گمشده است. شاعر با این پرسش، حیرت و ناآرامی درونی را به تصویر می‌کشد و به تردید دربارهٔ مسیر درست یا مقصد نهایی اشاره کرده است.

«تو را چه وسوسه از عشق‌باز می‌دارد؟» (مصدق، ۱۳۸۶: ۲۶۰).

شعر فوق، نشان‌دهندهٔ تأمّل شاعر در رابطه با موانع و تردیدهای فردی است که از پیگیری عشق یا احساسات خود بازمی‌ماند. این پرسش، به‌نوعی به جست‌وجوی عوامل یا وسوسه‌های درونی و بیرونی اشاره دارد که مانع از تجربهٔ واقعی عشق می‌شود و از طرفی بر پیچیدگی‌ها و تضادهای روانی انسان در مواجهه با احساسات تأکید دارد.

«ترن تو را به تب‌وتاب تا کجا می‌برد؟» (همان:۲۶۶).

شعر فوق، بیانگر نوعی احساساتی از اضطراب، آشفتگی و بی‌قراری شاعر است. شاعر با این پرسش به حرکت یا وضعیّت پرتنش فرد اشاره دارد و در عین حال از مخاطب می‌خواهد تا دربارهٔ مقصد یا پایان این آشفتگی، تأمّل کند. این پرسش به دنبال جلب توجه به تأثیرات عاطفی و روانی حرکت‌های بی‌هدف یا شتاب‌زده است. «لبش را پرسشی بشکفت/ به گرمی گفت با یاران/ در اینجا هست آیا کس که با ما نیست هم‌پیمان؟» (همان:۲۵)؛ در این شعر، حمید مصدق، مفهومی دوگانه و تأمّل‌برانگیز دارد. از یک‌سو، پرسشی ساده و مستقیم به نظر می‌رسد که به دنبال شناسایی هم‌پیمانان یا همراهان است؛ اما از سوی دیگر، عمقی فلسفی و اجتماعی دارد.

این پرسش نماد تردید و دغدغه‌ای است که شاعر نسبت به صداقت و اتحاد افراد، پیرامون خود احساس می‌کند. پرسش، با بهره‌گیری از زبان ساده و در عین حال پرطنین، مخاطب را به تأمّل دربارهٔ وفاداری و تعهّد در جمع انسانی فرامی‌خواند. همچنین، ترکیب آن با «لبش را پرسشی بشکفت» نشان‌دهندهٔ حالت احترام‌آمیز و صمیمانه‌ای است که شاعر در طرح این پرسش به کار گرفته است. این جملهٔ پرسشی نه‌تنها گویای نگرانی دربارهٔ وجود هم‌پیمانانی است که ممکن است در ظاهر همراه، اما در باطن، مخالف باشند، بلکه دعوتی به تأمّل دربارهٔ همبستگی و تعهّد واقعی در میان افراد است.

پرسش‌های انتقادی و اجتماعی نیز بخش دیگری از شعر مصدق را تشکیل می‌دهند که با پرداختن به نقد شرایط اجتماعی و فرهنگی، وجدان عمومی را مخاطب قرار می‌دهند. علاوه‌بر این، پرسش‌های بلاغی و استعاری برای تأثیرگذاری بیشتر و بیان غیرمستقیم مفاهیم به کار می‌روند و هدف آن‌ها، تحریک احساسات یا تأکید بر مفهومی خاص است. به‌طور کلی، جمله‌های پرسشی در شعر مصدق نه فقط ابزار بیان، بلکه وسیله‌ای برای درگیر کردن مخاطب با معناهای نهفته در شعر هستند. در مجموعه اشعار حمید مصدق، تعداد جملات پرسشی در آثار مختلف به شرح زیر است: در «آبی، خاکستری، سیاه» ۳۸ پرسش وجود دارد که نشان‌دهندهٔ استفادهٔ زیاد از پرسش‌ها برای بیان اندیشه‌های عاطفی و فلسفی است. در «جدایی‌ها» با ۱۰۰ پرسش، بیش‌ترین تعداد پرسش‌ها مشاهده می‌شود که بازتاب‌دهندهٔ تمرکز بیشتر بر موضوعات جدایی و فقدان است. در «اشارات» ۳۹ پرسش یافت شده که تأملات اجتماعی و فلسفی شاعر را به نمایش می‌گذارد. در «درفش کاویان» تنها ۸ پرسش وجود دارد که کمترین تعداد است و نشان‌دهندهٔ تغییر در سبک یا تمرکز شاعر باشد. این آمار نشان می‌دهد که پرسش‌ها در شعر مصدق، ابزار اصلی برای انتقال اندیشه‌ها و احساسات شاعر هستند.

۲- ۱- ۲- ۲-جمله‌های امری

جمله‌های امری یکی از شگردهای مهم در ایجاد و تداوم مکالمه در اشعار حمید مصدق است. «ساخت امری یکی از گونه‌های وجه جمله در زبان فارسی است که بر توصیه، خواهش، امر یا نهی دلالت می‌کند» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۳۸۱). همچنین «گاهی گوینده از فعل امر استفاده می‌کند و مقصود او فراتر از صرف فرمان دادن است. این استفاده، جنبه‌ای

بالغ و ادبی دارد که موجب تأثیرگذاری بیشتر کلام می‌شود و زبان‌شناسان از آن به‌عنوان کنش تأثیر گفتار یاد می‌کنند.» (یول، ۱۳۹۱: ۶۸).

«ز من چگونه گریزی/ تو و گریز از خویش؟/ به‌سوی عشق بیا/ وارهان دل از تشویش» (مصدق:۲۶۵) در این بیت از شعر حمید مصدق، جمله‌های امری به‌وضوح برای ایجاد تأثیر عاطفی و فکری استفاده شده‌اند. جملات «بیا» و «وارهان» به‌عنوان افعّال امر، شاعر را قادر می‌سازند تا مخاطب را به‌طور مستقیم و با قدرتی خاص فراخوانی کند.

کاربرد این جملات امری در اینجا نه‌تنها برای هدایت و راهنمایی مخاطب به‌سوی «عشق» و رهایی از «تشویش»، بلکه به‌طور ضمنی برای ایجاد نوعی چالش و تأمّل در درون اوست. استفاده از این ساخت‌ها به‌ویژه در شعر مصدق، جنبه‌ای بالغ و ادبی به کلام می‌بخشد و مخاطب را به تفکّر و واکنش وادار می‌کند، در نتیجه یک کنش تأثیرگزار گفتاری ایجاد می‌شود. «غروب مژده بیداری سحر دارد/ غروب از نفس صبحدم خبر دارد/ مرا به خویش بخوان/ هم‌نشین با جان کن/ مرا به روشنی آفتاب مهمان کن/ پناه سایه من باش/ و گیسوان سیه را سپرده دست نسیم/ حجاب چهره چون آفتاب تابان کن/ شب سیاه مرا جلوه‌ای مرصع بخش/ دمی به خلوت خاص خلوص راهم ده/ به خود پناهم ده/ که در پناه تو آواز رازها جاری است و در کنار تو بوی بهار می‌آید/ سحر دمید/ درون سینه دل من به شور و شوق تپید/ چه خوش دمی ست زمانی که یار می‌آید» (مصدق:۲۶۶).

در این بخش از شعر حمید مصدق، کاربرد جمله‌های امری در ساختارهای مختلف به‌طور مؤثری برای ایجاد تأثیر عاطفی و معنوی به کار رفته است. جملات امری مانند «مرا به خویش بخوان»، «هم‌نشین با جان کن»، «مرا به روشنی آفتاب مهمان کن»، «پناه سایه من باش»، «حجاب چهرهٔ چون آفتاب تابان کن»، «دمی به خلوت خاص خلوص راهم ده»، و «به خود پناهم ده»، همگی دعوت‌های مستقیم و پرقدرتی هستند که مخاطب را به تجربه‌ای عاطفی و روحانی فرامی‌خوانند. این جملات نه‌تنها در جهت راهنمایی مخاطب به‌سوی تحول درونی و اتصال به عشق و معنویت است، بلکه به‌عنوان دعوت به هم‌دلی و پناه‌گرفتن از معشوق، تلاشی برای ایجاد پیوندی عمیق‌تر و معنوی‌تر است.

این کاربردهای امری در شعر مصدق با هدف نزدیک کردن شاعر به مخاطب و تأثیرگذاری بر احساسات و افکار او به‌ویژه در زمینه‌های عشق، پناه، و تحوّل روحی است. از این رو،

جملات امری در شعر مصدق نه‌تنها به‌عنوان دستور یا درخواست، بلکه به‌عنوان ابزارهایی برای برقراری ارتباط عاطفی و معنوی قوی با مخاطب عمل می‌کنند. ابومحبوب که به ایران‌گرایی و تعهد اجتماعی، سیاسی و ملی حمید مصدق ارادت دارد، بیان می‌کند که: «مصدق شاعری سیاسی و اجتماعی است که همواره دغدغه ایران، آزادی و عشق در شعرش تأثیرگذار بوده است. از این جهت، تعهّد او ملّی است و می‌توان او را جزو شاعران ملّی‌گرا به شمار آورد؛ به‌ویژه که عناصر فرهنگی و ملّی در آثارش نشانه‌های واضحی از نگرش‌های او را نمایان می‌سازد» (ابومحبوب، ۱۳۸۰: ۹۱-۹۰)؛ «نشستن روز و شب اندوه و غم خوردن/ شما را تا به کی باید/ در این ظلمت سرا عمری به سر بردن/ بپا خیزید» (مصدق، درفش کاویان: ۲۴).

باختین در تئوری خود دربارهٔ شعر و ادبیات، به ارتباط و دیالوگ درون‌متنی توجه ویژه‌ای دارد. در شعر مصدق، جمله امری «بپا خیزید» به‌عنوان یک فرمان یا درخواست، به‌طور خاص در این زمینه به کار می‌رود که خواننده را به واکنش و عمل فرامی‌خواند. این جمله امری در شعر می‌تواند به‌عنوان نوعی دعوت به کنش و آگاهی اجتماعی در نظر گرفته شود که از خواننده می‌خواهد از وضعیت ظلمت و افسردگی بیرون بیاید و دست به تغییر بزند. این تئوری باختین همان بحث معانی ثانویه در علم معانی است. بحث اغراض ثانویه و معانی مجازی جملات، در علم معانی همچنین دانش زبان‌شناسی از اهمّیت ویژه‌ای برخوردار است. می‌توان گفت «علّت بکار بردن جملات در معانی ثانوی این است که شاعر می‌خواهد با توجه به مقتضای حال مخاطب یا خواننده، سخن بلیغ و مؤثّر بگوید و یکی از مهم‌ترین ابزار تأثیر به کار بردن جملات به‌طور غیرمستقیم در معانی ثانوی است. گوینده معنا را مورد غرض خود برمی‌گزیند و این غرض اوست که معنایی خاص یا کاربردی خاص را به میان می‌کشد» (شمیسا،۱۳۸۱: ۱۱۱).

باختین بر این باور بود که گفتمان در ادبیات، رابطه‌ای دوطرفه بین نویسنده و خواننده است. در این شعر، جملهٔ امری می‌تواند نشان‌دهندهٔ نوعی فراخوان به مشارکت فعّال از سوی خواننده باشد؛ یعنی خواننده نه تنها می‌تواند یا باید، بلکه به‌طور مستقیم از سوی شاعر دعوت به عمل و تغییر می‌شود. این نوع از گفت‌وگو، میان شاعر و مخاطب، باعث می‌شود که مخاطب نه تنها به شعر واکنش نشان دهد؛ بلکه به‌طور فعّال در فرآیند معنایی شعر و پیام آن شرکت کند: «بازکن پنجره را / من تو را خواهم برد/ به سر رود خروشان

حیات/ آب این رود به سرچشمه نمی‌گردد باز/ بهتر آن است که غفلت نکنیم از آغاز/ بازکن پنجره را / صبح دمید.» (مصدق: ۶۴).

در این شعر، کاربرد جملات امری به‌وضوح دیده می‌شود. جملات «بازکن پنجره را» و «من تو را خواهم برد» به‌طور مستقیم به مخاطب فرمان می‌دهند و از او می‌خواهند که عمل خاصی را انجام دهد. این جملات امری می‌توانند نمادی از درخواست حرکت و تغییر در زندگی و نگرش فردی باشند. مفهوم این جملات در چارچوب دیدگاه‌های باختین، به‌ویژه در زمینهٔ گفتمان و دیالوگ، می‌تواند به‌عنوان نوعی دعوت به آگاهی و تحول در نظر گرفته شود. همان‌طور که باختین بر تعامل میان متن و خواننده تأکید می‌کند، در اینجا شاعر با استفاده از جملات امری، مخاطب را به واکنش و فعّالیت فرامی‌خواند، گویی از او می‌خواهد که به سمت تحوّل و تغییر در نگاه به زندگی گام بردارد. باز کردن پنجره، نماد گشایش و پذیرش یک دیدگاه تازه است و دعوت به این عمل، دعوت به پذیرش و شروعی نو است.

شعر در ادامه با اشاره به «رود خروشان حیات» و «آب این رود به سرچشمه نمی‌گردد باز»، اشاره به مفهوم زمان و تغییرات دارد که نمی‌توان آن‌ها را به گذشته بازگرداند و از مخاطب خواسته می‌شود که از غفلت پرهیز کند و در لحظهٔ حاضر اقدام کند. این دعوت به عمل، در قالب جملات امری، به‌طور مؤثّری بر اهمّیت تصمیم‌گیری‌های لحظه‌ای و بیداری از خواب غفلت تأکید می‌کند: «مرا زخویش مران/ با خود آشنایی ده/ مرا از این غم بیگانگی رهایی ده/ بیا/ بیا و باز مرا قدرت خدایی ده» (مصدق:۲۷۵)؛ در این شعر نیز جملات امری به‌وضوح به کار رفته‌اند، به‌ویژه در عبارت‌های «بیا» و «بیا و باز مرا قدرت خدایی ده». این جملات امری به‌طور مستقیم مخاطب را فرامی‌خوانند و خواسته‌های عاطفی و روحی را بیان می‌کنند. شاعر در اینجا از مخاطب درخواست می‌کند که او را از بیگانگی و غم رهایی بخشد و به او قدرت و آشنایی بدهد. این نوع درخواست‌ها، که در قالب جملات امری ظاهر می‌شوند، بیشتر به‌عنوان دعوتی به تحوّل روحی و دگرگونی درونی هستند. در چارچوب ظریه باختین، این جملات امری نه‌فقط به‌عنوان درخواست از مخاطب، بلکه به‌عنوان گفتمانی میان شاعر و خواننده عمل می‌کنند. از آنجا که باختین معتقد است که گفتمان در ادبیات همیشه یک تعامل و دیالوگ است، این جملات نشان‌دهندهٔ نوعی

مشارکت و درخواست در سطحی عمیق‌تر و معنوی‌تر از مخاطب است. شاعر از مخاطب نمی‌خواهد که فقط عمل خاصی انجام دهد، بلکه به‌نوعی او را به تجربه‌ای درونی و آگاهی از خود و خداوند دعوت می‌کند. این جملات نیز به‌طور غیرمستقیم می‌توانند نمادی از ارتباط معنوی و جست‌وجو برای رهایی از غم و بیگانگی باشند که تنها با همراهی و کمک «دیگری» (خدا یا شخصی دیگر) امکان‌پذیر است.

۲- ۱- ۲- ۳-جمله‌های ندایی

در این متن، به ویژگی‌های گزاره‌های ندایی اشاره شده است. گزاره‌های ندایی به‌طور معمول برای جلب توجه مخاطب و خطاب مستقیم به او به کار می‌روند و معمولاً فاقد فعل هستند. این نوع جملات بیشتر به‌صورت پرسشی یا دعوتی به کار می‌روند و غالباً از نشانه‌های ندا مانند یا، آیا، ای در ابتدای اسم یا «ا» در پایان اسم استفاده می‌کنند. «ندا طلب کردن توجه مخاطب است و با اداتی چون (یا-ایا-ای) در اول اسم و (ا) در پایان اسم همراه است» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۲۳۴)؛ اما همان‌طور که اشاره شده، همیشه منادا با نشانه‌های ندا همراه نیست. در برخی موارد، منادا به‌طور ضمنی و با تغییر آهنگ جمله و یا حذف نشانه‌ها، به مخاطب اشاره می‌کند و همچنان مخاطب به‌طور مستقیم خطاب قرار می‌گیرد. این نوع جملات نیز همانند جملات دارای حروف ندا، می‌توانند برای جلب توجه مخاطب و درخواست از او به کار روند.

این ساختار در جملات ندایی معمولاً به‌صورت مستقیم و بدون نیاز به فعل، به مخاطب پیامی خاص منتقل می‌کند، به‌ویژه در مواقعی که شاعر یا نویسنده، قصد دارد توجه خواننده یا مخاطب را به موضوع خاصی جلب کند. جمله‌های ندایی در اشعار مصدق به‌طور چشمگیری دیده می‌شوند و بخش قابل توجهی از اشعار او را تشکیل می‌دهند. در این جملات، مخاطب به‌طور مستقیم خطاب قرار می‌گیرد و این امر می‌تواند هم شامل مخاطب عام و هم مخاطب خاص باشد. در این نوع جملات ندایی، رابطه‌های سه‌گانه که شامل تو، من و تو هستند، نقش اساسی دارند. در این رابطه‌ها: تو به‌عنوان موضوع سخن قرار می‌گیرد. من در مقام گوینده یا شاعر در حال سخن گفتن دربارهٔ تو است. در این ساختار، مخاطب یا تو به‌طور مستقیم و شخصی مورد خطاب قرار می‌گیرد، و شاعر در این جملات با او گفت‌وگو می‌کند.

مصدق در شعر خود با موارد مختلفی همچون مظاهر طبیعت و افراد به‌صورت منادایی واردگفتمان می‌شود. این شکل از خطاب، معمولاً برای برقراری ارتباط مستقیم و صمیمی با مخاطب است و به‌نوعی، نشان‌دهندهٔ خواسته‌ها، آرزوها، یا احساسات شاعر نسبت به این مخاطبان است. در اشعار مصدق، این نوع جملات به گوینده این امکان را می‌دهند که احساسات و مفاهیم عمیق خود را با مخاطب خاص یا عمومی در میان بگذارد و از این طریق، همراهی و هم‌دلی مخاطب را جلب کند. این روش از بیان، همچنین فضای مشارکتی میان شاعر و مخاطب ایجاد می‌کند که بر تأثیرگذاری و عمق معنای شعر می‌افزاید. «هوس باغ و بهارانم نیست/ ای بهین باغ و بهارانم تو/ ای تو چشمانت سبز/ در من این سبزی هذیان از توست» (مصدق: ۵۹).

در این شعر، استفاده از جملات ندایی، مانند «ای تو»، «ای بهین باغ و بهارانم تو»، به‌طور خاصی با نظریه باختین در مورد گفتمان و دیالوگ در ادبیات پیوند دارد. باختین تأکید می‌کند که در هر متن، ارتباطی میان گوینده و مخاطب برقرار است و این ارتباط نه تنها یک‌طرفه، بلکه نوعی تعامل و دیالوگ است. در این مثال از شعر، شاعر به‌طور مستقیم و با استفاده از عبارت‌های ندا گونه «ای تو»، مخاطب خاصی را خطاب قرار می‌دهد و به‌طور مستقیم با او وارد گفت‌وگو می‌شود. این امر نشان‌دهندهٔ نوعی گفتمان درونی است که نه‌فقط یک ارتباط شاعرانه با مخاطب ایجاد می‌کند؛ بلکه گوینده (شاعر) و مخاطب در یک دیالوگ معنایی مشارکت دارند.

در این شعر، هنگامی که شاعر از عبارت «ای تو چشمانت سبز» یا «در من این سبزی هذیان از توست» استفاده می‌کند، این جملات به‌طور غیرمستقیم به ارتباط عاطفی، ذهنی و روحی شاعر با مخاطب اشاره دارند. طبق نظریّهٔ باختین، چنین جملاتی بر کنش متقابل میان گوینده و مخاطب تأکید دارند و بیشتر از آنکه به‌عنوان درخواست یا فرمان عمل کنند، به‌عنوان یک مشارکت روحی و معنوی در نظر گرفته می‌شوند. شاعر در اینجا نه‌فقط اطلاعاتی را به مخاطب منتقل می‌کند؛ بلکه از او می‌خواهد که در تجربه‌ای مشترک از زیبایی، سرور یا شاید حتی دلسردی و هذیان‌گونه بودن طبیعت زندگی، شریک شود. به عبارت دیگر، این جملات ندایی به‌عنوان یک دعوت به درک عمیق‌تر از جهان و احساسات شاعرانه عمل می‌کنند و مخاطب را به‌طور مستقیم در تجربه شعر وارد

می‌سازند. مصدق علاوه‌بر مظاهر طبیعت با انسان‌ها هم به گفت‌وگو می‌نشیند. به اعتقاد مارتین بوبر«یکی از فضاهایی که جان رابطه‌ها در آن نمود پیدا می‌کند، فضای زندگی با طبیعت است» (بوبر، ۱۳۸۰: ۵۴).

«شب ای شب/ ای شب ظلمت گرفته در آغوش/ دلم گرفت از این غارهای بی منفذ»(مصدق:۲۷۵)

در این اشعار نیز همانند سایر جملات ندایی، مخاطب به‌طور مستقیم خطاب قرار می‌گیرد. باختین در نظریهٔ خود اشاره می‌کند که جملات ندایی یک نوع گفتمان میان گوینده و مخاطب ایجاد می‌کنند که از آن طریق، رابطه‌ای عاطفی و روحی برقرار می‌شود. در اینجا نیز، جملات «ای شب» و «ای شب ظلمت گرفته» مخاطب را به‌طور غیرمستقیم به خود شب و تاریکی می‌خوانند. در این اشعار، شاعر از شب به‌عنوان یک موجود زنده یا یک شخصیت یاد می‌کند و با او وارد گفت‌وگویی روحی و ذهنی می‌شود. جمله «دلم گرفت از این غارهای بی‌منفذ» نیز به‌طور غیرمستقیم احساسات شاعر را نسبت به تاریکی و وضعیت دشوار روحی‌اش بیان می‌کند. در اینجا، شب به‌عنوان یک عنصر نمادین، نه تنها یک فضای خارجی بلکه نمایانگر درون‌مایه‌های روانی شاعر نیز است. از نظر باختین، این استفاده از جملات ندایی می‌تواند نشان‌دهندهٔ یک دیالوگ درونی باشد که در آن گوینده (شاعر) با عناصر طبیعی یا مفاهیم انتزاعی (مانند شب و ظلمت) درگیر می‌شود. این جملات ندایی نه تنها به‌عنوان درخواست یا فرمان، بلکه به‌عنوان ابزاری برای بیان احساسات و ایجاد ارتباط معنوی با جهان اطراف استفاده می‌شوند.

۲- ۱- ۳-چندصدایی

یکی از مهم‌ترین نظریه‌های باختین، چندصدایی است. چندصدایی ویژگی گفت‌وگومندی است، حضور صداها، ایده‌ها و برداشت‌های متفاوت در متن یک اثر است. «هیچ متنی بی‌بهره از متن‌های دیگر نیست، تفاوتی که میان آن‌ها وجود دارد، تفاوت بر سر میزان گفت‌وگومندی است. چندصدایی، معجزه‌ای از زندگی و گفت‌وگوهای ما است؛ هم واقعیت مسلم زندگی است و هم در گستره‌ای بالاتر آن، ارزشی‌که باید بی‌وقفه در جست‌وجوی آن بود» (باختین، ۱۳۹۶، ۲۷). آلن در تعریف چندصدایی می‌گوید: «چندصدایی، اصطلاحی است که باختین آن را از موسیقی وام گرفت و در سال‌های

نخستین قرن بیستم آن را در حوزهٔ نقد و مطالعات ادبی به‌طور مبسوط و مدوّن مطرح کرد. این واژه که در لفظ به معنی آمیزش هم‌زمان اجزا و عناصر است، بر بخش عمده‌ای از تحلیل باختین از رمان‌های داستایفسکی سایه افکنده است» (آلن، ۱۳۹۲، ۴۰). چندصدایی یکی از مهم‌ترین نظریات میخائیل باختین در حوزهٔ ظریه‌های ادبی است. بر مبنای این ظریه، «متون چندصدایی، متونی هستند که شخصیت‌های حاضر در آن‌ها هرکدام به یک میزان، حق اظهارنظر دارند و آزادانه افکار خود را بیان می‌کنند، بدون اینکه صدای یکی بر صدای دیگر برتری داشته باشد.» (طاهریان، ۱۳۹۶، ۱۵۱)

باختین به‌وضوح با گفتمان‌های کاملاً شعری، تک‌گویی و خودکامه که حضور دیگری را نمی‌پذیرند، مخالفت داشت و «معتقد بود که به دلیل رویکرد تک‌گویی شاعر، منطق مکالمه در شعر و سخن او خفه می‌شود» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۸).

باختین در تحلیل‌های خود بر اهمّیت چندصدایی و گفت‌وگومندی در متون ادبی تأکید می‌کند. از نظر او، هر اثر ادبی که دارای این ویژگی‌ها باشد، فضایی را می‌سازد که در آن صداهای مختلف با یکدیگر در تعامل و گفت‌وگو قرار می‌گیرند؛ به عبارت دیگر، شعر مصدق نه تنها یک‌صدای واحد یا انفرادی را ارائه نمی‌دهد، بلکه تنوّع صداها و فضاها را در خود جای می‌دهد که در آن صداهای مختلف، ایده‌ها و نظرات مختلف بدون تسلّط بر هم به بیان درمی‌آیند.

در شعر مصدق، این ویژگی‌ها می‌تواند به این معنا باشد که او در آثار خود به دنبال آفرینش فضاهای متنوّع است که هرکدام از آن‌ها به‌نوعی نمایانگر بخش‌هایی از جهان پیرامون یا درونیات انسان‌هاست. در این فضاها، گفتگوهای مختلف از زبان‌های گوناگون یا حتی صداهای درونی شخصیت‌ها یا مفاهیم خود را بیان می‌کنند، به‌گونه‌ای که هیچ‌یک از این صداها بر دیگری تسلّط ندارد و در نتیجه، نوعی گفت‌وگو میان آن‌ها برقرار می‌شود. از این رو، شعر مصدق به‌طور طبیعی در چارچوب ظریه چندصدایی باختین قرار می‌گیرد، جایی که تنوّع صداها و فضاها به شکلی هماهنگ و آزادانه در کنار یکدیگر قرار دارند و بر هم تأثیر می‌گذارند. این ویژگی‌ها به شعر مصدق اجازه می‌دهند که درکی عمیق‌تر از تضادها، تناقضات و هم‌زمانی‌های زندگی انسانی به دست دهد. «رهگذر با من گفت/ کودک خواهر من/ نونهالی است که من می‌بینم/ می‌کشد قد چو یکی ساقهٔ سبز گیاه/ او

چه داند که چرا/ باغ بی‌برگ و گیاه/ از درختان تنومند تهی است/ او به من می‌گوید/ چه کسی با تیر انداخته است/ این درختان را بی‌رحمانه/ او به من می‌گوید/ باز در باغ درختان تنومند و قوی خواهد رست؟/ من به او می‌گویم/ من نهالی بودم/ که مرا محنت بی‌آبی در خود/ افسرد/ می‌توانی فردا/تو تنومند درختی باشی/ او نمی‌داند اما/ ریشه را با تیشه/ صحبت از الفت نیست/ کودک خواهر من/ نو نهالی است که در حال برآورد شدن است/ من به او می‌خواهم/ سخت هشدار دهم می‌ترسم/ هیبت تیشه‌اش افسرده کند/ کودک خواهر من/ غرق در بی‌خبری ست» (مصدق:۵۱۸).

شعر مصدق در این قطعه، گفتمانی چندصدایی و گفت‌وگومند را ارائه می‌دهد. شاعر با وارد کردن صدای کودک خواهر، طبیعت، و خود، فضایی دیالوگ‌محور ایجاد می‌کند. کودک که نماد معصومیت و امید است، سؤالاتی ساده اما ژرف می‌پرسد، در حالی که شاعر با لحنی هشداردهنده و آگاهانه پاسخ می‌دهد. این تعامل، تضادی میان آگاهی شاعرانه و بی‌خبری کودکانه ایجاد کرده و متن را از تک‌صدایی فاصله می‌دهد.

نمادهایی مانند درختان تنومند، تیشه، و نهال به رابطهٔ دوسویه میان انسان و طبیعت اشاره دارند. شاعر با هشدار نسبت به تخریب و بی‌توجهی، بر اهمّیت آگاهی‌بخشی تأکید می‌کند، در عین حال امید به بازسازی و رشد را در متن حفظ می‌کند. شاعر با اشاره به تجربهٔ شخصی، همچون من نهالی بودم که مرا محنت بی‌آبی در خود افسرد، تلاش می‌کند تا به کودک، که نمایندهٔ نسل آینده است، هشدار دهد و او را به مسئولیت‌پذیری فراخواند. تضاد میان نابودی و امید به بازسازی، تنش احساسی و معنایی متن را افزایش داده و گفت‌وگومندی آن را تقویت می‌کند.

این شعر با ایجاد دیالوگ میان نسل‌ها، انسان و طبیعت، و نابودی و امید، فضایی چندلایه و تأمّل‌برانگیز می‌سازد که نشان‌دهندهٔ بهره‌گیری از منطق چندصدایی و گفت‌وگومندی است: «دختری استاده بر درگاه/ چشم او بر راه/ در میان عابران چشم انتظار مرد خود مانده است/ چشم برمی‌گیرد از ره/ باز می‌دهد تا دوردست جاده مرغ دیده را پرواز/ از نبرد آنان که برگشتند/ گفته‌اند/ او بازخواهد گشت/ لیک در دل با خود این گوید/ صد افسوس» (مصدق:۵۱۵).

این شعر، نمایانگر حس انتظار و امید در عین شک و تردید است. دختر ایستاده بر درگاه، نماد زنی است که منتظر بازگشت عزیزش از نبرد است. این تصویر از یک‌سو، حس

وفاداری و امید را نشان می‌دهد و از سوی دیگر، اندوهی عمیق و پنهان از تردید در بازگشت او را بیان می‌کند. حرکت چشم او که از راه می‌گیرد و به دوردست جاده پرواز می‌دهد، کنشی است که امید و بی‌قراری را به تصویر می‌کشد. او همچنان به وعدهٔ دیگران که مرد بازخواهد گشت، دل‌بسته است؛ اما صدای درونی‌اش با صد افسوس از ناامیدی و درد سخن می‌گوید.

شاعر با تقابل میان گفته‌های دیگران و احساس درونی دختر، تضاد میان امید بیرونی و یأس درونی را به شکلی هنرمندانه به تصویر کشیده است. استفاده از عناصری مانند راه، جاده، و پرواز دیده، نماد حرکت و انتظار است، در حالی که صد افسوس، لحن حسرت و واقعیت تلخ را القا می‌کند. این شعر با سادگی واژگان و عمق احساسات، بر حالتی انسانی و جهان‌شمول تأکید دارد؛ همان حس انتظار برای بازگشت کسی که ممکن است هرگز بازنگردد. «و چشم‌های تو با من همیشه می‌گفتند/ رها شو از تن خاکی/ از این خیال که در خیل خواب‌ها داری/ مرا به خواب مبین/ بیا به خانه من/به بیداری» (مصدق:۲۷۲).

این شعر نشان‌دهندهٔ گفت‌وگویی درونی و دعوتی به رهایی و تعالی است. شاعر از طریق چشمان معشوق، پیامی عمیق دریافت می‌کند که او را به ترک تعلقات دنیوی و عبور از خیال و توهم فرامی‌خواند. چشمان معشوق، به‌عنوان نمادی از آگاهی و حقیقت، پیامی صریح و ماندگار دارند: «رها شو از تن خاکی». این جمله، دعوت به گسستن از محدودیت‌های جسمانی و ورود به عرصه‌ای فراتر از دنیای مادی است. شاعر از خواب به‌عنوان استعاره‌ای برای غفلت و خیال استفاده می‌کند، در حالی که بیداری، نمایانگر آگاهی و شناخت عمیق‌تر است.

عبارت «مرا به خواب مبین» بیانگر این است که معشوق نمی‌خواهد صرفاً به‌عنوان یک تصویر خیالی در ذهن شاعر باشد، بلکه او را به واقعیت بیداری و حقیقت وجود دعوت می‌کند. در پایان، دعوت «بیا به خانهٔ من» نمادی از بازگشت به اصل، آگاهی و اتّصال به حقیقت است. این شعر با بهره‌گیری از تقابل میان خواب و بیداری، خیال و واقعیت، جسم و روح، فضایی معنوی ایجاد می‌کند که فراتر از ارتباط عاشقانه، به سفری درونی و معنوی اشاره دارد.

۲- ۱- ۴-کارناول

کارناوالگرایی در ادبیات، مفهومی بنیادین از میخائیل باختین است که بر دوگانگی زندگی انسان در قرون وسطی و تعاملات طنزآمیز و غیررسمی تأکید دارد. «کارناوال، جشن شادی است که جمعی از مردم لباس‌های خنده‌دار و مضحک می‌پوشند. که زیر مجموعهٔ مباحث فرهنگ عامه و طنز محسوب می‌شود» (نولز، ۱۳۹۳: ۱).

باختین، کارناوال را نه فقط به‌عنوان یک جشن شادی، بلکه به‌عنوان فضایی از آزادی اجتماعی و فرهنگی معرِّفی می‌کند. این فضا، برخلاف زندگی رسمی و جدّی، شکستن سلسله مراتب، تقابل با ترس و جزم‌اندیشی، و نزدیکی انسان‌ها را ترویج می‌دهد. به نظر باختین، «اصل کارناوال در واقع، بخشی جدایی‌ناپذیر از زبان رمان‌گرا و گونهٔ رمان محسوب می‌شود» (همان: ۶). از دیدگاه باختین، رمان به‌عنوان یک گونهٔ ادبی، بخشی از این سنّت کارناوالی است. زبان رمان، انعطاف‌پذیر، چندصدایی، و برخلاف قالب‌های رسمی، سرشار از شوخی و طنز است. در کارناوال، خنده نه فقط برای سرگرمی، بلکه به‌عنوان ابزاری برای نقد قدرت، ساختارشکنی مقدّسات، و تقویت حس هم‌بستگی انسانی عمل می‌کند. «انسان سده‌های میانه دو زندگی متفاوت داشته است؛ از سویی زندگی رسمی و کاملاً جدّی و تیره و تحت نظم، سلسله مراتبی، سرشار از ترس و جزم‌گرایی و سرسپردگی و تقوا. از سوی دگر، زندگی در کارناوال و فضاهای همگانی، زندگی آزاد و سرشار از خندهٔ پرمعنا، توهین، آلودن تمامی مقدّسات، بدگویی و بدرفتاری، گذرانی که بر مدار نزدیکی با هرکس و هر چیز و شکستن فاصله‌ها استوار است» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۶). این دوگانگی- زندگی رسمی در مقابل زندگی کارناوالی- نشان‌دهندهٔ تعادل میان نظم اجتماعی و آزادی خلاقانه است. باختین این مفهوم را به‌ویژه در تحلیل‌هایش از رمان‌های رنسانس و ادبیات گراگانتوا و پانتاگروئل اثر رابله برجسته می‌کند، جایی که خنده و کارناوال به زبان ادبی وارد شده و فضاهای جدیدی برای بیان انسانی خلق می‌کند. «طنز یکی از مضامینی که در متون ادبیات معاصر نمودی ویژه دارد؛ به‌گونه‌ای که با چشم‌اندازی لطیف به نقش پررنگ آن در پیشرفت اندیشه‌های شاعران، می‌شود نمونه‌هایی شگرف از آن را به تصویر کشید. دلایل رویکرد نویسندگان و پژوهشگران به لایه‌های پنهان و رسوای طنز، دریچه‌ای برای راه‌یابی به دریای عظیم اندیشه‌های ظریف، روح لطیف و نکته‌پرداز نویسندگان است» (خزایی، ۱۴۰۲: ۱۴۴). شعر «حب وطن» از منظومهٔ «شیرسرخ»، نمونهٔ عالی سخن کارناولی مصدق است. دغدغهٔ ایران و آزادی در جای جای شعر شاعر جاری

است. او با نگاهی نقادانه و عاطفی، دوست خود را که به غربت پناه برده و به باده‌خواری دل‌خوش کرده، مورد خطاب قرار می‌دهد و در نکوهش این عمل، چنین می‌سراید: «ای که به غربت این زمان، باده کشی عیان، عیان/ خون دل است در وطن، جای شراب خوردنم/ دل ز وطن بریده‌ای، راه سفر گزیده‌ای/ نیست مرا دلی چو تو، دل نبود از آهنم» (مصدق: ۶۴۷).

شاعر در این ابیات با استفاده از تقابل وطن و غربت، ارزش پیوند با سرزمین مادری را به نمایش می‌گذارد و از بی‌تفاوتی و گریز از مشکلات ملّی به شدّت انتقاد می‌کند. همچنین، او با توصیف خون دل به‌جای شراب، رنج و مصائب وطن را برجسته می‌کند و از همراهی قلبی با میهن سخن می‌گوید.

در منظومهٔ «شیر سرخ» و به‌ویژه در شعر «سرو کاشمر»، شاعر با محوریت‌دادن به گزاره‌های اخلاقی و دینی، تلاش می‌کند تا مضامین مذهبی و ارزش‌های معنوی را در قالبی شاعرانه و ساختارمند عرضه کند. این شعر نمونه‌ای از رویکرد شاعر به برجسته‌سازی اعتقادات دینی و فرهنگی جامعه است و با استفاده از روایت تاریخی، به بیان مفاهیم اخلاقی می‌پردازد. شاعر داستان درخت سرو کاشمر را، که بنا به روایات، توسط زرتشت از بهشت آورده شده و در زمین کاشته شده است، به‌عنوان نمادی از تقدّس و ایمان مردم به نمایش می‌گذارد. سرو کاشمر در این شعر، جایگاهی فراتر از یک درخت دارد و به نماد پیوند معنوی و فرهنگی مردم با گذشتهٔ مذهبی‌شان تبدیل می‌شود. مردم با نذورات و عطایا در پای این درخت به آرامش روحی می‌رسند و این عمل، نوعی ارتباط مستقیم با باورهای دینی و ارزش‌های مشترک فرهنگی را نشان می‌دهد: «گفتند با خلیفهٔ خود سر/ از سرو کاشمر/ وز اعتقاد مردم ایران/ از نذر و بذل و بخشش آنان/ در پای سرو» (مصدق: ۷۲۵).

شاعر سپس به نقد الحاد و بی‌اعتقادی خلفا می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه حاکمان با تصمیم‌های خود، به مقدّسات و اعتقادات مردم بی‌احترامی کرده و خشم عمومی را برانگیخته‌اند. فرمان نابودی سرو کاشمر، نمادی از برخورد استبدادی با ایمان و هویت مردم است و شاعر این اقدام را به‌عنوان هتک حرمت به ارزش‌های مذهبی و فرهنگی جامعه ترسیم می‌کند: «در خشم شد خلیفه و فرمان داد/ تا سرو کاشمر را/ از بن برآورند/ و قهر و خشم مردم کشور را/ به هیچ نشمرند» (مصدق: ۷۲۶). شعر، علاوه بر حفظ و

انتقال یک روایت تاریخی، بر اهمّیت احترام به باورهای مردم، تأکید دارد و پیام شاعر را در قالبی اثرگذار و هنری به مخاطب منتقل می‌کند. درون‌مایهٔ اصلی اشعار مصدق، اغلب به مضامین سیاسی و اجتماعی اختصاص دارد. او با دیدگاهی کنجکاوانه و پرسشگرانه به مسائل و مشکلات پیرامون خود می‌نگرد. این رویکرد، به‌طور خاص در قطعهٔ «۲۹» از منظومهٔ از جدایی‌ها به‌وضوح نمایان است. شاعر در این قطعه با استفاده از زبانی استعاری و تلمیح به داستان کاوهٔ آهنگر، تصویری از ظلم و ستم موجود ارائه می‌دهد: «چو برق آمد و / چو رعد / چه سان به خرمن آزادگان / شرر انداخت / چه پشته‌ها که زکشته / زکشته کوهی ساخت» (مصدق:۳۴۸).

شاعر با زبانی پرشور و احساسی، فجایع ناشی از استبداد و ظلم را بازگو می‌کند و از کاوهٔ آهنگر به‌عنوان نمادی برای مقاومت و عدالت استفاده می‌کند. او این شخصیت تاریخی را دست‌مایه‌ای برای فراخوان نسل جوان به مبارزه علیه بی‌عدالتی قرار می‌دهد: «کجاست کاوهٔ آهنگر/ که برخیزد/ اسیران ستم را زبند برهاند/ و داد مردم بیداد دیده بستاند» (همان: ۳۴۹).

مصدّق با این ابیات، از مخاطبان خود می‌خواهد که با الهام از کاوهٔ آهنگر، به پا خیزند و در برابر ستم مقاومت کنند. این دعوت به قیام، نمادی از ضرورت بیداری و اقدام در برابر بی‌عدالتی است. در پایان، شاعر با تأکید بر اهمّیت مقاومت، مخاطب را بین دو انتخاب قرار می‌دهد: یا باید با ظلم بجنگد یا آمادهٔ قربانی شدن باشد. این پیام، بازتابی از امید و انگیزه‌ای برای تغییر و تلاش در راه آزادی است که در قالب شعری نمادین و تأثیرگذار بیان شده است.

در شعر «معجزهٔ ایمان» از مجموعهٔ سال‌های صبوری، شاعر در جست‌وجوی مدینهٔ فاضله‌ای است که در آن ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی در اوج خود قرار دارند. او در این شعر به موضوعاتی همچون انصاف، مروّت و عدالت می‌پردازد، اما این ارزش‌ها را به‌عنوان گوهری کمیاب و از دست‌رفته توصیف می‌کند. شاعر با بیانی نمادین و تأثیرگذار، انصاف را تا ناکجاآباد دنبال می‌کند: «در جستجوی انصاف / تا پشت کوه قاف / سفر کردم/ اما مروّت این گهر ناب ناب / اما دریغ / کمیاب / در هر کتاب، / ــ گرچـه کتابی نیست ـ / منسوخ گشته بود» (مصدق:۵۱۰). این تصویرپردازی نشان‌دهندهٔ سختی و دوریِ دستیابی به انصاف در جامعه است. مروّت نیز به‌عنوان گوهری ناب، اما کمیاب و منسوخ

معرِّفی می‌شود. تکرار واژهٔ «ناب» تأکیدی بر اهمّیت و زیبایی این ارزش‌ها در ذهن شاعر است. شاعر همچنین از عدالت به‌عنوان یک کاخ باشکوه یاد می‌کند که به‌دست بیدادگران ویران شده است. این توصیف، اوج افسوس شاعر را نسبت به زوال ارزش‌های والای انسانی به تصویر می‌کشد: «و کاخ عدل / از جور بانیان ستم، کوخ گشته بود» (مصدق:۵۱۰).

شعر با تأمّلی بر زیبایی و کمال اخلاقی، نگرشی آرمان‌گرایانه را به تصویر می‌کشد. این دیدگاه، بر اساس نقدی که مختاری در اثر خود بیان کرده است، به نفی عناصر زشت یا عادی زندگی می‌انجامد و بر ضرورت جامعه‌ای زیبا و اخلاقی تأکید دارد: «نفی هر جنبهٔ مبتذل، تا حدّی که بسیاری از واقعیت‌های معمول و عادی زندگی می تواند پس‌زده شود، و دور ریخته شود. عقیده به اینکه جامعه و انسان مانند یک کار هنری باید زیبا باشد، خودبه‌خود به نفی بسیاری از چیزها می‌انجامد که اگرچه زشت مطلق نیست، زیبا یا شاید زیبای مطلق نیز نیست» (مختاری، ۱۳۷۷ :۴۰۴)؛ شاعر در این اثر، با زبانی شاعرانه و تصاویری پرمعنا، نقدی اجتماعی بر وضعیت معاصر ارائه می‌دهد و آرمان خود را برای دست‌یابی به جامعه‌ای عادل و انسانی به خواننده منتقل می‌کند. این نقد در قالبی نمادین و با بیانی تأثیرگذار، به اثری ماندگار در ادبیات اجتماعی تبدیل شده است.

۳-نتیجه‌گیری

با توجه به مباحث نظری مطرح شده در این پژوهش، در بحث منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین، شعرهای حمید مصدق براساس مکالمه و گفت‌وگو شکل گرفته است و با توجه به نظریهٔ باختین که سخن، تنها به گوینده و نویسنده تعلّق ندارد و شنونده هم حقوق مسلّمی دارد، مورد تأکید قرار گرفته است. بررسی شعر حمید مصدق با تأکید بر منطق مکالمهٔ میخائیل باختین نشان می‌دهد که این آثار، برخلاف رویکرد تک‌صدایی و ایستای برخی اشعار، فضایی برای گفت‌وگو و تعامل گفتمان‌های متنوّع فراهم می‌آورند. این ویژگی در اشعار مصدق برجسته است؛ او نه‌تنها دیدگاه‌های خود، بلکه صداها و دغدغه‌های جامعه، تاریخ، و حتی نسل‌های مختلف را در اشعارش بازتاب می‌دهد.

تحلیل آماری ضمایر و انواع جملات در مجموعه اشعار مصدق نیز چندآوایی و گفتمان‌سازی او را تأیید می‌کند. حضور گستردهٔ ضمایر «من»، «تو»، و «او» و انواع جملات پرسشی، امری و ندایی در این اشعار نشان‌دهندهٔ رویکرد مکالمه‌ای و گفتمانی شاعر است. داده‌های جدول شمارهٔ یک نشان می‌دهد که شاعر در هر مجموعه با استفاده از ضمایر مختلف، به ایجاد ارتباط میان صدای فردی و جمعی پرداخته است. در مجموعه‌هایی مانند از جدایی‌ها و آبی، خاکستری، سیاه، تعامل میان «من» و «تو» بیشترین نمود را دارد، درحالی‌که در اشارات و درفش کاویان، ضمیر «او» به بُعد نمادین یا تاریخی اشعار اضافه می‌شود.

داده‌های جدول۲ نشان می‌دهد که حمید مصدق به‌طور گسترده از جملات پرسشی، امری و ندایی برای تقویت فضای گفت‌وگویی و مکالمه‌ای اشعارش بهره برده است. بیشترین استفاده از این جملات در مجموعه از جدایی‌ها دیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ تعامل شاعر با مسائل اجتماعی و مخاطبان گسترده‌تر است.

چندآوایی و منطق مکالمهٔ باختینی در اشعار حمید مصدق، همراه با حضور گستردهٔ ضمایر و انواع جملات، عاملی کلیدی در تأثیرگذاری و ماندگاری آثار اوست. این اشعار فضایی ایجاد می‌کنند که در آن مخاطبان، به‌عنوان بخشی از فرآیند معناسازی، می‌توانند به تأمّل، نقد، و گفت‌وگوی جمعی بپردازند. از این‌رو، شعر مصدق را باید به‌عنوان یک «میدان گفتمانی» دانست که تعامل آزاد میان صداها و ایده‌های متنوّع، بنیان اصلی معنا و تأثیرگذاری آن را شکل می‌دهد.

منابع

کتاب‌ها

۱-ابومحبوب، احمد، (۱۳۸۰)، **درهای و هوی باد: زندگی و شعر حمیدمصدق**، تهران: ثالث.

۲-احمدی، بابک، (۱۳۷۸)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز.

۳-انصاری، منصور، (۱۳۸۴)، **دموکراسی گفت‌وگویی، امکانات دموکراتیک اندیشه‌های میخاییل باختین و یورگن هابرماس**، تهران: مرکز.

۴-انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن، (۱۳۷۹)، **دستور زبان فارسی**، تهران: فاطمی.

۵-آلن، گراهام، (۱۳۹۲)، **بینامتنی**، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.

۶-باختین، میخاییل، (۱۳۹۶)، **مسائل بوطیقای داستایفسکی**، ترجمهٔ نصرالله مرادیانی، تهران: حکمت کلمه.

۷-بوبر، مارتین، (۱۳۸۰)، **من و تو ترجمهٔ ابوتراب سهراب و الهام عطاردی**، تهران: فرزان روز.

۸-بیشاب، لئوناردو، (۱۳۸۳)، **درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی**، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: حوزهٔ هنری.

۹-پورقمی، ناصر، (۱۳۵۵)، **شعر و سیاست و سخنی دربارهٔ ادبیات ملتزم**، چاپ دوم، تهران: مروارید.

۱۰-تودوروف، تزوتان، (۱۳۷۷)، **منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین**، ترجمهٔ داریوش کریم، تهران: مرکز.

۱۱-حمیدیان، سعید، (۱۳۷۳)، **آرمان‌شهر زیبایی: گفتارهایی در شیوهٔ بیان نظامی**، تهران: قطره.

۱۲-شمس لنگرودی، محمّد، (۱۳۷۰)، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج۳، تهران: مرکز.

۱۳-شمیسا، سیروس، (۱۳۸۱)، **بیان و معانی**، چاپ هفتم، تهران: فردوس.

۱۴-علی‌پور، مصطفی، (۱۳۸۷)، **ساختار شعر امروز**، چاپ سوم، تهران: فردوس.

۱۵-غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا، غلام‌پور، نگار، (۱۳۸۷)، **میخاییل باختین**، تهران: روزگار.

۱۶-فرشیدورد، خسرو، (۱۳۸۸)، **دستور مفصل امروز**، تهران: سخن.

۱۷-فلکی، محمود، (۱۳۸۵)، **موسیقی در شعر سپید فارسی**، چاپ دوم، تهران: دیگر.

۱۸-مختاری، محمّد، (۱۳۷۷)، **انسان در شعر معاصر**، تهران: توس.

۱۹-مصدق، حمید، (۱۳۸۶)، **مجموعه اشعار**، تهران: مؤسسه نگاه.

۲۰-نولز، رونلد، (۱۳۹۳)، **شکسپیر و کارناوال پس از باختین**، تهران: هرمس.

۲۱-یول، جرج، (۱۳۹۱)، **کاربردشناسی زبان**، ترجمهٔ محمّد عموزاده و منوچهر توانگر، تهران: سمت.

مقالات و پایان‌نامه

۱-اسماعیل‌پورسیفی، سید مرتضی، (۱۳۹۲)، «بررسی شاخصه‌های ادبی سروده‌های حمید مصدق»، همایش بین المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، دانشگاه زنجان.

۲-پژوهنده، لیلا، (۱۳۸۴)، «فلسفه و شرایط گفت‌وگو از چشم‌انداز مولوی با نگاهی تطبیقی به آرای باختین و بوبر»، مقالات و بررسی‌ها، دفتر ۷۷: ۳۴-۱۱.

۳-پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۵)، منطق گفت‌وگو و غزل عرفانی، مجله مطالعات عرفانی، شمارهٔ۳: ۳۰-۱۵.

۴-جعفری قریه‌علی، حمید، (۱۳۹۷)، «بررسی تکرارگونه‌ها، مشخّصه سبکی سروده‌های حمید مصدق»، پنجمین همایش متن‌پژوهی ادبی، نگاهی تازه به سبک‌شناسی، بلاغت، نقد ادبی، تهران.

۵-خزاعی، سمیه و دیگران، (۱۴۰۲)، «بررسی شگردهای طنز سیاسی در آثار طنز رؤیا صدر»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ۲۷: ۱۶۹-۱۴۰.

۶-دلفی، کبری، (۱۴۰۲)، «جلوه‌های انتقاد اجتماعی ـ سیاسی در شعر معاصر ایران و سوریه، مطالعهٔ موردی: مهدی اخوان‌ثالث و محمّد الماغوط»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ۲۸: ۱۹۵ – ۱۶۸.

۷-رضی، احمد و بتلاب اکبرآبادی، محسن، (۱۳۸۹)، «منطق‌الطیر عطار و منطق گفت-وگویی»، مجلهٔ متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ ۴۶ :۱۹-۴۶.

۸-سلیمی کوچی، ابراهیم و رضاییان، محسن، (۱۳۹۴)، «بینامتنیت و معاصرسازی حماسه در شب سهراب کشان بیژن نجدی»، مجلهٔ متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ۶۳: ۱۶۰-۱۴۷.

۹-شهروئی، سعید، (۱۳۹۱)، «توجه به شگردهای اختتام کلام: از ویژگی‌های برجسته شعر حمید مصدق»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، شمارهٔ ۱۸: ۲۳۴-۲۱۵.

۱۰-طاهریان، زینب، (۱۳۹۶)، «بررسی و تحلیل ظریه چندصدایی در حکایت افشین و بودلف از تاریخ بیهقی»، پژوهش‌های نثر و نظم فارسی: ۱۶۷-۱۵۱.

۱۱-غلام‌حسین زاده، غریب رضا، (۱۳۸۶)، «حافظ و منطق مکالمه رویکردی باختینی به اشعار حافظ شیرازی»، پژوهش زبان‌های خارجی، شمارهٔ ۲۹: ۱۱۰-۹۵.

۱۲-فلاحی، مریم، (۱۳۸۷)، «زیباشناسی اشعار حمید مصدق»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما احمد تمیم داری و معصومه موسایی باغستانی، دانشگاه علامه طباطبایی.

۱۳-کاس‌پور توچایی، کبری و همکاران، (۱۳۸۹)، «تحلیل سبکی اشعار حمید مصدق»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما فیروز فاضلی، دانشگاه گیلان.

۱۴-مدرسی، فاطمه، (۱۳۸۸)، «قاعده افزایی در شعر مصدق»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شمارهٔ ۲۶: ۳۲۶-۲۹۹.

۱۵-مصطفوی، نداالسادات، (۱۳۸۸)، «بررسی ساختار زبان شعر حمید مصدق». پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه کاشان.

۱۶-مقدادی، بهرام و بوبانی، فرزاد، (۱۳۸۲)، «جویس و منطق مکالمه، رویکردی باختینی به اولیس جیم جویس»، پژوهش‌های زبان خارجی، شمارهٔ ۱۵: ۲۹-۱۹.

۱۷-مقدّسی، احسان، (۱۳۸۶)، «ادبیات چندصدایی و نمایش‌نامه با بررسی مهاجران از اسلاومیر میروژک»، صحنه، شمارهٔ ۴۲ و ۴۱: ۵۹-۵۳.

Explaining Communicative Equations in the Story of Rostam and Sohrab Based on Van Leeuwen's Social Actor Model

Khadijeh Niknafs Dehghani[۱], Dr. Kimia Tajnia [۲](Corresponding Author), Dr. Esmail Eslami[۳]

Abstract

The story of Rostam and Sohrab in Ferdowsi's *Shahnameh*, with its tragic theme, provides a suitable ground for analyzing social relations and human interactions. Van Leeuwen's social actor model, emphasizing the representation of characters and communicative structures, serves as a precise tool for analyzing the communicative equations in this story. This model includes components such as exclusion, inclusion, specification, genericization, abstraction, and role allocation. Using a descriptive-analytical approach and library-based resources, this study examines the communicative equations in the story of Rostam and Sohrab based on these components. The findings reveal that the exclusion of minor actors, the foregrounding of main heroes, and the lack of differentiation in certain concepts strengthen the epic and tragic messages of the story. Dehumanization through embodiment and instrumentalization amplifies the emotional impact of the battle between Rostam and Sohrab, elevating the narrative from a personal level to social and cultural dimensions. The results of this analysis demonstrate that Ferdowsi artistically portrays the conflict between power, awareness, and ignorance through communicative patterns. Van Leeuwen's model enables a deeper interpretation of the hidden layers and social meanings of this epic work.

Keywords: Rostam and Sohrab, Van Leeuwen's model, social actors, narrative analysis, Shahnameh, social relations.

Detailed Abstract

۱ -Ph.D. CandidateDepartment of Persian Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran.Email: nicknafs۲۵@yahoo.com

۲ -Assistant ProfessorDepartment of Persian Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran.Email: Kimia.tajnia@yahoo.com

۳ -Assistant ProfessorDepartment of Persian Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran.Email: es۵۹۶۲۶۲@gmail.com

Introduction

Epic literature has always served as a mirror reflecting the beliefs, values, and social structures of ancient societies. Among these, epic narratives such as the story of "Rostam and Sohrab" in Ferdowsi's *Shahnameh* not only highlight mythological and national concepts but also provide a platform for exploring human relationships, social roles, and the ideological functions of language within the text. With the expansion of linguistic approaches to literary analysis, it has become possible to investigate the hidden dimensions of these works from linguistic and social perspectives. One of the most important frameworks recently employed for discourse analysis and the study of power relations in various texts is Van Leeuwen's "Social Actors" model. This model focuses on how individuals and groups are represented in language, offering tools to understand the representation of social relations, power, identity, and the processes of exclusion and emphasis.

This model, through components such as "exclusion" and "inclusion," "identification" and "classification," as well as "personalization" and "activation," enables us to examine how social actors are represented or concealed in texts, and what social and ideological meanings emerge from these processes. Accordingly, the present study aims to apply Van Leeuwen's model to analyze the tragic story of Rostam and Sohrab as a text rich in power relations, emotions, ignorance, and identity, investigating the representation of social actors and communicative structures within it.

Methodology

This research is descriptive-analytical in nature and was conducted to examine and analyze the content and ideas of the selected work. From a purpose perspective, it is fundamental research, as it seeks to achieve a deeper theoretical and analytical understanding of the literary and social dimensions of the story of Rostam and Sohrab. Data collection was conducted using documentary and library research methods. The sources examined included original text versions, scholarly books, scientific articles, and materials related to discourse analysis theories and Van Leeuwen's social actors model. The data collection process involved a thorough review of texts, note-taking, and extraction of components relevant to the research topic. During the analysis phase, the collected data were qualitatively examined using descriptive-analytical methodology principles to identify and elucidate social relations, the roles of actors, and hidden meanings within the text.

Discussion and Analysis

This section examines the patterns of social actors in the story of Rostam and Sohrab based on Van Leeuwen's theoretical framework. The social agents studied in this research include the main characters such as Rostam, Sohrab, commanders, and warriors of the Iranian and Turanian armies, whose roles and presence in the text are analyzed through two primary modes: exclusion and inclusion. Exclusion of agents can take the form of "suppression," where the character's presence is completely hidden and unidentifiable, or "backgrounding," where their presence is implied indirectly through their

effects or actions. These types of exclusions are sometimes unconscious and sometimes deliberate, aimed at reinforcing the discourse's ideological direction. Conversely, the explicit inclusion or representation of agents is manifested by assigning active (activation) or passive (passivation) roles, analyzed through processes such as topicalization and beneficiary role assignment. Additionally, the reference to agents may occur via humanization (direct human characterization) or dehumanization (reference to abstract or institutional attributes), each influencing the audience's perception of characters and narrative situations. This discourse analysis demonstrates how linguistic and discursive structures in representing actors articulate distinctions of power, presence, and social absence in classical literary texts, playing a vital role in shaping meaning and narrative progression.

Furthermore, three main methods of "identification" in representing social actors in narrative texts are explored. First, "integration (aggregation)," which groups social actors together using conjunctions and coordination to indicate their cohesion and shared purpose. Examples from *Shahnameh* poetry include symbolic associations of characters like Tous, Gudarz, and Giv, presented as a united group. In contrast, "disintegration (disaggregation)" presents actors independently and separately to highlight differences or autonomy. This method, through temporal, behavioral, and personality distinctions in epic texts, facilitates a detailed and granular depiction of characters.

Next, "differentiation" functions to separate "in-group" from "out-group" or "friend" from "enemy," aiding in representing the identity and special status of each group or individual. Numerous instances appear in epic poetry where characters and groups are distinguished based on traits, behaviors, or social standing. Lastly, "naming and classification," as a third method, encompasses individual naming, titling, and categorization to identify and categorize characters based on unique identities or collective attributes. These methods are crucial in reinforcing the narrative structure and transmitting value-based, identity-related, and functional concepts in epic texts.

Conclusion

This study analyzed the communicative relationships in the story of Rostam and Sohrab using Van Leeuwen's social actors model to examine how social actors are represented in this epic narrative. The findings indicate that actor representation is predominantly clear and explicit, with over ٨٤٪ of instances involving direct identification and portrayal of actors. This clarity plays a significant role in facilitating the audience's understanding of the characters and their positions within the story's structure, especially in a text focused on the conflict and tension between central figures.

Conversely, the exclusion component, comprising about ١٥٪ of cases, is deliberately employed to obscure certain aspects of the narrative, creating a mysterious and multifaceted interpretive space. This balance between explicit mention and omission shapes the narrative structure such that clarity and ambiguity interact, enhancing the story's appeal and depth. Moreover, the role assignment component, emphasizing topicalization, reflects the text's focus on highlighting key actors and their pivotal roles in advancing the narrative,

though other subcomponents also contribute, enriching the narrative complexity.

A notable observation is the significant role of humanization, accounting for approximately ٣٧٪ of the representation, indicating that the narrative presents actors as individuals with distinct traits and identities. This feature is particularly important in epic stories like Rostam and Sohrab, fostering emotional connections between the audience and characters and intensifying the narrative's semantic and affective impact.

Finally, components associated with ambiguity and concealment, such as categorization and exclusion, though less frequent, play key roles in constructing complex semantic layers and narrative suspense. This structural duality between clarity and ambiguity elevates the story beyond a mere epic narrative, making it a dynamic platform for representing social relations and human actions.

Therefore, the analysis of social actor representation in Rostam and Sohrab reveals that the text not only narrates epic events but, through its distinctive structure, invites the audience to engage in deeper reflection on human relationships, social roles, and the hidden meanings beneath the narrative.

References

Books:

١. Ferdowsi, Abolqasem (١٣٦٧ AH). *The Tragic Story of Rostam and Sohrab*, edited by Dr. Jafar Shoar and Dr. Hasan Anvari, ٢nd ed., Tehran: Elmi.

٢. Fairclough, Norman (١٣٧٩ AH). *Critical Discourse Analysis*, translated by a group of translators, Tehran: Center for Media Studies and Research.

٣. Van Leeuwen, T. (٢٠٠٨). *Discourse and Practice: New Tools for Critical Discourse Analysis*. New York: Oxford University Press.

٤. _____ (١٩٩٦). "Representation of Social Actors." In C. R. Caldas-Coulthard & M. Coulthard (Eds.), *Text and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis*. London: Routledge.

٥. Yarmohammadi, Lotfollah (١٣٨٥ AH). *Communication from the Perspective of Critical Discourse Analysis*. Tehran: Hermes.

٦. _____ (١٣٩٠ AH). *An Introduction to Discourse Analysis*. Tehran: Hermes.

Articles:

٧. Asadi, Masoud, et al. (١٣٩٤ AH). "Linguistic and Sociological Components of Meaning and Representation of Social Actors in Press Texts," *Language Research*, no. ٢, pp. ١–٢٤.

٨. Oladi Qadikalaei, Khadijeh, et al. (١٤٠٣ AH). "A Study of Women's Representation and Characterization in Ferdowsi's Tragedies and Euripides' Tragedies," *Comparative Literature Journal*, no. ٢٨, pp. ٣١–٦١.

٩. Ari Barari, Hamid (١٤٠٣ AH). "The Psychology of Rostam and Sohrab's Personality Based on Pearson's Archetype Theory," ٦th National Conference on Professional Research in Psychology and Counseling with a Teacher's Perspective, Minab.

١٠. Aghagolzadeh, Ferdos (١٣٨٦ AH). "Critical Discourse Analysis and Literature," *Literary Research*, no. –, pp. ١٧–٢٧.

١١. Baramaki, Azam, & Fallah, Gholamali (١٣٩٣ AH). "Reconstructing Emotional Meanings in the Value Process of Discourse in the Battle of Rostam and Sohrab: A Semiotic Approach," *Language Research*, no. ٢٠, pp. ٤٥–٦٦.

١٢. Pennycook, Alastair (١٣٧٨ AH). "Incommensurable Discourses," translated by Seyyed Ali Asghar Soltanieh, *Political Sciences*, no. ٤, pp. ١١٨–١٥٧.

١٣. Jamali Qatloo, Samira, et al. (١٤٠١ AH). "A Comparative and Analytical Study of the Story of Rostam and Sohrab and Prince Oedipus in Orhan Pamuk's *The Red-Haired Woman*," *Comparative Literature Journal*, no. ٢٣, pp. ٣٠–٥٤. DOI: ١٠,٣٠٤٩٥/rpcl.٢٠٢٣,٧٠١٠٦٢

١٤. Haqparast, Leila (١٣٩١ AH). "Depiction of Social Actors in the Story of Bahman in *Shahnameh* and *Bahmannameh* Based on Sociological Components of Meaning in Discourse Analysis," *Comparative Studies in Language and Literature*, no. ٢, pp. ٤٥–٦٥.

١٥. Ghorbanipour, Zahra (١٣٩٢ AH). "A Psychoanalytic Review of Rostam and Sohrab's Characters Based on Their Story," *Studies in Literary Criticism*, no. ٣٢, pp. ١٤١–١٥٩.

١٦. Sangchoolei, Samaneh (١٤٠٠ AH). "Analysis of Rostam and Sohrab's Story from a Narratology and Greimasian Perspective," *Shahnameh and Persian Language*, Mashhad.

١٧. Sharif, Maryam, & Yarmohammadi, Lotfollah (١٣٩٢ AH). "A Critical Discourse Analysis of Khayyam's Quatrains Using Sociological Components of Meaning," *Poetry Research*, no. ٢, pp. ٦٧–٨٢.

١٨. Sahebi, Siamak, et al. (١٣٨٩ AH). "A Narrative Analysis of *Golestan* Based on Critical Discourse Analysis," *Persian Language and Literature Research*, no. ١٦, pp. ١٠٩–١٣٣.

١٩. Allami, Zolfaqar, & Rahimi, Sima (١٣٩٤ AH). "The Process of Individuality in Rostam and Sohrab's Story Based on Sohrab's Character," *Persian Language and Literature*, no. ٧٨, pp. ١١٥–١٤٤.

٢٠. _____ (١٣٩٤ AH). "Narrative Analysis of Siyavash's Story Based on Van Leeuwen's Social Actor Framework," *Persian Language and Literature*, no. ٨٣, pp. ١٨٧–٢٠٨.

٢١. Fallah, Gholamali, & Afshari, Narges (١٣٩٥ AH). "Analysis of Rostam and Sohrab's Story Based on Claude Bremond's Narratology Theory," *Critical Literary Studies*, no. ١, pp. ٥١–٧١.

٢٢. Kazempour, Mehdi, & Ahmadi, Zahra (١٤٠١ AH). "Mythological Critique of Rostam and Sohrab's Story Based on Northrop Frye's Theories," *Quarterly Journal of Literary Textology*, no. ٩٣, pp. ٢٨٥–٣٠٥.

٢٣. Kamali, Mahmoud (١٣٨٨ AH). "A Comparative Study of Rostam and Sohrab's Story with Similar Cases in World Mythology," *Foreign Language Research*, no. ٥٥, pp. ١١٦–١٢٩.

٢٤. Mohammadi, Ali, & Bahramipour, Noushin (١٣٩٠ AH). "Analysis of Rostam and Sohrab's Story Based on Narratology Theories," *Literary Research*, Spring, no. ١٥, pp. ١٤١–١٦٨.

٢٥. Mousavi, Seyyed Kazem, et al. (١٣٩٢ AH). "Examining the Element of Conflict in Rostam and Sohrab's Story," *Persian Literary Prose Studies*, no. ٣٤, pp. ٣٣١–٣٥٢.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی

دورهٔ نهم، شمارهٔ سی و دوم، تابستان ۱۴۰۴

تبیین معادلات ارتباطی در داستان رستم و سهراب بر اساس الگوی کنشگران اجتماعی ون لیون

خدیجه نیک‌نفس دهقانی[۱]، کیمیا تاج‌نیا[۲]، اسماعیل اسلامی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۵/۱۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱/۱

(صص ٤٤ -۸۶)

چکیده

داستان رستم و سهراب از شاهنامهٔ فردوسی، با درون‌مایه‌ای تراژیک، بستری مناسب برای تحلیل مناسبات اجتماعی و ارتباطات انسانی است. الگوی کنشگران اجتماعی ون لیون، با تأکید بر نحوهٔ بازنمایی شخصیت‌ها و ساختارهای ارتباطی، ابزاری دقیق برای تحلیل معادلات ارتباطی در این داستان است. این الگو شامل مؤلّفه‌هایی چون: حذف، اظهار، مشخّص‌سازی و نامشخّص‌سازی تشخّص‌زدایی و تعیین ماهیت است. این پژوهش، با رویکرد توصیفی-تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای، به بررسی معادلات ارتباطی داستان رستم و سهراب بر اساس این مؤلّفه‌ها پرداخته است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که حذف کنشگران فرعی، برجسته‌سازی قهرمانان اصلی و تفکیک نکردن برخی مفاهیم به تقویت پیام‌های حماسی و تراژیک داستان کمک کرده است. تشخّص‌زدایی از طریق اندام‌مداری و ابزارمداری، تأثیر عاطفی نبرد رستم و سهراب را تشدید کرده و روایت را از سطح فردی به لایه‌های اجتماعی و فرهنگی ارتقا داده است. نتایج این تحلیل نشان می‌دهد که فردوسی با

---

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران. رایانامه: **nicknafs۲۵@yahoo.com**

[۲] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران. (نویسندهٔ مسئول)، رایانامه: **Kimia.tajnia@yahoo.com**

[۳] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران. رایانامه: **es۵۹۶۲۶۲@gmail.com**

بهره‌گیری از الگوهای ارتباطی، تعارض میان قدرت، آگاهی و ناآگاهی را به‌گونه‌ای هنرمندانه به تصویر کشیده است. الگوی ون لیون، امکان تبیین عمیق‌تری از لایه‌های پنهان و معانی اجتماعی این اثر حماسی را فراهم آورده است.

کلیدواژه‌ها: رستم و سهراب، الگوی ون لیون، کنشگران اجتماعی، تحلیل روایت، شاهنامه، مناسبات اجتماعی.

۱-مقدمه

زبان به‌عنوان ابزار اصلی برقراری روابط انسانی و پیشرفت جامعهٔ بشری، از دیرباز، توجه اندیشمندان را به خود جلب کرده است. تحلیل گفتمان انتقادی که به بررسی تأثیرات جامعه، روابط قدرت و ایدئولوژی‌ها در تولید و بازتولید زبان می‌پردازد، رویکردی میان‌رشته‌ای است که از زبان‌شناسی انتقادی نشأت گرفته است. این رویکرد، نه‌تنها برای تحلیل گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی بلکه برای تحلیل متون ادبی و هنری نیز کاربرد دارد؛ زیرا این متون نیز ابزاری برای انتشار افکار و عقاید هستند.

داستان رستم و سهراب، یکی از تأثیرگذارترین بخش‌های شاهنامهٔ فردوسی، نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ شکوه حماسه و تراژدی انسانی است، بلکه بستری برای تحلیل مناسبات پیچیدهٔ اجتماعی و روابط میان کنشگران نیز به شمار می‌رود. این روایت، با محوریت تقابل سرنوشت‌ساز میان پدر و پسری ناآگاه از نسبت خود، بر اساس تعاملات قدرت، آگاهی و فقدان، ارتباط مؤثّر شکل گرفته است. در این میان، بررسی چگونگی بازنمایی شخصیت‌ها و کنشگران اجتماعی، در فهم لایه‌های پنهان داستان و پیام‌های اخلاقی و انسانی آن نقشی کلیدی دارد.

هدف این پژوهش، تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس الگوی کنشگران اجتماعی ون لیون است. از خلال این تحلیل، نشان داده خواهد شد که فردوسی چگونه با استفاده از راهبردهایی چون برجسته‌سازی قهرمانان اصلی، حذف کنشگران فرعی و بهره‌گیری از عناصری مانند تشخّص‌زدایی و تعیین نوع اشاره، توانسته است پیام‌های اجتماعی، حماسی و تراژیک این اثر را تقویت کند. این رویکرد، علاوه‌بر آشکار ساختن عمق ارتباطات انسانی در این روایت، چشم‌انداز تازه‌ای برای درک مناسبات اجتماعی و روان‌شناختی حماسه‌های فارسی فراهم می‌کند.

۱- ۱- بیان مسئله

الگوی کنشگران اجتماعی ون لیون، یک ابزار نظام‌مند برای تحلیل بازنمایی شخصیت‌ها و تعاملات آن‌ها در متون روایی است. این الگو با استفاده از مؤلفه‌هایی مانند حذف، اظهار، تشخّص‌زدایی، مشخّص‌سازی و نامشخّص‌سازی و تعیین ماهیت، به بررسی چگونگی حضور یا غیاب شخصیت‌ها، برجسته‌سازی یا کمرنگ‌سازی آن‌ها و نقشی که هر یک در شکل‌گیری پیام‌های کلیدی داستان دارند، می‌پردازد. «هنر نویسنده یا شاعر، آن است که بتواند اعمال و گفتار شخصیت‌ها را به‌گونه‌ای نمایش دهد که برای مخاطب، قابل باور باشد» (اولادی قادیکلایی، ۱۴۰۳: ۲۹)، در داستان رستم و سهراب، این مؤلّفه‌ها به‌طور هنرمندانه به کار رفته‌اند تا تراژدی تقابل پدر و پسر و پیام‌های اخلاقی و اجتماعی این اثر برجسته‌تر شود. «داستان رستم و سهراب، روایتی دردناک از نبرد پدر با فرزند است که به دلیل داشتن وجه تراژیکِ پُررنگ و اثر عاطفی عمیقی که بر خوانندگانش گذاشته، یکی از گیراترین و شورانگیزترین اندوه نامه‌های جهان نام گرفته است» (جمالی قطلو، ۱۴۰۱: ۳۷). پژوهش حاضر به تحلیل ساختارهای گفتمانی در این داستان از شاهنامه می‌پردازد و بررسی می‌کند که چگونه فردوسی با استفاده از الگوی ون لیون، کارگزاران اجتماعی را به تصویر کشیده است. این تحقیق همچنین به تحلیل درون‌مایه و محتوای اثر با توجه به کارکرد اجتماعی شاهنامه پرداخته است. دلیل انتخاب این رویکرد آن است که ون لیون به‌جای تمرکز بر شاخص‌های زبان‌شناختی، از شاخص‌های جامعه‌شناختی معنایی برای تحلیل استفاده می‌کند. او معتقد است گفتمان‌ها تحت تأثیر ساختارهای اجتماعی و فرهنگی قرار دارند و باید از شاخص‌های اجتماعی برای تحلیل دقیق‌تر استفاده کرد.

«به باور ون لیون، مؤلّفه‌های جامعه‌شناختی معنایی، شناختی عمیق‌تر و جامع‌تر از متن فراهم می‌کنند تا مؤلّفه‌های زبان‌شناختی به‌تنهایی. در این راستا، او معتقد است که تحلیل گفتمان باید از سطح توصیفی فراتر رفته و به سطح تبیینی و توجیهی ارتقا یابد. علاوه‌بر این، در رویکرد ون لیون، رابطهٔ میان زبان، جامعه، فرهنگ، قدرت و ایدئولوژی به‌طور روشن‌تری نمایان می‌شود» (شریف و یارمحمّدی، ۱۳۹۲: ۶۲).

افزون بر این، ون لیون در «سطح تبیین به توضیح چرایی تولید متن به شیوه‌های خاص در یک زبان و تأثیر ایدئولوژی و عوامل تاریخی، فرهنگی و اجتماعی بر تولید و تفسیر متن

می‌پردازد» (آقاگل زاده، ۱۳۸۶: ۱۸)؛ بنابراین، هدف تحلیل انتقادی گفتمان عبارت است از: «تعبیه ساز و کار مناسب و اعمال آن در کشف و تبیین گفته یا متن با کارکردهای فکری، اجتماعی و طبیعی که از دیدگاه‌های کلّی و جمعی ما سرچشمه می‌گیرند. به‌عبارتی، تحلیل انتقادی گفتمان، درصدد کشف و تبیین ارتباط میان ساختار زبانی و دیدگاه‌های فرهنگی- اجتماعی و یافتن معنا در قواعد و مؤلفه‌های شکل‌دهندهٔ گفتمان است» (فرکلاف و وداک، ۱۹۹۷: ۴۷).

۱- ۲- اهمّیت و ضرورت تحقیق

تبیین معادلات ارتباطی در داستان رستم و سهراب بر اساس الگوی کنشگران اجتماعی ون لیون اهمّیت زیادی دارد، زیرا به تحلیل روابط پیچیده، میان شخصیت‌ها و تعاملات اجتماعی آن‌ها کمک می‌کند. این تحقیق با رویکردی نوین به بررسی تضادها و روابط قدرت در داستان می‌پردازد و می‌تواند ابعاد جدیدی از شخصیت‌های رستم و سهراب را آشکار کند. از آنجا که چنین تحلیلی تاکنون در این زمینه انجام نشده، این تحقیق نوآورانه است و می‌تواند درک عمیق‌تری از مفاهیم اجتماعی و فرهنگی در شاهنامه و تأثیرات آن‌ها در دنیای معاصر ارائه دهد.

۱- ۳- پیشینهٔ تحقیق

علی محمّدی و نوشین بهرامی‌پور (۱۳۹۰) در مقالهٔ «تحلیل داستان رستم و سهراب بر پایهٔ نظریه‌های روایت‌شناسی» مطرح کرده‌اند که این داستان را می‌توان در دو سطح داستان و گفتمان تحلیل کرد. در سطح داستان، با بهره‌گیری از نظریّات تولان و مارتین، پیوند رویدادها، شکل‌گیری بحران و فرایند عبور از آن بررسی شده است. همچنین، بر اساس الگوی گرماس، نقش شخصیت‌ها در پیشبرد روایت و ارتباط آن‌ها با زمینه داستانی مورد توجه قرار گرفته است. در سطح گفتمان نیز، با استناد به دیدگاه راجر فالر، موقعیت فردوسی به‌عنوان راوی، نوع نگرش او به شخصیت‌ها و تأثیر این نگرش بر جریان روایت تحلیل شده است.

سیّد کاظم موسوی و دیگران (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی عنصر کشمکش در داستان رستم و سهراب» به تحلیل عنصر داستانی «کشمکش» پرداخته‌اند. این پژوهش تلاش می‌کند با واکاوی این موضوع، به ژرف‌ساختی عمیق‌تر و برداشتی روانکاوانه از داستان دست یابد.

برای این منظور، لایه‌های روساخت و ژرف‌ساخت داستان از منظر عناصر داستانی و جنبه‌های روانی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در این تحلیل، کشمکش در ابعاد مختلف عاطفی، جسمانی و گفتاری نشان داده شده است. همچنین، درگیری شخصیت‌های داستان با خود، با دیگری و استفاده از ابزارهایی چون گفتار و جسم به‌عنوان عناصر کلیدی در پژوهش مطرح شده‌اند.

زهرا قربانی‌پور (۱۳۹۲) در مقالهٔ «نقد و بررسی روانکاوانهٔ شخصیت رستم و سهراب بر اساس داستان رستم و سهراب» بیان کرده است که بر اساس علم روان‌شناسی، رستم، شخصیتی مضطرب، عقلانی و درعین‌حال غیرعقلانی دارد که تلاش و فعّالیت او عمدتاً برای دیگران است. او به‌شدّت جویای نام است و به‌منظور دفاع از شرافت میهن، ناچار به نبرد با فرزند خود می‌شود. در مقابل، سهراب شخصیتی خیال‌پرداز و مهربان دارد که تحت تأثیر غرور جوانی، آرزوی پیروزی بر ایران و دست‌یابی به قدرت و مقام را در سر می‌پروراند.

اعظم برامکی و غلامعلی فلاح (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بازسازی معناهای عاطفی در فرآیند ارزشی گفتمان در داستان نبرد رستم و سهراب، رویکرد نشانه–معناشناختی» بیان می‌کنند که تحلیل نظام‌های ارزشی گفتمان نبرد رستم و سهراب، نشان می‌دهد که «قدرت و شهرت» به‌عنوان فراارزش، بنیان نظام ارزشی این گفتمان را تشکیل می‌دهد. با این حال، حضور قوی عاطفه، روند شکل‌گیری این فراارزش را با تنش و گسست مواجه می‌سازد و برنامهٔ روایی کنشگر برای دستیابی به مفعول ارزشی (معنا) دچار دگرگونی می‌شود.

ذوالفقار علّامی و سیما رحیمی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «فرآیند فردیت در داستان رستم و سهراب بر اساس شخصیت سهراب» مطرح کرده‌اند که سفر سهراب به ایران برای یافتن رستم با کهن‌الگوی فرآیند فردیت در نظریهٔ یونگ همخوانی دارد. یافته‌ها نشان می‌دهد که سهراب در این مسیر با کهن‌الگوهایی چون نقاب، سایه، آنیما، پیر خردمند و خویشتن روبه‌رو می‌شود. با این حال، به دلیل تسلّط نقاب، سایه و آنیمای منفی و همچنین ناتوانی در درک پیام‌های مثبت آنیما و پیر خردمند، او از تکمیل فرآیند فردیت و دستیابی به پدر، خویشتن یا تمامیت بازمی‌ماند.

ذوالفقار علّامی و سیما رحیمی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تحلیل روایی داستان سیاوش بر پایهٔ الگوی کنشگران اجتماعی ون لیون» بیان کرده‌اند که فردوسی در این داستان از مؤلّفه‌های صریح و پوشیده به‌طور تقریباً برابر، بهره گرفته است. ازاین‌رو، پوشیده‌سازی راویان و ناقلان به‌اندازهٔ شخصیت‌پردازی و صحنه‌آرایی در پیشبرد روایت اهمّیت دارد. همچنین، با وجود ریشه‌های باستانی داستان سیاوش، این روایت بار عاطفی، ایدئولوژیک و جهان‌بینی فردوسی را نیز منعکس می‌کند. داستان سیاوش نماد آرمان‌خواهی و هویت‌طلبی اقوام ایرانی است و پایداری ایران و نبرد همیشگی میان خیر و شر و ایران و انیران را به تصویر می‌کشد.

غلامعلی فلاح و نرجس افشاری (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریهٔ روایت‌شناسی کلود برمون» بیان کرده‌اند که سرنوشت قهرمان تنها به پیروزی ختم نمی‌شود؛ بلکه گاهی به شکست نیز منجر می‌گردد. طبق نظریهٔ برمون، این داستان از یک توالی اصلی و چندین توالی فرعی تشکیل شده است که مجموعاً پیکرهٔ روایت را شکل داده‌اند. در این میان، انواع توالی‌ها از جمله زنجیره‌ای، انضمامی و پیوندی در ساختار داستان به‌کار گرفته شده است.

سمانه سنگچولی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «تجزیه و تحلیل داستان رستم و سهراب از دیدگاه روایت‌شناسی و نظریهٔ گرمس» بیان می‌کند که مکتب ساختارگرایی یکی از دستاوردهای مهم خود را در حوزهٔ روایت‌شناسی به ادبیات عرضه کرده است. در این مقاله، داستان رستم و سهراب به‌عنوان یک روایت در دو سطح داستان و گفتمان، با محوریت نظریهٔ گرمس تحلیل شده است. بر اساس الگوی گرمس، نقش شخصیت‌ها در پیشبرد روایت و ارتباط آن‌ها با زمینهٔ داستانی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

مهدی کاظم‌پور و زهرا احمدی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «نقد اسطورهٔ داستان رستم و سهراب بر اساس نظریات نورتروپ فرای» به بررسی تراژدی انزوا در این داستان پرداخته‌اند. طبق این الگو، قهرمان اسطوره‌ای، یعنی رستم، به دلیل انزوای ناشی از خودآگاهی‌اش، دست به عملی می‌زند که تجربه‌ای فردی و تأثیرگذار برای او به همراه دارد. همچنین، بر اساس دیدگاه فرای، دربارهٔ نقش اسطوره در بازتاب دورهٔ اجتماعی مؤلّف، نتیجه‌گیری شده است که اسطورهٔ رستم و سهراب می‌تواند بازتابی از دیدگاه فردوسی نسبت به شرایط اجتماعی زمانه‌اش باشد.

حمید آری‌براری (۱۴۰۳) در مقالهٔ «روان‌شناسی شخصیت رستم و سهراب با توجه به نظریهٔ کهن‌الگوی پیرسون-مار» شخصیت این دو قهرمان را بر اساس کهن‌الگوهای دوازده‌گانهٔ پیرسون-مار تحلیل کرده است. این پژوهش، سفر قهرمانی رستم و سهراب را در چارچوب شاهنامه بررسی کرده و به نقش کهن‌الگوها در شکل‌گیری شخصیت آن‌ها پرداخته است. نویسنده بر این باور است که شناخت این کهن‌الگوها نه تنها رستم و سهراب را به‌عنوان الگوهایی شاخص در جامعه معرفی می‌کند، بلکه زمینهٔ درک بهتر شخصیت‌های مختلف را نیز فراهم می‌آورد. نتایج نشان می‌دهد که کهن‌الگوهای معصوم و جنگجو در ابتدای امر و پس از آن، کهن‌الگوی جستجوگر در شخصیت رستم و سهراب، بیشتر به چشم می‌خورد. آنچه تحقیق حاضر را از پژوهش‌های پیشین متمایز می‌کند، این است که تاکنون هیچ تحقیقی دربارهٔ تبیین معادلات ارتباطی در داستان رستم و سهراب بر اساس الگوی کنشگران اجتماعی ون لیون انجام نشده است؛ بنابراین، این تحقیق برای نخستین بار در این زمینه انجام شده و از نظر نوآوری حائز اهمّیت است.

۱- ۴- روش تحقیق

روش پژوهش این تحقیق به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی است که با تجزیه و تحلیل محتوایی و فکری اثر، انجام شده است. از نظر هدف، این پژوهش بنیادی است. در جمع‌آوری داده‌ها و تحلیل آن‌ها، از روش اسنادی یا کتابخانه‌ای استفاده و برای این منظور، از برگه‌نویسی بهره گرفته شده است.

۱- ۵- مبانی تحقیق

۱- ۵- ۱-الگوی ونلیوون

در تحلیل انتقادی گفتمان، رویکردهای مختلفی مانند رویکرد سیاسی-اجتماعی لاکلاو، رویکرد اجتماعی-تاریخی داگ، مطالعات اجتماعی و شناختی وندایک، رویکرد جامعه‌شناختی فرکلاف، رویکرد هاج و کرس، ونلیوون و دیگران مطرح هستند. با این حال، همگی در این نکته مشترک هستند. «که در تحلیل متن، از توصیف زبان باید فراتر رفت تا بتوان به تبیین دست یافت و نشان داد که چگونه ساختارهای اجتماعی و فرهنگی و نابرابری‌ها در زبان، خلق و در زبان منعکس شده‌اند» (پنیکوک، ۱۳۷۸: ۱۲۸).

به عقیدهٔ گفتمان‌شناسان انتقادی، هر متن از دو لایهٔ زیرین و زبرین تشکیل شده است و وظیفهٔ زبان‌شناس این است که لایهٔ زیرین متن را کشف، تبیین و توجیه کند. «زبان‌شناس باید تلاش کند با سازوکارهای مناسب، میان پیام نهفته در متن و نحوهٔ بیان، ارتباط برقرار کند تا چگونگی کارکردهای مهم نهفته در لایه‌های زیرین متن را در لایه‌های رویین تصویر یا بازنمایی کند» (یارمحمّدی، ۱۳۹۰: ۹۸).

الگوی ون‌لیوون یکی از رویکردهای مهم در تحلیل انتقادی گفتمان است که به بررسی ساختارهای اجتماعی و فرهنگی نهفته در زبان می‌پردازد. این الگو به تحلیل مؤلّفه‌های گفتمان‌مدار و تأثیرات آن‌ها بر معنا و پیام‌های اجتماعی توجه دارد و بر این اساس تأکید می‌کند که تحلیل گفتمان باید فراتر از توصیف سطحی زبان رفته و به تبیین و توجیه روابط اجتماعی و فرهنگی موجود در متن بپردازد.«در این رویکرد، تحلیل متون از سطح توصیفی به سطح تبیینی و توجیهی ارتقا می‌یابد و همچنین رابطهٔ میان جامعه، فرهنگ، قدرت، ایدئولوژی و ... بازنمایانده می‌شود. این الگو با پرداختن به مؤلّفه‌های جامعه‌شناختی معنا در دل مؤلّفه‌های زبان‌شناختی، به معرّفی و تصویرسازی فعّالان اجتماعی پرداخته و به تحلیل آن‌ها می‌پردازد» (یارمحمّدی، ۱۳۸۵: ۶۲).

در چارچوب الگوی ون‌لیوون، «ساختارهای گفتمان‌مدار به‌عنوان بازتاب مجموعه‌ای از عقاید، برداشت‌ها و ارزش‌های جاری در یک جامعه یا بخشی از آن لحاظ می‌شوند. از نگاه ون‌لیوون، ساختارهای گفتمان‌مدار نقش اساسی در طرح، بیان و بازشناخت منظور و اراده نهفته در پس متن دارند. او معتقد است که تمامی اجزای صوتی، واژگانی و نحوی زبان با یک دیدگاه خاص در ارتباط هستند و در خدمت بیان منظور و نیّت خاصّ مؤلف قرار می‌گیرند» (صاحبی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

در گفتمان‌شناسی انتقادی، مؤلّفه‌های جامعه‌شناختی معنا بر مؤلّفه‌های زبان‌شناختی اولویت دارند، زیرا بررسی این مؤلّفه‌ها می‌تواند لایه‌های زیرین متن را بهتر تبیین کند و به درک عمیق‌تر معنا کمک نماید. «زیرا بین شاخص‌های زبان‌شناختی و نقش آن‌ها، همواره رابطهٔ صددرصد مستقیمی وجود ندارد و لازم است از مؤلّفه‌های جامعه‌شناختی معنا در تحلیل گفتمان بهره‌گیریم» (شریف و یارمحمّدی، ۱۳۹۲: ۶۹).

ون‌لیوون در تحلیل گفتمان انتقادی، تأکید دارد که مؤلّفه‌های جامعه‌شناختی معنا نسبت به مؤلّفه‌های زبان‌شناختی اهمّیت بیشتری دارند. او معتقد است که این مؤلّفه‌ها به درک

عمیق‌تر و جامع‌تری از متن کمک می‌کنند، زیرا قادرند لایه‌های پنهان و اجتماعی متن را روشن سازند؛ بنابراین، تحلیل دقیق‌تر متن، نیازمند توجه به روابط اجتماعی، فرهنگی و قدرت است که در زبان بازتاب می‌یابند. او معتقد است: «در تحلیل گفتمان انتقادی، نخست باید دلیل گفتمانی به‌کارگیری یا عدم استفاده از هر یک از مؤلّفه‌های جامعه‌شناختی معنا را مشخص کرده و سپس به تحلیل زبان‌شناختی این مؤلفه‌ها در متن یا گفته پرداخت. به باور لیون، دلیل اصلی اولویت‌بخشی به مؤلّفه‌های جامعه‌شناختی نسبت به زبان‌شناختی این است که کنشگران زبان‌شناختی و کنشگران اجتماعی کاملاً بر یکدیگر منطبق نیستند و هرکدام ابعاد متفاوتی از معناسازی و نقش‌آفرینی را نمایان می‌کنند» (اسدی و همکاران، ۱۳۹۴: ۵).

ون‌لیوون با تحلیل متون گوناگون، شیوه‌های نظام‌مند بازتاب عوامل اجتماعی در متن را بررسی کرده و تعامل زبان و عوامل اجتماعی را در بازنمایی کنشگران اجتماعی ارزیابی می‌کند. او معتقد است که زبان نه‌تنها ابزاری برای انتقال معنا، بلکه بازتاب‌دهندهٔ شرایط اجتماعی و فرهنگی است که کنشگران در آن زیست می‌کنند و عمل می‌نمایند.«او به بررسی دلایل و موقعیت‌هایی از متن می‌پردازد که کارگزاران اجتماعی در آن حضور فعّال دارند یا برعکس به‌حاشیه رانده شده‌اند. او بر معانی متون تأکید نمی‌کند؛ بلکه بر شیوه‌هایی تأکید دارد که افراد برای تولید و دریافت معنا به‌کار می‌برند» (حق‌پرست، ۱۳۹۱: ۴۸).

در این رویکرد، تحلیل متن بر اساس ساخت‌های گفتمان‌مدار صورت می‌گیرد که حاصل ترکیب مؤلّفه‌های مختلف گفتمان‌مدار هستند. این تحلیل به کشف و درک پیچیدگی‌های نهفته در متن کمک می‌کند. «مؤلّفه‌های گفتمان‌مدار ارائه‌شده در نظریّه ون‌لیوون (۱۹۹۶) به دو دسته کلی صریح و پوشیده تقسیم می‌شوند. مؤلّفه‌های گفتمان‌مدار صریح عبارت‌اند از: فعّال‌سازی، تفکیک کردن، پیوندزدن، نام‌دهی، عنوان‌دهی نسبتی و نوع ارجاعی. مؤلّفه‌های گفتمان‌مدار پوشیده نیز شامل حذف، منفعل‌سازی، نامشخّص‌سازی، انتزاعی‌کردن و طبقه‌بندی هستند. این مؤلفه‌ها در تحلیل گفتمان برای شناسایی و بررسی ساختارهای نهفته در متن، به‌ویژه از جنبه‌های اجتماعی و زبانی، به‌کار می‌روند» (ون‌لیوون، ۱۹۹۶: ۱۱۰).

۱- ۵- ۲-داستان رستم و سهراب و الگوی کنشگران اجتماعی

در این داستان، رستم پس از گم‌شدن اسب خود به سمنگان وارد و با تهمینه، دختر شاه سمنگان، آشنا می‌شود. تهمینه دل به رستم می‌بازد و از او درخواست ازدواج می‌کند و در پی آن سهراب به دنیا می‌آید. رستم مهره‌ای به او می‌دهد تا در آینده فرزندشان که نامش سهراب خواهد بود، در صورت نیاز به پدر خود دست یابد. پس از گذشت زمان، سهراب به جست‌وجوی پدر می‌رود و افراسیاب، پادشاه توران که درصدد دشمنی با ایران است، لشگری به همراه سهراب به‌سوی ایران می‌فرستد. سهراب که در جست‌وجوی رستم است، بارها نشانه‌هایی از پدرش را جویا می‌شود، اما هیچ‌کدام از سرداران تورانی یا اسیران ایرانی به او نشان نمی‌دهند. در نهایت، دو پهلوان در میدان جنگ، روبه‌روی هم قرار می‌گیرند و با وجود اصرار، سهراب برای معرّفی خود، رستم نام او را نمی‌داند. در نهایت، رستم به سهراب، ضربه‌ای کاری وارد می‌کند که منجر به مرگ او می‌شود. پس از اینکه رستم از کیکاووس، نوشدارو می‌خواهد، سهراب پیش از رسیدن نوشدارو جان می‌دهد. (ر.ک. کمالی، ۱۳۸۸: ۱۲۱)

در داستان رستم و سهراب، به‌طور کلی ۷۳۶ مورد از مؤلّفه‌های گفتمان‌مدار به کار رفته است. در ادامه، هر یک از این مؤلّفه‌ها، چه صریح و چه پوشیده، با ذکر مثال‌هایی از متن داستان توضیح داده می‌شود.

۲- بحث و بررسی

۲- ۱-الگوهای کنشگران اجتماعی داستان رستم و سهراب

الگوی ون‌لیوون از تعدادی مؤلفه‌های گفتمان‌مدار جامعه‌شناختی-معنایی تشکیل شده است. در این مقاله، با کارگزاران اجتماعی روبه‌رو هستیم. منظور از کارگزاران اجتماعی، افرادی هستند که در یک واقعه، کنش اجتماعی یا گفتمان حضور و مشارکت دارند. در پژوهش پیش‌رو، کارگزاران اجتماعی، شامل رستم و سهراب، فرماندهان و پهلوانان سپاه ایران و توران هستند.

۲- ۱- ۱-حذف

تمامی کارگزاران اجتماعی در یک متن بازنمایی نمی‌شوند و به دلایل مختلف، تنها تعدادی از آن‌ها در متن بازنمایی می‌شوند. این‌که کارگزاری در متن حذف شود یا اظهار گردد، به اهداف و منافع تولیدکنندگان متن و گفتمان بستگی دارد. در برخی موارد، ممکن است این حذف یا اظهار به‌طور ناخودآگاه و بدون قصد خاصی انجام شود. «گاهی اوقات حذف کارگزار اجتماعی بدون قصد خاصی انجام می‌شود و فرض بر این است که خواننده یا شنونده، می‌تواند کارگزار اجتماعی را حدس بزند. با این حال، در برخی موارد، حذف کارگزار به‌طور عمدی صورت می‌گیرد. حذف می‌تواند به دو شکل «کتمان» (Suppression) یا «پس‌زمینه‌سازی» (Backgrounding) باشد.

در حالت«کتمان»، حذف به‌گونه‌ای است که هیچ اثری از کارگزار اجتماعی باقی نمی‌ماند و در نتیجه، کارگزار قابل شناسایی یا بازیابی نخواهد بود؛ اما در «پس‌زمینه‌سازی»، کارگزار اجتماعی ممکن است در بخش دیگری از متن ذکر شده باشد یا اثرات اعمال و رفتار او در متن باقی بماند که این امکان را فراهم می‌آورد که کارگزار شناسایی شود» (ون‌لیوون، ۲۰۰۸: ۶۸).

۲- ۱- ۱- ۱-کتمان

غمی‌گشت چون بارگی را نیافت سراسیمه سوی سمنگان شتافت

(فردوسی، ۱۳۶۷: ۵۹)

«کتمان» در این بیت، به پنهان کردن آگاهانهٔ حضور رستم اشاره دارد و نقش رستم به‌طور مستقیم بیان نشده است و مخاطب باید از طریق نشانه‌ها آن را حدس بزند. این امر برای ایجاد تعلیق یا تأکید بر جنبه‌های دیگر داستان است.

نشستند با رودسازان به هم بدان تا تهمتن نباشد دژم

(همان: ۶۳)

در این بیت، افرادی که با رستم در مجلس نشسته‌اند، بدون اشاره به نام یا مشخّصات آن‌ها ذکر می‌شوند که نشان‌دهندهٔ حذف عمدی کارگزاران اجتماعی است.

سزاوار او جای آرام و خواب بیاراست و بنهاد مشک و گلاب

(فردوسی: ۶۳)

در این بیت، شاه سمنگان به‌عنوان کارگزار اجتماعی در عمل ذکر نشده است که این امر نشان‌دهندهٔ حذف یا کتمان وی است.

