فهرست

سرمقاله	انجمن ادبیّات پایداری؛ ضرورت تشکیل و فواید آن	دبیر	۳
مقاله	بلاغت تصویر در رباعی‌های بیژن ارژن	حسنا محمّدزادهٔ کاشی	۶
	تحلیلی نشانه‌پدیدارشناختی از داستان‌های کوتاه جنگ نوشتهٔ زنان	زهرا زوّاریان	۲۸
	تبیین خوانش‌های عرفانی از شعر پایداری (براساس رویکردهای نقد خواننده‌محور)	اسماعیل محمّدپور محمود رنجبر علی صفایی سنگری	۵۱
	روان‌شناسی رنگ در شعر مقاومت افغانستان براساس نظریّهٔ ماکس لوشر (مطالعهٔ موردیِ اشعار عبدالقهّار عاصی)	شفیع‌اللّه سالک مهسا رون	۷۳
	بازتاب مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری در اشعار روزنامهٔ *جنگل*	جواد نظری‌مقدّم مسلم نادعلی‌زاده	۱۰۲
مقالهٔ علمی ترویجی	معناپردازی درپس حوادث جنگ (بازخوانی رمزگان در رمانِ *سفر به گرای ۲۷۰ درجه*)	یداللّه شکری قاسم نامدار	۱۲۰
نقد و بررسی	تأمّلی درشعر نو مذهبی با خوانش کتاب *شبیه سرودهٔ* علی داودی	حسنا محمّدزادهٔ کاشی	۱۴۳
تازه‌های نشر	*درنگ‌ها و کندوکاوها در قلمرو ادبیّات دفاع مقدّس* (درس‌گفتارها)	حسین یزدانی	۱۴۷
	ادبیّات پایداری (تعاریف، گونه‌ها، و گستره)	رامک رامیار	۱۴۹

Contents	1
Summary of Contents	3

سرمقاله

انجمن ادبیّات پایداری؛ ضرورت تشکیل و فواید آن

یکی از دغدغه‌های اساسی، که در همایش «اعتلای گرایش ادبیّات پایداری در دانشگاه‌ها؛ راهکارها و موانع» (برگزارشده در آذرماه ۱۴۰۲ در فرهنگستان زبان و ادب فارسی) مطرح شد، ضرورت تشکیل **انجمن ادبیّات پایداری** بود. این فکر و پیشنهاد، در کارگروه‌های متعدّد همایش و در جمع‌ها و دیدارهای استادان حاضر در آن، بارها بیان شد. این پیشنهاد پیش‌تر هم در همایش‌ها و دیگر مجامع ادبیّات پایداری، به‌اجمال، مطرح شده بود. این‌گونه به نظر می‌آید که همگان بر ضرورت تشکیل چنین انجمنی هم‌داستان‌اند و لزوم آن را بدیهی می‌شمرند. بر این اساس، ضرورت تشکیل چنین انجمنی را باید حاصل خرد جمعی استادان شرکت‌کننده در این همایش و نشست‌های پیشین دانست و بحث دربارهٔ ضرورت آن را غیرضرور. بااین‌همه، شاید مختصر بحثی برای جمع‌بندی و روشن‌ترشدن موضوع لازم باشد.

دربارهٔ انجمن‌های علمی

انجمن‌های علمی، در زمینه‌های گوناگون، اعمّ از علوم پایه و علوم انسانی و هنر، در سال‌های اخیر مورد توجّه مراکز پژوهشی قرار گرفته‌اند. این انجمن‌ها مجامعی مردم‌نهادند که ــ فارغ از کاغذبازی‌های مرسوم در تنگنای محیط‌های اداری ــ داوطلبانه و غیرانتفاعی و آزاد به فعّالیّت‌های علمی و پژوهشی و فرهنگی می‌پردازند و نقش مهمّی در تولید و گسترش دانش می‌توانند برعهده داشته باشند.

