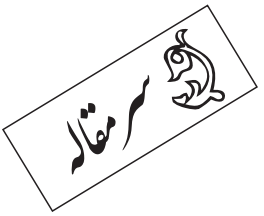
بسم الله الرحمن الرحیم

فهرست

سرمقاله	چیستی ادبیّات پایداری	دبیر	۳
مقاله	درون‌مایه و ویژگی‌های اشعار آیینی محمّدحسین انصاری‌نژاد	غلامعلی حدّاد عادل	۲۳
	اعتبار راوی در خاطره (مطالعهٔ موردی کتاب *روزهای آخر* نوشتهٔ احمد دهقان)	محمّدرضا ترکی منوچهر اکبری سمیّه رشیدی	٤۱
	متن پنهان شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» با تلفیق رویکرد بینامتنیّت ژرار ژنت و مایکل ریفاتر	علی سلطانی‌زاده علیرضا اسدی علیرضا شوهانی	٦۷
	«خویشتن آرمانی» در سینما و شعر دفاع مقدّس با تکیه بر فیلم «بادیگارد» و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی*	محمود حسن‌آبادی مریم شعبان‌زاده ساجده تقی‌زاده	۱۰۱
	کشش روایی در دو کتاب *دا* و *کوچهٔ نقّاش‌ها* با تکیه بر عناصر لحن و تعلیق	یعقوب زارع‌ندیکی	۱۲۹
	تحلیل داستان *فال خون* داوود غفّارزادگان از منظر سازوکارهای دفاعی	افسانه شیرشاهی	۱۵۵
نقد و بررسی	*پویهٔ پایداری* در بوتهٔ بررسی و نقد	فرزاد زیبایی	۱۸٤

Table of Contents 1
Summary of Articles 2



چیستی ادبیّات پایداری

ادبیّات پایداری امروزه بخشی از ادبیّات جهان و یکی از گرایش‌های علمی متداول در دانشگاه‌ها در رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی است، امّا هنوز تعریف و حدود و ثغورِ آن محلّ بحث صاحب‌نظران است. تاکنون، تعریف‌های متعدّدی برای ادبیّات پایداری مطرح شده و محقّقانی کوشیده‌اند حدّ و رسم این گونهٔ خاصّ ادبی را بازشناسی و بیان کنند. ما نیز در اینجا، به‌قدر وسع خویش، می‌کوشیم تعریفی از این مقوله به دست بدهیم و، سپس، اجزا و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن را واکاوی کنیم.

تعریف ادبیّات پایداری

ادبیّات پایداری مجموعهٔ آثار ادبی است که برای دفاع از یک هویّت فردی یا جمعیِ مشروع و در معرضِ خطر جدّی و نیز حفظ و گسترش آن آفریده می‌شود.

بررسی اجزای تعریف

ادبیّات مجموعهٔ سخنان منظوم و منثوری است که، به‌واسطهٔ بهره‌مندی از فصاحت و بلاغت و قوّهٔ خیال و عاطفه و اشتمال بر ظرایف و صنایع ادبی، از گفتارهای معمولی و

متداول فراتر باشد. نخستین ویژگی ادبیّات پایداری، طبق تعریف، وجهۀ ادبی آن است که از تعبیر «آثار ادبی» فهمیده می‌شود. طبعاً، نوشته‌ها و سروده‌های فاقد وجهۀ ادبیِ مُعتنابه، مثل متون علمی و حقوقی و تاریخی محض، چون فاقد صفت ادبیّت‌اند و بر آن‌ها «ادبیّات» نمی‌توان اطلاق کرد، از این مقوله تخصّصاً خارج‌اند.

هویّت

هویّتْ مجموعه‌ای از نشانه‌ها و آثار مادّی، زیستی، فرهنگی و روانی است که باعث شناسایی یک فرد از افراد دیگر و یک گروه از گروه‌های دیگر یا یک اقلّیّت از دیگران و یک فرهنگ و تمدّن از فرهنگ‌ها و تمدّن‌های دیگر می‌شود.

ویژگی مهمّ ادبیّات پایداری ارتباط آن با مقولۀ **هویّت** است. این ادبیّات همواره بر محور یک هویّت و برای دفاع از آن و پایداری در برابر عواملی آفریده می‌شود که برای آن خطر جدّی ایجاد می‌کنند.

هویّت را می‌توان به هویّت **فردی** و **جمعی** و هویّت جمعی را به هویّت خانواده (کوچک‌ترین هستۀ اجتماع) و خاندان و دیگر مجموعه‌های اجتماعی (مثل هویّت گروه و قشر و صنف و قوم و قبیله و شهر و دیار) تقسیم کرد و، در مفهوم گسترده‌تر، آن را شامل **هویّت ملّی** و **هویّت‌های نژادی** (مثل هویّت سرخ‌پوستان و سیاه‌پوستان) و **هویّت‌های جنسیّتی و زبانی و دینی و مذهبی** و حتّی، فراتر از همه، **هویّت انسانی** دانست.

عوامل تهدیدکنندۀ هویّت

وقتی از «هویّتِ درمعرضِ خطر» سخن می‌گوییم، باید به عوامل تهدیدکنندۀ هویّت نیز اشاره‌ای بکنیم. اساساً، پایداری همواره در برابر عامل یا عوامل مخرّب و خطرزا صورت می‌گیرد. هریک از انواع هویّت از سوی طیف گسترده‌ای از عوامل طبیعی و غیرطبیعی و داخلی و خارجی تهدید می‌شوند. طبعاً، مقصود از «خطر» هم خطراتی است که

بنیان‌های یک هویّت را در معرض آسیب قرار می‌دهند و خطراتی که بنیان‌کن نیستند هرگز واکنش‌هایی از قبیل پایداری ایجاد نمی‌کنند، چه رسد به اینکه تولید ادبیّات کنند. بنابراین، همهٔ ادبیّات منظوم و منثورِ آفریده‌شده در زمینه‌هایی از این دست می‌توانند بخشی از ادب پایداری باشند:

– آثاری که انسان‌ها در مسیر دفاع از جان و مال و ناموس خود آفریده‌اند؛

– آثاری که انسان‌ها به‌منظور حفظ موجودیّت خویش در وانفسای بحران‌ها و بلایای طبیعی (زلزله و سیل و...) و بیماری نوشته‌اند (همچون آثاری که برخی از نویسندگانِ مبتلا به بیماری‌های صعب یا بیماری‌های همه‌گیر برای حفظ توان و روحیّهٔ خود در مصاف با بیماری به وجود آورده‌اند)؛

– آثار ادبی که انسان‌ها در موقعیّت غربت و مهاجرت، وقتی هویّت فرهنگی و زبانی و دینی و بومی خود را در معرض آسیب غربت می‌بینند، می‌آفرینند؛

– برخی از آثاری که انسان عارف در سلوک معنویِ خود، وقتی هویّت معنویِ خود را در معرض خطر جدّیِ هواهای نفسانی و نفس امّاره می‌بیند، می‌آفریند و بر آن است تا پایداریِ خود را در برابر این عوامل مهلک حفظ کند؛

– برخی از آثاری که طبقات و گروه‌های صنفی (مثلاً کارگران) و قشرهای مختلف و جنسیّت‌های گوناگون در دفاع از موجودیّت خود آفریده‌اند (مثل شماری از آثاری که در دفاع از حقوق زنان نوشته شده)؛

– ادبیّاتی که مردم سرزمین‌های اشغال‌شده (مثل ادبیّات مقاومت فلسطین) و مردم کشورهای استعمارزده (مثل ادبیّات مقاومت الجزایر) در دفاع از هویّت و موجودیّت و مرزهای ملّیِ خود نوشته‌اند؛

– آثار ادبی که جمعیّت‌های نژادیِ در معرض نسل‌کشی (از قبیلِ سرخ‌پوستان و سیاه‌پوستان) در تقابل با تبعیض نژادی آفریده‌اند؛

– مکتوباتی که پیروان ادیان و مذاهبِ درمعرض تهدید و سانسور (مثل تشیّع درطیّ قرن‌های متمادی) در دفاع از هویّت دینیِ خود رقم زده‌اند؛

– آثار ادبی که در دفاع از زبان‌ها و گویش‌های درمعرضِ زوال یا زبان‌هایی که بیگانگان یا دشمنان داخلی با سلطهٔ نظامی یا فرهنگی در پی نابودی آن‌اند نوشته می‌شود؛

– بسیاری از آثاری که در تقابل با عناصر تهدیدکنندهٔ هویّت انسانی نوشته‌اند (مثل عواملی که به ازخودبیگانگی و مسخ انسان منجر می‌شوند یا محیط زیست او را درمعرض آسیب جدّی قرار می‌دهند)؛

– و... .

طبعاً این آثار همیشه به‌قلمِ صاحبان هویّتِ درمعرضِ خطر نوشته نمی‌شود و گاه کسان دیگری، که تسلّط بیشتری بر نگارش و شیوه‌های ادبی دارند، دست به قلم می‌برند و به‌کمکِ آنان و گاه مستقلاً آثاری در این زمینه می‌آفرینند.

عوامل خطرزا هنگامی می‌توانند به خلق ادبیّات پایداری منجر شوند که مبانیِ یک هویّت را درمعرضِ تهدید قرار دهند و صاحبان آن هویّت این خطر را احساس کنند. اینکه درطول تاریخ، علی‌رغم روی‌دادن اتّفاقات سهمناک و تهدیدات مختلف هویّتی، در بسیاری مواقع، انسان‌ها به خلق ادبیّات پایداری روی نیاورده‌اند از این رو بوده که روش‌های دیگری جز آفریدن ادبیّات، مثل مبارزات مخفی و علنی، برای مبارزه برگزیده‌اند یا آن خطر را گذرا دیده‌اند و، به هر دلیل، حتّی از سرِ غفلت، آن را بنیان‌کن تشخیص نداده‌اند یا احساس کرده‌اند که چاره‌ای جز تسلیم و کنارآمدن با واقعیّتِ موجود ندارند.

هویّت و «دیگری»

راه شناختِ هر موجودیّت و هویّتی، اساساً و در مرحلهٔ نخست، معرفت به عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن است. از راهِ پی‌بردن به اجزای یک ترکیب هویّتی و جنس و فصل‌های

آن می‌توان آن را شناخت؛ به‌همین دلیل است که حکما در تعریف انسان مثلاً به «حیوان ناطق» و شیمی‌دان‌ها در شناساندن موادّ مختلف مثل «آب» و «نمک» به اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها اشاره می‌کنند. این منطقی‌ترین و علمی‌ترین شیوهٔ شناخت هر شیء و مفهومی است، امّا متفکّران امروز معمولاً هویّت را در ارتباط با غیر و **دیگری** معنی می‌کنند. در **قرآن** کریم (الحجرات: ۱۳) نیز به تنوّعات قومی به‌مثابهٔ شیوه‌ای برای شناختِ متقابل انسان‌ها از یکدیگر اشاره رفته است: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَ أُنْثَى وَ جَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾.[۱]

تأکید بر هویّت دیگری اگر منشأ تضادهای قومی و ملّی و جنگ‌های تمدّنی نشود و، چنان‌که در **قرآن** کریم آمده، تنها اسباب تعارف و گفتگوی متقابل فرهنگ‌ها باشد، می‌تواند ما را در شناختِ هویّت جمعی و ملّیِ هر قوم و ملّتی یاری رساند.

هویّت مقوله‌ای پویاست و همواره، به‌واسطهٔ هم‌جواری با هویّت‌های دیگر، از آن‌ها و گفتمان‌های شکل‌گرفته در بسترِ آن‌ها تأثیر می‌پذیرد و مانند هر موجود زندهٔ دیگری به بازتعریف و بازسازی و نوسازی خویش می‌پردازد، امّا همیشه هستهٔ مرکزی خود را که مبتنی بر مبانی فرهنگی خویشتن است نگاه می‌دارد و معمولاً در جذب عناصر فرهنگیِ دیگران به عواملی بسنده می‌کند که تعارض آشکار با مبانی فرهنگی و تمدّنیِ او نداشته باشد و باعث استحالهٔ آن نشود.

هویّت ایرانی

مردمی که در قلمروِ سرزمینی به‌نامِ ایران زندگی کرده‌اند و می‌کنند، به‌دلیلِ اشتراکات فرهنگی و تاریخی و آرمان‌ها و اهدافی که دارند و به‌سببِ حافظه و خاطرهٔ مشترکی که

---

۱. ای مردم، ما شما را از مرد و زنی آفریدیم و شما را ملّت‌ملّت و قبیله‌قبیله گردانیدیم تا با یکدیگر شناساییِ متقابل حاصل کنید. درحقیقت، ارجمندترین شما نزد خدا پرهیزگارترین شماست. بی‌تردید، خداوند دانای آگاه است.

درمیان آنان درطول تاریخ شکل گرفته، **هویّت ایرانی** را به‌وجود آورده‌اند. این سرزمین آمیزه‌ای است از اقوام و زبان‌ها و مذاهب مختلف که هویّتی، عمدتاً براساسِ سه عنصر ملّیّت و اسلامیّت و زبان فارسی، در آن شکل گرفته است. این هویّت در چند قرن اخیر، خصوصاً در دوران معاصر، از هویّت‌های جهانی نیز تأثیر پذیرفته است.

نکتهٔ مهم این است که این عناصر پاره‌هایی متضاد و متخالف نیستند و درکنارِ یکدیگر هویّتی منسجم پدید آورده‌اند. اگر هویّت ایرانیْ ناهماهنگ و چندپاره بود، یقیناً درطوفان حوادث روزگار، درطیّ هزاره‌های پُرآشوب تاریخ، قادر به پایداری نبود. هویّت ایرانی، به‌دلیلِ همین یکپارچگی و انسجام کلّی، نه‌تنها درهجوم هویّت‌های دیگر درطول تاریخ از وجود خود صیانت کرده، بلکه توانسته است در موارد متعدّد هویّت‌های مهاجم و غیرمهاجم دیگر را، نظیر آنچه در تعامل ایران با مغولان دیده‌ایم، به‌رنگِ خویش درآورد.

در سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، و عمدتاً در دهه‌های چهل و پنجاهِ شمسی تا امروز، کسانی کوشیده‌اند ملّیّت و اسلامیّت را ــ که درطول تاریخ بی‌هیچ تعارضی شکل‌دهندهٔ هویّت ایرانی بوده‌اندــــ دربرابر یکدیگر قرار دهند و یکی از این‌ها را به‌بهانهٔ دفاع از دیگری حذف کنند یا از ارزش آن بکاهند. کسانی نیز یافت شده‌اند که تلاش کرده‌اند در زبان فارسی، به‌مثابهٔ زبان مشترک اقوام ایرانی، خدشه کنند و آن را به‌مثابهٔ زبان قومی خاص دربرابر زبان‌های رایج دیگر در ایران مطرح کنند یا، با مرجعیّت‌بخشی به زبان‌های فرنگی، فارسی را در چهارچوب زبانی محدود کنند که تنها به‌کارِ محاورات عادی و شعر و ادبیّات می‌خورد و قابلیّت تبدیل‌شدن به زبان علم را ندارد. تلاش‌های جریاناتی که می‌کوشند این سه بنیان اصلیِ هویّت ایرانی را سست کنند، با هر انگیزه‌ای، قطعاً درخدمت این هویّت نبوده و نیست و تنها می‌تواند به تضعیف کلّیّت این هویّت و القای بحران در آن بینجامد.

هویّت و مشروعیّت

نکتهٔ مهمّ و تأمّل‌برانگیزِ دیگر، که در تعریفِ ما از ادبیّات پایداری آمده بود، قید **مشروعیّت** برای هویّت است. طبق این شرط، آثاری که در دفاع از هویّت‌های نامشروع آفریده می‌شوند، نظیر ادبیّاتی که در دفاع از فاشیسم و تبعیض نژادی و متجاوزان و اشغالگران نوشته می‌شود، نه‌تنها جزء ادبیّات پایداری نیستند، که در تعارض و تقابل با آن قرار دارند. بنابراین، اگر هویّت‌های فاشیستی و تجاوزگر ــ از باب تبلیغات و، به‌اصطلاح، پروپاگاندای سیاسی ــ چیزهایی در مقولهٔ ادبیّات و هنر بیافرینند، به‌دلیلِ تعارض با مبانیِ اخلاقی و عرفی و حقوقی، ضدّ ادبیّات پایداری به شمار می‌آید نه زیرمجموعهٔ آن.

این شبهه معمولاً در اینجا به ذهن می‌رسد که ملاک مشروعیّتْ به‌شدّت نسبی است و نمی‌توان بر آن تکیه کرد، زیرا نامشروع‌ترین و غیراخلاقی‌ترین هویّت‌ها و موجودیّت‌ها نیز ممکن است ادّعای مشروعیّت و قانونی بودن داشته باشند و، حتّی با کمال گستاخی، دیگران را نامشروع و نامقبول قلمداد کنند؛ امّا باید توجّه داشت که مشروعیّتِ یک هویّت براساسِ موازین دانش حقوق و عرف و اخلاق انسانی قابل بحث و اثبات است و هرگز موازین علمیِ حقوق بین‌الملل مثلاً بر مشروعیّت یک رژیم اشغالگر صحّه نمی‌گذارد و مبارزهٔ با چنین موجودیّتی را نامشروع و مخالفِ عرف و اخلاق و حقّ انسانی تلقّی نمی‌کند. بنابراین، اگر در مشروعیّتِ هویّتی یا دفاع از آن خلاف و شکّی وجود داشته باشد، آن را می‌توان به داوری موازین علمی و حقوقی و صاحب‌نظران بی‌طرف واگذاشت.

البتّه، باید اقرار کرد که تشخیص هویّت مشروع از نامشروع، در بازار هیاهوی حقّ و باطل، همیشه کار ساده‌ای نیست و در این راه همواره باید بر ملاک‌ها و بیّنات و حجّت‌های درخورِ اعتنا تأکید کرد. یکی از وظایف ادبیّات پایداری، در عرصهٔ یک دفاعِ

مشروع، «دفاع از آن دفاع» و حقّانیّتِ آن به‌کمکِ شگردهای ادبی و ایجاد اقناع لازم در اذهان است.

ناگفته پیداست که دفاع از یک هویّت و موجودیّتِ حتّی مشروع، از هر راهی و به‌کمکِ هر ابزاری، معنی ندارد و دفاع از یک هویّت مشروع نیز باید از راه و به‌کمکِ ابزارهای قانونی و مشروع شکل بگیرد، چراکه به‌قول معروف «هدف وسیله را توجیه نمی‌کند»؛ بنابراین، توسّل به شیوه‌های نامشروع و غیراخلاقی و غیرانسانی، مثل تروریسم و کشتار بی‌گناهان و افراد بی‌طرف، نه‌تنها با موازین اخلاقی و حقوقی و مروّت انسانی ناسازگار است، که با ابزارهایی مثل ادبیّات و هنر نیز نمی‌توان به توجیه و تطهیرِ آن پرداخت. بنابراین، بدیهی است که آثار ادبی اگر درخدمت تأیید اقداماتی ازاین‌دست قرار بگیرند و به تأیید و ترویج خشونت‌های غیرقانونی و غیرانسانی روی بیاورند، جزء مجموعهٔ ادبیّات پایداری قرار نمی‌گیرند. ادبیّات پایداری ادبیّاتی است اخلاقی و انسانی که هرگز در دفاع از مقاصد مشروع نیز به ابزارهای نامشروع و منافی با موازین انسانی توسّل نمی‌جوید. براین‌اساس، هجوهای رکیک و دشنام‌ها و بدزبانی‌ها و خشونت‌های غیراخلاقی را نیز، اگرچه می‌توانند در مقولهٔ ادب حماسی و یا اعتراضی بگنجند، نمی‌توان از مصادیق شایستهٔ ادبیّات پایداری شمرد. طبعاً، مرجع تشخیص مشروعیّت و نامشروع‌بودن شیوه‌های دفاع و مبارزه نیز، درصورتِ لزوم، موازین حقوقی و عرف و اخلاق انسانی است.

بعد از روشن‌شدن اجزای تعریف، باید به تفاوت‌های ادبیّات پایداری با مفاهیم نزدیک به آن مثل ادبیّات حماسی و اعتراضی و سیاسی و ادبیّات جنگ بپردازیم.

ادبیّات حماسی، ادبیّات اعتراضی و سیاسی

غالباً میان ادبیّات پایداری و مقوله‌هایی مثل ادبیّات حماسی و ادبیّات سیاسی خَلط می‌شود. بسیاری از صاحب‌نظرانْ ادبیّات حماسی یا اعتراضی و سیاسی را همان ادبیّاتِ

پایداری می‌شمارند و فراوان دیده شده است که متون ادبیِ حماسی یا اعتراضی یا سیاسی را به‌مثابهٔ متون نظم و نثر پایداری در دانشگاه‌ها تدریس می‌کنند یا مورد تحقیق قرار می‌دهند، درحالی‌که علی‌رغم شباهت‌های فراوان میان این حوزه‌ها تفاوت‌هایی هم میانِ آن‌ها وجود دارد. ادبیّات حماسی و اعتراضی و سیاسی، چنان‌که گفتیم، هنگامی ادبیّات پایداری به شمار می‌آیند که بر محور یک هویّت فرهنگی و دفاع از آن شکل گرفته باشند. با توجّه به تفاوت‌هایی که این مقوله‌ها با یکدیگر دارند، بهتر آن است که آن‌ها را در هم نیامیزیم و تداخل‌ها و تفاوت‌های آن‌ها را در نظر داشته باشیم.

این درست است که ادبیّات پایداری، به‌دلیلِ وجههٔ دفاعیِ آن، معمولاً لحن حماسی دارد و به ستیهندگی و فداکاری و سلحشوری و اعتراض و سیاست‌ورزی نزدیک است و مخاطبان خود را به ظلم‌ستیزی و استواری و مقاومت در راه آرمان‌ها دعوت می‌کند، امّا دفاع از یک هویّت همواره مستلزم حماسه و رویکرد اعتراضی و خشم و خروش سیاسی نیست. در بسیاری از مواقع، برای دفاع از یک هویّتِ درمعرضِ خطر، از بابِ مصلحت، باید به نرم‌خویی و گفتگو یا به تلاش‌های فرهنگی و هنریِ نرم روی آورد و، در بسیاری مواقع، تلاش معنوی و فکری در دفاع از یک هویّتْ تأثیرگذارتر از جهاد مسلّحانه و مبارزات سخت است. با این نگاه، اثری مثل *صحیفهٔ سجّادیّه*، با اینکه درقالب دعا و نیایش آفریده شده و غالباً جزء ادبیّات حماسی و اعتراضی و سیاسی به شمار نمی‌آید، از مصادیق اعلای **ادبیّات پایداری شیعه** محسوب می‌شود، زیرا توانسته است ــ بدون ایجاد حسّاسیّت دشمنان ــ مبانی فکری این مذهب را در دوران خفقان و ستم اُمَوی و روزگارانِ بعد تبیین و از موجودیّت این هویّت به بهترین صورت دفاع کند. بدون تفکیکِ این مفاهیم از یکدیگر، ممکن است برخی از مصادیق ارزشمندِ ادبیّات پایداری از دایرهٔ آن خارج شود. اساساً باید توجّه داشت که ادبیّات پایداری، به‌دلیلِ غلبهٔ احساسات و عواطف انسانی، بیش از آنکه ادبیّات حماسی به‌معنای دقیق کلمه باشد، ادبیّاتی غنایی است.

اگر بخواهیم به زبانِ علم منطق سخن بگوییم، نسبت این ادبیّات (پایداری) با ادبیّات حماسی، اعتراضی، انتقادی و سیاسی «عموم و خصوص من‌وجه» است؛ یعنی مصادیق ادبیّات پایداری در موارد بسیاری با مصادیق ادبیّات‌های یادشده این‌همانی دارد، امّا مواردی هم یافت می‌شوند که در دایرهٔ ادبیّات پایداری نمی‌گنجند؛ مثلاً، به برخی منظومه‌های حماسی عاشقانه می‌توان اشاره کرد که، اگرچه از مصادیق ادبیّات حماسی به شمار می‌آیند، آن‌ها را نمی‌توان در ذیل ادبیّات پایداری گنجاند. بر اساسِ تعریفِ ما، بسیاری از آثار ادبیِ سیاسی و اعتراضی را نیز ــ اگرچه صبغهٔ ظلم‌ستیزانه دارند و برای اصلاح جامعه خلق شده‌اندــ اگر برای دفاع از یک هویّت آفریده نشده باشند، نمی‌توان از مقولهٔ ادبیّات پایداری شمرد؛ مثلاً، اشعاری که در ادب فارسی در ستیزه با مناسبت‌های غلط اجتماعی مثل تظاهر و ریا و چاپلوسی و مخالفت با زاهدان ریایی و محتسبان تردامن سروده شده‌اند، اگر نتوان آن‌ها را در محدودهٔ دفاع از هویّت‌هایی مثل تصوّف و عرفان راستین به شمار آورد، در محدودهٔ ادبیّات پایداری نمی‌گنجند و تنها نوعی ادبیّات اعتراضی به شمار می‌آیند. از یاد نبریم که برخی از مصادیق ادبیّات پایداری، مثل آنچه در دفاع از هویّت فردی در برابر عواملی مثل بیماری و بحران‌های زندگیِ فردی به وجود آمده‌اند، اساساً ربطی به ادبیّات اجتماعی ندارند تا جزء ادبیّات سیاسی و اعتراضی به شمار بیایند. بنا بر آنچه گفتیم، خطّ مرزهای ظریفی، از لحاظِ تعاریف، میان **ادبیّات حماسی** و **ادبیّات سیاسی** و **ادبیّات اعتراضی و انتقادی** وجود دارد که باعث می‌شود این مفاهیمِ نزدیک‌به‌هم، در پاره‌ای از مصادیق، از یکدیگر جدا شوند.

ادبیّات جنگ/ ضدّ جنگ

از بی‌دقّتی‌های رایج یکی این است که ادبیّات پایداری را در ادبیّات جنگ یا دفاع مقدّس منحصر می‌دانند و، تا از ادبیّات پایداری سخنی گفته می‌شود، ذهن‌ها بلافاصله به‌سوی

ادبیّاتی منعطف می‌شود که در میدان‌های نبرد آفریده شده است. تردیدی نیست که ادبیّات پایداری به‌صورتِ انکارناپذیری با ادبیّات جنگ پیوند خورده است، امّا ادبیّات پایداری ضرورتاً در حاشیهٔ جنگ‌ها به‌وجود نمی‌آید. برای روشن‌تر شدن سخن لازم است کمی دربارهٔ ادبیّات جنگ و ادبیّات ضدّ جنگ و نسبتِ آن با پایداری سخن بگوییم.

ادبیّات جنگ، در مفهوم وسیعش، همهٔ آثاری را دربر می‌گیرد که دربارهٔ میدان‌های نبرد و حوادث خونین آن‌ها نوشته می‌شود. ادبیّات ضدّ جنگ نیز آثاری است که برای محکوم‌کردن تجاوز و خون‌ریزی و دفاع از صلح، با نشان‌دادن چهرهٔ غیرانسانی جنگ، آفریده می‌شود. از نمونه‌های خوب ادبیّات ضدّ جنگ در ادبیّات منظوم فارسی قصیدهٔ «جغد جنگ» ملک‌الشّعرای بهار است. یقیناً بخش‌های زیادی از ادبیّات جنگ و ضدّ جنگ جزء ادبیّات پایداری به شمار می‌آید. مکتوبات ادبیِ حامیِ جنگ هنگامی در این مقوله می‌گنجند که از نبردهای عادلانه و در دفاع از هویّت مشروع دفاع کنند؛ چنان‌که آثار ادبی ضدّ جنگ وقتی بخشی از ادبیّات پایداری‌اند که نبردهای متجاوزانه و ضدّ هویّتی را ناپسند بشمارند و انسان‌ها را به صلح عادلانه و همزیستی براساسِ اصول انسانی فرابخوانند.

ادبیّات جنگ اگر از تجاوز و ستم دفاع کند و ادبیّات ضدّ جنگ اگر دفاع‌های مشروع و عادلانه را به‌بهانهٔ مخالفت با جنگ و تلخی‌های آن زیر سؤال ببرد، درحقیقت، ضدّ ادبیّات پایداری است. ادبیّات ضدّجنگ، دراین‌صورت، حتّی اگر چهرهٔ خود را در پرده‌ای از صلح‌خواهیِ ریاکارانه پنهان کرده باشد، چون حقّ دفاع مشروع و قانونیِ انسان‌ها را نادیده گرفته، نوعی ادبیّات جنگ‌طلبانه است، چراکه در عمل به تأییدِ مستقیم یا غیرمستقیم ستم و تجاوز و جنگ می‌پردازد و بر چهرهٔ تجاوزدیدهٔ مظلوم پنجه می‌کشد؛ امّا، ازسوی‌دیگر، آثاری که به عدالت و حقیقت ملتزم‌اند و نبردهای دفاعیِ انسان‌های حق‌طلب را با جنگ‌های ظالمانهٔ اشغالگران در یک کفّه

قرار نمی‌دهند، حتّی اگر در توصیف واقعیّات جنگ صحنه‌های هولناک و تلخِ آن را به تصویر بکشند و زشتی‌های خواسته یا ناخواستهٔ آن را توصیف کنند، از محدودهٔ ادبیّات پایداری خارج نیستند.

ادبیّات زندان

از گونه‌های نزدیک به ادبیّات پایداری «ادبیّات زندان» یا «ادبیّات بازداشتگاهی» یا «ادبیّات اردوگاهی» است. ادبیّات زندان نیز تنها هنگامی از مقولهٔ ادبیّات پایداری به شمار می‌آید که آفرینندهٔ آن، برای حفظ هویّتِ در معرضِ خطرِ فردی و جمعی، پایداریِ خود را در برابر شرایط زندان و اسارتگاه و ابتلائاتِ آن روایت کند. سابقهٔ ادبیّات زندان را در متون کهن فارسی در حبسیّات شاعرانی چون ناصرِ خسرو و مسعود سعد و خاقانی می‌توان نشان داد. ادبیّات زندان در جهان امروز نمونه‌هایی جذّاب و فراوان دارد. بسیاری از رمان‌های مشهور جهان حکایت پایداری انسان‌هایی است که به‌دلایلِ مختلف به زندان افتاده‌اند و می‌کوشند هویّت و موجودیّتِ خود را علی‌رغم سختی‌های عذاب‌آورِ آن حفظ کنند. برخی از این داستان‌ها و رمان‌ها حکایت گریز از زندان‌ها را روایت می‌کنند. *کنت مونت‌کریستو* از الکساندر دوما و *پاپیون* نوشتهٔ هانری شارِیر از آثار مشهور جهانی در این زمینه است. کتاب‌هایی مثل *ورق‌پاره‌های زندان* و *پنجاه‌وسه نفر* از بزرگ علوی نیز، از نوشته‌های معاصر فارسی، به گونهٔ ادبیّات زندان تعلّق دارد.

بسیاری از این آثار خاطرات اشخاصی است که در جاهایی مثل اردوگاه‌های آلمانِ نازی یا اردوگاه‌های کار اجباری در شوروی سابق یا در اسارتگاه‌های اسرائیل یا بازداشتگاه‌های ساواک (سازمان اطّلاعات و امنیّت کشور در دوران پهلوی دوم) یا زندان‌ها و اردوگاه‌های نظام بعثیِ عراق و یا در پایگاه‌های گروه‌های خشونت‌طلبی مثل داعش شکنجه شده‌اند. این افراد گاهی خود و گاه به‌یاریِ دیگران خاطراتشان را نوشته و بخش‌هایی از ادبیّات اردوگاهی را پدید آورده‌اند.

در ادامه، برای اینکه بـه فهـم دقیـق‌تـری از ادبیّـات پایـداری برسـیم، نسـبت آن را با مفاهیمی مثل ادبیّات متعهّد و بومی‌گرایی و ادبیّات عامّه نشان خواهیم داد.

ادبیّات متعهّد

ادبیّات پایداری در نزاع کهنهٔ «هنر برای هنر» یا «هنر برای مردم» و ادبیّات برای ادبیّات یا ادبیّـات برای اهداف والا جانب ادبیّات برای اهداف انسانی و عدالت‌خواهانه را می‌گیرد؛ اگرچه این سخن به‌معنیِ بی‌ارزش‌دانستن آثاری که تنها برای زیبایی ــ بی‌توجّه به اهداف اجتمـاعی و سیاسی ــ آفریده شده‌اند نیست، زیرا تعهّد به زیبایی نیز خود گونه‌ای تعهّد است. مهم ایـن است که شاعران و نویسندگان، در کنار پرداختن به زیبایی‌های انتزاعی، به دنیـای پیرامـونِ خود نیز توجّه داشته باشند و به‌سادگی از کنـارِ عـواملی نگذرنـد کـه هویّـت انسـان‌هـا و سرزمین‌ها و فرهنگ‌ها را ظالمانه تهدید می‌کند. در این صورت است که ادبیّـات پایـداری ــ یعنی آثاری که، ضمن التزام به زیباییِ هنری، به هویّت‌های اخلاقی و عدالت و انسـانیّت نیز پایبند است ــ شکل می‌گیرد.

آثار ارجمند جهانی، از دیرباز تاکنون، به مفاهیم متعالی ملتزم بوده‌انـد و بسـیاری از شاهکارهای این عرصه با التزام به اندیشه و آرمان‌های خاصّی شکل گرفته‌اند. در **قـرآنِ** کریم نیز شاعرانِ باایمان ستوده شده‌اند و پیامبر^ص از سخنان حـق‌باورانـهٔ آنـان سـتایش کرده است. در روزگاران اخیر هم، متفکّران و نویسندگانی چون تولستوی و گـورکی و برخی اندیشمندان استعمارستیز و چپگرا و فلاسفهٔ وجودی و متفکّـران مبـارزِ مسـلمان به نظریّه‌پردازی در این زمینه پرداخته‌اند.

باید توجّه داشت که آثار متعهّد، حتّی اگر بـه‌سـفارشِ جامعـه یـا تفکّـر یـا جریـان سیاسیِ خاصّی آفریده شوند، لزوماً از ارزش هنـریِ کمتـری برخـوردار نیسـتند. دلیـل این سخن انبوه آثار ایدئولوژیک یا سفارشی درمیان شاهکارهای هنـری جهـان اسـت.

یقیناً، آثاری که متعهّد به مفاهیم و آرمان‌های بلند انسانی و اخلاقی و دینی‌اند، از لحاظِ ارزشِ محتوایی و نوعی، از شرافت و فضیلت خاصّی بهره می‌برند.

ادبیّات عامّه

وقتی یک هویّت فرهنگی و تمدّنی ــ مثلاً یک کشور ــ در معرض خطر تجاوز و اشغال و استعمار قرار می‌گیرد و بدخواهان به آن چشم طمع می‌دوزند یا برای اضمحلال فرهنگِ آن به توطئه‌گری می‌پردازند، صاحبان آن هویّت حق دارند به دفاع از آن بپردازند. این دفاع معمولاً، پس از طیّ مراحلی، صبغهٔ مردمی می‌یابد و توده‌های مردم برای دفاع از هویّتِ در معرضِ تهدید خود وارد صحنه می‌شوند و از جمله در این مسیر به آفرینش ادبیّات خاصّ خود، یعنی ادبیّات عامّه، می‌پردازند. ادبیّات عامّه کوه یخی است که بخش کوچکی از آن در معرض دید و داوری ما قرار دارد. متأسّفانه، بسیاری از آثاری که توده‌های مردم در این عرصه آفریده‌اند، چون مثل ادبیّات رسمی از حمایت مراکز قدرت بهره‌مند نبوده، از میان رفته است؛ از جمله بسیاری از آثار مرتبط با پایداریِ مردم در عرصهٔ تاریخ ایران، که همواره درگیر درگیری‌ها و هجوم‌های بزرگ بوده، به دست ما نرسیده است.

ادبیّات عامّه را مردم کوچه و بازار می‌آفرینند، نه نخبگان. باید توجّه داشت که خواصّ و نخبگان، که آفرینندگان ادبیّات رسمی‌اند، معمولاً به طبقات متوسّط جامعه وابسته‌اند یا از آنان تأثیر می‌پذیرند. این افراد ذاتاً افرادی محافظه‌کارند و، برای محافظت از موقعیّت و دارایی‌های خود، کمتر در مراحل اوّلیّهٔ نهضت‌های اجتماعی و مردمی به آن‌ها می‌پیوندند و، اگر بپیوندند، در پی آن‌اند که رهبریِ جریان را به دست بگیرند و معمولاً افراد پُرشماری نیستند. به همین دلیل است که ادبیّات پایداری، در بسیاری از مواقع، ادبیّات توده‌های مردم است و نمونه‌های آن را در ادبیّات رسمی کمتر می‌توان دید. بسیاری از مَتَل‌ها و سرودها و

تصنیف‌های مردم کوچه و بازار در انتقاد از اوضاع موجود یا ستایش از قهرمانان ملّی، نظیر بسیاری از زبانزدهای مردم در جریان نهضت مشروطه یا نهضت جنگل در گیلان، از نمونه‌های خوب ادبیّات پایداری است.

ادبیّات عامّهٔ پایداری ممکن است از لحاظ ادبیّات رسمی و منتقدانِ وابسته به آن عیار ادبیِ بالایی نداشته باشد، امّا از اصالت و صمیمیّت برخوردار است و می‌تواند بخش‌های ناگفته و ناشنیده‌ای از تاریخ نهضت‌ها را روایت کند. شوخ‌طبعی و طنزْ یکی از ابعاد ادبیّات پایداری است که در ادبیّات عامیانه تجلّی خاصّی دارد و باعث تأثیرگذارتر شدنِ آن می‌شود. انواع شعارهای مردمیِ دوران انقلاب اسلامی و بسیاری از نوحه‌ها و اشعار سینه‌زنی، که در دوران دفاع مقدّس ورد زبان مردم و رزمندگان ایرانی بود، از نمونه‌های نزدیک به ادبیّات عامّهٔ پایداری است.

ماهیّت ادبیّات رسمیِ فارسی ــ که غالباً در دو زمینهٔ ادبیّات درباری و ادبیّاتِ خانقاهی جلوه کرده است ــ ذاتاً قابلیّت چندانی برای پرداختن به ادبیّات پایداری ندارد، زیرا ادبیّات درباری معمولاً عرصهٔ مدیحه‌پردازی و ستایش از قدرت است و ادبیّات خانقاهی نیز اغلب به صلح کلّ و تسلیم در برابر قضا و قدر گرایش دارد و چندان تمایلی به درگیر شدن با واقعیّت‌های اجتماعی و سیاسی از خود نشان نمی‌دهد. ادبیّات درباری و خانقاهی، هر دو، در حاشیهٔ دو قدرتِ دربار و خانقاه شکل گرفته‌اند، امّا ادبیّات پایداری در مسیرِ مبارزات مردمی علیه قدرت‌ها به وجود می‌آید.

با این همه، ادبیّات رسمیِ فارسی، یکسره، خالی از ادبیّات پایداری نیست. در متون برجای‌مانده از اصحاب خانقاه نمونه‌هایی از حماسهٔ عرفانی و، در آثار شاعران درباری، اشعاری در زمینهٔ دفاع از مرز و بوم در برابرِ تاخت‌وتاز بیگانه یافت می‌شود. نمونه‌هایی از این ادبیّات را، برای مثال، در برخی آثار حماسیِ ملّی و مذهبی و عرفانی و نوشته‌هایی می‌توان دید که در زمینهٔ جهاد و مرزبانی از حدود و ثغور سرزمین‌های اسلامی در برابرِ

هجوم صلیبیان و دیگر مهاجمان آفریده شده است (از جمله رساله‌های **جهادیّه** در جنگ‌های ایران و روس و جز آن)؛ البتّه ادبیّات پایداری در زبان فارسی، در گسترده‌ترین شکلِ خود، آثاری است که به‌مناسبتِ دفاع مقدّس ملّت ایران به‌وجود آمده و هنوز در حالِ آفرینش است.

بومی‌گرایی

یکی از اندیشه‌هایی که در روزگارِ ما با ادبیّات پایداری گره خورده بومی‌گرایی است. بومی‌گرایی حاصل تجارب تاریخیِ ملّت‌هایی است که استعمارْ هویّت و فرهنگ آنان را در معرضِ نابودی قرار داده و، با غارت منابع و ثروت‌های آنان و با گماشتن نظام‌های دیکتاتوری بر سرِ آنان، به تحقیرشان پرداخته است. این اندیشه گفتمانی است که خواستار توجّه‌دادن انسانِ استعمارزده و تحتِ‌سلطه به ارزش‌ها و اصالت‌های بومی و فرهنگیِ خود است و تلاش می‌کند، با «بازگشت به خویشتن»، بر زخم‌های انسان تحقیرشده و دردکشیده از استعمار کهنه و نو مرهمی بگذارد. این گفتمان پس از جنگ جهانیِ دوم به‌وجود آمد و قلمروِ جغرافیاییِ وسیعی را، از آسیای جنوب شرقی تا منطقهٔ کارائیب که در فرهنگ سیاسیِ امروز به **جهان سوم** مشهور است، در بر گرفت. روشنفکران استعمارستیزِ این سرزمین‌ها سعی دارند به آثار و عواقب استعمار و بندگیِ فکریِ انسان‌ها پایان دهند و، با توجّه به هویّت اصیل ملّی، زنجیرهای تحقیر استعمارگران را از گردن مردم استعمارزده بگشایند. این زنجیرها همان قید و بندهای روانی است که انسانِ استعمارزده را وادار می‌کند به سَروریِ استعمارگران، به‌مثابهٔ فرهنگ و نژاد برتر، گردن بنهد.

بومی‌گراییْ اندیشهٔ غالب بر شماری از مبارزان و سیاست‌ورزان جهان سوم (از قبیلِ هواری بومدین،[1] ارنستو چه‌گوارا،[2] عبدالنّاصر، جواهر لعل نهرو، احمد سوکارنو،[3] یاسر عرفات، فیدل کاسترو[4] و...) در دهه‌های پنجاه میلادیِ قرن بیستم به بعد بوده است. فرانتس فانون[5]

1. Houari Boumédiène
2. Ernesto Che Guevara
3. Ahmad Soekarno
4. Fidel Alejandro Castro
5. Frantz Fanon

(درگذشتهٔ ۱۹۶۱م)، اهل جزیرهٔ مارتینیک،[1] از روشنفکران جهان سومی بود که در نظریّه‌پردازی در این زمینه بیشترین سهم را داشت.

بومی‌گرایی در ایران بیشتر در قالبِ نظریّهٔ مبارزه با **غرب‌زدگی** جلوه کرد و روشنفکرانی چون سیّدفخرالدّین شادمان (متوفّی ۱۳٤٦)، سیّداحمد فردید (متوفّی ۱۳۷۳) و سیّدجلال آل احمد (متوفّی ۱۳٤۸) در آثارشان به عوارض منفیِ فرهنگ غرب و راه حل‌های جلوگیری از استحالهٔ فرهنگ ایرانی در برابرِ آن پرداختند. نظریّهٔ **بازگشت به خویشتن** نیز رویهٔ مثبت نظریّهٔ مبارزه با غرب‌زدگی بود که روشنفکرانی چون علی شریعتی (متوفّی ۱۳۵٦) آن را با جدّیّت مطرح کردند. بومی‌گرایی، در آثار ادبیِ دهه‌های چهل به بعد، در نوشته‌های نویسندگانی چون آل احمد و سیمین دانشور جلوه کرده است و، در بسیاری مواقع، آن را در قالبِ **ادبیّات اقلیم‌گرای** این دوره می‌توان دنبال کرد.

در سال‌های اخیر، برخی از غرب‌گرایان کوشیده‌اند، با نادیده‌گرفتن زمینه‌ها و مفهوم واقعیِ بومی‌گرایی، آن را رویکردی کاملاً درون‌گرا و ضدّ توسعه و نافرجام وانمود کنند.

مفهوم عامّ و خاصّ ادبیّات پایداری

آنچه گذشت مفهوم ادبیّات پایداری در معنای عامّ آن بود. در این معنا، هر اثر ادبی که برای دفاع از هر هویّتی (اعمّ از فردی و جمعی) آفریده شده باشد می‌تواند از این حیث مصداق ادبیّاتِ پایداری باشد امّا، چنان‌که گفتیم، این ادبیّات بیشتر بر محور هویّت جمعی (آن‌هم هویّت ملّی) شکل می‌گیرد. بنابراین، یک مفهوم موسّع و یک مفهوم مضیّق می‌توان برای ادبیّات پایداری در نظر گرفت. در مفهوم خاص، مفاهیمی مثل ادبیّات ضدّ نازیسم، ادبیّات ضدّ نژادپرستی، ادبیّات مقاومت فلسطین، ادبیّات دفاع مقدّس، ادبیّات بیداری مسلمانان و امثالِ آن از مصادیقِ آن شمرده می‌شوند و کسانی هم که از ادبیّات پایداری سخن می‌گویند، اغلب، موضوعاتی از این دست را اراده می‌کنند و مورد بحث قرار می‌دهند.

1. Martinique

ادبیّات پایداری و آگاهی

ادبیّات پایداری از جنسِ آگاهی است و همواره کوشیده است، با روشن‌کردن مشعل آگاهی فراروی انسان‌ها، آنان را به دفاع از هویّتِ خویش دعوت کند. در روزگار معاصر ــ که، علی‌رغم به‌پایان‌رسیدن عصر استعمار، تبعات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و زبانیِ این پدیدهٔ شوم همچنان گریبان‌گیر ذهنیّت استعمارگران و استعمارشدگان است ــ این ادبیّات می‌کوشد با سلاحِ آگاهی به نبردِ خودباختگی‌های برآمده از استعمار برود. در اوضاع پیچیدهٔ کنونی، استعمارگران پیشین اینک تلاش دارند اهداف گذشتهٔ خود را به شیوه‌های غیر مستقیم‌تری پیش ببرند و نفوذ اقتصادی و سیاسی و فرهنگیِ خود را در جوامع دیگر ادامه دهند. آن‌ها همواره می‌کوشند کلیشه‌هایی را که از مردمِ کشورهای کمترتوسعه‌یافته در ذهن دارند ــ و معمولاً تصاویری منفی از انسان‌هایی عقب‌مانده و دارای فرهنگی ضعیف و احیاناً وحشی را به ذهن متبادر می‌کند ــ به مردمِ کشورهای مزبور القا کنند و به آن‌ها بباورانند که برای پیشرفت چاره‌ای جز گرایش‌یافتن به فرهنگ جوامعِ به‌اصطلاح توسعه‌یافته و حل‌شدن در آن ندارند و، اگر بخواهند در عرصهٔ علم و فنّاوری و سیاست و اقتصاد و فرهنگ پیش بروند، چاره‌ای جز پیوستن به چرخهٔ انحصاریِ علم و تکنولوژی و سیاست و اقتصاد و فرهنگ غرب ندارند و برای پیوستن به این چرخه، که یگانه چرخهٔ موجود است، نیز گزیری از فراموش‌کردن مبانی فرهنگی و سنّت‌ها و مؤلّفه‌های هویّتیِ خود نیست. ادبیّات پایداری در برابرِ این جریان پُرهیاهو می‌کوشد به مردم جوامع تحقیرشده در هجوم فرهنگیِ استعمار اعتمادبه‌نفس ببخشد و آنان را از مؤلّفه‌های هویّتیِ خودشان باخبر کند تا از این رهگذر بتوانند، با یافتن شیوه‌های بومیِ پیشرفت، در کنارِ دست‌یافتن به دانش و فنّاوری، پاسدار هویّت‌های اصیلِ خود نیز باشند.

در این هنگامه، ادبیّات پایداری، به‌یاریِ کلمات و زیبایی‌های آن‌ها، از آرمان‌های آزادی‌خواهانه و استقلال‌طلبانه و عدالت‌جویانهٔ مردم حمایت می‌کند و می‌کوشد، با نشان‌دادن عظمت‌ها و توانایی‌های ملّی و خطر و هزینه‌های سنگین تسلیم و سازش، پناهگاه روحیِ مردم در هجوم عوامل ویرانگر باشد. ادبیّات پایداری در جبههٔ داخلی نیز

بیکار نیست و همواره حمایتگر عدالت اجتماعی و رفع تبعیض و مخالف فسادهای سیاسی و اجتماعی و اقتصادی است و، در برابرِ عوامل محدودکنندهٔ آزادی‌های قانونی و سوء استفاده‌های اقتصادی و فرصت‌طلبان داخلی و کسانی که در هر شکل و ظاهری در پیِ تحریف آرمان‌ها و به‌بیراهه‌کشاندن مبارزات ملّی‌اند، می‌ایستد و با آفریدن **ادبیّات اعتراض** به افشای آنان می‌پردازد.

ادبیّات پایداری در ایران معاصر

شکست‌های ایران در جنگ‌های ایران و روس، علی‌رغم جانفشانی‌های سربازان و مردم مجاهد ایران، حادثهٔ سهمگینی بود و این پرسش را فراروی صاحب‌نظرانِ ما قرار داد که دلیل این شکست‌ها و عقب‌ماندگی‌ها چیست و راه حلّ برون‌رفت از این بن‌بست کدام است؟ آشنایی نخبگان ایرانی با دنیای غرب و تمدّن اروپا، که کمابیش از دوران صفوی شروع شده بود، بسیاری از روشنفکران را به آنجا رساند که راهِ چاره سرسپردن به ارزش‌های مدرنیته و بر سرِ کارآوردن نظامی منطبق با معیارهای دنیای مدرن است. بدین‌گونه بود که تفکّر مشروطه به‌مثابهٔ نهضت نوگراییِ ملّت ایران شکل گرفت و، چون هر نهضت سیاسیْ پیوستی ادبی و فرهنگی نیز خواهد داشت، ادبیّات معاصر ایران نیز تحت تأثیر تفکّر مدرن‌گرایی و با رنگ‌وبوی ادبیّات ترجمه‌شده از اروپا به وجود آمد. برخی از منوّرالفکرهای آن روزگار در زمینهٔ ضرورت غرب‌گرایی مبالغهٔ بیشتری می‌کردند و بر آن بودند که هیچ راهی برای رسیدن به تجدّد مورد نظر، جز از ناخن پا تا موی سر فرنگی‌شدن، وجود ندارد.

ناکامیِ نسبیِ جنبش مشروطه، که با نفوذ بیشتر استعمار در سرنوشت ملّت ایران و حاکمیّت نظامی استبدادی و عقب‌ماندگی و فقر و فلاکتِ بیشتر همراه بود، این اندیشه را در ذهن برخی متفکّران ایرانی، هرچه بیشتر، قوّت بخشید که پیشنهادهای روشنفکران غرب‌گرای مشروطه تمام راهِ چاره نیست و ما نه می‌توانیم به دانش و فنّاوری و تحوّلات اجتماعیِ دنیای جدید بی‌اعتنا بمانیم و نه نیز می‌باید، برای رسیدن به این مقاصد، از هویّت و سنّت‌های خودمان چشم بپوشیم. این متفکّران به این

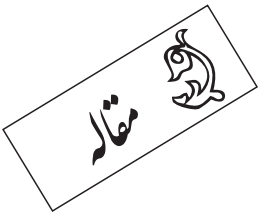
نتیجه رسیدند که، ضمن اقتباس دانش و فنّاوری و جنبه‌های مثبت تمدّن غرب، می‌باید برخوردی منتقدانه با جنبه‌های فرهنگیِ آن داشت و، با حفظ اصالت‌های بومی، مانع نفوذ اجانب و ازدست‌رفتن استقلال سیاسی و فرهنگی کشور شد و بدین‌گونه بود که پایداری ملّت ایران برای حفظ هویّت اسلامی‌ـایرانی در قالب تفکّری شکوفا شد که بر حفظ استقلال و اصالت فرهنگی تأکید می‌کرد.

این اندیشه، که از آثار اندیشه‌ورانی چون سیّدجمال‌الدّین اسدآبادی و محمّد اقبال لاهوری سیراب شده بود، با تجارب تاریخیِ ملّت ایران در ناکامی نسبیِ مشروطه و دوران اختناق رضاشاهی و حوادث شهریور ۱۳۲۰ و نهضت ملّی‌شدن صنعت نفت و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و حوادث ۱۵ خرداد ۱۳٤۲ و فرازوفرودهای اجتماعی و سیاسیِ بسیارِ دیگر درآمیخت و این ملّت را در بهمن ۱۳۵۷ به پیروزی انقلاب اسلامی رساند. در سراسر این دوران، و پس از آن تا امروز، نویسندگان و شاعران فراوانی، با درک نوینی که از هویّتِ در خطرِ ایرانی‌ـاسلامی و هویّت مهاجم غربی یافتند، به آفریدن آثاری مبتنی بر حفظ هویّت خویشتن روی آوردند و ادبیّات پایداریِ امروزِ ایران را شکل دادند؛ امّا بی‌شک گسترده‌ترین آثار در این زمینه در تاریخ ایران در حال‌وهوای جنگ تحمیلی و دفاع مقدّس ملّت ایران شکل گرفت. ادبیّات پایداری در ایران امروز، علاوه بر گنجینهٔ ادبیّات گذشته و معاصر فارسی، از تجارب ادبیِ ملّت‌ها و سرزمین‌های دیگر ــ ازجمله ادبیّات مقاومت فلسطین ــ بهره برده و همچنان در حال آفریده‌شدن و گسترش است.

البتّه، ادبیّات پایداری معاصر ایران، بر اساسِ آنچه گذشت، شاخه‌ها و زیرشاخه‌های متنوّع و متعدّد دیگری هم دارد و ما در اینجا تنها به شاخص‌ترین و هویّتی‌ترین شاخهٔ آن، که همانا ادبیّات انقلاب اسلامی و دفاع مقدّس است، اشاره کردیم.

دبیر

❑



درون‌مایه و ویژگی‌های اشعار آیینی محمّدحسین انصاری‌نژاد

غلامعلی حدّاد عادل (رئیس و عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی)

چکیده

«شعر آیینی»، که خود جریان بالنده‌ای است برآمده از دلِ ادبیّات انقلاب اسلامی، با آنکه در ادب فارسی سابقه دارد و ریشه‌های آن را باید در «شعر مذهبی» جستجو کرد، در دههٔ اخیر، نمایندگانی جوان و سرزنده را به صحنهٔ ادب معاصر کشانده است که نمونه و نظیرِ آن‌ها را در دوره‌های گذشتهٔ ادبیّات فارسی کمتر دیده‌ایم؛ شاعرانی که شعرشان هم مضامین و درون‌مایه‌های والا و معنوی دارد و هم ساخت و صورتِ کلامشان نمودار شکوفایی شعر فارسی در دورهٔ معاصر است. محمّدحسین انصاری‌نژاد یکی از این شاعران است و، در این مقاله، درون‌مایه‌ها و ویژگی‌های کلامیِ او در شعر بر پایهٔ اشعار آیینی‌اش در دفتری به‌نامِ *شمس‌الشّرف* بررسی شده است.

کلیدواژگان: شعر آیینی، شعر مذهبی، محمّدحسین انصاری‌نژاد، *شمس‌الشّرف*.

۱ــ مقدّمه

در چهل سالی که از پیروزی انقلاب اسلامی می‌گذرد، روند حرکت در فضای شعر فارسی در ایران به سمت‌وسویی بوده که از جمله به پدیدآمدن نوعی از شعر تحت عنوان «شعر آیینی» منتهی شده است. سابقهٔ شعر آیینی را باید در «شعر مذهبی» جستجو کرد و سراغ گرفت که از دیرباز در شعر فارسی و در ایران سابقه داشته و عمدتاً در نعت و مدح و رثای معصومین، علیهم‌السّلام، سروده می‌شده و بخش اعظمی از آن به واقعهٔ عاشورا و مصائب حضرت سیّدالشّهداء، علیه‌السّلام، اختصاص داشته است. به‌رغمِ این سابقه، در تقسیمات شعر فارسی نزد محقّقان و مورّخان ادبی، نوعی از شعر تحت عنوان «مذهبی» در ردیف انواع دیگر (ازقبیل غنایی و عرفانی و حماسی و تعلیمی) تشخّص و تبلور نیافته بوده است. شاید بتوان گفت علّت اصلیِ این امر این بوده که چون مخاطب شعر مذهبی عمدتاً تودهٔ مردم بوده‌اند، در این نوع شعر، اصل بر سادگی و همه‌کس‌فهم‌بودنِ آن بوده و دغدغهٔ اصلیِ شاعران شعرهای مذهبی عمدتاً برانگیختن احساسات و عواطف عامّهٔ مردم از طریق سخن‌گفتن به‌زبانِ آنان بوده است. البتّه شک نیست که، در بین شاعرانی که شعر مذهبی می‌سروده‌اند، شاعران توانایی مانند محتشم کاشانی بوده‌اند که شعر مذهبی فاخر می‌سروده‌اند، امّا دغدغهٔ عموم شاعران مذهبی ــ قبل از آنکه سرودن شعر فاخر باشد ــ سرودن شعر قابل فهم و قابل نقل برای تودهٔ مردم بوده است.

از مشروطه به بعد، تحوّلی در زبان فارسی و شعر فارسی پدید آمد و، علاوه بر نثر فارسی، شعر فارسی نیز از حیثِ زبان و موضوع و مضمون از شعر دورهٔ قاجار و قبل از آن فاصله گرفت و جریاناتی تأثیرگذار مانند شعر نو فضای شعر فارسی را دگرگون کرد و حتّی بر ذهن و زبان کسانی که شعر نو را از حیث قالب و وزن و قافیه نمی‌پسندیدند نیز تأثیر گذاشت. شعر مذهبی نیز، در این جریان بالنده، صیقل خورد و آرام‌آرام شاعرانی

با قدرت و هنر شاعریِ بسیار پدید آمدند که موضوع و محتوای شعرشان مفاهیم معنـوی و مذهبی بود. در سال‌های قبل از انقلاب، از جملهٔ این شاعران مـی‌تـوان از نعمـت میـرزازاده (م. آزرم) ــ«که معلومِ من نشد که زمانه کجاش برد/ در بزم روزگار کجا خورد صاف و دُرد»ــ و مهـرداد اوستا و علی موسوی گرمارودی و طاهره صفّارزاده نام برد که عموماً، چه از حیث سـبک و قالب شعر و چه از حیثِ زبان، به جریان نو و معاصر شعر فارسی تعلّق داشتند، امّا از حیثِ درون‌مایه و محتوای شعر تعلّق خاطر معنوی و مذهبی داشتند.

انقلاب اسلامی، ازآنجاکه انقلابی دینی بود، میدان را برای شـعر مـذهبی بـاز کـرد. با وقوعِ انقلاب، مفاهیمی چون ایمان و ایثار و شهادت و عدالت اجتمـاعی در مقیاسـی وسیع عینیّت و تحقّق پیدا کرد و شاعران مذهبی ترجمان این آرمان‌ها و ارزش‌ها شدند. چنین بود که به‌تدریج، در طیّ چهار دههٔ گذشته، در بستر ادبیّات انقلاب اسلامی، جریان روبه‌رشدی تحت‌عنوان شعر آیینی شکل گرفت و شـاعران بسـیاری را در دامـنِ خـود تربیت کرد که بعضی از آنان ماننـد حمیـد سـبزواری و مشـفق کاشـانی و علـی معلّـم دامغانی و قیصر امین‌پور و سیّدحسـن حسـینی و زکریّـا اخلاقـی و نصـرالله مردانـی و علیرضا قزوه و ساعد باقری و، در دهه‌های هشتاد و نـود، نسـل جـوان دیگـری ماننـد مرتضی امیری اسفندقه و فاضـل نظـری و حمیدرضـا برقعـی و علـی‌محمّـد مـؤدّب و محمّدمهدی سیّار پدید آمدند که از زایایی و پویاییِ شعر آیینی در زبان فارسـی معاصـر خبر می‌دادند. شاعران زن نیز در جریان رشد و تبلـورِ ایـن شـعر نقـش و سـهم مـؤثّری داشتند که در جای دیگری باید مستقلاً از آنان سخن گفته شود.

محمّدحسین انصاری‌نژاد، شاعر مجموعه‌اشعار آیینیِ *شـمس‌الشّـرف*، بـه گـروه دومِ این شاعران تعلّق دارد و از تبارِ آنان است و حلقه‌ای از زنجیرهٔ این شـاعران محسـوب می‌شود. او ــ که متولّد ۱۳۵۶ استــ تاکنون دفترهای *یک باغ زخم‌تر*، *روی شانهٔ اروند*، *ابرهای ساحلی*، *زمزمهٔ کاشی‌ها*، *باغ سحرخیز*، *از پشت سایه‌هـا*، *مکاشـفه‌ای رنگارنـگ*،

اجاق کوهپایه و... را از خود به چاپ رسانده است. از این پس، شعر او را در دفتر *شمس‌الشّرف* ــ که حاوی شماری از اشعار آیینی انصاری‌نژاد از دفترهای پیشینِ او و نیز تعدادی شعرهای تازه است ــ در دو بخش «درون‌مایه» و «هنر شاعری و ویژگی‌های کلامی» بررسی خواهیم کرد.

۲ـ درون‌مایهٔ شعرهای آیینی محمّدحسین انصاری‌نژاد

انصاری‌نژاد درس‌خواندهٔ حوزه‌های علمیّه است؛ با روحیّه و اعتقاد انقلابی. او خود را به اسلام و تشیّع و انقلاب و امام و رهبری و مفاهیمی چون «ولایت» و «امامت» و «مهدویّت» متعهّد می‌داند. شعر، در دستِ او، ابزاری کارآمد برای دفاع از ارزش‌ها و آرمان‌های دینی و انقلاب اسلامی محسوب می‌شود. شعر او شعر ایمان و صمیمیّت و همدلی با باورهای مردم باایمان است.

انصاری‌نژاد شاعر پُرکاری است و در مجموعهٔ *شمس‌الشّرف* در حیطهٔ وسیعی شعر آیینی سروده است. مضامین و محتوای اشعار او از وحی و نبوّت و **قرآن** و امامت و ولایت و مهدویّت و ظهور گرفته تا یکایک ائمّهٔ معصومین، علیهم‌السّلام، و مناسبت‌های مختلف مذهبی و انقلابی را دربر می‌گیرد. در نظرِ او، شعر آیینی، برخلاف گذشته، به مدیحه و مراثی محدود نمی‌شود و تنها از زاویهٔ «محبّت» و «احساسات» و «عواطف» به آیین و دین و مذهب نمی‌نگرد، بلکه به رکن دیگری از دین‌داری غیر از «محبّت» ــ که همانا «معرفت» باشد ــ توجّه کافی دارد و درست به همین دلیل او دربارهٔ **قرآن** و *نهج‌البلاغه* و «دعا و مناجات» و مناسبت‌ها و حوادث مرتبط با امور دینی از قبیل «واقعهٔ مسجد گوهرشاد» نیز شعر می‌گوید:

چیست در اسلیمی این گنبد و معماری‌اش / این خطوط روشن طاق مقرنس‌کاری‌اش
شب‌نشین نقشبندی‌های این گلدسته‌ام / با طنین دل‌نشین ساعت دیواری‌اش
پشت خطّ نسخ این ایوان و پیچاپیچ آن / جویباری هست و چشمم خیره بر سرشاری‌اش
هر کتیبه رسم نستعلیق زلف دلبری‌ست / می‌کُشد آخر مرا این شیوهٔ دلداری‌اش ...
شهر در خواب تغافل بود در آن گیرودار / هست مدیون صدایی شب‌شکن بیداری‌اش
سخت مسموم است آفاق مجازی، هوش دار / بنگر ابر فتنه را با جوش نرم‌افزاری‌اش
دست‌ها در پرده می‌بینم به تحریف قیام / محو فرهنگ فرنگ و کیش آدم‌خواری‌اش
از قیام سرخ گوهرشاد بنویس ای رفیق / تا به نسیان در غبار فتنه‌ها نسپاری‌اش

(«قیام گوهرشاد»، ص ۱۶۱-۱۶۳)

شعر انصاری‌نژاد، بیش از آنکه رنگ مرثیّه داشته باشد، صبغهٔ معرفتی و رسالتی اجتماعی دارد. با چنین نگرشی است که او در *شمس‌الشّرف* قصیده‌ای دارد دربارهٔ «نامهٔ امام علی‌ع به عثمان بن حنیف» که در *نهج‌البلاغه* آمده و آشنایانِ با *نهج‌البلاغه* از مضامین بلند عدالت‌خواهانهٔ آن نامه آگاه‌اند.

اعتقاد و غیرت شیعی در سراسر مجموعهٔ *شمس‌الشّرف* موج می‌زند. چنان‌که گفتیم، انصاری‌نژاد دربارهٔ همهٔ ائمّه ــعلیهم‌السّلامــ و حضرت زهراس و خصوصاً حضرت رضاع شعر گفته است، امّا اوج شعرهای او طبعاً به کربلا و عاشورا و اربعین مربوط می‌شود. بعضی از ترکیب‌بندهای او به‌خودیِ‌خود یک «مقتل» محسوب می‌شود. از میانِ همهٔ شعرهای عاشورایی او، که کم هم نیست، تنها کافی است به این دو بند از ترکیب‌بند عاشورایی «شرح شب قدر» توجّه کنیم:

این نامهٔ خونین‌جگران است، ببینید! / از قافلهٔ جامه‌دران است، ببینید!
ای یثربیان، ولولهٔ صبح قیامت / یا محشری از نوحه‌گران است، ببینید!
از جاده سفرنامهٔ خون‌رنگ بخوانید / این مجلس شوریده‌سران است، ببینید!
گهوارهٔ خالی که تکان خورد به محمل / جان‌پاره‌ای از عشق در آن است، ببینید!
دنبالهٔ این قافله بر شام به نیزه / هفتاد و دو چشم نگران است، ببینید!

آواز بشـــیر اســـت، هـــلا اهـــل مدینـــه! در تعزیـــت هـــم‌ســـفران اســـت، ببینیـــد!
این پیـک امام است، بشیـر است، بیایید
در معرکه، هرچند که دیر است، بیایید ...

یا للعجب این غلغلـه از مسـجد شـام اسـت یا للعجب آنجا سر خورشـید بـه بـام اسـت
زنجیربـه‌گـردن کسـی آنجاسـت بـه منبـر در سلسـله‌اش فلسـفهٔ خـون و قیـام اسـت
«تا گـنج غمـت در دل ویرانـه مقـیم اسـت، همـواره مـرا کـوی خرابـات مقـام اسـت»
از کـرب‌وبـلا بـا خـودت آوردی طوفـان در هـر ورق مقتلـت آتـش بـه خیـام اسـت
آفـاق بـه تسـخیرِ صـدای تـو و زینـب در خطبهٔ‌تان یکسره نور است و پیـام اسـت
لـب‌تشـنه‌ام ایـن دشـت فقـط حرملـه دارد حیـرت‌زدهٔ بادیـه‌ام؛ راه کـدام اسـت؟!
ای خون خدا منتشر از بانگ رهـاتـان!
ما و عطش جرعـه‌ای از کرب‌وبلاتـان

(ص ۱۲۹-۱۳۱)

نگاه انصاری‌نژاد به دین انقلابی و به انقلاب دینی است و همین نگاه سبب شده تا او، در شعر آیینیِ خود، در تاریخ، منجمد و متوقّف نماند و به مسائل روز و مصـائب روزگـار انسان معاصر نیز بپردازد. او عاشورا را یک حقیقت جاری می‌داند که تـا همـهٔ عصـرها و نزد همهٔ نسل‌ها امتداد می‌یابد. انصاری‌نژاد، به‌مثابهٔ شاعری آیینـی، دربـارهٔ جنـگ یمـن و حماسه‌آفرینی‌های مردم نیز شعر می‌گوید (← شعر «شهیدان یمن»، ص ۱۹۳؛ شعر «شب‌شـکاران»، ص ۱۹۸). شعر او، اگرچه در آن مصیبت و مرثیّه نیز دیده می‌شود، فقط در بیان «مظلومیّـت» و «ستم‌دیدگی» خلاصه نمی‌شود. مرثیّه، در نظرِ او، به‌معنای تشریح و تبلیغ «ذلّـت» و «مـذلّت» نیست. در دفتر *شمس‌الشّرف*، نمونه‌های روشنی از آنچه گفتیم در اشعاری ماننـد «قـدری آسمانی‌تر» (ص ۳٤) و «مهر بعثت» (ص ۳۷) و «ایـوان نجـف» (ص ٤٦) و «شـور حیـدری» (ص ۳۲) و «شب *نهج‌البلاغه*» (ص ۵۹) و «قصیدهٔ نامهٔ امام علی[ع]» (ص ٦۱) و «غـزل فـرات» (ص ۹۵) و قصیدهٔ بلند و هفتاد و دوبیتیِ «تیغ» (با ردیف «تیغ را»، ص ۱۰۹) دیده می‌شود.