۲- ۱- ۱- ۲-پس زمینه‌ای

بدین شهر ما نیک‌خواه توایم ستوده به‌فرمان و راه توایم

(فردوسی: ۶۲)

در این بیت، شاه سمنگان و درباریانش به‌طور ضمنی به‌عنوان «ما» و رستم به‌عنوان «تو» معرّفی شده‌اند، بدون اینکه به‌طور مستقیم ذکر شوند. این افراد پس‌زمینه‌سازی شده‌اند، به

بپرسید زو گفت نام تو چیست چه جویی شب تیره کام تو چیست؟

(همان: ۶۵)

این معنی که حضورشان از طریق اعمال و گفتارشان قابل شناسایی است.

در این بیت، مرجع ضمیر او و تو به تهمینه اشاره دارد. در واقع، رستم از تهمینه سؤال می‌کند که نامت چیست و قصدت از آمدن در شب تاریک چه می‌باشد. این موارد به‌طور ضمنی و در پس‌زمینه بیان‌شده‌اند.

به گردان لشکر سپهدار گفت که این راز باید که ماند نهفت

(همان:۷۵)

در این بیت، هویّت واقعی رستم و سهراب پنهان است و راز نسبت پدر و پسری آن‌ها باید حفظ شود. این امر به‌عنوان پس‌زمینه‌سازی در داستان به کار رفته است.

۲-۲- مؤلّفه‌های گفتمان مدار صریح (اظهار)

در برخی موارد، کارگزار اجتماعی به‌طور آشکار در متن یا گفتمان ذکر می‌شود. این ذکر می‌تواند با شیوه‌های مختلفی صورت گیرد که هرکدام از این شیوه‌ها به‌تفصیل در ادامه توضیح داده شده است.

۲-۲- ۱-تعیین نقش

در دیدگاه ون لیون، کارگزاران زبان‌شناختی همیشه با کارگزاران جامعه‌شناختی تطابق ندارند. برای تعیین نقش‌ها باید مشخّص شود که کدام فرد عامل عمل (Agent) و کدام

فرد پذیرندهٔ عمل (Patient) است. کارگزار اجتماعی می‌تواند نقش فعّال یا منفعل داشته باشد. در «فعّال‌سازی(Activation) ، کارگزار اجتماعی به‌عنوان نیروی فعّال و عامل عمل می‌کند. در «منفعل‌سازی»(Passivation) ، کارگزار اجتماعی به‌گونه‌ای به تصویر کشیده می‌شود که گویی پذیرنده عمل است و به آن تن می‌دهد. «منفعل‌سازی به دو نوع تقسیم می‌شود: «موضوع‌سازی» (Subjected)و «ذی‌نفع‌سازی» (Beneficialized) در حالت «موضوع‌سازی»، کارگزار اجتماعی به‌طور مستقیم موضوع یا هدف عمل قرار می‌گیرد و در حقیقت، مفعول واقع می‌شود. به عبارت دیگر، کارگزار اجتماعی تحت تأثیر عمل قرار می‌گیرد. در مقابل، در حالت «ذی‌نفع‌سازی»، کارگزار اجتماعی به‌طور غیرمستقیم از نتیجه عمل سود می‌برد یا از آن بهره‌مند می‌شود. در این حالت، کارگزار اجتماعی دریافت‌کنندهٔ نتیجه عمل است. این وضعیت به «ذی‌نفع‌سازی» شناخته می‌شود» (ون‌لیوون، ۲۰۰۸ :۳۲).

الف-فعّال سازی

در تحلیل گفتمان، زمانی که به کنشگر اجتماعی نقشی از نوع عاملیت اختصاص داده شود، این وضعیت «فعّال‌سازی» نامیده می‌شود. «فعّال‌سازی، زمانی رخ می‌دهد که کارگزاران به‌عنوان نیروهای فعّال و پویا، بازنمایی شوند» (یارمحمّدی، ۱۳۹۰: ۱۶۸). در ابیات زیر، فردوسی عامل فعّال در انجام کنش‌ها را به‌صراحت بیان کرده است:

پدر را نباید که داند پسر که بندد دل و جان به مهر پدر

(فردوسی:۷۵)

مراد از پدر و پسر در این بیت، رستم و سهراب هستند. در اینجا، رابطهٔ میان این دو شخصیت در قالب فعّال‌سازی بازنمایی می‌شود؛ یعنی هر دو به‌عنوان کنشگران اجتماعی که به‌طور فعّال در روند داستان مشارکت دارند، ذکر شده‌اند. این بازنمایی صریح نشان‌دهندهٔ نقشی است که هر یک از این دو در داستان ایفا می‌کنند.

برفتند بیدار دو پهلوان به نزدیک سهراب روشن‌روان

(همان:۷۵)

در بیت فوق، منظور از دو پهلوان، هومان و بارمان است که به‌صورت فعّال‌سازی بازنمایی شده‌اند. این دو به‌عنوان کنشگران اجتماعی فعّال در داستان معرّفی شده‌اند که به

سمت سهراب حرکت می‌کنند و در پیشبرد روایت، نقش دارند. این شیوهٔ بازنمایی نشان‌دهندهٔ حضور مستقیم و اثرگذاری آن‌ها در روند داستان است.

چو هومان ورا دید با یال‌و کفت　　فروماند هومان‌ازو در شگفت

(همان:۷۵)

در این بیت، هومان به‌عنوان یک کارگزار اجتماعی فعّال، بازنمایی شده است؛ زیرا او به‌صورت مستقیم، عمل مشاهده و واکنش (شگفت‌زدگی) را انجام داده است. فعل‌های دید و فروماند نیز نشان‌دهندهٔ نقش فعّال او در روایت هستند. سهراب نیز در این بیت به‌صورت پذیرندهٔ عمل (موضوع مشاهده) بازنمایی شده است. منفعل‌سازی به دو شکل است:

ب-موضوع‌سازی

جهانجوی چون نامهٔشاه خواند　　از آن جایگه تیز لشکر براند

(همان:۷۵)

در این بیت، عمل لشکر راندن توسط سهراب به‌عنوان موضوع‌سازی بازنمایی شده است. سهراب در اینجا پذیرندهٔ عمل است و به دستور یا تأثیر پیام شاه، لشکر را به حرکت درمی‌آورد. در واقع، او مفعول عمل «لشکر راندن» است، چرا که در این روند، تحت تأثیر فرمان شاه قرار دارد.

چو سهراب جنگاور او را بدید　　برآشفت و شمشیر کین برکشید

زلشکر برون تاخت‌برسان شیر　　به‌پیش هجیر اندر آمد دلیر

(همان:۷۶)

در این ابیات، سهراب به‌عنوان کارگزار اجتماعی و عامل فعّال، کنش‌هایی نظیر «برون تاختن»، «برآشفتن» و «شمشیر برکشیدن» را انجام می‌دهد. او نیروی فعّال و پویایی است که مستقیماً به انجام عمل‌ها پرداخته و با هجیر روبه‌رو شده است. این موارد از فعّال‌سازی در بازنمایی گفتمان هستند؛ چرا که سهراب به‌صورت صریح و مستقیم در نقش عامل عمل و نیرویی تأثیرگذار تصوّر شده است.

ج-ذی‌نفع‌سازی

چو در شد ز در شاه برپای خاست　　بسی‌پوزش اندر گذشته بخواست

(همان:۱۰۴)

در این بیت، منظور از شاه، کی‌کاووس است. وقتی رستم وارد کاخ کاووس شد، کی‌کاووس به‌عنوان کارگزار اجتماعی، از رفتار رستم به نفع خود بهره‌برداری کرد. او از رستم پوزش خواست و در اینجا عمل پوزش خواستن به‌صورت ذی‌نفع‌سازی صورت گرفته، زیرا درباریان به‌طور غیرمستقیم در موقعیت دریافت‌کنندهٔ نفع از این عمل قرار گرفته‌اند.

بشد طوس و پیغام کاووس برد　　شنیده سخن پیش او برشمرد
بدو گفت رستم که هر شهریار　　که کردی مرا ناگهان خواستار
گهی جنگ بوده گهی ساز بزم　　ندیدم ز کاووس جز رنج رزم
(فردوسی:۱۰۴)

در این بیت‌ها، طوس، پیغام کاووس را به رستم می‌رساند. در اینجا، رستم که از کاووس جز رنج جنگ ندیده است، در موقعیتی قرار دارد که به‌صورت منفعل بازنمایی شده است. در اینجا، رستم به‌عنوان کسی که درگیر جنگ و مشکلات است و از کارگزاران اجتماعی کاووس دچار رنج شده است، به‌نوعی مفعول این عمل است. این بازنمایی می‌تواند نوعی ذی‌نفع‌سازی باشد؛ زیرا در نهایت، رستم به‌واسطهٔ شرایطی که کاووس برای او فراهم کرده، وضعیت خود را توصیف می‌کند و خود به‌عنوان پذیرندهٔ شرایط قرار می‌گیرد.

۲-۲— ۲-تعیین نوع اشاره

در بازنمایی کارگزار اجتماعی، نوعی از «ذکر» به‌عنوان تعیین نوع اشاره شناخته می‌شود که در آن، کارگزار می‌تواند به صورت انسانی (انسان‌نمایی) یا غیرانسانی (غیرانسان‌نمایی) تصویرسازی شود. اگر کارگزار به شکل انسان بازنمایی شود، در دستهٔ انسان‌نمایی **(Personalization)**قرار می‌گیرد و اگر به صورت غیر انسان بازنمایی شود، در مقولهٔ غیرانسان‌نمایی **(Impersonalization)** جای می‌گیرد.

در انسان‌نمایی، واژگان به کار رفته دارای ویژگی معنایی «انسان» هستند؛ به این معنا که آن‌ها به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به ویژگی‌های انسانی اشاره دارند. از سوی دیگر، در غیرانسان‌نمایی، واژگانی به کار می‌روند که فاقد این ویژگی هستند و معمولاً بر جنبه‌های

انتزاعی، نهادی یا غیرشخصی دلالت دارند. «در رویکرد غیر انسان نمایی، راوی در توصیف شخصیت انسانی به خود شخصیت ارجـاع نمی‌دهد؛ بلکه با دو رهیافت انتزاعی سازی و عینی سازی، به توصـیف ویژگی‌ها، تـصویرها، مکـان، اشـیاء و کنش‌های شخصیت می‌پردازد» (ون‌لیوون، ۱۹۹۶: ۵۹).

۲-۲— ۲- ۱-غیر انسان نمایی*(Impersonalization)*

غیرانسان‌نمایی به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌شود:

۲-۲- ۲- ۱- ۱-انتزاعی سازی

نخستین دسته، انتزاعی‌سازی است که در آن کارگزار اجتماعی با استفاده از صفت، ویژگی یا خصوصیتی که در ذهن تصویرساز وجود دارد، بازنمایی می‌شود. این روش برای حذف هویت فردی و تأکید بر جنبه‌های کلی یا مفهومی به کار می‌رود و اغلب با هدف ساده‌سازی یا برجسته‌سازی یک خصوصیت خاص صورت می‌گیرد» (ون‌لیون، ۲۰۰۸). این شیوهٔ هویّت فردی، کارگزار را نادیده گرفته و آن را صرفاً به یک ویژگی یا مفهوم تقلیل می‌دهد.

رمید آن دلاور سپاه دلیر به کردار گوران زچنگال شیر
(فردوسی:۱۳۱)

مراد از شیر، سهراب است و گوران، سپاهیان کاووس است.

نگه کن‌مرا گر ببینی به جنگ اگر زنده‌مانی مترس از پلنگ
(همان:۱۳۳)

مراد از پلنگ، در بیت فوق رستم است.

۲-۲— ۲- ۲- ۲-عینی‌سازی

نوع دیگری از غیرانسان‌نمایی، عینی‌سازی (Objectivation) است. در این حالت، کارگزار اجتماعی به‌واسطهٔ مکانی که در آن قرار دارد، سخنی که بیان می‌کند، یا شیئی که با او و عملش در ارتباط است، بازنمایی می‌شود. این رویکرد به‌جای تأکید بر ویژگی‌های فردی یا انسانی، بر عناصر بیرونی مرتبط با کارگزار متمرکز است. عینی‌سازی خود به چهار دسته تقسیم می‌شود:

الف- مکان مداری

در این حالت، بازنمایی کارگزار اجتماعی به‌وسیلهٔ مکانی که به‌طور برجسته و در بافتی مشخّص با او عجین شده است، صورت می‌گیرد. این مکان به‌نوعی نشان‌دهندهٔ ویژگی‌ها، نقش‌ها یا فعّالیّت‌های کارگزار است.

یکایک سوی زاولستان شوید از ایران‌به نزدیک دستان شوید
(همان:۱۴۳)

اشاره به مکان‌هایی خاص مانند زابلستان و ایران، نشان‌دهندهٔ تأثیر محیط جغرافیایی بر هویت و فعّالیت‌های افراد است. این نوع بازنمایی مکان به‌طور مستقیم با کارگزار اجتماعی در ارتباط است و بر ویژگی‌ها و نقش‌های آن در این مکان تأکید دارد.

وزان روی سهراب با انجمن همی می گسارید با رودزن
(همان:۱۴۳)

کلمهٔ انجمن به‌عنوان یک مکان نمایی در نظر گرفته شده است که به‌نوعی نشان‌دهندهٔ مکانی است که در آن افراد جمع می‌شوند. انجمن به معنی محل تجمع سپاهیان است.

ب- گفته مداری

در این حالت با اشاره به گفته‌ها و نوشته‌های کارگزاران، بازنمایی صورت می‌گیرد. «در رویکرد سخن نمایی، کارگزار با سخنانش بازنمـایی می‌شود و دارای قـدرت غیـر شخـصی در کلام است» (ون‌لیوون، ۱۶۶۹: ۶۰).

چنین راند پیش برادر سخن که بیدار دل باش و تندی مکن
به شبگیر چون من به آوردگاه روم پیش آن ترک آوردخواه
بیاور سپاه و درفش مرا همان تخت و زرینه کفش مرا
همی باش بر پیش پرده‌سرای چو خورشید تابان برآید ز جای
گر ایدون که پیروز باشم به جنگ به آوردگه بر نسازم درنگ
(فردوسی:۱۴۳)

در گفته‌مداری، کارگزاران اجتماعی با گفتار خود، جایگاه و نقش‌های اجتماعی خود را بازنمایی می‌کنند. در اینجا، رستم به‌عنوان یک فرماندهٔ جنگی از طریق گفتگو با برادرش،

نقش‌های مختلفی را که باید ایفا کند، توضیح می‌دهد. او با دستورهایی که می‌دهد، همزمان جایگاه و قدرت خود را در فرماندهی نبرد نشان می‌دهد.

به هومان چنین گفت کاین شیرمرد — که با من همی‌گردد اندر نبرد
ز بالای من نیست بالاش کم — به رزم اندرون دل ندارد دژم
بر و کتف و یالش همانند من — توگویی که داننده بر زد رسن
نشان‌های مادر بیابم همی — بدان نیز لختی بتابم همی

(همان:۱۴۳)

نشانه‌هایی مانند بر، کتف و یال در گفتمان‌های بزمی و رزمی، اغلب با هویت پهلوانان اساطیری مرتبط هستند. این نشانه‌ها نه‌تنها ویژگی‌های فیزیکی شخصیت‌ها مانند سهراب را نمایش می‌دهند، بلکه هویت اسطوره‌ای و پهلوانی آن‌ها را نیز بازنمایی می‌کنند. به‌طور کلی، این ویژگی‌ها نشان‌دهندهٔ قدرت، شجاعت و توانمندی در میدان جنگ هستند و نقش مهمی در شکل‌گیری شخصیت‌های اساطیری دارند.

ج-اندام مداری

یکی دیگر از رهیافت‌های عین‌سازی در معرّفی شخصیت‌ها، توصیف کارگزار از طریق نام بردن از اعضای بدن است. در این رویکرد، کارگزار به‌وسیلهٔ اشاره به اعضای بدن خود بازنمایی می‌شود. این نوع توصیف‌ها به‌طور دقیق ویژگی‌ها و نقش‌های شخصیت را از طریق بدن و اجزای آن نشان می‌دهند. ون لیون این نوع توصیف عینی را «بدن‌نمایی» یا «بدن‌نمایی نامی» می‌نامد. «در این روش، اعضای بدن به‌عنوان ابزاری برای تأکید بر ویژگی‌های درونی یا اجتماعی فرد استفاده می‌شوند و به‌نوعی شخصیت فرد را در قالب اجزای فیزیکی و بدنی آن شخص به تصویر می‌کشند.» (ون‌لیوون، ۱۶۶۹: ۵۹).

تو خرسند گردان دل مادرم — چنین‌کرد یزدان قضا بر سرم

(همان:۱۴۲)

در این بیت، دل و سر به‌عنوان نمادهایی از اندام‌های بدن، در قالب اندام‌مداری به‌کار رفته‌اند. دل، نماد احساسات و عواطف مادرانه است و سر، نمایانگر تقدیر و فرمان الهی. این اندام‌ها از طریق ویژگی‌های فیزیکی خود، به‌طور غیرمستقیم ویژگی‌های درونی و تقدیر فرد را بازنمایی می‌کنند.

بپوشید سهراب خفتان رزم سرش پر ز رزم‌ودلش پر ز بزم
(همان:۱۴۷)

در این بیت، سر، نماد آمادگی جنگی و دل، نماد احساسات آرامش‌بخش است. این بازنمایی از اندام‌مداری تضاد درونی سهراب بین ویژگی‌های جنگی و آرامش را نشان می‌دهد.

د- ابزار مداری

در این شیوه، ابزارها و وسایل نه‌تنها به‌عنوان عناصر عملکردی، بلکه به‌عنوان نمادهایی برای بازنمایی ویژگی‌ها و خصوصیات فرد یا شخصیت مورد استفاده قرار می‌گیرند.«گاهی عینی‌سازی و بازنمایی شخصیت از طریق ابزار، وسایل و متعلّقات نسبت داده شده به فرد انجام می‌شود» (ون‌لیوون، ۱۶۶۹: ۵۹).

همی تاخت سهراب‌چون پیل مست کمندی به بازو کمانی به دست
(همان:۱۴۸)

در این بیت، ابزار مداری از طریق اشاره به کمند و کمان به‌وضوح نشان داده شده است. این ابزارها به‌طور مستقیم به شخصیت سهراب و ویژگی‌های جنگجویی او بازنمایی می‌کنند.

سنان باز پس کردسهراب شیر بن نیزه زد بر میان دلیر
(همان:۷۶)

در این بیت، ابزار مداری از طریق اشاره به سنان (سرنیزه) و نیزه به‌وضوح نشان داده شده است. سنان به‌عنوان ابزار جنگی که در دست سهراب قرار دارد، نمادی از قدرت و مهارت او در جنگ است. همچنین نیزه، به‌عنوان وسیله‌ای برای نشان دادن نبرد و شجاعت سهراب به‌کار رفته است. این ابزارها بازنمایی‌کنندهٔ ویژگی‌های جنگ‌جویی و دلیری سهراب هستند.

۲-۲— ۲- ۲-انسانی نمایی(*Personalization*)

انسان‌نمایی می‌تواند به دو صورت کلی انجام پذیرد. در شیوهٔ مشخّص‌سازی، هویت کارگزار اجتماعی به‌طور مشخّص و معین نشان داده می‌شود، به‌طوری که ویژگی‌ها و نقش‌های فرد یا گروه به‌وضوح تعریف می‌شود؛ اما در شیوهٔ نامشخّص‌سازی، کارگزار به

صورت افراد یا گروه‌های ناشناس و بی‌هویت، تصویرسازی می‌شود، به‌طوری که هویّت دقیق فرد یا گروه مشخّص نیست و تنها به‌صورت کلی به نمایش درمی‌آید.

۲-۲-۲-۲-۱-نامشخّص‌سازی

کسی را نبد پای با او به جنگ اگر شیر پیش آمدی گر پلنگ

(همان:۷۶)

در این بیت، کلمه «کسی» به‌عنوان نمونه‌ای از نامشخّص‌سازی استفاده شده است، فرد مورد نظر به‌طور کلی و بدون اشاره به ویژگی‌های خاص یا شناسه‌های مشخّص تصویرسازی شده است.

یکی نامه بنوشت نزدیک شاه برافکند پوینده‌مردی به راه

(همان:۹۱)

در این بیت، «پوینده مردی» به‌عنوان نمونه‌ای از نامشخّص‌سازی است و بدون مشخّصات خاص معرّفی شده است.

سوی باره آمد یکی بنگرید به‌باره درون بس کسی را ندید

(همان:۹۲)

در این بیت، کسی، نمونه‌ای از نامشخّص‌سازی است. واژهٔ کسی به‌طور عمومی و بدون اشاره به هویت خاص فردی استفاده شده که موجب می‌شود شخصیت مورد نظر به‌طور ناشناس و مبهم تصویرسازی شود.

۲-۲-۲-۲-۲-مشخّص‌سازی

انواع مشخّص‌سازی عبارتند از:

الف-پیوند زدن (پیوسته نمایی)؛ پیوند زدایی(گسسته‌سازی)

در این شیوه، کارگزاران اجتماعی به هم می‌پیوندند و گروهی را تشکیل می‌دهند که دیدگاه خاص یا هدف مشترکی دارند. در این حالت، کارگزاران به‌طور گروهی و به‌وسیلهٔ حروف ربط همپایه‌ساز، کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. این گروه ممکن است در بخش‌های دیگر متن از هم جدا شود. «ون لیون پیوند زدن را شیوه‌ای دیگر می‌داند که از طریق آن می‌توان کنشگران اجتماعی را در قالب گروه بازنمایی کرد. منظور از این شیوه، تشکیل دادن گروه‌هایی از کنشگران اجتماعی است که در خصوص موضوعی با هم متفق و هم‌نظر

هستند؛ بنابراین، کارگزاران و کنشگران اجتماعی با استفاده از این مؤلفهٔ صریح، به‌صورت گروهی و پیوسته، بازنمایی می‌شوند» (یارمحمّدی، ۱۳۹۰: ۱۷۳).

نشستند با شاه ایران به هم بزرگان لشکر همه بیش و کم
چو طوس و چو گودرز گشواد و گیو چو گرگین و بهرام و فرهاد نیو
(همان:۹۲)

در این بیت، شخصیت‌های مختلف از جمله طوس، گودرز، گشواد، گیو، گرگین، بهرام و فرهاد نیو به‌طور گروهی و با هدف یا نقشی مشترک معرّفی شده‌اند. این کارگزاران اجتماعی به‌وسیلهٔ واژه‌های «چو» و «و» به یکدیگر پیوند داده شده‌اند که همگی نشان‌دهندهٔ پیوستگی و هم‌هدف بودن این شخصیت‌ها در کنار یکدیگر است. این نوع بازنمایی تأکید بر اتحاد و هدف مشترک میان این شخصیت‌ها دارد که ویژگی اصلی پیوسته‌سازی است.

دل و پشت ایران و نیران تویی به چنگال و نیروی شیران تویی
(همان:۹۷)

در این عبارات، پیوسته‌سازی از طریق ترکیب واژه‌ها مانند «دل و پشت»، «ایران و نیران» و «چنگال و نیروی شیران» صورت می‌گیرد. این ترکیبات به‌طور نمادین، ویژگی‌ها یا قدرت‌های مشترک را به تصویر می‌کشند و نشان‌دهندهٔ اتّحاد و همبستگی میان عناصر مختلف است.

پیوند زدایی(گسسته‌سازی، این حالت به زمانی اشاره دارد که کارگزاران اجتماعی از یکدیگر جدا شده و هرکدام به‌طور مستقل، تصویرسازی می‌شوند. این جدا شدن، ممکن است در متن به‌طور عمدی برای تأکید بر تفاوت‌ها یا استقلال آن‌ها صورت گیرد. «در تفکیک کردن، یک کنشگر یا گروهی از کنشگران اجتماعی با صراحت از دیگر گروه‌های مشابه مشخّص می‌شود؛ به عبارت دیگر، این مؤلّفه، مبتنی بر صراحت، یک فرد یا گروه اجتماعی را صریحاً از دیگر گروه‌ها جدا می‌کند. در یک ساخت، ممکن است عناصر طبقه‌بندی‌شده جدا و تفکیک شوند» (صاحبی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۲۳).

چو نامه بخوانی به روز و به شب مکن داستان را گشاده دو لب
(همان:۹۷)

در این بیت، گسسته‌سازی از طریق تفکیک زمان‌ها (روز و شب) به نمایش گذاشته شده است. این جداسازی و تفکیک، نمایانگر گسسته‌سازی است که در آن زمان‌ها از یکدیگر متمایز شده است.

تهمتن چو بشنید و نامه بخواند بخندید زآن کار و خیره بماند

(همان:۹۷)

در این بیت، گسسته‌سازی از طریق تفکیک کنش‌ها و واکنش‌ها مشاهده می‌شود. تهمتن ابتدا نامه را می‌خواند و سپس بخندید و در نهایت خیره بماند. این تفکیک مراحل مختلف کنش‌های تهمتن(خواندن نامه، خندیدن و متعجب ماندن) نشان‌دهندهٔ گسسته‌سازی است که در آن کنش‌ها به‌طور جداگانه و متمایز از یکدیگر نمایش داده شده‌اند.

که کاووس تند است و هوشیار نیست هم این داستان بر دلش خوار نیست

غمی بود زین کار و دل پرشتاب شده دور ازو خورد و آرام و خواب

(همان:۹۸)

ابتدا «تند است و هوشیار نیست» ویژگی‌های کاووس به‌طور مجزا بیان شده است و «شده دور ازو خورد و آرام و خواب»، جداسازی و تفکیک حالات مختلف کاووس (غم، خوار نبودن، آرامش و خواب) را نشان می‌دهد. این تفکیک‌های مختلف در این بیت، نمایانگر گسسته‌سازی است که در آن ویژگی‌ها و حالات به صورت جداگانه از یکدیگر مطرح شده است.

۲-۲— ۳- ۲-تمایزگذاری(*Differentiation*)

از دیگر روش‌های راوی در معرّفی شخصیت، جداسازی کارگزاران خودی و غیرخودی، دوست و دشمن، آشنا و بیگانه و تقابل‌های این‌چنینی است. ون لیون این رویکرد را تمایزگذاری نامیده است. در روش «تمایزگذاری»، بین یک کارگزار یا گروهی از کارگزاران و سایر افراد یا گروه‌ها تمایز قائل می‌شویم، به این معنی که «خودی» از «غیرخودی» و یا «ما» از «آن‌ها» جدا می‌شود. در مواردی که تفاوتی میان کارگزاران اجتماعی قائل نشویم، این شیوه را «یکسان‌سازی» (Indifferentiation) می‌نامیم.

زمین بنده و رخش، گاه من است نگین گرز و مغفر، کلاه من است

(همان:۱۰۳)

تمایزگذاری به معنای تفکیک یک فرد یا گروه از دیگران است تا ویژگی‌ها و هویت آن‌ها برجسته شود. در این مثال، با اشاره به چیزهایی مانند «زمین»، «رخش»، «نگین»،«گرز» و «مغفر»، «کلاه»، سهراب از دیگران متمایز می‌شود و هویت و جایگاه خاص او در میدان جنگ نمایش داده می‌شود. این تمایزها به او شخصیت ویژه و منحصر به فردی می‌بخشند.

که گرگ اندر آمد میان رمه سگ و مرد را آزمودش همه

(همان:۱۱۴)

در این بیت، تمایزگذاری از طریق رفتار و ویژگی‌های کارگزاران اجتماعی (سگ و مرد) در مواجهه با خطر مشترک (گرگ) صورت می‌گیرد. این تمایز به‌نوعی نشان می‌دهد که در شرایط بحرانی، تفاوت‌های اصلی میان افراد و گروه‌ها آشکار می‌شود. در اینجا، سگ و مرد در برابر تهدید مشترک آزمایش می‌شوند و نحوهٔ واکنش آن‌ها نشان‌دهندهٔ تفاوت‌های بنیادی در ماهیت آن‌ها است.

به آوردگه بر تو را جای نیست تو را خود به یک مشت من پای نیست

(همان:۱۳۲)

در این بیت، واژه‌های من و تو تمایز بین دو فرد را نشان می‌دهند، جایی که من به فردی با قدرت یا جایگاه بالاتر اشاره دارد و تو به فردی ضعیف‌تر یا بی‌جایگاه‌تر در موقعیت خاص.

۳-۲-۲- ۳-نام دهی و طبقه‌بندی کردن

نام‌دهی و طبقه‌بندی کارگزاران اجتماعی به بازنمایی آن‌ها بر اساس هویت منحصربه‌فرد یا ویژگی‌های مشترکشان اشاره دارد. این فرآیند می‌تواند با استفاده از اسامی خاص یا عناوین مختلف، مانند مقام‌دهی یا نسبت‌دهی صورت گیرد. «نام‌دهی و مقوله‌بندی از دیگر شگردهای معرّفی شخصیت یا کارگزار در روایت است. با توجه به آرا و پیوندجویی‌های ون‌لیوون، می‌توان گفت که این رویکرد به سه شیوهٔ عنوان‌دهی، فراگیرتر از فرآیند بازنمایی شخصیت را نشان می‌دهد» (ون‌لیوون، ۱۶۶۹: ۵۳).

۲-۲-۳-۳-۱-نام بری

در فرآیند نام‌دهی، کنشگران اجتماعی بر اساس نام و هویت منحصربه‌فردشان نمایش داده می‌شوند. «در این فرآیند، معمولاً از اسامی خاص برای شناسایی آن‌ها استفاده می‌شود» (یارمحمّدی، ۱۳۸۵: ۱۷۳).

دگر باره سهراب، گرز گران ز زین برکشید و بیفشارد ران
(همان:۱۳۶)

در این بیت، نام بری به سهراب با اشاره به ویژگی‌های جنگی و شجاعانه‌اش صورت گرفته است.

به هومان چنین گفت کامروز هور برآمد جهان کرد پر جنگ و شور
(همان:۱۳۲)

در این بیت، نام بری هومان به تعیین هویت و جایگاه او در داستان کمک کرده است.

۲-۲-۳-۳-۲-لقب دهی

زگردان کسی مایهٔ او نداشت جز از پیلتن پایهٔ او نداشت
(همان:۱۴۱)

در این بیت، «پیلتن» به‌عنوان لقب رستم، پهلوان نام‌آور شاهنامه، به کار رفته است. این لقب، نشان‌دهندهٔ توانایی‌ها و شجاعت‌های فوق‌العاده رستم است که او را از دیگران متمایز می‌سازد.

من امشب به‌پیش جهان‌آفرین بمالم فراوان دو رخ بر زمین
(همان:۱۴۳)

در این بیت، «جهان‌آفرین» به‌عنوان لقب خداوند استفاده شده است.

تهمتن بپوشید ببر بیان نشست از بر زنده پیل ژیان
(همان:۱۴۷)

در این بیت، تهمتن (لقب رستم) به‌عنوان یک قهرمان با پوشش ببر و در حال نشستن بر روی رخش به تصویر کشیده شده است.

۲-۲-۳-۳-۳-مقوله‌بندی

اگر کارگزاران بر اساس هویت جمعی خود تصویرسازی شوند، این فرایند «مقوله‌بندی» نامیده می‌شود. مقوله‌بندی شامل سه زیرمجموعه است: کارکرد نمایی، هویت‌نمایی و ارزش‌گذاری.

الف-کارکرد نمایی(Functionalization)

در کارکرد نمایی، کارگزاران اجتماعی بر اساس شغل و وظیفه‌ای که دارند، بازنمایی می‌شوند؛ به عبارت دیگر، در این شیوه، هویت فردی آنها نه بر اساس ویژگی‌های شخصی یا اجتماعی، بلکه بر اساس نقش و عملکرد آن‌ها در جامعه مشخّص می‌شود. «در مقوله‌بندی، راوی شخصیت‌ها را بر اساس شغل، وظایف، یا مفاهیم ارزشی مانند دوگانگی‌های تقابلی(نیک و بد، خیر و شر، زشت و زیبا) معرّفی می‌کند. این مقوله‌بندی شامل رهیافت‌هایی همچون کارکردنمایی (بازنمایی بر اساس وظایف و نقش‌ها)، هویت‌دهی (تعیین ویژگی‌های منحصربه‌فرد)، طبقه‌بندی(گروه‌بندی افراد بر اساس اشتراکات) و ارزش‌گذاری(ارزیابی شخصیت‌ها بر اساس ارزش‌های مثبت یا منفی) است» (ون‌لیوون، ۱۶۶۹: ۵۳).

چو آگاه شد دختر گژدَهم که سالار آن انجمن گشت کَم
زنی بود برسان گردی سوار همیشه به جنگ اندرون نامدار
(همان:۸۱)

در این بیت، کارکرد نمایی در بازنمایی دختر گژدهم، کاملاً آشکار است. او بر اساس شجاعت، مهارت در سواری و نقش رهبری در جنگ، توصیف شده و هویت او در چارچوب وظایف و عملکردش در میدان نبرد، تعریف می‌شود. این نوع بازنمایی، به‌ویژه در ادبیات حماسی، برای برجسته کردن نقش‌های اجتماعی و نظامی شخصیت‌ها بسیار رایج است.

که گردان کدام اند و جنگاوران دلیران و کارآزموده سران؟
(همان:۸۱)

بیت از مفهوم کارکرد نمایی بهره می‌برد، زیرا هویت گردان، جنگاوران، دلیران و کارآزموده سران به‌طور مستقیم با نقش و عملکرد آن‌ها در جنگ و رهبری مرتبط است. این نوع

بازنمایی در ادبیات حماسی برای تقویت ارزش‌های جمعی و نظامی و تأکید بر نقش افراد در چارچوب عملکردشان استفاده می‌شود.

ب-هویت‌نمایی

طبق طبقه‌بندی ون لیون، یکی از روش‌های بازنمایی شخصیت‌ها طبقه‌بندی است. «در این رویکرد، شخصیت‌ها بر اساس عواملی مانند سن، جنسیت، طبقهٔ اجتماعی، قومیّت، موقعیت جغرافیایی، مذهب و سایر ویژگی‌ها دسته‌بندی می‌شوند. این دسته‌بندی به شناسایی اشتراکات و تفاوت‌های اجتماعی کمک می‌کند» (ون‌لیوون، ۱۶۶۹: ۵۳).

سوی مرز توران چو بنهاد روی چو شیر دژآگاه نخجیر جوی

(همان:۵۹)

در شاهنامه دو طبقهٔ اصلی ایرانیان و تورانیان جدا شـده اسـت. این طبقه‌بندی با تأکید بر تفاوت‌های جغرافیایی، فرهنگی و هویّتی، تقابل میان این دو گروه را نشان می‌دهد.

سواران ترکان تنی هفت‌و هشت برآن دشت نخجیرگه برگذشت

(همان:۵۹)

طبقه‌بندی از نظر قومی دیده می‌شود. در اینجا، سواران ترکان به‌عنوان گروهی از ترکان معرّفی شده‌اند که نمایانگر یکی از دسته‌های قومی در شاهنامه است. این نوع بازنمایی در طبقه‌بندی شخصیت‌ها، بر اساس قومیت انجام شده و تفاوت این گروه با دیگران را نشان می‌دهد.

چو نزدیک شهر سمنگان رسید خبر زو به شاه و بزرگان رسید

(همان:۶۲)

طبقه‌بندی در اینجا به موقعیت اجتماعی اشاره دارد. واژه‌های شاه و بزرگان نمایانگر گروه‌هایی از جامعه هستند که بر اساس جایگاه اجتماعی خود دسته‌بندی شده‌اند. شاه به‌عنوان بالاترین مقام و بزرگان به‌عنوان افراد برجسته و نخبه جامعه، از دیگر گروه‌ها متمایز شده‌اند.

چو یک ماه شد، همچویک‌سال بود برش چون بر رستم زال بود

(همان:۶۲)

در بیت «چو یک ماه شد همچو یک سال بود/ برش چون بر رستم زال بود»، عبارت رستم زال به‌عنوان یک نام ترکیبی به رستم، پهلوان مشهور شاهنامه، اشاره دارد که زال، پدر او،

به‌عنوان بخشی از هویت و نسب او مطرح شده است. این نوع نام‌گذاری، علاوه بر معرّفی شخصیت، جایگاه او را در طبقه‌بندی خانوادگی و نسبی برجسته می‌کند و تأکید بر پیوندهای خانوادگی در روایت دارد.

ج-ارزش‌گذاری

ارزش‌گذاری روشی است که در آن کارگزاران اجتماعی با استفاده از صفات و اصطلاحات ارزشی بازنمایی می‌شوند. این بازنمایی می‌تواند بر اساس ویژگی‌های مثبت (مانند خوب، زیبا، وفادار) یا ویژگی‌های منفی (مانند بد، زشت، خائن) صورت گیرد. به‌طور معمول، ارزش‌گذاری منفی در روایت‌ها بیشتر به کار می‌رود تا تضاد و تنش، بین شخصیت‌ها یا گروه‌ها برجسته شود. «نسبت دادن مفاهیم اخلاقی به شخصیت‌ها، نوعی ارزیابی اخلاقی در سطح فردی و جمعی را نشان می‌دهد. ارزش‌گذاری، در پیوند با رویکرد مقوله‌بندی در آرای ون لیوون به دو نوع ارزش‌گـذاری مثبـت و ارزش‌گذاری منفی دسته‌بندی مـی‌شـود» (ون‌لیوون، ۱۶۶۹: ۵۴).

برفتند بیدار دو پهلوان به نزدیک سهراب روشن‌روان
(همان:۷۵)

در این بیت، با استفاده از واژه‌های «بیدار» و «روشن‌روان»، شخصیت‌ها به‌نوعی ارزش‌گذاری مثبت شده‌اند. این اصطلاحات، نشان‌دهندهٔ آگاهی، هوشیاری و ویژگی‌های مثبت ذهنی و روحی آن‌ها هستند.

یکی خواهرش بود گردو سوار بداندیش و گردنکش و نامدار
(همان:۶۵)

در این بیت، شخصیت خواهر علاوه بر ویژگی‌های منفی مانند «بداندیش» و «گردنکش»، به‌طور هم‌زمان به‌عنوان فردی شناخته‌شده و دارای شهرت نیز معرّفی می‌شود. این ترکیب، نشان‌دهندهٔ پیچیدگی شخصیت او است که هم جنبه‌های منفی و هم جنبه‌های مثبت را در بر دارد.

کسی کو بود پهلوان جهان میان سپه در نماند نهان
(همان:۱۲۰)

در این بیت، واژهٔ پهلوان به‌طور مثبت به‌کار رفته است.این واژه با بار معنایی مثبت همراه است، به‌ویژه زمانی که به‌عنوان ویژگی‌ای برای یک فرد در زمینه‌های اجتماعی یا نبرد استفاده می‌شود.

۲-۲-۳-۳-۴- مشخّص نمایی چندعاملی

مشخّص‌نمایی چندعاملی به روشی اشاره دارد که در آن هویت یا ویژگی‌های یک فرد، شیء، یا مفهوم از طریق چندین عامل و جنبهٔ مختلف توصیف می‌شود. این روش، معمولاً برای توصیفات پیچیده یا چندبُعدی استفاده می‌شود که در آن‌ها تأکید بر جنبه‌های گوناگون یک موضوع، شخصیت، یا پدیده است.

عناصر اصلی آن شامل ویژگی‌های ظاهری، رفتاری، اجتماعی، درونی و عملکردی است. برای مثال، شخصی می‌تواند به‌عنوان شجاع، دانا، مهربان، رهبر و پرتلاش توصیف شود. در این توصیف، هر عامل بخشی از هویت یا تأثیر آن، فرد را روشن می‌سازد. این نوع بازنمایی در متون حماسی، ادبی، یا تحلیل‌های اجتماعی بسیار رایج است.

پس پرده اندر یکی ماهروی چو خورشیدتابان پر از رنگ و بوی

(همان:۶۵)

شخصیت ماهروی از طریق عوامل ظاهری، جایگاه اجتماعی و قدرت تأثیرگذاری بازنمایی شده است. این رویکرد، باعث می‌شود خواننده تصویری کامل، ملموس و چندبُعدی از شخصیت در ذهن خود بسازد. این نوع توصیف در ادبیات حماسی و غنایی رایج است تا به شخصیت‌ها عمق و برجستگی بیشتری ببخشد.

یکی دخت شاه سمنگان منم پزشک هزبر و پلنگان منم

(همان:۶۵)

در اینجا واژگان هزبر (شیر) و پلنگ به‌عنوان کارگزاران اجتماعی تخیّلی ظاهر شده‌اند. این حیوانات نمادین، در واقع نمایندهٔ قدرت، شجاعت و خطر در جامعه یا طبیعت هستند، اما حضور آن‌ها در این بیت، معنایی فراتر از واقعیت دارد.

هنوز از دهن بوی شیر آیدش همی رای شمشیر و تیر آیدش

(همان:۷۵)

این بیت با استفاده از نمادآوری، ویژگی‌های جنگجویانه و شجاعانه شخصیت را از طریق به کاربردن عناصر طبیعی و فرهنگی (شمشیر و تیر) به نمایش می‌گذارد. این عناصر به‌طور مستقیم و غیرمستقیم شخصیت را به‌عنوان فردی برجسته و قدرتمند معرّفی می‌کنند که در تمام مراحل زندگی خود، حتی در تصمیماتش، تحت تأثیر روحیه جنگجویانه و دلاورانه قرار دارد.

۲-۲-۴-تعیین ماهیّت(*Allocation Type*)

مشخّص کردن مرجع عام یا خاص از موارد مهم دیگری در تصویرسازی کارگزاران اجتماعی می‌باشد؛ «کارگزاران اجتماعی می‌توانند به صورت گروه و یا به صورت افرادی با هویت مشخّص و معین بازنمایی شوند» (ون لیون، ۲۰۰۸: ۱۴۵).

«خاص‌نگری به دو دسته کلی تقسیم می‌شود: فردی‌سازی و همگون‌سازی. در فردی‌سازی (Individualization)، کارگزاران اجتماعی به‌عنوان افرادی مستقل تصویرسازی می‌شوند، در حالی که در همگون‌سازی (Assimilation)، آن‌ها به‌عنوان گروهی با خصوصیات مشابه نمایش داده می‌شوند. همگون‌سازی خود به دو زیرمجموعه تقسیم می‌شود: اگر کارگزاران اجتماعی به‌صورت عدد، رقم و آمار نمایش داده شوند، این فرایند «گروه‌بندی (Aggregation) «نام دارد و در غیر این صورت، به آن «اشتراکی‌سازی « (Collectivization)گفته می‌شود. در تحلیل گفتمان انتقادی، «فردی‌سازی» از اهمّیت بالایی برخوردار است» (همان: ۵۱).

۲-۲-۴-۱-فردی سازی

در این روش، کارگزاران اجتماعی به‌عنوان افراد مستقل و با هویت‌های خاص نمایش داده می‌شوند.

بدو گفت رستم که گیهان تو راست همه کهترانیم و فرمان تو راست

(همان:۱۰۴)

در اینجا رستم به‌طور مستقل و با هویتی مشخّص به‌عنوان فردی مستقل در موقعیت اجتماعی خود صحبت می‌کند. او به‌فرماندهی و رهبری اشاره می‌کند که مختص به او است و به این ترتیب، فردیت و هویت خاص او در موقعیت اجتماعی برجسته می‌شود.

۲-۲-۴-۲-گروه‌بندی

کارگزاران اجتماعی به‌طور عددی یا آماری دسته‌بندی می‌شوند و به گروه‌های مختلف تقسیم می‌شوند.

سواران ترکان تنی هفت و هشت بر آن دشت نخجیرگه برگذشت

(همان:۵۹)

در اینجا، سواران ترکان به‌طور عددی (هفت و هشت) دسته‌بندی شده و به گروه‌هایی از افراد اشاره می‌شود که به‌طور جمعی و در قالب یک گروه، در دشت نخجیرگه حرکت می‌کنند. این نوع دسته‌بندی نمایانگر گروه‌بندی است.

۲-۲-۴-۳-اشتراکی سازی

زترکان به گرد اندرش صد دلیر جوان و سرافراز چون نره شیر

(همان:۱۰۴)

در اینجا، گروهی از افراد (ز ترکان) به صورت عددی و آماری دسته‌بندی شده‌اند. (صد دلیر). این افراد به‌طور جمعی و به‌عنوان یک گروه از دلیران، با ویژگی‌های مشترک جوانی و شجاعت، معرّفی می‌شوند. این دسته‌بندی و تقسیم‌بندی افراد به‌طور جمعی و گروهی نشان‌دهندهٔ نوعی گروه‌بندی است. افراد به‌عنوان اعضای یک گروه با ویژگی‌های مشابه و جمعی نشان داده می‌شوند.

پس پشتش اندر سپاهی گران همه نیزه‌داران و جوشن وران

(همان:۱۱۹)

	مؤلّفه		تعداد	درصد
حذف		کتمان	۸۱	٪ ۱۱
		پس‌زمینه	۳۲	٪۴/۳۴
	تعیین نقش	فعّال‌سازی	۶۹	٪ ۹ /۳۷
		موضوع‌سازی	۴۷	٪ ۶/۳۸
		ذی‌نفع‌سازی	۶	٪ ۰/۸۱
		انتزاعی سازی	۳۸	٪ ۵/۱۶

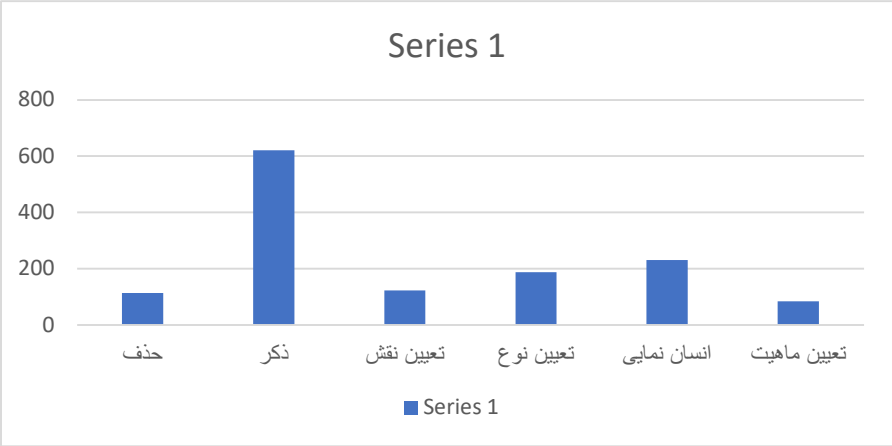
ذکر	**تعیین نوع اشاره**	مکان‌نمایی	۳۳	٪ ۴/۴۸
		سخن‌نمایی	۱۹	٪ ۲/۵۸
		اندام‌نمایی	۴۶	٪ ۶/۲۵
		ابزارنمایی	۵۱	٪ ۶/۹۲
	انسان نمایی	نامشخّص سازی	۳۲	٪ ۴/۳۴
		پیوسته‌نمایی	۱۷	٪ ۲/۳۰
		تمایزگذاری	۹	٪ ۱/۲۲
		نام بری	۷۴	٪ ۱۰/۰۵
		لقب دهی	۳۶	٪ ۴/۸۹
		کارکردنمایی	۹	٪ ۱/۲۲
		هویتنم‌ایی	۲۳	٪ ۳/۱۲
		طبقه‌بندی	۱۹	٪ ۲/۵۸
		ارزش‌گذاری	۱۱	٪ ۱/۴۹
	تعیین ماهیت	فردی سازی	۵۴	٪ ۷/۳۳
		گروه‌بندی	۱۱	٪ ۱/۴۹
		اشتراکی‌سازی	۱۹	٪ ۲/۵۸
			۷۳۶	٪ ۱۰۰

در اینجا، گروهی از افراد (نیزه‌داران و جوشن‌وران) به‌عنوان اعضای یک سپاه بزرگ و متّحد با ویژگی‌های مشابه به تصویر کشیده می‌شوند. همهٔ آن‌ها به‌عنوان اعضای یک گروه نظامی با ویژگی‌های مشترک (پوشش و اسلحه مشابه) نشان داده می‌شوند که این نشان‌دهندهٔ نوعی اشتراکی‌سازی است.

مؤلّفه‌های جامعه‌شناختی-معنایی برای بازنمایی کارگزاران اجتماعی به دو دسته تقسیم می‌شوند: برخی از آن‌ها صریح و روشن (explicit) و برخی دیگر پوشیده (implicit) هستند. مؤلّفه‌هایی مانند حذف (کتمان و پس‌زمینه‌سازی) جزو مؤلّفه‌های پوشیده محسوب

می‌شوند. دیگر مؤلّفه‌های پوشیده شامل مواردی همچون منفعل‌سازی، غیرانسان‌نمایی و زیرمجموعه‌های آن، نامشخص‌سازی، مشخّص‌سازی چندعاملی و زیرمجموعه‌های آن، عام‌نگری و مقوله‌بندی هستند. در مقابل، مؤلّفه‌های صریح و روشن عبارتند از فعّال‌سازی، نامبری، فردی‌سازی، پیوسته‌نمایی، اشتراکی‌سازی، گروه‌بندی و تمایزگذاری.

جدول مؤلّفه‌های جامعه‌شناختی–معنایی



بررسی داده‌ها نشان می‌دهد که مؤلّفهٔ حذف با ۱۱۳ مورد (۱۵.۳۵ درصد) در مقایسه با مؤلّفهٔ ذکر که ۶۲۱ مورد (۸۴.۶۵ درصد) است، فراوانی کمتری دارد. این تفاوت، حاکی از آن است که گرایش کلی در بازنمایی بر شفافیت و نمایش کارگزاران اجتماعی متمرکز است؛ اما حذف نیز به میزان قابل‌توجهی حضور دارد که می‌تواند بیانگر نادیده‌انگاری یا کتمان در برخی زمینه‌ها باشد. مؤلّفهٔ تعیین نقش با ۱۲۲ مورد (۱۹.۴۸ درصد) به کار رفته که بیانگر سطح متوسطی از توجه به مشخّص‌کردن جایگاه کارگزاران در گفتمان است.

مؤلّفهٔ تعیین نوع اشاره با ۱۸۷ مورد (۳۰.۱۱ درصد) نشان می‌دهد که تأکید بیشتری بر نحوهٔ معرّفی و بازنمایی کارگزاران وجود دارد. انسان‌نمایی با ۲۳۰ مورد (۳۷ درصد) بسامد نسبتاً بالایی دارد که حاکی از گرایش به نمایش کارگزاران به‌عنوان افراد یا گروه‌های انسانی است. در مقابل، مؤلّفهٔ تعیین ماهیت با ۸۴ مورد (۱۳.۵۲ درصد) کمترین فراوانی را دارد که می‌تواند به کم‌توجهی به تعریف دقیق ماهیت یا هویت کارگزاران تعبیر شود. تحلیل کلی نشان می‌دهد که مؤلّفه‌های صریح مانند ذکر و انسان‌نمایی در این گفتمان غالب‌اند، در حالی که مؤلّفه‌های پوشیده مانند حذف نیز نقش مهمی ایفا می‌کنند. به نظر

می‌رسد که گفتمان غالباً بر بازنمایی شفاف تأکید دارد؛ اما برخی جنبه‌های پنهان‌کاری نیز قابل‌مشاهده است.

بررسی داده‌ها نشان می‌دهد که مؤلفهٔ حذف با مجموع ۱۱۳ مورد، شامل کتمان با ۸۱ مورد (۱۱ درصد) و پس‌زمینه‌سازی با ۳۲ مورد (۴.۳۴ درصد)، نقش قابل‌توجهی در گفتمان دارد. فعّال‌سازی نیز با ۶۹ مورد (۹.۳۷ درصد) نشان‌دهندهٔ تأکید بر برجسته‌سازی برخی کارگزاران اجتماعی است. در بخش تعیین نقش، مجموع ۱۲۴ مورد ثبت شده است. موضوع‌سازی با ۴۷ مورد (۶.۳۸ درصد) بیشترین فراوانی را دارد، در حالی که ذی‌نفع‌سازی با ۶ مورد (۰.۸۱ درصد) کمترین سهم را دارد.

انتزاعی‌سازی و مکان‌نمایی به ترتیب ۳۸ مورد (۵.۱۶ درصد) و ۳۳ مورد (۴.۴۸ درصد) را شامل می‌شوند. در تعیین نوع اشاره، سخن‌نمایی تنها با ۱۹ مورد (۲.۵۸ درصد) سهم کمی از گفتمان دارد. در مقابل، مؤلّفهٔ ذکر با ۲۲۹ مورد، سهم بالایی دارد. در این بخش، اندام‌نمایی با ۴۶ مورد (۶.۲۵ درصد)، ابزارنمایی با ۵۱ مورد (۶.۹۲ درصد) و نام‌بری با ۷۴ مورد (۱۰.۰۵ درصد) برجسته‌ترین زیرمؤلّفه‌ها هستند. نام‌بری نشان‌دهندهٔ تأکید بر شفافیت در معرّفی هویت‌هاست. در بخش انسان‌نمایی، مجموع ۱۵۲ مورد ثبت شده است. فردی‌سازی با ۵۴ مورد (۷.۳۳ درصد) بیشترین سهم را دارد، در حالی که هویت‌نمایی با ۲۳ مورد (۳.۱۲ درصد) و لقب‌دهی با ۳۶ مورد (۴.۸۹ درصد) نیز سهم مهمی دارند. طبقه‌بندی، ارزش‌گذاری و کارکردنمایی به ترتیب ۱۹ مورد (۲.۵۸ درصد)، ۱۱ مورد (۱.۴۹ درصد) و ۹ مورد (۱.۲۲ درصد) را به خود اختصاص داده‌اند.

تعیین ماهیت با مجموع ۳۰ مورد، سهم کمتری دارد. اشتراکی‌سازی با ۱۹ مورد (۲.۵۸ درصد) و گروه‌بندی با ۱۱ مورد (۱.۴۹ درصد) به ترتیب، فراوانی کمتری در بازنمایی دارند. داده‌ها نشان می‌دهند که گفتمان بیشتر بر ذکر و انسان‌نمایی متمرکز است، در حالی که مؤلّفه‌های حذف و تعیین ماهیت سهم کمتری دارند. این موضوع به وجود یک رویکرد دوگانه در بازنمایی اشاره دارد که بین شفافیت و پوشیدگی در نوسان است.

۳-نتیجه‌گیری

تحلیل معادلات ارتباطی در داستان رستم و سهراب بر اساس الگوی کنشگران اجتماعی ون لیون، نشان می‌دهد که بازنمایی کنشگران اجتماعی با تأکید قابل‌توجه بر شفافیت و ذکر

مستقیم انجام شده است. با این حال، این شفافیت همواره با حضور عناصری از ابهام و پوشیدگی همراه است که به ایجاد تعادل در روایت کمک می‌کنند.

مؤلّفهٔ ذکر، با بسامد بسیار بالا (۸۴.۶۵ درصد)، نشان‌دهندهٔ توجه متن به معرّفی و نمایش واضح کنشگران است. این ویژگی، باعث می‌شود که مخاطب به‌راحتی بتواند کنشگران اصلی و نقش آن‌ها را در داستان شناسایی کند. این امر به‌ویژه در روایت‌هایی همچون رستم و سهراب که بر محور تقابل و درگیری میان شخصیت‌های اصلی بنا شده است، اهمّیت دوچندانی پیدا می‌کند. در مقابل، مؤلّفهٔ حذف (۱۵.۳۵ درصد) نقش کمتری دارد؛ اما همچنان حضور آن را نمی‌توان نادیده گرفت. حذف به نویسنده امکان می‌دهد که برخی جنبه‌ها یا کارگزاران را کتمان کرده یا در حاشیه قرار دهد که این موضوع به تقویت رمز و راز و ایجاد فضاهای تأویلی در متن کمک می‌کند.

مؤلّفهٔ تعیین نقش، با تأکید بر موضوع‌سازی (۶.۳۸ درصد)، نشان‌دهندهٔ تلاش متن برای برجسته‌سازی کنشگران کلیدی و تأثیر آن‌ها در پیشبرد روایت است. هرچند سایر زیرمؤلّفه‌ها مانند مکان‌نمایی یا ذی‌نفع‌سازی، سهم کمتری دارند، این تنوّع در بازنمایی نشان می‌دهد که داستان در عین حال که بر نقش‌های اصلی تأکید دارد، از معرّفی جزئی‌تر برخی عناصر نیز غافل نبوده است.

مؤلّفهٔ انسان‌نمایی، با سهم قابل‌توجه خود (۳۷ درصد)، حاکی از گرایش روایت به نمایش کنشگران به‌عنوان انسان‌هایی با ویژگی‌های فردی و هویتی مشخّص است. این ویژگی، به‌ویژه در داستان‌هایی با محوریت شخصیت‌های حماسی، نقش مهمی در ایجاد ارتباط عاطفی میان خواننده و کارگزاران ایفا می‌کند. فردی‌سازی و لقب‌دهی به‌طور خاص با تقویت جنبه‌های شخصیتی و هویتی کنشگران، به تأثیرگذاری احساسی و معنایی روایت می‌افزایند.

نقش مؤلّفه‌های پوشیده و تعادل میان وضوح و ابهام: هرچند مؤلّفه‌هایی همچون تعیین ماهیت (۱۳.۵۲ درصد) و حذف، سهم کمتری دارند، نقش آن‌ها در ایجاد لایه‌های پیچیده‌تر از روایت انکارناپذیر است. حذف و پس‌زمینه‌سازی، به متن امکان می‌دهند تا برخی اطّلاعات را به تعویق اندازد یا پنهان کند که این امر به افزایش تعلیق و عمق داستان کمک می‌کند.

بازنمایی کنشگران اجتماعی در داستان رستم و سهراب به‌گونه‌ای طراحی شده است که خواننده، همواره درگیر تعاملی میان وضوح و ابهام است. از یک‌سو، شفافیت و ذکر مستقیم باعث می‌شود مخاطب به‌راحتی بتواند روایت را دنبال کرده و کنشگران اصلی را شناسایی کند. از سوی دیگر، حذف و عدم تعیین دقیق ماهیت یا نقش برخی کارگزاران، فضای تأویلی گسترده‌ای برای تفسیر و تحلیل گفتمان ایجاد می‌کند. این دوگانگی ساختاری، باعث می‌شود، روایت علاوه‌بر جذابیت داستانی، به بستری برای درک پیچیدگی‌های روابط انسانی و اجتماعی تبدیل شود. در نهایت، این الگو نشان می‌دهد که داستان، فراتر از یک روایت حماسی، به بازنمایی پویای کارگزاران اجتماعی و کنش‌های آن‌ها می‌پردازد و خواننده را به تفکّر عمیق‌تر دربارهٔ معانی پنهان متن دعوت می‌کند.

منابع

کتاب‌ها

۱-فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۶۷)، **غمنامهٔ رستم و سهراب**، به کوشش دکتر جعفر شعار و دکتر حسن انوری، چاپ دوم، تهران: علمی.

۲-فرکلاف، نورمن، (۱۳۷۹)، **تحلیل انتقادی گفتمان**، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

۳-ون‌لیوون، ت، (۲۰۰۸)، **گفتمان و رویه**: ابزارهای جدید برای تحلیل گفتمان انتقادی، نیویورک: دانشگاه آکسفورد.

۴-_____، (۱۹۹۶). **بازنمایی کنشگران اجتماعی**؛ در کالداس کولت‌هارد، سی.ر؛ و کولت‌هارد، م. (ویراستاران). «متن و شیوه‌ها: خواندن در تحلیل گفتمان انتقادی.» لندن: راتلج.

۵-یارمحمّدی، لطف‌الله، (۱۳۸۵) **ارتباطات از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی**، تهران: هرمس

۶- _____ ، (۱۳۹۰) **درآمدی به گفتمان‌شناسی**، تهران: هرمس.

مقالات

۱-اسدی، مسعود و همکاران، (۱۳۹۴)، «مؤلّفه‌های زبان‌شناختی و جامعه‌شناختی معنایی و بازنمایی کنشگران اجتماعی در متون مطبوعاتی»، جستارهای زبانی، شمارهٔ۲: ۲۴-۱.

۲-اولادی قادیکلایی، خدیجه و دیگران، (۱۴۰۳)، «بررسی چگونگی حضور و شخصیت-پردازی زنان در تراژدی‌های شاهنامهٔ فردوسی و تراژدی‌های اوریپید، محورهای موضوعی»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۲۸: ۶۱-۳۱.

۳- آری براری، حمید، (۱۴۰۳)، «روانشناسی شخصیت رستم و سهراب با توجه به نظریهٔ کهن‌الگوی پیرسون مار»، ششمین همایش ملّی پژوهش‌های حرفه‌ای در روانشناسی و مشاوره با رویکرد از نگاه معلم، میناب.

۴-آقاگلزاده، فردوس، (۱۳۸۶)، «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات»، ادب پژوهی: ۲۷- ۱۷.

۵-برامکی، اعظم، فلاح، غلامعلی، (۱۳۹۳)، «بازسازی معناهای عاطفی در فرآیند ارزشی گفتمان در داستان نبرد رستم و سهراب، رویکرد نشانه – معناشناختی»، جستارهای زبانی، شمارهٔ ۲۰: ۶۶-۴۵.

۶-پنیکوک، الستر، (۱۳۷۸)، «گفتمان‌های قیاس ناپذیر»، ترجمهٔ سیدعلی اصغر سلطانیه، علوم سیاسی، شمارهٔ۴: ۱۵۷-۱۱۸.

۷-جمالی قطلو، سمیرا و دیگران، (۱۴۰۱)، «تطبیق و تحلیل داستان رستم و سهراب و شاهزاده اودیپ در رمان «زنی با موهای قرمز» اثر اورهان پاموک»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۲۳: ۵۴-۳۰.

۸-حق‌پرست، لیلا، (۱۳۹۱)، «تصویرسازی کارگزاران در داستان بهمن در شاهنامه و بهمن نامه بر اساس مؤلفه‌های جامعه‌شناختی معنایی در تحلیل گفتمان»، پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۲: ۶۵- ۴۵.

۹-قربانی‌پور، زهرا، (۱۳۹۲)، «نقد و بررسی روانکاوانه شخصیت رستم و سهراب بر اساس داستان رستم و سهراب»، مطالعات نقد ادبی، شمارهٔ۳۲: ۱۵۹-۱۴۱.

۱۰-سنگچولی، سمانه، (۱۴۰۰)، «تجزیه وتحلیل داستان رستم و سهراب از دیدگاه روایت شناسی و نظریهٔ گرمس»، شاهنامه و زبان فارسی، مشهد.

۱۱-شریف، مریم و یارمحمّدی، لطف‌الله، (۱۳۹۲)، «بررسی رباعیات خیام از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی با بهره‌گیری از مؤلّفه‌های جامعه‌شناختی معنایی گفتمان مدار»، شعر پژوهی، شمارهٔ ۲: ۸۲- ۶۷.

۱۲-صاحبی، سیامک و همکاران، (۱۳۸۹)، «بررسی و نقد روایی گلستان بر اساس نظریهٔ تحلیل انتقادی گفتمان»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ۱۶: ۱۳۳-۱۰۹.

۱۳-علامی، ذوالفقار؛ رحیمی، سیما، (۱۳۹۴)، «فرآیند فردیت در داستان رستم و سهراب بر پایهٔ شخصیت سهراب»، زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۷۸: ۱۴۴– ۱۱۵.

۱۴-_____، (۱۳۹۴)، «تحلیل روایی داستان سیاوش بر اساس الگوی کنشگران اجتماعی ون لیوون»، زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۸۳: ۲۰۸-۱۸۷.

۱۵-فلاح، غلامعلی، افشاری، نرجس، (۱۳۹۵)، «تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریهٔ روایت‌شناسی کلود برمون»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، شمارهٔ ۱: ۷۱– ۵۱.

۱۶-کاظم‌پور، مهدی و احمدی، زهرا، (۱۴۰۱)، «نقد اسطورهای داستان رستم و سهراب بر اساس نظریات نورتروپ فرای»، فصل‌نامهٔ متن پژوهی ادبی، شمارهٔ۹۳: ۳۰۵-۲۸۵.

۱۷-کمالی، محمود، (۱۳۸۸)، «بررسی تطبیقی داستان رستم و سهراب با برخی موارد مشابه در اساطیر جهان»، پژوهش زبان‌های خارجی، شمارهٔ۵۵: ۱۲۹-۱۱۶.

۱۸-محمّدی، علی و بهرامی پور، نوشین، (۱۳۹۰)، «تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسی»، ادب پژوهی، بهار، شمارهٔ ۱۵: ۱۶۸– ۱۴۱.

۱۹-موسوی، سید کاظم و دیگران، (۱۳۹۲)، «بررسی عنصر کشمکش در داستان رستم و سهراب» نثر پژوهی ادب فارسی، شمارهٔ ۳۴: ۳۵۲ - ۳۳۱.

A study of social and cultural components in the novels "Bitter Sugar" and "Bill's Mourners"(Based on the theory of Lucien Goldman)

Masoumeh *Alamdari*[1], Zahra Dori[2], Azar Daneshgar[3], Fatemeh Heidari[4]

Abstract

Lucien Goldman, a literary sociologist, considers literature to be a reflection of social and historical contexts that help to understand collective consciousness. He emphasizes the importance of analyzing social and cultural factors in the formation of literary works and believes that a literary work represents the everyday life and worldview of the author. Goldman has a dialectical approach and sees literary works as the product of the interaction between the author's mental schemas and the social consciousness of his class. His analysis of the novel includes two stages of "reception" and "explanation", in which the structure of the work is first understood and then interpreted within the framework of the socio-economic structure. This theory, which goes beyond the sociology of literature, leads to a more complex understanding of the relationship between human consciousness and social organization. This research deals with the content analysis of two works, "The Mourners of the Plough" and "Bitter Sugar". In the qualitative content analysis of two stories from the story collection "The Mourners of the Blade" and "Bitter Sugar", the emphasis is on the lack of opportunities, poverty, superstition and naivety. These factors have led to objectification and alienation from oneself. In "The Mourners of the Blade" we are faced with a problematic population and in "Bitter Sugar" with the individuality of individuals. "Bitter Sugar" has a more complex economic structure and deals with the details of historical events, while "The Mourners of the Blade" is more symbolic. This research reflects the

1-PhD student, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. Email: (Masume.1022@gmail.com)

2-Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. (Corresponding author) Email: (Zahra.dorri@gmail.com)

3-Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. Email: (daneshgar2015@gmail.com)

4-Professor, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. Email: (Fatemeh-heidari@kiau.ac.ir)

emphasis is on the lack of opportunities, poverty, superstition and naivety. These factors have led to objectification and alienation from oneself. In "The Mourners of the Blade" we are faced with a problematic population and in "Bitter Sugar" with the individuality of individuals. "Bitter Sugar" has a more complex economic structure and deals with the details of historical events, while "The Mourners of the Blade" is more symbolic. This research reflects the structural differences in the two works and the way they influence and are influenced by society.

Keywords: Literary sociology, perception and interpretation, Bitter Sugar, The Mourners of the Blade, Goldman, generative theory.

Extended Abstract

Introduction

Lucien Goldman, a literary sociologist, considers literature to be a reflection of social and historical contexts that help to understand collective consciousness. He emphasizes the importance of analyzing social and cultural factors in the formation of literary works and believes that a literary work represents the author's daily life and worldview. His analysis of the novel includes two stages of "reception" and "explanation", in which the structure of the work is first understood and then interpreted within the framework of the socio-economic structure. The aim of this research is to highlight the mental structures and historical-social conditions reflected in the novels "The Mourners of the Bale" and "Bitter Sugar", in order to reveal the worldview and the hidden connection between the social and historical structures of that period in these two works. In the present research, relying on Goldman's sociological theory, a comparative study of the two works has been conducted using an analytical-descriptive method. In the qualitative content analysis of these two works, the emphasis is on social issues, lack of facilities, poverty, superstition, and naivety. In "The Mourners of the Shovel," we are faced with a problematic population, and in "Bitter Sugar," we are faced with the individuality of individuals. "Bitter Sugar" has a more complex economic structure and deals with the details of historical events, while "The Mourners of the Shovel" is more symbolic, and this reflects the structural differences in the two works and the way they influence and are influenced by society. The importance of this research lies in using a new approach in the analysis of literary works, the explanation of which leads to a better understanding of the place of literature in reflecting and criticizing social conditions.

Research Method

In the present study, the content of the two novels "The Mourners of the Bale" and "Bitter Sugar" has been examined with an analytical and descriptive approach. The author's method in this study was to use record-taking, note-taking, and library research and studies.

Research Findings

The novels "Bitter Sugar" and "The Mourners of the Bale" are two prominent and famous works that reflect the social, cultural, and historical conditions and

transformations of their specific period. Understanding literary texts is a complex process that combines linguistic structures, semantic features, aesthetic dimensions, and the reader's interpretation skills, and emphasizes the dynamic and multifaceted nature of receiving the text. The characters in the story of The Mourners of the Bale do not have a distinct function individually, most of them act collectively, and do not reveal their individual identity until the problematic hero emerges.

In the first story, the main character is a rural teenager named Ramadan, who is poor, kind, illiterate, and heavily dependent on his mother. The characters in the second story are Nasir and his cousin, who also belong to the lower class of society. Both are rural, poor, and illiterate, and they endure whatever happens to them and consider it as fate. In the eighth story, Islam is the thinking brain of the village, responsible and helpful, but he does not know customs and religion well; he has a passive and willless personality; he often conflicts and doubts between his priorities and those of others, and this hesitation appears as a weakness of character in him, and he is a victim of his circumstances and environment. In the story of Bitter Sugar, the only character who has a prominent presence in all three seasons is Mirza Bagher. Despite the narration of his life story and some of his inner and outer characteristics, his character is not capable of emerging as a problematic hero. Mirza Bagher is a dynamic and active person, but due to his wrong nature and being an only son; he commits every forbidden act; He has a hateful and indifferent personality; he is inherently a human being with low and negative tendencies, he also shirks the responsibility of his wife and two children. His actions are entirely negative. Despite descriptions of his life, internal and external characteristics, and his actions, Mirza Baqir cannot be a problematic hero. Due to his nature and wrong behavior, he commits negative acts and shirks his family responsibilities. According to Goldman, the "problematic hero" embodies the inherent contradictions in capitalist society. This character, who is often an intellectual or artist, struggles with the alienation and dehumanization that capitalism creates, while at the same time participating in its power structures and exploitation. The hero of modern novels has evolved and is not like the hero of old novels, but is an ordinary person who arises from the context of society and is struggling with the problems and issues of the day in society. In the modern novel, we are not faced with extraordinary actions and events. The main goal of the modern novel is to highlight the root of the problems that arise from society and are inextricably linked to social issues.

Conclusion

According to the qualitative content analysis and the extracted components, the lack of facilities, poverty, superstitions, and naivety are emphasized most in Azadaran Bil. These factors have caused the objectification of some characters and led to alienation from themselves. In general, neither the story of Azadaran Bil nor in Bitter Sugar does not have a concerned and problematic hero. In Azadaran Bil, we encounter the population and "problematic characters", although the issues are naive and superficial, limited to daily livelihood. Saedi has helped to deepen the characters and the issues they struggle with by using

irony and symbolism. Due to the specific conditions of life, these people are a symbol of the conflict between tradition and modernity, love and hate, and death and life. For this reason, such challenges have led to the emergence of many contradictions in the minds and thoughts of these characters. The novel Bitter Sugar also expresses the sufferings of the people of the late Qajar period, It depicts the issues and problems of women in a special format. This story, with its bitter theme, has caused the author to sometimes use a humorous tone and language to attract the audience. He has highlighted the social problems and troubles of his time by mocking them. In each of the two stories, we witness that the authors seek to criticize the society and the social and economic conditions of their time in every way. One with bitter language and realistic images and the other with the use of a humorous tone has led to the understanding and believability of the problems and reflection on the causes of their formation.

References

Books

١-Scarpit, Robert, (٢٠١٣), Sociology of Literature, translated by Morteza Kotbi, Tehran: Soure Mehr.

٢-Paskadi, Ion, (٢٠٠٢), Formative Constructivism and Lucien Goldman, translated by Mohammad Jafar Poyandeh. Society, Culture, Literature, Lucien Goldman, Tehran: Cheshme.

٣-Payandeh, Hossein, (٢٠١٥), Critical Discourse, Tehran: Niloufar.

٤-**Poyandeh**, **Mohammad Jafar**, (٢٠١٣), **An Introduction to the** Sociology of Literature, ٣rd Edition, Naqsh-e Jahan, Tehran.

٥-Taslimi, Ali, (٢٠٠٩), Propositions in Literature in Kafka's World, Tehran: Qognoos.

٦-Zarinkob, Abdolhossein, (٢٠٠٧), Literary Criticism, ٤th Edition, Amirkabir, Tehran.

٧-Saedi, Gholamhossein, (٢٠١٤), The Mourners of the Bill, Tehran: Neel.

٨-Sharifi, Mohammad, (٢٠١٦), Contemporary Literature Dictionary, Tehran: Nashre No, Asim.

٩-Shaabani, Reza, (٢٠٠٨), A Brief Review of Iranian History; From the Beginning of the Median Age to the End of the Qajar Period, Tehran: Sokhan.

١٠-Shahri, Jafar, (١٩٦٨), Bitter Sugar, Tehran: Chap Rooz.

١١-Shiri, Ghahraman, (٢٠١٤), Neighborhood of Hedayat; The Legacy of Gholamhossein Saedi's Fiction Writing, Mashhad: Butimar.

١٢-Asgari Hassanloo, Asgar, (٢٠١٤), Sociology of the Persian Novel, Tehran: Negah.

١٣-Asgari Hassanloo, Mohammad, (٢٠١٤), An Introduction to the Sociology of Literature, Tehran: Sales.

١٤-Farzad, Hossein, (٢٠١٩), What is Literary Criticism?, Tehran: Samt.

١٥-Farzad, Abdolhossein, (١٣٧٨), On Literary Criticism, Tehran: Ghatre.

١٦-Goldman, Lucien, (١٣٨١a), Society, Culture, Literature, translated by Mohammad Jafar Poyandeh. Third edition. Tehran: Cheshme.
١٧- _____, (١٣٧٦), Society, Culture, Literature, translated by Mohammad Jafar Poyandeh, Tehran: Naqsh-e Jahan.
١٨- ¬¬¬¬¬¬_____, (١٣٨٢), Formative Criticism, translated by Mohammad Taqi Ghiyasi. Tehran: Negah.
١٩- _____, (١٣٩٢), An Introduction to the Sociology of Literature, compiled and translated by Mohammad Jafar Poyandeh, Tehran: Naqsh-e Jahan.
٢٠-Marx, Karl, (١٣٨٧), Economic and Philosophical Manuscripts of ١٨٤٤, translated by Hassan Mortazavi. Tehran: Agh.
٢١-Mohammady, Ahmad, (١٩٩٩), Introduction to Literary Criticism, Tehran: Ney.
٢٢-Mohammady, Mohammad Hadi, (١٩٩٩), Methodology of Children's Literature Criticism, Tehran: Soroush.

Articles
١-Atesh Barab, Hamid Reza, (٢٠١٦), "The Hero of the Mystery in Search of Himself, Criticism of Foreign Language and Literature", Issue ١٧: ١٥-٢٨.
٢-Bani Talebi, Amin, Masoud Foruzandeh, Jahangir Safari, Esmail Sadeghi, (٢٠١٠), "Reflection of the Main Character in Houshang Golshiri's Short Stories Before the Islamic Revolution (Based on Goldman's Formative Constructivism), Journal of Literary Studies, Year ١٧, Spring ٢٠١٠, Issue ٦٧: ٢٩-٥٦.
٣-Parkinson, J., (١٩٩٦), "Lukács and the Sociology of Literature", Translated by Haleh Lajvardi, Arghanun Magazine, Issue ١٠ and ٩: ٢٢١-٢٣٨.
٤-Parhizgari Maryam, Ismaili, Maryam, Ardalani, Shams-al-Hajiyeh, (١٤٠٣), "Sociological Review and Criticism of the Works of Muhammad Bahman Beigi Based on the Perspective of Anthony Giddens", Chapter Name, Comparative Literature Review, Volume ٨, Issue ٢٨: ٦٢-٩٦.

٥–**Tawfiqi**, **Mohammad**, **Amir Moghadam Mottaqi**, **Hossein Nazeri**, (٢٠١٣), "A Study of Mohammad Taqi Bahar's Poems Based on Lucien Goldman's Formative Constructivism", Quarterly Journal of Social Sciences in Persian Literature, Year ٢, Winter ٢٠١٣, Issue ٤, ٥٩-٧٠.

٦-Haji Aghababaei, Mohammad Reza, (١٤٠١), "Literary Renewal in the Press of the Late Qajar Era", History of Literature, Volume ١٥, Issue ٢, Serial ٨٦/٢: ١٩٣–٢١٢.
٧- Haqshenas Getabi, Forozan, Parisa Davari, Maryam Mahmoudi, (١٣٩٨), "Character and Characterization in the Story of Bitter Sugar (Jafar Shahri)", Journal of Political Sociology of Iran, Year ٢, Winter ١٣٩٨, Issue ٤, (Serial ٨): ٧٢٧-٧١١.
٨- Heydari, Fatemeh, Samaneh Pasban Vatan, (١٤٠٠), "Narrativization of Contemporary Stories Based on Simpson's Narrative Model (With a Look at

the Works of Jalal Al-Ahmad, Gholamhossein Saedi, and Mahmoud Dowlat-Abadi)", Journal of Healing the Heart, Year ٤, Fall and Winter ١٤٠٠, Issue ٨: ٧٨-٥١.

٩-Tayibi, Kambiz, Ali Heydari, Mohammad Khosravi Shakib, (١٤٠١), "Analysis of the Concept of Alienation in the Stories of Gholam Hossein Saedi Based on Marx's Historical-Dialectical Materialism", Contemporary Persian Literature Quarterly, Year ١٢, Spring and Summer ١٤٠١, Issue ١, (٣٢ Consecutively): ٢٠٥-٢٣١.

١٠–**Ferrotti**, **Franco**, (٢٠١٣), "**Lukács**, **Goldman and the Sociology of the** Novel", Mohammad Jafar Poyandeh, Introduction to the Sociology of Literature, Third Edition, Naqsh-e Jahan, Tehran: ١٩٦-٢٠٢.

١١-Kiani, Rana, Mohammad, Doreza Nasr Isfahani, (٢٠٠٣), "Meaningful Structure and Worldview in the Poem of Mehr and Mah (Based on Lucien Goldman's Theory of Formative Structuralism)", Persian Literature Textual Studies Quarterly, Year ١٥, Summer ٢٠٠٣, Issue ٢, (Serial ٥٨): ٨١-١٠٠.

١٢– **Mortezai**, **Seyedeh Kulsoom**, **Elias Nouraei**, **Touraj Zeinivand**, (٢٠١٩), "Literary Sociology of Two Short Stories "Umbrella" by Gholamhossein Saedi and "Al-Noum" by Najib Mahfouz", Kaws-e-Namah of Comparative Literature, Year ٩, Summer ٢٠١٨, Issue ٣٤.

١٣- Moazami Goudarzi, Masoud, (٢٠١٩), "On the Situation and Works of Jafar Shahri (Shahri Baf)", Qaz-e-Namah of Persian Sugar, Year ٣, Issue ٦: ٩٤-٧٧.

١٤-Mansouri, Nemat, Badrieh Ghavami, Reza Borzoi, Jamal Adhami, (١٤٠١), "Intertextual Analysis of the Stories of the Mourners of the Shovel and the Smiling Tatar by Gholamhossein Saedi with Emphasis on Dialogue and Bakhtinian Polyphony", Persian Language and Literature Quarterly, Sanandaj Azad University, Year ١٤, Issue ٥٣: ٢٠٥-٢٣٩.

١٥–**Mirzaian**, **Paryush**, **Amin Banitalebi**, (١٣٩٩), "**The Representation of** the Main Character in Gholamhossein Saedi's Short Stories (Relying on Goldman's Formative Constructivism)", Sociology of Art and Literature Quarterly, Volume ١٢, Issue ١ (٢٣rd Consecutive): ٣٠٦-٢٨٢.

١٦-Musaie, Fereshteh, Tahmasbi, Fereydoun, Hatampour, Shabnam, Sorkhy, Farzaneh, (١٤٠٣), "The Influence of Postmodern Authors on the Storytelling of the Southern School with an Approach to the Novel of Ahmad Mahmoud's Neighbors", Journal of Comparative Literature, Volume ٨, Issue ٣:

١٧–**Hashemi**, **Roqiyeh**, **Gholamreza Pirouz**, **Mehdi Khabazi Kenari**, Hossein Hassanpour, (١٤٠٠), "A Genealogical Study of the Concept of Alienation in the Story of the Cow by Gholamhossein Saedi",

Scientific Research Quarterly of Persian Language and Literature, Issue ٦٢: ١٢٧-١٥٣.

Latin sources

١-**Akimova**, **Nataliia & Alina Akimova**. (٢٠١٨). **Text Understanding as a** Special Kind of Understanding. ٢٤(١):٢٧-٤٦. doi: ١٠,٣١٤٧٠/٢٣٠٩-١٧٩٧-٢٠١٨-٢٤-١-٢٧-٤٦

٢-**Allegretti**, **J**. (١٩٩٠). **A person of character**.. **Health progress**, ٧١(٣):٨٨-٨٨.

٣-٢٠-**Bennett Bruce**,., **Australia**. (٢٠١٠). **Traditional Myths and** Problematic Heroes: The Case of Harry Freame. Asiatic: IIUM Journal of English Language and Literature, ٤(٢):١-١٣.

٤-**Brown**, **Jason**, **D**. (٢٠١٩). **Ideologies**, **Worldviews**, **and Personalities**. ٣٣-٥٢. **doi**: ١٠.١٠٠٧/٩٧٨-٣-٠٣٠-٢٤٥٠٥-٤_٣

٥-**Celso**, **Frederico**. (٢٠٠٥). **A sociologia da literatura de Lucien** Goldmann. ١٩(٥٤):٤٢٩-٤٤٦. doi: ١٠,١٥٩٠/S٠١٠٣-٤٠١٤٢٠٠٥٠٠٠٢٠٠٠٢٢

٦-**Charalampos**, **Z**., **Patrikakis**., **Kincho**, **H**., **Law**. (٢٠٢٢). **Society** ٥.٠: Human Centric, Decentralized, and Hyperautomated. IT Professional, ٢٤(٣):١٦-١٧. **doi**: ١٠.١١٠٩/**mitp**.٢٠٢٢.٣١٧٧٢٨١

٧-**Da**, **Silva**, **Ciro**, **Almeida**., **Solonildo**, **Almeida**, **da**, **Silva**., **Sandro**, César, Silveira, Jucá., Simone, Cesar, da, Silva. (٢٠١٩). Naziazeno, um herói problemático: seu potencial pedagógico nas lutas sociais. Research, Society and Development, ٨(٦):٣٢٨٦١٠٦٤-. doi: ١٠,٣٣٤٤٨/RSD-V٨I٦,١٠٦٤

٨-**Frederico**, **Celso**. (٢٠٠٥). **A sociologia da literatura de Lucien** Goldmann. ١٩(٥٤):٤٢٩-٤٤٦. doi: ١٠,١٥٩٠/S٠١٠٣-٤٠١٤٢٠٠٥٠٠٠٢٠٠٠٢٢

٩-**Gaither**, **L**,. **Linda**, (١٩٩٧). **To Receive a Text**: **Literary Reception** Theory as a Key to Ecumenical Reception.

١٠-**Huaco**, **George**, **A**. (١٩٧٣). **Ideology and Literature**. **New Literary** History, ٤(٣):٤٢١-. doi: ١٠,٢٣٠٧/٤٦٨٥٢٨

۱۱–**Ishida**, **Toru**. (۲۰۰۴). **Society–Centered Design for Socially** Embedded Multiagent Systems. ۱٦-۲۹. doi: ۱۰,۱۰۰۷/۹۷۸-۳-۵٤۰-۳۰۱۰٤-۲_۲

۱۲–**Jaeggi**, **R**.(۲۰۱۴) **Alienation**. **Columbia University Press**.

۱۳–**Juliaans**, **E**., **R**., **Marantika**. (۲۰۲۰). **The understanding of meaning in** literary learning through scientific approach. ۱۷(۲):۷۲-۸۳. doi: ۱۰.۳۰۵۹۸/**TAHURIVOL۱۷ISSUE۲PAGE**۷۲–۸۳

۱۴–**Sherwin**, **K**., **Richard**. (۲۰۱۹). **Character is a sacred bond**. **Angelaki**, ۲۴(۴):۷۰–۸۶. **doi**: ۱۰.۱۰۸۰/۰۹۶۹۷۲۵**X**.۲۰۱۹.۱۶۳۵۸۲۸.

۱۵–**Slaughter**, **Cliff** (۱۹۸۰). **The Hidden Structure**: **Lucien Goldmann**. ۱۵۰–۱۶۹. **doi**: ۱۰.۱۰۰۷/۹۷۸–۱–۳۴۹–۱۶۲۹۸–۷_۵

۱۶–**Subagia**, **I**. **N**. (۲۰۱۶). **Pendidikan Karakter Pada Anak** (**Persepektip** Tri Hita Karana). Prosiding Nasional.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی

دورهٔ نهم، شمارهٔ سی و دوم، تابستان ۱۴۰۴

بررسی مؤلّفه‌های اجتماعی و فرهنگی در رمان‌های «شکر تلخ» و «عزاداران بیل» (براساس نظریهٔ لوسین گلدمن)

معصومه علمداری[۱]، زهرا دری[۲]، آذر دانشگر[۳]، فاطمه حیدری[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۸/۱۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۵

(صص ۸۷-۱۳۵)

چکیده

لوسین گلدمن، جامعه‌شناس ادبی، ادبیات را بازتابی از زمینه‌های اجتماعی و تاریخی می‌داند که به درک آگاهی جمعی کمک می‌کند. او بر اهمّیت تحلیل عوامل اجتماعی و فرهنگی در شکل‌گیری آثار ادبی تأکید دارد و معتقد است که اثر ادبی نمایانگر زندگی روزمره و جهان‌بینی نویسنده است. گلدمن رویکردی دیالکتیکی دارد و آثار ادبی را محصول تعامل بین طرح‌واره‌های ذهنی نویسنده و آگاهی اجتماعی طبقه‌اش می‌بیند. تحلیل او از رمان، شامل دو مرحله «دریافت» و «تشریح» است، که در آن‌ها ساختار اثر ابتدا درک

۱-دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. ایمیل: Masume.۱۰۲۲@gmail.com

۲-دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. (نویسندهٔ مسئول) ایمیل: Zahra.dorri@gmail.com

۳-استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. ایمیل: daneshgar۲۰۱۵@gmail.com

۴-استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. ایمیل: Fatemeh-heidari@kiau.ac.ir

و سپس در چارچوب ساختار اقتصادی-اجتماعی تفسیر می‌شود. این نظریه، که فراتر از جامعه‌شناسی ادبیات است، به درک پیچیده‌تری از رابطهٔ بین آگاهی انسان و سازمان جتماعی منجر می‌گردد. در این پژوهش به تحلیل محتوایی دو اثر «عزاداران بیل» و «شکر تلخ» پرداخته شده است. در تحلیل محتوای کیفی دو داستان از مجموعه داستان‌های «عزاداران بیل» و «شکر تلخ»، تأکید بر فقدان امکانات، فقر، خرافات و ساده‌دلی است. این عوامل به شیءوارگی و بیگانگی از خود منجر شده‌اند. در «عزاداران بیل» با جمعیتی مسئله‌دار و در «شکر تلخ» با فردیت افراد مواجهیم. «شکر تلخ» ساختار اقتصادی پیچیده‌تری دارد و به جزئیات واقعه‌های تاریخی می‌پردازد، درحالی که «عزاداران بیل» بیشتر نمادین است. این پژوهش نشان‌دهندهٔ تفاوت‌های ساختاری در دو اثر و نحوهٔ تأثیرگذاری و تأثیرپذیری آن‌ها را بر جامعه را بازتاب می‌دهد.

کلیدواژه: جامعه‌شناسی ادبی، دریافت و تشریح، شکر تلخ، عزاداران بیل، گلدمن، نظریهٔ تکوینی.

۱-مقدمه

تحلیل جامعه‌شناختی ادبیات در معنای کلی، بررسی آثار ادبی از دریچهٔ جامعه‌شناختی است. پژوهش حاضر به بررسی چگونگی تأثیر ساختارهای اجتماعی، نهادها و هنجارهای فرهنگی بر مضامین، شخصیت‌ها و روایات در ادبیات می‌پردازد. با تحلیل ادبیات از منظر جامعه‌شناختی، می‌توان به بینش‌هایی دربارهٔ مسائل اجتماعی، پویایی قدرت و ارزش‌های اجتماعی منعکس‌شده در متن، دست یافت. چنین تحلیلی نشان می‌دهد که چگونه ادبیات، انعکاسی از جامعه است و همچنین باعث تغییر در جامعه نیز می‌شود. جامعه‌شناسی آفرینش ادبی، بر استقلال نظام زیبایی‌شناختی ادبیات تأکید می‌کند، چنانکه بلینسکی معتقد است: «بی‌هیچ تردیدی هنر باید بیش از هرچیز، هنر باشد و در مرحلهٔ بعد می‌تواند روح و سمت‌گیری جامعه را در دوره‌ای مشخص کند» (پوینده، ۱۳۹۲: ۳۲).

لوسین گلدمن استدلال می‌کند که ادبیات منعکس‌کنندهٔ زمینه و بستر اجتماعی و تاریخی است که در آن تولید یا آفریده می‌شود، بنابراین می‌تواند بینشی در مورد آگاهی جمعی جامعه‌ای خاص ارائه دهد. نظریهٔ او بر اهمّیت درک عوامل اجتماعی و فرهنگی‌ای تأکید می‌کند که آثار ادبی را شکل می‌دهند؛ همچنین تمرکز آن بر چگونگی دست‌یابی به تحلیل

و درک عمیق‌تری از جامعه است، بنابراین به تفکّر انتقادی و تحلیل پیشرفتهٔ مفاهیم نیازمند است.

افزون بر نظریه‌ها، عمدهٔ شهرت گلدمن در عرصهٔ جامعه‌شناسی ادبیات و خوانش تازهٔ او از آثار و افکار مارکس است. گلدمن برخلاف بیشتر تأویل‌ها و تفسیرهای رایج از مکتب مارکس، نگرش و توجه ویژه‌ای به جهان‌بینی مارکس داشته است. سامی‌نعیر معتقد است که «آثار لوسین گلدمن نشانهٔ بازگشتی به مارکسیسم مارکس است. ... بازگشتی نه فقط به نظریهٔ مارکس، بلکه به روش‌شناسی مارکسیستی که در پی یک قرن تفسیرها و تشریح‌های گوناگون و نیز جزم‌اندیشی، از کار نیفتاده است» (گلدمن، ۱۳۸۱: ۷۰). بنابراین اهمّیت این پژوهش در نشان دادن چگونگی تأثیر ساختار آگاهی جوامع بر شکل‌گیری و تفسیر ساختار اثر ادبی و بالعکس در دو رمان مورد بحث است؛ مضافاً برجسته‌سازی نقش نظریهٔ گلدمن به‌عنوان یک چارچوب نظری و روش تحلیلی برای تبیین رابطهٔ دیالکتیکی ساختار اجتماعی و ساختار آثار ادبی نیز حائز اهمّیت است.

در این پژوهش برآنیم که تحلیلی جامعه‌شناختی و ادبی از رمان «شکر تلخ» و «عزاداران بیل» ارائه دهیم و به بیان ویژگی‌ها و مفاهیم کلیدی آن بپردازیم؛ از این‌رو، تطابق و ارتباط رمان «شکر تلخ» و «عزاداران بیل» با زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و اجتماعی آن و نشان دادن تأثیر آن بر روی خوانندگان مدّ نظر پژوهش است.

۱-۱-بیان مسئله

در ادبیات معاصر فارسی، رمان‌های «شکر تلخ» و «عزاداران بیل» در جایگاه دو اثر شاخص و مشهور، بازتابی از تحوّلات اجتماعی، فرهنگی و تاریخی ایران در دوره‌های خاص خود هستند. این آثار، با بهره‌گیری از عناصر روایی و زیباشناختی، به بازنمایی شرایط اجتماعی و ذهنیت گروه‌های مختلف جامعه پرداخته‌اند. با این حال، تحلیل این رمان‌ها از منظر نظریه‌های جامعه‌شناختی ادبی، به‌ویژه ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن، می‌تواند ابعاد جدیدی از ارتباط بین ادبیات و جامعه را آشکار سازد. ساخت‌گرایی تکوینی، با تأکید بر رابطهٔ دیالکتیکی بین اثر ادبی و بستر اجتماعی-تاریخی تولید آن، این امکان را فراهم می‌کند تا جهان‌بینی نهفته در اثر و تأثیر ساختارهای ذهنی گروه‌های اجتماعی بر شکل‌گیری آن مورد بررسی قرار گیرد.

«گلدمن که تحت تأثیر اندیشه‌های هگل، لوکاچ، مارکس و پیاژه قرار دارد، معتقد است که بین نویسندهٔ ادبی و جامعه‌ای که در آن رشد و تکامل یافته است، رابطه‌ای دیالکتیکی وجود دارد» (بنی‌طالبی و همکاران، ۱۳۹۹: ۲۲). از این منظر، ادبیات نه تنها بازتاب صرف واقعیت‌های اجتماعی نیست، بلکه به‌عنوان ساختاری معنادار، نمایانگر جهان‌بینی خاصی است که در شرایط تاریخی و اجتماعی ریشه دارد. ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن بر این فرضیه استوار است که آثار ادبی، بازتابی از ساختارهای ذهنی **(Mental Structures)** گروه‌های اجتماعی هستند. گلدمن معتقد است که آثار ادبی، با ساختارهای ذهنی گروه‌های اجتماعی هم‌خوانی دارند» (اسکارپیت، ۱۳۹۲: ۱۹).

وضعیت موجود پژوهش‌های ادبی در حوزهٔ تحلیل رمان‌های فارسی، اغلب بر رویکردهای فرمالیستی یا تفسیرهای شخصی متمرکز بوده است، درحالی که تحلیل‌های جامعه‌شناختی ادبی، به‌ویژه با استفاده از نظریه‌هایی مانند ساخت‌گرایی تکوینی، کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. این شکاف پژوهشی، لزوم بررسی عمیق‌تر ارتباط بین ادبیات و جامعه را نشان می‌دهد. از سوی دیگر، رمان‌های «شکر تلخ» و «عزاداران بیل» به دلیل پرداختن به مسائل اجتماعی و تاریخی ایران، بستر مناسبی برای تحلیل‌های جامعه‌شناختی، به‌ویژه نظریهٔ ساخت‌گرایی تکوینی فراهم می‌کنند.

مسئلهٔ اصلی این پژوهش، بررسی چگونگی بازتاب ساختارهای ذهنی گروه‌های اجتماعی و شرایط تاریخی-اجتماعی در رمان‌های «شکر تلخ» و «عزاداران بیل» از منظر ساخت-گرایی تکوینی لوسین گلدمن است. این پژوهش بر آن است تا ساختارهای ذهنی گروه‌های اجتماعی بازتاب‌یافته در رمان‌های «شکر تلخ» و «عزاداران بیل» را تحلیل کند؛ ارتباط بین شکل ادبی این آثار و شرایط اجتماعی-تاریخی تولید آن‌ها را بررسی کند؛ جهان‌بینی نهفته در این رمان‌ها و ارتباط آن با ساختارهای اجتماعی و تاریخی را شناسایی کند؛ تفسیری جامعه‌شناختی از این آثار براساس نظریهٔ ساخت‌گرایی تکوینی ارائه دهد. اهمّیت پژوهش در استفاده از رویکردی نوین، در تحلیل دو اثر ادبی شاخص فارسی و آشکارسازی ارتباط بین ادبیات و ساختارهای اجتماعی است تا نقش ادبیات به‌عنوان ابزاری برای بازتاب و نقد شرایط اجتماعی بهتر درک شود.

در این پژوهش محقّق بر آن است تا این دو مرحلهٔ نظریهٔ گلدمن و ساخت‌گرایی تکوینی را، در دو رمان شکر تلخ و عزاداران بیل بررسی و تحلیل و مؤلّفه‌های مستخرج را با یکدیگر مقایسه کند. رمان‌هایی که در دوره‌های مختلف تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران نگاشته شدند و این تحقیق می‌تواند تصویری از آن زمان و جامعه ارائه کند.

۱-۲-روش پژوهش

در این پژوهش از روش تحلیل محتوای کیفی استفاده شده است؛ مؤلّفه‌های مرتبط به نظریهٔ جامعه‌شناسی ادبی استخراج و با توجه به اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان مورد مقایسه و تحلیل قرار گرفته؛ تا جریان‌ها و وقایع اثرگذار سیاسی و اجتماعی به وضوح بیان گردد.

۱-۳-پیشینهٔ تحقیق

داستان‌های ساعدی از جنبه‌های مختلفی تحلیل و بررسی شده‌اند؛ حیدری و پاسبان وطن (۱۴۰۰) داستان‌های معاصر از جمله آثار غلامحسین ساعدی را از منظر روایت‌گری **(Narration)**سیمپسون بررسی کرده‌اند و تفاوت‌های سبکی او با دولت‌آبادی و آل‌احمد را نشان داده‌اند. در مقاله‌ای با نام «تحلیل بینامتنی در داستان‌های عزاداران بیل و تاتار خندان اثر غلامحسین ساعدی با تأکید بر گفت‌وگومندی و چندصدایی باختینی **(Dialogue and Bakhtini Polyphony)**» (۱۴۰۱) نویسندگان کوشیده‌اند تا با شیوهٔ تحلیل محتوا و با هدف شناخت بیشتر آثار ساعدی، براساس نظریهٔ باختین و با روش کتابخانه‌ای دو اثر او را تجزیه و تحلیل کنند.

تنها در مقالاتی معدود آثار ساعدی از منظر جامعه‌شناسی بررسی شده است؛ در مقالهٔ «جامعه‌شناختی ادبی دو داستان کوتاه «چتر» غلامحسین ساعدی و «النّوم» نجیب محفوظ» (۱۳۹۸) نویسندگان کوشیده‌اند در چارچوب مکتب آمریکایی و رویکرد نظری مطالعات میان رشته‌ای به چگونگی بازنمایی مسائل اجتماعی در داستان «چتر» ساعدی و «النّوم» از نجیب محفوظ بپردازند تا دیدگاه کلّی این دو نویسنده نسبت به جامعه شناخته شود.

نویسندگان در مقاله‌ای با عنوان «نمود شخصیت اصلی در داستان‌های کوتاه غلامحسین ساعدی (با تکیه بر ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن)» (۱۳۹۹) باتکیه بر شیوهٔ ساخت‌گرای تکوینی به بررسی شخصیت‌های اصلی سه مجموعه داستان «شب‌نشینی باشکوه»، «عزادارن

بیل» و «دندیل» نوشتهٔ غلامحسین ساعدی می‌پردازند و ویژگی‌های شخصیت‌های اصلی داستان‌های او را شناسایی و با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی زمان نگارش آثار، تحلیل می‌شوند.

