شماره ۲

فرداد

گاهنامه علمی ادبی فرداد
تابستان ۱۴۰۰

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
پردیس شهید رجایی فارس

سفر قهرمانی کهن الگویی در ملکوت بهرام صادقی
بررسی جنبه‌های نوین حماسی در شعر نیمایوشیج
ادبیات و محیط زیست
بررسی سازوکارهای سکوت و حذف در روایت اعتمادناپذیر
شگردهای تمثیل سازی در رمان رودخانه واژگون اثر ژان کلود مورلوا
روایت در مجموعه داستان کوتاه «هشتمین روز زمین» شهریار مندنی پور از دیدگاه ژرار ژنت
بررسی عناصر زیباشناسی در رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم نادرابراهیمی»

شماره ۲

فرداد

گاهنامه علمی ادبی فرداد
تابستان ۱۴۰۰

به نام خداوند جان و خرد
کزین برتر اندیشه برنگذرد
خرد بهتر از هرچه ایزدت داد
ستایش خرد را به از راه داد

شماره مجوز: ۱۰۰/۱/۲۹۵۲/۵۱۸۰۰ تاریخ: ۱۳۹۹/۰۹/۱۹

صاحب امتیاز: انجمن علمی- دانشجویی زبان و ادبیات فارسی
استاد ناظر: دکتر سولماز مظفری
مدیر مسئول و سردبیر: محمدعلی صفاری‌زاده
ویراستاران: حمیدرضا جعفری‌زاده، محمدعلی صفاری‌زاده
صفحه‌آرا و مدیر بخش هنری: محمدحسین فدایی

گروه بازبینی: دکتر سولماز مظفری، پری فهندژسعدی، حمیدرضا جعفری‌زاده، محمدرضا داوودی، محمد جاسمی، محمدعلی صفاری‌زاده

آنچه در این شماره می‌خوانید:

سخن سردبیر ۱
سفر قهرمانی کهن‌الگویی در ملکوت بهرام صادقی ۲
بررسی جنبه‌های نوین حماسی در شعر نیمایوشیج ۱۶
ادبیات و محیط زیست ۲۶
بررسی سازوکارهای سکوت و حذف در روایت اعتمادناپذیر ۳۶
شگردهای تمثیل‌سازی در رمان رودخانه واژگون اثر ژان کلود مورلوا ۵۲
روایت در مجموعه داستان‌کوتاه «هشتمین روز زمین» شهریار مندنی‌پور از دیدگاه ژرار ژنت ۶۱
بررسی عناصر زیباشناسی در رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم نادرابراهیمی» ۷۴

سخن سردبیر

«سخن پیش فرهنگیان سخته گوی»

حمد و ثنای بی‌کران ایزد گیتی را که لطف و کرمش امکان و امانی داد تا در شماره دیگر گاهنامه «فرداد» مقالاتی که حاصل قلم و قدم استادان و پژوهشگران است، گرد آورده شود. زبان و ادبیات پارسی با گستره‌ای غیرقابل وصف از ابعاد و زوایای گونه‌گون قابل بررسی و تحسین است. در این راستا، در این نشریه سعی بر این است به این ابعاد به تراوشات ذهنی و علمی صاحب قلمان نگریسته شود. ادبیات داستانی، شعر، نقد ادبی، نقد روان‌شناختی، ادبیات بینارشته‌ای و ادبیات کودک و نوجوان در این شماره بیشتر مدنظر قرار گرفته است. همگی این موارد حاکی از این مسئله است که پژوهشگران در این زمینه با نگاه و دیدی متفاوت به ادبیات پارسی و پیوند آن با ادبیات جهان نگریسته‌اند.

نکته قابل تأمل دیگر اینکه در شماره نخست این شماره جستارهایی در زمینه‌های ادبیات کودک، نقد ادبی، ادبیات داستانی، مکتب‌های ادبی، ادبیات نمایشی و ادبیات تطبیقی گنجانده شده بود که سعی بر این است در شماره‌های مکمل آن راه نیز ادامه داده شود. با توجه به درخواست هایی مبنی بر چاپ مقالات استادان و پژوهشگران به‌ویژه در دانشگاه فرهنگیان و در دسترس قرار گرفتن این مقالات که در نشریات گوناگون به چاپ می‌رسد، ما بر آن شدیم در این نشریه آن مقالات را گردآوری کنیم تا خوانندگان مطالب و مخاطبان گران‌ارج با اندیشه و قلم این پژوهشگران بیش از پیش آشنا شوند. با الطاف کریمانه حضرت دوست، این راه ادامه خواهد یافت.

در انتظار مقالات ارزشمند استادان و دانشجویان ارجمند در زمینه زبان و ادبیات پارسی و ادبیات جهان خواهیم بود. امید که دوستان در این راه ما را یاری نمایند. اکنون که فیوضات خداوندی در انجام این مقال یاریگرگردید، آن را به پیشگاه ادب-دوستان و ادیبان تقدیم می‌داریم تا از سر مهر و محبّت همیشگی، کاستی‌هایش را گوشزد نمایند.

امید که مقبول افتد و درنظر آید/ سولماز مظفری
شهریورماه جلالی یک‌هزار و چهارصد خورشیدی

سفر قهرمانی کهن‌الگویی در ملکوت بهرام صادقی[۱]

دکتر سولماز مظفری
مدرس گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان

چکیده
نقد کهن‌الگویی از نظریه‌های مدرن نقد ادبی و مبتنی بر نقد روان‌شناختی است که براساس آرای یونگ بنا شده است. در این نوع نقد، ضمن مطالعه و بررسی کهن‌الگوهای یک اثر، چگونگی جذب آن‌ها توسط ذهن خالق اثر نشان داده می‌شود. برپایهٔ این مطالعات، سفر قهرمانی برای رسیدن به کمال فردیّت با تکیه بر حضور کهن‌الگوها در زندگی هر فرد میسر است. هدف پژوهشگر، بررسی رمان ملکوت نوشتهٔ بهرام صادقی از منظر نقد کهن‌الگویی با تکیه بر مبانی فکری کارول. اس.پیرسون و هیو.کی.مار برپایهٔ کهن‌الگوهای دوازده‌گانه بیداری قهرمان درون است. پژوهشگر ضمن آشنایی اجمالی با این کهن‌الگوها، نشان می‌دهد شخصیت‌های داستانی نیز با تجلّی این کهن الگوها می توانند در فرایند تفرّد گام نهاده و سفر قهرمانی را پیش گیرند. نتایج این مقالهٔ تحلیلی و توصیفی نشان می‌دهد در رمان ملکوت شخصیتی ضدقهرمان سفر درونی را طی می‌کند و این اثر به دلیل رویکرد روان‌شناسی خود، برپایهٔ نظریات کهن‌الگویی قابل تحلیل است.

واژه‌های کلیدی: نقد کهن‌الگویی، سفر قهرمانی شخصیت، ملکوت، بهرام صادقی

۱- مقدمه
ملکوت، مشهورترین اثر بهرام صادقی و داستانی نمادین و وهمناک، نخستین بار در ۱۱۲ صفحه و ۶ فصل در دی ۱۳۴۰ه.ش در کتاب هفته چاپ شد. سپس در مجموعهٔ «سنگر و قمقمه‌های خالی» منتشر شد، ولی در سال ۱۳۵۱ به صورت کتابی مستقل درآمد. شش فصل این داستان بلند عبارتند از: فصل اول (حلول جن)، فصل دوم (اکنون او سخن می گوید)، فصل سوم، فصل چهارم (آخرین دیدار، پیش از صبحدم)، فصل پنجم (آخرین دیدار، پس از صبحدم) و فصل ششم (زمین). این اثر از سال‌های قبل از انتشار به‌صورت پاورقی در نشریات منتشر می‌شد.

این داستان که با روایتی چند لایه بیان می‌گردد، شش فصل دارد که بسیاری از منتقدان آن را از نظر مضمون با «یکلیا و تنهایی او»(۱) شبیه دانسته‌اند. روایت این اثر از زبان راوی سوم شخص، دانای کل، صورت گرفته که نوعی روایت نمایشی را به تصویر می‌کشد.

بهرام صادقی، در بسیاری از آثار خود، موضوع بحث را طبقهٔ متوسّط و سرگردان و سردرگمی قرار می‌دهد، که بلاتکلیف هستند و نمی‌دانند به‌کجا تعلّق دارند. سبک نگارشی وی با طنز خاصی به این جامعهٔ آماری می‌پردازد. طنز صادقی نمایانگر ابتذالی است که به فراموشی سپرده شده است. به‌دلیل سبک استثنایی و منحصر به‌فرد نویسنده، به‌سختی می‌توان وی را از نظر سبک نگارشی و فکری در رده‌ای خاص قرار داد. زبان او ساده، بی‌تکلّف و موجز است، از پرگویی اجتناب می‌کند، با بیانی سرد و بی‌توجّه به روایت داستان می‌پردازد و به سبک روزنامه نگاری و گزارش‌نویسی می‌نویسد. در آثار وی حوادث به هیچ وجه از اهمیّت برخوردار نیستند. کشمکش‌های داستان به پوچی و بی‌معنایی گرایش دارند و انتهایی برای آنها یافت نمی شود. وی هجو را برای کلیشه‌ها و هنجارهای رفتاری شخصیّت‌های داستانش برگزیده و بیهودگی را سرلوحهٔ بحث‌های خود قرار داده است؛ ملکوت نیز تمامی این ویژگی‌های سبکی وی را در بر می‌گیرد. در تمام داستان‌های بهرام صادقی، نویسنده «به مکاشفه‌ای پررمز و راز در معمای هستی و بحران اجتماعی روزگار خود می‌پردازد و فضای شاعرانه و وهمناکی می‌آفریند که نوعی پوچی ریشه‌ای بر آن حکمفرماست و همه چیزش در ابهام و ناشناختگی می‌گذرد. آدم‌ها که اسیر قوانین مجهول‌اند، چون در شرایطی فهم‌ناپذیر گرفتار آمده‌اند، فریادرسی ندارند و گرفتار وحشتی همیشگی شده‌اند»(عابدینی، ۱۳۷۷: ۳۵۸). ملکوت نیز از این امر مستثنی نیست. فضایی وهم‌آلود و خاکستری بر درون مایه و پیرنگ داستان حکمفرماست. در این اثر انسان‌ها تا حدودی غیرواقعی در فضایی غیرواقعی قرار گرفته اند. نویسنده با دیدی فیلسوفانه به قضایا و وقایع زندگی بشری می‌نگرد. قهرمان کامل در داستان مشهود نیست و حاکمیّت رویا و تخیّل بر عالم واقع به وضوح دیده می‌شود. حضور م.ل و وجود جن در بدن محمود مودّت که خبر از بیماری سرطان گل‌کلمی وی می‌دهد، مویّد این مسئله است که مخاطب با انسانی غیرحقیقی روبرو است.

[۱] این مقاله در فصلنامه پژوهش ادبیات معاصر جهان دانشگاه تهران، دوره ۲۴، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، صفحه ۵۸۳-۶۱۰ به چاپ رسیده است.

عابدینی درمورد پیرنگ و درون مایهٔ ملکوت می نویسد: «[در ملکوت] تحلیل درونی با خاطرات و رویاهای سوررئالیستی درمی‌آمیزد و فضا گاه توراتی می‌شود و گاه بوف کوری» (۱۳۷۷: ۳۵۵). میرصادقی بر این باور است که: «صادقی از آن دسته نویسنده‌هایی است که از ذهنیّت خاص خودشان هیچ وقت خلاصی ندارند و این ذهنیّت اغلب بر همهٔ آثارشان سایه می‌افکند. ذهنیّت صادقی، اندوه‌زده، مرگ‌آلود و هیچ‌گرا (نیهیلیستی) است و عناصر ماوراءالطبیعی و وهمی در تکوین آثارش نقش ساختاری مهمی دارند. کودتای بیست و هشت مرداد ۱۳۳۲ و شکست نیروهای مترقّی نطفهٔ این اندوه-زدگی و بدبینی و هیچ‌گرایی را در ذهن صادقی بارور کرد و به‌تدریج این نحوهٔ نگرش، ویژگی آثارش شد. وقایع داستان‌های او اغلب ساختهٔ ذهن خلّاق اوست و شخصیّت‌هایش گرچه از گروه‌ها و طبقه‌های مختلف هستند؛ امّا بیشتر از کارمندان جزء، دانشجویان و آموزگارها و مردمان خرده‌پا هستند» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۴۵). در جای دیگر در مورد محتوای داستان ملکوت می‌نویسد: «داستان [ملکوت] پر از تحقیر مظاهر و ضروریات زندگی است و در آن از ابتذال و بیهودگی و دلهره و اضطراب سخن بسیار می‌رود. نویسنده با یاری گرفتن از نماد و ابهام و شگردهای داستان‌های پلیسی ـ جنایی به داستان صورت و ظاهر تازه‌ای داده است» (همان: ۲۵۳).

درون مایهٔ ملکوت انسان امروزی است که از ملکوت جدا افتاده و در ناسوت، زمین‌گیر و مسخ گردیده و اگرچه از مرگ و فنا هراس دارد، در نهایت چاره‌ای جز رویارویی با مرگ ندارد و در آن غرق می‌شود. این اثر عرصهٔ طرح مسئلهٔ مهم و گریزناپذیر مرگ و لزوم توجّه اجتماع به آن است. تشویش، پریشانی، آشفتگی و بی‌قراری شخصیّت‌های داستان به مضمون داستان کمک می‌کند. این رمان، رمان عمل و حادثه نیست؛ در واقع رمانی بر محور شخصیّت است ـ هرچند کنش‌هایی چون کشتن یا مثله‌کردن در این داستان نمود یافته، این کنش‌ها نیز نشانگر شخصیّت داستان‌ها است ـ رمانی روان‌شناسانه که آدم‌هایی آویزان، سرخورده، پریشان و سرگردان را نشان می‌دهد که راه گریز از وضعیّتی که در آن گرفتار شده‌اند ندارند؛ انسان‌های تنها و منزوی و مأیوس که به پوچی و مرگ‌اندیشی سوق داده می‌شوند.

این رمان را می‌توان از دیدگاه‌های مختلف روان‌شناسی بررسی کرد. یکی از این مباحث مهم، یافتن کهن‌الگوهای(ARCHETYPES) حاضر در رمان مطابق با مبانی فکری کارول.اس.پیرسون (CAROL.S.PEARSON) و هیو.کی.مار (HEU.K.MARR) است. با یافتن این کهن‌الگوها می‌توان سفر قهرمانی حاضر در داستان را تحلیل کرد. کارول پیرسون از شاگردان مکتب یونگ است که با تکیه بر مبانی فکری یونگ در زمینهٔ تأثیر مواریث کهن بر زندگی بشر و کهن‌الگوهایی چون سایه، نقاب، آنیما و آنیموس، دوازده کهن‌الگو در زندگی هر بشر در طی سفر رشد ذهنی و روحی در زندگی معرفی کرد و این نظریه را در آثار خود مانند «زندگی برازندهٔ من»، «قهرمان درون» و «بیداری قهرمان درون» به کمک روان‌شناس دیگری در زمینهٔ روان‌شناسی تحلیلی، هیو. کی.مار، مطرح نمود. در این پژوهش سعی بر این است که کهن‌الگوهای حاضر در قهرمان داستان ملکوت را بر این اساس یافته و به این سوالات پاسخ داده شود: ۱- تاکید نویسنده بر کدام کهن‌الگوها بوده است؟ ۲- آیا همه شخصیت‌های داستانی این ژانر ادبی قادر به طی روند سفر قهرمانی هستند؟ ۳- با توجه به حوزهٔ روان‌شناسانهٔ حاکم بر فضای داستان، آیا نویسنده متن را به این موضوع اختصاص داده یا آن را با حوزهٔ ادبی ادغام نموده است؟

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

در تبیین پیشینهٔ این پژوهش باید گفت که منتقدان با رویکردهای مختلفی این داستان را تحلیل و بررسی کرده اند. پژوهش‌هایی همچون داستان‌نویس‌های معاصر ایران (۱۳۸۱) تألیف میرصادقی که در آن به معرفی بهرام صادقی همراه با اثر ممتاز وی، ملکوت، پرداخته است، تأویل ملکوت: قصه‌ای اجتماعی- سیاسی (۱۳۸۶) نوشتهٔ محمدتقی غیاثی که با دیدی اجتماعی به این اثر پرداخته و گاهی نمادهای اجتماعی آن را نیز معرفی کرده است، خون آبی بر زمین نمناک (۱۳۷۷) نوشتهٔ حسن محمودی که به تحلیل مضامین ملکوت پرداخته است، مسافری غریب و حیران (۱۳۷۹) تألیف روح‌الله مهدی-پورعمرانی که شخصیت بهرام صادقی را در آثارش معرفی کرده است و سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی به قلم حسن عابدینی(۱۳۸۷) که ملکوت را اثر برتر بهرام صادقی خوانده، در این زمره‌اند. همچنین مقاله‌هایی چون «داستان‌نویسی و داستان‌نویسان معاصر ایران»(۱۳۶۹) نوشتهٔ سیدعبدالعلی دستغیب، «هنر داستان نویسی بهرام صادقی»(۱۳۸۳) نوشتهٔ غلامحسین ساعدی، «شخصیت و شخصیت پردازی در رمان ملکوت»(۱۳۹۲) تحلیل بیتا اسدالله زاده‌گودرزی و ابراهیم ابراهیم‌تبار، «تحلیل داستان ملکوت با تکیه بر رویکرد ساختارگرایانه»(۱۳۹۰) و «تحلیل داستان ملکوت با تکیه بر مکتب روان‌تحلیلی»(۱۳۹۱) به‌قلم تقی پورنامداریان و رقیه هاشمی، «تبلور شیطان اسطوره‌ای در ملکوت بهرام صادقی» نوشتهٔ اسحاق طغیانی و محمّد چهارمحالی، «تحلیل اسطوره‌ای «یکلیا وتنهایی او» و «ملکوت» با نگاه به تأثیر کودتای ۲۸ مرداد در بازتاب اسطوره‌ها» تحلیل حسینعلی قبادی، سعید بزرگ‌بیگدلی و محمد علیجانی و «زن در داستان بلند ملکوت»(۱۳۸۳) به‌قلم محمد محمودی در پیوند با این داستان نوشته شده است که برخی از آنها در نوشتن این مقاله مورد استفاده قرار

گرفته‌اند. گفتنی است با توجه به مشاهدات پژوهشگر، در زمینه سفر قهرمانی و کهن‌الگوها براساس مبانی فکری پیرسون در این داستان، اثر مدوّنی یافت نشده است.

۲- چهارچوب نظری

۲-۱- کهن‌الگوها و نقد کهن‌الگویی

قرن بیستم همراه با نظریات جدید نقد ادبی، دیدگاه نوینی از آثار ادبی را آشکار ساخت و خواننده را با ابعاد شگرف و تازه‌ای در این آثار آشنا کرد. «نقد کهن‌الگویی» (ARCHETYPAL CRTITICISM) درحقیقت یکی از زیرمجموعه‌های نقد روان‌شناختی نوین است. «منتقدان این شیوه عمیقاً در جستجوی صورت‌های مثالی و کهن‌الگویی در آثار ادبی هستند و به تعبیر دیگر از رابطه ادبیات و هنر با اعماق سرشت بشری سخن می‌گویند؛ زیرا اثر هنری را تجلّی نیروهای پویا و ذاتی برخاسته از اعمال روان جمعی بشریت می انگارند.» (امامی، ۱۳۸۵:۲۰۲) اساس نقد کهن الگویی این است که بیان ادبی، محصول ناخودآگاه تجربهٔ جمعی نوع بشر است. منتقد در این نوع نقد توجه و مطالعهٔ خود را معطوف به بررسی کهن‌الگوهای متن می‌سازد. کهن‌الگوها، اشکال و تصاویری برخاسته از ذات جمعی هستند که در عمل در تمام جهان، اجزای تشکیل دهندهٔ اسطوره‌ها هستند و در عین حال نتایج فردی و طبیعی برخاسته از ناخودآگاهند. یونگ اظهار می‌دارد که کلمهٔ کهن‌الگو را از منابع کلاسیک مثل سیسرو (CICERO) و پلینی (PLINY) و متون مقدس هرمتیک (THE CORPUS HERMETICUM) اگوستین و مانند آن‌ها اتخاذ کرده است. (کمپل،۱۹۷۳: ۳۰-۲۸) این تصورات باستانی و کهن در نوشته‌های فارسی با نام‌هایی همچون آغازینه، سرنمون، صورت مثالی، صورت ازلی، صورت اساطیری، و نمونهٔ دیرینه ترجمه شده است. نقدکهن الگویی، هر ژانر ادبی را به منزلهٔ بخشی از کل ادبیّات مورد مطالعه و پژوهش قرار می‌دهد. پیکرهٔ اصلی نقد کهن‌الگویی تصاویر، شخصیت‌ها، طرح‌های روایی و درون‌مایه‌های فرعی است و سایر پدیده‌های نوعی ادبیّات در تمام آثار ادبی حضور دارند. «به این ترتیب، شالوده‌ای را برای مطالعهٔ ارتباطات متقابل اثر فراهم می‌آورد.» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۴۰۱). افرادی چون جیمز فریزر، نورتراپ فرای و جوزف کمپل نیز در زمینهٔ بررسی متون از نگاه نقد اسطوره‌ای (نقد کهن‌الگویی) تحقیقاتی انجام داده‌اند و در این زمینه آثاری ارزنده از خود به‌جای گذاشته‌اند.

۲-۲- کهن‌الگوهای بیداری قهرمانان درون از دید کارول.اس.پیرسون و هیو.کی.مار

کهن‌الگوهای منبعث از ذهن روان‌شناس شهیر سوئیسی، کارل گوستاو یونگ، افراد دیگر را بر آن داشت تا در راستای آن ها به کشف کهن‌الگوهای دیگر دست یازند. از جملهٔ آن ها، می‌توان کارول.اس.پیرسون و هیو.کی.مار را نام برد که با توجه به نظرات یونگ مبنی بر تأثیر کهن‌الگوها در سفر تفرّد بشری، دوازده کهن‌الگو را مطرح نمودند. آن‌چه بیش از هرچیز سبب مطرح‌شدن کهن‌الگوها می‌شود، مسئلهٔ سفر قهرمانی هر شخص در زندگی اوست که برای رسیدن به کمال و خودشناسی آن را طی می‌کند. بسیاری از نویسندگان چون جوزف کمپل، کریستوفر وگلر (CHRISTOPHER VOGLER)، رابرت جانسون در کتاب اسطورهٔ جام مقدّس(۱۳۸۷)، کارول. اس.پیرسون و هیو.کی.مار سفر قهرمانی را به‌عنوان الگویی برای روند رشد فردیّت مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند و بر این باور بودند که بشر در این سفر به شناخت عمیقی از خود پی می‌برد و معانی مهم زندگی خود را در می‌یابد. کارول.اس.پیرسون و هیو.کی.مار با تکیه بر کهن الگوها، سفر قهرمانی را مورد بازبینی و کاوش قرار می‌دهند؛ کهن‌الگوهای دوازده‌گانه‌ای که آن‌ها با تأکید بر مسئلهٔ شخصیت بیان می‌کنند، عبارتند از: معصوم، یتیم، جنگجو، حامی، جستجوگر، عاشق، نابودگر، آفریننده، حاکم، دلقک، فرزانه، جادوگر. وی در اثر دیگر خود با عنوان قهرمان درون تنها به شش کهن‌الگوهای یتیم، سلحشور، شعبده باز، سرگردان، شهید و کهن‌الگوی بازگشت توجّه نشان داده و سفر قهرمانی بشر را به آن‌ها محدود و معطوف نموده است.(پیرسون،۱۹۸۹: ۸) در این نوشته، تأکید بر کهن‌الگوهای دوازده‌گانهٔ او است.

کهن‌الگوی معصوم (INNOCENT) اغلب اولین کهن‌الگویی است که شخص در سفر قهرمانی با آن روبرو می‌شود. «این کهن‌الگو مظهر اعتماد به دیگران و جهان است» (پیرسون، ۱۳۹۰: ۳۶). کهن‌الگوی یتیم (ORPHAN) در کودکی با عدم رسیدگی به نیازها و در بزرگسالی با ضعف‌های درونی، وقایع اسفناک زندگی، زورگویی افراد و بیماری‌های جسمی روبرو است. کهن الگوی جنگجو(WARRIOR) هدفمند است و حد و مرز تعیین می‌کند. جنگجو به رقابت و پیکار علاقه دارد (همان: ۵۲). جنگجو بر آن است تا دنیای خود را با اتّکا بر اراده و تصویری که از یک دنیای برتر دارد تغییر دهد. (پیرسون، ۱۹۸۹: ۷۶) کهن‌الگوی حامی(CAREGIVER) اصولاً مردم‌دوست و مهربان است و از کمک به دیگران لذت می‌برد. کهن‌الگوی جستجوگر (SEEKER) برای یافتن پاسخ کنجکاوی‌های عمیق و برطرف کردن نیاز درونی‌اش ماجراجویی می‌کند (پیرسون، ۱۳۹۰: ۶۸). مادهٔ اصلی کهن‌الگوی عاشق (LOVER)، «عشق» است. عشق، صرف‌نظر از جنبه‌های رمانتیک و جنسی آن، شامل

استعداد شخص برای قبول تعهد نسبت به دیگران است که گاهی این تعهد، مستلزم ازخودگذشتگی و فداکاری است (شاملو، ۸۵:۱۳۸۸). کهن‌الگوی نابودگر (DESTROYER) فردی است که قربانی حادثه‌ها و شکست‌ها شده و خواهان بازسازی زندگی خویش است. از سوی دیگر، او می‌تواند کسی باشد که راه و تجربه‌های جدیدی در زندگی انتخاب می‌کند. کهن‌الگوی آفریننده (CREATOR) کارآفرین، مخترع و نوآور است؛ به‌صورت فعالانه، قوهٔ تخیّل خود را به‌کار می‌گیرد و همه چیز و همه کس را ابزار انجام نقشه‌های هنری خود می‌سازد. «کهن‌الگوی حاکم (RULER) باید تصمیم بگیرد از فرصت‌های موجود برای سودجویی شخصی استفاده کند یا در راه مصلحت و رفاه عمومی. او مجادله، مشاجره، بحث و جدل را دوست دارد و می‌تواند زورگو باشد (دقیقیان،۱۳۹۰:۵۰). توانمندی «کهن‌الگوی جادوگر» (MAGISIAN) مانند «حاکم»، ناشی از هماهنگی وضعیت و مرام درونی او با حقایق بیرونی است... «جادوگر» از آگاهی‌های روزمره و عادی فراتر می‌رود و شیوه‌های متفاوت و عمیق‌تری را برای عملی کردن امور به‌کار می‌گیرد (پیرسون ،۱۳۹۰: ۱۰۸). «جادوگر» تسهیل‌کننده‌ای است که قدرت و کارایی او از جذبه، نفوذ و غلبهٔ شخصیّتش بر موقعیّت سرچشمه می‌گیرد نه از مقام و ریاست. به نظر می‌رسد کهن‌الگوی فرزانه (SAGE) همان پیر خردمند یونگ باشد. «پیر دانا، نماد از ویژگی روحانی ناخودآگاه است و زمانی که انسان نیازمند درون‌بینی، تفاهم و پند نیکو و تصمیم‌گیری است و قادر نیست به تنهایی این نیاز را برآورد، ظاهر می‌شود» (مورنو، ۱۳۸۰: ۷۳). بنابراین، او چون استاد معنوی [نظیر پیر مغان در ادبیّات عرفانی ما] عمل می‌کند(حسینی،۱۳۸۷: ۱۱۱) و شخصیّت «کهن‌الگوی دلقک» (JESTER) شامل کمدین‌ها، دلقک‌ها، طنزنویس‌ها، کاریکاتوریست‌ها و همچنین انسان‌های شوخ‌طبعی می‌شود که شادی و خنده را همه جا با خود می‌برند (پیرسون، ۱۳۹۰: ۱۲۴).

۲-۳- مراحل سفر قهرمانی

توالی اعمال قهرمان از الگوی ثابت و معینی پیروی می‌کند که در تمامی داستان‌های جهان در دوره‌های گوناگون قابل تأمّل و بررسی است. شاید بتوان گفت یک قهرمان اسطوره‌ای کهن‌الگویی وجود دارد که زندگی او در سرزمین‌های گوناگون توسط گروه‌های بسیاری از مردم نسخه‌برداری شده است. قهرمان اساطیری معمولاً پایه‌گذار یک عصر تازه، دین تازه، شهر تازه یا شیوهٔ تازه‌ای از زندگی است که برای دست‌یابی به آن باید عرصهٔ قدیم را ترک گوید و گام در مرحله‌ای تازه و نو بگذارد. مطابق این باور، قهرمان به‌منظور جست‌وجو و شناخت خود به سفر می‌پردازد.

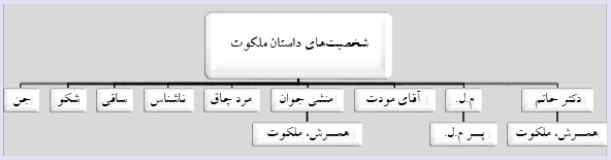
سیر تحول و سفر قهرمان (THE HEROS JOURNEY) را می‌توان به سه مرحلهٔ اصلی تقسیم کرد که عبارتند از: جدایی (عزیمت)، تشرف و بازگشت که کمپل آن را هستهٔ اسطورهٔ یگانه می‌نامد، در توصیف این هستهٔ مرکزی آمده است: «یک قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز به حیطه‌ی شگفتی‌های ماوراءالطبیعه را آغاز می‌کند؛ با نیروهای شگفت در آن‌جا روبه‌رو می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد. هنگام بازگشت از این سفر پررمزوراز، قهرمان نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند» (کمپل، ۱۳۸۹ :۴۰). معمولاً سفر قهرمانی در حالتی از بی‌گناهی و بیهوشی آغاز می‌شود و در دولتی از فضل و آگاهی برتر به پایان می‌رسد (براون، ۱۹۹: ۱۱). با توجّه به این مطلب که قهرمانان در طی سفر کمال‌گرای خود از منابعی غیرمعمولی یاری می‌طلبند(لوتز، ۲۰۰۴: ۳۰)، شاید بتوان گفت: این کهن-الگوها هستند که در هر دوره‌ای از سفر قهرمانی ظاهر می‌شوند و نقش هدایتگر را برعهده می‌گیرند. «سفر معمولاً با یک یا همه کهن‌الگوهای مربوط به موقعیّت ترکیب می‌گردد» (سخنور، ۱۳۷۹: ۳۷). در هر دوره‌ای از زندگی یکی از کهن‌الگوها حکومت و مدیریّت زندگی را در دست می‌گیرد؛ مسیر اسطوره‌ای زندگی هر شخصی به سه قسمت تقسیم می‌گردد که هر کدام از این بخش‌ها می‌توانند از کهن‌الگوهای خاص خود یاری بگیرد، قابل بیان است که این کهن‌الگوها «می‌توانند در مراحل مختلف دگرگون شوند» (پیرسون ۱۳۹۰: ۱۴۶-۱۴۰).

جدول شماره (۱). بیداری کهن‌الگوها در مراحل تکامل شخصیّت

آماده شدن برای سفر اسطوره ای	←	معصوم، یتیم، حامی ، جنگجو
آغاز سفر اسطوره ای	←	جستجوگر، نابودگر، عاشق، آفریننده
بازگشت از سفر اسطوره ای	←	حاکم، جادوگر، فرزانه، دلقک

۲-۴- شخصیّت‌های داستان ملکوت

بهرام صادقی برای داستان خود، شخصیّت‌های معدودی برگزیده است. شخصیّت اصلی داستان دکتر حاتم و م.ل. هستند و دیگر شخصیّت‌ها مکمّل و پرورش‌دهندهٔ شخصیّت هستند، مودّت و دوستانش و حضور کم‌رنگ ساقی، خواننده را با شخصیّت دکتر حاتم آشنا می‌سازند و شکو و پسر م.ل. نیز شخصیّت م.ل. را طرّاحی می‌کنند. شخصیّت‌های داستان در نمودار زیر نشان داده شده‌اند.



۲-۵- معرفی شخصیّت‌های داستان ملکوت

۲-۵-۱- دکتر حاتم: محور حوادث و جریانات داستان، شخصیّت دکتر حاتم است. در حقیقت او ضدّ قهرمان داستان ملکوت است. در جوانی فیلسوف و دانشمند بوده و با جوانان حشر و نشر داشته و مریدان متعدّد پیرامون او بوده‌اند. چندین سال پیش به صورت پزشک ناشناس و غریبه ای به شهر می‌آید و به تدریج معروف‌ترین پزشک شهر می‌شود؛ دکتری سرشناس که خود را به نوعی مجری ناگزیر شیطان و اسیر سرنوشتی غم انگیز می‌داند و حرص موحشی به کشتن دارد. وی با جامعه قطع علقه و هرگونه پیوندی را با جامعه قطع کرده است. شایعاتی دربارهٔ او ساخته‌اند که همهٔ دستیاران و شاگردان و همسران خود را کشته و از آنها صابون ساخته است. او مردمی را که به صرافت طول عمر یا ازدیاد میل جنسی طالب داروی مقوّی هستند، با آمپولی حاوی سمّی مهلک که در موعدی مقرّر اثر خواهد کرد، در معرض مرگی جانفرسا قرار می‌دهد و خود پیش از موعد مقرّر، آن شهر را به قصد جایی دیگر و مأموریتی دیگر ترک می‌گوید و زن‌هایش را نیز در آخرین مرحلهٔ هر مأموریّت خفه می‌کند. وی موجودی عجیب است که با توصیفی که نویسنده از وی می‌کند، ترکیبی از پیری و جوانی است. «**دکتر حاتم مرد چهارشانهٔ قد بلندی بود که اندامی متناسب و با نشاط داشت، به همان چالاکی و زیبایی که در یک جوان نوبالغ دیده می‌شود، امّا سر و گردنش... پیرترین و فرسوده‌ترین سر و گردن‌هایی بود که ممکن است در جهان وجود داشته باشد**» (صادقی، ۱۳۴۰: ۱۲).

گهگاه او قدرتی اسطوره‌ای دارد (عابدینی، ۱۳۸۸: ۳۵۴). به‌طور کلّی او فردی زیرک و باهوش و در عین حال غمگین، افسرده، کینه‌ای و عقده‌ای معرّفی می‌شود. هنگام سخن‌گفتن با ساقی، پیش از خفه‌کردن او، چهره‌ای عاشق‌پیشه از خود به جای می‌گذارد. زمانی که می‌گوید می‌خواهد ساقی را به ملکوت برساند، با این واژهٔ ملکوت ایهام ایجاد می‌کند و دو معنای آسمان و نام همسر قبلی دکتر حاتم را به ذهن خواننده متبادر می‌کند.

با آگاهی از خیانت همسرش قبل از مرگ، چنان کینه‌ای از او به دل می‌گیرد که می گوید: «**حالا یک بار دیگر باید ترا خفه کنم و این بار دیگر خودم هستم. می‌شنوی؟ این خود دکتر حاتم است که ترا خفه می‌کند و نه شیطان! و می‌خواهد روح ترا در نارنجستان به خاک بسپارد و نه آنکه به ملکوت برساند**» (همان: ۷۰). کنش اصلی که از او سر می‌زند قتل است. خود را مامور به قتل انسان‌ها و البته دربند شغل و حرفه‌اش می‌داند. او بارها در طی داستان، ماموریّت خود را گوشزد می‌کند و در خطاب به ساقی، پیش از کشتنش، نیز خود را دربند شغل و ماموریّتش خوانده، می‌گوید: «**من خود زرخرید شغلم هستم و سرنوشتم، یا اگر بدت می‌آید و تکراری و مبتذل شده است، طور دیگری می‌گویم: بندهٔ شغلم و ماموریتم**» (همان: ۵۹). وی خود را معصوم می‌خواند و معتقد است که تمامی عمرش را در کابوس و ظلمت و بدبختی به‌سربرده است. او، خطاب به ساقی، خود را بی‌گناه می‌داند و مقصر اصلی را سرنوشت می‌خواند و غم و اندوه را متهم می‌کند و خود را مأمور این مسئله می‌داند که انسان را از غم و اندوه زندگی باید نجات داد و تنها راه نجات را «مرگ» می-خواند. رمانتیک بودن و احساساتی شدن دکتر حاتم را نیز نمی‌توان نادیده گرفت. وقتی که از آشنایی دیرینه‌اش با م.ل. برای ساقی می‌گوید، به‌یاد پسر م.ل. اشک می‌ریزد و او را دوست صمیمی خود می‌داند.

«**دکتر حاتم ناگهان روی صندوقی نشست و چشم‌های نمناکش را با دست پوشاند: امّا او دوست من بود! من در کنارش آرامش و یقین داشتم و پاکی و محبت را برای اولین و آخرین بار احساس کرده بودم... - از چه کس حرف می‌زنی؟- از همان‌کس که با بی‌رحمی و سنگدلی از من جدایش کردند. من در مقابل آن فاجعهٔ دهشتناک هیچ چاره و پناهی نداشتم جز آن که بار دیگر به قعر سیاهی‌ها و به آتش دوزخم پناه ببرم. در واقع من هم به فکر فراموش کردن افتادم و فرار کردم**» (همان: ۶۲).

در پایان داستان خواننده با چهرهٔ حقیقی دکتر حاتم که نمایندهٔ شیطان است و به عنوان رهایی انسان از غم و اندوه او را به قعر مرگ می‌اندازد، آشنا و گره داستان با اعتراف او گشوده می‌شود.

۲-۵-۲- م.ل: دومین شخصیّت مطرح در داستان م.ل. است که راوی بخش‌هایی از ماجراها است و با سه کنش مؤثر در روند داستان خود را مطرح می‌کند: کشتن پسرش، بریدن زبان شکو- نوکر و راننده‌اش، مثله‌کردن خود

م.ل دو بخش دوم و سوم را به بازگویی خاطرات و شرح‌حال خود اختصاص داده است. او ساکت نیست و گهگاه مشغول نوشتن است، دربارهٔ موجودات سخن می‌گوید و تنها آفرینندهٔ داستان است. او دچار دوگانگی است و برای جبران مافات و انتقام از خود به دلیل کشتن پسرش، در جستجوی فراموشی، تمام جهان را زیرِ پا گذاشته است و شهر به شهر، عضوی از اعضایش را به تیغ جرّاحان سپرده است. حتی معتاد هم شده، امّا از فراموشی خبری نیست. او که اعضای قطع شده‌اش را در شیشه‌های الکل همراه می‌برد، در کالسکه‌ای سیاه که

سورچی پیری آن را می‌رانند ـ تابوت پسرش را قرار داده است؛ تابوتی را که چون تابوت داستان بوف کور بر ذهن و روحش سنگینی می‌کند.

م.ل نیز هم‌چون دکتر حاتم سرشتی دوگانه دارد: او نیز در تمام عمرش مثل زورق خرد شده‌ای در تلاطم این حالت‌ها و اغماءها نوسان داشته است. گرفتار غم‌های غروبی است، از لحظه‌های خالی می‌ترسد و از اینکه امید مردن ندارد، زجر می کشد. در وجودش دو نیرو ـ کودک و دیو ـ در کشمکش‌اند. دیو که غروب‌ها و شب‌ها سر بر می‌کشد، او را اسیر کابوس‌های بی‌پایان می‌کند و به تخریب و کشتار فرا می‌خواند و کودک، لحظه‌های جلیل و باشکوه زندگی‌اش را به یاد می‌آورد. «م.ل و حاتم دو تصویر از یک شخصیّت را نمایش می‌دهند. آن‌جا که نویسنده درون آن‌ها را توصیف می‌کند، گوشت و خون می‌یابند و زنده می‌شوند؛ ولی آن‌گاه که نقاب اسطوره‌ای بر صورتشان می‌زند، تصنّعی می‌شوند. اینان آدم‌هایی اخذ شده از جامعه‌اند، که تخیّل نویسنده هاله‌ای اسطوره‌ای بر گردشان کشیده است؛ یعنی زمینهٔ روحی و اندیشگی نسل شکست دارند، امّا موجوداتی آسمانی را می‌نمایانند. اسطوره نه تنها مفهوم تازه‌ای را انتقال نمی‌دهد، بلکه سبب می‌شود تا خواننده خود را در جهانی غیرواقعی احساس کند، هم‌چنین مفهوم داستان را به دعوای تاریخی یهوه و ابلیس محدود می‌سازد» (عابدینی، ۱۳۷۷: ۳۵۷-۳۵۶). هرچند وی نیز بازیچهٔ دست دکتر حاتم می‌گردد و به او نیز سم مهلک تزریق می‌شود، امید به زندگی در وجودش مشاهده می‌گردد، او از بریدن دست راستش منصرف‌می شود و **چنین می‌گوید که«دلم می‌خواهد از این دخمهٔ کثیف آزاد شوم و بیرون بروم و با مردم حرف بزنم و بگویم و بخندم و آسوده و راحت زندگی کنم...»** (صادقی،۱۳۴۰: ۴۴). به‌نظر می‌آید وی تبدیل به شخص امیدواری می‌شود. خود معترف است که پل‌های پشت سرش را خراب کرده و دیگر نمی‌تواند به زندگی عادی بازگردد، امّا امیدش را از دست نمی‌دهد و برای آینده برنامه ریزی می‌کند.

از این قبیل خیالات شیرین و رویاهای دور و دراز خیلی زیاد به کله‌ام زده است ـ مثلاً دکتر حاتم را عفو می‌کنم و با او خداحافظ می‌گویم و رازمان را تا ابد مکتوم نگاه می‌دارم، پس از آن با شکوی باوفا به خانه می‌رویم، نعش پسرم را بعد از این سال‌های دربه‌دری و آوارگی و سرگردانی از تابوت بیرون می‌آورم و به خاک می‌سپارم و اعضای قطع شده‌ام را از درون شیشه‌ها به پیش سگ‌ها می‌اندازم. این خود تفریح مناسبی است، زیرا لابد الکل‌ها کمی مستشان می‌کند و پس از آن زن می‌گیرم، یک زن زیبای دهاتی می‌گیرم که فقط به پول من بیندیشد و از او بچه‌دار می‌شوم، بچه‌دار می‌شوم و فرزندم را بزرگ می‌کنم، بزرگ می‌کنم تا روزی که بتواند دشنه‌ای در دست بگیرد... (همان: ۴۵).

با وجود امیدواری، گناه گذشتهٔ خود را فراموش نمی‌کند و منتظر قصاص است، امید در وجود م.ل. آمیخته با یأس و سردرگمی و تا حدی رهایی از گناه نابخشودنی اوست.

آن‌وقت آن دشنهٔ خون‌آلود را به او [فرزند بعدی که در خیالش است] می‌دهم و سر بر زانویش می-گذارم و به همه چیز اعتراف می‌کنم، آیا چه خواهد کرد؟ آیا مرا خواهد کشت یا خواهد بخشید؟ نمی‌دانم، هیچ نمی‌دانم و به او التماس می‌کنم ـ فریاد می‌زنم که این شیطان را در درون من به قتل برسان، این غبار مزاحم را، این تب و وسوسهٔ لعنتی را، این دلهرهٔ تمام‌نشدنی را، این رنج و اضطراب سالیان را و این درخت بی‌گناه را در من بر خاک بینداز و ریشه‌هایش را برای ابد بسوزان، مرا بکش! مرا بکش! (همان: ۴۵)

در فصل دوم و در روز نهم چهرهٔ سنگدل و قسی‌القلب م.ل. هنگام کشتن پسرش، خواننده را مبهوت می‌سازد، حرص و حسادت سبب می‌شود م.ل. دست به خون پسرش بیالاید، او پسرش را تنها بازماندهٔ تمامی چیزها و کسانی که قبلاً دوست داشته است، می‌داند که حال مجذوب یک شاعر و فیلسوف شده و دیگر به او تعلّق ندارد. تصمیم می‌گیرد او را بکشد و با سنگدلی تمام دشنه به دست به سراغ پسرش می‌رود:

دست مصمّم و بی‌ارادهٔ من دشنهٔ تیزم را از بغلم بیرون کشید. او پسر من بود، امّا دیگر پسر من نبود. هیچ‌چیز برایش اهمیّت نداشت و به زندگی خودش و من نمی‌اندیشید. در این لحظه تمام سخن‌هایی که به‌طور مبهم دربارهٔ آن فیلسوف ناشناس شنیده بودم، به یادم آمد. او بود که پسرم را تحت تأثیر قرار داده بود و به او فکر پوچی و بیهودگی و خودکشی را تلقین می‌کرد... من جلوتر رفتم و با فشار دست چانه‌اش را به بالا بردم که چشمم در چشم‌هایش بیفتد. لبخند تحقیرآمیزی برای یک ثانیه لب-های بی‌گناهش را از هم گشود، امّا نگاهمان حتی لحظه‌ای تلاقی نکرد. آن‌وقت دشنه را در قلبش فرو بردم و بیرون کشیدم. خون از سوراخی مورب فواره زد. او گفت: «آخ! پدر جان...» و به زمین افتاد

و زلف سیاهش پریشان شد، من ضربهٔ دیگری به پشتش زدم و آن‌گاه گوش‌هایش را بریدم. قالی نمناک و لزج شد و او باز گفت: «آخ! پدر جان...» خون به همین زودی بر سبیل قشنگ سیاهش خشکیده بود. برف در روی سر و ابروهایش آب می‌شد و همراه قطره‌های گرم خون به زمین می‌چکید. آن‌گاه رویش نشستم، مثل قصابی که روی قربانیش می‌نشیند و دشنه را زیر گلویش گذاشتم و از سر تفنّن اندکی فشار دادم. او فقط توانست بگوید: «راحتم کردی... متشکرم» و من آخرین تشنّج معصومانه‌اش را مثل جریانی از برق در سراسر بدنم احساس کردم...پس از آن لرزیدم و فهمیدم، که او دارد سرد می‌شود و در همین وقت بود که سرش را بریده بودم». (همان: ۴۴-۴۳)

کنش سهمناک دیگر م.ل.، بریدن زبان خدمتکار باوفایش، شکو است تا چگونگی مرگ پسرش را به دیگران نگوید.

«شکو در دست‌های خونینم به زانو درآمد و نگاه التماس‌آمیزش را تا اعماق جان سیاهم فرو-برد و سرش را چندین‌بار به علامت استرحام و امتناع تکان داد و اشک گرمش بر پشت دستم چکید و زبان داغ و قرمز خون چکانش بر روی برف‌ها، مثل لکه‌ای درشت نقش بست». (همان:۴۴)

م.ل. مدّعی است که همه چیز را می‌داند و می‌داند که حادثه‌ای در شرف وقوع است، دغدغهٔ ذهنی دارد که این دغدغه به دلیل جرّاحی‌های متعدد دکتر حاتم است. دکتر حاتم اندیشهٔ پوچی و بیهودگی را به او القأ کرده و همین اندیشه را به پسر م.ل. نیز القأ نموده بوده، در پایان تصمیم می‌گیرد از زندگی لذّت ببرد، که مرگ و بیهودگی زندگی به سراغش می‌آید و دکتر حاتم مسبّب این امر است.

۲-۵-۳- شکو: خدمتکار ساده، بدبخت و مفلوک م.ل. است که تا پایان داستان با او همراهی می‌کند، وی به دلیل اینکه شاهد مرگ پسر م.ل. است، محکوم به بریدن زبانش می‌شود. داستان زندگی پر از بدبختی و بیچارگی او از زبان م.ل. برای دکتر حاتم بازگو می‌شود.
او در خانهٔ ما به دنیا آمده است، مادرش یک کنیز دورگه بود که در قصر پدرم کار می‌کرد و کسی نمی‌دانست از کجا آمده است، به‌زبان عجیبی حرف می‌زد و هیچ‌وقت هم زبان ما را یاد نگرفت، روزی او را در زیرزمین بزرگ قصر پشت خمره‌های شراب گیر آوردند که در بغل باغبان فرو رفته بود. باغبان ما هم آدم عجیبی بود، گذشتهٔ تاریکی داشت و کسی از رازش سر در نمی‌آورد، امّا به زبان ما حرف می‌زد و در عین حال همه کاری می‌کرد... خدا همین یک شکو را برای آنها باقی گذاشت، بچه‌های دیگرشان می‌مردند و گاهی هم ناپدید می‌شدند، امّا آشپز ما عقیده داشت که پدرشان آنها را با تبر راحت می‌کند و می‌گفت با چشم خود بارها این منظرهٔ خوشمزه را دیده است... بالاخره یک روز کنیز پیر سکته کرد و مرد. فردایش ما باغبان خودمان را هم از دست دادیم، او قصر را گذاشت و رفت و تا به حال کسی از حالش خبر ندارد. (همان: ۷۳-۷۲)

شکو فرد بیچاره و بدبختی به خواننده معرفی می‌شود، امّا در بخشی از داستان مشخص می‌شود که با ساقی، آخرین همسر دکتر حاتم، رابطهٔ جنسی دارد و مورد نفرت و انزجار دکتر حاتم قرار می‌گیرد. شکو زجرکش می‌شود.

۲-۵-۴- آقای مودّت: داستان با بیماری و جن‌گرفتگی آقای مودّت آغاز می شود. وی فرد متموّلی است که با دوستانش در باغ مشغول میگساری و خوشگذرانی هستند و با درد معدهٔ او این مراسم شادی و لهو و لعب او و دوستانش برهم می‌خورد و مجبور می‌شوند به تنها دکتر بیدار شهر، دکتر حاتم، مراجعه کنند. با مشخص شدن ابتلای او به بیماری سرطان گل کلمی، دکتر حاتم از تزریق سمّ مهلک خود به او صرف‌نظر می‌کند، زیرا که خود او در حال دست و پنجه زدن با مرگ است و نمی-داند. او مردی طنزگو و شوخ و خوشگذران به خواننده معرفی می‌شود.

۲-۵-۵- مرد چاق: مرد چاق، تاجر معتبر و خودخواهی است که می‌خواهد سال‌ها عمر کند و لذّت ببرد. از مرگ ترس و واهمه دارد و با شنیدن این که آن تزریق جز سمی مهلک چیز دیگری نبود، از ترس سکته می‌کند و می‌میرد.

۲-۵-۶- منشی جوان: مرد جوانی که کارمندی ساده و نامطمئن به آینده است، دوست دارد مفید و مؤثّر باشد؛ به همین دلیل تمام کارهای عملی را بر عهده می‌گیرد، زندگی را خیلی ساده می‌فهمد و به قول دکتر حاتم شبیه آدم‌های نخستین است. وی از همه جوان‌تر است و باهوش‌تر و متفکّرتر به‌نظر می‌رسد. ظاهری آرام و مهربان در داستان دارد و در ابتدای داستان از شنیدن نام دکتر حاتم احساس خوبی دارد و فکر می‌کند انسان فداکاری است. برخلاف مرد چاق با شنیدن نام جن در بدن مودّت، اندیشناک و غمین می‌شود و احساس

مسئولیت در وجود او سبب می شود بخواهد مودّت را به دکتر برساند. وی زندگی را ساده و صاف و گسترده می بیند. به کتاب خواندن علاقه دارد. نکتهٔ اشتراکش با دکتر حاتم در نام زنانشان (ملکوت) است و هر دو مدّعی هستند که همسرشان را بسیار دوست دارند.

۲-۵-۷- ناشناس: از دوستان آقای مودّت است که پیشنهاد می‌کند آقای مودّت را به نزد دکتر حاتم ببرند، در ابتدای داستان پیشگویی می‌کند که مرد چاق براثر سکته می‌میرد و با این پیشگویی با واکنش تند مرد چاق روبرو می‌شود. پس از آن بیشتر در سکوت است و کمتر از او سخن رانده می‌شود. در پایان داستان نیز با تأیید او، دوستان پی می‌برند که م.ل خداست و دکتر حاتم شیطان است. شخصیّت او ناشناس، مستتر و مشکوک است و دیالوگ زیادی از او در داستان دیده نمی-شود. به‌نظر می‌رسد که هم شخصیّت دکتر حاتم برای او شناخته شده است و هم شخصیّت م.ل.؛ با دکتر حاتم هم رابطه‌ای مرموز دارد. او نیز هم‌چون آقای مودّت از تزریق آمپول‌های دکتر حاتم معاف است. غیاثی او را نماد پروردگار عالم می‌داند که نویسنده به سبب «صفات سلبیه» نمی‌تواند وصفش کند. (غیاثی،۱۳۸۶: ۹۳)

۲-۵-۸- ساقی: زنی زیبا و باهوش و آخرین همسر دکتر حاتم است. وی اهل مطالعه است و در پرس و جو، بنا به گفتهٔ دکتر حاتم، زن عادی و معمولی نیست و در وجود او چیزی مجهول است که دکتر حاتم نتوانسته آن را بشناسد و از این مسئله عذاب می‌کشد. ساقی خود را بازیچهٔ دست دکتر حاتم می‌داند. وی در عین حال پرستار م.ل. نیز است.
دکترحاتم او را این‌گونه معرفی می‌کند: «**تو زیبا و باهوش هستی و به رنج‌ها و بدبختی‌های من بیشتر از هرکس آشنایی، از آن گذشته اغلب فکر می‌کنی و کتاب می‌خوانی، از رمان‌های مختلف حرف می‌زنی و گاهی هم چیزهایی از من می‌پرسی، روی‌هم‌رفته یک زن عادی و معمولی نیستی...**». (صادقی،۱۳۴۰: ۵۴) ساقی به خاطر عشق به دکتر حاتم ترک خانواده و خانه کرده، با او راهی این شهر شده است. وی با ترک خانواده، سبب مرگ پدرش گردیده، به نامهٔ مادر در حال مرگ پاسخ نداده، ترک دیار کرده است. او با عشق بسیار زیاد به دکتر حاتم پشت پا به همه‌چیز و همه‌کس زده، امّا در پایان به او خیانت و با شکو رابطه برقرار می‌کند. پیش از مرگ دکتر حاتم از خیانت وی باخبر نمی‌شود، ولی پس از خفه شدنش، با فهمیدن این مسئله، دکتر حاتم کینهٔ عمیقی حتّی از جسد وی به دل می‌گیرد.

۲-۶- تحلیل کلی شخصیّت‌های داستان ملکوت

صادقی با نگاهی فیلسوفانه و دید فلسفی عمیقی به بشر و دنیا می‌نگرد و همین دید فلسفی را در داستان‌هایش اعمال می‌کند. در داستان او گویی بشر و وقایع زندگی او را به تمسخر می‌گیرند. او مرگ‌های قریب‌الوقوع و دردناکی را برای بشر و نسل او پیش‌بینی می‌کند. انگار می‌خواهد بحران‌ها و چالش‌هایی را که انسان هر لحظه و هر جا با آنها روبرو می‌شود، به انسان گوشزد کند. مذهب و دین در داستان او جایی ندارد. جن، شیطان و دکتر حاتم همگی حامل خبرهای دردناکی برای بشر هستند. در داستان ملکوت «قهرمان» جایی ندارد. خواننده نیز نمی‌تواند قهرمان یا ضدّقهرمان را در داستانش دخالت بدهد. اگر بر این اندیشه باشیم که دکتر حاتم ضدّقهرمان است که همسرش را کشته، تا حدودی به راه خطا رفته‌ایم؛ زیرا که زنش در گذشته به او خیانت کرده، حال تاوان کار گذشته‌اش را می‌دهد. عقده‌های روانی که در وجود دکتر حاتم دیده می‌شود، از او شخص روانی می‌سازد که گاهی ترحّم خواننده را برمی‌انگیزد. در جایی که از گذشتهٔ خود و پسر م.ل. سخن می‌گوید، م.ل. را مقصّر می‌داند که برداشت اشتباهی از رابطهٔ او و پسرش داشته است.
م.ل. نتوانست دوستی ما را بپذیرد و در پاکی آن تردید کرد و مهم‌تر از آن حسد و حسرت ناگهان مثل طاعون برجانش می‌گذشت: «آیا با وجود دکتر حاتم او دیگر به من تعلق دارد؟» آه، چه شئامتی! چه فاجعه‌ای! ... م.ل. در اشتباه بود، در اشتباهی بزرگ و سرنوشت نیز چنین می‌خواست که من نتوانم با او ملاقات کنم و حقیقت را برایش فاش سازم و او نفهمد که من هرگز نخواسته‌ام امید زندگیش را از دستش بگیرم و خود او هم نخواسته است دست از م.ل. بشوید و فراموشش کند... . (همان: ۶۳)

این داستان در بطن خود، تقابل میان خیر و شر و خدا و اهریمن را به تصویر کشیده، امّا اگر شخصیّت‌ها به شر بودن دکتر حاتم و خیر بودن م.ل. اشاره نکنند، خواننده تنها با شخصیّت شیطانی دکتر حاتم در پایان داستان مواجه می‌شود. با رسیدن به مطب کهنهٔ دکتر حاتم از جهان واقعی به جهان اسطوره‌ها گام می‌نهیم. دنیایی نامتعارف و مجهول با شخصیّت-هایی که دارای تمامی ویژگی‌های آدم‌های واقعی‌اند، امّا به این دنیا علقه‌ای ندارند، انسان‌هایی تا حدّی غیرمعمولی وارد دنیایی غیرعادی شده‌اند. می‌توان گفت دکتر حاتم نیز چهره‌ای کاملاً منفور و مشمئز ندارد، وی در بیانش اشاره می‌کند که او مأمور است و مأموریّتی دارد. اگر دکتر حاتم آمپول خود را می‌سازد و به همه تزریق می‌کند تا بمیرند، به‌دنبال هدف و آرمان خود گام برمی‌دارد - با

این‌که کاملاً در اشتباه خود غوطه‌ور است -. او می‌خواهد به شرایط پیرامون خود بهبود ببخشد و انسانیّت را از دید خود نجات داده، از تنگنا برهاند. چهرهٔ او تا حدودی سیف‌القلم «سنگ صبور» و «بوف کور» هدایت را به‌یاد می‌آورد.