۳ـ هنر شاعری و ویژگی‌های کلامی

خصوصیّت بارز شعر انصاری‌نژاد را در «واژگانِ» آن می‌توان دید. غنا و تنوّع واژگانیْ ویژگی آشکار زبان شعری اوست. آبشخور این غنا و تنوّع هم معارف اسلامی و قرآنی و حوزوی و هم آشنایی وسیع شاعر با دیگر حوزه‌های علمی و معرفتی است. واژگان شعرِ او شهروندان اصیل دیار دیانت‌اند؛ شهروندانی که، درعینِ حفظ اصالتِ خود، از حیث زبان شعر ــ که امری فراتر از واژگان است ــ امروزی‌اند و بوی کهنگی و ملال از آن‌ها به مشام نمی‌رسد.

شعر انصاری‌نژاد سرشار از مضامین دینی و سنّتی است. تلمیحات و تضمینات قرآنی در شعر او فراوان دیده می‌شود که حاصل انس شاعر با این کتاب آسمانی است:

درختْ نافلهٔ شامگاه خواند به کوه که صبح می‌شنوم نغمهٔ «وَذَاالنُّونِ» را

(«ترانهٔ توحیدی»، ص ۳۲)

و خواننده را به یادِ نماز غفیله می‌اندازد که مستحب است بین نماز مغرب و عشا خوانده شود و، در رکعت اوّلِ آن، آیهٔ ﴿وَذَاالنُّونِ إِذ ذَهَبَ مُغَاضِباً فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَن لا إِلَـهَ إِلاَّ أَنتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ الظَّالِمِينَ﴾ (الأنبیاء: ۸۷) خوانده می‌شود. پیامبران الهی همچون یعقوب و یوسف و موسی و مسیح و یحیی، علیهم‌السّلام، از چهره‌های آشنای شهر شعر انصاری‌نژادند. او به‌راحتی نام عالمان ربّانی، مانند سیّد ابن طاووس و آیت‌الله بهجت، را در شعر خود می‌آورد و حتّی برای جرج جرداق مسیحی قصیده‌ای دارد. علاوه بر این، از واژگان دینی‌ـاساطیری مانند «نیروانا» و از شخصیّت‌های دینیِ بیرون از ادیان ابراهیمی نظیر «بودا» و «زرتشت» نام می‌برد. گسترهٔ تاریخی و جغرافیاییِ واژگان او بسیار وسیع است. «تاج‌محلّ» و «بنارس» و «جلجتا» و «نیشابور» و «مرو» و «کربلا» و «مکّه» و «تل‌آویو» و «حیفا» و «یمن» محلّ تردّد ذهن و زبانِ اوست. انصاری‌نژاد خوانندهٔ شعرِ خود را گاهی به عمقِ دریای معنویّت و مذهب می‌کشاند و گاه در سطحِ وسیع تاریخ و جغرافیا و از «جابلقا» تا «جابلسا» به این‌سو و آن‌سو می‌برد.

ویژگی دیگر زبان شعری انصاری‌نژاد این است که پُرتپش است و جوشان و خروشان. شعر او شعری کوبنده و موج‌آفرین است. قدرت برانگیزندگی و ارادهٔ ستیهندگی در شعر او به‌وضوح احساس می‌شود. خواننده احساس می‌کند با شاعری سروکار دارد که ذهنش آتشفشان است و مدام از اعماق دل خود فوران می‌کند و گدازه‌هایی داغ و درخشان را در توده‌هایی هاله‌مانند از ابر و بخار به آسمان پرتاب می‌کند و به‌صورتِ جویباری مذاب جاری می‌سازد. تنها کافی است قصیدهٔ عاشورایی «سماع خون‌فشان» را بخوانیم تا ضربان تند و پُرخون نبض شعر انصاری‌نژاد را احساس کنیم:

در رجزهای تو پژواک دعای جوشن است / چاک از آن گلچرخ رنگین بر تنت پیراهن است
در سماع خون‌فشانت گفت دشمن با هراس: / «مست این‌سان از کدامین بادهٔ مردافکن است؟!»
«پیرهن‌چاک و غزل‌خوان» می‌روی تا قتلگاه / پیرهن‌چاک و سرافشانی به‌وجهِ احسن است
پیرهن‌چاک و رجزخوان، آخر این پیر از کجاست؟ / از کجای بیشه تازان این یل شیراوژن است؟!
عقل آن‌دم گفت: «این جامه‌درانی‌ها چرا؟» / عشق گفت: «اینجا خموش؛ او از شهیدان من است!»
از خروش خصم بشنو کیست این سرو رشید / این شقایق‌جامه آخر از کدامین گلشن است؟
کو چکاچاک دگر از تیغ‌ها در معرکه / بعد از آن هنگامه در حیرت تمام دشمن است
نعرهٔ «هَل مِن مبارز» مانده بی‌پاسخ تو را / لشکر از هر سو گریزان رو به‌سوی مکمن است
کس نمی‌آید به جنگ تن‌به‌تن، یا للعجب! / تا به دستت تیغ همچون تندری بنیان‌کن است
«آی بگریزید از میدان!» کسی فریاد کرد / ای‌بسا سرها که با تیغ تو افشان از تن است
سنگ‌بارانش کنید ای قوم از هر سو که او / در هجوم این‌همه شمشیر، سدّ آهن است
جوشن و خود و کلاه آنسوتر افکندی به شور / خصم را از برق تیغت شعله‌ها بر خرمن است
عابسی و جلوهٔ عبّاس داری در نبرد / آری این شور دگرگونت دلیلی متقن است
پشت سر، یکسر، عطشناک اهل بیت آینه / پیش رو، صف‌در‌صف امّا تیرهٔ اهریمن است
شب‌شکاری ای سفیر سَربه‌دارِ کربلا! / بر زمین، خون مُبینت آیه‌هایی روشن است

از ازل ســـرخ اســـت اوراقِ شـــهادت‌نامـــه‌ات — بر سپهر، این ظهر غربت «خون‌فشان پرویـزن» اسـت
عـاجزم از شـرح آن شـورِ سرافشـانی، بـبخش! — از چنان وصفی زبـان شـوق، یکسـر، الکـن اسـت

(ص ۱۰۷-۱۰۸)

انصاری‌نژاد شاعر غزل و قصیده و ترکیب‌بند و رباعی و مثنوی است. او، در میان اشعار آیینیِ خود، شعر نو هم دارد، امّا قریحه و قـدرت شـاعریِ او را بـیش از هـر قالـب دیگـر در قصیده می‌توان دید. در *شمس‌الشّرف* قصاید فراوانی آمده است کـه خواننـده را بـه یـادِ سنایی و ادیب پیشاوری و امیری فیروزکوهی می‌اندازد. چند بیتی از قصیدهٔ هفتادودو بیتیِ «تیغ» را شاهد می‌آوریم:

یک نفس مـی‌ایسـتم محـو تماشـا تیـغ را — غرقه در خونِ که می‌بینم خـدایا تیـغ را؟
تا برانگیزد چکاچاکش غبار از ایـن کـویر — برمی‌آشوبد کسی از سـمت دریـا تیـغ را
«کاف، ها، یا ...» بر صلیب آنجا مسیح تشنه است — گل می‌اندازد به‌روی تشت «یحیا» تیغ را ...
«لا فتـی الاّ علـی لا سـیف الاّ ذوالفقـار» — مـی‌بـرد دسـتی فراسـوی ثریّـا تیـغ را

(ص ۱۰۹)

در بسیاری از قصاید انصاری‌نژاد، آداب ادبی قصیده‌سرایی از قبیل تشبیب و تخلّص هم دیده می‌شود، امّا نه به سبک کلیشه‌ایِ قدما که از اوصـاف جمـال دلبـر یـا طبیعـت آغاز کنند و به وصف ممـدوح و بیـان مقصـود برسـند. او، در تشـبیب و تغـزّل، سـبک خود را دارد. سه نمونه از آغاز قصاید او را شاهد می‌آوریم:

شـب‌خـوانیِ دریـا شـکوه دیگـری دارد — از ســـاحل آن‌ســـوتر، غـــم پهنـــاوری دارد
شاعرتر از دریـا نخـواهی دیـد؛ بـاور کـن! — دریـــا رجزخـــوانی بـــه بحـــر دیگـــری دارد
هر صخره می‌خواند دعـای جوشـن آشـفته — بـــا مـــوج ســـاحل‌کـــوب، فـــتح خیبـــری دارد
تیغی سحر چرخیـد و بـر دریـا فـرود آمـد — در خـــون شـــناور، کشـــتیِ پیغمبـــری دارد
شـاعر! ورق‌گردانـیِ دریاسـت ایـن امـواج — در مـوج‌خیـزش شـور «حیـدر حیـدر»ی دارد

از شانه‌های ساحل امشب سر درآوردی / اینجا به‌سمتِ غربتِ مولا دری دارد
بادی می‌آید امشب از آن‌سوی نخلستان / زخمی عمیق از لاله‌های احمری دارد
دستی تکان داد، از ورای ماه، مردی که / با فرقِ خونین دستِ خورشیدآوری دارد
امشب که در ساحل به نخلستان می‌اندیشی / موج از شبِ *نهج‌البلاغه* دفتری دارد ...

(«شب *نهج‌البلاغه*»، ص ۵۹)

و نمونهٔ دوم:

بانگ درای قافله یکسر بلند شد / چاووش خواند و دشت از آن سربلند شد
افتاد تا عماری از انبوه اشتران / شور و نوا به‌گونهٔ دیگر بلند شد
چاووش خواند یکسره در پردهٔ حجاز / بانگ درای قافله خوش‌تر بلند شد
آهویی از ختن مگر آن‌سو به پویه بود / کز واحه، بوی نافهٔ أذفر بلند شد
در گرمگاه بادیه فرمان رسیده بود / از برکه‌ای چقدر کبوتر بلند شد
دستی به برکه مجمره‌گردانِ شوق بود / دود از سپند و عود به مجمر بلند شد
یکسو گل محمّدی افشان به دشت بود / یکسو، به‌عشوه، لاله و عبهر بلند شد
صحرا شنید بال و پر جبرئیل را / عطر نزول سورهٔ کوثر بلند شد
سلمان نشست رو به افق‌های نیمروز / مست از کدام باده، ابوذر بلند شد؟
آنجا چه عاشقانه اذان بلال بود! / «قد قامتِ الصّلاة» پیمبر بلند شد
گویی تمام بادیه شد مسجدُالغدیر / وقتی نسیم نافله یکسر بلند شد ...

(«قصیدهٔ غدیر ۳»، ص ٦۹)

و نمونهٔ سوم:

می‌خواهم از مسیر کویری گذر کنم / با گردباد، زمزمه‌ای مختصر کنم
خطّ غبار یکسره رسم است بر دلم / با بادگیرها مگر آواز سر کنم
روزی امام هشتم از این جاده رد شده‌ست / با ذکر این حدیث شبی را سحر کنم
شاید به سایه‌سارِ همین سرو آمده‌ست / باید سؤال از شب و کوه‌وکمر کنم ...

(«طریق‌الرّضا (۱)»، ص ۱۵۹)

هنر دیگر انصاری‌نژاد، در شاعری، ترکیب‌بندهای زیبا و فراوان اوست. هریک از بندهای ترکیب‌بندها یک غزل شورانگیز و ممتاز است. در ترکیب‌بندها، او مانند نمایشنامه‌نویسی چیره‌دست چندین پرده را پیاپی به‌روی صحنه می‌آورد و، در هر بند، بخشی از احساس و ادراک خود را به‌زیبایی بیان می‌کند و، از به‌هم‌دوختن و پیوند بندها، مرقّع رنگینی پدید می‌آورد. به دو بند ــ که بندهای سوم و ششم از ترکیب‌بند هشت‌بندیِ «نذر سبط اکبر، کریم آل‌الله، امام حسن مجتبی علیه‌السّلام» است ــ توجّه کنید:

می‌بینمت میانهٔ میدان غریب‌تر — یعنی که از تمام شهیدان غریب‌تر
میدان چقدر دستخوش عمرو عاص‌ها — بر نیزه است یکسره **قرآن** غریب‌تر
می‌بینمت که خسته و مجروح می‌روی — می‌بینم از همیشه‌ات ای جان غریب‌تر
در غربت بقیع، شبانگاه می‌وزد — موسیقی ملایم باران غریب‌تر
باران مگر بیاید و کاری کند، دریغ — آنجا گل است وقت بهاران غریب‌تر ...
آن چارراه می‌رود انگار تا بقیع — آنجاست از تمام خیابان غریب‌تر
هر شب شمیم گم‌شدهٔ یاس با تو بود — هر روز در مدینه کماکان غریب‌تر

افسوس کوفه‌کوفه خوارج هنوز هست
رسم نفاق ــ سکّهٔ رایج ــ هنوز هست ...

امشب مدینه پشت سرت گریه می‌کند — در رهگذار چشمِ ترت گریه می‌کند
گل‌میخ بر ضریح در نیم‌سوخته — یکسر کبود در گذرت گریه می‌کند
فردا که بر جنازهٔ تو تیر می‌زنند — دنیا چقدر بر سفرت گریه می‌کند!
تیغِ دو دَم به کف، علی از راه می‌رسد — بر پاره‌پارهٔ جگرت گریه می‌کند
بر مسجدالنّبی‌ست فقط ابر، ابر بغض — بر غربت تو و پدرت گریه می‌کند
تشییع گشت پیکرت امّا میان تیر — مولا به کوچ شعله‌ورت گریه می‌کند
سجّاده‌ات سپیده‌دمان بال می‌زند — باز آن پرندهٔ سحرت گریه می‌کند

«یا محسنُ بحقّ حسن ...» این صدای ماست
یعنی که استجابت روح دعای ماست

(ص ۸۵-۸۹)

با این حال، نباید از غزل‌های انصاری‌نژاد غافل شد؛ غزل‌هایی حماسی که ظرافت و صلابت را توأمان دارد و درست مانند شمشیری در هوا برق می‌زند و فرود می‌آید. دو سه نمونه از *شمس‌الشّرف* را، برای مصداق این «تعریف»، با هم می‌خوانیم:

قطار، وقت سحر، خسته از کویر گذشت — از ایستگاه عطشناک آن مسیر گذشت
در التهاب ترن، های‌وهوی واگن‌ها، — چه بر پرندهٔ تنهای گرمسیر گذشت؟
پگاه بود و نگاه مسافر آهسته — به شیشه‌های مه‌آلود ناگزیر گذشت
پگاه بود و مسافر به کوپهٔ سی‌ویک — نگاه کرد به ابری که سربه‌زیر گذشت
پگاه بود و قطاری که بی‌درنگ به دشت — از آن مناظر رنگین دلپذیر گذشت
شکوه شعر عرب داشت کوهپایه مگر — به ذهن خسته‌اش ابیاتی از «جریر» گذشت
نگاه کرد به یک قلّه‌ای و زمزمه داشت — از این شیار کدامین پلنگ پیر گذشت؟!
تفنگ برنو از اینجای کوه آتش خواند؟ — کجای قلّه شبی یاغی دلیر گذشت؟!
قطار رد شد از آن واحه و برابر چشم — هزار خانهٔ خشتی و بادگیر گذشت
منم مسافر دل‌تنگ کوپه‌ای که در آن — مجال سبز غزل‌های بی‌نظیر گذشت
بدون وقفه در آن کوپه تا سپیده‌دمان — خیال روی توام چون گل از ضمیر گذشت
بلند شو، و ببین آفتاب در کوپه‌ست — بیا که فرصت چای و گل و پنیر گذشت
من آمدم چمدانم تمام خستگی است — سفر بدون تو، آری، چقدر دیر گذشت!

(قصیدهٔ «قطار»، ص ۱٦٤-۱٦٥)

غزل دوم با نام «آیه‌های ظهور» که، در آن، شاعر جنوبی به‌خوبی تصویرهای ذهنیِ خود را از دریا «ردیف» می‌کند:

می‌رسد آسمان در آغوشش، مـی‌کنـد اقتـدا بـه او دریـا

با نگاهی به جشن ماهی‌ها، قد کشـیده‌سـت بـا وضـو دریـا

این مزامیر سبز داوود است، آری آدینه صبح موعود اسـت

مـی‌سـراید بـه گـوش شـالوهـا آیـه‌هـای ظهـورِ او دریـا

سـاحل آشـفتهٔ هیاهوهـا، ناگهـان سـجدهٔ پرسـتوها

با سرانگشت موج می‌بارد بغـض صـد قـرن در گلـو دریـا

موج‌ها، موج‌های سرگردان، روی احساس صخره‌ها خوردند

شروه‌خوان چون همیشه جاشوها، شد تب‌آلود جست‌وجو دریـا

شانه‌هایش شگفت طوفانی‌ست، باز پیشانی‌اش تب‌آلوده‌ست

ایستاده‌ست رو به آبی‌هـا، بـا کسـی گـرم گفـت‌وگـو دریـا

جادّه آکنده از نفس‌هایش، گل‌فروش است در تماشایش

ناشـکیبانه چشـم مـی‌دوزد بـر افـق‌هـای پـیشِ رو دریـا

رو به فانوس‌های دریایی، باز ساحل‌نشین شبگردی‌سـت

شانه‌هایش شقایق زخمی، چشم‌هایش ... خودت بگو: «دریـا»

در دلش آسمان ترک خورده‌ست، یا سماع هزار ققنوس اسـت؟

سـر بـه پیشـانی تـو مـی‌کوبـد، مثـل آیینـه روبـه‌رو دریـا

می‌سپارم دلم به آهنگش، محو تصـنیف‌هـای دل‌تـنگش

می‌تراود دعای عهد انگـار، مـی‌سـراید بـه هـای‌وهـو دریـا

از خمستان پیالهٔ آخر، پس چه شـد جرعـه‌ای نیفشـاندند

باده‌نوشان عطش‌عطش مردند، خواند از این درد صد گلو دریا

خیمه‌اش کی جزیرهٔ خضر است؟ این نفس‌های اوست اینجاهاست

ایـن نسـیم بهـار آدینـه مـی‌وزد از کـدام‌سـو دریـا؟

می‌کند استغاثه هر شب ماه: «کاشکی خال گونه‌اش بـودم
کاش سرباز کـوچکش باشـم»، در دلـش مانـده آرزو دریـا
بر سرش ابـر سـورهٔ کـوثر، روی دوشـش ردای پیغمبـر
ای غزل سر به خون بزن اینجا، می‌توان ریخت در سبو دریـا؟!

(ص ۱۹۴-۱۹۵)

گـل شـیپوری از آن‌سـو بـه دوش بـاد مـی‌آیـد — پُر اسـت از صـور اسـرافیل و بـا فریـاد مـی‌آیـد
و از اردیبهشـت حشـر دارد نامـه‌ای در دسـت — که بـا حـالی دگرگـون در شـب خـرداد مـی‌آیـد
گل شـیپوری و بـاد اسـت و پـژواک دمیـدن‌هـا — نمـاهنگی‌سـت، بـا آوای طوفـان‌زاد مـی‌آیـد
سفرنامه‌ست هر برگش از آشوب «الست» انگـار — کـه از هنگامـه‌اش «قـالوا بلـی» در یـاد مـی‌آیـد
شهادت‌نامه در دست است و من محو تماشایش — بـه‌شـوقِ رجعتـی سـرخ از شـهیدآبـاد مـی‌آیـد
تماشـا کـن ورق‌گردانـیِ صـبح معـاد اینجـا — شـبیه نامـهٔ اعمـال از آن میعـاد مـی‌آیـد
از او برگـی بـه کـوه بیسـتون مـی‌افتـد و آنگـاه — هـزاران تیشـه بـر پیشـانی فرهـاد مـی‌آیـد
در این باغ است بانگ «إرجعی»، یعنی به خود آیید — تبر بـر شـاخه‌هـای آخـرین شمشـاد مـی‌آیـد
گـل شـیپوری از آیـات رسـتاخیز لبریـز اسـت — کـه غـرق گریـه چشـمم بـر «لَبالْمِرصـاد» مـی‌آیـد
بـه زنـگ سـاعت محشـر بیندیشـید، ای مـردم — که از هر سـو گـل شـیپوری‌ای در بـاد مـی‌آیـد

(«سفرنامه»، ص ۳۳)

شعر انصاری‌نژاد سرشار از هنرهای شاعری و صنایع ادبی است. مثلاً، هنر واج‌آراییِ او را در این بیت می‌توان دید:

چه پچ‌پچی‌ست بر این چشمه از چکـاوک‌هـا — که می‌زننـد بـه دل زخمـهٔ همایـون را!

(«ترانهٔ توحیدی»، ص ۳۱-۳۲)

تشبیهات انصاری‌نژاد بدیع است. غزل «قدری آسمانی‌تر» را، که گهگاه یادآور اشعار سهراب سپهری است، با هم بخوانیم:

بیا یک‌روز قدری آسمانی‌تر بیندیشیم — به ادراک نسیم باغ نیلوفر بیندیشیم
تمام آسمان سرشار از شور «هُوَالله» است — چه می‌شد دست کم یک سجدهٔ دیگر بیندیشیم؟
سحر سجّاده‌مان را مرغ آمین می‌برد بالا — اگر غرق نماز شبنم و شبدر بیندیشیم
خدا را می‌توان در ابرها هر دَم تماشا کرد — به‌زیرِ نم‌نم باران صمیمی‌تر بیندیشیم
بهاران از نفس‌های سواری غنچه خواهد زد — در این زردی به آن دست بهارآور بیندیشیم
خداحافظ ... خدا ... دست دعایم می‌رود بالا — مبادا بعد از این جز با دو چشمِ تر بیندیشیم!
به خود آییم، از صبح قیامت پرده می‌افتد — اگر یک‌دم به زنگ ساعت محشر بیندیشیم
غزل دیباچهٔ عشق است، مثل موج بنویسیم — وصیّت‌نامهٔ دریاست، پهناور بیندیشیم

(ص ۳٤)

انصاری‌نژاد زادهٔ بوشهر و ساکن شیراز است و با حافظ و حضرت شاهچراغ[ع] پیوند روحی و قلبی دارد و، به همین جهت، ردّ پای حافظ در کوچه‌باغ شعر او به‌وضوح پیداست. شعر او مشحون از ترکیب‌ها و تعبیرهای حافظ و الفاظ و عبارات حافظانه است:

«پیرهن‌چاک و غزل‌خوان» می‌روی تا قتلگاه — پیرهن چاک و سرافشانی به‌وجهِ احسن است ...
از ازل سرخ است اوراقِ شهادت‌نامه‌ات — بر سپهر، این ظهر غربتْ «خون‌فشان پرویزن» است

(«سماع خون‌فشان»، ص ۱۰۷–۱۰۸)

یا:

چون‌که درآید ظهور حضرت خوان‌خواه — «رایت منصور پادشاه» تو هستی ...
جامه‌درانیم مثل صبح قیامت — تا که بر این سوختن گواه تو هستی

(«به ماه بنی‌هاشم»، ص ۱۲۷)

یا این غزل:

تا مسجد آمده‌ست قدح‌نوش پیر ما — مست شراب و گوش به چاووش پیر ما
آغشته است یکسره محراب را به می — کی می‌دهد به همهمه‌ها گوش پیر ما؟

(«ترکیب‌بند حبیبی»، ص ۱۳۵)

انصاری‌نژاد، با نگاه معنوی و اعتقاد دینی خود، دل در گروی ارزش‌های جاودانه و ثابت الهی و انسانی دارد و، به همین دلیل، «گذشته» در نظرِ او لزوماً «تاریخ‌مصرف» ندارد. خوانندهٔ شعرهای او آوازهٔ درای پیامبران، علیهم‌السّلام، و ندای اولیای خدا و مصلحان معنوی را در جادّهٔ اعصار و قرون می‌شنود. او، در لفظ و معنا، سخت سنّت‌گراست و با هنرمندی از الفاظ و عبارات قدسی و قرآنی و تعابیر دعاها و مناجات‌ها در شعرِ خود استفاده می‌کند، امّا ــ با همهٔ آنچه گفتیم ــ یک شاعر امروزی است. زبان شعرِ او زبان شاعران امروز است. او بادهٔ کهن را در جام نو ریخته است. خوانندهٔ شعر او به‌روشنی درمی‌یابد که انصاری‌نژاد، از نظرِ سبک، دقیقاً به شعر امروز ایران تعلّق دارد. تعلّق خاطر او به مفاهیم و معانی دینی و سنّت‌های دینی، به‌هیچ‌وجه، به‌معنای تقلیدِ او از کلیشه‌های متعارف و تکراری شاعران گذشته نیست. این حقیقت را می‌توان به‌وضوح در این دو نمونه مشاهده کرد:

دریاتبارِ من! تمام گسترایت سبز — طوفان‌سوارِ من! طلوع خنده‌هایت سبز
هوهوی باد ... این شیههٔ اسب ظهور توست — می‌بینم از اینجا جهان در پیشِ پایت سبز
یک سوره از **قرآنِ** چشمت را تلاوت کن — ای بی‌نهایت‌های عرش از ربّنایت سبز
امروز ماییم و هجوم وحشی پاییز — فردا زمین در زیر چتر دست‌هایت سبز
آویختم بر ماهْ فانوس نگاهم را — می‌خوانمت آه، ای گل خورشید، جایت سبز

(«جایت سبز»، ص ۱۹۱)

و نیز:

خدا نیاورد، ای تک‌درخت، خم‌شدنت را — و با فرود تبر شاخه‌شاخه کم‌شدنت را
قلم‌به‌دست، سراسیمه‌ام؛ مباد ببینم — به‌پیشِ پای تبردارها قلم‌شدنت را
بگو به شاخه شباهنگ «یاصمد» بسراید — مباد آنکه ببیند کسی صنم‌شدنت را!

نبینمت پس از این سرو دادگاهی صحرا / به‌جرمِ بی‌ثمری باز متّهم‌شدنت را
میان مزرعهٔ چای زعفرانی خورشید / خوشا تجلّی رنگ سپیده‌دم‌شدنت را!
به‌وقتِ کوچ عشایر خوشا که ایل ببیند / چو زلف دخترکان گرمِ پیچ‌وخم‌شدنت را!
خدا نیاورد آن را که با فرود تبرها / شکسته بشنوم آهنگ زیر و بم‌شدنت را
شبیه روح منی آی تک‌درخت پریشان / که دیده‌ام همه‌سو زخمیِ ستم‌شدنت را
تو نیز یکسره دلواپس تطاول سنگی / که با ستاره شنیدند هم‌قسم‌شدنت را
در این گذار شغادان، خدا کند که ببینم / به‌انتقامِ تهمتن شبی علم‌شدنت را
بلا به دور! مگر دیده‌اند مردم ساحل / در آن تلاطمِ دریا شبی بلم‌شدنت را؟
منم که خم شده‌ام در هجوم سنگ و شکستن / خدا نیاورد، ای تک‌درخت، خم‌شدنت را
مسافران حرم را تو سایه‌ای به سر افکن / که خواب دیده دلم تختهٔ حرم‌شدنت را
به‌حقّ شاهچراغ، ای درخت، سبز بمانی / و من ببینم از این‌گونه محترم‌شدنت را

(«تک‌درخت»، ص ۲۰۸-۲۰۹)

در یک کلام، باید گفت انصاری‌نژاد از نظرِ زبانی کاملاً معاصر دنیای خویش است و، گرچه در شعر او خواننده گاهی به یادِ سبک و زبانِ بعضی از شاعران امروز می‌افتد، زبان مخصوصِ خود را دارد.

٤ـ نتیجه

انصاری‌نژاد شاعری آیینی است و جوهر شعر او دین و آیین است. چنان‌که گفتیم، ارزش‌های الهی و انسانی در شعر او موج می‌زند؛ امّا شعر آیینی انصاری‌نژاد، به‌هیچ‌روی، عامیانه و همه‌کس‌فهم و همه‌کس‌پسند نیست. شعر او، در عین وفاداری به همهٔ عناصر و ابعاد فضاهای اسلامی و شیعی، بیش از آنکه شعر «عامّه» باشد، شعر «خواص» است؛ خواصّی که با راز و رمز و ظرافت‌های شعر امروز دنیای فارسی‌زبان آشنا

باشند و قدرت درک هنر شاعری او را داشته باشند. این اهالی «شهر آشنایی»اند که می‌دانند «متاع او کجایی است». او، برای بیان اندیشه‌ها و آرمان‌های دینی خود، شعر را تا حدّ تودهٔ مخاطبان پایین نیاورده است، بلکه این مخاطبان‌اند که باید قد بکشند و خود را تا حدّ شعر او بالا بیاورند. شعر انصاری‌نژاد شعری فاخر و فخیم است. خوانندهٔ اشعارِ او باید جنس شعر او را بشناسد و بداند با چه نوع شعری سروکار دارد. مدّاحان و نوحه‌خوانان فهیمْ این اشعار فخیم را البتّه خواهند پسندید و همه یا بعضی از ابیات قصیده‌ها و غزل‌ها و ترکیب‌بندهای این مجموعه را متناسب با سطح ذوق و درک مخاطبانِ خود انتخاب و، با هنر خویش، هنر شاعر را دوچندان خواهند کرد و به مجالس مرثیّه‌خوانی اعتلا خواهند بخشید. انصاری‌نژاد باید مراقب باشد که، گهگاه، آن شور و شوقی که به سرودن دارد سبب نشود تا الفاظ و تعابیری مغایر با این فخامت شعری ــ شتاب‌زده ــ بر قلم او جاری شود؛ و این اتّفاقی است که نه به‌فراوانی امّا ندرتاً در بعضی از ابیات او دیده می‌شود.

انصاری‌نژاد را باید مصداق بارز و نمونه‌ای روشن از ارتقا و اعتلای شعر مذهبیِ فارسی در ایران اسلامی و انقلابیِ امروز دانست؛ شعری که از حیث درون‌مایه «متعالی» است و از نظرِ سبک و زبان «امروزی».

منابع

انصاری‌نژاد، محمّدحسین، *شمس‌الشّرف* (مجموعه‌شعر آیینی)، با مقدّمهٔ غلامعلی حدّاد عادل، هاجر، قم ۱۳۹۹.

❑

اعتبار راوی در خاطره

(مطالعهٔ موردی کتاب *روزهای آخر* نوشتهٔ احمد دهقان)

محمّدرضا ترکی (دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران)
منوچهر اکبری (استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران)
سمیّه رشیدی* (دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران)

چکیده

در نگاهی کلّی، دیدگاه‌های روایت‌شناسی در حوزهٔ داستان، اعمّ از رمان و داستان کوتاه و...، بر اساسِ ویژگی‌های روایی داستان بنیاد نهاده شده است. از همین رو، برای بررسی خاطره، به‌مثابهٔ متنی روایی امّا با ویژگی‌های منحصر به خود، می‌باید بر پایهٔ نظریّات بنیادین روایت‌شناسی و با در نظر گرفتن مختصّات ویژهٔ خاطره برخی تعاریف را بازتعریف کرد. در این مقاله، پس از بحث مختصری دربارهٔ خاطره و اجزا و ویژگی‌های روایی آن و نیز جایگاه راوی و نظریّهٔ جیمز فیلان دربارهٔ اعتبار راوی، به بررسی نقش راوی و اعتبار او در کتاب *روزهای آخر* (نوشتهٔ احمد دهقان) از دیدگاه روایت‌شناسی بلاغی پرداخته‌ایم. هدف اصلی ما شناسایی جایگاه راوی و

* somaye.rashidi@gmail.com

کارکردهای آن و سنجش اعتبار سخن او بر مبنای نظریّهٔ راوی نامعتبر جیمز فیلان بوده است. با این بررسی دانسته می‌شود که راوی خاطره با بهره‌گیری از روش‌هایی چون حذف، کم‌گویی، ارزیابی‌های اخلاقی و ایدئولوژیک، تکرار و... ــــ که ممکن است هریک از آن‌ها در خدمت اهداف خاطره‌نگار بوده باشد ــ در هر سه محورِ گزارش، تأویل و تفسیر و ارزشیابی می‌تواند به راوی نامعتبر تبدیل شود.

کلیدواژگان: روایت‌شناسی بلاغی، خاطره، راوی، راوی نامعتبر، *روزهای آخر*.

مقدّمه

خاطره‌نگاری در گذشتهٔ ایران در قالب زندگی‌نامه، سرگذشت‌نامه، سفرنامه و... وجود داشته است. با این همه، ثبت خاطرات یک برههٔ زمانی بر مبنای حادثه‌ای اجتماعی، سیاسی یا تاریخی به‌دستِ افرادی متنوّع از جهتِ فرهنگ، قومیّت، جنسیّت، طبقهٔ اجتماعی، تحصیلات، سنّ و... کمتر رخ داده است و شاید بتوان ادّعا کرد در تاریخِ ادبیّات ایران بی‌سابقه بوده است؛ همان اتّفاقی که در جنگ هشت‌سالهٔ ایران و عراق رخ داد. امروزه، خاطرات جنگ، به‌مثابهٔ یک گونهٔ ادبی، پذیرفته شده و کتاب‌ها و پژوهش‌ها و تحقیقاتی بر مبنای خاطرات جنگ انجام شده است. بررسی روایت‌شناسانهٔ خاطرات و توجّه به ویژگی‌های روایی آن یکی از روش‌های تحقیق دربارهٔ خاطرات است که می‌تواند ابعاد درخور توجّهی از خاطرات را شناسایی کند، چراکه خاطره یکی از متون روایی است که تمام مشخّصات یک روایت را در خود دارد. همچنین، این بخش از متونْ ظرفیّت‌های کافی برای بررسی‌های روایت‌شناسانه نیز دارند. با بررسیِ رویکردهای گوناگونی که دربارهٔ روایت وجود دارد، می‌توان از نظرگاه‌های مختلف خاطرات را بررسی کرد.

در این مقاله، «رویکرد بلاغی» مورد توجّه قرار گرفته است که از شاخه‌های روایت‌شناسیِ پساکلاسیک است.[۱] فیلان،[۲] از نظریّه‌پردازان روایت‌شناسیِ بلاغی،[۳] مفهوم روایت را چنین تعریف کرده است: «روایتْ کنشی بلاغی است که، در آن، کسی، با نقلِ رویدادی که اتّفاق افتاده برای دیگری، می‌کوشد هدف یا اهدافی را تحقّق بخشد» (ص ۱۳). او، همچنین، معتقد است رویکرد بلاغی معطوف به رابطه میان راهبردهای روایت و آگاهیِ خوانندگان است، به‌نحوی‌که آنچه بر هر دو سطحِ داستان و گفتمان مؤثّر است بر خواننده، باور، افکار، قضاوت و احساسِ او تأثیرگذار خواهد بود. (→ Phelan, p 141)

در این تحقیق، تلاش می‌شود علاوه بر بررسی جایگاه خاطره در متون روایی، براساسِ نظریّات جیمز فیلان و با رویکرد مشخّصی که او به بحث راوی و مخاطب دارد، برای نمونه راوی در کتاب *روزهای آخر* از احمد دهقان بر مبنای سه محورِ گزارش و تفسیر و ارزیابیِ اخلاقی بررسی شود تا مشخّص گردد که راویِ این خاطرات چه روش‌هایی درخدمت اهداف خود به کار گرفته است؟ و اینکه آیا راوی، درهنگامِ تأویل وقایع و خاطرات، رویکردی واقع‌نگر داشته یا مبتنی بر احساس و درونیّات و ارزیابی‌های اخلاقیِ خویش روایت کرده است؟

پیشینهٔ پژوهش

خاطره‌پژوهی براساسِ خاطرات جنگ ایران و دولت بعثیِ عراق عرصهٔ نوینی در امر پژوهش و تحقیق به نظر می‌رسد، امّا چیستی و چگونگی خاطره و جنبه‌های دیگرِ شکل‌گیریِ آن، هم‌زمان با وقوع جنگ، بیشتر، مورد توجّه برخی پژوهشگران قرار گرفته است. امروزه، با گذرِ سه دهه از جنگ، تحقیقات بیشتری در زمینهٔ خاطرات این واقعه

۱. برای توضیحات بیشتر ← راغب ۱، ص ۱۱۳-۱۳۲.

2. Phelan, James

3. rhetorical narratology

انجام شده است که شاید بتوان هنوز به‌چشمِ مقدّمات به آن‌ها نگریست. کتاب‌های *درآمدی بر خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته‌ها* (در گسترهٔ ادب مقاومت و فرهنگ جبهه) (۱۳۷۳)، *با یاد خاطره* (درآمدی بر خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته‌های پارسی در تاریخ ایران) (۱۳۸۳) و *یاد مانا* (پنج مقاله دربارهٔ خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته‌های جنگ و جبهه) (۱۳۹۰) به‌قلمِ علیرضا کمری و همچنین کتاب *خاک و خاطره* (خاطره‌نگاری، یادداشت‌نوشته‌ها و تاریخ شفاهی جنگ و دفاع مقدّس) (۱۳۸٦) اثر احمد دهقان و *خاطره و گفتمان جنگ* (۱۳۸۷) نوشتهٔ فرهاد ساسانی همگی به‌تفصیل به بحث چیستی و چگونگی **خاطره** در معنای عامّ و **خاطرهٔ جنگ** در معنای خاصّ آن پرداخته‌اند. امّا، بر اساسِ بررسی‌های به‌عمل‌آمده در عرصهٔ تحقیق در زمینهٔ روایت‌شناسیِ آثار نظم و نثر ادبیّات فارسی، رویکرد بلاغی به خاطره در ادبیّات فارسی سابقه‌ای نداشته است. البتّه، آثاری همچون «تحلیل داستان کوتاه "درخت" اثر گلی ترقّی از دیدگاهِ روایت‌شناسیِ بلاغی» (۱۳۹۳) و *روایت‌شناسی تاریخ‌نگارانهٔ تاریخ بیهقی* (۱۳۹۵) به‌قلمِ محمّد راغب را نیز می‌توان پیش‌زمینه‌ای مطالعاتی برای پژوهش حاضر در شمار آورد. در این پژوهش سعی شده است، با نقد خاطرات جنگ از منظرِ روایت‌شناسیِ بلاغی، بابی تازه در عرصهٔ چنین تحقیقاتی در ادبیّات جنگ گشوده شود.

روایت و موقعیّت خاطره در متون روایی

در بیانی مختصر، روایت‌شناسی[1] این‌گونه تعریف می‌شود که نظریّهٔ روایت است و «این نظریّه هرآنچه را که همهٔ روایت‌ها ــ وتنها روایت‌ها ــ به‌مثابهٔ روایت در آن مشترک‌اند و نیز هرآنچه را که تمایز روایتی از روایت دیگر را ممکن می‌سازد بررسی می‌کند و هدفِ آن توصیف نظام قواعد ویژهٔ حاکم بر تولید و پردازش روایت است» (بارت،[2] ص ۳). پس، روایت را می‌توان توالیِ ادراک‌شدهٔ وقایعی دانست که ارتباطی غیر اتّفاقی دارند و خطّ سیرِ آن‌ها به وجود انسان یا موجودات ذی‌شعوری بستگی دارد که، به‌مثابهٔ شخصیّت تجربه‌گر، مشاهداتش را به مخاطبان

1. narratology
2. Barthes, Roland

منتقل می‌کند تا آنان ادراک کنند و از آن درس بگیرند و، در نهایت، سه مشخّصهٔ اساسی برای تمایز آن از دیگر متون غیر روایی قائل شد که عبارت‌اند از: ۱) وقایع متوالی و به‌هم‌پیوسته؛ ۲) افراد برجسته‌سازی‌شده؛ ۳) فرایند گذر از بحران به حلّ بحران. (← تولان، ص ۱۷–۱۹)

نیز می‌توان، برای روایت، کارکرد ارجاعی در نظر گرفت. به‌تصریحِ بامشکی،

> روایت مانند استعاره کارکرد ارجاعی دارد، به این معنا که هردو اَشکالی از ابتکار و ابداع معناشناختی هستند و حقایق عمیقی دربابِ انسان و جهان بیان می‌کنند. معنادادن به زندگیِ خود و تجربه‌های گذشته و حتّی انتقالِ آن‌ها به دیگران، ازجمله آیندگان، ازطریقِ داستان‌گویی میسّر است. (ص ۱۹)

برهمین‌اساس، متن روایی نوعی گفتمان شفاهی یا کتبی است که رویداد یا مجموعه‌ای از وقایع را شرح می‌دهد.

ازآنجاکه «ابزارها و استدلال‌های روایت‌شناسی در عرصه‌هایی فراتر از مرزهای پژوهش‌های ادبی کاربرد داشته است [... و]، درواقع، روایت‌شناسی در نحوهٔ درک و فهمِ ما از انسان‌ها به‌نحو مؤثّری سهیم است» (بارت، ص ۱۵)، بررسی روایت‌شناسانهٔ خاطره،[1] به‌مثابهٔ یکی از متون روایی، نتایج و دستاوردهای گوناگونی خواهد داشت و ویژگی‌های منحصربه‌فرد یا اشتراکات آن را با دیگر انواع روایت روشن خواهد ساخت. ازطرفی‌دیگر، بررسی خاطرات ازمنظرِ روایت‌شناسی نتایج دیگری جز بازخوانی صِرف خاطره خواهد داشت، چراکه روایت نیز چون دیگر ابزارها می‌تواند درجهت هرگونه مقصودی به‌کار گرفته شود؛ ازآن‌رو که روایت ابزاری همگانی است برای دانستن و همچنین گفتن، یعنی برای کسب معرفت و همچنین بیان آن؛ ضمن دقّت در این نکته که این معرفت الزاماً ایستا نیست و روایت می‌تواند، همانند ابزاری، تفکّر فعّال را به‌کار اندازد و به ما درحلّ

1. memory

مسائل کمک کند. شکّی نیست که از روایت می‌توان برای دادن اطّلاعات اشتباه و گمراه‌کردن استفاده کرد. (← ابوت،[1] ص ۳۸)

خاطره، برعکس داستان، که زادهٔ تخیّل نویسنده/ راوی است، پیش از روایت‌شدن وجود داشته و با ابزارِ روایت بازنمایی شده است و، برخلاف داستان، روایت تاریخیْ نظامی وجهی[2] می‌سازد که از به‌دست‌دادنِ اندیشه‌های نامستند شخصیّت‌های اوّل یا سوم‌شخص از زبانِ نویسنده/ راوی جلوگیری می‌کند (← ایلایس،[3] ص ۷٤). در توضیحِ «مستند» بودنِ اندیشه‌ها (در اینجا خاطرات)، که ایلایس مطرح می‌کند، می‌توان افزود هدف از آن وقایعی است که بر اساسِ اصول پنج‌گانهٔ استناد قابل بررسی باشد. از نظرِ علیرضا کمری،

> ۱) واقعیّت بیرونی وجود دارد؛ ۲) میزان انطباق با واقعیّت بیرونی سنجش‌پذیر است؛ ۳) واقعیّت بیرونی ازطریقِ زبان قابل انتقال است؛ ٤) در جریانِ انتقال، لغزش آگاهانه یا ناآگاهانهٔ زبان در انطباق با واقعیّت بیرونی امکان‌پذیر است؛ ۵) لغزش‌پذیری به‌معنای دخل‌وتصرّف‌پذیریِ واقعیّت بیرونی به‌واسطهٔ زبان است. (کمری ۲، ص ۱۱-۱۲)

بر همین اساس، یکی از کارکردهای روایی خاطره را می‌توان بازتعریف وقایعی دانست که در گذشته رخ داده است و پس از گذشتِ زمانی (که می‌تواند نزدیک یا دور از زمان وقوع باشد) و بر اساسِ اهدافی بیان می‌شود.

نیز باید در نظر داشت که همهٔ خاطره‌ها برای لذّت از متن به‌مثابهٔ امری ادبی آفریده نشده‌اند و صرفاً جایگاه زیباشناختی برای آن نمی‌توان در نظر داشت. آنچه موجب تمایز خاطره از دیگر متون روایی می‌شود تأکیدِ آن بر بازنمایی حقیقت و حوادث واقعی است. در واقع، آن‌گونه که تزوتان تودوروف[4] نیز اشاره می‌کند، خاطره به واقعیّتی ارجاع می‌کند و این واقعیّت، در حقیقت، مصداق آن است و خاطره‌نگار، بر پایهٔ صدق، رابطه‌ای میان اثرِ خود و مخاطب ایجاد می‌کند. از این رو می‌توان صدق یا کذب سخن خاطره‌نگار را،

1. Abbott, H. Porter
2. modal
3. Elias, Amy J.
4. Tzvetan Todorov

تا حدودی، مورد بررسی قرار داد (← تودوروف، ص ۳۲). بـه همـین دلیـل، دوریـت کـوهن،[1] بر مبنای نظریّات پـرینس[2] و تـودوروف، اوّلـین تفـاوت میـان روایـت داسـتانی و روایـت تاریخی را این می‌داند که روایت‌شناسی، در داستان، در دو سطحِ روایتگری (داستان و گفتمان) شکل می‌گیرد، امّا در روایتِ تاریخی در یک الگوی سه‌سطحی (شامل ارجاع، داستان و گفتمان) اتّفاق می‌افتد و بر اساسِ وضعیّت ارجاع می‌توان، با کمک صورت‌های یگانهٔ پیشینیِ ارجاع بیرونی، روایت تاریخی را از روایت داستانی متمایز کرد (← ایلایس، ص ۷٤). از همین روست که بحث راوی و معتبر و موثّق بودن یا نبودنِ او در آن پُررنگ‌تر به نظـر مـی‌رسـد، چراکـه بازگفته‌های راوی درحکمِ بخشی از تاریخی است که پـیش از ایـن رخ داده و شـاید بتـوان درستی یا نادرستیِ آن را (بر اساسِ منابع و اسناد موجود یا خاطرات دیگر) سـنجید و همـین نکتـه تفاوت اصلیِ خاطره و داستان است. خاطره را می‌توان اثر و نوشته‌ای دانست که به‌قلمِ

> نویسنده درنتیجهٔ یادآوریِ ارادیِ شرح حال و حوادث و رویدادهای سپری‌شده در زمان و مکانِ معلوم ــ که او، به‌دلیلِ حضور یا مشاهده و استماع، از آن‌ها اطّلاع یافته است ــ پدید می‌آیـد و، در آن، چگونگیِ وقوع حوادث و رویدادها منعکس شده است. (کمری ۱، ج ۱، ص ۵۷)

بحث دوری یا نزدیکیِ روایت به زمان وقایع از نکاتی است که می‌تواند بر اجزای مختلف خاطره تأثیرگذار باشد؛ چراکه دوری از مرکز حادثه، علاوه بر فراموشیِ جزئیّات که از ضعفِ قوّهٔ حافظه ناشی می‌شود، هم بر جهت‌گیریِ راوی و هم بر تداعی‌های متفاوتِ او از حادثه تأثیر خواهد داشت. درنتیجه می‌توان گفت بهترین خاطرات یا به‌صورتِ هم‌زمان یا با فاصله‌ای کم پس از رویدادها نوشته شده‌اند. این فاصله ممکن است از نظرِ زمانی باشد یا از نظرِ حضور جسمانی یا از نظرِ اخلاقی یا از نظرِ احساسی و عاطفی که هریک از این فاصله‌ها می‌تواند در روندِ روایت تأثیرگذار باشد.

خاطره‌نگار، در بیان خاطراتی که بر پایهٔ حقیقت استوار است و شـاید دخـل و تصـرّف در آن به‌سادگی امکان نداشته باشد (اگر ــ بـرای مثـال ــ وقـایع تـاریخیِ قابـل رد یـا اثبـات را

1. Dorrit Cohn
2. Prince, Gerald

نقل کند)، ممکن است موضع‌گیری‌ها، ارزشیابی‌ها، اهداف و باورهای فردیِ خود را ضمنِ بیان خاطره مطرح کند، امّا واضح است که در این‌گونه خاطره‌نویسی‌ها ـــ به‌مثابهٔ سند تاریخی ـــ تخیّلی که به دخل و تصرّف در بیان واقعیّت منجر شود جایی ندارد (اگرچه در اغلب موارد این نوع مداخلهٔ احساسات فردی وجود دارد)، چراکه خواننده در مواجهه با خاطره می‌داند با حقایقی روبه‌روست. در واقع، مؤلّفِ خاطره قصد ندارد تخیّل خواننده را درگیر سازد (اگرچه امکان آنکه تخیّل خواننده درهنگام برخورد با اثر کنار گذاشته شود نیز وجود ندارد)، بلکه او با باورهای مخاطب سروکار دارد و از همین‌رو انتظار داریم آنچه راوی می‌گوید حقیقت داشته باشد. درنتیجه، قانع‌کردن و راضی‌نگاه‌داشتن مخاطب را می‌توان از اصول و شروط خاطره‌نویسی دانست. به‌تصریحِ کمری،

> خاطره‌نویس، خواسته‌ناخواسته، به‌هنگامِ یادآوری رویدادهای دوردست و نقلِ آن‌ها، بیش‌وکم احساسات و عواطف و داوری‌های خود را دخالت می‌دهد یا تحت تأثیرِ آن‌ها قرار می‌گیرد و، ضمن درنظرداشتن مخاطبان مفروض و موجود، تحت تأثیر هدف و مقصود خاص، به نگارش خاطرات خود می‌پردازد. (همان، ص ٦١)

همین نکته از نقاط درخور تأمّل در بررسی روایت‌شناسانهٔ خاطرات است و، براساسِ آن، میزان اعتبار راوی و گفته‌های او می‌تواند ارزیابی شود.

راوی

راوی[1] از اجزای اصلی روایت و مؤثّرترین آن‌ها محسوب می‌شود و به‌نوعی می‌توان گفت زیربنای خوانش‌های روایت است. فیلان برای راوی سه کارکرد اصلی درنظر می‌گیرد: «راویان دربارهٔ شخصیّت‌ها و رویدادها گزارش می‌دهند؛ آن گزارش‌ها را تفسیر می‌کنند؛ آن گزارش‌ها و یا تفسیرها را ارزیابیِ اخلاقی می‌کنند. نویسندگان می‌توانند دوری یا نزدیکی به این گزارش‌ها، تفاسیر و ارزیابی‌ها را نشان دهند. نزدیکیْ روایتِ معتبر و دوریْ روایتِ نامعتبر را

1. narrator

نشان می‌دهد» (ص ۱۱) و معتقد است «راویان ازطریق تحریف یا ارائهٔ ناکافیِ روایت می‌توانند نامعتبر باشند؛ بنابراین، آنان در شش حالت بی‌اعتبارند: آن‌ها ممکن است کم یا نادرست گزارش دهند؛ کم یا نادرست خوانده شوند (کم یا نادرست تفسیر شوند)؛ کم یا نادرست مورد توجّه واقع شوند (کم یا نادرست ارزیابی شوند)» (همان‌جا). براساسِ این نظریّه، راوی با سه کارکرد می‌تواند اعتبار یا بی‌اعتباریِ خود را نشان دهد: ۱) دربارهٔ شخصیّت‌ها و رویدادها گزارش می‌دهد (حقیقت)؛ ۲) آن گزارش‌ها را تفسیر می‌کند (دانش)؛ ۳) آن گزارش‌ها یا تفسیرها را ارزیابیِ اخلاقی می‌کند (اخلاق). همچنین، راوی به شش شیوه ممکن است بی‌اعتبار باشد: ۱) گزارش ناقصی دهد؛ ۲) گزارش نادرستی دهد؛ ۳) تفسیر ناقصی به دست دهد؛ ٤) تفسیر نادرستی کند؛ ٥) ارزیابی ناقصی کند؛ ٦) ارزیابی نادرستی کند. (← راغب ۲، ص ۱٤٥)

چنان‌که ذکر شد، جیمز فیلان بحث اعتبار راوی را در سه محور گزارش، تأویل و تفسیر و ارزشیابی مطرح می‌کند. او معتقد است، درقبالِ نویسنده‌ای که یک راویِ نامعتبر را به کار می‌گیرد، یکی از مهم‌ترین فعّالیّت‌های خواننده ردّ فرضیّات و دانش و ارزش‌های راوی است (← Phelan, p 141). رویکرد دیگری که فیلان مطرح می‌کند اهمّیّت داوری‌های روایی را برای ذات چندلایهٔ ارتباط روایی در بر می‌گیرد. به‌گفتهٔ فیلان،

> این رویکرد فرض می‌کند که خوانندگان سه گونه داوری روایی عمده دارند که هریک بالقوّه می‌تواند با دو نوع دیگر هم‌پوشانی داشته باشد یا بر آن‌ها تأثیر گذارد: داوری‌های تفسیری، داوری‌های اخلاقی و داوری‌های زیبایی‌شناختی. داوری‌های تفسیری دربارهٔ ذات کنش‌ها یا عناصر دیگر روایت هستند [...]. داوری‌های اخلاقی دربارهٔ گفتن یا گفته هستند، یعنی انگیزه‌ها و کنش‌های شخصیّت‌ها و ارزش‌های مضمر در رابطهٔ راوی با قصّه و مخاطب و دربارهٔ نظام ارزش‌های بنیادین نویسنده و شکل رابطه‌اش با راوی، قصّه و مخاطبی که به آن نظام ارزشی مربوط می‌شود [...]. داوری‌های زیبایی‌شناختی دربارهٔ کیفیّت هنری روایت و بخش‌های آن است. (ص ۱٤)

نکته آنکه این انواع گوناگون اعتمادناپذیری «اغلب با یکدیگر برهم‌کنش دارند. برای مثال، گزارش غلط ممکن است ناشی از دانش ناکافی و ارزش‌های نادرست راوی باشد و لذا ممکن است

با تعبیر و تفسیر غلط و ارزیابی نادرست همراه باشد، امّا مطمئناً راوی ممکن است ازجهاتی قابل استناد و ازجهاتی دیگر اعتمادناپذیر باشد» (شهبا و سعیدزاده، ص ۱۸). ازنظرِ پرینس، توجّه به این نکته ضروری است که

> راوی اعتمادپذیر لزوماً راوی‌ای نیست که من ــ خواننده ــ همیشه با او موافق باشم، زیرا هرقدر راوی صادق و مورد اطمینان تصویر شده باشد، شاید معیارها و ارزش‌های او را ناخوشایند و نتیجه‌گیری‌هایش را احمقانه بدانم. برعکس، شاید نگرش راوی اعتمادناپذیر را بسیار جالب و جذّاب بیابم. (ص ۲۰)

توضیحی دربارهٔ رابطهٔ میان نویسنده و راوی در خاطره ضروری است. نویسنده شخصی حقیقی است که متنی را خلق می‌کند و راوی کسی است که قصّه را نقل می‌کند. درواقع، راوی مانند ابزاری دردستِ نویسنده است که، با استفاده از آن، قصّه‌اش را روایت کند. اگر آثار روایی داستانی را آثاری تألیفی بدانیم و برای آن‌ها سازنده‌ای درنظر بگیریم، که همان مؤلّف است، درمورد خاطرات می‌باید این فرضیّه را تغییر داد، چراکه در خاطره راوی نقشی در تولید روایت ندارد؛ ازهمین‌رو و برمبنای نظریّهٔ کوهن، میان نویسنده و راوی رابطهٔ تشابه برقرار است و روایت تاریخی مدّعیِ آن است که راوی‌اش همان نویسنده‌ای است که در صفحهٔ عنوان کتاب آمده است (← ایلایس، ص ۷٤). نیز، براساسِ وجه ارجاعیِ روایت تاریخی/ خاطره، راویِ خاطره درحال بازنماییِ وقایع گذشته است و نه ساختن و پرداختنِ آن‌ها و اصطلاح «راوی» برای خاطراتی که براساسِ مشاهدات یک فرد یا گروه مکتوب شده‌اند صحیح‌تر به‌نظر می‌رسد؛ یعنی خاطره، به‌جای آنکه مؤلّف داشته باشد، گوینده‌ای دارد که وقایع را نقل می‌کند و او همان راوی است.

به‌نظر می‌رسد، در خاطرات، آنچه راوی می‌داند با آنچه نویسنده می‌داند یکی است، امّا اینکه راوی چه چیزهایی را می‌گوید و چه چیزهایی را ناگفته باقی می‌گذارد یکی از وجوهِ تمایز این دو است. این راویِ خاطره است که تصمیم می‌گیرد ازنظرِ او کدام بخش از

خاطره ارزش بیان دارد و کدام بخش نه؛ امّا ناگفته پیداست که صرفاً نظرِ راوی در این امر دخیل نیست. قوانین نشر، مصلحت‌اندیشی‌ها و اهداف فردی یا اجتماعی و... هریک به‌نوعی می‌توانند موجب سکوت راوی یا تصرّف و تغییر در روایت (کم و زیاد کردنِ آن) شوند.

معرّفی و تحلیل کتاب *روزهای آخر*

احمد دهقان، نویسندهٔ *روزهای آخر*، متولّد ۱۳٤٥ است. در زمان وقوع جریانات کتاب، در ۱۳٦۷، او تقریباً ۲۲ سال داشته است و خود ذکر می‌کند که یادداشت‌های آن را در ۱۳۷۰ نوشته (← دهقان ۳، ص ۹) و کتاب را نخستین‌بار در ۱۳۷۱ منتشر کرده است. *روزهای آخر* در ۱۳۹۰ به‌همّتِ انتشارات سورهٔ مهر به چاپ نهم و در ۱۳۹۸ به‌همّتِ انتشارات کتاب نیستان به چاپ دوازدهم رسید. کتاب مزبور، در دیگر نوبت‌های چاپ، با برخی حذفیّات و افزوده‌ها در تکمیل اطّلاعات و جزئیّات منتشر شده، امّا ساختار و چهارچوب کلّی به همان شکلِ نخستین است.[۱]

روزهای آخر مجموعه‌ای از خاطرات روزهای پایانی جنگ و پذیرش قطعنامه است. در خاطرهٔ اوّل، «بیت‌المقدّس ۷»، صحبت از اردوگاه «کوزران» واقع در سی‌کیلومتریِ کرمانشاه است. در این اردوگاه، گردان‌های مختلفی مستقر شده‌اند. یکی از این گردان‌ها «گردان مالک» است که از چند گروهان و چند دسته تشکیل شده است. «بچّه های» این گردان، شبانه، به‌طرفِ پادگانِ «دوکوهه» حرکت می‌کنند و صبح به آنجا می‌رسند. سپس، چند روزی در اردوگاه کارون اتراق می‌کنند؛ تا اینکه شبِ عملیّات (در شلمچه و در آن‌سوی «کانال ماهی») فرا می‌رسد. بچّه‌ها برای شروع عملیّات مهیّا می‌شوند و مهمّات میانِ آن‌ها تقسیم می‌شود و... . در خاطرهٔ «غدیر»، راوی فضای پادگانِ دوکوهه و «حسینیّهٔ

۱. در مقالهٔ حاضر، چاپ‌های اوّل (۱۳۷۱) و نهم (۱۳۹۰) *روزهای آخر* از انتشارات سورهٔ مهر با هم تطبیق داده شده‌اند.

حاج‌همّت» را ترسیم می‌کند. او وارد پادگان می‌شود و به طبقهٔ چهارم یکی از مجتمع‌های آن، که محلّ استقرار «گروهان روح‌الله» است، می‌رود. در این میان، خبر پذیرش «قطعنامهٔ ۵۹۸» از رادیو اعلام می‌شود و، چند روز پس از آن، خبر می‌رسد دشمن حرکت جدیدی در جبهه‌های جنوبی آغاز کرده است و شنیدن این خبر وضعیّت تازه‌ای در گردان ایجاد می‌کند. (← *روایت‌های ماندگار*، ص ۱۲۸–۲۴۷)

روزهای آخر گونه‌ای از خاطره‌نویسی روزانه است که راوی، علاوه بر بیان مشاهداتِ خود از وقایع بیرونی و احوال دیگران، احوالات و احساسات و مواضع فردی خودش را نیز شرح می‌دهد و به نظر می‌رسد هدف او نیز از بیان خاطرات ثبت مستندگونهٔ وقایع و احوالات رخ‌داده است.

از آنجا که در *روزهای آخر* راوی یک نفر است، باید روایت را یک کلّ منسجم دانست. *روزهای آخر* بیشتر جنبهٔ یادداشت‌نویسی دارد و احمد دهقان در مقامِ «راویِ مداخله‌گر»،[1] که خود در حوادث مشارکت دارد، مشاهداتِ خود را از چند ماههٔ پایانیِ جنگ به‌صورتِ روزانه ثبت و ضبط کرده است. در این نوشته، همانند بسیاری از خاطرات خودنوشت، روایت اوّل‌شخص است و از فعل «حال ساده» برای روایت بهره برده شده است؛ گویی که راوی، هم‌زمان با مخاطب، با وقایع مواجه می‌شود. در روایتِ هم‌زمان، این‌گونه به نظر می‌رسد که راوی رویدادهایی را روایت می‌کند که هم‌اکنون در حال وقوع‌اند. در این نوع روایت، عمل روایت با کنش خاطره هم‌زمان است (← بامشکی، ص ٤٦–٤٧). احمد دهقان در این اثر موفّق شده است یک «روایت تجربهٔ شخصی»[2] از وقایع ارائه دهد.

در *روزهای آخر*، همانند بسیاری از خاطره‌ها، راوی همان نویسنده و کانونی‌سازِ[3] درونی است؛ حوادث بیان‌شده بر خودِ او گذشته است و احمد دهقان، که در وقایع

1. intrusive narrator
2. personal experience narrative (PEN)
3. focalization

مشارکت داشته است، با توجّه به جایگاه کانونیِ خود، صرفاً توانایی بازگوکردن همان حوادث را دارد.

دهقان تلاش کرده آنچه اتّفاق افتاده و دیده را تصویر و، با این روش، معتبر بودن راوی را تضمین کند. بیان واقعیّات و نیز احساسات حقیقی بر مبنای تجربه‌های مشترک انسان‌ها را می‌توان یکی از راه‌های جلب اعتماد مخاطب در این کتاب دانست؛ چنان‌که اشاره به تردید، نگرانی، ترس، عقب‌نشینی و فرار نیروها از مقابل دشمن، خستگی و درماندگی از گرما و حتّی کلافگی و درماندگی از هجوم پشه‌ها، نارضایتی از غذا، ذکر جزئیّات و... موجب باورپذیری خاطره می‌شود و، با ساختن فضایی واقعی در ذهنِ مخاطب، شکلی واقع‌گرایانه به آن می‌بخشد؛ امّا اینکه نویسندهٔ ضمنی در پسِ همین وقایع‌نگاریِ مستند چه نیّتی داشته است نیازمند خوانشی دیگر است.

در مقابلِ این شیوه، راوی خاطره گاهی از کنار این نقاط می‌گذرد و تنها به ذکرِ حوادث یا دلاوری‌ها می‌پردازد. در اینجاست که باورپذیری در مخاطب واقعی افت و ذهنِ او را به‌سمت دنیایی سوررئال هدایت خواهد کرد؛ دنیایی که اَبَرانسانی در مقابلِ دشمن ایستاده و همواره می‌جنگد و خسته نمی‌شود و نمی‌ترسد و قدرتی فراواقعی برای راوی تصوّر می‌شود. گویی حتّی روابط علّی و معلولی نیز نادیده گرفته شده‌اند. در این حال، ذهن مخاطب از فضای واقعی فاصله گرفته و متن را داستانی و زادهٔ تخیّل خواهد پنداشت. پس واضح است، اگر جز این باشد، بیانات راوی/ منِ روایتگر خرق عادت به نظر می‌رسد و این نکته باوراندن ادّعای خاطرهٔ واقعی به مخاطب را مشکل خواهد کرد. این‌گونه است که بهره‌گیری از عنصر اغراق و مبالغه در بیان خاطره به حقیقی بودنِ آن خدشه وارد خواهد کرد و حتّی اصلِ حقیقی بودن و اعتبارِ آن را در ذهن مخاطب به تعویق خواهد انداخت.

البتّه شایان ذکر است که پدیده‌های گوناگون، همانند جنگ، روند روزمرّگیِ زندگیِ آدمیان را دگرگون می‌کند، امّا وضعیّت زندگی کسانی که در دنیای جنگ زیسته‌اند شاید، از دور، غیرواقعی و باورناپذیر باشد و همین امر باورپذیری خاطرات را برای دسته‌ای از مخاطبانِ واقعی سخت‌تر خواهد کرد. برای مثال، در خاطرات سربازانِ جنگ، بسیار می‌خوانیم که چند شب را با لباس و تجهیزات و پوتین خوابیده‌اند، یا ساعت‌های طولانی بدون آب در دمای بالا جنگیده‌اند، یا با خوراکی مختصر چند روز را گذرانده‌اند. شاید مخاطبْ چنین امری را دور از واقعیّت بپندارد، چراکه چنین کاری جزء تجربه‌های عادی بشری نیست؛ امّا باید دانست چنین اموری اقتضای آن فضا و، درعین حال، جزئی از روال زندگی در مناطق جنگی بوده است. شاید بتوان این را از وظایف راوی دانست که، با توضیح و تبیین دقیق این‌گونه احوالات، به‌دور از اغراق و بزرگ‌نمایی و شعارزدگی، بر باورپذیریِ مخاطب تأثیر مثبت داشته باشد و باورناپذیریِ مخاطب موجب ایجاد تنش[1] میان راوی و مخاطب نشود، زیراکه تنشْ خودْ امر باورپذیری و همراهی مخاطب را به تعویق می‌اندازد و نیز می‌تواند موجب بی‌اعتباریِ راوی در نزدِ مخاطب شود. همچنین، بهره‌گیری از فنّی مثل تکرار،[2] که موجب می‌شود امور در ناخودآگاه مخاطب تبدیل به امری پذیرفته شود، به‌ترسیمِ چنین فضایی در ذهنِ مخاطب کمک خواهد کرد.

علاوه بر این، ذکر گروهی از واژگان وجه‌نما[3] چون «حدس می‌زنم»، «فکر می‌کنم»، «احتمالاً» و... ــ که «رویکرد و نگرش گوینده را به آنچه بیان می‌کند نشان می‌دهد» (پرینس، ص ۱۷)ــ از آگاهی‌نداشتن کامل راوی حکایت می‌کند و، در بیان خاطره، این بی‌دقّتیِ راوی یا نشانهٔ نامعتبر بودن او نیست، بلکه اشاره به موقعیّت او و محدودیّت حافظه و نیز ضعف دانش بشری و قطعیّت‌ناپذیری دارد و همین نکته نیز او را از اَبَرانسان

1. tension
2. repetition
3. modal

جدا می‌کند و نشان می‌دهد او نیز انسانی است چون دیگران که برخی مسائل را فراموش می‌کند یا حدس می‌زند و همین نکته بر باورپذیری مخاطب و افزودن اعتبار راوی تأثیر مثبت خواهد داشت. علاوه بر آن، این واژگان وجه‌نما می‌تواند موجب تظاهر به موثّق‌بودن راوی شود، درحالی‌که او با پنهان‌شدن در پسِ این واژگان و ساختن یک راوی که از پسِ نقاب[1] روایت می‌کند، در عینِ ابراز برخی اندیشه‌ها، آن‌ها را قطعی بیان نمی‌کند و حکم نسبیّت به آن‌ها می‌دهد؛ مثال:

> در دستِ عدّه‌ای کلمن است؛ کلمن‌های خالی؛ کلمن‌های بی‌آب. شاید، برای تسکینِ خود، آن را به دنبال می‌کشند و شاید به‌امیدِ رسیدن به آبی. (دهقان ۱، ص ٦٩)

در *روزهای آخر*، احمد دهقان خاطراتی تعریف می‌کند که خود نقش مهمّی در آن ایفا کرده و راوی، به‌مثابهٔ کنشگر اصلی، به‌طور مستقیم با آن حوادث مواجه بوده است و همین نزدیکیِ او به رخدادها و نیز شخصیّت‌ها می‌تواند ذهن مخاطب را با این مسئله درگیر سازد که تا چه حد می‌توان بازنمایی خاطره و یا، در بیانی دیگر، تاریخ را از دیدگاهِ احمد دهقان باور کرد و چگونه و چرا باید به روایت او اعتماد داشت.

ارزیابی راوی *روزهای آخر*

در این بخش، راوی *روزهای آخر* بر مبنای سه محور گزارش، تأویل و تفسیر و ارزشیابی بررسی می‌شود تا معتبر یا نامعتبر بودن او ارزیابی گردد.