اما داستان «شکر تلخ» مورد بررسی چندانی قرار نگرفته است. در مقاله‌ای با عنوان «شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان شکر تلخ (جعفر شهری)» (۱۳۹۸) نویسندگان به بررسی عنصر «شخصیت» و انواع آن از لحاظ ماهیت، میزان نقش داستانی، تحوّل‌پذیری، گستردگی و نوع کاربرد، در رمان «شکر تلخ» جعفر شهری پرداخته‌اند.

از آنجا که نظریهٔ لوسین گلدمن یکی از نظریه‌های پرطرفدار محقّقان در ایران است، مقالاتی در این حیطه چاپ شده است؛ از جمله مقالهٔ «ساختار معنادار و جهان نگری در منظومه مهر و ماه (بر مبنای نظریهٔ ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن)» (۱۴۰۲)، نیز «بررسی اشعار محمّدتقی بهار براساس نظریهٔ ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن» (۱۴۰۲) و مقالهٔ «بازتاب شخصیت اصلی در داستان‌های کوتاه قبل انقلاب اسلامی هوشنگ گلشیری(با تکیه بر ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن) (۱۳۹۹)».

۱-۴-چارچوب نظری

لوسین گلدمن، جامعه‌شناس و نظریه‌پرداز ادبیات، آرای خود را بر پایهٔ دو منبع اصلی؛ یعنی طرح‌واره‌های ذهنی **(Mental Schemas)** در شناخت‌شناسی **(Epistemology)**ژان پیاژه و اندیشه‌های جورج لوکاچ بنا نهاد. «پیاژه معتقد بود که انسان‌ها در طول رشد خود، طرح‌واره‌هایی ذهنی ایجاد می‌کنند که به آن‌ها کمک می‌کند تا جهان پیرامون خود را درک کنند. این طرح‌واره‌ها می‌توانند در طول زمان تغییر کنند و با تجربه‌های جدید سازگار شوند.

لوکاچ نیز معتقد بود که آثار ادبی بازتابی از آگاهی اجتماعی هستند. او بر این باور بود که این آگاهی اجتماعی نه تنها در محتوای آثار ادبی، بلکه در ساختار آن‌ها نیز نمود پیدا می‌کند. گلدمن بر این اساس استدلال می‌کرد که آثار ادبی محصول تعامل بین دو عامل هستند: طرح‌واره‌های ذهنی نویسنده و آگاهی اجتماعی طبقه‌ای که نویسنده به آن تعلّق دارد» (گلدمن، ۱۳۹۲: ۱۸۵) اساس نظریهٔ ساخت‌گرایی تکوینی **(Formative constructivism)**لوسین گلدمن بر این باور است که «انسان‌ها در تلاشند تا اندیشه،

احساس و رفتار خود را به صورت ساختاری منسجم و معنادار درآورند. در این چارچوب، در عرصهٔ آفرینش فرهنگی و ادبی، نظام منسجمی متشکل از اجزای به هم مرتبط پدید می‌آید که با گرایش‌های بالقوه آگاهی جمعی رابطهٔ دیالکتیکی **(Dialectical Relationship)** دارد. از این‌رو، در فرایند درک انسجام درونی یک اثر ادبی، شناخت ساختار معنادار **(Meaningful Structure)** آن اهمّیت ویژه‌ای دارد» (پاسکادی، ۱۳۸۱: ۵۹).

«نظام منسجمی که از رهگذر ساختار معنادار اثر پدید می‌آید، مبیّن جهان‌نگری حاکم بر اثر است جهان‌نگری **(Worldview)** کلیت معناداری از ارزش‌ها و هنجارهاست؛ به عبارت دیگر، جهان‌نگری مجموعه‌ای از اندیشه‌هاست که در اوضاعی معین بر فرد یا گروهی؛ یعنی بر طبقه اجتماعی تحمیل می‌شود و فقط افرادی می‌توانند به تمامی آن دست یابند؛ اما همگان کمابیش تا اندازه‌ای به آن دست می‌یابند» (گلدمن، ۱۳۷۶: ۲۵۱). براساس این دیدگاه، فرآیند شناخت، فرآیندی پویا و دیالکتیک **(Dialectics)** است که در آن، اجزا و کل یک نظام، همواره در تعامل و تأثیر متقابل با یکدیگر قرار دارند. درواقع شناخت، فرآیندی است که از اجزا به کل و از کل به اجزا می‌رود. این فرآیند، ارتباطی دیالکتیکی نیز میان عینیت و ذهنیت برقرار می‌کند. به این معنا که ساختارهای اجتماعی، بر شکل‌گیری ساختارهای ذهنی تأثیر می‌گذارند و ساختارهای ذهنی، نیز در بازتاب و فهم ساختارهای اجتماعی نقش دارند. (رک. همان: ۹۹).

به بیان دیگر بنابر نظریهٔ گلدمن در اثری ادبی گرایش‌های آگاهی فردی به چشم نمی‌آید که شامل آگاهی نامنسجم، تجربی و گاه متناقض از گروه‌های اجتماعی است، بلکه گرایش‌های بالقوه آگاهی جمعی به بالاترین درجهٔ انسجام می‌رسد و در قالب جهان تخیّلی بیان می‌شود (رک. گلدمن، ۱۳۹۲: ۱۲۷). در این دیدگاه فرآیند بررسی جامعه‌شناختی در دو سطح صورت می‌گیرد؛ نخست مرحلهٔ «دریافت»؛ یعنی درک ساختار درونی اثر و سپس «تشریح» که در این سطح ساختار معنادار در ساختار گسترده تر قرار می‌گیرد و ارتباط متن با بستر اجتماعی آن بررسی می‌شود.

۲-بحث و بررسی

نقد ادبی **(Literary Criticism)** مطالعهٔ نظام‌مندِ ادبیات است که می‌پرسد ادبیات چیست، چگونه کار می‌کند، چه معنایی دارد و چه تأثیراتی دارد. نه تنها متن فردی، بلکه

زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی را نیز بررسی می‌کند. نقد ادبی فرآیندی است که در آن منتقد از طریق شناسایی، درک، تبیین، توضیح و نهایتاً قضاوت و ارزش‌سنجی متن ادبی، به بررسی آن می‌پردازد (ر.ک. محمّدی، ۱۳۷۸: ۱۱).

در نظر زرین‌کوب نقد ادبی عبارت است از «شناخت ارزش و بهای آثار ادبی و شرح و تفسیر آن به‌نحوی که معلوم شود نیک و بد آن آثار چیست و منشأ آن‌ها کدام است» (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۶-۵).

ادبیات همواره با جامعه در ارتباط است و از آن تأثیر می‌گیرد و بر آن تأثیر می‌گذارد. بنابراین، ناقدانی که از دیدگاه اجتماعی به ادبیات نگاه می‌کنند، به دو جنبهٔ تعامل ادبیات و جامعه، یعنی تأثیر جامعه بر آفرینش ادبیات و تأثیر ادبیات بر شکل‌گیری جامعه، علاقه‌مند هستند. این دیدگاه، پیوندی بین جامعه‌شناسی ادبیات و نقد ادبی برقرار می‌کند؛ اما «هدف این نوع نقد، مطالعهٔ اثر ادبی به‌عنوان یک عمل اجتماعی است. اثر ادبی، بیانگر یک واقعیت اجتماعی است و برای کسی که از جامعه دوری می‌کند و به ارتباط با دیگران علاقه‌ای ندارد، ایجاد ادبیات بی‌معنا خواهد بود. ادبیات، وقتی به زبان می‌آید و حتی وقتی به صورت ادبی فکر می‌شود، می‌تواند شاهدی بر اجتماعی بودن ادبیات باشد؛ زیرا فکر هنری، باعث می‌شود که منتقد بهتر بتواند احساسات را به مخاطب منتقل کند و در غیر این صورت، ارتباط با خودش بدون هیچ تصوّری اجتماعی، نیازی به استعاره نخواهد داشت. نقد اجتماعی، سعی دارد که عوامل اجتماعی را که در شکل‌دهی به ادبیات خاص نقش داشته‌اند، شناسایی کند و همچنین تأثیر ادبیات خاص را مورد بررسی قرار دهد» (فرزاد، ۱۳۷۸: ۵۶).

براساس دیدگاه گلدمن، نویسنده، میانجی‌ای بین جهان‌بینی یک طبقه یا گروه اجتماعی و متن ادبی است. اگر این دیدگاه را قبول کنیم، نقش منتقد نسبت به متن ادبی تغییر می‌کند. او نباید فقط متن را تحلیل کند، بلکه باید به دنبال گروه‌ها و طبقات اجتماعی باشد که روی ذهن نویسنده تأثیر گذاشته‌اند و منجر به شکل گرفتن اثر ادبی شده‌اند (ر.ک. عسگری حسنلو، ۱۳۹۳: ۱۲۱). در حقیقت، این نوع نقد، مختص ادبیات واقع‌گراست که در آن متن ادبی، بازتابی از روابط و ساختارهای اجتماعی است و نقدی که بر روی این روابط و ساختارها تمرکز می‌کند، نقد جامعه‌شناختی نامیده می‌شود.

نقد جامعه‌شناختی ادبیات، یکی از روش‌های نوین در مطالعات ادبی است. در این روش، ساختار و محتوای اثر ادبی و رابطهٔ آن با ساختار و تحوّلات جامعه‌ای که اثر را پدید آورده است، مطالعه می‌شود. آنچه در نقد جامعه‌شناختی ادبیات مهم است، نحوهٔ بازتاب جامعه در دنیای تخیّلی و هنری اثر ادبی و شکل‌های متفاوت آن است. این روش نقد، بر پایهٔ دیدگاه مارکسیستی استوار است که بر این باور است که ادبیات و فلسفه، در سطوح مختلف، نمایانگر یک جهان‌بینی هستند و جهان‌بینی‌ها، مسائل و اصول اجتماعی هستند و نه فردی و شخصی. بنابراین، فرد منتقد باید فراتر از محتوای متن رفته و روی ساختارهای واقعیت اجتماعی که در متن نفوذ کرده‌اند، تأمّل کند.

۱-۲-خلاصهٔ داستان‌ها

الف- شکر تلخ(۱۳۰۶)

میرزاباقر، جوانی خوش‌تیپ و بی‌پرواست که علی‌رغم شرایط سخت اجتماعی، به زندگی روزمرهٔ خود ادامه می‌دهد. او در گیرودار قحطی، با وجود متأهل بودن، درگیر رابطهٔ عاشقانه‌ای با زنی متأهل به نام عزّت می‌شود که منجر به دستگیری و شکنجهٔ او می‌گردد. با وجود تلاش‌های پدرش برای آزادی، نهایتاً عزّت با توانایی‌های خود و با پرداخت هزینه‌ای گزاف، آزادی او را تضمین می‌کند. با گسترش بیماری‌های همه‌گیر، میرزاباقر مسئولیت کسب‌وکارهای پدرش را به عهده می‌گیرد، اما به‌دلیل رفتارهای بی‌مسئولانه و فساد اخلاقی، دارایی‌های خانوادگی را از دست می‌دهد. عزّت نیز پس از آگاهی از واقعیت‌ها، از او دوری می‌جوید. میرزاباقر پس از مدّتی به روسیه می‌رود و با بازگشت، دوباره به کار بنایی می‌پردازد و موقتاً به شهرت و درآمد خوبی دست می‌یابد. با این حال، نمی‌تواند از این وضعیت حفاظت کند و درنهایت به مشهد می‌رود و خانواده‌اش را در شرایط دشواری رها می‌کند. او در این میان بی‌بند و باری و عیاشی بسیاری از خود نشان می‌دهد و حتی جانش نیز به خطر می‌افتد.

کبری، همسر میرزاباقر، با وجود مشکلات، به پاک‌دامنی و عزّت‌نفس خود پایبند می‌ماند و برای بقای خود و فرزندانش تلاش می‌کند. در نهایت، میرزاباقر و کبری پس از سال‌ها جدایی، دوباره به هم می‌رسند و زندگی مشترک خود را از سر می‌گیرند. اما میرزاباقر که به عیاشی خو کرده است، با زنی بسیار بزرگتر از خود به نام جواهر آشنا و با ترفندهای زنانهٔ

او، مجبور به ازدواج می‌شود، اما کبری این امر را نمی‌پذیرد و از میرزاباقر جدا و مجبور به ترک فرزندان خود می‌شود.

ب. عزاداران بیل (۱۳۴۰)

عزاداران بیل، عنوان مجموعه‌ای از ۸ داستان مرتبط است که در روستای بیل واقع در نیمهٔ اوّل قرن جاری اتّفاق می‌افتد. در داستان نخست، ننه رمضان در آستانهٔ مرگ قرار دارد و پسرش در انتظار بهبود او است. با وجود مرگ ننه، فرزندش تحمّل فقدان او را ندارد و گویا او هم از دوری و مرگ ننه‌اش می‌میرد. در داستان دوم، بیماری ناشناخته‌ای روستای هم‌جوار را فرا گرفته و مرگ در هوا موج می‌زند. داستان سوم قحطی و گرسنگی تمام روستای بیل را در بر می‌گیرد و از این رو مردمان مجبور به غارت دیگر روستاها می‌شوند. در داستان چهارم، مشدی‌حسن از دست دادن گاوش را سوگواری می‌کند و در این روند، هویت و زندگی‌اش را از دست می‌دهد. داستان پنجم داستان سگی است که در بیل سرگردان است و عباس او را نگهداری می‌کند اما در نهایت اهالی سگ را می‌کشند. داستان ششم، اهالی روستا شیء‌ای مرموز در اطراف روستا می‌یابند که نمی‌دانند، چیست و گمان می‌کنند چیزی فرازمینی و خدایی است که صداهای خاصی نیز می‌دهد، او را به روستا می‌برند و حرمت می‌گذارند و عبادت می‌کنند، آن شیء یک ژنراتور برق بود. داستان هفتم، موسرخه، یکی از اهالی روستا که شیرین‌عقل است، به بیماری گرسنگی مبتلا می‌شود و سرانجام موجودی ترسناک می‌شود که اصلاً مانند آدمیزاد نیست. در داستان هشتم، سوروسات در سیدآباد در حال برگزاری است و اسلام باید برای نواختن ساز به آنجا برود، اما این سفر عاقبتی نامطلوب برای او به همراه دارد، او با بیوه‌ای صحبت می‌کند که همین امر سبب دردسر او و مهاجرت از روستا می‌شود.

۲-۲-دریافت ساختار

درک یا دریافت از نظر گلدمن، فرایندی شهودی یا احساسی نیست، بلکه فرایندی اخلاقی و اجتماعی است که عبارت است از توصیف مناسبات اساسی و اصلی سازندهٔ یک متن یا یک ساختار معنادار (ر.ک. گلدمن، ۱۳۷۰: ۲۰۳). دیدگاه گلدمن در مورد درک یا دریافت متون ادبی با گفتمان گسترده‌تر در مورد تفسیر متن هم‌سو است. طبق تحلیل نظریه‌های مدرن درک متن**(Akimova, ۲۰۱۸: ۳۱)** ، فرآیند درک یک متن ادبی سطوح مختلفی

را در برمی‌گیرد، از ادراک تا شعور، جایی‌که هم‌ذات‌پنداری احساسی **(Emotional Essentialism)** و آگاهی نقش‌های اساسی ایفا می‌کنند. به‌علاوه، زیبایی‌شناسی **(Aesthetics)** دریافت در متون ادبی بر اهمّیت نقش خواننده در تفسیر متن تأکید می‌کند. **(ibid: ۳۸)** درک یک اثر ادبی مستلزم «درک ارزش‌های اخلاقی و پیام‌های نهفته در متن است که با آموزش‌هایی تسهیل می‌شود» **(Juliaans, E., R., Marantika,** ۲۰۲۰: ۷۶).

به‌طور کلی، درک متون ادبی فرآیندی پیچیده است که ساختارهای زبانی، ویژگی‌های معنایی، ابعاد زیبایی‌شناختی و مهارت‌های تفسیر خواننده را در هم می‌آمیزد و بر ماهیت پویا و چندوجهی دریافت متن تأکید می‌کند. بنابراین ابتدا باید اثر را در ساختار همه جانبهٔ آن شناخت. در نتیجهٔ چنین فرایندی کامل‌ترین الگوی ساختاری از یک اثر ادبی به دست می‌آید و با مرحلهٔ توضیح یا تشریح مشخص می‌شود. در این مرحله باید به انسجام درونی اثر ادبی پرداخت و آن را در ساختار خود بررسی کرد. مطابق با این نظر رمان‌های عزاداران بیل و شکر تلخ در این مرحله در سه عنصر اساسی شخصیت‌ها، فردیت و جامعه‌محوری

بررسی می‌شوند که در ادامه به آن‌ها پرداخته می‌شود.

گفتنی است با استفاده از تحلیل محتوای کیفی و همچنین مطابق با چارچوب نظری و نظریهٔ ساختارگرای لوسین گلدمن، مؤلّفه‌های اصلی جامعه‌شناسی عزاداران بیل، شامل ساختار فرهنگی، جهان‌بینی، قهرمان مسئله‌دار **(The Problematic Hero)** جمعی و جامعه‌محوری **(Community-centeredness)** و مؤلّفه‌های اصلی جامعه‌شناسی شکر تلخ عبارت است از: اخلاق اجتماعی، ساختار فرهنگی، شخصیت‌ها، ساختار اقتصادی، ساختار اجتماعی–سیاسی.

۲-۲-۱-شخصیت‌ها

طبق نظر لوسین گلدمن، شخصیت «جوهر سرنوشت فرد را مجسّم می‌کند. **(Sherwin,** ۲۰۱۹: ۷۶) شخصیت **(Character)** همان ارزش‌ها و رفتارهایی هستند که «قطب‌نمای اخلاقی یک فرد را تعریف کرده و کنش‌های او را در جامعه هدایت می‌کنند «

شخصیت صرفاً درمورد پیروی از قوانین نیست، بلکه در مورد «کیفیت ذاتی است که سرنوشت و تعاملات فرد با دیگران را شکل می‌دهد» (Subagia, ۲۰۱۶). شخصیت، بیانگر نگرش، ارزش‌ها و واکنش فرد به چالش‌ها است و صفاتی نظیر: صداقت، احترام، مسئولیت‌پذیری، عدالت، نوع‌دوستی و شهروندی را به نمایش می‌گذارد. (Allegretti, ۱۹۹۰: ۷۹) در عین حال، «شخصیت هستهٔ بنیادین وجود فرد است که بر نحوهٔ مواجههٔ او با پیچیدگی‌های زندگی و سهم‌اش در بهتر ساختن جهان تأثیر می‌گذارد.(ibid: ۸۰) (ibid: ۸۲-۸۳).

«رمان‌نویسی مدرن در راستای متون بدیع و جدید برای بازنمایی مناسب عصر خویش شخصیت‌پردازی و فضاسازی را از آنچه مفهوم متعارف قبلی آن بود به حداقل کاهش دادند این امر یکی از مهمترین اتّفاقات در تاریخ تحوّل رمان است» (موسی‌ئی و دیگران، ۱۴۰۳: ۱۳). «به همین جهت می‌توان پیامدهای مدرنیسم را در ادبیات داستانی این‌گونه برشمرد: فردی شدن ارزش‌ها، عطف توجه از لایهٔ آگاه ذهن به لایهٔ ناخودآگاه، کنار گذاشتن الگوی سنّتی(خطی) زمان» (ر.ک: پاینده، ۱۳۹۴: ۱۶۴–۱۵۳).

لوسین گلدمن، بر این باور بود که شخصیت‌ها در داستان‌ها باید نمایانگر ساختارهای پنهان اجتماعی و طبقاتی باشند. او تأکید داشت که شخصیت‌ها باید به‌گونه‌ای خلق شوند که تناقضات و تعارضات جامعهٔ بورژوازی و فلسفهٔ روشنگری را بازتاب دهند. در دو رمان مذکور شخصیت مسئله‌دار موردنظر گلدمن حضور ندارد و غالب شخصیت‌ها معمولی هستند و در کنار هم به پیشبرد داستان کمک می‌کنند. حتی شخصیت محوری میرزاباقر در شکر تلخ هم منفی و پر از ایراد و اشکالات اخلاقی و اجتماعی است و نمی‌تواند شخصیت مسئله‌دار باشد.

گلدمن معتقد بود که هنرمند یا نویسنده تنها زمانی به واقع‌گرایی در آثار خلاقانهٔ خود دست می‌یابد که راهی برای نمایش ضروریاتی که مهمترین گرایش‌ها برای تغییر در زمان خودشان را تشکیل می‌دهند، بیابد. بنابراین انتظار می‌رود شخصیت‌های شکر تلخ و عزاداران بیل، رستاخیزی علیه وضع موجود زمان خلقشان باشند؛ با توجه به اوضاع سیاسی و اجتماعی شکر تلخ می‌توان چنین انتظاری را واقع‌گرایانه دانست، اما در عزاداران بیل دیدگاه نویسنده بسیار تیره و سیاه¬تر از واقعیت بیرونی است.

از منظر گلدمن شخصیت‌ها باید به‌گونه‌ای طراحی شوند که ارتباط میان آگاهی و وجود اجتماعی را نشان دهند و این ارتباط باید با ویژگی‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی کشور و حتی جهان پس از سال ۱۹۴۵ سازگار باشد. شخصیت‌های داستان بازتاب جهان بیرون هستند، زیرا براساس نظریهٔ همولوژی گلدمن موقعیت طبقاتی، دیدگاه جهانی و فرم هنری به هم مرتبط است و هریک از این سه می‌توانند به‌جای دیگری تلقّی شوند، به‌طوری که مطالعهٔ یک شیء هنری می‌تواند، دانشی در مورد هر دو طبقه و دیدگاه جهانی را فراهم کند.

از این رهگذر است که جهان‌بینی نویسنده در پردازش شخصیت در این نظریه اهمّیت ویژه‌ای می‌یابد. از این منظر شخصیت‌های داستان عزاداران بیل به‌طور فردی کارکرد ممتازی ندارند، غالب آن‌ها به صورت جمعی عمل می‌کنند، و هویت فردی از خود بروز نمی‌دهند تا قهرمان مسئله‌داری به منصهٔ ظهور برسد. به همین دلیل، آن‌ها را نباید شخصیت‌هایی فعّال و پویا در نظر گرفت که داستان را پیش می‌برند.

در قصهٔ اوّل شخصیت اصلی، نوجوانی روستایی، به نام رمضان است که فقیر، مهربان، بی‌سواد و شدیداً وابسته به مادر است. شخصیت‌های قصهٔ دوم نصیر و دخترخاله‌اش هستند، که ایشان نیز به طبقهٔ پایین جامعه تعلق دارند، هر دو روستایی، فقیر، و بی‌سوادند. ضمن اینکه زهرا، به‌شدت بیمار است و بدون حامی. تا به اینجا شخصیت‌های داستان‌های ساعدی منفعل و تأثیرپذیر هستند، هر اتّفاقی که بر سرشان بیاید تحمّل می‌کنند و آن را به مثابهٔ تقدیر قلمداد می‌نمایند. قصهٔ سوم داستان مردی است که از هیچ نهیی روی برنمی‌تابد. دزدی و گدایی می‌کند، رابطهٔ نامشروع برقرار می‌کند که همان نیز منجر به فرارش از روستا می‌شود (ر.ک. میرزاییان و بنی‌طالبی، ۱۳۹۹: ۲۸۹).

مشدی‌حسن در قصهٔ چهارم، در ابتدا شخصیتی کنشگر و فعّال دارد؛ اما کنشگری او بیشتر در زمینهٔ اندیشه و احساساتش نمایان می‌شود، تا اقدامات عملی.وی به‌عنوان شخصیت معترض و نا امید در مواجهه با مشکلات و مسائل زندگی به اندیشه پرداخته و در تلاش است به‌نوعی واقعیت‌های جامعه را به چالش بکشد، اما با زوال عقل کنشگری از او سلب می‌شود. او با مردن گاوش عقلش را از دست می‌دهد؛ چون کاری دیگر از عهده‌اش برنمی‌آید، شاید بتوان چنین تحلیل کرد که او از بی‌مسئولیتی و گریز از واقعیت و مسئولیت در جلد گاو فرورفته و کم‌کم حالات او به اختلال روحی و روانی منجر شده است. مشدی

جبار هم مانند دیگر شخصیت‌های اصلی فقیر، روستایی، بی‌سواد است و از مذهب شناخت درستی ندارد. موسرخه نیز فردی عقب مانده است، بدون هیچ حامی و خانواده‌ای. اسلام در قصهٔ هشتم مغز متفکّر روستا است، مسئولیت‌پذیر است و یاریگر، اما عرف و مذهب را به‌خوبی نمی‌شناسد؛ وی شخصیتی منفعل و بدون اراده دارد؛ اغلب بین اولویت‌های خود و دیگران دچار تضاد و تردید است و این تزلزل به مانند ضعف شخصیتی در او نمایان شده و به‌نوعی قربانی شرایط و محیط پیرامونش است. تحت فشار سنّت و انتظارات خانواده قادر به انتخاب مسیر درست زندگی اش نبوده است. می‌توان اسلام را نمادی قشری از جوانان جامعه دانست که بین سنّت و مدرنیته سردرگم هستند، بنابراین در پی تهمتی روستا را به مقصد شهر ترک می‌کند و آواره می‌شود و در نهایت راهی تیمارستان می‌گردد.

«سنّت‌ها پیوند ناگسستنی با هویت افراد دارند. فرد هویت خود را گره‌خورده با هویت جمع می‌داند و چه بسا برای خود بدون ایل، طایفه و خاندان هویتی قائل نباشد. این مفهوم یادآور تحلیل دورکیم پیرامون نقش فرد در جوامع سنّتی است که معتقد بود در جوامع سنّتی مفهوم فرد تقریباً وجود ندارد و فردیت پسندیده نیست» (پرهیزگاری و دیگران، ۱۴۰۳: ۸۵-۸۴).

در داستان شکر تلخ تنها شخصیتی که در هر سه فصل حضوری پررنگ دارد، میرزاباقر است که با وجود بیان داستان زندگی و برخی ویژگی‌های درونی و ظاهری‌اش، شخصیت او به هیچ‌وجه توانایی ظهور یک قهرمان مسئله‌دار را ندارد. میرزاباقر انسانی پویا و فعّال است، اما به سبب سرشت نادرست و تک‌پسر بودن؛ هر نهی‌ای را مرتکب می‌شود؛ شخصیتی منفور و لاابالی دارد؛ نمی‌توان گفت که میرزاباقر تحت تأثیر معضلات اجتماعی به چنین شخصی بدل شده است، وی ذاتاً انسانی با گرایش‌های پست و منفی است، او از زیربار مسئولیت زن و دو فرزند خود نیز شانه خالی می‌کند.

میرزاباقر با زندگی مملو از منهیات و اخلاق‌های رذیله، از هیچ کار ناپسندی امتناع نمی‌ورزد، قمار، شراب‌خواری، زن بارگی، امردبازی، زنای محصنه، گدایی، دزدی. او حتی دختری را که بی‌عصمت و آبرو کرده است، رها می‌کند تا برادرانش او را بکشند. به‌طور کلی، میرزاباقر بویی از انسانیت نبرده است. فعل او تماماً منفی است. دیگر شخص فعّال در

این داستان عزّت است، عزّت هوشمندانه میرزاباقر را به چنگ می‌آورد، اما میرزاباقر به سبب اهمال و نادانی به زندان می‌افتد و این عزّت است که با زبان بازی و رفتارهای دلبرانهٔ زنانه، میرزاباقر را از زندان می‌رهاند، حتی ثروت و رشوه‌های بی‌شمار پدر میرزا چاره‌ساز نبود که زبان و عشوه‌گری و زیبایی عزّت. اما همین زن عاشقِ هوشمند، به محضی که دانست میرزاباقر فردی است هوس‌باز و خوش‌گذران و جز الواطی کاری نمی‌داند، او را از زندگی خود بیرون می‌اندازد.

دیگر شخصیت فعّال داستان جواهر است، همسر دوم میرزاباقر، او زنی است پا به سن گذاشته و دانا به امور زناشویی و دنیوی. او علی‌رغم زشتی صورت و ظاهر، میرزا را چون موم در دست خود می‌گیرد، حتی سبب می‌شود تا میرزا، کبری، زنش را با وجود دو بچه طلاق دهد. کبری، همسر میرزا زنی است نیمه‌فعّال. در آغاز داستان مانند تمام دختران در ازمنهٔ قدیم تن به ازدواجی ناخواسته در سنی کم می‌دهد، زمانی که وقت عروسک‌بازیش بود؛ بعد از آن خود را گرفتار میرزا و خانوادهٔ او به‌خصوص خواهرش می‌بیند.

مادرش مانند تمام مادران قدیم، او را به سازگاری و مدارا سفارش می‌کند، او هر بار فریب میرزا را می‌خورد و با خواسته‌های بچگانه و نامعقول او کنار می‌آید، تا اینکه میرزا او را به مشهد برده و با دو کودک رها می‌کند. اینجاست که بعد از فعّالیت و پویایی، شخصیت کبری نمود می‌یابد و با چنگ و دندان دو کودک خود را سر و سامان می‌دهد. او حتی در این زمان مراقبت از خواهر نابینای کوچکتر از خود، زهرا را، که شوهرش او را رها کرده است، به عهده می‌گیرد. بعد از این اتّفاقات انتظار می‌رود که کبری در قبال میرزا عاقلانه‌تر رفتار کند، اما زمانی که میرزا باز می‌گردد، دوباره دل کبری نرم می‌شود و این بار این نرمش به طلاق و جدایی از دو فرزند می‌انجامد. حال از مقایسهٔ دو داستان معلوم شد که شخصیت دغدغه‌مند و مسئله‌دار چنانکه در نظریهٔ گلدمن مطرح می‌شود، در این دو اثر حضور ندارد؛ شخصیت مسئله‌دار چند شاخص اصلی دارد، مانند جست‌وجوی ارزش‌های کیفی و متعالی زندگی (پارکینسون، ۱۳۷۵: ۲۲۳)، مبارزه علیه «میانجی‌های تباهگر، گسست رفع نشدنی میان قهرمان و جهان» (آتش بر آب، ۱۳۹۵: ۱۹)، «خودبازدارندگی و پختگی قهرمان» (فراروتی، ۱۳۹۲: ۱۹۷). اما در این دو داستان ملاحظه می‌شود که تمامی شخصیت‌ها به نوعی گرفتار، ضد قهرمان، و بی‌دغدغه هستند، شاید رگه‌هایی از انسان مسئله‌دار را بتوان در وجود «اسلام» در آخرین قصهٔ عزاداران بیل دید.

۲-۲-۲-قهرمان مسئله‌دار (فردیت)

لوسین گلدمن، به‌طور صریح به مفهوم «قهرمانِ مسئله‌دار» در آثارش نمی‌پردازد. با این حال، «مفهوم قهرمانِ مسئله‌دار در بسترِ ادبیات و پویایی‌های اجتماعی توسط دیگر پژوهشگرانی همچون دیونلیو ماشادو مورد بررسی قرار گرفته است.

ماشادو در رمان «موش‌ها» ، شخصیت محوریِ داستان را به تصویر می‌کشد که از طریق زندگی شهری نامناسب خود، به نکوهش سرمایه‌داری می‌پردازد و تجسّم‌بخشِ تضادهای درونیِ دنیای بورژوازی است» (**Da, silva,& et all, ۲۰۱۹: ۳-۱)** از سوی دیگر، «هری فریم ، استرالیاییِ دورگهٔ ژاپنی که در خلال جنگ‌های جهانی در فعّالیت‌های اطّلاعاتی مشارکت داشت، به دلیل پیشینهٔ نژادیِ آمیخته و ماهیت مخفیانهٔ فعّالیت‌هایش که منجر به عدمِ شناسایی عمومیِ دلاوری‌های او شد، به‌عنوان قهرمانی مسئله‌دار شناخته می‌شود.(**Bennett, Australia, ۲۰۱۰: ٦-٥)**

قهرمان مسئله‌دار از بین عامهٔ مردم است و با انتقاد از جامعهٔ ناآگاه به حاشیه رانده می‌شود، مصداق کامل آن، آیدین در سمفونی مردگان است. اما در رمان‌های مورد بررسی بدین معنی قهرمان مسئله‌داری وجود ندارد؛ در عزاداران بیل قهرمان مسئله‌دار (فردیت) به شکل جمع متجلّی می‌شود؛ نویسنده می‌کوشد تا با به تصویر کشیدن داستان موسرخه، یا مشدی‌حسن، مبارزه علیه استثمار و استعمار را به صورت معکوس منعکس کند تا مردم از استحاله و از خودبیگانگی **(Alienation)** در جامعهٔ عقب‌ماندهٔ خود باخبر شوند.

در نظر نویسندهٔ سرمایه‌دار با عقل حسابگر و ذهن منفعت‌طلبانه خود، انسان را از دید ماتریالیستی و مادی خود می‌نگرد و می‌سنجد. از نظر او سرمایه‌داری و نظام فئودالی؛ یعنی ارباب و رعیتی، کار کارگر را تحقیر می‌کند، بنابراین کارگر را انسان نمی‌داند. در داستان‌های ساعدی گرسنگی و قحطی عده‌ای از جمله روستاییان، از پیامدهای نظام سرمایه‌داری قلمداد می‌شود، و گاهی به صورت نمادین ترسیم می‌گردد تا مسخ در این نظام را نشان دهد. در داستان هفتم عزاداران بیل، موسرخه دچار بیماری سیری‌ناپذیری و گرسنگی شدید می‌شود. او همه‌چیز حتی زباله‌ها را نیز می‌بلعد.

«بچه‌ها موسرخه را دوره کرده بودند، آشغال‌های کنار میدان را می‌کاویدند و هرچه گیرشان می‌آمد، به طرفش دراز می‌کردند. موسرخه، تندتند همه را می‌گرفت و می‌بلعید» (ساعدی، ۱۳۴۳: ۲۲۱).

روستاییان برای اینکه او را از سر خود باز کنند، او را در شهر رها می‌کنند، به‌تدریج او در قالب موشی مسخ می‌شود. (همان: ۲۲۳). مسخ او به شکل موش، استحاله‌ای است که احتمال وقوع آن برای هریک از اهالی روستا ممکن است. درواقع «جنون پرخوری موسرخه نشان گرسنگی و قحطی مفرط مردم است به سادگی سیر نمی‌شوند» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۲۱).

در داستان «شکر تلخ»، میرزاباقر به‌عنوان شخصیت مرکزی و پررنگ در هر سه فصل حضور دارد. با این حال، با وجود توصیفاتی از زندگی و ویژگی‌های درونی و ظاهری و همچنین عملکردهایش، میرزاباقر نمی‌تواند قهرمانی مسئله‌دار باشد. او به دلیل سرشت و رفتار نادرست به انجام اعمال منفی پرداخته و از مسئولیت‌های خانوادگی خود شانه خالی می‌کند.

به گفتهٔ گلدمن، «قهرمان مسئله‌دار» تضادهای ذاتی در جامعه سرمایه‌داری را تجسّم می‌بخشد. این شخصیت که اغلب یک روشنفکر یا هنرمند است، با بیگانگی و غیرانسانی‌سازی که سرمایه‌داری ایجاد می‌کند، دست و پنجه نرم می‌کند، درحالی که هم‌زمان در ساختارهای قدرت و استثمار آن شریک است. قهرمان مسئله‌دار باوجود چنین ویژگی‌هایی که در پی‌رنگ داستان تأثیراتی بسزایی داشته و به‌واسطهٔ اعمالی که انجام داده باید باعث تحولات اساسی در جامعه و زندگی شده باشد، ولی در این دو داستان به قهرمان مسئله‌دار که تأثیرات عمیق بر جامعهٔ خود داشته باشد و تحوّلاتی ایجاد کرده باشند، روبه‌رو نیستیم. تنها در داستان عزاداران بیل با شخصیت مسئله‌دار روبروایم، مانند مشدی حسن؛ اسلام؛ موسرخه، که تحت تأثیر تناقضات اجتماعی دچار تضادهای درونی و بیرونی شده‌اند، ولی تحوّلات چندانی در جامعه و زندگی شخصی نداشته‌اند.

رمان یکی از گونه‌های ادبی مدرن است که تحت تأثیر جامعه دچار تغییر و تحوّلاتی شده است. قهرمان رمان‌های مدرن تحوّل یافته و به مانند قهرمان رمان‌های کهن نیستند، بلکه یک فرد عادی است که از متن جامعه برخاسته و با معضلات و مسائل روز جامعه درحال کشمکش است و ما در رمان مدرن با اعمال و حوادث خارق‌العاده روبرو نیستیم. هدف

اصلی رمان مدرن برجسته کردن ریشهٔ معضلاتی است که ناشی از جامعه بوده و با مسائل اجتماعی پیوندی ناگسستنی دارد.

۲-۲-۳-جامعه‌محوری

گلدمن با طرح مفهوم «طراحی جامعه‌محور»، بر اهمّیت «ادغام نیازهای انسانی و اجتماعی در پیشرفت‌های تکنولوژیکی تأکید می‌کند» **(Charalampos, Law, ۲۰۲۲: ۱٦-۱۷)** این رویکرد با در هم آمیختن فضای مجازی و فضای فیزیکی، هدفمندانه به دنبال ایجاد یک «جامعهٔ هوشمند انسان‌محور» است که در آن، پیشرفت اقتصادی با رسیدگی به مسائل اجتماعی به تعادل برسد**.(ibid)** همچنین «ایدهٔ طراحی جامعه‌محور شامل توسعه روش‌هایی است که سیستم‌های چندعاملیِ نهفته در بستر جامعه را در مقیاس بزرگ تسهیل می‌کند، جایی‌که عاملین و آواتارهای تحت کنترل انسان در فضاهای مجازی و واقعی برای شبیه‌سازی‌ها و آزمایش‌ها با هم همکاری می‌کنند، همان‌طور که تورو ایشیدا پیشنهاد کرده است» **(Ishida, ۲۰۰٤: ۲۳)** .

رویکرد جامعه‌محور با تمرکز بر رفاه اجتماعی، آسیب‌پذیری در برابر خطرات و کاهش ریسک بلایا، اهمّیت درک آسیب‌پذیری‌های مردم، ارتقای ظرفیت‌های مقابله و استفاده از فناوری برای ساخت جوامع تاب‌آور را برجسته می‌کند، همان¬طور که در آثار امروزی مورد بحث قرار گرفته است **(ibid: ۱۹)** جامعه‌محوری در هر دو داستان جایگاه یکسانی ندارد؛ در عزاداران بیل با قهرمان مسئله‌دار جمعی و روح جمعی جامعه سروکار داریم. فعّالیت و کنشگری اهالی روستای بیل، جامعه‌محور است. جمع تصمیم می‌گیرد که چه کند. هر مشکلی که پیش آید، این جمع است که تصمیم‌گیری می‌کند و بیش از همه بر این روحیهٔ جمعی ناخودآگاه یا خودآگاه تأکید می‌شود، که احتمالاً متأثّر از چپ‌گرایی ساعدی و جهان‌بینی او نسبت به دوران پهلوی نیز هست (ر.ک. ساعدی، ۱۳۴۳: ۱۵-۱۴، ۴۳-۴۱). اما در داستان شکر تلخ ما با فردیت روبرو هستیم. رفتارهای جامعه‌محور جز به‌ندرت دیده نمی‌شود، آن هم در زمان قحطی در نمود جمعیت گرسنه که غارت اموال ثروتمندان و آخوندها را حق خود می دانستند و امری مسلم است؛ برای نمونه:

«بله ما که باید بمیریم چرا این بی‌رحما رو نکشته بمیریم، چرا خونه‌هاشونو رو سرشون خراب نکرده بمیریم، چرا لباس‌های زرق و برق‌دار و اون شال و عمامه هاشونو کفنشون

نکرده بمیریم» (شهری، ۱۳۴۷: ۲۹-۲۸) و در ادامه نویسنده این جماعت را چنین توصیف می‌کند: «و در این وقت دست‌های نیم‌سوز مانند خود را از فرط گرسنگی چون شاخهٔ خشکیده می‌نمود به حرکت درآورده با شعار چپو چپو از جمعیت جدا شده و بقیه نیز به او تأسّی کرده، درحالی که به همان صورت دست‌ها را به حرکت درآورده، به چپو چپو گفتن پرداختند» (همان: ۲۹).

لوسین گلدمن، جامعه‌محوری را ایدئولوژی‌ای سیاسی و اجتماعی تعریف می‌کند که بر اهمّیت همکاری و مشارکت جمعی در زندگی اجتماعی تأکید دارد. از نظر او، جامعه‌محوری جایگزینی برای نظام سرمایه‌داری است که بر رقابت و فردگرایی تأکید دارد. گلدمن در همین راستا معتقد به دو اصل اساسی است: خودمختاری و هم‌بستگی. گلدمن معتقد است که جامعه‌محوری می‌تواند منجر به جامعهٔ عادلانه‌تر و پایدارتر شود. او مدّعی است که به واسطهٔ این اندیشه می‌توان فقر، نابرابری و تخریب محیط‌زیست را کاهش داد یا از طریق این طرز تفکّر، اقدامات مستقیم و تغییر تدریجی در جامعه تحقّق یابد. او معتقد است تمام افکار و رفتار انسان در نهایت توسط گروه اجتماعی یا جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم، شکل می‌گیرد. او این رویکرد را «ساختارگرایی ژنتیکی **(Genetic structuralism)**» به جامعه‌شناسی **(Sociology)** نامید.

از نظر گلدمن، جامعه صرفاً مجموعه ای از افراد نیست، بلکه موجودیتی پویا، با تاریخ، سنّت‌ها و ارزش‌های خاص خود است. این ارزش‌ها و باورهای مشترک، شیوهٔ تفکّر و عمل افراد را نشان می‌دهند و همچنین چارچوبی برای درک جهان و جایگاه ما در آن را فراهم می‌کنند. گلدمن معتقد بود آثار هنری بزرگ همیشه محصول زمان و مکان خود هستند که منعکس‌کننده ارزش‌ها و نگرانی‌های جامعه‌ای هستند که در آن ایجاد شده‌اند. دو داستان منتخب از این منظر بررسی شدند، عزاداران بیل بیشتر بر اجتماع و جمع تأکید می‌کند، اهالی این روستا با هم‌دیگر می‌اندیشند و عمل می‌کنند. کاری را به‌تنهایی و بدون مشورت با دیگر اهالی انجام نمی‌دهند. مثلاً در قصهٔ دوم مردم به هنگام فوت آقای ده جمع شده و همگی همکاری می‌کنند تا امور را مدیریت کنند، حتی گریه‌کردنشان نیز جمعی است:

«گاری آمد و نزدیک جنازه ایستاد. کدخدا و مشدی بابا جلو رفتند و خواستند که سلام بکنند، نتوانستند. ایستادند به تماشای حاج شیخ که نیم‌خیز شده بود و با وحشت به تابوت

نگاه می‌کرد. اسلام هم جلو رفت و ایستاد. حاج شیخ یک دفعه عمامه‌اش را برداشت و کوبید زمین و نعره کشید. مردها جلو آمدند و دیدند که اشک چشم‌های حاج شیخ را پر کرده است. این اوّلین گریه بود در مرگ آقا. مردها که بخود آمده بودند ناله و زاری را سر دادند. زن‌ها هم از توی خانه‌ها. صدای شیون از تمام بیل بلند شد. بز سیاه اسلام و پاپاخ فرار کردند و رفتند پشت خانهٔ مشدی‌صفر و مشدی‌صفر را دیدند که سرش را از سوراخ پشت‌بام بیرون آورده بود و دست‌هایش را گرفته بالا و چشم دوخته به استخر، زارزار گریه می‌کند» (ساعدی، ۱۳۴۳: ۵۴).

در داستان شکر تلخ نمونه‌های کوچکی از جامعه‌محوری ملاحظه می‌شود، به‌طور مثال ماجرای عزّت، تمام اهالی و خانواده را درگیر می‌کند، پدر خانواده که مردی دیندار و آبرومند است، وصیت می‌کند تا همگی به اصفهان مهاجرت کنند تا از این داغ ننگ دور باشند (ر.ک. شهری، ۱۳۴۷: ۱۱۸–۱۱۷). نمونه‌ای دیگر از آن را در تودهٔ فقیر و گرسنه شاهدیم که گرسنگی بر آن‌ها فشار آورده است و فردی از آن میان، مردم را به غارت خانه‌های اغنیا تشجیع می‌کند.

«بر سر در آن نیز نقاره‌خانه‌ای که در روزهای عید و جشن و سرور در آن نقاره می‌نوازند. وقتی که این پدر و پسر به آنجا رسیدند در وسط دهانهٔ سمت چپی دروازه باز جماعت دیگری را مشاهده کردند که اجتماع آنان نیز بر سر موضوع قحطی و نان بود و مرد بلندقدی جمعیت را برابر خود گرفته برای آن‌ها با بیانان خشن و کلمات مستهجن که صدر و ذیل را به باد دشنام و ناسزا گرفته بود، سخنرانی می‌نمود» (همان: ۲۸).

برخی جماعت مرفه و اغنیا و ملا نیز با یکدیگر جامعه فراخود آفریده‌اند:

«دوست آن باشد که گیرد دست دوست، در پریشان‌حالی و درماندگی. از این بدتر برای جان نثار حالتی نیست و گمان نمی‌کنم با علم به این کیفیت بتوانید آن را به اهمال و سرسری برگزار نمایید، اگر هر آینه امر راز و سری هم در میان است که صلاح کتمان آن به این اعتذار وادارتان ساخته است، باید عرض کنم که در این خصوص نیز شک نیست که تا به حال ما راز سربستهٔ برای هم نداشته‌ایم و همچنان‌که حقیر از سراسر زندگی شما با اطّلاع هستم، شما نیز از هیچ‌یک واقعات امور چاکر بی‌خبر نمی‌باشید» (همان: ۶۵).

اهالی عزاداران بیل در ذیل جامعه‌محوری گلدمن، سه ویژگی برجسته دارند؛ فقدان امکانات، فقر، گدایی و دزدی. اهالی بیل هیچ‌گونه امکانات بهداشتی، درمانی، آموزشی و تربیتی ندارند که همین امر تأثیرات جدی بر جامعه و زندگی روزمرهٔ افراد گذاشته است؛ از تبعات خطرناک آن کاهش سطح زندگی، کاهش فرصت‌های شغلی، کاهش سلامت و بهداشت، کاهش آموزش و فرصت‌های تحصیلی است. بیش از همه، عوامل اقتصادی است که باعث رکود و فقدان می‌شود. تمام ۸ قصه چنین ویژگی را دربردارند. به‌طور مثال، اهالی خودرو یا وسیلهٔ رفت و آمد ندارند و برای رفتن به شهر یا منطقه‌ای دیگر باید مسیری را پیاده بروند تا به جاده برسند و اگر ماشینی نگه داشت، سوار بر آن بشوند (ساعدی، ۱۳۴۳: ۱۳). به‌علاوه گدایی نیز در نظر ساعدی ناپسند نبوده است، زیرا او آن را ترکیبی از کار و ایدئولوژی می‌دانسته است که رابطه‌ای غیردیالکتیکی به وجود می‌آورد، چراکه در نظر او نوعی مبارزه منفی به شمار می‌آید. گویی که فقر در زندگی شخصیت‌های داستان‌های ساعدی، نوعی افتخار است و به آن‌ها احساس رضایت و خرسندی می‌دهد. برای نمونه:

«خاله گفت: حالا یه چیزی لازمه بخوریم که پاهامون قوّت بگیره. تو همین جا باش من برم گدایی. شایدم که چیزی گیرمون اومد» (ساعدی، ۱۳۴۳: ۵۸ و ۷۱).

ساعدی با بهره‌گیری از اندیشه‌های متعهّدانه خود به چپ، فقر یا کار فقیرانه و حتی گدایی را فرصت و غنیمت می‌شمارد برای بهتر زیستن. این موضوع با اندیشه‌های انسانگرا متفاوت است، زیرا در ایدئولوژی ایشان کار خلاق، سبب رشد و خلّاقیت و پیشرفت انسان می‌شود. درواقع، کار خلّاقانه سبب عینیت‌بخشی به سرشت انسانی می‌شود که این امر در گدایی ممکن نیست. ساعدی در قصه‌هایش به دزدی نیز اشاره می‌کند و گویی برای برخی راه گریزی برای نجات از فقر و مسکنت است. اما در میان اهالی بیل، دزدی مرسوم نیست، بلکه گدایی و صدقه گرفتن رایج است، بیشتر ده همسایه؛ یعنی پروسی‌ها دزدی می‌کنند (ر.ک. ساعدی، ۱۳۴۳: ۷۱).

۲-۳-تشریح ساختار

تشریح **(Outlines)** یا تبیین **(explanation)** به معنی گنجاندن ساختار معنادار اثر در ساختار فراگیر اجتماعی است. «دریافت نتیجهٔ شناخت قوانین ساختار اثر است و تشریح در پی گنجاندن دیالکتیکی این ساختار در کلیت تاریخی اجتماعی به دست می‌آید» (گلدمن، ۱۳۷۰: ۷۵).

نظریهٔ ادبی لوسین گلدمن بر «برقراری ارتباط بین فرم رمان و زندگی اجتماعی با تأکید بر بیان «جهان‌بینی» طبقات مختلف اجتماعی از طریق ادبیات تمرکز دارد **(Celso,** « ۲۰۰۵: ۴۳۳-۴۳۶).تا بدین روش خواننده با مطالعه آثار و منابع به روشنگری در خصوص مسائل اجتماعی و سیاسی و فرهنگی زمان اثر و نویسنده دست یابد. رویکرد گلدمن با گذشت زمان تکامل یافته و از تحلیل تاریخی و دیالکتیکی از ادبیات تحت‌تأثیر لوکاچ به دیدگاهی ساختارگرایانه‌تر منتقل شده است، جایی‌که او دیگر به دنبال میانجی‌گری مستقیم بین آثار مکتوب و واقعیات اجتماعی نیست **.(ibid: ٤٤١)** «رویارویی گلدمن با مارکسیسم، به‌ویژه از طریق لنز گئورگ لوکاچ، بیشتر دیدگاه‌های او را در مورد رابطهٔ بین ادبیات و ساختارهای اجتماعی شکل داد و بر اهمّیت درک زیرساخت‌های ایدئولوژیک آثار ادبی در بسترهای اجتماعی گسترده‌تر تأکید کرد **(Slaughter, ۱۹۸۰: ۱۵۸).**

۲-۳-۱-تحلیل ساختار تاریخی، اجتماعی و فرهنگی دو داستان

داستان «شکر تلخ» در اواخر قاجار نوشته شده است. اوضاع تاریخی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران در اواخر دورهٔ قاجار بسیار پیچیده و در حال تغییر بود. در این دوران تلاش‌هایی برای مدرنیزاسیون و اصلاحات اجتماعی صورت پذیرفت، اما هم‌زمان با چالش‌هایی نظیر: فشارهای خارجی، نارضایتی‌های داخلی و تضعیف قدرت مرکزی مواجه بود. ایران در اواخر دورهٔ قاجار تحت حکومت پادشاهانی بود که با مشکلات متعدّدی دست و پنجه نرم می‌کردند، از جمله ناکارآمدی اداری، فساد و تضعیف قدرت ملّی در برابر قدرت‌های خارجی. که در داستان «شکر تلخ» به‌خوبی با آن مواجه می‌شویم؛ یک نمونه از آن دخالت سفارت انگلیس در جریان مشروطه است:

«ویران شود این سفارت انگلیس که در آن چند روز مهمانداری از مشروطه طلبان معلوم نشد با آن پلوئی که به خورد مردم داد، روغن و زعفرانیش چه بویی داشت که به مشام هرکس رسید همه چیز حتی شرف و آبرو و غیرت و ناموس خود را هم فراموش کرد و یکسره آدمیت را کنار گذاشت؟!» (شهری، ۱۳۴۷: ۹۹).

کابینهٔ سیدضیا (ر.ک. همان: ۴۵۱) و وزیرالوزرایی سردار سپه (ر.ک. همان: ۴۴۷) از رخدادهای مهم این دوران است. از فحوای همین داستان است که متوجه می‌شویم

تکدی‌گری از زمان سردار سپهی رضاخان، مذموم و غیرقانونی می‌شود، و همچنین رضاخان رسوم کهنه را برمی‌اندازد:

«خود را به گدای دیگری در کنار دیوار قهوه‌خانه آنجا نشسته بود رسانیده، از او بپرس و جوی کار و کسب و وضع روزگار شغل گدایی برآمد، اما از جواب‌های او استنباط نمود که وضع حکومت تهران به هم ریخته، دورهٔ تصدّی سردارسپه و رئیس‌الوزرایی سیدضیاءالدین رسیده و تقریباً تمام شئون کهنهٔ مملکت واژگون گشته و قوانین جدیدی بر روی کار آمده که از جمله گدابگیری عجیبی در پایتخت حکم‌فرما گردیده که خود آن گدا هم از بیم گرفتاری به حاجی‌آباد گریخته است» (همان: ۴۴۸).

به‌طور کلی جامعه ایران در این دوره با تفاوت‌های طبقاتی شدید و تنش‌های اجتماعی روبرو بود. از یک سو، نخبگان و روشنفکران به دنبال اصلاحات و تغییرات بودند، و از سوی دیگر، عموم مردم با مشکلات اقتصادی و اجتماعی روبرو بودند. قحطی تمام کشور را فراگرفته بود و مردم به خوردن هرچیزی روی آورده بودند (ر.ک. همان: ۲۲).

«مرد بچه‌به‌دوش که تا این وقت مثل طفل روی شانه‌اش تمام حواسش متوجه آشوبگران بود و تازه به خود می‌آمد برای آنکه جلو وحشت مجدّد طفل را گرفته باشد رو به طرف بالا گردانده پرسید؟ باباجون فهمیدی اینا چی می‌گفتن و کجا رفتن؟ طفلک که از تمام سخنان آن‌ها فقط آن را شنیده بود که دیشب در کوچه حسین‌گدا زن و مردی بچه خود را خورده‌اند همچنان که بر خود می لرزید و آب به چشمان می‌گردانید گفت: آره آقاجون اونا گفتن ما هم باید بچه‌هامونو بکشیم بخوریم، یعنی شما هم امشب با ننه می‌خوائین منو همین کار بکنین؟» (همان: ۲۹).

قحطی و فقدان امکانات اوّلیه از آشکارترین موارد در این داستان است (ر.ک. همان: ۳۷، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۲۱، ۳۷۱، ۳۹۳). در حوزهٔ فرهنگی، ایران شاهد رشد جنبش‌های ادبی و فکری بود که به دنبال نوآوری و تجدید حیات فرهنگی بودند. همچنین در این دوران شاهد تأثیرپذیری از فرهنگ و تمدّن غرب و تلاش برای ایجاد تعادل بین سنّت و مدرنیته بود. این دوران با انقلاب مشروطهٔ ایران به اوج خود رسید که در آن مردم خواستار محدود کردن قدرت شاه و تأسیس مجلس شورای ملی بودند. انقلاب مشروطه نقطهٔ عطفی در تاریخ ایران به شمار می‌رود و نشان‌دهندهٔ تلاش‌های مردم برای دست‌یابی به حکومت قانون و دموکراسی بود.

در مجموع، در اواخر دورهٔ قاجار، ایران با تحوّلات عمیق و گسترده‌ای در تمامی ابعاد جامعه مواجه بود که این تحوّلات زمینه‌ساز تغییرات بزرگتری در دهه‌های بعد شدند. در این داستان‌ها نیز نویسنده به مشروطه و وقایع پیرامونی آن اشاره می‌کند (ر.ک. همان: ۹۹). اواخر دورهٔ قاجار (حدود ۱۲۵۰ تا ۱۳۴۴ شمسی) مصادف با تحوّلات عظیمی در جهان و ایران بود؛ انقلاب صنعتی در اروپا، ظهور قدرت‌های جدید، و استعمارگری، نظم جهانی را به شدّت تغییر داده بود. ایران در این دوره با چالش‌های متعدّدی مانند فشارهای خارجی، ضعف و فساد داخلی، بحران‌های اقتصادی، و ناآرامی‌های اجتماعی روبرو بود. از نظر سیاسی حکومت قاجار در اواخر دوره خود به شدّت ضعیف و فاسد شده بود. شاهان قاجار، به‌خصوص مظفرالدین‌شاه و محمّدعلی‌شاه، بی‌کفایت و مستبد بودند. فساد مسئولان کشوری و کارگزاران در این داستان کاملاً مشهود است؛ مثلا هنگام به زندان رفتن میرزاباقر، به‌عینه رشوه‌خواری مسئولان ملاحظه می‌شود (ر.ک. شهری، ۱۳۴۷: ۱۲۳).

افترا و تهمت زدن به مردم نیز یکی از راه‌های کسب اعتبار و درآمد برای کارگزاران قاجاری است (همان: ۱۲۷). در این زمان نفوذ خارجی‌ها در ایران، به‌خصوص روس‌ها و انگلیسی‌ها، به شدّت افزایش یافته بود. به‌طور مثال علی‌رغم اعلام بی‌طرفی ایران در جنگ جهانی اوّل، نیروهای عثمانی، آلمان، روسیه و انگلستان ایران را اشغال کردند. این اشغال به‌طور قابل ملاحظه‌ای به کشور آسیب رساند و باعث آشفتگی سیاسی، فاجعه‌های انسانی، قحطی، بیماری و ناامنی، و تغییرات اقتصادی و آسیب به کشاورزان و تجار از پیامدهای آن بوده است که در صفحاتی از داستان «شکر تلخ» به آن اشاره شده است (ر.ک. شهری، ۱۳۴۷: ۲۳۴-۲۳۳).

جنبش‌های مشروطه‌خواهی در ایران به دنبال اصلاحات سیاسی و محدود کردن قدرت شاه بودند. در ساحت اجتماع نیز جامعهٔ ایران در اواخر دورهٔ قاجار به شدّت طبقاتی بود. طبقهٔ اشراف و روحانیون از قدرت و ثروت زیادی برخوردار بودند و عامهٔ مردم در فقر و بدبختی زندگی می‌کردند (ر.ک. همان: ۱۱۶، ۲۵۲، ۳۶۴). وضعیت زنان نیز بسیار نامناسب بود و ایشان حتی از حقوق اوّلیهٔ خود محروم بودند (ر.ک. شعبانی، ۱۳۸۷: ۵۵۷-۵۹۴). در داستان ملاحظه می‌شود که باوجود ساختار سنّتی، زن جایگاهی دست‌پایین دارد، کودک‌همسری (ر.ک. شهری، ۱۳۴۷: ۱۵۵و ۱۵۸) و چندهمسری (ر.ک. همان: ۵۰۶) رواج

تام دارد، قتل ناموسی (ر.ک. همان: ۳۳۵-۳۳۶) به‌راحتی اتّفاق می‌افتد و زنان به فساد تن می‌دهند (ر.ک. همان: ۲۱۱، ۲۹۱، ۳۱۴).

در دوران میانی حکومت قاجار، شاهد تحوّلات عمده‌ای در عرصه‌های فرهنگی و ادبی بودیم که منجر به ظهور اشکال جدیدی در آثار ادبی و ظهور دیدگاه‌های ادبی مدرن و جنبش‌های نوگرایی شد. این تحوّلات تا حد زیادی ناشی از تقاضاهای داخلی جامعهٔ ایرانی، به‌ویژه طبقهٔ تحصیل‌کرده و گرایش به مدرنیزاسیون بود، درحالی که بخشی دیگر نتیجهٔ رونق اقتصادی و توسعهٔ زیرساخت‌های اداری و اجتماعی، به‌ویژه از دوران ناصری به بعد بود. جنبش نوگرایی ادبی از نیمه‌های دوران قاجار با بحث‌هایی از سوی آخوندزاده، طالبوف، میرزاآقاخان کرمانی و دیگران آغاز شد و در دوران مشروطیت با افکار و آثار افرادی چون: ملک‌الشعرای بهار، ایرج میرزا، میرزاده عشقی، تقی رفعت و دیگران ادامه یافت.

از اواخر دوران قاجار، شاهد انتشار مجلات تخصصی ادبی بودیم و سایر نشریات نیز به استفاده از آثار ادبی اهمّیت ویژه‌ای قائل شدند. نویسندگان و شاعران پیشرو با آگاهی از قدرت انتقالی رسانه‌ها، آثار و دیدگاه‌های خود را در نشریات آن دوره منتشر کردند و از این طریق، تحوّلات قابل‌توجهی را در ادبیات فارسی ایجاد نمودند. اوج جنبش نوگرایی ادبی به دوران پس از انقلاب مشروطه بازمی‌گردد، که در آن زمان، گسترش مجلات ادبی، انتشار اشکال جدید ادبی، تمرکز بر تحقیقات ادبی و ترجمهٔ آثار غربی، از جمله مهمترین عوامل مؤثّر در تجدد ادبی ایران بودند (ر.ک. حاجی‌آقابابایی، ۱۴۰۱: ۱۹۵-۱۹۶). اما در این داستان با کاری فرهنگی و مولد روبرو نیستیم، هرچه هست فساد و آلودگی و خرافه و بیگانگی و شیءوارگی است. برخورد مردم با دیگران به‌ویژه زنان، به مثابهٔ شیء است (ر.ک. همان: ۳۳، ۱۵۷-۱۵۶). زمانی‌که زنی، کوچکترین بیماری پیدا کند یا جوانی و طراوت خود را از دست بدهد، شوهرش با خیالی آسوده او را رها می‌کند، چنان‌که شوهر زری، خواهر کبری، پس از کم سو شدن چشمانش رها می‌کند (همان: ۳۷۸). حتی زنان نیز بر این باورند که از عهدهٔ ایشان کاری برنمی‌آید:

«من از هیشکی نمی‌ترسم و هرچی‌ام به دهنم بیاد میگم و زن لچک به سرمو هیچ کاریمم نمی تونن بکنن و اگه شاهم تو شهر بود، می‌رفتم دهنه اسب خودشم می‌گرفتم» (همان: ۱۳۳).

در این زمان بابیگری نیز رواج بسیار یافت: «از جمله فتنه‌هایی که در این روزها برپا گشته بود یکی را هم باید فتنهٔ بابیگری به حساب آوریم که شاید بیش از تمام اغتشاشات و آشوب‌ها و ناامنی‌ها جان و مال مردم مملکت را در مخاطره قرار داده بود و روز و شبی نبود که بلوایی در گوشه‌ای برپا نگردیده و دما و نفوس و اموال و نوامیس جماعتی مورد قتل و غارت و تجاوز قرار نگرفته باشد» (شهری، ۱۳۴۷: ۲۱۹).

«باری در این روزها آشوب مبارزه بابیگری به اوج قوت خود رسیده ... لیکن اکنون اختیار از خط فرمان ایشان به در رفته در پنجه رجاله‌ها و اجامر و اوباش اوفتاده، هر بی‌سروپایی کارگردان صحنه‌های از جهاد دین گردیده، هر دزد و لات و جیب‌بر...» (همان: ۲۲۲).

زمان وقوع عزاداران بیل مربوط به نیمهٔ اوّل سدهٔ حاضر و پهلوی دوم است؛ در زمان پهلوی، تحوّلات و پیشرفت‌های بسیار و حتی اصلاحات بنیادینی انجام شد که در ظاهر مشکلات بسیاری را از سر راه برداشته بود، اما بخش‌های زیادی از جامعه هنوز درگیر مشکلات ناشی از کاستی‌ها و فسادهای مسئولان و مدیران بود. در نظام دیوان‌سالار آن زمان کشور، گرچه اقدامات ظاهری چشمگیری انجام شد، اما این تحوّلات بنیادین نبود. صفات مخرّبی مانند: ویژگی ارباب و رعیتی، احساس فقدان امنیت، بی‌اعتمادی، مجامله و چاپلوسی، تعصب، رابطه‌گرایی و رشوه و رشوه‌خواری و قانون شکنی و غیره نقش عمده‌ای در ناکارآمدی نظام دیوان‌سالار کشور داشت (ر.ک. تنکابنی، ۱۳۹۴: ۲۰).

جامعهٔ ایران در زمان پهلوی، به دلیل سیاست‌های توسعهٔ تک‌بعدی اقتصادی و اجتماعی دولت، آن هم به شیوهٔ دستوری، بستری مناسب برای فراگیری علوم مدرن نبود. ساختار آموزشی کشور از لحاظ علوم‌پایه دگرگون و متحوّل و مدرن شده بود، ولی در حوزهٔ علوم انسانی، مجال برای اندیشمندان با رویکرد انتقادی فراهم نبود. در نتیجه، بدنهٔ جامعه و حتی در میان تحصیل‌کردگان و روشنفکران جامعه، نگاهی سنتی و غیرنقادانه وجود داشت. تبعات چنین وضعی از بین رفتن احزاب و تشکل‌ها و نمایندگان طبقهٔ متوسط مدرن منتقد و قطع جریان روشنفکری پویا در جامعه بود.

این کمبودها و کاستی‌ها از چشم نویسندهٔ متعهّدی مانند ساعدی دور نماند و در فضای اندیشگانی او، بر فضای داستان‌ها و آثار او تأثیر مستقیم گذاشت. بیش از همه فقدان امکانات روی نشان می‌دهد؛ اهالی بیل هیچ‌گونه امکانات بهداشتی، درمانی، و حتی

امکانات آموزشی و تربیتی ندارند (ر.ک. ساعدی، ۱۳۴۳: ۱۳، ۴۲، ۱۷). از این‌رو، با دو ویژگی منفی و از سر ناچاری مردم آن ناحیه برخورد می‌کنیم: گدایی و دزدی. ظاهرا گدایی در نظر ساعدی بد نبوده است، زیرا او آن را ترکیبی از کار و ایدئولوژی می‌دانسته است که رابطه‌ای غیردیالکتیکی به وجود می‌آورد، چراکه در نظر او نوعی مبارزه منفی به شمار می‌آید. گویی که فقر در زندگی شخصیت‌های داستان‌های ساعدی، نوعی افتخار است و به آن¬ها احساس رضایت و خرسندی می‌دهد (ر.ک. همان: ۵۸، ۷۱).

در عزاداران بیل دزدی پدیده‌ای عادی است و گویی راه گریزی برای نجات از فقر و مسکنت است. البته در میان اهالی بیل، دزدی مرسوم نیست، بلکه گدایی و صدقه گرفتن رایج است، بیشتر ده همسایه؛ یعنی پروسی‌ها دزدی می‌کنند (ر.ک. همان: ۷۱، ۷۲). بیش از همه در داستان‌های عزاداران بیل، ازخودبیگانگی و شیءوارگی دیده می‌شود. «بیگانگی» داستان تکاپو و تلاش انسان برای یافتن و کشف خود است. «الیناسیون» یا از «خودبیگانگی» که معنای ساده و لغوی آن دیگر شدن و جدایی از چیزی یا کسی است، یکی از مفاهیم پرکاربرد در حوزهٔ مطالعات علوم انسانی است. این مفهوم از قرن هجدهم با نقد جامعه‌شناسانه آغاز می‌شود **(Jaeggi, ۲۰۱٤)** و سپس در آرای بسیاری از اندیشمندان به‌طور متناوب درست یا نادرست در وصف احوالات انسان عصر مدرن و پسامدرن به کار می‌رود. ارائهٔ تعاریف و مؤلّفه‌های متفاوت از این مفهوم باعث شده تعریف جامع و یگانه‌ای از آن وجود نداشته باشد. (ر.ک. هاشمی و همکاران، ۱۴۰۰) در داستان‌های ساعدی، بیگانگی به معنای جدایی انسان از خود، کار، دیگران و جامعه است. این بیگانگی بیشتر در میان کارگران، کارمندان و طبقات زحمت‌کش دیده می‌شود که در کارهایی مشغول هستند که برای آن‌ها هیچ ارزش و لذّتی ندارد (ر.ک. ساعدی، ۱۳۴۳: ۱۰، ۳۷، ۱۲۶، ۱۳۷، ۱۴۶).

درواقع، شیءوارگی **(objectivity)** شخصیت دادن به اشیا است. مارکس هر نوع سلطهٔ اشیا و کالاها را بر انسان شیءوارگی تعریف می‌کند (ر.ک. مارکس، ۱۳۸۷: ۳۲). گلدمن نیز با اصطلاح شیءوارگی به بسط نظریهٔ خود پرداخته است، بدین ترتیب که در ساختار جامعه سرمایه‌داری نوعی از شیءوارگی به وجود می‌آید. در رمان رخدادهایی اتّفاق می‌افتد که با جهان شیءواره انطباق دارد. (ر.ک. گلدمن، ۱۳۹۲: ۳۲).

در داستان عزاداران بیل، بسیار با این امر مواجه می شویم؛ گویی شیءوارگی بر ذهنیت شخصیت‌های داستان در عزاداران بیل حک شده است. بارزترین شیءوارگی در این میان، گاو شدن مشدی‌حسن است و این غایت از خودبیگانگی و مسخ‌شدگی (Metamorphosis)است. مسخ‌شدگی مشدی‌حسن در داستان گاو گرچه تظاهر بیرونی آشکاری دارد، اما ساعدی در آثار بعدی خود این شیءوارگی را بیشتر نشان می‌دهد که از غایت ناامیدی و بیهودگی فرد ناشی می‌گردد. گاو برای مشدی‌حسن بسیار اهمّیت داشته است، او تمام زندگی و معاش و معنای زندگی خود را در آن می‌دیده است. پس از مرگ گاو، راه گریزی دیگر ندارد جز آنکه تسلیم سرنوشت شود، اما چون تاب رویارویی با واقعیت را ندارد، سوژگی خود را از دست می‌دهد و در وجود ابژه حل می‌شود. بیگانگی همان مسخ‌شدگی و بی‌هویتی است. می‌توان آن را با بیگانگی لوکاچ و مارکس پیوند زد.

«اسلام سرفه کرد و درحالی که مواظب حرف‌هایش بود، گفت: مشدحسن، سلام علیکم، اومدین ببنیم دماغت چاق و احوالت خوبه؟ مشدی‌حسن همچنان که نشخوار می‌کرد، گفت: من مشدحسن نیستم. من گاوم. من گاو مشدی‌حسن هستم. کدخدا گفت: مشدی‌حسن، تو رو به خدا دس وردار، این دیگه چه گرفتاریست که برای بیل درس کردی؟ تو گاو نیستی، تو مشدحسنی! مشدی‌حسن پایش را زد به زمین و گفت: نه من مشدحسن نیستم، مشدحسن رفته سیدآباد عملگی. من گاو مشدحسنم» (ر.ک. ساعدی، ۱۳۴۳: ۱۲۵-۱۲۶) جالب اینکه در این جامعهٔ فلک‌زده و تهیدست، خود نیز به حسّ شیءوارگی دامن می زنند، به‌طور مثال اهالی روستا زمانی که فردی پا به سن گذاشت، او را بی‌فایده و ناسودمند می‌دانند و حتی آن را هم‌طراز جانوران و سگان می دانند:

«عباس گفت: دندوناش سالمه، می‌بینین؟ پوزهٔ سگ را گرفت بالا و لب¬هایش را باز کرد و دندان‌هایش را نشان داد. پسر مشدی‌صفر گفت: دندون که دلیل جوونی نمیشه. مشدی بابام دندون داره، دهنتو واکن مشدی‌بابا. چانهٔ مشدی‌بابا را گرفت و لب‌هایش را باز کرد.» (ر.ک. ساعدی، ۱۳۴۳: ۱۴۶).

در قصهٔ دوم مشاهده می‌شود که اهالی به طور ضمنی برای دختر ارزشی هم‌سنگ پسر قائل نیستند:

«مشدی‌جبار گفت: ببینم نکنه آقانصیر خاطرخواه دختر خاله‌اش شده؟ پسر مشدی‌صفر گفت: من چه می‌دونم شایدم که شده، اما دختره مریض و مردنیه؛ می‌دونی که؟ مشدی‌جبار گفت: آره، ولی بازم ممکنه، نه؟ پسر مشدی‌صفر گفت: ممکنه» (همان: ۳۷).

که این نشان از جامعه‌ای دارد که تمام آدمیان به‌ویژه زنان را کالا و شیء می‌داند، و اگر این کالا خدشه‌ای ببیند دیگر قابل استفاده نیست. در داستان «شکر تلخ» نیز چنین شیءوارگی دیده می‌شود؛ برخورد با زنان و دختران به‌مثابهٔ کالاست تا انسان، گویی که باید در خدمت مردان باشند؛ زندگی عزّت (ر.ک. شهری، ۱۳۴۷: ۳۲-۳۳) و کبری (ر.ک. همان: ۱۶۴، ۳۵۴، ۱۵۶) یا زندگی خواهر کبری، زهرا (ر.ک. همان: ۳۹۵-۳۹۷) مؤید آن است.

در بیشتر داستان‌هایی که با مرگ روبرو هستیم، خصوصیت شیءوارگی بیشتر تجلّی می‌یابد، اهالی در مواجهه با مرگ افراد، بسیار راحت و آسان برخورد می‌کنند، گویی که دامی از آن‌ها فوت شده است، مانند مرگ ننه‌رمضان در قصهٔ اوّل، یا بیماری موسرخه، یا مرگ رمضان و دیوانگی نصیر. تمامی اینها نشان از این دارد که عنصر غایب انسان است و ویژگی‌های انسانی. در داستان «شکر تلخ» زمانی که مادر و دو برادر زری، دختر مرضیه که میرزاباقر به او نیز رحم نکرده است، مانند گوسفندی خفه کرده و به چاهش می‌اندازند. برخورد آنان با زری، هیچ رنگ انسانیت ندارد و نظام اخلاقی فاسد و آشفته را نشان می‌دهد.

«اما زری که از همان اوّلین فریاد میرزاباقر به کنه موضوع پی برده مرگ را در اندام خود به منزلهٔ جامهٔ تنگی احساس می‌نمود، درحالی که از فرط وحشت سفیدی و پریدگی رنگ صورتش موهای خرمایی سرش را سپید کرده بندبند وجودش را به صدا درآورده، داد مظلومیت داده خداخدا می‌نمود... بدون آنکه کلمه‌ای به زبان آورد و به چهرهٔ هیچ‌یک، مادر و دو برادر نظر افکند خود را تسلیم مقدرات نمود که ناگهان آماج سرپنجهٔ کفش سنگین مرتضی که به شکمش اصابت نمود، گردیده با نالهٔ خفیفی که از حلقومش بیرون آمد نقش زمین گردید و بلافاصله دستمال محسن از جیبش بیرون آمده در گلویش فرو نشست و دست و پایش را گرفته او را توی چاله که در آن کود کثافات باغ ذخیره می‌گردد، افکنده مشتی زباله و نجاسات بر جسدش انباشته» (شهری، ۱۳۴۷: ۳۳۶-۳۳۵).

گلدمن خاطرنشان می‌کند که چطور به‌نحوی فزاینده عامل واقعیت و خودفرمانی و پویایی، از فرد به شیء بی‌جانی منتقل می‌شود. او نظریهٔ خود را با نام شیءوارگی مطرح می‌کند

این اصطلاح که بسیار تامّل‌برانگیز است، به پدیده‌ای اشاره دارد که در آن بخش مهمی از شعور و فهم انسانی حذف می‌شود و به‌طور امری ضمنی درمی‌آید. و جای آن را اشیا می گیرند و خصوصیات اشیا را می‌گیرد که البته خاستگاهی اجتماعی دارند؛ زیرا که اشیا برای تغییر و مبادله به بازار راه می‌یابند، و در نتیجه، کارکردهای فعّال انسان به اشیا انتقال می‌یابد. در ساختار سرمایه‌داری آزاد که مارکس به تحلیل آن پرداخته است، شیءوارگی کلیهٔ ارزش‌های فوق فردی و جمعی را به عرصهٔ ضمنی محدود می‌کند و ویژگی‌های اشیا را به آن‌ها می‌بخشد. برای همین انسان دیگر نمی‌تواند انسان بماند (ر.ک. آتش بر آب، ۱۳۹۵: ۱۹).

۲-۳-۲-جهان‌بینی

در نظریهٔ ادبی لوسین گلدمن، جهان‌بینی به مجموعه‌ای از باورهای پذیرفته‌شده به‌مثابهٔ حقیقت اشاره دارد که از طریق آن، فرد و واقعیت تفسیر می‌شوند. «این جهان‌بینی شامل درک‌هایی از ماهیت انسان، روابط اجتماعی و دنیای طبیعی است (Brown, ۲۰۱۹: ۳۷-۳۹). » از سوی دیگر، ایدئولوژی در نظریهٔ گلدمن، بررسی آثار فرهنگی به‌عنوان بیان‌گر «نگاه‌های به جهان» گروه‌های اجتماعی مختلف را در برمی‌گیرد. او در این بررسی، بر رابطهٔ بین فرم رمان و زندگی اجتماعی تأکید می‌کند(Frederico, ۲۰۰۵: ٤۳۵-۴۳۷). رویکرد گلدمن به ایدئولوژی و ادبیات متأثّر از اندیشه‌های ساختارگرایی (Structuralism)است. این تأثیر، به‌ویژه پس از رویدادهای ۱۹۶۸، منجر به تغییر تمرکز او از میانجی‌گری بین آثار مکتوب و زندگی اجتماعی به نگاهی بدبینانه‌تر شده است (ibid: ٤٤١). گلدمن در نظریهٔ خود همچنین «به تحلیل ایدئولوژی و ادبیات، و نقد و ارزیابی مدل‌های نظری توسعه‌یافته توسط کارل مارکس، گئورگ لوکاچ و خود او می‌پردازد»(Huaco, ۱۹۷۳: ٤۲۱) .

ساعدی معتقد بود که جهان‌بینی هنرمند، بر سبک هنری او تأثیر می‌گذارد. او به اندیشه‌های چپ گرایش داشت و معتقد بود که بیگانگی پدیده‌ای اجتماعی است که در نتیجهٔ مناسبات مادی و اقتصادی ایجاد می‌شود. او بر این باور بود که برای غلبه بر بیگانگی، باید این مناسبات را تغییر داد؛ به همین دلیل ساعدی به عضویت احزاب چپ درآمد و از سیاست گروه‌های طرفدار مبارزهٔ مسلحانه نیز حمایت ضمنی کرد (ر.ک. شیری، ۱۳۹۳: ۲۴۹). او به

معضلات اجتماعی و تحوّلات جامعه توجه بسیار دارد و همچنین با توجه به روش ساخت‌گرای تکوینی گلدمن به ویژگی جمعی آفرینش هنری و ادبی بیشتر توجه می‌کند و برای همین به تأثیر ساختارهای اجتماعی در آفرینش آثار می‌پردازد، از نظر گلدمن آثار ادبی آگاهی جامعه به اندیشه‌ها و رفتارهای یک جهان‌بینی کلی نزدیک می‌شود. از نظر او آثار ادبی یکی از مهمترین ابزارها در شناخت آگاهی یک گروه است (ر.ک. گلدمن، ۱۳۸۲: ۷۹). جهان‌بینی مشترک در میان شخصیت‌های عزاداران بیل قابل توجه است، با اینکه در فقر و مسکنت زندگی می‌کنند، اما دارای روحی جمعی هستند. در این داستان‌ها بیش از همه رنگ ایدئولوژی را می‌بینیم به‌نحوی که گاه به خرافات نزدیک می‌شود.

«به انتهای دالان که رسیدند در کوچک و کوتاهی پیدا شد که همه جایش را نظر قربانی میخ کرده بودند. ننه‌خانوم شروع کرد به دعا و ننه‌فاطمه جارو را زد به آب و پاشید روی در. ننه‌خانوم چفت در را باز کرد. دخمهٔ تاریکی پیدا شد. هر دو پیرزن چند ثانیه ایستادند و تاریکی را تماشا کردند. اوّل ننه‌خانوم و پشت سرش ننه‌فاطمه وارد شدند. بوی پوسیدگی و نموری دخمه را پر کرده بود» (ساعدی، ۱۳۴۳: ۸۳ نیز ر.ک. همان: ۷۵، ۸۳).

خرافات به باورهای غیرمنطقی و ثابت‌نشده‌ای گفته می‌شود که تأثیر امور ماورای طبیعت را در امور طبیعی می‌پذیرند. خرافات معمولاً در گرایش‌های درونی یا باطنی در زندگی بشر ریشه دارند و به‌مرور تبدیل به خرافه شده‌اند. از جمله ویژگی‌های خرافات می‌توان به غیرمنطقی و غیرقابل اثبات بودن، اعتقاد به تأثیر امور ماورای طبیعت در امور طبیعی، ریشه در گرایش‌های درونی یا باطنی اشاره کرد. سابقهٔ طولانی خرافات در جوامع مختلف وجود دارند و می‌توانند در زمینه‌های مختلف زندگی بشر، از جمله اعتقادات مذهبی، رفتارهای اجتماعی، و سلامت روان تأثیرگذار باشد.

جهان‌بینی حاکم بر «شکر تلخ» توام با خرافات و تقدیرباوری و باورهای عامیانه است. جامعهٔ آن روز به سبب گرفتاری و از سر ناچاری نگاهشان تنها به آسمان بوده است، رفاهی نداشته‌اند که به چیزی به غیر از مایحتاج خود بیندیشند، از این رو دار مکافات بودن دنیا و مقدر بودن همه چیز در نزد ایشان رواجی کامل داشت.

«نه ننه، گیس رو باید یا تکی سنبله بافت یا هفت تایی و بیس و یک‌تایی و چهل و یک-تایی که بی‌حسابش پری شگون نداره و زندگی آدمو آشفته می‌کند و همچنان‌که دستش را به آب جام تر کرده به موهای او می‌کشید» (شهری، ۱۳۴۷: ۸۳).

در فضای اجتماعی اصل آن است که قضا و قدر را نمی‌توان تغییر داد: «البته مادرجان درست است که در این مصیبت بزرگ حق را به جانب شما می‌دهم اما قضا و قدر را هم تغییر نمی‌توان داد که هزار تدبیر بنده به یک تقدیر خدا نخواهد رسید و هیچ‌کس را بر سرنوشت خود اطّلاعی نمی‌باشد و مقدّر ما را هم خداوند چنین مقرّر ساخته بوده» (همان: ۱۰۷).

با اینکه در داستان‌های عزاداران بیل نیز مردم از رفاه برخوردار نیستند، اما زمانهٔ آنان متفاوت با زمانهٔ یکی دو نسل پیش است که داستان «شکر تلخ» در آن خلق شده است، در «شکر تلخ» نکبت و مصیبتی جمعی در اواخر دورهٔ قاجار بر زندگی تمامی مردمان حاکم بوده است، اما دو نسل بعد، با اینکه در برخی روستاها امکانات چندانی نبوده است، اما به ادباری سال‌های گذشته نبوده است. حتی تصنّعی بودن و تمثیل بودگی داستان‌های ساعدی معلوم است.

به‌طور کلی در هر دو داستان با جامعه‌ای آشفته روبرو هستیم که ارزش‌های آن از میان رفته است. این موضوع، تار و پود روابط انسانی را سست می‌کند و جامعه را به سوی انحطاط و فروپاشی سوق می‌دهد. نشانه‌های زوال اخلاقی مانند: بی‌اعتمادی، خشونت، بی‌احترامی، ضعف مسئولیت‌پذیری، خودخواهی و منفعت‌طلبی، ضعف نظم و قانون به‌وفور در هر دو داستان دیده می‌شود؛ در عزارادان بیل مردم آشکارا به گدایی و دزدی و صدقه و دروغ‌گویی و حتی روابط نامشروع (در صفحات:۵۸، ۷۰، ۷۱ و۸۰) می‌پردازند و در داستان «شکر تلخ» علاوه‌بر این موارد، هم‌جنس‌بازی و تجاوز و اغواگری و قمار هم (در صفحات: ۲۱۱، ۲۱۴، ۱۲۲، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۷۱) مشهود است.

۳-نتیجه‌گیری

لوسین گلدمن، جامعه‌شناس ادبی، معتقد است که ادبیات بازتابی از زمینه و بستر اجتماعی و تاریخی خود است و می‌تواند دریچه‌ای به سوی آگاهی جمعی جامعه بگشاید. نظریهٔ او بر اهمّیت درک عوامل اجتماعی و فرهنگیِ شکل‌دهندهٔ آثار ادبی تأکید می‌کند و به دنبال تحلیل و درک عمیق‌تر جامعه از طریق ادبیات است.

باتوجه به تحلیل محتوای کیفی و مؤلّفه‌های مستخرج در عزاداران بیل بیش از همه بر فقدان امکانات، فقر، خرافات و ساده‌دلی تأکید شده است. این عوامل سبب شیءوارگی

برخی شخصیت‌ها و به بیگانگی از خود انجامیده است. نه در مجموعه داستان عزاداران بیل و نه در شکر تلخ، قهرمان دغدغه‌مند و مسئله‌دار حضور ندارد، در عزاداران بیل با جمعیت و شخصیت های مسئله‌دار روبرو می‌شویم، مسائلی هرچند ساده‌لوحانه و سطحی در حد امرار معاش روزانه. ساعدی با استفاده از کنایه و نمادگرایی به عمیق‌تر شدن شخصیت‌ها و مسائلی که با آن‌ها دست و پنجه نرم می‌کنند، کمک کرده است.

در داستان عزاداران بیل با شخصیت‌های مسئله‌دار و پیچیده روبرو هستیم. این شخصیت‌ها اغلب با تنش‌ها و تضادهای درونی و بیرونی مواجه شده‌اند که آن‌ها را به چالش کشیده است. این افراد به دلیل شرایط خاص زندگی، نمادی از تضاد بین سنّت و مدرنیته، عشق و نفرت و مرگ و زندگی هستند. این شخصیت‌ها اغلب در تلاش هستند تا هویت خود را در دنیایی که تناقضات بسیاری دارد، پیدا کنند و به همین دلیل چنین چالش‌هایی منجر به ظهور تضادهای بسیاری در ذهن و اندیشه این شخصیت‌ها شده است.

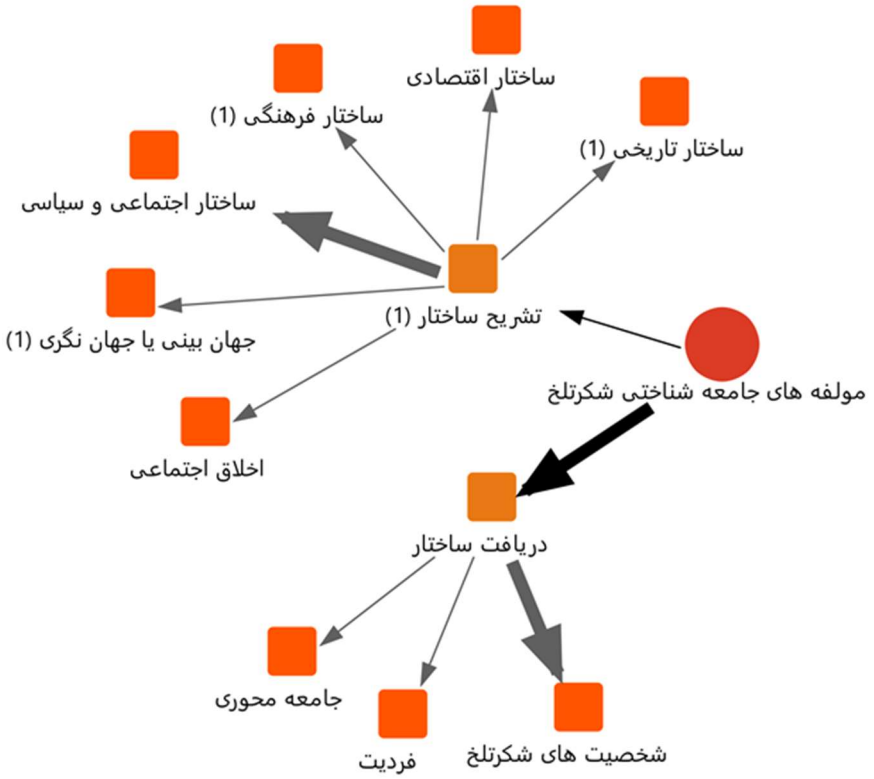
در شکر تلخ، تمامی داستان بر فردیت افراد، به‌ویژه شخصیت اصلی داستان میرزاباقر متمرکز است؛ تنها در برخی بلواها و غوغاهاست که جمعیت دست به کار می‌شود و اهمّیت می‌یابد، مثلاً در قحطی فراگیر، جمعیت گرسنه دست به کنش می‌زنند. شخصیت‌های پویا در رمان شکر تلخ حضوری پررنگ و منفی دارند، میرزاباقر، عزّت، جواهر تمامی شخصیت‌های پویا هستند که در مواقع و مواضعی زیرکانه و رندانه عمل می‌کنند.

ساختار اقتصادی در عزاداران روستایی و کشاورزی است و مشاغل کاذب و منفی از جمله گدایی و دزدی به‌وفور است، اما در جامعهٔ شهری شکر تلخ، ساختار پیچیده اقتصادی و بازار نیز دیده می‌شود. وقایع مهمِ وقوع داستان شکر تلخ از جمله: انقلاب مشروطه، جنگ جهانی اوّل، رئیس‌الوزرایی سردار سپه، کابینه سید ضیا، بابیگری هستند؛ اما در عزاداران بیل با واقعه‌ای ممتاز و برجسته روبرو نمی‌شویم، همه‌چیز در روستا و حول فقدان رفاه و امکانات می‌چرخد. از این‌روست که داستان عزاداران بیل بیشتر تمثیل و نماد است تا داستان. اما شکر تلخ عناصر داستان را به‌طور کامل دارد و سراسر چالش است. گره‌های بسیاری در داستان شکر تلخ برخلاف عزاداران بیل شاهدیم. نویسنده در شکر تلخ به‌خوبی ادبار و نکبت اواخر قاجار را به نمایش می‌گذارد.

حیوانات در عزاداران بیل در حقیقت نماد هستند. گاهی نیز به صورت استعاره به کار گرفته شده‌اند، در برخی موارد انسان با استعارهٔ موش بیان شده است؛ گاهی هم نقطهٔ مقابل این مسئله را شاهد هستیم؛ سگی که به جامعهٔ انسان‌ها رو آورده و بالعکس انسانی که به جامعه حیوانی پناه برده است، گاهی نیز با انسانی به دلیل موقعیت پست اجتماعی چون حیوانی برخورد شده است. می‌توان این گونه بیان کرد که نویسنده به دنبال بیان تناقضاتی است که در این اثر به تصویر کشیده شده است و در اجتماع و معضلات اجتماعی ریشه دارند. در این میان قربانی انسان‌هایی هستند که در اثر معضلات جامعه به صورت‌های گوناگون مسخ می شوند. قبل از اینکه مشدی‌حسن به گاو تبدیل شود نویسنده به گاو شخصیت انسانی داده و گاو را به‌صورت مردی خسته به تصویر کشیده است. گاهی حوادث به سویی می‌رود که منجر به فاجعه شده است، مانند موسرخه که بیلی‌ها با او برخورد غیرانسانی دارند و باعث می‌شوند که خود نیز همین رفتار حیوانی را داشته باشند.

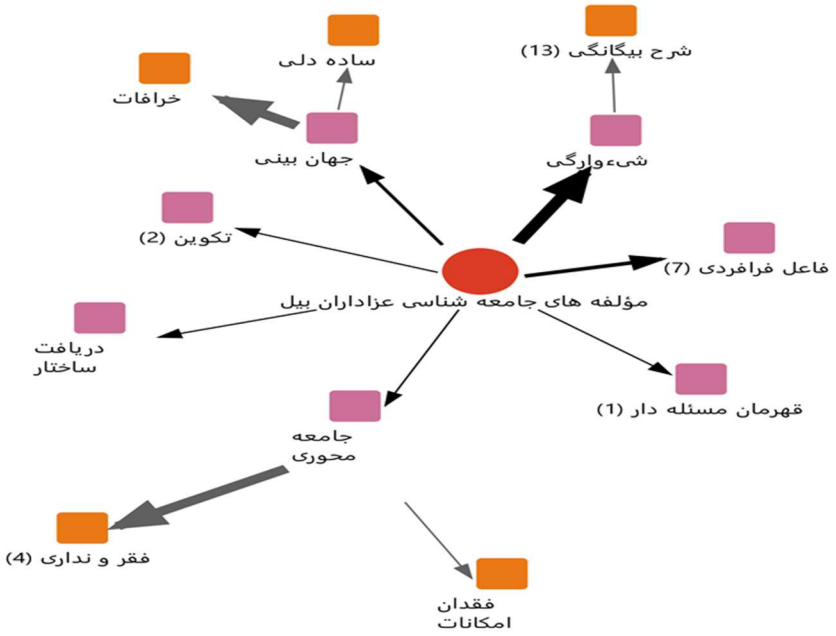
رمان شکر تلخ نیز در عین بیان رنج‌های مردمان اواخر دورهٔ قاجر، مسائل و مشکلات زنان را در قالبی خاص به تصویر کشیده است. این داستان با درون‌مایهٔ تلخی که دارد، سبب شده است که نویسنده گاهی از لحن و زبان طنزگونه برای جذب مخاطب بهره ببرد و مصائب و مشکلات اجتماعی دورهٔ خود را با سخره‌گرفتن آن‌ها برجسته ساخته است و این طنز در سراسر داستان مشهود است. تمام اتّفاقات این داستان در حول محور مردی است که در پی عیاشی و خوش‌گذرانی و عدم پذیرش مسئولیت خانواده حوادث بسیاری برای خود و دیگران به وجود آورده است، ولی با این حال نقش زنان در این داستان بسیار پررنگ‌تر از مردان بوده و نویسنده رنج و درد زن ایرانی را با تمام وجود احساس کرده و از آن برای القای درون‌مایهٔ شخصیت‌های داستان بهره برده است.

در آن دوران ایران دستخوش تغییر و تحوّلات سیاسی و اجتماعی بود که منجر به قحطی، فقر و فحشا و فتنه‌های گوناگون در تمام کشور بود که وجود چنین آشفتگی‌هایی در جامعهٔ باعث سقوط بنیان خانواده و قحط انسانیت شده بود. در هر دو داستان شاهد این هستیم که نویسندگان به هر شیوه‌ای به دنبال نقد اجتماع زمان خویش هستند. یکی با زبان تلخ، با تصاویر دلهره‌آور و رئالیستی و یکی با به کارگیری از لحن طنز منجر به درک و باورپذیری معضلات و تأمّل در علل شکل‌گیری آن‌ها شده است.



مؤلّفه‌های مورد بحث در داستان شکر تلخ به صورت کلی: به ساختارهای تاریخی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی دوران حیات نویسنده می‌پردازد. جهان‌نگری شخصیت‌های داستان تماماً تحت تأثیر جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کنند. در این داستان تمام حوادث و اتّفاقات حول محور یک شخصیت صورت می‌گیرد که در خلال این حوادث ساختارهای مورد بحث نمودار کاملاً مشهود است.

مؤلّفه‌های جامعه‌شناختی عزاداران بیل:



در نتایج حاصل شده از این پژوهش، مؤلّفه‌ها و موضوعاتی که در داستان عزادارن بیل بسامد بیشتری داشتند، عبارتند از: جهان‌بینی (اعمّ از ساده‌دلی و خرافات) شیءوارگی، فاعل فرافردی، قهرمان مسئله‌دار، جامعه‌محوری (اعمّ از فقر، فقدان امکانات، فحشا و انحرافات اخلاقی).

منابع

کتاب‌ها

۱-اسکارپیت، روبر، (۱۳۹۲)، جامعه‌شناسی ادبیات، ترجمهٔ مرتضی کتبی، تهران: سوره مهر.

۲-پاسکادی، یون، (۱۳۸۱)، ساخت‌گرایی تکوینی و لوسین گلدمن، ترجمهٔ محمّدجعفر پوینده، جامعه، فرهنگ، ادبیات،

لوسین گلدمن، تهران: چشمه.

۳-پاینده، حسین، (۱۳۹۴)، گفتمان نقد، تهران: نیلوفر.

۴-پوینده، محمّدجعفر، (۱۳۹۲)، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، چاپ سوم، نقش جهان، تهران.

۵-تسلیمی، علی، (۱۳۸۸)، گزاره‌هایی در ادبیات در جهان کافکا، تهران: ققنوس.

۶-زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۶)، نقد ادبی، چاپ چهارم، امیرکبیر، تهران.
۷-ساعدی، غلامحسین، (۱۳۴۳)، عزاداران بیل، تهران: نیل.
۸-شریفی، محمّد، (۱۳۹۵)، فرهنگ ادبیات معاصر، تهران: نشر نو، آسیم.
۹-شعبانی، رضا، (۱۳۸۷)، مروری کوتاه بر تاریخ ایران؛ از آغاز عصر مادها تا پایان دوران قاجاریه، تهران: سخن.
۱۰-شهری، جعفر، (۱۳۴۷)، شکر تلخ، چاپ روز.
۱۱-شیری، قهرمان، (۱۳۹۳)، همسایهٔ هدایت؛ میراث داستان‌نویسی غلامحسین ساعدی، مشهد: بوتیمار.
۱۲-عسگری حسنلو، عسگر، (۱۳۹۳)، جامعه‌شناسی رمان فارسی، تهران: نگاه.
۱۳-عسگری حسنلو، محمّد، (۱۳۹۳)، درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات، تهران: نشر ثالث.
۱۴-فرزاد، حسین، (۱۳۷۸)، نقد ادبی چیست؟، تهران: سمت.
۱۵-فرزاد، عبدالحسین، (۱۳۷۸)، دربارهٔ نقد ادبی، تهران: قطره.
۱۶-گلدمن، لوسین، (۱۳۸۱الف)، جامعه، فرهنگ، ادبیات، ترجمهٔ محمّدجعفر پوینده. چاپ سوم. تهران: چشمه.
۱۷-_____، (۱۳۷۶)، جامعه، فرهنگ، ادبیات، ترجمهٔ محمّدجعفر پوینده، تهران: نقش جهان.
۱۸-_____، (۱۳۹۲)، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، گردآوری و ترجمهٔ محمّدجعفر پوینده، تهران: نقش جهان.
۱۹-_____، (۱۳۸۲)، نقد تکوینی، ترجمهٔ محمّدتقی غیاثی. تهران: نگاه.
۲۰-مارکس، کارل، (۱۳۸۷)، دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴، ترجمهٔ حسن مرتضوی، تهران: آگه.
۲۱-محمّدی، احمد، (۱۳۷۸)، درآمدی بر نقد ادبی، تهران: نی.
۲۲-محمّدی، محمّدهادی، (۱۳۷۸)، روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، تهران: سروش.