در داستان ملکوت، مردها نقش اساسی دارند و زن نقش مهمّی ندارد، همین چند نقش کم‌رنگ هم تحت نفوذ مقتدرانهٔ مردهاست. زن‌ها در حاشیه قرار می‌گیرند، امّا به نقش مردهای داستان رنگ می‌بخشند. ملکوت، زن اول دکتر حاتم است و در عین حال نام همسر منشی ادارهٔ آقای مودّت هم، ملکوت است. ملکوت به دست شوهرش خفه شده و ساقی زن چهارم دکتر حاتم است که زیباست و با شکو روابط نامشروع محرمانه‌ای دارد، یک شب قرار ملاقاتی با شکو می‌گذارد، امّا تا صبح زنده نمی‌ماند و دکتر حاتم او را می‌کشد. کودک در داستان ملکوت دیده نمی‌شود و تنها اشارات اندکی به کودکی فرد می‌شود؛ م.ل. که خاطرات خود را بازگو می‌کند، اشارهٔ کمی به دورهٔ نوجوانی خود دارد. **«مادرم ... وقتی او را از دست دادم پانزده سال داشتم و همان وقت بود که دانستم درواقع خودم را برای همیشه از دست داده‌ام»**. (همان: ۳۷)

بهرام صادقی به دلیل شغل خود که تحصیل کردهٔ رشتهٔ پزشکی است، شخص اصلی داستان را دکتر قرار داده که بیمار روانی است و برای انسان‌ها بسیار خطرناک می‌نماید. دکتر حاتم به صورت ناشناس به شهر می‌آید و به تدریج سرشناس و مشهور می‌شود، شایعات بسیاری پشت سر اوست، امّا خونسرد و صبور است، همین سبب می‌شود بسیاری جذب شخصیّت او شوند. در انتهای داستان چهرهٔ کریه و شیطانی او برای خواننده آشکار می‌شود و مخاطب را شوکه می‌کند. گفتارهای عادی و ساده در داستان یکی دیگر از ویژگی‌های شخصیّت‌پردازی در این داستان است. توصیف دکتر حاتم و جنی که در معدهٔ آقای مودّت است، شیوهٔ مستقیم شخصیّت‌پردازی وی را نشان می‌دهد. بیان صفت قدبلند برای دکتر حاتم مرموز بودن او را با وضوح بیشتری مطرح می‌سازد. (۲) مسئلهٔ جالب توجّه دیگر در این رمان حضور شخصیّت‌های غیرواقعی است، موجود خیالی که در معدهٔ آقای مودّت پیدا می‌شود، جنّی است که فرزندی در آغوش دارد،(۳) بعد از بیرون آمدن می‌خندد و گزارش کار خود را با نام مأمور شمارهٔ ۹۹۹ دربارهٔ وضع مزاجی آقای مودّت به زبانی خاص می‌دهد و پس از تعظیمی در تاریکی غیب می‌شود.

۲-۷- بررسی و تحلیل کهن‌الگوهای شخصیّت‌های داستان ملکوت

۲-۷-۱- کهن‌الگوهای دکتر حاتم

غیاثی به نقل از صنعتی بر این باور است که داستان ملکوت سرگذشت دکتر حاتم است. (غیاثی، ۱۳۸۶: ۲۰) شاید بتوان این نظر را نیز از جوانب و زوایای خاصی بررسی نمود، امّا کسی که مسیر سفر قهرمانی را طی می‌کند، دکتر حاتم نیست. حضور کهن‌الگوهایی در وجود این شخصیّت تنها مسیر مجزای زندگی وی را نشان می‌دهد.

در وجود شخصیّت دکتر حاتم می‌توان بیداری چهار کهن‌الگو (به‌ترتیب و توالی زمانی) **حامی منفی، عاشق، نابودگر و جادوگر** را دید. وی به عنوان دکتری شناخته شده که همیشه از بیماران در هر زمانی پذیرایی می‌کند و به معاینهٔ آن‌ها به صورت گاه و بی‌گاه می‌پردازد. در نیمهٔ شب که دوستان مودّت، آقای مودّت را به نزدش می‌برند، او برمی‌خیزد و او را معاینه می‌کند و در سخنانش با منشی جوان، مرد چاق، مودّت و ناشناس حمایت‌های بی‌دریغ خود از بیماران را نشان می‌دهد. در اینجا خواننده با شخصیّت **حامی** وی روبروست و بیداری کهن‌الگوی حامی را می‌بیند، غافل از این‌که او بیماران و افراد را آماده می‌سازد تا در پیشبرد ذهن پلید و ویرانگرش گام بردارند و از وی بخواهند به آن‌ها آمپول بزند، آمپولی که آنها را به دیار باقی می‌فرستد. این ویژگی سبب می‌شود کهن‌الگوی وی حامی منفی باشد. زمانی که به عنوان شاعر و فیلسوف در شهر است، دارای گیرایی و جاذبهٔ قابل توجّهی است و افراد بسیاری مرید و تابع وی می‌شوند. وی سعی در ایجاد روابط نزدیک و تعهد در دیگران دارد ـ این حس در باطن کاذب و دروغین است ـ امّا در حقیقت در تله و چالش اسطوره‌ای گرفتار است. وی از دیگران استفادهٔ ابزاری می‌کند و احساس پوچی و سطحی بودن را به دیگران تعمیم می‌دهد. هم‌چنین سطحی و توخالی بودن را برای منشی جوان مطرح می‌سازد و سعی دارد دیدگاه او را نیز نسبت به مرگ بداند. حس رمانتیک و شخصیّت احساساتی او را زمانی می‌بینیم که سخن از پسر م.ل. به میان می‌آید و برای ساقی توضیح می‌دهد که به وی علاقه داشته است. وی زمانی که از خیانت ساقی باخبر می‌شود، حسادت کهن‌الگوی عاشق را در خود بیدار می‌سازد. گاهی نیز خواننده با چهرهٔ بی‌احساس و قسی‌القلب حاتم روبرو می‌شود که بودن کهن‌الگوی عاشق را نفی می‌کند.(۴)

دکتر حاتم درصدد است در جهان و حقیقت موجود در آن شهر دستکاری کند، پندار و برداشت دیگران را دگرگون می‌سازد، پسر م.ل. را وادار به خودکشی می‌کند و شیوه های متفاوت و عمیقی برای عملی کردن

امور به کار می گیرد که از آن جمله تزریق آمپول برای ازدیاد میل جنسی و طول عمر است که همگی به نابود کردن انسان‌ها منجر می‌شود. او خود را رابط و تسهیل کنندهٔ امور و مأمور بر روی زمین می‌داند، که باید غم و اندوه را از بین ببرد و بهترین راه از بین بردن غم را مرگ می‌داند. کهن‌الگوی **جادوگر** همراه با **نابودگر** در وجود او بیدار است و شخصیّت او را برای خواننده مشهود می‌سازد. حاتم در این فکر است که دیدگاه دیگران را نیز با خود همراه سازد و دید خود را به دیگران تعمیم دهد. با این تغییر می-خواهد دگرگونی ایجاد نماید و فکر می‌کند مأمور بر زمین است تا غم را از بین ببرد، امّا در باطن در اندیشهٔ از بین بردن موقعیّت‌ها، شرایط و افراد است و به همین خاطر سمّ مهلک را آگاهانه و به‌طور عمدی در بدن افراد وارد می‌کند و کاملاً آگاه است که نابودی آنها را فراهم می‌آورد. این ویژگی‌ها بیداری کهن‌الگوی **نابودگر منفی** را نشان می‌دهد.

۲-۷-۲- کهن‌الگوهای م.ل.

دیگر شخصیّتی که در داستان نقش راوی برخی از بخش‌ها دارد، م.ل. است که شاید بتوان تغییر و دگرگونی شخصیّتی را در وجود او پی گرفت. م.ل. یک ضدّقهرمان است، امّا موفّق به طی سفر قهرمانی می‌شود و شخصیّت خود را دچار دگرگونی ساخته، با حدیث نفس و خاطره‌گویی‌هایش، سفری هرچند کوتاه به درون خویش دارد.

او با بیدار سازی چندین کهن‌الگو در سفر زندگی خود را به خواننده نشان می‌دهد. در ابتدا با ویژگی‌های کهن‌الگوی **یتیم و نابودگر** به‌صورت هم‌زمان خود را به خواننده نشان می‌دهد. به دلیل ضربه‌های سنگینی که در کودکی به او وارد شده، از جمله مرگ مادر، عقده‌های روحی و روانی او را رها نمی‌کند، امّا در عین حال تنها کسی است که از مرگ ترسی ندارد،(۵) اعضای بدنش را به دست دکتر حاتم سپرده تا آنها را مُثله کند و از خود شخصی ترسناک و مشمئز کننده ساخته که مردم از وی دوری می‌کنند و خود نیز با جامعهٔ پیرامون خود قطع علقه نموده و منزوی، مأیوس، سرخورده، پریشان، پشیمان و معلّق در زندگی مانده است. وی خود را دچار یک بحران همیشگی می‌داند(۶) و به سبب این‌که قاتل پسرش است، می‌خواهد خود را تنبیه کند(۷) و به همین دلیل سعی در تغییر افکارش دارد، در پایان داستان نیز بار دیگر کهن‌الگوی نابودگر را بیدار می‌کند، دکتر حاتم را می‌بخشد، می‌خواهد زندگی جدیدی پیش بگیرد و از بریدن دست خود منصرف می‌شود.

به‌جز کهن‌الگوی یتیم و نابودگر می‌توان کهن‌الگوی **جستجوگر** را با بازگویی روایت زندگی از زبان خود او مشاهده نمود. وی در کودکی شیفتهٔ مادر خود بوده است و با از دست دادن مادر، زندگی را تمام می‌بیند و خود را نیز مرده‌ای متحرّک فرض می‌کند. او باوجود علاقه‌مندی به پسرش دست به قتل می‌زند، دلیل قتل پسرش را دوری عاطفی از او و ارتباط پسرش با دکتر حاتم می‌داند. باوجود کشتن پسر، همچنان احساسات لطیفی نسبت به او در دل دارد؛ امّا این احساسات ناشی از کهن-الگوی عاشق تکامل‌نیافته است که در وجود او گرفتار تلهٔ اسطوره‌ای حسادت و تعصب بی‌جا شده است. قتل پسر برای او عذاب وجدان و افسردگی در پی دارد. در وجود م.ل. کهن‌الگوی **جستجوگر** نیز با کهن‌الگوی عاشق همراه می شود و به‌سبب شیفتگی نسبت به پسرش، به کندوکاو در زندگی وی دست می‌زند و متوجّه دگرگونی رفتار وی می‌شود، سپس به‌سبب حس انتقام‌جویانه‌ای که از قتل پسر نشأت گرفته، با جستجو متوجّه می‌شود که دکتر حاتم همان مرادِ پسرش است. جستجوگری وی او را به چالش می‌اندازد، بیگانگی با اطراف و خود، ناامیدی و یأس، تنهایی و انزوا هدایایی است که این کهن‌الگوی تکامل-نیافته برای وی می‌آورد. او منزوی و غیرعادی به‌نظر می‌رسد و مُثله کردن آگاهانهٔ اعضای بدنش بر این غیرعادی بودن می-افزاید.

۲-۷-۳- کهن‌الگوهای دیگر شخصیّت‌های داستان

دیگر شخصیّت‌های داستان نقش پرورش‌دهندگی و مکمّل را برای دو شخصیّت دکتر حاتم و م.ل دارند. ساقی با کهن‌الگوی **عاشق افراطی** که گرفتار چالش هرزگی و خیانت شده و میل جنسی را ترجیح داده، به خواننده معرّفی می‌شود. ترک پدر و مادر به‌سبب عشق به حاتم، رابطه برقرارکردن با شکو و خیانت به دکتر حاتم، مسبّب بیداری کهن‌الگوی عاشق در وجود وی است.

مودّت با کهن‌الگوی **یتیم** خود را نشان می‌دهد. وی بیمار شده است و این دوستانش هستند، که به او یاری می‌رسانند و او را نزد دکتر حاتم می‌برند تا مداوا شود، وی به عنوان شخصی مرفه و متموّل و خوشگذران معرّفی می‌شود، امّا آن‌چه در طی داستان از وی مشاهده می‌شود، بیماری وی و ابتلا به سرطان گل‌کلمی است که مداوایی ندارد و بدخیم است. بیرون آمدن جن از معدهٔ او بیچارگی و فلاکت او را شدّت و حدّت می‌بخشد.

منشی جوان نیز با کهن‌الگوی **عاشق** به‌سبب علاقه‌مندی نسبت به حرف‌های دکتر حاتم، شیفتگی نسبت به همسرش و علاقه به زنده ماندن و زندگی حاضر است. درعین‌حال، کهن‌الگوی **حامی** را نیز می‌توان در او مشاهده کرد. اوست که بیشتر از دیگر دوستان به فکر مداوای آقای مودّت است، در مداوا نیز به دکتر حاتم یاری می‌رساند و تا پایان داستان به فکر درمان مودّت و زنده‌ماندن اوست. مرد چاق، تنها با بیداری کهن‌الگوی **معصوم** در وجود خود به خواننده معرّفی می‌شود.

هراس و واهمهٔ او از مرگ در پایان داستان رؤیت می‌گردد و از این واهمه سکته می‌کند و می‌میرد. به‌دلیل این‌که سخن زیادی از ناشناس گفته و دیده نمی‌شود و کنشی از او سر نمی‌زند، نمی‌توان کهن‌الگوی واضحی در وجود او دید. تنها رگه‌هایی از کهن-الگوی **فرزانه** در او مشهود است، در ابتدای داستان، با بیان چگونگی مرگ مرد چاق به مخاطب معرّفی می‌شود. سپس با معرّفی دکتر حاتم به دوستانش، مودّت را به نزد حاتم می‌برند. در پایان نیز بیان می‌کند که شخصیّت و هویّت حقیقی م.ل. و دکتر حاتم تقابل دو نیروی خداوندی و اهریمنی هستند و دکتر حاتم شیطان و م.ل. خداست. گفتار زیادی از او در طی داستان مشهود نیست.

شکو با کهن‌الگوی **یتیم** و سپس کهن‌الگوی **عاشق** گرفتار در چالش هرزگی، ظاهر می‌شود. زبان او به‌دست م.ل. بریده شده تا راز کشته شدن پسر م.ل. به‌دست پدر مسکوت باقی بماند. کودکی وی نیز در بیچارگی سپری شده، خانواده‌ای ندارد، پدرش آواره و مخفی است و مادر او نیز مرده است. دکتر حاتم از کشتن او منصرف می‌شود؛ زیرا می‌داند که وی زجرکش می-شود. رابطهٔ جنسی که با ساقی برقرار می‌کند و سپس سرخوردگی پس از مرگ ساقی که برای وی باقی می‌ماند، بیداری کهن-الگوی عاشق افراطی و تکامل‌نیافته را به دنبال دارد.

۲-۸- سفر قهرمانی شخصیّت م.ل. در داستان ملکوت

در این داستان قهرمانی یافت نمی‌شود که به کمال رسیده و به تعالی دست یافته باشد، امّا با توجّه به تغییر فکری و روحی که در وجود شخصیّت م.ل. رخ می‌دهد، می‌توان سه مرحلهٔ سفر اسطوره‌ای را در وجود او دنبال کرد. وجود شخصیّت‌هایی چون دکتر حاتم، که ضدّقهرمان است، شکو، آقای مودّت و دوستانش همگی مکمّل و پرورش‌دهندهٔ این سفر روحی در شخصیّت م.ل. هستند. در طی این سفر به درون، م.ل. با سه کهن‌الگو از دوازده کهن‌الگوی یونگی ـ پیرسون این سفر را دنبال می‌کند.

۲-۸-۱- آماده شدن برای سفر

حدیث نفس‌های م.ل. نشان از پاگذاشتن وی به سفر درون دارد. وی به تکرّر خاطرات و گذشتهٔ خود می‌پردازد و آن‌ها را مرور می‌کند، همین مسئله نشان از آمادگی وی برای طی یک سفر به درون و دگرگونی ذهنی دارد. آن‌چه سبب می‌شود، م.ل. پای به سفر گذارد، رویدادهای گذشته است، که به دست خود برای خود رقم زده است. به‌دلیل تشتّت فکری و بدگمانی و حس حسادت، پسر خود را می‌کشد و زبان خدمتکار صدیق خود را نیز می برد. گذشته‌ای لبریز از غم و اندوه سبب می‌شود م.ل. برای فرار از گذشته دست به‌کار شود و دگرگونی ایجاد نماید. در این مرحله کهن‌الگوی **یتیم** و **عاشق** (کهن‌الگوی عاشق تنها محو و مبهم خود را نشان می‌دهد) توأماً در وجود او بیدار هستند.

۲-۸-۲- آغاز سفر اسطوره‌ای

فرار از گذشته و انتقام از خود سبب می‌شود م.ل. حس انتقامجویی را نیز در وجود خود شعله‌ور سازد و اکنون که دکتر حاتم را شناخته، او را نبخشد و به‌دنبال فرصتی برای گرفتن انتقام باشد. او در ابتدا به گرفتن انتقام از خود می‌پردازد و بدنش را در اختیار دکتر حاتم قرار می‌دهد تا او را آگاهانه و با میل و اراده‌اش مُثله کند. این تکه‌تکه شدن اعضای بدن سبب می‌شود م.ل. به موجودی هول‌انگیز، مشمئزکننده و ترسناک تبدیل شود و خود را منزوی و سرخورده، محصور و محبوس سازد و تنها با دکتر حاتم و شکو در ارتباط باشد. در طی این مدت از زندگی او به مرور خاطرات خود از جمله خاطرهٔ سفر به مغرب می-پردازد و احساسات و روحیات خود را نیز در طی سفر و گذشته بیان می‌کند.(۷) سفر به مغرب وی با سفر به درون او همراه می‌شود.

با وجود امیدواری، او گذشتهٔ خود را فراموش نمی‌کند و منتظر قصاص است. امید در وجود م.ل. آمیخته با یأس و سردرگمی و تا حدّی رهایی از گناه نابخشودنی او همراه است:

آن‌وقت آن دشنهٔ خون‌آلود را به او [فرزند بعدی که در خیالش است] می‌دهم و سر بر زانویش می‌گذارم و به همه چیز اعتراف می‌کنم، آیا چه خواهد کرد؟ آیا مرا خواهد کشت یا خواهد بخشید؟ نمی‌دانم، هیچ نمی‌دانم و به او التماس می‌کنم ـ فریاد می‌زنم که این شیطان را در درون من به قتل برسان، این غبار مزاحم را، این تب و وسوسهٔ لعنتی را، این دلهرهٔ تمام‌نشدنی را، این رنج و اضطراب سالیان را و این درخت بی‌گناه را در من بر خاک بینداز و ریشه‌هایش را برای ابد بسوزان، مرا بکش! مرا بکش! (همان: ۴۵)

شناخت گناهان خود و به‌یاد آوردن آن‌ها درون او را آمادهٔ بازگشت و رسیدن به یک اندیشهٔ جدید و تولدی دوباره می‌رساند.

۲-۸-۳- بازگشت از سفر

باایجاد دگرگونی در افکار خود و تصمیم به برگشتن به زندگی عادی و اعتماد به نیروهای درونی و شخصیّت خود(۸) در بازگشت از این سفر درونی، او تحفه ای با خود همراه می‌آورد: از بریدن دست راست خود منصرف می‌شود(۹) و می‌خواهد با شکو به زندگی عادی و معمولی همچون دیگران برگردد. این مسئله نشان از

بیدارسازی یک مدیر رو به تکامل است (کهن-الگوی **حاکم تکامل‌نیافته**)، امّا این سفر درونی به‌دلیل خوش‌بینی و بخشودن دکتر حاتم به جز مرگ چیزی برای او به دنبال ندارد. او با خوش‌بینی نسبت به دکتر حاتم از وی می‌خواهد تا به او نیز آمپول تزریق کند و این آمپول او را نیز روانهٔ دیار مرگ خواهد کرد.

۹- نتیجهٔ بحث:

به‌نظر می‌رسد می‌توان عناصر و مؤلفه‌های روان‌شناسی یونگ را در رمان ملکوت ردیابی کرد. از مهم‌ترین نظریات یونگ، تحلیلی مبتنی بر برجسته‌سازی ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوهاست. بعدها کارول.اس.پیرسون و هیو.کی.مار در بسط این نظریه کوشیدند و بر مبنای آن، آرکی‌تایپ‌های دوازده‌گانهٔ خود را مبنای سفر قهرمانی قرار دادند و سفر مخاطره‌آمیز قهرمانی را در سه مرحلهٔ (آماده شدن برای سفر، آغاز سفر اسطوره‌ای و بازگشت از سفر) در گرو هدایت و ارشاد پیش‌نمونه‌های خود در وجود بشر در جهت روند فرایند تفرّد معرّفی نمودند. با توجه به سفر قهرمانی شخصیت می‌توان در داستان ملکوت نیز این روند را مشاهده نمود؛ هرچندکه در این اثر یک ضدّقهرمان این روند را پیش می‌گیرد. یافته‌های این پژوهش تحلیلی- توصیفی از این قرار هستند:

نخست آن‌که ملکوت در قالب داستانی دهشتناک با لایهٔ روان‌شناسی و مذهبی، به عنوان «رمان سیاه» با فضایی کاملاً تاریک و تا حدّی موحش به‌تصویر کشیده شده است. حضور کهن‌الگوها نیز مصادیق ضروری است که نشان از توجّه نویسنده به مسائل روان‌شناسی دارد.

دوم آن‌که با اینکه خواننده با شخصیّت‌های تخیّلی چون دکتر حاتم و م.ل مواجه می‌شود، گاهی نمود آن‌ها را از زوایای دیگر در جامعه خود می‌بینند، افرادی که سعی در نابودی پیرامون خود و هم‌جنسانشان دارند (مانند دکترحاتم) و افرادی که تلاش خود را بر نابودسازی خود معطوف می‌کنند (هم‌چون م.ل) در جوامع بشری یافت می‌شوند. رویدادهای تخیّلی چون خارج شدن جن از معدهٔ مودّت به فضای وهم‌آلود داستان افزوده است، با این حال سفر قهرمانی به قصد تحوّل در ذهن و درون (تفکر به آینده‌ای روشن و دور شدن از اخلاقیّات مذموم چون کینه) در این رمان درجریان است.

سوم آن‌که م.ل با کنار گذاشتن کینه و دشمنی نسبت به دکتر حاتم و خود، این سفر را طی کرده، امّا فرجامی جز «مرگ» ندارد. حضور سه کهن‌الگو او را در این سفر یاری می‌دهد. دکتر حاتم می‌تواند شخصیّت مکمّل و پرورش‌دهنده برای او باشد، تا او شخصیّت خود و درونش را بشناسد و با «خود» آشتی کند. وی به قصد داشتن زندگی به جز این زندگی که برای خود ساخته و رهایی از گذشته، شیوهٔ «روایت و خاطره‌گویی» را برای تخلیهٔ روانی برمی‌گزیند و با بروز کهن‌الگوی «نابودگر» سفر درونی‌اش به پایان می‌رسد و دچار سرنوشت محتوم «مرگ» می‌شود.

دیگر آن‌که هرچند م.ل. نمی‌تواند نقش یک قهرمان حقیقی را در داستان داشته باشد، با هدایت کهن‌الگوهای درونی و بیدارسازی کهن‌الگوهای درون خود، تلاش خود را برای طی این سفر انجام می‌دهد؛ سرانجام یکی از حجاب‌ها که همان مرگ است، او را در تله‌های اسطوره‌ای گرفتار می‌سازد. قابل‌بیان است دیگر شخصیّت های داستان نیز می‌توانند مسیر سفر قهرمانی شخصیّت را طی نمایند، امّا به‌عنوان نقش پرورش‌دهنده برای م.ل. قرار گرفته‌اند. پسر م.ل. یا دکتر حاتم می‌توانند با اشاراتی که در طیّ داستان به آنان شده‌است، مسیر را طی کنند، امّا در این داستان در روند سفر قهرمانی م.ل. تأثیر گذاشته‌اند.

در این داستان بیشترین تأکید در سفر شخصیّت بر «کهن‌الگوی نابودگر» است که با بروز بیشتر این کهن‌الگو، سفر درونی م.ل. به پایان خود می‌رسد. با توجّه به حوزهٔ روان‌شناسانهٔ حاکم بر فضای داستان، به نظر می‌رسد نویسندهٔ داستان آگاهانه به مسأله سفر قهرمانی نظر داشته‌است، هرچندکه شخصیّت داستان وی یک ضدّ قهرمان است.

سرانجام، خارج از محتوای اجتماعی و ادبی این داستان که با بحث‌های روان‌شناسی و انسان‌شناسی ادغام گردیده، رویکرد روان‌شناسی این ژانر ادبی افکار نویسنده را نشان می‌دهد. این پژوهش نشان می‌دهد می‌توان با بهره‌گیری از کهن‌الگوهای شخصیّتی و توجّه به سفر قهرمانی به تحلیل و تفسیر متون ادبی پرداخت و مفاهیم اصلی مکنون در آنها را آشکار و واضح ساخت.

جدول شماره (۲).کهن‌الگوهای م.ل. در ملکوت

کهن‌الگو	شاخصه	کهن‌الگوی غالب	چالش
پیر خردمند	رهایی نیافتن از عقده‌های روحی و روانی به دلیل مرگ مادر در کودکی قطع علقه نمودن با پیرامون خود منزوی، سرخورده، پریشان، مأیوس، پشیمان و معلق در زندگی ماندن به‌سبب دوری از جامعه از خود شخصیتی ترسناک و مشمئزکننده ساختن برای واهمه مردم از وی	نابودگر	انزوا و سرخوردگی
نابودگر	تنبیه خود به‌دلیل قتل پسرش سعی در تغییر افکار داشتن بخشیدن دکتر حاتم امید به زندگی دیگر و منصرف شدن از بریدن دست خود		خودکم‌گیری و انتظام‌جویی
جستجوگر	بازگویی روایت زندگی از زبان خودش برای شناخت بهترخود		پیگانگی با اطراف و خود، ناامیدی و یأس، تنهایی و انزوا
عاشق منفی	شیفتگی نسبت به مادر در کودکی و سپس مرده‌ای متحرک شدن پس از مرگ وی علاقه‌مندی به پسر و کشتن وی برای نجات وی از دست دکتر حاتم		تعصب و حسادت نابه‌جا همراه با یأس

پی‌نوشت ها

۱- نوشتهٔ تقی مدرّسی، داستان که بر مبنای روایات عهد عتیق ساخته شده، در اسرائیل کهن می‌گذرد. یکلیا دختر پادشاه اورشلیم که خود را به عشق چوپانی تسلیم کرده است، با افتضاح مرسوم از شهر طرد شده و اینک تنها و بهت زده در کنار رود باستانی «ابانه» پرسه می‌زند. غروب هنگام شیطان به سراغ او می‌آید و به مثابه دوستی جهان دیده برای دلداریش قصه می‌گوید.

۲- دکتر حاتم مرد چهارشانهٔ قدبلندی بود که اندامی متناسب و با نشاط داشت، به همان چالاکی و زیبایی که در یک جوان نوبالغ دیده می‌شود، امّا سر و گردنش ... پیرترین و فرسوده‌ترین سر و گردن‌هایی بود، که ممکن است در جهان وجود داشته باشد (صادقی، ۱۳۴۰: ۱۲).

۳- جن به اندازهٔ یک کف دست بود. شبکلاه قرمز و درخشان و دراز و منگوله‌داری به سر داشت. قبا و ردایی زراندود و ملیله‌دوزی شده به بر کرده بود و نعلین‌هایی ظریف و کوچولو پایش را می‌پوشاند، مثل منشیان دربار قاجار بود، تمیز و باوقار، قلمدان و طومار کوچکی در دست راست گرفته بود و با دست چپ پسربچهٔ جنی زیبارو و سبزخطی را که چشم‌هایی بادامی داشت، تنگ در بغل می‌فشرد، لعاب لزجی سر و رویش را پوشانده بود (صادقی، ۱۳۴۰: ۲۶).

۴- [دکتر حاتم:] چقدر دلم می‌خواست عقیم نبودم و می‌توانستم بچه‌دار بشوم، آن وقت تشنج‌ها و جان‌کندن‌های فرزندانم را نیز تماشا می‌کردم (صادقی، ۱۳۴۰: ۲۹).

۵- [دکتر حاتم:] این م.ل. ... او با همه کسانی که تاکنون در عمرم دیده‌ام، فرق دارد و تنها کسی است که خیالم را ناراحت می‌کند، او مرا به زانو در خواهد آورد! ذرّه ای از مرگ نمی‌ترسد، به استقبال آن می‌رود، مرگ، دهشت، بیماری و رنج برایش مسخره ای بیش نیست (صادقی، ۱۳۴۰: ۲۹).

۶- دکتر حاتم نبضم را در دست گرفته بود: «به شما یک بحران ناگهانی دست داده بود، حالتی بود شبیه اغماء، اگر بتوان گفت...» چرا به او نگفتم که من با این بحران‌ها آشنا هستم؟ و تمام عمرم مثل زورق خردشده‌ای در تلاطم این حالت‌ها و اغماءها نوسان داشته است؟ (صادقی، ۱۳۴۰: ۳۳)

۷- از ۱۰۰ صفحهٔ کتاب مذکور، صفحهٔ ۲۰ تا ۵۲ روایت از زبان م.ل. است.

۸- «بله دکتر، باید بتوانم؛ زیرا فرصت بسیار کوتاه است، به‌زودی خواهم مرد، آمدن من به اینجا و دیدار شما اگر هیچ فایده‌ای نداشت، دست‌کم توانست در بروز رستاخیز روح من مؤثر واقع بشود، رستاخیزی که به ناچار روزی باید پیش می‌آمد، چون من از خودم اطمینان داشتم، خودم را می‌شناختم و می‌دانستم که محال است غرور و مناعت و ایمانم یکسره از دست برود...» - «آه، نزدیک است که به شما حسد ببرم! شما از چه چیزهای خوبی حرف می‌زنید: غرور... اطمینان... اعتماد... و چه ایمانی به نیروهای درون و به شخصیّت خودتان دارید!» (صادقی، ۱۳۴۰: ۷۵-۷۴)

۹- م.ل. گفت: خیلی خوب، فراموش می‌کنیم. از خودمان حرف بزنیم. من دیگر نمی‌خواهم دستم را قطع کنم (صادقی، ۱۳۴۰: ۷۴).

منابع:

الف)کتاب‌ها و مقالات فارسی

- امامی، نصر الله. (۱۳۸۵). مبانی و روش‌های نقد ادبی، تهران: جامی.
- پیرسون،کارول. اس و هیو.کی.مار. (۱۳۹۰). زندگی برازندهٔ من، مؤثرترین راهکارهای تحلیل خویشتن و غنی‌سازی ارتباط با دیگران، برگردان کاوه نیری، تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.
- جانسون، رابرت. (۱۳۸۷). اسطورهٔ جام مقدّس، برگردانی و تحلیل تورج رضا بنی صدر، تهران: فرگان.
- حسینی، مریم. (۱۳۸۷). «نقد کهن‌الگویی غزلی از مولانا»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۱۱(صص۱۱۸- ۹۷).
- دقیقیان، پروین. (۱۳۹۰). روان شناسی تیپ‌های شخصیتی نه‌گانه (اینیاگرام)، تهران: آشیانه ی کتاب.
- سخنور، جلال. (۱۳۷۹). نقد ادبی معاصر، تهران: رهنما.
- شاملو، سعید. (۱۳۸۸). مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت، تهران: رشد.
- صادقی، بهرام. (۱۳۴۰). ملکوت، تهران: سازمان چاپ و انتشارات کیهان.
- عابدینی، حسن. (۱۳۸۷). سیر تحوّل ادبیّات داستانی و نمایشی (از آغازتا ۱۳۲۰ شمسی) در چارچوب طرح تطوّر مضامین داستانی گروه ادبیّات معاصر، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- غیاثی، محمدتقی. (۱۳۸۶). تأویل ملکوت: قصهٔ اجتماعی- سیاسی، تهران: نیلوفر.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳). دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، برگردان محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران: نشر آگه.
- مورنو، آنتونیو. (۱۳۸۰). «عقاید یونگ در باب شر»، برگردان داریوش مهرجویی، روان‌شناسی دین، سال اول، شماره ۷و۸ (صص۶۱-۵۸).
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران، تهران: اشاره.V

ب) کتاب‌های انگلیسی

HERO WITH (۱۹۷۳) COMPBELL,JOSEPH - A THOUSAND FACES. PRINCETON UNIVERSITY
BEYOND PLEASURE (۱۹۲۰)FREUD.S - PRINCIPLE ,S.E.VISION PRESS. LTD. LONDON
WORK CULTURE (۲۰۰۴)LOTZE.CHRIS - TRANSFORMATION,STRAW TO GOLD –THE MODERN HERO JOURNEY. K.G.SAUR VERLAG GMBH.MUNCHEN
THE HERO (۱۹۸۹) PEARSON.CAROL .S - WITHEN :SIX ARCHETYPES WE LIVE BY. HARPER & PUBLISHERS.SAN FRANCISCO
(۲۰۰۷) VOGLER,CHRISTOPHER - THE WRITERS JOURNEY:MY THIS STRUCTURE FOR WRITERS. MICHEL WIESE PRODUCTIONS

بررسی جنبه‌های نوین حماسی در شعر نیمایوشیج

دکتر کاظم رحیمی نژاد
استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان شیراز

چکیده
داستان‌ها و اشعار مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی و بزرگی‌ها و افتخارات قومی را در تعریفی سنتی، حماسه می‌گویند. اما این تعریف در دوره‌ی معاصر تطور یافته و به‌ویژه در شعر سیار متفاوت و گسترده‌تر شده است؛ زیرا با ایجاد دگرگونی‌های نوین در عرصه جوامع بشری و تحت تأثیر قرارگرفتن تدریجی جوامع سنتی، تحولی در نوع نگرش به همه‌ی مقولات زندگی بشری ایجاد شده و مبانی ادبیات حماسی نیز مانند سایر مقوله‌های علوم انسانی نیاز به بازشناسی و بازتعریف پیدا کرده است. نوشتار حاضر بر اساس چنین دیدگاهی سعی دارد جنبه‌های مختلف این دگرگونی مفهوم حماسه را در شعر نیمایوشیج نشان دهد. برای رسیدن به این مقصود ابتدا به روند تطور تعریف سنتی حماسه تا دوره‌ی معاصر اشاره می‌شود و سپس نمودهای حماسی در شعرهای نیمایوشیج بررسی می‌گردد. برای انجام این کار، شعرهای حماسی نیمایوشیج به طور کلی به دو دسته تقسیم شده‌اند. دسته‌ی اول شعرهایی هستند که نیما درآن به پیکارهای مردمی و حماسههای مردمی ملل مختلف از گذشته تا امروز پرداخته است. دسته دوم شامل اشعاری است که در آنها دست‌کم سه مقوله‌ی جداگانه حماسه محلی، حماسه‌دینی و حماسه درونی را می‌توان تشخیص داد. نیمایوشیج این سه نوع شعر را به ترتیب درشعرهای «پی دار و چوپان»، «دانیال» و «خانه‌ی سریویلی» بازسرایی کرده است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که با وجود این که در جوهر شعر و حتی در زبان نیما می‌توان روح و مضامین و رویکرد حماسی را مشاهده کرد اما در اندیشه و شعر وی تعریفی تازه از حماسه و قهرمانان حماسی پدید آمده که آشکارا نشان و تأثیر اندیشه و ادبیات عصر نوین جهان و تجربیات زندگی شخصی و اجتماعی شاعر را می‌توان دید.

واژه‌های کلیدی: حماسه‌ی دینی، نیمایوشیج، نهضت جنگل، زبان حماسی، سریویلی.

۱. مقدمه
حماسه را داستان‌ها و شعرهای وصفی مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی، مردانگی‌ها و افتخارات و بزرگی‌های فردی یا گروهی دانسته‌اند که بر ارزش‌های قومی و جمعی تأکید دارد و مظاهر مختلف زندگی یک ملت را در اعصار مختلف در برمی‌گیرد. تاریخ ادب حماسی گواه آن است که این گونه سروده‌ها و روایت‌های حماسی در قرون متمادی تکیه‌گاه هویت ملل مختلف جهان بوده و «آداب و ترتیب زیستن و سرانجام، چگونگی مردن یک جامعه را در خلال جملات خود بازگو می‌کند» (صفا، ۳:۱۳۵۲) اما اکنون این پرسش رخ می‌نماید که آیا در ادبیات جهان امروز نیز ردپایی از جنبه‌های حماسی وجود دارد؟
در پاسخ به این پرسش باید گفت که بی‌تردید شعر و ادبیات جهان در برابر حوادث سهمگینی چون جنگ‌های بزرگ جهانی از قبیل لشکرکشی‌های ناپلئون منفعل باقی نمی‌ماند و آثاری همچون جنگ و صلح تولستوی دست‌کم به ثبت این حماسه‌ها از زاویه‌ای انسانی می‌پردازد. اما نکته در اینجاست که با ایجاد دگرگونی‌های نوین در عرصه جوامع بشری و تحت تأثیر قرارگرفتن تدریجی جوامع سنتی، تحولی در نوع نگرش به همه‌ی مقولات زندگی بشری ایجاد شده و مبانی ادبیات حماسی نیز مانند سایر مقوله‌های علوم انسانی نیاز به بازشناسی و بازتعریف پیدا کرده است؛ زیرا پیش از هر چیز « وقوع انقلاب صنعتی و نتایج حاصل ازآن، نیروی جسمانی و زور بازو را اگر نگوییم به حربه‌ای قدیمی و مغایر روال متداول زمان تبدیل ساخته، دست کم آن را عملاً عاطل و بی حاصل کرده‌است.» (شالیان ،ژرار .ص۱۴) ازاین روست که حماسه در دنیای مدرن معنایی دیگر می‌یابد و حماسه‌های کهن درتماس با مفاهیم نوین جهان باز تولید می‌شوند.
از همین جاست که شناخت خطوط اصلی حماسه‌های قومی و تحلیل نقش سازنده یا مخرب آن در رویدادهای تاریخی جهان معاصر و مخصوصاً در هنگامه‌ی جنگ جهانی اول و دوم از امور مورد توجه پژوهشگران مختلف در دوره‌ی معاصر است. چنانکه ظهور و به قدرت رسیدن حزب ناسیونال سوسیالیسم(نازیسم) در آلمان (۱۹۳۳-۱۹۴۵) و فاشیسم در ایتالیا (۱۹۲۲- ۱۹۴۳) با شعار احیای شوکت و افتخار اعصار نخستین نیز از همین دیدگاه مورد مطالعه قرار گرفته است. جالب اینجاست که مصادف با به قدرت رسیدن نازیسم و فاشیسم در ابتدای قرن حاضر در اروپا، می‌توان نشانه‌هایی از بازشناسی و تبلیغ حماسه‌های قومی در ایران را نیز مشاهده کرد. چنانکه در آن عصر همزمان با تلاش و توجه حکومت، گروهایی از محققان و ادبا نیز، البته نه الزاماً با انگیزه‌ای یکسان، به کارهایی همچون برپایی هزاره‌ی فردوسی و تتبعات و تصحیحات در حوزه‌ی متون حماسی و اساطیری همت

گماشتند. از سوی دیگر در همان روزگار رویکرد حماسی در شعر شاعران نوگرا و به‌ویژه در آثار نیمایوشیج همچون جلوه‌هایی از تأثیر این حرکت عمومی پدید آمد.
نیمایوشیج برخلاف جریان غالب زمانه‌ی خود نگاهی دیگرگونه به مقوله‌ی حماسه دارد. او حماسه و جنگ را را از چشم پهلوانان اسطوره‌ای نمی‌نگرد، بلکه آن را از زاویه‌ی دید سربازان و خانواده‌هایشان به شعر درمی‌آورد. نیمایوشیج در اشعارحماسی‌اش راوی رنج‌های انسان‌است. انسان‌هایی که قربانی کشورگشایی‌های قهرمانان حماسه‌ها و پیکارهای جنگ افروزان در طول تاریخ اند. از نظر او جنگ و حماسه‌آفرینی تنها هنگامی موجه است که به رنج مردم پایان دهد.
این نگاه تازه حماسی نیما و توجهی که او به رنج مردم فقیر دارد مطمئناً متأثر از فضای فکری و فرهنگی اوست. نیما در جوانی قیام جنگل را که برخی از نزدیکانش در آن شرکت داشتند دیده و حتی قصد پیوستن به آنها را داشته است. نامه‌های او نشان می‌دهد که حتی تا مدتها پس از شکست قیام جنگل، نیما به دنبال طراحی قیامی دیگر بوده است. علاوه بر این، تأثیر انقلاب مارکسیستی شوروی بر فضای کارگری، کشاورزی شمال ایران نیز در نوع نگاه نیما به حماسه‌ها و رنج‌های مردم تأثیرگذار بوده است. چون هرچند نیما هیچ گاه به صورت رسمی عضو جریان سیاسی چپ نشد اما تمایل او به حرکت‌های اجتماعی این جریان سیاسی را نمی‌توان کتمان کرد. (اخوان ثالث،۱۳۷۱: ۴۴۲) از سوی دیگر، در آثار نیمایوشیج می‌توان گونه‌ای دیگر از توجه به حماسه را نیز دید؛ زیرا او در برخی از سروده‌هایش به بازسرایی برخی حماسه‌های مغفول‌مانده می‌پردازد. او در این دسته از اشعارش گویی به دنبال جان دوباره دادن به برخی از روایات قومی شمال ایران و حماسه‌های دیگری است که کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند.
بنابراین به طور کلی می‌توان شعرهای حماسی نیمایوشیج را به دو دسته تقسیم کرد؛ دسته‌ی اول شعرهایی است که نیما درآن به پیکارهای مردمی و حماسههای مردمی ملل مختلف از گذشته تا امروز پرداخته است. دسته دوم اشعاری است که در آن نیما به بازسرایی و بازشناسی برخی حماسه‌های اقلیم شمال ایران و نیز حماسه‌های دینی و درونی روی آورده است. نوشتار حاضر می‌کوشد این دو نوع رویکرد نیما یوشیج به حماسه را از جنبه‌های مختلف بررسی کند.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

جنبه‌های حماسی در شعر معاصر و به‌ویژه در شعر نیمایوشیج در کتاب‌ها، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های متعددی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در در بسیاری از مقاله‌های کتاب «طلادرمس» (براهنی، ۱۳۷۱) همچون «یک بینش طبیعی حماسی»، «نیمای سمبولیست، دفتر شعر من و اجتماع»، و «آرش کمانگیر» نویسنده به تشریح جنبه‌های حماسی درشعر نیما و پیروان او پرداخته است. محور اساسی اندیشه او همان‌گونه که در «چهار رسالت، چهار مسئولیت» تصریح کرده در این تحلیل‌ها مبتنی بر این است که باید «شاعر بداند در چه دوره‌ای از تاریخ بشر و در چه عصری از تاریخ قومی خود زندگی می‌کند... و قوم او از او چه می‌خواهد.» (براهنی، ج۲، ۱۳۷۱: ۶۳۵)
فلکی در نگاهی به نیما(۱۳۷۳) به تحلیل محتوایی، زبانی، صور خیال و موسیقی برخی از اشعار نیمایوشیج پرداخته‌است. تفسیر و تحلیل «پادشاه فتح»، «مانلی» و «خانه‌ی سریویلی» از بخش‌های قابل توجه این کتاب است. در تحلیل خانه‌ی سریویلی به نوعی حماسه‌پردازی درونی بین انسان و شیطان پرداخته شده است. مضمون شعرِ پادشاه فتح، نیز بهانه‌ای شده تا تأثیرپذیری نیما از شرایط سیاسی- اجتماعی زمان خود و نیز نمود آن در ذهن و زبان او توضیح داده شود.
در فصل چهارم «چشم‌انداز شعر نو فارسی» (زرین کوب، حمید، ۱۳۵۸) تعریف شعر نو حماسی، ویژگی‌های آن و تفاوت آن با شعر تغزلی ارائه شده و سپس نیما را به عنوان بنیان‌گذار شعر نو حماسی و اجتماعی معرفی گشته است. در بخش‌های دیگر کتاب، شاعرانی که به سرودن شعر حماسی و اجتماعی پرداخته‌اند، معرفی شده‌اند و ویژگی‌های اشعار آنان بررسی شده است.
مقاله‌ی «سریویلی و جست‌وجوی تباه ارزش‌های متعالی« (پرستش، ۱۳۷۸)، به بازخوانی شعر سریویلی و بررسی نمادها و اسطوره‌های آن اختصاص دارد. استنباط نویسنده آن است که قصد شیطان که نماینده‌ی تمدن نوین و سمبول زندگی شهری است، کشاندن سریویلی به زندگی آلوده‌ای است که شاعر مایل به ورود به آن نیست.
« کلیدر، رمان حماسه وعشق» (اسحاقیان، ۱۳۸۳) اگرچه به نقد و بازخوانی ادبیات داستانی می‌پردازد اما با توجه به تعریفی که از رفتار حماسی در یک اثر ادبی به دست می‌دهد و شیوه‌ای که در استفاده از این تعریف و مفاهیم مربوط به آن به کار می‌برد، برای بررسی آثار ادبی حماسی معاصر مناسب است. کتاب «انسان در شعر معاصر» (مختاری، بی تا) به بررسی آثار چهار شاعر شعر نیمایی (نیما، شاملو ، اخوان ، فرخزاد) می‌پردازد. این کتاب اثری درخور توجه در مورد انواع رویکردهای شاعران به مقوله انسان است. در میان این رویکردها به رویکردهای حماسی نیز توجه شده است.
ازمیان مقالات متعددی که درمورد شعرحماسی معاصر نگاشته شده، مقاله‌های «نگاهی انتقادی به جریان‌شناسی-های شعر معاصر ایران»(پور نامداریان، ۱۳۸۴)، «صبغه‌ی حماسی در شعر معاصر فارسی» (انزابی نژاد، ۱۳۸۰) در بررسی شعر «مهره‌ی سرخ» سیاوش

کسرایی، « تحلیل انتقادی از شعر و شاعری در دوره‌ی معاصر» اثر دکتر سید محمد دامادی(؟)، «تأملی درادبیات حماسی عرب در عصر حاضر» (رفیعی‌راد، ۱۳۷۹)، و از میان رساله‌های دانشگاهی، پایان‌نامه «حماسه در ادبیات معاصر فارسی» (غفاریان صرافیان،۱۳۷۶) نیز می‌توانند در آشکار نمودن جنبه‌هایی عمومی یا ویژه از این پدیده‌ی ادبی مفید باشند.

۳. حماسه‌های انسانی در شعرهای نیمایوشیج

دسته‌ی اول اشعار حماسی نیما، سروده‌هایی است که در آن نیما از دیدگاهی دیگرگونه به جنگ‌های متأخر می‌پردازد. تعریف و نگاه متفاوت او به حماسه، به جنبه‌های حماسی شعر او ویژگی خاصی می‌بخشد. در این شعرها نیما از زاویه‌ی دید انسان‌هایی که قربانی پیکارجویی‌هایند و بردگانی که عظمت تمدن‌ها بر دوش آنهاست با مخاطب سخن می‌گوید. برای نمونه شعر خانواده‌ی سرباز(۱۳۰۴) مانیفست‌واره‌ای است که در آن نیما نشان می‌دهد از چه دیدگاهی به حماسه می‌نگرد. شعر خانواده‌ی سرباز روایت زندگی رنج‌آور زنی است که با دو فرزند خردسالش در کلبه‌ی فقیرانه‌ای به سختی روزگار می‌گذرانند. شوهر او در ارتش نیکلای روس سرباز بوده و در جنگ کشته شده است. اما زن چاره‌ای ندارد جز آنکه کودک گرسنه‌اش را با وعده‌ی بازگشت پدر دلداری دهد. زن، گاه و بی‌گاه، در خیال، شوهرش را می‌بینند که به او می‌گوید:

«زن برو اینجا صحنه‌ی جنگ است
افتخار امروز مایه‌ی ننگ است.

جنگ او از تو کرده شوهر دور
فخر او بر تو کرده عالم گور

پس صدا زد او: شوهر بدبخت»(نیمایوشیج، ۱۳۶۴: ۱۰۸)

این صدا معلوم نیست از کجاست. از زوایای تیره‌ی رویای غمناک زن یا جایی دیگر؟ هر چه هست خیالی تلخ است. در این شب هولناک به ناگاه زن شبح هیولامانندی را می‌بیند و در حال زیر و رو کردن خانه‌ی اوست. زن با خود می‌گوید که این مرد کیست؟ دزد است یا دیوانه؟ انسان است یا پیام‌آور مرگ؟ اما این هیولا مرد فقیری است که از شدت گرسنگی و سرمازدگی به خانه‌ی زن پناه آورده‌است. او شوهر زن را دیده است و ظاهرا از سربازانی است که جنگ را رها کرده و در راه بازگشت به خانه است. در این حال زن شیون دختر خردسالش را می‌شنود و هنگامی که بر بالین او حاضر می‌شود دختر را سرد شده می‌بینند. زن که دختر را مرده می‌یابد، شیون می‌کند اما پس از لحظاتی صدایی می‌شنود. این صدای ناله‌ی سست دختر اوست که تا مرز مرگ رفته و دوباره بازگشته است. صبح روز بعد زن به جستجوی شوهر می‌رود. در راه کاروانی از سربازان را می‌بینند که با گاری‌های پر از رخت و سلاح مقتولان در راه بازگشت از جنگ هستند. اما شوهر آن زن در میان سربازان شکست خورده نیست. پایان شعر، تصویر دردناکی‌ست از مرگ مادر، در حالی که دخترش هنوز زنده است.

در اواخر این منظومه، شاعر موضع صریح خود در مورد کشورگشایی‌های پادشاهان که بی‌رحمانه زندگی انسان‌ها را ویران می‌نماید چنین بیان می‌کند:

«یک دهاتی را، زندگی ساده‌ست
ز اندکی هر چیز، بهرش آماده‌ست.

گاوی و مرغی، وصله‌ی خاکی
تا به دستش هست، نیست او شاکی

او نمی‌خواهد، قصر رنگارنگ
هر پیاپی جنگ.
در سر او نیست، فکر بیهوده
در هوای او، کس نفرسوده

خاندان‌ها را، او نمی‌چاپد
روی پر قو، او نمی خوابد
او که زین غوغا، هیچ سودش نیست
جنگ او با کیست؟»
(همان، ۱۱۹)

عظمت پیروزی‌های نظامی و کشورگشایی‌ها، چشم نیما را نمی‌گیرد بلکه نگاه او به قربانیان جنگ است. از نظر او عظمت در قصرهای رنگارنگ و زندگی پر تجمل شاهان نیست. آنچه شایسته‌ی روایت شدن است رنج و مرگ انسان‌هایی‌است که در زیر عرابه‌های مهیب جنگ نابود می‌شوند. شاید از همین روست که نیما با جریان بازشناسی حماسه‌های ملی همراه نمی‌شود. چنانکه می‌دانیم در سال ۱۳۱۳ با برگزاری هزاره‌ی فردوسی جریان بازشناسی حماسه‌های ملی به اوج رسید و در این کنگره و طی سال‌های بعد، مقالات و کتاب‌های مفیدی در زمینه حماسه‌ها و اسطوره‌های ملی منتشر شد؛ اما نگاه نیما همچنان معطوف به قیام‌ها و حماسه‌های مردمی در آن سال‌هاست که خود و نزدیکانش نیز در یکی از مهمترین آنها، یعنی نهضت جنگل، شرکت داشتند.

۳. نیما و نهضت جنگل

زمانه پر تکاپوی دوران جوانی نیمایوشیج که به‌ویژه در صفحات شمالی ایران آن عصر آکنده از مبارزه بود فرصتی فراهم می‌آورد تا این شاعر پرشور در عمل

نیـز بـه تجربـه بپـردازد. از برخـی نامه‌هـا و اشـعار نیمـا و نیـز سـخنان نزدیـکان او چنیـن برمی‌آیـد کـه نیمایوشـیج در دوره‌ای از زندگـی خـود عمـلاً بـا قیـام جنـگل همـراه شده‌اسـت. شـراگیم یوشـیج- پسـر نیمـا- اخیـراً در مصاحبـه‌ای، در مـورد گرایـش پـدرش بـه نهضـت جنـگل می‌گویـد: «نیمـا در خانـواده‌ای اشـرافی بـه دنیـا آمـد. مـادر او، یکـی از متموّلیـن آن زمـان بـود. «طوبـی مفتـاح»، دختـر «حکیـم نـوری» ناظم‌الاطبـاء و پدربـزرگ نیمـا، «میـرزا علی‌خـان ناظم‌الایالـه»، ناظـم بـاج و خـراج منطقـه‌ی نـور بـود. خانـه‌ی کنونـی در یـوش، سـاخته‌ی اوسـت کـه بنـای آن هشـت سـال بـه طـول انجامیـد و اسـتادان گـچ‌کار و نجـار، همـه از اصفهـان بـه یـوش رفتنـد تـا خانـه‌ای در شـأن و مقـام ناظـم ایـالات و ناظـر بـر ۱۴۴ پارچـه آبـادی در ییـلاق نـور کـه دهکـده‌ی یـوش، مسـقط الـراس ییلاقـی‌اش محسـوب می‌شـد، بسـازند. برخـلاف میـل باطنـی ناظم‌الایالـه، فرزنـد ارشـدش «میـرزا ابراهیم‌خـان اعظام‌السـلطنه»، پـدر نیمـا، افـکاری انقلابـی داشـت و همـراه پسـر ارشـد خـود نیمـا، بـه شـورش جنگلی‌هـا بـه رهبـری میـرزا کوچک‌خـان پیوسـت. در ایـن بـاره نیمـا، نامـه‌ای بـرای مـادرش نوشـته اسـت کـه در مجموعـه نامه‌هـای او می‌یابیـد. نیمـا از دامـان ایـن خانـواده می‌گریـزد و بـه زندگـی در فقـر نزدیـک می‌شـود و دلـش را بـا درمانـدگان و دل‌آزردگان تقسـیم می‌کنـد.» (HTTP://IRANSHAHR.ORG/?P=۱۳۵۷)

نیمایوشـیج بـرادری بـه نـام «رضـا» نیـز داشـته کـه او را «لادبـن» صـدا مـی‌زده اسـت. لادبـن سـردبیر مجلـه‌ی «ایـران سـرخ» در رشـت بـوده امـا ظاهـراً پـس از شکسـت قیـام جنـگل بـه شـوروی می‌گریـزد. شـراگیم یوشـیج خاطـره‌ای را از قـول مـادرش نقـل می‌کنـد کـه اهمیـت تاریخـی و ادبـی خاصـی دارد. او می‌گویـد: «یـک شـب، تنهـا بـرادر نیمـا کـه دو سـال از او کوچک‌تـر بـود، آمـد. نامـش رضـا بـود، امـا نیمـا او را لادبـن خطـاب می‌کـرد. سـر و وضـع غریبـی داشـت؛ انـگار از چیـزی و یـا کسـی فـرار می‌کـرد. آشـفته بـه نظـر می‌رسـید. چنـد روزی در خانـه‌ی مـا مانـد، امـا یـک شـب گفـت بایـد بـروم.

فـردای آن روز شـام را کـه خوردیـم، سـه نفـری بـه طـرف رودخانـه‌ی ارس -مـرز مشـترک ایـران و شـوروی- رفتیـم. بـه کنـار رودخانـه کـه رسـیدیم، دو بـرادر، یکدیگـر را سـخت در آغـوش کشـیدند و گویـی بـرای آخریـن بـار بـا هـم وداع کردنـد. بعـد، لادبـن کفش‌هایـش را در آورد و از آب رودخانـه گذشـت. مـا در تاریکـی شـب، سـایه‌ی او را می‌دیدیـم کـه کفش‌هایـش را بـه پـا کـرده اسـت و در دل سـیاه جنـگل محـو می‌شـود. شـب غریبـی بـود. سـیاهی بـر هـر چیـز غلبـه داشـت. هـر دو بـا غمـی سـنگین بـه خانـه بازگشـتیم. در بیـن راه، صـدای امـواج دریـا از راه دور شـنیده می‌شـد. «وگ دار» آواز می‌خوانـد و نویـد رسـیدن بـاران مـی‌داد. تابسـتان سـال ۱۳۱۰ بـود. نیمـا سـال‌ها در انتظـار دیـدار بـرادرش، چشـم بـه راه مانـد، امـا او هرگـز بازنگشـت.» (شـراگیم یوشـیج، همـان)

بـا جسـتجو در نامه‌هـای نیمـا بـه خوبـی پیداسـت کـه نیمـا، همـراه بـرادر و پـدرش، رابطـه‌ی بسـیار نزدیکـی بـا قیـام جنـگل داشـته اسـت. نیمـا یوشـیج در نامـه‌ای کـه در بـرج اسـد سـال ۱۳۰۰ بـه مـادرش می‌نویسـد بـه ایـن موضـوع اشـاره می‌کنـد: «مـادر عزیـزم ! گریـه نکـن! از سرنوشـتت پیـش همسـایه شـکایت نداشـته بـاش! پسـرت بایـد فـردا در میـدان جنـگ اصالـت خـود را بخـرج دهـد. بـا خـون پـدران دلاورم بـه جبیـن مـن دو کلمـه نوشـته شـده اسـت: خـون انتقـام. اگـر مـرا دوسـت داری دوسـت‌دار چیـزی مـی شـوی کـه مـن آن را دوسـت دارم. مـرگ و گرسـنگی را در مقابـل ایـن همـه گرسـنگان و شـهدای مقـدس دوسـت داشـته بـاش تـا زنـده و سـیر بمانیـم.

بـرادرم بـه ولایـت نزدیـک شـده اسـت. لشـگر گرسـنه‌ها در حوالـی کلاردشـت هسـتند. شـیطان بـا فرشـته می‌جنگـد. پـدرم، فـردا اینجـا می‌آیـد. چنـد روزی را بـا هـم خواهیـم بـود. امـا بعـد از آن مـی روم بـه جایـی کـه ایـن زندگـی تلـخ را در آنجـا وداع کنـم یـا آنکـه از ایـن روزگار خفـه شـده، حقـم را بـه جبـر بگیـرم.» (نیمایوشـیج، ۱۳۶۸: ۲۰)

اشـاره‌ای کـه نیمـا در ایـن نامه بـه لشـکر گرسـنگان و همراهی پـدر و بـرادرش بـا قیامـی کـه فـردا در پیـش خواهـد بـود دارد بـه تحـرکات یـاران میـرزا کوچـک خـان پـس از کشـته شـدن او دارد. نیمـا در ادامـه‌ی ایـن راه حتـی تصمیـم می‌گیـرد کـه خـود حرکتـی را آغـاز کنـد و ایـن موضـوع را در نامـه‌ای بـرای بـرادرش کـه بـه قفقـاز گریختـه اسـت بازگـو می‌کنـد: «تـا چنـد روز دیگـر از ولایـت مـی‌روم. مـی‌روم بـه جایـی کـه وسـایل ایـن زندگانـی تـازه را فراهـم بیـاورم. اگـر موفـق شـدم همهمـه‌ی تـازه‌ای در ایـن قسـمت البـرز بـه توسـط مـن در خواهـد افتـاد و اصالـت دلاوران ایـن کوهسـتان را بـه نمایـش در خواهـم آورد.» (همـان، ۴)

ایـن نامـه در میـزان ۱۳۰۰ نوشـته شـده و گویـای روحیـه‌ی حماسـی نیمـا و تـلاش او در راه تحقـق اهـداف بلنـد انسـانی‌اش اسـت. نیمـا ایـن راه را تـا مدتهـا ادامـه می‌دهـد. امـا او پـدر خویـش را کـه همچـون قهرمانـی می‌سـتاید، در خـرداد ۱۳۰۵ از دسـت می‌دهـد. امـا حتـی در آخریـن دیـدار شـاعر بـا پـدر نیـز آنـان همچنـان از خاطـره نهضـت جنـگل بـا یکدیگـر سـخن می‌گوینـد: «روز بعـد روزنامـه‌ای دسـتم بـود، از مـن پرسـید در آن چـه نوشـته‌اند؟ جـواب دادم یـک نفـر در حـدود جنـگل یاغـی شـده اسـت. از ایـن جـواب آثـار بشاشـتی در سـیمای پـدرم ظاهـر شـد. پهلـوان انقـلاب سـرش را بلنـد کـرد، گفـت: معلـوم مـی شـود آنهـا را تحریـک کرده‌انـد.» (همـان. ۱۷۸) بدیـن ترتیـب احساسـات حماسـی و اندیشـه‌ی مبـارزه همچنـان در جـان و دل نیمـا مـوج می‌زنـد و در بسـیاری از اشـعارش دعـوت بـه قیـام پدیـدار می‌شـود.

