بسم الله الرحمن الرحیم

مشاوران علمی این شماره:

شمس‌الحاجیه اردلانی
محمدعلی آتش‌سودا
عسکر بهرامی
محمد حکیم‌آذر
سالومه رستم‌پور
اصغر رضاپوریان
حمید رضایی
سیدمحسن ساجدی راد
یدالله پشابادی
غلامرضا صفار
ملک‌محمد فرخزاد
کامران قدوسی
حسین کیانی
مریم محمودی

این فصل‌نامه در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود؛

- پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (Sid.ir)
- بانک اطلاعات نشریات کشور (Magiram.com)
- پایگاه مجلات تخصصی نور (Noormags.ir)

مقالات این نشریه قبل از چاپ با سامانه مشابه‌یاب متون (سمیم‌نور؛ Samimnoor.ir) کنترل می‌شوند.

تاییدیه درجه علمی

به استناد مصوبات کمیسیون بررسی و تایید مجلات علمی دانشگاه آزاد اسلامی و براساس رای هشتادویکمین و هشتادودومین جلسه کمیسیون مذکور مورخ ۱۳۹۰/۶/۱۴، مجله **پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی** دانشگاه آزاد اسلامی واحد **شهرکرد** دارای شرایط دریافت درجه **علمی پژوهشی** شناخته شد.

این تأییدیه از تاریخ تصویب به مدت **یک سال** معتبر است.

دکتر فریدون رهنمای رودپشتی
معاون پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی

درج درجه علمی و شماره پروانه در داخل مجله الزامی است.

فصل‌نامهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، نتیجهٔ مطالعاتی را منتشر می‌کند که ارائه دهندهٔ نظریات جدید نقد ادبی و سبک‌شناسی باشد، یا به سنجش و تحلیل متون ادبی و کشف امتیازات برجستهٔ متن توجه کرده باشد. در این فصل‌نامه سعی می‌شود به تحقیقات اصیل و پژوهش‌هایی توجه خاص شود که به مشخصه‌های سبکی یک اثر ادبی پرداخته‌اند و روشی نوین در نقد و شناخت سبک آثار ادبی ارائه کرده باشند. برای این نشریه، ایرانی بودن یا غیر ایرانی بودن نویسنده و متن، تفاوتی ندارد؛ آن‌چه مهم است این که حاصل پژوهش، به روشی تازه در نقد ادبی و سبک‌شناسی منتج شده باشد یا در بررسی متن ادبی، رهیافتی علمی به ظرافت‌ها و شبکه‌های مختلف ادبی و هنری متن صورت گرفته باشد. در این خصوص اهتمام این فصل‌نامه به مقالاتی است که در آن‌ها تحلیل‌ها از هرگونه جانب‌داری و کینه‌ورزی خالی باشند. بر این اساس پژوهش‌گران محترم باید از جبهه‌گیری در برابر اثر یا نویسنده خودداری ورزند و صرفاً به خلاقیّت‌های هنری و ادبی توجه کنند و یافته‌های علمی خود را به شکل مستند و مستدل عرضه نمایند. دامنهٔ تحقیقاتی که در این نشریه پذیرفته می‌شود از ادبیات قدیم تا ادبیات معاصر است. رویکردها، نظریه‌ها، مکاتب نقد ادبی و شیوه‌های بررسی سبکی متون در صورتی که از سوی پژوهش‌گران محترم به درستی به کار گرفته شوند و نتایج درخوری را ارائه کنند از علاقه‌مندی‌های این نشریه است.

بخشی از حوزه‌های تخصصی مورد نظر این فصل‌نامه عبارتند از:

۱- تحلیل زبانی آثار ادبی از حوزه‌های آوایی تا حوزهٔ کارکردهای نحوی
۲- بررسی و تحقیق آثار ادبی از منظر بلاغت
۳- بررسی و تحقیق در آثار ادبی از نظر ویژگی‌های هنری
۴- تحقیق در متون از منظر فکر، ایدئولوژی و ساحت اندیشه
۵- تحقیق در ساختار متون ادبی از منظر نحوهٔ کارکرد مؤلفه‌های سبک‌ساز
۶- نقد آثار ادبی از منظر دیدگاه‌ها و نظریه‌های متداول نقد ادبی
۷- بررسی محتوایی آثار ادبی و تحلیل محتوای آن‌ها

واحد شهرکرد
معاونت پژوهش و فناوری

فصل‌نامهٔ

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی

سال هشتم – شمارهٔ چهارم (پی‌درپی ۳۰)

زمستان ۱۳۹۶

ISSN 2345-5403

فصل‌نامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
صاحب‌امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
مدیرمسئول: دکتر محمّد حکیم‌آذر
سردبیر: دکتر قهرمان شیری
مدیر داخلی: دکتر اصغر رضاپوریان

هیأت تحریریّه:

محمّدعلی آتش‌سودا..... دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
سعید حسام‌پور..... استاد دانشگاه شیراز
حسین حسن‌پور آلاشتی..... دانشیار دانشگاه مازندران
محمّد حکیم‌آذر..... دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
حسین خسروی..... دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
قهرمان شیری..... استاد دانشگاه بوعلی‌سینای همدان
احمد غنی‌پور ملکشاه..... دانشیار دانشگاه مازندران
جهانگیر فکری‌ارشاد..... استاد دانشگاه اصفهان
علی محمّدی..... استاد دانشگاه بوعلی‌سینای همدان
بهروز محمودی بختیاری..... دانشیار دانشگاه تهران
عبدالرضا مدرّس‌زاده..... دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان

مقالات نمودار آراء نویسندگان است و فصل‌نامه در رد و قبول و ویرایش مقالات آزاد است.
مسئولیت مطالب درج شده در مقالات بر عهدهٔ نویسندگان است.

ویراستار فارسی: دکتر محمّد حکیم‌آذر
ویراستار انگلیسی: دکتر امیر سبزوار
انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
طرّاح جلد: کریم منزوی
هماهنگی: زهرا احمدزاده
پردازش رایانه‌ای متن: هاجر حسن‌زاده سورشجانی

شماره پروانهٔ انتشار از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: ۹۳/۵۱۷۵ مورخ: ۱۳۹۳/۰۳/۰۵
به استناد نامهٔ شماره ۸۷/۳۱۴۴۸۹ به تاریخ ۹۰/۰۸/۲۹ معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی و بر اساس رأی هشتاد و یکمین و هشتاد و دومین جلسهٔ کمیسیون بررسی و تأیید مجلات دانشگاه آزاد اسلامی مورخ ۱۳۹۰/۰۶/۱۴ این فصل‌نامه درجه علمی – پژوهشی دریافت کرد.
نشانی: شهرکرد، رحمتیه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهرکرد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، طبقهٔ همکف، دفتر فصل‌نامهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
تلفن: ۳۳۳۶۱۰۳۹– ۰۳۸
website: www.Lit.iaushk.ac.ir
E. mail: Lit@iaushk.ac.ir

راهنمای تدوین و شرایط پذیرش مقاله

فصل‌نامهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی به منظور انتشار آخرین یافته‌های محققان در زمینهٔ رویکردهای مختلف نقد ادبی و تحقیقات سبک‌شناختی منتشر می‌شود.

شرایط عمومی مقالات:

۱. مقالات باید دربردارندهٔ آخرین یافته‌ها و منطبق بر اصول علمی نگارش فارسی باشد. در مقالات ارسالی، لحن علمی، رعایت اصول ساده‌نویسی و بلاغت فارسی، پرهیز از کلی‌گویی و دوری از بیان بدیهیات، پرهیز از احساس‌زدگی، میل به کشف مجهولات و واقعیت‌های علمی، از شرایط اولیه برای پذیرش است.

۲. مقالاتی که در زمینهٔ نقد آثار ادبی (ایرانی و غیر ایرانی) نوشته شده باشد مجال چاپ در این نشریه را خواهد یافت بدین‌منظور از متخصصان نقد ادبی در سایر رشته‌های علوم انسانی نیز دعوت به همکاری می‌شود.

۳. مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده باشد باید از سوی استاد راهنما به دفتر این نشریه فرستاده شود. در غیر این صورت لازم است موافقت کتبی استاد راهنما به همراه مقاله ارسال گردد.

۴. مقالاتی که قبلاً در نشریات و همایش‌ها ارائه شده باشند در این فصل‌نامه پذیرفته نمی‌شوند، مگر این که یافته‌های جدیدی به تحقیق قبلی اضافه شده باشد و مقاله با هیأتی جدید ارسال گردد.

۵. مقاله نباید هم‌زمان برای نشریه دیگری فرستاده شده باشد و تا زمان مشخص شدن وضعیت آن در فصل‌نامهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی نویسنده ملزم به رعایت این بند است.

شرایط نگارش مقالات:

۱. حروفچینی در برنامهٔ Word 97, 2000, 2003, 2007, 2010 یا زرنگار و با قلم بدر شمارهٔ ۱۴ باشد. رسم‌الخط این فصل‌نامه، بر اساس "دستور خط فرهنگستان زبان و ادب فارسی" است.

۲. در صفحهٔ اوّل، چکیدهٔ فارسی بین یکصدوپنجاه تا دویست کلمه به همراه کلیدواژه‌ها (سه، تا شش کلیدواژه) آورده شود. چکیدهٔ انگلیسی در آخرین صفحهٔ مقاله پیوست شده باشد.

۳. مقاله باید شامل مقدمه، متن اصلی (شامل مباحث اصلی، استدلال‌ها و ارائهٔ نمونه‌ها) و نتیجه‌گیری باشد.

۴. توضیحاتی که ربط مستقیم به متن مقاله ندارند ولی در روشن‌تر شدن موضوع کمک می‌کنند در بخش پی‌نوشت‌ها بیاید. بخش پی‌نوشت‌ها قبل از فهرست منابع تنظیم شود.

۵. فهرست منابع بر اساس الگوی عمومی مجلات علمی – پژوهشی و به شکل زیر باشد:

کتاب: نام خانوادگی (نام اَشهَر) نویسنده، نام. (سال چاپ منبع). **نام منبع** (با قلم سیاه). نوبت چاپ (برای چاپ دوم به بالا) محل نشر: ناشر.

مقاله: نام خانوادگی نویسنده، نام. (سال انتشار مقاله). **عنوان مقاله** (با قلم سیاه). در [نام نشریه شامل؛ مجموعه مقالات همایش یا مجموعه مقالات فردی، مجله، فصل‌نامه، یادنامه، ارج‌نامه و...] دوره. سال. جلد. شمارهٔ صفحات.

منابع اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام. تاریخ به‌روزآوری سایت. **عنوان مقاله یا بحث** (با قلم سیاه). منبع: نشانی سایت اینترنتی. ... ←

۶. برای دست‌یابی به شیوه‌نامهٔ منطقی فهرست‌نویسی منابع در مواردی که قالب‌های پیشنهادی بالا با منبع مورد استفاده منطبق نیست (نظیر کتاب‌هایی از نویسندهٔ ناشناس یا بروشورها، مصاحبه‌ها، اخبار رادیویی و تلویزیونی و...) پژوهش‌گران ارج‌مند به کتاب "آیین نگارش مقاله علمی – پژوهشی" اثر دکتر محمود فتوحی مراجعه کنند.

۷. ارجاعات مقاله به شیوه "درون‌متنی" باشد. گیومهٔ نقل قول قبل از پرانتز بسته شده و آن‌گاه درون پرانتز اطلاعات مربوط به منبع مورد نظر بدین‌شکل درج شود:

(نام اَشهَر نویسنده، سال نشر منبع: شمارهٔ صفحه). مثلاً؛ (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۴۳).

۸. اصطلاحات لاتین بلافاصله درون پرانتز حروفچینی شود.

۹. عبارات و جملات عربی (آیات قرآن کریم، احادیث اولیای دینی، اشعار عربی و...) اعراب‌گذاری و مشکول شده باشند.

۱۰. حجم مقاله ترجیحاً از بیست صفحه بیست‌وچهارسطری (با طول سطر ۱۲ سانتی‌متر) تجاوز نکند.

* پژوهش‌گران محترم مقاله خود را فقط از طریق سامانه الکترونیکی مجله به نشانی زیر بفرستند:

Lit.iaushk.ac.ir

تلفن ۳۳۳۶۱۰۳۹ (۰۳۸).

فهرست

سبک نثر داستانی هدایت ۱۱
محمدعلی آتش‌سودا

سیر تحول شخصیت در آثار نمایشی اکبر رادی ۴۹
شیوا پورجهان، علی محمدی

تأثیرپذیری هوشنگ گلشیری از رمان نو فرانسه ۷۱
سید رزاق رضویان

ویژگی‌های زبانی و سبکی قصیدهٔ لامیهٔ ابوالعلاء معری ۱۰۳
مهری قادری بی‌باک، سید مهدی مسبوق

بررسی جامعه‌شناختی رمان "پرندهٔ من" اثر فریبا وفی، بر اساس نظریهٔ عمل پی‌یر بوردیو ۱۲۹
آرش مشفقی، زهرا دوستی

واحد واژگون‌مرتبه در ساختار گروه اسمی جمله در کلام حافظ ۱۵۳
اعظم سادات موسوی، محمدعلی گذشتی

بازآفرینی اسطورهٔ گیلگمش در شعر عبدالوهاب بیاتی ۱۷۹
علی نجفی ایوکی، فاطمه حاجی‌قربانی

سبک‌شناسی حکایات گلستان بر اساس فعل بر مبنای دستور نقشگرای نظام‌مند ۱۹۵
مریم نخعی

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۳۰) زمستان ۱۳۹۶، صص ۴۸ - ۱۱

سبک نثر داستانی هدایت

محمدعلی آتش‌سودا[۱]

چکیده

این مقاله به بررسی سبک نثر در داستان‌های صادق هدایت اختصاص دارد. بدین منظور ابتدا ویژگی‌های سبکی نثر وی از داستان‌هایش استخراج شد و سپس این ویژگی‌ها تحت عناوین مربوط دسته‌بندی گردید. با توجه به تحقیق حاضر می‌توان گفت که کاربرد برخی واژگان غریب از زبان عامیانه، استفاده از واژگان فرنگی، توصیف برای معرفی شخصیت و فضاسازی، طرح پرسش‌های ابهام‌آور تکرار اعداد، نحو ساده و گاه معیوب و سرانجام شاعرانگی از طریق تشبیه و اسناد مجازی و تشخیص، مهم‌ترین ویژگی‌های نثر هدایت است. مهم‌ترین نتیجه‌ای که از بررسی ویژگی‌های نثر صادق هدایت و ذهنیت حاکم بر داستان‌هایش می‌توان گرفت این است که فضای سیاه و یاس‌آلود این داستان‌ها با زبان به کار گرفته شده در نثر نویسنده هماهنگ است.

کلیدواژه‌ها: صادق هدایت، ادبیات معاصر، سبک، داستان.

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران.
تاریخ وصول: ۹۶/۰۴/۱۷ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۰۲

مقدمه

صادق هدایت (۱۲۸۱–۱۳۳۰) یکی از پایه‌گذاران داستان مدرن فارسی است. وی به جز داستان‌نویسی در حوزه‌های دیگری از ترجمه تا نمایشنامه‌نویسی و تحقیقات ادبی و طنز نیز آثاری از خود به جا گذاشته است.

هدف تحقیق

در مقالهٔ حاضر تلاش بر آن است تا با توجه به آثار داستانی صادق هدایت، ویژگی‌های سبکی نثر وی دسته‌بندی و مشخص شود. هدف نهایی آن است تا روابط میان ویژگی‌های زبانی و ادبی نثر هدایت از یک‌سو و درون‌مایهٔ آثار وی از سوی دیگر مشخص شود.

پیشینهٔ تحقیق

در مورد نثر داستانی صادق هدایت تحقیق مستقلی منتشر نشده است و باید گفت که اغلب آثاری هم که در مورد نثر هدایت نوشته شده به بررسی سبک نثر بوف کور اختصاص دارد. پایان‌نامهٔ سرکار خانم پانته‌آ نبی‌ئیان با عنوان «بررسی زبان‌شناختی سبک نثر رمان بوف کور» به تحلیل برخی انواع هنجارگریزی در بوف کور اختصاص دارد. زکریا مهرور در بخشی از کتاب "بررسی داستان امروز از دیدگاه سبک و ساختار" به بیان کلی شیوه‌های داستان‌نویسی هدایت و چند نکته در مورد نثر وی پرداخته است. سیروس شمیسا در پیوست کتاب داستان یک روح، چند ویژگی سبکی نثر بوف کور را بیان کرده است. محمد فقیری در مقالهٔ «تفسیر روان‌شناختی رمان بوف کور بر مبنای سبک‌شناسی تگا» که البته تحقیقی روان‌شناختی است، به چند ویژگی سوررئالیستی در بوف کور اشاره کرده است. عبدالله حسن‌زاده میرعلی در مقالهٔ «بررسی فرهنگ عامه، ویژگی سبکی داستان‌های هدایت»، عناصر فولکلور نثر هدایت را صورت‌بندی کرده است.

روش تحقیق

روش تحقیق در مقالهٔ حاضر، کتاب‌خانه‌ای است. در ابتدا و با توجه به دسته‌بندی رایج در منابع مربوط به سبک نثر، وجه نظری تحقیق مشخص شد. سپس با روش کلاسیک سبک‌شناسی متن یعنی خواندن سطر به سطر متن، ویژگی نثر داستانی صادق هدایت استخراج و دسته‌بندی شد.

در مورد سبک‌شناسی و در سال‌های اخیر آثار ارزشمندی به چاپ رسیده است. از جملهٔ مهم‌ترین این آثار می‌توان کتاب کلیات سبک‌شناسی از سیروس شمیسا را نام برد که در آن پس از طرح دیدگاه‌های مختلف نسبت به سبک‌شناسی از جمله دیدگاه «خروج از هنجار» و «گزینش» و «نگرش خاص»، *(شمیسا، ۱۳۸۰: ۵ به بعد)* در نهایت بررسی سبک یک اثر را منوط به تعیین ویژگی‌های آن در سه سطح زبانی و ادبی و فکری دانسته است *(همان: ۷۶ به بعد)*. کوروش صفوی در اثر ارزشمند خود با عنوان "از زبان‌شناسی به ادبیات" (۱۳۸۰) در دو مجلد نظم (جلد ۱) و شعر (جلد ۲) چگونگی تحلیل آثار ادبی را از دیدی زبان‌شناختی بررسی کرده که عناوین مطروحه در آن (هنجارگریزی و هنجارافزایی و غیره) در بررسی سبک‌شناختی متون نیز به کار می‌آید. در مقالهٔ حاضر ضمن بهره‌گیری از صورت‌بندی آثار پیش‌گفته و نیز کتب نظری دیگر در مورد دانش سبک‌شناسی، تلاش بر آن بوده تا عنوان‌بندی و ساخت مقاله با توجه به ویژگی‌های مخصوص نثر هدایت تنظیم شود. این ویژگی‌ها را می‌توان ذیل عناوین زیر بررسی کرد: زبان عامیانه، زبان روشن‌فکرانه، توصیف، ابهام، تکرار، نحو ساده و گاه ناقص شاعرانگی.

لازم به ذکر است که در این مقاله و به‌منظور تشخیص آسان‌تر منابع برای خواننده، برای ارجاع به آثار صادق هدایت، به ذکر نام کتاب و صفحه بسنده شده است.

بحث و بررسی

سبک نثر هدایت، ادامهٔ طبیعی تکوین نثر فارسی از لحن متون کهن به زبان عهد مشروطه و از زبان این دوره به زبان معاصر بود. سادگی و توجه به زبان عامیانه، ویژگی بارز و برجستهٔ آثار هدایت است. «در کار هدایت عبارت‌پردازی و جمله‌سازی و هنرنمایی نیست. به کسی اقتدا و استشهاد نمی‌کند. برای پروراندن مطلب، آیه و حدیث و شعر

نمی‌آورد. نیک و بد هر چه هست از خود اوست و آنچه را که به گفتن احتیاج دارد، ساده و روشن بیان می‌کند» *(همان: ٤١٧)*. به دلیل همین توجه به سادگی است که «در نوشته‌های هدایت به‌ندرت به مترادفات و مکررات برمی‌خوریم. نویسنده در کارهایش می‌کوشد که همان کلمهٔ لازم (یعنی لفظ واحد را که بیان‌کنندهٔ مقصود اوست) پیدا کند و روی کاغذ بیاورد. شاید وجه تمایز هدایت از دیگر نویسندگان هم‌زمانش هم یکی این است که هدایت عبارت‌پرداز نیست» *(ناتل خانلری، نقل از طلوعی، ۱۳۷۸: ٣٤١)*.

دیگر ویژگی مهم نثر هدایت تناسبی است که وی بین درون‌مایه و سبک نثر داستان رعایت می‌کند. به‌عنوان مثال در داستان طنز "میهن‌پرست" «نخستین بندهای داستان که به معرفی سید نصرالله اختصاص دارد، تدارکی است حساب‌شده برای لحنی که در سراسر داستان حفظ شده است. این وحدت لحن که جنبهٔ روانی داستان را تقویت می‌کند، ذهن خواننده را به زمینه‌های اجتماعی داستان نیز معطوف می‌کند. در اینجا هدایت با انتخاب تعابیر کنایی و ترفندهای لفظی و کاربرد مفردات و ترکیبات ادیبانه و عامیانه در برابر خودنمایی زبان سید نصرالله که لغات عربی را با مخرج صحیح و اصیل استعمال می‌کند، "شک و تردید از معلومات خود در فکر مستمعین باقی نمی‌گذارد"، نوعی بدیل و نقیضه ساخته است» *(بهارلو، ١٣٨٤: ٣٦)* که کاملاً با حال و هوای طنزآمیز داستان هماهنگ است. در اینجا لحن تصنعی و فاضل‌مآبانهٔ راوی داستان، که توصیفی ادیبانه از فضای داستان به دست می‌دهد، در خدمت فضای طنزآمیز داستان قرار گرفته است:

«آب قیرفام با غرش تندرآسا کشتی را به مبارزه می‌طلبد. ماه از کرانهٔ آسمان مانند شاهدی بی‌طرف، جوشن سیمین خود را موج افکنده، تبسم می‌کند» *(هدایت، سگ ولگرد: ١٦)*.

نمونهٔ دیگر از رعایت تناسب میان سبک نثر و درون‌مایه را در داستان "مادلن" می‌توان دید. این داستان یک نوشتهٔ ساده است که نه بحران دارد نه اوج و نه گره‌گشایی. در واقع داستان یک "گزارش" ساده از آشنایی راوی با یک دختر فرانسوی است و هدف راوی نیز بیان احساس عاشقانهٔ خود نسبت به این دختر است. در اینجا هدایت با هوشمندی در تمام طول داستان فقط از جملات خبری استفاده می‌کند و از کاربرد هر نوع جملهٔ دیگری اعم از پرسشی یا تعجبی یا امری می‌پرهیزد.

نمونهٔ دیگری از توجه هدایت به زبان و سبک را در داستان "حاجی آقا" می‌توان دید. در گفتگویی که بین حاجی و یکی از کارگزاران وی به نام آقای خلج‌پور رخ می‌دهد، هدایت با ظرافت بسیار از ضمایر استفاده می‌کند تا رابطهٔ دوگانهٔ رئیس و مرئوس را به تصویر بکشد:

«ـ سلام علیکم آقای خلج‌پور! شما هنوز حرکت نکردی؟

ـ قربان منتظر پاسپرت و سفارت‌خانه هستم.

ـ شما همین الان میری پیش دوست‌علی. پاسپرت و سفارش‌نامه از اون می‌گیری و فوراً حرکت می‌کنی» *(هدایت، حاجی آقا: ۱۹-۱۸)*.

در اینجا هدایت برای بیان رابطهٔ رسمی و احترام‌آمیزی که میان حاجی آقا و آقای خلج‌پور برقرار است از ضمیر «شما» استفاده می‌کند، اما در ضمن برای بیان موقعیت بالادست و سمت ریاست حاجی آقا نسبت به مرئوسش یعنی خلج‌پور، فعل‌های تخاطبی را که حاجی‌آقا بر زبان می‌آورد، به شکل مفرد (حرکت نکردی، میری، می‌گیری) به کار می‌برد.

اکنون به شرح ویژگی‌های سبکی نثر داستانی هدایت می‌پردازیم.

الف) زبان عامیانه

بزرگ علوی می‌گوید که هدایت زبان عامیانه را از خانواده و مردم دور و بر خود آموخته بود و با استفادهٔ بجا از این زبان، آن را تا سطح زبان ادبی ارتقا داد *(علوی، به نقل از: طلوعی، ۱۳۷۸: ۱۲۵)*. فرزانه بدون اشاره به این گفتهٔ علوی اما در تأیید همین حرف می‌گوید: «وقتی هدایت با لحن اعتراض‌آمیز می‌گفت: مرده‌شور یا نصیب نشه و یا می‌خواست پررویی و حق‌ناشناسی کسی را وصف بکند می‌گفت: به مرده که رو می‌دی، ... به کفنش، قصد نداشت که شنونده را به حیرت بیاندازد. قصد نداشت که مردم بگویند: این مرد به قدری فاضل است که اصطلاحات عامیانه مثل موم تو چنگولش است. نه، این‌ها را به طور طبیعی و آن‌طور که از بچگی آموخته بود به زبان می‌آورد» *(فرزانه، ۱۳۷۶: ۲۶۲)*. به همین دلیل است که در داستان‌های هدایت هر کس از هر طبقه که باشد، به شکلی طبیعی عناصر زبان عامیانه هم‌چون کنایه و ضرب‌المثل را به کار می‌گیرد. عناصر عامیانه در نثر

هدایت بدون تکرار و با رعایت تنوع کار می‌رود. تعادل عناصر عامیانه در نثر هدایت نقطهٔ مقابل اغراقی است که از این حیث در نثر جمال‌زاده می‌بینیم. برخلاف جمال‌زاده که شخصیت داستانی را در خدمت بیان عناصر عامیانه قرار می‌دهد و در واقع هویّت آدم‌ها را فدای فراهم کردن گنجینهٔ عناصر عامیانه می‌کند. هدایت زبان عامیانه را در خدمت پرداخت شخصیت داستانی قرار می‌دهد و از کاربرد اغراق‌آمیز و عناصر زبان عامیانه می‌پرهیزد. به این ترتیب هدایت بر خلاف جمال‌زاده در آثار خود عناصر عامیانه را به رخ خواننده نمی‌کشد و از کاربرد فشرده و انبوه این عناصر خودداری می‌کند.

نشانهٔ دیگری که دال بر وجود تعادل در نثر هدایت است، این است که در داستان‌هایی که شخصیت‌ها عامی هستند (مثل علویه‌خانم) بسامد این عناصر زیاد و برعکس در داستان‌هایی که شخصیت‌ها روشن‌فکرند (مثل زنده به گور) بسامد عناصر عامیانه اندک است، اما حتی در داستان‌هایی که شخصیت‌ها عامی‌اند نیز زبان شخصیت‌ها طبیعی و بدون اغراق است:

«خانم جون! قربانتان! همین زنیکهٔ شرنده را که خودم رفتم از محلهٔ پنبه‌ریسه آوردم، دندانم را شمرده بود. روبه‌روی شوهرم به من گفت: عزیز آقا! بی‌زحمت، من دستم نمی‌رسه. کهنه‌های بچه را بشورید. این را که گفت من آتشی شدم. روبه‌روی گداعلی هر چه از دهنم درآمد به خودش و بچه‌اش گفتم. به گداعلی گفتم مرا طلاق بده. اما اون خدا بیامرز دست‌های مرا ماچ کرد و گفت: چرا اینجوری می‌کنی؟ می‌ترسم شیر اعرض دهن بچه بگذارد. تو همین‌قدر بگذار بچه راه بیفتد آن وقت خدیجه را طلاق می‌دهم. اما دیگر از زور خیالات خواب و خوراک نداشتم. تا این‌که خدایا توبه. برای این‌که دل خدیجه را بسوزانم، یک روز همین که رفت حمام و خانه خلوت شد، من هم رفتم سر گهوارهٔ بچه، سنجاق زیر گلویم را کشیدم. رویم را برگرداندم و سنجاق را تا بیخ توی ملاج بچه فرو کردم» *(هدایت، سه قطره‌خون: ۷۰)*.

در قطعهٔ بالا هدایت در کنار استفاده از واژگان عامیانهٔ چون «شرنده» و «ملاج» و «ماچ» و کنایات عامیانه‌ای چون «دندانم را شمرده بود» و «آتشی شدم» و «خواب و خوراک نداشتم»، با استفاده از عناصر داستانی توصیف و گفتگو، از برجسته‌شدن بیش از حد عناصر عامیانه جلوگیری می‌کند. ضمن آن‌که خود درون‌مایهٔ داستان که یک طنز تلخ

انتقادی از رفتار انسانی جاهل و خرافی و حسود است، آن‌قدر جذاب است که می‌تواند خواننده را از این‌که نگاهش را فقط بر زبان عامیانه تمرکز کند باز دارد.

تنها جایی که شاید بتوان گفت هدایت در کاربرد زبان عامیانه تا حدی افراط کرده است، داستان علویه خانم است. وی در اینجا بیش از حد ظرفیت داستان، از عناصر عامیانه استفاده کرده و مثلاً برخی کنایات و اصطلاحات را از دهان شخصیتی واحد، چندین و چند بار تکرار کرده است.

با این وجود در این مورد هم می‌توان با اندکی تساهل هدایت را تبرئه کرد، چرا که به هر حال این داستان مربوط به یکی از شخصیت‌های فرودست اجتماع است که شاید فحش یا ناسزایی را به‌عنوان تکیه‌کلام بارها در نثر خود تکرار کند، به‌خصوص این‌که هدایت شخصیت علویه خانم را از روی یک شخصیت واقعی که وصف وی را از زبان عبدالحسین نوشین شنیده، آفریده است: «اصل حکایت زیر سر نوشین است. رفته بود مشهد. وقتی برگشت، گفت: میان مسافرهای اتوبوس یک زنکهٔ شلختهٔ پرده‌دار بوده که مرتب فحش می‌داده... فحش‌های آب‌دار» *(فرزانه، ۱۳۷٦: ۱۰۷)*. همین جا باید گفت که اصولاً هدایت در کاربرد تکیه‌کلام‌های زبان مردم کوچه و بازار وجهی ویژه به ناسزاهای عامیانه دارد و غالباً آن‌ها را با بی‌پروایی در دهان شخصیت‌های داستانی‌اش می‌گذارد. عناصر عامیانه در نثر هدایت عبارت است از:

الف – ۱) واژگان عامیانه

«بعد از **چپو** در آن عیش بکنند» *(هدایت، سایه و روشن: ۲٦)*.

«**کتره‌ای** چو انداخت تا وکیل حاجی شد» *(هدایت، سه‌قطره‌خون: ٤٦)*.

«نمی‌دانم **آکله** است یا چه کوفتی است» *(هدایت، حاجی آقا: ٦۲)*.

«خفه شو **ضعیفه**» *(همان: ۱۷)*.

«در بندر گر عاشق یک زنیکهٔ **شلختهٔ** روس شده بود» *(هدایت، سه‌قطره‌خون: ۱۳۱)*.

«آن وقت یک **پتیاره‌ای** پیدا شد» *(همان: ٦٤)*.

اما وجه ممتاز زبان عامیانه در نثر هدایت، در کاربرد برخی واژگان نامأنوس و در عین حال عامیانه است که تقریباً در هیچ یک از متون نثر معاصر دیده نمی‌شود. هدایت با این

کار دو تیر می‌زند: از یک سو توجه خواننده را به جلوه‌هایی از زبان و فرهنگ مردم عامی که کمتر آشناست جلب می‌کند و از سوی دیگر از همین زبان نیز آشنایی‌زدایی می‌کند:

«**زلف ترنا** کردهٔ او که روی نیم‌رخش را پوشانیده بود، تکان خورد» *(هدایت، زنده به گور: ٤٠)*.

«از پارسال سر راه امامزاده داوود که زمین خوردم پام **مئوف** شده» *(هدایت، علویه خانم: ۲۳)*.

«آقا موچول را گاهی پسر و گاهی داماد و گاهی برادر **اوگه‌ای** خودش معرفی کرده بود» *(همان: ۲۹)*.

«چیزی که به کارش **گراته** می‌انداخت، این بود که حاجی دلش نمی‌آمد انعام بدهد» *(هدایت، حاجی آقا: ٤٢)*.

«از بچگی ایرادی، **جنگره** و با مردم نمی‌ساخت» *(هدایت، زنده به گور: ٤٩)*.

الف – ۲) ترکیب عامیانه

«یک انار **آب لنبو** دستش بود» *(هدایت، سایه و روشن: ۳۲)*.

«واسه این **چندرغاز** من نمی‌گریزم» *(هدایت، حاجی آقا: ١٤)*.

«**بار و بندیلشان** را از آن میان چیده بودند» *(هدایت، سایه و روشن: ٣٤)*.

«این **جونم مرگ شده‌ها** را ببین» *(هدایت، علویه‌خانم: ٢٦)*.

«الهی این **ذلیل‌مرده‌ها** به زمین گرم بخورن» *(همان: ۱۵)*.

«این مرتیکهٔ **نره‌غول**، پسرعموی محترم» *(هدایت، حاجی آقا: ۱۳)*.

الف–۳) کنایهٔ عامیانه

شاید پربسامدترین عنصر زبان عامیانه در نثر هدایت همین کنایهٔ عامیانه باشد. به‌ویژه باید گفت که فراوانی ناسزاهای عامیانه‌ای که ساختی کنایی دارند در علویه خانم چشم‌گیر است تا آنجا که شاملوی جوان در گفتگو با فرزانه از این که هدایت چطور توانسته **علویه خانم** را چاپ کند متعجب می‌شود و به او می‌گوید: «آدم ماتش می‌برد که هدایت چطور توانسته چاپش کند!» *(فرزانه، ۱۳۷٦: ۱۰٦)*.

«اگه جدش هم می‌آمد **لنگ می‌انداخت**» *(هدایت، سه‌قطره‌خون: ۳۹).*
«شماها گمان می‌کنید **پول علف خرسه؟**» *(هدایت، حاجی آقا: ۱۱)*
«**زبانتان را گاز بگیرید**» *(هدایت، زنده به گور: ٦٤).*
«زرین‌کلاه تا اندازه‌ای چشم و گوشش باز شده بود» *(هدایت، سایه و روشن: ۳۵).*
«**تو سر پدرت را خورده‌ای.**» *(هدایت، همان: ۳۵)*
«می‌دانی‌چیست؟ **آن ممه را لولو برد**» *(هدایت، زنده به گور: ۵۸).*
«هر کی به من بهتون بزنه **خشتکشو درمی‌یارم**» *(هدایت، علویه خانم: ۳٤).*
«سر نه ماه خدیجه یک **پسر دیگه ترکمون زد**» *(هدایت، سه قطره خون: ۷۰).*

الف-۴) ضرب‌المثل

«می‌دانستم که آخرش گذار پوست به دباغخانه می‌افتد» *(هدایت، حاجی آقای: ۲۳).*
«به شتر گفتند چرا شاشت از پسه؟ گفت چه چیزم مل همه کسه؟» *(همان: ۸۰).*
«آشی برایش بپزم که یک وجب روغن رویش باشد» *(هدایت، سه قطره خون: ۱۲۰).*
«دیگ به دیگ می‌گه روت سیاه، سه‌پایه می‌گه صلّ علی» *(هدایت، علویه‌خانم: ۲۹).*
«او هم خدانگه‌داری کرد و رفت. علی ماند و حوضش» *(هدایت، سگ ولگرد: ۳۷).*

الف – ۵) جمله‌بندی عامیانه

«رفتم مریض‌خونهٔ آمریکایی پیش مک‌تاول» *(هدایت، سگ ولگرد: ۳۰).*
«هر روز من می‌بردمش مدرسه» *(هدایت، سه‌قطره‌خون: ۳۷).*
«از پنجره پرت بکنم بیرون» *(هدایت، زنده به گور: ۱۷).*
«سرش را می‌اندازه بیرون و صاف می‌ره تو اندرون» *(هدایت، حاجی آقا: ۱۳).*

الف-۶) حذف یا اضافه کردن واژه

«دیروز او را بردیم شاه عبدالعظیم. همان پهلوی قبر بهرام میرزا او را به خاک سپردیم» *(هدایت، سه قطره‌خون: ۳۷).*

(در ابتدای جملهٔ دوم عبارت فوق، واژهٔ «همان» فقط بار عامیانه دارد و حذف آن

خللی به جمله وارد نمی‌کند).

«زرین‌کلاه برای مهربانو درد دل کرد و از بی‌خوابی خودش و نذری که کرده بود، همه را برایش گفت» *(هدایت، سایه و روشن: ۳۸)*.

(در عبارت بالا اضافه شدن «همه را» در ابتدای جملهٔ آخر بار عامیانه به لحن عبارت داده است).

«یک روز صبح که رفته بودم در قهوه‌خانهٔ سر کوچه‌مان صبحانه بخورم... » *(هدایت، سه قطره‌خون: ٥٦)*

(در عبارت بالا حرف ربط «تا» به تقلید از لحن مردم در محاورات روزمره، از ابتدای جملهٔ دوم حذف شده است).

الف-۷) واژگان شکسته

هدایت در کمیت و کیفیت کاربرد واژگان شکسته در نثر داستانی‌اش فراز و فرود زیادی دارد. او به اندازهٔ جمال‌زاده که هم‌دورهٔ خود اوست، در کاربرد واژگان شکسته محافظه‌کار نیست، اما چندان هم بی‌هوا و بی‌حساب و کتاب در این کار رفتار نمی‌کند. هدایت در زنده به گور که اولین مجموعهٔ داستانی اوست جز در مواردی اندک در دو داستان آبجی خانم و داوود گوژپشت که قهرمان هر دو عامی است، ساخت واژگان را نمی‌شکند. البته در این مجموعه یک داستان عامیانه هم هست به نام "آب زندگی" که در روایت آن زبان شفاهی مردم مد نظر نویسنده بوده است و این خود حکایت‌گر دقت نویسنده بر ظرایف لحن و سبک زبان مردم است. احتیاط هدایت در کاربرد واژگان شکسته در سه قطره خون نیز به چشم می‌خورد. به‌عنوان مثال داش آکل، قهرمان عامی داستان **داش آکل** چنین سخن می‌گوید:

«خانم! سر شما سلامت باشد. خدا بچه‌هایتان را به شما ببخشد» *(همان: ٤٢)*.

دو سال بعد از انتشار سه قطره خون و در داستان بلند علویه خانم هدایت به طرزی چشم‌گیر از واژگان شکسته در نثرش بهره می‌برد تا آنجا که گاه فهمیدن اصل واژه‌ها برای خواننده دشوار می‌شود:

«برو ای جوون! تو که قدّ یه بال "مگز" نقره فدای اسم حضرت رضا کردی، برو هر

مطلبی که داری اَجرِت با حضرت صاحب‌چراغ! هر مطلبی که داری همین امشب تو مشتت بذاره. برو ننه، برو» *(هدایت، علویه خانم: ۱۲)*.

فراز و فرود هدایت در حجم به کارگیری واژگان شکسته سرانجام در **حاجی آقا** به یک تعادل نسبی منتهی می‌شود که در آن ضمن توجه به خلق لحن روزمرهٔ مردم، ارتباط راحت‌تر خواننده با متن نیز مدنظر نویسنده است:

«صبح زود من کیلهٔ قندشان را دادم. حالا می‌خوان ناخونک بزنند. اگر یکی بود، اگر دو تا بود، آدم دلش نمی‌سوخت. حلیمه خاتون که پناه بر خدا منو به خاک سیاه نشاند. هی نسخه بپیچ. نه بهتر می‌شه نه بدتر» *(هدایت، حاجی آقا: ۱۰)*.

در عبارت بالا سه واژه (می‌خوان، منو، می‌شه) مطابق لحن محاوره ضبط شده است در حالی که اگر هدایت می‌خواست این قطعه را هم به سبک **علویه خانم** بنویسد، برخی واژگان دیگر و به‌خصوص فعل‌ها نیز شکسته می‌شد و شمایل نوشتاری‌شان پیدا می‌کرد. خود هدایت در اواخر عمر کوتاه و پربارش و از موضع یک تحلیل‌گر زبان‌شناسی در مورد کاربرد واژگان شکسته گفتگویی با فرزانه دارد که ذکر آن بی‌فایده نیست:

«_ شما با این جوری نوشتن موافقید؟ موافقید که آدم مثل حرف زدن بنویسد؟

_ اگر لازم باشد بله. وگرنه نوشته مقداری علائم است که اگر با زبان جاری، با زبان محاوره جور باشد، خواننده در ذهنش تغییر لفظی را می‌دهد. زبان‌های قدیمی مدور می‌شوند یعنی گوشهٔ کلماتشان ساییده می‌شود. مثلاً "می‌گوید" می‌شود "می‌گه". اگر "می‌گوید" بنویسیم و لحن حرف زدن به لهجهٔ تهرانی باشد، خواننده تو گوش خودش می‌شنود: "می‌گه". به این جهت نوشته باید برای همهٔ خواننده‌های آن زبان باشد نه فقط برای یک طبقه که لهجهٔ مخصوص به خودش را دارد» *(فرزانه، ۱۳۷۶: ۱۶۸)*.

نمونه‌های شکسته‌نویسی از نثر آثار گوناگون هدایت:

«حالا از این به بعد مختار می‌یاد و اجر اشقیا رو کف دستشون می‌ذاره» *(هدایت، علویه خانم: ۱۱)*.

«روزگار منو شیکسّه. اگه می‌بینین موهام جوگندمی شده» *(همان: ۱۶)*.

«دل داده و قلبه گرفته بودند» *(هدایت، سه قطره خون: ۱۲۸)*.

«می‌دونین چیه؟ راسّ و پوس کنده‌ش اینه که کاسبی من نمی‌گیره» *(هدایت، زنده به گور: ٦٦)*.

«می‌بایس در خونه‌ام را واز بکنه» *(هدایت، حاجی آقا: ۱۱)*.

ب) زبان روشن‌فکرانه

در مقابل لحن عامیانه می‌توان از لحن روشن‌فکرانه‌ای که در برخی داستان‌های هدایت دیده می‌شود نیز سخن گفت. در این داستان‌ها شخصیت‌های روشن‌فکر یا تحصیل‌کرده‌ای وجود دارند که برخلاف آدم‌های عامی داستان‌های دیگر وی، زبانی ثقیل‌تر دارند. از سوی دیگر با اصطلاحات فرنگی آشنایند و در خلال صحبت‌هایشان ابهامات فلسفی خود را که غالباً درآمیخته است با مفاهیمی مثل پوچی و ناامیدی و تأمل دربارهٔ مرگ و چیستی زندگی نیز مطرح می‌کنند و برای طرح این مطالب از زبان شاعرانه و رمزی نیز بهره می‌جویند. با توجه به اهمیت هر یک از این موارد آن‌ها را در عناوین جداگانه (تیرگی، ابهام، شاعرانگی) بررسی می‌کنیم و در اینجا فقط به ذکر نمونه‌هایی که در بردارندهٔ واژگان و اصطلاحات فرنگی است، می‌پردازیم. چگونگی رفتار هدایت در کاربرد این عناصر فرنگی تا حدی غیرمعمول است و بیشتر تداعی‌گر سبک نویسندگان نثر فنی در قرن ششم و هفتم است. در آن دوران نویسندگان فاضل‌مآب فارسی برای به رخ کشیدن دانش عربی خود بی‌محابا واژگان و اصطلاحات مهجور و نیز جملات عربی را در قالب‌هایی در جملات فارسی می‌گنجاندند. هدایت نیز پروایی از کاربرد واژگان ناآشنای فرنگی در نثر داستانی خود ندارد و آن‌ها را در کنار واژگان فرنگی جاافتاده‌ای مثل دکتر و ماشین و گرامافون به کار می‌گیرد و شگفت این که گاه خطی که این عناصر بدان نوشته می‌شود نیز لاتین است:

«شیشه‌های کلفت و سبک که نمی‌شکست و خاصیت Soundproof را دارا بود» *(هدایت، زنده به گور: ٤٩)*.

«در جزو پروگرام، آوازه‌خوان معروف شیکاگو می‌خواند: ?Where is my silvia» *(همان: ۱۱)*.

«این چیست؟ پروتکسیددوازوت Protoxide d'Azote است» *(هدایت، سایه‌وروشن: ۲۹)*.

«مردم را به انستیتو دو تانازی Institute d'eutanasie معرفی می‌کند» *(همان: ۲۱)*.

ب-۱) توصیف

در نثر هدایت توصیف را از چند جهت می‌توان بررسی کرد:

ب-۱-۱) شیوه‌های توصیف

در نثر هدایت توصیف با فعل و توصیف با صفت چندان قابل تمایز و تفکیک از هم نیست. می‌توان گفت که حتی در آن دسته از توصیفات هدایت که با فعل تام انجام می‌گیرد، نیز غالباً رخوت و سکونی بر اعمال سوژه‌ها حاکم است که فضا را ایستا و ضرباهنگ نثر را کُند می‌کند.

ب-۱-۱-۱) توصیف با فعل

«کاکارستم با مشت‌های گره‌کرده جلو آمد و هر دو با هم گلاویز شدند. تا نیم ساعت روی زمین می‌غلتیدند. عرق از سر و رویشان می‌ریخت، ولی پیروزی نصیب هیچ‌کدامشان نمی‌شد. در میان کشمکش سر داش‌آکل به‌سختی روی سنگ‌فرش خورد. نزدیک بود که از حال برود. کاکارستم اگرچه به قصد جان می‌زد ولی تاب مقاومتش کم شده بود، اما در همین وقت چشمش به قمهٔ داش‌آکل افتاد که در دسترس او واقع شده بود. با همهٔ زور و توانایی‌اش آن را از زمین بیرون کشید و به پهلوی داش‌آکل فرو برد» *(هدایت، سه‌قطره خون: ۵۳)*.

«حاجی آقا به عادت معمول بعد از آن‌که عصازنان یک چرخ دور حیاط زد و همه چیز را با نظر تیزبین خود ورانداز کرد و دستورهایی داد و ایرادهایی از اهل خانه گرفت، عبای شتری نازک خود را از روی تخت برداشت و سلّانه سلّانه، دالان دراز تاریکی را پیمود و وارد هشتی شد. بعد یکسر رفت و روی دشکچه‌ای که در سکوی مقابل دالان بود نشست» *(هدایت، حاجی آقا: ۹)*.

نکتهٔ مهم در شیوهٔ توصیف با فعل در نثر هدایت قیدهایی است که وی برای این فعل‌ها می‌آورد. این قیدها نمایشگر نگاه منفی و ناخوشایند راوی به زندگی یا گونه‌ای نقصان در

کیفیت انجام فعل است:

«یوزباشی برف روی پوستینش را تکان داد. کج‌کج جلو منقل آمد» *(هدایت، علویه خانم: ۲۷)*.

«قافله افتان و خیزان وارد عبدالله‌آباد شد» *(همان: ۲۵)*.

«آب گل‌آلود غلیظی به‌زحمت خودش را می‌کشاند و ردمی‌شد» *(همان، سگ‌ولگرد: ۹)*.

«سرش افتاد به زمین. او به زحمت خم شد» *(هدایت، زنده به گور: ۳۹)*.

«سرتا پا لرزان از جا بلند شد» *(همان: ٤٠)*.

ب-۱-۱-۲) توصیف با صفت

در توصیف با صفت هدایت شیوه‌های تازه و بدیعی را در وصف امتحان می‌کند که از برخی جهات هنوز بدیلی برای آن‌ها یافت نشده است.

نمونه از توصیف با صفت:

«به کاغذ دیوار نگاه می‌کنم. برگ‌های باریک ارغوانی سیر و خوشهٔ گل سفید دارد. روی شاخهٔ آن فاصله به فاصله دو مرغ سیاه روبه‌روی یکدیگر نشسته‌اند» *(هدایت، زنده به گور: ٢٤)*.

«اطاق او عجالتاً به صورت سه‌گوش درآمده بود و یکی از ضلع‌های آن مدور بود و همهٔ این جدارهای متحرک از شیشه‌های کدر درست شده بود؛ شیشه‌های کلفت و سبک که نمی‌شکست... کف اتاق نرم و شبیه جدار لاستیکی بود که در آن هوا پر کرده باشند و صدای پا را خفه می‌کرد. طرف چپ اتاق سرتاسر از پنجره‌های متحرک بود و بغل آن به باغ و گلخانه باز می‌شد که رویش گنبد شیشه‌ای داشت» *(هدایت، سایه و روشن: ٤٩)*.

در توصیف با صفت نیز نگاه تیره و یأس‌آلود هدایت به زندگی هویداست. کمتر موردی پیش می‌آید که هدایت برای وصف سوژهٔ داستانی از صفتی که حاکی از امید و هدف‌مندی و شادی باشد استفاده کند. غالب صفات به کار رفته سیاه و نشانگر دید منفی هدایت به زندگی است:

«آدم شکستهٔ شوریده‌ای با لباس فرسوده و کلاه پاره و چشم‌های کنجکاو وارد شد» *(هدایت، حاجی‌آقا: ٦٣)*.

«فضه باجی دو تا قوری چرک ترک‌خورده را آب کرد» *(هدایت، علویه خانم: ۲۵)*.

«با چشم‌های کاسه‌خشک تورفته به سوی آسمان تهی نگاه می‌کرد» *(هدایت، سایه و روشن: ٦٣)*.

«یک پردهٔ کدر و مه‌آلود جلو چشمش پایین آمد» *(هدایت، سگ ولگرد: ٤٣)*.

«لباسم خاک‌آلود، پاره و خون لخته‌شدهٔ سیاهی به آن چسبیده بود» *(هدایت، بوف کور: ۳۵)*.

اما نکتهٔ مهم در مورد صفات به‌کارگرفته‌شده از سوی هدایت این است که برخی از این صفات در ترکیب با موصوف یا در کنار صفتی دیگر، شکلی شاعرانه می‌یابد که به همین دلیل آن‌ها را زیر عنوان شاعرانگی بررسی خواهیم کرد.

ب-۲) سوژه‌های توصیف

مهم‌ترین سوژه‌های مورد وصف هدایت عبارت است از: شخصیت و طبیعت.

ب -۲-۱) توصیف شخصیت

هدایت استاد وصف شخصیت است. توصیف شخصیت در نثر هدایت با تمرکز بر چهره و اندام و لباس و ذهنیت وی انجام می‌گیرد. هدایت توانایی آن را دارد که با چند جمله، تصویری کامل از شخصیت داستانی خود پیش چشم خواننده بگذارد که قهرمان را برای وی ملموس کند و تجسم بخشد. برخلاف شخصیت‌های قالبی و تکراری جمال‌زاده، شخصیت‌های آفریدهٔ هدایت فردیت و موقعیت منحصر به فردی دارند که آن‌ها را از سایر آدم‌ها متمایز می‌کند. این شیوهٔ شخصیت‌پردازی چه از جهت تکنیک و از جهت نوع شخصیتی سیاه و تیره‌روزی که معرفی می‌شود، بیش از همه بر صادق چوبک تأثیر نهاد. می‌توان گفت که هدایت، استاد چوبک و الگوی او در پردازش شخصیت‌های درمانده و ناقص و تیره‌روز است. دقت و حوصلهٔ هدایت در وصف شخصیت داستانی مثال‌زدنی است. به‌عنوان مثال توصیف حاجی ابوتراب در داستان حاجی‌آقا که حدود دو صفحه ادامه می‌یابد چنین آغاز می‌شود:

«حاجی ابوتراب در ماه ذی‌حجهٔ شب عید قربان حاجی و حاجی‌زاده به دنیا آمد.

هشتادونه سال از عمرش می‌گذشت و یادگار زمان ناصرالدین شاه بود، اما نسبت به سنش، هنوز شکسته نشده بود و خیلی جوان‌تر نمود می‌کرد. قیافهٔ او باوقار و حق به جانب بود. کلهٔ مازویی، گونه‌های چاق و پرخون، فرق طاس و موهای تنک‌رنگ و حنابسته داشت و همیشه ته‌ریش سفید و زبری مثل قالیچهٔ خرسک به صورتش چسبیده بود» *(هدایت، حاجی‌آقا: ۳۶ به بعد)*.

این وصف آغازین از شخصیت حاجی ابوتراب همان‌طور که گفتیم تا دو صفحه ادامه می‌یابد و این تازه آغاز ماجراست؛ چراکه اصلاً تمام داستان **حاجی‌آقا**، توصیف لحن و اعمال و زندگی حاجی ابوتراب است که یکی از شخصیت‌های ماندگار ادبیات داستانی معاصر است. به‌عنوان نمونه‌ای دیگر از شخصیت‌های فراموش‌نشدنیِ مخلوق هدایت، می‌توان داش‌آکل را مثال زد که هدایت زوایای آشکار و پنهان شخصیت او را در چند جمله به خواننده می‌نمایاند و مثلاً برای بیان منش لوطی‌مسلکانهٔ وی به خواننده، فقط با وصف زخم‌های چهرهٔ او کار را تمام می‌کند:

«هر گاه زخم‌های چپ اندر راست قمه را که به صورت او خورده بود ندیده می‌گرفتند، داش‌آکل قیافهٔ نجیب و گیرنده‌ای داشت: چشم‌های میشی، ابروهای پرپشت سیاه، گونه‌های فراخ، بینی باریک با ریش و سبیل سیاه. ولی زخم‌ها کار او را خراب کرده بود. روی گونه‌ها و پیشانی او جای زخم قدّاره بود که بد جوش خورده بود و گوشت سره از لای شیارهای صورتش برق می‌زد و از همه بدتر یکی از آن‌ها چشم چپش را پایین آورده بود» *(هدایت، سه‌قطره خون: ٤٤)*.

به‌عنوان حسن ختامی از همین دست شخصیت‌های گیرا و البته عینی و قابل تجسم می‌توان علویه خانم را مثال زد:

«زن چاقی که موهای وزکرده، پلک‌های متورم، صورت پر کک و مک داشت، پول‌ها را به دقت جمع می‌کرد. چادر سیاه شرنده‌ای مثل پردهٔ زنبوری به سرش بند بود. روبندهٔ خود را از پشت سرش انداخته بود. ارخالق سنبوسهٔ کهنهٔ گل کاسنی به تنش، چارقد آغبانو به سرش و شلوار دبیت حاج‌علی‌اکبری به پایش بود. یک شلیتهٔ دندان‌موشی هم روی آن موج می‌زد و کچ پاهای کلفتش از توی اُرسی جیر پیدا بود. ولی چادرش از عقب غرقاب گل شده و تا مغز سرش شتک زده بود» *(هدایت، علویه‌خانم: ۱۲)*.

آخرین نکته در مورد شخصیت‌های آفریدهٔ هدایت این است که بسیاری از آن‌ها همان‌گونه که اشاره شد ناقص و معیوبند یا این‌که به صفتی زشت و ناخوشایند موصوف می‌شوند. آن‌ها هیچ یک آرمانی یا قهرمانی در مفهوم کلاسیک خود نیستند و در تنهایی و انزوا و هراس از دیگران می‌زیند. هدایت برای نشان دادن تیره‌بختی این عده غالباً آنان را متصف به نقصی در جسم یا صفتی ناساز در چهره یا بدن توصیف می‌کند و این ترفند وی بعدها عیناً از سوی صادق چوبک تقلید می‌شود:

«یوزباشی با دماغ بزرگی که رویش را سالک خورده بود و چشم‌های ریزی که مثل میخ زیر ابروهای سرخ کم‌موی او می‌درخشید وارد شد.» *(همان: ۲۷)*.

«عباس‌قلی که جوان ناقص‌الخلقهٔ کر و لال بود، کلهٔ بزرگ و پاهای افلیج داشت» *(همان: ۳۲)*.

«خیبرآبادی با چشمی که سالک گوشه‌اش را پایین کشیده بود فریاد زد» *(هدایت، حاجی‌آقا: ۱۰۵)*.

«دندان‌های طلایی، پای چشم چین خورده، پوست سوخته و شانه‌های تورفتهٔ خود را ورانداز کرد» *(هدایت، سگ ولگرد: ٤٦)*.

«پدر کوفت‌کشیدهٔ پیر که زن جوان گرفته بود و همهٔ بچه‌های او کور و افلیج به دنیا آمده بودند. یکی از برادرهایش که زنده مانده بود، او هم لال و احمق بود» *(هدایت، زنده به گور، ۳۸)*.

«صورت بزرگ او روی قفسهٔ سینهٔ برآمده‌اش میان شانه‌های لاغر او فرو رفته بود» *(همان: ۳۷)*.

«امروز پیرمرد قوزی می‌بیند که موهای سفید، چشم‌های واسوخته و لب شکری دارد» *(هدایت، ۱۳۷۲: ٤٦)*.

ب-۲-۲) توصیف طبیعت

وصف طبیعت در نثر هدایت فی‌نفسه ارزشمند نیست و حتماً در جهت پرورش داستان و به‌خصوص فضاسازی قرار دارد. هدایت آن‌چنان که عادت برخی از نویسندگان معاصر است، طبیعت را به‌خاطر خود طبیعت یا علاقهٔ شخصی به آن توصیف نمی‌کند. در آثار

هدایت تصویر طبیعت، هماهنگ با شخصیت‌هایی که او آفریده است، وهمی، ترس‌آلود و مرموز است:

«صدای وزش باد می‌آمد که برگ‌های خشک را از این سو به آن سو می‌کشید. سایهٔ درخت‌ها مانند دود غلیظ و سیاه بود و شاخه‌های لخت آن‌ها مانند دست‌های نامیدی به سوی آسمان تهی دراز شده بود» *(هدایت، سایه و روشن، ۸۵)*.

«شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا به اندازهٔ کافی خستگی در کرده بود. صدای دوردست خفیف به گوش می‌رسید. شاید یک مرغ یا پرندهٔ رهگذری خواب می‌دید. شاید گیاه‌ها می‌روییدند. در این وقت ستاره‌های رنگ‌پریده، پشت توده‌های ابر ناپدید می‌شدند. روی صورتم نفس ملایم صبح را حس کردم و در همین وقت بانگ خروس از دور بلند شد» *(هدایت، ۱۳۷۲: ۲۹)*.

«چشم‌انداز جلو ایوان یک رشته‌کوه کبود بود و گنجشک‌های تغلی جا افتاده که از سرمای زمستان جان به سلامت برده بودند، با چشم‌های کلاپیسه و پرهای کزکرده مثل این‌که از نسیم بهاری مست شده بودند، بی‌اراده روی شاخه‌های تبریزی جست می‌زدند یا از در و دیوار بالا می‌رفتند، به طوری که سر و صدای آن‌ها تولید سرگیجه می‌کرد» *(هدایت، سگ ولگرد: ۲۸)*.

ب-۲-۳) توصیف وهم‌آلود از ذهن

هدایت استاد و پیش‌گام وصف ذهن شخصیت‌هایی است که درگیر جهان ذهنی و اندیشه‌های درونی خویشند. بدون اغراق می‌توان گفت که آن‌گونه که هدایت این شخصیت‌های رازآمیز را وصف کرده است، در ادبیات داستانی معاصر همتا ندارد. توصیف ذهن این شخصیت‌هایی که گاه مالیخولیایی و گاه روان‌پریشند و گاه نیز دغدغه‌های فلسفی دربارهٔ زندگی، مرگ و هستی دارند، به شیوه‌هایی صورت می‌گیرد که اغلب توأم با هنجارشکنی در حوزهٔ زبان و تصویر است:

«دور سرم را یک حلقهٔ آتشین فشار می‌داد. بوی تند شهوت‌انگیز روغن صندل که در پیه‌سوز ریخته بودم در دماغم پیچیده بود. طعم کونهٔ خیار با تلخی ملایمی در ذهنم بود. در فکرم اعضای بدنم را ... مقایسه می‌کردم. این‌ها دوباره جلوم مجسم شد. از تجسم خیلی

قوی‌تر بود چون صورت یک احتیاج را داشت» *(هدایت، ۱۳۷۲: ۱۰۰)*.

«در رختخواب دراز کشید و پلک‌هایش را به هم فشرد. یک صف از رفقاش جلو او ایستاده بودند که آخرش محو می‌شد. همهٔ این صورت‌ها از پشت ابر و دود موج می‌زدند. در میان دود می‌لغزیدند و یک زندگی جادویی به خود گرفته بودند» *(هدایت، سگ ولگرد: ٤٨)*.

ب-۳) ابهام

یکی از بارزترین ویژگی‌های سبکی هدایت وجود ابهام هم در لفظ و هم در محتوای آثار اوست. برخلاف داستان‌های متعارف که در آن‌ها هدف راوی از بیان روایت کشف است، در آثار هدایت هدف نویسنده ایجاد ابهام یا انتقالِ شکی ذهنی در قالب واگویه‌های راوی یا شخصیت، به خواننده است. هدایت از این حیث به خیام شبیه می‌شود. او در داستان کوتاه **آفرینگان** که مسئلهٔ زندگی پس از مرگ را مطرح می‌کند، با لحنی شبیه خیام می‌گوید: «چرا این طور شده؟ نه تو می‌دانی و نه من! منطق هم ندارد. چرا ما اینجا سرگردانیم؟ چرا روی زمین بودیم؟ نه تو می‌دانی و نه من» *(غیاثی، ۱۳۷۷: ۲۳۰)*.

ابهام و شک فلسفی که یکی از ویژگی‌های جهان‌بینی هدایت است، منجر به برجستگی یک ویژگی سبکی در نثر وی شده است که باید از آن با عنوان ابهام‌زایی یاد کرد. نثر هدایت تحت تأثیر اندیشهٔ شکاک و پرسشگر وی پر شده است از پرسش‌های بی‌پاسخ، قیدهای تردید و صفات مبهم که در زیر نمونه‌های آن را می‌آوریم:

ب-۳-۱) جملات پرسشی بی‌پاسخ

گاه و بی‌گاه در نثر هدایت جملاتی پرسشی از زبان راوی یا یکی از شخصیت‌های داستان مطرح می‌شود که بیانگر دغدغه‌های ذهنی اوست. ویژگی جالب توجه این پرسش‌ها این است که در متن داستان نیز پاسخی بدان‌ها داده نمی‌شود و به همین دلیل ذهن خواننده را بیش‌تر درگیر می‌کند:

«این چه قوه‌ای بود که در من پیدا شده‌بود؟» *(هدایت، زنده به گور: ١٦)*.

«آیا گدای سر گذر با یک قران خوشبخت‌تر از ثروتمندترین اشخاص نمی‌شد؟»

(هدایت، سه قطره خون: ۱۲۳).

«آیا همهٔ این‌ها حقیقت بود؟ آیا خواب ندیده بود؟» *(هدایت، سگ ولگرد: ٥٤)*.

«آیا صاحبش رفته بود و او را جا گذاشته بود؟» *(همان: ۱۵)*.

«آیا این مردمی که شبیه من هستند، که ظاهراً احتیاجات و هوا و هوس مرا دارند، برای گول زدن من نیستند؟ آیا یک مشت سایه نیستند که فقط برای مسخره کردن و گول زدن من به وجود آمده‌اند؟ آیا آنچه که حس می‌کنم، می‌بینم و می‌سنجم، سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟» *(هدایت، ۱۳۷۲: ۱۱-۱۰)*.

ب-۳-۲) صفات و قیدهای ابهام‌زا

منظور صفات و قیدهایی است که بیان‌گر ویژگی مشخصی در موصوف نیست و فقط هویت آن را برای خواننده مبهم و مجهول و مرموز و غریب می‌کند:

«از زندگی گذشته یک مشت حالات مبهم برایش مانده بود» *(هدایت، سگ ولگرد: ۱۷)*.

«یک فکرهای غریبی برایش پیدا شد» *(هدایت، زنده به گور: ۳۹)*.

«حالت غریبی به او دست داد.» *(همان: ۳۷)*.

«یک جور عشق عمیق و مجهول در زندگی یکنواحت، ساکت، تنها و سرد شریف پیدا شده بود» *(هدایت، سگ ولگرد: ۵۸)*.

«مثل این‌که اختلاف مبهم و مرموزی بین ما وجود داشت» *(همان: ۲۵)*.

«زرین‌کلاه آرامش و خوشی مرموزی در خودش حس می‌کرد» *(هدایت، سایه و روشن، ٤٥)*.

«لبخند و چشم او به طرز غریبی این مجسمه را با یک روح غیرطبیعی به نظر او جان داده بود» *(همان: ۵۵)*.

«خوشی مرموزی در او تولید شده بود» *(همان: ۳۳)*

«مواد تجزیه شده نامعلوم در هوا موج می‌زد» *(هدایت، علویه خانم: ۲۹)*.

«دره‌ها و تپه‌ها به طرز غریبی بزرگ شده بودند» *(هدایت، سه قطره خون: ۹۶)*.

«صورت مرجان، محو و مرموز جلو چشم داش‌آکل مجسم شده بود» *(همان:۵۰)*.

ب-۴) تکرار

در نثر هدایت هر مؤلفهٔ زبانی از واژه و فعل تا ترکیب و جمله و ساخت داستانی ممکن است تکرار شود. ظاهراً در داستان‌های روان‌شناختی هدایت و به‌خصوص در سه‌گانهٔ زنده به گور و سه قطره خون و بوف کور، تکرار، یک عنصر ساختاری است.

در بوف کور تکرار، دلالت معناشناختی هنرمندانه‌ای دارد. در اینجا «نویسنده به‌منظور رسا گرداندن مقصود غالباً به تکرار مفردات، بیان، صفت، موصوف، بدل و قید می‌پردازد و از این مشخصه که از ویژگی‌های ژرف زبان عامیانه است، برای تأکید بر ژرف‌ساخت بهره‌برداری می‌کند: ریش کوسهٔ عمو را می‌توان "دانه‌دانه" شمرد و تن بی‌جان فرشته "تکه‌تکه" می‌شود. درخت‌ها "پیچ‌پیچ" با شاخه‌های کج و کوله "دسته‌دسته" و حتی "ردیف‌ردیف" می‌گریزند. نویسنده می‌خواهد عصارهٔ شراب تلخ زندگی خود را بفشارد و آن را "قاشق‌قاشق" در گلوی سایه‌اش بریزد» *(غیاثی، ۱۳۷۷: ۲۴۷)*. «از مصادیق دیگر تکرار، تکرار نقاشی روی قلمدان، تکرار نقش شراب، تکرار خندهٔ پیرمرد قوزی یا خنزرپنزری است» *(شمیسا، ۱۳۷۶: ۹۰)* تکرار صحنه‌ها و حوادث در لغت و جملات و تعبیرات نیز منعکس می‌شود: دهنش گس و تلخ‌مزه، طعم ته خیار را می‌داد؛ لب‌های او طعم کونهٔ خیار می‌داد، تلخ‌مزه و گس بود» *(همان: ۱۰)*.

این تکرار در سایر آثار هدایت نیز با برجستگی به چشم می‌خورد:

ب-۴-۱) تکرار واژه

«یک سید نورانی با شال سبز، عبای سبز، عمامهٔ سبز، قبای سبز، نعلین سبز آمد» *(هدایت، سه قطره خون: ٦٤)*.

ب-۴-۲) تکرار جمله

«نه کسی تصمیم به خودکشی نمی‌گیرد. خودکشی با بعضی‌ها هست. در خمیره و نهاد آن‌هاست» *(هدایت، زنده به گور: ۱۰)*.

عبارت بالا عیناً هشت صفحه بعد در داستان تکرار می‌شود *(همان: ۱۸)*.

«روی شاخهٔ آن فاصله به فاصله، دو مرغ سیاه روبه‌روی یکدیگر نشسته‌اند» *(همان: ۹)*

تصویر فوق نیز در زنده به گور، چندین با تکرار شده است. برای مثال *(همان: ٢٤)*.

ب-۵) نحو ساده و گاه نارسا

نحو نثر هدایت در مجموع ساده و بی تکلف است، اما باید اذعان کرد که توجه بیش از حد هدایت به سادگی کلام و بی‌قیدوبندی وی در ترتیب دادن جملات، گاه به سهل‌انگاری انجامیده و باعث شده که نثر هدایت نسبت به سایر نویسندگان معاصر، نارسایی‌های زبانی زیادی داشته باشد. خود هدایت در پاسخ به جمالزاده که بر جمله‌بندی نثر وی ایراد گرفته است می‌گوید: «صرف و نحو برای کسانی خوب است که به زور کتاب و درس می‌خواهند فارسی را یاد بگیرند» *(آرین‌پور، ۱۳۷۵: ۱۸۳)* با این وجود هدایت خودش مدعی داشتن نثر سالم نیست. خانلری در این باره می‌گوید: «صادق هدایت به هیچ وجه دعوی این‌که صاحب سبکی در نوشتن باشد، نداشت و به قدری بی‌اعتنا بود که اگر اشتباهی کرده بود و به او تذکر می‌دادند با کمال سادگی می‌گفت: خوب می‌خواستی درستش کنی» *(خانلری، نقل از: فرزانه، ۱۳۷٦: ۳٤۷)* احمد فردید با نوعی بی‌انصافی در مورد سلامت نثر هدایت گفته است: «هدایت نه در زبان فارسی تسلط داشت و نه با زبان عامیانه تماس و برخورد جدی. زبان او آمیخته‌ای است از ترجمه‌های مغلوط فرانسوی و پاره‌ای از ضرب‌المثل‌ها و تعبیرات عامیانهٔ تهرانی و خانوادگی» *(طلوعی، ۱۳۷۸: ۲۸٦)*، این سخن فردید بیش از آن که علمی و مبتنی بر یک داوری منصفانه باشد، نوعی نقد کلی و بدون سند و مدرک است. مطابق آنچه که تاکنون در این مقاله گفته و برای آن از نثر هدایت مثال نیز ذکر شده است، هدایت هم با زبان عامیانه کاملاً آشنا بوده و هم برای بیان منویات ذهنی خود به نوآوری در زبان معمول نیز دست یازیده است. با این حال نمی‌توان وجود برخی مشکلات در نثر وی را منکر شد. این مشکلات را در واقع باید هزینه‌ای دانست که وی برای ایجاد بدعت در سبک رایج زبان فارسی و انحراف از نرم آن پرداخته است.