الف) گزارشـــ از ابتدای متن کتاب، در بیانی گزارش‌گونه، دانسته می‌شود راوی پیش از این نیز تجربهٔ حضور در فضاهایی مشابه را داشته و همین تجربهٔ پیشین دهقان موجبات اعتماد بیشتر مخاطب به او را فراهم می‌آورد و مخاطبْ او را به‌مثابهٔ فردی باتجربه و حتّی در نقشِ راوی دانای کل نیز می‌پذیرد:

---

1. mask

از مرخصی برمی‌گردیم و گردان می‌آید. اردوگاه کوزران؛ اردوگاهی در دلِ کوه‌ها و این بار نه در جای سابق. جایی را به گردان می‌دهند برای چادرزدن و می‌گویند: «دارند برای گردان مالک جایی جدید درست می‌کنند». تاآن‌وقت گردانِ ما باید اینجا باشد؛ گردان مالک. (همان، ص ۱۱)

در نگاهی کلّی، لحن گزارشگری بی‌طرف ــ که لحن غالب کتاب به نظر می‌رسد ــ شاید بر باورپذیری مخاطب تأثیر مثبت داشته باشد، امّا ازجهاتی می‌تواند موجب بی‌اعتباریِ راوی گردد، چراکه اگرچه ــ به‌ظاهر ــ راوی (با بیانِ مستند و بی‌طرفانهٔ وقایع و نیز ذکرِ جزئیّات و لحنی صمیمی) به مخاطب این امکان را می‌دهد تا با آنچه از راوی شنیده همدلی و تصویرسازی کند و، با بهره‌گیری از تصاویر ذهنیِ خود، حوادث و امور را بپذیرد (که البتّه این موارد از خصوصیّات خاطره است)، گاه‌گاه (درمیانهٔ متن و به‌فراخورِ حوادث رخ‌داده و احساسات راوی) تفاوت‌های عقیدتی و آرمانیِ جاری در دستگاه نظامی کشور از کلام دهقان دریافت می‌شود. برای مثال، در جایی از فصل دوم، راوی تعریف می‌کند دشمن تا نزدیکیِ پل کرخه پیشروی کرده، درحالی‌که هیچ یگانی هم درمقابلش نیست. درنتیجه، دو گروهانِ «روح‌الله» و «سیّدالشّهداء»، که تنها گروهان‌های باقی‌مانده‌اند، اگرچه خود می‌دانند کاری از پیش نخواهند برد، فعلاً تکلیفشان این است که بروند و درمقابلِ او ایستادگی کنند:

از اندیمشک می‌گذریم؛ کنار جادّه پُر است از وسایل نقلیهٔ نظامی. جلوتر به یک سه‌راهی، که از جادّهٔ اصلی جدا می‌شود، می‌رسیم و می‌پیچیم سمت راست. اینجا دیگر تنها ماشین‌های نظامی است که درحرکت‌اند و همه درجهت مخالفِ ما. همه از روبه‌رو می‌آیند؛ فوج‌فوج و با چراغ‌های روشن؛ به‌سرعت و بی‌هیچ مکثی. و تنها، در جادّه، سه اتوبوس است که درجهت مخالفِ آن‌ها می‌رود. (همان، ص ۱۰۹)

اشارهٔ مستقیم نکردن به اینکه ماشین‌ها متعلّق به کدام ارگان نظامی‌اند، اشاره به حرکتِ اتوبوس‌ها (به‌عنوانِ وسیلهٔ نقلیه‌ای عادی) درجهت مخالف وسایل نقلیّه و ماشین‌های نظامی (به‌عنوانِ خودروهایی که امکانات و قابلیّت حضور در جنگ را دارند)، ذکر «فوج‌فوج» درمقابل «تنها سه اتوبوس» بارزترین نشانه‌های کلامیِ راوی برای بیان نابرابریِ امکانات دو گروه جنگنده

است. همچنین، این نکته را به مخاطب می‌رساند که نیروهای همراه احمد دهقان، با وجودِ اینکه در مقایسه با گروه نظامیِ روبه‌رو تجهیزات کمتری داشتند، فقط آن‌ها بودند که می‌رفتند و می‌ماندند.

راویْ ماجراهای رخ‌داده را به‌مثابهٔ اموری عادی گزارش می‌دهد و اعجاب و حیرت در کلامِ او مشاهده نمی‌شود. این نکته، علاوه بر آنکه منشأگرفته از تجربهٔ پیشین حضور دهقان در لحظات جنگ بوده، نشانهٔ هوشمندی «منِ روایتگر» نیز هست تا اعجابِ او به ذهن مخاطب نفوذ نکند و او را از باور دور نکند و امر تأویل را به‌عهدهٔ مخاطب بگذارد. برای نمونه، در جهت پرهیز از قهرمان‌پروری و تلاش برای نشان‌دادن احساسات حقیقیِ افراد، هرکجا لازم است، حسّ خود را بیان می‌کند و همان‌گونه که بوده گزارش می‌دهد:

> پایم می‌لرزد؛ سست می‌شود؛ فلج می‌شوم از آنچه می‌بینم. آتش زبانه می‌کشد. دو نفر می‌سوزند [...]. او که می‌سوزد چشمانش باز است. انگار خیره‌خیره بر من می‌نگرد [...]. تو را به‌خدا نگاه نکن! چرا این‌چنین می‌نگری؟ [...] می‌دوم. از نگاهش می‌گریزم به گوشه‌ای که رویش به رویم نباشد. (همان، ص ۷۸)

راوی تلاش می‌کند قهرمان‌سازی نکند. او انسانی را نشان می‌دهد که در بحبوحهٔ عملیّات، پس از تحمّل چند ساعت مبارزه در گرمای شدید و بی‌آبی، وقتی یخدانی پُر از کمپوت می‌بیند، بی‌توجّه به تانک‌های دشمن که از مقابلش می‌گذرند، به‌سراغِ آن می‌رود و آنچه را رخ داده این‌گونه بیان می‌کند:

> جلوتر، در کنار جادّه و در پناه سنگری، یخدان بزرگی قرار گرفته و هرکس که می‌رسد آبِ سیبی برمی‌دارد. انگار خواب می‌بینم [...]. کمپوت را میان دو دستم می‌گیرم. لذّتی می‌برم بی‌پایان. آن را روی صورتم می‌گذارم. آیا لذّتی بالاتر از این وجود دارد؟ با سنبهٔ اسلحه‌ام درِ آن را باز می‌کنم. شروع می‌کنم به خوردن، امّا نه یک‌باره، قطره‌قطره و مزه‌مزه‌کنان [...]. تانک‌ها یکی‌یکی از جلوی رویم می‌روند و من غرق در خوردن آبِ سیبم. (همان، ص ۷۴-۷۵)

امّا به‌نظر می‌رسد این تلاش احمد دهقان غالباً در سطحِ خود او باقی مانده است و معرّفی یا توصیف برخی افراد از دیدگاه او، بی‌آنکه از عنصر اغراق در معنای آشنای آن بهره ببرد، آنان را قهرمان‌گونه معرّفی کرده است:

سعید پتویی برمی‌دارد و یخ‌های اضافی را درمیان آن می‌گذارد و پتو را به دورِ آن می‌پیچد. **انگار سال‌ها یخ‌فروش** بوده است. (همان، ص ۲۶)

[...] یک دسته بود و کمیل. **کار می‌کرد؛ بی‌هیچ خستگی**. (همان، ص ۲۷)

پاسدار وظیفه است و سنّش احتمالاً بیست سال [...]. محو روحیّه‌اش هستم. با اینکه تاحالا به جبهه نیامده و بسیجی نبوده، اگر کسی نداند فکر می‌کند یکی از بچّه‌های بسیجیِ پَروپاقُرص جبهه است. (همان، ص ۳۱)

راوی *روزهای آخر* بسیار تلاش کرده است تا، به‌دور از شعارزدگی، به تشریح و گزارشِ آنچه رخ داده است بپردازد؛ او غالباً به همین کار بسنده می‌کند و دربارهٔ جبههٔ مقابل به‌صراحت سخنی نمی‌گوید. از عراقی‌ها با همین عنوان یاد می‌کند؛ مثلاً، «تانک‌های عراقی» و اظهار نظر یا داوری دربارهٔ آن‌ها وجود ندارد. تنها، در برخی موارد، برخی واژگانْ حسّ او را دربارهٔ عراقی‌ها به خواننده منتقل می‌کند: «موشک‌های عراقی، یکی پس از دیگری، تن شهرها را می‌درند» (همان، ص ۱۲)؛ در غیر این صورت، «عراق از سمت فکّه تک کرده و دارد می‌آید جلو؛ سریع و بی‌توقّف» (همان، ص ۹۷) یا «تانک‌ها می‌آیند از عقب و در خاک‌ریز جای می‌گیرند» (همان، ص ۵۷)؛ یا «تانک‌های عراقی را می‌بینم یک کیلومتری جلوتر. از چپ می‌آیند به ستون» (همان، ص ۶۲) یا «می‌گوید تانک‌ها دارن می‌رن سمت چپ» (همان، ص ۶۵) و... .

آگاهی بخشیدن به خواننده در جهت شریک گردانیدن او در حوادث و رویدادهای رخ‌داده و افزودن توضیحات ضروری جهت افزایش آگاهی خواننده از ویژگی‌های راوی *روزهای آخر* است: «همه که می‌آیند حبیب گاز می‌دهد و می‌راند به‌طرف جنگال» (همان، ص ۱۵۲) و در پاورقی افزوده است: «[جنگال] اصطلاحی بود برای مقرّی که در آن بودیم» (همان‌جا) و یا «مواظب باش تو وقت اضافه گل نخوری، بقیّه پیش‌کش» (همان، ص ۱۵۷) و

در پاورقی آمده است: «منظور شهادت بعد از قطعنامه است» (همان‌جا) و «مجیدجان [...] این بَروبچّه‌های میرزا چه‌کار کردن» (همان، ص ۱۶۵) و در پاورقی آمده: «منظور بچّه‌های اطّلاعات هستند» (همان‌جا). با این حال، انتخاب پاورقی به‌جای توضیح در متن و نیز علّت توضیح این چند اصطلاح و باقی‌گذاشتنِ بدون توضیحِ دیگر اصطلاحات محلّ پرسش است.

ب) تأویل و تفسیرــ راوی، در گزارش برخی وقایع، روشی برمی‌گزیند که می‌توان آن را «گزارش تفسیری» نامید؛ یعنی درعین حال که درحالِ گزارش وقایعِ رخ‌داده است، تفسیر گزارش را نیز از نظرگاهِ خود به دست می‌دهد:

> آره با دو تا چشم‌های خودم دیدم. بچّه‌های نجف هیچ‌کدوم نیستند. خط رو خالی کردن. می‌رویم توی سنگر؛ مسئول محور با صورتی تمیز ــ**برخلاف همه**ــ گوشهٔ سنگر نشسته و با بی‌سیم حرف می‌زند. ماجرا را می‌گویم. پرخاش‌کنان می‌گوید: «کی می‌گه نیستند؟ الان داشتم با حاجی حرف می‌زدم. همهٔ لشکرا سر جای خودشون هستند». آن‌قدر مطمئن می‌گوید که به خودم شک می‌کنم. درحالِ صحبتم که یکی سر می‌رسد؛ از بچّه‌های اطّلاعات‌ـعملیّات. تند می‌گوید: «بچّه‌های نجف همه‌شون رفتند عقب [...]»؛ خالی کردن و رفتن». لحظه‌ای در صورت مسئولِ محور می‌مانم؛ چشمانش گرد می‌شود. (همان، ص ۶۷)
>
> نگاهم را به امتدادِ چپ خاک‌ریز می‌کشم. یک پی‌ام‌پی، با خطوط زیتونی، درکنارِ کپّهٔ خاکی ایستاده است [...]. مگر قرار نبود بچّه‌های نجف آنجا باشند؟ (همان، ص ۷۱)

چنان‌که پیداست، راوی، درعین شرح موقعیّت، به فرار نیروها و خالی‌بودن محلّ قرارگیریِ آن‌ها اشاره می‌کند و تلاش نمی‌کند مدینهٔ فاضله‌ای از جنگیدن سربازهای ایرانی نشان دهد و آنجا که ضعف و هراس و عقب‌نشینیِ رخ‌داده را نیز دقیق توضیح می‌دهد، درعین حال، درحین گزارش، تفسیرِ خود را نیز به دست می‌دهد و به ترس و سازمان‌دهی‌نشدن و بی‌مسئولیّتیِ آنان اشاره می‌کند:

> حسن سر می‌رسد: بچّه‌های ۲۵ کربلا رفتن عقب [...]؛ تانک‌های عراقی دارن خاک‌ریز رو دور می‌زنن. به‌سرعت می‌روم به‌انتهای خاک‌ریز. حمزه، آرپی‌جی بر دست، از کنارهٔ خاک‌ریز سرک می‌کشد. خوش‌نویسان تند می‌گوید: «بچّه‌های ۲۵ کربلا رفتن عقب!» چند نفر می‌آیند و می‌خواهند به عقب بروند. جلویشان را می‌گیرم: «کجا می‌رید؟ چرا خاک‌ریز رو

ول کردید؟» یکی‌شان، خسته و مضطرب، می‌گوید: «مسئولمان گفت برید عقب». فریاد می‌زنم: «خط رو خالی نکنید. کجا دارید می‌رید؟» بی‌توجّه از کنارم می‌گذرند [...]. بچّه‌های ۲۵ کربلا خط رو خالی کردند و رفتند عقب. تانک‌های عراقی هم از اون‌جا اومدند تو. خانجانی ما رو فرستاده دنبال تانک‌ها. اون تانک‌ها رو هم بچّه‌های ما زدند. (همان، ص ۶۲-۶۳)

و، در ادامه، در چند جا، به پیشروی تانک‌ها و نیروهای جبههٔ مقابل اشاره می‌کند و از بیان چندبارهٔ دلیلِ آن ابایی ندارد:

سی صد متر عقب‌تر، چند نفر آرپی‌جی به دست، به‌سمت چپ، همان‌جایی که بچّه‌های ۲۵ کربلا بودند، می‌دوند و شلّیک می‌کنند. (همان، ص ۶۳)

بچّه‌های ۲۵ کربلا خط رو خالی کردند و رفتند عقب. تانک‌های عراقی هم از اون‌جا اومدند تو. (همان‌جا)

تانک‌ها جلو می‌آیند؛ از جلو و از آنجایی که قبلاً بچّه‌های ۲۵ کربلا بودند. (همان، ص ۶۵)

عراق می‌خواد خاک‌ریز رو دور بزنه. از سمت بچّه‌های ۲۵ می‌خواد بیاد تو. (همان‌جا)

ج) ارزشیابیـــ راوی *روزهای آخر*، با اظهار نظرهای صریح و گاه به‌کنایه و طنز در جای‌جای متن، نشان می‌دهد گزارشگری منفعل و بی‌طرف نیست. از همین رو، عقاید، باورها و اهدافش را بیان می‌کند؛ اگرچه در بیشتر مواقع تلاش کرده عقیده‌اش را با ظرافت بیان کند تا بر مخاطب تأثیر معکوس نداشته باشد و او را همراهی کند.

گاه راویِ خاطره دربارهٔ آنچه مشاهده کرده گزارش می‌دهد و، در میانهٔ گزارش، اظهار نظرهای شخصی، داوری‌های اخلاقی و موضع‌گیری‌های فکریِ خود را به‌شکلی صریح و خطاب به روایت‌شنو بیان می‌کند. شاید بارزترین نمونهٔ این‌گونه تفسیر را بتوان فصل دوم کتاب با عنوان «و...» دانست. در انتهای فصلِ قبل دانستیم که راوی، به‌همراهِ دیگر افراد، به مرخصی کوتاهی می‌روند. راوی این کتاب نیز در تاریخ ۶۷/۴/۲ به مرخصی رفته و در ۴/۱۲ بازگشته و این بار به‌همراهِ دیگران در باختران (کرمانشاه) مستقر شده است. از ابتدای این بخش، برخلاف بخش اوّل، نگاه انتقادی به محیط اطراف دیده می‌شود:

اردوگاهی با **ساختمان‌های نیمه‌کاره**؛ برای **جنگ‌زدگان** می‌ساختنش که لشکر آن را گرفته و ساختمان‌ها همان‌طور **بی‌درو‌پیکر** مانده‌اند و در نزدیکی‌اش **آشغالستان** شهر باختران است ــ **زباله‌دانیِ** شهر. کامیون‌ها می‌آیند و زباله‌ها را روی هم می‌ریزند و درمیان زباله‌ها هم راهی است برای راهپیمایی و دسترسی به کوه‌های اطراف. آه که **چه بوی گندی** می‌دهند! (همان، ص ۹۳)

فصل دوم *روزهای آخر* با عنوان «و...»، در ۲۲ صفحه، کم‌حجم‌ترین فصل کتاب است و شامل خاطرات یازده‌روزهٔ احمد دهقان است. توجّه به بارِ معناییِ کلماتِ برجسته‌شده در عبارات نقل قول مزبور و تمرکز نگاه راوی به زشتی‌های محیط اطراف چیزی است که در فصل پیشین دیده نمی‌شود، امّا این فصل با عبارات مزبور آغاز می‌شود و دوباره، مشابه فصل قبل، با بیانِ وقایع میان افراد و تصمیم‌گیری و... ادامه می‌یابد و امّا در دو صفحهٔ پایانی و خاطرات روز ۲٤ تیرماه، دوباره همانند آغاز فصل، لحن و نگاه منتقدانه و حتّی شعارزده دیده می‌شود که در نهایت با جملاتی پایان می‌یابد که نگاه بی‌پردهٔ راوی را نشان می‌دهد؛ جایی که راوی و دیگران در همان منطقه می‌مانند برای احتیاط. عشایر به‌همراهِ «زن و بچّه و زندگی‌شان»، که منظور برخی مایحتاج ضروری و گوسفندهاست، بی‌خانمان عبور می‌کنند. در همین حین، گوسفندی از حال می‌رود و صاحبِ آن، که پیرمردی است، رو به‌سمتِ افراد می‌گوید: «نوش جانتان. بکشیدش. شمام پسرهام هستید؛ قوّت بازوانتان [...]» (همان، ص ۱۱٤). سپس، فردی به‌نامِ حاج‌نصرت می‌آید و گوسفند را قربانی می‌کند و راویْ او را به «ابراهیم» و رزمنده‌ها را به «اسماعیل» تشبیه می‌کند؛ بی‌آنکه به وجه شبه اشارهٔ آشکاری داشته باشد، امّا از سطور پایانی می‌توان منظورِ او را دانست:

آبی در حلقش می‌ریزند و خون بر زمین می‌ریزد. ابراهیم برمی‌خیزد. گوسفند در خون غوطه می‌خورد. اتوبوس‌ها می‌رسند. همه سوار می‌شوند و می‌رویم؛ همهٔ اسماعیل‌ها رو به دوکوهه. این‌بار جنگی رفته بودیم نهان که شاید جنگی با خود بود و با دادنِ قربانی برمی‌گردیم. باید آماده شد. امتحان هر روز است؛ فردا نبردی تازه با شیطان. (همان، ص ۱۱٤-۱۱۵)

از پسِ این تشبیه و تصاویر آشنا، بـرای مخاطـبِ دهقـان، دیـدگاه نویسـندهٔ ضـمنی مشخّص می‌شود: «ابراهیم» رمز «رضا و ایمان» و «اسماعیل» رمزی از «تسلیم و رضا»ست و این همان دیدگاه غالبی است که در تمام اثر از لابه‌لای سطور می‌توان یافت.

توصیف تلخی‌های جنگ، همچنان با دیدگاهی منتقدانه، در ابتدای فصل دیده می‌شود:

> بچّه‌های خردسالی که آشغال‌ها را می‌کاوند دلم را ریش‌ریش می‌کنند؛ با لباس‌هـای پـاره و کثیف به‌دنبالِ پلاستیک و آهن‌قراضه و کاغذ. دختربچّـه‌هـایی بـا موهـای درهـم‌ریختـه و پارچه‌ای بر سر؛ صورت‌هایی کثیف؛ پیراهن‌های سرخ گل‌دار و پسربچّه‌هایی با همان سـن درمیان کوه زباله‌ها بر سینه‌ام چنگ می‌کشند. (همان، ص ۹۳)

به‌نظر می‌رسد سفر ده‌روزهٔ راوی به پایتخت و بازگشتن به محیط جنـگ نگـاهِ او را بر تفاوت‌های میان دو شهر از کشوری درگیر جنگ متمرکز کرده و این تمایز، در قالـبِ کلامی آمیخته با قضاوت‌های اخلاقی، بیان شده است:

> سلام‌هایی با لهجهٔ باختـرانی: «سلام برار!» نفسشان بوی عشق می‌دهد، بـوی دوسـتی، بـوی همدلی و هم‌رنگی. روضه‌هایی هستند ناگفته برای دل‌ها. خدایا، این چه جامعـه‌ای اسـت؟ بعضی از سیری می‌خواهند بترکند و بعضی هم این‌چنین؛ و همه سنگ ایشـان را بـه سـینه می‌زنند و کلمهٔ «مستضعف» را از مخرج ادا می‌کنند. (همان، ص ۹۳-۹۴)

چنان‌که پیداست، راوی، به‌وضوح، به‌جای گزارش، با نگـاهی تفسـیری، تفـاوت میـان دو قشر اجتماعی را بیان می‌کند و، در ادامهٔ همان بنـد، بلافاصـله ذهـنش بـه‌سـمت تهـران می‌چرخد و قضاوت دربارهٔ شهرنشینان کشوری جنگ‌زده را به تعویق نمی‌اندازد؛ ضمن آنکه در همین چند سطر عقیدهٔ راوی دربارهٔ برتری کسانی که در جبههٔ جنگ‌انـد بـر کسـانی کـه نیستند، و به‌طور خاص «بالاشهری‌ها»ی تهران، با رویکردی انتقادی بیان می‌شود:

> تهران که بودیم، هیچ‌کدام از **بالاشهری‌ها** در شهر نبودند. رفته بودند جبهه! کنار بحر خـزر، در ویلایشان. غروب دریا چه زیباست، امّا غروب شرف چـه زشـت! چقـدر شـهر زیبـاتر شده بود از نبودشان! حتّی می‌توانستی شـب‌هـا سـتاره‌هـایش را بشـماری؛ در شـهری کـه

کودکانش ستاره را فقط در کتاب علوم دیده‌اند، با اینکه شبحِشان شب‌ها همچنان بالای سرمان بود؛ دبّ اکبر و دبّ اصغر. (همان، ص ۹۴)[1]

چنان‌که ذکر شد، اگرچه راوی از سخن‌گفتن دربارهٔ جبههٔ مقابل خودداری و به اشاره‌هایی گذرا بسنده کرده است، خشم درونی و احساس نویسنده، در جایگاهِ سربازی که در مقابلِ دشمن می‌جنگد و این مقابله را نابرابر می‌داند، گاه به‌گونه‌ای بیان شده که ارزیابیِ او را از جبههٔ مقابل به نمایش می‌گذارد: «آقامجید همچنان صحبت می‌کند. صدایش زنگ غمی ناپیدا دارد. غمِ ازبین‌رفتنِ **شقایق**‌های اردوگاه کرخه زیر **پوتین** خصم» (همان، ص ۱۰۷) که تقابلِ دو جبههٔ خودی و دشمن براساسِ دیدگاه شخصیِ راوی با کلمات «شقایق» و «پوتین» به‌خوبی نمایان شده و راوی ارزیابیِ خود را از دو جبهه آشکارا نشان داده است. همچنین، تقابل «رمه» و «گرگ» در این تصویر: «همه می‌دوند به‌سوی جادّه؛ همه رو به عقب، همچون **رمه**‌ای که **گرگ** به آن زده باشد». (همان، ص ۷۱)

این نوع ارزیابی می‌تواند نشان‌دهندهٔ هوشمندیِ راوی در بیان خاطره باشد، زیرا اگرچه این کار عملاً مداخلهٔ شخصیِ راوی است، او، با بهره‌گیری از تصاویر ذهنیِ آشنا برای مخاطب و در قالبِ عباراتی کوتاه و گذرا، نظرگاهِ خود را به مخاطب نشان می‌دهد؛ هرچند موجب می‌شود چنین تصاویری شعارگونه نیز به نظر برسند.

راوی، همچنین، عقاید و اصول اخلاقی خود را به‌وضوح بیان می‌کند:

پروازی می‌آید و پیشانی‌بندی به‌طرفم دراز می‌کند، می‌گویم: «خیلی ممنون، اهلِ پیشانی‌بند بستن نیستم»؛ می‌رود. (همان، ص ۴۱)

در جایی دیگر هم بر آن اصرار دارد: یکی پیشانی‌بند قرمزش را از سر باز می‌کند. لحظه‌ای به آن خیره می‌شود و دستش را به‌طرفم دراز می‌کند [...]؛ می‌گویم: «خودت ببند». بی‌آنکه صحبتی کند، با لبخندی، همچنان دستش دراز می‌ماند. با نگاهم اصرار می‌کنم؛ همچنان می‌ماند. پیشانی‌بند را می‌گیرم و به‌دورِ گردنم می‌بندم؛ می‌خندیم. (همان، ص ۱۵۸)

---

۱. این بند در چاپ نهم حذف شده است. (← دهقان ۲، ص ۸۸)

در دو بخش مذکور، هرگز به چراییِ نپذیرفتن پیشانی‌بند اشاره نمی‌شود، امّا می‌توان دانست تفکّری در پسِ این کار هست؛ ضمن آنکه همین تکرار در دو بخشِ جداگانه از کتاب، علاوه بر نشان‌دادن اصرار راوی بر پایبندی به عقیده‌اش، این نکته را با تأکید به مخاطب نیز نشان می‌دهد.

نتیجه

روایت *روزهای آخر* بر ترسیم فضای میان «بچّه‌ها» و روزهای پایانیِ جنگ تمرکز دارد و راوی از «به‌پایان‌رسیدن» و یا از «نحوهٔ» به‌پایان‌رسیدنشان ناخشنود است؛ از همین‌رو، گویی متمرکز است بر دیدن و شرح زیبایی‌ها. با این حال، مخاطبِ روایت می‌داند که همین «روزهای آخر»، که بازهٔ زمانیِ تقریباً چهارماهه‌ای را در بر گرفته، در فضای جنگ و آشوب رخ داده است. با این حال، در روایت راوی، اشارهٔ مستقیم به مفاهیمی چون جنگ، دشمن، کشتار و... بسیار محدود است.

شکّی نیست که کانونی‌سازِ درونیِ اوّل‌شخصْ محدودیّت‌هایی در بیان اطّلاعات دارد؛ با این حال، با دقّت در خرده‌روایت‌های *روزهای آخر* می‌توان هدفمندیِ راوی را در مطرح کردن مسائل و توصیفات مشاهده کرد. از آنجا که احمد دهقان سربازی عادی نبوده و ــ بنا به متن روایت، هم در گذشته و هم در دوران پایانیِ جنگ ــ سِمَت‌هایی در رده‌های مختلف و تصمیم‌گیری‌ها داشته، بی‌شک، از جزئیّات بسیاری آگاه بوده و دیدگاهِ او به حوادث جاری با سربازهای عادیِ حاضر در همان فضا متفاوت بوده است. با این همه، احمد دهقان از دشمن حرفی نمی‌زند. این نکته به‌منزلهٔ شکافی در متن تلقّی می‌شود و خواننده‌ای که فضا و موقعیّت را می‌شناسد، با دانش و درکِ خود، می‌تواند آن را پُر کند و از جهت درک مضمون مشکلی نخواهد داشت؛ امّا شناساییِ هدف دهقان از این امر نکتهٔ دیگری است.

دهقان گاه در مقامِ یک ارزیاب اخلاق ظاهر می‌شود و توصیف‌های تفسیری‌اش در خلالِ بیان خاطره می‌تواند موجب بی‌اعتباریِ راوی شود و میان مخاطب و متن/ راوی تنش ایجاد کند و نیافتن پاسخ و باقی‌ماندن این تنش، تا پایان، راوی را نامعتبر سازد.

اگر فرض محتملِ حذف و تعدیل کتاب به‌دستِ ناشر کنار گذاشته شود، این نکته، که بخش‌های حذف‌شده در ویرایش‌های بعدی از اظهارنظرهای تند راوی و بیانگر ارزشیابیِ او از اوضاع و افراد بوده است، می‌تواند نشان‌دهندهٔ این باشد که راوی در زمانِ نگارش خاطره ــ یا به‌دلیلِ غلبهٔ هیجان و احساس یا باور به دیدگاه‌ها و عقایدی ــ مطالبی ذکر کرده است، امّا با گذر زمان یا تلاش می‌کند متن را از این‌گونه نظرهای ایدئولوژیک بزداید تا روایت از هدف خود دور نشود و یا دیگر آن عقیده را نمی‌پسندد و آن را از کارِ خود حذف می‌کند. حضور عناصر ایدئولوژیک و یا حذفِ آن‌ها در محور ارزشیابیِ راوی جای می‌گیرد و اوّلی موجب تردید دربارهٔ اعتبار راوی می‌شود.

منابع

ابوت، اچ. پورتر، *سواد روایت*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما م. اشرفی، نشر اطراف، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۷.
ایلایس، ایمی، «روایت‌شناسی تاریخ‌نگارانه»، در *دانشنامهٔ نظریّه‌های روایت*، نیلوفر، تهران ۱۳۹٦، ص ۵-۷۳.
بارت، رولان، *درآمدی بر روایت‌شناسی*، ترجمهٔ هوشنگ رهنما، هرمس، تهران ۱۳۹٤.
بامشکی، سمیرا، *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، هرمس، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۳.
پرینس، جرالد، *روایت‌شناسی* (شکل و کارکرد روایت)، ترجمهٔ محمّد شهبا، مینوی‌خرد، تهران ۱۳۹۵.
تودوروف، تزوتان، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمّد نبوی، آگه، تهران ۱۳۸۲.
تولان، مایکل ج، *روایت‌شناسی* (درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی)، ترجمهٔ سیّده‌فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، سمت، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۳.
دهقان (۱)، احمد، *روزهای آخر*، سورهٔ مهر، تهران ۱۳۷۱.
ـــــ (۲)، *روزهای آخر*، سورهٔ مهر، چاپ نهم، تهران ۱۳۹۰.

ـــــ (۳)، *روزهای آخر*، کتاب نیستان، چاپ دوازدهم، تهران ۱۳۹۸.
راغب (۱)، محمّد، «تحلیل داستان کوتاه "درخت" اثر گلی ترقّی از دیدگاه روایت‌شناسی بلاغی»، *ادب فارسی*، سال چهارم، ش ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۳، ص ۱۱۳-۱۳۲.
ـــــ (۲)، «نقش شکاف‌های زمانی در اعتبار راوی در نیمهٔ نخست *تاریخ بیهقی* موجود»، *مطالعات تاریخ اسلام*، سال هفتم، ش ۲۷، زمستان ۱۳۹٤، ص ۱۳۹-۱۷۳.
روایت‌های ماندگار (مجموعه معرّفی کتب برگزیدهٔ شش دوره برگزاری جشنوارهٔ بهترین کتاب دفاع مقدّس ۱؛ ۱۳۵۹-۱۳۷٦)، صریر، تهران ۱۳۸۲.
شهبا، محمّد و بهاره سعیدزاده، «رویکرد شناختی به روایت اعتمادناپذیر در سینما»، *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ بیستم، ش ۱، بهار و تابستان ۱۳۹٤، ص ۱۵-۲٦.
فیلان، جیمز، «بلاغت/ اخلاق»، ترجمهٔ محمّد راغب، *کتاب ماه ادبیّات*، ش ۷۳، اردیبهشت ۱۳۹۲، ص ۱۰-۱٦.
کمری (۱)، علیرضا، *با یاد خاطره*، ج ۱، سورهٔ مهر، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۹.
ـــــ (۲)، *پرسمان یاد* (گفتارهایی درباب خاطره‌نگاری و خاطره‌نویسی جنگ و جبهه/ دفاع مقدّس)، صریر، تهران ۱۳۹٤.
Phelan, James, *Narrative as Rhetoric*, Columbus, Ohio State University Press 1996.

❑

متن پنهان شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» با تلفیق رویکرد بینامتنیّت ژرار ژنت و مایکل ریفاتر

علی سلطانی‌زاده* (دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ایلام؛ نویسندهٔ مسئول)
علیرضا اسدی (استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ایلام)
علیرضا شوهانی (استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ایلام)

چکیده

نظریّهٔ بینامتنیّت یا متن پنهان یکی از نظریّه‌های ادبی معاصر است که ژولیا کریستوا در دههٔ شصت قرن بیستم میلادی آن را ابداع کرد. افراد بسیاری در شکل‌گیریِ آن تأثیرگذار بوده‌اند. از میان آنان، دیدگاه‌های کاربردیِ ژرار ژنت و مایکل ریفاتر با شعرِ فارسی انطباق‌پذیرتر است. در این مقاله، به بررسیِ شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» سرودهٔ قیصر امین‌پور بر مبنای رویکرد بینامتنیّت ژنت و ریفاتر خواهیم پرداخت؛ هدف از آن دستیابی به مضامین اصلی و خوانش درست از این شعر است. خوانش واقعی شعر مزبور، به‌دلیلِ رمزگان‌ها و نشانه‌های ضمنی، نیازمند تحلیل و بازیابیِ پیش‌متن‌هاست. پرسش این است که آیا امکان تحلیل شعر امین‌پور و بازنماییِ

* ali.soltaani@gmail.com

پیش‌متن‌های آن با قواعد بینامتنیّت ژنت و ریفاتر وجود دارد؟ برای پاسخ، ابتدا تطبیق‌پذیرترین پیشنهادهای ژنت و ریفاتر با شعر فارسی تلفیق و تبیین شد. براساسِ نظریّهٔ ژنت، گونه‌های بیش‌متنیّت و بینامتنیّتِ صریح و غیرصریح و ضمنیِ شعر امین‌پور و، براساسِ نظریّهٔ ریفاتر، انباشت و معنابن و نظام توصیفی و هیپوگرام و ماتریس شعرِ او تحلیل شد و متن پنهان شعر یادشده و روابط بینامتنیِ آن با شعرِ حافظ و سایه آشکار شد. با تحلیل شعرِ امین‌پور و آشکارساختن متن‌های پنهانِ آن، خوانشی جدید از شعر او به دست داده شده است.

کلیدواژگان: متن پنهان، بینامتنیّت، قیصر امین‌پور، ژرار ژنت، مایکل ریفاتر.

۱ــ مقدّمه

«غرض از متن پنهان، در مواردی، نوعی نشان‌دادن آثاری است که در آفرینش یک متن (text) قابل جستجو باشند. تمام خلاّقیّت‌های ادبی تاریخ بشر سرشار از متن پنهان است» (شفیعی کدکنی ۱، ص ۲۰۰). نظریّهٔ متن پنهان یا بینامتنیّت[1] یکی از نظریّه‌های ادبی و فلسفی قرن بیستم است که ژولیا کریستوا[2] ابداع کرد. به‌گفتهٔ قائمی‌نیا، «اصطلاح بینامتنی به رابطه‌های گوناگون متون از لحاظ صورت و معنا اشاره می‌کند. متونْ بافت‌ها و سیاق‌هایی را فراهم می‌کنند که می‌توان دیگر متون را درونِ آن‌ها خلق و تفسیر کرد» (ص ٤٣٦). کریستوا به‌خوبی دریافته بود که مناسبات و ملاحظات بینامتنی همواره موجب رهایی متن از یک نظام بستهٔ معنایی می‌شوند. نظریّهٔ بینامتنیّت بر این باور است که هر متنی بر پایهٔ متن‌های پیشینِ خود شکل می‌گیرد؛ هیچ متنی نیست که کاملاً مستقل تولید یا حتّی دریافت گردد. بنابراین، در تولید و دریافتِ یک متن، همیشه، پیش‌متن‌ها نقش اساسی دارند. به بیان دیگر، بدون روابط بینامتنی هیچ متنی خلق نمی‌شود. در پیدایش متون،

> هیچ آغازی وجود ندارد؛ همواره یا تداوم است یا تکرار؛ همواره یا دگرگونی است یا تقلید، امّا تداوم، تکرار، دگرگونی یا تقلید بر چیزی از پیش موجود استوار می‌شوند. بنابراین، هر نظریّه و هر کنشی دارای یک گذشته است. انسان نمی‌تواند از «هیچ» چیزی خلق کند، بلکه باید تصویری

1. intertextuality
2. Julia Kristeva

(خیالی یا واقعی) از متنی وجود داشته باشد تا مادّهٔ اوّلیّهٔ ذهنِ او شود، تا او بتواند آن را همان‌گون یا دگرگون‌شده بسازد، یا تصویری که دریافت کرده بازسازی کند و یا از تصاویر گوناگون ترکیبی نوین بیافریند. (نامور مطلق ۳، ص ۵۱)

به‌گفتهٔ مکاریک،[1] «ژولیا کریستوا برای اوّلین‌بار اصطلاح بینامتنیّت را به‌کار برد و برای آن تعاریفی ارائه کرد» (ص ۷۲). او نظریّهٔ بینامتنیّتِ خویش را با تأثیرپذیری از نظریّهٔ گفتگومندیِ میخائیل باختین[2] مطرح کرد و طرح «مناسبات متنیِ» باختین را شایستهٔ ستایش دانست (← نامور مطلق ۳، ص ۲۷). گفتگومندی مهم‌ترین دستاورد باختین در پیوندِ بینامتنیّت است. او می‌گوید: «هر سخن با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی داشته باشند و با سخن‌های آینده که به‌یک‌معنا پیش‌گویی و واکنش به آن‌هاست گفتگو می‌کند» (احمدی، ص ۹۳). اگرچه واژهٔ بینامتنیّت از ابداعات کریستوا و نتیجهٔ مطالعاتِ او دربارهٔ نظریّات باختین است، کریستوا به‌شدّت تحت تأثیر آرای رولان بارت[3] بود. بارت هیچ اثری را کاملاً به بینامتنیّت اختصاص نداد، ولی ارتباط دوسویه و بسیار مهمّی میانِ او و موضوعِ بینامتنیّت وجود داشته است، زیرا علاوه بر همراهی و هم‌فکری با کریستوا در برخی از نظریّات بینامتنیّت، با آرای نو و اصیلِ خود، گسترش و غنای آن را نیز موجب شد (← نامورمطلق ۳، ص ۱۷۷). پس از کریستوا، کسانی چون لوران ژنی،[4] مایکل ریفاتر[5] و ژرار ژنت[6] به بررسی روابط یک متن با متن‌های دیگر پرداختند که، در این میان، آرای ریفاتر و ژنت بسیار گسترده‌تر و کاربردی‌تر و نظام‌یافته‌تر از دیگران است (← آلن،[7] ص ۸۲). فرضِ ما این است که کاربستِ نظریّهٔ ریفاتر و ژنت، با توجّه به ظرفیّت‌های نظری و دستاوردهای عملی که تاکنون در ارتباط با تحلیل اشعار اروپایی داشته، توانایی تحلیل شعر معاصر فارسی را دارد. هدفِ ما، در این نوشتار، تلاش برای خوانش دقیق‌تر و ژرف‌تر شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» از مجموعهٔ *دستورزبان عشق* سرودهٔ قیصرِ امین‌پور با تکیه بر نظریّات ریفاتر و ژنت است.

1. Makaryk, Irena Rima
2. Mikhail Bakhtin
3. Roland Barthes
4. Laurent Jenny
5. Michael Riffaterre
6. Gérard Genette
7. Allen, Graham

قیصر امین‌پور از شاعران مؤثّر در ادبیّات فارسی معاصر، به‌ویژه دورهٔ انقلاب اسلامی، به شمار می‌رود. به‌تعبیرِ شفیعی کدکنی، او «سرآمد همهٔ شاعران نسل بعد از سقوط سلطنت» پهلوی است (اشراقی و دیگران، ص ۸۸). او شاعری است مسئله‌مند که مضامین قبل را در منظومهٔ جهان‌بینیِ خویش بازنگری می‌کند. بسیاری از مضامینی که در شعر امین‌پور حضور دارند شاید بارها و بارها در متون دیگر استفاده شده‌اند، امّا او با نگاهی متفاوت به آن‌ها طرحی نو درانداخته است. بی‌شک، متن‌های بسیاری در زیرساخت اشعار امین‌پور گفتگو می‌کنند.

با توجّه به رویکرد بینامتنیّت، شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» پیش‌متن‌هایی دارد که در شکل‌گیریِ آن مؤثّر بوده‌اند. پرسش این است: چه پیش‌متن‌هایی سبب شکل‌گیریِ این شعر شده است؟ آیا، در متن، نشانه‌هایی برای شناسایی پیش‌متن‌های این شعر وجود دارد؟ آیا نظریّهٔ بینامتنیّت ژنت و ریفاتر توانایی بازنمایی متن پنهان این شعر را دارد؟ در نوشتهٔ حاضر، تلاش می‌شود متن پنهان شعر مزبور آشکار و خوانشی جدید از آن به دست داده شود. همچنین، بر آنیم با بررسی و تحلیل این شعر الگویی برای بررسی دیگر اشعار امین‌پور براساسِ رویکرد بینامتنیّت به دست دهیم.

۲ـ پیشینهٔ تحقیق

نظریّهٔ بینامتنیّت در ایران بحثی نوپاست و نخستین‌بار با ترجمهٔ پیام یزدان‌جو از کتاب *بینامتنیّت* (نشر مرکز، ۱۳۸۰) نوشتهٔ گراهام آلن معرّفی شد. کتاب مزبور، به‌نوشتهٔ مؤلّفِ آن،

> بینامتنیّت را در چارچوب نظریّه‌ای ادبی و تأمّل بر تأثیرات آن بر دیگر عرصه‌های اندیشه به بحث گذاشته؛ نگرش‌های دوران‌ساز سوسور، باختین، بارت و کریستوا، به‌همراهِ ژنت، ریفاتر و هارولد بلوم[1] را در قالب نگره‌های ساختارگرایی، پساساختارگرایی و پسامدرنیسم

1. Harold Bloom

و همچنین هرمنوتیک، فمینیسم و پسااستعمارنگری مورد خوانش دقیق انتقادی قرار می‌دهد. (آلن، ص ۲۵)

پس از اثر آلن، کتاب *درآمدی بر بینامتنیّت* (نظریّه‌ها و کاربردها) به‌قلمِ بهمن نامورمطلق (سخن، ۱۳۹۰) منتشر شد که اوّلین اثر تألیفی در زمینهٔ بینامتنیّت بود. در کتاب مزبور، نویسنده، ضمن طرح نظریّه‌ها و پیشینهٔ بینامتنیّت، آن را شاخه‌ای از نشانه‌شناسی می‌داند که چگونگی شکل‌گیریِ معنا و فرایند معناپردازی در متن را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

دربارهٔ اشعار قیصر امین‌پور، از مناظر گوناگون، تحقیقات بسیاری صورت گرفته، امّا از دیدگاهِ بینامتنیّت فقط در برخی مقالات اشاره‌ای گذرا شده است. فرهنگی و یوسف‌پور، در مقالهٔ «نشانه‌شناسی شعر "الفبای درد" سرودهٔ قیصر امین‌پور» (*کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی*، سال یازدهم، ش ۲۱، پاییز و زمستان ۱۳۸۹، ص ۱۴۳-۱۶۶)، در بخشی با عنوانِ «رمزگان‌های مربوط به روابط بینامتنی»، برخی رمزگان‌های بینامتنیِ غزل یادشده را یادآور شده‌اند (← ص ۱۵۷-۱۵۸). ابراهیم سلیمیِ کوچی، در مقالهٔ «مناسبات بینامتنی و التفات به گفتگومندی در زبان شعری قیصر امین‌پور» (*جستارهای زبانی*، دورهٔ پنجم، ش ۳، مهر و آبان ۱۳۹۳، ص ۸۱-۱۰۰)، ضمن تبیین نظریّهٔ گفتگومندی باختین، بینامتنیّت در شعرِ امین‌پور را نیز به‌اختصار بررسی کرده است.

دربارهٔ نظریّهٔ بینامتنیّت و بررسی آثار دیگر شاعران (براساسِ این نظریّه) مقالات متعدّدی نوشته شده است که عبارت‌اند از: ۱) «ترامتنیّت مطالعهٔ روابط یک متن با متن‌های دیگر» (*پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*، ش ۵۶، زمستان ۱۳۸۶، ص ۸۳-۹۸) نوشتهٔ بهمن نامورمطلق که، در آن، ضمن واکاویِ نظریّهٔ ژرار ژنت و طبق دسته‌بندیِ او، بینامتنیّت در ذیل مبحث ترامتنیّت مطرح شده است؛ ۲) «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن» (*زبان و زبان‌شناسی*، دورهٔ اوّل، ش ۲، پاییز و زمستان ۱۳۸۴، ص ۳۹-۵۵) نوشتهٔ فرهاد ساسانی که، در آن، پس از طرح اجمالیِ مبانیِ نظریِ بینامتنیّت و معرّفی زمینه‌های ایرانی

(در ادبیّات و تفسیر دینی) و اروپایی (آرای نظریّه‌پردازانی چون میخائیل باختین، ژولیا کریستوا، ژرار ژنت و امبرتو اکو[1])، روابط میان عناصر درون‌متنی با برون‌متنی و تأثیرِ آن‌ها در شکل‌گیریِ معنای کلّیِ متن بررسی می‌شود؛ ۳) «خوانش هرمنوتیکی-بینامتنیِ بیتی از *دیوان حافظ* بر مبنای نظریّهٔ بینامتنیِ مایکل ریفاتر» (*پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*، ش ۳۲، بهار ۱۳۹۳، ص ۸۹-۱۱۷) نوشتهٔ سیّدعلی قاسم‌زاده و علی‌اکبر فخرو که، در آن، خوانش تفسیریِ یک بیت از حافظ مورد توجّه است؛ ٤) «تأثیر *اسرارنامهٔ* عطّار بر *گلشن راز* شبستری بر اساسِ نظریّهٔ بینامتنیّت» (*مطالعات عرفانی*، ش ۲۱، بهار و تابستان ۱۳۹٤، ص ٥-۳٤) نوشتهٔ اصغر اسماعیلی که، در آن، *اسرارنامهٔ* عطّار به‌مثابهٔ پیش‌متن *گلشن راز* قرار گرفته و تأثیرپذیری‌های شبستری از عطّار آشکار شده؛ ٥) «روابط بینامتنی در اسکندرنامه‌های منظوم (فردوسی، نظامی و امیرخسرو)» (*ادب فارسی*، دورهٔ اوّل، ش ۷ و ۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، ص ۲۷-٤٤) نوشتهٔ سیما عبّاسی و دیگران.

با بررسی آثار مزبور آشکار گردید که، به‌جز یک مقاله آن‌هم کلّی و مختصر، هیچ پژوهش مستقلّی دربارهٔ تطبیق شعر امین‌پور با نظریّهٔ بینامتنیِ ژنت و ریفاتر انجام نشده و مقالهٔ حاضر اوّلین پژوهش در این زمینه است.

۳ـ روش پژوهش

روش ما، در این پژوهش، تحلیلی-توصیفی و بر اساسِ بینامتنیّت خوانشی ریفاتر و نگرش ژنت به بینامتنیّت با گونه‌های صریح و اعلام‌شدهٔ پنهان و ضمنی است. در این مقاله، گونه‌های بینامتنیِ شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» امین‌پور با تجزیه و تحلیل استخراج و، با استفاده از بینامتنیّت ژنتی، پیش‌متن‌های صریح و ضمنی بیان خواهد شد و همچنین، با تکیه بر بینامتنیّت خوانشیِ ریفاتر، ارجاعات حتمی و ضمنی و معنابن و نظامِ

1. Umberto Eco

توصیفی و ماتریس و هیپوگرام شعر بیان خواهد شد. مفروض است که، با این تحلیل، پیش‌متن‌های پنهان در شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» آشکار خواهد شد.

٤ـ مبانی نظری

جوانمردا
این شعرها را چون آینه دان.
آخر دانی که آینه را صورتی نیست در خود.
امّا هرکه نگه کند صورت خود تواند در آن دیدن. (عین‌القضات همدانی، ج ۱، ص ۳۵۰)

عین‌القضات شعر را «آینه» می‌داند و به تأویل‌پذیری و تفسیر آن از دیدگاه خواننده معتقد است. با این دیدگاه، خواننده می‌تواند با خوانشی دریافتی به مضامینی در شعر دست یابد. امّا آیا این مضامینِ دریافتی مضامین حقیقی و حتمیِ آن شعر خواهد بود؟ راه رسیدن به مضامینِ حتمی و مفاهیم ضمنی شعر چیست؟ چگونه می‌توان از ساختار ظاهری و آینه‌وار شعر به مضامین باطنیِ آن دست یافت؟ دستیابی به این نوع خوانش نیازمند فرایندی علمی با پشتوانه‌ای فرهنگی است. فرض ما این است که نظریّهٔ بینامتنیّت این امکان را فراهم می‌آورد، با تکیه بر اصول و قواعد علمی‌اش، به خوانشی دقیق از شعر برسیم. برای دستیابی به قواعد نظریّهٔ بینامتنیّت، بحثی اجمالی دربارهٔ مبانیِ آن ضروری است. بحث دربارهٔ ساختار و کلّیّت نظریّهٔ مزبور در این مجال نمی‌گنجد. بنابراین، فقط به تبیین بخش‌هایی می‌پردازیم که برای تحلیل شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» ضروری است.

هیچ متنی، برخلاف آنچه در ظاهر به نظر می‌رسد، متنی یکّه و تنها نیست. بسیاری از نظریّه‌پردازان پساساختارگرایی، نظیر بارت، هر متنی را «چهل‌تکّه‌ای بینامتنی» (پاینده، ص ۳۱) می‌دانند. نظریّه‌پردازانی که در شکل‌گیری بینامتنیّت نقش داشته‌اند معتقدند «هر اثر ادبی مکالمه‌ای است با دیگر آثار» (احمدی، ص ۱۰۳). از میان آن‌ها، ریفاتر و ژنت کاربردی‌ترین

نظریّات را برای تحلیل و خوانش متن ادبی و هنری به دست داده‌اند. در ادامه، به تحلیل و تبیین منطبق‌ترین نظریّات ژنت و ریفاتر با موضوع این مقاله پرداخته می‌شود.

۵ـ رویکرد بینامتنیّتی ژرار ژنت

ژنت، محقّق برجستهٔ فرانسوی، دامنهٔ مطالعات کریستوا را در زمینهٔ بینامتنیّت گسترش داد و هر نوع رابطهٔ بینامتنی را «ترامتنیّت» نامید. او ترامتنیّت را به پنج دسته تقسیم کرد: «بینامتنیّت»، «پیرامتنیّت»،[1] «فرامتنیّت»،[2] «سرمتنیّت»[3] و «بیش‌متنیّت»[4] (نامور مطلق ۱، ص ٤۲۹). از این میان، بینامتنیّت و بیش‌متنیّت به رابطهٔ میان دو متن ادبی و هنری می‌پردازد. دربارهٔ این دو گونهٔ ترامتنیّتی، در ادامهٔ بحث، بیشتر سخن خواهیم گفت، امّا گونه‌های دیگر ترامتنیّت ژنتی رابطهٔ میان یک متن و شبهِ‌متن‌های مرتبط به آن را مطالعه می‌کند که خارج از موضوع مقالهٔ حاضر است.

۵ـ۱ـ بینامتنیّت ژنتی

ژنت بینامتنیّت را رابطهٔ دو متن بر اساسِ هم‌حضوری می‌داند؛ به عبارت دیگر، هرگاه بخشی از یک متن در متن دیگری حضور داشته باشد، رابطهٔ میان این دو رابطهٔ بینامتنی محسوب می‌شود. او این نوع نگرش به بینامتنیّت را به سه نوع تقسیم می‌کند: ۱) صریح و اعلام‌شده؛ ۲) غیر صریح و پنهان‌شده؛ ۳) ضمنی. (← همو ۳، ص ۸۷)

بینامتنیّت صریح و اعلام‌شدهـــ در این نوع بینامتنیّت، صاحب متن پسین تمام یا قسمتی از متن پیشین را در سخن خود می‌آورد. در بلاغت عربی و فارسی، نقل قول و استقبال و تضمین با این نوع از روابط بینامتنی ژنت مطابقت دارد.

1. paratextuality
2. metatextuality
3. architextuality
4. hypertextuality

بینامتنیّت غیرصریح و پنهان‌شدهـــ این نوع بینامتنیّت استفادهٔ پنهانی و عامدانه از متن پیشین در متن پسین است. در بلاغت فارسی و عربی، سرقت‌های ادبی در این دسته قرار می‌گیرند.

بینامتنیّت ضمنیـــ در این نوع بینامتنیّت، رابطهٔ متن پسین و پیشین به‌طور کامل آشکار نیست و قصد پنهان‌کاری هم در متن نیست؛ از این رو، صاحب متن پسین در متنِ خویش نشانه‌هایی قرار می‌دهد که خواننده را به متن پیشین ارجاع می‌دهد. در واقع، «شاعر یا نویسنده مقطعی از متن غایب را در متن خود می‌آورد، درحالی‌که معنای متن تغییر یافته است، زیرا هیچ نوع سازشی میان پنهان و حاضر وجود ندارد. به همین دلیل، عالی‌ترین نوع روابط بینامتنی به حساب می‌آید» (میرزایی و واحدی، ص ۳۰۷). این نوع رابطهٔ بینامتنی برای مخاطبی مفهوم است که، با آگاهی قبلی، پیش‌متن‌های پنهانی را دریابد. در مباحث بلاغی فارسی و عربی، تلمیح و ارسال مثل و تعریض و کنایه با این‌گونه بینامتنیّت مطابقت دارد.

۵ـ۲ـ بیش‌متنیّت ژنتی

این نوع از ترامتنیّت به بررسی روابط دو متنی می‌پردازد که به برگرفتگی و اشتقاق استوار شده باشد. هرگاه متن «ب» از متن «الف» برگرفته شود، رابطهٔ آن دو بیش‌متنی خواهد بود (← نامور مطلق ۲، ص ۲۹). بیش‌متنیّت از نظرِ کاربردی نزدیک‌ترین گونهٔ ژنتی به بینامتنیّت است؛ با این تفاوت که بنیان بیش‌متنیّت بر رابطهٔ اقتباس است امّا بنیان بینامتنیّت بر هم‌حضوری.

٦ـ رویکرد بینامتنیّتی مایکل ریفاتر

ریفاتر از چهره‌های برجستهٔ غیرفرانسوی در حوزهٔ بینامتنیّت است. او نظریّات خود را دربارهٔ بینامتنیّت بیشتر در دو اثر *تولید متن*[1] و *نشانه‌شناسی شعر*[2] مطرح کرده است

1. *La Production du Texte*
2. *Semiotique de la Poesie*

(← همو ۳، ص ۲۰۹-۲۱۱). ریفاتر، در ۱۹۷۸م، در مقالهٔ «توهّم ارجاعی»،[1] که تحت تأثیر نظریّات بارت نوشت، دو نوع ارجاع را در خوانش متن مطرح کرد: ارجاع فرامتنی و ارجاع بینامتنی (← همان، ص ۲۱۱). کشف این ارجاعات در شعر خوانش صحیح شعر را موجب می‌شود.

ارجاع فرامتنی ارجاعی است که به جامعه و واقعیّت بیرونی داده می‌شود و خواننده تلاش می‌کند به‌واسطهٔ جهان بیرونی و عینی به خوانش متن بپردازد و رمزگان‌های آن را دریابد امّا، در **ارجاع بینامتنی**، خوانش متن به‌واسطهٔ جهان متنی و مناسبات بینامتنی صورت می‌پذیرد.

ریفاتر، از پی ارجاع بینامتنی و مشاهدهٔ تفاوت در بینامتن‌های دریافتی، دو گونه بینامتنیّت «حتمی و احتمالی» (همان، ص ۲۲۶) را مطرح می‌کند. بر این اساس، «بینامتنیّت، هنگامی‌که در متن قرار گرفته باشد و غیرقابل حذف و انکار باشد، بینامتنیّتِ حتمی محسوب می‌گردد، امّا بالعکس هنگامی‌که براساسِ تجربیّات شخصیِ یک فرد و خواننده ایجاد گردد، بینامتنیّت احتمالی یا تصادفی تلقّی می‌شود» (همان، ص ۲۲۷). رویکرد ریفاتر بیشتر بر بلاغت ادبی و به‌ویژه شعریّت بنا شده است. اصطلاحاتی چون **انباشت**، **معنابن**، **نظام توصیفی**، **هیپوگرام** و **ماتریس** از مباحث مهمّ دریافتِ بینامتنی و نشانه‌ایِ متن است که ریفاتر آن‌ها را ابداع کرده است. در ادامه، برای تفهیم اصطلاحات مزبور مختصری دربارهٔ هریک توضیح داده می‌شود، امّا ــ برای پرهیز از اطالهٔ کلام ــ مثال‌های آن‌ها در بخش خوانش تفسیری شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» خواهد آمد.

معنابن، انباشت و نظام توصیفی ــ در نظریّهٔ نشانه‌شناختی ریفاتر، «معنابن» عنصر معناییِ واحدی است که عامل ارتباط مجموعه‌ای از کلمات در شعر می‌شود. این مجموعه کلمات، که حول مفهومی مشترک پدید می‌آیند، «انباشت» نامیده می‌شوند.

1. referential fallacy

حضور معنابن در رأس مجموعه‌ای از انباشت‌ها «نظام توصیفی» را شکل می‌دهد. به‌عبارت‌دیگر، «منظومهٔ توصیفیْ شبکه‌ای از واژه‌هاست که حول محور یک واژهٔ هسته‌ای با هم در ارتباط‌اند. این تصویر، به‌زبانِ ریفاتر، تداعی‌کنندهٔ یک صورت فلکی همراه با هسته و اقمارِ آن است» (برکت و افتخاری، ص ۱۱۶). در بلاغت فارسی، منظومه‌های توصیفی را تا حدودی می‌توان برابر شبکهٔ معنایی دانست که در گذشته به آن مراعات‌النّظیر می‌گفتند؛ با این تفاوت که در مراعات‌النّظیر همهٔ واژگانِ متناسب در عرض همدیگرند و حتّی خارج از شعر با یکدیگر تناسب دارند امّا، در منظومهٔ توصیفی، یک مفهوم مرکزی (معنابن) وجود دارد که واژگانی مختلف را حول محور خویش انباشته می‌کند و در مدار مضمونیِ خود قرار می‌دهد. لزومی ندارد که این واژگان خارج از محور این معنابن هم مانند مراعات‌النّظیر با یکدیگر تناسب داشته باشند، بلکه این معنابن است که آن‌ها را به‌صورتِ یک مجموعه درمی‌آورد.[1] پس از خوانش تفسیری متن، معنابن‌ها و منظومهٔ توصیفی‌شان در شعر آشکار می‌شود. با دستیابی به این منظومه‌ها و معنابن‌ها، ارتباط نامرئی عناصر متن با یکدیگر نمایان می‌گردد. ترسیم این ارتباطاتْ ماتریس کلّیِ متنِ پسین را به‌نمایش می‌گذارد. با این آشکارسازی می‌توان ارتباط کلّیِ ماتریس متنِ پسین را با پیشین مشاهده کرد.

هیپوگرام[2]ـــ یک کلمه یا جمله است که از پیش در زبان اجتماعی و متون وجود داشته و خواننده با خواندن یک تصویر شاعرانه، که با آن در برخی عناصر مشترک است، آن را به یاد می‌آورد. به‌عبارت‌دیگر، خواننده، با دریافت تصویر شاعرانه‌ای که دارای عنصری مشترک با هیپوگرام است، به‌یادِ آن هیپوگرام می‌افتد و در خوانش تصویر شاعرانهٔ مورد نظر از آن بهره می‌برد (← نامورمطلق ۳، ص ۲۵۰). هیپوگرام و تعاریف آن شبیه تلمیح در شعر فارسی است.

---

۱. مثال این تعاریف در قسمت «معنابن‌های شعر امین‌پور» مقالهٔ حاضر خواهد آمد.

2. hypogramme

ماتریس[1] ــ از نظرِ ریفاتر، عنصری زیربنایی است که به تولید صور می‌پردازد؛ صوری که در سطح رویین متن آشکار می‌گردند و هرگز از طریق سطح رویین به‌طور کامل به فعلیّت نمی‌رسند. خواننده باید، با فرایند تطبیقی و تعمیقی صور آشکار، به بازسازیِ ساختار زیربنایی مشترک متن نائل آید (← همان، ص ۲٤٦-۲٤۷). به عبارت دیگر، ماتریس همان مضمون و معنای نهفته در روساخت متن است که با توانش ادبی خواننده باید کشف شود (← جواری و حمیدی کندول، ص ۱٤۳). وقتی خواننده ارتباط بین روساخت و زیرساخت متن را کشف می‌کند و به وحدتی در فرم (صورت) و محتوای ظاهری و محتوای باطنی متن می‌رسد، به ماتریس متن دست یافته است.

نظریّهٔ بینامتنی ریفاتر، با تأکید بر خوانش تفسیری، در پی کشف انباشت‌ها، معنابن‌ها، نظام توصیفی، هیپوگرام‌ها و ماتریس‌هاست تا با کشف روابط بینامتنیِ ماتریس‌ها به وحدت ساختار صوری و مضامین بینامتنی شعر برسد. ریفاتر در گسترش و توسعهٔ بینامتنیّت نقش اساسی ایفا کرد؛ او مبنای مباحث خود را بر این باور استوار کرده بود که اثر هنری به‌ویژه شعر تقلید از واقعیّت نیست، بلکه محصول جهان درون و بینامتنی است.

در ادامهٔ این نوشتار، با تلفیق نظریّهٔ بینامتنی ژنت و ریفایر، شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» بررسی می‌شود.

۷ـ متن پنهان شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» قیصر امین‌پور

شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» دومین قطعهٔ شعر امین‌پور در مجموعهٔ *دستورزبان عشق* است. به‌دلیلِ آنکه در تحلیل شعر به صورت و نحوهٔ نوشتارِ آن ارجاعاتی داده خواهد شد، متن شعر مزبور عیناً مانند شکل چاپ‌شدهٔ آن در مجموعه‌شعر امین‌پور آورده می‌شود؛ فقط مصراع‌ها برای ارجاع در تفسیر شماره‌گذاری می‌شود:

1. matrice

۱) ... امّا
۲) اعجاز ما همین است:
۳) ما عشق را به مدرسه بردیم
٤) درامتداد راهرویی کوتاه
۵) در آن کتابخانهٔ کوچک
٦) تا باز این کتاب قدیمی را
۷) که از کتابخانه امانت گرفته‌ایم
۸) ــ یعنی همین کتاب اشارات راــ
۹) با هم یکی‌دو لحظه بخوانیم.
۱۰) ما بی‌صدا مطالعه می‌کردیم
۱۱) امّا کتاب را که ورق می‌زدیم،
۱۲) تنها
۱۳) گاهی به هم نگاهی ...
۱٤) ناگاه
۱۵) انگشت‌های «هیس!»
۱٦) ما را
۱۷) از هر طرف نشانه گرفتند
۱۸) انگار
۱۹) غوغای چشم‌های من و تو
سکوت را
۲۰) در آن کتابخانه رعایت نکرده بود ...! (امین‌پور ۲، ص ۱۰)

۸ـ خوانش تفسیری به‌جهتِ بازنمایی متن پنهان و بینامتنیّت حتمی در شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» با اشاره به ارجاعات فرامتنی و بینامتنی

شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» شعری چندارجاعی است. برای دستیابی به خوانشی درست از این شعر باید ارجاعات فرامتنی و بینامتنیِ آن آشکار شود. همچنین، برای دستیابی به دلالت‌های ثانویّهٔ متن و بازنماییِ رمزگان‌ها، ضرورت دارد ابتدا پیوندهای

بینامتنیِ صورت شعر با مؤلّفه‌های موسیقی، زبان، اندیشه، روایت و زندگانیِ شاعر بررسی شود. این مؤلّفه‌ها نشانه‌های آشکاری‌اند که در نمایان‌ساختن مضامین پنهان و روابط بینامتنی یاری‌رسان‌اند. از آنجا که در خوانش تفسیریِ متن به این اصطلاحات ارجاع داده خواهد شد، لازم است به‌اختصار به هریک از آن‌ها پرداخته شود.

۸ـ۱ـ موسیقیـــ نظام موسیقایی آشکارترین و اوّلین عاملی است که زبان شعر را از زبان عادی، با تکیه بر آهنگ و توازن، متمایز می‌کند. مهم‌ترین ویژگی‌های موسیقاییِ شعر عبارت‌اند از: موسیقی بیرونی، موسیقی درونی، موسیقی کناری و موسیقی معنوی. از این میان، فقط موسیقی بیرونی و معنوی (که در ایجاد روابط بینامتنیِ شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» مؤثّر بوده‌اند) بررسی خواهد شد.

۸ـ۱ـ۱ـ موسیقی بیرونیـــ این نوع موسیقی همان وزن عروضیِ شعر است. «مفعولِ فاعلات مفاعیل فاعلن» از جمله اوزانی است که امین‌پور در اشعار خویش از آن بسیار استفاده کرده است. شاعر، با استفاده از این وزن، با علم عروض رابطه‌ای بینامتنی برقرار کرده است. وزن مزبور، در علم عروض، بحر مضارع (بحر مضارع مثمّن اخرب مکفوفِ محذوف) نامیده می‌شود. شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» با ارکان همین وزن سروده شده است. وزن شعر سبب رابطه‌ای بینامتنی با شکل اوّلین پیش‌متن شعر، که بیتی از حافظ است، شده است. دربارهٔ این پیش‌متن، در ادامه، سخن خواهیم گفت. یکسانیِ وزن، در هنگام سرودن شعر، لحن و واژگان پیش‌متن ذهنیِ شاعر را فراخوانی می‌کند و ناخواسته ارتباطی ضمنی بین صورت و مضمون متن با پیش‌متن‌ها به وجود می‌آورد.

وزن مزبور از اوزان جویباری است. وزن جویباری «از ترکیب نظام ایقاعی خاصّی حاصل می‌شود که، با همهٔ زلالی و زیبایی و مطبوع‌بودن، شوقِ به تکرار در ساختمان آن‌ها احساس نمی‌شود و ساختار عروضیِ افاعیل نیز در آن‌ها به‌گونه‌ای است که رکن‌های عروضی در آن عیناً تکرار نمی‌شوند» (شفیعی کدکنی ۲، ص ۳۹۶). موسیقی و آهنگ بحر مضارع به نحو و ساختار عادی زبان بسیار نزدیک و برای بیان مضامین عاشقانه، عارفانه و فلسفی بسیار مناسب

است. این وزن ازمنظرِ اتّحاد ساختار صوری شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» با مضمون باطنیِ آن کاملاً سازگار است.

۸ـ۱ـ۲ـ موسیقی معنویـــ تناسبی که میان لفظ و معنا براساسِ عناصر زیباییِ سخن مانند انواع ایهام، تضاد، مراعات‌النّظیر و... پدید می‌آید موسیقی معنوی نام دارد. کاربرد آرایه‌های ادبی سبب زیبایی و التذاذ ادبی در شعر می‌شود. امین‌پور، در شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)»، تعمّد و گرایشی به ایجاد آرایه‌های متنوّع ادبی ندارد امّا، در چند مصراع، آرایه‌هایی ناخواسته شکل گرفته است که از روال طبیعیِ زبان شعریِ او نشئت می‌گیرد؛ از آن جمله است تناقض بین «امتداد» و «کوتاه» در مصراع چهارم یا تناسب میان «یک» و «دو» و «من» و «تو» در مصراع‌های نُه و نوزده، تجانس بین «گاهی» و «نگاهی» در مصراع سیزدهم، تشخیص «نشانه‌رفتن انگشت‌های هیس» در مصراع پانزدهم، حسّامیزی و تشخیص «غوغای چشم‌ها» و تضادّ بین «غوغا» و «سکوت» در مصراع نوزدهم.

امّا چند آرایهٔ ایهام تعمّداً در شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» به کار رفته که مرکز ثقل معنایی شعر است. ایهام یعنی «کلمه‌ای که در کلام به دو معنی به کار رفته باشد» (شمیسا، ص ۱۲۵). واژگان ایهامی شعر مزبور عبارت‌اند از: «اشارات»، «لحظه» و «مطالعه». همین چند واژهٔ ایهامی سبب ارجاعات دوسویه در کلّ شعر و ایجاد روابط بینامتنی شده است. بازنمایی این واژگان پیش‌متن‌های این قسمت از شعر را آشکار خواهد کرد.