۴. حماسه قیام‌های مردمی در شعر نیمایوشیج

روزگار ویژه‌ای که نیما در آن می‌زیست و تجربه‌های شخصی او موجب شد تا دعوت از مردم عادی جامعه برای فتح دروازه‌های آزادی و رسیدن به آسایش و رفاه، به عنوان یکی از درون‌مایه‌های اصلی شعر نیمایوشیج پدیدار گردد. نیما قهرمانان اشعارش را از میان کوچه و بازار انتخاب می‌کند و آنها را به جای حفظ وضعیت موجود، به در انداختن طرحی نو فرا می‌خواند. او در قطعه‌ی بشارت (۱۳۰۵) با لحنی حماسی سخن می‌گوید و ستمدیدگان را به بیداری و قیام فرا می‌خواند. قیامی نه برای کشورگشایی و اسطوره‌سازی بلکه برای رسیدن به زندگانی آزاد و انسانی:

«ای ستمدیده مرد! شو بیدار
رفت نحسی قرنها بر باد

نحسیی نیست این زمان بشکست
به گدایان همه بشارت باد

بخت بد خفته است و مدهوش است
تا به خواب اندر است این شیاد

زود خیزید و چاره‌ای سازید
تا کنیدش ز بیخ و از بنیاد

جنگ امروز حامی ضعفاست
هر کجا می رود زند فریاد:

کای اسیران فقر و بدبختی
به شما رفت ای بسا بیداد»
(همان، ۱۲۵)

شگفت اینکه نیما این شعر را با توصیفی زیبا از قویی که سحرگاهان تن در آب می‌شوید و آنگاه به پرواز در می‌آید ادامه می‌دهد. حضور این توصیف در میانه‌ی چنین شعری، بیگانه می‌نماید اما به زیبایی تقابل آرامش و حرکت را در ذهن ترسیم می‌کند. نیما سپس به موضوع اصلی باز می‌گردد:

«داد از این شهر و این صناعت داد
چند باید نشست سست و خموش
بندگی چند با دل ناشاد؟
از زمین برکنید آبادی
تا به طرح نوی کنیم آباد
به زمین رنگ خون بباید زد
مرگ یا فتح، هر چه بادا باد
یا بمیریم جمله یا گردیم
صاحب زندگانی آزاد...
فکر آسایش و رفاه کنیم
وقت جنگ است رو به راه کنیم.» (همان، ۱۲۷)

نیما در شعر «قلب قوی» همانند شعر «بشارت» مردم را به قیام علیه فقر فرا می‌خواند. چون این شعر در سال‌هایی که یاران میرزا کوچک خان هنوز به طور پراکنده با حکومت مرکزی مبازه می‌کردند و اندیشه مبارزه چپ‌گرایانه نیز در صفحات شمال ایران اندک اندک رواج می‌یافت، سروده شده، تا حد زیادی می‌تواند تحت تأثیر اوضاع آن دوره باشد:

«پی دشمن بسی لجاجت کن
چون لجاجت کند، سماجت کن
مرد را زندگی چنین باید.
خیز با قوت دل و امید
شب خود را بکن چو روز سفید
خصم با هیکل و تو با دل خویش.
خویش را با سلاح زینت کن
از همه جانبه مرمت کن
خانه ای را که فقر ویران کرد.»
(نیمایوشیج، ۱۳۶۴: ۱۳۲)

نیما درشعر جامه‌ی مقتول (۱۳۰۵) از دیدگاه مألوف خود به پیکار می‌نگرد. او در این شعر جامه‌ی غرق خون سربازی را موضوع شعر خود قرار می‌دهد و به خوانندگانش یادآور می‌شود که:

«از چه نگاه خلق بر این جامه سرسری‌ست؟
هر لای آن ز حاصل جنگ جدل دری‌ست
پیچیده گشته در وسطش قلب مادری‌ست
سرباز رفته می‌دهد از ره بدان سلام
مادر از آن میانه فرستد بدو پیام.» (همان، ۱۳۵)

شعر «شهید گمنام» روایت دلاوری‌های جوانی‌ست که دربرابر استبداد قاجار قیام کرده و در جنگ علیه ظلم از خود شهامت نشان داده است. در کمیته [مجازات در اواخر دوره قاجار که ایادی بیگانگان را ترور می‌کرد(؟)] سخن از دلاوری اوست:

«در کمیته چو از او صحبت بود
همه را حیرت از این جرئت بود.

همه پرحرف به سوق و درون:
اگر این توپ بماند بیرون!...

اگر آگاه کند شاه را امشب امیر!

بهم آشفت جوان گفت: بس است!
او چه کس هست و امیرش چه کس است.

همه جا خلوت و هر کار آسان احتیاط است فقط مشکلمان.» (همان، ۱۳۹)

جوان گمنام، اگرچه می‌بیند کسی با او همراه نیست اما با خود می‌گوید:

برخلاف دل خود طینت خود
می‌شود بگذرم از نیت خود

نه- بخود گفت- استبداد امروز
ز هراسیدن ما شد فیروز

بگریزم من اگر، بگریزند همه.

این سیلاخورها گر خصم منند
عنکبوتند همه بر سقف تنند

چه هراسی است، چه کس در پی ماست
ما بمیریم که یک ابله شاست؟

مرگ با فتح مرا، بهتر است از این ننگ»
(همان،۱۴۰)

جوان دلاور بی توجه به آنچه در پیش است چشم را می بندد و به سوی توپ می‌تازد. اما سرانجام با تیری از پای درمی‌آید. نیما در پایان شعر به مردم نهیب می‌زند و از آنان می‌پرسد: «آی ملت! یکدم، هیچ کردیش تو یاد؟» این شعر همانند شعرهای دیگر نیما رویکرد حماسی‌اش معطوف به پهلوانی‌های دلاوران گمنامی است که باید یادشان نه به خاطر شکست یا پیروزی ظاهری بلکه به خاطر هدفی که برای آن به شهادت رسیده‌اند گرامی داشته شود. در نظر نیما آنکه در پیکار زنده می‌ماند لزوماً پیروز یک حماسه نیست.
سرباز فولادین(۱۳۰۶) نیز مانند شهید گمنام «دست از جان شسته‌ای است که نمی‌تواند درد و رنج مردم را ببیند و ساکت بماند. پس در بند ستمگران گرفتار می‌شود. در زندان، زندانیان و حتی زندانبانان او را نصیحت می‌کنند که با اظهار پشیمانی جان خود را نجات دهد اما جوان نمی‌پذیرد. ایستادگی جوان قهرمان موجب شکنجه و سرانجام تأیید حکم اعدام او می‌شود؛ اما هنگام اجرای حکم کسی جرئت تیراندازی به او را ندارد. در این هنگام خود سرباز فولادین، با خشم فریاد برمی‌آورد و به جوخه آتش فرمان شلیک به خویشتن می‌دهد:

«فرمان بداد آتش را با دهان خود
در ولوله فکنده دل از دوستان خود
وآسوده ساخت جان زین قحطگاه مرد
ما را گذشت با هنر خود که حاضریم
و این مان هنر که بر هنر غیر ناظریم

همچون منجمان در کار آسمان

وز بعداین حکایت و این ناروا بر او
سربازخانه رفت به خاموشی ای فرو

با خوب بسپرد، آن ماجرا به دل»
(همان، ۱۵۸-۱۵۹)

هرچند این نمونه‌ها نشان می‌دهد که چگونه نیما با قلبی سرشار از احساسات شجاعانه و مبارزه‌جویانه می‌کوشد حماسه‌های مردم را در شعر خود جاودانه کند. با این همه به تدریج اشاره‌های نیما به قیام‌های اجتماعی و حرکت‌های مردمی، صراحت و آشکارگی سروده‌های نخستین را از دست می‌دهد؛ زیرا گویی شاعر که همواره راه رستگاری جامعه‌ی ایران را در شعرش جستجو می‌کرده اندک‌اندک دیگر امیدی به مبارزه‌ی قهرآمیز نداشته است. البته بخشی از این ناامیدی به دلیل تجربیات تلخی است که به ویژه از غدر و فریب خیانت‌کاران آن روزگار پدید آمده بوده است. نیما، در نامه‌ای که از روی ترتیب جای-گیری نامه در کتاب «نامه‌ها»می‌توان حدس زد که در سال ۱۳۰۶ نوشته است، می‌گوید: «من سال‌ها مردم را سنجیده‌ام. در فکر و عقیده‌ی خود مجرب و زبر دست شده‌ام. انقلاب و اشخاص را شناخته‌ام. به آن کشتی شباهت دارم که از توفان گریخته است. آیا حماقتی از این بالاتر وجود دارد که خود را کوچک و بچه ساخته دوباره با طرارها و خیانتکاران رفاقت کنم یا خود را از لذات و فواید زندگی باز دارم برای اینکه شایان تماشای مردم واقع شوم؟» (نیمایوشیج، ۱۳۶۴: ۲۱۲)
در واقع شاعر بر اثر مواجهه با این تجارب ناگوار تاریخی، به تدریج از به نتیجه رسیدن قیام‌های مردمی ناامید می‌شود و به گوشه‌ی انزوا پناه می‌برد و بقیه‌ی عمر به سرودن شعر می‌پردازد. این موضوع وقتی اهمیت می‌یابد که گویی نیما پس از گذراندن بخشی از عمر خویش در شور و هیجان مبارزات قهرآمیز، با نگاهی تازه به انسان و زندگی و جامعه می‌نگرد و در باور او وظیفه شعر نیز تا حد زیادی تغییر کرده است.

۵. نیما، راوی حماسه‌های رنج مردم

پس از شعرهای پرجوش و خروش دهه‌ی اول قرن حاضر، نیما در سال ۱۳۳۰(مرغ آمین) را می‌سراید. این شعر یکی از سروده‌هایی ست که نیما در آن با رویکردی جدید نسبت به شعرهای پیشین به روایت رنج مردم در طول تاریخ می‌پردازد. مرغ آمین را نیما این چنین

توصیف می‌کند:

«مرغ آمین درد آلودی است کآواره بمانده.
رفته تا آن سوی این بیدادخانه
بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه.
نوبت روز گشایش را
در پی چاره بمانده.
می‌شناسد آن نهان بین نهانان(گوش پنهان جهان دردمندما)
جور دیده مردمان را.
با صدای هر دم آمین گفتنش، آن آشنا پرورد،
می دهد پیوندشان درهم
می کند از یاس خسران بار آن کم
می نهد نزدیک با هم، آرزوهای نهان را.» (نیمایوشیج، ۱۳۶۸: ۶۰۶)

توصیفی که نیما از مرغ آمین می‌کند با توصیفی که از خود در نامه‌هایش ارائه می‌دهد تناسب زیادی دارد و می‌تواند تصویری از خود شاعر باشد که سرد و گرم روزگار چشیده و آشنا با درد و رنج مردم است. گویی این نیماست که با همزبانی و همدردی با مردم برای رسیدن به رستگاری «آمین» می‌گوید:

«از درون استغاثه‌های رنجوران.
در شبانگاهی چنین دلتنگ، می‌آید نمایان.
وندر آشوب نگاهش خیره بر این زندگانی
که ندارد لحظه‌ای از آن رهایی
می‌دهد پوشیده، خود را بر فراز بام مردم آشنایی.»
(همان، ۶۰۷)

مرغ آمین را می‌توان نمود شاعرانه‌ی رویکرد نهایی نیما به امور سیاسی اجتماعی زمان خود پس از تجربه‌ی یک دوره پیکار و انقلاب و سرخوردگی و انزوای دراز مدت او در سال‌های بین ۱۳۰۶ تا اوایل دهه‌ی بیست دانست.
نیما در شعر «در نخستین ساعت شب» (۱۳۳۱) روایتی دیگر از رنج مردمی دیگر را روایت می‌کند. در این شعر زندگی از زاویه دید خانواده‌ی برده‌ای روایت می‌شود که که در کار ساختن دیوار بزرگ چین است.
«در نخستین ساعت شب، در اطاق چوبی‌اش تنها، زن چینی
در سرش اندیشه‌های هولناکی دور می‌گیرد، می‌اندیشد:
«بردگان ناتوانایی که می‌سازند دیوار بزرگ شهر را
هر یکی ز آنان که در زیر آوار زخمه‌های آتش شلاق داده جان
مرده‌اش در لای دیوار است پنهان» (همان، ۶۱۶-۶۱۷)
نیما در این شعر با زبانی ساده و عاری از فخامت یک شعر حماسی، رنج زنی را باز گو می‌کند که با روانی خسته و رنجور در انتظار همسرش مانده است. از نظر او آنچه در لابه‌لای عظمت‌ها و اسطوره‌های کهن نادیده گرفته شده، رنج و مرگ مردم است.

۶. حماسه‌های درونی دینی و اقلیمی در سروده‌های نیمایوشیج

در میان اشعار نیما نمونه‌های دیگری از جنبه‌های حماسی را می‌توان دید. در این شعرها دست‌کم سه مقوله‌ی جداگانه حماسه محلی، حماسه‌دینی و حماسه درونی را می‌توان تشخیص داد. نیمایوشیج این سه نوع شعر را به ترتیب درشعرهای«پی دار و چوپان»، «دانیال» و «خانه‌ی سریویلی» بازسرایی کرده است.

الف. شعر پی‌دار و چوپان: این شعر بازسرایی یکی از داستان‌های محلی‌ست که تلفیقی از نمودهای حماسی و غنایی را درخود دارد و چنانکه نیما می‌گوید ریشه‌ی یک ضرب المثل محلی در مازندران است. داستان این است که «الیکا» چوپان کمان‌داری است که در غروبی قصد شکار شوکایی[گوزن] می‌کند؛ اما به محض هدف گرفتن آن هوا تاریک می‌شود. چوپان به دنبال صید خود می‌گردد و به جای شوکا زنی را می‌یابد. زن به او می‌گوید:

«آه تو سوختی از ناوک خود جان کسان.
جای آنی که کنی
دردی ار باشد درمان کسان.
ای جوانمرد بنام و مغرور
که در این تیرگی‌ات
می‌شناسم از دور.
برسانم سوی آبادانی
به خلاصم بسوی درمانی.
گر دمی دیگر بر من گذرد
بی مددکار تنم، جان سپرد.» (همان، ۴۹۷)

زن می‌گوید مرا رها مکن؛ زیرا فال‌گیران این حادثه را برای من پیش بینی کرده بودند و من سال‌ها پیش که از قافله دور افتاده بودم صدای چوپانی را شنیدم و فکر می‌کنم آن صدا، صدای تو بود. صدای تو گویی از دل من بیرون می‌آید و گویی من و تو پیش از این با هم بوده‌ایم و اکنون می‌توانیم با هم دو یار باشیم.

« دست خود با من ده!
گر به زخم تو فتادم از پا
آیم از زخم دگر نیز بجا
مومیای من بی‌تاب شده در کف توست!
داشت خواهد ز شدن و آمدن این شب و روز
آشیان من و تو برسر یک جای قرار

گفته‌اند این به من آن فال زنان
طالع ما زنخست
داشت با هم پیوند
من ترا بوده‌ام آنگونه که تو
بوده‌ای نیز مرا» (همان، ۵۰۰)

چوپان کماندار در ابتدا با شک به سخنان او گوش می‌دهد اما سرانجام بر این تردید غلبه می‌کند و او را با خود به آبادی می‌برد تا مداوایش کند. سپس به جنگل می‌رود تا گیاه دارویی برای مداوای زن بیاورد. باقی داستان را کسی به درستی نمی-داند و هیچ معلوم نیست که چوپان موفق به آوردن گیاه دارویی می‌شود یا نه و آیا این دو نفر به هم رسیدند یا خیر؟ و اگر رسیدند، حال کجا هستند؟ برای همین است که این ضرب المثل در میان بومیان بخش‌هایی از مازندران رایج است که «چوپان از پی علف می‌رود» و این سخن بدین معنی است که او هر چه به دنبال مقصود می‌دود بدان نمی‌رسد. به واسطه‌ی این داستان بومیان مازندران هنگام غروب اگرگوزن ببینند شکار نمی‌کنند.

ب. شعر خانه‌ی سریویلی: این شعر که در خرداد ۱۳۱۹سروده شده داستان جنگ انسان و شیطان است و اگرچه در فضای روستایی در شمال ایران جریان دارد اما نشانی از اینکه بخشی از فولکلور آنجا باشد در دست نیست. این شعر که در قالب ابداعی نیما سروده شده داستان شاعری روستایی است که با شیطان و اتباعش به جنگ می‌پردازد.
نیما در مورد این شعر می گوید: «سریویلی شاعر، با زنش و سگش در دهکده‌ی ییلاقی ناحیه‌ی جنگلی زندگی می‌کردند. تنها دلخوشی سریویلی به این بود که توکاها در موقع کوچ‌کردن از ییلاق به قشلاق در صحن خانه‌ی با صفای او چند صباحی اتراق کرده، می‌خواندند. اما در یک شب طوفانی وحشتناک، شیطان به پشت در خانه‌ی او آمده امان می‌خواهد. سریویلی، مایل نیست آن محرک کثیف را در خانه‌ی خود راه بدهد و بین آنها جر و بحث در می‌گیرد. سرانجام شیطان راه را می‌یابد و در دهلیز خانه‌ی او می‌خوابد و موی و ناخن خود را کنده، بستر می‌سازد. سریویلی خیال می‌کند دیگر به واسطه‌ی آن مطرود، روی صبح را نخواهد دید.» (همان، ۳۳۲)
برخلاف انتظار سریویلی، صبح از هر روز دلگشاتر درمی‌آید؛ ولی موی و ناخن شیطان تبدیل به ماران و گزندگان می‌شود و سریویلی مجبور به جارو کردن آنها و نجات ده می‌شود. در این وقت، کسان سریویلی خیال می‌کنند پسر آن‌ها دیوانه شده است و جادوگران را برای شفای او می‌آوردند.
باقی داستان، جنگ بین سریویلی و اتباع شیطان و شیطان است. خانه‌ی سریویلی در این حوادث خراب می‌شود و سال‌ها در این مبارزه می‌گذرد. سرانجام مرغان صبح، با منقار خود از کوه‌ها گل می‌آورند و خانه‌ی او را دوباره می‌سازند. سریویلی دوباره با زنش به خانه‌ی خود باز می‌گردد. اما افسوس که دیگر توکاهای قشنگ در صحن خانه‌ی او نمی‌خوانند و او برای همیشه غمگین می‌ماند.
این شعر ۳۳ صفحه از دیوان اشعار نیمایوشیج را در برمی‌گیرد. قسمت اعظم شعر به گفت‌وگوی سریویلی و شیطان می‌گذرد و ظاهراً نیما که طولانی‌شدن شعر را می‌بینند با نوشتن مقدمه‌ای ادامه‌ی شعر را روایت می‌کند. نیما در این شعر به حماسه‌ای درونی پرداخته و جدالی را که شاعر با خود برای پذیرش وضعیت موجود دارد، به خوبی نشان می‌دهد.
این نبرد درونی می‌تواند بر جنبه‌هایی از زندگی شهری جدید نیز دلالت کند؛ به همین دلیل در تفسیر این شعر گفته شده که «در این‌جا، افزون بر این که شیطان می‌تواند به نوعی سمبول شهر یا زندگی شهری باشد، بیانگر حالتی از تناقض درونی شاعر هم می‌تواند باشد. یعنی چهره‌ی دیگر شاعر؛ چهره‌ای که می‌تواند پلید باشد، به شکل مظهر شهر، که شاعر از آن نیز بیزار است، نمود می‌یابد و برای همین است که در گفت‌وگوی سریویلی با شیطان، سریویلی شاعر خود را در حالتی می‌یابد که در ستیز با خود می‌زید... شیطان، حتّی می‌تواند نیمه‌ی خودکشی شاعر باشد، که شاعر از تن زدن به آن می‌هراسد، یعنی او را به خانه‌اش راه نمی‌دهد. این هم‌زادی را می‌توان در پاسخ شیطان، هنگامی که سریویلی از «خودستیزی» می‌گوید، یافت.» (فلکی،۵۶:۱۳۷۳-۵۷)

ج. داستان دانیال: در این شعر نیما حماسه‌ای دینی متعلق به دوره‌ی داریوش اول را در قالب مثنوی باز سروده است. داستان این است که در دوره‌ی داریوش، پادشاه دستور می‌دهد تا سی روز کسی غیر او به درگاه خدا نیایش نکند و هر کس دعا کند در چاه شیران انداخته خواهد شد. اما دانیال نبی که محبوب داریوش است مانند هر روز به درگاه خدا دعا می‌کند و پادشاه با بی‌میلی مجبور می‌شود او را در چاه شیران بیندازد:

«لیک حکم آمد به دست شیربانانش دهند
بند بنهند و به چاه شیرش اندر افکنند

تا بداند هر کسی زین پس سزای کار خویش
حاصل سرپیچی از فرمان فرماندار خویش

هیچ جنبنده به میل خود نجنبد بعد از آن
همچنان کردند،گرچه شه نبودش‌میل آن» (همان، ۳۱۹)

داریوش در تمام طول شب پریشان است و هر صدایی

در گوشش صدای غرش شیر می‌نماید. اما فردای آن روز همه در کمال تعجب می‌بینند که شیران، دانیال را نخورده‌اند:
خود سراسیمه درآمد سوی آن بیدادگاه
بانگ زد: ای دانیال! از چاه گفت: ای پادشاه!

گفت هستی زنده؟ خندان از شعف کاو زنده است
خواست پرسد قصه‌اش را که شگفت این قصه است.

دانیالش گفت: آمد بر سر راهم برون
مردمی که شد نگهدارم در آن طوفان خون»
(همان، ۳۲۲)

دانیال به داریوش می‌گوید خداوند دهان شیران را بست و مرا نجات داد. داریوش از این اتفاق خوشحال می‌شود و دانیال را از چاه بیرون می‌آورد. این داستان در باب ششم تورات نقل شده است: «در زمان داریوش، جانشین بلشصر، به سبب قدرت و منزلتی که دانیال پیدا کرده بود والیان ولایات به او حسد بردند و نزد داریوش رفتند و با توطئه‌ای از او خواستند تا هر کسی که تا سی روز از خدایی یا انسانی غیر از او مسئلتی نماید در چاه شیران افکنده شود. پادشاه فرمان را امضا کرد. اما دانیال پنجره‌ی بالا خانه خود را به سمت اورشلیم باز می‌کرد هر روز سی مرتبه زانو می‌زد و دعا می‌خواند. پس نزد داریوش رفتند و خبر را به او دادند. دانیال در چاه شیران انداخته شد و سنگی بزرگ نیز بردرش گذاشتند. اما او همچنان به خواندن دعا مشغول بود. صبح روز بعد پادشاه او رازنده یافت. دانیال بعد از این معجزه و رهایی از چنگال شیران سرنوشت بنی‌اسرائیل را در شهود دید در حالی که به پیامبران بعد از او یعنی حجی، زکریا، ملاکی چیزی نشان داده نشد.» (جودائیکا، ۵/۱۲۷۶ و نیز باب ۶ کتاب دانیال)
اگرچه این شعر، ظاهراً روایت دوباره‌ی داستانی دینی-تاریخی است اما می‌توان با تفسیری معطوف به روزگارشاعر، آن را توصیف حکومت جباری در نظر گرفت که همه را مطیع خود می‌خواهند. این مثنوی در سال ۱۳۱۸ سروده شده و چه بسا اشاره‌ای کنایی به حکومت رضاشاه باشد که همه را به سکوت در برابر ستم‌گری‌های خود وادار کرده بود و در این راه حتّی از مجازات بی‌دلیل کسانی که نردبان صعود او بودند ابا نداشت.

نتیجه گیری

پس از تعمق در شعرهای حماسی نیما می‌توان دید که او با وجود علاقه‌مندی به روایات حماسی کهن و نیز توجه به پیکارهای اسطوره‌ساز ملل مختلف نه تنها در شعرهایش به حماسه‌های ملی ایران نمی‌پردازد بلکه درست در شرایطی که فضای ادبی سنتی ایران معطوف به بازشناسی حماسه‌های ملی است در شعرهای نیما کمتر تلمیحی به این حماسه‌ها به چشم می‌خورد. با وجود این در جوهر شعر وی و حتی در زبان شعری او می‌توان روح و رویکرد حماسی را مشاهده کرد. زبان شعرهای حماسی نیمایوشیج نیز متفاوت است. نیما شعر خانواده‌ی سرباز را در بحر رمل سروده است. این وزن که بیشتر برای روایت‌های بلند استفاده می‌شود، مناسب توصیف و روایت جنگ نیست. این شعر چون جنگ را از زاویه‌ی دید خانواده‌ی سرباز روایت می‌کند، واژه‌ها بیش از آنکه القاکننده‌ی صحنه‌ی جنگ و حماسه باشد، تلقین‌کننده‌ی فضایی غم‌آلود و رنج‌آور است. در تاروپود کلام این شعر بیزاری از جنگ‌طلبی موج می‌زند و شاعر با شهامت تمام در کنار زن بینوای سرباز می‌ایستد و صدای شعر خود را در اختیار پرسش‌های فروخورده‌ی او قرار می‌دهد:
« زن چو از خانه می‌رود سرباز،
فقر در آنجا می‌دهد آواز،

تا به قصر ارباب، شاد می‌خندد،
مرگ در خانه، گیرد و بندد.

کو مددکاری؟ شوهری؟ مردی؟
رافع دردی؟ »
(نیمایوشیج، ۱۳۶۴: ۱۱۱)

بنابراین پیداست که در اندیشه‌ی نیما تعریفی تازه از حماسه و قهرمانان حماسی پدید آمده که آشکارا نشان و تأثیر اندیشه و ادبیات عصر نوین جهان را می‌توان در آن دید. تجربیات زندگی شخصی و اجتماعی شاعر نیز بر عمق این تأثیر افزوده است. توجه اصلی روح لطیف او موقعیت رنج‌آور انسان و عظمت پایداری تک‌تک آنان در صحنه‌های زندگی است. از این رو هرچند او خود روحی طغیان‌گر و سرکش دارد و همواره بر ستمگری‌ها نهیب می‌زند اما حماسه‌ی در شعر او به دلیل همدلی با رنج انسان‌ها در اساس دعوتی نهفته اما عمیق به صلح در بر دارد.

منابع

کتاب‌ها:

-اسحاقیان،جواد (۱۳۸۳) کلیدر؛ رمان حماسه وعشق، تهران: گل‌آذین.

- اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۷۱) صدای حیرت بیدار، تهران: زمستان.

-براهنی، رضا (۱۳۷۱) طلادرمس، تهران: ناشر نویسنده.

- شالیان، ژرار (۱۳۷۷) گنجینه‌ی حماسه‌های جهان، ترجمه‌ی علی‌اصغر سعیدی، تهران: چشمه.

- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۲) حماسه‌سرایی در ایران، تهران: امیرکبیر.

- نیمایوشیج (۱۳۶۴) مجموعه آثار نیمایوشیج، تدوین سیروس طاهباز، دفتر اول، تهران: ناشر.

- نیمایوشیج (۱۳۶۸) نامه‌ها، تدوین سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.

- فلکی، محمود (۱۳۷۳) نگاهی به نیما، تهران: مروارید.

- مختاری، محمد (بی تا) انسان در شعر معاصر، تهران: توس.

مقالات:

- انزابی‌نژاد، رضا (۱۳۸۰) صبغه‌ی حماسی در شعر معاصر فارسی، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، صص۲۶-۳۱

- پرستش، شهرام (۱۳۷۸) سریویلی و جست‌وجوی تباه ارزش‌های متعالی، شعر، سال هفتم، شماره‌ی ۲۶، صص ۶۲-۶۷

- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴) نگاهی انتقادی به جریان‌شناسی‌های شعر معاصر ایران، فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا(س)، شماره‌ی ۵۶ و ۵۷، صص۲-۱۸

- دامادی، سیدمحمد (بی تا) تحلیل انتقادی از شعر و شاعری در دوره‌ی معاصر، نامه‌ی انجمن، صص۵-۳۲

تارنما:

- لقمان، مسعود «رنج‌های نیما، مایه‌ی اصلی اشعار اوست» به نشانی:
۱۳۵۷=HTTP://IRANSHAHR.ORG/?P

پایان‌نامه:

- غفاریان صرافیان، منصور (۱۳۷۶) حماسه در ادبیات معاصر فارسی (رساله‌ی دانشگاه فردوسی مشهد برای اخذ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی)

ادبیات و محیط زیست[1]
«زندگی تبسم طبیعت است.»

دکتر لیلا رستگارنیک
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان شیراز

چکیده
در طول تاریخ دیرینه و شکوهمند شعر و ادب فارسی، طبیعت و جلوه‌های زیبا و با شکوه آن ،پیوسته خاستگاه و الهام‌بخش شعر و هنر بوده و هست و ارزش و اهمیت آن را به شکل‌های زیبا و گوناگون مطرح نموده‌اند تا آنجا که ادبیات و شعر فارسی یکی از غنی‌ترین منابع شناخت، توجه و تفکر در طبیعت است. هرچند اکنون بحران زیست‌محیطی حاصل رشد علوم تجربی، مهندسی و فناوری زندگی انسانی را به خطر انداخته و با دیدگاه‌های صرفاً مادی، نه تنها زندگی بشر که زندگی در کره زمین را به خطر انداخته است؛ اما مثل همیشه ادبیات همچون حکیمی دانا و مهربان به کمک انسان‌ها آمده و ضمن نشان‌دادن این خطر بزرگ، راه درمان را در زیباترین و دل‌انگیزترین و مؤثرترین کلمات بیان می‌کند؛ چندی است که در مجامع علمی دیدگاهی میان‌رشته‌ای به نام « نقد بوم‌گرا » مطرح شده که می‌توان به وسیله آن نگرشی تازه با ملاحظات زیست‌محیطی به آثار ادبی داشت، ما در این مقاله ضمن معرفی این نوع نقد و پیشینه و اهمیت آن، با ذکر نمونه‌هایی از اشعار شاعران فارسی زبان و با تأکید بر شعر معاصر و تکنیک تحلیل محتوا به بررسی نقش مهم و تأثیر دوجانبه محیط زیست و آفرینش‌های ادبی بر یکدیگر می‌پردازیم.
کلمات کلیدی: ادبیات، محیط زیست، نقد بوم‌گرا، شاعران فارسی‌زبان

مقدمه
در دهه‌های اخیر تحولات و پیشرفت‌های بزرگ در زمینه‌های زیست‌شناسی و ژنتیک و فناوری‌های مرتبط با آن‌ها امیدها و دشواری‌های زیادی به بارآورده است و به همان اندازه که زندگی امروزه بشر را مدرن‌تر و پیشرفته‌تر کرده است، او را از طبیعت و معنویت دورتر ساخته است.
انسان متجدد امروزه با بحران زیست‌محیطی بی‌سابقه‌ای روبرو است که خودش موجب آن شده، به گونه‌ای که نه تنها زندگی خود بلکه ادامه حیات بر روی کره زمین را به خطر انداخته است. مهم‌ترین ریشه این فاجعه، برخورد مادی‌گرایانه و سودجویانه انسان امروز نسبت به طبیعت و محیط زیست است که حاصل رنسانس و انقلاب صنعتی اروپاست. محوری‌ترین اصول آن اومانیسم (انسان‌گرایی) و راسیونالیسم (عقل‌گرایی) بود؛ با این دیدگاه صرفاً مادی که همه چیز در خدمت انسان است او را در مسابقه پیشرفت اقتصادی و بقای اصلح در غصب حقوق سایر موجودات، مجاز به هر نوع افراط و تندروی می-دانست که هیچ هدفی جز استثمار طبیعت و غارت منابع آن نداشت. به قول فرانسیس بیکن (یکی از بزرگترین حامیان آن) نقش آن این بود که بر طبیعت سلطه قهریه پیدا کند و بر آن حاکم شود تا زمینه قدرت و ثروت بشر را فراهم کند.
اما دیری نپایید که فاجعه زیست‌محیطی که حاصل برهم‌زدن توازن میان انسان و طبیعت و معنویت بود بر همگان آشکار شد؛ کمبود آب، رشد بیش از حد جمعیت، بیماری‌های روانی و جسمی و روی‌آوردن به کیمیا و طالع‌بینی تخریب زیبایی‌های طبیعی، نابودی گونه‌های مختلف گیاهان و حیوانات... گوشه‌هایی از آن است.
امروزه بشر به طور غریزی در زندگی خشک و سرد ماشینی خود کمبود بزرگی را احساس می‌کند و آن بازگشت به دامان طبیعت است و هر چند به ایجاد محیط مصنوعی پرداخته و گل و گیاهانی از الیاف و پلاستیک ساخته، تنوانسته این عطش و نیاز خود را برطرف سازد، به قول فریدون مشیری:

من چه می‌گویم در این رویین حصار
من چه می‌جویم در این شب‌های تار

من چه می‌پویم در این شهر غریب
پای این دیوارهای نانجیب

تا نپنداری گلم در دامن است
گل در اینجا دود قیر و آهن است

قلب‌هامان آشیان‌های خراب
خانه‌هامان: خلوت و بی‌آفتاب. [۱]

ایشان در جای دیگر می‌سراید که اگر وضع به همین صورت ادامه یابد:

[1] چاپ‌شده در مجموعه مقالات ششمین کنگره بین المللی توسعه و ترویج علوم و فنون بنیادین در جامعه

برای کودکان سوگند باید خورد
که روزی موج می‌زد بال می‌گسترد چون دریا درخت اینجا
مبارک دم نسیمی بود و پروازی و آوازی
فشانده گیسوان رودی/ گشوده بازوان دشتی/ چمنزاری و گلگشتی
شکوه کشتزاران و بنفشه جو کناران بود
خروش آب بود و های‌وهوی گله
غوغای جوانانی که شاد و خوش/ افکندند رخت اینجا
سلام گرم مشتی مردمان نیک‌بخت اینجا/ صفای خاطری، عشق و امیدی بود
ترنم‌های شیرین عزیزم برگ بیدی بود/ گل گندم گل گندم نگاه دختر مردم
چه پیش آمد چه پیش آمد که آن گل‌های خوبی ناگهان پژمرد؟
محبت را و رحمت را مگر دستی شبی دزدید و با خود برد/ کجا باور کنند آن روزگاران را
برای کودکان سوگند باید خورد
چه جای چشمه و بید و چمن راه نفس بسته است/ زمین با آسمان ای داد با پولاد پیوسته است
دگر در خواب باید دید پر از پری‌وار پرستو را/ صفای بیشه‌زار و سایه بید لب جو را
در انبوه سپیداران چراغ چشمه آهو را / به روی دشت‌ها از دختران پیرهن رنگین هیاهو را
دگر در خواب باید دید/ کجا اما تواند خفت این گم کرده ره در جنگل آهن
کجا آیا تواند ناله داد/ از کدامین دوست یا دشمن؟ / رهایی را نه دستی می‌رسد از تو نه پایی می‌رود از من
چو پیکان خورده نخجیری به دام افتاده سخت اینجا
.[۱]

شاعری چون عبدالملکیان از شهر گریزان است و عاشق روستا و طبیعت است و این نکته‌ای است که در بسیاری از اشعارش ردپایی از آن می‌بینیم:

چه آسمان سیاهی!/ چه روزهای بدی!
غرور کاذب شهر/ غریو آهن و الکل/ کوه سادگی‌ام را مچاله خواهد کرد/
پدر نمی‌خواهم/ که شهر نفرت و نفرین/ که شهر پوشالی
مرا حرام کند/ مرا تمام کند
مرا که دامنه دارم/ در عشق و آب و علف/ مرا که خاطره چشمه‌های شفافم/ مرا که از نفس پاک پونه سرشارم .
[۲]

- بوم‌گرایی

گسترش این نگرانی‌ها باعث شکل‌گیری گرایش‌های فکری و جنبش‌های حفاظت از محیط زیست با عنوان کلی « بوم‌گرایی و جنبش سبز »گشت. گفتمانی که کوشش می‌کند مناسبات بین انسان و طبیعت را پس از تجربه دو قرن جهان صنعتی بازبینی نماید. در نقد بومگرا به تأثیر رویکردهای جنسیتی، نژادی، فرهنگی، دینی، فلسفی بر چگونگی ارتباط انسان به طبیعت در آثار ادبی می‌پردازد. «نقد بوم‌گرا، غالباً مسئله عدالت اجتماعی را مد نظر دارد، اما با دیگر اشکال نقد سیاسی، یک تفاوت اساسی دارد و آن اینکه نقد بوم‌گرا نوعی حمایت از دیگری است که احساس می‌شود توانایی دفاع از خود را ندارد.» «به زبان ساده، نقد بوم‌گرا، مطالعه رابطه بین ادبیات و جهان طبیعت است.» بنیان‌گذار این مکتب در آمریکا، چریل گلاتفلتی است. نقد بوم‌گرا، نخستین بار در اواخر دهه ۱۹۷۰ (نیمه دوم قرن بیستم) در یک گردهمایی بیان شد. نقد بوم‌گرا، موقعیت ادبی خود را مرهون سه نویسنده آمریکایی سده نوزدهم، رالف والدو امرسون، مارگارت فولر و هنری دیوید تورو است که در آثارشان به ستایش طبیعت، نیروی حیات و طبیعت بکر و وحشی می‌پردازند.

اما جالب است که بدانیم در ادبیات کهن سال فارسی صدها سال پیش از پیدایش نظریه و نقد بوم‌گرا، آرایه‌ای ادبی به نام «براعت استهلال» بوده که در آن نویسندگان و شاعران تقریباً به معنی امروزی بوم‌گرایی از طبیعت به زیباترین و خیال-انگیزترین شکل برای بیان اندیشه‌های خود بهره می‌جویند و با انتخابی دقیق از پدیده‌های طبیعی در مقدمه اثر خود برای تأثیر هرچه بیشتر بر خواننده، کمک می‌گیرند. (به نمونه داستان گیله مرد نگاه کنید)

« براعت استهلال» یکی از زیباترین و فنّی‌ترین آرایه‌های ادبی و از صنایع معنوی علم بدیع در نظم و نثر فارسی است که سابقه‌ای به دیرپایی ادب فارسی پیش از اسلام دارد و در آثار نثر فارسی به زبان پهلوی نیز از این آرایه استفاده شده است. [۳]حتی در رسائل اخوان‌الصفا فصلی در تأثیر مناطق مختلف جغرافیایی، ارتفاع، سرزمین‌ها، خشکی و رطوبت ، وزش بادها و تأثیر اختران بر روی مزاج‌ها و اخلاط و دگرگونی‌های اخلاقی و عادت‌ها و اندیشه و ... به تفصیل بیان شده است. [۴] هیپولیت تن شرایط آفرینش اثر هنری را به نژاد، محیط و زمان وابسته می‌داند.

گلوتفلتی در قالب سؤال‌هایی مجموعه‌ای از موضوعات جذاب را در حوزه نقد بوم‌گرا مطرح می‌کند که هر سؤال می‌تواند گستره تازه‌ای را در مطالعات ادبی بگشاید و روشی در پژوهش بوم‌گرایانه معرفی کند. این مجموعه سؤال‌ها عبارتند از:

- طبیعت در غزل چگونه نشان داده شده است؟

- محیط فیزیکی داستان در طرح این رمان چه نقشی دارد؟
- آیا ارزش‌هایی که در این نمایش‌نامه بیان شده، همسو با تفکر بوم‌شناسی است؟
- چگونه استعاره‌های ما از زمین بر نحوه رفتار ما با آن تأثیر گذاشته است؟
- چگونه می‌توانیم نوشتار طبیعت را به عنوان ژانر توصیف کنیم؟
- آیا نگارش مردها درباره طبیعت با نگارش زنان متفاوت است؟
- به چه نحوی ادبیات بر رابطه انسان با جهان طبیعی تأثیر گذاشته است؟
- محیط زیست بر زبان و ادبیات چه تأثیری دارد؟
- تأثیر متون و آموزه‌های دینی در نحوه نگرش انسان به محیط زیست چگونه است؟

۱-۱- نمونه‌ای از نقد بوم‌گرایی

یکی از پرسش‌هایی که گلاتفلتی مطرح نمود این است که «محیط فیزیکی داستان چه نقشی را در طرح داستان بازی می-کند؟» با توجه به این سؤال، در این قسمت داستان «گیله‌مرد» اثر بزرگ علوی را از دیدگاه نقد بوم‌گرایانه بازخوانی نموده و مبحث انتروپی (تحول انرژی، بی‌نظمی) را در سیر حوادث این داستان بر اساس خلاصه‌ای از سخنرانی زهرا پارساپور دنبال می‌کنیم:

خلاصه داستان گیله مرد:

(داستان با توصیف منظره‌ای طوفانی در جنگل‌های گیلان آغاز می‌شود. دو مأمور تفنگ‌به‌دست، گیله‌مرد شورشی را به فومن می‌برند تا تحویل پاسگاه دهند. مأمور اول، محمدولی، زبان دولت و مالکان بود از حقوق اربابان دفاع می‌کرد از گیله‌مرد دل پُری داشت و مدام با خشونت و تهدید با او سخن می‌گفت. مأمور دوم، مرد بلوچ از سر بدبختی و فقر به آنجا آمده بود و برای این که غارت نشود سالها بود که مزدور خان‌ها شده بود. گیله‌مرد در طول مسیر به فرار می‌اندیشید در حالی که مدام صدای همسرش صغری را که به دست مأموران کشته شده بود به همراه صدای باد و باران از درون جنگل می‌شنید. آن‌ها کمی مانده به پاسگاه برای استراحت در قهوه‌خانه‌ای وارد می‌شوند و مأمور اول اعتراف می‌کند که قاتل صغری است. مأمور دوم که به تنها دارایی گیله‌مرد که پنجاه تومان پول است چشم دوخته، از او می‌خواهد که در ازای تفنگی که به همراه دارد آن پول را به او بدهد. گیله‌مرد که مترصّد بود انتقام صغری را از محمدولی بگیرد تفنگ را از بلوچ می‌خرد اما با زاری و التماس محمدولی که پنج فرزند داشت دلش به رحم می‌آید و از کشتن او منصرف می‌شود. بارانی محمدولی را می‌پوشد تا فرار کند که ناگهان گلوله‌ای مرد بلوچ که در بیرون قهوه‌خانه کشیک می‌داد او را از بالای ایوان سرنگون می‌کند.)

«موقعیت اصلی در داستان گیله‌مرد جنگل است که محیطی طبیعی است اما حادثه تاریخی نهضت جنگل، مفهومی فرهنگی به نام این منطقه جغرافیایی طبیعی در ذهن ما می‌بخشد و بر روی آن تأثیر می‌گذارد. از سویی طبیعت این منطقه ویژگی-های خاصی به رفتار و خلق‌وخوی شخصیت‌های داستان می‌بخشد و حوادث و طرح داستان را به گونه‌ای خاص رقم می‌زند. از این رو نه می‌توان در این داستان جنگل را بدون مؤلفه‌های فرهنگی آن در ذهن نشاند و نه محیط اجتماعی و مصنوعی داستان را می‌توان بدون شناخت طبیعت گیلان و ویژگی‌های زیستی آن درک نمود. در این داستان از سه موقعیت نام برده می‌شود:

-گیلان و جنگل‌های گیلان که در داستان گیله‌مرد محیطی است که از لحاظ فرهنگی توسعه‌نیافته است.

- بیابان‌های بلوچستان که هم از لحاظ فرهنگی و اقتصادی و هم از لحاظ آب و هوا در شرایطی نامساعد قرار دارد.

-شهر تهران که پایتخت است و شعار توسعه از آنجا شنیده می‌شود و نسبت به بلوچستان و گیلان محیطی مصنوعی محسوب می‌شود. این سه زمینه پیوندی محکم با شخصیت‌پردازی داستان و حوادث داستان دارند. نام داستان و نام دو تن از شخصیت‌های این داستان را با نام جغرافیایی می‌شناسیم: گیله مرد و مأمور بلوچ که مأمور بود به این ناحیه بیاید. این دو فرد در داستان در مقابل هم قرار دارند. درست مثل ناحیه جغرافیایی‌ای که به آن تعلق دارند. یکی در شمالی‌ترین منطقه ایران و یکی در جنوبی‌ترین. یکی با آب و هوایی معتدل و مرطوب (البته در این داستان در فصلی سرد) و دیگری با آب و هوایی گرم و خشک. اما تقابل مرد گیلانی با محمدولی وکیل‌باشی از سنخ دیگری است به گونه‌ای که محمدولی نماینده شهر و اربابان وابسته به حکومت است و گیله‌مرد نماینده‌ی رعیت و روستاییان. ماجرای داستان به گونه‌ای است که هر یک از این شخصیت‌ها در زمینه‌ای که متعلق به آن‌ها نیست قرار گرفته‌اند. ناهمگونی زمینه‌ی فرهنگی (محیط مصنوعی) و زمینه‌ی طبیعی(محیط طبیعی) با روح و طبیعت شخصیت‌ها موجب بروز نوعی آشفتگی و بی‌نظمی برای خودشان و دیگران می‌شود. مرد بلوچ به ناگزیر به این ناحیه آورده شده و آب و هوای گیلان او را عصبی می‌کند و مدام در صدد آنست که به همان سرزمین خشک و گرم باز گردد. محمدولی نیز در طول داستان نسبت به طبیعت گیلان و فرهنگ آنها واکنش نامناسبی دارد و تمام صدماتی را که راه دراز و باران و تاریکی و سرمای پاییز به او می‌رساند، از چشم گیله‌مرد می‌دید.

در مقابل، گیله‌مرد و کشاورزان دیگر نگاه مثبتی به تهران و حکومت و تمام مظاهر توسعه و شهرنشینی نداشتند و معتقد بودند که مأموران و قوانین حکومتی،

عامل بی‌نظمی و هرج‌ومرج هستند نه رعیتی که تن به مالیات نمی‌دهد. با توجه به آن چه بیان شد هر گونه تغییر در محیط فیزیکی بی‌شک به تقابل فرهنگی منجر می‌شود با هر هدف و انگیزه حتی با انگیزه‌ی توسعه، موجب بی‌نظمی می‌شود. نکته‌ای که می‌توان در این داستان به آن اشاره کرد پیوندی است که نویسنده میان بی‌نظمی موجود در فرهنگ و سیاست با بی‌نظمی در طبیعت ایجاد کرده است. علوی جنگل‌های گیلان را به عنوان مکان و موقعیت داستان خویش برگزیده است. انتخاب این مکان خود با حوادث آن روزگار پیوندی محکم دارد. واژه‌ی «جنگل» حادثه تاریخی مهمی را به ذهن متبادر می‌کند. خانلری درباره‌ی کاربرد این واژه در آن روزگار در شعر می‌گوید: «کاربردن واژه جنگل ناخوشایند بود؛ زیرا از آن چنین برداشت می‌شد که سراینده می‌خواهد گرایش خود را به میرزا کوچک‌خان، نامدار جنگل‌های گیلان نشان دهد. نویسنده، داستان را با بیان این انتروپی در طبیعت و براعت استهلالی مناسب آغاز می‌کند:
«باران هنگامه کرده بود. باد چنگ می‌انداخت و می‌خواست زمین را از جا بکند. درختان کهن به جان یکدیگر افتاده بودند. از جنگل صدای شیون زنی که زجر می‌کشید، می‌آمد. غرش باد آوازهای خاموشی را افسار گسیخته کرده بود. رشته‌های باران آسمان تیره را به زمین گل‌آلود می‌دوخت. نهرها طغیان کرده و آبها از هر طرف جاری بود. صدای دیگری که در بیان انتروپی و بی‌نظمی در زمینه داستان مؤثر است، صدای همسر مقتول گیله‌مرد است که از دل جنگل شنیده می‌شود. در حقیقت خواننده داستان صدای فریاد زن و صدای اعتراض طبیعت را همزمان در طول داستان می‌شنود. تقارن ظلم و تسلط بر زمین و طبیعت، با سلطه بر زنان از مباحث اکوفمنیسم است. در طول این داستان نیز پیوندی میان طبیعت و زن ملاحظه می‌شود. به نظر می‌رسد نقطه‌ی اشتراک این دو، مظلومیت آن‌ها و کم‌رنگ‌بودن نقش آن‌ها در نگاه جامعه است.» [۵]

۲-بازتاب محیط زیست و بحران آن در ادبیات

طبیعت و پدیده‌هایش همواره الهام‌بخش شاعران بوده‌اند و آنان از دیرباز تاکنون، در بیان اندیشه‌ها و ذهنیات خود از عناصر متعدّد طبیعی بهره جسته‌اند. حتی نام آثار آنان برگرفته از طبیعت است؛ مثلاً نام چند اثر فریدون مشیری عبارتند از: ابر و کوچه، بهار را باور کن، پرواز با خورشید، آه باران و... متون کلاسیک ادب فارسی نه تنها دارای ظاهری آراسته و کلامی سحرآمیز است بلکه گنجینه‌ی عظیمی از حکمت، اندیشه و باور ایرانیان، معارف دینی و ارزش‌های انسانی است و با بازخوانی و ژرف‌اندیشی آن‌ها در سایه‌ی رویکردهای نوین نقد و نظریه‌ی ادبی، از جمله نقد بومگرایی، ساحت‌های دیگری از این متن‌ها آشکار خواهند شد که می‌توانند در رهایی بشر از مشکلات اجتماعی و سیاسی و... از جمله بحران محیط زیست مؤثر باشند.
با این دیدگاه به سراغ شعر و ادب فارسی می‌رویم: که به قول مشیری:

گر به کار خویشتن درمانده‌ای
یا زهر درگاه و هر در رانده‌ای

سعدی و حافظ پناهت می‌دهند
در حریم خویش راهت می‌دهند[۶]

شاعری چون او با سربلندی می‌تواند ادعا کند که:

باری اگر روزی کسی از من بپرسد
«چندی که در روی زمین بودی چه کردی؟»

من، می‌گشایم پیش رویش دفترم را
گریان و خندان، بر می‌افرازم سرم را

آنگاه می‌گویم که: بذری نو فشانده است
تا بشکفد، تا بر دهد، بسیار مانده است

در زیر این نیلی سپهر بی‌کرانه
چندان که یارا داشتم در هر ترانه

نام بلند عشق را تکرار کردم

با این صدای خسته شاید خفته‌ای را
در چار سوی این جهان بیدار کردم

من مهربانی را ستودم
من با بدی پیکار کردم

«پژمردن یک شاخه گل» را رنج بردم
«مرگ قناری در قفس» را غصه خوردم

وز غصه مردم، شبی صد بار مردم [۷]

با این که طبیعت یک چیز است، برداشت شاعران از آن دگرگون می‌شود و یادآور آن سخن کالریج است که گفت: «طبیعت هرگز تغییر نمی‌کند، بلکه تأملات شاعران درباره‌ی طبیعت است که دگرگونی می‌پذیرد و پیرو احساسات و طبایع ایشان است.» از بارزترین دگرگونی‌های شعر معاصر فارسی از عصر نیمایی به این سو، «تغییر نگرش در برخورد با طبیعت» است. این دریافت تازه و تغییر زاویه دید نسبت به اشیاء و پدیده‌های اطراف، ره‌آورد دگراندیشی و نوجویی شعر نیمایی است. برهم-

زدن تساوی مصرع‌ها و استفاده آزاد از قافیه تنها وجه ظاهری و شاید کم اهمیت کار نیماست. نوآوری نیما در این بود که جهان و طبیعت را به دور از کلیشه‌های ساده گذشتگان دید و احساس کرد. به اعتقاد شفیعی کدکنی: «از لحاظ عاطفی و تفکر- مضمون شعر او مستقیماً از زندگی و طبیعت مایه گرفته است یعنی باید گفت که او از تجربه مختص خود، چه درباره انسان و چه در مورد زندگی اجتماعی، عشق فردی یا طبیعت سخن می‌گوید. به طور کلی یک چنین دلبستگی نزدیک به طبیعت تا قرون اخیر در شعر فارسی بی‌سابقه بود.» هرگاه شعرهای نیما را بخوانیم نزدیکی او را به طبیعت کاملاً درک می-کنیم و در عین حال می‌فهمیم که رابطه او با طبیعت شکل خاصی دارد. در واقع طبیعت در شعر نیما انعکاس حالات عاطفی شاعر هستند و نکته کلیدی در مورد نگاه نیما به طبیعت همین است. او هر جا از طبیعت سخن می‌گوید از خود و احساسات درونی خود سخن می‌گوید. این نوع برخورد نیما را با طبیعت در شعر معروف « تو را من چشم در راهم» نیز به وضوح می-بینیم. در این شعر همه چیز در خدمت حالات درونی شاعر است؛ انتظار، اندوه، امید و ناامیدی در بیان شاخه‌های «تلاجن» و در «دست نیلوفر» و «پای سرو کوهی» کاملاً مشهود است. طبیعت در شعرهای نیما کارکرد چند سویه دارد. عناصر طبیعت در شعرش هم واقعی و عینی هستند و هم در عین حال نماد هستند و مهمتر از همه این‌که فضا و حس ایجاد می-کنند.
نیما در شعرش با طبیعت یگانه می‌شود و خواننده فاصله‌ای بین او و آنچه را که توصیف می‌کند، نمی‌بیند:

هست شب یک شب دم‌کرده و خاک/ رنگ رخ باخته است
باد نو باوه ابر از بر کوه/ سوی من تاخته است
هست شب همچو ورم‌کرده تنی گرم در استاده هوا
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را
با تنش گرم و بیابان دراز/ مرده را ماند در گورش تنگ
به دل سوخته من ماند/ به تنم سوخته که می‌سوزد از
هیبت تب/ هست شب آری شب. [۸]

آیا شبی که در این شعر نیما توصیف شده، یک شب است در هوای دم‌کرده، گرفته، شرجی، مه‌آلود، رازآمیز و نفس‌گیر شمال و یا این که اساساً شبی در کار نیست و در واقع این شاعر است که با تنی عرق‌کرده و تب‌دار در پیش ما ظاهر شده است؟ در این شعر، سراینده با شب در آمیخته و ویژگی‌های تب حالات خود شاعر هستند. علاوه بر این سایر عناصر شعر نیز به مدد آرایه تشخیص هویت انسانی یافته‌اند، این است که ما از خلال آن‌ها می‌توانیم تصویر واقعی شاعر را ببینیم. شاعر بزرگ معاصر دیگر سهراب سپهری است که از وجوه مشخصه شعر و عرفان او آرزوی دنیای مینویی، علاقه به طبیعت و طبیعت‌گرایی، جست‌وجو برای رسیدن به دامنه معرفت بسیط اما جاندار حیات و دیدی انسانی به طبیعت و دیدی طبیعی به انسان است. استفاده مکرّر سهراب از واژه‌هایی مانند درخت، آب، باران، ماه، چشمه، دریا، آسمان، چمن، مرغ، سفر، آیین، گل نیلوفر، ادراک، نور و از این قبیل همه متأثر از حس طبیعت‌گرا و تأثیر او از اندیشه‌های عرفان بودایی بوده است و به انسان امروز که از زندگی ساده در دامان طبیعت، لمس خورشید و ماه و دل‌سپردن به صدای پرندگان، زمزمه چشمه‌سارها و نقاشی رنگارنگ طبیعت چشم پوشیده و نمی‌تواند لذّت غرق‌شدن و یگانه‌شدن با طبیعت را درک و تجربه کند و در شهرهایی با رویش هندسی سیمان، آهن، سنگ که سقف اتوبوس‌هایش خالی از کبوتر است، زندگی می‌کند، هشدار می‌دهد که بیش از هر زمان دیگر از واقعیات زندگی دور و از خود بیگانه شده است. همه چیز در این هستی از «جمادات، نباتات، حیوانات و انسان» همه جلوه‌های یک حقیقت هستند. در شعر سهراب شهر چنین توصیف می‌شود:

شهر پیدا بود/ رویش هندسی سیمان، آهن، سنگ
سقف بی‌کفتر صدها اتوبوس
گل‌فروشی گل‌هایش را می‌کرد حراج [۹]

شهر دیگر آن طبیعتی نیست که در آن گل و گیاه می‌رویید. اینجا، به جای درختان ساختمان‌ها روییده و بالا رفته‌اند. اینجا با بذر سنگ و سیمان و شاخه‌ی آهن، گیاهان هندسی را کاشته‌اند که در شکل‌های هندسی ثابت و مرده‌شان رویش و تحرکی نیست. بر خلاف ساختمان‌های راکد و ساکن، اتوبوس‌ها اشکال متحرکی‌اند که نمی‌توانند خانه و مسکن ثابت و مطمئنی برای کبوترها باشد. اینجا، حتی رفتار کسی که در ظاهر کارش ساختمان‌سازی نیست و با گل‌ها سروکار دارد سهراب را ناامید می-کند. البته، سهراب نمی‌گوید او باغبان است؛ او را «گل فروش» می‌نامد. خوب، مسلم است که گل‌فروش باید گل‌هایش را بفروشد. اما، معلوم است آنچه که توجه سهراب را بیش‌تر به سمت او جلب کرده است، حراج‌کردن آن گل‌هاست. آنچه که در جمله‌ی سهراب برای ما حشو است، برای خود او تأکید روی جنبه‌ی منفی کار گل‌فروش است. حراج‌کردن گل‌ها کاری بدتر از فروختن آن‌هاست. هرچند دیدگاه اومانیستی در کشورهای پیشرفته جهان سبب شده که آدمی، همه پدیده‌های هستی را در خدمت خود بداند و تنها حقوق خود را بشناسد ولی در نظام دینی تمام ادیان آسمانی به خصوص اسلام، همه موجودات و جهان هستی آیات الهی و نشانه‌های وجود خداوند است که پیوسته به تسبیح و ستایش او مشغولند «تسبّح له السموات السبع و الارض و من فیهن و ان من شی

الا یسبح بحمده....» آسمان‌ها و زمین و همه آنچه در آن‌هاست، تسبیح خداوند را می‌گویند و هیچ چیز در عالم نیست جز اینکه به تسبیح خدای تعالی مشغول است.» (سوره بنی اسرائیل،آیه ۴۴) خداوند در برخی از آیات قرآن، از پدیده‌های مختلف طبیعت به عنوان آیت و نشانه‌های الهی یاد کرده و انسان را به تفکر در آن دعوت می‌کند از جمله: «و اوست کسی که زمین را گسترانید و در آن کوه‌ها و رودها نهاد و از هر گونه میوه‌ای در آن جفت‌جفت قرار داد روز را به شب می‌پوشاند قطعاً در این [امور] برای مردمی که تفکر می‌کنند نشانه‌هایی وجود دارد.» (سوره الرعد، آیه ۳) یا سوره الروم، آیه ۲۴ و... قرآن مخلوقات را به نام «آیات» می‌خواند، در این تعبیر نکته‌ای است و آن، این‌که اگر کسی مخلوقات را آن چنان که هستند ادراک کند، خداوند را آن چنان در آن‌ها ادراک می‌کند که در آیینه اشیاء را می‌بینند، یعنی حقیقت آن‌ها عین ظهور و تجلی ذات حق است. پس طبیعت بستر آیات الهی است. عناصر طبیعت موجوداتی فاقد معنا نیستند که فقط برای حیات جسمی بشر به کار آیند، بلکه نشانه‌های وجود خداوند هستند که با نظر در آن‌ها می‌توان به سرچشمه‌های جدید معرفت دست یافت. اهل ذوق و عارفان اسلامی، از جمله سعدی، به استناد همین آیات، در بیانات خود، جهان را به منزله آیینه ذات حق خوانده‌اند.

