

# بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

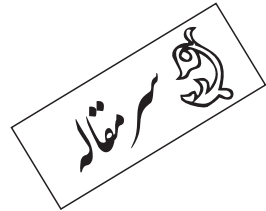
## فهرست

۳	دبیر	چهره زنانه جنگ
۷	محمد رضا سنگری رضا جلیلی	اندیشه وحدت وجود در اشعار احمد عزیزی
۳۵	مهدی سعیدی سیده نرگس رضایی	تحلیل توصیفی اقلیم یا شهرهای جنوب در ادبیات داستانی جنگ
۶۳	فخری رسولی گروی علی تسلیمی بهروز محمودی بختیاری محمود رنجبر	مقایسه زمانمند بودن روایت در رمان شیبار ۱۴۳ و فیلم اقتباسی آن
۹۱	اسماعیل امینی	طنز آفرینی عناصر بلاغی در شعر سیدحسن حسینی
۱۱۷	فرانک جمشیدی مرضیه آتشی پور	شیوه‌های غیرسازی در نظریه ادبیات داستانی دفاع مقدس
۱۴۰	غلامرضا پیروز زهرا مقدسی مهدی خادمی کولانی	صناعات مدرنیستی در رمان‌های دفاع مقدس
۱۷۱	محسن ذوالفقاری آمنه رستمی	تحلیل ساختار شعر پروانه نجاتی
۱۹۸	علی صفایی سنگری سمیه قربانپور دیوند	گونه‌هایی از بازتاب مفاهیم و عناصر جنگ تحمیلی در غزل پست مدرن

سرمقاله

مقاله





## چهره زنانه جنگ

در همه‌جای دنیا، جنگ چهره‌ای خشن و وحشتناک دارد و نویسندگان و شاعران یا به‌سراغ آن نمی‌روند یا به ترسیم تلخی‌ها و ویرانی‌های آن می‌پردازند. بی‌دلیل نیست که ادبیات جنگ در جهان بیشتر در سیمای ادبیات ضد جنگ جلوه کرده و کسانی که در این زمینه دست به قلم برده‌اند کوشیده‌اند، از لابه‌لای توصیف جنگ، به ستایش صلح برخیزند و در واقع نه پیروزی در جنگ که پیروزی بر جنگ را آرزو کنند.

جنگ، از دیرباز، شغلی مردانه بوده و جنگ‌سالاران جهان همواره از میان مردان برخاسته‌اند. بدیهی است روحیه لطیف و صلح‌جوی زنانه قساوت حاکم بر دنیای جنگ را بر نمی‌تابد و زنان نویسنده و شاعر در جهان کمتر قلم خود را وقف نوشتن و سرودن از جنگ می‌کنند و ترجیح می‌دهند نگارش در این زمینه را به مردان وانهند که بیشتر از زنان در میدان‌های جنگ حضور دارند. با این همه، آنچه در ادبیات دفاع مقدس رخ داده چیز دیگری است و، با کمال تعجب، می‌بینیم بخش درخور توجهی از آنچه در این زمینه آفریده شده از قلم زنان نویسنده و شاعر و راوی تراویده است.

در یک نگاه کلی، زنان در ادبیات دفاع مقدس گاه راوی خاطرات جنگ و گاه بازنویس و گردآورنده و نویسنده داستان‌ها و ماجراهای روزهای جنگ و گاه منتقد ادبی

در این حوزه‌اند و گاه ویراستار و کتاب‌پرداز و، در همه این زمینه‌ها، آثاری ماندگار و پرمخاطب خلق کرده‌اند که نگاه منتقدان را جلب کرده و جوایزی، در جشنواره‌های داخلی و خارجی، به خود اختصاص داده یا به زبان‌های دیگر ترجمه شده است. زنانی هم هستند که، هم‌زمان، در بیشتر یا همه این زمینه‌ها فعال بوده‌اند. بخشی از دلکش‌ترین و خواندنی‌ترین سروده‌های دفاع مقدس به زنان شاعری تعلق دارد که، از منظر زنانه، جنگ و حوادث پُرفراز و نشیب آن را دیده و روایت کرده‌اند.

زنان کشور ما، علاوه بر خلق ادبیات جنگ، در بسیاری مواقع، موضوع ادبیات دفاع مقدس‌اند. نویسندگان بسیاری، اعم از زن و مرد، احساسات و خاطرات و خطرات حضور زنان را در میدان‌های نبرد و سنگرهای خطوط اول و دوم و سوم شرح داده‌اند یا فداکاری‌های آنان را در شهرها و مناطق مرزی اشغال‌شده به‌دست دشمن یا حضور مددکارانه‌شان را در پشت جبهه و حتی در اردوگاه‌های اسارت روایت کرده‌اند و یا صبوری‌های مادران و همسران و خواهران و دختران شهدا و جانبازان و اسیران و مفقودان و دیگر رزمندگان را بازگو کرده‌اند یا از تلخ‌کامی‌های زنان مهاجر جنگی و دیگر زنانی سخن گفته‌اند که در پشت جبهه شاهد روزها و شب‌های بمباران و موشک‌باران دشمن بوده‌اند. مجموعه این آثار، علاوه بر ارزش ادبی خاص، تاریخ مستند و موثقی از حوادث جنگ و دفاع مقدس را فراروی آیندگان قرار می‌دهد.

سیمای زنان، در آثار نوشته‌شده در سال‌های اول جنگ، حاشیه‌ای‌تر و منفعل‌تر به نظر می‌رسد اما هرچه می‌گذرد حضور زنان در آثار بعدی، خصوصاً وقتی زنان خود به روایتگری می‌پردازند، عینی‌تر، ملموس‌تر و با جزئیات بیشتری همراه است و زنان، از رهگذر آفریده‌های ادبی خویش، نشان می‌دهند که جنگ را با همه مخاطرات و خشونت آن می‌توانند از زوایایی تازه و دقیق و هنرمندانه و حتی بسیار انسانی لمس و روایت کنند.

روایتگران حضور زنان در جنگ طبعاً از یک نحله و جریان فکری نیستند و کسانی در دوسوی طیف متعهد و معتقد به دفاع مقدس تا به اصطلاح روشن فکران ضد جنگ و نیز میانه‌روها در این عرصه حضور دارند. گروه اول معمولاً حماسه‌ها و فداکاری‌ها و صبوری‌های زنان را در عرصه جنگ بازگو می‌کنند و گروه دوم غالباً فقط از تلخی‌های قساوت‌بار جنگ دم می‌زنند و زنانی را توصیف می‌کنند که در تلاطم دریای ترس و خون و در دل انفجارها دچار سرگردانی فکری و روحی و افسردگی شده‌اند یا، بر اثر خلأهای عاطفی، گریزان از ارزش‌های فکری جامعه، در گرداب ابتذال اخلاقی فرورفته‌اند و شخصیت‌هایی متزلزل به نمایش می‌گذارند. در این میانه، میانه‌روهایی هم هستند که سعی دارند، ضمن نشان دادن حضور فداکارانه و آگاهانه زن ایرانی در عرصه جنگ، از صراحت و شعار پرهیز کنند و تلخی‌ها و ویرانی‌های جنگ را هم در کنار ارزش‌های معنوی آن روایت کنند یا به دغدغه‌های انسانی و خاص زنان در میدان جنگ پردازند؛ همان‌گونه که هستند نویسندگانی که از جنگ تنها به جاذبه‌های داستانی و هیجان‌های آن می‌اندیشند و می‌کوشند در بستر کلی حوادث جنگ داستان‌های مردم‌پسند خود را بنویسند.

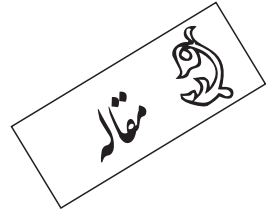
به‌راستی دلیل توجه زنان شاعر و داستان‌نویس و خاطره‌نگار و زنان فعال در حوزه ادبیات نمایشی و... به مقوله مردانه جنگ چیست و چرا، با وجود گریز زنان شاعر و نویسنده جهان از روایت‌های جنگی، زنان شاعر و نویسنده ایرانی این‌گونه به ترسیم سیمای زنانه جنگ و دفاع مقدس روی آورده‌اند و چرا بخش قابل توجهی از روحیه لطیف زنانه در ایران، در این سطح، به‌جای روایت‌های عادی، گزاره‌ها و گزارش‌های جنگی را برگزیده است؟ آیا این رویکرد بارز زنان شاعر و نویسنده ایرانی نشانه انسانی و اخلاقی بودن دفاع مظلومانه و مقدس ملت ایران در سال‌های جنگ تحمیلی و دیگر عرصه‌های دفاع از هویت و مرزها و امنیت این کشور نیست؟ آیا اگر ماهیت دفاع مقدس

شبهه جنگ‌های دیگر جهان آکنده از قساوت و خشونت‌های غیر انسانی و اخلاقی بود، هرگز قلم زنان ایرانی در خدمت بیان و روایت آن قرار می‌گرفت؟ واقعیت آن است که جنگ هشت‌ساله و دفاع مقدس ملت ایران، نبرد دو ارتش نبود و این‌چنین نبود که نظامیانی در دو سوی میدان در برابر یک‌دیگر صف بسته باشند و با توان تسلیحاتی خویش زورآزمایی کنند. این جنگ نبرد یک ملت، با حداقل امکانات نظامی، با یک ارتش کاملاً مجهز و مسلح، بلکه با ارتش‌های متعدد بود؛ زیرا کم نبودند نظامیان وابسته به دولت‌های مختلف منطقه‌ای و فرماندهی‌های که در جبهه دشمن می‌جنگیدند و تاریخ نشان داده است که هر جا روح ملی یک کشور در میدانی حضور می‌یابد زنان، به فراخور توانایی‌های خویش، در آن عرصه حضوری فعال خواهند داشت؛ زیرا «زن» آینه وطن و خاک و آرمان‌های ملی است و در تمامی اسطوره‌های جهان به عنوان نماد زندگی و زمین و باروری شناخته می‌شود و بدون حضور او هیچ واقعه ملی و میهنی و آرمانی شکل نمی‌گیرد.

علاوه بر آنچه گذشت، در سال‌های اخیر، شاهد ظهور زنان محقق و منتقد و نظریه‌پرداز در حوزه ادبیات جنگ و انقلاب هستیم. قسمت درخور اعتنایی از تحقیقات دانشگاهی و مطالعات در زمینه تاریخ و ادبیات جنگ حاصل تلاش‌های علمی این قبیل محققان است که هر روز بر شمار آن افزوده می‌شود. این مجله نیز از انتشار آثار این زنان فرهیخته و مقالاتی که جلوه‌های حضور زنان را در ادبیات انقلاب اسلامی منعکس کند، استقبال می‌کند.

دیر





## اندیشه وحدت وجود در اشعار احمد عزیزی

محمدرضا سنگری (عضو هیئت علمی پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی)

رضا جلیلی\* (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی؛ نویسنده مسئول)

### چکیده

احمد عزیزی، در میان شاعران انقلاب اسلامی، شاعری است که کوشیده است سنت عرفانی را احیا کند. او اصرار دارد موضوعات عرفانی را با زبانی امروزی تر منظوم کند. از جمله موضوعات عرفانی، که ذهن احمد عزیزی را به خود مشغول داشته، وحدت وجود و متعلقات آن است. در این مقاله، نشان داده می‌شود که احمد عزیزی، علاوه بر توجه جدی به موضوع وحدت وجود با همان مفهوم مصطلح در سنت عرفانی، متعلقات آن (عینیت خالق و مخلوق و مظهریت هستی ماسوی الله و...) را نیز از نظر دور نداشته و منظومه فکری تقریباً منسجمی در این باره به دست داده است. کلیدواژگان: احمد عزیزی، وحدت وجود، عرفان، شعر انقلاب اسلامی.

## مقدمه

مبنایی ترین مسئله در عرفان اسلامی نگاه ویژه عرفا به وحدت وجود است. از سویی، دشوارترین و پیچیده ترین مسئله عرفان اسلامی بلکه کلّ علوم الهی نیز همین مسئله است. ابن تَرکّه اصفهانی در تمهید/التواعد می گوید:

همانا تقریر و توضیح مسئله توحید، آنچنان که عارفان بدان گراییدند و محققان بدان اشاره کردند، از مسائل دشواری است که افکار عالمان اهل کلام و جدل بدان نرسیده و اذهان مشائیان اهل فضل و بحث آن را در نیافته است. (ص ۴۸)

دشواری فهم مسئله توحید موجب شده بسیاری از بزرگان اهل معرفت از شرح و توضیح آن روی بگردانند. شاید همین دشواری و دیربایی مفاهیم عرفانی به ویژه مفهوم وحدت وجود است که مانع از توجه جدی و متخصصانه شاعران معاصر و شاعران انقلاب اسلامی به این عرصه شده و شعر امروز را از این حیث با فقر محتوایی مواجه کرده است. احمد عزیزی، در میان شاعران انقلاب اسلامی، از کسانی است که به موضوعات عرفانی توجه کرد و در حدّ وسع و بضاعت علمی خود به آن پرداخت. از جمله موضوعات عرفانی، که در اشعار احمد عزیزی بسیار جلوه گری دارد، وحدت وجود و ملحقّات آن است. در واقع، احمد عزیزی، یا به تقلید یا به تحقیق، دریافته بود با قبول وحدت وجود چاره‌ای از پذیرش متعلقات آن نیست. از این رو، او آنگاه که تسلیم اندیشه وحدت وجود می‌شود، در تبیین رابطه خالق و مخلوق، به مانند اندیشه مطرح در سنت عرفانی، سر از پذیرش عینیت خالق و مخلوق درمی‌آورد و اشیا را نه معالیل بلکه مظاهر حق تعالی می‌خواند که خداوند در آنها تجلّی یافته است. او حتّی، در این مسیر، به غامض ترین متعلقات وحدت وجود یعنی ظلّیت و متوهم بودن و عدمیت ماسویّ الله نیز معترف می‌شود.



## وحدت وجود

وجه مشترک تعاریف متعدّد وحدت وجود، از نگاه عرفا، عبارت است از آنکه یک وجود شخصی لایتناهی بی‌کران تمام هستی و همه واقع و خارج را پُر کرده؛ چنان‌که دیگر جایی برای وجود غیر و وجود دوم نیست. به بیان دیگر، یک وجود بسیط و نامتناهی همه متن واقع را در همه سطوح و مراتب فراگرفته و این وجود بسیط صرف و مطلق وجود همان خداوند است و ماسوای او، هرچه هست، همه جلوه‌ها و تجلیات و شئون و مظاهر اوست. (← امینی‌نژاد، ص ۲۱۵)

برخلاف حکمای مشائی، عرفا وحدت را ذاتی و کثرت را عارضی می‌شمرند. از دید ایشان، یک وجود بسیط و یکپارچه کران تا کران هستی را به صورت یکنواخت پُر کرده است. این وجود، که جایی برای وجود حقیقی دیگری نگذاشته است، همان خدای تعالی است و هرچه غیر اوست هیچ بهره حقیقی‌ای از وجود ندارد و از لواحق و عوارض یا، به بیان دیگر، از شئون و تجلیات آن وجود واحد بوده و به نحو اعتباری و مجازی موجود است.

قیصری، در مقدمه شرح خود بر *فصوص‌الحکم*، به تفصیل درباره وجود از نگاه عرفا سخن گفته است. از نظر او،

وجود حقیقت یکپارچه‌ای است که هیچ تکثری در آن راه ندارد و کثرت ظهورات و صور تجلیات آن به وحدت ذاتی‌اش آسیبی نمی‌رساند. (ص ۱۶)

ابن تَرکَةُ اصفهانی در همین باره می‌گوید:

همانا وحدت ذاتی وجود است و کثرات ملحقاتی هستند که، برحسب صفاتی که به خودی خود معدوم و بالعرض موجودند، عارض بر وجود می‌شوند. (ص ۱۰۸)

با توجه به این مقدمه، می‌توان گفت در آثار احمد عزیزی اشعاری هست که در آن‌ها تصریحاً و تلویحاً به وحدت وجود، در همان معنای مورد نظر عرفا، اشاره شده است. عزیزی در جایی می‌گوید:

آینه مکلر نفس نیست  
یک چیز نمود دارد و بس

جز شخص وجود هیچ کس نیست  
الله وجود دارد و بس

(عزیزی ۱، ص ۵۵۸)

ابیات مزبور در پی ادای همان مفاهیمی است که شیخ محمود شبستری در این بیت  
قصد تفهیم آن را دارد:

من و ما و تو و او هست یک چیز که در وحدت نباشد هیچ تمییز

(شبستری، ص ۵۱)

در نفی ماهیت و حدّ عدمی از خداوند و اینکه او صرف وجود و همه وجود است  
این بیت از احمد عزیزی شاهد خوبی است:

سرایای تماشایش وجود است فدای قامتی کو را عدم نیست

(عزیزی ۲، ص ۴۷)

این ابیات از احمد عزیزی نیز، در توضیح انحصار وجود برای خداوند و نفی وجود  
از مخلوقات، بسیار شبیه به تعریف اهل معرفت از وحدت وجود است:

دهریان گویند دنیا این من است عارفان گویند عالم یک تن است  
نزد دهری مهر غیر از ماه نیست نزد عارف دهر جز الله نیست  
چیسست عالم صورت و معنی خدا ماده را اثبات کن یعنی خدا

(همو ۱، ص ۶۳۲)

طبیعی است احمد عزیزی نیز، با پذیرش تعریف عارفان از وحدت وجود، همچون  
آن‌ها، هر جا نظر اندازد، همه چیز را او ببیند؛ حتی گویش و رویش گل را:

الهی هر چه گل گوید تو هستی الهی هر چه می‌روید تو هستی

(همان، ص ۳۲۴)

عزیزی، گاهی، با نفی امکان و اثبات واجب، به بیان مفهوم وحدت وجود می‌پردازد  
و آشکارا وجود ممکنات را رد می‌کند و همه را از واجب پُر می‌بیند و حتی سخن از  
مؤثر و اثر را نیز وهم می‌پندارد:

ای کف، تو برو؛ رسوب اینجاست  
ایمان رد پای مؤمنی نیست  
این وهم مؤثر و اثر چیست؟  
امکان چه کند، وجوب اینجاست  
واجب همه جاست ممکنی نیست  
جز وجه خدا بگو دگر چیست؟

(همان، ص ۵۸۹)

نفی ممکنات و انحصار وجود در وجوب مطلبی است که ابن عربی نیز بدان تصریح کرده است:

در دار وجود اصلاً ممکنی نیست و همانا وجود منحصر در وجوب است. (ابن عربی ۲، ص ۱۰)

ممکن و امکان، در زبان عزیزی، گاه عنوان «خس» به خود می‌گیرد و این‌گونه نفی می‌شود:

الهی بی‌تو در هستی خسی نیست  
الهی از تو دریا تر کسی نیست

(عزیزی ۱، ص ۳۲۴)

البته، در جایی، عزیزی از «شهر امکان» سخن می‌گوید، ولی با تأمل در کلمات پیشین شعر او معلوم می‌شود که شهر امکان را «عدم» می‌داند و اختیار این عدم را نیز در دست «مالک ملک وجود»:

مالک ملک وجود است و عدم در دست اوست

پادشاه شهر امکان وه چه عالی منصب است!

(همان، ص ۹۷)

### عینیّت خالق و مخلوق

چنان‌که در تعریف وحدت وجود ذکر شد، ذات مستقل در وجود خداوند است و، با وجود این استقلال، هیچ موجود دیگری توان ادعای استقلال ندارد و وجودش ظلی و تبعی است؛ مانند سایه شخص که به دنبال آن می‌گردد. بنابراین، همه موجودات تجلیات و ظهورات خداوند است. این امر لازمه‌ای دارد؛ یعنی همچنان‌که ظاهر از مظهر جدا و منفک نیست — که اگر باشد، دیگر ظهور و تجلی نخواهد بود — ماسوی‌الله نیز از

خداوند جدا نیست و هیچ انفکاک‌کی بین آنها تصورپذیر نیست. این انفکاک‌ناپذیری در زبان اهل معرفت گاهی با تعبیر «عینیت» یا تعبیر مشابه یاد می‌شود. البته اهل معنی و معرفت تأکید بسیار دارند که عینیت حق با اشیا عینیت ذات بسیط و بی‌اسم و رسم خداوند با اشیا نیست، زیرا آن ذات وصف‌ناپذیر است و این اشیا به وصف درمی‌آیند و خداوند تعیین و حد ندارد و اشیا همگی محدود و متعین‌اند.

عینیت خالق و مخلوق به معنی عینیت علت با معلول و خالق با فعل و ظاهر با ظهور است؛ بدین معنی که اگر فرض رفع حدود و تعینات شود، دیگر غیر از وجود بسیط و مجرد چیزی در میان نمی‌ماند و نمی‌تواند بماند. پس، از لوازم وحدت وجود تعلق و ربط حقیقی و نه اعتباری و توهمی و خیالی همه موجودات با خداوند است و، در این صورت، دیگر فرض زنگار استقلال در موجودات بی‌معنی می‌شود؛ همه با خدا مربوط‌اند بلکه ربط صرف‌اند و خالق متعال، که حقیقت وجود و اصل وجود است، با تمام اشیا معیت دارد؛ مانند معیت نفس ناطقه با بدن و معیت عقل و اراده با افعال صادر از انسان که تحقیقاً در مفهوم و مفاد و معنی یکی نیستند، ولی از هم منفک و متمایز هم نیستند. (حسینی تهرانی ۱، ص ۳۷۳)

عینیت خالق و مخلوق، به معنایی که گفته شد و به مثابه یکی از نتایج بحث وحدت وجود، در شعر انقلاب و به‌ویژه در اشعار احمد عزیزی ظهوری درخور توجه دارد. عزیزی در فرقداشتن خلق و حق می‌گوید:

درین مجلس چه امکان است فرق خلق و حق از هم

که می‌نوشد می‌وحدت گدا از جام شاه اینجا

(عزیزی ۲، ص ۲۶)

شاید بتوان گفت دلیل توجه عارفان به مضمون فرقداشتن حق و خلق برخی روایات است که در آنها آشکارا به این ویژگی اشاره شده است (طوسی، ج ۲،

ص ۸۰۳). این روایات می‌تواند دلیلی برای توجیه فراوانی مضمون یادشده در کلمات اهل معرفت باشد؛ چنان‌که امام خمینی<sup>۹۰</sup> در *مصباح‌الهدایه* به این فراوانی اشاره کرده: کلمات اهل معرفت خصوصاً شیخ کبیر محیی‌الدین مشحون از امثال این معنی است؛ مانند این گفته ابن عربی: «حق خلق است و خلق حق است؛ و حق حق است و خلق خلق». (امام خمینی، ص ۶۷)

احمد عزیزی، بر مبنای آنچه گفته شد، همه‌چیز و همه لحظات و آنات و حرکات و افعال خود را او می‌بیند و او می‌داند:

من توأم تا استخوانی از من است      توست تا هرجا نشانی از من است

(عزیزی ۱، ص ۲۰۵)

عزیزی، حیرت‌زده و سرگشته از این مضمون دیریاب و ژرف، حق تعالی را ما و ما را او می‌نامد:

حیرت‌پرست است آینه دوست      او نیست ماییم؛ ما نیستیم اوست

(همان، ص ۲۸۸)

گویا عزیزی، در ابیات مزبور، به این کلام مشهور و جنجال‌برانگیز ابن عربی در *الفتوحات‌المکیه* نظر داشته است: «فَسُبْحَانَ مَنْ أَظْهَرَ الْأَشْيَاءَ وَ هُوَ عَيْنُهَا» (ابن عربی ۱، ج ۲، ص ۴۵۹). و البته باید تأکید کرد که این عینیت در ظهور است نه در ذات. ابن عربی، خود، این‌گونه به آن تصریح می‌کند:

او عین همه‌چیز در ظهور است و نه عین همه‌چیز در ذات آن. او منزّه و برتر است از عینیت در ذات، بلکه او اوست و اشیا اشیا. (همان، ص ۴۸۴)

احمد عزیزی نیز متوجه بوده است که ادب توحید را نگاه دارد و ادعای عینیت را در ساحت ظاهر و مظهر یا همان ساحت «نمود» مطرح کند و نه در ساحت «ذات» و «بود»:

نقش تو رخی به ما نموده‌ست      کس نیست، تویی که ما نموده‌ست

(عزیزی ۱، ص ۵۹۴)

عزیزی، همچون ابن عربی، صدا به تنزیه بلند می‌کند و می‌گوید:  
ألوهیم ماها و اللّٰه تویی      ز ما مظهرانت منزّه تویی

(همان، ص ۳۸۴)

عزیزی بارها این نوع از عینیت را ادعا کرده است. پیش‌تر نمونه‌هایی آمد؛ این‌هم نمونه‌ای دیگر:

کشی از دست او جام مشیت      تو او، او توست در بزم معیت  
دوئی در حضرتش وهم است اینجا      که لالی هم زبان‌فهم است اینجا

(همان، ص ۲۹۴)

در بیت دوم شعر مزبور، عزیزی به وهم‌بودن «دوئی» در نگاه هستی‌شناسانه خود اشاره کرده و، با نگاه وحدت‌بین خود، دوئیت را «وهم» و خیال نامیده است؛ همان وهمی که شاه‌نعمت‌الله از آن چنین یاد کرده است:

نیست مرا در نظر در دو جهان جز یکی      هست یقینم یکی؛ نیست در آن یک شکی  
وهم و خیال دوئی نقش کند بر ضمیر      ظن غلط می‌بری نیست شکی در یکی

(شاه‌نعمت‌الله ولی، ص ۷۸۶)

این حد از توحید عزیزی را مجاز می‌سازد دایره شرک را از آنچه در محدوده علم کلام مطرح می‌شود وسیع‌تر بداند و اساساً، همچون اهل معرفت، «خودبینی» و «غیر او شنیدن» را نیز در محدوده شرک بیاورد و دوباره از «همه او بودن» و «نفی دوئی» سخن براند:

شرک است وجود خویش دیدن      کفر است به‌غیر او شنیدن  
اینجا اثر از من و تویی نیست      اویم همه؛ در این دوئی نیست

(عزیزی ۱، ص ۵۸۹)

ادعای عینیت حق با خلق، گذشته از مقام تکوین، در مقام تشریح نیز در کلمات اهل معرفت وارد شده است یعنی عبد، با التزام به شریعت و پس از رسیدن به مقام فنا، عینیت با خالق می‌یابد و در این مقام نیز ادعای عینیت و نفی دوئیت بین خالق و خلق مطرح می‌شود. عطار محو شدن در او را علت «عدم دوئی» می‌داند:

من توأم تو خود منی چند از دوئی      هم منی برخیزد اینجا هم تویی  
چون یکی یکی بُود، نُبودِ دوئی      محو گشتم در تو و گم شد دوئی

(عطار، ص ۵۱۸)

از جمله برهان‌های عینیت خالق و مخلوق، در نزد اهل معنی، آیه «أَلَا إِنَّهُمْ فِي مَرِيَّةٍ مِّن لِّقَاءِ رَبِّهِمْ أَلَّا إِنَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ مُّحِيطٌ» (فصلت: ۵۴) است. در این آیه، خداوند به صراحت می‌فرماید که بر هر چیزی احاطه دارد. او به همه چیز نه تنها احاطه علمی حضوری یا حصولی بلکه احاطه وجودی و احاطه معیت دارد، زیرا در آیه مزبور ضمیر «ه» در «إِنَّهُ» به خداوند بازمی‌گردد و نه به علم او. و اگر او بر هر چیز محیط باشد، به یقین، با دیدن هر آیه و نشانه در آفاق و انفس، اول، وجود خود خدا مشهود است و بعد وجود اشیای محاط (← حسینی تهرانی ۲، ج ۲، ص ۸۴). از دیگر سو، در روایات، غیر از اثبات محیط بودن خداوند بر همه چیز، آیاتی وجود دارد که در آنها از حائل شدن خداوند بین انسان و حقیقت انسان و پُر بودن متن وجود همه اشیای از خداوند سخن رفته (← مسعودی، ص ۱۲۸؛ کلینی، ج ۱، ص ۱۳۸؛ ابن شعبه حرّانی، ص ۲۴۴) و این توجیهی است تا احمد عزیزی در خود جز خدا هیچ‌کس را نبیند و بگوید:

الهی در هوای من هوس نیست      الهی جز تو در من هیچ‌کس نیست

(عزیزی ۱، ص ۳۲۴)

مضمون بیت مزبور همان کلام جنید است که گفت: «لَيْسَ فِي جُبَّتِي سِوَى اللَّهِ».

(← جیلانی، ص ۵۵)

عزیزی، جز تکرار مضمون «لَيْسَ فِي جُبَّتِي سِوَى اللَّهِ»، نوای «أنا الحق» نیز سر می‌دهد و در جهان کسی را نمی‌شناسد که تاب أنا الحق او بیاورد و حتی حلاج را نیز لایق فاش کردن اسرار خود نمی‌بیند:

نیست در دار جهان تاب أنا الحق با کس      کیست حلاج که خود فاش کند اسرارم

(عزیزی ۲، ص ۱۹۹)

عزیزی در بیتی نیز بین عینیت تکوینی خالق و مخلوق و دعوت به عینیت در مقام تشریح جمع می‌کند:

هجر وصال است که می‌خوانی‌اش تو همه اوئی و نمی‌دانی‌اش

(همو ۱، ص ۴۴۲)

در بیت مزبور، شاعر معتقد است که، در مقام تکوین، عالم همه اوست و خطاب به مخاطب هم می‌گوید: تو همه اوئی، ولی از این غافل و او را دور می‌پنداری و خود را در هجر می‌بینی و طالب وصال؛ این بدان معنی است که هجرانی که تو از آن شکوه داری عین وصال است؛ وصالی که مدام آن را می‌خوانی و طلب می‌داری. آنگاه عزیزی با توجه دادن مخاطب به عینیت تکوینی خالق و مخلوق از او می‌خواهد، با اراده و همت خود و التزام به شریعت و روی آوردن به معرفت قلبی و به فعلیت رساندن صفت آینگی، این عینیت را در آینه حقیقت خود به مشاهده بنشیند و خود ببیند که وصل همین است که «ما در وی‌ایم»:

جزوی ما از صفت کل پُر است آینه از مکث تأمل پُر است  
ما همه بشنوزدگان نی‌ایم وصل همین است که ما در وی‌ایم

(همان، ص ۴۴۲)

عارفان بر این متفق‌اند که هویت مطلق وجود و وجود مطلق، به اطلاق، سعه کلی است. از این رو، آن‌ها هویت مطلق وجود را وجود صمدی نیز می‌نامند؛ وجود صمدی یعنی وجودی که جوف و خلأ ندارد و جوف و خلأ نداشتن وجود مطلق مستند به بیان معصوم است (← ابن بابویه، ص ۹۰). نظر به این اطلاق سعه و کلی وجود مطلق و صمدیت اوست که احمد عزیزی «صنم» را «صمد» می‌بیند و مقام وحدت و کثرت را کمتر از آن می‌بیند که، در جنب صمد، عرض اندام کند:

عشق از بساط وحدت و کثرت فراتر است شخص صمد چه وصف کنم جز صنم نبود

(عزیزی ۲، ص ۶۱)



و نیز می‌گوید:

اگر عالم پرستشگاهِ عشق است صمد را جلوه‌ای غیر از صنم نیست

(همان، ص ۴۷)

ادعای این‌همانی بین خالق و مخلوق، از سوی اهل معنی، در تمثیل «قطره و دریا» نیز به فراوانی نمود یافته است. عطار می‌گوید:

قطره چون دریاست؛ دریا قطره هم پس چرا این کامل آن ابتر رسید؟

(عطار، ص ۳۰۸)

نسفی نیز در *کشف‌الحقائق* متذکر این تمثیل شده است: «وجود قطره با دریا پیوست؛ در دریا امتیاز نباشد» (ص ۱۰۹). اگر همه مطالب مزبور را در بیان عینیت خالق و مخلوق مقدمه فرض کنیم، شاید این بیت از عزیزی را بتوان نتیجه قلمداد کرد:

در مشرب وجودی بحث عدم ندارم هر نیستی که بینی اینجا چو هست باشد

(عزیزی ۲، ص ۳۲۶)

در بیت مزبور، به اعتقاد عزیزی، سیر بر مشرب اهل معرفت یعنی پذیرفتن اطلاق سعه وجود؛ و هرکس این مشرب را پذیرفت لاجرم باید بپذیرد که اطلاق وجود جایی برای عدم نگذاشته است و نمی‌توان از عدم بحث کرد. از این رو، هر چیزی که عینیت دارد، درست است که ظهور و نمود است، اما چون ظهور اوست، از حیث دیگر «نمود» نیست و «بود» است. این مضمون را، در جایی دیگر، عزیزی با کاربست همان تمثیل معروف موج و دریا این‌گونه تکرار می‌کند:

امکان ندارد اینجا موج عدم بگیرد بحر وجود هستیم، دریاست ساحل ما

(همان، ص ۸۳)

و باز، با استفاده از تمثیل مذکور، مضمون یادشده را این‌گونه مکرر می‌کند:

موج دریای وجود ارتفاعم حیرت است در دو عالم این قدر بالا و پستی با من است  
(همان، ص ۳۳۶)

بیت «امکان ندارد اینجا موج عدم بگیرد/ بحر وجود هستیم، دریاست ساحل ما» حاکی از آن است که عزیزی در مباحث عرفان نظری متفطن بوده است که، نزد اهل معرفت، تقسیم وجود به ممکن و واجب از بیخ و بن منتفی است و آنچه در عرصه وجود است و جوب است و بحث از امکان مفهومی ندارد (← حسن زاده آملی، ص ۵۳). برای منبنا، نه تنها بحث از امکان بی معنی است و همه چیز هستی است بلکه بحث از علت و معلول و پافشاری بر اصل علیت هم بی معنی است، زیرا فقر وجودی اشیا و رابط بودن آنها بحث از علیت را هم بی معنی می کند و عزیزی، هوشمندانه، به منتفی بودن اصل علیت بر منبای اهل معرفت نیز پی برده و معتقد است که حوادث پیشین و پسین علت ایجاد حوادث دیگر نیست بلکه آنچه هست ظهور خداوند در کثرات است؛ آن چنان که ماه از پس پروین ظاهر می شود:

پیش و پسِ حادثاتِ علتِ ایجاد نیست ماه تو آید برون در پی پروین ما  
(عزیزی ۲، ص ۸۸)

پس از نفی بحث امکان و اصل علیت و بیان این مدعا، که او ماست و ما اویم، و پس از لحاظ همه وجوهی که پیشتر مطرح شد، محذوری در کار نخواهد بود که عزیزی جمال ما را جمال او ببیند و ذرگی در برابر آفتاب حضرتش را نیز منتفی بداند:

جمال ما جمال اوست ای دوست مگو در آفتابش ذره وارم  
(همان، ص ۲۰۱)

### مرآتیت و مظهریت اشیا و تجلی حق در آنها

اعتقاد به وجود بی نهایت و هستی مطلق، که جا برای غیر خود نمی گذارد، ناگزیر این پرسش را در پی خواهد داشت که برخورداری ماسوی الله از هستی به چه نحو

خواهد بود؟ پاسخ اهل معرفت به پرسش مزبور این است که اشیا همه مظاهر حق‌اند و آینه خدانما؛ بهره آن‌ها از هستی همین است و بس. از این رو که خدانما هستند عین هستی‌اند؛ و از این رو که آینه و مظهر تجلی حق‌اند و هیچ وجود مستقلی ندارند بهره‌ای از هستی ندارند.

جواهر التصوف، اثر یحیی بن معاذ رازی، از متقدم‌ترین آثاری است که تمثیل آینه را برای تفهیم مظهریت اشیا و ایضاح مفهوم وحدت وجود به کار برده است. مؤلف، ضمن تبیین حقایق، در این باره، مطالبی آورده است که ترجمه آن چنین است:

حقیقت ایمان آن است که جز خدا را مشاهده ننمایی؛ حتی نفس خود را نیز برکنار از عدم و وجود بینی، زیرا که نفس فانی در خداست یعنی برای نفس حتی صفت احساس بالذات و حظ و بهره نیز نباید تصور شود. افعال نفس همه برای خدا و از خداست. باید خدا را در هر چیز شهود کرد؛ بی آنکه به حلول و اتحاد و اتصال و انفصال گرفتار آمد. همان‌گونه صورت خود را در آینه می‌بینی، بی آنکه معتقد باشی صورت تو در آینه حلول کرده است و با آینه متحد شده و با آن در آمیخته است. (یحیی بن معاذ الرازی، ص ۸۳)

با توجه به آیه خوانده شدن همه اشیا در قرآن و اینکه هر موجودی آیه و نشانه‌ای از خداست، اعتقاد اهل معرفت به مظهریت اشیا و آینه بودن آن‌ها برای ظهور صفات خداوند قوت بیشتر می‌یابد، زیرا آیه به معنای علامت و نشان و نشان‌دهنده است (حسینی تهرانی ۳، ص ۱۸۶). این مضمون نیز در شعر احمد عزیزی، به مثابه یکی از متعلقات وحدت وجود، بازتاب یافته است. عشق به محبوب ازلی، در اندیشه احمد عزیزی، علت آیینگی فلک برای ظهور جمال بی‌همتای محبوب است. در واقع، عزیزی معتقد است چون فلک یا کل هستی تکویناً بر حب و مهر خداوند سرشته شده، به سان آینه‌ای است که محبوب ازلی را نمایش می‌دهد:

بر مهر روی ماه او آینه‌گردان شد فلک بر تارک عالم بین محبوب بی‌همتای من

(عزیزی ۲، ص ۲۴۴)

جهان، از دیدگاه احمد عزیزی، منظری است که دوست در آن خودنمایی دارد. جهان به سان نور و شعاع خورشید است که حجاب و مانعی برای رؤیت خورشید رخسار دوست شده است:

چيست جهان؟ منظرهٔ دیدِ دوست      نور حجابی ست به خورشیدِ دوست  
(همو ۱، ص ۵۱۰)

عزیزی، همچنین، در مظهریت همهٔ اشیا که آینه‌های خدانمای‌اند، چنین سروده:  
هر حسن پیمبری ست اینجا      هر آینه مظهري ست اینجا  
(همان، ص ۵۸۸)  
در ابیات مزبور، سخن از آینه‌بودن جهان به‌طور کلی رفته است. عزیزی، در مواضع مختلف، انسان‌ها را «آینه بی‌کران‌نما» و «خدانما» می‌نامد:

ما پچ‌پچ سایهٔ خداییم      آینهٔ بی‌کران‌نماییم  
(همان، ص ۵۳۳)

ما پردهٔ غنچهٔ حیاییم      خاکیم، ولی خدانماییم  
(همان، ص ۵۳۹)

در ابیاتی دیگر، عزیزی، «چشمهٔ آب»، «موج»، «خیزاب»، «خواب سبز دشت» و «آبشاران» را همه او و «آینه‌دار» او می‌خواند:

الهی، از تو دور افتاده‌ام دور      تو نزدیکِ من و من از تو مهجور  
تو می‌جوشی درون چشمهٔ آب      تو می‌جُنبی درون موج و خیزاب  
تو خوابِ سبزِ دشتی در بهاران      تو را آینه‌دارند آبشاران  
(همان، ص ۴۷۹)

عزیزی، در این بیت، «بت» را هم آیت و «نشانه‌ای» از «کعبهٔ جمال» حق خوانده است. او در اینجا نیز عَلت را «عشق» تکوینیِ سنگ و بت به حضرت حق برمی‌شمارد:

از کعبهٔ جمال تو بت هم نشانه‌ای ست      هر جا که عشق خیمه زند آستانه‌ای ست  
(همو ۲، ص ۴۳)

اما اهل معنی، در نگاهی دقیق‌تر به مقوله مظهریت و آیینگی اشیا، این نکته را نیز یادآور می‌شوند که جهان را آینه‌دانستن نه بدان معنی است که انسان در آینه اشیا خدا را می‌بیند بلکه این خود خداوند است که در آینه‌ای که از اشیا نهاده خود را مشاهده می‌کند. عین‌القضات می‌گوید:

ای دوست، «عَرَفْتُ رَبِّي بِرَبِّي» اینجا آن باشد که، چنان‌که خدا را به خدا توان شناختن، خدا را هم به خدا توان دیدن. «أَرِنِي» رنگ غیرت داشت، «لَنْ تَرَانِي» گفت. ای موسی، تو نبینی به جهد و کوشش مرا و مرا تو به خودی خود نتوانی دیدن؛ مرا به من توانی دیدن. ذوالنون مصری از این مقام چنین بیان می‌کند: «رَأَيْتُ رَبِّي بِرَبِّي وَ لَوْلَا رَبِّي لَمَّا قَدَرْتُ عَلَيَّ رُؤْيِيَةَ رَبِّي». سخن ابوالحسین نوری اینجا روی نماید که «ما رَأَى رَبِّي أَحَدًا سِوَى رَبِّي». گفت: «او را کس ندید؛ مگر که او خود خود را دید»؛ یعنی به جز او کسی دیگر او را ندید. (عین‌القضات همدانی، ص ۳۰۵)

احمد عزیزی نیز در این معنی می‌گوید:

کس نیست، درین بزم، تو را لایق دیدار آینه بنه در بر و با خویش صفا کن  
(عزیزی ۲، ص ۲۳۹)

درواقع، عزیزی بر آن است که، با همسویی با دیدگاه اهل معرفت، این معنی را هشدار دهد که اگر ادعا می‌کنم که

ما آینه‌داران چمن‌های تجلی پیوسته نظر بر رخ زیبای تو داریم  
(همان، ص ۲۹۶)

بر این نیز واقفم که او خود شاهد است و مشهود؛ و اوست که صورت حیرت‌افزای خود را در آینه اشیا شهود می‌کند:

بنازم صورت حیرت‌پرست که صد آینه در آینه داری  
(همان، ص ۲۶۴)

شاید بتوان گفت عزیزی، در سیر تکامل اندیشه عرفانی خود، پیش از رسیدن به این مفاد عالی، دریافته بود که اکتفا به مظهریت اشیا و از دریچه اشیا به خدا نگرستن مقام و منزلتی والا نیست و باید درد حیرت را با طلب جمال بلاواسطه درمان کرد. برای این مدعا می‌توان این بیت را از او شاهد آورد:

خدا را، از جمال خود نصیب حیرت ما کن درین آیینه‌ها تا کی نظر بر مظهر اندازیم

(همان، ص ۲۲۰)

نکته دیگر درباره مظهریت اشیا، آن‌گونه که از کلام غزالی و فیض کاشانی برمی‌آید، این است که دلالت و مظهریت اشیا برای خداوند از حیث شدت و ضعف هیچ تفاوتی ندارد و در این معنا ذره و آفتاب در یک رتبه‌اند؛ یعنی آن‌گونه نیست که ذره (به‌عنوان آینه و مظهر خداوند) از آفتاب (به‌عنوان مظهری دیگر) دلالت و خدانمایی کمتری داشته باشد (← غزالی، ج ۱۴، ص ۸۵؛ فیض کاشانی، ص ۵۱). در این دیدگاه، به‌گفته احمد عزیزی، «سنگ» کدر نیز آن‌قدر آینه‌نماست که گویی به‌تنهایی «آینه‌خانه‌ای» است:

جایی که فرق ذره و خورشید باطل است گر سنگ را نظر کنی، آینه‌خانه‌ای‌ست

(همان، ص ۵۹)

### تجلی حق تعالی در مظاهر هستی

اگر موجودات آیه و آینه حق محسوب می‌شوند، به دلالت التزام، باید پذیرفت که آنچه در این آیات و آینه‌ها رخ می‌نماید و به اصطلاح تجلی می‌کند خداوند است. آینگی اشیا، به دیگر معنی، همان تجلی و ظهور خداوند است که البته این ظهور در دیدگاه عرفا بر چند نوع است. در کتاب اصطلاحات صوفیان (مرآت عشاق)، در شرح اصطلاح تجلی، چنین آمده است:

ظهور حق را گویند به هر صورت و هر کیفیت و هر صفت که باشد؛ ... و این تجلی چهار نوع بود: اول تجلی «آثاری» که جمال الهی در اعیان مُلکی منکشف گردد؛ دوم تجلی «افعالی» و آن در صورت اعیان ملکوتی ظاهر شود و در صورت و هیئت افعال هویدا آید؛ سیوم تجلی «صفات» است و آن جلوه ذات است در مرآت صفات سبعة ذاتیه؛ چهارم تجلی «ذاتی» است و آن ظهور ذات بحت باشد یا تجلی ذات با جمیع صفات ذاتیه بر نظر شهود عارف. (ص ۳۴۷)

چنانکه از تعریف مزبور پیداست، لازمه تجلی مظهریت و آیینگی اعیان اعم از علوی و سفلی است و همین است که احمد عزیزی، اگر از مظهریت و آیینگی اشیا سخن به میان آورده، درباره تجلی و ظهور حق در این مرائی و مظاهر نیز اشعاری سروده است. با تأمل در چهار نوع تجلی یادشده، به نظر می‌رسد عزیزی بیشتر به تجلی نوع اول یا همان تجلی آثاری پرداخته است. او، در این بیت، «سنگ» و «خشت» را، به علاقه جزء و کل، مجاز از همه اعیان مُلکی آورده و تجلی جمال در این اعیان را دین خود برشمرده است:

دین ما یعنی خدا در سنگ و خشت      دین ما یعنی بنایی بر بهشت

(عزیزی ۱، ص ۵۶)

عزیزی، در بیتی دیگر، نه به مجاز بلکه به حمل حقیقی، همه عالم «از قُربه تا یَمَن» را تجلی گاه خداوند دانسته است:

از قُربه تا یَمَن تجلی ست      عالم همه یک چمن تجلی ست

(همان، ص ۵۳۳)

عزیزی، در بیتی، تجلی آثاری را این‌گونه بیان کرده است:

به وصف تو چه گویم من که در بزم تجلی ها      اگر آینه هم باشم، خجل می‌مانم از رویت

(همو ۲، ص ۱۱۶)

در بیت مزبور، عزیزی خود را در حدّ و رتبه تجلی آثاری نیز نمی‌داند و می‌گوید حتی اگر آینه هم باشد، از ادراک این تجلی شرمنده است. تشکیک در آینه‌بودن خود، به منزله نوعی ادب عارفانه، در این بیت نیز دیده می‌شود:

او، به سامان صور، کوس تجلی زده است      من حیرت‌زده خود آینه می‌پندارم

(همان، ص ۱۹۹)

تجلی، حتی در نوع اول آن، از منظر عزیزی، وحشت‌آفرین است. البته اگر گاهی در ابیات او تجلی مفهومی هولناک می‌یابد، باید توجه داشت که این هولناکی نیز پسندیده و ممدوح است نه مذموم و ناپسند؛ و رویارویی با این امر دهشت‌زا هرآینه اهل معرفتی می‌طلبد که قدم در جاده سلوک نهاده باشد. در جایی، عزیزی، با کاربرد اضافه تشبیهی «بیر تجلی»، تجلی را ببری می‌داند که همه عالم به مثابه مظاهر و مرائی حق از آن در وحشت و اضطراب‌اند:

عالم همه وحشت‌کده بیر تجلی‌ست      ترسم ز رُخت آینه سرسام بگیرد

(همان، ص ۲۸۹)

بنا بر آیه «فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا» (الأعراف: ۱۴۳)، توجیه تشبیه تجلی به «بیر» از نظر عزیزی دشوار نخواهد بود؛ به‌ویژه آنکه در آیه مزبور سخن از «صعق» و بی‌هوشی رفته است که بی‌ارتباط با سرسام (بیماری‌ای در قوه دماغ) نیست و ویژه‌تر آنکه در این آیه شاهد تجلی نه سالک مبتدی بلکه نبی‌ای از انبیای عظام الهی است که این‌گونه او را بیر تجلی دچار صعقه می‌کند. شاید به سبب همین عدم تحمل تجلی از سوی خلائق است که ادراک تجلی عمومی و فراگیر نیست و برای آحادی از عارفان رخ می‌دهد. عزیزی، در همین معنی، در این بیت، با کاربرد صنعت تضاد بین «ذره» و «خورشید» می‌گوید ذره‌ای از تجلی نیز خورشید را متحیر و وحشت‌زده خواهد کرد:



یک‌دَرّه تجلی تو برخاست خورشید دچار حیرت آمد

(عزیزی ۲، ص ۱۳۸)

با این حد از دهشتناکی تجلی، عزیزی، در ابیاتی که خود را مشتاق دیدار «طاووسِ معشوق» و «شاهدِ تجلی» معرفی می‌کند، گویا قصد اخبار از مقام و منزلتِ خود در مسیر سلوک دارد: به جز نور تجلایت نمی‌ریزد به جان من

به طاووس تو می‌گردم اگر ذوقِ چمن دارم

(همان، ص ۱۹۰)

عزیزی بسیار مشتاق است تجلی را در آینه گل و گلزار و بهار و ملحقات آن به تماشا بنشیند. از این رو، در ابیاتی، پس از تشبیه تجلی به «رواق» در اضافه تشبیهی «رواق تجلی»، آن را به «گل» مانده می‌کند و «رنگین‌کمان» را در «دامن بهار» اثر «تیر تجلی» می‌خواند و یا «ابر بهاری» را «سیل تجلی» می‌نامد:

رواق تجلی پرستیدنی ست به باغ نیایش گلی چیدنی ست

(همو ۱، ص ۳۴۸)

بنگر به دشت کز ردّ تیر تجلیات بر دامن بهار چه رنگین‌کمانه‌ای ست

(همو ۲، ص ۴۳)

سیل تجلی ست ابر بهاری رود مشیّت در درّه جاری

(همو ۱، ص ۲۸۸)

عزیزی، در ابیاتی، خود را به سان وادی‌ای می‌بیند که رود تجلی در آن می‌ریزد و، در کنار جریان آن، او بسا که از سبزی چمن و رنگارنگی بهار سروده است:

عارف اول‌بار گل را بو کشید	صوفی از حیرانی گل هو کشید
دیده تحقیق از شب‌نم تر است	یک ورق گل نظم صدها دفتر است
طور زیبایی تجلی جان گل	جلگه پیغمبران دامان گل
گرچه زانوی طبیعت خاکی است	گل‌شناسی دانشی افلاکی است
گل‌شناسی کار هر نقاش نیست	رمز رنگ و سر صورت فاش نیست

(همان، ص ۲۴۸)

در نگاهی کلی تر و بنیادی تر، عزیزی معتقد است تجلی سبب گل کردن باغ و غلغل چشمه است:

از تجلی باغ ما گل می کند      وز تجلی چشمه غلغل می کند

(همان، ص ۴۶۰)

و تجلی عامل بر دادن شاخساران و می شدن انگور در شیشه است:

بی تجلی شاخه ها را نور نیست      شیشه در اندیشه انگور نیست

(همان)

و اساساً تجلی در رأس سلسله علل آفرینش قرار دارد:

بی تجلی آسمان بی حاصل است      بی تجلی آفرینش باطل است

(همان)

این فراگیری و شمولیت علیت تجلی برای حدوث و ظهور هر پدیده را در جایی عزیزی با مضمون غرق در تجلی بودن انسان و کاربرد اضافه تشبیهی «بحر تجلی» این گونه به تصویر می کشد:

گرچه در بحر تجلی همه غرقیم احمد!      مرغِ اویم اگر باز هوایی بکنیم

(همو ۲، ص ۲۲۸)

سیطره و هیمنه تجلی، با شرحی که از آن گذشت، بی اختیار، عزیزی را وامی دارد که منکران ظهور و کوران نور را این گونه عتاب کند:

که انکار دارد ظهور تو را؟      که غیبت شمارد حضور تو را؟  
بمیرند کوران آثار تو      بسوزند در قهر انکار تو

(همو ۱، ص ۳۶۸)

این عتاب، در لفظ و معنی، وامدار عتاب سیدالشهدا در دعای عرفه است:

آیا غیر از تو ظهوری دارد تا آن چیز نماینده تو باشد؟ کی پنهان بوده‌ای تا محتاج دلیلی باشی که هدایتگر به سوی تو باشد؟ کی دور بوده‌ای تا آثار تو آن چیزی باشد که وصل تو را دست دهد؟ کور باد دیده‌ای که تو را مراقب خود نمی‌بیند. (ابن طاووس، ج ۱، ص ۳۴۹)

### سایه‌بودن و ظلیت هستی ماسوی الله

بعد از مبحث رازآلود وحدت وجود، اهل معنی در معارف هستی‌شناسانه خود به این می‌رسند که اشیا و مخلوقات را، از حیث عدم استقلالشان در وجود، از مقام و مرتبه آینگی نیز فروتر بنشانند و به آن‌ها عناوینی چون «سایه»، «اعتباری»، «متوهم» و «معدوم» بدهند. این نحو از عنوان‌گذاری در روایات نیز مسبوق به سابقه است. ابن بابویه، در التوحید، از حماد بن عمرو نصیبی روایت کرده که او گفت:

از امام صادق<sup>ع</sup> سوره توحید پرسیدم، فرمود: «نسبت خداست به خلقش؛ یکتاست، بی‌نیاز است، همیشه است، قائم بر خویش است، دست‌آویزی نخواهد که نگاهش دارد، اوست که اشیا را با سایه‌هاشان نگه داشته است». (ص ۵۸)

منظور از اینکه خدا اظله و سایه‌ها را گرفته و نگه داشته است قیومیت او در برابر موجودات و ماهیات است و یا همان ظهور او در مظاهر با تعینات ماهوی آن‌هاست و اما حقیقت اصیل<sup>۱</sup> حق<sup>۲</sup> مطلق است که نور محض است و از شدت تابندگی هیچ سایه‌ای را توان وصول به مقام او نیست، بلکه نهایت مقدار سایه حفظ خود در حدود مقام و درجه سایه‌بودن است. شاهد بر این معنی روایتی است که از امام باقر<sup>ع</sup> در اصول الکافی نقل شده و، در ضمن بیان طینت و کیفیت سرشت و خلقت اولیة انسان، خلق را مبعوث در ظلال دانسته و ظل و سایه را «لیس بشیء» (ناچیز) خوانده است:

آنگاه خلایق را به سایه‌ها فرستاد؛ گفتم: «سایه‌ها چیستند؟» فرمود: «آیا به سایه‌های خورشید نمی‌نگری؟ چیزاند و چیزی نیستند». (کلینی، ج ۱، ص ۴۳۶)

این ظل‌ها و سایه‌ها، که انسان در آن‌ها آفریده شده، همان ماهیات یا وجودهای عاریه‌ای است که وجود برای آن‌ها عَرَضی است و نه اصیل. احمد عزیزی، در بیتی،

به‌مانند تلقی اهل معرفت از مفهوم ظلّ و سایه، مخلوقات را برخوردار از حصّه‌ای از وجود ولی به‌نحو نمود دانسته که در سایه خداوند این نمود ظهور یافته است:

ما حصّه‌ای از وجود داریم در سایه او نمود داریم

(عزیزی ۱، ص ۵۸۹)

در جای دیگر گویا عزیزی، با الهام از عبارت «چیزاند و چیزی نیستند» در حدیث یادشده، انسان را «سایه بود و نبود» می‌نامد:

کوزه اعرابی‌ای هستیم مات شرم داریم از تماشای فرات  
چیستی‌ای سایه بود و نبود کوزه‌ای کوچک ز دریای وجود

(همان، ص ۶۳۱)

در این دو بیت نیز همین تلقی را از عبارت «چیزاند و چیزی نیستند» می‌توان دید:

گویی سلوک سایه همین اوفتادن است از ردّ ما به ساحل هستی قدم نبود  
وقتی شکفت باغ وجودش گل از قدم هم سایه‌ای ز شخص عدم بود و هم نبود

(همو ۲، ص ۶۱)

عزیزی، در بیتی، به‌زیبایی، با استفاده از صنعت تضاد، خورشید را نیز که در بین ممکنات منبع نور است سایه می‌خواند:

جایی که هست خورشید خود سایه‌ای درین ره

یک‌دزّه باورم نیست افسانه رسیدن

(همان، ص ۲۳۳)

### خیالی و متوهم بودن هستی ماسوی الله

در *تحف العقول*، به نقل از امام رضا، روایتی آمده است که در بخشی از آن می‌فرماید:

بدان که توهم و پندار و خواست و اراده یک معنی دارد که به سه نام آمده است. نخستین پندار و توهم و خواست و اراده خداوند حروفی بودند که آن‌ها را بنیاد هر چیز و روشنگر هر مشکلی قرار داد و، در توهم خویش، معنایی جز همان [معانی] متناهی مقرر نداشت و آن‌ها را هستی و وجودی نبود، زیرا آن‌ها پنداشته به پندار بودند و خداوند بر توهم

پیشی داشت؛ از آن رو که پیش از او و با او چیزی نبود و توهم بر حروف پیشی داشت و حروف پدیدآمده به پندار و توهم بودند. (ابن شعبه حرّانی، ص ۴۲۴)

در روایت مزبور، امام رضاً حروف را اصل و اساس و بنیاد «کُلّ شیء» می‌داند و می‌فرماید این حروف، که اصل و بنیاد همه چیزاند، خود هیچ بهره‌ای از وجود ندارند تا چه رسد به فروع آن‌ها؛ زیرا این حروف متوهم و پنداشته شده به توهم خدایند و چیز وهمی بهره‌ای از وجود ندارد.

احمد عزیزی در این بیت، با تفکیک بین وجود و ماهیت، ابتدا ماهیات یا همان اشیا را «فهم» خوانده و آنگاه، با توجه به وجود اضافی ماهیات، آن‌ها را بدون اضافه به وجود «وهم» نامیده است:

هر ماهیتی وجود فهم است      ماهیت بی وجود وهم است

(عزیزی ۱، ص ۵۸۸)

عزیزی، با کاربرد تمثیل «قطره و بحر»، وجود خیالی ممکنات را این گونه توصیف می‌کند:

دریا شدیم و قطره ما نیز نم نبود      وین هستی خیالی ما جز عدم نبود

(همو ۲، ص ۶۱)

عزیزی، در بیتی دیگر، با استفاده از همان تمثیل، گویا با نظر به روایت مذکور از امام رضاً که «کُلّ شیء» را متوهم از سوی خدا توصیف می‌کند می‌گوید عالم خیال اوست و ما، به عنوان جزئی از عالم، خیال و توهم اویم و اندیشه موجود وهمی و خیالی، به عنوان خیال اندر خیال، چه باشد که در مقام توصیف حضرت او برآید؟

ای قطره، وصف حضرت دریا چه می‌کنی      عالم خیال اوست؛ که باشد مجال ما؟

(همان، ص ۸۹)

در بیتی دیگر، عزیزی نه تعبیر «خیال» که همان تعبیر «وهم» را به کار می‌برد تا هر شک و شبهه‌ای را از اندیشه وحدت‌گرایانه خود بزدايد:

زیستن جز سایه تشویش نیست این جهان آوای وهمی بیش نیست

(همو ۱، ص ۲۲۶)

### اعتباری بودن هستی ماسوی الله

در کنار وهمی و خیالی و سایه خواندن ماسوی الله، در سنت عرفانی، اشیا و ممکنات امور اعتباری نیز خوانده شده اند که همان معنی ظلیت و وهمیت اشیا را افاده می کند. جرجانی، در تعریف امر اعتباری، ماهیت را مثال می زند و می گوید:

امر اعتباری آن است که وجودی جز در ساحت عقل معتبر، مادام که معتبر است، ندارد و آن همان ماهیت است؛ البته به شرط عاری بودن او از وجود. (ص ۱۶)

اعتبار محض و یا صرف اعتبار را احمد عزیزی این گونه بر انسان حمل می کند:

نه او هستی نه خود؛ آینه بشکن تو عکسی، عکس صرف اعتبار است

(عزیزی ۱، ص ۴۵)

در ابیاتی دیگر، عزیزی دایره صرف اعتبار بودن را از انسان فراتر می برد و مفاهیم قدیم و حادث را نیز داخل در دایره مفهومی اعتبار می کند و مخلوقات را موجود مجازی می نامد:

تو در بزمش غباری در حقیقت	تو صرف اعتباری در حقیقت
چه جای نفی خورشید از غبار است	قدیم و حادث اینجا اعتبار است
اگر ظل حقیقت اعتباری ست	مجاز ما مجاز استعاری ست

(همان، ص ۲۹۶)

اینکه چرا عزیزی نوع مجازیت مخلوقات را استعاری می نامد از آن روست که عرفا معتقدند یک ذات اصیل قدیم بیشتر نیست و تمام صفات و اسمای حسناى این ذات اصیل و حقیقی در او مندرک و فانی است. حتی تمام ارواح و عوالم مجرد، از روح القدس گرفته تا ملائکه مقرب و ارواح انبیا و امامان و اولیا تا یکایک ذرات عالم، که در جهان ملک و عالم ملکوت مؤثرند، همه و همه، فانی در ذات واحد و احد اویند

و وجودشان همگی ظلی و به عاریت گرفته شده از آن وجود اصیل و حقیقی است. پس، اگر به ماسوی الله موجود اطلاق می شود، وجودشان نه اصیل بلکه عاریه ای و استعاری است (حسینی تهرانی ۲، ج ۲، ص ۲۷۱). عزیزی اعتباری بودن کائنات را در بیتی دیگر این گونه بیان می کند:

دریاب وجود ما غباری ست وین دم که تو دیدی اعتباری ست

(عزیزی ۱، ص ۵۷۷)

### عدمیت و هیچ بودن هستی ماسوی الله

در بخشی از اشعار احمد عزیزی، مخلوقات «هیچ و پوچ» معرفی می شوند و گاه، در کنار هیچ و پوچ، اوصافی مانند «پنداری» و کلماتی چون «سایه» نیز خودنمایی دارد. عدمی بودن ماسوی الله را عزیزی در جایی به آمدن کاروان مخلوقات از عدم تعبیر می کند. در واقع، عزیزی بر آن است که کاروانی که از عدم آمده باشد همچنان معدوم است، زیرا عدم جایی نیست که کاروانی از آن بیاید:

ای ساکنان شهر وجود، این سرور چیست می آید از دیار عدم کاروان ما

(همو ۲، ص ۹۲)

در بیت مزبور، عزیزی بین «شهر وجود» و «ساکنان شهر وجود» نیز فرق می گذارد تا بگوید این اسکان موجب سرایت دادن حمل وجود بر ساکنان شهر وجود نمی شود و البته موجب سرور نیز نخواهد بود. شاید عزیزی با سرودن چنین ابیاتی قصد ابراز این عقیده را داشته است که اگر در جایی دم از هستی برای ممکنات می زند، قصدش عدم است و نه وجود:

گفتم به فدای مستی تو گفتم عدم است هستی تو

(همو ۱، ص ۵۴۰)

این ابیات از احمد عزیزی در بیان عدم بودن اشیا بی نیاز از توضیح است:

ما عدمانیم مجسم شده      ظل وجود تو فراهم شده  
رد وجود است عدم در عدم      فانی و باقی ست جهان دم به دم

(همان، ص ۴۲۴)

در این ابیات از مولوی، تأثیر نگاه وحدت جوی او بر اندیشه احمد عزیزی انکارناپذیر است:

ما عدم‌هاییم و هستی‌های ما      تو وجود مطلق فانی‌نما  
لذت هستی نمودی نیست را      عاشق خود کرده بودی نیست را

(مولوی، ص ۲۶)

### نتیجه

احمد عزیزی از معدود شاعران انقلاب اسلامی است که اندیشه خود را مصروف احیای سنت عرفانی کرده است. فهم او از موضوعات عرفانی قرابتی بسیار با فهم عارفان متقدم و متأخر دارد و این قرابت مفهومی، در بسیاری از ابیات او، به قرابت لفظی نیز منجر می‌شود. سعی عزیزی در احصای مسائل عرفانی از جمله وحدت وجود و ملحقات آن، از یک سو، و بیان شاعرانه آن، از دیگر سو، حاکی از دغدغه‌مندی او به سنت عرفانی است. براساس این پژوهش می‌توان مدعی شد احمد عزیزی تقریباً هیچ‌یک از مبانی و ارکان تفکر وحدت وجود و لوازم آن را از نظر دور نداشته است. عزیزی، علاوه بر پذیرش اصل مدعای وحدت وجود با همان قرائت موجود در نزد عرفا، به لوازم آن مانند «تجلی خداوند در مظاهر هستی»، «ظلیت اشیا»، «اعتباری بودن اشیا» و «عدمی بودن اشیا» نیز پرداخته و حتی به گم‌گوشه‌های سنت عرفانی که کمتر در متون عرفانی بدان تصریح شده، مانند منتفی بودن اصل علیت با توجه به اصل وحدت وجود، نیز اشاره‌ای کرده است. اگرچه اشعار احمد عزیزی افزوده علمی برای میراث عرفانی ندارد، معاصر بودن و زبان امروزی او عاملی است تا خوانش موضوعات عرفانی در شعر او برای نسل امروز با انگیزه‌ای بیشتر پیگیری شود.