مقالات

۱-آتش برآب، حمیدرضا، (۱۳۹۵)، «قهرمان چیستایی در جست‌وجوی خویش»، نقد زبان و ادبیات خارجی، شمارهٔ۷: ۲۸-۱۵.

۲-بنی‌طالبی، امین، مسعود فروزنده، جهانگیر صفری، اسماعیل صادقی، (۱۳۹۹)، «بازتاب شخصیت اصلی در داستان‌های کوتاه قبل انقلاب اسلامی هوشنگ گلشیری(با تکیه بر ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن»، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال هفدهم، شمارهٔ ۶۷: ۵۶-۲۹.

۳-پارکینسون، جی، (۱۳۷۵)، «لوکاچ و جامعه‌شناسی ادبیات»، هاله لاجوردی، مجلهٔ ارغنون، شمارهٔ ۱۰و۹، ۲۳۸-۲۲۱.

۴-پرهیزگاری مریم، اسمعیلی، مریم، اردلانی، شمس‌الحاجیه، (۱۴۰۳)، «بررسی و نقد جامعه‌شناختی آثار محمّد بهمن بیگی بر اساس دیدگاه آنتونی گیدنز»، فصل‌نام، جستارنامه ادبیات تطبیقی، دورهٔ۸، شمارهٔ۲۸: ۹۶-۶۲.

۵-توفیقی، محمّد، امیر مقدم متقی، حسین ناظری، (۱۴۰۲)، «بررسی اشعار محمّدتقی بهار براساس نظریهٔ ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن»، فصل‌نامهٔ اجتماعیات در ادب فارسی، سال دوم، شمارهٔ ۴: ۷۰-۵۹.

۶-حاجی آقابابایی، محمّدرضا، (۱۴۰۱)، «تجدّد ادبی در مطبوعات اواخر عصر قاجار»، فصل‌نامهٔ تاریخ ادبیات، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۲، پیاپی ۲/۸۶: ۲۱۲-۱۹۳.

۷-حق‌شناس گتابی، فروزان، پریسا داوری، مریم محمودی، (۱۳۹۸)، «شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان شکر تلخ (جعفر شهری)»، فصل‌نامهٔ جامعه‌شناسی سیاسی ایران، سال دوم، شمارهٔ ۴، (پیاپی ۸): ۷۲۷-۷۱۱.

۸-حیدری، فاطمه، سمانه پاسبان وطن، (۱۴۰۰)، «روایت شناسی داستان‌های معاصر براساس الگوی روایت‌گری سیمپسون (با نگاهی به آثار جلال آل‌احمد، غلامحسین ساعدی و محمود دولت آبادی)»، مجلهٔ شفای دل، سال چهارم، شمارهٔ ۸: ۷۸-۵۱.

۹-طیبی، کامبیز، علی حیدری، محمّد خسروی شکیب، (۱۴۰۱)، «تحلیل مفهوم بیگانگی در داستان‌های غلامحسین ساعدی با تکیه بر ماتریالیسم تاریخی- دیالکتیکی مارکس»، فصل-نامهٔ ادبیات پارسی معاصر، سال دوازدهم، شمارهٔ ۱، (پیاپی ۳۲): ۲۳۱-۲۰۵.

۱۰-فراروتی، فرانکو، (۱۳۹۲)، « لوکاچ، گلدمن و جامعه‌شناسی رمان»، محمّدجعفر پوینده، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، چاپ سوم، نقش جهان، تهران: ۲۰۲- ۱۹۶.

۱۱-کیانی، رعنا، محمّدرضا نصر اصفهانی، (۱۴۰۲)، «ساختار معنادار و جهان‌نگری در منظومهٔ مهر و ماه (برمبنای نظریهٔ ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن)»، فصل‌نامهٔ متن-شناسی ادب فارسی، سال پانزدهم، شمارهٔ ۲، (پیاپی ۵۸): ۱۰۰-۸۱.

۱۲-مرتضایی، سیده کلثوم، الیاس نورایی، تورج زینی‌وند، (۱۳۹۸)، «جامعه‌شناختی ادبی دو داستان کوتاه «چتر» غلامحسین ساعدی و «النّوم» نجیب محفوظ»، فصل‌نامهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، سال نهم، شمارهٔ ۳۴.

۱۳-معظمی گودرزی، مسعود، (۱۳۹۸)، «در احوال و آثار جعفر شهری (شهری باف)»، مجلهٔ قند پارسی، سال سوم، شمارهٔ ۶: ۹۴_۷۷.

۱۴-منصوری، نعمت، بدریه قوامی، رضا برزویی، جمال ادهمی، (۱۴۰۱)، «تحلیل بینامتنی در داستان‌های عزاداران بیل و تاتار خندان اثر غلامحسین ساعدی با تأکید بر گفت-وگومندی و چندصدایی باختینی»، فصل‌نامهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج، سال چهاردهم، شمارهٔ ۵۳: ۲۳۹-۲۰۵.

۱۵-موسی‌ئی، فرشته، طهماسبی، فریدون، حاتم‌پور، شبنم، سرخی، فرزانه، (۱۴۰۳)، «تأثیر مؤلّفه‌های پست‌مدرن بر داستان‌نویسی مکتب جنوب با رویکردی به رمان همسایه‌های احمد محمود»، فصل‌نامهٔ جستارنامه ادبیات تطبیقی، دورهٔ۸، شمارهٔ ۳:

۱۶-میرزاییان، پریوش، امین بنی‌طالبی، (۱۳۹۹)، «نمود شخصیت اصلی در داستان‌های کوتاه غلامحسین ساعدی (با تکیه بر ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن)»، فصل‌نامهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ۱، (پیاپی ۲۳): ۳۰۶-۲۸۲.

۱۷-هاشمی، رقیه، غلامرضا پیروز، مهدی خبازی کناری، حسین حسن‌پور، (۱۴۰۰)، «بررسی تبارشناسانهٔ مفهوم الیناسیون در داستان گاو اثر غلامحسین ساعدی»، فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادبیات فارسی. شمارهٔ۶۲: ۱۲۷-۱۵۳.

منابع لاتین

۱-**Akimova**, **Nataliia & Alina Akimova**. (۲۰۱۸). **Text Understanding as a** Special Kind of Understanding. ۲٤(۱):۲۷-٤٦. doi: ۱۰,۳۱٤۷۰/۲۳۰۹-۱۷۹۷-۲۰۱۸-۲۴-۱-۲۷-۴۶

۲-**Allegretti**, **J**. (۱۹۹۰). **A person of character**.. **Health progress**, ۷۱(۳):۸۸-۸۸.

۳–**Bennett Bruce**,., **Australia**. (۲۰۱۰). **Traditional Myths and** Problematic Heroes: The Case of Harry Freame. Asiatic: IIUM Journal of English Language and Literature, ٤(۲):۱-۱۳.

۴–**Brown**, **Jason**, **D**. (۲۰۱۹). **Ideologies**, **Worldviews**, **and Personalities**. ۳۳–۵۲. **doi**: ۱۰.۱۰۰۷/۹۷۸–۳–۰۳۰–۲۴۵۰۵–۴_۳

۵–**Celso**, **Frederico**. (۲۰۰۵). **A sociologia da literatura de Lucien** Goldmann. ۱۹(٥٤):٤۲۹-٤٤٦. doi: ۱۰,۱۵۹۰/S۰۱۰۳-٤۰۱٤۲۰۰٥۰۰۰۲۰۰۰۲۲

۶–**Charalampos**, **Z**., **Patrikakis**., **Kincho**, **H**., **Law**. (۲۰۲۲). **Society** ۵.۰: Human Centric, Decentralized, and Hyperautomated. IT Professional, ۲۴(۳):۱۶–۱۷. **doi**: ۱۰.۱۱۰۹/**mitp**.۲۰۲۲.۳۱۷۷۲۸۱

۷–**Da**, **Silva**, **Ciro**, **Almeida**., **Solonildo**, **Almeida**, **da**, **Silva**., **Sandro**, César, Silveira, Jucá., Simone, Cesar, da, Silva. (۲۰۱۹). Naziazeno, um herói problemático: seu potencial pedagógico nas lutas sociais. Research, Society and Development, ۸(٦):۳۲۸٦۱۰٦٤-. doi: ۱۰,۳۳٤٤۸/RSD-V۸I٦,۱۰٦٤

۸–**Frederico**, **Celso**. (۲۰۰۵). **A sociologia da literatura de Lucien** Goldmann. ۱۹(٥٤):٤۲۹-٤٤٦. doi: ۱۰,۱۵۹۰/S۰۱۰۳-٤۰۱٤۲۰۰٥۰۰۰۲۰۰۰۲۲

۹–**Gaither**, **L**,. **Linda**, (۱۹۹۷). **To Receive a Text**: **Literary Reception** Theory as a Key to Ecumenical Reception.

۱۰–**Huaco**, **George**, **A**. (۱۹۷۳). **Ideology and Literature**. **New Literary** History, ٤(۳):٤۲۱-. doi: ۱۰,۲۳۰۷/٤٦۸٥۲۸

۱۱–**Ishida**, **Toru**. (۲۰۰۴). **Society–Centered Design for Socially** Embedded Multiagent Systems. ۱٦-۲۹. doi: ۱۰,۱۰۰۷/۹۷۸-۳-٥٤۰-۳۰۱۰٤-۲_۲

۱۲–**Jaeggi**, **R**.(۲۰۱۴) **Alienation**. **Columbia University Press**.

۱۳–**Juliaans**, **E**., **R**., **Marantika**. (۲۰۲۰). **The understanding of meaning in** literary learning through scientific approach. ۱۷(۲):۷۲-۸۳. doi: ۱۰.۳۰٥۹۸/**TAHURIVOL۱۷ISSUE۲PAGE۷۲–۸۳**

۱۴–**Sherwin**, **K**., **Richard**. (۲۰۱۹). **Character is a sacred bond**. **Angelaki**, ۲۴(۴):۷۰–۸۶. **doi**: ۱۰.۱۰۸۰/۰۹۶۹۷۲۵**X**.۲۰۱۹.۱۶۳۵۸۲۸.

۱۵-**Slaughter**, **Cliff** (۱۹۸۰). **The Hidden Structure**: **Lucien Goldmann**. ۱۵۰-۱۶۹. **doi**: ۱۰.۱۰۰۷/۹۷۸-۱-۳۴۹-۱۶۲۹۸-۷_۵

۱۶-**Subagia**, **I**. **N**. (۲۰۱۶). **Pendidikan Karakter Pada Anak** (**Persepektip** Tri Hita Karana). Prosiding Nasional.

A Comparative Analysis of "Conventionalization Techniques" in the Two Novels Scorched Earth and Headless Palms based on Jonathan Culler's Theory

Mojgan Venarji[1]. Latifeh Salamat Bavill[2], Mohammad Mahdi Esmaeili[3]

Abstract

Structure and meaning, as latent and potential properties of texts, assist researchers in analyzing discourse and its descriptive and realistic levels. Employing a descriptive-analytical approach, the present study aims to examine the techniques of conventionalization in the novels Scorched Earth and Headless Palms based on Jonathan Culler's theory. Ahmad Mahmoud and Ghasemali Farasat utilize the technique of "descriptive sedimentation" in three main axes: 1. Description of objects, places, natural events, and incidents, 2. Depiction of appearances, emotions, and movements of characters, and 3. Unnecessary dialogues and narration of daily routines. These techniques are employed to bring their narratives closer to reality and enhance their verisimilitude. Through naturalistic descriptions, they strive to portray an unfolding phenomenon, subtly conveying the devastating reality of war to their readers. This is achieved through meticulous depictions of sunrise and sunset, the passage of night and day, the emotions and conditions of people, and other such elements, all of which underscore the central theme of their narratives. The findings reveal that Ahmad Mahmoud's intimate, precise, and meticulous approach to descriptive sedimentation not only facilitates the transmission of ideas but also enhances depth, dramatization, reader engagement, and emotional resonance. In contrast, Farasat, with his more literary and generalized approach, is less successful in this regard. The study of social realism in both novels—under the themes of anthropology, social challenges,

[1]. PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, , Islamic Azad University .Tehran, Iran. Email: mo.venarji@gmail.com

[2]. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University .Tehran, Iran. (corresponding author) Email: salamatlatifeh@yahoo.com

[3]. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, , Central Tehran Branch, Islamic Azad University .Tehran, Iran. Email: esmaaili@gmail.com

and societal crises—plays a crucial role in decoding narrative layers and constructing powerful, neutral, weak, intellectual, ordinary, pure, corrupt, hopeful, despairing, or idealized images of war and its people in the reader's mind.

Keywords: Novel, Conventionalization, Descriptive Sedimentation, Social Realism.

Extended Abstract

- Introduction

Jonathan Culler argues that what is discussed concerning the conventions governing a genre or an open-ended form of writing essentially pertains to the various possibilities for the emergence of meaning, the different ways in which a text can be conventionalized, and the means by which it is positioned within a world defined by our culture. Undoubtedly, the assimilation or interpretation of any concept or idea entails its articulation within the order and framework provided by the culture to its members. This process typically takes the form of speaking about that concept within a particular discourse that the culture deems natural. This process has been referred to as retrieval, conventionalization, motivation, and naturalization.

The term retrieval emphasizes the notions of recovery and utilization, and may be understood as a desire to eliminate excess and to focus entirely on all the elements involved in the processes of assimilation and homogenization. In this sense, the term refers to a key component in literary and cultural studies, highlighting the structural unity of the text and the collaboration of all its elements in conveying meaning and producing effects. Conventionalization refers to the process by which what initially appears strange or deviant becomes familiar and normalized through conventional explanation and elaboration. Motivation pertains to the justification of lexical items in a text by demonstrating that such items are not arbitrary or externally imposed, but are instead fully intelligible in terms of specific roles they fulfill within the textual system. Finally, naturalization underscores the significance of culturally realistic patterns as sources for the production of meaning and coherence. More broadly, whatever term we use for this process, it constitutes one of the fundamental functions of the human mind.

It appears that through this process, we render everything meaningful. By envisioning a set of roles and structures, we ascribe meaning to these chains. To conventionalize a text is to place it in relation to a form of discourse or a pattern that is, in some way, already perceived as natural and intelligible. Some of these patterns carry no literary connotation whatsoever; nevertheless, they serve as a valuable resource for the process of naturalization. Others must be regarded as specific conventions that prove effective in the conventionalization of literary works. In any case, naturalization constitutes a principle for integrating one discourse with another, or with a broader set of discourses.

- Research Methodology

This study is qualitative in nature and employs qualitative content analysis to examine and interpret its findings. Initially, data will be collected through comprehensive inductive reasoning, relying on document analysis and library-based research methods. Subsequently, the findings will be analyzed using qualitative content analysis and presented through analytical, descriptive, and interpretive methods. In other words, the required data will first be extracted, coded, and categorized based on a theoretical framework. Then, through the analysis and interpretation of the findings, the hypotheses will be tested, and the research questions will be addressed.

The present study aims to answer the following central question:

What narrative strategies contribute to the articulation of ideas in Ahmad Mahmoud's Scorched Earth and Ghasemali Farasat's Headless Palms, based on Jonathan Culler's theory of narrative, and which levels of naturalization play a more prominent role in these two novels?

- Discussion and Analysis

The use of descriptive tools and the components indicative of the level of social naturalization in the novels differs in notable ways. Both Ahmad Mahmoud and Ghasemali Farasat employ the technique of descriptive sedimentation along three main axes:

۱. The description of items, objects, settings, natural events, and incidents;
۲. The depiction of appearances, emotions, and gestures of characters;
۳. Unnecessary dialogues and portrayals of daily routines.

These techniques are used to bring their narratives closer to reality and to enhance their truth-likeness. Within the framework of naturalistic descriptions, they seek to evoke a sense of an imminent flow or event. With great subtlety, they embed the devastating implications of war behind portrayals of sunrise and sunset, the passage of night and day, the emotions and moods of people, and so forth—thereby conveying the core theme of their narratives to the reader.

Farasat's descriptive style is more literary, generalized, and transient, whereas Ahmad Mahmoud adopts a more intimate and detailed approach. Mahmoud's technique naturally and almost unconsciously draws the reader into the narrative world, allowing little room for pause. In contrast, Farasat's literary articulation in these sections creates a brief distance, momentarily displacing the reader from the fictional world.

Ahmad Mahmoud pays special attention to the precise depiction of his characters—behaviorally, socially, culturally, physically, and psychologically—in order to construct a mental space conducive to empathy and the transmission of his ideas. While he offers more detailed portrayals of main characters compared to secondary ones, even the brief descriptions of minor characters are rendered with such accuracy and deliberation that the reader can vividly visualize their form, appearance, and demeanor. Farasat shows little interest in describing the characters in his novel. He does not delve into their temperaments or physical details—not even those of his main characters. As a result, the reader struggles to develop intimacy or connection with his characters, creating a void within the narrative.

Other significant elements used to construct atmosphere and add depth to scenes include the depiction of everyday routines (biological, social, and religious), instinctive and natural behaviors and reactions, seemingly unnecessary dialogues, and various forms of social and individual interaction—reflexive, direct, goal-oriented, or emotionally charged. These techniques help convey the characters' lifestyles, perspectives, and social status, effectively portraying them as representative types of people from that historical context and socio-political condition. All these narrative strategies contribute substantially to the level of social naturalization in the novels, enhancing both the realism of the fictional world and the reader's engagement and empathy with the narrative.

- Conclusion

The findings indicate that Ahmad Mahmoud's intimate, meticulous, and insightful narrative style—particularly through descriptive sedimentation—successfully fosters reader empathy and engagement by conveying his ideas, enriching scenes, and rendering them vividly performative. In contrast, Farasat's more literary and generalized approach proves less effective in this regard. The analysis of the level of social naturalization in the two novels, examined through the lenses of ethnography and social trauma, plays a significant role in decoding narrative layers and constructing images—whether beautiful or grotesque, neutral or charged, powerful or fragile, common or intellectual, virtuous or corrupt, black, white, or gray, hopeful or despairing, idealistic or disillusioned—about the war and the people of that era. These representations have a profound impact on how readers perceive and internalize the depicted world.

References

١. Allott, Miriam. (١٩٨٩). The Novel as Narrated by Novelists. Translated by Ali-Mohammad Haghshenas. Tehran: Markaz.
٢. Irani, Naser. (٢٠٠١). The Art of the Novel. Tehran: Abanegah.
٣. Baroonian, Hassan. (٢٠٠٨). Characterization in Sacred Defense Short Stories. Tehran: Foundation for the Preservation of Works and Dissemination of Sacred Defense Values.
۴. Payandeh, Hossein. (٢٠١٨). Literary Theory and Criticism, Vol. ١. Tehran: SAMT.
۵. Hanif, Mohammad. (٢٠٠٧). War from Three Perspectives: A Critique and Analysis of Twenty War Novels and Long Stories. Tehran: Sarir.
۶. Zonouzi Jalali, Firooz. (٢٠٠٧). Rain on the Scorched Earth: A Critique of Ahmad Mahmoud's Novels. Tehran: Tandis.
٧. Jouve, Vincent. (٢٠١٥). The Poetics of the Novel. Translated by Nosrat Hejazi, ٢nd edition. Tehran: Elmi.
٨. Sarokhani, Baqer. (١٩٩١). Encyclopedia of Social Sciences, ٣rd edition. Tehran: Keyhan.

٩. Gh. Moniri, Hojatollah. (٢٠٢٤). Elements of Sustainability and Their Reflection in the Poetry of Ahmad Shamlou and Bechara El Khoury. Jostarnameh (Journal of Comparative Literature), Issue ٣٠, Vol. ٨, pp. ٢٠–٤٨.
١٠. Farast, Ghasem-Ali. (٢٠١٣). Headless Palms, ٢nd edition. Tehran: Amir Kabir.
١١. Keshavarz Rezvan, Mina, et al. (٢٠٢٣). A Lyric Analysis of the Novel "Nights of Tehran" Based on Jonathan Culler's Theory. Journal of Lyric Literature, Vol. ٢١, Issue ٤١, pp. ١٨٩–٢٠٤.
١٢. Culler, Jonathan. (٢٠١٨). Structuralist Poetics. Translated by Kourosh Safavi. Tehran: Minoye Kherad.
١٣. Kowsari, Masoud. (٢٠٠٠). A Reflection on the Sociology of Literature. Tehran: Baz.
١٤. Mahmoud, Ahmad. (١٩٨٢). Scorched Earth. Tehran: Nashr-e No.
١٥. Nateghpour, Zeinab, et al. (٢٠٢٢). A Comparative Study of Narration in the Works of Ghazaleh Alizadeh, Focusing on the Novels "The Idrisis' House" and "Nights of Tehran". Jostarnameh (Journal of Comparative Literature), Vol. ٦, Issue ١٩, pp. ٢٠٢–٢٣٤.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی

دورهٔ نهم، شمارهٔ سی و دوم، تابستان ۱۴۰۴

بررسی و مقایسهٔ «شگردهای متعارف‌سازی» در دو رمان زمین سوخته و نخل‌های بی‌سر

برمبنای نظریهٔ جاناتان کالر

مژگان ونارجی[۱]، لطیفه سلامت باویل[۲]، محمّدمهدی اسماعیلی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۳/۱۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۶/۱۲

(صص ۱۳۶-۱۸۱)

چکیده

ساخت و معنی به مثابهٔ دارایی‌های بالقوه و نهفته در متون، پژوهشگران را در بررسی گفتمان، سطوح توصیفی و واقعی‌نمایی آن‌ها یاری‌می‌رساند. پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی تلاش می‌کند شگردهای متعارف‌سازی را بر مبنای نظریه جاناتان کالر در رمان‌های زمین سوخته و نخل‌های بی‌سر بررسی کند. احمد محمود و قاسمعلی فراست، از شگرد رسوب توصیفی در سه محور ۱. توصیف اقلام، اشیا، مکان‌ها، وقایع طبیعی و حوادث، ۲. توصیف ظاهر و بیان حالات و حرکات شخصیت‌ها، ۳. گفت‌وگوهای غیر ضروری و بیان روزمرگی‌ها، برای نزدیک ساختن روایت خود به واقعیت و حقیقت‌نمایی آن‌ها استفاده کرده‌اند. آنان در بستر توصیفات طبیعی سعی در تجسّم جریانی دارند که در شرف وقوع است و با ظرافت هرچه تمام‌تر در پس پردهٔ توصیفِ طلوع و غروب

۱- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. ایمیل:mo.venarji@gmail.com

۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول). ایمیل: salamatlatifeh@yahoo.com

۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، ، تهران، ایران. ایمیل: esmaaili@gmail.com

خورشید، گردش شب و روز، روحیات و حالات مردم و غیره، مفهوم جنگی ویرانگر را به خوانندگان خود منتقل می‌کنند و محور اصلی روایت خود را نیز نمایان می‌سازند. نتایج نشان می‌دهد که عملکرد صمیمانه، دقیق و موشکافانهٔ احمد محمود در توصیف‌ها (رسوب توصیفی)، انتقال اندیشه‌ها، عمق بخشی و نمایشی‌کردن صحنه‌ها، هم‌ذات‌پنداری و همراهی خوانندگان را در پی دارد در حالی که فراست با عملکرد ادیبانه و کلی، در این محور موفّقیت چندانی ندارد. بررسی سطح واقع‌نمایی اجتماعی دو رمان تحت عناوین مردم‌شناسی و آسیب‌ها و معضلات اجتماعی در رمزگشایی سطوح داستانی و ایجاد تصاویر زیبا، زشت، خنثی، قدرتمند، ضعیف، عامی یا روشنفکر، قوی یا ضعیف، پاک یا پلید، سفید، سیاه یا خاکستری، امیدبخش یا ناامیدکننده، آرمانی دربارهٔ جنگ و مردمان آن روزگار، در ذهن مخاطب، بسیار مؤثر بوده است.

واژگان کلیدی: رمان، متعارف‌سازی، رسوب توصیفی، واقعی‌نمایی اجتماعی.

۱-مقدمه

رمان یکی از مهم‌ترین عرصه‌های انعکاس دگرگونی‌های اجتماعی، فرهنگی، انسانی جامعهٔ ایرانی در دوران‌های متعدد بوده است و پهنهٔ وسیعی برای انجام فعالیت‌های پژوهشی محسوب می‌شود. نظریهٔ روایت (روایت‌شناسی) یکی از بهترین ابزارهای شناخت ساختار و ساز و کار این دسته از آثار است که می‌تواند افق‌های نوینی را در برای نقد و بررسی در پی داشته باشد. نظریهٔ روایت شعبه‌ای فعّال از نظریهٔ ادبی است که بر نظریه‌های ساختار روایی، انواع متغیر، هم‌ذات‌پنداری، سطوح واقعی‌نمایی، نحو روایتی و... متّکی بوده، در صدد درک تمهیدات و مؤلفه‌های روایی و تحلیل چگونگی تأثیرگذاری روایت-های معین است. در روایت‌شناسی به مواردی چون، بررسی هم‌زمانی، تقابل‌های دو جزئی و... توجه می‌شود. (پاینده، ۱۳۹۷: ۱۶۵-۱۶۴) روایت‌شناسان به وسیلهٔ رویکرد هم‌زمانی، رمان‌ها را برحسب کارکرد روایی، زمان، پیرنگ، و سایر عناصر روایت تجزیه و تحلیل می‌کنند. آن‌ها با طرح مفاهیم جدیدی مانند؛ «ماوقع/ روایت»، «راویی درون رویداد/ روایی برون رویداد»، «روایت دارای زمان‌پریشی/ روایت فاقد زمان پریشی» و غیره در ادبیات داستانی، زوایای جدیدی را نمایان ساخته‌اند. (همان، ۲۱۵) در رویکرد روایت‌شناسی

جدید با تاثیر از ساخت‌گرایی، مفاهیمی چون«کانونی سازی»، «راوی» و «زمان» مورد توجه واقع شده است.

جاناتان کالر منتقد ادبی آمریکایی معاصر و استاد ادبیات تطبیقی، معتقد است آنچه در باب قراردادهای حاکم بر یک ژانر یا یک نوع نگارش‌گشوده مطرح می‌شود، اساساً عبارت است از امکانات مختلف وقوع معنی، شیوه‌های مختلف متعارف‌سازی متن و تعیین جایگاهی برای آن در جهانی که فرهنگمان آن را تعریف کرده است. به‌طور حتم جذب یا تعبیر و تفسیر هر مفهوم و اندیشه‌ای به معنی طرح آن در قالب نظم و چاچوبی است که فرهنگ جامعه در اختیار اعضای آن قرار می‌دهد و چنین کاری معمولاً به شکل سخن گفتن دربارهٔ آن چیز در قالب گفتمانی شکل می‌گیرد و فرهنگ، آن را طبیعی می‌داند؛ این فرایند را بازیابی، متعارف‌سازی، انگیزش و واقعی‌نمایی نامیده‌اند. (کالر، ۱۳۹۷: ۱۹۳)

«اصطلاح «بازیابی» بر مفهوم جبران و به‌کارگیری تاکید دارد و شاید بتوان آن را اشتیاق به زدودن زواید و توجه مطلق به تمامی نکاتی دانست که در فرایند جذب و همگونی دخیل‌اند؛ به این ترتیب، ما با اصطلاحی سر و کار خواهیم داشت که بر مولفهٔ اصلی مطالعاتی دلالت دارد بر وحدت ساختاری متن و تشریک مساعی تمامی اجزای آن بر القای معنی و تاثیرات آن تاکید دارد. «متعارف‌سازی»، بر این نکته تأکید دارد که آنچه غریب یا هنجارگریز می‌نماید از طریق شرح و تفصیل متعارف و طبیعی شود. «انگیزش» ... به فرآیند موجه ساختن اقلام واژگانی در متن، از طریق اثبات این نکته که چنین اقلامی اختیاری و منسجم با متن نیستند، بلکه بر حسب نقش‌های مشخصی کاملاً قابل درک هستند. سرانجام اصطلاح «واقعی نمایی» بر اهمیت الگوهای فرهنگی واقعی‌نما به مثابهٔ منابع تولید معنی و انسجام تاکید دارد» (همان)

به عبارت کلی این فرایند هرچه بنامیم یکی از کارکردهای بنیادین ذهن ماست. چنین به نظر می‌رسد که ما از طریق این فرایند هر چیزی را معنی‌دار می‌سازیم. ما از طریق تصور مجموعه‌ای از نقش‌ها و ساختارها، برای این زنجیره‌ها، مفهومی درنظرمی‌گیریم. «متعارف ساختن یک متن یعنی قراردادن آن در ارتباط با نوعی گفتمان یا الگویی که به شکلی، همین حالا طبیعی و قابل درک به حساب می‌آید. برخی از این الگوها به هیچ وجه دارای بار ادبی نیستند اما مشخصاً گنجینه‌ای برای فرایند واقع‌نمایی هستند در حالی‌که برخی

دیگر از همین الگوها را باید قراردادهای خاصی در نظر گرفت که در زمینهٔ متعارف‌سازی آثار ادبی کارایی می‌یابند» (همان، ۱۹۴). به هر حال واقعی‌نمایی، اصلی برای تلفیق یک گفتمان با گفتمانی دیگر یا مجموعه‌ای از سایر گفتمان‌هاست.

۱-۱-بیان مسئله

رمان شکل خاصی از روایت و «یکی از ابزارها و روش‌های مهم انتقال فکر، اندیشه، فلسفه و ارائهٔ چهرهٔ واقعی و چهرهٔ جدید از انسان و جامعهٔ انسانی امروز است. این نوع داستانی، علاوه‌بر اینکه تصویری از زندگی و رفتارهای واقعی است، تصویری از روزگاری است که رمان در آن نوشته شده است. رمان گزارشی است آشنا از چیزهایی که هر روز جلوی چشم ما روی می‌دهد». (آلوت، ۱۳۶۸، ۲۵). رمان در معنای عام، ناظر بر تمام اشکال داستان منثور بلند متکی بر تخیّل و افسانه است که هدف عمدهٔ آن لذّت بخشیدن به خواننده و در اغلب موارد آموزش اوست. در معنای خاص، رمان شکلی از داستان منثور بلند است که تجسم شخصیّت‌ها و رویدادهای آن حتی اگر برساختهٔ قوهٔ تخیّل باشند، چنان واقعی می‌نمایند که گویی در زندگی حقیقی با آنها آشنا بوده و سرو کار داشته‌ایم. (ایرانی، ۱۳۸۰، ۴۷) و (نک، ناطق‌پور و همکاران، ۱۴۰۱: ۲۱۰-۲۰۸).

جاناتان کالر واقعی‌نمایی را در سطوح مختلف؛ اجتماعی، فرهنگی، گونهٔ ادبی(ژانر)، هنجارگریز و نقیضه و کنایه در نظریهٔ خود مطرح می‌سازد. «سطح اجتماعی»، بیانگر رفتارهای طبیعی شخصیت‌های داستان، خصلت‌های پسندیده یا نکوهیده و امثال این موارد بدون توجیه فلسفی و استدلالی آن‌هاست. «سطح فرهنگی»، نمایانگر کلیشه‌های فرهنگی و کنش‌های شخصیت‌های داستان و ساختارهای تقابلی و تضادگونه در جریان حوادث است. «سطح گونهٔ ادبی» (ژانر)، هنجارهای ادبی، قراردادها و تفاوت‌هایی است که نهاد ادبیات برای مرزبندی و خوانش آثار قرار داده است. «سطح هنجارگریز»، نقض و عدم تبعیت ازساختار ژانر است که تحوّلات سبکی را نمایان می‌کند.

این پژوهش که از نوع پژوهش‌های کیفی است، قصد دارد با استفاده از شیوهٔ تحلیل محتوا از نوع کیفی، به بررسی و تجزیه و تحلیل سه شگرد متعارف‌سازی در دو رمان «زمین سوخته» و «نخل‌های بی‌سر» با تکیه بر نظریهٔ جاناتان کالر بپردازد. ابتدا با بهره‌گیری از روش استقراء تام و مبتنی بر روش سندکاوی و کتابخانه‌ای، اطّلاعات جمع‌آوری، سپس

با استفاده از شیوهٔ تحلیل محتوا از نوع کیفی، یافته‌ها تجزیه و تحلیل و در نهایت با استفاده از روش‌های تحلیلی، توصیفی و تفسیری به ارائهٔ آن‌ها پرداخته شده است. پژوهش حاضر تلاش می کند به این پرسش اصلی پاسخ دهد:

– تمهیدات روایی مؤثر در صورت‌بندی اندیشه‌های «احمد محمود» و «قاسمعلی فراست» در دو رمان «زمین سوخته» و «نخل‌های بی‌سر» با تکیه بر نظریهٔ روایت جاناتان کالر کدام‌اند و کدام یک از سطوح واقعی‌نمایی در این رمان‌ها نقش پررنگ‌تری را ایفا می‌کند؟

۱-۲- اهمّیت و ضرورت انجام پژوهش

ادبیات دفاع مقدّس سهم انکارناپذیری در ادبیات معاصر فارسی دارد. با توجه به عمر چهل سالهٔ آن، بررسی و تحقیق در این حوزه به عنوان بخشی از فرهنگ انقلاب و عصر حاضر می‌تواند تاثیر دفاع مقدّس و نقاط مثبت و منفی جنگ را بر جامعه بهتر نمایان سازد. همچنین بررسی محتوای ادبیات داستانی (رمان) این دوران، قوت و ضعف و تحولات فکری نویسندگان و پیامدها و نتایج جنگ بر اقشار مختلف مردم و سطوح گوناگون اجتماعی را نشان می دهد که البته تاکنون براساس نظریات ادبی نوین (نظریهٔ جاناتان کالر) تحقیق جامع و متمرکزی در حوزهٔ ادبیات داستانی (رمان‌های دفاع مقدّس) به ویژه دو رمان مورد پژوهش (زمین سوخته و نخل‌های بی‌سر) انجام نشده است.

۱-۳-پیشینهٔ پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام شده تاکنون در خصوص شگردهای متعارف‌سازی این رمان‌ها با تکیه بر نظریهٔ جاناتان کالر پژوهش مستقلی انجام نشده است؛ اما پژوهش‌های متعدّدی دربارهٔ دو رمان زمین سوخته و نخل‌های بی‌سر تدوین شده که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱) «سیمای خانواده در داستان زمین سوخته»، وجیه ترکمانی باراندوزی

از دیدگاه این پژوهش تبحر احمد محمود در آفرینش فضا و شخصیت‌های رمان، موجب شده خانواده‌های متعدّد و اقشار گوناگون جامعه به شکلی قوی و جاندار توصیف شوند. این نویسنده در آثار خود کوشیده است در ضمن روایت وقایع به سبک واقع‌گرایانه انتقادی، اوضاع تلخ خانواده‌های ایرانی را در آن روزگار به خوبی تصویر کند. نگارنده کوشیده است تا سیمای خانواده و انواع آن را بر اساس یکی از آثار احمد محمود به نام

«زمین سوخته» مورد بررسی و واکاوی قرار دهد. نتیجهٔ این تحقیق نشان می‌دهد خانواده‌ها و اشخاص مطرح در داستان زمین سوخته به لحاظ روانی در سه گروه سفید و خاکستری و سیاه و به لحاظ لایه‌بندیِ اجتماعی در دو گروه متوسط و فرودست جامعه قرار می‌گیرند.

۲) «جلوه‌های ترس و اضطراب در رمان زمین سوخته»، محمود آقاخانی بیژنی

از دیدگاه این پژوهش، از آنجا که جنگ سبب ایجاد شدیدترین نوع ترس، اضطراب و احساس ناکامی در افراد درگیر جنگ و غیر آن می‌شود، خواه‌ناخواه این مؤلّفه‌ها در آثار جنگ و دفاع مقدس بروز می‌یابند. رمان زمین سوخته در بیان وقایع جنگ تحمیلی و فشارهای روحی روانی ناشی از جنگ نگاشته شده و می‌توان آن را از جنبه‌های مختلف از جمله روان‌کاوی فروید بررسی کرد. در این رمان تأثیرات و ویژگی‌های جنگ و دفاع مانند: ترس، اضطراب، مکانیسم‌های دفاعی و پایداری در مقابل دشمن بیان شده است. هدف این پژوهش، بررسی و تحلیل جلوه‌های ترس، اضطراب و مکانیسم‌های دفاعی در رمان زمین سوخته است. برخی از اشخاص برای کاهش آسیب‌های روحی – روانی ناشی از ترس و اضطراب جنگ، به راه‌های مقابله و مکانیسم‌های دفاعی (البته بیشتر ناآگاهانه) مانند: استفاده از مواد مخدر، سرکوب خاطرات، فرار از موقعیت، فحاشی به دشمن، توسّل به دعا، نیایش و گریه برای شهیدان متوسل می‌شوند.

۳) «تحلیل سبک زندگی در رمان نخل‌های بی‌سر و ریشه در اعماق»، محسن ظریف‌نیا

این پژوهش تلاش دارد شاخصه‌های سبک زندگی را در رمان «نخل‌های بی‌سر» و «ریشه در اعماق» با روش گفتمانی «ارنستولاکلاو» منعکس کند. در این روش، پیوند مؤلّفه‌های سبک زندگی، چگونگی خلق هویت جهادی رزمندگان بیان می‌شود. یافته‌ها نشان می‌دهد علل رفتاری شخصیت‌ها با تکیه بر پایبندی بر مبانی باورهای دینی و غیرت ملی، دستاورد استقلال و امنیت کشور را به دنبال داشته است.

۴) «خوانش باختینی سه رمان جنگ: زمین سوخته، نخل‌های بی‌سر و پرسه در خاک غریبه»، فاطمه حسینی اسحاق‌آبادی.

از دیدگاه این پژوهش بیشتر رمان‌های فارسی جنگ، با رویکرد ایدئولوژیک به نگارش درآمده‌اند؛ از این‌رو، پژوهش حاضر، با هدف مطالعهٔ میزان گفت‌وگومندی در این رمان‌ها و مقایسهٔ ارزش ادبی و بعد ایدئولوژیک آن‌ها، بر آن است تا نشان دهد که این آثار،

توانسته‌اند به مفهوم رمان از نگاه باختین نزدیک شوند یا اینکه در حیطهٔ تک‌صدایی باقی مانده‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد در میان رمان‌های بررسی‌شده، احمد محمود که دیدگاهی متفاوت با گفتمان حاکم دارد، در زمین سوخته، با انتخاب شخصیت‌هایی از طیف‌های مختلف اجتماع، با دیدی انتقادی به روایت جنگ پرداخته و چندصدایی در این اثر، از قوت بیشتری برخوردار است، اما در رمان نخل‌های بی‌سر، به‌دلیل غلبهٔ رویکرد ایدئولوژیک، تک‌صدایی بر متن غلبه دارد. با فاصله‌گرفتن از فضای جنگ، احمد دهقان، با وجود اعتقاد به ارزش‌های دفاع مقدس، تلاش می‌کند تا با نگاهی همه‌جانبه به روایت جنگ بپردازد و صداهای مخالف را نیز منعکس کند؛ اما در نهایت، اقتدارگرایی راوی، مانع از تحقّق چندصدایی در رمان وی شده است. می‌توان گفت که داستان‌نویسان جنگ، نتوانسته‌اند به‌طور کامل، از نگاه ایدئولوژیک از این رویداد تاریخی دور شوند و در نهایت، بر ترسیم بُعد تراژیک جنگ متمرکز می‌شوند که به تقویت جنبهٔ عاطفی این آثار می‌انجامد.

۱-۴-روش پژوهش

در این پژوهش که از نوع پژوهش‌های کیفی بوده و با استفاده از شیوهٔ تحلیل محتوا از نوع کیفی، یافته‌ها را مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهد داد. ابتدا با بهره‌گیری از روش استقراء تام و مبتنی بر روش سندکاوی وکتابخانه‌ای اطّلاعات جمع‌آوری شده، سپس با استفاده از شیوهٔ تحلیل محتوا از نوع کیفی، یافته‌ها مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته و با استفاده از روش‌های تحلیلی، توصیفی و تفسیری به ارائهٔ آن‌ها پرداخته خواهد شد. به‌عبارت دیگر ابتدا اطلاعات مورد نیاز یادداشت‌برداری کدگذاری و براساس مدل نظری، دسته‌بندی شده سپس با تحلیل و تفسیر یافته‌ها، فرضیه‌ها اثبات و به سوالات تحقیق پاسخ داده خواهد شد.

۱- ۵- مبانی نظری پژوهش

مطالعه تطبیقی رمان‌های زمین سوخته و نخل‌های بی‌سر و کنکاش شگردهای متعارف‌سازی(رسوب توصیفی و واقعی‌نمایی اجتماعی) در راستای تقویت حقیقت مانندی داستان، ایجاد فضای نمایشی، برقراری ارتباط مؤثّر با مخاطب و میزان توفیق نویسندگانشان در ایجاد یک ساختار روایی منسجم، همچنین بیان وجوه اشتراک و افتراق

این آثار در بکارگیری مؤلّفه‌های این شگردها برای انتقال اندیشه‌ها با تکیه بر نظریهٔ روایت جاناتان کالر، مبانی و چارچوب نظری این پژوهش را تشکیل می‌دهد.

۱-۵-۱- جنگ و شکل‌گیری ادبیات دفاع مقدّس

ادبیات جنگ مجموعه نوشته‌های است که به مسئلهٔ جنگ و حوادث و مشکلات پیرامون آن می‌پردازد. (بارونیان، ۱۳۸۷: ۶۹) ادبیات جنگ شامل دو دسته از آثار است.

الف)آن دسته از آثاری که مستقیم به توصیف جنگ (رزمندگان، وقایع و صحنه‌های جنگ، ادوات و ابزار جنگ، نقشه‌ها و فنون جنگ و غیره) می‌پردازند؛

ب)آن دسته از آثاری که غیرمستقیم مسائل مربوط به جنگ (نظیر مهاجرت، بمباران شهرها، خانوادهٔ رزمندگان، ترغیب افراد به پیوستن به جبهه‌ها، مسائل پشت جبهه و غیره) را توصیف می‌کند. (نک، کوثری، ۱۳۷۹: ۹۱) و (غ منیری، ۱۴۰۳: ۲۴-۲۳).

۱-۵-۲- الگوواره نظریهٔ جاناتان کالر (**Jonathan Culler**)

نظریهٔ جاناتان کالر در زمرهٔ نظریاتی است که بر پایهٔ «روایت‌شناسی ساختاری» شکل گرفته است. کالر در این نظریه با مطرح ساختن مؤلّفه‌هایی چون: نگارش گشوده، خوانش قاعده-مند، متعارف سازی در قالب رسوب توصیفی و سطوح واقعی‌نمایی در صدد پاسخ به این سوال است که با وجود ساختارهای خاص تکراری در همهٔ داستان‌ها و روایت‌ها و نیاز به خلق و خواندن این داستان‌ها از کجا نشأت می‌گیرد؟ علّت اصلی خلق داستان‌های متعدّد با ساختاری تکراری، رویارویی انسان در دوران حیات خود با متناقض‌نماهای متعدّد، بدون پی بردن به رمز و رازهای آن‌هاست؟ و دلیل تکرار پدیده‌ها، وقایع، حالات و ویژگی‌هایی چون مرگ، بخشش، انتقام، جنگ، صلح، عشق و تنفر، نیکی، شر و غیره برای بشر درخور تأمل بودن آن‌هاست؟ (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۳۵).

۱-۵-۳-تعریف متعارف‌سازی (**naturalization.**) و شگردهای آن

وجوه گوناگونی را می‌توان در متعارف‌سازی داستان در نظر گرفت. از آن‌جایی که غالباً روایت داستان طبق الگوی طبیعی و قابل درک شکل می‌گیرد، اوّلین وجه متعارف سازی در داستان، تشخیص راوی است. از دیگر وجوه متعارف‌سازی توجه به عمل (کنش)، انگیزه‌ها، توصیف‌ها و فضاسازی، واکنش‌ها، رفتارهای شخصیت‌های داستان (که رمزگانی

فرهنگی‌اند) و سطوح واقع‌نمایی و غیره است. رسوب توصیفی، توصیف‌های ساده‌ای است که در پیشبرد داستان نقشی نداشته اما در ایجاد فضای واقعی و پررنگ شدن بُعد «واقعیت–نمایی» داستان تاثیر به سزایی دارد به عبارت دیگر، آوردن توصیفات ساده‌ای مثل حرکات پیش پا افتاده، توصیف اقلام و اشیا در یک فضا مثل اتاق یا امثال این موارد، اشاره به موضوعات بی‌اهمّیت، آوردن گفت‌وگوهای غیرضروری و غیره برای ایجاد فضایی واقعی و برجسته‌سازی مواردی، بدون اینکه نقشی کلیدی یا کارایی مفیدی در پیشبرد داستان یا گره‌گشایی پیچیدگی‌های داستانی داشته باشد. (کالر، ۱۳۹۷: ۲۷۲) سطوح واقعی‌نمایی از سوی کالر به پنج دستهٔ اجتماعی، فرهنگی، گونهٔ ادبی، هنجاگریزانه، نقیضه‌گویی و کنایه تقسیم می‌شود. «به اعتقاد امبرتو اکو (**Umberto Eco**) منتقد و رمان‌نویس ایتالیایی، باکشف سطوح مختلف یک متن، مبانی خوانش، یکی پس از دیگری در ذهن خواننده بنا می‌شود و او از یک ساختار ساده به ساختارهای پیچیده‌تری دست می‌یابد و به این ترتیب گام به گام ساختارهای گفتمانی، ساختارهای روایی، ساختارهای کنشی و در نهایت ساختارهای ایدئولوژیکی را درک می‌نماید. (ژوو، ۱۳۹۴: ۲۰۴) از سوی دیگر انتقال از سطحی به سطح دیگر حظ مضاعفی را به خواننده منتقل می‌سازد. در این پژوهش با توجه به نظریهٔ جاناتان کالر به بررسی رسوب توصیفی و سطح واقعی‌نمایی اجتماعی رمان‌های «زمین سوخته» و «نخل‌های بی‌سر» پرداخته می‌شود. (نک، کشاورز رضوان و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۹۱ – ۱۹۰).

۲-بحث و بررسی

۲-۱-شگردهای متعارف‌سازی در دو رمان «زمین سوخته« و «نخل‌های بی‌سر» با تکیه بر نظریهٔ جاناتان کالر

اغلب آثار ادبی دارای ساخت و معنی منحصر و خاصی است که می‌توان آن‌ها را به شیوه–های گوناگون خواند و تعبیر کرد. خوانش‌های قاعده‌مند مبتنی بر دانش زبانی و ادبی و برداشت‌های هرمنوتیک، منبعث از ساخت و معنی انحصاری اکثر آن‌هاست. ساخت و معنی به مثابهٔ دارایی‌های بالقوه و نهفته در متون، پژوهشگران را در بررسی گفتمان و سطوح توصیفی و واقعی‌نمایی آنها یاری می‌رساند.

۲-۱-۱-زمین سوخته (احمد محمود)

ماجرای این داستان در فقیرترین محلهٔ اهواز رخ می‌دهد. احمد محمود تحت تأثیر روزهای پرشور و هیجان آتش و خون و غارت شهرها، این رمان را خلق و بسیاری از جریان‌های سیاسی و پشت پردهٔ جنگ را نیز به شکلی ضمنی و در پرده در آن روایت می‌کند. نگاه محمود در این داستان، نگاه یک ایرانی است که می‌خواهد از میهن دفاع کند. او داستان خود را از منظرگاه اوّل شخص مفرد برای ما روایت می‌کند که گاهی، تا دانای کل پیش می‌رود و در برخی موارد از حال و هوای موقعیت‌هایی خبر می‌دهد که در آنجا حضور نداشته است، گاه نیز (راوی داستان) از حد یک گزارشگر صرف تجاوز نمی‌کند که این امر باعث تنزل رمان در حد یک گزارش می‌شود.

زمین سوخته از بُعد انسانی به احوال جمعیّت متنوع و آدم‌هایی می‌پردازد که هر کدام از آنها نمایندهٔ قشر عظیمی از مردم جامعه هستند؛ به عبارت کلی‌تر، احمد محمود در کنار چهره‌های توفندهٔ جنگ و واخورده از جنگ و مردم عادی، چهرهٔ زالوهای اقتصادی را نشان می‌دهدکه در کنار مردم مانده‌اند تا خونشان را در شیشه کنند. به‌عنوان مثال او افرادی چون شعبان را معرفی می‌کند تا در تقابلی با شخصیت‌های عادی جامعه چون ننه باران و محمد مکانیک، استثمارگری‌شان را به منصهٔ ظهور رساند. ننه باران، پسرش باران و محمّد مکانیک (که شخصیتی چابک و عدالت‌خواه و تیزپاست که گاه شعارهای درخور اعتنا و دور از انتظاری می‌دهد) از شخصیت‌های شاخص این رمان هستند. با وجود ضد جنگ معرفی شدن احمد محمود او در این رمان که رمانی مثبت‌نگر است، رزمندگان را انسان-های آگاهی معرفی می‌کند که با رضا و رغبت به جبهه رفته‌اند؛ آنان مبارزه و دفاع از کیان دین و میهن را وظیفهٔ خود می‌دانند و در منظر این داستان، کشتگان جنگ، شهید هستند و از جایگاه تقدّسی ویژه برخوردارند.

۲-۱-۱-۱- آرک داستانی (رویدادهای محوری داستان)

حملهٔ عراقی‌ها به ایران/ بمباران شهر اهواز/ رفتن محسن برادر کوچک راوی، مادر و خواهرش به تهران / رفتن زن و فرزند خالد (یکی از برادرهای راوی) به بهبهان/ ماندن راوی و برادرانش شاهد، احمد و خالد در اهواز/ شدّت گرفتن حملات و سردرگمی و وحشت مردم/ نقل مکان راوی به محلهٔ ننه‌باران/ نابسامانی اوضاع شهر/ گرانفروشی کل

شعبان و حملهٔ فریدون باجگیر به مغازهٔ او / دستگیری یوسف بیعار و احمد فری حین دزدی/ محکوم شدن دزدان به اعدام توسط محمّد مکانیک و امیر سلیمان/ کشته شدن دزدان به ضرب گلوله به دست ننه باران و عادل/ شهید شدن محسن/ دیوانه شدن شاهد/ مأمور شدن صابر برای خبردار کردن راوی از دیوانگی شاهد/ برگشتن راوی به محلهٔ خود/ انفجار محلهٔ ننه باران/ کشته شدن تمام ساکنان محلهٔ ننه باران.

۲-۱-۲-نخل‌های بی‌سر (قاسمعلی فراست)

این رمان قصهٔ یک خانوادهٔ خرمشهری است که با شروع جنگ آواره شده، به تهران می‌آیند. ناصر شخصیت اصلی این داستان است که برادر و خواهرش (حسین وشهناز) در اولین روزهای جنگ به شهادت می‌رسند و او با وجود وضعیت نامساعد روحی، خرمشهر را ترک نمی‌کند. ناصر به دلیل وابستگی به خانواده‌اش، چندین بار برای دیدنشان به‌تهران می‌آید. او وقتی با چهرهٔ آفتاب سوختهٔ همشریانش در هتل جنگ‌زدگان مواجه می‌شود عزمش برای جنگیدن بیشتر می‌شود. ناصر سرانجام در عملیات فتح خرمشهر به شهادت می‌رسد. فراست می‌کوشد تا مقاومت و جانفشانی جوانان خرمشهری را به تصویرکشد. او سعی می‌کند در روایتش با زبانی ساده عکس العمل‌های متفاوت مردم را نسبت به جنگ بیان نماید. اگر چه این نویسنده در شخصیت‌پردازی و توصیف کشمکش‌های درونی شخصیت‌های داستانی و انتقال پیامش توفیق چندانی ندارد اما با تمام افت و خیزها و کاستی‌های تکنیکی که در این رمان وجود دارد، محتوای این اثر ماندنی و جذاب است. موضوع فتح خرمشهر از جمله موضوعات مهم و حساس در تاریخ جنگ ایران است که پیوسته مورد توجه همگان بوده و خواهد بود و این مورد نقطهٔ قوت رمان نخل‌های بی‌سر محسوب می‌شود.

۲- ۱- ۲- ۱- آرک داستانی (رویدادهای محوری داستان)

حملهٔ عراق به ایران/ ماندن ناصر، حسین و شهناز در خرمشهر/ رفتن خانوادهٔ ناصر (پدر و مادر و خواهرش هاجر) به اهواز/ فعالیت شهناز در مسجد جامع/ دفاع ناصر، حسین و دوستانشان از شهر/ شهادت شهناز و دفن او توسط ناصر/ رفتن خانوادهٔ ناصر به تهران/ زخمی شدن ناصر/ شهادت حسین برادرش/ لکنت زبان و بیماری روحی ناصر و رفتن به

تهران/ بستری‌شدن ناصر در بیمارستان/ برگشتن ناصر به خرمشهر/ شهادت ناصر هم‌زمان با آزادسازی خرمشهر.

۲-۲-شگرد متعارف‌سازی با تکیه بر نظریهٔ جاناتان کالر

برای خوانش و مطالعهٔ یک نوشتار به‌ویژه نوشتهٔ ادبی، باید توجه‌مان به قراردادهایی جلب شود که تمایزها و فرایند شکل‌دهی زنجیرهٔ معانی و مفاهیم را جهت می‌دهد. در اولین گام برای خواندن یک رمان، واژهٔ کلیدی «رمان» به طور ناخودآگاه خواندن ما را جهت داده، اندکی از ابهام و پیچیدگی ذهن ما می‌کاهد و به صورتی ضمنی و ناخودآگاه ما را در چارچوب نهفته در این کلمه قرار می‌دهد. بعد از این مرحله مقولات نقش‌مند، دانش زبانی و ادبی و مجموعه باورها و انتظاراتی که خواننده از این دسته متون دارد، مجالی برای متعارف‌سازی متن به وجود آورده، داستان، شخصیت‌ها و وقایع آن را با جهان خارج مرتبط می‌سازد. معمولاً روایت داستان، طبق الگویی طبیعی و قابل درک شکل می‌گیرد و اوّلین وجه متعارف سازی، شناسایی راوی و وجوه دیگر آن، توصیف‌ها و فضاسازی، کنش‌ها، واکنش‌ها، انگیزه‌ها، رفتار و عملکرد شخصیت‌ها، پنج سطح واقعی‌نمایی و غیره است.

۲-۲-۱-رسوب توصیفی

توصیفات ساده، همچون وصف ظاهر و بیان حالات و حرکات شخصیت‌ها، توصیف اقلام، مکان‌ها و اشیا در یک فضا مثل اتاق، اشاره به موضوعات بی‌اهمّیت و برجسته‌سازی برخی موارد بدون کارایی اساسی در پیشبرد داستان، بیان روزمرگی‌ها و آوردن گفت-وگوهای غیر ضروری «رسوب توصیفی» است که نویسنده از آن برای ارجاع روایتش به جهان ملموس و جذب مخاطب بهره می‌برد؛ در حالی که این دسته از توصیفات نقشی کلیدی یا کارکردی بنیادین در پیشبرد داستان یا گره‌گشایی پیچیدگی‌های آن ندارد. این دسته از توصیفات را بارت «واقعیت‌نما» به‌حساب‌آورده و نقش ارجاعی برای آن‌ها قائل می‌شود که همانند رشته‌ای ارتباطی میان دنیای داستان و جهان خارج عمل می‌کنند. (کالر، ۱۳۹۷: ۲۷۱).

احمد محمود و قاسمعلی فراست از این شگرد نویسندگی (رسوب توصیفی) به انحاء مختلف برای نزدیک ساختن روایت خود به واقعیت و حقیقت‌مانندکردن آن استفاده کرده-

اند. در این بخش به بررسی چهار محور: ۱. توصیف اقلام، اشیا، مکان‌ها، وقایع طبیعی و حوادث ۲. توصیف ظاهر و بیان حالات و حرکات شخصیت‌ها ۳. گفت‌وگوهای غیر ضروری و بیان روزمرگی‌ها پرداخته شده است.

۲-۲-۲-۱-توصیف اقلام، اشیا، مکان‌ها، وقایع طبیعی و حوادث

میزان تمایل نویسنده به استفاده از شگرد رسوب توصیفی با محوریت وصف وقایع طبیعی، اقلام، اشیا و مکان‌ها، به نوع نگرش و مهارت نویسنده در عرصهٔ نویسندگی، محور روایی و طرح مد نظر او برای پردازش روایتش بستگی دارد. احمد محمود و قاسمعلی فراست که از نویسندگان به‌نام و باتجربه در عرصهٔ نویسندگی پیش و پس از انقلاب اسلامی هستند، از توصیف ریزبینانهٔ مکان‌ها، اشیا، حوادث، وصف دقیق و جزئی وقایع طبیعی مانند، طلوع و غروب خورشید در راستای تصویری کردن روایت، ایجاد کشش و جذابیت و نزدیک کردن جهان داستان به دنیای حقیقی به زیبایی استفاده کرده‌اند.

هر دو نویسنده در بستر توصیفات طبیعی، سعی در تجسم جریانی دارند که درشرف وقوع است و با ظرافت هرچه تمام‌تر در پس پردهٔ توصیفِ طلوع و غروب خورشید، گردش شب و روز و...، خبر از رخداد جنگی ویرانگر را به مخاطب خود منتقل می‌کنند و محور اصلی روایت خود را نمایان می‌کنند؛ البته روش فراست در استفاده از توصیفات، ادیبانه است برخلاف احمد محمود که به شیوه‌ای صمیمانه‌تر از آن بهره برده است و همین طرز استفادهٔ او باعث شده، به شکلی طبیعی و ناخودآگاه، مخاطب را به جهان روایت خود می‌کشاند بدون اینکه به او اجازهٔ درنگ دهد؛ اما فراست به دلیل نگارش ادبی این بخش‌ها، فاصله‌ای کوتاه ایجاد می‌کند گویی مخاطب برای لحظاتی از دنیای داستان به بیرون پرتاپ می‌شود.

- «فکر می‌کنم که خواب می‌بینم، اما بیدارم همه ــ تمام طول شب ــ از لحظه که دراز کشیدیم تا بخوابیم، خواب و بیدار بوده‌ایم. مژه‌هایم را به هم می‌زنم. از کنار پتو که پنجره را پوشانده است، خط نازک خاکستری رنگی پیداست. باید صبح شده باشد. روزهای قبل از جنگ، سپیده که می‌زد ، ولوله و سر و صدای پرشور انبوه گنجشکانی

که شب را لابلای شاخه و برگ‌های درخت کُنار وسط حیاط گذرانده بودند، از خواب بیدارمان می‌کرد. اما حالا، انگار نه انگار که روزی روزگاری پرنده‌ای توی شهر بوده است. صدای انفجار گلوله‌های توپ، کبوتران خانگی را هم رم داده است و همه از شهر گریخته‌اند. باید صبح شده باشد. صدای خش خش می شنوم. سر برمی‌گردانم. مادر دارد از پله‌های زیرزمین بالا می‌رود. صدای انفجار از دور دست‌ها به گوش می‌رسد» (محمود، ۱۳۸۸: ۴۳).

- «خورشید در آخرین لحظه‌ها، خود را تسلیم خاکریزهای بلند دشمن کرد و سیم‌های خاردار ناجوانمردانه تیزی تیغ‌هایش را به شکم نرم آفتاب فرو برده و خونش را بر کرانهٔ غربی آسمان پاشیده است. آسمان مغرب، هاله‌ای از خون دارد؛ سرخی‌اش آن‌قدر گسترده است که نگاه‌ها را به اراده خود می‌کشد. هر جا نگاهی می‌بیند و می‌کَند و به طرف خود می‌برد. بالای خاکریز دشمن آنجا که در شکم خورشید فرو رفته، خون رنگ است؛ اما بالاتر که می‌آید سرخی‌اش رنگ می‌بازد و زرد و نارنجی می‌شود» (فراست، ۱۳۹۲: ۵۳).

۲-۲-۲-۲-توصیف ظاهر و بیان حالات و حرکات شخصیت‌ها

احمد محمود در خلال روایتش یا هر زمان تصمیم می‌گیرد شخصیتی را وارد سیر رمان خود کند، در اکثر مواقع ترجیح می‌دهد برای انتقال بهتر حس و حال شخصیت داستان و شاید ایجاد فضای مناسب برای هم‌ذات‌پنداری یا همانندسازی آن شخصیت با مختصات رفتاری ـ اجتماعی ـ فرهنگی مخاطب یا اطرافیانش، به توصیف ظاهر، خلق و خوی و ویژگی‌های اخلاقی آن شخصیت می‌پردازد. البته محمود شخصیت‌های اصلی را نسبت به شخصیت‌های فرعی، با جزئیات بیشتری وصف می‌کند اما همان مورد کوتاهی که در خصوص شخصیت فرعی داستان عنوان می‌سازد به گونه‌ای دقیق و حساب شده است که تا حد زیادی مدل و شکل و شمایل آن شخصیت، در ذهن خواننده مجسم می‌شود. در این برش از داستان محمود نمایی از شخصیت آرام، مؤدب، تنومند و ورزیده، باتجربه و رنج کشیده، مسئولیت‌پذیر خالد را در بستری از توصیفات ساده ولی دقیق تجسّم می‌سازد.

«ناگهان، همه سرها برمی‌گردد. ...گلابتون است. «زیبا» صدایش می‌کنند. تازه به محلهٔ ننه باران آمده است... زنی است میان بالا، بفهمی نفهمی به لاغری می‌زند و با پوستی به رنگ مهتاب و چشمان سیاه و صورتی گرد با مژه های بلند. گلابتون چادر به سر کرده است» (محمود، ۱۳۸۸: ۱۵۶).

توصیفی که محمود برای سرهنگ بیان می‌کند، نشان از تجربهٔ تلخ مردمی است که از بحبوحهٔ یک انقلاب خونین گذشته‌اند و در گیرادار یک جنگ نابرابر شده‌اند که در هر دو مورد مردم عادی در برابر نظامیان آموزش یافته قرار دارند.

«سرهنگ بازنشسته که پایش لب گور است و نوک سیبیلش مثل دم عقرب برگشته است» (همان، ۲۵).

فراست علاقه‌ای به وصف شخصیت‌های رمانش ندارد. او حتی شخصیت‌های اصلی رمانش را برای مخاطب خود توصیف نمی‌کند. همین امر باعث می‌شود که خواننده با شخصیت‌های رمان او صمیمی و همراه نشود. البته این مورد ناشی از تجربهٔ زیستهٔ نویسنده در سال‌های ابتدایی جنگ است که او را غنی از توصیف شخصیت‌ها نموده و خلأیی را در روایت او به وجود آورده است. نویسنده در تلاش است دیده و شنیده‌های خود را حقیقت گونه و آن‌طوری که لمس نموده، به مخاطب عرضه نماید که همین امر سبب مغفول ماندن پردازش توصیفی شخصیت‌های داستان شده است. در این رمان حتی شخصیت‌های اصلی داستان دقیق و مملوس به خواننده معرفی نمی‌شوند و از گذشتهٔ این شخصیت‌ها در طول داستان هیچ اطلاعاتی به خواننده داده نمی‌شود که این موضوع عدم هم‌دلی و ارتباط مخاطب با شخصیت‌های داستان را در پی دارد.

«ناصر یک سر و گردن از مادر بلندتر است. هیکلش آغوش مادر را پر کرده است» (فراست، ۱۳۹۲: ۱۵).

«مادر هیکل ریز و باریکش را لای چادر پیچیده و گره چادر را بر کمر انداخته» (همان، ۲۴).

۲ – ۲– ۲– ۳– بیان روزمرگی‌ها و طراحی گفت‌وگوهای غیر ضروری

فضاسازی با بهره‌مندی از ابزار توصیف، راهی برای نزدیک ساختن ذهن مخاطب به فضایی واقعی و تحت تأثیر قرار دادن اوست. احمد محمود از این شیوه به صورت بسیار

ماهرانه در رمان خود بهره‌برده‌است. وی سعی دارد با توصیفاتش نوع زندگی، نگرش و سطح اجتماعی مردم شهر خود را تجسم بخشد. او در برش‌هایی از رمانش با تصویرسازی می‌کوشد بی‌خیالی، روزمرگی و ادامهٔ طبیعی زندگی مردم شهرش را در بطن حادثه‌ای مخاطره آمیزِ در شرف وقوع را به تصویر کشد. مردمی که بی‌خبر از وقایع دهشتناکی که هر لحظه امکان تحقق آن است به زندگی عادی خود ادامه می‌دهند و سعی دارند آنچه را شنیده و گاهی دیده‌اند، باور نکنند و روال زندگی خود را برهم نزنند.

«تو فلکهٔ پل سفید، اتومبیل شیری رنگی ـ که برای عروس آذین شده است ـ از جدول سیمانی وسط میدان گذشته است و کوبیده است به پایهٔ برق. مردم، دور و بر اتومبیل جمع شده‌اند و لُغُز می‌خوانند. بوی خوش گل‌های اطلسی و بوی گل‌های محبوبه شب حجم میدان را پر کرده است. چند زن و مرد، کنار چمن وسط میدان، پتو پهن کرده‌اند و نشسته‌اند و چای می‌خورند. چه دل و دماغی دارند مردم! انگار که خانهٔ خودشان است. سماور را روشن کرده‌اند و رو پتو لم داده‌اند. «جابه‌جا، زیر پایه‌های چراغ برق و حاشیه چمن‌ها و باغچه‌های گل، مردم، روی چهارپایه‌ها نشسته‌اند و آبمیوه می‌خورند. بستنی فروش سیاری لابه‌لای مردم می‌گردد. روی لبهٔ حوض وسط باغ، زن و مرد جوانی نشسته‌اند و بستنی می‌خورند. کودک خردسالشان ، روی چمن، با توپ پلاستیکی کوچکی که نیمه‌اش قرمز و نیمهٔ دیگرش آبی رنگ است بازی می‌کند» (محمود، ۱۳۸۸: ۱۶-۱۵).

گفت‌وگوها در طی یک روایت می‌توانند هم نقش کلیدی و مؤثّر در سیر داستان داشته باشند هم کارکردی فرعی تنها برای فضاسازی و دادن اطّلاعات جنبی و به نوعی ایجاد جذابیت داشته باشند بدون اینکه نقش سودمند و کلیدی در پیش‌برد داستان ایفا کنند. این مدل گفت‌وگوها اغلب میان شخصیت‌های فرعی توسط نویسنده شکل داده می‌شود تا پس زمینه‌ای برای انتقال مفاهیم اصلی، نمایش نقش و جایگاه و موقعیت شخصیت‌های اصلی باشند. در رمان احمد محمود از خلال این گفت‌و شنودهاست که شخصیت‌های فرعی و نوع عملکرد، جایگاه اجتماعی و ماهیت رفتاری و غیره آنان نمود می‌یابد. در برشی از داستان در خلال طراحی سه گفت‌وگو، یکی میان راوی و یک شخصیت فرعی، دیگری میان دو شخصیت فرعی و سومین گفت‌وگو میان دو شخصیت اصلی داستان، نویسنده مسئله جنگ و آنچه را در شرف وقوع است، در کنار گفت‌وگوهای بدون کارایی در

پیشبرد سیر روایت آورده است؛ این امر به تصویری شدن داستان و جذابیت آن افزوده است.

«از مقابل دکان اسد دوچرخه‌ساز می‌گذرم. عمو حیدر نشسته است دم دکان اسد و دارد قلیان می‌کشد. برایم دست تکان می‌دهد و می‌گوید: حالت چطوره؟ خوبم! چه خبر؟ سلامتی! اگر آماده باشیم البته، اماکو؟... اصلاً خبری... دور می‌شوم. هوا تاریک شده است. کسی تو سلمانی نیست. دور و بر را نگاه می‌کنم. مش محمّد، سر نبش خیابان، کنار چهارچرخهٔ باقلا فروش ایستاده است و باقلا می‌خورد. دستم را تکان می‌دهم. ... سلام. سلام مش ممد حالت چطوره؟ خوبم ...ئی دفه دیر کردی. ...سرت خیلی بلند شده ... مشت پر باقلا را دراز می‌کند به طرفم. بفرما ...خیلی ممنونم مش ممد. نمی‌خوری؟ خیلی خوشمزه‌س‌ها ... بفرما تو می‌روم تو و می‌نشینم روی صندلی ... شهر نبودی، ها! چرا بودم! خوب چرا ئی همه طول کشید؟ پس گردنت مثل جنگل شده! لنگ را می‌بندد دور گردنم. ... دور گردنم شما چه خبر داری؟» (محمود، ۱۳۸۸: ۱۰-۹).

فراست نیز در روایتش با استفاده از توصیفات ساده و بیان روزمرگی البته نه در شرایط عادی بلکه در شرایط بحرانی جنگی نابرابر و ناخواسته به تجسم حال و هوای مردمانی می‌پردازد که مظلومانه و دفعی در فضایی قرار گرفته‌اند که حیرانند چگونه با این حادثه برخورد منطقی داشته باشند تا در دوران پس از این حادثه از جریان زندگی، اهداف و آرزوهایشان عقب نمانده باشند. آن‌ها علاوه‌بر اندیشیدن به جنگ و تبعات آن، به روزمرگی‌های و آمالشان نیز می‌پردازند.

«حالا خودش نشسته است و سیگار هایش را یکی پس از دیگری به آتش می‌کشد و هوا می‌دهد. اگر هوا خنک بود و تا به حال درِ اتاق بسته بود، فضا را دود پر کرده بود اما هوا گرم است و درها باز. صدای شلیکی از همان نزدیک‌ها شنیده می‌شود و لرزش زمین، چرت ناصر را پاره می‌کند. به دنبال صدا بیرون می‌رود و در مسیر آن جستجو می‌پردازد. طولی نمی‌کشد که شعله‌ای از شکم زمین بیرون می‌آید و تنوره‌کشان ، بالا و بالاتر می‌رود. شعله انگار از دل ناصر بلند است و آتش، انگار روی قلب روشن» (فراست، ۱۳۹۲: ۸۷).

در جایی دیگر فراست نیز همانند احمد محمود برای فضاسازی، میان شخصیت‌های فرعی داستانش گفت‌وگوهایی را طراحی می‌کند. این گفت‌وگوها تنها به جهت ایجاد فضای

مناسب برای انتقال مفاهیم و قرار گرفتن مخاطب در حال و هوای وقایع روایت و آماده سازی او برای رویاروی با حوادث و وقایع اصلی داستان است. البته این شیوهٔ فضاسازی در«نخل‌های بی‌سر» کمتر از «زمین سوخته» است. یکی از دلایل فراوانی این مدل گفت-وگوها در رمان محمود، تعدد شخصیت‌های داستان اوست. «جلوی بقالی »چهارراه مقبل» غلغله است و جمعیت توی هم وول می خورند:

- محمّد آقا، قند من چی شد؟
- برنج مونه ندادی.
- آقا نوبت مونه؛ از ظهر تا حالا علف زیر پام سبز شد.
- محمّد آقا؛ قربونت، تاید و صابون!
- محمّد آقا که دست و پایش را گم کرده می‌گوید:
- با صدتا دست که ندارم! چه خبرتونه؟! لشکر سلم و تور که نیست دوتا ترقه در کردن. همین!
- محمد آقا؛ قند ما قربون دستت.
- دِ تو که همین دیروز یه بغل قند بردی.
- تو قند بده پولته بگیر، مگه مُفتّش مردم هستی؟ دِ یعنی چه؟» (همان، ۲۸).

۴-۲-۲-۲-سطح واقعی‌نمایی اجتماعی

ابتدایی‌ترین الگوهای رفتار انسان (رفتارهای طبیعی، کنش‌ها و واکنش‌های اجتماعی در نازل‌ترین بخش) در این سطح قرار می‌گیرد. این سطح حاصل شرایط اجتماعی بوده، بازتابی از فضای ذهنی و زندگی نویسنده و شرایط حاکم بر جامعه، هنگام خلق اثر است. به بیان دیگر، تجربهٔ زیستهٔ نویسنده درشکل‌گیری و برجسته‌سازی برخی شاخصه‌ها در این سطح بسیار موثر است. در حقیقت، واقعی‌نمایی اجتماعی، «بیانگر رفتارهای طبیعی شخصیت‌های داستان، نمایش درد، عشق، نفرت و...، بیان خصلت‌های پسندیده یا نکوهیده،کشمکش‌های عاطفی و اخلاقی و... بدون توجیه فلسفی یا استدلالی آن‌هاست» (کالر، ۱۳۹۷، ۱۹۷). بیان صفات ظاهری، فضایل یا رذایل اخلاقی، رفتارهای طبیعی و نمایش روال عادی زندگی و وقایع و کارهای روزانه، نوع ارتباطات فردی و اجتماعی راهی برای باورپذیرکردن داستان و نزدیک ساختن دنیای روایت، به فضا و حال و هوای

الهام بخش نویسنده است. با بهره‌گیری از چنین گفتمانی، متن به طور ذاتی قابل درک و کاملاً مفهوم بوده، قابلیت منطبق شدن با دنیای واقعی را خواهد داشت؛ و اگر در برشی از داستان، روایت از چنین قالب و گفتمانی فاصله بگیرد، مخاطب ناخودآگاه استعاره‌های متن را به زبان طبیعی ترجمهٔ معکوس کرده، در نتیجه در سیر طبیعی روایت خللی به دلیل به کارگیری استعاره‌ها و هنجارگریزهای ساده و متعارف به وجود نخواهد آمد. (همان، ۱۹۷).

۲-۲-۲-۴-۱- مردم‌شناسی اجتماعی

۲-۲-۲-۴-۱-۱-ویژگی‌شخصیت‌ها (صفات ظاهری، صفات خلقی، فضایل و رذایل اخلاقی)

صفاتی که اغلب نویسندگان در رمان‌های خود برای معرفی شخصیت‌ها به کار می‌برند، طبیعی و امکان‌پذیر هستند و امکان همانندسازی را برای مخاطب خود با استفاده از این شگرد، فراهم می‌سازند. خواننده در مواجهه با این شخصیت‌ها، آن‌ها را مانند خود یا اطرافیانش می‌یابد؛ لذا به دنیا داستان وارد شده، با راوی همراه می‌شود. برخی شخصیت‌ها را دوست دارد، برخی را تقبیح می‌کند، از بعضی متنفر می‌شود و با بعضی به همدردی و دلسوزی می‌پردازد. با برخی انس می‌گیرد و دسته‌ای دیگر را از ذهنش طرد می‌کند. در رمان زمین سوخته، احمد محمود با استفاده از صفات ظاهری یا ویژگی‌های اخلاقی به صورت مستقیم و غیر مستقیم شخصیت‌های داستانش را معرفی می‌کند. او زشتی‌ها و زیبایی‌ها را در کنار هم یا در تقابل هم مطرح می‌سازد، هم از فضایل اخلاقی نام‌می‌برد و هم از رذایل. او با این شگرد فضای کاملا واقعی و ملموس را در مقابل دیدگان مخاطبان خود ترسیم می‌سازد. این نویسنده، از هر شخصیتی(اصلی یا فرعی) که در رمانش سخن می‌گوید برایش صفاتی را بیان می‌کند و تصویری زیبا، زشت، خنثی، قدرتمند، ضعیف، عامی یا روشنفکر، قوی یا ضعیف، پاک یا پلید، سفید، سیاه یا خاکستری و... در ذهن مخاطب خود تجسّم می‌سازد. انتخاب صفات و بیان آن‌ها برای هر شخصیت از سوی این نویسنده هوشمندانه و با هدف‌گذاری دقیق برای انتقال مفاهیم صورت پذیرفته و نویسنده در این بخش خوب عمل کرده است.

«از توی آینه، نگاهم به چهرهٔ پرآبلهٔ مش محمّد است. موی کوتاه سرش جو گندمی است. حرف که می‌زند دندان‌های طلایش پیدا می‌شود. ...مش محمّد لبخند می‌زند. آبله، انگار

پلک‌هایش را برده است. مژه‌هایش انگار سوخته است و گوش‌هایش شکسته و خمیده است» (محمود، ۱۳۸۸، ۱۱).

در بیان صفات برای شخصیت‌های داستان، محمود تنها به یک بار بیان صفات در بدو معرفی و حضور شخصیت در داستان اکتفا نمی‌کند. او برخی از شخصیت‌ها را در طول داستان و در خلال گفت‌وگوهایی که با دیگر شخصیت‌های داستان دارند، با صفات بیشتری توصیف می‌کند و کم کم تصویر ذهنی مخاطب را از آن شخصیت کامل و کاملتر می‌سازد. این تکمیل‌سازی قدم به قدم برخی شخصیت‌ها، به برجسته‌سازی نقش آن‌ها یا پررنگ‌تر شدنشان در ذهن خواننده و توجه او نسبت به فضا و حال هوای آن مقطع از داستان می‌انجامد.

«موی سر *خالد* یکدست خاکستری به نظر می‌آید. ...پازلفی‌هایش پر و درهم است و از شقیقه‌هایش تا روی گونه‌ها پایین کشیده است. سینهٔ پهن و برجسته‌اش آرام بالا و پایین می‌شود» (همان، ۱۲۱).

گاهی این نویسنده به صورت غیر مستقیم و با یک توصیف مَثَل‌گونه، کهنسال بودن شخصیت را به ذهن مخاطب منتقل می‌کند و در پی آن با بیان شکل سبیل او نوعی جدیت، خباثت و یا داشتن قیافه و شکل و شمایل متمایز با مردان جامعه را به تصویر می‌کشد. این عمق بخشی به جملات توصیفی و جلب توجه مخاطب نیز به همراهی او و تقویت سطح واقعی نمایی اجتماعی رمان کمک به سزایی می‌کند.

«سرهنگ بازنشسته‌ای که پایش لب گور است و نوک سبیلش مثل دم عقرب برگشته است» (همان، ۲۵).

محمود حتی تصویری زنی را که از تلویزیون در حال نمایش است، با بیان صفاتی در ذهن مخاطب تجسّم می‌سازد. صفاتی که او برای این شخصیت می‌گوید به خوبی نازیبایی و اشمئزاز را در خاطر خواننده تداعی می‌کند.

«تصویر تلویزیون را از توی آینه می‌بینم. زن گوشتالوی میان قامتی است که دایره زنگی به دست دارد و تصنیف عربی می‌خواند. چهره زن گوشتالو تمام صفحه تلویزیون را پر می‌کند. آنقدر بزک کرده است که انگار بوی روغن‌های مالیده به سر و صورتش تو دماغم می پیچد و چندشم می‌شود» (همان، ۱۳).

این نویسنده علاوه‌بر صفات ظاهری، صفات خُلقی را نیز برای اغلب شخصیت‌های داستانش بیان می‌کند تا تصویری هر چه دقیق‌تر و عمیق‌تر ارائه گردد. صفاتی چون، تکان دادن دست هنگام صحبت، جدی بودن، آرام بودن، نق زدن و غُرغُرو بودن، اهل خودنمایی بودن، محترمانه و صمیمانه رفتار کردن با اعضای خانواده به ویژه مادر، مسئولیت‌پذیری، جویدن سبیل هنگام فکر کردن یا اضطراب (عادت اغلب مردانی که سبیل‌های بلند دارند).

«...چرا میریم! ...بابا دیشب به لیلی می‌گفت بیست و دو روز دیگه میریم. بس که لیلی نق می‌زنه» (همان، ۱۱۶).

محمود فضایل و رذایل اخلاقی را نیز در روایت خود می‌گنجاند تا زشتی و زیبایی این صفات در تقابل با هم به خوانند نمایش داده شود. او از صفاتی چون؛ شجاع، نوع‌دوست، انقلابی، مسئولیت‌پذیر، ساعی و...در کنار سودجو، محتکر، گران‌فروش، خیانتکار، خسیس، بی‌نظم، دزد و... به فراخور شخصیت‌های داستان برای معرفی بیشتر آنها بهره برده است و شخصیت‌های سفید، سیاه و خاکستری را در بستر روایتش خلق کرده است. این تقابل نیکی و بدی نیز به نوبهٔ خود در تقویت سطح واقعی نمایی اجتماعی روایت نقش مؤثّری دارد. محمود شجاعت و نوع‌دوستی را در که از فضایل بارز انسانی است و در شرایط بحرانی حفظ این دو فضیلت، گویای شخصیت خودساخته و متعالی بشری است در این برش از داستان در کنار هم آورده است.

«ئی بچه را کجا می‌بری؟ از یه خانواده جا مانده! کشته شدن! تو نادری. همه یک‌جا! کیا بودن؟ نمی‌شناختمشون. انگار از بستان آمده بودن! ...بچه‌های خرمشهر با تفنگ و مسلسل و آر- پی - جی در برابر هجوم تانک‌های عراقی مقاومت می‌کنند. باران گلوله‌های توپ و خمسه خمسه خرمشهر را می‌کوبد» (همان، ۷۶).

در چند قسمت از روایت، محمود گریزی به فعّالیت‌های انقلابی برخی شخصیت‌های داستانش دارد؛ اینکه این افراد در هر برهه‌ای از تاریخ، نقش داشته و شجاعانه در مقابل ظلم ایستاده‌اند و زیر بار ستم و چپاوگری و غارت این سرزمین نرفته‌اند. محمّد مکانیک کارگر فولادسازی و عمو حیدر کارگر شرکت نفت بودند و در زمان اعتصابات کارگران در بحبوحهٔ مبارزه با رژیم شاه نقش مهمی را ایفا کرده‌اند. اشارهٔ نویسنده به این قضیه به

نوعی ارتباط داستان مردم این شهر با روایت دیگرش از همین مردم در رمان همسایه‌هاست.

«محمد میکانیک، کارگر فولادسازی است. روزهای قبل از انقلاب از سردمداران اعتصاب کارخانه بود» (همان، ۸۶).

«عمو حیدر کارگر نفت است. سنگینی اعتصابات کارگران نفت، در دوران انقلاب، بر دوش عمو حیدر بود» (همان، ۹۱).

قاسمعلی فراست نیز برای تقویت سطح واقعی‌نمایی اجتماعی رمانش از بیان صفات ظاهری، صفات خُلقی و همچنین فضایل و رذایل اخلاقی استفاده نموده است؛ اما فراوانی، تعدّد و جزئی‌نگری این موارد نسبت به رمان احمد محمود کمتر است. یکی از علل اصلی این مورد تعدّد شخصیت‌های رمان محمود و نوع فضا سازی و عمق بخشی به صحنه‌هاست که احمد محمود در دیگر آثارش هم این مورد را اجرا کرده است. فراست برای ترسیم بهتر شکل و شمایل شخصیت‌ها از برشمردن صفات ظاهری افراد کمک گرفته؛ اما به شیوهٔ ریزبینانه و جزئی به آن نپرداخته است. او در صفحات ابتدایی رمان توصیفی از ناصر شخصیت رمان ارائه می‌دهد که هم ظاهر او در ذهن تجسّم شود هم مخاطب را نسبت به بیماری او حساس سازد. در اینجا با اشاره به لرزش دست ناصر نویسنده سعی دارد از بیماری او نیز خبر دهد تا کم کم در طی روایت دربارهٔ این موضوع اطلاعات بیشتری را در پس گفت و گوها و توصیفات از این شخصیت بیان کند.

«ناصر، یک سر و گردن از مادر بلندتر است. هیکلش آغوش مادر را پر کرده است. بدنش سنگین است و پر؛ اما دست‌هایش بیش از روزهای دیگر می‌لرزد» (فراست، ۱۳۹۲: ۱۵).

به طور کلی فراست در طول کل روایت در توصیفات ظاهری شخصیت‌ها به بیان یک یا دو مورد کلی بسنده کرده است. مثلاً در توصیف مادر خانواده در این برش از روایت، تنها به بیان هیکل ریز و باریک اکتفا می‌کند.

«مادر هیکل ریز و باریکش را لای چادر پیچیده و گرهٔ چادر را بر کمر انداخته» (همان، ۲۴).

«عرق از پیشانی و شقیقه‌های ناصر راه افتاده است. ...جلوتر که می‌رود. زن کوتاه و سیاه‌چرده‌ای را می‌بیند» (همان،۳۸).

در بیان صفات خُلقی نیز میان احمد محمود و فراست تفاوت فاحشی وجود دارد در این مورد نیز محمود با ظرافت و ریزبینی به انتخاب مفاهیم و خلقیات مربوط به هر شخصیت رمان خود پرداخته است. فراست با نپرداختن به جزئیات و توصیفات، سرعت و روانی را در طول روایت خود حاکم ساخته است. این سرعت بخشی از جنبهٔ عمق بخشی به صحنه‌ها و نمایشی کردن آن‌ها کاسته است. فراست اضطراب و نگرانی مادرانه را با بروز دادن اضطراب، بی‌قراری کردن، گریه کردن، چنگ کشیدن روی گونه و التهاب و دلشورهٔ پدرانه را با سکوت کردن و گوشه‌گیری، سیگار کشیدن، انجام ندادن کارها و رفتارهای همیشگی، قدم‌زدن و پنهان کردن احساسات توصیف می‌کند.

«سر زن، سنگین به عقب برمی‌گردد و بین آستانهٔ در حیاط، هاجر را می‌بیند. پر چادر را به زیر چشم‌هایش می‌کشد تا اشکش را از هاجر پنهان کند. کوچهٔ را تا ته می‌کاود و بعد از ندیدن ناصر، بی‌میل به اتاق نشیمن می‌رود. مرد حالا بلند شده و بی‌قرار کف خانه و حیاط قدم می‌زند و گوش به در و کوچه می‌دهد. دلش در هول ولاست؛ اما نگرانی‌اش را از زن پنهان می‌کند» (همان، ۱۴-۱۳).

«زن با ناخن برگونه‌هایش چنگ می‌کشد و سرتاپای دخترش را ورانداز می‌کند» (همان، ۱۸).

در برشی نویسنده، شجاعت، تهور و صبوری ناصر را در دو صحنه برجسته ساخته و این مفاهیم را به خوانندگان منتقل می‌سازد. یکی در صحنهٔ دفن کردن شهناز که به دست ناصر انجام می‌شود. دیگر رساندن خبر شهادت حسین به پدر و مادر.

«عاقله مردی از ماشین بیرون می‌پرد و صدایش در صحن حسینیه رها می‌کند: این برادری که خواهرشو خاک کرد، کیه؟ ...چند تا شهید آوردند که جزغاله شدن؛ گوشت پخته‌ن؛ می‌خوایم تو که دل و جرئت خاک کردن خواهر تو داشتی، به خاکشون بسپاری. هر کجاشون رو دست می‌زنی کنده میشه» (همان، ۹۹-۹۸).

فراست هم همچون احمد محمود در روایت خود از تقابل نیکی و بدی استفاده کرده، به طرح فضایل اخلاقی در کنار رذایل اخلاقی می‌پردازد. وی همان‌طور که از سلیقه و کدبانو بودن، نوع‌دوستی، شجاعت و دلاوری، احترام به والدین به ویژه به مادر و ... می‌گوید، دنیازدگی، سودجویی و خیانتکار بودن برخی افراد را زیر سوال می‌برد. بسامد استفاده از

این صفات همچون صفات دیگر کم است و توجه نویسنده بیشتر به بیان فضایل اخلاقی معطوف بوده تا رذایل اخلاقی.

«دل مادر خالی شده است و نگرانی‌اش بیشتر ...صدای انفجار و شلیک را به گوش می‌شنود اما نمی‌خواهد شروع جنگ را قبول کند. دست و دلش برای جمع کردن اثاثیه به کار نمی‌آید هر تکهٔ اثاث را از گوشه‌ای برمی‌دارد و چنان روی هم تلنبار می‌کند که انگار دیگر همان کبری خانم با سلیقه نیست. انگار این خانه با دست‌های او عین یک دسته گل چیده نشده است. انگار کبری دیگر کبرای سابق نیست» (همان، ۲۴-۲۳).

ناصر شخصیت اصلی داستان احترام به والدین به ویژه مادر سرلوحهٔ کارش است و حتی در این شرایط غیر عادی باز این فضیلت اخلاقی را فراموش نمی‌کند.

«ناصر دست‌های پدر را بوسه می‌زند و رهایشان می‌کند» (همان، ۲۵).

«... ننه من همون روز اول گفتمت. بگو جون می‌خوام تا هم من بدمت هم داداش حسین اما دم از نرفتن نزن تو که نمی‌دونی بچه‌ها چقدر تنهان. نمی‌دونی که با چی دارن می‌جنگن» (همان، ۷۶).

دفاع از سرزمین و حراست از خون شهیدان و نوع‌دوستی از دیگر فضایلی است که فراست در روایت خود به آن می‌پردازد.

«احمدم رفت ناصر؛ احمدم رفت! به خونش قسم به وعده‌هایی که بهش دادیم، عمل می‌کنیم. دشمنو بیرون می‌کنیم. ... خدایا خودت کمکمون کن. نگذار این خون‌های پاک به هدر بره! فقط از خودت کمک می‌خواییم» (همان، ۷۹).

شهادت طلبی و دلاوری، ایثارگری، نوع‌دوستی و کمک به همنوع نیز فضایلی است که بی ارتباط با فضای جنگ و مبارزه نبوده و مفاهیمی هستند که مردم ایران از دوران انقلاب با آن مأنوس شده‌اند و آن را در زندگی خود جاری و ساری می‌بینند.

«بابا اینقدر نیایین بالا؛ آخه راه بیفتم که همتون می‌ریزین کف زمین. همه می‌خواهند سوار شوند. صدای بهروز را هیچ کس نمی‌شنود. ناصر می‌گوید: من پیاده میشم. یک نفرم که بیشتر ببری، یه نفره» (همان، ۴۳).

علاوه‌بر ترسیم فضایل اخلاقی که روشنی بخش فضای رمان است و بیان رذایلی چون خیانت و سودجویی در شرایط بحرانی و مادی‌گرایی و دنیازدگی بدون توجه به همنوع و

فارغ از هر گونه نوع‌دوستی و وطن‌پرستی سیاهی را در دل رمان حاکم می‌سازد و این سایه و روشن ناشی از صفات شخصیت‌های داستان به تقویت سطح واقعی نمایی اجتماعی آن کمک به‌سزایی می‌نماید و به تبع آن خوانندگان آن باورکرده، داستان از فضای خیالی و حماسی صرف فاصله می‌گیرد.

«ناگهان تریلری نفس چاق از راه می‌رسد. ... همه به طرفش هجوم می‌برند و می‌خواهند سوار شوند. مرد شکم برآمده‌ای از تریلر پایین می‌پرد و با می‌گوید: دِ نشد. شلوغش نکنین. اوّل نفری دویست تومنتونو بدین، بعد سوار بشین. هر کسم نداره پا...یین» (همان، ۴۵).

۲-۲-۲-۴-۱-۲-روال زندگی (فعّالیت‌های روزانه و رفتارهای طبیعی)

داستان‌ها در شکل کلی، برشی از زندگی نوع بشر، با محوریت و برجسته‌سازی وقایع زندگی یک یا چند نفر است؛ اما بسامد استفاده از این موارد در رمان‌ها متفاوت است. بیان فعّالیت‌های روزانهٔ زیستی، اجتماعی، دینی و غیره، رفتارها و عکس‌العمل‌های فطری و طبیعی در حد تعادل، از جمله دستمایه‌های محوری نویسندگان است که در تقویت سطح واقعی‌نمایی اجتماعی رمان بسیار مؤثّر است و همراهی و هم‌ذات‌پنداری مخاطب را نیز در پی دارد. احمد محمود مواردی چون آب دادن به گل‌ها، خریدن کردن، غذا پختن، رفتن به باشگاه، گپ و گفت‌وگوهای روزمره با افراد خانواده و دوستان و هم‌محله‌ای‌ها، تماشای تلویزیون، گوش دادن به رادیو، مراسم عروسی، بیرون رفتن برای تفریح و بستنی و آبمیوه خوردن، وضو گرفتن، نماز خواندن، قرآن و دعا خواندن و... از کارهای روزانه را دستمایه برای ایجاد فضای حقیقت گونهٔ داستان خود می کند. به عبارت دیگر او در کنار فعّالیت‌های زیستی و اجتماعی روزانه به اعمال دینی روزانه نیز توجه داشته و در جای جای رمانش به آن‌ها اشاره کرده است.

محمود روایت خود را از دورهمی اعضای خانواده و انجام معاشرت‌های روازنه که اغلب خانواده‌های سنّتی ایرانی مرسوم بود شروع می‌کند. از همان شروع داستان انتقال مفهوم این داستان یک داستان حقیقی و برشی از زندگی است نمایان می‌شود و خواننده را برای رویاوریی با واقعیت‌های ذهنی و تجربه شده‌اش آماده می‌سازد. پرداخت به این شکل یعنی در نظر داشتن تقویت سطح حقیقت مانندی اجتماعی اثر. در اینجا برای پرهیز از طولانی شدن مبحث تنها به بیان چند نمونه اکتفا شده است.

«صابر کنار حوض رو جدول حاشیه باغچه نشسته است و چای می‌خورد. مینا شیلنگ را گرفته است دارد اطلسی‌ها را آب می‌دهد. ... چمباتمه می‌زنم لب حوض دو کف آب می‌زنم به صورتم . صدای مادر را می‌شنوم. تو ایوان نشسته است پای سماور. چای می‌خوری؟ تو لیوان بریز مادر. ... شاهد از در خانه می‌آید تو روزنامه را تا کرده است» (محمود، ۱۳۸۸: ۷).

در کنار فعّالیت‌های روزانهٔ زیستی، اجتماعی، دینی، محمود از رفتارها و عکس‌العمل‌های فطری و طبیعی انسان در موقعیت‌ها و رخدادهای گوناگون نیز بهره می‌برد و نمایش‌گونه بودن و عمق بخشی به فضای داستانش را دو چندان می‌سازد. مواردی چون چُرت بعد از ناهار، بیرون رفتن برای کسب خبر، خشک شدن گلو یا پریدن رنگ صورت یا سست شدن پا هنگام ترس و دلهره و غافگیری، دستپاچه شدن، پناه گرفتن هنگام احساس خطر، خشمگین شدن و... .

صدای شاهد می‌لرزد. بیرون ...کشته میشی! خالد فریاد می‌کشد. اینجام زنده به گور می‌شیم! شاهد دست خالد را می‌کشد. باشه! ...بهتره! خالد با بی‌میلی می‌نشیند. رنگش پریده است و نگاهش، انگار که سرگردان است. احمد با غیظ پیچ رادیو را می‌گرداند. موج را عوض می‌کند و از لای دندان می‌غرد» (همان، ۸۷-۸۶).

فراست در دو محور فعّالیت‌های روزانه و رفتارها و عکس‌العمل‌های فطری و طبیعی بیشتر به مورد دوم توجه داشته و کمتر به بیان فعّالیت‌های روزانه(زیستی، اجتماعی و دینی) در خلال روایتش پرداخته است و این به دلیل حال و هوا و فضای انتخاب شده برای روایت داستان است. از جمله فعّالیت‌های روزانه در رمان نخل‌های بی‌سر می‌توان به؛ شنیدن صدای اذان، وضو گرفتن، نماز خواندن، خوابیدن در حیاط زیر درخت کُنار اشاره کرد. فراست از توصیف فعّالیت‌های روزانه و بیان جزئی آن به دلیل خط و مشی اصلی روایت که بیان وقایع با محوریت حوادث و رخدادهای میدان نبرد و فعّالیت‌های ویژهٔ آن فضا است ترجیحش بر نپرداختن به فعّالیت‌های زیستی است؛ بنابراین بسامد این مورد بسیار اندک است و به این مورد در طول داستان بسیار کم پرداخته شده است.

«صدای اذان از گلدسته‌های مسجد جامع افتاده و مناره‌ها به تماشای شهر ایستاده‌اند. ...دو برادر وضویشان را گرفته‌اند و می‌خواهند به نماز بایستند که مادر وارد می‌شود» (فراست، ۱۳۹۲: ۲۲).

غلبهٔ ترس و دلهره در شرایط بحرانی، استرس و اضطراب، مهر و عشق مادرانه حتی در شرایط بحرانی، گریه و شیون و نوحه‌سرایی هنگام مرگ عزیزان، داشتن سوء ظن نسبت به همه چیز در شرایط غیرعادی، نفرت و خشم در مقابل متجاوز و غیره از جمله رفتارها و عکس‌العمل‌های فطری و طبیعی است که فراست در رمانش از آن‌ها برای تقویت سطح واقعی نمایی اجتماعی بهره برده و با این شگرد توانسته است خوانند را در طول روایتش همراه سازد. از سوی دیگر بُعد نمایشی رمانش را قوت بخشد.

«صالح با ترس و دلهره برش می‌دارد و آن را به بچه‌ها نشان می‌دهد: این دیگه چیه؟ ...ته خمپاره‌س» (همان، ۵۴).

«دلهره وجود همه را پر کرده و هر سه در انتظار صالح بی‌تابی می‌کنند. لحظه‌ها کند می‌گذرد و چشم‌ها از مسیری که صالح رفته، کنده نمی‌شود» (همان، ۵۶).

۲-۲-۲-۴-۱-۳-کنش‌ها و ارتباطات فردی و اجتماعی

روابط اجتماعی ارتباط و وابستگی متقابل افراد نسبت به یکدیگر است. این روابط می‌تواند به‌صورت مثبت و سازنده باشد مانند رابطه دوستی و یا منفی و مخرب باشد مانند دشمنی. روابط اجتماعی به چهار نوع ارتباط: مستقیم، احساس برانگیز، معطوف به هدف و بازتابی تقسیم می‌شود.

الف)ارتباط مستقیم: ارتباط بین افراد با یکدیگر بدون واسطه

ب)ارتباط احساس برانگیز: این فرآیند ارتباطی صرفاً با حالات احساس گونه انجام می‌گیرد و هم‌بستگی اجتماعی و آمادگی روانی مشترک را در افراد بوجود می‌آورد.

ج)ارتباط معطوف به هدف: این نوع ارتباط دارای هدفی خاص است که از پیش تعیین شده است مانند ارتباطی که بین دو فرد در مصاحبه برقرار می‌شود.

د)ارتباط بازتابی: این نوع ارتباط معطوف به هدف خاصی نیست و فرد بدون هیچ آگاهی در جریان ارتباط قرار می‌گیرد. (ساروخانی، ۱۳۸۶: ۳۲-۲۹).

بعد از استفاده از شگرد توصیف و بیان فعّالیت‌های روزانه و رفتارهای و عکس‌العمل‌های فطری و طبیعی، بیان و توصیف کنش‌ها و ارتباطات اجتماعی(مستقیم، احساس برانگیز، معطوف به هدف، بازتابی) شخصیت‌های داستان از دیگر پارادایم‌های تقویت سطح واقعی‌نمایی اجتماعی رمان است که انتقال بهتر و مؤثّرتر مفاهیم و جذب مخاطب را درپی دارد. رمان «زمین سوخته» روایت مردمی است که به یکباره از فضای زندگی عادی و روزمرگی‌های آن، به صحنهٔ بحرانی جنگی ناگهانی و نابرابر پرتاپ می‌شوند. مردمی که روابط اجتماعی سنّتی خاصی با یکدیگر دارند و احمد محمود در ترسیم این روابط به خوبی عمل کرده است. وی گام به گام روابط اجتماعی میان شخصیت‌های داستانش ترسیم کرده، در این جریان سیال روایت، خواننده را با خود همراه ساخته است. نمود اصلی این روابط در گفت‌وگوهای طراحی شده، در طول داستان است. در دل این گفت‌وگوهاست که ارتباطات اجتماعی افراد مشخص می‌شود. ارتباطات شخصیت‌های این رمان را در چهار محور اصلی مستقیم، احساس‌برانگیز، معطوف به هدف و بازتابی می‌توان دسته‌بندی کرد. بسامد ارتباط‌های مستقیم و بازتابی نسبت به دو محور ارتباطی دیگر در این داستان بیشتر است.