برگ درختان سبز در نظر هوشیار
هر ورقش دفتری است معرفت کردگار
[۱۰]

با همین مضمون می‌بینیم که جهان مورد نظر سهراب سپهری، جهانی بود که برای فهمیدن آن نمی‌بایست به دنبال علت و معلول رفت. در نگاه او، همه جلوه‌های طبیعت، نشانه‌هایی برای درک و فهم جهان هستی است. او برگ سبزی را برای درک هستی کافی و آن را «آیت» می‌داند.

زیر بیدی بودیم/ برگی از شاخه بالای سرم چیدم/
گفتم: چشم را بازکنید/
آیتی بهتر از این می‌خواهید؟/ می‌شنیدم که به هم می‌گفتند: سحر می‌داند، سحر!
کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ / کار ما شاید این است که در افسون گل سرخ شناور باشیم[۱۱]

از نظر اندیشمندان و عارفان بزرگ، نظام جهان یک نظام الهی است که در آن همه چیز از روی حکمت، در بهترین شکل ممکن [نظام احسن] آفریده شده است و همه هستی مخلوق خداوند عزّوجّل است، بنابراین تمام مخلوقات حرمت دارند و نه تنها نباید بر آن‌ها ظلم شود؛ بلکه باید به آن‌ها لطف و محبت نمود. به قول عین‌القضات هر که خدا را دوست دارد لابد باشد رسول او را که محمّد است دوست دارد... بلکه سرما و گرما برف و باران و آسمان و زمین را دوست دارد، عاشق سرای معشوق دوست دارد و همه عالم سرای اوست .»[۱۲]

به جهان خرّم از آنم که جهان خرّم ازوست
عاشقم بر همه عالم که همه عالم ازوست
[۱۳]

پس طبیعتی که جلوه حضور حق است و آیتی از وجود اوست در نظر آنان مقدس و ارزشمند است و آدمی مکلف به حفظ و نگهداری آن است. انسان در اسلام نه تنها دشمن و فاتح طبیعت نیست، بلکه آقا و نگهبان آن است. به عقیده عرفای ما، سایر موجودات نیز چون مخلوق خدا هستند نباید بر آن‌ها ظلم روا داشت. لذا سعدی در حکایتی آورده است که شبلی موری را در غلّه خریداری‌کرده می‌یابد و تا صبح خواب به چشمانش نمی‌آید و صبح مور را به مأوای خود می‌آورد و می‌گوید:

مروت نباشد که این مور ریش
پراکنده گردانم از جای خویش
[۱۴]

حکیم فردوسی نیز می‌سراید:

میازار موری که دانه‌کش است
که جان دارد و جان شیرین خوش است

سیاه اندرون باشد و سنگدل
که خواهد که موری شود تنگدل
[۱۵]

به نزد کهان و به نزد مهان
به آزار موری نیرزد جهان
[۱۶]

مولانا از نشانه‌های اولیای الهی رحم و شفقت آنان را بیان می‌کند که نه تنها بر همه انسان‌ها حتی کفار؛ بلکه نسبت به سایر موجودات و حیوانات مهربان هستند و مصداق واقعی «رحمه للعالمین» می‌باشند، در این زمینه می‌فرماید:

شیخ گفت او را مپندار ای رفیق
که ندارم رحم و مهر و دل شفیق

بر همه کفار ما را رحمتست
گرچه جان جمله کافر نقمتست

بر سگانم رحمت و بخشایش است
که چرا از سنگ‌هاشان مالش است

آن سگی که می‌گزد گویم دعا
که از این خو وارهانش ای خدا

این سگان را هم در آن اندیشه دار
که نباشند از خلایق سنگسار

ز آن بیاورد اولیا را بر زمین
تا کندشان رحمه للعالمین [۱۷]

«علت اصلی آن‌که علوم جدید هرگز در جهان اسلام به آن قدرت و شدت غرب، گسترش نیافت آن است که عقاید دینی و ساختار سنتی دارند و طبیعت در نظر مسلمان هنوز از خصلت قدسی و معنوی خویش جدا نشده است.»[۱۸]
اما در جهان غرب در پی رنسانس با تکیه بر خردگرایی (راسیونالیسم) نخستین کاری که کردند از طبیعت و پدیده‌های الهی تقدس‌زدایی کردند، کیفیات را به کمیات تبدیل کردند و به سایر علوم به دید خرافی و احساسی نگریستند. علومی چون ریاضی و فیزیک که زاده ذهن و فکر آدمی است، به معیار ارزش‌های آدمی تبدیل شد. «تلاش برای دست‌یابی به واقعیت (حقیقت) را که اصل همه علوم است از او گرفتند مثلاً پوزیتیمیسم‌ها می‌گویند: «این وظیفه علم نیست که به کشف ماهیت اشیاء و یا وجوهی از واقعیت بپردازد، بلکه وظیفه علم ایجاد ارتباط بین علائم ریاضی و فیزیکی است.»[۱۹]

۲-۱- حق حیات داشتن سایر موجودات طبیعت

پارساپور در کتاب نقد بوم‌گرا بر بازتعریف رابطه‌ی انسان با محیط زیست تأکید می‌کند و بر این باور است که: «باید بسیاری از مفاهیم و ارزش‌های انسانی جامعه‌ی بشری همچون اخلاق، عدالت، رعیات حقوق دیگران از چارچوب بشری خارج شوند و همه‌ی موجودات را شامل شوند. اگر روابط انسانی بر مبنای اخلاق تعریف می‌شوند، اخلاق زمین نیز لحاظ گردد. اگر برای انسان شعار عدالتخواهی و حقوق بشر سر می‌دهیم، باید حقوق حیوانات و گیاهان و آب و خاک را فراموش نکنیم.»[۲۰]
شاعران بزرگ مخصوصاً شاعران معاصر برای طبیعت هویت مستقل قائل هستند؛ در ذهن آنان پدیده‌های هستی جان دارند و نقش ایفا می‌کنند و شاعر با آنان به گفتگو می‌نشیند. مثلاً سهراب سپهری می‌گوید:
شاعری را دیدم که به هنگام خطاب به گل سوسن
می‌گفت شما[۲۱]
طبیعت نیز حقوقی دارد و قانونی که انسان‌ها باید رعایت کنند:
یاد من باشد، هر چه پروانه که می‌افتد در آب، زود از آب در آرم/ یاد من باشد کاری نکنم، که به قانون زمین بر بخورد. ...
و خدایی که در این نزدیکی است: لای این شب بوها، پای آن کاج بلند... روی آگاهی آب روی قانون گیاه. [۲۲]

۲-۲ - ارزشمندبودن تمام پدیده‌های طبیعت

شاعران مسلمان چون ایمان به حکمت الهی دارند، مطمئن هستند که هر پدیده‌ای از روی حکمت آفریده شده و بیهوده نیست؛ پس:
نخواهیم مگس از سر انگشت طبیعت بپرد و نخواهیم پلنگ از در خلقت برود بیرون
و بدانیم اگر کرم نبود، زندگی چیزی کم داشت؛
من نمی‌دانم/ که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست!
و چرا در قفس هیچ کسی کرکس نیست؟
گل شبدر چه کم از لاله‌ی قرمز دارد؟
چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید.
واژه‌ها را باید شست/ واژه باید خودِ باد، واژه باید خودِ باران باشد.[۲۳]

۲-۳- الهام‌بخش‌بودن طبیعت

طبیعت با آن همه زیبایی مهم‌ترین عنصر الهام‌بخش شاعر است؛ پس شاعران پیوسته با آن انس و الفت دارند و تحت تأثیر آن اشعار نغز و لطیف می‌سرایند؛ سهراب می‌گوید: هر کجا برگی هست، شور من می‌شکفد.[۲۴]
و حتی گاهی رابطه شاعر با طبیعت آنقدر نزدیک و صمیمی است که گویا با هم یکی می‌شوند؛ چنان‌که شفیعی‌کدکنی با صدای آب روان:

شعر روان جوی/ صمیمی شد آن چنانک
در گوش من/ به زمزمه / تکرار می‌شود/ همچون ترانه‌های خراسانی لطیف
در کوچه‌های کودکی من/ چندان زلال و ژرف و برهنه ست/ کاینک به حیرتم
این شعر عاشقانه پرشور و جذبه را/ باران سروده است/ یا من سروده‌ام.[۲۵]

۲-۴- امیدآفرین و عبرت‌آموزبودن طبیعت

جریان حیات در رگ‌های هستی چنان دقیق، حکیمانه و منظم است که بهترین الگوی بشر برای عبرت‌آموزی است و از آن می‌توان امید به ادامه حیات را حتی در

سخت‌ترین شرایط زندگی، بدست آورد؛ مشیری چنین پیشنهاد می‌کند:

چو درمان و دارو/ چو تدبیر و نیرو/ نیاید به کار
درآن تنگنایی که اندوه و رنج/ دلت را فراگیرد از هر کنار
به گل فکر کن. به پهنای یک آسمان
به دریایی تا بیکران /رهاکن تن خسته‌ات را/ درآن باغ تا بی‌نهایت بهار
شناکن سبکبال، پرواز باز/ مگر ساعتی دور از این کارزار
بیاسایی از گردش روزگار/ چو نتوانی از دل برون کرد خار[۲۶]

فریدون مشیری با دقت درجریان حیات طبیعت، از گردش فصول بهترین عبرت را می‌گیرید و به همه سفارش می‌کند، از زمین دوباره رستن را بیاموزیم:

چگونه خاک نفس می‌کشد؟/- بیندیشیم ...
چه زمهریر غریبی !
شکست چهره‌ی مهر،/ فشرد سینه‌ی خاک،/ شکافت زهره‌ی سنگ !
پرندگان هوا دسته‌دسته جان دادند/ گل‌آوران چمن، جاودانه پژمردند.
در آسمان و زمین، هول کرده بود کمین
به تنگنای زمان، مرگ کرده بود درنگ!
به سر رسیده جهان؟/- پاسخی نداشت سپهر
دوباره باغ بخندد؟- کسی نداشت یقین/
چه زمهریر غریبی...!
چگونه خاک نفس می‌کشد؟
بیاموزیم :شکوه رستن، اینک، طلوع فروردین
گداخت آن همه برف، دمید این همه گل، شکست این همه رنگ !
زمین به ما آموخت: ز پیش حادثه باید که پای پس نکشیم
مگر کم از خاکیم؟ نفس کشیده زمین / ما چرا نفس نکشیم[۲۷]

۲-۵- وظیفه انسان در برابر طبیعت و بحران محیط زیست

وظیفه ما در قبال این نعمت بیکران، آن است که ضمن بهره‌برداری مناسب از آن، به حفظ و نگهداری آن بکوشیم؛ پس باید آقا و نگهبان باشیم نه دشمن و فاتح آن.
از آن جنبش که در نشو نبات است
درختان را و مرغان را حیات است
درختافکن بود کم زندگانی
به درویشی کشد نخجیر بانی[۲۸]

پیوند حیات بشر با طبیعت تا بدانجاست که پیامبر اسلام (ص) به کاشت درخت سفارش می‌کرد؛ چنانکه فرمودند: «هر وقت عمر جهان به آخر رسیده، هرگاه قیامت بخواهد قیام کند و عالم بخواهد منقرض شود و در دست یکی از شما نهال درختی باشد چنانچه به قدر کاشتن آن فرصت باشد، باید آن را بکارد و از فرصت باقیمانده استفاده نماید.»[۲۹]
مضمون این حدیث گهربار را ملک‌الشعرای بهار به خوبی به نظم درآورده است:

شاه انوشیروان به موسم دی
رفت بیرون ز شهر بهر شکار

در سر راه دید مزرعه‌ای
که در آن بود مردم بسیار

اندر آن دشت پیرمردی دید
که گذشته است عمر او ز نود

دانه جوز در زمین می‌کاشت
که به فصل بهار سبز شود

گفت کسری به پیرمرد حریص
که: «چرا حرص می‌زنی چندین؟

پای‌های تو بر لب گور است
تو کنون جوز می‌کنی به زمین

جوز ده سال عمر می‌خواهد
که قوی گردد و به بار آید

تو که بعد از دو روز خواهی مر
گردکان کشتنت چه کار آید؟

مرد دهقان به شاه کسری گفت:
مردم از کاشتن زیان نبرند

دگران کاشتند و ما خوردیم
ما بکاریم و دیگران بخورند[۳۰]

هرگز زندگی واقعی بشر از طبیعت و سرنوشت آن جدا نمی‌شود و هرچه طبیعت سرزنده‌تر و آبادتر شود و از تصرفات و تغییرات بشری همچون دستکاری‌های ژنتیکی و محصولات «تراریخته» مصون بماند، بستر مناسب‌تری برای زندگی مردمان می گردد. در واقع اگر خوب بنگریم جریان حیات در ذره‌ذره طبیعت نمایان است؛ این نگرش دقیق در کلام شاعران ما از جمله عبدالملکیان به

زیبایی بیان شده:

-زندگی همین تبسم طبیعت است
سنگ، سنگ نیست/ پشتِ حرفِ سنگ/ حرف دیگری است.
این صبورِ پُر صلابتی/ که قد کشیده تا قرابتِ قرون
این همیشه ساکت/ این سرود زنده/ این حقیقت درون.
زندگی همین کوه روبه روست.
این سپید سربلند/ این نشانه شکوهمند/ این که تا هنوز و تا همیشه/ با زلال آسمان گرم گفتگوست.
زندگی همین/ بچه‌های کوه و دره/ این هماره مردم نجیب.
زندگی همین هوای حیرت است
آن جوانه‌ای که چشم بسته/ بی‌قرارِ فصل فرصت است.
این اشاره/ این بنفشه‌ای که می‌رسد/ آن بهانه‌ای که بر بنفشه/ تاب می‌دهد
سنگ، سنگ نیست/ این کبودِ برف پوشِ چشمه جوش/
زندگی همین/ کوه پر سخاوت است/ زندگی همین تبسم طبیعت است.[۳۰]

یادر نظر سهراب سپهری: زندگی گل به «توان» ابدیت است.[۳۱]

پیشنهاد قابل تأمل شاعر معاصر عبدالملکیان را به عنوان حسن ختام می‌آوریم:
جهان را به شاعران بسپارید.
مطمئن باشید/ کلمات را بیدار می‌کنند/ و در کرت‌ها گل و گندم می‌کارند.
جهان را به شاعران بسپارید
بیابان و باران/ هردو خوشحال می‌شوند/ هردو جوانه می‌زنند.
از سرانگشت کودکان دبستانی.
جهان را به شاعران بسپارید.
مطمئن باشید سربازان ترانه می‌خوانند و/ عاشق می‌شوند/
تفنگ‌ها سر بر قبضه می‌گذارند/ و بیدار نمی‌شوند.
جهان را به شاعران بسپارید
دیوارها فرو می‌ریزند/ و مرزها رنگ می‌بازند.
درختان به خیابان می‌آیند/ در صف اتوبوس به شکوفه می‌نشینند.
و پرندگان سوار می‌شوند/ و به همه‌ی همشهریان تخمه‌ی آفتابگردان تعارف می‌کنند.
مگر همین را نمی‌خواستید؟/ پس چرا بیهوده معطل مانده‌اید؟/ از تأمل و تردید دست بردارید/ و جهان را به شاعران بسپارید.
این قافیه‌های سرگردان/ اگر سر از صندوق‌ها در نیاورند/
پیر می‌شوند و پرنده نمی‌شوند.
و جهان بی‌پرنده/ جهنمی است که فقط شلیک می‌کند [۳۲]

نتیجه‌گیری:

ظهور بحران محیط زیست و تخریب بی‌سابقه آن، طی نیم قرن گذشته هرچند محصول فناوری و پیشرفت انسان در شاخه-های علوم تجربی و مهندسی در همین سال‌ها بود، انسان متمدن را به بازبینی افکار و عملکرد گذشته‌ی خویش واداشت.درنتیجه‌ی این بازبینی، مطالعات بینارشته‌ای میان علوم مختلف انسانی) از جمله جغرافیا، دین، فلسفه، زبان، ادبیات واخلاق(و محیط زیست شکل گرفت. نقد بومگرا در زمره‌ی این مطالعات بینارشته‌ای است که دو حوزه‌ی ادبیات و محیط زیست را به هم می‌پیوندد. ما در این مقاله ضمن معرفی این رشته و بیان نمونه‌هایی از آن در ادب و شعر فارسی، نشان دادیم که از همان آغاز تاکنون بر اساس دیدگاه‌های دینی و فرهنگی این سرزمین، مردم ایران، به طبیعت و پدیده‌های آن به عنوان نعمت‌های الهی با دیدی مقدس، می‌نگریستند و آن را یکی از بزرگترین آیات و نشانه‌های خداوند می‌دانند؛ به گونه‌ای که همه آن‌ها را ارزشمند، قانونمند و الهام‌بخش، عبرت‌آموز و لذت‌آفرین می‌دانند و حتی در شعر و ادب معاصر این توجهات بیشتر و ژرف‌تر گردیده است، بر این اساس هر خواننده‌ای تحت تأثیر این اشعار سحرآمیز و زیبا نه تنها به تخریب طبیعت نمی‌پردازد بلکه سعی می‌کند تا ضمن بهره‌مندی صحیح و متعادل از آن به حفظ و نگهداری آن نیز بپردازد.

منابع:

- قرآن کریم
۱- مشیری، فریدون (۱۳۸۱) دیوان اشعار فریدون مشیری، تهران: آگاه، ۵۸
۲- عبدالملکیان، محمدرضا (۱۳۸۹) گزیده ادبیات معاصر، تهران: چشمه، ص۶۴
۳- فرشیدوَرد، خسرو (۱۳۶۳) تاریخ مختصر زبان فارسی، تهران: امیرکبیر، ص ۷۲۲
۴- حلبی، علی‌اصغر (۱۳۷۶) مبانی عرفان و احوال عارفان، تهران: اساطیر، ص ۱۵۱
۵- پارساپور، زهرا (۱۳۹۱) فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادبی، سال ۵، شماره ۱۹، صص۷-۲۶
۶- مشیری، فریدون (۱۳۸۱) دیوان اشعار فریدون مشیری، تهران: آگاه، ص۷۸
۷- همان، ص۹۳
۸- یوشیج، نیما (۱۳۷۶) مجموعه شعرهای نو، با نظارت شراگیم یوشیج، تهران: اشاره، ص۵۵
۹- سپهری، سهراب (۱۳۷۹) حجم سبز: هشت دفتر شعر، صدای پای آب به کوشش مهدی افشار، تهران: امیرکبیر.
۱۰- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۶۷) کلیات سعدی، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر، ص۵۱۹
۱۱- سپهری، سهراب (۱۳۸۹) حجم سبز: هشت دفتر شعر، صدای پای آب، به کوشش مهدی افشار، تهران: امیرکبیر.
۱۲- عین‌القضات‌همدانی، عبدالله‌بن‌محمد (۱۳۸۶) تمهیدات، تصحیح و مقدمه عفیف عسیران، تهران: منوچهری، ص ۹۶
۱۳- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۶۷) کلیّات سعدی، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر، ص ۷۸۲
۱۴- همان، ص ۲۶۴
۱۵- فردوسی، ابولقاسم (۱۳۷۸) شاهنامه، به تصحیح ژول مول، تهران: امیرکبیر، ص۳۸
۱۶- همان، ص ۱۰۲
۱۷- مولوی، جلال‌الدین(۱۳۶۰) مثنوی‌معنوی، به اهتمام رینولد نیکلسون، دفتر سوم، تهران: مشعل.
۱۸- نصر، حسین (۱۳۹۲) انسان و طبیعت: بحران معنوی انسان متجدد، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ص ۱۳۲
۱۹- همان، ص ۱۸
۲۰- پارساپور، زهرا (۱۳۹۱) فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادبی، سال ۵، شماره ۱۹، صص۷-۲۶
۲۱- سپهری، سهراب (۱۳۷۹) حجم سبز: هشت دفتر شعر، صدای پای آب، به کوشش مهدی افشار، تهران‌امیرکبیر.
۲۲- همان
۲۳- همان
۲۴- همان
۲۵- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) از زبان برگ، تهران: سخن، ص ۱۶۴
۲۶- مشیری، فریدون (۱۳۸۱) دیوان اشعار فریدون مشیری، تهران: آگاه، ص ۲۵-۷۹
۲۸- نظامی گنجه‌ای (۱۳۶۵) پنج گنج، خسرو و شیرین، تهران: امیرکبیر.
۲۹- نوری، میراز حسین (۱۴۰۸ ق) مستدرک الوسائل، جلد ۲، قم: مؤسسه آل البیت لاحیاء التراث، صفحه ۵۰۱
۳۰-بهار، محمدتقی (۱۳۸۷) دیوان اشعار، تهران: نگاه، ص ۸۰۳

بررسی سازوکارهای سکوت و حذف در روایت اعتمادناپذیر و تأثیر آن بر عناصر روایی، از منظری ساختگرا؛ با تاکید بر رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها[1]

دکتر طاهره جوشکی
مدرس زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان شیراز

چکیده

روایت‌شناسی ساختاگرا، با خلاء روش‌ها و پژوهش‌هایی مواجه است که الگویی برای بررسی سکوت و حذف و خلاء در متن پیشنهاد دهند. این مقاله با روشی متن‌محور و شیوه‌ای تحلیلی-بنیادین، با آمدوشد میان متن و مباحث روایت‌شناسی، به بررسی وجوه سکوت و حذف و خلاء در روایت پرداخته است. متن انتخاب‌شده، رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها است که به شیوه‌ی اعتمادناپذیر به روایت درآمده است. یکی از کاربردی‌ترین روش‌ها در تشخیص راوی ناموثق و ابعاد اعتمادناپذیری متن، بررسی سکوت‌ها و حذف‌های روایی است. شیوه‌ی روایت‌گری و عناصر وابسته‌ای همچون نظرگاه، فاصله، الگوی معیار، روایت‌شنو و انگیزه‌ی راوی، بر گونه‌های حذف در روایت اثر می‌گذارند یا از خلاءها و گسست‌های روایت نامعتبر اثر می‌پذیرند. دیگر عناصر ساختاری روایت نیز بر ایجاد خلاء و سکوت و شیوههای پوشاندن آن تأثیرگذارند. فرم میتواند بهمثابه تمهیدی تمرکززدا برای پوشاندن سکوت به کار گرفته شود یا با ایجاد خلاء، باعث تعلیق در متن شود. زمان‌پریشی در نقش ایجادکننده یا پوشاننده‌ی سکوت و خلاء در این روایت عمل می‌کند. بسامد مکرر شیوه‌ای است برای نمایاندن و نیز پوشاندن خلاءهای روایت. همچنین بررسی ارتباط بین رویدادهای هستهای و کنش‌یارها و نیز ترکیب پی‌رفت‌ها، روش دیگری است برای درک ابعاد سکوت و تمهیدات پنهان‌کننده‌ی حذف در روایت.

کلیدواژه‌ها: سکوت روایی، خلاء، عناصر روایت، راوی ناموثق، رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها.

۱.مقدمه

مطالعات مربوط به سکوت (SILENCE)، در حوزه‌ای که با زبان‌شناسی پیوند دارد، پیشرفت‌های خوبی داشته است. در این حوزه، رد سکوت را در گفتار و نیز پاره‌گفتارهای متن، با بهره‌گیری از الگوهای پیشنهادی پی گرفتهاند. در حوزه‌ی روایت‌شناسی ساختارگرا، با خلاء روش و پژوهش‌هایی مواجه هستیم که الگویی برای بررسی سکوت و حذف (ELLIPSE) در متن پیشنهاد دهند. این پژوهش با روشی متن‌محور و شیوه‌ای تحلیلی-بنیادین، با آمدوشد میان متن و مباحث و نظریه‌های روایت‌شناسی، به بررسی وجوه سکوت و حذف و خلاء (GAPS) در روایت اعتمادناپذیر پرداخته است.

ماهیت زنجیره‌ای زبان امکان تأخیر (DELAY) در اطلاع‌رسانی و کند کردن روند فهم را فراهم می‌سازد؛ متون روایی (و ادبیات به طور کلی) از این ماهیت خطی زبان برای تشویق و ترغیب خواننده بهره می‌گیرند و با ردیف کردن یکی پس از دیگری بخش‌های معین متن، به فهم و نگرش خواننده جهت می‌دهند و هدایت آن را به دست می‌گیرند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۶۲). اساساً فرایندهای خطی‌ای مثل زمان و زبان، که یکی عنصر اصلی روایت و دیگر ابزار آن است، امکان سکوت را به شکلی ذاتی فراهم می‌کنند؛ چرا که امکان ارائه‌ی اطلاعات در این فرایندها به شکل همزمان (مانند سینما) وجود ندارد و مخاطب رفته‌رفته و با خواندن خطوط و طیکردن روند زمانی، می‌تواند از اطلاعات به شکلی تدریجی آگاهی یابد.

افزون‌بر این، ساختار متن (DISCOURSE) از گفته‌ها و ناگفته‌ها تشکیل می‌شود و هر متنی ظرفیت دارد که با از منظر بررسی سکوت‌ها و خلاءها، تحلیل و واکاوی شود؛ اما این رویکرد در پیوند با راوی ناموثق، پیچیده‌گی‌ها و ابعاد گسترده‌تری دارد. در این گونه روایت‌ها، سکوت و ابعاد آن را می‌توان در سه محور بررسی کرد: نخست حذف ابعاد اعتمادناپذیری راوی و نیز حذف رویدادها و اطلاعات؛ دوم، تمهیدات و شگردهای گوناگون برای پوشاندن دائم یا موقت حذف‌ها و خلاءها؛ سوم، تأثیر حذف‌ها و خلاءها بر دیگر عناصر روایی.

برای بررسی وجوه سکوت در شیوه‌ی روایتگری ناموثق، رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها که یکی از مهم‌ترین و تکنیکی‌ترین رمان‌های ادبیات فارسی است، انتخاب شده است. راوی ناموثق اغلب مهم‌ترین ابعاد اعتمادناپذیری خود را بیان نمی‌کند (حذف دائم) یا با تاخیر، آن را

[1] چاپ شده در مجله علمی و پژوهشی نقد ادبی، سال ۱۳، ش ۵۱، پاییز ۱۳۹۹

در اواخر متن در اختیار خواننده قرار می‌دهد (حذف موقت). این گونه حذف‌ها باعث گسست‌هایی در الگوی معیار یا منطق اطلاع‌رسانی می‌شود. تمهیداتی که راوی ناموثق برای پوشاندن اعتمادناپذیری خود و پنهان‌کردن خلاءها به کار می گیرد، عمدتاً کارکرد تمرکززدا یا غافل‌کننده یا فریب‌دهنده دارند و باعث می‌شوند خواننده متوجه رویدادهای حذف‌شده و دلالت‌های معنایی حذف و سکوت در روایت نشود یا آن‌ها را مهم نپندارد. شگردهای راوی برای پنهان کردن وجوه اعتمادناپذیری در فرم، زمان‌پریشی‌ها، بسامدها، ترکیب پی‌رفت‌ها و ارتباط رویدادهای هسته‌ای با کنش‌یارها اثرگذار است.

۱-۱. پیشینه‌ی پژوهش

رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها، از آثار بسیار مهم ادبیات داستانی فارسی است که از لحاظ تکنیکی و مضمونی، اتفاق و بدیع و ارزشمندی در ادبیات داستانی ایران به شمار می‌رود. از این رو مقاله‌های دانشگاهی و غیردانشگاهی، به این اثر پیچیده و دشوار یاب نظر داشته‌اند. حسنلی و جوشکی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای به وجوه اعتمادناپذیری راوی این رمان و پیوند آن با شیوه‌ی روایتگری پرداخته‌اند. هوروش (۱۳۸۹) به بررسی مشخصه‌های پست‌مدرنیستی این رمان پرداخته است. همچنین در برخی مقاله‌های غیردانشگاهی، به تحلیل جامعه‌شناختی یا اسطوره‌شناختی یا فلسفی این رمان پرداخته‌اند یا شخصیت‌پردازی و بیماری‌های راوی و مضمون رمان را به شکلی کوتاه در کانون توجه قرار داده‌اند. مبحث حذف و سکوت و خلاء روایی و پیوند آن با شیوه‌های روایتگری و ساختار روایی اثر، منظر تازه‌ایست که تاکنون در پژوهش‌های دانشگاهی و غیردانشگاهی مغفول مانده است.

در زمینه‌ی سکوت، طی چهل سال اخیر، پژوهش‌هایی در حیطه‌هایی همچون زبانشناسی، فلسفه، روانکاوی، موسیقی، ادبیات، عرفان و... صورت گرفته است. همچنین بر اساس، رویکردهای ادبی و بلاغی مختلف به مفهوم سکوت پرداخته‌اند که از این میان می توان به آثار پولیتی(۱۹۹۸)، مسی(۲۰۰۳)، شوالم (۱۹۹۸)، یو تسنگ (۲۰۱۲)، گلین (۲۰۰۴) اشاره کرد. در زبان‌شناسی اجتماعی افرادی چون برونو (۱۹۷۳)، هاکین (۱۹۸۸)، تانن (۱۹۸۵) و ساویه ترویک (۱۹۸۵) و جاورسکی (۱۹۹۳) و کورزون (۲۰۰۰) به سکوت در گفتار پرداخته‌اند. همچنین افرادی مانند دریدا، مایکل ریفاتر، فردریک جیمسون، و ژولیا کریستوا از دیدی روانکاوانه از این مقوله سخن گفته‌اند.

در ایران محمد رضایی‌راد در کتاب نشانه‌شناسی سانسور و سکوت سخن (۱۳۸۱) نخستین بار به این موضوع پرداخت و با رویکردی سیاسی، از متون روزنامه‌ای از این نظر بررسی کرد. دومین و جامع‌ترین کتابی که در این زمینه سکوت نوشته شده است، کارکرد گفتمانی سکوت (۱۳۹۲) نوشته‌ی لیلا صادقی است. او در این رویکردهای موجود در زمینه‌ی مطالعات سکوت را معرفی کرده است و درپایان رویکرد زبان‌شناختی‌روایت‌شناختی تازه‌ای را پیشنهاد کرده است که بخش عملی این کتاب نیز با این روبکرد انجام شده است. همچنین ایشان سه مقاله نیز درباره‌ی مقوله‌ی سکوت نوشته‌اند که عبارتند از: مقاله‌ی «کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت‌مندی روایت داستان کوتاه» (سجودی و صادقی، ۱۳۸۹)؛ «گفتمان دلالی سکوت از دیدگاه زبانشناسی»(صادقی، ۱۳۸۸) و «نقشهای سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی»(صادقی، ۱۳۸۹). افزون بر این، سهرابی در مقاله‌ای (۱۳۹۴) برخی رویکردهای فلسفی و جنسیتی و پسااستعمارگرایی را درباره‌ی سکوت معرفی می‌کند.

۲. سازوکارهای سکوت و حذف در روایت راوی ناموثق

در این بخش از پژوهش، با روشی متن‌محور و با بهره‌گیری از مباحث روایت‌شناسی، ابعاد حذف و سکوت در شیوه‌ی روایتگری ناموثق بررسی شده است. این پژوهش شاید بتواند به‌مثابه یک رهیافت یا پیشنهاد، رویکردی تازه برای شناخت و تحلیل ابعاد و سازوکارهای سکوت و حذف در متن‌های اعتمادناپذیر، پیش روی پژوهش‌گران قرار دهد. در این بخش نخست جنبه‌های سکوت و حذف در پیوند با راوی ناموثق، نظرگاه، فاصله، الگوی معیار، انگیزه‌ی روایت و روایت‌شنو تحلیل و واکاوی می‌شود؛ سپس پیوند میان سکوت و حذف با دیگر عناصر و مباحث روایی بررسی می‌گردد و مباحثی چون فرم، زمان‌پریشی، ترکیب پی‌رفت‌ها و رویدادهای هسته‌ای و کنش‌یارها در کانون توجه قرار خواهد گرفت.

۲-۱. بررسی ابعاد حذف و سکوت در پیوند با راوی ناموثق و شیوه‌ی روایتگری

در میان انواع شیوه‌های روایتگری، راوی ناموثق یا اعتمادناپذیر بیشترین پیوند را با حذف و سکوت روایی دارد. راوی ناموثق «شخصی است که خواننده برداشت یا اظهارنظر وی را درباره‌ی داستان به دیده‌ی شک و شبهه می‌نگرد. البته اعتمادناپذیری راوی درجات مختلف دارد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۷).

فرض اولیه در روایت، اعتمادپذیری راوی و اقتدار اوست.

به گفته‌ی بوث راوی اقتداری ساختگی دارد. درواقع یکی از قراردادهای متون ادبی، «باور داشتن راوی» است؛ مگر اینکه در جایی از متن نشانه‌ای بیابیم که نباید این کار را بکنیم (لوته؛ ۱۳۸۸: ۳۹-۳۸). تولان به اعتماپذیری راوی به‌منزله‌ی اصلی می‌نگرد که بدون آن، پیوند راوی و خواننده دچار خدشه می‌شود. به گفته‌ی او «راویان معمولاً مورداعتماد مخاطبانشان هستند. راویان دست‌کم به طور ضمنی به دنبال حق اطاله‌ی کلام‌اند و این حق هم به آن‌ها داده می‌شود. از این منظر آنان با گفتن و گرفتن نقش داننده یا سرگرم‌کننده یا تولیدکننده، سلطه‌ی خود را بر مخاطبان که نقش یادگیرنده یا مصرف‌کننده را اتخاذ کرده‌اند، اعمال می‌نمایند». در حقیقت «درجه‌ای از سلطه و اعتماد به هر راوی اعطا می‌شود که اعطا یا اعمال قدرت نیز است» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۱) از این روست که راوی ناموثق به ناچار تا پایان یا بخشی از متن، می‌کوشد اعتمادناپذیری خود را پنهان کند یا در هاله‌ای از ابهام و تعلیق نگاه دارد؛ چراکه اگر بر مخاطب آشکار شود که او ناموثق است، به گونه‌ای حق اطاله‌ی کلام از او گرفته می‌شود و او قدرت خود را در مقام راوی از دست می‌دهد. درواقع راوی با پنهان‌کردن نامعتمد بودن خود، از قدرتی که بنابه قاعده به او داده شده است سوءاستفاده می‌کند.

«تحریف روایی فرایند پیچیده‌ای است که روشن کردن ماهیت آن مشکل است» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۱). درباره‌ی دلایل و سرچشمه‌های تحریف روایت و اعتمادناپذیری راوی آرا گوناگونی وجود دارد که البته بخش زیادی از این نظریات تکراری و شبیه‌به‌هم هستند یا می‌توانند با هم هم‌پوشانی داشته باشند. ریمون کنان سرچشمه‌های اعتمادناپذیری راوی را «دانش محدود راوی» و «مداخله‌ی شخصی او» و «ارزش‌گذاری‌های مشکل‌آفرین وی» می‌داند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۸) تولان می‌گوید «برای ارزیابی صدق و موثق بودن راوی باید مثل یک قاضی عمل کنیم، یعنی شواهد را بسنجیم، به دنبال تناقض‌های درونی در گفته‌های راوی باشیم (به‌ویژه وقتی که گفته‌ها در خدمت مقاصد راوی هستند) یا به دنبال یافتن تضاد بین بازنمایی‌های راوی از وقایع و بازنمایی‌های شخصیت‌های دیگر باشیم» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۴۴). تولان بر این گفته‌ی بوث صحه می‌گذارد که «جذابیت و در عین حال خطر مهمی که در روایت غیرموثق وجود دارد این است که هیچ موضع اخلاقی یا ایدئولوژیک روشنی نه بیان می‌شود و نه حفظ می‌شود و به ما به منزله‌ی خواننده گفته نمی‌شود که به چه بیندیشیم» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۴۴). درواقع درک نظام ارزشی مؤلف و پس از آن کشف تضاد میان روایت راوی و نظام ارزشی مولف، یکی از مهمترین کلیدهای درک راوی ناموثق است.

تولان به این نکته اشاره می‌کند که «راویان نامعتبر اغلب درون‌داستانی هستند» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۴۳). شیوه‌ی روایت‌گری اعتمادناپذیر و محدودیت درک و شناخت راوی و نیز نقص او در شناخت جهان درون و بیرون، از ویژگی‌های داستان مدرن و منبعث از جهان‌نگری این عصر و حاصل از بین رفتن اقتدار و مرجعیت راوی در جهان مدرن است. تولان نیز بر این نکته صحه می‌گذارد که ناموثق بودن در داستان‌های مدرن بسیار شایع است. او می‌گوید:

ما هر راوی را که در صدق گزارش او شک کنیم غیرموثق می‌دانیم. بعضی راویان دروغ می‌گویند یا آگاهانه خود را می‌فریبند. نویسنده به وضوح تمایل دارد این گونه راویان طوری دیده شوند که گویی قصد فریب دارند. بقیه‌ی راویان به دلایل غیرمجرمانه‌تری خواننده را گمراه می‌کنند... به بیان کلی‌تر ارزش‌های غیرعادی می‌توانند به نوعی غیرموثق بودن منجر شوند و چنین وضعیتی خود باعث می‌شود ما نتوانیم به راحتی تصمیم بگیریم که آیا راوی عادی چیزهای وحشتناکی را با استفاده از کنایه‌های ضمنی نقل می‌کند یا صرفاً با یک راوی خیلی بد روبرو هستیم (تولان، ۱۳۸۶: ۱۴۴-۱۴۳).

چنان‌که پیداست، مهمترین دلایل ناموثق بودن راوی را تناقض‌گویی و تضاد ارزش‌گذاری او با ارزش‌گذاری مولف و خطاهای راوی دانسته‌اند و روش‌هایی نیز برای تشخیص آن در متن ارائه شده است. اما در عمل تشخیص همه‌ی راویان ناموثق چندان ساده نیست. گاه راوی چنان با چیره‌دستی، یک ساختار بهظاهر همگون را ارائه می‌دهد و از تکنیک‌های بسیاری برای پوشاندن ناموثق بودن خود بهره می‌برد.

این پژوهش بر این تاکید دارد که یکی از مهم‌ترین راه‌های شناخت راوی ناموثق که تاکنون مغفول مانده است، سکوت‌ها، حذف‌ها، خلاءها و حفره‌های متنی است. راوی ناموثق از چند جنبه با مفهوم سکوت و حذف پیوند دارد:

نخست؛ راوی ناموثق به طور معمول مهم‌ترین دلایل بی‌اعتباری روایت خود را از متن حذف می‌کند. اگرچه راوی برخی نشانه‌ها را برای خواننده باقی می‌گذارد تا او را متوجه تناقض‌ها و تضادهای متن کند، اما مهم‌ترین و قوی‌ترین نشانه‌های بی‌اعتمادی راوی، یا در متن نمی‌آید (حذف دائم) یا در طول متن حذف می‌شود و تنها در اواخر متن ارائه می‌گردد (حذف موقت)؛ به‌خصوص در انواعی از راوی ناموثق که روایت‌گر قصد فریب یا جعل و تحریف رویدادها را دارد. اگر این‌گونه راویان، از ابتدای روایت، نشانه‌های پررنگی مبنیبر اعتمادناپذیری خود را در اختیار خواننده قرار بدهند، قدرت و اعتبار قراردادی‌شان از آن‌ها سلب خواهد شد، پیوندشان با خواننده دچار خدشه‌ی جدی می‌شود، نقش آن‌ها در مقام «داننده» از بین می‌رود و این همه موجب می‌شود که به نوعی، حق اطاله‌ی کلام از آن‌ها گرفته شود. راوی رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها اگرچه در طول متن به شکل تکه‌تکه در صحنه‌هایی

ناچار به اعتراف می‌شود، اما از تکنیک‌هایی بهره می‌برد تا ابعاد اعتمادناپذیری روایتش در هاله‌ای از ابهام و تعلیق باقی بماند. اطلاعات اصلی مربوط به ناموثق بودن او در بخش‌های پایانی رمان به شکل اعتراف در حضور دو شخصیت «نکیر و منکر»، در اختیار خواننده قرار می‌گیرد.

دوم؛ یکی دیگر از وجوه حذف و سکوت در روایت راوی ناموثق، مربوط به حذف اطلاعات و رویدادهاست. راوی ناموثق، برای پنهان کردن ابعاد بی‌اعتباری متن، همواره برخی رویدادها، وجوهی از رخدادها، بخشی از نیات و دورنیات خود و نیز بعضی اطلاعات را حذف می‌کند. هر راوی برای پنهان داشتن حذف‌های خود در اثر، تمهیدات مختلف ساختاری و فرمی ایجاد می‌کند تا بتواند تا انتهای کلام خواننده را با خود بکشاند.

راوی رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها نیز اگرچه به برخی بیماری‌های روانی خود و بعضی از وجوه اعتمادناپذیری‌اش اعتراف می‌کند؛ اما مهم‌ترین دلایل نامعتبر بودن روایت را از خواننده مخفی نگاه می‌دارد. او در طول متن بارها به چند بیماری روانی خود اعتراف می‌کند: «من سه بیماری مهلک دارم: «وقفه‌های زمانی»، «خوویرانگری» و «آینه» » (قاسمی، ۱۳۹۵: ۳۵). همچنین او ابعاد این بیماری را نیز برای خواننده شرح می‌دهد. جز این، به گفته‌ی حسنلی و جوشکی، در طول رمان، آنچنان که از گفته‌ی راوی و دیگر نشانه‌ها برمی‌آید، خواننده متوجه بیماری پارانویا و نیز چندشخصیتی‌بودن راوی نیز می‌شود (۱۳۸۹: ۴۱-۴۰). این بیماری‌ها همان‌گونه که در مقاله‌ی حسنلی و جوشکی به آن اشاره شده است، به تنهایی می‌توانند از اعتبار روایت راوی بکاهند و آن را خدشه‌دار کنند. اما مهم‌ترین بُعد اعتمادناپذیری راوی، «تعمد» او برای جعل رویدادها و تحریف آن‌هاست. از دیگر سو، اعتراف‌های راوی ابعاد دیگری نیز دارد: اگرچه راوی به شکلی صادقانه و گاه در قالب درددل و گلایه، به برخی بیماری‌های خود یا وجوه آن‌ها اشاره می‌کند که این خود می‌تواند به بی‌اعتباری متن بینجامد؛ اما این نشانه‌ها و نیز اعتراف‌ها، از سویی می‌توانند برخی اشتباه‌ها یا تناقض‌ها و ناتوانی ظاهری در درک واقعیت را از سوی راوی، توجیه کند و از دیگر سو این‌گونه اعتراف همدلی‌برانگیز، می‌توانند این گمان را در خواننده ایجاد کند که محرم اسرار راوی است و حس نزدیکی یا ترحم و اغماض او را برانگیزد و اعتمادی مترحمانه را در وی ایجاد کند.

۲-۱-۱. خلاء و گسست در الگوی معیار

خلاء یا گسست (BREAKING) در الگوی معیار، یکی از اختلال‌هایی است که روایت نامعتبر ممکن است به آن دچار شود و نشانه‌ایست بر اعتمادناپذیری راوی. شیوه‌ی روایتگری و نظرگاه راوی، به خواننده نشان می‌دهد که از چه دریچه‌ای به متن بنگرد یا به آن واکنش نشان دهد. کوری از «واکنش تقلیدی مخاطب از راوی»، برای برقراری ارتباط با متن سخن می‌گوید. به گفته‌ی او راوی و نظرگاهِ وی، یک «الگوی معیار» برای برقراری ارتباط با روایتِ در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. خواننده برای پذیرفتن این الگوی معیار، باید به چهارچوب اثر وارد شود تا با آن همسو گردد. در نهایت اثر خواننده را ترغیب می‌کند تا نگرش‌های ارزش‌گذارانه و واکنش‌های احساسی آن را تقلید کند (کوری، ۱۳۹۱: ۱۲۰-۱۱۹). «از آنجا که روایت‌ها نقطه‌ی دید راوی را نشان می‌دهند، در ذهن ما تصویری از کسانی با آن نقطه‌دید را می‌آفرینند و در نتیجه ترغیبمان می‌کنند تا جنبه‌های بارز آن - به‌ویژه نگرش‌های ارزش‌گذارانه و واکنش‌های احساسی - را تقلید کنیم؛ و با گزینش این واکنش‌ها، چهارچوب متعارف آن اثر را به طور کلی یا جزئی می‌پذیریم» (کوری، ۱۳۹۱: ۱۲۰).

از این رو، وجود تناقض یا ضعف یا خلاء در الگوی معیاری را که راوی در اختیار خواننده قرار می‌دهد، می‌توان نشانه‌ای بر نامعتبربودن روای دانست. خلاء در الگوی معیار، واکنش تقلیدی خواننده را به متن دچار خدشه می‌کند و درنهایت واکنش خواننده از «تقلید»، به «مقاومت» در برابر متن بدل می‌شود.

در چهارچوبی که به خلاء دچار است، اجزا اگرچه در جای خود یا در پیوند با صحنه یا خرده‌روایت، منطقی و معنادار به نظر می‌رسند، در کلیتِ چهارچوب، یا معنادار نخواهند بود یا متناقضند یا ایجاد گسست می‌کنند. گسست در الگوی معیار، به خدشه‌دار شدن روایت می‌انجامد.

راوی ناموثقِ دروغگو نمی‌تواند الگوی معیار و چهارچوب سامان‌مندیِ برای واکنش به متن، در اختیار خواننده قرار دهد. در واقع الگوی معیاری که او با دروغ‌گویی یا فریب ایجاد می‌کند، سرشار از خلاء و تناقض است. خلاءهای بنیادین در الگوی معیار، می‌تواند نشانگر روایت نامعتبر با «وجهیت منفی» باشد. اما اشاره به این نکته ضروریست که در روایت نامعتبری که با وجهیت یا روایتگری منفی ارائه می‌شود، خلاءهای روایی برجسته هستند و راوی تلاش نمی‌کند آن‌ها را بپوشاند؛ اما در شیوه‌ی نامعتبری که راوی آن دروغگو یا فریب‌کار است، راوی می‌کوشد تا معیاری کاذب ایجاد کند و خلاءهای متن را نیز بپوشاند.

راوی ناموثقِ دروغگو، با فریب خواننده، چهارچوبی را جعل می‌کند تا خواننده از دریچه‌ی آن به متن بنگرد و آن را باور کند. این چهارچوب هم به واکنش خواننده سمت‌وسو می‌دهد و هم الگوی معیاری را در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

راوی رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها نیز در خط روایی اصلی رمان، با دروغ و پوشاندن واقعیت و پنهان

کردن نقش خود در وقایع، می‌کوشد روایتی را جعل کند و در اختیار خواننده قرار دهد؛ اما در کلیت متن، او نمی‌تواند چهارچوب و معیاری به‌سامان برای واکنش به متن در اختیار خواننده قرار دهد تا از آن دریچه متن را ببیند و گفته‌های او را بپذیرد.
اگرچه خط روایی مربوط به بازجویی «نکیر و منکر» از راوی، مهم‌ترین قسمتی است که دستِ راوی را تا حد زیادی رو می‌کند و روایت او را کاملاً خدشه‌دار و پرحذف جلوه می‌دهد؛ اما بدون درنظر گرفتن این خط روایی نیز، روایت جعلی راوی داستان، علاوه‌بر تناقض‌ها و دروغ‌هایی که می‌توان تشخیص داد یا خود راوی به آن‌ها اشاره می‌کند، خلاءها و حذف‌های بسیاری دارد که دست خواننده را برای شکل دادن به یک چارچوب نگرشی و ارزشی و الگوی معیار می‌بندد و او را در سامان‌دهی به «نگرشی تقلیدی» دچار سردرگمی می‌کند.

۲-۱-۲. تأثیر روایت‌شنو و انگیزه‌ی روایت بر سکوت‌ها و حذف‌های روایی

روایت‌شنو (NARRATEE) مخاطب راوی است که ممکن است «آشکارا با «تو» مشخص شده باشد یا نشده باشد، ممکن است در رویدادهایی که برایش نقل می‌شود سهیم باشد یا سهیم نباشد» (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۷-۲۶) به گفته‌ی ریمون کنان معیارهایی که در طبقه‌بندی انواع راوی صورت می‌گیرد، برای روایت‌شنو نیز مصداق دارد. از این رو او از روایت‌شنو میان‌داستانی و فراداستانی سخن می‌گوید. همچنین او به نقل از چتمن، به این نکته‌ی بسیار مهم اشاره می‌کند که روایت‌شنو نیز مانند راوی می‌تواند معتمد یا نامعتمد باشد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۳-۱۴۲). تودوروف به این گفته‌ی پرینس باور دارد که روایت‌شنو «کمک می‌کند تا روایت چارچوب دقیق‌تری پیدا کند، ما را در شناختن راوی یاری می‌دهد، برخی درون‌مایه‌ها را برجسته می‌کند، دسیسه را پیش می‌برد، و به سخن‌گوی اخلاق اثر بدل می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۵).
«روایت‌شنوها نیز مانند راویان یا آشکارند یا مخفی. روایت‌شنو مخفی همان مخاطب خموش راوی است، درحالی‌که روایت‌شنوی آشکار کسی است که استنتاجات راوی از پاسخ‌های احتمالی او، پاسخ‌ها یا نظرهای واقعی او یا واکنش‌های او ممکن است چهره‌ای باورپذیر به او بدهد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۳).
مبحث روایت‌شنو در پیوند مستقیم با انگیزه‌ی راوی نیز است. انگیزه‌ی راوی یا پلات روایت که پرینس از آن با عنوان «منشأ» روایت یاد می‌کند (۱۳۹۱: ۳۸)، «پاسخ به این پرسش است که چرا این داستان روایت می‌شود» (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۲۷). پیوند روایت‌شنو و انگیزه‌ی راوی با حذف و سکوت در روایت، تا کنون در کانون توجه قرار نگرفته است.
وجود روایت‌شنو می‌تواند از از عوامل اثرگذار در ایجاد حذف و خلاء در روایت باشد. روایت‌شنو می‌تواند به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم در انگیزهی راوی اثر بگذارد یا در اعتمادپذیری او خدشه وارد کند. راوی با توجه به روایت‌نیوش آشکار یا پنهان، ممکن است بخش‌هایی از روایت خود را دیگرگونه بنمایاند، به جعل بپردازد، دروغ بگوید و بخش‌های مهمی از روایت را حذف کند یا بی‌اهمیت جلوه دهد تا درباره‌ی آن سکوت شود.
یکی از نمونه‌های اثرگذاری روایت‌شنو بر ایجاد و گشودن خلاءهای روایی، رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها است. این رمان چند روایت‌نیوش دارد که در هر بخش، به انگیزه‌ی راوی برای تحریف روایت، شکلی دیگرگونه می‌دهند. پرینس متن‌هایی را که چند روایت‌نیوش دارند، آثاری با شیوه‌ی روایت‌گری «چندگانه» می‌نامد (پرینس، ۱۳۹۱: ۴۰). رمان بررسی‌شده سه گونه رویت‌شنوها دارد:
۱.روایت‌شنو خاموش: سکوت روایت‌شنو نیز معنادار است و میتواند در جهت دادن به انگیزه‌ی راوی و نیز حذف و سکوت روایی، اثرگذار باشد. یکی از سه خط روایی رمان، خطاب به روایت‌شنو خاموشی است که به شکل مرموزی وارد اتاق راوی می‌شود و با دشنه‌ای در جیب، روبه‌روی او می‌نشیند و به سخنان او گوش می‌دهد. اینکه آیا این روایت‌شنو زاده‌ی تخیل بیمار راوی است یا تجسم چهارده‌سالگی اوست یا فرزند احتمالی او از زنی است که سال‌ها پیش دوست می‌داشته، در هاله‌ای از ابهام می‌ماند.
این روایت‌شنو قصد کشتن راوی یا سایهی او را دارد. از این رو انگیزه‌ی راوی در این خط روایی، منصرف کردن او از کشتن است. بنابراین نوع پنهان‌گری راوی و شیوه‌ی تحریف ماجراها، متناسب با حضور این روایت‌شنو و خطری که از سمت او احساس می‌شود تغییر می‌کند. راوی تحت تأثیر حضور روایت‌شنو، برخی از وقایع گذشته را در اثر تداعی معانی، با پس‌نگاه برون‌داستانی، به روایت درمی‌آورد. او در این قسمت‌ها برای نجات خود از مرگ، تمامی روایت را برای رویت‌شنو نمی‌گوید و قاعدتاً رویدادهای گذشته را به گونه‌ای بازتعریف می‌کند تا خود را از مرگ برهاند.
۲.روایت‌شنو-شخصیت: بخش‌هایی از رمان خطاب به یا در گفت‌وگو با دو مخاطب فراواقعی، «نکیر و منکر»، روایت می‌شود. این دو روایت‌شنو فعال، ابعاد اعتمادناپذیری راوی را بر خواننده آشکار می‌کنند، خواننده را متوجه دروغ‌ها و حذف‌های موجود در روایت می‌نماید و پایه‌های روایت راوی را به طور کامل متزلزل می‌کنند. راوی در مواجهه با آن‌ها رفته‌رفته بسیاری از ابعاد فریب‌کاری خود را افشا می‌کند یا با تلاش برای فریب دادن آن‌ها و درنهایت اشاره به بی‌ثمر بودن

کوشش خود، جنبه‌هایی از شخصیت خود را نمایان می‌سازد که باعث می‌شود خواننده به دیگر بخش‌های روایت او نیز شک کند.
یکی از کاربردهای سکوت، ایجاد استیلا و قدرت و نمایاندن برتری خود است. این دو روایت‌شنوِ کم‌سخن، به خوبی از این ویژگی سکوت بهره میگیرند و جایگاه خود را در موضع قدرت تثبیت می‌کنند. از دیگر سو، این دو شخصیت- روایتنیوش در پاسخ‌های خود اغلب از جملات کوتاه و متفرعانانه و اشاره‌وار و پر از سکوت و نیز پرسش‌های استفهامی و موجز استفاده می‌کنند. اجتناب آن‌ها از توضیحات زیاد و مفصل، از یک سو راوی را به سخن گفتن وا می‌دارد و از دیگر سو، خلاءهای روایی دیگری را ایجاد می‌کند.
گفتم: «آن کاغذهای مارکدار شرکت توشیبا روایت تحریف‌نشده‌ی ماجراست.»
دو دست بزرگ و پرقدرت شانه‌هایم را بالا آورد و کارد را از پشتم بیرون کشید: **«ولی نه همه‌ی ماجرا!»**
.....
گفتم: «ببینید من یک غلطی در زندگی‌ام کرده‌ام حالا هم مثل سگ پشیمانم.»
- **طفره نروید.**
پاسخ اشاره‌واری همچون «ولی نه همه‌ی ماجرا!» از سوی دو روایت‌شنو-شخصیت، متضمن سکوت و حذف زبانی است و به چند مفهوم دلالت دارد: این پاسخ در ذهن مخاطب خلاء و پرسش ایجاد می‌کند؛ به ناگفته‌ها و حذف‌های راوی اشاره دارد؛ این دو شخصیت را در موضع داننده‌ی همه‌چیز و در جایگاه فرادست نشان می‌دهد. سکوت و کم‌گویی این دو شخصیت-روایت‌شنو، کاربردهای دیگری نیز دارد. آن‌ها با آشکار نکردن گستره‌ی اطلاعاتی خود و توانایی ذهن‌خوانی‌شان، راوی را وارد بازی‌ای می‌کنند که خود او به شکل عملی، فریبکاری‌اش را به نمایش می‌گذارد و از خود یک شخصیت کاریکاتوری ارائه می‌کند. در انتهای رمان راوی متوجه گستره‌ی فراطبیعی اطلاعات آن‌ها می‌شود: «چه خریتی! او فکرهای مرا، هنوز به زبان نیامده، درمی‌یافت و من در تمام این مدت، چیزهایی را که می‌توانست به ضررم تمام شود پنهان می‌کردم. از خیر دفاع گذشتم و فکر چانه‌زدن افتادم...» (قاسمی، ۱۳۹۵: ۲۰۱)
۳.روایت‌شنو مخفی یا مبهم: در بخش‌هایی از رمان، راوی مخاطبی مبهم یا ناشناس را مورد خطاب قرار می‌دهد. این مخاطب می‌تواند روایت‌شنو مخفی یا یکی از روایت‌شنوهای درون‌داستانی (همچون پسر راوی) باشد. این ویژگی می‌تواند مؤید این نکته باشد که نسخه‌ی جعلی رمان، با درک و احساس حضور و توجه رویت‌شنو نوشته شده است؛ این تعبیر با اعتراف‌های راوی نیز همخوانی دارد. از این رو توقع نمی‌رود در هیچ یک از بخش‌های خط اصلی رمان (و دیگر خطوط روایی)، یک متن بی‌تحریف و حذف پیش روی خواننده باشد. چراکه راوی، این نسخه را در جهت توجیه خود و فریفتن روایت‌شنو نوشته است و در جای‌جای رمان روایت‌شنوهای مختلف را در ذهن خود دارد و با آن‌ها سخن می‌گوید و نیز سعی در نزدیک شدن به آن‌ها دارد. در برخی از این بخش‌ها راوی به شکل خطابی اقدام به توجیه یا روشن کردن رفتار خود می‌کند: «می‌دانم حالا فکر خواهید کرد مبتلا به پارانویا هستم. باشد، من که خودم به بیماری‌های بدتر از آن اعتراف کردم؛ پس بگذارید تا همه چیز را بگویم.» (همان: ۴۵). «دلخور؟ شما جای من بودید کله‌اش را می‌کندید» (همان: ۹۲). این گونه خطاب قرار دادن روایت‌شنو مخفی یا مخاطب، داستان را به شیوه‌های روایی یا سرموقعیت‌های شفاهی نزدیک می‌کند (لوته، ۱۳۸۸: ۳۲). این شباهت ظاهری، برای راوی ناموثق کارکردی در جهت هدفش دارد. در واقع او از نزدیک کردن روایت خود به شیوه‌ی شفاهی و نیز بهره‌گیری از حس نزدیکی و حضوری که این شیوه در خواننده ایجاد می‌کند، به‌مثابه تمهیدی برای فریب مخاطب استفاده می‌کند.
در نهایت، چند نوع انگیزه‌ی روایی مختلف در پیوند با روایت‌شنوهای گوناگون، به رمان پیچیدگی بیشتری داده است و «باعث مبهم و نسبی شدن روایت نیز شده است» (حسنلی و جوشکی، ۱۳۸۹: ۴۶. قاسمی نیز در مصاحبه‌ای به این ویژگی رمان خود اشاره کرده است. او می‌گوید انگیزه‌های گوناگون روایی و اینکه خواننده نمی‌داند کجای متن دقیقاً خطاب به چه کسی است، باعث می‌شود ابهام متن ناگشوده باقی بماند (قاسمی، ۱۳۸۱: ۸) و درک اینکه کدام بخش از واقعیت‌ها حذف یا جعل شده‌اند، دشوارتر به نظر برسد.