## منابع

- ابن بابویه، محمد بن علی، *التوحید*، جامعه مدرسین، قم ۱۳۹۸ ق.
- ابن ترکه اصفهانی، صائن الدین علی، *تمهید القواعد*، وزارت فرهنگ و آموزش عالی، تهران ۱۳۶۰.
- ابن شعبه حرّانی، حسن بن علی، *تحف العقول*، جامعه مدرسین، چاپ دوم، قم ۱۴۰۴ ق.
- ابن طاووس، علی بن موسی، *اقبال الأعمال*، ج ۱، دارالکتاب الاسلامیة، چاپ دوم، تهران ۱۴۰۹ ق.
- ابن عربی (۱)، محیی الدین محمد بن علی، *الفتوحات المکیة*، ج ۲، دارصادر، بیروت بی تا.
- \_\_\_\_\_ (۲)، *انشاء اللواتر*، بریل، لیدن ۱۳۳۶ ق.
- اصطلاحات صوفیان* (متن کامل رساله مرآت عشاق)، مقدمه و تصحیح و تعلیقات مرضیه سلیمانی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۸۸.
- امام خمینی، روح الله، *مصباح الهدایة إلى الخلافة والولاية*، مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی، چاپ سوم، تهران ۱۳۷۶.
- امینی نژاد، علی، *حکمت عرفانی* (تحریری از درس های عرفان نظری استاد یدالله یزدان پناه)، مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی، قم ۱۳۹۰.
- جرجانی، علی بن محمد، *کتاب التعریفات*، ناصر خسرو، چاپ چهارم، تهران ۱۳۷۰.
- جیلانی، عبدالقادر بن ابی صالح، *سرالأسرار و مظهر الأنوار*، دارالکتب العلمیة، چاپ دوم، بیروت ۱۴۲۸ ق.
- حسن زاده آملی، حسن، *نصوص الحکم بر فصوص الحکم*، رجاء، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۵.
- حسینی تهرانی (۱)، سید محمد حسین، *روح مجرد* (یادنامه مؤخد عظیم و عارف کبیر حاج سیدهاشم موسوی حدّاد)، علامه طباطبایی، چاپ هشتم، مشهد ۱۴۲۵ ق / ۱۳۸۴.
- \_\_\_\_\_ (۲)، *الله شناسی*، ج ۲، علامه طباطبایی، چاپ چهارم، مشهد ۱۴۲۶ ق.
- \_\_\_\_\_ (۳)، *توحید علمی و عینی در مکاتیب حکمی و عرفانی*، علامه طباطبایی، چاپ دوم، مشهد ۱۴۱۷ ق.
- شاه نعمت الله ولی، *دیوان کامل حضرت شاه نعمت الله ولی*، خانقاه نعمت اللهی، کرمان ۱۳۸۰.
- شبستری، شیخ محمود، *گلشن راز*، تصحیح و مقابله محمد حماصیان، خدمات فرهنگی کرمان، کرمان ۱۳۸۲.
- طوسی، محمد بن الحسن، *مصباح المتعجد و سلاح المتعبد*، ج ۲، مؤسسه فقه الشیعه، بیروت ۱۴۱۱ ق.
- عزیزی (۱)، احمد، *طغیان ترانه*، کتاب نیستان، تهران ۱۳۸۷.
- \_\_\_\_\_ (۲)، *قوس غزل*، کتاب نیستان، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۷.
- عطار، فریدالدین محمد، *دیوان*، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ یازدهم، تهران ۱۳۸۴.
- عین القضات همدانی، عبدالله بن محمد، *تمهیدات*، انتشارات دانشگاه تهران، تهران ۱۳۴۱.
- غزالی، محمد بن محمد، *احیاء علوم الدین*، ج ۱۴، دارالکتاب العربی، بیروت بی تا.

- فیض کاشانی، ملامحسن، *المحجّة البيضاء فی تهذیب الاحیاء*، مؤسسه انتشارات اسلامی جامعه مدرسین حوزه علمیه قم، چاپ چهاردهم، قم ۱۴۱۷ق.
- قیصری، داوود بن محمود، *شرح فصوص الحکم*، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۷۵.
- کلینی، محمد بن یعقوب، *الکافی*، ج ۱، دارالکتب الاسلامیه، چاپ چهارم، تهران ۱۴۰۷ق.
- مسعودی، علی بن الحسین، *اثبات الوصیه*، چاپ سوم، قم ۱۴۲۶ق / ۱۳۸۴ش.
- مولوی، جلال الدین محمد، *مثنوی معنوی*، سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۷۳.
- نسفی، عزیزالدین، *کشف الحقائق*، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، تهران ۱۳۸۶.
- یحیی بن معاذ الرازی، *ابوزکریا، جواهر التصوف*، مکتبه الآداب، قاهره ۱۴۲۳ق.



# تحلیل توصیفی اقلیم یا شهرهای جنوب در ادبیات داستانی جنگ<sup>۱</sup>

## (پیوند ادبیات داستانی اقلیمی جنوب و ادبیات جنگ)

مهدی سعیدی\* (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد نویسنده مسئول)

سیده نرگس رضایی (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)

### چکیده

منتقدان ادبی، در حوزه ادبیات داستانی اقلیم جنوب، از سه گرایش داستان‌نویسی یاد کرده‌اند: «گرایش نوشتن از محیط صنعتی و کارگری»، «گرایش نوشتن از دریا» و «گرایش نوشتن از روستا». وقوع جنگ تحمیلی و تبعات بعدی آن ادبیات اقلیمی این خطه را دگرگون می‌کند و آن را با ادبیات جنگ پیوند می‌دهد. داستان‌های بسیاری در زمینه اقلیم جنوب و درباره جنگ نوشته می‌شود. ایثار و فداکاری مردمان جنوب، توصیف ویرانی‌های جنگ و رنج آوارگان، مشکلات زندگی در اردوگاه‌ها، مهاجرت از شهرهای جنگ‌زده و... جزء مضامین مهم ادبیات اقلیمی جنوب است که با موضوع

---

۱. این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی «نقد و تحلیل ادبیات داستانی اقلیم جنوب و سنجش نسبت آن با هویت ایرانی» است که در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی انجام شده است.

جنگ پیوند یافته و در داستان‌های بسیاری منعکس شده است. در جنگ، شهرهای بسیاری از اقلیم جنوب در معرض هجوم و حمله قرار گرفتند. در آثار داستانی، نام سه شهر خرمشهر، اهواز و آبادان بیشتر مطرح می‌شود. در ادبیات جنگ، خرمشهر نماد مقاومت، حماسه، شکوه و ارزش‌هاست؛ مسائل اجتماعی متأثر از جنگ نیز اغلب در روایت‌هایی دیده می‌شود که زمینه وقوع داستان‌ها شهرهایی نظیر اهواز و آبادان است. نویسندگان این مقاله، ضمن بحث درباره ادبیات اقلیمی و افزودن «گرایش نوشتن از جنگ» در دسته‌بندی ادبیات اقلیمی جنوب، به چگونگی بازنمایی شهرهای خرمشهر، اهواز و آبادان در نمونه‌های روایی می‌پردازند.

کلیدواژگان: ادبیات داستانی اقلیمی، اقلیم جنوب، جنگ، خرمشهر، اهواز، آبادان.

### مقدمه

واژه اقلیم برگرفته از کلمه یونانی «کلیما»<sup>۱</sup> به معنای آب‌وهواست و، در فرهنگ‌های لغت قدیم، به معنای کشور و مملکت و ولایت ضبط شده است. قدما خشکی‌های قابل سکونت زمین را به هفت بخش تقسیم می‌کردند و هر قسمت آن را یک اقلیم می‌گفتند. همیشه وضعیّت متفاوت آب‌وهوایی و عوارض طبیعی، از قبیل کوه‌ها و دره‌ها، رودخانه‌ها و دریاها، مناطق جنگلی، کویرها و دشت‌ها، نقشی مهم در کیفیت زندگی انسان‌ها داشته است.

ویژگی‌های اقلیمی از جمله عوامل مؤثر بر فرهنگ و باورهای انسانی است. در مطالعات جغرافیای فرهنگی، انسان‌ها با طبیعت پیرامونشان رابطه‌ای دوسویه دارند. در این رابطه متقابل، انسان‌ها بر محیط زندگی خود اثر می‌گذارند و از اقلیم و جغرافیای زندگی‌شان اثر می‌پذیرند. بررسی روابط پیچیده انسان و محیط طبیعی موضوع علم بوم‌شناسی فرهنگی است (← جردن<sup>۲</sup> و راوتتری<sup>۳</sup>، ص ۲۹). اثرگذاری اقلیم جغرافیایی از ساده‌ترین مظاهر زندگی انسان‌ها از قبیل شیوه معماری، نوع پوشش و

1. Clima

2. Jordan, Terry G

3. Rowntree, Lester

آداب و رسوم تا خلقیات، جهان‌بینی، اندیشه و حتی نگرش هنری و ادبی آن‌ها را در بر می‌گیرد.

در تاریخ ادبیات کهن فارسی، عناصر مکان و زمان تقریباً غایب‌اند و عناصر محیطی تنها در توصیف شاعران قدیم از طبیعت و صور خیال آن‌ها دیده می‌شود. بنابراین، پرداختن به موضوع اثر محیط جغرافیایی بر ادبیات و تقسیم‌بندی آن بر مبنای اقلیم‌ها مربوط به دوره معاصر است. ادبیات داستانی اقلیمی در جهان با دو اصطلاح «regional novel» و «local colour fiction» شناخته می‌شود. «رمان منطقه‌ای» به مکان جغرافیایی و آداب و رسوم و گفتار محلی خاصی توجه دارد و ویژگی‌های آن منطقه و ساکنانش اساس و پایه داستان قرار می‌گیرد (Cuddon, p 597). داستان محلی نیز به شرح جزئیات ویژه یک منطقه خاص، به منظور افزودن گیرایی و اعتبار بیشتر به داستان یا روایت، می‌پردازد. جزئیاتی درباره دقایقی از آداب و سنت‌ها، نگرش‌ها و احساسات، پوشش خاص، موسیقی و امثال آن که غالباً جنبه تزئینی دارند و، اگر جزء اساسی و ذاتی اثری را تشکیل دهند، منطقه‌گرایی نامیده می‌شوند (Cuddon, p 407; Abrams, p 145). رمان‌های اقلیمی معمولاً «رمان ناحیه‌ای»<sup>۱</sup> هم خوانده می‌شوند. گری،<sup>۲</sup> در تعریف آن، می‌نویسد: رمانی است که

تأکیدش بیشتر بر جغرافیا، آداب و رسوم و گفتار محل خاصی است و درباره آن محل بیشتر توضیح جلدی می‌دهد تا اطلاعات پیش‌زمینه‌ای صرف. (ص ۲۷۲)

ادبیات داستانی اقلیمی مبتنی بر جغرافیای طبیعی است؛ به این معنی که مناسبات حاکم بر داستان تحت تأثیر اقلیم و آب‌وهوا قرار دارد. از این رو، می‌توان هر داستانی با زمینه جغرافیای طبیعی را در زیرمجموعه آن قرار داد. از سویی دیگر، جغرافیای انسانی اعم از فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و مذهبی نیز در آثار نویسندگان ادبیات

1. regional novel

2. Gray, Martin

اقلیمی انعکاس می‌یابد. بر این اساس، متونی که بر پایه فرهنگ و سنت‌ها نوشته شده و از نظر جنبه‌های مردم‌شناختی و جامعه‌شناختی حائز اهمیت است می‌تواند در این گونه ادبی قرار گیرد. کاربرد خاص زبان نیز از ویژگی‌های داستان‌های اقلیمی است؛ بدین معنا که بعضی از نویسندگان زبانی اقلیم‌ساز دارند و، با واژه‌سازی‌ها یا به کار بردن گفتاری خاص مربوط به خرده‌فرهنگ‌ها و مواردی شبیه به این، اقلیمی خاص برای خواننده تداعی می‌کنند. رویدادها و حوادث تاریخی و دگرگونی‌های سیاسی نیز از عوامل مؤثر بر ادبیات اقلیمی است. بنابراین، در تعریف داستان اقلیمی، می‌توان گفت داستانی است درباره یک منطقه جغرافیایی خاص که عناصر فرهنگی از قبیل آداب و سنت‌ها، نوع معماری، پوشش، ویژگی‌های زبانی و نیز خصیصه‌های اقتصادی، اجتماعی، تاریخی و سیاسی آن منطقه و اقلیم را بازنمایی می‌کند.

### بیان مسئله

ادبیات داستانی ایران، از منظر اقلیمی، به اقلیم‌هایی متعدد تقسیم می‌شود که هر یک ویژگی‌هایی دارند. در ایران، نخستین بار، محمدعلی سپانلو درباره تأثیر اقلیم جغرافیایی بر داستان معاصر سخن گفته است. او، در مقاله «گزارشی از داستان‌نویسی یک‌ساله انقلاب»، کارنامه داستان‌نویسی ایران در سال ۱۳۵۸ را بررسی کرده و از دو مجموعه‌ای که در جنوب نوشته شده به «مکتب خوزستان» یاد کرده است (← سپانلو ۱، ص ۸). او، همچنین، در مقاله «داستان‌نویسی معاصر؛ مکتب‌ها و نسل‌هایش»، از چهار مکتب داستان‌نویسی خوزستان، اصفهان، تبریز و گیلان نام می‌برد (← همو ۲، ص ۶۲-۶۴). پس از سپانلو، پژوهشگرانی همچون حسن میرعابدینی (صد سال داستان‌نویسی ایران، تندر، تهران ۱۳۶۸)، یعقوب آژند («وضع ادبیات داستانی در قبل و بعد از انقلاب»، سوره، دوره دوم، ش ۱۲، اسفند ۱۳۶۹، ص ۱۶-۱۲) و قهرمان شیری («پیش‌درآمدی بر مکتب‌های داستان‌نویسی در ادبیات

معاصر ایران»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، ش ۱۸۹، زمستان ۱۳۸۲، ص ۱۴۷-۱۹۰) درباره تقسیم‌بندی اقلیم‌های داستان‌نویسی و ویژگی‌های آن سخن گفته‌اند.

یکی از اقلیم‌های مورد نظر پژوهشگران، که موضوع این پژوهش هم هست، اقلیم جنوب است. جنوب و جنوب غربی ایران در محدوده هرمزگان، خوزستان، فارس و بوشهر در ادبیات داستانی ایران جلوه‌ای خاص دارد. این خطه از سرزمین ایران محل زندگی اقوام مختلفی چون عرب‌ها، لرها و عشایر قشقایی است و، در دوران معاصر، به دلیل موقعیت خاص جغرافیایی‌اش، ارتباط مردم با خارجیان و فرهنگ‌های دیگر سبب شده است از یک نوع فرهنگ مختلط و آمیخته برخوردار شود؛ از جمله استعمار انگلیس در هنگامه جنگ جهانی تأثیری فراوان به‌ویژه از لحاظ ساختار زبانی بر گویش این ناحیه گذاشته است. حوزه‌های نفتی اهواز و آبادان، در برهه‌هایی از تاریخ معاصر ایران، محیطی برای اثرگذاری مستقیم بر تصمیم‌ها و تلاطم‌های سیاسی پایتخت بوده است و ردّ پاهایی از این تحولات به‌صراحت در داستان‌های ایرانی دیده می‌شود (← شیری، ص ۴۶). نویسندگان جنوبی، با بهره‌گیری از این فرهنگ‌های متنوع و طبیعت متفاوت، داستان‌های بسیاری خلق کرده‌اند. حسن میرعابدینی مهم‌ترین دستاورد ادبیات اقلیمی را حاصل تلاش نویسندگان جنوب می‌داند که داستان‌هایی در زمینه فرهنگ و طبیعت متنوع جنوب نوشته و ماجراپردازی را با مسائل اجتماعی درآمیخته‌اند. (← میرعابدینی، ص ۵۶۱)

اقلیم جنوب ایران، با تنوع فرهنگی و طبیعت خاص خود، زمینه‌هایی بسیار برای فضاسازی در داستان دارد. رود و دریا، نفت و صنعت، نخلستان و گرما از زمینه‌های بومی جنوب است که اغلب نویسندگان آن دیار آن‌ها را دست‌مایه آثار خود قرار داده و نوعی تشخیص سبکی به آثارشان بخشیده‌اند. محمدعلی سپانلو درباره ادبیات داستانی اقلیمی جنوب نوشته است:

محیط جنوب غربی ایران، به‌خصوص بخش صنعتی آن، که تضادهای جهانی معاصر را یک‌جا کنار هم دارد، بهترین آزمایشگاه بوده است برای آزمودن سبک نویسندگان رئالیست امریکایی میان دو جنگ در یک فرم بومی و ایرانی - اقلیمی سوزان و وحشی که در آن شیخ صنعتی عظیم چشم‌انداز را مسدود کرده است؛ مجموعه متلوتی از بدوی‌ترین طبایع تا تربیت‌شده‌ترین واکنش‌های شهرنشینی [...] این‌ها، همه، به برخی از بهترین قصه‌نویسان معاصر ما فرصت داده تا مکتب قصه‌نویسی خوزستان را پدید آورند. (سپالو ۱، ص ۲۴۰)

منتقدان ادبی، به‌طور کلی، ادبیات اقلیمی جنوب در دوران معاصر را شامل سه گرایش می‌دانند: ۱) نوشتن از محیط صنعتی و کارگری - ناصر تقوایی، احمد محمود، ناصر مؤذن، مسعود میناوی، جلال هاشمی تنگستانی، حسین دولت‌آبادی، پرویز مسجدی، نجف دریابندری و محمدرضا صفدری از مهم‌ترین نویسندگان این گرایش‌اند؛ ۲) نوشتن درباره روستا - مهم‌ترین نمایندگان این شیوه عبارت‌اند از: امین فقیری، ابوالقاسم فقیری، صادق همایونی، بهرام حیدری، منوچهر شفیانی و پرویز زاهدی؛ ۳) نوشتن از دریا - نسیم خاکسار، صادق چوبک، عدنان غریفی، منوچهر آتشی و منیرو روانی‌پور از نمایندگان مهم این شیوه‌اند. (صادق‌شهر ۱، ص ۱۱۶-۱۱۷؛ شیری، ص ۱۷۳-۱۷۴)

### گرایش نوشتن از جنگ

تقسیم‌بندی یادشده تا پیش از شروع جنگ تحمیلی می‌تواند اعتبار داشته باشد. پس از وقوع جنگ، که به‌لحاظ جغرافیایی با اقلیم جنوب ارتباط بیشتری دارد، جریان داستان‌نویسی جنوب نیز تغییر می‌کند. وقوع جنگ تحمیلی و تبعات بعدی آن ادبیات اقلیمی این خطه را دگرگون می‌کند و آن را با ادبیات جنگ پیوند می‌دهد. توصیف ایثار و فداکاری مردمان جنوب، ویرانی‌های جنگ و رنج آوارگان، مشکلات زندگی در اردوگاه‌ها، مهاجرت از شهرهای جنگ‌زده و... جزء مضامین مهم «گرایش نوشتن از جنگ» است. مهم‌ترین نویسندگانی که عناصر اقلیمی جنوب را با مسائل جنگ درآمیخته‌اند



عبارت‌اند از: احمد محمود (قصه آشنا؛ زمین سوخته)، اسماعیل فصیح (نمادهای دشت مشوئش؛ زمستان ۶۲)، قاسمعلی فراست (نخل‌های بی‌سر)، قاضی ربیحاوی (وقتی که دود جنگ در آسمان دهکده دیده شد؛ خاطرات یک سرباز؛ از این مکان)، اصغر عبداللّهی (آفتاب در سیاهی جنگ گم می‌شود؛ «اتاق پُربار») و جمشید خانیان (کودکی‌های زمین).

### پیشینه پژوهش

درباره ادبیات اقلیمی پژوهش‌هایی پراکنده انجام شده است. چنان‌که پیش‌تر گفته شد، نخستین‌بار، محمدعلی سپانلو، در مقاله «گزارشی از داستان‌نویسی یک‌ساله انقلاب» (آینده، سال ششم، ش ۳ و ۴، خرداد و تیر ۱۳۵۹، ص ۲۳۸-۲۴۲)، از ادبیات اقلیمی جنوب سخن گفته است. او، سپس، در مقاله «داستان‌نویسی معاصر؛ مکتب‌ها و نسل‌هایش» (آدینه، ش ۱۲۱ و ۱۲۲، آبان ۱۳۷۶، ص ۶۲-۶۴)، با تقسیم‌بندی ادبیات ایران بر مبنای اقلیم‌ها و با کاربرد واژه مکتب، چهار دسته مکتب داستان‌نویسی قائل شده است. در صد سال داستان‌نویسی ایران نیز به‌شکل پراکنده به این موضوع اشاره شده است. نویسنده، در بحث مربوط به ادبیات اقلیمی (← میرعابدینی ۱، ص ۵۰۵-۵۸۳؛ همو ۲، ص ۳۸۲-۸۶۳)، به روستان‌نویسی نیز پرداخته و نویسندگان شاخص آن را معرفی کرده است. قهرمان شیری نیز، در مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران (نشر چشمه، تهران ۱۳۸۷)، بخشی را به ادبیات اقلیمی جنوب اختصاص داده است. او، در فصل چهارم کتاب، ضمن تعریف ادبیات اقلیمی جنوب و تعیین محدوده آن، برخی نویسندگان شاخص این اقلیم و آثارشان را هم معرفی کرده است (← ص ۱۶۵-۲۳۰). رضا صادقی‌شهر نیز در پایان‌نامه دکتری خود، با عنوان ادبیات اقلیمی در داستان‌های معاصر ایران از مشروطه تا انقلاب اسلامی (به‌راهنمایی رحمان مشتاق‌مهر، تیرماه ۱۳۸۹)، بخشی را به ادبیات اقلیمی جنوب اختصاص داده است (← ص ۱۰۶-۲۳۴). علی تسلیمی، در کتاب گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران

(اختران، تهران ۱۳۸۳)، در بخشی با عنوان «روایات روستایی و محلی» (ص ۱۱۵-۱۵۸)، به آثاری می‌پردازد که می‌توان از آن‌ها به ادبیات اقلیمی یاد کرد. فاطمه غلامی، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود (به‌راهنمایی حسینعلی قبادی، شهریور ۱۳۸۵)، با عنوان بررسی و تحلیل تصاویر و مضامین مربوط به مسائل نفت در ادبیات داستانی ایران (از نهضت ملی شدن صنعت نفت تا ۱۳۸۴)، به مسئله نفت و داستان‌نویسی جنوب پرداخته و برخی از داستان‌های نویسندگان اقلیم جنوب را از این منظر تحلیل کرده است (ص ۳۱-۸۷). در موضوع ادبیات اقلیمی و نویسندگان آن، به‌شکل پراکنده، مقالات متعددی نیز نوشته شده است. مثلاً، سمیه شکری‌زاده، در مقاله «ادبیات اقلیمی در رمان‌های احمد محمود» (ادبیات داستانی، سال سیزدهم، ش ۱۱۲، آبان و آذر ۱۳۸۶، ص ۵۲-۵۸)، ضمن بررسی عناصر بومی در رمان‌های مختلف این نویسنده، میزان خلاقیت او را در عرصه داستان‌نویسی اقلیمی نشان داده است؛ اما موضوع مقاله حاضر یعنی گرایش نوشتن از جنگ و بازنمایی شهر در ادبیات داستانی جنگ پیشینه منسجمی ندارد.

### سیمای شهرهای جنوبی در ادبیات داستانی جنگ

در جنگ تحمیلی، شهرهای بسیاری از اقلیم جنوب در معرض هجوم و حمله قرار گرفتند. در آثار داستانی، نام بسیاری از این شهرها آمده است و نویسندگان بسیاری درباره این شهرها (اندیمشک، سوسنگرد، دزفول، خرمشهر، اهواز، آبادان و...) داستان نوشته‌اند. از آن میان، بسامد ذکر نام سه شهر خرمشهر، اهواز و آبادان بیشتر است. در ادامه، برخی از داستان‌هایی که درباره این سه شهر نوشته شده است، از حیث نحوه بازنمایی جنگ در زمینه‌ای اقلیمی، بررسی می‌شوند.

## ۱- خرمشهر؛ سیمای شهری در آسمان<sup>۱</sup>

در میان شهرهای جنوب ایران و در پیوند با مسئله جنگ، نام خرمشهر بیش از دیگر شهرها مطرح است. خرمشهر در ۱۳۵۹ اشغال و در نبردی حماسی در ۱۳۶۱ آزاد می‌شود. در ادبیات جنگ، خرمشهر به مثابه الگوی شهری مدافع یا گونه‌ای آرمان‌شهر جلوه کرد و به شهرهایی چون اهواز و آبادان کمتر یا بعدها توجه شد. در رمان‌ها و آثار داستانی جنگ، روایت سقوط خرمشهر تلخ‌ترین حادثه جنگ است. از طرفی، خبر آزادی خرمشهر نیز حماسی‌ترین رویداد تاریخ جنگ محسوب می‌شود؛ حتی آنجاها که ادبیات به حضور زنان در جنگ پرداخته، خواه‌ناخواه، نام خرمشهر به میان آمده است و اغلب آثاری که به حضور زنان در صحنه جنگ و به‌ویژه به موضوعاتی مثل یاری‌رسانی و امداد می‌پردازند با نام خرمشهر پیوند دارند. بخشی از دلایل انتخاب خرمشهر به‌عنوان زمینه رخداد حوادث و رویدادهای داستانی محصول موقعیت داستانی جذّاب شهری است که، با وجود مقاومت‌های مردمی، دشمن اشغالش می‌کند و در نهایت پس گرفته می‌شود.

کاوه بهمن، در رمان جنگی که بود، زندگی خانواده‌ای در روزهای آغاز جنگ در خرمشهر را روایت می‌کند. مادر خانواده شهید شده است؛ از پدر هم، که در آغاز حمله مفقود شده، خبری نیست و خواهر و برادر خانواده هم تصمیم گرفته‌اند در شهر بمانند و مقاومت کنند. جنگی که بود شجاعت و ازخودگذشتگی اهالی شهر را به تصویر کشیده است. در این رمان، زنان دوشادوش مردان در مقابل دشمن می‌ایستند. در جستجوی من، نوشته منیژه جانقلی، نیز روایت خرمشهر و مقاومت مردم و زنان آن به‌هنگام سقوط شهر است. جمشید خانیان نیز، در کودکی‌های زمین، به مضمونی مشابه

۱. «شهری در آسمان»، ساخته شهید سیدمرتضی آوینی، عنوان مستندی ده‌قسمتی درباره محاصره، سقوط و آزادی خرمشهر است.

می‌پردازد. در مهمان مهتاب، اثر فرهاد حسن‌زاده، نیز خرّمشهر زمینه رویدادهاست. اما از جمله مهم‌ترین روایت‌ها درباره خرّمشهر رمان *نخل‌های بی‌سر* و داستان کوتاه «زن‌بورک» است.

### ۱-۱- *نخل‌های بی‌سر*: سیمای حماسه‌ای شکوهمند

*نخل‌های بی‌سر*، نوشته قاسمعلی فراست، با اشغال خرّمشهر آغاز و با آزادی دوباره آن پایان می‌یابد. این رمان حکایت خانواده‌ای خرّمشهری است که با وقوع جنگ آواره می‌شوند. دو تن از فرزندان خانواده شهید می‌شوند و فقط «ناصر» می‌ماند که او هم، با وجود بحران روحی، جبهه را ترک نمی‌کند. نام داستان مظهر پیوند میان ادبیات جنگ و ادبیات اقلیمی جنوب است. واژه «نخل» در عنوان رمان، در نظر مردم جنوب، درختی است که به دلیل شباهت بسیار زیاد به انسان ویژگی‌هایی انسان‌گونه دارد و، در توصیف آن، گاه، واژه‌هایی به کار می‌رود که مختص انسان یا موجودات ذی‌روح است. مثلاً، «کُشتن» (به جای «قطع کردن») درباره نخل هم به کار می‌رود. توضیح اینکه، در هنگام جابه‌جایی، اگر سر نخل صدمه ببیند، خشک می‌شود. همچنین، درخت نخل در آب خفه می‌شود؛ به طوری که اگر آب از سر نخل بگذرد، مرگ آن حتمی است. برخلاف دیگر درختان، که اگر سرشان را قطع کنند شاخ و برگ بیشتری می‌دهند، نخل خشک می‌شود و می‌میرد. دیگر اینکه واژه نخل در آیین‌ها و مراسم مذهبی شیعی، که در سوگ امام حسین<sup>ع</sup> برگزار می‌شود، حضوری تاریخی دارد: نخل مُشَبَّه‌به تابوت حضرت است (رحمانی، ص ۴۹۰؛ محدثی، ص ۴۷۸) و در نوحه‌ها و اشعار آیینی نیز عبارت «نخل بی‌سر حسین» بسیار دیده می‌شود. همه این تصاویری که نخل در ادبیات دارد نمادها و تصویرهایی اقلیمی است. از طرف دیگر، پس از جنگ تحمیلی، وجود نخل‌های بی‌سر و سوخته در جنوب ایران نشانه‌هایی از جنگی است که همه‌چیز را سوزانده؛ زمین را و انسان را و اقلیم را. ترکیب «نخل‌های بی‌سر» تعبیری ادیبانه، زیبا و رسا در توصیف شهری

است که سید مرتضی آوینی نیز، در مجموعه مستند ده قسمتی اش درباره این شهر، از آن به «شهری در آسمان» تعبیر می‌کند.

از عنوان رمان که بگذریم، در *نخل‌های بی‌سر*، شهر چنان‌که باید و شاید تشخیص داستانی نمی‌یابد؛ به این معنی که، در روایت داستان، عناصر مادی و مکان پویا نیست. تصویرهایی از برخی محله‌ها و اروندرود و مسجد جامع عرضه می‌شود، اما روایت نمی‌تواند هویتی جامع و زنده از شهر بسازد و نشان‌دادن وضعیت و بیان تأثر، اغلب، از طریق شخصیت‌ها صورت می‌گیرد. به عبارت دیگر، شهر در بند و زخمی سبب تأثر نمی‌شود بلکه موقعیت اشخاص داستانی مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد (← سلیمانی، ص ۲۷۳). حتی در قضیه آزادی خرمشهر نیز، که روایت داستان می‌توانست این موضوع حماسی را با پردازشی قوی و اثرگذارتر بیان کند، این شیوه تحقق نیافته و تنها به بیان یک جمله اکتفا شده است. آزادی خرمشهر یکی از مهم‌ترین رویدادهای جنگ تحمیلی است، اما تصویر چنین حماسه‌ای در یک گفتگوی تلفنی ساده میان یکی از رزمندگان و مادر ناصر (یکی از شخصیت‌های اصلی داستان که در خط مقدم است) بیان می‌شود (← فراست، ص ۲۱۵). روایت داستان نتوانسته است از جنبه گزارشی و خاطره‌ای متن بکاهد و جنبه تخیلی آن را تقویت کند. وقتی متنی از حالت صرف گزارشی خارج می‌شود، روایت به خواننده کمک می‌کند به درک روشن‌تری از موضوع برسد؛ اما *نخل‌های بی‌سر* در تصویر بیرونی حوادث مانده و امکان واکاوی درونی آن‌ها را نیافته است. از این رو، شهر در داستان بی‌روح است؛ زیرا دیدگاه روایی در بیان مسائل و مصائب شهر و ساکنان آن در پیوند درونی با داستان عرضه نمی‌شود.

#### ۱-۲- «زنبرک»؛ دگردیسی سیمای آدمی در جنگ

از جمله داستان‌های کوتاهی که خرمشهر را در زمینه و زمانه جنگ برای روایت داستان برگزیده «زنبرک» (← عرب‌خویی، ص ۱۹۹-۲۲۱) است. آنچه این داستان را شایسته

توجه می‌کند روایت اثرگذاری جنگ بر کودکان است. پیرنگ روایت، با سیری منطقی و باورپذیر، تحوّل زود هنگام کودکی را که در عوالم بازی‌های کودکانه به سر می‌برد به سمت دنیایی که خاصّ بزرگسالان است بیان می‌کند. در این داستان، از دیدگاه یک کودک (سالم: پسرک یازده ساله و یتیم خرّمشهری)، خرّمشهر به‌هنگام بمباران توصیف می‌شود. سالم دارد زنبورک می‌زند؛ نوای زنبورک را انفجارهای گاه‌به‌گاه می‌برد اما او همچنان می‌نوازد. وقتی صدای زنبورک اوج می‌گیرد، زنی بر اثر ترکش گلوله‌ها مقابل چشمان کودک تکه‌تکه می‌شود. سالم از دیدن این صحنه چنان آشفته می‌شود که خارک زنبورک را می‌شکند. در انفجار بعدی، سالم زنبورک را گم می‌کند. در میان واقعه بمباران، کودک سازِ شکسته‌اش را دوباره پیدا می‌کند اما سردرگم است که با آن چه کند. «دی‌فولو» (زنی خرّمشهری) با دستش به دور اشاره می‌کند: «زنبورک تازه‌ات آنجاست» (همان، ص ۲۱۹). پسرک مسلسل می‌بیند که جوانی در کنارش به خون غلتیده است. سالم زنبورک را زمین می‌گذارد، مسلسل به دست می‌گیرد و پا به جهان خشن بزرگسالی می‌گذارد. در طول روایت، تکرار آهنگ زنبورک و افکار سالم در همراه کردن مخاطب و ایجاد حالت تعلیق در داستان تأثیری ویژه دارد.

«زنبورک» دو شخصیت محوری دارد: سالم و دی‌فولو. در فضای تیره و جنگ‌زده داستان، شخصیت‌های مهربان و خون‌گرم جنوبی فضای داستان را با همدلی‌هاشان تلطیف کرده‌اند؛ چنان‌که از منظر تحلیل شخصیت‌ها «زنبورک» داستانی اقلیمی است. پرداخت خوب نویسنده، زبان شخصیت‌ها، زمان و مکان، همه و همه، این داستان را تا مرز یک داستان اقلیمی موفق پیش برده است. از نظر نام‌شناسی، انتخاب نام شخصیت‌ها با محیط جغرافیایی و مکان داستان همخوانی دارد. داستان در یک روز گرم تابستانی در ایام منتهی به اشغال خرّمشهر و در حوالی بازار آن روایت می‌شود. انتخاب این مکان و زمان باعث شده است که هم‌زمان به جبهه و پشت جبهه دقت شود. نکته

دقیق داستان این است که درون‌مایه آن جز در چنین مکان و زمانی نمی‌توانست شکل بگیرد. تا بخش پایانی داستان، سالم پسر بیچه‌ای است که در پشت جبهه حضور دارد اما، با تحوّل شخصیتی، ناگهان، رزمنده‌ای است که پشت مسلسل نشسته است. شناخت خوب نویسنده از کوچه‌ها و محله‌های خرم‌شهر به باورپذیری و ایجاد حس صمیمیت بیشتر داستان کمک کرده است. زبان، در این داستان، یکی از عناصر مؤثر در ایجاد فضایی اقلیمی است؛ لهجه جنوبی شخصیت‌ها با پرداخت خوب نویسنده همراه شده است. کاربرد واژگانی که رنگ‌وبوی اقلیمی دارد نیز از این دست است؛ مثل «دلنگو»، «هلاهوش»، «کیره» و ...

## ۲- اهواز؛ بازنمایی سیمای سرزمینی سوخته و دردمند

در ادبیات جنگ، اهواز زمینه وقوع برخی داستان‌ها و رمان‌هاست. اغلب داستان‌ها یا رمان‌هایی که رویکردی اجتماعی و تا حدی انتقادی دارند و اثر اجتماعی جنگ را بر جامعه پی‌جویی می‌کنند اهواز را زمینه داستان قرار داده‌اند. در این باره، به دو رمان اقبال بیشتری شده است: زمین سوخته و زمستان ۶۲.

### ۲-۱- زمین سوخته؛ روایت اقلیمی موفق از مسئله‌ای ملی

زمین سوخته، نوشته احمد محمود، روایتی جزئی‌نگر و لحظه‌به‌لحظه از مقاومت‌ها و شهادت‌ها و حوادث تلخی است که در حدود سه ماه اول جنگ در ۱۳۵۹ و در جنوب رخ می‌دهد. این رمان، از حیث ساختار روایی و کیفیت شخصیت‌پردازی، در دنباله دو رمان نخست محمود (همسایه‌ها و داستان یک شهر) قرار دارد و، در کنار آن دو، ضلع سوم سه‌گانه او درباره جنوب است. علاقه محمود به جنوب و روایت زندگی مردم آن سامان باعث شده او را «راوی جنوب» بنامند و آثارش را از موفق‌ترین نمونه‌های ادبیات اقلیمی معرفی کنند. (← گلستان، ص ۲۸)

زمین سوخته، در کنار اینکه در بیان موضوع و پرداخت درون‌مایه داستانی، مسئله‌ای ملی (جنگ) را روایت می‌کند، از جهت برخی عناصر داستانی، رمانی اقلیمی است. محمود، در مصاحبه با لیلی گلستان، با اشاره به گذراندن دوران کودکی تا جوانی در جنوب، به این نکته توجه می‌دهد که جنوب سرزمین حوادث بزرگ است. او به مسئله نفت، مهاجرت و مهاجرپذیری خوزستان، صنعت و کشاورزی، رودخانه‌های پُراب، نخلستان‌های بزرگ و آدم‌های مختلف که از اقصی نقاط آمده‌اند اشاره می‌کند و می‌گوید:

جنوب را خوب می‌شناسم. علی‌رغم اینکه این همه ملت در تهران زندگی کرده‌ام، هنوز جنوب را بهتر می‌شناسم؛ پیوندم را هم با جنوب قطع نکرده‌ام. بعدهم اینکه معتقدم برای نوشتن شناخت لازم است. و من خصوصیات مردم جنوب را خوب می‌شناسم و، به هر حال، جنوب برای من وزن بیشتری دارد. و بعدهم فکر می‌کنم که مسئله اقلیمی بودن حوادث و آدم‌ها معنیش این نیست که در بند اقلیم بماند و همان‌جا خفه شود؛ می‌شود از اقلیم مملکتی شد ... (همان‌جا)

زمین سوخته حاصل تجربه مستقیم احمد محمود از حضور در مناطق جنگ‌زده است. او وقتی خبر کشته‌شدن برادرش را در جنگ می‌شنود، به جنوب می‌رود:

از تهران راه افتادم رفتم جنوب، رفتم اهواز، رفتم سوسنگرد، رفتم هویزه. تمام این مناطق را — که البته راهم نمی‌دادند و باید مجوز می‌داشتم — رفتم. تقریباً نزدیک جبهه بودم و به‌خوبی صدای شلیک گلوله‌ها و صدای انفجار در این مناطق شنیده می‌شد. وقتی برگشتم، واقعاً دلم تلنبار شده بود. برادرم هم کشته شده بود. دیدم چه مصیبتی را تحمل می‌کنم و مردم چه تحملی دارند و چه آرام‌اند مردم دیگر شهرها؛ چون تهران تا موشک نخورد، جنگ را حس نکرد. درد من این بی‌حسی و بی‌تفاوتی مناطق دور از جنگ بود. دلم می‌خواست لاقل مناطق دیگر مملکت ما بفهمند که چه اتفاقی افتاده است. همین فکر وادارم کرد که زمین سوخته را بنویسم. (همان، ص ۱۵۹)

در زمین سوخته، اوضاع شهر، ناباوری مردم از حمله عراق به ایران، اعتقاد مردم خوزستان به اینکه تنهایی قادرند حمله را دفع کنند، دلاوری و رشادت آنان، مصائب و



مشکلات زمان جنگ (گرانی‌ها، کمبودها، بیماری، بی‌خانمانی، فرصت‌طلبی برخی افراد، خیانت ضد انقلاب و ستون پنجم) شرح و توصیف می‌شود. نویسنده ضمناً به تلخی‌های جنگ نیز اشاره می‌کند. زمین سوخته مرثیه‌ای بر ویرانی است؛ ویرانی شهر، ویرانی جسم و ویرانی روح آدمی. لحن غم‌بار نویسنده، در برخی اجزای روایت، مخاطب را متأثر می‌کند. این قطعه بخشی از مویه «شاهد» (از شخصیت‌های داستان) بر جنازه برادرش «خالد» است:

شاهد آه می‌کشد و باز می‌گوید: ... گفتم حمید را برسون اتاق عمل تا برگردم، گفتم: خُب! ... گفتم: ببین چه طوری جوونا بی‌باعث‌وبانی کشته می‌شن! گفتم: جنگه برادر، جنگ. شوخی که نیست ... گفتم: جنگ درست، اما چرا دیگه شهرای بی‌دفاع؟ ... گفتم: حالا زن و بچّه حمید چه کنن؟ گفتم: خدا بزرگه برادر! [...] ماشین رو برداشتی و رفتی که پارکش کنی و دیگه رفتی [...] حالا به من بگو زن و بچه‌ات را چه کارشون کنن؟ ... حالا خالد خوبم به من بگو مادرت را چه کارش کنن؟ ... حالا به پسرت چی بگم؟ ... به علی ... به علی که همه‌ش شش ماهشه! [...] گفتم: همی روزا مرخصی می‌گیرم ... گفتم: دلم نمی‌خواد بچهم از صدای انفجار عیب‌دار بشه. گفتم: نمی‌خوام زبانش بند بیاد اما — برادر نازنینم! — دوسه ماه دیگه علی زبان باز می‌کنه. به من بگو وقتی زبان باز کرد، چی بهش بگم؟ ... بهش بگم که ماشینت گُر گرفت؟! بهش بگم که خودت را ترکش توپ زد؟ ... بگم که تا خودم را بهت رساندم تمام کرده بودی؟ ... مثل مرغ از قفس پریده بودی؟ (محمود، ص ۱۴۴-۱۴۵)

جنگ در زمین سوخته جلوه حماسی دارد؛ اما نویسنده با توجه به جو آن روزگار دچار شعارزدگی و ادبیات تهییجی نشده است و موقّق شده رئالیسم را، که همواره در آثارش حضور داشته، حفظ کند. ویرانگری جنگ در کنار رشادت‌ها و ایثارگری‌های مردم توصیف می‌شود. در این رمان، نفس جنگ مذموم شمرده می‌شود، اما تقدس دفاع در سطر سطر داستان هویداست. نگاه حماسی محمود به جنگ اعتراض برخی را برمی‌انگیزد. او را به جنگ‌طلبی متهم می‌کنند. محمود در پاسخ می‌گوید:

... مرا متهم کردند به جنگ‌طلبی، درحالی‌که توجه نداشتند که طرح طرح تجزیه خوزستان

بود. هشتاد کیلومتر پیش آمده بودند، خلیج فارس شده بود خلیج عربی ... خرّمشهر شده بود المَحْمَرّه؛ یعنی هدف جداکردن بخش نفت‌خیز کشورمان بود. پس، مردم مقاومت کردند تا نیروهای نظامی به کمکشان رسید. معذک، این مقاومت خیلی راحت نبود. در خود داستان، نشانه‌هایی از مخالفت با نفس جنگ هست؛ اما مرا متهم کردند به جنگ‌طلبی. به هر حال، اگر جنگ‌طلبی معنایش این است، حالا هم هستم. من، تا لحظه‌ای که حس کنم دشمن در خاک ما هست، معتقدم باید جنگید. تا زمانی که تجاوز پس‌رانده نشود، من جنگ‌طلب هستم. (گلستان، ص ۱۵۹)

احمد محمود در وضعیتی زمین سوخته را می‌نویسد که هنوز خرّمشهر از تصرف دشمن آزاد نشده و، در عین حال، بسیاری از مناطق دیگر نیز در اختیار نیروهای عراقی است. او در چنین اوضاعی از جامعه شهری کوچکی می‌نویسد که، به جای عکس‌العمل‌های سریع، مبهوت این فاجعه است. بنابراین، با چشم‌اندازی تلخ، به آینده می‌نگرد. مضمون داستان سبب شده است حضور مردم در این رمان گسترده باشد و تقریباً نمایندگان از تمام قشرهای اجتماعی شهری در آن دیده شود. در واقع، وضعیت تازه سبب‌ساز حضور گسترده مردم شده است.

احمد محمود، با توجه به شناختی که از ویژگی‌های رفتاری انسان داشت، شیوه روایتی را در پیش گرفت که علاوه بر نشان‌دادن فضای پیش‌بینی‌نشده‌ی آغاز جنگ عاملی برای بیان ارزش‌های جدید بود. انسان او، در زمین سوخته، از انبوه فاجعه حیران شده است و تنها می‌تواند بنشیند و به تصویری نگاه کند که ساختار آن برای او ناآشناست. روایت زمین سوخته گاهی سمت‌وسوی سیاسی می‌یابد، اما یکی از معدود آثار مهم جنگ است که در یک فضای شهری و با حضور انبوهی از شخصیت‌های اصلی و فرعی اتفاق می‌افتد. نکته مهمی که باید در نظر داشت این است که در آن دوره محمود، با درک عمیقی که از جهان بومی آدم‌های خود دارد، موفق به خلق روایتی می‌شود که در آن معنای جنگ تحمیلی — که معنایی واقع‌بینانه است — هنوز برای بسیاری از نویسندگان و هنرمندان ایرانی ملموس نبود. قهرمان‌های داستان محمود

انسان‌هایی از جامعه شهری جنوب‌اند که در چشم‌به‌هم‌زدنی وارد جنگ شده و با سؤال‌های بسیاری مواجه‌اند.

زمین سوخته رمانی واقع‌گراست. در آثار واقع‌گرا، بحث زمان و به‌ویژه مکان جلوه‌ای خاص و جایگاهی ویژه دارد. اصولاً در رمان جنگ مکان اهمیت می‌یابد، زیرا به‌طور مستقیم با دیگر عناصر داستان ارتباطی نظام‌مند می‌یابد. در زمین سوخته، شهر اهواز، که در شعله‌های آتش می‌سوزد، نمادی از کل ایران است. در واقع، در این رمان، مکان چونان صحنه و دکور نیست بلکه بخشی از موضوع است. جنگ مکان را ویران می‌کند و ویرانی مکان به‌معنای ویرانی آدم‌ها و روح و روان آن‌هاست (← سلیمانی، ص ۱۰۲). چنان‌که پیش‌تر ذکر شد، احمد محمود، در گفتگو با لیلی گلستان، به طرح‌های دشمن برای جداسازی بخش‌هایی از ایران اشاره می‌کند.

## ۲-۲- زمستان ۶۲؛ روایت شهری اندوهگین و دردمند

اسماعیل فصیح نیز، همانند احمد محمود، راوی نسل‌های گوناگون جامعه ایرانی است. در داستان‌های او، حوادث سیاسی و اجتماعی در جهان داستانی نمود می‌یابند. فصیح از اولین نویسندگانی است که طبقه متوسط شهری را وارد رمان فارسی کرد و کار او، از این جهت، نوآوری بود. او در *ثریا در اعما* و *زمستان ۶۲* و دیگر آثارش داستان همین طبقه را به تفصیل روایت می‌کند. *زمستان ۶۲*، در میان رمان‌هایی که به حوادث و پیامدهای جنگ تحمیلی پرداخته‌اند، به لحاظ شخصیت‌پردازی و مضمون محوری، اثری متفاوت به شمار می‌آید. (← یارشاطر، ص ۲۷۳)

در *زمستان ۶۲*، «دکتر منصور فرجام» برای برگزاری یک دوره آموزشی فناوری رایانه از آمریکا به ایران می‌آید و می‌خواهد در دانشکده نفت آبادان که در دوران جنگ به اهواز منتقل شده بود مشغول شود. این مسئله «ادریس» (دانشجوی انقلابی و بسیجی دانشکده) را متعجب می‌کند. او همراه با «مهندس جلال آریان» که او را تمام دانشجویان می‌شناسند—

آمده است. دانشجویان قدیمی دانشکده، که مهندس آریان آن‌ها را می‌شناسد، هریک به دلیل شرکت مستقیم در جنگ یا بر اثر بمباران شهرها معلول و جانباز شده‌اند. دکتر فرجام دچار تحوّل می‌شود و بالاخره به انقلاب می‌پیوندد و در نهایت در اهواز می‌ماند و مهندس آریان به تهران باز می‌گردد. دکتر فرجام در فکر شهادت یا پیوستن به لقاءالله است و مهندس آریان از این تحوّل دچار تعجب می‌شود و ...

زمستان ۶۲ دو ماجرای محوری دارد: یکی تلاش‌های جلال است برای یافتن ادریس و دیگری تلاش‌های منصور برای خودیابی. عنصر جستجو این دو ماجرای اصلی رمان را به هم پیوند می‌دهد. این جستجوها با سه سفر روایت می‌شوند: در سفر اول، گره‌افکنی داستان با معرفی شخصیت‌های متعدّد و آشنایی دو شخصیت اصلی رمان با دیگران آغاز می‌شود؛ سفر اول روایت حوادث بیرونی است. در سفر دوم، دروئیات شخصیت‌ها، از جمله منصور فرجام، برجسته می‌شود تا سیر تحولات او در سفر سوم باورپذیر باشد. در سفر سوم، داستان گره‌گشایی می‌شود: منصور گم‌شده‌اش را می‌یابد؛ او ایثارگرانه شهادت را می‌پذیرد تا به دیگران زندگی ببخشد و جلال نیز ادریس را می‌یابد. (← میرعابدینی ۲، ص ۹۲۶)

اهواز و بعضاً اندیمشک، سوسنگرد، آبادان و دارخوین از مکان‌های وقوع روایت‌اند. اغلب حوادث مهم داستان در اهواز اتفاق می‌افتد. دلیل انتخاب اهواز، علاوه بر تطابق آن با شخصیت‌ها، که عمدتاً دانشگاهی یا کارمند وزارت نفت‌اند، این است که اهواز ضمن اینکه در دسترس هوایی‌های دشمن است خطّ مقدّم شهرهای ایران در جبهه نیست. تعداد زیاد نفوس انسانی موجود در اهواز هم از حمله گسترده عراق به این شهر مانع می‌شود؛ ضمن اینکه در این شهر دلهره‌های موجود در وضعیت جنگ به کمال است. تعداد زیاد نیروهای رزمنده عازم به جبهه در این شهر، خود، به پیوند متناسب با فضا و پیرنگ و درون‌مایه داستان کمک می‌کند. بخش عمده‌ای از تلاش نویسنده

در جهت توصیف مکان داستان است. اهواز قبل از جنگ و قبل از انقلاب مرتباً با اهواز فعلی — که راوی بعد از چند سال آن را می‌بیند — مقایسه می‌شود و از طریق همین مقایسه به وضوح بیزاری شخصیت‌های داستان و، به تناسب آن، روایت از وضعیت جدید بروز داده می‌شود. راوی در جاهای مختلف اهواز و حتی خوزستان حاضر می‌شود و وضعیت جدید را توضیح می‌دهد و، برای این هدف، بهترین دستاویز گم‌شدن پسر «مطرود» است که راوی به دنبال او به جاهای مختلف کشیده می‌شود. فصیح، با توصیف فضای شهر، تصویری روشن از شهری پُر از تبوتاب جنگ به مخاطب ارائه می‌کند. در داستان، به هم‌ریختگی اوضاع اداری، شعارزدگی، بی‌قیدی قشر مرفه نسبت به اوضاع و شور و شوق رزمندگان توصیف می‌شود. از سوی دیگر، دوره تازه‌ای از تحولات سیاسی کشور است که، در آن، مسئولان دولتی پیشین جای خود را به اشخاص و تفکرات جدید داده‌اند. شعارها و عکس‌های آویخته بر در و دیوار شهر از آرمان‌ها و ارزش‌های متفاوتی حکایت دارد؛ شعارهایی که هر از چندگاه به توصیف درمی‌آیند و فضای انقلابی و آرمانی آغاز انقلاب را ترسیم می‌کنند. در چنین وضعیتی، آدم‌هایی از نوع آریان، یارناصر و... با جنس رفتار عارف‌مآبانه و درون‌گرایی‌شان تلاش می‌کنند با پذیرش اوضاع موجود و کنار گذاشتن پاره‌ای رفتارها و ظواهر، که دیگر پسندیده نیست، به فضای جدید تن دهند.

یکی از دلایل اصلی توفیق روایت رمان زمستان ۶۲ در ایجاد حالت تعلیق و انتظار گره‌افکنی ویژه است؛ درهم‌تنیدگی گره‌های مربوط به شخصیت‌های مختلف با فضا و درون‌مایه داستان مطابقت تام دارد. باید در نظر داشت که نه تنها خواننده بلکه حتی شخصیت‌های داستان و مخصوصاً راوی، هیچ‌کدام، نه برنامه مطمئنی دارند و نه به سبب وضعیت ویژه اهواز و ایران در زمان جنگ می‌توانند کمترین حدس مطمئنی درباره آینده خود بزنند. آن‌ها در فضایی پُر از سؤال‌های بی‌جواب به سر می‌برند و همین امر

فضای مبهم داستان را با گره‌افکنی ویژه منطبق کرده است. نکته دیگر اینکه در وضعیت جنگ در شهر اهواز میان «مریم جزایری» (متمول و سرشناس و فعلاً مغضوب) با مهندس آریان و دکتر فرجام محبوب و حتی راننده آژانس و کارگران مهندس آریان فرقی وجود ندارد و همگی شخصیت‌هایی هم‌ردیف هم محسوب می‌شوند و دانستن سرنوشتشان برای مخاطب اهمیتی یکسان دارد. موقعیت زمانی و زمینه شهری اهواز در جنگ برساننده کلیتی اثرگذار و سرنوشتی همگون برای تمامی افراد داستان است. همه به‌نوعی منتظر پایان جنگ، تغییر وضعیت موجود و رخ‌دادن اتفاقی تازه‌اند و، درحالی‌که اطراف آنان را موجی‌ها، شهیدداده‌ها، ممنوع‌الخروج‌ها و... انباشته‌اند و سراسر روانشان را حس سردی و نومیدی فراگرفته است، در جستجوی راهی برای گریز از موقعیت دشوار و سترون خود می‌گردند.

زندگی اشخاص داستان، روزها، در محیط کار می‌گذرد و شب‌هایی که توصیف می‌شود اغلب از جنس شب‌های «بیا تا قدر یکدیگر بدانیم» است؛ شب‌هایی که اغلب شخصیت‌های فعال دور هم جمع می‌شوند تا از دردهای همدیگر بکاهند و، سرانجام، از قبل همین شب‌نشینی‌هاست که ایثار و فداکاری مهندس آریان و دکتر فرجام گل می‌کند تا به دیگران زندگی ببخشد. نکته درخور توجه دیگر اینکه روایت داستان، هرچقدر که به‌خوبی توانسته است صحنه‌های مربوط به این شب‌نشینی‌ها را از زبان راوی شوخ‌طبع و خون‌سرد خود توصیف کند، نتوانسته است دلهره‌های مربوط به این شب‌ها را جز شب آخر حضور مریم جزایری و... در اهواز و شب بعد از پیداکردن جسد دکتر فرجام منتقل کند. دلیل آن شاید خون‌سردی و بی‌آرامی راوی باشد، چراکه اوست که باید این دلهره‌ها را منتقل کند؛ اما به‌رحال نویسنده می‌توانست از زبان اشخاصی مثل مریم جزایری، «لاله جهانشاهی» یا «فرشاد کیان‌زاد»، حداقل، در ضمن گفتگوها یا برگی از دفترچه خاطرات آن‌ها، این حالت دلهره شب‌های جنگ را

منتقل کند. زمستان ۶۲ تصویرگر شهری در عصر ریاضت و سختی است که بوی باروت از آن یکدم دور نمی‌شود. فضای داستان ترکیبی از سیاهی، سردی، دلهره و ابهام است: «هرکس یه جور درد داره. الان دیگه درد و بدبختی عمومیه» (فصیح، ص ۹۱). این جمله، که از زبان مریم جزایری (یکی از شخصیت‌های مؤخر داستان) بیان می‌شود، آینه تمام‌نمای فضای داستان است. شخصیت‌های داستان، اغلب، در حالتی شبیه تسلیم در برابر تقدیر قرار گرفته‌اند. تنها در انتهای داستان است که کوشش‌های ذهنی بر کوشش‌های طبیعی دکتر فرجام غلبه می‌کند و بازهم در حالتی نظیر جبر — با ایثارگری او — فضای داستان تا حدی عوض می‌شود و به نظر می‌رسد که اختیار داشتن شخصیت در ایجاد نقطه اوج مؤثر واقع می‌شود؛ اما واقعیت این است که این اختیار محدود هم حاصل جبر محیط و سرنوشت ویژه دکتر فرجام است یا لااقل از دیدِ راوی داستان چنین است.

تجلی فضای داستان در عنوان رمان *زمستان ۶۲* نیز دیده می‌شود. «فصل زمستان سال ۱۳۶۲»، در عین کوتاهی، علاوه بر اینکه با پیرنگ و زمان داستان تطابق دارد، نمایانگر سردی، سیاهی و دیرگذشتن در عین کوتاهی زمان است. خاطرات نویسنده از یک دوره حدوداً شصت‌روزه، در ۳۹۶ صفحه، بیان می‌شود و این خود نشان از دیرگذشتن زمان دارد که با فضای داستان نیز تطابق تام دارد و، چنان‌که اشاره شد، درهم‌تنیدگی گره‌ها و ایثار و فداکاریِ نه‌چندان مهم مهندس آریان و فداکاری فوق‌العاده دکتر فرجام، سرانجام، بهار را برای همه شخصیت‌های مهم داستان به ارمغان می‌آورد؛ هرچند در این میان بازهم جلال آریان بی‌آرمان استثناست، چون برای او وضعیت وخیم اهواز مثل آتن است و او خطّ مشی جبری سرنوشت خودش را دارد.

نویسنده، با استفاده از گفتگوهای نیمه‌فلسفی میان شخصیت‌های روشن‌فکر و حتی غیر روشن‌فکر (ادریس آل مطرود)، بر جدّابیت و استحکام و واقعی جلوه‌دادن

فضای داستان افزوده است. مقایسه گذشته و حال اهواز و مجموعاً خوزستان در گفتگوها یا ذهن راوی مقدمه‌ساز ایجاد بیزاری در ذهن مخاطب از وضعیت جدید (اوضاع و احوال جنگ) است. بی‌شک، با توجه به عنوان، توصیفات فراوان، گفتگوهای هدفمند، مکان و زمان وقوع داستان، درون‌مایه و شخصیت‌پردازی، مهم‌ترین عنصر این داستان فضای آن است. حتی پیرنگ مبهم داستان نیز در خدمت فضای مبهم و تیره آن است.

### ۳- آبادان؛ روایت آوارگی و مهاجرت و سرگردانی

آبادان هم در ادبیات داستانی جنگ زمینه داستانهایی شده است. برخی از آن‌ها، بی‌آنکه به موقعیت مکان توجه کنند، تنها زمینه وقوع داستانشان آبادان است. مثلاً، در داستان کوتاه «اتاق پُرغبار» (← عبداللّهی، ص ۲۴-۲۹)، جنگ هم هست و هم نیست. آبادان زیر باران گلوله است. بنابراین، جنگ و ویرانی خانه مطرح است، اما نکته این است که جنگ در ظاهر هیچ تأثیر مستقیمی در رفتار شخصیت‌ها ندارد و آبادان نیز همین‌طور؛ چنان‌که به جای آبادان می‌شود نام هر شهر دیگری را گذاشت. هدف روایت توجه به مرگی عادی در فضایی است که همه با ترکش خمپاره و توپ و... کشته می‌شوند. در رمان‌های متعددی نام آبادان ذکر می‌شود، اما در آن‌ها نیز بیشتر نبرد و عملیاتی برجسته می‌شود که در اطراف آبادان وجود دارد. در این میان، می‌توان به روایت‌هایی اشاره کرد که شهر در آن‌ها حضوری منسجم و زنده دارد؛ چنان‌که جمشید خانیان در کودکی‌های زمین‌نگاهی تازه به حضور بچه‌ها در جنگ دارد. او اثر جنگ بر زندگی کودکان را با روایتی که عناصر و مؤلفه‌های بومی و اقلیمی دارد پیوند می‌زند. خیال‌انگیزی و بومی‌گرایی از ویژگی‌های این رمان است. آبادان، که زادگاه نویسنده است، مکان وقوع حوادث قرار گرفته و شناخت او از زمینه و بافت اقلیمی بر جذابیت



اثر افزوده است. در داستان، از محله‌ها و اماکن آبادان و خرمشهر یاد می‌شود و این یادکرد به واقع‌نمایی داستان کمک می‌کند:

می‌گن عبّاره و سرایف رو تو خرمشهر چول کرده. حالا تو بگو کپر هم بمب می‌خواد تو بندازی روش. (خانیا، ص ۴۵)

از طرف دیگر، غول بدطیبتی، که در قصه‌ها و باورهای بومی مردمان منطقه حضور دارد، پا به دنیای روایت داستان می‌گذارد. حضور غول در داستان به آن وجه رئالیسم جادویی می‌دهد و نقشی نمادین دارد و بخش عمده‌ای از درون‌مایه داستان با وجود و حضور او بیان می‌شود.