ب-۵-۱) جمله

در نثر هدایت جمله در خدمت بیان معنی است. جملات هدایت از نظر ساخت ظاهری، ساده و بی‌تکلف‌اند و به عادت برخی نویسندگان معاصر، به عمد جمله را پیچ‌وتاب

نمی‌دهد و آن را دراز نمی‌کند:

«در را از پشت سرم بستم. چراغ را خاموش کردم. پنجرهٔ اتاق را باز کردم و جلو سوز سرما نشستم. باد سرد می‌وزید. به شدت می‌لرزیدم» *(هدایت، زنده به گور، ۱۵)*.

«از همان راه رفتم بازار مسگرها. عبا و ردایم را فروختم. یک قبای قدک خریدم. کلاه نمدی سرک گذاشتم. گیوه‌هایم را ورکشیدم. راه افتادم» *(هدایت، سه قطره خون، ۱۳۸)*.

«پایین چراغ نشست. دستمال بسته‌اش را باز کرد. شامش را خورد و به پسرش هم داد. بعد بلند شد. رفت زیر طاقی خوابید» *(هدایت، سایه و روشن، ٤٦)*.

«آهسته دم دالان رفتم و با احتیاط در زدم. دالان تاریک و بی‌صدا بود. پاورچین پاورچین وارد اتاق شدم. چراغ روی میز می‌سوخت» *(هدایت، سگ ولگرد، ۱۲۵)*.

نثر هدایت البته خالی از جملات بلند نیز نیست، اما همین جملات بلند نیز از نظر ساخت، ساده است. در کل باید گفت که ابهام در نثر هدایت اصلاً مربوط به ساخت جمله نیست و معلول کاربرد مفاهیم رمزی و شعری و فلسفی و خلاصه، گونه‌ای از ابهام در معناست. نمونه‌ای از جملات بلند و در عین حال ساده:

«سر راه، کنار رودخانهٔ سیاه‌آب، پای درخت چنار مراد که در چوغین بود، همان‌جا که گل‌ببو انگورها را باربندی کرده بود، ایستاد» *(هدایت، سایه و روشن، ۳۷)*.

ب-۵-۱-۱) آوردن حرف «ب» بر سر فعل «کنم» و «کند»

این ویژگی را می‌توان نشانهٔ تأثیر هدایت از لحن محاوره دانست:

«فردا صبح به کرمانشاه حرکت بکند» *(هدایت، سه قطره‌خون: ۳٦)*.

«خودم را تسلیم مرگ بکنم» *(هدایت، زنده به گور: ١٤)*.

«آدمیزاد را خوشبخت، راضی و آسوده بکند» *(هدایت، سایه و روشن: ۲۰)*.

«برای این که بر ضد ما جنگ بکند» (*هدایت، سگ ولگرد: ٦٨)*.

«اسم او را نباید آلوده به چیزهای زمینی بکنم» *(هدایت، ۱۳۷۲: ۱۱)*.

ب-۵-۱-۲) حذف «را» بعد از مفعول

حذف نشانهٔ «را» بعد از مفعول در نثر را می‌توان هم، نوعی آسیب و هم گونه‌ای تأثیر

از زبان رومزهٔ مردم دانست. این ویژگی به‌خصوص در بوف کور بیشتر به چشم می‌خورد:

«حاجی عبای زردی که زیر نعلش زده بود، انداخت روی دوشش» *(هدایت، زنده بگور، ۲۸)*.

«دیوی که در من بیدار شده بود، کشتم» *(هدایت، سه قطره خون، ۳۶)*.

«دستش که آلوده شده بود، با دامن عبایش پاک کرد» *(هدایت، حاجی آقا، ۷۳)*.

«سادگی، احساسات و مهربانی که در زندگی از آن محروم مانده بود، جستجو می‌کرد» *(هدایت، سگ ولگرد، ٤۳)*.

«می‌خواستم محلی که روز سیزده‌به‌در او را در آنجا دیده بودم، پیدا بکنم» *(هدایت، ۱۳۷۲: ۱۹)*.

«می‌خواستم این چشم‌هایی که برای همیشه بسته شده بود، روی کاغذ بکشم» *(همان: ۲٦)*.

ب-۵-۲) کاربرد حروف به جای یکدیگر

ب-۵-۲-۱) «از» به جای «را»

«موذی و آب زیرکاه از او تشویق می‌کردند» *(هدایت، سگ ولگرد: ۱۱)*.

«از شما گوش‌مالی نکردند؟» *(هدایت، زنده به گور: ۳۵)*.

«این سومین باری بود که از او ملاقات می‌کردم» *(همان: ٤۲)*.

«شیخ ابوالفضل تا در اتاق از او مشایعت کرد» *(هدایت، سه قطره خون: ۱۲۲)*.

ب-۵-۲-۲) «برای» به جای «به»

«علاقه‌ای برای او حس نمی‌کرد» *(هدایت، سایه و روشن: ٤٤)*.

«را» به جای «به»:

«پشت در شیشهٔ مغازه‌ها را دقت می‌کرد» *(همان: ٥٤)*.

ب-۵-۲-۳) «به» به جای «را»

«به کشتزار سبزی که جلوش موج می‌زد، تماشا می‌کرد» *(هدایت، سگ ولگرد: ۱۱)*.

«در» به جای «به»:

«صبح زود در آنجا شبیخون می‌زد» *(هدایت، حاجی آقا: ۳۷)*.

«روی» به جای «به»:

«رسیدیم روی پلاژ کوچکی که... .» *(هدایت، زنده به گور: ٤٣)*.

«در» به جای «از»:

«دوستی آن‌ها در توی مدرسه شروع شده بود» *(هدایت، سه قطره خون: ٢٤)*.

ب-۵-۳) فعل مجازی

منظور فعلی است که به جای فعل دیگر به کار می‌رود؛ مثل کاربرد «گردیدن» به جای «شدن» یا کاربرد «نمودن» به جای «کردن». این شیوه با ظهور نثر فنی و از زمان نگارش کلیله و دمنه شروع شد و هدف از آن پرهیز از تکرار بود که در نثر فنی امری مذموم به شمار می‌رفت *(بهار، ١٣٦٩: ٢٨٩)*. کاربرد فعل مجازی در نثر دورهٔ تیموری و صفوی با افراط همراه شد و آثار آن تا دورهٔ مشروطه نیز ماند و هدایت نیز گاه و بی‌گاه از این نوع فعل‌ها استفاده می‌کند:

«خاموش و غمگین می‌گردید» *(هدایت، سه قطره خون: ٧٩)*.

«بخشش می‌نمود» *(همان: ٤٠)*

«جوانی وارد اتاق گردید» *(هدایت، سگ ولگرد: ٤٣)*.

«هر وقت هم که اشتباه می‌نمود، از رو نمی‌رفت» *(هدایت، حاجی آقا: ٤٠)*.

«آهسته گفتگو می‌نمود» *(هدایت، زنده به گور: ٣٩)*.

«مطیع و پخته به طرف لوهاور روانه گردید» *(هدایت، سایه و روشن: ٥١)*.

ب-۵-۴) گرته‌برداری از زبان فرانسوی

مطالعات هدایت بیشتر به زبان فرانسه بوده *(طلوعی، ١٣٧٨: ٢٨٦)* و او برخی از یادداشت‌هایش را هم به زبان فرانسه می‌نوشته است *(فرزانه، ١٣٧٦: ٢٦٣)* طبیعی است که هدایت نمی‌توانسته از تأثیر این زبان بر نثر خود بری بماند. محمدتقی غیاثی در کتاب "تأویل بوف کور" به نشانه‌های گرته‌برداری هدایت از ساختار زبان فرانسه اشاره کرده است و می‌گوید: «در بوف کور جمله‌هایی به چشم می‌خورد که گرته‌برداری تحت‌اللفظی از

ساختار زبان فرانسه است. مثلاً به مبتدا و خبر این دو جمله توجه کنید: «اگر تن او را تکه تکه می‌کردم و در چمدان_ همان چمدان کهنهٔ خودم_ می‌گذاشتم و با خودم می‌بردم بیرون خیلی دور از چشم مردم و آن را چال می‌کردم؟» ظاهراً جمله ناتمام و بی‌معناست اما این جمله در زبان فرانسه کامل و متداول و مفهوم است. در این زبان واژهٔ "اگر" همراه فعل استمراری معادل "چطور است" شمرده می‌شود. مثلاً به جای آن‌که بگویند: چطور است سری به دوستانمان می‌زدیم، می‌گویند: اگر سری به دوستانمان می‌زدیم؟ بنابراین هدایت می‌خواسته بگوید: چطور است او را تکه تکه کنم؟» *(غیاثی، ۱۳۷۷: ۲۵۶)*.

ب-۵-۵-۱) عطف کلمات به شیوه‌های فرانسوی

ابتدا باید گفت که در زبان فارسی عطف کلمات به شیوه‌های مختلفی صورت می‌گیرد که هدایت نیز از الگوهای زبان فارسی استفاده کرده است. او در عطف واژگان به یکدیگر گاه بین آن‌ها واو می‌گذارد:

«همهٔ دزدها و خائن‌ها و جاسوس‌ها و جانی‌ها و همکاران حاجی که با او همسفر بودند... .» *(هدایت، حاجی آقا: ۵۳)*.

اما در اغلب مواقع برای ایجاد مکث در ضرباهنگ جمله و تأکید بر تک‌تک واژگان، از کاربرد واو عطف می‌پرهیزد و بین کلمات کاما می‌گذارد:

«از اذان صبح، بانگ خروس، نسیم سحر، زمزمهٔ نماز، یک حالت مخصوص روحانی به آبجی خانم دست می‌داد» *(هدایت، زنده به گور: ۵۰)*

«زنیان و بادیان، سنبله‌طیب، گل خارخسک، تاج‌ریزی، برگ نارنج به خوردش می‌دادم» *(همان: ۵۷)*.

اما گاه نیز به شیوهٔ فرانسوی کلمات را عطف می‌دهد. در این شیوه نویسنده بین همهٔ واژگان معطوف کاما می‌گذارد، به‌جز دو واژهٔ آخر که با واو معطوف می‌شوند. ابوالحسن نجفی این شیوه از عطف را نوعی گرته‌برداری از زبان فرانسه می‌داند *(نجفی، ۱۳۸٤: ٤۰۵)*:

«آنقدر سردماغ، چابک و دل‌ربا بود» *(هدایت، سگ ولگرد: ۵۳)*.

«حاجی معتقد بود که زندگی یعنی تقلب، دروغ، تزویر، پشت‌هم‌اندازی و کلاه‌برداری» *(هدایت، حاجی آقا: ٤۸)*.

«توی سفرهٔ او یک دستغاله، دو تا نعل، چند جور مهرهٔ رنگین، یک گزلیک، یک تله موش، یک گازانبر، یک آب دوات کن، یک شانهٔ دندانه شکسته، یک بیلچه و یک کوزهٔ لعابی گذاشته» *(هدایت، ۱۳۷۲: ۵۱)*.

ب-۵-۵) تطبیق نادرست زمان فعل

در نثر هدایت در برخی جاها تطبیق زمان دو فعل متوالی نادرست است. این ویژگی گاه نوعی گرته‌برداری از زبان فرانسه است. «به نظرم آمد نمی‌توانستم با تصویر خود در یک اتاق بمانم». یا در این جمله: «حس کردم که در عین حال یک حالت مخلوط از روحیهٔ قصاب و پیرمرد خنزرپنزری در من پیدا شده بود». به سیاق فارسی در جملهٔ اول "نمی‌توانم" و در جملهٔ دوم "پیدا شده است" صحیح است» *(همان)*

اما گاه نیز تطبیق نادرست فعل، ناشی از گرته‌برداری نیست و به نظر نوعی سهل‌انگاری است:

«او حس می‌کرد که موضوع به این سادگی‌ها نبود» *(هدایت، سه قطره خون: ۱۱۶)*.

(به جای «نبود» باید «نیست» به کار رود)

«احمد بلند شد. چند قدم به کمک عصا راه رفت. سپس مثل این‌که همهٔ قوای او به کار رفته بود، دوباره زمین خورد» *(همان: ۱۰۹)*.

(با توجه به قید «مثل این که» فعل «رفته باشد» درست است نه «رفته بود»)

«این تفأل سبب شد که میرزا حسنعلی تصمیم قطعی گرفت» *(همان: ۱۱۶)*.

(«بگیرد» درست است نه «گرفت»)

«شاید چیزی داشته که اگر به تو می‌گفت، می‌ترسید غمگین شوی» *(همان: ۲۶)*

(جمله باید اینچنین باشد: شاید چیزی داشته که می‌ترسیده اگر به تو بگوید، ناراحت شوی)

«آبجی خانم گوشهٔ پرده را پس زد. از پشت شیشه دید که خواهرش ماهرخ بزک کرده، وسمه کشیده، جلو روشنایی چراغ خوشگل‌تر از همیشه پهلوی داماد که جوان بیست ساله به نظر می‌آید، جلو میز که رویش شیرینی بود نشسته بودند» *(هدایت، زنده به گور: ۵۴)*.

(اسناد فعل جمع به فاعل مفرد نادرست است و نیز به جای «می‌آید»، «می‌رسید» و به

جای «نشسته بودند»، «نشسته است» درست است)

«عصمت‌سادات دست کرد، پای علویه خانم را از روی بی‌میلی می‌مالید» *(هدایت، علویه خانم: ۳۳)*.

(به جای «می‌مالید»، «مالید» درست است)

«بعد حس کردم که زندگی من رو به قهقرا می‌رفت» *(هدایت، ۱۳۷۲: ٤۲)*

(به جای «می‌رفت»، «می‌رود» درست است)

ب-۵-۶) اسناد نادرست

«یکی از این دکترهای خدانشناس روپوش سفید پوشیده، کارد دستش گرفته، منو روی تخت خواباندند» *(هدایت، حاجی‌آقا: ۵۸)*.

(فاعل جملات وصفی «دکتر» و فاعل فعل پایان جمله «دکترها»ست)

ب-۵-۷) فاصله انداختن بین دو جزء فعل مرکب

«یک نوع زندگی شدید و پرحرارت در باقی‌ماندهٔ یادبودهای زندگی پیشین خود را می‌کرد» *(هدایت، سگ ولگرد: ۹٤)*.

«حرص می‌زنی که این زندگی ننگین که داری، در زمان و مکان طولانی‌تری بکنی» *(هدایت، حاجی‌آقا: ۹۱)*.

ب-۵-۸) حذف بدون قرینهٔ فعل

«صحرا تیره‌رنگ، سایه‌های کبود و سیاه روی برف‌ها می‌خزیدند» *(هدایت، علویه خانم: ۲۲)*.

«اینجا نسبتا خلوت و گاهی اتوموبیل یا درشکه‌ای می‌گذشت» *(هدایت، زنده به گور: ۳۷)*.

«چشم‌های بیمار سرزنش‌دهندهٔ او خیلی آهسته باز و به صورت من خیره نگاه کرد» *(هدایت، ۱۳۷۲: ۲۸)*.

ب-۵-۹) انتخاب فعل نامناسب

«با طریقه‌های علمی پنبه، پشم و ابریشم پرورش می‌کنند» *(هدایت، سایه و روشن: ۲۰)*
(«می‌دهند» درست است نه «می‌کنند»)

«یک اهمیت مخصوصی به لغت حاجی می‌گذاشت» *(هدایت، زنده به گور: ۲۸)*.
(«می‌داد» درست است نه «می‌گذاشت»)

ب-۵-۱۰) عطف نادرست دو جمله

«تنها او گول خورده و به ریشش خندیده‌اند» *(هدایت، سه قطره خون: ۳۱)*.
(فاعل دو جمله متفاوت و عطف آن‌ها نادرست است)

ب-۵-۱۱) مطابقهٔ موصوف و صفت بر اساس قوانین عربی

این عارضه بازمانده از نثر دورهٔ تیموری و صفوی است و در نامه‌های شخصی هدایت نیز به چشم می‌خورد *(ر.ک. نامهٔ هدایت به مجتبی مینوی، نقل از: طلوعی، ۱۳۷۸: ۵۲٤)*:

«او از اوج افکار عالیه می‌خواست خودش را در تاریک‌ترین لذات پرت کند» *(هدایت، سه قطره خون: ۱۲٦)*.

ب-۵-۱۲) «را» زائد

«حالات مرگ پدرش را همان‌طوری که دیده بود از جلو چشمش گذشت» *(هدایت، زنده به گور: ۳۸)*.
(«حالات» فاعل است نه مفعول)

«صورتش را که با شال گردن پهنی پیچیده شده بود، دیده نمی‌شد» *(هدایت، ۱۳۷۲: ۳۱)*
(«صورتش» نایب فاعل است و نیازی به آوردن «را» نیست)

ب-۵-۱۳) واژهٔ زائد

«از شنیدن این تانگوی اسپانیایی، عوض این‌که در او میل رقص را تهییج بکند، افکار غم‌انگیزی برایش تولید کرد» *(هدایت، سه قطره خون: ۹۱)*.

(در عبارت فوق «از شنیدن» زائد است و با حذف آن جمله درست می‌شود)

«مثل این است که در کابوس‌هایی که دیده‌ام، اغلب صورت این مرد در آن‌ها بوده است.» *(هدایت، ۱۳۷۲: ۵۱)*.

(در عبارت فوق «در آن‌ها» زائد است)

اما یکی از واژگان زائدی که مکرراً در نثر هدایت دیده می‌شود ضمیر «من» است:

«برای این که بهتر او را ببینم، من خم شدم» *(همان: ۲۳)*

«در هوای بارانی که از زنندگی رنگ‌ها و بی‌حیایی خطوط اشیا می‌کاهد، من یک نوع آزادی حس می‌کردم» *(همان: ۲۰)*.

ب-۵-۱۴) حذف نادرست

به منزلهٔ آینه‌ای بود که نه‌تنها عقاید ماوراء طبیعی خود را می‌دیدند، که مطابق محیط و احتیاجات خودشان درست کرده بودند» *(هدایت، علویه خانم، ۳۱)*.

(در عبارت فوق قبل از فعل «می‌دیدند» در جملهٔ اول، باید حرف و ضمیر «در آن» گذاشته شود)

«چندین بار این فکر برایم آمده بود» *(هدایت، ۱۳۷۲: ۸۷)*

(قبل از فعل باید حرف «پیش» بیاید)

ب-۵-۱۵) تکرار نازیبا

«از این فکر منوچهر بی‌اندازه خشمناک شد و پس از مشاجرهٔ سختی منوچهر خانهٔ پدرش را ترک کرد» *(هدایت، سه قطره خون: ۸۸)*.

ب-۵-۱۶) مکان نادرست قید یا صفت یا متمم

«ساز شهوتی دائم می‌زد» *(هدایت، سایه و روشن، ۲۶)*.

(«دائم» باید به ابتدای جمله منتقل شود)

«اگر پررو و خوش‌مشرب و بی‌حیا مثل دیگران بود» *(هدایت، سگ ولگرد: ٤٦)*.

(«مثل دیگران» را بایست بعد از «اگر» می‌آورد)

ب-۶) شاعرانگی

شعریت جزء جدانشدنی نثر هدایت است؛ حتی در داستان‌های رئالیستی وی. شدت تأثیر شاعرانگی بر نثر هدایت تا بدانجاست که به عقیدهٔ غیاثی، نثر هدایت پهلو به شعر می‌زند. در زیر عناصر شاعرانهٔ نثر هدایت را یک به یک بررسی می‌کنیم:

ب-۶-۱) تشبیه

در نثر هدایت دو گونه تشبیه به چشم می‌خورد:

الف: تشبیهاتی که در آن‌ها مشبهٌ‌به عنصری است که تصویری منفی و تیره و مرگبار به مشبه می‌دهد:

«این جعبهٔ سیاه ویولون را مانند تابوت همهٔ افکار و احساسات خود در هر خرابات و دکان پیاله‌فروشی همراه می‌برد» *(هدایت، سگ ولگرد، ۱۰۵)*.

«سر دماغش مثل دهنهٔ تفنگ دو لول پیدا بود» *(هدایت، علویه خانم: ۱۸)*.

«تمام شهر با آسمان‌خراش‌های باشکوه صورت یک قلعهٔ جنگی و یا لانهٔ حشرات را داشت» *(هدایت، سایه و روشن: ۱۱)*.

«این شک و تردید همهٔ این افکار را مثل سایه‌های مهیبی در آورده بود که او را دنبال می‌کردند» *(هدایت، سه قطره خون: ۱۱۸)*.

«ساختمان‌های بزرگ... پراکنده و متفرق مثل قارچ‌های سمی و ناخوشی که از زمین روییده باشد، پیدا بود.» *(هدایت، سایه و روشن: ۱۰)*.

ب: تشبیهاتی که در آن‌ها مشبه انسان یا پدیده‌ای وابسته به انسان و مشبهٌ‌به حیوان است و بیانگر دید انتقادی و شاید ناتورالیستی هدایت نسبت به آدمی است. صادق چوبک در داستان‌های خود از حیث کاربرد این دسته از تشبیهات، تالی هدایت بوده است:

«حاجی که سر دماغ به نظر می‌آمد مثل گربه که با موش بازی می‌کند، هی حرف را می‌پیچاند» *(هدایت، حاجی آقا: ۱۱)*.

«از کلهٔ سحر مثل سگ سوزن‌خورده دنبال پول می‌دوید» *(هدایت، علویه خانم: ۱۶)*.

«زرین کلاه بدون حرکت دوباره با نگاه بی‌نورش مثل سگ کتک‌خورده جلو خودش خیره شد» *(هدایت، سایه و روشن، ۳۲)*.

«بچهٔ او مثل گنجشک تریاکی بی سر و صدا بود» *(همان: ۳۳)*.

«روزی که در پاریس از رفقایش جدا شد، مثل گوسفندی که به زحمت از میان گله جدا بکنند، مطیع و پخته به طرف لوهاور روانه گردید» *(همان: ۵۱)*.

«انگشت‌های سرد احمد مثل ماری که در مجاورت سرما جان بگیرد به لرزه افتاد» *(هدایت، سه قطره خون: ۱۰۹)*.

غلامرضا پیرمرد لهیده‌ای بود که جزء اثاثیهٔ خانه به شمار می‌رفت و مثل سگ به صاحبش وفادار مانده بود» *(هدایت، سگ ولگرد: ٤٢)*.

ب-۶-۲) استعارهٔ رمزی

داستان‌های هدایت لبریز است از استعارات رمزی. این استعاره‌ها حاکی از تلاش طاقت‌فرسای نویسنده برای خلق جهانی است وهمی و خیالی که در ناخودآگاه خود آن را دیده و تجربه کرده است و حال با ترفند جایگزینی واژگان به جای هم و درآشفتن زبان در پی انتقال آن به خواننده است. بوف کور پر است از رمزهایی چون نیلوفر و زنبور و کوزه و شخصیت‌هایی نمادین چون زن اثیری و پیرمرد خنزرپنزری و بوگام داسی که در شرح و تأویل این رمزها کتاب‌ها و مقالات زیادی نوشته است و در اینجا نیازی به تکرار آن‌ها نیست. *(ر.ک. ۱۳۷۷ از محمدتقی غیاثی و داستان یک روح از سیروس شمیسا و این است بوف کور از م. ی. قطبی)*. در سه قطره خون از گربه به‌عنوان نمادی از زن و بی‌وفایی او در عشق و نیز رابطهٔ عاطفی سرد یاد شده است *(پاینده، ۱۳۹۰: ٦٧-٨٨)*. در داستان سگ ولگرد نیز می‌توان سگ را نمادی از انسان و صاحب او را نمادی از خدا دانست.

اما در اینجا باید از یکی از ساختاری‌ترین رمزهای آثار هدایت سخن گفت و آن عدد است. در برخی آثار هدایت عددی رمزی به شکل دائم تکرار می‌شود. او در نامه‌ای به یک دوست با گلایه از کار در بانک ملی و سرو کله زدن با اعدا می‌گوید: «این عدد هم دست از سر ما برنمی‌دارد» *(هدایت، نقل از طلوعی، ۱۳۷۸: ٥٣٤)*. در زنده به گور، عدد دو به انحاء مختلف و در ترکیباتی چون «دو مرغ»، «دو هفته»، «دو نفر»، «دو نفر زن و مرد»، «دو دقیقه»، «دو گرم»، «دو قران» از ابتدای داستان تا آخر آن تکرار می‌شود که می‌تواند نمادی از عشق بین زن و مرد باشد. در بوف کور نیز عدد دو و مضرب آن چهار (روی هم:

۲۴) در ترکیباتی چون «دو سال و چهار ماه»، «دو ماه و چهار روز»، «دو درهم و چهار پشیز» تکرار می‌شود. محمدتقی غیاثی با توجه به علقه‌های ناسیونالیستی هدایت، این دو عدد را نمادی از ۲۴۰۰ سال تاریخ مدون ایران دانسته است. سیروس شمیسا نیز عدد «۲۴» را رمزی از روز بیست‌وچهارم ماه خورشیدی و «دین» که معادل آنیماست ارزیابی کرده است. اما خود هدایت در گفتگو با فرزانه از این عدد رمزگشایی کرده است:

«این عشق شما (هدایت) چقدر طول کشیده است؟

– دو سال! دو سال آزگار!

–۲۴ ماه؟

– مرده‌شور! آیا می‌خواهد طلسم بوف کور را بشکند؟ بله! ۲۴ ماه؛ مثل عدد توی بوف کور؛ ۲۴ ساعت؛ ۲۴ شاهی؛ دو قران و یک عباسی؛ ۲۴ ماه.

از این کشف به قدری خوشحال شده بودم که توی پوستم نمی‌گنجیدم. وقتش بود که پرسش‌هایم را ادامه بدهم.

–آیا مطالب دیگر بوف کور هم کلید دارد؟

–چه جور هم!...همین عدد ۲۴ که یک جا تبدیل می‌شود به دو قران و یک عباسی؛ برای این‌که سرمایهٔ زندگی ۲۴ ساعت است. شب است و روز» *(فرزانه، ۱۳۷۲: ۲۰۷)*.

بعید نیست که هدایت در استفاده از نماد عدد «۲۴» از جیمز جویس تأثیر گرفته باشد که در اثر معروفش یعنی **یولیسس**، زمان وقوع روایت فقط ۲۴ ساعت است. با توجه به علاقهٔ هدایت به جیمز جویس و این‌که در جایی ادبیات را به پیش و بعد از جیمز جویس تقسیم کرده است، این تأثیر بعید نیست.

آخرین نکته در مورد ارتباط اعداد «۲» و «۲۴» در بوف کور با زندگی هدایت این است که خود بوف کور نیز به دو بخش ۲۴ ساعته تقسیم می‌شود. با توجه به طول عمر هدایت (۱۹۵۱–۱۹۰۳) که ۴۸ سال است و برنامه‌ریزی دقیق وی برای سفر دوم به فرانسه و انجام خودکشی در آنجا، می‌توان مدعی شد که شاید هدایت در تعیین زمان خودکشی اول خود در ۲۴ سالگی و خودکشی دومش در ۴۸ سالگی به همین اعداد نظر داشته است و در حقیقت زندگی خود و نقاط عطف آن را مطابق این اعداد تنظیم کرده باشد تا مصداق واقعی کسانی باشد که همان گونه که می‌نویسند، می‌زیند.

ب-۶-۳) اسناد مجازی

در اسنادهای مجازی هدایت نیز هراس، ابهام، وحشت و تیرگی هویداست:

«یک دسته کلاغ سیاه، کنار دریا، زیر باران در سکوت پاسبانی می‌کردند» *(هدایت، سگ ولگرد: ٥٤)*.

«ماه کنار آسمان به نظر می‌رسید که با چهره‌ای غمگین به اعمال چرکین مردم می‌نگرد.» *(هدایت، علویه خانم: ۲۲)*.

«تکه‌های برف آهسته و بی‌اعتنا مثل این بود که به آهنگ مرموزی می‌رقصیدند» *(هدایت، سه قطره خون: ۳۲)*.

«درخت‌های پیچ در پیچ با شاخه‌های کج و کوله مثل این بود که در تاریکی از ترس این‌که مبادا بلغزند و زمین بخورند، دست یکدیگر را گرفته بودند *(هدایت، ۱۳۷۲: ٤٣)*.

«توده‌های ابر سیاه خاکستری طلوع صبح را اعلام می‌کردند.» *(هدایت، سایه و روشن: ٨٦)*.

ب-۶-۴) واج‌آرایی

این ویژگی با بسامد بالا در **بوف کور** به چشم می‌خورد. قطبی تکرار واج‌های «ز» و «خ» را در جملات آغازین **بوف کور** (در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد) دارای دلالت معناشناختی می‌داند و آن را با تأویلی که بیشتر ذوقی است تا علمی، به مفاهیمی چون زخمی شدن و خراشیدن مرتبط می‌داند *(قطبی، ۱۳۷۷: ۲۰۲)*؛ البته به جز این مورد نمونه‌های دیگری هم از واج‌آرایی در **بوف کور** می‌توان دید:

واج «س»:

«آسمان سیاه و قیراندود و مانند چادر کهنهٔ سیاهی بود که به وسیلهٔ ستاره‌های بی‌شمار درخشان سوراخ سوراخ شده باشد» *(هدایت، ۱۳۷۲: ۸۰)*

«اگر سایهٔ کسی سر نداشته باشد تا سر سال می‌میرد.» *(همان: ۷۱)*

واج «ش»:

«پشت این کلهٔ مازویی و تراشیده شدهٔ او یا پشت پیشانی کوتاه او... .» *(همان: ٤٧)*

«باید خوشهٔ انگور را بفشارم و شیرهٔ آن را قاشق قاشق در گلوی خشک این سایهٔ پیر بریزم.» *(همان: ٤٧)*

«واج «ت»:

«نه‌تنها او را می‌خواستم، بلکه تمام ذرات تنم او را لازم داشت.» *(همان: ٥٩)*

ب-۶-۵) نوآوری در کاربرد صفت

در نثر هدایت، گونه‌ای نوآوری در هم‌نشینی صفت با موصوف به چشم می‌خورد که تا حدودی شبیه صنعت متناقض‌نمایی است. در این موارد صفتی که برای موصوف به کار می‌رود در زبان فارسی سابقه ندارد و گاه اصلاً متناسب با آن نیست و این شکل تازه از هم‌نشینی صفت و موصوف و آشنایی‌زدایی حاصل از آن باعث جلب توجه خواننده به متن و درنگ در آن می‌شود. به‌عنوان مثال می‌توان ترکیب «وحشت گوارا» را مثال زد که چند بار در داستان‌های هدایت و به شکل‌های گوناگون تکرار شده است. این ترکیب و ترکیب‌های مشابه آن در آثار هدایت، بیانگر وجود یک حس مازوخیستی در گوینده نیز هست و خواننده با خواندن آن‌ها در فکر فرو می‌رود که «وحشت گوارا» چگونه وحشتی می‌تواند باشد، چرا که تاکنون نمونه‌اش را تجربه نکرده است:

«احساس اضطراب و وحشت گوارایی کرد» *(هدایت، سگ ولگرد: ١٥)*.

«تلخی گوارایی حس کردم» *(همان: ٧٣)*.

«من یک حالت درد آمیخته با کیف در چشم‌های صورت او دیدم» *(همان: ٦٤)*.

«باران ریز سمجی می‌بارید و روی آب لبخندهای افسرده می‌انداخت» *(هدایت، سه قطره خون: ٨٦)*.

«چه مرگ قشنگی! آدم بمیرد ان هم در آب!» *(همان: ٨٦)*

«داش‌آکل لبخند افسرده‌ای زد.» *(همان: ٥٠)*

«این مهتاب حالا یک روشنایی سرد و لوس و بی‌معنی بود!» *(همان: ١٢٤)*

«یک تنبلی سرشاری مرا روی تخت میخکوب می‌کند» *(هدایت، زنده به گور: ٩)*.

گاه نیز هدایت برای ایجاد این حالت دو صفت متضاد را برای یک موصوف می‌آورد:

«یک حالت غم‌انگیز و گوارایی بود که تا حالا حس نکرده بود!» *(هدایت، سایه و روشن، ۳۶)*.

«یک نوع احساس مبهم ترحم و ستایش برای این شخص ولگرد پیدا شده بود» *(هدایت، سگ ولگرد: ۱۰۵)*.

ب-۶-۶) کاربرد شعر در میانهٔ نثر

نثر فارسی پیوندی دیرینه با شعر دارد. از قدیم‌الایام نویسندگان نثر فارسی سخن خود را به شعر شاعران آراسته‌اند. هدایت نیز از این شگرد بهره برده است. شعرهای به کار رفته در نثر هدایت را بر دو دسته می‌توان تقسیم کرد:

ب-۶-۶-۱) شعرهایی که بیشتر از سوی مردم عامی و برای تأیید و تأکید مطلبشان به کار می‌رود و گونه‌ای «زبانزد» است:

آن مرحوم هر چه بود برای خودش بود؛ گیرم پدر تو بود فاضل/ از فضل پدر تو را چه حاصل؟!» *(هدایت، سه قطره خون، ۱۳۳)*

«آقا بیخود متوحش مشوید. به ما چه؟! ز هر طرف که شود کشته سود اسلام است» *(هدایت، حاجی آقا: ۳۲)*.

«امان از هم‌نشین بد! پسر نوح با بدان بنشست/ خاندان نبوتش گم شد.» *(همان: ۴۳)*

اما برخی شعرهای آثار هدایت، داستانش اندکی متفاوت است و در جهت خلق ایجاد فضایی وهمناک و رازآمیز به کار می‌رود. مثال معروفش شعر **سه قطره خون** است:

«دریغا که بار دگر شام شد/ سراپای گیتی سیه‌فام شد/همه خلق را گاه آرام شد/ مگر من که رنج و غمم شد فزون...» *(هدایت، سه قطره خون: ۵۴)*.

نتیجه

از مجموع آنچه که گذشت می‌توان به طور خلاصه نتیجه گرفت که:

۱. هدایت هم‌چون نویسندگان معاصر دیگر، از زبان عامیانه استفاده کرده است و

به‌خصوص برخی واژگان عامیانهٔ نثرش غرابتی خاص برای خواننده دارد.

۲. شخصیت‌های روشن‌فکر هدایت بیشتر به زبانی شاعرانه که در آن واژگان فرنگی کم نیست و پر است از ابهامات فلسفی و پوچی، سخن می‌گویند.

۳. توصیفات نثر هدایت بیش‌تر بر شخصیت و فضاسازی متمرکز است و ویژگی اصلی هر دو تیرگی است.

۴. یکی از ویژگی‌های مهم فکری در نثر هدایت، کاربرد مؤلفه‌های ابهام‌زاست که نشان از تردیدهای ذهنی وی دارد.

۵. در نثر هدایت همه‌گونه تکرار از حرف، واژه، جمله و به‌خصوص عدد به چشم می‌خورد.

۶. نحو نثر هدایت در مجموع ساده، اما نمونه‌های نسبتاً زیادی از نارسایی‌های زبانی در آن به چشم می‌خورد.

۷. نثر هدایت شاعرانه است به‌خصوص در **بوف کور** و **سه قطره خون** و **زنده به گور**. تشبیه، اسناد مجازی، استعاره‌های رمزی و نوعی متناقض‌نما، مهم‌ترین عناصر شاعرانهٔ نثر هدایت است.

منابع

۱. آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۵). **از نیما تا روزگار ما**، تهران: زوّار.

۲. بهار، محمدتقی. (۱۳۶۹) **سبک‌شناسی**، چ ۵، تهران: امیر کبیر.

۳. بهارلو، محمد. (۱۳۸۴). **سگ ولگرد**، مقدمه، تهران: ورجاوند.

۴. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶) **داستان یک روح**، چ ۳، تهران: فردوس.

۵. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۰). **کلیات سبک‌شناسی**، چ۶، تهران: میترا.

۵. صفوی، کوروش. (۱۳۸۰). **از زبان‌شناسی به ادبیات**، دو جلد، تهران: سوره مهر.

۵. طلوعی، محمود. (۱۳۷۸) **نابغه یا دیوانه**، تهران: علم.

۶. غیاثی، محمدتقی. (۱۳۷۷). **تأویل بوف کور**، تهران: نیلوفر.

۷. فرزانه، م. ف. (۱۳۷۶) **آشنایی با صادق هدایت**، چ۳، تهران: مرکز.

۸. قطبی، م. ی. (۱۳۵۶). **این است بوف کور**، چ ۲، تهران: زوّار.

نجفی، ابوالحسن. (۱۳۸۴)، **غلط ننویسیم**، چ۹، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۹. هدایت، صادق. (۱۳۷۲). **بوف کور**، چاپ جدید، تهران: سیمرغ.

۱۰. ــــــــــ . (۲۵۳۶). **سه قطره خون**، چاپ جدید، تهران: جاویدان.

۱۱. ــــــــــ . (۲۵۳۶). **علویه خانم**، چاپ جدید، تهران: جاویدان.

۱۲. ــــــــــ . (۲۵۳۶). **زنده به گور**، چاپ جدید، تهران: جاویدان.

۱۳. ــــــــــ . (۲۵۳۶). **سایه و روشن**، چاپ جدید، تهران: جاویدان.

۱۴. ــــــــــ . (۲۵۳۶). **حاجی آقا**، چاپ جدید، تهران: جاویدان.

۱۵. ــــــــــ . (۲۵۳۶) **سگ ولگرد**، چاپ جدید، تهران: جاویدان.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۳۰) زمستان ۱۳۹۶، صص ۷۰ – ۴۹

سیر تحول شخصیت در آثار نمایشی اکبر رادی

شیوا پورجهان،[۱] علی محمدی[۲]

چکیده

ادبیات نمایشی، برخلاف جایگاه و پیشینه‌ای که در ادبیات غرب دارد، چنان‌که بایسته و شایسته باشد، در ایران مورد اقبال و توجه نویسندگان و مخاطبان ادبیات قرار نگرفته است؛ به همین سبب، مراحل رشد، تکامل و شکوفایی خود را به‌کندی طی می‌کند. این ژانر نوپای ادبی، به‌ویژه در سال‌های معاصر از قلم نویسندگان به‌نام و صاحب‌سبکی هم‌چون غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی و اکبر رادی، بهره برده است. در این میان اکبر رادی، که با حفظ وفاداری به درام، جز برای تئاتر قلم نزده، بیشتر شایان توجه است. رادی در حوزهٔ نمایش‌نامه‌نویسی، یکی از برجسته‌ترین نویسندگان معاصر به شمار می‌رود. کسی که در پیش‌برد نوع نمایش‌نامه و جهان نمایش‌نامه‌نویسی در ایران، نقش به‌سزایی دارد. وی با حدود پنجاه سال کوشش، با خویش‌کاری شایسته برای آفرینش آثاری ارجمند و خلق شخصیت‌های ماندگار در زمینهٔ تئاتر، امروزه با عنوان پدر نمایش‌نامه‌نویسی معاصر ایران شناخته می‌شود. پژوهش حاضر به بررسی شخصیت‌های نمایشی اکبر رادی و سیر تحول آن‌ها می‌پردازد. نویسندگان این مقاله، نخست به دسته‌بندی گونه‌های شخصیتی در نمایش‌نامه‌های رادی پرداخته، سپس وجوه تمایز و تشابه شخصیت‌ها، تحول و تکامل آن‌ها را برجسته ساخته‌اند.

کلیدواژه‌ها: اکبر رادی، تحول، شخصیت، نمایش‌نامه.

---

۱. دانش‌آموختهٔ دانشگاه بوعلی سینای همدان.
۲. استاد دانشگاه بوعلی سینای همدان. (نویسنده مسئول)
تاریخ وصول: ۹۶/۰۵/۱۴ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۰۲

مقدمه

ادبیات نمایشی یا دراماتیک، از نظر منتقدان بزرگ هنر و ادبیات، یکی از مهم‌ترین انواع ادبی به شمار می‌آید. این نوع ادبی، با این‌که در جهان غرب، مورد استقبال زیادی واقع شده، در ایران و در حوزهٔ عمل و نظر، چنان‌که باید مورد توجه قرار نگرفته است. با این‌که برخی از محققان سابقهٔ ادبیات نمایشی در ایران را، به دوران پیش از اسلام منسوب می‌دارند *(با تصرف و تلخیص، جنتی عطایی، ۱۳۵۶: ۵)*؛ باز گروهی دیگر، این بی‌توجهی را به سابقه و ساختار و بافت هنری آن مربوط دانسته، بر این باور بوده‌اند که عدم استقبال یادشده، به جغرافیا، فرهنگ و فقدان سابقهٔ این نوع ادبی در میان انواع دیگر، بازبسته بوده است. از حدود صدوپنجاه سال پیش که با ترجمهٔ جزوه‌های درسی دارالفنون نهضت ترجمه از زبان‌های اروپایی شکل گرفت، آثار ادبیات نمایشی نیز مورد توجه واقع شد و برخی از نمایش‌نامه‌های مشهور، ترجمه گردید. یکی از نخستین نمایش‌نامه‌هایی که در این دوران به زبان فارسی ترجمه شد گزارش مردم گریز (میزانتروپ) اثر مولیر بود که توسط میرزا حبیب اصفهانی در سال ۱۲۸۶ هــق به انجام رسید *(به نقل از آژند، ۱۳۸۵: ۲٤)*؛ با این حال، می‌بینیم که در این حدود یک سده و نیم، باز نه نوع هنری نمایش چنان‌که باید جای پای خود را در میان هنرهای نمایشی گشوده و نه نوع ادبی نمایش‌نامه، مورد استقبال نویسندگان و منتقدان قرار گرفته است! با این همه، در برهوت روی‌گردانی از ژانر برجستهٔ نمایش و نمایش‌نامه، باز، معدود هنرمند مانند اکبر رادی یافت می‌شود که دل و جان به این کار بسپارد و همهٔ زندگی و عمر خویش را با تولید و بازتولید آثار ارجمندی در حوزهٔ نمایش‌نامه، سپری کند.

اکبر رادی (۱۳۱۸–۱۳۸۶) با قریب به پنج دهه فعالیت در حوزهٔ نمایش‌نامه‌نویسی از معدود نویسندگانی به شمار می‌آید که در طول فعالیت حرفه‌ای خود جز برای تئاتر قلم نزده است. رادی نه‌تنها در به کار بردن اصول و فروع تکنیک‌های فنّی نمایش‌نامه‌نویسی استادانه عمل کرده؛ بلکه با برخورداری از دانش علمیِ جامعه‌شناسی، سنگ‌بنای نمایش‌نامه‌های خود را بر مبنای مهم‌ترین مسائل اجتماعی دوران خود پی‌ریزی نموده و با استفاده از المان‌های بومی جغرافیایی به خلق زیباترین نمایش‌نامه‌های فنّی و متعهدانه دست زده است؛ چنان‌که قطب‌الدین صادقی در این باره می‌گوید: «از طریق آثار ایشان

دوره‌های بحرانی و حرکات و تحرکات جامعهٔ تاریخی ایران را به‌روشنی می‌توان دید و اگر پژوهشگر یا جوینده‌ای بخواهد یک دورهٔ چهل، پنجاه‌سالهٔ تاریخ ایران را ببیند، بی‌تردید باید به سراغ آثار اکبر رادی برود» *(صادقی، ۱۳٦۷: ۱٦۸)*.

یکی از عناصر سازندهٔ بسیار مهم در ادبیات نمایشی «شخصیت» یا «کاراکتر» است. براهنی شخصیت را به‌عنوان «شبه‌شخصی تقلیدشده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیت و تشخیص بخشیده است» *(براهنی، ۱۳۷۹: ۸٤)* تعریف می‌کند. در ساختار خاص نمایش‌نامه جز دیالوگ شخصیت‌ها و شرح نه‌چندان مفصل میزانسن‌ها (صحنه‌بندی‌ها) که اغلب بیشترین سهم آن نیز به شخصیت‌ها مربوط می‌شود، استفاده از هیچ شرح و بسط دیگری، آن‌گونه که به‌عنوان مثال در رمان امکان‌پذیر است، جایز نیست. همین امر اهمیت خاص عنصر شخصیت را در این گونهٔ ادبی مشخص می‌کند. با نگاهی به قالب‌های هنری و دقت در درون‌مایه و پی‌ساخت آن‌ها در گرایش‌های مختلفشان، می‌توان دید که در هیچ یک، شخصیّت انسانی تا این حد جزء جدانشدنی پیکرهٔ آن نیست. اکبر رادی در بیست‌ودو نمایش‌نامهٔ خود، حدود دویست شخصیت نمایشی را خلق می‌کند که در بین آن‌ها تقریباً از هر طبقه‌ای نمونه‌ای می‌یابیم که با وجود شمار زیاد و گوناگونی، همگی آن‌ها ملموس و باورپذیر و از طرفی غیر قابل پیش‌بینی هستند. به‌گفتهٔ نادر ابراهیمی «ما به تقریب در هیچ یک از آثار او نقص اساسی ساختمانی نمی‌بینیم. در ساختمان آثار رادی از سازه‌ها و مصالح غیرمفید و یا ناکارآمد استفاده نمی‌شود. شخصیتی به کار نمی‌رود که بعدها معلوم شود بی‌جهت آمده است و بی‌جهت هم باید برود» *(ابراهیمی، ۱۳۸۳: ٦۱)*. این امر نشان‌دهندهٔ مهارت بی‌نظیر وی در شخصیت‌پردازی است.

با وجود این‌که دربارهٔ عناصر داستانی و از جمله عنصر شخصیت، جایگاه، انواع و اهمیت آن‌ها پژوهش‌های زیادی صورت گرفته و نظرهای بسیاری مطرح شده است و امکان بررسی انواع آثار داستانی با تمرکز بر هر یک از آن‌ها میسر می‌باشد؛ با این حال جای پژوهش در زمینه‌هایی چون سبک یک نویسنده در استفاده از این عناصر و یا سیر تحول هر یک از آن‌ها در آثار یک نویسنده، هنوز خالی به نظر می‌رسد. با توجه به اهمیت عنصر شخصیت و کاربرد خاص و منحصربه‌فرد آن در نمایش‌نامه، در گفتار حاضر سعی خواهد شد که به بررسی سیر تحول شخصیت‌ها در آثار نمایشی اکبر رادی، به‌عنوان یکی

از مطرح‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان معاصر ایران پرداخته شود.

پیشینهٔ پژوهش

شوربختانه دربارهٔ عنصر شخصیت در نمایش‌نامه‌های رادی به‌جز در موارد معدودی، پژوهش قابل توجهی انجام نشده است. در این میان مقالهٔ «ریخت‌شناسی شخصیّت در آثار اکبر رادی» به قلم محمد رضایی راد قابل تأمل است. در این مقاله نویسنده به تقسیم‌بندی شخصیت‌های خلق‌شده توسط رادی و معرفی وجوه شباهت و تمایز آن‌ها پرداخته است. اگرچه این مقاله از بسیاری جهات مقالهٔ ارزشمندی به حساب می‌آید؛ اما باز در بر گیرندهٔ تمامی آثار اکبر رادی نیست. هفت نمایش‌نامهٔ پایانی رادی پس از نگارش این مقاله به رشتهٔ تحریر درآمده؛ وانگهی، نویسنده با تفکیک جنسیت شخصیت‌ها به بررسی آن‌ها پرداخته که در گفتار حاضر سعی شده از این مسئله پرهیز شود؛ برای این‌که این امر باعث از بین رفتن یکپارچگی و در برخی مواقع گمراهی در روند پژوهش می‌شود.

حسن‌لی و حقیقی نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «نمادپردازی اکبر رادی با تقابل دو زن در نمایش‌نامهٔ از پشت شیشه‌ها» به نسبت محدود، به بررسی دو شخصیت زن در یکی از نمایش‌نامه‌های رادی پرداخته‌اند. سایر گفتارها و مقاله‌هایی که در مورد آثار اکبر رادی نوشته‌شده، مانند «روزنهٔ آبی» از احمد مسعودی، «غریبه‌ای در نارستان» و «سودای مرد پیر» به قلم محمود دولت‌آبادی، «کالبدشکافی آمیزقلمدون اکبر رادی» از حسین معماری و «تابلو و باغ وحش» از بهرام آرامی، «بررسی جایگاه هنری اکبر رادی و رمز خلق شخصیت‌های ماندگار» از فتح‌الله بی‌نیاز و «بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی در دو نمایش‌نامهٔ باغ وحش شیشه‌ای و ارثیهٔ ایرانی» از حیدری‌فرد و عباسی تنها اشاراتی محدود به ویژگی‌های برخی شخصیت‌ها دارند.

فرضیه‌های پژوهش

شخصیت‌ها در آثار نمایشی اکبر رادی قابلیت تقسیم‌بندی به چند گروه مشخص را دارند.

هر گروه از شخصیت‌های نمایشی اکبر رادی وجوه مشترکی با هم دارند.

هر گروه از شخصیت‌های نمایشی اکبر رادی در طول زمان دچار تحول می‌شوند.
تحول در شخصیت‌های نمایشی اکبر رادی از جنبه‌های گوناگون قابل بررسی است.

روش پژوهش

در این مقاله ضمن تقسیم‌بندی شخصیت‌های نمایشی اکبر رادی به معرفی ویژگی‌های مشترک هر دسته از شخصیت‌ها و تحولاتی که در خلق شخصیت‌های جدید در هر گروه از آن‌ها مشاهده می‌شود پرداخته خواهد شد.

الف) متن پژوهش

الف-۱) شخصیت در آثار نمایشی اکبر رادی

با اندکی دقت در آثار نمایشی اکبر رادی و با گذر از لایه‌های بیرونی و ظاهری آنان می‌توان در درون شخصیت‌های متنوع این آثار به برخی ویژگی‌های یکسان دست یافت. به عبارتی نویسنده در هر نمایش‌نامهٔ جدید تلاشی دگرباره بر بازگویی درونیات قهرمانان پیشین خود دارد که با گذر زمان نه‌تنها تحت تأثیر حوادث سیاسی و اجتماعی زمانه به دغدغه‌های دیگری مبتلا شده‌اند؛ بلکه پا به پای نویسنده از نظر بلوغ فکری و اجتماعی دگرگون گشته‌اند. به این ترتیب رادی در طی پنج دههٔ پرفراز و نشیب از تاریخ سرزمین خود هوشمندانه و دلسوزانه شخصیت‌های زادهٔ خود را در آغوش کشیده، ققنوس‌وار در آتش تحولات فکری خود می‌سوزاند تا متناسب با حوادث تاریخی و اجتماعی زمانه، آنان را از نو در عالم درام به دنیا آورد.

البته بررسی ریشه‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی شخصیت‌پردازی رادی، خود مجالی جدا می‌طلبد، چرا که از طرفی وی نیم قرن قلم به دستی خود را (طی دهه‌های ۴۰ تا ۷۰) در ایامی بسیار پرتحول گذرانده و از طرف دیگر نویسنده‌ای مسئول و متعهد است که شالودهٔ آثار خود را جز بر عمیق‌ترین دردهای جامعه پی نمی‌ریزد. این امر همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد می‌تواند برای پژوهندگان تاریخ اجتماعی ایران از میان آثار ادبی قابل تأمل و جالب توجه باشد.

الف-۲) تحول شخصیت‌های نمایشی رادی

تحول شخصیت‌های نمایشی رادی طی گذر زمان از ابعاد مختلف قابل بررسی است از جمله، تکنیک‌های شخصیت‌پردازی نویسنده در معرفی آنان، هم‌چون تکیه‌کلام‌ها و رفتارهای قالبی که در نخستین شخصیت‌های خلق‌شده بیشتر به چشم می‌خورند و به مرور در شخصیت‌های بعدی کمتر و کم‌رنگ‌تر می‌گردند و کلام و رفتار آن‌ها طبیعی‌تر می‌شود. هم‌چنین است معرفی شخصیت‌های نخستین نمایش‌نامه‌ها از خلال دیالوگ سایر شخصیت‌ها که این تکنیک در نمایش‌نامه‌های اولیهٔ رادی به میزان بیشتری خودنمایی می‌کند، اما به مرور و با گذشت زمان نویسنده ترجیح می‌دهد که آنان را با قراردادن در یک موقعیت چالش‌برانگیز و با گفتار و رفتار خودشان معرفی کند.

از طرف دیگر می‌توان مشاهده کرد که میزان پیچیدگی شخصیت‌ها نیز به مرور افزایش می‌یابد. آن‌ها پخته‌تر می‌شوند، جنبه‌های متنوع‌تری از شخصیت خود را به نمایش می‌گذارند و در نظر مخاطب ملموس‌تر و باورپذیرتر می‌گردند. به‌عنوان مثال با دقیق‌شدن در شخصیت پیله‌آقا پیربازاری در نمایش‌نامهٔ روزنهٔ آبی، می‌توان این سیر تحول مرحله به مرحله را در بازآفرینی وی در قالب عماد فشخامی در نمایش‌نامهٔ افول، سپس علیقلی‌خان گیل در نمایش‌نامهٔ لبخند باشکوه آقای گیل و پس از آن عبدالحسین دیلمی، در نمایش‌نامهٔ آهسته باگل سرخ، مشاهده نمود.

می‌توان گفت مشهودترین دگرگونی‌ای که در بین شخصیت‌های نمایشی رادی روی می‌دهد، یکی همین افزایش پیچیدگی شخصیت‌ها و دیگری تغییر فکر و نگرش آن‌ها است که به گونه‌ای طبیعی، مورد اول تحت تأثیر افزایش تجربهٔ نویسندگی و مورد دوم حاصل تغییر نگرش اوست. در ادامه سعی خواهد شد که از این دو جنبه به بررسی تحول شخصیت‌های نمایشی رادی به طور مفصل‌تر پرداخته شود.

الف-۳) شخصیت‌های روشن‌فکر

بحران روشن‌فکری و تعارض عنصر روشن‌فکر با قطب مخالف، از جمله سنت، ارتجاع، فئودالیسم سنتی و آریستوکراسی، محور اصلی اغلب نمایش‌نامه‌های رادی محسوب می‌شود. از این جهت به اهمیت شخصیت روشن‌فکر در نمایش‌نامه‌های رادی که نخستین

آن‌ها «انوش سمیعی» در نمایش‌نامهٔ روزنهٔ آبی است می‌توان پی برد.

البته قابل ذکر است که شخصیت‌های روشن‌فکر رادی از جلوه‌های بسیار گوناگونی در آثار وی برخوردار هستند؛ به گونه‌ای که در بیشتر نمایش‌نامه‌ها، مخاطب با بیش از یک روشن‌فکر روبه‌رو می‌شود، بدون این‌که نمایش به آسیب «تکرار شخصیت» مبتلا شود و حتی بخشی از چالش و گرهٔ داستان بر گرد تعارض روشن‌فکر با روشن‌فکر می‌گردد؛ مسئله‌ای که حاصل گوناگونی افکار و احزاب سیاسی و اجتماعی در سال‌های نویسندگی رادی به حساب می‌آید.

شخصیت‌های روشن‌فکر در این نمایش‌نامه‌ها به طور کلی قابل دسته‌بندی به سه گروه هستند: الف) روشن‌فکر قهرمان، ب) روشن‌فکر فرعی و پ) روشن‌فکرنما که مورد آخر اغلب در تعارض با قهرمان روشن‌فکر قرار می‌گیرد و در واقع در بین شخصیت‌های ضدروشن‌فکر دسته‌بندی می‌شود.

الف-۳-۱) شخصیت‌های روشن‌فکر قهرمان

در روزنهٔ آبی، نخستین نمایش‌نامهٔ اکبر رادی که نگارش اولیهٔ آن بین سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۰ انجام گرفته، با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شویم که هر یک به‌گونه‌ای در نمایش‌نامه‌های بعدی وی نیز، بازآفرینی می‌شوند. یکی از شخصیت‌های کلیدی این نمایش‌نامه که عهده‌دار بخش قابل توجهی از بار اصلی داستان است، «انوش سمیعی» است.

انوش سمیعی در این نمایش‌نامه، جوانی نواندیش است در تقابل با اندیشه‌های سنتی «پیله‌آقا پیربازاری». چشم‌گیرترین ویژگی‌های این شخصیت نمایشی را می‌توان این‌گونه برشمرد: جوان، روشن‌فکر، معلم، آرمان‌گرا، مأیوس، شعارپرداز و سرخورده. تقابل نواندیشی و آینده‌مداری انوش با ارتجاع و گذشته‌پرستی پیله‌آقا در طول نمایش به‌روشنی مشهود است:

«انوش: می‌بخشین قربان، من به مناسبات گذشتهٔ شما با پدرم علاقه‌ای ندارم.

پیله‌آقا: یعنی .. شما با گذشته قهرین؟

انوش: گذشته هر چه بوده گذشته آقای پیربازاری! اگرچه این گذشته در مناسبات فعلی

ما نقش ناچیزی داشته باشد.

پیله‌آقا: عجب حرفی زدین! اگه گذشته رو کنار بذاریم دیگه چی می‌مونه؟

انوش: آینده!

پیله‌آقا: آینده؟ این آینده کجاس؟

انوش: معلوم نیس؛ ولی می‌آد» *(رادی، ۱۳۸٦: ۱٦)*.

اما شوربختانه این آینده‌مداری از وی شخصیتی باثبات، محکم و مبارز خلق نمی‌کند. شاید این آرمان‌گرایی بیش از حد اوست که از شخصیت وی آمیزه‌ای از ناامیدی، شعارپردازی، سرخوردگی، بی‌تدبیری و نارضایتی می‌سازد؛ چنان‌که در دیالوگی با «افشان» تنها راه باقی‌مانده را «فرار» می‌بیند.

انوش سمیعی در عین این‌که جوانی نواندیش، باسواد، اهل مطالعه و تفکر و ضدارتجاع معرفی می‌شود؛ با به کار بردن حجم انبوهی از واژگانی چون «فساد»، «تعفن»، «بی‌پناهی»، «خلاء»، «خفقان»، «خمره‌های تاریک»، «سیاهی چترها»، «بام‌های تیره» و «زمین گل‌آلود» و مقاومت شدیدی که در برابر تلاش افشان برای درک دنیای پیله‌آقا از خود نشان می‌دهد، تصمیمش مبتنی بر فرار از رشت و بیان ناباوری‌اش نسبت به عشق و دوستی، تصویرگر شخصیتی می‌شود که از برقراری ارتباط بین واقعیت دنیای بیرون و ایده‌آل‌های دنیای درون خود ناتوان است.

این شخصیت روشن‌فکر در نمایش‌نامهٔ افول در هیئت مهندس جوانی به نام جهانگیر معراج بازمی‌گردد؛ شخصیتی که علیه فئودالیسم سنتی حاکم بر روستای نارستان وارد عمل شده، دلسوزانه به نوسازی زندگی گیله‌مردها روی آورده و در حال تلاش برای ساخت مدرسه‌ای جدید است. آن‌چه جهانگیر را از انوش متمایز می‌کند همین عمل‌گرایی اوست. انوش نیز مانند جهانگیر دغدغهٔ گیله‌مردها را داشت، اما این تشویش خاطر وی تنها در دیالوگی کوتاه و بدون هیچ‌گونه اقدام عملی در این باب بروز می‌کند:

«گیله‌مردها دسته‌دسته دهات رو تخلیه می‌کنن و پابرهنه میان رشت. اینا، این آدم‌های سوخته با بقچه‌هاشون تو این شهر بارانی کجا می‌رن؟ چی‌کار می‌کنن؟» *(همان: ۷۳)*.

این در حالی است که جهانگیر مانند انوش شعارپرداز نیست؛ مردی عمل‌گراست؛ تا این حد که رفاه زندگی خود و رؤیاهای همسرش را در این راه قربانی می‌کند:

«گوش کن عزیزم! تا وقتی نقشه‌های من این‌جا پیاده نشه، نمی‌تونم تصمیم بگیرم. دلم می‌خواد بفهمی! این خودخواهی نیس؛ از خود گذشتگی‌یه. زندگی ما اینه: یه آلونک، چند تا گاو و یه گوشهٔ بی‌نور. پس چیه که منو دل‌بسته می‌کنه؟ ما راه مشکلی در پیش داریم عزیزم! فردای ما هیچ معلوم نیس. اینا رو به تو که زنم هستی می‌گم. می‌گم که بدونی هیچی نباید بین ما وجود داشته باشه؛ حتی یه ذره خوشبختی...» *(همان: ۱۵۲)*؛

اما این اقدامات در شرایطی انجام می‌گیرند که بستر ارتجاع و فئودالیسم سنتی روستا و نفوذ و قدرت کسمایی، اجازهٔ به‌ثمرنشستن تلاش‌های جهانگیر را نمی‌دهد؛ پس می‌توان دید که قهرمان روشن‌فکر رادی هنوز در دنیای اتوپیایی خود به سر می‌برد و آرمان‌گرایی رویاپرداز است و همین امر، خواه ناخواه او را به پرتگاه شکست سوق می‌دهد؛ همان‌طور که دولت‌آبادی در این باره می‌گوید: «مهندس معراج در هر قدم مفهوم شکست را با خود حمل می‌کند و و بدیهی است که چنین باشد. چون در غیر این صورت به طور کاذبانه‌ای اثبات می‌شد که جهان ساختهٔ دست «شخص» است و نه مردم و ضرورت‌های حیاتی آن‌ها» *(دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۳۱۶)*.

شخصیت جهانگیر معراج، برخلاف آن‌چه مخاطب در *روزنهٔ آبی* در قالب انوش سمیعی با آن آشنا شده بود، شخصیتی چندلایه و چندبعدی است. خوانندهٔ نمایش‌نامه به اشکال مختلف با گذشته، اقدامات، آرمان‌ها مشی فکری و عملی او آشنا می‌شود. رویاپردازی در عین عمل‌گرایی، مصلحت‌اندیشی در کنار ازخودگذشتگی، ترس و جسارت، لجاجت، پافشاری، مبارزه، شکست و ناامیدی از وی کاراکتری بسیار واقعی‌تر از انوش می‌سازد؛ اما این در حالی‌ست که شخصیت جهانگیر هنوز به پختگی و باورپذیری روشن‌فکرهای آتی رادی دست نیافته است.

جهانگیرِ افول از نو در «از پشت شیشه‌ها»، در قالب «بامداد» طلوع می‌کند. او ناامیدترین و شکست‌خورده‌ترین قهرمان روشن‌فکر رادی‌ست. شخصیتی که به قول بهرام بیضایی از ابتدای نمایش و در عین جوانی، از نظر روح و روان پیر است *(بیضایی، ۱۳۸۳: ۳۷۲)*. در این تک‌پردهٔ سی ساله، بامداد جلیلی ذره‌ذره می‌سوزد، می‌پوسد و همسرش مریم و زندگی و رؤیاهای او را نیز به همراه خود به ورطهٔ نابودی می‌کشاند. بامداد جلیلی آرمان‌گراترین و به همان نسبت ناامیدترین و سرخورده‌ترین قهرمان روشن‌فکر

نمایش‌نامه‌های رادی به نظر می‌آید؛ شخصیتی که دست‌آوردش از یک دورهٔ سی‌ساله، نمایش‌نامه‌ای بر اساس زندگی باطل و پوچ خودش است؛ یعنی یک سیکل سیزیف‌وار مملو از افسردگی، رنج و بطالت دارد.

نقل شده است که: «جلال آل‌احمد پس از خواندن نمایش‌نامهٔ *از پشت شیشه‌ها*، به رادی گفته بود: «چرا قهرمان تو از اتاقش بلند نمی‌شود بیاید بین مردم؟» و رادی جواب داده بود که «در صیّادان روشن‌فکر را می‌آورم توی مردم تا ببینم چه فضاحتی بار می‌آورد» *(سپانلو، ۱۳۸۳: ۳۹۹)* و پس از آن شخصیت روشن‌فکر نمایش‌نامه‌های رادی هرچه بیشتر از شخصیت بامداد فاصله گرفته و با چالش تنگاتنگ با واقعیت دنیای خارج قرار می‌گیرند؛ چنان‌که پس‌تر، نخست با «ایوب» در نمایش‌نامهٔ *صیادان* روبه‌رو می‌شویم. او اصلاح‌گری از بین صیادان و از جنس آن‌هاست با تمام تلاش‌ها، افکار مثبت، نقطه‌ضعف‌ها، اشتباه‌ها و شکست نهایی! پس از آن با «جمشید گیل» در نمایش‌نامهٔ لبخند باشکوه آقای گیل که برخاسته از خانواده‌ای است اشرافی با برخورداری از تمامی مزیت‌های آریستوکراسی (نخبه‌سالاری) که عمل‌گرایی‌اش تنها در حد اعتراض‌های کلامی، شعارپردازی و حداکثر توجه و غم‌خواری خدمهٔ عمارت گیل باقی می‌ماند. شخصیت جشمید گیل از این جهت اهمیت کلیدی پیدا می‌کند که بلافاصله تجلی او را در قالب «ناصر نیاکویی»، یکی از زنده‌ترین، واقع‌گراترین و عمل‌گراترین شخصیت‌های روشن‌فکر رادی می‌بینیم.

نیاکویی در بین روشن‌فکران نمایش‌نامه‌های رادی یک نقطهٔ اوج محسوب می‌شود. او نسبت به سایر شخصیت‌های قطب مخالف، حتی شخصیت‌های فرعی نمایش از حجم دیالوگ بسیار محدودتری برخوردار است؛ اما در عین حال شخصیتی‌ست بسیار تأثیرگذار و قابل ستایش و همین امر وی را از سایر روشن‌فکران پرگو و کم‌عمل پیشین، متمایز می‌کند. این ویژگی خاص نیاکویی، یادآور شخصیتی فرعی، کم‌رنگ و بی‌تأثیر؛ اما جالب توجه (آریا) در نمایش‌نامهٔ افول است. هادی آریا، معلم کم‌گو و سادهٔ روستا که حضور خاموشش را با تکه‌ای نان و هندوانه در میانهٔ کشمکش‌های جهانگیر، فشخامی و کسمایی شاهد هستیم. وی بارقهٔ کوچکی است از شخصیت ناصر نیاکویی در گیر و دار لفاظی‌های بی‌پایان شخصیت‌های پرگو و بی‌تدبیر نخستین نمایش‌نامه‌های رادی.

دشواری‌های مسیر نیاکویی به جای این‌که او را از پا بیندازد، از وی مردی قوی‌تر از پیش می‌سازد: «پنج سال! پنج سال به‌ام ضربه زدن، منو زیر فشار گذاشتن، عرصه رو از همه طرف به‌ام تنگ کردن؛ بل که با پای خودم برم تقاضای انتقال کنم؛ ولی من گاردمو بستم و این‌جا، گوشهٔ رینگ ضربه‌ها رو خوردم، استقامت کردم. نه! من نمی‌افتم دکتر! من تعادلمو از دست‌نمی‌دم؛ چون هرچه بیش‌تر منو تحت فشار بذارن، من مث الماس شفاف‌تر و برّنده‌تر می‌شم. با هر ضربه من بهتر و شکیل‌تر می‌شم. نه! من زاید نیستم، تفاله نیستم. من لازمم، من به درد می‌خورم، پس هستم و تا این دار و دسته هستن، منم باید باشم...» *(رادی، ۱۳۸۶: ۲۷۹-۲۸۰)*. ناصر نیاکویی، بدون آن که آمیخته به اغراق باشد، بدون آن که مقهور جبر و جهالت جهان بیرون از خودش شود، چهره‌ای مبارز و شکست‌ناپذیر است. نیاکویی نه مانند «شایگان» در نمایش‌نامهٔ *منجی در صبح نمناک* دست به خودکشی می‌زند و نه مانند «مجلسی» در نمایش‌نامهٔ *شب روی سنگفرش خیس*، در مرداب درماندگی غرق می‌شود. وی آمیزه‌ای از نواندیشی جوانانی چون انوش، جهانگیر و جمشید و امیدواری و ثبات قدم احسان پیله‌بازاری در نمایش‌نامهٔ روزنهٔ آبی و شخصیت فرخ کسمایی در نمایش‌نامهٔ افول است.