۸ـ۲ـ زبانـــ آنچه موجب تفاوت شعر با سایر متون می‌شود تفاوت در زبان است، زیرا «شعر حادثه‌ای است که در زبان رخ می‌دهد» (شفیعی کدکنی ۲، ص ۳). والری[1] معتقد است زبانی پنهانی و مرموز درون زبان عادی وجود دارد که کشف آن نیازمند کنجکاوی و تلاشی هنرمندانه است (← ص ۵۰). امین‌پور، در شعر، زبان و سبک‌وسیاق ویژهٔ خود را دارد. رعایت قواعد دستوریْ شعرش را به نحو عادی زبان نزدیک کرده است. زبانِ

1. Valéry, Paul

شعریِ او، با وجودِ روانی و سادگیِ ظاهری، بر پایهٔ دلالت‌های ضمنی و چندمعنایی شکل گرفته است. همین دلالت‌های ضمنیِ واژگانْ ظهور مضامین چندلایه را در شعرِ او موجب شده است. در بخش ارجاعات بینامتنیِ مقالهٔ حاضر، این دلالت‌های ضمنی را بررسی خواهیم کرد.

۸ـ۳ـ اندیشهـــ شعرِ بدون اندیشه شعری بی‌پایه‌واساس است و هیچ‌گاه نمی‌تواند زمینهٔ ماندگاری داشته باشد. اندیشه و مضمونِ اصلی و مهمّی که در روساخت و صورت شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» پنهان است و با تحلیل بینامتنی می‌توان آن را اثبات کرد بیان تقابل دیرینهٔ «عشق و عقل» است. ادّعای فکریِ این شعر ازبین‌بردن این تقابل و ایجاد اجماع بین این دو نقیض در سنّت ادبی است.

۸ـ٤ـ روایتـــ بیان روایی‌ْ ساختار شعر را به نثر و طبیعت روایی داستان نزدیک و بین شعر و لحنِ داستان‌گویی پیوند ایجاد می‌کند. «روایتْ سازمان‌یافتگیِ زبان در قالبِ ساختاری است که به‌واسطهٔ آن شرحی به‌هم‌پیوسته و بسامان از رخدادها بیان می‌شود» (ادگار[1] و سجویک،[2] ص ۱۵۳). شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» متنی روایی دارد، زیرا متنِ آن هم قصّه دارد و هم قصّه‌گو. همین شیوهٔ بیان روایی‌ْ نشانه‌ای است که خواننده را به‌سمتِ پیش‌متن‌هایی از این گونه ارجاع می‌دهد. لازم است، در بررسی‌های تفسیری، این ارجاعات بازنمایی شود.

۸ـ۵ـ زندگانی شاعرـــ قیصر امین‌پور متولّد دوم اردیبهشت ۱۳۳۸ در دزفول است. او تحصیلات ابتدایی و متوسّطه را در گتوند و دزفول به پایان برد؛ سپس به تهران آمد و دکتری خود را در ۱۳۷٦ در رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی از دانشگاه تهران گرفت. از رویدادهای مهمّ زندگی امین‌پور یکی ازدواج با یکی از دانشجویان زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران است و دیگری مصدومیّت شدید در یک حادثهٔ رانندگی

1. Edgar, Andrew
2. Sedgwick, Peter

در ۱۳۷۷ (← جمشیدی، ص ٢٤). این دو رویداد و حواشی‌شان گره‌خوردگی و پیوندی عمیق با شعرِ او یافته است. در شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)»، ارجاعاتی به این رویدادها وجود دارد که در تحلیل بینامتنی شعر به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۹ـ خوانش و تفسیر متن شعر

در خوانش و تفسیر شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)»، گونه‌های «بینامتنیِ بیش‌متنیّت»، «بینامتنیّت صریح»، «بینامتنیّت غیر صریح»، «بینامتنیّت ضمنی»، «معنابن»، «نظام توصیفی»، «هیپوگرام» و «ماتریس» شعر ــ که پیش از این دربارهٔ آن‌ها توضیح داده شدــ بازنمایی خواهد شد.

۱۰ـ بیش‌متنیّت در «همزاد عاشقان جهان (۳)»

امین‌پور شعر خود را «همزاد عاشقان جهان (۳)» نام نهاده است. در نگاه نخست، شمارهٔ «۳»، در انتهای عنوان شعر، ذهن را به جستجوی ترامتنیّتی وا می‌دارد و این سؤال پیش می‌آید که قبل از این قطعه باید دو قطعهٔ دیگر هم وجود داشته باشد تا سوم‌بودنِ قطعهٔ مزبور تأیید گردد. با جستجو در مجموعه‌شعرهای پیشین امین‌پور آشکار می‌شود که، قبل از این قطعه، دو قطعهٔ دیگر به نام‌های «همزاد عاشقان جهان (۱)» و «همزاد عاشقان جهان (۲)» در فهرست اشعار او وجود دارد: قطعهٔ اوّل در مجموعه‌شعر *آینه‌های ناگهان* (← امین‌پور ۱، ص ۵۰) و قطعهٔ دوم در مجموعه‌شعر *گلها همه آفتابگردانند* (← همو ۳، ص ١٦). رابطهٔ ترامتنیّتیِ قطعهٔ «همزاد عاشقان جهان (۳)» با «همزاد عاشقان جهان (۱)» از گونهٔ بیش‌متنیّت است، زیرا اگر قطعهٔ «۱» نبود قطعهٔ «۳» هم پدید نمی‌آمد. جدای از تکرار عنوان قطعهٔ «۱» ــ یعنی عبارت «همزاد عاشقان جهان»ــ در قطعهٔ «۳»، بخشی از میانهٔ قطعهٔ «۱» به‌جهتِ ایجاد ارتباط و ارجاع بینامتنی عیناً در قطعهٔ «۳» تکرار شده است. قسمت تکراری شامل پنج بند است: «... امّا/ اعجازِ ما همین است/ ما عشق را به مدرسه بردیم/ درامتدادِ راهرویی کوتاه/ در آن کتابخانهٔ کوچک». (همان‌جا)

۱۱ـ انواع بینامتنیّت در «همزاد عاشقان جهان (۳)»

بینامتنیّت صریح و اعلام‌شدهـــ در شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)»، شاعر، در دو قسمت، بخش‌هایی از سروده‌های پیشین خود را عیناً آورده: یکی در عنوان شعر و دیگری چند مصراع در آغاز سخن. این نوع استفاده از پیش‌متنْ بینامتنیّت «درون‌مؤلّفی» نام دارد. (نامور مطلق ۱، ص ٤۳۰)

بینامتنیّت غیرصریح و پنهان‌شدهـــ در شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)»، هیچ استفادهٔ غیرصریحی از متون دیگر وجود ندارد.

بینامتنیّت ضمنیـــ امین‌پور در شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» پیش‌متن‌های خود را به‌طور کامل بازآفرینی کرده است. شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» در دو بند سروده شده است. فاصلهٔ بین دو بند را شاعر با یک مربّع کوچک نشان داده است. کلّ شعر به‌صورتِ مصراع‌های کوتاه و بلند (دقیقاً مثل آنچه پیش‌تر آورده‌ایم) در ۲۱ سطر نوشته شده، امّا از نظرِ تعداد مصراع بیست مصراع به حساب می‌آید، زیرا سطر بیستم («سکوت را») به‌دلیلِ وزن شعر ادامهٔ مصراع نوزدهم است. چنان‌که در قسمت موسیقی بیرونی گفته شد، وزن شعر «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» است. تمام مصراع‌ها با هجای بلند «مف» (–) یعنی هجای آغازین بحر مضارع شروع شده است؛ فقط سطر بیستم («سکوت را») با هجای کوتاه شروع شده است که نمی‌تواند آغاز یک مصراع جدید باشد و باید ادامهٔ مصراع نوزدهم به حساب آید و صرفاً، به‌دلیلِ القای سکوتِ تحمیل‌شده و انتقال این سکوت به خواننده، در سطر پایین‌تر، به‌شیوهٔ کانکریت ـــ که «تلاشی است در مسیرِ آمیختن جنبهٔ دیداری با جنبهٔ شنیداری شعر» (روزبه، ص ۲۳)ـــ به‌صورتِ جدا نوشته شده است. سطر نوزدهم کامل‌کنندهٔ وزن سطر بیستم است و هر دو سطر به‌طور کامل چهار رکن این وزن (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) را شامل می‌شوند: «غوغای چشم‌های من و تو سکوت را» مساوی است با: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن.

در «خوانش دریافتی» (که مبتنی بر دریافت خواننده است و ممکن است شاعر هیچ توجّهی به این امر نداشته باشد)، برای خواننده، رابطه‌ای بینامتنی و پنهانی بین تعداد مصراع‌ها و مضمون شعر وجود دارد. تعداد مصراع‌ها بیست‌تاست. عدد «بیست» بالاترین نمرهٔ درسی است و با واژهٔ «مدرسه» (محلّ وقوع اتّفاقات شعر) تناسب دارد. شاعر، به بیان خویش، در مدرسه کاری معجزه‌وار کرده است و معجزه در مدرسه نمره‌ای جز بیست نمی‌تواند داشته باشد.

در خوانش خطّی مصراع اوّل تا سوم، سخن از «به مدرسه بردن عشق» یا به تعبیرِ دیگر «عاشق‌شدن در مدرسه» است. این خوانشْ ذهن خواننده را، برای درک مفاهیم ضمنی، به‌سمت خوانش تفسیری سوق می‌دهد. در خوانش تفسیریِ شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)»، به برخی رمزگان‌ها و عناصر مبهم برمی‌خوریم که دریافت پیام شعر را نیازمند بررسی‌های بینامتنی می‌کند. این عناصر مبهم یکی «عشق به مدرسه بردن» و دیگری «کتاب *اشارات*» است. این عناصر در خوانش خطّیِ شعر مانند نشانه‌ای صریح و آشکار به نظر می‌رسند امّا، در خوانش تفسیری، معنای ثانویّه و ضمنیِ آن‌ها آشکار می‌شود.

شعر، در اوّلین مصراع، با «... امّا» شروع می‌شود. «امّا» در روابط بینامتنی یادآور «امّا بعدِ» خطابه‌های عربی است که خطبا برای ورود به سخن و موضوع اصلی، پس از بیان مقدّمات، آن را به کار می‌بردند. در خطابه‌های قدیم روال چنین بوده است که برای ایجاد انگیزه در مخاطب و برجسته‌سازی سخن، با کاربرد «امّا بعد»، بین مقدّمه و موضوعِ اصلی فاصله می‌انداختند و بحث اصلی با «امّا» شروع می‌شد. در شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» نیز شاعر، با این اسلوب و شیوهٔ شروع خطابه‌ای، به‌طور ضمنی، می‌خواهد خبر از یک روایت بدهد. پس از «امّا»، در سطر اوّل، بلافاصله در مصراع دوم، سخن از «اعجاز» می‌رود. شاعر کاری خارق‌العاده کرده است و می‌خواهد بیانش کند. این کار آن‌قدر مهم است که آن را معجزه‌ای قلمداد می‌کند. معجزهٔ او این است: «ما عشق را به مدرسه بردیم». ارتباط بین «معجزه» و «عشق را به مدرسه بردن» در ابتدا به‌صورتِ مفهومی

مبهم جلوه می‌کند. مگر عشق به‌مدرسه‌بردن چه اهمّیّتی دارد که شاعر آن را معجزه‌ای برای خویش می‌داند؟ با تعاریف و ذهنیّتی که ما از معجزه داریم، این کار چگونه می‌تواند یک معجزه باشد؟ شعر، در عینِ منطق‌ستیزی، روابط منطقی خود را دارد. برای بازنمایی و آشکارسازی این ابهام باید، به‌پیروی از «نظریهٔ بینامتنیّت»، به‌سراغ بینامتن‌های پیشین برویم. چنان‌که در بحث از بیش‌متنیّت گفتیم، پنج بیت میانیِ شعر «همزاد عاشقان جهان (۱)» عیناً در ابتدای شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» تکرار شده است امّا، در ابتدای شعرِ نخست، پنج مصراع دیگر هست که در شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» نیامده است؛ آن پنج مصراع چنین است: «هرچند عاشقان قدیمی/ از روزگار پیشین تا حال/ از درس‌ومدرسه/ از قیل‌وقال/ بیزار بوده‌اند». با توجّه به این پنج مصراع، تاحدودی معلوم می‌شود که چرا شاعر به‌مدرسه‌آوردنِ عشق را معجزه می‌داند: عاشقان قدیمی همه از آوردن عشق به مدرسه بیزار و ناتوان بوده‌اند. درواقع، بینامتنی که سببِ پدیدآمدن این پنج مصراع شده دیدگاه عشق‌ستیز مدارس علمی و فلسفی قدیم بوده است. عشق‌ستیز بودن عقل مضمونی است که در منظومهٔ فکری و ادبی گذشته بسیار شایع است و می‌توان نمونه‌های فراوانی از کاربرد این مضمون در شعرهای گذشته به دست آورد؛ ازجمله در شعر حافظ. مضمون مزبور ماتریس اصلیِ این چند بیت حافظ است که در جای‌جای شعرِ او بروز کرده است. حافظ هفت بیت با این مضمون، در شش غزل از *دیوان* خویش، آورده است: «از قیل‌وقال مدرسه حالی دلم گرفت/ یک‌چند نیز خدمت معشوق و مِی کنم» (حافظ، ص ۲۵۱)؛ «بر درِ مدرسه تا چند نشینی حافظ/ خیز تا از درِ میخانه گشادی طلبیم» (همان، ص ۲٦٤)؛ «مباحثی که در آن مجلس جنون می‌رفت/ ورای مدرسه و قال‌وقیل مسئله بود» (همان، ص ۱۵۳)؛ «سرای مدرسه و بحث علم و طاق و رواق/ چه سود چون دل دانا و چشم بینا نیست؟» (همان، ص ۵۱)؛ «بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر/ چه وقتِ مدرسه و بحثِ کشف *کشّاف* است؟» (همان، ص ۳۲)؛ «فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد/ که مِی حرام ولی بهْ

زِ مال اوقاف است» (همان‌جا) و «حدیث مدرسه و خانقه مگـوی کـه بـاز/ فتـاد در سـرِ حـافظ هـوای میخانه». (همان، ص ۳۰۵)

مضمون «تقابل مدرسه و عشق» در شعر فارسی فراوان به کار رفته است. با جسـتجویی که نگارنده در متون نظم فارسی از رودکی تا شهریار انجام داده اسـت، چنـین دریافـت می‌شود که واژگان «قیل‌وقال» و «مدرسه» به‌تنهایی بارها در اشعار شاعران به کار رفتـه‌انـد، امّا درکنارِ هم فقط در دو مصراع حافظ مشهود است: «از قیل‌وقال مدرسه حالی دلم گرفـت» و «ورای مدرسه و قال‌وقیل مسئله بود». این دو مصراع نزدیک‌ترین پیش‌متن به شعر امین‌پور است. اقتباس از مضمون بیتِ «از قیل‌وقال مدرسه حالی دلم گرفت/ یک‌چند نیز خدمت معشـوق و مِی کنم» را می‌توان پیش‌متن اصلی و هیپوگرام کلیشه‌ایِ قسمت نخستینِ شعر امین‌پـور دانست. ماتریس شعر امین‌پور ایجاد اجماع بین عشق و مدرسه (عقـل) اسـت کـه نقطـهٔ مقابل مضمون مدرسه‌گریز حافظِ عاشق است. نگاه تقابلیْ یکی از راه‌های شـکل‌گیـریِ متن است. شاعر، با همین دسـتورالعمل، بنیـان شـعر خـویش را طرّاحـی کـرده اسـت. امین‌پور، ابتدا طبق الگوی ذهنی حافظ، شعر خویش را با گرایش به عشق شروع می‌کند امّا بلافاصله مضمون حافظ را دگرگون می‌کند. حافظ عشق را از مدرسه بیرون می‌بـرد، زیرا در مدرسه جایی برای عشق نمی‌بیند امّا امـین‌پـور عشـق را بـه مدرسـه مـی‌آورد. با رسیدن به این متن پنهان، ابهام مصراع سوم حل و مفهوم معجزه‌ای که شاعر با افتخار در مصراع دوم مطـرحش مـی‌کنـد آشـکار مـی‌شـود: کـاری کـه تمـام عاشـقان قـدیم از انجام‌دادنِ آن ناتوان و عاجز بوده‌اند امین‌پور عملاً انجام داده است. رابطهٔ دیگری کـه بین شعر امین‌پور و بیت حافظ وجود دارد یکسانیِ وزن آن‌هاسـت. ایـن یکسـانیِ وزن ازیک‌سو با شکل پیش‌متن خویش تناسب دارد و ازدیگرسو سبب نزدیکی لحن روایـیِ شعر به پیش‌متن خود گردیده است. استفاده از این وزن جویباری سبب شده است نحو زبان شعر امین‌پور به نحو زبان شعر حافظ نزدیک شود؛ درست مثل شعر حـافظ، نهـاد

(مسندٌإلیه) در آغاز جمله آمده است و فعل در انتهای گزاره. کاربرد ترکیب «از قیل‌وقال» در شعر امین‌پور، درست مثل شعر حافظ، به‌دلیلِ فراخوانیِ وزن است.

در مصراع چهارم و پنجم، سخن از مکانی است که معجزهٔ شاعر در آن اتّفاق می‌افتد: «درامتدادِ راهرویی کوتاه/ در یک کتابخانهٔ کوچک». این دو مصراع خواننده را به جهان واقعی ارجاع می‌دهد. با بررسی ارجاع فرامتنی، مرجع ارجاعات این دو مصراع آشکار می‌شود. شاعر به راهرویی اشاره می‌کند؛ راهرویی که کتابخانه‌ای کوچک در آن وجود دارد. این «راهرو» راهروی گروه زبان‌وادبیّات فارسی دانشگاه تهران است که محلّ تحصیل، تدریس و آغاز عاشقی شاعر بوده است. «کتابخانه» هم «کتابخانهٔ مرحوم مدرّس رضوی» است که در انتهای این راهرو قرار دارد. (← جمشیدی، ص ۲٤)

از مصراع ششم به بعد، ارجاع دوسویه و دلالت‌های دوگانه پُررنگ‌تر می‌شود. ازیک‌سو، خوانش خطّیِ مصراع ششم تا نهمِ شعر این مفهوم را به ما القا می‌کند که شاعر کتاب قدیمی *اشارات* ابن سینا را دوباره امانت گرفته است تا با معشوق یکی‌دو لحظه بخواند. ازدیگرسو، خوانشِ نشانه‌ای و بررسی رمزگان‌هایی چون «کتاب قدیمی *اشارات*»، «امانت»، «لحظه» و نیز عبارت «گاهی به هم نگاهی» روندِ اعجاز شاعر را، که تلفیق عشق و عقل در مدرسه است، نمایان می‌کند. واژگانی که، در این چند مصراع، به‌صورتِ نشانه‌هایی با معنای ضمنی برای دستیابی به روابط بینامتنی یاری‌رسان‌اند عبارت‌اند از:

«باز»ــ این کلمه، ازنظرِ دستوری، قید تکرار است. شاعر، با آوردن این قید، می‌خواهد به خواننده اعلام کند اتّفاقی که در شعر قرار است بیفتد تکرار اتّفاقی است که قبلاً تجربه‌اش کرده است. در «همزاد عاشقان جهان (۲)» چنین می‌خوانیم:

> [...] امّا کجاست/ خرقه و کشکول ما؟/ می‌خواهم ازکنار خودم برخیزم/ تا با تو در سماع درآیم/ این دفتر سفید قدیمی/ این صفحه خانقاه من و توست/ [...] در خانقاه گرم نگاهِ تو/ ما هر دو بال دربال/ بر سطرهای آبیِ این دفتر سفید/ پرواز می‌کنیم/ [...] رقصِ نگاهِ ما چه تماشایی است!/ این حلقهٔ سماع من و توست. (امین‌پور ۳، ص ۱٦)

شاعر، قبلاً در دفتری سفید و قدیمی، تجربه‌ای صوفیانه داشته است و این بار می‌خواهد این تجربه را در کتاب قدیمیِ فلسفی به‌صورتِ عاشقانه تکرار کند. عشقی که در خوانش خطّیِ شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» مطرح می‌شود عشقی مجازی و مضمون شعر غنایی است امّا، با بررسی روابط بینامتنی، عشقی حقیقی را در لایه‌های پنهان متن می‌بینیم که به‌دنبالِ صلح و آشتی پس از جنگی هزارساله با عقل است.

«کتاب قدیمی»ـــ صفت «قدیمی» در پیوند با کلمهٔ «کتاب» ایهام دارد، زیرا برای کتابِ *اشارات* آورده شده است. قدیمی از یک سو بر معنای «کهنه» دلالت می‌کند و از دیگر سو در پیوند با معنای کتاب *اشارات* ابن سینا، که کتابی فلسفی است، اصطلاح «حادث و قدیم» را به ذهن متبادر می‌کند.

«امانت»ـــ مفهوم این واژه در شعر مزبور (با خوانش تک‌معنایی و دلالت صریح) «قرض‌کردن» کتاب از کتابخانه است، امّا در خوانش دریافتی و دلالت ضمنی می‌توان آن را به بینامتن قرآنی ارجاع داد: ﴿إنّا عَرَضنَا الأمَانَةَ عَلَی السَّمَواتِ وَ الأرضِ وَ الجِبَالِ فَأبَینَ أن یَحمِلنَهَا وَ أشفَقنَ مِنهَا وَ حَمَلَهَا الإنسَانُ إنّهُ کَانَ ظَلُوماً جَهُولاً﴾[1] (الأحزاب: ۷۲). دربارهٔ امانت الهی، عرفا و فقها و فیلسوفان تفاسیر متعدّد به دست داده‌اند. بیشتر عرفا «امانت الهی» را «عشق» می‌دانند. نسفی می‌گوید:

> ای درویش، آن **امانت** که بر جمله موجودات عرض کردند جمله ابا کردند و قبول نکردند و آدمی قبول کرد آن امانت **عشق** است. اگر آدمی بدانستی که عشق کار قسمت است و بلای عظیم، هرگز قبول نکردی. (ص ۲۹۹)

امین‌پور، با آوردن واژهٔ دوسویهٔ «امانت» در محور جانشینی و با توجّه به مصراع‌های پیشینِ شعر، به‌طور ضمنی، «عشق» را در ذهنِ خواننده متبادر می‌کند. نشانهٔ «امانتْ» ذهن خوانندهٔ جستجوگر را متوجّه بیتی ازحافظ می‌کند: «آسمان بار امانت نتوانست کشید/ قرعهٔ کار به‌نامِ من دیوانه

---

۱. ما این امانت را بر آسمان‌ها و زمین و کوه‌ها عرضه داشتیم، از تحمّل آن سر باز زدند و از آن ترسیدند. انسان آن امانت بر دوش گرفت، که او ستمکار و نادان بود.

زدند» (حافظ، ص ۱۳۱). این واژه از یک سو در رابطهٔ بینامتنی با شعر حافظ و از سویی دیگر در رابطه‌ای فرامتنی با جهان واقعی کتابخانه‌ها در ذهن شاعر شکل گرفته است.

«اشارات»ـــ این کلمه ایهام دارد: معنای نخستِ آن نام کتابی از ابن سیناست با عنوان *الإشارات و التّنبیهات* در موضوع فلسفه و منطق؛ معنای دومِ آن اشارات چشمیِ عاشق و معشوق یا همان «نظربازی» است. «امانت» محوری‌ترین واژهٔ متن است. در معنای ظاهری و باطنی آن، نوعی اجتماع نقیضین عقل و عشق مشهود است. از سویی، در معنای ظاهری (نظربازی)، «عشق» را در خود دارد و از سویی دیگر در معنای ضمنی (کتاب فلسفی ابن سینا) «عقل» را به ذهن متبادر می‌کند. واژهٔ «تنبیهات» در ادامهٔ نام کتاب ابن سینا با «مدرسه» تناسب دارد و به‌نوعی پیشگویی انتهای شعر را در خود پنهان دارد. شاعر، با خواندن کتاب *اشارات*، در نهایت، با «انگشت‌های هیس» مؤاخذه و تنبیه می‌شود. افزون بر دو مفهومی که ذکر شد، «اشارات» جمع «اشارت» است. اشارت، در فرهنگ عرفانی، «یعنی خواندن راز و پی‌بردن به معانی باریک نهانی» (خرّمشاهی، ص ۱۹۰). با این مفهوم، بین «اشارات» و «امانت» پیوندی عرفانی ایجاد می‌شود.

«لحظه»ـــ این واژه در کاربرد عمومی به‌معنی «آن» و «دم» است، امّا در *فرهنگ فارسی معین* (ذیل **لحظه**) معنای اصلی و ریشه‌ایِ آن «یک چشم به‌هم‌زدن» و «به گوشهٔ چشم یک‌بار نگریستن» ذکر شده است.

در مصراع ششم تا نهم شعر امین‌پور، با توجّه به مفهوم نظربازی و نگاه‌های عاشقانه که در دلالت‌های ضمنی واژگان «اشارات» و «لحظه» وجود دارد، ذهن خواننده به شعری از هوشنگ ابتهاج (سایه) رهنمون می‌شود. این شعرِ سایه دومین متن پنهان و بینامتنیّت حتمیِ قسمت نخستین شعر امین‌پور است:

نشود فاش کسی آنچه میان من و توست — تا اشارات نظر نامه‌رسان من و توست
گوش کن با لب خاموش سخن می‌گویم — پاسخم گو به نگاهی که زبان من و توست
روزگاری شد و کس مرد ره عشق ندید — حالیا چشم جهانی نگران من و توست

گرچـه در خلـوت راز دل مـا کـس نرسـید همـه‌جـا زمزمـهٔ عشـق نهـان مـن و توسـت
ایـن‌همـه قصّـهٔ فـردوس و تمنّـای بهشـت گفت‌وگـویی و خیـالی ز جهـان مـن و توسـت
نقـش مـا گـو ننگارنـد بـه دیباچـهٔ عقـل هرکجا نامهٔ عشق اسـت نشـان مـن و توسـت
سـایه! زآتشـکدهٔ ماسـت فـروغ مـه و مهـر وه از این آتش روشن که بـه جـان مـن و توسـت

(ابتهاج، ص ٤٥)

هرچند مضمون نظربازی و غمّازیِ نگاه در شعر فارسی نمود بسیاری دارد، به‌دلایلی که در ادامه خواهیم گفت، در شـعر ابتهـاج، ویژگـی‌هـایی هسـت کـه مـی‌تـوان آن را نزدیک‌ترین پیش‌متن به شعر امین‌پور قلمداد کرد.

متن هر دو شعرْ روایی و دارای دو شخصیّت اصلی («من» و «تو») است و راویِ هر دو شعر یکی از شخصیّت‌های اصـلی شـعر (مـن) اسـت. هـر دو شـاعر در شـعر خـویش «مفاخره» می‌کنند. امین‌پور خود و معشوقش را معجزه‌گر می‌خوانـد و ابتهـاج، حـافظوار (که خورشید را شعله‌ای از آتش نهفتهٔ درون خویش می‌داند)، فروغ مه و مهر را از آتـش روشـن آتشکدهٔ جان خود و محبوب می‌داند.

نگاه امین‌پور به ماتریس شعر ابتهاج هم، مانند نگاه به شـعر حـافظ، تقـابلی اسـت. ابتهاج، درست مثل حافظ، حضـور عقـل را در کنـار عشـق بـه‌رسـمیّت نمـی‌شناسـد و اجازه نمی‌دهد نامش را در دیباچهٔ آن ثبت کنند (نقش مـا گـو ننگارنـد بـه دیباچـهٔ عقـل). او خواهان ثبت نام خویش در «دفتر عشق» است، امّا امین‌پـور بـه «کتـاب قـدیمی عقـل» رویِ خوش نشان داده و آن را به امانت گرفته است. او عقل و عشق را با هم همراه مـی‌کنـد. راز عاشقی در شعر ابتهاج فاش نمی‌شود، امّا در شعر امین‌پور راز عاشق فاش می‌شـود. در شعر ابتهاج، همه (نگران و نظاره‌گر) در پی به‌سرانجام‌رسیدن عشقِ آن‌دوآند، امّا در شعرِ امین‌پور او را نظاره‌گران با «انگشت‌های هـیس» از عشق منع می‌کننـد. وجـود واژهٔ خـاصّ «اشارات» در هر دو شعر از وجود پیوندی بینامتنی حکایت دارد. جدول ۱ روابط بینامتنی و تشابهات و تضادهای شعر ابتهاج و امین‌پور را نشان می‌دهد.

جدول ۱ـ روابط بینامتنی و تشابهات و تضادهای شعر ابتهاج و امین‌پور

شعر ابتهاج	شعر امین‌پور
من و تو (شخصیّت‌های اصلی روایت)	من و تو (شخصیّت‌های اصلی روایت)
من (شاعر) راوی قصّه	من (شاعر) راوی قصّه
نقش ما (عشّاق را) گو ننگارند به دیباچهٔ عقل (مخالفت با عقل)	ما عشق را به مدرسه (نماد عقل) بردیم. (همراهی با عقل)
دیباچهٔ عقل	این کتاب قدیمی را (*اشارات* ابن‌سینا؛ نماد عقل)
روزگاری شد و کس مرد ره عشق ندید/ حالیا چشم جهانی نگران من و توست (اشاره به کاری منحصربه‌فرد در روزگار خویش)	اعجاز ما همین است.
تا **اشارات** نظر نامه‌رسان من و توست	یعنی همین کتاب ***اشارات*** را/ یکی‌دو لحظه بخوانیم.
گوش کن با لب خاموش سخن می‌گویم	ما بی‌صدا مطالعه می‌کردیم.
پاسخم گو به نگاهی	گاهی به هم نگاهی ...
حالیا چشم جهانی نگران من و توست/ همه‌جا زمزمهٔ عشق نهان من و توست	انگشت‌های «هیس!»/ ما را/ از هر طرف نشانه گرفتند.

در مصراع دهم تا هفدهمِ شعر امین‌پور، کاربرد واژهٔ «مطالعه»، با معنایی ایهامی، استحکام ارتباطات سطحی و زیرساخت کلام را موجب می‌شود. معنای سطحی واژهٔ مزبور «به‌دقّت‌نگریستن در چیزی» و «کتاب‌خواندن» است (*فرهنگ فارسی*، ذیل **مطالعه**)، امّا در اصطلاح تصوّف عبارت است از: «توفیقاتی که از طرف حق تعالی عارفان را دست دهد» (همان‌جا). «مطالعه» در معنای سطحی با «کتاب‌خواندن» و در معنای ضمنی و عرفانی با کلمات «امانت»، «اشارات» و «لحظه» ارتباط ایجاد می‌کند. معانی ثانویّه، مانند نخی

نامرئی، این واژگان را به هم پیوند می‌دهد. مضمونی که خواننده در خوانش خطّی دریافت می‌کند مطالعهٔ عاشق و معشوق در کتابخانه و نگاه‌های گاه‌گاهشان به هم است که اعتراض نظاره‌گران و اهالی کتابخانه را در پی دارد که با انگشت هیس (اشاره) به رابطهٔ آن‌ها اعتراض می‌کنند. در این قسمت شعر، ترکیب «انگشت‌های هیس» دارای دلالت‌هایی ضمنی است که نیاز به بررسی بیشتر دارد. هیپوگرام کلیشه‌ایِ این قسمت از شعر تابلویی معروف است که معمولاً در کتابخانه‌ها و بیمارستان‌ها نصب می‌شود و مضمونِ آن رعایت سکوت است.





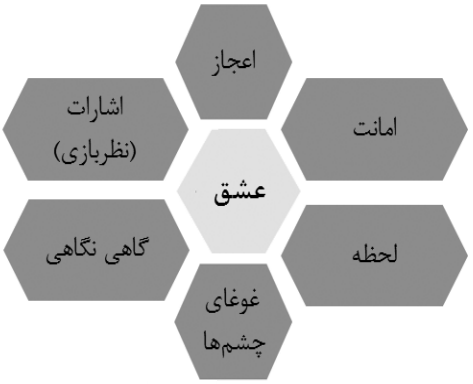
«انگشت‌های هیس»، در محور جانشینی، جایگزین «انگشت‌های اشاره» شده است. ماتریس و الگوی مضمونیِ این قسمت از شعر مقابلهٔ عقلا با عشّاق است. شاعر، با آوردن ترکیب «انگشت‌های هیس» (انگشت‌های اشاره)، بین این نشانه با کلمهٔ «اشارات» (در معنای کتاب فلسفه و منطق از ابن سینا) در مصراع هشتمِ شعر تناسب و هماهنگی ایجاد کرده است و می‌توان، در معنای تفسیری، صاحبان «انگشت‌های هیس» را همان فلاسفه و عقلا دانست که با عشق مخالف‌اند و، با دیدن رابطه‌ای عاشقانه، با آن مقابله می‌کنند. همین مضمون قابل تعمیم به موقعیّت اجتماعی و محیطی شاعر نیز هست.

در قسمت پایانی شعر، یعنی مصراع هجدهم تا بیستم، نحوهٔ بیان شعر تغییر می‌کند. شعر از حالت روایی و بیان اتّفاقات و تصاویر خارج می‌شود؛ معشوقْ مخاطب قرار می‌گیرد و علّت برخورد ناظران با شاعر و معشوق او بیان می‌شود. این چرخشِ

ناگهانی و تغییر مخاطب و استفاده از صنعت التفات (← شمیسا، ص ۳۲) پایان‌بندیِ مناسب شعر را موجب می‌شود.

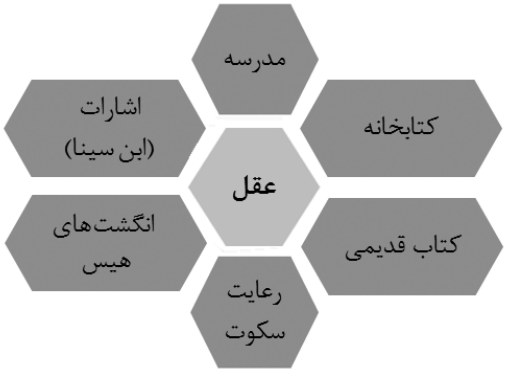
آنچه در خوانش خطّی از قسمت پایانی شعر برداشت می‌شود این است که انگار آن دو (شاعر و معشوقش)، با رفتاری غیر متعارف، سکوت کتابخانه را به هم زده‌اند. هیپوگرامی کلیشه‌ای، که سبب شکل‌گیری این قسمت از متن شده است، مانند قسمت قبلی شعر، یک تابلوی دیواری در کتابخانه‌هاست. معمولاً، در کتابخانه‌ها، تابلویی با این متن نصب می‌شود: «لطفاً سکوت را رعایت کنید». کتابخانه نماد عقل است و سکوت قانون کتابخانه‌هاست. به‌عبارت دیگر، و در معنایی تلویحی، سکوت و مصلحت‌اندیشی قانون عقل و عقلاست. حسّامیزیِ «غوغا» (صدا) و «چشم‌ها» (بینایی) و تضادّ بین «غوغا» و «سکوت» تضادّ میان عقل و عشق را، به‌صورتِ تصویری، نمایان می‌سازد. شاعر عشق را مایهٔ غوغا و عقل را عامل سکوت معرّفی می‌کند. شاعرِ عاشق قانون عقل را نقض کرده و موجب اعتراض عقلا شده است. مضمون و متن پنهان این قسمت از شعر بیتی دیگر از ابتهاج را در کاوش بینامتنی ذهن آشکار می‌سازد: «ای عشق، همه بهانه از توست/ من خامشم این ترانه از توست».

با توجّه به تفاسیری که از شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» گفته شد، دانسته می‌شود که کلّیّت شعر دو معنابُن و محور اصلی دارد که همهٔ عناصر اصلیِ شعر گرد آن دو در حرکت‌اند. معنابُن بند اوّل شعر «عشق» است. در شعر، مجموعه‌کلماتی وجود دارد که حول محور عشق پدید آمده‌اند و نظام توصیفیِ نیمی از مضمون شعر را شکل می‌دهند. این مجموعه‌کلمات را می‌توان مطابق شکل شمارهٔ ۱ نمایش داد.



شکل ۱ـ معنابُن اوّل شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» به‌همراه نظام توصیفی

دیدگاه عشق‌ستیز تفکّر سنّتی شعر کهن و برخورد تقابلی با آن دومین معنـابُن شـعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» یعنی «عقـل» را در مرکزیّت عناصری منظومه‌وار قرار می‌دهد. شکل شمارهٔ ۲ این معنابُن شعر را نشان می‌دهد.



شکل ۲ـ معنابُن دوم شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» به‌همراه نظام توصیفی

با توجّه به معنابُن‌ها و منظومهٔ توصیفی و هیپوگرام‌های موجود در شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)»، شاعر، با دگرگونی ماتریس‌های ذهنی حافظ و ابتهاج، به‌مثابهٔ دو نماد از شاعران سنّت‌گرای گذشته و حال، عقل و عشق را با هم همراه کرده است. او به‌خوبی از عهدهٔ این کار برآمده و، با وجودِ منکران عشق، کاری معجزه‌وار انجام داده است.

۱۲ـ نتیجه

شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» سرودهٔ قیصر امین‌پور به‌ظاهر بسیار ساده است، امّا پیچیدگی‌های خاصّ خود را دارد. بازنمایی این پیچیدگی‌ها نیازمند بررسی و تحلیل علمی است. در این مقاله، متن‌های پنهانی که در لایه‌های زیرین شعر در حالِ گفتگو بودند، بر اساسِ قواعد نظریّهٔ بینامتنیّت ژنت و ریفاتر، بررسی و محرز شد که این شعرْ بیشتر حاصل جهان بینامتنی است.

در روندِ بررسی شعر اثبات شد کانون فکری شعر مزبور بر «تقابل عقل و عشق» استوار شده است. نخست، خواننده در خوانش خطّیِ شعر چنین درمی‌یابد که شاعر از شکل‌گیریِ رابطه‌ای عاشقانه در مدرسه (دانشگاه) سخن می‌گوید. او این رابطه را «معجزه» می‌نامد. شاعر کتابی از کتابخانه امانت گرفته است و با معشوقِ خویش به خواندنِ آن مشغول‌اند. در حینِ مرور کتاب، گاهی نگاهشان در هم گره می‌خورد، امّا با مخالفتِ کسانی مواجه می‌شوند که «عاقلانه» در حالِ مطالعه‌اند و مفهوم عشق را در دانشگاه درک نمی‌کنند. شاعر و معشوقش به شکستن سکوت کتابخانه و ایجاد مزاحمت برای دیگران متّهم می‌شوند. در این خوانش سطحی و خطّی، ابهامات شعرْ خواننده را برای کشف متن پنهان شعر به‌سوی پیش‌متن‌ها راهنمایی می‌کند.

ارجاعات و هیپوگرام‌هایی که با نشانه‌ها و رمزگان‌های موجود در متن شعر حضور دارند حتمیّت روابط ضمنی متن شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» را با دیگر

متون به اثبات می‌رساند. اوّلین هیپوگرامی که در خوانش تفسیریِ این شعر آشکار شد بیتِ «از قیل و قال مدرسه حالی دلم گرفت/ یک‌چند نیز خدمت معشوق و مِی کنم» حافظ است. ماتریس شعریِ حافظ، یعنی تقابل عقل و عشق، بنیان اصلی شعر امین‌پور را پی‌ریزی کرده است. شاعر مضمون رایج تقابل عقل و عشق را دست‌مایهٔ سرودن شعرِ خویش ساخته است، امّا با دیدگاهی که نه‌تنها با شعرِ حافظ همسو نیست بلکه کاملاً مخالفِ آن است. دومین هیپوگرامْ تصویر تابلوی بیمارستانیِ «انگشت‌های هیس» و سومین هیپوگرامْ تابلوی «لطفاً سکوت را رعایت کنیدِ» کتابخانه‌هاست. این دو تابلو دیدگاه صاحبان عقل و مخالفان عشق است. در شعر، این مفهوم به مخاطب القا می‌شود که عقلا تابِ دیدنِ عشق را ندارند و کمترین رابطهٔ عاشقانه را وادار به سکوت می‌کنند. واژگان ایهامیِ «اشارات»، «امانت»، «لحظه» و «مطالعه» دوسویگیِ کلّیِ شعر را سازماندهی کرده است. همین واژگانْ ما را، به‌مثابهٔ خوانندگان این شعر، به‌سمتِ غزل معروف هوشنگ ابتهاج با مطلعِ «نشود فاش کسی آنچه میان من و توست/ تا اشارات نظر نامه‌رسان من و توست» می‌کشاند. با این بینامتنیّتِ حتمی و قاطع، بخش دیگری از متن پنهان شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» آشکار می‌شود.

به‌دلیلِ تقابلی و دوقطبی‌بودن شعر، دو معنابُن اصلی در شعر حضور دارند که همهٔ عناصر اصلیِ شعر همچون منظومه‌ای دورِ این دو معنابُن تجمّع کرده‌اند. این دو معنابُنْ «عقل و عشق» است که در تحلیل بینامتنی و نشانه‌ایِ این شعر آشکار گردید. عناصرِ منظومهٔ توصیفیِ اوّل، که گرد معنابُن «عشق» تجمّع کرده‌اند، عبارت‌اند از: «اعجاز»، «امانت»، «لحظه»، «اشارات» (نظربازی)، «غوغای چشم‌ها» و «گاهی نگاهی»؛ عناصر منظومهٔ توصیفیِ دوم «مدرسه»، «کتابخانه»، «کتاب قدیمی»، «اشارات» (کتاب ابن سینا)، «رعایت سکوت» و «انگشت‌های هیس» است که معنابُن آن‌ها «عقل» است. شاعر به‌همراه معشوقِ خویش به جدال بین عقل و عشق خاتمه داده است و نمونه‌ای از همراهی و هماهنگی عقل و

عشق را، در مقابل چشمان اجتماعی که یک‌عمر با عشق مخالفت ورزیده‌اند، نمایان ساخته است. اندیشهٔ حاکم بر شعر انتقاد از دیدگاه عشق‌ستیز عقلای سنّتی است.

اگرچه خوانش ظاهری و خطّیِ شعر امین‌پور حکایت از درون‌مایه‌ای تغزّلی و غنایی دارد، با دستیابی به ماتریس کلّی و مضامین ضمنیِ شعر معلوم می‌شود امین‌پور این عشق مجازی را از زمین برکنده و به‌مثابهٔ امانت الهی معجزه‌وار با حقیقتِ عقل همراه ساخته است، زیرا تنها عشق حقیقی است که یارای همراهی با عقل حقیقی را دارد. شاعر، در انتهای شعر، با طنزی لطیف، از همهٔ عقلای متظاهر که تاب نگاهی عاشقانه را ندارند انتقاد کرده و همراهی عقل و عشق را ــ که از نظرِ آن‌ها متباین است ــ ممکن ساخته است.

با توجّه به کارآمدیِ نظریّهٔ تلفیقیِ ژنت و ریفاتر در شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)»، فرایند این تحلیل می‌تواند به‌مثابهٔ الگویی در جهت تحلیل دیگر اشعار معاصر به کار گرفته شود.

منابع

قرآن کریم، ترجمهٔ محمّدمهدی فولادوند، دفتر مطالعات تاریخ و فرهنگ اسلامی، تهران ۱۳۷٦.
آلن، گراهام، *بینامتنیّت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، ویراست دوم، تهران ۱۳۸۵.
ابتهاج، امیرهوشنگ (سایه)، *سیاه‌مشق*، کارنامه، تهران ۱۳۳۲.
احمدی، بابک، *ساختار و تأویل متن*، نشر مرکز، چاپ دوازدهم، تهران ۱۳۸۵.
ادگار، اندرو و پیتر سجویک، *مفاهیم بنیادی نظریّهٔ فرهنگی*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، آگه، تهران ۱۳۸۷.
اشراقی، زیبا و دیگران، *یادمان همزاد عاشقان جهان: قیصر امین‌پور*، مروارید، تهران ۱۳۹۰.
امین‌پور (۱)، قیصر، *آینه‌های ناگهان* (گزیده‌شعرهای ٦٤–۷۱)، افق، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۰.
ـــــ (۲)، *دستور زبان عشق* (از شعرهای ۸۰–۸۵)، مروارید، چاپ دوم، تهران ۱۳۸٦.
ـــــ (۳)، *گلها همه آفتابگردانند*، مروارید، تهران ۱۳۸۰.

برکت، بهزاد و طیّبه افتخاری، «نشانه‌شناسی شعر» (کاربست نظریّهٔ مایکل ریفاتر بر شعر «ای مرز پُرگهر» فروغ فرّخزاد)، *پژوهش‌های زبان و ادبیّات تطبیقی*، دورهٔ اوّل، ش ٤، زمستان ۱۳۸۹، ص ۱۰۹-۱۳۰.

پاینده، حسین، *نقد ادبی و دموکراسی* (جستارهایی در نظریّه و نقد ادبی جدید)، نیلوفر، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۸.

جمشیدی، مریم، «گفتگو با زیبا اشراقی همسر قیصر امین‌پور»، *سپیدهٔ دانایی*، ش ۷، آذر ۱۳۸٦، ص ۲٤-۲۷.

جواری، محمّدحسین و احد حمیدی کندول، «سیر نظریّه‌های ادبی معطوف به خواننده در قرن بیستم»، *ادب‌پژوهی*، دورهٔ دوم، ش ۳، پاییز ۱۳۸٦، ص ۱٤۳-۱۷٦.

حافظ، شمس‌الدّین محمّد، *دیوان حافظ*، با مقابله از نسخهٔ قاسم غنی و محمّد قزوینی، گنجینه، چاپ ششم، تهران ۱۳۷۷.

خرّمشاهی، بهاءالدّین، *حافظ‌نامه* (شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ)، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، تهران ۱۳۷۸.

روزبه، محمّدرضا، *ادبیّات معاصر ایران* (شعر درس‌نامهٔ دانشگاهی)، روزگار، چاپ چهارم، تهران ۱۳۸۸.

شفیعی کدکنی (۱)، محمّدرضا، *این کیمیای هستی* (دربارهٔ حافظ)، سخن، تهران ۱۳۹٦.

ـــــــ (۲)، *موسیقی شعر*، آگه، چاپ هفدهم، تهران ۱۳۹٦.

شمیسا، سیروس، *نگاهی تازه به بدیع*، میترا، ویراست سوم، تهران ۱۳۸۳.

عین‌القضات همدانی، عبدالله بن محمّد، *مجموعه‌نامه‌های عین‌القضات*، ج ۱، به‌اهتمام علی‌نقی منزوی و عفیف عسیران، با نظارت و اصلاح حسین خدیوجم، اساطیر، تهران ۱۳٦۲.

فرهنگ فارسی، محمّد معین، امیرکبیر، چاپ نهم، تهران ۱۳۷۵.

فرهنگی، سهیلا و محمّدکاظم یوسف‌پور، «نشانه‌شناسی شعر "الفبای درد" سرودهٔ قیصر امین‌پور»، *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی*، سال یازدهم، ش ۲۱، پاییز و زمستان ۱۳۸۹، ص ۱٤۳-۱٦٦.

قائمی‌نیا، علیرضا، *بیولوژی نص* (نشانه‌شناسی و تفسیر **قرآن**)، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی، تهران ۱۳۸۹.

مکاریک، ایرنا ریما، *دانشنامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، آگه، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۵.

میرزایی، فرامرز و ماشاءالله واحدی، «روابط بینامتنی **قرآن** با اشعار احمد مطر»، *نشریّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، ش ۲۵، بهار ۱۳۸۸، ص ۲۹۹-۳۲۲.

نامورمطلق (۱)، بهمن، «مطالعهٔ ارجاعات درون‌متنی در *مثنوی* با رویکرد بینامتنی»، *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی* (دانشگاه شهیدبهشتی)، ش ٥٤، تابستان ۱۳۸٦، ص ٤۲۹-٤٤۲.

ـــــــ (۲)، *بینامتنیّت* (از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم)، سخن، تهران ۱۳۹۵.
ـــــــ (۳)، *درآمدی بر بینامتنیّت* (نظریّه‌ها و کاربردها)، سخن، تهران ۱۳۹٤.
نسفی، عزیزالدّین بن محمّد، *مجموعه‌رسائل مشهور به کتاب الإنسان الکامل*، به‌تصحیح و مقدّمهٔ فرانسوی ماریژان موله، کتابخانهٔ طهوری، تهران ۱۳٦۵.
والری، پل، «شعر و اندیشهٔ انتزاعی»، ترجمهٔ پریسا بختیاری‌پور، *شعر*، ش ۱۰، فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۳، ص ۵۰-۵٤.

❑

«خویشتن آرمانی» در سینما و شعر دفاع مقدّس با تکیه بر فیلم «بادیگارد» و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی*

محمود حسن‌آبادی (عضو هیئت علمی دانشکدهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه زاهدان)
مریم شعبان‌زاده (عضو هیئت علمی دانشکدهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه زاهدان)
ساجده تقی‌زاده* (دانشجوی دکتری دانشکدهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه زاهدان)

چکیده

خویشتن آرمانی مفهومی برآمده از نظریّهٔ «ساختار شخصیّت» زیگموند فروید است. فروید، در بررسی سطوح گوناگون شخصیّت، عالی‌ترین سطح را مربوط به «فراخود» یا همان خویشتن آرمانی می‌داند که «منِ» متعالیِ هر فرد است و به‌سوی کمال در حرکت است. در پژوهش حاضر، با توجّه به نظریّهٔ مزبور، نگاهی شده است به مفهوم خویشتن آرمانی در آثار سینمایی و شعریِ دفاع مقدّس و به‌ویژه دو اثر تولیدشده در دههٔ نود: فیلم «بادیگارد» ساختهٔ ابراهیم حاتمی‌کیا و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی* سرودهٔ علیرضا قزوه. در این پژوهش، به‌دنبال یافتن پاسخی برای

* sajede_taghizade@yahoo.com

این پرسش هستیم که مفهوم خویشتن آرمانی در دو اثر مزبور به چه کیفیّتی نمایان شده و رزمنده، در تلاش و تقلاّ برای بازیابی خویشتن آرمانی پس از چهار دهه، با چه مسائلی روبه‌روست؟
کلیدواژگان: خویشتن آرمانی، سینما، شعر، دفاع مقدّس، ابراهیم حاتمی‌کیا، علیرضا قزوه.

۱ـ مقدّمه

۱ـ۱ـ بیان مسئله

اصطلاح خویشتن آرمانی برآمده از نظریّهٔ ساختار شخصیّت در تفکّر فروید است. فروید شخصیّت انسان را به سه بخش «نهاد»، «خود» و «فراخود» تقسیم می‌کند و معتقد است نوع شخصیّت انسان بستگی به این دارد که کدام یک از این سه سطح در وجودِ او پیشرفته‌تر است.

نهاد یا «فرومن» مرتبه‌ای از شخصیّت است که به چیزی جز رسیدن به مطالباتِ خود نمی‌پردازد؛ نوزادی است که نزد او تنها دست‌یافتن به امیال اهمّیّت دارد؛ در چارچوبِ مشخّصی قرار نمی‌گیرد؛ به هر شیوهٔ ممکن به‌دنبال اصل التذاذ است؛ حریم‌ها و حرام‌ها را نمی‌شناسد و پُر از غرایز لجام‌گسیخته و نیروهای گوناگون است. از دیدِ فروید، فرومن «خاستگاه اوّلیّهٔ انرژی روانی و جایگاه غرایز»، «زیربنای شخصیّت فرد» و «قسمت تاریکِ» آن است (ص ۸٤)؛ فرومن «فکر نمی‌کند»، بلکه «فقط می‌طلبد و عمل می‌کند». (همان‌جا)

در تعریف دیگری از نهاد گفته شده است که «مخزن غرایز و لیبیدوست و طبق اصل لذّت عمل می‌کند. نهاد برای ارضای نیازهایش تلاش می‌کند و تأخیر یا تعویق ارضا را به‌هیچ‌وجه تحمّل نمی‌کند». (شولتز[1] و شولتز،[2] ص ۳٦)

سطح دیگری از شخصیّت در دیدگاه فروید «خود» است. خودْ نیروی منطقی و عقلیِ انسان است که تلاش می‌کند نهاد را با واقعیّت‌ها روبه‌رو کند و ارضای خواسته‌ها را،

1. Schultz, Duane P.
2. Schultz, Sydney Ellen

بنا بر واقعیّت، به تعویق بیندازد. باید توجّه داشت «در شرایطی که نهاد به‌دنبال لذّت‌جویی است، چه ساختاری آن را در چارچوب منطق و درک محدودیّت‌های جهان واقع محفوظ می‌دارد؟ پس، **من** مسئولیّت میانجی‌گری بین فرومن و واقعیّت‌های جهان واقع را به‌عهده دارد» (فروید، ص ۸۵). به‌گفتهٔ دوان پی شولتز و سیدنی الن شولتز،

> **خود** از ارضای **نهاد** جلوگیری نمی‌کند بلکه می‌کوشد آن را به تعویق اندازد یا، با توجّه به ضروریّات، مسیرِ آن را تغییر دهد. خودْ محیط را به‌صورتِ عملی و واقع‌بینانه درک و دست‌کاری نموده و، به‌همین خاطر، مطابق با اصل واقعیّت عمل می‌کند. اصل واقعیّت با اصل لذّت، که نهاد مطابقِ آن عمل می‌کند، در تضاد است. بنابراین، خودْ تکانه‌های نهاد را کنترل می کند. فروید رابطهٔ خود و نهاد را به رابطهٔ سوارکارِ روی اسب تشبیه کرد. سوارکار باید نیروی خام و حیوانیِ اسب را هدایت، نظارت و مهار کند. (ص ٦١)

امّا سطح عالیِ شخصیّت از نظرِ فروید «فراخود» است. فراخود یا «خود آرمانی»، «منِ آرمانی»، «خویشتن آرمانی» یا «فرامن» همه یک مفهوم واحدند و اشاره به سطحی از شخصیّت دارند که در جهتِ رسیدن به کمال درونی حرکت می‌کند. به‌گفتهٔ دوان پی شولتز و سیدنی الن شولتز،

> **فراخود** نه برای لذّت تلاش می‌کند نه برای رسیدن به هدف‌های واقع‌بینانه. تلاشِ آن فقط برای کمال اخلاقی است. **نهاد** برای ارضا فشار می‌آورد، **خود** سعی می‌کند آن را به تأخیر اندازد و فراخود بالاتر از همه بر اخلاقیّات اصرار می ورزد. فراخود مانند نهاد هیچ سازشی را برای درخواست‌هایش نمی‌پذیرد. (همان، ص ٦٢)

البتّه، دیدگاه فروید در خصوصِ ساختار شخصیّت و به‌ویژه مفهوم فرامن را بعدها روان‌شناسان تکامل بخشیدند. در میانِ روان‌شناسانی که با رویکردی وجودی و انسان‌مدارانه به تحلیلِ رفتارهای بشری پرداخته‌اند، کارل راجرز[1] نگاهی ویژه به مراتبِ شخصیّت داشته است. در نظریّهٔ شخصیّت راجرز، «خود آرمانی»[2] «خودپنداره‌ای است که انسان آرزو می‌کند داشته باشد و شامل معانی و ارکانی است که بیشترین اهمّیّت را برای فرد دارند». (شاملو، ص ١٤٢)

1. Carl Rogers
2. ideal self

به‌نظر می‌رسد دیدگاه فروید، درخصوص شخصیّت آرمانی و تعارض آن با سطوحِ نازل شخصیّت، با تصویری که سینما و شعر دفاع مقدّس از قهرمان و شخصیّت خاصّ رزمنده ارائه می‌دهد قرابت درخور توجّهی دارد: قهرمانی که به‌مثابهٔ یک رزمنده و یک فرد انقلابی دربحبوحهٔ یک مقطع تاریخی و درمعرض طوفان‌های سهمگین سیاسی، اجتماعی، نظامی و اقتصادی برمی‌خیزد و درکشاکش جنگی که آن را ناعادلانه می‌بیند بیش‌ازهمه با من درونی خود روبه‌رو می‌شود؛ منی که سرِ آن دارد ناممکن‌ها را ممکن سازد و جهانی نو با نظامی عادلانه برقرار کند.

اگر مفهوم دفاع مقدّس و هنر دفاع مقدّس را در دایره‌ای فراتر از هشت سال جنگ تحمیلی ببینیم، این «من آرمانی» در دوران جنگ و پس از جنگ با مسائل و موضوعات متفاوتی روبه‌روست و همین دغدغه‌هایی که برای «من» رخ داده دست‌مایهٔ تولید آثار متعدّدی در سینما و شعر دفاع مقدّس شده است.

در این جستار، با نگاهی دوباره به مفهوم «من آرمانی»، لایه‌های درونی این قهرمان در فیلم «بادیگارد» ساختهٔ ابراهیم حاتمی‌کیا و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی* سرودهٔ علیرضا قزوه واکاوی خواهد شد. دلیل پرداختن به این دو اثر این است که اوّلاً همراهی حاتمی‌کیا و قزوه (به‌مثابهٔ دو هنرمند که چهار دهه پس از انقلاب را درک کرده‌اند) با جریانات فکری و اجتماعی و فرهنگیِ پس از انقلاب به‌گونه‌ای است که آثارشان تا حدّ فراوانی می‌تواند آینهٔ دغدغه‌ها، خواست‌ها و آرمان‌های نسل انقلاب باشد. ثانیاً، نوع زاویه‌ای که آن دو برای ترسیم حوادث و تحلیل آن انتخاب می‌کنند شباهت بسیاری به هم دارد. از سوی دیگر، مفهوم بازگشت به خویشتن آرمانی لاجرم باید در گذر زمان اتّفاق بیفتد؛ مثلاً، اثری که محصول دههٔ شصت یا هفتاد باشد، به‌لحاظ زمانی، آن‌قدر از روزگار آرمانی اوایل انقلاب فاصله نگرفته است که منتقد را متوجّه خود کند، درحالی‌که دو اثر یادشده ــ که هر دو محصول دههٔ نودِ

شمسی‌اندـــ در انعکاسِ مسائلی که شخصیّت رزمنده برای بازیابیِ من آرمانیِ خود پیشِ رو خواهد داشت بسیار درخور توجّه است.

در ادامه، جهت ایضاح بحث، از تیپ شخصیّتیِ نسلی که انقلاب را به پیروزی رسانده و از ابتدای انقلاب تاکنون خود را در صحنهٔ نبرد با دشمنِ بیرون و درون می بیند بـه «رزمنـده» یاد خواهد شد.

۱ـ۲ـ ضرورت و اهمّیّت تحقیق

پرداختن به آثار سینمایی و ادبی دفاع مقدّس، که عرصه‌ای وسیع از تولیدات هنریِ سال‌های پس از انقلاب را به خود اختصـاص مـی‌دهـد، ضـمن روشـن‌سـاختن زوایـای گونـاگون شخصیّت رزمندگان از منظرِ علمی و روان‌شـناختی، مـی‌توانـد تـأثیر شـگرف جریانـات و تحوّلات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی را بر چرخش مضامین آثار هنری به تصویر کشد.

۱ـ۳ـ پیشینهٔ تحقیق

مقایسهٔ سینما و شعر موضوعی جـذّاب بـرای پژوهشـگران و نویسـندگان بـوده اسـت، اگرچه جای پژوهش‌های گسترده و اساسی در این حوزه خالی است. به نظـر مـی‌رسـد *سینمای شعر* نوشتهٔ پیر پائولو پازولینی[1] (ترجمهٔ عـلاءالـدّین طباطبـائی، هـرمس، تهـران ۱۳۸۵) شروع خوبی برای پژوهش‌های میان‌رشته‌ایِ شعر و سینماست. درواقع، پازولینی سـعی داشت نشان دهد سینما به شعر بیش از هر هنر دیگری شباهت دارد. (← پازولینی، ص ۱۲)

در ادبیّات فارسی، وقتی صحبت از سینما و شعر می‌شود، بیشتر، ذهن محقّقان به‌سـمتِ اقتباس ادبی[2] و فیلم‌هایی می‌رود که بر اساسِ آثار مهمّ ادبی خلق می‌شوند. مقالهٔ «بازآفرینیِ ادبیّات کهن فارسی در سینما؛ احیای بخشی از هویّت ملّی» (در *چکیده‌مقـالات همـایش هویّـت ایرانی* (مفاهیم، مؤلّفه‌ها و راهبردهـا)، دانشگاه تربیت‌مـدرّس، تهـران، اسـفند ۱۳۸۳، ص ۲۸–۳۹) نوشـتهٔ زهـرا

1. Pier Paolo Pasolini
2. adaptation

حیاتی یکی از این آثار است. موضوع دیگر مورد توجّه پژوهشگران تأثیر سینما و شعر بر یکدیگر است. مقالاتی چون «شیوه‌های روایت سینمایی در غزل امروز» (*فنون ادبی*، سال ششم، ش ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۳، ص ۱۱۳–۱۲۸) نوشتهٔ محسن محمّدی فشارکی و پانتهآ صفایی، «تصویر و توصیف سینمایی در شعر کلاسیک پارسی» (منتشرشده در وبگاه راسخون، ۲۶ اردیبهشت ۱۳۹۵) نوشتهٔ احمدرضا ضابطی جهرمی، «نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعار مولانا» (*پژوهش‌های ادبی*، دورهٔ هفتم، ش ۲۶، زمستان ۱۳۸۸، ص ۵۳–۷۶) نوشتهٔ تقی پورنامداریان و زهرا حیاتی از این جمله‌اند.

در حوزهٔ ادبیّات و سینمای انقلاب و دفاع مقدّس و مشخّصاً آثار علیرضا قزوه و ابراهیم حاتمی‌کیا نیز پژوهش‌هایی که به‌طور مجزّا به هریک از آثار مزبور پرداخته باشند کم نیست. در مقالهٔ «نگاهی جامعه‌شناختی به فیلم‌های حاتمی‌کیا» (*جامعه‌شناسی هنر و ادبیّات*، سال اوّل، ش ۱، بهار و تابستان ۱۳۸۸، ص ۹۷–۱۲۶)، نوشتهٔ اعظم راودراد، نویسنده نگاهی متفاوت به نشانه‌شناسی آثار این کارگردان داشته است. همچنین، در مقالهٔ «تحوّلات بازتاب جنگ در سینمای ایران» (*مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، دورهٔ نهم، ش ۳۳، زمستان ۱۳۹۲، ص ۵۷–۸۰)، نوشتهٔ اعظم راودراد و سپیده حیران‌پور، نویسندگان به تفاوت‌هایی پرداخته‌اند که در دهه‌های گوناگون در حوزهٔ بازنماییِ موضوع جنگ اتّفاق افتاده است. مقالهٔ «بررسی تطبیقی درون‌مایهٔ اعتراض در شعر احمد مطر و علیرضا قزوه» (*مطالعات تطبیقی فارسی–عربی*، دورهٔ اوّل، ش ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، ص ۳۹–۶۶)، نوشتهٔ سیّدمحسن حسینی و سیّدحمید نجات، پژوهشی دیگر است که نویسندگان به مفهوم اعتراض در وجوه سیاسی و اجتماعی آن در شعر قزوه پرداخته‌اند.

نزدیک‌ترین پژوهش به موضوع مدّنظر ما مقالهٔ «بررسی جریان اعتراض در شعر و سینمای دفاع مقدّس؛ با تکیه بر آثار علیرضا قزوه و ابراهیم حاتمی‌کیا» (*پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*، ش ۳۰، پاییز ۱۳۹۲، ص ۲۵–۴۸) نوشتهٔ ساجده تقی‌زاده و غلامرضا کافی است.

در پژوهش حاضر، نویسندگان، با اتّکا به یک مفهوم روان‌شناختی، به تحلیل دو اثر شعری و سینمایی خواهند پرداخت و در واقع اوّلین‌بار است که این دو اثر با یکدیگر مقایسه می‌شوند.

۲ـ بحث

۲ـ۱ـ مفهوم خویشتن آرمانی در سینما و شعر دفاع مقدّس

این گفتمان، که انقلاب اسلامی می‌تواند خیزشی باشد با ابعاد مختلف سیاسی‌ـاجتماعی و نقطهٔ عطفی در تاریخ جهان معاصر، حتّی سال‌ها قبل از پیروزی انقلاب، از زبانِ بعضی از نخبگان فکری جامعه که شعار «بازگشت به خویشتن» را می‌دادند طرح شده بود. از جمله، به‌گفتهٔ شریعتی،

> اسلام می‌خواهد از پوستهٔ جامد و قرون وسطایی‌اش بیرون بیاید و از رابطهٔ فردی‌اش و از محدودهٔ اخلاقی و روانی و شخصی و درونی‌اش خارج شود و به‌صورتِ یک موج، یک دعوت، یک رسالت، یک مسئولیّت و به‌صورتِ یک عامل ساختن انسان و جذب نسل جدید درآید و در وسط زمین‌وزمان طرح شود. (ص ۱۳)

در واقع ریشه‌های جامعه‌شناختی، سیاسی، ایدئولوژیک و فرهنگی فراوانی وجود داشت که انقلاب اسلامی، در نظرِ انقلابیّون، یک حرکت استثنائی برای استقرار یک حکومت مقتدر شیعی در عرصهٔ جهان تلقّی شود و در این مسیر رزمندگان و انقلابیّون وظیفهٔ خود می‌دانستند که، برای تحقّق وعدهٔ قرآنیِ ﴿وَ نُرِیدُ أن نَمُنَّ عَلَی الَّذِینَ استُضعِفوا فِی الأرضِ وَ نَجعَلَهُم أئمَّةً وَ نَجعَلَهُمُ الوَارِثِینَ﴾ (القصص: ۵)، حتّی از جان خود نیز مایه بگذارند.

انقلاب اسلامی جوششی ساختارشکنانه بود که، علاوه بر عرصه‌های گوناگون مدنی و مظاهر بیرونی، توانسته بود در حوزهٔ فردی نیز موجد یک استحالهٔ اعتقادی و رفتاریِ عمیق شود؛ نظامی از ارزش‌های انقلابی که باور رزمندگان را تشکیل می‌داد و بر شاخصه‌هایی چون ساده‌زیستی، شهادت‌طلبی، ولایتمداری، فداکاری، دین‌محوری، دنیاگریزی و... تأکید

می‌ورزید و رزمندگان برای رسیدن به «من»ی که در نظر داشتند باید به چنان صفاتی متخلّق می‌شدند. این‌همه سبب می‌شد نیرویی مضاعف، از درون و بیرون، رزمنده را به‌سمتِ مبارزه یا به‌تعبیرِ اسلامی «جهاد» سوق دهد. شروع جنگ و اتّفاق تلخ تهاجم اگرچه بالذّات واقعیّتی تلخ محسوب می‌شد، در پسِ آن، تجلّیِ خارق‌العادهٔ ارادهٔ جامعه برای دفاع در برابر دشمن چشمگیر بود. چنان‌که گفته شده، این خصیصه، در مباحث جامعه‌شناسی، وجه مثبت جنگ تلقّی شده است. «به‌نظرِ هگل، جنگ عاملی است که می‌تواند آگاهی اجتماعی هر ملّت را با حراست از وحدت معنویِ آن در برابر هرگونه فردگرایی استحکام بخشد» (جهانبگلو، ص ۷۶). از سوی دیگر، رفته‌رفته، جنگ یک بُعد عرفانی به خود گرفت. در حقیقت، فرصت جنگ فرصت خودسازی، وصال به محبوب ازلی و پیوستن به کاروان آزادگان و شهیدان تاریخ تلقّی می‌شد. اصطلاح ادبی «حماسهٔ عرفانی» را می‌توان در مفهومی جُست که هنرمند در خلق تصویر رزمنده ارائه می‌دهد. به‌تعبیرِ شمیسا، «در این گونه حماسه، قهرمان، بعد از شکست‌دادن دیوِ نفس و طیّ سفری مخاطره‌آمیز در جادّهٔ طریقت، نهایتاً به پیروزی که همانا جاودانگی در طریق فناء فی الله است دست می‌یابد» (ص ۸۰). «خود»ی که در این میان تلاش می‌کرد به سرمنزل مقصود (شهادت و وصال حق) نائل آید خویشتن آرمانی رزمنده بود؛ خویشتنی که در برابر هیچ مانعی دست از مجاهدت برنمی‌داشت و تا رسیدن به منتهاإلیه شهود گام برمی‌داشت.