«چَمَل» (کودکی آبادانی) با خانواده‌اش در آبادان زندگی می‌کند. «مریمی»، خواهر او، دارد ازدواج می‌کند. چمَل خواهرش را بسیار دوست دارد و دوری از او برایش سخت است. وقتی مریمی به‌همراه شوهرش «کُنار» و «ننه» برای خرید عروسی به بازار می‌روند، او از خانه بیرون می‌آید و کنج دیوار کز می‌کند. در این موقع، دود عجیب و غریبی می‌بیند. او، در ذهن خود، دود را شبیه غولی تصوّر می‌کند و با او به گفتگو می‌نشیند و، در غم تنهایی، با او آشنا و دوست می‌شود. وقتی ننه و خواهر و پسرعموی چمَل از خرید باز می‌گردند، غول، که نام او «کُل‌کُلِ اُشتر» است، از چشم آن‌ها ناپدید می‌شود. کل‌کلِ اُشتر از چمَل می‌خواهد او را با خود به خانه ببرد. چمَل هم به او می‌گوید کوچک‌تر شود تا بتواند وارد خانه شود. یک‌هفته پس از عروسی، جنگ شروع می‌شود. وقتی چمَل با برادر بزرگ‌ترش (بتیل) برای خرید از خانه بیرون می‌رود، ناگهان صدایی وحشتناک شنیده می‌شود و گرد و خاک و دود از کوچه به هوا بلند می‌شود. خانه آن‌ها در بمباران به کُپه‌ای خاک تبدیل شده است. او، در میان شلوغی، بتیل را گم می‌کند. وقتی از یافتن برادرش ناامید می‌شود، به محله‌شان برمی‌گردد و می‌بیند پدر و مادر، مریمی و کُنار شهید شده و بتیل و او تنها مانده‌اند. چمَل، در جستجوی برادر، سر از خرمشهر درمی‌آورد. صحنه‌های دهشتناک جنگ جایی برای کودکی نمی‌گذارند.

رزمندگان بسیاری جلوی او جانشان را فدا می‌کنند و هریک اسلحه، چفیه و پوتینی برایش به جا می‌گذارند و او را مجهز می‌کنند. چمَل از برادرش سر نخ‌هایی به دست می‌آورد و، در پی آن، به شخصی به اسم بتیل می‌رسد که فقط هم‌اسم برادرش است. او دیگر به دنبال برادر نمی‌گردد؛ گویی او را یافته است. موجود خیالی، که نمادی از کودکی او هم هست و در پی اصلاح دیوسیرتی خود آمده، در کمک به دیگران و چمَل، مأموریتش پایان می‌گیرد و از چمَل خداحافظی می‌کند. چمَل، در دور دست و در خیال خود، چرخ فلک قدیمی شهر را می‌بیند که کودکی‌های همه شهیدان را به همراه دارد؛ گویی کودکی‌های زمین است.

قاضی ربیحاوی نیز در داستان‌هایش، برای نشان‌دادن سوی دیگر جنگ، سرنوشت مردمان شهرهای جنوبی و به‌ویژه آبادان را روایت می‌کند. یکی از اولین داستان‌های او و نخستین داستان‌های جنگ وقتی که دود جنگ در آسمان دهکده دیده شد نام دارد. از مهم‌ترین ویژگی‌های این داستان، که در ۱۳۵۹ منتشر شده، شرح روشن و ساده و همراه با پرسش‌هایی درباره جنگ است. نوجوان چهارده‌ساله‌ای به نام ناجی در یکی از روستاهای جنوب زندگی می‌کند. با شروع جنگ، برادر بزرگ‌تر او (حسّون)، برای خدمت سربازی احضار می‌شود. بعد از مدتی، مادر بزرگ دل‌تنگ حسّون می‌شود و از ناجی می‌خواهد برای بازگرداندن برادرش به جبهه برود. ناجی در آبادان با اعضای یک گروهک ضد انقلاب مواجه می‌شود. آن‌ها او را فریب می‌دهند تا به روستا بازگردد. وقتی ناجی برمی‌گردد با خانه‌ای ویران روبه‌رو می‌شود و خانواده‌ای که همه به کام مرگ رفته‌اند. در این داستان، پرسش‌های متعددی درباره پیدایش جنگ، معنی و مفهوم و انگیزه حضور در آن یا ترک آن مطرح می‌شود. در داستان‌های بعدی او، از جمله مجموعه *از این مکان*، آدم‌های جهان داستانی او از خاک زادگاهشان کنده شده‌اند. مشکلات زیستی و فرهنگی آن‌ها در شهرهای بزرگ ایران دست‌مایه روایت‌های اوست

که با دقت در وصف مکان‌ها و به‌وجودآوردن موقعیت‌های طنزآمیز روایت می‌شود. شخصیت‌های داستان‌های ربیحاوی همه از بیهودگی و سرگردانی رنج می‌برند و در جستجوی مکانی‌اند که بتوانند در آنجا احساس آرامش و امنیت کنند؛ اما در جهان چنین جایی نیست. آن‌ها سلامت هستی خود را در مکانی می‌بینند که از آن، به دلیل جنگی که به کشور تحمیل شد، رانده شده‌اند. این جنگ‌زدگان، که کار و خانه و کاشانه خود را غیر منتظره از دست داده‌اند، ناگزیر، به تهران و به دیگر شهرهای بزرگ پناه آورده‌اند؛ اما در یادشان جنوب (و از جمله آبادان) حضوری فعال دارد. روایت‌های او نشان می‌دهد که این آوارگان در مکان جدید احساس تحقیر و بیگانگی می‌کنند. از جمله داستان‌های مجموعه *از این مکان* «توی دشت بین راه» است. در داستان مزبور، با یک خانواده آبادانی جنگ‌زده آشنا می‌شویم که از آبادان گریخته‌اند. آن‌ها همه هستی خود را از دست داده و چونان سایه‌هایی در بیابانی بی‌آب سرگردان‌اند:

دشت از روبه‌رو پهناور بود و تا خط‌افق چیزی توی دشت نبود؛ زمین صاف و پُرشوره و، به پشت سر که برمی‌گشتیم و نگاه می‌انداختیم، فقط شعله‌های آتش بود که زبانه می‌کشید و همچون هیولایی زخمی به خود می‌پیچید و پخش می‌شد و شهر — که هیچ‌ش پیدا نبود — زیر چتر آتش بود و مردم به‌شکل سایه‌هایی کوچک و لغزان در بخار از دل آتش بیرون می‌جستند و خود را می‌انداختند توی دشت و لب‌تشنه پا می‌کشیدند تا آبادی بعدی که شادگان بود و پنجاه کیلومتر راه داشت و در پیشاپیش ما سایه‌هایی بودند که داشتند به مقصد می‌رسیدند. (ربیحاوی، ص ۱۱۱)

در داستان «گلدان»، از مجموعه مزبور، برشی از زندگی زنی جنگ‌زده روایت می‌شود که در خوابگاه جنگ‌زدگان در نزدیکی پل سیدخندان زندگی می‌کند. سرگردانی و غربت و تنهایی او در بطری‌ای خالی، که در نظرش گلدانی بی‌گل است، به تصویر کشیده شده است:

برای بردن بطری سبز اما همچنان دودل بود، چون تنها یادبود باقی‌مانده از سال‌های پیش از جنگ بود و او آن را با خودش از آبادان آورده بود و همیشه مثل گلدانی بدون گل می‌دیدش. (همان، ص ۴۸)

### نتیجه

جنوب و جنوب غربی ایران در ادبیات داستانی جلوه‌ای خاص دارد. در ادبیات اقلیمی جنوب، به‌طور کلی، از سه گرایش یاد شده است: ۱) نوشتن از روستا؛ ۲) نوشتن از محیط صنعتی و کارگری؛ ۳) نوشتن از دریا.

پس از شروع جنگ تحمیلی، در ادبیات اقلیمی جنوب، گرایشی جدید در داستان‌نویسی پدید می‌آید که به مسئله جنگ می‌پردازد. بنابراین می‌توان «گرایش نوشتن از جنگ» را هم به دسته‌بندی ادبیات اقلیمی جنوب افزود. موضوع جنگ، که به‌لحاظ جغرافیایی با اقلیم جنوب ارتباط بیشتری دارد، در داستان‌های جنوب بسیار پُررنگ است. نویسندگانی نظیر احمد محمود، اسماعیل فصیح، قاضی ربیحاوی، قاسمعلی فراست، جمشید خانیان، کاوه بهمن، اصغر عبداللّهی و... در رمان‌ها و داستان‌هاشان به موضوع جنگ و ارتباط آن با جنوب پرداخته‌اند.

در داستان‌نویسی جنوب، نام سه شهر خرمشهر، اهواز و آبادان بیشتر ذکر می‌شود. در ادبیات جنگ، خرمشهر نماد مقاومت، حماسه، شکوه و ارزش‌هاست. مسائل اجتماعی متأثر از جنگ نیز اغلب در روایت‌هایی دیده می‌شود که زمینه وقوع داستان‌ها شهرهایی نظیر اهواز و آبادان است.

نخل‌های بی‌سر، به‌رغم عنوان داستانی بی‌بدیل که مظهر پیوند جنگ و اقلیم است، در روایت شهر خرمشهر چندان توفیقی ندارد. شهر در رمان مزبور پیوند منسجمی با دیگر عناصر داستان پیدا نمی‌کند؛ اما در داستان کوتاه «زن‌بورک» خرمشهر چونان موجودی زنده و پویا حضوری داستانی پیدا کرده است. زمین سوخته، با اینکه از جهت

برخی عناصر داستانی رمانی اقلیمی است و با وجهی رئالیستی جامعه اهواز زمان جنگ را روایت می‌کند، در بیان موضوع و پرداخت مسئله‌ای ملی (جنگ) موفق است. زمستان ۶۲ نیز پی‌جوی تغییرات سیاسی و اجتماعی شهری است که به سبب جنگ پدید آمده است. در کودکی‌های زمین، شخصیت داستانی، در سفری از کودکی به بزرگسالی و از آبادان به خرمشهر، ضمن توصیف اقلیمی که در آتش جنگ تحمیلی می‌سوزد، جلوه‌های شکوهمند دفاع از میهن را روایت می‌کند. مجموعه *از این مکان* نیز به مسائل اجتماعی، از جمله مهاجرت مردمان جنگ‌زده و آوارگی و سرگشتگی آن‌ها، می‌پردازد.

## منابع

- تسلیمی، علی، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان: پیشامدرن، مدرن، پسامدرن)*، اختران تهران ۱۳۸۳.
- جردن، تری جی و لستر راوتنری، *مقاله‌ای بر جغرافیای فرهنگی*، ترجمه سیمین تولایی و محمد سلیمانی، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، تهران ۱۳۸۰.
- خانیان، جمشید، *کودکی‌های زمین*، صریر، تهران ۱۳۷۶.
- رحمانی، جبار، «نخل»، در *فرهنگ سوگ شیعی*، با مدیریت و سرویراستاری محسن حسام‌مظاهری، خیمه، تهران ۱۳۵۹، ص ۴۹۰-۴۹۱.
- رییح‌حوی، قاضی، *از این مکان (مجموعه داستان)*، نشر مینا، تهران ۱۳۶۹.
- سپانلو (۱)، محمدعلی، «گزارشی از داستان‌نویسی یک‌ساله انقلاب»، *آینده*، سال ششم، ش ۳ و ۴، خرداد و تیر ۱۳۵۹، ص ۲۳۸-۲۴۲.
- \_\_\_\_\_ (۲)، «داستان‌نویسی معاصر؛ مکتب‌ها و نسل‌هایش»، *آدینه*، ش ۱۲۱ و ۱۲۲، آبان ۱۳۷۶، ص ۶۲-۶۴.
- سلیمانی، بلقیس، *تفنگ و ترازو (نقد و تحلیل رمان‌های جنگ)*، روزگار، تهران ۱۳۸۰.
- شیری، قهرمان، *مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران*، نشر چشمه، تهران ۱۳۸۷.
- صادقی‌شهیر (۱)، رضا، «حوزه‌های پنج‌گانه اقلیمی‌نویسی در ادبیات داستانی معاصر ایران»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۲۷، زمستان ۱۳۹۱، ص ۹۹-۱۲۴.
- \_\_\_\_\_ (۲)، *ادبیات اقلیمی در داستان‌های معاصر ایران از مشروطه تا انقلاب اسلامی (پایان‌نامه دوره دکتری)*، به‌راهنمایی رحمان مشتاق‌مهر، دانشگاه تربیت‌معلم تبریز، ۱۳۸۹.
- عبداللهی، اصغر، «اتاق پُرغبار»، در *گردون*، سال یکم، ش ۳، دی ۱۳۶۹، ص ۲۴-۲۹.

عرب‌خویی، اسماعیل، «زنبورک»، در *گزیده داستان‌های کوتاه در زمینۀ جنگ و دفاع مقدّس از مطبوعات ایران*، دفتر مطالعات ادبیات داستانی مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی وزارت ارشاد، تهران ۱۳۷۵.

فراست، قاسمعلی، *نخل‌های بی‌سر*، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۷.

فصیح، اسماعیل، *زمستان ۶۲*، نشر نو، تهران ۱۳۶۶.

گری، مارتین، *فرهنگ اصطلاحات ادبی (در زبان انگلیسی)*، ترجمۀ منصوره شریف‌زاده، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران ۱۳۸۲.

گلستان، لیلی، *حکایت حال (گفتگو با احمد محمود)*، کتاب مهناز، تهران ۱۳۷۴.

محدّثی، جواد، *فرهنگ عاشورا*، معروف، چاپ شانزدهم، قم ۱۳۹۱.

محمود، احمد، *زمین سوخته*، نشر نو، تهران ۱۳۶۱.

میرعابدینی (۱)، حسن، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، ج ۱ و ۲، نشر چشمه، تهران ۱۳۷۷.

— (۲)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، ج ۳، نشر چشمه، تهران ۱۳۷۷.

یارشاطر، احسان، «شراب خام و بادۀ کهن»، *کلک*، ش ۵۵ و ۵۶، مهر و آبان ۱۳۷۳، ص ۲۶۸-۲۷۶.

Abrams, M., *A glossary of Literary Terms*, Seventh Edition, Paperback 1999.

Cudden, J. A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Fifth Edition, Wiley Blackwell 2013.



## مقایسه‌ی زمانمند بودن روایت در رمان شیار ۱۴۳ و فیلم اقتباسی آن

فخری رسولی گروی\* (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان؛ نویسنده‌ی مسئول)

علی تسلیمی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

بهروز محمودی بختیاری (دانشیار زبان‌شناسی دانشگاه تهران)

محمود رنجبر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

### چکیده

در این پژوهش، با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد میان‌رشته‌ای و روایت‌شناسانه، ساختار زمان در رمان شیار ۱۴۳ نوشته‌ی نرگس آبیاری و فیلم اقتباسی آن بررسی خواهد شد. به این منظور، با استناد به الگوی روایت‌شناسانه‌ی ژنت، دو عنصر نظم و ترتیب و دیرند در دو رسانه‌ی مذکور بررسی می‌شود. هدف از این پژوهش کشف زیرلایه‌های روایی متن و فیلم برای دریافت معانی پنهان این دو رسانه در جهت درک بهتر آن‌هاست. این پژوهش می‌تواند مقدمه‌ای باشد بر نقد روایی اقتباس‌های سینمایی. در رمان شیار ۱۴۳، دیرند روایت، به‌عکس ژانری که دارد، پُراز مکث‌های توصیفی و تک‌گویی‌های درونی است که روایت رمان را گاه تا حد کسل‌کننده‌ای برای مخاطب‌کُند می‌کند. بنابراین، شتاب مثبت، که شامل چکیده و حذف است، در آن کمتر از مکث‌های توصیفی و صحنه دیده می‌شود و نویسنده، بیشتر، از حذف میان‌فصل‌ها برای به‌جریان‌انداختن روایت در رمان استفاده کرده است. فیلم «شیار ۱۴۳»،

در مقایسه با رمان آن، از انسجام بیشتری برخوردار است و، به‌علت داشتن تعدد مکانی کمتر، زمان محدودتری هم روایت می‌کند. از این رو، برخلاف رمان، بیشتر به حذف و چکیده تمایل دارد تا مکث. همچنین، فیلم، به‌علت گونهٔ ماهوی خود، از گفتگو و صحنه به‌خوبی بهره برده و از این ویژگی در جهت انتقال اطلاعات و احساسات شخصیت‌ها استفاده کرده است.

کلیدواژگان: شیار ۱۴۳، نرگس آبیاری، ژنت، روایت، زمان، نظم و ترتیب، دیرند.

### ۱- مقدمه

روایت‌شناسی رویکردی است نسبتاً تازه که در نتیجهٔ انقلاب ساختارگرایی در عرصهٔ داستان پدید آمده و در پی یافتن دستورزبانی واحد برای متون است. نگاهی اجمالی به تحلیل روایت‌شناسانهٔ داستان‌ها نشان‌دهندهٔ برجسته‌شدن برخی منظرهای تحلیل روایی در سده‌های اخیر است. در این میان می‌توان به نظریه‌های روایت‌شناسانی چون بارت<sup>۱</sup>، تودوروف<sup>۲</sup>، تولان<sup>۳</sup>، ژنت<sup>۴</sup> و... اشاره کرد. ژنت یکی از این نظریه‌پردازان است که آرای او نقشی اساسی در بهبود وضعیت روایت‌شناسی داشت. روایت‌شناسی ژنت بر چگونگی نگرستن به متون تأکید و این امکان را فراهم می‌کند که از چگونگی درونی‌شدن داستان‌ها در دل یکدیگر تصویری به دست آوریم. ژنت از امکانات و حالات گوناگونی که روایت می‌تواند ارائه کند تصویری بسیار جامع به دست می‌دهد. (← برتنز،<sup>۵</sup> ص ۱۰۴)

مهم‌ترین دستاورد نظریهٔ ژنت تفاوتی است که او میان سه سطح داستان، گفتمان یا متن و عمل روایت قائل شد و، در نتیجه، تمایزی را که صورت‌گرایان روسی میان قصه و طرح قائل بودند برجسته‌تر کرد. منظور از گفتمان ترتیب واقعی رویدادها در متن است. داستان سلسله‌مراتبی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتند و می‌توان آن‌ها را

1. Barthes, Roland  
4. Genette, Gerard

2. Todorov, Tzretan  
5. Bertens, Johannes Willem

3. Toolan, Michael J



از متن دریافت کرد و روایت نیز همان عمل روایت کردن است (← ایگلتون،<sup>۱</sup> ص ۱۴۵). از نظر ژنت، داستان (متن روایی) در بستر زنجیره‌ای زمانمند و از ارتباط علی و معلولی میان رخدادها به وجود می‌آید و توالی زمانی و علی رخدادهاست که در پس‌زمینه داستان وجود دارد و موجب جذابیت آن می‌شود. بنابراین، تأکید ژنت بر زمانمندی پیرنگ داستان رویکرد او را از دیگر نظریه‌پردازان متمایز می‌کند. (← مارتین،<sup>۲</sup> ص ۷۷)

از میان سه جنبه روایت داستانی گفته‌شده، تنها متن، سراسر است، در اختیار خواننده قرار می‌گیرد. خواننده، از دل متن، درباره داستان (هدف داستان) و روایتگری آن (فرایند خلق داستان) اطلاعاتی کسب می‌کند. از سوی دیگر، متن روایی به واسطه همین دو جنبه دیگر (داستان و روایتگری) است که تعریف می‌شود. از نظر ریمون کنان،<sup>۳</sup> «اگر متن روایی داستانی را نقل نکند، دیگر روایت نخواهد بود و اگر روایت یا مکتوب نشود، دیگر متن نخواهد بود» (ص ۱۲-۱۳). بنابراین، در رویکرد روایت‌شناختی، آنچه اهمیت دارد چگونگی شیوه پرداخت نهایی داستان در قالب متن است. مؤلفه زمان، به مثابه قالبی که داستان در آن رخ می‌دهد، از عناصری است که در پرداخت نهایی در قالب متن نقشی برجسته ایفا می‌کند و می‌توان گفت تقریباً شکل‌گیری هر روایتی بدون زمان غیر ممکن است و کنش داستانی، به مثابه اصلی‌ترین مؤلفه پیش‌برنده هر عمل روایی، بر عنصر زمان استوار است. ژنت هنگام بررسی این سه سطح همواره بر تعامل آن‌ها از طریق زمان دستوری، وجه و صدا تأکید می‌کند. کاربرد نظریه ژنت در تحلیل داستان، با هدف تبیین روابط سه مفهوم داستان و روایت و نقل، با سازوکار عناصر روایی یک متن صورت گرفته است. این پژوهش‌ها نشان‌دهنده بخشی از نظام نحوی حاکم بر داستان‌های مورد بررسی در مقوله روایت و زمان است.

1. Eagleton, Terry

2. Martin, Wallace

3. Rimmon Kenan, Shlomith

در این پژوهش، با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد میان‌رشته‌ای و روایت‌شناسانه، عنصر زمان و وابسته‌های آن در متن روایی *شیار ۱۴۳* به‌لحاظ ساختاری بررسی می‌شود و با مقایسه‌ی آن با فیلم اقتباسی‌اش *شگردها* و تمهیدات هنری روایت در رمان و فیلم نشان داده خواهد شد. الگویی که در این پژوهش برای بررسی ساختار زمان در دو رسانه‌ی مزبور استفاده شده نظریه‌ی روایت ژنت است. در این پژوهش، همچنین، به این پرسش پاسخ داده می‌شود که زمان روایی هنگام انتقال از رمان به فیلم چه تغییراتی می‌کند.

## ۲- بیان مسئله

عنصر زمان، نه‌تنها درون‌مایه‌ی اصلی داستان‌های روایی است، بلکه عنصر سازه‌ای آن و مؤلفه‌ی اصلی زبان و حوادث داستان هم به شمار می‌رود. زمانمندی و روایت کاملاً با هم مرتبط‌اند. زمانمندی ساختاری است که زبان را به روایت تبدیل می‌کند و روایت هم ساختاری زبانی است که، در نهایت، به زمانمندی می‌رسد و این رابطه دوسویه است. داستان‌گویی، قبل از هر چیزی، روایت را در زمان قرار می‌دهد (+ریکور، ص ۱۷). یکی از مسائل مهم مورد توجه ژنت هم پیامدهایی است که رابطه‌ی نامتوازن میان زمان داستان و زمان سخن به متن تحمیل می‌کند و به گسست زمانی یا زمان‌پریشی منجر می‌شود. تطابق کامل زمانی موقعی میسر می‌شود که زمان داستان و زمان متن هم‌اندازه باشند و چنین چیزی البته بسیار کم‌یاب است.

در روایت‌شناسی ساختگرا، سخن روایی دالّ روایت و داستان مدلول آن است. بنابراین، روایت‌شناسان ساختگرا به وجود دو نوع زمان برای هر روایتی معتقدند: زمان دالّ روایت و زمان مدلول روایت. پیش از ساختگرایان، از میان صورت‌گرایان روسی نیز

بوریس توماشفسکی<sup>۱</sup> به تمایز زمان در رساله خود اشاره کرده و زمان داستان را مقدار زمانی دانسته است که به واسطه رخداد‌های روایت شده اندازه‌گیری می‌شود. زمان متن هم زمانی است که برای خواندن اثر ادبی نیاز است. (← قاسمی‌پور، ص ۱۲۶)

دوگانگی زمانی‌ای که میان زمان داستان و زمان متن وجود دارد یکی از ویژگی‌های روایت کلامی و سینمایی در تمام سطوح پیچیدگی زیبایی‌شناختی آن از جمله سطح ادبی، نقالی، حماسی و روایتگری نمایشی است. در عین حال، عنصر زمان مقوله‌ای است که دو روایت سینمایی و داستانی را از هم متمایز می‌کند و از اجزای اصلی روایت در هر دو رسانه است. بنابراین می‌توان روابط بین زمان داستان و شبه زمان روایت را بر طبق سه تعین اساسی بررسی کرد: ۱) پیوندی که میان ترتیب زمان توالی رویدادها در داستان و ترتیب شبه زمانی گنجاندن آن‌ها در روایت وجود دارد؛ ۲) پیوندی که میان دیرند متغیر بخش‌های داستان و طول متن نقل آن‌ها در روایت وجود دارد؛ ۳) پیوندهای مبتنی بر بسامد؛ یعنی روابطی که میان ظرفیت‌های داستان و ظرفیت‌های روایت برای تکرار وجود دارد (← مکوئیلان،<sup>۲</sup> ص ۱۴۳-۱۴۴). در این مقاله، به دو مورد نخستین پرداخته خواهد شد.

### ۳- پیشینه پژوهش

مقایسه رمان و فیلم در کشور ما موضوع تازه‌ای است که البته پرداختن به آن در سال‌های اخیر رو به افزایش است. از میان مقاله‌هایی که تاکنون در این حوزه به نگارش درآمده‌اند می‌توان به مقالاتی چون «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی؛ نمایشنامه باغ وحش شیشه‌ای ویلیامز و فیلم «اینجا بدون من» توگلی» (عذرا قندهاریون و علیرضا انوشیروانی، *ادبیات تطبیقی*، سال چهارم، ش ۷، بهار و تابستان ۱۳۹۲، ص ۱۰-۴۳) و «اقتباس

1. Boris Thomaszewski

2. Mcquillan, Martin

بینامتنی در *مهمان مامان*؛ نمونه‌ای حد اکثری به اقتباس سینمایی» (ابراهیم سلیمی کوچی و فاطمه سکوت جهرمی، *ادبیات تطبیقی*، سال چهارم، ش ۷، بهار و تابستان ۱۳۹۲، ص ۱۵۵-۱۷۲) اشاره کرد. رویکردی که نگارندگان دو مقاله برای پژوهش خود برگزیده‌اند تطبیقی است و در آن‌ها، از لحاظ روایت و عنصر زمان، مقایسه‌ای صورت نگرفته است. همچنین است مقاله «مطالعه تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و سینمایی؛ مقایسه داستان *آشغال‌دونی* و فیلم «دایره‌مینا» (زهرا حیاتی، *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، دوره هشتم، ش ۱، زمستان ۱۳۹۴، ص ۷۱-۹۸) که نویسنده آن رویکرد روایی را مبنای مقایسه قرار داده است. با این همه، نگاه او در حیطه بررسی روایی دو رسانه تنها به سیر روایی کنش‌ها، شخصیت‌پردازی و همچنین حذف‌ها و افزایش‌های اجزای روایت معطوف است و از تغییرات زمانی به‌کاررفته در دو رسانه سخنی به میان نیامده است.

اما آن دسته پژوهش‌ها، که عنصر زمان را در رمان و داستان کوتاه بررسی کرده‌اند، فراوان‌اند. از آن جمله است مقاله «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر حکایت «اعرابی درویش» در *مثنوی*» (غلامحسین غلامحسین‌زاده و دیگران، *پژوهش‌های ادبی*، دوره چهارم، ش ۱۶، تابستان ۱۳۸۶، ص ۱۹۹-۲۱۷) که نویسندگان، با بررسی نظریه ژنت و تأکید بر مبحث تداوم، زمان‌پریشی‌ها را عمده‌ترین عامل برهم خوردن نظم و توالی زمانی در روایت می‌دانند. همچنین است مقاله «روایت زمان در رمان *از شیطان آموخت* و *سوزاند*» (فیروز فاضلی و فاطمه تقی‌نژاد، *ادب پژوهی*، دوره چهارم، ش ۱۲، تابستان ۱۳۸۹، ص ۷-۳۰) که عنصر زمان و شکل‌های مختلف آن در رمان مذکور بررسی شده است. همچنین، مقالاتی چون «بررسی رابطه زمان و تعلیق در روایت «پادشاه و کنیزک»» (زهرا رجبی و دیگران، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۱۲، بهار ۱۳۸۸، ص ۷۵-۹۸)، «بررسی تقابل زمان روایی و زمان متن در حکایت‌های *گلستان سعدی*» (فائزه عرب یوسف‌آبادی، *متن‌پژوهی ادبی*، دوره نوزدهم، ش ۶۶، زمستان ۱۳۹۴، ص ۶۵-۹۰)، «رابطه زمان روایی و مرگ در داستان

سیاوش» (کاظم کلانتری و ابراهیم استاجی، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، ش ۳، بهار ۱۳۹۴، ص ۱۶۹-۱۹۶) و ده‌ها مقاله مرتبط دیگر.

#### ۴- ضرورت و اهمّیت تحقیق

با توجّه به اهمّیتی که بررسی روایت در شناخت بهتر و دریافت معانی و مقاصد پنهان نویسنده و کارگردان در رمان و فیلم به‌ویژه در حوزه دفاع مقدّس دارد و همچنین با وجود فراوانی پژوهش‌های زمانی که عموماً هم بر مبنای نظریّه ژنت انجام پذیرفته‌اند، می‌توان به جرئت ادّعا کرد که این مقاله نخستین پژوهشی است که نویسندگان آن می‌کوشند زمان روایی را در دو رسانه رمان و فیلم بررسی و سپس آن‌ها را با هم مقایسه کنند. عنصر زمان از بنیادی‌ترین عناصر روایت در تفکیک دو رسانه رمان و فیلم است و، با بررسی زمان در آن، می‌توان تفاوت‌های ساختاری این دو رسانه را در مسیر اقتباس دریافت. این پژوهش، همچنین، بر این پیش‌فرض مبتنی است که بررسی زمان در این دو رسانه می‌تواند دریچه‌هایی از مقاصد نویسنده و کارگردان را به روی مخاطب بگشاید و، در نتیجه، کمکی باشد در فهم بهتر رسانه مورد بررسی. در ادامه، معرفی کوتاهی از رمان *شیار ۱۴۳* آورده و سپس عناصر زمانی در آن بررسی می‌شود.

#### ۵- معرفی رمان *شیار ۱۴۳*

*شیار ۱۴۳* یک دوره هفده‌ساله، از شروع جنگ تا سال ۱۳۷۶، و زندگی چند جوان هفده‌ساله ساکن بیجار را روایت می‌کند. آن‌ها تصمیم می‌گیرند به جبهه بروند و، با آنکه خانواده‌هاشان با رفتن آن‌ها مخالف‌اند، برای دیدن دوره‌های آموزشی نظامی، به پادگانی در یزد اعزام می‌شوند. پس از گذراندن دوره آموزشی، به منطقه جنگی می‌روند تا در عملیات والفجر مقدماتی شرکت کنند. در این عملیات، برای هر کدام اتّفاقی می‌افتد که سیر کنش داستان را پیش می‌برد: عدّه‌ای اسیر می‌شوند؛ عدّه‌ای مجروح یا شهید

می‌شوند؛ و یک نفر هم با وجود جراحی که برداشته نهایتاً به بیچار بازمی‌گردد. از اینجای داستان، «نعمت»، یکی از شخصیت‌های داستان که اسیر شده است، در جایگاه راوی ظاهر می‌شود و دورهٔ اسارت خود و دوستانش را با زاویهٔ دید اول شخص روایت می‌کند. باقی فصل‌ها از زبان همان راوی دانای کل سابق روایت می‌شود و، از این رو، از نیمه‌های داستان به بعد، دو راوی اول شخص و سوم شخص روایت را بر عهده دارند. در حین معرفی شخصیت‌ها، راوی دربارهٔ برخی از آن‌ها اطلاعات بیشتری به مخاطب می‌دهد تا هم از یک داستان یکنواخت گریز زده باشد و هم بتواند هریک از شخصیت‌ها را، در موقع مناسب، وارد خط داستانی کند. یکی از آن‌ها «جعفر» است؛ جوانی که با پدر و مادرش (اختر)، دو خواهرش (حورا و فردوس) و دو برادرش (محسن و سعید) زندگی می‌کند. مفقودالثر شدن جعفر در جنگ و علاقهٔ عجیب اختر به جعفر دست‌مایهٔ خلق تصاویری عاطفی در داستان می‌شود که، در نهایت، بعد از پانزده سال، به پیدا شدن بقایای استخوان‌های جعفر و گره‌گشایی داستان می‌انجامد. تغییر نگرش سطحی اختر به نگرشی صبور و منطقی در انتهای داستان از نقاط قوت رمان است و سبب می‌شود درون‌مایهٔ رمان وارد شاخه‌ای از پیرنگ بلوغ در مورد اختر گردد.

شیار ۱۴۳ رمانی است در ۲۶۲ صفحه و نویسنده آن را در ۳۷ فصل روایت کرده است. داستان از گونهٔ روایی متن‌گراست و، در آن، چشم‌انداز روایی<sup>۱</sup> از نوع راوی سوم شخص و دانای کل است. راوی شناخت خارجی و همچنین ادراک داخلی نامحدودی از زندگی و حتی ضمیر ناخودآگاه شخصیت‌ها و کنشگران داستان دارد. در گونهٔ روایی متن‌گرا، راوی از دانشی برتر برخوردار است و ترجیح می‌دهد خلاصه‌ای از اطلاعات اولیهٔ داستانی و گفتمان کنشگران داستان را در اختیار مخاطب قرار دهد.

۱. «منظور از چشم‌انداز روایی ادراک جهان داستانی به‌واسطهٔ یک فاعل ادراک‌کننده است: راوی یا کنشگر».

همچنین، در این گونه‌ روایی، روایت عموماً از نوع گذشته‌نگر است و زمان روایت نیز غالباً پس از زمانی است که داستان در آن به انجام رسیده است. (← لیت‌ولت، ص ۴۰)

### ۶- نگاهی به نظریه‌ زمان ژنت و کاربرد آن در متن رمان شیپار ۱۴۳

روایت‌شناسی ژنت الهام‌گرفته از زبان‌شناسی سوسور است و داستان در نگاه او قابل مقایسه است با مفهوم «دال» در نگاه سوسور. ژنت، همچنین، به سه نوع رابطه‌ زمانی میان سطح داستان و زمان سطح متن معتقد است: «نظم و ترتیب»، «تداوم» و «بسامد». این سه، در روند شکل‌گیری متن، با یکدیگر در تعامل اند و همدیگر را تقویت می‌کنند. در ادامه، به معرفی دو وجه نظم و ترتیب و تداوم از این سه نوع و سپس بررسی آن‌ها در رمان شیپار ۱۴۳ پرداخته خواهد شد.

#### ۶-۱- نظم و ترتیب

بررسی ترتیب زمانی هر روایت عبارت است از مقایسه‌ ترتیب آرایش زمانی رویدادها در گفتمان روایی با ترتیب توالی زمانی همان رویدادها در داستان. در متن می‌توان سه شیوه‌ نظم روایی را بررسی کرد: اگر حوادث به ترتیب وقوع خود بازگو شوند، در این صورت، راوی به «روایت خطی» پرداخته است اما اگر متنی چنان روایت شود که از داستان دارای ترتیب گاه‌شمارانه دور شود، با نوعی ناهم‌زمانی یا زمان‌پیشی مواجه‌ایم که دو گونه‌ عمده دارد: «پس‌نگاه» و «پیش‌نگاه». (← ریمون‌کنان، ص ۷۳)

زمان‌پیشی می‌تواند در داستان کارکردهایی متعدّد داشته باشد؛ یعنی درحالی‌که پس‌نگاه نقش توضیحی دارد و شخصیت را با نقل رویدادهایی از گذشته‌ او

روان‌شناسی می‌کند، پیش‌نگاه با آشکار کردن حقایقی که بعداً برملا می‌شوند کنجکاوِ خواننده را برمی‌انگیزاند.

در شیار ۱۴۳، روایت کلان از نوع خطی است. راوی داستان را از نوجوانی شخصیت‌ها شروع می‌کند و روزبه‌روز و سال‌به‌سال آن را به جلو می‌برد. در دل این روایت خطی، پس‌نگاه‌هایی متعدّد وجود دارد که عموماً از نوع درونی است اما پس‌نگاه‌های بیرونی و مختلط نیز به چشم می‌خورد. پس‌نگاه‌های داستان گاهی به شکل شتاب منفی، گاهی با شتاب مثبت و گاهی هم با شتاب ثابت روایت می‌شوند. این پس‌نگاه‌ها، معمولاً، در این مواقع، روایت را دچار زمان‌پریشی کرده‌اند:

توصیف شخصیت‌ها- توصیف یعنی ترسیم و نشان‌دادن رویدادها، حالات و رفتار اشخاص داستان. توصیف ارائهٔ تصویری ساکن از دنیای بیرون است؛ بخشی از داستان است که نه کنشی در آن رخ می‌دهد و نه گفتاری. در توصیف، نگاه خواننده روی مکان یا شیء خاصی متمرکز است (← بی‌نیاز، ص ۱۱۵). توصیف بیشترین همراهی و حضور را در متن روایی دارد و اساساً هیچ روایتی بدون وصف به وجود نمی‌آید.

به‌منظور توصیف روایات شخصیت‌های داستان و انگشت‌نهادن بر خُلق و خوی جوانمردی و همچنین صبوری‌شان، با هدف آشنایی هرچه بیشتر مخاطب با شخصیت‌های داستان، نویسنده در حین روایت به خلق پس‌نگاه دست می‌زند. توصیف «محسن الوندی»، یکی از شخصیت‌های اصلی رمان، از این نوع است. شروع این توصیف قبل از روایت اوّل داستان است، اما در نهایت به آن می‌پیوندد و از نوع مختلط است. (← آبیاری، ص ۷۷-۷۸)

باژگویی خاطرات شخصیت‌ها- این نوع از پس‌نگاه عمدتاً به سه دلیل در داستان خلق

شده است:



۱) بازگویی خاطره به قصد تأکیدی بر پیام گفتمانی متن- گاهی راوی از زبان یکی از شخصیت‌ها باورهایی را بیان می‌کند که به منزله یک پیام اخلاقی یا یک ارزش در متن آمده‌اند؛ یعنی بیان خاطره پس از این باورهای گفتمانی به قصد تأکید پیام صورت گرفته است. (← همان، ص ۱۱۶-۱۱۷)

۲) بازگویی خاطره به قصد نشان‌دادن ارتباط عاطفی شخصیت‌ها با یکدیگر- گاهی، راوی، به قصد نشان‌دادن ارتباط شخصیت‌های داستان با یکدیگر، به خلق خاطره دست می‌زند و عواطف متقابل را در حین توصیفی خاطره‌وار به مخاطب نشان می‌دهد. یکی از این خاطره‌ها پس‌نگاهی بیرونی است که راوی در همان ابتدای روایت خلق می‌کند تا رابطه «باقر سرابی» با برادرش را، که برای شناسایی جنازه‌اش به شیراز رفته، نشان دهد و تأثیر عاطفی این قسمت را چند برابر کند. (← همان، ص ۵-۶)

۳) بازگویی خاطره صرفاً به قصد توصیف- این نوع پس‌نگاه را بیشتر در فصل‌هایی می‌بینیم که نعمت، با زاویه دید اول شخص، از اردوگاه و وضعیت اسرا سخن می‌گوید. بیشتر پس‌نگاه‌هایی که نعمت روایت می‌کند، صرفاً، به قصد توصیف خلق شده است تا مخاطب را با وضعیت اسرا و اردوگاه محل اقامت آن‌ها آشنا کند. (← همان، ص ۲۱۴)

## ۶-۲- دیرند، سرعت، تداوم

بررسی تداوم، در رمان، امکان بررسی ضربه‌آهنگ رمان و افزایش یا کاهش سرعت را فراهم می‌آورد؛ هرچند بررسی هم‌زمان تداوم متن و تداوم داستان مشکل است. تداوم متن را از هیچ راهی نمی‌توان اندازه گرفت، زیرا تنها ابزار اندازه‌گیری آن مدت‌زمان قرائت متن است که آن هم از خواننده‌ای به خواننده دیگر متفاوت است و، در نتیجه، نمی‌توان از آن به مثابه معیاری عینی برای اندازه‌گیری تداوم متن استفاده کرد؛ اما می‌توان به وجود قاعده‌ها و ضوابطی قائل شد که در کجاها راوی باید داستان را با شرح و دقت بیشتری نقل کند؛ به عبارت دیگر اینکه کجا قصه‌گویی سرعت می‌گیرد و کجا

آرام می‌شود (← احمدی، ص ۳۱۶). بنابراین، سرعت روایت می‌تواند بر اساس چهار وجه (مکث توصیفی، حذف، صحنه و خلاصه) ارزیابی شود. در ادامه، به تعریف این چهار مفهوم خواهیم پرداخت.

مکث توصیفی (وقفه) - این نوع مکث را در قسمت‌هایی از متن می‌توان دید که در پایه داستان هیچ اتفاقی نمی‌افتد، اما روایت همچنان در حال پیش‌رفتن است. مکث توصیفی را در قسمت‌های غیر روایی داستان مانند توصیف یا تفسیرهای راوی می‌بینیم (← ژوو،<sup>۱</sup> ص ۵۵). می‌توان گفت که، در مکث از نوع توصیف، دیرند موجود در داستان برای بخشی از متن صفر است.

درنگ توصیفی در داستان کاربرد فراوان دارد. راوی، از طریق درنگ توصیفی، می‌تواند ذهنیت اشخاص و حوادث داستان را توصیف کند. مخاطب نیز با توضیحات راوی می‌تواند به شناخت و فهم عمیقی از حوادث برسد. در عین حال، در این نوع مکث، سرعت خوانش مخاطب کم می‌شود و زمان داستان نامحسوس حرکت می‌کند و مخاطب آن‌قدر درگیر موضوعات مختلف فرعی می‌شود که حس گذر زمان را از دست می‌دهد. (← حدادی، ص ۱۳۳)

درنگ توصیفی در داستان شیار ۱۴۳ کاربرد فراوان دارد. عموماً در رمان‌های با موضوع دفاع مقدس، به‌عکس توصیف فراوان صحنه‌ها و تبعات جنگ و گاه به‌عکس ایجاد تعلیق و انتظار در خواننده، از درنگ توصیفی فراوان استفاده می‌شود. شیار ۱۴۳ نیز از این اصل مستثنا نیست. در نیمه ابتدایی رمان، به‌عکس توصیف شخصیت‌ها و صحنه‌های جنگ و، در نیمه دوم رمان، به‌منظور ایجاد توهم گذشت زمان در داستان و نشان‌دادن انتظار اختر برای بازگشت پسرش نویسنده از درنگ توصیفی استفاده فراوان کرده است. همچنین، نویسنده گاه از درنگ توصیفی برای نشان‌دادن ذهنیت شخصیت‌ها

سود جسته است. در این رمان، زمان‌های متوقف‌شده روایت زیاد است؛ به طوری که در بسیاری از مواقع این توصیفاتِ پی‌درپی ملال مخاطب را موجب می‌شود. به طور کلی، عواملی که مکث و توقف زمان در روایت را موجب شده‌اند می‌توان ذیل دو مبحث بررسی کرد: (۱) «توصیف»؛ (۲) «تک‌گویی درونی و عمل ذهنی».

توصیف یعنی ترسیم و نشان‌دادن رویدادها و حالات و رفتار اشخاص داستان. توصیف ارائه‌ی تصویری ساکن از دنیای بیرون است؛ یعنی بخشی از داستان که نه کنشی در آن رخ می‌دهد و نه گفتاری. در توصیف، نگاه خواننده روی مکان یا شیء خاصی متمرکز است (← بی‌نیاز، ص ۱۱۵). توصیف بیشترین همراهی و حضور را در متن روایی دارد و اساساً هیچ روایتی بدون وصف به وجود نمی‌آید.

رمان *شیار ۱۴۳*، به‌علت ماهیت ژانری که دارد، سرشار از توصیفات است که از پیش‌رفتن زمان روایت جلوگیری می‌کنند. این توصیف‌ها گاهی گذشته‌نگرهایی‌اند که شخصیت‌های داستان را توصیف می‌کنند و گاهی برای ایجاد تعلیق و انتظار در داستان به وجود آمده‌اند تا زمان روایت و داستان را تا حدی به یکدیگر نزدیک کنند. مکث پیش‌آمده در داستان به شکل توصیف در روایت نمود پیدا می‌کند. بیشترِ توصیف‌های *شیار ۱۴۳* هم از همین نوع اخیر است. نمونه‌ی این نوع توصیف، در داستان مزبور، زمانی است که «رضا»، یکی از شخصیت‌های اصلی، به همراه هم‌زمانش، سوار بر تانک، در حال عقب‌نشینی است و عده‌ای عراقی به آن‌ها دستور ایست می‌دهند. راوی، با توصیف این لحظات سرشار از التهاب، نقطه‌ی اوج کوچکی در قسمتی از داستان ایجاد کرده است:

... قف ... قف ... پلک‌ها دریده شد؛ سرها راست؛ برق از نگاه‌ها پرید؛ آرواره‌ها به هم قفل شد؛ در چشم عراقی‌ها غافل‌گیر شده بودند. سه تانک عراقی، در نشیب تپه، نیروهایشان پیاده شده بودند و، دست‌ها بر ماشه، آن‌ها را هدف قرار داده بودند. ... لحظاتی گذشت؛ کش‌دار و گُند. نگاه‌ها تیز شده بود و گوش‌ها تیز؛ نایب‌ها در کشاکش بودن یا

نبودن. عراقی‌ها حاج و واج نگاهشان می‌کردند: یک کرور آدم؛ سوار بر یک تانک عراقی. (آبیار، ص ۱۱۹)

برخی از توصیفات داستان نیز تنها به قصد ترسیم فضا یا شخصیت برای مخاطب صورت گرفته و هدف دیگری از آن مترتب نبوده است. (← همان، ص ۱۰۵)

تک‌گویی درونی و عمل ذهنی، در واقع، افکاری است که تنها در خیال شخصیت‌های داستان می‌گذرد. گاهی شتاب منفی داستان مربوط به تک‌گویی درونی و گاه عمل ذهنی برخی شخصیت‌هاست. در این شیوه، بنای روایت بر مفاهیمی است که تداعی معانی می‌کنند و خواننده، غیرمستقیم، از افکار و کنش‌های شخصیت‌ها در برابر محیط پیرامونشان مطلع می‌شود (← میرصادقی، ص ۴۱۱). تک‌گویی درونی و عمل ذهنی در کنش داستانی هیچ تأثیری ندارد و، بنابراین، کندی زمان روایت و شتاب منفی را موجب می‌شود.

در برخی از قسمت‌های روایت شیار ۱۴۳، شخصیت‌ها، از طریق تک‌گویی درونی، افکار و احساسات خود را بر زبان می‌آورند. این تک‌گویی‌ها بیشتر به احساسات لحظه‌ای شخصیت‌ها مرتبط است و گاه با افعال انشایی بیان می‌شود. تک‌گویی‌ها، به‌ویژه در فصل‌هایی که درباره‌ی اختر روایت شده است، بیشتر می‌شود. اختر، بارها، با دیدن هر چیزی یا کسی که ربطی به جعفر داشته باشد، او را در ذهن تداعی می‌کند و با خود به نجوا می‌پردازد:

... کدام از این‌ها را جعفر زیر سر گرفته بود؟ از کدام زاد و رود بود دختر؟ تا به حال دیده بودش؟ نکند از فامیل است؟ غیر از اینکه جعفر سر بالا نمی‌کرد در خیابان و کوچه تا چشمش به دختری بیفتد. پس دختر کی بود؟ از در و همسایه شاید. کاش می‌دانست؛ کاش می‌دانست. کاش دخترک زرنگ و کاری و نجیب باشد، نه شیر خانه و روباه دشت ... (آبیار، ص ۱۷۹)

**حذف** - در حذف، برای یک دیرند داستانی معین، فضای متنی صفر است و در نتیجه به حداکثر سرعت منجر می‌شود. راوی، در روایت داستانی، امکان به‌دست‌دادن همه

اطلاعات را به صورت پی‌درپی ندارد و، بنابراین، آنچه را شایسته است بیان می‌کند و زمان‌هایی را که بر روند سیر رخدادهای داستانی در متن روایی تأثیر چندانی ندارد حذف می‌کند. منطبق رخدادی داستان نشان می‌دهد حادثه‌ای به وقوع پیوسته است؛ اما متن به آن اشاره‌ای نمی‌کند. بنابراین، راوی حداقل زمانی را که رویدادها در آن اتفاق افتاده‌اند در روایت خود بازتاب می‌دهد، زیرا درباره آن رخداد چیزی نمی‌نویسد. (← ژوو، ص ۵۷)

در رمان *شیار ۱۴۳* هم گاه مطلبی که در پیشبرد روایت داستانی تأثیر مثبتی ندارد، از جانب راوی، کنار گذاشته می‌شود و زمانی که صرف آن رخداد شده است در قالب جمله‌ای کوتاه بیان می‌شود. این عملکرد سرعت روایت را در برخی قسمت‌ها افزایش داده و شتاب روایتگری را سبب شده است.

مهم‌ترین موارد حذف را، که در داستان اتفاق افتاده است، می‌توان فاصله بین فصل‌های داستان دانست. از آنجا که ساختار داستان *شیار ۱۴۳* به صورت فصل‌بندی است، نویسنده به خوبی از این امکان برای رهایی از زمان‌های باطل داستانی سود جسته است. در واقع، نویسنده، با آغاز هر فصل جدید، یک پرش زمانی را برای خواننده توجیه کرده است. تعداد حذف‌های داستان، به غیر از حذف‌های میان‌فصل‌ها، به طور کلی زیاد نیست و نویسنده عمدتاً از چکیده و صحنه برای تسریع و ثبات زمان روایت استفاده کرده است تا حذف. می‌توان گفت نویسنده ترجیح داده تقریباً تمام رخدادها را، حتی خلاصه‌وار، به مخاطب ارائه کند و بنابراین از هیچ حادثه و اتفاقی به راحتی گذر نکرده است. همین ویژگی سبب شده است جزئیات خسته‌کننده زیادی به روایت راه یابد و خواندن آن برای مخاطب گاه ملال‌آور شود.

**صحنه-** از نظر ژوو، «میان زمانی که برای خواندن یک اپیزود می‌گذاریم و زمانی که این اپیزود برای انجام رسیدن صرف می‌کند توهمی از یک تصادم کامل ایجاد» (ص ۵۴) و زمان روایت و زمان

داستان یکی می‌شود. درباره‌ی صحنه در داستان منثور نباید از دو نکته غافل بود: نخست اینکه، فقط طبق قراردادها، می‌توان گفت زمان روایت و زمان داستان با هم همخوانی دارند. دوم اینکه صحنه هم روایت می‌شود؛ به‌ویژه در متونی که در آنها بیشتر از گفتگو استفاده شده است که معمولاً ناب‌ترین شکل صحنه به شمار می‌رود. (← لوته،<sup>۱</sup> ص ۷۸)

صحنه‌پردازی، معمولاً، در لحظه‌های حسّاس داستان نمود می‌یابد و اغلب به دو صورت شناخته می‌شود: «نمایش کامل» و «نمایش مجسم». در نوع اول، در صحنه‌پردازی، کنش‌های داستان با جزئیات آن توصیف می‌شود و گفتگوی کنشگران هم مفصل بازگو می‌شود. در نوع دوم، با ارائه نمایش کامل، توهمی از نمایش مستقیم برای مخاطب ایجاد می‌شود. گویی نمایش، درست، در مقابل دیدگان خواننده اجرا می‌شود (مانند گزارش مستقیم یک مسابقه فوتبال). (← لینه‌ولت، ص ۴۹)

در رمان شیپار ۱۴۳، راوی، در همه فصل‌ها، متناوب و به یک‌اندازه، از صحنه‌پردازی بهره گرفته است تا روند توصیفات ملال‌آور داستان را تاحدی تعدیل کرده باشد. صحنه‌پردازی‌ها بیشتر به شکل گفتگوست و راوی در آنها حضوری تأثیرگذار ندارد و شخصیت‌های داستان‌اند که از زبان خود سخن می‌گویند و داستان را پیش می‌برند؛ اما گاه از توصیف کنش نیز برای تساوی نسبی متن و روایت استفاده شده است. در اهمیّت صحنه‌پردازی در رمان شیپار ۱۴۳ می‌توان گفت نویسنده فصل سوم داستان را تماماً به این شیوه نوشته است. (← آبیاری، ص ۲۳-۲۸)

خلاصه (چکیده) - راوی مدت‌زمانی طولانی از داستان را در چند کلمه یا چند صفحه خلاصه می‌کند و، با این روش، بر سرعت عمل روایتی می‌افزاید و زمان کمتری برای بیان

رخدادهای داستانی، که در بستر زمان حادث شده‌اند، صرف می‌کند (← ژوو، ص ۵۵). چکیده و صحنه از معمول‌ترین گونه‌های روایی است و این دو معمولاً با هم ترکیب می‌شوند. چنان‌که گفته شد، رمان *شیار ۱۴۳* در گونه‌ی دفاع مقدّس است و، در چنین رمان‌هایی، چون کنش در دلِ توصیف اتّفاق می‌افتد، معمولاً، وصف جزئیات گاه مهم‌تر از کنش‌هاست. بنابراین، شتاب مثبت، که شامل چکیده و حذف است، در آن کمتر از مکث‌های توصیفی و صحنه است و نویسنده هم بیشتر از حذف میان‌فصل‌ها برای به‌جریان‌انداختن روند زمان در رمان استفاده کرده است. با وجود این، چکیده نیز گاه وظیفه‌ی پیشبرد زمان را در روایت این رمان بر عهده دارد. چکیده گاه در پس‌نگاه‌های ارائه‌شده صورت گرفته -مانند توصیف زمان کودکی و نوجوانی «باقر» در دو صفحه (← آبیار، ص ۶-۷)- و گاه در زمان‌های عادی داستان. توصیف رزم شبانه نیروها در اردوگاه یزد نمونه‌ای از چکیده است که ذکر آن در سه صفحه آمده و زمان روایت را سریع‌تر از زمان داستان پیش برده است (← همان، ص ۳۳-۳۵). با وجود این، حتّی در چکیده‌ها نیز نویسنده اصرار دارد تمام جزئیات را خلاصه‌وار شرح دهد و این کار خواندن کتاب را ملال‌آور می‌کند.

از فصل چهاردهم به بعد، که نیمه‌ی دوم رمان و پس از اسارت نعمت و هم‌زمانش را روایت می‌کند، از تعداد مکث‌های توصیفی کاسته و به تعداد شتاب‌های مثبت و تا اندازه‌ای ثابت افزوده می‌شود. از اینجا به بعد، نویسنده به توصیف خاطره‌وار و خلاصه روی می‌آورد و گویی داستان‌نویسی را فراموش می‌کند تا در نقل خلاصه‌ی همه‌ی اطلاعات توانا باشد.

#### ۷- نگاهی به فیلم «شیار ۱۴۳»

فیلم «شیار ۱۴۳»، به کارگردانی نرگس آبیار، اقتباسی است موفّق از رمانی به همین نام و ضمن نداشتن برخی ضعف‌های رمان (تعدّد شخصیت‌ها، تعدّد مکان‌ها و صحنه‌های روایت و

توصیفات متعدّد آن‌ها که گاه کسالت و یکنواختی جریان روایت را سبب شده است)، در مقایسه با آن، از انسجامی بیشتر برخوردار است. آبیاری، با هوشیاری تمام، بخشی از رمان را که قدرت نمایشی بیشتری داشته است انتخاب کرده و به شکل فیلم درآورده است. سرگذشت اختر و جعفر در رمان و علاقهٔ آن دو به هم دست‌مایهٔ خلق فیلم شده است. کارگردان، به خوبی، از عهدهٔ گسترش داستان و پردازش شخصیت‌ها و حوادث برآمده است. شخصیت اصلی به خوبی درگیر داستان شده و گره‌افکنی‌ها، به بهترین شکل، در مسیر پیشبرد داستان عمل کرده است. شخصیت‌های رمان در فیلم جابه‌جا شده‌اند؛ بسیاری از آن‌ها حذف شده‌اند و بسیاری دیگر با نام و نشان و وظایفی متفاوت، همچنان، حضور دارند. اختر رمان به «لفت» و جعفر به «یونس» تغییر نام داده‌اند. سعید و حورا (برادر و خواهر یونس در رمان) در فیلم حذف شده‌اند تا یونس، به عنوان تنها پسر خانواده، بار عاطفی بیشتری بر روایت بیفزاید. پدر خانواده نیز، که در رمان حضور دارد، در فیلم حذف شده است تا الفت، به عنوان سرپرست خانوار، بار نمایشی فیلم را قوی‌تر کرده باشد و، از طرفی، منفعل بودن پدر هم در رمان با جابه‌جایی او با «مادربزرگ» در فیلم توجیه شود.

گونهٔ روایی‌ای که در فیلم «شیار ۱۴۳» با آن مواجه‌ایم گونهٔ روایی «ختی»<sup>۱</sup> است که، در آن، چشم‌انداز روایی و کانون دید دوربین مطرح است. الفت، نقش اوّل و قهرمان فیلم، در مرکز داستان قرار گرفته است. دوربین حرکات ظاهری او را نشان می‌دهد، اما مخاطب حالت‌های درونی او را هم حس می‌کند؛ حتی رفتار دیگر شخصیت‌ها نیز از دریچهٔ نگاه او ادراک می‌شود.

دامنهٔ روایتگری فیلم «شیار ۱۴۳» را، برخلاف رمان آن، باید نسبتاً محدود دانست. شخصیت اصلی، به جز یکی دو صحنه، در تمام صحنه‌ها حضور دارد و از تمام رویدادها

۱. در گونهٔ روایی ختی، چشم‌انداز روایی یا کانون دید دوربین مطرح است. (← لیت‌ولت، ص ۴۰)



مطلع است. اقتباس از نوع «وفادار»<sup>۱</sup> است، اما آبیاری به‌خوبی روح اثر را دریافته و از پس انتقال نظام نشانه‌ای زبان متن ادبی به نظام نشانه‌ای تصویر برآمده است.

## ۸- زمان در فیلم

فیلم برخلاف رمان روایت نمی‌شود؛ نمایش داده می‌شود. بنابراین، به‌نحوی دیگر، معنای مورد نظر را به مخاطب انتقال می‌دهد و، با زمانمندی فشرده‌تر و سریع‌تر، نشانه‌های تصویری و صوتی‌ای به کار می‌گیرد که دریافت آن‌ها گاهی مستلزم شدت و ضعف‌ظهورشان و همچنین طول مدتی است که بر پرده نمایش داده می‌شود. (سابورو،<sup>۲</sup> ص ۴۳)

در سینما و همه هنرهای دیداری، تنها از یک زمان استفاده می‌شود: زمان حال. گذشته و آینده از زمان هنرهای دیداری خارج است. بنابراین، انتقال تمام وجوه امری، شرطی، تمنایی و... و همچنین شکل‌های مختلف نقل قول مستقیم و غیرمستقیم از مشکلات عمده هنرهای بصری محسوب می‌شود. (لوتمن،<sup>۳</sup> ص ۱۲۶)

مقوله زمان و شیوه نمایش آن در سینما را می‌توان از سه جنبه بررسی کرد: مادی (فیزیکی)، روانی (پسکولوژیک) و نمایشی (دراماتیک). زمان مادی مدتی است که صرف فیلم‌برداری از یک رخداد و نمایش آن بر پرده می‌شود. زمان روانی و احساسی و عاطفی و ذهنی است که رخدادی را، در حین تماشای فیلم، برای بیننده، طولانی یا کوتاه می‌کند و زمان نمایشی نیز وظیفه فشرده و کوتاه‌کردن زمان واقعی رخدادها را بر عهده دارد تا امکان ارائه از طریق زمان محدود فیلم وجود داشته باشد. معمولاً، در یک فیلم، انواع مختلف زمان در هم می‌آمیزند و یک حالت کلی را شکل می‌دهند. (استیونسون<sup>۴</sup> و دبری،<sup>۵</sup> ص ۹۹-۱۰۰)

۱. اقتباس وفادار بازتولید روح متن ادبی در فیلم اقتباسی است. (Andrew, p 423) (→)

2. Sabouraud, Frederic  
4. Stephenson, Ralph

3. Lotman, Iurii Mikhailovich  
5. Debrix, Jean R

## ۹- زمان در فیلم «شیار ۱۴۳»

فیلم هم مانند ادبیات می‌تواند بسیار آزادانه با زمان رفتار کند. در فیلم «شیار ۱۴۳» نیز می‌توان، همچون رمان، زمان‌های متعدّد روایی را دریافت. این زمان‌های صرفاً روایی، به‌همراه زمان‌های سینمایی، که ذکر آن رفت، روی هم‌رفته می‌توانند روایت‌شناسی فیلم را از لحاظ زمانی برای ما روشن کنند. در ادامه، به این موارد اشاره خواهد شد.

### ۹-۱- نظم و ترتیب در فیلم «شیار ۱۴۳»

عنوان‌بندی آغازین فیلم ترانه‌ای عربی است که از رادیو پخش می‌شود. همین ویژگی رادیو را به یک «پراپ»<sup>۱</sup> مهم در فیلم تبدیل می‌کند که نشانه‌ای است از انتظار الفت برای بازگشت یونس. روایت فیلم از انتهای رمان آغاز می‌شود. گره‌گشایی پایان فیلم در سکانس ابتدایی پخش می‌شود؛ بنابراین، فیلم از پایان خود شروع می‌شود و زمان حال را روایت می‌کند. هنگامی که «فردوس» (خواهر یونس) خبر بازگشت او را به الفت می‌دهد، فیلم، با یک پس‌نگاه، از ابتدای کودکی یونس و فردوس روایت می‌شود. روایت فیلم این پس‌نگاه را، با جای‌دادن یک نمای مصاحبه بین دو نمای گذشته‌نگر، به مخاطب اطلاع می‌دهد. روایت فیلم، مدام، بین دو زمان حال و گذشته در رفت‌وآمد است. زمان حال، تنها، مصاحبه با شخصیت‌هایی است که گذشته را روایت می‌کنند. باقی‌نماهای فیلم پس‌نگاه‌هایی است که از زمان کودکی یونس آغاز می‌شود و تا پیداشدن جنازه او ادامه می‌یابد. فیلم، با جابه‌جایی پیاپی به چهره مصاحبه‌شوندگان و دوران جوانی الفت و آمدوشدِ نماها میان حال و گذشته، از طریق تدوین، زمان را آزاد می‌کند. این رفت‌وآمدهای پیاپی که از طریق تقطیع نماها صورت می‌گیرد زوائد

۱. شیئی را گویند که نقشی فعال در کنش‌های به‌وقوع‌پیوسته در صحنه دارد. (← بوردول و تامسون، ص ۱۶۱)

غیر ضروری روایت را حذف می‌کند و چکیده‌ای کوتاه، از طریق هم‌پوشی صدای راوی و تصاویر روایت‌شده، در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.