گسترش فضای گفت‌وگو میان صاحب‌نظران یک رشته یا گرایش علمی و نیز تخصّص‌گرایی از دیگر مزایای انجمن‌های علمی است. از دیگر برکات، بلکه مهم‌ترین ویژگی این انجمن‌ها، ایجاد ارتباط شبکه‌ای میان محقّقان و استادان و فعّالان یک رشته است. اساساً، در جهانی که می‌توان آن را دنیای شبکه‌ها نامید، جریانات منزوی راه به جایی نمی‌برند بلکه ایجاد هسته‌های تحقیقاتی و فرهنگی و پیونددادن منطقی و متقابل میان آن‌هاست که می‌تواند به فعّالیّت‌ها و تحقیقات جهت دهد و آن‌ها را

به نتیجه برساند. تحقیقاً روزگار تلاش‌های علمی در محیط‌های بستهٔ فردی و جمعیِ محدود به پایان رسیده‌است و کوشش در انزوا، مانند فریاد در چاه‌های بسته، راه به جایی نمی‌برد و در حصار انزوا محبوس می‌شود.

اهداف و وظایف انجمن علمی ادبیّات پایداری

در عرصهٔ تحقیقات ادبیّات پایداری نیز، اگر بخواهیم شاهد رشد و اعتلایی باشیم، چاره‌ای جز شبکه‌ای‌اندیشیدن و شبکه‌ای‌کارکردن نداریم. در فرهنگ اسلامی نیز به ما آموخته‌اند دست خدا با جماعت است و جماعت مایهٔ رحمت. به‌برکت شکل‌گرفتن جماعت و از طریق هم‌افزایی و گردآوری امکانات هرچندانداکِ موجود است که می‌توان منابعی گران‌بها فراهم آورد و کارهایی سازنده و بزرگ انجام داد.

از آثار مثبت انجمن ادبیّات پایداری اجمالاً به این‌ها می‌توان اشاره کرد:

ـ ایجاد ارتباط میان استادان و محقّقان این گرایش در دانشگاه‌ها و مراکز علمی سراسر کشور و جهان با یکدیگر؛

ـ ایجاد فضای گفت‌وگوی سازنده در میان استادان و محقّقان این گرایش؛

ـ ایجاد ارتباط میان استادان و محقّقان این گرایش با نهادهای فعّال مدنی و دولتی در این زمینه؛

ـ برگزاری دوره‌ها و کارگاه‌های گوناگون و عرضهٔ خدمات آموزشی به استادان و محقّقان این گرایش و دیگر علاقه‌مندان؛

ـ مشاوره‌دادن به نهادهای گوناگون فعّال در این عرصه؛

ـ برگزاری سخنرانی‌ها و نشست‌ها و همایش‌های ملّی و بین‌المللی؛

ـ همکاری با دانشگاه‌ها، اندیشکده‌ها، و دیگر مراکز علمی در جهت برگزاری همایش‌ها و دیگر رویدادهای علمی؛

ـ پرداختن به مباحث میان‌رشته‌ای بین ادبیّات پایداری و سایر گرایش‌ها و رشته‌های علمی؛

ـ همکاری با انجمن‌های علمیِ دارای اهداف مشترک و نزدیک با انجمن ادبیّات پایداری؛

ـ زیر پوشش قراردادن نشریّات علمی موجود در عرصهٔ ادبیّات پایداری به‌منظور ارتقای درجه و کیفیّت علمی و ایجاد روابط سازنده در بین آن‌ها؛

ـ تشویق محقّقان این عرصه و برگزاری بزرگداشت برای پیش‌کسوتان؛

ـ انتشار آثار علمی و خلّاقه در زمینهٔ ادبیّات پایداری و حمایت از آن‌ها؛

ـ قدردانی از آثار برجستهٔ ادبیّات پایداری و شناساندن آن‌ها به فضای علمی کشور؛

ـ جذب کمک‌های داوطلبانهٔ نقدی و غیرنقدی در جهت تحقّق اهداف انجمن حسب مقرّرات؛

ـ ایجاد هماهنگی و هم‌افزایی میان نهادهای علمی فعّال در زمینهٔ ادبیّات پایداری؛

ـ نشان‌دادن خلأهای موجود در تحقیقات و مطالعات ادبیّات پایداری به‌منظور رفع آن‌ها؛

ـ رایزنی در زمینهٔ ارتقای کیفیّت گرایش ادبیّات پایداری در دانشگاه‌ها و، درصورت لزوم، تأسیس دورهٔ دکتری برای آن؛

ـ تدوین چشم‌انداز تحقیقات در زمینهٔ ادبیّات پایداری، خصوصاً پایان‌نامه‌ها، و نشان‌دادن خلأهای مطالعاتی موجود؛

و ... .