همهٔ حوادث خارق‌العاده‌ای که در جنگ رخ می‌داد اعمّ از گذشتن از جان و خانواده، فداکاری تا پای جان، قطع دل‌بستگی به مظاهر حیات دنیوی، پذیرش عوارض جنگ و حتّی استقبال از آن‌ها (مجروحیّت، قطع عضو، اسارت و...) با انتخاب خویشتنِ آرمانیِ رزمنده صورت می‌گرفت؛ خویشتنی که، بدون ترس، در راه خواست‌های خود از هرچه لازم است می‌گذرد و، در برابر آنچه باید، مقاومت می‌کند. امّا این خویشتنِ آرمانی چقدر بعد از جنگ دوام آورده است و همچنان در درون رزمنده تصمیم‌گیرنده است؟ آیا رزمنده‌ای که آرمان جهانی کردن ارزش‌های انقلاب را در سر می‌پرورانده در دهه‌های بعد از جنگ نیز با همین

اطمینان و ابتکار عمل و پشتکار پیش رفته است؟ برای یافتن این پرسش، به شعر و سینمای این سه دهه، به‌مثابهٔ آینهٔ تمام‌نمای گفتمان انقلاب و دو هنر اصلی انقلاب و دفاع مقدّس، نظر می‌افکنیم.

آنچه در نگاه اوّل به چشم می‌آید این است که از همان زمان جنگ و در دههٔ شصت، که اوج هیجان انقلابی‌گری و شهادت‌طلبی رزمندگان بود، تضادّ خود و خود آرمانی در شعر دفاع مقدّس کم و بیش به چشم می‌خورد. در شعر، این حرکت از همان دههٔ شصت (زمانی که هنوز جنگ به پایان نرسیده بود) آغاز شد. شاعرانی مثل سلمان هراتی و بعدها علیرضا قزوه، با تمرکز بر خوداتّهامی و متّهم‌دانستن خود، به فاصله با آرمان حقیقی جنگ اعتراف می‌کردند. این اعتراف لحنی دردآلود داشت و شاعر، در خلوت خود، با منی روبه‌رو می‌شد که گرفتار در وادی سلامت و عافیت است و از شور و شتاب به دور افتاده:

مثل آسمان و زمین ایستاده‌ام/ با روحی سرگردان در فاصلهٔ آفتاب و لجن/ آه ای دلِ من/ ای آب ته‌نشین‌شده در من/ مگر به سیلاب بپیوندی/ من از سکوت می‌آیم/ از تاریک/ از خالی/ از خشک‌سالی/ من از عاقبت بیهودگی می‌آیم. (هراتی، ص ٦٤)

امّا، در همین مقطع، سینما در وادی دیگری سیر می‌کرد. وجه بیان حماسه، مظلومیّت، رشادت و به‌طور کلّی تهییج و احتمالاً نگاه به بیرون بر نگاه درون غلبه داشت. اگرچه آثار سینمایی دفاع مقدّس بعضاً نگاه درون‌گرایانهٔ عرفانی دارند، این نگاه به‌اندازه‌ای که در شعر گسترش یافته است در سینما مطرح نیست.

در دههٔ هفتاد، هم‌گرایی در شعر و سینمای دفاع مقدّس، از منظرِ پرداختن به مفهوم منِ آرمانی، جدّی‌تر و بیشتر می‌شود. به‌زعم نویسنده، دههٔ هفتاد را در هنر انقلاب و دفاع مقدّس باید «دههٔ خودتشریحی» دانست. تمرکز آثار بر این است که «**منِ انقلابی** که هستم و چگونه فکر می‌کنم». این پاسخ و تشریح، بیش از همه، زیر فشار دو گروه رخ می‌نماید؛ یکی طبقهٔ روشنفکر که با اصل مقاومت در برابر قدرت‌های جهانی به‌قیمتِ جنگ و

جنگ‌زدگی مخالف است و دیگری نسل جوان که روح پرسشگری و اعتراض را در جامعه اشاعه می‌دهد. هنرمند، به‌تصوّر اینکه تا دیر نشده و حقیقتِ باورهای او تحریف نشده است باید کاری کند، تا جایی پیش می‌رود که در مواردی فضای هنری به جایی برای تسویه‌حساب دو تفکّر بدل می‌شود. در این دهه، به‌تدریج، موضوع فیلم‌ها از جبهه به پشت جبهه و مناطق شهری جایگزین می‌شود و نسل جوان، خانواده‌ها و... به‌مثابهٔ قهرمان داستان انتخاب می‌شوند. تیپ‌های فکریِ گوناگون، در قالبِ شخصیّت‌های شناخته‌شده، از جنگ سخن می‌گفتند و موضوع آثار فقط رزمنده و جبهه نبود، بلکه سیاسیّون و روشنفکران و نسل جوان و زنان و حتّی سربازان دشمن به‌مثابهٔ موضوع فیلم انتخاب می‌شدند.

دههٔ هشتاد دهه‌ای است که خودِ آرمانی به «خود متروک» بدل می‌شود. اصطلاح خودِ متروک را اوّلین‌بار ویلیام جیمز[1] به‌کار برد و اشاره دارد به الگوهای رفتاریِ فکری یا احساسی که فرد در گذشته داشته است. (← پورافکاری، ص ۱۱۸)

مسئله‌ای که در سینمای دههٔ هشتاد بیش از هر چیزی به چشم می‌خورد نوعی «دگراندیشی» به موضوع دفاع مقدّس است. نشان‌دادنِ تناقض‌ها و تعارض‌های ارزشی در جامعهٔ پس از جنگ، تشکیک در اصلِ جنگ و دفاع هشت‌ساله، تلطیف چهرهٔ دشمن و بخشیدن وجهه‌ای انسانی و ناگزیر به او، به‌تصویرکشیدنِ فجایع موجود در جامعهٔ جنگ‌زده، بی‌اعتقادیِ نسل جوان به ارزش‌های موجود در زمان جنگ، ریاکاری و تغییر چهرهٔ رزمندگانِ دیروز به صاحب‌منصبان قدرتِ امروز عمدهٔ مضامین فیلم‌های این دهه است. جریان شعر دفاع مقدّس در دههٔ مزبور گام را از این نیز فراتر می‌نهد و، به‌طور تأمّل‌برانگیزی، به «بیان شفّاف و نقد و اعتراض علنی» روی می‌آورد.

1. William James

امّا، در دههٔ نود، در موقعیّتی که حدود چهار دهه از انقلاب و نزدیک به سی سال از جنگ تحمیلی می‌گذرد، دو هنرمند که وابستگیِ فکری و عقیدتیِ خود را به نسل انقلاب بارها اثبات کرده‌اند، در دو هنرِ همواره همراه با انقلاب یعنی سینما و شعر، نسل دفاع مقدّس و نسل رزمندگان را در چه فضایی تصویر می‌کنند؟ علیرضا قزوه (به‌مثابهٔ شاعری که، از ابتدای جنگ، موضع جانب‌دارانهٔ آرمان‌های انقلاب و دفاع مقدّس را در اشعارش نشان داده) و ابراهیم حاتمی‌کیا (سینماگری که از آغاز جنگ، در ۱۳۵۹، در جبهه‌های جنگ حضور یافت و تک‌تک آثارِ او را می‌توان به‌صورتِ یک کلان‌اثر دید که قهرمانِ آن همان شخصیّت ثابت رزمنده است) در دههٔ نود چه تعارضی بین خود و خودِ آرمانیِ رزمنده تصویر می‌کنند؟

۲ـ۲ـ تحلیل فرامتنیِ فیلم «بادیگارد» و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی*

اگر بنا باشد در یک جمله فرایند خلق معنا و ارسال پیام در فیلم «بادیگارد» و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی* را تعریف کنیم، باید بگوییم: «دغدغهٔ چیزِ دیگر شدن!»؛ دغدغه‌ای که همواره ابراهیم حاتمی‌کیا و علیرضا قزوه را روبه‌روی تفکّر جدید قرار داده است؛ تفکّری که به‌زعمِ هنرمندان انقلاب زیرپوستی امّا خطرناک است.

به‌لحاظِ جامعه‌شناختی، دو اثر مزبور و آثار مشابه را می‌توان در حوزهٔ جامعه‌شناسیِ دگرگونی و تحوّل نظام ارزشی مطالعه کرد؛ امّا دقیقاً به چه عنصری «ارزش» گفته می‌شود؟ جامعه‌شناسان در مقولهٔ تعریف ارزش اتّفاق نظر ندارند، امّا شاید با جمع‌بندیِ اکثر نظریّه‌ها بتوان این تعریف را از ارزش به دست داد:

> ارزشْ عقیده یا باورِ نسبتاً پایداری است که فرد، با تکیه بر آن، یک شیوهٔ رفتاریِ خاص یا یک حالت غایی را ــ که شخصی یا اجتماعی است ــ بر دیگری ترجیح می‌دهد. به‌تعبیرِ دیگر، ارزش‌های اجتماعیْ اهداف و مقاصد مطلوب و مورد نظر جامعه است که برای دستیابی بدان تلاش می‌شود. (شایان‌مهر، ص ۱۳۳)

به نظر می‌رسد می‌توان رونالد اینگلهارت[1] را مهم‌ترین نظریّه‌پرداز در حوزهٔ جامعه‌شناسیِ تحوّل در نظام ارزشی در دورهٔ اخیر دانست. او مسئلهٔ دگرگونیِ ارزشی در همهٔ نهادها را مسئله‌ای طبیعی و معلول توسعه و شکاف نسل‌ها می‌داند. بدین معنا که رشد جامعه و افزایش شاخص‌های پیشرفت در یک نهاد زمینه را برای دگرگونیِ نظام ارزشیِ آن نهاد فراهم می‌کند و، با ظهورِ نسل جدید، این کنش عملی می‌شود (← اینگلهارت، ص ۷۶). بنا به تحلیلِ او، اگر نسلی برای نظام ارزشیِ موجود هزینه‌ای پرداخت نکرده باشد، طبعاً نه‌تنها برای حفظ آن تلاشی نمی‌کند، بلکه متمایل به تغییرِ آن نیز می‌شود و از سوی دیگر نسلی که، برای آن، هزینه پرداخت کرده نمی‌تواند فروپاشی نظام ارزشی را ببیند. این موضوع را باید کنار تغییر رویّهٔ سیاسیّون در دورهٔ بعد از جنگ گذاشت. در پژوهشی که رفیع‌پور در کتاب *توسعه و تضاد* دربارهٔ تغییرات اجتماعی انجام داده است چنین نتیجه‌گیری می‌شود:

> در فرایند بعد از سال ۶۸، که یک حرکت تغییر ارزش‌ها از ابعاد مختلف صورت گرفت، ابتدا ارزش‌های مذهبی تضعیف و آثار جنگ زدوده و ــ هم‌زمان به‌موازاتِ آن ــ ارزش‌های قشر بالا و مادّی تقویت شد؛ تا حدّی که ارزش‌های مادّیْ ارزش‌های انقلابی‌ـ‌مذهبی را تهدید و گاه به نظر می‌رسد بر آن غلبه کردند. از اینجا به بعد، وقتی این غلبهٔ کامل انجام گرفت و ارزش‌های جدید تثبیت شد و دیگر خطری برای تغییرِ آن به نظر نمی‌رسید، ظاهر کردن تصاویر مربوط به جنگ و عبادتْ دیگر به این مسیر آسیبی نمی‌رساند، بلکه به‌عکس به‌عنوانِ پوشش مشروعی برای ادامهٔ فرایند تغییر ارزش‌ها و تثبیت ارزش‌های مادّی عمل کرد و این تصویر را تداعی می‌کرد که ما به ارزش‌های انقلابی‌ـ‌مذهبی پایبندیم. (ص ۲۶۵)

در حقیقت، می‌توان چنین نتیجه گرفت که تغییرات فرهنگی و اجتماعی از همان ابتدای دههٔ هفتاد شکل گرفت و یا علنی شد و نرم‌نرمک توسعه یافت تا جایی که خودِ قهرمان داستان در دههٔ نود با خود روبه‌رو می‌شود و از خود می‌پرسد: «آیا من همان هستم که بودم؟»

1. Ronald Inglehart

در *چمدان‌های قدیمی* و «بادیگارد»، فضایی پیشِ روی مخاطب هست که اذعان می‌کند همه‌چیز و همه‌کس در حال تغییر است و فقط قهرمان است که می‌خواهد در مقابل هضم شدن و روزمرّگی قد علم کند. طبعاً این قد علم کردنْ خالی از رو در رویی‌های طاقت‌فرسا نخواهد بود.

روان‌شناسانی که دیدگاه فروید را در این مبحث مطالعه کرده‌اند اساساً معتقدند اضطراب و فشار روانی محصول فاصله‌گرفتن سطوح سه‌گانهٔ ساختار شخصیّت است؛ یعنی هرچقدر این سه سطح به یکدیگر نزدیک تر باشند، شخص از آرامش و اطمینان بیشتری برخوردار است؛ در واقع،

> هرچه خویشتن آرمانی به خویشتن واقعی نزدیک‌تر باشد، اضطراب بالقوّه کاهش می‌یابد و فرد راضی‌تر و خشنودتر خواهد بود. هرچه ناهماهنگی بین خودهای واقعی و آرمانی بیشتر باشد، عزّت نفس کمتر و میزان ناسازگاری بیشتر خواهد بود، چراکه خودپندارهٔ شخص جریانی آگاهانه، مداوم و نسبتاً ثابت است و فرد برای آن‌ها ارزش بسیاری قائل است. (شولتز و شولتز، ص ۳٦)

۲ـ۳ـ تحلیل متنیِ فیلم «بادیگارد» و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی*

علیرضا قزوه (متولّد ۱۳٤۲، گرمسار) از پیش‌گامان شعر دفاع مقدّس و صاحب پانزده مجموعه‌شعر است. قزوه، که همواره با زبان تند و کنایه‌آمیز و دردمندانه‌ای از اعتراض گفته و سروده، اذعان می‌کند که در بی‌عدالتی تنها حقّی که برای او باقی مانده است عشق‌ورزیدن به دیروز و اعتراض به امروز است:

گفتم آری‌آری اعتراض و عشق حقّ ماست
حقّ مردمی که دستشان به نان نمی‌رسد

(قزوه ۲، ص ۳۵)

تفاوتی که مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی* با دیگر آثار قزوه دارد از یک سو مربوط به دورانی است که او ایران را ترک کرده و اغلب اشعارش در خارج از کشور سروده شده

است. شاید جدا شدن از مسکن مألوف و زندگی در غربت، بیش از پیش، شاعر را در نوستالژی و بازکاوی گذشته غرق کند و تلویحاً در گذشته به جستجوی منِ آرمانی و منِ متروکِ خود برآید. نکتهٔ دیگر، در مجموعهٔ مزبور، کیفیّت بی‌نظیر اشعار در مقایسه با آثار پیشین است. قزوه، پس از چند دهه شعرگویی، به زبانی سلیس و سبکی روشن دست یافته است که مایه‌های عرفانی، شهادت‌طلبی، مضامین سیاسی و اجتماعی و آیینی با نخی نامرئی به‌نامِ اعتراض و ناخرسندی به هم وصل شده‌اند. این ناخرسندی، از نظرِ نویسنده، محصول همان فاصله‌گرفتن خود و فراخودی است که شاعرْ آن را به اندوهناک‌ترین و اثرگذارترین شیوه نقل می‌کند.

عنوان *چمدان‌های قدیمی* خود تأییدی بر ادّعای نویسنده است. «چمدان» نماد داشته‌های ضروری و ارزشمند و «چمدان قدیمی» تعبیری است از داشته‌های ارزشمند و لازمی که از گذشته به ارث رسیده است. درِ چمدان که گشوده شود، شاعر بیش از همه خود را می‌بیند و حسرت خویشتن آرمانی خویش را:

بعد رفتم به‌سراغِ **چمدان‌های قدیمی** عکس‌های من و دل‌تنگیِ یاران صمیمی

(همو ۱، ص ۵)

و بعد، آرام‌آرام، شاعر این عکس‌های قدیمی را ورق می‌زند و با خود روبه‌رو می‌شود:

آن‌یکی پنجره‌ای وا کرد از غربت فکّه این‌یکی ماند، گرفتندش در خانهٔ تیمی

این‌یکی باز منم شاعر دل‌تنگیِ یاران این‌یکی باز منم در **چمدان‌های قدیمی**

(همان‌جا)

همان عکسی که، در نهایت، قزوه در *چمدان‌های قدیمی* پیدا می‌کند حاتمی‌کیا نیز در «بادیگارد» می‌یابد.

«بادیگارد» در ۱۳۹٤ تولید شده و روایتی است از زندگی «حیدر ذبیحی»؛ رزمنده‌ای که، پس از سال‌های جنگ، امروز مسئولیّت مخاطره‌آمیز محافظت از شخصیّت‌های

بلندپایهٔ نظام را دارد و در یکی از این عملیّات‌ها شخصیّت مورد محافظت او، که معاون رئیس‌جمهور است، آسیب می‌بیند. فیلم از همین درگیری آغـاز و یـک پرسـش بـزرگ مطرح می‌شود که آیا راهی که من می‌روم در مسیر آرمان‌های من است یا خیر؟

حیدر با دغدغه‌هایی در خـانواده، جامعـه، مسـئولین، نگـاه کلّـی نظـام و... روبـه‌رو می‌شود که باید به آن‌ها پاسخ دهد. در تمام فیلم، همه در حال پاسخ‌خواستن از حیدرنـد و حیدر به‌دنبال اثبات حقّانیّت و یافتن مسیر درست و پاسـخ مناسـب اسـت. قهرمـان، در هر دو اثر، خویشتن آرمانیِ خود را در سه حوزهٔ «فرامن فردی»، «فرامن سیاسی» و «فـرامن اجتمـاعی» بازیابی می‌کند. تضاد، اضطراب و ناآرامی و بی‌تـابی‌ای کـه از وجـود قهرمـان به مخاطب منتقل می‌شود حاصل تعارضی است که بین منِ واقعی (خود) و مـنِ آرمـانی (فراخود) وجـود دارد. ایـن تضـاد، در «بادیگـارد»، مبنـای اصـلی تعلیـق فـیلم اسـت و در *چمدان‌های قدیمی* نقطهٔ اوج و آگاهی است که مخاطب به آن دست می‌یابـد. شـاید قهرمان حاتمی‌کیا در فیلم‌های دههٔ شصـت، مثـل «دیـده‌بـان» و «مهـاجر»، آرامشـش را مدیون نزدیکی این سه سطح باشد. بنابراین، اگرچه در آن آثار صدای آزاردهندهٔ توپ و اسلحه و انفجار دائماً مخاطب را می‌آزارد، آرامش عارفانه و طمأنینهٔ قهرمانی که «به آنچه هست و باید باشد مطمئن است» بر ساختار فیلم غلبه دارد؛ حـال‌آنکـه در فـیلم‌هـای بعـدی ــمثل «آژانس شیشه‌ای»، «ارتفاع پست»، «از کرخه تـا رایـن» و «بادیگـارد»ــ قهرمـان در فضایی ناآرام در پی پرسشگری و توضیحی ناتمام اسـت. «چشـم»، کـه در همـهٔ آثـار حاتمی‌کیا به‌نوعی رمز آگاهی و شهود است، در «بادیگارد» نیز نقطهٔ آغـاز فـیلم اسـت. چشم‌های خسته و معیوب حیدر در ابتدای فیلم به مخاطب این وعـده را مـی‌دهـد کـه در طول تماشای اثر باید با درون خود روبه‌رو شود. تصویر پوسـتر فـیلم نیـز حیـدر را در حالی نشان می‌دهد که یک دست بـر چشـم دارد و چشـمِ دیگـر بـاز اسـت و ایـن می‌تواند اشاره‌ای به تناقض و ناهماهنگی و تردید باشد. به‌طور کلّی، مسـئلهٔ پـیشِ روی

قهرمان را، در هر دو اثر، که مبنای اصلیِ دور شدن از خویشتن آرمانی است، می‌توان در چهار دستهٔ کلّی قرار داد که در ادامه توضیح داده می‌شود.

۲ـ۳ـ۱ـ مسئلهٔ سیاست‌زدگی یا آپولیتیسم[1]

اساس شکل‌گیری نظام جمهوری اسلامی بر انگاره‌های فرهنگی و عقیدتی استوار بود و همه‌چیز، از مناسبات مدنی و سیاسی گرفته تا شکل‌دهیِ خرده‌سازمان‌ها، حول نظام ارزشی و فرهنگی جدید مستقر می‌شد. در دههٔ آغازین انقلاب، سیاسیّون از میان انقلابیّون و کسانی انتخاب می‌شدند که بیشترین قرابت فکری و عملی را به نظام فکری و فرهنگی جدید داشتند و سیاستْ فرع فرهنگ و فرع باورهای مذهبی بود. امّا به نظر می‌رسد، با گذشت زمان و ورود به دورهٔ پساجنگ، سیاست‌زدگی در ساحتِ فرهنگی، آموزشی، مدیریّتی، اقتصادی و... بر دیگر ساختارهای اجتماعی غلبه پیدا کرد. اگرچه فعّالیّت احزاب و نگرش‌های گوناگون سیاسی‌ـفکری می‌تواند از مشخّصه‌های جامعهٔ بازِ سیاسی باشد، رشد بی‌رویّه و تمرکز بر قدرت‌گراییِ این احزاب آثار مخرّبی بر ساختار فرهنگی جامعه باقی می‌گذارد. (← پوپر،[2] ص ۱۱۸)

آنچه در فیلم «بادیگارد» و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی* دیده می‌شود سیاست‌زدگی است که به‌مثابهٔ مانعی مهم بر سرِ راه قهرمان برای وصول به منِ آرمانی تلقّی می‌شود.

سیاست‌زدگی یا آپولیتیسم بی‌اعتنایی به سیاست است و درواقع نوعی سرخوردگی از سیاست و کناره‌گیری از حضور سیاسی در جامعه محسوب می‌شود. در «بادیگارد»، حیدر (قهرمان اصلی) پس از عمری خدمت به شخصیّت‌های سیاسی، به‌مثابهٔ محافظ و کسی که تا پای جان پیش رفته است، به این نتیجه می‌رسد که در دههٔ

1. apolitisme
2. Popper, Karl Raimund

نود سیاسیّون نه‌تنها درخورِ دفاع و حفاظت نیستند بلکه به‌تعبیرِ «آقای خلج» (مافوق حیدر) محصول مدیریّت این سی و چند سال پس از انقلاب سیاسیّون بوده‌اند.

نمایش رفتاری که سازمان با حیدر ذبیحی انجام می‌دهد ـــ یعنی بارها او را تشویق می‌کند و وعدهٔ ترفیع و... می‌دهد و امّا، در نهایت، پس از جان‌دادن «دکتر صولتی» (معاون رئیس‌جمهور)، اتّهامات گوناگونی به حیدر می‌زند و، با تعلیق خدمت، دهان‌کجی به همهٔ فداکاری‌های صادقانهٔ او می‌کند ـــ به‌نوعی می‌تواند نشانهٔ رفتار سیاسیّون در دههٔ نود با نسل انقلاب و دفاع مقدّس باشد؛ نسلی که، برای استقرار این نظام سیاسی، از جان مایه گذاشته و همواره خطر کرده است. حاتمی‌کیا، برای بیان این سیاست‌زدگی، در اثرِ خود به‌هیچ‌وجه به‌سراغ لفّافه نمی‌رود بلکه صریح و بی‌پروا سخن می‌گوید. (← دقیقهٔ ٤٠، ٤٤، ٥٣ و ٧١ فیلم)

وقتی حیدر ـــ با بیان اکراه خود از سیاسیّون ـــ از پذیرش موقعیّت و رتبهٔ جدید سر باز می‌زند و برای محافظت از یک شخصیّت علمی با خلج وارد گفتگو می‌شود، این جملات را می‌شنود:

> ما، تو این سی سال، تا دلت بخواد، آدم سیاسی داشتیم. من، به‌جای دشمن بودم، به‌فکرِ حذف اینا نبودم، چون این‌قدر آدم داریم که بخوایم جایگزین کنیم. (دقیقهٔ ٤٠ فیلم)

در «بادیگارد»، یکی از جلوه‌های عمدهٔ سیاست‌زدگیْ بیزاری نسل جوان از دعواهای ناتمام سیاست‌کاران است. این تفکّر در رفتار همهٔ شخصیّت‌های (کاراکترهای) جوان دیده می‌شود: «مریم» (دختر حیدر)، «میثم ذرّین»، «نامزد میثم» و در آخر هم «الیاس»! میثم، دربارهٔ استادش دکتر صولتی، به حیدر می‌گوید:

> دکتر صولتی استاد من بود، ولی حیف که کرسی دانشگاه رو ول کرد و رفت زیر کرسیِ سیاست. (دقیقهٔ ۲۹ :۵۲ فیلم)

یا در سکانس عیادت از دکتر می‌گوید: «حیف که سیاستْ شما رو از ما گرفت دکتر!» (دقیقهٔ ۱۱ :۷۰ فیلم)

به نظر می‌رسد قزوه نیز، در دهۀ مزبور، برخی سیاست‌مداران را دغدغه‌مندان مقام و تاجران زر و زور می‌داند:

با شمایم که زور و زر دارید، هیچ از دردِ ما خبر دارید؟
دردِ مـا را نمی‌توان گفتـن بـا سیاست‌مـدار بازاری

(قزوه ۱، ص ۲۸)

در *چمدان‌های قدیمی* نیز کنایات گزندۀ شاعر به جریانات سیاسی فعّال در جامعه شعرِ او را تلخ و معترض نشان می‌دهد. قزوه به‌صراحت می‌گوید که با هرکسی از درِ دوستی درآید، با «انقلاب‌فروش» در نخواهد آمد. به نظر می‌رسد تعریفِ او از انقلاب‌فروش نیز کسانی باشند که، با جهت‌گیری‌های مختلف سیاسی، بر وجهه و پیکرۀ انقلاب ضربه می‌زنند:

سـلام بـر همـه الاّ بـه قلـب مغلوبـان سـلام بـر همـه الاّ بـه **انقـلاب‌فـروش**
شما که خونِ دلِ خلق را پیالـه شـدید شرورِ شـهر شـمایید یـا شـراب‌فـروش

(همان، ص ٤٩)

استفادۀ هنرمندانۀ شاعر از کلمۀ «دولت» در مفهوم سنّتی و مفهوم سیاسیِ امـروز نیـز در ادامۀ تاختنِ او به سیاسیّون است:

حرامیان همه دولت شدند و دولتمند گناهِ دولتیـان و گنـاهِ دولـت نیسـت

(همان، ص ۵۱)

به نظر می‌رسد بی‌لیاقتی و نابجا بودن حضـور بعضـی افـراد یـا بعضـی گـروه‌هـای فکری-سیاسی در بدنۀ قدرت مهم‌ترین موضوعی است کـه شـعر قـزوه را از اعتـراض سرشار و شاعر را از فضای سیاست‌زدۀ جامعه خسته می‌کند:

پرّ طاووس فتاده‌ست به‌دستِ مگسـان
کو سلیمان که نگین گیرد از این هیچ‌کسان؟

دیوهـا دعـوی اعجـازِ سلیمـــان دارنـد
مرغِ پیـغامبـرِ مـــا شـدهانـد ایـن مگســـان

(همان، ص ۱۰۳)

ریا و تزویر و دروغ مهم‌ترین مشخّصه‌های تفکّـر سیاسـیِ مـورد اعتـراض شـاعران انقلاب از جمله قزوه است. قدرت است که مهره‌های سیاسی را می‌چینـد و ایـن مهـره، به‌جهت حفظ شدن و ماندن در مصدر قدرت، هر روزی نقشی جدید به عهده می‌گیـرد؛ نقش‌هایی گاه متناقض:

هرچه می‌خندیم، برخی چهره در هم می‌کشند
خنده را هم با مدادِ دودیِ غـم می‌کشند
نقش اگر باشنـد، همـه سرگرم حیـدرحیدرند
نقشه‌ای باشد اگر، با ابن ملجم می‌کشند
گـولِ ایـن نقـش‌آفـرینـانِ هیـاهـو را مخـــور
بیشتر گرسیوزان را شکلِ رستم می‌کشند
ای‌خوشـا آنـان‌کـــه نقّـاشـانِ دردِ مـردم‌انـد
عید را عیـد و محـرّم را محـرّم می‌کشند

(همان، ص ۱۰۸)

۲ـ۳ـ۲ـ مسئلهٔ تنهایی

روان‌شناسان در تعریفِ مفهوم تنهایی و احساس تنهـا بـودن حـدود پنجـاه نـوع گـزارهٔ متفاوت به‌دست داده‌اند، امّا به‌نظر می‌رسد این احساس درونی پیچیده‌تر از آن باشد که بتوان به‌راحتی آن را تعریف کرد. آن نوع تنهایی که مدّ نظر نویسنده است عبارت اسـت از نبودن و احساسِ نداشتنِ کسانی که قرابت فکری، روحـی، عـاطفی و دنیـای درونـیِ مشترک با فرد داشته باشند. مسئله‌ای که کارگردان «بادیگـارد» آن را مـانعی بـر سـرِ راه رسیدن به خویشتن آرمانی می‌بیند عبارت است از این نوع تنهایی. درحقیقت، آنچه بارِ

تراژیکِ اثر را می‌افزاید تنها ماندن کسی است که در برابر جامعه، نسل جدید، باورهای اجتماعی-سیاسی و... باید بین انزوا و جنگ یکی را برگزینند.

تحسّر، یادکرد گذشته، دل‌تنگی، واگویه و... همه مصادیقی است از تنهاییِ مزبور. اساساً فاصله‌گرفتن از خود و خود آرمانی موضوعی تراژیک و غم‌بار است و آفرینندگان دو اثر مورد بحث، هر دو، به این غم‌انگیز بودن اشاره داشته‌اند. نوع موسیقیِ متن، اشکی که در اوّلین سکانس فیلم از چشم قهرمان ریخته می‌شود، شب‌بیداری، صحنه‌های مکرّر از چهرهٔ قهرمان با دست و صورت زخمی، قدم‌زدن در خیابان‌های شهر و گریه همه القاکنندهٔ تنهاییِ اندوهناک تیپ شخصیّتیِ رزمنده است. در فیلم، این تنهایی با صدای اذان (← دقیقهٔ ۱۲)، صدای موسیقی محزون (← دقیقهٔ ۵۱)، بی‌خوابی و قدم‌زدن در شهر و حضور در کنار قبر شهدا (← دقیقهٔ ٦٥)، گریه روی پل‌هوایی (← دقیقهٔ ۸۰) و... القا می‌شود.

یکی از عمده تفاوت‌های مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی* با سروده‌های پیشینِ قزوه غلبهٔ زبان دردمند و اندوه‌زده است. قزوه، در عین اعتراض‌های پُرتب و تاب، شبیه پیرمردی دنیادیده، از بی‌اعتباری جهان و تنها ماندن سخن می‌گوید:

دنیا حکایت تلخی‌ست از درد و غصّه و ماتم
دنیا حکایت تلخی‌ست افهم علیرضا افهم!
(قزوه ۱، ص ۹٤)

با غمی، ماتمی، تبی، دردی، مثل حافظِ غریب ساخته‌ایم
بعد از این، با کلاه فقر به سر، کارِ ما رندی‌ست و عیّاری
(همان، ص ۳٤)

غزل «رفیق‌جانِ منا! دورهٔ رفاقت نیست» به لبخند تلخی می‌ماند که در هجوم همهٔ تنهایی‌ها به لب آورده می‌شود:

رفیـــق‌جـــانِ منـــا! دورهٔ رفاقـــت نیســـت سرِ گلایه ندارم که جای صحبت نیســت ...
چقدر بی‌تو در این شام‌ها دلـم خـون شـد چقَدر بی‌تو در این روزها صـداقت نیسـت

(همان، ص ۵۰)

در ادامهٔ غزل مزبور، شاعر راز اندوه خود را دل‌تنگی برای یاران بیان می‌کند.

۲ـ۳ـ۳ـ مسئله‌ای نوستالژی

به‌گفتهٔ انوشه، «نوستالژی را در فرهنگ‌های لغت به‌معنی گذشته و غم غربت و درد دوری آورده‌اند. نوستالژی، که از روان‌شناسی وارد ادبیّات شده است، در بررسی‌های ادبی، به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که شاعر یـا نویسنده در سروده یـا نوشـتهٔ خـویش گذشـته‌ای را کـه در نظـر دارد یـا سـرزمینی کـه یـادش را در دل دارد حسرت‌آمیزانه و دردآلود ترسیم می‌کند و به قلم می‌کشد». (*فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی*، ج ۲، ذیل **نوستالژی**)

«پل به گذشته»، به‌جهتِ بازیابیِ دنیای آرمانیِ قهرمان و «عصـر طلایـیِ» آرمـان‌هـای او، در «بادیگارد» با لحظه‌ای آغاز می‌شود که «راضیّه» (همسر قهرمـان داسـتان) یـک خـودرویِ قدیمی به او هدیه می‌دهد. این خودرو می‌تواند، مثل فیلم‌ها و داستان‌هـای افسـانه‌ای و تخیّلی، نمادی باشد از سفر قهرمان در زمان! رانندگیِ قهرمـان داسـتان بـا ایـن خـودرو در خیابان‌های شهر به مخاطب وعده می‌دهد که باید در ناخودآگاهِ خود دائـم دیـروز و امروز را مقایسه کند؛ به‌ویژه این نوسـتالژی وقتـی بیشـتر رخ مـی‌نمایانـد کـه قهرمـان، درحینِ رانندگی با خودرویی قدیمی، لحظه‌ای تصوّر می‌کند «رجایی» (نخست‌وزیر محبوب طبقهٔ انقلابیّـون) کنار دستش نشسته و او، با عشق و ارادت، به رجایی که درحالِ ورق‌زدن پرونده‌هاست نگاه می‌کند (← دقیقـهٔ ١٤) و تصـویری از سیاسـیّونی کـه، بـه‌قـولِ حیـدرِ ذبیحی، «شخصیّت نظام» و درخورِ محافظت بودند در چهـرهٔ رجـایی مـنعکس مـی‌شـود. در ادامهٔ فیلم، قهرمان دائماً به دههٔ شصت برمی‌گردد.

به‌طور کلّی، کارگردان فیلم از عکس برای القای مفهوم نوستالژی بهره می‌برد. عکس روزهای دههٔ شصت در دستِ «اشرفی» همکار حیدر (← دقیقهٔ ۲۷)، عکـس نمـاز‌خوانـدن «آیت‌الله خامنه‌ای» و تصویر حیدر درحالِ محافظت (← دقیقهٔ ۲۷ :۱)، عکس «شـهید زرّیـن» و

حیدر و دوستانی که با هم وعدهٔ شفاعت کرده بودند (← دقیقهٔ ٦٦)، عکس حیدر در دستِ راضیّه از خاطرهٔ ازدواج و... همه پل‌های پیاپی‌ای است به گذشته! در بخشی از فیلم، که بازپرس حیدر را مورد مؤاخذه قرار می‌دهد، دیوارهای اتاق پُر است از عکس‌های حیدر؛ و بازپرس می‌گوید: «می‌تونم با این عکسا یه نمایشگاه بزنم و اسمشم بذارم: **"حیدر؛ قهرمانِ دورانِ ازدست‌رفته!"**» (دقیقهٔ ۷۳)

در شعر قزوه نیز این‌گونه نوستالژی‌ها فراوان است:

یادِ چرخش‌ها و حق‌حق‌ها و هوهوها به‌خیر
صبحِ ابروها مبارک، شامِ گیسوها به‌خیر
گودِ گل‌ریزان و چرخاچرخِ مردانِ غیور
ضربِ مرشد، پای زنگی، زورِ بازوها به‌خیر

(قزوه ۱، ص ۸۱)

غزل «چمدان‌های قدیمی»، که پیش‌تر به آن اشاره شد، خود نمونهٔ برجستهٔ نوستالژی در شعر قزوه است. بازگشت به گذشته در مجموعهٔ *چمدان‌های قدیمی* بسیار اتّفاق می‌افتد و هر بار به جنگ و «یاران صمیمی» گره می‌خورد:

اوّلِ مهر رسید و من در همان اوّلِ «آ» بودم
مثلِ گنجشک دلم می‌زد، مثلِ گنجشک رها بودم

(همان، ص ٩٦)

شاعر از بچّگی و حال‌وهوای مدرسه می‌گوید و می‌گوید تا به جنگ و از دست دادنِ دوستان، خانواده، شهر و شاید خودش می‌رسد:

جنگ شد، پنجره‌ها افتاد، بچّه‌ها تشنهٔ سفر بودند
هشت نهرِ آینه جاری شد، تشنه در کربُبَلا بودم
گفت: «هِی‌هِی، تو کجایی؟ تو ...»، راست می‌گفت کجایم من؟
«تو نبودی، تو چهل سال است ...»، من اجازه؟ همه را بودم

«تـو چهـل سال همـه غایـب، تو چـهل سال همـه در خویـش»
من چهـل سال ــخـدای من!ــ من چهـل سـال کجـا بودم؟
(همان‌جا)

۲ـ۳ـ٤ـ مسئلهٔ تغییر

ازمنظرِ جامعه‌شناسی، هر اجتماعی در مسیر رشد و تکاملِ خود خواه‌نـاخواه بـا مفهـومِ تغییر روبه‌روست. جامعه‌شناسان، درخصوص ایـن تغییـرات، «نظریّـهٔ تکامـل اجتمـاعی» را مطرح می‌کنند. نظریّه‌های گوناگونی که به این موضوع می‌پردازند گاه تکامل را **خطّـی** و گاه **دورانی** می‌دانند.

منظور از نظریّهٔ خطّی تبیین حرکت جامعه بر خطّ مستقیم و عبور از مراحلی اسـت که درنهایت به نقطهٔ تعالیِ پیش‌بینی‌شده‌ای مـی‌رسـد و نظریّـهٔ دورانـی تبیـین حرکـت جامعه به‌گونه‌ای است که تمدّن از مراحل پیدایش و رشد و تکامل به انحطاط می‌رسـد و، به‌عبـارتی دیگـر، نـوعی تکـرار تـاریخ را در آن مشـاهده مـی‌کنـیم. هریـک از ایـن دسته‌نظریّات را ملاک قرار دهیم، بازهم اعتقاد به اینکه تکامل درگـرویِ «تغییـر» اسـت اصلِ مشترکِ این دیدگاه‌هاست. امّا اگر تغییـر و تکامـلْ دو مقولـهٔ همـراه باشـند، چـرا متفکّران و هنرمندان و سیاست‌مداران انقلاب اسلامی ــاغلبــ به «تغییر» نگـاهی منفـی داشته و آن را نشانهٔ انحراف دانسته‌اند؟

به‌نظر می‌رسد این دقیقه بیشتر معلول این نگاه باشد که نظام ارزشـیِ دهـهٔ شصـت، به‌ویژه آنچه در جامعهٔ انقلابی و رزمنده وجـود داشـت، نظـامی کامـل و بـی‌نقـص یـا کم‌نقص تلقّی می‌شد و، در سه دههٔ بعد، همواره تـلاش نهادهـای رسـمیِ اجتمـاعی و سیاسی و فرهنگی برای استقرار قدرتمندانهٔ این نظـامِ فرهنگـی بـوده اسـت. جـدای از

ساختار قدرت، نسل انقلاب و دفاع مقدّس نیز تقریباً داعیّه‌دار همین گفتمان بودند. بنابراین، در آثار هنری دفاع مقدّس، بالأخص سینما و شعر، همواره از «تغییر» به‌مثابهٔ مسئله‌ای یاد می‌شود که ذهن و زندگی قهرمان را درگیر کرده است.

در «بادیگارد»، «تغییر» از هر دستی اعمّ از سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... به‌مثابهٔ مسئله‌ای مطرح می‌شود که بین خود و فراخود قهرمان داستان قرار گرفته است. از ابتدای داستان، که خودکشیِ دانش‌آموز دختر و موادفروشی در پارک و... طرح می‌شود، فاصلهٔ اجتماعیِ دو نسل به‌مثابهٔ حقیقتی تلخ به مخاطب چشانده می‌شود. قهرمان داستانْ نسلِ خود را با نسلی امروزی روبه‌رو می‌بیند. از طرفی، راضیّه (همسر قهرمان)، که به‌رغمِ مخالفت خانواده‌اش با یک رزمنده ازدواج کرده است، تلویحاً مقایسه می‌شود با مریم (دختر قهرمان) که شرم دارد از اینکه در دانشگاه بگوید پدرش محافظ شخصیّت‌های نظام یا ـــ به‌تعبیرِ قهرمان داستان ـــ شخصیّت نظام است (← دقیقهٔ ۲۰). وجه دیگرِ تغییراتْ دگرگونی‌هایی است که بین دو نسل از سیاسیّون دیده می‌شود؛ نسلی که در دههٔ شصت حاکمیّت داشتند با نسل دههٔ هشتاد و نود و در آخر نیز تغییری که در خود با آن مواجه می‌شود. حیدر (قهرمان داستان) با تغییری آرام و نامرئی در هویّتِ خود روبه‌روست؛ تغییر از محافظ به بادیگارد همان تعبیر ما از «رفتن از فراخود به خود» است. صحبت‌های اشرفی و حیدر، در دقیقهٔ ۲۷ فیلم، این تغییر را صراحتاً بیان می‌کند:

حیدر: «بنده‌خدا، ما داریم می‌شیم بادیگارد!»

اشرفی: «خب زمونه بادیگارد می‌خواد!»

ـ: «بادیگار مزدوره؛ اعتقاد پشت عملش نیست!»

ـ: «تمـوم شـده دهـهٔ شصـت [...]؛ الان دهـهٔ نـوده [...]؛ تـو پرونـدهٔ تـو پُـر از شـکایتِ شخصیّت‌هاییه که تو سرتیمشون بودی!»

یکی از مهم‌ترین مفاهیم برآمده از فیلم «بادیگارد» «تغییر» است که در صحنه‌های متعـدّد (← دقیقهٔ ۲۲ :٥٤، دقیقهٔ ٦٠، دقیقهٔ ۸۱، دقیقهٔ ۸۹ و...) دیده می‌شود.

در *چمدان‌های قدیمی*، قزوه فرایند تغییر را بسیار ظریف تشریح می‌کند:

تمـامِ تیمچـه‌هـا پُـر شـد از نقـاب‌فـروش — زمانه‌ای‌ست که حلاّج شد طنـاب‌فـروش
شـــهیدتر ز شـــهیدانِ بـــی‌کفـــن شـــاعر — غریـب‌تـر ز نویسـنده‌هـا کتـاب‌فـروش
اَلا شما که به مردابِ خوردوخـواب شـدید — همـاره اجـرِ شـما بـاد بـا کبـاب‌فـروش
حـراجِ عشـق ببـین در دکـانِ سمسـاران — قمـارِ عقـل نگـر در سـرای قـاب‌فـروش
خروس‌ها همه چون مرغِ کـرچ مـی‌خواننـد — حکیمکـانِ زماننـد قـرصِ خـواب‌فـروش
نمانده حجب‌وحیایی، همـینِ مـان کـم بـود — همین که فاحشهٔ شهر شد حجـاب‌فـروش

(قزوه ۱، ص ۹۷)

قزوه، در غزلی دیگر، این تغییـر را بـا لحنـی دردمندانـه تـوأم کـرده و از جامعـه و زمانه‌ای می‌گوید که حتّی امکان حرف‌زدن نیز وجود ندارد. در این جامعه‌ای کـه خـود به هزار بلا مبتلاست، چطور می‌توان از جهانی‌کردنِ آرمان‌ها سخن گفت؟

چگونـه نقشـهٔ آسایش جهان بکشـیم
به خانه‌ای که در آن جای استراحت نیست؟

(همان‌جا)

۳ـ نتیجه

سینما و شعر دفاع مقدّس، در تصویری که از قهرمـان ارائـه مـی‌دهنـد، نقـاط مشـترکی دارند. یکی از آن نقاطْ تمرکز بر نشان‌دادن فاصله و تعـارض خـودِ واقعـی و امـروزین

از خودِ آرمانی است. به نظر می‌رسد جریانات اجتماعی و سیاسی و فرهنگیِ پس از جنگ موجدِ شکافی معنی‌دار نه‌تنها میان نسل‌های بعدیِ انقلاب با انقلابیّون شد، بلکه در درونِ خودِ رزمندهٔ انقلابی ــ که عمدتاً قهرمان آثار سینمایی و نمایشی یا شعریِ دفاع مقدّس است ــ نیز فاصله‌ای بین آنچه هست و آنچه باید باشد رقم زد.

نگاهی گذرا به مجموعه‌اشعار و فیلم‌های تولیدشده در حوزهٔ دفاع مقدّس در دهه‌های شصت، هفتاد و هشتاد نشان می‌دهد هرچه از زمان جنگ فاصله بیشتر شده، برجستگیِ مفهوم تعارض و تناقضِ خود و خود آرمانی در آثار نیز بیشتر شده است و هنرمندان با حسّاسیّت بیشتری به مصداق‌های این تعارض پرداخته‌اند.

در این پژوهش، با بهره‌گیری از نظریّهٔ ساختار شخصیّت زیگموند فروید، این فاصله و تعارض بین دو سطح شخصیّتیِ من و فرامن بررسی شد و، با تکیه بر دو اثر شاخص در حوزهٔ ادبیّات و سینمای دفاع مقدّس یعنی مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی* و فیلم «بادیگارد»، به چهار مسئلهٔ عمدهٔ پیشِ روی منِ آرمانی ــ که در آثار مزبور به آن پرداخته شده است ــ اشاره گردید.

«تنهایی»، «نوستالژی»، «تغییر» و «سیاست‌زدگی» مهم‌ترین موضوعاتی است که این دو هنرمند (قزوه و حاتمی‌کیا) در آثار مذکور بدان پرداخته‌اند و، در حقیقت، جان‌مایهٔ اصلیِ تمامیِ آثار آن دو نیز می‌تواند همین چهار موضوع باشد. در حقیقت می‌توان گفت اینکه هنرمند انقلابی و وابسته به نظام ارزشیِ دفاع مقدّس در چهارمین دههٔ انقلاب از مسائل متعدّد فردی و اجتماعی سخن گفته و آثارش به رنج‌نامه و بث‌الشّکوایی دردمندانه شباهت می‌یابد، بیش از همه، تلنگر و تذکّری است به اجتماع، سیاسیّون و طبقات فکری و فرهنگیِ جامعه. این دو هنرمند، با اتّخاذ زاویه‌ای ویژه و درونی، این بار برخلاف آثارِ

پیشین ــ که هر دو به نقد اجتماع و طبقات روشنفکری و بدنهٔ سیاسی رفته و صرفاً اعتراض به تغییر رویّه‌ها داشته‌اند ــ در *چمدان‌های قدیمی* و «بادیگارد» بیش از هر چیز و هر کس، با خودِ درونی سروکار دارند و خود را محاسبه می‌کنند و البتّه این خودنگریِ فرد با خودنگریِ اجتماعی همراه می‌شود و، در این رهگذر، فاصلهٔ بین «منِ» ابتدای انقلاب و «منِ» دههٔ نود مهم‌ترین چشم‌اندازی است که طرح می‌شود.

منابع

اینگلهارت، رونالد، *تحوّل فرهنگی در جامعهٔ پیشرفتهٔ صنعتی*، ترجمهٔ مریم وتر، کویر، تهران ۱۳۸۲.

پازولینی، پیر پائولو، *سینمای شعر* (ساخت‌گرایی نشانه‌شناسی سینما)، به‌کوششِ بیل نیکولز، ترجمهٔ علاءالدّین طباطبائی، هرمس، تهران ۱۳۸۵.

پوپر، کارل ریموند، *جامعهٔ باز و دشمنانش* (خردمندان در خدمت خودکامگان)، ترجمهٔ علی‌اصغر مهاجر، شرکت سهامی انتشار، تهران ۱۳٦٤.

پورافکاری، نصرت‌الله، *فرهنگ جامع روان‌شناسی و روان‌پزشکی* (انگلیسی-فارسی)، فرهنگ معاصر، چاپ هشتم، تهران ۱۳۹۱.

جهانبگلو، رامین، *انقلاب فرانسه و جنگ از دیدگاه هگل*، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران ۱۳٦۸.

رفیع‌پور، فرامرز، *توسعه و تضاد* (کوششی در جهت تحلیل انقلاب اسلامی و مسائل اجتماعی ایران)، مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، تهران ۱۳۷٦.

شاملو، سعید، *مکتب‌ها و نظریّه‌ها در روان‌شناسی شخصیّت*، رشد، چاپ هفتم، تهران ۱۳۸۲.

شایان‌مهر، علیرضا، *دایرةالمعارف تطبیقی علوم اجتماعی* (جنگ و انقلاب)، کیهان، تهران ۱۳۷۹.

شریعتی، علی، *خودسازی انقلابی*، حسینیّهٔ ارشاد، تهران ۱۳۵۷.

شمیسا، سیروس، *انواع ادبی*، فردوسی، چاپ دهم، تهران ۱۳۸۳.

شولتز، دوان پی و سیدنی آلن شولتز، *نظریّه‌های شخصیّت*، ترجمهٔ سیّدیحیی سیّدمحمّدی، ویرایش، چاپ سی‌وپنجم، تهران ۱۳۹٦.

فروید، زیگموند، *تفسیر خواب*، ترجمهٔ شیوا رویگریان، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۲.

فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی (گزیدهٔ اصطلاحات، مضامین و موضوعات ادب فارسی)، حسن انوشه، ج ۲، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (سازمان چاپ و انتشارات)، تهران ۱۳۷٦.

قزوه (۱)، علیرضا، *چمدان‌های قدیمی*، مؤسّسهٔ فرهنگی‌ـهنری شهرستان ادب، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۱.

ـــــــ (۲)، *قطار اندیمشک*، لوح زرّین، تهران ۱۳۸٤.

هراتی، سلمان، *مجموعهٔ کامل شعرهای سلمان هراتی*، دفتر شعر جوان، تهران ۱۳۸۰.

❑

کشش روایی در دو کتاب *دا* و *کوچهٔ نقّاش‌ها* با تکیه بر عناصرِ لحن و تعلیق

یعقوب زارع‌ندیکی [*] (عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهربابک)

چکیده

خاطره‌نگاری از انواع روایت محسوب می‌شود. با توجّه به گزارش واقعیّات در خاطره، «لحن» و «تعلیق» از عوامل اصلی ایجاد کشش روایی به‌شمار می‌روند. تلخیِ موضوعات مرتبط با جنگ باعث می‌شود عناصری مثل لحن و تعلیق اهمّیّت بسیاری در افزایش اقبال مخاطبان به این آثار داشته باشند. با توجّه به اینکه ضعف و قوّت هریک از عناصر روایت به بقیّهٔ عناصر مربوط است، عناصر طرح، شخصیّت‌پردازی، زبان، موضوع و درون‌مایه در دو کتاب *دا* و *کوچهٔ نقّاش‌ها* بررسی و ارتباط آن‌ها با تعلیق و لحن مشخّص شده است. لحن مناسب در کتاب *دا* حاصل زبان زنانه و جزئی‌نگری راوی است و روند کُند طرح به ایجاد تعلیق مناسب کمک کرده است. ضعف شخصیّت‌پردازی و گفتگو باعث کم‌شدن تنوّع، تقابل و تغییر لحن در این کتاب شده و توضیحات تکراری و حوادث قابل پیش‌بینیْ تعلیق روایت را

* yaghoob_733@yahoo.com

ضعیف کرده است. گفتگوهای مناسب، زبان صمیمانه، طرح متنوّع، شخصیّت‌های زیاد و مؤثّر و واقع‌نگریِ راوی باعث تنوّع، تقابل و تغییر لحنیِ فراوان در *کوچهٔ نقّاش‌ها* شده؛ ضمن اینکه شتاب تند حوادث و توصیفات کلّی تاحدّی به تعلیق روایت آسیب زده است.

کلیدواژگان: *دا*، *کوچهٔ نقّاش‌ها*، روایت، خاطره، دفاع مقدّس، لحن، تعلیق.

۱ــ مقدّمه

خاطره‌نگاری یکی از راه‌های ماندگاریِ مسائلی است که از دیدِ یک ملّت یا فرد یا گروه ارزش بسیاری دارد. جنگ ایران و عراق نیز از جمله اتّفاقاتی است که نگارش خاطراتِ آن به حفظ ارزش‌های مضمر در آن کمک شایانی می‌کند. از آنجا که خاطره ــ با تعاریف جدید روایت ــ در این حیطهٔ ادبی جای می‌گیرد، رمز ماندگاری و کشش بیشترِ آن رعایت اصول روایت است. در تعریف روایت، گفته شده که «روایتْ نقل چند موقعیّت و رویداد است که در جهان معیّنی رخ می‌دهد» (پرینس،[1] ص ٦٧). بر این اساس، خاطره هم، که بازگویی چند رویداد واقعی در بسترِ زمان و با طرح منظّم است، از انواع روایت محسوب می‌شود. «روایت، درواقع، جهان‌شمول و بسیار گونه‌گون است. آن را می‌توان بازنماییِ رویدادها و موقعیّت‌های واقعی یا تخیّلی در یک گسترهٔ زمانیِ معیّن دانست» (همان، ص ۸). خاطره نیز از انواع واقعی روایت محسوب می‌شود، چون «خاطره به‌شکل مکتوب نیز اثری است که نویسنده، با اتّکا به حافظه و با مرور گذشته و وقایعی که بر او گذشته، نوشته است» (دهقان، ص ١٣٦) و «هدف خاطره ارائهٔ تحقیقی استدلالی و آموزشی برای قشر محدودی از متخصّصین نیست» (حجوانی، ص ۲۳). نگارش خاطره با رعایت اصول روایت می‌تواند، علاوه بر بُعد انتقال معنا، کشش و جذّابیّت روایی مناسبی نیز داشته باشد. بنابراین، بررسی شکل و ساختار روایی خاطرات میزان تأثیرگذاری و دستیابی به هدف را در این آثار بهتر آشکار می‌کند.

1. Prince, Gerald

۲ـ بیان مسئله

تحلیل و بررسی کتاب‌های خاطره، با تکیه بر عناصر روایی به‌ویژه لحن و تعلیق، می‌تواند به کسانی که خاطره‌نگاری می‌کنند راهکارهایی مناسب بدهد. در سال‌های پس از جنگ، روایت‌های متعدّد و متنوّعی از دفاع مقدّس در قالب و ساختار خاطره نوشته شده است. هرکدام از این خاطره‌ها با هدفِ خاصّی به قلم آمده است و بسیاری از آن‌ها چون با هدفِ ثبت فضای جبهه و ایجاد نوستالژی برای رزمندگان و خانواده‌هایشان و معرّفی محیطی خشن امّا معنوی برای آیندگان نوشته می‌شوند، اگر با لحن و تعلیق مناسب نوشته شوند، قطعاً تأثیرگذاریِ بیشتری خواهند داشت.

در حوزهٔ خاطره‌نگاریِ جنگ تحمیلی، کتاب‌های *دا* و *کوچهٔ نقّاش‌ها* به‌گواهیِ شمارگان بالا مورد استقبال قشرهای مختلف مخاطبان قرار گرفته و البتّه، در این میان، هر دو اثر با نقدهایی جدّی در زمینهٔ تعلیق و لحن روبه‌رو شده‌اند.

از دیدگاهِ بعضی روایت‌پژوهان، لحن و تعلیق به‌مثابهٔ عناصر اصلیِ ایجاد کشش روایی معرّفی می‌شوند؛ «لحن، درواقع، عنصر اصلیِ داستان است که بر محتوا و ترکیب همهٔ عناصر دیگرِ داستان تأثیر می‌گذارد» (پین،[1] ص ۱۱)؛ «طرح، شخصیّت‌پردازی، محلّ وقوع داستان، درون‌مایه و گفتگو، همهٔ این بخش‌ها، تا زمانی که لحنْ آن‌ها را به اصولی فعّال تبدیل نکند و درکنارِ یکدیگر قرار ندهد، فقط به‌صورتِ مجزّا حضور دارند» (همان، ص ۱۲). بنابراین، اگر لحنْ مناسب نباشد، عملاً قوّت و قدرت دیگر عناصر نیز تحت تأثیر ضعفِ لحن به کاری نمی‌آید.

دربارهٔ تعلیق و کشش روایی نیز گفته شده است که

> تعلیقْ محصول وضعیّتی است که خواننده می‌خواهد آیندهٔ داستان را حدس بزند، امّا به‌دلایلی نمی‌تواند. پس، ارزش تعلیق به دو نکته وابسته است: اوّل تحریک حسّ میل به دانستنِ ادامهٔ داستان و دوم عدم توانایی خواننده در پیش‌بینیِ داستان. (بی‌نیاز، ص ۳۲)

با توجّه به تعریف مزبور، تعلیق و لحن در ارتباطِ کامل با هم و با همهٔ عناصرِ

1. Payne, Johnny

روایت قرار دارند. امکان ندارد که روایتی لحن مناسبی نداشته باشد امّا تعلیقِ مناسب داشته باشد. پس، برای بررسی لحن و تعلیق، باید همهٔ عناصر مرتبط را بررسی کرد.

۳ـ پیشینهٔ پژوهش

بررسی قدرت روایی خاطرات جنگ ایران و دولت بعثی عراق، در مقایسه با آثار داستانیِ این جنگ، جایگاهی بسیار پایین‌تر دارد. به‌طور کلّی، دربارهٔ لحن در آثار روایی مرتبط با جنگ هیچ تحقیقی انجام نشده است، امّا عناصر روایی کتاب *دا* در دو مقالهٔ علمی‌ـپژوهشی با عناوین «کتاب *دا*؛ خاطره یا رمان» (نوشتهٔ علی صفایی و اسماعیل اشهب؛ *نشریّهٔ ادبیّات پایداری*، دورهٔ چهارم، ش ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۲، ص ۹۱–۱۲۰) و «بازیابی عناصر داستانی در کتاب *دا*» (نوشتهٔ ناهید جعفری و محبوبه رضوی‌نیا؛ *بهارستان سخن*، دورهٔ هشتم، ش ۱۹، بهار و تابستان ۱۳۹۱، ص ۱۷۹–۲۰٤) بررسی شده است که آثاری توصیفی و در جهتِ معرّفی *دا* از منظرِ روایی محسوب می‌شوند.

در مقالهٔ «کتاب *دا*؛ خاطره یا رمان»، نویسندگان با تحلیل عناصر داستانیِ گوناگون نتیجه گرفته‌اند که *دا*، با وجودِ داشتن نشانه‌هایی از داستان، یک کتاب خاطره است. در مقالهٔ «بازیابی عناصر داستانی در کتاب *دا*»، نویسندگان فقط شاهدمثال‌هایی برای هریک از عناصر داستانی در این کتاب‌ها آورده‌اند. در بخشی از مقالهٔ مزبور، به لحن پرداخته شده است که جز چند مثال هیچ نکتهٔ درخور توجّهی ندارد.

تا کنون، هیچ کار تحقیقیِ جدّی دربارهٔ *کوچهٔ نقّاش‌ها* انجام نشده است. در این مقاله، نخست عناصر روایی مرتبط با لحن و تعلیق را در هر اثر، جداگانه، بررسی کرده و سپس به تطبیق این دو اثر از منظرِ لحن و تعلیق پرداخته‌ایم.

٤ـ بحث

لحن و تعلیقْ عناصر اصلی کشش روایی محسوب می‌شوند. لحن «حالتی است که توسّطِ

گوینده به مخاطب منتقل می‌شود و از نوعِ ترکیب و واژگانی که گوینده به کار می‌برد ساخته می‌شود» (گری،[1] ص ۳۳۱)؛ بنابراین، لحن عامل اصلی پیوند میان گوینده و مخاطب است. «این لحن است که، بیش از عناصر دیگرِ داستان‌نویسی، خواننده را وسوسه می‌کند تا کتاب دیگری را از همین نویسنده بخواند» (پین، ص ۱۱) و «اگر طرح داستانی همراه با لحن قانع‌کنندهٔ نویسنده نتواند شما را جذب کند، هیچ‌چیز دیگری نمی‌تواند این کار را انجام دهد» (همان، ص ١٤). با توجّه به اهمّیّت فراوانی که عنصر لحن در ایجاد فضای روایی و همچنین ایجاد جذّابیّت و تلقین مؤثّرترِ آثار تعلیمی دارد، در این مقاله، به بررسی دقیق این عنصر در دو کتاب *دا* و *کوچهٔ نقّاش‌ها* پرداخته شده است.

تعلیق نیز مثل لحن باعث کشش روایی بیشتر می‌شود، زیرا «با طرح‌کردنِ پرسش‌هایی در ذهنِ مخاطب و به‌تعویق‌انداختنِ جواب این پرسش‌ها به کشش و علاقهٔ مخاطب تداوم می‌بخشد». (لاج،[2] ص ٤٣)

در این تحقیق، کشش روایی در دو کتاب خاطره، که مربوط به حوزهٔ خاطرات جنگ ایران و دولت بعثیِ عراق‌اند و از زبانِ دو راویِ زن و مرد روایت شده‌اند، از دیدگاهِ لحن و تعلیق مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

٤ـ١ـ تحلیل روایی کتاب *دا*

در نظرِ عدّه‌ای، *دا* یک اثر داستانی و رمان محسوب می‌شود و حتّی، در مقالهٔ «بررسی مدل‌های مدیریّت بحران در رمان *دا*»، کتاب *دا* یک «رمان مشهور و دل‌نشین که پُرتیراژترین رمان در حوزهٔ دفاع مقدّس است» (تابلی و دیگران، ص ۷۹) معرّفی شده است که البتّه نظر یک روایت‌پژوه نیست، امّا در مقالهٔ دیگری با دیدگاه‌های علمی اثبات شده است که «کتاب *دا*، به‌رغمِ بعضی از ادّعاها، رمان نیست و تنها خاطره‌ای است که به‌دلیلِ آشنابودن تدوینگر کتاب با فنون نویسندگی در سطح بالایی از روایت قرار دارد» (صفایی و اشهب، ص ۱۱۹). با این

1. Gray, Martin
2. Lodge, David

توصیفات، ما در این قسمت فقط بخش‌هایی از روایت را بررسی می‌کنیم که با لحن کلّیِ کتاب ارتباط دارد. بررسی موضوع این دو کتاب به این دلیل لازم است که، هرچه موضوع گسترده‌تر باشد، امکان ایجاد طرحی متنوّع‌تر را فراهم می‌کند. طرح متنوّع، به‌سببِ کشمکش‌های بیشتر، تعلیق بیشتری ایجاد می‌کند و امکان تنوّع و تقابل و تغییر لحن را نیز در کلّ روایت بیشتر می‌کند. با توجّه به اینکه از یک منظر لحن به دو بخش (لحن شخصیّت‌ها و راوی) تقسیم می‌شود، شخصیّت‌پردازی ارتباط مستقیمی با لحن دارد. گفتگو و تک‌گویی، که باعث شخصیّت‌پردازیِ غیر مستقیم می‌شوند، تأثیر فراوانی نیز در تعلیق و تغییر و تنوّع و تقابل لحنیِ بیشتر شخصیّت‌ها دارند.

میزان تنوّع حوادث و روابط علّی و معلولیِ آن‌ها با هم، مستقیماً، با تعلیق مرتبط است. به‌تصریحِ وستلند،[1] «طرح داستان هنگامی جلوه می‌کند که بینِ علایق و خواست‌های اشخاص داستان برخورد و درگیری پیش آید» (ص ۱۱٦). همین درگیری باعث تنوّع لحنِ راوی و تقابل و تنوّع لحن بین اشخاص داستان می‌شود.

٤ـ۱ـ۱ـ موضوع کتاب *دا*

دا دو موضوع اصلی دارد: دفاع مردم عادی از خرّمشهر در روزهای آغازین جنگ موضوع اصلی کتاب است و «رنج‌های جنگ‌زدگانِ بیرون از مناطق جنگی و وضعیّتِ آن‌ها بعد از جنگ» موضوع مهمّ دیگری است که در بخش دوم کتاب به آن پرداخته شده است. در فضای جنگ، موضوعاتْ اغلب دردناک و خشن‌اند، امّا تمرکز راوی بر این موضوعات و تأکید بر توصیف دقیق و تکرارِ بیش از حدّ آن‌ها لحنِ او را خشن و دردناک و تکراری کرده است. برای گریز از تکرار موضوعاتِ مشابه راه‌های فراوانی هست. مثلاً، استفاده از لحن‌های متنوّع می‌تواند تکرار موضوعات مشابه را تحمّل‌پذیر کند یا اینکه باید یک لحن ثابت را به‌شیوه‌های گوناگون و متنوّع ساخت، امّا

1. Westland, Peter

در کتابِ *دا* موضوعات مشابه با لحنی ثابت بارها تکرار شده‌اند. مثلاً، موضوع غسل شهدا در غسّالخانهٔ خرّمشهر، در صد صفحهٔ متوالی، با لحن و آهنگی یکنواخت و تکرار چندین‌باره آمده است و، بعد از چند صفحهٔ ابتدایی، مخاطب منتظر هیچ رخداد جدید و متنوّعی نیست و می‌تواند به‌راحتی موضوع صفحات بعد را پیش‌بینی و، بدون اینکه مطلبی جدید و مهم را از دست دهد، صفحات زیادی را حذف کند.

تکرار موضوعی مثل غسل شهدا و توصیف فضای غسّالخانه، علاوه بر کُند کردنِ آهنگ و کم‌کردنِ تعلیق، لحن را تلخ و خشمگینانه و شخصی کرده است. همچنین، تکرار موضوع در خدمت نوعی مفاخره است که در لحن راوی در کلّ کتاب کاملاً آشکار است و هرجا موضوع تکرار می‌شود، مفاخره در لحن هم بیشتر می‌شود. از موضوعات تکرارِ دیگر می‌توان به «وضعیّت بیمارستان‌ها»، «حوادث مشابه جنگی» و «مشکلات پیش‌آمده در تهران» اشاره کرد. اگر نویسنده لحنی آرام‌تر و غیر شعاری در توصیفِ همین فضاهای سخت هم انتخاب می‌کرد و یا تعلیقْ پررنگ‌تر می‌شد، مثل بسیاری از شاهکارهای ادبیّات روایی جنگ در جهان، این اثر نیز می‌توانست در انتقالِ دغدغه‌های نویسنده و راوی به مخاطبان تأثیری بسیار جدّی‌تر داشته باشد.

٤ـ١ـ٢ـ درون‌مایهٔ کتاب *دا*

درون‌مایهٔ اصلی *دا* را می‌توان بدین‌گونه بیان کرد: «زنان، وقتی به خودباوری و نیروی ایمان مجهّز شوند، می‌توانند همگام با مردان در موقعیّت‌های سخت اجتماعی نقشی مفید و مؤثّر ایفا کنند». با توجّه به اینکه نویسنده و راویِ این داستان هر دو زن‌اند، به‌خوبی توانسته‌اند از این درون‌مایه برای ایجاد جذّابیّت در روایت کتاب بیشترین بهره را ببرند. حضور زن در صحنهٔ مستقیمِ نبرد امری شگفت‌انگیز و بعید است و جنگ، در نظرِ اغلب مخاطبان، کاری مردانه است. پس همین مسئله، که می‌توان آن را خرق عادت محسوب کرد، ایجاد کنجکاوی در ذهن مخاطب و کشش بیشترِ او به مطالعهٔ کتاب و پیگیریِ سیر روایت را

باعث می‌شود. تکرار یکنواخت خاطرات مردانه، تا حدّ زیادی، فضا را برای توجّه بیشتر به خاطرات زنانه از جنگ آماده کرده است. با توجّه به این درون‌مایه، خواننده متقاعد می‌شود که لحن‌هایی مثل لحن رقّت‌انگیز، سوزناک، دقیق و جزئی‌نگر و حق‌به‌جانب (برای اثبات جایگاه فراموش‌شدهٔ زن) در روایت غالب باشند.

نویسندهٔ *دا*، با هوشیاری، نام کوتاه و جذّاب و تأثیرگذار «دا» را برای کتاب انتخاب کرده است. این نام کاملاً در خدمتِ درون‌مایهٔ داستان است. حتّی به نظر می‌رسد نیازی به توضیحات نویسنده دربارهٔ پیشینه و دلیل انتخاب این نام هم نیست و حتّی حذف این توضیحات، علاوه بر افزایش تعلیق، می‌توانست ابهام هنری و مؤثّر کتاب را هم بالا ببرد. «دا» نمایندهٔ تمام زنان ایثارگر و معتقد ایران است که، بی‌توجّه به نژاد و رنگ و حتّی جنسیّت، برای پیروزی در جنگ، از هستیِ خود مایه می‌گذارند.