شاید بهترین بازآفرینی شخصیت نیاکویی را در نمایش‌نامه‌های بعد از در مه بخوان بتوان در «جلال دیلمی» در نمایش‌نامهٔ آهسته با گل سرخ، دید. شخصیتی که در عمل، رنج، کم‌گویی و در یک کلام آرمان‌طلبی، «عمل‌گرا» (پراگماتیست) جلوه می‌کند. شخصیتی انقلابی در بحبوحهٔ انقلاب ایران، دانشجویی ساعی که مورد تحقیر و بی‌مهری قرار می‌گیرد؛ اما مانند ناصر نیاکویی از تلاش برای اهداف و آرمان‌های خود دست نمی‌کشد. جلال نه خودمداری انوش را به ارث برده، نه عافیت‌طلبی جهانگیر و نه ناامیدی و دل‌مردگی بامداد را:

«ساناز: اگه می‌دونستم آخر این بازی کجاس؟

جلال: پردهٔ آخرش حتماً یه روز آفتابیه» *(همان: ۳۲۰)*

او مانند جهانگیر پشتوانهٔ خود را از قدرت دیگران نمی‌سازد و مانند جمشید گیل بر رفاه اشرافیت اربابی پدر خود تکیه نمی‌کند. جلال نیز مانند ناصر نیاکویی، خود یک حامی است. او نه‌تنها زندگی خود را می‌سازد؛ بلکه برای خانواده و اطرافیانش نیز نقش

حمایت‌کننده دارد. در قلهٔ اوج تکامل قهرمانان رادی، در کنار ناصر نیاکویی و جلال دیلمی به گونه‌ای استثنا، زنی به نام «گیلان» در نمایش‌نامهٔ ملودی شهر بارانی قرار می‌گیرد. هرچند که شخصیت اصلی این نمایش، «مهیار آهنگ» به شمار می‌رود و داستان حول محور زندگی و تصمیم‌های او می‌گردد؛ اما در عمل، مهیار تابعی از شخصیت گیلان است. او تحت تأثیر افکار و سبک زندگی گیلان و شخصیت محکم و مبارز او شک‌ها و عافیت‌طلبی خود را یک سو نهاده و تصمیم می‌گیرد که در کنار گیلان و هم‌پای او بماند.

«محمود شایگان» در نمایش‌نامهٔ *منجی در صبح نمناک* و «غلامحسین مجلسی» در نمایش‌نامهٔ *شب روی سنگفرش خیس* نیز از جمله قهرمانان روشن‌فکر رادی هستند که برخلاف شخصیت‌های پیشین در سنین میانی عمر خود به سر می‌برند. این دو شخصیت نیز مانند نمونه‌های پیشین خود، روحیهٔ مبارزی دارند و بر اندیشه‌ها و آرمان‌های خود پافشاری می‌کنند؛ اما چنان در محاصرهٔ پلیدی‌های جامعه هم‌چون فاشیسم، بوروکراسی، استبداد، سانسور، اشرافیت‌پرستی، تزویر و تبلیغات جهت‌دار رسانه‌ای احاطه می‌شوند و از طرف نزدیک‌ترین اعضای خانواده تا کلی‌ترین سیستم‌های سیاسی و اجتماعی در معرض توطئه قرار می‌گیرند که در نهایت جز شکست، تسلیم و مرگ، نصیبی نمی‌برند.

این دو شخصیت در مسیر تحول قهرمانان رادی از جامع‌ترین شخصیت‌پردازی‌ها برخوردارند. این دو، جنبه‌های بسیار گوناگونی از ویژگی‌های شخصیتی خود را به نمایش می‌گذارند و از این نظر با شخصیت‌هایی مانند انوش و بامداد، در نمایش‌نامه‌های ابتدایی وی قابل مقایسه نیستند.

پس از شخصیت‌های ذکرشده، کاراکترهای «اعتماد» و «نفیسی» در تک‌پردهٔ *کاکتوس* پا به صحنه می‌گذارند. این دو، در ایام جوانی، دانشجویان سوسیالیستی از جنس جلال دیلمی، حسین حشمتی، محمود شایگان و ناصر نیاکویی بوده‌اند؛ اما با گذر زمان جذب کاپیتالیسم (اندیشه‌های غالب سرمایه‌داری) جامعه و جلوه‌های تجملی زندگی لوکس و اشرافی شده‌اند. این‌جا شاهد چالش شخصیت روشن‌فکر با روشن‌فکر هستیم. چالش و تعارض روشن‌فکر با خودش! تعارض بین آن‌چه روشن‌فکر، آرمان‌هایش را در آن می‌جسته و آن‌چه در عمل بدان دست یافته است.

با اندکی فاصله گرفتن از نگاه رئالیستی به شخصیت‌های این نمایش‌نامه و اندکی نگاه

سورئال به آن، به‌راحتی می‌توان هر دوی آنان را تنها یک کاراکتر به حساب آورد. کاراکتر یا شخصیتی که در تمام طول نمایش درگیر گفت‌وگویی مغلوب بین جنبهٔ ذوب‌شده و بی‌هدف و جنبهٔ معترض به فرجام خود می‌شود. به بیان دیگر شخصیت آنتاگونیست (ضد قهرمان) در درون شخصیت پروتاگونیست (قهرمان اصلی) رشد کرده، به ظهور رسیده، بر آن غالب می‌شود و در نهایت به تسلیم سرخوردهٔ یکی و خودکشی دیگری منتهی می‌گردد.

الف-۳-۲) روشن‌فکر فرعی

در کنار قهرمانان روشن‌فکر رادی، جوانان روشن‌فکر دیگری نیز به‌عنوان تابعی از این قهرمانان اصلی حضور دارند. این جوانان در نمایش‌نامه‌های نخستین رادی، نقش کم‌رنگ و غیرمؤثری در جریان داستان ایفا می‌کنند. از جملهٔ این شخصیت‌ها می‌توان به «احسان پیربازاری» در نمایش‌نامهٔ *روزنهٔ آبی* و «فرخ کسمایی» در نمایش‌نامهٔ *افول* اشاره کرد. این‌ها در کنار قهرمانان ناامید و شکست‌خورده، در حکم نبض زندگی و نور امیدی در فرجام‌های تاریک و تراژیک نمایش به حساب می‌روند.

احسان برخلاف انوش به مهاجرت تنها به چشم فرار نگاه نمی‌کند و به شکلی هدفمند در صدد رفتن به آلمان و ادامه تحصیل است و فرخ پس از شکست جهانگیر او را مورد سرزنش قرار داده و می‌گوید:

«فرخ: پس شما هم به این زودی رنگ باختین!

جهانگیر: شما این‌طور فکر می‌کنین؟

فرخ: خیر؛ دارم می‌بینم.

جهانگیر: مسئله اینه که... وجود شما در این‌جا ملاحظاتی پیش میاره که...

فرخ: ولی من انتظار داشتم بدون این‌که صداتون به لرزه بیفته بگین: ادامه می‌دیم.

جهانگیر: ادامه بدیم؟

فرخ: کسی که شروع می‌کنه ادامه هم می‌ده...» *(همان: ۲۵٤)*.

این شخصیت‌های جوان روشن‌فکر پرشور فرعی، بارها در نمایش‌نامه‌های رادی ظاهر می‌شوند. «حسین حشمتی»، «استیانا مجد»، «سیامک دیلمی» و «فرهاد آرمین» از این

جمله‌اند. پس از شخصیت‌های احسان و فرخ، به استثنای سیامک دیلمی، این‌ها به شکل مؤثرتر، پرشورتر و جسورتری در داستان‌ها جلوه‌گر می‌شوند، به طوری که در نمایش‌نامهٔ *منجی در صبح نمناک*، استیانا و حسین، نقش بسیار مؤثری در روند داستان بازی می‌کنند. در این نمایش‌نامه استیانا به منجی شایگان (شخصیت قهرمان) تبدیل می‌شود؛ منجی‌ای که در لحظات سقوط شایگان از حالت تابعیت خارج شده و نقشی حمایت‌کننده برای او بازی می‌کند.

واپسینِ این دسته از شخصیت‌ها، «فرهاد آرمین» در نمایش‌نامهٔ *شب روی سنگفرش خیس* است که در عمل نیمهٔ مکمل قهرمان داستان یعنی غلامحسین مجلسی است و به مراتب جسورتر، صریح‌اللهجه‌تر و عمل‌گراتر از او است. این تیپ شخصیت نیز مانند قهرمان روشن‌فکر در مسیر تکامل خود جامع‌تر و مؤثرتر می‌شود.

الف-۴) شخصیت ضدروشن‌فکر

قطب مخالف اندیشه‌های شخصیت روشن‌فکر در نمایش‌نامه‌های رادی، ویژگی‌ها و تفکرات ثابتی است که از تعصبات مذهبی، فئودالیسم و نظام سرمایه‌داری تا اشرافیت‌گرایی اعضای جامعه، تغییر شکل می‌دهد. شخصیت‌های ضد روشن‌فکر رادی اغلب افراد سنتی و مرتجع، اشرافیت‌گرایان و تجمل‌پرستان، عافیت‌طلبان و در کل شخصیت‌هایی با افکار بسته و خودمدارانه‌اند که آن‌ها را به دو دستهٔ سنتی و مدرن تقسیم‌بندی می‌کنیم.

از ویژگی‌های خاص شخصیت‌پردازی رادی پرداخت شخصیت‌های آنتاگونیست به شکل بسیار مفصل‌تر، زنده‌تر و فعال‌تر از پروتاگونیست‌های نمایش است. حضور پررنگ، حجم بالای کنش و دیالوگ، شخصیت‌پردازی چندبعدی و وسواس‌گونهٔ این شخصیت‌های مخالف به طور آشکاری در تمامی نمایش‌نامه‌های وی مشهود است.

الف-۴-۱) شخصیت‌های ضد روشن‌فکر سنتی

نخستین این شخصیت‌ها، «پیله‌آقا پیربازاری» در نمایش‌نامهٔ روزنهٔ آبی‌ست؛ شخصیتی که به قول آل‌احمد حسابی هم پیر است و هم بازاری *(آل احمد، ۱۳۸۳: ۲۲۰)*. او نمونهٔ کامل یک بازاری سنتی با همان تعصبات و افکار پوسیدهٔ این تیپ شخصیت است. پیله‌آقا

تصویری به نسبت اغراق‌شده و غیرواقعی در این داستان از خود به نمایش می‌گذارد در حالی که نمونه‌های بازآفرینی‌شدهٔ وی در نمایش‌نامه‌های بعدی یعنی «عماد فشخامی» در نمایش‌نامهٔ افول، «موسی» در نمایش‌نامهٔ ارثیهٔ ایرانی، «علیقلی‌خان گیل» در نمایش‌نامهٔ لبخند باشکوه آقای گیل و «عبدالحسین دیلمی» در نمایش‌نامهٔ آهسته با گل سرخ، شخصیت‌هایی به مراتب تعدیل‌شده‌تر، واقعی‌تر، ملموس‌تر و باتدبیرتر هستند. این تفاوت و تحول را مرحله به مرحله و به ترتیب نگارش نمایش‌نامه‌ها می‌توان احساس کرد.

شخصیت عبدالحسین دیلمی را، با این که به‌عنوان نمایندهٔ یک اندیشهٔ سنتی بازاری در قطب مقابل جلال، قهرمان جوان روشن‌فکر و انقلابی داستان قرار می‌گیرد؛ نمی‌توان یک شخصیت منفی و ضدقهرمان به حساب آورد. او نقاط ضعف و قدرت خاص خود را دارد و آن‌قدر نزد مخاطب ملموس و موجه جلوه می‌کند که در نگاه اول به‌عنوان شخصیت آنتاگونیست دسته‌بندی نمی‌شود. در واقع این تفکر سنتی و مرتجعانه در نمایش‌نامه‌های رادی رفته‌رفته جنبهٔ منفی و مخالف خود را از دست می‌دهد و از جمله در همین نمایش‌نامهٔ آهسته با گل سرخ، جای خود را به اندیشهٔ آریستوکراسیک و سبک زندگی اشرافیت‌گرایانه می‌سپارد.

در آخرین نمایش‌نامهٔ رادی، (آهنگ‌های شکلاتی) که مانند اولین نمایش‌نامهٔ او (روزنهٔ آبی) تقابل سنت و مدرنیته و تعارض اندیشهٔ پیر و جوان دیده می‌شود، جوان، به صورتی واضح، تفکرات نوگرایانه و معارضش که به دنبال پافشاری بر آن‌ها از خانه متواری شده، مورد انتقاد قرار می‌گیرد و برخلاف توصیه‌ها و پیام‌هایی که از طریق انوش در رابطهٔ پرتعارض بین پیله‌آقا و احسان منتقل می‌شد، از زبان پیرمرد به تعامل و برقراری رابطه با دنیای اطراف خود و پذیرش اندیشه‌های متفاوت تشویق می‌شود.

الف-۴-۲) شخصیت‌های ضد روشن‌فکر مدرن

نوع دیگر شخصیت معارض پس از تیپ سنتی و مرتجع، همان‌گونه که گفته شد، شخصیت‌های تجمل‌پرست و آریستوکرات و طرف‌داران فئودالیسم مدرن هستند که برخی از آن‌ها را روشن‌فکران پوچ‌گرایی هم‌چون «همایون ضیابری» در نمایش‌نامهٔ روزنهٔ آبی و «داود گیل» در نمایش‌نامهٔ لبخند باشکوه آقای گیل تشکیل می‌دهند و برخی دیگر شامل

روشن‌فکرنمایانی هستند که علی‌رغم ادعاهای بی‌پایان، به نحوی یک‌سره منفعت‌طلبانه، در افکار متحجرانهٔ خود غوطه‌ورند. شخصیت‌هایی مانند «فروغ‌الزمان گیل» در نمایش‌نامهٔ لبخند باشکوه آقای گیل و «پرویز طلایی» در نمایش‌نامهٔ منجی در صبح نمناک.

نخستین این شخصیت‌ها همایون ضیابری است. همایون اگرچه در ابتدا به‌عنوان یک شخصیت فرعی در قطب مثبت داستان در کنار انوش سمیعی قرار می‌گیرد؛ اما طی واپسین دیالوگ‌هایش با وی درون سیاه خود را به نمایش می‌گذارد. صحبت‌هایی که انوش در توصیفشان می‌گوید:

«اومد نشست، قدم زد و استفراغ کرد و رفت چمدان‌شو ببنده...» *(رادی، ۱۳۸٦: ۱۰٤)*.

این تیپ شخصیت را پس از حضور در نمایش‌نامهٔ *روزنهٔ آبی*، در شخصیت‌های «فرنگیس» در نمایش‌نامهٔ *افول*، «خانم و آقای درخشان» در نمایش‌نامهٔ از پشت شیشه‌ها، «جلیل» در نمایش‌نامهٔ *ارثیهٔ ایرانی*، «داود و فروغ‌الزمان گیل»، در نمایش‌نامهٔ *لبخند باشکوه آقای گیل*، «اشکبوس»، «برجسته» و «بقراطی» در نمایش‌نامهٔ *در مه بخوان*، «دکتر موش» در نمایش‌نامهٔ *هاملت با سالاد* فصل، «کتایون شایگان»، «پرویز طلایی»، «مینو طلایی»، «جعفر قوانلو»، «بیژن فلسفی» در نمایش‌نامهٔ *منجی در صبح نمناک*، «سینا دیلمی» در نمایش‌نامهٔ *آهسته با گل سرخ*، «ناهید»، «حامد» و «دکتر فلک‌شاهی» در نمایش‌نامهٔ *شب روی سنگ‌فرش خیس* و «بهمن» و «سیروس» در نمایش‌نامهٔ *ملودی شهر بارانی*، می‌توان مشاهده کرد.

الف-۵) شخصیت‌های حاشیه‌ای

الف-۵-۱) زنان فرعی

در کنار مردان قهرمان و روشن‌فکر رادی، شاهد حضور زنانی هستیم که اگر مانند همسران «مجلسی» و «شایگان» در نمایش‌نامه‌های *شب روی سنگفرش خیس* و *منجی در صبح نمناک*، جزو شخصیت‌های معارض به حساب نیایند، زنانی منفعل، مظلوم، مقهور، بی‌آینده و از خود گذشته‌اند. نخستین آنان «افشان پیربازاری» در نمایش‌نامهٔ روزنهٔ آبی‌ست؛ زنی که توسط انوش تحت فشار قرار می‌گیرد تا با ترک خانوادهٔ خود و فرار از رشت، پشتوانه‌ای برای آیندهٔ نامطمئن وی باشد. «مرسده» در نمایش‌نامهٔ افول نیز در کنار

«جهانگیر معراج» نقش یک قربانی را بازی می‌کند. یک قربانی عاشق که بدون آن‌که سهمی از اندیشه‌های اصلاح‌طلبانهٔ جهانگیر داشته باشد، عاشقانه او را حمایت می‌کند و این حمایت به از دست‌دادن تمامی رؤیاها، خواسته‌ها و تمایلات زنانهٔ وی منجر می‌شود. سهم مرسده از جهانگیر معراج، تنها قامت خمیده و شکست‌خوردهٔ وی در انتهای داستان است:

«مرسده: حالا که نمی‌تونی کاری بکنی، چشماتو هم بذار، گوشاتو بگیر. تو همه‌ش یه تکه زمینو از دست داده‌ای جهان! ولی من! تو هیچ منو دیدی؟

جهانگیر: زندگی با یه ناامید برای تو چه ثمری داره؟

مرسده: شکست، مردو باشکوه می‌کنه.

جهانگیر: من! من شکست نخوردم. من نابود شدم .. اوه مری، مری، مرسده! [با بی‌پناهی مرسده را در آغوش می‌کشد و صورت خود را در شانهٔ او پنهان می‌کند] حالا من چشامو بسته‌م، گوشامو گرفته‌م؛ اما با این گرده‌هام چی‌کار کنم»؟ *(همان: ۲۶۶)*.

مریم نیز در نمایش‌نامهٔ *از پشت شیشه‌ها* چنین نقشی را ایفا می‌کند. در این نمایش‌نامه مخاطب شاهد یک صبوری سی ساله از جانب مریم است که در طول زمان رفته‌رفته او را پیرتر، افسرده‌تر و بی‌هدف‌تر می‌کند و تمام رؤیاهایش را نابود می‌سازد. این مسیر توسط «ساناز» در نمایش‌نامهٔ *آهسته با گل سرخ* و در نهایت «نوشین مجلسی» در نمایش‌نامهٔ *شب روی سنگفرش خیس*، دنبال می‌شود. آن‌چه در تحول این تیپ شخصیت از «افشان پیربازاری» تا «نوشین مجلسی» مشهود است، تمایل هر چه بیشتر آن‌ها در هر نمایش‌نامهٔ جدید به سوی ویژگی‌های غیرزمینی و به عبارتی فرشته‌گونه و معنوی است؛ چنان‌که نوشین مجلسی در بافت نمایش‌نامهٔ «*شب روی سنگ‌فرش خیس*» یک‌سره، فرشته‌سان ترسیم شده است.

الف-۵-۲) تودهٔ مردم

علی‌رغم دغدغهٔ فکری رادی و قهرمانانش نسبت به تودهٔ مردم، گیله‌مردان و قشر فرودست؛ به‌ندرت اثری پررنگ و قابل توجه از آنان در این نمایش‌نامه‌ها مشاهده می‌کنیم. به‌جز در نمایش‌نامه‌های *صیادان* و *مرگ در پاییز* و تا حدودی *پلکان*، هیچ یک از نمایش‌نامه‌های او، به تودهٔ مردم نمی‌پردازند. این تیپ از مردم، به طور معمول به شکل

خدمهٔ خانه و در *صیادان* و در *پلکان* به شکل کارگر به صحنه می‌آیند.

نخستین چهرهٔ این گونه شخصیت‌ها، «گلدانه» و «گل‌علی» خدمهٔ منزل پیربازاری در نمایش‌نامهٔ *روزنهٔ آبی* هستند که شخصیت‌هایی مطیع و فرمان‌بر را به تصویر می‌کشند. از این تیپ شخصیتی در نمایش‌نامهٔ *افول*، «گداخان» و «کوکب» هستند که شاهد اندک جسارتی از آن‌ها هستیم؛ هرچند ناچیز؛ اما از جانب یک رعیت در مقابل اربابی چون «فشخامی»، حضور آن‌ها، قابل توجه است. وجه تمایز گداخان و گل‌علی و گلدانه و کوکب را در همین جسارت کوتاه و لحظه‌ای می‌توان دید.

در نمایش‌نامهٔ لبخند باشکوه آقای گیل نیز شاهد حضور معترض خدمهٔ عمارت و بیان این اعتراض از زبان طوطی هستیم که در انتهای نمایش توسط داود گیل مورد آزار قرار می‌گیرد؛ تراژدی‌ای که در نمایش‌نامه‌های *پلکان* و *در مه بخوان* نیز به نحوی دیگر تکرار می‌شود.

در نمایش‌نامهٔ *در مه بخوان*، طغیان «مشدی منوچ» در مقابل «احمد برجسته»، گامی دیگر در بیان اعتراض قشر فرودست علیه سوء استفادهٔ مدعیان قدرت است. این اعتراض بلافاصله سرکوب می‌شود؛ اما در مقایسه با نمایش‌نامه‌های پیشین، قدم بزرگی به سمت کنش‌گری و فاصله‌گرفتن از منفعل‌بودن است. گام اعتراضی بعدی از جانب کارگران «بلبل» به‌ویژه توسط شخصیت «بالاجه» در نمایش‌نامهٔ *پلکان* صورت می‌گیرد. کارگرانی که در مقابل ظلم بلبل اعتصاب کرده‌اند و زبان بی‌پروای بالاجه ستمی را که به آنان رفته است و ارادهٔ مقابلهٔ با آن را به تصویر می‌کشد. در همین نمایش‌نامه، کاراکتر دیگری به نام یحیی حضور دارد؛ شخصیتی خمیده‌قامت و کم‌گو که نه در گفتار بلکه در عمل نقش پررنگی در فرجام داستان بازی می‌کند:

«(بلبل همان‌طور که چشمش به روی یحیی گشاد مانده، دستش را به طرف عصا دراز می‌کند، ولی ناگهان با تشنج، نیمه‌خم می‌شود، دست مشت کرده‌اش را روی قلبش می‌گذارد و عاجزانه در گلو:)

بلبل: یه قطره، یه چکه... یحیی! [با التماس دستش را به سوی لیوان می‌برد و تخمهٔ درشت الماس از دستش رها می‌شود.] منو... نجات، بده .. یحیی! [روی صندلی می‌افتد و صداهای خفه‌ای به حالت استغاثه از حلقومش خارج می‌شود. یحیی خاموش و بی‌تکان

ایستاده، به آخرین پیچ و تاب‌های او خیره شده است. آخرین مقاومت، آخرین تشنج... بلبل در حالی که چشمانش روی زمین به دانه‌های الماس دریده مانده، به‌تدریج آرام می‌گیرد و با یک آه تمام می‌کند. کارد از دست یحیی پرت می‌شود و در این حال می‌بینیم که پشتش آهسته‌آهسته راست شده است، آن‌گاه با اندام بلند و کشیده، نرم و استوار به سوی پنجره می‌رود... و نفس عمیقی می‌کشد]» *(همان: ۱۳٤)*.

در این بین شخصیت «رمضان» در نمایش‌نامهٔ *آهسته با گل سرخ* جالب توجه است. او جلوهٔ بارز عمل‌گرایی در عوض اعتراض کلامی است. رمضان، خدمتکار منزل دیلمی در این نمایش‌نامه، هیچ‌گونه حضور فیزیکی ندارد و در واقع پیش از آغاز داستان، خانهٔ ارباب خود را ترک گفته تا به صف انقلابیون بپیوندد و به این ترتیب یکی از شخصیت‌های عمل‌گرای رادی را شکل می‌دهد.

آخرین نمایش‌نامه‌ای که در آن شاهد حضور این تیپ شخصیتی هستیم، *ملودی شهر بارانی* است. در این نمایش‌نامه، شخصیت‌های «میرسکینه»، «مسلم» و «گیلان»، در این خصوص قابل بررسی‌اند. مسلم و میرسکینه خدمتکاران قدیمی منزل آهنگ هستند که اکنون کارایی خود را برای این خانواده از دست داده‌اند. میرسکینه و مسلم یادآور شخصیت‌های گلدانه و گل‌علی در نمایش‌نامهٔ *روزنهٔ آبی* با همان ویژگی فرمان‌برداری و تن‌دادن مطیعانه به زورگویی‌های «آفاق آهنگ»، هستند؛ اما در این میان گیلان که پیش‌تر در گروه قهرمانان روشن‌فکر رادی به بررسی وی پرداخته شد، نقطهٔ اوج اعتراض و مبارزهٔ مردمی را در بین شخصیت‌های نمایشی رادی شکل می‌دهد:

«نمی‌ذارم! می‌رم کار دیگه می‌کنم، تایپ، پرستاری، درس خصوصی، معلم‌سرخونه می‌شم و اون مرد رنج‌دیده رو یه تنه به دوش می‌کشم. سرمو بلندتر از همیشه نگه می‌دارم و نمی‌ذارم منو خوار و زشت و سرشکسته ببینن. نمی‌ذارم، نمی‌ذارم با بزرگواری به‌ام تفقّد کنن» *(همان: ۳۱۲)*.

نتیجه

به طور کلی در مجموعه آثار نمایشی رادی در بین اغلب گونه‌های شخصیتی از جمله شخصیت‌های اصلی، مخالف، مکمل و فرعی، شاهد نوعی دگرگونی هستیم؛ این دگرگونی

هم بعد درونی شخصیت‌ها و هم بعد بیرونی آن‌ها را در بر می‌گیرد، به این معنا که هر گونهٔ شخصیتی در مسیر تبدیل و تحول در نمایش‌نامه‌های بعدی از ابعاد روشن‌تر و لایه‌های شخصیتی بیشتر و پیچیده‌تری برخوردار می‌گردد به‌گونه‌ای که در برخی نمایش‌نامه‌ها نمی‌توان یک شخصیت اصلی برای داستان نمایش‌نامه تشخیص داد و کل روند نمایش‌نامه به گونهٔ یک ارکستر سمفونی پیش می‌رود که هر جزئی در تعامل و هم‌گام با دیگر اجزاء به ایفای نقش می‌پردازد.

از طرف دیگر شخصیت‌های نمایشی رادی بیشتر با نوعی تکامل فکری و تغییر مثبت در سبک عملکرد ظاهر می‌شوند. در این راستا اگر نخستین کاراکترهای نمایشی رادی را در نمایش‌نامه‌های ابتدایی با واپسین آن‌ها مقایسه کنیم، این تحول را به‌وضوح شاهد خواهیم بود. این جنبه نیز نه‌تنها قهرمانان اصلی، بلکه ضدقهرمان و شخصیت‌های مکمل و فرعی را نیز در بر می‌گیرد.

تعامل شخصیت‌های پیچیده‌تر، زنده‌تر و پویاتر به نوبهٔ خود در هر نمایش‌نامهٔ جدید، چالش‌های پیچیده‌تری را نیز به داستان می‌بخشد و بدین‌ترتیب خواننده در هر مرحله با نمایش‌نامهٔ جذاب‌تر و غنی‌تری مواجه می‌گردد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). نمایش‌نامه‌نویسی در ایران، تهران: نی.

۲. براهنی، رضا. (۱۳۶۸). قصّه‌نویسی، تهران: البرز.

۳. جنتی عطایی، ابوالقاسم. (۱۳۳۳). بنیاد نمایش در ایران. تهران: صفی علیشاه.

۴. دولت‌آبادی، محمود. (۱۳۵۷). ناگزیری و گزینش هنرمند. تهران: شباهنگ.

۵. رادی، اکبر. (۱۳۸۶). روی صحنهٔ آبی. ج ۱ و ۲، تهران: قطره.

۶. ــــــــ . (۱۳۸۸). روی صحنهٔ آبی. ج ۳ و ۴، تهران: قطره.

۷. سپانلو، محمدعلی. (۱۳۵۳). در پیرامون ادبیات و زندگی. تهران: گام.

ب) مقالات

۸. آرامی، بهرام. (۱۳۸۰). "تابلو و باغ وحش". در پایاب (دوماه‌نامهٔ فرهنگ، هنر، ادبیات)، شماره ۶، صص ۲۵-۲۷.

۹. آل‌احمد، جلال. (۱۳۸۳). "سلوکی در هرج و مرج"، در شناخت‌نامهٔ اکبر رادی، به کوشش فرامرز طالبی، تهران: قطره، از صفحهٔ ۲۶۵ تا ۲۶۶.

۱۰. ابراهیمی، نادر، (۱۳۸۳). "اکبر رادی تابش تند نور"، در شناخت‌نامهٔ اکبر رادی، به کوشش فرامرز طالبی، تهران: قطره، از صفحهٔ ۵۳ تا ۶۵.

۱۱. بیضایی، بهرام. (۱۳۸۳). "از پشت شیشه‌های غم‌انگیز." (نامهٔ بهرام بیضایی به اکبر رادی)، در شناخت‌نامهٔ اکبر رادی، به کوشش فرامرز طالبی، تهران: قطره، از صفحهٔ ۳۷۱ تا ۳۷۶.

۱۲. بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۴). "بررسی جایگاه هنری اکبر رادی و رمز خلق شخصیت‌های ماندگار". در کلک، شماره ۱۵۴، صص۱۲-۱۴.

۱۳. حسن‌لی، کاووس و حقیقی، شهین. (۱۳۹۰). "نمادپردازی اکبر رادی با تقابل دو زن در نمایش‌نامهٔ از پشت شیشه‌ها". در نقد ادبی، شماره ۱۶، صص ۸۴-۵۵.

۱۴. حیدری‌فرد، مریم و عباسی، پیام. (۱۳۹۱). "بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی در دو نمایش‌نامهٔ باغ وحش شیشه‌ای و ارثیهٔ ایرانی". در پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۶۷، صص ۷۵-۹۰.

۱۵. رضایی‌راد، محمد. (۱۳۸۳). "ریخت‌شناسی شخصیّت در آثار اکبر رادی". در شناخت‌نامهٔ اکبر رادی، به کوشش فرامرز طالبی، تهران: قطره، از صفحهٔ ۱۱۳ ت ۱۳۰.

۱۶. زنگنه، زهره. (۱۳۸۶). "بزرگ‌داشت اکبر رادی پدر نمایش‌نامه‌نویسی ایران". در فرهنگ مردم، شماره ۲۱ و ۲۲، صص ۱۶۷-۱۷۲.

۱۷. صادقی، قطب‌الدین. (۱۳۶۷). "**واقع‌گرایی رادی و اسطورهٔ گل سرخ**". در آدینه، شماره ۲۵، صص ۳۶-۳۹.
۱۸. مسعودی، احمد. (۱۳۴۴). "**روزنهٔ آبی**". در بازار (ویژهٔ هنر و ادبیات)، شماره ۹.
۱۹. معماری، حسین. (۱۳۷۷). "**کالبدشکافی آمیز قلمدون اکبر رادی**". در صحنه، شماره ۳، صص ۱۴۶-۱۶۳.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۳۰) زمستان ۱۳۹۶، صص ۱۰۱ – ۷۱

تأثیرپذیری هوشنگ گلشیری از رمان نو فرانسه

سید رزاق رضویان[۱]

چکیده

جنبش ادبی رمان نو یکی از جریان‌های پیشرو و شالوده‌شکن در داستان‌نویسی جهان بوده‌است. این جریان ادبی در فرانسه بسیاری از اصول داستان‌نویسی سنتی را تحت‌الشعاع قرار داد و نوعی شالوده‌شکنی در عرصهٔ نوشتار و سنت‌های ادبی به وجود آورد. رمان نو که از جریان‌های تأثیرگذار ادبیات مدرن به شمار می‌رود در جامعهٔ ادبی ایران نیز نویسندگان و علاقه‌مندانی را به خود جلب کرد. در دوره‌ای که رئالیسم وجه غالب داستان‌نویسی در ایران بود، «هوشنگ گلشیری» متأثر از رمان نو به‌دنبال به‌کارگیری شیوه‌های نوینی در روایت و تکنیک داستان‌نویسی بوده‌است. این مقاله می‌کوشد اثبات کند که گلشیری در برخی از آثار خود تحت تأثیر رمان نو بوده‌است. نگارندگان در ابتدا نگاهی مختصر به جنبش رمان نو داشته، سپس به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های رمان نو در فرانسه و ایران پرداخته‌اند. در بحث اصلی مقاله نیز با لحاظ برخی از تفاوت‌ها در درون‌مایه و مضمون، نشان خواهیم داد که هم‌نوایی و هم‌پیوندی برخی از آثار گلشیری با رمان نو قابل تأیید و اثبات است.

کلیدواژه‌ها: رمان نو، هوشنگ گلشیری، تأثیرپذیری، ادبیات داستانی.

---

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان.
تاریخ وصول: ۹۶/۰۶/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۰۶

مقدمه

رمان نو جنبشی است که بین سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰ از بطن مدرنیسمِ تثبیت‌شدهٔ جامعهٔ فرانسه برخاسته است. در این دوره در کشور فرانسه عده‌ای از نویسندگان در جهت تغییر و دگرگونی در قالب‌های سنتی رمان و یافتن اشکالی نوین در نوشتار داستان، جنبشی نو و ساختارشکن را در حوزهٔ داستان‌نویسی بنیان نهادند. «درحالی‌که پیروان مکتب‌هایی چون رئالیسم اجتماعی و یا اگزیستانسیالیسم هم‌چنان سخن از گفتمان متعهد می‌راندند، در سال ۱۹۴۸ ژروم لندون که مسئولیت انتشارات مینویی را برعهده داشت، اقدام به چاپ و انتشار کتاب‌هایی کرد که ناشران دیگر از چاپشان ابا داشتند. بدین‌ترتیب، نویسندگانی که گاه حتی از نظر ملیت، فرهنگ و سبک نوشتار یا موضوع نیز با یکدیگر سنخیتی نداشتند، تحت نام گروه «مکتب مینویی» گرد هم جمع شدند و هستهٔ اصلی جنبش رمان نو را به‌وجود آوردند» *(علوی، ۱۳۷۹: ۹۳)*. رمان نو، مکتبی ادبی نیست، بلکه جنبشی است که نمی‌توان برای آن بنیان‌گذاری معرفی کرد. با این حال آلن رب‌گریه، ناتالی ساروت، مارگاریت دوراس، کلود سیمون و میشل بوتور نویسندگان شاخص این جریان ادبی هستند. این نویسندگان، علی‌رغم وجه تشابهی که در رد قالب‌های سنتی داستان‌های قرن نوزدهم داشتند، هر کدام شیوهٔ نوشتار خاصی را دنبال می‌کردند. این جنبش نقطهٔ تلاقی افرادی بود از گروه‌های مختلف با تحصیلات متفاوت، اما وجه مشترک در میان این نویسندگان این اندیشه بود که رمان، مانند هر شکل دیگری از هنر، باید پیوسته نو باشد.

در ایران نیز، در اواخر دههٔ چهل شمسی عده‌ای از نویسندگان، بن‌مایه‌ها و مضامین اخلاقی و اجتماعی را برای مدتی رها کردند و به دنبال صناعت‌پردازی و رسیدن به ساختارها و سبک‌های تازه‌ای در داستان‌نویسی بودند. هوشنگ گلشیری از نویسندگانی است که از همان آغاز نویسندگی، برای رسیدن به ساختارهای جدید داستان‌نویسی، پرهیز از بیان تکراری و قراردادی، گریز از یک‌سویه‌نگری و شکستن قالب‌های از پیش تعیین‌شده، به جنبش‌هایی چون رمان نو گرایش پیدا می‌کند. آشنایی با مباحث نظری و داستان‌های نویسندگان این جنبش از راه ترجمهٔ کتاب‌ها و مقالاتی است که نویسندگان ایرانی با آن‌ها آشنا شدند. تی. اس. الیوت معتقد است هیچ ملت و هیچ زبانی به‌تنهایی نمی‌تواند به تعالی هنری دست یابد، مگر آن‌که این هنر در کشورهای مجاور و در زبان‌های

مختلف توسعه یافته باشد. احیای ادبیات و خلاق‌شدن آن، به‌طوری‌که بتواند به کشفیات تازه‌ای دست یابد، به دو چیز بستگی دارد: نخست به توانایی‌اش در دریافت و هضم تأثیرات خارجی. دوم به توانایی‌اش در فراگرفتن از منابع خودی. در مورد اول وقتی کشورها از یکدیگر دور می‌شوند و جز به زبان و ادبیات خود نمی‌پردازند، هنر آن‌ها رو به زوال می‌رود و در مورد دوم نیز هر ادبیات و هنری باید منابعی مختص به خود داشته‌باشد که ریشه در تاریخ خودش دارد، اما در عین‌حال منابعی نیز وجود دارد که از آنِ همهٔ ماست: ادبیات روم، یونان و یهود *(الیوت، ۱۳۶۹: ۱۴۰-۱۴۱)*. در این پژوهش تلاش می‌شود تا به این پرسش‌ها پاسخ داده شود:

۱. آیا می‌توان داستان‌هایی از هوشنگ گلشیری را منطبق با جریان رمان نو دانست؟

۲. چه عواملی سبب گرایش گلشیری به این شیوه از داستان‌پردازی شده‌است؟

۳. آیا با تکیه بر مفاهیم نظری مطالعات تطبیقی در ادبیات، مضامین داستان‌های گلشیری برگردان و بازتاب مضامین نویسندگان رمان نو فرانسه است؟

فرضیه‌های پژوهش

۱. همزمانی تقریبی، انکار بسیاری از اصول و قواعد سنتی رمان، مخالفت با جریان رایج داستان‌نویسی، گرایش به نوعی شالوده‌شکنی در ساختار رمان و هم‌چنین نگاهی متفاوت به هنر داستان‌نویسی از مؤلفه‌هایی هستند که در داستان‌های نویسندگان رمان نو و گلشیری مشهود است و به‌سبب همین ویژگی‌های مشترک، می‌توان برخی از داستان‌های گلشیری را منطبق با رمان نو دانست.

۲. دغدغهٔ آفرینش شیوه‌های روایی نوین، گرایش به شیوه‌های متقدم و پیشرو داستان‌نویسی در عرصهٔ رمان جهانی و تلاش خودآگاهانه برای الگوبرداری از شگردها و صناعات داستان‌های غربی از عوامل گرایش گلشیری به تکنیک‌های نوآورانهٔ جریان رمان نو بوده است.

۳. علی‌رغم هم‌پیوندی و هم‌نوایی این داستان‌ها با جریان رمان نو فرانسه، لحاظ وضعیت خاص اجتماعی و فرهنگی ایران و توجه به سرچشمه‌های ادبیات سنتی کشورمان، تفاوت‌هایی در درون‌مایه و مضامین داستانی گلشیری در مقایسه با نویسندگان فرانسوی

به‌وجود آورده‌است.

روش پژوهش

روش این پژوهش، به شیوهٔ پژوهش‌های کیفی و مبتنی بر تحلیل و تفسیر متن است. در این شیوه هدف اصلی پژوهش، فهم متن، تفسیر و نقد آن است که به درک اثرپذیری و تعامل خواننده با متن می‌پردازد. برای شناسایی و دست‌یابی به ویژگی‌ها و شاخصه‌های داستان‌ها، در آغاز متغیر اصلی پژوهش که رمان نو و شاخصه‌های آن است، توضیح و تبیین شده‌است و سپس اصلی‌ترین مؤلفه‌های داستان‌ها که متناسب با شاخصه‌های متغیر اصلی بود، انتخاب شدند و به‌طور کامل، همراه با شواهدی که از داستان‌ها استخراج گردیده است، تقسیم‌بندی شدند.

پیشینهٔ پژوهش

گاهی بسیاری از جریان‌ها و جنبش‌های ادبی در ایران، فقط شانس مطرح‌شدن را پیدا کرده‌اند و تحقیق و پژوهش دربارهٔ آن‌ها چندان گسترده و چشمگیر نبوده است. این عامل سبب شده است که جنبه‌های مثبت و منفی این جریان‌ها کمتر شناسایی شود و گاهی به جریان‌هایی فراموش‌شده، بدل گردند. رمان نو را نیز می‌توان جزو این دسته از جنبش‌ها در نظر گرفت. برای روشن شدن ضرورت تألیف و جایگاه این پژوهش، به سابقهٔ پژوهشی و انتشاراتی موضوع جنبش رمان نو، چه در زمینهٔ نظریه‌پردازی و تعاریف و چه در زمینهٔ بررسی‌های مصداقی و کاربردی در حوزهٔ مطالعات تطبیقی، به زبان فارسی و فرانسه نگاهی اجمالی می‌اندازیم.

در زمینهٔ تألیف و ترجمهٔ کتاب‌های نظری دربارهٔ جنبش رمان نو می‌توان به آثار زیر اشاره کرد:

عصر بدگمانی، ناتالی ساروت، ترجمهٔ اسماعیل سعادت (۱۳۶۴)، قصهٔ نو، انسان طراز نو، آلن رب‌گریه، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی (۱۳۷۱)، رمان نو در غیاب انسان، کاوه بهمن (۱۳۷۳)، رمان نو در سینما، مهرآور جعفرنادری (۱۳۸۰)، راهی به هزارتوی رمان نو، جواد اسحاقیان (۱۳۸۶)، برای رمانی نو، آلن رب‌گریه، ترجمهٔ پرویز شهدی (۱۳۸۸) و آری و نه

به رمان نو، آلن رب‌گریه و دیگران، ترجمهٔ منوچهر بدیعی (۱۳۹۲).

نگاهی دقیق‌تر به کتاب‌های یادشده، نشان می‌دهد پس از گذشت نیم قرن از عمر این جریان ادبی فقط سه کتاب مستقل به‌وسیلهٔ نویسندگان ایرانی نوشته شده‌است که این آثار نیز به مسائل رمان نو در کشور فرانسه پرداخته‌است. ترجمه‌ها نیز غیر از کتاب «عصر بدگمانی» همان آثاری هستند که در مجلهٔ «کلک» در دههٔ هفتاد به چاپ رسیده‌اند و یا شخص مترجم تغییر کرده‌است.

در زمینهٔ مقالات تطبیقی رمان نو با آثار فارسی نیز می‌توان به سه مقالهٔ زیر اشاره کرد: «نگاهی به تأثیر ادبیات فرانسه در پیدایش رمان نو در ایران (دههٔ ۱۳۴۰-۱۳۵۰)»، فریده علوی (۱۳۷۹)، «بررسی تطبیقی عناصر رمان نویی در پاک‌کن‌ها اثر آلن رب‌گریه و خواب خون»، نوشتهٔ بهرام صادقی، ابراهیم سلیمی کوچی/ مینا اعلائی (۱۳۹۱) و «بررسی تطبیقی مضمون شخصیت در آثار بهمن فرمان‌آرا و رمان نو فرانسوی»، آرمیتا اصغری (۱۳۹۲). ضمناً در زمینهٔ مقاله به زبان فرانسه نیز فقط سه پژوهش انجام شده‌است:

سرگشتگی شخصیت‌های داستانی / گریز از شخصیت‌پردازی: از نویسندگان رمان نو تا هوشنگ گلشیری، فریده علوی/ نگار صالحی (۱۳۸۶)، سینما و ادبیات: ساختار فضا در آثار بهمن فرمان‌آرا و نویسندگان رمان نو، آرمیتا اصغری (۱۳۹۰) و رمان نو و معادل آن در ایران: تشابهات و تناقض‌ها، الله‌شکر اسداللهی، مهدی افخمی‌نیا و رویا خجیر (۱۳۹۱). البته مقالهٔ تأثیرپذیری در سرزمین آفرینشگری و داستان‌های گلشیری، قهرمان شیری (۱۳۹۱) به تأثیرپذیری گلشیری از نویسندگان و شاعران ایرانی و برخی نویسندگان غربی پرداخته است، اما از تأثیر رمان نو سخنی به میان نیامده است. نگاهی دقیق‌تر به پژوهش‌های ذکرشده، نشان می‌دهد که پژوهشی در زمینهٔ انطباق داستان‌های گلشیری با جریان رمان نو به زبان فارسی انجام نپذیرفته، لذا با چنین پیش‌زمینهٔ پژوهشی، تحقیق پیش رو در پی آن است تا بتواند گوشه‌ای از این خلأ پژوهشی را پر کند.

بحث و بررسی

الف) رمان نو در ایران

شکل‌گیری جریان رمان نو در ایران با تشکیل انجمن‌های ادبی و رشد جُنگ‌ها فراهم

می‌آید. در طول دههٔ پنجاه، جُنگ‌های ادبی مختلفی در عرصهٔ داستان به فعالیت می‌پردازند. یکی از حلقه‌های مؤثر در شکل‌گیری ادبیات مدرن و رمان نو در جنُگ اصفهان گرد آمده بودند. «نویسندگان این جنُگ از یک نظریهٔ ادبی پیروی کردند که به جنبش «رمان نو» فرانسه همانند است» *(میرعابدینی، ۱۳۸٦: ٦٦۷)*. این نویسندگان به‌دنبال یافتن شیوه‌های نوینی در داستان‌نویسی آن دوره بودند و از شیوه‌های رایج زمانه امتناع می‌کردند. «آنچه که نویسندگان جنگ اصفهان از آن به‌نام "شیوهٔ داستان‌های معمول هفته‌نامه‌ها"، یاد می‌کنند، همان چیزی است که ژان ریکاردو در کتاب "مسائل رمان نو" آن را نقد می‌کند و به‌جای فرمول سنتی داستان‌پردازی، فرمول جدید رمان‌نویسی، یعنی "روایتی از روند روایت‌گری و نگارش" را ارائه می‌نماید. پس از آن نوشته و نوشتار به روی صحنه می‌رود و برخلاف پافشاری "ژان پل سارتر" بر متعهدبودن نویسنده نسبت به پیام داستانِ خود، تعهد نوشتار عمده‌ترین مسأله در رمان‌نویسی می‌گردد» *(علوی، ۱۳۷۹: ۹۵)*. درمجموع «نوآوری‌های صناعی محور اصلی آفرینش نویسندگان جنگ اصفهان است. آن‌ها داستان را به آزمایشگاه صناعت‌های تازهٔ ادبی تبدیل کرده‌بودند» *(شیری، ۱۳۸٤: ۱۸٦)*.

ب) شباهت‌ها و تفاوت‌های رمان نو در فرانسه در مقایسه با رمان نو در ایران

سخن‌گفتن از مناسبت‌ها و پیوندهای رمان‌های فارسی و عناصر داستانی آن‌ها با نظریه‌ها، جنبش‌ها و مکاتب نقد ادبی غرب، نیازمند نگاهی جامع و دقیق است، اما از سوی دیگر بی‌اعتنایی به جنبش‌های ادبی و یافته‌های جدید جامعه‌شناختی، زیبایی‌شناختی، روان‌شناختی و ... به‌منزلهٔ به انزوا و بن‌بست کشاندن آثار ادبی و هنری است و نوعی گریز و هراس از مواجهه با اندیشه‌های نو. «اگرچه تطبیق و تناظر رویکردهای ادبیات داستانی غرب با آنچه که در ایران رخ داده و امروز نیز شاهد نمونه‌هایی از آن هستیم، در نظر اول غیرمنطقی به نظر می‌آید، اما حداقل شناخت آن تمهیدات و بررسی بازخوردهایی که به سبب تبادلات فرهنگی صورت گرفته، این مسأله را به‌خوبی روشن می‌نماید که تا چه حد ادبیات داستانی ایران، متکی به ظرفیت‌ها و امکانات بومی خود بوده و تا چه حدی از شیوه‌های جهانی، به یاری زیربنای نظری و فلسفی غرب سود جسته است» *(گلشیری،*

۱۳۸۹: ۲۴۳).

آثاری شبیه به رمان نو که در ایران شکل گرفت با آنچه در فرانسه اتفاق افتاد، از جنبه‌های گوناگون دارای تفاوت‌های بسیاری است و شاید اساساً شبیه‌پنداشتن آثار این جریان، خارج از منطق شکل‌گیری آن‌هاست، اما هم‌زمانی تقریبی و انکار بسیاری از اصول و قواعد سنتی داستان‌نویسی، شباهت‌هایی را به‌وجود آورده است که بررسی تطبیقی با هدف یافتن وجوه افتراق و اشتراک را ضروری می‌داند. در مجموع می‌توان به زمینه‌هایی از اشتراک و افتراق این جنبش در فرانسه و ایران اشاره کرد. تفاوت‌های این دو جریان عبارتند از:

۱. این جنبش در فرانسه پس از دگرگونی‌های شگفت در همهٔ عرصه‌های زندگی است و متناسب با زمانه و شرایط اجتماعی و فرهنگی آن جامعه صورت گرفته‌است و به تعبیر ویتورینی، ادبیات از وضع تسلی یا هدایت به وضع پویندگی و پژوهندگی رسیده است *(گویتیسولو، ۱۳۸۹: ۲۴۲)*، اما آثار نویسندگان رمان نو در ایران بیشتر جنبهٔ تقلیدی و تجربهٔ صناعت از داستان‌پردازان غربی داشته‌است.

۲. بی‌توجهی به جنبه‌های روان‌کاوی، مرگ قهرمان، رد طرح و پیرنگ داستان به شیوهٔ سنتی و... در نزد نمایندگان رمان نو در فرانسه، مقارن با اضمحلال فرد و زندگی فردی و برخاسته از ساختار سرمایه‌داری جامعه است، اما پیدایش رمان نو در ایران، ناهمگون و نامتناسب با شرایط جامعه است، به‌طوری‌که در همین دوران و پس از آن نیز بسیاری از بهترین رمان‌های رئالیستی فارسی با برخورداری از قهرمان‌های پروبلماتیک (مسئله‌دار) نوشته می‌شود.

۳. این جریان ادبی در غرب، در آثار نویسندگان بسیاری نمود پیدا می‌کند و داستان‌های بسیاری با این شیوه، به نگارش درمی‌آید و تقریباً تا پایان دورهٔ نویسندگی‌شان مؤلفه‌های این جریان به‌عنوان سبک آن‌ها باقی می‌ماند. هم‌چنین این شیوه و نگرش به سینمای آن دورهٔ فرانسه نیز راه پیدا می‌کند و نویسندگانی چون رب‌گریه و مارگریت دوراس فیلم‌های موفق فراوانی نیز به سینمای جهان عرضه می‌کنند؛ درحالی‌که در ایران تعداد بسیار کمی از نویسندگان (گلشیری، صادقی و فرخ‌فال) به این جنبش می‌پیوندند و درنهایت نیز، آثار بسیار کمی به این شیوه نوشته می‌شود و همکاری نویسندگان این جنبش

با کارگردانان سینمایی بسیار محدود و انگشت‌شمار است. ضمناً نویسندگانی که به شیوهٔ رمان نو، داستان‌هایی نوشته‌اند، این شیوه را به‌عنوان یک سبک و شیوهٔ شخصی برای نویسندگی‌شان در نظر نگرفته‌اند، بلکه آن‌ها در هر داستانی در پی آزمودن یک سبک و صناعتی هستند.

با وجود این تفاوت‌ها، باید یادآور شد که جنبه‌های مشترکی نیز بین این دو جریان یافت می‌شود که این اشتراکات عبارتند از:

۱. این آثار به سبب پیچیدگی و نخبه‌گرا بودن در هر دو کشور با خوانندگان کمتری مواجه می‌شود.

۲. پیدایش و شکل‌گیری این جنبش در هر دو کشور، پس از یک دوره شکست و سرخوردگی است. در فرانسه پس از اشغال آن کشور به دست نازی‌هاست و در ایران بعد از کودتای ۱۳۳۲ صورت می‌گیرد.

۳. هم‌زمانی تقریبی، انکار بسیاری از اصول و قواعد سنتی رمان، مخالفت با جریان رایج داستان‌نویسی، گرایش به نوعی شالوده‌شکنی در ساختار رمان و هم‌چنین نگاهی متفاوت به هنر داستان‌نویسی و هستی، از ویژگی‌های مشترکی است که در رمان‌های نو هر دو کشور دیده می‌شود.

۴. تأثیر تکنیک‌های سینمایی بر روی نوشتار و مشارکت رمان‌نونویسانی چون آلن رب‌گریه و مارگریت دوراس در فرانسه و هوشنگ گلشیری و بهرام صادقی در ایران با سینماگرانی چون آلن رنه فرانسوی و بهمن فرمان‌آرا و خسرو هریتاش ایرانی، منجر به تولد نوعی نوشتار چندوجهی و متون مختلط گردید. همکاری بهمن فرمان‌آرا با هوشنگ گلشیری که از اولین پرچم‌داران رمان نو در ایران بود، به ظهور فیلم‌نامه‌هایی از بهمن فرمان‌آرا انجامید *(اصغری، ۱۳۹۲: ۱۱۶)*. بهمن فرمان‌آرا با اقتباس از داستان‌های شازده احتجاب و معصوم اول اقدام به ساخت فیلم‌های شازده احتجاب و سایه‌های بلند باد کرد و خسرو هریتاش نیز از داستان ملکوت، فیلم سینمایی ملکوت را ساخت.

۵. این جریان به‌نوعی در هر دو کشور عقیم می‌ماند. در فرانسه پس از چندین سال، نویسندگان رمان نو در شیوهٔ نویسندگی خود تغییراتی را به وجود می‌آورند. این نوع از رمان در غرب، آخرین حلقهٔ ثبت‌شده در دل مدرنیسم ادبی است و سرانجام نیز جریان

پست‌مدرن در اعتراض به عملکرد این دسته از رمان‌ها شکل می‌گیرد. در ایران نیز، حوزهٔ فعالیت این جنبش از جُنگ اصفهان و نویسندگان آن فراتر نمی‌رود و داستان‌نویسی در ایران با همان شیوهٔ بینابینی (تلفیق مدرنیسم و سنت) به راه خود ادامه می‌دهد.

پ) مؤلفه‌های رمان نو در داستان‌های گلشیری

پ-۱) تحول در شخصیت‌پردازی

رمان‌نویسان سنتی معتقد بودند با رمان‌هایی که بر پایهٔ اسناد تاریخی می‌نویسند، قادرند شخصیت‌هایی واقعی خلق کنند که یارای برابری با برگ هویت اشخاص را دارند، اما رمان نو، دیگر به قهرمان‌سازی در رمان اعتقادی نداشت. علم روان‌کاوی انسجام‌ناپذیری شخصیت و بخش‌های تاریک آن را نشان داد. مردم شاهد بودند که چگونه انسان بی‌هویت بر اریکهٔ قدرت تکیه زده‌است. در این رمان‌ها، هنگام معرفی قهرمان داستان به حرف اول اسم و یا ضمیر شخصی اکتفا می‌شود *(مول‌پوآ، ۱۳۷٤: ۳٤)*. با این توضیح دیگر از شخصیت عمل‌گرا و انقلابی داستان‌های رئالیستی در دورهٔ مدرن خبری نیست. علت این دگردیسی را باید در دیدگاه‌های نوین فلسفی ـ ادبی و رویدادهای سیاسی ـ اقتصادی پس از جنگ‌های جهانی اول و دوم جست‌وجو کرد.

گلشیری با آگاهی از تحولات شخصیت در ادبیات داستانی مدرن، متناسب با درون‌مایه و پیرنگ داستان‌ها، نقشی برای آن‌ها قائل می‌شود. در داستان «مردی با کروات سرخ» او با بهره‌گرفتن از صناعت نوین در شخصیت‌پردازی (حروف اختصاری و ضدقهرمان)، شخصیت‌های متفاوتی را در مقایسه با داستان‌های سنتی ارائه می‌دهد. در سراسر داستان با هیچ نام خاصی مواجه نمی‌شویم. راوی (مأمور) مدام از ضمیر شخصی «من» استفاده می‌کند و شخصیت دیگر داستان با حروف اختصاری «س.م» معرفی می‌شود. شخصیت‌های فرعی دیگر نیز با اسم‌های عامی چون بقال، پاسبان، مافوق و زن شناخته می‌شوند.

بحران هویت، مسخ‌شدگی، سرگشتگی، تردید، تنهایی و ناتوانی ویژگی‌های بارزی هستند که در کنش و عملکرد «مأمور» و «س.م» به‌صراحت مشاهده می‌شوند. بی‌اعتباری و بی‌ثباتی جامعهٔ گلشیری موجب شده‌است تا او با اتخاذ چنین شیوهٔ شخصیت‌پردازی تصویر واضحی از موقعیت ناامن زیستی- ذهنی را در زندگی «مأمور» و «س.م» نشان

دهد. شکلی از بحران هویت در رمان مدرن، تغییر منش شخصیت‌هاست. برخلاف شخصیت‌پردازی رمان رئالیستی کلاسیک، کاراکترها پیوسته در حال استحاله‌اند و کمتر کسی بر طبع خود باقی می‌ماند. این ویژگی از گونه‌ای بی‌ثباتی در منش و ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی در روزگار مدرن حکایت می‌کند. گلشیری در این داستان با انتخاب چنین شیوه‌ای در شخصیت‌پردازی به‌نوعی روایت‌گر مسخ‌شدگی و بی‌هویتی آدمی‌است. این رویکرد سبب شده‌است که درون‌مایهٔ داستان (مسخ‌شدگی)، هنرمندانه به خواننده القا شود. در «مردی با کروات سرخ»، مأمور اطلاعاتی شریک زندگی روزانهٔ یک نویسنده می‌شود، چندان‌که در یک هویت‌باختگی محض تلاش می‌کند مثل نویسنده سخن بگوید، لباس بپوشد و با دیگران مصاحبت کند. درحالی‌که خود «س.م» ناتوان از ایجاد ارتباط با دیگران است. بیگانه‌ای است که از درک دیگران عاجز است و دیگران نیز از درک او ناتوانند. در مواجهه با دیگران قادر به بیان اندیشه‌های صحیح و منطقی خویش نیست. رابطهٔ آن‌ها با دیگران در بسیاری از زمینه‌ها حالتی کارکردی و در مواقعی حالت تصادفی و موقت پیدا می‌کند. آن‌ها با تمام وجود درگیر روابط خویش با دیگران نمی‌شوند، درنتیجه میان آن‌ها و دیگران، احساس همبستگی عمیقی شکل نمی‌گیرد.

در داستان «مثل همیشه» آنچه شخصیت‌پردازی و عنصر شخصیت را از شیوهٔ داستان‌های رئالیستی دور می‌سازد، تشابه اسمی شخصیت‌ها، تشابه در رفتار و کنش آن‌ها و هم‌چنین احتراز نویسنده از دادن اسم خاص به شخصیت‌ها تا میانه‌های داستان است. در «مثل همیشه» برای فهم معانی داستان، به‌جای عنصر پیرنگ و وقایع، می‌بایست به عنصر شخصیت توجه کنیم. وقایع در این داستان تابعی از حال‌وهوای شخصیت‌هاست. گلشیری در داستان اصلی، در آغاز نوشته شخصیتی را معرفی می‌کند که نامی برای او در نظر نگرفته‌است و با لفظ «مرد» او را خطاب قرار می‌دهد. از شخصیت‌های دیگر داستان نیز با اسم‌های عامی چون پیرمرد صاحب‌خانه، زن و پسر استفاده می‌کند. این شیوه از انتخاب نام برای شخصیت‌های داستانی، در داستان‌های ساروت، دوراس، بکت و سیمون فراوان به‌کار رفته‌است. ساروت در رمان «صدایشان را می‌شنوید» از شخصیت‌های داستان با عناوینی چون دوست، میهمان، کودکان، مددکار اجتماعی، بازرس و جز آن یاد می‌کند *(اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۱۶۱)*. بکت در «کمدی و پرده‌های گوناگون» که نمایش‌نامه‌ای

تک‌پرده‌ای است از سه شخصیت صحبت می‌کند: زن اول، زن دوم و مرد *(شاهین، ۱۳۸۱: ۱۶۹)*. سویهٔ دیگری از شیوهٔ شخصیت‌پردازی در این داستان، تشابهات اسمی و مشترکات آن‌ها در فعالیت‌های شغلی و کارهای روزانه است. «مرد» شخصیتی که نویسندهٔ داستان فرعی و شخصیت اصلی داستان است، با این مشخصات معرفی می‌شود:

اینجانب فرهاد محمدی، فرزند مرحوم محمدعلی به شناسنامهٔ ۲۲۱۱ صادره از آبادان، کارمند ادارهٔ آمار و ثبت احوال *(گلشیری، ۱۳۸۰: ۸۲)*.

«پیرمرد صاحب‌خانه» که «مرد»، مستأجر اوست چنین مشخصاتی دارد:

اینجانب محمد فرهادی، فرزند مرحوم فرهاد به شناسنامهٔ ۱۱۲۲ صادره از بخش یک اصفهان، کارمند بازنشستهٔ ادارهٔ آمار و ثبت احوال *(همان: ۸۲)*.

شخصیت «پسر» نیز «فرهاد» نام دارد و کارمند ادارهٔ آمار و ثبت‌احوال است که پس از بازنشستگی پدرش، برای مدت کوتاهی در آن‌جا مشغول بوده‌است. هم‌چنین از شخصیت «زن» با نام «عصمت فرهادی» نام می‌برد. بارزترین ویژگی که این نوع تشابهات در شخصیت‌پردازی، توجه خواننده را به خود جلب می‌کند، این است که شخصیت‌ها از نظر هویت، تفاوت چندانی با هم‌دیگر ندارند. از لحاظ کنش و عملکرد، همگی دچار نوعی بحران درونی هستند و زندگی آن‌ها با روزمرگی، تکرار و سردرگمی همراه است. گلشیری این بحران‌ها را غیرمستقیم و در قالب جملات و مفاهیمی نمادین نشان می‌دهد. او با انتخاب چنین صناعتی در شخصیت‌پردازی داستان «مثل همیشه» به مسائل اجتماعی جامعهٔ خود نیز بی‌توجه نیست. درواقع عامل اصلی رکود، روزمرگی و تکرار در زندگی شخصیت‌ها، ناشی از مسائل سیاسی و اجتماعی ایران است.

در رمان «کریستین و کید» خواننده از خصوصیات و هویت شخصیت‌ها اطلاع چندانی پیدا نمی‌کند. همهٔ آن‌ها نمونهٔ مثالی یک سنخ و دسته از انسان‌هایی هستند که تعهد و پای‌بندی به حریم خانواده و زندگی زناشویی در اعمال و رفتار آن‌ها، جایگاهی ندارد. شخصیت آن‌ها تهی از پیچیدگی و چندجانبگی است. گلشیری درواقع به شیوهٔ نویسندگان رمان نو برای حذف شخصیت از دو راه استفاده می‌کند: نخست، مفاهیم عامی چون مرد، زن، دوستم، پدر بچه و ... را به‌کار می‌گیرد و با این شیوه، داشتن اسم و رسم مشخص را که مشخصهٔ رمان‌های رئالیستی است، کم‌اهمیت جلوه می‌دهد. او آن‌ها را از منش و

سرشت فردی تهی می‌سازد و به‌نوعی به تمسخر پنهانی شخصیت و هویت آن‌ها دست می‌زند:

مرد، دوستم، خوب می‌توانست به انگلیسی حرف بزند و زن که انگلیسی است اجباری نداشت در چشم‌های او نگاه کند و جمله را از اول تکرار کند *(گلشیری، ۱۳۵۰: ۳)*.

زن پیشنهاد کرد: «برویم به خانهٔ آن‌ها». چه بناممش؟ هرچه بخواهم می‌شود. بی‌چهره یا از هر مشخصه‌ای عاری است و بی‌خط و بی‌رنگ و شاید نجیب و خانه‌دار و نمی‌دانم ... نمی‌شناسمش. زن سعید اسم خوبی است *(همان: ٦٩)*.

دوم، با انتخاب درون‌مایه و فضایی نامتعارف، شخصیت‌ها را در موقعیت‌هایی قرار می‌دهد که آن‌ها دچار نوعی شکست و سرگردانی می‌شوند و نمی‌توانند در چنین فضایی نابودشده و ویران، خود را موفق و مفید معرفی کنند.

راوی، سعید و کید با توجه به الگوهایی که در رفتار و اعمال خود اتخاذ می‌کنند از وجوه اشتراکی فراوانی برخوردارند. هر سه به روابط نامشروع و غیراخلاقی روی می‌آورند. آنان زندگی را با الکل، مواد مخدر، شهوت‌رانی و خیانت سپری می‌کنند. به‌عبارتی در مسیر وانهادن و دست‌شستن از شرافت و آرمان قدم برمی‌دارند و بدون آن‌که مقاومتی از خود نشان دهند در ورطهٔ روزمرگی، رنج و ناکامی سقوط می‌کنند. سیر در چنین موقعیت‌هایی آن‌ها را در وادی حقارت و یأس رها کرده‌است به‌طوری‌که «راوی» در چند جا از داستان با استفاده از بازی‌های زبانی، اذعان به حقارت و بلاهت خودش، سعید و کید می‌کند:

«کید احمق است. احمق است کید. احمق، کید است» *(گلشیری، ۱۳۵۰: ٦٤)*.

«هرچه می‌خواهد بگوید مهم نیست. توهین هم باشد و آدم نفهمد یا من نفهمیدم که قبل یا بعد از این‌که گفت: مگر نمی‌بینی که من نمی‌خواهم ... ولش. من احمقم. احمق منم. من احمق است» *(همان: ۷۱)*.

در رمان نو گاهی جایگاه انسان به حد اشیا تقلیل می‌یابد. افول شخصیت و بی‌هویتی انسان‌ها در رمان نو، منجر به توصیف دنیایی از اشیا می‌شود و شخصیت‌ها چون عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی منفعل و بی‌تحرک‌اند و اهمیتی بیشتر از اشیا ندارند.

در کریستین و کید، کریستین و بچه‌هایش اغلب به‌صورت موجوداتی مزاحم و نامطبوع تصویر شده‌اند و موقعیت زن‌های دیگر داستان (فاطمه و لوسین) نیز، همانند کریستین، از

امور جنسی جدا نیست. آنان رفتاری مشابه هم‌دیگر دارند. گذران عمر برایشان سرگشتگی و شیدایی‌های تفننی به بار آورده‌است:

برای این‌ها دیگر انسان فقط وسیله است. وسیله‌ای برای دور کردن ملال؛ مثل ترقه‌ای که آدم را از کرختی بیرون می‌آورد و یا وسیله‌ای برای رسیدن به اوج‌ها *(همان: ٦٨)*.

در این رمان هم‌چون رمان‌های نو از عشق به‌عنوان عامل پیوند حقیقی میان انسان‌ها خبری نیست. هرچند از واژهٔ عشق فراوان استفاده می‌شود، اما کارکرد این عشق کاملاً متفاوت با عشق در رمان‌های سنتی است.

پ- ۲) اهمیت فن و صناعت

به اعتقاد نویسندگان رمان نو، طبع‌آزمایی‌هایی که نویسندگان معاصر در مورد شکل‌ها و تکنیک‌های داستان انجام می‌دهند، دیگر موجه و قابل‌قبول نیستند. بنابراین، فرم‌ها و صناعات تازه‌ای در سطوح مختلف زبان، سبک، تکنیک، طرح و ساختار لازم است.

گلشیری نیز به‌دلیل علاقه‌مندی به نویسندگان نواندیش و فرم‌گرا از همان نخستین نوشته‌های خود از تکنیک‌های نویسندگان رمان نو در آثار خود، استفاده کرده‌است. او برخلاف داستان‌نویسان سنتی، به پیچیدگی و چندوجهی بودن جهان و مفاهیم ذهنی معتقد است و درک و تفسیر آن‌ها را محال و دشوار می‌داند، بنابراین داستان‌نویس باید برای فهم موضوعات پیچیده و جهان‌بینی افراد، عوامل تازه‌ای بر عناصر داستان بیفزاید. سارتر می‌گوید برای تشخیص جهان‌بینی کسی، تنها راهی که وجود دارد، تکنیک اوست. پس مسأله برای من تکنیک است. فقط شاید با تکنیک این جهان‌بینی را پیدا کرده‌باشم، یا بخواهم این جهان‌بینی را به‌وسیلهٔ تکنیک القا کنم *(گلشیری، ۱۳۸۸: ٦٩٥)*.

گلشیری در «شب شک»، با اتخاذ تکنیک فاصله میان شخصیت‌ها و مفهوم واقعیت، بر اساس شک و تردید، ساحتی را برای خود ایجاد می‌کند تا بتواند به قلمرو ذهنی شخصیت‌ها وارد شود و به بررسی عقاید آن‌ها بپردازد. این شگرد هم‌چنین موجب می‌شود که خلأهایی در داستان ایجاد شود که مشارکت خواننده را برای پر کردن این فاصله‌ها طلب کند تا او در تکمیل بخش‌های نانوشتهٔ متن هم‌چون خالقی مشترک حضور یابد و هر خواننده‌ای متناسب با ذهنیت خود تولید معنا کند. این یکی از کلیدی‌ترین فنون نویسندگان

رمان نو است. هم‌چنین استفاده از گفتمان غیرمستقیم و گاهی گفتمان غیرمستقیم آزاد در روایت داستان، به‌جای اشارهٔ مستقیم و یک‌جانبه از تکنیک‌هایی است که جایی را برای حادثه‌پردازی رمان‌های سنتی نگذاشته‌است.