در آخر، امیدواریم، با همکاری و همگامی استادان و پیش‌کسوتان این عرصه، شاهد تشکیل **انجمن ادبیّات پایداری ایران** و فعّالیّت‌های گسترده و سازندهٔ آن باشیم.

دبیر

❑

مقاله

ارسال: ۱۴۰۲/۹/۶
پذیرش: ۱۴۰۳/۳/۱۵

10.22034/nf.2024.414280/1272

بلاغت تصویر در رباعی‌های بیژن ارژن

حسنا محمّدزادهٔ کاشی* (دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران)

چکیده: شماری از رباعی‌سرایان معاصر توانسته‌اند سنّت‌های گذشته را با ذوق خود بیامیزند و آثاری ماندگار خلق کنند؛ ازاین‌رو قالبی مانند رباعی هم توانسته، درکنار پایبندی به سنّت، بستری برای مدرنیته (نوگرایی) باشد. مدرنیته رویکردی به نوشدن و شیوه‌ای از اندیشه و احساس است که، در سده‌های اخیر، به یک جریان مسلّط اجتماعی و فکری تبدیل شده. رباعی‌سرایان، به‌شیوه‌های گوناگون، به نوکردن این قالب اهتمام داشته‌اند که یکی از آن‌ها «تحوّل خیال» است. بیژن ارژن از رباعی‌سرایان نوگرایی است که گونه‌گونیِ تصویر در رباعی‌هایش مشهود است. در جستار حاضر، با روش توصیفی‌ـتحلیلی و با نگاه ویژه به کتاب چارانه‌های بیژن ارژن، تحوّل خیال و تصویر در رباعی‌های این شاعر بررسی خواهد شد. بنا بر یافته‌های پژوهش، در رباعی‌های او هم تصاویر خیال‌محور دیده می‌شود که معمولاً در سطح شکل گرفته‌اند و هم تصاویر تخیّل‌محور که در عمق سامان یافته‌اند. تصاویر رباعی‌های ارژن را براساس تصاویر مکاتبی چون رمانتیسیسم (احساسات‌گرایی)، رئالیسم (واقع‌گرایی)، سمبولیسم (نمادگرایی)، ایماژیسم (تصویرگرایی)، و سوررئالیسم (فراواقع‌گرایی) می‌توان تحلیل کرد. در رباعی‌های متضمّن تصاویر رئالیستی (واقع‌گرا)، تصویرْ تکّهٔ تجسّم‌پذیری از واقعیّت است که در خود حرفی نهفته دارد و براساس منطق تصویرگری در بلاغت کهن شکل نگرفته‌است. در تصاویر رمانتیک (احساسی) و سمبلیک (نمادین)، تصویر پلی است میان عالم حسّ و ادراک. در رباعی‌های ایماژیستی، تصویر قائم‌به‌خود است و شکل‌گرفتن رباعی به‌قصد بیان هیچ‌گونه حسّ و اندیشه‌ای نبوده. رباعی‌های سوررئالیستی دربرگیرندهٔ تصاویری است که نظم جهان و پدیده‌ها را به هم می‌ریزد و دنیایی تازه و ناشناخته خلق می‌کند.

کلیدواژه‌ها: شعر کوتاه فارسی، رباعی معاصر، تصویر و تخیّل، بیژن ارژن.

* hosna1361@grad.kashanu.ac.ir.

مقدّمه

رباعی، به‌دلیل کوتاه‌بودن، قالبی همواره در دسترس‌تر بوده‌است و شاعران احساسات و افکار زودگذر خود را با کمک آن بیان می‌کرده‌اند. «در بیشتر قوالب شعر فارسی، همیشه، فرم شعر بر تجربهٔ شاعرانه تقدّم دارد ولی در رباعی لحظه و تجربهٔ شعری غالباً بر فرم مقدّم است» (شفیعی کدکنی ۳، ص ۱۲)؛ منظور از لحظه و تجربهٔ شعریْ عواطف و حالات روحیِ آنی است. «اگر بخواهیم دقیق‌ترین و اساسی‌ترین نکات فلسفی و عرفانی را که در خوش‌ترین و شیواترین پیرایه‌های شعری و ادبی گفته شده‌است بیابیم، بی‌تردید باید قبل از هرچیز به سروقت رباعیّات برویم» (مؤتمن، ص ۲۰۸). بررسی‌های متعدّد و گسترده درباب پیشینهٔ این قالب نشان می‌دهد که