٤ـ۱ـ۳ـ طرح (پیرنگ) روایت در کتاب *دا*

به‌تصریحِ میرصادقی، «پیرنگ مجموعهٔ سازمان‌یافتهٔ وقایع است. این مجموعه‌حوادث با رابطهٔ علّی‌ومعلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتّب شده است» (ص ٦۹) و پیرنگْ سه بخش گره‌افکنی، توصیف (گسترش) و گره‌گشایی دارد. تعلیقِ مناسب مستقیماً حاصل پیرنگ مناسب است و جلوهٔ اصلی لحن در پیرنگ نیز در گفتگو، که عامل گسترش و پیشبرد پیرنگ محسوب می‌شود، به چشم می‌آید. علاوه بر آن، لحنِ مناسب و دقیقِ راوی و شخصیّت‌ها باورپذیریِ بیشترِ پیرنگ و تحکیم روابط علّی‌ومعلولی را در روایت موجب می‌شود. در روایت خاطره، پیرنگ یکی از عناصر مهم برای تبدیل خاطرهٔ معمولی به روایت جذّاب و هنری است. با یک نگاه به پیرنگ کتاب *دا* می‌توان به کلّی‌گوییِ آن پی برد؛ دلیلش هم تکرار موضوع و مشابهت حوادث در طرح کلّیِ روایت است. اگر حوادث متنوّع در طرح توزیع شود، تعلیقْ بسیار بیشتر و جذّاب‌تر می‌شود. طرح‌نکردن حوادث متنوّعْ روایت را دچار یکنواختیِ خسته‌کننده‌ای کرده است.

در طرحِ کتاب *دا*، این ایرادات اساسی به چشم می‌خورد:

ـ پیش‌بینی‌های قلبی و عاطفیِ راوی باورپذیریِ طرح و حرکت حوادث در نظام علّی و معلولی را با اشکال روبه‌رو کرده است. بسیاری از حوادث اصلیِ داستان بعد از پیش‌بینیِ راوی اتّفاق می‌افتد و همین ویژگی تعلیق روایت را سست کرده است. دلیل پیش‌بینیِ حوادث نشان‌دادن هوش و فراست راوی است که با لحن مفاخره‌آمیز ادا شده است.

ـ در بسیاری از حوادث، راوی عجله می‌کند و دانایی‌های پسین را در لحظهٔ بیان روایت برملا می‌کند. مخاطبی که در لحظهٔ حال قرار دارد و با تعلیق مناسبِ روایت درگیر است، با لو رفتن نتیجهٔ حادثهٔ در حالِ مطالعه، سرد می‌شود و تعلیق از دست می‌رود.

ـ برخی از حوادث کلّی ــ مثل «آتش‌گرفتن منقل»، «غسل و کفن»، «زندگی سخت در تهران» و... ــ آن‌قدر تکرار شده‌اند که تعلیق کتاب مشکل اساسی پیدا کرده است. اگر نویسنده ــ در خلالِ حوادث تکراری و کلّی ــ حالات روحی و روانیِ شخصیّت‌ها و وقایع عینیِ پیرامونی را با لحنی صمیمانه‌تر توصیف می‌کرد، قطعاً روال روایت مؤثّرتر و گیراتر می‌شد.

ـ یکی از ملزومات انکارناشدنیِ طرح روایتِ خاطره باورپذیریِ آن است. در خاطره‌نگاری، عنصر تخیّل و حتّی اغراقْ تأثیر منفی و معکوس بر خواننده می‌گذارد. در کتاب *دا*، عنصر اغراق بیشترین ضربه را به باورپذیریِ طرح وارد کرده است.

ـ تعلیق روایت، به‌سببِ حوادث زائد، آسیب جدّی دیده است. ذکر این حوادث هیچ کمکی به پیشرفت طرح نمی‌کند و حتّی روندِ روایت را کُند می‌کند.

ـ در روایت *دا*، از تداعی معانی استفاده شده است، امّا دو اشکال جدّی در این باره وجود دارد: اوّل اینکه، در روایتِ خطّی، استفاده از تداعی معانی می‌تواند باعث بهبود لحن و فضاسازی مؤثّر شود. مثلاً، بسیاری از حوادث خسته‌کنندهٔ آغازِ کتاب می‌توانست در میانه‌های کتاب و بعد از برخوردِ راوی با خانهٔ قدیمی، قبر پدر و برادر و...

ــبا جریان سیّال ذهن و تداعی معانیــ حالتی جذّاب‌تر و طبیعی‌تر به خود بگیرد، امّا چنین کارکردی در این کتاب چندان دیده نمی‌شود؛ دوم اینکه تعداد دفعات استفاده از این تکنیک (شگرد) بسیار کم است.

٤ـ١ـ٤ـ شخصیّت‌پردازی در کتاب *د/*

شخصیّت اصلی (راوی)ــ متناسب با فضای خاطره‌نویسی، راوی در همهٔ صحنه‌های مستقیم روایت حضور دارد و، چون از پیشبرد روایت با گفتگو و فضاسازیِ غیرمستقیم در قالبِ گفتگو بسیار کم استفاده شده، شخصیّت ثابتِ همهٔ حوادث داستان خودِ راوی است که این ویژگی‌ها را دارد:

تمرکز بر حالات شخصیِ خود به‌جای تمرکز بر اتّفاقات عینیِ پیرامونــ راوی *د/* بیشترِ حالاتِ خود را در برخورد با عینیّت پیرامون توصیف می‌کند تا اینکه بخواهد آنچه را می‌بیند یا می‌شنود وصف کند. جزئی‌نگری زنانه اصلی‌ترین ویژگی توصیف‌های عینی و حسّیِ راوی است.

مفاخرهــ راوی *د/* معمولاً خود را در سطحی فراتر از زنان دیگر می‌داند. این لحنِ مفاخره‌آمیز هم در گفتگوی او با دیگران پیداست و هم در توصیفِ مستقیم. مثلاً، در جوابِ دختر نابینا می‌گوید: «من هم اینجام؛ نترس. برو تو مسجد؛ هروقت هم کاری داشتی، به من بگو». (حسینی، ص ۲۲۱)

برجسته‌سازی روایت از زبانِ دیگرانــ هرچند راوی برای پُررنگ‌تر کردن نقشِ خود به‌راحتی از شگرد مفاخره و تعریف از خود استفاده می‌کند، گاهی هم این نقش را به دیگران می‌سپارد. مثلاً، «زینب نجّار» به او می‌گوید: «خدا خیرت بدهد! اگر تو نبودی، ما می‌خواستیم چه‌کار کنیم؟» (همان، ص ۲۲۲). در مجموع می‌توان گفت، با توجّه به شیوهٔ غلط در برجسته‌سازی شخصیّت راوی در فضای روایت، نوعی واپس‌زدگی و دافعه نسبت به راوی در خواننده ایجاد می‌شود. اگر نویسنده به مسائل عینی پیرامون راوی

نقش‌های جدّی‌تری می‌داد و تأمّلی بیشتر بر آن‌ها داشت و از مفاخرات راوی کم می‌کرد، باورپذیری و صمیمیّت لحن راوی نیز بیشتر و مؤثّرتر می‌شد.

شخصیّت‌های فرعی؛ «پدر»ـــ توصیف راوی از پدر توصیف روان‌شناختی یک دختر از پدرش است. اغراق اصلی‌ترین ویژگی این توصیف‌هاست که امری کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد، امّا اگر راوی ــ به‌جای توصیف مستقیمــ از واگویه یا جریان سیّال ذهنِ خاطرات پدر استفاده می‌کرد، این اغراق‌ها بسیار طبیعی‌تر و جدّی‌تر جلوه می‌کرد و لحن کلّی راوی صمیمانه‌تر می‌شد. لحن صمیمانهٔ راوی باعث کشش روایی بیشتر در خاطره می‌شود و لحن متعصّبانه نقطهٔ مقابل آن است. در *دا*، راوی، با توصیفِ مستقیم پدر، عملاً از لحن متعصّبانه و حق‌به‌جانب استفاده کرده است؛ حال‌آنکه بازگویی خاطرات پدر، با جریان سیّال ذهن، همین کارکرد را با لحن صمیمانه ایفا می‌کند. اوج این ضعف را می‌توان در صفحات ۲۰۱ تا ۲۰۳ کتاب *دا* دید.

شخصیّت‌های فرعی؛ «سیّدعلی» (برادر راوی)ـــ حضور سیّدعلی، بعد از روزهای آغازین جنگ، به‌صورتِ غیر مستقیم است. او نماد ایثارگری معرّفی می‌شود. هرچند در صفحهٔ **۵۳** (با ذکر خاطرهٔ خرید کفش برای خودش و بی‌توجّهی به بی‌کفشی خواهرش) اعتماد خواننده فرو می‌ریزد، علی تا پایان روایت به‌مثابهٔ نماد ایثار حضور دارد. تعصّب راوی روی برادر، به‌مثابهٔ برترین نماد ایثار در کتاب *دا* و به‌قصد متمایزکردنِ او از دیگران، لحن راوی را جانب‌دارانه کرده است.

شخصیّت‌های فرعی؛ «دا»ـــ پدر و سیّدعلی (که در نیمه‌های روایت شهید می‌شوند) نقش کلیدیِ خود را به دا می‌سپارند، امّا به‌طور کلّی نقش مادر با توجّه به لحن فردگرایانهٔ راوی هرگز برجستگی ویژه‌ای ندارد و می‌توان گفت دا در اینجا یک نقش نمادین است و اصلی‌ترین مصداق بیرونیِ مفهوم این نماد شخص راوی است نه مادر او. (توضیح کامل در بخش درون‌مایه و شخصیّت راوی آمده است.)

به‌طور کلّی، به‌نسبتِ بسیاری از عناصر روایت، شخصیّت‌پردازی در کتاب *دا*، با توجّه به نگاه جزئی‌نگرانهٔ راوی (به‌مثابهٔ شخصیّت اصلی) و همچنین نگاه جزئی‌نگرانهٔ نویسنده (که او نیز نگاه زنانه دارد)، نقشی برجسته و تأمّل‌پذیر دارد. حضور دختران رزمنده در بخشی از کتاب، با توجّه به فضای مردانهٔ خاطرات جنگ، حسّ‌وحالی ویژه به کتاب بخشیده است و بهترین بخش کتاب محسوب می‌شود. شاید استفاده از لحن واقعی و غیر رسمیِ راوی و دا و دختران در رفتار و گفتار می‌توانست به‌کلّی جذّابیّت خوانش این کتاب را برای مخاطب دگرگون کند، همان‌طور که لحن «آقای ابراهیمی» و «دکتر عالی‌جناب» به شناختِ شخصیّت‌هایشان و امکان ارتباط صمیمانه با آن‌ها کمک شایانی می‌کند.

٤ـ١ـ٥ـ زبان در کتاب *دا*

لحن یک اثر روایی، بیش از هر چیز، برایندِ زبان راوی و شخصیّت‌هاست. زبان روایتِ مستقیم، در کتاب، رسمی است و البتّه بسیاری از اوقات به محاورهٔ مردم تهران نزدیک می‌شود. مثلاً، در تمام کتاب، از «بهش» و «بهشان» به‌جای «به او» و «به آن‌ها» استفاده شده که ردّ پای مداخلهٔ زبانیِ نویسنده در آن مشهود است. گاهی اختلاط زمان افعال، خاصّه بین مضارع اخباری و ساده، در یک ردیف کلامی دیده می‌شود. از میان نمونه‌های فراوانِ این اِشکال، می‌توان به نمونه‌های بسیار در صفحهٔ ۱۵۸ اشاره کرد؛ از جمله: «رگبار شدید همه‌جا را گرفت. رعدوبرق و غرّش ابرها دل آسمان را می‌شکافت»؛ یا در همان صفحه، در چند عبارت متوالی، از سه زمان استفاده شده است: «همه به عقب برگشتیم [...]؛ صدایشان را بعد از عبور خودشان شنیده بودیم [...]؛ فشار زیادی به پردهٔ گوشم می‌آمد». در صفحهٔ ١٦٠ نیز راوی دو زمان ماضی ساده و ماضی استمراری را در دو جملهٔ متوالی استفاده کرده است: «بلندکردنش خیلی سخت بود. کمرم از سنگینیش خم می‌ماند».

مهم‌ترین ضعف زبانی کتاب *دا* آمیختگی زبان رسمی و محاورهٔ تهران و جنوب است. خواننده، به‌محض اینکه با یک فضای زبانی خو می‌گیرد، اختلاط این دو زبانْ او را

از حال‌وهوای روایت بیرون می‌آورد، به‌طوری که این اختلاط زبانی حتّی در گفته‌های یک نفر هم دیده می‌شود. اگر نویسنده از زبان رسمی برای توصیف و پیشبرد طرح و از زبان محاوره برای گفتگوها و مونولوگ‌ها (تک‌گویی‌ها و حدیث نفس) و جریان سیّال ذهن استفاده می‌کرد، قطعاً، به بهبودِ فضا و خاصّه لحن روایت کمک شایانی می‌کرد.

نکتهٔ دیگر اینکه ـــ جز در مواردی محدود ـــ اشخاص داستان در گفتارشان لحنی مشخّص ندارند، یعنی نویسنده، در گفتگوها، از لهجه، تکیه‌کلام، لحن شوخی و جدّی و تمسخرآمیز و... بسیار کم استفاده می‌کند و همین مسئله باعث می‌شود خواننده با توجّه به ناکام‌ماندن در کشف لحن افراد با شخصیّت آن‌ها صمیمی نشود و، ضمن کاهش هم‌ذات‌پنداری مخاطب و شخصیّت، از کشش و تعلیق داستان برای پیگیری سرنوشت افراد هم کاسته شود.

نکتهٔ نهایی در مبحث زبان اینکه، هرچند استفاده از آرایه‌های ادبی در روایت فقط از عهدهٔ خاطره‌نویسانی برمی‌آید که اهل شعر و ادب‌اند، بعضی از آرایه‌ها (مثل کنایه، ضرب‌المثل، استعارهٔ تهکّمیّه، مجاز و...) جزء عناصر معمولی زبان و محاورهٔ مردم معمولیِ ایران محسوب می‌شود؛ بنابراین از این آرایه‌ها می‌توان برای ایجاد لحن و فضاسازی استفاده کرد و خواننده انتظار دارد هر خاطره‌نگاری از این آرایه‌ها استفاده کند؛ امّا در کتاب *دا* بسیار کم از آرایه استفاده شده است. هرجا که از آرایه‌های معمول زبان استفاده شده، تأثیر مستقیمِ آن بر افزایش صمیمیّت لحن نویسنده و شخصیّت مشهود است. مثلاً، در صفحهٔ ۲۵۹، که از کنایهٔ «انگار با کورها غذا خورده» استفاده شده است، صمیمیّت روایت و لحن شخصیّت به‌خوبی مخاطب را با حادثهٔ اصلی روایت درگیر و همراه می‌کند.

٤ـ١ـ٦ـ لحن در کتاب *دا*

هدف از نگارش این مقاله بررسی جذّابیّت‌های دو اثر روایی در حوزهٔ خاطره‌نگاریِ جنگ است. اصلی‌ترین عوامل جذّابیّت‌سازی متنْ دو عنصر تعلیق و لحن‌اند که البتّه

هر دو عنصر برآیندِ قوّت دیگر عناصر داستان‌اند. با توجّه به اینکه نویسندهٔ خاطره کمتر می‌تواند از عناصر تخیّل‌ساز استفاده کند، لحن راوی و شخصیّت‌ها در خاطره نقش برجسته‌ای پیدا می‌کند.

بررسی ارتباط لحن با دیگر عناصر کتاب *دا* در بخش پیشین نشان می‌دهد دو عنصر شخصیّت‌پردازی و مخصوصاً درون‌مایه بیشترین تأثیر را در جذّاب‌سازی و تقویت لحن شخصیّت‌های این کتاب دارند، درحالی‌که ضعف دو عنصر زبان و طرح باعث ضعیف‌شدن لحن و تعلیق و درنتیجه کم‌شدن جذّابیّت‌های روایت شده است. لحن افراد مختلف باید با شخصیّت آن‌ها منطبق باشد، امّا شخصیّت‌ها (در دوره‌های سنّی و در حالات گوناگون) لحنی ثابت و غالباً رسمی و خشک دارند؛ مثلاً، شخصیّت «زینب» در غسّالخانه (در نقش یک پیرزن جنوبی بی‌سواد) با زبان و حتّی رفتار او اصلاً متناسب نیست و حتّی نگاه راوی (در جایگاه یک دختر جوان) نیز با لحن مناسب بیان نشده است. در توصیف نیز نویسنده، با فضاسازی‌نکردن واقعی، خاصّه در آغاز کتاب، امکان برقراری ارتباط با فضا را از مخاطب گرفته است؛ مثلاً، تا صفحهٔ ۲۵٤، هیچ صحبتی از خلاف‌های اخلاقی در خرّمشهرِ جنگ‌زده نشده است و، وقتی در بخش دوم کتاب بعضی وقایع به این مسائل ارتباط پیدا می‌کند، خواننده با شگفتی به آن می‌نگرد. مشکل دیگر، در بیانِ واقعیّات، لحن مطمئن و بسیار جدّی نویسنده است. پیش‌نیاز توصیف دقیق در خاطره آن است که فضاسازی دقیق انجام شود تا خواننده، در مسیر پیرنگ خطّیِ روایت، از تعلیق درست روایت لذّت ببرد؛ وگرنه عملاً، به‌جای تعلیق، ابهام غیرهنری ایجاد شده است که مناسب خاطره نیست.

به‌طورکلّی، قدرت لحن روایت بیش از هرچیز به سه عامل تقابل و تنوّع و تغییر لحن بستگی دارد و ــ با توجّه به تمرکز نویسنده بر خود و توجّه‌نکردن به دیگر شخصیّت‌ها، خلق‌نکردن دیالوگ‌های مؤثّر با دیگر افراد، توجّه‌نکردن به تک‌گوییِ

درونی و بیرونی، استفادهٔ کم از شخصیّت‌های خاکستری و...ــ این سه عامل در کتاب *دا* ضعیف و درنتیجه لحن کلّیِ راوی نیز خشک، تکراری، ثابت، حق‌به‌جانب و مفاخره‌آمیز شده است.

٤ـ۲ـ تحلیل روایت در کتاب *کوچهٔ نقّاش‌ها*

کوچهٔ نقّاش‌ها، نوشتهٔ راحله صبوری، روایت مستقیم خاطرات سیّدابوالفضل کاظمی است. نویسندهٔ کتاب، در نگارش خاطرات، لحن و زبان خاصّ راوی را حفظ کرده و، به همین دلیل، حضور نویسنده در کتاب به‌هیچ‌وجه احساس نمی‌شود.

٤ـ۲ـ۱ـ موضوع کتاب *کوچهٔ نقّاش‌ها*

زندگی «سیّدابوالفضل کاظمی»، فرمانده «گردان میثم»، از آغاز تا سال ۱۳۷۸ (با تکیه بر خاطرات ایشان از جنگ تحمیلی عراق علیه ایران) موضوع کتاب است. بازهٔ زمانی این موضوع قبل و بعد از جنگ را نیز شامل می‌شود و همین مسئله باعث حضور شخصیّت‌های متنوّع و بعضاً متضاد در کتاب شده است که مهم‌ترین آن‌ها نیز خودِ راوی است که، با تغییرِ شخصیّتش در طول سال‌ها، لحن‌هایی متفاوت نیز دارد. بدون شک، هدف اصلیِ تألیف *کوچهٔ نقّاش‌ها* ــ که به‌پیشنهادِ نویسندهٔ کتاب بوده ــ بازگویی خاطرات راوی از جنگ است، امّا راوی و نویسنده برای تقویت طرح و تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب از روایت کودکی و پیشینهٔ خانوادگی او استفاده کرده و روایت را تا سال ۱۳۷۸ یعنی یازده سال بعد از جنگ ادامه داده است. این زندگی‌نامه، با تفصیل و اطناب در بیان خاطراتِ قبل و بعد از جنگ، از فضا و لحن تلخ و اندوه‌زای جنگ کاسته؛ هرچند نویسنده حتّی در نگارش خاطرات جنگ نیز از لحنی متنوّع استفاده کرده است، یعنی راویْ لحنِ «شوخ

و مشدیِ» خود را ــ که مربوط به شخصیّتِ او در کودکی و جوانی است ــ در فضای جنگ نیز دارد و قطعاً انتخاب همین لحن است که پیگیری خاطرات موضوعی به‌تلخیِ جنگ را شیرین می‌کند. البتّه تعلیق مناسب کتاب نیز به این امر کمک کرده است. موضوع و لحن، در این کتاب، ارتباطی دوسویه و درخدمتِ هم دارند.

٤ـ۲ـ۲ـ درون‌مایهٔ کتاب *کوچهٔ نقّاش‌ها*

وظیفهٔ دفاع از وطن برعهدهٔ تمام مردم است و ظاهر افراد و میزان تحصیلات و سوابق و... نقشی در این میان ندارد.

اگر *کوچهٔ نقّاش‌ها* را یک اتوبیوگرافی (زندگی‌نامهٔ خودنوشت) بدانیم، انتخاب یک درون‌مایه کار بسیار سختی است. نویسندهٔ اتوبیوگرافی قطعاً قصد نمایش کلّ زندگی خودش را دارد و نمی‌خواهد قطعات خاصّی از زندگی‌اش را، که فقط ارزش روایی دارد، پشت‌سرهم بچیند تا در طرحی منظّم به نتیجهٔ واحد و دلخواه برسد. او زندگی را گزارش می‌کند و گزارشِ زندگی پُر از تناقض‌ها و درون‌مایه‌های متضاد است امّا، ازآنجاکه هدف اوّلیّهٔ نگارشِ کتاب گزارش خاطرات جنگ است، این درون‌مایه، با توجّه به پیشینهٔ خانوادگی و شخصیّتیِ راوی، مهم‌ترین درون‌مایهٔ کتاب است. تمرکز راوی بر تقابل و تفاوت شخصیّتیِ افرادی مثل «دکتر چمران» با شخص راوی (ازنظرِ میزان تحصیلات)، «حسین اسماعیلی» با «حسین طاهری» (ازنظرِ سخت‌گیری‌های مذهبی) و «مهدی خندان» با بعضی از رزمندگان جدّی و... نشان‌دهندهٔ تمرکز راوی بر درون‌مایهٔ پیش‌گفته است. یکی از دلایل جذّابیّت لحن و تعلیق کتاب نیز همین درون‌مایهٔ متفاوت و جسورانه است. شاید بتوان سرچشمهٔ فکری بسیاری از آثارِ سینماییِ متفاوت جنگ مثل «آژانس شیشه‌ای» و «اخراجی‌ها» را در درون‌مایهٔ همین کتاب جستجو کرد. به‌تبعِ همین

درون‌مایه، در مبحث شخصیّت‌پردازی و توصیف و زبان نیز تنوّعی ایجاد شده که لحن و تعلیق روایت را به اثری داستانی نزدیک کرده است.

٤ـ۲ـ۳ـ طرح کتاب *کوچهٔ نقّاش‌ها*

تنوّع زیاد حوادث باعث پویایی طرح این اتوبیوگرافی شده است امّا، با وجودِ حوادث فراوان و گزارش سریع راوی، پیرنگ آن خطّی و مستقیم است. در این طرح اصلاً از تداعی معانی و حتّی جریان سیّال ذهن استفاده نشده است، امّا تنوّع حوادث و لحن راوی تعلیقی ایجاد کرده است که این نقیصهٔ کتاب چندان به چشم نمی‌آید. درمجموع، ایرادهای طرح *کوچهٔ نقّاش‌ها* را می‌توان چنین برشمرد:

ــ در صفحات ۲۲۷، ۲۳۳، ۲۳٤ و ۲۳۵، نوعی خروج از هنجار کلّی واقع‌گرایی وجود دارد، یعنی برخلاف همهٔ حوادث کتاب، در این صفحات، راوی روال طبیعیِ اتّفاق حوادث را رها می‌کند و کرامات را پایهٔ حوادث و طرح قرار می‌دهد که، با توجّه به فضا و لحن کلّیِ راوی و باورپذیری منطقیِ طرح در بقیّهٔ حوادث کتاب، باورپذیری مخاطب در این بخش‌ها مخدوش می‌شود. به نظر می‌رسد راوی، در مدّت‌زمانی که به‌صورتِ مستقیم خاطراتش را برای نگارش بیان می‌کرده است، حالات و احساساتی متفاوت با زمانِ جنگ داشته و همین مسئله باعث ایجاد نگاهی متفاوت در این صفحات شده است و فقط در همین هشت صفحه طرح روایت از هنجار کلّیِ آن خارج شده است.

ـ جدّی‌ترین ضعف، در طرح کتاب، افشای بعضی حوادث پیش از وقوع در بسترِ روایت خطّی است که به‌شدّت به تعلیق ضربه زده است؛ پس‌وپیش‌کردن حوادث برای مخاطبی که به طرح خطّی عادت کرده واقعاً زجردهنده است ــ خاصّه اینکه هیچ هدف زیباشناختی و بلاغی نیز در کار نیست. برای نمونه می‌توان به حوادث افشاشده

در صفحاتِ ٦٢، ٧٣، ١٣٦، ٢٤٢ و... اشاره کرد.

ـ راویْ مرد و نویسندهٔ کتاب زن است. سرعت زیاد حوادث در طرحِ کتاب به‌سببِ نگاه مردانه بسیار طبیعی است، ولی گاهی نویسندهٔ زن با توصیفات جزئی‌نگرانهٔ زنانه نشان می‌دهد که، اگر این نوع توصیفات در کتاب بیشتر باشد، تأثیرگذاری و کشش طرح بیشتر می‌شود؛ خصوصاً شتاب‌زدگی طرحْ حال‌وهوای روایت را کم‌اثر می‌کند. اگر کلاً کتاب با لحن مردانه روایت می‌شد و اختلاط نگاه مردانه‌وزنانه ایجاد نمی‌شد، قطعاً این عیب به چشم نمی‌آمد.

٤ـ٢ـ٤ـ زمان در کتاب *کوچهٔ نقّاش‌ها*

در *کوچهٔ نقّاش‌ها*، روایت در زمان ماضی ساده نقل شده و بهترین زمان است برای روایت خاطره که حوادثش مربوط به گذشته است. یکدستی زمان و ناآشفتگی زمانی به پیشبردِ طرح و حفظ لحن راوی و فضا کمک شایانی کرده است. انتخاب زمان ماضی، بیش از هر چیز، باعث تقویت لحن قاطعانه می‌شود که در روایت خاطره تأثیری مثبت دارد.

٤ـ٢ـ٥ـ شخصیّت‌پردازی در کتاب *کوچهٔ نقّاش‌ها*

به‌تصریحِ آزبورن[1] و سایر،[2] «خوانندگان، در درجهٔ اوّل، از زندگی‌نامه‌نویسان توقّع دارند که تصویری واقعی از یک شخصیّت به آن‌ها ارائه دهند و نه خیالی. به‌علاوه، زندگیِ شخصیّت را با استفاده از فنون داستان‌نویسی به‌شیوه‌ای جذّاب برای آن‌ها بازگو کنند» (ص ١٨). از این دیدگاه، *کوچهٔ نقّاش‌ها*، در نوع خود، کتابی بسیار جذّاب است.

شخصیّت اصلی؛ راویـــ در هر زندگی‌نامهٔ خودنوشت، راوی شخصیّت اصلی است؛ او

1. Osborne, Brian D.
2. Swayer, Richard V.

هرچه را می‌بیند و می‌شنود روایت می‌کند. راوی *کوچهٔ نقّاش‌ها* بر حالات و رفتار دیگران هم تمرکز دارد و همین ویژگی، که برون‌گرایی شخصیّت او را نیز اثبات می‌کند، گاهی موجب اغراق در توصیف خوبی‌های شخصیّت‌های دیگر و در اغلب اوقات باعث ایجاد فضای واقع‌گرایانه می‌شود. قضاوت راوی دربارهٔ بعضی از رفتارهای دیگران که خودْ آن را قبول ندارد ــ مثل رفتار «حاج محمّد» و «روحانی» که دست‌زدن در شب ولادت ائمّه[ع] را نکوهش می‌کنند (← ص ۴۳۶ و ۴۳۷)ــ با ذکر اینکه آن‌ها هم دلیلی برای خودشان دارند و خیرخواه‌اند، حالتی صلح‌طلبانه و صمیمی به شخصیّت و لحن راوی می‌دهد که در همراه‌کردن انواع مخاطبان با خودش نقش اساسی دارد.

تنوّع شخصیّت در *کوچهٔ نقّاش‌ها* به‌قدری فراوان است که نمی‌توان، در آن، شخصیّت فرعی برجسته‌ای یافت. شاید «همسر راوی» و «حاج‌قاسم» و «علی‌اصغر ارسنجانی» نقشی پُررنگ‌تر از بقیّه داشته باشند، امّا به شخصیّت آن‌ها هرگز جدّی پرداخته نشده است. همین مسئله، از دیدگاه روان‌شناختی، به تأیید درون‌مایهٔ کتاب و نقش مساوی افراد گوناگون در جنگ نیز اشاره دارد.

یکی از دلایل جذّابیّت یک متن روایی قرارگرفتن شخصیّت‌های متضادّ و نامتجانس درمقابل هم برای پیشبرد طرح روایت است امّا، با توجّه به ذات خیرخواهانه و لحن دوستانه و مصالحه‌آمیز راوی، شخصیّت‌های منفی حدّاکثر در حالت خاکستری قرار می‌گیرند؛ این عامل سبب کاهش کشمکش در روایت شده است. تعداد زیاد شخصیّت‌های خاکستری باعث تقویت هم‌ذات‌پنداری مخاطبان گوناگون با شخصیّت‌ها می‌شود؛ ضمن اینکه تنوّع و تقابل لحنیِ بیشتری نیز ایجاد می‌کند. از جمله شخصیّت‌های خاکستری *کوچهٔ نقّاش‌ها* می‌توان به بعضی از سیاستمداران هدایت‌کنندهٔ

جنگ اشاره کرد که البتّه، با توجّه به لحن راوی، مطمئنّاً برآمده از نگاه امروز راوی به آن‌هاست (که خود حاصل تغییر نگاه رسانه‌های ارزشی به آن شخصیّت‌هاست) نه نگاهی که در زمان جنگ داشته است.

توصیفات راوی از شخصیّت‌ها تماماً مردانه است و آن بخش از شخصیّت افراد گزارش می‌شود که یک فرد «عیّارمسلک و داش‌مشدی جنوب‌شهریِ معتقد» می‌بیند. در توصیف شخصیّت‌ها، گفتگو ابزاری بسیار مهم است که در *کوچهٔ نقّاش‌ها* به‌خوبی از آن استفاده شده است. البتّه، با توجّه به ویرایش بسیار سطحی نویسنده و ویراستار کتاب، تاحدّی از قدرت این عنصر کاسته شده است امّا بازهم نویسنده معرّفیِ شخصیّت‌ها را به گفتگو سپرده است. مثلاً، شخصیّت «حسین‌سیاه» در یک گفتگوی بسیار جذّاب و خواندنی به مخاطب معرّفی می‌شود و، بعد از آن، ما با «حسین اسماعیلی» ارتباطی صمیمی‌تر برقرار می‌کنیم. بخش عمده‌ای از جذّابیّت لحن، تعلیق و فضاسازیِ کتاب مرهون گفتگوهای آن است؛ خاصّه آنکه لهجه و زبان خاصّ افراد در آن‌ها کاملاً مربوط به خودشان است («سیّدخضرایی» در صفحهٔ ۳۷۲ یا «رضا میرکمالی» در صفحهٔ ٤٤۹ و...). همخوانی شخصیّتیِ راوی و بسیاری از شخصیّت‌های کتاب باعث وحدت لحن بیشتر در محور عمودی روایت شده است.

٤ـ۲ـ٦ـ زبان در کتاب *کوچهٔ نقّاش‌ها*

آنچه *کوچهٔ نقّاش‌ها* را از اغلب کتاب‌های روایت‌نگاری جنگ متمایز می‌کند زبانِ آن است. این کتاب، هم در بخش‌های توصیفی و روایت مستقیم و هم در گفتگوها، با لهجه‌های خاصّ راوی و شخصیّت‌های متنوّع کتاب نگاشته شده است. اصطلاحات کوچه‌بازاری مثل «نقش‌درآوردن» (ص ۳۱)، «تک‌خال» (ص ۲۸۲) و... آن‌قدر در متن کتاب زیاد است که مخاطبِ

معمولی نیز، که به جنگ از دیدگاه ارزش و تعهّد نمی‌نگرد، با راوی و شخصیّت‌های کتاب احساس همدلی و صمیمیّت می‌کند و لحن روایتْ خودمانی و گاهی طنزگونه می‌شود. زبان روایت نشان می‌دهد نویسندهٔ کتاب کمترین مداخله را در زبان داشته و فقط گزینشگر حوادث کتاب است. مثلاً، بارها، در متن کتاب، تکیه‌کلام‌های راوی مثل «جانم برایتان بگوید» یا «بله» و... آمده است. با این زبان، مخاطب احساس می‌کند که دارد روایت را مستقیماً از شخص روایتگر می‌شنود و، از آنجا که روایت خاطره با حضور رودَرروی راوی و مخاطب تأثیرگذاری بسیار بیشتری دارد، استفاده از چنین شگردی روایت این کتاب را در میان خاطرات مکتوب جنگ متمایز کرده است.

مشکل درک اصطلاحات کوچه‌بازاری برای مخاطبِ ناآشنا را هم نویسندهٔ *کوچهٔ نقّاش‌ها*، با توضیحات پاورقی، حل کرده است. لحن پاورقی‌ها نشان می‌دهد نویسنده آن‌ها را افزوده است، چون صمیمیّت کلام راوی درحدّی است که معلوم است نقش بازی نمی‌کند و زبان واقعیِ او در زندگی روزمرّه نیز همین است.

آوردن نام شخصیّت‌ها به‌صورتِ مستعار و استفاده از شعرهایی در حال‌وهوای جنگ و متناسب با شخصیّت افراد نیز به غنای زبان و لحن کلّی *کوچهٔ نقّاش‌ها* افزوده است.

٤ـ۲ـ۷ـ لحن در کتاب *کوچهٔ نقّاش‌ها*

لحن کلّی راوی در *کوچهٔ نقّاش‌ها* نیمه‌جدّی، شوخ و صمیمی است. شاید عنوان عامیانهٔ «مشدی» بهترین توصیف برای لحن این کتاب باشد. راوی تقریباً از همهٔ عناصر سازندهٔ این لحن استفاده کرده است که از آن جمله می‌توان این موارد را نام برد:

ـ کاربرد القاب خاصّ عامیانه.

ـ واقع‌گوییـ راوی *کوچهٔ نقّاش‌ها* آنچنان واقعی و بدون مصلحت‌گرایی دربارهٔ شخصیّت‌های

گوناگون صحبت می‌کند که باورپذیری کلام را بالا می‌برد. واقع‌گویی‌های او دربارهٔ «شهید چمران»، «کمال رجایی»، «دایی سیّدعلی» و... به صمیمیّت لحن و باورپذیری متن کمک شایانی می‌کند.

ـ تشریح رسومـــ رسومی مثل «کفتربازی»، «قمه‌زنی»، «قمار»، «زورخانه» و... آن‌چنان دقیق و صمیمانه توصیف می‌شوند که می‌توان *کوچهٔ نقّاش‌ها* را فرهنگ رسوم دانست. ضمن اینکه این توصیفات، چون با شخص راوی مرتبط است و لحن نیز جدّی و خشک نیست، روندِ طرح را مختل نکرده است. استفاده از طرح مؤثّر در این توصیفاتْ این واقعیّت‌ها را تا سطح داستان بالا می‌برد. همین لحن مؤثّر و فضاسازیِ زیباست که این احساس را در مخاطب ایجاد می‌کند که خطّ قرمزهای ادبیّات دفاع مقدّس رعایت شده‌اند؛ هرچند بیان این واقعیّت‌ها از زبانِ یک رزمندهٔ شاخص و معتقدْ جسورانه است.

ـ کنایهـــ اصلی‌ترین آرایهٔ به‌کاررفته در *کوچهٔ نقّاش‌ها* کنایه است. لحن گفتاریِ راوی پُر از کنایه‌های خاص است. اغلب کنایات، خاصّه در فضای جنگ، تأثیری ویژه در شناختِ روحیّات واقعیِ رزمندگان دارد. کنایاتی مثل «﴿إذا زُلزِلَتِ الأرضُ زِلزالَها﴾ (الزّلزلة: ۱) بود» (ص ٤٢٤)، «ترکش آخ‌جون تهران» (ص ٤١٣)، «خواهرزادهٔ امام صادقؑ» (ص ٢٦٢) و... در متن کتاب بسیار فراوان است. این کنایاتْ افزایش صمیمیّت متن و هم‌ذات‌پنداریِ بیشترِ مخاطب عادی با روایت را موجب می‌شود.

ـ شعر و حکایتـــ متناسب با لحن و روحیّهٔ خاصّ راویِ *کوچهٔ نقّاش‌ها*، شعرهایی که به‌مثابهٔ شاهدمثال در متن آمده‌اند قلندرانه‌های خاص‌اند. لحن راوی، با ذکر چنین ابیاتی، بسیار مؤثّرتر شده است. استفاده از حکایات متناسب با سیاق کلام هم در این باره مؤثّر است.

ـ شوخیـــ در اغلب صفحات *کوچهٔ نقّاش‌ها*، مخصوصاً در گفتگوها، عنصر پیش‌برندهٔ طرح و سازندهٔ لحنْ شوخی‌هایی است که به‌صورتی کاملاً طبیعی در کلام

نشسته‌اند. طبیعی‌بودن این طنزها باعث شده هیچ تناقضی میان این لحن و فضای خشن جنگ ایجاد نشود. به‌گفتهٔ قیصری و صرفی،

> طنز از واقعیّات زندگی رزمندگان بوده است که، علاوه بر اینکه زاییدهٔ وجود زندگی و سرزندگی ــ آن‌هم در شرایطی متفاوت ــ است، برای حفظ و افزایش روحیّهٔ ایثارگری و دلاوری و گاهی با هدفِ انتقاد از شرایط و حتّی گاه برای تضعیف روحیّهٔ دشمن به کار گرفته می‌شده است. (ص ۱۱٤)

تلاطم لحن کتاب میان جدّیّت و طنزْ تلاطم فضای واقعی جبهه‌ها و حتّی زندگیِ واقعی است و به‌همین‌دلیل می‌توانیم ادّعا کنیم که، در مجموع، *کوچهٔ نقّاش‌ها*، به‌سببِ برجستگی لحن و زبان، جزء آثار ماندگار دفاع مقدّس است.

۵ـ نتیجه

اگر دو اثر روایی *دا* و *کوچهٔ نقّاش‌ها* را ــ با توجّه به تجزیه و تحلیل دقیق عناصر روایت و ارتباط این عناصر با لحن و تعلیق به‌مثابهٔ مهم‌ترین عناصر جذّاب‌سازــ مقایسه کنیم، در مجموع، این نتایج کلّی حاصل می‌شود:

ـ اصلی‌ترین دلیل کشش روایی *دا* موضوع آن و شخصیّت زنانهٔ راوی است. در مقابل، لحن ضعیف کتاب، مخصوصاً در ارتباط با شخصیّت‌پردازی و زبان روایت، کم‌شدن کشش روایی کتاب را باعث شده است. اصلی‌ترین عامل کشش روایی در *کوچهٔ نقّاش‌ها* لحن مناسب کتاب در ارتباط با زبان و شخصیّت‌پردازیِ آن است؛ ضمن اینکه شتاب حوادث در طرح کلّی کتاب و نداشتن نگاه جزئی‌نگرانه تا حدّی از کشش روایی آن کاسته است.

ـ از منظرِ شخصیّت‌پردازی و لحن، روند فردگرایانهٔ راویِ *دا* و بهره‌نبردن از گفتگو برای معرّفی شخصیّت‌ها و استفاده‌نکردن از لحن شخصیِ افراد باعث تضعیف لحن شده است.

شخصیّت‌پردازی *کوچهٔ نقّاش‌ها* با استفاده از لحن شخصیِ افراد و بهره‌بردن از گفتگوهای زیاد و کشمکش‌های کلامی باعث تقویت لحن کلّی و تعلیق روایت شده است.

ـ در مبحث ارتباط طرح و لحن و تعلیق در کتاب *دا*، مشکلاتی مثل اغراق (که مانع اصلیِ باورپذیریِ نظام علّی و معلولیِ طرح است)، حوادث مشابه و تکراری و مداخلهٔ راوی باعث تضعیف طرح و لحن و تعلیق شده است. در *کوچهٔ نقّاش‌ها*، «افشای حوادث پیش از وقوع در بسترِ خطّی» باعث کم‌رنگ شدن تعلیق شده است؛ ضمن اینکه نداشتن نگاه جزئی‌نگرانه لحن کتاب را ضعیف کرده است.

ـ در مبحث زبان و ارتباط آن با لحن، زبان رسمی و خشک و جدّی *دا*، اگرچه در خدمت فضای تلخ و سخت جنگ است، در کنار مشکلات دستوری، باعث تضعیف لحن و حتّی تعلیق شده است. درمقابل، استفاده از لهجهٔ شخصی و زبان واقعیِ راوی در روایت مستقیم در *کوچهٔ نقّاش‌ها* بیشترین کارکرد را در بهبود لحن کتاب دارد.

ـ در مبحث ارتباط موضوع و درون‌مایه با لحن، در کتاب *دا*، به بهترین و مؤثّرترین شکل از این موضوع تلخ برای ایجاد تعلیق و لحن مناسب استفاده شده است. موضوع فراگیر و جذّاب *کوچهٔ نقّاش‌ها* و درون‌مایهٔ جذّابِ آن هم در خدمت لحن است؛ هرچند به‌اندازهٔ زبان و شخصیّت‌پردازی مؤثّر نیست. تعلیق *کوچهٔ نقّاش‌ها* نیز با درون‌مایه تقویت شده است.

ـ در مبحث زمان، درهم‌شدگیِ زمانیِ *دا* تعلیق را ضعیف کرده؛ هرچند استفاده از زمانِ ماضی بعید ــ به‌منظور برجسته‌سازی حوادث ــ در بعضی از بخش‌ها مفید واقع شده است. *کوچهٔ نقّاش‌ها* تماماً با زمان ماضی ساده روایت شده است که بهترین زمان برای روایت خاطره است. همین انتخابْ تعلیق را بهبود بخشیده است.

ـ در تطبیق سرعت روایت *دا* و *کوچهٔ نقّاش‌ها*، سرعت روایت *کوچهٔ نقّاش‌ها* دارای موقعیّت «صحنه» و *دا* دارای موقعیّت «گسترش» است. بر این اساس، نویسندهٔ *دا* ــ برای تأمّل بیشترِ خواننده بر حوادث دردناک جنگ ــ تعمّداً بر حوادثی ویژه مکث می‌کند که شگردی مثبت محسوب می‌شود، امّا استفاده‌نکردن از لحن مناسب و تنوّع شخصیّت‌ها باعث شده کُندیِ روندِ روایت خواننده را خسته کند؛ خاصّه اینکه موضوع جنگ ذاتاً موضوعی اکشن (پویا و پُرتحرّک) است. در مقابل، *کوچهٔ نقّاش‌ها* سرعت روایتیِ نسبتاً تندی دارد که به موقعیّت صحنه نزدیک شده است. هرچند انتخاب وضعیّت صحنه باعث آشفتگیِ مخاطب در شناخت شخصیّت‌ها و سردرگمیِ او به‌سببِ شتاب حوادث می‌شود، لحن مناسب و جذّاب گفتاریِ راوی و شخصیّت‌ها به‌همراه تعلیق عجولانهٔ کتاب، که با فضای جنگ همخوانی دارد، تا حدّی این عیب را مرتفع می‌کند.

منابع

آزبورن، برایان دی و ریچارد وی سایر، *چگونه زندگی‌نامه بنویسیم؟*، ترجمهٔ محسن سلیمانی، شرکت انتشارات سورهٔ مهر، تهران ۱۳۸۷.

بی‌نیاز، فتح‌الله، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی* (با اشارهٔ موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران)، افراز، چاپ پنجم، تهران ۱۳۹۳.

پرینس، جرالد، *روایت‌شناسی* (شکل و کارکرد روایت)، ترجمهٔ محمّد شهبا، مینوی‌خرد، تهران ۱۳۹۱.

پین، جانی، *سبک و لحن در داستان*، ترجمهٔ نیلوفر اربابی، رسش، اهواز ۱۳۸۹.

تابلی، حمید و دیگران، «بررسی مدل‌های مدیریّت بحران در رمان *دا*»، *نشریّهٔ ادبیّات پایداری*، دورهٔ سوم، ش ۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، ص ۷۷-۱۰۴.

حجوانی، مهدی، *قصّه چیست؟*، سازمان تبلیغات اسلامی؛ حوزهٔ هنری، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۶.

حسینی، اعظم، *دا* (خاطرات سیّده‌زهرا حسینی)، شرکت انتشارات سورهٔ مهر، چاپ نود و ششم، تهران ۱۳۸۷.

دهقان، احمد، *خاک و خاطره* (راهنمای خاطره‌نویسی جنگ)، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاعِ

مقدّس، تهران ۱۳۸٦.
صبوری، راحله، *کوچهٔ نقّاش‌ها* (خاطرات سیّد ابوالفضل کاظمی)، شرکت انتشارات سورهٔ مهر، چاپ شانزدهم، تهران ۱۳۸۹.
صفایی، علی و اسماعیل اشهب، «کتاب *دا* خاطره یا رمان؟»، *نشریّهٔ ادبیّات پایداری*، دورهٔ چهارم، ش ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۲، ص ۹۱-۱۲۰.
قیصری، عبدالرّضا و محمّدرضا صرفی، «طنز در کتاب جنگ *دوست‌داشتنی*» (مجموعه‌خاطرات سعید تاجیک)، *نشریّهٔ ادبیّات پایداری*، دورهٔ اوّل، ش ۱، پاییز ۱۳۸۸، ص ۱۱۳-۱۲۵.
گری، مارتین، *فرهنگ اصطلاحات ادبی در زبان انگلیسی*، ترجمهٔ منصوره شریف‌زاده، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران ۱۳۸۲.
لاج، دیوید، *هنر داستان‌نویسی* (با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن)، ترجمهٔ رضا رضایی، نشر نی، تهران ۱۳۸۸.
میرصادقی، جمال، *عناصر داستان*، سخن، چاپ سوم، تهران ۱۳۷۹.
وستلند، پیتر، *شیوه‌های داستان‌نویسی*، ترجمهٔ محمّدحسین عبّاسی پورتمیجانی، مینا، تهران ۱۳۷۱.

❑

تحلیل داستان *فال خون* داوود غفّارزادگان از منظرِ سازوکارهای دفاعی

افسانه شیرشاهی * (دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ایلام)

چکیده

از آنجاکه جنگ سبب ایجاد شدیدترین انواع ترس، اضطراب و احساس ناکامی در بسیاری از افراد می‌شود، خواه‌ناخواه، چنین مؤلّفه‌هایی در آثار مربوط به جنگ و دفاع مقدّس نیز جلوه می‌کند. داستان *فال خون* داوود غفّارزادگان در بیان وقایع جنگِ تحمیلی و فشارهای روانی و تبعات ناشی از آن یعنی زورمداری، آوارگی، خشونت، مرگ و... نوشته شده است و می‌توان آن را از جنبه‌های روان‌شناختی بررسی کرد. در این مقاله، به‌شیوهٔ توصیفی-تحلیلی، به بررسی داستان مزبور از دیدگاه نظریّهٔ شخصیّت فروید و ترس و اضطراب و اختلالات ناشی از آن و بیان سازوکارهای دفاعی درمقابل چنین حالاتی پرداخته شده است. براساسِ یافته‌های این جستار، شخصیّت‌های داستان، به‌منظور کاهش آسیب‌های روانی ناشی از ترس و اضطرابِ جنگ، به سازوکارهای دفاعی چون جابه‌جایی، همانندسازی، سرکوب و واپس‌زنی،

* shirshahi_7000@yahoo.com

والایش یا تصعید، فرافکنی و دلیل‌تراشی می‌پردازند که در واکنش به‌صورتِ رفتارهای ناآگاهانه‌ای چون استفاده از موادّ مخدّر، سرکوب خاطرات، فحّاشی و تحقیر یکدیگر، خشونت، خیال‌بافی و عذاب وجدان تجلّی می‌یابد.
کلیدواژگان: *فال خون*، داوود غفّارزادگان، نقد روان‌شناسانه، سازوکارهای دفاعی.

۱ــ مقدّمه

از مباحث مهم، در نظریّهٔ شخصیّت فروید، ترس و اضطراب و سازوکارهای دفاعی است (← شولتز[1] و شولتز،[2] ص ٦٢). به‌گفتهٔ راه درخشان،

> ترس و اضطراب نتیجهٔ هرگونه اتّفاقی است که موجب تغییر وضعیّت و به‌هم‌خوردن آرامش فرد می‌شود و موقعیّتی متفاوت با گذشته ایجاد می‌کند [...]. فرد پس از وقوع حادثه ابتدا دچار ترس می‌شود و، سپس، اضطرابی ناشی از وجود منبع خطر در وی پدید می‌آید. یکی از وقایعی که سبب ایجاد شدیدترین نوع ترس و اضطراب می‌شود جنگ است که بر تمام بخش‌های جامعه اثر می‌گذارد و همهٔ قشرها را درگیر می‌کند. (ص ۱۸۸)

نیروی انسانی از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر جریان جنگ است؛ چنان‌که، به‌تصریحِ عطّاری و باقریان،

> شیوهٔ رفتار فرماندهان و سربازان اساسی‌ترین نقش را در تعیین جریان جنگ دارد و شناسایی و پیش‌بینی رفتار این افراد مهم‌ترین عامل در هدایت جریان جنگ است. شناختِ روحیّات انسان‌ها، تحلیل رفتار و پیش‌بینی رفتار بعدیِ آن‌ها از موضوعات علم روان‌شناسی است. با آگاهی از این علم می‌توان رفتار افراد را برای رسیدن به هدفی زیر نظر درآورد. (ص ٦٧)

با شروع جنگ تحمیلیِ دولت بعثیِ عراق علیه ایران، نویسندگان از همان روزهای اوّلِ جنگ شروع به نوشتن کردند. اوّلین نوشته‌ها، بیشتر، روایت و گزارش‌هایی از جنگ بود؛ در صورتی‌که، به‌گفتهٔ پارسی‌نژاد،

1. Schultz, Duane P.
2. Schultz, Sydney Ellen

رمان‌های جنگ ــ به‌دلیلِ شرایط خاصّ آن زمان و اتّفاقاتی چون بمباران، شهادت، آوارگی، اسارت و... ــ دارای ظرفیّت‌های بیشتری برای پرداختن به مفاهیم روان‌شناسانه است. با بررسی اشعار و نوشته‌هاست که می‌توان جنگ را به‌خوبی روان‌شناسی کرد، امّا متأسّفانه کمتر دیده شده که نویسندگان وادی جنگ ــ با توجّه به علم و اشرافی که می‌بایست در زمینهٔ روان‌شناسی داشته باشند ــ عملکرد رزمندگان را مورد بررسی قرار داده و یا پیکرهٔ داستانِ خود را به توصیفِ جریان‌های ذهنی و انفعالات اختصاص دهند. (ص ۱۹)

در این میان، داستان‌هایی نیز به چشم می‌خورد که به‌خوبی می‌توان آن‌ها را از نظرِ روان‌کاوی بررسی کرد. از جملهٔ این آثار *فال خون* است که، به‌دلیلِ بُعد روان‌شناختیِ آن و توجّه فراوان نویسندهٔ اثر به ذهنیّات شخصیّت‌های داستان و بازتاب امیال درونی و فشارهای روانی آنان و چگونگی اثرپذیری‌شان از جنگ، نگارنده بر آن شد جلوه‌های ترس و اضطراب و راه‌های مقابله با آن‌ها (مکانیسم‌های دفاعی) را در داستان مزبور براساسِ مبانی روان‌شناسی فروید بررسی کند و نشان دهد این داستان براساسِ مبانی روان‌شناختی قابل تحلیل است و روحیّات انسان مدرن را نشان می‌دهد. همچنین، چگونگی استفاده از راه‌های مقابله با بحران‌های روحی و واکنش‌های دفاعی در بهبودِ روحیّهٔ اشخاص داستان در آن بررسی شود.

این نوع نقد (روان‌شناسی)، علی‌رغم اینکه حوزه‌های وسیعی از ادبیّات و آثار ادبی را در بر گرفته، در حوزهٔ ادبیّات مقاومت ایران و ادبیّات دفاع مقدّس تا به حال چندان مورد توجّه نبوده است. بررسی روان‌شناختی آثار جنگ و دفاع مقدّس ضرورت دارد، زیرا این رویکرد ــ ضمن بیان گوشه‌ای از فجایع جنگ در طول هشت سال جنگ تحمیلی ــ تأثیرات روانی پایدار و انکارناپذیر جنگ را جلوه‌گر می‌سازد. به‌گفتهٔ تایسن،[1]

استفاده از مفاهیم و رویکردهای روان‌کاویِ روان‌ـتحلیلی به یک نوع ادبی یا ابزار هنری منحصر نمی‌شود؛ ما می‌توانیم از روان‌کاوی برای قرائت داستان، شعر، نمایش، فرهنگ عامّه و آثار غیرداستانی بهره ببریم. (ص ۷۰)

1. Tyson, Lois

هدف از این پژوهش تحلیل روحیّات شخصیّت‌های داستان *فال خون* و تبیین علل اَعمال آن‌ها از دیدگاه روان‌شناسی است. این تحقیق در شمار تحقیقات توسعه‌ای است و به‌شیوهٔ توصیفی-تحلیلی انجام شده است. روش گردآوری اطّلاعات هم به‌صورتِ اسنادی (کتابخانه‌ای) و با رویکرد روان‌شناسی و از نوع تحقیقات بینارشته‌ای است.

۲ـ پیشینهٔ پژوهش

درزمینهٔ نقد روان‌کاوانه در ادبیّات آثار فراوانی نوشته شده است؛ ازجمله کتاب *باران بر زمین سوخته* (تهران، تندیس، ۱۳۸۵) نوشتهٔ فیروز جلالی زنوزی در نقد رمان‌های *همسایه‌ها*، *داستان یک شهر*، *زمین سوخته*، *مدار صفردرجه* و *آدم زنده* از احمد محمود. همچنین، مقالهٔ «ادبیّات و روان‌شناسی» (*کتاب ماه ادبیّات و فلسفه*، ش ۴۳، اردیبهشت ۱۳۸۹، ص ۱۸-۲۳) نوشتهٔ مشیّت علایی که، به‌صورتِ کلّی، ادبیّات و روان‌شناسی را باهم مرتبط دانسته است. البتّه، مقاله‌های بسیار دیگری هم تألیف شده که ذکر همهٔ آن‌ها در این مجال نمی‌گنجد. در موضوع مزبور، چند پایان‌نامه هم نوشته شده که به ذکرِ برخی از آن‌ها اکتفا می‌شود: «نقد روان‌شناختی قهرمانان داستان‌های صادق چوبک براساسِ آرای فروید» (دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۸) از آسیه علیخانی که، در آن، توصیف شخصیّت‌های داستانی ازمنظرِ «نهاد»، «من» و «فرامن» فروید مورد توجّه قرار گرفته است. «گونه‌شناسی اضطراب و مکانیسم‌های دفاعی برپایهٔ نظریّات روان‌شناختی فروید در *تاریخ بیهقی*» (دانشگاه تربیت‌معلّم سبزوار، ۱۳۹۳) نوشتهٔ رضا محمّدنیا که، در آن، به بررسی گونه‌شناسی انواع مکانیزم‌های دفاعی برپایهٔ نظریّات آدلر[1] و فروید پرداخته و بیشتر بر جنسیّت شخصیّت‌ها تأکید شده است. «نقد روان‌شناختی دو رمان از بلقیس سلیمانی: *به هادس خوش آمدید* و *بازی آخر بانو*» (دانشگاه الزّهرا، ۱۳۹۳) نوشتهٔ صدّیقه

1. Adler, Alfred

پهلوانی قمی که، در آن، بیشتر به تحلیل انواع عقده‌ها و کهن‌الگوها توجّه شده است. چنان‌که ملاحظه می‌شود، تاکنون، دربارهٔ بررسی روان‌کاوانهٔ داستان *فال خون* از منظرِ سازوکارهای دفاعیِ فروید پژوهشی صورت نگرفته است.

۳ـ مبانی نظری تحقیق (نگاهی به نظریّهٔ شخصیّت فروید)

فروید ساختار شخصیّت را متشکّل از سه نظام عمدهٔ «نهاد»، «من» و «فرامن» می‌داند. به‌تصریحِ شارّیه،[1]

> درنظرِ وی، «نهاد» منبع انرژی روانی است که، بدون توجّه به منطق و اصول اخلاقی، صرفاً به‌دنبال کسب لذّت است. نظام دیگری که وظیفهٔ حمایت از ارزش‌های جامعه را به عهده دارد «فرامن» نام دارد. این نظام درنتیجهٔ بایدها و نبایدها و تربیت اخلاقی خانواده و جامعه در وجود شخص شکل می‌گیرد و وظیفهٔ آن کنترل تمایلات ناپسند نهاد می‌باشد، امّا «من» پیرو اصل واقعیّت در جامعه می‌باشد. «من» میان دو نظام احساسی و بدون منطق، یعنی «نهاد» و «فرامن»، تعادل برقرار می‌سازد. از یک طرف، از تمایل نهاد برای بقا به‌صورتِ منطقی استفاده می‌کند و، از دیگر سو، سعی دارد تا جلوی زیاده‌خواهی‌های «فرامن» مبنی بر فدا کردن خود و مرگ‌طلبی را تقلیل دهد. (ص ٦١)

فروید ذهن را به «هشیار» و «ناهشیار» تقسیم کرد. ناهشیار بزرگ‌ترین و مهم‌ترین بخش ذهن است که کمتر دست‌یافتنی است. «نیروهای تعیین‌کنندهٔ شخصیّت در این بخش قرار دارند. ناهشیار خاطرات سرکوب‌شدهٔ اوایل زندگی، منبع انرژی روانی و غرایز است. از طریقِ فرایند تداعی آزاد و تحلیل رؤیا می‌توان به ناهشیار پی برد» (لاندین،[2] ص ٢٦٦). در این میان، یکی از مهم‌ترین مفاهیم مرتبط با ناهشیار، که در نظام روان‌کاوی برای تبیین عملکرد دفاعیِ روان در برابرِ اضطراب و ناراحتی معرّفی شدند، سازوکارهای دفاعی‌اند که برای تسلّط بر غرایز به کار می‌روند. سازوکارهای دفاعی، به‌دلیلِ اهمّیّت ویژه‌ای که در مفاهیم اختلال‌های روانی و

1. Charrier, Jean Paul
2. Lundin, Robert William

درمانِ آن‌ها دارند، مورد توجّه روان‌شناسی بالینی قرار می‌گیرند و، «در تحقیقات، مشخّص شده است که سلامت جسمی و روانی افراد به‌طور معناداری با مکانیزم‌های دفاعی آن‌ها در ارتباط است». (Bond & Perry, p 71)

ترس و اضطراب و سازوکارهای دفاعیِ مقابله با آن از مهم‌ترین مباحث فروید در نظریّهٔ شخصیّت است. «اضطراب حالت ناخوشایندی است که سبب ایجاد تنش و ناراحتی در وجود فرد شده و ترسی از آنچه در حالِ وقوع است را در وی ایجاد می‌کند» (شولتز و شولتز، ص ٦۲). نگرانی و عصبانیّت و احساساتی نظیر آن برخاسته از ترس و اضطراب‌اند و مکانیزم‌های دفاعیِ همانندی نیز دارند. همچنین، برای مقابله با اضطراب باید علّت ترس را شناسایی کرد و از بین برد.

در موقعیّت ویژهٔ جنگ، به‌علّت فضای پُرهول و هراس و اضطراب ناشی از آن، روحیّات و رفتارها و حالات روانی افراد به‌شدّت دچار تغییر و دگرگونی می‌شود. بنابراین، ترس و اضطراب و متقابل آن (مکانیزم‌های دفاعی) حضوری پُررنگ می‌یابند.

٤ـ بحث و بررسی (تحلیل روان‌شناختی داستان *فال خون*)

فال خون روایت زندگی چهارروزهٔ سرباز و ستوانی عراقی است که، برای دیده‌بانی، به ارتفاعات «هور» اعزام می‌شوند و در سنگری پُر از آذوقه اسکان می‌یابند. سرباز، در طول خدمتش، در هراس دائمی از مرگ به سر می‌برد. مرگ و چگونه مردن سببِ سلب آسایشِ او شده است. آن‌ها شبِ اوّل را با گرفتن فال چینی به صبح می‌رسانند. در فال، خبرهای شومی مبنی بر مرگ سرباز و ستوان گزارش می‌شود که، به‌موجبِ آن، می‌توان اضطراب روحی‌شان را حس کرد. روز بعد را با دادن گرای محل، درست کردن آدم‌برفی، پارو کردن برف از درِ سنگر سپری می‌کنند تا اینکه، روز سوم، ستوان‌یار گارد عراقی از کوه بالا می‌آید و، بعد از بررسی سنگر و منطقه، ستوان را به اهمال و

خوش‌گذرانی متّهم می‌کند. با درگیری ستوان و ستوان‌یار، سرباز، برای نجات جان ستوان از چنگال ستوان‌یار، ستوان‌یار را می‌کُشد. شب‌هنگام، آن‌دو، پس از مجادله بر سرِ یافتن مقصّر اصلی در مرگ ستوان‌یار، قرار می‌گذارند که هریک جداگانه ماجرا را به مقامات بالا گزارش کنند. سرباز، با علم به اینکه ستوان دانشجوی حقوق است و از پسِ کار برخواهد آمد، شبانه او را می‌کشد و به درّه پرت می‌کند. صبحِ روز چهارم، سرباز، بین مرگی که قانون حاکم برای او تعیین کرده است و مرگ خودخواسته، خودکشی را می‌پذیرد.

روان‌کاوی، در نقد ادبی، ابتدا برای شناخت روانی نویسنده به کار می‌رفت و این تعریف را خود فروید آغاز کرد (← پاینده، ص ۲۰۶). به‌تصریحِ شارّیّه،

> فروید معتقد است بیمار باید ناخودآگاه خود را به‌گونه‌ای با رفتار و درواقع با گفتار بروز دهد، امّا تنها داشته‌های متن ادبی و آثار خلاّق هنری (کلام و گفتار) است که روان ناخودآگاهان را تفسیر می‌کند. (ص ٦٧)

در این نوع نقد، تأثیر ضمیر ناخودآگاه در آفرینش اثر ادبی، چگونگی بیان آن در ادبیّات (کلمات و سخنان) و ذهن اشخاص و نیز توصیف موقعیّت‌های مؤثّر در اثر (متن) بررسی می‌شود. به‌گفتهٔ حنیف،

> بهترین آثار ادبیّات جنگ در جهان معمولاً آثاری هستند که صرفاً از مضمون جنگ سخن نگفته‌اند، بلکه درکنار این پدیده وجوه دیگرِ زندگی را با مضامین و نگاه‌های فلسفی و روان‌شناختی یا حتّی عاشقانه به تصویر کشیده‌اند. در برخی از این آثار حتّی جنگ نقش پس‌زمینه را ایفا می‌کند. (ص ۷۵)

در *فال خون*، که نویسنده از زاویهٔ دشمن و موقعیّت دشمن به جنگ می‌پردازد، سعی شده واقعیّات جنگ و خشونت‌طلبی دشمن از زبانِ خودش یعنی سرباز عراقی به نمایش گذاشته شود و، بدین‌ترتیب، اثر از حالت کلیشه‌ای و شعارپردازی دور و با مضامین روان‌شناختی و... آمیخته شود. چنان‌که گفته شد، جنگ باعث ترس و اضطراب و واکنش‌های هیجانی در بسیاری از افرادِ درگیر با آن می‌شود و ضمیر ناخودآگاه افراد،

درمقابل این ترس و اضطراب‌ها، سازوکارهایی (مکانیزم‌هایی) اِعمال می‌کند؛ ازاین‌رو، در این پژوهش، ابتدا به بررسی ترس و اضطراب و اختلالات روانیِ ناشی از آن در داستان مزبور پرداخته و، سپس، سازوکارهای (مکانیزم‌های) دفاعیِ روان ناخودآگاه و ناهشیارِ ذهن درمقابل این اختلالات تحلیل می‌شود.

٤ـ١ـ تحلیل ترس و اضطراب و اختلالات ناشی از جنگ در داستان *فال خون*

ترس در آثار جنگ، به‌ویژه در *فال خون*، بسامد فراوانی دارد و به دو شکلِ مستقیم و غیرمستقیم بازتاب داده می‌شود. به‌گفتهٔ دوان پی شولتز و سیدنی الن شولتز،

> در روش مستقیم، شخصیّت‌ها ترس را به زبان می‌آورند؛ امّا در روش غیرمستقیم ترس و اضطراب به‌شکل فرار از موقعیّت یا استفاده از سازوکارهای دفاعی، توسّل به منابع حمایتی مانند دعا و نیایش، کابوس‌ها و خواب‌های آشفته، هذیان‌گویی، انواع بیماری‌های جسمی و... نمود می‌یابد. (ص ۸۷)

در ادامه، به بررسی و تحلیل ابعاد گوناگون این اختلالات اضطرابی پرداخته می‌شود.