در داستان «مثل همیشه» خواننده با دو لایه از روایت مواجه می‌شود: لایهٔ اول یا بیرونی که روایت خود داستان «مثل همیشه» را شامل می‌شود که نویسنده در جایگاه راوی سوم شخص محدود، داستان مرد نویسنده، پیرمرد و پسرش را روایت می‌کند و لایهٔ دوم یا درونی که در درون لایهٔ اول جای گرفته، داستانی است دربارهٔ یک قتل سیاسی که مرد نویسنده در سال‌های نوجوانی خود، شاهد آن بوده‌است و اکنون مشغول نوشتن آن است. این داستان فرعی در ادامه از خاطرهٔ نوجوانی نویسنده، با روایت اول شخص به موازات داستان اصلی ادامه پیدا می‌کند. حال سؤالاتی که در این باره پیش می‌آید، نخست این‌که: هدف از این روایت «داستان در داستان» چیست؟ و دوم این‌که: فرم توانسته است هم‌پیوندی خود را با محتوا حفظ کند؟

در پاسخ به پرسش نخست باید گفت که داستان فرعی و درونه‌ای، تکه‌ای از هویت تاریخی شخصیت‌های داستان اصلی را نشان می‌دهد و هم‌چنین بازنمایی بخشی از تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران است. جامعه‌ای که سرکوب و خفقان، نمودی از موجودیت واقعی آن بوده است. گلشیری با این شگرد، گذشتهٔ تاریخ ایران را به زمان حال نویسنده پیوند می‌دهد و منشأ انفعال و رکود شخصیت‌های کنونی را در گذشته جست‌وجو می‌کند. درواقع گلشیری در این داستان اصلی و فرعی، دو قطب از مردم جامعه را به تصویر می‌کشد. قطب اول آدم‌های منفعل و تسلیم. قطب دوم آدم‌های انقلابی و سازش‌ناپذیر. مرد نویسنده و پیرمرد صاحب‌خانه، نمایندهٔ طیف تسلیم‌پذیر و منفعل داستان اصلی هستند و پسر پیرمرد صاحب‌خانه که وضعیت موجود را نمی‌پذیرد و سرانجام به شهادت می‌رسد، نمایندهٔ طیف سازش‌ناپذیر جامعه است. در داستان فرعی، مقتول سیاسی را می‌توان نمایندهٔ گروه انقلابی دانست که مأموران حکومتی او را به قتل رسانده‌اند و گروه منفعل و سازش‌پذیر را، بسیاری از مردان شهر دانست که نسبت به دستگیری و مرگ مقتول سیاسی بی‌تفاوت بودند. ضمناً با چنین خوانشی از داستان، می‌توان ادعا کرد که تحلیل میرعابدینی در کتاب ارزشمند «صد سال داستان‌نویسی ایران»، دربارهٔ داستان فرعی، می‌تواند قابل تجدیدنظر

باشد. میرعابدینی معتقد است: «گلشیری نمی‌تواند داستانی یک‌دست از این دو ماجرا ارائه دهد، زیرا داستانِ خاطره‌ای در نیمهٔ راه رها می‌شود و پیوند محکمی با داستان زندگی پیرمرد و پسرش نمی‌یابد» *(میرعابدینی، ۱۳۸٦: ٦٧٥)*.

تغییر زاویهٔ دید و چندگانه‌کردن منظرهای روایی، یکی دیگر از نوآوری‌های روایت در داستان «مثل همیشه» است و این خلاقیت زمانی، ارزشمند جلوه می‌کند که محدودیت در انتخاب زاویهٔ دید، در داستان‌های کوتاه، مانع از هنرنمایی گلشیری نشده است. تعدد در زاویهٔ دید، داستان را از روایت یک‌دست و منسجم رئالیستی خارج کرده است و به مشارکت خواننده در برساختن روایتی نامنسجم منجر شده. داستان با روایت دانای کل محدود، در زمان حال شروع می‌شود، اما در طول داستان بین راوی و شخصیت اصلی که با مشخصاتی چون فرهاد، نوجوان، مرد نویسنده و کارمند ادارهٔ ثبت‌احوال در داستان حضور دارد، در نوسان است و درنهایت خواننده با روایاتی تودرتو و پیچیده مواجه می‌شود. هم‌چنین این شیوهٔ روایت موجب زمان‌پریشی در داستان می‌شود.

«کریستین و کید» رمانی است که با ساختار و شیوهٔ روایی‌اش، زیبایی‌شناسی رمان‌های رئالیستی را به چالش می‌کشد و در دورهٔ خود تعریفی نو از داستان ارائه می‌دهد. گلشیری در این رمان در پی آن است که در داستان چیزی کم و یا گم باشد تا ذهن خواننده بتواند به جستجوی آن بپردازد. چنین توصیفی به خواننده اجازه نمی‌دهد به‌راحتی از اتفاقات جزئی آگاه شود. یکی از این شیوه‌ها تغییر در نحو جملات است. در دستور سنتی، جملات از قوانین مشخصی پیروی می‌کرد، ارجاعات مشخص بود، علایم نگارشی به‌جا و درست به‌کار می‌رفت و نقل‌قول‌ها اغلب مستقیم و شفاف بود، اما در این رمان، جملات گنگ، مرجع‌ها نامشخص، علایم نگارشی متفاوت و از نقل‌قول‌های غیرمستقیمِ آزاد استفاده شده است تا مانع از شفافیت متن شود. زمانی‌که توصیف به پایان می‌رسد، آنچه نصیب خواننده می‌شود، ابهام و عدم قطعیت است.

این رمان با رویکردی بر روایت ذهنی و بهره‌جویی از مجموعه‌ای از شگردها باعث ایجاد سردرگمی در فرایند قرائت داستان، برای خوانندگان شده است. «گاهی جمله‌ها آن‌قدر مبهم و تودرتو بیان می‌شوند که خواننده می‌بایست با درنگ، آن‌ها را بخواند. جملات و عبارات متن مملو از سه‌نقطه است که خواننده خود باید آن‌ها را پر کند. در

برخی مواقع نویسنده چند جمله و مفهوم نامعلوم را به‌دنبال هم می‌آورد و پس از آن، مشخص می‌کند که دربارهٔ چه موضوعی صحبت می‌کند» *(منادی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۰۵)*. شیوهٔ روایت رمان در بسیاری از قسمت‌های کتاب تا حدودی شبیه روایت «کلود سیمون» در رمان «جادهٔ فلاندر» است. در «جادهٔ فلاندر» جملاتِ پیچیده، همراه با هجوم خاطرات تودرتوی «ژرژ» شخصیت اصلی داستان، خواننده را از درک موضوع کلی داستان دور می‌سازد. گلشیری نظام روایت را از هم می‌شکافد و از این رهگذر فرصتی به‌دست می‌آورد تا داستان را بازسازی کند. گویی نویسنده دخالتی در اتفاقات ندارد و این شرایط است که شخصیت‌های داستان را می‌سازد. از طریق این بازی، تخریب و بازسازی مستمر، نویسنده یادآور می‌شود که مهم‌ترین اصل در رمان، جستجو پیرامون فن داستان‌نویسی است. «در ماندنی‌ترین آثار من کار یک داستان‌نویس را در لحظهٔ خلق یک اثر، جستجوی تکنیک می‌دانم، شکل‌دادن و فرم‌دادن» *(گلشیری، ۱۳۸۸: ۷۸۲)*.

چرخش زاویهٔ دید یکی از ویژگی‌های رمان‌های مدرن و نو است. «تغییرات به‌جا و به‌موقع زاویهٔ دید می‌تواند یک داستان را غنی و پرمایه بسازد و به آن عمق ببخشد و یا به آن ظرافت، طرحی چندوجهی و شکلی هرمی بدهد یا ممکن است داستان را مخدوش نماید و از هم بپاشد» *(یارگاس‌یوسا، ۱۳۸۶: ۸۳)*. تغییر زاویهٔ دید یکی از بارزترین خصوصیات تکنیکی «کریستین و کید» است. این رمان برخلاف رمان‌های رئالیستی، راوی واحدی ندارد که سرتاسر رمان را با آگاهی از پس‌زمینهٔ رویدادها و زندگی گذشتهٔ شخصیت‌ها و مکنونات ذهنی آنان روایت کند. جرئیات در این داستان به‌گونه‌ای متفاوت با رمان‌های رئالیستی است. در فصل‌های «کریستین و کید» از تکنیک‌های روایی مختلفی (اول شخص، دانای کل محدود و تک‌گویی) استفاده شده است که در کل داستان با یکدیگر مطابقت دارند. گلشیری قسمت اعظم داستانش را با راویان درون‌داستانی روایت می‌کند تا محدودیت‌های ادراکی و شناختی آن‌ها، حضور خواننده را در داستان پررنگ‌تر سازد. راوی در پنج فصل، اول شخص مفرد یا (مهدی) است؛ در فصل سوم، شخص دیگری به‌نام فاطمه (دختر کور) روایت را به‌عهده می‌گیرد و در فصل آخر، راوی دانای کل محدود به ذهن مهدی است.

آنچه در کار گلشیری متمایز است و می‌توان از آن به‌عنوان سبک شخصی یاد کرد،

چیزی است که گلشیری از آن با عنوان آینه‌های معرق یاد می‌کند. او با چنین شگردی درصدد است که تکه‌های متکثر را در یک‌جا جمع کند تا شاید بتواند تصویری کلی از داستان و شخصیت‌ها به‌دست دهد.

پ-۳) ابهام و پیچیدگی

در ادبیات آن‌چه تصریح نمی‌شود واجد اهمیت است و نه آن‌چه به صراحت بیان می‌گردد. به‌عبارتی، نگارش ادبی شیوه‌ای از بیان است که بیشتر با سکوت و غیاب، افادهٔ معنا می‌کند تا با گفتار و حضور *(پاینده، ۱۳۸۹: ۳۴۳)*. نویسندگان رمان نو نیز هم‌چون دیگر نویسندگان جنبش‌ها و مکاتب پیش‌رو قرن بیستم، برای پرداختن به موضوعات جدید، آشنایی‌زدایی از مفاهیم سنتی و رسیدن به امکانات نوین داستان‌نویسی، از ویژگی ابهام به‌وفور استفاده کردند.

در «بختک» وجود مؤلفه‌های زیر موجب پیچیدگی و ابهام در داستان شده‌است:

پ-۳-۱) تناقض: مصادیق متناقض‌اندیشی و تناقض‌گویی را در شخصیت، اندیشه و مواضع متفاوت راوی در برخورد با موضوعات و موقعیت‌های مختلف می‌بینیم. داستان به‌گونه‌ای شکل گرفته‌است که هر کوششی برای بازسازی موقعیت‌ها، مفاهیم و زمان و مکان به نوعی تناقض و بن‌بست منتهی می‌شود.

با این‌که نبوی خودش در راه بازگشت به همهٔ کلانتری‌ها سر زده‌بود و هم‌چنین اشرف‌السادات به دنبال فرزندش رفته است و او را از دست رباینده گرفته، باز هم در متن شاهد رفت‌وآمد به کلانتری و یافتن خبر از پسربچه هستیم.

پ-۳-۲) سیال و لغزان‌بودن معنا: عدم قطعیت چنان سایهٔ سنگینی بر پیرنگ، شخصیت‌پردازی و دیگر عناصر داستان انداخته که نمی‌توان معنایی روشن و قابل‌فهم به‌دست آورد. تلاش برای راه بردن به معانی متن با روش‌های مرسوم سنتی، بی‌نتیجه است. معنا مدام در سیلان و حرکت از دالی به دالی دیگر است. پسری گم شده یا نه؟ آیا راوی همان نبوی (همسر اشرف‌السادات) است؟ پسر زنده است یا مرده؟ اصلاً آیا ماجرایی اتفاق افتاده است یا همهٔ این روایت‌ها در ذهن راوی می‌گذرد؟ درنهایت به‌سختی می‌توان برای داستان بختک، معنای نهایی متصور شد.

پ–۳–۳) عدم شناخت هویت شخصیت‌ها و رابطهٔ آن‌ها با همدیگر: تا پایان داستان به‌طور قطع و یقین نمی‌توان گفت که آیا راوی همان نبوی همسر اشرف‌السادات است؟ با چند بار خواندن داستان می‌توان پیوندی میان راوی، نبوی و اشرف‌السادات در نظر گرفت.

پ–۳–۴) درآمیختگی واقعیت و خیال: تعیین مرز میان واقعیت و خیال در این داستان بسیار دشوار است. انگار هیچ حادثه‌ای در داستان رخ نداده است و همهٔ این اتفاقات در ذهن راوی نقش بسته. آن‌چه داستان را به‌وجود آورده است کارکرد ذهن راوی است نه حوادث عینی.

در «آینه‌های دردار» وجود ویژگی‌های زیر سبب پیچیدگی و ابهام شده‌است:

پ–۳–۵) عدم توالی رویدادها: توالی رویدادها یکی از ارکان اصلی یک رمان است. اهمیت این موضوع چندان است که عده‌ای معتقد هستند که اگر این توالی در رمان پراکنده شود و انسجام خود را از دست بدهد، رمان تبدیل به ضد رمان می‌شود *(سلیمانی، ۱۳۸۷: ۵۲)*. رمان «آینه‌های دردار» هرچند سفرنامه‌ای است که گزارش می‌شود، اما روایت با شکلی نامتوالی و گسیخته به پیش می‌رود و روال مألوف روایت رویدادها در داستان‌های رئالیستی در ذهن خواننده به امری غریب تبدیل می‌شود. خواننده در «آینه‌های دردار» با گزارشی منسجم و یک‌دست از سفر ابراهیم به اروپا مواجه نیست، بلکه مدام با شرح زندگی گذشته و حال ابراهیم و صنم‌بانو و خاطرات و داستان‌ها روبرو می‌شود که موجب پوشیدگی و ابهام در نوع پیوند میان آن‌ها می‌شود و خواننده در خوانش اول از ارتباط میان این همه داستان و گسیختگی‌های روایی درمی‌ماند. درواقع گلشیری در پی خلق شیوه‌ای ابهام‌آمیز است که طی آن زمان‌ها، حوادث و مناظر در هم می‌ریزد و با یکدیگر تداخل و تداعی می‌کند.

پ–۳–۶) زمان‌پریشی: گاهی میان نظم زمانی حوادث در سطح داستان و نظم شبه‌زمانی در حوادث در سطح متن، اختلالی روی می‌دهد و این امر منجر به زمان‌پریشی در سطح متن می‌شود *(ژنت، ۱۹۸۰: ۴۰)*. زمان‌پریشی و شکست زمان به‌عنوان شگردی روایی در «آینه‌های دردار» دیده می‌شود. گلشیری در «آینه‌های دردار» با شکست زمان، هزارتویی از داستان‌ها و خاطرات را می‌سازد. روایت این داستان به‌جای رعایت سیر منظم و خطی زمان، با اپیزودهای جداگانه و ظاهراً نامرتبط شکل می‌گیرد و گذشتهٔ دور، گذشتهٔ

نزدیک و زمان حال در هم می‌ریزد. او مجموعه‌ای از رخدادها و دورانی از زندگی ابراهیم را در داستان‌های عروسی، مریم، مینا و هم‌چنین در تداعی خاطرات در خلال گفتگوهای حضوری با صنم‌بانو در پاریس، روایت می‌کند و این حرکت روایت به گذشته و بازگشت به زمان حال، متن را در نوسان زمانی قرار می‌دهد. رفت‌وبرگشت میان لایه‌های روایتی مختلف و جابجایی در زمان، موجب ایجاد ابهام در داستان اصلی شده است. این تغییرات و تداخل‌های ناگهانی در زمان، خواننده را ناگزیر می‌سازد تا رمان را با دقت بیشتری بخواند. درواقع انسجام و یکپارچگی این رخدادهای پراکنده و پرش‌های زمانی بر عهدهٔ خواننده است.

پ-۳-۷) هویت چهل‌تکه: از مشخصه‌های «آینه‌های دردار» پراکندگی و پیچیدگی در محتوا و ناموزونی و آشفتگی در ساختار روایت است. چنین ویژگی‌هایی بازیابی و شناخت هویت را برای خواننده دشوار ساخته است. جستجوی هویت که یکی از مهم‌ترین موضوعات «آینه‌های دردار» است، با توجه به ساختار رمان و پرهیز از روایت سنتی تا قسمت‌های پایانی رمان با سیالیت و ابهام همراه است. گلشیری در پی آن است که گشایش این ابهام‌ها را راوی با خواننده تجربه کند: من کی‌ام؟ کجایی‌ام؟ همان‌گونه که راوی از همان صفحات آغازین به جستجوی هویت خود و دیگران می‌پردازد، خواننده نیز در پی آن است که معمای هویت شخصیت‌های اصلی رمان را کشف کند. ابراهیم در داستان‌هایی که می‌خواند به‌نوعی گذشتهٔ خود و صنم‌بانو را می‌کاود و هریک از این داستان‌ها بخشی از هویت آن‌هاست که خوانندهٔ خلاق می‌بایست با مجموع ساختن این عناصر و تکه‌های پراکنده به شناخت مفهوم پیچیدهٔ هویت نایل شود.

ابهام در داستان «مردی با کروات سرخ»، به چندین شکل نمود دارد:

پ-۳-۸) بحران هویت: «مأمور» و «س.م» هر دو شخصیت اصلی داستان، با توجه به شرایط جامعه، تهی از نوعی خودآگاهی شخصیتی هستند، به‌طوری‌که صلابت شخصیت آن‌ها تحت‌الشعاع قرار گرفته. انفعال شخصیتی اراده و توان‌مندی‌های آن‌ها را سلب کرده و سبب بروز نوعی سرگشتگی و بحران هویت در وجود آن‌ها شده است. این سرگشتگی خود موجد تناقض‌ها و دوگانگی‌های بسیاری در رفتار و گفتار شخصیت‌ها شده است.

شاید زیبایی داستان در همین ابهام و تناقضی است که راوی داستان (مأمور) در عملکرد خود نمایان می‌سازد. مأموری که می‌بایست محکومی را بازداشت کند، خود شریک زندگی او می‌شود. درنهایت جنبه‌های فراوانی از شخصیت آن‌ها در فرایند قرائت داستان برای خواننده غیرقابل تشخیص و دست‌نیافتنی می‌ماند و خواننده باید برای شناخت دقیق، حضوری فعالانه داشته‌باشد. هم‌چنین بی‌نام‌بودن همهٔ شخصیت‌های فرعی داستان به‌طور ضمنی، دلالت بر نوعی ابهام و ناشناختگی دارد.

پ–۳–۹) استفاده از واژه‌ها و جملات با وجهیت تردید و احتمال: گلشیری به ذات ناپایدار واقعیت که می‌تواند در زبان ظاهر شود، وقوف کامل داشته‌است. مأمور با توجه به ویژگی سازمانی و شغلی در عمل و گفتار می‌بایست از قاطعیت و اقتدار برخوردار باشد، اما به‌مرور در دام ابهام‌ها و تردیدهایی قرار می‌گیرد که در واقعیت و خیال و هم‌چنین در لحظه‌های مستی و هشیاری به سراغ او می‌آیند:

«فکر می‌کنم آقای «س.م» زیر بالم را گرفته بود. گفتم: باید مرخص شوم. یا نگفتم، اما خواستم بگویم» *(گلشیری، ۱۳۸۰: ۱۶۶)*.

پ–۳–۱۰) استفاده از نقطه‌چین در میانه یا پایان جملات: نویسنده در رمان نو و مدرن با انگیزهٔ مشارکت خواننده در فضای متن از بیان اطلاعات کامل خودداری می‌کند و برای اجرای این شگرد، گاهی از «حذف» استفاده می‌کند و ناگفته‌هایی را در بافت‌های روایی متن برجا می‌گذارد که به‌طور ضمنی دلالت بر مفهومی دارند و باید فهمیده شوند. از این شیوه در داستان «مردی با کروات سرخ»، فراوان استفاده شده‌است:

«اما وقتی می‌آید روی مهتابی ... ترا به‌خدا به آقای «س.م» بفرمایید این‌قدر روی مهتابی قدم نزند» *(همان: ۱۵۵)*.

«اگر ممکن باشد بعضی از قسمت‌های کتاب را که جالب است ... در فهرست باید نوشته باشند که کدام کتاب مفید است و کدام مضر» *(همان: ۱۶۱)*.

پ– ۴) اهمیت نوشتار

در رمان نو برخوردی شالوده‌شکنانه و تخریب‌گرایانه با زبان و نوشتار می‌شود، بنابراین زبان و نوشتار نه فقط وسیلهٔ ارتباط، بلکه هدف اصلی نویسنده برای نوشتن داستان است و

نوشتار و نگارش خود ماجرای داستان می‌شود. نویسندگان رمان نو به تقدم نوشتار بر محتوا معتقد هستند. همهٔ وقایع و رویدادها که در داستان روایت می‌شود، برای راوی بهانه‌ای برای نوشتن است. نوشتن به نوعی کاوش بدل می‌شود و زبان با تمام آن خصوصیات خاطره‌انگیز و پرطنین و موزون، ابزاری است که به آن روی می‌آورند تا به احساس دیداری، معنای لفظی بخشند، بی‌آن‌که واقعیت‌گذاری خود را از دست بدهد *(کنپ، ۱۳۸۲: ۱۰)*.

نویسندگی، چگونه نوشتن، اهمیت داستان‌نویسی و زبان مضامینی‌اند که در رمان «کریستین و کید» دلالت بر اهمیت مسألهٔ نوشتار دارند. گلشیری با نوشتن می‌خواهد، بودن خود را ثابت کند. چنین رویکرد او به مسئلهٔ نوشتن یادآور دیدگاه مارگریت دوراس است. نوشتن به تعبیر دوراس، کوششی است برای روایت آنچه به روایت نمی‌آید. نوشتن برای درک زندگی *(ویرکندله، ۱۳۸۰: ۱۱)*. او با بهره‌گیری از چنین درون‌مایه‌ای در کنار استفاده از تکنیک‌های روایی و زبانی توانسته‌است «کریستین و کید» را از دستهٔ رمان‌های رئالیستی دور سازد. چه رئالیسم اجتماعی و چه رئالیسم سوسیالیستی. چرا که هیچ‌کدام از ویژگی‌های آن‌ها در این رمان دیده نمی‌شود. در «کریستین و کید» رابطهٔ عاشقانهٔ راوی با کریستین، دستاویزی برای نوشتن می‌شود و نویسنده تلاش می‌کند از طریق نوشتن به شناخت خود و دیگران بپردازد. به بیان دیگر نوشتار این رمان بهانه‌ای برای بازیابی هویت است. رمان درواقع تقابل‌های دوگانه‌ای از مفاهیمی ناسازگار را شکل می‌دهد. تقابل انسان شرقی با انسان غربی، فرهنگ بومی و فرهنگ مهاجم، عشق و خیانت، سنت و مدرنیسم.

نویسنده گاهی در داستان به‌عنوان یک راوی مستقل از روایتگرِ داستان و یا از زبان راوی اول شخص، عباراتی را بیان می‌کند تا به‌نوعی، توجه خواننده را به نوشتن خود جلب نماید. درواقع گلشیری در این داستان می‌خواهد بیان کند که ثبت و ضبط وقایع را می‌توان در قالب رمان و نوشتار انجام داد. مسألهٔ نویسندگی و دغدغهٔ نوشتار به‌گونه‌ای هنرمندانه و دقیق علاوه بر میانه‌های داستان، در آغاز و پایان داستان نیز مشهود است.

یکی از درون‌مایه‌های اصلی «آینه‌های دردار» موضوع نوشتن است. نویسندگی، چگونه نوشتن، اهمیت داستان‌نویسی و زبان، مضامینی‌اند که در این رمان دلالت بر اهمیت مسألهٔ نوشتار دارند. گلشیری با بهره‌گیری از چنین درون‌مایه‌ای در کنار استفاده از

تکنیک‌های روایتی و زبانی توانسته است «آینه‌های دردار» را از دستهٔ رمان‌های سنتی دور سازد. او با استفاده از شیوهٔ داستان در داستان، خروج از ترکیب روایی منسجم، دوری از حادثه‌پردازی، گفتگوی مداوم شخصیت‌ها دربارهٔ نویسندگی و احتراز از لحن‌های متفاوت در گفتار شخصیت‌ها نوشتاری متفاوت را خلق می‌کند و خود را به روایت‌شکنی‌های نویسندگان رمان نو نزدیک می‌سازد. گلشیری دغدغهٔ نوشتن دارد. به‌طوری‌که این مسئله را موضوع اصلی داستان «آینه‌های دردار» قرار می‌دهد. او این نکته را در مصاحبه‌هایش بارها گفته‌است. به‌عنوان مثال دربارهٔ ابراهیم می‌گوید: «او در آینه‌های دردار با تأکید بیان می‌کند که چون می‌نویسد پس هست. انگار با نوشتن می‌خواهد بودن خود را ثابت کند» *(گلشیری، ۱۳۸۸: ۸۱۱)*. سویهٔ دیگری از هم‌خوانی و هم‌پیوندی دیدگاه‌های گلشیری دربارهٔ نوشتار با نویسندگان رمان نو، دوری از کاربست دلالت‌های روان‌شناختی، اجتماعی و ارجاعات عاطفی دربارهٔ عناصر طبیعت و اشیا است:

«می‌خواهم بنویسم. چون ما اصلاً ننوشته‌ایم. چون به نحوهٔ نوشتن هیچ فکر نکرده‌ایم که مثلاً این را، این تاریکی را و آن قوی تو را چه‌طور می‌شود نوشت. همه‌اش کلی‌بافی بوده‌است. گاهی هم ذهنیت راوی است. انگار قو را به لعاب ذهن بپوشانیم، طوری‌که انگار خود قو نبوده‌است. من این‌طور می‌خواهم بنویسم، طوری‌که پشت قو هیچ چیز نباشد» *(گلشیری، ۱۳۸۹: ۱۲۷)*.

«شاید نسل بعد بتوانند از علف هم بگویند. از خود علف که مابازاء هیچ چیز نباشد و یک جویبار. از دریاچه‌ای که بی‌هیچ نسیمی خودبه‌خود در یک روز آفتابی تا دورهای دور سطح آبی آرامش را موج‌های ریز پوشانده باشد *(همان: ۱۶)*.

درواقع گلشیری در این داستان می‌خواهد بیان کند که ثبت و ضبط وقایع را می‌توان در قالب رمان و نوشتار انجام داد. انگار گلشیری به یکی از تکنیک‌های داستان‌نویسی نوین، که در آن راوی همواره متمایز از نویسنده است، آگاه بوده. حضور نویسنده در داستان و دغدغهٔ نوشتار، علاوه‌بر «کریستین و کید» و «آینه‌های دردار» در برخی آثار گلشیری چون مثل همیشه، نقاش باغانی و هم‌چنین در برخی داستان‌های کوتاه بهرام صادقی از قبیل عافیت، خواب خون و آقای نویسنده تازه‌کار است، به‌وضوح یافت می‌شود.

پ- ۵) عدم قطعیت

ظهور و سیطرهٔ ماشین، جنگ و کشتار در قرن بیستم و رشد سرمایه‌داری و نابرابری اجتماعی همه از عواملی هستند که انسان امروز را ترسان و نامطمئن کرده و تفکر عدم قطعیت ریشه در همین احوال بشر دارد. نویسندگان رمان نو انسان را با نگاهی ورای آنچه در ظاهر نشان می‌دهد، زیر نظر دارند. در نظر آنان همهٔ مبانی مستحکم زندگی در دنیای معاصر فروپاشیده است. در رمان نو همه چیز ممکن است. عنصر شک و ناباوری نقش اصلی را ایفا می‌کند و باز بودن پایان‌بندی داستان منجر به برداشت‌های متعددی می‌شود.

در داستان «بختک» نوعی عدم قطعیت وجود دارد و هیچ‌گاه نمی‌توانیم اطمینان داشته باشیم حوادثی که در داستان رخ می‌دهد، از چه قرار است. در این داستان با پاره‌روایت‌ها و گزاره‌هایی برخورد می‌کنیم که هر یک دیگری را نقض می‌کند و بسیاری از سؤالات برای خواننده به‌روشنی معلوم نمی‌شود. بی‌پاسخ ماندن این پرسش‌ها حکایت از این دارد که موضوع مهم در این داستان، سرنوشت اصغر (پسربچهٔ گم‌شده) و این‌که دقیقاً چه بر سر او آمده، نیست.

راوی در ابتدای داستان از اشرف‌السادات، احوال همسر و فرزندانش را می‌پرسد و پاسخ می‌شنود که خوب هستند، بعد معلوم می‌شود که پسری ظاهراً گم یا ربوده شده و راوی به داداش علی می‌گوید که مشکلی نیست. هر جا رفته باشد بالاخره «اگر آدم همّت کند، یک شلنگ این طرف، یکی دو تا آن طرف، آهان، پیدا می‌شود» *(گلشیری، ۱۳۸۰: ۲۶۶)*.

اشرف‌السادات دیده که مردی پسرش را بغل زده و در حال دویدن است و به دنبال او دویده و به کمک مردم، مرد را دستگیر می‌کنند و به کلانتری تحویل می‌دهند و درنهایت مرد به پانزده سال زندان محکوم می‌شود، اما در صفحهٔ پایانی با روایت دیگری از موضوع مواجه می‌شویم. اشرف‌السادات به راوی می‌گوید:

«تو مردی، برو به کلانتری‌ها، پاسگاه‌ها سر بزن، عکسش را هم ببر، همان سه‌درچهار را که گفتی. به همه‌شان نشان بده. از پاسبان گرفته تا افسر نگهبان و رئیس کلانتری. بگو که شش سالش است، بگو که گم شده. شاید یادشان بیاید، شاید دیده باشندش» *(همان: ۲۷۱)*.

با چنین روایتی که مملو از گزاره‌های لغزان و ناپایدار است، توصیف‌ها، تجربه‌های زیست‌شده و شبیه به واقعیت و تناظر یک‌به‌یک بین دال‌ها و مدلول‌ها در زبان که شیوهٔ داستان‌نویسان سنتی است به سخره گرفته می‌شود.

شخصیت‌های اصلی نیز در «بختک» از دل عدم قطعیت، زاده می‌شوند. نسبت دادن حالات و وضعیت‌های متضاد به یک هویت، موجد ناسازگاری و تناقض می‌شود. راوی در بخش‌هایی از داستان شخصیتی مستقل از شخصیت نبوی (همسر اشرف‌السادات) معرفی می‌شود:

«باز هم گشته بودند. تلفن کرده بودند. مردش، نبوی، سرِ کار نبود، تا برسد، تا بتواند کاری بکند» *(همان: ۲٦۷)*.

و در بخش‌هایی می‌توان راوی را همان نبوی در نظر گرفت:

«گفتم: آخر، جانم، عزیزم، دستِ آخر می‌دهیم عکسش را توی روزنامه چاپ کنند، همان سه‌درچهار را که خودت ماه پیش انداخته بودی. نشانی‌هاش را هم می‌نویسیم» *(همان: ۲٦۸)*.

در «شب شک» گلشیری با استفاده از موقعیت نااستوار و مغشوش متن، تردیدهای دائمی شخصیت‌ها و زاویهٔ دیدهای متفاوت، نسبیت، محتمل‌گرایی، امکان‌ناپذیری و عدم قطعیت را نشان می‌دهد. کل داستان «شب شک»، با شخصیت‌ها و رویداد محوری‌اش موجد وضعیت «عدم قطعیت» است. توضیح و تفسیر رویدادها، از زبان شخصیت‌ها به‌نحوی چشمگیر با یکدیگر در تناقض است:

«آقای فکرت می‌گوید: استجاری چهار بار گفت: «احمق جون» و آقای جمالی می‌گوید: الله و بالله پنج بار» *(گلشیری، ۱۳۸۰: ٦۵)*.

«آقای جمالی می‌گوید: من گفتم: صلوات جون، ما که عملی نیستیم، یعنی این بست را که کشیدیم خب دیگه ... میره تا یه بست دیگه ... او هم نیش باز کرد. استجاری عقیده دارد که: خندید و دست کشید به چانه نتراشیده‌اش و گره کراواتش را محکم کرد. فکرت حتم دارد که لب ورچید و دمغ‌تر شد» *(همان: ٦۹)*.

نمونه‌های فراوانی از این نوع تفسیرها در «شب شک» وجود دارد که گویای «عدم قطعیت» هستند. نه فقط این نمونه‌ها، بلکه موضوعات اصلی و کلی داستان از قبیل

شناسایی شخصیت صلواتی، چگونگی خودکشی او، مردن یا زنده ماندن او، مکان خودکشی و ... هم‌چون کلافی سردرگم‌اند که خواننده را در میان انبوهی از تردیدها و احتمالات گرفتار می‌سازند و او را در رسیدن به معنا ناکام می‌گذارند. عدم قطعیت هم‌چنین پیامد چندسویه‌بودن درون‌مایهٔ داستان است. این‌که «واقعیت» امری چندوجهی و متکثر است. پایان داستان برخلاف رمان‌های رئالیستی نامشخص و مبهم می‌ماند و خواننده باید در تکاپوی یافتن حقیقت تلاش کند. در جهانی که اصل «عدم قطعیت» بر آن حاکم است و بازخوانی و کاویدن متن، چشم‌اندازی از ساحت ناپایدار واقعیت را در برابر دیدگان خواننده می‌گشاید:

«راستی نکند که آقای صلواتی کلک زده باشد؟ پس آقای صلواتی در آن نصف شبی طناب از کجا گیر آورده‌است؟ چرا برای خودکشی دو و حتی سه وسیله جور کرده بوده‌است؟» *(همان: ۷۱)*.

چنان‌که مشاهده شد فضای داستان آکنده از ابهام، شک و عدم قطعیت است. گلشیری با استفاده از افعال منفی، قیود شک و حرف ربط «یا» وضعیتی را به‌وجود آورده‌است که «عدم قطعیت» نامیده می‌شود. این نوع اظهارات، تلقی و دریافت خواننده را بیش از پیش تشدید می‌کند و باعث می‌شود وضعیتی نااستوار و مغشوش در داستان شکل بگیرد.

عدم قطعیت، اصلی‌ترین بن‌مایهٔ داستان «عکسی برای قاب عکس خالی من» محسوب می‌شود. گلشیری با بررسی یک واقعه از چند منظر، دست‌یابی به حقیقت یگانه و جهان‌شمول را در این داستان ناممکن می‌داند. داستان روایتی اعتراف‌گونه دربارهٔ خاطراتی از دوران زندان راوی است. اصل عدم قطعیت مبنای روایت قرار می‌گیرد و راوی کوشش می‌کند تا تصویری شفاف و روشن از وقایع گذشته را بیان کند، اما از همان سطرهای آغازین داستان همه‌چیز برای او مبهم و نامعلوم است. او می‌خواهد عکس شخصی شایسته و معتبر را انتخاب کند تا مایهٔ افتخار و الگویی در زندگی باشد، اما در انتخاب این عکس از جمع رهبران گروه مردد است. تصویر هر سه نفر در عکس واضح و مشخص نیست، بنابراین نمی‌تواند آن‌ها را بشناسد. شناسایی خائن در دستگیری اعضای گروه امکان ندارد. آیا «س» خیانت کرده؟ یا «م» یا «د»؟ اگر «س» اعضای گروه را لو داد پس چرا اعدام شد؟ اگر او اطلاعات گروه را در اختیار ساواک قرار نداد، پس چرا هیچ نشانی از آثار

شکنجه و بازجویی در او دیده نمی‌شد؟ اگر بازی شطرنج را بازی زندگی در نظر بگیریم، چرا «س» با آن همه مهارت و احتیاط در بازی، سرانجام بازی زندگی را می‌بازد؟

سرداری که آن‌قدر مواظب قلعه‌اش بود و حاضر بود با هر که ادعاش می‌رسد شطرنج بازی کند و حتی یک رخش را بردارد و باز بازی را ببرد *(گلشیری، ۱۳۸۰: ۱۸۶)*.

کوشش راوی برای یافتن پاسخ این سؤالات و ابهامات تا پایان بی‌نتیجه می‌ماند. آیا با این همه ابهام، جایی برای قطعیت باقی می‌ماند؟ از منظری دیگر می‌توان داستان را قصهٔ جستجوی حقیقت دانست. در داستان سنتی ممکن نبود چنین ابهاماتی در داستان موجود باشد و خواننده با چنین پرسش‌گری‌ها و کاوش‌های ذهنی در پایان داستان مواجه شود.

پ-۶) زمان ذهنی نامنظم

زمان جزء جداناشدنی و پراهمیت روایت، در داستان است. مقولهٔ زمان در جهان داستان، به روابط زمانی میان داستان و گفتمان (روایت) اشاره دارد. به‌گونه‌ای که می‌توان با استفاده از تکنیک‌های هنری، رویدادها را خلاف توالی زمانِ مستقیم ارائه نمود *(فاضلی، ۱۳۸۹: ۱۲)*. «در رمان نو، زمان حرکتی ناهمگون دارد. از گذشته به حال، از حال به گذشته و از حال مستقیماً به آینده‌ای دور در نوسان است. گاه گویی زمان از حرکت ایستاده است. گاه سیر رخدادها و زمان حرکت رمان از یک شبانه‌روز درنمی‌گذرد، با این همه خواننده احساس می‌کند که گویی عمری را با شخصیت‌های داستان گذرانده است. زمان، ساعتی آویخته بر دیوار اتاق نیست. آنچه از زمان در رمان نو به کار می‌رود، مانند ساعتی است که بر دیوار ذهن نصب شده و متناسب با ضرباهنگ ذهن کند یا تند حرکت می‌کند و یا از حرکت بازمی‌ایستد» *(اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۲۳)*.

در داستان «بختک» تناسب و تساوی میان ثانیه‌ها و دقیقه‌های دیروز و امروز و هماهنگی آن‌ها با رفتار و گفتار شخصیت‌ها وجود ندارد. زمان خطی و تقویمی، جای خود را به زمان حسی و درونی راوی داده است. توالی زمان و مکان در داستان به هم ریخته. زمان مشخص نیست و داستان به تاریخ مشخصی اشاره نمی‌کند. زمان‌ها در هم آمیخته‌اند و مرز میان آن‌ها مشخص نیست. معلوم نیست زمان حال است، پانزده سال پیش است، میان این دو زمان است و یا ... . زمان در این داستان به جای این‌که حاصل لحظه‌های

پی‌درپی باشد، به‌عنوان جریان ذهنی به‌هم‌پیوسته نمایان می‌شود. حادثه نیز در این داستان زمان ندارد و از عین به ذهن رسیده است. داستان طوری تنظیم شده است که هرگونه تلاشی برای بازسازی زمان بیرونی بی‌نتیجه می‌ماند. وقایع داستان همانند بسیاری از رمان‌های نو در ذهن یک راوی اتفاق می‌افتد. روابط و نظم زمانی رویدادهای داستان در فضایی رازآلود و مبهم قرار گرفته‌اند، انگار زمان از روایت داستان محو شده‌است. داستان گویی حدیث نفس و مکاشفه و مراقبه‌ای است که راوی در عالم درون خود با آن روبرو شده است. راوی در ابتدا با مخاطب قرار دادن «صداقت»، پس از آن «فرخنده‌خانم»، «دایی‌جان»، «اشرف‌السادات» و «داداش علی» یک کنش ذهنی ایجاد می‌کند و حادثهٔ اصلی داستان، گم‌شدن اصغر را به‌گونه‌ای غیرمستقیم و در هاله‌ای از شک و ابهام برای خوانندگان بیان می‌کند، اما آن‌چه که در این روایت دیده می‌شود، پیچیدگی و غیرقابل درک بودن حادثه در اثر ابهام زمان است. این ذهنی بودن زمان و جابه‌جایی و ابهام آن، مخاطب را از درک چگونگی شکل‌گیری وقایع محروم می‌سازد. درمجموع بی‌توجهی به پیوستگی‌های زمانی- مکانی، عدم ارتباط علّی و معلولی میان حوادث و فقدان کلان‌روایتی تمامیت‌بخش، موجد نوعی عدم انسجام در بستر داستان شده است و گلشیری با درهم‌آمیختن و تلفیق قطعات کلامی میان چند شخصیت، خواننده را با روایتی بی‌سرانجام روبه‌رو ساخته است که گویی هیچ پیوند معناسازی در داستان وجود ندارد.

در «کریستین و کید» زمان تقویمی داستان، مدت زمانی است که راوی با کریستین آشنا شده و با او رابطهٔ عاشقانه‌ای داشته است و در پایان، کریستین از ایران رفته و عشق او با اندوه همراه شده. زمان ذهنی در «کریستین و کید» خاطرات گذشته‌ای است که راوی و دیگر شخصیت‌ها در طول داستان بیان می‌کنند. ساختار داستان بر مبنای جهش زمان، بیان خاطرات و تکه‌تکه‌شدن ماجراها در ذهن راوی شکل گرفته‌است و وقایع، خارج از یک توالی زمانی است. ساختار روایی داستان با انحراف از نظم طبیعی وقوع ماجراها روایت می‌شود و هستهٔ درونی داستان براساس زمان‌پریشی به خوانندگان ارائه می‌گردد. درواقع تغییر و تحولات پیچیدهٔ زمانی و کاربرد گذشته‌نگرها و آینده‌نگرها، در روایت‌پردازی این داستان نقش بسزایی دارد. داستان با یک آینده‌نگری دربارهٔ نوشتن داستانی به‌وسیلهٔ راوی آغاز می‌شود. راوی اطلاعات خودش و دیگر شخصیت‌های داستان را دربارهٔ روابط

شخصیت‌های داستان با همدیگر جمع‌بندی می‌کند تا ماجرا را در قالب داستانی بنویسد.

داستان مملو از زمان‌پریشی گذشته‌نگر است، یعنی نوعی عقب‌گرد نسبت به زمان تقویمی. آنچه این زمان‌پریشی گذشته‌نگر را در «کریستین و کید» پررنگ‌تر ساخته، انباشت خاطرات ذهن راوی است. گاهی این خاطرات به‌طور ارادی به یاد آورده می‌شود و برخی خاطرات نیز غیرارادی هستند. در رمان نو، کارکرد خاطره مبتنی بر روان‌شناسی نوین است. خاطراتی که در ناخودآگاه ثبت شده‌اند و تحت‌تأثیر زمان قرار نمی‌گیرند و با گذر زمان کم‌رنگ نمی‌شوند. در فصل دوم داستان، راوی در حین بازی شطرنج با کریستین، خاطرات او را دربارهٔ فاسق‌های اروپایی‌اش بیان می‌کند. در فصل پنجم راوی درحالی‌که از نقش خود به‌عنوان راهنما برای پدر و مادر کریستین می‌گوید، به خاطره‌ای در گذشته، دربارهٔ عشق به یک زن (خانم وطنی) اشاره می‌کند. هم‌چنین در همین بخش، راوی با نوعی بازی زبانی با واژهٔ «گریه» به اتفاقات گذشتهٔ نزدیک اشاره می‌کند و در ادامه خاطره‌ای از گذشته‌های دور دربارهٔ اعتراضات پدرش به بی‌عدالتی‌های زمانه را بیان می‌کند.

در فصل ششم در حال نوشتن نامه برای کریستین، خاطره‌ای را آگاهانه با آوردن واژه‌های «کاج» و «بادکنک» دربارهٔ جشن تولد «کریستین» برای خوانندگان یادآور می‌شود، اما با تأکید و تکرار واژهٔ «بادکنک» دوباره خاطره‌ای از «بادکنک» در دوران کودکی را به یاد می‌آورد. می‌توان گفت که این خاطرات فصل ششم، از منظر نظم زمانی گذشته‌نگر، نوعی روایت در روایت هستند.

نتیجه

جنبش رمان نو در فرانسه همانند هر مکتب و جنبش ادبی متأثر از اوضاع زمانه، جنبش‌های فکری متعدد، افکار شخصیت‌های فلسفی و ادبی گذشته و علوم پویای دوران بوده است. رمان نو در کشورهای دیگر غیر از فرانسه نیز شکل گرفت، اما هیچ‌کدام وسعت، اهمیت و تأثیرگذاری رمان نو فرانسه را پیدا نکردند. آثاری از نوع رمان نو که در ایران شکل گرفت با آنچه در فرانسه اتفاق افتاد، از جنبه‌های گوناگون دارای تفاوت‌های بسیاری است و شاید اساساً شبیه پنداشتن آثار این جریان، خارج از منطق شکل‌گیری آن‌هاست،

اما هم‌زمانی تقریبی و انکار بسیاری از اصول و قواعد سنتی رمان، شباهت‌هایی را به‌وجود آورده است که بررسی تطبیقی با هدف یافتن وجوه افتراق و اشتراک را ضروری می‌داند. باید در نظر گرفت، پیش از آن‌که این‌گونه از رمان‌ها در ایران هم‌چون کشور فرانسه متأثر از شرایط خاص اجتماعی و فرهنگی و مطالعات زیبایی‌شناختی و ادبی باشد، باید آن را تا حدود زیادی نوعی تقلید و دنباله‌روی از نویسندگان غربی دانست، اما چنان‌که در تحلیل برخی از آثار گلشیری گفته شد، استفاده از دستاوردها و صناعات ادبیات داستانی غرب در اغلب آثار او، به تقلید صرف نینجامید، بلکه او با دانش و نبوغی که در عرصهٔ داستان‌نویسی داشته و در نظر داشتن تفاوت‌های جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کرده، به موفقیت‌هایی در عرصهٔ داستان‌نویسی ایران رسید. نوع روایت و استفادهٔ متفاوت از عناصر داستانی در این داستان‌ها نشان از علاقهٔ فراوان گلشیری به آزمودن عرصه‌های جدید داستان‌نویسی و تلاش برای به‌دست‌آوردن سبکی نو و کارآمد در نویسندگی است. گلشیری با آن‌که در این داستان‌ها به رمان نو نزدیک می‌شود، اما به‌هیچ‌وجه در دوران نویسندگی، خود را مقید و محصور این جنبش ادبی نمی‌سازد، بلکه نوآوری‌های شکلی نویسندگان رمان نو و دیگر جریان‌های ادبی غرب را با مسائل اجتماعی ایران و هم‌چنین شیوه‌های روایی قصه‌گویی فارسی، به گونه‌ای خلاقانه درهم می‌آمیزد. درواقع رمان نو و شگردهای آن برای او ابزاری بوده است تا مسائل جامعه و دغدغه‌های درونی خود را با سبک و شیوه‌ای نوین منعکس نماید.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۷). **راهی به هزارتوی رمان نو**، تهران: گل‌آذین.

۲. الیوت، تی. اس. (۱۳۶۹). **دربارهٔ فرهنگ**، ترجمهٔ حمید شاهرخ، تهران: مرکز.

۳. بارگاس یوسا، ماریا. (۱۳۸۶). **عیش مدام (فلوبر و مادام بواری)**، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: نیلوفر.

۴. پاینده، حسین. (۱۳۹۰ و ۱۳۸۹)، **داستان کوتاه در ایران**، ج ۱، ۲ و ۳، تهران: نیلوفر.

۵. ژانت، ژرار. (۱۳۹۲). سرگیجهٔ روبرو، ترجمهٔ منوچهر بدیعی در کتاب **آری و نه به رمان نو**، تهران: نیلوفر.

۶. سلیمانی، محسن. (۱۳۸۷). **رمان چیست؟** تهران: سورهٔ مهر.

۷. کنپ، بتینا ال. (۱۳۸۲). **ناتالی ساروت**، ترجمهٔ منوچهر بدیعی، تهران: ماهی.

۸. گلشیری، هوشنگ. (۱۳۵۰). **کریستین و کید**، تهران: زمان.

۹. ــــــــــــــ . (۱۳۸۰). **نیمهٔ تاریک ماه**، تهران: نیلوفر.

۱۰. ــــــــــــــ . (۱۳۸۸). **باغ در باغ**، چ ، تهران: نیلوفر.

۱۱. ــــــــــــــ . (۱۳۸۹). **آینه‌های دردار**، چ ۵، تهران: نیلوفر.

۱۲. گویتیسولو، خوان. (۱۳۸۹). قطرهٔ ملی شما اقیانوس جهانی نیست، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، در کتاب **وظیفهٔ ادبیات**، چ ۳، تهران: نیلوفر.

۱۳. مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۰). خواندن فاخته، در کتاب **همخوانی کاتبان**، گردآورنده حسین سناپور، تهران: دیگر.

۱۴. میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). **صد سال داستان‌نویسی ایران**، جلد ۱ و ۲، چ ۴، تهران: چشمه.

۱۵. ویرکندله، آلن. (۱۳۸۰). **حقیقت و افسانه: سیری در آثار و احوال مارگریت دوراس**، ترجمهٔ قاسم روبین، تهران: نیلوفر.

ب) مقالات

۱۶. اصغری، آرمیتا. (۱۳۹۲). "**بررسی تطبیقی مضمون شخصیت در آثار بهمن فرمان‌آرا و رمان نو فرانسوی**"، در ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان)، صص ۱۲۷– ۱۱۲.

۱۷. شیری، قهرمان. (۱۳۸۴). "**پسامدرنیسم و مکتب داستان‌نویسی اصفهان**"، در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، شمارهٔ ۴۲ و ۴۳، صص ۱۹۸– ۱۶۷.

۱۸. علوی، فریده. (۱۳۷۹). "**نگاهی به تأثیر ادبیات فرانسه در پیدایش رمان نو در ایران**"، در مجلهٔ پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۸، صص ۱۳۰–۹۰.

۱۹. فاضلی فیروز؛ فاطمه تقی‌نژاد. (۱۳۸۹). "روایت زمان در رمان از **شیطان آموخت و سوزاند**"، در ادب‌پژوهی، شمارهٔ ۱۲، صص ۳۰- ۷.

۲۰. گلشیری، سیاوش. (۱۳۸۹). "**پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران**"، در مجلهٔ پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب، شمارهٔ ۱۰، صص ۲۷۸- ۲۴۲.

۲۱. مول‌پوآ، ژان میشل. (۱۳۷۴). "**تولد رمان نو، ترجمهٔ پروین ذوالقدری**"، در مجلهٔ کلک، شمارهٔ ۶۶، صص ۳۷- ۳۳.

پ) مجموعه مقالات

۲۲. شاهین، شهناز. (۱۳۸۱). "**تفاوت شخصیت‌پردازی در رمان سنتی و رمان نو**"، در مجموعه مقالات همایش بررسی نهضت رمان جدید، به اهتمام الله‌شکر اسداللهی، چ اول، تبریز: انتشارات یاس نبی.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۳۰) زمستان ۱۳۹۶، صص ۱۲۸ – ۱۰۳

ویژگی‌های زبانی و سبکی قصیدهٔ لامیهٔ ابوالعلاء معری

مهری قادری بی‌باک،[۱] سید مهدی مسبوق[۲]

چکیده

ابوالعلاء معری در میان شاعران دوره‌های مختلف ادبیات عربی جایگاه ویژه‌ای دارد. او در دورهٔ شکوفایی علمی و ادبی می‌زیست و عصر او شاهد بروز و ظهور بزرگانی هم‌چون متنبی و شریف رضی بود. بی‌شک شاعری که توانسته در میان چنین شاعرانی رخ بنماید در خور این است که شعر او مورد نقد و بررسی قرار گیرد تا جلوه‌های زیبایی آن بازشناخته شود. پژوهش حاضر کوشیده با استفاده از ابزارهای زبانی و تکیه بر دانش زبان‌شناسی و نیز بهره‌گیری از نظریات سبک‌شناسان معاصر، قصیدهٔ لامیهٔ معری در دیوان سقط‌الزند را با روش توصیفی–تحلیلی مورد واکاوی قرار دهد. برآیند پژوهش نشان می‌دهد که معری توانسته با به‌کارگیری ظرفیت‌های وسیع زبان عربی شعر خود را به لحاظ آوایی از حیث موسیقی خارجی، داخلی، کناری و معنوی غنی سازد. هم‌چنین به لحاظ توجه به لایهٔ نحوی، از ویژگی‌های تعبیری جملات ماضی، مضارع، اسمیه و نیز جملات انشایی بهره گرفته و معانی مورد نظَر خود را به نظم کشیده که در این میان جملهٔ فعلیه جایگاه خاصی در مدایح وی داشته است. از نظر ادبی نیز معری توانسته با بهره‌گیری از تشبیه و استعاره تصویرهای زیبایی ترسیم نماید که در این میان تشخیص در مدایح او از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

کلیدواژه‌ها: ابوالعلاء معری، سبک‌شناسی، بلاغت، سقط‌الزند.

---

۱. دانش‌آموختهٔ دانشگاه بوعلی سینای همدان.
۲. دانشیار دانشگاه بوعلی سینای همدان. (نویسنده مسئول)
تاریخ وصول: ۹۶/۰۵/۱۷ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۰۲

مقدمه

ادبیات وسیله‌ای برای بیان دیدگاه‌ها و نظرات و ارتباط بین انسان‌ها به‌شمار می‌رود. در این بین شیوهٔ بیان افکار و چینش واژگان در کنار یک‌دیگر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در واقع آنچه که منتقدان ادبی بدان اذعان نموده‌اند، این است که ادبیات چیزی نیست جز رستاخیز کلمات و جان‌بخشی به واژگان بی‌جان. چینش صحیح و زیبای واژگان در کنار یک‌دیگر باعث شده تا ادبیات نیز هم‌چون ساختمان دارای طرح و شکل باشد و این، شاعر یا نویسنده است که باید طرح اثر خود را به‌گونه‌ای زیبا و هماهنگ ارائه کند تا اثر ادبی مورد تحسین قرار گیرد.

دیوان سقط‌الزند سرودهٔ ابوالعلاء معری شاعر سدهٔ چهارم و پنجم هجری است که شاعر آن را در دوران جوانی و به تقلید از متنبی سروده و با وجودی که دارای ویژگی‌های زبانی و بیانی برجسته‌ای است؛ به اندازهٔ دیوان لزومیات او مورد توجه ادب‌پژوهان و منتقدان ادبی قرار نگرفته است. البته پژوهش‌های پرشماری در شرح و تحلیل دیوان سقط‌الزند صورت گرفته است. از جمله می‌توان به کتاب‌هایی هم‌چون کتاب «ضرام‌السقط» از صدر الافاضل خوارزمی ملقب به مجدالدین و کتاب «ایضاح سقط‌الزند» از خطیب تبریزی و کتاب «شرح فارسی دیوان سقط‌الزند» از محمود ابراهیمی اشاره نمود؛ لیکن هیچ یک از این کتاب‌ها جز در موارد اندک و به صورت اشاراتی گذرا، به بررسی ویژگی‌های زبانی و بلاغی این دیوان نپرداخته‌اند.

بیان مسئله

قصیدهٔ مورد نظر در این نوشتار در مدح یکی از امرا سروده شده و در شروح دیوان به نام ممدوح تصریح نشده است. اما مضمون ابیات نشان‌دهندهٔ این است که او یکی از امرای بنی حمدان است که به پیکار با رومیان رفته است. شاعر قصیده را با وصف سفر خود و بیان هدف و غرض خویش آغاز کرده است. بعد از ذکر مسیر خود و مخاطب قرار دادن شترش، به مدح امیر پرداخته و با استفاده از فن شاعری خود صفات متعددی برای او و لشکریان و توان جنگی وی برمی‌شمارد.

پژوهش پیش‌رو بر آن است که به بررسی سبک‌شناختی مدیحهٔ لامیهٔ دیوان سقط‌الزند

با هدف شناخت ویژگی‌های آن در دو سطح زبانی و ادبی بپردازد و از این رهگذر می‌کوشد که به پرسش‌های زیر پاسخ گوید:

۱. مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی این لامیه چیست؟

۲. بارزترین ویژگی‌های بیانی این لامیه کدام‌اند؟

فرضیات پیش روی این پژوهش، گمانه‌های زیر را شامل می‌شود:

۱. معری در این قصیده توانسته با بیانی شیوا و بدون به‌کارگیری واژگان و تعابیر غریب و دور از ذهن به بیان مضمون شعری خود بپردازد.

۲. کاربرد فراوان استعاره و کنایه، بارزترین ویژگی‌های بیانی لامیهٔ معری در دیوان سقط‌الزند است.

شیوهٔ کار در این پژوهش به صورت توصیفی- تحلیلی است که ابتدا داده‌ها با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اینترنتی گردآوری و سپس با تجزیه و تحلیل داده‌ها، فرضیات رد یا اثبات می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ابوالعلاء معری پژوهش‌های پرشماری صورت گرفته است که بیشتر بر لزومیات و جهان‌بینی شاعر تمرکز داشته‌اند که از آن جمله است.

کتاب «الحیاه الانسانیه عند أبی العلاء» نوشتهٔ عایشه عبدالرحمن و کتاب «أبوالعلاء ناقد المجتمع» نوشتهٔ زکی المحاسنی و سایر پژوهش‌هایی که به نقد و بررسی اندیشه‌های ابوالعلاء معری در دیوان لزومیات پرداخته‌اند و ذکر همهٔ آن‌ها در این وجیزه نمی‌گنجد. به فارسی نیز پژوهش‌هایی در خصوص ابوالعلاء و تطبیق اندیشه‌های او با شعرای ادب فارسی صورت گرفته که از آن جمله است:

مقالهٔ (۱۳۸۸) «بررسی تطبیقی افکار و عقاید ابوالعلاء و خیام» نوشتهٔ لیلا امینی لاری و فضل‌الله میرقادری و منتشرشده در مجله بوستان ادب. و مقالهٔ «جلوه‌های جبر و اختیار در لزومیات معری و مثنوی مولوی» نوشتهٔ سید مهدی مسبوق و حدیثه فرزبود که در فصل‌نامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی منتشر شده است.

لیکن دیوان سقط‌الزند او مورد بی‌مهری پژوهشگران قرار گرفته و تا آنجا که نگارندگان

این مقال جستجو نموده‌اند تاکنون اشعار این دیوان با رویکرد سبک‌شناختی مورد بررسی قرار نگرفته است.

بحث و بررسی

الف) لایه‌های زبانی و ادبی در سبک‌شناسی

پژوهش‌های سبک‌شناسی در مطالعهٔ آثار ادبی، رابطه‌ای بین موضوع زبان و سبک ادبی برقرار می‌کنند؛ بنابراین «سبک‌شناسی، توصیفی از متن ادبی است که بر اساس علم زبان‌شناسی پایه‌گذاری شده است» *(المسدی، ۱۹۷۷: ٤٤)*. این نظر نشان‌دهندهٔ آن است که متن ادبی در وهلهٔ نخست متنی زبانی است و بدون تحلیل روابط زبانی که متضمن آن است قابل سنجش و نقد نمی‌باشد؛ پس متن ادبی در درجهٔ اول یک نوآوری زبانی است و بررسی سبک‌شناسی، مهارت کنکاش در دنیای زبان است، که اختصاص به نوآوران دارد و این عمل برای شناختن تمایز آثارِ آن‌ها، به کار گرفته می‌شود تا بتوان زبان ادبی خاص هر ادیبی را – که به طور خودآگاه یا ناخودآگاه به کار گرفته می‌شود – کشف کرد *(زرقه، ۲۰۰۲: ۳۳٤)*.

الف–۱) لایهٔ زبانی

در لایهٔ زبانی، قصیده را از لحاظ آوایی و نحوی مورد بررسی قرار می‌دهیم. از جنبهٔ آوایی انواع موسیقی (بیرونی، درونی و کناری) مورد بررسی قرار می‌گیرد و از لحاظ نحوی ساختارهای مختلف جمله و کارکرد آن‌ها در این قصیده مطالعه می‌شود.

الف–۱–۱) سطح آوایی

از آن‌جا که سخن از صداها و آواها ساخته می‌شود، آهنگی که از طریق آن‌ها به گوش انسان می‌رسد باعث ایجاد تأثیر در فهم و درک معنای مورد نظر گوینده است و از این رهگذر انتخاب کلمات، متناسب با مقام و معنای مورد نظر، مهم به نظر می‌رسد. برای توضیح این امر می‌توان گفت که ممکن است در یک دایرهٔ معنایی، تعداد الفاظ مشترکی وجود داشته باشند که از لحاظ معنایی به یک‌دیگر نزدیک باشند؛ اما یک ادیب بر اساس

مقام کلام، دست به انتخاب الفاظی می‌زند که آهنگ و گوش‌نوازی آن‌ها متناسب با معنای مورد نظر اوست و از این جهت تأثیر بیشتری بر شنونده خود می‌گذارد. سبک‌شناسی آوایی به سه بخش تقسیم می‌شود: ۱. بررسی واج‌های مجرد ۲. بررسی آواها و تأثیر زیبایی آن‌ها در قصیده ۳. بررسی رابطهٔ بین واج و معنا *(خلیل، ۲۰۱۰: ۱۵۳)*.

در یک متن ادبی، آوایی که حروف و کلمات ایجاد می‌کنند ارتباط مستقیمی با احساس و روان نویسنده دارد *(بدیده، ۲۰۱۱: ۲۱)*. آنچه بدیهی است این است که هر «واجی دارای مخرج و صفات خاص خود است و این مخرج و صفات با معنا و دلالت کلمه دارای ارتباطی هنری و احساسی است» *(عبدالدایم، ۱۹۹۳: ۲۷)*.

ابراهیم انیس در کتاب موسیقی شعر بر این باور است که: «شعر نوعی از هنرهای زیبا مانند نقاشی، موسیقی و پیکره‌تراشی است و غالباً عاطفهٔ انسان را مخاطب قرار می‌دهد و احساسات انسان را به هیجان می‌آورد. هم‌چنین زیبایی آن در انتخاب الفاظ نهفته است و در پی هم آمدن اجزای آن بر زیبایی‌اش می‌افزاید تا جایی که به مانند موسیقی و آهنگی منظم گوش انسان را می‌نوازد» *(انیس، ۱۹۵۲: ۵)*. بنابر این موسیقی شعر باید به‌گونه‌ای باشد که با ساختار عمومی قصیده و نیز هدف و قصدی که شاعر از سرایش دنبال می‌کند، هماهنگ باشد. بنابراین هنگامی که شاعر به سرایش قصیده می‌پردازد ابتدا به انتخاب واج‌ها و آواها می‌پردازد و آن‌ها را به‌گونه‌ای انتخاب می‌کند که با معانی مورد نظرش هماهنگ باشد؛ به‌عنوان مثال صفاتی هم‌چون جهر، شدت، اطباق و استعلا مخصوص معانی شدید و قوی مانند فخر، خشم و احساس تألم است و صفاتی هم‌چون همس، رخاوت، انفتاح و استفال برای معانی ضعیف مانند اندوه، حسرت و اشتیاق به کار برده می‌شوند *(بدیده، ۲۰۱۱: ۲۱)*. برای مطالعهٔ آوای موجود در شعر، موسیقی را به سه بخش تقسیم نموده‌اند: موسیقی بیرونی، موسیقی کناری و موسیقی درونی.

الف-۱-۱-۱) موسیقی بیرونی

منظور از موسیقی بیرونی همان وزن شعر و ارکان تشکیل‌دهندهٔ بیت شعری است *(خلیل، ۲۰۱٤: ۳۲۱)*. این موضوع در ادب کلاسیک به‌شدت مورد توجه بود. «منظور از وزن این است که شعر دارای مقادیر معیّن و مرتب از حروف ساکن و متحرک باشد که

می‌توان آن را شکل ایقاعی یا موسیقایی کلام دانست. از این‌رو شاعر از اول تا آخر قصیده، آن‌ها را رعایت می‌کند و جز به‌ندرت و با دلیل از آن‌ها دوری نمی‌کند *(عاکوب، ۱٤۲۱: ۱۲)*. طبق تعریف کهن از شعر، وزن، جوهر شعر است و شعر بدون وزن، شعر به شمار نمی‌آید.

هر یک از اوزان شعری دارای موسیقی و حالت خاصی است. قدما در این مورد اشاره‌هایی دارند؛ از جمله ابن سینا می‌گوید: «وزن‌هایی هست سبک و وزن‌هایی سنگین و موقّر» *(ابن‌سینا، ۱۹٦٦: ۳۲)*. از طرفی هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی‌اش، با وزن خاصی مطابقت دارد. به عبارت دیگر، «شاعر از میان اوزان شعر، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، بر می‌گزیند. این انتخاب بیشتر آگاهانه نیست ... بلکه محتوای شعر با وزنش به شاعر الهام می‌شود» *(وحیدیان کامیار، ۱۳٦۷: ٦۱)*.

قصیده مورد بحث در این نوشتار در بحر وافر سروده شده است، بحری که تقریباً یک چهارم اشعار معری در سقط‌الزند در قالب آن به نظم درآمده‌اند. این بحر از جمله بحور آهنگین و غنائی است که شعرای دوره‌های پیشین اقبال چندانی به آن نداشتند. در دورهٔ عباسی با انتشار موسیقی و ترانه‌سرایی، اشعاری در این بحر سروده شد که به جهت گوش‌نوازی و داشتن موسیقی و ریتم سریع مورد توجه شنونده قرار می‌گیرد. یکی از ویژگی‌های مهم آن کوتاه بودن مقطع‌های آن است.

ابوالعلاء قصیده را این‌چنین آغاز می‌کند:

أعــن وَخْــدِ القِــلاصِ كشَــفْتِ حــالا ومــن عِنــد الظّــلام طَلَبــتِ مــالا
ودُرّاً خِلْــتِ أنْجُمَــه عليــه فهــلاّ خِلْــتِهِنّ بــه ذُبــالا
وقُلْــتِ الشّــمْسُ بالبَيْــداءِ تِبْــرٌ ومِثْلُــكِ مــن تخَيّــلَ ثُــمّ خــالا

(معری، ۱۹۵۷: ٤۷)

ترجمه: آیا با دویدن شتران، حال خود نمایان ساختی و از شب تاریک، مال تقاضا نموده‌ای؟ / ستارگانِ آسمان را مروارید پنداشتی، چرا خیال نکردی که فتیله‌ای روشن هستند؟ / و گفتی که خورشید در صحرا طلاست، همانند تو کسانی هستند که اول خیال کردند و سپس مغرور شدند.

ساختار استفهام و خطاب در آغاز قصیده با کوتاه بودن مقطع‌ها متناسب است و به‌سان

تلنگری است که بر سر مخاطب خود (که در اینجا خود شاعر است) نواخته می‌شود. به طوری که از خود می‌پرسد چگونه حالت خود را برای سایرین آشکار کرده است و چگونه در راه رسیدن به جاه و مال، بیابان‌ها را در تاریکی شب طی کرده است. کما این‌که از خود می‌پرسد که آیا طمع تا آنجا او را پیش برده که ستارگان را مروارید شمرده و خورشید را طلا انگاشته است!؟

الف-۱-۱-۲) موسیقی کناری

این نوع موسیقی از بررسی قافیه و روی شناخته می‌شود. «قافیه از عوامل مهم موسیقی آفرین در شعر است، تا جایی که برخی برآنند که شعری که قافیه نداشته باشد، شعر نیست» *(ذوالفقاری،۱۳۸۰: ۵۰)*. قافیه عنصری در شعر است که نشان‌گر توانایی شاعر در سرایش و نظم شعر است. این‌که شاعری صرفاً الفاظی هم‌آهنگ را در آخر ابیات بیاورد، شعر محسوب نمی‌شود؛ بلکه باید این واژه‌ها علاوه بر هماهنگی موسیقایی که با هم دارند، پیوندی قوی در ارتباط با دیگر لغات شعر داشته باشند.

از مهم‌ترین فواید قافیه و تأثیرات آن بر مخاطب می‌توان گفت «قافیه توجه شنونده را جلب و احساساتش را تحریک می‌کند و عامل وحدت مصراع با مصراع‌های دیگر است و باعث انسجام شعر می‌گردد و ارتباط ابیات را با یک‌دیگر مستحکم می‌نماید» *(عبدون، ۲۰۰۱: ۷)*. قافیه به دلیل تکرار در تمام شعر، موجب می‌شود تعبیری فراتر از آنچه گفته می‌شود به ذهن خواننده متبادر شود.

ابوالعلا معری در قصیدهٔ «وخد القلاص» قافیه را به صورت مطلق و مختوم به الف که در اصطلاح عروضیان وصل نامیده می‌شود، آورده است و این امر با حالت خطاب و استفهام تناسب دارد:

أعَــن وَخْــدِ القِــلاصِ كشَــفْتِ حــالا ومــن عِنــد الظّــلام طَلَبــتِ مــالا
ودُرّاً خِلْــتِ أنْجُمَــه عليــه فهــلاّ خِلْــتِهِنّ بــه ذُبــالا

(معری، ۱۹۵۷: ٤٧)

آمدن حرف الف و صدای کشیدهٔ آن در پایان هر بیت صدای فریاد را تداعی می‌کند. هم‌چنین چرخش صدا در دهان، به علت داشتن صدای اجوف (تهی)، تداعی‌کنندهٔ خالی

بودن صحرایی است که شاعر آن را برای رسیدن به ممدوح می‌پیماید. هماهنگی صدای پایانی قافیه در بیتی دیگر نیز نمود بارزی دارد:

مُوَاصَـــلَةً بهـــا رَحْلـــی کـــأنّی عـــنِ الـــدّنْیا أُریـــدُ بهـــا انْفِصَـــالا

(همان: ٤٨)

ترجمه: حرکت و سیر من مستمر است گویی که با این سفر می‌خواهم از دنیا جدا شوم.

انفصال و جدا شدن شاعر از زندگی و از جهان نیز با صدای کشیدهٔ الف هم‌خوانی دارد به‌خصوص اگر آن را چنین تصور کنیم که این فریادزننده، صدای خود را تا قطع شدن نفس ادامه دهد، گویی بدون این‌که نیاز به سخن باشد، انفصال و جدایی در ذهن شنونده تداعی می‌شود.

در این بین حرف لام که دارای صفت الصاق است *(عباس، ۱۹۹۸: ۷۸)* نیز به ادای این معنا کمک می‌کند. چسبیدن زبان به کام و جدا شدن نیز به افادهٔ معنای «انفصال» کمک می‌کند. این معنا را در ابیات متعدد دیگری می‌توان نشان داد؛ آنجا که به تشبیه پاشیدن عرق اسبان به جدا شدنِ پر عقاب می‌پردازد:

تَـــرَی أعْطَافَهـــا تَرمـــی حَمیمـــاً کأجْنِحَـــةِ البُـــزَاهِ رمـــت نِســـالا

(همان: ٤٨)

ترجمه: چنین می‌بینی که پهلوهای اسبان عرق می‌پاشد، همانند پرهایی که از بال‌های باز کنده می‌شود.

قافیه و رویّ انتخاب‌شده توسط شاعر در این قصیده، هم با مضمون شعری و هم با تصاویر ادبی مورد نظر شاعر هماهنگ بوده و به‌خوبی نمایان‌گر مقصود شاعر است. کلمات قافیه نیز متحرک هستند به طوری که دو حرف ما قبلِ روی مفتوح هستند و با حرف روی تناسب دارند و این امر بر پویایی قافیه افزوده است.