> این نوع شعر، از روزگاران پیش از اسلام، در میان عامّهٔ مردم ایران بخصوص مردم مناطق شمال و شمال شرقیِ کشور، از اقبال و توجّه فراوان برخوردار بوده‌است. درواقع، رباعی بخشی از ادبیّات شفاهی مردم کشور ماست. (میرافضلی، ص ۱۸)

بسیاری از رباعی‌سرایان امروز همچنان به رباعی نگاهی سنّتی دارند؛ امّا عدّه‌ای‌دیگر، همگام با تحوّلات فکری و اجتماعیِ دنیای مدرن، به متحوّل‌ساختن این قالب پرداخته‌اند. بسیاری از صاحب‌نظرانْ فاصلهٔ میان رنسانس و انقلاب فرانسه را و برخی نیز آغاز صنعتی‌شدن جوامع اروپایی و پیدایش تولید سرمایه‌داری و تعمیم تولید کالایی را آغازگاه مدرنیته (تجدّد) می‌دانند. «مدرنیته مجموعه‌ای است فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، و فلسفی که از حدود سدهٔ پانزدهم ــ یعنی از زمان پیدایش نجوم جدید، اختراع چاپ، و کشف امریکا ــ تا امروز ادامه یافته‌است» (احمدی، ص ۸-۹). تجدّد رویکردی به نو شدن و شیوه‌ای از اندیشه و احساس است؛ درواقع،

> مدرنیته همان نوشدن است؛ نوشدنی که، بدون عزم بر نوآوری، خودبه‌خود حادث شده‌است. امّا مدرنیسم نوعی ایدئولوژی است؛ نوعی اندیشه است که در پی جایگزین‌کردن مدرن به‌جای کهنه است. (امین‌پور، ص ۱۱-۱۲)

نوآوری (ویژگی جوهری و ذاتیِ هنر و ادبیّات) ممکن است در آثار هر شاعری، بنا به ذهن و جهان زیستهٔ او، به‌گونه‌ای متفاوت خودنمایی کند. هنرمندان بزرگ و ماندگار بزرگ‌ترین نوآوران نبوده‌اند، بلکه درعین داشتن فردیّت توانسته‌اند از حاصل کار پیشینیان هم بهره بردارند؛ ازاین‌رو، قالبی مانند رباعی هم با پیشینهٔ طولانی‌اش می‌تواند، درکنار پایبندی به سنّت، بستری برای رویکردهای نوین باشد.

بیژن ارژن یکی از رباعی‌سرایان نوگراست. ویژگی بارز رباعی‌های او، که آن را از رباعی کهن و رباعی‌های نوِ هم‌عصرانش متمایز کرده، تنوّع تصویر و حرکت از خیال به تخیّل است. بررسی و تحلیل تصاویر شعریِ او از دریچهٔ نقد و نظریّه‌های نوین کمک می‌کند، علاوه بر شناخت

ظرفیّت‌های قالبی سنّتی چون رباعی، به دستگاه بلاغی گسترده‌تری دست یابیم و، به‌واسطهٔ آن، خلّاقیّت‌های هنری در زبان را بهتر تجزیه‌وتحلیل کنیم. در این پژوهش کوشش می‌شود، با استناد بر رباعی‌های منتشرشدهٔ شاعر در چارانه‌های بیژن ارژن، تمایز میان خیال و تخیّل در رباعی‌های او بررسی و شباهت‌های تصویریِ هریک از آن‌ها با تصاویر متعلّق به یکی از مکاتب ادبی نوین (رئال، سوررئال، رمانتیک، سمبولیک و ...) تحلیل گردد. شناخت انواع تصاویر شعریِ ارژن و چگونگی تحوّل و تکامل و حرکتشان از دنیای خیال به دنیای تخیّل هدف دیگرِ این مقاله خواهد بود.