٤ـ١ـ١ـ علائم جسمانیـــ طبق نظریّهٔ فروید، «انواع بیماری‌های گوارشی از جمله درد معده، سست‌شدن زانوها، گرفتگی عضلات گردن، شانه‌ها و درد پشت گردن از نشانه‌های اختلال اضطرابی است» (فروید، ص ۷۸). در *فال خون*، اوّلاً، شخصیّت سرباز با دیدن هر جنازه‌ای در دریاچهٔ هور و مسیر عبورشان هراس شدیدی از مرگ در وجودش رخنه می‌کند؛ ثانیاً، اوج این ترس، پس از سَر رسیدنِ ستوان‌یار و متّهم‌شدن به خیانت و کشتن ستوان‌یار است که، در پی آن، ستوان دچار حملات شدید هراسی می‌شود؛ این رفتارها، سپس، به درگیری و پرخاشگری بین سرباز و ستوان عراقی منجر می‌شود. علائم جسمانیِ ناشی از پیامدهای آن، با ارائهٔ تصویری از جنگ و توصیف حالات جسمانی و ظاهریِ شخصیّت سرباز و ستوان در هنگام دیده‌بانی، نمود یافته است: «پشت سر را که نگاه می‌کرد، پاهایش می‌لرزید و می‌دید مرگ اینجا سرسام‌آور است؛ سرگیجه، خشکی دهان و عرق سردی که بر تیرهٔ پشت می‌نشیند» (غفّارزادگان،

ص ۵). مرگ و سایهٔ مرگ چنان در سراسر لحظه‌های سرباز عراقی سایه انداخته است که «صدای ستوان دستپاچه‌اش می‌کرد؛ نمی‌دانست چرا؟ شاید چون خودش از بلندی می‌ترسید [...]» (همان‌جا) و «[...] روی برف‌ها سُر می‌خورد و، نیم‌نگاهی که به پشت سر می‌انداخت، بند جگرش می‌لرزید». (همان‌جا)

٤ـ١ـ٢ـ علائم رفتاریـــ «در بُعد رفتاری، مبتلایان به اختلال اضطرابی از تفریحاتِ خود می‌کاهند و هرآنچه را باعث تغییر روحیّه‌شان می‌شود از خود دور می‌کنند. همچنین، دچار کاهش یا افزایش محسوس اشتها و اختلال خواب می‌شوند» (عطّاری و باقریان، ص ٥٤). در *فال خون*، برخی شخصیّت‌ها پس از وقوع حادثه دچار کابوس و خواب‌های آشفته می‌شوند. شخصیّت اصلیِ *فال خون*، یعنی سرباز عراقی، آسیب‌های جدّی از جنگ متحمّل شده است و، در طول داستان، هرگز نمی‌تواند بر مشکلات روانی غلبه کند؛ از این رو، اختلال اضطرابی در او به‌صورتِ پایدار و خفته باقی می‌ماند. او مرگ را، ناخواسته، مدام در ذهن و در خوابِ خود تکرار می‌کند؛ چنان‌که حتّی در ضمیر ناخودآگاهش همیشه کابوس جویده‌شدن زیر دندان موش‌ها رخ می‌نماید: «[...] بی‌مقدّمه رو به ستوان گفت: [...] من همیشه خواب می‌بینم؛ خواب موش‌های [...]» (غفّارزادگان، ص ۲۹) و این کابوس‌ها، به‌گفتهٔ یونگ،

> [همان] رؤیاهای بی‌شماری هستند که فروید آن‌ها را به‌عنوان هیجانات درون‌روانی مطرح کرده است؛ مانند عقاید شخصی که احتمالاً می‌خواهند واکنش‌های نیرومند و عاطفی داشته باشند و به‌گونه‌ای آشفته می‌شوند که درخور بافت رؤیا می‌شوند و به‌شکل عقاید دردناک تغییر شکل می‌یابند و هر نوع واکنش قوی و عاطفی را امکان‌پذیر می‌سازند. (ص ٦٥)

خواب و کابوس‌های سرباز نیز، به‌تعبیرِ یونگ، همان «رؤیاـواکنش» نامیده می‌شود و امکانات تفسیر را برنمی‌تابد (← همان‌جا). به‌گفتهٔ یونگ، می‌توان همهٔ رؤیاهایی را که برخاسته از تجارب و خاطرات گذشتهٔ زندگی یک شخص است در این مقوله طبقه‌بندی کرد (← همان‌جا). تحلیل چنین رؤیاهایی مشخّص نمی‌کند که چرا تجاربی از این دست، چنین صادقانه و درست، از نو به‌وجود می‌آیند؟ به‌نظر می‌آید این تجارب همچنین جنبهٔ نمادین دارند که رؤیابین را درگیر خویش می‌کنند و تنها به‌سببِ همین جنبه

است که تجربه در رؤیا بازپرورده می‌شود. به‌هرحال، این رؤیاها به‌نوعی واکنش تعلّق ندارند، بلکه رؤیاهایی‌اند نشئت‌گرفته از برخی رویدادهای آسیب‌زننده به نظام عصبی که باعث اختلال روانی و جسمانی می‌شوند. این نوع ضربهٔ (شوک) شدید در طول جنگ فراوان وجود دارد. در داستان مزبور، با شمار فراوانی از رؤیاهای واکنشی مواجه می‌شویم که عامل تعیین‌کنندهٔ آن ضربهٔ روانی است. هرچند درونهٔ ضربهٔ روانی کم‌کم جنبهٔ خودبه‌خودی‌اش را به‌واسطهٔ تکرار از دست می‌دهد، رؤیایی از این نوع ــ که سراسر کابوس و ترس از موش است و دائم تکرار می‌شود ــ به‌سختی می‌تواند جبران شود. این‌گونه رؤیا ــ که ریشه در درونهٔ آسیب روان دارد و اکنون خودکار شده ــ تا هنگامی که ضربهٔ روانیِ محرّکِ خود را رها نکند، ادامه می‌یابد. بنابراین، ضمیر ناخودآگاه سرباز است که مدام آن را بازتولید می‌کند و خودآگاه در آن نقشی ندارد:

> بالای تخته‌سنگ بزرگی ایستاد و در زیرِ هیبتِ وهم‌آور کوه به خواب‌هایش فکر کرد. چرا همیشه کابوس‌هایش پُر از افتادن‌های بی‌انتها بود؟ آیا رؤیاها پیشاپیش به او هشدار نداده بودند؟ پس چرا یک‌لحظه، موقع پیاده‌شدن، حس کرده بود که اینجا را قبلاً باید دیده باشد؟ اگر نبود، این‌همه او را به وحشت نمی‌انداخت. (غفّارزادگان، ص ۸-۹)

از علائم رفتاری دیگرِ ترسْ از دست‌دادن قدرت حرکت است که پس از چند انفجار پی‌درپی و وحشت‌زدگیِ افراد نشان داده می‌شود: «ستوان داشت موقعیّت منطقه را تشریح می‌کرد. بعد شنید که گرا می‌دهد و با خنده می‌گوید: "فعلا دو تا ..."؛ زانوهایش سست شد. دیگر نرفت داخل سنگر و...». (همان، ص ٢٤)

تغییر در ذائقه از دیگر علائم رفتاری ترس است: «مدّت‌ها بود این‌قدر راحت و آسوده غذا نخورده بود؛ همیشه غذا توی سنگر سرِ دلش سنگینی می‌کرد و هر لقمه‌ای که برمی‌داشت فکر می‌کرد لقمهٔ آخر است [...]». (همان، ص ٢٨)

٤ـ١ـ٣ـ علائم و واکنش‌های هیجانیِ رفتاری[1] ــ در بُعد هیجانی، اضطراب زیاد موجب کاهش فعّالیّت‌های فرد می‌شود. «خُلق افسرده و غم‌زده، خشم و زودرنجی، کلافگی و...» (شولتز و شولتز، ص ٦٣) از ویژگی‌های بارز اختلالات اضطرابی است. در *فال خون*، علاوه بر علائم جسمانی و رفتاری، اختلال حواس پس از سانحه به‌صورتِ علائم هیجانی ازقبیل ترس و اضطراب شدید در وجود سرباز عراقی بروز داده می‌شود که البتّه دست خودش نیست:

> دست خودش نبود. فکروذکرش همیشه این‌ها بود. از روز اوّلی که او را به منطقه آورده بودند، ترسش بیشتر از موش‌هایی بود که جنازه‌ها را می‌بلعیدند و کابوس‌ها می‌دید که، درمیان نیزار، آبْ جنازهٔ بادکرده‌اش را آرام جابه‌جا می‌کند و موش‌های درشت خاکستری، با دندان‌های تیز و دست‌های صورتی کوچک، روی سینه‌اش نشسته‌اند و خیس و بوگندو گوشتش را می‌جوند [...]. هربار که با قایق ازمیان نیزار می‌گذشت، جنازه‌ها را در چنان حال‌وروزی می‌دید. شب، از وحشت، درمیان کیسهٔ خواب ــ که زیپ آن را تا خرخره می‌کشید ــ تا دم‌دمای صبح عرق می‌ریخت و جرئت نمی‌کرد سر بیرون بیاورد. بارها حرکت تند موش‌ها را روی برزنت کیسهٔ خواب حس کرده و فریادش را در گلو خفه کرده بود. (غفّارزادگان، ص ۸)

احساس ضعف و سستی از علائم دیگرِ واکنش‌های هیجانی در *فال خون* است:

> همیشه یک اضطراب دائمی و کاهنده در وجودش بوده و انگار همهٔ آن سگ‌دوزدن‌ها و تلاش‌ها برای این بوده که با این ستوان قلمی بیاید بالای کوه و ضعف چنان در زانوهایش لانه کند که جرئت نفس‌کشیدن نداشته باشد. (همان، ص ۷)

نمونه‌ای دیگر از علائم واکنش‌های رفتاریْ تحوّلات رفتاری و روحی‌روانی «ستوان» پس از مرگ «ستوان‌یار» است. ستوان، در ابتدای رمان، شخصیّت محکم و قاطع و بذله‌گو و تقریباً عاشق‌پیشه‌ای دارد و سعی می‌کند درمقابل هر چیزی خون‌سردی خود را کاملاً حفظ کند، امّا بعد از قتل ستوان‌یار چنان آشفته می‌شود که نمی‌تواند موقعیّتی را که در آن قرار گرفته درک کند و از جنازهٔ ستوان‌یار می‌ترسد و ترسش را بروز می‌دهد.

1. behavioral and emotional reactions

درحقیقت، با مرگ ستوان‌یار، به‌حدّی از پستی و زبونی می‌رسد که سرباز پشت‌سرِ هم به او توهین می‌کند و با دیدن جنازه غش می‌کند و می‌لرزد و با دیدن صورت لهیده و خون‌مردهٔ ستوان‌یار عق می‌زند؛ درحالی‌که راوی در ابتدای داستان او را قبراق و سرِحال و شجاع در ذهن خواننده ترسیم کرده است:

ـ «حالا با جنازه چه‌کار کنیم؟»
ـ «تو چرا این‌جوری می‌کنی؟ انگار خل شدی!»
ستوان به داخل سنگر نگاه کرد و زود رو برگرداند [...].
ـ «چیه می‌ترسی؟»
ـ «آره من از جنازه می‌ترسم.»
ـ «آن‌همه جنازه همیشه زیر دست‌وپات بوده». (همان، ص ٨٦)

٤ـ١ـ٤ـ خیال‌بافی[1] و بزرگ‌نمایی[2] ــ از دیگر واکنش‌های هیجانی در *فال خون* خیال‌بافی و بزرگ‌نمایی است. خیال‌بافی هنگامی صورت می‌گیرد که روبه‌رو شدن با واقعیّت برای شخص دشوار است و، از این رو، در خیال خود، دنیا را آن‌طورکه دوست دارد بنا می‌کند. ثابت شده است که وقتی شخص با شکست‌های گوناگون روبه‌رو می‌شود، تخیّلات فریبنده و لذّت‌بخش به او ارضای خاطر می‌بخشد و، در نتیجه، از اضطراب و ناراحتی‌اش کاسته می‌شود. به‌گفتهٔ بنیامین جیمز سادوک[3] و ویرجینیا آلکوت سادوک،[4] «در این مکانیسم، فرد، از طریقِ خیال‌پردازی، برای حلّ تعارض‌ها و کسب رضایت، به عقب‌نشینیِ اوتیتیک متوسّل شده و از دوری و فاصله‌گذاریِ عاطفی در رابطه با دیگران سود می‌جوید» (ج ۳، ص ٦٧). در *فال خون* چنین می‌خوانیم:

> شاید هم الان به این چیزها فکر می‌کرد و توی ماشین در میان راه به چیزهای دیگر فکر کرده بود؛ امّا دید فقط یک طرّهٔ افتاده بر پیشانی یادش بود و گردنی که از سیاهی و ستبری به کندهٔ چوبی می‌مانست [...] و حالا که روی سنگرِ سُر ایستاده بود و می‌لرزید این چیزها را برای خودش می‌بافت. (غفّارزادگان، ص ۷۲)

گاه این خیال‌بافی از واقعیّت تلخ درقالب واکنش هیجانیِ خواب و رؤیای صادقه رخ می‌نماید؛ چنان‌که در ابتدای داستان، وقتی سرباز عراقی و ستوان به بالای تپّه‌ها می‌رسند، سرباز حس می‌کند آنجا را قبلاً در خواب دیده است:

1. dreaming
2. fantasy
3. Benjamin James Sadock
4. Virginia Alcott Sadock

در این سمت، جایی که او و ستوان ایستاده بودند، چنان وضوحی بود که مثل یک رؤیای خوشِ باورنکردنی به نظر می‌رسید. شاید بارها این خواب را دیده بود که ایستاده میان چند تپّهٔ ماهور و هوا از روشنیِ شفّافی مثل آیینه می‌درخشید [...]. (همان، ص ۱۰)

پیش‌بینی مرگ، که یک واکنش هیجانی برای سرباز شده است، در قالب تجسّم خیال موش و سرهنگ‌هایی با مدال‌هایی از مرگ، سرباز عراقی را رها نمی‌کنند:

جوخه‌های مرگ با مسلسل‌های سبکِ دستی همه‌جا می‌پلکیدند ــ موش‌های خاکی‌پوشِ پشت سنگرها ــ و سرتیپ‌ها و سرهنگ‌ها، با مشت‌های پُر از مدال‌های تشویقی و جیب‌های پُر از حکم اعدام، همه یک‌دهان بودند: «برو بمیر»! (همان، ص ۱۵)

٤ـ۲ـ بررسی و تحلیل سازوکارهای دفاعی در داستان *فال خون*

گفتیم روان آدمی، برای مقابله با عوارض روانیِ برخاسته از جنگ، سازوکارهایی به‌منظورِ دفاع در مقابل عوارض منفی جنگ و... دارد. بدین‌منظور، مکانیسم‌های دفاعی اغلب به‌طور ناخودآگاه اِعمال می‌شوند و معمولاً با تحریف و انکار و تبدیل واقعیّت همراه‌اند و موجب خودفریبی می‌شوند؛ کارکردهای مثبتی همچون محافظت از خود و کاهشِ اضطراب درد دارند و تا حدّ زیادی می‌توانند در سازگاریِ بهتر با موقعیّت و محیط به شخص روان‌رنجور کمک کنند (Gramer, p 667 ←). به‌گفتهٔ رایکمن،

همیشه، برای ارضای تمایلات، امیال و غرایز جنسی، بین «نهاد» و «فرامن» درگیری و کشمکش وجود دارد و، برای اینکه تعادل روانی و شخصیّتی در اثر این درگیری محفوظ بماند، «من» نقش میانجی داشته و از وسایلی استفاده می‌کند که از اضطراب ــ که کیفیّت نامطلوبی است و تقریباً سرمنشأ تمام بیماری‌های روانی و واکنش‌های عصبی را تشکیل می‌دهد ــ نجات یابد. این وسایل همان مکانیسم‌های دفاعی هستند که آن‌ها را «مکانیسم‌های دفاعی من»[1] نیز می‌گویند. (ص ۱۲)

در ادامه، مهم‌ترین راه‌های مقابله با اختلالات اضطرابی، به‌ترتیبِ بازتاب در *فال خون*، بررسی می‌شود:

1. ego defence mechanisms

٤ـ۲ـ۱ـ واکنش وارونه[1] ــ از جمله سازوکارهای دفاعی است که، با تحریفِ واقعیّت، فرد را دربرابر اضطراب محافظت می‌کند. درحقیقت، «وقتی ابراز یک غریزه به اضطراب زیاد منجر می‌شود، مخالفِ آن ممکن است جایگزین شود. به این مکانیزم دفاعی واکنش وارونه گفته می‌شود. این مکانیزم را اغلب می‌توان از ابراز اغراق‌آمیز آن تشخیص داد» (لاندین، ص ۲۷۳). در این نوع واکنش، فرد آرزوها و امیال و ترس‌های خود را اغراق‌آمیزانه ابراز می‌کند، زیرا امیال سرکوفته ناهشیارانه و در نقطهٔ مقابل ابراز می‌شوند. این نوع دفاع یکی از مشخّصه‌های روان‌آزردگیِ وسواس است و در *فال خون* از دیگر سازوکارهای دفاعی نمودِ بیشتری دارد، زیرا در آن اغراق تفکّرات وسواس‌وارِ شخصیّت اصلی را دربارهٔ مرگ مشاهده می‌کنیم؛ طوری‌که ترس‌های خود را به‌شکلی اغراق‌آمیز از واقعیّت دردناک مرگ ابراز می‌دارد:

> [...] باید هرچه زودتر مرده‌ها را از آب گرفته برمی‌گشتند. اوّلین‌بار بود که دستش به جنازهٔ خیس و لزج می‌خورد [...]. ناگهان سرمای چندش‌آوری استخوان‌هایش را لرزاند و بویی شنید [...]؛ بویی که فکر را سیاه و دهان را پُر از زرداب تلخ می‌کرد. با حرکت‌دادن اوّلین جنازه، چند موشِ درشت شناکُنان رفتند میان نی‌ها و از آن به بعد کابوس موش‌ها شروع شد؛ موش‌هایی که گوشت آدم را با ولع می‌خوردند و هر روز پروارتر می‌شدند. (غفّارزادگان، ص ۱۰)

غالب شخصیّت‌های داستان از سازوکار مزبور برای تسکین آلام و مصیبت‌های خود استفاده می‌کنند. نویسنده توانسته با نگاهِ تازه‌ای، که زندگیِ حین جنگ در سنگری در بالای تپّه‌های هور را روایت می‌کند، به نقل داستان بپردازد. از جملهٔ موارد شمول این نوع واکنش استفادهٔ شخصیّت‌های داستان از شگرد اطناب و جملات طولانی است که گاهی دل‌زدگی و ملال شخصیّت‌ها را نمایان می‌سازد. برخی شخصیّت‌های *فال خون*، در واکنشی وارونه، به‌طور ناگهانی متحوّل می‌شوند و، با توجّه به فقدان زمینهٔ قبلی در داستان و تکاپوی کافی نداشتنِ شخصیّت برای متحوّل شدن، خواننده دچار شوک می‌شود. تحوّل شخصیّت ستوان

1. reaction formation

در پایانِ داستان به فردی که از دیدن خون و کشته شدن ستوان‌یار دچار حالت تهوّع و بی‌هوشی می‌شود و نیز تحوّل شخصیّت سرباز عراقی از سربازی زیردست و مطیع و مُبادی آداب به شخصیّتی جسور، که حتّی در پایانِ داستان به ستوان مافوقِ خود پرخاشگری می‌کند، از نمونه‌های واکنش‌های وارونه است.

خودکشی سرباز در پایان داستان نیز مهم‌ترین واکنش وارونه است؛ شخصیّتی که حتّی از خوابیدن به‌سببِ دیدن کابوس می‌ترسید اکنون به قتل دوستانش دست می‌زند و درواقع قتل ستوان‌یار (که کاملاً اتّفاقی است) و قتل ستوان (که کاملاً حساب‌شده است) مقدّمه‌ای می‌شود برای تصمیم سرباز به خودکشی و، درنهایت، این سرباز است که چگونه مردن را برمی‌گزیند.

> براساسِ نظریّهٔ رنه ژیرار[1] (۱۹۹۳ م)، حوادث زندگی هویّت و خودمفهومیِ فرد را تهدید می‌کند و باعث می‌شود که حمایت‌های هویّتیِ وی ریشه‌کن شوند. آن‌دسته از تغییراتِ زندگی، که مبتنی بر برنامه و قابل انتظارند، مانند بازنشستگی یا مرگ طبیعی قوم‌وخویش، تأثیر کمتری در رفتار خودکشی دارند تا تغییرات نامنتظره مانند ناکامی‌های شغلی و حرفه‌ای. (محمّدپور، ص ۷۶)

فردی که به خودکشی تمایل دارد بودن را به‌معنای بودن در سکوت محض و آسودگیِ خودکشی را راهی جهت رسیدن به آرامش درونی و آسودگیِ خاطر می‌انگارد، به‌طوری‌که از زندگی رنج‌آور رهایی یابد؛ چنان‌که وقتی سرباز عراقی خود را در ورطهٔ نابودی می‌بیند، برای رهایی از مشکلات شغلی و درد و رنج ناشی از بازجویی‌های طاقت‌فرسا، تصمیم به مرگِ خودخواسته می‌گیرد:

> حالا حکم را خودش می‌خواند و دستور آتش را صادر می‌کرد؛ ایستاد بر لبهٔ پرتگاه، مختصّات منطقه را دقیقاً حساب کرده بود: حدّاکثر ششمین گلوله می‌خورد به بالای پرتگاه. او آنجا ایستاده بود در بلندای صخره‌ای سرد و سیاه [...] و گرا داد شش گلوله با مختصّات مشخّص [...]. (غفّارزادگان، ص ۱۰۱)

1. René Girard

٤ـ۲ـ۲ـ سرکوب یا واپس‌زنی[1] هر دو یک واکنش دفاعی‌اند. «سرکوبْ یکی از ابتدایی‌ترین و رایج‌ترین سازوکارهای دفاعی است که بیمار در مواقع اضطراب به آن متوسّل می‌شود» (جونز[2] و دالبی‌یز،[3] ص ۱۸۱) و به‌وسیلهٔ آن، یک کشش نامطلوب، به‌طور فعّال و کامل، از صحنهٔ هشیاریِ فرد بیرون رانده می‌شود. «این سازوکار، با برگشت‌ناپذیر کردن واقعیّات افکار و امیال و خاطرات، ناخودآگاه را به وجود می‌آورد» (گرین[4] و لبیهان،[5] ص ۲۲۳). سازوکار دفاعی مزبور نیز در *فال خون* نمود فراوانی دارد. مثلاً، سرباز، با دور شدن از شهر و زندگی و خاطرات گذشته، افکار ناخوشایندِ خود را به ناخودآگاه ذهن می‌راند؛ امّا این افکار هیچ‌گاه محو نمی‌شوند، بلکه پیوسته سعی در ابراز خویش دارند و این ویژگی را می‌توان از تصوّرات پی‌درپی سرباز عراقی درباب مرگ دریافت. همچنین، به‌سببِ این‌قبیل سرکوب‌هاست که سرباز عراقی به روان‌رنجوری‌های عدیده‌ای (انزوا، درون‌گرایی، توهّم دیدن پسربچّه‌ای که انگشتانش را قطع کرده بود یا دیدن موش‌ها در حالِ جویدن جنازه‌ها) مبتلا می‌شود و، چنان‌که فروید در معالجهٔ بیماران روان‌رنجور متوجّه می‌شود، «آن‌ها درواقع خواسته‌های نفس ثانویّهٔ خود را سرکوب کردند و این سرکوب و مجال‌ندادن به آن امیال باعث انواع روان‌رنجوری‌ها در آنان شده است». (پاینده، ص ۲۸)

آنچه در داستان *فال خون* اتّفاق می‌افتد این است که فکر سرکوب‌شدهٔ مرگ، با تمامِ نیرو، می‌خواهد ابراز شود و علائم این سرکوبی را نمایان سازد:

> دیگران چطور ترسشان را قورت می‌دادند؟ تنها لحظهٔ مرگ بود که چهرهٔ واقعی‌شان رو می‌شد. همان آدم‌هایی که تا چند دقیقهٔ پیش گپ و گفتگو می‌کردند حالا افتاده بودند به هول و وِلا [...]. شنیده بود فقط کسانی بیشتر از مرگ می‌ترسند که تخیّل قوی دارند، زیرا هول مرگ در نظرِ آن‌ها بس عظیم است. (غفّارزادگان، ص ۱۵)

1. repression
2. Jones, Alfred Ernest
3. Dalbiez, Rolland
4.Green, Keith
5. Lebihan, Jill

عملکرد ساز و کار سرکوب (واپس‌زنی) به این صورت است که شخص، برای گریز از درد و رنج زندگی، گاهی به گذشته‌ای نه‌چندان دور بازمی‌گردد. در *فال خون* نیز گاهی این پس‌زدنْ واپس‌زنیِ آن لحظهٔ موعودی است که سرباز در خواب دیده بود: «فکر کرد هرجایی می‌تواند آخر کار باشد. آن لحظهٔ موعود و حالا که از دستِ کابوس موش‌های آدم‌خوار رها شده، شاید چیزی به‌مراتب [...] سَبُعانه‌تر در کمینش نشسته [...]» (همان، ص ۹). ستوان پیش‌گوییِ مرگ را با فال چینی، هنگامی‌که کاسهٔ پُر از حشرات در فالش آمده، چنین واپس می‌زند و سرکوب می‌کند: «مزخرف است؛ ببین چه نوشته: "ظرفی پُر از حشرات جنبنده؛ نگرانیِ کار روی آنچه که پوسیده است؛ غفلت عظیم و تباهی". کتاب را بست و پرت کرد به گوشه‌ای [...] و خندهٔ عصبی کرد». (همان، ص ۳۶)

٤ـ۲ـ۳ـ والایش یا تصعید[1] یک اصطلاح روان‌کاوی است که در اصل، به‌گفتهٔ سادوک و سادوک، عبارت است از:

> تغییر کشش‌های غریزی به‌سمت رفتار اجتماعی قابل قبول و تمجید. تصعید شکل خاصّی از جابه‌جاسازی است که جنبهٔ سازندگی و خلاّقیّت دارد؛ مانند گرایش به ادبیّات و هنر. والایش تکانه‌ای است که هدف اصلیِ آن حفظ شده، امّا موضوعِ آن از صورت قابلِ اعتراضِ اجتماعی به موضوعی باارزش تبدیل می‌شود. والایش لیبیدوئی[2] مستلزم رفع جنسیّت از تکانه‌های سائق و پذیرش چیزی است که فرامن و اجتماعْ آن را ارج می‌نهند. والایشِ تکانه‌های پرخاشگرانه ازطریق بازی‌ها و ورزش‌های لذّت‌بخش صورت می‌گیرد و، برخلاف دفاع‌های «نوروتیک»، به فرد این امکان را می‌دهد که غرایض را در مجرایی خاص تخلیه کند تا محکوم شده یا بازگردانده شوند و شخص احساسات خود را تعدیل نموده و متوجّه هدف یا شخص مهمّی سازد. (ج ۳، ص ۸۷)

در *فال خون*، نمونه‌های بسیاری از والایش و تصعید را در رفتارهای بازی‌گوشانهٔ ستوان می‌توان دید و بسامد آن نیز در داستان نسبتاً زیاد است:

1. sublimation
2. libido

دورِ خود چرخید و نگاهی به دهانهٔ تاریک سنگر انداخت که ستوان درون آن گم شده بود و حالا فقط صدای سوت‌زدن و کارکردنش با بی‌سیم می‌آمد، چه بی‌خیال! اگر او هم این‌طوری بود، زندگی چه راحت می‌گذشت! دام‌دام‌دام [...] مگر می‌شود الکی زمزمه کرد و بشکن زد؟! جَنَم هرکس یه‌جور هست. (غفّارزادگان، ص ۳۲)

ستوان، برای رهایی از فکرکردن به موقعیّت آزاردهنده‌ای که در جنگ به او واگذار شده، به شوخ‌طبعی روی می‌آورد و گاه برای تفنّن و تفریح گرا می‌دهد. سعی دارد از مناظر بکر طبیعت کوهستانی و آرامشِ آن برای تمدّد اعصاب بهره برد و، از این رو، به‌جای شخصیّتی پایبند به اصول و مقرّرات نظامی، به فردی سرزنده و شاداب تبدیل می‌شود که چندان پایبند به دستورهای نظامی نیست. شاید همین نکات ریز باشد که ستوان را از «تیپ» به «شخصیّت نوعی» تبدیل کرده است. رفتار و اَعمال او به‌راحتی مؤیّد این مطلب است که وقتی دانه‌های رقصان برف را می‌بیند، مسحور زیبایی آن منظرهٔ زمستانی می‌شود؛ تفنگ را زمین می‌گذارد و با سرباز شروع به رقصیدن می‌کند، درحالی‌که یک نظامیِ متعهّد درحین مأموریّت هرگز به این مسائل توجّهی ندارد: «ستوان [...] وقتی دانه‌های رقصان برف را دید، تفنگ را گذاشت کنار؛ دوید به‌طرفش و دست‌در شانه، هم‌زمان و هماهنگ شروع کردند به رقص پا». (همان، ص ۳٤)

خشکی و خشونتی که لازمهٔ شخصیّت ستوان است در رفتارش دیده نمی‌شود. او شاداب و سرزنده از کوه بالا می‌رود و هرازچندگاهی پشت سر خود را نگاه و با سرباز شوخی می‌کند: «چطور ستوان این‌همه شاداب و سرزنده روی سنگ‌ها شلنگ‌تخته می‌انداخت؟ هرچندقدمی که برمی‌داشت، می‌ایستاد و به‌شوخی نهیب می‌زد: "بیا ... بیا ..."؛ به صدای تیز شاد کودکانه [...]». (همان، ص ۵)

نمونه‌ای دیگر از شادابی ستوان در این سطور مشاهده می‌شود:

ستوان [...] مشتی برف برداشت و پرت کرد به‌طرفش؛ گلولهٔ برفی آمد درست خورد به بندِ حمایل [...]. نمی‌دانست چه عکس‌العملی نشان بدهد؛ تا حال نشده با مافوقش گرم بگیرد یا از این شوخی‌های خرکی که میان سربازها معمول است با آن‌ها بکند. (همان، ص ٦)

یکی دیگر از مصادیق والایش و تصعید، در *فال خون*، بهره‌گیری از ساز و کار مزبور در اموری مانند پناه‌بردن به موسیقی و ورق‌بازی است:

ورق‌های بازی را درآورد. ستوان سوت زد. آدم حریص‌تر می‌شود؛ هوس چیزهای دیگر هم می‌کند. موج رادیو را چرخاند. آهنگ ملایمی توی سنگر پیچید [...]؛ گفت: «من همیشه خواب می‌بینم؛ خواب موش‌های [...]». ستوان صدای رادیو را زیاد کرد. (همان، ص ۲۹)

٤ـ۲ـ٤ـ واکنش‌سازی ــ «سرکوب‌کردن یک کشش غریزی در تعقیب سرسختانه و فعّالِ نقطهٔ مقابل و متضادّ آن کشش تجلّی می‌کند» (سادوک و سادوک، ج ۳، ص ۹۸). به‌گفتهٔ تقدّسی، از این نوع فعّالیّت دفاعی، سازمان «من» ــ به‌منظور حلّ و فصل اختلالِ پدیدآمده در «تمایلات غریزی و واقعیّت‌های محیط یا الزامات وجدان» (ص ۹۷)ــ واکنشی طرّاحی و اجرا می‌کند که، طیّ آن، فرد شخصیّتی از خود نشان می‌دهد که اگر این اختلال وجود نداشت نشان نمی‌داد. «در این بازنمایی، اغراق و معکوس‌سازی در بالاترین درجهٔ خود جریان یافته تا مکانیزم دفاعی بتواند، با قدرت، دفع خطر کند». (همان‌جا)

از ویژگی‌های مهمّ ساز و کارِ واکنش‌سازیْ پافشاری در رفتار و فزونی تکرارِ آن است؛ چنان‌که در داستان *فال خون* نیز ترس از مرگ و ارتفاع و اضطراب دائماً در وجود سرباز تکرار می‌شود: «هرچه بالاتر می‌رفت، راه سخت‌تر می‌شد. روی برف‌ها سُر می‌خورد و، نیم‌نگاهی که به پشت سر می‌انداخت، جگرش می‌لرزید [...]». (غفّارزادگان، ص ٦)

چنان‌که گفته شد، اگر فردی یک کشش غریزی را سرکوب کند، غریزهٔ متضادّ با آن را شدیداً در رفتار خود بروز می‌دهد؛ به‌گونه‌ای‌که می‌توان دریافت در لایهٔ اصلیِ آن شخصیّت پردازش‌های معکوس موقعیّت‌های موجود در جریان است. در *فال خون* نیز، پس از کشتن ستوان‌یار، می‌بینیم که سرباز موقع درگیری با ستوان برخلافِ

شخصیّت اصلی‌اش (که مجبور به اطاعت مافوق و رعایت احترامِ اوست) رفتار می‌کند و، موقع دفاع از خود، واکنشی متضادّ با شخصیّت اصلیِ خود بروز می‌دهد:

> دَم گوش ستوان فریاد زد: «نمی‌گذارم کلک بزنی؛ دیگر آب از سرم گذشته!» ستوان صورت پُرخون و اشک‌آلودش را آورد بالا: «برای اوست. فقط هجده سال دارد. می‌فهمی؟» فریاد زد: «[...] کثافتِ عوضی [...]»؛ کوبید به پسِ گردن ستوان: «[...] «من برای تو آن بی‌شرف را کشتم! با بی‌سیم چه‌کار داشتی؟» ستوان دست‌وپا می‌زد و جواب نمی‌داد؛ «اگر نگویی می‌کشمت! یک سگِ دیگر کمتر [...]؛ مثل سگ دوروغ می‌گویی». (همان، ص ۵۹–٦۰)

٤ـ۲ـ۵ـ جابه‌جایی[1] یا پرخاشگریِ جابه‌جاشده[2]ـــ فروید غرایز را، به‌مثابهٔ نیروهای سوق‌دهندهٔ شخصیّت، در دو گروه طبقه‌بندی کرد: ۱) غرایز زندگی که در جهتِ رشد و نموّ فرد است؛ ۲) غرایز مرگ که به‌شکل میل به مردن در افراد به‌صورتی ناهشیارانه وجود دارد (← جونز و دالبی‌یز، ص ۷٦). از نظرِ لاندین، «به‌خاطر درخواست‌های فرامن[3] و جامعه، وقتی‌که انرژیِ یک غریزهٔ خاص نتواند به‌صورتِ مستقیم ارضا شود، ممکن است به جهت دیگری هدایت شود که نتیجهٔ آن فرایندی به‌نامِ جابه‌جایی است». (ص ۷۰)

مرگ‌اندیشی یکی از مهم‌ترین موضوعات جابه‌جایی در *فال خون* است؛ با این توضیح که شخصیّت سرباز عراقی، چون قادر به فراموش‌کردن خاطرات تلخ نیست و جنازه‌هایی را که در طولِ مسیر دیده نمی‌تواند از یاد ببرد، دائماً در فکرِ چگونه مردن است امّا، چون آرزوهایش برآورده نمی‌شود، جنگ در وجودِ او به‌صورتِ مرگ‌اندیشی‌های مکرّر جلوه‌گر می‌شود. از نظرِ لاندین، «غریزهٔ مرگ به‌خصوص در معرضِ جابه‌جاییِ قابل ملاحظه‌ای قرار دارد. چون این عالم غرایز زندگی است، ما به‌طور معمول خود یا دیگران را نمی‌کُشیم. بنابراین، غریزهٔ مرگ باید به‌شیوه‌های دیگری برآورده شود» (همان، ص ۲۷۰). در *فال خون*، بهره‌گیری از مکانیزم مزبور به‌سببِ موقعیّت جنگی و فضای ترس و اضطراب و پرخاشگریِ افراد زیاد است. سربازِ عراقی (از همان ابتدای داستان)، ستوان‌یار (به‌دلیلِ سخت‌گیریِ بیش از حدّش) و ستوان (با اینکه

1. aggression
2. displaced aggression
3. meta-I

در ابتدای داستان کاملاً شاد و خون‌سرد است)، همه، به‌نحوی دچار اضطراب و هراس‌اند تا این حالتِ خود را با بهره‌گیری از واکنش جابه‌جاییِ «جرّ بحث» (حتّی فحش‌دادن و پرخاشگری به یکدیگر) تخفیف دهند:

ـ «برای چه گفتی آن‌ها را به توپ ببندند؟»
ـ «کی‌ها را؟ روستایی‌ها؟ تو جنگ، حلوا پخش نمی‌کنند [...].»
ـ «امّا داشتند راهشان را می‌رفتند.»
ستوان کلافه دستش را تکان داد: «بس کن دیگه! [...]». (غفّارزادگان، ص ٥٤)

٤ـ٢ـ٦ـ فرافکنی[1]ـــ به‌گفتهٔ لاندین، «در فرافکنی، تهدید درونی‌برونی می‌شود. کنارآمدن با یک تهدید بیرونی برای "من" راحت‌تر از کنارآمدن با تهدید ناهشیار است. به‌جای اینکه شخص بپذیرد که خطا کرده است، دیگری را سرزنش می‌کند» (ص ۲۷۳). گفتنی است که «این پدیده، در سطحِ روان‌پریشانه، به‌صورتِ هذیان‌های آشکار در افراد پارانوئید دیده می‌شود. در شرایط طبیعی نیز این مکانیزم دفاعی به‌وفور مورد استفاده قرار می‌گیرد». (جزایری، ص ۱۱۱)

فرافکنی، در *فال خون*، گاه بدین‌صورت است که وقتی سربازْ ستوان را به‌سببِ گرا دادن و در نتیجه کشته‌شدن مهاجران بی‌دفاع بازخواست می‌کند، ستوان گناهِ خود را ـــبا یادآوریِ بریده‌شدن انگشت پسربچّه به‌دست سربازـــ فرافکنی می‌کند و موجّه جلوه می‌دهد:

ستوان گفت: «حتم دارم به ما شک کردند. خوب است آن چند تا گرا را دادم [...]؛ این‌ها که نیروی نظامی نیستند. بیخود که نباید گلوله حرام کرد. مگر آن بچّه‌ای که تو انگشتر از دستش درآوردی نظامی بود؟» حرف ستوان مثل نیشتر توی قلبش فرورفت. (غفّارزادگان، ص ٤٥)

فرافکنی گاه در رفتار ستوان‌یار به‌شکل سوءظن به خیانت کردن ستوان جلوه می‌کند: «شما خائنید؛ فقط خوردید و خوابیدید. گزارش می‌کنم بابایتان را درمی‌آورند» (همان، ص ۵۱). سوءظن داشتن‌های بی‌دلیل و گمان توطئه داشتن از جانب دیگران از ویژگی‌های شخصیّتیِ فردی مانند ستوان‌یار است که دچار پارانوئید است و، به همین دلیل، به ستوان حمله‌ور می‌شود. فردِ پارانوئید «حمله‌هایی را به منش یا حیثیّتِ خود تصوّر می‌کند که برای دیگران مشخّص نیستند و، در واکنش‌نشان‌دادن با خشم و حملهٔ متقابل، سریع است و دچار سوءظن‌های بدون توجیه است»

1. projection

(کریمی، ص ٢٤٦). در حقیقت، شخصیّت‌های این داستان به‌نوعی دچار پارانوئیدند؛ چنان‌که رفتار سرباز نیز با ستوان بعد از کشتن ستوان‌یار همراه با سوءظن است:

یقهٔ ستوان را گرفت: «نمی‌گذارم همه‌چیز را بیندازی گردن من». ستوان را تنها گذاشت [...]؛ گوش تیز کرده بود و کوچک‌ترین صدا و حرکت ستوان را در نظر داشت. (غفّارزادگان، ص ۵۸)

٤ـ٢ـ٧ـ دلیل‌تراشی[1] ــ نوع خاصّی از فرافکنی است که، در آن، شخص عذر یا بهانه‌ای می‌آورد که از نظرِ اجتماعی پذیرفتنی است و، به‌گفتهٔ تقدّسی، آن به این ترتیب است که

تحلیل‌هایی که تاکنون، به‌دلیلِ غیرمنطقی جلوه‌دادن شرایط موجود، تولید ناهنجاری کرده باید با تحلیل‌های متفاوتی جایگزین شود که غیرمنطقی را منطقی نمایاند. این فرایند چیزی جز تحریف و جعل واقعیّت، البتّه در چهارچوب منطق‌های قابل پذیرش شعورآگاه، نیست [...]. زمانی که سازمان «من» در حلّ یک تناقض درونی عاجز مانده، یکی از مکانیزم‌های دفاعی، برای رهایی از اضطرابِ به‌وجودآمده، توجیه و دلیل‌تراشی به‌منظورِ منطقی‌نمایاندن امور غیرمنطقی است. (ص ۸۹)

در *فال خون*، ستوان‌یار شخصیّتی جدّی، مصمّم، منضبط و تابع قوانین نظامی است و گمان می‌کند ستوان سهل‌انگار و خائن است؛ بنابراین، هیچ‌گونه کوتاهی در انجام‌دادنِ وظایف را نمی‌پذیرد و عذرآوردن‌های ستوان را در غفلت از انجام‌دادن امور محوّله نوعی دلیل‌تراشی می‌داند؛ چنان‌که وقتی ستوان به او تذکّر می‌دهد مراقب رفتارِ خود با مافوقش باشد، می‌گوید: «من به کسی که به وطن خیانت کند احترام نمی‌گذارم» (غفّارزادگان، ص ۷۹). او بی‌احترامی به ستوان را با نسبت‌دادن خیانت به وطن دلیل‌تراشی می‌کند. از سوی دیگر، ستوان نیز، برای رهایی از سرزنش ستوان‌یار (به‌سببِ گراندادن)، به سازوکار دلیل‌تراشی مبنی بر سنگین‌بودن برف روی می‌آورد: «شما به وظیفه‌تان عمل نمی‌کنید. دشمن جلوی چشمتان رژه می‌رود، آن‌وقت [...] برف همهٔ برنامه‌هایمان را به هم زد [...]» (همان، ص ٤٨). در پایانِ داستان نیز

1. rationalization

سرباز و ستوان، با بهره‌گیری از سازوکار دلیل‌تراشی، قصد دارند کشته شدن ستوان‌یار را موجّه جلوه دهند و بدین‌گونه هریک سهل‌انگاری و خودنمایی و مداخله را علّت عمل دیگری می‌داند. سرباز کشتن ستوان‌یار را دلسوزی برای ستوان می‌داند و نجاتِ او را از زیرِ چنگال ستوان‌یار فرافکنی و دلیل‌تراشی می‌کند:

ـ «این تو بودی که تیراندازی کردی [...].»
ـ «من برای تو این کار را کردم. داشت خفه‌ات می‌کرد [...].»
ـ «من گفته باشم [...] قاتل تویی نه من.»
ـ «این را آن موقع که داشتی دست و پا می‌زدی می‌گفتی نه حالا.»
ستوان شانه بالا انداخت؛ آشکارا تمام بدنش می‌لرزید [...]. (همان، ص ٥٤)

همچنین، سرباز، برای فرار از سرزنش خود به‌سببِ برداشتن انگشتر فیروزه از دستِ پسری که تیر خورده بود، چنین نزد خود دلیل‌تراشی می‌کند: «من این انگشتر را ندزدیدم؛ فقط می‌خواستم مال من باشد، همین!» (همان، ص ۳۱)

٤ـ۲ـ۸ـ همانندسازی[1]ـــ یکی از سازوکارهای دفاعی جهت سازگاریِ بهتر فرد است. به‌گفتهٔ لاندین، در این نوع مکانیسم، «شخص ناآگاهانه خود را در قالب فرد دیگری قرار می‌دهد یا خود را با او یکی احساس می‌کند و رفتارها و اَعمال او را نیز الگو یا سرمشق قرار می‌دهد» (ص ۲۷۲). در *فال خون* نیز در مواردی شاهدیم که سرباز، برای رهایی از کشمکش‌های روانی، خود را با عامل خارجی یعنی با «درخت» همانند می‌کند:

نگاهش روی درختچهٔ کوتاهی در کنار نهر ثابت ماند و ــ چقدر تنها! ــ گفت: «این درخت من است و از آب نهر من می‌نوشد. سرنوشت ما دوتا عجین است؛ من بیفتم او هم». (غفّارزادگان، ص ۲۲)

به‌گفتهٔ آریان‌پور، در همانندسازی، «من، برای آنکه از کشمکش‌های روانی برهد، خود را با منِ برتر یا عوامل خارجی منطبق می‌کند؛ یعنی خصوصیّات آن‌ها را جذب می‌کند تا همانندِ آن‌ها شود [...]. این مکانیزم یکی از عوامل عمدهٔ رشد انسانیّت است» (ص ۱۹۸)؛ چنان‌که سرباز عراقی،

1. cloning

برای اینکه اضطرابِ خود را تخفیف دهد، خود را با انسانی برتر از خود یعنی به پیامبری همانند می‌کند که چشم‌بسته زیر درخت می‌نشست:

> دیگر چشم باز نکرد [...]؛ کجا خوانده بود که پیامبرِ نمی‌دانم کدام قوم چشم‌بسته می‌نشست زیرِ درخت چی؟ [...] کاش می‌شد رفت و زیر «درخت من» چشم‌بسته نشست. (غفّارزادگان، ص ۲۵)

خوف و رجا و ناامیدی از جمله احوالی است که از واگویه‌های سرباز استنباط می‌شود. او، برای رهایی از ناامیدی و تنهایی، سعی دارد از این واکنش دفاعی استفاده کند و خود را امیدوار نشان دهد: «و دید عجبا هیچ درختی ندارد و تنهای تنهاست؛ امّا ستاره چرا، هنوز داشت. بالای پرتگاه ایستاده بود. پس هنوز بود و بخت و اقبال یارش بود [...]». (همان، ص ۳۵)

٤ـ۲ـ۹ـ انکار یا انکار واقعیّت[1] ـــ روش دیگر، برای مواجهه با تجارب و افکار دردناک، انکارِ آن‌هاست. به‌گفتهٔ دوان پی شولتز و سیدنی الن شولتز، «مکانیسم دفاعیِ انکارْ پیوند نزدیکی با واپس‌رانی دارد و به‌معنای نپذیرفتن و انکار وجود تهدید بیرونی یا رویدادی آسیب‌پذیر است که رخ نموده است» (ص ٦٤). «معمول‌ترین شکل انکارْ خیال‌بافی و بازی است. استفادهٔ فزاینده از انکار بیانگر روان‌پریشی است» (احمدوند، ص ۸۹). این ساز و کار نیز در *فال خون* نمود دارد؛ مثلاً، سربازْ بعضی از جنبه‌های دردناک واقعیّت بیرونی و تجربه‌های عینی را انکار می‌کند یا مورد تردید قرار می‌دهد:

> مرگ دوست‌داشتنی [...] عمر طولانیِ بابرکت [...] سیر از دنیا رفتن چه خوب بود؛ آن‌طورکه در فیلم‌ها نشان می‌دهند. راستی چرا تا حالا وصیّتش را ننوشته بود؟ [...] شاید آن بالا که می‌رسیدند فرصت می‌کرد؛ امّا نه، می‌ترسید. خیال مردن نداشت. برای چه باید وصیّت می‌نوشت؛ برای که؟ (غفّارزادگان، ص ۱۷)

در پایان داستان نیز، بعد از کشته‌شدن ستوان‌یار به‌دست سرباز، ستوان به سازوکارِ انکار برای مقابله با سرباز متوسّل می‌شود تا به‌نوعی بر ناکامی‌اش سرپوش بگذارد:

> رگ‌های ستوان باد کرد: «تو او را کشتی، تو! [...].»

1. denial of reality

ـ «تو گفتی [...].»
ـ «داشت خفه‌ات می‌کرد.»
ستوان سرش را دیوانه‌وار تکان داد: «من همچو حرفی نزدم.»
ـ «دروغ می‌گویی. افتادی توی مخمصه، حالا داری زیرش می‌زنی [...]». (همان، ص ۷۲–۷۳)

٤ـ۲ـ۱۰ـ بازگشت[1]ـــ این عنصر در *فال خون* نمود بسیار کمی یافته و، به‌گفتهٔ احمدوند، عبارت است از عقب‌نشینی از مشکلات زندگی به‌وسیلهٔ بازگشت به مراحل اوّلیّه و ساده‌ترِ رفتار و یا متوسّل‌شدن به رفتارهایی که شخص در گذشته انجام داده است. فردی که از این مکانیسم زیاد استفاده می‌کند اعتقاد دارد که قادر به حلّ مشکلات موجود نیست. او به خاطر می‌آورد، آن‌هنگام که کودکی بیش نبوده، رفتار شاداب‌تر و موفّقیّت‌آمیزتری داشته است. (ص ۸۹)

هرگونه گریز از تفکّر واقع‌بینانه و مؤثّر موجب «بازگشت» می‌شود. بازگشت معمولاً عقب‌نشینی از واقعیّت و گرایش به تخیّلات است. این ساز و کار، در مقایسه با دیگر ساز و کارهای دفاعی، کمترین نمودهای دفاعی را در داستان *فال خون* دارد. نمونه‌هایی از آن چنین است:

هرکسی مرگ خودش را داشت. بارها این را دیده بود [...]؛ مثل بچّگی‌هایش که فکر می‌کرد هرکسی یک ستاره در آسمان دارد و ستارهٔ هرکسی فقط مال خودش بود. وقتی در آسمان راه می‌کشید و می‌سوخت، درست مثل این تیرهای رسّام، یکی بود که عمرش تمام شده بود. می‌خواست بداند تقدیر او چیست [...]. (غفّارزادگان، ص ١٦)

هیچ‌وقت نتوانسته بود ترسش را از دیگران پنهان کند. همیشه دستش رو بود؛ بچّه هم که بود همین‌طور. مادر زود مچش را می‌گرفت و با جارو می‌افتاد به جانش. دورِ حیاط می‌دوید و عاقبت پناه می‌برد به پشت بام. مادر دیگر بالا نمی‌آمد. از همان پایین، تهدیدش می‌کرد و می‌رفت دنبال کارش. با خیال راحت، در پشت بام، طاق‌باز می‌افتاد و خیره می‌شد به آسمان. پریدن پرنده‌ها را دوست داشت و با شکلِ ابرها برای خودش قصّه می‌ساخت. (همان، ص ۱۸–۱۹)

1. regression

۵ـ نتیجه

فال خون، که محصول دوران پختگی ادبیّات دفاع مقدّس است، بنا به موقعیّت و فضای جنگ، از نظرِ روان‌شناسی و ورود به لایه‌های پنهان ذهن شخصیّت‌های داستان، بسیار بااهمّیّت است. نویسنده به‌خوبی توانسته است ترس و اضطراب و اختلالات رفتاریِ اشخاص داستان را در علائم جسمانی، هیجانات رفتاری و خیال‌بافی‌های آن‌ها به تصویر بکشد. ترس از مرگ در تار و پود داستان تنیده شده است؛ ترس از چگونه‌مردن و از موش‌هایی که دارند، از درون، شخصیّت اصلی (سرباز عراقی) را می‌جوند و به‌تدریج نماد فرماندهانی می‌شوند که او را به‌سوی مرگ و تباهی می‌خوانند. مرگْ چنان کشمکشی در ذهن و روان سرباز عراقی به وجود آورده که قادر به مقاومت در برابر پذیرفتن این واقعیّت نیست؛ بنابراین، مدام به واکنش‌های دفاعی متوسّل می‌شود تا از دغدغه‌های ذهنی رهایی یابد. او، با توسّل به سازوکار سرکوب یا واپس‌زنی و ورود به یک منطقهٔ کوهستانیِ آرام امّا درواقع پُرتنش، ناخودآگاه اوّلین گام را در جهت پریشانی و خودآزاری برمی‌دارد. این رویکرد در شخصیّت ستوان کاملاً واکنشی وارونه دارد؛ چنان‌که، در ابتدای داستان، شخصیّتِ ستوان را بسیار خون‌سرد و شاد می‌بینیم. در مرحلهٔ بعد، سرباز عراقی و ستوان، با بهره‌گیری از سازوکار دلیل‌تراشی و فرافکنی، سعی دارند از حسّ گناه و سرزنشِ خود رهایی یابند و این‌چنین است که خاطرات گذشته را یادآوری و ناخودآگاه همدیگر را سرزنش می‌کنند.

قهرمان داستان، در گام بعدی، برای دوری از هول و هراس غریزهٔ مرگ، از مکانیزم جابه‌جایی استفاده می‌کند و با طبیعت‌گرایی و روی‌آوردن به موسیقی و بازی در صدد کاستن هراس‌های ذهنیِ خود برمی‌آید.

همانندسازیْ یکی دیگر از ساز و کارهایی است که در جهت بهبود اوضاع روحی سربازِ عراقی مؤثّر واقع شده است؛ بدین‌ترتیب که او ــ با یکی‌احساس‌کردن خود با «درخت من»،

«ستاره» و «پیامبری ناشناخته»ــ ناخودآگاه الگویی برای رفتار و اَعمالِ خود انتخاب می‌کند تا بتواند از طریق همانندسازی با آن‌ها از احساسات ناخوشایند مرگ‌اندیشی و کشمکش‌های درونی‌اش بکاهد و محیط ناخوشایند جنگ را پس بزند.

شیوهٔ دیگرِ سازوکار دفاعیْ والایش و تصعید است که به‌صورتِ گوش‌دادن به آهنگ‌های رادیو، پناه‌بردن به کتاب فال، بازی با گلوله‌های برف و رقصیدن و نوشیدن و تعریف خاطرات گذشته نشان داده شده است. سازوکار جابه‌جایی نیز در این اثر پُرکاربرد است. درواقع، سرباز و ستوان، که به‌علّت کشته‌شدن ستوان‌یار پرخاشگر شده‌اند، این غریزه را در شکلِ جابه‌جایی‌شدهٔ آن یعنی به‌صورتِ فحش‌دادن و سرزنشِ یکدیگر بروز می‌دهند و سرباز عراقی نیز ــکه در ابتدا بسیار مطیع و مؤدّب بودــ در انتهای داستان به‌ناگاه گستاخ می‌شود و با مافوقِ خود به‌تندی رفتار می‌کند و او که در ابتدا هراس از مرگ داشت، پس از مرگ ستوان، غریزهٔ مرگ بر خودش مستولی می‌شود و قبل از اینکه به‌دستِ نیروهای اطّلاعاتی بیفتد تصمیم به خودکشی می‌گیرد.

درمجموع می‌توان گفت از همهٔ واکنش‌های روان‌کاوانهٔ مذکور، در این جستار، برای شخصیّت‌پردازی داستان *فال خون* استفاده شده است. در بین سازوکارهای دفاعی در رفتار شخصیّت‌های داستانی، بیش از همه، واکنش وارونه، واپس‌زنی، والایش و تصعید و واکنش‌سازی را می‌بینیم و، درمراتبِ بعد، جابه‌جایی و فرافکنی و دلیل‌تراشی قرار دارند و، با بسامد کمتر، همانندسازی و انکار و بازگشت نمود یافته‌اند.

منابع

آریان‌پور، امیرحسین، *فرویدیسم* (با اشاراتی به ادبیّات و عرفان)، ابن سینا، تهران ۱۳۳۰.
احمدوند، محمّدعلی، *مکانیسم‌های دفاعی روانی*، بامداد، تهران ۱۳٦۸.
پارسی‌نژاد، کامران، *جنگی داشتیم، داستانی داشتیم*، صریر، تهران ۱۳۸٤.
پاینده، حسین، *نقد ادبی و دموکراسی* (جستارهایی در نظریّه و نقد ادبی جدید)، نیلوفر، تهران ۱۳۸۵.

تایسن، لوئیس، *نظریّه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویرایش حسین پاینده، نگاه امروز؛ حکایت قلم نوین، تهران ۱۳۸۷.
تقدّسی، حمید، *مبانی روان‌کاوی فروید*، کتاب سبز، تهران ۱۳۹۷.
جزایری، علیرضا، *فروید بنیان‌گذار روان‌کاوی*، با همکاری علی سینارحیمی، دانژه، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۷.
جونز، آلفرد ارنست و رولان دالبی‌یز، *فروید و اصول روان‌کاوی* (با فرهنگی از اصطلاحات عمومی و فرهنگی از اصطلاحات پسیکانالیز به آلمانی، فرانسه و انگلیسی و فارسی)، ترجمه و تحشیهٔ هاشم رضی، آسیا، تهران ۱۳۵۰.
حنیف، محمّد، *جنگ از سه دیدگاه* (نقد و بررسی بیست رمان و داستان بلند جنگ)، صریر، تهران ۱۳۸٦.
راه درخشان، محمّد، «ترس و شخصیّت فردی‌ـاجتماعی»، *سمرقند*، ش ۱۳ و ١٤، بهار و تابستان ۱۳۸۵، ص ۱۸۵-۱۹۲.
رایکمن، ریچارد ام، *نظریّه‌های شخصیّت*، ترجمهٔ مهرداد فیروزبخت، ارسباران، تهران ۱۳۸۷.
سادوک، بنیامین جیمز و ویرجینیا آلکوت سادوک، *خلاصهٔ روان‌پزشکی* (علوم رفتاری/ روان‌پزشکیِ بالینی)، ج ۳، ترجمهٔ حسن رفیعی و فرزین رضاعی، ارجمند، تهران ۱۳۸٦.
شارّیه، ژان پل، *فروید: ناخودآگاه و روان‌کاوی*، ترجمه و اقتباس سیّدعلی محدّث، نشر نکته، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۰.
شولتز، دوان پی و سیدنی الن شولتز، *نظریّه‌های شخصیّت*، ترجمهٔ یحیی سیّدمحمّدی، ویرایش، چاپ بیست و دوم، تهران ۱۳۹۱.
عطّاری، عبّاس و رضا باقریان، *عوارض روانی ناشی از جنگ* (P.T.S.D) [پی. تی. اس. دی]، بهار اصفهان، اصفهان ۱۳۷۰.
غفّارزادگان، داوود، *فال خون*، شرکت انتشارات سورهٔ مهر، تهران ۱۳۸۵.
فروید، زیگموند، *مکانیزم‌های دفاع روانی*، ترجمهٔ سیّدحبیب گوهری‌راد و محمّد جوادی، رادمهر، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۸.
کریمی، یوسف، *روان‌شناسی شخصیّت*، ویرایش، تهران ۱۳۸۸.
گرین، کیت و جیل لبیهان، *درس‌نامهٔ نظریّه و نقد ادبی*، ترجمهٔ لیلا بهرانی محمّدی و دیگران، روزنگار، تهران ۱۳۸۳.
لاندین، رابرت ویلیام، *نظریّه‌ها و نظام‌های روان‌شناسی* (تاریخ و مکتب‌های روان‌شناسی)، ترجمهٔ سیّدیحیی موسوی، ویرایش، تهران ۱۳۷۸.
محمّدپور، احمد، «خودکشی پدیده‌ای اجتماعی و چندبُعدی»، در *مقالات اوّلین همایش ملّی آسیب‌های اجتماعی در ایران*، ج ٤، آگه، تهران ۱۳۸۱.

یونگ، کارل گوستاو، *رؤیاها*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، کاروان، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۵.

Bond, M & J Perry, *Long-Term Changes in Defense styles with Psychodynamicpsycho the Ropy for Deperrive*, Anxiety And Peronality Disorders Am j Psychiatry 2004.

Gramer, p, *The Development of Defens Mechanisms* (Theory Reseearch And Assesment, spring-Verlag), New York 1991.

❑



پویهٔ پایداری در بوتهٔ بررسی و نقد

فرزاد زیبایی* (کارشناس ارشد فلسفهٔ غرب)

مقدّمه

پویهٔ پایداری را انتشارات سورهٔ مهر، به‌اهتمام علیرضا کمری در ۱۳۹۷ گردآوری، چاپ و به بازار عرضه کرده است. این کتاب چهل کوته‌نوشت، مقاله، گفتگو و میز گرد را شامل می‌شود. دوازده فصل از این کتاب به‌قلمِ هدایت‌الله بهبودی، سیزده فصل به‌قلمِ مرتضی سرهنگی و دوازده فصلِ دیگر نگاشتهٔ علیرضا کمری است و سه فصل دیگرِ آن را نشست و میز گرد با صاحب‌نظران و کارشناسان حوزهٔ ادبیّات انقلاب اسلامی تشکیل می‌دهد.

پویهٔ پایداری به این دلایل کتاب درخور اعتنایی است:

۱) این کتاب حاصل بیش از سه دهه حضور و فعّالیّت‌های نظری و عملیِ سه تن از صاحب‌نظران حوزهٔ ادبیّات و هنر مقاومت کشور است؛

۲) این جستارها نقشهٔ راهنمایی است برای مخاطبان و پژوهشگران کنجکاو به فرازوفرود ادبیّات مقاومت در کشور؛

* farzad.zibaei@gmail.com

۳) این کتاب می‌تواند برای مطالعهٔ متون دیگرِ ادبیّات مقاومت ایجاد انگیزه کند؛

٤) این کتاب مجموعه‌ای از مقالات یا کوته‌نوشت‌های پراکنده و بی‌هدف نیست که صرفاً قصدش نقل حکایات و روایات باشد، بلکه زوایا و ابعاد گوناگونی از موضوعِ خود را مشخّص و خواننده را به قضاوت منصفانه رهنمون می‌کند.

در ادامه، دیدگاه‌های هریک از نویسندگان کتاب را نخست از زاویهٔ همدلانه و، پس از آن، از منظرِ نقد بررسی می‌کنیم.

الف) نقد و بررسی دیدگاه‌های هدایت‌الله بهبودی

❖ بررسی‌ها

۱) اصرار بر دست‌گذاشتن روی ادبیّات ملّت‌ها، خصوصاً ادبیّات مقاومت، یکی از اصلی‌ترین مشخّصه‌های نوشته‌های بهبودی است. به نظر می‌رسد او قداستی ویژه برای ادبیّات مقاومت قائل است. در نظرِ او، ادبیّات مملوّ از ظرفیّت‌هایی است که می‌تواند از حصار بی‌تعهّدی و سرگردانی به‌درآید و در برابر سلطهٔ قدرت‌طلبان مستبد (حکومت‌ها-رسانه‌ها) صف‌آرایی کند. او بر آن است که ادبیّات نمی‌باید صرفاً «خودخواه» و در خدمت توصیفات فردی و تزئینی و بلاغی قرار گیرد، بلکه رسالت ادبیّات می‌باید تبیین و ارشاد و هدایت ملّت‌ها باشد. عبور از مرتبهٔ تنگ و حقیر ادبیّات خودخواه به ادبیّات «دیگرخواه» و، در نهایت، ادبیّات «خداخواه» دغدغهٔ اصلی در دست‌نوشته‌های بهبودی است. اینک، نمونه‌هایی از آن:

> ادبیّات را می‌توان، بنا بر شکل‌پذیری‌ای که از سوی خالق آن صورت می‌گیرد، در سه وجه بررسی کرد: «ادبیّات خودخواه، ادبیّات دیگرخواه، ادبیّات خداخواه». (کمری، فصل ۲، ص ۵۲)
>
> طرف‌داران این عقیده (ادبیّات خودخواه) هدف و غایت ادبیّات را خودِ ادبیّات می‌دانند و معتقدند اگر ما هنر را در خدمتِ دین، اخلاق یا جامعه قرار دهیم، از آن غرض و فایده خواسته‌ایم. (همان‌جا)

قائل‌شدن به چنین شأنی (ادبیّات خودخواه) برای هنر و ادبیّات، در واقع، هموار ساختن راهی است که هنرمند را از به‌دوش‌کشیدن کمترین مسئولیّتی آسوده می‌کند. (همان، ص ۵۳)

ادبیّات و هنری که دگرخواه است، به‌خودیِ‌خود، پسندیده‌تر از اعتقادی است که ادب و هنر را در دایرهٔ محدود زیبایی می‌شناسد [...]، امّا ادبیّات دگرخواه همیشه از اشتباه و خطا دور نیست [...] و این خطا و اشتباه آنجا نمایان می‌شود که بدانیم تأثیر و تأثّر محیط ادبی و اجتماعی همیشه از جنبه‌های مثبت برخوردار نیست. (همان‌جا، با اندکی تصرّف)

داد و ستد طبیعی هنر و ادبیّات با اجتماع همیشه دارای صورت مثبت نیست [...]. نویسندگانِ جوانی که، تحت حاکمیّت مطلق هیتلر، بزرگ شده بودند تنها چیزهایی را می‌دانستند که دستگاه تبلیغاتیِ گوبلز به آنان اجازه داده بود؛ یعنی خون، خاک و سلحشوری. ادبیّات صهیونیسم از همین تأثیرات منفی است. (همان، ص ٥٦ و ۵۷، با اندکی تصرّف)

باور دیگرْ خداخواه‌بودن آثار ادبی‌ـهنری است [...]. در اینجا، هنرمند به آنچه در دایرهٔ تأیید خدای او نمی‌گنجد دل نمی‌دهد و قلم خود را برای خلق اثری که خدایش دوست ندارد حرکت نمی‌دهد [...]. هنرمند، در خلق یک اثر، همهٔ تعهّدات و مسئولیّت‌ها را فقط در برابر خدای خود احساس می‌کند. (همان، ص ۵۷)

۲) طرح و بررسی اجمالی «علل عقب‌ماندگی هنر و ادبیّات» یکی دیگر از دغدغه‌های هدایت‌الله بهبودی است. در فصل هفتم، او ویژگی‌هایی را بیان می‌کند که عامل بالندگی نیافتن هنر و ادبیّات در سال‌های گذشته است:

نقصان نقد ادبی و هنری [...]، دورماندن حکیمان از تصمیم‌گیری‌های فرهنگی [...]، تسلّطِ دیدگاه‌های ظاهرپسند و دورماندن نگاه‌های ژرف‌نگر [...]، حاکمیّت فرهنگ سیاست‌زده [...]، جاافتادن این باور اشتباه که ادیبان و هنرمندان محتاج کارگزاران فرهنگی هستند [و...]. (همان، ص ۹۰)

با وجودِ چنین رکودی، که بهبودی در دهه‌های گذشته بدان‌ها اشاره داشته است، شواهد و قرائن حکایت از آن دارد که این معضلات همچنان ادامه دارد. جالب‌تر این است که این هشدارها را او در دههٔ هفتاد (۱۳۷٦) طرح و بررسی و آسیب‌شناسی کرده است.

۳) ارائهٔ تصویری کارآمد و حیات‌بخش از ادبیّات پایداری، در برابر آنچه بهبودی «تهاجم فرهنگی»اش می‌نامد، یکی دیگر از مشارب تحقیق او در عرصهٔ ادبیّات است. بهبودی «مقاومت» را صرفاً زاییدهٔ لشکرکشی‌های نظامی میان ملّت‌ها یا انقلاب‌ها و شورش‌ها نمی‌داند، بلکه شقّ اساساً مهم‌تر و بُرّنده‌تری در فکر و فرهنگ تشخیص می‌دهد که بسیار درخور تأمّل‌تر و قدرتمندتر است:

> به نظر می‌رسد تهاجم‌ها چهرهٔ دیرین و سنّتی خود را از دست داده و قالب‌های نوینی به خود گرفته باشند. (همان، فصل ۱۸، ص ۱۵٤)

> این هجوم (تهاجم فرهنگی)، با هر تعبیری که از آن یاد شود، یک واقعیّت است و صاحبِ صورتی جدید در سلطه‌خواهیِ قدرت‌ها. (همان، فصل ۱۸، ص ۱۵۵)

دغدغهٔ بهبودی در زمینهٔ شناسایی ابزارها و شیوه‌های پایداری نیز بخش دیگری از این فصل کوتاه (هجدهم) است. برپایی یک نظام ارزشی‌ـاخلاقیْ منبع صدور بایدها و نبایدها و راهنمای راهبرد او در این «مسئله» است. او نقطهٔ امید خود را در بازخوانی، استخراج و تصفیهٔ منابع فرهنگی‌ـارزشیِ غنی‌ای می‌داند که روح آموزه‌های ایرانی‌ـاسلامی را شکل داده است:

> گرچه نمی‌توان راه‌حل‌های قطعی برای رویارویی با این پدیده را صراحتاً برشمرد، امّا می‌توان گام‌های مؤثّری در این زمینه برداشت که از آن جمله [است] برانگیختن روحیّهٔ ملّی و تکیه‌کردن بر دارایی‌های فرهنگی [...]، افزایش و ایجاد حسّ اعتماد و تفاهم بین نهادِ جامعه و قدرت و... . (همان، فصل ۱۸، ص ۱۵٦، با اندکی تصرّف)

اگر بپذیریم مجموعه‌ای از جویبارهای علوم و معارف در فرهنگ ایرانی‌ـاسلامیِ ما وجود دارد که می‌تواند از یک سو زنجیرهای محکم محدودیّت و سنّت‌های موهومِ موروثی را کنار زند و از سویی دیگر ــ با تضارب اندیشه‌ها و تعاطیِ افکار ــ با فرهنگ‌ها و اندیشه‌های رقیب به رویارویی بپردازد، آنگاه می‌توان با نزهتِ خاطر ادّعا کرد

تهاجمات فرهنگی جز نسیمی در برابر درختی تنومند نیست و نمی‌تواند تکانش‌های درخور اعتنایی ایجاد کند.

٤) بهبودی، در فصل بیست‌وششم، به موضوع حمایت دولت‌ها از سازمان‌ها و نهادها و افرادی می‌پردازد که به تولید آثار ادبیّات پایداری مبادرت می‌ورزند و این پرسش را مطرح می‌کند که آیا این حمایت به‌مثابهٔ ضعف نابخشودنیِ اهالی فرهنگ و ادبیّات پایداری است؟!

بهبودی منصفانه به اندک افراد و گروه‌هایی اشاره می‌کند که خارج از این حمایت‌ها فعّالیّت می‌کنند و یادآور می‌شود که، اگر این حمایت‌ها نباشد، ادب پایداری دچار وقفهٔ ناگهانی خواهد شد. بهبودی، با اشاره به کسانی که حمایت دولتی را نشانهٔ ضعف می‌شمارند، معتقد است:

> الف) اغلب افراد ناقد مذکور یک باور کلّی دارند: هرآنچه از ناحیهٔ نهادِ قدرت حمایت شود مذموم است. (همان، ص ۲۳۰)
>
> ب) این افراد، قبل از آنکه محتوای آثار پدیدآمده را نقد کنند، کلّیّت آن را به نقد می‌کشند. (همان‌جا)

بهبودی، در صفحهٔ ۲۳۱، در پاسخ به این منتقدان، بر اساسِ تجربهٔ تاریخیِ تمدّن‌ها و ملّت‌ها، می‌گوید: «هیچ حاکمیّتی برای نگهداشتِ یاد و نام افتخارها و قهرمان‌های ملّیِ خود تردید نمی‌کند». بنابراین، این‌گونه حمایت‌ها وظیفهٔ ملّیِ دولت‌هاست.