الف-۱-۱-۳) موسیقی درونی

موسیقی درونی عبارت است از «هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت حرف دیگر» *(شفیعی کدکنی، ١٣٨٤: ٥١)* موسیقی درونی تأثیر به‌سزایی در زیبایی شعر دارد و در کنار سایر اجزای تشکیل‌دهندهٔ آهنگ شعر، بر رونق سروده‌ها

می‌افزاید: «این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است» *(همان: ۳۹۲)*. ابراهیم خلیل در تفاوت موسیقی بیرونی و داخلی می‌گوید: «وزن در شعر امری اجباری است، در حالی که موسیقی داخلی امری اختیاری و از روی قریحه و ناخودآگاه است» *(خلیل، ۲۰۱٤: ۳۲۱)*. عوامل تشکیل‌دهندهٔ موسیقی درونی، مجموعه صنایع لفظی بدیعی متعددی هستند که در ادامه به مهم‌ترین موارد آن‌ها اشاره می‌کنیم.

الف-۱-۱-۳-۱) جناس

در تعریف جناس باید گفت: جناس به معنای تشابه لفظی دو کلمه است که در معنا با هم متفاوت باشند و بر دو قسم است، جناس تام و جناس ناقص *(تفتازانی، ۱۳۸۳: ٤٥٨-٤٦١)*. شاعر با به کارگیری کلماتی که به جهت لفظی شبیه هم هستند به ایجاد نوعی موسیقی مبادرت می‌ورزد که شعر را از آهنگی زیبا و جذاب برخوردار می‌سازد. از این رو «جناس و دیگر محسنات لفظی به واژگان تعلق داشته و به لطایف شنیداری مخاطب می‌افزاید و موجب پسند و سرور وی می‌شود» *(ابن‌عاشور، بی‌تا: ٤٢)*.

ابوالعلاء معری در مدایح خود به‌کرات از جناس استفاده کرده است. در این‌جا به بررسی این صنعت بدیعی در مدیحهٔ مورد نظر وی می‌پردازیم.

وقُلْـــتِ الشّـــمْسُ بالبَيْـــداءِ تِبْـــرٌ ومِثْلُـــكِ مَـــنْ تَخَيّـــلَ ثُـــمّ خـــالا

(معری، ۱۹۵۷: ٤٧)

در این بیت در کلمات «تخیّل و خالا» جناس ناقص وجود دارد که از نوع جناس شبه‌اشتقاق است زیرا «تخیل» از خال یخال مشتق شده است و به معنای گمان است، ولی «خالا» از خال یخول به معنای غرور و سرکشی است، بنابراین بین این دو شبه‌اشتقاق وجود دارد. برخی بر آن هستند که «شبه‌اشتقاق معمولاً زیباتر از اشتقاق است چون رابطه میان واژه‌ها بدیع است و تأمل برانگیز. به علاوه در عین وحدت لفظی، تفاوت معنایی وجود دارد که زیبایی آن را افزون می‌کند» *(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۳۸)*.

علاوه بر این جناس، تکرار حرف لام نیز موسیقی خاصی به این بیت داده است.

تُـــذَكّرُكِ الثَّوِيَـــهَ مِـــنْ ثُـــدَيٍّ ضَـــلالٌ مـــا أرَدْتِ بـــه ضَـــلالا

(معری، ۱۹۵۷: ٤٨)

ترجمه: گردنه‌های منطقه «ثدی» تو را به عشقِ گمراه‌کننده‌ات انداخت، در حالی که خواستار این گمراهی نبوده‌ای.

در این بیت جناس تام در کلمات «ضلال و ضلالا» وجود دارد. ضلالِ اول مجاز از عشق است و ضلال دوم در معنای حقیقی به معنای گمراهی آمده است. آمدن این جناس باعث جلب توجه مخاطب به معنای مورد نظر شاعر می‌شود؛ چرا که در ابتدا با شنیدن «ضلال» اول گمراهی را برای خود اثبات می‌کند و با آمدن لفظ دوم این صفت را از خود سلب یا توجیه می‌کند.

فمـــا يَـــرْمِينَ بالآجـــالِ إجْـــلاً وَيَـــرمِينَ المَقَانِـــبَ والرِّعَـــالا

(همان: ٤٩)

ترجمه: این سوارکاران، مرگ را به جان گله‌های گاو وحشی نمی‌اندازند، بلکه گروه‌ها و گردان‌های دشمنان را می‌کشند.

بین «آجال» و «إجل» جناس ناقص از نوع اشتقاق وجود دارد. اولین چیزی که در این جناس نظر شنونده را جلب می‌کند نفی «آجال» از «إجل» و اثبات آن برای موارد دیگر است. از آن‌جا که شاعر در این‌جا از لفظ غریب «إجل» استفاده کرده است با درنگ فهمیده می‌شود که منظور از «إجل» گلهٔ گاو وحشی است.

يُغـــادِرْنَ الكَواعِـــبَ حاسِـــرَاتٍ يُـــنِلْنَ مِـــن العُـــداةِ مـــن اسْـــتَنالا

(همان‌جا)

ترجمه: سواران، دختران را بی‌روبند رها می‌کنند در حالی که هر چه سربازانِ دشمن از آن‌ها بخواهند دریغ نمی‌کنند.

در دو واژهٔ «ینلن» و «استنالا» جناس از نوع اشتقاق وجود دارد، زیرا هر دو از یک ریشه هستند.

الف-۱-۱-۳-۲) تکرار

تکرار یکی از پدیده‌های کهن در شعر عربی بوده است و ناقدان در گذشته به نقش مهم آن در ارتباط اجزای کلام اشاره کرده‌اند؛ هم‌چنین برای تکرار، معانی متعددی بیان کرده‌اند

که با اغراض شاعر مرتبط است لذا تکرار «باعث بارز شدن و برجسته شدن معنا بوده یا این‌که شاعر برای تأکید و تفصیل و در ادامه ساخته و پرداخته کردن و متبلور کردن معانی خود به آن روی می‌آورد *(شعلال، ۱۹۹۳: ۲۵۲)*.

تکرار در شعر به چند شکل بروز می‌یابد؛ گاهی تکرار در حروف مشاهده می‌شود و گاهی در کلمات و گاهی در عبارات و جملات. شاعر برای تأثیرگذاری بر مخاطب خود از حروف، کلمات و عبارات مکرر استفاده می‌کند. «در مورد انگیزه‌های هنری تکرار گفته می‌شود که این امر باعث یک توازن موسیقی در اثر ادبی می‌شود و این باعث می‌شود آهنگ، توانایی بیشتری در انگیزش مخاطب و تأثیرگذاری بر روان او داشته باشد» *(حسین قاسم، ۲۰۰۱: ۲۱۹)*.

ابوالعلا معری در شعر خود از تکرار بهره‌های فراوان برده است غالب تکرارهای موجود در مدایح او از قبیل تکرار حرف و کلمه بوده است.

- تکرار آوایی ناقص (واج)

حروف در ساختار کلمه و تعیین معنای آن، به‌خصوص در زبان عربی اهمیت شایانی دارند و به همین جهت تکرار یک حرف در کلمه و یا جمله می‌تواند نشان از تأکید شاعر روی معنای خاصی باشد یا حالت خاص روانی شاعر به هنگام سرایش را بیان کند؛ چنانچه گفته می‌شود: «تکرار حرف گرچه منظم نباشد در کلام عاطفی و زیبایی‌آفرین، زیباست به شرط آن‌که میان حروف در حدی باشد که ذهن، تکرار را دریابد» *(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۸)*. شعرِ ابوالعلا از این نقطه‌نظر تهی نبوده و با درنگ در این قصیده می‌توان نمونه‌های متعددی از این قبیل یافت؛ چنان که در بیت زیر شاعر هفت مرتبه حرف لام را تکرار می‌کند:

أعَــن وَخْــدِ القِــلاصِ كشَــفْتِ حــالا ومــن عِنــد الظّــلام طَلَبــتِ مــالا

(معری، ۱۹۵۷: ٤٧)

ترجمه: آیا با دویدن شتران، حال خود نمایان ساختی و از شب تاریک، مال تقاضا نموده‌ای؟

آوای حرف لام، آمیخته‌ای از نرمی و انعطاف و قوام و الصاق است *(حسن، ۱۹۹۸: ۷۸)*.

با توجه به این‌که سخن شاعر در بیان گله و ملامت است، شاعر باید به گونه‌ای سخن بگوید که همراه با نرمی و انعطاف باشد و هم‌زمان باید تا حدی جدی باشد تا تأثیر خود را بگذارد. با توجه به این توضیح و خصوصیات حرف لام درمی‌یابیم که شاعر به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه از ویژگی‌های این حرف متناسب با معنای مورد نظرش استفاده کرده است. در بیت دیگری نیز به طور مکرر از این حرف استفاده می‌کند:

رَمَـــاکِ اللّـــهُ مِـــنْ نُـــوقٍ بِـــرُوقٍ مـــن السّـــنَواتِ تُثْکِلُـــکِ الإفـــالا

(معری، ۱۹۵۷: ٤٧)

ترجمه: ای ناقه‌های بلنددندان! خدا تو را دچار قحطی‌ای کند که شتربچه‌هایت را بکشد.

این بیت در معرض شِکوه و نفرین است و از آنجا که بر ناقه‌ها نفرین می‌کند، از خاصیت الصاق حرف لام استفاده می‌کند؛ بدین‌معنا که می‌خواهد این خواسته را بر وجود ناقه‌ها بچسباند.

تکرار حرف نون نیز در مدایح معری جایگاه ویژه‌ای دارد. «این حرف از جهت تعبیری، برای بیان باطن و صمیم اشیاست؛ کما این‌که صدای آن به صورت هیجانی از درون خارج می‌شود و برای بیان احساسات عمیق استفاده می‌شود» *(حسن، ۱۹۹۸: ۱۵۸)*.

در بیت زیر حرف نون شش مرتبه تکرار می‌شود:

یُغـــــادِرْنَ الکَواعِـــــبَ حاسِـــــرَاتٍ یُـــنِلْنَ مِـــن العُـــداهِ مـــن اسْـــتَنالا

(معری، ۱۹۵۷: ٤٧)

ترجمه: سواران، دختران را بی‌روبند رها می‌کنند در حالی که هر چه سربازانِ دشمن از آن‌ها بخواهند دریغ نمی‌کنند.

به نظر می‌رسد علت تکرار حرف نون در این بیت برای تعبیر از حالت تألم و ذلتی است که زنانِ دشمن احساس می‌کنند. زیرا «آوای آن که از بینی خارج می‌شود بهترین صدا برای بیان احساسات درد و خشوع است» *(حسن، ۱۹۹۸: ۱۵۸)*.

از آنجا که شاعر به طور ناخودآگاه حروف را متناسب با معانی به کار می‌گیرد، می‌توان با توجه به مثال‌های فوق به این نکته رسید که معری به جهت مطبوع بودن شعر وی و دوری از تکلف، توانسته است به چنین تناسبی در انتخاب حروف و معانی دست یابد.

- تکرار آوایی کامل (واژه)

تکرار کلمات در این مدیحهٔ معری، نشان از رویکرد تعبیری و تأکید شاعر بر برخی معانی خاص است. وی به کرات از تکرار استفاده می‌کند، به‌طوری که در ابیات اولیه می‌گوید:

ودُرّاً خِلْـــــتِ أنْجُمَـــــه علیـــــه فهـــــلاّ خِلْـــــتِهِنّ بـــــه ذُبـــــالا

(معری، ۱۹۵۷: ٤٧)

ترجمه: ستارگانِ آسمان را مروارید گمان بردی، چرا خیال نکردی که فتیله‌ای روشن هستند؟

در این بیت فعل «خال» تکرار شده است و این نشان از شدت تخیّل و توهّم مخاطب شاعر دارد؛ زیرا او به امید دهش و بخشش ممدوح، راه سپرده است.

در بیت دیگری فعل «رمی» را برای اسبان به کار برده است:

فمـــــا یَـــــرْمِینَ بالآجـــــالِ إجْـــــلاً وَیَـــــرمِینَ المَقَانِـــــبَ والرِّعَـــــالا

(معری، ۱۹۵۷: ٤٩)

ترجمه: این سوارکاران، مرگ را به جان گله‌های گاو وحشی نمی‌اندازند، بلکه گروه‌ها و گردان‌های دشمنان را می‌کشند.

تکرار این فعل و نسبت دادن آن برای اسبان که در واقع به جنگجویی سپاهیان ممدوح اشاره دارد، نشان از آن است که این اسبان همواره در میدان کارزار هستند و تنها برای مبارزه با دشمن سوار می‌شوند نه برای شکار.

الف-۲) سطح نحوی

سطح نحوی یا سبک‌شناسی جمله، از دیگر سطوح زبانی است که در آن متن از لحاظ ساختار جملات، مورد بررسی قرار می‌گیرد و به مواردی هم‌چون آشنازدایی در ساختار جمله، کوتاه و بلندبودن جملات، نوع جملات از لحاظ فعلیه یا اسمیه بودن، تقدیم و تأخیر و ... پرداخته می‌شود *(خلیل، ۲۰۱٤: ۳۲۸)*.

الف-۲-۱) ساختار جملهٔ فعلیه

معری در استفاده از انواع جمله‌ها به نیکی درنگ می‌کند و در هر موضعی متناسب با آن معنا و غایت، جمله‌ای را اختیار می‌کند تا مخاطب خود را اقناع کند. وقتی جملات اسمیهٔ شاعر را در نظر می‌گیریم، متوجه می‌شویم شاعر هنگامی که در معرض توصیف شایستگی‌های ممدوح سخن می‌گوید و از آماده بودن اسبان و سواران دم می‌زند از جملات فعلیه با افعال ماضی استفاده می‌کند:

نَشَـــأنَ مـــع النَّعَـــامِ بكُـــلّ دَوٍّ فقَـــدْ ألِفَـــتْ نتائِجُهـــا الرِّئـــالا
ولمّـــا لـــم يُســـابِقْهُنّ شَـــيءٌ مِـــنَ الحَيَـــوانِ ســـابَقْنَ الظِّـــلالا
وقـــد ذابَـــتْ بنـــارِ الحِقْـــدِ منهـــا شَـــكائِمُها فمازَجَـــتِ الـــرُّوَالا

(معری، ۱۹۵۷: ٤٨-٤٩)

ترجمه: در صحراها با شترمرغان، بزرگ شده‌اند، لذا کره‌های آن‌ها با بچه شترمرغ‌ها خو گرفته‌اند / و چون حیوانی نیافتند که یارای مسابقه دادن با آن‌ها را داشته باشد، با سایهٔ خود مسابقه دادند. / از آتش حقد و کینه‌ای که در وجودشان هست، دهان‌بندشان ذوب شد و با آب دهانشان ممزوج گشت.

در این ابیات شاعر با استفاده از افعال ماضی «نشأن، ألفت، سابقنَ، ذابت، مازجت» معانی مورد نظر خود را بیان کرده است. فعل ماضی دلالت بر حدوث در زمان گذشته دارد و در این‌جا بیانگر این است که این‌ها صفات و ویژگی‌هایی است که از گذشته در اسبان ممدوح وجود داشته است و چیز تازه‌ای نیست و سلحشوری در وجود وی، سواران و اسبانش نهادینه شده است.

بنابراین اسبان ممدوح مرکب‌های تند و تیز بوده‌اند که با شترمرغان دونده، بزرگ شده‌اند و حیوانات دیگر یارای مسابقه با آن‌ها را نداشته و با سایهٔ خود مسابقه داده‌اند. آتش کینه از سربازان به آن‌ها منتقل شده است و شاعر در تعبیری اغراق‌آمیز، لگام را ذوب‌شده و درآمیخته با آب دهان اسبان به تصویر می‌کشد.

در ادامهٔ همین ابیات، شاعر برای بیان اثری که لشکر بر دشمن باقی می‌گذارد از افعال مضارع استفاده می‌کند:

يُـــذِقْنَ بَنـــي العُصَـــاةِ اليُـــتْمَ صِـــرْفاً ويَتْـــــرُكْنَ الجَـــــآذِرَ والسِّـــــخَالا
فمـــــا يَـــــرْمِينَ بالآجـــــالِ إجْـــــلاً وَيَـــــرمِينَ المَقَانِـــــبَ والرِّعَـــــالا
يُغـــــادِرْنَ الكَواعِـــــبَ حاسِـــــرَاتٍ يُـــنِلْنَ مِـــن العُـــداةِ مـــن اسْـــتَنالا

(همان: ٤٩)

ترجمه: سواران ممدوح هم‌چون ساقیانی هستند که یتیم شدن را به مانند شرابی خالص در کام فرزندان دشمنان فرومی‌ریزند و در این شکارگاه، گوساله‌ها و بزهای وحشی را رها می‌کنند. / این سوارکاران، مرگ را به جان گله‌های گاو وحشی نمی‌اندازند، بلکه گروه‌ها و گردان‌های دشمنان را می‌کشند. / سواران، دختران را بی‌روبند رها می‌کنند، در حالی که هر چه سربازانِ دشمن از آن‌ها بخواهند دریغ نمی‌کنند.

در این ابیات، شاعر جملات خود را با افعال مضارع «یذقن، یترکن، یرمین، یغادرن، ینلن» می‌سازد. فعل مضارع بر تکرار وقوع امری دلالت می‌کند، بنابراین برای این‌که نشان دهد وقایعی که لشکریان ممدوح بر دشمنان وارد می‌آورند، همیشگی و به صورت مکرر صورت می‌پذیرد، مضارع بودن افعال بیشترین کمک را به او می‌کنند.

بنابراین معنای ثانوی این ابیات این است که اسبان به صورت همیشگی مرگ را برای خانواده‌های دشمنان به ارمغان می‌آورند و همواره به گردان‌های دشمن به جای شکارهای متعارف، هجوم می‌آورند و زنانِ دشمنان را ماتم‌زده باقی می‌گذارند.

الف-۲-۲) ساختار جملهٔ اسمیه

غالب جملات در مدایح معری از نوع فعلیه است و جز در مواردی معدود از جملهٔ اسمیه استفاده ننموده است و این نشان‌دهندهٔ ویژگی پویایی، تحرک و اهمیت دادن به زمان جملات در این قصیده است. لذا در این‌جا به مواردی که از کاربرد جملهٔ اسمیه اشاره می‌شود.

جملهٔ اسمیه بر ثبوت دلالت می‌کند،. در مدایح معری نیز شاهد این موضوع هستیم که وی در برخی جاها از این جمله استفاده کرده است؛ به‌عنوان مثال وی به هنگام معرفی ممدوح چنین می‌گوید:

ســـــأَلْنَ فقلْـــــت مَقْصِـــــدُنا ســـــعيدٌ فكـــــانَ اسْـــــمُ الأَمِيـــــرِ لهُـــــنّ فـــــالا

مُكَلَّـــفُ خَيْلِـــهِ قَـــنَصَ الأعَـــادی وجاعِـــلُ غابِـــهِ الأسَـــلَ الطِّـــوَالا

(همان: ٤٨)

ترجمه: از ما پرسش نمودند و گفتیم مقصد ما سعید است، پس نام امیر، مایهٔ اقبال و شگونِ آن‌ها بود. / کسی که اسبانش را ملزم کرده تا دشمنان را شکار کند و جنگل آن‌ها را از نیزه‌های بلند ساخته است.

شاعر برای معرفی شخصیت ممدوح خود از جملات اسمیه «مقصدنا سعیدٌ»، «اسم الامیر لهن فال»، «مکلف خیله قنص الأعادی» و«جاعل غابه الاسل الطوالا» استفاده کرده است. همان‌گونه که گفته شده، از آن‌جا که جمله اسمیه دلالت بر ثبوت دارد، صفاتی که با این ساختار بیایند به‌زعم نویسنده، ثابت و ماندگار هستند؛ لذا وقتی می‌گوید «مقصدنا سعیدٌ» به معنای این است که همواره چنین قصدی داریم و راه ما به سوی خوشبختی در بارگاه اوست. هم‌چنین خوش یُمن بودن ممدوح نیز شامل این ثبوت می‌شود.

در بیت دوم مبتدا «هو» حذف و تنها به خبر اکتفا شده است؛ زیرا کلام در مقام مدح است و مبتدا ناگفته پیداست. بنابراین صفت جنگاوری و فرماندهی برای ممدوح ثابت بوده و همیشه لشکریانش بر دشمن پیروز شده‌اند.

در بیت دیگر درباره شجاعت او می‌گوید:

ذكـــيُّ القَلْـــبِ يَخْضِـــبُها نَجِيعـــاً بمـــا جَعَـــلَ الحَرِيـــرَ لهـــا جِـــلالا

(همان: ٤٩)

ترجمه: او دارای قلبی شجاع است، اسبان را در جنگ با خون می‌پوشانَد همان‌طوری که در صلح با حریر می‌پوشانْد.

در این بیت نیز با جملهٔ «[هو] ذکی القلب» با استفاده از جملهٔ اسمیه، صفت شجاعت را برای ممدوح ثابت کرده است.

الف-۳) سطح ادبی

در سطح ادبی به ویژگی‌هایی پرداخته می‌شود که علم بیان تعریف کرده است و شیوه‌های تعبیری مختلف مورد تحلیل قرار می‌گیرد. در ادامه این قصیده را از جهت تشبیه و انواع مجاز مورد بررسی قرار می‌دهیم.

الف-۳-۱) تشبیه

تشبیه به‌عنوان رکن اصلی خیال، نقش به‌سزایی در خلق انواع تصاویر شاعرانه ایفا می‌کند. شاعرانه بودن تشبیه به این است که مخاطب را از چیزی به چیز دیگری منتقل می‌کند که جالب‌تر و دل‌انگیزتر است و هر قدر این انتقال از لحاظ خیال دوردست‌تر و نیازمند به تلاش ذهنی بیشتری باشد، تشبیه زیباتر و جذاب‌تر بوده و نزد مخاطب از پذیرش بیشتری برخوردار است *(بوحوش، ۲۰۰۰: ۱۵۳)*. این واکنش برای مخاطب با نوعی شگفتی همراه است که التذاذ و اقناع وی را در پی دارد؛ بنابراین «تشبیه برای رساندن مشارکت دو چیز نمی‌باشد، بلکه برای آن است که چیزی را بهتر جلوه بدهیم یا بدتر» *(فروزانفر، ۱۳۷٦: ۱۰)*.

ابوالعلا در جاهای متعدد از این مدیحه از تشبیه استفاده کرده و از آن به‌عنوان شگردی برای تعبیر معانی خود بهره برده است. معری قصیده‌ای را که در مدح یکی از امرا سروده است، با گِله از نفسِ خود آغاز کرده است که چرا اشتران را بیهوده، روز و شب در بیابان می‌دواند و حدیث نفس خود را این‌گونه با تشبیه بیان می‌کند:

ودُرّاً خِلْـــــتِ أنْجُمَـــــه علیـــــه فهـــــلاّ خِلْـــــتِهِنّ بـــــه ذُبـــــالا
وقُلْـــــتِ الشّـــــمْسُ بالبَیْـــــداءِ تِبْـــــرٌ ومِثْلُـــــکِ مَـــــنْ تَخَیّـــــلَ ثُـــــمّ خـــــالا

(معری، ۱۹۵۷: ٤٧)

ترجمه: ستارگانِ آسمان را مروارید پنداشتی، چرا خیال نکردی که فتیله‌ای روشن هستند؟/ و گفتی که خورشید در صحرا طلاست، همانند تو کسانی هستند که اول خیال کردند و سپس مغرور شدند.

معری در بیت اول، ستارگان آسمان را به مروارید تشبیه می‌کند. این تشبیه در صدد آن آمده که نفس او به او وعده می‌دهد که از پسِ طیِ این مسیر، به مال خواهد رسید، لذا حالت روانی و قصدی که سوارکار به دنبال آن است، چنین به او القا می‌کند که آنچه در مسیر وی واقع می‌شود متناسب با هدف اوست، لذا ستارگان را به مروارید تشبیه کرده است. در این‌جا با وجود ذکر ادات تشبیه (خلتِ) وجه‌شبه حذف شده است تا با تشبیه مجمل، مخاطب خود به وجه‌شبه بیاندیشد.

از آن‌جا که شاعر با ملامت و ناامیدی از مفید بودن سفر، سخن آغاز کرده است، به

نفس خود می‌گوید: شایسته‌تر آن است که ستارگان آسمان را فتیله‌ای شعله‌ورشده تصور می‌کردی. گویا بر آن است که تشبیه ستارگان در پهنهٔ سیاه‌رنگ آسمان باید به دور از خواسته‌های نفس به چیزی دیگر تشبیه شود.

این تشبیه نیز در ادامهٔ بیت قبلی بوده و بیان‌گر گرایش‌های نفس است که پرتو طلایی در صحرا را طلا می‌انگارد.

در جایی دیگر در توصیف اسبان می‌گوید:

وأیْقَـــظَ بالصّـــهیلِ الرّکـــبَ حتـــی ظَنَنْـــتُ صَـــهیلَهُ قِـــیلاً وقـــالا

(همان:۵۱)

ترجمه: با شیههٔ خود، کاروانیان را بیدار کرد، تا این‌که گمان بردم شیههٔ او قیل و قال مردمان است.

در این بیت معری مشبه و مشبهٌبه را ذکر نموده و برای تشبیه از ادات تشبیهِ «ظن» استفاده کرده است که در این‌جا بیان‌گر شباهت بسیار زیاد شیهه و همهمهٔ اسب، به گفتگو و هیاهوی انسان‌هاست.

در میان تشبیهاتی که ابوالعلا بیان می‌کند، تشبیه بلیغ در تعداد اندکی از ابیات وی به کار رفته است. تشبیه بلیغ با حذف ادات تشبیه و وجه شبه عمق بیشتری به این فن می‌دهد و ادعای همانندی و یکسانی را بیان می‌کند. در جای دیگری از این قصیده از تشبیه بلیغ استفاده کرده است:

وقـــد ذابَـــتْ بنـــارِ الحِقْـــدِ منهـــا شَـــکائِمُها فمازَجَـــتِ الـــرُّوَالا

(همان: ٤٨)

ترجمه: از آتش حقد و کینه‌ای که در وجودشان هست، دهان‌بندشان ذوب شد و با آب دهانشان ممزوج گشت.

در این بیت شاعر، با استفاده از ترکیب اضافی، کینه را به آتش تشبیه کرده است. وی در این ترکیب با از یاد بردن ادات تشبیه و وجه شبه، به یکسانی حرارت آتش و اثر کینه، اشاره نموده و با اضافه کردن آتش به کینه، بلاغت این تعبیر را به اوج رسانده است؛ چرا که حرارت این آتش باعث شده لگامی که در دهان اسب قرار دارد از شدت آن، ذوب شود و این امر نشان‌دهندهٔ استفاده شاعر از غلو است.

در بیت دیگر شاعر، به توصیف درخشندگی شمشیر ممدوح می‌پردازد و می‌گوید:

إذا بُصِـــرَ الأميـــرُ وقـــد نَضَـــاهُ بـــأعْلى الجَـــوّ ظُـــنّ عليـــه آلا
(همان‌جا)

ترجمه: اگر امیر در حالت برکشیدن آن، بر فراز آسمان دیده شود، گمان می‌رود که روی آسمان سراب دیده شده است.

شاعر در بیت قبل، شمشیر را به‌سان برکهٔ آب و زبانه‌ای از آتش می‌داند و در این تشبیه حالتی را بیان می‌کند که امیر این شمشیر را در دست برافراشته است، این حالت به‌مانند ظاهر شدن سرابی در آسمان است، حال آن‌که جای سراب بر زمین است. در این تشبیه شاعر از قوهٔ تخیّل خود بهره گرفته و چندین تصویر را با هم در آمیخته است.

الف-۳-۲) مجاز

مجاز یکی از ابزارهای مهم شاعر برای تصویرسازی است. مجاز در لغت به معنای «گذشتن و عبور کردن است» *(فراهیدی، ۱٤۱٤: ۳۲۰/۱)* و در اصطلاح «لفظی است که در غیر آنچه در اصطلاح تخاطب برای آن وضع شده استعمال می‌شود که این استعمال به جهت پیوند و مناسبتی است که بین معنای حقیقی و مجازی وجود دارد و در کنار آن قرینه‌ای می‌آید که مانع اراده معنای وضعی آن می‌شود» *(هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۰۵)*.

الف-۳-۲-۱) مجاز مرسل

معری از مجاز بارها استفاده کرده است و از این جهت به غنای شعر خویش افزوده است. در مطلع یکی از مدایح خود چنین می‌سراید:

تُـــذَكّرُكِ الثَّوِيَـــةَ مِـــنْ ثُـــدَيٍّ ضَـــلالٌ مـــا أرَدْتِ بـــه ضَـــلالا
(معری، ۱۹۵۷: ٤۷)

ترجمه: گردنه‌های منطقه «ثدی» تو را به عشقِ گمراه‌کننده‌ات انداخت، در حالی که خواستار این گمراهی نبوده‌ای.

لفظِ ضلال اول، مجاز از عشق است؛ زیرا شاعر نام سرزمینی را می‌آورد که مخاطب را به یاد معشوقهٔ خویش می‌اندازد. در این‌جا علاقه بین عشق و ضلال، مسببیه است زیرا گمراهی، معلول عشق است که در پی آن، انسان سرگشته و گمراه می‌شود، اما شاعر در

ادامه دلیلی اقامه می‌کند که این عشق نه از روی قصد صورت گرفته است بلکه وی بدون اراده و بدون قصد گمراهی، دچار آن شده است. در واقع جملهٔ آخر، قرینهٔ معنای عشق است تا ذهن را از معنای منفی برگرداند.

وَمَـــنْ صَـــحِبَ اللّیـــالی عَلّمَتْـــهُ خِـــداعَ الإلْـــفِ والقیـــلَ المُحـــالا

(معری، ۱۹۵۷: ۵۱)

ترجمه: هرکس با شب‌ها همراه شد، شب‌ها فریب دوست و سخنان محال را به او می‌آموزند.

«لیالی» در این بیت، مجاز از تجاربی است که انسان در روزها و شب‌های زندگی خود می‌بیند و او را نسبت به دگرگونی‌های دوستان و حوادث ناگواری که در ذهن انسان نمی‌گنجد، آشنا می‌کند. قرینه در این‌جا نسبت دادن «تعلیم» به شب‌هاست، در حالی که چنین چیزی را نمی‌توان به شب نسبت داد؛ جز این‌که تجاربی که در این شب‌ها رخ می‌دهد آموزنده هستند؛ بنابراین علاقهٔ موجود بین مجاز و حقیقت در این بیت علاقهٔ زمانی است. در واقع می‌توان گفت لیالی، مجاز از زمانی است که تجارب در آن‌ها کسب شده است، بنابراین به جهت این‌که شب‌ها جزیی از زمان است، مجاز به علاقهٔ جزئیه است.

الف-۳-۲-۲) مجاز عقلی

مجاز عقلی (یا اسناد مجازی، اسناد حکمی و مجاز در اسناد) عبارت است از نسبت دادن فعل (یا آنچه در معنای فعل است) به چیزی که برای آن وضع نشده است. در این بین لازم است قرینه‌ای وجود داشته باشد تا ذهن را از معنی اصلی منصرف سازد و رابطه‌ای (علاقه) بین دو طرف اسناد وجود داشته باشد *(هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۱۵)*.

ابوالعلا در این مدیحهٔ خود به‌کرات از مجاز عقلی استفاده کرده است؛ هنگامی که شاعر به مدح جنگاوری ممدوح می‌پردازد، این‌چنین از اسبانِ سربازانش یاد می‌کند:

یُـــذِقْنَ بَنـــی العُصَـــاةِ الیُـــتْمَ صِـــرْفاً ویَتْـــــرُکْنَ الجَـــــآذِرَ والسِّـــــخَالا

(معری، ۱۹۵۷: ٤۹)

ترجمه: اسبان ممدوح هم‌چون ساقیانی هستند که یتیم‌شدن را به‌مانند شرابی خالص در کام فرزندان دشمنان فرومی‌ریزند و در این شکارگاه، گوساله‌ها و بزهای وحشی را رها

می‌کنند.

در این بیت، صفت ساقی بودن را به اسبان نسبت می‌دهد در حالی‌که این سربازان هستند که به این عمل اقدام می‌کنند، بنابراین در این‌جا علاقهٔ راکب و مرکوب است که ذهن را از معنای لفظی منصرف می‌کند و معنای مجازی را به ذهن متبادر می‌سازد. در این تصویر استعارهٔ تبعیه، در تشبیه کشتن به نوشاندن جام، وجود دارد که بر زیبایی تصویر افزوده است. هم‌چنین می‌توان گفت یتیمی را به شرابی تشبیه نموده که نوشانده می‌شود؛ بنابراین در آن استعاره مکنیه هم وجود دارد.

در بیت دیگری نیز در بیان شجاعت ممدوح، ترس را به ستارگان نسبت می‌دهد:

إذا خَفَقَتْ لمَغْرِبِها الثّريّا تَوَقّتْ من أسِنّتِهِ اغْتِيالا

(همان: ۵۲)

ترجمه: اگر ثریا به سمت مغرب متمایل شود، بیم آن دارد که تیرهای وی به صورت ناگهانی او را بکشد.

از آنجا که این سخن –همان‌گونه که در ادامه توضیح خواهیم داد– یک تعبیر کنایی و مشتمل بر توریه است؛ اما مجاز عقلی در آن، نسبت دادن ترسِ از ستارگان به ثریاست. در این‌جا تناسبی که بین فعل مسند و مسندالیه وجود دارد این است که دشمنان ممدوح (مصریان و مغربیان) در جهت غرب دیار او هستند؛ بنابراین علاقه در این مجاز، جهت سرزمین دشمنان است.

در جای دیگری شاعر در وصف شجاعت ممدوح و برّندگی شمشیر وی می‌گوید:

فإنْ عَشِقَتْ صَوارِمُکَ الهَوادی فلا عَدِمَتْ بمنْ تَهَوی اتّصَالا

(همان: ۵۳)

ترجمه: اگر شمشیرهایت عاشق گردن‌های دشمنانت باشد، الهی که از اتصال بدانچه مایل است، ناکام نماند.

در این بیت «عشق» به شمشیر نسبت داده شده است و این عشق در بریدن گردن دشمنان ممدوح، نهفته است و شاعر برای این شمشیرها دعا کرده است تا این خواستهٔ آن‌ها برآوده شود. این در حالی است که سربازان ممدوح، عاشق کشتن دشمنان هستند؛ لذا اسناد این فعل به شمشیرها به علاقهٔ آلیه است؛ زیرا شمشیرها ابزار سربازان برای بریدن گردن دشمن هستند.

در بیتی دیگر تقدیر حوادث را بر ابرها حمل می‌کند و می‌گوید:

حَفظْـــتَ المُسْـــلِمِينَ وقَـــدْ تَوالَـــتْ سَـــحائِبُ تَحْمِـــلُ النُّـــوَبَ الثِّقـــالا

(همان‌جا)

ترجمه: مسلمانان را در حالی حفظ کردی که ابرهایی در پی هم می‌آمد که حوادثی گران به همراه داشتند.

قرینهٔ مجاز عقلی در این بیت، نسبت دادنِ تقدیر و سرنوشت به ابرهاست؛ در حالی که آنچه معروف است، سرنوشت مردمان در آسمان است نه بر روی ابرها و از آنجا که ابرها در آسمان هستند در این بیت علاقهٔ مجاز، مکانیه است.

الف-۳-۳) استعاره

«استعاره به کار بردن لفظی است در غیر آنچه برای آن وضع شده است به جهت علاقه مشابهتی که بین معنای حقیقی و معنای مجازی وجود دارد، همراه با قرینهٔ بازدارنده از ارادهٔ معنی اصلی آن» *(هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۳۹)*.

اصل استعاره بر تشبیه استوار است و به دلیل این‌که در استعاره فقط یک رکن از تشبیه ذکر می‌شود و خواننده را به تلاش ذهنی بیشتری وامی‌دارد، از تشبیه رساتر، زیباتر و خیال‌انگیزتر است. هر قدر استعاره غریب‌تر و نامأنوس‌تر باشد، آشنازدایی در آن بیشتر و عنصر غافل‌گیری در آن قوی‌تر است *(ویس، ۲۰۰۲: ۱۳۲-۱۳۹)*. استعاره، در واقع تأکید، ایجاز و برجستگی تصاویر شاعرانه را افزایش می‌دهد و به دلیل ابهام و پیچیدگی نهفته در آن، میزان التذاذ هنری را دو چندان می‌کند. با شناسایی استعاره‌های مختلفِ هر شاعر می‌توان به میزان موفقیت یا ضعف وی در شعر پی برد؛ بررسی استعاره‌های تکراری و مبتذل یا بدیع و تازه، استعاره‌های طبیعی یا بعید و دور از ذهن، میزان استفاده از استعاره، توجه بیشتر به یکی از انواع استعاره و مواردی از این قبیل می‌تواند میزان توفیق شاعر و نیز جهت فکری او را مشخص سازد.

معری در این سرودهٔ خود استعاره‌های لطیفی می‌آفریند که نشان‌دهندهٔ ذوق و تخیّل اوست. وی در توصیف شمشیر می‌گوید:

مُحَلّـــى البُـــرْدِ تَحْسَـــبُهُ تَـــرَدَّى نُجُـــومَ اللّيْـــلِ وانْتَعَـــلَ الهِـــلالا

(معری، ۱۹۵۷: ۵۳)

ترجمه: نیام آن تزیین شده است، گویی ستارگان شب را بر تن کرده و ماه را به مانند نعلی به پا کرده است.

در «تردَّی نجوم اللیل و انتعَلَ الهلال» استعاره مصرحه وجود دارد. یعنی نقش و نگار شمشیر به ستارگان و خمیدگی آن به هلال مانند شده و مشبه یا همان مستعارٌله حذف شده است.

نتیجه

از آنچه در این نوشتار آمد نتایج زیر به دست می‌آید:

۱. ابوالعلا معری را می‌توان از شاعران صاحب سبک در ادبیات عربی دانست. وی علاوه بر این‌که اصرار بر به‌کارگیری فنون بدیعی داشت، اما این امر باعث نشد که شعر او به ورطهٔ رکاکت فرو رود و توانسته است با بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی و ادبی در شعر خود به آن‌ها غنا بخشد.

۲. ابوالعلاء معری از جهت آوایی، شعر خویش را بسیار غنی ساخته است و موسیقی شعر خود را از تمام جهات یعنی موسیقی خارجی، کناری، درونی و معنوی سرشار ساخته و این جنبه‌ها را متناسب با مضمون شعری خود، اختیار کرده است.

۳. بحری که شاعر در سرایش لامیهٔ خود به‌کار گرفته بحر وافر است. معری از خاصیت آهنگین و نشاط موجود در این بحر نیز بهره می‌برد و شادی و سرزندگی را در مدح خود نمایان می‌سازد.

۴. در مورد موسیقی کناری این قصیده، که مورد تحلیل قرار گرفت، شاعر از قافیهٔ مطلق با حرف وصل «الف» استفاده کرده است. شاعر قصیده را در موضوع سفر صحرایی خود به سوی ممدوح، می‌سراید. آمدن حرف الف و صدای ممدود آن در پایان هر بیت، صدای فریاد را تداعی می‌کند. هم‌چنین چرخش صدا در دهان، به علت داشتن صدای اجوف (تهی)، تداعی‌کنندهٔ خالی بودن صحرایی است که شاعر در حال طی کردن آن است.

۵. ابوالعلاء در مدح خود، از موسیقی درونی بهره‌های فراوان برده است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت بیشترین نمود را در لامیهٔ وی دارد. معری با به‌کارگیری کلماتی که به جهت لفظی شبیه هم هستند به ایجاد نوعی موسیقی مبادرت می‌ورزد که شعر را از آهنگی زیبا و

جذاب برخوردار می‌سازد و بیشترین نمود آن در جناس مشاهده می‌شود.

۶. شاعر در شعر خود از تکرار، بهره‌های فراوان برده است، غالب تکرارهای موجود در مدح او از قبیل تکرار حرف و کلمه بوده است.

۷. هنگامی‌که سخن شاعر در بیان گله و ملامت همراه است، شاعر باید به گونه‌ای سخن بگوید که همراه با نرمی و انعطاف باشد و همزمان باید تا حدی جدی باشد تا تأثیر خود را بگذارد؛ در چنین جایی شاعر از خصوصیات حرف «لام» و تکرار آن استفاده می‌کند و به طور خودآگاه یا ناخودآگاه از ویژگی‌های این حرف، متناسب با معنای مورد نظرش استفاده می‌کند.

۸. تکرار کلمه و آوای آن در موارد متعددی که در مدایح معری دیده می‌شود، برای دلالت بر تأکید و قصد خاص شاعر می‌باشد تا معنا را در ذهن مخاطب جای دهد.

۹. معری به طور مکرر از ساختار نحوی عام خارج شده و به استثناها روی آورده است، این عدول از اصل، وابسته به اسباب و عللی است که با درنگ در برخی مثال‌ها می‌توان به آن‌ها دست یافت.

۱۰. معری به طور کلی بیش از آن‌که از جملات مضارع استفاده کند، از افعال ماضی استفاده کرده است.

۱۱. ساختار جملهٔ اسمیه به میزان اندکی، در قصیدهٔ مورد بررسی به کار رفته است و بیشتر برای معرفی شخصیت ممدوح خود از این جملات استفاده نموده است. از آنجا که جملهٔ اسمیه بر ثبوت دلالت دارد، صفاتی که با این ساختار بیایند، ثابت و ماندگار هستند.

۱۲. از لحاظ ساختار ترکیبی جملات، معری کم‌تر از جملات انشایی استفاده کرده است، اما با این اوصاف جملات اندکی که در این ساختارها بیان داشته، دارای معانی نغزی است که مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

۱۳. جنبهٔ بیانی اشعار معری جولان‌گاه تشبیه، استعاره و مجاز است. شاعر با استفاده از قدرت تخیّل خود در سراسر قصیدهٔ «وخد القلاص»، تصاویری زیبا می‌آفریند و معانی خود را در دایره‌ای از تشبیهات و استعارات زیبا ارائه می‌دهد. یکی از مهم‌ترین جنبه‌های بیانی بارز در شعر معری، استعارهٔ مکنیه و استفاده از فن تشخیص است که در ارتباط با خود و ممدوح بیان می‌کند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ابن سینا، حسین بن عبد الله. (۱۹۶۶). **فن الشعر من الشفاء لابن سینا**، تحقیق عبدالرحمن بدوی، القاهره: مکتبه النهضه المصریه.

۲. ابن عاشور، محمد الطاهر. (بی‌تا). **موجز البلاغه**، الطبعه الاولی، تونس: المطبعه التونسیه.

۳. ابوحمدان، سمیر. (۱۹۹۱). **الإبلاغیه فی البلاغه العربیه**، الطبعه الأولی، بیروت: منشورات عویدات الدولیه.

۴. انیس، ابراهیم. (۱۹۵۲). **موسیقی الشعر**، الطبعه الثانیه، القاهره: مکتبه الأنجلو المصریه.

۵. البریسم، قاسم. (۲۰۰۰). **منهج النقد الصوتی فی تحلیل الخطاب الشعری**، الطبعه الاولی، بیروت: دار الکنوز الأدبیه.

۶. بوحوش، رابح. (۲۰۰۰). **اللسانیات و تطبیقاتها علی الخطاب الشعری**، الجزائر، عنابه: دار العلوم.

۷. تفتازانی، سعد الدین. (۱۳۸۳). **مختصر المعانی**، بیروت: دار الفکر.

۸. الجرجانی، عبد القاهر. (۱۹۸۷). **الإشارات و التنبیهات**، تحقیق عبد القادر حسین، القاهره: دارنهضه مصر.

۹. حسین قاسم، عدنان. (۲۰۰۱). **الاتجاه الأسلوبی البنیوی فی نقد الشعر العربی**، القاهره: الدار العربیه للنشر و التوزیع.

۱۰. خلیل، ابراهیم محمود. (۲۰۱۰). **النقد الأدبی الحدیث**، الطبعه الثالثه، عمّان: دار المسیره للنشر التوزیع و الطباعه.

۱۱. ــــــــــــــ . (۲۰۱۴). **مدخل لدراسه الشعر العربی الحدیث**، الطبعه السادسه، عمّان: دار المسیره للنشر التوزیع والطباعه.

۱۲. ذوالفقاری، محسن. (۱۳۸۰). **فرهنگ موسیقی شعر**. اراک: نجبا.

۱۳. شفیعی‌کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۴). **موسیقی شعر**، چ ۸، تهران: آگاه.

۱۴. العاکوب، عیسی علی. (۱۴۲۱). **موسیقا الشعر العربی**، الطبعه الثانیه، دمشق: دار الفکر.

۱۵. عباس، حسن. (۱۹۹۸). **خصائص الحروف العربیه و معانیها**، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

۱۶. عبد الدایم، صابر. (۱۹۹۳). **موسیقی الشعر العربی بین الثبات و التطور**، الطبعه الثانیه، القاهره: مکتبه الخانجی.

۱۷. عبدون، عبدالحکیم. (۲۰۰۱). **الموسیقی الشافیه للبحور الصافیه**، الطبعه الأولی، القاهره: دار العربی.

۱۸. العسکری، أبوهلال. (۱۹۸۴). **الصناعتین**، تحقیق مفید قمحه، بیروت: دار الکتب العلمیه.

۱۹. الفراهیدی، خلیل بن احمد. (۱۴۱۴). **العین**. تهران: اسوه.

۲۰. قزوینی، جلال الدین الخطیب. (۲۰۰۳). **الإیضاح فی علوم البلاغه**، الطبعه الاولی، بیروت: دار الکتب العلمیه.

۲۱. محبتی، مهدی. (۱۳۸۰). **بدیعِ نو هنر ساخت و آرایش سخن**، تهران: سخن.

۲۲. المعری، أبو العلاء. (۱۹۵۷). **سقط الزند**، بیروت: دار صادر.

۲۳. ناشر، عبدالحسین. (۱۳۷۹). **درر الأدب**. چ ۴، تهران: طبع کتاب و معرفت شیراز.

۲۴. نصار، حسین. (۱۹۹۲). **شرح اللزومیات**، القاهره: الهیئه المصریه للکتاب.

۲۵. هاشمی، احمد. (۱۳۸۹). **جواهر البلاغه**، ترجمه و شرح حسن عرفان، چ ۱۰، قم: چاپ قدس.

۲۶. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۷). **وزن و قافیه شعر فارسی**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲۷. ــــــــــــــــ .(۱۳۷۹). **بدیع از دیدگاه زیباشناسی**، تهران: دوستان.

۲۸. ویس، محمد احمد. (۲۰۰۲). **الانزیاح فی التراث النقدی و البلاغی**، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

ب) مقالات

۲۹. زرقه، یوسف. (۲۰۰۲). "**مقاربه أسلوبیه لشعر عزالدین المناصره**". مجله الجامعه الإسلامیه، المجلد العاشر، العدد الثانی.

۳۰. فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۷۶). "**معانی و بیان**"، در مجله فرهنگستان زبان، شماره ۳.

۳۱. المسدی، عبد السلام. (۱۹۷۷). "**محاولات فی الأسلوبیه الهیکلیه**"، مجله الموقف الأدبی، اتحاد الکتاب العرب، دمشق: سوریا، آذار.

۳۲. بدیده، رشید. (۲۰۱۱). "**البنیات الأسلوبیه فی قصیده بلقیس لنزار قبانی**"، رساله الماجستیر، جامعه النجاح الوطنیه، فلسطین.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۳۰) زمستان ۱۳۹۶، صص ۱۵۱ – ۱۲۹

بررسی جامعه‌شناختی رمان "پرندهٔ من" اثر فریبا وفی، بر اساس "نظریهٔ عمل" پی‌یر بوردیو

آرش مشفقی،[۱] زهرا دوستی[۲]

چکیده

جامعه‌شناسی ادبیات،[(۱)] بررسی و تحلیل علمی یک اثر ادبی است. بررسی و تحلیلی که رویدادها، روابط و پدیده‌های اثر ادبی را بر مبنای اصول جامعه‌شناسی می‌سنجد. رمان "پرندهٔ من" اثر فریبا وفی، یکی از آثار داستانی معاصر است که بخشی از اجتماع، با انواع ریزه‌کاری‌هایش در آن منعکس شده است. پی‌یر بوردیو یکی از مطرح‌ترین جامعه‌شناسان معاصر فرانسوی است که با ارائهٔ "نظریهٔ عمل" بر مبنای "میدان" و "منش"، به تحلیل جامعه‌شناسی کنش کنش‌گران در عرصهٔ اجتماع پرداخته است. این نوشتار بر آن است تا جامعهٔ منعکس‌شده در رمان "پرندهٔ من" را براساس "نظریهٔ عمل" بوردیو، مورد بررسی و تحلیل قرار بدهد. بر طبق نظریات بوردیو، کنش کنش‌گران در این رمان، حاصل "میدان و منشی" است که شخصیت‌ها بدان متعلق‌اند. از دیدگاه بوریو، چهار سرمایهٔ اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین، بیشترین سهم را در مشخص کردن مرز میدان‌ها دارند و منش (عادت‌واره‌ها) افراد در کنار ویژگی‌های طبقه هر فرد، شکل‌دهندهٔ کنش افراد در جامعه است.

کلیدواژه‌ها: جامعه‌شناسی ادبیات، پرندهٔ من، فریبا وفی، پی‌یر بوردیو، نظریهٔ عمل، میدان، منش یا عادت‌واره.

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران. (نویسنده مسئول)
۲. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران.
z doosti2@yahoo.com

مقدمه

متون ادبی به‌ویژه متون داستانی، بهترین حوزه، برای درک و شناخت مناسبات اجتماعی است. در لابه‌لای متون داستانی، می‌توان ردپای ساختارهای حاکم بر جوامع را مشاهده کرد و روابط بین افراد و اجتماعات را مورد مطالعه و بررسی قرار داد. پیوند بین ادبیات و جامعه‌شناسی، نه‌تنها مطالعات جامعه‌شناختی را در مسیر تکوین قرار می‌دهد، بلکه میزان تأثیرگذاری متون ادبی را صد چندان می‌کند. با توجه به این‌که داستان معاصر فارسی، بازتاب‌دهندهٔ جامعهٔ واقعی ایران است و بسان آینه‌ای، اجتماع و ویژگی‌های آن را انعکاس می‌دهد، بررسی جامعه‌شناختی این آثار، برای درک و شناخت جامعه، خالی از سود نیست. در این نوشتار با تکیه بر "نظریهٔ عمل" پی‌یر بوردیو،[۲] جامعه‌شناس شهیر فرانسوی، کنش شخصیت‌های رمان کوتاه "پرندهٔ من" اثر فریبا وفی مورد بحث و تحلیل قرار می‌گیرد. این رمان به مثابهٔ برشی واقعی، از زندگی معاصر جامعهٔ ایرانی است. این پژوهش در پی آن است تا به این سؤال پاسخ بدهد که چگونه خصوصیات "میدان" و "عادت‌واره‌ها" باعث شکل‌گیری عمل در متن جامعه می‌شود؟ از این‌رو کنش شخصیت‌های برجستهٔ رمان با تکیه بر میدان و عادت‌واره‌های آنان مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

بررسی متون ادبی به‌ویژه آثار داستانی از دیدگاه جامعه‌شناسی، کاری بکر و جدید است که تاکنون کمتر مورد توجه محققان قرار گرفته است. برخی مقالات علمی ـ پژوهشی در این زمینه در آثار دیگر نویسندگان صورت گرفته است که عناوین آن‌ها به قرار زیر است:

الف: گلمرادی، صدف (۱۳۹۳)، نقد جامعه‌شناختی سرمایه‌های اجتماعی و فرهنگی زنان در رمان دل فولاد، اثر منیرو روانی‌پور بر اساس نظریهٔ انواع سرمایه پی‌یر بوردبو، نشریه نقد ادبی، سال ۸، شماره ۲۹.

ب: زارع، میثم و صفوی، جهانگیری (۱۳۹۲)، بررسی داستان «اجاره‌خانه» از «بزرگ علوی» بر اساس نظریه جامعه‌شناسی محتوا، مطالعات داستانی، دانشگاه پیام نور، دوره ۱، شماره ۴.

ج: کاسی، فاطمه، طالبیان، یحیی، سیاهی‌پور رحیمی (۱۳۹۳)، تحلیل آثار صادق چوبک بر اساس جامعه‌شناسی ساخت‌گرا، مطالعات فرهنگ ارتباطات، فصل‌نامهٔ علمی-پژوهشی، دوره ۱۵، شماره ۲۵.

الف) چارچوب نظری پژوهش

رویکرد مورد بررسی در این پژوهش، "نظریهٔ عمل" پی‌یر بوردیو است. از دیدگاه بوردیو هر کنش حاصل عادت‌واره‌ها یا منش و میدانی است که هر فرد در جامعه بدان تعلق دارد. بوردیو هرگز عمل را منتج از شرایط مستقل نمی‌داند. از نظر او، عادت‌واره‌ها و منش‌ها در شکل‌گیری یک کنش تأثیر دارند. علاوه بر این، میدان‌ها نیز، در شکل‌دهی کنش‌ها، بی‌تأثیر نیستند، از این‌رو هم‌آیندی این عوامل می‌تواند دلیل بروز کنش باشد. این دیدگاه همان نظریهٔ عمل است و نقش اجتماع در آن بسیار پررنگ است: «بوردیو به منظور بررسی نقش فرد درون ساختارها با طرح نظریهٔ پراتیک، نظریه‌ای عمومی در تحلیل پدیده‌های اجتماعی را بنیان‌گذاری کرد و آن را در عرصه‌های مختلف اجتماعی از جمله؛ ورزش، مد، نظام آموزشی و فلسفه، به آزمون گذاشت. او معتقد است امر اجتماعی بیشترین نقش را در شکل‌گیری و تداوم روابط میان آن‌ها دارد» *(نقیب‌زاده و استوار، ۱۳۹۱: ۲۸۱)*.

برای تبیین این مفهوم می‌توان به رابطهٔ زیر اشاره کرد:

عمل= میدان + منش (عادت واره)

بوردیو در پی آن است تا ثابت کند: «عمل ما ناشی از فکر ما نیست، بلکه به گونه‌ای بالعکس، فکر ما ناشی از ساخت عینیت اجتماعی و حتی ناشی از عمل ماست که در قالب آن صورت می‌گیرد» *(بوردیو، ۱۳۸۰: ۱۶۸)*، پس می‌توان گفت عمل عامل، با توجه به فضایی که عامل در آن قرار می‌گیرد و عادت‌واره‌ها و منش‌هایی که آن فرد با خود دارد، شکل می‌گیرد.

در این بخش از بحث، این سؤال پیش می‌آید که منش و میدان، دارای چه خصوصیات و ویژگی‌هایی هستند که کنش کنش‌گر را جهت می‌دهند؟ برای پاسخ دادن به این سؤال لازم است به‌صورتی کوتاه و مجمل، به مفهوم این دو واژه در جامعه‌شناختی بوردیو اشاره شود:

الف–۱) میدان

«نظریهٔ میدان‌ها، نخست در فیزیک نوین مطرح شد و مورد توجه بوردیو قرار گرفت. در دیدگاه بوردیو، متأثر از فیزیک نوین، عناصر و مفاهیم ثابت و لایتغیر نیستند، بلکه آن‌ها در ارتباط با یکدیگر قابل درک و تعریفند» *(پیربابایی و سلطان‌زاده، ۱۳۹٤: ۷۵)*.

بوردیو معتقد است میدان «فضای ساختمندی از موقعیت‌هاست، یک میدان قدرت، جبرهای خاص را بر کسانی که وارد آن می‌شوند، تحمیل می‌کند» *(رامین، ۱۳۸۷: ٦۰۹)*. هر فردی به طور حتم متعلق به یک میدان است و جامعهٔ انسانی از میدان‌های مختلف تشکیل شده است: «من میدان را شبکه یا منظومه روابط عینی میان موقعیت‌هایی تعریف می‌کنم که به خاطر وجودشان و تعیّن‌هایی که از طریق وضعیت کنون و بالقوه خود به عاملان، نهادها و دارندگان خویش تحمیل می‌کنند، به صورت عینی قابل تعریف هستند» *(چنکینز، ۱۳۸۵: ۱۳٦)*. بوردیو شکل‌بندی میدان‌ها را براساس ترکیب سرمایه‌ها عنوان کرد و در کنار آن "کار" را مهم‌ترین عامل برای شکل‌گیری میدان‌ها دانست: «در نتیجهٔ فرایند تقسیم کار و تفکیک امور، جهان باز و کلان اجتماعی، به میدان‌های کوچک و بسته، بسیاری من جمله میدان هنری، میدان سیاسی، میدان دانشگاهی، میدان دینی و... تقسیم شده است. این جهان‌های کوچک یا میدان‌ها، جزئی از جهان اجتماعی‌اند که به شکل خودمختار عمل می‌کنند. هر کدام، منافع، مباحث، قوانین و اهداف خود را دارند. هر فردی در آن واحد، عضو میدان‌های بسیاری است و در هر میدانی جایگاه متفاوتی دارد» *(شریعتی، ۱۳۸۸: ۱۲)*.

نوع ترکیب سرمایه‌ها و میزان حجم آن‌ها، جایگاه افراد را در متن هر جامعه مشخص می‌کند: «جایگاه عاملان براساس برآیند سرمایه‌ها (ترکیبی از انواع سرمایه تحت اختیارشان) مشخص می‌شود. هم‌چنین جایگاه عاملان براساس ساختار سرمایهٔ آن‌ها صورت می‌گیرد. یعنی براساس سهمی که هر یک از سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی و نمادین به‌صورت جداگانه در مجموعهٔ میراث آن‌ها دارد و دیگر این‌که جایگاه عاملان را در فضای اجتماعی می‌توان بر اساس رشد و برآورد سرجمع ساختار سرمایهٔ آنان در طول زمان نشان داد» *(اسدی، ۱۳۸۹: ۷٦)*.

الف-۱-۱) سرمایه

مهم‌ترین شاخصی که در یک میدان، برجسته می‌نماید و به تعبیری مرزهای یک میدان را مشخص می‌کند، سرمایه و نوع ترکیب آن است. از دیدگاه بوردیو «عاملان در هر جامعه‌ای مطابق موقعیتی که از نظر برخورداری از سرمایهٔ اقتصادی و فرهنگی دارند، به جایگاهی عینی در فضای اجتماعی دست می‌یابند» *(گرنفل، ۱۳۸۸: ۱۵۳)*. بوردیو برای تبیین این دیدگاه، مبحث "سرمایه" را در صدر مباحث خود قرار می‌دهد. از نظرگاه وی سرمایه به اشکال مختلف در اجتماعات انسانی مطرح می‌شود: بوردیو اعتقاد دارد تنها، سرمایهٔ اقتصادی نیست که طبقه یا میدان را در جامعه معلوم می‌کند، تلفیقی از چهار نوع سرمایه، مرزهای یک میدان را شکل می‌دهد، این چهار نوع عبارتند از:

۱. سرمایهٔ اقتصادی ۲. سرمایهٔ اجتماعی ۳. سرمایهٔ فرهنگی و ۴. سرمایهٔ نمادین.

«۱. سرمایهٔ اقتصادی تشابه زیادی با مفهوم مارکسی کلمهٔ سرمایه دارد و شامل سرمایهٔ تولیدی می‌گردد که می‌تواند برای تولید اشیاء و خدمات به کار آید.

۲. مفهوم سرمایهٔ اجتماعی به مقامات و روابط گروهی یا شبکه‌های اجتماعی (درستی و نظیر آن) مربوط می‌گردد که فرد در درون آن قرار گرفته است و می‌تواند به نفع خود از آن استفاده کند.

۳. مفهوم سرمایهٔ فرهنگی، نزدیک به مفهوم و بررسی شیوهٔ زندگی است که شامل مهارت‌های خاص، سلیقه، نحوهٔ سخن گفتن، مدارک تحصیلی و شیوه‌هایی می‌گردد که فرد از طریق آن خود را از دیگران متمایز می‌سازد» *(ممتاز، ۱۳۸۳: ۷۸)*.

۴. سرمایهٔ نمادین: «ارزش ذاتی آثار هنری، ارزشمندی فی نفسهٔ دانش و فهم حقیقت، اشرافیت و اصالت، بنیادهای عظیم فرهنگی و مواردی از این نوع، همگی حامل سرمایه‌هایی نمادین در کنار سایر ابعاد سرمایه هستند» *(گرنفل، ۱۳۸۸: ۱۷۲)*.

الف-۲) منش یا عادت‌واره

عادت‌واره‌ها دومین بخش "نظریهٔ عمل" را تشکیل می‌دهند. از دیدگاه بوردیو خصوصیات میدانی که فرد بدان تعلق دارد با عادت‌واره‌های فرد در هم می‌آمیزد و عمل فرد را جهت می‌دهد. از این‌رو منش یا عادت‌واره‌ها در دنیای تفکر بوردیو از جایگاه

مهمی برخوردارند: «منش، مفهوم مرکزی تفکر بوردیو است. این مفهوم با بار نظری قابل ملاحظه‌ای که دارد، به طور توأمان با مفهوم میدان گره خورده است» *(شویره، ۱۳۸۵: ۷۷)*. «بوردیو در دههٔ هفتاد، عادت‌واره را نظامی از خلق و خوی‌های پایدار، قابل جابه‌جا شدن تعریف می‌کند که به‌عنوان مبنای زایای کردارهای ساخت‌بندی‌شده، عمل می‌کنند» *(بابایی، ۱۳۹۰: ٤١)*. منش «مجموعه‌ای منسجم از عادت‌ها و نشانگری‌های بدنی که فرد را از راه گرته‌برداری ناآگاهانه و درونی کردن، شکل می‌دهد، به گونه‌ای که مخصوص یک محیط باشد» *(هینیک، ۱۳۸٤: ۷٦)*. در تعریفی دیگر منش را «می‌توان ناخودآگاه فرهنگی، قاعدهٔ الزامی هر انتخاب، اصل هماهنگ‌کنندهٔ اعمال و الگوی ذهنی و جسمی ادراک و ارزیابی و کنش نامید» *(پرستش، ۱۳۸۵: ۵۵)*.

عادت‌واره‌ها بر اعمال ما تأثیر می‌گذارند. ما نمی‌توانیم بدون منش و عادت‌واره‌ای- که بر رفتار ما حاکم است- احساس کنیم و تفکر خود را جهت بدهیم: «منش بر چگونگی کنش، احساس، تفکر و بودن ما تمرکز دارد» *(گرنفل، ۱۳۸۸: ۱۰۷)*.

با توجه به مباحث فوق، می‌توان با تکیه بر دو مقولهٔ مهم میدان و منش، کنش کنش‌گران را مورد تحلیل قرار داد. رمان کوتاه "پرندهٔ من" با کنش شخصیت‌های رمان پیش می‌رود و اوج و فرود حوادث و رویدادها، توسط عمل عاملان رقم می‌خورد، لذا با تکیه بر دو مقولهٔ میدان و منش، می‌توان کنش شخصیت‌ها را در این اثر، مورد بحث و بررسی قرار داد و این اثر را از دیدگاه جامعه‌شناسی بوردیو تحلیل کرد.

ب) خلاصهٔ رمان

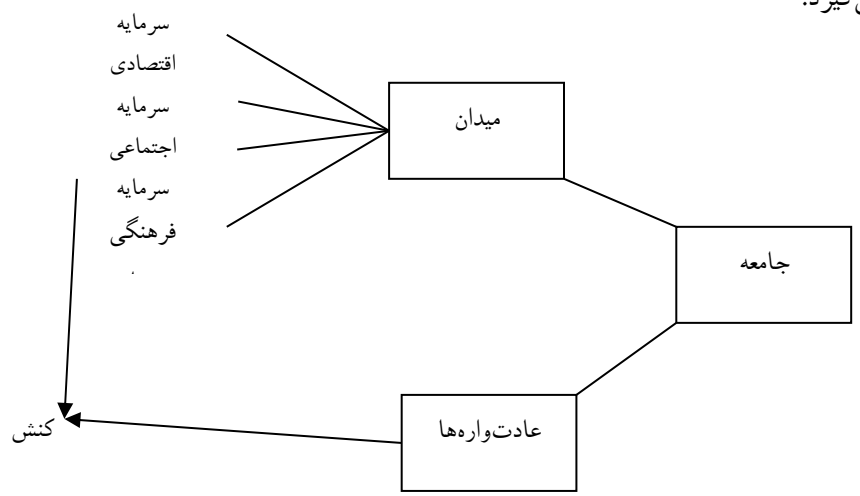
رمان توسط راوی اول شخص روایت می‌شود؛ زن بی‌نام و نشانی که حتی نویسنده، نامی برای او انتخاب نکرده است. او صاحب دو فرزند است و آغاز رمان، با توصیف زندگی محقرانهٔ وی، به دلیل فقر اقتصادی رقم می‌خورد. راوی درگیر روزمرگی و سختی‌های زندگی زناشویی و بچه‌داری است. شوهر او "امیر"، بلندپرواز است و دوست دارد به آن سوی مرزها برود و عاقبت امر به باکو می‌رود و سَرخورده ـ از راهی که در پیش گرفته ـ به سوی ایران باز می‌گردد. شخصیت‌های داستان همه به نوعی در زندگی آزاردهنده‌ای شریک هستند.

نویسنده در خلال شرح زندگی این خانواده، مکرر به گذشته راوی گریز می‌زند. پدر راوی؛ آقاجان – در پیری زمین‌گیر شده است– و مادرش – که همیشه در حال نالیدن و زاری است – در اواخر عمر پدر، به دلیل خیانتی که – از سوی او دیده – به او توجهی نمی‌کند. دو خواهر راوی (مهین و شهلا) هر کدام به نوعی درگیر مسائل روزمرهٔ خود هستند. شهلا ازدواج نکرده و مهین به آن سوی مرزها رفته و از همسرش جدا شده است و در انتظار شوهری آمریکایی است. پایان داستان بدون وقوع رویدادی خاص رقم می‌خورد و نویسنده در واقع برشی از زندگی انسان در جامعهٔ خود را به تصویر می‌کشد.

پ) تحلیل جامعه‌شناختی کنش شخصیت‌ها در رمان پرندهٔ من

پ–۱) راوی

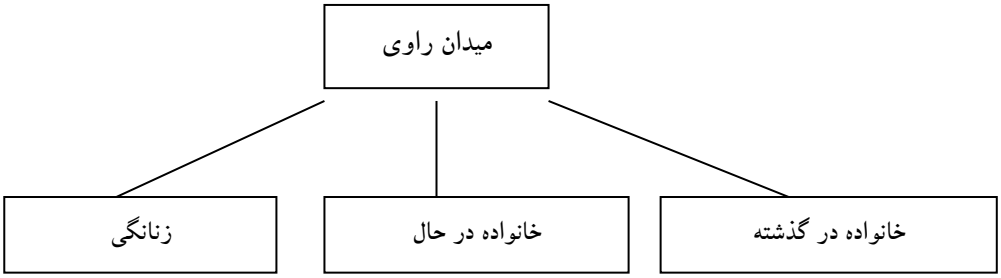
راوی زن جوان و متأهلی است که دو فرزند به نام‌های شاهین و شادی دارد. امیر شوهر اوست. راوی از همان ابتدای رمان، سر آن دارد تا درگیری‌ها و مشقّات زندگی روزمرهٔ خود را به مخاطب انتقال بدهد. کنش راوی با توجه به شکل زیر مورد بررسی قرار می‌گیرد:



پ–۱–۱) میدان

می‌توان برای راوی بی‌نام رمان "پرندهٔ من" سه میدان ترسیم کرد. زندگی راوی در طول رمان از نظر زمانی، در دو حوزه نشان داده می‌شود؛ خانواده او در گذشته و خانواده

او در حال. تصویر خانواده او در گذشته، روابط او را در دوران کودکی و پیش از ازدواج، با پدر و مادر و خواهرانش ترسیم می‌کند. اما خانواده او در زمان حال، زندگی امروز راوی را- که شامل شوهر و فرزندانش است- در بر می‌گیرد و میدان سوم او، میدان "زنانگی" است که راوی به حکم "زن بودن" بدان متعلق است:



پ-۱-۱-۱) میدان خانواده در گذشته

راوی متعلق به یک خانواده تقریباً متمول است. پدر، مادر و دو خواهر، اجزای خانواده او را تشکیل می‌دهند. پدر - که به نام آقاجان معرفی می‌شود - توانایی برآوردن نیازهای مادی خانواده را دارد و مادر زنی خانه‌دار است که صبح تا شام به رتق و فتق امور داخلی خانه می‌پردازد. شهلا خواهر بزرگ راوی است و مهین خواهر کوچک‌تر است. پیش‌تر گذشت که از دیدگاه پی‌یر بوردیو، سرمایه‌ها نقش مهمی در تعیین میدان‌ها دارند. در خانوادهٔ راوی، سرمایه‌ها و میزان و حجم آن‌ها به قرار زیر است:

۱) سرمایه اقتصادی

چنان‌که از سخنان راوی برمی‌آید، فقر و فشار اقتصادی در زندگی گذشتهٔ راوی، به چشم نمی‌خورد. به عبارت دیگر، با توجه به تعریف بوردیو از سرمایه اقتصادی: «سرمایهٔ اقتصادی به درآمد پولی و هم‌چنین سایر منابع و دارایی‌های مالی گفته می‌شود و تظاهر نهادینه‌اش را در حقوق مالکیت می‌یابد» *(بوردیو، ۱۳۸٤: ۱۳۷)* می‌توان گفت خانوادهٔ پدری راوی، در سطح متوسط اقتصادی قرار دارند.