گاهی نماهایی که از چهره شخصیت‌های مصاحبه‌شونده نشان داده می‌شود، از نظر زمانی، هیچ ارتباطی با نمای قبل و بعد از خود ندارد بلکه آن را فیلم‌ساز به قصد ایجاد ضرب‌آهنگ مناسب و همچنین برانگیختن حس کنجکاوی مخاطب بین نماهای مقصود گنجانده است. مثال آن در فیلم زمانی است که فردوس از بازی کردن اختر با بچه‌ها می‌گوید؛ نما ابتدا به تصاویری که روایت فردوس را تکمیل می‌کند و سپس به چهره مریم، که در زمان حال داستان حضور دارد، قطع می‌شود و پس از آن بدون آنکه روایتی از گذشته بیان شود، مجدداً، به نمای قرآن‌آموختن بچه‌ها از الفت بازمی‌گردد.

#### ۹-۲- دیرند در فیلم «شیار ۱۴۳»

با استفاده از زمان‌های مادی و نمایشی و روانی فیلم «شیار ۱۴۳» می‌توان انواع دیرند داستانی را در آن تشخیص داد. در ادامه، هریک از معیارهای سرعت روایت، که توضیح آن پیش‌تر آورده شد، در فیلم «شیار ۱۴۳» بررسی می‌شود.

مکث توصیفی- فیلم، به‌علت زمان محدود خود، بیشتر به حذف و چکیده تمایل دارد تا مکث. با این همه، ژانر و سبک هم در افزایش یا کاهش سرعت زمان در فیلم تأثیر دارد. «شیار ۱۴۳» فیلمی است که انتظار را روایت می‌کند اما، برخلاف رمانش، در آن، از مکث‌های توصیفی کسل‌کننده و کش‌دار خبری نیست. کارگردان، به بهترین نحو، زمان‌های نمایشی کوتاهی را که وظیفه انتقال مکث‌های توصیفی را بر عهده دارند به زمان روانی تبدیل می‌کند تا حس گذشت زمان را، نه در روایت، بلکه در ذهن مخاطب ایجاد کرده باشد. از بهترین سکانس‌های فیلم، که هم‌زمان چکیده و حذف و مکث و صحنه را در خود دارد، سکانسی است که شخصی به خانه الفت زنگ می‌زند و خبر از بازگشت «آزاده‌ای» می‌دهد که از یونس خبر دارد. این قسمت فیلم، که از دقیقه ۶۱

تا ۶۵ را در بر می‌گیرد، به صورت صحنه‌نمایشی نقل شده تا اهمیّت گفتگوها و کنش‌های داستان را به مخاطب منتقل کند؛ به‌ویژه نماهایی که اختر با هیجان به کوچه می‌رود و خبر بازگشت یونس را به همسایه‌ها می‌دهد. فاصله‌ی بازگشت اختر به خانه تا تاریک‌شدن هوا، یعنی زمانی که اختر برای همسایه‌ها و فامیل میهمانی به پا می‌کند، حذف شده است. این میهمانی، همچنین، پس از آن، تا هنگام صبح، با تدوین نمایی از فردوس در حال مصاحبه و گفتن جمله «اختر تا صبح به خواب نمی‌رفت» و همچنین صحبت‌ها و کارهای اختر، چکیده‌ای از اضطراب و هیجان مادری را منتقل می‌کند که انتظار او برای باخبر شدن از فرزندش به سر رسیده است. در نمای بعدی، الفت مشغول جابه‌جا کردن ظرف‌های میهمانی شب گذشته است که تلفن زنگ می‌زند و خبر رسیدن آزاده را به او می‌دهند. از اینجا به بعد، روایت فیلم قسمت‌های غیر ضروری — مانند انتظار اختر و فردوس برای رسیدن ماشین و مسیر رسیدن به خانه آزاده — را کوتاه و چکیده‌وار در یک دقیقه و دوازده ثانیه نشان می‌دهد. پس از رسیدن به خانه آزاده، تا زمانی که الفت از اشتباه بودن خبر خوشی که به او داده‌اند آگاه می‌شود، تمام صحبت‌ها و کنش‌های الفت و فردوس و باقی شخصیت‌ها به صورت صحنه‌نمایشی نقل می‌شود؛ زیرا تک‌تک این جزئیات، هم‌زمان که به آگاهی الفت و مخاطب منجر می‌شود، تعلیق را نیز در داستان به وجود می‌آورد. از اینجا به بعد و پس از ناامید شدن الفت از دریافت خبری از یونس، صحنه‌های نمایشی به مکتب توصیفی تبدیل می‌شود؛ صدای فیلم قطع می‌شود و از آن پس نمای نزدیک از چهره الفت، خم شدن کمر او که به کمک فردوس از خانه بیرون می‌رود، تکیه‌دادن به دیوار و نمای بعد که الفت را نشان می‌دهد که به معدن می‌رود و از دور آن را تماشا می‌کند، همه‌وهمه، در سکوت کامل نشان داده می‌شود. این بخش حدود دو دقیقه از فیلم را در بر گرفته است، اما زمان روانی سبب شده که این انتظار و تعلیق طولانی‌تر از زمان

واقعی به نظر برسد. تمام مکث‌های توصیفی این سکانس در خدمت روایت‌اند و برای هم‌ذات‌پنداری مخاطب با الفت و القای حس انتظار او در فیلم گنجانده شده‌اند. روش دیگر نشان‌دادن مکث‌های توصیفی در فیلم صحبت‌های برخی از شخصیت‌های مصاحبه‌کننده است که هدف از آن فقط توصیف الفت است و حتی تصویری روی آن پخش نمی‌شود. در دقیقه چهارده و هشتم فیلم، از زبان فردوس، مطالبی می‌شنویم که همگی توصیف اختر است: «درخت گردو رو می‌گفت: "شاخ و برگشو نزنید، بدیمنی می‌آره؛" سگ زوزه می‌کشید، می‌گفت: "کنه خبر بدی بیارن..."». بسیاری از توصیفات که آبیاری در کتاب درباره‌ اختر به دست داده است، در فیلم، از زبان شخصیت‌های مصاحبه‌شونده شنیده می‌شود.

حذف- به‌طور کلی، هشت دقیقه ابتدای فیلم، با نماهای گذشته‌نگر روی صحبت‌های مصاحبه‌شوندگان، سال‌های اولیه زندگی یونس و الفت را روایت می‌کند. مصاحبه با «سیدعباس بمانی»، در دقیقه هفت و پنجاه و پنج ثانیه فیلم و قطع به نمای بعدی، یک حذف چندین‌ساله را در روایت ایجاد می‌کند. در نمای بعدی، الفت را می‌بینیم که به معدن رفته و برای یونس نوزده‌ساله غذا برده است. در فیلم‌هایی که بازگشت زمانی را روایت می‌کنند، تمهیداتی صورت می‌گیرد تا این بازگشت‌های زمانی و حذف‌ها برای مخاطب آشکار شود. گاه، ضمن گفتگو، به خاطرات گذشته اشاره‌ای صریح می‌شود؛ ممکن است بازیگر بزرگ‌سال فیلم در کودکی یا جوانی نشان داده شود. گاهی تقویمی مربوط به گذشته نشان داده می‌شود؛ گاهی هم از انواع ترفندهای قطع برای رفتن به صحنه بعد استفاده می‌شود و گاه نیز نغمه‌ای یادآور گذشته می‌شود.

(← استیونسن و دبری، ص ۱۱۱-۱۱۲)

یکی دیگر از راه‌های نشان‌دادن حذف در فیلم تغییر مکان است. در فیلم، بعد از هر تغییر مکانی، حذفی در داستان صورت می‌گیرد. چنین حالتی در فیلم بر ارتباط

تنگاتنگ و نقش برابر زمان و فضا تأکید می‌کند. در دقیقه سی‌وششم فیلم، سیدعبّاسِ بمانی و الفت و دیگران در خانه «مصطفی علیخانی»، که در عملیات زخمی شده و به خانه برگشته است، گرد آمده‌اند تا خبری از بچه‌هاشان بگیرند. در همین سکانس، مخاطب از تصمیم سیدعبّاس برای رفتن به جبهه و جستجوی بچه‌ها مطلع می‌شود؛ نما قطع می‌شود به سیدعبّاس درحالی‌که در جبهه روبه‌روی یک درجه‌دار ارتشی می‌نشیند و مجوز خود را برای ورود به جبهه نشان می‌دهد. در شکاف بین این نما با نمای قبل، حذف صورت گرفته است. فیلم‌ساز نمایی از فردوس را در زمان حال نشان می‌دهد تا این تغییر ناگهانی فضا را تعدیل کرده باشد. برخی از حذف‌ها نیز تنها با نشانه‌های تصویری به مخاطب اطلاع داده می‌شوند. نمونه این حذف هنگامی است که، در دقیقه پنجاه‌ویکم فیلم، فردوس با شوهر و بچه‌اش به خانه الفت می‌آیند؛ درحالی‌که در چند نما قبل‌تر مخاطب الفت و فردوس و «آهی‌جان» را می‌بیند که برای عروسی آماده می‌شوند. از طریق هم‌نشینی شخصیت فردوس با همسر و کودکی که در آغوش دارد، مخاطب به حذف صورت گرفته در داستان پی می‌برد. مدت این حذف نیز، مانند بسیاری از حذف‌های داستان، نامشخص است.

**صحنه - ماهیت فیلم داشتن گفتگو و وصف کنش است.** این عناصر زمان روایت را در فیلم با زمان داستان برابر می‌کند. در فیلم «شیار ۱۴۳»، گفتگو و وصف کنش از بارزترین عناصری است که زمان داستان را با زمان متن برابر می‌کند. قسمت‌های مهم داستان، که فیلم‌ساز قصد داشته است مخاطب را درباره آن‌ها به مکث و تمرکز وادارد، با شتاب ثابت روایت شده‌اند. فیلم‌ساز، از طریق گفتگو، موفق شده است ابراز احساسات الفت و عشق او را به یونس و دلهره و اضطرابش از دوری او را به مخاطب برساند. هنگامی که یونس بعد از دوران آموزشی از مرخصی برمی‌گردد، گذران لحظه‌های او و الفت را با شتاب ثابت و گفتگو و وصف کنش بین شخصیت‌ها می‌بینیم.

صحبت‌های اختر با سیدعبّاس بمانی نیز همواره دلهره‌ها و دغدغه‌های او را به مخاطب منتقل می‌کند. همچنین، در فیلم «شیار ۱۴۳»، در دادن اطلاعات داستانی به مخاطب، از عنصر گفتگو استفاده شده است. وقتی شخصیت‌های مصاحبه‌شونده اطلاعاتی درباره یونس به گزارشگر می‌دهند و میان آن‌ها گفتگویی صورت می‌گیرد، در حقیقت، هدف دادن اطلاعات به مخاطب است.

چکیده- یکی از راه‌های ایجاد شتاب مثبت در داستان، با استفاده از چکیده، تدوین نماهای واقعی و مستند از برخی وقایعی است که شخصیت‌ها به آن اشاره می‌کنند؛ وقایعی مانند اعزام رزمندگان به جبهه و حرکت نیروها و تسلیحات زرهی در هنگام عملیات تمهیداتی‌اند که گذشت سریع زمان را در فیلم سبب شده و کنش را به صورتی نشان داده‌اند که زمان روی پرده کمتر از زمان واقعی باشد. پس از صحنه‌های مستند جنگ، مخاطب متوجه می‌شود یونس و عده‌ای دیگر از دوستان و هم‌شهری‌های او مفقود شده‌اند. فاصله رفتن یونس به عملیات تا خبر مفقود شدن او در هفده ثانیه روایت شده است.

کارگردان همچنین از تدوین نماهای مرتبط به هم نیز برای ایجاد چکیده در فیلم استفاده کرده است. بعد از بازگشت آزادگان به کشور، در دقیقه پنجاه و نهم فیلم، مخاطب الفت را می‌بیند که برای پرس‌وجو از آزادگان به خانه آن‌ها می‌رود یا در مسیر استقبال از آنان قرار می‌گیرد و عکس یونس را به آن‌ها نشان می‌دهد. در نمای بعد، او را می‌بینیم که نزد مسئول بسیج منطقه می‌رود و اسامی و نشانی آزادگانی را می‌پرسد که در عملیات والفجر مقدماتی به همراه یونس بوده‌اند. این سکانس جستجو تا دقیقه شصت و یکم فیلم طول می‌کشد. کارگردان، در همین دو دقیقه، جستجوی چندساعته یا چندروزه اختر را به صورت چکیده به مخاطب منتقل کرده است.

## ۱۰- نتیجه

رمان *شیار ۱۴۳*، از گونهٔ روایی متنگرا، با راوی سوم شخص و دانای کل است. داستان در موقعیت‌های مکانی و، در نتیجه، زمانی متعددی روایت می‌شود. این ویژگی، به انضمام شخصیت‌های داستانی متعدد، نوعی بهم‌ریختگی و نابه‌سامانی در ابعاد زمانی داستان به وجود آورده است. سیر روایت داستان خطی است. روایت از دوران نوجوانی شخصیت‌ها آغاز می‌شود و روزبه‌روز و سال‌به‌سال پیش می‌رود اما، در دل این روایت خطی کلان، پس‌نگاه‌هایی متعدد وجود دارد که عموماً از نوع درونی است. این پس‌نگاه‌ها، به دلایل متعدد، از جمله توصیف شخصیت‌ها و بیان خاطرات آن‌ها، در روایت ایجاد شده‌اند. درنگ توصیفی و شتاب منفی در دیرند داستانی رمان کاربردی فراوان دارد. این درنگ‌ها عموماً به دلایلی از جمله توصیف و تک‌گویی‌های درونی اشخاص داستان ایجاد شده‌اند. ژانر رمان، که پُر از توصیفات فضا و شخصیت‌هاست، زمان روایت را در بسیاری از قسمت‌ها کند کرده است. شتاب مثبت و حذف در روایت رمان، معمولاً، از طریق حذف زمان روایت در فاصلهٔ میان فصل‌های کتاب ایجاد شده است. از نیمهٔ دوم رمان به بعد، که توصیف اردوگاه اسرا و روزگار آن‌هاست، از تعداد مکث‌های توصیفی کاسته و به تعداد شتاب‌های مثبت و تا اندازه‌ای ثابت روایت افزوده می‌شود.

فیلم «شیار ۱۴۳»، صرفاً، به شرح زندگی و احوال یکی از شخصیت‌های کتاب می‌پردازد. زمان و مکان رمان، در فیلم، منسجم و یکپارچه شده و همین ویژگی یکپارچگی بیشتر فیلم را در مقایسه با رمان سبب شده است. دامنهٔ روایتگری فیلم نسبتاً محدود و اقتباس از نوع وفادار است. کارگردان به‌خوبی روح اثر را دریافته و در انتقال نظام نشانه‌ای متن ادبی به زبان تصویر موفق بوده است. فیلم، با یک پیش‌نگاه، از انتها روایت می‌شود و سپس، با یک پس‌نگاه زمانی طولانی، از ابتدای کودکی یونس



آغاز می‌شود. کارگردان، از طریق گنجانیدن نمای مصاحبه با شخصیت‌ها میان دو نمای گذشته‌نگر، زوائد غیر ضروری روایت را حذف می‌کند و چکیده‌ای کوتاه، از طریق هم‌پوشی صدای راوی روی تصاویر، در اختیار مخاطب می‌گذارد.

دیرند داستانی فیلم را به کمک انواع زمان‌های مادی، نمایشی و روانی آن می‌توان بررسی کرد. نشان‌دادن شخصیت‌ها در کودکی یا جوانی، تغییر مکان و استفاده از نشانه‌های تصویری راه‌های نشان‌دادن حذف در فیلم است. استفاده از نماهای مستند یکی از راه‌های خلاصه‌کردن زمان داستانی به صورت چکیده در روایت است. فیلم‌ساز، هر جا در فیلم به مکث نیاز پیدا کرده، این حس گذر زمان را نه از طریق کش‌دار کردن روایت بلکه از طریق تبدیل زمان‌های نمایشی به زمان روانی ایجاد کرده است. صحنه نمایشی‌های فیلم هم در خدمت دادن اطلاعات به مخاطب و نشان‌دادن احساسات و عشق و دلهره‌های شخصیت‌ها به‌ویژه الفت است.

استفاده از شیوه‌های مختلف روایت، که مستقیماً با زمان داستان و فیلم مرتبط است، ثابت می‌کند عنصر زمان نقشی حیاتی در شیوه روایت این دو رسانه ایفا می‌کند. در فیلم «شیار ۱۴۳»، فیلم‌ساز توانسته است، به کمک شیوه‌های متعدد زمان روایی، جریان روایت را در دست بگیرد و آن را به بهترین شکلی پیرایش و به مخاطب منتقل کند. این بهره‌گیری آگاهانه و مفید از زمان را، که در روایت فیلم هست، در رمان نمی‌بینم. در برخی قسمت‌ها، استفاده از زمانمندی روایت، به‌ویژه در گذشته‌نگرها و شتاب‌های منفی، سبب شناخت بیشتر مخاطب از شخصیت‌ها شده است اما، چنان‌که اشاره شد، تعدد شخصیت‌ها و فضای داستانی (که عنصری هم‌ارز زمان تلقی می‌شود) سبب شده است گاه مدیریت استفاده آگاهانه از زمان از دست نویسنده خارج شود و، در نتیجه، مخاطب را به سبب رویارویی مداوم با شتاب‌های منفی و گُندشدن روایت دچار ملال کند.

## منابع

- آبیاری، نرگس، شیار ۱۴۳، سوره مهر، تهران ۱۳۹۴.
- احمدی، بابک، *ساختار و تأویل متن*، نشر مرکز، چاپ نهم، تهران ۱۳۸۶.
- استیونس، رالف و ژ.ر. دبری، *هنر سینما*، ترجمه پرویز دوائی، امیرکبیر، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۷.
- ایگلتون، تری، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، نشر مرکز، تهران ۱۳۳۸.
- برتنز، یوهانس ویلم، *نظریه ادبی (مقدمات)*، ترجمه فرزانه سجودی، آهنگ دیگر، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۸.
- بوردول، دیوید و کریستین تامسون، *هنر سینما*، ترجمه فتاح محمدی، نشر مرکز، چاپ هشتم، تهران ۱۳۹۲.
- بی‌نیاز، فتح‌الله، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، افزا، چاپ ششم، تهران ۱۳۹۴.
- حدادی، الهام، «رویکردی روایت‌شناختی به داستان دو دنیا اثر گلی ترقی»، *نقد ادبی*، دوره دوم، ش ۵، بهار ۱۳۸۸، ص ۴۱-۷۲.
- ریمون‌کنان، شلومیت، *روایت داستانی (بوطیقای معاصر)*، ترجمه ابوالفضل حرّی، نیلوفر، تهران ۱۳۸۷.
- ژوو، ونسان، *بوطیقای رمان*، ترجمه نصرت حجازی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۹۴.
- سایورو، فردریک، *اقتباس در سینما*، ترجمه عظیم جابری، افزا، تهران ۱۳۹۵.
- قاسمی‌پور، قدرت، «زمان و روایت»، *نقد ادبی*، دوره اول، ش ۲، تابستان ۱۳۸۷، ص ۱۲۲-۱۴۳.
- لوتمن، یوری میخائیلوویچ، *نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما*، ترجمه مسعود اوحدی، سروش، چاپ چهارم، تهران ۱۳۹۲.
- لوتنه، یاکوب، *مقاله‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام، مینوی‌خرد، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۸.
- لینت‌ولت، ژپ، *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطه دید (نظریه و تحلیل)*، ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۹۰.
- مارتین، والاس، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباز، هرمس، چاپ ششم، تهران ۱۳۹۳.
- مک‌کی، رابرت، *داستان (ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی)*، ترجمه محمد گذرآبادی، هرمس، چاپ نهم، تهران ۱۳۹۲.
- مکوئیلان، مارتین، *گزیده مقالات روایت*، ترجمه فتاح محمدی، مینوی‌خرد، تهران ۱۳۹۵.
- میرصادقی، جمال، *عناصر داستان*، سخن، چاپ پنجم، تهران ۱۳۸۵.

Andrew, Dudley, «Adaptation», in *Gerald Mast, Marshal Cohen and Les Brady*(eds) *Film theory and Criticism*, Oxford: Oxford University Press, 1992, pp 420-428.

Ricour, Paul, «Narrative Time», *Critical Inquiry*, 1980, pp 169-176.



# طنز آفرینی عناصر بلاغی در شعر سیدحسن حسینی

اسماعیل امینی\* (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم)

## چکیده

در شعرهای سیدحسن حسینی، شاعر نامدار دوران پس از پیروزی انقلاب اسلامی، گونه‌های مختلف طنز (زبانی، ساختاری و بلاغی) دیده می‌شود. از آن میان، طنزهایی که با بهره‌گیری از قابلیت‌های عناصر بلاغی خلق شده متمایز است زیرا، افزون بر تازگی در نگاه و بیان و پرهیز از تکرار هنجارهای شناخته‌شده در طنزآوری، کارکردهای گسترده عناصر بلاغی برای آفرینش طنز در شعر نیز از خلال تحلیل بلاغی این‌گونه اشعار او شناخته می‌شود. گستردگی دامنه کارکرد عناصر بلاغی در شعر طنز دو جنبه متمایز دارد: نخست بیان هنری و ترک تصریح که تمهیدی است برای تأویل‌پذیری شعر و دور داشتن طنز از زمانندی و نگرش سطحی و عوامانه؛ دوم برجسته‌سازی نقش خاص عناصر بلاغی در آفرینش طنز، به این معنا که عناصر بلاغی — افزون بر کارکرد معمول خود در شعر غیر طنز — هنگام طنزآفرینی در شعر

قابلیت‌های جدیدی می‌آفرینند که موجب گسترش دامنه خلاقیت و گریز شعر از تکرار هنجارهای دست‌فروشد می‌شود.  
کلیدواژگان: طنز، سیدحسن حسینی، بلاغت، شعر انقلاب اسلامی.

## ۱- مقدمه

در نگاه تحقیقی و تحلیلی معطوف بر شیوه‌های طنز آفرین در آثار ادبی، سه شاخه اصلی وجود دارد: (۱) تحلیل ساختاری متون طنز؛ (۲) تحلیل مفهومی متون طنز؛ (۳) تحلیل زبانی و بیانی متون طنز. تحلیل بلاغی متون طنز بخشی از تحلیل زبانی و بیانی است و به بررسی نقش عناصر بلاغی در آفرینش طنز در متون ادبی می‌پردازد. به بیان دیگر، تحلیل بلاغی متون طنز در پی آن است که پیوند میان علوم بلاغی (بیان، معانی و بدیع) و طنز آفرینی در متون ادبی را بازشناسد و دسته‌بندی کند.

## ۲- طنز و ایرونی

در میان تعریف‌های گوناگونی که از طنز شده است، نقطه اشتراک اصلی تأکید بر نوعی تضاد و تناقض و ناهمگونی است. مثلاً،

وقتی از مطایبه سخن می‌گوییم، مقصودمان نوعی بی‌نیش است. نگاهی که در آن جمع دو نقیض (واقعیت و ضد آن) امکان‌پذیر است. در اینجا، در واقع، با ضد واقعیت می‌توان به واقعیت رسید. بنابراین، هنگام برخورد، با مطایبه باید دید شکل آن چیست؟ مطایبه می‌تواند به شکل طنز، هزل، هجو یا لطیفه ظاهر شود. (اخوت، ص ۱۳)

طنز عبارت است از تصویر هنری اجتماع نقیضین یا ضدین. (شفیعی کدکنی، ص ۶۸)  
آن نوع ادبی که در زبان انگلیسی satire نامیده می‌شود و در فارسی طنز اصطلاح شده عبارت از روش ویژه‌ای در نویسندگی است که، ضمن دادن تصویر هجوآمیزی از جهات زشت و منفی و ناجور زندگی، معایب و مفاسد جامعه و حقایق تلخ اجتماعی را به صورتی اغراق‌آمیز، یعنی زشت‌تر و بدترکیب‌تر از آنچه هست، نمایش می‌دهد تا صفات و مشخصات آن‌ها روشن‌تر و نمایان‌تر جلوه کند و تضاد عمیق وضع موجود با اندیشه یک زندگی عالی و دلخواه آشکار گردد. (آرین‌پور، ص ۳۶)

در مطالعات ادبی غرب، برای بیان این تضاد و تناقض، از اصطلاحی فراگیرتر از طنز (satire) استفاده می‌شود و آن کلمه آیرونی (irony) است. چنان‌که در فرهنگ اصطلاحات ادبی آمده، «با وجود شباهت‌های بسیار، آیرونی جامع‌تر از طنز و استهزاست و با وجود آنکه به صورت گوناگون در شعرها و نوشته‌های آمیخته به طنز به کار رفته است، تا به حال معادل مناسبی برایش نیافته‌اند». (داد، ص ۱۰)

در فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز، معادل irony اصطلاح «وارونه‌سازی» ضبط شده است. به تصریح اصلانی،

وارونه‌سازی صنعتی ادبی است که انواع گوناگون دارد و برای بیان معنایی مغایر با منظور اصلی نویسنده استفاده می‌شود. وارونه‌سازی لحنی دوگانه دارد؛ چنان‌که آنچه دیده یا گفته می‌شود از جنبه‌ای دیگر نامعقول، نامفهوم، متضاد یا خلاف انتظار می‌نماید. ارسطو وارونه‌سازی را پنهان کردن مفهوم درونی واقعیت می‌داند. مارکوس تولیوس سیسرو<sup>۱</sup> هم در تعریف آن گفت: «وارونه‌سازی یعنی گفتن چیزی و اراده معنای دیگر». معادل انگلیسی وارونه‌سازی irony و معادل لاتین آن ironia هر دو از واژه یونانی eironeia به معنای جهالت ساختگی و خلاف واقع نشان‌دادن ریشه گرفته است. (ص ۲۳۸)

درباره مبانی آیرونی، مباحثی عام مطرح شده است که به نظر می‌رسد در شناخت این اصطلاح مؤثر باشد؛ از جمله، به گفته موکه:<sup>۲</sup>

شالوده آیرونی کلی در آن تناقض‌های ظاهراً بنیادین و بی‌درمان نهفته است که وقتی خود را نشان می‌دهند که انسان به مقولاتی می‌اندیشد از قبیل منشأ و مقصود هستی، حتمیت مرگ، نابودی فرجامین کل حیات، نامعلومی آینده، ناسازگاری‌های میان عقل و احساس و غریزه، جبر و اختیار، عینیت و ذهنیت، فرد و جامعه، مطلق و نسبی، و انسانی و علمی. به جرئت می‌توان گفت که بیشتر این ناسازگاری‌ها به یک ناهمخوانی بزرگ قابل تقلیل است: ظهور «من»‌های خودبزرگ‌پندار، خودآزادانگار ولی زمانمند در عالمی که کاملاً بیگانه، بی‌هدف، جبری و بی‌کران به نظر می‌رسد. (ص ۸۹)

### ۳- بلاغت و عناصر بلاغی

در این مقاله، مقصود از عناصر بلاغی افزون بر مباحثی نظیر استعاره، تشبیه، کنایه، مجاز و صنایع بدیعی لفظی و معنوی، که در علم بلاغت متداول است، تمام تمهیدات زبانی اعم از صرفی، نحوی، واژگانی، معنایی و ساختاری است که موجب تمایز زبان متن از زبان خودکار و معمولی و زمینه‌ساز برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی در متن است.

### ۴- بلاغت و نقش عناصر آن در شعرهای طنزآمیز سیدحسن حسینی

در تحلیل نقش عناصر بلاغی در شعرهای طنزآمیز سیدحسن حسینی (۱۳۳۵-۱۳۸۳) شناخت و دسته‌بندی گونه‌های طنزآفرینی در شعر با بهره‌گیری از عناصر بلاغی مد نظر است.

در این مقاله، برای یافتن نقش عناصر بلاغی در طنزآفرینی در شعر، نمونه‌هایی از اشعار سیدحسن حسینی که آثاری شاخص در حوزه شعر طنز دارد بررسی و تحلیل می‌شود. این مبحث بر اساس شاخه‌های سه‌گانه علوم بلاغی (بیان، بدیع و معانی) تقسیم‌بندی شده است؛ یعنی ابتدا چند و چون تخیل و خیال‌انگیزی (بیان و شعر طنز) و سپس آرایش‌های بیرونی و درونی سخن (بدیع و شعر طنز) و، در نهایت، زیبایی و شیوایی و تأثیر کلام از منظر صرفی و نحوی (معانی و شعر طنز) مطرح خواهد شد.

### ۴-۱- طنزآفرینی عناصر بیانی

نقش اصلی عناصر بیانی، در شعر، خیال‌انگیزی و تصویرآفرینی است. در شعر طنز، برخی از قابلیت‌های کمتر شناخته‌شده شگردهای بیانی به کار آفرینش طنز می‌آید. در ادامه، نمونه‌هایی از این گونه شگردها در سه حیطة تشبیه، استعاره و مجاز در اشعار طنزآمیز سیدحسن حسینی بررسی خواهد شد.

## ۱-۱-۴- نمونه انواع تشبیه در اشعار طنزآمیز سیدحسن حسینی

بلبل از کنج قفس خواند به آواز بلند / زاغ زندان سیاهی ست که در پرواز است  
(حسینی ۵، ص ۸۴)

در بیت مزبور، تشبیه مؤکد (محذوف‌الادات) و مفصل آمده است. بیان وجه شبه (سیاهی و پرواز کردن) شگفتی و گزندگی تصویر طنز را برجسته کرده است. «بلبل» در قفس است و «زاغ» به ظاهر آزاد است اما او خود «زندان» است؛ زندانی به رنگ سیاه و در حال پرواز.

\*\*\*

عرش  
فرش صادراتی است  
شیطان — چون نقش‌های قالی کرمان —  
شکفته و شاد است. (همو ۱، ص ۴۷)

در شعر مزبور، دو تشبیه آمده است: نخست تشبیه «عرش» به «فرش صادراتی» و دوم تشبیه «شیطان» به «نقش‌های قالی کرمان». «عرش فرش صادراتی است» تشبیه بلیغ است، یعنی ادات تشبیه و وجه شبه در آن ذکر نشده است. تضاد «عرش — فرش»، به سبب ایهام در کلمه «فرش»، تشبیه را طنزآمیز کرده است. از زمره این محصولات صادراتی و مطرود از عرش «شیطان» است که چون نقش‌های قالی کرمان شکفته و شاد است (تشبیه مرسل مفصل). نکته طنزآمیز در این تشبیه آنجاست که شیطان از عرش به فرش رانده شده اما از این مطرود بودن شاد و شکفته است و با گذر زمان شکفته‌تر و شادتر می‌شود؛ مانند قالی کرمان، که هرچه پاخته‌تر و قدیمی‌تر باشد، مطلوب‌تر است.

\*\*\*

تاجری قصه‌نویس  
کودکان را به تفاهم می‌خواند  
مگسی روی گل لاله تلاً می‌کرد. (همو ۴، ص ۲۹)

در شعر مزبور، تشبیه از نوع مضمراً مرکب است. تقلای «تاجر قصه‌نویس»، برای دعوت کودکان به تفاهم، با تصویر مرکب «تقلای مگس روی گل لاله» معادل شده و طنز ایجاد کرده است. عدم تناسب تاجر و قصه‌نویسی و ارتباط آن با کودکان و دعوت به تفاهم مانند عدم تناسب مگس است با گل لاله. انگار مگس خود را پروانه انگاشته، چنان‌که تاجر خود را قصه‌نویس.

\*\*\*

شاعری شعری گفت

هبللی تازه

به دنیا آمد. (همان، ص ۲۳)

در شعر، تشبیه مضمراً به کار رفته است؛ دو جمله خبری به موازات هم بدون حرف ربط وابستگی آمده و ارتباط آن دو پوشیده است. مقصود از «هبل تازه به دنیا آمده» ممکن است شعر باشد یا خود شاعر که، پس از گفتن شعر، دچار خودبزرگبینی شده است.

#### ۴-۱-۲- نمونه انواع استعاره در اشعار طنزآمیز سیدحسن حسینی

از تنور لب برای گشنگان نان ماشینی به‌روی چهره داشت

(همو ۶، ص ۶۵)

استعاره مصرحه مرشحه «نان ماشینی»، که در قیاس با نان سنتی قطورتر است، برای توصیف نازیبایی حالت لب آمده است و اضافه تشبیهی «تنور لب» این تصویر طنزآمیز را تقویت کرده است؛ همچنان‌که صفت «گشنگان»، در توصیف مشتاقان آن چهره و لب، با نان ماشینی و تنور تناسب دارد.

\*\*\*

صیاد خدا ترس مرا دید گرفتار از دام رهناید ولی نذر قفس کرد

(همو ۵، ص ۸۲)



در بیت، استعارهٔ تهکمیّه به کار رفته است. صفت «خداترس»، برای «صیاد»، وارونه‌گویی و استعارهٔ تهکمیّه است و نکتهٔ طنزآمیز این است که، تا اواخر بیت، رفتار صیادُ پسندیده به نظر می‌رسد. «صیاد خداترس» «مرغ گرفتار» را از دام می‌رهاند؛ نذر می‌کند اما نذر قفس می‌کند. تعلیق معنا، تا رسیدن به قافیه، بر تأثیر عاطفی طنز افزوده است. میان صفت «خداترس» و فعل «نذر کرد» تناسب طنزآمیز وجود دارد.

\*\*\*

تو را از قتلگاه شعر و شور و دفتر آوردند	شهید من، تو را از خاکریزی دیگر آوردند
برای غربت گل هرچه خواندی ارغوانی بود	به رسم قدردانی از گلویت خنجر آوردند...
کجایی ای عطش‌اندیشه، سقراطِ حقیقت‌نوش	برادرها برایت شوکران در ساغر آوردند

(همو ۳، ص ۲۳)

در شعر، از استعارهٔ تهکمیّه بهره گرفته شده است. «قدردانی» استعاره است از انتقام‌جویی که قرینهٔ آن «خنجر» در کلام آمده است. همچنین، «برادرها» استعارهٔ تهکمیّه است از نابردارانی که مانند دشمنان «سقراط» به او جام زهر تعارف کردند؛ قرینه «شوکران» است. استفاده از تعبیر خوشایند «قدردانی» و «برادرها»، برای بیان مفاهیم ناخوشایند «انتقام‌جویی» و «مدعیان دروغین برادری»، به قصد استهزا است.

\*\*\*

شهر دل ویرانه شد از ایلغار واعظان هر طرف جولانگه تاتارهای صوتی است

(همو ۶، ص ۵۴)

در بیت، استعارهٔ تبعیّه به کار رفته است. «ایلغار» (غارتگری و تاختن و هجوم) از ملائمت مستعارهٔ منه («تاتار») است و قرینه‌ای است که نشان می‌دهد واعظان، در نگاه شاعر، پوشیده به تاتار تشبیه شده‌اند. «ویرانه شدن شهر دل» نیز قرینهٔ طنزآمیز دیگری است که نشان می‌دهد اثر واعظ بر دل‌ها ویرانگری است. ترکیب «تاتارهای صوتی» نیز استعاره از هیاهوی تربیون‌های واعظان و یادآور تارهای صوتی است و ایهام تبادر دارد.

زاهد به گرسنه و عظمِ ایمان مفروش اینجاست که تن به جانِ جان می‌افتد  
(همان، ص ۸۵)

در بیت، استعارهٔ مکنیه به کار رفته است. فعل نهی «مفروش» از ملائمت مستعارمنه محذوف است یعنی کالای قابل فروش. انگار، در تلقی زاهد، ایمان نیز کالایی قابل فروش است. شاعر، با ذکر فعل «مفروش»، رفتار زاهد را استهزا کرده است؛ چراکه شکم «گرسنه» ایمان نمی‌شناسد و عظمِ ایمان برای او سودی ندارد. تناسب میان کلمات بیت نیز طنزآفرین است: «زاهد»، «گرسنه»، «وعظ»، «ایمان»، «مفروش»، «تن» و «جان».

#### ۳-۱-۴- نمونهٔ انواع مجاز در اشعار طنزآمیز سیدحسن حسینی

شاعری از غم دوران گله کرد

تاجری خنجر خواست

و سر حوصله

فکر صله کرد. (همو، ۴، ص ۳۱)

در شعر، مجاز به علاقهٔ آلیت دیده می‌شود. «خنجر» آلت قتاله است؛ ارتباط آن با گلهٔ شاعر از «غم دوران» و «صله» ای که تاجر در فکر آن است طنز آفریده است. همچنین، سجع میان «گله» و «حوصله» اشارتی طنزآمیز دارد. گلایهٔ شاعر از «غم دوران» تاجر را کلافه کرده است، اما این حالت تاجر با تعبیر «سر حوصله» بیان شده و در تضاد با «خنجر خواستن» و «فکر کردن به صله» طنز آفریده است.

\*\*\*

و زمین می‌گردید

شاعری می‌بژمرد

عارفی جان می‌داد

زاهدی غسل جنابت می‌کرد

و زمین می‌گردید ... (همان، ص ۳۵)

در شعر مزبور، «غسل جنابت کردن» کنایه است از کام‌جویی و معاشقه و کاربرد آن با وجه استمراری («غسل جنابت می‌کرد») و همچنین نام شعر («تسلسل») نشان‌دهنده استمرار و تکرار کام‌جویی است و این رفتاری است که با ادعای زهد و زاهدی تضاد دارد. عبارات پیش از این عبارت کنایی زمینه‌ساز ترسیم این تضاد طنزآمیز است. پیش‌تر می‌خوانیم که «شاعری می‌پژمرد» و «عارفی جان می‌داد» و حال آنکه زاهد، در چنین احوال ناگواری، مشغول غسل جنابت است! شاعر با تکرار «و زمین می‌گردید»، در آغاز و پایان شعر، عملاً و ملموس این تکرار و تسلسل را نشان داده است.

\*\*\*

پیش چشم شاعر

جدولی حل می‌شد

عشق مختل می‌شد. (همان، ص ۲۵)

«جدولی حل می‌شد» کنایه‌ای است، با وسائط زیاد، به شاعرانی که شعر جدولی و ساختگی می‌نویسند<sup>۱</sup> و یعنی اینکه سطرهای شعر به صورت پیش ساخته شکل می‌گرفت؛ این است که فعل جمله نیز مجهول آمده، زیرا فاعل (شاعر) نقش چندانی در شکل‌گیری شعر جدولی ندارد.

#### ۴-۲- طنزآفرینی عناصر بدیع لفظی در اشعار طنزآمیز سیدحسن حسینی

آتش زرتشت بر انگشت یاران کرد پشت شعله سیگار را هم جیره‌بندی کرده‌اند

(همو ۶، ص ۴۳)

در بیت مزبور، سجع میان کلمات «زرتشت» و «انگشت» و «پشت» توجه مخاطب را به تناسب میان آن‌ها جلب می‌کند و از طریق ایجاد شگفتی (ارتباط «آتش زرتشت» با «شعله

۱. برای اطلاع بیشتر ← محمدرضا شفیعی کدکنی، «شعر جدولی؛ آسیب‌شناسی نسل خردگریز»، *ایران‌شناسی*،

سیگار» و «جیره‌بندی») تصویری طنزآمیز می‌سازد. پشت کردن آتش بر انگشت یاران می‌تواند اشاره‌ای باشد به حالت مخفیانه سیگار کشیدن و پنهان کردن آتش سیگار در پشت دست که کنایه از نوعی بخل در تعارف سیگار دارد! کلمه «انگشت» همچنین «انگشت» (زغال) را به ذهن متبادر می‌کند.

\*\*\*

شاعری کهنه‌سرا

شعر نیما را دید

زیر لب غرغرِ غرایبی کرد! (همو ۴، ص ۴۲)

جناس محرف و مذیل «غرغر» و «غرا»، میان این دو کلمه ناهمگون، پیوستگی ایجاد کرده و آوردن صفت «غرا» برای «غرغر شاعر کهنه‌سرا» طنز آفریده است.

\*\*\*

غالباً قومی که، از جان، زرپرستی می‌کنند      زمرة بیچارگان را سرپرستی می‌کنند

سرپرستِ زرپرست و زرپرستِ سرپرست      لنگی این قافله تا صبحگاه محشر است

(همو ۲، ص ۱۵۰)

در شعر مزبور، میان «سرپرست» و «زرپرست» جناس مضارع وجود دارد. قریب‌المخرج بودن همخوان‌های «س» و «ز» به گونه‌ای است که دو کلمه سرپرست و زرپرست، گویا، تجانس تام دارند و این نکته اشارتی طنزآمیز دارد به ملازمت قدرت‌طلبی و ثروت‌اندوزی. صنعت قلب میان «سرپرستِ زرپرست» و «زرپرستِ سرپرست» بر طنز شعر افزوده است، زیرا چنین تداعی می‌کند که این دو طایفه دو روی یک سکه‌اند و دور باطلی که می‌آفرینند مایه لنگی قافله تا ابد است.

\*\*\*

آدمی چیست بگو بی‌پروا      اشرف بی شرفِ مخلوقات

(همو ۶، ص ۷۷)

جناس اشتقاق «اشرف» و «بی شرف» و تضاد میان دو کلمه، در عین پیوستگی و هم‌ریشه بودن، طنز آفریده است. رویارویی افعال تفضیل «اشرف» با صفت منفی «بی شرف» نیز جمع نقیضین و از مبانی طنزآفرینی است.

#### ۴-۳- طنزآفرینی عناصر بدیع معنوی در اشعار طنزآمیز سیدحسن حسینی

فکر نان خشک دندان را شکست      بختک پالوده را باور کنیم  
جنس سردوشی ما ضحاک است      بوسه آلوده را باور کنیم

(همو ۵، ص ۳۲)

در ابیات مزبور، تناسب میان «نان خشک» و «دندان» و «شکست» و «پالوده»، که پیری را تداعی می‌کند، طنزآفرین است. «فکر نان» با «شکست» و «بختک» تناسب دارد و اشاره‌ای طنزآمیز و تلخ است به عواقب پیر شدن. در بیت دوم نیز تناسب میان کلمات «سردوشی»، «ضحاک» و «بوسه آلوده» جنبه تلمیحی دارد و تصویر طنزآمیز ساخته است.

\*\*\*

...

در شگفت باش  
از این حماسه چروک‌خورده  
از رستمی که عینکش را  
گوشه دامت  
جام جم می‌کند  
و گاهی  
غیاب یک نخ سیگار  
— چون حضور دیو سپید—  
پشت طاقتش را  
پیش چشم‌های حیرت‌زده  
خم می‌کند! (همو ۱، ص ۴۲)

تناسب میان کلمات حماسی و اساطیری مانند «حماسه» و «رستم» و «جام‌جم» و «دیو سپید» از یک سو و کلمات زندگی روزمره مانند «چروک‌خورده» و «عینک» و «گوشه دامن» و «یک نخ سیگار»، از سوی دیگر، تصویری متناقض و طنزآمیز از رستم‌هایی پیر و شکست‌خورده و کرنش‌پذیر ساخته است.

\*\*\*

طفل بلبل در دو مکتب درس موسیقی گرفت      کودکستان گلستان و دبستان قفس  
(همو ۵، ص ۸۷)

تناسب میان «طفل» و «مکتب» و «درس» و «کودکستان» و «دبستان»، از یک سو، و تناسب میان «بلبل» و «موسیقی» و «گلسنان» و «قفس»، از دیگر سو، طنز آفریده است. با هم‌نشینی دو دسته کلمات متناسب، فعل جمله («درس گرفتن») دو معنا را افاده می‌کند: ۱) آموختن موسیقی؛ ۲) تجربه‌اندوزی و عبرت گرفتن.

\*\*\*

جمع درباره اثبات وجود ازلی گپ می‌زد  
ژنده‌پوشی طلب برهان کرد  
شاعری شعری گفت  
عاشقی آه کشید  
عارفی هوهو کرد  
تاجری دسته‌چکش را رو کرد! (همو ۴، ص ۳۹)

ترکیب «وجود ازلی» مجموعه‌ای ناهمگون را در کنار هم نشانده است: «شعر شاعر»، «آه عاشق»، «هوهوی عارف» و «دسته‌چک تاجر». این عدم تناسب و ناسازگاری طنز آفریده است؛ به‌ویژه «دسته‌چک تاجر» که ناسازگاری‌اش با دیگر عناصر شعر بیشتر است. «وجود ازلی»، در تناسب با هریک از عناصر مذکور، معنایی جدید می‌آفریند.

\*\*\*

شعر شیرین خواجه رندان      از فلک زهر چشم می‌گیرد...

زاهدان را به ریش می‌خندد صوفیان را به پشم می‌گیرد  
(همو ۵، ص ۴۲)  
زنجیره‌های چندگانه تناسب و تضاد، در دو بیت مزبور، تصاویر طنزآمیز متعددی  
ساخته است: ۱) «شعر شیرین»، «خواجه»، «رند»، «زاهد» و «صوفی»؛ ۲) «شیرین»، «زهر»،  
«به ریش خندیدن» و «به پشم گرفتن»؛ ۳) «زاهد»، «ریش»، «صوفی» و «پشم». «به پشم گرفتن» کنایه  
است از به هیچ انگاشتن.

\*\*\*

تاجری دسته‌گلی پرپر دید  
یاد پروانه کسبش افتاد. (همو ۴، ص ۲۷)  
ایهام تناسب در کلمه «پروانه» اجزای ناسازگار بیت را به هم پیوسته و طنز کلامی  
آفریده است. گروه واژگان «دسته‌گل، پرپر، پروانه» و «تاجر، پروانه، کسب» و عنوان شعر  
«مراعات‌النظیر» نوعی براعت استهلال استهزایی است و به همین ناسازگاری اشاره دارد.  
اگر به این نکته توجه کنیم، که پروانه در فرهنگ لغت معانی متعددی چون «حشره  
معروف» و «مجوز» دارد، بنیان طنز بر جناس تام میان پروانه در دو معنی آن خواهد بود.

\*\*\*

پند چون آب روانم مدهید آب در خرمن آتش شرر است  
(همو ۵، ص ۲۵)  
در بیت مزبور، حسن تعلیل و ذکر علتی غیر منتظره برای نهی مصراع اول تصویری  
متناقض‌نما و طنزآمیز آفریده است.

\*\*\*

شاعری شعر جهانی می‌گفت  
هم بدان‌گونه که می‌افتد و دانی می‌گفت! (همو ۴، ص ۵۳)  
بند دوم شعر تلمیحی است به جمله‌ای از گلستان و، با تداعی حکایت مربوط به آن  
جمله، اشاره طنزآمیز شعر را آشکار می‌کند: «در عنفوان جوانی، چنان‌که افتد و دانی، با شاهی  
سری و سیری داشتم». (سعیدی، ص ۱۳۸)

\*\*\*

روزی که از این عذاب آزاد شویم      آن‌طور که گفته‌اند «بر باد شویم»  
قصه پس از شکنجه روح و روان      یک روز ملقب به روان‌شاد شویم!

(حسینی ۵، ص ۶۴)

مصراع دوم شعر مزبور تلمیحی است به رباعی مشهور خیام و تداعی مصراع «از خاک برآمدم و بر باد شدیم». تعبیر منفی دیگر از زندگی «عذاب»، «بر باد شدن» و «شکنجه روح و روان» نیز مقدمه‌ای است برای تعبیر «روان‌شاد» که به شیوه استهزایی و بیان تهکمی آمده است.

\*\*\*

پیروان حکمت خیرالأمور      در میان راه خنجر می‌زنند

(همو ۶، ص ۵۱)

تلمیح به مثل مشهور «خیرُ الأمورِ أوسطُها» زمینه مناسبی برای بیان طنزآمیز در مصراع دوم فراهم کرده و تضاد میان لازمه معنای «خیرالأمور» و «خنجر زدن» طنز آفریده است. پیروان مکتب خیرالأمور ظاهراً مدعیان میانه‌روی و به اصطلاح محافظه‌کاران‌اند. مفهوم کلمه «أوسطها»، که از ضرب‌المثل فهمیده می‌شود، با «در میان راه» در تناسبی پنهان است و خنجر زدن در میانه راه را تعلیلی طنزآلود می‌کند.

\*\*\*

حرف حق پهلو به فرجام «أناالحق» می‌زند      در زمان ما زبان از دارهای صوتی است

(همان، ص ۵۵)

تلمیح به واقعه حسین بن منصور حلاج و مجموعه تناسب‌های حاصل از آن «حرف حق»، «فرجام»، «أناالحق»، «زبان» و «دار» طنز کلامی آفریده است. تعبیر «دارهای صوتی» ایهام تبادر دارد و «تارهای صوتی» را به ذهن متبادر می‌کند که با زبان و حرف زدن نیز تناسب دارد.

\*\*\*

یوسف شعر ما مقنی شد      به عزیزی رسید چاه شما

(همان، ص ۷۱)



تلمیح به داستان حضرت یوسف<sup>ع</sup> تصویری طنزآمیز است؛ «یوسفِ شعر» از چاه بیرون نمی‌آید و بلکه «مقنی» (چاه‌کن) می‌شود و به جای او «چاه» به «عزیزی» می‌رسد. ناسازگاری اجزای این روایت کوتاه طنزآمیز است.

\*\*\*

نصیحت در غزل جایی ندارد غزل جای خروس بی‌محل نیست

(همان، ص ۶۰)

ارسال‌المثل در بیت ارتباط تشبیهی طنزآمیز ایجاد کرده و «نصیحت»، مضمراً به «خروس بی‌محل» تشبیه شده است. تناسب «جانداستن» و «بی‌محل بودن» بر شیرینی طنز افزوده است.

\*\*\*

خداوندا چرا در بستر جهل به روحم فرصت لالا ندادی

(همو ۵، ص ۴۳)

ایهام در کلمه «لالا» طنز آفریده است. لالا تعبیری کودکانه است برای خواب و با «بستر» در بیت تناسب دارد و همین ناسازگاری تعبیر کودکانه با زبان و موضوع بیت طنزآفرین است. معنای متبادرشونده لالا «نه‌گفتن» است. تقابل میان معنای دوگانه حاصل از ایهام نیز طنزآفرین است: تسلیم و خفتن در بستر جهل در مقابل نه‌گفتن به جهل.

\*\*\*

این گروه دوستان هفت خط گاه سوی پرتگام می‌برند...

مثل یک آهنگ ناموزون ولی نام پیش دستگام می‌برند

درد دل‌های مرا جاسوس‌وار پیش خصم کینه‌خواهم می‌برند

(همو ۶، ص ۶۳ و ۶۴)

ایهام در کلمه «دستگاه» طنز آفریده است. دستگاه از یک سو با کلمات «آهنگ» و «ناموزون» تناسب طنزآمیز دارد و از دیگر سو با کلمات «جاسوس» و «خصم کینه‌خواه» و، در تناسب اخیر، به معنای دستگاه‌های نظارت و تجسس است.

مایه خنده آکنده ز اشکی ست روان چون مسیحای دلِ ما خر لبخند شدن  
(همو ۲، ص ۸۹)

ایهام تناسب یا تضاد میان کلمات «مسیحا» و «خر» طنز آفریده است. تعبیر عامیانه «خر شدن»، به معنای فریب خوردن، نیز با زبان فخیم و جدی بیت ناسازگاری طنز آمیزی دارد. نمونه‌های دیگر ایهام تبادر در شعر سیدحسین حسینی:

شاعر تشنه

ز دریا می‌گفت

اهل بیت سخنش را

به اسارت بردند. (همو ۴، ص ۲۶)

«اهل بیت» ایهام دارد: در تناسب با «تشنه» و «دریا» و «اسارت»، اسرای کربلا را تداعی می‌کند و، در تناسب با «شاعر»، سخن و کلمات و ابیات شعر را و این تناسب و تداعی طنز آفرین است، زیرا به سرقت ادبی یا توقیف و ممنوعیت سخن شاعر از سوی افرادی اشاره دارد که پوشیده یزیدی دانسته شده‌اند.

\*\*\*

تصویر درد بس که ظریف و مؤدب است پیش از سفر به آینه‌ها زنگ می‌زند  
(همو ۵، ص ۱۷)

فعل «زنگ می‌زند» ایهام دارد: در تناسب با «آینه» و «تصویر» به معنای زنگار بستن است و، در تناسب با «ظریف» و «مؤدب» و «پیش از سفر»، به معنای تلفن زدن و اطلاع‌دادن است. با توجه به این دو معنا، دو صفت ظریف و مؤدب نیز معنایی تهکمی و طنز آمیز می‌یابند.

\*\*\*

شاعری شعر نوشت

عنکبوتی از سقف

روی دفتر افتاد

مگسِ معرکه نام‌آور شد. (همو ۴، ص ۴۹)

در شعر، مدح و ذمّ هم‌زمان (افتنان) به کار رفته است. شعر شاعر موجب سقوط عنکبوت می‌شود که خانه سستی دارد: ﴿إِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ﴾ (العنكبوت: ۴۱)؛ یعنی استواری و تأثیر شعر شاعر خانه سست عنکبوت را ویران می‌کند اما مگس، که صید عنکبوت است، مجال می‌یابد و نام‌آور می‌شود. مدح شعر شاعر و ذمّ مگس معرکه (منتقد ناشی و پُرمدعا و پُرسر و صدا)، در کنار هم، طنز آفریده است. «مگس نام‌آور معرکه» همان «خرمگس معرکه» است که در ضرب‌المثلی مشهور لعنت شده است.

\*\*\*

اگر چند قحط گل است و نسیم      به لب گرچه مشکل نفس می‌رسد  
فراوانی است و فراوانی است      به هر مرغ چندین قفس می‌رسد

(حسینی ۲، ص ۳۵)

در شعر، ذمّ شبیه به مدح به کار رفته است: پس از مقدمه‌ای که فضای نامطلوبی بیان می‌شود، ناگهان، خبری خوش آمده است («فراوانی است و فراوانی است») اما برخلاف انتظار مخاطب پایان خبر خوشایند نیست. این تضاد، که همراه با ایجاد شگفتی است، طنزآفرین است. نمونه‌هایی دیگر از همین شیوه برجسته‌سازی و ایجاد شگفتی طنزآفرین:

روز و شب موریانه شعرم      می‌خورد چوبِ اشتباه شما

(همو ۶، ص ۷۲)

«می‌خورد چوب» معنای دوگانه دارد: نخست به معنای مضروب شدن و به علت خطای دیگران تنبیه شدن است و دوم به معنای خوردن چوب و فرسودن و نابود کردن آن از جانب موریانه است که در اینجا کنایه از افشای خطاهای منتقدان و مدعیان است.

\*\*\*

دلّم از تیرگی منور شد      مثل خورشید روی ماه شما

(همانجا)

«از تیرگی منور شد» متناقض‌نماست و مشبّه است برای مصراع دوم که مشبّه‌به است. «خورشید روی ماه شما»، به سبب ارتباط معنایی با «از تیرگی منور شد»، معنایی عکس معنای ظاهری دارد و حالت استهزایی یافته است. نمونه‌های دیگر متناقض‌نمای طنزآفرین:

من کی‌ام؟ نقش پنداری از هیچ      بر زمین خدا باری از هیچ  
بیش و کم حاصل شد ز هستی      اندکی پوچ و بسیاری از هیچ

(همو ۵، ص ۱۲)

در مصراع پایانی، «بسیاری از هیچ» متناقض‌نما و طنزآمیز است.

\*\*\*

جز وفور کینه در بازارِ بیزاری دلم      ردّ پا از جنس نایاب فراوانی ندید

(همو ۲، ص ۵۷)

تمام بیت پارادوکسیکال (متناقض‌نما) است. خبری است که ظاهرش وفور نوید است، اما از فراوانی کینه سخن می‌گوید.

\*\*\*

بگو صورتِ سنگی روزگار      فریبد به لبخند سیمانی‌ام  
از این پس عبور از دلم ساده نیست      که معمار پل‌های ویرانی‌ام  
خدا را به طبل خدا کم زنید      فزون می‌شود شورِ شیطانی‌ام

(همان، ص ۱۴)

مجموعه‌ای از صنایع بدیعی در ابیات مزبور طنز آفریده است؛ از جمله ترکیب‌های وصفی «صورت سنگی»، «لبخند سیمانی»، «پل‌های ویرانی» و «ایهام در کلمه «شور» که هم به معنای یکی از دستگاه‌های هفت‌گانه موسیقی است و هم به معنای انگیزش و هیجان.

\*\*\*

نرخ غم ارزان شد  
از تورّم

دلِ شاعر ترکید. (همو ۴، ص ۲۸)

«طباق»، که نام شعر است، براعت استهلال دارد و در شعر نیز طباق میان «ارزان» و «تورم» طنز آفریده است زیرا «تورم» ایهام دارد و علاوه بر تناسب با کلمات «نرخ» و «ارزانی» به معنای آماس کردن است. شاعر ترکیدن را که از لوازم تورم، به معنی لفظی آن است، به معنی اصطلاحی آن که تعبیری اقتصادی است نسبت داده و بر طنز کلام خود افزوده است.

\*\*\*

جام‌های لبالب از خورشید      مزه بوف کور می دادند  
(همو ۳، ص ۴۰)

برجسته‌سازی از طریق انحراف در محور هم‌نشینی کلمات (ضد مراعات‌النظیر) طنز آفریده است. «بوف کور» با دیگر کلمات بیت ناسازگار است.

\*\*\*

ای برادر بد به دل وارد مکن      در زمان شاه خنجر می‌زنند  
(همو ۶، ص ۵۲)

در بیت، برجسته‌سازی از طریق انحراف در محور هم‌نشینی محقق شده است. فعل مضارع «می‌زنند» برای زمان گذشته (زمان شاه) به کار رفته و طنز آفریده است.

#### ۴-۴- طنزآفرینی عناصر علم معانی در اشعار طنزآمیز سیدحسن حسینی

چشم من از روز ازل لهجه داشت      «گند» مکان در نظرم «قند» بود  
(همو ۵، ص ۴۵)

جمله خبری به قصد تعریض و استهزا و استفاده از فرهنگ عامه و زبان گفتاری برای بیان نوعی ساده‌لوحی تعمّدی که ناخوشایندی «گند» را به خوشایندی «قند» بدل می‌کند و طنز می‌آفریند.

\*\*\*

شاعری وارد دانشکده شد  
دم در  
ذوق خود را به نگهبانی داد. (همو ۴، ص ۲۳)

غرض ثانوی جمله خبری انتقاد از دانشکده و تقابل آن با خلاقیت است. «نگهبانی» هم به صورت مصدری خوانده می شود و هم به صورت نکره که، در این صورت، موضوع هماهنگ شدن ذوق شاعر با پسند نگهبان نیز تداعی می شود. اسم شعر یعنی کلمه «امانت» یادآور امانت الهی انسان است که همان اراده و خلاقیت انسانی است. با تداعی این معنا، گزندگی طنز در شعر بیشتر می شود. تعبیر «دم در» که کنایه از همان لحظه ورود است بر طنز شعر افزوده است؛ گویی سرنوشت ذوق آن است که به محض ورود به دانشکده قربانی شود!

\*\*\*

دعا گر از دل بی درد جوشد      سر موج اجابت زیر آب است

(همو ۲، ص ۱۸)

غرض ثانوی جمله خبری تویخ و استهزای کسی است که از سر بی دردی دعا می کند و توقع اجابت دارد. تصویر مصراع دوم («سر موج اجابت زیر آب است») نیز طنزآمیز است. سر موج، به جای آنکه بالای آب باشد، زیر آب است و غرق شده است. تعبیر «سر کسی را زیر آب کردن»، به معنی نفله کردن او، بر تلخی طنز افزوده است.

\*\*\*

حافظ ما باده گلرنگ خورد      تا به قیامت عسس آتش گرفت

(همو ۵، ص ۱۹)

جمله خبری به قصد استهزا و ریشخند است. تقدم متمم قیدی «تا به قیامت» برای تأکید بر نقش آن در استهزا و ریشخند عسس است. «تا به قیامت» قید جمله دوم است و دو معنا دارد: ۱) عسس، از خشم و حسادت، آتش گرفت و این سوختن تداوم داشت. ۲) عسس، روز قیامت، اهل آتش شد یعنی، بر خلاف آمد عادت، حافظ باده گلرنگ خورد اما عسس به جهنم رفت!

\*\*\*

طوقِ دنیا گردن گردنکشان را زیور است این خران افسار را هم جیره‌بندی کرده‌اند  
(همو ۶، ص ۴۴)

مسنده‌آلیه همراه ضمیر اشاره «این خران» برای برجسته‌سازی نحوی است تا رابطه  
تشبیهی میان «گردنکشان» را با «این خران»، با تأکید، بیان کند.

\*\*\*

انتهای قفسم روزنه‌ای پیدا بود دیدم آن روزنه ره در قفس دیگر داشت  
(همو ۵، ص ۸۷)

غرض ثانوی خبر بیان وضعیتی مضحک و انتقاد از آن است. طنز، از طریق ایجاد  
شگفتی و غافل‌گیری، شکل گرفته است. تا پیش از آمدن کلمه «دیگر»، معنای بیت  
روشن و امیدوارکننده است و توقع خبری خوش می‌رود، اما این توقع با تصویری  
شگفت و مضحک پاسخ داده می‌شود.

\*\*\*

عشق مغلوب هوس شد عاقبت	گل اسیر خاک و خس شد عاقبت
کبریای قلّه را از یاد برد	شاهباز ما مگس شد عاقبت
داد فرمان بر عذاب می‌کشان	پیر می‌خواران عسس شد عاقبت

(همو ۵، ص ۲۶)

در بیت دوم، تأخیر در ذکر مسنده‌آلیه جمله «کبریای قلّه را از یاد برد» به قصد طنز و  
استهزاست، زیرا «شاهباز» را به «مگس» نزدیک‌تر کرده است. بیت تلمیح دارد به  
این بیت حافظ:

یار دارد سر آزدن حافظ یاران شاهبازی به شکار مگسی می‌آید  
(حافظ، ص ۴۹۰)

در بیت سوم نیز حذف نهاد در جمله نخست «داد فرمان بر عذاب می‌کشان» به قصد  
ایجاد انتظاری است که با شگفتی پاسخ می‌گیرد «پیر می‌خواران عسس شد عاقبت». این

وضعیت مضحک، با جابه‌جایی نحوی و قراردادن بار معنا بر دوش قافیه، به نحوی مؤثر بیان شده است. اسلوب خلاف‌آمدِ عادت بر ابعاد طنز افزوده است.

\*\*\*

سالکا کام تو شیرین و سلوک تو متین از بخارای تملق به سمرقند شدن  
(حسینی ۲، ص ۹۰)

در بیت مزبور، ندا به قصد توییخ و استهزاست. سالک، که منادای این شعر است، به جای سیر و سلوک معنوی، در طریق تملق و خودشیرینی گام می‌زند. کلمات مصراع اول به شیوه وارونه‌گویی و تهکم است. همچنین، «سمرقند» (سمر + قند) ایهام تبادر دارد و افسانه‌های شیرین و دروغین اهل تملق را به ذهن متبادر می‌کند.