گاهی نویسنده در برشی از داستانش «ارتباطی ساده و مستقیم» دو هم محله‌ای را در قالب یک گفت‌وگوی ساده طراحی می‌کند و بدون هیچ قلم‌فرسایی یا اطنابی ارتباط نزدیک و بدون از هر نوع تکبّر، آلایش یا پیچیدگی و چارت‌بندی جوامع مدرن، آن‌ها را تجسّم بخشیده، مفهوم کوچک و سنّتی بودن فضای داستان و ارتباط نزدیک شخصیت‌ها را با موفقیت منتقل می‌سازد.

«محمّد مکانیک حرفش را می‌برد و می‌گوید: تاکی باز هستی مش ممد؟ چطور مگه؟ میخوام برم و برگردم. بشین الان تمام میشه. اگر تا ساعت نه باز هستی برم و برگردم. هستم، اما بشین یه دقه. وقت نشستن ندارم. مگه کجا میخوای بری؟ آخه امشب عروسی پسر خاله‌س. میخوام برم یه دسته گل بخرم. شیرینی‌م باید بخرم. اگر تا ساعت نه بازی برمی‌گردم. میل با خودت، اما تا یه پیاله چای بخوری کار تمامه. محمد مکانیک پا به پا می‌شود و می‌نشیند» (محمود، ۱۳۸۸: ۱۲).

در بخش دیگری از داستان، از ارتباط مستقیم، صمیمی و احساس مسئولیت شخصیت‌های اصلی داستان (خانوادهٔ راوی) سخن به میان می‌آورد و سعی دارد جایگاه خانواده و تلاش برای بهبود وضعیت اعضای خانواده را در هر شرایط مطرح سازد که در این امر موفّق است و خواننده، خانوادهٔ راوی را به‌عنوان یک خانوادهٔ سنّتی، گسترده و متّحد در ذهنش تجسم می‌کند. این مورد نمودی است از اینکه خانواده و حفظ کارکرد کانونی آن برای احمد محمود از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

«چراغ‌های اتومبیل خاموش می‌شوند. تا چشمانم به نورِ کم عادت کند، احمد از اتومبیل پیاده می‌شود. حوری و رضا تو اتومبیل هستند. ...سه تا آب سیب. احمد را صدا می‌کنم. می‌آید بطرفم. آه ...شما اینجائید؟ ...سلام. سلام ...حالت چطوره؟خوبم. احمد، حوری را صدا می‌زند. ... حوری همچنان که پا به پای رضا می‌آید می‌گوید: اینجا چه می‌کنی؟ هیچی. بیکارم دارم قدم می‌زنم. نکنه داری دید میزنی؟ ای بابا! ... حوری می‌گوید: داشتیم میرفتیم خانهٔ شما. رضا را از بغلش می‌گیرم و می‌گویم: حالام دیر نشده، باهم میریم» (همان، ۱۶).

«ارتباط احساس برانگیز» از دیگر محورهای ارتباطی است. در این رمان به دلیل اینکه موضوع داستان، جنگ و دفاع از سرزمین است، در جای جای روایت میان شخصیت‌های اصلی و فرعی داستان این نوع ارتباط طراحی شده است. مانند بخشی که یوسف دربارهٔ دفاع از شهر در مقابل جاسوسان و ستون پنجم دشمن می‌گوید.

«ـ چطوری یوسف؟خوبم. و لبخند می‌زند و تفنگ را دست به دست می‌کند. چکار می‌کنی؟ ...کشیک میدم. برا چی؟ ...برا چی؟ ...خو معلومه! ...برا جلوگیری از نفوذ ستون پنجم ...ستون پنجم؟ می‌گوید: ها، ستون پنجم. همی نامردا که «گراد» میدن. همونایی که شبا «منور» پرتاب میکنن تا جای تأسیسات را نشون بدن. ...حسینیه غلغلهٔ روم است. مردم شده‌اند که اسیران را تماشا کنند. ئی نامردا را باید بدن دست ما تا با دندان تیکه تیکه‌شون کنیم! با اسرا که نباید بدرفتای کرد! صدای مرد جوان که رنگش برافروخته است از حلقوم بیرون می‌زند. په هه! ...اسیری! ...اینا مرد نیستن! ...اگر بودن که شهر بی‌دفاع را ئی طور نمیزدن. مردی که میان‌سال است و آراسته است و ریش جوگندمی کوچکی به چانه‌اش

چسبیده است و صدایش آرام است به حرف می‌آید، اما قرارداد ژنو میگه که با اسیرا نباید خلاف انسانیت رفتار کرد» (همان، ۹۱-۹۰).

در «ارتباط بازتابی» شخصیت‌های داستان، نسبت به فضایی که در آن قرار می‌گیرند، عکس العمل نشان می‌دهند مانند عکس العمل رستم افندی با دیدن رضی جیب‌بُر وقتی پی می‌برد که برای دزدی به خانهٔ اهالی شهر می‌رود. در این برش از داستان رستم افندی فقط نفرت و انزجار خود را از کار رضی جیب‌بُر نمایان می‌سازد و هیچ عمل خاصی برای ایجاد مانع بر سر راه رضی جیب‌بُر انجام نمی‌دهد. به عبارت دیگر رستم افندی فقط در جریان دزدی قرار می‌گیرد و عملکرد کارساز و مؤثّری از خود نشان نمی‌دهد.

«رضی جیب‌بُر، یک لحظه درنگ می‌کند و بعد از قهوه‌خانه می‌زند بیرون. رستم افندی به حرف می‌آید، ئی مادر...م وقت گیر آورده. با رضی جیب‌بُر است. ...مردم از ترس جونشون خونه و زندگیشونو گذاشتن و در رفتن، ئی مادر...م ترقی کرده! جیب‌بُری را کنار گذاشته، حالا خونه‌های مردم را میزنه! ...مهدی پاپتی می‌رود تو حرفش. به تو چه که مردم چیکار می‌کنن. صدا رستم افندی با خرخر سینه‌اش قاطی می‌شود. آخه ئی نامردیه. مردم خودشون هزار بدبختی دارن. کشته دادن. خونه‌هاشون خراب شده، ئی نامردم میره چارتکه اسباب خونشونو میندازه تو ماشین و دبرو که رفتی!» (همان، ۹۶).

فضای نخل‌های بی‌سر نیز تا حدودی همانند فضای زمین سوخته است. باز صحنهٔ اصلی روایت، شهر خرمشهر است با این تفاوت که شخصیت‌های کمتری در این داستان حضور دارند اما همچنان می‌توان چهار محور ارتباط اجتماعی را در این رمان نیز دید. بسامد ارتباط مستقیم و احساس برانگیز نسبت به دو محور ارتباطی دیگر در این داستان بیشتر است. گاهی فراست به طراحی ارتباط مستقیم میان شخصیت‌های اصلی رمان می‌پردازد و در خلال طراحی این نوع ارتباط با بیان توصیفات ظاهری و اخلاقی سعی دارد شخصیت رمانش را دقیق‌تر در ذهن مخاطب تجسّم سازد تا همراهی بهتری از سوی او با شخصیت داستان صورت گرفته، اندیشه و مفاهیم مد نظرش را به مخاطب منتقل سازد. او با طراحی ارتباط نزدیک میان اعضای خانوادهٔ راوی مثل احمد محمود بر توجه به کانون خانواده و هم‌دلی اعضای آن تأکید می‌کند. در ابتدای فصل اوّل رمان، در صحنه‌ای مادر، پدر و خواهر نگران از نیامدن ناصر هستند که او از راه می‌رسد و ارتباط مادر و فرزندی،

همسری، پدر و فرزندی به همراه توصیفات ظاهری از مادر و ناصر در جلب توجه مخاطب و انتقال مفاهیم تأثیر مؤثّری دارد و بُعد نمایشی این ارتباط و صحنه را بیشتر می‌سازد. از موارد دیگر ارتباط مستقیم و عاطفی، بیان لفظ «بابا» هنگام گفت‌وگوی پدر با فرزندانش است.

«دلش در هول و ولاست، اما نگرانی‌اش را از زن پنهان می‌کند. ... بابا هاجر، ساعت هشته؛ اون رادیو ئه روشن کن. با صدای مرد، بوی تند سیگار در مشام دخترک می‌پیچد. هاجر که خدا خدا می‌کرد برای آرامش پدر و مادر کاری کند از جا می‌جهد و رادیو را روشن می‌کند. ...گوش زن و مرد به رادیو داده می‌شود و نگاه هاجر به پدر و مادر. ناگهان صدای ماشینی پشت در حیاط از ناله می‌افتد. ...ناصر هنوز از ماشین بیرون نیامده که زن بغل باز می‌کند. ...ننه، ناصر؟! مونِ نصف جون کردی که! ناصرش را میان دست‌های کوچک و استخوانی‌اش می‌چلاند و دلش آرام می‌گیرد. ناصر، یک سر و گردن از مادر بلندتر است... صدای ناصر زنگ دارد؛ زنگ غم... چرا ئی قدر دیر؟ خاک افتاد ئی کوچه بس مو هی رفتُم و اومدُم! چی می‌گی ننه! خبر نداری! ... پدر و هاجر هم بیرون آمده‌اند. پدر با دیدن ناصر زبان باز می‌کند: چرا ئی قدر دیر کردی بابا؟ ئی زن که دیگه داشت پس می‌افتاد...» (فراست، ۱۳۹۲: ۱۵-۱۴).

در برشی دیگر فراست می‌کوشد با طراحی یک گفت‌وگو میان ناصر، حسین و مادر علاوه‌بر نمایش ارتباط مستقمیم اعضای خانواده و محترمانه رفتار کردن با یکدیگر به انتقال مفهوم دفاع از وطن بپردازد:

«ـ ننه الهی من قربون قد و بالای جفتتون، حالا که من و باباتون راضی شدیم بریم، شما هم با ما بیایین. فداتون بشم، باشه؟ ناصر می‌گوید: ننه جون، حالا شما برین؛ من و حسین هم پشت سرتون می‌آییم. ...حسین دست‌هایش را آرام روی شانهٔ مادر می‌گذارد و آرام می‌گوید: ننه جون، بگو جون می‌خوام تا من بگم چشم و هم ناصر؛ اما این حرفه نزن. دشمن حمله کرده، می‌فهمی؟ حمله! باید جلوش وایستاد یا نه؟» (همان: ۲۳-۲۲).

از جمله ارتباطات احساس برانگیز در این داستان، نگرانی مادر نسبت به فرزندانش است. این رمان با دلشوره‌های مادر شروع می‌شود و این دلشوره و نگرانی نسبت به فرزندانش تا

پایان رمان سایه‌وار حضور دارد. نگرانی یک مادر اصیل و سنتی ایرانی که همواره وضعیت فرزندانش اوّلین اولویت زندگیش هستند.

«مادر با دیدن مردم که دست و پایشان را گم کرده‌اند، از آرام و قرار افتاده است. یک پا به خانه و یک پا به کوچه؛ وقتی یادش می‌آید که ناصر گفت کار امروزش سمت شلمچه است، دلشوره‌اش بیشتر می‌شود. ...تاب تحمل ندارد. کافی است پایش به جایی گیر کند تا سکندری برود یا کسی سوالی از او کند که مقتضای حالش نباشد تا فریاد بزند دردی را که در دلش تلبار» (فراست، ۱۳۹۲: ۱۱).

ارتباطات معطوف به هدف زیادی در خلال این روایت طراحی شده است که از جمله این نوع ارتباطات صحنه‌ای است که ناصر خواهرش را دفن کرده است و برای دفن افرادی که جنازه‌هایشان به طرز وحشتناکی سوخته است به سراغش می‌روند.

«این برادری که خواهرشو خاک کرده کیه؟ دل ناصر فرو می‌ریزد. یاد حسین می‌افتد. منم؛ اتّفاقی افتاده؟ ... ـ نترش می‌خوایم تا جنت‌آباد با ما بیایی. ...داداشم شهید شده؟ نه بابا! چندتا شهید آوردن که جزغاله شدن؛ گوشت پخته‌ن؛ می‌خوایم تو که دل و جرأت خاک کردن خواهرتو داشتی، به خاکشون بسپری. هر کجاشون دست می‌زنی کنده می‌شه» (همان، ۹۹-۹۸).

در برشی دیگر از روایت ارتباطات معطوف به هدف البته اهداف مادی و رذیلانه توسط نویسنده طراحی می‌گردد تا پلشتی و معضلات فضای بحرانی جنگی را در خلال آن تجسم سازد. در صحنه‌ای شلوغ و گرم مردی قصد دارد لیوان آبی را بسیار گران به مادر کودکی تشنه بفروشد. این صحنه کربلا و شمر را در ذهن تداعی می‌کند. در برشی دیگر رانندهٔ کامیون پول گزافی را برای بردن مردم به شهر دیگر طلب می‌کند. این صحنه نیز تمام حریصان و ستمگران تاریخ را در ذهن تجسم سازد. این مدل طراحی ارتباطات در خواننده احساس ترحم و انزجار را به یکباره برمی‌انگیزد که نتیجهٔ آن دقت و همراهی و همدلی بیشتر او با سیر روایت و شخصیت‌های آن است.

«ناگهان تریلری نفس چاق از ر ا می‌رسد. ...همه به طرفش هجوم می‌برند و می‌خواهند سوار شوند. ...دِ نشد ...شلوغش نکنید. اول نفری دویست تومنتونو بدین، بعد سوار بشین.

هر کسم نداره پا ...یین. ...دارم می‌گم‌ها، هر که نداره بیاد پایین. همین‌جا هم دویست تومنو می‌گیرم بعد راه می‌افتم» (همان، ۴۵).

ارتباطات بازتابی در این رمان به صورت گفت‌وگوهای کوتاه و مقطعی طراحی شده است و در آن‌ها یک یا دو مفهوم کلید مرتبط با حال و فضای جنگ به مخاطب عرضه می‌شود. صحنهٔ تحویل اُسرا نیز نوعی ارتباط بازتابی است که میان ناصر و روحانی مسجد حاج آقا شریف ترسیم شده است. در این صحنه به تَقدّس جنگ و فضای آن در خلال انتخاب نام با مسما برای گروه رزمی تأکید می‌شود. از طرف دیگر به نقش روحانیون در بسیج و رهبری مردم اشاره می‌گردد.

«ـ سلام حاج آقا شریف. سلام؛ خدا قوت! اینا رو کِی گرفتی؟ همی امشب حاج آقا؛ با یه شبیخون گرفتمشون. آفرین ...اسم گروهتون چیل؟ عقرب! عقرب؟! چرا عقرب؟! بگو «توحید»، بگو «عاشورا»، بگو «شهید»! ناصر می‌ماند. نمی‌داند چه بگوید. ...آفرین دلاور، آفرین! خیلی خب؛ بگذارشون اینجا. چندتای دیگه رو هم همین الان آوردن. اینا رو هم می‌فرستیم پیش اونا» (همان، ۷۲-۷۱).

۲-۲-۲-۴-۱-۴- آسیب‌ها و معضلات اجتماعی

جنگ از جمله پدیده‌های اسف‌بار برای جامعهٔ انسانی است که خسارات جانی، مالی، روانی، اجتماعی و... زیادی به همراه داشته، لطمه‌های جبران‌ناپذیری به زیرساخت‌های یک کشور وارد می‌سازد. از این‌رو، نویسندگان به صورت منفعل در رمان‌های خود تنها به وصف شرایط و فضای جنگ و مردمان و شهرها بسنده‌نکرده، کوشیده‌اند در خلال روایت داستان خود، معضلات و آسیب‌های جنگ را ترسیم نمایند. ویرانی و نابسامانی شهرها، آوارگی، سردرگمی و بلاتکلیفی مردم، احساس ناامنی، جاسوسی و خیانت، داغدار شدن خانواده‌ها و مرگ عزیزان، دلشوره و اضطراب، هیجانی عمل‌کردن، گرانی، احتکار، به وجود آمدن بازار سیاه و گران‌فروشی، غارت اموال مردم توسط دزدان، سوء رفتارها و سوء مدیریت‌ها، تصدی امور توسط افراد نالایق یا بی‌تجربه، کمبود دارو، غذا، تجهیزات و مهمات، از بین رفتن زیر ساخت‌های شهری (قطع آب و برق) و... از جمله آسیب‌ها و معضلات جنگ هستند که به انحاء مختلف در رمان‌های جنگ به آن پرداخته شده است.

دزدی، خیانت، احتکار وگران‌فروشی، ناتوانی در ساماندهی و مدیریت شرایط بحرانی، تصدی امور توسط افراد فرصت طلب و سردرگمی و آشفتگی مردم، مرگ عزیزان، از بین رفتن زیرساخت‌های شهری(قطع آب، برق و غیره) از جمله آسیب‌های اجتماعی است که احمد محمود به اشکال مختلف در سیر روایت خود به آن پرداخته است. نگاه انتقادی و عدم تقدّس‌گرایی صرف به جنگ یا دفاع مقدّس از جمله نقاط مهم رمان زمین سوخته است. دزدی از جمله معضلاتی است که در شرایط بحرانی مانند جنگ گریبانگیر مردم می‌شود.

«ناگهان از خم کوچه‌ای سر و صدا بلند می‌شود، دزد ...آی...دزد**!** مرد میانسال لاغر اندامی از نبش کوچه ، شتابان می‌زند بیرون و پا به فرار می‌گذارد. چند تای زن و مرد دنبالش افتاده‌اند و فریاد می‌کشند» (محمود، ۱۳۸۸: ۷۹).

«رنگ تیره یوسف بیعار تیره تر می‌شود و نعره می‌کشد، چه کار من دارید؟ اعدامت می‌کنیم! اعدام؟ ...جه غلطا!

و تقلا می‌کند خودش را از چنگ مردم رها کند.

محمّد مکانیک، احمد فری را به سینه می‌کوبد به تنهٔ نخل و رو می‌کند به مردم و می‌پرسد، چی شده بچه‌ها؟ ...دزدی! از کجا؟ خانهٔ حاج مسیب» (همان، ۲۶۵).

خیانت از دیگر معضلاتی که در شرایط بحرانی جنگ می‌تواند ضررهای جبران ناپذیری به نیروهای نظامی و برنامه‌ریزی‌های دفاعی انجام شده وارد سازد.

«پاسدار، قد راست می‌کند و با لبخندی به لب می‌گوید: ببخشید برادر! لبخند می‌زنم. عیبی ندارد.پاسدار با همان لبخند می‌گوید: آخر ئی ستون پنجم، خیلی نامردانه داره مردم را قتل عام میکنه!» (همان، ۱۵۳).

احتکار و گرانفروشی و فرصت‌طلبی برخی از افراد که خود نوعی خیانت مجسم به مردم است از دیگر معضلاتی است که یک جامعه در شرایط بحرانی آن را تجربه می‌کند.

«جلو مغازهٔ کل شعبان شلوغ است. قیمت‌ها دو سه برابر شده است. اهل محل غر می‌زنند و بد بیراه می‌گویند: الهی که همه‌ش پول دوا دکتر بشه. مرتیکه انگار نه انگار که مردم بیکارن و گرفتار. نه خدا را میشناسه، نه بندهٔ خدا را ... ــ مال دزدی که ندارم. بالاش پول

دادم. زحمت کشیدم. منم باید شاهی صناری کاسبی کنم که زندگی زن و بچه را بچرخونم» (همان ۱۱۶).

آوارگی، سردرگمی و بلاتکلیفی مردم وکمبودهای ناشی از شرایط جنگی از دیگر آسیب‌ها و مشکلاتی است که مردم مناطق جنگی و مرزی بیشتر با آن مواجه هستند.

کی میفهمه من چه دردی دارم؟وقتی خونه‌م به آتش کشیده میشه! وقتی بچه‌هام هراسان میشن! وقتی که عراقیا! ...تف! ...ئی نامردا! ...کسی فریاد می‌کشدــ خیانت شده آقا ...خیانت» (همان، ۱۰۶).

«فراست» نیز همچون محمود در لابه‌لای روایتش به معضلات و آسیب‌های اجتماعی پرداخته است. آشفتگی و نابسامانی اوضاع و اضطراب و سردرگمی مردم، خیانت و کمبودها به ویژه کمبود مهمات و اسلحه برای دفاع از شهر و سوء استفادهٔ افراد فرصت طلب از وضعیت نابسامان مردم و مرگ عزیزان از عمده معضلاتی اجتماعی است که در نخل سوخته به آن اشاره شده است.

الف)آشفتگی و نابسامانی اوضاع و اضطراب و سردرگمی مردم

«جلو بقالی چهار راه مقبل غلغله است و جمعیت توی هم وول می‌خورند: محمد آقا! قند من چی شد؟ برنج مونه ندادی. آقا نوبت مونه؛ از سحر تا حالا علف زیر پام سبز شد. محمد آقا؛ قربونت، تاید و صابون! محمد آقا که دست و پایش را گم کرده می‌گوید: بابا صدتا دس که ندارم! چه خبرتونه؟! لشگر سلم و تور که نیس. دو تا ترقه در کردن. همین!» (فراست، ۱۳۹۲: ۲۸).

ب)خیانت و کمبودها به ویژه کمبود مهمات و اسلحه برای دفاع از شهر

«درد بچه‌ها ، زبان ناصر را باز می‌کند و ترس همیشگی‌اش را تکرار می‌کند: من هنوز می‌ترسم؛ می‌ترسم بخواد به خون شهدامون خیانت بشه. آخه نامسلمونا، دیگه توپ و تانکو برا کی گذاشتی؟ چه وقتی از حالا واجب‌تر سراغ داری؟» (همان، ۷۹)

ج)سوء استفادهٔ افراد فرصت‌طلب از وضعیت نابسامان مردم

«ــ مرد حسابی من دارم اینا رو به قیمت خون خودم می‌خرم. جنگ برادر؛ جنگ! از کجا معلوم همین که دارم اینا رو می‌برم بفروشم، یه گلولهٔ توپ نیاد و سرمایه‌مو به باد نده؟ بفروش و برو، جونتو نجات بده، فرش چیه؟» (همان، ۴۹).

شگرد متعارف‌سازی ـ سطح واقعی‌نمایی اجتماعی مردم شناسی ـ ویژگی‌های شخصیت‌ها	زمین سوخته	نخل‌های بی‌سر۱۰
۱. ویژگی‌های ظاهری	۳۱	۸
۲. صفات خُلقی	۲۴	۹
۳. فضایل اخلاقی	۲۰	۱۲
۴. رذایل اخلاقی	۱۸	۸

د)مرگ عزیزان «صدای شیون و فریاد با صدای شلیک گاه‌به‌گاه درهم پیچیده و شهر را از آرام و قرار انداخته است. قبرهای پانگرفتهٔ شهدا، گُله به گُله در محاصرهٔ جمعیت قرار گرفته است. حسین بر زمین‌نشسته‌است. ...و آرام آرام گریه می‌کند» (همان، ۹۲).

شگرد متعارف‌سازی ـ سطح واقعی‌نمایی اجتماعی روال زندگی		زمین سوخته	نخل‌های بی سر
۱. فعالیت‌های روزانه و رفتارهای طبیعی		۲۸	۵
۳. کنش ها و ارتباطات فردی	مستقیم	۲۵	۱۴
	احساس برانگیز	۱۹	
	معطوف به هدف	۱۴	۱۲
	بازتابی	۱۱	۷

شگرد متعارف‌سازی ـ سطح واقعی‌نمایی اجتماعی آسیب ها و معضلات اجتماعی	زمین سوخته	نخل‌های بی-سر
۱. دزدی	**۳**	۰
۲. خیانت	**۵**	۴
۳. احتکار، گران فروشی و سوء استفادهٔ افراد فرصت طلب	**۴**	۲
۴. ناتوانی در ساماندهی و مدیریت شرایط بحران	**۱۳**	۹
۵. مرگ عزیزان	**۱۰**	۵
۶. آشفتگی، نابسامانی اوضاع و سردرگمی مردم	**۱۶**	۷
۷. کمبودها (تجهیزات نظامی، پزشکی و بهداشتی)	**۱۱**	۸
۸. از بین رفتن زیر ساخت‌های شهرها	**۵**	۳
۹.تصدی امور توسط افراد فرصت طلب	**۶**	۲

شگرد متعارف‌سازی ـ رسوب توصیفی	زمین سوخته	نخل‌های بی‌سر
۱. اقلام و اشیا	**۴۰**	۱۳
۲. مکان‌ها	**۱۳**	۱۰
۳. وقایع طبیعی	**۱۴**	۵
۴. حوادث	**۱۷**	۹
۵. توصیف ظاهر	**۳۱**	۸
۶. بیان حالات و حرکات شخصیت‌ها	**۲۵**	۱۵
۷. بیان روزمرگی‌ها و طراحی گفت‌وگوهای غیر ضروری	**۱۷**	۱۱

نتیجه‌گیری

داستان‌ها در شکل کلی، برشی از زندگی انسان، با محوریت و برجسته‌سازی وقایع زندگی یک یا چند نفر است. استفاده از ابزار توصیف و مؤلّفه‌های نمایانگر سطح واقعی‌نمایی اجتماعی در رمان‌ها متفاوت است. احمد محمود و قاسمعلی فراست، از شگرد رسوب توصیفی در سه محور ۱. توصیف اقلام، اشیا، مکان‌ها، وقایع طبیعی و حوادث ۲. توصیف ظاهر و بیان حالات و حرکات شخصیت‌ها ۳. گفت‌وگوهای غیر ضروری و بیان روزمرگی‌ها، برای نزدیک ساختن روایت خود به واقعیت و حقیقت‌مانندکردن آنها استفاده نموده‌اند. آنان در بستر توصیفات طبیعی سعی در تجسّم جریانی دارند که درشرف وقوع است و با ظرافت هرچه تمام‌تر در پس پردهٔ توصیفِ طلوع و غروب خورشید، گردش شب و روز، روحیات و حالات مردم و غیره، مفهوم جنگی ویرانگر را به خوانندگان خود منتقل می‌کنند و محور اصلی روایت خود را نیز نمایان می‌سازند. روش فراست در بیان توصیفات، ادبیانه، کلی‌نگر و گذر است.

درحالی‌که احمد محمود از شیوه‌ای صمیمانه‌تر و جزئی‌تر استفاده می‌نماید. البته شیوهٔ احمد محمود سبب شده است که به شکلی طبیعی و ناخودآگاه، مخاطب به جهان روایت کشیده شود، بدون مجالی برای درنگ اما نگارش ادبی فراست در این بخش‌ها، فاصله‌ای کوتاه ایجاد می‌کند و مخاطب برای لحظاتی از دنیای داستان به بیرون پرتاپ می‌شود. احمد محمود به توصیف دقیق شخصیت‌های رمانش(از نظر رفتاری ـ اجتماعی ـ فرهنگی، ظاهر، خلق و خوی) به منظور ایجاد فضای ذهنی مناسب برای هم‌ذات‌پنداری و انتقال اندیشه‌هایش توجه ویژه دارد. البته او شخصیت‌های اصلی را نسبت به شخصیت‌های فرعی، با جزئیات بیشتری وصف می‌کند اما همان مورد کوتاهی که در خصوص شخصیت فرعی داستان عنوان می‌سازد به‌گونه‌ای دقیق و حساب شده است که تا حد زیادی مدل، شکل و شمایل آن شخصیت، در ذهن خواننده مجسم می‌شود.

برخلاف احمد محمود، فراست علاقه‌ای به وصف شخصیت‌های رمانش ندارد. به بیان خُلق و خوی و جزئیات ظاهری آنها نمی‌پردازد؛ حتی شخصیت‌های اصلی رمانش را برای مخاطب خود توصیف نمی‌کند. همین امر سبب می‌شود که خواننده با شخصیت‌های رمان او صمیمی و همراه نشود و خلأیی در روایت او به وجود آید. بیان روزمرگی‌ها (زیستی،

اجتماعی، دینی)، رفتارهای‌ها و عکس‌العمل‌های فطری و طبیعی، طراحی گفت‌وگوهای غیر ضروری و کنش و ارتباطات اجتماعی و فردی (بازتابی، مستقیم، معطوف به هدف، احساس‌برانگیز) نیز از دیگر مؤلفه‌ها، برای فضاسازی و عمق‌بخشی به صحنه‌ها و نمایش نوع زندگی، نگرش و سطح اجتماعی شخصیت‌ها (تیپ‌گونهٔ مردمان آن دوران و آن شرایط) و انتقال اندیشه و نگرش مثبت و گاه خنثی نویسندگان این دو رمان نسبت به جنگ و مصائب و مسائل آن است که تمام موارد گفته شده در تقویت سطح واقعی‌نمایی اجتماعی رمان بسیار مؤثّر بوده، همراهی و همذات پنداری مخاطب را نیز در پی دارد.

منابع

کتاب‌ها

۱-آلوت، میریام، (۱۳۶۸)، رمان به روایت رمان‌نویسان، ترجمهٔ علی‌محمّد حق‌شناس، تهران: مرکز.

۲-ایرانی، ناصر، (۱۳۸۰)، هنر رمان، تهران: آبانگاه.

۳-بارونیان، حسن، (۱۳۸۷)، شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه دفاع مقدّس، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس.

۴-پاینده، حسین، (۱۳۹۷)، نظریه و نقد ادبی، ج ۱، تهران: سمت.

۵-حنیف، محمّد، (۱۳۸۶)، جنگ از سه دیدگاه (نقد و بررسی بیست رمان و داستان بلند جنگ)، تهران: صریر.

۶-زنوزی جلالی، فیروز، (۱۳۸۶)، باران بر زمین سوخته (نقد رمان‌های احمد محمود)، تهران: تندیس.

۷-ژوو، ونسان، (۱۳۹۴)، بوطیقای رمان، ترجمهٔ نصرت حجازی، چاپ دوم، تهران: علمی.

۸-ساروخانی، ساروخانی، باقر، (۱۳۷۰)، دایرهٔ المعارف علوم اجتماعی، چاپ سوم، تهران: کیهان.

۹-فراست، قاسمعلی، (۱۳۹۲)، نخل‌های بی سر، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.

۱۰-کالر، جاناتان، (۱۳۹۷)، بوطیقای ساختگرا، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: مینوی خرد.

۱۱-کوثری، مسعود، ۱۳۷۹، تأمّلی در جامعه‌شناسی ادبیات، تهران: باز.

۱۲-محمود، احمد، (۱۳۶۱) زمین سوخته، تهران: نشر نو.

مقالات

۱-غ منیری، حجت‌اله، (۱۴۰۳)، شاخصه‌های پایداری و چگونگی بازتاب آن‌ها در سروده‌های احمد شاملو و بشاره الخوری، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۳۰، دورهٔ ۸: ۲۰- ۴۸.

۲-کشاورز رضوان، مینا و همکاران، (۱۴۰۲)، تحلیل غنایی رمان «شب‌های تهران» بر اساس نظریهٔ جاناتان کالر، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ۴۱: ۲۰۴-۱۸۹.

۳-ناطق‌پور، زینب و همکاران، (۱۴۰۱)، بررسی و تطبیق روایتگری در آثار غزاله علیزاده، با تکیه بر رمان‌های «خانه ادریسی‌ها»، «شب‌های تهران»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال ششم، شمارهٔ نوزدهم: ۲۳۴ – ۲۰۲.

Investigating the Mythical Elements of Time in the Poetry of Octavio Paz and Shafi'i Kadkani

Saeid Beytsaedi[1], Sima Mansouri[2], Masoud Pakdel[3], Farzaneh Rahmaniyan koshkaki[4]

Abstract

In this study, the mythical manifestations of time in the poetry of Octavio Paz and Shafii Kadkani have been investigated and compared. The essence of the myth of returning to the original; the mythological elements of continuous creation, perfection, and editing have been mentioned, and in the process of review and writing, an effort has been made to provide a comparative comparison between the poetic reflections of these three mythological aspects of time in the works of Paz and Kadkani. The research method has been descriptive-analytical and comparative and comparative research methods along with the description and interpretation of twists of multi-meaning prose poetry have been desired. The purpose of writing this study was to compare and discover the similar views of two poets on the subject of the element of time and its subsets. This probe has shown the poetry and thought of the Mexican poet besides having the origins of the knowledge of Mexican and Indian mythology; It has given a clear reason for the similarity and closeness of the views of the two poets. Iranian myths, which have both Indian and Aryan origins, have shown fundamental similarities in the poetry of Shafii Kadkani

[1] . PhD Student, Department of Persian Language and Literature Review, Ramormoz Branch, Islamic Azad University, Ramormoz, Iran.

[2] . Assistant professor, Department of Persian Language and Literature Review, Ramormoz Branch, Islamic Azad University, Ramormoz, Iran (Corresponding Author's). dr.mansuri7388@gmail.com

[3] . Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Ramormoz Branch, Islamic Azad University, Ramormoz, Iran.

[4] . Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Ramormoz Branch, Islamic Azad University, Ramormoz, Iran.

and in the poetry of Paz, who was familiar with Eastern mythology through his presence in India.

Keywords: Poetry, myth, time, Octavio Paz, Shafi'i Kadkani.

Extended Abstract

Introduction

The present research aims to investigate the mythic themes related to time element in shafi e'e kadkani and Octavia paz's poems.We decorate it with explanation and interpretation wherever we confront prose Poems and their multi- meanings and wherever it summons special paraphrase and explanation.In mythic perspective, Time means the classification of time which is classified into divisible and, eternal, absolute and indivisible. This characteristic of the time myth has been clearly indicated in Bandahash.Surprisingly,we can see it in the mexican Paz 's poems.he contents of the research are involved some subtitles of the time such as the original comeback to source, the continuity, holding creativity , the exposure of the divisible and indivisible in the Paz and kadkani 's thoughts and poems.The the present research aims to investigate this similarity of these two poets perspectives towards time subject time in the mythic format.Shafi kadkai hasr been familiar with octa Paz 's poem and perspective.He has some odes in which points to Paz's basic thoughts such as admiration of love, freedom and special thought into death.In general,this research has considered to the common perspective of these two poets towards the themes of moment and time.

Research Methodology

In this research, the method of research in humanity science, specially persain poem and literature requires the comparison in the world literature, probably paraphrase and interpretation and finally distinguishing Of the imagination style in the analysis -descriptive style.It is based on the frequency of the observation verses and the evaluation of imagination style for these two poets.It is descriptive because it studies Verses as they are .It is analysis because it investigates them scientifically-literally .It investigates imaginary strategy and also the methods of research application is comparative because it compares two different cultures of the nations and languages.on the other hands,it has carried out in the library atmosphere and in the library tab. Therefore, tools of writing is library tools.Through the survey ,we study and investigate which within direct and indirect sources and look for observation to indicate purposes of writing . The findings have been written in fich .Finally,after classification and clustering data, the conclusion was provided.

Discussion and Analysis

Poet's imaginary and his power of far daydream coming from poetic senses directly which comes from his perspective and ideology.in familiar with eastern

perspective, Octavia Paz influenced eastern perspective and ancient belief in eastern Asia .Somehow that his word style became mirror of eastern myths.

In the eastern mythic believes ,mythic times and the temporary times of the calender has investigated in different place and method and we can observe this perspective in okta Paz 's poetic images with effects.We can find Paz 's perspective toward Time in his famous lecture in Stockholm.He said:"we always follow new time but it always escapes and never we can gain it . Each meeting has an escape time .we want to hug it (new time) which disappeared as if it is moment like a breath.It is a moment and the present tense.After this , the time appears;A real time ,a time when we are following it without knowing that.The present time or presence time.(۲۸،۱۳۷۱,Paz).

We can find this imagination of the eternal pure time and the present calendar time in Paz's poems.This Paz's mythology perspective toward pure eternal time is the core of his communication with eastern world and Indian myths This interpretation and perspective toward time element has been found in many Iranian myths. Time has been classified into divisible and indivisible in Zarvani's myths.cosmic time is ۱۲۰۰۰years old.It comes from infinite time and finally,in cosmic period,it joins to finite time which is eternal.(۱۸۱،۱۳۸٤,zener)
Zener expressed this perspective based on Bandahash myths . They expressed qualification and quantification of the world creation which classified time : creatures promote just with time but if they make time , they lead to promote evils.He(Ahurmazda God)has to create time to fail evil.Then,it creates the present time of the ascendency God from infinite time which is called finite time (۳٥،۱۳٦۹,Bahar).The contrast between present time and eastern pure heaven time of creation in Shafie'e kadkani 's belief and poems also appeared.

Kadkani trained by ancient perspective in Khorasan from nostalgia moments of passing in the roof and alley in the old Neishabour to analysis of heaven sweet moments in utopia where it is like a poem such a paradoxical contrast has been known. Shafie'e like Paz thinks that the only thing which saves a poet is pass of painful days and feeling pass of conventional time heavenly on his chest .it is some moments when he creates a poem: the moment when it enters poet into eternal pure time.Only in love , poem and freedom,he can create such a pure moment.

Conclusion

kadkani and Paz turned it on,Calender time which human makes to regulate restrictive rules and law and trying to get rid of it.They quarter to heaven eternal time.They recall it with some contents such as freedom, flight,bird and love Paz and kadkani expressed turning to eternal source in their poems such as what Paz include in his poem about lovely dreams to escape from restrictive life. green melosina.He sympathize with these issues.He finds love as a strong thing. Transmutation and metamorphosis inside the objects and phenomena towards competence are mythical belief which clearly appears in Paz and

kadkani's poems.The source of this belief is acceptance of return principle to source and joining to eternal.nature has the same nature and root with the human.Both nature and human are changing,holding and completing to reach to the general purposesto complete and to join eternal.The common content which are found in Paz's perspective and kadkani's poem have the same nature with the bird , mountain, water, sun.

References

A) Books

Bahar, Mehrdad. (۱۹۹۰). Bendahesh. Tehran: Tos.

Camibell, Joseph. (۲۰۱۰). The hero of a thousand faces. Translation: Shadi Khosro Panah. Fourth edition. Mashhad: Gol Aftab.

Carbone, Hanry. (۲۰۰۸). An enlightened person in Iranian Sufism. Translation: Faramarz Joharinia. Second edition. Tehran: Amouzgar Kherad.

Eliade, Mircha. (۲۰۰۸). Sacred and unholy nature of religion. Translation: Behzad Saleki. Second edition. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

----------.(۲۰۲۰) A treatise on the history of religions. Translation: Jalal Sattari. Sixth edition. Tehran: Soroush.

Eskandari, Reza. (۲۰۱۸). Octavio Paz (three articles). Tehran: Kherad Sorkh.

Loflerdelasho, M. (۱۹۸۵). The secret language of legends. Translation: Jalal Sattari. Tehran: Tos.

Paz, Octavio. (۱۹۹۲). Paz's words. Translation: Mustafa Rahimi. Tehran: Gardon.

----- .(۲۰۱۰). sun stone. Translation: Ahmad Miralaei. Tehran: Ketab Zaman.

----- .(۲۰۱۱). Freedom. Translation: Hassan Qobad. Second edition. Tehran: Sales.

-----.(۲۰۲۱). Labyrinth of loneliness. Translation: Shahbaz Mohammadizadeh and Neisi. Tehran: Loh Fekr.

Poornamdarian, Taghi. (۲۰۰۷). Code and secret stories in Persian literature. Sixth edition. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Satari, Jalal. (۲۰۰۸). The face of women in Iranian culture. Fifth edition. Tehran: Markaz.

Sepehri, Sohrab. (۲۰۱۰). Eight books. Tehran: Behzad.

Shaygan, Dariush. (۲۰۱٤). Five climates of presence. Second edition. Tehran: Farhang Moaser.

Shafiei Kodkani, Mohammad Reza. (۲۰۰۹ A). Correction of pigeons. Tehran: Sokhan.

–––––––––––––––. (۲۰۰۹ b). comet Sixth edition. Tehran: Sokhan.

–––––––––––––––. (۲۰۰۹ c). The second millennium mountain deer. Fifth edition. Tehran: Sokhan.

–––––––––––––––. (۲۰۰۹ c). night reading ۹th edition Tehran: Sokhan.

–––––––––––––––. (۲۰۰۹ d). Lamentations of Kashmir cedar. Sixth edition. Tehran: Sokhan.

––––––––––––––– .(۲۰۱۰). The smell of the atmosphere of Molyan. to print Tehran: Sokhan.

–––––––––––––––. (۲۰۱۰ c). Like a tree in a rainy night. to print Tehran: Sokhan.

––––––––––––––– .(۲۰۱۲) Excerpts of poems. Eighth edition. Tehran: Morvarid.

Shovalie, Jean and Gerebran, Alen. (۲۰۰۸). The culture of symbols. Translation: Sudabe Fazayeli. Second edition. Tehran: Jeyhoon.

Taraqi, Goli. (۲۰۰۸). You are a great lady. Second edition. Tehran: Nilofar.

Yung, Carel Gustav. (۲۰۱۳). Man and his symbols. Translation: Mahmoud Soltanieh. ۹th edition Tehran: Jami.

Zener, Arci. (۲۰۰۵). Zarvan or Zoroastrian architecture. Translation: Teimur Qaderi. Tehran: AmirKabir.

B) Articles

Niknami, Peyman and others. (۲۰۲۲). "Investigating the themes and mythological events and archetypes related to the beloved in the lyrical system of Weiss and Ramin". Jostarnameh Comparative Literature, ٦th year, ۲۲nd issue, pp. ۱-۳۲.

Yahosseini Mousavi, Fatemeh and others. (۲۰۲۳). "Cognitive analysis of self-awareness of a healthy personality based on Viktor Frankl's theory: a case study of the novels of Souchon and Anna Karenina". Jostarnameh comparative literature, seventh year. Number twenty three. pp ۱٤۸-۱۷۸.

C) Dissertations

Karimipanah, Maleehe, and Radfar, Abulqasem. (۲۰۱۱). "The manifestation of myth in the poetry of M. Sereshk (Shafi'i Kadkani)". Contemporary Persian Literature, ۱(۱ (series ۱)), ۸۱-۱۰۰. SID. https://sid.ir/paper/۲۲۱٥۲۸/fa

Golrokh Masuleh, esmail, and Shafi Safari, Mohammad. (۲۰۱۹). "Analysis of the cognitive mythology of the collection of poetry of the second millennium by Shafi'i Kadkani; With references to the understanding of the problem of

identity. National Studies, ٢١ (١ (series ٨١)), ١٠٨-٨٣. SID. https://sid.ir/paper/٨٨٩٧٣/fa
Mahmoudi, Maryam, and Khademi, Ahmed. (٢٠١٨). "Octavio Paz's sunstone and its influence on the mind and language of Shamlu". Contemporary World Literature Research (Foreign Language Research), ٢٤(٢), ٥٦٥-٥٨٢. SID. https://sid.ir/paper/١٨٢٣٦٠/fa
Navabi, Irma. (٢٠٠٨). "The symbol of the mask, Hamzad and the other in the works of Octavio Paz". Research of foreign languages, (٣٠), ١٢٧-١٤٤. SID. https://sid.ir/paper/٨٣٣٦٧/fa.
with the human.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ نهم، شمارهٔ سی و دوم، تابستان ۱۴۰۴

بررسی مایه‌های اسطوره‌ای زمان در شعر اوکتاویوپاز و شفیعی کدکنی

سعید بیت ساعدی[۱]، سیما منصوری[۲]، مسعود پاکدل[۳]، فرزانه رحمانیان کوشککی[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۷/۱۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۵
(صص ۱۸۲-۲۱۴)

چکیده

در این جستار، جلوه‌های اسطوره‌ای زمان در شعر اوکتاویو پاز و شفیعی کدکنی بررسی و مشابهت‌یابی شده است در این مقاله، به سه جلوهٔ زمان بخش‌پذیر و بخش‌ناپذیر تجلّی آن در اسطوره؛ بن‌مایه‌های اسطورهٔ بازگشت به اصل؛ و در پایان، مایه‌های اسطوره‌ای خلق مدام و استکمال و تدویر اشاره شده است و در روند بررسی و نگارش، کوشش بر آن بوده است تا مقایسهٔ تطبیقی میان بازتاب‌های شعری این سه جلوهٔ اساطیری زمان در آثار پاز و کدکنی به دست داده شود. روش تحقیق، توصیفی – تحلیلی بوده است و شیوه‌های تحقیق، تطبیقی و مقایسه‌ای همراه با شرح و تأویل پیچش‌های شعر منثور چندمعنایی موردنظر بوده است. هدف از نگارش این جستار، مقایسه و کشف دیدگاه‌های مشابه دو شاعر در موضوع عنصر زمان و زیر مجموعه‌های آن بوده است. این جستار نشان داده است که شعر و اندیشهٔ شاعر مکزیکی با وجود برخورداری خاستگاه‌های دانش اساطیر مکزیک و هند؛ دلیلی روشن برای مشابهت و نزدیکی دیدگاه دو شاعر نشان داده است. اسطوره‌های ایرانی که خاستگاه هندوآریایی هم دارند، در شعر شفیعی کدکنی و در شعر پاز – که به واسطهٔ

---

[۱] . دانشجوی دکترای گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.

[۲] . استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران. (نویسندهٔ مسئول) **dr.mansuri۷۳۸۸@gmail.com**

[۳] . استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.

[۴] . استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.

حضور در هند با اساطیر شرقی آشنایی یافته بود – شباهت‌های بنیادینی را به نمایش گذاشته است.

کلیدواژه‌ها: شعر، اسطوره، زمان، اوکتاویوپاز، شفیعی کدکنی.

۱–مقدمه

اوکتاویوپاز، شاعر مکزیکی، در سفری که به هند داشت؛ با اسطوره‌های شرقی و به‌ویژه هندوایرانی آشنایی یافت و برخورداری از دانش اساطیر شرقی بعدها در شعر و اندیشهٔ او بازتاب گسترده یافت. در ترجمه‌هایی که از اشعار پاز در دست است، بوضوح می‌توان ردپای اندیشه‌ها و بن‌مایه‌های اساطیر شرقی را بازشناخت.

شفیعی کدکنی نیز که پروردهٔ سامان خراسان است و میدان‌دار ادب و زبان اصیل پارسی است؛ مستقیم از سرچشمه‌ها و منابع اساطیر هندوآریایی به‌ویژه ایرانی بهره‌مند است و این جلوه‌های اسطوره‌ای زمان در شعر و باور او، بازتاب‌های بسیار دارد.

در مقالهٔ حاضر، بر آنیم تا بن‌مایه‌های اسطوره‌ای مرتبط با عنصر زمان را که در شعر کدکنی و اوکتاویوپاز بازتاب یافته‌اند، بررسی کنیم و هرجا که شعر منثور در میان است و خاصیت چندمعنایی دارد و شرح و تأویل ویژه می‌طلبد نیز، به توضیح و شرح بیاراییم. منظور از زمان؛ در اندیشهٔ اساطیری، تقسیم‌های مربوط به زمان است که آن را به دو نیمهٔ زمان آمارده (بخش‌پذیر) و ناآمارده (مطلق و ابدی و بخش‌ناپذیر) بخش می‌کند. این ویژگی اسطوره‌ای زمان؛ در بندهش به‌وضوح آمده است و شگفت آنکه چنین بخش‌بندی را نیز در شعر پاز مکزیکی می‌یابیم. موضوع‌های مقاله شامل ریزبخش‌های زمان نظیر؛ اصل بازگشت به مبدأ، استمرار و تدویر و خلق مدام، جلوهٔ زمان آمارده و ناآمارده در اندیشه و شعر پاز و کدکنی است.

هدفی که مقالهٔ حاضر دنبال می‌کند تأمل در مشابهت دیدگاه‌های دو شاعر یاد شده در موضوع زمان در قالب اسطوره است. شفیعی کدکنی با شعر و اندیشهٔ اوکتاویوپاز آشنا بوده است و قصیده‌ای نیز خطاب به وی دارد که در همان شعر، به اندیشه‌های محوری پاز اشاره داشته است. اندیشه‌هایی چون ستایش عشق و آزادی و تأمّل خاص در باب مرگ. در مجموع، این مقاله اشتراک نظر دو شاعر در باب بن‌مایه‌های لحظه، زمان و آن را بر می‌رسد.

۱-۱-اهمّیت مسئله

تبلور دیدگاه‌های هم خاستگاه از حیث اسطوره‌شناسی؛ برای مخاطبانی که با شعر جهان و ادبیات ملل سروکار دارند از ضروریات است. تبیین و شناسایی اشتراکات شعری و اندیشگانی میان اشعار کدکنی و پاز، از آن جهت که پاز اصالت شرقی ندارد ولی به ژرفناهای اساطیر محوری شرق آشناست، اهمّیت درخور می‌یابد.

۱-۲- بیان مسئله

مسئلهٔ اساسی این جستار، دست‌یابی به قرابت دیدگاه‌های اسطوره‌ای در شعر اوکتاویوپاز با شفیعی کدکنی در حوزهٔ اسطوره‌ی زمان و ابعاد کیفی موضوعاتی است که به این مبحث اسطوره‌ای مربوط می‌شود. در شعر پاز که آشنایی عمیقی با اساطیر شرقی دارد و شعر کدکنی که هویت و اصالت شرقی دارد؛ مفهوم زمان و دو پارگی آن همچنین اساطیری که به زمان ازلی مربوط هستند همچون خلق مدام، بازگشت به مبدا و استحاله طبیعت از تشابهات محوری برخوردار هستند و مسئلهٔ این جستار، کشف، معرّفی و بررسی چنین تشابهاتی برای مخاطبان است.

۱-۳- سوابق پژوهش

پیشینهٔ پژوهش حاضر، در چند مقاله از مقالات پایگاه‌داده‌های مرکز اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی وجود دارد. هرچند عنوان و موضوع این تحقیق در محدودهٔ ویژه‌ای از دانش اسطوره‌شناسی مربوط می‌شود و از سابقه چندانی برخوردار نیست.

محمودی، خادمی (۱۳۹۸) مقاله‌ای با عنوان «*سنگ آفتاب اوکتاویوپاز و تأثیر آن بر ذهن و زبان شاملو*» چاپ کرده است. در این مقاله بنیاد تحقیق بر وام‌ستانی زبانی و تأثیرات حوزهٔ زبان بر متن سنگ آفتاب است و دستگاه بلاغی متن را بررسی کرده است. مقولهٔ اسطوره در شعر پاز و کدکنی ارتباط اندکی با این مقاله می‌یابد.

نوابی (۱۳۸۵) مقاله‌ای با عنوان «*نماد نقاب، هم‌زاد و دیگری در آثار اکتاویوپاز*» به چاپ رسانده است و ازآن‌جهت که به نمادهای اسطوره‌ای پاز توجه کرده است با مقاله موردنظر

ما قرابت می‌یابد؛ ولی همچنان بحث محوری مقاله ما، بن‌مایه‌های اسطوره‌ای زمان و بخش‌بندی‌های آن است.

کریمی‌پناه، رادفر (۱۳۹۰) مقاله‌ای با عنوان «*تجلّی اسطوره در شعر م. سرشک (شفیعی کدکنی)*» نگاشته است. این مقاله مباحث و مایه‌های اسطوره‌ای آثار کدکنی را مورد بررسی قرار داده است؛ اما از اسطوره زمان و تقسیمات آن سخنی به میان نیاورده است.

گلرخ ماسوله، شفیع صفاری (۱۳۹۹) مقاله‌ای با عنوان «*تحلیل اسطوره شناختی مجموعه شعر هزاره دوم آهوی کوهی شفیعی کدکنی، با اشاراتی به درک مسئله هویت*» به چاپ رسانده است. آن‌گونه که از عنوان آن نیز برمی‌آید، تنها مجموعه شعر هزاره دوم آهوی کوهی را از منظر مایه‌های اسطوره‌ای مورد تحلیل قرار داده است و به مبحث موردنظر مقالهٔ ما که اساطیر زمان هستند ورود نکرده است.

۴-۱- روش‌های پژوهش

در این مقاله؛ پژوهش بر پایهٔ توصیفی - تحلیلی استوار است. توصیف آرا و اندیشه‌های شاعران یاد شده در آغاز هر مبحث، پردازش می‌شود و در انتها نیز تحلیل علمی - ادبی نگارنده نسبت به مقایسه و بررسی اشعار دو شاعر نسبت به یکدیگر گنجانده می‌شودو شیوهٔ کاربرد پژوهش، تطبیقی است.

۱-۵- مبانی نظری تحقیق

۱-۵-۱- زمان و تجلّی اسطوره‌ای آن

دربارهٔ تقدّس و ازلی بودن عصر زمان در اسطوره‌های ملل در تحقیقات و آثار اسطوره شناسانی چون میرچا الیاده سخنان بسیاری آمده است که بر خوانی آنان به ما این آموزه را می‌بخشد که اسطوره‌های ناب کهن ایرانی نیز موضوع تقدّس مینوی زمان را همچون سایر انسان‌های بدوی، در فطرت جمعی خود بطور سرشتین نهفته دارند. در نزد بشر بدوی زمان یعنی لحظهٔ آفریش، اما استمرار آن زمان و تکرار آن لحظهٔ قدسی در مراسم جشن‌ها و آیین‌ها نوعی تکرار به مفهوم پاسداشت وجه قدسی زمان و تضمینی برای کسب برکت زندگی اوست. این نگاه در باور ایرانی و شرقی نیز بدین‌سان است ولی آن چه تمایز

مفهومی میان باور ایرانی نسبت به موضوع زمان پیش می‌آورد، دو پارگی و تقسیم زمان است که در اسطوره‌های زرتشتی بدان اشاره شده است.

زمان بزرگ (نا آمارده) و بخش نشده همان زمان است که در زروانیت به نام خالق اصلی (زروان) مشهور است و زمان بخش شده و (آمارده) تقسیم زمان برای تحدید آن و به منظور برقراری عدالتی زروانی در نبرد اهریمن و اهورمزدا است. این زمان قابل تقسیم و تحدید، نوعی گسست از زمان مطلق است. اما زمان مورد نظر پاز و کدکنی زمان مطلق ازلی است که مقدس و مینوی است، به عصر زرین هم‌زیستی بشر در کنار خدایان و الهگان در بهشت اشاره دارد، در آن زمان که بشر همچون خدایان نامیرا و جاوید بود و نعمت‌ها و موهبت‌های بهشتی و خدا گونه همچون عشق و آزادی و فهم زبان کائنات را در اختیار داشت. همان زمان که مولوی در جست‌وجوی آن نالهٔ نی را می‌شنود. جلوه‌ی دیگر زمان که در نظر پاز و کدکنی، بنفرین و ناستودنی، دلهره‌آور و گیج کننده است؛ زمان تقویمی خود ساختهٔ بشر است که آماردگی و وضع قراردادی آن سبب چشیدن رنج عمیق روح بشری است که در تبعیدگاه زمین با آن بیگانه و ناآشناست و برای گریز از زندان آن قراردادهای زمانی، حسرتی جانکاه و کلامی نوستالژیک از جان ناآرام خود برمی‌تراود.

۲-بحث و بررسی

۲-۱- اسطوره زمان

تخیّل شاعر و قدرت دورپروازی خیال او مستقیماً از حس شاعرانه‌ای برمی‌خیزد که خود، حاصل جهان‌نگری و بینش اوست. اوکتاویوپاز، در آشنایی که با بینش شرقی هند به دست آورد، به طور عمیق تحت‌تأثیر نگرش شرقی و باورهای باستانی شرق آسیا واقع شد. به‌گونه‌ای که سبک کلام و سخن او، آینه‌ی اساطیر شرق شده است.

در باورهای اساطیری شرقی، زمان‌های اسطوره‌ای و زمان‌های گذرای تقویمی هر کدام به شکلی متمایز و در جایگاهی مجزا بررسی می‌شوند و همین دیدگاه را در تصاویر شعری اوکتاویوپاز در جلوه می‌یابیم. عصاره تفکّر پاز در موضوع زمان را می‌توان در خطابهٔ مشهور وی در استکهلم یافت که می‌گوید: ما زمان نو را پیاپی دنبال می‌کنیم؛ ولی همواره از ما می‌گریزد و هرگز بدان دست نمی‌یازیم. هر دیداری گریزی است. می‌خواهیم در آغوشش بکشیم [زمان نو را] که ناپدید شده است. گویی دمی و نفسی بوده است. خود

لحظه است و آن. آن‌گاه زمان دیگر چهره می‌نماید. زمانی حقیقی. زمانی که در پی‌اش بودیم بی‌آنکه بشناسیمش. زمان حاضر، زمان حضور. (پاز، ۱۳۷۱: ۲۸)

درست همین تصوّر و تصویرپردازی از زمان ازلی ناب و زمان تقویمی حاضر را در اشعار پاز می‌شناسیم. این دیدگاه اسطوره‌شناسانهٔ پاز به زمان ناب ازلی را میوهٔ ارتباط او با جهان شرقی و اسطوره‌های هندی می‌دانیم. اسطورگی ساحت شعر در نگاه پاز در این شعر او آشکار شده است:

«بهتر است سنگسارشدن تا مرگ/ در میدان شهر/ تا گام‌نهادن به آسیابی/ که جوهرهٔ حیات آدمی را بیرون می‌چلاند/ و ابدیّت را به ساعت‌هایی تهی تبدیل می‌کند/ دقایق را به محبس/ و زمان را به سکه‌هایی مسین و مدفوعی منتزع/» (پاز، ۱۳۸۹: ۲۷).

پاز در جست‌وجوی زمان اصیل و ناب آفرینش است و از زمان تقویمی روزانه به‌شدت گلایه‌مند است. زمان ناب ازلی که شعر شاعران، دریچه‌ای برای ورود به آن زمان بهشتی است. «زمان اصیل ازدست‌رفته، فراموش شده و مثله است» (اسکندری، ۱۳۹۷: ۳۷).

این برداشت و طرز تلقی از عنصر زمان، در اسطوره‌های ایرانی نیز نظایر بسیار دارد. در اسطوره‌های زروانی به بخش‌بندی زمان کهن ناآمارده (تقسیم نشده) و زمان آمارده (بخش‌بندی شده و قطعه شده) برخورد می‌کنیم. «زمان کیهانی بالغ به دوازده هزار سال است. این زمان از زمان بی‌کرانه پدیدآمده است و در پایان این دوره کیهانی، باز به زمان بی‌کرانه که ابدیّت است می‌پیوندد» (زنر، ۱۳۸۴: ۱۸۱). زنر، این دیدگاه را بر پایهٔ اساطیر بندهش بیان کرده است. اسطوره‌های بندهش که از کیفیت و کمیّت آفرینش هستی می‌گوید؛ زمان را این‌گونه بخش‌بندی کرده است: «... آفریدگان را جز به زمان رواج نباشد، اما اگر زمان را بیافریند، آفریدگان اهریمن نیز رواج یابند، او [هرمزد خدای] به‌ناچار برای از کار افکندن اهریمن، زمان را فراز آفرید... سپس از زمان بی‌کرانه، زمان درنگ خدای فراز آفریده و خلق شده باشد که کرانه‌مندش خوانند» (بهار، ۱۳۶۹: ۳۵).

پاز، همواره دوپارگی زمان به ازلیت و روزمرگی حیات را در اشعارش به‌مثابهٔ اصلی ماندگار و باوری عمیق و راستین تکرار می‌کند. گویی این باور شرقی در نگاه مکزیکی او تا ژرفای نهاد و عمق استخوانش رسوخ کرده است و همین سبب شده است تا دیالکتیک مشهورش در عرصهٔ شعر پدیدار شود. دیالکتیکی که میان لحظهٔ جاری تقویمی و لحظهٔ

ناب ازلی در نوسان است و ضمیر پرسشگر پاز را در کشاکش نگاه می‌دارد. آیا شعر را زندگی کنیم یا زندگی را شعر ببینیم؟ سنگ بنای شکل‌گیری چنان پرسشی در ذهن پاز؛ اعتقاد به دوپارگی زمان است این همان نگاه اساطیر شرقی به زمان است که در ذهن پاز به تکرار می‌نوازد. پاز میان لحظات حیات، به دنبال آن لحظهٔ پایدار بهشت سان می‌گردد که جاودانه است و ناگذراست. از گذرایی زمان‌های تقویمی و طبیعی خورشید ساز؛ چنان در خشم است که پیشانی مرگ را از پس گذار زمان می‌بیند.

«آن‌گاه که زمان بادبزنش را در دست می‌گیرد/ و در پشت تصویرهایش چیزی تکان نمی‌خورد/ لحظه در خویش فرو می‌جهد و شناور می‌شود/ آنجا که مرگ از همه سویی محاصره‌اش می‌کند/ مرگ زنده و نقاب پوشیده/ لحظه به درون قلب خویش فرو می‌جهد» (پاز، ۱۳۸۹: ۱۷).

پاز می‌پندارد در زمان روزمره که قراردادهای کثیف اجتماعی آن را آلوده‌اند و تبدیل به زندان‌های قانون و قاموس کرده‌اند؛ هیچ عصمتی نیست. تقویم و زمان و لحظهٔ گذرای کیهانی؛ نتیجه‌ای جز کشتن عشق و آزادی ندارد. تنها عشق است که زمان آمارده و آلوده به قوانین انسانی اعتباری را از بین می‌برد و بهشت را هدیه می‌آورد. در بهشت، لحظه‌ها جاودان‌اند و عشق و آزادی پاداش آن‌هاست. پاز در تقابل جنگجویانه که میان لحظهٔ تقویمی و لحظهٔ ناب بهشتی می‌بیند؛ عشق را به‌عنوان منجی انسان در این رهگذر آشوبناک معرفی می‌کند.

«این اولین شب همه چیز است/ روز نخستین است/ هنگامی که دو نفر عشق‌بازی می‌کنند/ جهان متولد می‌شود/ و قوانینی که موش‌ها پوزه‌اش زده‌اند... / فرومی‌ریزد./ در لحظه‌ای عظیم/ ما به یگانگی از دست رفته‌مان می‌نگریم/ نان بویش را باز می‌یابد/ آب، آب است/ جهان دگرگون می‌شود اگر دو انسان با شناسایی یکدیگر را بنگرند/ دوست‌داشتن، عریان کردن فرد است از تمام اسم‌ها... /» (پاز، ۱۳۸۹: ۲۶).

در مجموعه اشعار پاز به نام «آزادی» نیز همین نگاه که در سنگ آفتاب حاکم است به‌شدت ناظر و حکم‌فرماست. نگاه شرقی و اساطیری پاز به زمان؛ یادآور نگاه سهراب سپهری در عرفان بودایی خویش به زمان است. در قطعه شعری از کتاب آزادی؛ زمان تقویمی و قراردادی را چنین می‌بیند:

«در این سکوت شفاف/ روز آرمیده بود/ پرتو بی‌حرکت آسمان رشد علف‌ها را نوازش می‌کرد/ زمان خود را در لحظهٔ فرونشاند/ و در خاموشی جذابی روز به پایان آمد./» (پاز، ۱۳۹۰: ۷۳).

همین دیدگاه به زمان گذرا؛ - که عشق تنها جادوی بهشت‌آیین کردن آن است - در ذهنیت سهراب سپهری نیز هویداست:

«و بیا تا جایی که پر ماه به انگشت تو هشدار دهد/ و زمان روی کلوخی بنشیند با تو/ پارسایی است در آنجا که تو را خواهد گفت:/ بهترین چیز رسیدن به نگاهی است که از حادثهٔ عشق، تر است» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۴۸).

و باز می‌گوید: مرداب اتاقم کدر شده بود/ زندگی‌ام در تاریکی ژرفی می‌گذشت/ در باز شد

و او با فانوسش به درون وزید/ و من دیده به راهش بودم/ زمان در من نمی‌گذشت

وزشی گذشت/ او دیگر نبود/ و من چه بیهوده مکان را می‌کاوم/ آنی گم شده بود. (همان، ۷۹)

در شعر و باور سپهری نیز، زمان گذرای تقویمی، چون مردابی کدر، زندگی را تیره می‌کند؛ اما درخشش ازلی معشوق، زمان ناب بهشتی را به ارمغان می‌آورد.

فصل مشترک دیدگاه مکزیکی پاز و شعر شرقی در این نکته است که زمان‌های گذرای کیهانی و تقویمی، رنجی جان‌کاه و مرگی مسلّم برای بشر به ره‌آوردی تلخ می‌آفرینند و آنچه این اندوه تلخ را به لحظه‌ای بهشتی و شیرین بدل می‌کند، عشق است و شعر و آزادی. شاعر لحظات اندوهناک هستی خویش را به رؤیای شیرین بهشت می‌آراید و نقبی استادانه با جادوی کلام به نهانگاه شعر و اندیشه می‌زند تا با بازآفرینی زمان جاوید ازلی، سختی زمان و تلخی آن را به شیرهٔ بهشت رؤیا بدل کند.

«در اجرای تئاتر و از برخوانی شعر، زمان همیشگی از عمل بازمی‌ایستد و جای خود را به زمان آغازین می‌دهد. درنتیجهٔ مشارکت، این زمان اساطیری نیای همهٔ زمان‌هایی که واقعیت را پنهان می‌کنند، با زمان درونی و ذهنی ما هماهنگ می‌شود. زندگی فردی او با زمان بیرونی یکی می‌شود» (پاز، ۱۴۰۰:۲۱۰).

تقابل غمناک زمان حال با زمان ناب آفرینش بهشتی؛ در شعر و باور شرقی شفیعی کدکنی نیز به همین سان جلوه کرده است. کدکنی پروردهٔ دیدگاه خراسانی و باستانی چنین باورهایی است. از لحظات نوستالژیک گذر بر کوی و برزن نیشابور کهن تا واکاوی آنات شیرین بهشتی در آرمان‌شهری که به شعر می‌کشد؛ چنین تقابل پارادوکسیم و نوسان داری را می‌توان شناخت.

شفیعی همچون پاز، می‌پندارد آنچه رهایی‌بخش شاعر است از در غلتیدن به گذر جان‌کاه ایام و حس سنگینی زمان قراردادی بر سینه سینهٔ اوست؛ لحظاتی است که شعر می‌آفریند. لحظاتی است که شاعر را به زمان ناب ازلی وارد می‌کند. تنها در شعر و عشق و آزادی است که می‌توان چنان لحظاتی ناب را ساخت و پرداخت.

«من و شعر و جو بار/ رفتیم و رفتیم/ به آنجا رسیدیم آنجا که دیگر/ نه جا پای کس بود و نه آشنا بود/ درختان به آیین دیگر/ و مرغان به آیین دیگر/ صدایی که می‌آمد از دور/ صدای خدا بود/ رها بود/ نمی‌دانم آنجا کجا بود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۷۷).

زمان ناگهانه‌ای که شاعر را از لحظات تلخ روزمرگی جدا می‌کند و به بهشت جاوید شعر می‌برد؛ در سرودهٔ «قهقهه» مجموعه شعر «در ستایش کبوترها» به زیبایی تصویر شده است و دیدگاه پاز را نسبت به زمان و دوپارگی اسطوره‌ای آن بازگو می‌کند. شعر در لحظه‌ای بهشتی که شاعر در آن به سر می‌برد به ناگاه و به تعبیر کدکنی «ناگهانه» به شاعر روی می‌آورد. گویی شاعر را از زمین برمی‌گیرد و در مرکز بهشت به گشت‌وگذار می‌فرستد.

«راستی آن ناگهانه لحظهٔ بیدار/ کز پس آن نیست هیچ فرصت دیدار/ بهر تو کی بهتر است؟ قهقهه پرسید/ زمزمه‌ای بر زبان گذشت نه مفهوم/ آن همه شعر نگفته، شعر نهفته/ قهقهه گفتا: / به که تو را لحظه ناگهانه درآید/ که آنچه تو خواهی کرانش نیست پدیدار.» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ الف:۲۵).

تنها شاعر است که شریک جاودانگی لحظات بهشتی می‌شود آن هم در حس شاعرانگی خویشتن که لحظهٔ زمینی و کیهانی را فرا می‌نهد و بر بام افلاک می‌جهد و حس و حال نورانی می‌یابد. در مجموعه شعر «ستاره دنباله‌دار» شفیعی کدکنی این لحظه را به زیبایی زیسته و تجربه کرده است:

«صبح بود و بیکران/ لاجوردینی روان/ ساختم در لحظه‌ای/ خامشی را نردبان/ بر شدم بر بام راز/ خویش را دیدم به تن/ ذره‌ای در کهکشان/ سهم خود را یافتم/ لحظه‌ای از جاودان/ برکران بی‌کران» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ ب: ۵۱ و ۵۰).

شاید این لحظهٔ ناب، همان آن و دم نابی باشد که عارفانه‌های حافظ را به اساطیر خلقت گره می‌زند. «شاعر سوار بر بال لحظه به عالم مکاشفه می‌رود و شاهد این حوادث بنیادین می‌شود. این لحظات از بار عاطفی پرتوانی سرشارند...» (شایگان، ۱۲۲:۱۳۹۳و۱۲۳) به باور شایگان حافظ به وجد و سماع آن لحظهٔ سرشار را برای خود می‌خرد و اقلیم حضور خویش را در سرچشمهٔ لحظات بهشتی بنیاد می‌نهد. الیاده زمان قدسی و اساطیری را بررسی می‌کند و میان دو بعد زمان دنیوی و قدسی تمایز قایل می‌شود. «واژهٔ زمان تجلّی قداست، بر واقعیات بس مختلف دلالت دارد. ممکن است به معنی زمانی باشد که زمان برگزاری رسم و آیین است، و بدین علت آن زمان، زمان قدسی یعنی زمانی ذاتاً متفاوت با دیرند دنیوی به شمار می‌رود که زمان قدسی در پی آن می‌آید، و ممکن است منظور از زمان قدسی، زمان اساطیری باشد که گاه از طریق آیین، اعاده و بازیافته می‌شود» (الیاده، ۱۳۹۹: ۲۶۵).

شگفت آن که این شاعر مکزیکی عمیقاً پذیرفته است که زمان حال قطعیت ندارد و آنچه واقعی است زمان ناب ازلی است. دیدگاه و باوری که در فلسفه به‌عنوان مثل افلاطونی از آن یاد می‌شود و در عرفان، عکس تجلی و تصویری از واقعیت مطلق و نه خود واقعیت از آن یاد شده است. پاز در یک خطابه در استکهلم می‌گوید: «احساس می‌کردم که جهان تجزیه می‌شود. دیگر من ساکن نبودم ساکن اکنون نبودم. زمان حال من تقسیم شده بود. زمان واقعی جایی دیگر بود. زمان من اکنونی واقعی بود. پس من ناپذیرفتنی را پذیرفتم. بدین‌گونه طرد زمان حال من آغاز شد» (پاز، ۱۷:۱۳۷۱).

شاعر در «سنگ آفتاب» در جست‌وجوی آن لحظهٔ ناب راستین، لحظات روزمرهٔ خود را با شتاب پشت سر می‌گذارد:

«در شکفتگی پیشانی از جستجو می‌کنم/ می‌جویم بی‌آنکه بیابم/ من یک‌لحظه را می‌جویم/ من با لحظه سقوط می‌کنم و به اعماق می‌افتم/ پا بر روزهایی می‌گذارم/ بر لحظه‌هایی فرسوده/ به جستجوی یک‌لحظه پا بر سایه‌ام می‌گذارم./» (پاز، ۱۳:۱۳۸۹).

لحظهٔ نو، لحظه‌ای که پاز در جست‌وجوی آن عمر می‌گذراند، به‌محض یافتن پودر می‌شود ناپدید می‌شود و نتیجه می‌دهد که این لحظات فانی، نمی‌توانند راستین باشند. در جست و یافت لحظات نامیرای راستین و جاودانگی بهشتی لحظه؛ شعر می‌سراید.

در مجموعه اشعار به نام «آزادی» می‌گوید:

«تپش زمان در شقیقهٔ من تکرار می‌کند/ همان هجای مستمر خون را/ نور از دیوار بی‌حالت/ نمایشی شبح گونه از بازتاب‌ها می‌سازد/ لحظه ناپدید می‌شود، بی‌جنبش/ به‌جای می‌مانم و می‌روم/ من درنگی هستم.» (پاز، ۱۳۹۰:۹۶ و ۹۷).

در اسطوره‌ها زمان حقیقی، زمان آفرینش و لحظهٔ ناب ازلی است. پاز در شعر و اندیشهٔ خود همچون بشر شرقی اساطیری؛ در جست‌وجوی آن لحظهٔ ناب است. «انسان دینی تشنهٔ امر واقعی است و می‌کوشد تا به هر وسیله‌ای که در دسترس اوست، در همان اصل و منشأ واقعیت نخستین، یعنی در همان زمانی که جهان در حال ظهور و پدیدآمدن بود، سکنا گزینند» (الیاده، ۱۳۸۸:۷۲). به باور پاز، عشق می‌تواند آن لحظهٔ ناب را همچون رهاوردی از ملکوت قدس همراه بیاورد. «از کلمه‌ای تا کلمه‌ای دیگر/ آنچه بر زبان می‌آورم ناپدید می‌شود./ می‌دانم که زنده‌ام/ میان هلالین.» (پاز، ۱۳۹۰:۱۵۰).

زنده‌بودن باز در چشمان معشوق بدل به واقعیت ازلی می‌شود. لحظهٔ شکفتن چشم معشوق لحظهٔ الهی است. همین تعبیر در شعر شفیعی کدکنی نیز رخ نموده است:

«در زیر باران ابریشمین نگاهت/ ای ابر بارانی مهربانی/ من با شب و جوی و ساحل غزل می‌سرایم/ زین خشکسالان و بی‌برگی دیرگاهان/ تا جوشش و رویش لحظه‌های ازل می‌گرایم.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ ج:۵۱).

۲-۲-تصویر اسطوره‌ای رنگ سبز در لحظهٔ ازلی

در اسطوره‌ها، تصویر زمان ازلی و بهشتی به رنگ سبز نمایش می‌شود. چهرهٔ لحظهٔ ازلی به‌واسطهٔ استقرار در مکان بهشتی و قرابت با سرچشمهٔ نور، به رنگ سبز نمودار می‌شود. «... کوه قاف که در تارکش سراپا رنگ سبز زمردین جای گرفته است، ناگهان از دهانهٔ چاه، نور سبز شگفت‌انگیزی آغاز به تابیدن می‌کند، ازآن‌پس شگفتی‌هایی بر تو آشکار می‌شود هیچ از یاد رفتنی نیستند. شگفتی‌های جهان ملکوت و شگفتی‌های جبروت و تو

ناهمسازترین احساس‌ها را خواهی داشت، احساس شادمانی، هراس و کشیده‌شدن به بالا به پایان راه طریقت که رسیدی سراپای چاه به نور سبز دگرگون می‌شود» (کربن، ۱۲۰:۱۳۸۷).

«سبز سعد است پس ارزشی اسطوره‌ای می‌یابد که همان ارزش شبانان سبز، سبز بهشت و عشق کودکانه است... در سنت اورفیایی، سبز نور ذاتی است که در ازل آب‌های اولیه را بارور کرده بود. برای کیمیاگران، سبز نور زمرد است» (شوالیه و گربران، ۵۲۲:۱۳۸۸ و ۵۲۴). قداست رمزگونهٔ رنگ سبز همچون سنتی شرقی به اندیشهٔ پاز راه یافت و در شعر او متبلور شد. در نظر پاز هر مفهوم قدسی و بهشتی، رنگ سبز درخشان دارد. هرچه به عوالم ماورایی مربوط می‌شود، جلوه‌ای سبز می‌یابد.

لحظه‌های ازلی لحظاتی سبز و فسفورین نمودار می‌شوند. «ما از دسترس نام‌هایمان به‌دور می‌افتیم/ و میان سبز و آبی سرچشمه شناور می‌شویم/ زمان مطلق، هیچ‌چیز بدین سوی نمی‌آید/ به جز خود زمان/ رودی از خوشبختی./» (پاز، ۲۹:۱۳۸۹).

پاز فرشتگان بهشتی را و حوریان سبزپوش را در شعر خود وصف می‌کند. تصویری سبز از بهشتی سبز و زمانی که سبز است و ما را می‌زید.

«آب، علفزار سرخ و سبز را با چهار بازو در آغوش می‌کشید/ و در مرکز، زن، درخت/ پر مرغان آتش/ عریانی من عادی می‌نمود/ مثل آب بودم مثل هوا/ زیر نور سبز درخت/ این ما نیستیم که زندگی می‌کنیم/ این زمان است که ما را می‌زید./» (همان: ۴۴).

در اسطوره‌ها، هر آنچه با عوالم قدسی مرتبط است سبزینگی و درخشش ویژه دارد و وجه تمایز موجودات ملکوتی از اهریمنی، در رنگ روشن و تیره‌ای است که با آن تشخص می‌یابند. بانوی ازلی که آرکی تایپ صورت مادینهٔ جان است؛ رنگی سبز دارد و سبزپوش است. «اصل مادینهٔ هستی در قالب بزرگ ایزد زن یا بزرگ ما در آفرینش نمودار می‌شود.» (ترقی، ۱۵:۱۳۸۷).

چهرهٔ اسطوره‌ای و آرکی تایپ بزرگ مادر ازلی در ناخودآگاه ضمیر شاعران به هیئت معشوق، حوری، پری و جلوهٔ بهشت تبلور می‌یابد. گاه با «دئنا» دید و درک شهودی و آگاهی درونی و اشراقی شاعر یکی انگاشته می‌شود. «این شخصیت نشانگر قدرت محافظ و مهربان سرنوشت است. نوید اینکه آرامش بهشت که از آغاز در رحم مادر آن را

شناخته‌ایم، گم نشده؛ بلکه حامی حال است و در آینده نیز خواهد بود. او در حرم دل همیشه حاضر است و درون یا پشت هیئت‌های ناشناس زندگی، باقی و ماندگار خواهد بود» (کمبل، ۷۷:۱۳۸۹). چهرهٔ آرکی تایپی ملوسینا در سنگ آفتاب اوکتاویوپاز، موید نظریهٔ یونگ است در تعریف عنصر مادینه. به باور یونگ این عنصر نمایشگر ارتباط شاعر با طبیعت است و در شعر پاز این ارتباط روحی تصویر شده است. «عنصر مادینه تجسم تمامی گرایش‌های روانی زنانه در روح مرد است. همانند احساسات، خلق و خوهای مبهم، مکاشفه‌های پیامبرگونه، حساسیت‌های غیرمنطقی، قابلیت‌های شخصی، احساسات نسبت به طبیعت و سرانجام روابط ضمیر ناخودآگاه...» (یونگ، ۲۷۰:۱۳۹۲).

جست‌وجو برای یافتن آن نیمهٔ ازلی و معشوق ازلی، یادآور سفر قهرمان قصه‌ها به جهان زیرین و سرگردانی برای بازگرداندن معشوق است. «سرگردانی گاه به تنهایی و گاه همراه با گم شدن قهرمان داستان شکل می‌گیرد که نشان دهندهٔ اوج ناتوانی، تنهایی و دور شدن او را از جایگاه اصلی‌اش است و به همین دلیل می‌توان آن را جابه‌جاشدهٔ بن‌مایهٔ اسطوره‌ای فرود به جهان زیرین دانست» (نیکنامی و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۰).

این عنصر مادینه در شعر پاز همیشه با رنگ‌های سبز و فسفری و روشن اغواگر وصف می‌شود. «ملوسینا» همان زن اثیری صادق هدایت است که شفیعی کدکنی و پاز هنگام توصیف او، رنگ‌های بهشتی سبز را برمی‌گزینند و این اشتراک توصیف، می‌تواند به یکسانی و یگانگی آن عنصر روانی مادینه اشاره می‌کنند.

«دختری که نگاهم را دزدید/ بر نردهٔ مهتابی از باران سبز خم شده بود/
چهرهٔ بی‌شمارهٔ دوشیزه نامت را فراموش کرده‌ام/ ملوسینا/ لورا، ایزابل، پرسه فونه، ماری/ تو همهٔ چهره‌هایی و هیچ یک از آن‌ها» (پاز، ۱۴:۱۳۸۹).

کدکنی در مجموعه شعر «مثل درخت در شب باران» سبزی ناب این عنصر نهان روان را می‌بیند:

«می‌شناسمت/ چشم‌های تو/ میزبان آفتاب صبح سبز باغ‌هاست/ دست‌های تو/ پلی به رویت خداست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹ ج: ۳۶). آن چهرهٔ پر جلوه که جاودانگی را در خود نهفته دارد، همانی طبیعت را با روح جاری و پنهان مادینهٔ روان تداعی می‌کند و در شعر کدکنی رنگ جاودانهٔ سبز دارد.

«با چنین اقامت بالندهٔ سبز/ کاج در باغ/ خدایی ابدی است/ گوش سرشار نماز باران» (همان:۵۳).

و بسیار صریح‌تر، سبزینهٔ وجود این عنصر لطیف روان پاز، در سنگ آفتاب ندا می‌شود: «من شبکهٔ فلس‌های تو را دیدم/ که در نور صبحگاهی سبز می‌زد،/ ملوسینا!/ تو چنبره زده میانهٔ ملافه‌ها خفته بودی [ملحفه‌ها]/ تو هیچ‌کس نبودی» (پاز، ۲۰:۱۳۸۹). اشراف و آگاهی پاز به اساطیر شرقی در مجموعه شعر سنگ آفتاب، حیرت‌انگیز است. باز نیمهٔ پنهان بندزدهٔ وجود خود یا همان عنصر مادینهٔ جان را با مسائل طبیعت هم ذات می‌یابد و ندایش می‌کند: «در تو آشتی می‌کنند، بانوی شب!/ دوشیزهٔ ماه، مادر، مادر آب‌ها/ دستت را بگشای ای بانویی که بذر روز را می‌افشانی./» (همان:۳۴).

پاز در جست و یافت آن عنصر جان مادینه، طبیعت را می‌کاود و هرگاه بدان دست‌یافت گویا بهشت را یافته است و رنگ سبز نمادین دوباره پدید می‌آید: «به نقطهٔ آغاز برمی‌گردم، چهرهٔ تو را می‌جویم/ در کنار من تو چون درختی راه می‌روی/ چون رودی راه می‌روی/ تو چون سنبلهٔ گندم در دستان من رشد می‌کنی/ آن‌گاه که تو لبخندزنان نارنج می‌خوری/ جهان دوباره سبز می‌شود./ جهان دگرگون می‌شود»/ (پاز، ۲۸:۱۳۸۹ و ۲۹). دقیقاً همین نقطهٔ تلاقی ملوسینا با پاز، بهشتی است سبز و زمانی است مطلق. آنجا رنگ‌ها و زمان‌ها و مکان‌ها اتحاد می‌یابند. لحظه‌ها سبز است، جاها سبز است و عشق سبز است: «جسم لنگر می‌کشد/ روح شراع برمی‌افرازد/ ما از دسترس نام‌هایمان به‌دور می‌افتیم/ و میان سبز و آبی سرچشمه شناور می‌شویم/ زمان مطلق، هیچ‌چیز بدین سو نمی‌آید/ به جز خود زمان، رودی از خوشبختی./» (همان:۲۹).

در مجموعه شعر «آزادی» پری یا ساحرهٔ شعر که به شاعران حس نبوغ شعری می‌بخشد؛ همانند چیستایا دئنای زرتشتی، متعلق به اشراق ازلی و لحظهٔ آگاهی جان، رنگی سبز می‌یابد. «کیست آن که به‌پیش می‌راند/ قلمی را که بر کاغذ می‌گذارم؟/ کیست آن که در اندرونم می‌نویسد؟/ دستم را به حرکت در می‌آورد؟/ سخنی می‌شوند، درنگ می‌کند/ ایستاده میان کوهستان سرسبز و دریای فیروزه گون/ دیگرباره به هیئت من در می‌آید...» (پاز، ۱۳۹۰: ۷۵).

وحدت و یگانگی ماهیت در طبیعت و لحظات شعری و سبزی حضور ناب بهشتی آن مادینهٔ جان؛ همان است که سهراب سپهری نیز با او آشناست و «روی زمین محض/ راه برو تا صفای باغ اساطیر/ حرف بزن، حوری تکلم بدوی!.» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۶۹). پاز نیز او را فریاد می‌زند، با او سخن می‌گوید و هم ذاتی او با طبیعت مادر را در می‌یابد. لحظه‌ای، آنی، زمانی گم شده و نا دریافتنی است که سبز است و بهشت سان. «با من سخن بگو! به من گوش بسپار! به من پاسخ‌ده! / آنچه را که غرش آذرخش باز می‌گوید/ جنگل در می‌یابد/ به زبان سنگ با تو سخن می‌گویم/ با هجای سبز پاسخم ده/ به زبان آب با تو سخن می‌گویم/ با قایقی از آذرخش پاسخم ده.» (پاز، ۱۳۹۰: ۸۲).

سبزینگی حضور معشوق، یک‌لحظهٔ سبز ازلی است که همچون برقی ناپایدار و گذراست. سبزینگی در این حالات مفهوم زمان دارد، مفهوم مکان دارد و مفهوم شخص نیز می‌دهد. جمیع حالاتی است که متحد و همسان هستند. سهراب، صدای خوب عشق را هجومی از سبزینگی تلقی می‌کند. «صدا کن مرا/ صدای تو خوب است/ صدای تو سبزینهٔ آن گیاه عجیبی است/ که در انتهای صمیمیت حزن می‌روید/... بیا زندگی را بدزدیم/ آن وقت میان دو دیدار تقسیم کنم.» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۶۳). و این همان صدای پاز است که می‌سراید وقتی عشق برهنه شود میان دو تن؛ زندگی سبز می‌شود، زندگی آغاز می‌شود. بهشت، فرصتی است برای تقسیم همین لحظات سبز که سهراب و پاز و کدکنی به بر گوش طبیعت پیرامون می‌خوانند. در حقیقت سنت اسطوره‌ای چنین برگزیده است که سبزینگی و جاودانگی، در لحظه و طبیعت اتحاد یابند. بهشت الیزه و سایر بهشت‌ها زمان جاودان دارند. سبزی جاودان دارند. لذّت جاودان دارند و همهٔ این‌ها در طبیعت نهفته است. آب و درخت و چمن و لذّت؛ حوریان بهشتی و التذاذ جاویدی که در سایهٔ سبزینگی ازلی آن پنهان است.

مضامین شعر پاز و کدکنی و اندیشهٔ جست و یافت برای نیمهٔ پنهان وجود بشری... این نیمهٔ گمشدهٔ وجود که رمز عالم جان است به شرط دریافتن و وصال؛ تحقق آمیختگی و تکامل دانایی آدمی با خویشتن خویش است. «با قوی‌شدن نفس در اثر کسب حکمت و ریاضت و مجاهدت... موانع عروج نفس به عالم خودش مرتفع می‌شود و او به من ملکوتی خویش می‌پیوندد و یا به عبارتی دیگر در ذات فرشتهٔ دئنا تحقق می‌یابد و یا دئنا

را در خود تحقق می‌بخشد. پیوستن به این من ملکوتی به معنی رهایی نفس از عالمی است که در آن غریب است و حضور در عالمی که خانه و وطن خود نفس است» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۳۰۱).

تجلّی چنین باورهای شرقی در اندیشهٔ شاعر مکزیکی در مجموعه سنگ آفتاب به‌صراحت آمده است. پیوستن به مادینهٔ جان، درهای بهشت ازلی را بر شاعر می‌گشاید و بیگانگی جان او با قراردادهای منحط اجتماعی که عشق را به سخره می‌گیرند، نشان می‌دهد. «آنان لباس‌هایشان را پاره کردند و هم آغوش شدند/ زیرا هنگامی که بدن‌های عریان به هم می‌رسند/ انسان‌ها از زمان می‌گریزند و زخم ناپذیر می‌شوند/ هیچ‌چیز نمی‌تواند به آنان دست یابد، آنان به سرچشمه باز می‌گردند/ آنجا من و تویی نیست، فردا، دیروز، اسمی نیست/ حقیقت دو انسان یک روح و یک بدن است./» (پاز، ۱۳۸۹: ۲۲).

بر بنیاد باورهای اساطیری، آدمی از آغاز به یک روح و یک جنسیت پیرایش یافت؛ اما برای تجربهٔ بقا، ناچار به تضاد جنسیت و پدیدآمدن مرد و زن شد. پس از آن همواره در آرزوی آن نیمهٔ از دست رفتهٔ خویش به سر برد. این آرزوی پنهان سبب اشتیاق و جفت‌جویی شد. خمیرمایهٔ این پندار و بازتاب عوارض زیستی آن را می‌توان در شعر و اندیشهٔ پاز تحت عنوان اشتیاق پاز برای یکی‌شدن و وصال به ملوسینا دریافت. «آرمان دوجنسی بودن در ناخرد آگاهی آرمیده است و این خواست مبین آرزومندی آدمی حاکی از غلبه بر دوپارچگی و ثنویتی است (تضاد گرایش‌های جنسی زن و مرد) که موجب روان‌رنجوری بشریّت است و بشر می‌کوشد تا با پشت سرنهادن آن ستیز و آویز، طرحی نو دراندازد مگر اروس با غریزهٔ مرگ از در اتفاق در آید... متافیزیک جنسیت آمیزش جنسی، راهیابی به مقصد وحدت یا وسیلهٔ نیل به آن، از طریق اتحاد و اتصال دو جان و دو تن است. آن‌چنان که یک تن و یک جان شوند.» (ستاری، ۱۳۸۸: ۶۸ و ۶۹)

«الوئیز، پرسه فونه، ماری/ چهره‌ات را به من بنما/ اکنون که می‌توانی چهرهٔ من را ببینی/ چهره دیگری را/ مرا در چشمانت فراهم آر/ استخوان دونیمه شده‌ام را بند بزن/ مرا به آن‌سوی شب ببر/ آنجا که من تو هستم/ آنجا که ما یکدیگریم...» (پاز، ۱۳۸۹: ۳۵).

همین تعبیر از اتّحاد لحظه، اتّحاد آن، اتّحاد معشوق و عاشق و اتّحاد در بهشت لحظات جاودانه؛ در شب هماهنگی سهراب سپهری به چشم می‌آید: «بیا با جادهٔ پیوستگی برویم/

خزندگان در خوابند، دروازهٔ ابدیت باز است، آفتابی شویم/ لبان را گم نکنیم که صدا نابهنگام است/ جوشش اشک هماهنگی را می‌شنویم/ و شیرهٔ درختان به‌سوی ابدیت می‌رود./» (سپهری، ۱۳۸۹:۱۳۰).

این پیوستگی سبز تنها یک آن و یک‌زمان و یک‌لحظه است که دروازهٔ اتصال به ابدیّت و جاودانگی و سبزینگی است. سبزینگی، جاودانگی و زیبایی لحظهٔ عشق را در کلام کدکنی می‌توان یافت. در مجموعهٔ «هزاره دوم آهوی کوهی»: «کنار باور سبز صنوبرها/ میان شمعدانی‌ها و شبدرها/ جهان در لحظه‌ای زیباست/ اگر این ظلمت و زنگار که می‌بندد ره دیدار، بگذارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ ج: ۲۴۶) در همین مجموعه؛ شفیعی کدکنی پاره شعری با عنوان «قصیده در ستایش عشق» نوشته است که تقدیم کرده است به اوکتاویو پاز، شاعر مکزیکی. در این شعر همین برداشت از لحظهٔ سبزینگی و جاودانگی عشق را می‌خوانیم.

«عشق یک واژه نیست یک معناست/ نردبانی به عالم بالاست/ عشق آغاز می‌شود با تن/ به کجا می‌رسد خدا داناست/ بی زمان است این جزیرهٔ عشق/ گرچه در عرصهٔ زمان پیداست/ عطشی بهر نیم زاد نهان/ که رسیدن به او تمنی ماست/ عشق، گم کردن من و تو و اوست/ هرچه گم کرده‌ای همه آن‌جاست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸الف: ۱۹۳). در نظر پاز و کدکنی، عشق خود خواستن نیست بلکه به دست آوردن حق ازلی آدمی است که در این نبرد زمینی از او گرفته شده است: «انسان متعالی صرفاً به فکر برآوردن نیازهای خویش نیست؛ بلکه از مرز خود و خواسته‌هایش فراتر می‌رود و ایثار و عشق ورزیدن به دیگران، او را به صورت منحصربه فرد و بدون جایگزین در می‌آورد. عشق به گونه‌ای عظیم برای عاشق، ارزش می‌آفریند و سبب می‌شود او عالم را بسیار ژرف‌تر و گسترده‌تر بیابد» (یاحسینی موسوی و دیگران، ۱۴۰۲: ۱۶۱).

۳-۲ – اسطورهٔ بازگشت به اصل

بر بنیاد دیدگاه پاز؛ شعر ابزاری برای رسیدن به آرمان‌شهر است. عصیانی علیه زمان قراردادی و قراردادهای تحمیلی ضد غریزی اجتماعی که بشر به‌واسطهٔ حفظ امنیت و پناه‌بردن به سایهٔ قوانین برای خودش آفریده است. شعر عصیان علیه وضع موجود و انقلاب و شورش برای دستیابی به آرمان فطری بشری است. دستیابی به کمال مطلوب و

آزادی و آرامش روان. وصال به سرچشمهٔ مطلق آزادی و کمال؛ مستلزم فراهم سازی جاودانگی بهشتی است و تنها راه رسیدن به آن آنات جاوید و سبز؛ زیستن در لحظهٔ نایاب اتحاد ازلی با کیهان است. تا زمانی که در این اجتماع زمینی درگیر شد آمد حیاتیم؛ چنین دستاوردی نخواهیم داشت. تنها به برکت تخیّل و تصویر در شعر است که می‌توان به بازآفرینی رویاهای بهشت گونه رسید. شاعر در لحظهٔ سرایش شعر، درهای کیهان را می‌گشاید و در چشمهٔ ازلی آزادانه پر می‌شوید، سبز می‌شود و خداگونه می‌آرامد.

«معنای شعر سنگ آفتاب، تصویرگری است و تنها تصویرگری. طبیعت شعر چیزی است بس فراتر. شعر عصیان‌گر است. وظیفهٔ اصلی انسان است که وجود اصیل خود را به خود بازگرداند، بازیابی کند هستی اصیل ما که مبتنی بر عشق است به ما بازگردانده شود» (اسکندری، ۱۸:۱۳۹۷– ۲۴) اسطوره‌های شرقی به‌ویژه ایرانی بر آنند که آدمی همواره در اشتیاق بازگشت به نقطه کمال آغازین و عصر طلایی خلقت خویش است و این آرزومندی را در اندیشه و هنر خویش به نمایش می‌گذارد. انسان عصر زرّین، در بهشت در کنار خدایان همزیستی مسالمت آمیز داشت. شاد و آزاد و مرفّه می‌زیست تا آن که به گناهی، محکوم به تبعید از بهشت برین شد و به دنیای رنج و غرایز و زندان زمین رسید. برای بازگشت به مسکن مالوف خود همواره مشتاق و حسرت‌مند زیست. هنر و شعر، جلوه گاه و زبان بیان دردمندی‌های اوست. پاز می‌گوید تنها با شعر است که لحظهٔ جاودان و سبز بهشت از دست رفته را می‌توان بازآفرید و تصویر کرد.

در اسطوره‌ها، اصل رجعت به مبدا آفرینش و بازگشت جاودانه، تنها با بازآفرینی زمان از راه اجرای مراسم آیینی و بازسازی هنرمندانه و تصویر پردازی‌های آیینی ممکن می‌شود. «ما از مرکز جهان بیرون رانده شده‌ایم و محکوم هستیم که آن را در جنگل‌ها و بیابان‌ها یا در کلاف سردرگم مخفی هزارتو بجوییم. هنگامی که انسان از آن زمان ابدی که در آن همهٔ زمان‌ها یکی بودند تبعید شد به زمان گاه‌نامه‌ای پا گذاشت و زندانی ساعت و تقدیم شد ... [زمان ابدی که در جست و جوی آنیم] دربردارنده‌ی تمامی زمان‌هاست. از رهگذر شعر و قصه‌های پریان، انسان به جهانی دست می‌یابد که در آن تضادها به آشتی می‌رسند و یکی می‌شوند. هر شعری که می‌خوانیم نوعی بازآفرینی [زمان] است» (پاز، ۲۱۰:۱۴۰۰ و ۲۰۸).

در شعر «آزادی» پاز، وجود فعلی تاریخی و زمینی خود را می‌نگرد و به سخره می‌گیرد، این چیزی نیست که پاز در پی آن است. زمان تاریخ‌دار اکنون در نزد او مطرود و منفور است. پاز با ابزار تصویرگر شعر، در پی رسیدن به لحظهٔ ناب ازل است تا آزادی را بازیابد هویت اصیل خود را بازپس گیرد. زمان ازلی، جاوید و جانبخش است: «همه چیز می‌هراساندمان/ زمان/ که در میان پاره‌های زنده از هم می‌گسلد/ آن‌چه بوده‌ام من

از آنچه خواهم بود / آن‌چنان که داسی، مار را دونیم کند/ فراسوی خود ما/ در مرز بودن و شدن/ حیاتی جان‌بخش‌تر آوازمان می‌دهد/ بیرون، شب تنفس می‌کند و می‌آرامد/ تو نیز از آن شبی/ میان اکنون و زمان بی‌کرانه. (پاز، ۱۳۹۰: ۸۷ و ۸۸) گریز از زمان تقلبی حال، و جست‌وجوی زمان پایدار بهشتی ازلی، گذار قهرمان از باریک‌راه زمان را می‌طلبند: «در درخت ادراک، در میوهٔ بویناک از زمان/ ای زندگی که باید تو را زیست که تو را زیسته‌اند/ زمانی که دوباره و دوباره می‌شکنی؛ چون دریا/ لحظهٔ که گذشت هیچ نبود/ اکنون به درون لحظهٔ دیگر می‌ترکد و آن لحظه بی‌درنگ ناپدید می‌شود/ دهان تو بویناک زهر زمان است/ دالانی از آینه‌ها که چشمان تشنهٔ مرا مکرر می‌کند/ دالانی که همیشه به نقطهٔ عزیمت باز می‌گردد/ تا در روشنی غرق گردد.» (پاز، ۱۹:۱۳۸۹) برای شنا در حوضچهٔ ابدیّت باید شعری شد که لحظهٔ گذرای حال را به‌روز طلایی اساطیری متصل کنند و به بهشت برساند. شفیعی کدکنی در مجموعه «در ستایش کبوترها» همین اندیشه را به تصویر می‌کشد. با اشاره به نالهٔ نی که خود یادآور نی نامهٔ مولوی در مثنوی است و داستان حسرت و آرزومندی و غربت در این قفس را می‌سراید؛ به وجه کنایت، اشاره‌ای به رجعت آدمی به عصر زرین و آشیان مألوف دارد.