۲-۱-۳. فاصله‌ی اتخاذشده از سوی راوی و پیوند آن با سکوت و حذف

«ارتباط روایی در داستان منثور مستلزم فاصله است» (لوته، ۱۳۸۸: ۶۲-۶۱) به گفته‌ی لوته، «فاصله بیانگر یکی از ویژگی‌های بنیادی داستان روایی است: این که داستان روایی انعطاف‌پذیری نامعمولی دارد و می‌توان در آن، رخدادها و تنش‌ها را با شدت و عمقی زیاد نشان داد، به این دلیل است که با مجموعه‌ای از ابزارهای فاصله‌گذاری ساخته می‌شود» (همان: ۵۰).
تقسیم‌بندی انواع فاصله کار بسیار دشواری است؛ این دشواری بیشتر مربوط به حیطه‌ی روانی، ایدئولوژیک و عاطفی فاصله است. با این حال لوته در یک تقسیم‌بندی ساده، سه نوع فاصله را برشمرده است: ۱.فاصله‌ی زمانی؛ ۲.فاصله‌ی مکانی؛ ۳.فاصله در نگرش. (لوته، ۱۳۸۸: ۵۲-۵۰) او تمام ابعاد روانی و عاطفی و آنچه را که به ذهنیت مربوط می‌شود، زیر عنوان فاصله در نگرش آورده است.

در این پژوهش، نیز به تاسی از تقسیم‌بندی یادشده، تمام ابعاد حسی و عاطفی و ایدئولوژیک فاصله زیر همین عنوان ذکر شده است.

فاصله در نگرش، به پیچیده‌ترین نوع فاصله‌ی راوی از روایت اشاره دارد. «در اینجا مقصود از نگرش، سطح بینش و قضاوت‌ها و ارزش‌های راوی است. فاصله در نگرش برای بررسی و شاید روشن کردن رابطه‌ی راوی و شخصیت‌ها مفهوم مفیدی است. این مفهوم همچنین می‌تواند در بحث درباره‌ی موضع و کارکرد راوی در مناسبت با نیت و نظام ارزشی متن بسیار به کار آید» (لوته، ۱۳۸۸: ۵۱). از دیگر سو این نوع از فاصله در داستان «عاملی است که به کمک آن میزان این‌همانی و همدلی میان نویسنده-راوی و خواننده مشخص می‌شود. جز این، فاصله‌گذاری معلوم می‌کند که راوی تا چه حد به شخصیت‌ها نزدیک است یا از آن‌ها فاصله گرفته است» (اخوت،۱۳۷۱: ۹۸). لوته اعتقاد دارد که نگرش علاوه‌بر راوی، می‌تواند به ویژگی‌های برجسته‌ی راوی هم اشاره کند. بهویژه وقتی راوی ناموثق باشد، فاصله در نگرش ممکن است میان راوی و مؤلف پنهان نیز به وجود آید (لوته، ۱۳۸۸: ۵۱). وقتی فاصله در نگرش، به سطح بینش و قضاوت‌های راوی ربط داده می‌شود «مقصود این است که او رخدادهایی را که توصیف می‌کند، به شیوه‌ای خاص می‌بیند و شیوه‌ی دیدن و قضاوت کردن او از رخدادها و شخصیت‌ها بر شکل ارائه‌ی آن‌ها از جانب شخصیت‌ها اثر دارد» (لوته، ۱۳۸۸، ۵۴).

راوی ناموثق رمان همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوبها، در طول متن، به جعل یک نوع از «فاصله در نگرش» و ایجاد یک سطح کاذب از بینش و قضاوت می‌پردازد. در این فاصله‌ی نگرشیِ جعلی، راوی، بخش عظیمی از درک، هوش، فراست و نیز نقشه‌های خود را پنهان و به عبارتی حذف می‌کند و میزان کمی از توانایی هوشی و شناختی خود را در درک و معرفی و توصیف شخصیت‌ها به نمایش می‌گذارد. اما در خط روایی مربوط به مواجهه‌ی او با دو شخصیت «نکیر و منکر»، رفته‌رفته درمی‌یابیم که این میزان از شناخت و درک از شخصیت‌ها و «فاصله در نگرش»، اساساً جعلی یا کاذب یا پر از خلاء و ناگفته بوده است (برای نمونه ر.ج. ش.د به قاسمی، ۱۳۹۵: ۱۷۰-۱۶۶). این فاصله در نگرشِ جعلی و بینش و درک کاذب، در پرداخت دو شخصیت «سید» و «رعنا»، پررنگ‌تر جلوه می‌کند؛ برای نمونه راوی در روایت ماجراهای مربوط به ارتباط سید و رعنا، وانمود می‌کند، چندان از برقراری رابطه میان سید و رعنا راضی نیست و این رابطه حاصل جذابیت سید و علاقه‌مند شدن رعنا به سید است. اما در اعتراف‌های مقابل دو شخصیت نکیر و منکر، خواننده متوجه می‌شود که دانسته‌های راوی بسیار بیشتر از چیزی است که وانمود می‌کرده. درواقع راوی با درک حسابگری رعنا و نیز تمایل سید به ارتباط با رعنا، در نقشه‌ای حساب‌شده، آن دو را به سمتی هدایت می‌کند تا به مقاصد خود برسند و خود او نیز از شر رعنا خلاص شود.

راوی در طول خط اصلی روایت، سعی می‌کند این فاصله در نگرشِ جعلی را حفظ کند، میزان هوش و درک خود را ناچیزتر جلوه دهد و نقشه‌های خود را پنهان کند تا درنهایت خواننده نیز از همین دریچه و با همین فاصله‌گذاری، وقایع را ببیند و قضاوت کند.

«نظام ارزشی راوی» راوی نیز بخشی از «فاصله در نگرش» او را تشکیل می‌دهد. راوی ناموثق اغلب نمی‌تواند یک نظام ارزشی هماهنگ یا تشخیص‌پذیر در اختیار خواننده قرار دهد تا او بتواند رویدادها را با آن چهارچوب تعریف یا معنا کند. راوی رمان بررسی‌شده، حتی در بخش‌های مربوط به دستنوشته‌های خود (خط اصلی رمان)، نمی‌تواند از طریق تحریف و جعل، یک نظام ارزشی یکدست و بدون حفره‌ها و خلاءهای پررنگ در اختیار مخاطب قرار دهد (یا شاید این کار اساساً امکان‌پذیر نیست).

۲-۱-۴. نظرگاه راوی و تأثیر آن بر سکوت و حذف

کانون روایت یا نظرگاه، پاسخ به این پرسش است که «چه کسی می‌بیند؟». کانون از اصطلاحاتی است که با مفهوم فاصله پیوند دارد. درواقع «تغییرات در کانون یا زاویه‌دید داستان، اغلب با تغییر در فاصله پیوند دارد» (لوته، ۱۳۸۸: ۵۹). «نظرگاه روایی هم مستلزم ادراک بصری راوی از رخدادها و شخصیت‌هاست و هم متضمن اینکه او چگونه آن‌ها را تجربه، قضاوت و تفسیر می‌کند» (لوته، ۱۳۸۸: ۵۵). تولان به جای اصطلاح کانون یا کانونی‌سازی، اصطلاح «جهت‌گیری» را پیشنهاد می‌کند و در تعریف کانونی‌سازی می‌گوید: «جهت‌گیری‌ای که طبق استنباط ما آنچه گفته می‌شود از آن منظر است» (تولان: ۱۳۸۶: ۱۱۵). به نظر او اصطلاح «جهت‌گیری» بهتر منظر شناختی و احساسی و ایدئولوژیک را (علاوه بر منظر مکانی-زمانی) بیان می‌کند (همان: ۱۰۹).

این مفهوم چنان گسترده است که نمی‌توان آن را به چند خصیصه مشخص تقسیم‌بندی کرد یا به روشنی آن را تبیین نمود. از این رو میکه بال در توصیف آنچه «ادراک بصری راوی» می‌گویند، اظهار می‌دارد: «ادراک به عواملی چنان بی‌شمار وابسته است که تقلا برای رسیدن به عینیت را بیهوده و بی‌معنا می‌کند. در اینجا فقط به تعدادی انگشت‌شمار از آن‌ها می‌توان اشاره کرد: موضع شخص در قبال موضوعی که درک می‌شود، کاهش نور، فاصله، شناخت پیشین و نگرش روانی به موضوع؛ این عوامل در کنار عوامل دیگر بر تصویری که فرد می‌سازد اثر می‌گذارد و آن را به دیگران منتقل می‌کند» (همان، ۵۵). ریمون کنان با الهام از اوسپنسکی، سعی می‌کند مفهوم کانون یا زاویه‌دید را با تقسیم‌کردن آن به وجوه

ادراکی، روانی، و ایدئولوژیکی سامان‌دهی کند. اما این نوع سامان‌دهی در نقد عملی دشوار است؛ زیرا وجوه مختلف زاویه‌دید یا نظرگاه، در متن روایی پیوسته با یکدیگر می‌آمیزند و یکدیگر را تعدیل می‌کنند (همان، ۵۹).

مولف برای هر داستان، یک نظرگاه یا کانون جعل می‌کند. این کانون جعلی یا قراردادی، میزان فاصله، جهت‌گیری‌ها، نگرش روانی، وجوه ادراکی و ایدئولوژیکی و حسی اثر را شکل می‌دهد. راوی ناموثق همنوایی شبانه ارکستر چوبها، در نوشتن نسخه‌ی دوم رمان، به شکل عیان، نظرگاهی را جعل می‌کند تا از منظر آن رویدادها را بازگویی کند و خواننده نیز در نهایت از همین منظر به رویدادها بنگرد. جعل این نظرگاه، در واقع به گونه‌ای نقد این نظرگاه نیز است؛ راوی با تلاش برای معنا دادن جهان از این نظرگاه و درنهایت بی‌نتیجه ماندن این تلاش، کاستی‌های این نظرگاه را نیز پیش روی خواننده قرار می‌دهد.

اگر یکی از وجوه نظرگاه را منظر ایدئولوژیکی آن بدانیم (لوته، ۱۳۸۸: ۵۹)، نظرگاه و جهت‌گیری ایدئولوژیکی‌ای راوی رمان‌بررسی شده، در حذف و جعل روایی، بسیار دخیل بوده است. یکی از انگیزه‌های راوی، تحریف روایت و مبرا کردن خود از جرم خودکشیِ باواسطه بوده است. بی‌گناه نشان دادن خود و شهیدنَمایی و پنهان کردن خودکشی راوی، انگیزه‌ای است برآمده از یک جهت‌گیری و نظرگاه ایدئولوژیکی-مذهبی که به حذف‌ها و سکوت‌ها و پنهان‌گری‌های زیادی در روایت منجر شده است. این جهت‌گیری مذهبی-اخلاقی باعث می‌شود که راوی نتواند رویدادها را آن‌گونه که هستند روایت کند و ناچار شود تا حدی این رویدادها را در قالب ایدئولوژی بگنجاند و از این منظر پذیرفتنی بنمایاند؛ از این رو او ناچار است که بخش‌های زیادی از رویدادها را حذف کند یا دیگرگونه جلوه دهد.

این نظرگاه البته در تمام شئون رمان دیده نمی‌شود. راوی ساکن فرانسه است و بسیاری از کنش‌های او درنهایت همخوان با آن جامعه و در تضاد با شریعت است. راوی نیز از این گونه زندگی ابایی ندارد؛ از این رو نظرگاه ایدئولوژیکی یکدست یا ثابتی در رمان وجود ندارد.

اما وجود دو شخصیت «نکیر و منکر» (حتی اگر زاده‌ی تخیل او باشند)، تحریف روایت برای تبرئه کردن خود در مقابل آن‌ها، سعی در شهیدنمایی و پنهان‌کردن نقشه‌ی قتل خود که نوعی خودکشی است، تحت تأثیر نظرگاه ایدئولوژیک راوی بوده است. همچنین، حذف بسیاری از اطلاعات و رویدادها، به علت ناهم‌خوانی آن‌ها با این چهارچوب ایدئولوژیک بوده است. نظرگاه ایدئولوژیکی که او در مقام راویِ‌شخصیت، هم آن را بسیار نقد می‌کند و هم از جهاتی اسیر آن است.

۲-۱-۵. گسست در نظم طبیعی و قراردادی و توالی موردانتظار

انسجام از خصیصه‌هایی است که با ابزارهای گوناگونی در متن ایجاد می‌شود. برخی از ابزارهای ایجاد انسجام، «طبیعی» هستند؛ توماشفسکی ابزارهای سامان‌بندی طبیعی را سه گونه می‌داند: نظم منطقی (علی‌ومعلولی)، نظم زمانی و نظم فضایی (تودوروف ، ۱۳۸۲: ۷۶). جز این هر متن از ابزارهای غیرطبیعی دیگری نیز برای سامان‌بندی و ایجاد انسجام بهره می‌گیرد که مهم‌ترین آن‌ها «قواعد ادبی» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۷۴) هستند. قواعد ادبی انسجام‌بخش در هر متن می‌تواند بیرونی و برمبنای قرارَدادهای معمول ادبی باشد یا اینکه بخشی از انسجام متن، وابسته به قواعد درون‌متنی و منطق ایجادشده از سوی مولف باشد. قواعد انسجام‌بخشی، نوعی «توقع یا توالی مورد انتظار» را در خواننده ایجاد می‌کنند. هرگاه متن از این قواعد خودساخته یا طبیعی یا ترکیبی از این دو، عدول کند، نوعی «گسست» ایجاد می‌شود. از این رو گسست را می‌توان به انواع گوناگونی تقسیم کرد: گسست زمانی، گسست علی‌ومعلولی، گسست روایی، گسست در منطق اطلاع‌رسانی و...

گسست از مفاهیمی است که با سکوت و حذف پیوند دارد. به گفته‌ی شوالم «وجود گسست در گفتمان روایی، (داستان روساخت) به مثابه ردی بر وجود سطح زیرین دیگری تلقی می‌شود که قابل‌خوانش است البته لزوم رعایت انسجام در داستان مانع از آن می‌شود که این گسست‌ها به وضوح دیده شوند. مسئله این است «که داستان واقعی هرگز گفته نمی‌شود» (صادقی،۱۳۹۲: ۷۴). زبان‌شناسان با توجه به گسست‌های زبانی، برای یافتن سکوت‌ها و داستان‌های به غیاب رانده‌شده، در «بافت» به جستجو و بازیافت اطلاعات از خلال «حلقه‌های مفقود و رد صورت‌های محذوف» (همان: ۱۳۳) می‌پردازند. همچنین در رویکرد زبان‌شناختی دیگری، براون برای یافتن سکوت‌ها «خطی بودن و زنجیره‌ای بودن اطلاعات را به صورت مکث یا درنگ در زبان گفتاری و گسست در تداوم، مکث، نوبت‌گیری، عدم‌اطمینان و ناموزونی کلام در خلال تعامل میان مردم» (همان: ۵۰-۴۹) در کانون توجه قرار می‌دهد.

در رویکردی روایت‌شناسانه، گسست را نه در زبان، بلکه در قواعد روایی و نیز قواعد طبیعی موجود در متن می‌توان جستجو کرد. برای نمونه گسست در منطق علی‌ومعلولی را می‌تواند متضمن معناهای گوناگونی، از جمله نامعتبر بودن راوی دانست.

افزون‌بر قواعد طبیعی و سنت‌های ادبی معمول، هر متن با توجه به شیوه‌ی روایتی که انتخاب می‌کند، نوع خاصی از قواعد و منطق درونی‌متنی نیز ایجاد می‌نماید که هرگونه تغییر در این منطق قراردادی، نوعی گسست معنادار ایجاد می‌کند. برونو در مطالعات زبان‌شناختی

خـود دربـاره‌ی سـکوت، ایـن موضـوع را این‌گونـه بیـان می‌کنـد: «وقتـی توالـیِ مـورد انتظـار را تغییـر می‌دهیـم، سـکوت‌ها را ایجـاد کَرده‌ایـم» (همـان، ۴۹). بـا نـگاه روایت‌شناسـی، عبـارت «توالـی موردانتظـار» را می‌تـوان همـان منطـق طبیعـی یـا ادبـی یـا درون‌متنـی تعبیـر کـرد. تشـخیص گسسـت‌ها و معناکـردن آن‌هـا بـا اسـتفاده از نشـانه‌های موجـود در روسـاخت متـن، راهـی اسـت بـرای کشـف داسـتان هـای زیریـن و ژرف‌سـاخت اثـر. در شـیوه‌ی روایتگـری اعتمادناپذیـر، بررسـی ایـن گسسـت‌ها در داسـتان روسـاخت، راهـی اسـت بـرای کشـف ابعاداعتمادناپذیـری راوی و نیـز داسـتان‌ها محـذوف و بـه غیـاب رانده‌شـده.

در رمـان همنوایـی شـبانه ارکسـتر چوبهـا، انـواع گوناگونـی از گسسـت دیـده می‌شـود، بـه گونـه‌ای کـه گسسـت را می‌تـوان از مهم‌تریـن ویژگی‌هـای ایـن اثـر دانسـت. نظـم زمانـی ایـن اثـر، بـا توجـه بـه بیمـاری وقفه‌هـای زمانـی راوی، دچـار گسسـت‌های بی‌شـماری اسـت کـه در مبحـث فـرم بـه آن پرداختـه خواهـد شـد.

گسسـت گاه در قواعـد دورنـی اثـر ایجـاد می‌شـود. بخـش مهمـی از قواعـد و منطـق درون‌متنـی در یـک اثـر، بـا انتخـاب شـیوه‌ی روایـت مرتبـط اسـت. انتخـاب نـوع خاصـی از راوی و نظـرگاه، بـه ایجـاد شـیوه‌ی روایتگـری منحصربهفـردی منجـر می‌شـود. ایـن شـیوه‌ی ویـژه، در طـول داسـتان، منطـق روایتگـری متـن را رغـم می‌زنـد و ابزارهـا و قواعـدی را دربـاره‌ی خوانـش متـن بـه خواننـده ارائـه یـا تحمیـل می‌کنـد کـه به‌واسـطه‌ی آن متـن را ببینـد و تفسـیر کنـد. گاه راوی از ایـن قواعـد خودسـاخته تخطـی می‌کنـد و بـه عبارتـی در شـیوه‌ی روایتگـری او گسسـت ایجـاد می‌شـود. ایـن گسسـت یـا معنـادار و دلالتمنـد و سـاختاری اسـت یـا نقـص اثـر بـه شـمار مـی‌رود. در شـیوه‌ی روایـت ناموثـق، ایـن گسسـت از قاعـده‌ی روایت‌گـری، نشـانه‌ای اسـت بـر اعتمادناپذیـری راوی. در رمـان همنوایـی شـبانه ارکسـتر چوبهـا، راوی منطـق خاصـی بـرای اطلاع‌رسـانی ایجـاد می‌کنـد. البتـه ایـن منطـق ضعف‌هایـی دارد کـه راوی بـا اشـاره بـه بیماری‌هـای خـود، بخشـی از ایـن ضعف‌هـا را توجیـه می‌کنـد؛ به‌گونـه‌ای کـه ایـن بیماری‌هـا و خلاءهـای روایـی حاصـل از آن، به‌مثابـه بخشـی از منطـق منحصربه‌فـرد راوی در اطلاع‌رسـانی اسـت. امـا جـدا از ایـن ویژگی‌هـا، راوی بـه شـیوه‌های دیگـر نیـز منطـق اطلاع‌رسـانی خـود را در بخش‌هـای مربـوط بـه روایـت تحریف‌شـده‌ی رمـان، می‌شـکند. تغییـر در روال و منطـق اطلاع‌رسـانی راوی، نوعـی گسسـت را ایجـاد می‌کنـد؛ بـرای نمونـه راوی در بخـش ۱۱ از فصـل سـوم ایـن رمـان از رویدادهایـی سـخن می‌گویـد کـه نوعـی گسسـت در منطـق اطلاع‌رسـانی او بـه شـمار مـی‌رود. راوی ایـن رمـان از ابتـدا، رویدادهـای مربـوط بـه ایـن خـط روایـی را، ابتـدا بـرای خواننـده روایـت می‌کنـد و سـپس از بازگویـی ایـن رویدادهـا بـرای دیگـر شـخصیت‌ها، بـه خواننـده گزارشـی ارائـه می‌کنـد. او تـا بـه اینجـای متـن نیـز تمـام کنش‌هایـی را کـه بـه حملـه‌ی پروفـت و حواشـی آن مربـوط می‌شـود بـرای خواننـده بازگویـی کـرده اسـت. راوی همچنیـن در تک‌گویی‌هـای درونـی خـود، از حـدس و گمان‌هـا و شـک و شـبهه‌هایش در پیونـد بـا ایـن ماجراهـا بـا خواننـده سـخن می‌گویـد، بنابـر ایـن منطـق اطلاع‌رسـانی، خواننـده توقـع دارد همچـون محـرم اسـرار راوی و طبـق روال پیشـین و موردانتظـار، پیـش از دیگـر شـخصیت‌ها همـه چیـز را بدانـد. امـا در ایـن بخـش راوی در گفت‌وگویـی بـا سـید، از رویدادهـا و نیـز مطالبـی سـخن می‌گویـد کـه بـا منطـق اطلاع‌رسـانی پیشـین و معهـود هم‌خوانـی نـدارد. او کـه پیـش از ایـن، صحنـه‌ی گفت‌گویـش را بـا «علـی» بـرای خواننـده بـه گونـه‌ای تعریـف کـرده بـود کـه گویـی ماجـرا بـه تمامـی همیـن بـوده اسـت (قاسـمی، ۱۳۹۵: ۱۳۳-۱۲۸)، اکنـون از بخش‌هایـی از صحبت‌هـای خـود بـا علـی پـرده برمـی‌دارد کـه بـرای خواننـده تازگـی دارد. همچنیـن او بـا «سـید» دربـاره‌ی دیـدار و گفت‌گویـش بـا «فریـدون» سـخن می‌گویـد و از حدسـیات و مطالبـی سـخن می‌گویـد کـه تـا کنـون در متـن نیامـده بـوده اسـت یـا بـا اطلاعـات پیشـین تناقـض دارد (همـان: ۱۴۸-۱۴۶).

درواقـع منطـق اطلاع‌رسـانی موردانتظـار خواننـده در ایـن بخـش دچـار تغییـر و گسسـت می‌شـود. ایـن گسسـت خواننـده را بـه شـک می‌انـدازد و چنـد فرضیـه ایجـاد می‌کنـد: نخسـت اینکـه آیـا ایـن صحنه‌هـا رخ داده اسـت و راوی برخـلاف انتظـار، آن‌هـا را از خواننـده مخفـی نـگاه داشـته و از متـن حـذف کـرده اسـت. اگـر این‌چنیـن اسـت، آیـا دیگـر صحنه‌هایـی کـه راوی بـرای خواننـده روایـت کـرده و بـه نظـر می‌رسـیده اسـت کـه تمـام واقعـه بازتعریـف شـده نیـز چنیـن حذف‌هایـی داشـته اسـت. دومیـن فرضیـه‌ای کـه در ذهـن خواننـده ایجـاد می‌شـود و تناقـض مربـوط بـه هویـت شـخصیتی بـه نـام «مهـدی» نیـز آن را تقویـت می‌کنـد، ایـن اسـت کـه آیـا راوی دارد بـه دوسـت خـود دروغ می‌گویـد و اگـر ایـن چنیـن اسـت آیـا در صحنه‌هـای دیگـر و نیـز در روایـت رویدادهـای دیگـر نیـز دروغ‌پـردازی وجـود دارد یـا نـه.

۲-۲. سـازوکارهای سـکوت، حـذف و خـلاء در حـوزه‌ی عناصـر سـاختاری روایـت

در ایـن بخـش، مبحـث حـذف و سـکوت و خـلاء روایـی، در حـوزه عناصـر روایـی‌ای همچـون فـرم، پی‌رفت‌هـا، رویدادهـای هسـته‌ای و کنش‌یارهـا و نیـز در پیونـد بـا مباحثـی همچـون نابهنگامـی و بسـامد، بررسـی و تحلیـل می‌شـود.

۲-۲-۱.پیوند فرم و حذف و سکوت در روایت

فـرم یکـی از مفاهیـم مهـم در گفتمـان روایـی اسـت. ایـن مفهـوم در منابـع مختلـف، بـا ویژگی‌هایـی بیـان شـده اسـت. در منابـع غیرروایت‌شناسـی، فـرم را شـامل تالیـف و ترکیـب

و گزینش رویدادها و عناصر (مک‌کی، ۱۳۸۹: ۲۴) یا روش و طرز تنظیم و هماهنگ کردن اجزای اثر هنری (میرصادقی،۱۳۸۸: ۲۱۰) دانسته‌اند. در نگاه زبان‌شناختی فرم را سامان‌بندی و ساختاری می‌دانند که در قالب اصوات زبان، معنا را بروز می‌دهد (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۳۵).

در روایت‌شناسی، فرم یکی از اجزای ساختاری متن یا گفتمان است و به نحوه‌ی خاص و شگردگونه‌ی چینش رویدادها و ترکیب آن‌ها اشاره دارد. فرم اثر از یک سو به‌مثابه تمهیدی ساختاری و کلی، مولف را به هدف روایی خود نزدیک می‌کند و از دیگر سو خود می‌تواند تولیدکننده یا ایجادکننده‌ی معنا باشد.

فرم رمان همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوبها، اصلی‌ترین عامل پیچیدگی متن است. راوی این رمان، اظهار می‌دارد که مبتلا به بیماری «وقفه‌های زمانی» است (قاسمی، ۱۳۹۵: ۳۱). همان‌گونه که حسنلی و جوشکی اشاره کرده‌اند، این بیماری به‌شدت بر شیوه‌ی روایت اثر گذاشته است (حسنلی و جوشکی، ۱۳۸۹: ۳۹). این بیماری راوی باعث شده است که او ارتباطی مقطع و ناقص با جهان بیرون و دیگران داشته باشد. نمود این اختلال، با ایجاد گسستگی و بینظمی زمانی در روایت خود را نشان می‌دهد.

توجه دیگران به چه درد من می‌خورد وقتی حتی در طول مکالمه‌ای کوتاه ده‌ها بار «وقفه‌های زمانی» به سراغم می‌آمد؟ آن‌وقت باید مثل بز اخفش همین‌طور بی‌خود و بی‌جهت سر تکان می‌دادم تا طرف مقابل فکر کند دارم به حرف‌هایش گوش می‌کنم... اصلاً مگر مرض داشتم خودم را درگیر شنیدن ماجراهایی کنم که اغلب نه فاعلش بر من روشن بود، نه زمانش و نه محل وقوعش؟ (قاسمی، ۱۳۹۵: ۳۱)

روایت رمان حاوی دو صحنه یا خط روایی کوتاه و یک روایت طولانی با چندین پی‌رفت است؛ بنابراین می‌توان گفت در رمان سه خط روایی موازی وجود دارد که به هم ربط‌هایی دارند اما به دلایلی، چندان از هم اثر نمی‌پذیرند. این سه روایت موازی که در قالب پنج فصل بازگویی می‌شوند، عبارتند از:

۱. روایت یا صحنه‌ی ورود پسری چهارده‌ساله با چاقویی در جیب به اتاق راوی و گفته‌های راوی خطاب به او؛ این خط روایی به شکل تکه‌تکه و بدون نظم زمانی و توالی روایی، در چند بخش پراکنده و با فاصله روایت می‌شود.

۲. صحنه یا روایت بازخواست «نکیر و منکر» از راوی، بعد از مرگ او؛ این خط روایی با توالی منظم روایی و زمانی، اما به شکل تکه‌تکه در ۹ بخش، در فصول پراکنده و بافاصله‌ی بسیار روایت می‌شود.

۳. کلان‌روایت مربوط به حمله‌ی پروفت (اولین روایت) و ماجراهای بعد و قبل از آن تا مرگ راوی و تناسخ او در قالب سگ ماتیلد؛ این کلان‌روایت که بخش اعظم رمان (۳۶ بخش از مجموع ۴۸ بخش) را به خود اختصاص داده است، احتمالاً همان نسخه‌ی تحریف‌شده‌ی راوی از ماجراهاست. این خط روایی که از انتها (مرگ راوی) آغاز می‌شود، به صورت تکه‌های پراکنده و بدون نظم و توالی زمانی و روایی ارائه می‌شود.

بیماری «وقفه‌های زمانی» که در فرم اثر نمود یافته است، از مهم‌ترین خصیصه‌های شکلی این اثر در پیوند با حذف و سکوت است. این فرم از یک سو به راوی کمک می‌کند که اطلاعات یا جزییات یا رویدادهایی را از متن حذف کند و از دیگر سو خود به مثابه تمهیدی است برای پوشاندن خلاءهای بسیار متن و پنهان داشتن آن از چشم خواننده؛ بی‌آنکه خواننده متوجه غیاب آن‌ها شود. چرا که چینش رویدادها با این شیوه‌ی تمرکززدا و نظم‌گریز، باعث می‌شود که خواننده پیوسته سررشته‌ی توالی زمانی و روایی را از دست بدهد، در تشخیص پیوند بخش‌های رمان با دیگر رویدادها دچار ابهام شود، همواره نیاز داشته باشد که به عقب برگردد و در چینش نامرتبط بخش‌ها، به دنبال پاره‌های رویدادها و ربط آن‌ها با همدیگر بگردد و درنهایت نیز احساس کند از جزییات یا علت‌ومعلول‌هایی غافل شده است.

دینگیرار با نگاهی زبان‌شناختی، از نوعی از سکوت در «گفتار» سخن می‌گوید که در نحو رخ می‌دهد. این نوع سکوت نحوی «در تداوم گفتار وقفه ایجاد می‌کند. مثال این نوع شامل پاره‌گفتارهای حذفی، کوته‌سازی و بریده‌سازی می‌شود» (صادقی، ۱۳۹۲: ۱۱۱). با نگاهی دیگر می‌توان گفت فرم رمان بررسی‌شده، در ابعاد و مقیاس‌های روایی و گونه‌ای بسیار پیچیده‌تر، از ترکیب رویدادها و پی‌رفت‌های بریده‌شده یا کوتاه‌شده یا حذفی شکل‌گرفته‌است که به گونه‌ای نامنظم در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و موجد نوعی سکوت حاصل از فرم شده‌اند.

علاوه بر فرم اتخاذشده در اثر، ویژگی‌ها یا تمهیدات دیگر نیز بر پریشان شدن فرم و تمرکززدایی آن و ایجاد حذف‌ها و خلاءها و پنهان کردن آن‌ها اثر داشته‌اند. عواملی همچون افاضات راوی مداخله‌گر، بسامد مکرر و تکراری، چندلایه بودن روایت، زمان‌پریشی، روایت‌های هسته‌ای و فرعی، ترکیب پی‌رفت‌ها و تأثیر آن بر سرعت روایت و انواع گسست‌ها.

این فرم در ایجاد تعلیق نیز اثر داشته است. اصلی‌ترین عنصر برای ایجاد تعلیق، حذف و سکوت و ایجاد حفره و خلاء است. به گفته‌ی نوبل، قطع صحنه‌ها یک روش ایجاد کشمکش و تعلیق غیرواقعی است (نوبل، ۱۳۸۷: ۶۹) و فرم رمان موردبررسی نیز با قطع مداوم صحنه‌ها یا ارائه‌ی آن‌ها به گونه‌ای که اطلاعات زیادی درباره‌ی آن‌ها حذف شده یا ناگفته مانده است، ایجاد تعلیق می‌کند. شاید بتوان از این گونه فرم‌ها به مثابه یک تمهید ساختاری «تأخیرانداز» (کنان، ۱۳۸۷: ۱۷۲) یاد

کرد که با به تاخیر انداختن انواعی از اطلاعات، درک خواننده را کند کرده، ایجاد تعلیق می‌کند.

۲-۲-۲- پیوند میان زمان‌پریشی و سکوت‌ها و خلاءهای روایی

زمان‌پریشی مفهومی‌است برساخته‌ی ژنت در مباحث مربوط به بررسی زمان روایت و پیوند زمان داستان با زمان متن. هر گاه نظم و ترتیب زمانی (ORDER) رویدادهای متن (DISCOURSE) در مقایسه با نظم زمانی آن‌ها در داستان (STORY)، تفاوت یا اختلاف داشته باشد، با زمان زمان‌پریشی یا نابهنگامی یا ناهمزمانی مواجه هستیم (کنان، ۱۳۸۷: ۶۶؛ تولان، ۱۳۸۶: ۷۹؛ لوته، ۱۳۸۸: ۷۲).

به گفته‌ی ریمون کنان «قاعده‌ی فرضی شباهت نعل‌به‌نعل میان زمان متن و زمان داستان فقط به‌ندرت و در هر روایت ساده و سرراستی تقریباً یک بار و فقط یک بار کارایی دارد» (همان، ۶۴)؛ بنابراین در اغلب متن‌ها زمان‌پریشی با طیف‌ها و شدت‌های گوناگون دیده می‌شود. طیف و شدت زمان‌پریشی در متن، بر فرم اثر تأثیر مستقیم دارد و می‌توان از آن به‌مثابه تمهیدی فرمی یا فرم‌ساز بهره گرفت. زمان‌پریشی دو گونه‌ی عمده دارد: پس‌نگاه (یا تأخر) و پیش‌نگاه (یا تقدم). که این دو «از نظر زمانی لایه‌ی دوم روایت را بنا می‌نهند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۶). پس‌نگاه و پیش‌نگاه انواعی دارند که این تقسیم‌بندی وابسته به فرضی است که ژنت آن را «اولین روایت» (یا روایت اصلی یا روایت نخست) می‌نامد. تشخیص «اولین روایت» همیشه ساده نیست و منتقد برای سامان دادن به نقد خود، گاه یک نقطه از روایت را به‌منزله ی اولین روایت مفروض می‌دارد؛ برای نمونه در رمان همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها، انتخاب این فرض لغزان می‌نماید.

پس‌نگاه و پیش‌نگاه ممکن است درون‌داستانی یا برون‌داستانی یا مرکب باشند. البته پیش‌نگاه‌ها اغلب درون‌داستانی‌اند، اما ریمون کنان برای گونه‌های برون‌داستانی آن نیز مثال‌هایی می‌آورد (۱۳۸۷: ۷۰-۶۹). زمان‌پریشی انواع یا طیفی دارد. ژنت درباره‌ی پیش‌نگاه اظهار می‌دارد که «زمینه‌چینی یا اشاره به رخداد آتی» را باید از پیش‌نگاه متمایز دانست (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۸). لوته پیش‌نگاه را نوعی گسست از روایت غالب می‌داند و تاکید می‌کند که پیش‌نگاه ممکن است «آنقدر متراکم باشد که به سختی بتوانیم بگوییم پیش‌نگاه روایت می‌شود. ممکن است یک یا چند کلمه که بعداً معنایی ویژه خواهند یافت کیفیتی پیش‌نگاهانه داشته باشند» (لوته، ۱۳۸۸: ۷۳). تولان برای تبیین این موضوع، با توجه به میزان اطلاعات و حجم زمان‌پریشی، به پیوستاری از گونه‌های مختلف زمان‌پریشی اشاره می‌کندکه «رد گذرا» و «جابجایی گسترده‌ی زمانی» در دو سر آن قرار دارند (تولان، ۱۳۸۶: ۸۷). او اشاره می‌کند هر کدام از انواع زمان‌پریشی، نقش متفاوتی را ایفا می‌کنند؛ رد گذرا «به پیچیده شدن بافتار روایی کمک می‌کند؛ اما بیشتر بینشی موضعی درباره‌ی شخصیت‌ها یا راوی به دست می‌دهد تا اینکه در خط واقعه دخل و تصرف کند. این در حالی است که دومی [جابجایی گسترده‌ی زمانی] به طور اساسی به شکل‌گیری ساختار روایی کمک می‌کند و بعضی اوقات از خواننده انتظار دارد فرضیاتش را درباره‌ی اینکه داستان گفته‌شده چیست بازنگری کند» (تولان، ۱۳۸۶: ۸۷).

زمان‌پریشی‌ها بسته به شدت و طیف خود، تأثیرات متفاوتی در داستان دارند که بسیاری از آن‌ها با خلاء و حذف در روایت پیوند دارد. در این‌جا با ارائه‌ی نمونه‌هایی از رمان بررسی‌شده، به انواع تأثیراتی که نابهنگامی‌ها در پیوند با حذف و خلاء روایی می‌توانند داشته باشند، اشاره می‌شود:

ایجاد خلاء: یکی از کارکردهای پس‌نگاه‌ها، پرکردن خلاءها یا شکاف‌های اطلاع‌رسانی و روایی است. این شکاف‌ها یا پیش از این ایجاد شده‌اند و از سوی خواننده توقع می‌رود که بنا به تمهید فرمی داستان در جایی پر شوند یا اینکه به گفته‌ی تولان ممکن است تا زمانی که پس‌نگاه ظاهر نشده است، خواننده این شکاف را حس نکند (تولان، ۱۳۸۶: ۶۷). در تقابل با کارکرد اطلاع‌رسانی، باید گفت پس‌نگاه‌ها و پیش‌نگاه‌ها می‌توانند ایجادکننده‌ی خلاء در روایت نیز باشند. ریمون کنان در بحث کوتاهی که درباره‌ی خلاء مطرح می‌کند، به‌درستی به دو نکته اشاره می‌کند: نخست اینکه پیش‌نگاه با خالی گذاشتن مراحل و سیر زمانی میان روایت اولیه و آینده‌ی پیش‌بینی‌شده، ایجاد خلاء می‌کند؛ دومین نکته به این اشاره دارد که اگرچه پس‌نگاه اغلب خلاءها را پر می‌کند، خود می‌تواند ایجاد خلاء کند. او به این نکته‌ی مهم اشاره می‌کند که پس‌نگاه می‌تواند «با کج کردن خط سیر رخدادهای تاکنون روایت شده‌ی متن و از این رو با ایجاد تضاد میان برداشت‌های جدید و برداشت‌های پیشین خواننده، خود خلاء تازه‌ای درست کند» (همان: ۱۷۵). در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها، پس‌نگاه‌ها و پیش نگاه‌ها، علاوه‌بر دیگر کارکردهای خود، ایجادکننده‌ی حفره‌های روایی هستند، حفره‌ها و خلاءهایی که برای خواننده پرسش‌های گوناگونی در پیوند با رویدادها و اجزای آن‌ها ایجاد می‌کنند و خواننده را وا می‌دارند که به خواندن متن ادامه دهد تا با پیوند دادن اطلاعات تازه، این خلاءها را پر کند.

ایجاد تعلیق: همان‌گونه که گفته‌شد، زمان‌پریشی‌ها با ایجاد خلاء و حفره‌های روایی در متن، در ذهن خواننده ایجاد پرسش می‌کنند. ایجاد خلاء و حفره در

متن با استفاده از پس‌نگاه و پیش‌نگاه، یکی از تمهیدات تعلیق‌ساز در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها بوده است. خط روایی اصلی این رمان از انتهای ماجرا آغاز می‌شود؛ بنابراین راوی نمی‌تواند از تعلیق طبیعی و معمول «بعد چه می‌شود؟» برای ایجاد کشش خواندن بهره بگیرد. از این رو چند تمهید تعلیق‌ساز دیگر در روایت به کار گرفته می‌شود که یکی از آن‌ها ایجاد کنجکاوی و پرسش با بهره‌گیری از پس‌نگاه‌ها و پیش‌نگاه‌هاست. در واقع پس‌نگاه‌ها و پیش‌نگاه‌های بدون نظم زمانی و روایی، خواننده را با گونه‌ی دیگری از پرسش‌تعلیق‌ساز مواجه می‌کنند: «چرا و چگونه این اتفاق افتاد؟». در بسیاری از پیش‌نگاه‌ها و به‌خصوص پیش‌نگاه‌های گذرا (رد گذرا/ FLEETING TRACERY)، راوی به شکلی کوتاه خواننده را به وقایعی ارجاع می‌دهد که درباره ابعاد و چرایی و چگونگی آن سکوت می‌شود و اغلب فقط رخ دادن آن‌ها به اطلاع خواننده رسانده می‌شود. پس‌نگاه‌های این رمان در قالب بخش‌های رمان یا در اثر تداعی معانی در اثنای بخش‌ها رخ می‌دهند؛ تداعی جزییات یا رویدادهایی که خواننده از ربط و اجزای آن‌ها آگاهی ندارد، باعث کنجکاوی خواننده و ایجاد گونه‌ای از تعلیق می‌شود؛ برای نمونه در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها سرنوشت برخی از شخصیت‌ها و حتی مرگ خود راوی در اوایل رمان مشخص می‌شود، اما درباره‌ی چرایی و چگونگی این رخدادها سکوت می‌شود.

تأثیرات فرمی: نابهنگامی‌ها بسته به شدت و طیف و تعدادشان در متن، می‌توانند در فرم تأثیر بگذارند یا خود موجد فرم شوند. یکی از تمهیدات فرمی رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها، بهره‌گیری از این زمان‌پریشی‌ها بوده است که به گسستگی بیشتر فرم انجامیده است. حاصل این شگرد از یک سو کاستن از تمرکز خواننده و پوشاندن خلاءها و حذف‌های روایت بوده است و از دیگر سو به راوی کمک کرده است که دیگر نشانه‌های ناموثق بودن متن را از چشم خواننده دور بدارد یا او را در تعلیق و ابهام بگذارد.

تمرکززدایی در اثر ایجاد گسست: بسته به تعداد و نوع زمان‌پریشی در متن، روایت ممکن است دچار گسستگی زمانی و روایی شود؛ چراکه پس‌نگاه‌ها و پیش‌نگاه‌ها، توالی زمانی و روایی متن را دچار گسست می‌کنند. اگر تعداد زمانپریشی‌ها در متن زیاد باشد، خواننده در درک و پیوند روایی و زمانی رویدادها دچار ابهام می‌شود. از این رو، فرم‌هایی که از این شیوه بسیار بهره می‌گیرند، می‌توانند تمرکززدا باشند. در رمان بررسی‌شده، استفاده‌ی پیوسته از پس‌نگاه‌های و پیش‌نگاه‌های درون‌داستانی و برون‌داستانی و مرکب، باعث گسستگی و پریشانی بیشتر فرم اثر شده است؛ به گونه‌ای که درک پیوند رویدادها و جزییات آن‌ها نیاز به خواندن چندباره‌ی متن دارد. تمرکززدایی مهمترین تمهید برای پوشاندن حذف‌ها و خلاءهای روایی و گریز از بیان اطلاعات ضروری است. از این رو راوی ناموثق این رمان از این تمهید نیز برای کاستن از تمرکز خواننده در جهت فریفتن او بهره می‌گیرد.

شایسته است گفته شود، در این رمان تشخیص اینکه قسمتی از متن پیش‌نگاه است یا پس‌نگاه، چندان ساده نیست؛ برای مثال کشته شدن روای آخرین رویداد کلان‌روایت داستان است، این رویداد در ابتدای رمان آمده است و نوعی پیش‌نگاه تعلیق‌ساز به شمار می‌رود؛ اما همین رویداد در پیوند با خط روایی مربوط به بازخواست نکیر و منکر از راوی، نوعی پس‌نگاه است (اگر در جهان مردگان زمان معنا داشته باشد!).

۲-۲-۳. بسامد مکرر و سکوت (نهان شوند معانی ز گفتن بسیار)

یکی از مباحثی که با سکوت و ایجاد خلاء در روایت پیوند دارد، مبحث بسامد «مکرر» (REPETATIVE) یا روایت «چندمحور» است. در این گونه از بسامد رویدادی که یک بار رخ داده، چند بار روایت می‌شود (لوته، ۱۳۸۸: ۸۱-۸۰؛ تودوروف: ۱۳۸۲، ۶۱؛ تولان، ۱۳۸۶: ۹۸). در روایت مکرر، یک راوی یا چند شخصیت، یک رویداد را بارها روایت می‌کنند. تکرار یک رویداد، چه از نظر فرمی و ساختاری و چه از نظر معنایی، دلالت‌های مختلفی می‌تواند داشته باشد. بسامد مکرر، یک رویداد را در کانون توجه خواننده و روایت قرار می‌دهد، لوته به درستی می‌گوید که این رویداد «به دلیل تکرار صدق و صحت نمی‌یابد، اما مهمتر می‌شود» (لوته، ۱۳۸۸: ۸۴). بال درباره‌ی بسامد مکرر در قالب پس‌نگاه‌های تکراری می‌گوید:

تکرار واقعه‌ای که قبلا توصیف شده است معمولاً تاکید بر مبنای آن واقعه را تغییر می‌دهد یا بدان می‌افزاید. همان واقعه طوری ارائه می‌شود که بیشتر یا کمتر از آنچه قبلا تصور می‌کردیم خوشایند یا غیرمغرضانه یا مهم باشد؛ بنابراین تکرار واقعه‌ای که قبلا توصیف شده هم با آن واقعه یکسان است و هم متفاوت؛ به این معنی که واقعیت‌ها یکسانند، اما معنی آن‌ها تغییر کرده است» (تولان، ۱۳۸۶: ۸۵).

بازتعریف‌ها (RETELLING) گاه باعث بی‌ثبات‌سازی (DESTABILISATION) متن، و نه تقویت آن، می‌شوند. این نکته در پژوهش‌هایی روایت‌شناسی مربوط به رمان گتسبی بزرگ بارها مورد تاکید قرار گرفته است. در بازتعریف‌های این رمان، شکاف‌ها گشوده می‌شوند، روایت‌های موازی در هم می‌پیچند و زمان‌بندی اشتباه گرفته می‌شود و در نهایت خواننده باید امید به کشف حقیقت را رها کند (BOLTON, ۲۰۱۰). تودوروف نیز به اثر بازتعریف روایت اشاره می‌کند او می‌گوید کاربست این «تمهید»، «کژریختی زمانی محتومی» است که در

آن دیگر زنجیره‌ی رخدادها با زنجیره‌ی سخن یا متن انطباق ندارد (۱۳۸۲: ۶۲). این کژریختی یا ابهام و پریشانی زمانیِ حاصل روایت مکرر، در بسیاری از رمان‌ها، تمهیدی است که دلالت‌های معنایی و معرفت‌شناختی دارد.

بسامد مکرر به مثابه یک شگردی فرمی، کارکردهای ساختاری، معنایی و دلالی گوناگونی می‌تواند داشته باشد. یکی از کارکردهای این شیوه در پیوند با راوی و روایت ناموثق است. هر بازتعریف، می‌تواند جزییات یا اطلاعات متفاوت و متناقضی را در اختیار خواننده بگذارد که از این طریق او شکاف‌های متن را پر کند یا متوجه شکاف‌ها و خلاءها و حذف‌های دیگری در متن شود و احیاناً به موثق بودن راوی یا شخصیت‌ها شک کند. این ویژگی یکی از پیوندهای بسامد مکرر با خلاء و حذف و سکوت روایی است.

در این رمان، با توجه به بیماری راوی و نیز گسستگی روایت، صحنه‌ها با توالی روایی و زمانی معمول روایت نمی‌شوند. صحنه‌های رمان به شکل مقطع و با فاصله‌ی چند بخش یا فصل روایت می‌شوند و کامل می‌گردند. این ویژگی به دو خصیصه در رمان می‌انجامد: نخست «بسامد مکرر» و دیگر «توهم بسامد مکرر» یا ایجاد «بسامد مکرر در ذهن خواننده». راوی برای ایجاد پیوند نسبی میان تکه‌های سرگردان یک صحنه، هر بار باید به جزییاتی اشاره کند یا آن‌ها را تکرار کند تا خواننده متوجه بشود که هر پاره، ادامه‌ی کدام صحنه است و گاه نیز بخش‌هایی از یک رویداد چند بار بازتعریف می‌شوند. افزون بر این، فرم رمان باعث نوعی از توهم بسامد مکرر در اثر مرور رویدادها در ذهن مخاطب می‌شود؛ به این معنی که خواننده هربار با پاره‌ای از رویداد مواجه می‌شود، باید برای ارتباط دادن رویداد با دیگر صحنه‌ها و رخدادها، رویدادها را در ذهن مرور کند تا تکه‌های روایت را به هم متصل نماید؛ بنابراین رویداد یا صحنه‌ای که یک بار رخ داده و به شکل تکه‌تکه روایت شده است، چندین بار در ذهن خواننده بازتعریف می‌شود و توهمی از تکرار چندباره‌ی یک رویداد را در اثر کژریختی زمانی و روایی در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که این خصیصه باعث سرگشتگی زمانی مخاطب نیز می‌شود.

مهمترین نمونه‌ی این خصیصه را در رویداد هسته‌ای «حمله‌ی پروفت به سید» می‌توان دید. این رویداد و جزییات آن در چند بخش و با فاصله و به صورت تکه‌تکه روایت می‌شود. راوی هر بار تکه‌ای از این رویداد را بدون ترتیب زمانی روایت می‌کند. بسامد و مکرر و نیز مرور چندباره‌ی این رویداد در ذهن خواننده برای پیدا یافتن ارتباط تکه‌های روایت (توهم بسامد مکرر) به گونه‌ایست که این رویداد را به عنوان محور تمام فتنه‌ها و آغازگر تنش‌های پنهان معرفی می‌کند؛ اما در پایان خواننده متوجه می‌شود که راوی با تمسک جستن به این ماجرا و تاکید مکرر بر آن، قصد داشته فریبکاری خود و نقش کلیدی‌اش را در ماجراها و کارگردانی توطئه‌ها پنهان کند و نیز خلاءهایی که می‌تواند دست او را رو کند پنهان می‌کند.

بسامد مکرر کارکرد دیگری نیز در پیوند با مفهوم حذف و سکوت دارد. در مطالعات زبانشناختی و در رویکردهای فلسفی و اجتماعی‌فرهنگی، از تکرار به‌مثابه نوعی سکوت یاد می‌شود. برونو می‌گوید: «تکرار ممکن است با صورت‌های مبهم سکوت برابر باشد. سکوت و تکرار هر دو عدم‌قطعیت پرسش‌برانگیز را حذف می‌کنند. در این صورت وقتی استنتاج‌های فرد رمزگشا درباره‌ی قطعیت یا عدم‌قطعیت مفهوم مورد نظر فرد رمزگذار رخ می‌دهد، از تکرار یا مکث به مثابه سکوت استفاده می شود» (صادقی، ۱۳۹۲: ۵۳).

از نگاه زبان‌شناختی تنها غیاب یک واحد زبانی، بر سکوت دلالت نمی‌کند؛ بلکه «گاهی تکرار خود به نوعی سکوت بدل می‌شود. بدین معنا که با تکرار یک عبارت، معنای حشوگونه از آن زدوده می‌شود. درواقع معنای مستقیم آن عبارت پس زده می‌شود و معنایی دیگر در ورای آن با توجه به بافت ایجاد می‌شود. «برای گرایش معاصر سکوت، هرگز زبان به کنار گذاشته نمی‌شود» (صادقی: ۱۳۹۲، ۶۶).

علاوه بر تکرار یک کلام یا واحد زبانی، تکرار رویداد نیز می‌تواند درباره‌ی آن رویداد سکوت ایجاد کند. با این رویکرد، تنها غیاب عناصر روایی، ایجاد سکوت نمی‌کنند و بر حذف دلالت ندارند، بلکه حضور مکرر یک رویداد و تاکید بر آن نیز می‌تواند کارکرد حذفی داشته باشد و متضمن معنای سکوت باشد. در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها، راوی با تاکید و روایت‌های مکرر، تلاش می‌کند «اولین روایت» و محوری‌ترین رویداد را «حمله‌ی پروفت به سید» معرفی کند. راوی بارها و بارها از عواقب این رویداد سخن می‌گوید و چنین وانمود می‌کند که حمله‌ی پروفت آرامش طبقه‌ی زیرشیروانی را به هم ریخته و موجب رویدادهای بعدی، از جمله کشته‌شدن راوی شده است. تعداد زیادی از بخش‌های متن با روایت فضای طبقه‌ی زیرشیروانی پس از حمله‌ی پروفت یا شرح ماجراهایی که از عواقب حمله ی پروفت است یا در پیوند با حمله‌ی پروفت یا با جمله‌های این‌چنینی آغاز می‌شود: «از شب حادثه به این طرف...» (قاسمی، ۱۳۹۵: ۱۲۰) «از شب حمله‌ی پروفت به این طرف...» (همان: ۱۲۹) راوی از حمله‌ی پروفت همچون حرکت بال پروانه‌ای یاد می‌کند که عواقب آن بی‌شمار و بسیار است و بر همه چیز اثر گذاشته است (همان: ۱۰۳).

درواقع ماجرای پروفت رویدادی است که پیوسته از آن سخن گفته می‌شود و به جزییات آن پرداخته می‌شود و با بسامد مکرر، بخش مهمی از متن را از آن خود کرده

است. اما خواننده در بخش اعترافات راوی متوجه می‌شود که تکرار این رویداد و تاکید بر آن، نوعی تمهید برای پنهان کردن ابعاد اعتمادناپذیری راوی و نقشه‌های او بوده است.

۲-۲-۴. پیوند میان پی‌رفت‌ها و رویدادهای هسته‌ای و کنش‌یارها با حذف و سکوت در روایت

ارتباط و چگونگی ترکیب کلان‌پی‌رفت داستان و خرده‌پی‌رفت‌ها و نیز رویدادهای هسته‌ای و کنش‌یارها، از مقوله‌هایی است که با حذف و خلاءروایی و پوشاندن این خلاءها در روایت پیوند دارد. رولان بارت دو نوع اصلی رویداد را برشمرده است: هسته‌ها یا رویدادهای هسته‌ای و کاتالیزورها یا کنش‌یارها که با عنوان رویدادهای وابسته نیز از آن‌ها یاد می‌شود. «هسته عبارت است از «کارکردی اصلی» که با گذاشتن یک یا چند راه پیش پای شخصیت کنش را ارتقا می‌بخشد. همچنین هسته می‌تواند نتایج انتخاب شخصیت را نشان دهد. کاتالیزور [کنش‌یار] هسته را همراهی و تکمیل می‌کند. اما کنش مورد اشاره‌اش بدیلی را پیش پای شخصیت نمی‌گذارد که برای پیشرفت داستان پیامد مستقیمی داشته باشد» (لوته، ۱۳۸۸: ۹۹). به گفته‌ی صافی، با جایگزینی یا حذف یا جابه‌جایی رویدادهای هسته‌ای، مسیر داستان عوض می‌شود؛ اما رویدادهای وابسته نقشی در تعیین خط سیر داستان ندارند و حذف یا جانشینی یا جابه‌جایی آن‌ها، سیر داستان دستخوش تغییر نمی‌شود (صافی، ۱۳۹۳: ۱۲۸). کنش‌یارها یا کاتالیزورها فضای روایی بین هسته‌ها را پر می‌کنند؛ طفره‌روی‌ها و جریان‌های ملازم و حوزه‌های بی‌کنش در روایت نیز کنش‌یار یا کاتالیزور به شمار می‌روند (تولان، ۱۳۸۶: ۴۶-۴۵). حذف و سکوت دلالتمند هم در حوزه‌ی هسته‌ها پیش می‌آید و هم در حوزه‌ی رویدادهای وابسته یا کاتالیزورها. از دیگر سو، کاتالیزورها گاه می‌توانند به پوشاندن حذف‌های روایی در حوزه‌ی هسته‌ها یا دیگر کاتالیزورها کمک کنند؛ برای نمونه طفره‌روی‌ها یا یا جریان‌های ملازم، تمرکز مخاطب را به خود جلب می‌کنند و ذهن او را از حذف روایی یا دلالت‌های حذف منحرف می‌کنند. البته راوی خود در طی داستان در بخش‌هایی خواننده را متوجه حذف‌های پیشین و معنای آن‌ها می‌کند؛ اما در بخش‌هایی از داستان می‌تواند با کنش‌یارها حذف را بپوشاند.

افزون‌بر این، به گفته‌ی لوته شکل و نحوه‌ی ارائه‌ی رویداد هم باعث می‌شود که رویداد کارکردهای متفاوتی داشته باشد و هم به خواننده نشان می‌دهد که آن رویداد تا چه اندازه اهمیت دارد (از طریق تفاسیر راوی یا تکرار یا راه‌های دیگر). کارکردهای یک رویداد ممکن است در متنی واحد دچار تغییر شوند (لوته، ۱۳۸۸: ۹۹-۹۸).