۵) ضرورت منطقیِ عبور از «ادبیّات تبلیغی» به «ادبیّات تعقّلی» یکی از بااهمّیّت‌ترین یادداشت‌های بهبودی در *پویهٔ پایداری* است. مسئلهٔ اساسی، در این فصل، نگاهِ رو به جلو و زایندهٔ اوست. بهبودی، با مقایسهٔ بین دو رویکرد ادبیّات به تحوّلات اجتماعی (از قبیلِ انقلاب‌ها و جنگ‌ها) ویژگی‌های این دو دورهٔ تبلیغی و تعقّلی را برمی‌شمرد: جولان نویسندگان نوقلم و وفادار به آرمان‌های انقلاب/ جنگ، برجستگی احساسات و عواطف، مطلق‌گرایی در شعارها و... از ویژگی‌های دوران ادبیّات تبلیغی است. حضور قلم‌به‌دستانِ

حرفه‌ای، واقع‌نگری، دوری از شعارها و سفیدوسیاه‌دیدنِ رویدادها از جمله خصایص مربوط به دوران ادبیّات تعقّلی است.

به‌نظرِ بهبودی، عواملی همچون ناکارآمدیِ کارگزاران فرهنگی و غیرهوشمندانه عمل‌کردنِ آنان و نیز استقلال‌طلبیِ نویسندگان اندیشه‌ورز و پخته از پیکرهٔ حکومت، به‌اضافهٔ پرهیز منطقیِ فعّالان ورزیدهٔ فرهنگی از سیاست موجب شده است روندِ جابه‌جایی از دورهٔ تبلیغی به دورهٔ تعقّلی در کشورِ ما و ادبیّات مقاومتِ این مرز و بوم کُند شود:

> ادبیّات، در دورهٔ تبلیغ، معمولاً به‌دستِ نوقلمان و نویسندگان وفادار به آن تحوّل (انقلاب یا جنگ) به‌وجود می‌آید [...]. ادبیّات تبلیغی، که تحت تأثیر آرمان‌ها آفریده می‌شود، تا حدّ زیادی مطلق‌گراست [...]. این ادبیّات تا حدّ زیادی عاطفی و احساسی است. (همان، ص ۳۲٤، با اندکی تصرّف)

> ادبیّات تعقّلی معمولاً به‌دستِ حرفه‌ای‌ها آفریده می‌شود [...]. این ادبیّات، بیشتر، واقع‌گراست و از شعار دوری می‌کند [...]؛ نگاهی نسبی دارد و سعی می‌کند سیاه و سفیدها و زشت و زیباها را با هم ببیند. (همان، ص ۳۲۵، با اندکی دخل و تصرّف)

درک این نکته که چرا ــ با وجودِ استقلال و حرّیّت فعّالان فرهنگی و نویسندگان و منتقدان آگاه و بی‌غرض ــ این‌همه تنگ‌نظری و بدفهمی صورت می‌گیرد چندان کارِ مشکلی نیست زیرا، اگر اندکی دقّت شود، درمی‌یابیم که براساسِ تجارب تاریخی همواره نگهبانان وضع موجود و آسوده‌خاطران متنعّم از تضارب آرا و پیشرفت علوم و اندیشه‌های آزاد وحشت داشته‌اند و معتقدات بی‌پایه و تعصّبات حزبی را پایه و اساسِ رفتار و کردار خویش در مواجهه با اهالی فرهنگ قرار داده‌اند:

> ادبیّات انقلاب، در کشورمان، در حال گذار از دورهٔ تبلیغی به دورهٔ تعقّلی است [...]. این دگرگونی گرچه یک حادثهٔ مبارک به شمار می‌آید، امّا به‌دلایلی در برابر آن مقاومت‌هایی صورت می‌گیرد [...]. اوّل اینکه واقع‌گراییِ نهفته در دورهٔ تعقّل خوشایندِ برخی از کارگزاران فرهنگی نیست [...]. دوم اینکه، در دورهٔ تعقّل، فاصله‌گرفتن نویسندگان از پیکرهٔ حکومت گرچه امری طبیعی به شمار می‌آید، امّا کارگزاران فرهنگیْ گاه آن را معادل جدایی از آرمان‌های انقلاب و حتّی رویارویی با آن تلقّی می‌کنند [...]. سوم اینکه، در دورهٔ

تعقّل، سیاستْ اولویّت خود را نزد ادیبان از دست می‌دهد و این دوریِ منطقی از سیاست بین کارگزاران فرهنگی و گروه نویسندگان فاصله می‌اندازد [...]. (همان، فصل ۳۵، ص ۳۲۵ـ۳۲۶، با اندکی تصرّف)

٦) به‌نظرِ بهبودی، یک بازنگریِ جدّی و همدلانه می‌تواند به گسترش، تقویت و عبور از مرحلهٔ تبلیغی به مرحلهٔ تعقّلی و نیز تثبیت این دوره کمک کند. اعتنا، اعتماد و احترامِ هر دو طیف کارگزارانِ فرهنگی و اهالیِ فرهنگ و هنر به یکدیگر و تلاش هر دو در جهت مهندسیِ اجتماعی و رویکرد جامعه‌شناسانه می‌تواند به کم و کمتر کردنِ فاصله‌ها بینجامد و روزگار مساعد و «بلوغ ادبی کشور» (همان، ص ۳۲٦) را به ارمغان آورد.

❖ نقدها

الف) نقد دیدگاه‌های هدایت‌الله بهبودی

۱) بهبودی، در فصل دوم (← همان، ص ۵۵)، از تأثیر و تأثّر محیط ادبی و اجتماعی سخن گفته و معتقد است که جامعه و ادبیّات بر هم اثر می‌گذارند. این تعامل چیزی است که اکثر متفکّران بر آن اتّفاق نظر دارند. راسل، در *تاریخ فلسفهٔ غرب*، بر آن است که «فلاسفه هم علّت تحوّلات جامعهٔ خویش بودند هم معلول تحوّلات [...]». (دیباچه، ص ١٦)

نکته‌ای که در اینجا وجود دارد این است که اگر پذیرفته باشیم که داد و ستدهای ادبی و اجتماعی دارای وجوه مثبت و منفی‌اند، چه «ملاکی» وجود دارد که ادبیّات پایداریِ ما دارای وجه مثبت بوده است؟ آیا می‌توانیم ادبیّات «خداخواه» را چنان انتزاعی در نظر بگیریم که یکسره از ادبیّات «خودخواه» و «دیگرخواه» جدا باشد؟ ما می‌پذیریم که، در گذر انقلاب و دفاعِ مقدّس، ناب‌ترین «خصلت‌های انسانی» همچون ایثار، تواضع، ساده‌زیستی و در یک کلام «اخلاص» به اوج رسیده بوده است، امّا بر چه مبنا و ملاکی می‌توانیم ادبیّات مقاومتِ خود را یکسره «حقیقت مطلق» بنامیم و آن را «خداخواه» قلمداد کنیم و مقاومت انقلاب‌های دیگر یا جنگ‌های دیگر را «حقیقت مطلق» ندانیم؟ بهبودی، در فصل سیزدهم («خوب‌نویسی،

درست‌نویسی») ــ که فصلی مختصر است ــ به مفاهیمی چون «خوب»، «درست»، «نادرست»، «حق‌نمایی» و «حقیقت» اشاره می‌کند (← کمری، ص ۱۱۲). اهل فنّ و صاحب‌نظران می‌دانند این مفاهیم و گزاره‌ها تا چه حدّ و اندازه کش‌دار و مبهم‌اند.

بهبودی، بدون پردازش و تحلیل‌های شفّاف، به بیان و قضاوت کلّی و کلان این واژه‌ها پرداخته است. مثلاً، اگر کسی پرسش کند ملاک شما برای «درست‌نویسان» یا «خوب‌نویسان» چه چیزی است، «درست‌نویسی» و «خوب‌نویسی» چه مختصّاتی دارد، کسانی که خوب‌نویسی و درست‌نویسی پیشه‌شان است چه کسانی‌اند و نوشتارشان چه ممیّزه‌ای دارد، چه پاسخی به این پرسشگران باید داد؟! گرچه بهبودی نشانیِ «مورّخان» و «ادیبان» را به دست می‌دهد و دسته‌ای از آنان را شایستهٔ بازنماییِ «حقیقت» می‌داند، در اینجا نخست باید ماهیّت «حقیقت» تعریف و شناسانده شود، آنگاه نسبتِ آن نویسندگان و آن نوشتارها با «حقیقت» مشخّص گردد.

این مفاهیم والا و ارزشی، در فرهنگ‌ها و اندیشه‌ها و نوشتارها، به یک «معنا» به کار نمی‌روند. ممکن است، در فرهنگی، «زیبایی» طوری تعریف و معنا شود و در فرهنگِ دیگری آن کاربرد و معنا را نداشته باشد. در اینجا، به بخشی از نوشتار بهبودی در فصلِ دوم («ادبیّات انقلاب») ارجاع می‌دهیم:

> ولی می‌دانیم که خدای هنرمند در تاریخ هنر و ادبیّات گونه‌گون بوده است. خدایی که «مانی» برای او شعر می‌گفت با خدایی که ارباب کلیسا به نویسندگانِ خود معرّفی می‌کردند تفاوت داشت؛ و همهٔ این‌ها با آنچه مولوی بدو عشق می‌ورزید یکسان نبودند. از این رو، ترسیم نمودار واحدی برای ادبیّات و هنر خداخواه امکان ندارد، بلکه ــ بسته به تلقّیِ هنرمند از خدای خویش ــ این نمودار دچار فراز و نشیب‌هاست. (همان، ص ۵۷)

۲) فصل سی‌وپنجم («ادبیّات تبلیغی، ادبیّات تعقّلی») با مثال‌ها و تحلیل‌های تاریخی و مصداقی پرورده نشده است. سؤالاتی که در اینجا مطرح می‌شود از این قرار است:

الف) آیا همگیِ **تحوّلات اجتماعی** روند حرکت از تبلیغ به تعقّل را دارند؟

ب) آیا می‌توان گفت که **همواره** «دورهٔ تعقّل» بعد از «دورهٔ تبلیغ» نضج و شکل می‌گیرد؟

اگر پاسخ به این سؤالات و آن دسته از سؤالات مشابه مثبت باشد، آیا به این معناست که تحوّلگران و انقلابیّون با تعقّل و عقلانیّت فاصله دارند و بیشتر به هیجان و شعار و تبلیغات نزدیک‌ترند؟ مثلاً، تحوّل و قیام بزرگ عاشورا چگونه با این منطق تبیین می‌شود؟ یا انقلاب فرانسه که بسیاری از متفکّران (اصحاب دایرةالمعارف) پشتوانهٔ آن بودند یا کمونیسم که متفکّرانی همچون کارل هاینریش مارکس[1] و فریدریش انگلس[2] از طرّاحان اصلی و اوّلیّهٔ آن بودند، با این فرض، چگونه قابل تبیین است؟!

ب) بررسی و نقد دیدگاه‌های مرتضی سرهنگی

وجوه مختلف و گاه متضادّ وجود آدمی اقتضا می‌کند که نوشتارها و گفتارهای آرمان‌خواهانه، زیبایی‌ها، امیدها و بی‌مرز بودن‌ها در کنار واقع‌گرایی‌ها، زشتی‌ها، رنج‌ها و حرمان‌ها دیده و پذیرفته شوند. نوشته‌های سرهنگی از این دست پذیرش‌هاست. نگاه واقع‌نگر به جنگ، که اغلب با نقدهای گزنده همراه است،[3] در قلمروِ فکریِ سرهنگی رنگ می‌بازد. تموّج احساسات او، که به آرزوهای بزرگ و آرمان‌های بلند نظر دارد، وجه دیگری از وجوه متعدّد و گاه متضادّ وجود آدمی را تداعی می‌کند. بیان روشن، صداقت، عینیّت و شورانگیزی از ویژگی‌های نثر سرهنگی است که موجب شده دوستداران عرصهٔ خاطره‌گویی و روایت‌های جنگ را شیفتهٔ کارِ خود کند. اگرچه بعضی نوشته‌های سرهنگی شبههٔ ستایش جنگ را به اذهان متبادر می‌کند، فهم کلّیّت آثارِ او موجب زدودن چنین شبهه‌ای خواهد شد. برای مثال، در این تعابیر، که بدواً شبههٔ استقبال از جنگ را به یاد می‌آورد، شاهد بیزاری نگاه او از جنگ و تبعات مخرّبِ آن نیز هستیم:

---

1. Karl Heinrich Marx
2. Friedrich Engels

۳. مثلاً، جملهٔ معروف اوریانا فالاچی (خبرنگار و روزنامه‌نگار معروف ایتالیایی): «جنگ قاطع‌ترین دلیل بر حماقت بشر است».

هنوز، آن حنجره، که کلمه‌ها مثل دانه‌های دُر بر بستر سبز و مخملینِ آن روان می‌شد و به‌دستِ ما می‌رسید، یادمان هست؛ صدای آن پیر آسمان‌چشیده که می‌گفت: «ما مثل امام حسینؑ در جنگ وارد شدیم». (همان، ص ۱۰۳)

وقتی حضرت زینب ــ سلام الله علیها ــ در سرسرای قصر یزید ملعون قرار گرفت و یزید نیمروزِ تفته و خون‌رنگ عاشورا را با گفته‌های خود دربرابر چشمان نازنین ایشان و سایرِ اهل بیت تصویر کرد، حضرتشان فرمودند: «به‌خدا چیزی جز زیبایی ندیدم». (همان، ص ۱۰٤)

جنگ هشت‌سالهٔ ما هم از جنسِ همین وقایع است. (همان‌جا)

مگر نه این است که دیدن زیبایی‌ها ذهنی آرمان‌خواه و زیباپسند می‌خواهد؟ (همان‌جا)

آنچه از باطن جنگ‌ها می‌ماند همان ارزش‌هاست. (همان، ص ۱۰۷)

جامعهٔ ما، برای تشخیص ارزش‌ها از شبهِ ارزش‌ها، نیازمند رشد و بالندگیِ ادبیّات جنگ است. (همان، ص ۱۰۹)

غنای ادبی و تلاطم مادّی و معنویِ حوادث جنگ در این آثار به‌حدّی است که ما را از پرداختن به بسیاری از منابعِ دیگر بی‌نیاز می‌کند. شاید تجدید حیات ادبیِ ما در گرویِ رونق همین ادبیّات جنگ باشد. (همان، ص ۱٤٥)

و امّا نکتهٔ ظریف و مهمّی که در آرای سرهنگی و دیگر هم‌سنگران فرهنگیِ او می‌توان دریافت این است که نگاه ایشان به جنگ «دفاعی» است نه تجاوزگرانه؛ تا جایی که واژهٔ «مقدّس» را به واژهٔ «دفاع» حمل می‌کنند نه به کلمهٔ «جنگ»:

در یک نگاه کلّی، بله جنگ‌ها زشت هستند و هیچ آدم عاقلی از جنگ خوشش نمی‌آید، امّا وقتی جنگ دفاعی می‌شود، نه‌تنها زشت نیست بلکه زیبا و حتّی مقدّس است. (همان، ص ۱۸٦-۱۸۷)

ج) بررسی و نقد دیدگاه‌های علیرضا کمری

❖ بررسی

۱) در فصل چهاردهم («بازتاب جنگ/ دفاع مقدّس در زبان و ادبیّات»)، آنجا که کمری علّت اصلیِ جنگ تحمیلی را نه صرفاً و قطعاً در اختلافات مرزی که در «جبههٔ فرهنگ»

می‌بیند، درخورِ توجّه و تأمّل است. نگاه نژادپرستانه و پان‌عربیستیِ صدّام نکته‌ای است که نویسنده بر آن تأکید می‌کند. (← همان، ص ۱۱٤ و ۱۱۵)

در صفحهٔ ۱۲۵، کمری آغوشی باز در برابر نقد و بررسی ادبیّات جنگ می‌گشاید و می‌گوید:

> ادبیّات جنگ غالباً در ساحتِ تصنیف و نقل و تعریف بوده است و، جز در نمونه‌های اندک‌شمار، به عرصهٔ پژوهش، نقد و نظر و نظریّه‌پردازی ره نبرده است.

کمری، در بند آخرِ صفحهٔ ۱۲۵، مجدّداً دغدغهٔ همیشگیِ خویش را در زمینهٔ پژوهش‌محوری و آسیب‌شناسیِ این گفتمان بیان می‌دارد: «خلأ نقد و نظریّه‌پردازی در ادبیّاتِ جنگ را باید جدّی گرفت».

از دیگر نقاط قوّت نوشته‌های کمری، در فصل چهاردهم، توجّه و تأکید بر عناصر کارساز و مؤثّر در گفتمان ادبیّات دفاع مقدّس است: «اندیشه»، «روش استفاده از وسیله» و «اعتنا و طرح در مؤسّسات دانشگاهی و آموزش عالی» (همان، ص ۱۲۷). جالب است که این بیانات حدوداً بیست سال پیش مطرح شده است.

۲) در فصل نوزدهم («زبان عهد اوّل»)، کمری به تقسیم‌بندیِ «زبان ادبیّات جنگ» می‌پردازد. او زبان عهد اوّل را شامل انقلاب و جنگ می‌داند و، به‌لحاظِ محتوا، آن زبان و دوره را تکرارناشدنی می‌داند. کمری دو مؤلّفهٔ دیگر را به‌کار می‌بَرد و تعمّداً آن‌ها را «دوره» و نه «عهد» می‌نامد (دورهٔ دوم: دورهٔ سازندگی؛ دورهٔ سوم: دورهٔ توسعهٔ سیاسی و اجتماعی).[۱]

کمری محتوای عهد اوّل را، سراسر، مفاهیم والا و ارزش‌های شگرفی می‌داند که هم در مقام نظر و هم در مقام عمل، متأسّفانه، به دوره‌های بعدی گسترش پیدا نکرده است. از نظرِ او، فرهنگ ایرانی‌ـاسلامی، به‌تمامی، در عهد اوّل متجلّی و متظاهر بوده است. عهد اوّلْ یک چهرهٔ آرمانی از انسانِ انقلاب اسلامی است که کلّ جغرافیای ایران در سیمای او

۱. عهد اوّل، دورهٔ دوم و دورهٔ سوم.

دیده می‌شود. به‌زعمِ کمری، «صداقت» مؤلّفه‌ای پُررنگ و برجسته در عهد اوّل است. «جغرافیای فطرت» نیز از عوامل مهم در عهد اوّل است که موجب مخاطب‌سازیِ وسیع و ماندگار در آن دوران بوده است. کمری با «حسرت» از آن دوران یاد می‌کند و آفاتی چون «شعارزدگی»، «سیاست‌زدگی»، «خودفریبی در تبلیغات»، توجّه‌نکردن به شبهات و دوری از تعقّل و راهبردهای عقلایی را موجب کم‌رنگ‌شدن و اساساً تکرارناپذیریِ عهد اوّل می‌داند. (← همان، ص ۱۶۳)

۳) فصل بیست‌ویکم («ادبیّات و هنر پایداری؛ بایدها و نبایدها») با پرسشی آغاز می‌شود که نام‌ونشانی از پرسشگر درمیان نیست، لیکن پاسخ‌های کمری درخور توجّه و دقّت است. مضمون پرسش این است که همواره دیگران دربارهٔ تاریخ گذشتهٔ ما از خودِ ما بهتر و منظّم‌تر و دقیق‌تر کار کرده‌اند؛ اولویّت‌های کاریِ آن‌ها چیست؟ کمری، در پاسخ به این پرسش، به دو نکتهٔ مهمّ و عمیق اشاره می‌کند که نشان از آگاهی و دقّتِ نظر اوست: نکتهٔ اوّل اهمّیّت‌دادنِ غربی‌ها و مستشرقان به موضوع «روش‌شناسی»[1] در نظرِ کمری است و نکتهٔ دوم جنبهٔ «کارکردی» و عمل‌گرایانهٔ روش‌هاست:

> نکتهٔ مهمّی که غربی‌ها سال‌هاست به آن رسیده‌اند و به آن عمل می‌کنند **روش‌شناسی** در کارِ پژوهش است. کارهای ما بیشتر ذوقی و سرپایی است، ولی برای آن‌ها نَفَسِ تحقیق و پژوهش موضوعیّت دارد. (همان، ص ۱۷۰)
>
> نکتهٔ دیگر اینکه پژوهش‌های غربی‌ها جنبهٔ **کارکردی** دارد. (همان‌جا)

بنا بر شهادت تاریخ، روش‌های «بیکنی»[2] و «دکارتی»،[3] که از قرن هفدهم میلادی در غرب آغاز شد، سرآغاز تحوّلی عظیم و همه‌جانبه در تمدّن غربی بود.

نکتهٔ قابل توجّه دیگر، در صفحهٔ ۱۷۵ کتاب، مبحث تکرار ملال‌آور درمورد جنگ و مخاطب‌ناشناسی و زمان‌ناشناسی است که کمری آن را مطرح می‌کند؛ حادثه‌ای چون

---

1. methodology

۲. روش تجربی، استقرایی و مشاهدات جزءبه‌جزء پدیده‌ها مبتنی بر آرای فرانسیس بیکن.

۳. شکّ دستوری، شکّ فراگیر، تجزیه و ترکیب و استقصاء مبتنی بر آرای رنه دکارت.

جنگ و دفاع مقدّس، که می‌توانست و می‌تواند برگ‌های زرّین و غرورآفرینی در تاریخ و فرهنگ و هویّت ملّیِ ما رقم بزند، با ناآگاهی و روش‌های ناکارآمدِ برخی افراد و نهادها، در جایگاه اصلیِ خود قرار ندارد.

٤) در فصل بیست‌وسوم («نگاهی دیگر به ادبیّات دفاع مقدّس»)، صفحهٔ ۲۰۲ کتاب، به نفیِ تقدیس و تنزیه «جنگ» پرداخته شده است؛ مسئله‌ای که پرسش و انتقاد بسیاری در طیّ سال‌ها بوده است. کمری مقصود از پژوهش در زمینهٔ «جنگ» و «دفاع مقدّس» را، نه اشتیاق به آتش‌افروزی و کینه‌ورزی، بلکه دستیابی به بلندترین آرمان‌های بشری می‌داند. او بروز جوهره‌های ناب انسانی را، که در سخت‌ترین موقعیّت‌های زندگی در کردار مردان و زنان دوران‌های مذکور متجلّی شده، همان کلید طلاییِ «یوتوپیا/ آرمان‌شهر/ مدینهٔ فاضله» می‌داند. او عدالت، مساوات، دوری از اشرافی‌گری، گذشت، ایثار، دوری از کبر و منیّت، ساده‌زیستی و... و در یک کلام «اخلاص» را ــ که بُن‌مایهٔ تمامیِ خوبی‌هاست و آرزوی انبیای الهی و حکما و عرفا بوده است ــ دلیل حسرت‌سروده‌ها و دریغ‌نوشته‌های مردان و زنانِ جبهه و جنگ می‌داند. بنابراین، می‌توان گفت ریشهٔ دغدغه‌ها و دفاعیّه‌های کمری فلسفی و عرفانی و فطری است.

کمری، در صفحهٔ ۲۰۹ و ۲۱۰ کتاب، نکتهٔ درخورِ تأمّل دیگری را بررسی می‌کند: اینکه آثار ادبی و فرهنگی و نشر آثار دفاع مقدّس، متأسّفانه، بیشتر در درونِ نهادها و سازمان‌های دولتی انجام می‌شود و گسترده نبودن جغرافیای مخاطبانِ آثار دفاع مقدّس مسئلهٔ بسیار مهمّی است که باید دربارهٔ آن چاره‌اندیشی کرد. البتّه، در سطور و صفحات بعدیِ کتاب، کمری آسیب‌ها را برمی‌شمارد و راهکارهایی نیز به دست می‌دهد که از جملهٔ آن‌ها، به بیانِ ساده، کار را به کاردان سپردن است:

> باید دانست نهادینه‌شدگیِ این نوع ادبیّات، علاوه بر اینکه به حمایت و پشتیبانیِ معنوی و مادّی نهادها نیاز دارد، اساساً جز به رستاخیز جان نویسندگان حوزهٔ یادشده و عرق‌ریزانِ روحِ آن‌ها تحقّق و تمکّن نخواهد یافت. (همان، ص ۲۱۳)

کمری، در صفحات ۲۱۳ و ۲۱٤ کتاب، به «اهداف تولید اثر و پیام دفاع مقدّس» پرداخته و هفت نکتهٔ مهم را مطرح کرده است که از نقاط قوّت این فصل محسوب می‌شود، چراکه معمولاً ما ــ در مواجهه با گفتمان دفاع مقدّس ــ یا زبان به تقدیس و ستایش صرف می‌گشاییم (بدون تحلیل و احتجاج‌های تاریخی، فرهنگی و...) یا در جاهایی حتّی علیه آن چنگ و دندان نشان می‌دهیم. از این حیث، دفاع محقّقانهٔ ایشان جای تحسین دارد.

۵) در فصل سی‌وسوم («ادبیّات دفاع مقدّس و نسبتِ آن با ادبیّات ضدّ جنگ»)، در گفتگو با علی براتی کجوان، پرسشی پُرطرف‌دار مطرح و بررسی می‌شود که چگونه ممکن است جنگْ مقدّس باشد؟! در اینجا، کمری، ضمنِ اینکه به‌شدّت از جنگ و جنگ‌افروزی بیزاری می‌جوید، به تبیین صفت «مقدّس»بودن می‌پردازد و آن را نه صفت جنگ بلکه «دفاع» می‌داند! (← همان، ص ۲۹۵)

دفاع، به‌شهادتِ تاریخ، در همهٔ تمدّن‌ها و فرهنگ‌ها و سرزمین‌ها قابل ستایش بوده است و همواره سرزمین‌ها از سربازان و مدافعان آب و خاکِ خود با غرور و حماسه و تحسین یاد کرده‌اند. بنابراین، کمری این نکته را گوشزد می‌کند که صفت «مقدّس» به «دفاع» برمی‌گردد نه به جنگ! (← همان‌جا)

سخن کمری، در پایانِ فصل مزبور، درخور توجّه است: «ادبیّات دفاع مقدّس ستایندهٔ جنگ نیست، بلکه ضدّیّت با جنگ در آن موج می‌زند؛ البتّه اگر چشم‌ها را بشوییم و ببینیم». (ص ۲۹۵)

٦) در فصل سی‌وچهارم («حلقه‌های مفقود آموزش و پژوهش و نقد در بحث‌های نظری دربارهٔ زندگی‌نامه، خاطره، داستان»)، که گفتگوی احمد شاکری با کمری است، نکات درخوری اشاره شده است؛ از جمله اینکه:

الف) «ادبیّات شکل ساده‌ای دارد که می‌تواند بی‌نیاز از فلسفه و تاریخ باشد» (همان، ص ۳۰۰). در واکنش به اشارات کمری، که می‌گوید نویسنده ناگزیر باید فلسفه و تاریخ بداند، شاکری اِشکال می‌کند که شاید کسی داستانی بنویسد و نتیجه‌ای بگیرد و از قضا

آن نتیجه مثلاً جانِ کلام یکی از آموزه‌های فلسفیِ صدرالمتألّهین شیرازی (ملاّصدرا) باشد، حال‌آنکه آن شخص ای‌بسا اصلاً فلسفه نخوانده و ندانسته باشد! کمری در پاسخ می‌گوید: منظور از فلسفه خواندن و دانستن لزوماً دانستن منظومهٔ حاج ملاّهادی سبزواری و... نیست، بلکه مقصود «تفلسف»، «فلسفیدن»، «خردورزی» و «ورز اندیشه» (همان، ص ۳۰۲) است.

ب) در جای دیگری، کمری می‌گوید: «اگر نویسنده‌ای به این باور رسید که به‌صرفِ داشتنِ توانایی‌های ذاتی و تجربی نمی‌تواند به‌آسانی دست به قلم ببرد و چیزی بنویسد، قدری **محتاط‌تر** عمل خواهد کرد» (همان، ص ۲۹۸). اشارهٔ کمری در اینجا به موضوعی است که معادلِ آن را می‌توان «حزم عقلی» و، به‌زبانِ فلسفی، موضع «لاأدری‌گرایی/ آگنوستیسیسم» (agnosticism) دانست: احتیاط/ محتاط‌تر.

این نوع نگره (محتاط‌گرایی) یکی از بارزترین مؤلّفه‌های جوامع بالنده در طول تاریخِ فلسفهٔ غرب بوده است. در کتاب *آشنایی با فلاسفهٔ بزرگ* (اثر برایان مگی[1]) شما ملاحظه می‌کنید که مؤلّف، با وجودِ تسلّط قابل قبولی که بر فلسفهٔ غرب دارد، برای فهمِ بهترِ اندیشه‌های فیلسوفان بزرگ، به‌سراغِ استادانی در فلسفه می‌رود که تخصّصشان دربارهٔ یک فیلسوف یا احیاناً یک مکتب فلسفی است و باز شما ملاحظه می‌کنید که خودِ آن افرادِ صاحب‌نظر و متخصّص، در برخی موارد که کم هم نیست، اظهار بی‌اطّلاعی و فقدان فهم قطعی (عدم قطعیّت و حتمیّت) می‌کنند! یعنی همان «احتیاطی» که کمری مطرح می‌کند.

آن چیزی که می‌توان در پسِ اندیشه‌های کمری ملاحظه کرد این است که او از «یقینِ پوچ»، که آفت بزرگ تعقّل و آگاهیِ انسانی است، همواره پرهیز می‌دهد. اهل فن می‌دانند کسی که به یقینِ پوچ رسیده باشد و هیچ «احتمال» دیگری را متصوّر نشود، لاجرم، از کاوش و تحقیق باز خواهد ماند. تاریخ تمدّن‌ها و فرهنگ‌های بشری مشحون از چنین

1. Bryan Magee

تجاربی است. در نهایت اینکه می‌توان گفت کمری، در عین اینکه به تعیین ضابطه‌های ثابت و متصلّب نمی‌اندیشد، به وانهادگی و بی‌مسئولیّتی نیز اعتقادی ندارد.

پ) مباحث کش‌دار، جذّاب و عمیق میان شاکری و کمری همچنان در این فصل به چشم می‌خورد که به‌نظرِ نگارنده باید به شاکری هم دست‌مریزاد گفت، زیرا قدم‌به‌قدم پرسش‌های بنیادینی مطرح می‌کند و تنگناهایی برای خواننده و مصاحبه‌شونده ایجاد می‌کند که ما این دغدغه‌ها را در کتب و مباحثِ کاملاً تخصّصی و معرفت‌شناسانهٔ فلسفی و کلامی ملاحظه می‌کنیم. برای مثال، از صفحهٔ ۳۰۲ کتاب به بعد، «مسئله»ای بسیار مهم و فلسفی نمایان می‌شود مبتنی بر رابطهٔ «عین‌ـذهن»، «واقعیّت خارجی‌ـواقعیّتِ ذهنی» و پیش‌فرض‌ها و پیش‌انگاره‌های ذهنیِ راوی و چگونگیِ تطابقِ آن‌ها با واقعیّات خارجی یا همان اعیان و اشیای بیرونی.

ت) در جاهایی از گفتگو، شاکری اشکالاتی در «تعریف» و «زبانِ» خاطره، داستان و... مطرح می‌کند و کمری با ادلّه و احتجاجات تاریخی، فلسفی، هرمنوتیکی و زبان‌شناسانه امکان‌پذیرترین پاسخ‌ها را می‌دهد؛ مثلاً، در سیر گفتگو، شاکری تفاوت زبان «گفتار»[1] و «نوشتار»[2] را مطرح می‌کند و کمری اشاراتی به تفاوت این دو موضوع می‌کند و ویژگی‌های آن‌ها را، البتّه به‌اجمال، بیان می‌دارد (← همان، ص ۳۱٤). کمری به تقدّم ذاتی و شرف مرتبتیِ «گفتار» بر «نوشتار» باور دارد. در صفحهٔ ۳۱۵، او اشاراتی گذرا بر این موضوع دارد و می‌گوید: «زبانِ گفتار بسیار گویاتر از زبانِ نوشتار است» و «وقتی کسی خاطراتش را می‌گوید (گفتار)، در آن، لطایف و ظرایفی هست که ممکن است آن فرد، در نوشتن، از اظهارِ آن‌ها عاجز باشد». همچنین، «گفتارْ ما را به ساحتی از ذهن می‌رساند که نوشتن نمی‌تواند».

1. discourse
2. writing

صاحب‌نظران به‌خوبی می‌دانند که این مقوله بحثی عمیق و تاریخی است و فلاسفهٔ بزرگی، در این قلمرو، فحص و نظریّه‌پردازی کرده‌اند. برای نمونه، به دو مورد از کتب تخصّصیِ فلسفه، که به حوزهٔ «زبان» و «هرمنوتیک» تعلّق دارد، اشاره می‌کنیم:

۱) افلاطون اهمّیّت و تقدّم «گفتار» را بر «نوشتار» یادآور می‌شود و خواننده را با «لوگوس»، که شأن نطق و گوییِ کلّ هستی است، آشنا می‌کند. موضعِ او نسبت به زبان و کلمات راه را بر تفسیرهایی که صرفاً مبتنی بر «متن»اند می‌بندد. با تفکّر افلاطون، مفسّر ملزم می‌شود که ــ به‌جای توجّه به متن و نوشتارــ به «گفتار» و شأن لوگوس روی آورد و به دیدارِ حقایق و مسمّیّات توجّه کند. (ریخته‌گران، ص ۲۶)

افلاطون معتقد است به کتابت و نوشتار درآوردنِ «زبان» همانا از خود بیگانه کردنِ زبان است. واژهٔ «زبان» در فرهنگ آلمانی نشان می‌دهد که «زبان» با «گفتن» و «گویایی» ارتباط دارد. وقتی که «گفتار» به «نوشتار» و مکتوبات مبدّل می‌شود، درواقع، قسم عظیمی از نفوذِ خود را از دست می‌دهد. در «گفتار»، ما تمکّن و توانِ آن را داریم که، به‌جای خواندنِ چیزی در کتب و مکتوبات، به حقیقت نطق و گویایی (لوگوسِ) خود بازگشت کنیم و کلمات را از لوح روح و کتاب تکوینیِ وجودِ خویش قرائت کنیم. (همان‌جا)

۲) ژاک دریدا،[1] فیلسوف معاصر فرانسوی، نیز تقریر قابل توجّهی در خصوص **گفتار** دارد: در گفتار، «حضور» شرط اصلیِ تداوم مکالمه است. به‌دلیلِ **حضور**، گوینده می‌تواند تبدیل به شنونده شود و به گفته‌های کسی گوش کند که لحظه‌ای قبل شنوندهٔ او بوده. انگار **حضور** و **وجود**، **بی‌میانجیِ کسی دیگر**، همچون ضمانتی است برای ما تا باور کنیم که آنچه می‌گوییم بامعناست و معنایش درک‌شدنی است و نهایتاً چیزی را می‌گوییم که خودْ معنایش را درک می‌کنیم. (احمدی، ص ۳۸۵)

ث) در جای دیگری نیز گفتگو به حوزهٔ «تعریف» کشیده می‌شود و شاکری اصرار دارد کمری شاخص‌های تعریف را به دست دهد. کمری، ضمنِ اینکه «حدّ و رسمِ» تعریف را در قلمروِ منطقیّون مطرح می‌کند و اینکه «تعریف» باید جامع و مانع باشد، اشاره‌ای گذرا به محدودیّت‌های «تعریف» نیز می‌کند (← کمری، ص ۳۱۲). از جمله،

1. Jacques Derrida

در قلمروِ مباحث هرمنوتیکی، دشواره‌ای به‌نامِ «دور هرمنوتیکی»[1] وجود دارد که یکی از مسائل پیچیده در این حوزه است؛ بدین‌معنا که ما، در «تعریف»، از یک طرف به «اجزا» نیازمند و متّکی‌ایم و از طرف دیگر به «کلّیّت»ی که می‌باید اجزا را به هم متّصل و تعریف کند:

> در یک چیز/ تعریف، جزءْ در چارچوب کل فهمیده می‌شود و برعکس؛ مثلاً، معنای یک واژه به‌اعتبارِ جمله‌ای که آن واژه جزئی از آن است فهمیده می‌شود و آن جمله نیز تنها به‌اعتبارِ واژه‌های سازندهٔ آن قابل فهم و تعریف است. (احمدی و دیگران، ص ۱۰)

بنابراین، به‌تعبیرِ کمری در صفحهٔ ۳۱۲، هدف از تعریف، به‌دست‌دادن حدّاکثرِ مقوّمات موجود برای تبیین است؛ امّا چنان نیست که ما به‌صورتِ قطعی و منطقی در برخی مبادی طوری سخن بگوییم که «مو لای درز آن نرود».

❖ نقد

۱) در فصل چهاردهم («بازتاب جنگ/ دفاع مقدّس در زبان و ادبیّات»)، در همان صفحهٔ آغازین (← کمری، ص ۱۱۳)، نویسنده در بابِ «جنگ» و «انقلاب» (سدهٔ جنگ و انقلاب) سخن برخی نظریّه‌پردازان را می‌آورد امّا مأخذِ آن را ذکر نمی‌کند. همچنین، در صفحهٔ مزبور، او تأثیر و تأثّر جنگ و انقلاب را بر برخی مکاتب سیاسی‌ـفلسفی و فلسفی‌ـهنری یادآور می‌شود، امّا بازهم ارجاعی نمی‌دهد یا مصداقی ذکر نمی‌کند. شایسته بود که برای این مطالب مهم ارجاعی ذکر می‌شد؛ چیزی که سنّت نوشتاریِ کمری هم هست، امّا در اینجا مغفول مانده است.

۲) در فصل سی و چهارم («حلقه‌های مفقود آموزش و پژوهش و نقد در بحث‌های نظری دربارهٔ زندگی‌نامه، خاطره و داستان»)، گفتگویی نفس‌گیر و قدم‌به‌قدم بین کمری و شاکری شکل می‌گیرد. در یک جا، کمری سپهر بحث را تغییر می‌دهد: در صفحهٔ ۳۰۳ و ۳۰٤، وقتی بحث

1. hermeneutics circle

تفهّم و اصالت «ذهن و عین» به اوج می‌رسد، کمری موضوع «انسان کامل» و «بینشی فوقِ زمان و مکان» و... را پیش می‌کشد که متناظر با فرایند بحث نیست و ادامهٔ مسیر گفتگو را تقریباً غیر ممکن می‌کند. البتّه باید اذعان کرد که فهم قطعیِ «حاقّ واقع»، «عین و ذهن»، «ذوات» و «نومِن»[1] حتّی امثال ایمانوئل کانت را هم به نَفَس‌نَفَس انداخته است.

کانت، که به‌تعبیرِ برخی استادان فلسفه می‌توان او را «مَقْسَم» تاریخ فلسفه خواند (تاریخ فلسفه قبل از کانت و تاریخ فلسفه بعد از کانت)،[2] پس از سال‌ها تعمّق و پژوهشِ فلسفی، موضعی «لاأدری‌گرایانه» و «آگنوستیسیستی» می‌گیرد و حتمیّت و قطعیّت را در فهمِ ذوات به‌حالتِ تعلیق (تعلیق حکم) درمی‌آورد.

۳) در مقالهٔ چهلم («درآمدی بر نقد معرفت‌شناختی ادبیّات جنگ/ ادبیّات دفاع مقدّس»)، کمری خاستگاه ادبیّات دفاع مقدّس را در بوتهٔ آزمون قرار می‌دهد. نیک می‌دانیم اندک‌اند کسانی که باورها و اعتقادات و ارزش‌های جای‌گرفته در وجودِ خود را به بوتهٔ نقد و آزمایش می‌گذارند، امّا محقّقانی مثل کمری بر آن‌اند که با اندیشه‌ورانِ نحله‌های مختلف در طول تاریخ به «گفتگو»[3] بنشینند.

*** و امّا بعد**

۱) کمری، در بندهای ۱ و ۲ مقالهٔ چهلم (← همان، ص ٤١٦)، بر مباحث بنیادینی دست می‌گذارد. تمرکز بر مباحثی چون شناخت،[4] زبان،[5] باور صادقِ موجّه (واقع‌گرایی)[6] و... به‌پرسش‌کشیدن زیربنایی‌ترین تعاریف، باورها، اعتقادات و آرمان‌های هر شخص و هر مکتب و هر فرهنگ و تمدّنی است. جالب است بدانیم محوریّت‌بخشیدن به «عقل»

1. noumenoun (اصطلاح «کانتی»)

۲. درس‌گفتارهای استادان فلسفه، کلاس‌های فلسفه، فاصلهٔ سال‌های ۸۰–۸۷ دوران دانشجویی.

3. dialectical

4. episteme

5. language

٦. نظریّهٔ مطابقت با واقع (correspondence)

در نوشتهٔ کمری صرفاً یک روش امروزی نیست و سابقه‌ای طولانی در بین حکما و متکلّمان اسلامی دارد.

۲) در صفحهٔ ٤١٧، کمری به ذکر «منابع شناخت» پرداخته است، امّا معلوم نیست چرا «تاریخ» را جزء منابع شناخت نیاورده است؟! درحالی‌که هگل به تاریخ صبغهٔ فلسفی بخشیده است و بر تاریخی‌گریِ فلسفی تأکید دارد:

> فلسفهٔ تاریخ، درنظرِ هگل، جز به‌معنای «وارسی ژرف‌اندیشانهٔ تاریخ» است. تاریخ جهان چیزی جز خودگشاییِ «روح» (geist) نیست؛ لذا می‌باید تاریخ را آن‌چنان گفت که هست، یعنی می‌بایست تاریخانه و آزمون‌نگرانه پیش رفت. (کاپلستون ۲، ج ۷، ص ۲۱۸، با اندکی دخل و تصرّف)

> با پرسش از بنیاد تاریخ در دورهٔ مدرن، آگاهیِ تاریخیِ بشر مدرن موجب شد که طبیعت (تاریخ جهان) به یکی از قلمروهای آگاهیِ انسان تبدیل شود. به‌اجمال می‌توان گفت جُستن بنیاد تاریخْ رسالت تفکّر تاریخیِ هگل است. (مرادخانی، ص ۸۵-۸٦، با اندکی دخل و تصرّف)

> انسان، در مطالعهٔ تاریخ، به آگاهیِ مبتنی بر تأمّل از سرشت خاصّ خود و از آنچه بوده است و هست و می‌تواند باشد دست می‌یابد. (کاپلستون ۱، ج ٦، ص ۱۸۰)

> یک فایدهٔ تاریخ بی‌شک همین است که به انسان کمک می‌کند تا خود را بشناسد. (زرّین‌کوب، ص ۱۲)

> در هر صورت، تاریخ، به‌عنوان مجموعهٔ رویدادهای گذشته، هرچند نمی‌تواند به قانون منتهی شود [...]، باز با این امر به‌هیچ‌وجه نمی‌توان امکان علمیّت تاریخ را به‌کلّی نفی کرد. (همان‌جا)

مثال‌های مزبور باور به تاریخ را، به‌مثابهٔ یکی از منابع شناخت، تا حدودی تقویت می‌کند. به این‌ها می‌توان سخنانی از مارتین هایدگر[1] و هانس گئورگ گادامر[2] را نیز اضافه کرد. نکتهٔ دیگر اینکه، بر طبق روال مرسوم، می‌توان «منابع شناخت/ مجاریِ شناخت» را چنین دسته‌بندی کرد: ۱) حس؛ ۲) عقل؛ ۳) ایمان؛ ٤) تاریخ. کمری

1. Martin Heidegger
2. Hans-Georg Gadamer

سه گونهٔ اصلیِ شناخت را چنین معرّفی می‌کند: «شناخت هنری، شناخت علمی-عقلانی، شناختِ دینی» (ص ٤١٧). لیکن نکتهٔ ظریف این است که شناختِ «علمی» در کنارِ شناختِ «عقلی» قرار نمی‌گیرد، زیرا این دو هم «منابعِ» جدا از هم‌اند و هم «ابزار»ی متفاوت از هم دارند؛ توضیح اینکه، در معرّفیِ «منابع و مجاریِ شناخت»، «علم تجربی»[1] مترادف «حس/ حواسّ پنج‌گانه» قرار می‌گیرد و «عقل» مترادف «فلسفه»، یعنی ما شناختِ «حسیّ/ علمی/ تجربی» داریم و شناختِ «عقلی/ فلسفی» و... . دربارهٔ «ابزارهای شناخت» نیز تفاوت وجود دارد؛ کمااینکه دو جریان عمده و کلّی در دوران رنسانس (جدید) به بعد شکل می‌گیرد که معروف‌اند به عقل‌گرایی (rationalism) و تجربه‌گرایی (empiricism). نمایندگان عقل‌گرایی عبارت‌اند از: رنه دکارت،[2] بلِز پاسکال،[3] نیکلاس مالبرانش،[4] گوتفرید ویلهم لایب‌نیتس[5] و باروخ اسپینوزا[6] و نمایندگان تجربه‌گرایی امثال توماس هابز،[7] جان لاک،[8] دیوید هیوم[9] و جورج بارکلی.[10] بنابراین، شناختِ **علمی** تا حدود زیادی در تقابل با شناختِ **عقلی** پیش رفته است.

۳) در صفحهٔ ٤١٩، کمری بازهم حاکمیّت عقل را مطرح می‌کند و ادبیّات را مدلول و معلول عقل می‌داند نه دالّ و علّتِ آن؛ اینجا هم حق با اوست، چراکه «کاربردِ ادبیّاتْ دگرگونی‌سازیِ احوال و عواطف مخاطب است؛ ضمنِ اینکه ادبیّات از تخیّل نشئت می‌گیرد». (همان‌جا، با اندکی دخل و تصرّف)

٤) از صفحهٔ ٤٢٠ به بعد، کمری مبحث بسیار مهمّ «زبان» را طرح و بررسی می‌کند. از یک طرف، او قلمروِ زبان را قلمرویی ثاقب، صائب و اثرگذار می‌داند و

1. science
2. Rene Descartes
3. Blaise Pascal
4. Nicolas Malebranche
5. Gottfried Wilhelm Leibniz
6. Baruch Spinoza
7. Thomas Hobbes
8. John Locke
9. David Hume
10. George Berkeley

بر محوری‌بودن نقش زبان در تمامیِ سطوح آگاهیِ انسانی تأکید و البتّـه تفطّـن دارد و، از طرف دیگر، محدودیّت‌های ادبیّات را برمی‌شمرد:

> ما جهان درون و برونِ خود را از طریق زبان می‌شناسیم و می‌شناسانیم، زیرا هرگونه رابطـه و فهم و مفاهمه‌ای از مسیر زبان رُخ می‌دهد. (همان، ص ٤٢٠)
>
> قصد و غایت آفرینشِ ادبیْ کشف و آشکارکردن حقایق عقلی/ برهـانی و فلسـفی نیسـت. (همان، ص ٤٢١)
>
> ادبیّات، گرچه مصنوع یا آفریدهٔ اندیشهٔ آگاه و تخیّـل پویاسـت، ضـرورتاً مـدّعا و مـدلولِ گزاره‌های آن عقلی و علمی نیست، زیرا جان و جوهر ادبیّات از پرواز خیال و رهاییِ ذهن از قید و بند عقل مایه می‌گیرد. (همان، ص ٤٢٣)

در اینجا، برای تکمیل مبحث یادآور می‌شویم که

> توجّه به فلسفهٔ زبانْ نتیجهٔ منطقیِ سخن فلسفیِ غرب است [...]. از قرن ۱۹ به بعد، توجّـه روزافزونی به مسئلهٔ زبان شده و، در سه دههٔ گذشته، فلسفهٔ تحلیلیْ یکی از ارکـان اصـلیِ مباحثش همواره پرداختن بـه مسـئلهٔ زبـان بـوده اسـت [...]. امـروزه، یکـی از مهـم‌تـرین شاخه‌های فلسفهٔ تحلیلیْ فلسفهٔ زبان است و آثار متفکّرانی همچون رودلف کارناپ،[1] جان آستین،[2] جان سرل،[3] نوام چامسکی[4] و دیگران مباحث و مفاهیم جدیـدی در معناشناسـی،[5] نشانه‌شناسی[6] و ساختارشناسی[7] به وجود آورده اسـت [...]. در واقـع، پیونـد میـان زبـان و فلسفه هم‌اکنون آن‌چنان محکم شده که بـه‌دشـواری مـی‌تـوان امثـال چامسـکی را صـرفاً یک زبان‌شناس دانست، زیرا تبعات آثار این متفکّران موجـب خلـق پرسـش‌هـای فلسـفیِ جدیدی شده است [...]. در حقیقت، مباحث معناشناسـی، نشـانه‌شناسـی و ساختارشناسـی از لوازم لاینفک در قلمروِ زبان‌شناسی است [...]. (احمدی، ص ۱۱–۱۲)

1. Rudolf Carnap
2. John Austin
3. John Searle
4. Noam Chomsky
5. semantics
6. semiology
7. structuralism

۵) در صفحهٔ ٤٢٤، کمری هشداری جدّی می‌دهد که اگر فرهنگی/ گفتمانی/ مکتبی/ جنبشی ــ خواسته یا ناخواسته، آگاهانه یا ناآگاهانه ــ «عقل» و «عقلانیّت» را به حاشیه براند و قدر و قیمت «تعقّل» و «شناخت عقلانی» را نداند و موجب استیلای عواطف و احساسات به‌جای ادراک و اندیشه شود، ای‌بسا که تدریجاً ذهن از توانِ «تفکّر» و تشخیص راست از ناراست باز بماند:

> تخدیر و خلسهٔ ناشی از بارش این گزاره‌ها [احساسی و عاطفی به‌جای ادراک و اندیشه و اندیشیدن] و اهتمام ذهن به جایگزین‌کردن تدریجیِ تخیّل به‌جای تعقّل و، مهم‌تر از آن، ایجاد «توهّم تعقّل» در طبایع مستعد در برخی قلمروهای ادبی-فرهنگی و در بعضی برهه‌های تاریخی تشدید و فراگیر می‌شود.

٦) نکتهٔ حائز اهمّیّت دیگر، در بخش ۳، به‌اوج‌رساندن هشدار و توجّه‌دادن به «اصالت عقل» در برابر «توهّم عقل» است. اینکه پیش از این گفتیم کمری حتّی در جاهایی «خودزنی» و «خودانتقادی» را فراروی اندیشه‌های خود و دیگر دوستان متفکّر قرار داده است در همین‌جاست (← همان، ص ٤٢٥). همچنین، در پانوشت صفحهٔ ٤٦١ آمده است:

> عرفان، در نتیجهٔ اِعراض از دنیای آفاق، به دنیای انفس ره می بَرَد و عشقْ به شرح شوق و حرمان وصال و درد فراق می‌انجامد. گویی ادب عرفانی و عاشقانه، از این نگر، تصویری است مه‌آلود از فروروندگیِ روح جمعی در پراکندگیِ فردیّت انزواگرفته و گریخته از جامعه. بنابراین، بازگشت از دنیای آفاق به جهان انفس نوعی آرامش‌جستن در جهان برینِ خودساخته است.
>
> ادبیّات/ آثار ادبی، در موقعیّت‌های فوق، بازنمودِ آرزوهای دست‌نایافته و سرخوردگی‌های حاصل از تجربه‌های عینیِ تاریخی است که، با بی‌حس‌کردن عصب‌های آگاهی، به تسکینِ درد کمک می‌کند و مأوا و درمانگاه آلام می‌شود. (همان‌جا)
>
> در گُم‌گشتیِ عقل و معاینه، ممکن است مخیّلات جای واقعیّات را بگیرند. (همان‌جا)

۷) در بندهای ٤ و ٥ صفحهٔ مزبور (← ص ٤٦١)، سخن کمری مبیّن این معناست که جنگ در ورای سطوح ظاهریِ آن ــ که رخدادی مکان‌مند، زمان‌مند، عینی، غالباً خشم‌آگین و همراه با شور و غلیان است ــ رویداد و واقعه‌ای اندیشگانی، فرهنگی، زبانی و آرمانی است که فهم، شناخت و پژوهش در آن مستلزم و مرهون فراخناکیِ اندیشه، وارستگی، رستگی از بستگی‌ها، رهایی از قرائت‌های قالب/ غالب و شایع و کلیشه‌ای و توجّه به تمامت پیکره‌مند این رویداد و واقعه است.

۸) در بخش ٦، کمری به واکاوی/ جرّاحی/ کالبدشکافیِ مفاهیم «ادبیّات»، «ادبیّت»، «جنگ»، «دفاع»، «مقدّس» و... می‌پردازد و در پایانِ بند به‌درستی به این جمع‌بندی و نتیجه می‌رسد:

> فارغ از اظهارنظرهای هیجان‌زده و حاکی از دل‌بستگی‌های ایدئولوژیک به ادبیّات دفاعِ مقدّس، گزاف نیست ادّعا شود که ادبیّات دفاع مقدّس در جایگاه یک نظریّه/ مکتب/ جریان/ قلمروِ ادبیِ نوپدید بایستهٔ بازشناسی و تحلیل و بررسی است و می‌تواند در گسترهٔ ادبیّات کهن و کلاسیک و معاصر ایران و در حوزهٔ زبان فارسی، حتّی در سطح جهانی، مرکز ثقل و نقطهٔ عطفی در مطالعات ادبی تلقّی و دانسته شود. (همان، ص ٤٣٦)

۹) در بند ۸، کمری یادآور می‌شود رویداد و واقعهٔ جنگ و دفاع مقدّس بر بنیادِ «زبان» استوار است و این زبان البتّه در «متن» و «روایت» زاده و تبیین می‌شود. به‌عبارت اُخری، آنچه در جنگ و دفاع مقدّس روی داده است در قالب اثر ادبی/ ادبیّات متعیَّن می‌شود و از طریقِ «زبان» متنیّت پیدا می‌کند و روایت می‌شود. حال، این زبانْ زبان برهانی و علمی و فلسفی نیست، بلکه زبانی با مضامین عاطفی و احساس‌برانگیز است.

گرچه کمری معتقد است ماهیّت زبان فارسی، بیشتر، ادبی است تا علمی و برهانی، و نیز گواه این مدّعا را خوانش شورمندانه و انقلابی از جنگ و دفاع مقدّس می‌داند، نقد معرفت‌شناسانهٔ خویش را صریح و صادق این‌چنین بیان می‌کند:

دیگر داعیهٔ بحث‌برانگیز جُستارِ حاضر به شرح زیر است: «شناختِ» حاصل از ادبیّاتِ جنگ/ دفاع مقدّس نتیجهٔ گزینش و برجسته‌سازیِ برخی ابعاد و زوایا و به‌حاشیه‌رانی و حذف ابعاد و زوایای دیگر است. (همان، ص ٤٤٥)

کمری چنین «شناخت»ی را موضع‌گیرانه، محدود، ادبی و مقیّد و محصور به قلمرویی خاص می‌داند. او، ضمن برشمردن دردها، به درمان نیز توجّه دارد. در بخشی که در صفحهٔ ٤٤٦ آمده است، گزاره‌ها، در عین صراحت و ژرف‌نگری، هم هشدارها و نقاط آسیب‌پذیر را به‌شکلی کلّی نشان داده و هم درمان و راهکارها را مشخّص کرده است:

داعیهٔ مهم‌تر این است که تعمیم ادبیّات و «غلبهٔ شناخت ادبی» بر سایر انواع شناخت (عقلانی، علمی و...) در معرفت‌یابی به پدیدهٔ جنگ، به‌تدریج، ضرورت و اهمّیّت شناختِ خردورزانه دربارهٔ جنبه‌های متنوّع این پدیده و ماهیّتِ آن را نفی و سیرِ آن را مسدود می‌کند یا ناموجّه و ناممکن جلوه می‌دهد. و صعب‌تر و مصیبت‌بارتر آنکه **توهّم فهم را جای‌گیر تعقّل می‌سازد!** در وضعیّتی چنین، ممکن است ادبیّات، به همان میزان که می‌تواند موجب و مشوّق آگاهی شود و طریق معرفت را هموار سازد و حتّی **زمینهٔ درک عقلانیِ ماجرا را فراهم آورد**، چونان تیغِ دودَم، عامل کژفهمی و تباهی‌پردازندهٔ اثر و مخاطب و هلاک اندیشهٔ این هردو شود.

ملاحظه می‌شود که نویسندهٔ محترم چگونه شمشیر را از رو بسته و به نقد/ خودانتقادی/ خودکاوی/ خودزنیِ قلمروِ مطمح نظر می‌پردازد!

کمری، در همین بخش (۸)، موضوعاتی چون همسایگیِ ادبیّات و ایدئولوژی، غنی‌سازیِ دراماتیک، زنانه‌گرایی در خاطرات جنگ، راهیابیِ ادبیّات روایی جنگ از خطوط نبرد به آشپزخانه‌ها را گوشزد می‌کند و از گزینش تک‌ساحتی در این گفتمانِ مهم برحذر می‌دارد. جالب است که او متصلّبانه و متحجّرانه به قضیّه نمی‌نگرد و نیز پروندهٔ این نوع نگره‌ها و عملکردها را مختومه اعلام نمی‌کند و «یک‌سویه به قاضی

نمی‌رود»، لیکن از «تحویل»[1] و فروکاستِ آن گفتمانِ عظیم و گسترده شکوی می‌کند. بندِ آخرِ بخش ۸ صفحهٔ ٤٤٩ مبیّن این معناست:

> در پایانِ این جُستار، آنچه ضرورت دارد رعایت شود تا موجب استعلای نظر و کشف جهان‌معنای ادبیّات جنگ/ ادبیّات دفاع مقدّس شود [یکی] نظرداشتن به ماهیّت و تمامت کلان رویداد جنگ/ دفاع مقدّس و مداقّه ومطالعهٔ جامع ماجرا از جنبه‌ها و زوایای گوناگون است [و دیگری] توجّه و اعتنا به معنای ژرف ادب/ ادبیّات فارغ از بسته‌اندیشی‌های محاط‌کننده و حتّی فارغ از خوانش‌های غالب و موسوم که در خطّ و خطوط خاک‌ریز عینیّت یافته است [...]. تحقّق این امکان، با این وسعتِ نظر، می‌تواند قلمروِ «شناخت» در ادبیّات جنگ/ دفاع مقدّس را از حدّ کنونی به فراخنایی که مستعدّ و سزاوارِ آن است فرا پیش ببرد و بگستراند. (با اندکی دخل و تصرّف)

۱۰) در بخش ۹، که آخرین بخش این فصل است، کمری به جمع‌بندیِ این جُستار در شش محور اصلی پرداخته است. مطالبِ دسته‌بندی‌شده و نکات محوری و اصلی بازهم با قلمی روشنگر به رشتهٔ تحریر درآمده است و نویدِ آرزوهای بزرگ و آرمان‌های بلند را در گفتمان وسیع و غنیِ «ادبیّات دفاع مقدّس» می‌دهد.

منابع

احمدی، بابک، *ساختار و تأویل متن*، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۰.
احمدی، بابک و دیگران، *هرمنوتیک مدرن*، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۹.
جهانبگلو، رامین، *موج چهارم*، ترجمهٔ منصور گودرزی، نشر نی، تهران ۱۳۸٤.
راسل، برتراند، *تاریخ فلسفهٔ غرب*، ترجمهٔ نجف دریابندری، پرواز، تهران ۱۳۹۰.
ریخته‌گران، محمّدرضا، *منطق و مبحث علم هرمنوتیک* (اصول و مبانی علم تفسیر)، نشر کنگره، تهران ۱۳۷۸.
زرّین‌کوب، عبدالحسین، *تاریخ در ترازو*، امیرکبیر، تهران ۱۳۸۷.

1. reduction

کاپلستون (۱)، فردریک چارلز، *تاریخ فلسفه* (از ولف تا کانت)، ج ٦، ترجمهٔ اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۸۰.

ـــــ (۲)، *تاریخ فلسفه* (از فیشه تا نیچه)، ج ۷، ترجمهٔ داریوش آشوری، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۸۲.

کمری، علیرضا (گردآورنده)، *پویهٔ پایداری*، سورهٔ مهر، تهران ۱۳۹۷.

مرادخانی، علی، *هگل و فلسفهٔ مدرن*، مهرنیوشا، تهران ۱۳۸۵.

❑

and repeated explanations and predictable events have weakened the suspension of the narrative. Convenient conversations, sincere language, diverse design, many effective characters and narrator realism have caused a lot of variety, contrast and change in the tone of *Kouche-ye Naqqash-ha*; At the same time, the rapid acceleration of events and general descriptions have to some extent damaged the suspension of the narrative.

Keywords: *Da*, *Kouche-ye Naqqash-ha*, narrative, memory, sacred defense, tone, suspension.

Analyzing the Story of Davoud Ghaffarzadegan *Fal-e Khoun* From the Viewpoint of Defense Mechanisms

Afsaneh Shirshahi

Since war creates the most severe forms of fear, anxiety, and frustration in individuals, it is desirable that such components be reflected in the effects of war and sacred defense. Davoud Ghaffarzadegan's story *Fal-e Khoun* is written in the context of the events of the imposed war and the psychological pressures and its consequences, namely coercion, displacement, violence, death, etc, and it can be examined from a psychological point of view. In this article, the descriptive-analytical method examines the story from Freud's point of view of personality theory and the fear, anxiety, and disorders that result from it, and the defense mechanisms against such situations. Based on the findings of this study, the characters of the story, in order to reduce the psychological damage caused by fear and anxiety of war, use defense mechanisms such as displacement, simulation, repression and retaliation, sublimation, projection and dispersal reason. Drugs, repression of memories, obscenity and humiliation of each other, violence and fantasy, and the torment of conscience are manifested.

Keywords: *Fal-e Khoun*, Davoud Ghaffarzadegan, psychological criticism, Defense Mechanism.

revealed. A new reading of Aminpour's poem has been presented through the analysis of his poem and revealing its hidden texts.

Keywords: Hidden Text, Intertextuality, Gheisar Aminpour, Gérard Genette, Michael Riffaterre.

"Ideal Self" in Cinema and Sacred Defense Poetry Based on the Film "Bodygaurd" and A Poetry Collection of *Old Suitcases*

Mahmoud Hassanabadi
Maryam Sha'banzadeh
SajedehTaghizadeh

The ideal self is a concept derived from Sigmund Freud's theory of "personality structure". In examining the various levels of personality, Freud considers the highest level to be related to the "self," or "ideal self", which is the transcendent self of each individual and is moving toward perfection. In the present study, considering this theory, a look has been made at the concept of self-ideal in cinematic and poetic works of sacred defense and especially two works produced in the nineties: the film "Bodyguard" made by Ebrahim Hatamikia and a poetry collection of *old suitcases* by Alireza Qazveh. In this study, we seek to find an answer to the question of what is the quality of the concept of ideal self in these two works and what are the combatants trying to do to recover the ideal self after four decades?

Keywords: Ideal Self, cinema, poetry, sacred defense, Ebrahim Hatamikia, Alireza Qazveh.

Narrative Attraction in Two Books, *Da* and *Kouche-ye Naqqash-ha* Relying on the Elements of Tone and Suspension

Yaqoub Zare Nadiki

Memoirs are a variety of narratives. According to the report of facts in memory, tone and suspense are the main factors in creating narrative attraction. The bitterness of war-related issues makes elements such as tone and suspension so important in increasing audience interest in the work. Due to the fact that the strengths and weaknesses of each of the narrative elements are related to the other elements, the elements of design, character, language, subject and theme have been studied in two books, *Da* and *Kouche-ye Naqqash-ha*, and their relationship with suspension and tone has been determined. The appropriate tone in *Da* is the result of the narrator's feminine language and the narrator's detail, and the slow process of the plot has helped to create a proper suspense. Weak talk and characterization have reduced the variety, contrast, and tone of the book,

characteristics, we need to redefine a number of the descriptions according to fundamental ideas about narratology along with considering the special characteristics of memory**.** In this article, after a brief discussion about memory, its components, its narrative characteristics, the narrator's role and James Phelan's theory of the narrator's reliability and we examine the role and reliability of the narrator in Ahmad Dehghan's book *Rouzha-ye Akhar* based on the viewpoints of rhetorical narratology**.** Our main purpose is to identify the narrator's role and his functions and to measure the reliability of his dialogue according to James Phelan's "theory of unreliable narrator". With this study, it is known that the narrator of the memory by using various methods such as omission, reticence, moral and ideological evaluations, repetition, etc to support his purposes and this can change him into an unreliable narrator in all three aspects of reporting, interpretation, and evaluation.
Keywords: Rhetorical narratology, memory, narrator, unreliable narrator, *Rouzha-ye Akhar*.

Hidden Text of the Poem "Hamzad-e Asheghan-e Jahan (3)" by Combining the Intertextual Approach of Gérard Genette and Michael Riffatterre

Ali Soltanizadeh
Ali-Reza Asadi
Ali-Reza Shohani

The theory of intertextuality or hidden text is one of the contemporary literary theories that Julia Kristeva coined it in sixties of the 20th century. Many scholars were effective in formation of this theory, that among them the applicable approaches of Gérard Genette and Michael Riffaterre more correspond with Persian poetry. In this article, we will discuss the reading of Gheisar Aminpour's poem titled "Hamzad-e Asheghan-e Jahan (3)" [Along World's Lovers (3)] upon the intertextuality approaches of Genette and Riffaterre and its aim is accessing to the main concepts and close reading of this poem. Real reading of the mentioned poem requires hypertexts analysis and retrieval due to symbols and implicit signs. The question is that "Is there the possibility of the analysis of Aminpour's poem and reflection of its hypertexts with intertextuality of Genette and Riffaterre?" For answering this question, first the most corresponding suggestions of Genette and Riffaterre with Persian Poetry was blended and described. Aminpour's poem was analyzed based on Genette's theory in the case of explicit, inexplicit and implicit hypertextuality and intertextuality genres and based on Riffaterre's theory in the case of density, polysemy, descriptive system, hypogramme and matrice, and the hidden text of this poem and its intertextuality relations with the poem of Hafez and Sayeh were

Summary of Articles

A Brief Analysis of the Theme and Features of Mohammad-Hossein Ansarinezhad's Ritualistic Poems

Gholam-Ali Haddad Adel

A flourishing trend emerging from the literature of the Islamic Revolution, ritualistic poetry, albeit with a history in Persian literature and rooted in religious poetry, has over the past decade attracted into the arena of contemporary literature young and lively figures less heard of in previous epochs of Persian literature. These figures are the embodiment of a genre of poetry that not only manifests a transcendental and spiritual content but also exhibits a flourishing novelty in form and structure unprecedented in contemporary times. Mohammad-Hossein Ansarinezhad is one such poet and the present article is devoted to an investigation of the themes and verbal qualities in his volume of ritualistic poems *Shams ul-Sharaf*.

Keywords: Ritualistic poetry, religious poetry, Mohammad-Hossein Ansarinezhad, *Shams ul-Sharaf*.

The Narrator's Place in Memory
(A case study of the book *Rouzha-ye Akhar* by Ahmad Dehghan)

Mohammad-Reza Torki
Manouchehr Akbari
Somayyeh Rashidi

In a general perspective, narratology viewpoints in the field of "story" (including novels, short stories and so on) is founded based on the narrative characteristics of the story. Therefore, for illustrating "Memory" as a narrative context with unique

TABLE OF CONTENTS

Editorial

What is the Literature of Resistance? — Editor — 3

Articles

A Brief Analysis of the Theme and Features of Mohammad-Hossein Ansarinezhad's Ritualistic Poems — Gholam-Ali Haddad Adel — 23

The Narrator's Place in Memory (A case study of the book *Rouzha-ye Akhar* by Ahmad Dehghan) — Mohammad-Reza Torki, Manouchehr Akbari, Somayyeh Rashidi — 41

Hidden Text of the Poem "Hamzad-e Asheghan-e Jahan (3)" by Combining the Intertextual Approach of Gérard Genette and Michael Riffatterre — Ali Soltanizadeh, Ali-Reza Asadi, Ali-Reza Shohani — 67

"Ideal Self" in Cinema and Sacred Defense Poetry Based on the Film "Bodygaurd" and A Poetry Collection of *Old Suitcases* — Mahmoud Hassanabadi, Maryam Sha'banzadeh, SajedehTaghizadeh — 101

Narrative Attraction in Two Books *Da* and *Kouche-ye Naqqash-ha* Relying on the Elements of Tone and Suspension — Yaqoub Zare Nadiki — 129

Analyzing the Story of Davoud Ghaffarzadegan *Fal-e Khoun* From the Viewpoint of Defense Mechanisms — Afsaneh Shirshahi — 155

Reviews

Pouye-ye Paydari in Review and Critique — Farzad Zibaei — 184

Summary of Articles — Zahra Zandi Moghaddam