پیشینهٔ پژوهش

برخی کتاب‌های منتشرشده، در موضوع رباعی، از این قرار است: رباعی و رباعی‌سرایان از آغاز تا قرن هشتم هجری (تألیف محمّدتقی کامکار پارسی، به‌کوشش اسماعیل حاکمی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران ۱۳۷۲)؛ سیر رباعی در شعر فارسی (سیروس شمیسا، فردوس، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۴)؛ و جُنگ رباعی (بازیابی و تصحیح رباعیّات کهن پارسی) (سیّدعلی میرافضلی، سخن، تهران ۱۳۹۴) که، در آخری، به معرّفی برخی رباعی‌های نو نیز اهتمام شده‌است. در تعدادی مقاله نیز تحوّلات قالب و زبان در رباعی معاصر بررسی شده. موضوع دو مقاله نیز اختصاصاً رباعی‌های بیژن ارژن است: ۱) «بررسی عناصر سبکی در رباعیّات بیژن ارژن» (عبدالعلی اویسی کهخا و علیرضا رعیّت حسن‌آبادی، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، ش ۳ (پیاپی ۱۳)، پاییز ۱۳۹۰، ص ۱۵۱-۱۶۴) که تحلیلی است از انواع تشبیهات، روایتگری، ابیات موقوف‌المعانی، حالت تعلیق، و مضامین سیاسی و اجتماعی و آیینی و عاشقانهٔ رباعی‌های ارژن؛ ۲) «زیبایی‌شناسی رباعی‌های بیژن ارژن از منظر نقد فرمالیستی» (حسنا محمّدزادهٔ کاشی و حسین قربانپور آرانی، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ یازدهم، ش ۴ (پیاپی ۲۸)، اسفند ۱۴۰۱، ص ۶۳-۸۴) که تدقیق زیبایی‌شناسانهٔ رباعی‌های ارژن است و بررسی برجسته‌سازی در رباعی‌های او در چهار حوزهٔ «هنجارگریزی»، «قاعده‌افزایی»، «موسیقی»، و «عنصر مسلّط»؛ و درنهایت دریافت دستاوردهایی از این قبیل: الف) هنجارگریزی، در دو حوزهٔ واژگانی و نوشتاری، انتقال بهتر معنا را موجب گردیده‌است؛ ب) قاعده‌افزایی در موسیقی ــ با کمک عواملی چون توازن آوایی میان صامت‌ها و مصوّت‌ها، کاربرد جناس، توازن واژگانی از طریق تکرارهای همگونِ کامل و ناقص ــ در سطح کلمه و جمله صورت گرفته و در القای مفاهیم و حسّ خاص به مخاطب اثر داشته‌است؛ ج) در حوزهٔ موسیقی کناری نیز کاربرد قافیه‌های صوتی و تصویری و دستوری به‌همراه ردیف‌های خاص شایان توجّه است؛ د) عنصر مسلّط در رباعی‌های ارژن، با توجّه به استفادهٔ حدّاکثری، «تصویر» است.

گفتنی است در هیچ‌یک از آثار یادشده، به‌شیوهٔ مقالهٔ حاضر، تحلیل تصویریِ رباعی از دریچهٔ نقد و نظریّه‌های نوین مشهود نیست. نویسندگانِ کتاب‌هایی چون مکتب‌های ادبی (رضا سیّدحسینی، ۱۳۴۷) و بلاغت تصویر (محمود فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۸) و آشنایی با مکتب‌های ادبی (منصور ثروت، ۱۳۸۷) نیز عمدتاً به انواع مکتب‌های ادبی و کمّ‌وکیف آن‌ها پرداخته‌اند. در تخیّل (نوشتهٔ آر. اِل. بِرت، ترجمهٔ مسعود جعفری، ۱۳۷۹) نیز تمایز خیال و تخیّل و نوع نگاه نظریّه‌پردازان اروپایی دراین‌باره مدّ نظر بوده‌است.

ضرورت پژوهش

هدف این مقاله بررسی فنّ تصویرگری در رباعی‌های بیژن ارژن، براساس شیوه‌های مکتب‌های ادبی جهان، است. نگارنده قائل به یکسانی مطلق سبک‌های ایرانی با شیوه‌های هنریِ اروپایی نیست؛ ازطرفی، تجربه‌های واقع‌گرا، فراواقع‌گرا، احساسات‌گرا، نمادگرا و ...، در مفهوم عامّ آن، وضعیّتی ذهنی است که در سرشت انسان‌ها بوده و برای همهٔ ملل آشناست و، صرفاً برای توصیفشان، از اصطلاحات و اصول مکاتب یادشده بهره گرفته می‌شود.