کمی عمیق‌تر از این، به کنه قصه نظر کن/ دو گام پیش گذار و ز سطح لحظه گذر کن

ببین که در ته این چاه، ناله می‌شنوی؟/ اگر که رسته نی آنجا، بر آر و زمزمه سر کن

هر آن صدا که از آن نی برآورد نفس تو/ حقیقتی است، جهان را/ بدان بخوان و خبر کن (شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ الف:۱۳و۱۴) حقیقت، فریادی است و نفیری است که برای بازگشت به اصل می‌سراییم.

«در اساطیر بزرگ ارباب انواع، اندیشه دیرند و دوام [زمان] به شکل وعدهٔ بعث پس از مرگ در می‌آید. آن اساطیر، انسان جاوید و بی‌مرگی را نمایش می‌دهند که این اذن را یافته

که در مجد و شوکت خدایان تا ابد شریک باشد» (لوفلردلاشو، ۱۳۶۴: ۸۸). شاعران و هنرمندان با ایجاد و بازآفرینی لحظهٔ ناب، حسرت جان مشتاق خود برای دریافت نیمهٔ پنهان از هویت از دست رفتهٔ خویش را فریاد می‌کنند. بازگشت به آن لحظهٔ ازلی جز با زبان رمزی شعر ممکن نیست و آزادی و اصالت در همان لحظهٔ ناب، جوانه می‌زند و سبز می‌شود. روح ستاره‌ای مگر امشب/ در من حلول کرده این‌سان/ از تنگنای حس و جهت پاک رسته‌ام/

باز آن بلند جاری/ باز آن حضور بیدار/ دیدار او اگرچه بسی دیر/ دیدار او اگرچه بسی دور/

پر می‌کند تغافل شب را/ از آفتاب صبح نشابور/ روح ستاره‌ای است که گویی/

چندی افول کرده‌است/ وینک دوباره ناگاه/ تابیده از کران‌ها/ در من حلول کرده‌ست./ (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹ ج: ۲۹)

شاعر اقرار می‌کند که حس سبز واژه‌ها، او را رجعت داده‌اند عصر زرینی که مرگ در آن راه ندارد. واژه‌ها، لحظه‌ها و حس‌ها، او را کشان‌کشان به کجا بردند؟ با واژه‌های تو/ من مرگ را محاصره کردم

در لحظه‌ای که از شش سو می‌آمد/ آن این چه بود این نفس تازه/ باز در ریهٔ صبح

با من بگو چراغ حروفت را/ تو از کدام صاعقه روشن کردی؟ / بردی مرا بدان سوی ملکوت زمین

وین زادن دوباره، بهاری بود/ امروز احساس می‌کنم که واژه‌های شعرم را/ از روی سبزه‌های سحرگاهی برداشته‌ام. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹ ج: ۳۴ و ۳۳)

در مجموعه شعر «در مرثیهٔ سرو کاشمر» اوج جست‌وجوی و سینهٔ شرحه شرحهٔ کدکنی برای بازگشت به آن نشابورجان، نشابور اصیل، نماد و رمز هویت گم‌گشتهٔ خویش را در صراحت و روشنی می‌خوانیم: در نشابورم و جویای نشابور هنوز/ پرسم از خویش، نه با خویش، در ین لحظه؛ کجاست؟

جای آن جام که در ظلمت اعصار و قرون/ پرتو باده‌اش از دور دهد نور هنوز/ لیک آن دور، یکی پیر، در افسانه و سحر/ ز آستین کرده برون، طرفه یکی طنبوری/ می‌زند راه حزینی، همه در مویهٔ چنگ

هفت‌دریای جهان با همه توفان‌هایش/ می‌زند غوطه در آن کاسهٔ طنبور هنوز/ در نشابورم و ..../» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸د: ۴۵)

تنها به مدد هنر و موسیقی، شعر و افسانه؛ می‌توان نشانه‌ای از آن دیار گم‌گشته یافت و کدکنی به یاری پیر طنبوری لحظات سبز حضور در اصل و هویت کهن نشابور را بازآفریده است. پاز در خطابهٔ استکهلم چنین می‌گوید: «جست‌وجوی من خیالی نبوده است. روزی پی بردم که به‌پیش نمی‌روم، بلکه به قلمروی عزیمت باز می‌گردم. جست‌وجوی‌ات [در شعر من] راهی بود سراشیب به‌سوی اصل، به‌سوی خاستگاه. نوجویی من مرا به اصل خود رهنمون شد. به کهن، گسیختگی، آشتی شد. میان آن دو صلح افتاد. دانستم که شاعر در شط نسل‌ها نبضی است، قلبی است که می‌زند.» (پاز، ۱۳۷۱: ۲۱). گویی پاز، در هر لحظه به جست‌وجوی آن زمان ناب است و به مقایسهٔ اکنون و ازل مشغول است. زمان‌های اکنون را به‌توالی و تکرار نبض‌دار خویش پشت سر می‌نهد به امید دریافت بلور لحظهٔ ناب که تنها بازگشت به جاودانگی بهشت می‌تواند تضمینی برای دریافتش باشد. در شعر «آزادی» بدین نکته به‌صراحت اشاره می‌کند: بر گسترهٔ خاک تیرهٔ ما/ هر انسانی آدم ابوالبشر است./ جهان با او آغاز می‌شود/ و با او به پایان می‌رسد/ هلالینی از سنگ

میان قبل و بعد/ در یک‌لحظهٔ بی‌بازگشت/ من انسان نخستین خواهم بود و انسان آخرین

و هم‌چنان که این سخن بر زبانم می‌گذرد/ لحظه بی جسم و بی وزن

زیر پایم دهان می‌گشاید/ و بر فراز سرم، زمان ناب بسته می‌شود. (پاز، ۱۳۹۰: ۱۰۴).

۴-۲- استحالهٔ زمان و طبیعت

در باور به‌شدّت اساطیری پاز، مفهوم و معنای مطلق زمان با مفهوم طبیعت گره‌خورده است. سنگ نماد ایستایی زمان، آب نماد گذار زمان و درخت نماد زایش و توالی مرگ و زندگی است. این چرخهٔ مکرر که در تدویر کیهانی است و با فرسایش خودروی به زایش تازه می‌نماید؛ جلوه‌ها و چهره‌های دگرسان زمانند که پاز را به بهتی ناآشنا فرامی‌خوانند. خلق مدام و نوزایی متوالی عناصر کیهانی، دگردیسی‌های زایندهٔ اشیا به شاعر مکزیکی، نوستالژی کودکی را چون هدیه‌ای دردناک فرایاد می‌آورند. آب‌سنگ را سفت/

باد آب را پراکند/ سنگ باد را از وزش بازداشت/ آب و باد و سنگ/ یکی دیگری است و دیگری نیست/

از درون نام‌های پوچ خود می‌گذرند/ ناپدید می‌شوند از چشم و رفته از یاد/ آب و سنگ و باد (پاز، ۷۸:۱۳۹۰) همین نقش‌های محوشونده و زایندهٔ طبیعت چیزی جز مفهوم گذرایی و استحالهٔ زمان نیست.

من آن لحظه را می‌جویم که به دلکشی پرنده‌ای است/ من آفتاب را در ساعت پنج عصر می‌جویم/

چهرهٔ جوان، بازیچهٔ سال‌هایی که رقصان چون اشباح گذشتند/ که بازیچهٔ روزهایی است که همان حیات را دور می‌زنند و همان دیوار را/ همه چهره‌ها یک چهره‌اند/ همه لحظه‌ها یک‌لحظه‌اند/ واژه‌ای که حرف‌به‌حرف محو شده/ تلی از میوه که از درون می‌رسند/ خویش را از درون می‌نوشد و می‌ترکد و باز می‌شود. (پاز، ۱۳۸۹: ۱۸–۱۵).

زمان چیزی نیست جز گل‌کردن و شکفتن میوه و دانهٔ گیاه که در شعر «بوی جوی مولیان» عبور خزنده و آرام آن را می‌شنویم. «سال پار/ دانه‌ای درون ظلمت زمین در انتظار/ وینک این زمان/ هفت سنبله به روی بوته زیر آفتاب/ هفت چهرهٔ صبور/ سال دیگرش ببین/ هفتصد هزارو بی‌شمار...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۵۹).

استمرار حیات و گذران پرت تناوب زندگی؛ در پارهٔ زیر از مجموعه «مثل درخت در شب باران» به تصویر کشیده‌اش است: «شاخه در باد و تصویر در آب/ آب در جوی و جوبار در باغ/ باغ در نیمروز بهاری/ وین همه در شد آیند، جاری» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۹: ۵۹) همین مفهوم را با واژهٔ نوی «شد آیند» در شعر مرموز عشق می‌بینیم: «هستی به شد آیند/ باران، از قطره به جوبار شدن، جاری است/ وز جوی به دریا» (همان:۲۱).

«می‌توانم با دو گام این‌سوی‌تر هشتن/ باز دارم سایه‌ام را از شدن در رود/ کی توانم باز دارم از شدن؟/ ای لحظه‌ها بدرود!» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ ج:۴۱).

به باور کدکنی، ذات و نهان آدمی در تسییر و تغییری مداوم به‌سوی کمال است و این حرکت جاودانه تا جاودانگی را به‌هیچ‌روی نمی‌توان بازداشت. «بر لب عمر نشستن/ گذر جوی ندیدن/ لحظهٔ خویشتن از خویش زدودن/ لحظهٔ ناب سرودن./» (همان:۸۴).

«دریا خموش و ساحت مهتاب، شب خموش/ بی‌شعله مانده مجمر مرجان به طاق موج/ هر ذره در نظاره و هر لحظه در کمین/ تا پیکر زمین‌وزمان شست‌وشو شود/ در جویبار، نغمهٔ نغز چکاوکی/ از سنگ تا ستاره و از زهره تا زمین./» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۹۹).

اوکتاویوپاز خود را دوستدار سوررئال‌ها می‌داند و کلام ادبی او در ظاهر شباهت بسیار به سوررئالیست‌ها دارد. خود اعتراف می‌کند که شعر سرگیجهٔ کلام است. به‌ویژه آن‌گاه که می‌کوشد تصاویری مبهم از زمان در گذار و شتابناک به دست دهد، به سبک سوررئال‌ها و آنچه به فیزیک کوانتوم و تضاد و پارادوکس‌هایش می‌ماند، مات و گیج سخن می‌گوید. آنجا که می‌کوشد تدویر کیهانی و استحالهٔ ذات اشیا در طبیعت و در زمان را نمایش دهد؛ سخت می‌توان عمق ضمیرش را از پس پرده‌های مات واژگان دریافت. به نظر پاز _ که بسیار هم به قوانین فیزیک کوانتوم شبیه است _ تمام کائنات از جنس و سنخ یکدیگرند. واژگان، آخشیج‌ها، آدم‌ها و سنگ‌ها، همه‌وهمه یک جنس هستند؛ ولی چهره دگرگون کرده‌ی زمانند. نه ایننند و نه آنند. در مجموعهٔ «آزادی» بهت خفته در مفاهیم شعری او را می‌بینیم. «به من گوش بسپار/ چونان کسی که به باران گوش می‌سپارد/ نه هشیار، نه ناهشیار/ آبی که هواست، هوایی که زمان است/ تصویرهایی از زمان در خم این درنگ/ هوا و آب، واژه‌هایی سبک/ آنچه ما بودیم و هستیم/ روزها و سال‌ها، این لحظه/ از خیابان عبور می‌کنی، گام بر پیشانی من می‌نهی/ گام‌های آب بر پلک‌هایم... /» (پاز، ۱۳۹۰: ۱۱۴).

واضح است در اندیشهٔ او، همه کائنات تبدیل یافتهٔ یکدیگرند. معشوق، گام بر پیشانی باز می‌نهد، زیرا از جنس باران است و در بند بعدی می‌گوید گام‌های آب بر پلک‌هایم؛ پس در اندیشهٔ او آب‌وهوا و آدم و واژه و زمان، همه از یک واحد متکثرند. آنچه ظاهر آن‌ها را از یکدیگر منتزع کرده است؛ زمان است.

۳-نتیجه‌گیری

جستار حاضر در موضوع زمان اسطوره‌ای در اشعار پاز و شفیعی کدکنی به تشابهات دیدگاه زیر رسیده است:

در مبحث اسطورگی زمان همان‌گونه که در اساطیر بندهشی آفرینش ایرانی؛ با دو بخش زمان رویاروی هستیم و دوپارگی زمان به زمان ازلی نامحدود و بی‌کرانه در کنار زمان بخش شده‌ی کرانمند پیشینه دارد، در اشعار کدکنی چنین تحدید و تقسیم زمانی را می‌یابیم

همچنین در شعر پاز تحت تأثیر اساطیر شرقی همین دوپارگی زمان حضور دارد. زمان تقویمی که بشر آن را به اقتضای پی‌ریزی قوانین دست و پاگیر مدنی خود پدید آورده است، همان شق منفوری از زمان است که کدکنی و پاز از آن روی می‌گردانند و به جست‌وجوی رهایی از آن، به زمان ازلی بهشتی پناه آورده‌اند و با مضامینی چون آزادی، پرواز پرنده و عشق از آن یاد کرده‌اند. اسطورهٔ بازگشت به اصل که اسطوره‌ای شرقی است و ریشه در عرفان و فلسفهٔ ایرانی دارد. آدمی در آغاز جاودانه بود و هم‌زیست خدایان در بهشت برین عصر زرین می‌زیست اما به گناهی از بهشت رانده و تبعید شد.

اکنون بویهٔ بازگشت به همان اصالت بهشتی است که او را از این زندگی رنجبار زمینی رویگردان کرده است. پاز و کدکنی این باور بازگشت به اصل جاودانه را در اشعار خود تجلّی داده‌اند نظیر آنچه پاز در رویاهای عاشقانهٔ خود به هدف گریز از تنگناهای این زندگی، ملوسینای سبز را با خود یگانه و هم‌ذات می‌کند و به سوی جاودانگی آن سری، عشق را ابزاری مستحکم می‌یابد. باور به استحاله و دگردیسی بطئی درون اشیا و پدیده‌ها به سوی تکامل، باوری اسطوره‌ای است که در شعر کدکنی و پاز به یکسان نمودار است و ریشهٔ این باور، همان پذیرش اصل بازگشت به مبدا و پیوستن به جاودانگی است.

طبیعت هم‌ذات آدمی و هم‌ریشه با اوست. طبیعت و آدمی هر دو در حال تغییر و تکامل و تدویر است تا هدف اصلی که تکامل و پیوستن به جاودانگی و ابدیت است. مضمون مشترکی که در شعر کدکنی و اندیشه‌های پاز در قالب هم‌ذاتی پرنده، کوه، سنگ، آب، هوا و خورشید با آدمی متبلور است. رنگ سبز، رنگ ازلی و مینوی است که به یکسان در شعر عرفان بنیاد کدکنی و پاز تجلّی دارد. ملوسینای پاز سبز می‌درخشد، پرواز سبز است، دریا سبز است و خلاصه هر آنچه مفهوم ابدیت در آن جاری است چون عشق و آزادی؛ رنگ درخشان و فسفرین سبز دارد. رنگی که کروبیان عالم بالا را می‌نمایاند.

پیشنهاد می‌گردد:الف) بهتر است مصادیق و نمونه‌های دیگری از سبزینهٔ زمان ازلی در طبیعت؛ در شعر پاز و کدکنی بازجسته شود. ب)بهتر است سایر بن‌مایه‌های اسطوره‌ای مشترک در شعر پاز و کدکنی به جستاری دیگر آراسته شود.

منابع

کتاب‌ها

۱-اسکندری، رضا، (۱۳۹۷)، اکتاویو پاز (سه مقاله)، تهران: خرد سرخ.
۲-الیاده، میرچا، (۱۳۸۸)، مقدس و نامقدّس ماهیت دین، ترجمه: بهزاد سالکی، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
۳----------، (۱۳۹۹)، رساله در تاریخ ادیان، ترجمه: جلال ستاری، چاپ ششم، تهران: سروش.
۴-بهار، مهرداد، (۱۳۶۹)، بندهش، تهران: طوس.
۵-پاز، اوکتاویو، (۱۳۷۱)، سخن پاز، ترجمه: مصطفی رحیمی، تهران: گردون.
۶----------، (۱۳۸۹)، سنگ آفتاب، ترجمه: احمد میرعلایی، تهران: کتاب زمان
۷----------، (۱۳۹۰)، آزادی، ترجمه: حسن قباد، چاپ دوم، تهران: ثالث.
۸----------، (۱۴۰۰)، هزارتوی تنهایی. ترجمه: شهباز محمّدی‌زاده و نیسی، تهران: لوح فکر.
۹-پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۶)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چاپ ششم، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۰-ترقی، گلی، (۱۳۸۷)، بزرگ بانوی هستی، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
۱۱-زنر، آرسی، (۱۳۸۴)، زروان یا معماری زرتشتی گری، ترجمهٔ دکتر تیمور قادری، تهران: امیرکبیر.
۱۲-سپهری، سهراب، (۱۳۸۹)، هشت کتاب، تهران: بهزاد.
۱۳-ستاری، جلال، (۱۳۸۸)، سیمای زن در فرهنگ ایران، چاپ پنجم، تهران: مرکز.
۱۴-شایگان، داریوش، (۱۳۹۳)، پنج اقلیم حضور، چاپ دوم، تهران: فرهنگ معاصر.
۱۵-شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۸۸ الف)، در ستایش کبوترها، تهران: سخن.
۱۶-_____ ، (۱۳۸۸ ب)، ستاره دنباله‌دار، چاپ ششم، تهران: سخن.
۱۷-_____ ، (۱۳۸۸ ج)، هزاره دوم آهوی کوهی، چاپ پنجم، تهران: سخن.
۱۸-_____ ، (۱۳۸۸ ج)، شب‌خوانی، چاپ نهم، تهران: سخن.
۱۹-_____ ، (۱۳۸۸ د)، مرثیه‌های سرو کاشمر، چاپ ششم، تهران: سخن.

۲۰-_____ ، (۱۳۸۹)، بوی جوی مولیان، چاپ دهم، تهران: سخن.
۲۱-_____ ، (۱۳۸۹ ج)، مثل درخت در شب باران، چاپ دهم، تهران: سخن.
۲۲-_____ ، (۱۳۹۱)، گزیده اشعار، چاپ هشتم، تهران: مروارید.
۲۳-شوالیه، ژان و گربران، آلن، (۱۳۸۸)، فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضایلی، چاپ دوم، تهران: جیهون.
۲۴-کربن، هانری، (۱۳۸۷)، انسان نورانی در تصوف ایرانی، ترجمهٔ فرامرز جوهری نیا، چاپ دوم، تهران: آموزگار خرد.
۲۵-کمیبل، جوزف، (۱۳۸۹)، قهرمان هزار چهره، ترجمهٔ شادی خسرو پناه، چاپ چهارم، مشهد: گل آفتاب.
۲۶-لوفلردلاشو، م، (۱۳۶۴)، زبان رمزی افسانه‌ها، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.
۲۷-یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۹۲)، انسان و سمبول‌هایش، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چاپ نهم، تهران: جامی.

مقالات

۱-نیکنامی، پیمان و دیگران، (۱۴۰۱)، «بررسی بن‌مایه‌ها و حوادث اسطوره‌ای و کهن الگوهای مرتبط با معشوق در منظومهٔ غنایی ویس و رامین»، فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال ششم، شمارهٔ۲۲: ۳۲-۱.
۲-یاحسینی موسوی، فاطمه و دیگران، (۱۴۰۲)، «تحلیل شناختی خودآگاهی شخصیت سالم بر اساس نظریهٔ ویکتور فرانکل: مطالعهٔ موردی رمان‌های سووشون و آنا کارنینا»، فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال هفتم، شمارهٔ ۲۳: ۱۴۸-۱۷۸.

پایان‌نامه‌ها

۱-کریمی‌پناه، ملیحه، و رادفر، ابوالقاسم، (۱۳۹۰)، «تجلّی اسطوره در شعر م. سرشک (شفیعی‌کدکنی)»، ادبیات پارسی معاصر، ۱(۱ (پیاپی ۱))، ۱۰۰-۸۱. **SID.** **https://sid.ir/paper/۲۲۱۵۲۸/fa**
۲-گلرخ ماسوله، اسماعیل، و شفیع صفاری، محمّد، (۱۳۹۹)، «تحلیل اسطوره شناختی مجموعه شعر هزاره دومِ آهوی کوهی شفیعی‌کدکنی؛ با اشاراتی به درک مسئلهٔ هویت»،

مطالعات ملّی، ۲۱(۱ (پیاپی ۸۱))، ۸۳-۱۰۸. **SID. https://sid.ir/paper/۸۸۹۷۳/fa**

۳-محمودی، مریم، و خادمی، احمد، (۱۳۹۸)، «سنگ آفتاب اکتاویو پاز و تأثیر آن بر **ذهن** و زبان شاملو»، پژوهش ادبیات معاصر جهان (پژوهش زبان‌های خارجی)، ۲۴(۲)، ۵۸۲-۵۶۵. **SID. https://sid.ir/paper/۱۸۲۳٦۰/fa**

۴-نوابی، ایرما، (۱۳۸۵)، «نماد نقاب, هم‌زاد و دیگری در آثار اکتاویو پاز»، پژوهش زبان‌های خارجی، (۳۰)، ۱۴۴-۱۲۷. **SID. https://sid.ir/paper/۸۳۳٦۷/fa**

# of Mysticism and Religion in Hafez's Dual Symbols: A Semiotic Analysis Based on Ogden and Richards' Semantic Model

Ali Shahmoradi[1] Dr. Nemat Esfahani Omran[2] (Corresponding Author) Dr. Hamid Tabasi[3]

Abstract

Khwaja Shams Al-Din Muhammad, known as Hafez of Shiraz, employs dual symbols in his poetry, which simultaneously embody mystical and religious concepts. These symbols, referencing opposing yet complementary notions, provide a fertile ground for expressing apparent conflicts and the coexistence of profound spiritual and social concepts. This descriptive-analytical study, using library resources, seeks to analyze these dual symbols in Hafez's poetry through Ogden and Richards' semantic model. This model identifies three core elements—sign, referent, and thought—as the constituents of meaning.The findings indicate that Hafez not only depicts apparent contradictions between religion and mysticism but also unveils hidden layers of mystical and religious meanings embedded within these symbols. The primary aim of this research is to elucidate Hafez's symbolic techniques for portraying the tensions between religion and mysticism while uncovering how these concepts coexist within a unified framework. The analysis reveals how Hafez integrates these symbols to bridge the external and internal, the material and the spiritual, ultimately guiding the reader toward a deeper understanding of spiritual truth and humanity.

Keywords: Ogden and Richards, Hafez, religion, mysticism, semiotics, dual symbols.

Extended Abstract

---

[1]- PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran. Email: alimoradi2525@yahoo.com

[2] - Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran. Email: dr.esfahaniomran2018@gmail.com

[3] - Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran. Email: hamidtabsi@yahoo.com

Extended Abstract

Introduction

Khwaja Shams-ud-Din Muhammad Hafez Shirazi employs dual symbols in his poetry that encapsulate a fusion of religious and mystical concepts. These symbols, which sometimes appear contradictory and at other times complementary, provide an apt framework for expressing apparent conflicts as well as the coexistence of profound spiritual layers. Through metaphorical and enigmatic language, Hafez reflects complex notions such as divine love, mystical liberation, and the tension between the outward form of Sharia and the inward reality of Truth. Notable dichotomies in his poetry include the opposition between wine and repentance, the ascetic (Zahid) and the libertine (Rind), and earthly love versus divine love.

This study, using a descriptive-analytical method and library research tools, seeks to examine the semantic structure of Hafez's dual symbols from a semiotic perspective. It relies on the semantic model of Ogden and Richards, which involves three components—sign (signifier), referent (signified), and thought (concept)—within the process of meaning-making. The research aims to elucidate Hafez's symbolic mechanisms in addressing the conflicts between religion and mysticism, and to uncover the manner in which these concepts coexist within the semantic system of his poetry.

Detailed Abstract

Introduction

Khwaja Shams-ud-Din Muhammad Hafez Shirazi employs dual symbols in his poetry that encapsulate a fusion of religious and mystical concepts. These symbols, which sometimes appear contradictory and at other times complementary, provide an apt framework for expressing apparent conflicts as well as the coexistence of profound spiritual layers. Through metaphorical and enigmatic language, Hafez reflects complex notions such as divine love, mystical liberation, and the tension between the outward form of Sharia and the inward reality of Truth. Notable dichotomies in his poetry include the opposition between wine and repentance, the ascetic (Zahid) and the libertine (Rind), and earthly love versus divine love.

This study, using a descriptive-analytical method and library research tools, seeks to examine the semantic structure of Hafez's dual symbols from a semiotic perspective. It relies on the semantic model of Ogden and Richards, which involves three components—sign (signifier), referent (signified), and thought (concept)—within the process of meaning-making. The research aims to elucidate Hafez's symbolic mechanisms in addressing the conflicts between religion and mysticism, and to uncover the manner in which these concepts coexist within the semantic system of his poetry.

Research Methodology

This study adopts a descriptive-analytical approach and utilizes content analysis focusing on intellectual and conceptual aspects. In terms of its objectives, the research is categorized as fundamental, aiming to explain and expand

theoretical concepts. The required data were collected through library studies, and qualitative content analysis was employed to interpret and analyze the data. The primary focus of the research is the semantic structure analysis of dual symbols in Hafez's poems from the viewpoint of semiotics and the conceptual model proposed by Ogden and Richards.

Discussion and Analysis

Semiotics is an interdisciplinary scientific field concerned with the study of signs and the processes of meaning production and transmission, with its roots tracing back to ancient Greek thought. Initially developed within the realm of logic, semiotics later found extensive applications in medicine, art, literature, and social sciences. In mystical texts, signs carry specific meanings that depend heavily on the cultural, historical, and spiritual contexts of the text. These signs are categorized into two groups: mystical terminologies and symbolic words, each acquiring different interpretations depending on the context and the poet.

Particularly in the poetry of Hafez, religious symbols such as *Laylat al-Qadr* (Night of Destiny), *Imam of the city*, *Jesus Christ*, *prayer beads*, *Mahdi*, *Samiri*, *Adam*, and *Ahriman* have been examined using deeper analytical semantic models. These analyses go beyond traditional exegeses, addressing the function of these symbols and their semantic layers within spiritual and social contradictions and interactions, thus providing a more comprehensive understanding of mystical poetry.

Based on the Ogden and Richards model, the *kharqa* (Sufi cloak) and *sajjada* (prayer rug) serve as signs that guide the mind toward concepts such as asceticism, piety, spiritual discipline, and servitude to God. These terms symbolize mystics and spiritual seekers who, by donning the cloak and rug, prepare themselves for spiritual journeying and detach from worldly attachments. The intermediary thought connects these signs to their referents, including purification of the soul, piety, and meditation. The *kharqa*, as a special garment, symbolizes the beginning of the mystical path and acceptance of servitude to God, while also representing pride in spiritual achievements and renunciation of base desires. Hafez, by referencing the *kharqa* and *sajjada*, emphasizes asceticism and servitude and highlights spiritual values and the journey toward Truth, which, although outwardly simple, is inwardly highly beneficial and valuable.

In general, mystical terms and characters such as *Pir-e Mughan* (the Magian elder), *Khanqah* (Sufi lodge), *David (peace be upon him)*, *Zahid* (ascetic), and *Rind* (libertine) have been analyzed as signs within the Ogden and Richards framework, each representing profound spiritual and ethical concepts in Hafez's poetry and mystical texts. For example, *Pir-e Mughan* symbolizes spiritual guidance and inner wisdom, *Khanqah* represents the place of spiritual training, *David (PBUH)* stands for justice and divine power, and the contrast between *Zahid* and *Rind* reflects the opposition between superficial asceticism and spiritual freedom, with Hafez favoring the path of humility and dependence on God.

The religious and mystical symbols found in Hafez's ghazals have been analyzed and categorized using the Ogden and Richards semiotic model and

based on the semantic triangle (signifier, signified, and thought). Each symbol is examined individually, and its meaning and underlying concept are identified according to its position in the poems. These symbols mainly fall into two categories: religious and mystical. For example:

- *Imam-e Shahr* (Imam of the city) symbolizes religious authority and the outward form of religion (religious).
- *Ahriman* represents evil, negative forces, and division (religious).
- *Water of Life* denotes eternal life, divine knowledge, and mystical wine (mystical).
- *Pir-e Mughan* symbolizes the spiritual guide, freedom, divine love, and wisdom (mystical).
- *Kharqa* signifies asceticism and piety (mystical).
- *Zahid* often symbolizes hypocrisy, rigidity, and misjudgment in religion (religious).
- *Flower* expresses transience, beauty, and the cycle of life and death (mystical).
- *Mahdi* symbolizes the savior, fulfillment of divine promises, and the struggle against oppression (religious).

This classification is based on the relationship between the signifier (sign), the signified (meaning), and the thought (general concept and semantic context), with each symbol documented by references to its poetic instances in Hafez's ghazals. This approach facilitates a deeper and more systematic understanding of the meanings of religious and mystical symbols in Hafez's poetry.

Conclusion

The findings of this study demonstrate that Hafez employs dual religious and mystical symbols to express the apparent contradictions and tensions between religion and mysticism. According to Ogden and Richards' semantic model, these symbols inherently possess two layers of meaning: an external, apparent level and deeper layers of mystical and religious significance that are implicitly present in Hafez's works.

Based on the Ogden and Richards semantic model, each symbol encompasses multiple semantic layers, and through semiotic analysis, one can gain a deeper understanding of Hafez's poetry. By employing these dual symbols, Hafez not only reflects the conflicts existing in the mind and surrounding world but also offers his unique mystical and spiritual resolution. Throughout his poetry, Hafez consistently uses symbols such as *khal* (mole), *khat* (line), *zolf* (lock of hair), *pir* (elder), *kharabat* (tavern), and others, which on the surface may appear to carry worldly and material meanings; however, at a deeper level, these symbols conceal mystical and spiritual concepts. According to the Ogden and Richards model, these symbols consist of signs (symbols), referents, and specific thoughts that form the semantic connection between language and human cognition.

In this analysis, the relationship between sign (symbols) and referent in Hafez's poetry is particularly noteworthy. Through these symbols, Hafez seeks to convey complex meanings that cannot be easily grasped solely through reason and logic but must be understood through a mystical perspective. In this regard,

Hafez uses language and symbols as tools to express religious and mystical experiences that are only comprehensible through inner, heartfelt experience.
Consequently, Hafez's dual symbols simultaneously refer to the material, earthly world and, at the same time, in their mystical and religious semantic layers, invite the reader to comprehend truths beyond mere appearances. This dual reflection of religion and mysticism in Hafez's symbols serves not only in literary texts but also in Iranian culture and thought as a profound source for meaning-making and religious contemplation.
This analysis reveals that through specific literary and artistic techniques, Hafez has been able to depict complex and profound meanings within simple and accessible symbols for his audience, thereby uniquely and distinctively presenting the interplay between mysticism and religion in his works.

Research Methodology

This study adopts a descriptive-analytical approach and utilizes content analysis focusing on intellectual and conceptual aspects. In terms of its objectives, the research is categorized as fundamental, aiming to explain and expand theoretical concepts. The required data were collected through library studies, and qualitative content analysis was employed to interpret and analyze the data. The primary focus of the research is the semantic structure analysis of dual symbols in Hafez's poems from the viewpoint of semiotics and the conceptual model proposed by Ogden and Richards.

Discussion and Analysis

Semiotics is an interdisciplinary scientific field concerned with the study of signs and the processes of meaning production and transmission, with its roots tracing back to ancient Greek thought. Initially developed within the realm of logic, semiotics later found extensive applications in medicine, art, literature, and social sciences. In mystical texts, signs carry specific meanings that depend heavily on the cultural, historical, and spiritual contexts of the text. These signs are categorized into two groups: mystical terminologies and symbolic words, each acquiring different interpretations depending on the context and the poet.
Particularly in the poetry of Hafez, religious symbols such as *Laylat al-Qadr* (Night of Destiny), *Imam of the city*, *Jesus Christ*, *prayer beads*, *Mahdi*, *Samiri*, *Adam*, and *Ahriman* have been examined using deeper analytical semantic models. These analyses go beyond traditional exegeses, addressing the function of these symbols and their semantic layers within spiritual and social contradictions and interactions, thus providing a more comprehensive understanding of mystical poetry.
Based on the Ogden and Richards model, the *kharqa* (Sufi cloak) and *sajjada* (prayer rug) serve as signs that guide the mind toward concepts such as asceticism, piety, spiritual discipline, and servitude to God. These terms symbolize mystics and spiritual seekers who, by donning the cloak and rug, prepare themselves for spiritual journeying and detach from worldly attachments. The intermediary thought connects these signs to their referents, including purification of the soul, piety, and meditation. The *kharqa*, as a special garment, symbolizes the beginning of the mystical path and acceptance

of servitude to God, while also representing pride in spiritual achievements and renunciation of base desires. Hafez, by referencing the *kharqa* and *sajjada*, emphasizes asceticism and servitude and highlights spiritual values and the journey toward Truth, which, although outwardly simple, is inwardly highly beneficial and valuable.

In general, mystical terms and characters such as *Pir-e Mughan* (the Magian elder), *Khanqah* (Sufi lodge), *David (peace be upon him)*, *Zahid* (ascetic), and *Rind* (libertine) have been analyzed as signs within the Ogden and Richards framework, each representing profound spiritual and ethical concepts in Hafez's poetry and mystical texts. For example, *Pir-e Mughan* symbolizes spiritual guidance and inner wisdom, *Khanqah* represents the place of spiritual training, *David (PBUH)* stands for justice and divine power, and the contrast between *Zahid* and *Rind* reflects the opposition between superficial asceticism and spiritual freedom, with Hafez favoring the path of humility and dependence on God.

The religious and mystical symbols found in Hafez's ghazals have been analyzed and categorized using the Ogden and Richards semiotic model and based on the semantic triangle (signifier, signified, and thought). Each symbol is examined individually, and its meaning and underlying concept are identified according to its position in the poems. These symbols mainly fall into two categories: religious and mystical. For example:

- *Imam-e Shahr* (Imam of the city) symbolizes religious authority and the outward form of religion (religious).
- *Ahriman* represents evil, negative forces, and division (religious).
- *Water of Life* denotes eternal life, divine knowledge, and mystical wine (mystical).
- *Pir-e Mughan* symbolizes the spiritual guide, freedom, divine love, and wisdom (mystical).
- *Kharqa* signifies asceticism and piety (mystical).
- *Zahid* often symbolizes hypocrisy, rigidity, and misjudgment in religion (religious).
- *Flower* expresses transience, beauty, and the cycle of life and death (mystical).
- *Mahdi* symbolizes the savior, fulfillment of divine promises, and the struggle against oppression (religious).

This classification is based on the relationship between the signifier (sign), the signified (meaning), and the thought (general concept and semantic context), with each symbol documented by references to its poetic instances in Hafez's ghazals. This approach facilitates a deeper and more systematic understanding of the meanings of religious and mystical symbols in Hafez's poetry.

Conclusion

The findings of this study demonstrate that Hafez employs dual religious and mystical symbols to express the apparent contradictions and tensions between religion and mysticism. According to Ogden and Richards' semantic model, these symbols inherently possess two layers of meaning: an external, apparent

level and deeper layers of mystical and religious significance that are implicitly present in Hafez's works.

Based on the Ogden and Richards semantic model, each symbol encompasses multiple semantic layers, and through semiotic analysis, one can gain a deeper understanding of Hafez's poetry. By employing these dual symbols, Hafez not only reflects the conflicts existing in the mind and surrounding world but also offers his unique mystical and spiritual resolution. Throughout his poetry, Hafez consistently uses symbols such as *khal* (mole), *khat* (line), *zolf* (lock of hair), *pir* (elder), *kharabat* (tavern), and others, which on the surface may appear to carry worldly and material meanings; however, at a deeper level, these symbols conceal mystical and spiritual concepts. According to the Ogden and Richards model, these symbols consist of signs (symbols), referents, and specific thoughts that form the semantic connection between language and human cognition.

In this analysis, the relationship between sign (symbols) and referent in Hafez's poetry is particularly noteworthy. Through these symbols, Hafez seeks to convey complex meanings that cannot be easily grasped solely through reason and logic but must be understood through a mystical perspective. In this regard, Hafez uses language and symbols as tools to express religious and mystical experiences that are only comprehensible through inner, heartfelt experience.

Consequently, Hafez's dual symbols simultaneously refer to the material, earthly world and, at the same time, in their mystical and religious semantic layers, invite the reader to comprehend truths beyond mere appearances. This dual reflection of religion and mysticism in Hafez's symbols serves not only in literary texts but also in Iranian culture and thought as a profound source for meaning-making and religious contemplation.

This analysis reveals that through specific literary and artistic techniques, Hafez has been able to depict complex and profound meanings within simple and accessible symbols for his audience, thereby uniquely and distinctively presenting the interplay between mysticism and religion in his works.

Sources

Books

١. Alston, William (٢٠٠٢). *Philosophy of Language*, translated by Ahmad Iranmanesh & Ahmadreza Jalili, Tehran: Sohravardi.

٢. Pourjavadi, Nasrollah (٢٠٠١). *Illumination and Mysticism (Essays and Reviews)*, Tehran: University Publishing Center.

٣. Pournamdarian, Taghi (٢٠٠١). *In the Shadow of the Sun*, Tehran: Sokhan.

٤. Tajdini, Ali (٢٠٠٤). *Dictionary of Symbols and Signs in Rumi's Thought*, Tehran: Soroush.

٥. Chandler, Daniel (٢٠٠٨). *Basics of Semiotics*, translated by Mehdi Parsa, Tehran: Soore Mehr.

٦. Hafez, Khwaja Shamsuddin Mohammad (١٩٨٨). *Divan of Poems*, Tehran: Javidan.
٧. Dehkhoda, Ali Akbar (١٩٩٨). *Loghatnama (Lexicon)*, ٢nd ed., Tehran: University of Tehran.
٨. Sajjadi, Seyyed Ziauddin (٢٠٠٩). *Dictionary of Mystical Terms*, Tehran: Tahoori.
٩. Sojoudi, Farzan (٢٠٠٨). *Applied Semiotics*, Tehran: Gheseh.
١٠. Saussure, Ferdinand (٢٠٠٣). *Course in General Linguistics*, translated by Kourosh Safavi, Tehran: Hermes.
١١. Seyyed Hosseini, Reza (١٩٩٧). *Schools of Literary Thought*, ١٠th ed., Vol. ٢, Tehran: Negah.
١٢. Shamisa, Cyrus (٢٠٠٦). *Dictionary of Allusions*, Tehran: Mitra.
١٣. Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (١٩٩٩). *Dictionary of Symbols*, Vol. ١–٣, ١st ed., translated by Soudabeh Fazayeli, Tehran: Jeyhoon.
١٤. Fazeli, Ghader (١٩٩٥). *Attar's Thought (Analysis of Attar's Intellectual Horizon)*, Tehran: Talaieh.
١٥. Fokouhi, Nasser (٢٠٠٤). *Urban Anthropology*, Tehran: Ney.
١٦. Fortier, Marc (٢٠١٨). *An Introduction to Theatre Theory*, translated by Ali Zafar Ghahremani-Nejad, Tehran: Samt.
١٧. Cooper, J.C. (٢٠٠١). *Illustrated Dictionary of Traditional Symbols*, translated by Maliheh Karbasian, Tehran: Farshad Publishing.
١٨. Goharin, Seyyed Sadegh (٢٠٠١). *Dictionary of Sufi Terminology*, Tehran: Zavvar.
١٩. Guiraud, Pierre (٢٠٠٤). *Semiotics*, translated by Mohammad Nabavi, ٢nd ed., Tehran: Agah.
٢٠. Lahiji, Sheikh Mohammad (٢٠٠٢). *Commentary on Golshan-e Raz*, edited by Mohammad Reza Barzgar Khaleqi & Efat Karbasi, Tehran: Zavvar.
٢١. Mortezavi, Manouchehr (١٩٩١). *The School of Hafez*, ٣rd ed., Tabriz: Sotoodeh.
٢٢. Mastamali Bukhari, Esmail (١٩٩٤). *Commentary on Ta'arrof Le Madhhab al-Tasawwuf*, edited by Mohammad Roshan, Vol. ٤, Tehran: Asatir.
٢٣. Mehregan, Arvin (٢٠١٣). *Philosophy of Semiotics*, Tehran: Farda.
٢٤. Yahaghi, Mohammad Jafar (١٩٩٦). *Dictionary of Myths and Literary References in Persian Literature*, Tehran: Soroush.
٢٥. Yaghmaei, Habibollah (٢٠٠١). *Stories of the Prophets (Selections from Tabari's History)*, Tehran: Sales.
٢٦. Jung, Carl Gustav (١٩٨٩). *Four Archetypes*, translated by Parvin Faramarzi, Mashhad: Astan Quds Razavi Cultural Department.

Articles

٢٧. Badrei, Fereydoun (٢٠٠٦). "An Introduction to Semantics," *Journal of Literature and Humanities Faculty, University of Tehran*, No. ١٥, pp. ٤٧-٦٩.
٢٨. Hosseini, Zahra Sadat (٢٠٠٥). "Mahdism in Hafez's Poetry," *Moballeghan*, No. ٧٠, pp. ٧٦-٨٥.
٢٩. Ghorbani, Khavar & Veysi, Nishtman Allah (٢٠٢٢). "Semiotics of Symbolic Elements in Children's Poetry of the ٢٠٠٠s Based on Ogden and Richards' Semantic Triangle," *Literary Text Research*, No. ٩٣, pp. ٣٣٣-٣٦٢.

٣٠. Malekouti, Azadeh et al. (٢٠٢٣). "A Comparative Study of Thought Levels in Hafez and Sanaei's Ghazals Using Lucien Goldmann's Genetic Structuralism Theory," *Comparative Literature Studies Journal*, No. ٢٣, pp. ١٧٩-٢٠٥, DOI: ١٠,٣٠٤٩٥/rpcl.٢٠٢٣,٧٠١٠٩٠.

٣١. Nourbelin, Nila et al. (٢٠٢١). "A Study of Symbolic Words in Tagore's Poems," *Comparative Literature Studies Journal*, No. ١٨, pp. ١٠٢-١٣٢, DOI: ٢٠,١٠٠١,١,٢٦٤٥٤٨٨٢,١٤٠٠,٥,١٨,٥,٩.

Theses & Dissertations

٣٢. Afseri-Pour, Parvaneh (٢٠٠٧). *Symbols in Hafez's Poetry*, M.A. Thesis, Supervisor: Dr. Seyyed Mehdi Rahimi, University of Birjand.

٣٣. Rezaei Mehr, Sohaila (٢٠٠٩). *Psychology of Imagery in the Realm of Ghazal*, M.A. Thesis, Supervisor: Dr. Hamid Taheri, Razi University.

٣٤. Ghanbari Mazidi, Farhad (٢٠١٠). *Contradiction, Paradox, and Irony in Hafez's Poems*, M.A. Thesis, Supervisor: Dr. Abbas Jahedjah, Payam Noor University of Shiraz.

٣٥. Mohammadinia Kapurchal, Mojtaba (٢٠٠٨). *Comparison and Evolution of Mithraic Symbols in Ferdowsi, Khaghani, and Hafez's Poems*, M.A. Thesis, Supervisor: Dr. Abbas Khaefi, University of Gilan.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ نهم، شمارهٔ سی و دوم، تابستان ۱۴۰۴

بازتاب عرفان و دین در نمادهای دوگانهٔ حافظ: تحلیل نشانه‌شناختی بر اساس مدل معنایی آگدن و ریچاردز

علی شهمرادی[۱]، نعمت اصفهانی عمران[۲]، حمید طبسی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۹/۱۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۱۵
(صص ۲۱۵-۲۶۱)

چکیده

خواجه شمس‌الدّین محمّد، حافظ شیرازی، در اشعار خود از نمادهای دوگانه، استفاده کرده است که در بطن خود، ترکیبی از مفاهیم عرفانی و دینی را به نمایش می‌گذارند. این نمادها، که به‌طور هم‌زمان به مفاهیم متضّاد و مکمل اشاره دارند، بستر مناسبی برای بیان تعارضات ظاهری و هم‌زیستی مفاهیم عمیق معنوی و اجتماعی فراهم می‌کنند. در این پژوهش، به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای، نویسنده درصدد آن است تا با بهره‌گیری از مدل معنایی آگدن و ریچاردز که سه عنصر اصلی نشانه، مصداق و اندیشه را به‌عنوان اجزای تشکیل‌دهندهٔ معنا معرّفی می‌کند به تحلیل دقیق این نمادهای دوگانه در اشعار حافظ بپردازد. نتایج پژوهش، بیانگر آن است که حافظ نه تنها تضّادهای ظاهری میان دین و عرفان را به تصویر کشیده؛ بلکه لایه‌های پنهانی از معانی عرفانی و دینی را آشکار ساخته است که در ورای این نمادها، نهفته‌اند. هدف اصلی این پژوهش، تبیین

[۱] - **دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران.** ālimorādi۲۵۲۵@yāhoo.com

[۲] - **استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران. (نویسندهٔ مسئول)** dr.esfāhāniomrān۲۰۱۸@gmāil.com.

[۳] - **استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران. پست الکترونیک:** hāmid tābsi@yāhoo.com

روش‌های نمادپردازی حافظ برای بیان تعارضات میان دین و عرفان و کشف چگونگی هم‌زیستی این مفاهیم در چارچوبی واحد است. این تحلیل نشان می‌دهد که حافظ چگونه با ترکیب این نمادها به ایجاد پلی میان ظاهر و باطن و مادیات و معنویات پرداخته و در نهایت، مخاطب را به سوی درک عمیق‌تری از حقیقت معنوی و انسانیت سوق داده است.
واژگان کلیدی: آگدن و ریچاردز، حافظ، دین، عرفان، نشانه‌شناسی، نمادهای دوگانه.

۱-مقدمه

در ادبیات فارسی، حافظ به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین شاعران عارف شناخته شده است که در سروده‌هایش، تأثیر عمیق دین و عرفان مشهود است. اشعار او تلفیقی است از باورهای دینی و عرفانی که با بیان پیچیده و رمزآلودی در قالب نمادها و دوگانگی‌های معنایی عرضه شده است. حافظ با بهره‌گیری از زبان استعاری و نمادهای دوگانه، به بیان واقعیت‌های پیچیدهٔ معنوی و دینی پرداخته است و اغلب، مفاهیم عمیقی چون عشق الهی، تجربهٔ عرفانی و رنج‌های انسانی را در سایهٔ این نمادها به تصویر کشیده است.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر حافظ، استفاده از دوگانگی‌هایی است که می‌تواند، نشان‌دهندهٔ تقابل‌های معنایی و نشانه‌شناختی باشد؛ نظیر تقابل میان عشق زمینی و عشق الهی، باده و توبه و رند و زاهد. این تقابل‌ها که در لایه‌های مختلف شعر او وجود دارند، نه تنها به معنای ظاهری بلکه به معانی نمادین و عمیق‌تری اشاره دارند که تنها با تحلیل دقیق نشانه‌شناختی، قابل فهم هستند به همین دلیل، مطالعهٔ آثار حافظ از منظر نشانه‌شناسی، می‌تواند به درک بهتر این پیچیدگی‌ها و رمزآلودگی‌ها کمک کند.

یکی از مدل‌های مهم در تحلیل نشانه‌ها، مدل معنایی آگدن و ریچاردز است که به بررسی رابطهٔ میان نشانه‌ها **(symbols)**، مصداق **(referents)** و اندیشه (**thoughts)** می‌پردازد. این مدل به‌طور خاص در بررسی اشعار حافظ، می‌تواند مهم باشد؛ زیرا که اشعار او دارای نشانه‌های پیچیده و چندلایه است. با استفاده از این مدل، می‌توان نحوهٔ انتقال مفاهیم دینی و عرفانی را از طریق نمادهای دوگانه‌ای که حافظ به کار برده، تحلیل کرد و به درکی عمیق‌تر از ساختار معنایی اشعار او دست یافت. این پژوهش با تمرکز بر تحلیل نمادهای دوگانهٔ حافظ از منظر نشانه‌شناسی، به بررسی چگونگی بازتاب عرفان و دین در اشعار او پرداخته است. با استفاده از مدل معنایی آگدن و ریچاردز، تلاش شده

است تا پیچیدگی‌ها و عمقِ معانی نهفته در نمادهای دوگانهٔ حافظ، تحلیل و تبیین شود و رابطهٔ میان این نمادها و مفاهیم دینی و عرفانی، مورد بررسی قرار گیرد. این تحلیل نه تنها به کشف لایه‌های پنهان شعر حافظ کمک خواهد کرد، بلکه همچنین نشان‌دهندهٔ چگونگی ترکیب و تقابل مفاهیم دینی و عرفانی در آثار او خواهد بود.

۱-۱-بیان مسئله

در تعریف نشانه‌شناسی آمده است: «زبان، در چهارچوبِ دانشی قابل بررسی است که به مطالعهٔ نشانه‌ها در حیات اجتماعی بشر می‌پردازد که نشانه شناسی(Semiotics)نام دارد» (سوسور، ۱۳۸۲: ۲۱). این علم در تحلیل جنبه‌های متنوّع زبانی از جمله: نحو، تفسیر، نماد و... کاربرد دارد. در نشانه‌شناسی، نماد نوعی نشانه است که از طریق رابطهٔ معنایی عمیق‌تر، مفهومی را منتقل می‌کند. رابطه آن عموم و خصوص مطلق است؛ به این معنی که هر نماد یک نشانه است؛ اما هر نشانه، لزوماً نماد نیست. در این فرآیند، اندیشه به‌عنوان میانجی، کمک می‌کند تا معنای عمیق‌تری از طریق تفسیر نمادها و نشانه‌ها درک شود.

زبان‌شناسان نیز نشانه‌ها را به شیوه‌های مختلف، دسته‌بندی کرده‌اند. یکی از معروف‌ترین این طبقه‌بندی‌ها، تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ پیرس است که شامل نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین می‌شود.» (سجودی،۱۳۸۷: ۲۱۵). بر اساس این طبقه‌بندی، نمادها یکی از انواع نشانه‌ها به شمار می‌آیند.

«در نشانه‌شناسی، نخستین الگویی که اگرچه به طور کامل، مدوّن نیست؛ اما قابلِ طرح است، از سوی «ارسطو» ارائه شده است» (مهرگان، ۱۳۹۲: ۵۷). پس از او، «رواقیّان» نیز به این بحث وارد شدند. «انگیزهٔ اصلی فیلسوفان رواقی برای پرداختن به مبحث نشانه‌شناسی، بیشتر جنبه‌ای منطقی داشت تا نشانه‌شناختی» (همان:۷۸). از نظریه‌پردازان اصلی این علم، می‌توان به «سوسور» و «پیرس» اشاره کرد. سوسور، نشانهٔ زبانی را به دو بخش تقسیم کرده است: «دال (تصوّر صوتی) و مدلول (تصوّر مفهومی) و رابطهٔ بین این دو را که به نشانهٔ معنا و انسجام می‌بخشد، دلالت می‌نامد» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۱۸).

از سوی دیگر، پیرس بر این باور است که« نشانه، دارای الگویی سه‌وجهی است: ۱) نمود، شکل ظاهری که نشانه به خود می‌گیرد، ۲) تفسیر، معنایی که از نشانه برداشت می‌شود، ۳) موضوع، چیزی که نشانه به آن ارجاع می‌دهد» (همان:۳۰۰). یکی از طبقه‌بندی‌های نشانه

که همچنان به‌طور گسترده در مطالعات نشانه‌شناختی، مورد استناد قرار می‌گیرد، همین طبقه‌بندی سه‌گانهٔ پیرس است.

نظریات دیگری نیز برای تکمیل کاستی‌های موجود در حوزهٔ معناشناسی نشانه‌های زبانی مطرح شده‌اند که از جمله پذیرفته‌ترین آن‌ها، نظریات «سی. کی. آگدن» و «آ. ای. ریچاردز» است. «این نظریه‌ها، چنان مورد پذیرش قرار گرفته‌اند که در کنفرانس زبان‌شناسان در سال ۱۹۵۱ م. در «نیس»، یکی از موضوعاتی بود که اکثر زبان‌شناسان بر سر آن توافق داشتند» (بدره‌ای، ۱۳۸۵: ۵۸). این نظریه، گاه به نام «نظریهٔ تحلیلی معنا» و گاهی به نام «نظریّهٔ انگاره‌ای» شناخته می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۲: ۶۷)؛ بر اساس این نظریه، «الفاظ در زبان به‌جای اشاره به مصداقی در دنیای خارج، به مفهومی در ذهن ما، دلالت دارند؛ مفهومی مانند یک انگاره، تصویر یا اندیشه» (همان: ۶۹). «این نظریه با نظریهٔ ارجاعی زبان که دلالت واژگان را به اشیای خارجی مرتبط می‌داند، متفاوت است» (همان:۷۰). به‌عنوان مثال، واژهٔ «کلاغ» تنها به پرنده‌ای در دنیای بیرون اشاره نمی‌کند؛ بلکه بسته به اندیشه‌ای که در ذهن داریم، می‌تواند معانی دیگری مانند شرارت، سیاهی و حتی مفاهیم مثبت داشته باشد.

همان‌طور که اشاره شد، زبان‌شناسانی مانند آگدن و ریچاردز معتقدند که نماد یکی از انواع نشانه‌هاست که در ارتباط با اندیشه، قابل تفسیر و تغییر است؛ به این معنا که یک مصداق نمادین، می‌تواند نشانه‌های مختلفی داشته باشد و عامل تغییر نشانه، اندیشهٔ نهفته یا سازندهٔ آن است و با توجّه به این که حافظ در اشعار خود از نمادهای دینی و عرفانی بهره برده که به شکل متناقض‌نما و دوگانه ظاهر شده‌اند؛ این نمادها، مانند می و مسجد یا رند و زاهد، به وضوح، تناقضاتی را در ظاهر و معنا نشان می‌دهند. به همین سبب است که «زبان نمادین، تحت تسلط عواملی چون درجهٔ شدّت احساسات و تداعی معانی است و از زمان و مکان پیروی نمی‌کند. تنها زبان بین‌المللی است» (نوربلین و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۱۱).

در این مقاله تلاش شده است، بازتاب عرفان و دین در نمادهای دوگانهٔ حافظ بر اساس مدل معنایی آگدن و ریچاردز بررسی شود و به این پرسش پاسخ داده شود که چگونه حافظ این دوگانگی‌ها را برای ایجاد معانی عمیق‌تر عرفانی و دینی به کار گرفته و چه

روابط معنایی میان این نمادها و مفاهیم آن‌ها بر اساس مثلث معنایی آگدن و ریچاردز وجود دارد؟

۱-۲-پیشینهٔ پژوهش

سهیلا رضایی مهر (۱۳۸۸)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، با عنوان «روان‌شناسی تصویر در ساحت غزل»، به این نکته، اشاره کرده است که تناسب و استعاره در غزل، نقش اساسی در انتقال احساسات و معانی عمیق دارند. او بیان می‌کند که این ابزارهای بیانی با بهره‌گیری از تصویرسازی‌های ذهنی و روان‌شناختی، به شاعر امکان می‌دهند تا مخاطب را به درک بهتر و عمیق‌تر مفاهیم و عواطف نهفته در شعر نزدیک کند. به‌ویژه، استعاره‌ها در غزل نه‌تنها به‌عنوان تزئینات زبانی، بلکه به‌عنوان ابزاری برای پیوند دادن احساسات درونی شاعر با جهان بیرونی به کار گرفته می‌شوند.

فرهاد قنبری مزیدی(۱۳۸۹)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، با عنوان« تضّاد، پارادوکس و آیرونی در اشعار حافظ»، به بررسی آرایهٔ تضّاد و اقسام و کاربرد آن در ادبیات فارسی و در شعر حافظ پرداخته است نتایج پژوهش، بیانگر آن است که ۹۵۷مورد مفهوم متضّاد، ۶۶۲مورد تضّاد بر اساس معنا و ۲۴۳مورد، تضّاد بر اساس آیرونی به کار رفته است.

پروانه افسری‌پور(۱۳۸۶)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، با عنوان«نماد در شعر حافظ»، به بررسی نقش و جایگاه نمادها در آثار حافظ پرداخته و به این نتیجه رسیده است که نمادها در شعر این شاعر، نه‌تنها ابزاری برای زیبایی هنری، بلکه وسیله‌ای برای انتقال معانی عمیق و مفاهیم فلسفی و عرفانی هستند. همچنین تحلیل کرده است که حافظ با استفاده از نمادهای مختلف، به شکلی خلّاقانه، احساسات، آرمان‌ها و چالش‌های انسانی را به تصویر کشیده و خواننده را به تفکّر و تعمق در معانی پنهان دعوت کرده است. لازم به ذکر است، مقالهٔ حاضر با استفاده از مدل معنایی آگدن و ریچاردز به تحلیل نشانه‌شناختی نمادهای دوگانهٔ عرفانی و دینی در اشعار حافظ پرداخته و در این زمینه از رویکردی تحلیلی و ساختاری استفاده کرده است و آن را از پایان‌نامهٔ خانم افسری‌پور متمایز می‌سازد. ایشان در پژوهش خود بیشتر به توصیف نمادها و واژگان عرفانی بر اساس فرهنگ‌های لغت و فرهنگ اصطلاحات عرفانی پرداخته؛ اما مقالهٔ حاضر به تحلیل معنایی عمیق‌تر نمادها و روابط میان آن‌ها و مفاهیم دینی و عرفانی اشاره شده است. علاوه‌بر این، خانم افسری‌پور

تنها ابیات حافظ را به‌عنوان شاهد مثال ذکر کرده‌اند؛ ولی در این مقاله هر بیت به‌طور مستقل تحلیل شده و با بررسی روابط معنایی، تأثیرات عرفانی و دینی آن تبیین گردیده است. همچنین رویکرد بینارشته‌ای و استفاده از مدل معنایی برای تحلیل نشانه‌ها در مقالهٔ حاضر، به آن این امکان را می‌دهد که درک عمیق‌تری از معانی ضمنی و ساختارهای معنایی شعر حافظ به دست دهد.

مجتبی محمّدنیا کپورچال (۱۳۸۷)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «مقایسه و سیر تحوّل نمادهای مهری در اشعار فردوسی، خاقانی و حافظ»، به بررسی نمادهای مرتبط با اسطورهٔ مهری و آیین مهرپرستی در آثار این سه شاعر پرداخته است و به این نتیجه رسیده است که در اشعار فردوسی، نمادهای مهری، بیشتر جنبه‌های حماسی و ملی دارند و به‌عنوان نشانه‌هایی از ایثار و وفاداری مطرح می‌شوند. در شعر خاقانی، این نمادها بیشتر به شکل عناصر پیچیدهٔ ادبی و فلسفی نمایان شده‌اند و با تفکّرات فلسفی و دینی شاعر درهم‌آمیخته‌اند. در اشعار حافظ، نمادهای مرتبط با آیین مهرپرستی به اوج لطافت و زیبایی رسیده و به‌عنوان ابزاری برای بیان مفاهیم عرفانی و معنوی مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

مقالهٔ حاضر تفاوت قابل‌توجهی با پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مجتبی محمّدنیا کپورچال دارد. در پایان‌نامهٔ مذکور، نمادهای مرتبط با اسطورهٔ مهری و آیین مهرپرستی در اشعار فردوسی، خاقانی و حافظ بررسی شده و سیر تحوّل این نمادها میان سه شاعر مطالعه شده است. اما مقالهٔ حاضر تنها به اشعار حافظ اختصاص دارد و بر تحلیل نمادهای دوگانهٔ عرفانی و دینی تمرکز دارد. همچنین، این مقاله با بهره‌گیری از مدل معنایی آگدن و ریچاردز به رویکردی نشانه‌شناختی و تحلیلی پرداخته است که آن را از پژوهش‌هایی که عمدتاً به توصیف یا تطبیق نمادها بسنده می‌کنند، متمایز می‌سازد.

خاور قربانی(۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی نمادهای شعر کودک در دههٔ هشتاد بر اساس مثلث معنایی آگدن و ریچاردز»، به این موضوع اشاره کرده است که نشانه‌شناسی نمادهای این دوره، نشان می‌دهد، اندیشه‌ای که سبب تغییر نشانه‌ها در داستان‌های این دهه شده است، بیشتر اندیشه‌های دینی و اخلاقی هستند. با عنایت به پیشینهٔ تحقیق، آنچه موجب تمایز تحقیق حاضر با پژوهش‌های یادشده می‌شود، این است که این تحقیق به‌طور خاص به تحلیل نشانه‌شناختی نمادهای دوگانهٔ حافظ از منظر عرفانی و دینی پرداخته و از

مدل معنایی آگدن و ریچاردز به‌عنوان روشی نوین برای درک عمیق‌تر معانی و ارتباطات بین دال و مدلول در شعر استفاده کرده است. همچنین، تمرکز بر سیر تحوّل و تطوّر این نمادها در آثار حافظ و بررسی چگونگی بازتاب اندیشه‌های عرفانی و دینی در قالب نمادها، به آن، عمق و تازگی خاصی بخشیده است که در پژوهش‌های قبلی، کمتر به آن پرداخته شده است.

۱- ۳-روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از تجزیه و تحلیل محتوایی و فکری اثر انجام شده است. از نظر هدف، پژوهش در زمرهٔ تحقیقات بنیادی قرار می‌گیرد. اطّلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای گردآوری شده و داده‌ها با روش تحلیل محتوا مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

۱-۴-چارچوب نظری

۱-۴-۱-نماد و نشانه

نماد و نمادگرایی در مکتب‌های ادبی غربی، سمبول(symbole) خوانده می‌شود که اصل این کلمه از سوم بولوم (bolom sum)یونانی است، به معنی برهم چسباندن دو قطعهٔ مجزّا و حاکی از چیزی است که دو قسمت شده باشد. (ر.ک. سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۵۳۸)

نشانه‌ها بر اساس نوع ارتباط با مدلول خود به سه دسته تقسیم می‌شوند :نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین. «در نشانه‌های شمایلی، رابطه بر پایهٔ شباهت است؛ مانند عکس یک فرد و خود او. در نشانه‌های نمایه‌ای، ارتباط غیرقراردادی و علّی-معلولی برقرار است؛ به‌عنوان مثال، تب، نشان‌دهندهٔ وجود بیماری است؛ اما در نشانه‌های نمادین، رابطه، کاملاً قراردادی است؛ مانند رنگ‌های چراغ راهنما» (الستون، ۱۳۸۱: ۵۰).

۱-۴-۲-ادبیات و نشانه‌شناسی

واژهٔ نشانه و دانش نشانه‌شناسی، امروزه از موضوعات کلیدی در حوزه‌های روان‌شناسی اجتماعی، زبان‌شناسی و ادبیات محسوب می‌شوند. این مباحث، نخستین‌بار توسّط چارلز سندرس پیرس و فردینان دو سوسور در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم مطرح شد

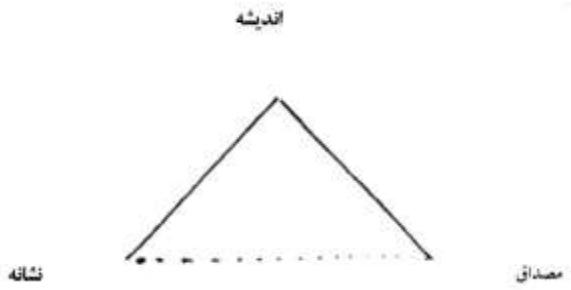
و مورد بررسی قرار گرفت. پس از آن، ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی، به نقد و تحلیل دیدگاه‌های آنان پرداخت و ابعاد جدیدی را به این حوزه افزود.

۱-۴-۳-نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی به مطالعهٔ نشانه‌ها و فرآیندهای تأویلی و یافتن مناسبت میان دال و مدلول می‌پردازد. به‌عبارتی دیگر، «نشانه‌شناسی، بررسی نظام‌مند تمامی عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرآیند دلالت مشارکت دارند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۲۲). فکوهی نیز بیان می‌کند: «نشانه‌شناسی، علمی است که هدف خود را شناخت و تحلیل نشانه‌ها و نمادها، چه آن‌هایی که به‌صورت زبان گفتاری یا نوشتاری درآمده‌اند و چه آن‌هایی که به شکل غیر زبانی هستند، از جمله نشانه‌های فیزیولوژیک، بیولوژیک، نظام‌های معنایی و ارزشی و ...، اعلام می‌کند» (فکوهی، ۱۳۸۳: ۶۷).

۱-۴-۴-الگوی «آگدن» و «ریچاردز» در مورد نشانه‌شناسی

الگوی آگدن و ریچاردز در مورد نشانه‌شناسی که به‌عنوان مثلث دلالت یا مثلث معنایی شناخته می‌شود، یکی از رویکردهای مهم در تحلیل نشانه‌ها و نمادها است. «این الگو، شامل سه مؤلّفه است: نشانه (دال) که به واژگان زبانی مانند کبوتر، درخت و چتر اشاره دارد؛ مصداق که دلالت‌های برون‌زبانی مانند یک گیاه، شیء یا حیوان با ویژگی‌های خاص را در بر می‌گیرد؛ و اندیشه که در رأس مثلث قرار دارد و به‌عنوان یک تصویر ذهنی، رابط بین نشانه و مصداق است. رابطه بین نشانه و مصداق خارجی با خط منقطع، نشان داده می‌شود که بیانگر ارتباط غیرمستقیم این دو عنصر است و نقش اندیشه در این میان کلیدی است.



شکل ۱. الگوی نشانه‌شناسی آگدن و ریچاردز

سجودی توضیح می‌دهد که در این الگو، صورت‌های زبانی از طریق تصوّرات ذهنی به مصداق‌های خارجی مرتبط می‌شوند. بر اساس نظریهٔ آن‌ها، ارتباط بین نماد و مصداق، غیرمستقیم است و از طریق اندیشه یا تصویر ذهنی برقرار می‌شود. صفوی نیز معتقد است که طبق مثلث دلالت، ارتباط بین نشانه و مصداق در جهان خارج از طریق تصویر ذهنی فرد شکل می‌گیرد و معنا به‌عنوان یک موجودیت ذهنی در نظر گرفته می‌شود» (قربانی، ۱۴۰۱: ۳۴۰). به این ترتیب، می‌توان نتیجه گرفت که «مصداق یک نشانهٔ دلالتی درونی و ذهنی دارد و ممکن است معنای آن با تغییر اندیشه در طول زمان، تغییر یابد، حتی اگر صورت زبانی ثابت بماند» (بدره‌ای، ۱۳۸۵: ۶۷).

۲- *بحث و بررسی*

۲-۱-تحلیل داده‌ها

نشانه‌شناسی یکی از دانش‌های بینارشته‌ای است که منشأ شکل‌گیری آن، همانند بسیاری از علوم انسانی و تجربی، به اندیشه‌های متفکّران یونان باستان بازمی‌گردد. این دانش در ابتدا به حوزهٔ منطق تعلّق داشت و پس از آن نیز مورد استفاده قرار گرفت. از قرن هفدهم به بعد، به‌ویژه در حوزهٔ پزشکی، با کاربرد اصطلاح semiotics به معنای دقّت در عالم بیماری، توجه بیشتری به آن شد. از این زمان به بعد، نشانه‌شناسی در هنر، ادبیات، اجتماع و سایر حوزه‌ها نیز به کار گرفته شد. «در واقع، نشانه‌شناسی، علم مطالعهٔ نشانه‌هاست؛ یعنی مطالعهٔ آنچه مردم به‌واسطه‌اش معنا را به یکدیگر منتقل می‌کنند. به‌عبارتی، نشانه‌شناسی، علم مطالعهٔ واژه‌ها، تصاویر، رفتار و هر نوع نظام و هر نوع آرایش چیزهاست که به‌واسطه‌شان، معنایی یا ایده‌ای انتقال داده می‌شود» (فورتیه، ۱۳۹۷: ۲۶).

نشانه‌شناسی به‌طور یکسان به مطالعهٔ فرآیندهای دلالت و ارتباطات می‌پردازد؛ یعنی به بررسی چگونگی تولید و تبادل معنا. هم‌زمان، این رشته به تحلیل نظام‌های مختلف نشانه‌ای و رمزگان‌هایی که در جامعه کاربرد دارند و همچنین پیام‌ها و متن‌های واقعی که بر اساس این نظام‌ها، شکل می‌گیرند، مشغول است. بر اساس این تعریف و کارکرد نشانه، «زبان، بخشی از نشانه‌شناسی است؛ اما عموماً پذیرفته شده است که در میان نظام‌های نشانه‌ای، زبان، وضعیتی منحصر به فرد و مستقل دارد و این به ما امکان می‌دهد تا

نشانه‌شناسی را در مقام علمی که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای غیرزبانی می‌نشیند نیز تعریف کنیم» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳).

نشانه‌های نمادین، هنگام تحلیل مدلول یا تفسیر، باید با توجه به زمینهٔ خاص خود، مورد بررسی قرار گیرند. در متون عرفانی، انواع نشانه‌های عرفانی به مدلول‌های خاصی اشاره دارند که در چارچوب زبان عرفانی معنی‌دار هستند. در خارج از این متون و زمینه، این نشانه‌ها ممکن است ارجاع مشخّصی نداشته باشند یا معنای خود را از دست بدهند. این بدان معناست که فهم و تفسیر نشانه‌های نمادین در زبان عرفانی، نیازمند آگاهی از زمینهٔ فرهنگی، تاریخی و معنوی است که متن در آن قرار دارد. بدون این زمینه، نشانه‌ها ممکن است معنای خود را از دست بدهند یا به‌درستی تفسیر نشوند.

نشانه‌های نمادین در متون عرفانی به دو دسته، اصطلاحات عرفانی و نمادواژه‌ها تقسیم می‌شود. اصطلاحاتی نظیر تجرید، فنا، تسلیم، توکّل، شهود و دیگر واژه‌های مشابه، در زمینهٔ عرفانی دارای معانی ویژه و خاص هستند. این نشانه‌ها در متون عرفانی به‌طور گسترده‌ای دیده می‌شوند؛ اما مدلول و تفسیر آنها برای هر عارف می‌تواند، متفاوت باشد. به‌عنوان مثال، توکّل یکی از مفاهیم مهم در عرفان است و به‌عنوان یک نشانهٔ نمادین در بسیاری از متون عرفانی به کار می‌رود. با این حال، هر عارف ممکن است تفسیر و درک خاص خود را از این اصطلاح ارائه دهد. «صوفیان در بیان حدّ توکّل، سخن‌های بسیار گفته‌اند، هرکسی از مقام خویش سخن گفته و عبارات ایشان همه از آن مختلف گشته است» (گوهرین، ج ۳، ۱۳۶۸: ۳۰۶).

نمادواژه‌ها، واژه‌هایی مانند زلف، خط، خال، می و دیگر اصطلاحات مشابه در بسیاری از متون عرفانی با تفاسیر نسبتاً مشابه به کار می‌روند. با این حال، برخلاف دستهٔ اوّل، این واژه‌ها در متون مختلف، ممکن است تفاوت‌های دلالتی قابل توجهی داشته باشند. به‌عنوان نمونه، در تعریف اخلاص، چنین آمده است: «اخلاص پاک کردن و دوستی و عبادتی بی‌ریا در نزد سالکان و به معنی خلوص و تصفیهٔ عمل از تمام شوائب است؛ مانند ریا و عجب و کبر و حظوظ نفسانی که حاجب حقیقت و مایهٔ فساد عمل گردد» (سجادی، ۱۳۸۸: ۶۵)؛ و مستملی بخارایی می‌گوید: «هر چیز که آن یگانه باشد و در چیز دیگر نیامیزد، اخلاص گویند و خلوص در کلام عرب، خروج باشد و هرکه از میان قومی جدا

شود، گویند خَلَّصَ مِن بَیْنَهُمْ از بهر آن‌که با ایشان نیامیزد و پس معنی اخلاص در جمله انفراد است که هرچه یگانه بود و با دیگری نیامیزد و خالص باشد» (مستملی بخارایی، ۱۳۷۳: ۱۲۸۳).

با توجه به تعاریف فوق، مشاهده می‌شود که این نماد واژه در متون مختلف تعابیر متفاوتی دارد. در ادامه، به تحلیل برخی از نمادهای دوگانه در اشعار حافظ بر اساس مدل معنایی آگدن و ریچاردز پرداخته می‌شود. لازم به ذکر است که نویسنده در بررسی علل عدم مراجعه به شروح متعدّد دیوان حافظ، به این نکته اشاره می‌کند که در این شروح، بحث‌هایی پیرامون نماد بودن یا نبودن و اصطلاح بودن یا نبودن واژه‌ها مطرح شده است؛ اما این شروح معمولاً از عمق تحلیلی لازم برخوردار نیستند. یکی از علل این عدم مراجعه می‌تواند عدم توجه کافی به تحلیل معنایی و نشانه‌شناختی باشد که در بسیاری از شروح تنها به توصیف سطحی واژه‌ها و نمادها پرداخته شده است، بدون آنکه ساختار و کارکرد این نمادها در شعر حافظ بررسی شود.

بسیاری از شروح در تلاشند تا معانی واژه‌ها را در قالب‌های سنتی و عرفی تبیین کنند و از توسعهٔ ابزارهای تحلیلی نوین نظیر مدل‌های معنایی یا نشانه‌شناسی دوری می‌کنند. همچنین، این شروح به بافت‌های معنایی و کاربردهای مختلف نمادها در شرایط تاریخی و فرهنگی اشاره نمی‌کنند و بیشتر به تعابیر فردی و شخصی اکتفا می‌کنند. این موضوع موجب می‌شود که خواننده نتواند به صورت جامع و عمیق‌تری درک کند که چگونه حافظ از واژه‌ها و نمادها برای ایجاد لایه‌های معنایی متعدد و پیچیده بهره برده است. به همین دلیل، مراجعه به این شروح معمولاً نمی‌تواند پاسخگوی نیاز پژوهشگران و خوانندگان علاقه‌مند به تحلیل‌های دقیق و مبنای علمی باشد و رویکردهای تحلیلی نوین همچنان مورد توجه قرار می‌گیرند.

۲-۱-۱-نمادهای دینی

نمادهای دینی، عناصری هستند که به‌صورت سمبولیک به باورها، ارزش‌ها، مفاهیم و آموزه‌های مذهبی اشاره می‌کنند. این نمادها در ادیان مختلف به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان مفاهیم مقدّس، الهی و اعتقادی استفاده می‌شوند و می‌توانند از طریق اشکال، نشانه‌ها، رنگ‌ها، و اشیاء خاصی، معانی متعالی را به انسان‌ها منتقل کنند.

۲-۱-۱-۱-شب قدر

چه‌مبارک‌سحری‌بودوچه‌فرخنده شبی　　آن شب‌قدر که‌این تازه براتم دادند
(حافظ،۱۳۶۷: ۷۹)

در فرهنگ اصطلاحات عرفانی، شب، کنایه از عالم غیب و عالم جبروت است. (سجادی، ۱۳۸۸: ۴۹۶). در الگوی ریچارد و آگدن، «شب قدر» به‌عنوان نشانه (واژه)، تصوّری ذهنی از نزول قرآن و تجلّی رحمت الهی ایجاد می‌کند. این تصوّر به مدلول (مفهوم عمیق شب قدر) می‌انجامد که به لحظات ویژه‌ای اشاره دارد که در آن فیض و رحمت الهی نازل می‌شود. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از واژه‌ها به عمق مفهوم هدایت می‌کند. به این ترتیب، اندیشه، نقش واسطه‌ای در درک مدلول‌ها از طریق تصوّر و تحلیل مفهومی ایفا می‌کند. سحر و شب قدر در این بیت، نماد زمانی است که فیض الهی بر دل عارف نازل می‌شود و برکت و رحمت خداوند شامل حال او می‌گردد. حافظ به تجربهٔ روحانی خود اشاره می‌کند که در آن شب قدر، تازه برات را دریافت کرده است. برات در اینجا به معنای رهایی، بخشش و آزادی از گناه یا سختی‌هاست. حافظ این شب را به‌عنوان زمانی مقدّس و مبارک توصیف می‌کند که در آن به او، فیض الهی، رهایی و آرامش معنوی عطا شده است. این بیت به اهمّیت شب‌های معنوی و توجه به لحظات خاص در زندگی عارف اشاره دارد که در آن لحظات، فرد می‌تواند به دریافت فیض و برکت خداوند نائل شود.

۲-۱-۱-۲-امام شهر و سجّاده

زکوی میکده دوشش به دوش می‌بردند　　امام شهر که سجّاده می‌کشید به دوش
(حافظ: ۱۴۹)

بر اساس الگوی ریچارد و آگدن، در واژه‌های امام شهر و سجّاده، امام شهر به‌عنوان نشانه (کلمه) می‌تواند تصوّری از یک رهبر دینی یا هدایتگر معنوی را در ذهن ایجاد کند، که مدلول آن رهبری دینی در یک جامعه یا منطقه است. سجّاده به عنوان نشانهٔ دیگری است که تصوّری از مکان عبادت یا رابطه با خدا ایجاد می‌کند و مدلول آن اشاره به فضای معنوی برای نماز و عبادت دارد. در این فرآیند، اندیشه به‌عنوان میانجی عمل می‌کند و فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌ها هدایت می‌کند، یعنی از کلمات به مفاهیم عمیق‌تر مربوط به رهبری دینی و عبادت.

سجّاده، نمادی از عبادت و نیایش و نشان‌دهندهٔ مکان یا حالتی است که در آن فرد به انجام فریضهٔ نماز و راز و نیاز با خدا می‌پردازد. در عرفان، سجّاده، نمادی از عبادت ظاهری است، اما ممکن است حافظ با اشاره به آن، به عبادت ظاهری و نمادین اشاره داشته باشد که تفاوت‌هایی با عبادت و اشتیاق واقعی دارد. در اشعار حافظ، این دو نماد دینی اغلب برای بیان تقابل یا هم‌زیستی میان عبادت ظاهری و باطنی، ظاهر و باطن دین، و شریعت و طریقت به‌کار می‌روند. حافظ با استفاده از این نمادها، به‌نوعی به تضّاد یا تعامل میان نگاه صوری و معنوی به دین اشاره کرده است.

۲-۱-۱-۳-حضرت عیسی(ع)

حضرت عیسی(ع) از پیامبران الوالعزم است که در فرهنگ اسلامی به سرگذشت او بسیار توجه شده و مضامین و اندیشه های زیبایی از نام و یاد و معجزات او در شعر حافظ تأثیر پذیرفته است.

گر روی پاک و مجرّد چو مسیحا به فلک　　از چراغ تو به خورشید رسد صد پرتو

(حافظ: ۱۲۱)

«بعد از محکوم شدن حضرت عیسی (ع) به مرگ به اتهام کفرگویی و ارتداد به روایت انجیل، مصلوب شد و بعد از به خاک سپرده شدن، زنده شد و به آسمان رفت؛ اما در قرآن این گونه است که کس دیگری را به جای او به دار آویختند و او به آسمان رفت» (یزدان-پرست لاریجی،۱۳۸۰: ۸۳۱). از این‌روست که او مظهر پاکی است. در شعر حافظ، عیسی به‌عنوان نماد پاکی و معصومیت است. طبق الگوی ریچارد و آگدن، نشانه، واژهٔ «عیسی»، تصوّری از پاکی و رحمت را در ذهن ایجاد می‌کند و مدلول آن نمایانگر معنویت و انسان کامل است. اندیشه به عنوان میانجی، فرد را از واژه‌ها به مفهوم عمیق‌تر هدایت می‌کند.

جان رفت در سر می‌و حافظ به‌عشق سوخت　　عیسی دمی کجاست که احیای ما کند

(حافظ: ۱۰۶)

در این بیت، عیسی، نماد حیات، زندگی، و جان‌بخشی است. حافظ که از عشق و مستی به‌طور کامل سوخته و فدا شده است، به دنبال عیسی به عنوان کسی که می‌تواند روح او را احیا کند و زندگی دوباره ببخشد، می‌گردد. این درخواست، بیانگر نیاز به راهنمایی معنوی و نجات از درد و رنج عشق است.

طبیب عشق مسیحا دم است و مشفق لیک　　چو درد در تو نبیند؛ کرا دوا بکند
(حافظ: ۷۳)

یکی از معجزات حضرت عیسی(ع) مداوای بیماران و احیای مردگان است. حافظ با استفاده از این جنبه از زندگی، حضرت عیسی او را مظهر زندگی و حیات قرار داده و عشق را همچون طبیب مسیحا دم می داند که بر آلام و دردهای انسان‌ها درمان است.

۲-۱-۱-۴-تسبیح

ترسم که روز حشر، عنان‌بر عنان رود　　تسبیح شیخ و خرقهٔ رند شرابخوار
(حافظ: ۱۳۱)

در الگوی ریچارد و آگدن، تسبیح به عنوان نشانهٔ (کلمه)، تصوّری از زهد، پارسایی و عبادت ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت نیایش و ارتباط با خدا هدایت می‌کند و مدلول آن نماد روحانیّت، عبادت و پرهیزگاری است. اندیشه به‌عنوان میانجی عمل کرده و فرد را از نشانه‌ها به مفهوم عمیق‌تر عبادت و تزکیه می‌برد. در این بیت، حافظ به‌نوعی تضّاد میان زهد ریاکارانه و عشق حقیقی و آزادگی اشاره دارد و می‌ترسد که در روز حشر، که روز داوری و قضاوت الهی است، تسبیح شیخ و خرقهٔ رند شرابخوار در کنار هم قرار گیرند و قضاوت دربارهٔ هر دو یکسان باشد. حافظ این تضّاد را بیان می‌کند تا به ریاکاری زاهدان و اهمّیت عشق و صداقت در مسیر معنوی اشاره کند.

۲-۱-۱-۵-ظهور مهدی(عج)

در الگوی ریچارد و آگدن، حضرت مهدی به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از امام موعود و نجات‌دهنده ایجاد می‌کند. این واژه ذهن را به سوی مفهوم عدالت جهانی، رهبری دینی و ظهور جهانی حق هدایت می‌کند. مدلول آن نماد رهبری معنوی و تحقّق آرمان‌های دینی است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه (واژهٔ حضرت مهدی) به مدلول (مفهوم عدالت و رهبری جهانی) راهنمایی می‌کند. حافظ در بیت زیر به موضوع آخرالزمانی و ظهور دجّال اشاره کرده است.

کجاست صوفی دجّال‌چشم ملحد شکل　　بگو بسوز که مهدی دین پناه آمد
(حافظ:۵۸)

این بیت از حافظ اشاره به مفهوم آخرالزمانی ظهور امام مهدی (عج) دارد. «حافظ در این بیت صراحتاً نام حضرت مهدی را برده و از ظهور او و نابودی دجّال مظهر ریا و تزویر و بدی و پلیدی سخن گفته است.»(حسینی، ۱۳۸۴: ۷۸). در اینجا، صوفی دجّال چشم به فردی نادرست و فریب‌کار اشاره دارد که با ظاهر صوفیانه، ولی باطن ملحدانه، مردم را به گمراهی می‌کشاند.«پس از ظهور فتنهٔ دجّال به یک روایت، حضرت مهدی ظهور کرده و او را می‌کشد و بر طبق روایت دیگر، حضرت مسیح از آسمان چهارم فرود آمده ، دجّال را نابود می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۰۸). مهدی دین‌پناه، نماد نجات‌دهنده‌ای است که با ظهور خود، حق و عدالت را برقرار می‌کند. در واقع، حافظ از پیروان حقیقت می‌خواهد که به فرد دجّال‌صفت توجه نکنند و از فریب‌های او برحذر باشند؛ زیرا زمان ظهور مهدی و استقرار عدالت نزدیک است. بسوز نیز در اینجا به معنای ترک باطل و فساد است، که با آمدن مهدی (عج) باید باطل و نادرستی‌ها از میان بروند.

۲-۱-۱-۶-سامری

این همه شعبده‌ها عقل که می‌کرد اینجا سامری پیش عصا و ید بیضا می‌کرد

(حافظ: ۸۷)

در الگوی ریچارد و آگدن، سامری به عنوان نشانه(کلمه)، تصوّری از شخصیت منفی و گمراه‌کننده در ذهن ایجاد می‌کند. این واژه ذهن را به سمت مفهوم شرک و گمراهی هدایت می‌کند و مدلول آن نماد فریب، کفر و انحراف از راه حقیقت است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های معنوی و اخلاقی هدایت می‌کند. از سوی دیگر، ید بیضا (دست سفید) نماد حقیقت‌جویی و نشانه‌ای از قدرت الهی است. در داستان موسی(ع)، ید بیضا به عنوان معجزه‌ای نشان داده می‌شود که حضرت موسی برای اثبات پیامبری و قدرت خداوند به کار می‌برد. این نماد به معنای جست‌وجوی حقیقت و نوری است که راه را برای هدایت انسان‌ها روشن می‌کند. در مجموع، این دو نماد به تضّاد بین حق و باطل، اشاره دارند و نشان‌دهندهٔ دو مسیر متفاوت در زندگی انسان‌ها است.

۲-۱-۱-۷-آدم(ع)

در الگوی ریچارد و آگدن، حضرت آدم (ع) به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از آغاز آفرینش انسان و پدر بشر ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم معصومیت اوّلیه،

خطای نخستین و رابطهٔ انسان با خدا هدایت می‌کند. مدلول آن نماد آغاز خلقت انسان، تجربهٔ گناه و توبه است. به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه (واژهٔ حضرت آدم) به مدلول‌های عمیق‌تر مانند آغاز انسانیت و ارتباط با خدا راهنمایی می‌کند. در فرهنگ نمادها، آدم، نماد انسان اوّلیّه و تصویر خداوند است که نشان‌دهندهٔ ارتباط عمیق انسان با خالقش و ظرفیت‌های بالقوهٔ او برای رشد و کمال است. «نخستین بشری که خداوند آفرید، حضرت آدم(ع) بوده است. در فرهنگ نمادها، حضرت آدم(ع) نماد انسان اول و تصویر خداوند دانسته شده است» (شوالیه، ۱۳۷۸: ذیل آدم) در این بیت، حافظ، اشاره به سجدهٔ فرشتگان بر حضرت آدم (ع) کرده است.

«آدم، نخستین انسان و نخستین پدر (ابوالبشر) و نخستین پیامبر است. در روایت اسلامی و کتب مقدّس دربارهٔ آدم، چندین داستان نقل شده است: سجدهٔ فرشتگان بر آدم، خلقت حوّا از پهلوی چپ او، خوردن میوهٔ ممنوعه به بهانهٔ جاودانگی، هبوط از بهشت، خلیفهٔ الهی در زمین و غیره که همگی در ادبیات فارسی بازتاب داشته است» (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۵: ۷۱-۶۵).

مَلَک در سجدهٔآدم، زمین‌بوس تو نیّت کرد حسن‌تو لطفی دید بیش از حدّ انسانی

شاعر می‌گوید که فرشته در این سجده، به دلیل لطف و جمال بی‌نهایّت انسانی، که فراتر از حدّ معمول است، زمین را بوسید. یعنی زیبایی روحانی انسان، حتی فرشتگان را به تحسین وامی‌دارد.

۲-۱-۱-۸-اهریمن

در الگوی ریچارد و آگدن، اهریمن به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از شر، فساد و نیروی منفی در ذهن ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم شرارت، فریبکاری و دشمنی با خوبی‌ها هدایت می‌کند. مدلول آن نماد نیروی شر، ضدیّت با خدا و انحراف از حقیقت است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های معنوی و اخلاقی اهریمن، یعنی شر و فساد، هدایت می‌کند. اگر چه اهریمن نام یکی از هفت دیوی است که در مقابل امشاسپندان قرار دارند؛ اما در شعر حافظ هم معنا و برابر با دیو به کار رفته است و

زفکر تفرقه بازآی تا شوی مجموع به حکم آنکه چو شد اهرمن، سروش آمد

(حافظ:۴۷۴)

گاه اهرمن را در مقابل سروش و یزدان قرار داده است.

حافظ در این بیت به وحدت و رهایی از تفرقه اشاره کرده است. او می‌گوید که اگر از اندیشه‌های پراکنده و منفی دوری کنیم، به یک‌پارچگی و کمال خواهیم رسید. همان‌طور که با رفتن اهریمن (نیروهای منفی)، سروش (نماد نیکی و هدایت) جایگزین می‌شود، با از بین بردن تفرقه، راه برای هدایت و رشد معنوی بازمی‌گردد. در شعر حافظ، اهریمن، نماد شر و دیو است که در برابر سروش (نماد نیکی و هدایت) و یزدان (خدای واحد و نیک) قرار می‌گیرد. اهریمن نمایندهٔ نیروهای منفی و تفرقه است، در حالی که سروش، فرشته‌ای است که هدایت و آگاهی را به انسان می‌آورد و یزدان منبع خیر و حقیقت است. حافظ با استفاده از این مفاهیم به تقابل خیر و شر، وحدت و تفرقه اشاره کرده و بر اهمّیت رهایی از نیروهای منفی برای رسیدن به هدایت و کمال تأکید کرده است.

۲-۱-۱-۹-حور

در الگوی ریچارد و آگدن، حور به عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از زیبایی بهشتی و نعمت‌های الهی ایجاد می‌کند. این واژه ذهن را به سمت مفهوم پاکی، لذّت و پاداش الهی در بهشت هدایت می‌کند. مدلول آن نماد حورهای بهشتی است که در بسیاری از متون دینی به‌عنوان مخلوقات زیبا و پاداشی برای پرهیزگاران معرّفی شده‌اند. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های معنوی و آرمانی مربوط به پاداش بهشتی و آرامش الهی هدایت می‌کند. در ادبیات عرفانی و شعر فارسی، حوریان نیز به‌عنوان نمادی از عشق و زیبایی مورد استفاده قرار می‌گیرند و گاه به معشوق در اشعار عاشقانه تشبیه می‌شوند.

زاهد اگر به حور و قصور است امیدوار ما را شرابخانه قصور است و یار حور

(حافظ:۱۲۸)

در این بیت، حافظ به تضّاد بین زندگی زاهدانه و لذّت‌های دنیوی اشاره دارد. او به زاهدانی که به امید پاداش‌های بهشتی (حوریان و قصرها) زندگی می‌کنند، می‌گوید که به جای آرزوی آخرت، او و دیگران به لذّت‌های دنیوی (شرابخانه و یارانی زیبا) توجه دارند. این بیان، نقدی بر زهد و زندگی خشک زاهدانه است و به ارزش لذّت‌های دنیوی و عشق تأکید می‌کند.

حور به‌عنوان نماد زیبایی در فرهنگ اسلامی و ادبیات شناخته می‌شود. این موجودات افسانه‌ای در بهشت به زیبایی فوق‌العاده و جذابیّت خاص توصیف شده‌اند و به‌عنوان پاداش برای مؤمنان در نظر گرفته شده‌اند. حوران همچنین نماد آرزو و عشق در اشعار عاشقانه و ادبیات عرفانی هستند و زیبایی آن‌ها نمایانگر کمال و سعادت فراتر از دنیای مادی است.

دگر حور و پری را کس نگوید با چنین حسنی که این را این‌چنین چشم است و آن را آن چنان ابرو
(حافظ:۱۲۸)

حور در فرهنگ اسلامی به‌عنوان یکی از سمبل‌ها و نمادهای پاکی شناخته می‌شود. حوران به‌عنوان موجوداتی معصوم، پاک و بی‌گناه توصیف می‌شوند که از هرگونه ناپاکی دور هستند. این پاکی، هم در ظاهر و هم در روح آن‌ها تجسّم می‌یابد و آن‌ها را به نمادهای معنوی خلوص و بی‌آلایشی تبدیل می‌کند. در ادبیات و عرفان، پاکی حوران، گاه به‌عنوان تمثیلی از خلوص درونی و پاکی دل انسان نیز به‌کار می‌رود.

چشمِ حافظ زیرِ بامِ قصرِ آن حوری سرشت شیوهٔ جَنّاتُ تَجْرِی تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ داشت
(حافظ:۱۸)

در این بیت، حافظ معشوق خود را به حور بهشتی تشبیه کرده است. او می‌گوید که نگاهش زیر سقف قصر این معشوق خیره مانده و او به زیبایی و لطفی شبیه به بهشت و رودهای جاری آن(جَنّاتُ عَدْنٍ تَجْرِی مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ) است. معشوق در نظر حافظ، نمادی از زیبایی و آرامش بهشتی است.

۲-۱-۱-۱۰-سلیمان

در الگوی ریچارد و آگدن، سلیمان به عنوان نشانه(کلمه)، تصوّری از پادشاهی عادل، حکمت و قدرت الهی ایجاد می‌کند. این واژه ذهن را به سمت مفهوم حکمت الهی، فرمانروایی عادلانه و نفوذ قدرت معنوی هدایت می‌کند .مدلول آن نماد رهبری دینی و دنیوی، عدالت، و حکمت است. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های معنوی و اخلاقی مربوط به عدالت، حکمت، و قدرت الهی راهنمایی می‌کند. حافظ، گاهی قدرت و مقام سلیمان را در تقابل با حالت ساده و عارفانهٔ رندان و درویشان قرار داده و به این ترتیب، به زهد و پارسایی باطنی در مقابل قدرت ظاهری و سلطنت اشاره کرده است.

در حشمت‌سلیمان، هرکس که شک نماید بر عقل‌ودانش او، خندند مرغ‌وماهی

(حافظ:۲۳۵)

سلیمان در شعر حافظ، نمادی از قدرت الهی، حکمت، بی‌اعتنایی به مادیات و ارتباط با جهان غیب است. حافظ با اشاره به سلیمان، به نابودی مادیات و ارزش قدرت معنوی تأکید می‌کند و گاهی آن را در تقابل با ساده‌زیستی رندان و درویشان قرار می‌دهد.

۲-۱-۱-۱۱-نوح (ع)

در الگوی ریچارد و آگدن، نوح (ع) به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از نجات، پایداری در برابر طوفان و ایمان ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم صبر، طوفان بزرگ و نجات از گناه هدایت می‌کند. مدلول آن نماد ایمان به خدا، رهبری و نجات از فساد است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های معنوی و اخلاقی مربوط به ایمان، صبر و نجات الهی راهنمایی می‌کند. نوح و کشتی نوح به جهت نجات نیکوکاران از غرق شدن نماد و سمبل فلاح و مأمن رستگاری شناخته شده‌اند، حافظ مردان خدا را همچون

ای دل ار سیل فنا بنیادهستی برکند چون تو را نوح‌است کشتیبان زطوفان غم مخور

(حافظ:۱۳۳)

کشتی نوح می داند که پیوستن به آن‌ها، موجب امنیت آسایش و آسودگی است.

نوح در شعر حافظ، نمادی از پایداری، صبر، نجات‌دهندگی و هدایت است. حافظ با اشاره به حضرت نوح، پیامبری که سال‌ها در برابر نافرمانی و بی‌ایمانی قومش ایستاد، به مفهوم استقامت در برابر سختی‌ها و هدایت در طوفان‌های زندگی اشاره می‌کند. همچنین، نوح به‌عنوان نماد کسی که انسان‌ها را از طوفان نجات می‌دهد، در برابر فساد و ناپاکی‌های دنیا به کار گرفته می‌شود.

۲-۱-۱-۱۲-یوسف(ع)

در الگوی ریچارد و آگدن، یوسف (ع) به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از زیبایی، صداقت، و صبر در برابر امتحان‌ها ایجاد می‌کند. این واژه ذهن را به سمت مفهوم رنج و شکیبایی، تقوا، و برتری اخلاقی هدایت می‌کند. مدلول آن نماد ایمان راسخ، پاداش الهی، و استقامت در سختی‌ها است. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های معنوی و اخلاقی مربوط به تقوا، صبر، و عاقبت به خیری هدایت می‌کند. یوسف در شعر فارسی،

نمادی چند وجهی است که اغلب با مفاهیمی همچون: زیبایی، پاکدامنی، عشق، رهایی و معنویت همراه است. در شعر حافظ، یوسف، نماد زیبایی، پاکدامنی، فراق، رهایی و کمال معنوی است. در شعر زیر، یوسف، مظهر حسن و جمال است.

من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم که عشق از پردهٔ عصمت، برون آرد زلیخا را
(حافظ:۲)

«روشنایی روی یوسف چنان بود که هر کجا او می رفت، روشنایی روی او بر مردمان می‌تافت و گیسوها داشت بر افکنده بر شانه و همه حلقه گشته و اندام‌های او هر یکی از دیگری نیکوتر» (یغمایی، ۱۳۸۰: ۱۰۵). در متون عرفانی، یوسف به‌عنوان نمادی از روح و جان نیز به کار رفته است. در این تفسیر، یوسف نمادی از روح پاک و معنوی است که در دنیای مادی (چاه یا زندان) گرفتار شده و در نهایت به کمال و رهایی دست می‌یابد. این تعبیر از داستان یوسف، به سفر روحانی انسان از عالم ماده به سوی حقیقت و کمال معنوی اشاره دارد.

ماه کنعانی من، مسند مصر آن تو شد وقت آن‌است که بدرود کنی زندان را
(حافظ:۵)

همچنین یوسف، نمادی از معشوق است.

این که پیرانه سرم صحبت یوسف بنواخت اجر صبری است که در کلبهٔاحزان کردم
(حافظ:۱۸۶)

حافظ از شخصیت یوسف برای بیان مفاهیمی چون فراق عاشق و معشوق، مقاومت در برابر وسوسه‌های دنیوی و رهایی از مشکلات و رسیدن به کمال معنوی استفاده می‌کند. یوسف در شعر حافظ هم جلوه‌ای از زیبایی الهی است و هم نمایندهٔ رنج و رهایی در مسیر عشق و معرفت.

۲-۱-۲-نمادهای عرفانی

نمادهای عرفانی، عناصری هستند که در ادبیات و هنرهای معنوی و عرفانی به‌کار می‌روند تا مفاهیم عمیق و پیچیدهٔ عرفانی را به‌صورت سمبولیک بیان کنند. این نمادها به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که بتوانند ابعاد پنهان و فراتر از ظواهر مادی واقعیت را نشان دهند و به دنبال فهم مفاهیم معنوی و تجربیات روحانی هستند.