ساده‌ترین نظر درباره‌ی پیوند رویداد و حذف این است که حذف یک رویداد می‌تواند تعلیق‌ساز باشد؛ اما ربط حذف و رویدادهای داستانی مقوله‌ی بسیار پیچیده‌تری است. معرفی یک رویداد به عنوان رخداد هسته‌ای و تأکید بر آن باعث می‌شود که رویدادهای دیگر از مرکز توجه خارج شوند یا درباره‌ی آن‌ها سکوت شود. همچنین نحوه‌ی ارائه‌ی رویداد، با حذف یا سکوت درباره‌ی آن رویداد ارتباط دارد؛ پرداخت زیاد یک رویداد با جزئیات، توصیف‌های زیاد، بسامد تکراری آن، فراوانی کنش‌یارهای مرتبط با آن، نه تنها به محوریت دادن به آن رویداد می‌انجامد، ممکن است به حذف ابعادی از آن رویداد یا دیگر رویدادها نیز منجر شود.

گفته شد رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها در سه خط روایی ارائه می‌شود بیشترین حجم این رمان مربوط به خط روایی ماجراهای طبقه‌ی زیرشیروانی و افراد آن است که گویا نسخه‌ی تحریف‌شده‌ای از ماجراهاست. البته در خط روایی مربوط به مواجهه با «نکیر و منکر» نیز این ماجراها و ابعادشان بازگویی می‌شوند. کلان‌پی‌رفت این خط روایی، به آمدن پروفت به آن طبقه و حمله به سید و در نهایت کشته‌شدن راوی مربوط می‌شود. راوی نیز با شیوه‌های گوناگون، ماجرای حمله‌ی پروفت را در مرکز توجه قرار می‌دهد و بر تأثیر آن بر همه‌چیز تاکید می‌ورزد. این کلان پی‌رفت خلاءها و حفره‌های زیادی دارد و از نظر منطقی و علی‌ومعلولی نیز دچار ضعف است. پروفت اگرچه اظهار می‌دارد که یکی از اتاق‌های راوی (که اکنون رعنا در آن ساکن است)، اتاق شیطان است، اما پرداخت رمان به گونه‌ای پیش نمی‌رود که منطق علی‌ومعلولی مستحکمی ایجاد کند تا درنهایت مرگ راوی از سوی پروفت باورپذیر جلوه کند. ضعف‌های این کلان‌پی‌رفت در رمان به‌گونه‌های مختلفی پوشانده می‌شود تا خواننده متوجه حذف‌های روایت تحریف‌شده‌ی راوی نشود. یکی از راه‌های پوشاندن خلاءها و حفره‌های موجود در پی‌رفت و سستی برخی استدلال‌ها، استفاده از خرده‌پی‌رفت‌ها و رویدادهای فرعی و کنش‌یارهاست.

در بررسی ارتباط پی‌رفت‌ها و رویدادهای اصلی و فرعی این رمان، حجم‌زیادی از کنش‌یارهایی به چشم می‌خورد که کارکرد مستقیم ساختاری ندارند. این کنش‌یارها در قالب رویدادهای فرعی، طفره‌روی‌ها، حوزه‌های بی‌کنش، درنگ‌ها و اندیشه‌های عام و جریان‌های ملازم در رمان وجود دارند؛ برخی رویدادهای مربوط به بندیکت و دیگران، برخی از ویژگی‌ها و کنش‌های رعنا، ماجراها و شخصیت‌های میلوش و امانوئل و ژان، برخی از ماجراهای مربوط به کلانتر و همسرش، سرنوشت ماتیلد (زن صاحبخانه)، اندیشه‌های عام راوی درباره مسائل مختلف یا تاریخ و... حجم زیادی از خط روایی اصلی رمان را به خود اختصاص داده‌اند که از نظر ساختاری

می‌تـوان آن‌هـا را حـذف کـرد، بی‌آنکـه تأثیـر مسـتقیمی بـر رویدادهـای هسـته‌ای و کلان‌پی‌رفـت داشـته باشـند. ایـن کنش‌یارهـا البتـه در ایجـاد زمینـه و فضاسـازی و روشـن کـردن قضاوت‌هـا و شـخصیت‌پردازی راوی اثرگذارنـد.
ایـن دسـت از کنش‌یارهـا ایجادکننـده‌ی وضعیت‌هـای میانجـی هسـتند کـه در نهایـت بایـد فاصلـه‌ی بیـن رویدادهـای هسـته‌ای را پـر کننـد؛ امـا گسـتره و حجـم آن‌هـا و نحـوه‌ی ارائـه‌ی آن‌هـا، باعـث پوشـاندن خلاءهـای روایـت راوی ناموثـق نیـز شـده اسـت. در واقـع کثـرت کنش‌یارهـای گوناگـون و بـدون کارکـرد سـاختاری، در فـرم خـاص رمـان، باعـث تمرکززدایـی و پوشـاندن حذف‌هـای معنـادار رمـان شـده اسـت. مـن-راوی ایـن رمـان خرده‌رویدادهـا را بـا تنگناهـای معمـول ایـن زاویه‌دیـد و گاه بـا محدودیت‌هـای مضاعـف یـک راوی مریـض روایـت می‌کنـد. از ایـن رو ایـن بخش‌هـا نیـز بـا خلاءهـای روایـی بسـیاری ارائـه می‌شـوند؛ رویدادهایـی مثـل ماجراهـای ماجـرای امانوئـل و ژان، ابعـاد رابطـه‌ی پروفـت و بندیکـت و... دارای خلاءهـای دائـم در رمـان هسـتند و هیـچ‌گاه ابهاماتشـان گشـوده نمی‌شـود.

۳.نتیجه‌گیری

هـر متـن متشـکل از ناگفته‌هـا و گفته‌هاسـت. سـکوت‌ها و خلاءهـا، عامـل ترغیـب خواننـده بـرای پی‌گیـری متـن و مشـارکت‌دهنده‌ی او در اثـر هسـتند. در بررسـی سـکوت و حـذف در روایـت، آن‌دسـته از غیاب‌هایـی کـه دلالتمنـد و معنـادار هسـتند، در کانـون توجـه قـرار می‌گیرنـد. یافتـن رد سـکوت‌ها از خلاءهـای آشـکار و پنهـان متـن، خواننـده را بـه لایه‌هـای زیریـن اثـر رهنمـون می‌کنـد. همچنیـن، انـواع گسسـت‌ها در روایـت، یکـی از مهم‌تریـن ردپاهـای حـذف و سـکوت معنـادار در روایـت اسـت.
قواعـد سـکوت و حـذف در هـر متـن، از جهاتـی منحصربه‌فـرد اسـت. حذف‌هـا و خلاءهـای متـن، از نظـرگاه یـا کانـون، شـخصیت راوی، «فاصلـه در نگـرش» اتخـاذ یـا جعـل شـده و حتـی فاصلـه‌ی زمانـی و مکانـی اثَـر می‌پذیرنـد. از دیگـر سـو، چنانچـه متـن دچـار گسسـت‌ها و خلاءهـای بنیادیـن باشـد، نمی‌توانـد «الگـوی معیـار» و چهارچـوب سـامان‌مندی بـرای واکنـش بـه متـن، در اختیـار خواننـده قـرار دهـد. حضـور انواع روایت‌شـنوها و انگیزه‌هـای مرتبـط بـا آن‌هـا نیـز، از دیگـر عواملـی اسـت کـه بـه متـن خـلاء و حذف‌هـای آن جهـت می‌دهـد.
یکـی دیگـر از عوامـل موثـر در حـذف، نظـرگاه و کانـون انتخاب‌شـده اسـت. مفهـوم نظـرگاه دامنـه‌ی بسـیار گسـترده‌ای دارد و بـه دریچـه‌ی عقلانـی و عاطفـی و حسـی و ایدئولوژیکـی اشـاره دارد کـه بـا محدودیت‌هـا و قراردادهـای درون‌متنـی و برون‌متنـی خـود، اطلاعـات را بـا گسـتره و نیـز حذف‌هـا و سـکوت‌های خاصـی در اختیـار مخاطـب قـرار می‌دهـد.
دیگـر عناصـر سـاختاری روایـت همچـون فـرم، الگـوی ترکیـب پی‌رفت‌هـا و رویدادهـای هسـته‌ای و فرعـی، نابهنگامی‌هـا، بسـامد مکـرر و تکـراری، گونه‌هـای روایـت و بازنمایـی، سـرعت روایـت و... از یـک سـو می‌تواننـد به‌مثابـه تمهیـد، بـرای ایجـاد خـلاء و سـکوت در بـه کار برونـد و از دیگرسـو در پنهـان کـردن حذف‌هـای روایـت از چشـم مخاطـب اثرگذارنـد. زمان‌پریشـی از یـک سـو خلاءهـای روایـت را پـر مـی کنـد و از دیگـر سـو خـود ایجادکننـده‌ی گسسـت و خـلاء در روایـت اسـت. بسـامد مکـرر عـلاوه بـر تأثیـر فرمـی، می‌توانـد موجـد خـلاء نیـز باشـد یـا بـا در مرکـز توجـه قـرار دادن یـک رویداد، رویدادهـای مهـم دیگـر یـا دیگـر ابعـاد رویـداد هسـته‌ای را از چشـم دور بـدارد. فـرم اثـر می‌توانـد بـه مثابـه یـک تمهیـد کلـی و سـاختاری در پوشـاندن حذف‌هـا اثـر گـذار باشـد. همچنیـن، فـرم می‌توانـد بـه ایـن دلالـت داشـته باشـد کـه رویدادهـا و اطلاعـات چگونـه و در کجـای متـن حـذف شـوند و در چـه زمانـی ارائـه گردنـد تـا هـدف نهایـی راوی حاصـل شـود.

فهرست منابع

- اخوت، احمد (۱۳۷۱) دستور زبان داستان. اصفهان: نشر فردا.
- پرینس، جرالد (۱۳۹۱) روایت‌شناسی؛ شکل و کارکرد روایت، ترجمه محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲) بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم. تهران: آگه.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶) روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی، ترجمه سیده‌فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- چایلدز، پیتر (۱۳۸۳) مدرنیسم، ترجمه‌ی رضا رضایی، تهران: نشر ماهی.
- حسنلی، کاووس و طاهره جوشکی (۱۳۸۹) «بررسی کارکرد راوی و شیوه‌ی روایت گری در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها». مجله ادب‌پژوهی، شماره دوازدهم، تابستان، صص ۵۲-۳۱.
- رضایی‌راد، محمد (۱۳۸۱) نشانه‌شناسی سانسور و سکوت سخن. تهران: طرح نو.
- ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷) روایت داستانی؛ بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- سهرابی، محمدرضا (۱۳۹۴) «صداهای سکوت؛ بررسی تحلیلی تک‌صدایی، چندصدایی و سکوت در متون ادبی، با تکیه بر رویکردهای مهم ادبی مدرن و پسا مدرن»، ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال پنجم، شماره اول، بهار، صص ۱-۱۹.
- صادقی، لیلا و فرزان سجودی (۱۳۸۹) «کارکرد روایی سکوت در ساختمندی داستان کوتاه»، فصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادبیات تطبیقی دانشگاه تربیت مدرس، دوره اول، مجله شماره دوم ، صص۶۰-۹۰.
- صادقی، لیلا (۱۳۹۲) کارکرد گفتمانی سکوت؛ در ادبیات معاصر فارسی. تهران: نقش جهان.
- صادقی، لیلا (۱۳۸۹) «گفتمان دلالی سکوت از دیدگاه زبانشناسی»، مجلهٔ پژوهش علوم انسانی، سال نهم، شماره ۲۴ ، پاییز و زمستان۱۳۸۷، صص ۱۶۳- ۱۸۳.
- صادقی، لیلا (۱۳۸۹) «نقشهای سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی»، فصلنامه علمی‌پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمار ۱۹، صص ۱۸۷-۲۱۱.
- صافی‌پیرلوجه، حسین (۱۳۹۳) «ساختارشناسی روایت در سطح داستان؛ با نگاهی به رمان پاگرد». فصلنامه نقد ادبی. سال ۷، شماره ۲۶، تابستان. صص ۱۴۶-۱۲۳.
- قاسمی، رضا (۱۳۸۱) «این رمان را برای یک بار خواندن ننوشته‌ام؛ گفتگو با رضا قاسمی». روزنامه همبستگی. ۲۴/ ۹/ ۱۳۸۱، ص ۱۲.
- قاسمی، رضا (۱۳۹۵) همنوایی شبانه ارکستر چوبها. چاپ چهاردهم. تهران: نیلوفر.
- کوری، گریگوری (۱۳۹۱) روایت‌ها و راوی‌ها، ترجمه محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸) مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
- مک‌کی، رابرت (۱۳۸۹) داستان؛ ساختار، سبک، و اصول فیلم‌نامه‌نویسی، ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ پنجم. تهران: هرمس.
- مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۴) ارواح شهرزاد؛ سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو، چاپ دوم، تهران: ققنوس.
- مهاجر، مهران و محمد نبوی (۱۳۷۶) به سوی زبانشناسی شعر؛ رهیافتی نقشگرا، تهران: نشر مرکز.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۸۸) واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، چاپ دوم. تهران: کتاب مهناز.
- نوبل، ویلیام (۱۳۸۷) تعلیق و کنش داستانی، ترجمه مهرنوش طلائی، اهواز: نشر رسش.
- هوروش، مونا (۱۳۸۹) «سیاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها»، پژوهش ادبیات معاصر، تابستان، شماره. ۷۳، صص ۱۶۸-۱۴۹.

- BOLTON, MATTHEW J (۲۰۱۰). «A FRAGMENT OF LOST WORDS: NARRATIVE ELLIPSES IN THE GREAT GATSBY» CRITICAL INSIGHTS: THE GREAT GATSBY; P۱۹۰-۲۰۴, ۱۵P.

شگردهای تمثیل سازی در رمان رودخانه واژگون اثر ژان کلود مورلوا

دکتر سمیه آورند
مدرس دانشگاه فرهنگیان شیراز و کارشناس آفرینش‌های ادبی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان فارس

چکیده

تمثیل یکی از پرکاربردترین ابزارهایی است که از دیرباز برای تعلیم و تربیت مورد استفاده قرار می‌گرفته است. خداوند در کتاب‌های آسمانی‌اش، پیامبران در وعظ و رهنمون‌سازی و مربیان و معلمان در انتقال مفاهیم و آموزش تمثیل را به کار برده و می‌برند تا با شیوه‌های غیرمستقیم و تأثیرگذار با مخاطبانشان ارتباط گیرند.
در پژوهش حاضر که به روش توصیفی- تحلیلی محتوا انجام شده، سعی بر آن بوده تا علاوه بر تبیین جایگاه تمثیل در ادبیات کودک و نوجوان به ساختار و شیوه تمثیل‌سازی در رمان رودخانه واژگون اثر ژان کلود مورلوا، برگزیده جایزه جهانی آسترید‌لیندگرن، پرداخته شود؛ از این رو ابتدا به کشف تمثیل‌های به کار رفته در این رمان پرداخته شد؛ سپس ساختار، روش و تکنیک‌های تمثیل‌سازی در آن مورد بررسی قرار گرفت. در این مقاله ضمن معرفی تمثیل روایی- تربیتی این نتایج به دست آمد که مورلوا از چهار شیوه برای تمثیل‌سازی بهره برده است. از جمله: هم‌ساختی، برجسته‌سازی زبان و ابهام در سخن، درگیر کردن حواس پنجگانه در تثبیت وقایع ضمیر ناخودآگاه، بهره‌مندی از اساطیر، شخصیتهای اسطوره‌ای و کهن الگوها.
تمثیل‌های به کار رفته در رمان رودخانه واژگون، بسیار عمیق و تأویل‌پذیرند تا جایی که ذهن انسان در برابرشان سلاح هوشیاری‌اش را زمین می‌گذارد و با فعال‌شدن ضمیر ناخودآگاه، تمثیل را درک می‌کند؛ همین مسئله باعث می‌شود تا مخاطب نوجوان با خواندن آن هم‌ذات‌پنداری بیشتری با شخصیت اصلی داستان داشته باشد و علاوه بر تلذذ، آن را الگوی خود قرار دهد .
واژگان کلیدی: تمثیل، تمثیل روایی- تربیتی، رودخانه واژگون، ژان کلود مورلوا.

۱.مقدمه

واژه تمثیل در بیشتر مواقع با رمز اشتباه گرفته می‌شود. « در تمثیل، ظاهر متن به منزله‌ی حجابی است که معنی و مقصود مورد نظر نویسنده یا شاعر در زیر آن پنهان است و نویسنده خود هیچ اشاره‌ی صریحی به معنی مکتوم در متن نمی‌کند یا به عبارت دیگر، خود به تفسیر آن نمی‌پردازد حال آنکه رمز نوعی علامت قراردادی است که نویسنده در پیش خود قرارداد می‌کند و اگر آن‌ها را در شبکه‌ای از پیوندها و ارتباط‌ها قرار دهد به طوری که مخاطب با کمی تأمل به آن دست یابد تمثیل رمزی ساخته می‌شود.» (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۲۲۸)
تمثیل در نظام مفهومی ذهن انسان ریشه دارد و بر اساس اصطلاحات و شیوه‌هایی که به کار گرفته می‌شود، مفهومی را به وجود می‌آورد. در این مرحله است که خالق اثر از درونی‌هایش با مخاطب صحبت می‌کند آن هم با زبان واژگان و ساخت تصاویر؛ تمثیل انواع مختلفی دارد که پرکاربردترینش تمثیل روایی است. این تمثیل به خاطر این‌که « از آغاز پیوند استواری با روایت داستانی داشته است، بسیاری از محققان، تمثیل رمزی را با اسطوره در آمیخته‌اند و نخستین روایت‌های اسطوره‌ای را تمثیل روایی خوانده‌اند.» (MACQEEN,۱۹۷۸ ,۱-۱۸) اگر بخواهیم تعریف جامعی برای تمثیل روایی ارائه دهیم این تعریف به نظر مناسب می‌آید : «تمثیل داستانی یا الیگوری در اصطلاح ادبی روایت گسترش یافته است که حداقل دو لایه معنایی دارد: لایه اول، همان صورت قصه (اشخاص و حوادث) و لایه دوم، معنای ثانوی و عمیق‌تری است که در ورای صورت می‌توان جست و به آن روح تمثیل می‌گویند.» (فتوحی، ۱۳۸۳: ۱۵۴)
از آنجا که در زیرساخت‌های تمثیل، معنایی نهفته است لذا می‌توان دو ویژگی اساسی برای آن قائل شد:

۱. لایه درونی که زیرساخت تمثیل است و معنای پنهان یا نکته اخلاقی، فلسفی و... را شامل می‌شود.

۲. لایه بیرونی که همان روساخت قصه، اشخاص یا عناصر آن است. لایه بیرونی « مجموعه‌ای است از تصویرها، اشخاص، اشیاء و اعمالی که در قالب روایت بیان می‌شود. این عناصر در یک نظم مجازی، معنای پنهان را شکل می‌دهند و به آن تجسم می‌بخشند. روساخت روایت، گویای یک وضعیت است که در زیرساخت آن نهفته است و یک پیام اخلاقی یا اندیشه فلسفی یا یک تجربه عرفانی درخور دارد. بنابراین، تمثیل هم مانند تشبیه و استعاره دو طرف دارد؛ لایه بیرونی (قصه) در حکم مشبه است و لایه درونی در حکم مشبهٌ به محذوف.» (همان: ۱۵۶)

به خاطر زیرساخت‌ها و تأویل‌پذیری، تمثیل جایگاه ویژه‌ای بین روانشناسان و متخصصان برنامه‌ریزی پی-زبان شناسی(PROGRAMME NEURO-LINGUISTIQUE) دارد. آن‌ها با تمرکز بر زبان ناخودآگاه (دیداری، شنیداری، لامسه، چشایی) از داستان‌های تمثیلی به عنوان ابزار مهم آموزش بهره می‌برند. آن‌ها همچنین بر این باورند که تمثیل با برقراری تداعی و پی‌آیند به مخاطب کمک می‌کند تغییری در وضعیت روحی و فکرش ایجاد کند؛ حال آن که این تمثیل با چه شیوه‌ای ساخته و پرداخته شده باشد نیز مطمح نظر و خود مسئله‌ای قابل تأمل در این مهم است.

ادبیات فارسی سرشار از تمثیل‌هایی است که جایگاه ویژه‌ای در آموزش دارد به خصوص در ادبیات تعلیمی؛ تا جایی که شاید بتوان آن‌ها را تمثیل تربیتی نام نهاد؛ و به خاطر ساختار داستانیشان، آن‌ها را تمثیل روایی-تربیتی دانست. تمثیل، به ویژه تمثیل روایی- تربیتی، در ادبیات کودکان نیز بسیار دیده می‌شود. رمان رودخانه واژگون اثر ژان کلود مورلوا که در سال ۲۰۲۱ برنده جایزه آسترید لیندگرن شده است، سرشار از تمثیل است که در مقاله حاضر ساختار(بررسی لایه بیرونی و درونی) و ویژگی‌های تمثیل‌های به کار رفته در آن مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۱-۲-اهداف و ضرورت تحقیق

- تبیین جایگاه تمثیل در ادبیات کودک و نوجوان
- تبیین شیوه‌های تمثیل‌سازی در رمان رودخانه واژگون
- تأثیر تمثیل‌های به کار رفته در رمان رودخانه واژگون بر مخاطب نوجوان

۱-۳- سؤال پژوهش

۱. برای ساخت تمثیل در رمان رودخانه واژگون از چه شیوه‌هایی استفاده شده است؟
۲. تمثیل‌های به کار رفته در رمان رودخانه واژگون کدامند و چه ویژگی‌هایی دارند؟

۱-۴- پیشینه پژوهش

اگر چه در زمینه تمثیل و جایگاهش در تعلیم و تربیت پژوهش‌های زیادی انجام شده اما به نظر می‌رسد که پژوهش حاضر به لحاظ پرداخت به جزئیات و چگونگی تأثیرش بر ذهن مخاطب نو و بدیع باشد. در این مسیر کتاب رمز و داستان های رمزی (۱۳۷۵) نوشته تقی پورنامداریان، مقاله کاربرد داستان تمثیلی در تعلیم آموزه‌های سیاسی با تأکید بر متون ادبی (۱۳۹۷) از سیده معصومه حسینی، نقش قصه‌های تمثیلی در تعلیم و تربیت (۱۳۸۹) از ماندنا صدرزاده بسیار راهگشا بوده است.

۲- تمثیل‌سازی در رمان رود خانه واژگون

ژان کلود مورلوا، نویسنده فرانسوی، برگزیده جایزه آسترید لیندگرن سال ۲۰۲۱، یکی از مهم‌ترین جوایز جهانی ادبیات کودک و نوجوان، است. او در سال ۱۹۵۲در شهر آمبر به دنیا آمد. او پس از دریافت دیپلم دبیرستان تحصیلات عالی را ادامه داده و موفق به کسب دیپلم حرفه‌ای تدریس زبان آلمانی شد. بعد از چند سال از تدریس دست کشید و فقط به تئاتر و نوشتن رمان پرداخت. نخستین رمان وی با عنوان «داستان کودک و تخم‌مرغ» در سال ۱۹۹۷ منتشر شد و پس از آن به اغلب کارهایش از جمله رمان «نبرد زمستانی» جوایز متعددی تعلق گرفت.

مورلوا تا انتشار داستان «صورت زخمی» در سال ۱۹۹۸ وارد عرصه ادبیات کودک نشده بود. این کتاب با موفقیت روبه‌رو و انگیزه‌ای شد تا او خودش را تمام‌وقت، وقف نوشتن برای کودکان کند. وی به گفتن قصه‌های ماجراجویانه علاقه‌مند است و برای نگارش آثارش جادو، داستان علمی و حکایت را در هم می‌آمیزد. مورلوا آثارش را که تاکنون بیش از ۳۰ کتاب بوده و به ۲۰ زبان ترجمه شده را بر بستری از دانش، افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه می‌سازد و با برداشتی جدید روایت‌های خودش را پدید می‌آورد. زبان نوشتاری او نیز بسیار موزون و آهنگین است. «رودخانه واژگون» و «کودک دریا» از دیگر آثار او در زمینه کودک و نوجوان به شمار می‌آید.

خلاصه داستان:

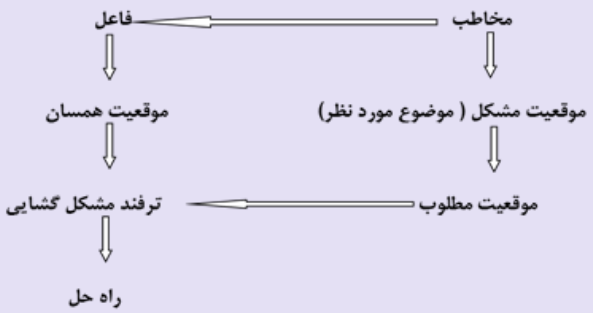
تومِک پسر نوجوانی است که تنها صاحب خواربارفروشی دهکده است. خواربارفروشی‌ای که همه چیز دارد. یک روز دختری نوجوان به نام هانا به دهکده آن‌ها می‌آید و از تومک چیزی می‌خواهد که ندارد: آب روخانه کجار که به گفته هانا در مسیر معکوس حرکت می‌کند و آبش جلوی مردن را می‌گیرد. هانا که آب رودخانهٔ کجار را در مغازه تومک پیدا نمی‌کند به جستجوی رودخانه کجار می‌رود و تومک هم که با همان دیدار اول عاشق هانا می‌شود، بعد از مدتی به دنبال او می‌رود. در این مسیر تومک با اشخاص مختلفی از جمله ماری، پیگم، باستی بال و ... آشنا می‌شود که هر کدام تأثیر زیادی بر زندگی و اندیشه او دارند.

در این رمان تمثیل‌های زیادی به کار رفته که به نظر می‌رسد نویسنده برای ساختنشان از چهار شیوه بهره برده است. این شیوه‌های ساختاری در واقع همان روساخت تمثیل را شامل می‌شوند که کلیدهای رسیدن به زیرساخت تمثیل کلی و اصلی است.

۱. شیوه هم‌ساختی
۲. شیوه برجستگی زبان و ابهام در سخن
۳. درگیر کردن حواس پنجگانه در تثبیت وقایع ضمیر ناخودآگاه
۴. بهره‌مندی از شخصیت‌های اسطوره‌ای و کهن الگوها

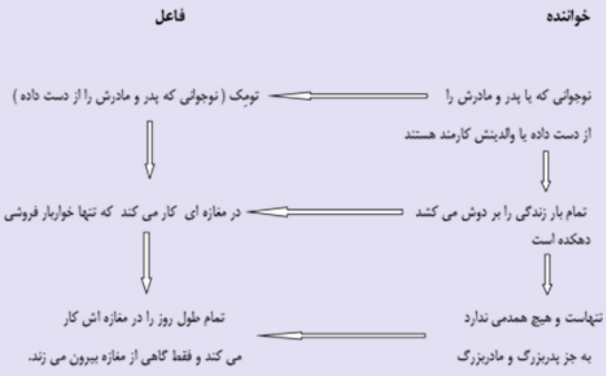
۲-۱- هم‌ساختی

اگرچه این شیوه بیشتر در استعاره‌سازی به کار می‌رود اما برای دست‌یابی به زیر ساخت‌های تمثیل در این رمان نیز می‌تواند راهگشا باشد. دیوید کُردُن[1] در این شیوه تأکید می‌کند که ابتدا « باید وضعیت فعلی و نیز حالت مطلوب فرد مخاطب را درک کرد و به مقتضای آن ترفندی را به کار برد که خاص رفع مشکل یا تغییر یک رفتار یا نگرش باشد؛ سپس شباهت یا توازی و همپایی بین افراد واقعی و رخدادهای وضعیتی که فرد در آن قرار دارد و شخصیت‌ها و وقایع غیر منتظره در تمثیل برقرار سازیم.» (صدرزاده، ۱۳۸۹: ۵۱)
ساخت تمثیل در رمان رودخانه واژگون را با طرح زیر((DUFOR,۱۹۹۷: ۴۱ می‌توان پی‌گرفت:



طبق این طرح نوجوانی را در نظر می‌گیریم که از کودکی به علت کارمند بودن والدین یا هر دلیلی دیگری از حضور آن‌ها کم‌بهره یا بی‌بهره بوده است و نزد پدربزرگ یا مادربزرگش نگهداری و پرورش یافته است. او از توانایی‌های خوبی برخوردار است اما نمی‌تواند راه حل مناسبی را برای مشکلاتش انتخاب کند و همیشه بین دو راهی‌های مختلف می‌افتد.
تومک در رمان رودخانه واژگون، نمونه فردی است که پدر و مادر ندارد و تمام بار زندگی به دوش اوست. عاشق دختری به نام هانا می‌شود و به دنبال او مسیر خطرناکی را پشت سر می‌گذارد که در طول مسیر با راهنمایی افراد مختلف از جمله پدربزرگ ایشام، ماری، ازترگم، باستی بال راه درست را انتخاب می‌کند.
حال این وضعیت‌های واقعی را در مقابل تمثیل‌های رمان رودخانه واژگون قرار می‌دهیم.

[1] DAVID CORDON



حال اگر بخواهیم بر وضعیت مطلوب تمرکز کنیم باید این مطلب را به نوجوان تفهیم کنیم که حل مسئله و دست و پنجه نرم کردن با مشکلات آن هم به تنهایی قسمتی از زندگی است. سپس حوادث داستان را می‌توان این‌گونه سامان بخشید:

وضعیت مشکل

نوجوانی که پدر و مادر ندارد یا پدر و مادرش کارمند هستند

نوجوانی که از کودکی به خاطر نبود پدر و مادر یا حضور کم رنگ آن ها نزد پدر بزرگ یا مادربزرگ رشد و پرورش پیدا می‌کنند.

او دچار مشکلات زیادی در خارج از خانه و عموماً مدرسه می شود که ناگزیر است به خاطر تفاوت نسلی با پدربزرگ و مادربزرگ خودش دست به انتخاب بزند.

در هنگام مشکلات بین دو راهی می افتد و اگر کسی نباشد که او را راهنمایی کند، قطعاً دچار اشتباه می‌شود.

وقتی مجبور می شود بعد از مشورت با پدربزرگ یا مادربزرگش در نهایت خودش تصمیم‌گیری و چاره جویی کند.

تصمیم می گیرد که به توانمندی ها و استعدادش تکیه کند و با راهنمایی که پدر بزرگ یا مادربزرگش داشته اند مشکلش را حل کند.

وضعیت همسان

تومک پدر و مادرش را از دست داده و در یک خواربار فروشی که موروثی است و از قضا تنها مغازه دهکده است زندگی می‌کند.

تومک در کار خود موفق است اگرچه تنهاست و فقط یک دوست پیر دارد به نام پدربزرگ ایشام که او را در همه زمینه ها راهنمایی می‌کند

تومک اگرچه پدربزرگ ایشام را دارد اما بیشتر مواقع خودش مشکلاتش را حل می کند.

بعد از دیدن هانا عاشق می شود و تصمیم می‌گیرد به دنبال او برود. پدر بزرگ ایشام هم او را تشویق می‌کند.

تومک بعد از صحبت با پدربزرگ ایشام دچار سردرگمی می‌شود و او بین ماندن و رفتن مردد می‌ماند.

تومک بعداز سنجیدن دشواری های مسیر در نهایت تصمیم میگیرد که خوار بارفروشی را به ایشام بسپارد و به سفر برود و این سفر تمثیلی از روند حل مسئله است.

وضعیت مطلوب

توموک بعداز سنجیدن دشواری های مسیر در نهایت تصمیم میگیرد که خوار بارفروشی را به ایشام بسپارد و به سفر برود و این سفر تمثیلی از روند حل مسئله است.

ترفتد رفع معضل

توموک قدم در راه سفر می‌گذارد. سفری که خیلی ها براین باورند که بازگشتی ندارد و در طول مسیر هم مشخص نیست که قرار است با چه مشکلاتی دست و پنجه نرم کند.سفر همیشه تمثیلی از مسیر زندگی و کسب تجربه است.
همان‌طور که سعدی می‌گوید:
بسیار سفر باید تا پخته شود خامی
صوفی نشود صافی تا در نکشد جامی

در ادامه راه نزدیک جنگل فراموشی با شخصی به اسم ماری آشنا می‌شود که در انتخاب موقعیت‌های درست خیلی به توموک کمک می‌کند. این اتفاق می‌تواند تمثیلی از مرحله انتخاب دوست شایسته در طی مسیر نوجوان باشد.

توموک با کمک ماری از جنگل فراموشی عبور می‌کند و با خرس‌های وحشتناک جنگل فراموشی دست و پنجه نرم می‌کند. در ادامه راه به سرزمین عطرسازان می‌رسد و از آنجا برای رسیدن به رودخانه کجار ناگزیر به جزیره موهوم قدم می‌نهد. او برای عبور از جزیره موهوم با جادوگری رو به رو می‌شود که در رنگین کمان سیاه زندگی می‌کند و باید معمای به ظاهر سختی را حل کند. توموک در لحظه‌ای که دیگر امیدی به زندگی ندارد و در حال مرگ است جواب معما را پیدا می‌کند و از این طریق جادوگر را از بین می‌برد. و نه تنها خود بلکه مردم آن جزیره را نیز بعد از قرن ها آزاد می‌کند. اگرچه بعد از رهایی از چنگ جادوگر، وقتی معما را برای افراد دیگر تعریف می‌کند آن‌ها سریع جواب معما را می‌گویند. اما وقتی هانا معما را بی‌معطلی حل می‌کند این نکته را به توموک یادآور می‌شود که با شرایط استرس و سختی که در آن بودی طبیعی است که چیز ساده ای مثل این به ذهنت نرسیده.

پایان خوش

توموک به روخانه کجار می‌رسد و هانا را پیدا می‌کند. قطره‌ای از آب رودخانه کجار که سهم هر انسانی است، بر می‌دارند و به روستا باز می‌گردند. هانا هم برای همیشه پیش توموک می‌ماند. در حالی که هر دو دیگر پخته هستند و دشواری‌های این سفر آن ها را با تجربه کرده است.
آن‌ها از این سفر تنها یک شیشه عطر به همراه خود دارند که به محض بوییدن آن تمام حوادثی که پشت سر گذاشته‌اند را جلو چشمشان مجسم می‌کنند. این مسئله می‌تواند تمثیلی از گذرندگی زمان باشد که خوب و بد می‌گذرد و تنها یادی از آن باقی می‌ماند.

۲-۲- شیوه برجسته‌سازی زبان و ابهام در سخن

ابهام در نقد ادبی معاصر از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است به طوری که نویسندگان و شاعران زیادی برای برجستگی زبان اثرشان از ابهام هنری بهره می‌برند و از این طریق باعث عمق بخشی کلامشان می‌شوند. تأویل متن از همین ابهام متن ناشی می‌شود که در تمثیل‌سازی نیز بسیار مؤثر است. « زمانی که متکلم توانسته باشد، در سخنش لایه‌های معنایی متفاوتی را خلق کند، به نحوی که بتوان از آن چند معنا برداشت کرد در آن صورت متن نیاز به تأویل دارد. گاهی این ابهام در سطح زبان و لایه‌های بیرونی زبان نهاده می‌شود. بنابراین، ابهام اگر آگاهانه، هنری و برخاسته از قدرت والای هنری متکلم باشد، به متن جذابیت و عمق بیشتر می‌دهد»(میرصادقی،۱۳۸۵ : ۹۸)

در این رمان ژان کلود تا آنجا که می‌تواند مبهم سخن می‌گوید و ذهن مخاطب را دچار چالش می‌کند تا خلاقیت او را برانگیزد. تمثیل‌هایی که او در داستان به کار می‌برد سهل ممتنع است و در نهایت یک پیام بیشتر ندارد، آن هم پوچ بودن دنیا است؛ پس خوش باش و به دنبال رویاهایت برو.

شخصیت اصلی یعنی تومِک در آغاز نوجوانی است. او پدر و مادر ندارد و با عشقی که در دلش جوانه می‌زند، سفری را آغاز می‌کند. سفری که در ابتدا انتظار دارد اتفاق‌های واقعی رقم بخورد اما با شخصی آشنا می‌شود که او را وارد جنگل فراموشی می‌کند. جنگلی که اگر به آن قدم بگذارد همه او را فراموش می‌کنند، گویی که هیچ‌گاه به این دنیا قدم نگذاشته و این می‌تواند تمثیلی از غرق شدن در مادیات و زیبایی‌های دنیا باشد تا جایی که دیگران تو را فراموش می‌کنند و تو نیز دیگران را ..

«منظورم این است که آن ها به محض این که داخل جنگل می‌شوند، فراموش می‌شوند. مثل اینکه دیگر وجود ندارند، مثل این که هرگز وجود نداشته اند. جنگل کاملاً آن‌ها را به همراه خاطراتی که پیش دیگران دارند، می‌بلعند. آن‌ها، هم از چشم-هایمان ناپدید می‌شوند هم از خاطرمان. می‌فهمی؟»(مورلوا، ۱۳۹۷: ۴۰)

از طرفی در این جنگل خرس‌های بزرگ غول پیکری وجود دارند که نمی‌بینند و حس بویایی ندارند تنها می‌توانند بشنوند. خرس‌ها می‌توانند تمثیلی از مشکلات پیش‌رو باشند که تومک با راهنمایی ماری که می‌تواند کهن الگوی راهنما باشد این مسیر را با موفقیت به پایان می‌رساند. ماری شخصیتی است که سال‌ها پیش در پی رویاهایش از تمام خوشی‌ها و ثروتش می‌گذرد تا با شخص دل‌خواهش ازدواج کند و بعد از گذر از این جنگل با اتفاقی ساده همسرش را از دست می‌دهد و هر سال همین مسیر را برای سال مرگ او طی می‌کند تا سر قبرش بیاید. سرگذشت ماری تمثیلی از بی‌ارزشی و پوچی دنیاست.

در ادامه مسیر، تومک به دشتی می‌رسد که پر از گل است و در آنجا از بوی گل‌ها مدهوش می‌شود و وقتی به هوش می‌آید در سرزمین عطرسازان کوتوله است. در این جا داستان به این مسئله اشاره می‌کند که هر شخصی کلمه‌ای دارد که به محض شنیدن آن از خواب بیدار می‌شود و این تمثیلی از تلنگری است که ممکن است هر کس در راه رسیدن به موفقیتش به آن نیاز داشته باشد. در شهر عطرسازان، کارخانه عطرسازی وجود دارد که از عطرهایی با رایحه خاطرات می‌سازد . مثلاً عطری وجود دارد به اسم تولد یک بره در کاه تازه. تومک به محض بوییدن آن صحنه تولد بره در کاه جلوی چشمش ظاهر می‌شود. این تمثیلی از خاطرات است که هر خاطره یک بو دارد و ذهن انسان را به آن طرف می‌کشاند.

تمثیل دیگر رویارویی تومک با جادوگری است که در رنگین کمان زندگی می‌کند و قرن‌هاست اجازه ورود و خروج هیچ شخصی را به جزیره موهوم نمی‌دهد. زنان جزیره هم به واسطه وجود جادوگر فقط فرزند دختر به دنیا می‌آورند و همین باعث از بین رفتن نسل آن‌ها می‌شود و آن‌ها مجبورند تا ناخدای کشتی‌های مختلف را بفریبند و به سمت خود جذب کنند. شخصیت اصلی داستان تنها کسی است که می‌تواند پاسخ معمای جادوگر را بدهد و خود و مردم جزیره را نجات دهد. تومک با جادوگری بسیار وحشتناک و بی رحم روبه‌رو می‌شود. او ناگزیر است معمای او را حل کند و تا به کام مرگ نرود. درست زمانی که تنها چشم‌هایش از آب بیرون است و انتظار می‌رود که خفه شود، پاسخ معما را پیدا می‌کند و از ته دل آن را فریاد می‌زند. نویسنده با این اتفاق ساده نه تنها به مخاطب می‌فهماند که شاه کلید مشکلات همیشه در جاهای سخت و تاریک نیست بلکه با چاره‌جویی و چیزهای دم دستی می‌توان بر مشکلات فائق آمد.

۲-۳- درگیر کردن حواس پنجگانه در ساخت تمثیل

زیرساخت‌های تمثیل را تصاویری واقعی می‌سازند که راه به درونی‌های انسان دارند. « از آنجایی که چیزهای بی‌شماری فراسوی حد ادراک ما وجود دارد، پیوسته ناگزیر می‌شویم به یاری اصطلاحات نمادین برداشت‌هایی از آن‌ها ارائه دهیم که نه می‌توانیم تعریفشان کنیم و نه به درستی آن‌ها را بفهمیم، درست به همین سبب است که دین‌ها از زبانی نمادین بهره می‌گیرند و خود را با نمایه‌ها تعریف می‌کنند... انسان می‌تواند

ببینـد، بشـنود، لمـس کنـد، بچشـد. هنگامـی حـواس مـا نسـبت بـه پدیده‌هـای واقعـی، نسـبت بـه حـس بینایـی یـا شـنوایی واکنـش نشـان می‌دهـد کـه ایـن همـه از قلمـروی واقعیـت بـه قلمـروی ذهـن راه یابنـد و در آنجـا تبدیـل بـه واقعیتـی روانـی کـه طبیعـت غایـی آن نیـز قابـل شـناختن نیسـت، گردنـد.» (یونـگ، ۱۳۹۵: ۱۹) تمثیـل یکـی از ایـن شیوه‌هاسـت کـه بـا بـه کارگیـری حـواس پنجگانـه سـعی در ورود بـه ذهـن انسـان دارد. یکـی از شـگردهای دیگـری کـه مورلـوا بـرای سـاخت تمثیل‌هایـش اسـتفاده می‌کنـد، بهره‌منـدی از حـواس پنجگانـه بـه خصـوص شـنوایی و بویایـی اسـت. حواسـی کـه کمتـر مـورد توجـه قـرار می‌گیـرد. مثـلاً وقتـی وارد شـهر عطرسـازان می‌شـود بـا عطرهایـی روبـه رو می‌شـود کـه بـه محـض بوییـدن، صحنـه آن جلویـش مجسـم می‌شـود.

« پیپگـم از مشـاهده او کـه تـا ایـن حـد متحیـر شـده بـود، بـه خنـده افتـاد.

– این عطر، اولین قطرات باران روی برکه نام دارد.

تومـک فقـط گفـت: « اِ، راسـتی؟ ایـن ... ایـن حیـرت‌آور اسـت واقعاً.»

پیپگـم شیشـه دیگـری را بـه سـوی او دراز کـرد و گفـت: « حـالا ایـن یکـی را امتحـان کنیـد و بگوییـد.»

... بـاز هـم آفریـن ! قطعـاً شـما بـه زودی جـای مـرا خواهیـد گرفـت! ایـن عطـر عروسـی روی تپـه نـام دارد. می‌خواهیـد ادامـه بدهیـم؟ » (مورلـوا، ۱۳۹۷: ۹۹)

یـا در جنـگل فراموشـی خرس‌هـا کـه تنهـا حسـی کـه برایشـان باقـی مانـده شـنوایی اسـت:

« بـه علـت زندگـی در تاریکـی ایـن خرس‌هـا کامـلاً نابینـا شـده‌اند. حـس بویایی‌شـان هـم ارزش چندانـی نـدارد. بیـن مـرغ بریـان شـده و تـوت فرنگـی جنگلـی فرقـی نمی‌گذارنـد. تنهـا حسـی کـه در آن‌هـا خـوب کار می‌کنـد، حـس شـنوایی اسـت. ... در نظـر آن‌هـا، سـر و صـدا برابـر اسـت بـا گوشـت؛ می‌فهمـی؟ برخـلاف جثـه بزرگشـان، خودشـان خیلـی بی‌سـروصدا هسـتند. بـدون اینکـه صدایشـان را بشـنوی، جـا بـه جـا می‌شـوند و بـه یـک بـاره در برابـرت ظاهـر می‌شـوند. بـرای آن‌هـا مـا گوشـت هسـتیم تومـک. » (همـان: ۵۹)

بعـد از جنـگل مرغـزاری اسـت کـه پـر از گل‌هـای ناشـناخته اسـت امـا بـوی آن‌هـا تومـک را یـاد چیـزی می‌انـدازد:

« تومـک چنـد قدمـی در مرغـزار جلـو رفـت و روی اولیـن گل هـا خـم شـد. شـبیه بنفشـه فرنگـی بودنـد بـا گلبرگ‌هـای مخملی‌شـان، ولـی بـه قـدری سـبز بودنـد کـه انـگار همیـن یـک لحظـه پیـش نقاشـی شـده‌بودند. یکـی را چیـد و نزدیـک بینـی‌اش بـرد. احسـاس کـرد کـه هـم بـوی فلفـل می‌دهـد هم بـوی شـکلات، بویـش زننـده نبـود. دوبـاره عمیـق بـو کشـید و ناگهـان متوجـه شـد کـه دسـتکش‌های کلفـت زمسـتانی‌اش را بـه دسـت دارد؛ همـان دسـتکش‌های کلفـت زمسـتانی‌اش را بـه دسـت دارد؛ همـان دسـتکش‌های تک‌انگشـتی دوران پسـر بچگـی‌اش. یـک روز گمشـان کرده‌بـود و دیگـر هیـچ وقـت پیدایشـان نکرده‌بـود. ایـن مسـئله او را بـه خنـده انداخـت و خواسـت کـه آن هـا را بـه مـاری نشـان بدهـد.» (همـان: ۶۸)

۲-۴- بهره‌منـدی از شـخصیت‌های اسـطوره‌ای و کهـن الگوهـا

تمثیـل شـامل چیـز ناشـناخته و یـا گنـگ در ذهـن ماسـت و هـر گاه ذهـن بـه کنـکاش در یـک تمثیـل یـا نمـاد می‌پـردازد، بـه انگاره‌هایـی فـرای خـرد دسـت پیـدا می‌کنـد. « محتـوای ناخـودآگاه، نفـوذ سـازنده‌ای بـر روی روان دارد؛ اگرچـه ممکـن اسـت خـودآگاه مـا از وجـود آن‌هـا بی‌خبـر باشـد، امـا ناخـودآگاه مـا در برابـر حضـور آن‌هـا بـا شـکل‌های نمادینشـان کـه گاه در خـواب هـم بـروز می‌کننـد واکنـش نشـان می‌دهـد.» (یونـگ، ۱۳۹۵: ۱۵۷)

در رمـان رودخانـه واژگـون بـا شـخصیت‌هایی روبـرو هسـتیم کـه یونـگ آن‌هـا را ناخـودآگاه جمعـی می‌نامـد. «لایـه‌ای از ضمیـر ناهشـیار مـا در برگیرنـده بعـدی همگانـی اسـت و پایـه و اسـاس ناخـودآگاه فـردی مـا را تشـکیل می‌دهـد». (صـدرزاده، ۱۳۸۹: ۵۲) هـر انسـانی در ضمیـر ناخـودآگاه خـود سـاختاری ژرف دارد کـه معطـوف بـه سامان‌بخشـی مطابـق بـا گذشـته زیسـتی و فرهنـگ، شـخصیت‌های اسـطوره‌ای، ورزشـکاران، سـتاره‌های فرهنگـی و هنـری و از ایـن دسـت اسـت. بهره‌گیـری مورلـوا از ایـن شـخصیت‌ها مثـل مـاری، پدربـزرگ ایشـام، هانـا، پیپگـم، باسـتی بـال باعـث می‌شـود تـا مخاطـب ارتبـاط بیشـتری بـا متـن بگیـرد و هـر کـدام از آن‌هـا نشـانه کهـن الگـوی راهنمـا اسـت. از طرفـی مورلـوا در ایـن رمـان بـرای سـاخت تمثیلـش از چهـار اسـطوره مهـم و قدیمـی یعنـی، زندگـی، مـرگ و سـتیز بـا آن، عشـق و سـفر بهـره می‌گیـرد. مورلـوا در ایـن رمـان بـا اسـتفاده از افسـانه‌های کهـن، اسـطوره‌های مهـم و زیـر بنایـی انسـانی را بـا زبانـی بسـیار سـاده کنـار هـم مـی‌آورد و بـا سـاخت تمثیلـی بدیـع بـه ذهـن مخاطـب نفـوذ می‌کنـد.

مـرگ از زمـان هـای دور یکـی از مهم‌تریـن دغدغه‌هـای بشـری بـوده اسـت. بازتـاب اهمیـت ایـن امـر را می‌تـوان در اولیـن اسـطوره‌ها، آییـن و ادیان‌هـای بشـر باسـتانی دیـد. «الگویـی روایـی مـرگ و رسـتاخیز، در واقـع سـاختاری داسـتانی اسـت کـه جلوه‌هـای آن در قصـه هـای ملـل جهـان دیـده می‌شـود. ژرف‌سـاخت ایـن نمونـه اسـاطیری را بایـد در اسـطوره بـزرگ مـرگ و رسـتاخیز جسـتجو کـرد.» (جعفـری و طالبیـان، ۱۳۸۸: ۱۴)

در رمـان رودخانـه واژگـون شـخصیت‌ها یـا بـه دنبـال زندگـی جاویـد هسـتند و یـا مرده‌انـد. هانـا و تومـک کـه شـخصیت اصلـی نوجـوان ایـن رمـان هسـتند، بـه دنبـال آب حیـات می‌گردنـد تـا مقابـل مـرگ بایسـتند و ابـدی شـوند. از جملـه تمثیل‌هـای مهمـی کـه در ایـن رمـان بـه کار رفتـه یکـی رودخانـه‌ای اسـت کـه آب حیـات دارد و برعکـس آب

حیاتی است که در تمام داستان‌های دیگر آمده. این آب حیات در قله کوه است و مسیر حرکتش از پایین به بالاست. از طرفی هر شخصی می‌تواند تنها یک قطره از آن را بردارد. نکته جالب این‌جاست که آن‌ها این همه سختی را تحمل می‌کنند اما نه برای خودشان؛ هانا برای جاودانگی قناریش و تومک برای دغدغه هانا و رسیدن به عشقش پا در این مسیر پر خطر می‌گذارد. در جایی دیگر از رمان جزیره‌ای وجود دارد که زنانش فقط دختر به دنیا می‌آورند و این تک‌جنسیتی‌بودن مردمان آن جزیره نوعی مرگ است؛ زیرا انسان همیشه دلواپس فراموش شدن است و این تک‌جنسیتی‌بودن باعث می‌شود که نسلی جدید پا نگیرد و همه به دست فراموشی بروند. جست-وجوی انسان برای پیداکردن آب حیات نیز برای ترس از فراموشی است.

در این رمان، جنگلی وجود دارد به نام جنگل فراموشی که وقتی شخصی وارد آن می‌شود همه دوستان و خویشانش او را فراموش می‌کنند. این اتفاق برای شخصیت تومک دردناک و برای شخصیت ماری نجات‌بخش است. نویسنده با آوردن این تمثیل نه تنها فردیت و خاص‌بودن هر انسان را به تصویر می‌کشد بلکه جنگل را در تشبیهی دور به مرگ مانند می‌کند و اینجاست که شخصیت تومک برای اولین بار طعم فراموش‌شدن را می‌چشد. وقتی سفر تومک ادامه پیدا می‌کند و به سرزمین عطرسازان می‌رسد تومک در خواب سه‌ماهه‌ای فرو می‌رود و برای بار دوم مرگ و فراموشی را تجربه می‌کند. از این رو وقتی به چاه آب حیات می‌رسد میلی به خوردن یا برداشتن آن ندارد چرا که در طول سفر این تجربه را کسب کرده که همواره باید از زندگی لذت برد و قدر انسان‌های اطراف را تا زنده‌اند باید دانست.

تمامی اسطوره‌های مطرح شده در این رمان به صورت کاملاً مساوی پرداخت شده‌اند نه کم نه زیاد. بعد از اسطوره مرگ و زندگی، اسطوره عشق در این رمان بسیار پررنگ است که با یک سفر آغاز می‌شود، سفری که در پی عشق و طلب اتفاق می‌افتد و به تکامل می‌رسد. کهن‌الگوی سفر نیز یکی از مهم‌ترین تمثیل‌های روایی این رمان به حساب می‌آید. تومک، نوجوانی تنها، که تا به حال از دهکده خود بیرون نرفته و حالا به خاطر عشقش سفری را آغاز می‌کند که در پی آن برای مدت کوتاهی از خاطره‌ها می‌رود، با حوادث ریز و درشت و عجیب زیادی رو به رو می‌شود و مشکلات پیش رویش را حل می-کند. مورلوا برای خاص‌بودن و پررنگ نشان‌دادن مشکلاتش از فانتزی بهره می‌برد.

۳- نتیجه‌گیری

رمان رودخانه واژگون اثر ژان کلود مورلوا، سرشار از تمثیل‌های مختلفی است که به لحاظ تربیتی بسیار تأثیرگذار و قابل تأمل است. تمثیل‌های به کار رفته در این رمان، سهل ممتنع است و مخاطب به راحتی به زیرساخت‌های آن دست پیدا می‌کند. در این مقاله ما نوعی از تمثیل را معرفی کرده‌ایم که در ادبیات کودک و نوجوان بسیار کاربرد دارد و تلفیقی از روایت و تمثیل است که شاید بتوان آن را تمثیل روایی- تربیتی دانست. مورلوا از کنار هم قراردادن تصاویر و حوادث تمثیلی مختلف، تمثیل کلان زندگی، مرگ و عشق را به زیبایی برای مخاطب نوجوانش به تصویر کشیده است. در این مسیر او از چهار شیوه برای تمثیل‌سازی بهره برده است؛ از جمله: هم‌ساختی، برجسته‌سازی زبان و ابهام در سخن، درگیرکردن حواس پنجگانه در تثبیت وقایع ضمیر ناخودآگاه، بهره‌مندی از شخصیت‌های اسطوره‌ای و کهن الگوها. توجه مورلوا در شیوه هم‌ساختی به وضعیت فعلی و نیز حالت مطلوب فرد مخاطب است و به مقتضای آن ترفندی را به کار می‌برد که مخاطب با خواندن این تمثیل می‌تواند ضمن هم‌ذات‌پنداری مشکلاتش را نیز حل کند. در برجسته‌سازی زبان، مورلوا از ابهام در سخن استفاده زیادی دارد تا به این شیوه ذهن مخاطب را به چالش بکشد و در نهایت خلاقیت او را بیدار کند. او همچنین حواس پنجگانه را در ساخت تمثیل‌هایش دخیل می‌کند تا از این طریق مخاطب رمان را با تمام وجود حس کند و تصاویر را زنده و پویا جلوش تصور کند. این شیوه اثر نوشتاری را به فیلم نزدیک می‌کند و از همین رو به خوبی در ذهن مخاطب حک می‌شود. مورلوا برای اینکه بتواند رمانش را به سطح عالی و دلچسبی برساند اسطوره‌های مهم انسانی مثل زندگی، مرگ و ستیز با آن، عشق و سفر را نیز وارد داستان می‌کند. هر کدام از این اساطیر دیرینه در رمان مورلوا معنای جدیدی پیدا می‌کند؛ شخصیت‌های اصلی این داستان اگرچه عاشق زندگی هستند و به دنبال آب حیات می‌روند اما زندگی را تنها با بودن در کنار افرادی که می‌شناسند و دوستشان دارند معنا می‌کنند و آب حیات را برای خود نمی‌خواهند. عشق به جنس مخالف اسطوره‌ای است که انسان از بدو تولد تا آخر عمرش با آن درگیری عاطفی و عینی پیدا می‌کند و در سن بلوغ به اوج خود می‌رسد. مورلوا با در نظر گرفتن سن مخاطبش، عشق پرشور و حرارت نوجوانی را به تصویر می‌کشد و با رهنمودهای غیرمستقیم عاشقی را نیز به مخاطبش آموزش می‌دهد.

منابع

- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵) رمز و داستان‌های رمزی، تهران: علمی و فرهنگی.
- جعفری، اسدالله و یحیی طالبیان (۱۳۸۸) ساخت روایی مرگ و رستاخیز در آیینه اساطیر، پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)، شماره اول. صص ۱۱-۳۲
- صدرزاده، ماندانا (۱۳۸۹) نقش قصه‌های تمثیلی در تعلیم و تربیت، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، شماره ۱. صص ۴۹-۶۴.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۳) تمثیل: ماهیت، اقسام، کارکرد، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۴۷-۴۹. صص ۱۴۱-۱۷۷
- مورلوا، ژان کلود (۱۳۹۷) رودخانه واژگون، ج۱، ترجمه دکتر نوید اعطارشرقی، تهران: محراب قلم.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۸۵) واژنامه هنر شاعری، چ ۳، تهران: سخن.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۵) انسان و سمبل‌هایش، ترجمه دکتر محمود سلطانیه، تهران: محراب.

DUFOR , MICHEL .ALLEGORIES. LES EDITIONS JCL .(۲۰۰۵.۶EME REMPRESSION). (۱۹۹۷).
MACQEEN,JOHN,ALLEGORY, LONDON, METHUEN & .PRINTED ۳(۱۹۷۸), COLTD

روایت در مجموعه داستان کوتاه «هشتمین روز زمین» شهریار مندنی‌پور از دیدگاه ژرار ژنت[۱]

محمدرضا داوودی
کارشناسی آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان

چکیده

این مقاله به بررسی مجموعه داستان «هشتمین روز زمین» نوشته شهریار مندنی‌پور مطابق با نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت می‌پردازد. در این مقاله نخست، به اختصار درباره روایت، روایت‌شناسی، ساختارگرایی و روایت‌شناسی ساختارگرا مطالبی بیان شده و سپس به معرفی نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت پرداخته شد و پس از ارائه گزارشی از نویسنده و آثار او و معرفی داستان‌های مجموعه «هشتمین روز زمین» به تحلیل مؤلفه‌های روایی این اثر مطابق با نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت پرداخته گردید. نتایج به‌دست‌آمده از این مقاله تحلیلی-توصیفی حاکی از این است که مندنی‌پور برای روایت وقایع مندرج در داستان‌های این مجموعه با تکیه بر سه مؤلفه زمان روایت، صدای روایت و منظر روایت، تأکید بسیاری بر راوی درون‌رویداد دارد و در بیان زمان روایت‌گری به هر چهار نوع پسارویداد، پیشارویداد، هم‌زمانی و متناوب توجه نشان داده‌است. هر چهار داستان «سنگ»، «هشتمین روز زمین»، «سارای پنج‌شنبه» و «هنگام» در سطوح مختلف روایتگری بازگو شده و در دیرش زمانی از پنج شگرد حذف، تلخیص، مکث، تطویل و صحنه‌پردازی بهره برده‌است. داستان‌های سنگ، هشتمین روز زمین و سارای پنج‌شنبه به ترتیب زمانی زمان‌پریشی نوشته شده‌اند که نشان از نگاه نویسنده به گذشته‌گویی و آینده‌گویی دارد. نویسنده سعی بر این داشته‌است که با خلق کانونی‌سازی درونی سه داستان ابتدای مجموعه را به تصویر بکشد و در داستان پایانی «هنگام» با آوردن دو راوی به کانونی‌سازی صفر درجه نیز بپردازد. با تحلیل و بررسی داستان‌های مندنی‌پور در این مجموعه و تطبیق آنها با نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت، می‌توان قابلیت روایی این مجموعه را به خوبی استخراج کرد و آن را متنی قدرتمند به لحاظ مطالعات روایت‌شناختی دانست.