\*\*\*

چنته آینه‌ها هم خالی است حلقه مفقوده را باور کنیم  
دشنه‌ای زرین و ناغافل ز پشت ارزش افزوده را باور کنیم  
(همو ۵، ص ۳۳)

در هر دو بیت، از نظر پیوستگی مصراع‌ها، کمال انقطاع دیده می‌شود؛ یعنی جمله خبری همراه جمله التزامی آمده است. این گسستگی موجب شکل‌گیری تشبیه مضموم شده است: آینه‌های خالی تصویر حلقه مفقوده (موجودی میان انسان و میمون) را نشان می‌دهند و دشنه زرینِ غدر و خیانت «ارزش افزوده» است؛ چون زرین است ارزش مادی دارد و چون دشنه است و ناغافل است و ناجوانمردانه، لابد، ارزش اخلاقی و معنوی (!) دارد.

\*\*\*

پاچه شلوار شعرم رفت از یاد عسس چون سگان هار را هم جیره‌بندی کرده‌اند  
(همو ۶، ص ۴)

در بیت، تکمیل (احتراس) وجود دارد. چون کلام اصلی موهم خلاف مقصود است و نیز معنای آن مبهم است، با آمدن مصراع دوم، مقصود شاعر روشن می‌شود. در مجموع



دو مصراع، «عسس» به شکل پوشیده (تشبیه مضمَر) به «سگ هار» مانند شده است. نکته طنزآمیز بیت، علاوه بر تشبیه عسس به سگ هار، این است که سگ هار پاچه شلوار انسان را می‌گیرد و عسس «پاچه شلوار شعر» را می‌گیرد.

\*\*\*

ز اصوات تحذیر عهد عتیق      ز هین و هلا خسته‌ام دوستان  
و هم از غزل‌های ریملزده      ز شعر اوا خسته‌ام دوستان  
ز فاضل‌نمایی به سبک جدید      لذا ... هکذا ... خسته‌ام دوستان

(همو ۲، ص ۱۰۸)

در مصراع‌های دوم هر سه بیت ایجاز حذف به کار رفته است. اصل کلام این بوده است: از کسانی که در شعر و سخنشان کلماتی چون «هین»، «هلا»، «اوا»، «لذا» و «هکذا» می‌آورند خسته‌ام. ایجاز، در اشاره به این اطوارهای ناپسند اهل سخن، زمینه‌ساز آفرینش طنز کلامی است؛ از جمله نام‌گذاری تهکمی و استهزایی بر «هین» و «هلا» — که در اصل اصوات تحریض و ترغیب‌اند — به نام «اصوات تحذیر». همچنین، اضافه بیانی شعر «اوا» و نیز ترکیب وصفی «غزل‌های ریملزده» که بیانگر استهزا و انتقاد است.

\*\*\*

تاجری مجلس تفسیر گذاشت

ابتدا

فاتحه بر قرآن خواند! (همو ۴، ص ۳۰)

شعر ایجاز قصر دارد. جمله «ابتدا فاتحه بر قرآن خواند» معنایی بسیار گسترده‌تر از الفاظش دارد و، به همین دلیل، تأثیر انتقاد طنزآمیز آن عمیق است. همچنین، با توجه به نام شعر («براعت استهلال»)، رفتار تاجر در ابتدای مجلس تفسیر بیانگر مقصود او از برگزاری مجلس تفسیر قرآن است.

\*\*\*

تاجری پشت تریبون هنر جای گرفت

گفت: «حضار عزیز!

غرض بنده سخنرانی نیست ...»  
دو سه ساعت دیگر  
معدۀ آن تاجر

مورد تشویق اهل هنر واقع شد! (همان، ص ۵۲)

در شعر مزبور، استهزا و انتقاد از طریق حذف و ایجاز محقق شده است. بخشی از روایت، که بیانگر پُرگویی تاجر است، حذف شده اما نشانه‌های آن در متن آمده است. تعبیر «دو سه ساعت» طولانی‌بودن سخنرانی را نشان می‌دهد و «تشویق معدۀ آن تاجر» نشان می‌دهد که سخنان تاجر به چه منبع معتبری (!) متکی بوده است.

\*\*\*

شاعری می‌لنگید  
ناقدی نان می‌خورد

تاجری پسته خندان می‌خورد! (همان، ص ۲۴)

حذف و ایجاز در سخن به نحوی است که ارتباط معنایی سه جمله بیان نشده است. تأمل، در ارتباط معنایی میان این جملات، طنز پنهان شعر را آشکار می‌کند: ناقد از ضعف شاعر نان می‌خورد و تاجر از این وضعیّت مضحک خرسند است.

\*\*\*

طبق معمولی که، در تاریخ، نامعمول نیست نصّ حق از ظنّ و از پندار ضربت می‌خورد  
(همو ۳، ص ۲۷)

در بیت مزبور، طنزآفرینی از طریق اعتراض صورت گرفته؛ یعنی تکرار جملات هم‌عرض. جمله توضیحی وابسته («در تاریخ نامعمول نیست») تکرار معنای «طبق معمول» است و در عین حال ایهام دارد به معنای «چیزی که به آن عمل شده است». این مفهوم، که ضربت خوردن نصّ حق از ظنّ و پندار متداول باشد و در تاریخ بارها تکرار شده باشد، بیان یک وضعیّت تراژیک است که به سبب ایهام جمله «در تاریخ نامعمول نیست» طنزی تلخ یافته است.

شاعری

وام گرفت

شعرش آرام گرفت. (همو ۴، ص ۲۵)

در شعر، ایجاز حذف و ایجاز قصر به کار رفته است. علت ارتباط میان وام‌گرفتن شاعر و آرام‌شدن شعرش نیامده است و قدرت قافیه و ردیف این ارتباط را متذکر می‌شود. همچنین، هر دو جمله شعر («شاعری وام گرفت») و («شعرش آرام گرفت») به لفظ اندک بیانگر معنای بسیارند (ایجاز قصر).

## ۵- نتیجه

شعر برآیند «نظام زبانی» و «نظام بلاغی» و «نظام اندیشه» است. ناسازگاری و تناقض در هریک از این نظام‌ها می‌تواند زمینه‌ساز طنز شود. در اشعار و ابیات طنزآمیز سیدحسن حسینی، گونه‌های طنز زبانی و طنز بلاغی و طنز ساختاری نمونه‌هایی پُرشمار دارد و، از آن میان، طنزهایی که بر اساس قابلیت‌های بلاغی شعر خلق شده است متمایز است. این تمایز از دو جنبه تأمل‌پذیر است: نخست بیان هنری و ترک تصریح که تمهیدی است برای تأویل‌پذیری شعر و دور داشتن طنز از زمانمندی و نگرش سطحی و عوامانه. دو دیگر برجسته‌سازی نقش خاص عناصر بلاغی در آفرینش طنز؛ به این معنا که عناصر بلاغی، افزون بر کارکرد معمول آن‌ها در شعر غیر طنز، هنگام طنزآفرینی در شعر قابلیت‌هایی جدید می‌آفرینند که موجب گسترش دامنه خلاقیت و گریز شعر از تکرار هنجارهای دست‌فروشد می‌شود؛ به گونه‌ای که علاوه بر زمینه‌های متداول طنزآفرینی (ارجاع به رخداد‌های مشهور، تیپ‌سازی، غافل‌گیری در ساختارهای روایی و شوخ‌طبعی‌های مضمونی) در شعر سیدحسن حسینی طنزآفرینی بلاغی ظرفیت‌های نامکشوف زبان و بیان را به خدمت متن طنز درمی‌آورد، خواه با قابلیت تناسب‌های معنایی و لفظی (عناصر علم بدیع) یا با کارکردهای خاص خیال‌انگیزی و تصویرسازی (عناصر علم بیان) و خواه

از طریق قابلیت‌های صرفی و نحوی زبان (عناصر علم معانی)، و به این ترتیب، دامنهٔ امکانات طنزآفرینی را به جنبه‌های بلاغی متن می‌کشاند.

## منابع

- آرین‌پور، یحیی، *از صبا تا نیما* (تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی)، چاپ هشتم، زوآر، تهران ۱۳۸۲.
- اخوت، احمد، *نشانه‌شناسی مطایبه*، نشر فردا، اصفهان ۱۳۷۱.
- اصلانی، محمدرضا، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*، مروارید، تهران ۱۳۸۵.
- حافظ، شمس‌الدین محمد، *خاطر مجموع* (جامع دیوان حافظ بر اساس بیست و یک متن معتبر چاپی)، به‌کوشش شفیع شجاعی‌ادیب، چاپ دوم، فاخر، تهران ۱۳۸۱.
- حسینی (۱)، سیدحسین، *در ملکوت سکوت*، انجمن شاعران ایران، تهران ۱۳۸۵.
- \_\_\_\_\_ (۲)، *سفرنامه گردباد*، انجمن شاعران ایران، تهران ۱۳۸۶.
- \_\_\_\_\_ (۳)، *تنها طرف آفتاب را گرفت*، انجمن شاعران ایران، تهران ۱۳۸۹.
- \_\_\_\_\_ (۴)، *نوشتاروی طرح ژنریک*، چاپ هشتم، شرکت انتشارات سوره مهر، تهران ۱۳۹۱.
- \_\_\_\_\_ (۵)، *بال‌های بایگانی*، افق، تهران ۱۳۹۲.
- \_\_\_\_\_ (۶)، *فستیوال خنجر*، شرکت انتشارات سوره مهر، تهران ۱۳۹۳.
- داد، سیما، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، مروارید، تهران ۱۳۷۵.
- سعدی، مصلح‌الدین، *کلیات سعدی*، به‌تصحیح محمدعلی فروغی، هرمس، تهران ۱۳۸۵.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، «طنز حافظ»، در *تک‌درخت*، یزدان، تهران ۱۳۸۰.
- موکه، داگلاس کالین، *آیرونی*، ترجمه حسن افشار، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۹.



## شیوه‌های غیرسازی در نظریه ادبیات داستانی دفاع مقدس (با تأکید بر کتاب جستاری در اصطلاح‌شناسی مبانی ادبیات داستانی دفاع مقدس)

فرانک جمشیدی\* (پژوهشگر مرکز مطالعات و تحقیقات ادب پایداری؛ نویسنده مسئول)  
مرضیه آتشی پور (دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی)

### چکیده

ماهیت و هویت ادبیات دفاع مقدس در گرو پیوندهای ناگسستنی با نظام‌های دانش و قدرتی است که گفتمان غالب را در نگاه به دو پدیده انقلاب اسلامی و جنگ هشت‌ساله شکل می‌دهند. موضوع این مقاله بررسی مکانیسم‌های غیرسازی در نظریه ادبیات داستانی دفاع مقدس (با تأکید بر کتاب جستاری در اصطلاح‌شناسی مبانی ادبیات داستانی دفاع مقدس، نوشته احمد شاکری) است. با استفاده از مفاهیم نظری نظم‌گفتار و تحلیل گفتمان، کوشیده‌ایم چرایی و چگونگی اهتمام نویسنده اثر را به نظریه‌پردازی در باب ادبیات انقلاب اسلامی و ادبیات دفاع مقدس، به‌منزله در دست گرفتن ابتکار عمل برای سامان‌دهی و جهت‌بخشی و مدیریت تنازعات گفتمانی، که به‌تدریج پیرامون این دو ادبیات شکل گرفته است، بررسی و تبیین کنیم. بررسی‌ها نشان می‌دهد نویسنده برای اثبات و تثبیت گفتمان ادبیات داستانی دفاع مقدس از مکانیسم‌های «نام‌گذاری»، «جابه‌جایی مسئله با موضوع»، «برساخت اجتماعی

از یک موضوع و جانداختن آن به مثابه یک مسئله» و «ارائه رهنامه (دکترین) پیش از تبیین دقیق مسئله برای اثبات و تثبیت گفتمان ادبیات داستانی دفاع مقدس» بهره برده است؛ تاجایی که می‌توان گفت نظریه ادبیات داستانی دفاع مقدس شاکری عمدتاً برای دفع خطر نویسندگانی است که او آن‌ها را «ضدهای خاص» می‌نامد. کلیدواژگان: گفتمان ادبیات داستانی دفاع مقدس، غیرسازی، نظم گفتار، شاکری، جستاری در اصطلاح‌شناسی مبانی ادبیات داستانی دفاع مقدس.

### ۱- مقدمه

به‌رغم بسامد فراوان کاربرد دو اصطلاح «ادبیات انقلاب اسلامی» و «ادبیات دفاع مقدس»، همچنان، سه موضوع، دست کم، درباره این هر دو به شدت محل مناقشه است: نخست ماهیت (چیستی) که تعیین آن در تعریف دقیق و جامع و مانع دو اصطلاح یادشده بسیار مؤثر است؛ دوم هویت که تعیین آن با توجه به تکثر «غیر»های فراروی ادبیات انقلاب اسلامی و ادبیات دفاع مقدس، اگر نه ناممکن، دشوار می‌نماید؛ سوم مستقل یا تابع بودن آن دو از ادبیات از پیش موجود و ادبیات معاصر ایران که همچنان مسئله‌ای بحث‌برانگیز است. برای مثال، برخی موجودیت مستقل ادبیات انقلاب اسلامی را یکسره نفی می‌کنند (← حنیف و محسن حنیف، ص ۹۶-۱۰۸) و متقابلاً برخی، در تقسیم‌بندی‌های ادبی، آن را دارای موجودیت و هویت کاملاً مستقل می‌دانند (← سنگری، ص ۱۵-۲۱)؛ با این تفاوت که جمعی از موافقان با تأکید بر تاریخی بودن این پدیده هر اثر ادبی خلق شده بعد از انقلاب اسلامی را ادبیات انقلاب اسلامی دانسته‌اند (← خاتمی، ص ۱۱-۲۱) و شماری دیگر، با برجسته کردن ابعاد فرهنگی و اجتماعی پدیده یادشده و نظر به ویژگی‌های غالباً محتوایی و ایدئولوژیکی‌اش، آن را نوع ادبی جدیدی به شمار آورده و میان آن با دیگر انواع ادبیات معاصر مرز ترسیم کرده‌اند. (← رحماندوست، ص ۱۴۸-۱۵۰؛ کافی، ص ۶۱-۶۳؛ شاکری، ص ۴۳۲)

و اما مسئله‌شدگی ادبیات دفاع مقدّس اندکی متفاوت با مسئله‌شدگی ادبیات انقلاب اسلامی و بیش از هر چیز ناشی از ارتباط آن با این ادبیات است؛ چندان‌که، اغلب، ادبیات دفاع مقدّس را ادبیاتی برآمده یا «خودی» گفتمان ادبیات انقلاب اسلامی و پیدایی و رشد آن را تداوم‌بخش ادبیات انقلاب اسلامی دانسته‌اند (← کمری، ص ۳۸۶-۳۸۹). به همین سبب، این پرسش، که چه اثری را می‌توان ذیل ادبیات دفاع مقدّس محسوب کرد، همچنان پرسشی جدی است. در پاسخ، برخی معیار را پایبندی اثر به ارزش‌های دفاع مقدّس و اهتمام آن به تثبیت و تحکیم و تبلیغ و ترویج این ارزش‌ها می‌دانند (← شاکری، ص ۷۱-۷۲؛ تندر و صالح، ص ۳۱۱). نزد برخی دیگر معیار این است که آن اثر تا چه حد، با آینده‌داری اوضاع جامعه، به بیان آسیب‌ها و آفت‌های جنگ پرداخته است — بی‌آنکه الزاماً به ارزش‌های دفاع مقدّس باورمند باشد (← حنیف، ص ۲۰-۲۷؛ سلیمانی، ص ۱۸؛ اکبری شلدره، ص ۲۱۵) و، سرانجام، برخی بر آن‌اند که چنانچه اثری با محکوم‌کردن هر نوع جنگی — اعم از دفاعی یا تهاجمی — صرفاً به صلح و دفاع از صلح بیندیشد، ذیل ادبیات دفاع مقدّس می‌گنجد.

### ۱-۱- بیان مسئله

آنچه به‌اجمال گذشت تا حدودی آشکار می‌کند که چرا ماهیت و هویت ادبیات دفاع مقدّس، حتی بیش از ادبیات انقلاب اسلامی، موضوعی بحث‌برانگیز است. اما مسئله‌شدگی آن برای نگارندگان این مقاله برمی‌گردد به ربط و نسبت‌های آشکار یا پیوندهای ناگسستنی این نوع ادبی با نظام‌های دانش و قدرت که گفتمان غالب را در نگاه به دو پدیده انقلاب اسلامی و جنگ هشت‌ساله شکل می‌دهند.

با ملاحظه آنچه گفته شد، تمرکز نگارندگان مقاله حاضر بر نقد کتاب جستاری در اصطلاح‌شناسی و مبانی ادبیات داستانی دفاع مقدّس<sup>۱</sup> از آن روست که با بررسی این اثر،

۱. کتاب مزبور، در دومین دوره کتاب سال اعضای هیئت علمی دانشگاه‌های سراسر کشور (۱۳۹۵/۸/۲۵) با عنوان «نشان دهخدا»، در حوزه علوم انسانی، اثر شایسته تقدیر شناخته آمد و نشان دهخدا را دریافت کرد. همچنین، در هفدهمین دوره انتخاب بهترین کتاب دفاع مقدّس (۱۳۹۶)، در گروه پژوهش ادبی، اثر شایسته تقدیر معرفی شد.

به قصد آشکارسازی مسئله آن (آنچه اثر را در پیوند عمیق با واقعیت اجتماعی اکنون قرار می‌دهد)، تبیین شود که چرا و چگونه اهتمام نویسنده اثر به نظریه‌پردازی در باب ادبیات انقلاب اسلامی و ادبیات دفاع مقدس به منزله در دست گرفتن ابتکار عمل برای سامان‌دهی و جهت‌بخشی و مدیریت تنازعات گفتمانی به تدریج پیرامون این دو ادبیات شکل گرفته است.

#### ۱-۲- ضرورت‌های تحقیق

سه ضرورت عمده برای پژوهش در باب کتاب یاد شده می‌توان برشمرد که، از این هر سه، ضرورت نخست مستقیماً به محتوای آن معطوف است؛ یعنی کتاب مورد نظر اولین منبع پژوهشی بومی مسئله‌محور در حوزه ادبیات داستانی دفاع مقدس و واکاوی اصطلاحات و مبانی آن است و در بررسی آرای منتقدان و پژوهشگران داخلی حوزه مذکور و تحلیل آن‌ها در چارچوب فلسفه اسلامی اهتمام جدی دارد.

ضرورت دوم به جایگاه شاکری در نظام قدرت-دانش برمی‌گردد. در واقع، شاکری به دو دلیل در این نظام جایگاهی ویژه دارد: ۱) از پُرکارترین نویسندگان ادبیات انقلاب اسلامی و دفاع مقدس با پیشینه قوی در طرح مباحث نظری و نقد ادبی است؛ ۲) منتقد جدی ادبیاتی است که در حال حاضر به‌عنوان ادبیات انقلاب اسلامی منتشر می‌شود. او همواره جریان کلی ادبیات داستانی را رصد می‌کند و، به همین سبب، ویژگی برجسته نقدهایش به‌روزبودن آن‌هاست.

ضرورت سوم ناظر به داعیه تصریح‌نشده اما پنهان کتاب شاکری است و می‌توان آن را از ضرورتی که نویسنده برای پژوهش خود به آن قائل است استنباط کرد؛ یعنی نبود نظریه‌پردازی روشن در باب ادبیات داستانی دفاع مقدس و، شاید بهتر باشد بگوییم، غفلت از اهتمام به تعریف و تعیین مبانی نظری این ادبیات در طول سال‌های متمادی از بعد از شکل‌گیری آن به این سو که خود موجب شده بحث‌های آسیب‌شناسی



ادبیات داستانی دفاع مقدّس بی‌ثمر یا، دست کم، کم‌ثمر باشد. به این ترتیب می‌توان دریافت شاکری در کتاب خود داعیه نظریه‌پردازی برای ادبیات داستانی دفاع مقدّس دارد. از این رو، بررسی اینکه اولویّت دست‌اندرکاران این ادبیات به سامان‌دهی تنازعات گفتمانی تا چه حد اهتمام ایشان را به نظریه‌پردازی با توفیق روبه‌رو کند ضرورت دارد.

### ۳-۱- مبانی نظری تحقیق

با توجّه به رویکرد این مقاله (نقد نظریه ادبی) و با برداشت آزاد از آنچه تلطف در کتاب خود (ص ۳۰۶-۳۰۸) آورده است، می‌توان گفت انقلاب اسلامی ایران و جنگ هشت‌ساله، دست کم، از چهار بُعد مهم‌ترین رویدادهای معاصرند: ۱) متأثر کردن گفتمان ادبی جامعه از خود؛ ۲) کمک به پیدایی ارزش‌های ادبی جدید؛ ۳) ایجاد تغییر در تلقی و دریافت نویسندگان و خوانندگان از فعالیت ادبی؛ ۴) مفهوم‌سازی و سوق‌دادن مخاطبان به یک چهارچوب تفسیری جدید برای فهم ادبی رویدادها و وقایع، و مسئله‌ها و موضوعات.

با نظر داشت ابعاد چهارگانه مزبور، در این مقاله، از این دو پدیده به «گفتمان انقلاب اسلامی» و «گفتمان جنگ» یاد می‌کنیم. افزون بر این، گفتمان جنگ را همچون گفتمانی مفصل‌بندی‌شده در درون گفتمان انقلاب اسلامی می‌انگاریم که مجموع سرمایه زبانی یا واژگانی انقلاب اسلامی را، بیش از ادبیات انقلاب اسلامی، در درون ادبیات دفاع مقدّس تحکیم و تثبیت کرده، به این ترتیب، به پیدایی و رشد یک نظم گفتمانی جدید و حتی صورت‌بندی تحولات زبانی در ایران حول آن منجر شده است.

نکته بسیار درنگ‌پذیر درباره این نظم نوپدید ظهور و بروز آن در کالبد یک نظم گفتاری کاملاً ساختاریافته و، شاید بهتر باشد بگوییم، یک نظام معنایی است؛ نظامی که به نظر می‌رسد استحکام و استمرارش، با بیرون‌راندن همه گروه‌های معارض با آن، هرچه بیشتر تضمین شده باشد. به همین دلیل توانسته است، به گفته عظیمی گلوچه (ص ۶)، حتی

پس از پایان یافتن جنگ همچنان به حیات خود ادامه دهد و در صورت بندی تحولات زبانی در ایران، اعم از زبان گفتاری و نوشتاری و زبان ادبی یا غیره، و مشروعیت بخشی به تولیدات ناشی از این تحولات نقش اساسی ایفا کند.

شرح و بسط نظری آنچه به اجمال آمد ما را در تدوین مبانی نظری این تحقیق به سوی کاربست نظریه‌هایی سوق می‌دهد که ایده بنیادین آن‌ها عبارت است از: (۱) گفتار به مثابه نظم بر ساخته؛ (۲) اجتناب ناپذیری کشمکش دائمی یا تنازع گفتمانی بر سر حفظ و ثبات نظم مدنظر و نشر آن به اشکال متعدد به مدد پیش‌گامی در تعریف هویت خودی پذیرفته شده در این نظم و تعیین مرز فارق‌های آن با غیر خودی‌های ناپذیرفته؛ (۳) الزامی بودن وجود گفتمان‌های رقیب برای کمک به رشد و پویایی حیات گفتمان خودی و، مهم‌تر از آن، به‌روزشدگی مکانیسم‌های طرد و به‌حاشیه‌رانی غیر خودی‌ها. ما از اندیشه‌های نظری سه‌گانه فوق برای پاسخ‌گویی به این پرسش بهره گرفته‌ایم: مکانیسم‌های طرد و به‌حاشیه‌رانی در کتاب شاکری چیست و او این مکانیسم‌ها را در کتاب خود چگونه به کار گرفته است؟

#### ۱-۴- پیشینه تحقیق

با ملاحظه آنچه در مرور بر مبانی نظری گفته آمد، تا پیش از این تحقیق، تلاش برای نشان دادن مکانیسم‌های طرد و به‌حاشیه‌رانی، به‌بهبان نقد اثری که از رهگذر تعریف اصطلاحات حوزه ادبیات داستانی دفاع مقدس و مبانی آن به نظریه‌پردازی برای این ادبیات پرداخته است، مسبوق به سابقه نیست. مقاله «مؤلفان روایی؛ در گفتگوی انتقادی با گفتمان ایدئولوژیک دهه شصت» (نوشته لیلاداد پیغمبرزاده و دیگران، نقد ادبی، سال دهم، ش ۳۷، بهار ۱۳۹۶، ص ۱۰۷-۱۳۴) از مهم‌ترین مقالاتی است که بیشترین پیوند را با پژوهش حاضر دارد. موضوع مقاله تبیین رفتار فرهنگی مؤلفان روایی دهه شصت از طریق صورت‌بندی و تحلیل گفتمان روایی آن دهه است.

با چشم‌پوشی از زمینه‌های اهتمام این تحقیق، یعنی نقد نظریه، می‌توان نظیر این اهتمام را در این دو مقاله نیز بازجست: (۱) «شعرستیزی در عهد صفوی؛ زمینه‌ها، علل و مصادیق بر اساس مفاهیم تحلیل گفتمان» (نوشته‌ی پورنامداریان و دیگران، *کهن‌نامه ادب پارسی*، سال هشتم، ش ۱، بهار ۱۳۹۶، ص ۱-۲۴) که نویسندگان آن به کمک مفاهیم نظری لاکلا<sup>۱</sup> و موفه<sup>۲</sup> نشان داده‌اند چگونه شاهان عصر صفوی به برجسته‌سازی شعر شیعی و به حاشیه‌رانی شعر مدحی پرداخته‌اند؛ (۲) «تنازع گفتمانی گفتمان روشن‌فکری و گفتمان سیاسی در تعیین مؤلفه‌های ادبیات داستانی بعد از انقلاب اسلامی با تکیه بر ادبیات جنگ / دفاع مقدس» (نوشته‌ی عباسعلی وفایی و مرضیه آتشی‌پور، *متن‌پژوهی ادبی*، در دست انتشار)<sup>۳</sup> که نویسندگان آن نیز از همان مفاهیم نظری لاکلا و موفه برای نشان دادن ساز و کارهای برجسته‌سازی و به حاشیه‌رانی در ادبیات داستانی بعد از انقلاب اسلامی بهره گرفته‌اند.

## ۲- بحث اصلی

قوانین متأثر از رمزگذاری‌های بنیادین فرهنگی که بر زبان حاکم است، به گفته‌ی فوکو در کتاب *نظم گفتار*، زندگی انسان‌ها را بر فراز نظمی تجربی بنا می‌نهد؛ نظمی که آشکارترین و در عین حال ناملموس‌ترین شکل آن همان نظم گفتار است که همه‌ی ما انسان‌ها —بی‌آنکه متوجه آن شویم— با آن سروکار داریم و در درون آن احساس راحتی می‌کنیم (ص ۱۱-۱۳). اینکه چرا این نظم در کل وجود دارد، از کدام قانون عام پیروی می‌کند، چه اصولی برای آن می‌توان برشمرد و چرا این نظم خاص مستقر شده (نه نظم دیگر) موضوعاتی است که نظریه‌های علمی یا تفسیرهای فلسفی می‌کوشند آن را توضیح دهند و منطقاً هدف بحث ما در این مقاله نیست، بلکه در اینجا فقط می‌خواهیم

1. Laclau, Ernesto

2. Mouffe, Chantal

۳. شناسه دیجیتال: (DOI): 10.22054/itr.2018.26137.2034.

با مقدمه‌ای اجمالی در خصوص نظم گفتار روشن کنیم که نظم گفتار چگونه، به واسطه خواهندگی آنچه موضوع میل این نظم است و به استقرار آن اهتمام دارد، آنچه را نمی‌خواهد با مکانیسم‌های متعدّدِ طرد کنار می‌گذارد.

گفتار دارای واقعیتی مادی است (← همان، ص ۱۳) و این واقعیت به واسطه آنچه به گفت و نوشت درمی‌آید ظهور و بروز می‌یابد. مادی بودن واقعیت گفتار به معنای آن است که تمام نشانه‌ها و ویژگی‌های حاکم بر هستی و حیات یک ماده بر گفتار نیز مترتب است؛ از جمله زوال‌پذیری و تغییرپذیری و تحریف‌پذیری که بیانگر ظرفیت گفتار برای پذیرش اشکال متعدّدی از حیات یا هستی است، نه ممات یا نیستی. همچنین نشان می‌دهد که نظم مستتر در ورای گفتار نه همیشگی است، نه در تملک کسی (← همان‌جا). بنابراین، وجود ناپایداری یا سیالیت در نظم گفتار، بیش از آنکه دالّ بر راه‌یافتن کثری و کاستی به درون آن باشد، ناظر بر بخش مهمی از سرنوشت «واقعیت مادی گفتار» (همان‌جا) است که نمی‌توان از آن چشم پوشید.

تداوم‌نیافتن نظم گفتار در هر جامعه‌ای برای کسانی که، در قالب شخصیت‌های حقیقی یا حقوقی، متولّی پایش و رَسّش یا به بلوغ‌رساندن نظم خاصی‌اند نگران‌کننده است. چون داعیه آن‌ها تثبیت و تحکیم نظم گفتار است، بر هر آنچه در فرآیند این ثبات‌یافتگی و استحکام مانع و اختلال ایجاد کند نام «تحریف» می‌نهند و می‌کوشند، با اتخاذ تدابیر متعدّد، بزنگاه‌های انحراف را پیش‌بینی یا از پیشرفت بیشتر آن پیشگیری کنند یا با انحراف پیش‌آمده به مقابله بپردازند.

نگرانی از تداوم‌نیافتن نظم گفتار ناشی از آن است که گفتار، در آن واحد، دو قدرت پارادوکسیکال (متناقض‌نما) دارد؛ یکی قدرت انباشت‌سازی نظم و دیگری قدرت انباشت‌زدایی و ایجاد خطر برای تداوم آن. گویی گفتار با نظر به همین ماهیت پارادوکسیکال همواره در درون خود حامل مبارزه‌ای دائمی است میان مادّیت خود و

عینیت این مادیت در جهان خارج؛ به این معنا که از یک سو مادیت گفتار از طریق سخن گفتن هر روزه مردمان، در روندی آرام و ناآشکار، «سنگین و ترسناک» (همان، ص ۱۴) می‌شود و از سوی دیگر همین انباشتگی آن را مستعداً بروز نظم‌ی علیه خود این نظم می‌کند. بنابراین، آنچه بیرونیان آن را خطرآفرین قلمداد می‌کنند جلوه‌های بیرونی این مبارزه درونی است.

با نظر به ویژگی پارادوکسیکال گفتار، فلسفه‌پیدایی و رشد نهادهای اجتماعی در هر جامعه‌ای عبارت است از ایفای چهار مسئولیت عمده «نظارت»، «انتخاب»، «سازمان‌یابی» و «توزیع» (همان‌جا). این چهار مسئولیت ایجاب می‌کند نهادهای اجتماعی همواره بر فرآیند تولید گفتار نظارت داشته باشند؛ یعنی گفتار مؤثر و مناسب و خاص و برتر را برگزینند و سازمان‌یابی گفتار برگزیده را بر عهده بگیرند و فقط گفتار برگزیده را توزیع کنند. با این اهداف که اولاً خطرهای تهدیدکننده نظم گفتار را تحت عنوان «آسیب‌ها» و «آفات» بازشناسند؛ ثانیاً، با آسیب‌شناسی عوامل تهدیدکننده نظم گفتار، از بروز اتفاقاتی که در روند تولید مداوم گفتار ممکن است رخ دهد پیشگیری کنند یا با آن‌ها به مقابله برخیزند و بر آن‌ها چیره شوند؛ ثالثاً، با چیرگی بر رویدادهای نهفته در گفتار، نظم گفتار را از مادیت سنگین و ترسناک خود گفتار، که ناشی از افزوده‌شدن هر روزه آن است، مصون نگاه دارند؛ رابعاً، با اتخاذ راهبردهای طرد، هر آنچه را در مسیر حفظ و تثبیت و تحکیم نظم گفتار مانع ایجاد می‌کند کنار بگذارند یا به حاشیه برانند.

۲-۱- ادبیات داستانی‌شناخت؛ تلاش برای نظم‌بخشی به کنش‌های گفتاری ادبیات داستان‌نویسی  
نگارندگان این مقاله با ابداع اصطلاح «ادبیات داستانی‌شناخت» درصددند به مجموع آنچه تاکنون به‌بهانه بازشناسی هویت ادبیات داستانی ایران (در تقابل با دیگری «ادبیات داستانی غیر ایرانی»)، ادبیات داستانی روشن‌فکری (در تقابل با دیگری «ادبیات داستانی غیر روشن‌فکری»)،

ادبیات داستانی انقلاب اسلامی (در تقابل با دیگری «ادبیات داستانی پیش از انقلاب اسلامی») و ادبیات داستانی دفاع مقدس (در تقابل با دیگری «ادبیات داستانی ضد دفاع مقدس») صورت گرفته است به منزله نوعی تلاش برای نظم‌بخشیدن به کنش‌های گفتاری تولیدشده ذیل ادبیات داستانی نگاه‌کننده؛ تلاش‌هایی که وجه مشترک همه آن‌ها تعیین خودی‌ها و غیر خودی‌ها در شکل خاصی از ادبیات داستانی است. با این ملاحظه، این تلاش‌ها در شش حوزه به دید می‌آیند:

۱) حوزه داستان‌نویسی در ایران که دو کتاب *صد سال داستان‌نویسی در ایران* (۱۳۷۷) و *تاریخ ادبیات داستانی ایران* (۱۳۹۲) از حسن میرعبدینی و کتاب *پیدایش رمان فارسی* (۱۳۸۶) از کریستف بالایی شایان توجه است.

۲) حوزه جریان‌شناسی داستان‌های سیاسی بعد از انقلاب اسلامی؛ البته با دو تعبیر کاملاً متفاوت از اصطلاح «داستان‌های سیاسی بعد از انقلاب اسلامی». در تعبیر اول، منظور از اصطلاح مزبور داستان‌هایی است که بار سیاسی داشته‌اند بی‌آنکه لزوماً به انقلاب اسلامی و جنگ پرداخته باشند. در این حوزه، بیش از همه، کتاب *رمان و سیاست* (تحلیل ادبیات داستانی سیاسی پس از انقلاب اسلامی) نوشته مصطفی گرجی (تهران ۱۳۹۶) اشاره‌کردنی است. تعبیر دوم وفادار به برداشتی است که، در گفتمان مسلط نقد ادبی، از ادبیات داستانی سیاسی بعد از انقلاب اسلامی مد نظر است: داستان‌هایی که از منظر گفتمانی «از/ درباره انقلاب اسلامی و جنگ» نگاشته شده‌اند. بنابراین، ادبیات داستانی مربوط به این حوزه را ابزار، به تعبیر هال،<sup>۱</sup> «در دست قدرت، بلکه یکی از نظام‌هایی که قدرت از طریق آن جریان می‌یابد» (ص ۶۸) تلقی کرده‌اند. از این منظر، دو کتاب *داستان سیاسی، داستان انقلاب* (سیری در ادبیات داستانی سیاسی ایران و جهان) نوشته محمد حنیف (تهران، ۱۳۹۴) و *درآمدی بر ادبیات داستانی پس از پیروزی انقلاب اسلامی ایران* نوشته فریدون اکبری شلدره در شمار آثاری‌اند که این برداشت را از ادبیات سیاسی بعد از انقلاب اسلامی دارند.

۳) حوزه ادبیات داستانی دفاع مقدس که حاصل اهتمام به روشن کردن مرزهای این نوع ادبیات داستانی و تمایزبخشیدن به آن با اقبال جدی به نقد داستان‌های اصطلاحاً دفاع مقدسی و با هدف بهبود داستان‌نویسی در این حوزه است؛ اهمیتی که از اواخر دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد یعنی هم‌زمان با آغاز دوره اصلاحات شکل گرفت. به این منظور، در دوره یادشده، مصاحبه‌هایی با نویسندگان حرفه‌ای و روشن‌فکر درباره ادبیات داستانی معاصر و ادبیات داستانی انقلاب اسلامی و دفاع مقدس انجام شد و حاصل آن در دو کتاب شاهرخ تندرو صالح به نام‌های *گفتمان سکوت* (۱۳۷۹) و *ادبیات جنگ و موج نو* (۱۳۸۲)، که با عنوان اصلی *نگره‌شناسی نقد ادبی در ایران معاصر* چاپ شده‌اند، انتشار یافت.

۴) حوزه نقد ادبیات داستانی روشن‌فکری پس از انقلاب اسلامی که، گذشته از همه آنچه بسته‌گریخته در طی سال‌های بعد از انقلاب به این سو (در قالب مصاحبه و سخنرانی و نشست و یادداشت) در مناسبت‌ها و محافل و مجامع و مطبوعات و وبگاه‌ها گفته و ایراد و نوشته و بارگذاری شده‌اند، می‌توان به دو کتاب در این باره استناد کرد: ۱) *سیاست نوشتار* (پژوهشی در شعر و داستان معاصر) نوشته کامران تلطف (تهران، ۱۳۹۴)؛ ۲) *منادیان قیامت* (نقش اجتماعی و سیاسی ادبیات در ایران معاصر) نوشته محمدرضا قانون‌پرور (تهران، ۱۳۹۵) که هر دو نخستین‌بار در خارج از کشور و به زبان انگلیسی منتشر و سپس در دهه نود ترجمه شده‌اند.

افزون بر دو کتاب مزبور، کتاب *بازتاب سیاست در ادبیات داستانی ایران* (از ۱۳۷۶ تا پایان آبان‌ماه ۱۳۸۳) نوشته محمدرضا گودرزی (تهران، ۱۳۸۶)، با محدودیت مخاطبان خاص، و مقاله «نقد ادب ایدئولوژیک؛ مروری بر ادبیات روشن‌فکری و مکتبی ایران» نوشته علی قیصری (*ایران‌نامه*، بهار ۱۳۷۳) و یادداشتی از احمد شاکری با عنوان «ادبیات داستانی روشن‌فکری همواره وابسته و غیر خلاق بوده است»<sup>۱</sup> (۱۳۹۰/۷/۶) نام‌بردنی‌اند.

۵) حوزه اصطلاح‌شناسی ادبیات دفاع مقدس که، در این حوزه، دو کتاب بایسته نام‌بردن است: پویه پایداری (۱۳۹۷) از علیرضا کمری و ادبیات دفاع مقدس (۱۳۸۹) از محمدرضا سنگری که، در هر دو، به تعریف چستی ادبیات دفاع مقدس و تعیین مرز فارق‌های آن از ادبیات جنگ و ادبیات انقلاب اسلامی و ادبیات پایداری (مقاومت) اهتمام شده است.

۶) حوزه اصطلاح‌شناسی ادبیات داستانی دفاع مقدس که در این حوزه فقط همان کتاب شاکری (۱۳۹۴) را می‌توان نام برد.

## ۲-۲- کاربست مبانی نظری تحقیق در نقد نظریه شاکری

به نظر می‌رسد ادبیات انقلاب اسلامی، به‌ویژه ادبیات دفاع مقدس، به دو دلیل عمده، اصلی‌ترین کانون صورت‌بندی تنازعات گفتمانی باشد: نخست حمایت گفتمان سیاسی رسمی از این ادبیات (← قیصری، ص ۲۴۰؛ و نیز ← خامنه‌ای، ص ۲۸، ۴۵، ۴۷ و ۷۱ و مهم‌تر از این هر دو، علایی‌فعال) و دوم ارتباط تنگاتنگ گفتمان روشن‌فکری با ادبیات معاصر (← طایفی، ص ۱۷۴) که ادبیات مذکور را هم در بر می‌گیرد. تفاوت اقبال و اعتنای این دو گفتمان به ادبیات انقلاب اسلامی و ادبیات دفاع مقدس در این است که گفتمان سیاسی رسمی، با این ادبیات، مشروعیت خود را مدام بازتولید می‌کند و گفتمان روشن‌فکری برای مشروعیت‌یابی یا شنیده‌شدن و به‌دیدآمدن در هم‌پرسگی دائمی با این ادبیات است که این، خود، زمینه را برای ایجاد یک دگرگونی اساسی در قالب یک نظم گفتمانی جدید در گفتمان نقد ادبی فراهم آورده است.

از دو گزاره‌ای که نگارندگان این مقاله مایل‌اند آن را به بحث و نقد بگذارند یکی عبارت است از اینکه پیدایی و رشد نظم گفتمانی جدید در گفتمان نقد ادبی ناشی از تغییر آهسته موضع دفاع از «میهن اسلامی» به موضع دفاع از «ارزش‌های گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس» است که موجب شد آثار و نویسندگان بیشتری به تدریج از دایره



«خودی» این گفتمان خارج شوند؛ به این معنا که نخست نویسندگانی که درباره جنگ سکوت کرده بودند «دیگری» این گفتمان محسوب شدند و، پس از چندی، نویسندگانی که با رویکرد انتقادی به جنگ هشت‌ساله و نام‌گذاری آن به دفاع مقدس می‌نگریستند در جایگاه «دیگری» قرار گرفتند. سپس، به فهرست «دیگری»ها نویسندگانی اضافه شدند که با تمرکز بر کاستی‌ها و ویرانی‌ها و آسیب‌های جنگ — فارغ از دفاعی یا تهاجمی بودن آن — می‌کوشیدند مروج صلح باشند. دومی عبارت است از اینکه رواج اصطلاح ادبیات پایداری، به مثابه تلاشی گسترده برای جلوگیری از محدود شدن دایره خودی‌های گفتمان ادبیات دفاع مقدس، روند غیرسازی و تنازعات گفتمانی را افزایش داد. به تعبیر ما، «خودی‌های تدریجاً غیرخودی‌شده در گفتمان ادبیات دفاع مقدس»، با کاربرد این اصطلاح از دهه هشتاد به بعد، کوشیدند ادبیات دفاع مقدس را زیرمجموعه ادبیات پایداری معرفی کنند تا به این واسطه هر نویسنده‌ای را، به صرف اهتمام به ترویج روحیه استقامت‌ورزی در برابر هرگونه ظلم و تعدی، در زمره نویسندگان ادبیات پایداری جای دهند و حلقه مشارکان در گفتمان ادبیات پایداری را وسعت بخشند. متقابلاً، دست‌اندرکاران ادبیات دفاع مقدس نیز بر آن شدند ادبیات پایداری را جان‌مایه و زیرمجموعه ادبیات دفاع مقدس قلمداد کنند و، از رهگذر این اقدام، به گفته رحماندوست (ص ۱۴۸)، «بایدهایی را در ادبیات دفاع مقدس پُررنگ ساز[ند]؛ نظیر تقویت روحیه خودی در برابر دشمن، اعتقاد به حقانیت خود و امید به آینده» تا آن بایدها مانع از برهم‌خوردن نظم گفتمانی دفاع مقدسی شود.

### ۲-۳- شناسایی مکانیسم‌های طرد و به‌حاشیه‌رانی در نظریه شاکری

از میان چهار مکانیسم طرد و به‌حاشیه‌رانی، که نگارندگان این مقاله به آن‌ها خواهند پرداخت، به جز مکانیسم نام‌گذاری، بازشناسی سه مکانیسم دیگر یعنی «جابه‌جایی مسئله با

موضوع»، «برساخت اجتماعی از یک موضوع و جانداختن آن به مثابه یک مسئله» و «ارائه رهنامه (دکترین) پیش از تبیین دقیق مسئله» از یافته‌های مقاله حاضر است.

## ۲-۳-۱- نام‌گذاری

عصاره نظریه شاکری در باب ادبیات داستانی دفاع مقدس این است: تثبیت گفتمان ادبیات دفاع مقدس به زبان داستان شدنی است؛ چون داستان این توانایی را دارد که، به واسطه تخیل، پیوسته روایت اکنونی از این حقیقت خلق کند و روایت اکنونی، اگر نه بیانگر همه حقیقت، بازآفرین و بازنمای حقیقت است. بنابراین، وقتی از یک حقیقت روایت اکنونی دائماً نوشونده به اقتضای زمان و مکان خلق می‌شود، یعنی آن حقیقت از طریق بازتولید مدام در حال به‌ثبت‌رسیدن است یا، به عبارت دیگر، از ساحت «معدوم» یا «ممکن» یا «اگر» به ساحت «موجود» یا «بالفعل» یا «هست» قدم می‌گذارد. پس داستان در حکم یک قالب روایی مناسب این قابلیت را دارد که حقیقت دفاع مقدس را، در مقابل تعارض‌ها و تزاخم‌هایی که آن را تهدید می‌کنند، حفظ کند و نگذارد آنچه در بیرون می‌گذرد به حیات و روح این حقیقت آسیبی برساند؛ ضمن اینکه «داستان» و «دفاع مقدس» از حیثی دیگر نیز با هم «این‌همانی» دارند و آن عبارت است از اینکه بن‌مایه‌های هر دو فطرت‌نمون و دین‌نمون است. (← شاکری، ص ۳۹-۴۴)

نظریه ادبیات داستانی دفاع مقدس شاکری عمدتاً برای دفع خطر نویسندگانی است که او، آن‌ها را «زدهای خاص» (همان، ص ۲۷ و ۳۱) می‌نامد. مکانیسم نامیدن به شاکری فرصت می‌دهد حوزه ادبیات داستانی دفاع مقدس را با دو روش، به تعبیر ایشان، «اثبات» و «تثبیت» (به جای کاربرد صریح دو اصطلاح «برجسته‌سازی» و «به‌حاشیه‌رانی») به حوزه‌ای پاک‌سازی‌شده از غیرها یا زدهای خاص تبدیل کند: اثبات (برجسته‌سازی) «مضمون»ی به نام «دفاعی-قدسانی‌بودن جنگ هشت‌ساله» در ادبیات داستانی دفاع مقدس به واسطه قدرتمندسازی حوزه خودی‌ها و تأکید بر تشابه‌ها و تناسب‌ها که عموماً بهره‌گیری از

«فرصت‌ها» این امر را امکان‌پذیر می‌کند (← همان، ص ۲۹). همچنین، تثبیت غیریت‌سازی صورت‌گرفته به واسطه به‌حاشیه‌رانی «تعارض‌ها» و تداخل‌ها و «تزام»‌هایی که از ناحیه ضد‌های خاص به ادبیات داستانی دفاع مقدس راه یافته‌اند و سود جستن از «تهدید»‌هایی که، به تعبیر شاکری، «ادبیات سیاه داستانی دفاع مقدس» را پدید می‌آورند. (همان‌جا)

### ۲-۳-۲- جابه‌جایی مسئله با موضوع

به نظر می‌رسد یکی از دلایل پوشیده‌ماندن «مسئله» و خلط آن با «موضوع»، در اغلب طرح‌های تحقیقی و نه فقط در کتاب جستاری در ...، چیرگی نامحسوس نظم گفتار بر ذهن و زبان و ضمیر آدمی باشد. این چیرگی، اغلب، مانعی جدی است برای آنکه «مسئله»، حتی در پنهان‌ترین قسمت‌های ذهن محقق، خود را به‌تمامی عریان کند یا مرز فارق‌هایش را با موضوع آشکار سازد.

مهم‌ترین مرز فارق «موضوع» و «مسئله» این است که «موضوع» نقطه آغاز اراده به دانستن است و اراده عاملی است که ذهن را تحریک می‌کند تا وسیله(ها) را در جهت رسیدن به هدف(هایی) خاص به کار گیرد. توجه باید کرد که میان «اراده»ی محقق از یک سو و «وسیله» و هدف از سوی دیگر تعارضی وجود ندارد، بلکه این دو مقوله همسوی یکدیگرند و محقق صرفاً باید تشخیص دهد کدام وسیله راه رسیدن به هدف را کوتاه‌تر، سریع‌تر، امن‌تر و مطمئن‌تر می‌کند؛ درحالی‌که ذهن — در وضعیت مسئله‌مندشدگی — تعارضی شدید میان دو اراده را تجربه می‌کند؛ اراده‌ای که می‌خواهد بداند و اراده‌ای که از سوی نظم گفتار اعمال می‌شود تا «دانستن» در حیطه همان هست‌ها، بایدها، آشکارشده‌ها، به‌گفت‌ونوشت درآمده‌ها و ... محدود و محصور بماند.

تصریح این مطلب ضروری است که میزان پوشیده‌مانی «مسئله»ی تحقیق بستگی دارد به میزان تثبیت‌شدگی نظم گفتار در ذهن و زبان محقق. به همین سبب، تبیین دقیق مسئله نیازمند خروج، ولو موقت، از این نظم است و گرنه، در وضعیت

عادی‌شدگی نظم، تشخیص مسئله دشوار است و اساساً نامیدن مسئله به «دشوارة» از این روست. از این منظر، می‌توان دریافت چرا شاکری، در مقام کسی که خواهان حفظ و تحکیم نظم گفتار مؤکدشده در گفتمان دفاع مقدس است، «مسئله» اش در کتاب یادشده، صراحت نیافته و پشت دو عنوان فرعی «معرفی موضوع» (همان، ص ۲۱) و «جایگاه آن در میان موضوعات دیگر در هندسه معرفتی» (همان، ص ۲۲) پنهان مانده است: «تا پیش از ظهور انقلاب اسلامی»، رویکرد نویسندگان ادبیات داستانی ایران «رویکردی تقلیدی» با ریشه‌های «اومانیستی» (انسان‌گرایانه) بوده است؛ رویکردی که اتخاذ آن از سوی این دسته از نویسندگان نه فقط موجب رواج مفاهیم و تعبیر و اصطلاحاتی در این حوزه شد که همگی مأخوذ از «مبادی فکری-اندیشه‌ای غربی» اند بلکه، مهم‌تر از آن، نویسندگان این حوزه را به نوعی پخته‌خواری عادت داد که نتیجه آن، در درازمدت، کوتاهی آن‌ها در وضع و جعل اصطلاحات مأخوذ از مبادی فکری-اندیشه‌ای ایرانی بود.

پس از وقوع انقلاب اسلامی، به دلیل اهتمام نویسندگان ادبیات داستانی به خلق ادبیاتی متناسب با زبان و گفتمان انقلاب اسلامی، این تفریط جای خود را به نوعی افراط داد: زیاده‌روی در جعل یا وضع اصطلاحات بی‌پیشینه، به‌ویژه در حیطه نقد و تحلیل و دسته‌بندی داستان‌ها با نظر داشت موضوعات و مضامین برخاسته از افق فکری و تجربی انقلاب اسلامی به مثابه رخدادی که به شدت مأخوذ از نظام فکری-فلسفی و زیبایی‌شناختی اسلامی بوده است. (همان، ص ۲۲-۲۳)

متقابلاً، مشاهده می‌کنیم که نویسنده، در صفحه ۲۶، «موضوع» یعنی «شناسایی مبادی و مبانی ظهور و بروز اصطلاحات موجود در حوزه ادبیات داستانی پس از انقلاب» را جای «مسئله» نشانده و آن را «مسئله‌ای خود معرفی کرده است. حال آنکه، برخلاف ادعای نویسنده، «شناسایی مبادی و...» صرفاً یک موضوع است که موضوعیت یافتن آن، برای محقق، در پی مسئله‌شدگی ظهور آشکال متفاوت غیریت در درون گفتمان ادبیات داستانی انقلاب

اسلامی اتفاق افتاده است. در واقع، بروز و ظهور دو وضعیت پروبلماتیک (دشوار) برای محقق به شدت مسئله است؛ یکی ورود «غیرها» (که در اینجا همان اشکال ادبی نامتجانس با گفتمان انقلاب اسلامی‌اند) به حوزه «خودی»ها (که همان حوزه ادبیات داستانی دفاع مقدس است؛ به‌عنوان ادبیاتی که عناصر و اجزای مهم گفتمان انقلاب اسلامی را به‌دقت در درون خود مفصل‌بندی کرده است) و دیگری برهم خوردن نظم گفتار حاکم بر گفتمان ادبیات داستانی انقلاب اسلامی و دفاع مقدس و قد علم کردن نظمی دیگر در قالب و هیئت یک «غیر» یا «دیگری متفاوت» در مقابل نظم مؤگدشده. شاکری، در این باره می‌نویسد:

چنین بروز و ظهوری از مبادی فکری غرب در آثار نسل متقدم نویسندگان ... ادبیات داستانی دفاع مقدس دیده شد که ... در ارتباط تنگاتنگی با مقوله ادبیات داستانی موضوعی یا مضمونی انقلاب و ماهیت آن بود و، بیش از خلأهای فکری و تجربی این نویسندگان از جنگ، مبادی و اصول موضوعی گفتمان داستانی در شکل‌گیری آن مؤثر بودند. از این رو، بازخوانی اصطلاحات رایج در این حوزه [مستلزم] بازشناسی مجاری ظهور چنین پدیده‌ای در پی تجربه اصیل انقلاب و معارف غنی آن است. (همان، ص ۲۳-۲۴)

### ۲-۳-۳- بر ساخت اجتماعی از یک موضوع و جانداختن آن به مثابه یک مسئله

اهتمام به بازنمایی یک موضوع، به مثابه مسئله‌ای که اکنونیت واقعیت اجتماعی به شدت با آن درگیر است، موجب طردسازی یا به‌حاشیه‌رانی پرسش‌هایی می‌شود که اتفاقاً بسیار درنگ‌برانگیزند. به همین دلیل، شاکری در کتاب خود آشکارا به هیچ‌یک از این پرسش‌ها نمی‌پردازد: چرا وجود آرای متفاوت، و بعضاً متناقض، در حوزه ادبیات داستانی دفاع مقدس و مشارکت گفتمانی در تعریف مفاهیم و اصطلاحات و اخذ آن‌ها از مبادی فکری متفاوت به وجود آشفستگی در این حوزه تعبیر شده است؟؛ چرا تولید کنش‌های گفتاری و کرداری در حیطه ادبیات داستانی دفاع مقدس باید زیر سایه و سیطره نظم حاکم بر گفتمان دفاع مقدس درآید؟؛ نسبت و رابطه میان وضع و جعل اصطلاحات مأخوذ از مبادی فکری-اندیشه‌ای غربی با آشفستگی‌ای که نتیجه زیاده‌روی

نویسندگان ادبیات داستانی پیش از انقلاب در تأسی به این مبادی دانسته شده است چیست؟ نظیر همین پرسش‌ها را می‌توان طرح کرد درباره نسبت و رابطه میان وضع و جعل اصطلاحات مأخوذ از مبادی فکری-اندیشه‌ای اسلامی-ایرانی با آشفتگی‌ای که نتیجه زیاده‌روی نویسندگان ادبیات داستانی پس از انقلاب در تأسی جستن به این مبادی دانسته شده است.

### ۲-۳-۴- ارائه رهنامه (دکترین) پیش از تبیین دقیق مسئله

به نظر می‌رسد دو مکانیسم پیش‌گفته، در نظریه شاکری، تبیین آنچه را واقعاً مسئله است به حاشیه می‌راند و ارائه دکترین برای برون‌رفت از آنچه را مسئله نیست برجسته می‌کند. برای مثال، به نظر شاکری، افراط در وضع و جعل اصطلاحات ادبیات داستانی پس از انقلاب اسلامی یک «مسئله» است؛ از آن حیث که «به‌نوعی پارادوکس درون‌گفتمان ادبی و مباحث نظری داستان‌نویسی پس از انقلاب دامن زده و... زمینه را برای ظهور و جلوه آشکار اقسام نامتجانس با مقسم ادبیات داستانی انقلاب اسلامی مهیا کرد[ه]» (همان، ص ۲۳) و موجب آشفتگی فضای حاکم بر ادبیات داستانی شده است. (← همان‌جا)

آنچه در ادامه می‌آید تحلیل ما از تبیینی است که شاکری درباره چرایی و چگونگی پیدایی و رشد این وضعیّت در داستان‌نویسی پس از انقلاب به دست می‌دهد و، به‌زعم ما، کلیت کتاب او را شکل می‌دهد: شکل‌گیری و قوت‌یابی تدریجی این تلقی ساده‌اندیشانه نزد برخی داستان‌نویسان ادبیات داستانی دفاع مقدّس (مبنی بر اینکه ادبیات داستانی ایران را با نظر به موضوعی به‌نام «دفاع مقدّس» - به‌عنوان تلخیصی جامع و مفید از گفتمان انقلاب اسلامی- می‌توان نقد و تحلیل و دسته‌بندی کرد) ناشی از آن است که این نویسندگان، به‌جای اینکه خود را به گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدّس عرضه کنند، این گفتمان را بر خود عرضه کرده‌اند و می‌کنند. تفاوت این هر دو حالت در این است که وضعیّت نویسندگان در حالت اوّل، یعنی عرضه‌داشت خود به این گفتمان، وضعیّتی

کاملاً مطیعانه و منقادانه و به تعبیری عبدگونه است اما، در حالت دوم، که ناظر بر وضعیت کنونی است، وضعیتی کاملاً چالشی-انتقادی است زیرا نویسندگان فقط موضوعاً از این گفتمان تأثیر می‌پذیرند و انقلاب اسلامی و دفاع مقدس را «موضوع» ادبیات داستانی خود قرار می‌دهند، نه مضمون آن. حال آنکه چنین خوانشی، خواه‌ناخواه، به سه امکان مجال بروز و ظهور می‌دهد: ۱) امکان موضع‌گیری‌های متفاوت «له» یا «علیه» تقدس دفاع، دفاعی‌بودن جنگ هشت‌ساله یا دفاعی-قدسانی‌بودن جنگ هشت‌ساله؛ ۲) تکثر زیرمجموعه‌هایی که موضع‌گیری‌های یادشده محتمل ایجاد آن بوده و هستند؛ ۳) خلق اصطلاحات نوپدید در حوزه ادبیات داستانی در روندی تزییدی.

هسته مرکزی دکترین یا رهنامه شاکری برای برون‌رفت از این وضعیت این است که دفاع مقدس را «مضمون» ادبیات داستانی ایران بدانیم، نه موضوع آن. در این صورت، پیدایی و رشد اصطلاحات این حوزه، با نظر به این مضمون، رشدی مقید و مشروط و عمیقاً پایمند و وفادار به هسته مرکزی یا سلول بنیادین آن یعنی همان مضمون دفاع مقدسی خواهد داشت.

دکترین شاکری، با نظر به هسته مرکزی یادشده، به سه لایه تقسیم می‌شود: لایه نخست این است که، برای محدود کردن دایره نویسندگان ادبیات داستانی دفاع مقدس، مبنای تقسیم‌بندی آثار ادبیات داستانی را میزان تأثیرپذیری نویسندگان این آثار از گفتمان انقلاب اسلامی بدانیم نه گفتمان ادبی داستان‌نویسی پس از انقلاب اسلامی؛ چون در این صورت همه آثار منتشرشده از بعد از وقوع انقلاب اسلامی به این سو، حتی به‌رغم نامتجانس‌بودنشان با گفتمان انقلاب اسلامی، ذیل عنوان «ادبیات داستانی انقلاب اسلامی» قرار می‌گیرند. بدیهی است، در دکترین شاکری، این اقدام، چون به‌معنای بازکردن حلقه «خودی»‌های گفتمان ادبیات داستانی دفاع مقدس است، به حاشیه رانده شود.

لایه دوم این است که با کنارگذاری یا به‌حاشیه‌رانی آثاری که مضموناً مأخوذ از گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس نیستند، صرفاً، به بازخوانی اصطلاحات وضع شده در حوزه‌ای از ادبیات داستانی پرداخته شود که متأثر از مضمون مهم و محوری گفتمان انقلاب اسلامی یعنی دفاع مقدس‌اند.

لایه سوم این است که این اصطلاحات فقط با برجسته‌سازی مبادی و مبانی یا خاستگاه‌ها و بنیان‌های معرفتی اسلامی-شیعی-ایرانی (که موجب پیدایی و رشد این اصطلاحات شده‌اند) بازخوانی شوند، زیرا تمرکز بر نقاط بدو یا آغازگاه‌ها امکان این را فراهم می‌آورد که بتوان پراکندگی ظاهری اصطلاحات این حوزه را حول کانونی به نام «تقدس دفاع» مهندسی و این هندسه معرفتی را بومی کرد.

### ۳- نتیجه

تحقیق در ژرفای هستی یک پدیده یعنی ادراک شرایط امکان نظم‌های جدید؛ زیرا حقیقت، به‌ناگزیر و بدون تردید، همواره در شبکه‌ای از نظم‌های دائماً نوشونده بازنمایی می‌شود و زبان نظم و قوانین حاکم بر آن واسطه ادراک حقیقت است. با وجود این، معمولاً، آنچه موجب تغییری ویژه در نظم متعارف و موجود می‌شود پرسش‌آفرین است؛ از حیث آنکه با خود بی‌نظمی، پراکندگی، ناهمسازی، ناهمگونی، وقفه و تعلیق می‌آورد. اما، از آنجا که در علوم انسانی اصول روش‌شناختی معینی وجود ندارد که بتوان به‌کمک آن دقیقاً تعیین کرد که چه چیز عامل بی‌نظمی است و چگونه یک مفصل‌بندی جدید در محل بی‌نظمی شکل می‌گیرد، منطقی است که خود دگرگونی یا تغییر را توصیف کنیم. به این منظور، لازم است دیگری‌ها یا ضد خاص‌هایی را که درهم‌شکننده نظمی‌اند که ذهن با آن‌ها خوگر شده است عمیقاً بشناسیم؛ چرا؟ چون ضد خاص نظام دیگری از تفکر است که اقبال و اعتنا به چرایی و چگونگی پیدایی آن



هم محدودیت نظام فکری پیشین را آشکار می‌کند و هم نشان می‌دهد تفکر مطلق درباره چیزی اساساً امکان‌ناپذیر است. افزون بر این، توجه به چیستی یا هویت و ماهیت ضدّ خاص نیز بسیار حائز اهمیت است. برای توصیف چیستی ضدّ خاص می‌توانیم به‌طور انتزاعی قلمروی بینابینی تصوّر کنیم میان دو ناحیه‌ای که در یکی نظم برقرار است و در دیگری بی‌نظمی. این قلمرو بینابین، از حیث آنچه نظم می‌نامیم، همواره وضعیتی مغشوش‌تر و مبهم‌تر دارد و تحلیل آن را به‌مراتب دشوارتر از آن دو ناحیه می‌کند، به این دلیل که از یک سو این همانی‌ها و ناهمانی‌هایی با نظم متعارف و موجود و از سوی دیگر با بی‌نظمی دارد. در واقع، این قلمرو بینابین حاصل پدیدآمدن درزها یا شکاف‌ها یا گسست‌هایی در بدنه نظم خوگرشده است و نقاطی را نشان می‌دهد که نوعی جدایی ابتدایی یا انحراف از نظم‌های تجربی در آن‌ها آغاز می‌شود و شفّافیت خاستگاهی آن نظم به تدریج از دست می‌رود.