ضرورت پژوهش از آنجاست که بررسی تصویر، براساس نظریّه‌های ادبی جهان، در شناخت انواع تصویر و چگونگی تحوّل آن و رسیدن به دستگاه بلاغی گسترده‌تری برای تحلیل خلّاقیّت‌های هنری در زبان شعرِ امروز راهگشاست و می‌تواند به گستردگی معیارهای نقد ادبی کمک کند. ازطرفی، در رباعی‌های بیژن ارژن، در مقایسه با آنچه در سنّت رباعی‌سرایی می‌بینیم، تحوّلات تصویری گسترده‌ای صورت گرفته امّا از منظرِ فعلی تاکنون تحلیلی درباب رباعی‌های او و حتّی رباعی معاصر انجام نپذیرفته‌است.

مسئلهٔ پژوهش

در این جستار، با نگاهی به مباحث نظریّه‌پردازان مکتب‌های ادبی جهان، منتخبی از رباعی‌های ارژن را تحلیل خواهیم کرد که در حوزهٔ تصویر تحوّلاتی چشمگیر داشته‌اند. شیوهٔ ما، در انتخاب نمونه‌رباعی‌ها، اصطلاحاً دستی و کتابخانه‌ای بوده‌است. تأکید و استنادِ ما، در این مقاله، بر چارانه‌های بیژن ارژن (۱۳۹۲) است که کلّیّتی جامع از آثار او را دربردارد.

این مقاله می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

۱) همگام با تجدّد و تحوّل جهان و انسان معاصر، چه تحوّلی در رباعی ــ که اغلب بستری برای انتقال مفاهیم حِکمی بوده‌است ــ به وجود آمده؟

۲) تصویر، در رباعی معاصر، چه ویژگی‌هایی دارد؟
۳) تصاویر رباعی‌های ارژن شبیه به تصاویر مرتبط با کدام‌یک از مکتب‌های ادبی جهان است؟

جایگاه بیژن ارژن در رباعی معاصر

در قرن اخیر، اکثر سنّت‌گرایانِ نوپرداز به رباعی التفات داشته‌اند. این قالب، البتّه، در پی تحوّلات شعر فارسی، تحت تأثیر سنّت‌شکنی‌های گوناگون صوری و محتوایی قرار گرفته‌است. تلاش شاعران، برای نوکردن شعر، و درنهایت نوشدن صورت و خیال و محتوا، به قالب کهنی چون رباعی نیز جلوه و جذّابیّتی تازه و ویژه بخشیده و آن را به بستری برای بروز و رشد مضامین نو و خیال‌های تازه بدل کرده‌است. در همین مسیر،

> بعد از پیروزی انقلاب، هم‌زمان با جنگ تحمیلی، تعدادی از شاعران کلاسیک به قابلیّت شکلی و محتواییِ رباعی پی‌بردند و آثار قابل ملاحظه‌ای ارائه دادند؛ منتها، اغلب، مایه و مضمون آن دوره رنگ حماسی و ایدئولوژیک و آرمان‌گرایانه داشت. [...] در اواخر دهۀ هفتاد و اوایل دهۀ هشتاد، با ظهور سه شاعر توانا، رباعی رونقی دوباره گرفت. بیژن ارژن یکی از [آن‌هاست]. (اویسی کهخا و رعیّت حسن‌آبادی، ص ۱۵۲)

بیژن دایی‌چی، مشهور به بیژن ارژن، متولّد ۱۳۴۸ در کرمانشاه است. آثار شعریِ او عبارت‌اند از: پیراهنی از آه برایت دارم (دفتر رباعی، ۱۳۷۷)، رنگ انار (مجموعه‌ای از رباعی و غزل و فراغزل، ۱۳۸۲)، بی‌هم‌شدگان (مجموعه‌رباعی،۱۳۸۴)، چهل کلید (گزیده‌اشعار: رباعی و غزل، ۱۳۸۷)، چارانه‌های بیژن ارژن (۱۳۹۲). او کوشیده‌است، با شهودی هنرمندانه و رسوخ در ذات پدیده‌ها، به تجارب شعریِ تازه‌ای دست یابد و این دریافت‌های نو را در قالب رباعی بریزد.