کلید واژه‌ها: روایت‌شناسی، زمان روایت، صدای روایت، منظر روایت، ژرار ژنت، مجموعه داستان هشتمین روز زمین.

مقدمه

«هشتمین روز زمین» دومین مجموعه داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور است که پس از انتشار نخستین مجموعه داستان کوتاه خود با نام «سایه‌های غار»(۱۳۶۸) که از سوی نشر نوید در شیراز چاپ شد، آن را در سال ۱۳۷۱ توسط نشر نیلوفر در تهران به چاپ رساند. چاپ دوم این مجموعه در شمارگان محدود(۷۷۰ نسخه) در زمستان ۱۳۹۷ اتفاق افتاد که این نسخه معیار سنجش و بررسی در این مقاله است. مجموعه داستان کوتاه «هشتمین روز زمین» از چهار داستان کوتاه «سنگ»، «هشتمین روز زمین»، «سارای پنجشنبه» و «هنگام» تشکیل شده است که در نگاه پژوهشگران این مقاله، ارتباط ظاهری خاصی میان این داستان‌ها دیده نمی‌شود؛ اما به لحاظ حسی، سایه مرگ و هراس بر تمامی داستان‌های این مجموعه گسترده شده است و به نقل از علی تسلیمی «گویا زمین پس از خلقت شش‌روزه و استراحت روز هفتم، دوباره به زیر آب رفته است.» (تسلیمی، ۲۵۶:۱۳۹۳)

در این مقاله پس از بیان چهارچوب مفهومی روایت‌شناسی و معرفی روایت‌شناسی ژرار ژنت(GENETTE GERARDE)، روایت مجموعه داستان «هشتمین روز زمین» نقد و تحلیل می‌شود. هر چند سابقه پژوهش‌های روایت‌شناختی در جهان نزدیک به یک قرن است و یا به قول دیگری به زمان ارسطو می‌رسد و ارسطو با تمایز بین دو مفهوم محاکات و روایتگری، نام خود را در پیشینه مطالعات روایت‌شناختی جاودان کرده است؛ اما در ایران مطالعات روایت‌شناختی جزء مباحث جدید نقد و نظریه ادبی بوده است و هم‌اکنون آمار مقالات و کتاب‌های موجود در این زمینه محدود و ناکافی به‌نظر می‌آید.

ژنت برای نخستین بار نظریه خود را در سال ۱۹۷۲ و در کتاب «گفتار روایی: رساله‌ای در باب روش» مطرح ساخت. نظریه او بیش از هر چیز دیگری باعث تغییر در کارکرد راوی شد و وی نخستین بار به تفاوت صدای راوی و وجه راوی که همان دید او است، پی برد و با طرح صدای راوی و کانونی‌سازی، اصطلاحات پیشین «اول شخص» و «سوم شخص» را ناکارآمد دانست و آن‌ها را از میان برداشت. هرچند نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت تحول بزرگی در علم روایت‌شناسی ایجاد کرد؛ اما برخی

[۱] چاپ شده در مجله مطالعات شهریارپژوهی، فروردین ۱۴۰۰، سال هشتم، شماره ۲۸/ به همراه دکتر سولماز مظفری

از منتقدین نظریه او را یک نظریه مکانیکی می‌دانند که به‌دلیل روش تجربی خود، توجهی به ادبیت متن ندارد و قالب‌های از پیش‌آماده‌شده متون را دسته‌بندی می‌کند. در مجموع باید گفت هر چند این نظریه با ادبیت و معنای متن چندان پیوندی ندارد و بیش از اندازه بر قواعد ثابت خود متکی است؛ اما در بحث شناخت راوی بسیار کارآمد و دقیق عمل می‌کند.

در مقاله حاضر سه مقوله محوری روایت(صدای روایت، زمان روایت و منظر روایت) در مجموعه داستان «هشتمین روز زمین» مورد بررسی قرار گرفته‌است. این مقاله درصدد است به این پرسش‌ها پاسخ دهد که چه مؤلفه‌هایی در تحلیل مجموعه داستان «هشتمین روز زمین» مطابق با نظریه روایت‌شناختی ژراژ ژنت مطرح است و دستاوردهای پژوهشی کاربرد نظریه روایت‌شناسی ژنت با تأکید بر سه مؤلفه صدای روایت، زمان روایت و منظر روایت در بررسی و تحلیل مجموعه داستان «هشتمین روز زمین» چیست؟

پیشینه پژوهش

در تبیین پیشینه این پژوهش گفتنی است مطابق با مشاهدات پژوهشگران این مقاله، هیچ اثر مدونی در ارتباط با مجموعه داستان «هشتمین روز زمین» نوشته شهریار مندنی‌پور یافت نشد؛ پس این مقاله را می‌توان نخستین کوشش برای بررسی این مجموعه داستان به شمار آورد؛ اما درباره نظریه روایت‌شناسی ژنت که سنجه بررسی در این مقاله است، تاکنون تلاش-هایی صورت گرفته و مقالاتی در نشریات مختلف علمی-پژوهشی به چاپ رسیده‌است؛ از جمله «بررسی روایت در رمان چشمهایش از دیدگاه ژرار ژنت» از محمد پاشایی، «نقد روایت‌شناسانه مجموعه ساعت پنج برای مردن دیر است بر اساس نظریه ژرار ژنت» از قدرت‌الله طاهری و لیلاسادات پیغمبرزاده، «بررسی زمان‌مندی روایت در رمان سالمرگی بر اساس نظریه ژرار ژنت» از محمد بهنام‌فر، اکبر شامیان ساروکلایی و زینب طلایی، «کاربرد روایت‌شناسی نظریه زمان در روایت ژرار ژنت در رمان جای خالی سلوچ» از زهرا بهرامیان، مهیار علوی مقدم و فیروزه کاویان و... که برخی از این مقاله‌ها به عنوان منبع در این مقاله مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

مبانی نظری

روایت(NARRATIVE)

پژوهشگران سنتی ادبیات، معمولاً روایت را منحصر به ادبیات داستانی می‌دانند؛ اما روایت‌شناسان معتقدند هرجا کسی(راوی-ای) رویدادی یا مجموعه‌ای از رویدادهای مرتبط را بازگو می‌کند، در واقع با روایت مواجه هستیم. از این منظر، هرچندکه ما تصور می‌کنیم برنامه اخبار در رادیو و تلویزیون ما را از «وقایع محض» باخبر می‌سازد؛ اما خبر همیشه امر حادث شده را در چهارچوبی گفتمانی بازگو(بازنمایی) می‌کند و بنابراین برنامه اخبار شکلی از روایت‌گری است و خبرخوان هم نوعی روایتگر.(پاینده، ۱۳۹۸: ۱۷۱) در عمل همه نظریه‌های روایت میان آنچه روایت می‌شود(داستان) و این‌که چگونه روایت می-شود(گفتمان)، تمایز قائل می‌شوند. برخی نظریه‌پردازان همچون ژرار ژنت معنایی دقیق برای اصطلاح «روایت» برگزیدند که روایت را به «متونی که به صورت کلامی روایت شده‌اند، محدود می‌کند»(ژنت، ۱۹۸۸: ۱۷)؛ اما در مقابل آن استدلال می-کنند که هر چیزی در هر گونه‌ای داستان بگوید، روایت می‌سازد. هرچیزی که از طریق متن، تصویر، اجرا یا ترکیبی از این‌ها داستانی را می‌گوید یا عرضه می‌کند؛ بنابراین رمان‌ها، نمایش‌نامه‌ها، فیلم‌ها، داستان‌های مصور و... روایت هستند.(یان، ۱۳۹۷: ۵۲) در تعریفی کلی‌تر«روایت توالی شناخته‌شده رویدادهایی است که به صورت نظام‌مند نه تصادفی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند.»(تولان، ۲۰۰۱: ۸)

روایت مجموعه متنوع و عظیمی از گونه‌هاست که خود به رسانه‌های مختلفی تقسیم می‌شود؛ چنان‌که گویی هر ماده‌ای مناسب دریافت داستان‌های بشری است. روایت را می‌توان با زبان تولید شده، گفتاری یا نوشتاری، تصاویر متحرک یا ثابت، ایما و اشاره و آمیزه بسامانی از همه این چیزها ابراز کرد: «روایت به میانجی اسطوره، افسانه، قصه جانوران، قصه، ناول، حماسه، تاریخ، تراژدی، درام، کمدی، لال‌بازی، نقاشی(مثلاً سانتا اورسولا اثر کارپاچو)، پنجره‌های شیشه‌کاری رنگی، سینما، داستان‌های مصور، عناوین خبری و گفتگو وجود دارد. افزون بر این، روایت براساس همین تنوع تقریباً نامحدود شکل‌ها در هر عصر، مکان و جامعه‌ای حاضر است؛ روایت دقیقاً با تاریخ بشر آغاز می‌شود و هیچ کجا انسانی بدون روایت نبوده است. همه طبقات و گروه‌های انسانی روایت‌هایشان را دارند و عموماً افرادی با زمینه‌های فرهنگی مختلف یا حتی متضاد از آن روایت‌ها لذت می‌برند. دسته‌بندی میان ادبیات خوب و بد اهمیتی ندارد، روایت جهانی است؛ فراتاریخی، فرافرهنگی، به سادگی مثل خود زندگی است.»(بارت، ۱۳۹۲: ۲۳۷)

روایت‌شناسی(NARRATOLOGY)

شکل‌گیری روایت‌شناسی به‌عنوان یک رشته در سال ۱۹۶۶ آغاز شد، سالی که مجله فرانسوی «ارتباطات» شماره ویژه‌ای با عنوان «تحلیل ساختاری روایت» منتشر

کـرد. سـه سـال بعـد اصطـلاح «روایت‌شناسـی» را یکـی از نویسـندگان همـان شـماره ویـژه، یعنـی تزوتـان تـودوروف ابـداع کـرد. روایت‌شناسـی نظریـه سـاختارهای روایـت اسـت. روایت‌شناسـان بـرای بررسـی سـاختار یـا طـرح «توصیفـی سـاختاری» پدیده‌هـای روایـی را بـه بخش‌هـای سازنده‌شـان تجزیـه می‌کننـد و سـپس می‌کوشـند کارکردهـا و پیوندهـای آنهـا را تعییـن کنند.(یـان، ۱۳۹۷: ۵۱) چنـان کـه گفتـه شـد، روایت‌شناسـی برآمـده از سـاختارگرایی اسـت و بـرای ورود جدی‌تـر بـه حـوزه روایت‌شناسـی بایسـته اسـت سـاختارگرایی نیـز معرفـی گـردد.

سـاختارگرایی عنوانـی اسـت کـه نـه صرفـاً بـه نظریـه و رویکـردی در نقـد ادبـی، بلکـه بـه نحلـه‌ای از تفکـر اطـلاق می‌شـود کـه از نیمـه دوم قـرن بیسـتم در مطالعـات مربـوط بـه علـوم انسـانی رواج پیـدا کـرد؛ از جملـه در اسطوره‌شناسـی، انسان‌شناسـی و روان-شناسـی. سـاختارگرایی از ایـن نظـر کـه بررسـی و کشـف نیـت مولـف را کاری نامرتبط بـا نقـد ادبـی می‌دانـد، بـا فرمالیسـم وجـه اشـتراک دارد؛ امـا برخـلاف فرمالیسـت‌ها کـه معتقدنـد هـر متنـی صرفـاً یـک خوانـش صحیـح دارد، سـاختارگرایان اعتقـاد دارنـد کـه متـون ادبـی را می‌تـوان برحسـب نظام‌هـای دلالت‌گـر متفاوتـی بررسـی کـرد، بنابرایـن نبایـد بـرای هـر متـن صرفـاً یـک معنـای واحـد قائـل بود.(پاینـده، ۱۳۹۸: ۱۵۵- ۱۵۶) ریشـه سـاخت‌گرایی(STRUCTURALISM) بـه فرمالیسـم و مکتـب پراگ(حتـی ایـن اصطـلاح هـم ابـداع ایشـان اسـت) و نئوفرمالیسـم و فوتوریسـم می‌رسـد و بعدهـا از نقـد نـو نیـز متأثـر شـده اسـت. سـاختارگرایی در هـر یـک از مکاتـب فـوق بـه نحـوی اسـت. بـه نظـر فرمالیسـت‌ها(و نئوفرمالیسـت هـا) روشـی اسـت بـرای کشـف رابطـه تکواژهـای درون جملـه و رابطـه آنهـا بـا طـرح کلـی زبـان یعنـی LA LARGE (در مقابـل LA PAROLE کـه زبـان مشـخص اسـت).

سـاخت‌گرایی در مکتـب پـراگ رابطـه بیـن اجـزا یـک پیـام ادبـی اسـت کـه سـاخت آن را تشـکیل می‌دهنـد. بـه نظـر سـاختارگرایان پـراگ، اثـر هنـری ارگانیسمی(سـازمانی) اسـت کـه در آن همـه عناصـر هـم صـورت اسـت و هـم محتـوا و هیـچ جزئـی را نمی‌تـوان بـه زبـان دیگـر جـز همـان زبـان ادبـی بـه کار گرفتـه شـده، توضیـح داد. در بوطیقـای(POETICS) جدیـد هـم آن قسـمت از پیـام شـعری کـه بـه طریـق علمـی قابـل تجزیـه و تحلیـل و شـناخت اسـت، سـاخت(STRUCTURE) آن اسـت نـه محتـوا و معنـای آن.(شمیسـا، ۱۳۹۴: ۲۰۷) سـاختارگرایی هـم مانند بسـیاری از مکتب‌هـای نظریـه ادبـی سـده بیسـتم بـر پایـه مفاهیـم زبـان بنـا شده‌اسـت؛ امـا سـاختارگرایان، زبـان ادبـی را بـه عنـوان روایـت ویـژه‌ای از زبـان کـه از زبـان معمولـی فاصلـه می‌گیـرد یـا از آن پیشـی می‌گیـرد و یـا نارسـایی‌های آن را رفـع می‌کنـد، در نظـر نمی‌گیرنـد. آنـان برخـلاف مدرنیسـت‌ها و شـکل‌گرایان و منتقـدان نـو بـه «همانندی‌هـا»ی ادبیـات و زبـان معمولـی توجـه دارند.(هارلنـد، ۱۳۹۶: ۳۰۵) در مجمـوع بهتـر اسـت بـرای فهـم سـاختارگرایی بـه معنـای «سـاخت» توجـه داشـت. سـاخت عبـارت اسـت از «ارتباط‌هـای منطقـی و معنـادار اجـزای کلام بـا یکدیگر»(فتوحـی، ۱۳۹۱: ۱۴۶) و در تحلیـل سـاخت‌گرا بایـد عناصـر جزیـی را بـا یکدیگـر و در پیونـد بـا هـم و در رابطـه بـا تمامـی سیسـتم سـاختار بررسـی و تحلیـل کـرد.

در نهایـت بایـد گفـت ایـن جنبـش بـه عنـوان واکنشـی در برابـر هسـتی‌گرایی بـه روایـت سـارتر کـه مرکـز آن هـم در پاریـس بـود، اهمیـت یافـت. ایـن مرحلـه دسـت‌کم بـرای مدتـی کوتـاه انـرژی و هیجـان عظیمـی ایجـاد کـرد. بـا همـه اینهـا ایـن انـرژی و هیجـان از بسـتگی بـه یـک انقـلاب ویژه‌ی آفرینشـگر آن‌گونـه کـه معمـولاً در خیزش‌هـای سرنوشت‌سـاز پیشـین دیده‌ایم، برنخاسـته اسـت(هارلند، ۱۳۹۶: ۳۰۴) در گام بعـد بـه توضیـح روایت‌شناسـی سـاختارگرا پرداختـه می‌شـود؛ امـا پیـش از آن بایـد بـه سـه دوره-ای کـه بـر روایت‌شناسـی گذشـته اسـت، اشـاره کـرد:

دوره اول روایت‌شناسـی کـه نخسـتین نظریه‌هـای روایت‌شناسـی را بـا تکیـه بـر مکتـب فرمالیسـم روسـی ابـداع می‌کـرد، در دهه-هـای ۱۹۲۰ میـلادی پایه‌گـذاری شـد و فوسـتر، پـراپ و شکلوفسـکی از نخسـتین نظریه‌پـردازان ایـن دوره بودنـد. روایت‌شناسـی سـاختارگرا دومیـن دوره از روایت‌شناسـی اسـت کـه از دهـه ۱۹۶۰ میـلادی و تحـت تأثیـر زبان‌شناسـی سوسـوری ایجـاد شـد و نظریـه-پردازانـی چـون کلـود لـوی اشـتروس، تزوتـان تـودوروف، رولان بـارت، ژرار ژنـت و... تحـت تأثیـر ایـن گفتمـان بـه نظریه‌پـردازی پرداختنـد و دوره آخـر روایت‌شناسـی کـه بـا عنـوان پساسـاختارگرایی شـناخته می‌شـود، بـر پایـه نظریه‌هـای ژاک دریـدا ایجـاد شـد و همچنـان نیـز ادامـه دارد. حـال بـه سـاختارگرایی روایـت پرداختـه می‌شـود یکـی از ارمغان‌هـای سـاخت‌گرایی بـرای ادبیـات، بحـث روایت‌شناسـی(NARRATOLOGY) اسـت: حسـن(نهاد) + از کتاب‌خانـه برگشـت(گزاره). بسـط ایـن جملـه بـه روایـت ختـم می‌شـود. حسـن کـه پـدرش احمـد در زنـدان بـود + شـبی دیـر وقـت و خسـته از کتابخانـه برگشـت و بـه همیـن منـوال می‌تـوان هـر دو طـرف را توسـعه داد. نهـاد قهرمانـان و گـزاره اعمـال مختلـف داسـتانی اسـت. پـروپ بـا همیـن طـرح سـاده امـا مهـم، قصه‌هـای فولکلوریـک روسـی را مطالعـه کـرد. بـه هـر حـال سـاختارگرایان معتقدنـد کـه هـر داسـتان را می‌تـوان بـه سـاختارهای روایتـی تجزیـه کـرد؛ امـا خـود ایـن روش پـروپ هـم ریشـه در اسـلاف او دارد.(شمیسـا، ۱۳۹۴: ۲۱۵ و ۲۱۶) در تحلیـل سـاختارگرایانه روایـت، جزئیـات ظریـف «سـاز و کارهـای» درونـی متـون ادبـی بررسـی می‌شـوند تـا واحدهـای سـاختاری بنیادیـن ماننـد واحدهـای پیـش‌روی روایـت یـا عملکردهـای حاکـم بـر کارکردهـای روایـی متـون کشـف شوند.(تایسـن، ۱۳۸۷: ۱۴۹) بـه نظـر روایت‌شناسـان سـاختارگرا، مهم‌تریـن قیـاس زبان-شناسـیک قیـاس میـان سـاختار روایـت و نحـو جملـه اسـت. بـارت می‌گویـد: «روایـت

یک جمله بلند است؛ همان‌طورکه هر جمله قطعی به نحوی طرح کلی اولیه یک روایت کوتاه است.» برپایه این قیاس، پرداخت کلی قصه از قواعد قراردادی معینی پیروی می‌کند، درست همان‌گونه که پرداخت جمله از قواعد نحو پیروی می‌کند.(هارلند، ۱۳۹۶: ۳۱۱) به بیان ساده‌تر روایت-شناسان ساختارگرا به دنبال قاعده‌مند کردن روایت‌ها هستند؛ همان‌گونه که زبان‌شناسان به قاعده‌مند کردن جملات از طریق دستور زبان همت گماشته‌اند.

در مدرن‌ترین رمان‌ها، خواننده تنها ناظر رویدادها نیست؛ بلکه در نظر شخصیت‌ها یعنی در پیش‌بینی، عقیده‌یابی و تصمیم‌گیری در گزینش مشارکت می‌کند. روایت‌شناسان با روی آوردن به قیاس با حالت‌های دستوری فعل، این بعد را در نظر می‌گیرند. در حالت اخباری ما به سادگی می‌گوییم: (الف روی داد)؛ ولی حالت‌های دیگر به ما اجازه می‌دهند که روابط پیچیده‌تر از ارزش‌یابی و برداشتی را درباره الف بیان کنیم: (الف باید روی بدهد)، (الف روی خواهد داد)، (شاید الف روی بدهد) و (اگر الف روی بدهد) و مانند اینها. بدین ترتیب تودوروف درمورد رویدادهایی که در اینگونه حالت‌های هستی-شناسیک وجود دارند، امکاناتی چون ترسیده‌شده بودن، پیش‌بینی شده بودن، مورد امید بودن و مردود شده بودن را فراهم می‌آورند.(همان: ۳۱۳)

نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت

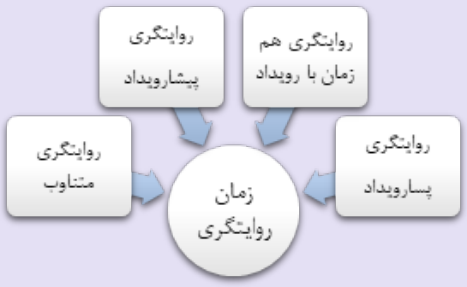
اگر الگوی روایت‌شناسی پراپ و تودوروف را مرحله‌ای کاملاً ساختارگرایانه در روایت‌شناسی بنامیم، می‌توانیم بگوییم که با الگوی ژنت روایت‌شناسی از این دوره گذار عبور کرد و به عنوان حوزه‌ای جدید در علوم انسانی به رسمیت شناخته شد. روایت‌شناسی ژنت بی‌تردید جامع‌ترین و پرکاربردترین رویکرد در این حوزه است. تقریباً هیچ جنبه‌ای از روایت نیست که ژنت اصطلاحی برای آن ابداع نکرده و نکوشیده باشد به‌طرزی نظام‌مند آن را تبیین کند. ژنت این نظریه را در سال ۱۹۷۲ در کتاب خود با عنوان «گفتار روایی: رساله‌ای در باب روش» مطرح کرد و آن را در تحلیلی مشروح از رمان معروف «در جستجوی زمان از دست رفته» مارسل پروست به کار برد.(پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۴و۲۱۵) نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت شامل سه مؤلفه کلی صدای روایت، زمان روایت و منظر روایت است. صدای روایت مؤلفه‌ای است که مشخص می‌کند راوی کیست و در چه زمانی و از کدام جایگاه روایت را باز می‌گوید. صدای روایت خود به سه مؤلفه جزئی «کیستی راوی»، «زمان روایتگری» و «سطح روایت» تقسیم می‌شود.

الف) کیستی راوی: مؤلفه‌ای است که نسبت راوی با داستان روایت‌شده را معین می‌سازد. مطابق با این مؤلفه می‌توان انواعی را برای راوی برشمرد؛ از جمله راوی درون‌رویداد و راوی برون‌رویداد.

الف/۱) راوی درون‌رویداد راوی‌ای است که درون جهان داستان حضور دارد(یکی از شخصیت‌های داستان است) و مشاهداتش را بیان می‌کند. این راوی از نظر مکانی درون جهان داستان قرار می‌گیرد و از نظر زمانی می‌تواند در زمان حالی باشد که داستان روایت می‌شود یا در گذشته‌ای که وقایع داستان روی دادند. این نوع راوی را در اصطلاحات پیشاروایت‌شناختی «اول شخص ناظر» می‌نامیم. تأثیر روایتگری این نوع راوی، کم‌کردن فاصله‌ی خواننده با جهان روایت شده در داستان است. بارزترین ویژگی گفتار چنین راوی‌ای بی‌واسطگی آن است.(همان: ۲۱۶)

الف/۲) راوی برون‌رویداد: راوی‌ای است که بدون مشارکت در رویدادهای داستان وقایع را می‌بیند و برای خواننده بازمی‌گوید. راوی برون‌رویداد در واقع نه یک شخصیت، بلکه یک صداست که در وقایع شرکت ندارد و فقط جهان داستان را برای مخاطب و خواننده وصف می‌کند. این نوع راوی را در اصطلاحات پیشاروایت شناختی «سوم شخص» می‌نامیم. هر چقدر راوی درونِ رویداد شخص بودگی خودش را برجسته می‌کند(مثلاً با بیان عقاید شخصی‌اش)، متقابلاً راوی برون‌رویداد حضور خودش را کم‌رنگ می‌کند. تأثیر روایتگری این نوع راوی ایجاد حس و حالی از بی‌طرفی است.(همان: ۲۱۶)

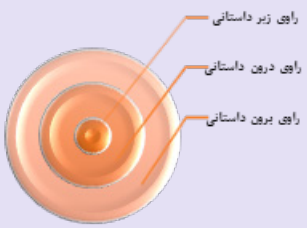
ب) زمان روایتگری: دیگر مؤلفه‌ای است که نسبت مقطع زمانی روایت شدن رویدادها را با مقطع زمانی رخ دادنشان معین می‌سازد می کند. ژنت برای زمان روایتگری چهار نوع زمان روایتگری برشمرده است:



ژنت روایتگری پسارویداد را رایج‌ترین شکل روایتگری دانسته‌است که طی آن وقایعی که در زمان گذشته رخ داده، اکنون در زمان حال بازگو می‌کنند. روایتگری هم‌زمان با رویداد را نوعی دیگر از روایتگری می‌داند که طی آن راوی وقایع را هنگام رخ دادنشان در زمان حال بیان می‌کند. دیگر نوع روایتگری پیشارویداد است که پیش از روی دادن وقایع بیان می‌شود گویی راوی به پیش‌بینی رویدادها پرداخته است. روایتگری متناوب آمیزه‌ای از روایتگری پسارویداد و هم‌زمان با رویداد است

که بسیاری از رمان‌ها به اینگونه روایتگری پرداخته‌اند.

ج) سطح روایت: مؤلفه دیگری است که نسبت بین روایتگری و جهان داستان را مشخص می‌کند. ژنت در هر روایتی بین دولایه روایی، تمایز وجودشناختی می‌گذارد: سطح دنیای بازنمایی شده در داستان و سطح خود این بازنمایی. سطح بازنمایی، همان روایتی است که در داستان با آن مواجهیم، روایتی که می‌تواند از منظر اول شخص باشد(خواه اول شخص شرکت‌کننده در وقایع و خواه اول شخص ناظر یا مطابق با اصطلاحات ژنت: خواه راوی خودگو و خواه راوی درون‌رویداد) یا از منظر سوم شخص(سوم شخصی که از وقایع اطلاع دارد و می‌تواند با نفوذ به ذهن شخصیت اصلی یا دیگر شخصیت‌ها افکار و احساسات آنها را بگوید یا مطابق با اصطلاحات ژنت: راوی برون‌رویداد). به بیان دیگر، مقصود از «سطوح روایت» چهارچوب مکانی-زمانی‌ای است که داستان در آن رخ می‌دهد.(ن.ک: پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۸) براساس این مؤلفه با سه نوع راوی مواجه هستیم:



برون‌داستانی راوی‌ای است که بیرون از جهان روایت‌شده در داستان قرار دارد و برای مخاطبانی ایضاً بیرون از جهان روایت-شده در داستان روایتگری می‌کند. در این حالت، راوی داستان را در سطح بالاتری از جهان داستانی و شخصیت‌های آن روایت می‌کند. درون داستانی راوی‌ای است که درون جهان روایت‌شده در داستان قرار دارد(به عبارت دیگر یکی از شخصیت‌های داستان است) و برای مخاطب یا مخاطبانی در همان داستان روایتگری می‌کند. در این حالت راوی داستان را در سطحی هم-طراز با جهان داستانی و شخصیت‌های آن روایت می‌کند؛ زیر داستانی(داستان در داستان) یا روایتی جای‌گرفته در بطن روایت اصلی است که یکی از شخصیت‌ها برای شخصیتی دیگر در همان داستان تعریف می‌کند. (ن.ک. پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۹-۲۱۸)

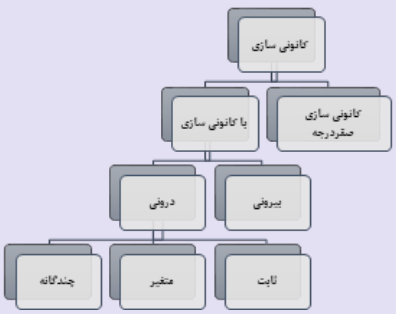
دیگر مؤلفه نظریه ژار ژنت «زمان روایت» است که سامان‌بندی زمانی روایت را مشخص می‌کند. در این مؤلفه نیز اصطلاحات ویژه ای توسط ژنت بیان شده که به زمان روایت اشاره دارد. از جمله این اصطلاحات ترتیب زمانی روایت، دیرش و بسامد واقعه است. ترتیب زمانی روایت به تقدم و تأخر بازگویی وقایع در روایت اشاره دارد که خود با زمان‌پریشی و بدون زمان‌پریشی بیان می‌شود. مطابق با تعریفی که از زمان‌پریشی شده، آن را «برهم زدن ترتیب و توالی زمانی وقایع داستان»(پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۹) دانسته‌اند که می‌توانند به شکل «گذشته‌گویی» و «آینده‌گویی» باشد. به بیان دیگر گاهی راوی حوادث را پیش‌بینی می‌کند و از آنها پیشی می‌گیرد که ژنت این شیوه را «پیش‌بینی» می‌خواند، گاه راوی در میانه داستان به گذشته برمی‌گردد که ژنت این شیوه را «بازگشت به گذشته» می‌نامد و گاه میان زمان روایت و زمان داستان تفاوت ایجاد می‌شود. ژنت این شیوه را «زمان‌پریشی» می‌خواند.(احمدی، ۱۳۸۵: ۲۹۱) وقتی راوی از شگرد گذشته‌گویی وقایع و رویدادها بهره می‌برد، رویدادهایی را بیان می‌کند که در گذشته روی داده‌اند. گاهی نیز راوی آینده‌گویی می‌کند و وقایعی را که هنوز رخ نداده‌اند، پیش‌بینی می‌کند. دیگر شکل ترتیب زمانی روایت این‌گونه است که هیچ زمان‌پریشی صورت نمی‌گیرد و راوی بدون رفتن به گذشته و آینده، رویدادها را به صورت توالی که رخ داده‌اند، بیان می‌کند.

مؤلفه دیگر زمان روایت، «دیرش» است که آهستگی یا تندشدن روایت را بیان می‌کند. ژنت در این مقوله به شگردهای حذف، تلخیص، صحنه‌پردازی، تطویل و وقفه می‌پردازد. شگرد حذف را روایت نکردن برخی از وقایع دانسته‌اند که «سبب تند شدن ضرباهنگ داستان می‌شود.»(پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۹) تلخیص کوتاه‌کردن زمان از طریق خلاصه‌کردن وقایع است که یکی دیگر از شگردهای روایی است که منجر به شتاب گرفتن داستان می‌گردد. در صحنه‌پردازی «برقراری تناظر زمانی بین واقعه و بازنمایی آن در روایت»(همان) مدنظر قرار می‌گیرد و تطویل در مقابل تلخیص طولانی‌تر کردن زمان یک واقعه در روایت است. وقفه/ درنگ (مکث زمانی) نیز توقف موقت زمان در روایت است.

«بسامد» دیگر مؤلفه مورد بحث در زمان روایت است که به نوبت‌های بازگویی یک واقعه یا نسبت بین دفعات رخ دادن یک واقعه و روایت شدن آن در داستان می‌پردازد. در این مفهوم سه مسئله مورد پژوهش قرار می‌گیرد:

- یک‌بارگویی واقعه یک‌بار رخ داده
- یک‌بارگویی واقعه چندبار رخ داده
- چندبارگویی واقعه یک‌بار رخ داده

دیگر مفهوم اصلی در نظریه روایت‌شناختی ژرار ژنت، «منظر روایت» است که به کانونی‌سازی روایت می‌پردازد. در کانونی- سازی دو مسئله مطمح نظر است:



منظر روایت مؤلفه‌ای است که تعیین می‌کند رویدادها از نگاه چه کسی روایت می‌شود. باید توجه داشت که ژنت بین «صدایی» که روایتگری انجام می‌دهد و منظری که رویدادها از آن دیده می‌شود، تمایز می‌گذارد.(همان: ۲۲۱) کانونی‌سازی منظری است که مطابق با آن رویدادها در داستان دیده و به خواننده ارائه می‌شوند. گاه روایت‌سازی بدون کانونی‌سازی است که آن را «کانونی‌سازی صفر درجه» می‌گویند و گاه با تکیه بر کانونی‌سازی صورت می‌گیرد. روایتی که بر ذهن شخصیت خاصی تمرکز ندارد و ادراک‌های شخص واحدی را مبنای دیدن جهان داستان قرار نمی‌دهد، فاقد کانونی‌سازی است. پیش از مطرح شدن نظریه‌های روایت‌شناسی، این حالت به اصطلاح (سوم شخص دانای کل) نامیده می‌شد اما روایت با کانونی‌سازی روایتی است که بر ذهنیت شخصیت خاصی تمرکز می‌کند.(همان: ۲۲۱) همان طور که در جدول فوق نیز نشان داده‌شد، زمانی که روایت با کانونی‌سازی شکل می‌پذیرد، به دو نوع طبقه‌بندی می‌شود: کانونی‌سازی درونی و کانونی‌سازی بیرونی.

۱- کانونی‌سازی درونی شکلی از کانونی‌سازی است که همه چیز از دیدگاه یک یا چند شخصیت دیده می‌شود. این نوع کانونی‌سازی به‌ویژه در رمان‌های مدرن کاربرد دارد که در بسیاری از آنها یک رویداد واحد بیش از یک بار، هربار برحسب ادراک‌های شخصیت متفاوتی روایت می‌شود.

۲- کانونی‌سازی بیرونی شکلی دیگر از کانونی‌سازی است که شخصیت اصلی داستان را از منظر بیرونی می‌بینیم(گفته‌ها و رفتارهایش روایت می‌شوند، همچنین ظاهرش توصیف می‌شود)، بی آن‌که از ادراک‌های او(افکار، احساسات و برداشت‌های درونی او) مطلع شویم. (ن.ک: پاینده، ۱۳۹۸: ۲۲۱-۲۲۲)

معرفی شهریار مندنی‌پور و آثار او

شهریار مندنی‌پور، نویسنده و روزنامه‌نگار معاصر(متولد ۱۳۳۵، شیراز) و از برترین نویسندگان نسل سوم داستان‌نویسی ایرانی است که آثار او را در دسته «جریان مدرن نثر فارسی» قرار می‌دهند. مندنی‌پور را به عنوان یک نویسنده صاحب سبک و از مروجان گفتمان‌های تازه در ادبیات داستانی ایرانی می‌دانند. منتقدان ادبی وی را در مسائل جدید همچون تکنیک‌ها و نوآوری‌های روایی و همچنین توجه ویژه به زبان مورد توجه قرار می‌دهند. وی در عمده آثار خود از زبان نزدیک به شعر بهره می‌گیرد و در توصیف موقعیت‌ها بسیار موفق است. برخی از آثار وی عبارتند از: سایه‌های غار(۱۳۶۸)، هشتمین روز زمین(۱۳۷۱)، مومیا و عسل(۱۳۷۵)، راز(۱۳۷۶)، ماه نیم‌روز(۱۳۷۶)، دل دلدادگی(۱۳۷۷)، شرق بنفشه(۱۳۷۷)، آبی ماورای بحار(۱۳۸۲)، هزار و یک سال(۱۳۸۲) و ارواح شهرزاد(۱۳۸۳).

معرفی مجموعه داستان «هشتمین روز زمین»

هشتمین روز زمین، دومین مجموعه داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور است که پس از انتشار نخستین مجموعه داستان کوتاه خود با نام «سایه‌های غار»(۱۳۶۸) که از سوی نشر نوید در شیراز چاپ شد، آن را در سال ۱۳۷۱ به چاپ رساند و پس از آن اثر مشهور و مهم خود را با نام مومیا و عسل(۱۳۷۵) به چاپ رساند و نام خود را به عنوان یکی از برترین نویسندگان نسل سوم داستان‌نویسی معاصر ایرانی مطرح ساخت. نثر و زبان مندنی‌پور در این اثر چندان محاوره و عامیانه نیست و حتی به زبان شعر نزدیک است و نیز در بیان تمامی داستان‌ها راوی برجسته‌ترین کاراکتر است که در تمام لحظه‌ها، خود حضور دارد و بقیه شخصیت‌ها و اتفاقات را روایت می‌کند.

داستان «سنگ» که نخستین داستان این مجموعه است، در فضای یک اداره باستان‌شناسی و در زمانی پیش از انقلاب روایت می‌شود. حوادث و کنش‌های مربوط به این داستان توسط دو شخصیت به نام‌های «مهرگیا» و «هخامنش» که هر دو از کارمندان رده بالای اداره هستند و در دو دوره مختلف ریاست یک بخش از اداره را برعهده دارند، روایت می‌شود. سیر حوادث داستان از صبح یک روز اوایل پاییز که بر خواننده پوشیده می‌ماند چه مدت پیش بوده‌است و چاپ خبر کوتاهی در روزنامه محلی آن‌روز پیرامون سانحه تأسف‌بار شب گذشته و مرگ یکی از کارمندان خدمتگزار اداره آغاز می‌شود و راوی که خود نیز یکی از کارمندان اداره است، برای توضیح وقایع به گذشته دورتری که چهارسال پیش بوده و مصادف است با ورود این کارمند تازه به اداره که «مهرگیا» نام دارد، ادامه می‌یابد. در تمام طول داستان راوی برای یادآوری وقایعی در زمان‌های مختلف جست می‌زند و به اصطلاح «زمان پریش» است و هربار پیش از هر جست، مقداری با خود تأمل می‌کند و این تأملات که با گفتگوهایی با خود همراه است، همگی در زمان حال اتفاق می‌افتد. پیرنگ این داستان که مبتنی بر رقابت دو شخصیت «مهرگیا» و «هخامنش» است، سرانجام با مرگ «مهرگیا» بر اثر صاعقه و سپس مرگ «هخامنش» بر اثر سکته دوم پایان می‌یابد و در ادامه داستانی روایت نمی‌شود و این خود راوی است که از خودش و نوشتنش برای خواننده‌ای که آنها را مخاطب قرار می‌دهد صحبت می‌کند و این نوشته را به پایان می‌برد.

داستان دوم کتاب «هشتمین روز زمین» نام دارد و گویی داستان در یک محکمه و یا در اتاق یک بازپرس اتفاق می‌افتد و ماجرایی از زبان سه شخصیت اصلی داستان «احد» و «ثانی» و «سمیر» روایت می‌شود و هر

کدام از این شخصیت‌ها در لحظاتی خود راوی داستان می‌شوند و تمام داستان به صورت گفتگوی این سه نفر در حضور یک قاضی یا بازپرس که خواننده کمترین اطلاعی از او ندارد و حتی هیچ سخنی از او در بین گفتگوها نمی‌یابد، پیش می‌رود. ماجرای اصلی، حضور این سه نفر در یک سیلاب است و سپس گریختن آنها از معرکه که باعث دستگیریِ آنان می‌شود. احد آغازکننده این وقایع است که ظاهراً جوانی آگاه و متفکر است و در هنگام سیلاب به فکر کمک‌رسانی می‌افتد و به همراه ثانی که دایی اوست و قایقی هرچند نامناسب برای حضور در سیلاب دارد، راهی می‌شوند. در میانه داستان سمیر وارد داستان می‌شود که نیروی هلال احمر یا یک نهاد دولتی کمک‌رسانی است و حضورش در ادامه داستان داوطلبانه نیست و به‌خاطر وظیفه شغلی اوست، هر چند از مکالمه‌ها اکراه سمیر به حضور در واقعه مشخص می‌شود. داستان با همین تم «مبرا کردن خود» ادامه می‌یابد و هرکس به طریقی کار خود را در آن واقعه صحیح می‌داند اما هر از چندگاهی، عذاب وجدان شخصیت‌ها مشخص می‌شود و گفتگو و محاکمه شخصیت‌ها با عذاب وجدان پایانی آخرین راوی که به درستی معلوم نیست کدام است؛ اما از صدا و شیوه سخن گفتنش حدس زده می‌شود، احد است، به پایان می‌رسد.

داستان سوم «سارای پنج‌شنبه» است که در اتاق یک خانه و بخش اعصاب و روان یک بیمارستان ناشناخته رخ می‌دهد و در اینجا نیز همچون دو داستان پیشین کم‌اهمیت بودن بعد مکان در نظر نویسنده مشخص می‌شود و مندنی‌پور بیش از اینکه به صورت کامل مکان و زمان روی‌دادن اتفاقات را توصیف کند، به‌سرعت به سراغ شخصیت‌ها می‌رود و به توصیف و واکاوی آنها می‌پردازد. این داستان در مواقع مختلف از زبان مرد و زنی روایت می‌شود که پیش از این با هم قرار عقد داشتند؛ اما پس از احتمالاً حادثه‌ای مرد پاهایش را از دست می‌دهد و معلول می‌شود و زن که پرستار در بخش بیماران اعصاب و روان است، هر یک‌شنبه و پنج‌شنبه بنا به عادتی که راوی مرد می‌گوید، به او و مادرش سر می‌زند هرچند که به گفته راوی مرد، دیگر قراری بین این دونفر وجود ندارد و زن به‌زودی خیال گرفتن انتقالی و رفتن از این شهر دارد؛ اما «سارا» نام دختری بیست‌ساله است که پرستار از حضور او در بخش به وجد آمده‌است. سارا دومین نفری است که پرستار از حضور او لذت می‌برد. «آقای تافته» که جانباز جنگی است، نخستین فردی‌ست که برای پرستار جذاب بوده‌است و حال سارا است که پرستار به‌صورت بی‌پروایی قصد کمک و همراهی او دارد. مشکل سارا فراموشی است؛ به‌طوری‌که هرچیزی که به او گفته می‌شود و یا انجام می‌دهد، پس از یک روز از حافظه‌اش محو می‌شود و دیگر در خاطرش نمی‌ماند. سرانجام آقای تافته بر اثر تزریق سوزن هوا خودش را در آغوش مرگ می‌خواباند و سارا از بخش فرار می‌کند و ناپدید می‌شود و راوی پرستار نیز با خبر تأیید شدن انتقالی‌اش و نیز سفری چندروزه پیش از آن به داستان پایان می‌دهد.

داستان «هنگام» آخرین و بلندترین داستان این مجموعه است که به زبان محاوره و مردم نزدیک‌تر است؛ اما همچنان راوی که اغلب خود مندنی‌پور است و این‌بار شخصیتی درون داستان نیست، به زبانی شاعرانه برای توصیف برخی پدیده‌ها همت می‌گمارد و تصاویر زنده‌ای خلق می‌کند. این داستان در فضای یک تابستان گرم با بادهای جهنمی هنگام روی می‌دهد و به یک باور قدیمی در جنوب ایران اشاره دارد. داستان با دو شخصیت «اویس» و پیرمرد کوری که «بابا زار» نام دارد، آغاز می‌شود و تا لحظاتی طبق روال معمول روزهای دیگر هنگام آرام می‌گذرد؛ اما پس از لحظاتی فضای آرام هنگام با ورود غریبه-ای ملتهب می‌شود و کم‌کم حوادث ناگواری رخ می‌دهد. اویس، بابا زار، خدیو تراکمه، عبدالمناف، فاروق، امیرخون، بی‌بی قدم و گل‌اندام از شخصیت‌های اصلی این داستان هستند و در مقابل این شخصیت‌ها، بادی جنی به نام (زار) قرار دارد که طبق باور مردم جنوب ایران این‌گونه اجنه در باد حلول می‌کنند و از آفریقا می‌آیند و برای خود افرادی را مرکب می‌گیرند. (بابا زار) یا (ماما زار) کسی است که مسئول برگزاری مراسمی تحت عنوان «بازی» است و باید طی چند شبانه‌روز و با خواندن اوراد مختلف و قربانی‌کردن و خوردن خون بز و... (زار) را به زیر بکشد و او را از بین ببرد. (بابا زار) یا (ماما زار) خود، کسی است که روزگاری جن‌زده شده و سپس نجات یافته‌است. داستان «هنگام» با ورود زار به آب انبار (سوک) ادامه می‌یابد و در نخستین رویارویی هنگامی که گل اندام برای آب آوردن، جسدی را در برکه می‌بینند، جیغ می‌زند و اهالی هنگام به سمت برکه هجوم می‌آورند و در این هنگام فاروق که پیش از این جاشو بوده و شناگر خوبی است، تلاش می‌کند تا با چوب بلندی جنازه را به کناره برکه هدایت کند و آن را از آب خارج کند؛ اما در نخستین برخورد چوب با بدن غریبه روی آب، غریبه بیدار می‌شود و چوب بدنِ او را زیر آب می‌برد. فاروق که می‌بیند یک غریبه عمداً داخل برکه آب آشامیدنی هنگام وارد شده و روی آب معلق است، به سمت غریبه حمله می‌کند و در برکه با او گلاویز می‌شود، فاروق شکست می‌خورد و اهالی با دیدن بدن لخت غریبه شروع به سنگسار او می‌کنند. بابا زار که حالا مطمئن شده است غریبه تازه‌وارد زار است، به همه اهالی هشدار می‌دهد که هرکسی که به او سنگی زده‌باشد، مرض‌هایی می‌گیرد و خواهد مرد. سرانجام زار در برکه می‌ماند و اهالی دیواره-های برکه را با سنگ بالا می‌آورند و خود دچار بی‌آبی می‌شوند. تا پایان داستان همه شخصیت‌های داستان به طرق مختلف

کشته می‌شوند یا می‌میرند و در پایان دوباره خود راوی می‌ماند که داستان را به پایان می‌برد.

در پایان چنانچه گفته‌شد، ارتباط ظاهری خاصی بین داستان‌ها دیده نمی‌شود و داستان‌های این مجموعه ادامه یکدیگر نیستند و حتی می‌توان گفت نقطه برخوردی نیز بین آنها وجود ندارد؛ اما به لحاظ حسی، سایه مرگ بر سر هر چهار داستان مجموعه دیده می‌شود و از لحاظ معنایی نوعی بی‌اعتباری به زیست دنیایی برداشت می‌شود و مندنی‌پور با قلم مرگ زیر هر داستانش را امضا می‌کند و گویی با پایان هر داستان، آدم‌های آن داستان نیز فراموش و محو می‌شوند و بی‌آنکه در لحظات آخر سایه‌ای از آنها دیده شود، داستان به پایان می‌رسد.

تحلیل مجموعه داستان «هشتمین روز زمین» مطابق با نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت

۱-صدای روایت

در داستان اول مجموعه که «سنگ» نام دارد، راوی از نوع درون‌رویداد است و خود شخصیتی در داستان است و زمان روایتگری متناوب است و راوی علاوه بر شرح وقایع گذشته در زمان حال با خود نیز گفتگو می‌کند و گویی دارد داستان را در دفترچه خاطرات خود می‌نویسد. سطح روایت این داستان نیز درون داستانی است و روایت و داستان با هم، هم‌سطح هستند. نمونه‌های زیر موید هم‌سطحی داستان هستند:

نمونه۱: چهارسال پیش، همین حدودها، یک روز بارانی هم، شایعه‌ای از اتاق ماشین‌نویسی مثل ساس به تن اداره افتاد. گفتند آقای هخامنش از سمت خود معزول و یکی به نام مهرگیا جانشین او شده است. این خبر بیش از همه مرا که کارمند زیردست آقای هخامنش بودم، متحیر کرد.(مندنی‌پور، ۱۳۹۷: ۱۰)

نمونه۲: کجا بودم؟ نگذاشت که... نه دیگر، فعلا چیز قابل اهمیتی برای خواندن باقی نمانده، بهتر است جمله آخر را همان بدانیم که خواندم: «تا اکنون که این داستان را می‌نویسم...» یا صحیح‌تر بگویم، تا اکنون‌که این داستان را برای شما می‌خوانم. چرا؟ چون‌که گمان می‌کنم برای یک کارمند جدید و جوان مفید باشد. (همان: ۵۶)

در داستان دوم مجموعه، «هشتمین روز زمین» نیز راوی از نوع درون‌رویداد و زمان روایتگری نیز متناوب است و افراد ضمن شرح یک اتفاق در گذشته به بیان حالات کنونی خود نیز می‌پردازند و سطح روایت این داستان زیرداستانی است و همه وقایع از زبان شخصیت‌های اصلی برای قاضی‌ای که ما او را نمی‌بینیم و نمی‌شناسیم، تعریف می‌شود. در عبارت زیر می‌توان مشاهده کرد که راوی همراه با بیان رویدادی در گذشته، حالت‌های کنونی را نیز مدنظر قرار داده است:

نمونه۱: کار از اینها گذشته، از گفتن و به‌یاد آوردن و دوباره گفتنش. گیرم که مدام تکرار شود، فردا، پس‌فردا و بعدتر که باز زمستان بیاید و ابر و باران؛ همیشه همین است که شده. او هم که تا قیامت لابلای برگ‌های نخ تنها بماند و زل بزند و نگاهش پشت این دیوارهای سیمانی مرا ول نکند، همان است که بوده...(همان: ۵۹)

نمونه دوم از این داستان نشان از این دارد که راوی درون‌رویداد است و خود نیز از شخصیت‌های درون داستان به شمار می‌رود:

نمونه۲: ما باید می‌رفتیم جلو برای زنده‌ها. من تصمیم می‌گرفتم. خودم نمی‌خواستم؛ ولی اینها وا داده‌بودند. این آقا که دولا شد و قی کرد و سمیر جنازه را ول کرد. کار درست همین بود. تازه جنازه هم داشت می‌رفت طرف شهر، آنجا می-گرفتنش.(همان: ۶۳)

در داستان «سارای پنج‌شنبه» که سومین داستان این مجموعه است، راوی از نوع درون‌رویداد است و یکی از دو شخصیت اصلی داستان است که با هم گفتگو می‌کنند و زمان روایتگری آن نیز متناوب است؛ البته در صفحه آخر داستان راوی از زمان روایتگری پیشارویداد نیز استفاده کرده: «و حالا که پنج‌شنبه است و فردایش جمعه و پس‌فردا شنبه؛ یک‌شنبه که برسد، تو باز می‌آیی و من همین‌جا نشسته‌ام و حتی اگر نخواهم، منتظرم که صدای زنگ بیاید و بعد احوال‌پرسی‌ات را با پیرزن بشنوم و صدای کفش‌هایت در راه پله سنگی و بعدتر تو هستی و صندلی کنار پنجره و باز از سارا می‌گویی و از تقاضای انتقال که حتما برای خلاص شدن از دست تو با آن موافقت می‌شود.(همان: ۹۳)

سطح روایت این داستان نیز درون‌داستانی است و راوی نیز خود یکی از کاراکترهای داستان است که به گفت‌وگو با دیگر شخصیت‌ها می‌پردازد: «چهارسال است که در این بخش کار می‌کند و دیگر از دست همه، حتی آقای تافته که تمام کارهای دوست‌داشتنی او را برایم نقل کرده، خسته شده‌بود که سارا را آوردند و حالا آنقدر به او انس گرفته که شب‌ها، گاهی در خانه، دلش برای این دختر تنگ می‌شود. او حدود بیست‌سال دارد- حدس می‌زنم، چون هیچ‌وقت سنش را نگفته ـ قامتی بلند و باریک، آنطورکه: «مثل ترکه که فکر می‌کنی زود می‌شکند.» گفته‌بودم: «حوصله‌ام را سر بردی، چقدر این روزها از سارا حرف می‌زنی».(همان: ۸۰)

در داستان آخر و پایانی مجموعه، «هنگام»، مندنی‌پور از شگرد استفاده از دو راوی سود برده‌است. صدای اول که داستان «هنگام» را روایت می‌کند، از راوی برون‌رویداد روایت می‌شود که خارج از داستان است و جزء شخصیت‌های اصلی روایت نیست و تنها به عنوان صدا شنیده می‌شود.

«گزش‌های درد طاقت مرد لمه جان را طاق کرده‌بود و او برای اینکه حواسش را منحرف کند، از حفره کومه به بیرون خیره شده‌بود. چشم‌اندازی که از خلال دریچه می‌دید، به‌نظرش تازه و خلق‌الساعه می‌آمد: میدان‌گاه تهی از هر جنبنده‌ای با خاک سرخ غباری‌اش، دیواره‌های شکم داده، دهانه قناس گذرها و برجسته‌تر از همه هیکل بزرگ و دوغاب مالیده برکه (سوخ) که مطمئن به همه سال‌های آینده، بر آن زمین موعود جن‌های مضراتی خیمه زده‌بود و همه اینها با درخششی چشم‌آزار، خوابناک و بازمانده یک کابوس قیلوله می‌نمودند.(همان: ۹۶-۹۵)

زمان روایتگری این صدا، هم‌زمان با روایت است و سطح روایت آن برون‌داستانی است؛ اما صدای دوم که در لحظاتی از داستان به صورت مونولوگ وجود دارد و هیچ اشاره‌ای درباره صاحب آن صدا وجود ندارد؛ اما از قراینی می‌شود پی برد که آن (زار) است، با راوی درون‌رویداد مواجهیم که زمان روایت‌گری آن متناوب است و سطح روایت آن درون‌داستانی است.