ضدهای خاص یا غیرها، با جای‌گرفتن در این قلمرو بینابین، این امکان را فراهم می‌کنند که دراییم نظم موجود یگانه نظم ممکن یا بهترین نظم نیست. ضدهای خاص همواره فرهنگ را با این واقعیت گریزناپذیر روبه‌رو می‌سازند که، در زیر سطح نظم حاکم، نظم‌های خودانگیخته‌ای در حال شکل‌گیری‌اند که موجب می‌شوند فرهنگ آهسته‌آهسته از شبکه‌های زبانی و ادراکی و عملی قبلی «آزاد» و، در عین حال، با شبکه‌های دیگری از نظم «ادغام» شود و، در نتیجه، بار دیگر، نظم جدید ظهور و بروز یابد که همچنان چیزهایی را کنار می‌گذارد و چیزهایی را فرا می‌خواند. بدیهی است، در سایه نظم جدید استقرار یافته، قوانین دیگری از زبان و ادراک سر برآورد.

ادراک نظم‌های جدید و شرایط امکان ظهور و بروز این نظم‌ها نیاز جدی امروز ماست، چون نظم علاوه بر اینکه ما را قادر به فهم می‌کند به ادراکی از تقسیم‌بندی می‌رساند و هر تقسیم‌بندی جدید یعنی یک پیکره‌بندی نو از دانش، از روایت و از

حقیقت. ما به ادراک شرایط امکان بروز نظم‌های جدید نیاز داریم، چون در جهان کنونی نظم‌های موجود به شدت در حال فروپاشی و نظم‌های جدید به سرعت در حال شکل‌گیری‌اند و نمی‌توانیم بدون مهارت فهم این نظم‌ها به هیچ‌گونه اقدام و عمل مؤثر و مفیدی دست بزنیم. بنابراین، باید درباره قابلیت‌های تئوریک نظریاتی که اهتمام آن‌ها عمدتاً معطوف تفکیک و تمایز به قصد به‌حاشیه‌رانی ضدهای خاصی است، جدی، بحث شود.

### منابع

- اکبری شلدرد، فریدون، *درآمدی بر ادبیات داستانی پس از انقلاب اسلامی*، مرکز اسناد انقلاب اسلامی، تهران ۱۳۸۲.
- تلطف، کامران، *سیاست نوشتار (پژوهشی در شعر و داستان معاصر)*، ترجمه مهرک کمالی، نامک، تهران ۱۳۹۴.
- تندرو صالح، شاهرخ، *گفتمان سکوت (مجموعه گفتگو پیرامون مسائل عمومی ادبیات داستانی)*، شفیع، تهران ۱۳۷۹.
- حنیف، محمد و محسن حنیف، *کندوکاوی پیرامون ادبیات داستانی جنگ و دفاع مقدس*، صریر، تهران ۱۳۸۸.
- حنیف، محمد، *جنگ از سه دیدگاه (نقد و بررسی بیست رمان و داستان‌های بلند جنگ)*، صریر، تهران ۱۳۸۶.
- خاتمی، احمد، *گزیده مقالات و گفتگوهای کتاب ماه ادبیات درباره ادبیات انقلاب اسلامی (۱۳۶۶-۱۳۸۸)*، خانه کتاب، تهران ۱۳۹۰.
- خامنه‌ای، سیدعلی، *من و کتاب*، شرکت انتشارات سوره مهر، تهران ۱۳۸۶.
- رحماندوست، مجتبی، *سه پدیده در آینه رمان (قرآن کریم، انقلاب اسلامی، دفاع مقدس)*، شرکت انتشارات سوره مهر، تهران ۱۳۸۸.
- سلیمانی، بلقیس، *تفنگ و ترازو (نقد و بررسی رمان‌های جنگ)*، روزگار، تهران ۱۳۸۰.
- سنگری، محمدرضا، *ادبیات دفاع مقدس (مباحث نظری و شناخت اجمالی گونه‌های ادبی)*، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس، تهران ۱۳۸۹.

شاکری، احمد، جستاری در اصطلاح‌شناسی و مبانی ادبیات داستانی دفاع مقدّس، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، تهران ۱۳۹۴.

طایفی، شیرزاد، «درآمدی بر جریان روشن‌فکری ایران با تأکید بر ادبیات داستانی معاصر»، *ادب فارسی*، دوره سوم، ش ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، ص ۱۷۳-۱۹۲.

عظیمی گلوچه، سمیرا، جایگاه طنز در گفتار سیاسی جنگ (تحلیل محتوای ادبیات داستانی جنگ تحمیلی)، گروه آموزشی مدرّس، تهران ۱۳۹۷.

علایی‌فعال، حسن، منشور هدایت (مطالبات رهبری در حوزه دفاع مقدّس)، مرکز اسناد و تحقیقات دفاع مقدّس، تهران ۱۳۹۷.

فوکو، میشل، *نظم‌گفتار* (درس افتتاحی در کلژ دو فرانس، دوم دسامبر ۱۹۷۰)، ترجمه باقر پرهام، آگاه، تهران ۱۳۸۴.

قیصری، علی، «نقد ادب ایدئولوژیک» (مروری بر ادبیات روشن‌فکری و مکتبی ایران)، *ایران‌نامه*، ش ۴۶، بهار ۱۳۷۳، ص ۲۳۳-۲۵۸.

کافی، غلامرضا، *پژوهش‌نامه ادبیات انقلاب اسلامی و دفاع مقدّس* (نقد و بررسی قالب‌ها و گونه‌های مختلف)، با مقدمه صادق آیینه‌وند، مجتمع فرهنگی عاشورا، تهران ۱۳۹۳.

کمری، علیرضا، «درآمدی بر ادبیات انقلاب اسلامی»، در *پویه پایداری* (چهل کونه‌نوشت ...)، شرکت انتشارات سوره مهر، تهران ۱۳۹۷، ص ۳۷۷-۳۹۵.

هال، استورات، *غرب و بقیه* (گفتمان و قدرت)، ترجمه محمود متحد، آگاه، تهران ۱۳۸۶.



## صناعات مدرنیستی در رمان‌های دفاع مقدّس

(با تکیه بر رمان‌های *من / او* و *باغ تیلو*)

غلامرضا پیروز (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران)

زهرا مقدّسی (دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران)

مهدی خادمی کولائی\* (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور؛ نویسندهٔ مسئول)

### چکیده

مدرنیسم، پس از جهانی شدن در عرصهٔ هنر و ادبیات اروپا، به ادبیات داستانی ایران راه یافت و نویسندگان ایرانی نوشتن به سبک و سیاق مدرنیستی را آزمودند. در این میان، برخی از نویسندگان دفاع مقدّس نیز با پشت سر گذاشتن گزارش مستندگونهٔ وقایع جنگ و ساختار رمان‌های رئالیستی، به تدریج، به شگردهای نوین داستان‌نویسی روی آوردند. برآیند چنین رویکردی تجلّی صناعات داستانی در رمان‌های دفاع مقدّس و رهایی‌یافتن این آثار از شگردهای مرسوم داستان‌های رئالیستی است. رضا امیرخانی در رمان *من / او* و مجید قیصری در رمان *باغ تیلو*، با کاربستِ پاره‌ای دلالت‌های مدرنیستی (خطّی‌نبودن زمان روایت، تغییر زاویهٔ دید،

پیچیدگی و روان‌رنجور بودن شخصیت، زمان و مکان ذهنی و محدود، بازنمایی واقعیت درونی، غیبت نویسنده در متن، تنهایی و عدم قطعیت فنی، در مسیر ادبیات داستانی مدرن گام ننهاده‌اند. نویسندگان این مقاله بر آن‌اند نحوه به‌کارگیری شگردهای نوین داستان‌نویسی مدرن را در آثار یادشده ارزیابی کنند. مهم‌ترین مفروض‌های پژوهش حاضر بر این نکته تأکید دارد که نویسندگان این رمان‌ها تلاش کرده‌اند برخی عناصر مدرنیستی را در آثار خود براساس ساز و کارهای رمان‌های مدرن بازتاب دهند. کلیدواژگان: مدرنیسم، دفاع مقدّس، من‌او، باغ‌تلو، رضا امیرخانی، مجید قیصری.

## ۱- درآمد

ریشه واژه مدرن از لفظ لاتین modernus گرفته شده که خود از قید modo مشتق شده است. modo به معنای «امروز»، «اخیراً» و «به‌تازگی» است (← اسپنسر<sup>۱</sup> و دیگران، ص ۲۱). مبحث اصلی پژوهش حاضر بررسی عناصر مدرنیستی در دو اثر داستانی است. بنابراین، پیش از هر چیز، به تفاوت میان مدرنیته و مدرنیسم خواهیم پرداخت. به‌گفته چایلدز،<sup>۲</sup> مدرنیته واژه‌ای است که نخستین‌بار شارل بودلر<sup>۳</sup> در اواسط قرن نوزدهم آن را به کار برد. مدرنیته نوعی شیوه زیستن و تجربه‌کردن زندگی به شمار می‌آید که از تحولات صنعتی‌شدن، شهرنشینی و تفکیک حوزه دینی از غیر دینی ناشی شده است. (ص ۲۸)

بسیاری بر این باورند که مدرنیته مجموعه‌ای است فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فلسفی که از حدود سده پانزدهم میلادی — زمان پیدایش نجوم جدید و اختراع چاپ و کشف امریکا — تا امروز یا چند دهه پیش ادامه یافته است. (← احمدی، ص ۸-۹)

مدرنیسم عنوانی است که اغلب به دگرگونی‌های اساسی در عرصه‌های شعر، داستان، نقاشی، موسیقی، معماری و دیگر رشته‌های هنری غرب داده می‌شود و به ورود دنیای غرب به عصر جدید تعلق دارد. درباره تاریخ شکل‌گیری مدرنیسم اتفاق نظر

1. Spencer, Herbert

2. Childs, Peter

3. Charles Baudelaire

وجود ندارد، اما «اغلب گفته می‌شود که موسم داغی بازار مدرنیسم آشکارا جایی میان سال‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۵، در محدوده گسترده میان ۱۸۸۰ و ۱۹۵۰، بوده است» (برادبری<sup>۱</sup> و مک‌فارلین<sup>۲</sup>، ص ۱۰). به دیگر سخن، مدرنیسم نوعی گرایش ذهنی و فکری و عملی به مدرن بودن است؛ حال آنکه مدرنیته حالت یا وضعیّت مدرن است. (← افشارمهاجر، ص ۳)

هنر مدرن، متناسب با پیچیدگی و ازهم‌گسیختگی زندگی در قرن بیستم، «باید جهان را به صورت پدیده‌ای منقسم، چندپاره، تجزیه‌شده، انتقالی، سیال و گذرا — به صورت مجموعه‌ای از لحظات شناور — ترسیم نماید» (بامن<sup>۳</sup>، ص ۳۸). مدرنیست‌ها شورشگرانی بودند که بیشترین ارزش‌ها و ضد ارزش‌ها را در مرزبندی بین خود و آکادمیک‌ها فراخواندند. (← بازرگانی، ص ۴۳-۴۴)

می‌توان سده بیستم را سده وداع با سنت‌های بورژوازی نویسندگان سال‌خورده سده نوزدهم و به تبع آن وداع با ادبیات نسل گذشته دانست (← نجفی، ص ۳۲۵). در این سده، رمان نیز به سمت گرایش ذاتی خود که نوگرایی است قدم برمی‌دارد.

نویسندگان مکتب مدرنیسم در جنبه‌های فنی داستان، شعر و نمایشنامه بدعت‌های بسیاری به وجود آوردند. در شعر، ازرا پاونده<sup>۴</sup>، تی. اس. الیوت<sup>۵</sup>، ویلیام باتلر ییتس<sup>۶</sup> و ویلیام کارلوس ویلیامز<sup>۷</sup>، و در تئاتر، آوگوست استریندبرگ<sup>۸</sup>، لوئیجی پیراندللو<sup>۹</sup>، برتولت برشت<sup>۱۰</sup>، ساموئل بکت<sup>۱۱</sup> و اوژن یونسکو<sup>۱۲</sup> با نوآوری‌های خود تحوّل عظیم پدید آوردند (← بیات، ص ۱۵-۱۶). در عرصه رمان نیز نویسندگان خلاق و نام‌آوری چون مارسل پروست<sup>۱۳</sup>، دی. اچ. لارنس<sup>۱۴</sup>، جیمز جویس<sup>۱۵</sup>، ویرجینیا وولف<sup>۱۶</sup> و ویلیام

1. Bradbury, Malcom

4. Ezra Pound

7. William Carlos Williams

10. Bertolt Brecht

13. Marcel Proust

16. Virginia Woolf

2. Mcfarlane, James

5. T.S. Eliot

8. August Strindberg

11. Samuel Beckett

14. D.H. Lawrence

3 Bauman, Zygmunt

6. William Butler Yeats

9. Luigi Pirandello

12. Eugene Ionesco

15. James Joyce

فاکنر،<sup>۱</sup> هریک، با درهم‌شکستن سنت‌های واقع‌گرایانه و درپیش‌گرفتن شیوه‌های جدید، بازنگری در اصول داستان‌نویسی را موجب شدند.

جریان مدرنیسم، هم‌زمان با گسترش در عرصه ادبیات و رمان‌نویسی غرب، به ادبیات داستانی ایران نیز راه یافت و نویسندگان ایرانی، با به‌کارگیری مهارت‌های نوین در آثار خود، دوره‌ای جدید در داستان‌نویسی ایران رقم زدند. گروهی از منتقدان، با ورود مدرنیسم به ادبیات ایران، جریان مدرن‌نویسی در ایران را غیر اصیل، تقلیدی و مصنوعی اعلام کردند (← زرشناس، ص ۲۱). با وجود این، می‌توان رمان بوف کور (۱۳۱۵) را اولین اثر فارسی به سبک و سیاق مدرنیستی دانست که، در آن، به‌تأسی از نهضت مدرنیسم ادبی غربی، از شگردهای پیچیده داستان‌نویسی بهره برده شده است. از آن پس، نویسندگان ایرانی کوشیدند با روی‌آوردن به فرم و تکنیک ارتباط ساختاری‌شان را با آثار گذشته کاهش دهند. به‌گفته میرعابدینی،

یکی از گام‌های برداشته‌شده در این مسیر شکل‌گیری نشریه خروس جنگی (۱۳۲۰) است که اعضای آن مانند غلامحسین غریب، احمد شاملو و کاظم تینا با هدف طرف‌داری از مکتب سوررئالیسم به داستان‌هایی با مضمون‌های خیالی و با تأکید بر قدرت خواب و رؤیا روی آوردند. (ص ۱۹۵)

از حلقه‌های مؤثر در شکل‌گیری ادبیات مدرن در ایران حلقه‌ای متشکل از نویسندگان جنگ ادبی اصفهان بود که اعضای آن نخستین‌بار در ۱۳۴۴ با هدف توجه به تکنیک و صناعت در داستان گرد هم آمدند. از نویسندگان مطرح آن می‌توان هوشنگ گلشیری، محمد کلباسی، بهرام صادقی، تقی مدرّسی و رضا فرخفال را نام برد.

جریان مدرن‌نویسی در ایران در سال‌های پس از انقلاب اسلامی (در اواخر دهه شصت و هفتاد) شاهد شکوفایی نویسندگان جوانی است که با اتکا بر تجربه‌های نوگرایانه نسل‌های پیشین به فرم‌گرایی و تکنیک‌پردازی روی آوردند. میرعابدینی از این گرایش به «صدا‌های

تازه» (ص ۱۰۴۱) یاد می‌کند و نویسندگانی چون جعفر مدرّس صادقی، شهریار مندنی‌پور، حسین سنایپور، ابوتراب خسروی، رضا فرخ‌فالم، محمّد محمّدعلی، عباس معروفی، علی مؤذّنی، یارعلی پورمقدّم و محمّد کلباسی را در این گروه جای می‌دهد. (همان، ص ۱۰۴۱-۱۱۰۵)

با نهادینه شدن داستان‌نویسی مدرن در ایران، برخی رمان‌نویسان دفاع مقدّس نیز بر آن شدند با پشت سر گذاشتن شگردهای شناخته‌شده داستان‌نویسی به خلق آثار مدرن توجّه نشان دهند. در آثار این نویسندگان، تأثیر جنگ بر زندگی و روح و روان انسان‌ها به نمایش گذاشته می‌شود. از جمله این رمان‌نویسان می‌توان رضا امیرخانی و مجید قیصری را نام برد که در رمان‌های *من او* (۱۳۷۸) و *باغ تلو* (۱۳۸۵) کوشیدند پرداخت عینی رخدادهای جنگ را پشت سر نهند و به بهره‌گیری از شگردهای نوین داستان‌نویسی روی آورند.

*من او* تلاشی است هنرمندانه برای نشان‌دادن برهه‌ای از تاریخ؛ نشان‌دادن فضای تهران قدیم و روزهای کشف حجاب. به عقیده برخی از منتقدان و خوانندگان، این رمان زیبایی رمان ایرانی را به یاد داستان‌خوانان ایرانی می‌آورد؛ به گونه‌ای که بسیاری از خوانندگان آن را به‌عنوان یکی از بهترین رمان‌های ایرانی یاد کرده‌اند. (خادمی کولایی، ص ۱۶۵)

از *من او* در جشنواره مهر تقدیر ویژه شد و جزء سه کتاب برگزیده منتقدان مطبوعات در سال ۱۳۷۸ و همچنین جزء سه کتاب منتخب سال ۱۳۷۹ شناخته شد (همان، ص ۱۶۵). با وجود آنکه *من او* داستانی مذهبی است و بخش درخور توجهی از آن حول موضوع دفاع مقدّس می‌گردد، امیرخانی، با بهره‌گیری از شگردهای مدرن در داستان‌نویسی، فضای آن را تا حدّ زیادی از حالت شعارگونه دور کرده است.

*باغ تلو* قصّه بسیار تلخی دارد؛ روایتگر انسان‌هایی است که از جنگ بازگشته و اطرافیان با آن‌ها غریبه‌اند و فضای فکری‌شان را برنمی‌تابند. قیصری، در این اثر که «برگزیده بخش رمان هفتمین دوره جایزه ادبی مهرگان شد» (همان، ص ۷۷۶)، با استفاده از



شگردهای نوین و با نگاهی متفاوت به مقولهٔ جنگ، خواننده را با پرسش‌ها و ابهاماتی گوناگون مواجه ساخته است. در این پژوهش، شاخه‌های مدرنیستی انعکاس یافته در رمان‌های *من او* و *باغ تلو* بررسی و تحلیل می‌شود.

## ۲- پرسش‌های پژوهش

(۱) عناصر مدرنیستی رمان‌های *من او* و *باغ تلو* کدام‌اند؟ (۲) چه تفاوتی در شاخصه‌های مدرنیستی به‌کاررفته در رمان‌های مذکور وجود دارد؟

## ۳- پیشینهٔ پژوهش

تا جایی که نگارندگان این مقاله بررسی کرده‌اند، تاکنون، پژوهشی جامع در زمینهٔ تحلیل مدرنیسم در رمان‌های *من او* و *باغ تلو* انجام نگرفته است. تنها فرحناز شیخ‌علیزاده در مقالهٔ «زندگی قهرمان؛ نگاهی به رمان *باغ تلو*» (ص ۶۴-۶۷)، با اشاره به مدرن‌بودن این رمان، برخی عناصر داستانی موجود در آن مانند شخصیت، پیرنگ و زاویهٔ دید را گذرا بررسی کرده و فقط برخی وجوه مدرنیستی آن را نام برده است. از این رو، پژوهش حاضر ضروری به نظر می‌رسد.

## ۴- حدود پژوهش

نویسندگان این مقاله رمان‌های بسیاری در حوزهٔ دفاع مقدّس بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که خوانش مدرنیستی در دو رمان *من او* و *باغ تلو* نسبت به رمان‌های دیگر در این حوزه بیشتر است. همچنین، تأکید بر این نکته بوده است که آثار نویسندگان شاخص‌تری در عرصهٔ دفاع مقدّس بررسی شود. از این رو، دو رمان مزبور برای حدود این پژوهش مناسب‌تر به نظر رسید.

## ۵- روش پژوهش

روش پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی است و رمان‌های *من او* و *باغ تلو* واحد تحلیل است. در ادامه، مقلّماتی دربارهٔ شاخصه‌های مدرنیستی در رمان آورده می‌شود. سپس، با استخراج صناعات مدرنیستی در رمان‌های منتخب و تحلیل داده‌ها براساس یافته‌های پژوهش، نتیجه‌گیری صورت می‌گیرد.

## ۶- چارچوب نظری پژوهش

رمان مدرن مؤلفه‌هایی دارد که آن را از رمان واقع‌گرا متمایز می‌کند. برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: غیبت نویسنده از صحنه، تمرکز بر کنش‌های روانی، آغازهای مبهم و پایان‌های غیر قطعی، مخاطب‌محوری (← شیری، ص ۷۵-۷۶)، تودرتویی و بی‌مرزی روایات، شکستن زمان و مکان روایت، تغییر زاویه دید و... (← تسلیمی، ص ۲۲۳)  
در این بخش از پژوهش، مهم‌ترین مؤلفه‌هایی که مورد تأکید نویسندگان مدرن است، در دو بخش عناصر داستانی و مفهوم، ارزیابی می‌شود.

### ۶-۱- عناصر داستان

یک داستان معمولاً دربردارندهٔ عناصری است که به‌شکل قاعده درآمده‌اند. این عناصر به‌عنوان ابزاری در اختیار نویسنده قرار می‌گیرند تا او داستانش را به بهترین شکل خلق کند. در ادبیات معاصر، به‌دلیل اهمیّت و نقش و جایگاه داستان، کتاب‌هایی در زمینهٔ فنون داستان‌پردازی به تجزیه و تحلیل عناصر داستان مدرن توجّه نشان داده‌اند. در این بخش از پژوهش حاضر، مؤلفه‌هایی که برای رمان مدرن برشمردیم از کتاب‌های مطرح در این حوزه اخذ شده است. چه‌بسا برخی از این مؤلفه‌ها با رمان‌های واقع‌گرا و پسامدرن مشترک باشند، زیرا مدرنیسم به‌اعتباری بین سنت و پست‌مدرن قرار می‌گیرد.

## ۶-۱-۱- روایت

در روایت‌شناسی، روایت داستان گونه‌ای از روایت محسوب می‌شود. با توجه به کلیت موضوع این مقاله، که بررسی داستان است، روایت به‌مثابه یک شیوه نقل داستان مدّ نظر است که در ذیل عناصر داستان بررسی می‌شود.

خطی‌بودن زمان روایت- تأکید بر زمان ادواری و نه خطی یکی از مواردی است که ذهن نویسندگان مدرن را به خود مشغول داشته است. در داستان‌های مدرن، برخلاف داستان‌های پیشامدرن، این‌گونه نیست که داستان در یک نقطه از زمان گذشته شروع شود و در یک خطّ مستقیم به‌سوی حال و آینده حرکت کند. به‌گفته چایلدز،

نویسنده مدرن، با مبنا قرار دادن زمان حال، به دنیای درون و گذشته شخصیت‌ها نقب می‌زند. ویرجینیا وولف از این تکنیک با عنوان «تونل‌زدن» یاد می‌کند و منظورش این است که نویسنده از این راه می‌تواند به گذشته کاراکترها راه باز کند تا تاریخچه آن‌ها را از زیر خاک بیرون بکشد. (ص ۱۸۳)

برهم‌ریختن توالی زمان روایت تمهیدی است که برای بازنمایی آشفته‌گی درونی انسان معاصر در اختیار نویسنده مدرن قرار می‌گیرد.

تغییر زاویه دید- داستان‌های واقع‌گرا معمولاً از اوّل تا آخر با دیدگاهی واحد روایت می‌شوند. «این نوع روایتگری یکدست و منسجم در دوره پرتلاطمی مانند دوره مدرن، که دستیابی به منابع مختلف خبر و اطلاعات در آن به‌مدد فناوری‌های جدید امکان‌پذیر شده است، مطلوب به نظر نمی‌رسد. از این رو، مدرنیست‌ها، با تغییر زاویه دید و چندگانه‌کردن منظرهای روایی، خواننده را به‌سمتی سوق می‌دهند که اجزای چندگانه روایت را در ترتیبی نو کنار هم قرار دهد و، از دل این تکتّر، داستانی معنادار به وجود آورد» (پاینده ۲، ص ۲۶). نویسندگان مدرن، با روایت زمان حال از یک سو و سیر در دنیای خاطرات شخصیت از دیگر سو، ساختار خطی زمان را نقض می‌کنند. (همو ۱، ج ۲، ص ۲۴)

### ۶-۱-۲- شخصیت

شخصیت پایه و اساس داستان است و هیچ داستانی را نمی‌توان بدون وجود عنصر شخصیت تصوّر کرد. در رمان مدرن، شخصیت دارای ویژگی‌هایی است که در ادامه به آن اشاره می‌شود.

روان‌رنجور بودن شخصیت- شخصیت رمان مدرن اغلب به صورت موجودی تک‌افتاده، منزوی و تنها تصویر می‌شود که از زندگی اجتماعی گریخته است و با محیط پیرامون خود ارتباط ندارد و، «با توسل به دنیای درونی که برای او گسترده‌تر از دنیای بیرون است، خود را از ناپهنجاری‌های تمدن جدید می‌رهاند» (بهمن، ص ۸۶). او روان‌رنجوری است که، برای گریز از مرادده با دیگران، به رؤیایها و کابوس‌های خود پناه می‌برد و منفعل و پذیرای وضعیت موجود است.

مبهم و پیچیده بودن شخصیت- نویسنده مدرن در معرفی شخصیت‌ها از توصیفات ظاهری کمتر استفاده می‌کند و بر آن است تا، با گریز به ناخودآگاه شخصیت‌ها، از دنیای درون آن‌ها پرده بردارد. در رمان مدرن، «درست مانند زندگی، شخصیت فردی است در حال به دست آوردن تعریف مداوم از خویش و انکار پیشین خویش و اثبات حال خویش به سوی آینده. او در پله‌پله حوادث شکل می‌گیرد» (مندی‌پور، ص ۵۰) و چه بسا، تا پایان داستان، تصویری واحد و یکپارچه از او ارائه نشود. برخی از نویسندگان مدرن نیز به خلق شخصیت‌های مرموز و وهم‌آلود روی می‌آورند که می‌تواند بازتابی از آشفتگی انسان در دنیای مدرن باشد.

### ۶-۱-۳- پیرنگ درهم‌تنیده و نامنسجم

رمان مدرن محصول زمانه‌ای است که تشّت و گسست مشخصه غالب آن است. از این رو، این آثار از پیرنگ خطی و انسجام در روابط علی و معلولی برخوردار نیستند. آغاز و به‌ویژه پایان باز و روایت داستان از فرجام رویدادها از جمله عواملی است که، در رمان‌های مدرن، آشفتگی پیرنگ را موجب می‌شوند. در رمان‌های مدرن، آنچه

اهمّیت دارد واقعه نیست، بلکه تأثیر واقعه بر ذهن است. کار داستان‌نویس نوشتن داستانی است که خواننده را از ظاهر واقعیت به باطن آن رهنمون کند و، بنابراین، کنش و پیرنگ نباید مهم‌ترین عنصر داستان باشد (← پاینده ۱، ج ۲، ص ۲۸). از نظر ویرجینیا وولف، «لزومی ندارد که داستان‌ها آغاز و میانه و پایان قراردادی داشته باشند. آن‌ها می‌توانند بیشتر شبیه به روایت‌های چندچشم‌اندازی باشند که با توجّه به پاره‌های گسسته به وحدت دلخواه دست یابند» (لوید،<sup>۱</sup> ص ۲۹۶) و، بدین طریق، جامعه آشفته امروز را انعکاس دهند.

### ۶-۱-۴- زمان ذهنی

به اعتقاد هنری برگسون،<sup>۲</sup> زمان واقعی در ذهن مشخص می‌شود. «زمان واقعی با جنبش آونگ مقارنه دارد و، برخلاف زمان ساعتی، دارای حدود نیست» (آنترمایر،<sup>۳</sup> ص ۳۸۷). نویسنده مدرن با سیر در دنیای درون شخصیت به زمانی محدود و کوتاه بسنده می‌کند، زیرا مدرنیسم معتقد است که «رمان پاره‌ای از زندگی است، ولی این پاره حتماً نباید از طول ثبت [شود] بلکه از عمق هم می‌تواند باشد» (هاجری ۱، ص ۲۲۴). مندنی‌پور از این زمان با عنوان «زمان حسّی» (ص ۱۱۶) نام می‌برد. از نظر او، زمان حسّی، همچون ذرات فروریخته ساعت شنی، در حافظه ما انباشت و پدیدار می‌شود. (← همان‌جا)

### ۶-۱-۵- مکان مبهم و محدود

در رمان‌های مدرن، مکان نیز به تبع زمان محدود است. با رشد صنعت سینما و تلویزیون و عکّاسی، نویسنده مدرن نیز به جای توصیف کلی از مکان بر یک شیء از مکان تمرکز می‌کند و می‌کوشد تصویر آن شیء یا آن تکه از مکان را بی‌کم‌وکاست به خواننده منتقل کند و خواننده خود مابقی آن را بسازد (← همان، ص ۳۲۰-۳۲۲). در این آثار، برخلاف آثار پیشامدرن، کمتر اتفاق می‌افتد نویسنده عمل داستانی را

1. Lloyd, Genevieve

2. Henry Bergson

3. Untermeyer, Luis

متوقف و درباره مکانی قلم‌فرسایی کند. وانگهی، ماجراهای برخی از رمان‌های مدرن در مکانی ناشناخته و مه‌آلود رخ می‌دهد. این امر می‌تواند از یک سو «در آفرینش فضایی شگرف و فراطبیعی مؤثر باشد و با واقع‌گریزی تطابق بیشتری داشته باشد» (قویمی، ص ۸۵) و از سوی دیگر بازتابی از پیچیدگی زندگی در دوران مدرن باشد.

### ۶-۱-۶- زبان نامنسجم و پیچیده

نویسنده مدرن اغلب می‌کوشد زبان داستان را به زبان ذهن نزدیک کند. محتویات ذهنی شخصیت‌ها در مرحله پیش از گفتار به صورت نامنظم و غیر منسجم شکل می‌گیرد و، در نتیجه، به ابهام و پیچیدگی و شفاف نبودن زبان منجر می‌شود. در بسیاری از آثار مدرن، «شخصیتی که ذهن او دست‌مایه روایت داستان قرار گرفته است، به دلایل مختلفی از جمله روایت ذهنیات مربوط به عالم رؤیا (شب عزای فینگین‌ها)، عقب‌ماندگی ذهنی (بخش اول خشم و هیاهو)، روایت لحظه‌های بین خواب و بیداری (بخش پایانی /ولیس)، فشار روانی بر ذهن شخصیت (بخش دوم خشم و هیاهو) و مانند این‌ها، در حالت طبیعی و عادی قرار ندارد» (بیات، ص ۹۸). از جمله ترفندهای زبانی برای بازتاب فرایندهای ذهنی می‌توان به بهره‌گیری از عناصر شعری و برهم‌زدن قواعد دستوری اشاره کرد.

### ۶-۲- مفهوم

برخی از عناصر رمان مدرن در حوزه مفهوم قابل بررسی است و در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود.

### ۶-۲-۱- بازنمایی واقعیت درونی و ذهنی

در آستانه قرن بیستم، توجه به ذهن و فرایندهای ذهنی از نظریه‌های انقلابی فروید و یونگ درباره ضمیر ناخودآگاه نشئت می‌گیرد. «در این دوره، ادبیات، اغلب، در جهان درون و

دورترین زوایای اعماق شخصیت غور می‌کند» (پریستلی،<sup>۱</sup> ص ۴۹۴). بر این اساس، نویسنده مدرن نیز ثبت واقعیت درونی را بر واقعیت بیرونی ترجیح می‌دهد و، «برخلاف اسلاف خود، صرفاً، در پی بازنمایی واقعیت (محاکات) نیست و بر آن است به‌جای تصویرگری محض دنیای مشهود به شکافی بپردازد که بین دنیای مشهود و انعکاس این دنیا در ذهن انسان‌ها وجود دارد.» (پاینده ۱، ج ۱، ص ۲۲)

### ۶-۲-۲- تنهایی و انزوا

در آغاز قرن بیستم، در جریان پیشرفت صنعت و فناوری، انسان مدرن به انفراد و فردگرایی گرایش می‌یابد. ظهور رمان مدرن نیز در حقیقت بازتاب پیچیدگی‌ها و غرابت‌های دنیای جدید است. این رمان‌ها «بینشی تردیدآمیز دربارهٔ منطق و جهان‌بینی دارند و آدمی را موجودی منزوی و تنها می‌پندارند» (هائورن،<sup>۲</sup> ص ۲۲). اصولاً، انزوا و گوشه‌نشینی و تک‌افتادگی انسان‌ها از پیامدهای مدرنیسم است. «این بینش هستی‌شناسانه در مقابل دیدگاه ادبیات رئالیستی مبنی بر اجتماعی‌بودن انسان و تفکیک‌ناپذیری او از محیط اجتماعی استوار بود.» (هاجری ۲، ص ۱۵۰)

### ۶-۲-۳- غیبت نویسنده در متن

نویسندهٔ رمان مدرن اغلب از صحنهٔ داستان خارج می‌شود و از داوری دربارهٔ شخصیت‌ها و رویدادها اجتناب می‌ورزد؛ بدین معنی که «رمان‌نویس باید کار خداوند به‌هنگام خلقت را سرمشق خود قرار دهد؛ یعنی اقدام به آفرینش کند و ساکت باشد» (هلپرین،<sup>۳</sup> ص ۷۷-۷۴). بدین ترتیب، این امکان برای خواننده فراهم می‌شود تا در جریان داستان سهمی داشته باشد. «غیبت نویسنده طبعاً حضور فعال خواننده را می‌طلبد» (اسحاقیان، ص ۱۸)، و به‌قول بارت،<sup>۴</sup> خواننده را به تولیدکنندهٔ معنا تبدیل می‌کند. در واقع، نویسنده، تنها

1. Priestly, John Boynton

2. Howthorne, Jeremy

3. Halperin, Jahn

4. Barthes, Roland

با دادن سرنخ‌هایی به خواننده، گره‌گشایی از معماها را بر عهده او قرار می‌دهد. برآیند چنین رویکردی برداشت‌های متعدّد خواننده از متن و مشارکتِ فعّال او در دنیای داستان است.

#### ۶-۲-۴- عدم قطعیت

عدم قطعیت یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های رمان مدرن است. نخستین منادی عدم قطعیت نیچه بود. «او تمام پنداشت‌های انسان معاصر از حقیقت و امر اخلاقی را بر هم زد و این سخن معروفش، که پدیده اخلاقی وجود ندارد و هرآنچه هست تفسیر اخلاقی پدیده‌هاست، ردّیه‌ای بود بر ضد علم اخلاق...» (بزرگ بیگدلی و دیگران، ص ۱۰۸۱). این تفکر به آثار ادبی معاصر نیز راه یافت. در واقع، «تنش‌ها و کشمکش‌های دنیای مدرن سبب گردید که لحن غالب آثار ادبی قرن بیستم لحنی حاکی از تنش و عدم قطعیت باشد» (کتل،<sup>۱</sup> ص ۱۲۴). از نظر بارت،<sup>۲</sup> خواننده هرگز نمی‌تواند معنای ادبی را به‌طور کامل تثبیت کند (← آلن،<sup>۳</sup> ص ۱۴). بر این اساس، نویسندگان مدرن، با بهره‌گیری از تمهیداتی، نسبی‌گرایی و عدم قطعیت را در متن بازتاب می‌دهند و بدین‌سان از ارائه تصویری واحد از جهان پیرامون اجتناب می‌ورزند.

#### ۶-۲-۵- اسطوره‌گرایی

یکی از عواملی که موجب دشوارفهمی رمان‌های مدرن می‌شود روی آوردن برخی از نویسندگان مدرن به اساطیر است. در رمان‌های اسطوره‌گرا، «نویسنده سرنوشت قهرمانان اثر را با بن‌مایه‌های تاریخی گره می‌زند و آگاهی‌های امروز را با روزگاران گذشته به شکل نمادین ربط می‌دهد» (میرعابدینی، ص ۱۰۲۹). در واقع، اسطوره‌پردازان، سرخورده از وضع موجود، بهشت گمشده خویش را در جهان اسطوره‌ها می‌جویند و از قوانین بشر به‌طور کلی سخن می‌گویند. (← همان ص ۳۴۱-۳۴۲)

1. Cattell, Amold

2. Allen, Graham



## ۷- یافته‌های پژوهش

در ادامه، صناعات مدرنیستی موجود در رمان‌های *من / او* و *باغ تلو* در دو بخش عناصر داستان و مفهوم ارزیابی می‌شود.

### ۷-۱- عناصر داستان

در رمان‌های مذکور، پنج عنصر داستانی (روایت، شخصیت، پیرنگ، زمان و مکان) و نحوه‌ی کاربست آن‌ها بررسی می‌شود.

#### ۷-۱-۱- روایت

خطی نبودن زمان روایت- در رمان *من / او*، وقایع بر اساس تسلسل خطی و زمانی و رعایت نظم تقویمی روایت نمی‌شوند. در بخش‌هایی از داستان، که *راوی اول* شخص (علی) رخدادها را بازگو می‌کند، ناگهان، با سوق دادن روایت به آینده، خواننده را از حادثه‌ای که بعداً رخ خواهد داد آگاه می‌سازد. مثلاً، در فصل «دوی او»، بازگویی ماجرای «مریم» و «دریانی» دست‌مایه‌ای می‌شود تا علی، از طریق آن، به مرگ مریم، که چندین سال بعد رخ می‌دهد، اشاره‌ای سطحی کند. در این قسمت، به گفته‌ی علی، مریم، با نخريدن سقز از مغازه‌ی دریانی و آزردن خاطر کردنش، آه دریانی را دامن‌گیر خود می‌سازد:

به مریم گفتم که تقصیر از او بوده که دل دریانی را سوزانده ... مریم باور نکرد. چشمش حالا چشمش باز است و از آن دنیا می‌بیند ... (امیرخانی، ص ۵۳)

همچنین، علی، در روایت خود، گاه رخدادها را پیش‌آمده در تهران و پاریس را بر اساس توالی زمانی روایت نمی‌کند. مثلاً، در بخشی از فصل «هفت او»، علی، پس از اینکه ماجرای قتل «عزتی» و «آهن‌فروش» را بازگو می‌کند، برای چند لحظه روایت را به سوی آینده سوق می‌دهد:

روی زمین، خونابه‌ی بویناکی ریخته بود. کلاه هم همان‌جا افتاده بود. (همان، ص ۲۷۰)

... سال‌ها بعد، روزی، در کافه مسیو پرر، این واقعه را برای مهتاب گفتم ... (همان‌جا)

□□□

از آن روزی که بابا را در خیابان مختاری دیدم، باب‌جون جور دیگری به من نگاه می‌کرد ... (همان، ص ۲۷۲)

در برخی از بخش‌های داستان، مانند موارد پیش‌گفته، نویسنده، با قرار دادن علامت سه مربع در میان گفته‌های راوی اول‌شخص، عقب‌وجلو شدن روایت او را در زمان‌های مختلف به نمایش می‌گذارد و بدین‌گونه خواننده در یافتن سررشته زنجیره روایی سردرگم نمی‌شود.

یکی از شیوه‌های روایی رمان، که بر مدرن‌بودن آن تأکید می‌ورزد، وجود روایت‌های مختلف از واقعه‌ای واحد است. مثلاً، چگونگی مرگ پدر علی با چندین روایت از زبان موسی ضعیف‌کش، مجتبی نواب صفوی، عزّتی و قاجار نقل می‌شود. وجود نقاط افتراق میان این روایت‌ها، به‌رغم وجوه اشتراک میان آن‌ها، ذهن خواننده را درگیر می‌سازد و، در نهایت، بر او آشکار نمی‌شود که کدام روایت مقرون به واقعیت است. این شیوه راه را برای مشارکت خواننده و امکان برداشت‌های گوناگون از متن هموار می‌سازد و، بدین ترتیب، روایت به نسبی‌گرایی سوق می‌یابد.

روایت رمان *باغ تلو* با دو زمان حال و گذشته پیش می‌رود. بخش اعظم رمان با نقل رویدادهای گذشته راوی (جلال) روایت می‌شود. او ابتدا به ماجرای انبارسوزی به‌مثابه یکی از لحظه‌های مهم زندگی‌اش اشاره می‌کند؛ ماجرای مبهم که هنوز برای خواننده شناخته‌شده نیست. سپس اذعان می‌کند که بر آن نیست تا رویدادها را به ترتیب زمانی روایت کند:

... ولی من مجبور نیستم تمام آن‌ها را اینجا به ردیف آورم. (قیصری، ص ۱۱)

هدف اصلی راوی پرداختن به داستان زندگی خواهرش (مرضیه) است. از این رو، مرضیه، چون نقطه پرگار، در مرکز ثقل خاطرات راوی قرار دارد. گاهی، راوی در

بازگوییِ خاطراتِ خود، روایت را کمی عقب‌جلو می‌کند؛ بدین‌گونه که وقتی راوی زمان وقوع رویدادی در گذشته را به یاد نمی‌آورد، برای لحظه‌ای به حال بازمی‌گردد و سعی می‌کند زمان دقیق آن را به خاطر آورد و، پس از آن، روایت ماجرا را دوباره در گذشته ادامه دهد.

در رمان *باغِ تلو*، روایت رویدادها، جز در مواردی بسیار محدود، در یک زمان خطّی مستقیم سیر می‌کند. این شیوه چندان منطقی به نظر نمی‌رسد، زیرا روایت رویدادها از زبان یک راوی آشفته‌حال باید متناسب با ذهن پریشان او شکلی از هم‌گسیخته و چندپاره یابد؛ حال آنکه «چنین به نظر می‌رسد یک انسان عادی و یا شاید یک متفکر طنزپرداز نسبت به مسائل اجتماعی، مردم و جامعه داد سخن داده و، با آرامش خاطر، مشغول روایت جزئیات است». (شیخ‌علیزاده، ص ۶۵)

این روایت منسجم ادامه می‌یابد تا اینکه راوی، در صفحه ۱۵۴ کتاب، ماجرای را بازگو می‌کند که در اوّل رمان به آن اشاره کرد (انبارسوزی باغ). روایت بخش پایانی مطابق است با روایت بخش اوّل. بنابراین، زمان ابتدا و انتهای داستان یکی می‌شود و رمان حالتی چرخشی می‌یابد.

تغییر زاویه دید - یکی از شگردهای روایتگری در رمان *من / او* تغییر زاویه دید است. رمان ۲۳ فصل دارد و فصل‌های آن با این عناوین نام‌گذاری شده است: «یک من»، «یک او»، «دوی من»، «دوی او»، «سه من»، «سه او»، «چهار من»، «چهار او»، «پنج من»، «پنج او»، «شش من»، «شش او»، «هفت من»، «هفت او»، «هشت من»، «هشت او»، «نه من»، «نه او»، «ده من»، «ده او»، «یازده من»، «یازده او» و «من او». تنوع زاویه دید در داستان با تفکیک فصل‌بندی آن مشخص شده است. بنابراین، خواننده *من / او*، با زاویه‌دیدهای درهم‌پیچیده، به‌طوری‌که گنگی رمان را در پی داشته باشد، مواجه نیست. در بخش‌هایی که با عنوان «من» روایت می‌شوند، نویسنده به روایت رخدادها می‌پردازد. او، در روایت پاره‌ای از

حوادث، این امکان را برای شخصیت‌ها فراهم می‌کند که از دریچه نگاهی خود افکار و اندیشه‌هایشان را بازتاب دهند.

بخش‌هایی از داستان که با عنوان «او» نام‌گذاری شده‌اند، از نگاه شخصیت اصلی (علی فتّاح) روایت می‌شود. در واقع، راویِ اوّل شخص با حضور در بطن ماجراها بهتر می‌تواند خواننده را با خود همراه کند و حسّ تعلیق در داستان به وجود آورد. همچنین، علی، با بروز عواطف پنهانی خود، حسّ هم‌ذات‌پنداری خواننده را برمی‌انگیزاند.

روایت بخش «نُه او» به شیوه‌ای مدرن و هنرمندانه خالی گذاشته می‌شود، زیرا راویِ دانای کل در فصل قبل (نُه من) علی را پس از دیدن مهتاب و خوردن سیلی از او به سکوت وامی‌دارد. در نتیجه، در فصل «نُه او»، که علی باید روایت را در دست بگیرد، با سکوت خود و سفید گذاشتن این بخش، خواننده را به تأمل و مشارکت وامی‌دارد.

روایت فصل آخر رمان من/او، چنان‌که از نامش برمی‌آید، ترکیبی از زاویه دید اوّل شخص علی و نویسنده است. در این بخش، نویسنده، با ورود به فضای داستان، با شخصیت‌ها به تعامل می‌پردازد:

خیلی عجیب بود. در اتاق پنج‌دری قصّه نشسته بودیم؛ روبه‌روی هم، چشم در چشم هم، «من» و «او». (امیرخانی، ص ۴۰۴)

رابطه نویسنده و شخصیت داستانی بر این نکته صحّه می‌گذارد که در دنیای مدرن ممکن است موقعیت‌هایی خلاف واقع و انتظار خواننده پیش آید.

#### ۷-۱-۲- شخصیت

روان‌رنجور بودن شخصیت - راوی باغ تلو فردی روان‌رنجور است که در باغی، تنها، زندگی می‌کند. او اذعان می‌کند شنیدن صدای جیغ از باغ آرامشش را سلب کرده؛ جیغ‌هایی گوش‌خراش که راوی در یادآوری خاطراتش آن را به خواهرش نسبت می‌دهد

و حتّی در عالم خواب نیز او را می‌آزارد. در پایان داستان نیز، که مرضیه و بابک در انباری باغ محصور می‌شوند، جیغ کشیدن‌های مرضیه شروع می‌شود.

به نظر می‌رسد راوی، که از عذاب وجدان سوزاندن مرضیه و بابک رنج می‌برد، اکنون که پس از مرگ آن‌ها تنها در باغ به سر می‌برد، دچار توهم شنیداری شده است و صداهایی می‌شنود که دیگران قادر به شنیدن آن نیستند. راوی به توهم دیداری نیز مبتلاست. او سایه‌هایی در لابه‌لای درختان باغ می‌بیند و آن‌ها را واقعی می‌پندارد؛ سایه‌هایی که وجود خارجی ندارند. خود راوی نیز بر بیمار بودنش واقف است و به مصرف دارو اعتراف می‌کند.

درواقع، توهمات راوی به‌علت وجود اختلالی روانی است که بر اثر گریز از واقعیت گریبان‌گیر او شده است. او ضد قهرمانی است که تعادل روانی‌اش را از دست داده و با دنیای واقعی کاملاً بیگانه شده است.

مبهم و پیچیده‌بودن شخصیت - از میان شخصیت‌های رمان، آن‌که بیش از همه توجه خواننده را به خود جلب می‌کند شخصیت اصلی (علی فتّاح) است که، در فصل‌هایی از رمان، از پیش‌فرض‌های ابتدایی نویسنده عدول می‌کند؛ چنان‌که در پایان داستان علی ناباورانه و در مقابل دیدگان بهت‌زده نویسنده و «هلیا» و «هانی» از دنیا می‌رود و، اتّفاقی، در قطعۀ شهادی بهشت زهرا به خاک سپرده می‌شود. بدین‌گونه، نویسنده در تعیین سرنوشت نهایی شخصیت داستانش نقش چندانی ندارد؛ شگردی که در رمان‌های پسامدرن به‌گونه‌ای بارزتر رخ می‌نماید.

راوی باغ تلو فردی روان‌رنجور است که، در برش‌های مختلف داستان، اطلاعاتی ضد و نقیض به خواننده می‌دهد. او حتّی در بیان خصوصیات خود دچار تناقض‌گویی می‌شود. در بازگویی بخشی از خاطراتش، اذعان می‌کند به خواهرش (مرضیه) علاقه‌مند

است اما در اواخر داستان از او متنفر می‌شود؛ تا جایی که مرضیه و نامزدش را در باغ به آتش می‌کشاند و جالب اینکه خود او از این عملش دچار تردید می‌شود.

چون راوی‌ای روان‌گسیخته از ابتدا تا انتهای رمان به صورت متکلم وحده به روایت می‌پردازد و شخصیت‌ها را از دریچه نگاه خود معرفی می‌کند، چه بسا ممکن است در توصیف شخصیت‌ها منافع خود را در نظر بگیرد و در معرفی آن‌ها دخل و تصرفاتی کند. بنابراین، بهتر بود روند داستان به گونه‌ای پیش می‌رفت که شخصیت‌های دیگر نیز وارد میدان می‌شدند و توصیف پاره‌ای از ویژگی‌های خود یا دیگران را در دست می‌گرفتند. مثلاً، مرضیه، به مثابه شخصیت کلیدی، می‌توانست در بخش‌هایی از رمان ویژگی‌هایش را از زبان خودش بازگو کند.

تناقض‌گویی راوی در معرفی ویژگی‌های خود و دیگر شخصیت‌ها موجب می‌شود تصویری مغشوش و مبهم از شخصیت‌ها در ذهن خواننده نقش بندد و شناخت آن‌ها برای او دشوار شود. بنابراین، خواننده، ناگزیر، با متوسل شدن به تخیل خود، باید در شکل دادن به شخصیت‌های داستانی مشارکت داشته باشد.

### ۳-۱-۷- پیرنگ درهم‌تنیده و نامنسجم

یکی از ویژگی‌های برجسته در پیرنگ رمان *من / او* رابطه علی و معلولی میان وقایع داستان است؛ بدین‌گونه که علت رخ دادن برخی حوادث از همان ابتدا برای خواننده مشخص نمی‌شود؛ یعنی پیرنگ داستان به گونه‌ای پیش می‌رود که خواننده به تدریج به رابطه علی و معلولی میان رخدادها پی می‌برد. در بخش‌هایی از رمان، راوی اول شخص به گوشه‌هایی از یک رویداد اشاره و، در صفحات بعد، علت وقوع آن را آشکار می‌کند. مثلاً، در صفحه آخر فصل «یک او»، علی گذرا به مرگ «کریم»، «مریم» و «مهتاب» اشاره می‌کند:

... گریه‌ام گرفته بود. خشم بغضم را ترکاند. جای کریم خالی بود با هم برویم باغ طوطی،  
سر قبر خواهرهایمان بنشینیم و زار بزنیم. (همان، ص ۲۸)

و، در صفحات ۲۳۷ و ۳۱۰ و ۳۱۱ کتاب، چگونگی کشته شدن آن‌ها را بازگو می‌کند:  
... شش برادر را ساخته بودند ... کینه دیرینه‌شان را نو کرده بودند ... کریم را قطعه قطعه  
کرده بودند ... (همان، ص ۲۳۷)

خدا رحمت کند مهتاب و مریم را. سال ۶۷، موشک‌باران، که آن اتفاق افتاد، به هلیا  
زنگ زد ... (همان، ص ۳۱۰-۳۱۱)

و، در فصل «پنج او»، علی به ماجرای خاک کردن مار پخته زیر درخت انار اشاره می‌کند؛  
ماجرائی که هنوز برای خواننده مبهم و نامشخص است. سپس، با بیان جمله «به هر حال  
ماجرای مار پخته شنیدنی است» (همان، ص ۱۹۵)، در خواننده حس تعلیق به وجود می‌آورد  
و، در چند صفحه بعد همین فصل، مفصل این ماجرا را تعریف می‌کند.

چکاندن قطره قطره وقایع در کام خواننده پیش‌زمینه‌ای به او می‌دهد تا، در نهایت،  
با جمع شدن آن‌ها، کلیت ماجرا برای او آشکار شود. در واقع، نویسنده از طریق  
بازگونکردن روابط علی و معلولی میان رخدادها از همان ابتدا و اشاره به گوشه‌ای  
از آن‌ها، ذهن خواننده را درگیر ماجراهای داستان می‌کند و او را به چگونگی  
به‌وقوع پیوستن رخدادهای گوناگون ترغیب می‌کند؛ رویکردی مدرن که به‌منظور  
دورشدن از ساختار داستان‌های پیشامدرن — که علت رخ دادن وقایع را زنجیروار  
بیان می‌کنند — در اختیار نویسنده قرار می‌گیرد.

برخی رویدادهای داستان به‌شکلی منطقی به یکدیگر مرتبط نشده‌اند و باورناپذیر  
جلوه می‌کنند. مثلاً، ماجرای بلعیدن قلب ابوراصف توسط مریم و به‌دنبال آن به‌دنیا آوردن  
فرزندی با دو قلب دور از ذهن است. در بخش دیگر، پدر علی پس از مرگ وارد مسیر  
داستان می‌شود و با آهن فروش به‌دلیل ایجاد مزاحمت برای پیرزن همسایه جدال می‌کند.  
وقوع رخدادهای غیر منتظره ساختاری فراواقعی و تخیلی به رمان می‌بخشد.

رمان *باغ تلو* با روندی معکوس و از فرجام آغاز می‌شود و سیری دَوْرانی دارد. در ابتدای داستان، راویِ روان‌پریش، که در زمان حال در باغ تلو به سر می‌برد، با سیر در خاطراتِ خود، به بازگویی داستان زندگی خواهرش مرضیه می‌پردازد. این روند ادامه می‌یابد تا اینکه راوی به ماجرای انبارسوزی و به آتش‌کشاندن مرضیه و بابک در باغ اشاره می‌کند. در صفحه پایانی رمان، راوی، غرق در اوهام و خیالاتِ خود، در باغ تلو حضور دارد و از عذاب‌وجدان سوزاندن خواهر و نامزد خواهرش رنج می‌برد. بنابراین، نقطه آغازین و پایانی داستان یکی می‌شود و ساختار آن شکلی مدوّرگونه می‌یابد.

یکی از شگردهایی که بی‌انسجامی پیرنگ رمان *باغ تلو* را موجب می‌شود پایان باز آن است. در اواخر داستان، راوی ادّعا می‌کند مرضیه و بابک را در انباریِ باغ به آتش کشانده است و، با بالآمدن دود باریکی از هواکش انباری، ترسان از باغ خارج می‌شود. فردای آن روز، راوی با پرسش‌های مادر و دایی مواجه می‌شود و در پاسخشان فقط انباری سوخته را نشان می‌دهد، اما آن‌ها به موضوع پی نمی‌برند و گمان می‌کنند بابک و مرضیه با هم فرار کرده‌اند. گفته‌های آن‌ها راوی را دچار شک و تردید می‌کند.

مردّد بودن راوی درباره عمل خود می‌تواند از ذهن آشفته و بیمارگونه او نشئت بگیرد. بدین ترتیب، پایان‌بندی نامعلوم و مبهم داستان از جمله قسمت‌های سؤال‌برانگیز اثر به شمار می‌رود و این امکان را برای خواننده فراهم می‌کند تا، با به‌کارگیری تخیلِ خود، در تعیین پایان داستان مشارکت داشته باشد.

#### ۷-۱-۴- زمان ذهنی

در رمان *باغ تلو*، زمان عینی در زمان حال رخ می‌دهد و چند روز محدود را در بر می‌گیرد؛ یعنی وقتی راوی در باغ تلو تنها زندگی می‌کند و با شنیدن صداهای هولناک و دیدن سایه‌هایی لابه‌لای درخت روز و شب را سپری می‌کند، در این زمان محدود، خواننده با یادآوری خاطرات در ذهن راوی با برهه‌های مختلف زندگی او



آشنا می‌شود؛ برهه‌هایی چون اعزام مرضیه به جبهه، بی‌خبری اعضای خانواده از وضعیت او، کشمکش میان آن‌ها و مهاجرتشان به محله‌ای دیگر، رسیدن خبر اسارت مرضیه و سپس آزادی او، گوشه‌نشینی مرضیه، تنگ آمدن پدر از وضعیت پیش آمده، منتقل شدن خانواده به باغی متروک، پیداشدن خواستگاری به نام بابک برای مرضیه، سوزانده شدن آن دو به دست راوی در انباری باغ و در نهایت افسردگی و عذاب وجدان راوی و سکونت او در باغ. بنابراین، زمان عینی داستان زمانی است محدود که مربوط می‌شود به شب‌ها و روزهای یکنواختی که راوی در باغی دورافتاده سپری می‌کند، اما با سیر او در دنیای خاطراتش زمان به عقب برمی‌گردد و فراز و نشیب‌های زندگی او به‌ویژه خواهرش مرضیه را در بر می‌گیرد.

#### ۷-۱-۵- مکان مبهم و محدود

مکان عمل داستانی نیز در باغ تلو بسیار محدود است. در این رمان، مکان اولیه خانه و محل سکونت راوی در محله قدیمی‌شان (قبل از رفتن مرضیه به جبهه) است. مکان دوم محله جدیدی است که خانواده راوی پس از رفتن مرضیه به جبهه و بی‌خبری از اوضاع و احوال او به آنجا کوچ می‌کنند. راوی، در روایت خود، توصیفاتی دقیق و واقع‌گرایانه از این مکان‌ها به دست نمی‌دهد و خواننده را با ویژگی‌های آن‌ها آشنا نمی‌کند، اما مکان اصلی داستان که رخداد‌های مهم در آن روی می‌دهد باغی است که اعضای خانواده راوی، برای فرار از سخنان مردم پس از آزادی مرضیه از اسارت، به آنجا نقل مکان می‌کنند؛ باغی متروک به نام تلو که راوی — بنا بر اعتراف خود — مرضیه و بابک را در انباری آن می‌سوزاند و پس از این ماجرا تک‌وتنها در آنجا زندگی می‌کند. بنا بر گفته راوی، دیده شدن روح و شنیده شدن صدای جیغی آرامش او را سلب کرده است. از این رو، باغ تلو مکانی هولناک اما بسیار مناسب برای نشان دادن آشفته‌حالی شخصیتی تک‌افتاده و روان‌پریش است.

## ۷-۲- مفهوم

مطابق شیوه تحلیل صناعات مدرنیستی رمان *من / او*، رمان *باغ تلو* نیز در دو بخش (عناصر داستان و مفهوم) ارزیابی و تحلیل می‌شود و اینک، بعد از بررسی «عناصر داستان»، به بررسی مقوله «مفهوم» در رمان *باغ تلو* می‌پردازیم.

بازنمایی واقعیت درونی و ذهنی- نویسنده *من / او* هم دنیای درون و هم دنیای بیرون شخصیت‌ها را به تصویر می‌کشد. در بخش‌هایی از داستان، *راوی* اول شخص، در عین حال که با روشی عینی به بازگویی ماجراها می‌پردازد، با حرف زدن با خود، محتویات درونی‌اش را نیز برملا می‌کند.

در قسمت‌هایی از رمان، که نویسنده روایت می‌کند، ضمن توصیف عینی نحوه عملکرد شخصیت‌ها، گاه از دنیای درون آن‌ها نیز پرده برداشته و خواننده از اندیشه‌های درونی‌شان آگاه می‌شود:

فتّاح کمتر سر کوره می‌رفت ... بعد از فوت پسر انگار از صرافت کار کردن افتاده بود:  
«آدمی‌زاد کار می‌کند که نفعش را بر رویچه‌ها ببرند. بچه‌ای نمانده برایم ...» (همان، ص ۲۰۸)

در این موارد، دانای کل در باب وضعیت شخصیت‌ها توضیحاتی می‌دهد و سپس، با قراردادن حدیث نفس آن‌ها داخل گیومه، محتویات درونی‌شان را بیرون می‌ریزد. در نتیجه، روند بازتاب ذهنیت شخصیت‌ها مطابق با روند داستان‌های مدرن و ناگهانی و بدون مقدمه شکل نمی‌گیرد و خواننده کاملاً واقف می‌شود آنچه در حال بیان شدن است همان است که در ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد. در این بخش‌های داستانی، نویسنده می‌توانست با واگذار کردن کامل روایت به شخصیت‌ها رمان را به سازوکار رمان‌های مدرن نزدیک‌تر کند، زیرا خواننده در آن صورت بدون دخالت نویسنده از عواطف و احساسات شخصیت‌ها آگاه می‌شد و قادر بود از طریق آشنایی بی‌واسطه با دنیای درون شخصیت‌های داستانی، در روند شکل‌گیری داستان، مشارکت فعال داشته باشد.

امیرخانی درصدد نبوده است وقایع رمان را صرفاً بر پایهٔ بازنمایی واقعیت ذهنی و آشکار ساختن دنیای درون شخصیت‌ها قرار دهد. او، در عین حال که به انعکاس ذهنیت شخصیت‌ها توجه نشان می‌دهد، از بازنمایی دنیای عینی نیز روی بر نمی‌تابد. اشاره به برخی وقایع تاریخی مانند تاج‌گذاری رضاشاه، ماجرای کشف حجاب، قیام سیدمجتبی نواب صفوی، پیشوایی هیتلر، جنگ تحمیلی و وضعیت شهدا در بهشت زهرا دلیلی بر این مدعاست.

در رمان *باغ تلو*، راوی اول شخص درصدد است خاطرات خود را برای مخاطب تعریف کند. او، قبل از بازگویی خاطرات، از سایه‌ها و صداهایی در باغ خبر می‌دهد که وجود خارجی ندارند و در عالم خیالات او دیده و شنیده می‌شوند. اشارهٔ راوی به آن‌ها می‌تواند جلوه‌ای از بازنمایی واقعیت ذهنی در داستان باشد. در *باغ تلو*، بازنمایی محتویات ذهنی شخصیت به شیوه‌ای مدرن شکل نمی‌گیرد. راوی اول شخص، در لابه‌لای بازگویی حوادث گذشته، به منظور آگاه کردن خواننده از احساسات و اندیشه‌های خود، از شیوه‌های پیشامدرن انعکاس ذهن بهره می‌برد. به نمونه‌ای از روند بازتاب ذهنیت شخصیت در داستان اشاره می‌شود:

توی ذهنم، دنبال جاهایی را که می‌شد رفت و ازشان کمک گرفت مرور کردم. (قیصری، ص ۱۶۲)

بنابراین، ورود راوی به ذهن خود با مقدمه‌چینی شکل می‌گیرد و خواننده به آسانی درمی‌یابد که او آنچه را در درونش می‌گذرد روایت می‌کند. در بخش‌هایی از داستان، راوی، قبل از ورود به گذشته، با گفتن جمله‌هایی، به یاد خاطره‌ای می‌افتد:

یاد آن حیاط ثقیلی افتادم؛ مرضیه و پدر و مادر و دایی و آق منصور؛ خیلی حوادث ریزودرشتی که تا آن لحظه یا از یادم رفته بود و یا اگر یادم می‌آمد نمی‌توانستم ربط و ضبط درستی بین آن‌ها پیدا کنم. (همان، ص ۱۱)

بنابراین، در رمان *باغ تلو*، برملا ساختن محتویات ذهنی شخصیت بدون پیچیدگی و ابهام صورت می‌پذیرد و خواننده به آسانی و بدون هیچ تلاش ذهنی می‌تواند به سیر افکار و اندیشه‌های شخصیت پی ببرد.