پدر راوی مالک خانه است و می‌تواند خانوادهٔ پنج نفری را به نحو احسن اداره کند.

جملات زیر این واقعیت را از زبان راوی بیان می‌کند:

«مامان می‌گوید: آقاتان هر چه بود یک اخلاق خوب داشت؛ هیچ وقت دست خالی به خانه نمی‌آمد» *(وفی، ۱۳۸۱: ۱۷)*.

۲) سرمایهٔ فرهنگی

خانوادهٔ پدری راوی، از لحاظ سرمایهٔ فرهنگی در وضعیت پایینی قرار دارند. تحصیلات مهم‌ترین وجههٔ سرمایهٔ فرهنگی است: «سرمایهٔ فرهنگی نهادینه‌شده، شکلی از عینیت‌یافتگی است که به مدارج آموزشی و امتیازات ضمانت‌شده، متکی است. مانند: مدارک تحصیلی» *(بوردیو، ۱۳۸۹: ۱٤۷)*. به این ترتیب سرمایهٔ فرهنگی در این خانواده جایگاهی ندارد. پدر و مادر راوی که قطب اصلی این میدان را تشکیل می‌دهند، عاری از نشانه‌های فرهنگی، به‌ویژه تحصیلات هستند و این نکته، حاکی از کمبود سرمایهٔ فرهنگی نهادینه‌شده در گذشتهٔ راوی است.

۳) سرمایهٔ اجتماعی

سرمایه اجتماعی «بازتولید روابطی اجتماعی است که می‌شود در درازمدت یا کوتاه‌مدت، مستقیم از آن‌ها استفاده کرد» *(همان: ۱٤۹)*.

دقت در رفتار راوی، این نکته را روشن می‌کند که کودکی و زندگی پیش از ازدواج راوی، با کمبود سرمایهٔ اجتماعی سپری شده است. دقت در رفتار خانوادهٔ پدری، این امر را روشن می‌کند که روابط انسانی و اجتماعی، در این میدان بسیار کم‌رنگ است. فریبا وفی با تکیه بر جایگاه یک جامعه‌شناس، با دقت نظر خاص، دلایل کم‌رنگ شدن روابط بین افراد در خانوادهٔ پدر راوی را، به تصویر می‌کشد:

– **خیانت در برابر اعتماد:** «به نظر آیزتشتاد، مهم‌ترین مسأله نظم اجتماعی برای دورکیم و تا حدودی تونیس، اعتماد و همبستگی اجتماعی است، یعنی این که بدون انسجام و نوعی اعتماد، پایداری نظم اجتماعی ممکن نیست» *(چلبی، ۱۳۷۵: ۱۲)*.

خیانت یکی از عوامل مهمی است که "اعتماد" را به‌عنوان شاخص برجستهٔ سرمایهٔ اجتماعی، از بین می‌برد. پدر راوی در طول زندگی خود، به مادر راوی خیانت می‌کند،

روابط همسرانه – که باید بر اعتماد استوار باشد– از هم می‌پاشد و به دنبال آن سرمایهٔ اجتماعی کم‌رنگ می‌شود:

«امیر می‌گوید: پدر تو فقط در یک چیز نبوغ داشت؛ از راه به در کردن زن‌های مردم» *(وفی، ۱۳۸۱: ٤٩)*.

«می‌گویم: از ویتامین بگو!

از ویتامین پرتقال؟

نه، از ویتامین آقاجان» *(همان: ۳۸)*.

– **خشونت و کنترل:** دو مقولهٔ "خشونت و کنترل"، بیش‌ترین آسیب را به بدنهٔ سرمایهٔ اجتماعی می‌زنند: «کنترل در اصطلاح، مشروط و محدود شدن رفتار و اعمال فرد یا افراد به‌منظور نیل به اهداف و هنجار جامعه است. کنترل درونی با نهادینه شدن هنجارها در فرد صورت می‌پذیرد و کنترل بیرونی صرفاً از طریق جامعه اعمال می‌شود» *(گل‌مرادی، ۱۳۹۳: ۱۷۹)*.

نمودهای کنترل در میدان مذکور به عینه قابل مشاهده است:

«خاله‌محبوب می‌توانست همه جا برود، کاری که مامان نمی‌توانست و همیشه حسرتش را می‌خورد» *(وفی، ۱۳۸۱: ٣٤)*.

خشونت نیز به نوبهٔ خود زنان را در هم می‌پیچد و سرمایهٔ اجتماعی را در یک میدان می‌کاهد: «خشونت با شکل‌های متنوعش، کلیدی‌ترین تلهٔ اجتماعی برای زنان است» *(گل‌مرادی، ۱۳۹۳: ۱۸۰)*.

در جای‌جای رمان پرندهٔ من، نمودهایی از انواع خشونت به چشم می‌خورد. میدانی که راوی به آن تعلق دارد، مملو از خشونت است. مادر خانواده که به‌عنوان عامل بازتولید سرمایهٔ اجتماعی می‌تواند باشد، به‌شدت تحت تأثیر انواع خشونت است:

«شهلا می‌گفت: اگر به یاد بیاوری که آقاجان چه ظلم‌ها می‌کرد و چقدر قلدر بود، آرام می‌شوی» *(وفی، ۱۳۸۱: ۲۷)*.

– **فقدان عشق:** "خشونت و کنترل" به شکل اهرمی سنگین، سرمایهٔ اجتماعی را نابود می‌کند و به روابط انسانی صدمه می‌زند. نتیجه آسیب‌رسانی به روابط بین افراد یک خانواده، فقدان عشق را به دنبال دارد، خشونت و کنترلی که از سوی پدر راوی بر مادر راوی اعمال می‌شود، موجب می‌گردد مادر در یک فضای سرد و سرکوب‌شونده رشد کند؛

از این‌رو توان برقراری روابط انسانی را از دست می‌دهد. در روابط او با فرزندانش به عینه فقدان عشق مشاهده می‌شود و رابطهٔ مادر و فرزندی در سایهٔ خشونت، کم‌رنگ‌تر می‌شود؛ چون پیش‌تر ذکر شد که خشونت مهم‌ترین تله برای سرمایهٔ اجتماعی است، سرمایه‌ای که پایهٔ آن بر روابط بین افراد نهاده شده است. فقدان عشق منجر به کمبود سرمایهٔ اجتماعی می‌شود و حاصل آن، ازهم‌پاشیدگی روابط در بین افراد خانواده است. در خانواده پدری، راوی در میدانی رشد می‌کند و بزرگ می‌شود که سرمایهٔ اجتماعی در آن به حداقل ممکن رسیده است. از این‌رو روابط مادر و فرزندی‌اش خدشه برمی‌دارد. تمام دوران پیش از ازدواج راوی، در سایهٔ یک رابطهٔ سست و ضعیف با مادرش سپری می‌شود:

«شادی را رو به رویم می‌نشانم و سخنرانی کوچکی برایش می‌کنم، همان کاری که باید مامان با من می‌کرد و هیچ وقت نکرد اگر حرفی با او داشتم هفت هشت بار در طول اتاق رژه می‌رفتم، جانم بالا می‌آمد...» *(وفی، ۱۳۸۱: ۲۳)*.

مادر، عامل باز تولید سرمایه اجتماعی است، اما در رمان پرندهٔ من، به‌واسطهٔ کنترل و خشونت، نقش مادری کم‌رنگ شده و بازتولید سرمایهٔ منفی و غیرمولد در خانواده رونق می‌گیرد.

۴) سرمایه نمادین

«زنانگی، سرمایهٔ نمادینی است منحصر به جنس مونث که در زیبایی و ظرافت زنانه، ظرافت‌های مادرانه و دیگر ویژگی‌های مشابه آن‌ها تجلی می‌یابد» *(گل‌مرادی، ۱۳۹۳: ۱۸۳)* هم‌چنان که ملاحظه می‌شود ظرافت‌های مادرانه یکی از سرمایه‌های نمادین محسوب می‌شود، در حالی که در میدانی که راوی بدان متعلق است، این ظرافت مادرانه قابل حس نیست. راوی در میدانی می‌بالد که از توجه مهرآمیز مادرانه در آن خبری نیست، حتی اگر در ظاهر امر، مادر راوی، وجود دارد:

«هیچ وقت به چیزی نچسبید، نه به آقاجان نه به خانه، نه به بچه‌ها، وقتی کنارش می‌نشستیم، کلافه می‌شد: روی من لنگر نینداز، بکش کنار» *(وفی، ۱۳۸۱: ۹۵)*.

پ-۱-۱-۲) میدان خانواده در زمان حال

راوی در دو زمان متفاوت، رمان را روایت می‌کند. مکرر از حال به گذشته و از گذشته به حال بر می‌گردد. خانواده زمان حال او یکی از میدان‌هایی را تشکیل می‌دهد که راوی در آن قرار دارد. او در این موقعیت، متأهل است. دو فرزند دارد و امیر شوهر اوست. سرمایه‌های چهارگانه -که وضعیت خانواده راوی را در زمان حال مشخص می‌کند- به قرار زیر است:

۱) سرمایهٔ اقتصادی

از همان جملات آغازین رمان برمی‌آید که وضعیت اقتصادی راوی در این میدان بسیار نابسامان است. توصیفی که از خانه راوی داده می‌شود به‌روشنی وضع نابسامان اقتصادی را روشن می‌کند:

«خانهٔ ما پنجاه متر مساحت دارد. اندازهٔ باغچهٔ یک خانهٔ متوسط در بالای شهر است» *(وفی، ۱۳۸۱: ۱۰)*.

«شادی به حرف می‌آید: آیدا لواشک می‌خرد، بستنی می‌خرد، نوش‌مک می‌خرد، ولی من پول ندارم» *(همان: ۲٤)*.

۲) سرمایهٔ فرهنگی

«میزان مهارت فرد در هنرهای گوناگون نظیر: موسیقی، تئاتر، نویسندگی، خطاطی، نقاشی و سایر هنرها و مهارت وی در سایر زبان‌های موجود غیر از زبان مادری و هم‌چنین میزان وقت اختصاصی پاسخگو به فعالیت‌هایی مثل مطالعه کتاب، مطالعه روزنامه، مطالعه مجله، استفاده از اینترنت، بازدید از موزه، کنسرت موسیقی، رفتن به سینما، مورد سؤال قرار می‌گیرد» *(روح‌الامینی، ۱۳٦٥: ۳٤)*. رگه‌هایی کم‌رنگ از سرمایهٔ فرهنگی در میدان راوی به چشم می‌خورد. علاقهٔ راوی به شنیدن صدای دف از خانهٔ همسایه، یکی از سرمایه‌های فرهنگی است که در چند جای رمان تکرار می‌شود. هر چند این علاقه به بار نمی‌نشیند، اما نمایندهٔ گوشه‌ای از سرمایهٔ فرهنگی است که راوی با خود دارد.

۳) سرمایهٔ اجتماعی

راوی در این میدان، به بازتولید سرمایهٔ منفی و غیرمولد می‌پردازد. روابط او با دیگران بسیار سست و ضعیف است. با همسرش رابطهٔ همسرانه ندارد. همواره سایهٔ بی اعتمادی بر روابط او با امیر (همسرش) سایه می‌افکند. پیوسته تصور می‌کند امیر به دنبال زنی فراتر از راوی است. حتی رویاهای شبانهٔ روای را، این بی‌اعتمادی، شکل می‌دهد:

«امیر عاشق شده است، عاشق یک زن مو طلایی» *(وفی، ۱۳۸۱: ۵۳)*.

راوی با مادر و خواهرانش رابطه صمیمی ندارد:

«امشب برای مامان نعناع دم نکردم یا حتی وقتی گفت "خدایا فشارم بالا رفته"، نگفتم که می‌توانی یک قرص بخوری» *(همان: ۲۷)*.

راوی به دلیل بازتولید سرمایهٔ منفی، در فضای میدان، جوّ بی‌اعتمادی و ناامنی آفریده است. فرزندان او، نسبت به رابطهٔ مادر – فرزندی بی‌اعتمادند:

«شادی می‌گوید: مامان مرا دوست داری یا سبزی را؟» *(همان: ٥٦)*

پیش‌تر ذکر شد که خشونت و کنترل دو مؤلفه اصلی هستند که می‌توانند سرمایهٔ اجتماعی را به مخاطره بیاندازند. در میدانی که راوی بدان تعلق دارد می‌توان خشونت را در متن میدان به عینه مشاهده کرد:

«این چیزهاست که امیر را عصبانی می‌کند، دستش بالا می‌آید و ژست زدن یک سیلی محکم را می‌گیرد» *(وفی، ۱۳۸۱: ۲۱)*.

طلاق به‌عنوان یک ناهنجاری اجتماعی، دومین مؤلفه‌ای است که سرمایه اجتماعی را به خطر می‌اندازد. تهدید به طلاق، موقعیت راوی را به مخاطره می‌اندازد و امنیت او را در متن خانواده به خطر می‌اندازد. راوی با شوهرش مشاجره می‌کند، اما زمانی که امیر او را تهدید به طلاق می‌کند راوی عقب‌نشینی می‌کند و به‌تندی از حق خود در این مشاجره می‌گذرد:

«او نمی‌تواند از دست فریادهای من در برود.

آهسته می‌گوید: طلاقت می‌دهم.

مثل تیر خلاصی است که خیلی آرام و خونسرد شلیک می‌کند.

من باید بمیرم» *(همان: ۵۰)*.

خشونت جنسی در اطراف راوی، حتی دختر او را تهدید می‌کند:

«باید به شادی یاد بدهم که مواظبت باشد... ممکن است کسی بیاید و بخواهد بدن او را لمس کند» *(همان: ۲۳)*.

همهٔ این خشونت‌ها، ناامنی‌ها، سرمایهٔ اجتماعی میدان را کم‌رنگ می‌کند.

۴) سرمایهٔ نمادین

در میدان زمان حال راوی، سرمایهٔ نمادین اندکی پررنگ می‌نماید. احساسات مادری از سوی راوی ارج نهاده می‌شود. راوی به‌رغم میدان گذشته خود، میل دارد این سرمایه را لااقل در رابطه با فرزندانش حفظ کند:

«برای شاهین و شادی کتلت و ماکارونی درست می‌کنم، همه باید از سر سفره سیر و راضی بلند شوند، مگر تمام تلاش آدم‌ها به خاطر داشتن چیزی نیست که ما داریم؛ غذای کافی و با هم بودن» *(همان: ۱۰۱)*.

اما وفاداری، به‌عنوان یک سرمایهٔ نمادین بارها – لااقل در ذهن راوی– رنگ می‌بازد. راوی مکرر در خواب می‌بیند که همسرش عاشق زن دیگری شده است:

«امیر عاشق شده است، عاشق یک زن مو طلایی» *(همان: ۵۳)*.

او حتی به مهر و وفای خود نیز اعتماد ندارد. بارها در ذهن خود، بی‌توجهی و بی‌مهری به همسرش را تعبیر به خیانت می‌کند:

«خبر ندارد که روی صدبار به او خیانت می‌کنم، روزی صدبار از این زندگی بیرون می‌روم» *(همان: ۴۲)*.

پ–۱–۱–۳) میدان زنانگی

راوی یک زن است از این‌رو می‌تواند متعلق به میدان دیگری با خصوصیات خود باشد. اگر بخواهیم انواع سرمایه را در این میدان دربارهٔ راوی بررسی کنیم، می‌توان گفت که در طول رمان، راوی به‌عنوان یک زن، استقلال مالی ندارد، کار نمی‌کند و درآمد ندارد و از نظر سرمایهٔ اقتصادی در وضعیت پایین قرار دارد. چنان‌که حتی در غیاب همسر، برای فرار از بار مالی اجاره‌خانه، تصمیم می‌گیرد به خانهٔ خواهرش برود. هر چند تصمیمش را عملی

نمی‌کند، اما این نکته نشان‌دهندهٔ عدم استقلال مالی راوی به‌عنوان زن است. همه داشته‌های او وابسته به درآمد همسرش است:

«مهلت تمدید نمی‌شود، خانه را خودمان لازم داریم، تا آخر ماه باید خالی شود» *(همان: ۳۰۳)*.

سرمایهٔ اجتماعی در دنیای زنانهٔ راوی، منوط به رابطه‌هاست. اما این سرمایه، تحت تأثیر خشونت و کنترل مردانه، رنگ می‌بازد. بارها رابطهٔ راوی با مادرش، خواهرش، همسایه‌ها، مورد اعتراض امیر ـ همسر راوی ـ قرار می‌گیرد *(همان: ۱۲٤)*. امیر از او می‌خواهد با او به آن سوی مرزها برود، او نقش رابطه‌های راوی را در نظر نمی‌گیرد و بی‌توجه به سرمایه‌های اجتماعی او می‌گوید:

«مهین که دُردانه مادرت بود و وابسته به او، برید و رفت، آن وقت تو» *(همان: ۳۷)*.

در کل رمان، نمی‌توان از سوی راوی، به‌عنوان یک زن شاهد سلیقه یا علاقهٔ خاصی بود. سکون و عدم تحرک به‌عنوان سرمایهٔ منفی فرهنگی در دنیای زنانه نمود دارد و دربارهٔ راوی این رمان، این خصیصهٔ برجسته می‌نماید:

«در این رمان بیشترین توجه به تقابل‌های جنسیتی شده است، به گونه‌ای که زنانگی با گذشته، درون، خانه، ایستایی، مصرف، توقف، سنگینی، وابستگی، ماندن و بازگشتن در ارتباط است» *(سراج، ۱۳۹۲: ۱۷۹)*.

اما سرمایهٔ نمادین در قالب احساسات مادرانه در کل زندگی راوی، نمود دارد. راوی به‌عنوان دختر – مادر، از این که در لحظه مرگ پدرش او را تنها گذاشته است، دچار عذاب روحی شدید است؛ در برابر فرزندان خود به‌شدت احساس مسئولیت مادرانه دارد تا جایی که حتی در پایان رمان، زمانی که به رفتن و دل کندن تصمیم می‌گیرد، از پشت پنجره به خواستهٔ دخترش، مادرانه توجه می‌کند:

«از در بیرون می‌روم. توی حیاط هستم که شادی به شیشهٔ پنجره می‌زند، از حرکت لب‌هایش می‌فهمم که چند بار می‌گوید پفک» *(همان: ۱٤۰)*.

پ-۱-۱-۴) منش یا عادت‌واره راوی

راوی از دیدگاه دیگران اهل تفکر و دقت نظر نیست. بیش‌تر با دنیای درون خود سیر

می‌کند. او توجه چندانی به جهان اطراف ندارد، از این‌رو است که همسرش در توصیف او می‌گوید که توجهی به نشانه‌های اطراف ندارد، لذا اتفاق برای چنین کسی بی‌مقدمه روی می‌دهد *(وفی، ۱۳۸۱: ۱۳)*.

راوی، عادت‌واره رازداری و سکوت را از گذشته با خود دارد:

«در طول سال‌هایی که بعد از آن آمد، بارها مورد تحسین زن‌های خانواده‌مان قرار گرفتم به خاطر تو داری‌ام» *(همان: ۲۶)*.

عادت‌واره‌ها ریشه در گذشته هر فرد دارد. بیش‌تر عادت‌واره‌های راوی ریشه در کودکی او دارد. از این‌جاست که فریبا وفی مدام به گذشته راوی برمی‌گردد و به طور غیرمستقیم ریشه منش‌های او را در دورهٔ کودکی او پیدا می‌کند: «روایت کلان داستان، مرکب از دو جزء گذشته و حال است. آنچه دربارهٔ دوران کودکی او روایت می‌شود، اهمیتی بسزا دارد؛ چرا که زمینه‌های شکل‌گیری شخصیت، نحوهٔ تربیت و به طور کلی، ریشه‌های رفتار او در بزرگسالی را آشکار می‌سازد» *(حسن زاده دستجری، ۱۳۹۳: ۵۶)*.

راوی از همان دوران کودکی اهل تغییر و حرکت نیست، به آنچه روی داده است رضایت دارد، به زودی با شرایط پیش‌آمده سازش پیدا می‌کند، چنان‌که در زمان مرگ پدرش در طبقهٔ زیرزمین، توانایی حرکت و شکستن قید و بندها را ندارد و در همان حالت سکون و ماندگی، در طبقهٔ بالای خانه، منتظر می‌ماند تا آقاجان بمیرد و عذاب وجدان- از این‌که نتوانسته زمان مرگ پدر در کنار او باشد- یک عمر او را می‌آزارد. این عادت‌واره از جمله‌های آغازین رمان نیز مشهود است. راوی با تکیه بر منش خود تصمیم دارد با شرایط پیش‌آمده سازش کند، هر چند باب میل او نباشد:

«به این خانه که آمدیم، تصمیم گرفتم این جا را دوست داشته باشم» *(وفی، ۱۳۸۱: ۷)*.

از دید همسر و خواهرانش، منش او مبتنی بر محدودنگری است. او هرگز نمی‌تواند رویاپروری کند. لذا از داشتن انواع میدان‌ها محروم است. تنها میدان خانواده – چه در گذشته و چه در حال- بخش اعظم زندگی او را تشکیل می‌دهد، نویسنده از زبان خواهر راوی، در توصیف این زن بی‌نام و نشان می‌نویسد *(همان: ۱۱۳)*.

با بررسی وضعیت میدان‌هایی که راوی بدان‌ها تعلق دارد و با روشن شدن حجم سرمایه‌هایی – که میدان‌ها را شکل می‌دهند- هم‌چنین با مدنظر قرار دادن منش و

عادت‌واره‌های راوی، می‌توان (به تعبیر برخی منتقدان) سیاه‌نمایی زندگی راوی را پیش‌بینی کرد. در تمامی سه میدانی که راوی بدان‌ها متعلق است، اغلب سرمایه‌ها نابسامان هستند و بازتولید سرمایهٔ منفی به‌وفور به چشم می‌خورد. این ویژگی‌ها با عادت‌واره‌های راوی- که ریشه در دوران کودکی راوی دارد- در هم می‌آمیزد و سراسر زندگی راوی را مبدل به سیاه‌راهی می‌کند که پایانی برای آن وجود ندارد. از این‌رو، در پایان رمان، راوی دوباره دوست دارد به زیرزمین تاریک برگردد. جمله زیر برجسته‌ترین کنشی است که یک فرد در برابر عوامل جامعه‌شناختی از خود نشان می‌دهد:

«زیرزمین را دوست دارم، بعضی وقت‌ها دوست دارم به آن‌جا برگردم» *(همان: ۱۳۸)*.

بیراه نیست تا چنین زنی نقش خود را در زندگی گم کند:

«شهلا می‌گوید: مادر که نیستی.

داد می‌زنم: نخیر نیستم، مادر نیستم. گاوم. خرسم» *(همان: ۷۹)*.

«آره من نمی‌توانم شوهرم را نگه دارم» *(همان)*.

پ-۲) امیر همسر راوی

یکی از شخصیت‌های برجستهٔ رمان، امیر همسر راوی است. او نیز همانند راوی به سه میدان تعلق دارد. میدان گذشته، میدان زمان حال، میدان مردانگی.

پ-۲-۱) میدان

الف: میدان خانواده در گذشته

میدان گذشتهٔ راوی با توجه به انواع سرمایه‌ها از دیدگاه پی‌یر بوردیو، میدانی متعلق به طبقهٔ پایین‌دست جامعه است. گذشتهٔ راوی غرق در کمبود سرمایهٔ اقتصادی است. پدرش کارگر است و توصیفی که راوی از مادر امیر می‌کند او را فداکار و زحمت‌کش *(وفی، ۱۳۸۱: ۸۱)* می‌نامد. صفتی که بیشتر در زنان فقیر و محروم از سرمایه‌های اقتصادی می‌تواند مجال بروز یابد. پدر امیر کارگر است: «چون برده به دنیا آمده‌ای، پدرت کی بود؟ پدر من یک آدم زحمتکش و شریف بود» *(همان: ٤٩)*.

فقر سرمایهٔ اقتصادی مهم‌ترین دلیلی است که امیر را متعلق به طبقه‌ای می‌کند که

می‌توان آن را طبقهٔ زحمت‌کش و کارگر جامعه قلمداد کرد. این فقر، اسباب خجالت امیر را در دوران کودکی رقم می‌زند و عاملی می‌شود تا امیر را وادارد از میدانی که به آن متعلق است، بگریزد: «یادت هست می‌گفتی وقتی آقات به مدرسه می‌آمد از خجالت آب می‌شدی» *(همان: ٤٩)*.

در بررسی میدان گذشتهٔ امیر – میزان سرمایهٔ فرهنگی، اجتماعی و نمادین مشخص نیست و این نامعلومی، دلیلی بر کم حجم بودن این سرمایه‌ها در گذشتهٔ امیر است.

ب: میدان خانواده در حال

خانوادهٔ امیر در زمان حال، بخش دیگری از روایت نویسنده را تشکیل می‌دهد. امیر کارمند بانک است. اما وضعیت نابسامان اقتصادی، خانوادهٔ او را درگیر کرده است. کمبود سرمایهٔ اقتصادی در میدان زمان حال امیر، نمود بارزی دارد. حرف پسرش شاهین تأییدکنندهٔ این نکته است: «برای این‌که این‌جا هیچ چیز ندارم، نه دوچرخه دارم، نه اسکیت نه کامپیوتر، هیچ چیز» *(همان: ٢١)*.

سرمایهٔ اجتماعی در میدان حال امیر با تکیه بر روابط، وضعیتی بسامان‌تر دارد. امیر طالب برقراری رابطهٔ صمیمانه با همسرش است: «ولی امیر مثل او نیست. از تنها راه رفتن حوصله‌اش سر می‌رود. دوست دارد در کنارش باشم» *(همان: ١٠٤)*. امیر دوست دارد از بیرون که می‌آید دربارهٔ همه رویدادها با همسرش صحبت کند و این ویژگی از انباشت سرمایهٔ اجتماعی در وجود او خبر می‌دهد.

اما سرمایهٔ فرهنگی جایگاهی در زندگی امیر ندارد، هر چند آرزوها و تمایلات او در حوزهٔ سرمایهٔ فرهنگی به چشم می‌خورد، اما سرمایهٔ فرهنگی در ذهن او به نردبانی مانند می‌شود تا توسط آن به سرمایهٔ اقتصادی دست بیابد. لذا از پسرش شاهین می‌خواهد که درس بخواند: «امیر می‌گوید: دوچرخه به دردت نمی‌خورد باید درس بخوانی» *(همان: ٢١)*.

سرمایهٔ نمادین و شاخص‌های آن در زندگی امیر جایگاه خاصی ندارد.

ج: میدان مردانگی

امیر، مرد است، متعلق به میدان مردانگی است. لذا می‌توان برخی از رفتارها و

خصوصیات وی را در رابطه با این میدان مورد بحث قرار داد:

– **خشونت و تسلط‌گرایی:** از فحوای سخنان امیر برمی‌آید که از همسرش انتظار همراهی و همگامی در زندگی دارد:

«با تو که عروسی کردم همان روز بهت گفتم من رفیق راه می‌خواهم نه سنگ راه» *(همان: ۳۹)* اما چگونه، در طول رمان، می‌توان خشونت و سلطه‌طلبی او علیه راوی را توجیه کرد؟ میدان مردانگی که امیر به آن تعلق دارد، رفتارهای از این دست او را توجیه می‌کند. او در میدان مردانه آموخته است که در کانون خانواده، حرف آخر را او بزند، تصمیم‌گیرندهٔ اصلی او باشد و... از این رو، به‌راحتی تصمیم به فروش خانه‌ای می‌گیرد که آمال و آرزوی همسرش بوده است: «امیر می‌گوید: خانه را می‌فروشم» *(همان: ۱۳)*.

ویژگی‌های این میدان به طور ناخودآگاه به او آموخته است که هیچ حریمی برای زن قائل نشود و حریم خصوصی راوی را با خواندن نامه‌هایش در هم بریزد *(وفی، ۱۳۸۱: ۱۳۲)* و در برابر زن، احساس مالکیت کند *(همان: ۱۶)*.

– **حرکت و توجه به آینده:** میدان مردانه، به امیر آموخته است مرد حرکت و تغییر باشد، رو به سوی آینده داشته باشد و سفر مهم‌ترین گزینه برای فرار از فضایی باشد که روح و جسم امیر، آن را برنمی‌تابد: «مردانگی با آینده، برون، خیابان، تحرک، تولید، سبکی، استقلال، رفتن و سفر در ارتباط است» *(سراج، ۱۳۹۲: ۱۷۹)*. دنیای مردانه‌ای که فریبا وفی در این اثر به تصویر می‌کشد، ایجاب می‌کند امیر، واقعی‌ترین شخصیت این اثر به شمار برود، لذا با گذشتهٔ زنانه کاری ندارد: «او حاضر نیست حتی یک قدم با من به عقب برگردد» *(وفی، ۱۳۸۱: ۱۵)*.

پ-۲-۱-۱) عادت‌واره یا منش امیر

مهم‌ترین عادت‌وارهٔ امیر در رمان، "حرف زدن" است. او با تکیه بر منش خود، هر بار که از بیرون به خانه می‌آید، ماجراها و حوادث را مو به مو به همسرش بازگو می‌کند *(همان: ۱۷)* از دیگران شنیدن هم جز عادت‌وارهٔ اوست: «امیر از سکوت‌های من کلافه می‌شد، می‌خواست حرف بزنم» *(همان: ۲۷)*.

با بررسی میدان‌هایی که امیر بدان‌ها متعلق است و با در نظر گرفتن عادت‌واره‌ها،

می‌توان کنش او را در این رمان، ناموفق تصویرگری کرد. امیر همسر موفق برای راوی نیست. پدر موفق برای فرزندانش نیست و در پایان رمان، سفر او با بازگشت سرافکندهٔ او از باکو رقم می‌خورد.

با تکیه بر نظریات پی‌یر بوردیو، عدم هماهنگی در حجم سرمایه‌ها، کنش این شخصیت را دچار آسیب کرده است. عملکرد منفی و ناموفق او در زندگی، حاصل توزیع نامناسب و عدم برخورداری او از انواع سرمایه‌ها است که در هم‌گامی عادت‌واره‌هایش به منصهٔ ظهور می‌رسد.

دیگر شخصیت‌های برجستهٔ رمان، اعم از مادر راوی، شهلا خواهر بزرگ‌تر و مهین خواهر دیگر راوی، سرنوشتی مشابه راوی و همسر او، دارند. بررسی انواع شاخص‌های جامعه‌شناختی پی‌یر بوردیو در زندگی این اشخاص، نشان می‌دهد که دلیل منتهی شدن زندگی مادر راوی به سیاه‌راه، ناهماهنگی در سرمایه‌هایی است که در میدان متعلق به آن، وجود داشته است. هر چند سرمایهٔ اقتصادی در زندگی او از حجم نسبتاً بالایی برخوردار است *(وفی، ۱۳۸۱: ۱۷)* اما سرمایهٔ اجتماعی به سبب خشونت و کنترل از سوی شوهر *(همان: ۲۹ و ۹۵)* به بازتولید سرمایهٔ منفی در خانواده منجر می‌شود:

«من هم مثل مامان... وقتی قهرم با همهٔ دنیا قهرم با خودم بیشتر» *(همان: ۱۳۶)*.

سرمایهٔ نمادین در زندگی او حتی در احساسات مادرانه رنگ می‌بازد *(همان: ۹۵)* و عادت‌وارهٔ "زاری کردن" از همهٔ سال‌های زندگی وی به گوش می‌رسد *(همان: ۱۳۹)*.

شهلا خواهر راوی، به‌رغم این‌که کار می‌کند و در میدان زنانگی از سرمایهٔ اقتصادی خوبی بهره‌مند است، اما ازدواج نکرده است. در حالی که «ازدواج در تولید، بازتولید، تحکیم و تداوم سرمایهٔ اجتماعی نقشی برجسته دارد» *(گلمرادی، ۱۳۹۳: ۱۷۸)*. عادت‌واره‌های بسیاری در زندگی شهلا به چشم می‌خورد *(وفی، ۱۳۸۱: ۸۸)*، اما وسواس به‌عنوان منشی منفی با رنگی از بیماری، زندگی او را به سیاهی می‌کشد، این رفتار (وسواس) شهلا مبتنی بر ویژگی‌های میدان‌هایی است که او در آن‌ها بالیده است.

نتیجه

با تکیه بر "نظریهٔ عمل" پی‌یر بوردیو، می‌توان گفت افراد کنش‌گر در رمان پرندهٔ من، قربانی ویژگی میدان‌هایی هستند - که در طول زندگی خود بدان‌ها تعلق داشته‌اند - ناهماهنگی سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و نمادین، از لحاظ حجم، زندگی راوی را از آغاز تا پایان رمان، غرق در سیاهی کرده است. عادت‌واره‌ها نیز که- ریشه در گذشتهٔ افراد دارد- با ویژگی میدان‌ها هم‌گام شده، در پایان رمان، راوی را به زیرزمین تاریکی هدایت می‌کند که روشنی در آن وجود ندارد. راوی در جایگاه یک زن، به دلیل عدم برخورداری از سرمایهٔ اقتصادی، مقهور میدان مردانه همسرش می‌شود. کمبود سرمایهٔ اجتماعی، او را از ایفای نقش خود به‌عنوان زن - مادر ناتوان می‌کند. هر چند با تلاش خود راوی، سرمایهٔ نمادین مادری در زندگی وی، تا لحظات آخر، کانون خانواده را گرم نگه می‌دارد. امیر، همسر راوی نیز با توجه به مسألهٔ میدان‌ها و عادت‌واره‌ها، آغاز و پایان زندگی را نمی‌تواند روشن و امیدوارانه ترسیم کند. نبود سرمایهٔ اقتصادی، تعلق وی به میدان خشونت‌بار مردانگی، از او تصویری ناموفق در رمان می‌سازد. به‌رغم این‌که او از سرمایهٔ اجتماعی نسبی برخوردار است، اما ناهماهنگی بین انواع سرمایه‌ها موجب شکست او در برابر تمایلاتش می‌شود. دیگر شخصیت‌های این رمان نیز با تأثیرپذیری از ویژگی میدان‌هایی - که بدان‌ها متعلق‌اند- و با کمک عادت‌واره‌هایشان، نمی‌توانند در جدال با زندگی و معضلات آن سربلند بیرون آیند. این امر نشان می‌دهد که کنش افراد به‌شدت تحت تأثیر مسائل جامعه‌شناختی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. «جامعه‌شناسی ادبیات، جوان‌ترین شاخه از شاخه‌های جامعه‌شناسی عمومی است و در سطح جهانی، تلاش‌های گسترده‌ای دربارهٔ جامعه‌شناسی ادبیات و شاخه‌های گوناگون آن، از قبیل جامعه‌شناسی ادبی، جامعه‌شناسی ذوق ادبی، جامعه‌شناسی رمان، جامعه‌شناسی آفرینش ادبی، جامعه‌شناسی کتاب و جامعه‌شناسی خواندن صورت گرفته است؛ با وجود این، سطح کنونی پیشرفت جامعه‌شناسی ادبیات در ایران، مانند بسیاری از دیگر رشته‌ها و شاید بیش از سایر آن‌ها، از سطح موجود جهانی پایین‌تر است» *(مقدس جعفری و دیگران، ۱۳۸٦: ۷۷)*.

۲. «بوردیو در دینگیون در سال ۱۹۳۰ متولد شد، جایی که پدربزرگش صاحب نسق و پدرش پستچی بود. او در سال ۱۹۶۲ ازدواج کرد و صاحب سه پسر شد. در پاریس و در اکول نرمال فلسفه خواند و پس از اخذ مدرک یک سال به‌عنوان معلم کار کرد. در جریان جنگ استقلال الجزایر در سال‌های ۱۹۵۸–۱۹۶۲ و زمانی که در ارتش فرانسه خدمت می‌کرد، تحقیق انسان‌شاختی انجام داد که مبنای شهرت جامعه‌شناختی او شد» *(محمدی، ۱۳۹۰: ٥٤)*.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. بوردیو، پی‌یر. (۱۳۸۰). **نظریه کنش، دلایل عملی و انتخاب عقلانی**، ترجمه: مرتضی مردی‌ها، تهران: نقش و نگار.

۲. ــــــــــــ . (۱۳۸۴). **شکل‌های سرمایه، در سرمایه اجتماعی**، به کوشش: کیان تاج‌بخش، تهران: تیراژه.

۳. چلپی، مسعود. (۱۳۷۵). **جامعه‌شناسی نظم**، تهران: نی.

۴. چنکینز، ریچارد. (۱۳۸۵). **پی‌یر بوردیو**، ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاووشیان، تهران: نی.

۵. رامین، علی. (۱۳۸۷). **مبانی جامعه‌شناسی هنر**، تهران: نی.

۶. روح الامینی،محمود. (۱۳۶۵). **زمینه فرهنگ‌شناسی**، تهران: عطار.

۷. سراج، سید علی. (۱۳۹۲). **گفتمان زنانه، روند تکوین گفتمان زنانه در آثار نویسندگاه زن ایرانی**. تهران: سمت.

۸. شویره، کریستین ینو اولیویه فونتن. (۱۳۸۵). **واژگان بوردیو**، ترجمه مرتضی کتبی، تهران: نی.

۹. گرنفل، مایکل(۱۳۸۸)، **مفاهیم کلیدی بوردیو**، ترجمه: محمد مهدی لبیبی، تهران: نشر لفکار.

۱۰. محمدی، جمال. (۱۳۹۰). **نظریه‌های متأخر جامعه‌شناسی**، ترجمه: حمیدرضا جلالی‌پور، تهران: چشمه.

۱۱. وفی، فریبا. (۱۳۸۱)، **پرنده من**، تهران: مرکز.

۱۲. هینیک، ناتالی. (۱۳۸۴). **جامعه‌شناسی هنر**، ترجمه عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: آگه.

ب) مقالات

۱۳. اسدی، سعید. (۱۳۸۹). "**تحلیل تکوین زیر میدان موج نو تئاتر ایران در دو دهه سی و چهل شمسی**"، در جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال ۲، شمارهٔ ۲.

۱۴. بابایی، رسول. (۱۳۹۰). "**امکانات سیاسی در نظریات جامعه‌شناسی پی یر بوردیو، تولید نظریه سیاسی**"، در فصل‌نامه سیاست، مجلهٔ دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دوره: ۴۱، ش: ۳.

۱۵. پرستش، شهرام. (۱۳۸۵). "**صورت‌بندی میدان تولید ادبی در ایران معاصر**"، رسالهٔ دکتری، رشتهٔ جامعه‌شناسی نظری-فرهنگی، دانشگاه تهران.

۱۶. پیربابایی، محمدتقی و سلطان‌زاده، محمد. (۱۳۹۴). "**مقدمه‌ای بر صورت بندی میدان معماری معاصر ایران بر اساس نظریه میدان بوردیو**"، در نشریهٔ هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی، دوره: ۲۰، ش: ۱.

۱۷. حسن‌زاده دستجردی، افسانه و موسوی‌راد، سید مصطفی. (۱۳۹۳). "**تحلیل دو رمان پرنده من و ماهی‌ها در شب می‌خوابند بر اساس مؤلفه‌های نوشتار زنانه**"، در پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال: ۳، ش: ۱.

۱۸. شریعتی، سارا. (۱۳۸۸). "**تأملی در موانع پنهان آموزش جامعه‌شناسی هنر در ایران**"، در جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال: اول، ش: اول.

۱۹. گل‌مرادی، صدف. (۱۳۹۳). "**نقد جامعه‌شناختی سرمایه‌های اجتماعی و فرهنگی زنان در رمان دل فولاد اثر منیرو روانی پور بر اساس نظریه انواع سرمایه پی‌یر بوردبو**"، در نشریه نقد ادبی، سال:۸، ش: ۲۹.

۲۰. مقدس جعفری، محمدحسن و یعقوبی، علی و کاردوست، مژگان. (۱۳۸۶). "**بوردیو و جامعه‌شناسی ادبیات**"، در ادب‌پژوهی، ش: ۲.

۲۱. ممتاز، فریده. (۱۳۸۳)، "**معرفی مفهوم طبقه از دیدگاه پی‌یر بوردیو**"، پژوهش‌نامه علوم انسانی، ش: ۴۲-۴۱، دانشگاه شهیدبهشتی.

۲۲. نقیب‌زاده، احمد و استوار، مجید. (۱۳۹۱). "**بوردیو و قدرت نمادین**"، در فصل‌نامهٔ سیاست، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دوره: ۴۲، ش: ۲.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۳۰) زمستان ۱۳۹۶، صص ۱۷۷ – ۱۵۳

واحد واژگون‌مرتبه در ساختار گروه اسمی جمله در کلام حافظ

اعظم سادات موسوی،[۱] محمدعلی گذشتی[۲]

چکیده

گروه اسمی یکی از واحدهای ساختاری زبان فارسی است که در مرتبه‌ای بالاتر از کلمه و پایین‌تر از بند قرار دارد. این واحد ساختاری دارای سه عنصر: وابستهٔ پیش‌رو (پیشین)، هسته و وابستهٔ پی‌رو (پسین) است با ۴ جایگاه برای وابسته‌های پیش‌رو و ۵ جایگاه برای وابسته‌های پی‌رو که از مجموع وابسته‌های پی‌رو واحد واژگون‌مرتبه وابستهٔ پی‌رو شماره ۵ می‌باشد. بر این اساس بخشی از پیچیدگی ساختار جمله، نتیجه پیچیدگی ساختار گروه اسمی مرتبط با واحدهای واژگون‌مرتبه آن است. این بررسی بر آن است که به تبیین وابسته‌ای که در گروه اسمی کارکرد توضیحی دارد و در نظریهٔ ساختارگرایی مقوله و میزان واحد واژگون‌مرتبه نامیده می‌شود، بپردازد و این مقوله را در کلام حافظ بررسی نماید؛ چرا که حافظ شاعر برجسته‌ای است که از ظرفیت زبان، بالاترین بهره را برده و یکی از راه‌های بخشیدن ظرفیت معنایی متناسب کاربرد واحدهای واژگون‌مرتبه در گروه اسمی است که این ویژگی در کلام وی از بسامد بالایی برخوردار است.

کلیدواژه‌ها: حافظ، تحلیل ساختار، گروه اسمی، واحد واژگون‌مرتبه.

---

۱. دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
تاریخ وصول: ۹۶/۰۷/۰۳ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۰۶

درآمد

آدمی از دیرباز برای برقراری ارتباط با دیگر افراد جامعهٔ خود نیازمند ابزار مهم زبان[۱] بوده است که «زبان‌شناسان آن را به‌عنوان یک نهاد اجتماعی وسیله‌ای برای انتقال معنی و برقراری ارتباط میان افراد یک جامعه شناسانده‌اند. این ابزار ارتباطی که در جوامع بشری ثابت و به یک شکل نبوده و نیست، با دگرگونی‌های جوامع، دستخوش تغییر و تحول می‌شود. وظیفهٔ مهم زبان‌شناسان[۲] با مدد علم زبان‌شناسی[۳]، پاسخ به پرسش‌هایی از این قبیل است که زبان چیست؟ و طبیعت و کارکرد آن چگونه است» *(باقری، ۱۳۸۱: ٦٧)*. در واقع هدف و غایت زبان‌شناس، رسیدن به نظریه‌ای است که در قالب آن بتوان، زبان یک متن یا زبان‌ها را به‌طور کلی توصیف کرد. زبان‌شناسان صاحب‌نظر وجوه اشتراک زبان‌ها را در نظریه‌هایی به نام نظریه‌های عمومی زبان تدوین کرده‌اند. نظریهٔ عمومی زبان «یعنی بیان اینکه زبان به‌طور مطلق چگونه کار می‌کند و مثل دیگر نظریه‌های علوم تجربی بر استقراء ناقص قرار گرفته و تا وقتی که خلاف پیش‌بینی‌های آن ثابت نشود معتبر خواهد بود. نظریهٔ عمومی زبان مدعی است که اصول آن بر کلیهٔ زبان‌های جهان قابل انطباق است و تا وقتی که زبانی یافت نشود که خلاف این ادعا را ثابت کند باید عمومیت آن را پذیرفت» *(باطنی، ۱۳۸٦: ۱۳)*.

هر کدام از نظریه‌های عمومی زبان به جنبه‌ای از جنبه‌های زبان پرداخته‌اند و از این میان نظریهٔ زبانی مقوله و میزان، مبنای تحلیل ساختاری این پژوهش است که بر اساس آن، ساختار زبان فارسی و به تبع آن ساختار کلام هر شاعر و نویسنده‌ای را می‌توان بررسی کرد.

نظریهٔ ساختارگرایانه مقوله و میزان در اروپا به‌وسیلهٔ مایکل هلیدی[۴] استاد زبان‌شناسی دانشگاه لندن عرضه شده است و در ایران توسط محمدرضا باطنی مطرح گردید. «نظریه‌پرداز مقوله و میزان مفهوم سیستم را به همراه مفهوم «ساختار» از فرث[۵] وام گرفت. این نظریه در ابتدا و از سویی با ساخت‌گرایان و از دیگر سو با نظریهٔ جدید هلیدی یعنی زبان‌شناسی سیستمی ـ نقشی[۶] مرتبط است» *(ابوالحسنی، ۱۳۸۷: ۱۳۲)*.

پیشینهٔ پژوهش

این نوشتار بر آن است به تحلیلی ساختاری از واحدهای واژگون‌مرتبه در ساختمان جمله‌های کلام حافظ (با عنایت به بسامد بالای آن در کلام شاعر) بپردازد. البته در زمینهٔ بررسی غزل حافظ با نگاه ساختاری پژوهش‌هایی در دست است. پورنامداریان، ایشانی (۱۳۸۹) پژوهشی در تحلیل انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا انجام داده و با تحلیل یک غزل حافظ به نتیجهٔ مفیدی به‌منظور استفادهٔ نظریه برای منطبق‌نمودن بر دیگر متون ادبی دست یافته‌اند. حمیدیان (۱۳۸۹) با نگاهی ساختاری به شرح مفصل غزلیات و ابیات حافظ همت گمارده و مجموعه پنج‌جلدی «شرح اشتیاق» حاصل این پژوهش است که البته در پژوهش «بحثی در ساختار غزل فارسی» (۱۳۷۳) به شیوه‌ای پاسخ‌گونه به تنوع مضمونی غزل حافظ، اذعان و آن را تحلیل نموده‌است. امامی (۱۳۸۲) نیز در فصلی جداگانه از کتاب ساخت‌گرایی و نقد ساختاری به تحلیل ساختار غزلی از حافظ پرداخته و ارزش‌های بلاغی و مناسبات لفظی کلام وی را با نگاهی موشکافانه مورد مداقّه قرار داده است. خدابخش اسداللهی (۱۳۹۳) نیز در پژوهشی به کاربرد حروف ربط تأویلی در کلام حافظ اشارات خوبی داشته‌اند. آذرمینا (۱۳۹۰) در مقاله‌ای تحت عنوان «جملهٔ مرکب سوگند در دیوان حافظ» به تبیین جملات مرکب با ساخت نحوی سوگند پرداخته و با معرفی چهار الگو به‌عنوان شاهد شعری (همنشینی جملهٔ مرکب سوگند با شبه‌جمله ندایی و جمله مرکب نقل قول و...) نکاتی را آورده است. نجفی پازوکی (۱۳۹۲) نیز در مقاله‌ای با عنوان «رابطهٔ درک جملات موصولی و درک متن، ابزار سنجش درک نحوی» به رابطهٔ درک نحوی جملات موصولی با درک متن در زبان فارسی پرداخته است که در آن نگارنده معتقد است، درک نحوی جمله‌های موصولی به طرز معناداری درک متن را پیش‌بینی می‌کند.

پیرامون تحلیل بندهای موصولی در شعر و در قالب غیر از غزل، پژوهشی تحت عنوان «الگوی نحوی ساخت بند موصولی در مثنوی» (پاک‌نهاد، ۱۳۹۲) وجود دارد. در این مقاله نگارنده بر آن است کاربرد حرف پیوند «که» به‌عنوان ضمیر موصولی یا حرف ربط موصول را که از اختصاصات زبان مثنوی و گویش بلخ است در قالب مثال‌هایی از مثنوی معرفی کند و جمله‌واره‌های پیرو موصولی را به‌عنوان یکی از انواع جمله‌واره‌ها بر می‌شمارد. یکی

از اهداف پژوهش حاضر تأکید بر این نکته است که چون در دستورهای سنتی، تحلیل ساختار جملهٔ مرکب بر اساس نظام سلسله‌مراتبی زبان صورت نمی‌گیرد، از این‌رو به ظاهر بندهای موصولی عنصری از جمله به حساب می‌آید، در صورتی که در اصل بندهای موصولی عنصری از ساخت گروهی هستند که در ساختار جمله به‌کار می‌رود.

اختلاف نظر دستورنویسانی که به این مقولهٔ دستوری نیز همت گمارده‌اند ناشی از همین است. دستورنویسانی که به تحلیل ساختار جمله‌های مرکب بر اساس یافته‌های حوزهٔ زبان‌شناسی پرداخته‌اند، تعبیرهای گوناگونی در این زمینه به‌کار برده‌اند.

اگر بخواهیم اشاراتی به پیشینهٔ آن در دستور سنتی داشته باشیم باید بگوییم، در تعاریف آمده است که ساختمان جمله یا ساده است یا مرکب. در ساختمان جملهٔ مرکب بیش از یک فعل به‌کار می‌رود و در واقع جملهٔ مرکب از اجتماع جمله‌های ساده پدید می‌آید. عناصر جملهٔ مرکب در دستور سنتی پایه و پیرو هستند. در دستور زبان فارسی بر اساس نظریهٔ گشتاری، جمله مرکب به انواع همپایه و ناهمپایه تقسیم می‌گردد. «الف) جملهٔ مرکب همپایه جمله‌ای‌است که از پیوند دو یا چند جملهٔ اصلی (پایه) تشکیل می‌شود و به کمک حرف عطف یا حروف ربط همپایگی نظیر «و» و «یا»، «ولی» و غیره به هم مربوط می‌شوند. ب) جملهٔ مرکب ناهمپایه از یک جملهٔ اصلی و یک یا چند جملهٔ وابسته تشکیل می‌شود. در ابتدای جمله یا جملات ناهمپایه یکی از حروف ربط ناهمپایگی نظیر «که، تا، اگر، هنگامی‌که و...» به‌کار می‌رود *(مشکوه‌الدینی، ۱۳۶۶: ۸۰)*[۷] نیز در این زمینه آمده‌است: «هر عبارتی که دارای فعل باشد اما معنی آن تمام نباشد «فراکرد» نامیده می‌شود» *(ناتل خانلری، ۱۳۸۲: ۱۳۸)*؛ به تعبیری دیگر «فراکرد یا جملهٔ پایه، جملهٔ ساده‌ای است که در یک جملهٔ مرکب منظور اصلی گوینده یا نویسنده را در بر دارد و قابل تأویل به مصدر یا صفت نیست و فراکرد یا جملهٔ پیرو جمله‌ای است که در یک جملهٔ مرکب همراه جملهٔ پایه می‌آید و وابسته آن می‌باشد و مفاهیمی هم‌چون شرط، زمان، علت، نتیجه و غیره را به مفهوم جملهٔ پایه می‌افزاید. جملهٔ پیرو به‌خودی خود معنی کاملی ندارد، ولی قابل تأویل به مصدر یا صفت است» *(انوری و احمدی گیوی، ۱۳۸۵: ۵۹۸)* از پیرو که با عامل پیوند «که» به جملات دیگر ربط می‌یابد تعبیر «بند موصولی» نیز شده‌است. نوعی از «که» که عامل ارتباط پایه و پیرو در جمله‌های مرکب است، صرفاً حرف ربط وابسته‌ساز است. مانند این مثال: «می‌دانم

که هنوز از مسافرت نیامده‌است» لیکن نوعی «که» در ساخت گروه‌های اسمی کاربرد دارد که در تحلیل‌های دستوری از آن به ضمیر موصولی تعبیر می‌شود. «ضمیر موصولی به کمک بند موصولی (= جملهٔ صله) مرجع خود را در سطحی وسیع و دامنه‌دار، یعنی یک جمله، معرفی می‌نماید به‌طوری که ضمیر موصولی بدون آن جمله یا بند، معنایی ندارد» *(تاج‌الدینی، ۱۳۸۷: ۳۱-۳۳)*. البرزی (۱۳۷۹: ۲۴۲) بندهای وابستهٔ موصولی را همان وابسته‌های قیدی می‌داند و به تعبیر محمودی «بند موصولی بندی است که یک سازهٔ گروهی، معمولاً یک گروه اسمی را توصیف کند» *(محمودی، ۱۳۹۳: ۱۱-۱۸)*.

برخی بند موصولی را یکی از وابسته‌های اسم می‌دانند که نقش توصیف‌گر (Modifier) دارد و درون گروه اسمی قرار می‌گیرد. هر بند موصولی سه بخش دارد که در مثال دیده می‌شود:

۱. مردی که در اتوبوس دیدی قصاب بود.

این سه بخش شامل هستهٔ بند موصولی (مردی)، بند توصیف‌گر (در اتوبوس دیدی) و نشانهٔ موصول (که) است *(راسخ‌مهند و دیگران، ۱۳۹۱: ۲۲)*.

بندهای موصولی دارای نقش هستند و در واقع یکی از انواع جمله‌واره پیرو موصولی یا همان بند موصولی که پیش‌تر بدان اشاره شد، می‌تواند توصیفی یا توضیحی باشد. برخی بند موصولی را در اصل جمله پیرو می‌دانند که اطلاعاتی در مورد عنصری از جمله پایهٔ (هسته) می‌دهد «یکی از مواردی که در تحلیل بندهای موصولی در چهارچوب دستور سنتی اروپایی مورد توجه قرار گرفته است، تمایز میان دو گونه بند موصولی «توصیفی» (Descriptive) و «توضیحی» (Non-Restrictive Relative Clause) است. نمونه‌ای از بند موصولی توصیفی را می‌توان «که به شیراز رفته بود» در جملهٔ (۱) دانست.

۱. دانشجویی که به شیراز رفته بود، برایم نامه‌ای نوشت. در چنین حالتی گوینده، فرض بر آن دارد که جملهٔ «دانشجویی برایم نامه‌ای نوشت» اطلاعات کافی در اختیار شنونده قرار نمی‌دهد تا بتواند دانشجوی مورد نظر را تشخیص دهد. نمونه‌ای از بند موصولی توضیحی را می‌توان در جملهٔ (۲) یافت.

۲. برادرم که به شیراز رفته بود، برایم نامه‌ای نوشت. گویندهٔ جملهٔ (۲) بر این تصور است که تشخیص کسی که درباره‌اش صحبت می‌شود، برای شنونده امکان‌پذیر است. بند

موصولی توضیحی برای ارائهٔ اطلاعات اضافی در مورد هسته که از پیش شناخته شده‌است به‌کار می‌رود» *(صفوی، ۱۳۷۳: ۱۸٤)*.

حاصل کلام آن‌که، این‌گونه پیروها که بعد از هستهٔ یک گروه اسمی می‌آیند و دربارهٔ آن توضیحی می‌دهند و وابستهٔ آن هستند، پیرو موصولی نامیده می‌شوند.

یکی از موارد کاربرد بند موصولی، زمانی است که «این» یا «آن» در گروه اسمی بدون ذکر مرجع به‌کار رفته باشد. در این صورت بند موصولی بعد از آن، پس‌مرجع نامیده می‌شود. «گاهی جملهٔ پیرو، توضیحی برای کلمه‌های «این» و «آن» و امثال آن است، کلمه‌هایی که در جملهٔ پایه، نقش اصلی اجباری را به‌عهده دارند، چنین پیروی را پیرو توضیحی می‌نامند» *(ارژنگ، ۱۳۸۷: ۲۱۰)*.

آن می‌میرد که از زندگی ناامید باشد ناامید از زندگی می‌میرد

پیرو موصولی دارای ویژگی‌های زیر است:

۱. پیرو موصولی همواره با پیوند وابستگی «که» می‌آید. بنابراین پیرو، پسین یا مؤخر است.

۲. پیرو موصولی معمولاً بلافاصله بعد از اسم یا ضمیر یا آن گروه اسمی از جملهٔ پایه که هستهٔ این پیرو است یا هستهٔ پیرو در آن است، می‌آید: گلی که شکفته بود، پژمرد.

۳. پیرو موصولی می‌تواند در پایان جملهٔ پایه بیاید: گلی پژمرد که شکفته بود.

۴. نهاد یا مفعول جمله پیرو موصولی به قرینهٔ وجود آن در جملهٔ پایه معمولاً برای رفع تکرار حذف می‌شود: گلی که رنگ و بو ندارد به چه کار می‌آید؟

۵. پیرو موصولی پس از برگردانده‌شدن، به‌صورت اسم یا صفت درمی‌آید و برای اسمی که هستهٔ آن است و پیش از آن آمده‌است، عهده‌دار زیرنقشی از قبیل صفت یا مضاف‌الیه یا متمم اسم یا بدل می‌شود.

کتابی که خریدم خواندنی است کتاب خریده‌شده خواندنی است.
صفت

خانه‌ای که از دیگران است به درد ما نمی‌خورد خانهٔ دیگران به درد ما نمی‌خورد
مضاف‌الیه

هسته پیرو موصولی به دو صورت اسم خاص یا اسم عام می‌آید.

اسم خاص: پرویز که دوست من است زیرک است.

اسم عام: دل که خسته و ناتوان بود به دام او افتاد *(همان: ۲۱٤)*

در کنار این نوع نقش‌ها که در اصل مکمل ساختاری عنصر پایه‌اند با جمله‌واره‌هایی (بندها، فراکردها) مواجهیم که نه در ساختار جمله بلکه در ساختار گروه اسمی ایفای نقش دارند، ولی در بعضی از دستورها به هیچ‌گونه تمایزی بین این دو نوع کارکرد اشاره نشده است. این نقش‌ها عبارتند از نقش بدلی، وصفی و اضافی. برای مثال:

نقش صفت: دهکده‌ای که ویران‌شده بود، دوباره آباد شد = دهکده ویران شده

نقش بدلی: تویی که دوست چندساله من هستی چرا این‌طور فکر می‌کنی = تو دوست چندساله من چرا این‌طور فکر می‌کنی

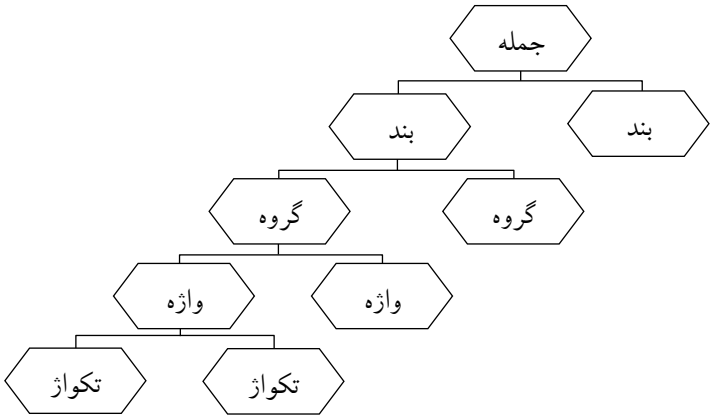
نقش مضاف‌الیهی: زمانی که از راه رسید، خسته بود = زمان رسیدن از راه، خسته بود

آن‌گونه که ملاحظه شد، هرچند از مباحث دستوری و در قالب تحلیل ساختار جمله‌های مرکب به بند موصولی و نقش‌های آن، اشارات مبسوطی شده‌است، لیکن این تحلیل‌ها ناظر به نظام سلسله‌مراتبی زبان نیست و از این‌رو تحلیلی از جایگاه آن در سلسله‌مراتب واحدهای ساختاری زبان وجود ندارد.

در این مقاله سعی بر این است تا بر اساس نظریهٔ زبانی مقوله و میزان و با توجه به نظام سلسله‌مراتبی زبان، یکی از ویژگی‌های ساختاری واحد گروه را که معمولاً می‌تواند پیچیدگی‌های ساختاری خاص خود را با توجه به نیازهای معنایی شاعر یا نویسنده ایجاد نماید، بررسی کند که البته پیش از تحلیل، اشاراتی به چند متغیّر، ضروری به نظر می‌رسد.

واحدهای ساختاری زبان: از آنجایی که تحقق دایرهٔ ارتباط و انتقال پیام، مستلزم بهره‌گیری از زبان است، واحدی از زبان که می‌تواند عامل انتقال پیام باشد، جمله، یعنی بزرگ‌ترین واحد ساختاری زبان است و زبان چیزی جز تکرار جمله‌ها نیست و چون زبان

علاوه بر نقش ارتباطی خود، نقش‌های دیگری از جمله ایجاد زیبایی، نیز دارد. شعر تجلّی نقش هنرآفرینی (ایجاد زیبایی) زبان است. در این راستا تحلیل یک قطعهٔ شعری که هدف آن انتقال هنرمندانهٔ پیام گوینده است، نیازمند بررسی و تحلیل روساخت و ژرف‌ساخت درون‌جمله‌ای گوینده است. حافظ شاعری است که علاوه بر تسلط بر ساختار زبان نوآوری‌هایی را نیز در عرصهٔ سخن‌سرایی دارد و به کمک همین توانایی در زمینهٔ ساختار کلام و فنون بلاغی آفرینشی در خور و شایسته ارایه می‌دهد و نظریهٔ زبانی مقوله و میزان که نظریه‌ای ساختارگرایانه و مناسب برای تحلیل ساختار جمله است، می‌تواند در تحلیل ساختار کلام او کارآمد باشد. بر اساس این نظریه: «در زبان فارسی پنج واحد وجود دارد که به ترتیب بزرگ‌تر به کوچک‌تر عبارتند از: «جمله[۸]، بند[۹]، گروه[۱۰]، کلمه[۱۱]، واژک[۱۲]» وضع هر واحد را نسبت به واحد بالاتر از خود «مرتبه» و وضع همه آن‌ها را نسبت به هم «سلسله‌مراتب»[۱۳] می‌گوییم. یک یا چند واحد از یک مرتبه در ساختمان واحدی که بلافاصله در بالای آن قرارگرفته، به‌کار می‌رود. بنابر این عناصر ساختمانی یک واحد، واحدهای مرتبهٔ پایین‌تر هستند. مثلاً در فارسی بند عنصر ساختمانی جمله، گروه عنصر ساختمانی بند، کلمه عنصر ساختمانی گروه و واژک عنصر ساختمانی کلمه است. چون واژک کوچک‌ترین واحد در سلسله‌مراتب است، بنابراین دارای ساختمانی نیست به عبارت دیگر قابل تجزیه به عناصر ساختمانی دستوری ریزتری نمی‌باشد» *(باطنی، ۱۳۸۶: ٤٥)* بدین‌ترتیب جمله به آن واحد زبان فارسی گفته می‌شود که از یک بند یا بیشتر ساخته شده باشد. مانند: «اگر دانشکده تعطیل نباشد، کلاس‌های صبح قطعاً باز است» که از دو بند «اگر دانشکده تعطیل نباشد» و «کلاس‌های صبح قطعاً باز است» ساخته شده‌است. بند، آن واحد زبان فارسی است که از یک گروه یا بیشتر ساخته شده باشد. مانند: «کلاس‌های صبح قطعاً باز است» که از چهار گروه (اسمی: کلاس‌های صبح/ قیدی: قطعاً/ اسمی: باز/ و فعلی: است) ساخته شده است. گروه نیز آن واحد زبان فارسی است که از یک کلمه یا بیشتر ساخته شده است، مانند گروه اسمی «کلاس‌های صبح» که از سه کلمه ساخته شده است و کلمه نیز به آن واحد زبان فارسی گفته می‌شود که از یک واژک یا بیشتر ساخته شده است، مانند کلمهٔ «دانشکده» که از سه واژک و کلمهٔ «صبح» که از یک واژک ساخته شده است. نمودار زیر بیانگر نظام سلسله‌مراتبی واحدها از بزرگ به کوچک می‌باشد:



واژگونی‌مرتبه: پیش‌تر گفته شد که واحدهای کوچک‌تر به‌طور صعودی در ساختمان واحدهای بزرگ‌تر به‌کار می‌روند؛ ولی ممکن است این نظم واژگون شود و در نتیجه واحدی در ساختمان واحد همپایه یا پایین‌تر از خود به‌کار رود. چنین پدیده‌ای را «واژگونی مرتبه»[۱۴] گفته‌اند *(باطنی، ۱۳۸۶: ۵۳)*. به‌طور مثال: در جمله «آن دانشجویی که (پژوهشگر برتر شناخته شده بود و پژوهش‌های علمی ارزنده‌ای ارائه داده بود) به مؤسسه معرفی شد» قسمتی که بین دو هلال قرار گرفته، خود جمله‌ای است که از دو بند ساخته شده‌است، ولی در اینجا با واژگونی مرتبه و به‌عنوان عنصری در ساختمان گروه اسمی که جایگاه مسندالیه را اشغال کرده، به‌کار رفته‌است، چون عناصر ساختمانی گروه از نوع واحدهای مرتبهٔ پایین‌تر یعنی کلمه می‌باشند؛ جملهٔ بین دو هلال نیز در جایگاه یک عنصر ساختمانی در واحد گروه به‌کار رفته و در واقع این جمله از نظر ساختاری به جای کلمه نشسته و واحدی واژگون‌مرتبه شده است. حال با تأویل[۱۵] می‌توان مفهوم آن واحد واژگون‌مرتبه را با واحدهای کلمه که عناصر تشکیل‌دهنده گروه‌اند، به نوعی بیان کرد و گفت: «آن دانشجوی پژوهندهٔ برتر به مؤسسه معرفی شد».

گروه اسمی: گروه اسمی فارسی از یک کلمه یا بیشتر ساخته شده‌است و در ساختمان واحد بالاتر یعنی بند، ایفای نقش می‌نماید. «هر گروه اسمی در فارسی از یک هسته و تعدادی وابسته که در دو طرف هسته قرار می‌گیرند، ساخته شده‌اند. وابسته‌هایی را که قبل از هسته قرار می‌گیرند وابسته‌های پیش‌رو و آن‌هایی که پس از هسته قرار می‌گیرند

وابسته‌های پی‌رو نامیده می‌شود» *(همان: ۱۳۸)*.

تشریح همه وابسته‌های پی‌رو و پیش‌رو در گروه اسمی، از حوصلهٔ این نوشتار خارج است.[۱۶] بنابراین آن عنصر ساختمانی که در جایگاه وابستهٔ شماره «۵» قرار می‌گیرد، یعنی واحدهای واژگون‌مرتبه شناسانده و در غزل حافظ مورد بررسی قرار می‌گیرد. این نوع از وابسته‌ها را جمله‌واره موصولی *(غلامعلی‌زاده، ۱۳۷٤: ۷٤)* یا جمله‌واره قیدی *(همان: ۱٦٤)* وابسته ششم یا بند توصیف‌گر *(رحیمیان، ۱۳۸۹: ۹٦)* نیز نامیده‌اند. طبقه‌ای که در این جایگاه قرار می‌گیرد از نوع جمله، بند و یا گروه قیدی واژگون‌مرتبه است. یعنی جمله، بند یا گروه قیدی که در نقش یک کلمه به‌عنوان وابستهٔ پی‌رو برای هستهٔ گروه اسمی به‌کار رفته است. این پدیده ساختاری که در اصل عاملی برای توضیح هسته گروه اسمی است ضمن آن‌که ظرفیت معنایی کلام را توسعه می‌دهد، می‌تواند خود عاملی برای پیچیدگی ساختاری واحد گروه و نهایتاً جمله باشد. در مثال‌های زیر می‌توان این مقوله را تبیین نمود.

جملهٔ واژگون‌مرتبه در ساختمان گروه اسمی: «اشعار نو او را که سال‌ها پیش سروده و شعر زیبای تف آه نیز جزو آن‌هاست در این مجموعه منتشر کرده‌اند»

با هدف توضیح هسته گروه اسمی (اشعار) صرف نظر از دیگر وابسته‌های پی‌رو (نو، او، را) جایگاه شماره ۵ به وسیلهٔ جملهٔ «که سال‌ها پیش سروده و شعر زیبایی تف آه نیز جزو آن‌ها است» اشغال شده و آن جمله‌ای است واژگون‌مرتبه با دو بند: «۱. سال‌ها پیش سروده ۲. شعر زیبای تف آه نیز جزو آن‌ها است» که در ساختمان گروه اسمی آمده است *(باطنی، ۱۳۸٦: ۱۵۹)*

بند واژگون‌مرتبه در ساختمان گروه اسمی: «نکته تازه‌ای که به آن اشاره کردید بسیار جالب است».

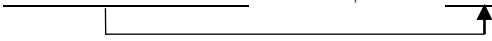
در گروه اسمی «نکته تازه‌ای که به آن اشاره کردید...» هسته (نکته) است و بند واژگون‌مرتبه «که به آن اشاره کردید» کارکرد کلمه را در ساختار گروه دارد.

گروه قیدی واژگون‌مرتبه در ساختمان گروه اسمی: «یکی از دانشجویان جایزه گرفت» در ساختمان گروه اسمی «یکی از دانشجویان» که در جایگاه مسندالیه قرار گرفته است کلمه هسته (یکی) و «از دانشجویان» گروه قیدی است که به‌صورت واژگون‌مرتبه در

جایگاه وابستهٔ شمارهٔ ۵ در ساختمان گروه اسمی آمده‌است.