در عرفان، سخن از ماوراءالطبیعه و عالم ملکوت به میان می‌آید؛ اموری که در ظرف زبان نمی‌گنجند. تنها راه بیان آن‌ها، روی آوردن به نماد است. «عرفا برای ظاهر کردن دریافت-های عرفانی خود به جعل اصطلاحات و سمبل قرار دادن آن‌ها روی آوردند، از قبیل: می، زلف، خال، چشم بیمار، لب و ... » (فاضلی، ۱۳۷۴: ۳۸) از این‌رو، سخنانشان با مجاز، استعاره ، تمثیل و نماد، همراه بوده است و با استفاده از تمثیل «حقایق عالی و وسیع الهی را به صور و اشکال کوچک مادّی حسّی تنزّل داده‌اند تا در عرصهٔ افهام و اذهان محدود بگنجد و هر کسی از عهدهٔ هضم آن برآید» (تاجدینی، ۱۳۸۲: ۳).

۲-۱-۲-۱-خال و خط

به لطف خال‌وخط از عارفان ربودی چشم لطیفه‌های عجب زیر دام و دانهٔ توست
(حافظ: ۲۹)

در الگوی ریچارد و آگدن، خال و خط به عنوان نشانه‌ها (کلمات)، تصوّری از ویژگی‌های ظاهری و زیبایی‌های فردی ایجاد می‌کنند. خال ممکن است نماد زیبایی طبیعی یا علامت تمایز باشد، در حالی که خط می‌تواند به نشان یا اثر اشاره کند که بر زندگی فرد تاثیرگذار است. مدلول آن‌ها ممکن است نماد شناخت هویت، زیبایی ظاهری یا سرنوشت و تأثیرات شخصی باشد. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عمیق‌تری همچون هویت، زیبایی و سرنوشت هدایت می‌کند. «خال: «نمادی از نقطهٔ وحدت و حقیقت الهی است» (سجادی، ۱۳۸۸: ۳۳۶). در بسیاری از متون عرفانی، خال به‌عنوان نشانه‌ای از وجود خدا و وحدت در کثرت تعبیر می‌شود. این خال، نشانی از زیبایی مطلق و ذات یگانهٔ خداوند است که عاشقان الهی به آن دل می‌بندند.

خط: معمولاً به خط روی صورت یا خط سبیل اشاره دارد و نمادی از کمال و جلوهٔ زیبایی الهی است. در مفهوم عرفانی، خط به تجلّیات و آثار الهی تعبیر می‌شود که جهان و موجودات را در بر گرفته و عاشقان در جست‌وجوی فهم و ادراک این تجلّیات هستند. همچنین«نزد سالکان، اشاره به تعیّنات عالم ارواح است که اقرب مراتب وجود است» (همان: ۳۵۳).

در بیت فوق، حافظ به زیبایی عارفان و دل‌ربایی معشوق اشاره می‌کند که به لطف خال و خط، نگاه و توجه آن‌ها را ربوده است. این اشاره به این معناست که زیبایی‌های ظاهری،

حتی برای عارفان، همچنان جذاب و دل‌فریب هستند، اما در لایه‌ای عمیق‌تر، این نمادها به معنای وحدت و جلوه‌های خداوندی اشاره دارند که عارفان را به سوی خود جذب می‌کنند.

۲-۱-۲-۲-دوش

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند وندرآن ظلمت شب آب حیاتم دادند
(حافظ: ۷۸)

در الگوی ریچارد و آگدن، واژهٔ «دوش» به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از زمان گذشته و لحظات شبانه ایجاد می‌کند. در زمینه‌های عرفانی، دوش ممکن است نماد لحظات بیداری روحانی، مکاشفه‌های شبانه و اتّصال معنوی باشد. مدلول آن به دریافت‌های روحانی و نگاه عمیق به حقیقت اشاره دارد. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه (واژهٔ دوش) به مدلول‌های عرفانی همچون درک معنوی و تجربه‌های عرفانی هدایت می‌کند. شب و سحرگاه در ادبیات عرفانی، معمولاً نمادی از زمان مناسب برای عبادت، مراقبه و دریافت فیوضات الهی است. «دوش زمانی موهوم و نامعلوم، می‌توانند زمان خاصی باشد که در آن خلسهٔ روحی و مکاشفهٔ عرفانی شاعر رخ داده است. در شعر هر شاعری ممکن است نمادها و رموزی خاص وجود داشته باشد که بدون آشنایی با آن‌ها درک منظور شاعر و مفهوم اصلی شعر، امکان پذیر نیست. «بسیاری از کلمات متداول در آثار سایر شاعران در دیوان حافظ مفاهیمی مختص به خود دارند که درک آنها کلید گشایش گنجینهٔ اشعار دیوان خواجه است؛ همانند باغ نظر(۴۳)، پیر ما(۴)، اهل نظر(۷)، رندان(۸)، زاهد(۸)، مغبچهٔ باده فروش(۵)، میخانه(۵) و ...» (مرتضوی، ۱۳۷۰ :۳)

در ادبیات عرفانی، بسیاری از کلمات، معنایی فراتر از معنی‌های عادی و ظاهری خود دارند و به‌عنوان نمادها و استعاره‌های عرفانی به‌کار می‌روند. عارفان این کلمات را برای بیان تجربیات معنوی و ارتباط با حقیقت به‌گونه‌ای استفاده می‌کنند که لایه‌های عمیق‌تری از معنا را در بر بگیرد.

۲-۱-۲-۳-خضر

قطع این مرحله، بی‌همرهی خضر مکن ظلمات است بترس از خطر گمراهی
(حافظ: ۲۵۷)

در الگوی ریچارد و آگدن، حضرت خضر به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از حکمت پنهان، بقا و هدایت الهی ایجاد می‌کند. این واژه ذهن را به سمت مفهوم علم غیبی، هدایت معنوی و نظارت بر سرنوشت انسان‌ها هدایت می‌کند. مدلول آن نماد رهبری روحانی و علم باطنی است که به فرد در مسیر جست‌وجوی حقیقت و روشنایی کمک می‌کند. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و حکمت‌های پنهان هدایت می‌کند.خضر در داستان‌های اسلامی به عنوان فردی که دانش و معرفتی فراتر از حد عادی دارد؛ شناخته می‌شود، به‌ویژه در داستان او در قرآن که با حضرت موسی همراه است. (سورهٔ کهف، آیات ۶۵ تا ۸۲).

ظلمات در این بیت، نماد تاریکی و گمراهی است و اشاره به مسیر پرخطر و ناشناخته‌ای دارد که انسان بدون هدایت و همراهی معنوی ممکن است در آن گرفتار گمراهی شود. «مراد از ظلمات دنیا است که ظلمانی است» (سجادی، ۱۳۸۸: ۵۶۲).

حافظ در این بیت، توصیه می‌کند که بدون همراهی یک راهنمای معنوی که در اینجا به‌عنوان خضر نماد یافته است، وارد مسیرهای پرخطر نشوید. قطع این مرحله به معنای گذراندن مسیر معنوی یا پیمودن راه عرفانی است که بدون هدایت و ارشاد ممکن است خطرناک باشد. این راهنمای معنوی می‌تواند یک پیر یا مرشد باشد که به عارف کمک می‌کند تا از تاریکی‌ها و چالش‌های مسیر عبور کند و به نور و معرفت الهی برسد.

۲-۱-۲-۴-زلف

مقیم حلقهٔ ذکر است، دل بدان امید که حلقه‌ای ز سر زلف یار بگشاید

(حافظ: ۵۰)

در الگوی ریچارد و آگدن، زلف به عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از کثرت، تفرقه و پریشانی ایجاد می‌کند. این واژهٔ ذهن را به سمت مفهوم پیچیدگی، سردرگمی و بی‌نظمی در امور هدایت می‌کند. مدلول آن نماد مراتب تفرقه، اختلال در وحدت و آشفتگی است. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه (واژهٔ زلف) به مدلول‌های معنوی و فلسفی مربوط به کثرت و تفرقه هدایت می‌کند، که گاهی در متون عرفانی به دنیای مادی و پر از تضاد اشاره دارد.

«زلف، نماد مراتب کثرت و تفرقه و پریشانی اراده شده است» (سجادی، ۱۳۸۸: ۴۴۳). زلف یار در اشعار حافظ و بسیاری از شعرای عرفانی به‌عنوان یک نماد بسیار پیچیده و چندوجهی مطرح می‌شود و معمولاً به اسرار پنهان الهی، جذابیّت‌های پنهانی عشق و چالش‌های رسیدن به معشوق حقیقی اشاره دارد. زلف یار با انبوهی و پیچیدگی خود، نمادی از اسرار الهی و رازهای خلقت است که درک و شناخت آن به آسانی ممکن نیست و نیاز به تلاش، عشق و ذکر دارد. به این ترتیب، حافظ با استفاده از این نماد، به تلاش انسان برای کشف حقیقت الهی و شکستن پرده‌های اسرار عالم اشاره می‌کند. این نماد به ابهام، زیبایی، و جذابیّت اسرار الهی و همچنین نیاز به مجاهدهٔ معنوی برای دست‌یابی به معرفت اشاره دارد.

۲-۱-۲-۵-گل

به عشق‌روی تو روزی که از جهان بروم　　ز تربتم بدمد سرخ‌گل به‌جای گیاه
(حافظ: ۲۲۷)

در الگوی ریچارد و آگدن، گیاهان، به‌ویژه گل و مخصوصاً گل سرخ به‌عنوان نشانه‌ها (کلمات)، تصوّری از زیبایی، طراوت و دوران گذرا ایجاد می‌کنند. گل سرخ نماد عشق، زیبایی ابدی و رنگین بودن زندگی است و در بسیاری از متون عرفانی و ادبی به‌عنوان نماد روحانیت و کمال در نظر گرفته می‌شود. مدلول آن می‌تواند نماد طراوت معنوی، آرمان‌ها و عاشقی پاک باشد. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و اخلاقی مرتبط با زیبایی‌های درونی، عشق حقیقی و دوران گذرا بودن زندگی هدایت می‌کند. گل سرخ در ادبیات، نماد دوگانه است؛ «هم نماد زمان است و هم ابدیّت، همزندگی است و هم مرگ، هم باروری و هم بکارت» (کوپر،۱۳۸۰: ۳۱۱). برگ‌های شاداب گل‌ها، با باروری و رشد پیوند دارند، «برگ‌های سبز نشان امید، احیاء و تجدید حیات هستند» (همان: ۵۵). حافظ در ابیات متعدّدی به موضوع رستاخیز اشاره کرده است:

۲-۱-۲-۶-مرگ

پیاله بر کفنم بند تا سحرگه حشر　　به می زدل ببرم هول روز رستاخیز
(حافظ: ۲۶۶)

در الگوی ریچارد و آگدن، اسطورهٔ مرگ و رستاخیز به‌عنوان نشانه‌ها (کلمات)، تصوّری از تجربه‌های تحول‌ساز و بازسازی روحانی ایجاد می‌کنند. این واژه‌ها ذهن را به سمت مفهوم مرگ به عنوان پایان، تغییر و تحول و رستاخیز به عنوان بازآفرینی، تجدید حیات و نور هدایت می‌کنند. مدلول آن‌ها نماد تجربه‌های معنوی، تجدید حیات روحانی و رستگاری پس از مرگ است. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عمیق‌تری همچون تجلّی زندگی پس از مرگ، تحول و کمال روحانی هدایت می‌کند. یونگ معتقد است: «اعتقاد به رستاخیز از نمودهای بارز ولادت مجدّد است» (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۰۱).

۲-۱-۲-۷-خرقه

در خرابات مغان گر گذر افتد بازم حاصل خرقه‌و سجّاده روان در بازم
(حافظ: ۱۳۱)

در الگوی ریچارد و آگدن، خرقه و سجّاده به‌عنوان نشانه‌ها (کلمات)، تصوّری از زهد، تقوا و عبادت ایجاد می‌کنند. خرقه نماد روحانیت، رهبری عرفانی و پوشش معنوی است که به فردی که در مسیر عرفان و زهد گام می‌گذارد اشاره دارد. سجّاده نیز نماد نیایش، عبادت و ارتباط با خدا است که مکان و ابزار عبادت را نشان می‌دهد. مدلول آن‌ها می‌تواند نماد زندگی معنوی، تلاش برای تقرب به خدا و تمرکز بر عبادات باشد. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و اخلاقی مربوط به زهد، تقوا و عبادت هدایت می‌کند. حافظ با اشاره به خرابات مغان و حاصل خرقه و سجّاده در این بیت به‌نوعی تقابل بین زهد ظاهری و حقیقت عرفانی را بیان کرده است. او می‌گوید که اگر بار دیگر، گذرش به خرابات مغان بیفتد، حاضر است حاصل خرقه و سجّاده را بدهد؛ این نشان می‌دهد که او حقیقت و عشق را به مراتب، برتر از زهد خشک و ظاهرگرایی می‌داند.

خود گرفتم کافکنم سجّاده چون سوسن به‌دوش همچو گل بر خرقه، رنگ‌می مسلمانی بود
(حافظ:۶۹)

در این جمله، خرقه به‌عنوان نماد پرهیز و تقوا است و در مقابل، شراب نماد مستی و شادی است. وجود رنگ شراب بر خرقه، نشان‌دهندهٔ تضّاد و تناقضی است که در بین ادعای تقوا و واقعیت مستی وجود دارد.

۲-۱-۲-۸-خرابات

در الگوی ریچارد و آگدن، خرابات به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از مکان فساد، انحراف و گناه ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم فساد اخلاقی، دوری از خدا و ناامیدی از اصلاح هدایت می‌کند. با این حال، در بسیاری از متون عرفانی، خرابات، نماد مکان‌هایی برای رهایی از تعلقات دنیوی و آزادی روحانی است. در این دیدگاه، مدلول آن نماد دور شدن از ظاهرگرایی و رسیدن به حقیقت از طریق عبور از دشواری‌ها و گناهان است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های معنوی و فلسفی مرتبط با پیرایش روح، رهایی از دنیا و تجلّی حقیقت هدایت می‌کند.

«در نزد عرفا، خرابات، اشاره به وحدت است؛ اعم از وحدت افعالی و صفاتی و ذاتی و ابتدای آن عبارت از مقام فنای افعالی و صفات است و خراباتی، سالک، عاشق لاابالی است که از قید رؤیت و تمایز افعالی و صفات واجب و ممکن خلاصی یافته است»(لاهیجی، بی‌تا :۶۲۴). در شعر حافظ، خرابات، نماد آزادی، عشق و دوری از زهد ریاکارانه است. خرابات در تضّاد با خانقاه قرار دارد و حافظ به این نتیجه رسیده است که لذّت‌های واقعی و عمیق در خرابات حاصل می‌شود.

قدم منه به خرابات جز به شرط ادب که سالکان درش، محرمان پادشه‌اند
(حافظ:۹۵)

حافظ در این بیت بر اهمّیت ادب و احترام در ورود به خرابات تأکید می‌کند و می‌گوید که تنها با رعایت آداب، می‌توان وارد این مکان شد. او به سالکان اشاره می‌کند که در خرابات به جست‌وجوی حقیقت و عشق الهی پرداخته و به‌عنوان نزدیک‌ترین افراد به این حقیقت محسوب می‌شوند.

بر در مدرسه تا چند نشینی حافظ خیز تا از در میخانه، گشادی طلبیم
(حافظ:۹۵)

در نظر حافظ، خرابات، میکده و دیر مغان به‌عنوان مکان‌های مقدّس و معنوی شناخته می‌شوند. این مکان‌ها در اشعار او، نمادهایی از آزادی، عشق و دوری از ریاکاری هستند. حافظ این فضاها را به‌عنوان محلی برای جست‌وجوی حقیقت و تجربه‌های عمیق معنوی توصیف می‌کند.

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم وین عجب بین که‌چه نوری زکجا می‌بینم

(حافظ: ۱۷۸)

خرابات مغان، نماد باده نوشی و مستی است، در این بیت حافظ، خرابات مغان، نماد جایی است که عارف از قید و بندهای ظاهری دین و زهد آزاد شده و به ساحت عشق و حقیقت رسیده است. خرابات به معنای میخانه و مغان به معنای پیروان آیین زرتشت، نمادی از مکان‌هایی است که افراد در آن به‌نوعی از عرفان و رهایی دست پیدا می‌کنند. بنابراین، خرابات مغان در اینجا به معنای جایی است که انسان می‌تواند به حقیقت برسد و خود را از تعصّبات خشک، رها کند.

۲-۱-۲-۹-آب حیات

در الگوی ریچارد و آگدن، آب حیات به‌عنوان نشانه(کلمه) تصوّری از زندگی ابدی، نجات و تجدید حیات معنوی ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم شادی، بهروزی و بازگشت به حقیقت هدایت می‌کند. در بسیاری از متون عرفانی و دینی، آب حیات، نماد رهایی از مرگ، معجزهٔ الهی و نیازی روحانی است که انسان را از گناه و نابودی نجات می‌دهد. مدلول آن، نماد زندگی معنوی، بیداری روحی و اتّصال به خدا است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و اخلاقی مرتبط با رستگاری و حیات جاویدان هدایت می‌کند. حافظ، لب یار را به دلیل اینکه زندگی بخش است و به تن مرده‌اش، جان دوباره بخشیده، آن را به آب حیات، تشبیه کرده است.

لب تو خضر و آب‌دهان تو آب حیوان قد تو سرو و میان موی‌و بر به‌هیئت عاج

(حافظ:۹۷)

حافظ، لب معشوق خود را به خضر(حضرت خضر، نماد جاودانگی و زندگی ابدی) تشبیه کرده است. آب دهان معشوق نیز به آب حیوان تشبیه شده است. «آب حیوان یا آب حیات در اساطیر به چشمه‌ای گفته می‌شود که نوشیدن از آن موجب جاودانگی می‌شود. این تشبیه‌ها نشان‌دهندهٔ این است که لب‌ها و آب دهان معشوق سرچشمهٔ حیات و زندگی‌بخش است» (سجادی، ۱۳۸۸: ۳).

در مصراع دوم، حافظ، معشوق خود را با سرو، که نماد زیبایی، اعتدال و استقامت است، مقایسه کرده است. میان او باریک و پیچیده، همچون مو، وصف شده و سینه یا بر او مانند عاج، صاف و درخشنده است. «از نظر عرفا، آب حیوان چشمهٔ عشق و محبّت باری تعالی

و تابش انوار و تجلّیات الهی بر دل سالک است که موجب جاودانگی می‌شود و هر که به این آب دست یابد به دریای نور و معرفت حقیقی رسیده است» (همان:۱).

۲-۱-۲-۱۰-پیرمغان

در الگوی ریچارد و آگدن، پیرمغان به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از راهنمای روحانی، معلم عرفانی و آگاهی باطنی ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم دریافت‌های عرفانی و حکمت‌های پنهان هدایت می‌کند. در بسیاری از متون عرفانی، پیرمغان، نماد راهنمایی که در جست‌وجوی حقیقت و کمال معنوی است، و به فرد در مسیر رهایی و رسیدن به حقیقت یاری می‌رساند. مدلول آن، نماد رهبری روحانی، آگاهی از حقیقت معنوی و نیاز به آموزه‌های عرفانی است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و اخلاقی مرتبط با رشد روحانی، هدایت معنوی و معرفت هدایت می‌کند.

«پیر، در متون عرفانی، شخص معیّنی نیست، بلکه راهنمای باطنی و نمایندهٔ عقل فعّال و جبرئیل یا روح القدس است» (پورجوادی،۱۳۸۰: ۱۶۲). در شعر حافظ، پیر ۹۸ مرتبه ذکر شده است. او با پیر، ترکیب‌های بسیاری همچون پیر مغان ۲۳ بار، پیر می‌فروش۵ بار، پیر خرابات۴بار، پیر میکده ۲ بار، پیر میخانه۳ بار، پیرباده فروش ۱ بار، پیرگلرنگ ۱ بار، پیر صحبت۱ بار، پیر پیمانه کش ۱ بار ساخته است. در آیین تصوّف، مریدان به سه طریق به مشایخ انتساب می‌یابند یا در مفهومی واضح‌تر، می‌توان گفت سه پیر، پیر خرقه، پیر ذکر و پیر صحبت، دستگیر و راهنمای سالکان راه حق هستند.

نخست موعظهٔ پیر صحبت این حرف است که از مصاحب ناجنس، احتراز کنید
(حافظ:۱۱۴)

پیر صحبت در شعر حافظ به فردی با تجربه، عارف یا حکیم اشاره دارد که به‌عنوان مشاور و راهنمای اخلاقی در زندگی عمل می‌کند. این واژه، نماد حکمت، دانش و آگاهی است که می‌تواند به جوانان و افرادی که در جست‌وجوی حقیقت و کمال هستند، مشاوره دهد. در ادبیات عرفانی و شعر حافظ، پیر صحبت، معمولاً به‌عنوان کسی دیده می‌شود که از تجارب زندگی خود بهره‌مند است و می‌تواند دیگران را در مسیر درست هدایت کند.

۲-۱-۲-۱۱-خانقاه

در الگوی ریچارد و آگدن، خانقاه به‌عنوان نشانه (کلمه) تصوّری از مکان عبادت، آموزش و تجمّع روحانی ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم مکان اتّصال به خدا، عرفان و تربیت معنوی هدایت می‌کند. در متون عرفانی، خانقاه نماد و محل پرورش روح، خلوت برای تذکّر و آموزش‌های عرفانی است که در آن جویندگان حقیقت به راهنمایی می‌پردازند. مدلول آن، نماد اتّصال به آموزه‌های عرفانی، رشد معنوی و همبستگی روحانی است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و اخلاقی مرتبط با آگاهی روحانی، تکامل و پرورش معنوی هدایت می‌کند.

زخانقاه به میخانه می‌رود حافظ مگر زمستی زهد ریا به هوش آمد
(حافظ:۹۵)

در این بیت، حافظ از ترک ریاکاری و زهد ظاهری سخن گفته است. او از خانقاه به میخانه می‌رود تا از ریاکاری بیدار شود و به صداقت و آزادگی برسد. این بیت، نقدی بر زهد ریاکارانه است و عشق و صداقت را برتر دانسته است.

۲-۱-۲-۱۲-داوود(ع)

در الگوی ریچارد و آگدن، داوود (ع) به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از حکمت، عدالت و فرمانروایی الهی ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم رهبری با خداوند، قدرت معنوی و داوری عادلانه هدایت می‌کند. در متون دینی و عرفانی، داوود (ع)، نماد پیامبری است که با هدایت الهی به عدالت و حقیقت می‌پردازد و ارتباط نزدیک با خدا را نشان می‌دهد. مدلول آن نماد حکمت الهی، عدالت و پیروی از دستورهای خداوند است. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و اخلاقی مرتبط با عدالت، حکمت و ارتباط معنوی با خدا هدایت می‌کند. در ادبیات فارسی نیز به‌عنوان نماد هنر معنوی و تأثیرگذاری معرّفی شده است. «عرفا که به سماع علاقه‌مند بوده‌اند به این جنبه از داستان حضرت داوود (ع) نظر داشته‌اند و برای تحلیل موسیقی، آن را مورد توجّه قرار داده‌ان» (یاحقی، ۱۳۷۵: ذیل داوود).

چو گل سوار شودبرهوا سلیمان‌وار سحر که مرغ درآید به‌نغمهٔ داوود
(حافظ:۱۰۳)

در این بیت، حافظ به صوت زیبا و دل‌نشین حضرت داوود اشاره کرده که هنگام سحر، پرندگان با نغمه‌های او هم‌نوا می‌شدند. صوت داوود(ع) در ادبیات و تفکّر عرفانی، نمادی از زیبایی، هدایت، قدرت الهی و ارتباط عمیق با طبیعت و معنویت است.

۲-۱-۲-۱۳-زاهد

در الگوی ریچارد و آگدن، رند در اشعار حافظ به‌عنوان نشانه(کلمه)، تصوّری از شخصیت آزاد، بی‌اعتنا به قواعد اجتماعی و دینی ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم بی‌پروایی، اعتراض به تعصّبات و کنایه از نیکوکاران اجتماعی هدایت می‌کند. در اشعار حافظ، رند، نماد شخصی است که از اصول ظاهری دست کشیده و به دنبال حقیقت درونی و معنوی است. مدلول آن، نماد آزادی روحی، سرپیچی از قواعد دینی و اجتماعی و مردی که در جست‌وجوی حقیقت و معنا است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و اخلاقی مرتبط با دوران گذر از ظواهر و رسیدن به حقیقت معنوی هدایت می‌کند.

زاهد غرور داشت سلامت نبرد راه رند از ره نیاز به دارالسلام رفت
(حافظ:۳۴)

حافظ زاهد را فردی مغرور و متّکی بر زهد ظاهری و عبادات سطحی توصیف می‌کند. غرور زاهد، مانع از آن می‌شود که او به «سلامت» یعنی رستگاری و آرامش واقعی برسد. به بیان دیگر، زهد بدون خلوص و تواضع به جایی نمی‌رسد.

«حافظ با دوگونه زهد که در زمانهٔ او رایج بوده به مخالفت پرداخته یکی زهد ریاکارانه و دیگر زهد کج اندیشانه. زهد ریاکارانه که یک نفاق و دورویی بوده و جز تظاهر به زهد، چیزی در درون خود نداشته و نوع دیگر زهد آن است که ریایی در آن نیست. زاهد حقیقتاً از دنیا رویگردان شده؛ اما برداشت او از زهد با مفهوم زهد راستین متفاوت است» (ملکوتی، ۱۴۰۱: ۱۹۴).

در مقابل، رند که شخصیتی آزاداندیش، بی‌ریا و پر نیاز به خداست، با فروتنی و نیازمندی به «دارالسلام» (نماد بهشت و آرامش معنوی) می‌رسد. پورنامداریان معتقد است: «زاهد که در دیگران جز عیب نمی‌بیند، به‌جهت صفت عیب‌جویی، مظهر عیب است. در واقع، عیب کردن دیگران را ناشی از عیب داشتن خود می‌داند» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۹).

رند برخلاف زاهد، مسیر درست را با تواضع و نیاز به خدا طی می‌کند. حافظ در این بیت، غرور زاهد را مانعی برای رسیدن به رستگاری می‌داند، در حالی که رند با فروتنی و نیایش به آرامش و سعادت معنوی دست می‌یابد.

۲-۱-۳-توصیف و طبقه‌بندی نمادها بر اساس الگوی نشانه‌شناسی آگدن و ریچاردز

در این بحث سعی خواهد شد، تمامی نمادهای دینی و عرفانی بر اساس مثلث معنایی آگدن و ریچاردز و البته با توجه به جایگاهی که در غزلیات حافظ دارند، نمادپردازی شوند و اندیشه‌های نهفته در آن‌ها تعیین گردد. در ارائهٔ آن‌ها از ترتیب حروف الفبا استفاده شده است.

دال	مدلول	اندیشه
امام شهر	مقام دینی و مذهبی، ظاهر دین(۵۲، ۱۴۹)	دینی
اهرمن	شر، دیو، نمایندهٔ نیروهای منفی، تفرقه (۶۸، ۹۵، ۲۰۱، ۲۰۸، ۲۱۴، ۲۳۵)	دینی
آب حیات	حیات ابدی، جاودانگی روح، معرفت و آگاهی عمیق به حقیقت الهی و شراب عرفانی آب حیوان(۱۱، ۴۵، ۴۷، ۱۲۴، ۱۳۴، ۱۴۳، ۲۳۱، ۲۳۵)، آب حیات(۷۸، ۲۰۸، ۲۳۱، ۲۴۳، ۳۰۶)، آب خضر(۱۵، ۴۵، ۸۹، ۱۶۲، ۲۳۸، ۲۴۹)،آب خرابات(۳۵، ۱۸۸)	عرفانی
آدم	انسان اوّلیه، تصویر خداوند،(۸، ۱۰، ۵۹، ۲۳۷، ۲۰۴، ۷۸، ۲۳۶، ۱۵۹، ۱۷۵، ۲۴۳، ۲۶۰، ۲۶۲، ۲۴۳، ۱۱۷)	عرفانی
پیرمغان	مرشد عرفانی، آزادگی، عشق الهی، و خردورزی(۱، ۱۵، ۳۹، ۴۳، ۵۹، ۵۹، ۶۴، ۶۶، ۶۸، ۷۹، ۸۷،۸۷، ۱۰۷، ۱۱۴، ۱۲۹، ۱۴۲، ۱۷۲، ۱۸۰، ۱۸۶،۱۹۰، ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۶)	عرفانی
تسبیح	زهد و پارسایی، عبادت و نیایش(۱۸، ۵۹، ۱۳۱، ۱۴۹، ۲۰۸)	دینی

حور	زیبایی، آرزو و عشق، پاکی،(۹۲، ۱۰۸، ۱۱۵، ۱۲۸، ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۸،۱۹۱، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۱۶، ۲۲۴، ۲۲۸، ۲۳۹، ۲۵۴، ۲۷۶، ۳۹)	دینی
خال	نقطهٔ وحدت، حقیقت الهی، وجود خدا و وحدت در کثرت(۲، ۷، ۸، ۱۰، ۱۵، ۱۸، ۲۰، ۴۲، ۴۴، ۶۵، ۶۷، ۷۵، ۸۵، ۹۸، ۱۱۷، ۱۳۲، ۱۷۶، ۱۹۷، ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۱۹، ۲۲۴)	عرفانی
خانقاه	۱۲، ۳۱، ۳۹، ۴۳، ۸۴، ۹۵، ۱۴۱، ۱۸۶، ۱۷، ۸۱، ۱۹۹، ۱۸۷، ۲۲۶	عرفانی
خرابات	آزادی، عشق و دوری از زهد ریاکارانه، باده نوشی و مستی۴، ۵ ،۱۴،۳۱، ۳۵، ۴۰، ۵۷، ۶۵، ۸۴، ۹۳، ۹۹، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۲۳، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۶، ۱۹۹، ۲۰۶، ۲۲۰، ۲۲۹، ۲۷۶.	عرفانی
خرقه	زهد و تقوی۴، ۷، ۱۱،۱۸، ۲۴، ۲۸، ۳۵، ۳۵، ۴۴، ۴۹، ۵۷، ۶۹، ۷۱، ۷۱، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۱۰۷، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۲۰، ۱۲۰، ۱۲۸، ۱۳۱، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۵۶، ۱۷۲، ۱۷۲، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۷، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۸، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۲۹، ۲۳۵، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۷، ۲۵۱، ۲۵۶، ۲۸۷	عرفانی
خضر	جاودانگی و زندگی ابدی خضر(۲۱، ۴۵، ۴۶، ، ۵۱، ۸۹، ۴۷)، ۱۰۰، ۵۱، ، ۱۲۴، ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۶۲، ۱۶۶، ۲۳۸، ۲۴۹، ۲۵۷، ۲۶۳، ۱۱۵، ۲۷۲، ۲۷۲.۲۷۳، ۲۷۹، ۲۸۰	عرفانی
خط	کمال و جلوهٔ زیبایی الهی۲، ۸، ۹، ۲۹، ۳۵، ۴۰، ۴۴، ۴۷، ۵۲، ۵۲، ۸۸، ۱۰۷، ۱۱۶، ۱۶۲، ۱۷۶، ۱۸۳، ۱۹۸، ۲۵۳، ۲۵۸، ۲۹۹	عرفانی
داوود	نماد هنر معنوی و تأثیرگذاری ۱۳	عرفانی

دوش	زمان‌های ویژهٔ برای خلوت، تفکّر و ارتباط معنوی با خداوند۳، ۴، ۱۰، ۱۰، ۱۹، ۲۱، ۲۴، ۲۵، ۳۳، ۳۵، ۳۷، ۴۹، ۵۵، ۵۶، ۶۴، ۶۹، ۷۶، ۷۷، ۷۷، ۷۷، ۷۷، ۷۸، ۷۸، ۸۳، ۸۷، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۶۶، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۹، ۲۰۵، ذ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۲۱، ۲۲۶، ۲۲۹، ۲۴۱، ۲۴۴، ۲۶۳، ۲۹۶	عرفانی
زاهد	ریاکاری و تظاهر گرفته تا نماد خشک‌اندیشی یا قضاوت نادرست ۸، ۲۲، ۲۵، ۳۲، ۳۳،۳۳، ۳۴، ۳۸، ۳۹، ۵۶، ۵۹، ۶۵، ۷۱، ۱۱۴، ۱۲۸، ۱۴۱، ۱۴۵، ۱۶۶، ۱۷۰، ۱۷۷، ۱۸۲، ۱۸۲،۲۰۰، ۲۰۵، ۲۰۹، ۲۴۰، ۲۵۲، ۲۶۹، ۲۸۲،۱۰۹، ۲۳۱، ۱۱، ۴۶، ۹۲، ۱۱۵، ۱۵۷ ۳۰۵، ۲۵۰، ۲۶۹،۸۶، ۱۳۶، ۱۰۵، ۳۲،۲۵۲، ۲۸۷، ۴۶،۱۵۷، ۲۲۵	دینی
زلف	انبوهی، پیچیدگی، اسرار الهی و رازهای خلقت ۲ ،۴، ۵، ۸، ۱۲،۱۶ ،۱۸ ،۲۰،۲۴، ۲ ۵، ۲۶ ،۳۰ ،۳۲ ، ۳۴ ،۳۵ ،۳۸ ،۴۱ ،۴۲ ،۴۴ ،۴۵ ،۴۶ ،۴۷ ،۵۸، ۵۹، ۶۲ ،۶۶ ،۷۰ ،۷۵ ،۷۹ ،۸۴ ،۸۵ ،۸۸ ،۸۹، ۹۶، ۹۹ ،۱۰۰ ،۱۰۶ ،۱۱۵، ۱ ۱۶ ،۱۱۷ ،۱۲۰، ۱۲۷ ، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۹، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۸، ۲۱۶، ۲۲۳، ۲۳۱، ۲۴۰، ۲۶۳، ۳۰۱، ۳۰۶، ۳۳، ۲۸۲، ۳۰۶، ۱۳۹، ۲۴۱، ۹۱، ۲۰۸، ۱۰۰، ۴۷، ۸۱، ۹۶، ۱۰۰، ۱۰۸، ۱۲۲، ۱۳۸،؛ ۱۹۶، ۲۱۱، ۲۷۲، ۱۹۳، ۶۹، ۲۶، ۸۴، ۱۸۴، ۲۴۶، ۲۱۸، ۳۸، ۵۶، ۷۲، ۱۰۰، ۲۹۴، ۳۷، ۱۷۰، ۲۱۶، ۴۵، ۱۱۵، ۱۴۰، ۱۵۴، ۴۵، ۵۴۳، ۱۲۱، ۱۴۴، ۱۹۴، ۲۵۰،	عرفانی

	۲۶۱، ۲۷۸، ۲۱۶، ۹۱، ۳۳، ۲۵۶، ۲۶۱، ۳۹، ۱۸۲، ۲۱۶، ۱۰۸، ۲۶، ۵۰، ۷۳، ۹۵، ۱۱۳.	
سامری	نماد شرک و گمراهی، ۵۵، ۸۷، ۱۱۸، ۲۱۵	دینی
سجّاده	عبادت ظاهری، پاکی و طهارت ، مکان عبادت و تقرب به خداوند، ۱، ۶۹، ۷۵، ۱۱۶، ۱۴۹، ۱۷۷، ۱۸۰، ۲۲۵، ۲۲۹، ۷۵، ۱۷۷،	دینی
سلیمان	از قدرت الهی، حکمت، بی‌اعتنایی به مادیات و ارتباط با جهان غیب ۱۰، ۱۱، ۱۹، ۳۶، ۴۳، ۶۴، ۶۸، ۷۷، ۷۹، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۰۳، ۴۳، ۲۵۱، ۲۸۶، ۱۱۹، ۱۴۹، ۱۷۴، ۱۷۹، ۱۸۵، ۲۰۵، ۲۱۸، ۲۳۵، ۲۸۵، ۲۹۰،	دینی
عیسی	نماد حیات، زندگی، و جانبخشی، پاکی و معصومیت، ۷، ۱۰، ۴۲، ۷۳، ۸۸، ۹۵، ۱۱۳، ۲۲۴، ۲۳۸، ۲۶۰،	دینی
ظلمات	تاریکی و گمراهی، مشکلات، چالش ها و نادانی‌ها ۱۵، ۵۱، ۲۶۳، ۱۶۶،	عرفانی
گل	ناپایداری و زیبایی، مرگ و زندگی ۳، ۴، ۵، ۷، ۸، ۹، ۱۲، ۱۴، ۱۶، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۲۵، ۲۸، ۲۹، ۳۴، ۳۷، ۳۹، ۴۰، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۲، ۵۵، ۵۶، ۵۹، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۶، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۹۵، ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۶، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۶، ۱۴۵، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۶۵، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۷، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۲۰، ۲۳۱، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳،	عرفانی

	۲۶۴، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۸، ۲۸۸، ۲۹۳، ۲۹۶، ۳۰۰، ۳۰۳.	
مهدی	منجی، تحقق وعده‌های الهی، انتظار و امید، مبارزه با ظلم و طغیان ۵۸، ۲۳۴	دینی
نوح	پایداری، صبر، نجات‌دهندگی، و هدایت ۵، ۱۶، ۳۴، ۶۳، ۱۴۳، ۱۳۳، ۱۶۴، ۲۷۵.	دینی
ید بیضا	حقیقت‌جویی و قدرت الهی ۸۷، ۱۱۸	دینی
یوسف	زیبایی، روح و جان، معشوق ۱، ۲۵، ۴۶، ۱۳۳، ۱۴۶، ۱۸۶، ۲۱۲، ۲۱۸، ۲۳۷، ۲۴۸، ۲۵۶، ۲۶۵، ۲۶۹.	دینی

۳-نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که حافظ از نمادهای دوگانهٔ دینی و عرفانی برای بیان تناقض‌ها و تعارضّات ظاهری میان دین و عرفان استفاده کرده است. بر اساس مدل معنایی آگدن و ریچاردز، این نمادها همواره، دارای دو وجه معنا هستند: یکی سطح ظاهری و دیگر لایه‌های عمیق‌تر معنای عرفانی و دینی که به‌طور ضمنی در آثار حافظ حضور دارند. بر اساس مدل معنایی آگدن و ریچاردز، هر نماد، دارای لایه‌های معنایی است که با تحلیل نشانه‌شناختی، می‌توان به درک عمیق‌تری از اشعار حافظ رسید. حافظ با استفاده از این نمادهای دوگانه، نه تنها تعارضّات موجود در ذهن و جهان پیرامون را بازنمایی می‌کند، بلکه راه‌حل عرفانی و معنوی خاص خود را برای آن‌ها ارائه می‌دهد. حافظ در آثار خود به‌طور پیوسته از نمادهایی مانند خال، خط، زلف، پیر، خرابات و ....استفاده کرده است که در ظاهر ممکن است مفاهیم دنیوی و مادی داشته باشند؛ اما در عمق این نمادها، مفاهیم عرفانی و روحانی نهفته است. طبق مدل آگدن و ریچاردز، این نمادها، دارای نشانه‌ها (symbols)، مصداق (referents) و اندیشهٔ (thoughts) خاصی هستند که ارتباط معنایی میان زبان و ذهن انسان را شکل می‌دهند.

در این تحلیل، ارتباط میان نشانه(نمادها) و مصداق در حافظ به‌طور خاص، قابل توجه است. حافظ از طریق این نمادها به دنبال بیان معانی پیچیده‌ای است که نمی‌توان به راحتی آن‌ها را تنها از طریق عقل و منطق درک کرد؛ بلکه باید از دریچه‌ای عرفانی به آن‌ها نگریست. در این راستا، حافظ از زبان و نماد به‌عنوان ابزاری برای بیان تجربه‌های دینی و عرفانی استفاده کرده که تنها از طریق تجربهٔ درونی و قلبی، قابل فهم است.

در نتیجه، نمادهای دوگانهٔ حافظ از یک‌سو به دنیای مادی و زمینی اشاره دارند و از سوی دیگر در لایه‌های معنای عرفانی و دینی خود، دعوت به درک حقیقت فراتر از ظاهر می‌کنند. این بازتاب دوگانهٔ دین و عرفان در نمادهای حافظ نه‌تنها در متون ادبی، بلکه در فرهنگ و تفکّر ایرانیان به‌عنوان یک منبع عمیق معنایابی و تفکّر مذهبی مطرح است.

این تحلیل نشان می‌دهد که حافظ با استفاده از تکنیک‌های ادبی و هنری خاص، توانسته است معنای پیچیده و ژرفی را در قالب نمادهای ساده و قابل فهم برای مخاطبان خود به تصویر بکشد و بدین ترتیب، ارتباط میان عرفان و دین را در آثار خود به شکلی خاص و منحصر به فرد به نمایش بگذارد.

منابع

کتاب‌ها

۱-آلستون، ویلیام، (۱۳۸۱)، **فلسفهٔ زبان، ترجمهٔ احمد ایرانمنش و احمدرضا جلیلی،** تهران: سهروردی.

۲-پورجوادی، نصرالله، (۱۳۸۰)، **اشراق و عرفان** (مقاله‌ها و نقدها) تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۳-پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۰)، **در سایهٔ آفتاب،** تهران: سخن.

۴-تاجدینی، علی، (۱۳۸۳)، **فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا،** تهران: سروش.

۵-چندلر، دانیل، (۱۳۸۷)، **مبانی نشانه‌شناسی،** ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

۶-حافظ، خواجه شمس‌الدین محمّد، (۱۳۶۷)، **دیوان اشعار،** تهران: جاویدان.

۷-دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷)، **لغت‌نامه،** چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

۸-سجادی، سیّد ضیاءالدّین، (۱۳۸۸)، **فرهنگ اصطلاحات عرفانی،** تهران: طهوری.

۹-سجودی، فرزان، (۱۳۸۷)، **نشانه‌شناسی کاربردی،** تهران: قصه.

۱۰–سوسور، فردیناندو، (۱۳۸۲)، **دورهٔ زبان‌شناسی عمومی**، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: هرمس.

۱۱–سیّد حسینی، رضا، (۱۳۷۶)، **مکتب‌های ادبی**، چاپ دهم، ج۲، تهران: نگاه،

۱۲–شمیسا، سیروس، (۱۳۸۵)، **فرهنگ تلمیحات**، تهران: میترا.

۱۳–شوالیه، ژان؛ گربران، آلن، (۱۳۷۸) **فرهنگ نمادها**، جلد۱–۳ ، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

۱۴––فاضلی، قادر، (۱۳۷۴)، **اندیشهٔ عطّار** (تحلیل افق اندیشهٔ عطّار)، تهران: طلایه.

۱۵–فکوهی، ناصر، (۱۳۸۳)، **انسان‌شناسی شهری**، تهران: نشر نی.

۱۶–فورتیه، مارک، (۱۳۹۷)، **مقدمه‌ای بر تئوری تئاتر**، ترجمهٔ علی ظفر قهرمانی‌نژاد، تهران: سمت.

۱۷–کوپر، جی سی، (۱۳۸۰)، **فرهنگ مصوّر نمادهای سنتی**، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: نشر فرشاد.

۱۸–گوهرین، سیّدصادق، (۱۳۸۰)، **فرهنگ اصطلاحات صوفیه**، تهران: زوّار.

۱۹–گیرو، پی یر، (۱۳۸۳)، **نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ محمّد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.

۲۰–لاهیجی، شیخ محمّد، (۱۳۸۱)، **شرح گلشن راز**، تصحیح محمّدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، تهران: زوّار.

۲۱–مرتضوی، منوچهر، (۱۳۷۰)، **مکتب حافظ**، چاپ سوم، تبریز: ستوده.

۲۲–مستملی بخاری، اسماعیل، (۱۳۷۳)، **شرح تعرّف لمذهب التصوّف**، تصحیح محمّد روشن، ج ۴، تهران: اساطیر.

۲۳–مهرگان، آروین، (۱۳۹۲)، **فلسفهٔ نشانه‌شناسی**، تهران: فردا.

۲۴–یاحقی، محمّدجعفر، (۱۳۷۵)، **فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی**، تهران: سروش.

۲۵–یغمایی، حبیب الله، (۱۳۸۰)، **داستان پیامبران**، گزیدهٔ تاریخ طبری، تهران: ثالث.

۲۶–یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۶۸)، **چهار صورت مثالی**، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.

مقالات

۱-بدره‌ای، فریدون، (۱۳۸۵)، «مقدمه‌ای بر معناشناسی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شمارهٔ۱۵: ۶۹-۴۷.

۲-حسینی، زهرا سادات، (۱۳۸۴)، مهدویّت در شعر حافظ، مبلغان، شمارهٔ۷۰: ۸۵-۷۶.

۳-قربانی، خاور و ویسی، نیشتمان‌الله، (۱۴۰۱)، «نشانه‌شناسی نمادهای شعر کودک در دههٔ هشتاد بر اساس مثلث معنایی آگدن و ریچاردز»، مجلهٔ متن پژوهی ادبی، شمارهٔ۹۳: ۳۶۲-۳۳۳.

۴-ملکوتی، آزاده و دیگران، (۱۴۰۱)، «بررسی تطبیقی سطوح فکری غزلیات حافظ و سنایی با استفاده از تئوری ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۲۳: ۲۰۵-۱۷۹.

۵-نوربلین، نیلا و همکاران، (۱۴۰۰)، « بررسی واژه‌های نمادین در اشعار تاگور»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۱۸: ۱۰۲-۱۳۲.

پایان‌نامه‌ها

۱-افسری‌پور، پروانه، (۱۳۸۶)، «نماد در شعر حافظ»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکترسیّدمهدی رحیمی، دانشگاه بیرجند.

۲-رضایی مهر، سهیلا، (۱۳۸۸)، «روان‌شناسی تصویر در ساحت غزل»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر حمید طاهری، دانشگاه رازی.

۳-قنبری مزیدی، فرهاد، (۱۳۸۹)، «تضّاد، پارادوکس و آیرونی در اشعار حافظ»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر عباس جاهدجاه، دانشگاه پیام نور شیراز.

۴-محمّدنیا کپورچال، مجتبی، (۱۳۸۷)، «مقایسه و سیر تحوّل نمادهای مهری در اشعار فردوسی، خاقانی و حافظ»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر عباس خائفی، دانشگاه گیلان.

The Function of Narrative Theory (Gė rard Genette) in Realist Short Stories

A Case Study of Ahmad Mahmoud's 'Strangers and the Native Boy'

Arash Kiyani [1],maryam mahmoudi[2] (corresponding author),
freydoon tahmasbi [3]

Abstract

Narrative gains significance when humans seek to understand individual, social, and political phenomena. A narrative, essentially, is a tale; a sequence of events unfolding in time. The manner of telling or presenting this tale, according to Gérard Genette's (1930-2018), narrative theory, occurs within a specific temporal framework. In contemporary literature, particularly short stories, narrative is profoundly influenced by realism, a dominant literary school. Key elements of realism include ideological perspectives, colloquial language, detailed descriptions, character archetypes, interpretations of societal hardships, natural depictions, philosophical expressions, emotional emphasis, political events, critiques of governance, and explanations for occurrences. This study delves into the application of Gérard Genette's narrative theory to the realist elements within Ahmad Mahmoud's(1930-2002) short story collection "Strangers." The research investigates how Genette's concepts, particularly discourse levels (time, voice, and mood), and intertextuality, intersect with the core tenets of realism in Mahmoud's work. The findings reveal a significant interplay between these narrative elements and the principles of realism, enriching the reader's experience and providing a deeper understanding of the stories.

---

[1] –Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Dehaghan Branch, Islamic Azad University, dehaghan, Iran. Email: arshkyany905@gmail.com

[2] –Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Dehaghan Branch, Islamic Azad University Dehaghan, Iran. (Corresponding Author). Email: m.mahmoodi75@yahoo.com

[3-] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shoushtar Branch, Islamic Azad University Shoushtar, Iran. Email: drftahmasbi@yahoo.com

Keywords: narrative, short story, Ahmad Mahmoud, Gérard Genette, realism

Extended Abstract

Introduction

Narrative serves as a fundamental tool for understanding individual, social, and political phenomena, playing a crucial role in fictional literature. Gérard Genette's (۱۹۳۰–۲۰۱۸) narratology theory, focusing on elements such as time, mood, voice, and transtextuality, provides a comprehensive framework for analyzing narrative structures. This theory is particularly useful in examining realist short stories, which depict social realities. Ahmad Mahmoud, one of Iran's most prominent contemporary realist writers, employs both realist techniques and narrative strategies in his short story collection *Strangers and the Native Boy* to vividly portray the lives of marginalized social classes. This study aims to conduct a comparative analysis of Genette's narratology and the elements of realism in Mahmoud's short stories.

Research Method

This study adopts a descriptive-analytical approach, utilizing library resources and credible academic articles. The data were analyzed based on Genette's narratological components (time, mood, voice, and transtextuality) and the characteristics of realism (colloquial language, detailed descriptions, sociopolitical critique, typification, etc.). The research corpus consists of Mahmoud's short story collection *Strangers and the Native Boy*, including three stories: *Strangers*, *The Blue Sky of Dez*, and *Together*.

Discussion and Analysis

The examination of these stories reveals that Ahmad Mahmoud employs Genette's narratological elements to represent social realities. At the level of **narrative time**, the use of flashbacks, variations in event frequency, and the contrast between story time and narrative time contribute to the depth of events. In terms of **narrative mood**, the third-person limited perspective, aligned with the characters' viewpoints, fosters reader empathy. Additionally, the **narrative tone** harmonizes with the stories' atmospheres (melancholic, critical, and occasionally humorous). On the other hand, realist elements—such as critiques of government actions, detailed depictions of impoverished settings, colloquial language, and character typification—enhance the stories' realism.

Conclusion

The findings indicate that Genette's narratology and realism are synergistically integrated in Mahmoud's stories. The discourse levels (time, mood, and voice) in Genette's theory enable a precise analysis of narrative structures, while realist elements enrich the stories' content. By combining these two approaches, Mahmoud crafts multilayered and impactful narratives that are noteworthy both formally and thematically. This study demonstrates that narratological analysis based on modern theories can lead to a deeper understanding of the relationship between form and content in fictional literature.

-References

-Asadollahi Tejaraq, Allah Shekar (۲۰۱۳) **Imagination and Expression, Theories and Applications of Gerard Genette**, Tehran: Sokhn.

-Bashkooh, Masoumeh (۲۰۱۹) **shagahai kisa bid**, Tehran: Tirgan.

-Payandeh, Hossein (۲۰۱۰) **Short Stories in Iran**, Vol. ۱, Tehran: Niloufar.

- ----,--- (۲۰۱۰)**Literary Criticism with a Narrative Approach**,Tehran: Niloufar.

-Genette, Gerard (۲۰۱۰) **A Search for the Explanation of the Discourse Method of the Narrative**, Tehran: Niloufar.

-Taslimi, Ali (۲۰۱۸)**Nima's People and the Theory of Mythology**,Tehran: Ame.

-Sirous, Parham (۲۰۱۳) **Realism and Anti-Realism**, Tehran: Agah.

-Seyed Hosseini, Reza (۲۰۱۷) **Literary Schools**, Tehran: Negah.

-Kenan, Shlomit Raimon (۱۴۰۱) **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**, Translated by El-Bal-Fadl Harri, Tehran: Niloufar

-Robgariye, Alan (۱۹۹۵) **New Story of a New Human Being**, Translated by Mohammad Taqi Ghiasi, Tehran: Niloufar.

-Shafie Kadkani, Mohammad. (۱۳۷۴) **Comparative Literature**, Tehran: Markaz Publishing House.

-Mahmoud, Ahmad (۲۰۲۴) **Strangers and the Native Boy**, Tehran: Moein.

-Mirsadeghi, Jamal (۲۰۱۹) **Biography of Story and Storytelling**, Tehran: Logos.

-Articles

-Nateghpour, Zeinab (۲۰۲۲) "A Study and Comparison of Narrative in the Works of Ghazaleh Alizadeh Based on the Novels "House of the Idrisi" and "Nights of Tehran" Scientific Quarterly of Comparative Literature Review, Year ۶, Issue ۱۹, pp. ۲۳۴-۲۰۲

-Azimoghli Eskoui, Haydeh (۲۰۲۲) "A Comparison and Comparison of Climatic and Rural Characteristics in the Novels "Pilgrim Under the Rain" by

Ahmad Mahmoud and "Al-Rabi' al-Asef" by Najib al-Kilani", Scientific Quarterly of Comparative Literature Review, Year ۶, Issue ۱۹, pp. ۲۰۱-۱۸۰

-Mehri Bigdilo, Iman, Ebrahim Ranjbar (۲۰۱۷) Components of Realism in Prisoners of Time, Quarterly Journal of Literary Research, Year ۱۴, Issue ۵۶, pp. ۱۵۵-۱۳۵

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ نهم، شمارهٔ سی و دوم، تابستان ۱۴۰۴

کارکرد تعیّن بخش روایت شناسی «نظریه ژار ژنت» در داستان کوتاه رئالیستی

-با تکیه بر مجموعه داستان کوتاه «غریبه‌هاو پسرک بومی» احمد محمود-

آرش کیانی[۱]، مریم محمودی[۲]، فریدون طهماسبی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۱۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۱۴
(صص ۲۶۲-۲۸۷)

چکیده

روایت آنجا معنا و مفهوم مهمی می‌یابد که انسان برای درک پدیده‌های فردی، اجتماعی و سیاسی پیرامون خویش نیازمند به شناخت آن می‌شود. روایت به طور خاص یک داستان است؛ داستانی که مجموعه‌ای از رخدادها در زنجیرهٔ زمانی در آن شکل می‌گیرد. در واقع، روایت آن چیزی است که داستان را بازگوید یا نمایش دهد و این نمایش یا بازگویی براساس نظریه روایت ژار ژنت (۱۹۳۰-۲۰۱۸) باید در برهه‌ای از زمان باشد. روایت در داستان کوتاه به دلیل تمایل فراوان نویسندگان معاصر به روایت سوژه‌های اجتماعی تحت تاثیر مکتب رئالیسم است. این مکتب از جمله مکاتب مطرح و تاثیر گذار در ادبیات داستانی خصوصاً داستان کوتاه معاصر ایرانی است. از مؤلّفه‌های مهم این مکتب، نگرش ایدئولوژیک، زبان محاوره، تشریح جزئیات وقایع، تیپ سازی، تأویل و تفسیر وقایع تلخ جامعه، نمود طبیعی، ایراد عبارت‌های فلسفی، برجسته کردن امور عاطفی، وقایع سیاسی، نقدِ عملکرد دولتمردان، تشریح جزئیات وقایع و تبیین علل و عوامل حوادث را می‌توان نام برد. در جستار پیش‌رو، درصددیم که نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت در مولفه‌های رئالیسم موجود در مجموعه داستان کوتاه

---

[۱] **دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دهاقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهاقان، ایران.**
[۲] **دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دهاقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهاقان، ایران.**
[۳] **استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران. پست الکترونیک:** drftahmasbi@yahoo.com

«غریبه‌ها» که دارای داستانی به همین نام و دو داستان کوتاه دیگر با عنوان‌های «آسمان آبی دز» و «با هم» اثر احمد محمود (۱۳۱۰–۱۳۸۱) را مورد بررسی قرار دهیم. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در نظریه روایت‌شناسی ژنت سطوح گفتمان (مفهوم زمان و زیر شاخه‌های آن، وجه و لحن) و ترامتنیت مهم‌ترین ویژگی‌های تمایز داستان و روایت دانسته شده این ویژگی‌ها به شکلی گسترده و ترکیبی با مؤلّفه‌های رئالیسم قابل ارائه به مخاطب است

کلید واژه: روایت، داستان کوتاه، احمد محمود، ژرار ژنت، رئالیسم.

۱–مقدمه

ادبیات داستانی معاصر ایران به دلایل متعدّد، از جمله آزمودن قلمروهای جدیدی از معنا و مضمون، طرز بیان و همچنین روی آوردن به مکاتب ادبی مختلف، گسترهٔ پهناوری دارد و از این رو می‌تواند از جنبه‌های مختلف بررسی و تحلیل شود. یکی از این عرصه‌ها، بررسی چگونگی نفوذ و رسوب مکاتب ادبی غربی در داستان نویسی معاصر است. هنر و خصوصاً ادبیات داستانی محصول جامعه است. این جمله نشان دهنده آن است که هنر در بستر اجتماعی که هنرمند یا خالق اثر هنری در آن قرار دارد ظهور می‌کند. هنرمند هنگام خلق آثارش با قبول تأثیر از بافت فرهنگی که در آن قرار دارد مسئولیت خود را به‌عنوان هنرمند ایفا می‌کند. همچنین به‌صورت کلان نسبت به تغییر و تحوّلات سیاسی، اجتماعی که در حال وقوع است واکنش نشان می‌دهد؛ لذا در خلق اثر خود به نوعی به کنش و یا واکنش در برابر آن چه در پیرامون مشاهده می‌کند می‌پردازد. این کنش می‌تواند تأثیر بسیاری بر روایت داستان چه به لحاظ شکلی و چه محتوایی داشته باشد.

داستان کوتاه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین گونه‌های ادبی، در طول تاریخ ادبیات ایران تحوّلات بسیاری را تجربه کرده است. در دورهٔ کلاسیک ایرانی، داستان کوتاه به شکل حکایت و داستان‌های کوتاه عامیانه وجود داشت. این داستان‌ها اغلب جنبه تعلیمی و اخلاقی داشتند و از زبان ساده و عامیانه استفاده می‌کردند. با آغاز نهضت مشروطه، داستان کوتاه به‌عنوان ابزاری برای بیان انتقادات اجتماعی و سیاسی مورد استفاده قرار گرفت. نویسندگانی مانند صادق هدایت و جمالزاده با رویکردی واقع‌گرایانه به تصویر کشیدن زندگی روزمره مردم پرداختند. پس از انقلاب اسلامی، داستان کوتاه ایران تحولات چشمگیری را تجربه کرد. نویسندگان جوان با بهره‌گیری از تکنیک‌های مدرن

روایت‌نویسی همچون نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت، به خلق داستان‌های کوتاه نوآورانه پرداختند. با ظهور نظریه‌های جدید ادبی، از جمله روایت‌شناسی ژرار ژنت، امکان تحلیل دقیق‌تر و عمیق‌تر آثار داستانی فراهم شده است.

یکی از مهم‌ترین مفاهیم در نظریه ژنت، تعیّن بخشی به روایت است. تعیّن بخشی، به مجموعه‌ای از عناصر و تکنیک‌هایی گفته می‌شود که نویسنده برای ساختن روایت خود از آن‌ها استفاده می‌کند. این عناصر، بر نحوهٔ درک خواننده از داستان، شخصیت‌ها و رویدادها تأثیر می‌گذارند. ژرار ژنت، نظریه‌پرداز فرانسوی، با ارائهٔ مفاهیمی همچون: داستان، روایت، راوی، زمان روایت، فضا و غیره، چارچوبی جامع برای تحلیل روایت‌ها ارائه داده است. این مفاهیم به ما کمک می‌کنند تا به ساختار درونی داستان‌ها، نحوهٔ شکل‌گیری معنا و چگونگی تعامل خواننده با متن پی ببری.

در داستان‌های کوتاه ایرانی، اغلب شاهد فاصله بین داستان و روایت هستیم. نویسندگان با بازی با ترتیب وقایع، استفاده از پس نگاه و تغییر زاویه دید راوی، به خلق روایت‌های پیچیده و چندلایه می‌پردازند. در داستان‌های کوتاه ایرانی، راوی‌های مختلفی همچون راوی دانای کل، راوی اوّل شخص و راوی سوم شخص وجود دارد. انتخاب نوع راوی بر نحوهٔ روایت داستان و درک خواننده از شخصیت‌ها و وقایع تأثیر می‌گذارد. همچنین نویسندگان ایرانی از تکنیک‌های مختلف زمانی مانند: کند کردن یا تند کردن زمان، پرش زمانی و استفاده از زمان‌های مختلف (گذشته، حال، آینده) برای ایجاد تأثیر هنری استفاده می‌کنند. عامل دیگر فضا در داستان است که در داستان‌های کوتاه ایرانی نقش مهمی در خلق جو و اتمسفر داستان ایفا می‌کند. نویسندگان با توصیف دقیق فضا، به خواننده کمک می‌کنند تا در داستان غرق شود.

۱-۱-بیان مسئله

از جمله نظریه‌های و مکاتب مهم و تاثیرگذار چند دههٔ اخیر در ادبیات داستان‌نویسی نظریهٔ روایت‌شناسانه ژرار ژنت و مکتب رئالیسم است. روایت‌شناسی به بررسی روایت (شیوهٔ بیان داستان)، روایت‌گری (عمل روایت کردن)، صدا (راوی)، زمان و مکان روایت می‌پردازد. اما عمده مؤلّفه‌های رئالیسم را بدین‌گونه می‌توان برشمرد: وقایع سیاسی، نقدِ عملکرد دولتمردان، تشریح جزئیات وقایع و تبیین علل و عوامل حوادث، نگرش

ایدئولوژیک، استناد به روزنامه‌ها و... (پرهام، ۱۴۰۲: ۹۹-۴۱) است. همهٔ این مؤلّفه‌ها نقش اساسی در شکل و بیان روایت در داستان‌های کوتاه احمد محمود دارند. احمد محمود یکی از پیشگامان و چهره‌های برجستهٔ ادبیات رئالیستی معاصر ایران است. او با خلق آثاری ماندگار، به‌ویژه رمان «همسایه‌ها» و مجموعه داستان «غریبه‌ها و پسرک بومی»، نقش بسزایی در شکل‌دهی و توسعه این مکتب ادبی در ایران داشته است.

محمود با تمرکز بر زندگی طبقات فرودست و زحمتکش جامعه، به تصویر کشیدن رنج‌ها و امیدهای آنان پرداخته است.داستان‌های محمود، به ویژه مجموعه داستان کوتاه «غریبه‌ها و پسرک بومی»، دارای ویژگی‌های خاصی هستند که آن‌ها را از سایر آثار رئالیستی متمایز می‌کند. از جملهٔ این ویژگی‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: زبان ساده و صمیمی، شخصیت‌پردازی قوی، تصویرسازی دقیق از محیط، پرداختن به مسائل اجتماعی و سیاسی و... . محمود، با داستان‌های کوتاه خود، تصویری واقع‌گرایانه از جامعه و مردم ایران ارائه داده است. آثار او سرشار از جزئیات اجتماعی، سیاسی و تاریخی است و روایت‌شناسی ژنت می‌تواند ابزاری قدرتمند برای تحلیل دقیق‌تر این آثار باشد. با استفاده از مفاهیم نظریهٔ ژنت مانند «راوی»، «زمان»، «مکان» و «وجه»، می‌توان به درک عمیق‌تری از نحوهٔ روایت داستان‌ها، زاویه دید راوی، نحوه بازنمایی زمان و مکان و چگونگی شکل‌گیری معنا در داستان‌های محمود دست یافت.

هدف از این پژوهش، بررسی و تحلیل چگونگی تأثیر شیوه بیان داستان و عمل روایت کننده (راوی) بر مؤلّفه‌های رئالیسم در داستان‌های کوتاه احمد محمود، به‌ویژه در مجموعه داستان غریبه‌ها و پسرک بومی است. به همین دلیل نویسندگان این جستار سعی دارند میزان تأثیر شیوه بیان داستان و عمل روایت کننده یا همان راوی را در مؤلّفه‌های رئالیسم بیابند.

۱-۲-اهمّیت و ضرورت پژوهش

احمد محمود به‌عنوان یک داستان‌نویس معاصر در برخورد با نظریه‌های متفاوت روایت-شناسی عکس‌العملی خاص از خود نشان داده است و سعی در ابتکار و ابداع نوعی خاص از روایت در داستان‌های خود داشته است. این روش برخورد با ادبیات داستانی اهمّیت

آثارش را به‌عنوان آثاری که تحت تأثیر مکتب رئالیسم است دو چندان کرده است. با این همه، تاکنون تحقیق جامعی در این مورد شیوهٔ روایت داستان کوتاه و خصوصا داستان کوتاه احمد محمود صورت نگرفته و ضروری است که از این منظر مورد بررسی قرار گیرد. نویسندگان این مقاله با توجه به این خصوصیت فکری، ضمن بررسی مکتب رئالیسم سعی در تحلیل مجموعه داستان کوتاه «غریبه‌ها و پسرک بومی» به عنوان اثری متأثّر از مکتب رئالیسم داشته‌اند.

۱-۳-پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی که به حوزهٔ روایت‌شناسی ژنت و کاربرد آن در داستان کوتاه پرداخته باشند بسیار اندک هستند با این وجود چندین مقاله را که رمان های معاصر را با این نظریه مقایسه و تحلیل کرده‌اند به اختصار بیان می‌کنیم:

در مقالهٔ «کارکردهای تعیّن بخش زمان در رمان رئالیستی براساس رمان همسایه‌ها احمد محمود و کوچهٔ مدق از نجیب محفوظ» فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی نویسندگان: ساره زیرک و معصومه باشکوه (۱۳۹۵) به این نتیجه رسیده‌اند که وجوه روایی زمان در نظریهٔ ژنت صرفاً نوعی دستور کاربرد زمان و وجوه روایی آن است و نمی‌تواند وجه زیباشناختی و دلالت‌های ثانویهٔ زمان را در راستای کارکرد ادبی آن توضیح دهد.

در مقالهٔ «کارکرد روایت شناسی نظریه زمان در روایت ژرار ژنت در رمان جایی خالی سلوچ» فصل‌نامهٔ روایت‌شناسی نویسندگان: زهرا بهرامیان و مهیار علوی مقدم و فیروزه کاویان(۱۳۹۶) به این نتیجه رسیده‌اند که هدف اصلی این نظریه، بحث دربارهٔ زمان بندیِ روایت است که در سه سطحِ نظم، تداوم و بسامد شکل می‌گیرد. محمود دولت آبادی در جا ی خال ی سلوچ از بیشترین شگردهای زمانی بهره جسته است.

در مقالهٔ «بررسی و تحلیل زمان روایی در رمان مدار صفر درجه احمد محمود بر اساس نظریهٔ ژنت» فصل‌نامهٔ متن پژوهی ادبی نویسندگان: صفیه توکلی مقدم و فاطمه کوپا (۱۳۸۶) به این نتیجه رسیده‌اند که گفت‌وگوها حجم وسیعی از متن را به خود اختصاص داده‌اند و نویسنده با حذف بسیاری از زمان‌های تقویمی و حوادث با ذکر صحنه‌های نمایشی، وقایع مهم را به تصویر می‌کشد. کارکرد انواع بسامد نیز در این رمان جریان دارد.

۱-۴-روش پژوهش

این پژوهش براساس روش توصیفی و تحلیلی نوشته شده است. برای گردآوری داده‌ها و اطّلاعات، از منابع کتاب‌خانه‌ای، مجلات معتبر (پژوهشی) استفاده شده است.

۱-۵-مبانی تحقیق

۱-۵-۱-رئالیسم در داستان کوتاه

مکتب رئالیسم بر مبنای توجه به واقع‌گرایی بنیان نهاده شده و از اصول مهم این مکتب توجه به حوادث کوچک و بزرگنمای‌ی آن‌ها، تشریح جزئیات را می‌توان نام برد. رئالیسم مکتبی ادبی است که در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۸۰-۱۸۵۰ در اروپا و آمریکا رواج یافت. واژهٔ رئالیسم معادل کلمهٔ واقع‌گرایی در فارسی است. پس باید ابتدا واژهٔ واقعیت را تحلیل کنیم. در اصل، «واقعیت» چیزی تصور می‌شود که باید بدان دست یافت که چیزی که باید آن را مسلم فرض کرد و این دست‌یابی، فرآیندی مستمر است که هرگز نمی‌گذارد مفهوم تثبیت شود یا واژه قالب معنایی سهل‌الوصولی فراهم آورد. واقعیت به اندازه‌ای گمراه‌کننده و مبهم و متناقض است که همه نمی‌توانند به آن دست یابند» (روبگری‌یه، ۱۳۷۰ :۳۹)

«واقعیت» امری نسبی و متغیّر است که «تحت تأثیر جریان‌های متضاد دائماً دست‌خوش تغییر و تحوّل است. این جریان‌های متضاد – که در هر مرحلهٔ تاریخی واقعیت را قالب-ریزی می‌کنند - خود زاییدهٔ سلسلهٔ بی‌پایان مناسبات علّت و معلولی و تأثیرات متقابل است که بدون شناخت آن‌ها درک حقیقت ممکن نیست» (پرهام،۱۴۰۲:۳۰) در داستان‌های رئالیستی زمان به شکلی خطی پیش می‌رود و نویسنده ترجیح می‌دهد میان گذشته، حال و آینده در حال حرکت باشد.

حال ← گذشته ← آینده

این روش این اماکن را ایجاد می‌کند که ساختار پیرنگ علّی و معلولی، منسجم‌تر و منطقی‌تر پیش برود. «رئالیست‌ها به‌ویژه، به زمان معاصر نظر دارند و می‌کوشند مسائل و مشکلات اجتماعی زمانهٔ خودشان را بکاوند» (پاینده، ۱۳۸۹ :۶۶).

۲-۵-۱-رئالیسم و مؤلّفه‌های آن

رئالیسم به سبب کاربرد بی‌شمارش در فلسفه، هنر و ادبیات از جمله مفاهیمی به شمار می‌آید که دارای معنای بسیاری است؛ البته این معانی واحد یا مورد توافق همگان نیستند. «رئالیسم به واقعیت نظر دارد اما نه تمام واقعیت و اجزای آن؛ اگر چنین می‌بود به گزاره‌ای مستند بدل می‌شد» (تسلیمی،۱۴۰۱ :۳۹). مهم‌ترین مؤلّفه‌های رئالیسم: وقایع سیاسی، نقدِ عملکرد دولت‌مردان، تشریح جزئیات وقایع و تبیین علل و عوامل حوادث «نگرش ایدئولوژیک، استناد به روزنامه‌ها و شخصیت‌های تاریخی و زبان محاوره، تشریح جزئیات وقایع، تیپ‌سازی، تأویل و تفسیر وقایع تلخ جامعه، نمود دورهٔ زندگانی، نمود طبیعی تعامل شخصیت‌ها با دیگران، کاربرد انشای کاریکاتوری، ایراد عبارت‌های فلسفی، تعریف انسان به عنوان موجودی مختار و برجسته کردن امور عاطفی، پس زمینهٔ مناسب و نمود صنایع ادبی» (بیگدیلو، ۱۳۹۶: ۱۵۲-۱۳۶) را می‌توان نام برد.

مکتب‌های ادبی به این دلیل که نشان‌دهندهٔ مؤلّفه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی هر دوره هستند، معیارهایی مهم برای درک ویژگی‌های ادبی ادوار مختلف محسوب می‌شوند. «درونمایهٔ رئالیستی، توجه به موضوعات روز جامعه و مسائلی که مبتلا به عموم مردم اعم از مسائل اجتماعی، اخلاقی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی است. نویسندگان با نمایاندن زشتی‌های جامعه، زمینه‌ای برای اصلاح آن فراهم می‌سازند» (سیدحسینی، ۱۳۷۶ :۱۷۰-۱۶۹).

۳-۵-۱-داستان کوتاه

داستان کوتاه به‌گونهٔ خاصی از ادبیات داستانی گفته می‌شود که حجم آن بسیار کمتر از داستان‌های بلند، رمان و... باشد. در داستان کوتاه نویسنده تنها به بخش و تکهٔ خاصی از زندگی شخصیت داستان می‌پردازد. درحالی‌که نویسندگان داستان‌های طولانی و رمان، به بخش‌های مختلف و حتی جزئیات برخی از کاراکترهای خود اهمّیت می‌دهند و در داستان به آن توجه می‌کند. به‌طور کلی داستان کوتاه «اثری تخیلی و منثور است که معمولا، به نسبت رمان، کوتاه است، پیرنگی واحد دارد و داستانی را در قالب فضا زمانی مشخصی

نقل می‌کند؛ فرگشت یا تحول شخصیت‌ها در این قالب صورت می‌پذیرد» (پاینده،۱۴۰۰ :۱۱).

۴-۵-۱-روایت شناسی ژرار ژنت

ژرار ژنت، فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی، با ارائهٔ نظریه‌ای جامع و دقیق، به درک عمیق‌تری از ساختار و عملکرد روایت‌ها کمک کرده است. او با تمرکز بر عناصر ساختاری داستان، مانند داستان (توالی رویدادها)، روایت (شیوهٔ بیان داستان)، روایت‌گری (عمل روایت کردن)، صدا (راوی)، زمان و مکان روایت، و شخصیت‌ها، چارچوبی منسجم برای تحلیل روایت‌ها ارائه داده است. ژنت با تفکیک سطوح مختلف تحلیل (داستان، روایت، روایت‌گری)، به ما کمک می‌کند تا به طور دقیق‌تر به بررسی عناصر مختلف یک روایت بپردازیم و ارتباط بین آن‌ها را درک کنیم. «به باور برخی نظریه پردازان (لابوک، ۱۹۲۱؛ کایزر، ۱۹۴۸؛ لامرت ،۱۹۵۵؛ ایون، ۱۹۷۸)، گرچه دیالوگ، ناب‌ترین شکل صحنهٔ نمایشی است، روایت مبسوط یک رخداد را نیز می‌باید جزو صحنهٔ نمایشی لحاظ کنیم» (کنان، ۱۴۰۱: ۱۱۳)

نظریهٔ ژنت نه تنها در حوزهٔ ادبیات، بلکه در سینما، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و سایر حوزه‌های مرتبط نیز کاربرد دارد و به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نظریه‌های روایت‌شناسی شناخته می‌شود. به‌طور خلاصه، ژنت با ارائهٔ یک چارچوب تحلیلی دقیق، به ما کمک می‌کند تا به عمق داستان‌ها نفوذ کنیم و مکانیسم‌های ساختاری آن‌ها را درک کنیم. (ر.ک: پاینده، ۱۴۰۱ :۴۵-۳۲).

مفاهیم کلیدی در نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت

مفهوم	تعریف
داستان	توالی منطقی حوادث و رویدادهایی که در یک روایت رخ می‌دهد.
روایت (narrative)	شیوه‌ای که داستان روایت می‌شود. شامل: ترتیب رویدادها، زاویه دید راوی، زمان روایت و سایر عناصر ساختاری است.
روایت‌گری (narration)	فعّالیتی که در آن داستان روایت می‌شود. شامل: انتخاب کلمات، ساختار جمله‌ها و سایر عناصر زبانی است.
صدای روایت	صدای کسی که داستان را روایت می‌کند. می‌تواند اوّل شخص، سوم

	شخص یا ترکیبی از این دو باشد.
زمان روایت	نحوّ نمایش زمان در داستان. می‌تواند خطی، غیرخطی، کند یا تند باشد.
مکان روایت	مکان‌هایی که رویدادهای داستان در آن‌ها رخ می‌دهند. می‌تواند نمادین یا واقعی باشد.
شخصیت‌ها	افرادی که در داستان حضور دارند و در رویدادها نقش ایفا می‌کنند.
کنش	اعمالی که شخصیت‌ها در داستان انجام می‌دهند.

۵-۵-۱-معرّفی مجموعه داستان

داستان‌های کوتاه احمد محمود، به‌ویژه مجموعه «غریبه‌ها و پسرک بومی»، نمونه‌ای بارز از ادبیات رئالیستی است که به شدّت تحت تأثیر شرایط اجتماعی و اقتصادی زمان خود بوده است. در این داستان‌ها، نویسنده با نگاهی دقیق و واقع‌گرایانه به زندگی کارگران و محرومان جنوب می‌پردازد. مجموعه داستان کوتاه غریبه‌ها از «احمد محمود» در واقع ترکیبی از سه داستان کوتاه با عناوین «غریبه‌ها» و «آسمان آبی دز» و «با هم» است؛ لحن داستان‌ها سهل و روان است و «احمد محمود» با ترکیب فضای بومی و همچنین ایدئولوژیک به نگارش آن پرداخته است، محمود نویسنده‌ای است که این کار را به دور از تعصّب انجام می‌دهد. به‌عبارتی او صرفاً به روایت داستان می‌پردازد و امر قضاوت دربارهٔ شخصیت‌های داستان‌هایش را به‌عهدهٔ مخاطب می‌گذارد. در داستان «غریبه‌ها» با سرزمینی مواجه هستیم که بی‌آبی و قحطی آن را به فلاکت انداخته است. بارش کم و خشک‌سالی، کاری با زمین‌ها کرده که نمی‌شود محصولی از آن انتظار داشت و همین اتّفاق، محلی‌ها و مردان دلیر آنجا را واداشته که برای کار کردن به «غریبه‌ها» روی بیاورند.

۲-*بحث و بررسی*

۲-۱-برخی از مفاهیم ژنت در آثار محمود

۱-۱-۲-صدا (Narrator)

محمود اغلب از راوی اوّل شخص استفاده می‌کند، به‌خصوص در داستان‌هایی که روایت از زبان شخصیت‌های محروم و فرودست جامعه بیان می‌شود. «مطالعهٔ خصیصه‌های صدا در نقل روایت اصولاً به تمایز زمان،«شخص» و سطح روایت – در ادامهٔ مقاله در مورد

«سطح روایت» بحث خواهیم کرد- مربوط می‌شود» (اسداللهی، ۱۳۹۲ :۱۴۱) این رویکرد، به خواننده اجازه می‌دهد تا به‌طور عمیق‌تری در دنیای درونی شخصیت‌ها نفوذ کند. این شکل از روایت اوّل شخص، با مفهوم «راوی درون رویداد» یا «راوی هم گوی» در نظریهٔ ژنت هم‌خوانی دارد. (ر.ک: پاینده، ۱۴۰۰: ۳۶ پاورقی و پل کبلی، ۱۴۰۱: ۲۲۴) در واقع، راوی درون رویداد، شخصیتی است که هم در داستان حضور دارد و هم روایت آن را بر عهده دارد. او یکی از شخصیت‌های داستان است و رویدادها را از زاویه دید خود و با توجه به تجربیات شخصی‌اش روایت می‌کند. این نوع راوی به خواننده اجازه می‌دهد تا به طور مستقیم به افکار، احساسات و انگیزه‌های این شخصیت دسترسی پیدا کند. با محدود کردن دید خواننده به دیدگاه راوی، می‌توان تعلیق را افزایش داد و خواننده را مشتاق کرد تا به دنبال کشف حقایق پنهان باشد. «رو کبوترخانه چندک زده بودم که شیخ شعیب از لای لنگه های بی‌قوارهٔ در خانه سرید تو و پیشتر که آمد، نور زرد لامپا با پوست سوختهٔ چهره اش درهم شد و بینی و پیشانی و گونه‌هاش شکل گرفت. اسب، سم به زمین کوفت و منخرینش لرزید و دمش افشان شد و خواج توفیق، بست آخر را چسبانده بود...» (محمود، ۱۴۰۳: ۱۰۹).

ویژگی	راوی دانا	راوی هم‌گوی
حضور در داستان	حضور ندارد	حضور دارد
دیدگاه	آگاهی کامل از همه چیز	محدود به دیدگاه راوی
تعصب	بی‌طرف	احتمال وجود تعصب
ارتباط با خواننده	دورتر	نزدیک‌تر

تفاوت راوی درون رویداد یا هم‌گو با روای دانا

۲-۱-۲-انواع راوی درون رویداد یا هم‌گوی

الف-راوی خودگوی:راوی‌ای که نه تنها در داستان حضور دارد، بلکه شخصیت اصلی داستان نیز هست.

ب-راوی شاهد: راوی‌ای که در داستان حضور دارد اما شخصیت اصلی نیست و رویدادها را از دیدگاه یک شاهد عینی روایت می‌کند. به این بخش از داستان کوتاه چشم انداز دقّت کنیم: «باد شدید شد، تنوره کشید و هجوم آورد تو دالان و لته‌های در منزل را به هم کوفت و برق جهنده‌ای یک لحظه دالان نیم تاریک را روشن کرد. مرد غریبه رفت. همزادم رفت و زیر چوخا دراز کشید. من هم رفتم و کف پنجره نشستم و بیرون را تماشا کردم. (محمود، ۱۴۰۳: ۱۴۴) نویسنده از راوی درون رویداد استفاده کرده.

۳-۱-۲-زمان و فلش‌بک‌ها(پس نگاه)، وقایع گذشته، وقایع سیاسی

محمود با استفاده ماهرانه از پس نگاه، وقایع گذشته را به داستان حال حاضر مرتبط می‌کند. این تکنیک، به خواننده کمک می‌کند تا درک عمیق‌تری از شخصیت‌ها و انگیزه‌های آن‌ها پیدا کند. این رویکرد با مفهوم «زمان روایی» در نظریه ژنت مرتبط است. این مفهوم به چگونگی سازماندهی و ارائهٔ وقایع در یک داستان اشاره دارد. به‌عبارت دیگر، زمان روایی نشان می‌دهد که نویسنده چگونه از زمان برای ساختن روایت خود استفاده می‌کند. یکی از روش‌های رایج برای تغییر زمان روایت، استفاده از پس نگاه است. «زمان عنصری است که در طول یک داستان جریان دارد و نمی‌توان بخشی از یک داستان را انتخاب نمود و آن را به‌عنوان زمان مشخص آن داستان بیان کرد» (باشکوه، ۱۳۹۸: ۴۵) در واقع، زمان در داستان رفتاری مانند پیرنگ دارد. «دود اتش نیم گرفته به چشمانم نشست و اشک تو چشمم گشت و از پشت منشور اشک، رشید را دیدم که انگار زیر مسلسل سنگین، پیچ و تاب می‌خورد. گویا از خودم پرسیدم که چرا رشید را گرفته‌اند؟ و بعد، بی‌اینکه برای پدرم سیگار بپیچم، تو پالتو گرم جا خوش کردم و زانوهام را بغل گرفتم و به رشید فکر کردم. حالا، حرف‌های رشید تو گوشم بود. حرف‌هاش گرم بود، زنده بود و بی‌قراری به جان آدم می‌ریخت» (محمود، ۱۴۰۳: ۱۵).

۴-۱-۲-حالت روایت برجسته کردن امور عاطفی

محمود اغلب از روایت «نمایش» استفاده می‌کند. به این معنی که به جای اینکه به‌طور مستقیم به خواننده بگوید چه اتّفاقی افتاده، وقایع را از طریق گفت‌وگوها و رفتار شخصیت‌ها نشان می‌دهد. این روش، به داستان‌ها واقع‌گرایی بیشتری می‌بخشد و خواننده

را درگیر داستان می‌کند. «رشید همراه چند کارگر دیگر آمده بود که/ کار می‌خوام./ از حرف‌هایش فهمیدم که برزگر است و خشکی زمین، زمین‌گیرش کرده است و... بی‌آبی، قحطی، گرسنگی، لخت ولیشی...» (محمود، ۱۴۰۳: ۱۶).

ویژگی / مؤلّفه	رئالیسم	نظریهٔ ژنت	تجلّی در غریبه‌ها و پسرک بومی	تشابهات و تفاوت‌ها
صدا	راوی به‌عنوان ناظر بیرونی و بی‌طرف	راوی درون رویداد، فرضی، دانای کل	راوی درون رویداد: تجربهٔ مستقیم کارگران از زبان خودشان	راوی درون رویداد به رئالیسم کمک می‌کند، اما استفاده از راوی دانای کل برای ارائهٔ تحلیل اجتماعی نیز دیده می‌شود.
زمان	زمان خطی و منطقی	نظم، تداوم، بسامد	نظم زمانی خطی، پس نگاه برای نشان دادن گذشته	نظم زمانی خطی با رئالیسم هم‌خوانی دارد، پس نگاه ها برای ایجاد عمق در شخصیت‌ها به کار می‌روند.
حالت روایت	نمایش مستقیم وقایع	نشان دادن، گفتن	غالب بر نشان دادن، وقایع به‌صورت مستقیم و بدون واسطه روایت می‌شود.	نمایش مستقیم وقایع به رئالیسم داستان می‌افزاید و خواننده را درگیر می‌کند.
فضای داستان	توصیف واقع‌گرایانه محیط	توصیف دقیق محیط، ارتباط با شخصیت‌ها	توصیف دقیق از جنوب، کارگاه‌ها، خانه‌های کارگری	فضای داستان به‌عنوان یک شخصیت عمل می‌کند و بر شخصیت‌ها تأثیر می‌گذارد.

شخصیت	شخصیت‌های باورپذیر و چند بعدی	شخصیت‌ها ی گرد، تخت، پویا، ایستا	شخصیت‌های کارگری با مشکلات واقعی	شخصیت‌ها نمایندهٔ طبقه‌ای خاص هستند و مشکلات آن‌ها به صورت واقع‌گرایانه به تصویر کشیده می‌شود.
زبان	زبان ساده و روان	ساده، پیچیده، ادبی، عامیانه	زبانی نزدیک به زبان گفتاری مردم جنوب	زبان ساده به درک بهتر مخاطب کمک می‌کند و با رئالیسم داستان هم‌خوانی دارد.
موضوع	زندگی روزمره مردم عادی	زندگی روزمره، رویدادهای تاریخی، خیالی	زندگی کارگران و مشکلات اجتماعی آن‌ها	تمرکز بر واقعیت‌های اجتماعی و اقتصادی به رئالیسم داستان‌ها می‌افزاید.

۵-۱-۲-نگرش ایدئولوژیک، نقدِ عملکرد دولتمردان

نگرش ایدئولوژیک به‌عنوان یک عنصر زیربنایی، در مکتب رئالیسم بر تمام جنبه‌های روایت داستان تأثیر می‌گذارد. از انتخاب صدا و زاویه‌دید گرفته تا شخصیت‌پردازی، فضا، زمان، زبان و پایان‌بندی، همه می‌توانند تحت تأثیر باورها و ارزش‌های نویسنده قرار بگیرند. «روایت از شیوه‌های اصلی ارتباطات انسانی است و در همبستگی‌های اجتماعی نقشی اساسی دارد. روایت های متون بنیادین ادیان و ایدئولوژی ها هستند» (میرصادقی، ۱۳۹۹: ۱۸۹) بنابراین، برای تحلیل کامل یک داستان کوتاه، ضروری است که به نگرش ایدئولوژیک نویسنده توجه شود. داستان‌های کوتاه احمد محمود، بهویژه مجموعه «غریبه‌ها و پسرک بومی»، صرفاً روایتی از زندگی روزمره نیستند، بلکه حاوی لایه‌های عمیقی از نقد اجتماعی و سیاسی هستند. این‌گونه آثار، با زبانی ساده و روایت‌هایی گیرا، به بررسی مسائلی همچون: نابرابری اجتماعی، استثمار، و مبارزات طبقاتی می‌پردازند. محمود با تمرکز بر زندگی کارگران و محرومان، به وضوح به نقد نظام سرمایه‌داری و استثمار

می‌پردازد. او نشان می‌دهد چگونه کارگران در شرایط سخت و نامناسبی کار می‌کنند و ثمره زحمات آن‌ها به جیب سرمایه‌داران می‌رود.

«آفتاب پهن شده بود. زمین نمناک، بخار پس می‌داد و کارگران، بی تلاش بودند، و گاه گاه، قد راست می‌کردند و رگ کمر را می‌شکستند و به دیلم‌ها تکیه می‌دادند و به میانهٔ زمین باز جلو پادگان نظامی نظر می‌دوختند که قراول بیگانه از روبه‌روی رشید جم نمی‌خورد. حالا، حرف‌های رشید تو گوشم بود که ...» (محمود، ۱۴۰۳: ۱۶) نویسنده در آثار خود، به اهمّیت برابری اجتماعی و عدالت اجتماعی تأکید می‌کند. او نشان می‌دهد که چگونه نابرابری اجتماعی، منجر به ایجاد شکاف عمیقی بین طبقات مختلف جامعه می‌شود و به بروز مشکلات اجتماعی و اقتصادی دامن می‌زند. شخصیت‌های داستان‌های محمود، اغلب افرادی هستند که در برابر ظلم و ستم ایستادگی می‌کنند و برای احقاق حقوق خود مبارزه می‌کنند. این مبارزه، نمادی از مبارزه طبقاتی و تلاش برای ایجاد جامعه‌ای عادلانه‌تر است. محمود در آثار خود، به اهمّیت هویت جمعی و همبستگی طبقاتی تأکید می‌کند. او نشان می‌دهد که چگونه کارگران با اتحاد و همبستگی می‌توانند در برابر ظلم و ستم ایستادگی کنند. مجموع این گونه داستان نویسی نگرش ایدئولوژیک به متن داده و بر تمام جنبه‌های رمان از جمله: زمان، فضا، شکل روایت، راوی و زاویه‌دید و... تأثیر می‌گذارد.

۶-۱-۲-بازتاب آلام و آمال شخصیت و طبقات اجتماعی

رئالیسم و نویسندگان این مکتب از میان انبوه واقعیت‌های موجود در زمانه، اساسی‌ترین و حیاتی‌ترین آن‌ها را دست چین می‌کند. این واقعیت‌ها از دیدگاه آنان نواقص جامعه‌شان است که باعث رنج هم‌نسلان و هم‌دوره‌ای‌شان شده؛ بنابراین آن‌ها این مشکلات را به‌شکلی واضح و عریان در آثارشان بیان می‌کنند به همین دلیل، زمانه‌ای که انتخاب شده در آثارشان رویکردی تاریخی ندارد و در فضای خارج از اکنون در حال حرکت است. « غروب که شد، یاقوت تب کرد. خودش را لای جاجیم پیچاند و کنج اتاق نشست و نگاهش را به زمین دوخت و لام تا کام نگفت. هنوز سرش گیج بود. هنوز گردنش تیر می‌کشید. مشت به چانه‌اش خورده بود، چشمش سیاهی رفته بود و نخلستان، با همهٔ نخل‌ها و شاخه‌ها و کومه‌ها، به دور سرش چرخیده بود» (محمود، ۱۴۰۳: ۸۸).

۲-۲-تشریح جزئیات وقایع (تأثیر نظریهٔ ژنت بر تشریح جزئیات)

یکی از مهم‌ترین جنبه‌هایی ترکیبی در مکتب رئالیسم و نظریهٔ روایت ژنت، تشریح جزئیات وقایع در روایت است. ژنت بر این باور است که جزئیات، صرفاً عناصر تزئینی در روایت نیستند، بلکه نقشی اساسی در شکل‌گیری معنا و مفهوم کلی اثر ایفا می‌کنند. او معتقد است که نویسنده با انتخاب و چیدمان دقیق جزئیات، می‌تواند بر خواننده تأثیر گذاشته و او را به سمت تفسیر خاصی از روایت هدایت کند. « از دومین شاخه که گذشتند، ناگهان، از پشت یکی از کومه های روهم ریخته، جوان سرخ رویی که به تیزی زنبور بود و مویش قرمز بود، سر راهشان سبز شد و تا یاقوت به صرافت افتد...» (محمود، ۱۴۰۳: ۸۸).

۱-۲-۲-حالت روایت (Mode of narration)

ژنت بین دو حالت اصلی روایت، یعنی نشان دادن و گفتن تمایز قائل می‌شود. در حالت نشان دادن، وقایع به طور مستقیم و بدون واسطه روایت می‌شوند و خواننده خود باید به تفسیر آن‌ها بپردازد. «اگه بالاش در میومدین، اگر اقلاً سر و صدا راه مینداختین که دلم قرص می‌شد، بقول شما کاردم رو غلاف نمی‌کردم و می‌دیدین که همه‌ش قمپز نبوده و...» (محمود، ۱۴۰۳: ۱۱۵) در حالت گفتن، راوی به‌طور مستقیم به تفسیر وقایع می‌پردازد. انتخاب هر یک از این حالت‌ها، بر میزان جزئیاتی که نویسنده ارائه می‌دهد، تأثیر مستقیم دارد. «دخترم گفته بود اگه من نتونم حرف بزنم، نون چه به دردم میخوره... کار چه به دردم میخوره و عصر، تا از خانه بزنم بیرون، زنم ملافه‌های تخت خواب دخترم را عوض کرده بود و از پنجره به ابرها بره برهٔ آسمان نگاه کرده بود و بعد...» (همان :۹۹).

۳-۲-۲-زمان روایت (Narrative time)

ژنت معتقد است که زمان در روایت، صرفاً یک عنصر گذرا نیست، بلکه ابزاری قدرتمند برای شکل‌دهی به معنا است. با تغییر سرعت روایت، پرش زمانی یا استفاده از پس نگاه، نویسنده می‌تواند بر اهمّیت برخی وقایع تأکید کرده و جزئیات آن‌ها را پررنگ‌تر کند. (ر.ک: ژنت، ۱۴۰۰: ۴۴) «پدرم آمد، بغض گلویش را فشرده بود./ پاشو پسرم... پاشو بریم/ کجا؟/ بریم نعمت رو ببینیم...دیدن ایمرد واجبه/ دهانم باز ماند/ نعمت؟/ پالتوش را پوشید و راه افتاد/ کجا؟... پدر کجا؟...» (محمود، ۱۴۰۳: ۳۰).

۴-۲-۲-فضای روایت (توصیف به روایت گفتگو)

توصیف دقیق فضا، از جمله مکان، زمان و جوّ حاکم بر داستان، به خواننده کمک می‌کند تا درک عمیق‌تری از وقایع پیدا کند. جزئیات مربوط به فضا، می‌توانند نمادین بوده و به انتقال مفاهیم عمیق‌تر کمک کنند. «رشید، مشت بزرگش را پر کرد چای و ریخت تو کتری. پدرم به نماز ایستاد. بچه‌ها رختخواب‌ها را جمع کردند و کومه کردند گوشهٔ اتاق. پدرم تسبیحات را بلند خواند. شکاف‌های دراز و گشاد در تخته‌ای اتاق از رنگ خاکستر گونهٔ سحرگاهی پر بود» (محمود، ۱۴۰۳: ۱۱).

در توصیف به روایت گفت‌وگو نویسنده، شخصیت‌های داستان را در فضای قرار می‌دهد که گفت‌وگوهای آنان داستان را به پیش ببرد و خواننده از درون گفت‌وگوها در جریان موضوعات مختلف داستان قرار می‌گیرد. «البته باید میان روایت و شرح و وصف حالت‌ها، کیفیت‌ها و موقعیت‌ها تمایز قائل شد؛ روایت، شامل مجموعه حوادثی (داستان‌هایی) است که در ضمن روایت نقل می‌شود و در خلال آن، حوادث مذکور به‌ترتیب خاصی انتخاب و تنظیم می‌گردد» (باشکوه، ۱۳۹۸: ۱۰) به این بخش از گفت‌وگو در داستان «آسمان آبی دز» دقّت کنید: « فولاد پرسید/ خودت دیدی؟/ یاقوت گفت/ من، نه! ... خودم ندیدم/ نگاه علیرضا ناباور بود/ یعنی ممکنه که نبی باشه؟/ یاقوت چای ریخت/ وقتی رسیدم، جسدش رو برده بودن/ احمدعلی گفت/خب/میگفتن که کت و شلوار خاکستری تنش بوده/ علیرضا بلند شد/ لباس خاکستری؟...دیگه چی؟/ می‌گفتن انگار خود کشی کرده...» (محمود، ۱۴۰۳: ۷۵) اگر به گفت‌وگوها توجه کنیم می‌بینیم که محمود با استفاده از بستر دیالوگ خواننده را در جریان داستان قرار می‌دهد. این نحوه از داستان‌گویی اگر چه دارای سابقه است اما هنر محمود در بکارگیری آن بسیار گیراست.

۵-۲-۲-شخصیت‌پردازی و تیپ سازی

جزئیات ظریف در رفتار، گفتار و ظاهر شخصیت‌ها، به خواننده کمک می‌کند تا شخصیت‌ها را بهتر بشناسد و انگیزه‌های آن‌ها را درک کند. این جزئیات، می‌توانند به‌عنوان کلیدهایی برای فهمیدن تصمیمات و اقدامات شخصیت‌ها عمل کنند. «ببینم رشید ... انگار داری کار می‌کنی؟/ مرد، کوتاه بود و پهن بود و طاس بود و شلوار قدک پوشیده بود و

شال پشمی لاجوردی رنگ به گردن بسته بود و انگار که کارد به دل رشید بنشاند، گفته بود/ هیچ فکر نمی‌کردم که تفنگچی، روزی عملگی کنه...» (محمود، ۱۴۰۳: ۲۲).

۶-۲-۲-زبان روایت، تشریح جزئیات وقایع و تبیین علل و عوامل حوادث

انتخاب واژگان، ساختار جمله‌ها و سبک نگارش، می‌تواند بر نحوهٔ درک خواننده از جزئیات تأثیر بگذارد. «مفهوم روایت که تمایز مشخصی با داستان ندارد، نشانگر داستان‌هایی است که به قالب زبان در آمده‌اند یک: نگرش و طرز برخورد نویسنده نسبت به چگونگی معنا، درونمایه، موضوع، عناصردیگر داستان و نوع اثر داستان واقعی(رئالیسم و...) دو: ویژگی‌های فنی و تکنیکی و اسلوبی که نویسنده در روایت ساختار اثر خود به کار می گیرد. (میرصادقی، ۱۳۹۹: ۱۹۰) زبان ادبی و توصیفی، می‌تواند به ایجاد جوّ خاصی در داستان کمک کند و جزئیات را پررنگ‌تر نماید. زبان روایت در داستان‌های کوتاه مجموعه غریبه و پسرک بومی ساده ، محاوره‌ای و توصیفی است.البته «مکان جغرافیایی و اقلیم به‌عنوان یکی از عوامل اساسی در ایجاد تمایزهای سبکی و تفاوت در تکنیک‌های هنری و پدید آمدن حساسیت‌های خاص در جهان‌بینی‌ها، موجب تفاوت در خاستگاه‌های اقلیم نویسندگان به شمار می‌رود» (عظیم اوغلی اسکوئی، ۱۴۰۱: ۱۸۳) در داستان «وقتی تنها هستم ،نه» استفاده از زبان ادبی و توصیف را می‌توان دید «جلو را نگریستم، جاده، در میان درختان جوان جنگل‌های مصنوعی، با پیچی‌هایی ملایم، در انتهای میدان دید گم می شد...» (محمود، ۱۴۰۳: ۱۳۳).

۲-۳-مؤلّفهٔ ایراد عبارت‌های فلسفی و سطح روایت ژنت

در ادبیات رئالیستی، به ویژه در داستان کوتاه، اغلب از عبارات فلسفی برای عمق بخشیدن به شخصیت‌ها، بیان مفاهیم انتزاعی و ایجاد پرسش‌های فلسفی استفاده می‌شود. این عبارات می‌توانند به‌صورت مستقیم از زبان شخصیت‌ها بیان شوند یا در توصیفات نویسنده از محیط و موقعیت‌ها نهفته باشند. هدف اصلی از این کار، فراتر رفتن از سطح رویدادها و پرداختن به لایه‌های زیرین شخصیت‌ها و جامعه است. احمد محمود در اثر مورد بحث کمتر از این تکنیک استفاده کرده است زیرا زبان داستان ساده و روان است و از عبارت‌های پیچیده فلسفی استفاده نمی‌شود. اما می‌توان آن را با مفهوم «سطح روایت» در نظریه ژنت مرتبط دانست. به‌طور ساده، سطح روایت به نحوهٔ روایت یک داستان اشاره

دارد. این که داستان چگونه تعریف می‌شود، از چه زاویه‌ای روایت می‌شود و چه کسی روایت را بر عهده دارد، همگی در تعیین سطح روایت موثر هستند.