تنهایی و انزوا- راوی *باغ تلو* فردی است روان‌رنجور که در باغی مخوف تنها زندگی می‌کند و در دنیای درون خود محصور است. تنها بودن راوی خاطرات خواهرش مرضیه را به یادش می‌آورد. البته گاه افرادی به دیدن راوی می‌آیند و از پشت در *باغ* درباره خواهرش پرس‌وجو می‌کنند اما راوی، که فردی منزوی و از مراد به دیگران گریزان است، با آن‌ها ارتباط سطحی برقرار می‌سازد. راوی، برای فرار از تنهایی مفرضی که با آن دست‌به‌گریبان است، مخاطبی فرضی در نظر می‌گیرد و، با بازگشت به گذشته‌ای نه‌چندان دور، داستان زندگی مرضیه را برای او تعریف می‌کند. خواننده از طریق روایت خاطرات گذشته راوی درمی‌یابد، حتی زمانی که او با خانواده‌اش زندگی می‌کرده، رابطه‌ای سرد میان اعضای خانواده حکم‌فرما بوده است. علاوه بر این، راوی با افراد پیرامون خود مراد گسترده‌ای نداشته و غالباً از برقراری ارتباط نزدیک با آن‌ها عاجز بوده است. این عوامل از راوی فردی یکه و تنها می‌سازد که، با پناه‌بردن به خلوت خویش، روند رخدادهایی که به وضعیت کنونی‌اش منجر شده‌اند و نیز خاطرات تلخ گذشته‌اش را در ذهن مرور کند؛ خاطراتی که اکنون به کابوسی هولناک مبدل شده است و تحفه‌ای جز سرخوردگی و پریشان‌حالی روزافزون برای او ندارد.

علاوه بر این، خسته‌شدن مرضیه از نگاه‌های پرسان مردم، پس از آزادی‌اش از اسارت، موجب شده او خود را با تنهایی و انزوا وفق دهد. بابک نیز تنهایی را مهم‌ترین وجه اشتراک میان خود و مرضیه می‌داند.

غیت نویسنده در متن- در بخش‌هایی از رمان *من/و*، که با زاویه دید اول‌شخص روایت می‌شود، خواننده مستقیم و بدون دخالت نویسنده با عواطف و احساسات شخصیت

داستان آشنا می‌شود اما روایت بخش‌هایی از رمان، با استفاده از زاویه دید دانای کل و دادن پاره‌ای اطلاعات، از تلاش ذهنی خواننده برای مشارکت در فضای داستانی می‌کاهد. وانگهی، برملا ساختن ساز و کارهای ذهنی شخصیت‌ها بدون واسطه نویسنده — شگردی که زمینه‌ساز برداشت اذهان مختلف از رخدادهای داستانی و به تبع آن مشارکت خواننده در تجربه‌های ذهنی شخصیت‌هاست — در من/او باز نمود چندانی ندارد.

در بخش‌هایی از داستان، نویسنده به‌شکلی نو وارد صحنه می‌شود و با شخصیت اصلی به تعامل می‌پردازد. این امر اگرچه به‌ظاهر نشان‌دهنده حضور نویسنده در متن است، بر تحمیل عقاید و تفسیرهای نویسنده در داستان صحه نمی‌گذارد، زیرا در بخش‌هایی از رمان شخصیت با سرپیچی از خواسته‌های نویسنده قدرت او را در خلق شخصیت‌های داستانی زیر سؤال می‌برد؛ چنان‌که در پایان رمان خواننده شاهد مرگ شخصیت اصلی در بهشت زهراست؛ رویدادی که خارج از حیطه اراده نویسنده رخ می‌دهد و حتی او را شگفت‌زده می‌کند. بنابراین، می‌توان گفت تلاش امیرخانی در بهره‌گیری از شگرد «غیبت نویسنده در متن» در بخش‌هایی از رمان من/او به ثمر می‌نشیند، اما در برخی قسمت‌ها نویسنده نتوانسته است این شگرد را به‌نحوی بارز در داستان برجسته کند.

قیصری در باغ تلر با سپردن رشته روایت به راوی‌ای متناقض‌گو، که در معرفی شخصیت‌های داستانی اطلاعاتی ضد و نقیض به خواننده می‌دهد، عملاً از هرگونه مداخله و قضاوت در روند شکل‌گیری داستان اجتناب می‌ورزد. بدین‌گونه، او حضور خود را در مقام راوی‌ای همه‌چیزدان، که با تفسیرهای خود لذت کشف را از خواننده سلب می‌کند، در متن پنهان می‌سازد. همچنین، پایان باز داستان و مشخص‌نشدن قطعی فرجام شخصیت‌ها طبعاً حضور فعال خواننده را می‌طلبد و او را به گشودن معماها در فضایی فارغ از ارزیابی نویسنده فرا می‌خواند.

عدم قطعیت فنی- عدم قطعیت در رمان‌های دفاع مقدّس در حوزه صنعت شکل می‌گیرد و در این آثار از آن نسبی‌گرایی و عدم قطعیت مدرنیستی خبری نیست. در بخش‌هایی از *من او*، ورود نویسنده به فضای داستان به درگیریِ راویِ اوّل‌شخص با او می‌انجامد. در برخی از برش‌های داستان، راویِ اوّل‌شخص در برابر روایت نویسنده سر تسلیم فرود می‌آورد اما، در دیگر برش‌ها، راوی با زیر سؤال بردن قدرت مطلق نویسنده می‌خواهد روایت ماجراها را خود بر عهده بگیرد؛ تاجایی که در پایان داستان، در برابر دیدگان شگفت‌زده نویسنده، پرونده زندگی‌اش را بنا بر خواستِ خود می‌بندد. این امر تا حدودی موجب سرگردانی خواننده می‌شود و دریافتِ قطعی از متن را برایش دشوار می‌سازد. همچنین، در قسمت‌هایی از رمان، وجود روایت‌های متعدّد از واقعه‌ای واحد خواننده را در دریافتِ اینکه کدام روایت مقرون به واقعیت است با مشکل مواجه می‌سازد. علاوه بر این، وجود شخصیت‌هایی (مانند کریم) که در طول داستان دچار تغییر می‌شوند و با عملکردِ خود خواننده را غافل‌گیر می‌کنند نیز می‌تواند به عدم قطعیت و نسبی‌انگاری در متن دامن بزند.

راوی *باغ تلو* بیماری روانی است که روایت‌پردازی او از ذهن پریشانش نشئت می‌گیرد. این عدم قطعیت تا جایی پیش می‌رود که راوی در سوزاندن خواهر و نامزد خواهرش به دستِ خود دچار تردید می‌شود و می‌اندیشد که آیا ممکن است آن‌ها از آتش نجات یافته باشند؟! از این رو، روایتِ راوی روان‌گسیخته در رمان *باغ تلو* خواننده را در فضایی عاری از هرگونه قطعیت و حتمیت رها می‌سازد.

## ۸- نتیجه

در *من او* برهم‌ریختگی تسلسل زمانی در روایت رویدادها با دادن نشانه‌هایی از سوی راوی به وقوع می‌پیوندد و، در نتیجه، عدم تسلسل روایی در این رمان خواننده را چندان

سرگردان نمی‌کند. یکی‌بودن آغاز و انجام داستان تمهیدی است که در رمان *باغ تلو* بر ازهم‌گسیختگی زندگی در جهان معاصر تأکید می‌ورزد.

در *من / او*، اگرچه زاویه دید در فصول مختلف رمان تغییر می‌کند، روایت بیشتر میان راوی اول شخص و دانای کل در نوسان است و کمتر جنبه درونی می‌یابد. با وجود این، امیرخانی، با بهره‌گیری از تمهیداتی چون خالی‌گذاشتن روایت صفحاتی از داستان به اقتضای مطلب، به رمان خود شکلی مدرن می‌بخشد. قیصری، در *باغ تلو*، با روایت سراسر داستان با یک نوع زاویه دید، موفق به ترسیم واقعیت از منظرهای گوناگون نشده است.

در *من / او*، حضور شخصیتی که از پیش فرض‌های ابتدایی نویسنده سر باز می‌زند خواننده را با هاله‌ای از ابهامات مواجه می‌سازد و بر پیچیدگی و چندبُعدی بودن انسان و احتمال بروز رفتارهای گوناگون از او در دنیای مدرن صحّه می‌گذارد. خلق شخصیت روان‌گسیخته در *باغ تلو* تأکیدی است بر فروپاشی زندگی در دوران معاصر؛ دورانی متأثر از مصائب جنگ که می‌تواند به تشّت و آشفتگی منجر شود.

رعایت نکردن توالی در بیان روابط علی و معلولی میان وقایع در *من / او* و مدورگونه بودن پیرنگ در *باغ تلو* از شگردهایی است که می‌تواند بر مدرن بودن این آثار صحّه گذارند.

توجه به زمان ذهنی و مکان مبهم و محدود که بر پیچیدگی زندگی در دنیای معاصر تأکید می‌ورزد در رمان *باغ تلو* دیده می‌شود، اما امیرخانی از این مؤلفه که یکی از ویژگی‌های اصلی رمان مدرن است چشم‌پوشی کرده است.

در دو رمان مزبور، به‌ویژه *باغ تلو*، نقب‌زدن به دنیای درون شخصیت‌ها اغلب با مقدمه‌چینی رخ می‌دهد و این ویژگی آثار یادشده را تا حدّ درخور توجهی از ساز و کارهای رمان‌های مدرن دور می‌کند.

تنهایی و تک‌افتادگی، که دردناک‌ترین ارمان مدرنیسم برای انسان معاصر و روایتگر فروپاشی روابط میان انسان‌هاست، در باغ‌تلو به‌گونه‌ای بارز دیده می‌شود. نویسندگان آثار مزبور می‌کوشند، با مداخله‌نکردن در روند داستانی، خواننده را به مشارکت در متن فراخوانند و دست او را برای تفسیر و تأویل باز گذارند. این ویژگی در باغ‌تلو، که از زبان راوی روان‌پریش و متناقض‌گو روایت می‌شود، به‌نحوی بارزتر مشاهده می‌شود.

عنصر عدم قطعیت (ترفندی که در رمان‌های مدرن مشارکت فعال خواننده را در چپش تکه‌های پازل‌گونه داستان می‌طلبد) به‌شکلی صرفاً تکنیکی در هر دو رمان منتخب دیده می‌شود.

نویسندگان دو اثر یادشده به برخی از ویژگی‌های مدرنیستی در آثارشان اقبال نشان نداده‌اند. مثلاً، استفاده از زبان پیچیده و سازوکارهای شاعرانه، که یکی از شگردهای مطرح در رمان‌های مدرن و تمهیدی برای نزدیک‌کردن هنجارهای زبانی به زبان ذهن است، در دو اثر منتخب دیده نمی‌شود.

در مجموع می‌توان گفت که، در رمان‌های مدرن دفاع مقدّس، مقوله جنگ در حاشیه حوادث داستانی قرار دارد و پیامدهای آن در زندگی معاصر به نمایش گذاشته می‌شود. به نظر می‌رسد نویسندگان این آثار می‌کوشند داستان‌هایشان را به سازوکارهای رمان‌های مدرن نزدیک کنند، ولی در برخی موارد چندان موفق نبوده‌اند. این تلاش‌ها آغازی است برای آفرینش رمان مدرن در سطوحی پیشرفته‌تر.

## منابع

آلن، گراهام، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، نشر مرکز، ویراست دوم، تهران ۱۳۸۵.  
آنترمایر، لوئیس، آفرینندگان جهان نو، ترجمه مصطفی اسلامیّه و دیگران، ویرایش هرمز ریاحی، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۲.



- احمدی، بابک، *مدرنیته و اندیشه انتقادی*، نشر مرکز، چاپ دهم، تهران ۱۳۹۲.
- اسپنسر، هربرت و دیگران، *جامعه سنتی و جامعه مدرن*، ویراسته مالکوم واترز، ترجمه منصور انصاری، نقش جهان، تهران ۱۳۸۱.
- اسحاقیان، جواد، *راهی به هزارتوی رمان نو در آثاری از کوندرا ساروت روب‌گریبی‌یه*، گل‌آذین، تهران ۱۳۸۶.
- افشارمهاجر، کامران، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، دانشگاه هنر، تهران ۱۳۸۴.
- امیرخانی، رضا، *من او*، شرکت انتشارات سوره مهر، چاپ بیست‌ودوم، تهران ۱۳۸۸.
- بازرگانی، بهمن، *ماتریس زیبایی (پست‌مدرنیسم و زیبایی: رساله‌ای در رابطه بین حالات وجودی آدمی و کانون‌های جاذبه زیبایی‌شناختی)*، اختران، تهران ۱۳۸۱.
- بامن، زیگمون، *مدرنیته و مدرنیسم (مدرنیته)*، ترجمه حسینعلی نوذری، نقش جهان، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۰.
- برادبری، مالکوم و جیمز مک‌فارلین، «نام و سرشت مدرنیسم»، ترجمه احمد میرعلایی، *زنده‌رود*، ش ۲ و ۳، زمستان ۱۳۷۱، ص ۹-۴۵.
- بزرگ بیگدلی، سعید و دیگران، «نقد و بررسی رمان ملکوت بر طبق مؤلفه‌های رمان مدرن»، در *هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، دوره هفتم، دانشگاه هرمزگان - انجمن علمی استادان زبان و ادبیات فارسی، بندرعباس ۱۳۹۲، ص ۱۰۷۰-۱۰۸۴.
- بهمن، کاوه، *رمان نو در غیاب انسان*، حوزه هنری، سازمان تبلیغات اسلامی، تهران ۱۳۷۳.
- بیات، حسین، *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۸۷.
- پاینده (۱)، حسین، *داستان کوتاه در ایران*، نیلوفر، تهران ۱۳۸۹.
- \_\_\_\_\_ (۲)، *نقد ادبی و دموکراسی (جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید)*، نیلوفر، تهران ۱۳۸۵.
- پریستلی، جی.بی، *سیری در ادبیات غرب*، ترجمه ابراهیم یونسی، امیرکبیر، چاپ سوم، تهران ۱۳۷۲.
- تسلیمی، علی، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان: پیشامدرن، مدرن، پسامدرن)*، اختران، تهران ۱۳۸۳.
- چایلدز، پیتر، *مدرنیسم*، ترجمه رضا رضایی، ماهی، تهران ۱۳۸۳.
- خادمی کولایی، مهدی، *فرهنگ داستان‌نویسان دفاع مقدّس*، شاهد، تهران ۱۳۹۱.
- شیخ‌علیزاده، فرحناز، «زندگی قهرمان» (نگاهی به باغ تلو)، *ادبیات داستانی*، ش ۱۰۸، خرداد و تیر ۱۳۸۶، ص ۶۴-۶۷.
- شیری، قهرمان، *مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران*، نشر چشمه، تهران ۱۳۸۷.
- قویمی، مهوش، *گذری بر داستان‌نویسی فارسی*، ثالث، تهران ۱۳۸۷.
- قیصری، مجید، *باغ تلو*، علم، تهران ۱۳۸۵.

- کتل، آرنولد، *نظریه رمان* (درآمدی بر رمان مدرن)، ترجمه حسین پاینده، نظر، تهران ۱۳۷۴.
- لوید، جنویو، هستی در زمان (خویشتن‌ها و راویان در فلسفه و ادبیات)، ترجمه منوچهر حقیقی‌راد، دشتستان، تهران ۱۳۸۰.
- مندنی‌پور، شهریار، *کتاب ارواح شهزاد* (سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو)، ققنوس، تهران ۱۳۸۰.
- میرعابدینی، حسن، *صدسال داستان‌نویسی ایران*، ج ۳ و ۴، نشر چشمه، چاپ چهارم، تهران ۱۳۸۶.
- نجفی، رضا، *درآمدی بر رمان معاصر غرب*، مؤسسه فرهنگی آینده‌پویان، تهران ۱۳۷۸.
- هائورن، جرمی، «نمود رئالیسم و مدرنیسم در رمان»، ترجمه جلیل جعفری یزدی، *ادبیات داستانی*، سال هفتم، ش ۵۰، بهار ۱۳۷۸، ص ۲۰-۲۲.
- هاجری (۱)، حسین، *تحلیل گرایش‌های عمده رمان‌نویسی از انقلاب اسلامی تا امروز* (رساله دکتری)، به‌راهنمایی حسینعلی قبادی، دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران ۱۳۸۱.
- \_\_\_\_\_ (۲)، «نمود مدرنیسم در رمان فارسی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، دوره چهارم و پنجم، ش ۱۸۵، ص ۱۴۳-۱۶۷.
- هلبرین، جان، *نظریه رمان*، ترجمه حسین پاینده، نظر، تهران ۱۳۷۴.



## تحلیل ساختار شعر پروانه نجاتی

(با تأکید بر سه عنصر انسجام، آشنایی زدایی و تصویر)

محسن ذوالفقاری (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک)

آمنه رستمی\* (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک؛ نویسنده مسئول)

### چکیده

بخش عمده اشعار پروانه نجاتی، از شاعران معاصر، به موضوع دفاع مقدس اختصاص دارد و، با تحلیل آن، می‌توان به ویژگی‌های اصلی شعر او دست یافت. در این مقاله، شعر نجاتی به‌ویژه اشعار دفاع مقدس او با تأکید بر سه مؤلفه انسجام و آشنایی زدایی و ساختار تصویر، که از بحث‌های مهم ساختارگرایی است، بررسی می‌شود. سادگی زبان و ساختارهای زبانی، به‌کارگیری عنصر عاطفه، بازنمایی حقایق به‌شیوه توصیف و نیز آشنایی زدایی از موازین ادبی گذشته از ویژگی‌هایی است که شعر این شاعر را برجسته کرده است. در این مقاله، همچنین، به سؤالاتی درباره شیوه‌های عمده آشنایی زدایی، ساختار تصاویر و وجود کلان‌تصویر در اشعار او پاسخ داده شده است.

کلیدواژگان: ساختار، آشنایی زدایی، انسجام، تصویر، پروانه نجاتی.

## ۱- مقدمه

پروانه نجاتی، در سال‌های اخیر، آثاری به‌ویژه در زمینه شعر دفاع مقدس عرضه کرده است. از او، پانزده مجموعه شعر به چاپ رسیده است: شرح پرواز (مثنوی در رثای سردار شهید دکتر مجید بقایی، ۱۳۷۸)، خاکستر پروانه (مجموعه غزل، ۱۳۷۹)، لحظات عاشقانه یک زن (دومین مجموعه غزل، ۱۳۸۱)، قناری‌ترین آواز (۱۳۸۱)، سوگ سوز برادرانم (۱۳۸۱)، زیر پوست شهر (مجموعه در دوازه‌های اجتماعی، ۱۳۸۷)، شکستنی‌تراز آنم ... (گزیده اشعار، ۱۳۸۸)، غزل‌های ماه (۱۳۸۸)، داغ و دغدغه (۱۳۸۹)، بهانه‌ها (۱۳۹۳)، من سردم است (۱۳۹۴)، پرنده مصلوب (۱۳۹۵)، بیا صمیمی باشیم (۱۳۹۵)، در آشیان چکاوک (مجموعه شعر حماسی، با همکاری غلامرضا کافی، ۱۳۹۵) و سهم ارادت (جدیدترین شعرهای آیینی، ۱۳۹۷).

شعر نجاتی از زبانی روان و ساده و صمیمی برخوردار است. او در شعر خود اغلب به طرح مسائل دفاع مقدس و جنگ تحمیلی، از دریچه‌ای عاطفی، می‌پردازد. توجه به جزئیات موضوع از ویژگی‌های سخن اوست و سبک شعر زنانه‌اش را در نگاه اول هویدا می‌کند.

### ۱-۱- پیشینه پژوهش

درباره نجاتی و اشعار و سبک سخن او تاکنون پژوهشی مستقل انجام نشده؛ تنها در دو مقاله در حوزه ادبیات پایداری به شعر او نیز پرداخته شده است: مقاله «ویژگی‌های سبکی منظومه‌های دفاع مقدس» (نشریه ادبیات پایداری، سال سوم، ش ۶، بهار و تابستان ۱۳۹۱، ص ۳۶۳-۳۸۳) نوشته غلامرضا کافی که، در آن، مجموعه شعر شرح پرواز نیز بررسی شده است و مقاله «جلوه‌های پایداری در شعر بیداری اسلامی؛ بر اساس کتاب آیات بیداری» (نشریه ادبیات پایداری، سال نهم، ش ۱۶، بهار و تابستان ۱۳۹۶، ص ۱۶۱-۱۸۲) نوشته علی اصغر روان‌شاد و نعیمه خبازی اشرف.

## ۱-۲- شیوه پژوهش

در این مقاله، با رویکرد توصیفی-تحلیلی و بررسی عواملی چون انسجام و وحدت و شیوه‌های آشنایی‌زدایی در شماری از اشعار پروانه نجاتی، روش شاعر در ادبیّت‌بخشی به شعر خود، شیوه‌های تصویرآفرینی او، ویژگی تصاویر شعری و وجه غالب شعر او جستجو می‌شود. برخی پرسش‌های تحقیق عبارت‌اند از:

۱) عوامل انسجام در سخن نجاتی کدام است و تاچه اندازه شعر او از انسجام برخوردار است؟

۲) علاوه بر انسجام زبانی، چه عواملی یکپارچگی سخن او را موجب شده است؟

۳) شیوه غالب او در ایجاد آشنایی‌زدایی کدام است؟

۴) ساخت کلی تصویرهای شعری و شیوه غالب او در تصویرگری اشعار چگونه است؟ شیوه پژوهش، در این مقاله، کتابخانه‌ای است و اشعار به صورت تصادفی از سه مجموعه شعر شکستنی‌تراز آنم...، داغ و دغدغه و درآشیان چکاوک انتخاب شده است. با توجه به اینکه اغلب اشعار نجاتی در موضوع دفاع مقدّس سروده شده، تلاش بر آن بوده است که نمونه اشعار نیز با همین موضوع انتخاب شوند. از میان غزلیات او، ۳۳ غزل با موضوع دفاع مقدّس استخراج و از این تعداد نیز، از هر سه غزل، یکی به نوبت و کاملاً تصادفی (یازده غزل) انتخاب شد. چون تعداد اشعار نو نجاتی بسیار اندک است، تنها یک شعر و از کتاب درآشیان چکاوک انتخاب شده است. نمونه‌ها نیز مطابق شیوه و نظریات ساختارگرایان بررسی شده است. عنوان این اشعار و مأخذ آن‌ها عبارت است از: «بسیجی کوچک» (نجاتی ۲، ص ۱۳۹)، «سیاوش» (همان، ص ۱۴۱)، «طعم خدا» (همان، ص ۱۴۷)، «سهم من» (همو ۱، ص ۱۳)، «چشم‌های گریه‌ناک من» (همان، ص ۲۳)، «سایه‌بان» (همان، ص ۳۳)، «بی‌نشان» (همان، ص ۳۵)، «مرد یعنی

طوفان» (همان، ص ۹۳)، «ققنوس» (همان، ص ۱۱۱)، «مروارید» (کافی و نجاتی، ص ۱۶۲) و «انفجار آتھام» (همان، ص ۱۲۶).

### ۱-۳- ساختارگرایی و فرمالیسم

از ابتدای قرن بیستم، از پیِ نظریات نشانه‌شناسی فردینان دوسوسور در حوزه زبان، نشانه‌های زبانی، بیش از هر چیز، در بررسی متون مورد توجه قرار گرفت. سوسور، با پافشاری بر قراردادی بودن زبان، نشان داد عوامل برون‌زبانی هیچ تأثیری در زبان نمی‌گذارند (Hawkes, p 26 →). پس از سال‌ها بحث و مجادله درباره شیوه‌های دستیابی به متن، مکتب ساختارگرایی (structuralism) شکل گرفت. از نظر ساختارگرایان،

فرم و شکل وسیله‌ای برای بیان محتوا نیست، بلکه این محتواست که به شکل‌گیری فرم کمک می‌کند و محتوا یک بستر مناسب برای شکل به حساب می‌آید. (ایگلتن،<sup>۱</sup> ص ۶)

از میان آرای گوناگون پیروان مکتب ساختارگرایی، دو عنصر آشنایی‌زدایی و انسجام در بررسی متون درخور توجه است.

در ۱۹۱۷م، ویکتور شک洛夫سکی،<sup>۲</sup> در مقاله «art as technique» (هنر به مثابه فن)، به موضوع عادی‌شدن مدرکات در ادراک انسان (اینکه مدرکات پس از مدتی برجستگی خود را از دست می‌دهند) پرداخت و اصطلاح آشنایی‌زدایی را برای ایجاد برجستگی دوباره در هنر وضع کرد. در حوزه ادبیات، تودوروف<sup>۳</sup> معتقد است که «ما برای بررسی یک اثر ادبی باید اجزای آن را با تقابل در برابر یکدیگر و در ارتباط با یکدیگر در درون متن مورد بررسی قرار دهیم» (ص ۳۳-۳۴). از دیدگاه شک洛夫سکی،

[آشنایی‌زدایی] نخست به معنای روشی در نگارش [است] که آگاهانه یا ناآگاهانه در هر اثر ادبی برجسته‌ای یافتنی است. معنای دوم آشنایی‌زدایی در آثار شک洛夫سکی معنایی گسترده‌تر است و تمامی شگردها و فنونی را در بر می‌گیرد که مؤلف آگاهانه یا ناآگاهانه از آن‌ها سود می‌جوید تا جهان را به چشم مخاطبان بیگانه نماید. (احمدی، ۲، ص ۴۸)

1. Eagleton, Terry

2. Viktor Shklovsky

3. Todorov, Tzvetan

درواقع، پس از آنکه پدیده‌ای را بارها ببینیم، کم‌کم، آن را تشخیص می‌دهیم. پدیده روبه‌روی ما هست و ما از آن شناخت داریم اما آن را نمی‌بینیم؛ از این رو نمی‌توانیم سخن پُراهمیتی درباره‌اش بگوییم. (shklovsky, p 21) →

لیچ،<sup>۱</sup> برای گریز از فرایند خودکاری زبان، به دو شیوه قاعده‌افزایی و هنجارگریزی قائل است. به عقیده او، «هرچه این فرایند آگاهانه‌تر به کار رود، از خودکاری کمتری برخوردار خواهد شد و برجسته‌سازی هم‌زمان و همه‌جانبه عناصر شعر میسر نخواهد شد» (موکاروفسکی، ص ۹۴). در قاعده‌افزایی، برای ایجاد انگیزش و به‌منظور منحرف‌کردن زبان از معیارهای زبان خودکار، قواعدی بر آن افزوده می‌شود. «فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود که از طریق تکرار کلامی حاصل می‌شود» (صفوی، ص ۱۵۰). توازن اثر ادبی در عاطفه و معنا و ظاهر است. در واقع، «هنر تلاش برای یافتن هماهنگی است» (احمدی، ص ۲۱۳). هماهنگی‌ها، علاوه بر ایجاد قاعده‌های نو و آشنایی‌زدایی، در وحدت‌آفرینی و انسجام نیز مؤثر است؛ اما «شاعر به انسان و طبیعت به‌عنوان موجودی می‌نگرد که با یکدیگر هماهنگی دارند و به فکر انسان به‌عنوان چیزی نظر می‌کند که طبیعتاً منعکس‌کننده زیباترین و جالب توجه‌ترین خصائص است» (دیچز،<sup>۲</sup> ص ۱۶۲) و با همین هدف، برای دستیابی به هماهنگی، گاه قاعده‌افزایی می‌کند.

نظریه انسجام و هماهنگی انسجامی را اولین بار رسماً مایکل هلیدی<sup>۳</sup> و رقیه حسن (دو زبان‌شناس ساختارگرا) مطرح کردند. آن‌ها، در اثر معروف خود، *cohesion in English* (۱۹۷۶م)، با بررسی روابط درون متن، چنین دریافتند که یک متن بدون دلیل تبدیل به متن نمی‌شود بلکه عواملی، در درون متن، اجزای آن را به هم ربط می‌دهد. رقیه حسن، در نظریه تکمیلی خود، هماهنگی در انسجام را نیز مطرح می‌کند و در دو سطح دستوری و واژگانی مواردی می‌یابد که به هماهنگی در انسجام می‌رسد (Halliday & Hassan, pp 70-94) →.

«هماهنگی»، که در بلاغت سنتی با اصطلاحاتی چون تناسب و مراعات نظیر شناخته می‌شود، در مباحث نقد نو، در دامنه نسبتاً وسیع‌تری، به بررسی متون می‌پردازد. به‌نوشته عمران‌پور،

چگونگی آمیزش زبان با عناصر موسیقی و تخیل در رسانگی شعر بسیار حائز اهمیت است. تنها عاملی که نیروهای متنوع و ظرفیت‌های گوناگون زبان، موسیقی و تصاویر را در یک راستا هدایت می‌کند و به وحدت آن‌ها منجر می‌شود عامل هماهنگی است. منظور از هماهنگی وحدت معنایی و عاطفی بین اجزای شعر است. (ص ۱۶۱)

اگر شعر به شعریت خود (انگیزش و ایجاد شهود) رسیده باشد، باید به دنبال سرنخ‌هایی برای انسجام در زیرساخت آن باشیم. عناصر منسجم‌کننده در یک شعر عبارت‌اند از: انسجام دستوری و واژگانی و موسیقی، انسجام و وحدت عاطفی، انسجام در تصاویر، انسجام در قالب و انسجام در موضوع و محتوا. هماهنگی نیز اصلی پذیرفته‌شده و مسلّم در نظریات شعری و ادبی است و از زمان ارسطو مطرح شده است. ارسطو «هماهنگی را عامل وحدت و یکی از اوصاف امر زیبا می‌داند» (زرین‌کوب، ص ۱۰۴). از نظر پرین،<sup>۱</sup> «اگر بناست شعری زنده باشد، بایستی اجزای آن با دقت و ظرافتی که اجزای یک درخت به هم پیوسته است با یکدیگر مرتبط باشد و تشکّل یابد». (ص ۲۱)

## ۲- تحلیل اشعار پروانه نجاتی

در ادامه، اشعار پروانه نجاتی از سه منظر آشنایی‌زدایی، انسجام و تصاویر بررسی خواهد شد.

### ۲-۱- آشنایی‌زدایی در شعر پروانه نجاتی

در بررسی اشعار پروانه نجاتی، آنچه در نگاه اول آشنا می‌نماید سادگی و صمیمیت زبان شعری اوست. در واقع، شیوه او، در آشنایی‌زدایی، زدودن اغلب آن ویژگی‌هایی است که در بررسی‌های ادبی از کلام بسیاری از شاعران دریافت می‌شود و پرداختن به سادگی و



تکیه بر عاطفه برای ایجاد انگیزش است. مضامین شعر نجاتی بارها در سخن دیگر شاعران آمده است، اما شیوه بازنمایی آن از زبان شاعر است که آن را برای مخاطب برجسته می‌کند. در اشعار نجاتی، شیوه‌های گوناگون آشنایی‌زدایی دیده می‌شود؛ اما تنها برخی انواع پُربسامد است که وجه غالب سخن او را تعیین می‌کند و مواردی چون آشنایی‌زدایی در نوشتار، در تعیین سبک اشعار او، تأثیری ندارد. بنابراین، در ادامه، تنها به ذکر آشنایی‌زدایی‌های مؤثر در تعیین وجه غالب شعر او اکتفا می‌شود.

آشنایی‌زدایی معنایی بیان مفهوم در لباس واژگانی نو به قصد تازگی بخشیدن به مضامین است. به عبارتی، «فراهنجاری معنایی نوعی انحراف در ژرف‌ساخت جمله است؛ چنان‌که جای یک کلمه از یک طبقه دستوری با کلمه‌ای از طبقه دستوری دیگر پُر شود» (فتوحی، ص ۴۷). در اشعار نجاتی تقریباً همه شیوه‌های هنجارگریزی معنایی به کار رفته است، اما بسامد برخی از آن‌ها در تشخیص سبک او مؤثرتر است. در ادامه، نمونه‌هایی از آن ذکر می‌شود. آشنایی‌زدایی معنایی از طریق صور خیال پُربسامدترین شیوه فراهنجاری معنایی است و، از میان انواع صور خیال، تشبیه و استعاره با بیشترین کاربرد سهمی مهم در شکل‌گیری آن دارند. تشبیهات نجاتی اغلب ساده و مفصل است، اما او از ساخت ترکیب‌های تشبیهی نیز در آشنایی‌زدایی معنایی غافل نبوده؛ تشبیهاتی چون «خمپاره خشم»، «خاکریز عشق»، «بارقه امید»، «کودک آزادی» و... .

در شعر نجاتی، استعاره گاه از نوع تشخیص (جان‌بخشی به اشیا) است؛ مثل «زمان خسته»، «شب خسته»، «این واژه‌های سخیف و پریشان» و... (کافی و نجاتی، ص ۱۲۶) و گاه نیز از نوع ترکیبات استعاری به‌ویژه استعاره مصرّحه است. برخی نمونه‌های آشنایی‌زدایی استعاری در سخن او چنین است: در غزل «طعم خدا» (نجاتی ۲، ص ۱۴۶)، ساخت ترکیبات نو با شیوه استعاری وجه غالب شعر است. ترکیب «دوش دریا»، در آغاز شعر، ترکیبی استعاری است که در قالب تشخیص نیز قابل توجیه و بررسی است.

در همان غزل، «ستاره‌شدن» معنایی نو است و شهرت و بلندی جایگاه را نشان می‌دهد. مفاهیمی چون «حسین می‌رویید»، «طعم خدا داشت» و «خطبه دل» نیز، به‌رغم نو بودن، آشنایی‌زدایی‌هایی در حوزه معنا به شمار می‌آیند. همچنین، در شعرهای «مردان سبزی اینجا سرخ روییدند» (همو ۱، ص ۶۹) و «زخم تو هر شب چگونه می‌شکفتد» (همان، ص ۷۵)، از شیوه غافل‌گیری مخاطب و کاربرد استعاره در ساخت واژگان و خلق معانی نو بهره گرفته شده است. در اشعار بررسی‌شده، ۱۲۷ فقره کاربرد انواع استعاره و ۶۱ فقره تشبیه از جمله مهم‌ترین شیوه‌های آشنایی‌زدایی معنایی با صور خیال است.

شیوه دیگر آشنایی‌زدایی، در شعر نجاتی، غافل‌گیری مخاطب در بیان مفاهیم و ساخت تصاویر است؛ یعنی شاعر در ضمن بیان مضامین عادی، در جریان روایت شعر، مخاطب را غافل‌گیر و مطلب را دگرگونه بیان می‌کند. مثلاً، در بیت «گاهی که اتفاق بیفتد هراس و ابر/ دیوارهای خانه از او آسمان‌ترند» (همو ۲، ص ۱۴۲)، در مصراع اول، مشابهت بین «هراس» و «ابر» درنگی خیال‌انگیز برای مخاطب ایجاد می‌کند و درک وجه شبه «ابر» با «هراس» یعنی «اتفاق بیفتد» کمی طولانی می‌شود و این ابهام هنری باعث زیبایی آن می‌شود.

در شعر نو «انفجار آتھام» (کافی و نجاتی، ص ۱۲۶)، عبارت «دست‌هایی پُر از شوم تصمیم» مخاطب را در درک مفهوم غافل‌گیر می‌کند.

در بیت «هر سو نگاه می‌کنی، آشوب همت است/ انگشت‌های فتنه به دندان همت است» (نجاتی ۱، ص ۱۱۱)، کاربرد واژه «همت» در مصراع دوم غافل‌گیری و اعجاب مخاطب را موجب می‌شود، چراکه یادآور نام «شهید همت» است و در این معنا تصویری نو می‌آفریند. در اشعار بررسی‌شده، ۲۲ نمونه غافل‌گیری مخاطب در بیان مفاهیم و ساخت آرایه‌های ادبی مشاهده می‌شود. این شیوه از غافل‌گیری، در حقیقت، آشنایی‌زدایی از موازین و سنت‌های ادبی پیشینی است که ذهن ادبی ما به آن خو کرده و، در آثار ادبی،

انتظار دیدن آن را دارد. اما، در این شیوه، آشنایی‌زدایی نه از زبان معیار بلکه از صور خیال ثانویه صورت گرفته است.

در نوع دیگر آشنایی‌زدایی، شاعر، با گریز از قواعد ساخت واژه‌های عادی زبان و گریز از هنجار، واژه را در ساختی فراهنجاری به کار می‌گیرد. «فراهنجاری صرفاً گریختن از هنجارها نیست، بلکه [به‌کارگیری روش‌هایی است که به‌وسیله آن] کارکردهای زیبایی‌شناختی و عناصر ادبی نمودی کاملاً عینی می‌یابد» (علوی‌مقدم، ص ۸۴). در اشعار نجاتی نیز شمار درخور توجهی از ترکیب‌هایی که در زنجیره زبان و نحو آن ساخته می‌شوند، از حیث معنایی، تازه‌اند و، به‌جای ترکیبات کلیشه‌ای و آشنای زبان، آشنایی‌زدایی و برجستگی زبانی و سبکی شعر را موجب شده‌اند. «نیلوفر غیرت»، «شکار تانک»، «دشت غیرت» (کافی و نجاتی، ص ۱۰۹) و «ماتم شعر» و «اشک پَر پَر» (همان، ص ۱۱) نمونه‌ای از ترکیبات ناآشنا اما برجسته زبان است که با هدف ادبیّت‌بخشی به زبان از آن‌ها بهره گرفته شده است. نجاتی در محور هم‌نشینی واژگان دست‌کاری می‌کند و ساخت معنایی آن‌ها را تغییر می‌دهد و ترکیباتی ساده اما نو می‌آفریند. در اشعار بررسی شده، ۳۱ فقره ترکیب نو دیده می‌شود اما همه آن‌ها به‌گونه‌ای نیست که به گنجینه ترکیبات زبان اضافه شوند و برخی از آن‌ها ممکن است فراتر از این اشعار استفاده نشوند؛ اما برخی نیز چون «طوفان ناشکیبی» و «تقویم زورمداری» فرصت ماندگاری در گنجینه زبان خواهند داشت.

گفتنی است در اشعار نجاتی نمونه‌های زیبایی از حسن تعلیل، تناقض، کنایه و دیگر آرایه‌های ادبی نیز به کار رفته اما بسامد نسبتاً اندک آن‌ها وجه غالبی در شعر او رقم نمی‌زند که سبک او را متمایز کند.

نحو جمله‌ها در ابیات و مصراع‌ها از جهت شیوه جمله‌بندی بسیار به زبان معیار نزدیک و آشنای ذهن است؛ به‌ویژه در اشعار مردّف با ردیف فعلی جمله‌ها نثرگونه‌اند اما با دقت در آن‌ها به شیوه‌هایی خاص از آشنایی‌زدایی در نحو زبان دست می‌یابیم.

در قواعد نحوی زبان فارسی، رکن اصلی هر جمله‌ای فعل است اما، در شعر نجاتی، شیوهٔ پُرسامد ساختِ جمله‌های بی‌فعل (بدون لطمه به معنا) شگردی در جهت برجستگی نحو و معنای زبان است. مثلاً، در این ابیات، کاربرد کلمه یا گروه‌های اسمی در جایگاه جمله‌آشنایی‌زدایی از قواعد نحوی است و حدس فعل به‌عهدهٔ مخاطب نهاده شده است:

آسمان، قحطی کبوتر، آه ... ماتم شعر و بغض دفتر، آه ...

(همان، ص ۱۱)

و نیز در این شعر: «نفس بریده، نفس بی‌امان، نفس محبوس». (همان، ص ۱۲۳) شیوهٔ نحوی مزبور، علاوه بر اینکه باعث راه‌یافتن ساخت‌های ناآشنا به شعر شده و در زبان شعر تأثیرگذار است، کارکردهای دیگری نیز می‌تواند ایجاد کند. مثلاً، در نمونهٔ اخیر، حذف فعل از ساختار جمله تنها در تغییر ساخت نحوی مؤثر نیست، بلکه در القای عاطفی نیز بسیار تأثیرگذار است و چنان می‌نماید که گوینده از شدت اندوه جمله‌ها را تکمیل نکرده است. این شیوه در اغلب حذف‌ها و آشنایی‌زدایی‌های نحوی محسوس است.

یکی دیگر از هنجارگریزی‌های نحوی به‌شیوهٔ قاعده‌افزایی، در اشعار نجاتی، تکرار واژگان مهم معنایی و عاطفی است؛ یعنی تکرار واژگان پی‌در پی گاه با تأکید بر القای عاطفی و گاه برجسته‌سازی معنایی. همچنین، گاهی تغییر در نوشتار، با شگرد مکث و توقف‌های مؤثر، سخن را از نثرگونگی دور می‌کند و ادبیت می‌بخشد:

در بی‌کسی‌های موروثی آل یاسین محک خورد!

هیاهو

هیاهو

هیاهو

پریشانی واژه

تشویش

فریاد! (همان، ص ۱۲۸)

مهم‌ترین عامل موسیقایی در شعر فارسی، به‌ویژه در اشعار سنتی، وزن عروضی است. هماهنگی‌های آوایی و واج‌آرایی نیز زبان را از حالت خودکار خود دور می‌کند. «واج‌آرایی جزء قاعده‌افزایی است، چراکه باعث می‌شود تا نظام موسیقایی در شعر ایجاد شود و قواعدی بر زبان معیار اعمال گردد» (علوی‌مقدم، ص ۱۰۱-۱۰۲). اوزان و بحور عروضی در شعر نجاتی، که اغلب نیز در قالب غزل سروده شده، همان اوزان عروضی پذیرفته‌شده و آشناست و در اشعار او هیچ وزن ناآشنایی دیده نمی‌شود. تنها مورد قاعده‌افزایی در سخن نجاتی در حد واج‌آرایی‌هایی است که اغلب نیز هماهنگ و متناسب با معنا و مفهوم به کار رفته‌اند اما هماهنگی آن‌ها با عاطفه و القای عاطفی عامل آشنایی‌زدایی است. نمونه‌های واج‌آرایی با بسامد نسبتاً چشمگیری در اشعار نجاتی به کار رفته‌اند:

خبر دهان به دهان گشت و شعله‌شعله گذشت / نفس بریده، نفس بی‌امان، نفس محبوس /  
چه انفجار مهیبی، چه لحظه‌ای، چه غمی! (کافی و نجاتی، ص ۱۲۲)

بخشی از عاطفه هیجان و شور و شوقی که از شعر مزبور احساس می‌شود در گرو تحرک و پویایی وزن و واژگان و واج‌آرایی‌های آن است. به‌ترتیب، تأکید بر استفاده مکرر از واج‌های «ش»، «س» و «چ» احساس و عاطفه را مضاعف می‌کند.

گاهی شاعر واج‌آرایی را در محور افقی اعمال می‌کند اما، در اغلب موارد، تأکید بر کاربرد یک واج خاص در هر بیت است که با تکرار یک واج در محور افقی کلام به انگیزش موسیقایی دست می‌یابد. در غزل «دیوار ریخت بین...»، این شیوه از واج‌آرایی غالب است:

خط خورد مشق و دفتر انشای خواهرم	با دست‌های سرد قساوت شبی سیاه
در شعله سوخت حجله عیش برادرم	بر بام خانه کرکس شومی فرو نشست
زیرا گذشته روزی از این کوچه همسرم	بوی بهشت می‌وزد اینجا هنوز هم

(نجاتی ۲، ص ۱۴۴)

در شعر مزبور، در بیت نخست با تکرار واج «س» و در بیت دوم با تکرار واج «ش» و در بیت پایانی با تکرار واج «ز»، در محور افقی، واج‌آرایی و توازن آوایی صورت

گرفته است. نکته درخور توجه اینکه تأکید شاعر در واج‌آرایی‌ها، بیش از آواها و واج‌های ملایم زبان، گرایش به استفاده از واج‌های پُررنگ زبان است که در ایجاد موسیقی درونی مؤثرترند.

در اشعار نجاتی، واژگان نو و ناآشنای ادبی بسیار اندک است. مثلاً، «گریه‌ناک» در غزل «طعم خدا» (همان، ص ۱۴۶) هرچند با الگوی رایج «اسم + پسوند ناک» ساخته شده، از جهت معنایی، واژه‌ای ناآشناست. نمونه‌ای دیگر، از آشنایی‌زدایی واژگانی، «آتشستان» است که واژه‌ای کم‌کاربرد در میان واژگان رایج زبان است.

نجاتی در ساخت تصاویر نو نیز به‌جای کاربرد تصاویر ثانویه مهارت دارد و با همین شیوه آشنایی‌زدایی می‌کند. برخی از این تصاویر در قالب ترکیبات اضافی و گاه نیز تصویر به‌صورت توصیف واقعی بازنمایی می‌شود و جادوی مجاورت واژگان یا عنصر عاطفه آن را زیبایی می‌بخشد. تصویر «خبر سریع‌تر از من دوید و پَرپر شد» (کافی و نجاتی، ص ۱۲۲) تصویری نو و ناآشناست و ویژگی نو و بدیع‌بودن عامل زیبایی تصویر است. تصویرهای «زمستان بود اما خاک تصمیمی بهاری داشت»، «رخ شهر را می‌خراشید اندوه»، «انفجار قلم‌های مسموم» و «کدام اعتقاد از نگاهت به تاریکی سرد سلول پاشید» (همان، ص ۱۰۲-۱۳۰) تصاویری نو و ساده‌اند که، با آشنایی‌زدایی از تصاویر ثانویه، عامل زیبایی شعر نجاتی شده‌اند. در اشعار نجاتی، تصاویر نو، که اغلب نیز به‌شیوه توصیف خلق شده‌اند، بسیار دیده می‌شود و یکی از مشخصه‌های سخن اوست.

در شعر فارسی، بسامد کاربرد همه انواع آشنایی‌زدایی یکسان نیست. در آثار ادبی، میزان تأثیرگذاری انواع آشنایی‌زدایی به‌ترتیب چنین است: «آشنایی‌زدایی معنایی، آوایی، بافتی، نحوی، واژگانی و نوشتاری» (فتوحی، ص ۴۷). در اشعار بررسی‌شده نجاتی نیز آشنایی‌زدایی نوشتاری با تنها یک نمونه که به‌علت بسامد ناچیز از ذکر آن خودداری

شد. کمترین بسامد و آشنایی زدایی معنایی با بیش از سی صد نمونه در میان انواع آشنایی زدایی بیشترین بسامد را دارد.

## ۲-۲- انسجام و هماهنگی در شعر پروانه نجاتی

دو مؤلفه انسجام و وحدت در شعر نجاتی نیز از عوامل مهم زبانی‌اند. برخی از ویژگی‌های انسجام و یکپارچگی در شعر نجاتی در محورهای زیر بررسی می‌شود.

### ۲-۲-۱- عوامل انسجام و وحدت

در شعر نجاتی، کلیتی واحد دیده می‌شود که به دلایل مختلف، از جمله روابط و مناسبات بین سازه‌های آن، واحدی منسجم ایجاد می‌کند. در اشعار او، بیش از هر سازه دیگری، «واژگان» و مناسبات بین آن‌ها در ایجاد این کلیت تأثیرگذار بوده‌اند. در این باره با وجه غالبی از روابط و مناسبات درونی واژگان مواجه‌ایم. برای نمونه، به بررسی سه غزل از او («سهم من»، «مرورید» و «بسیجی کوچک») می‌پردازیم.

ابیاتی از غزل «سهم من»:

سهم من از تو مشت خاکی بود	دل از غصه چاک‌چاکی بود
بعد یک انتظار طاقت‌سوز	چغیۀ کهنه و پلاکی بود
آنچه از سنگر تو آوردند	دفتر خاطرات و ساکی بود
گفتمت اندکی تأمل کن	بین عقل و دل اصطکاکی بود

(نجاتی ۲، ص ۱۵۳)

ابیاتی از غزل «مرورید»:

به زندانبان بگو من دختر امواج شیدایم	و مرورید پنهان در خیال خیس دریایم
بگو من آسمان را در شب سلول می‌پاشم	در این غربت به روی دامن مجروح تقوایم
بگو با بغض‌هایم خوشه‌های خشم خواهم بافت	بگو جغرافیای غیرتم، تاریخ غوغایم
بگو فریادهایم را به گوش باد می‌خوانم	به امیدی که بگشاید گره از پای رؤیایم
صدای چکمه بیگانه روی نبض تند شهر	مشوش می‌کند دل را چه تاریک است دنیایم

جهان چشم خودش را بسته بر مرگ دموکراسی  
سپاه اختناق از هر طرف آماده شلیک  
برای کودک آزادی امشب نغمه‌ای سر کن  
وطن گهواره درد است و تو یک مادر عاشق  
نمی‌خواهد بفهمد من چرا این قدر تنه‌ایم  
و من محروم از کوچک‌ترین حق مداوام  
کبود گاز اشک‌آور نشسته بر نفس‌هایم  
مخوان لالایی غمگین که من بی‌تاب فردایم  
(کافی و نجاتی، ص ۱۶۲)

ابیاتی از غزل «بسیجی کوچک»:

پسرم، این بسیجی کوچک، دوست دارد بزرگ‌تر باشد  
چفیه‌ای و پلاک و تسبیحی؛ دوست دارد که چون پدر باشد  
جنگ را او ندیده است، آری، ولی آن را چه خوب می‌فهمد  
دوست دارد کمین کند جایی، آتشتان شور و شر باشد  
پشت پستی پناه می‌گیرد؛ گاه هم ایست می‌دهد ما را  
اسم شب کاروان خورشید است، رد شود هر که باخبر باشد  
شب که خوابیده است، زیر بالش خود، می‌گذارد تفنگ بازی را  
یعنی این مرد کوچک خانه دائم آماده خطر باشد  
باز پوشیده چکمه‌های پدر، می‌تکاند غبار خاطره را  
آب و قرآن و عود و آیینه؛ مرد آماده سفر باشد  
(نجاتی ۲، ص ۱۳۹)

در ادامه، به شرح روابط واژگان درونی غزل‌های مزبور در دو محور بازآیی و باهم‌آیی خواهیم پرداخت.

## ۲-۱-۲-۱- بازآیی واژگان

تکرار- همچون سایر اشعار مردّف، در غزل «سهم من» نیز یکی از عوامل انسجام، بر اثر تکرار، واژه ردیف است. ردیف فعلی «بود»، با زمان ماضی، القاگر عاطفه حزن در شعر و از عوامل سامان‌دهنده ذهن است. دیگر نمونه مهم تکرار در شعر مزبور تکرار برخی واژگان مؤثر در معنای شعر است. ترکیب «مشت خاکی» در بیت اول و بیت پایانی غزل



تکرار شده است و، علاوه بر افزایش فعالیت ذهنی مخاطب، مهم‌ترین کلمه در القای عاطفه است و، با افکندن دو گره انسجामी در دو سوی غزل، نقشی مهم در انسجام دارد. نمونه دیگر از تکرار واژگانی تکرار واژه «دل» است که از واژه‌های مهم و عاطفی است و، افزون بر پُررنگ‌بودن نقش عاطفی آن، تکرار آن نیز از عوامل انسجام است. در غزل «مروراید»، هنر سازه ردیف وجود ندارد اما شاعر، با تکرار واژه «من»، این ضمیر و مرجع آن را در کانون توجه قرار داده است؛ چنان‌که اغلب گزاره‌ها به آن اسناد داده می‌شود و این نمونه از تکرار برای منسجم کردن یک شعر به‌تنهایی کافیست. واژه مهم دیگر، که پنج بار به کار رفته، «بگو» است و در هر کاربرد به‌همراه متممی که پیش از آن آمده است تأثیر معنایی مهمی دارد.

ترادف- هم‌معنایی و ترادف در بین واژگان غزل «بسیجی کوچک» وجود ندارد و در غزل «مروراید» نیز فقط دو واژه «شیدا» و «عاشق» در معنایی مترادف به کار رفته‌اند. تضاد- در واژگان غزل «سهم من»، در معنای عام، تضادی دیده نمی‌شود اما دو کلمه «دل» (عشق) و «عقل» گاه رابطه تضاد نمادین دارند و این ویژگی علاوه بر اینکه از عوامل زیبایی است عامل انسجام نیز محسوب می‌شود؛ به‌ویژه که واژه «اصطکاک» این رابطه تقابلی را پُررنگ‌تر می‌کند. در غزل «مروراید»، این رابطه به‌علت تنوع و گوناگونی واژگان وجود ندارد.

شمول‌معنایی- رابطه شمول‌معنایی بین واژه‌های غزل «بسیجی کوچک» وجود ندارد. در غزل «مروراید» نیز واژه «شیدا»، در بیت اول، با برخی واژگان دیگر رابطه شمول‌معنایی دارد. واژگان مشمول «شیدا» که، علاوه بر شمول، رابطه تداعی شونددگی نیز دارند عبارت‌اند از: «رؤیا»، «خشم»، «بغض»، «مشوش» و «غمگین».

## ۲-۲-۱-۲- باهم‌آیی واژگان

علاوه بر انسجام، باهم‌آیی نیز در عاطفه اشعار نجاتی به‌ویژه غزل‌های یادشده تأثیری بسزا داشته است؛ روابط باهم‌آیی در دو شکل هم‌نشینی و تداعی شونددگی دیده می‌شوند.

باهم‌آیی هم‌نشینی- در غزل «سهم من»، رابطه‌ی واژگان «چغیه»، «پلاک» و «دفتر خاطرات» از نوع هم‌نشینی است و در غزل «مروارید» این رابطه را در دسته‌واژه‌های «مروارید، امواج و دریا»، «گهواره، مادر و لالایی» و «زندانبان و سلول» می‌توان دید.

باهم‌آیی تداعی‌شونده- در بیت اول از غزل «سهم من»، با خواندن ترکیب «مشت خاکی» و با توجه به موضوع شعر، مفاهیم و واژگانی در ذهن تداعی می‌شود که در ابیات بعدی ذکر شده‌اند. «انتظار»، «ساک»، «سنگر»، «پلاک» و «غصه» واژه‌هایی‌اند که پس از اولین بیت تداعی می‌شوند و ذکر آن‌ها در ابیات بعد باعث اعجاب و انگیزش است و، چون گره‌هایی انسجایی، در کلیت شعر مؤثرند. در غزل «مروارید»، این رابطه قوی‌تر است و برخی از دسته‌واژه‌ها را می‌توان در دو رابطه‌ی تداعی و شمول قرار داد. «بغض»، در بیت سوم غزل، تداعی‌کننده‌ی واژه‌هایی است که در ابیات بعد ذکر شده‌اند؛ واژه‌هایی چون «خشم»، «فریاد»، «مشوش»، «اختناق» و «درد».

## ۲-۲-۲- وحدت

عوامل وحدت‌آفرین عبارت‌اند از: «هماهنگی در شعر، توافق معنی با لفظ، هارمونی آواها، سازگاری معانی و حسن اجتماع آن‌ها» (غریب، ص ۳۱). در موضوع وحدت، که با عنوان هماهنگی از آن سخن گفته شد، سه عنصر زبان، درون‌مایه و عاطفه در تعامل با یکدیگرند و گرایش افراطی به هر سو اثر را از تعادل خارج می‌کند. زیبایی و درخشش یک اثر محصول تعامل و تعادل این سه عنصر است. چنان‌که در مبحث انسجام نیز گفته شد، اجزای این عناصر در درون خود نیز در هماهنگی و تعامل با یکدیگرند. برخی از وجوه وحدت در اشعار نجاتی در محورهای زیر دیده می‌شود.

وحدت در تصاویر- وحدت، در کاربرد عناصر تصویری و بلاغی، انسجام و آشفته‌گی یک متن را دستخوش تغییر می‌کند و بر زیبایی آن نیز اثر می‌گذارد. در غزل «بسیجی کوچک»، که سراسر تصویر محض است، برای خواننده توصیف محض - نه مبتنی بر

خیال— مجسم می‌شود. عناصر تصاویر محض، همگی، از یک لحاظ، دسته معنایی و کاربردی‌اند. دو گروه‌واژه «بسیجی، چفیه، پلاک، تسبیح، جنگ، آتش، پناه‌گرفتن، ایست، اسم شب، تفنگ» و «آب، قرآن، عود، آینه و سفر» عناصری تصویراند و کلمات هر گروه باهم واژه‌هایی متناسب و مرتبط‌اند و در ساخت تصاویر نیز باعث وحدت و یکپارچگی خواهند شد. در غزل «مرورید» نیز مفهوم به‌کمک تصویر منتقل می‌شود، اما تنوع دسته‌های واژگانی بیشتر است. برخی از تصاویر به‌کمک واژگانی انتزاعی چون «خشم»، «بغض»، «عشق»، «غمگین»، «اختناق»، «فریاد» و «تنهایی» بیان می‌شود. برخی از واژگان تصویرساز واژگانی سیاسی و اجتماعی‌اند؛ مثل «زندانبان»، «دموکراسی»، «آزادی»، «بیگانه»، «جغرافیا»، «گاز اشک‌آور»، «وطن» و «شلیک» که سهم عمده تصاویر و ترسیم خط ذهنی شعر و شاعر را بر عهده دارند.

وحدت در ساخت‌های نحوی— در یک اثر ادبی و به‌ویژه در یک شعر، که بازنمایی حالتی روحی است، همه عناصر باید در خدمت اندیشه و احساس باشند؛ اعم از عناصر معنایی، عاطفی و ساخت‌های زبانی. قالب‌های نحوی در متن و بافت، معمولاً، در سازه جمله به تکامل می‌رسند و معمولاً ساخت‌های نحوی جمله در شعر در هم می‌شکند و تقدیم و تأخیرهای نحوی به ضرورت‌های وزنی و معنایی و عاطفی ایجاد می‌شود. یکی از وجوه غالب شعر نجاتی، که باعث هماهنگی و وحدت در سخن او می‌شود، استفاده از ساخت‌های نحوی نسبتاً یکسان است. شیوه غالب او در اغلب اشعار، به‌ویژه در اشعار مردّف، متوجّه جملات عادی زبان است که جابه‌جایی ارکان در آن‌ها بسیار اندک است. مثلاً، در شعر

این قرن قرن حادثه‌های حسینی است      بر تارکش طراوت نام خمینی است

این قرن در بسیط جهان گم نمی‌شود      در تاربستِ ذهن جهان گم نمی‌شود

تا پایان غزل، که مردّف نیز نیست، بیشترین هماهنگی نحوی در ساختار جملات دیده می‌شود. شیوه نحوی دیگری که در بحث آشنایی‌زدایی نیز درخور توجه است تأکید بر کاربرد ساخت‌های نحوی و جملات بدون فعل است که بسامد آن در شعر نجاتی فراوان است:

پرواز روی بال غرور فرشتگان      باران عشق وقت عبور فرشتگان  
عریانی حقیقت پنهان زندگی      رزمنده زیستن شب طوفان زندگی

(همان، ص ۱۱۳)

وحدت در جنبه‌های عاطفی و موضوعی- در واقع، آنچه باعث انسجام یک اثر می‌شود برخورداري آن از کلیتی واحد است و اینکه اجزای آن را، درحالی‌که می‌توان مشخص و مجزاً کرد، در ارتباط با یکدیگر دانست که این امر «ممکن است در سایه وحدت عاطفی و موضوعی حاصل شود» (امامی، ص ۱۸۹). استقلال دو عنصر عاطفه و موضوع در کلیت یک اثر را نیز یکی از مؤلفه‌های تأثیرگذار در ارتباط بین آن دو می‌توان دانست. در غزل‌های نجاتی نیز این همسویی و تناسب رعایت شده است. مثلاً، موضوع غزل «بسیجی کوچک»، از ابتدا تا پایان، بازی کودکانه فرزند شهیدی است که از نگاه مادر توصیف و دیده می‌شود و عاطفه حاکم بر متن نیز با احساس و عاطفه حزن و شوقِ مادرانه توأم است. عنصر عاطفه، از بیت اول، با مصراع «پسر این بسیجی کوچک» القا می‌شود و علاقه و احساس مادری را در تماشای فرزندِ خود و شوقِ او را برای ادامه راه پدر نشان می‌دهد. عبارات «دوست دارد چون پدر باشد»، «دوست دارد بزرگ‌تر باشد»، «مرد کوچک خانه» و «مرد آماده سفر باشد» هم‌زمان القاکننده هر دو عاطفه شوق و حزن‌اند. دیگر عنصر درخور توجه در غزل یادشده شوق همسر شهید در بیان ایثارگری‌های همسر خود در تصویر توصیف فرزند است؛ عباراتی چون «چفیه‌ای و پلاک و تسبیحی»، «آتشستان شور و شر باشد»، «پشت پشتی پناه می‌گیرد» و «دائم آماده خطر باشد». بنابراین، دو عاطفه زنانه از دل زنی، در نقش مادر و همسر، در سراسر غزل ساری است و

در هیچ بیتی نمی‌توان خلأ عاطفی احساس کرد. در غزل «مروارید»، دو حسّ غرور و اندوه القا می‌شود اما این دو احساس توأم نیستند و تناقضی در القای آن دو نیز ایجاد نمی‌شود. در بیت نخست شعر، در مصراع «به زندانبان بگو من دختر امواج شیدایم»، حسّ غرور و حماسه القا می‌شود و تا بیت چهارم، که هر بیت با فعل «بگو» شروع می‌شود، عاطفه غرور القا می‌شود. از بیت پنجم، با تغییر لحن شعر و گزینش برخی واژگان متناسب با بار معنایی اندوه در شعر، عاطفه نیز تغییر می‌کند اما تغییر عاطفه منطقی و متناسب با بیان موضوعاتی در ادامه بخش نخست شعر است و در حالی است که واژه یا جملاتی برای نقض عاطفه نخست شعر وجود ندارد. هر دو عاطفه شعر نیز متناسب با دو کارکرد شعری است که، در ادبیات پایداری، از هر شعری می‌توان انتظار داشت؛ یعنی تحریک حسّ حماسی و ترسیم چهره مظلوم.