گروه اسمی گسیخته: گاهی اوقات گروه اسمی در جایگاه مسندالیه و متمم می‌تواند ساختاری گسیخته داشته باشد. یعنی عنصر اسناد یا دیگر عناصر بند را با جابجایی ارکان جمله ببینیم. «در این موارد بیشتر وابستهٔ شمارهٔ ۵ است که از بقیهٔ گروه اسمی جدا می‌شود» *(همان: ۱۶۱)*.

مانند: پاسبانی آنجا قدم می‌زد که بسیار خسته و گرفته بود.



پاسبانی که بسیار خسته و گرفته بود، آنجا قدم می‌زد.

میزان این گسیختگی در شعر نسبت به نثر به‌جهت هنجارگریزی نحوی و جابجایی ارکان جمله به خاطر رعایت وزن و موسیقی بیشتر است. برای تبیین موضوع واحد واژگون‌مرتبه و کاربرد آن در ساختار گروه، اشاراتی مختصر به طرح این مطلب در دستور سنتی در این بخش راهگشاست.

روش پژوهش

با توجه به ماهیت پژوهش، گردآوری داده‌ها بر اساس مطالعهٔ کتابخانه‌ای صورت گرفته است و جامعهٔ آماری پژوهش، منابع معتبر دستوری و زبان‌شناسی سنتی و نوین و مهم‌تر از همه دیوان غزلیات حافظ است و نظر به گوناگونی آراء دستورنویسان و تنوع آن‌ها در حوزهٔ زبان‌شناسی و دستورهای سنتی، ضمن بحث در مورد بندهای موصولی و مقایسهٔ آن‌ها با تعبیر بندهای واژگون‌مرتبه با انتخاب تصادفی پانزده غزل از حافظ، مصادیق این مقولهٔ دستوری واکاوی و بررسی شده است.

ساختار کلام حافظ

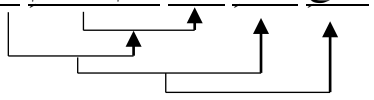
مهم‌ترین کارکرد واحدهای واژگون‌مرتبه، گسترش و توسیع معنی و مضمون است. به این دلیل که به جای توضیحی که یک کلمه می‌تواند در ساختار گروه برای هسته آن داشته باشد. این نقش به واحدهای ساختاری بزرگ‌تری چون جمله، بند یا گروه واگذار می‌شود و بدیهی است که این عملکرد، ظرفیت معنایی واحد گروه را در حد قابل توجهی افزایش

می‌دهد. یکی از ویژگی‌های بارز کلام حافظ، وسعت بار معنایی جمله‌های به‌کار رفته در اشعار اوست. به‌عبارتی اگر این ساختار را در میزان قرار دهیم اغلب، از بیشترین ظرفیت واحدهای زبانی اعم از جمله، بند، گروه و کلمه استفاده شده است. به‌عنوان مثال اگر تعریف ساختمانی گروه (یک کلمه یا بیشتر) را ملاک قرار دهیم و در میزانی که در یک طرف آن یک کلمه و در طرف دیگر آن، کلمات با روندی بالقوه افزایشی می‌توانند به‌کار روند. معمولاً در کلام حافظ در گروه‌های اسمی ماهرانه از بیشترین امکانات مربوط به وابسته‌ها با هدف توسع معنی استفاده شده است و به همین دلیل بار معنایی و حوزهٔ اندیشگانی و مفاهیم ژرف و عمیق در بیت‌های غزل حافظ، در حد قابل توجهی بالاست؛ ضمن آن‌که اغلب در ساختار جمله‌های کلام وی بیش از یک بند، در ساختار بندها بیش از یک گروه و در ساختار گروه، بیش از یک کلمه دیده می‌شود.

هر چند موضوع بحث کارکرد واحدهای واژگون‌مرتبه در ساختار گروه اسمی است لیکن لازم است قبل از تحلیل ساختاری این پدیده، به پدیدهٔ ساختاری دیگری نیز که در ساختار گروه اسمی همانند واحدهای واژگون‌مرتبه، ظرفیت‌ساز حوزه معنی است اشاره شود و آن ویژگی ساختاری گروه‌های اسمی تودرتو است. از مجموع وابسته‌های پی‌رو پنج‌گانه گروه اسمی وابسته پی‌رو شمارهٔ ۳، می‌تواند اسم یا ضمیر یا یک گروه اسمی باشد که این گروه اسمی نیز خود می‌تواند به همین صورت دارای وابستهٔ شمارهٔ ۳ با همین ساختار باشد؛ یعنی در این صورت از ساختار مواجه است با گروه اسمی تودرتو که به تعبیری تتابع اضافات شکل می‌گیرد.[۱۷]

شرح شکن زلفِ خم‌اندرخم جانان کوته نتوان کرد که این قصّه دراز است

(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۱/۵)[1]



با توجه به نمودار، ساختار گروه اسمی مصرع نخست را در سه لایه می‌توان تحلیل نمود. در لایهٔ نخست کلمهٔ «شرح» هستهٔ گروه اسمی است که گروه اسمی «شکن زلف خم اندر خم جانان» وابسته پی‌رو شمارهٔ ۳ آن می‌باشد که این گروه اسمی به‌نوبهٔ خود و در لایهٔ دوم از یک هسته (شکن) و گروه اسمی «زلف خم‌اندر خم جانان» به‌عنوان وابستهٔ

۱. شماره ابیات بر اساس نسخه تصحیح خانلری است.

پیرو شماره ۳ برخوردار است و این گروه اسمی نیز در لایهٔ پایانی تحلیل، از کلمهٔ هسته (زلف) و یک صفت به‌عنوان وابسته پی‌رو شماره ۲ (خم اندر خم) و یک اسم به‌عنوان وابسته پی‌رو شماره ۳ (جانان) ساخته شده است. اما شگرد ساختاری دیگری که به‌عنوان گزینه‌ای برای توسّع معنی موضوع اصلی بحث ماست، استفاده از واحدهای واژگون‌مرتبه در ساختار گروه اسمی است. برای مثال در بیت زیر شاعر در ساختار گروه اسمی و در توضیح هستهٔ آن (عمر) به جای واحدهایی از نوع کلمه، یک بند را به‌صورت واژگون‌مرتبه برای ارائهٔ صورتی گسترده از معنی آورده است.

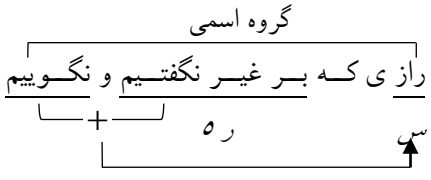
وقت عزیز رفت بیا تا قضا کنیم عمری که بی‌حضور صراحی و جام رفت

(همان: ۸٤/۲)

با تأویل «عمری که بی‌حضور صراحی و جام رفت» مقصود شاعر مشخص می‌شود: «عمر گذشته بی‌حضور صراحی و جام را...» در واقع بند تأویل‌شده، نقش صفت را در ساختمان گروه اسمی ایفا می‌نماید. با توجه به اصول این نظریه و نظام سلسله‌مراتبی واحدها، نباید واحد بزرگ‌تر در ساختمان واحد کوچک‌تر قرار گیرد، اما در یک پدیدهٔ ساختاری که بر اساس قابلیت‌های کارکردی زبان صورت می‌گیرد و استفاده از شگردی که واژگونی مرتبه نام دارد، می‌توان در ساختار یک بیت، مفهومی گسترده را با شیوه‌های هنری گنجاند.

با توجه به این‌که کارکرد وابسته‌های پی‌رو و پیش‌رو، آوردن توضیحی است برای هستهٔ گروه و معمولاً صفت، مضاف‌الیه و بدل چنین نقشی دارند، جمله یا بند واژگون‌مرتبه می‌تواند در ساختار گروه اسمی نقش صفت، مضاف‌الیه یا بدل را دارا باشد.

جمله واژگون‌مرتبه[1]



با دوست بگوییم که او محرم راز است

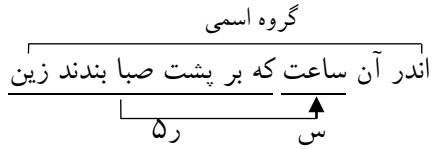
(همان: ٤١/٤)

۱. علامت اختصاری «س» کلمه هسته و «ر۵» واحد واژگون‌مرتبه و وابسته پی‌رو شماره «۵» می‌باشد.

مصراع اول یک گروه اسمی است که در آن «راز» کلمهٔ هسته است و جایگاه وابستهٔ شماره ۵ را جملهٔ واژگون‌مرتبه‌ای که از دو بند: (۱. که بر غیر نگفتیم ۲. که بر غیر نگوییم) ساخته شده است و هر دو بند نقش وصفی دارند: «راز گفته نشده و هم‌چنان ناگفته در آینده».

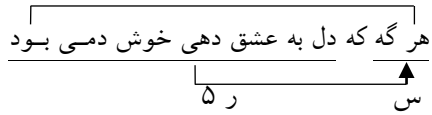
بند واژگون‌مرتبه

الف ـ نقش مضاف‌الیه



با سلیمان چون برانم من که مورم مرکبست

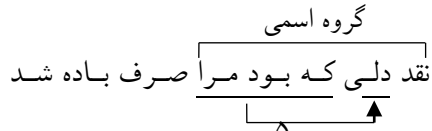
گروه اسمی «آن ساعت که بر پشت صبا بندند زین» از یک وابستهٔ پیش‌رو (صفت اشاره «آن») و کلمهٔ هسته «ساعت» و یک وابستهٔ پی‌رو که بند واژگون‌مرتبه‌ای است و جایگاه وابسته شمارهٔ ۵ را اشغال نموده و نقش اضافی دارد، ساخته شده‌است. با تأویل می‌توان گفت: در ساعت بستن زین بر پشت صبا... در گروه اسمی دوم (مصرع دوم) «من» کلمهٔ هسته و وابستهٔ شماره ۵ بند واژگون‌مرتبه «که مورم مرکب است» در نقش وصفی است: «منِ مور مرکب»



در کار خیر حاجت هیچ استخاره نیست

(همان: ۷۳/۱)

با توجه به ساختار گروه اسمی «هرگاه» کلمهٔ هسته است و یک جایگاه وابستهٔ پی‌رو شماره ۵ دارد و آن بند واژگون‌مرتبه «که دل به عشق دهی» با نقش اضافی است: که آن را با تأویل می‌توان در ساختار گروه نشاند: زمان دل به عشق دادن، خوش دمی بود.



قلب سیاه بود از آن در حرام رفت

(همان: ۸/۱٤)

کلمهٔ «نقد» هسته است و بند «که بود مرا» بند واژگون‌مرتبه در جایگاه وابسته شماره

۵ می‌باشد و نقش‌اضافی را در ساختار گروه دارد، بدین‌ترتیب: نقد دل من، صرف باده شد.

حلاوتی که تو را در چه زنخدان است به کنه آن نرسد صد هزار فکر عمیق

س ر ۵

(همان: ۲۰۹۲/۷)

حلاوت موجود در چاه زنخدان تو (نقش وصفی) یا حلاوت چاه زنخدان تو (نقش اضافی)

گروه اسمی

شبی که ماه مراد از افق شود طالع بود که پرتو نوری به نام ما افتد

س ر ۵

(همان: ۱۱۰/۳)

در گروه اسمی مصراع اول جایگاه وابسته پی‌رو شماره ۵ را، بند واژگون مرتبه در نقش اضافی اشغال نموده است. با تأویل به مصدر می‌توان گفت: شب طلوع‌کردن ماه مراد از افق.

ب ـ نقش بدل

گروه اسمی گروه اسمی گروه اسمی

گفت و گوهاست در این راه که جان بگدازد هرکسی عربدهٔ این‌که مبین آن‌که مپرس

س ر۵ س ر۵ س ر۵

(همان: ۲۶۶/۶)

در بیت سه گروه اسمی وجود دارد که جایگاه وابستهٔ شماره ۵ آن‌ها را بندهای واژگون‌مرتبه اشغال کرده‌اند.

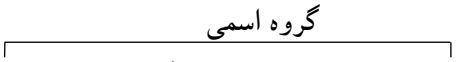
۱. راهِ جان گداز (تأویل بند واژگون‌مرتبه به صفت)

۲. نباید دیدن (تأویل به مصدر در نقش بدل)

۳. نباید پرسیدن (تأویل به مصدر در نقش بدل)

عربده نباید دیدن و عربده نباید پرسیدن که هر کدام بدل هستند برای «آن» و «این».

ج ـ نقش صفت

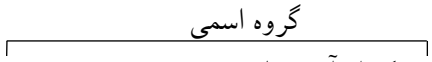


این جان عاریت که به حافظ سپرده دوست روزی رخش ببینم و تسلیم وی کنم

س ر ۵

(همان: ۳۳۸/۷)

این جان عاریت سپرده شده به حافظ (نقش وصفی)

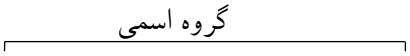


من که از آتش دل چون خم مِی در جوشم مهر بر لب زده خون می‌خورم و خاموشم

س ر ۵

(همان: ۳۳۲/۱)

من جوشان از آتش دل چون خم مِی (نقش وصفی)

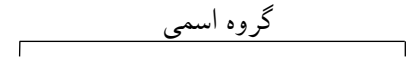


زین آتش نهفته که در سینهٔ من است خورشید شعله‌ایست که در آسمان گرفت

س ر ۵

(همان: ۸۷/۳)

بند واژگون‌مرتبه در ساختار گروه اسمی در جایگاه وابسته شمارهٔ ۵ نقش وصفی دارد:
زین آتش نهفتهٔ موجود در سینهٔ من، خورشید ...

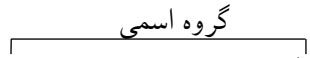


تشنهٔ بادیه راهم به زلالی دریاب به امیدی که در این ره به خدا می‌داری

س ر ۵

(همان: ٤٤٠/٢)

در برابر امید معطوف به خداوند...(وصفی)

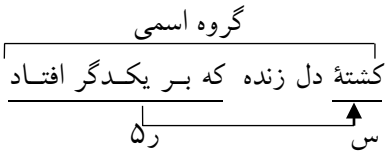


اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان بر خاک از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک

س ر ۵

(همان: ۲۹۳/۱۱)

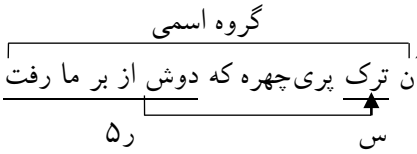
از آن گناه منفعت رسان به غیر...(وصفی)



مژگان تو تا تیغ جهانگیر برآورد

کشتهٔ دل زندهٔ افتاده بر یکدگر...(وصفی)

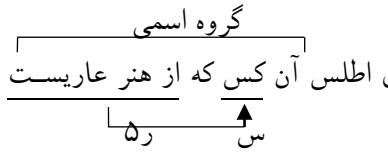
(همان: ۱۰۶/۵)



آیا چه خطا دید که از راه خطا رفت

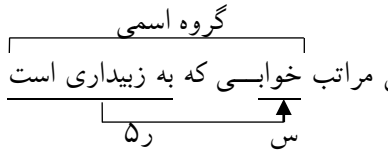
(همان: ۸۲/۱)

آن ترک پری‌چهرهٔ ترک‌کنندهٔ ما...(وصفی)



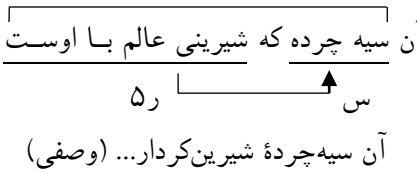
(همان: ۶۷/۷)

قبای اطلس آن کس عاری از هنر...(وصفی)



خواب بهتر از بیداری ...(وصفی)

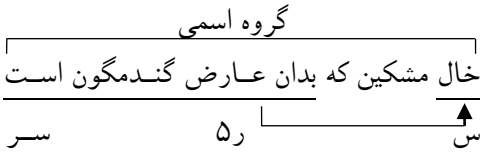
(همان: ۶۷/۹)



چشم میگون لب خندان دل خرم بااوست

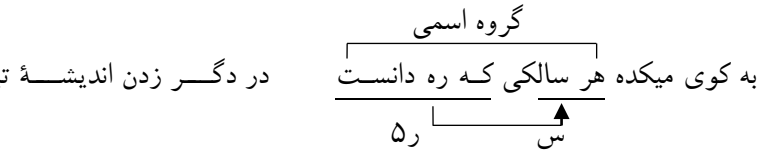
(همان: ۵۹/۱)

آن سیه‌چردهٔ شیرین‌کردار... (وصفی)

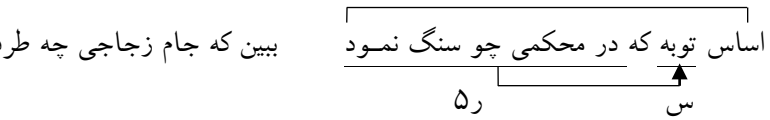


(همان: ۵۹/۳)

مصرع اول را به دو نقش و صورت می‌توان تأویل نمود:
نقش وصفی: خال مشکین موجود در آن عارض گندمگون.
نقش اضافی: خال مشکین آن عارض گندمگون.
مصرع دوم در نقش وصفی: سر آن دانهٔ رهزن آدم.



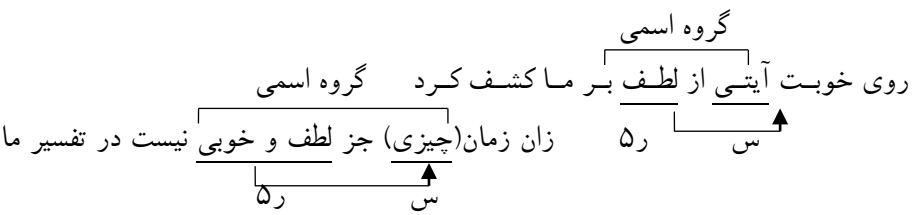
هر سالک ره دان...(وصفی) *(همان: ۴۸/۱)*



اساس توبهٔ محکم چون سنگ ... ببین (وصفی)

گروه قیدی واژگون‌مرتبه

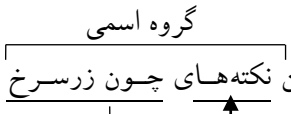
گروه قیدی در نظام سلسله‌مراتبی زبان عنصری است در ساختار بند، لیکن می‌تواند به‌عنوان گروه قیدی واژگون‌مرتبه در ساختار گروه اسمی به‌کار رود.



(همان: ۱۰/۸)

«آیتی» کلمهٔ هسته در گروه اسمی است و «از لطف» گروه قیدی واژگون‌مرتبه در جایگاه وابسته پیرو شماره ۵ آن.

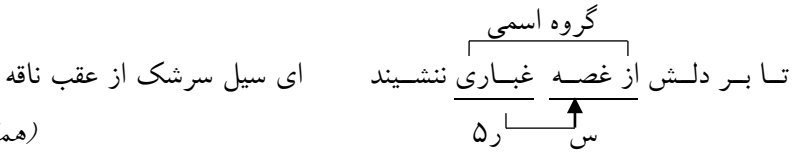
در مصرع دوم «زان زمان (چیزی) جز لطف و خوبی...» اسم پیش از آن حذف شده‌است.[۱۸]



(همان: ۴۵/۷)

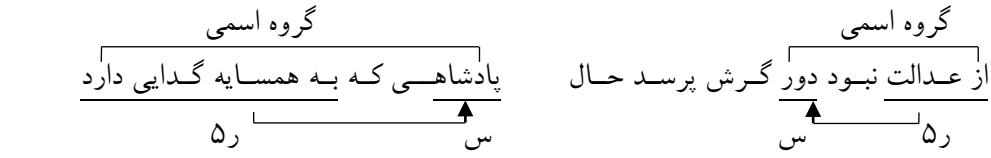
«چون زر سرخ» گروه قیدی واژگون‌مرتبه است که جایگاه وابستهٔ شماره ۵ را در گروه اسمی اشغال نموده است و «نکته‌ها» در این گروه، نقش هسته را دارد. با توجه به اشارات پیشین، گاه ارکان جمله و گروه اسمی جابه‌جا می‌شود و در اصطلاح گسیخته می‌شود:

گروه اسمی گسیخته



(همان: ۲۶۷/۶)

در ساختار جمله هنجارگریزی نحوی بارز است بدین صورت که کلمهٔ هسته «غبار» بعد از گروه قیدی «از غصه» آمده‌است که در واقع گروه اسمی «غباری از غصه» بوده است که شاعر به‌جهت رعایت وزن و موسیقی شعر بدین صورت آورده‌است.



(همان: ۱۱۹/۵)

در گروه اسمی نخست در مصرع اول، هنجارگریزی نحوی گسیختگی ایجاد کرده است و صورت ناگسیختهٔ گروه اسمی «دور از عدالت» می‌باشد. «دور» هسته و «از عدالت» وابستهٔ پی‌رو شماره ۵ و گروه قیدی واژگون‌مرتبه است. گروه اسمی دوم در مصرع دوم نیز جایگاه وابستهٔ پی‌رو شماره ۵ را بند واژگون‌مرتبه‌ای که نقش وصفی دارد اشغال نموده است: «که به همسایه گدایی دارد» با تأویل می‌توان گفت: پادشاه دارندهٔ همسایهٔ گدا.

نتیجه

با توجه به این‌که واحدهایی که در ساختار گروه به‌کار می‌روند از نوع کلمه هستند در غزلیات حافظ و در ساختار کلام این شاعر برجسته، موارد فراوانی را می‌بینیم که از واحدهای واژگون‌مرتبه به‌جای کلمه، به‌عنوان عنصری در توضیح هستهٔ گروه اسمی استفاده شده است و از آنجا که بار معنایی واحدهای واژگون‌مرتبه با توجه به ویژگی ساختاری آن‌ها، از بار معنایی کلمه به مراتب بیشتر است، این ویژگی ساختاری، در راستای توسیع و گسترش بار معنایی گروه اسمی است که طبیعتاً جایگاه یکی از عناصر ساختاری بند و نهایتاً جمله را اشغال می‌کند.

بدین‌ترتیب با بهره‌گیری از آراستگی‌های سخن و بدایع لفظی و شگردهای معنایی، کلام در زیباترین صورت و ساختار ارایه شده است و بدیهی است که وقوف بر شگردهای ساختاری، زمینه‌ساز ورودی شفاف به حوزهٔ معنی است؛ خصوصاً که خوانندگان غزل حافظ در مواردی که بند با جمله به‌عنوان عنصری از گروه اسمی در ساخت حضور دارد، نقش و ارتباط آن با هستهٔ گروه را کمتر در تحلیل معنی ملحوظ می‌دارند. از این‌رو این نوع نگاه، راهگشای تحلیل ساختاری مناسبی برای راهیابی به معنی است، زیرا برای رسیدن به عمق معنای کلام هر شاعر یا نویسنده، باید همزمان ساختار کلام را دریافت و چه‌بسا خطا در برداشت معنا، ناشی از عدم شناخت ساخت یا تحلیل نادرست از ساخت است.

تفاوت نظر برخی شارحان در تحلیل معنای کلام حافظ در خیلی موارد، ناشی از نوع تحلیل ساختاری آن‌هاست که ممکن است بر واقعیت ساخت، منطبق نباشد. البته همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، بیان تفاوت دیدگاه‌ها در این زمینه در یک مقاله نمی‌گنجد.

در بیت زیر:

گروه اسمی

با تو آن عهد که در وادی ایمن بستیم همچو موسی ارنی‌گوی به میقات بریم

س ر۵ *(همان:٤/٣٦٦)*

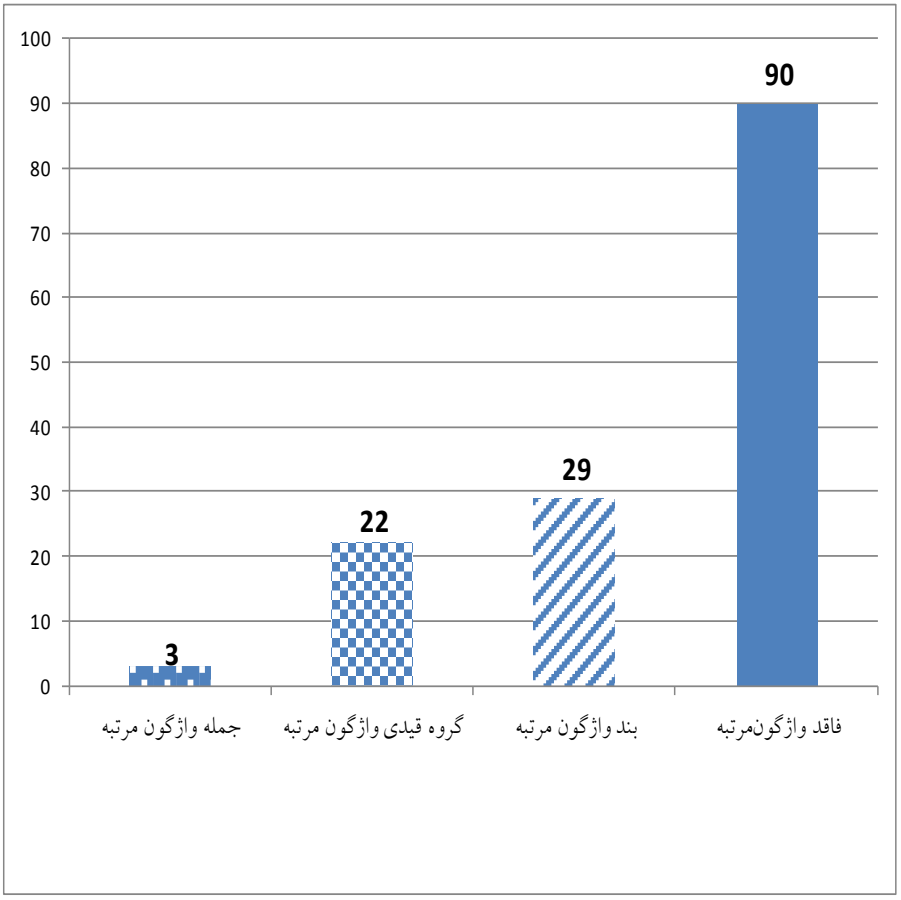
در گروه اسمی «آن عهد که در وادی ایمن بستیم» در واقع بند واژگون‌مرتبه در نقش

صفت «آن عهد بسته‌شده در وادی ایمن» در گروه اسمی به‌کار رفته‌است، که به تعبیر برخی زبان‌شناسان در نظریه‌های دیگر، بند موصولی است که در ساختمان گروه اسمی به‌عنوان «صفت» نقش پذیرفته است.

کاربرد نظریه زبانی مقوله و میزان و تحلیل واحدهای ساختاری زبان بر این اساس، آن‌گونه که در مورد بندهای واژگون‌مرتبه بیان شد، می‌تواند الگوی خوب و اطمینان‌بخشی را برای تحلیل ساختار کلام حافظ به دست دهد و در این صورت راه‌بردن به معنی به بهترین صورت میسر گردد.

از آنجایی که نظریات زبان‌شناسان ساختارگرا این است که به معنای متن چندان توجه نشود و در تلاش هستند که ساختارهایی را که منجر به شکل‌گیری معنا شده‌اند ترسیم کنند، روش پیشنهادی نظریهٔ مقوله و میزان، با طرح کاربرد واحدهای واژگون‌مرتبه به‌عنوان عاملی، می‌تواند ساختار تودرتو و پیچیدهٔ کلام شاعران برجسته را تبیین نماید. اصل فلسفهٔ وجودی واحدهای واژگون‌مرتبه، توضیح است و در ساختار گروه اسمی از آنجایی که هسته و گروه اسمی (اسم و جانشینان آن) مفهوم کلی دارند، ارتباط کلام به پیچیدگی می‌گراید؛ در نتیجه به توضیح نیازمند است. واحدهای واژگون‌مرتبه که در ساختار واحدهای مرتبهٔ پایین‌تر از خود، قرار می‌گیرند، در واقع به بار معنایی و گسترش مطلب می‌افزایند که با توجه به پانزده غزل گزینشی از کلام شاعر و ساختار واحدهای واژگون‌مرتبه در گروه‌های اسمی آن، این نتیجه حاصل آمد که از تعداد صدوچهل‌وچهار بیت در (پانزده غزل)، سه مورد جملهٔ واژگون‌مرتبه و بیست‌ودو مورد گروه قیدی واژگون‌مرتبه و بیست‌ونه مورد، بند واژگون‌مرتبه در گروه اسمی به کار رفته‌است که به‌نوبهٔ خود دارای بسامد بالایی است که ویژگی ذاتی ساختار کلام شاعر است و حافظ بدین‌سان با شگردی ساختاری، مفاهیم بسیار می‌آفریند.

تنوع کاربرد واحدهای واژگون‌مرتبه در نمودار زیر مشهود است:



حاصل بررسی پانزده غزل گزینشی (۱۴۴ بیت)

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اخلاقی، مریم. (۱۳۸۵)، **زبان‌شناسی همگانی**، تهران: پوران‌پژوهش.

۲. امامی، نصرالله. (۱۳۸۲)، **ساخت‌گرایی و نقد ساختاری**، اهواز: رسش.

۳. باقری، مهری. (۱۳۸۱)، **مقدمات زبان‌شناسی**، تهران: قطره.

۴. باطنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). **توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی**، تهران: امیرکبیر.

۵. برتنس، هانس. (۱۳۸۴). **مبانی نظریه‌های ادبی**، ترجمه ابوالقاسمی، محمدرضا، تهران: ماهی.

۶. حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۷۰). **مقالات ادبی، زبان‌شناختی**، تهران: نیلوفر.

۷. حمیدیان، سعید. (۱۳۸۹). **شرح شوق، شرح و تحلیل بر اشعار حافظ**، تهران: قطره.

۸. خیام‌پور، عبدالرسول. (۱۳۷۵). **دستور زبان فارسی**، تبریز: کتابفروشی تهران.

۹. رحیمیان، جلال. (۱۳۸۹). **ساخت زبان فارسی**، شیراز: نشر دانشگاه شیراز.

۱۰. شفایی، احمد. (۱۳۶۳). **مبانی علمی دستور زبان فارسی**، تهران: نوین.

۱۱. صدیقیان، مهین‌دخت، میرعابدینی، ابوطالب. (۱۳۸۳)، **فرهنگ واژه‌نمای حافظ**، تهران: سخن.

۱۲. غلامعلی‌زاده، خسرو (۱۳۷۴). **ساخت زبان فارسی**، تهران: احیاء کتاب.

۱۳. مشکوةالدینی، مهدی. (۱۳۶۶). **دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری**، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

۱۴. مهاجر، مهران، نبوی، محمد. (۱۳۷۶). **به‌سوی زبان‌شناسی شعر**، ره‌یافتی نقش‌گرا، تهران: مرکز.

۱۵. ناتل‌خانلری، پرویز. (۱۳۶۲). **دیوان حافظ**، جلد اول غزلیات، تهران: خوارزمی.

۱۶. نوبهار، مهرانگیز. (۱۳۸۹). **دستور کاربردی زبان فارسی**، تهران: رهنما.

۱۷. وفایی، عباسعلی. (۱۳۹۰). **دستور کاربردی متن ادبی**، تهران: سخن.

ب) مقاله‌ها

۱۸. ابوالحسنی، زهرا، میرمالک ثانی، مریم‌سادات. (۱۳۸۷)،. **"بررسی کتاب‌های درسی دانشگاهی بر اساس نظریه نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی و مقایسه آن با متون همسان غیردرسی"**، در سخن سمت، ش۲۰.

۱۹. اسداللهی، خدابخش. (۱۳۹۳). **"کارکرد حروف ربط تبدیلی در جمله‌های مرکب دیوان حافظ"**، در پژوهش‌های ادبی بلاغی دانشگاه پیام نور، دوره۲، ش۲.

۲۰. پاک‌نهاد، محمد. (۱۳۹۲). **"الگوی نحوی ساخت بند موصولی در مثنوی"**، تهران، در ویژه‌نامه فرهنگستان.

۲۱. پورنامداریان، تقی، ایشانی، طاهره. (۱۳۸۹). **"تحلیل انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا"**، در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، س۱۸، ش۶۸.

۲۲. تاج‌الدینی، داریوش. (۱۳۸۷). "ضمیر موصولی؛ گفته‌ها و ناگفته‌ها و اختلاف آن با حرف ربط (که) "، تهران، در رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ش ۸۷ .

۲۳. صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). "برخی از ویژگی‌های بندهای موصولی فارسی"، تهران، در مجموعه‌مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبایی.

۲۴. محمودی، سولماز. (۱۳۹۳). "بررسی نحوی بند موصولی آزاد زبان فارسی"، تهران، در مجموعه‌مقالات دانشگاه علامه طباطبایی.

۲۵. نجفی پازوکی، معصومه. (۱۳۹۲). "رابطه درک جملات موصولی و درک متن ابزار سنجش درک نحوی".

---

1 .Language
2 . Linguistics
3 . Linguist
4 .Michael Alexander Kirkwood Halliday
5 .John Rupert Firth
6 .Systemic functional linguistics

۷. جمله‌واره یا جمله پیرو از حیث امکان حذف و عدم حذف به دو نوع تقسیم می‌شود: ۱. جمله‌واره محدودکننده ۲. جمله‌واره غیرمحدودکننده. جمله‌واره محدودکننده همراه با «ی» است که بدان «ی» تحدید گویند از آن جهت که جمله‌واره پس از «ی» تحدید وابسته به گروه اسمی است و به چیزی آن را توصیف می‌کند جمله‌واره محدودکننده خوانده می‌شود. مانند: قلمی که خریدم گم شد. در این جمله «که خریدم» وصف قلم است و حدّ آن را مشخص کرده است و همهٔ قلم‌ها را شامل نمی‌شود. جمله‌وارهٔ پس از «ی» تحدید قابل حذف نیست لیکن جمله‌واره غیرمحدودکننده دارای «ی» تحدید نیست و به‌جهت ماهیت توضیحی آن قابل حذف است. مانند: این سخن ـ که گلستان نوشته سعدی است ـ بر کسی پوشیده نیست. جمله‌وارهٔ «که گلستان نوشته سعدی است» قابل حذف است زیرا جزء ارکان جمله نیست و تنها توضیحی درباره «سخن» است. برخی جمله‌وارهٔ محدودکننده را توصیفی و جمله‌وارهٔ غیرمحدودکننده را توضیحی خوانده‌اند.(وفایی، ۱۳۹۰: ۲۰)

8 .Sentence
9 .Clause
10 .Group/Phrase
11 .Word
12 .Morpheme
13 .Rank Scale
14 .Rank Shift
15 .Transformation

۱۶. بر طبق این نظریه و با توجه به آنچه باطنی در کتاب توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی آورده‌اند، برای وابسته‌های پیش‌رو چهار جایگاه[اسم، صفت، طبقه ی هفت عضوی(این، آن، هر، کدام، چه، همین، همان)، معدود صفات عالی، اعداد وصفی و..و] برشمرده‌اند و وابسته‌های پی‌رو نیز پنج جایگاه[اسم، صفت، گروه اسمی، واژک ناشناختگی «ی»، واژک «را» و واحدهای واژگون مرتبه] مورد بررسی قرار گرفته‌اند. جهت مطالعهٔ بیشتر ر.ک.

به باطنی، ۱۳۸۶: صص ۱۳۶-۱۷۰.

۱۷. از آنجا که توضیح و تشریح وابسته‌های پی‌رو ۱ تا ۵ گروه اسمی در این مقاله ضرورتی ندارد در صورت نیاز به دریافت اطلاعات بیشتر ر.ک. به باطنی، ۱۳۸۳، صص ۱۵۰-۱۳۷

۱۸. با توجه به نظریه زبانی مقوله و میزان و انطباق آن با ساختمان دستوری زبان فارسی، در تعریف گروه قیدی واحدی است که در ساختمان واحد بالاتر یعنی بند جایگاه ادات را اشغال می‌کند که طبقه‌بندی متعددی دارد. گروه‌های قیدی با علامت و بدون علامت. گروه‌های قیدی با علامت دو ریزطبقه دارند. گروه‌های قیدی با علامت تنوین و گروه‌های قیدی با حرف اضافه(باطنی، ۱۳۸۶: ۱۷۲-۱۷۱) با توجه به این مورد مثال گروه قیدی بیت از نوع گروه قیدی با حرف اضافه است. این نوع گروه‌های قیدی همان گروه‌های اسمی هستند که با اضافه‌شدن پیوندی به اول آن‌ها می‌توانند در ساختمان بند جایگاه ادات را اشغال کنند و کارکرد نحوی تازه‌ای غیر از مسندالیه و متمم به‌عهده بگیرند. پیوندی که در اول این گروه‌ها اضافه می‌شود از یک حرف اضافه اجباری و یک رابطه اختیاری تشکیل شده است.(همان: ۱۷۳)

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۳۰) زمستان ۱۳۹۶، صص ۱۹۳ – ۱۷۹

بازآفرینی اسطورهٔ گیلگمش در شعر عبدالوهاب بیاتی

علی نجفی ایوکی،[۱] فاطمه حاجی‌قربانی[۲]

چکیده

پژوهش حاضر می‌کوشد با روش بررسی متن ادبی و تحلیل محتوای آن، چگونگی حضور اسطورهٔ گیلگمش و شیوه‌های فراخوانی و به کارگیری آن شخصیت را در سرودهٔ «مرثیّه إلی عائشه» از «عبدالوهاب البیاتی» (۱۹۲۶–۱۹۹۹) مورد بررسی و نقد قرار دهد؛ زیرا این شاعر کوشیده برای اصالت‌بخشی به سروده و پوشیده‌تر و ادبی‌تر کردن متن، با بهره‌گیری از شگرد نقاب، بیانی نمادین و سمبولیک داشته باشد و از رهگذر اسطورهٔ گیلگمش و انکیدو مراد خویش را غیرمستقیم به مخاطب القا نماید. دخالت‌دهی اسطورهٔ یادشده در متن شعری، این فرصت را به بیاتی داده است تا متنی منسجم و در هم تنیده به نمایش بگذارد. در دیگر سوی چنین استنباط می‌شود که هدف اصلی شاعر از کاربست این اسطوره در آن سروده، بیان مسألهٔ سیاسی ـ اجتماعی و به چالش کشیدن آن باشد. آنچه را که در سرودهٔ شعری شاهدیم این است که بیاتی معادل گیلگمش و عائشه معادل انکیدو قرار گرفته‌اند و به نقش‌آفرینی می‌پردازند.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، گیلگمش، بیاتی، مرثیه إلی عائشه، خوانش سیاسی ـ اجتماعی.

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات عرب، دانشگاه کاشان. (نویسنده مسئول)
۲. دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیات عرب، دانشگاه کاشان.

تاریخ وصول: ۹۶/۰۵/۱۷ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۰۲

مقدمه

بین اسطوره و شعر پیوندی تنگاتنگ وجود دارد به طوری که صاحب‌نظران، اسطوره را در اصل شکل نخستین شعر می‌دانند و بر این باورند که «اساطیر، چیزی جز اندیشه‌های تغییریافته در شکل شعری نیست» *(عشری زاید، ۱۹۹۷: ۱۷٤)* پیگرد همین موضوع، شاعران معاصر عرب به تأسی از ادبیات غرب به‌ویژه کتاب «شاخهٔ زرین» (The Golden Boug) «جیمز فریزر» (James George Frazer) و نظریهٔ «اشتراک عینی» و سرودهٔ «سرزمین ویران» (The Waste Land) «تی.اس.الیوت» (T.S.Eliot) متوجه کاربرد جزئی و سطحی اسطوره در شعرشان شدند و در جهت تغییر برآمدند. آنان با به کارگیری شخصیت‌های جهانی کهن، مرزهای محلی و قومی را به سوی فضای جهانیِ هنر درنوردیدند و اسطوره را روشی نو برای بیان مفاهیم مشخص، افکار و احساساتشان پنداشتند. بنابراین شعر معاصر عربی با اسطوره و شخصیت‌های سنتی عجین شد و توانست با کاربست اسطوره به شکلی نمادین و سمبولیک به ترسیم اوضاع جهان و انسان عربی بپردازد.

از جمله اسطوره‌های مهم و مشهوری که در شعر معاصر عربی جایگاهی ارجمند یافته، اسطورهٔ بین‌النهرینی گیلگمش و انکیدو است که به سبب تعدد در تجربه‌ها هم‌چون دوستی بین دو تن، جنگ با دیو، مرگ و میرایی، جستجو برای جاودانگی، رسیدن به مرحلهٔ یقین و... مورد توجه بسیاری از شاعران نوگرای معاصر عربی قرار گرفت؛ به طوری که هر کدام از این شاعران، متناسب با شخصیت و محیط اجتماعی و سیاسی خود، رویکردی متفاوت به این اسطوره داشته و رنگی ویژه به آن بخشیده‌اند. از آن جمله شاعرانی که در شعر معاصر عربی با الهام‌گیری از این اسطوره به شکلی هنرمندانه به بیان رنج‌های فردی و اجتماعی خویش در شعرش پرداخته «عبدالوهاب البیاتی» شاعر معاصر عراق است. با عنایت به تمرکز ویژهٔ شاعر یادشده بر این چهرهٔ کهن، پژوهش حاضر به بررسی خوانش‌های متفاوت آن از حضور اسطورهٔ گیلگمش در سرودهٔ «مرثیّه إلی عائشه» از شاعر می‌پردازد.

پیشینه و پرسش‌های پژوهش

مهم‌ترین پژوهش‌هایی که در کشور به نقد تطبیقی اسطوره‌های حضوریافته در شعر شاعران معاصر عربی اختصاص یافته بدین قرار است: «اسطوره و اسطوره‌گرایی در شعر عبدالوهاب البیاتی» (۱۳۸۷)، «اسطوره‌های برجسته در شعر عبدالوهاب البیاتی» (۱۳۸۹)، «بازآفرینی اسطوره عولیس در شعر معاصر عربی» (۱۳۹۱)، «نقد تطبیقی اسطوره سندباد در شعر خلیل حاوی و بدرشاکر السیاب» (۱۳۹۳)، «اسطورهٔ اودیب فی الشعر العراقی المعاصر» (۱۳۹۴)، «گونه‌های حضور اسطوره اورفئوس در شعر معاصر عربی» (۱۳۹۴) و «دراسهٔ أشکال توظیف اسطورهٔ بروميثيوس فی الشعر العربی المعاصر» (۱۳۹۴).

بررسی و محتوای پژوهش‌های یادشده نشانگر این است که نویسندگان محترم دربارهٔ شخصیت‌های اسطوریِ اودیب، اورفئوس، سندباد، پرومته، عولیس، سیزیف، تموز و عشتار سخن رانده‌اند و تاکنون پژوهنده‌ای به تحلیل و واکاوی حضور اسطورهٔ گیلگمش در شعر معاصر عربی و به‌ویژه شاعر یادشده نپرداخته است و همین امر اهمیت این تحقیق را دوچندان می‌کند.

در پرتو اهمیت مسأله، پژوهش حاضر می‌کوشد با روش تحلیل محتوا و معیار قرار دادن متن سروده به‌عنوان مبنای واحد تحلیل به‌صورت استقرایی، میزان و نحوهٔ حضوردهیِ اسطورهٔ گیلگمش در شعر شاعر یادشده را مورد بررسی و نقد قرار دهد تا به تفسیر درستی از شعر نزدیک گردد و به این پرسش‌ها پاسخ دهد که کدام جنبه از داستان گیلگمش بیشتر مورد توجه بیاتی قرار گرفته است؟ وی به چه شیوه‌هایی از این اسطوره بهره گرفته است؟ این اسطوره در شعرش القاگر چه مفاهیمی است؟ هدف از فراخوانی اسطورهٔ گیلگمش از سوی او چه بوده است؟ و ...

بحث و بررسی

الف) معرفی اسطورهٔ گیلگمش

«گیلگمش» یا به باور برخی از اسطوره‌شناسان «بیل جامس» در لغت به معنای «کهنسال هماره جوان» است *(نعمه، ۱۹۹٤: ٦٠)* وی از پادشاهان سومری شهر «اوروک»

در بین‌النهرین و شهریاری خیره‌سر و زیان‌کار بود. بزرگان شهر از رفتار ناشایست وی به خدایان شکوه بردند. «نینسون» الههٔ مادر، صورت دومین انسانی را مجسم کرد و «انکیدو» را آفرید *(روزنبرگ، ۱۳۷۹، ج۱: ۳٤۰-۳٤۵)*. انکیدو برای رهانیدن مردم از آزار و اذیت‌های گیلگمش آفریده شد. این قهرمان برگزیده پس از این‌که تحت تأثیر فریب زن، زندگی با جانوران در صحرا را رها کرد برای رقابت با گیلگمش راهی شهر شد. وی به محض ورود به شهر، یک مسابقهٔ کشتی با گیلگمش ترتیب داد؛ اما پس از آن‌که دریافتند آن دو برای دوستی با یکدیگر آفریده شدند و نه دشمنی، با هم دوست شدند *(وارنر،۱۳۸٦: ۲۲۰)*. بدین‌شکل کینه‌توزی انکیدو نسبت به گیلگمش، به دوستی بین آن‌ها و پیوستن دو ابر قدرت به یکدیگر در جنگ علیه اهریمنان انجامید. به‌عنوان مثال آن دو به قصد از بین بردن ناپاکی از روی زمین، به جنگل‌های سدر «آمانوس» روی می‌آورند تا دیو آتش‌خوار و غول آنجا یعنی «هوواوا» یا «هومبابا» را از بین ببرند؛ غولی که فریادش غرش طوفان، گفتارش آتش و نفسش مرگ است که البته با همکاری یکدیگر سر وی را از بدن جدا کردند *(هوک، ۱۳۷۲: ٦۷)*.

در آغاز گیلگمش بسیاری از کارهای نمایانش را بدین امید انجام می‌دهد که نامش پس از او جاودان بماند. ولی پس از مرگ انکیدو، مرگ‌آگاهیش به مرگ‌گریزی و مرگ‌ستیزی بدل می‌شود *(ستاری، ۱۳۸٤: ۳۳)* باری، از بد روزگار انکیدو پس از مدتی می‌میرد و گیلگمش از شدت اندوه و تنهایی می‌گرید. سپس «از بیم مرگ و برای به دست آوردن جاودانگی، آوارهٔ کوه و بیابان می‌شود و به سوی نیای بزرگش «اوتاـ ناپیشتیم» می‌رود تا راز زندگی جاوید را از او بیاموزد» *(بلان، ۱۳۸۰: ۱۰۳ و ۱۰۷ و ۱۱۳)*. اوتاناپیشتیم از او می‌خواهد که به تقدیر گردن نهد، ولی گیلگمش را مُصرّ بر خواسته‌اش می‌یابد. بنابراین اوتاناپیشتیم به وی می‌گوید: اگر می‌خواهی تا ابد زنده بمانی باید شش شب و هفت روز نخوابی. گیلگمش می‌پذیرد، ولی خواب او را در برمی‌گیرد و در این آزمون شکست می‌خورد *(روزنبرگ، ۱۳۷۹، ج ۱: ۳۸۹ ـ ۳۸۸)*.

بدین‌سان جستجوی بی‌مرگی گیلگمش با شکست مواجه می‌شود و پی می‌برد که او نیز بسان همهٔ مردم روزی خواهد مرد *(ستاری، ۱۳۸٤: ۷۸)*؛ سرانجام ماجرای سفرش در طلب جاودانگی و رازهای مرگ و زندگی را بر لوح‌های سنگی می‌نویسد و بر دیوار شهر کار

می‌گذارد تا مردم ضمن یادآوری او، از تجربه‌هایش استفاده کنند و خرد بیاموزند؛ با این باور که جاودانگی در گرو ساخت دیوار اوروک و نام نیک برجا گذاشتن است.

این شخصیت اسطوره‌ای به سبب شمولِ معانی متعدد از جمله: تلاش برای کشف معمای بی‌مرگی، میل به جاودانگی، دشمنی و دوستی با دیگری، تحمل سختی‌ها در رسیدن به هدف، دیدار با «اوتاناپیشتیم» (نماد پیر فرزانه)، کشتن هومبابا (نماد شر و پلیدی)، شکست در آزمون بیداری، از دست دادن گیاه جوانی و آب حیات، تسلیم سرنوشت شدن و... فرصت مناسبی برای شاعران معاصر عربی ایجاد کرد تا در پرتو فراخوانی آن اسطوره در بستر شعرشان، تجربه‌های فردی و اجتماعی خویش را فرادید مخاطبان قرار دهند. در پرتو اهمیت مسأله، تحقیق حاضر می‌کوشد چگونگی حضور این چهرهٔ اسطوره‌ای را در شعر شاعر مد نظر مورد نقد و بررسی قرار دهد.

ب) بازآفرینی گیلگمش در سرودهٔ عبدالوهاب البیاتی

عبدالوهاب البیاتی از جمله شاعرانی است که اسطوره، سازهٔ اصلی سروده‌های او را تشکیل می‌دهد؛ شاید هیچ شاعر معاصر عربی در توجه به اسطوره و تنوع در استفاده از آن به پای بیاتی نرسد. کاربست هنرمندانهٔ اسطوره در بستر شعر، یکی از مشخصه‌های اصلی شعر اوست. اساسی‌ترین عامل رویکرد شاعر به اسطوره را می‌توان به چالش کشیدن رمزگونهٔ قضایای سیاسی و اجتماعی زمان و ارائهٔ راهکار برای برون‌رفت از نابسامانی‌های موجود در جامعه‌اش دانست *(نجفی ایوکی، ۱۳۸۹: ۲۲۵ - ۲۲٤)*؛ آن نابسامانی‌ها بدین شرح است که کشور عراق در تاریخ معاصرش، زیر سلطهٔ بسیاری از نظام‌های حاکم بود. اما جنبش‌های انقلابی مردم در سال ۱۹۵۸م. منجر به آزادی عراق از سلطه و اجرای سیاست جمهوری در آن شد. این سیاست در سال‌های بعد، به دلیل درگیری‌های داخلی شکست خورد و آن سرزمین زیر سلطهٔ آمریکا قرار گرفت *(فوزی، ۱۳۸۲: ۱۲ ـ ۸)*؛ لذا از یک سو وجود جو سنگین سیاسی ـ اجتماعی جوامع عربی و ناتوانی شاعر در درگیری مستقیم با چنین شرایطی و از سوی دیگر احساس تعهد او به وطن عربی و آرمان‌های انسانی و انقلابی‌اش سبب رویکرد شاعر به اسطوره شد. مهم‌ترین اسطوره‌های حضوریافته در شعر عبدالوهاب البیاتی عبارت است از: اودیب، اورفئوس، پرومته، تموز، عشتار، سیزیف، عولیس، سندباد، عنقاء و گیلگمش، که البته اسطورهٔ گیلگمش مورد بحث و بررسی این

پژوهش است. در نگاه کلی، بررسی و واکاوی سرودهٔ «مرثیّه إلی عائشه» بر این امر گواهی می‌دهد که الهام‌گیری شاعر از اسطورهٔ گیلگمش و انکیدو با محوریت چهار موضوع مرتبط با حماسه مورد نظر است: اول مرگ‌پذیری انکیدو، دوم سفر گیلگمش به جهان زیرین، سوم مرگ‌پذیری گیلگمش و چهارم تسلیم وی در برابر خواستهٔ عشتار که البته به ترتیب در زیر به بررسی آن‌ها می‌پردازیم.

ب-۱) مرگ‌پذیری انکیدوی معاصر

همچنان‌که گفته شد یکی از اسطوره‌های مورد توجه بیاتی در آثارش گیلگمش و انکیدو است؛ با این باور که «حماسهٔ گیلگمش در پی رسیدن به شخصیت‌ها و هویت‌های والای انسانی در زمان‌ها و مکان‌های مختلف است» *(همان: ۱۵۸)*؛ بنابراین چون گیلگمش با ارزش‌ها و آرمان‌های والای شاعر هم‌خوانی داشت، متناسب با اهدافش به فراخوانی آن اسطوره در سرودهٔ «مرثیه إلی عائشه» می‌پردازد و ضمن الهام‌گیری از مفهوم اصلی و محوری مرگ در اسطورهٔ یادشده می‌گوید:

عائشه عادت مع الشتاء للبستان
صفصافهً عاریّهَ الأوراق
تبکی علی الفرات
تصنعُ من دموعها، حارسهُ الأموات
تاجاً لحبٍّ مات
تبعثُ فی خصلات لیلِ شعرها الجرذان
تزحفُ فوق وجهِها جحافلُ الدیدان
لتأکلَ العینین
عائشه تنام فی المابین
مقطوعه الرأس علی الأریکهٔ[۱] *(البیاتی، ۱۹۹۰.ج۲: ۱۳۵)*.

عائشه در شعر شاعر، معادل همان انکیدویِ گیلگمش اسطوره‌ای است که در چهرهٔ جدید خویش، هم‌چون بید بی‌برگ در فصل زمستان در باغ هستی ظاهر می‌گردد و نگهبانان عالمِ مرگ، از اشک‌های وی تاجی برای عشق ازدست‌رفته (انکیدو) درست

می‌کنند؛ اگر در بعد کهن گیلگمش شاهد جسم بی‌جانِ دوست خود انکیدو و کرم‌های نشسته بر چهرهٔ وی بود *(هلاک، ۲۰۰٤: ۲۳۱-۲۳۲)* اینک شاعر معاصر در نقش گیلگمش در برابر جسم بی‌جان عائشه گریه و زاری می‌کند و به رثای وی می‌پردازد؛ او به چشم خود می‌بیند که چگونه موش‌ها در موی یارش جمع شده‌اند و کرم‌ها بر چهره‌اش نشسته‌اند تا دو چشمش را بخورند و جسدش را نیست و نابود کنند. نکتهٔ دیگر این‌که شاعر با اشاره به موی انکیدو و خزیدن موش‌ها در آن با ویژگی ظاهری انکیدو بینامتنی دارد؛ آنجا که در لوح نخست آمده است: پیکر او پوشیده از مو بود و گیس‌هایی مانند زنان داشت، موهایش چون گندمزار پُرپشت رست *(مک‌کال، ۱۳۷۹: ۵۳)*.

نکته‌ای که در اینجا بیانش لازم می‌آید این است که «عائشه» نزد بیاتی زنی است اسطوره‌ای و نشانهٔ عشق ازلی و یگانه که برانگیخته می‌شود و صورت بی‌شمار هستی را سرشار از روشنایی می‌کند؛ این شخصیت، ذات یگانه‌ای است که در هر آن تعیّنات مختلف هویدا می‌گردد و همواره بر همان صورت خویش باقی می‌ماند. اگر در سروده‌ای بیان شود که وی مرده است، به آن معنی نیست که او برای همیشه مرده است؛ بلکه بدین‌معناست که میلادی دیگر در انتظار اوست، در زمانی دیگر و در مکانی دیگر *(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۸۵-۱۸٦)*.

ب-۲) سفر گیلگمش معاصر به جهان زیرین

عبدالوهاب البیاتی در گام دوم به شیوهٔ بینامتنی که همان «شکل‌گیری متن جدید از متون پیشین یا هم‌عصر آن متن» *(عزام، ۲۰۰۱: ۲۹)* است، از لوح یازدهم و دوازدهم حماسهٔ گیلگمش بهره می‌گیرد؛ آنجا که گیلگمش بعد از تحمل سختی نتوانسته به زندگی جاودانه دست یابد، ناکام و زاری‌کنان به شهر اوروک برمی‌گردد. او از کاهنانِ جادوگر و تسخیرکنندگان ارواح می‌خواهد که روح انکیدو را فرا بخوانند. گیلگمش به پیشنهاد آنان و برای دیدار با روح انکیدو، راه دروازهٔ زیر خاک را در پیش می‌گیرد؛ جایی که هر کس وارد آن شده برنگشته، منزلگهی که ساکنان آن از روشنایی محرومند، غبار زمین خوراک آن‌هاست و خاک رس غذایشان. تن آن‌ها با پَر پوشیده شده و مانند مرغان بال دارند *(منشی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۱۰)*.

روح انکیدو با موافقت ایزدان جهان مرگ، با گیلگمش دیدار می‌کند. گیلگمش به او می‌گوید:

«حرف بزن دوست من! حرف بزن دوست من! از قانون خاکی که دیدی اینک مرا بیاگاهان» انکیدو پاسخ می‌دهد: «نمی‌توانم از آن به تو چیزی بگویم، رفیق، نمی‌توانم چیزی بگویم، اگر قانون خاکی که دیدم به تو بگویم، خواهی نشست و خواهی گریست» و... گیلگمش می‌خواست بیشتر با انکیدو صحبت کند که روح انکیدو ناپدید شد. گیلگمش به اوروک بازگشت و بر زمین افتاد تا بخسبد و مرگ او را در تالار درخشندهٔ قصرش در آغوش کشید *(همان: ۱۱۱-۱۱۲)*.

بیاتی با نقاب زدن بر چهرهٔ گیلگمش اسطوره‌ای در قالب خواب، فرایند مورد نظر را اینگونه بازآفرینی می‌کند:

أیّتُها المليكه
رأيتُ رؤياً كانت السماء
ترعُد فاستجابت الارضُ لها سحابةً مِن نار
نسراً بلا أظفار
أخمَدَ أنفاسی وعَرّانی مِن الثياب
كسا يدی بالريشِ والأصداف
فأصبَحَتْ يدی جناحَ طائرِ مجذاف
مَدَدتُها فَقادنی النسرُ إلی حارسهِ الأموات
حيث الملوكُ نُزِعَتْ تيجانُهُم وكُدِسَتْ وحيث لا أبواب
تُفتَحُ أو تُغلَقُ، حيث أسدُ التراب
طعامُهُ الطينُ وقوتُ يومِهِ اليباب
فَصاحَ بی كاهنُ هذَا العالم السفليِّ وهو يَشحذُ السِكّين
مَن الذی أتی بهذَا الرجل المسكين؟[۲] *(البياتی، ۱۹۹۰. ج ۲: ۱۳۶ ـ ۱۳۵)*

نمونهٔ شعری بر این امر گواهی می‌دهد که عبدالوهاب البیاتی برای ورود به دنیای مردگان، نقاب گیلگمش اسطوره‌ای را بر چهره زده و از زبان وی سخن می‌گوید؛ توضیح این‌که نقاب از جمله شیوه‌های فراخوانی شخصیت‌های سنتی است که سبب می‌شود شاعر

ضمن حلول در شخصیت سنتی و پنهان شدن در پس پردهٔ او، از زبان وی، به نقل افکار و احساسات خود بپردازد *(کندی، ۲۰۰۳: ٦٨ ـ ٦٥)* در پرتو همین امر، شاعر با بهره‌گیری از این شگرد دست به بازآفرینی سفر شخصیت کهن به جهان زیرین می‌زند؛ البته با این تفاوت که این ماجراجویی در شکل خواب برای مخاطب ترسیم شده است.

آنچه را که نمی‌توان در این بخش نادیده گرفت این است که گرچه بیاتی با الهام از دو لوح آخر حماسهٔ گیلگمش اندیشه‌های مورد نظر خود را در قالب خواب بیان می‌دارد؛ اما القاگر این نکته است که وی نیز دارای شخصیتی دغدغه‌مند و در پی تحقق خواستهٔ خویش است. شاید بتوان گفت: شرایط نابسامان جامعهٔ بیاتی او را برآن داشته تا خود را گیلگمشی تصور نماید که در پی خروج از بن‌بست سیاسی و اجتماعی است؛ گرچه هر دو سهمی جز شکست و ناکامی ندارند.

ب-۳) مرگ‌پذیری گیلگمش معاصر

در لوح دوازدهم- که به باور برخی از اسطوره‌پژوهان، لوح الحاقی به یازده لوح اصلی حماسه است و بعدها به آن مجموعه اضافه شد *(مک کال، ۱۳۷۹ : ٦٨)*- زمانی که انکیدو از اسرار عالم زیرین چیزی برای گیلگمش بازگو نمی‌کند، او به انکیدو می‌گوید: «می‌خواهم همیشه بنشینم و همیشه بگریم، ببین رفیقی که تو او را به دست می‌سودی و قلب تو خشنود می‌شد، کرم‌ها او را مانند جامهٔ کهنه‌ای می‌خورند، انکیدو! دوست تو که دست تُرا می‌گرفت، مانند خاکِ رس شده، او غبار زمین شده، او در خاک افتاد و خاک شد» *(منشی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۱۱-۱۱۲)* عبدالوهاب البیاتی با الهام‌گیری از محتوای لوح مورد نظر، داستان تسلیم در برابر مرگ را برای انکیدوی معاصر (عائشه) بازگو می‌کند:

ها أنا أموتُ بعد هذه الرویا علی الأریکه
مثلک یا أیتها الملیکه
أکتبُ فوق ورق الصفصافه
علی الفرات بدمی، ما قالت العرّافه
للریح والعصفور والرماد
أموت کلَّ لیلةٍ سکران

وصاحياً: فما أقلَّ الزاد.
أجوس فی بابلَ وحدی منزلَ الأموات
وحدی علی خرائب الفرات
أكلّم السحاب
وأنبشُ التراب...[۳] *(البیاتی، ۱۹۹۰، ج ۲: ۱۳۶ – ۱۳۷)*

مسألهای که در اینجا بیانش ضرورت دارد این است که اگر در بعد اسطورهای گیلگمش در نهایت دریافته که سهم وی چیزی جز مرگ نیست و محال است که او بتواند جسم خویش را جاویدان سازد، به ساخت بنایی باشکوه در اوروک دست زده و ماجراجوییاش را بر لوح مینگارد تا آیندگان از تجربهٔ او بهره ببرند و راه خود را بیابند *(شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۰۱)* گیلگمش معاصر نیز پس از ناکامی به این نتیجه رسیده که راز جاودانگی وی، در سرایش شعر و به یادگار گذاشتن آن برای آیندگان است.

ب–۴) تسلیم گیلگمش معاصر در برابر خواسته عشتار

در آخرین چرخهٔ شعری، عبدالوهاب البیاتی از شگرد آشنایی‌زدایی بهره می‌گیرد و برخلاف گیلگمش اسطوره‌ای رفتار می‌کند؛ توضیح این‌که در لوح ششم آن حماسه آمده است زمانی که گیلگمش و انکیدو قهرمانانه از نبرد با «خومبابا» غول جنگل سدر به اوروک باز می‌گردند، گیلگمش تن می‌شوید و جامه و حمایلی زیبا می‌پوشد. جاذبهٔ او، الهه عشتار را در دام عشق گرفتار می‌کند و به گیلگمش می‌گوید: «نزد من بیا گیلگمش و معشوق من باش!... تو می‌توانی شوی من باشی و من زن تو، من ارابه‌ای از سنگ لاجورد و طلا برایت مهیا خواهم کرد،... با بوی خوش سروها، به خانهٔ ما درآیی...» *(مک کال، ۱۳۷۹: ۵۷–۵۸)*؛ گیلگمش گرفتار وسوسهٔ عشتار نمی‌شود و به دلیل شناخت دروغین بودن عشق عشتار با تندی در جوابش می‌گوید: «اگر با تو ازدواج کنم بهرهٔ من از تو چیست؟ خواستاری تو سوزان است، اما در قلب تو سردی است. یک در پنهانی‌ای که باد سرد از آن به داخل می‌وزد» *(اسمیت، ۱۳۳۳: ۵۳)* و او را هوسرانی برمی‌شمارد که بسیاری را اسیر خود کرده است. این روی‌گردانی و اتهام، آن الهه را سخت برآشفته کرد و وی را واداشت تا برای انتقام اندیشه کند *(مک کال، ۱۳۷۹ :۵۸)* بیاتی با الهام از این بخش در آخرین چرخه

آورده است:

علی فراش الموت أضعجعتُکِ یا عشتار
بکیتُ فی بابل حتی ذابت الأسوار
فأیّ خیر نالنی أیتها العنقاء
عدتِ إلی الفرات، عدتِ موجةً عذراء
وموقداً یخمد فی البرد وباباً لایصد الریح
عدتِ کتاباً باهتَ النقوش
یقرؤهُ العشاق
یبیعه الوراق
لکل من هبَّ، لکلّ قارىءٍ جدید.
وعظمةً بالیّةً وأملاً مسموم.
عائشةٌ عادت إلی بلادها البعیدة
فلتبکها القصیده
ولیبکها الفرات[۴] *(البیاتی، ۱۹۹۰، ج ۲: ۱۳۷ـ ۱۳۸)*

بیاتی در متن شعری مورد نظر، دست به آشنایی‌زدایی دیگری نیز زده است و آن این‌که عائشهٔ وی که در بستر متن شعری، معادل همان انکیدوی اسطوره‌ای نقش ایفا کرده، بعد از افتادن در دام مرگ به سرزمین دوردستش بازمی‌گردد که البته سه عبارت دیگر با همین مفهوم در متن دخالت داده شده است، آنجا که آمده است:

-«عائشةٌ عادت مع الشتاء للبستان
صفصافةً عاریةَ الأوراق
تبکی علی الفرات...»[۵] *(همان: ۱۳۵)*

-«عائشةٌ عادت إلی بلادها البعیده
قصیدةً فوق الضریح، حکمةً قدیمه
قافیّةً یتیمةً
صفصافةً تبکی علی الفرات...»[۶] *(همان: ۱۳۶)*

-«عائشةٌ عادت إلی بلادها البعیده
فلتبکِها القصیده
والریحُ والرمادُ والیمامه
ولتبکِها الغمامه
وکاهنُ المعبد والنجومُ والفرات»[۷] *(همان: ۱۳۷)*

بررسی محتوای عبارت‌های مورد نظر ضمن این‌که بر این امر تأکید دارد که انکیدوی معاصر، هم خودش رثاگوست و هم این‌که بر او گریه و زاری می‌شود، القاگر مسألهٔ مهم دیگری نیز هست و آن این‌که وی بعد از مرگ، در نمودهای مختلفی بازگشت را تجربه می‌کند؛ به نظر می‌آید بازگشت انکیدوی معاصر (عائشه) در نگاه گیلگمش جدید (بیاتی) برآمده از محتوای لوح دوازدهم حماسهٔ کهن باشد؛ زیرا گرچه انکیدو در لوح هفتم جان می‌سپارد؛ اما در این لوح هنوز زنده است *(مک کال، ۱۳۷۹: ٦٨)* لذا بیاتی به نوعی در اینجا مفهوم «زندگی در مرگ» را برای مخاطب به تصویر کشیده است.

نتیجه

از آنچه گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که عبدالوهاب البیاتی در سرودهٔ مورد بررسی، با فضاسازی مناسب و دخالت‌دهی هنرمندانهٔ شخصیت‌های حماسهٔ گیلگمش و با انتخاب زبانی نمادین و سمبولیک، خود را نماد گیلگمش اسطوره‌ای و عائشه را نماد انکیدوی کهن قرار داده است و با جهت‌دهی سیاسی- اجتماعی به اسطوره، در پی کشف جاودانگی عزّت مرگ‌زدهٔ کشورش عراق است؛ اگر در بعد اسطوره‌ای، گیلگمش نمونه‌ای از پایداری انسان سومری در برابر مرگ و کشف معمای زندگی برای دستیابی به جاودانگی بود، گیلگمش معاصر با پایداری در برابر ناملایمات سیاسی و اجتماعی، در جستجوی ساماندهیِ اوضاع ناهمساز و ناهمگون عراق است.

اگر در بعد کهن، گیلگمش پس از ماجراجویی و تحمل مشقت به این معرفت دست یافت که جاودانگی وی در گرو یاد نیک و به جای گذاشتن دیوار اوروک است و با این ذهنیت تجربه‌های خود را بر الواح دوازده‌گانه به یادگار گذاشته است، گیلگمش معاصر نیز سروده‌هایش را که با خون خود بر روی برگ درخت مجنون نگاشته، برای دیگران از

جمله باد، گنجشک، خاکستر، عاشقان، خوانندگان و... به ارث می‌گذارد تا آنان راه خود را بیابند.

به هر روی، مرثیه برای انکیدوی معاصر (عائشه) به نوعی مرثیه برای عزت از دست‌رفتهٔ کشور گیلگمش معاصر عراق، عبدالوهاب البیاتی است؛ البته این عزت در نظر وی به صورت قطعی از بین نرفته و مرگ‌زده نشده است و گیلگمش امیدوار است که در آینده به سرزمین اصلی خود برگردد.

فرجام سخن اینکه، بهره‌گیری از شگردهای ادبی هم‌چون بینامتنی، نقاب، آشنایی‌زدایی، گفتگو و تک‌گویی و... شعریّت یگانه لوح گیلگمش عراقی را در حد قابل قبولی قرار داده است و چنان‌چه خواننده نسبت به سازه‌های اسطوره‌ای متن آگاهی نداشته باشد، در دریافت مفهوم مورد نظر صاحب متن، دچار مشکل خواهد شد.

پی‌نوشت‌ها

۱. عائشه با زمستان به بوستان برگشت/ بسانِ بید مجنونی بی‌برگ/ بر فرات می‌گیرد/ نگهبان مرگ از اشکش/ تاجی برای عضق از دست رفته می‌سازد/ موش‌ها در گیسوان تیرگی مویش به مسخرگی می‌پردازند/ دسته‌های کرم بالای چهره‌اش لشکر کشی می‌کنند/ تا دو چشمش را بخورند/ عایشه در تالار می‌خوابد/ سر بریده بر روی تخت.