«به ریحان گفتم دیگر تمام شد. ترس بی‌تخیل و متکی‌اش خیره بود به جای مشت‌های توی صورتم. حتما می‌سوخت و سیاه کرده‌بود. گفتم هرچه توی پنجدری هست، برای آتش بیاور.»(همان: ۱۰۴) و نمونه دیگر: «همین‌هاست دیگر ریحان، من امروز نان نگرفته‌ام؛ چون شبانه در آردها گرد طلا ریخته‌اند و من ترسیدم ریحان. مرا ببخش از اینکه ترس دارد اینهمه خیانت روبه‌رو که مرا به مرگ فرانمی‌خواند و تو نباید بدانی یا بپرسی؛ چراکه آن چشم‌ها حیفشان است، آن لب‌ها که لب‌های دروغ مرا بوسیده‌اند...»(همان: ۱۰۵) در جدول زیر مؤلفه‌های صدای روایت در مجموعه داستان «هشتمین روز زمین» بیان شده‌است:

مؤلفه‌های «صدای روایت» مطابق با نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت				
نام داستان	کیستی راوی		زمان روایتگری	سطح روایت
سنگ	درون رویداد		روایتگری متناوب	درون داستانی
هشتمین روز زمین	درون رویداد		روایتگری متناوب	زیر داستانی
سارای پنج‌شنبه	درون رویداد		روایتگری متناوب	درون داستانی
			پیشارویداد	
هنگام	راوی1	برون رویداد	هم‌زمان با رویداد	برون داستانی
	راوی2	درون رویداد	روایتگری متناوب	درون داستانی

۲- زمان روایت

مطابق با شواهد و مصادیق یافت شده، در داستان «سنگ» ترتیب زمانی رویدادها به‌صورت زمان‌پریشی است و در حال و گذشته در گذار است. گفتن خاطره‌های گذشته در لابه‌لای رویدادها نشان از گذر راوی به زمان ماضی است و سپس بازگویی رویدادهای کنونی و دوباره رفتن به گذشته نشان از زمان‌پریشی است که نویسنده برای بازگویی وقایع روایت خود دارد. عزل آقای هخامنش در گذشته و روی کار آمدن مهرگیا و بازگویی این اتفاق در حین رویدادهای کنونی یکی از مطالبی است که نشان از رفتن راوی به زمان ماضی دارد: «چهارسال پیش، همین حدودها، یک روز بارانی هم، شایعه‌ای از اتاق ماشین‌نویسی، مثل ساس به تن اداره افتاد. گفتند که آقای هخامنش از سمت خود معزول و یکی به نام مهرگیا جانشین او شده است. (مندنی‌پور، ۱۳۹۷: ۱۰)و در جای دیگر دوباره بازگشت به این موضوع می‌زند که از آمدن مهرگیا بر سر کار گذشته‌بود و روال به حال عادی درآمده‌بود: «دیگر یک‌سالی از آمدن مهرگیا گذشته‌بود و جاذبه رفتار گاوآهنی او برای بیشتر ماها عادی شده‌بود، من و هخامنش برای نظارت بر مرمت ضلع شرقی پاسارگاد رفته‌بودیم و تا غروب آنجا ماندیم. وقتی کارگران رفتند و سر و صدای خود و ابزارشان را هم بردند و مقبره به انزوای همیشگی‌اش رسید...»(همان: ۱۹) در طی وقایع داستان می‌توان مؤلفه‌های دیرش زمانی مانند حذف، تلخیص، وقفه، تطویل و صحنه‌پردازی نیز مشاهده کرد که نویسنده برای روایت وقایع داستانی خود از آنها بهره برده‌است. در نمونه زیر از حذف برای بیان روایت خود و تنها به اشاره‌ای برای سانحه‌دیدگی کارمند اداره بسنده کرده‌است: «شب گذشته، یکی از کارمندان صدیق و خدمتگزار اداره باستان‌شناسی، حین انجام وظیفه دچار سانحه گردید و جان باخت.»(همان: ۹) در بخش دیگری نویسنده مکث می‌کند و زمان را نگه‌می‌دارد تا به توصیف بپردازد و با نیم‌نگاهی به وضعیت مردی که جلوی حیوانی راه می‌رود، با تردید به وضع ظاهریشان در موقعیت زمانی روایت درنگ می‌کند: «مردی جلو حیوانی دوپا و سم دار راه می‌رود. پای عقبی مرد از قوزک به دم ماهی تبدیل می‌شود و رانش نیم‌تنه ماهی است و از نقش همین‌قدر باقی است. این مرد دریایی و آن حیوان با یگانگی دلهره‌آورشان به سوی کجا نظر داشته‌اند که اینطور از دل سنگ درآمده‌اند؟ حالا ران‌ها و تنه‌های مرموز آنها، اگر باشند، کجا هستند؟(همان: ۲۲) گاهی هم نویسنده دست به تطویل می‌زند و با وصف زمان پاییزی که رعد و برقی دیگر دیده نمی‌شود و روشنی در آسمان مشاهده می‌شود، زمان روایت را نگه‌می‌دارد: «صبح روزی، اوایل پاییز که سواران توفان و رعد و برق در افق دور محو شده‌بودند و سطوح زیر آسمانی بی‌لکه و با شفافیتی ماقبل تاریخی می‌درخشیدند، خبر کوتاهی در روزنامه محلی ما درج شد.»(همان: ۹) در بخش دیگر با برش زدن واقعه‌ای، به روایت اصلی داستان شتاب می‌بخشد، مرگ شخصی در داستان با خط خوردن نامش در دفتر مدیریت اداره و رفتن به مراسم ختم او بیان می‌شود و نویسنده دست از توضیح می‌کشد تا از موضوع اصلی به دور نماند، نمونه‌ای از تلخیص در این داستان است: «یک هفته بعد، از طرف دفتر مدیریت خط تیره‌ای بر آن اسم

زاید و ردیف روبرویش کشیده‌شد و با شرکت ما در ختم آن مرحوم، مسئله فیصله یافت.»(همان:۱۰) از سوی دیگر با گفت‌وگوی میان هخامنش و راوی، به صحنه‌پردازی نیز توجه نشان می‌دهد و بین واقعه اصلی و بازنمایی آن در دیالوگ هخامنش تناظر زمانی برقرار می‌کند: «آقای هخامنش میگفت: «یادت باشد که من و تو با هم سرما و گرماها چشیده‌ایم. این است که ارزش دارد نه چیزهای تازه، به روزگار اعتماد نکن. من هستم که برایت می‌مانم، دوست...»(همان: ۲۱)

داستان دوم مجموعه «هشتمین روز زمین» نیز با ترتیب زمانی زمان‌پریشی نوشته شده‌است و شخصیت‌های حاضر در داستان از زمان حال، مداوم به گذشته‌ای که برایشان اتفاق افتاده است، رجوع می‌کنند و حوادث برایشان تداعی می‌شود. در بخشی از داستان در حین سخن گفتن از وقایع کنونی، گذری به دیدار با ثانی می‌زند و حالت و وضعیت ثانی را حین شنیدن وقایع که می‌خندد و حرف‌های او را به تمسخر می‌گیرد، بازگو می‌کند. «خب خودم می‌گویم، مگر قبلا نگفته‌ام. پیشنهاد از من بود. من رفتم در خانه ثانی و بهش گفتم. او اصلا به فکرش هم نبود، حتی اول خندید و مسخره کرد.»(همان: ۶۱-۶۰) یا گذر به خاطره‌ای که با ثانی برای راوی رخ داده: «گفتم واگردیم که دورادور، همانجا باشیم. شاید طوری بشود. گفتند شب می‌شود. دم غروب بود و خوف کرده‌بودند. ثانی کفری بود، به زمین و زمان، ناسزا می‌گفت. نمی‌فهمید چه می‌کند. ما هم حالیمان نبود، خرد و خمیر و خونین و مالین. همه چیز درهم بود و باران تا مغز استخوانمان را خیسانده بود. بعد فکر تاریکی، فکر اینکه ما هم مثل آن جنازه که معلوم نبود از کجا آمده، بی‌کفن و دفن، حیران بمانیم، لمسمان کرده‌بود. دم غروبی، هر چه می‌دیدیم، به نظرمان جنازه می‌آمد.(همان: ۶۲)

در این داستان هرچند از سبک گفتگو استفاده شده و بیشترین لحظات آن به صورت صحنه‌پردازی است؛ اما دیگر مؤلفه‌های دیرش زمانی نیز در متن موجود است. با حذف رویدادی که رخ داده و از گفتن آن سر باز می‌زند، ضرباهنگ داستان را شدت می‌بخشد: «به من نگویید بگو، خودم می‌گویم؛ ولی مطمئنم کنید کاملاً تصادفی بوده که من جان به در برده‌ام.»(همان: ۵۹) از سوی دیگر با مکثی در زمان روایت اتفاقی را بازگو می‌کند و پس از آن به نظر خود درمورد آن واقعه دست می‌زند، تکه از لباس دختربچه یا زنی باقی مانده و همین یک تکه پارچه گِل‌آلود سبب می‌شود راوی برای باقی ماندن آن دلیل بخواهد: «این یک تکه از قبای دختربچه‌اش یا زنش هست. از این چیت‌های ارزان‌قیمتی که زن‌های دهاتی لباس می‌کنند و چه قشنگ می‌شود، رنگ‌هاش، گل‌هاش؛ ولی نه وقتی که آب کشیده‌باشد و گل بهش ماسیده‌باشد و تو چنگ یه مرد برای همه عمرش مانده‌باشد. چقدر باید مقاومت کرد یا زور زد تا از یک زن یا یک دختربچه، همین در دست باقی بماند.»(همان: ۶۳) از سوی دیگر زمان را کش می‌دهد و با ایستایی رویداد به شرح می‌پردازد، پاهای لختی که دور درخت پیچیده شده و مرد می‌خواهد از درخت بالا برود و دستش را هم به سمت راوی و همراه او دراز کرده و مشخص نیست به چه اشاره می‌کند. راوی دست از شرح واقعه برمی‌دارد و به توصیف مرد و وضعیت جسمانی او می‌پردازد: «پاهای لخت او را می-بینم. خیلی لاغر دور درخت گره خورده‌اند. نگاه می‌کند. خیره به من. آن مردی که تا نیمه‌راه آمده، وقتی می‌بینند ما می‌رویم، دستش را طرفمان دراز می‌کند؛ لابد می‌خواهد به نخل اشاره کند و نمی‌تواند.»(همان: ۷۶) نویسنده سعی کرده در این داستان نیز همچون داستان اول مجموعه، به شیوه‌های متفاوت زمان روایت را بیان کند. در حین تطویل بخش‌هایی از داستان، گاهی به تلخیص هم دست می‌زند. گاه واقعه را کش می‌دهد و برشی دیگر از داستان را موجز می‌کند و از شرح ماوقع دست برمی‌دارد. در ستاد امداد منطقه سمیر تنها مانده و بقیه رفته‌اند؛ دلیل رفتن دیگران را کوتاه می‌کند. «از وقتی که من به ثانی می‌گویم، یعنی اغوایش می‌کنم و می‌رویم ستاد امداد که همین موقع یک تریلر راهی است و قبول می‌کند سوارمان کند و بعد در ستاد امداد منطقه، سمیر انگار فقط منتظر رسیدن ماست و همه به جاهای دیگر اعزام شده‌اند و اتفاقاً یک جیپ سر می‌رسد.»(همان: ۶۵) راوی در انداختن بچه به درون آب دست به صحنه‌پردازی می‌زند و افتادن بچه به درون آب را با گفت‌وگو متوقف می‌کند. «می‌گفت: چکار داری می‌کنی؟ همانکه می‌خواست بچه‌اش را بیندازد تو و نمی‌توانست. بچه سر دستش روی آب می‌ماند. به او گفت: چکار می‌کنی مردیکه؟»(همان: ۷۵)

در داستان «سارای پنج‌شنبه» نیز ترتیب زمانی به‌صورت زمان‌پریشی است و وقایع در حال و گذشته روایت می‌شود و یک مورد پیش‌بینی آینده نیز در این داستان وجود دارد. مندنی‌پور به خوبی از اثربخشی تعلیق در روایت آگاه است. در داستان‌های خود ترجیح می‌دهد در لابه‌لای روایت داستانش بخشی را نیمه رها کند و به مطلب دیگری بپردازد و دوباره به روایت اصلی بازگردد. در روایتگری پیشارویدادی که نویسنده برگزیده، بازگشت از سفر را بیان می‌کند؛ اما به همین حد بسنده می‌کند و دوباره بازگشت به گذشته می‌زند و بیان می‌کند که این رویداد هرگز رخ نداد: «می‌دانم و آنها هم می-دانستند که من و تو دزدانه به این سفر آمده‌ایم و من گفته‌ام که برمی‌گردیم. بعداً، هرسال و از این حرف‌های دورپروازانه خاطرجمع؛ اما دیگر نرفتیم. حوصله‌مان نشد و درباره‌اش هم حرفی نزدیم.(همان: ۹۳-۹۲) در اپیزودی دیگر از داستان روایتگری پیشارویداد را به وضوح

می‌بینیم، رویدادهایی که برای یک‌شنبه پیش‌بینی می‌کند: «و حالا که پنج‌شنبه است و فردایش جمعه و پس‌فردا شنبه؛ یک‌شنبه که برسد، تو باز می‌آیی و من همینجا نشسته‌ام و حتی اگر نخواهم، منتظرم که صدای زنگ بیاید و بعد احوال‌پرسیت را با پیرزن بشنوم و صدای کفش‌هایت در راه پله‌سنگی و بعدتر تو هستی و صندلی کنار پنجره و باز از سارا می‌گویی و از تقاضای انتقال که حتما برای خلاص شدن از دست تو با آن موافقت می‌شود.»(مندنی-پور، ۱۳۹۷: ۹۳)

در این داستان نیز مؤلفه‌های دیرش زمانی مورد توجه نویسنده قرار گرفته‌اند. حذف واقعه و شرح خستگی و دلایل آن برای راوی باعث توقف در بیان زمان روایت شده است: «این روزها همیشه خسته‌ام. صبح که از خواب بلند می‌شوم، خسته‌ام؛ خسته از خوابیدن و خسته از بیداری و سر کار که باید بروم.»(همان: ۸۷) در پاره‌روایتی که لابه‌لای روایت اصلی داستان گنجانده شده، به شرح می‌پردازد. با مکثی که در داستان خود ایجاد می‌کند، به شرح پیرامون کاراکتر داستانی می‌پردازد. آب و هوایی که شخصیت آن را خنک می‌داند و حس خوبی به او منتقل می‌کند، آبشاری که وجود دارد و سنگ‌هایی به شکل ماهی؛ اما این توصیف تنها در زمان روایت درنگ ایجاد می‌کند و در روایتی که نقل می‌شود، ضرباهنگی کُند ایجاد می‌سازد: «پس کی مرا می‌بری آنجا که یک‌دفعه آدم صدای آب می‌شنود؟ خیلی آب و هوا خنک است؛ طوری‌که می‌شود دست و رویمان را با هوا بشوییم و آبشار هست، بزرگ و سنگ‌هایی شکل ماهی که رویشان خزه بسته؟»(همان: ۸۹) یا در جای دیگر با درنگی دیگر، زمان روایت را متوقف می‌سازد، هرچندکه به فضاسازی داستان یاری می‌رساند: «توی لیوان آب می‌ریزد. با صدای ریزش، حباب‌هایی که از گلوی بطری به زور تو می‌روند و ته آن می‌ترکند و پر شدن لیوان.»(همان: ۹۲) در جای دیگر آخرین ضربه زمان روایت را با تلخیص می‌زند و درحقیقت با به اوج رسانی روایتگری، زمان برای آن با هیجان می‌ایستد: «و یک روز بعد، صبح، سارا را خفته، پای الاکلنگ پیدا کرده بودند.»(همان: ۹۱)

داستان پایانی مجموعه، «هنگام» به لحاظ ترتیب زمانی، توالی زمانی دارد و حوادث به‌صورت متوالی رخ می‌دهد. نویسنده روایت را پیاپی بیان می‌کند و زمان به همین صورت سامان‌بندی می‌شود. صبح و ظهر در برش زیر از داستان پی-درپی آمده و از تعلیق به‌دور است. «صبح پنج‌شنبه غلامی از هر دیّاری که از کنار کومه‌اش می‌گذشت، پرس غریبه را می-گرفت: «ندیدیش؟ کدام ور رفت؟» اما کسی خبر نداشت تا اینکه دم ظهر گل‌ماهور لیکه داد.»(همان: ۹۹) در این داستان نیز مندنی‌پور برای ضرباهنگ داستان خود از مؤلفه‌هایی چون حذف، تلخیص، تطویل و مکث زمانی استفاده کرده‌است. فارغ شدن زن و به دنیا آمدن پسرش تنها به اشاره است و شرح را رها می کند. «من که خاطرم نمانده. گاسم بود. ها، زنم فارغ شد، یک پسر آورد. کدامشان بود؟ اسکندر نبود»(همان: ۱۰۷)؛ اما در بخشی دیگر با بیان تنها ماندن هنگام و هم‌سُرایی اهالی و توصیف ادبی از این رویداد در تپش زمانی مکث ایجاد می‌کند، هرچندکه همین توصیف هم خواننده را به دنبال کردن روایت می‌کشاند. «هم‌سُرایی تا دم صبح ادامه داشت. صحرا خود را از این شب جنونی بیرون می‌کشید و هنگام تنها، وامی‌ماند. سپس سایه‌های خسته به سوی خانه‌ها می‌خزیدند، فانوس‌ها تکی‌تکی می‌مردند و دست پنج‌شنبه از کوفتن خیزران بر آب می-افتاد.»(همان: ۱۳۱) این تطویل در بخش دیگر هم دیده می‌شود، سخن گفتن پیرمرد که ورد می‌خواند، با دقت واگویه می-شود. معجونی از کلمات هندی و سواحلی که بر سر اروند می‌بارد و آواهای سماعی از دهانش به گوش می‌رسد و کلمات در هوا پراکنده می‌شوند، همگی اشاره به وردخوانی پیرمرد دارد که نویسنده آن را با ریزبینی به وصف می‌کشاند. «پیرمرد با اعتماد به حافظه مغشوش خود، معجونی از کلمات هندی و سواحلی را بر سر اروند می‌بارانند. صدایش اوج می‌گرفت، حنجره-اش، آواهای سماعی را چون باطل‌السحری، دافع بلا، از عنصر هوا می‌طلبید و کلمات خلطی زیر طاقی برکه می-ترکیدند.»(همان: ۱۳۱) در این داستان نویسنده بیشتر سعی می‌کند با تطویل وقایع را پیش روی مخاطب بیاورد و از تلخیص می‌پرهیزد. صحنه‌پردازی‌های حاضر در داستان نیز موید این مطلب هستند. «تو هم بودی، می‌دیدی. نه جای ماندن بود، نه راه رفتن، ترس می‌ترساند. هیچ تنابنده‌ای اینطور اسیر و ابیر نشود... خواب نحسی بود. آدمیزاد تو دنیا همچنین خوابی نمی‌بیند، الا تو هنگام.»(همان: ۱۴۱)

مؤلفه‌های «زمان روایت» مطابق با نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت

داستان	ترتیب زمانی روایت	دیرش				
		حذف	تلخیص	مکث	تطویل	صحنه
سنگ	زمان‌پریشی/ گذشته‌گویی	*	*	*	*	*
هشتمین روز زمین	زمان‌پریشی/ گذشته‌گویی	*	*	*	*	*
سارای پنج شنبه	زمان‌پریشی/ تلفیق گذشته‌گویی و آینده-گویی	*	*	*		*
هنگام	توالی زمانی	*	*	*	*	*

۳. منظر روایت

یکی دیگر از مؤلفه‌های مطرح‌شده در نظریه ژنت منظر روایت است که به کانونی‌سازی می‌پردازد. همان‌گونه که در چهارچوب مفهومی گفته شد، این مؤلفه «مشخص می‌سازد رویدادها از نگاه چه کسی روایت می‌شود»(پاینده، ۱۳۹۸: ۲۲۰) منظر روایت در داستان

«سنگ» به‌صورت کانونی‌سازی درونی است و منظر دید خواننده همان منظر دید شخصیت اصلی داستان است. در بند زیر متوجه کانونی‌سازی درونی مدنظر نویسنده می‌توان شد. «در آن پرونده‌ها چه بود که او را متوحش می‌کرد؟ من نمی-دانم. با نگاه گیج بره‌ای قربانی که او را طرف باغچه می‌کشند، به مهرگیای غرق در مطالعه خیره می‌ماند و پشت دود سیگارش تحلیل می‌رفت. دیگران گوشه و کنار اداره، مرا گیر می‌انداختند و با نوعی حرص حیوانی که هیچ دلیلی هم نداشت، می‌پرسیدند که تازگی مهرگیا پنبه هخامنش را نزده؟»(مندنی‌پور، ۱۳۹۷: ۱۳) در بخش دیگر نیز می‌توان با راوی درون داستان روبرو شد که وضعیت جسمانی و روحی را به توصیف می‌کشد: «ما روی صفه بلند تخت جمشید نشسته‌بودیم و پاها را آویزان کرده‌بودیم و آفتاب یک صبح زمستانی گرممان می‌کرد. من حتی بازی باد با موهای مهرگیا و حرکت نیرومند دست‌هایش را به یاد دارم.»(همان: ۳۵)

منظر روایت در داستان «هشتمین روز زمین» نیز کانونی‌سازی درونی است. راوی درون‌رویداد با کانونی‌سازی درونی همراه است و رویدادها را با تعلیق بازگو می‌کند. راوی برای بازگویی رویدادها گاه از پس‌نگاه استفاده می‌کند. راوی درون-داستانی- درون‌رویداد در جهان داستان حضور دارد و از نظر زمانی نیز در مقطعی که روایت و خرده‌روایت‌های درون داستان بازگو می‌گردد، دیده می‌شود. «از اینها اگر خلاص می‌شدیم، از نق و نوق و آیه‌های یاس این سمیر خلاصی نداشتیم. بعضی جاها، بوته‌ها می‌پیچیدند دور پروانه و بعد آب کم می‌شد که باید پیاده می‌شدیم.»(همان: ۶۴)یا در بخش دیگر «بعد از دیدن جنازه، احد حال درستی نداشت. وسواس گرفته‌بودش. می‌گفت: قبلا اینجا بوده‌ایم، داریم دور خودمان می‌چرخیم. شاخه‌های بیرون از آب یک درخت را نشان می‌داد یا بوته‌ای را از آب می‌گرفت و داد می‌زد، از آن رد شدیم.»(همان: ۶۶)

منظر روایت در داستان «سارای پنج‌شنبه» نیز همچون دو داستان دیگر، کانونی‌سازی درونی است. در پارادایم روایی این داستان نیز راوی درون‌داستانی است و برای روایت داستان نیز از راوی درون‌رویداد- درون‌داستانی استفاده شده‌است. نویسنده/ راوی درون داستان قرار دارد و روابط پیچیده بینافردی کاراکترهای داستان را با کانونی‌سازی روایت می‌کند. تمرکز راوی بر روی ذهنیت کاراکترهای اصلی نشان از این کانونی‌سازی دارد. «من حس می‌کنم او امروز می‌خواهد چیزی بگوید. حرفی که از حرف‌های همیشگیمان نیست. مثل وقتی که خبر مرگ آقای تافته را آورد و حس می‌کنم وقت دارد بیش از حد تلف می-شود.»(همان: ۸۴) بازگویی برداشت‌های درونی راوی نیز مصداق دیگری بر کانونی‌سازی درونی دارد: «آسوده پوزخند می‌زند. دلهره من از اطمینانی که به حالای خودش دارد، نیست. من از این قدرت که بلافاصله تصمیم می‌گیرد و خودش را با نفی گذشته، دوباره می‌سازد، وحشت دارم.»(همان: ۸۶)

اما منظر روایت در داستان «هنگام» بدون کانونی‌سازی است و داستان از منظر شخصیت خاصی دیده نمی‌شود؛ اما در قسمت‌هایی که مونولوگ وجود دارد، به‌صورت کانونی‌سازی درونی است. در مجموع این داستان دو راوی و دو وجه دارد که وقایع در سطح درون‌داستانی و برون‌داستانی روایت می‌شوند. در بخشی که به صورت «سوم شخص دانای کل» روایت‌ها بازگو می‌شود، منظر روایت بدون کانونی‌سازی مشاهده می‌گردد: «اویس پر هیب کسی را دید که در گذر رو به برکه ظاهرشد. سرکی به میدانگاه خالی کشید و با شتاب رفت.»(همان: ۱۰۴)و در بخش دیگر که راوی اول شخص مفرد است، خواننده با کانونی‌سازی درونی مواجه است که راوی خود از شخصیت‌های اصلی داستان است و خواننده از منظر درونی با افکار، احساسات و برداشت‌های درونی او آشنا می‌شود. «دلم می‌خواست بفشارمش، مثل یک خوشه انگور بچلانمش توی دهانم، دلم می‌خواست حتی اگر به محض رسیدن به حلقم خاکستر کندم ده‌ها سالش را توی مشت بگیرم و شیره‌اش را بمکم.»(همان: ۱۱۷)

در جدول زیر می‌توان منظر روایت را در داستان‌های «هشتمین روز زمین» مطابق با الگوی ژرار ژنت مشاهده کرد.

مؤلفه‌های «منظر روایت» مطابق با نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت در مجموعه داستان«هشتمین روز زمین»

داستان	کانونی‌سازی صفر درجه	با کانونی‌سازی	
		درونی	بیرونی
سنگ		درونی	
هشتمین روز زمین		درونی	
سارای پنج‌شنبه		درونی	
هنگام	راوی اول/ بدون کانونی‌سازی	راوی دوم/ درونی	

فرجام سخن

با تحلیل و بررسی مجموعه داستان «هشتمین روز زمین» نوشته شهریار مندنی‌پور و تطبیق آن با نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت، می‌توان قابلیت روایی این مجموعه را به خوبی استخراج کرد و آن را متنی قدرت‌مند به لحاظ مطالعات روایت‌شناختی دانست. با بررسی سه مؤلفه اصلی «صدای روایت»، «زمان روایت» و «منظر روایت» در داستان‌های مجموعه، دانش‌های سودمندی پیرامون راوی و شگردهای روایت به‌دست می‌آید که خواننده را در درک بهتر فضا و موقعیت داستان‌ها یاری می-کند. در این مقاله سه مؤلفه محوری روایت«صدای روایت، زمان روایت و منظر روایت» از دیدگاه ژرار ژنت در مجموعه-داستان«هشتمین روز زمین» که حاوی چهار داستان «سنگ»، «هشتمین روز زمین»، «سارای پنج‌شنبه» و «هنگام» است، بررسی گردید و نتایج زیر

به‌دست آمد:

مجموعه داستان «هشتمین روز زمین» از مجموعه متنوعی از شگردهای روایت و روایتگری بهره می‌گیرد تا وقایع را به صورت متناوب و گاه پیشارویداد(در سارای پنج‌شنبه) و گاه هم‌زمان با رویداد(در راوی برون‌رویداد در داستان هنگام) بازگو کند. نویسنده سطح روایتگری داستان‌ها را در سه نوع درون‌داستانی، زیرداستانی و برون‌داستانی قرار داده و هنر خود را در هر سه نوع آزموده‌است. راوی داستان‌ها با استفاده از شگردهای «حذف»،«تلخیص»، «مکث زمانی»، «تطویل» و «صحنه‌پردازی» رویدادها را بازگو می‌کنند و به ضرباهنگ زمانی داستان شدت می‌بخشند و یا از آن می‌کاهند تا داستان از یک‌نواختی و ملال‌آوری خارج شود. درواقع نویسنده/ راوی در این مجموعه‌داستان در ترتیب نقل وقایع و کنش‌های شخصیت‌های داستانی خود دست به گزینش می‌زند و زمان‌بندی خاص دنیای داستان خود را سامان می‌دهد. با توجه به گزینش نویسنده در زمان‌مندی و راوی و سطح روایتگری ساختار پیرنگ داستان‌ها حفظ شده‌است و جهت فکری و بینشی نویسنده/ راوی نیز در خواننده تفسیر خاص خود را دارد.

دیگر مؤلفه مورد بررسی در این مقاله، زمان روایت است که مندنی‌پور در این مجموعه‌داستان بیشتر به زمان‌پریشی توجه نشان داده‌است، در داستان‌های سنگ و هشتمین روز زمین راوی گاهی به گذشته‌گویی دست می‌زند و در سارای پنج-شنبه تلفیقی از گذشته‌گویی و آینده‌گویی را به کار برده‌است و در داستان هنگام توالی زمانی را در روایت داستان رعایت کرده و وقایع را به شکل پیاپی بازگو نموده‌است. از منظر روایت مخاطب در سه داستان سنگ، هشتمین روز زمین و سارای پنج-شنبه با راوی درون‌رویداد و کانونی‌سازی درونی مواجه است و در داستان هنگام به دلیل وجود دو راوی دانای کل(در بخش ابتدای داستان) و اول شخص مفرد(در بخش دوم داستان) داستان فاقد کانونی‌سازی است. با توجه به درنظر گرفتن محورهای روایت‌شناسی ژرار ژنت در این مجموعه داستان، نویسنده در خلق اثر وقوف روایت‌شناسانه دارد و به کاربرد خلاقانه شگردهای روایی دست زده‌است.

در مجموع باید گفت از آنجا که نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت بیش از همه بر راوی متمرکز است و می‌شود با مؤلفه‌های روایی ژنت، فهم تازه‌ای درمورد راوی داستان‌ها به‌دست آورد، نظریه‌ای کارا و سودمند است و در داستان‌های مدرن و پست-مدرن که تأکید بیشتری بر مساله روایت و زبان دارند، نیز می‌تواند به‌خوبی عمل کند و اعتبار خود را اثبات نماید.

منابع:

- احمدی، بابک(۱۳۸۵) ساختار و تاویل متن، تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان(۱۳۹۲) درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها، ترجمه محمد راغب، تهران: رخداد نو.
- پاینده، حسین(۱۳۹۸) نظریه و نقد ادبی: درس‌نامه‌ای میان رشته‌ای، تهران: سمت.
- تایسن، لیس(۱۳۸۷) نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستار: حسین پاینده، تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین.
- تسلیمی، علی(۱۳۹۳) گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران(داستان)، تهران: نشر اختران.
- شمیسا، سیروس(۱۳۹۳) کلیات سبک‌شناسی، تهران: میترا.
- شمیسا، سیروس(۱۳۹۰) نقد ادبی، تهران: میترا.
- فتوحی، محمود(۱۳۹۱) سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن.
- مندنی‌پور، شهریار(۱۳۹۷) هشتمین روز زمین، تهران: نیلوفر.
- هارلند، ریچارد(۱۳۹۶) درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت، ترجمه علی معصومی، ناهید سلامی، غلامرضا امامی؛ زیر نظر شاپور جورکش، تهران: چشمه.
- یان، مانفرد(۱۳۹۷) روایت‌شناسی: مبانی نظریه روایت، ترجمه محمد راغب، تهران: ققنوس.

- GENETTE, GERARD (۱۹۸۸) NARATIVE DISCOURSE AN ESSAY IN METHOD, TRANS. J. LEWIN .ITHACA. NEW YORK, CORNELL UNIVERSITY PRESS

- TOOLAN, MICHAEL (۲۰۰۱) NARATIVE. A CRITICAL LINGUISTIC INTRODUCTION. LONDON & .NEW YORK, ROUT LEDGE

بررسی عناصر زیباشناسی در رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم نادرابراهیمی»

محمدخلیلی

چکیده:

تمامی نویسندگان و شاعران از دیرباز تاکنون با استفاده از عناصر لفظی و معنوی به دنبال زیبایی و اثربخشی کلام خود بوده‌اند. و سهمی بر آن دارند که از زبان عامیانه و عادی به سوی خلق زبان هنری و ایجاد التذاذ ادبی برای مخاطب خود گام بردارند. در رمان و داستان به دلیل وجود فضای کافی برای استفاده از انواع آرایه‌های ادبی، این مسئله بیشتر مورد توجه پژوهشگران واقع می‌شود. در این مقاله، نگارنده بر آن است با توجه به این که تا کنون درحوزه‌ی بررسی آرایه‌های ادبی در رمان پژوهش وسیعی صورت نگرفته، با بررسی عناصر زیباشناختی وآرایه‌های ادبی لفظی و معنوی در معرفی این اثر مؤثر بردارد.

واژگان کلیدی: صورخیال، نادرابراهیمی، باردیگرشهری که دوست می‌داشتم، آرایه‌های لفظی و معنوی

مقدمه:

«مقصود اصلی از سخن، تفهیم معانی مختلف و تقریر حالات متفاوت است و درصورتی آن را کلام و سخن ادبی، و گوینده آن را ادیب سخن‌سنج و سخن‌پرداز می‌گویند که مقصود خود را به بهترین وجه بفهماند و در روح شنونده مؤثر باشد.» (همایی، ۱۸:۱۳۹۴)

از وجوه تأثیرگذار بر خیال‌انگیزی سخن، برانگیختن احساس و عواطف و ایجاد تصویر ذهنی برای مخاطب توسط یک متن، وجود عناصر معنوی است. در واقع هر اثر هنری هنگامی تأثیرگذار می‌شود که از عناصر معنوی است. در واقع هر اثر هنری هنگامی تأثیرگذار می‌شودکه از عناصر معنوی بهره بجوید. «یعنی اصولاً هنر وقتی جلوه می‌کند که خیال و بیان هنری درکار باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۲۴:۱۳۹۶) که این خیال و بیان هنری با استفاده از عناصر معنوی ایجاد می‌شود. خیال‌انگیزی در نثر رمان به وفور دریافت می‌شود به گونه‌ای که نثر نویسنده را تا حدود زیادی به شعر نزدیک کرده است. به نظر می‌رسد این خیال‌انگیزی و بسآمد بالای عواطف در نثر کتاب، برگرفته از تجربه‌ی عاطفی خود نویسنده است که چنین حالاتی را درک و تجربه کرده است. «بخواب هلیا، دیر است. دود دیدگانت را آزار می‌دهد» (ص۱۳) همان‌گونه که خود نویسنده به صورت غیرآشکار در داستان اشاره کرده است، در ورای احساس و خیال‌انگیزی که در این جمله وجود دارد حقیقتی علمی نهفته است. همه انسان‌ها به تجربه برایشان ثابت شده است که در رسیدن دود به چشم، موجب رنجش و آزار می‌شود؛ اما نویسنده همین تجربه ساده را با استفاده از عناصر معنوی، به یک نگاره‌ی شاعرانه، ادبی و سرشار از احساس بدل کرد تا بار دیگر یادآوری نماید که عواطف در کنار تجربه‌های منطقی و امور عقلانی، می‌توانند چنین خیال‌انگیزی کنند «در واقع درکنار عواطف، اندیشه-ها تأملاتی هستند که از یک سوی با خرد و منطق ما سروکار دارند و از سوی دیگر زمینه‌ی بعضی از انواع شعر هستند. اگر بتوان چنین تمثیلی را پذیرفت، باید این گونه معانی را به لکه‌هایی تشبیه کرد که یک روی آنها تجربه‌های منطقی و غیر-عاطفی زندگی است و یک روی دیگر آنها لحظه‌های عاطفی است که به کمک نیروی خیال جنبهٔ شاعرانه به خود می-گیرد»(شفیعی کدکنی،۲۶:۱۳۹۶)

۱- بحث وبررسی

۱-۱ نادر ابراهیمی

نادر ابراهیمی زاده‌ی ۱۴ فروردین ۱۳۱۵ در تهران، داستان‌نویس معاصر ایرانی بود. او علاوه بر نوشتن رمان و داستان کوتاه از زمینه‌های فیلم‌سازی، ترانه‌سرایی، ترجمه و روزنامه‌نگاری نیز فعالیت کرده است. ابراهیمی همراه با بهرام بیضایی و ابراهیم گلستان، از شمار سخنوران ایرانی به شمار می‌رود که هم در زمینه سینما و هم در ادبیات کارکرده است. سال‌های نویسندگی او از ۱۳۴۰ تا ۱۳۸۷ است و نخستین کتاب خود را درسال ۱۳۴۲ به نام «خانه‌ای برای شب» منتشرکرد. ابراهیمی چنان که از مضامین داستان‌هایش آشکار است، نویسنده‌ای تجربه‌گرا با افت و خیزهای فکری و ادبی است و گاه درگیر نثر خوش آهنگ می‌شود، تا حدی که گویی ساختمان داستان را از یاد برده و دل مشغول اخلاقیات، بحث‌های منطقی دوسویه با نتیجه‌های نه چندان روشن و وسواس در درست‌نویسی و کوشش‌های بی‌وقفه در

آرایش نثر و جمله‌پردازی می‌شود. همچنین به دلیل پرش-های زمانی پی‌درپی و درهم‌ریختگی دستوری و نشانه‌گذاری، تبعیت از زمان ذهنی شخصیت داستان و گاه نوعی شعرگونگی در زبان در جریان سیال ذهن در ایران بسیار تأثیرگذار بود. ابراهیمی بیش از ۹۰ اثر در زمینه‌های مختلف اعم از بزرگسال و نوجوان، کودکان و... منتشر کرد که مهمترین آن‌ها می‌توان به «مردی در تبعید ابدی» (۱۳۷۵)، «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» (۱۳۴۵)، «یک عاشقانه آرام» (۱۳۷۶)، «آتش بدون دود» (۱۳۷۱) اشاره نمود.

همچنین وی در زمینه کودکان، دارای آثار فراوانی است ازجمله «دور از خانه» (۱۳۴۷)، «قصه گل‌های قالی» (۱۳۵۲)، «باران، آفتاب و قصه کاشی» (۱۳۵۳). در زمینه‌ی ادبیات کودک جایزه‌ی نخست براتیسلاوا، جایزه نخست تعلیم و تربیت یونسکو را به دست آورد. وی همچنین در زمینه فیلم‌نامه‌نویسی دارای آثار فراوان و ویژه‌ای است. نادر ابراهیمی پس از ۷۲ سال زندگی ارزشمند درسال ۱۶خرداد ۱۳۸۷ درتهران درگذشت و در قطعه هنرمندان به خاک سپرده شد.

۱-۲ بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم:

کتاب بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم، عاشقانه‌ای است آرام، که در سال ۱۳۴۵ به قلم توانای نادر ابراهیمی «۱۳۸۷-۱۳۱۵» به پایان رسید. این کتاب روایت‌گر عشق کشاورززاده‌ای است به دختر یکی از بزرگان شهر، که از کودکی همراه و همبازی او بوده است. این داستان نخست با ترجمه آیاتی از قرآن کریم آغاز می‌شود: «به این شهر سوگند می‌خورم و تو ساکن در این شهری و سوگند به پدر و فرزندانی که پدید آورد که انسان را در رنج آفریده‌ایم ...» (سوره بلد،۴-۱). کلیدواژه‌های داستان را می‌توان درآن یافت؛ مانند شهر، رنج ، انسان، پدر و فرزند؛ به گونه‌ای که گویا نویسنده به دنبال آن است که از ابتدا ذهن مخاطب را با عمق داستان وطولانی که بر سر راه شخصیت‌های داستان وجود دارد آشنا کند. این کتاب شامل سه قسمت است؛ ۱- بارانِ رویای پاییز ۲- پنج نامه ازساحلِ چمخاله به ستاره آباد ۳- پایان بارانِ رویا.

۱-۳ صورخیال:

همان‌گونه که اشاره شد، تأثیرگذار کردن یک مفهوم یا یک حادثه نیازمند، آن نیست که آن مفهوم دست نیافتنی و آن حادثه بسیار دور از ذهن باشد بلکه می‌تواند تجربه ساده و روزمره باشد. اصل مطلب در تأثیرگذاران این مفاهیم و حوادث و این که خواننده از خواندن آنها احساس لذت ادبی کند، دخالت دادن نیروی خیال درکار است، تا به آن ارزش هنری دهد. به بیان استاد شفیعی‌کدکنی «هیچ تجربه‌ای از تجربه‌های انسانی که می‌تواند موضوع شعرقرارگیرد و بی‌تأثیر و تصرف نیروی خیال، ارزش هنری و شعری پیدا نخواهد و هر حادثه‌ای هنگامی موضوع شعر است که از شهود حسی و خیال شعری انسان شاعر، رنگ پذیرفته باشد؛ یعنی تجربه‌ای که به گفته کروچه به حد یک شهود غنایی رسیده است. البته لازم نیست که انگیزه تجربه شاعر یک امر عظیم باشد، بلکه می‌تواند یک موضوع کوچک زمینه‌ی اصلی تجربه قرارگیرد.» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۶: ۲۷) و همین است نثر نادر ابراهیمی درکتاب «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» به دلیل استفاده بسیار و حرفه‌ای از عناصر بیان، کلام خود را سرشار از احساس و خیال‌انگیزی نموده است. به گونه‌ای که در برخورد نخست مخاطب با متن داستان احساس می‌کند که درحال خواندن شعر سپید است. آرایه‌هایی همچون تشبیه، تشخیص، استعاره، کنایه، نماد، توصیف، جملات موجز و ...

همچنین بررسی دقیق‌تر این داستان، از وجوه آرایه‌های معنوی فراوانی همچون پی‌رنگ یا طرح داستان، واژگونی، کشمش، بحران، هول ولا، درون‌مایه، لحن، براعت استهلال و .... خبر می‌دهد که در راستای اثربخشی بیشتر به داستان آورده شده‌اند. می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که آرایه‌های موجود در داستان دو سطح لفظی و معنوی قابل بررسی هستند.

۲- آرایه‌های لفظی و معنوی

۱-۲- ایماژ

تشخیص، تشبیه و استعاره از آشکارترین تصویرسازی‌هایی است که در «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» به کار گرفته است.

۱-۱-۲ تشخیص: مشخص‌ترین تصویری است که در بافت کلام به کار رفته است. در نثر ابراهیمی همه چیز دارای جان و شخصیت است. گل، درخت، دیوار، جانوران، کلبه چوبی و .... به عنوان نمونه: «گل‌های سرخ میخک، مهمانِ رومیزی طلایی رنگِ اتاق تو هستند.» (ابرهیمی، ۱۳۹۶: ۱۴)، «اسکناس‌های کهنه را نوار چسب حمایت می‌کنند.»(همان، ۳۴) ،(همان، ۳۶،۳۵، ۵۲،۴۰ و....) او از تشخیص برای زنده کردن کلام و همچنین روایت تنهایی گوینده داستان و هم‌سخنی وی با همه چیز بهره برده است.

۲-۱-۲- تشبیه: تشبیه از آرایه‌های بارزی است که نویسنده از آن برای افزایش تصویرسازی‌ها و خیال‌انگیز کردن کلام خود بهره برده است. تشبیه‌های به کار رفته

در داستان دارای ساختاری ساده و حسی هستند. مشبّه‌ها بیشتر اموری انتزاعی و ذهنی و مشبّهٌ‌بها اموری طبیعی و واقعی هستند. غالب‌ترین ادات تشبیه (چون) است. به عنوان نمونه: «... و سوگند می‌خورند که در راه مهر، مرگ، چون نوشیدن یک فنجان چای سرد، کم‌رنج است.» (همان، ۱۹)، «زمانی فداکاری‌ها و اندرزهایشان، چون زورقی افسانه‌ای، ضربه‌های تند طوفان را تحمل می‌کند.» (همان، ۱۶)
(امکانات ناشناس، درطول جاده‌ها و چون زنبوران ولگرد، به روی گمنام‌ترین گل‌های وحشی خانه می‌سازند. (همان، ۴۱) (همان، ۱۴،۱۷،۸۳،۴۱،۷۷،۲۷و...) تشبیه‌ها، صریح و درست به کار رفته‌اند و اغلب با فضا، حس داستان و شخصیت‌ها هماهنگ هستند.

۳-۱-۲ استعاره: استعاره از پرکاربردترین یا به دیگر سخن، دارای بسآمد بسیار بالایی در میان آرایه‌های به کار رفته شده است در بافت کلام است. نادر ابراهیمی همان‌گونه که از تشخیص برای زنده کردن کلام و گسترده‌تر کردن فضاهای تصویری داستان خود بهره برده، از استفاده نیز در همین راستا استفاده کرده است. هدف تشبیه بیان حال مشبه است و هدف استفاده ایجاد لایه‌های اضافی بر تشبیه است. برای کاوش بیشتر ذهن مخاطب و کشف التذاذ ادبی، که در استعاره مکنیه و تشخیصی دو چندان می‌شود. به همین دلیل و با توجه به بررسی‌های صورت گرفته، بیشترین استعاره به کار برده شده در «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم»، استعاره مکنیه یا نوع دوم است. «باری به این نوع استعاره که آن را استعاره نوع دوّم می‌خوانیم، استعاره مکنیه با کنایه می‌گفتند.» (شمیسا،۱۳۹۴: ۱۷۸) در نمونه‌هایی مانند «.... و دود، دیدگانت را آزار خواهد داد» (ابراهیمی، ۱۳۹۶: ۱۴)، «زمین، تشنه شکستن اجسام است.» (همان، ۷۴)، «آیا زمان فراتر از ارقام گام برنمی‌دارد؟» (همان، ۹۷) و همچنین (همان، ۱۴،۱۵،۲۰،۲۲،۲۳،۲۹،۴۱،۵۱،۶۵،۹۶ و...) استعارات مکنیه به کار برده شده؛ قوی، زنده، تازه، جذاب و در جهت خط شعرگونه‌ی داستان به کار برده شده‌اند. زبان استعاری و نمادین، با استفاده از عناصر طبیعی و دمِ دستی ملموسِ اطراف انسان، شبیه آن چیزی است که در شعر بعضیِ ازشاعران معاصر می‌بینیم «گرگ‌ها جام شب را می‌شکستند و تو می‌ترسیدی.» (۲۰)

۲-۲- سمبل یا نماد:

«سمبل (SYMBOL) را در فارسی رمز و مظهرٌله و به سویه‌ی حاضر مظهر می‌گوییم.» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۲۱) یک نماد ادبی چیزی است که پیش ازآنچه که هست معنا می‌دهد. نماد ادبی می‌تواند یک شیء، شخص، موقعیت، عمل یا موارد دیگر باشد که در داستان دارای معنای تحت‌الفظی است اما برمعنای دیگر نیز دلالت می‌کند. (کوچکیان، ۱۳۸۹: ۹)
نثر ابراهیمی در این رمان در مقام تعریف و اصطلاح یک نثر سمبلیک نیست؛ اما با این وجود می‌توان نمادهای بسیاری از دل متن بیرون آورد. وجود همین تعداد شایان توجه است. برای نمونه «دیگر نگاه هیچ کس بخارِ پنجره ات را پاک نخواهد کرد.» (ابراهیمی، ۱۳۹۶: ۱۳) که در اینجا پنجره در مفهوم، وسیله‌ای برای ارتباط با دنیای بیرون و محیط بیرون است «در انتهای شب گرگ‌ها سفر می‌کنند.» (همان، ۲۷) با توجه به موضوع داستان گرگ می‌تواند نماد انسان رنج کشیده‌ای باشدکه دیگر هیچ خطری او را هراسان نمی‌کند و نیز شب که نماد ترس و وحشت است و دیگر برای او خطر و ترسی ندارد. یا در «صدای آب‌های به زهرآلوده‌ایی را می‌شنوم که در هوا گَرد می‌شوند» (همان، ۱۴) آب نماد پاکی و صفا است. همچنین در «شب‌های اندوهبارِ تو از من و تصویر پروانه‌ها خالی ست.» (همان، ۱۴) پروانه نماد عشق حقیقی است.

ای مرغ سحر عشق ز پروانه بیاموز
کان سوخته را جان شد و آواز نیامد
سعدی

بیشتر نمادهای داستان در عین نماد بودن استعاره مکنیه نیز هستند و همچنین می‌بینیم نمادهایی که در داستان بکار رفته‌اند؛ دقیق، با هدف و در راستای مضمون داستان و در جهت فضای گفتگوهای داستان استفاده شده‌اند. برای نمونه نویسنده می‌توانست به جای پروانه از موجود دیگری، مثلاً کرم شب‌تاب استفاده کند اما پروانه را به کار برد که خود نماد عشق حقیقی است.

۳-۲- استفاده از جملات و اصطلاحات موجز

«به کار بردن اصطلاحات، جملات و عبارات زیبا و ظریف که اندرزهایی نیز در خود نهفته دارند، گاه خواننده را به تأمل وا می‌دارد و بار معنایی عمیق را افزون می‌سازد» (کوچکیان،۱۳۸۹: ۸) «ما بزرگترین دروازه‌های شادمانی رابه کودکی باز می‌کردیم» (ابراهیمی، ۱۳۹۶: ۳۹) «زندگی طغیانی است بر تمامی درهای بسته و پاسداران بستگی. ص۵۱» و... که به دلیل نزدیک بودن کلام نویسنده به شعر در «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» بیشتر جملات ؛ موجز و مختصر هستند و همچنین آرایه‌های به کار برده شده در همین جملات کوتاه ، ظرافت و حالتی اندرز گونه به متن داستان بخشیده است. اختصار و کوتاهی جملات در جهت کمیّت رمان که خود داستانی کوتاه و مختصر است زیبایی و هماهنگی بیشتری به داستان داده است .

۲-۴- توصیف

توصیف‌ها ظریف، دقیق و کوتاه هستند. وصف‌ها گاه حسی و گاه خیالی هستند. «در حالت وصف شاعر همسویی کمرنگ و ناچیزی با شیء دارد. ضعیف‌ترین پیوند میان ذات شاعر و شیء در این حالت است. منِ شاعر و شیء جدا از یکدیگرند. در این وضعیت، ذهن در حالتی انفعالی مثل آینه ، صورت شیء را بدون تصرف خیال منعکس می‌کند...» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۷۰) نمونه‌هایی از توصیف‌ها در رمان مور بررسی: « و در آن سرمای زندگی‌سوز، واژه‌ها در وجود من بستند.» (ابراهیمی، ۱۳۹۶: ۱۷). « زمستان سخت و خوفناکی در پیش خواهی داشت» (همان، ۲۹). « از عابران نشان یک مهمانخانه متروک را خواهیم گرفت.» (همان، ۲۸)

مکان‌ها نیز در داستان با دقت و ظرافت هنرمندانه‌ای وصف می‌شوند. توصیف‌های ابراهیمی در ابتدای داستان تا اندازه-ای مبهم و برای خواننده ناآشنا هستند. در واقع نویسنده با توصیفات سور رئالیسی خود، مخاطب را به فضایی عمیق و تاریکی می‌کشاند که بعد از گذشت نیمی از داستان، مخاطب خود را می‌یابد که در کجا قرار دارد و مقصود نویسنده چه بوده است.

۲-۵- کنایه

پیش‌تر اشاره شد که بافت داستان، بافتی شعرگونه است و نویسنده با بهره گرفتن از عناصر معنوی، کلامِ خود را عاطفی و سرشار از احساس کرده است. معمولاً نویسندگان از کنایه برای نزدیک کردن زبان داستان خود به زبان عامیانه و درک راحت‌تر و پذیرش بهتر میان اقشار مختلف مخاطبین استفاده می‌کنند. اما نویسنده از باب کنایه که جزء چهار باب اصلی علم بیان (مجاز، تشبیه ، استعاره و کنایه) به حساب می‌آید، زیاد بهره نجسته و به نظر می‌رسد علت این انتخاب ابراهیمی آن است که وی قصد داشته زبان خود را تا آن جا که ممکن است از زبان عامیانه فاصله دهد. « از این رو کنایه یکی از حساسترین مسائل زبان است و چه بسا خواننده مراد نویسنده را از کنایه در نیابد.» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۷۹) « آنها جامه مرا پاره کردند، مرا جویدند، استخوان‌های مرا به دندان کشیدند.» (ابراهیمی، ۱۳۹۶: ۱۷) در واقع نویسنده همین اندک کنایات را نیز در استخدام سیر استعاری و جاندار کلام خود درآورده است.

۳- آرایه‌های معنوی:

آرایه‌های ادبی معنوی در داستان تحت تأثیر آرایه‌های لفظی ادبی قرارگرفته‌اند؛ به سخن دیگر استیلای آرایه‌های لفظی در بافت سخن به گونه‌ای است که به آرایه‌های معنوی زیاد اجازه‌ی خودنمایی نمی‌دهد و درک آنها برای مخاطب اندکی دشوار است اما وجود همین عناصر نیز همگام با آرایه‌های لفظی، به داستان انسجام و وحدت موضوع بخشیده است.

پیرنگ:

«پیرنگ یا طرح داستان مجموعه سازمان‌یافته وقایع است. این مجموعه وقایع و حوادث با رابطه‌ی علی و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو مرتب شده است.» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۶۴)

داستان حول محور پسر کشاورزی است که نویسنده ترجیح می‌دهد نامی برای آن انتخاب نکند و با حضور شخصیت‌ها و حوادث دیگر گسترش می‌یابد. حوادث داستان برحسب توالی زمانی خاصی ترتیب نیافته‌اند و به دلیل عدم رعایت ترتیب زمانی و استفاده از سبک سیال ذهن، حوادث توجیه‌گر یکدیگر نیستند. وجود انبوه استعاره نیز در جهت همین افسارگسیختگی حوادث داستان است. بر اساس آنچه که سبک‌شناسان در توضیح سبک‌ها گفته‌اند، در سبک ادب غنایی موقعیت انسان با حیات و ممات، داشتن و نداشتن، خوشبختی و بدبختی، عشق و نفرت و امثال این‌ها به شکلی موثر و معمولاً اندوهناک توصیف می‌شوند. (شمیسا، ۱۳۹۴:۱۳۵) رمان پیش رو نیز دارای طرحی غنایی است و حاکی از این دست مسائل است.

واژگونی، کشمکش، بحران:

جملات نخستین داستان این پیغام را به خواننده منتقل می‌کنند که وی با داستانی مواجه است که روایتگر بحران‌ها، کشمکش‌ها و سختی‌های زندگی شخصیت‌های داستان است. در واقع طرح داستان با یک گره‌افکنی آغاز می‌شود. نویسنده به خوبی همه شخصیت‌های داستان را درگیر بحران‌های خاص خود کرده است. پسر کشاورز بیش از همه درگیر سختی‌هاست. عشق جان‌سوز او به هلیا و تلاش برای رسیدن به او و مخالفت هر دو خانواده با وی که «آقا من هر طور شما بخواهید برای هلیا زندگی را درست می‌کنم. من به میل شما قدم برمی‌دارم آقا!» (ابراهیمی، ۱۳۹۶: ۴۲)، تلاش برای بازگرداندن هلیا درکنار خود پس از فرار «به یاد بیاور تلاش برای بازگشت به خانه پدری و مخالفت پدر» و «بسا که خواستن از تمام امکانات گدایی کند، اما من آن را دوست دارم که به التماس نیالوده باشد. پدر! التماس می‌کنم، التماس می‌کنم. بگذار بازگردم.» (ابراهیمی، ۱۳۹۶: ۴۱) همه این‌ها حاکی از بحران‌ها و کشمکش‌هایی است که وی با خود و دیگر شخصیت‌ها داشته است. نویسنده به واژگونی ناگهانی شخصیت‌ها نیز به خوبی بحران‌ها پرداخته و در اصل خواننده را هر لحظه ممکن است با واژگونی ناگهانی شخصیتی غافلگیرکند. در این بخش نیز شخصیت پسر کشاورز نیز

بیش از همه دچار واژگونی است. به دیگر سخن پسر عاشق دارای یک واژگونی یا دگرگونگی مزمن و همیشگی است. برای نمونه او در عین اصرار و التماس به پدرخود برای بازگشت می-گوید: «پدر! این مهلتی است که تو از دست خواهی داد.» (همان، ۳۵) یا شخصیت هلیا که در عین عاشق بودن پس از فرار تصمیم به بازگشت به خانه می‌گیرد. این بحران‌ها هستند که باعث جلو رفتن داستان می‌شوند و باعث می‌شود شخصیتی مانند همسر کشاورز از جریان داستان حذف شود.

هول و ولا:

هول و ولا «کیفیتی است که نویسنده برای وقایعی که در شرف تکوین است در داستان خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنجکاو به ادامه دادن داستان می‌کند و هیجان و التهاب او را بر می‌انگیزد». (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۷۶)

جریان رمان در عین آنکه دارای بحران‌ها و واژگونی‌های فراوانی برای شخصیت‌های داستان است اما به دلیل آرامشی که در متن و همچنین روند داستان وجود دارد، هول و ولا چندان احساس نمی‌شود و داستان با یک آرامش نسبی حوادث و جریانات خود را پشت سر می‌گذارد. هول و ولایی که گاهی احساس می‌شود التهاب و قلیانی است که راوی داستان (پسر کشاورز) آن را در هنگام برخورد با بحران‌ها در کلام و نه در عمل خود بروز می‌دهد.

همچنین است نقطه اوج که باز به دلیل آرامش نسبی داستان نمی‌توان ادعا کرد که نقطه اوج رمان دقیقاً کدام حادثه است؛ زیرا همه اتفاقات با یک حالت سکون رخ می‌دهند و به نظر می‌رسد که نویسنده به دنبال ایجاد شور و پویایی در طرح داستان نیست و بیشتر بنا دارد عاشقانه‌ای آرام و جان‌سوز به مخاطب عرضه کند.

موضوع:

موضوع داستان یک موضوع حقیقی است که هر روز ممکن است در نقطه‌ای از این جهان به وقوع بپیوندد و افراد زیادی را درگیر خود نماید. عشق و سختی‌هایی که عاشق و معشوق در راه رسیدن به یک دیگر متحمل می‌شوند، انسان، سنت‌های حاکم بر یک خانواده یا جامعه، زندگی و مرگ و ... این‌ها مسائلی هستند که نادر ابراهیمی از آنها در موضوع خود استفاده کرده است. درون‌مایه داستان رنج، سختی‌ها و مشکلات زندگی انسان است و همان‌گونه که خود نویسنده در ابتدای رمان از آیاتی از قرآن کریم بهره برده است، هدف خود را به نوعی از طرح این داستان بیان نموده است. لحن داستان لحن ادبی، عاشقانه و سوزناک است و با سبک داستان مطابقت دارد. در مورد فضای داستان باید گفت، وقایع و زندگی شخصیت‌ها در شمال، در ستاره آباد و چمخاله رخ می‌دهند که انتخاب نویسنده با موضوع، سبک داستان، بسیار هم‌پوشانی دارد. سواحل شمال، بوی بهار نارنج، کلبه‌های چوبی، چای شمالی، مربای بهار نارنج، پروانه‌های رنگارنگ، باغ‌ها و درختان درهم تنیده، صدای عوعوی سگان در شب‌های ساکت و.... همه نشان از آمادگی و استعداد فضای داستان برای پذیرش موضوع داستان دارد.

براعت استهلال:

«بین مقدمه اثری با موضوع آن، تناسب معنایی اجمالی و تفصیلی باشد؛ یعنی از مطالعه مقدمه مختصر، جو کلی کتاب یا موضوع آن آشکار گردد. این امر به کمک استعمال لغات خاص علم یا مطالبی که کتاب درآن پاره است و یا با اشاره به سر نوشت قهرمانان داستان در مقدمه تحقق می‌پذیرد.» (شمیسا، ۱۱۵:۱۳۹۵) نویسنده جملات نخستین داستان را به صورتی کاملاً حرفه‌ای انتخاب کرده است؛ به نحوی که با مطالعه آنها فضای مبهم و رمزآلود داستان برای خواننده جلوه‌گری می‌کند. حتی ترجمه آیاتی که ابراهیمی قبل از شروع داستان خود به کار برده، محورهای اصلی موضوع و درون‌مایه داستان را به مخاطب القا می‌کند. ضمن این که ابراهیمی با هنرنمایی خاصی داستان را دقیقاً با همان جملاتی که آغاز کرد به پایان می‌رساند.

نتیجه

با توجه به بررسی‌های صورت گرفته، چنین به نظر می‌رسد که نویسنده کمتر از بدایع لفظی مانند؛ سجع، تکرار واج یا نغمه حروف و مماثله و ... استفاده کرده و بیشتر از دو محور اصلی علم بیان یعنی تشبیه و استعاره، بهره برده است.

آرایه‌های ادبی معنوی خودنمایی کمتری نسبت به آرایش‌های لفظی داشته و لفظ مزین شده در خدمت محور اصلی داستان یعنی عشق قرار گیرد.

اما بررسی‌ها نشان می‌دهد که جای خالی دیگر آرایه‌ها همچون ایهام، مجاز، و .... همچنان احساس می‌شود و نویسنده می‌توانست با به خدمت گرفتن این موارد عمق و ارتفاع بیشتری به کلام خود ببخشد.

از دیگر نتایج به دست آمده می‌توان به گرایش شبه‌عرفانی نویسنده در داستان رسید. ابراهیمی جز برای معشوقه‌ی داستان، هلیا، برای هیچ شخصیتی نامی انتخاب نکرده است. زن روبسته (۳۳)، مرد ترکمن (۳۳)، مادر (۱۴)، دایه آقا (۱۶) و .... در اصل وی این ذهنیت را به مخاطب خود القا می‌کند که جز معشوقه خود، شخص دیگری را نمی‌بیند و نمی‌شناسد. اما این عرفان با آنچه که در ادیان آسمانی به ویژه اسلام آمده هیچ نسبت واقعی ندارد و در آن خبری از طی از دیگر شخصیت‌های این شبه عرفان غرق‌شدن آدمی در طبیعت است که در نثر ابراهیمی به طور ویژه‌ای خودنمایی می‌کند.

منابع

کتاب:

- قرآن کریم
- ابراهیمی، نادر (۱۳۹۶) بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم، چ ۳۴، تهران: روزبهان.
- سرشار، محمدرضا (۱۳۹۰) ادبیات داستانی ایران پس از انقلاب اسلامی، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۶) صور خیال در شعر فارسی- چ۱۹، تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۵) نگاهی تازه به بدیع، چ ۶، تهران: میترا.
- ---------- (۱۳۹۵) انواع ادبی، تهران: میترا.
- ---------- (۱۳۹۴) معانی، تهران: میترا.
- ---------- (۱۳۹۴) بیان، تهران: میترا.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵) بلاغت تصویر، تهران: سخن.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۰) صدسال داستان‌نویسی ایران، چ ۱، تهران: چشمه.
- همایی، جلالدین (۱۳۹۴) فنون بلاغت و صناعات ادبی- جلال الدین همایی، تهران: سخن.

مقاله:

-کوچکیان، طاهره (۱۳۸۹) بررسی عناصر زیباشناختی (آرایه ادبی) دو رمان «سال‌های ابری» و «شوهر آهوخانم»، مطالعات داستانی، تابستان، س نخست، ش ۲، صص ۱۲۳-۰ ۱۶۰

شرایط پذیرش مقاله در گاهنامه فرداد:

پژوهش‌نامۀ «فرداد» یک گاهنامۀ علمی-تخصصی در حوزۀ زبان‌شناسی و ادبیات پارسی است که به صورت الکترونیکی منتشر می‌شود.
این نشریه در حوزۀ ادبیات ایران و جهان مقاله می‌پذیرد و از استادان، پژوهشگران و نویسندگان برای انتشار مقالات پژوهشی دعوت می‌نماید.
شرایط پذیرش مقالات:
- مقالات ارائه‌شده پیشتر در جایی چاپ نشده و هم‌زمان به نشریۀ دیگر ارائه نشده باشد.
- مقالات به صورت تایپ‌شده با فایل word و pdf ارائه گردد.
- مقاله حداکثر در ۲۰ صفحه با فونت B nazanin۱۲ فرستاده شود.
- اطلاعات کتاب‌شناسی در پایان مقاله و با رعایت موارد زیر نوشته شود:
کتاب: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (سال نشر) عنوان کتاب، مکان نشر: انتشارات.
مقاله: نام‌خانوادگی پژوهشگر، نام پژوهشگر (سال نشر) عنوان مقاله، عنوان فصلنامه، شمارۀ فصلنامه.
- مقالات ارائه‌شده در گروه داوران بررسی و پس از تأیید به چاپ خواهد رسید.

fardad.limag
fardad.limag@gmail.com