وحدت در شگردها و شیوه‌های هنری- شیوه یکسان شاعر، در ترسیم تصاویر، در سراسر اشعار محسوس است. شیوه‌های تصویرپردازی او از سه حالت خارج نیست: (۱) توصیف محض و بازنمایی حقایق به شیوه عاطفی؛ (۲) تصاویر مجازی و تخیلی؛ (۳) تلفیق هر دو شیوه و در هم تنیدن توصیف و تخیل. در غزل «بسیجی کوچک»، آنچه برای مخاطب بازنمایی می‌شود صحنه‌هایی از واقعیت‌هاست که فقط با عنصر عاطفه برجسته شده‌اند و، چنانچه عاطفه از آن سلب شود، انگیزش خود را از دست خواهند داد. در واقع، بازنمایی حقایق از دریچه دوربین عاطفه است و فقط در پایان شعر یک مورد ترکیب «غبار خاطره» تصویر مجازی است. در غزل «مروارید»، هر دو شیوه توصیف و تخیل در هم تنیده‌اند اما وجه غالب تصاویر مجازی و تخیلی تابلو تصاویر مجازی را به نمایش می‌گذارد. برخی از این تصاویر تخیلی در قالب تشبیهات و استعارات ثانویه است و گاه نیز، با ایجاد آشنایی‌زدایی، صور خیال تازه‌ای آفریده است. «دختر امواج شیدا»، «خیال خیس»، «پاشیدن آسمان»، «دامن تقوا»، «خوشه‌های خشم»،

«بافتن خشم»، «جغرافیای غیرت»، «گوش باد»، «پای رؤیا»، «نبض شهر»، «کودک آزادی» و «گهواره درد» و «سپاه اختناق» تصاویری تخیلی‌اند که در همه ابیات شعر به کار رفته‌اند و گاه نیز توصیف در برخی ابیات به کار رفته‌است — مثل «نمی‌خواهد بفهمد من چرا این‌قدر تنه‌ایم و من محروم از حق مداوایم» (نجاتی ۱، ص ۱۶۲) — اما شگرد یگانه شعر در آفرینش تصویر مبتنی بر ساخت تصاویر تخیلی است. بنابراین، وحدت در شگردهای هنری نیز از عوامل ایجاد وحدت در این غزل‌های نمونه و دیگر اشعار نجاتی و عاملی برای درخشش آن‌هاست.

## ۲-۳- تصویر

یکی دیگر از مؤلفه‌های قابل توجه در اشعار نجاتی تصویر و شیوه‌های تصویرآفرینی است. در بررسی این تصاویر برآنیم، از نگاهی نو، ساختار تصاویر شعر نجاتی را نقد و ارزیابی کنیم. به همین منظور، تصاویری که ویژگی اندام‌وارگی دارند و نیز اشعاری که در آن‌ها تصویر کانونی مبنای سرایش شعر شده است و عنصر عاطفه در زیبایی‌شان مؤثر بوده معیار این بررسی خواهند بود.

وجود تصویر کانونی — در بررسی اشعار نجاتی درمی‌یابیم که هر غزل تابلویی تصویری با جلوه‌های گوناگون است. نکته مهم، درباره تصاویر شعر نجاتی، کانونی است که در تصویرگری مد نظر شاعر بوده است و با خواندن هر غزل تصویری کلی در ذهن مخاطب مجسم می‌شود و این در حالی است که در هر شعر خرده‌تصاویر بسیاری وجود دارند که، بدون تراحم و اخلال، تصویر کانونی را ایجاد می‌کنند. در اینجا، دو غزل به‌عنوان نمونه بررسی می‌شود: «به جانبازان شیمیایی» و «قطعه‌ای از بهشت». اینک، برخی از ابیات غزل اول:

سرفه کرد و از کنار من گذشت چفیه‌پوش آشنای این محل  
او هنوز سر به زیر و ساده است شیرمرد با خدای این محل  
می‌توان از نگاه زرد او خوشه‌های درد را درو کنی  
با عبور او چه تازه می‌شود رنگ‌وبوی جای‌جای این محل  
می‌شناسمش من آن‌چنان‌که تو کوچک و بزرگ این محله نیز  
تکیه‌گاه اعتماد کوچه است پنجه‌گره‌گشای این محل  
سرفه می‌کند و طعم جبهه را در هوای کوچه می‌پراکند  
بوی دودهای شیمیایی آه خاطرات مرده‌های این محل

(همو ۲، ص ۱۵۸)

روایت غزل مزبور به شیوه‌ی بازنمایی حقایق و توصیف است و یک تصویر کانونی و مرکزی در آن وجود دارد که محصول گره‌خوردگی خرده‌تصاویر است. تصویر کانونی، در شعر، «توصیف چهره‌ی جانباز شیمیایی و بیان مردانگی‌ها و شجاعتِ اوست و خرده‌تصاویری که این تصویر را می‌سازند عبارت‌اند از: «سرفه کرد»، «چفیه‌پوش»، «شیرمرد محل»، «نگاه زرد»، «خوشه‌ی درد»، «اعتماد کوچه»، «پنجه‌گره‌گشای»، «بوی دودهای شیمیایی»، «چشم‌های گریه‌ناک»، «صداقت نجیب» و «کار می‌کند برای محل». با وجود اینکه اغلب تصاویر بازنمایی حقایق با عنصر عاطفه‌اند، شعر دارای تصویری کانونی است که حاصل ارتباط خرده‌تصاویر است. نوع ارتباط در اندام‌وارگی تصاویر بررسی می‌شود.

در غزل «قطعه‌ای از بهشت» چنین می‌خوانیم:

با خون سرود شعر پریشان جنگ را	تعبیر عارفانه‌ی مرگی قشنگ را
در رزمگاه آتش و ایمان، برادرم	بر خود ندید فرصت آهی درنگ را
وقتی ز موج خاطره لبریز می‌شود	دریای اشک می‌شکند بغض سنگ را
در خانه یک نگاه در آن‌سوی قاب عکس	وامی‌کند هر آینه دل‌های تنگ را
باور نمی‌کنم که فراموش می‌کنند	دیوارهای فاصله یک روز جنگ را

(همو ۱، ص ۸۵)

پس از خواندن شعر مزبور یک تصویر کلی در ذهن ترسیم می‌شود: حال و هوای رزمنده پس از جنگ و دل‌تنگی او برای روزهای مقاومت. این کلیت تصویر محصول به‌هم‌پیوستگی و درهم‌تنیدگی خرده‌تصاویر است که عبارت‌اند از: «سرودن شعر جنگ با خون»، «شهادت/ مرگ قشنگ»، «درنگ‌نکردن برای جنگ به‌اندازه یک آه»، «لبریز شدن از موج خاطره»، «دریای اشک»، «بغض سنگ»، «نگاه به‌سوی قاب عکس و می‌کند دل‌های تنگ را»، «دیوارهای فاصله» و «روز جنگ». خرده‌تصاویرها در محور عمودی شعر، علاوه بر انسجام، در ترسیم یک تصویر کلی تأثیرگذارند.

اندام‌وارگی تصاویر- در تشکیل تصویر کانونی نقش ارتباط خرده‌تصاویرها بدیهي است. همه آن‌ها، در کلیت، همچون اجزای یک اندام و کل ایفای نقش می‌کنند و چگونگی چینش آن‌ها در قاب کلیت تصویر در اشعار نجاتی به دو شیوه است. در شیوه نخست، تصویر کانونی و اصلی را می‌توان از بین تصاویر مشخص کرد و دیگر تصاویر توضیح و بسط آن‌اند. معمولاً، در این شیوه، تصویر کانونی اغلب در ابتدای شعر ترسیم می‌شود و خرده‌تصاویرها شرح و بسط و شاخ و برگ تصویر کانونی‌اند. مثلاً، در غزل «بسیجی کوچک»، نخستین مصراع شعر ترسیم تصویر کانونی و اصلی است و بیان شوق مادر برای کودکی است که همچون پدر شهیدش لباس بسیجی می‌پوشد و...: پسر این بسیجی کوچک دوست دارد بزرگ‌تر باشد

چفیه‌ای و پلاک و تسبیحی؛ دوست دارد که چون پدر باشد

(همو ۲، ص ۱۳۹)

در شیوه دوم اندام‌وارگی تصاویر، خرده‌تصاویر به‌صورت قطعات یک‌جورچین برای ترسیم تصویر کانونی در کنار یکدیگر چیده می‌شوند. در این شیوه، هیچ‌یک از تصاویر را نمی‌توان به‌عنوان تصویر کانونی مشخص کرد بلکه ارتباط خرده‌تصاویر با یکدیگر است که تصویر کانونی را ایجاد می‌کند. مثلاً، در غزل «صاعقه» (همو ۱، ص ۱۰۱)، کانون تصاویر ترسیم شجاعت و پاکی رزمنده پس از سال‌ها جنگ است؛ اما



در هیچ‌جای شعر چنین تصویری نمی‌یابیم و تصویر کانونی پس از خواندن کل شعر و همه تصاویر است که نقش می‌بندد.

نقش عنصر عاطفه در زیبایی تصاویر- تصویرگری نجاتی نیز همچون دیگر شاعران در دو شیوه توصیف و مجازها ترسیم می‌شود؛ اما مهم‌ترین عنصری که به تصویر در شعر نجاتی تشخیص می‌بخشد و آن را متمایز می‌کند تأثیر بی‌چون‌وچرای عنصر عاطفه در آن‌هاست. برای عاطفی کردن تصاویر، از واژگانی که بار عاطفی دارند استفاده شده است و این شیوه بازنمایی سخن عادی و نثرگونه را به تصویری هنری تبدیل کرده است. مثلاً، در این غزل (با عنوان «بی‌نشان»)، خطاب به شهدای مفقودالثر،

چقدر نامه نوشتم به دست باد سپردم	برای آمدنت شب‌به‌شب ستاره شمردم
چقدر گرد گرفتم من از اتاق تو مادر!	برای باور مردم قسم به جان تو خوردم
در انتظار تو و قاصدی که هیچ نیامد	هزار مرتبه جانم به لب رسید و نمردم
و عکس‌های تو را من امیدوار و صبور	برای هرکه می‌آمد ز جبهه بردم و بردم
صدای زنگ در، اما، همیشه دغدغه‌زا بود	نیامدی و من، از آن، چه خون دل که نخوردم!
چقدر هروله کردم میان کوچه و ایوان	و بال روسری‌ام را به زیر پلک فشردم
به پستی‌چی که از این خانه می‌گذشت شتابان	چقدر نامه نوشتم به دست باد سپردم

(همو ۲، ص ۱۶۰)

آنچه بیان می‌شود دل‌تنگی و سخنان مادرانه‌ای است در انتظار فرزند مفقودالثر خود؛ اما ترسیم این حالات با واژگانی که القای عاطفی بیشتری دارند تأثیر و برجستگی تصاویر را دوچندان کرده است. شروع هر بیت، با واژه «چقدر»، القاگر حس انتظار و دل‌تنگی است. در بیت دوم، واژه «مادر» و لحن منادایی آن، احساس شاعر را مضاعف می‌کند. ترکیب‌های کنایی «جان به لب رسیدن»، «دغدغه‌زا بودن» و «ستاره شمردن» و عباراتی این‌گونه احساس انتظار و دل‌تنگی را مضاعف می‌کند. همچنین است غزل «دیوار ریخت بین ...» (همان، ص ۱۴۰) که، در آن، کلیت تصویر (فروریختن آوار بر سر

خانواده‌ها و مردم بی‌گناه شهرها) با کاربرد واژگانی خاص عاطفی‌تر می‌شود. در غزل مزبور، عاطفه اصلی اندوه و حزن است که باعث برانگیخته شدن احساسات و عواطف مخاطب می‌شود. شاعر عاطفه اندوه را با نمایش تصویر شهادت «مادر، خواهر و برادر» نشان می‌دهد. تصاویری چون «فروریختن آوار بین دو ابروی خواهر»، «ماندن دفتر مشقِ او زیر آوار»، «شهادت مادر و ماندن او زیر آوار» و «شهادت برادر و سوختن حجله عیش» اندوهی وافر القا می‌کنند. در بیت پایانی، عشق به همسری که شهید شده است ترسیم می‌شود. بنابراین، آنچه تصویر در سخن نجاتی را برجسته و منحصر به فرد می‌کند چیزی نیست غیر از انبوه عاطفه و احساس که از طریق کاربرد واژه‌هایی عاطفی و اغلب زنانه و مادرانه القا می‌شود.

ازدحام و پراکندگی در تصویر- یکی از ویژگی‌های مهم ساختاری در اشعار نجاتی ازدحام و پراکندگی یکسان تصاویر است. با دقت در هریک از اشعار او درمی‌یابیم پراکندگی تصاویر در هر بیت، مصراع یا پاره از اشعار به صورت یکسان و مساوی است. در اشعار مردّف، که اغلب نیز ردیف در آنها فعل است، معمولاً در هر بیت یک تصویر مستقل ترسیم شده است و در دیگر اشعار نیز به‌طور متوسط هر مصراع و پاره یک تصویر را بازنمایی می‌کنند که بخشی از تصویر کانونی را ترسیم می‌کنند. بنابراین، ازدحام‌نداشتن تصویرها و پراکندگی یکدست و یکپارچه آنها، به‌ویژه در محور عمودی اشعار، از ویژگی‌های مهم و تأثیرگذار در ساخت و کلیت شعر است.

### ۳- نتیجه

آنچه حاصل این پژوهش است دریافت برخی ویژگی‌هایی است که به سخن نجاتی تشخص و ادبیت بخشیده است و آنها را در سه سطح انسجام، آشنایی‌زدایی و تصویرگری می‌توان بررسی کرد. نجاتی نیز همچون بسیاری از شاعران کوشیده است،

با عدول از هنجارهای زبان عادی، زبان شعر را از خودکاری دور کند و از این راه به شعر خود ادبیت ببخشد. به همین منظور، از شیوه‌های مختلف آشنایی‌زدایی کمابیش استفاده می‌کند؛ اما وجه غالب سخن او، در ایجاد آشنایی‌زدایی، به چهار صورت یعنی آشنایی‌زدایی معنایی (صور خیال)، غافل‌گیری در بیان مطالب، ساخت ترکیبات و تصاویر نو و گاه نیز ساخت واژگان جدید جلوه کرده است. او در شیوه‌های تصویرآفرینی نیز گاهی آشنایی‌زدایی می‌کند و، به جای به‌کارگیری تصاویر ثانویه و کلیشه‌ای، اغلب به شیوه توصیف و بازنمایی حقایق تصاویری نو می‌آفریند؛ چنان‌که می‌توان گفت وجه غالب تصویر در اشعار او به شیوه توصیف و بازنمایی حقایق است. آشنایی‌زدایی معنایی، به‌ویژه ساخت‌های استعاری، بیشترین و آشنایی‌زدایی نحوی کمترین تأثیر را در ادبیت اشعار نجاتی داشته است.

هر واحد شعری، در هر قالبی که باشد، واحدی منسجم و هماهنگ است که از شیوه‌های مختلف ایجاد انسجام و وحدت در آن بهره گرفته شده است. مهم‌ترین سازه‌ها در ایجاد انسجام در شعر نجاتی واژگان‌اند و با تعامل بین آن‌ها در محور عمودی، علاوه بر زیبایی و آرایه‌های ادبی، انسجام نیز ایجاد شده است. اغلب، رابطه هم‌نشینی و ارتباط واژگان است که گره‌هایی انسجامی به‌ویژه در محور عمودی ایجاد می‌کند.

وحدت، در سه بُعد صورت و محتوا و عاطفه، در اشعار نجاتی، هماهنگی و اتحاد ایجاد کرده است و انسجام شعر او را رقم زده است. وحدت عاطفی موضوع و شیوه‌های تصویری از جمله موارد وحدت در شعر اوست.

شعر نجاتی شعری حرفی، مستقیم و عاری از روح عاطفه و تخیل نیست بلکه شاعر می‌کوشد، با ترسیم تصاویر تأثیرگذار، بر ادبیت سخن و انگیزش آن بیفزاید.

شیوه تصویرگری در سخن نجاتی بیشتر بر ترسیم تصاویر محض و توصیف مبتنی است و عامل برجستگی در آن‌ها عاطفه و احساس است. در شعرهای نجاتی، تصویری کانونی می‌توان یافت که افزون بر موارد انسجام که ذکر شد از پراکندگی تصاویر و تزاخم و تداخل تصاویر نیز جلوگیری می‌کند. خرده‌تصویرها، در تابلوی تصویری شعر، با یکدیگر در ارتباطاند و در حقیقت شکل‌گیری تصویر کانونی در گرو ارتباط و اندام‌وارگی خرده‌تصاویر است و این نیز عاملی برای ایجاد وحدت در شعر اوست. در شعر نجاتی احساس و عاطفه مهم‌ترین و مؤثرترین عنصر است و او آگاهانه این ابزار را به کار می‌گیرد؛ چنان‌که جای عاطفه در هیچ بیت یا مصرعی از شعر او خالی نیست و در این راه گزینش واژگان از محور جانشینی مهم‌ترین عامل است. وجه غالب شعر نجاتی کاربرد واژگان مناسب و عاطفی است که بیانگر دنیای ذهنی و خط فکری اوست.

## منابع

- احمدی (۱)، بابک، حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفه هنر)، نشر مرکز، چاپ پنجم، تهران ۱۳۸۰.  
\_\_\_\_\_ (۲)، ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، چاپ چهارم، تهران ۱۳۷۸.  
امامی، نصرالله، مبانی و روش‌های نقد ادبی، جامی، تهران ۱۳۷۷.  
ایگلتون، تری، پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۸.  
پرین، لارنس، درباره شعر، ترجمه فاطمه راکعی، اطلاعات، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۶.  
تودوروف، تزوتان، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، آگه، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۲.  
دیچرز، دیوید، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، علمی، چاپ چهارم، تهران ۱۳۷۳.  
زرین‌کوب، عبدالحسین، ارسطو و فن شعر، امیرکبیر، تهران ۱۳۷۵.  
صفوی، کوروش، از زبان‌شناسی به ادبیات، شرکت انتشارات سوره مهر، چاپ چهارم، تهران ۱۳۹۰.

علوی‌مقدم، مهیار، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر* (صورت‌گرایی و ساختارگرایی؛ با گذری بر کاربرد این نظریه در زبان و ادب فارسی)، سمت، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۱.

عمران‌پور، محمدرضا، «جنبه‌های زیباشناختی هماهنگی در شعر معاصر»، *دانشکده ادبیات و علوم انسانی شهید باهنر کرمان*، دوره جدید، ش ۲۵، بهار ۱۳۸۸، ص ۱۵۹-۱۸۷.

غریب، روز، *نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی* (و تأثیر آن در نقد عربی)، ترجمه نجمه رجایی، دانشگاه فردوسی مشهد (مؤسسه چاپ و انتشارات)، مشهد ۱۳۷۸.

کافی، غلامرضا و پروانه نجاتی، *در آشیان چکاوک* (مجموعه شعر حماسی)، رخشید، شیراز ۱۳۹۵.

موکاروفسکی، یان، *زبان معیار و زبان شعر*، ترجمه احمد اخوت و محمود نیکبخت، کتاب شعر، اصفهان ۱۳۷۳.

نجاتی (۱)، پروانه، *داغ و دغدغه*، نوید شیراز، شیراز ۱۳۸۹.

\_\_\_\_\_ (۲)، *شکستنی‌تراز آنم ...* (گزیده اشعار)، نشر تکا، تهران ۱۳۸۷.

Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics*, Routledge, London 1997.

Shklovsky, Victor, "Art as Technique", *David Lodge* (modern criticism and theory), Longman, London 1980.

Halliday, M. A. K. & R. Hassan, *Cohesion in English*, Longman, London 1976.



# گونه‌هایی از بازتاب مفاهیم و عناصر جنگ تحمیلی در غزل

## پست‌مدرن

علی صفایی سنگری (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

سمیه قربانپور دلیوند\* (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، نویسنده مسئول)

### چکیده

شعر دفاع مقدس یک جریان گسترده ادبی است که، در دل خود، همه جریان‌ها و خرده‌جریان‌های ادبی هم‌دل با ارزش‌های کلی موجود در دفاع مقدس را در بر می‌گیرد. شعر دفاع مقدس محدود به گرایش ادبی و قالب خاصی نیست و این یکی از دلایل تکثر این جریان و توجه شاعران، با سلايق گوناگون، به آن است. یکی از عرصه‌هایی که، به‌رغم ادعای غیر ایدئولوژیک بودن، به رویدادهای جنگ و دفاع مقدس از زاویه دید اغلب هم‌دلانه پرداخته جریان موسوم به «غزل پست‌مدرن» است. این پژوهش به واکاوی جلوه‌های کمتر شناخته‌شده جنگ در غزل پست‌مدرن از رهگذر بررسی نمونه‌هایی از آن می‌پردازد.

کلیدواژگان: شعر، شعر دفاع مقدس، جنگ تحمیلی، غزل پست‌مدرن.

## ۱- مقدمه

جنگ و پایداری قدمتی برابر با عمر بشر دارد. این مضمون مختص ملت یا قومی خاص نیست و، در همه ملل، پایداری و دفاع در برابر متجاوز ارزش و حقیقتی انکارناپذیر تلقی می‌شود. شاید بتوان پیدایی نخستین حماسه‌ها را در تاریخ ادبیات حاصل این تفکر دانست. در طول تاریخ، هر ملتی با پرداختن به اسطوره‌ها و نمادهای حماسی خود در جاودانگی آن‌ها کوشیده‌اند. در ادبیات جهان، حماسه‌های *ایلیاد* و *اودیسه*، *رامایانا* و *مهابهارات* و *بیوولف* و در ادب فارسی قطعه‌های *یشت‌ها*، *یادگار زریران* و *شاهنامه* از این دسته‌اند. (← داد، ص ۲۰۶)

در تاریخ معاصر و دهه‌های نزدیک به ما نیز، هم‌زمان با آغاز جنگ تحمیلی دولت بعثی عراق علیه ایران، شاعران به بازتاب این رخداد مهم پرداختند. حاصل چندین دهه تلاش آنان، تا به امروز، شکل‌گیری جریان گسترده‌ای در شعر معاصر با عنوان «شعر دفاع مقدس» بوده است. برخی صاحب‌نظران، با تفکیک ادوار دفاع مقدس به زمان جنگ و پس از آن، شعر جنگ و دفاع مقدس را نیز از هم تفکیک می‌کنند. از نظر آنان،

شعر جنگ به اشعاری گفته می‌شود که شاعران، با حضور خود در جبهه‌های جنگ، صحنه‌ها و ایثار رزمندگان را به تصویر کشیده‌اند. و شعر دفاع مقدس اشعاری است که، پس از جنگ، توسط شاعران (چه جوان و چه میان‌سال) درباره جنگ سروده شده‌اند. (شادخواست، ص ۵۴۲)

به نظر می‌رسد حقیقت جنگ در انحصار گروه ویژه‌ای نیست. جنگ و حقایق و ارزش‌ها و تبعات آن متعلق به تمام ملت ایران است؛ با هر نوع نگرشی. بدیهی است که، گذشته از تقسیم‌بندی مزبور، شعرهایی نیز وجود دارند که در آن‌ها تلاش شده به مقوله جنگ و پایداری از نگاهی دیگر و تنها به‌مثابه برشی از تاریخ معاصر پرداخته شود، اما در همین اشعار نیز احساس می‌شود که شاعران نتوانسته‌اند بی‌اعتنا از کنار واقعیت دفاع مقدس و مظلومیت رزمندگان آن خصوصاً در دوران پس از جنگ

عبور کنند. از این دسته اشعار باید به غزل پست‌مدرن اشاره کرد که، در آن، ردّ پای مسائل مربوط به جنگ تحمیلی را می‌توان بازبازی کرد. این جنبه‌های ارزشمند، اگرچه اشاره‌وار و در حدّ عبارت یا مصراع یا چند بیت باشد، رگه‌هایی از سرچشمه‌ای بزرگ‌اند. برشمردن این جنبه‌ها و بررسی اغراض استفاده از آن‌ها، علاوه بر نمایاندن دیدگاه گفتمانی غالب غزل پست‌مدرن دربارهٔ مقولهٔ مهمّی چون جنگ، می‌تواند آشکارکنندهٔ حقایق و ابعاد جدید و مغفول‌مانده‌ای از جنگ شود؛ واقعیت‌هایی که همواره به‌اتهام قرار داشتن در زمرهٔ شعر «نسلی با نام شعر دههٔ هفتاد که محور معنایی شعرشان پوچی و هجو در مخاطبه با من جمعی بوده» (فروغی جهرمی، ص ۳۶۶) مغفول مانده‌اند. به هر حال، موج جنگ آن‌قدر عظیم بوده است که امتدادش تا امروز رسیده و فقط مختصّ گروهی خاص نبوده و زمان آن رسیده که به‌دنبال نشانه‌های آن در نقاطی باشیم که کمتر بررسی شده است.

این پژوهش، با واکاوی ردّ پای مفاهیم جنگ و دفاع مقدّس در تعدادی از مجموعه‌غزل‌های پست‌مدرن، می‌کوشد دریچه‌هایی تازه از حقایق به‌حاشیه‌رانده‌شده نشان و این پرسش‌ها را پاسخ دهد:

(۱) مفاهیم و عناصر مربوط به حوزهٔ گفتمانی جنگ و پایداری با چه تعبیر و تصاویری در غزل پست‌مدرن حضور دارد و بسامد آن‌ها در قیاس با دیگر مقوله‌های تاریخی و اجتماعی چگونه است؟

(۲) این مفاهیم و تصاویر عمدتاً به چه دلیل و با هدف پیشبرد چه گفتمانی در غزل پست‌مدرن به خدمت گرفته شده‌اند؟

## ۲- فرضیات تحقیق

در این پژوهش، دو فرضیه مطرح است: (۱) در غزل پست‌مدرن، حضور برخی عناصر مربوط به جنگ با اشاره‌های ضمنی یا صریح و دور از تصاویر هیجانی و آرمان‌گرا و،



در بسیاری مواقع، به صورت تصاویر عینی در جهت بازتاب فضای جامعه پس از جنگ صورت گرفته است. فراوانی این عناصر، به نسبت درون‌مایه کلی غزل، متغیر است و در غزل‌های پست‌مدرن عاشقانه کمتر و به صورت مشابه برای برخی تشبیهات به کار رفته است و، در غزل‌های اجتماعی، پُررنگ‌تر و به صورت تعریض یا کنایه در اعتراض به وضع موجود؛ (۲) شاعر از این تصاویر در جهت پیشبرد گفتمان مسلط غزل پست‌مدرن، که اعتراض و گله و نیز حسرت بر زوال ارزش‌هاست، استفاده کرده و فضای جامعه پیرامون خود را به گونه‌ای متفاوت به تصویر کشیده است.

### ۳- پیشینه تحقیق

در زمینه ادبیات و شعر جنگ و غزل جنگ تا کنون پژوهش‌هایی اعم از کتاب، پایان‌نامه و مقاله انجام شده است؛ از جمله نقد و تحلیل ادبیات انقلاب اسلامی (نوشته منوچهر اکبری، ۱۳۷۱)، نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس (نوشته محمدرضا سنگری، ۱۳۸۰)، سبک‌شناسی غزل جنگ (پانته‌آ صفایی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی محسن محمدی فشارکی)، بررسی و تحلیل غزل دفاع مقدس از منظر ساختار و محتوا (احترام طیب، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی منوچهر تشکری و عادل سواعدی)، بررسی غزل حماسی در ادبیات انقلاب اسلامی (علیرضا عسگری کامل، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی مرادعلی واعظی). گفتنی است مقاله «تحلیل آماری- رویکردی پژوهش‌های حوزه ادبیات پایداری؛ از آغاز تا پایان سال ۱۳۹۰» (نعیمه آقانوری و غلامحسین غلامحسین‌زاده، نشریه ادبیات پایداری، سال هشتم، ش ۱۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، ص ۱-۳۰) نمایی کلی از این پژوهش‌ها را بازتاب می‌دهد. درباره غزل دفاع مقدس نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته است که از میان آن‌ها می‌توان این مقالات را نام برد: «تشبیه: یک ویژگی سبکی در غزل جنگ» (محسن محمدی فشارکی و پانته‌آ بهرامی، نشریه ادبیات پایداری، سال پنجم، ش ۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، ص ۳۳۹-۳۶۱)، «نماد در غزل بعد از انقلاب اسلامی؛ با تأکید بر اشعار

ده شاعر» (حسین حسن‌پور آلاشتی و بهروز آقابابایی رودباری، نشریه ادبیات پایدار، سال نهم، ش ۱۶، بهار و تابستان ۱۳۹۶، ص ۴۱-۶۴)، «درون‌مایه‌های غزل پس از انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷» (عباسعلی وفایی و مهدی‌رضا کمالی بانیانی، رهیافت انقلاب اسلامی، ش ۲۷، تابستان ۱۳۹۳، ص ۱۱۷-۱۳۴).

گفتنی است درباره نحوه بازتاب مفاهیم جنگ در غزل پست‌مدرن تا کنون تحقیقی انجام نشده است.

#### ۴- درآمدی بر شعر دفاع مقدس

پیش از پرداختن به بحث اصلی این تحقیق، لازم است خطوط کلی شعر دفاع مقدس (به‌مثابه یک جریان کلی) و غزل پست‌مدرن و تعاریف داده‌شده از آن‌ها مشخص شود. بیشتر پژوهشگران برای ادبیات پایداری مؤلفه‌هایی کلی مانند عشق به وطن، صلح‌خواهی، مبارزه با ستم، اعتراض به فقر و فساد در نظر گرفته‌اند. در این میان، شعر دفاع مقدس، که شاخه‌ای از ادبیات پایداری محسوب می‌شود، «به سروده‌هایی گفته می‌شود که درون‌مایه و موضوع آن‌ها به مسائل هشت سال دفاع مقدس و تبعات و پیامدها و ویژگی‌های آن بازمی‌گردد». (سنگری، ج ۳، ص ۱۵)

با توجه به اینکه دفاع مقدس برای ملت ما بیشتر ماهیتی مذهبی و اعتقادی دارد، بیشتر آثار تولیدشده در این زمینه نیز رنگ اعتقادی به خود گرفته است. در تعریفی از شعر دفاع مقدس نیز آن را شعری نشان‌دار گفته‌اند با دو نشانه «دفاع» و «مقدس» و واقع‌گرا که دقیقاً به واقعیت‌های بیرونی ارجاع می‌دهد و، از این نظر، شعری محتواگراست.

#### ۵- غزل پست‌مدرن

غزل پست‌مدرن یا «غزل فرم» نوعی جریان شعری است که از سال ۱۳۷۰ ش و تحت تأثیر شعر آزاد پسامدرن با رگه‌هایی از اشعار و عقاید پسامدرن غربی به شعر

ایران راه یافت و شاعران را به خود ملحق گردانید. شاعران غزل فرم از مشخصه‌های این غزل به تصویرگرایی و روایت اشاره می‌کنند (← تسلیمی، ص ۲۹۱). ویژگی‌های عمده غزل پست‌مدرن معناگریزی، چندصدایی و بازی‌های زبانی است. قدرت‌الله طاهری شاعران پست‌مدرن را معناستیز می‌داند، به این معنی که در شعرشان معنا هیچ حضوری ندارد و مستمسک شعرشان نظریه‌های وارداتی از قبیل مرگ مؤلف، چندصدایی، چند فرمی و سفیدخوانی است. (← بیات و حسینی، ص ۱۶۵)

درون‌مایه‌های غزل پست‌مدرن عموماً مسائل زندگی انسان معاصر با آمیزه‌ای از یأس، تشکیک، از خود بیگانگی و اعتراض است. این نوع شعر بیشتر جنبه انتقادی دارد. با این پیش‌زمینه، شاید بررسی رد پای جنگ در غزل پست‌مدرن غیر منطقی به نظر برسد؛ اما به عقیده شکارسری،

شاعر کسی است که بتواند بین آرمان‌گرایی و توجه به ارزش‌ها (هر ارزشی باشد مهم نیست؛ فارغ از جنبه‌های ایدئولوژیکی) و پیچیدگی‌های هنرمندانه اثر هنری تعادل برقرار کند. (همان، ص ۱۳۹)

### ۵-۱- بازنمایی عناصر و مفاهیم مربوط به جنگ تحمیلی در غزل پست‌مدرن

غزل پست‌مدرن را شاعرانی سروده‌اند که اکثرشان پس از جنگ شاعر شده‌اند؛ اما جنگ مربوط به چند سال و چند شاعر خاص نیست و شاعر پست‌مدرن، اگرچه جنگ را ندیده، از تأثیر آن برکنار نمانده است. برای او، جنگ آمیزه‌ای است از مفاهیم متعدّد که بنا به تشخیص خود از آن‌ها در تعبیر و توصیفاتش بهره می‌گیرد.

### ۵-۱-۱- بهره‌گیری از عناصر جنگ در تشبیهات

جنگ در قاموس هر ملّتی، با هر هدفی آغاز شده باشد، پدیده‌ای تلخ است و بیشتر عناصر و مفاهیمی که با جنگ ارتباط می‌یابد یادآور آثار ویرانگر آن است. در شعر دفاع

مقدّس، شاعران، بیشتر، بیانگر رشادت‌ها و فداکاری‌ها بوده‌اند امّا، در غزل پست‌مدرن، جنگ پدیده‌ای هراس‌انگیز معرفی می‌شود. مثلاً، در این ابیات، که درون‌مایه‌ای عاشقانه دارد، شاعر پست‌مدرن، برای القای حسّ خطر، چشم‌های معشوق را به میدان مین تشبیه کرده:

من هم به چشم‌های تو وارد نمی‌شوم در مرز چشم‌های تو میدانِ مین و بعد ...

(ابراهیم‌پور ۱، ص ۶۴)

در این بیت از غزلی عاشقانه، شاعر شکست و تنگنا در عشق را به محاصره‌شدنِ آخرین مبارز تشبیه کرده است:

زنی در آینه از پشت تیر خورد از خود شبِ محاصرهٔ آخرین مبارز بود

(میرزایی ۲، ص ۲۵)

شاعر، در این بیت، یاد معشوق را به مین و بمب تشبیه کرده است:

شبیهِ مینی اطراف جاده‌های عراق شبیه بمبی در کوچه‌های لبنان بود

(ابراهیم‌پور ۱، ص ۵۶)

در این بیت، شاعر خود را به شهیدی تشبیه کرده است که در شعرهای خود مدفون می‌شود:

تو چون شهیدی در شعر دفن خواهی شد تو باز می‌میری در تمام تعزیه‌ها

(همو ۲، ص ۴۶)

یا در این بیت، شاعر، برای القای حسّ ناکامی به مخاطب، خود و معشوق را به

شهیدانی تشبیه کرده که نامشان از کوچه‌ها خط خورده است:

شهیدانی شدیم و نامان از کوچه‌ها خط خورد شهیدانی که در این قطعۀ گمنام خوابیدیم

(همان، ص ۱۲۱)

در این بیت نیز شاعر شعر خود را به انسانی شیمیایی شده تشبیه می‌کند:

شیوع سرفه در اعضای شیمیایی شعر، خروش واژه و خنجر به خلوتی خاموش  
اتاق بسته یک شهر، با تکانی سخت، پُر از نفیر گلوله، پُر از قناری شد  
(حسینی ۲، ص ۱۷۰)

در این ابیات، که بخشی از غزلی پست‌مدرن است، شاعر قانون حاکم بر جنگ‌ها را به موجودی تشبیه می‌کند که فرصت قد کشیدن معشوق را از او گرفته است:

فرصت قد کشیدن را باز روی قانون جنگ‌ها خوردند  
بچه‌آهوی کوچکی بودی، مادرت را پلنگ‌ها خوردند  
(ابراهیم‌پور ۱، ص ۷۴)  
و، در بیت بعد، بلافاصله، جنگ را به دامادی تشبیه می‌کند که سینه عروس (وطن) را  
آماج فشنگ کرده است:

جنگ از پُایه‌های دینت بود، جنگ دامادِ سرزمینت بود  
جنگ هر شب به حجه‌ات می‌برد، سینه‌ات را فشنگ‌ها خوردند  
(همان‌جا)  
شاعری دیگر، به‌هنگام مرور دل‌تنگی‌هایش، به یادِ حوادث ویرانگر جنگ در  
شهرهای جنگ‌زده می‌افتد تا بیانگر مظلومیت مردم آن‌ها باشد:  
معلم آمده بود و نبود مدرسه‌ای / و با نگاه شمرد: ستاره، رؤیا، باران، نسیم، گل‌چهره /  
سپیده یلدا نیست. (میرزایی ۲، ص ۲۷)

### ۵-۱-۲- توصیف جامعه پس از جنگ، ایثارگران و خانواده‌های آنان

بخش درخور ملاحظه‌ای از مفاهیم منعکس شده از جنگ در غزل پست‌مدرن به توصیف حالات و واقعیت‌های مربوط به جانبازان، رزمندگان و خانواده‌های ایثارگران اختصاص دارد و شاعر، با اعتراض به وضع آنان، تصاویر گوناگونی از حالاتشان به دست می‌دهد. در ادامه، به نمونه‌هایی از این تصاویر نظر خواهیم افکند.

### ۵-۱-۲-۱- وضعیت جانبازان

در این ابیات، شاعر از عناصری برای توصیف وضع جانباز استفاده می‌کند که همگی به تنهایی و غربت او، در روزگار فراموشی آرمان‌ها، اشاره دارد:

زمانه خواست تو را ماضی بعید کند      ضمیر غایب مفرد کند، شهید کند ...  
زده‌ست خیمه بر این باغ ابری از اندوه      که رد پای تو را نیز ناپدید کند ...

(همو ۱، ص ۱۶۶)

در این بیت، شاعر جانباز را با نخاع قطع شده صرفاً موضوعی برای درج در عناوین روزنامه‌ها توصیف می‌کند:

نخاع قطع شده در ستونی از کلمه      به روزنامه فردا کشیده شد خبرت

(حسینی ۲، ص ۳۰)

در این ابیات، جانباز ابری به روی صندلی چرخ‌دار توصیف می‌شود که در مناسبات ناعادلانه، مثل کتیبه‌ای غبارگرفته، برای رهگذران عجیب و غریبه به نظر می‌رسد:

حیس از مرورِ خاطره‌های بهار بود      ابری که روی صندلی چرخ‌دار بود  
حالا به چشم رهگذران یک غریبه است      حالا چنان کتیبه زیر غبار بود

(همو ۱، ص ۱۸۶)

شاعر، در روزمرگی‌های جامعه پس از جنگ، امتداد نشانه‌های باقی مانده از جنگ را می‌بیند:

هنوز برج نگهبانی ایستاده ببین، کبوتری بر مین

رسید با همه خود مسافری غمگین، ولی نه یک پا نیست

(میرزایی ۲، ص ۲۷)

### ۵-۱-۲-۲- توصیف وضع خانواده‌های ایثارگران

در غزل پست‌مدرن همواره شاعر، در توصیف‌ها، از عناصر و جلوه‌های دم دست خودش بهره می‌گیرد. این عناصر می‌توانند در خانه یا جامعه باشند اما، به هر حال، برای

شاعر غریبه نیستند. شاعر پست‌مدرن، برای انتقال مفهوم مدّ نظرِ خود، به شیوه‌هایی از ارجاع دست می‌زند که اثربخشی در مخاطب را چندبرابر کند. در این ابیات، شاعر، از زبان یک شهید و از یک زاویه دیدِ نزدیک، وضع خانواده خود را خطاب به همسرش این‌گونه توصیف می‌کند:

امشب شب جمعه‌ست، جمعه و تو غمگینی      من در کنارت هستم و من را نمی‌بینی  
هی عکس‌ها دور سرت در گریه می‌گردند      آهنگران، چمران، جهان‌آرا و آوینی...  
احمد پدر را اُشتباهی محض می‌داند      خط می‌زند زهرا مرا از دفتر دینی  
(موسوی ۱، ص ۱۱-۱۲)

شاعری دیگر، از نگاه فرزند یک شهید، به بازتاب حقایق می‌پردازد: برش‌هایی از جامعه پس از جنگ؛ حقایقی که شاید برخی نگاه‌ها به آن‌ها اجازه بیان ندهد اما در غزلِ پست‌مدرن حضوری محسوس دارند:

من تصوّر نمی‌کنم هرگز پدرم توی جنگ مُرده ولی  
مادرم گفته شهر می‌داند روح بابا کنار پوتین است ...  
تُف به این زندگی که می‌خواهم، تُف به این زندگی که بیدارم  
پدرم زیر تانک مرده اگر، سفره ما هنوز رنگین است ...  
فکرهایت همیشه قابلی‌ست، دست‌هایم هنوز می‌لرزد  
چشم‌هایم، شبیه خرم‌شهر، سال‌ها می‌شود که خونین است  
(حسینی ۲، ص ۹۸)

همچنین، شاعر یقین دارد برخی حقایق را که او دیده تاریخ حتی بازگو نمی‌کند؛ اما او در لابه‌لای شعرهای خود به آن‌ها فرصت ظهور می‌دهد:

من جنگ‌هایی دیده‌ام با کشتگانی بی‌یادبود و بی‌کتیبه، قتل‌هایی  
بی‌اعتراف و بازهم می‌پرسم آیا تاریخ حرفی می‌زند یا می‌نویسد؟  
(میرزایی ۱، ص ۱۱۴)

به عقیده نظریه پردازان پسامدرن، از جمله ژان بودریار،<sup>۱</sup>

جهانی که در آن زندگی می‌کنیم با کپی و رونوشت جهان جایگزین شده است و ما، در آن، انگیزش‌های ناشی از وانموده‌ها و نه چیز دیگری را جستجو می‌کنیم. وانموده‌ها، با واقعیت و حقیقت، از طریق ظاهرسازی آن‌ها رویارویی می‌کنند و «واقعیتی» که بدین ترتیب در درون حادّ واقعیت ایجاد می‌شود از خود واقعیت واقعی تر جلوه می‌کند. (رشیدیان، ص ۲۶۱)

بودریار، برای نمونه، جنگ خلیج فارس را عنوان می‌کند که آن را دنیای پسامدرن و انبوه شیوه‌های بازنمایی چنان‌که می‌خواهند جلوه می‌دهند. این بدان معنی است که در جهان کنونی، از هر پدیده، بی‌شمار نمونه‌های وانموده وجود دارد که در واقع هیچ‌یک خود حقیقت نیست.

### ۵-۱-۲-۳- توصیف جامعه پس از جنگ

اگرچه برخی نظریه‌پردازان از جمله پیروان مکتب پاراناس هدف و غایت ادبیات را خود ادبیات می‌دانند و طرف‌دار شعار «هنر برای هنر» اند، کسانی هم مانند سارتر عقیده دارند «نویسنده متعهد آن رؤیای ناممکن را از سر به در کرده است که نقشی بی‌طرفانه و فارغانه‌ای از جامعه بشری ترسیم کند» (سارتر، ص ۴۳). شاعر، به‌عنوان عضوی از جامعه، بی‌شک درگیر تحولات جامعه می‌شود و بازتاب آن‌ها در اثر او اجتناب‌ناپذیر است. در هر جامعه، که تلفیقی از تفکرات گوناگون است،

یک گفتمان فراگیر که همه بافت‌ها را در بر بگیرد وجود ندارد. اگرچه اعمال‌کنندگان قدرت احتمالاً می‌کوشند گفتمان واحدی را بر زیردستانشان تحمیل کنند [...]، طبقات حاکم می‌کوشند، از طریق گفتمان، جهان‌بینی واحدی را تصویر [کنند] و در نتیجه می‌کوشند مجموعه یکسانی از مفاهوم‌ها و درون‌مایه‌ها به‌مثابه یگانه راه ممکن برای توصیف امور وضع کنند. (پارسا، ص ۷۸)



در جامعه ما نیز اینکه دیدگاه‌های یکسان درباره حقیقتی چون جنگ وجود داشته باشد گمانی باطل است. همین قطب‌های متقابل موجب به وجود آمدن تعبیر مختلف از موضوعی واحد (جنگ) شده است. حالا و در دوره پس از جنگ نیز تلقی شاعران از جامعه پس از جنگ متفاوت است. در غزل پست‌مدرن، شاعر (البته با حسرت) ارزش‌ها و معیارهای ارزشمند را دستخوش دگرگونی عمیق معرفی کرده است. این موضوعی است که این شاعران با تعبیر گوناگون تکرار کرده‌اند. در ادامه، به برخی از آن‌ها خواهیم پرداخت.

#### ۵-۱-۲-۳-۱- فراموش شدن شهدا و رشادت‌های آنان

شاعر فراموش شدن ارزش‌های جنگ را در مظاهر فریبنده دنیای کنونی این‌گونه توصیف کرده است:

رفتید و مانده‌اند سکوت چفیه‌ها      در گیرودار بازی ماتیک و لاک‌ها  
رفتید و گم شده‌ست شب‌گریه‌هایتان      در موسمِ ترنمِ این پاپ و راک‌ها

(موسوی ۱، ص ۳۸)

در جایی دیگر، شهدا و رزمندگان خطاب قرار می‌گیرند و از بی‌اعتنایی «صنف بی‌حس‌ها» (منفعل‌ها) در جامعه کنونی و شرمساری در برابر آرمان‌های شهیدان خبر داده می‌شود:

بگذار راحتت کنم از حالا اینجا کسی به فکر نمی‌افتد

شرمنده نگاه شما هستیم، دیگر به ما جهاد نمی‌آید

(حسینی ۲، ص ۲۹۰)

صدای سرفه ممتد کنار خیس‌خیس‌ها      دوباره خرده بگیرم به صنف بی‌حس‌ها

(همو ۱، ص ۱۱۹)

### ۵-۱-۲-۳-۲- تغییر معیارهای ارزشی

اعتراض شاعر به فراموشی معیارهایی است که روزگاری ارزشمند بوده و اینک دچار واژگونی شده است. این وضعیت را پسامدرن‌ها «افول کلان‌روایت‌ها» (رشیدیان، ص ۴۹۸) می‌نامند. به اعتقاد لیوتار،<sup>۱</sup>

ما به لحاظ جامعه‌شناختی وارد مرحله‌ای شده‌ایم که، از این نظر، مدرنیسم به معنای بحران عمیق است: ظهور نوعی خردستیزی و عقل‌ناباوری و ذهنیت‌گرایی؛ سوء ظن مردم به علم و اینکه پویش سعادت روزبه‌روز در حال رنگ‌باختن است. هنر و فرهنگ، عموماً، منعکس‌کننده این خلق‌و‌خوی یا وضعیت و حالت است. (نوذری، ص ۱۵۷)

در جهان پسامدرن، روایت‌های بزرگ فروپاشیده و خرده‌روایت‌ها مجال بروز یافته‌اند. این جهان دنیای یأس و تردید و معنا باختگی ارزش‌ها و «عوض شدن ملاک‌ها» است:

آن‌قدر راه‌ها عوض شده که، باز تکلیفِ باد روشن نیست

وقتِ وقتِ حراجِ باورها، دورِ دورِ رفیقِ خائن بود

(حسینی ۲، ص ۶۴)

حتّی غبّارِ کویِ شما را نیافتند      حتّی اگر که قافیه باشد «پلاک‌ها»

رفتید و گم شدید در آن‌سوی آسمان      تا که عوض شدند تمام ملاک‌ها

(موسوی ۱، ص ۳۷)

می‌بینیم که در غزل پست‌مدرن، با آن ماهیت زبان‌پریش و معناگریز و چندصدایی‌اش، مضامینی می‌توان یافت که برای شاعر دغدغه است. او احساس می‌کند باید این دغدغه‌ها را به طریقی بیان کند و، در این میان، هدفش بیان احساسات خود است نه ضرورتاً تعهد به معیارهای خاص. در این صورت باید گفت:

اگر منظور از تعهد پرداختن به مسائل زودگذر سیاسی و حوادث اجتماعی صرف باشد، آشکارا با آمال شعر، که در هم شکستن دیوارهای زمان و دست یافتن به جاودانگی است، مغایرت دارد. اما اگر منظور از تعهد توجه به موضوعات انسانی و فضایل اساسی انسان

باشد، تاریخ شعر فارسی گواه چنین گرایشی در میان بیشتر گویندگان خود است. (غنی‌پور و دیگران، ص ۱۴۵)

در غزل پست‌مدرن، نشانه‌های جنگ و تبعات آن به صورت طبیعی و بکر وجود دارد؛ نشانه‌هایی که قسمتی از حقیقت را در بر می‌گیرد اما، برای بازشناسی آن، نگاهی غیر سیاسی و به دور از خط‌کشی‌های رایج نیاز است.

## ۶- نتیجه

جنگ و هم‌بسته‌های آن در غزل پست‌مدرن نیز حضور دارند و این حاکی از اهمیّت جنگ در کنار دیگر مقوله‌های تأثیرگذار جامعه در گفتمان این غزل است. آنچه بیش از همه اهمیّت دارد نحوه‌ی بازنمایی جنگ در این نوع غزل است. جنگ، به‌مثابه بخشی از هویت انقلاب اسلامی، در غزل پست‌مدرن نمودی متفاوت یافته است. شاعر پست‌مدرن، با سابقه ذهنی خود از جنگ، آن را در گفتمان خود و در جهت القای حس خطر، ویرانی، یأس، معناباختگی و اعتراض به افول ارزش‌ها به کار برده است. او، همچنین، با کاربرد واژگان و مفاهیم جنگ در صورت‌های جدید، دلالت‌های ثابت آن‌ها را به چالش می‌کشد. از این رهگذر، به نظر می‌رسد او توانسته است به اهداف گفتمانی خود دست یابد. نکته درخور توجه آن است که غزل پست‌مدرن، برخلاف تعاریفی که گاه از درون‌مایه آن شده، ارزش‌های دفاع مقدس را کم‌رنگ جلوه نمی‌دهد بلکه به بی‌توجهی به آن‌ها معترض است. شیوه بیان شاعر اگرچه انتقادی است، حجم بیشتر انتقاد او به کم‌رنگ شدن ارزش‌ها و کتمان حقایق است. شاعر پست‌مدرن، در حین پرداختن به برخی مسائل اجتماعی، گاه از نوعی ناتورالیسم افراطی استفاده می‌کند؛ اما در تمامی توصیفات خود از رزمندگان و مدافعان وطن لحنی عاطفی و همدلانه دارد. در مجموع، می‌توان گفت اگرچه در غزل پست‌مدرن جنگ تلخ و ویرانگر توصیف می‌شود، به نظر نمی‌رسد هدف شاعر امحای ارزش‌های اصیل آن باشد

بلکه جنگ برای او به مثابه آینه‌ای است که ترس‌های طبیعی و دغدغه‌های انسانی خود را در آن بدون کتمان و تمویه انعکاس می‌دهد.

## منابع

- ابراهیم‌پور (۱)، حامد، به احترام سی و پنج سال گریه‌نکردن، فصل پنجم، تهران ۱۳۹۳.
- (۲)، دروغ‌های مقلّس، فصل پنجم، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۳.
- بیات، حسین و سیدمحسن حسینی، چشم‌انداز ادبیات انقلاب اسلامی، مرکز تحقیقات صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران، تهران ۱۳۸۷.
- پارسا، خسرو، پیام‌درنیسم در بوته نقد، آگه، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۷.
- تسلیمی، علی، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر (شعر)، اختران، چاپ سوم، تهران ۱۳۹۳.
- حسینی (۱)، سیداحمد، غزل روزگار ما ۱، نیماژ، چاپ چهارم، تهران ۱۳۹۳.
- (۲)، غزل روزگار ما ۲، نیماژ، تهران ۱۳۹۴.
- داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، مروارید، تهران ۱۳۸۲.
- رشیدیان، عبدالکریم، فرهنگ پیام‌درن، نشر نی، تهران ۱۳۹۳.
- سارتر، ژان پل، ادبیات چیست؟، ترجمه ابوالحسن نجفی، زمان، تهران ۱۳۴۸.
- سنگری، محمدرضا، نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقلّس، پالیزبان، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۰.
- شادخواست، مهدی، در خلوت روشن (بررسی نظریه‌ها و بیانیته‌ها در شعر معاصر)، عطایی، تهران ۱۳۸۴.
- غنی‌پور، احمد و دیگران، «تحلیل مؤلفه‌های ادبیات پایداری در اشعار طاهره صفّارزاده»، نشریه ادبیات پایداری، سال چهارم، ش ۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، ص ۱۴۰-۱۷۴.
- فروغی جهرمی (گردآورنده)، محمدقاسم، مقاله‌ها و مقوله‌ها (مجموعه مقالات و نشست‌ها)، خانه کتاب، تهران ۱۳۸۹.
- موسوی (۱)، سید مهدی، حتی پلاک خانه را، فصل پنجم، تهران ۱۳۹۲.
- (۲)، انقراض پلنگ ایرانی با افزایش بی‌رویه تعداد گوسفندان، نیماژ، چاپ پنجم، تهران ۱۳۹۴.
- میرزایی (۱)، محمدسعید، الواح صلح، نیماژ، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۳.
- (۲)، یک زن کامل، نیماژ، تهران ۱۳۹۴.
- نوذری، حسینعلی، پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم (تعاریف، نظریه‌ها و کاربردها)، نقش جهان، چاپ چهارم، اصفهان ۱۳۹۲.





defense. The sacred defense poetry is not limited to literary tendencies and special forms, and this is one of the reasons for the multiplicity of this flow and the attention of the poets, with various desires. One of the areas that, despite the non-ideological claim, is to the events of war and sacred defense from the most often sympathetic angle of view, the so-called postmodern ghazal. This research examines the less well known phenomena of war in postmodern ghazal through studying examples of it.

**Keywords:** poetry, sacred defense poetry, imposed war, postmodern ghazal.

The most important assumptions of the present research emphasize the fact that the authors of these novels have attempted to reflect some of the modernist elements in their works based on the mechanisms of modern novels.

**Keywords:** Modernism, holy defense, *Man-e ou*, *Bagh-e-Talo*, Reza Amirkhani, Majid Gheisari.

### **Analysis of the Structure of Parvaneh Nejati's Poems**

**(emphasizing the examination of the three elements of coherence, familiarity, and image)**

Mohsen Zolfaghari

Ameneh Rostami

Parvaneh Nejati, a contemporary poet, is devoted to holy defense by using simple, emotional and feminine language in his poetry. By analyzing this section of his poems, one can see the main features of this poem, In this regard, he examined his poetry, especially the poems of his holy defense, in a new and structural way and the three components of cohesion, familiarity and structure of the image, which is one of the important discussions of structuralism, has been the focus of the research. What is the result of this research is the understanding of the characteristics of language simplicity and language structures, the use of the element of emotion and the representation of facts in a way of describing and familiarizing the past literary standards that highlighted the poet's poetry. In fact, the sincerity and simplicity of the language of his poetry is a familiarization of literary principles and traditions, which makes sense of comprehension as tangible and emotional. In addition, there are questions about the main ways of familiarization, the structure of images, and the existence of a large image in his poems.

**Keywords:** Structure, familiarity, coherence, image and prospectus, Parvaneh Nejati.

### **Examining the Types of Reflection of the Concepts and Elements of Imposed War in Postmodern Ghazal**

Ali Safaei Sangari

Somayyeh Ghorbanpour Dalivand

The sacred defense poetry is a vast literary flow that, in its heart, embraces all the streams and literary circles that are sympathetic to the universal values of holy

the phenomena of Islamic revolution and eight-year-war. The subject of this paper is “The Study of Alienating Mechanisms in the Theory of Fiction Literature of Holy Defense (emphasizing on the book *A discussion on the terminology of the basis and concepts of Holy Defense fiction literature*). Using the theoretical concepts of speech order and discourse analysis, we have tried to clarify the author’s reasons for theorizing in the field of Islamic Revolution literature and Holy defense literature, as an innovation for organizing, conducting and managing the discourse contradictions which have been formed gradually around these two literatures. This study presents that the author has used the mechanisms of “naming”, “replacing the problem with subject”, “social constructing of a subject and introducing it as a problem” and “presenting doctrine before exact explanation of the problem” in order to prove and fix the discourse of Holy Defense fiction literature. It can be argued that: the Holy Defense fiction literature theory of Shakeri is mostly for fending the danger of writers whom he calls: “particular antis”.

**Keywords:** Holy Defense fiction literature discourse, alienating, speech order, Shakeri, *A discussion on the terminology of the basis and concepts of Holy Defense fiction literature*.

### **Modern Devices in Holy Defense Novels**

(with Emphasis on *Man-e ou* and *Bagh-e Talo*)

Gholam-Reza Pirouz  
Zahra Moghaddasi  
Mehdi Khademi Koulaei

After globalization in the field of European arts and literature, modernism became the source of fiction in Iran and the Iranian writers tested modernist writing. Meanwhile, some of the writers of the holy defense also gradually turned to modern writing techniques by completing the documentary record of war events and the structure of realist novels. The result of this approach is the manifestation of fictional devices in the sacred defense novels and the liberation of these works from the usual practices of realist stories. Reza Amirkhani, in his novel *Man-e ou* and Majid Gheisari in the book of *Bagh-e-Talo*, with some of the modernist implications (lack of linearity of narrative time, angular change of sight, complexity and negligence of personality, subjective and limited time and space, the representation of the inner reality, the author's absence in the text, loneliness and technical uncertainty) are on the path to modern fiction literature. The authors of this paper will assess how to apply the new methods of modern fiction writing in these works.



flow smoothly. Compared to the novel version, the *Track 143* film is more consistent and because there are fewer locations, it narrates a more limited time. Thus, unlike the novel, the film tends to make more use of ellipsis and summary than pause. Moreover, the film, by nature, has made the best use of dialogue and scene in order to transfer information about and emotions of characters.

**Keywords:** Track 143, Narges Abyar, Genette, narration, time, order, duration.

### **Elements of Rhetorical Satire in Seyyed Hassan Hosseini's Poetry**

Esmail Amini

In verse lines of Seyyed Hassan Hosseini, well-known poet of post-Islamic revolution era, a good variety of verbal, structural and rhetorical satires are unveiled. Among these, the satires created through employing potentialities of rhetorical devices are of a great distinct and that is owing to a unique view and fresh presentation and also owing to a refuse in repetition of ordinary and most-used norms in writing satires. Moreover, broad functions of rhetorical devices used in satirical versification have been unearthed via close reading and deep analysis of Seyyed Hassan Hosseini's verse lines. The extensive functions of rhetorical devices in satirical versification have got two distinct aspects: first; artistic expression and decline of emphasis which are a notable measure and device in poetry hermeneutics and in taking satire far from popular and surface view, putting it out of time borders. Second; characterization of the specific role of rhetorical devices in creating satire, that means rhetorical devices, in addition to their ordinary functions in non-satirical poetry, cause novel potentialities when writing satires and this, in turn, leads in eradicating the creativity limits and in making poetry escape from repeating old and ordinary norms.

**Keywords:** Satire, Seyyed Hassan Hossini, rhetoric, Islamic Revolution's Poetry

### **Alienating Mechanisms in the Theory of Fiction Literature of Holy Defense (emphasizing on the book *A discussion on the terminology of the basis and concepts of Holy Defense fiction literature*)**

Faranak Jamshidi  
Marziyeh Atashipour

The nature and identity of Holy Defense Literature follows the unbreakable links with knowledge and power systems that form the dominant discourse for observing

climatic literature of this area and links it with war literature. Many stories about the southern climate are written about war. The sacrifices of the southern people, describing the devastation of the war and the suffering of the displaced, the problems of living in camps, the migration of war-torn cities and ... are the main themes of the southern climates of literature, which are linked to the theme of war and reflected in many stories. In the war, many cities in the southern region were exposed to the invasion and attack. In the works of fiction, the name of three cities of Khorramshahr, Ahvaz and Abadan is more outstanding. In the literature of war, Khorramshahr is a symbol of resistance, epic, glory and values; social issues affected by war are also often found in narratives that are based on the stories of cities such as Ahvaz and Abadan. The authors of this article, while discussing climate literature and adding "the tendency to write from the war" in the classification of southern climates, focus on representing the cities of Khorramshahr, Ahvaz and Abadan in narrative samples.

**Keywords:** Climatic Fiction, Southern Climate, war, Khorramshahr, Ahvaz, Abadan.

### **A Comparison of Narrative Timing in the Novel *Track 143* and the Film Adapted from It**

Fakhri Rasouli Geravi

Ali Taslimi

Behrouz Mahmoudi Bakhtiari

Mahmoud Ranjbar

Using a descriptive-analytical method and adopting an interdisciplinary, narratological approach, the present study seeks to explore the structure of time in the novel *Track 143* and the film adapted from it. To this aim, based on Genette's narratology model, the present research studies two concepts of 'order' and 'duration' in the above-mentioned media to uncover underlying narrative structures of the text and the film to grasp underlying meaning of both media to better understand them. Besides, this research might be regarded as an introduction to narrative criticism of film adaptations. In the novel *Track 143*, because of its genre, duration of the narration is full of descriptive pauses and internal monologues that sometimes slow down narration to the extent that it becomes tedious for the reader. Therefore, in this novel, constant pace that includes ellipsis and summary is used less than descriptive and scene pauses, and the author has applied ellipsis between chapters more frequently to let the narration

## **Summary of Articles**

### **A Look at the Idea of the Unity of Existence in the Poems of Ahmad Azizi**

Mohammad-Reza Sangari

Reza Jalili

Ahmad Azizi, among the poets of the Islamic Revolution, is a poet who has attempted to revive the mystical tradition. He insists to write the mystical issues in a form of poetry in the present standard language. The unity of existence and its belongings are among the mystical issues that occupied Ahmad Azizi's mind. In this article, it is shown that Ahmad Azizi, in addition to the serious entry into the issue of the unity of existence with the same concept in the mystical tradition, has taken into consideration its belongings (the objectivity of the creator and creature, and the origin of existence, etc.) and has also presented a relatively coherent intellectual perspective on this issue.

**Keywords:** Ahmad Azizi, unity of existence, mysticism, Islamic Revolution poem.

### **Descriptive Analysis of the Climate of Southern Cities in the Fictional Literature of War**

**(Linking the Southern Climate Fiction Literature and War Literature)**

Mehdi Saeedi

Seyyedeh Narges Rezaei

Literary critics in the fictional literature of the Southern Climate have mentioned three trends in fiction: "The tendency to write from the industrial and labor environment," "the tendency to write from the sea," and "the writing of the village." The imposition of the imposed war and its subsequent consequences transforms the

## TABLE OF CONTENTS

### Editorial

The Feminine Dimension of war Editor

### Articles

A Look at the Idea of the Unity of Existence in the Poems of Ahmad Azizi Mohammad-Reza Sangari  
Reza Jalili

Descriptive Analysis of the Climate or Southern Cities in the Fictional Literature of War Mehdi Saeedi  
Seyyede Narges Rezaei

A Comparison of Narrative Timing in the Novel *Track 143* and the Film Adapted from It Fakhri Rasouli Geravi  
Ali Taslimi  
Behrouz Mahmoudi Bakhtiari  
Mahmoud Ranjbar

Elements of Rhetorical Satire in Seyyed Hassan Hosseini's Poetry Esmail Amini

Alienating Mechanisms in the Theory of Fiction Literature of Holy Defense Faranak Jamshidi  
Marziyeh Atashipour

Modern Devices in Holy Defense Novels Gholam-Reza Pirouz  
Zahra Moghaddasi  
Mehdi Khademi Koulaei

Analysis of the Structure of Parvaneh Nejati's Poems Mohsen Zolfaghari  
Ameneh Rostami

Examining the Types of Reflection of the Concepts and Elements of Imposed War in Postmodern Ghazal Ali Safaei Sangari  
Somayyeh Ghorbanpour Dalivand

Summary of Articles Zahra Zandimoghaddam