۲. ای شاهزاده/ خواب دیدم که آسمان می‌غرید/ سپس زمین با ابری از آتش به او پاسخ داد/ کرکسی بی چنگال/ نفسم را خاموش کرد و برهنه‌ام ساخت/ با پر و صدف‌ها دست مرا پوشاند/ دستم به مانند بال پرنده‌ای شد/ دستم را به سوی او دراز کردم، سپس آن کرکس مرا به سوی نگهبان مردگان هدایت کرد/ جایی که تاج‌های پادشاهان از سرشان گرفته شد و برروی هم انباشته گشت/ و جایی که نه درها باز می‌شود و نه بسته، جایی که شیر خاک/ غذایش گِل و قوت روزانه‌اش بیابان است/ کاهن این جهان زیرین در حالی که چاقویش را تیز می‌کرد بر من فریاد زد/ چه کسی این مرد بینوا را به اینجا آورده است؟

۳. بسان تو ای شاهزاده/ آنچه را که زن پیشگو گفته با خون خود بالای برگ بید مجنون می‌نگارم/ برای باد و گنجشک و خاکستر/ هر شب مست می‌خوابم/ و فریاد برمی‌آورم: توشه چه ناچیز است./ یکه و تنها در منزل مردگان در بابل پرسه می‌زنم/ تنها و بر خرابه‌های فرات/ با آسمان سخن می‌گویم/ و خاک را کنار می‌زنم.

۴. در بستر مرگ با تو همبستر شدم ای عشتار/ در بابل گریستم تا اینکه دیوارها فروریخت/ پس ای عنقاء چه خیری به من رسیده است/ به فرات برگشتی، بسان موجی باکره برگشتی/ وآتشفشانی که در سرما خاموش می‌شود، و دری که مانع باد نمی‌شود/ بسان لوحی کم رنگ بازگشتی/ لوحی که عاشقان آن را می‌خوانند/ و رونویس کنندگان آن را می‌فروشند/ برای هر که برخیزد، برای هر خواننده‌ای جدید/ وبسان استخوانی فرسوده و آرزویی مسموم بازگشتی/ عائشه به سرزمین دور دستش بازگشت/ پس سروده باید بر او بگرید/ و فرات باید بر او بگرید.

۵. عائشه با زمستان به بوستان برگشت/ بسانِ بید مجنونی بی‌برگ/ بر فرات می‌گیرد.

۶. عائشه به سرزمین دوردستش برگشت/ بسان سروده‌ای بر بالای قبر، بسان حکمتی کهن/ بسانِ قافیه‌ای بی‌نظیر/ بسان تک درخت بیدی که بی‌برگ بر فرات گریه می‌کرد.

۷. عائشه به سرزمین دوردستش برگشت/ لذا سروده باید برایش بگرید/ باد و خاکستر و کبوتر/ ابر باید بر او گریه کند/ و پیشگوی معبد و ستارگان و فرات.

منابع

الف) کتاب‌های عربی

۱. البیاتی، عبدالوهاب. (۱۹۹۰م). **الدیوان**. المجلد الثانی. الطبعهٔ الرابعهٔ. بیروت: دارالعوده.

۲. عزام، محمد. (۲۰۰۱م). **النص الغائب**. دمشق: من منشورات اتحاد الکتاب العرب.

۳. عشری زاید، علی. (۱۹۹۷م). **استدعاء الشخصیات التراثیه فی الشعر العربی المعاصر**. القاهره: دارالفکر العربی.

۴. فوزی، ناهده. (۱۳۸۲ش). **عبدالوهاب البیاتی حیاته و شعره**. تهران: انتشارات ثارالله.

۵. کندی، محمد علی. (۲۰۰۳م). **الرمز و القناع فی الشعر العربی الحدیث**. الطبعه الأولی. بیروت: دارالکتاب الجدید المتحده.

۶. نعمه، حسن.(۱۹۹۴م). **میثولوجیا وأساطیر الشعوب القدیمه**. الطبعهٔ الرابعه. بیروت: دارالفکر العربی.

۷. هلاک، هیثم. (۲۰۰۴م). **أساطیر العالم**. الطبعه الأولی. بیروت: دار المعرفه.

الف) کتاب‌های فارسی

۸. اسمیت، جرج. (۱۳۳۳ش). **گیلگمش کهن‌ترین حماسه بشری**. ترجمه داوود منشی زاده. تهران: اختران.

۹. بلان، یانیک. (۱۳۸۰ش). **پژوهش در ناگزیری مرگ گیلگمش**. ترجمه جلال ستاری. تهران: مرکز.

۱۰. روزنبرگ، دونا. (۱۳۷۹ش). **اساطیر جهان (داستان‌ها و حماسه‌ها)**. ج۱. ترجمه عبدالحسین شریفیان. تهران: اساطیر.

۱۱. ستاری، جلال. (۱۳۸۴ش). **پژوهشی در اسطوره گیل گمش و افسانه اسکندر**. تهران: مرکز.

۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰ش). **شعر معاصر عرب**. تهران: سخن.

۱۳. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹ش). **انواع ادبی**. چ۴. تهران: میترا.

۱۴. مک کال، هنریتا. (۱۳۷۹ش). **اسطوره‌های بین النهرینی**. چ۳. تهران: مرکز.

۱۵. منشی زاده، داوود. (۱۳۸۳ش). **گیلگمش کهن‌ترین حماسه بشری**. چ۲. تهران: اختران.

۱۶. وارنر، رکس. (۱۳۸۶ش). **دانشنامه اساطیر جهان**. برگردان ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: اسطوره.

۱۷. هوک، ساموئل هنری. (۱۳۷۲ش). **اساطیر خاورمیانه**. چاپ اول، تهران: روشنفکران.

ج) مقاله

۱۸. نجفی ایوکی، علی. (۱۳۸۹ش). **"اسطوره‌های برجسته در شعر عبدالوهاب البیاتی"**. در مجله زبان و ادبیات عربی. سال اول. شماره دوم. صص ۲۰۵ ـ ۲۳۰.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۳۰) زمستان ۱۳۹۶، صص ۲۱۵ – ۱۹۵

سبک‌شناسی حکایات گلستان بر اساس فعل بر مبنای دستور نقشگرای نظام‌مند

مریم نخعی[۱]

چکیده

دستور نقش‌گرای نظام‌مند، ارائه‌گر ابزاری برای کشف معنا در زبان و ارتباط کاربرد زبان با بافت‌های اجتماعی است تا در درک ما از زندگی اجتماعی مشارکت نماید. به این دلیل که در این دستور الگوهای تجربه به‌صورت افعال و فرآیندها به‌واسطهٔ فرانقش اندیشگانی حاصل می‌شوند، بنابراین با بررسی و تعیین افعال و فرآیندها و میزان رخداد آن‌ها در یک داستان، می‌توان راه به تجربیات، افکار و دنیای ذهن نویسنده برد. در تحقیق حاضر و بر مبنای این دستور، به بررسی ۴۰ حکایت از هشت باب گلستان سعدی پرداخته شده است تا با تعیین افعال و میزان کاربرد فرآیندهای فرانقش تجربی در آن‌ها به‌عنوان شاخصی سبکی، به بررسی ارتباط میان فرآیند به کار رفته و مضمون حکایات گلستان پرداخته شود. نتایج تحلیل، حاکی از آن است که فرآیند رابطه‌ای و بهره‌گیری از ساختار وصفی در چهار باب از هشت باب، فرآیند غالب است؛ ضمن آن‌که پایین‌ترین میزان بهره‌گیری از فرآیند ذهنی و وجودی حاکی از بیان پیام موجود در حکایات، با استفاده از زبانی ساده و بدون ابهام و دشواری است.

کلیدواژه‌ها: هالیدی، دستور نقش‌گرا، سبک‌شناسی، فرایندهای فعلی، حکایات گلستان.

---

۱. کارشناس ارشد زبان‌شناسی همگانی.
تاریخ وصول: ۹۶/۰۶/۰۸ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۰۶

مقدمه و بیان مسأله

زبان در همهٔ فعالیت‌های روزمرهٔ ما کاربرد دارد. می‌توان گفت به‌جز زمانی معدود که محو انجام فعالیت‌های فیزیکی خود هستیم، در زندگی روزمرهٔ خود به شکلی منظم و مداوم، نیازمند عکس‌العمل نشان دادن به زبان و یا تولید زبانی هستیم که معنامند است. به عبارت بهتر مکالمات زبانی وجه ضروری زندگی ماست *(Eggins, 2004: 2)*. بنابراین زبان این قابلیت را داراست تا اعمال، گفتار و افکار ما را بازنمایی کند که در دستور نقشگرا این امر به فرانقش اندیشگانی و زیر شاخه آن یعنی فرانقش تجربی سپرده شده است *(Leech & Short, 1981: 1)*. بواقع زبان این توانایی را دارد تا انعکاس‌ؤدهنده رخدادهای گوناگون در جهان هستی باشد و زمانی که زبان، تجربه ما از عالم هستی را شکل می‌دهد و سازماندهی می‌کند، عملاً با نقش اندیشگانی ارتباط دارد و منظور از جهان، جهان بیرون و درون ذهن آدمی است *(Halliday & Webster, 2002: 58)*.

دستور نقشگرای نظام‌مند، ارائه‌گر ابزاری برای کشف معنا در زبان و ارتباط کاربرد زبان با بافت‌های اجتماعی است تا در درک ما از زندگی اجتماعی مشارکت نماید. این دستور، نقش مهم و اساسی زبان را در زندگی ما باز می‌شناساند و ساخت معنا را فرایندی می‌داند که از طریق آنچه زبان شکل می‌دهد، حاصل می‌شود و از طریق بافت‌هایی که در آن به کار می‌رود نیز، شکل می‌گیرد *(Eggins, 2001: 21)*. فرانقش اندیشگانی خود به دو زیر شاخهٔ تجربی و منطقی تقسیم می‌شود. بر اساس گفته سمپسون *(۲۰۰٤: ۲۲)* به این دلیل که در دستور نقشگرای نظام‌مند، الگوهای تجربه به صورت افعال و فرآیندها به‌واسطهٔ فرانقش تجربی حاصل می‌شوند، بنابراین با بررسی و تعیین افعال و فرآیندها و میزان رخداد آن‌ها در یک داستان می‌توان راه به تجربیات، افکار و دنیای ذهن نویسنده برد (*همان*: ۲٦).

گلستان سعدی محصولی زبانی و منحصربه‌فرد در ادب فارسی است که مؤلف با بهره جستن از جادوی زبان و افسون کلام، توانسته با زیرکی هر چه تمام‌تر رخدادهای کنشی، ادراکی، احساسی و عاطفی صورت‌یافته در حوزه‌های شناختی یک اجتماع فرهنگی–زبانی را بازنمایاند. سعدی با به کار بستن قالب‌های زبانی ویژه در گلستان، دست به تولید و آفرینشی پویا، جهت‌مند و هدف‌دار در حوزه زبان زده که در نهایت منجر به تولید

پیکره‌ای زبانی- ادبی شده است. علاوه بر این باید گلستان را محصولی با چارچوب‌هایی ویژه دانست که در آن نظام‌های گفتمانی فرآیند تولید متن و بروز معنا را پیش می‌برد؛ همین دست ویژگی‌ها موجبات پذیرش عام در قبال اثر را فراهم آورده است و سبب گشته با گذشت روزگار تغییرات اجتماعی، آمد و رفت، سلسله‌های پادشاهی و تغییر آداب و رسوم، باد خزان را بر ورق آن دست تطاول نباشد *(متینی، ۱۳۷۵: ۲٤٦)*.

بنابراین بر اساس این دیدگاه در تحلیل متون آنچه مورد نظر است، این است که چه نوع رویدادی در حال وقوع است و آیا این رویداد ملموس و عینی است یا غیرملموس و ذهنی؟ در این مقاله نویسنده در نظر دارد تا در چارچوب دستور نقشگرای نظام‌مند هالیدی و مشخصاً فرانقش تجربی و فرآیندهای آن به بررسی و توصیف حکایاتی از گلستان سعدی بپردازد تا به این سؤال پاسخ داده شود که آیا میان فرآیندهای به کار رفته در حکایات و مضامین آن‌ها، قرابتی وجود دارد یا خیر؟ برای این منظور از هر باب، پنج حکایت به صورت اتفاقی انتخاب و مورد بررسی قرار گرفته است. افعال به کار رفته در حکایات، مشخص و انواع فرآیندها بر اساس تقسیم بندی دستور هالیدی و فرآیندهای آن در هر حکایت و در مجموع آن‌ها تعیین شده است.

پیشینه و ضرورت تحقیق

سبک‌شناسی ادبی شاخه‌ای نوین است که در آن ویژگی‌های زبان در آثار ادبی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در ایران مهاجر و نبوی (۱۳۷۶) نخستین بار به تحلیل زبان ادبی روی آوردند و بر اساس الگوی نقشگرای هالیدی، الگویی را در این زمینه ارائه دادند. قبادی و رضایی (۱۳۹۰) بر اساس دستور نقشگرای نظام‌مند، یکی از قصاید معروف فرخی سیستانی را تحلیل کرده‌اند که شعرای هم‌عصر او یعنی ازرقی، مسعود سعد و معزی از آن تقلید کرده‌اند. نتایج حاصل از تحلیل کاربرد فرآیندها، حکایت از آن دارد که ازرقی در سراسر سرودهٔ خود، از خلاقیت بیشتری استفاده کرده است، اما مسعود سعد و معزی صرفاً مقلد بوده‌اند تا نوآور. یکی از دیگر تحقیقات در این زمینه، تحلیل چهار داستان کوتاه از جلال آل احمد و صادق هدایت است که آقا گل‌زاده و همکاران (۱۳۹۰) در چارچوب نقشگرایی هالیدی و بر مبنای نظام گذرایی بررسی کرده‌اند. بهره‌گیری بیشتر از فرآیندهای

مادی در داستان‌های آل احمد نشان‌گر اتخاذ دیدگاهی واقع‌گرایانه‌تر از سوی او نسبت به هدایت است و استفاده بیشتر از فرآیند رفتاری در داستان‌های هدایت، بیان‌گر توجه به انسان و مرکزیت آن در داستان‌های اوست. امیرخانلو (۱۳۹۴) به بررسی فرآیندهای فرانقش تجربی در چارچوب نقش‌گرایی هالیدی در منتخبی از غزلیات حافظ پرداخته است. نتایج تحلیل، حاکی از ارتباط میان محتویای غزلیات حافظ و فرآیندهای به کار رفته در آن‌هاست. رمضانی و رستم‌بیک (۱۳۹۴) به تحلیل کمّی متن کتاب انگلیسی مقطع هفتم بر اساس دستور نقش‌گرای هالیدی و فرآیندهای فعلی آن پرداخته‌اند. نتایج تحلیل نشان می‌دهد پربسامدترین فرآیند در این کتاب، از آن فرآیند مادی است و کمترین بسامد متعلق به فرآیند وجودی است. در مورد تحلیل حکایات گلستان نیز تا کنون تحقیقاتی صورت گرفته است. فلاح و همکاران (۱۳۸۹) از منظر تحلیل گفتمان انتقادی، ساختار روایی گلستان را به نقد کشیده‌اند. حاجی‌علی‌لو (۱۳۹۰) ساختار حکایات گلستان را مورد بررسی قرار داده است. نقد روان‌شناسی گلستان نیز، عنوان تحقیقی است که نظری و همکاران (۱۳۹۱) انجام داده‌اند و مهرابی و ذاکر (۱۳۹۵) به تحلیل معناشناختی چند حکایت از گلستان بر اساس دستور نقش‌گرای هالیدی پرداخته‌اند. تحقیق حاضر فرآیندهای فعلی فرانقش تجربی را در دستور نقش‌گرای نظام‌مند هالیدی نه در سطح چند حکایت، بلکه در هر هشت باب آن به صورت کمّی و توصیفی مورد تحلیل قرار داده است که این امر فصل ممیز میان تحقیق حاضر و تحقیقات پیشین است.

چارچوب نظری تحقیق

زبان‌شناسی نظام‌مند نقش‌گرا، اساساً دیدگاهی است که به بررسی نقش‌های زبان برای کاربرد در جامعه می‌پردازد و شامل بررسی رخدادهای واقعی زبان است که به درک اهداف زبان در موقعیت‌های مختلف، و روشی که زبان در آن نقش‌آفرینی می‌کند، منجر می‌شود؛ بنابراین در این نوع دستور، هدف بررسی نحوهٔ ساخت معنا در متون و بافت‌های مختلف است.

مفهوم نظام‌مند در این نوع دستور، اشاره به نظام نشانه‌ای زبان دارد که ریشه در آراء فردینان دوسوسور دارد. زبان نظامی نشانه‌ای است که به صورت قراردادی کدبندی شده

است و در قالب مجموعه‌ای از انتخاب‌ها، نظام یافته است. بواقع این ویژگی متمایز نظام‌های نشانه‌ای است که در آن‌ها هر کدام از انتخاب‌ها، معنایی متفاوت از سایر انتخاب‌های موجود دارد *(Eggins, 2004: 21)*.

واحد اولیه مطالعه در این دستور، بند است که سه نقش یا فرانقش برای زبان توصیف می‌کند که به‌صورت همزمان در هر بندی که در گفتار یا نوشتار به کار می‌بریم، قابل تشخیص است و انتخاب‌های زبانی ما را به بافت‌هایی که زبان در آن‌ها مشارکت دارد، مرتبط می‌سازد. این فرانقش‌ها عبارتند از: اندیشگانی، بینافردی و متنی. آن‌چنان‌که در هر بند در زبان ما به‌صورت همزمان، نوعی از تجربه ساخته می‌شود (اندیشگانی)، نقشی ارتباطی را با یک شنونده یا خواننده نمایش می‌دهد (بینافردی) و پیام‌های ما را به بافت قبل و بعد از پیام مرتبط می‌سازد (متنی) *(Schleppegrell, 2011: 21)*.

آنچه از چهان هستی درک و تجربه می‌کنیم، از طریق فرانقش اندیشگانی بازنمود می‌یابد که خود شامل فرانقش تجربی و منطقی می‌شود. بازنمود تعامل میان مشارکین در ارتباطات زبانی و ایجاد و تثبیت روابط اجتماعی، به‌واسطهٔ فرانقش میان‌فردی حاصل می‌شود *(Halliday & Matthiessen, 2004: 29)*. فرانقش متنی نیز با متن سرو کار دارد و نشان‌گر ارتباط میان آنچه می‌گوییم با آنچه که گفته‌ایم و بافت پیرامون است. در واقع این فرانقش، بیان‌گر نحوهٔ چیدمان اطلاعات بینافردی و اندیشگانی است *(Schleppegrell, 2011: 74)*.

فرانقش تجربی

آن‌چنان که ذکر شد، اساس کار تحقیق حاضر بر مبنای فرانقش تجربی و فرایندهای آن است. بر پایهٔ فرانقش تجربی، ما برای صحبت کردن پیرامون تجربه‌های خود، از جهان بیرون و درون ذهن بهره می‌گیریم. دستور زبان، میان این دو جهان، خط انفصال می‌کشد و فرایندهای جهان خارج را از جهان درون به‌صورتی نسبتاً آشکار متمایز می‌کند. از نقطه‌نظر تجربی، بخش مرکزی پیام را فرایند، یعنی چیزی که در حال وقوع است تشکیل می‌دهد. هالیدی با تأکید بر این‌که تعیین مرز دقیق میان فرایندها ممکن نیست، سه فرایند اصلی این فرانقش را فرایندهای "مادی، ذهنی، رابطه‌ای" و سه فرایند فرعی را "رفتاری، بیانی، وجودی" عنوان می‌کند.

فرایندهای مادی (Material Process)

فرآیندهای مادی می‌تواند به دو صورت فیزیکی و انتزاعی بازنمود یابد. هر نوع کنش که منجر به انجام عمل یا رخ دادن واقعه‌ای شود، فرآیندی مادی تلقی می‌شود؛ مانند: راه رفتن، شکستن... . شکل انتزاعی آن نیز افعالی را شامل می‌شود که در آن‌ها تغییر حالتی حاصل شود؛ مانند استعفا دادن و... . در فرآیند مادی عنصر کنندهٔ کار، کنش‌گر (actor) و عنصری که متأثر از فعل انجام شده است، هدف (goal) نام دارد. *(Halliday & Matthiessen, 2000:179)*.

فرایندهای ذهنی (Mental Process)

براساس بیان هالیدی فرآیند ذهنی بر فکر، احساس و درک ما دلالت دارد *(هالیدی، ۱۹۸۵: ۱۱۲-۱۰۶)*. به عبارت بهتر این فرآیند بیان‌گر تغییرات موجود در احساسات و ادراک ما است. در این فرآیند، موجود ذی‌شعوری که چیزی را درک و احساس می‌کند و در مورد آن می‌اندیشد، احساس‌گر است (sensor) و آن‌چه مورد حس و درک و اندیشه است، پدیده (phenomenon) نام دارد.

فرایندهای رابطه‌ای (Relational Process)

ارتباط میان دو پدیده معمولاً با فرآیند رابطه‌ای و با بهره‌گیری از فعل ربطی حاصل می‌شود که این فرآیندها با استفاده از افعالی نظیر بودن، شدن و ... بیان می‌شوند که در این میان مشخصه و ویژگی نسبت داده شده را، شاخص (attribute) و کسی که ویژگی به آن نسبت داده شده است، حامل (carrier) نام دارد *(Halliday & Matthiessen, 2004:210-228)*.

فرایندهای رفتاری (Behavioral Process)

فرآیند رفتاری به همراه بیانی و وجودی، سه فرآیند فرعی هستند که چون در مرز فرآیندهای اصلی واقع می‌شوند، فرعی لقب گرفتند. هر گونه رفتار فیزیکی و روانی انسانی و یا حیوانی به این نوع فرآیند مرتبط است که در آن موجود به‌عنوان رفتارگر (behaver)

شناخته می‌شود. خندیدن، گریه کردن و... از افعال رفتاری محسوب می‌شوند *(Halliday & Matthiessen, 2004: 248)*.

فرایندهای بیانی (Verbal Process)

افعالی مانند گفتن، پرسیدن، بیان کردن و ... بیان‌گر فرآیند بیانی هستند. در این فرآیند کسی که چیزی می‌گوید، گوینده (sayer)، آن که مورد خطاب است، مخاطب (receiver) و آن‌چه بیان می‌شود، گفته (verbiage) نام دارد ***(Eggins, 2004: 239)***.

فرایندهای وجودی (Existential Process)

در فرایندهای وجودی، وجود داشتن چیزی یا عملی بیان می‌شود و با افعالی چون "بودن، هستن و وجود داشتن" تبلور می‌یابد. بندهای وجودی در ابتدای یک متن داستانی، ذهن شنونده را برای دریافت اطلاعات جدید آماده می‌کنند *(Halliday & Matthiessen, 2004: 256)*.

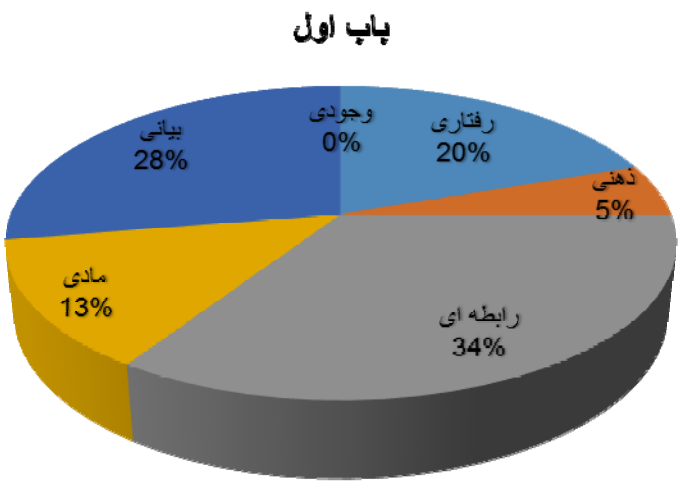
بحث و بررسی

الف) تحلیل داده‌ها

هالیدی و متیسن (۲۰۰۴: ۱۷۴) معتقدند که گوینده بر اساس معنی و هدفی که در ذهن خود دارد، فرآیند مورد نظر خود را انتخاب می‌کند، به‌گونه‌ای که اگر موضوع تغییر کند، متن، نوع فرآیند و بسامد آن نیز تغییر می‌یابد. هنگامی که هدف خبررسانی باشد، فرآیند بیانی بیشترین درصد را خواهد داشت و زمانی که فرآیندی آموزشی مد نظر باشد، اکثریت از آن فرآیند مادی است. بدین‌منظور از مجموع هشت باب گلستان سعدی برگرفته از کلیات سعدی با تصحیح محمدعلی فروغی، ۴۰ حکایت (از هر باب ۵ حکایت) به شکل تصادفی انتخاب شد. افعال آن‌ها بررسی و فرآیند موجود در آن‌ها محاسبه شد. در ادامه ابتدا بسآمد انواع فرآیندها در مجموع هشت باب در قالب جدول آمده است و سپس درصد بهره‌گیری از هر کدام از مؤلفه‌ها به‌صورت نمودار نشان داده شده است.

جدول بسامد انواع فرآیندها در مجموع هشت باب گلستان

فرآیندها	بسامد
رفتاری	۸۵
مادی	۱۱۴
رابطه‌ای	۱۴۰
ذهنی	۳۹
وجودی	۶
بیانی	۱۱۳



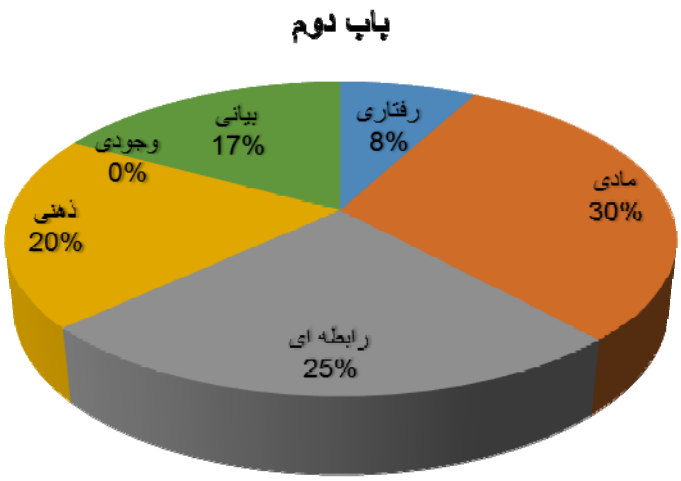
نمودار شماره ۱: درصد فرآیندها در باب اول: در عبرت پادشاهان

آن‌چنان که نمودار بالا نشان می‌دهد در باب اول گلستان در مجموع پنج حکایت و از مجموع ۷۶ فرآیند، درصد فرآیند رابطه‌ای بیش از سایر فرآیندهاست (۳۴ درصد). پس از آن فرآیند بیانی با ۲۸ درصد، رفتاری با ۲۰ درصد، مادی با ۱۳ درصد، ذهنی با ۵ درصد و وجودی با ۰ درصد هستند. حکایت زیر برگرفته از این باب است:

«یکی از وزرا پیش ذوالفنون مصری رفت و همت خواست که روز و شب به خدمت سلطان مشغولم و خیرش امیدوار و از عقوبتش ترسان. ذوالفنون گریست و گفت اگر من

خدای عزوجل چنین پرستیدمی که تو سلطان را از جمله صدیقان بودمی» *(سعدی، ۱۳۸۵: ۸۹)*.

در حکایت فوق که از باب اول یعنی باب «در عبرت پادشاهان» انتخاب شده است افعال مشخص‌شده، فرآیند رابطه‌ای هستند که البته در دو مورد فعل ربطی (هست) محذوف است. شناسه «– م–» در هر چهار فعل، حامل است و به ترتیب «مشغول»، «امیدوار» و «ترسان» شاخص محسوب می‌شوند. قابل ذکر است که در هر حکایات ذکرشده از باب‌های گلستان در این مقاله، فرآیندهایی مشخص شده‌اند که بیشترین درصد را در باب ذکرشده دارا بودند.



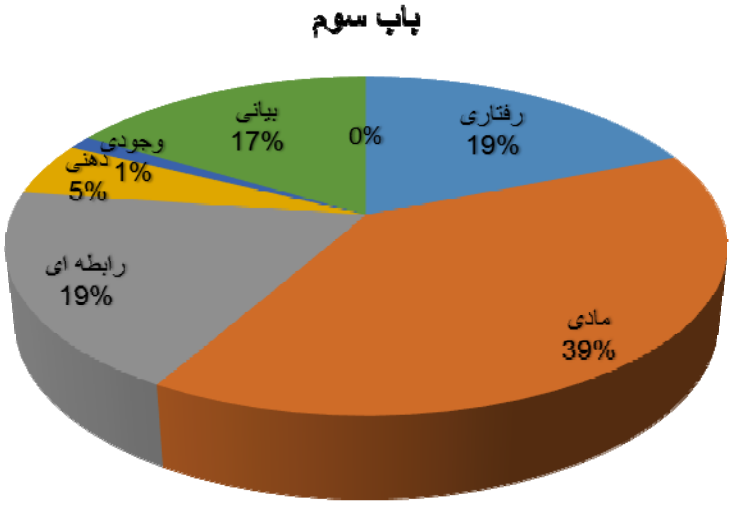
نمودار شماره ۲: درصد فرآیندها در باب دوم: در اخلاق درویشان

در باب دوم، در اخلاق پارسایان، از مجموع ۷۶ فرآیند، فرآیند مادی با ۳۰ درصد، بیشترین فراوانی را داراست و فرآیند رابطه‌ای با ۲۵ درصد، ذهنی با ۲۰ درصد، بیانی با ۱۷ درصد، رفتاری ۸ درصد و وجودی ۰ درصد در رده‌های بعدی قرار دارند.

«پارسایی را دیدم بر کنار دریا که زخم پلنگ داشت و به هیچ دارویی به نمی‌شد. مدت‌ها در آن رنجور بود و شکر خدای عزّ و جلّ علی الدوام گفتی. پرسیدنش که شکر چه می‌گویی؟ گفت شکر آن‌که به مصیبتی گرفتارم و نه به معصیتی» (همان).

در حکایت فوق افعال «داشت، نمی‌شد، بود و هست» فرآیند رابطه‌ای هستند. فعل

ربطی « هست» در دو نمونهٔ آخر محذوف است. در سه فعل اول «پارسا» و در دو مورد آخر نیز شناسه «– م–» حامل محسوب می‌شوند. «زخم پلنگ، به، رنجور، گرفتار و معصیت» نیز به ترتیب شاخص هستند.



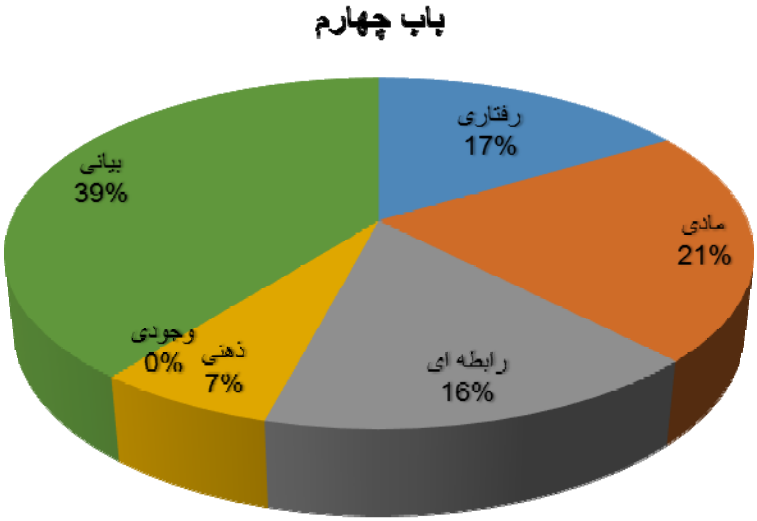
نمودار شماره ۳: درصد فرآیندها در باب سوم: در فضیلت قناعت

در باب سوم و از مجموع ۷۹ فرآیند، بیشترین درصد از آن فرآیند مادی است که ۳۰ درصد است. فرایندهای رفتاری و رابطه‌ای با درصد یکسان یعنی ۱۹ درصد کاربرد داشته‌اند. پس از آن‌ها بیشترین درصد را فرآیند بیانی با ۱۷ درصد داراست. فرآیندهای ذهنی با ۵ درصد و وجودی با ۱ درصد در رتبه‌های بعدی هستند. در ادامه حکایتی از این باب آمده است:

«حاتم طایی را گفتند: از تو بزرگ همت‌تر در جهان دیده‌ای یا شنیده‌ای؟ گفت بلی روزی چهل شتر قربانی کرده بودم امرای عرب را. پس به گوشه صحرا به حاجتی برون رفته بودم. خارکنی را دیدم پشته فراهم آورده. گفتمش به مهمانی حاتم چرا نروی که خلقی بر سماط او گرد آمده‌اند. گفت هر که نان از عمل خویش خورد، منت حاتم طایی نبرد. من او را به همت و جوانمردی از خود برتر دیدم» *(همان)*.

افعال فوق فرآیند مادی هستند که همگی کنشی هستند. شناسه «– م–» در فعل اول و

دوم کنش‌گر است. «خارکن» کنش‌گر فعل سوم و «خلقی» نیز کنش‌گر فعل چهارم است.



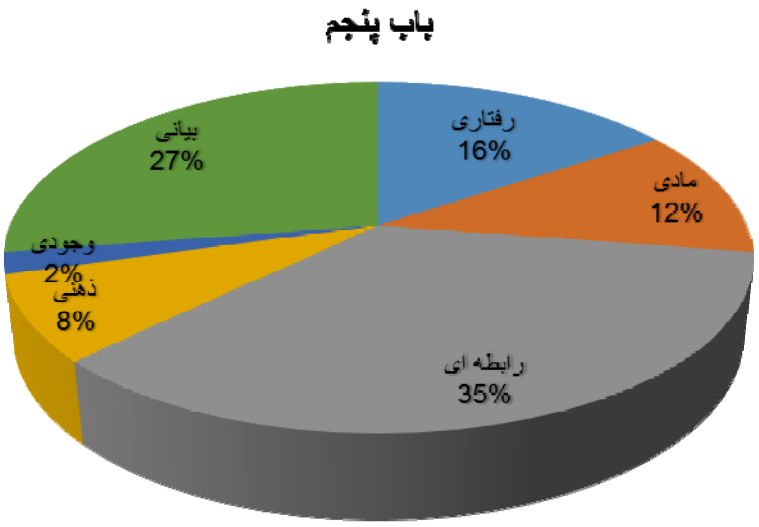
نمودار شماره ۴: درصد فرآیندها در باب چهارم: در فواید خاموشی

در حکایات بررسی‌شدهٔ باب چهارم؛ در باب خاموشی، از مجموع ۶۱ فرآیند، بیشترین درصد را فرآیند بیانی دارد که ۳۹ درصد است. فرآیند مادی با ۲۱ درصد، رفتاری ۱۷ درصد، رابطه‌ای ۱۶ درصد و ذهنی ۷ درصد هستند. فرآیند وجودی نیز با ۰ درصد کاربردی نداشته است. حکایت زیر از باب چهارم است:

«تنی چند از بندگان محمود گفتند حسن میمندی را که سلطان امروز تو را چه گفت در فلان مصلحت؟ گفت: بر شما هم پوشیده نباشد. گفتند: آنچه با تو گوید به امثال ما گفتن روا ندارد. گفت: به اعتماد آنکه داند که نگویم پس چرا همی پرسید؟!» *(همان)*

افعال مشخص‌شده در حکایت بیان‌شده، فرآیند بیانی هستند. «بندگان محمود» در فعل اول، «سلطان» در فعل دوم و شناسهٔ «–ت–» در فعل سوم، شناسهٔ «– ند–» در فعل چهارم، شناسهٔ «– د–» در فعل پنجم، شناسهٔ «– ت–» در فعل ششم، شناسهٔ «– م–» در فعل هفتم و شناسهٔ «– د–» در فعل آخر گوینده هستند. «حسن میمندی» در فعل اول مخاطب است. مخاطب افعال دوم و چهارم «تو»، مخاطب فعل سوم «شما»، پنجم و ششم

«تو» و «بندگان محمود» در فعل هفتم و هشتم مخاطب است. جملهٔ «سلطان امروز تو را چه گفت در فلان مصلحت» برای فعل اول «گفته» محسوب می‌شود. هم‌چنین «چه» در فعل دوم، «بر شما هم پوشیده نباشد» در فعل سوم، «آنچه با تو گوید با امثال ما گفتن روا ندارد» در فعل چهارم، «آنچه» در فعل پنجم «به اعتماد آنکه داند که نگویم پس چرا همی‌پرسید» برای فعل ششم، «به اعتماد آنکه داند» برای فعل هفتم و «چرا» در فعل آخر گفته می‌باشند.



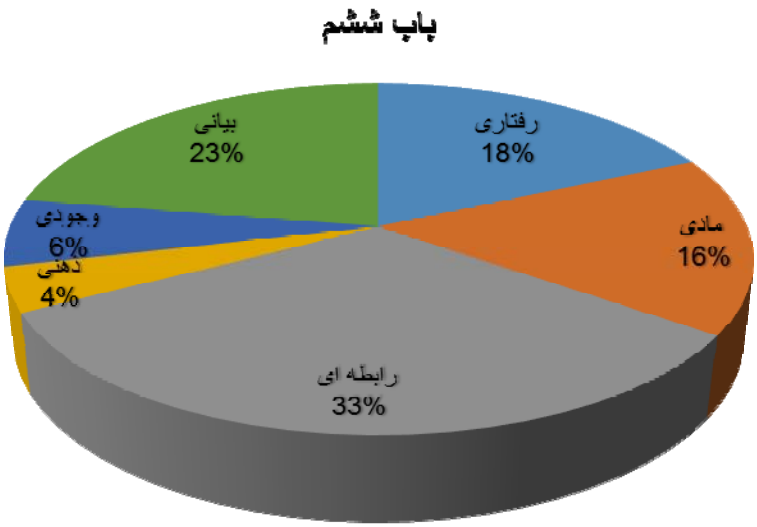
نمودار شماره ۵: درصد فرآیندها در باب پنجم: در عشق و جوانی

از مجموع ۵۱ فرآیند، فرآیند رابطه‌ای در باب پنجم؛ باب در عشق و جوانی، با ۳۵ درصد بیشترین فراوانی را دارد. فرآیند بیانی با ۲۷ درصد، رفتاری ۱۶ درصد، مادی ۱۲ درصد، ذهنی ۸ درصد و وجودی ۲ درصد در رده‌های بعدی قرار دارند.

«حسین میمندی را گفتند که سلطان محمود چندین بنده صاحب‌جمال دارد که هر یکی بدیع جهانی‌اند چگونه افتاده است که با هیچ یک از ایشان میل و محبتی ندارد چنان‌که با ایاز که حسن زیادتی ندارد؟ گفت: هر چه به دل فرو آید در دیده نکو نماید» *(همان)*

در حکایت فوق‌الذکر افعال مشخص‌شده، فرآیند رابطه‌ای هستند که «بنده» برای فعل اول حامل است و «صاحب‌جمال» شاخص محسوب می‌شود. در افعال دوم، سوم و چهارم

شناسه «– د–» حامل است و به ترتیب و «میل و محبت»، «حسن زیادتی» و «نکو» شاخص هستند.



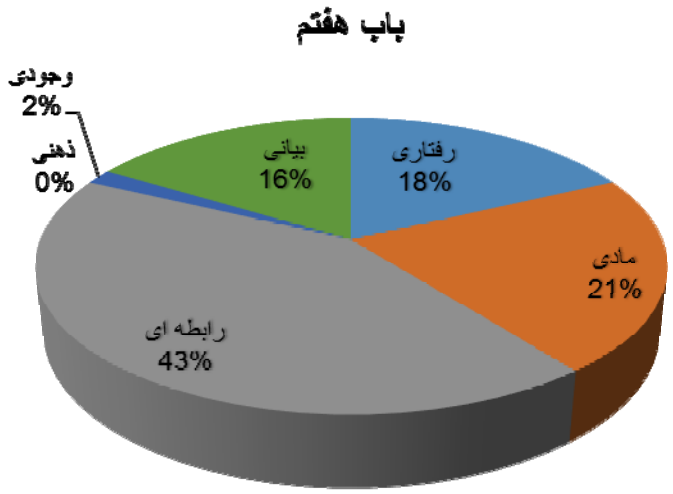
نمودار شماره ۶: درصد فرآیندها در باب ششم: در ضعف و پیری

در باب ششم گلستان با عنوان در ضعف و پیری، از مجموع ۴۹ فرآیند، رابطه‌ای با ۳۳ درصد بیشترین درصد را داراست. سایر فرآیندها نیز ترتیب بیانی با ۲۳ درصد، رفتاری ۱۸ درصد، مادی ۱۶ درصد، وجودی ۶ درصد و ذهنی ۴ درصد، در این باب به کار رفته‌اند. حکایتی از این باب در ادامه ذکر می‌گردد:

«مهمان پیری شدم در دیار بکر که مال فراوان داشت و فرزندی خوبروی. شبی حکایت کرد که مرا به عمر خویش بجز این فرزند نبوده است. درختی در این وادی زیارتگاه است که مردمان به حواجت خواستن آنجا روند. شب‌های دراز پای آن درخت بر حق نالیده‌ام تا مرا این فرزند بخشیده است. شنیدم پسر با رفیقان آهسته همی گفت: چه بودی اگر من آن درخت بدانستمی کجاست تا دعا کردمی و پدر بمردی. خواجه شادی‌کنان که پسرم عاقل است و پسر طعنه‌زنان که پدرم فرتوت است» *(همان)*.

در حکایت فوق، افعال مشخص‌شده، جزو فرآیند رابطه‌ای هستند که البته در مورد سوم فعل «داشت» محذوف است. شناسه «– م–» در فعل اول و شناسه «–ت–» در افعال دوم،

«مرا» در فعل سوم، «پسر» در فعل چهارم و «پدر» در فعل پنجم حامل هستند. «مهمان»، «مال فراوان»، «فرزند خوبروی»، «عاقل» و «فرتوت» نیز به ترتیب شاخص می‌باشند.

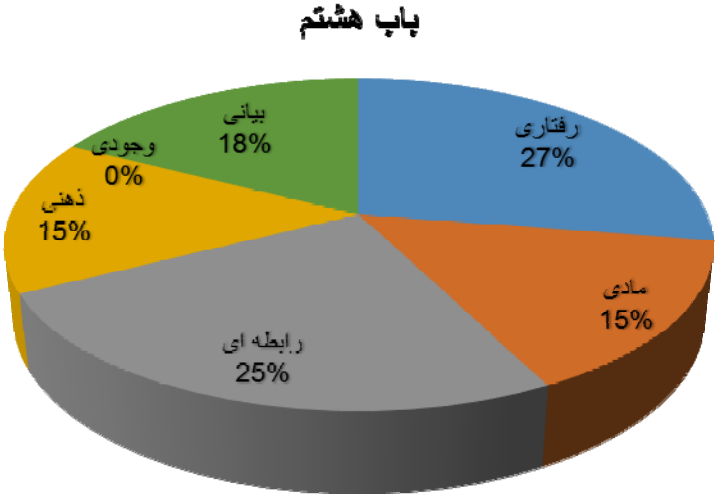


نمودار شماره ۷: درصد فرآیندها در باب هفتم: در تأثیر تربیت

نزدیک به نیمی از فرآیندهای به کار رفته در باب هفتم گلستان با ۴۳ درصد متعلق به فرآیند رابطه‌ای است که از مجموع ۶۱ فرآیند حاصل شده است. مادی با ۲۱ درصد در رتبهٔ دوم است و فرآیندهای رفتاری با ۱۸ درصد، بیانی ۱۶ درصد، وجودی ۲ درصد و ذهنی ۰ درصد در رتبه‌های بعد هستند.

«یکی را شنیدم از پیران مربی که مریدی را همی‌گفت: ای پس چندان‌که تعلق خاطر آدمیزاد به روزیست اگر به روزی‌دهنده بودی بمقام از ملائکه درگذشتی» *(همان)*

در حکایت فوق دو فعل تعیین شده‌اند که هر دو، جزو فرآیند رابطه‌ای یعنی فرآیند غالب در این باب هستند. در هر دو فعل «آدمیزاد» حامل و «تعلق خاطر» شاخص است.

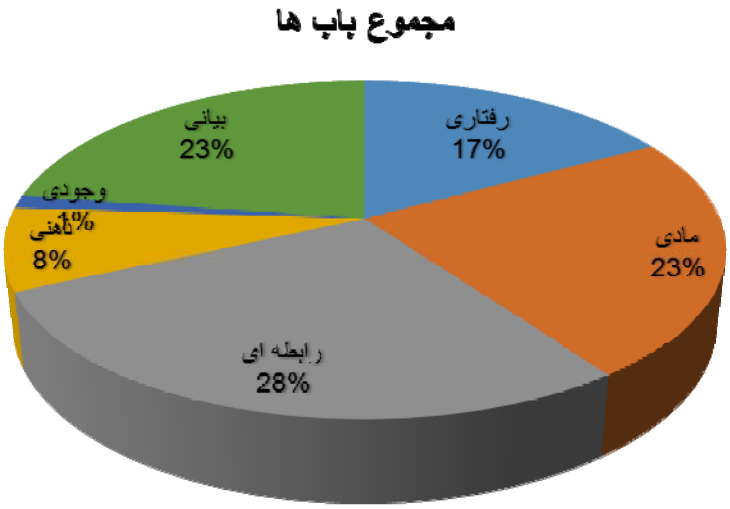


نمودار شماره ۸: درصد فرآیندها درباب هشتم: در آداب صحبت

مجموع فرآیندها در باب هشتم ۳۹ فرآیند بود که بیشترین درصد از آن فرآیند رفتاری است که ۲۷ درصد است. فرآیند رابطه‌ای پس از آن با ۲۵ درصد بیشترین فراوانی را داراست و پس از آن فرآیندهای بیانی با ۱۸ درصد است. فرآیندهای مادی و ذهنی از درصدی مساوی یعنی ۱۵ درصد برخوردارند و از فرآیند وجودی با صفر درصد نیز در این باب استفاده‌ای نشده است. حکایت زیر از این باب است:

«شبانی را پدری خردمند بود. روزی بدو گفت: ای پدر دانا و خردمند مرا آنگونه که از پیران خردمند می‌رود، پندی بیاموز. پدر گفت: به مردم نیکی کن ولی به اندازه نه به حدی که او را مغرور کند و خیره سر نماید» (همان).

افعال مشخص‌شده در حکایت فوق، فرآیند رفتاری هستند و به ترتیب «پیران خردمند» در فعل اول، «پدر» در فعل دوم و «شبان» در فعل سوم رفتارگر تلقی می‌شوند.



نمودار شماره ۹: درصد فرآیندها در مجموع هشت باب

در هشت باب و از مجموع ۴۹۷ فرآیند، فرآیند رابطه‌ای بیشترین میزان را با ۲۸ درصد داراست و فرآیند مادی و بیانی هر دو از نسبتی برابر یعنی ۲۳ درصد برخوردارند. فرآیندهای رفتاری با ۱۷ درصد، ذهنی با ۸ درصد و وجودی با ۱ درصد، در رتبه‌های بعدی هستند. کمترین میزان کاربرد فرآیندها مربوط به فرآیندهای وجودی و ذهنی است. در حکایت زیر نمونه‌هایی از فرآیند ذهنی آمده است:

«شبی یاد دارم که یاری عزیز از در درآمد. چنان بی‌خود از جای برجستم که چراغم به آستین کشته شد. نشست و عتاب آغاز کرد که مرا در حال بدیدی چراغ بکشتی به چه معنی؟ گفتم به دو معنی: یکی این‌که گمان بردم که آفتاب برآمد و دیگر آن‌که بیتی به خاطر آمد». (همان)

سه فعل «یاد دارم»، «گمان بردم» و «به خاطر آمد» در حکایت فوق فرآیند ذهنی هستند. شناسهٔ «–م–» در هر سه فعل «حسگر» است و «درآمدن یاری عزیز از در»، «برآمدن آفتاب» و «بیتی» هم پدیده‌هایی هستند که درک یا تجربه شده‌اند.

در حکایات بررسی‌شده، تنها ۶ مورد فرآیند وجودی شناسایی شد. نمونه‌ای از این فرآیند در حکایت زیر آمده است:

«یکی را از مشایخ شام پرسیدند از حقیقت تصوف. گفت پیش از این طایفه‌ای در جهان بودند به صورت پریشان و به معنای جمع اکنون طایفه‌ای هستند به صورت جمع و به معنی پریشان» (همان).

در حکایت ذکرشده افعال «بودند» و «هستند»، فرآیند وجودی می‌باشند. «مشایخ» نیز نقش موجود را برای دو فعل دارد.

بررسی کاربرد فرآیندها در هشت باب گلستان

آن‌چنان‌که ذکر شد بر اساس نظریهٔ هالیدی، می‌توان با تعیین افعال و بررسی و محاسبهٔ فرآیندهای آن‌ها در متن، راه به دنیای ذهنی و تجربیات نویسنده برد. بواقع دنیای درون و بیرون نویسنده را می‌توان با انتخاب‌های زبانی او شناخت. نویسنده بر اساس معنایی که در درون ذهن خود دارد از بین صورت‌های زبانی، دست به انتخاب می‌زند. در بررسی باب‌های گلستان سعدی، آن‌چنان‌که نمودار تحلیل کلی هشت باب نشان می‌دهد، فرآیند رابطه‌ای بیشترین درصد را داراست. در واقع در چهار باب از هشت باب (باب‌های اول، پنجم، ششم و هشتم) یعنی نیمی از آن فرآیند رابطه‌ای، فرآیند غالب است. این به معنای استفادهٔ بیشتر از ساختار وصفی در حکایات این باب‌ها نسبت به باب‌های دیگر گلستان است که در آن، هدف توصیف مشخصات حامل و ویژگی‌های محمول است که در باب‌های فوق‌الذکر از این فرآیند برای توصیف پادشاهان، ویژگی‌های عشق و جوانی، ناتوانی و پیری و اثرات تربیت استفاده شده است.

فرآیند مادی در دو باب از هشت باب گلستان (باب دوم: «در اخلاق درویشان» و باب سوم: «در فضیلت قناعت») فرآیند غالب است. این بدین‌معناست که حکایات این دو باب از عینیت بیشتری برخوردارند. بهره‌گیری از فرآیند مادی برای انتقال روشن و صریح پیام به دور از هر گونه ابهام و پیچیدگی است. فرآیندهای مادی به‌نوعی بیان‌گر واقعیت‌های جهان بیرون و حقایق روزگار هستند. از این فرآیند برای انتقال مفاهیم ملموس و عینی استفاده می‌شود.

در باب چهارم، «در فواید خاموشی»، فرآیند بیانی بیشترین درصد را به خود اختصاص داده است. بهره‌گیری از این فرآیند به حکایت، فضایی مناظره‌ای می‌بخشد. گوینده در این

باب شخصیت‌های حکایت هستند نه سعدی. فضای گفت‌وگویی حاکم بر حکایاتی که فرآیند بیانی در آن‌ها غالب است، سبب شناخت بهتر از حالات و کنش‌ها و به‌نوعی دیدگاه‌های آن‌ها می‌شود. بیشترین استفاده نیز از افعال «گفتن» و «پرسیدن» شده است. بنابراین استفاده از فرآیند بیانی عملاً در جهت برجسته‌سازی بیان و کلام است.

در باب آخر، فرآیند رفتاری بیشترین استفاده را داشته است که نشان از اهمیت و برجسته‌سازی رفتار و تأثیر عمل با محوریت انسان دارد. با توجه به موضوع و محتوای این باب که پیرامون آداب صحبت و همنشینی، پذیرفتنی است که فرآیند رفتاری بیشترین درصد را دارا باشد.

فرآیندهای ذهنی با ۸ و وجودی با ۱ درصد، کمترین میزان را در میان فرآیندها دارا هستند. عدم بهره‌گیری از فرآیند ذهنی به این معناست که نویسنده قصد دارد پیام را به‌صورتی صریح و به زبانی ساده بیان کند، به‌گونه‌ای که برای درک آن نیازی به تفسیر نباشد. بنابراین از افعالی که دال بر ذهنیت و اندیشه باشند، بهره گرفته نمی‌شود و فضای حکایت واقعی و عینی است. بهره‌گیری از فرآیند وجودی نیز در جهت بیان آنچه هست و آنچه باید باشد، به کار می‌رود. با این حال در حکایات گلستان، از این فرآیند نیز در کمترین میزان خود استفاده شده است که خود مؤید این است که در گلستان هدف، انتقال پیام به روشی ساده و قابل فهم است.

نتیجه

به‌کارگیری و محاسبه افعال به‌عنوان شاخص سبکی در سبک‌شناسی متون ادبی می‌تواند سبب ایجاد تحلیل‌ها و نگاه‌های نو در این زمینه گردد. در بررسی چهل حکایت از هشت باب گلستان سعدی نیز با تعیین افعال و بررسی و تعیین بسامد آن‌ها به بررسی فرآیندهای به کار رفته در آن پرداختیم. در تحلیل آماری، فرآیند رابطه‌ای، فرآیند غالب است که در چهار باب از هشت باب گلستان بیشترین درصد را داراست. در این چهار باب، فرآیند مادی نیز از درصد بالایی برخوردار است. استفادهٔ همزمان و همراهی فرآیند رابطه‌ای و مادی، نشان از نوعی حرکت از توصیف به سمت کنش و بالعکس است که عملاً در جهت ایجاد رابطه میان پدیده‌ها در این حکایات است. به عبارت دیگر بهره‌گیری از عبارات

وصفی و توصیف حالات و مشخصه‌های افراد، بر هر امر دیگری مرجح است. از فرآیند مادی نیز در دو باب با بالاترین درصد استفاده شده است تا عملاً به فضای حکایات، عینیت و واقعیت بخشیده شود. کمترین استفادهٔ ممکن از فرآیندهای وجودی و ذاتی است تا اثبات شود که کلام و سخن سعدی در گلستان به روشن‌ترین و ساده‌ترین شکل ممکن بیان شده است و هیچ‌گونه ابهامی در آن نیست و برای درک نیز نیازی به تعبیر و تفسیر ندارد و حکایت به زبانی ساده بیان شده است که این امر بر اثربخشی متن می‌افزاید و فهم آن را سهل و ساده می‌کند. با توجه به مطالب مطروحه می‌توان گفت که میان نوع فرآیند انتخابی و مضمون حکایات، قرابت وجود داد. برجسته‌سازی رفتار و اثر کنش در باب "در آداب صحبت و همنشینی"، اهمیت‌دهی و برجسته‌سازی کلام در باب "در فواید خاموشی"، عینیت‌بخشی و سادگی و روانی در باب‌های "در اخلاق پارسایان" و "در فضیلت قناعت" با بهره‌گیری غالب از فرآیند مادی و به کارگیری ساختار وصفی در کنار کنش و ایجاد فضایی عینی و ملموس در باب‌های در "عشق و جوانی"، ناتوانی و پیری، توصیف پادشاهان و اثرات تربیت، مؤید فرضیهٔ مطروحه در این تحقیق است که میان مضمون حکایات و فرآیند انتخابی در باب‌های گلستان، رابطه وجود دارد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۵). **کلیات سعدی**. مصحح: محمدعلی فروغی، تهران: هرمس.

۲. متینی، جلال. (۱۳۷۵). **اشخاص داستان در گلستان؛** مجموعه‌مقالاتی درباره زندگی و شعر سعدی. تهران: امیرکبیر.

۳. مهاجر، مهران. نبوی، محمد. (۱۳۷۶). **به سوی زبان‌شناسی شعر**. تهران: مرکز.

ب) مقالات

۴. آقاگل‌زاده، فردوس؛ کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه و حسین رضویان. (۱۳۹۰). **"سبک‌شناسی داستان بر اساس فعل: رویکرد نقش‌گرا"**. در فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی و نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، شماره اول، بهار ۱۳۹۰، صص : ۲۴۳- ۲۵۴.

۵. امیرخانلو، معصومه. (۱۳۹۴). **"سبک‌شناسی غزلیات حافظ بر اساس فعل: رویکرد نقش‌گرا"**. در ادب فارسی، سال پنجم، شماره ۲، پاییز و زمستان، شماره ۱۶، صص، ۱۶۹- ۱۸۶.

۶. حاجی علی لو، حسین. (۱۳۹۰). **"بررسی ساختار حکایت‌های گلستان"**. در پژوهش‌های نقد ادبی و سبک*شناسی*، شماره ۳، صص: ۹- ۲۶.

۷. فلاحی، محمدهادی؛ توکلی، نسترن و سیامک صاحبی. (۱۳۸۹). **"بررسی و نقد روایی گلستان بر اساس نظریه تحلیل گفتمان انتقادی"**. در پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۶، صص: ۱۰۹-۱۳۴

۸. قبادی، حسینعلی و رضایی جمکرانی احمد. (۱۳۹۰). **"بررسی و تحلیل و نقد قصیده فارسی بر اساس آموزه‌های زبان‌شناسی سیستمی – نقش‌گرا"**. در پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره بیستم، بهار ۱۳۹۰،صص- ۶۹-۹۳

۹. رمضانی، احمد و رستم‌بیک تفرشی، آتوسا. (۱۳۹۴). **"تحلیل متن کتاب زبان انگلیسی هفتم بر مبنای دستور نقش‌گرای نظام‌مند هالیدی"**. در پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال پانزدهم، شماره سوم، پاییز ۱۳۹۴، صص: ۵۹-۶۷

۱۰. مهرابی، معصومه و ذاکر، آرمان. (۱۳۹۵). **"تحلیل سبک‌شناختی چند حکایت گلستان در پرتو دستور نقش‌گرای نظام‌مند هالیدی"**. در دوماهنامه جستارهای زبانی، دوره هفتم، شماره ۱، پیاپی (۲۹)، فروردین و اردیبهشت ۱۳۹۵، صص: ۱۷۳- ۱۹۶.

۱۱. نظری، جلیل؛ الهی‌زاده صغری و خسرو رمضانی. (۱۳۹۱). **"نقد روان‌شناختی گلستان سعدی"**. در پژوهش‌نامه ادبیات و زبان‌شناسی دانشگاه آزاد فیروزآباد، شماره ۱، صص: ۱۴۱- ۱۶۰.

پ) منابع انگلیسی

12. Eggins, S. (2004), *an Introduction to Systemic Functional Linguistics*, New York: Continuum International Publishing Group.

13. Halliday, M. A. K. (1985), *an Introduction to Functional Grammar*, London: Arnold

14. Halliday, M. A. K. & J. J. Webster (2002), '*Linguistics function and literary style*: *An inquiry into the language of William Golding's The Inheritors" in Linguistic Studies of Text and Discourse*, London- New York: Continuum.

15. Halliday, M. A. K. & Ch. Matthiessen (2004), An *Introduction to Functional Grammar*, 3rd *edition*. Britain: Arnold

16. Leech, G. N. and M. H. Short. (1981). *Style in Fiction*, London: Longman

17. Simpson, P. (2004), Stylistic: A Resource Book for Students. Routledge: London & New York.

18. Schleppegrell, M.J. (2011), Systematic Functional Linguistics. In "the *Routledge Handbook of Discourse Analysis*" (Eds), James Paul Gee & Michael Handford. Routledge :London & New York, Pp. 21-35

Golshir's influence of French Nouveau

Seyed Razagh Razavian

Nouveau is one of the leading and Foundation Breaker literary movement flows in fiction. This flow overshadowed many of the principles of traditional fiction and it created a kind of reconstruction in the tradition of literary writing. The literary movement which is affecting in modern literature attracted a number of writers in Iran. In an era dominated by Realism in fiction, Houshang Golshiri under the influence of Nouveau has been looking for new methods and techniques in narrative. This article seeks to demonstrate that Golshiri in some of his works were influenced by Nouveau. The authors initially have had a brief look at Nouveau, then they have described the similarities and differences between Nouveau in France and Iran. Considering a number of differences in theme and content, the paper shows that accordance and interconnectedness of Golshiri's works with Nouveau is provable and verifiable.

Keywords: Nouveau, Golshiri, influence, Fiction.

The Study of Evolution of Character in Dramatic Works of Akbar Radi

Shiva Pourjahan, Ali Mohamadi

Dramatic literature is not appropriately considered by Iranian authors and readers unlike western literature; in this way, it is slowly passing through the stages of growth, evolution and prosperity. This new genre has been used especially in contemporary works of known authors such as Qolam Hossein Saedi, Bahram Beyzaei and Akbar Radi; among which Akbar Radi is more noticeable and outstanding due to being faithful to drama and being engaged just in theatre and playwright. Radi is one of outstanding contemporary authors in playwright and has played significant role in developing playwright in Iran. By over 50 years of experience and creating valuable works and fame characters in theatre, he is now known as Father of Iran Contemporary Playwright. The present study deals with drama characters of Akbar Radi and their evolution. The authors of this paper have first classified personality types in Radi playwrights, and then outlined the similarity and differences of personalities and their evolution.

Keywords*:* Akbar Radi, Evolution, Personality,Play

Stylistics of Golestan Anecdotes Based on Verb: Systemic Functional Grammar

Maryam Nakhaei

Systematic functional grammar offers a means of exploring meaning in language and of relating language use to social contexts so as to contribute to our understanding of language in social life. Based on the grammar, experience patterns are presented in verbs and processes by ideational function, then by analyzing and distinguishing verbs and processes and their frequencies in a story, a narrator's thoughts and experiences would be reflected. By considering experimental function as a stylist indicator, this study, based on the grammar, will try to analyze 40 anecdotes of 8 chapters of Golestan in order to distinguish the relationship between the used verbs and frequency of experimental functions in them. The findings of the study show that relational process is the most used process while existential process is the least used one. That means the messages in the anecdotes of Golestan, are delivered simply and clearly, without any ambiguity and difficulty.

Keywords: Halliday, systematic functional grammar, verb processes, Golestan anecdotes

Recreation of Gilgamesh in the Poem of Abdulvahab Bayati

Ali Najafi, Fatemeh Hajighorbani

This study is intended to investigate the presence myth of Gilgamesh and the different ways of calling and using the character in a poetry of "Abdul Wahhab al-Bayyati" is called "Elegy to Aisha" through the study of literary text and analysis of its content. For, the poet has tried to tell his poetry in form of symbolic and to make his text original, more covert, more literature by utilization of Mask Method. Also he is want to induce his ideas and thoughts to reader indirectly through using myth of Gilgamesh and Enkidu. Presence the Mythical character in the poem has given an occasion to al-Bayyati to show a coherent text. Also it can be concluded that main purpose of poet fram usage Gilgamesh in the poem is saying political - social problem and Challenging it. So we see in the poetry that al-Bayyati is equivalent to Gilgamesh and Aisha is equivalent to Enkidu and both of them play role.

Keywords: Myth, Gilgamesh, al-Bayyati, Elegy to Aisha, Political and Social Perspective

Structure of reversed order units in the building of sentences with stressing on nominal group in speeches by Hafez

Azamsadat Mousavi, Mohammadali Gozashti

Since the circle of communication and message transferring requires using language, the unit which transfers message is the sentence which means the biggest unit in a language. The Farsi language has five units including the biggest, smallest, sentence, paragraph, group, word and phoneme. The smaller units are more increasingly used in the structure of the units while the order is reversed and the unit which is used in the structure of the consistent smaller unit, inversion of order occurs. The principle philosophy for existing reversed units of order is description and as some part of complexity of sentence structure is related to group structure, in the current research intends to explore the relationship between the nominal group of discretional function and the changes in structuralism theory. In terms of the so called reversed order. To do so, the item will be studied with respect to discussions made by Hafez since he is a prominent poet who have used a higher capability in language together with representing multi layers structure of complex concepts and implications. On the other hand, application of nominal groups which have reversed order units or frequently used in his words because the sentences of his poems mostly have higher meaning capacities.in the other words, several implications could be found in terms of this structure inside couplet

Keywords: Hafez, Structuralist linguist, Nominal group sentence, Reversed order unit.

Sociological Analysis of My Bird by Fariba Vafa Based on Act Theory of Pier Bourdio

Arash Moshfeghi, Zahra Dusti

Literature sociology (1) includes scientific studying and analyzing of an oeuvre .it evaluates the events, relations and phenomena of literary work on the basis of sociological principles. The novel of "My bird", one of the works of Fariba Vafi is one of the contemporary storied works in which different kinds of her elegance have been reflected. Pier Bordio is one of the most famous current french sociologists who has proceeded to sociological analysis in the society arena offering act theory on the basis of "field" and "character". This written work attempts to survey and analyze the society reflected in the novel of "My bird" on the basis of "act theory" of Bordio. According to the theories of Bordio, act of actives is the result of "field and charactrr" to which the characters belong. From the viewpoint of Bordio, four economic, cultural, social and symbolic assets have the greatest portion in specifying the border of field. Character (customs) of individuals besides the characteristics of each person's category is the formative of act of individuals in the society.

Keywords: literature sociology, My bird, Fariba Vafi, Pier Bordio, Act theory, field, character and custom.

Investigation on declarative and linguistic features of Abul-a'la Ma'ari's ball

Mehri Ghaderi Bibak, Seyed Mehdi Masboogh

Abul-a'la Ma'ari, among Arabic literature poets in different eras, has high status. He lived in the scientific and literary boom and it was contemporary with grand people such as Matnabi and Sharif Razi; doubtless the poet who could appear between these versifiers, his poems must be examined and be recognized aesthetic effects. In this article, by profiting from contemporary stylistics theories and linguistic knowledge and using descriptive analysis method, we make an attempt to analyze Ma'ari's panegyric ballade of his poetry book called as Saghat al-zand. The linguistic aspect of this ballade in phonetic and syntactic layer and in declarative and literary feature has investigated. The results indicate that Ma'ari, by using large capabilities in Arabic language, could enrich his poem phonically in terms of domestic, foreign, spiritual and side music. Also because of consideration to syntactic layer, he could use interpretative features of past, present and nominal statements and stylistic sentences and wrote his own meaning that in the meantime participle statement was so important in his ballade. Declaratively, Ma'ari could delineate beautiful images by utilizing similes and metaphors. In literature, detection and imaging has high status in his poems.

Keywords: Abul-a'la Ma'ari, Stylistics, Rhetoric, Phonetics, Syntactic Analysis.

The Style of Sadeq_e_Hedayat Prose

Mohamadali Atashsoda

This article focuses on an analysis of the stories of Sedeq_e_Hedayat's prose from a stylistic viewpoint. The stylistic characters of the stories of this writer have been studied at seven titles: informal language, foreign words, description of characters and nature, making ambiguity by question sentences, short sentences and faulty grammer, repeatation, rhetoric. As the most important result of this paper, we can say that the style of the prose in Sadeq_e_Hedayat's stories is compeletly coordinatored of his thought. In fact Sadeq_e_Hedayat's point of view and the way he is looking at the dark life and the poor, disappointment characters who lives in the world which has been created by the author, has impressed directly on his style of the prose of the stories and also his word selection. As a second result of this paper we should say that we can find some mistakes and faults in Sadeq_e_Hedayat's Structuer's of sentences.

Keywords: Sadeq_e_Hedayat, Style, Fiction, contemporary prose

Index

The Style of Sadeq_e_Hedayat Prose 7

Mohamadali Atashsoda

Investigation on declarative and linguistic features of Abul-a'la Ma'ari's ball .. 8

Mehri Ghaderi Bibak, Seyed Mehdi Masboogh

Sociological Analysis of My Bird by Fariba Vafa Based on Act Theory of Pier Bourdio 9

Arash Moshfeghi, Zahra Dusti

Structure of reversed order units in the building of sentences with stressing on nominal group in speeches by Hafez 10

Azamsadat Mousavi, Mohammadali Gozashti

Recreation of Gilgamesh in the Poem of Abdulvahab Bayati..... 11

Ali Najafi, Fatemeh Hajighorbani

Stylistics of Golestan Anecdotes Based on Verb: Systemic Functional Grammar 12

Maryam Nakhaei

The Study of Evolution of Character in Dramatic Works of Akbar Radi 13

Shiva Pourjahan, Ali Mohamadi

Golshir's influence of French Nouveau 14

Seyed Razagh Razavian

The Journal of Literary Criticism and Stylistics Research (JLCSR)
License Holder: Islamic Azad University, Shahrekord Branch
Director: Dr. Mohammad Hakimazar
Editor-in-Chief: Dr. Ghahreman Shiri
Managing Director: Dr. AsgharRezapoorian

Editorial Board:

Mohammadali Atashsowda	Associate Professor
Jahangir Fekri Ershad	Professor
Ahmad Ghanipour Malekshah	Associate Professor
Mohammad Hakimazar	Associate Professor
Hossein Hasanpour Alashti	Associate Professor
Saeid Hesampour	Professor
Hossein Khosravi	Associate Professor
Behrouz Mahmoudi Bakhtiari	Associate Professor
Abdorreza Modarreszade	Associate Professor
Ali Mohammadi	Professor
Ghahraman Shiri	Professor

The Journal reserves the right to accept, reject and edit the papers.
The authors are responsible for the published materials.

Persian Editor: Dr. Mohammad Hakimazar
English Editor and Translator: Dr. Amir Sabzevar
Islamic Azad University, Shahrekord Branch Publications
Assistants & Coordinators: Zahra Ahmadzadeh, Forouzan Haddadi
Cover Designer: Karim Monzavi
Copy Prepariation: Hajar Hasanzadeh Soureshjani

Address: The Journal of Literary Criticism and Stylistics Research (JLCSR), Literature & Humanities Faculty, Islamic Azad University, Shahrekord Branch, p.o box: 166, Shahrekord, Iran.
Tel:+983833361039 **Website:**www.Lit.iaushk.ac.ir
E.mail: Lit@iaushk.ac.ir

Islamic Azad University
Shahrekord Branch
Deputy of Research & Technology

The Journal of Literary Criticism and Stylistics Research (JLCSR)

Vol.8, No.4
March 2018

In The Name of God