۱-۳-۲-راوی دانا و عبارات فلسفی و پس نگاه ذهنی

در بسیاری از آثار رئالیستی، راوی دانای کل با ورود به ذهن شخصیت‌ها و بیان افکار و احساسات درونی آن‌ها، فرصت بیان عبارات فلسفی را پیدا می‌کند. این عبارات می‌توانند به‌عنوان نوعی پس نگاه ذهنی عمل کنند و به خواننده بینشی عمیق‌تر از شخصیت‌ها و جهان داستان بدهند.

۲-۳-۲زمان روایت و زمان فلسفی

زمان روایت در داستان‌های رئالیستی اغلب به‌صورت خطی و پیوسته پیش می‌رود، اما با استفاده از عبارات فلسفی، نویسنده می‌تواند لحظاتی از توقف و تأمّل ایجاد کند و خواننده را به تفکر و تعمق وادارد. این عبارات می‌توانند به عنوان نوعی «زمان فلسفی» عمل کنند. «فکر می کردم که مگه میشه یه آدم اینهمه دل و جرئت داشته باشه که یکهو گفت قطار اومد. سرم رو برگردوندم و نیگا کردم.نور چراغ قطار از دور پیدا بود. بعد ناپیدا شد. بعد دوباره پیدا شد و ایندفه پرنورتر بود . حالا صدای قطار هم می‌اومد. یکهو ترس برم داشت، دفهٔ اول بود که همراه نعمت خان راه افتاده بودیم دنبال اینطور کارا...» (محمود، ۱۴۰۳: ۱۸) نکته اینکه «ترتیب زمان روایت (سخن) هیچ‌گاه کاملاً با ترتیب زمان روایت شدهٔ داستان متوازن نیست. دلایل این تغییر ترتیب، در تفاوت میان دو نوع زمانبندی نهفته است: زمانبندی سخن تک ساحتی و زمانبندی داستان چند ساحتی. در نتیجه ناممکن بودگی توازی میان این دو نوع زمانبندی به زمانپریشی می‌انجامد که دو گونهٔ اصلی آن عبارتند از: بازگشت زمانی یا عقبگرد و پیشواز زمانی یا استقبال» (ناطق‌پور، ۱۴۰۱: ۲۱۰).

۳-۳-۲-فضا و فلسفه، زبان محاور

فضا در داستان‌های رئالیستی اغلب به‌عنوان نمادی از وضعیت درونی شخصیت‌ها و جامعه استفاده می‌شود. عبارات فلسفی می‌توانند به‌توصیف فضا عمق بخشیده و آن را به یک فضای نمادین تبدیل کنند. استفاده از (گفتن، ایراد) عبارات فلسفی در ادبیات رئالیستی با نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت ارتباط تنگاتنگی دارد. این عبارات نه تنها به عمق بخشیدن به شخصیت‌ها و مفاهیم کمک می‌کنند، بلکه به‌عنوان ابزاری برای ساختاردهی روایت و

ایجاد ارتباط بین عناصر مختلف داستان نیز عمل می‌کنند. با تحلیل این عبارات در چارچوب مفاهیم روایت‌شناسی، می‌توان به درک بهتری از پیچیدگی‌های آثار ادبی رسید. «نعمت، تفنگ را به دیوار تکیه داده بود و پیشتاب‌ها، کنارش بود چکمه پایش بود و دود، حجم اتاق را پر کرده بود و سگ رو عتابه نشسته بود و استخوان‌های جوجه زیر دندانش صدا می داد و سماور جوش آمده بود که ناگاه سگ، استخوان را رها کرد و رو چنگ نشست و غرید و دور خودش گشت...» (محمود، ۱۴۰۳: ۲۶).

۲-۴-مؤلّفهٔ تأویل و تفسیر وقایع تلخ جامعه و رویکرد ژرار ژنت

هر دو رویکرد به ما کمک می‌کنند تا به درک عمیق‌تری از روایت‌های مربوط به وقایع تلخ اجتماعی برسیم. تأویل و تفسیر به ما کمک می‌کند تا به معنای نهفته در روایت‌ها پی ببریم و نظریهٔ ژنت به ما کمک می‌کند تا ساختار روایی را بهتر درک کنیم. ترکیب این دو رویکرد، تحلیل جامع‌تری از روایت‌ها ارائه می‌دهد. «پدرم گفت/ پنجاتا؟/ فلاد گفت/ ده تاشونو به درک فرستاده/ نبی گفت/ با تیر میزنن تو شکمش/ پدرم گفت/ نامردا/ علیرضا گفت/ از اسی میپره پایین و خودشو میرسونه به گودال خشت مالا و تفنگو رو دست می‌گیره/ موسی گفت/اما کسی جرئت میکنه از جاش تکون بخوره؟/ پدرم گفت/ به همین سادگی» (محمود، ۱۴۰۳: ۳۲-۳۱).

مؤلّفه	نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت	تأویل و تفسیر وقایع تلخ اجتماعی
هدف	تحلیل ساختار روایت‌ها، درک عناصر تشکیل‌دهنده روایت و چگونگی سازماندهی آن‌ها برای ایجاد معنا	فهم معنای نهفته در رویدادها، شناسایی الگوها و ساختارهای پنهان، ارتباط دادن با مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی

ابزار	مفاهیم داستان، روایت، روایت‌گری، صدا، زمان، مکان، شخصیت و کنش	تحلیل متون، تحلیل گفتمان، روانکاوی، فلسفه، روش‌های کمی و کیفی
تمرکز	عناصر ساختاری روایت، چگونگی سازماندهی عناصر برای ایجاد معنا	معنا، نمادها، مفاهیم نهفته، ارتباط با واقعیت اجتماعی
رویکرد	بیشتر ساختاری، تحلیل عناصر تشکیل‌دهنده روایت	بیشتر کیفی، تأکید بر معنا و تفسیر
کاربرد در روایت‌های مربوط به وقایع تلخ اجتماعی	تحلیل ساختار روایی، شناسایی صداهای مختلف، بررسی نقش زمان و مکان، تحلیل شخصیت‌ها و کنش‌ها	کمک به درک عمیق‌تر از دلایل، پیامدها و معنای رویدادها، شناسایی الگوهای تکرار شونده، تحلیل نمادها و مفاهیم

مقایسه تأویل و تفسیر وقایع تلخ اجتماعی با نظریهٔ ژنت

۳-*نتیجه‌گیری*

با مطالعه دربارهٔ نظریه‌های روایت می‌توان دریافت که خواننده باید طیف گسترده‌ای از عرف‌های روایت را به خوبی فراگیرد تا بتواند لایه‌های متنی را در داستان تحلیل کند. جستار حاضر با هدف بررسی کارکرد نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت در تحلیل داستان‌های کوتاه رئالیستی احمد محمود، به‌ویژه مجموعه داستان «غریبه‌ها و پسرک بومی»، انجام شد.

یافته‌های پژوهش نشان داد که نظریهٔ ژنت، با ارائه مفاهیمی چون راوی، زمان، فضا، حالت روایت و زبان، ابزاری کارآمد برای تحلیل ساختار روایی و چگونگی بازنمایی واقعیت‌های اجتماعی در داستان‌های محمود است.بررسی داستان‌های مجموعه «غریبه‌ها و پسرک بومی» نشان داد که محمود با استفاده از راوی اوّل شخص، به‌خوبی توانسته است تجربیات و دیدگاه‌های طبقه کارگر را از زبان خود آن‌ها بیان کند و حس هم‌ذات‌پنداری مخاطب را برانگیزد. همچنین، استفاده از زمان روایی خطی و پس‌نگاه‌ها، به نویسنده کمک کرده است تا عمق بیشتری به شخصیت‌ها ببخشد و تأثیر گذشته را بر حال نشان دهد.

حالت روایت نمایشی نیز با نشان دادن مستقیم وقایع از طریق گفت‌وگوها و رفتار شخصیت‌ها، به داستان‌ها واقع‌گرایی بیشتری بخشیده و مخاطب را درگیر داستان کرده است. توصیفات دقیق از محیط‌های کارگری و روستایی، فضای داستان را به‌عنوان یک شخصیت زنده و تأثیرگذار بر شخصیت‌ها نشان می‌دهد. زبان ساده و محاوره‌ای نیز به درک بهتر داستان‌ها توسط مخاطب کمک کرده و با رئالیسم داستان‌ها هم‌خوانی دارد. علاوه‌بر این، پژوهش نشان داد که نگرش ایدئولوژیک محمود به‌عنوان یک نویسندهٔ رئالیست، در انتخاب عناصر روایی و برجسته‌سازی مؤلّفه‌های رئالیسم در داستان‌هایش تأثیرگذار بوده است. تمرکز بر زندگی کارگران و مشکلات اجتماعی آن‌ها، بازتاب آلام و آمال شخصیت‌ها و طبقات اجتماعی، تشریح جزئیات وقایع و تبیین علل و عوامل حوادث، از جمله مواردی است که در داستان‌های محمود به چشم می‌خورد و با اصول مکتب رئالیسم هم‌خوانی دارد.در مجموع، می‌توان گفت که داستان‌های کوتاه احمد محمود، به‌ویژه مجموعه «غریبه‌ها و پسرک بومی»، نمونه‌ای موفّق از تلفیق عناصر روایی و مؤلّفه‌های رئالیسم در ادبیات معاصر ایران است. این داستان‌ها با استفاده از ابزارهای روایی مختلف، به‌خوبی توانسته‌اند واقعیت‌های اجتماعی و زندگی طبقات فرودست را به تصویر بکشند و تأثیر عمیقی بر مخاطب بگذارند.

منابع

کتاب‌ها

۱-اسداللهی تجرق، الله شکر، (۱۳۹۲)، تخیّل و بیان، نظری‌ها و کاربردها ژرار ژنت، تهران: سخن.
۲- باشکوه، معصومه، (۱۳۹۸)، شاخه‌های خیس بید، تهران: تیرگان.
۳-پاینده، حسین، (۱۳۸۹)، داستان کوتاه در ایران، ج۱، تهران: نیلوفر.
۴- _____، (۱۴۰۱)، نقد ادبی با رویکرد روایت‌شناسی، تهران: نیلوفر.
۵-پرهام، سیروس، (۱۴۰۲)، رئالیسم و ضد رئالیسم، تهران: آگاه.
۶-ژنت، ژرار، (۱۴۰۰)، جستاری در تبین روش گفتمان حکایت، تهران: نیلوفر.
۷-تسلیمی، علی، (۱۳۹۷)، نفرات نیما و نظریهٔ افسانه گردانی، تهران: آگاه.
۸-سیدحسینی، رضا، (۱۳۷۶)، مکتب‌های ادبی، تهران: نگاه.
۹-کنان، شلومیت ریمون، (۱۴۰۱)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمهٔ البوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
۱۰-روبگری‌یه، آلن، (۱۳۷۰)، داستان نو انسان طراز نو، ترجمهٔ محمّدتقی غیاثی، تهران: نیل.
۱۱-شفیعی‌کدکنی، محمّد، (۱۳۷۴)، ادبیات تطبیقی، تهران: مرکز.
۱۲-محمود، احمد، (۱۴۰۳)، غریبه‌ها و پسرک بومی، تهران: معین.
۱۳-میرصادقی، جمال، (۱۳۹۹)، شناسنامهٔ داستان و داستان‌نویسی، تهران: لوگوس.

مقالات

۱-عظیم اوغلی اسکوئی، هایده، (۱۴۰۱)، « تطبیق و بررسی ویژگی‌های اقلیمی و روستایی در رمان‌های «زائری زیر باران» اثر احمد محمود و «الربیع العاصف» اثر نجیب الکیلانی»، فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال ششم، شمارهٔ ۱۹: ۲۰۱-۱۸۰.
۲-ناطق‌پور، زینب، (۱۴۰۱)، «بررسی و تطبیق روایتگری در آثار غزاله علیزاده با تکیه بر رمان‌های «خانه ادریسی‌ها»، «شب‌های تهران»، فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال ششم، شمارهٔ ۱۹: ۲۳۴-۲۰۲.
۳-مهری بیگدیلو، ایمان، دکتر ابراهیم رنجبر، (۱۳۹۶)، «مؤلّفه‌های رئالیسم در اسیر زمان»، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۱۴، شمارهٔ۵۶: ۱۵۵-۱۳۵.

Analyzing the Ontological Components of Brian McHale's Theory in the Novel 'If You Travel One Night From the Winter Nights'

Sahar Alikahi [1] , Latifeh Salamat Bavil* [2], Alireza Salehi [3]

Abstract

The ideas of postmodernism can be divided into two general categories. The first category includes theorists such as Barry Lewis, Peter Whalen, and David Lodge, who introduce a set of stylistic features of postmodernism, including uncertainty, paranoia, and temporal disorganization. The second category is a prominent theory by Brian McHale, which was inspired by the concept of the dominant element in Russian formalism to explain postmodernism. McHale argues that postmodernism focuses on ontology, as opposed to epistemology, which is the dominant element of modernism. Ontology examines the nature of existence. McHale argues that understanding the world is a prerequisite for answering ontological questions, but modern works refuse to provide definitive answers and leave the reader in existential uncertainty. Now, this research is looking for an answer to the question, what are the methods and components of ontology in the novel If One Night of the Winter Nights of a Traveler by Italo Calvino according to Brian McHale's theory and how these methods and components according to Brian McHale's theory highlight the ontological element of this novel. Do they play a role? This research examines the novel If One Night of the Winter Nights of a Traveler by Italo Calvino and tries to identify the strategies and ontological elements in this novel based on McHale's theory. The results show that this novel is known for its complexity and difficulty by using techniques such as polyphony, uncertainty, temporal and spatial irregularity, and paranoia, and it portrays ontological elements well.

---

1 Ph.D student of Persian Language and Literature Department, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: Sahar.alikahi1991@gmail.com

[2] Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Corresponding Author) Email: salamatlatifeh@yahoo.com

[3]. Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, South Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: salehi.iau@gmail.com

Keywords: If a night from the winter nights of a traveler, postmodernism, McHale, the foundations of ontology.

Extended Abstract

-Introduction

Postmodernism is a concept that has been subject to a variety of definitions and interpretations in the humanities and arts. The term has taken on different meanings and interpretations over time, and for this reason, it seems like a comprehensive and universally agreed-upon definition. However, different perspectives on postmodernism in literature can be divided into two categories.

The first group are theorists who focus on the stylistic and structural characteristics of literary works. They provide a list of characteristics of postmodern literature in order to analyze and examine the works related to this period. David Lodge, Ihab Hassan, and Dove Fukma are among these theorists who have attempted to categorize the characteristics of postmodern literature. Barry Lewis, another critic, identifies six basic elements in this context: temporal disorganization, adaptation, disjunction, incoherent association of ideas, paranoia, and authorial interference in the narrative. These elements form the basis of literary criticism in postmodern works. But some theorists, such as Brian McHale, argue that popular theories of postmodernism, led by people like Barry Lewis and Dove Fokma, have failed to adequately explain the process of literary transformation from modernism to postmodernism. These theories, which include various lists of postmodernist characteristics, seem to neglect the historical and evolutionary aspects of literature. McHale attempts to fill this gap by using the concept of the “dominant element” in the theory of Russian formalism. This concept, introduced by Roman Jakobson in literary criticism, serves as a powerful tool that can help understand the hidden systems in modern and postmodern literature. McHale believes that the dominant element in modern literature is “epistemology,” and in postmodern literature, it is “ontology.” Epistemology deals with the study of knowledge and cognition, while ontology is concerned with the nature of being and existence. This difference in dominant elements can be the key to understanding the transformation of literature from modernism to postmodernism. In other words, the postmodern novel is not concerned with how the world is known, but with the nature of existence. In this article, the key components of postmodernism from Brian McHale's perspective are examined and analyzed in the novel in question, relying on its ontological foundations (incoherence and discontinuity, changes in narrator and point of view, narrator's plot, polyphonic technique, paranoia, temporal and spatial disorder, uncertainty, etc). The present study seeks to answer the question of what are the postmodernist techniques and components in the novel If a Winter Night Were a Traveler (according to Brian McHale's theory) and how do these techniques and components play a role in highlighting the ontological element of this work?

-Research methodology

This research, with a descriptive-analytical approach, examines the factors affecting the ontological content in the novel "If a Night of Winter Traveler".

The main goal is to identify and analyze the words and expressions that direct the structure and content of this novel towards ontological issues. In this regard, first, related words and phrases were collected and then classified based on ontological principles. This classification included elements such as incoherence, short circuit, polyphony, paranoia, temporal and spatial disorder, uncertainty, and formal and typographic games. The characteristics of these elements were then recorded and analyzed in a research corpus to examine their role in the ontological richness of the novel.

-discussion and analysis

McHale considers ontological themes to be the main characteristic of postmodern texts and believes that the rule that highlights ontological elements in a text leads the text towards postmodern writing. Consequently, from his point of view, whether the techniques and components present in a postmodern text are predetermined or not, in any case, they should highlight the ontological element of a work.

McHale considers this very important component, which draws a content boundary between modernism and postmodernism, to be the most important characteristic of postmodernism and the axis of other components. According to McHale, the main characteristic of postmodern literature is the dominance of ontological content.

"If One Winter Night You Were a Traveler" is a postmodern work that reveals ontological secrets. The novel depicts a complex world in which the boundaries of fantasy and reality are lost. In encountering this work, the reader becomes involved in questions about the nature of narrated worlds, where death and life, existence and non-existence, and the boundaries between author, narrator, and reader are intertwined. The turmoil of the narrator's mind is a reflection of the turmoil of his inner and outer world, and the narrative is both the cause and the result of this turmoil. This novel takes the reader on a journey into the depths of existential complexities and confronts him with the fundamental questions of existence.

The novel uses many techniques of postmodern fiction to represent this ontological confusion. The time of the novel is chaotic and disorganized, and the language of the novel is metafictional. The names and terms are used in a way that demonstrates the novel's artificiality and construction.

-Conclusion

In this novel, at the highest ontological level of the story is the author, who narrates his story. The reader enters a labyrinth of imaginary and real worlds from which it seems very difficult to escape .The audience is constantly engaged with the fictional world and their own real world, such that in one episode, the narrator explains to the audience about the woman in the story "If One Winter Night You Were a Traveler" that it is because of your expectations that the author created this character in the story to make the story more interesting .The author's dialogue with her reader, from the very beginning of the story to the end, breaks the boundaries between the real world and the

fictional world, making the reader understand that she is not dealing with an ordinary work.

The novel frequently reveals literary devices in the form of short circuits. The author has left a trace of himself in the form of each of the characters in the ten narratives of his novel, in the form of a first-person narrator, and has brought it to its peak .In this novel, the reader is in search of the truth, believing that he can discover it through words. He reads with enthusiasm, hoping to uncover the secrets hidden in the text. But the further he goes, the more complexities he discovers .The story gradually leads the reader to doubt the existence of a single truth, leaving him in a world of uncertain possibilities. Words, which were initially his guide, now become tools for questioning the nature of reality. In this intellectual journey, the reader discovers that truth may lie beyond his comprehension, hidden in the shadows of doubt and uncertainty.

The lack of coherence and unity in the novel, in the form of a representation of the unpresentable, continues from the moment the publisher made an excuse for a mistake in the finishing of Calvino's book, that is, the beginning of the first chapter, to the end of the chapter, and the reader must continue reading in search of the author's secrets; narratives that begin, but the author at the beginning of each chapter announces the lack of coherence and the absence of a fixed center and its continuation by stating sentences.

In this novel, with a relatively long gap from the first to the tenth chapter, the existence of dozens of characters who sometimes exist and sometimes do not exist is formed. The contradictions of the characters in this novel are manifested by behavioral instability, multiple identities, and an unknown relationship between the characters, and only two main characters (the male and female reader) are present until the end of the story.

By prioritizing reading over writing and the role it gives to the reader, the author transforms the story from a monologue to voices that are the result of a collaborative effort between the reader, writer, translator, publisher, international advertising agencies, and the police, and brings this voice to the ears of all writers and readers

References

Books

Payandeh, Hossein, (٢٠١٢), Short stories in postmodern Iranian stories, Tehran: Nilufar.

Payandeh, Hossein, (٢٠١٤), Novel theories from realism to postmodernism (collection of articles), third edition, Tehran: Nilofer.

Tadini, Mansoura, (۱۳۸۸), Postmodernism in Iranian fiction, first edition, Tehran: Alam Publishing.
Taslimi, Ali, (۲۰۱۵), Literary criticism, third edition, Tehran: Akhtaran publishing house.
Zarin Koob, Abdul Hossein, (۱۳۸۵), Aristotle and the art of poetry, Tehran: Amir Kabir Publishing.
Calvino, Italo, (۲۰۱٤), If you are traveling on one of the winter nights. Translation: Lili Golestan, ۱۲th edition, Tehran: Age Publishing.
McHale, Brian, (۱۳۸۳), Transition from modernism to postmodernism. Translation: Hossein Payandeh, first edition, Tehran: Rozengar Publishing House.
McHale, Brian, (۲۰۱۵), Postmodern story, Translated by Ali Masoumi. Tehran: Nash Ghoqnos.
Mirsadeghi, Jamal, (۲۰۰۵), Story elements, Tehran: Sokhon Publishing House.

Articles

Asadi, Soheila; Ziaei, Hesam and Mansourian, Hossein, (۲۰۱٤), “A Study of the Dual Indicators of Postmodernism in the Novel Hast and Nist by Sara Salar”, Quarterly Journal of Comparative Literature, No ۸, pp ۱۱۳-۱۳۹.
Parsa, Reza, (۲۰۱٤), "Getting to know the components of postmodern fiction", Astan Quds Razavi Library, number ۲۷, pp ۱-۳۰.
Pirouz, Gholamreza, (۲۰۱۹), "Fluctuation of perspective in narration", Bostan Adab Magazine, No ۲, pp ٥۱-٦۸.
Pirouz, Gholamreza, (۲۰۱۳), "Beyond the historiographical story", Journal of Literature Studies, No ۲۷, pp ۱٦۳-۱۸٦.
McHale, Brian, (۱۳۸۰), "Saturity in the ontology of the story" translated by Asghar Rostgar, Zinda Rood Quarterly, No ۲۰, pp ۲٥-٥۰.
Moussae, Fereshteh; Tahmasbi, Fereydoun; Hatampour, Shabnam and Sorkhy, Farzaneh, (۱٤۰۳), “The Influence of Postmodern Components in Southern School Fiction Writing with an Approach to Ahmad Mahmoud’s Novel “Neighbors”, Quarterly Journal of Comparative Literature, No ۸, pp ۱٥۲-۱۸۲.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ نهم، شمارهٔ سی و دوم، تابستان ۱۴۰۴

تحلیل مؤلّفه‌های وجودشناسی نظریهٔ برایان مک‌هیل در رمان «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری»

سحر علیکاهی[۱]، لطیفه سلامت باویل*[۲]، علیرضا صالحی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۲۷؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۲۲
(صص ۲۸۸-۳۲۱)

چکیده

نظریات پست‌مدرنیسم را می‌توان به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد. دستهٔ اوّل شامل نظریه‌پردازانی همچون: بری لوئیس، پیتر والن و دیوید لاج است که مجموعه‌ای از ویژگی‌های سبکی پست‌مدرنیسم از جمله: عدم قطعیت، پارانویا و بی‌نظمی زمانی و مکانی را معرفی می‌کنند. دستهٔ دوم، نظریه‌ای شاخص از برایان مک‌هیل است که برای توضیح پست‌مدرنیسم از مفهوم عنصر غالب در فرمالیسم روسی الهام گرفته است. مک‌هیل معتقد است که پست‌مدرنیسم بر وجودشناسی تمرکز دارد، در مقابل معرفت‌شناسی عنصرغالب مدرنیسم است. وجودشناسی به بررسی ماهیت وجود و هستی می‌پردازد. مک‌هیل استدلال می‌کند که درک جهان، پیش‌نیاز پاسخگویی به پرسش‌های وجودشناسانه است اما آثار مدرن از ارائهٔ پاسخ‌های قطعی امتناع می‌کنند و خواننده را در عدم قطعیت وجودی قرار می‌دهند. حال این پژوهش در جست‌وجوی پاسخ به این پرسش است که شگردها و مؤلّفه‌های وجودشناسی در رمان اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری از ایتالو کالوینو با

[۱] .دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. ایمیل: sahar.alikahi۱۹۹۱@gmail.com

[۲] .استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول). ایمیل: salamatlatifeh@yahoo.com

[۳] .استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. ایمیل:Salehi.iau@gmail.com .

توجه به نظریهٔ برایان مک‌هیل کدامند و چگونه این شگردها و مؤلّفه‌ها بر اساس نظریهٔ برایان مک‌هیل در برجسته کردن عنصر وجودشناسانه این اثر نقش دارند؟ روش کار در این پژوهش توصیفی – تحلیلی با هدف بررسی شگردها و عناصر تشدید کننده محتوای وجودشناسانه بر اساس نظریهٔ برایان مک‌هیل است. نتایج نشان می‌دهد که رمان اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری با استفاده از تکنیک‌هایی وجودشناسی مانند: چندصدایی، عدم قطعیت، بی‌نظمی زمانی و مکانی، پارانویا و ... به پیچیدگی و دشواری شهرت دارد و به‌خوبی عناصر وجودشناسانه را به تصویر می‌کشد و در رمان مورد نظر مرز بین خیال و واقعیت، دنیای متن و دنیای نویسنده و خواننده، هستی و نیستی بر هم ریخته است و پیچیدگی‌های وجودشناسانه به‌گونه‌ای است که خواننده را به پرسش در رابطه با ماهیت دنیاهایی که در آن به تصویر کشیده شده وادار می‌کند.

کلید واژه‌ها: اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری، پست مدرنیسم، مک‌هیل، مبانی وجودشناسی.

۱-مقدمه

۱-۱-بیان مسئله

پسامدرنیسم مفهومی است که در علوم‌انسانی و هنر، با تعاریف و تفسیرهای متنوّعی روبه‌رو شده است. این اصطلاح در گذر زمان، معانی و برداشت‌های متفاوتی به خود گرفته است و به همین دلیل ارائهٔ یک تعریف جامع و مورد توافق همه، دشوار به نظر می‌رسد. با این حال، می‌توان دیدگاه‌های مختلف در مورد پسامدرنیسم در ادبیات را به دو دسته کلی تقسیم کرد.

گروه اوّل، نظریه‌پردازانی هستند که بر ویژگی‌های سبکی و ساختاری آثار ادبی تمرکز دارند. این افراد فهرستی از مشخصه‌های ادبیات پسامدرن را ارائه می‌کنند تا بتوانند آثار مربوط به این دوره را تحلیل و بررسی کنند. دیوید لاج، ایهاب حسن و دوو فوکما از جمله این نظریه‌پردازان هستند که تلاش کرده‌اند ویژگی‌های ادبیات پسامدرن را دسته‌بندی کنند. بری لوئیس، یکی دیگر از منتقدان، شش عنصر اساسی را در این زمینه معرّفی می‌کند: بی‌نظمی زمانی، اقتباس، از هم گسیختگی، تداعی نامنسجم افکار، پارانویا و دخالت

نویسنده در روایت. این عناصر، پایه و اساس نقد ادبی در آثار پسامدرنیستی را تشکیل می‌دهند.

اما برخی از نظریه‌پردازان مانند برایان مک‌هیل استدلال می‌کنند که نظریه‌های رایج در مورد پسامدرنیسم، به رهبری افرادی مانند: بری‌لوئیس و دوو فوکما نتوانسته‌اند به درستی روند تحوّل ادبیات از مدرنیسم به پسامدرنیسم را توضیح دهند. این نظریه‌ها، که شامل فهرست‌های مختلفی از ویژگی‌های پسامدرنیسم هستند، به نظر می‌رسد که بر جنبه‌های تاریخی و تکاملی ادبیات تمرکز ندارند. مک‌هیل با استفاده از مفهوم «عنصر غالب» در نظریه فرمالیسم روسی، تلاش می‌کند تا این شکاف را پر کند. این مفهوم که رومن یاکوبسن آن را در نقد ادبی مطرح کرد، به‌عنوان ابزاری قدرتمند عمل می‌کند که می‌تواند به درک نظام‌های پنهان در ادبیات مدرن و پسامدرن کمک کند. مک‌هیل معتقد است که عنصر غالب در ادبیات مدرن «معرفت‌شناسی»، و در ادبیات پسامدرن «وجودشناسی» است. معرفت‌شناسی به بررسی دانش و شناخت می‌پردازد، در حالی که وجودشناسی به ماهیت هستی و وجود توجه دارد. این تفاوت در عناصر غالب، می‌تواند کلید درک تحوّل ادبیات از مدرنیسم به پسامدرنیسم باشد. به‌عبارتی، توجه رمان پسامدرنیستی معطوف به چگونگی شناخت جهان نیست، بلکه به ماهیت هستی نظر دارد.

در این مقاله مؤلّفه‌های شاخص پست‌مدرن از منظر برایان مک‌هیل با تکیه بر مبانی وجودشناسی آن (عدم‌انسجام و گسست، تغییرات راوی و زاویه‌دید، پیرنگ راوی، تکنیک چندصدایی، پارانویا، بی‌نظمی زمانی و مکانی، عدم قطعیت و ...) در رمان مورد نظر مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند.

پژوهش حاضر در جست‌وجوی پاسخ به این پرسش است که شگردها و مؤلّفه‌های پسامدرنیستی در رمان اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری (با توجه به نظریه برایان مک‌هیل) کدامند و چگونه این شگردها و مؤلّفه‌ها در برجسته کردن عنصر وجودشناسانه این اثر نقش دارند؟

۲-۱-اهمّیت و ضرورت پژوهش

جریان پسامدرنیسم، بسیاری از رشته‌های هنر و علوم‌انسانی، از جمله ادبیات، به‌خصوص ادبیات داستانی آمریکا را درگیر خود کرد؛ سپس به دیگر کشورها راه یافت. اگرچه در

ایران تأثیر این جریان بر ادبیات بسیار دیرتر آغاز شد، اما گروهی از نویسندگان ایرانی مثل: سیمین دانشور، منیرو روانی‌پور، غلام‌حسین ساعدی و... نوشتن به این سبک و سیاق را آغاز کردند، سپس پسامدرن‌نویسی در میان نویسندگان دیگر نیز رایج شد. صرف نظر از طبیعی یا تصنّعی بودن، این جریان امروزه در کشور ما بسیار رواج دارد و تعداد بی‌شمار نویسندگان، که در این چارچوب داستان می‌نویسند، خود گواه بر این ادّعاست. بنابراین، ضروری است این جریان مورد بررسی و واکاوی قرار گیرد.

همچنین بررسی و تحلیل رمانی از منظر نظریه‌ای پست‌مدرن که رویکردی فلسفی داشته باشد، مانند نظریهٔ برایان مک‌هیل، می‌تواند اندیشه‌های فلسفی یک رمان و تأثیر جریان پست‌مدرن بر آن را تحلیل و بررسی کند. رمان موجود، به دلیل داشتن فرمی پست‌مدرن، نمونه مناسبی برای این نوع تحلیل است.

۱-۳-پیشینه پژوهش

مقالات و پایان نامه‌هایی در نقد و بررسی عناصر داستانی و محتوایی این نویسنده نوشته شده اما تحقیقی مستقل با دیدگاه وجودشناسی پست‌مدرنیسم در تحلیل اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری تاکنون انجام نشده است.

در کتاب شناخت‌نامهٔ کالوینو (دهباشی، ۱۳۸۸) به بیست مقاله دربارهٔ کالوینو و ده اثر از نوشته‌های او و زندگی‌نامهٔ وی اشاره شده است و در مقالهٔ بررسی تطبیقی عنصر فراداستان درکولی کنار آتش و اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری (تسلیمی، فیضی، بر دستانی، ۱۳۹۵: ۴۰-۱۷) نویسندگان به عنصر فراداستان توجه نشان داده‌اند.

۴-۱-روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی توصیفی - تحلیلی، به بررسی عوامل مؤثّر بر محتوای وجودشناسانه در رمان «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» می‌پردازد. هدف اصلی، شناسایی و تحلیل واژه‌ها و تعابیری است که ساختار و مضمون این رمان را به سمت مباحث وجودشناسی هدایت می‌کند. در این راستا، ابتدا واژه‌ها و عبارات مرتبط جمع‌آوری و سپس بر اساس اصول وجودشناسی طبقه‌بندی شدند. این طبقه‌بندی شامل عناصری مانند: عدم انسجام، اتّصال کوتاه، چندصدایی، پارانویا، بی‌نظمی زمانی و مکانی، عدم

قطعیت و بازی‌های شکلی و چاپی بود. در ادامه، مشخصات این عناصر در پیکره‌ای پژوهشی ثبت و تحلیل شد تا نقش آن‌ها در غنای وجودشناسانه رمان مورد بررسی قرار گیرد.

۱-۵-مبانی نظری پژوهش

۱-۵-۱-نظریه وجودشناسی برایان مک‌هیل

مک‌هیل معتقد است فهرست مشخصه‌هایی مانند: بی‌نظمی زمانی، اقتباس، از هم گسیختگی، تداعی نامنسجم افکار و پارانویا که نظریه‌پردازانی مثل: لوئیس، لاج و حسن ارائه داده‌اند، پرسش‌هایی را به ذهن متبادر می‌کند، مثلاً چرا این مشخصه‌های خاص در داستان‌های پسامدرنیستی استفاده می‌شوند؟ مک‌هیل تأکید می‌کند که بدون توجه به عنصر غالب (**The dominant**) نمی‌توان به این پرسش‌ها پاسخ داد. اصطلاح عنصر غالب را مک‌هیل از رومن یاکوبسن[۱] وام می‌گیرد. یاکوبسن عنصر غالب را به‌عنوان «عنصر کانونی یک اثر هنری که سایر عنصرها را زیر کنترل و تحت فرمان دارد» تعریف کرده است.

مک‌هیل در توضیح خود از عنصر غالب می‌گوید: از یک متن واحد، بر حسب این که کدام جنبه‌اش مورد تحلیل قرار گیرد، عناصر غالب متفاوتی برخواهد آمد. بر حسب این که چه پرسشی را دربارهٔ متن مطرح کنیم و نیز بر حسب این که از کدام موضع به بررسی متن بپردازیم، عناصر غالب متفاوتی آشکار می‌شوند» (مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۱۲۳-۱۲۱). در این صورت، از توضیحات مک‌هیل چنین برمی‌آید که عنصر غالب موجب وحدت و هم-پیوندی اجزاء مختلف اثر هنری است و همهٔ اجزاء تابع آن هستند و با کشف آن می‌توان به بررسی اثر پرداخت.

در تمام فهرست‌های نظریه‌پردازان پسامدرن، معلوم نمی‌شود که نظریه‌های ادبی پسامدرنیستی در کل چه تقابلی با کل نظریهٔ ادبی مدرنیستی دارد. از نظر مک‌هیل این-جاست که مفهوم عنصر غالب وارد بحث می‌شود و حکم نوعی ابزار بررسی را دارد و با آن هم می‌توان نظام‌های زیرین این فهرست‌های ناهمگن را استخراج کرد و هم تحوّل تاریخی‌ای که منجر به پیدایش پسامدرنیسم شد را تبیین کرد (همان: ۱۲۵-۱۲۳).

---

[۱] Roman Jakobson

مک‌هیل عنصر غالب در داستان‌های مدرن را معرفت‌شناسی (Epistemology) می‌داند اما عنصر غالب در داستان‌های پسامدرن را وجودشناسی (Ontology) می‌داند.

معرفت‌شناسی می‌کوشد به دو پرسش اساسی پاسخ دهد: یکی اینکه ما چه چیز را می‌توانیم بدانیم؟ دیگر اینکه شناخت ما از چه راهی حاصل می‌شود؟ پاسخ‌هایی که در نحله‌های گوناگون فلسفی به این پرسش‌ها داده شده، متفاوت است اما در وجودشناسی پرسش‌هایی مطرح می‌شود که به هستی و هستنده‌ها معطوف است. برای مثال، این پرسش وجودشناسی که «آیا رفتگری که از پنجره می‌بینم، فی‌الواقع وجود دارد یا برساخته‌ی ذهن من است؟»، خود به خود متضمن این پرسش معرفت‌شناسی است که «آگاهی من از وجود داشتن آن رفتگر از کجا به دست آمده است؟». پس وجود و هستی جدای از معرفت، ممکن نیست (مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۳۳۸-۳۳۶). از این‌رو، داستان‌های مدرن و پسامدرن تفاوت ماهوی ندارند، بلکه تفاوت در وجه مسلط اثر است. در داستان‌های مدرن «معرفت‌شناسی» و در داستان‌های پسامدرن «وجودشناسی» در اولّویت قرار می‌گیرد.

چون دسترسی به شناخت دربارهٔ دنیا از طریق معرفت‌شناسی حاصل نمی‌شود، شخصیت‌ها با استمداد از تخیّل و ساختن جهان‌های ممکن می‌کوشند به حقیقت دست یابند. هستی‌شناسی تشریح تکثر هستی‌هاست نه خود هستی. در حقیقت، وجودشناسی به معنای جستجویی بنیادین برای هستی ما نیست، بلکه ممکن است به تشریح هستی‌های دیگر و عوالم دیگر بپردازد؛ عوالم ممکن، یا حتی ناممکن (مک‌هیل، ۱۳۸۰: ۲۸).

از نظر مک‌هیل، عوالم ناممکن زمانی ممکن و شدنی می‌شوند که در تخیّل انسان به حرکت درآیند. در داستان‌های پسامدرن، جهان‌های ممکنی که نویسنده خلق می‌کند، هیچ کدام بر دیگری برتری ندارد و نمی‌توان گفت کدام واقعی و کدام داستانی و خیالی است (همان: ۴۲-۳۷).

پست‌مدرنیست‌ها معتقدند که ابتدا باید جهان را درک کرد تا بتوان به پرسش‌های وجودشناسانه پاسخ داد. از این‌رو، خواندن آثار پست‌مدرن؛ یعنی مواجه شدن با این پرسش بنیادی که چه جهانی، با چه ویژگی‌هایی، در جای جای این اثر خلق شده است. آثار پست‌مدرن با این ویژگی از آثار مدرن متمایز می‌شوند که از دادن پاسخی قطعی به این پرسش سر باز می‌زنند و خواننده را دچار نوعی عدم قطعیت وجودشناسی می‌کنند. نمونهٔ

این مقولات، محو شدن دنیای واقعی و تخیّلی در داستان‌های پست‌مدرن است. زیرا این نوع داستان دائماً بین واقعیت و تخیّل در نوسان است و «خواننده نمی‌تواند مطمئن باشد که دنیای توصیف شده در آن، دنیایی واقعی است یا دنیایی سراپا خیالی» (مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۳۴۰). لوئیس این نوع تداخل را «دور باطل» می‌نامد و دیوید لاج از آن به نام «اتّصال – کوتاه» یاد می‌کند؛ اما مک‌هیل در برداشتی وسیع‌تر، اتصال‌کوتاه را تحت عنوان محتوای وجودشناسانه مورد بحث قرار می‌دهد (همان:۳۵۱).

مک‌هیل مشخصهٔ اصلی متون پسامدرنیستی را موضوعات وجودشناسانه می‌داند و معتقد است قاعده‌ای که موجب برجسته کردن عناصر وجودشناسانه در یک متن می‌شود، متن را به سوی نوشتار پسامدرنیستی هدایت می‌کند. در نتیجه، از دیدگاه او چه شگردها و مؤلّفه‌های موجود در یک متن پسامدرن از پیش تعیین شده باشد یا نباشد، در هر صورت، باید عنصر وجودشناسان یک اثر را برجسته نماید.

مک‌هیل این مؤلّفه بسیار مهم را که یک مرز محتوایی بین مدرنیسم و پسامدرنیسم ترسیم می‌کند، اصلی‌ترین ویژگی پست‌مدرن و محور سایر مؤلّفه‌ها می‌داند. به قول مک‌هیل، ویژگی اصلی ادبیات پسامدرن در غلبهٔ محتوای وجودشناسانه است. نظریه‌پردازانی همچون: دیوید لاج، بری لوئیس و ایهاب حسن که به ویژگی‌های صوری و زبانی رمان‌های پسامدرنیستی توجه دارند، شگردها و مؤلّفه‌هایی را برای این‌گونه رمان‌ها برشمرده‌اند. اما در هیچ یک از پژوهش‌ها و کتاب‌ها، شگردها و مؤلّفه‌های وجودشناسی دسته‌بندی نشده‌اند، بنابراین، در این پژوهش مؤلّفه‌های وجودشناسی رمان «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» دسته بندی و مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۱-۵-۲-معرّفی نویسنده

ایتالو کالوینو (**Italo Calvino**) نویسندهٔ رمان و داستان کوتاه ایتالیایی و از جمله فعّال‌ترین نویسندگان قرن بیستم است. وی سبک ادبی خاص خود را داشت که می‌توان آن را سورئال یا پست‌مدرن توصیف کرد. او سال‌ها به‌عنوان منتقد و نظریه‌پرداز نیز در عرصه‌های فرهنگی قلم زده و فضای انتقادی آثار وی موجب شده تا او به‌عنوان یکی از مهم‌ترین داستان‌نویس‌های ایتالیا در دوران‌معاصر باشد.

از ایتالو کالوینو آثار زیادی به زبان‌های مختلف و همین‌طور فارسی ترجمه شده است که از میان آن‌ها می‌توان به «شوالیه ناموجود»، «آقای پالومار»، «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری»، «چرا باید کلاسیک‌ها را خواند»، «شاه گوش می‌کند»، «کمک‌های کیهانی» و «بارون درخت‌نشین» اشاره کرد. کالوینو در سال ۱۹۲۳ در شهر سانتیاگو در کوبا متولّد شد. او تا پنج سالگی در این شهر ماند و بعد از آن به همراه خانواده‌اش به ایتالیا نقل مکان کرد. در دوران نوجوانی در سال ۱۹۴۳ به نهضت مقاومت ایتالیا و پس از آن به حزب کمونیست ایتالیا پیوست و چند سال بعد در سال ۱۹۴۷ با ارائهٔ پایان‌نامه‌ای دربارهٔ «جوزف‌کنراد» در رشتهٔ زبان و ادبیات ایتالیایی از دانشگاه تورین فارغ‌التحصیل شد. در همین سال او همکاری‌اش را با روزنامه‌ای به نام «لونیتا» آغاز کرد. «کالوینو» اوّلین اثرش را نیز در همین سال با نام «راه عنکبوت» به رشتهٔ تحریر درآورد. این رمان برای «کالوینو» جایزه «ریچنه» را به همراه آورد و موجب شد تا او با بسیاری از مشاهیر و ادیبان ایتالیا مثل «ناتالیا گینزبرگ» و «الیو ویتورینی» آشنا شود.

ایتالو کالوینو در دههٔ ۵۰ به نوعی از ادبیات تخیّلی روی آورد و در آثارش از حکایت‌های پندآمیز استفاده می‌کرد. او در این سال‌ها به نوعی درگیر هجو اجتماعی و سیاسی در آثارش بود. «شوالیه ناموجود» و مجموعه داستان «مورچه آرژانتینی» از جمله این کارهاست. این نویسنده در طول حیات ادبی خود در ژانرها و سبک‌های مختلفی قلم زده است و از او داستان، رمان، مجموعه مقالات، یادداشت و رساله‌های علمی متعدّدی منتشر شده است. او نویسنده‌ای مبدع و نوآور است که خلّاقیت بسیاری در خلق آثار ادبی از خود نشان داده است. بسیاری از ادیبان و منتقدان از کالوینو به‌عنوان نویسنده‌ای پست‌مدرن یاد می‌کنند. این نویسنده صاحب نام ایتالیایی سرانجام در سپتامبر سال ۱۹۸۵ در شهر «سیدنا» واقع در ایتالیا چشم از جهان فرو بست. (کالوینو، ۱۳۹۴: ۵).

ادبیات کلاسیک، و به‌طور خاص کتاب هزار و یک شب، تأثیر زیادی بر کالوینو گذاشت. این تأثیرگذاری را در رمان مشهور و پرفروش «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» به خوبی می‌توان دید. این کتاب که برندهٔ جایزهٔ فل رینلی شد برای نخستین بار در سال ۱۹۷۹ منتشر شد. این کتاب به سبک پست‌مدرن نوشته شده است. ویژگی اصلی این کتاب

تأکید بیشتر بر خواندن است و به نظر می‌رسد که در این اثر کالوینو خواندن را به نوشتن ترجیح داده است.

۱-۵-۲-۱-خلاصه رمان

در این رمان، خواننده از زبان دوم شخص، با مردی مواجه می‌شود که در حال خواندن کتابی جذّاب و مرموز است. او در ابتدا فکر می‌کند که کتابی معمولی را می‌خواند، اما به زودی متوجه اتّفاقی عجیب می‌شود. مرد متوجه می‌شود که فصل‌های کتاب به صورت تکراری و بی‌معنی ادامه پیدا می‌کنند. این اتّفاق او را به جست‌وجویی هیجان‌انگیز سوق می‌دهد و مرد با مراجعه به کتاب‌فروشی، با زنی آشنا می‌شود که درگیر همان مشکل است. آن‌ها درمی‌یابند که کتابی که خوانده‌اند، تقلّبی است و به دنبال نسخهٔ اصلی می‌گردند. این جست‌وجو، آن‌ها را به دنیای پیچیده و پنهان سرقت ادبی می‌کشاند. زن و مرد در این مسیر با شخصیت‌های مختلف و افکار متضادی روبه‌رو می‌شوند.

مرد در تلاش برای کشف حقیقت، به مکان‌های مختلفی سفر می‌کند و با خواندن داستان‌های مختلف، به دنبال سرنخ‌هایی برای یافتن سرقت‌های ادبی است. او در این مسیر با سازمان‌های ناشناخته و به‌هم‌ریخته‌ای روبه‌رو می‌شود. در نهایت، مرد با شخصیت مرموزی به نام هرمس مارانا آشنا می‌شود، که عامل اصلی این سرقت‌های ادبی است.

در ادامه، مرد با قبول همکاری با پلیس، به کشف و افشای سرقت‌های ادبی کمک می‌کند. او در کتابخانه‌ها و نشست‌های ادبی، با افراد متخصّص و کتاب‌خوان‌های حرفه‌ای گفت‌وگو می‌کند و در نهایت، به این نتیجه می‌رسد که باید زندگی خود را با زن مورد علاقه‌اش پیوند بزند. کتاب با ازدواج مرد و زن به پایان می‌رسد، در حالی که او در حال خواندن کتابی از کالوینو است، نویسنده‌ای که داستان از او الهام گرفته شده بود.

۲-*بحث و بررسی*

۲-۱-تبیین مؤلّفه‌های وجودشناسی رمان اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری

۲-۱-۱-عدم‌انسجام و گسست

ادبیات پست‌مدرن، بنیان‌های حاکم بر ادبیات (مدرنیسم) را متزلزل ساخت و اساس و مبنایی دیگر را بنا نهاد، بدین صورت که پراکندگی و بی‌نظمی و عدم‌انسجام در ادبیات رواج یافت (اسدی، ۱۴۰۳: ۱۲۱). در داستان‌های پسامدرن، نویسنده با تلفیق سبک‌ها و

ژانرهای مختلف، به ایجاد فضایی نامتعارف و گسسته در روایت می‌پردازد. این تکنیک منحصر به فرد، که در آثار ادبی معاصر رواج یافته، به نویسنده اجازه می‌دهد تا از قالب‌های متعارف خارج شده و با ترکیب عناصر متنوّع، اثری چالش‌برانگیز و غیرمعمول خلق کند. برخلاف رمان‌های سنّتی، که معمولاً از زبانی یک‌نواخت پیروی می‌کنند، در این سبک، نویسنده با استفاده از تکنیک‌های مختلف از جمله ادغام گفت‌وگوها، نقل‌قول‌ها و حتی سبک‌های هنری متفاوت به ایجاد تنوّع و پیچیدگی در متن می‌پردازد.

داستان‌های پسامدرن گاه به‌گونه‌ای نوشته می‌شود که در آن، فصل‌های مختلف داستان از آغاز و میان و پایانش از منطق و توالی مشخصی پیروی نمی‌کند و در نتیجه خواننده می‌تواند مدخل‌های متفاوتی را برای ورود به اثر انتخاب کند. نویسندگان رمان‌های پسامدرن گرایش آشکاری به دور شدن از موضوع اصلی روایت دارند و مایل‌اند دائماً از این شاخه به آن شاخه بپرند، به این شکل که جریان روایت را قطع و موضوعات جدیدی را مطرح می‌کنند که عدم انسجام روایی را با خود به همراه می‌آورد. این کار برای لذّت بردن از پیچیدگی مفرط داستان گویی به کار می‌رود (پاینده، ۱۳۹۴: ۲۲۹).

رمان «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» به دلیل ساختار داستانی خاص خود و روایت‌های متعدّد و گاه ناتمام، در زمینهٔ انسجام و یک‌پارچگی مؤلّفه‌های وجودشناسی با چالش‌هایی روبه‌رو است. رمان از داستان‌های کوتاه و ناتمام متعدّدی تشکیل شده است که به‌طور مستقیم به یکدیگر مرتبط نیستند و خواننده فرصت کافی برای هم‌ذات‌پنداری با آن‌ها و درک عمیق مفاهیم وجودی را پیدا نمی‌کند. «خواننده» در جست‌وجوی هویت خود است اما در نهایت به هویت مشخصی دست پیدا نمی‌کند. مفهوم مرگ و زندگی نیز به‌طور کامل تبیین نشده و در حد ایده‌های پراکنده باقی مانده است.

«تا حالا حدود سی صفحه خوانده‌ای و قصه برایت جالب شده. ناگهان به خود می‌گویی: من که این جمله برایم آشناست. به نظرم می‌رسد که تمام این بخش را پیش از این خوانده‌ام. درست همین‌طور است ... متن نوشته از آمد و شدی بافته شده که ناپایداری زمان را بیان می‌کند، تو خواننده‌ای هستی که نسبت به این نوع ظرافت‌ها حساسی و زود متوجه مقاصد نویسنده می‌شوی ... البته این مانع‌ها سرخورده‌ات می‌کند ولی نویسنده یکی

از تردستی‌های خود را با این کار که در نوشته‌های امروزی رسم است، برایت رو کرده است» (کالوینو، ۱۳۹۴: ۳۱).

البته این روایت‌های قطعه قطعه و متنوع، بیانگر شکست ذهن نویسنده و یا انسان معاصر نیز می‌تواند باشد. این عدم انسجام از لحظه‌ای که ناشر اشتباه در ته دوزی کتاب کالوینو را بهانه کرده است از شروع فصل اوّل تا آخر فصل ادامه می‌یابد و خواننده باید در جست‌وجوی رازهای نویسنده همچنان به خواندن ادامه دهد ولی نویسنده در اوّل هر فصل با بیان جملاتی از عدم انسجام و ادامه آن خبر می‌دهد:

«اما متوجه می‌شوی که متوقّف شده‌ای، محاصره شده‌ای. به دلیل اشتباه در ته دوزی، اوراق نسخه‌های «اگر شبی از شب های...» با اوراق نسخه‌های آخرین کتاب ما « دور شدن از مالبورک» از بازاکبال مخلوط شده ... (همان:۳۴) و اینجاست که از همان صفحهٔ اوّل، متوجه می‌شوی رمانی که در دست داری، هیچ ارتباطی با آن رمانی که دیروز خواندی، ندارد و ناگزیر از شروع و سنجش دوباره همه چیز هستی که نه می‌توانی به آن چیزی بیفزایی و نه موردی را حذف کنی (همان:۴۰). رمانی که به این ظرافت از احساسات بافته شده، به ناگهان به قصّه‌ای ریش‌ریش چون لبهٔ صفحاتی که کاغذبر برش داده تبدیل می‌شود... شخصیت‌ها و محیط عوض شده‌اند... تو خود را روبه‌روی دو صفحهٔ سفید می‌بینی» (همان: ۵۲).

بنابراین، نویسنده در پس این تنوّع‌های به ظاهر ساده روایت‌ها توانسته است تأثیر عمیق و ماندگاری بر روی مخاطب خود بگذارد؛ هم تأثیر فکری و هم تأثیر حسی. این عدم انسجام تا آخر داستان دیده می‌شود و خواننده باید هشیار باشد تا سر رشته اصلی کلام را از پس سخنان نامنسجم نویسنده از دست ندهد:

«جاذبهٔ پر احساسی که در حالت ناب اوّلین جمله و اوّلین فصل بسیاری از داستان‌ها وجود دارد به زودی با ادامهٔ داستان از بین می‌رود. این عهد و پیمانی است که زمان خواندن به ما داده می‌شود و می‌تواند تمام امکانات رشد را به مخاطره بیندازد» (همان: ۲۱۶).

در این رمان کالوینو هر فصل با داستانی کوتاه و عنوان جدید و کنجکاوی برانگیز آغاز می‌شود که خواننده با پیچیدگی ساختاری چند وجهی روایت‌های تو در تو روبه‌رو می‌شود که پایان‌های چندگانه را می‌تواند در آن ترسیم کند:

با دور شدن از مالبورک، خمیده بر لبه ساحلی پرتگاه، بی هراس از بلندی و باد و ... البته خود عنوان رمان نیز «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» جمله ای ناتمام است و خواننده از همین قسمت باید بفهمد که در این رمان ممکن است با روایت‌هایی نیمه تمام و نامنسجم روبه‌رو شود.

۲-۱-۲-اتّصال کوتاه

کالوینو ردّی از خود، در قالب هر یک از شخصیت‌های روایت‌های ده‌گانه رمانش، به صورت راوی اوّل شخص به جا گذاشته و آن را به اوج خود رسانده است. او با شروع جذّاب و در فراز و نشیب روایت‌هایش، به میان صفحات کتاب قدم می‌گذارد و با خواننده‌اش، اتّصال را برقرار کرده و او را از مخاطبی منفعل به خواننده‌ای فعّال تبدیل می‌کند. به دلیل حضور نویسنده است که خواننده خود را در داخل قصه حس می‌کند و هر ماجرایی که پیش می‌آید به نظرش واقعی جلوه می‌کند. او با پدید آوردن نقش خواننده زن و مرد خواسته ارتباط خود را با جهان داستان به شکلی طبیعی نشان دهد تا به نوعی در داستان خود زندگی کند.

«تو داری شروع به خواندن داستان جدید کالوینو، می‌کنی. آرام بگیر. حواست را جمع کن... بگذار دنیایی که تو را احاطه کرده در پس ابر نهان شود... راحت‌ترین حالت را برای خواندن انتخاب کن... قرار نیست در این کتاب به خصوص منتظر چیز خاصی باشی بیا آقای خواننده این هم بانوی خواننده که ورود شادمانه‌اش را بر پهنه دیدگان تو آغاز کرده ... پس موضوع جالبی برای گفت‌وگو انتخاب کن» (کالوینو، ۱۳۹۴: ۸-۷).

کالوینو نیز از بیرون داستان با خواننده گفت‌وگو می‌کند و با بیان طنزگونه نحوهٔ خریدن و نوشتن رمانش به‌نوعی سربه سر خواننده می‌گذارد و با او شوخی می‌کند.

«با یک یورش ناگهانی به دژ کتاب‌های جدید می‌رسی ... پس از نگاهی سریع به عناوین کتاب‌های عرضه شده، قدم‌هایت به سوی تلی از «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» کشیده می‌شود ... انگار هرچه برای گفتن داشته‌ام گفته‌ام. حالا این فکر به سرم افتاده که یک داستان کامل از شروع داستان‌ها بنویسم. شاید این متن نوشته من است که به پلی در خلأ شکل می‌دهد» (همان: ۲۴۰).

گفت‌وگوی کالوینو با خواننده‌اش در شروع هر فصل وجود اتّصال کوتاه را به بالاترین حد رسانده است: «توی خواننده حالا آماده‌ای که اوّلین خطوط صفحات اوّل را بخوانی. منتظری تا لحن آشنای نویسنده را پیدا کنی. نه، تو آن را پیدا نخواهی کرد، اصلاً چه کسی گفته که این نویسنده، لحن آشنایی دارد؟» (همان: ۱۳).

۲-۱-۳-تغییرات راوی و زاویه‌دید

انتخاب زاویه‌دید، مستلزم انتخاب روایت‌گر در داستان است. در داستان پست مدرن، تغییرات زاویه دید، در جهت برهم زدن نظم ساختاری و پیچیده کردن روند داستان‌گویی انجام می‌شود. البته به تنوع استفاده از زاویه دید در این‌گونه رمان‌ها، زاویه دید اسکیزوفرنیک می‌گویند. دیوید لاج معتقد است که در رمان پست‌مدرن، سیلان ذهن تبدیل شده است به سیلان روایت و نویسندهٔ پسامدرن آگاهانه در طلب گسیختگی متن است و نظم و توالی منطقی در آن جایی ندارد (میر صادقی، ۱۳۸۵: ۱۳۲).

در رمان کالوینو، نویسنده به‌عنوان راوی اوّل شخص که با خواننده خود احساس صمیمیت می‌کند در همهٔ فصل‌های رمان به صورت شخصیت اصلی هر روایت، حضور دارد. در روایت «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» نویسنده خود را در قالب مردی ناشناس در ایستگاه قطار که برای انجام مأموریتی آمده است معرّفی می‌کند:

«این ایستگاه قطاری است که امشب من برای اوّلین بار در آن پیاده شده‌ام و به همین زودی انگار تمام عمرم را در آن گذرانده‌ام ... مردی که بین بار و اتاقک تلفن در رفت و آمد است. من هستم ...» (کالوینو، ۱۳۹۴: ۱۵).

در روایت «با دور شدن از مالبورک» شخصیت داستان (برونکو) که به‌صورت اوّل شخص در متن حضور دارد ناگهان به صورت نویسنده‌ای که در حال گفت‌وگو با مخاطبش است زاویه دید خود را اوّل به‌صورت دوم شخص مفرد، بعد اوّل شخص جمع و حتی سوم شخص مفرد، در همین چند جمله تغییر می‌دهد. البته تغییر زاویه‌دید اوّل شخص به دوم شخص در اکثر روایت‌های این کتاب دیده می‌شود:

«انگار یک خداحافظی ابدی با آشپزخانه و خانه و خاله اوگورد می‌کردم (اوّل شخص مفرد)... این احساس حضور مشخصی که تو از همان خطوط اوّل این نوشته حس کردی، خود به‌نوعی حس فقدان و سرگیجه‌ای ناشی از تحلیل بود، حالا به نظر می‌آید که مثل یک

خواننده از پیش مطّلع از همان صفحه اوّل، یکه خوردی، حس کردی (دوم شخص) که همان وقت، اگر بخواهیم واقعیت را بگوییم (اوّل شخص جمع)، شاید به دلیل اشتباه مترجم، چیزها از لای انگشتانت می‌گریزند و گفتی (دوم شخص) که: هر قدر امانت دار باشد باز هم حتماً موفّق نمی‌شود عمق نفسانی کلمات زبان اصلی را منتقل کند» (همان: ۴۴).

نویسنده در قسمتی که به گفته‌های مارانای مترجم مربوط است، نیز تغییر زاویه‌دید را از سوم شخص مفرد به اوّل شخص برمی‌گرداند:

«این هرمس است. شروع رمان فلانری را برایتان آورده‌ام: «مدّتی است که انتظارم را می‌کشند» (همان: ۱۴۲).

در این رمان خواننده/ مخاطب در مقام یک شخصیت در جهان داستانی وارد می‌شود بدون آن که در عین حال، مقام خواننده برون متنی را از دست بدهد:

«این کتاب تا اینجا مواظب بوده است این امکان را برای خواننده‌ای که مشغول خواندن است فراهم آورد که خود را با خواننده‌ای که خوانده می‌شود یکی کند و از همین رو به او نامی داده نشده است و این امر خود به خود او را معادل سوم شخص یا یک شخصیت کرده است و از این به‌صورت ضمیر «من» در متن مشخص می‌شود» (همان: ۱۷۳).

البته حضور و گفت‌وگوی نویسنده با شخصیت‌ها به‌عنوان راوی اوّل شخص در همه جای داستان بارز است ولی به نظر می‌رسد این مسئله کمی مخاطب را سردرگم کرده و موجب عدم وحدت متن شده است زیرا زاویه‌دید راوی به صورت کالوینوی نویسنده یا سیلاس فلانری نویسنده، تا آخر داستان باقی می‌ماند و خواننده متوجه نمی‌شود که این رمان از زبان کدام یک از این دو راوی بیان شده است.

استفاده از ضمیر دوم شخص در رمان پست مدرن این کارکرد را دارد که توجه خواننده را به شکافی جلب کند که به واسطه حضور این ضمیر، در متن ایجاد شده است (مک هیل، ۱۳۸۳: ۱۵۷). در زاویه‌دید دوم شخص، معمولاً نویسنده به‌عنوان وجدان بیدار شخصیت و به منظور نهیب زدن به او، دائماً حضور می‌یابد (پیروز، ۱۳۹۰: ۵۴).

در این رمان زن و مرد خواننده به منزلهٔ شخصیت‌های داستانی مورد خطاب قرار می‌گیرند. گفت‌وگوهای بینشان به دلیل پرسش‌هایی که برایشان دربارهٔ روایت‌های ناقص داستان

پیش می‌آید در همه جای متن دیده می‌شود. البته مورد خطاب قرار گرفتن خواننده مرد توسط نویسنده بیشترین کاربرد را دارد. نویسنده با استفاده از ضمیر دوم شخص (توی مخاطب) خواننده را که شخصیت اصلی روایت اوست، پیوسته دعوت به خواندن روایت‌های متنوّعش می‌کند و با حضورش، در گفتمان باز می‌شود. استفاده از این زاویه‌دید در فصل اوّل رمان بسیار چشمگیر است. در این فصل، راوی گاهی با لحن امری، خواننده را به خواندن کتابش فرامی‌خواند و حتی از او پرسش‌هایی هم می‌کند تا او را در جریان رویدادهای هر روایت قرار دهد:

«قرار نیست در این کتاب به خصوص منتظر چیز خاصی باشی... فکر می‌کنی می‌توانی به خودت اجازه دهی که دست کم لذّت خاص پر امید دوران جوانی را در یک مقطع کاملاً محدود چون کتاب، با تمام خطر کردن‌هایش داشته باشی ... منتظری تا لحن آشنای نویسنده را پیدا کنی ... رمانی که تو می‌خوانی، در نظر دارد تصویری از یک دنیای نفسانی، وزین و پر از جزییات به دستت بدهد ... دیگر وقتش رسیده که این کتاب با ضمیر دوم شخص مفرد و فقط خطاب به یک توی مذکر نباشد و فقط مستقیم به توی بانوی خواننده باشد که در آخر فصل دوم به سان سوم شخص لازم وارد شده‌ای تا این داستان یک داستان شود، تا بین دوم شخص مذکر و سوم شخص مؤنث اتّفاقی بیفتد» (کالوینو، ۱۳۹۴ :۹، ۵۲، ۱۷۲).

تغییرات راوی و زاویه‌دید به خواننده امکان می‌دهد تا تفاسیر متعدّدی از داستان ارائه دهد و معنای آن را خود بسازد. تغییرات راوی و زاویه‌دید، به پرسش درباره ماهیت هویت و واقعیت می‌انجامند که چه کسی داستان را روایت می‌کند و واقعیت داستان کدام است؟

۲-۱-۴-چندصدایی

در رمان کالوینو، سبک گریزی آگاهانه را که یکی از دلایل چندصدایی شدن داستان پست‌مدرنی است می‌توان مشاهده کرد. نویسنده، قصد دارد چندصدایی را از طریق بیان ناهماهنگی بین دیدگاه‌های مختلف شخصیت‌های (خوانندگان) رمان، بحث دربارهٔ چگونه مطالعه کردن و نوشتن کتاب از طریق دادن نقش به خواننده، اصل و جعل بودن آثار ادبی، سانسور و توقیف کتاب‌ها توسط پلیس و دسیسه و توطئه‌های پنهانی افراد متقلّب در جامعه برای به دست آوردن منافع مالی بیشتر از طریق بنگاه‌های تبلیغاتی، به مخاطب

بفهماند و تعدّد صداهای مختلف این افراد در کنار هم سبب شده که متن از داشتن یک معنای واحد دور شود.

به‌عنوان مثال، نویسنده خوانندگانی را که فقط می‌خواهند از خواندن سودی خاص ببرند یا به دنبال شناسایی اثری باشند و یا با هر قصدی جز لذّت بردن کتابی را در دست بگیرند، افرادی خشک و سخت معرّفی می‌کند و تقابل دیدگاه‌ها و صداهای این افراد را دربارهٔ خواندن به شکل‌های گوناگون مانند خواندن آثار به وسیلهٔ کامپیوتر برای جلوگیری از هدر رفتن وقت، آماده شدن برای خواندن کتاب از طریق شنیدن صدایی که از سوی نویسنده کتاب و ناگفته‌ها می‌آید و نشناختن نویسندهٔ آن (زیرا شخصیت واقعی نویسندگان هرگز با تصویری که از خواندن آثارشان به دست می‌آید هماهنگ نیست و به این شکل لذّت خواندن بی‌غرض حاصل می‌شود)، حتی عادت نکردن بعضی افراد به نخواندن کتاب و کم بودن خوانندگان واقعی در این رمان، نشان داده است.

همچنین کالوینو داشتن تقابل دیدگاه نویسنده و مترجم را در قسمتی از متن از طریق مشخصهٔ چندصدایی این‌گونه نشان داده است که (فلانری نویسنده) مدّتی است متوجه شده که هر داستانی را شروع می‌کند کمی بعد نوشته‌اش ادامه نمی‌یابد بنابراین، تصمیم می‌گیرد کتابی بنویسد که از شیوهٔ تودرتویی روایت‌های نیمه‌تمام بهره می‌گیرد و همهٔ روایت‌هایش نقطه آغاز دارند ولی به مبدأ نمی‌رسند. در این بین (مارانای مترجم) به او متذکّر می‌شود که نام نویسنده هیچ اهمّیتی ندارد و او به وسیلهٔ کامپیوتر و با رعایت سبک نویسنده می‌تواند داستان او را ادامه دهد و ادبیات هم به خاطر قدرتی که در قبولاندن کذب دارد دارای ارزش است. دیدگاه نویسنده صداقت داشتن در کار است حال آنکه مترجم معتقد است در پس صفحه کتاب خلأ است و در آن خلأ، دنیا فقط به صورت فریب و دروغ وجود دارد.

در کل، نویسنده رمان اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری، صدای خود را پنهان می‌کند و با شیوهٔ چندصدایی به وسیلهٔ گفت‌وگو میان شخصیت‌های متفاوت داستان که هر یک لحن و زبان به خصوص خود را دارند، سعی می‌کند جهان‌بینی خود را نسبت به مسائلی که ذکر شد به خواننده اعلام کند و همکاری کل افراد جامعه را برای این کار طلب کند و این صدا را به گوش همه نویسندگان و خوانندگان برساند.

۲-۱-۵-پارانویا

پارانویا، یکی از ویژگی‌های تکرار شونده اما نه لزوماً همیشگی در داستان پسامدرن است. از مهم‌ترین نشانه‌های این نوع روان گسیختگی، شک، بدگمانی و تصور توطئه از جانب دیگران است؛ شخصیت‌های داستانی پیوسته احساس می‌کنند تحت تعقیب و محاصرهٔ دیگران قرار دارند. از نظر لوئیس این فضای شک و بی‌اعتمادی، نتیجهٔ مستقیم آن یعنی عدم ارتباط با دیگران، بازتاب‌دهندهٔ فضای تیره و تار و هراسناکی است که دوران طولانی جنگ سرد بین دو قطب جهانی قدرت، شرق و غرب، ایجاد کرده بود از نظر او، داستان‌های پسامدرن بازتاب‌دهندهٔ «اضطراب‌های پارانویایی انسان معاصر» هستند (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۱۷).

بین پارانویا و وجودشناسی در این رمان ارتباط تنگاتنگی وجود دارد. پارانویا می‌تواند به‌عنوان واکنش به اضطراب وجودی تفسیر شود. اضطراب وجودی، نوعی اضطراب است که از تفکّر در مورد مفاهیمی مانند مرگ و معنای زندگی ناشی می‌شود.

در رمان کالوینو، خواننده مرد، خود را در طول داستان همواره با معمای ناقص بودن رمان روبه‌رو می‌بیند که هر چه بیشتر برای حل آن می‌کوشد، کمتر به نتیجه می‌رسد و بیشتر درگیر می‌شود و هیچ‌گاه به حقیقت که همان نسخه اصلی رمان است نمی‌رسد. حتی در انتهای رمان نیز خود را قربانی توطئه افرادی می‌بیند که معلوم نیست زاییده ذهن توهمی او هستند یا به راستی وجود دارند.

دست‌های مرموز و قدرت اشخاص متقلّب و بازیگوش چون فلانری نویسنده، مارانای مترجم، انتشاراتی‌های توطئه‌گر و دولت‌های عجیب و غریب شکلی از جدّی نبودن متن را به خواننده القا می‌کنند. فلانری نویسنده که دارای بحران عصبی است نیز به وجود اشخاصی ناشناس در اطراف خانه‌اش برای توطئهٔ سرقت آثارش و همچنین حضور مارانای مترجم، دچار تردید و سوء ظن است:

«دیشب وقتی وارد دفتر کارم شدم، سایه ناشناسی را دیدم که از پنجره فرار کرد ... اغلب حس می‌کنم که اشخاصی در بیشه‌زارهای اطراف خانه‌ام پنهان‌اند، حسی که نمی‌توانی به کسی اعتماد کنی ... به نظر می‌رسد کسی به دست نوشته‌هایم دست می‌زند و دوباره آن‌ها را سر جایشان قرار می‌دهد ... شاید ریشهٔ اصلی تمام مشکلات من، خود مارانا‌ست. شاید

توطئه‌ای در کار است که مرا از نوشتن باز دارند و همهٔ این‌ها در آن دست دارند، لودمیلا، خواهرش و مترجم» (کالوینو، ۱۳۹۴: ۲۲۶).

شک و فکر توطئه‌چینی در ذهن سلطان عربستان نیز مشخصه پارانویایی بودن افکار این شخص می‌تواند باشد که او را مجبور کرده است کتاب‌هایی را که بانویش در حال خواندن آن‌ها است، توقیف کند:

«سلطان که مشکوک به توطئه‌ای در جهت انقلاب بود. جاسوسان او کشف کردند که توطئه‌گران ضد سلطنت پیام‌هایی را در میان متون چاپ شده و با الفبای ما جاسازی کرده‌اند. پس کتاب‌های وارداتی غربی توقیف شدند. به جهت اتّفاقاتی مشخص، طبعاً بد گمان شد و به کسی که شریک سلطنت‌اش بود ظن هم‌دستی با انقلابیون پیدا کرد. حتی مأموران سرّی سلطان وقتی فهمیدند که مارانا مشغول ترجمه داستان نیمه تمام به زبان مادری سلطان بانو است، او را با دلایل و حیله‌های بسیار متقاعد کردند که به عربستان برود ... او متوجه نوعی شک در صداقت رابطه سیاسی – زناشویی آن دو شد... همیشه توطئه‌ها از رهبر پوشیده می‌ماند» (همان: ۱۵۰).

نویسنده وجود این مشخصه را در قسمتی از رمانش به شکل داشتن بحران‌های عصبی نویسنده‌ای به نام «اوکوآهتی» که نوشتن رمانش را نیمه تمام رها کرده است نیز نشان می‌دهد که حتی باعث خودکشی کردن این نویسنده نیز می‌شود:

«آهتی پس از نوشتن قسمت اوّل رمانش، به بحران عصبی دچار شد که طی سالیان دراز او را به خودکشی‌های ناموفّق، به اضافه یک خودکشی موفّق کشاند... به دلیل مسائلی که آشکار و نهان می‌کند، به خاطر سرکشی‌هایش، کمبودهایش، نقض عهدهایش...» (همان: ۸۵).

در روایت«بی هراس از بلندی و باد»، نویسنده، شخصیت زن داستان (ایرینا) را طوری وصف می‌کند که خواننده به‌نوعی روان گسیختگی و داشتن مشکلات روحی را در وجود این زن درک می‌کند. از زبان الکس که راجع به این زن سخن می‌گوید می‌توان به هویت درونی این زن پی برد:

«من و والرین نسبت به این زن این حس را داشتیم که او کاملاً ما را در تصرّف خود داشت و هر چند کارهایی که او ما را وادار به انجام آن می‌کرد، دیوانگی بود. اما تا به دام

دایرهٔ جادویی او می‌افتادیم، در پی یافتن راه‌های دیگری برای دیوانه‌تر کردن ما بود و هیچ گاه از جست‌وجو در احساسات، آزار روحی و بی رحمی دریغ نداشت... او آرام شروع کرد به سوت زدنی که به آهنگ نظامی شبیه بود ... چشم‌هایش می‌خندید ... حس می‌کردیم هم در آن واحد مغلوبیم و هم غالب ... زن: همیشه حالت سرگیجه را دارم ... و زن ناگهان اسلحه را به طرف من می‌گیرد: تکان بخور، برو کنار رفیقت» (همان: ۹۴).

۲-۱-۶-بی‌نظمی زمانی و مکانی

زمان در رمان ایتالو کالوینو به مسئله‌ای بغرنج تبدیل شده است که بر سویهٔ وجودشناسانه رمان تأکید می‌کند. زمان‌ها از حالت خطی بیرون می‌آیند و چندزمانی اتّفاق می‌افتد.

ادبیات داستانی پست‌مدرن نه فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را برهم می‌زند، بلکه زمان حاضر را نیز به طرزی آشفته نشان می‌دهد. این ادبیات با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال آور زمان عادی، انسجام روایت را مخدوش می‌کند. دلالت‌دار کردن زمان و مکان در این نوع داستان روشی برای افزودن به لایه‌های معنا در رمان است و خواننده باید بتواند هر لحظه به اوّل چنین رمان‌هایی بازگشت کند. در رمان‌های پست‌مدرنیستی زمان خطّی و تقویمی وجود ندارد و متن مملو از بی‌نظمی‌های زمانی است (مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۸۶).

در رمان کالوینو نیز بر اساس عدم انسجام و غیر خطّی بودن روایت‌ها، بی‌نظمی مکانی و زمانی بسیاری در روایت‌های او دیده می‌شود که البته تعدّد مکان‌ها و نداشتن خط سیر منظم زمانی باعث سردرگمی خواننده برای ایجاد ارتباط با متن روایت می‌شوند:

مکان‌ها در رمان کالوینو از یک کتاب‌فروشی و ایستگاه قطاری بی‌نام، پدیدار می‌شوند و بعد جای آن‌ها را آشپزخانه‌ای بزرگ می‌گیرد و در ادامه رصدخانه، انتشاراتی، زندان، دانشگاه، کتابخانه و ... مکان‌های بعدی این کتاب هستند. «زمان یک چشم به هم زدن شده، ما فقط در لحظات کوتاهی از زمان‌ها که هریک در ارتباط با خط سیر خاص خودشان دور و محو می‌شوند، می‌توانیم زندگی و تفکر کنیم» (کالوینو، ۱۳۹۴: ۱۳). حتی در اواسط متن که خواننده با مارانای مترجم آشنا می‌شود، کشورهای مختلفی که او در آن‌ها خود را مخفی می‌کند نیز به آشفتگی مکانی داستان می‌افزایند از سوئیس و ژاپن گرفته تا قارهٔ آفریقا و آمریکا که مکان‌های لغزان حضور این شخصیت متقلّب هستند.

کالوینو با تغییر سریع و متوالی مکان‌ها و ارائهٔ تصاویر متعدّد از موضوعات مختلف در هر روایت، ذهن خواننده را آشفته می‌کند به‌گونه‌ای که به نظر می‌رسد خواننده در درک متن احساس ناتوانی می‌کند ولی اگر کمی بردباری کند در می‌یابد که نه خود در درک داستان ناتوان است و نه کالوینو حرف بیهوده می‌زند بلکه با وجود این عدم انسجام و دوباره خوانی آن، متوجه نکته‌های روان شناختی، جامعه‌شناختی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی موجود در رمان می‌شود که نویسنده با مهارت خاص خود آن‌ها را در روایت‌ها قرار داده است.

۲-۱-۷-عدم قطعیت و تناقض

عدم قطعیت، یکی از جنبه‌های کلیدی در داستان‌های پست‌مدرن است که منجر به خلق شبکه‌ای پیچیده از مفاهیم وجودی در روایت می‌گردد. این ویژگی، با ایجاد ابهام و تردید در روایت، زمینه را برای تفسیرهای متعدد و درک‌های مختلف از وجود شخصیت‌ها و اتّفاقات داستان فراهم می‌کند. قطعیت بدین‌گونه است که «نویسنده از همان ابتدا با خواننده قرار می‌گذارد که در هیچ موردی از رخدادهای داستان، قطعیت وجود ندارد و این احتمال وجود دارد که هر آنچه را که راوی روایت می‌کند، ندیده باشد و هر آنچه را که ادعا می‌کند وجود دارد، احتمال دارد وجود نداشته باشد» (پاینده، ۱۳۹۱: ۸۷). بر اساس این مؤلّفه همه چیز نسبی است. حقیقت به زمان و مکان و زمین بستگی دارد و به همین دلیل، متغیر و بی‌ثبات است. در متن ادبی نیز معنا قطعیت ندارد و متن به چیزی در بیرون خود ارجاع نمی‌دهد؛ بلکه ارجاع آن به خود است. در واقع، ادبیات پست‌مدرن رویدادها به‌صورت احتمال در می آیند. تغییر جا می‌دهند و گاهی درست در تناقض و تعارض با هم قرار می‌گیرند (موسی‌ئی، ۱۴۰۳: ۱۷۸).

در حقیقت گفته‌های ضد و نقیض راوی بر عدم قطعیت داستان بیش از پیش می‌افزاید و زمینهٔ برداشت‌های وجودشناسانه را فراهم می‌آورد.

شکّاک‌ترین نویسندگان مدرن بر این باور بودند که تلاش برای نیل به حقیقت کاری ارزشمند است و بازنمایی قوی‌تر، امکان وصول حقیقت را بیشتر می‌کند. اما نویسندگان پست‌مدرن امکان درک حقیقت ثابت را به کلی انکار می‌کنند و ظاهرا اثبات کردند که انسان را گریزی از واسطه نیست زیرا هیچ واقعیتی خارج از حیطه اندیشه و زبان وجود

ندارد. فوکو از جمله اندیشمندانی است که به این اصل اعتقاد دارد. او در نقد مطلق باوری علم در دوران روشنگری معتقد است که حقیقت در هر جامعه‌ای بر اساس نوع رابطه قدرت و دانش ساخته می‌شود، بنابراین، اعتبار حقیقتی نسبی است. این نگاه با نسبی کردن شناخت و حتی نسبی دانستن حقیقت و معرفت، همهٔ ادّعاهای روشنگری را در معرض تردید قرار داده و نفی کرده است (مک هیل، ۱۳۹۵: ۲۰۶).

عدم قطعیت یعنی، واقعیات نسبی و تردیدپذیر است. حقیقت بستگی به زمان و مکان و زمینه دارد و لذا متغیّر است. مخصوصاً معنی در متن قطعیت ندارد زیرا متن به چیزی در بیرون از خود ارجاع نمی‌دهد بلکه ارجاع آن به خود است (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۰۳).

در اثر کالوینو، ابهام در روایت، خواننده را به جست‌وجوی حقیقتی واحد و درک آن از طریق خواندن سوق می‌دهد. با این حال، در ادامهٔ داستان، این تصور به چالش کشیده می‌شود، زیرا روایت به سمت عدم اعتقاد به وجود حقیقت مطلق متمایل می‌شود، و این عدم قطعیت را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند.

عدم قطعیت در داستان پست‌مدرن به این معناست که علّت‌های یکسان حتی در شرایط یکسان، معلول‌های یکسان پدید نمی‌آورند. همچنین بعضی از معلول‌ها بدون علّت باقی می‌مانند، یعنی از منطق بشری خارج هستند و به هستی دیگری تعلق می‌یابند (پارسا، ۱۳۹۴: ۱۷).

عدم قطعیت کالوینو را وادار می‌کند تا چیزهایی را برای شخصیت درون داستان خود (خواننده) توضیح بدهد. از تأکید بر نبرد شخصیت داستان (خواننده مرد) علیه جهانی که زیر سلطهٔ سرمایه‌داری تبلیغاتی و تکنولوژی قرار دارد گرفته تا در فصل دهم که نویسنده به امور ذهنی متوسّل می‌شود و با اجازه ذهن خود، واقعیت و رؤیا را به هم می‌ریزد و داستانی را شکل می‌دهد که از واقعیت به دور است و آن را به شکل حادثه‌ای قطعی و امکان‌پذیر برای خواننده جلوه می‌دهد تا خط کلی داستانش پیش برود:

قرار نیست در این کتاب به‌خصوص منتظر چیز به خصوصی باشی ... تو همیشه در آرزوی آشنایی با تازگی واقعی بودی که با یک بار تازه بودن همیشه تازه می‌ماند. اگر بی‌تحمیل یا تعقیب کتابی را به محض انتشار بخوانی... آیا این بار اتّفاق خواهد افتاد؟ هرگز نمی دانیم

... دنیا آن چنان پیچیده و مبهم است که برای این که آن را روشن‌تر ببینم، لازم است آن را پیرایش کنم (کالوینو، ۱۳۹۴: ۸).

کالوینو، شوق خواننده را برای ارجاع دادن محتویات داستان آموزشی‌اش به واقعیت، به بازی می‌گیرد و در پایان هر روایت، ساختار قطعیت معنای روایت‌ها را در هم می‌شکند تا خواننده منتظر دریافت معنایی مشخص و حقیقی در این رمان نباشد. طوری که بانوی خواننده با خواندن این کتاب به این نتیجه می‌رسد:

خیلی مایل بودم کتاب خوبی بخوانم. این یکی، اوّلش، نه، اما بعد از آن خوشم آمد ... وقتی یک دفعه قطع شد، خیلی عصبانی شدم، تازه نویسنده‌اش هم او نبود ... رمان‌هایی را ترجیح می‌دهم که از همان اوّل مرا به دنیایی ببرد که همه چیزش مشخص، استوار و صریح باشد (همان: ۳۶).

حال آنکه روایت‌های مبهم و بی‌ربط کالوینو، که هر کدام خود متن‌هایی متفاوت از نویسندگانی مختلف است و همچنین مخاطب قرار دادن خواننده توسط نویسنده، تشخیص مخاطب را از شخصیت اصلی داستان (خواننده مرد) با ابهام مواجه کرده و باعث می‌شود مخاطب را از قطعیت چنین دنیایی در داستان دور کند و او خود را در خلأ قطعیت احساس کند:

«... حالا خودت را آماده کرده‌ای که این سایه‌ها را در آن واحد دنبال کنی، سایه‌های تخیّل و سایه‌های زندگی» (همان: ۶۲) «تسلیم هیجان یک شروع می‌شوم. شروعی که با رشدی چندگانه و تمام نشدنی ادامه پیدا می‌کند. آدم خودش را در نوشته پرتاب می‌کند چون می‌خواهد هرچه زودتر به خوشبختی که خواندن پیش رویمان می‌گذارد، برسد ولی بعد خلأ است که بر صفح آخر هر فصل گشوده می‌شود (همان: ۲۱۶).

ادبیات پسامدرن، بنا به ویژگی عدم قطعیت در درک معنا و برهم زدن باور مبنی بر تمایز میان دنیای واقعی و داستانی از خود آگاهی روایی در تمام سطوح بهره می‌گیرد و تناقض با شکل‌هایی متنوّع در آن نمود می‌یابد و ابهام بر آمده از آن، خواننده را به شکل افراطی دچار سردرگمی و تعجّب می‌کند (تسلیمی، ۱۳۹۵ : ۲۲۴).

کالوینو نیز در رمانش از متناقض‌نماهای متنی (یکی از شیوه‌های مورد نظر فرمالیست‌ها برای تبدیل طرح به داستان) بهره می‌برد. به نظر می‌رسد او می‌داند که در رمانش، مخاطب

نمی‌تواند اصل تقابل نویسنده با خواننده و با متن را نادیده بگیرد و اگر ضرب‌آهنگ این تقابل‌ها کمی کند شود، خواننده متن را و متن مخاطب را از دست می‌دهد. او دربارهٔ چگونه خواندن کتاب این‌گونه نظر تناقض آمیز دارد که کتاب‌های جدید با اینکه ظاهری فریبنده دارند ولی همین‌که کهنه شدند کسی دیگر به خواندن آن نمی‌پردازد و همچنین در وقت خواندن، هم باید به بخش‌هایی در کتاب توجه عمیق کرد و هم باید در قسمت‌هایی، از این توجه کردن رد شد:

«کتاب‌ها با این زیبایی خود ولی شیطانی آشنایند، همان زیبایی که تا پشت جلد زرد شد از رنگ و رو می‌افتد» (کالوینو، ۱۳۹۴: ۱۱). «به وقت خواندن باید هم بی‌توجه باشی و هم با توجه» (همان: ۲۴). «از زمانی که اسیر نوشتن شده‌ام، لذّت خواندن را از دست داده‌ام» (همان: ۲۰۷).

حتی حضور عناصر ضد و نقیض در رمان کالوینو را به این شکل می‌توان یافت که او در ابتدا خواننده را با آرامش دعوت به خواندن کتابش می‌کند ولی در ادامه به عمد خواننده را با روایت‌های نیمه تمامش در بلاتکلیفی قرار می‌دهد و خواننده پس از مدّتی که مطالعه داستان را دنبال می‌کند شوق خواندن را از دست می‌دهد و در نمی‌یابد حقیقت چیست و چرا این حوادث رخ داده است.

در رمان کالوینو نیز، تناقض شخصیت‌ها نیز به صورت‌های: تزلزل رفتاری، هویت متکثّر و نسبت نامعلوم شخصیت‌ها خود را نشان می‌دهد. کالوینو تقابل‌ها را به شکل دو نویسنده که یکی سرگردان و دیگری تولید کننده و بی‌نقص است، نشان می‌دهد. او حتی آرمان‌های خود در معرّفی نویسنده کامل را از دریچهٔ دیدگان مخاطب جستجو می‌کند:

«نویسندهٔ تولید کننده، انبوهی از نوشته‌های منظم دارد ولی نویسندهٔ سرگردان هر صفحه‌ای که می‌نویسد، پاره می‌کند ... اگر بپذیریم که نوشتن می‌تواند از مرز محدودیت‌های نویسنده بگذرد، آنگاه معنا پیدا می‌کند که توسط یک فرد معیّن خوانده شود. متن فقط در قابلیت خوانده شدن توسط یک فرد است که ثابت می‌شود. برای این که روح زنده بماند، باید خواند» (همان: ۲۱۵).

تناقض در شخصیت خواننده زن (لودمیلا) و خواهرش (لوتاریا) و گفت‌وگویشان با نویسنده به شکل و نام‌های مختلف و همچنین تناقض در دیدگاهشان راجع به مطالعه که

یکی در پی کسب لذّت خوانش و دیگری در پی تحلیل‌های از پیش تعیین شده است، در کل داستان دیده می‌شوند:

(فلانری نویسنده) : «شک ندارم که این لوتاریا کتاب‌ها را با آگاهی خوانده اما فکر می‌کنم او آن‌ها را خوانده تا چیزی را بیابد که پیش از خواندن آن را می‌دانسته. (لوتاریا): با کمی التهاب گفت: خب که چه؟ می‌خواهید در داستان‌هایتان چیزی را بخوانم که شما خودتان آن را می‌دانید؟ (فلانری): نه این طور نیست. انتظار دارم خواننده‌هایم چیزی را در کتاب‌هایم بخوانند که من خودم آن را نمی‌دانم و این را فقط می‌توانم از کسانی انتظار داشته باشم که منتظرند چیزی را بخوانند که خود آن‌ها را نمی‌دانند و لودمیلا این‌گونه است که هیچ سؤالی هنگام خواندن برایش پیش نمی‌آید» (همان: ۲۲۶).

مؤلّفه‌های وجودشناسی برایان مک‌هیل	رمان اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری
عدم انسجام و گسست	روایت‌های بی‌ربط و ناتمام کالوینو از نویسندگان مختلف ناتمام بودن عنوان رمان
اتّصال کوتاه	گفت‌وگوی کالوینو با خواننده‌اش در شروع هر فصل به‌عنوان راوی اوّل شخص
تغییرات راوی و زاویه‌دید	تغییرات زاویه‌دید اوّل شخص مفرد به دوم شخص مفرد بعد اوّل شخص جمع حتی سوم شخص مفرد(برونکو)- تغییر زاویه‌دید از سوم شخص مفرد به اوّل شخص مفرد(مارانای مترجم) – استفاده نویسنده از ضمیر دوم شخص (توی مخاطب)
	بیان ناهماهنگی بین دیدگاه‌های مختلف

چندصدایی	شخصیت‌های (خوانندگان) درباره چگونه خواندن و نوشتن کتاب و اصل و جعل بودن آثار ادبی و...، تقابل دیدگاه نویسنده (فلانری) و مترجم (مارانا) درباره دروغ و صداقت ادبیات - بینامتنیت و اشارهٔ نویسنده به کتاب هزار و یک شب طسوجی و شخصیت زن و مرد خواننده معرف شخصیت شهرزاد و شهریار
پارانویا	اضطراب وجودی و بدگمانی در شخصیت‌ها (خواننده مرد، فلانری نویسنده، سلطان عربستان و بحران‌های عصبی اوکو آهتی، ایرینا و...)
بی‌نظمی زمانی و مکانی	چندزمانی و نداشتن خط سیر منظم زمانی- تعدّد مکان‌ها (کتاب‌فروشی، ایستگاه قطاری بی‌نام، رصدخانه‌ای در دهکده، زندان، دانشگاه)- مخفی شدن مارانای مترجم در کشورهای مختلف از سوئیس و ژاپن گرفته تا قارهٔ آمریکا و آفریقا
عدم قطعیت و تناقض	واقعیات تردیدپذیر و ایجاد امر تصادف در بدنه رخدادهای کلیدی روایت(دیدار مرد و زن خواننده، دستگیری مرد حین سفر، تصمیم ناگهانی مرد برای ازدواج)- مخاطب قرار دادن خواننده و ابهام در تشخیص مخاطب از شخصیت اصلی- متناقض‌نماهای متنی درباره چگونه خواندن- تناقض شخصیت‌ها به صورت تزلزل رفتاری، هویت متکثر (هویت‌های متفاوت راوی با کثرت نام‌هایی چون بازاکبال،

	اندرولد، سرخ‌پوستی ملقب به پدر روایت‌ها و... یا نامشخص بودن هویت مارانای مترجم و آقای کودرر و هویت‌های چندگانه خانم خواننده (لودمیلا) و خواهرش لوتاریا و تناقض در دیدگاهشان دربارهٔ مطالعه)

۳-نتیجه‌گیری

«اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» اثری پسامدرنیستی است که پرده از رازهای وجودشناسانه برمی‌دارد. این رمان، دنیای پیچیده‌ای را ترسیم می‌کند که مرزهای خیال و واقعیت در آن گم شده‌اند. خواننده در مواجهه با این اثر، درگیر پرسش‌هایی دربار ۀماهیت جهان‌های روایت شده می‌شود، جایی که مرگ و زندگی، هستی و نیستی، و مرزهای میان نویسنده، راوی، و خواننده در هم آمیخته‌اند. آشفتگی ذهن راوی، بازتابی از پریشانی دنیای درونی و بیرونی اوست، و روایت، هم مسبب و هم نتیجه این آشفتگی است. این رمان، خواننده را به سفری در اعماق پیچیدگی‌های وجودی می‌برد و او را در برابر پرسش‌های بنیادین هستی قرار می‌دهد.

رمان در بازنمایی این سرگشتگی وجودشناسانه از بسیاری از تکنیک‌های ادبیات داستانی پسامدرنیستی بهره گرفته است. زمان رمان در هم ریخته و نامنظم، و زبان رمان، فراداستانی است. اسامی و اصطلاحات به‌گونه‌ای به کار رفته‌اند که تصنّعی بودن و بر ساخته بودن رمان را به نمایش می‌گذارند.

در این رمان، در بالاترین سطح وجودشناسانه داستان، نویسنده قرار دارد که داستانش را روایت می‌کند. خواننده وارد هزارتویی از جهان خیالی و واقعی می‌شود که رهایی از آن بسیار سخت به نظر می‌رسد. مخاطب مدام درگیر با جهان داستانی و دنیای واقعی خودش است طوری که در قسمتی، راوی در مورد زن روایت «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» به مخاطب می‌فهماند که به خاطر انتظار توست که نویسنده این شخصیت را در داستان خلق کرده است تا باعث جذّابیت داستان شود. گفت‌وگوی نویسنده با خواننده خود نیز از همان اوّل داستان تا به انتها، مرزهای جهان واقعی با جهان داستانی را می‌شکند و به خواننده می‌فهماند که با یک اثر عادی روبه‌رو نیست.

آشکار کردن شگردهای ادبی به شکل اتّصال کوتاه در رمان بسامد بالایی دارد. نویسنده ردّی از خود، در قالب هر یک از شخصیت‌های روایت‌های دهگانه رمانش، به‌صورت راوی اوّل شخص به جا گذاشته و آن را به اوج خود رسانده است. در این رمان، خواننده در جست‌وجوی حقیقت است، با این باور که می‌تواند آن را از طریق کلمات کشف کند. او با اشتیاق به خواندن می‌پردازد، امیدوار است که رازهای نهفته در متن را آشکار کند. اما هرچه بیشتر پیش می‌رود، پیچیدگی‌های بیشتری را کشف می‌کند. داستان به تدریج خواننده را به سمت تردید در وجود حقیقت واحد هدایت می‌کند، و او را در دنیایی از احتمالات نامطمئن رها می‌کند. کلمات، که در ابتدا راهنمای او بودند، اکنون به ابزاری برای پرسش از ماهیت واقعیت تبدیل می‌شوند. خواننده در این سفر فکری، درمی‌یابد که حقیقت ممکن است فراتر از درک او باشد و در سایه‌های تردید و عدم قطعیت پنهان شده باشد.

عدم‌انسجام و وحدت در رمان به شکل نمایش امر نمایش‌ناپذیر، از لحظه‌ای که ناشر اشتباه در ته‌دوزی کتاب کالوینو را بهانه کرده است یعنی شروع فصل اوّل تا آخر فصل ادامه می‌یابد و خواننده باید در جست‌وجوی رازهای نویسنده آن همچنان به خواندن ادامه دهد؛ روایت‌هایی که شروع می‌شوند ولی نویسنده در اوّل هر فصل با بیان جملاتی از عدم-انسجام و نبود مرکزی ثابت و ادامه آن خبر می‌دهد.

در این رمان با فاصله نسبتاً طولانی از فصل اوّل تا فصل دهم، هستی ده‌ها شخصیت که گاه هستند و گاه وجود ندارند، شکل می‌گیرد. تناقض شخصیت‌های این رمان با تزلزل رفتاری، هویت متکثّر و نسبت نامعلوم شخصیت‌ها خود را نشان می‌دهند و فقط دو نفر اصلی (مرد و زن خواننده) تا آخر داستان حضور دارند.

نویسنده با ارجح قرار دادن خواندن بر نوشتن و نقشی که به خواننده وامی‌گذارد، داستان را از روایتی تک صدایی به صداهایی که نتیجهٔ همکاری مشترک بین خواننده، نویسنده، مترجم، ناشر، بنگاه‌های بین المللی تبلیغاتی و پلیس است تبدیل می‌کند و این صدا را به گوش همهٔ و خوانندگان می‌رساند.

منابع

کتاب‌ها

۱-پاینده، حسین، (۱۳۹۱)، داستان کوتاه در ایران داستان‌های پسامدرن، تهران: نیلوفر.

۲- _____ ، (۱۳۹۴)، نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم (مجموعه مقالات)، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.

۳-تدینی، منصوره، (۱۳۸۸)، پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران، تهران: علم.

۴-تسلیمی، علی، (۱۳۹۵)، نقد ادبی، چاپ سوم، تهران: اختران.

۵-زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۵)، ارسطو و فن شعر، تهران: امیرکبیر.

۶-کالوینو، ایتالو، (۱۳۹۴)، اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری، ترجمهٔ لیلی گلستان، چاپ دوازدهم، تهران: آگه.

۷-مک‌هیل، برایان، (۱۳۸۳)، گذر از مدرنیسم به پسامدرنیسم، ترجم حهٔسین پاینده، تهران: روزنگار.

۸- _____ ، (۱۳۹۵)، داستان پسامدرنیستی، ترجمهٔ علی معصومی، تهران: ققنوس.

۹-میرصادقی، جمال، (۱۳۸۵)، عناصر داستان، تهران: سخن.

مقالات

۱-اسدی، سهیلا، ضیایی، حسام و منصوریان، حسین، (۱۴۰۳)، «بررسی شاخص‌های دوگانهٔ پست‌مدرنیسم در رمان هست و نیست اثر سارا سالار»، فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ۸، شمارهٔ۲۷: ۱۳۹-۱۱۳.

۲-پارسا، رضا، (۱۳۹۴)، «آشنایی با مؤلّفه‌های ادبیات داستانی پست مدرن»، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، شمارهٔ۲۷: ۳-۱.

۳-پیروز، غلامرضا، (۱۳۹۰)، «نوسان زاویه‌دید در روایت»، مجلهٔ بوستان ادب، شمارهٔ ۲: ۵۱-۶۸.

۴-_____ ، (۱۳۹۳)، «فرا داستان تاریخ نگارانه»، مجلهٔ ادب پژوهی، شمارهٔ ۲۷: ۱۶۳-۱۸۶.

۵-مک‌هیل، برایان، (۱۳۸۰)، «سیری در هستی‌شناسی داستان» ترجمهٔ اصغر رستگار، فصل‌نامهٔ زنده‌رود، شمارهٔ ۲۰: ۵۰-۲۵.

۶-موسی‌ئی، فرشته؛ طهماسبی، فریدون؛ حاتم‌پور، شبنم و سرخی، فرزانه، (۱۴۰۳)، «تأثیر مؤلّفه‌های پست‌مدرن در داستان‌نویسی مکتب جنوب با رویکردی به رمان «همسایه‌ها»ی احمد محمود»، فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ۸، شمارهٔ۳: ۱۵۲-۱۸۲.