بحث: بلاغت تصویر در رباعی‌های ارژن

تصویر خیال، در طول تاریخ ادبیّات، تحوّلی چشمگیر یافته و از سادگی به پیچیدگی گراییده‌است. تلقّی‌های مرتبط با «تصویر» تفاوت‌هایی شایان با هم دارند. در یک تلقّی، «تصویرْ حلقه‌زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به‌وسیلۀ کلمات در یک نقطۀ معیّن» (براهنی، ج ۱، ص ۱۱۴). در تلقّیِ دیگر می‌توان گفت: «از رودرروقرارگرفتن دو امر، دو کلمه، دو جمله، دو صورت، دو حالت و ...، هرگاه امر سومی حادث شود، آن را تصویر می‌نامیم» (موحّد، ص ۱۷۰). برخی منتقدانِ جدید تصویر را «نمایش و بیان تجربۀ حسّی به‌وسیلۀ زبان دانسته‌اند و گفته‌اند ایماژ تصویری حسّی است که در ذهن نقش می‌بندد» (فتوحی رودمعجنی ۲، ص ۱۱۰). امّا، در متداول‌ترین مفهوم، تصویر به تصرّفات بیانی و مجازی در زبان اطلاق می‌شود. تصویرِ حاصل

از این تصرّفاتْ مرکّب از دو جزء است: «یکی مقصود اصلی را بیان می‌کند (idea)؛ و دیگری محمل این مقصود (image) است» (پورنامداریان، ص ۲۰). در تمام تلقّی‌ها، زبان محمل تصویر است.

دیدگاه سنّتیِ بلاغتْ تصویر را برخاسته از ذهن و برآمده از دیده‌ها و شنیده‌هایی می‌داند که از طریق تداعیِ دو چیز و براساس شباهت‌یابی میان آن دو شکل می‌گیرند. در تحلیل‌های صورت‌گرفته برمبنای بلاغت سنّتی، تصویرها به مصداق واقعی آن برگردانده می‌شوند تا رابطهٔ میان معنای مجاز و حقیقت کشف شود؛ به‌عبارتی‌دیگر،

> استعاره به مستعارٌله، مجاز به حقیقت، مکنیٌ‌به به مکنیٌ‌عنه بازگردانده می‌شود. این دستگاه بلاغی ــ که بر نظام دوقطبی حقیقت و مجاز مبتنی است ــ قادر نیست تصاویر شاعرانه را در سبک‌های هنریِ رئالیسم، سمبولیسم، سوررئالیسم، رمانتیسم، و ایماژیسم و دیگر مکاتب ادبی مدرن تحلیل کند. (فتوحی رودمعجنی ۲، ص ۱۰۹)

برای مثال، در تصویرهای نمادگرا، دنیای ورای تصویرْ مرتبط با عالم روح است و دنیایی حسّی نیست؛ تصویرهای فراواقع‌گرا هم از ناخودآگاه و عوالم رؤیا نشئت می‌گیرند؛ در تصاویر رمانتیک هم احساس نادیدنیِ شاعر، با کمک دیدنی‌ها، مجسّم می‌شود و لایهٔ درونیِ این تصاویر را ــ که ورای دنیای تجربه است ــ نمی‌توان به‌حقیقت تأویل کرد. از این‌رو، تصاویرِ شکل‌گرفته برمبنای نماد و رمز و متناقض‌نما و حس‌آمیزی را نمی‌توان براساس دو سویهٔ مشخّصِ «مجاز و حقیقت» تحلیل کرد. تجزیه و تحلیل تصویرِ نمادگرا و مدرن راهی است برای تحلیل عالی‌ترین نوع شعر؛ درنتیجه، تخیّل، در سطح برجستهٔ خود، به تحلیلی با دامنه‌ای وسیع‌تر نیازمند است.

تصاویرِ خیال حاصل پیوند میان دو یا چند امر است که، در ظاهر، ارتباطی ندارند و با کمک خیال شاعر پیوند می یابند و واقعیّتی بی‌سابقه را می‌سازند؛ مثل تصاویر «مروارید سپیده» (ارژن، ص ۵۵)، «انگشتان سوختهٔ باران» (همان، ص ۹۶)، «کتاب خواب» (همان، ص ۷۸)، «قاب خیال» (همان، ص ۳۴)، «میز گرد ثانیه‌ها» (همان، ص ۱۲) و ... . این‌ها همه امر سومی‌اند که از تصرّف در عالم خیال پدیدار شده‌اند و اجزای سازندهٔ هریک غالباً واقعیّت خارجی دارند؛ امّا امر سومِ حاصل از ترکیبِ آن‌ها شکل تازه‌ای از واقعیّت است که خود نیز شکل‌هایی متفاوت دارد: ممکن است تشبیهی ساده و سطحی باشد یا تصویری پیچیده و تودرتو و تفکیک‌ناپذیر به اجزای خود؛ چراکه «خیال‌انگیزی» حاصل دو عامل است: «نخست صور خیال مکرّر و مبتذل؛ دوم صور خیالی که از ساخته‌های ذهن و نیروی تخیّل یک شاعر است» (شفیعی کدکنی ۲، ص ۲۱۱). برای بخشیدن جلوه‌ای عینی‌تر به بحث، یک رباعی از ارژن را می‌خوانیم:

من شب بودم، تو ماهِ تنهایی من تنهایی تو پناه تنهایی من

صبحی شدی و سپید پاشیده شدی بر دیوار سیاه تنهایی من
(ارژن، ص ۲۸)

هریک از گزاره‌های شعریِ رباعی مزبور نوعی تصویر شاعرانه دارد که می‌توان آن را به اجزای سازنده‌اش تجزیه کرد:

۱) «من شب بودم»: من + شب؛
۲) «تو ماه تنهایی من»: تو + ماه تنهایی؛
۳) «تنهایی تو پناه تنهایی من»: تنهایی تو + پناه + تنهایی من؛
۴) «صبحی شدی»: تو + صبح؛
۵) «سپید پاشیده شدی»: تو + سپید + پاشیده‌شدن؛
۶) «بر دیوار سیاه تنهایی من»: دیوار سیاه + تنهایی من.

می‌بینیم که جمله‌های هر چهار مصراع دارای تصویر است امّا تصاویر، به‌لحاظ تعداد اجزای سازنده و منطقِ ساخت، متفاوت‌اند. در شماره‌های ۱ و ۲ و ۴، با تصویری دوبُعدی مواجهیم که به‌واسطهٔ تشبیهی ساده و در سطح شکل گرفته‌است: **من** به «شب» تشبیه شده و **تو** به «ماه» و «صبح»؛ امکان دیدن پایه‌های این تشبیه‌ها در دنیای بیرون هست. در شمارهٔ ۶، تصویری دوبُعدی داریم که در عمق شکل گرفته‌است و شاعر، برای القای حسّ درونیِ خود، آن را به چیزی در دنیای بیرون تشبیه کرده؛ **یعنی تنهایی** به‌شکل «دیوار سیاه» مجسّم شده‌است و هیچ توجیهی هم برای وجه شبه آن نمی‌توان یافت و چه‌بسا، برای انسانی دیگر و با نوع نگاه و روحیّاتی متفاوت، به‌شکل «پنجره‌ای سپید» مجسّم شود. گویی عبارت «تنهایی دیوار سیاه است» یک تابلو نقّاشی است که به‌کمک کلمات ترسیم شده؛ امّا غیر از شاعرانِ تصویرگر کدام نقّاش قادر به ترسیم «تنهایی» در هیئت «دیوار سیاه» است؟ در شماره‌های ۳ و ۵، با دو تصویر سه‌بُعدی مواجهیم: اوّلی در عمق شکل گرفته‌است؛ یعنی **تنهایی** به‌شکل آدمی تصوّر شده که می‌تواند «پناه» برای «تنهاییِ» دیگر باشد؛ و این چیزی است که مختصّ عالم ادراک است نه حس. امّا دومی (تصویر سه‌بعدیِ شمارهٔ ۵) در سطح شکل گرفته و حاکی از آن است که **تو** شبیه به «رنگ سپید» هستی که «پاشیده می‌شود».

سمیوئل تَیلور کالریج، یکی از نظریّه‌پردازان مکتب رمانتیسم، درباب قوّهٔ تخیّل نظرهای بحث‌آفرین و تأمّل‌برانگیزی مطرح کرده‌است. او دو اصطلاح «خیال» و «تخیّل» را به‌کار برده و معتقد است خیال ازطریق «قانون تداعی» شکل می‌گیرد امّا تخیّل فرایندی خلّاق است و در سطحی بالاتر قرار دارد. تخیّل روی موادّ خامِ به‌دست‌آمده از تجربه کار می‌کند، آن‌ها را درهم می‌شکند، و به آن‌ها هیئتی تازه می‌بخشد. درواقع، تخیّل آینه‌ای نیست برای بازنمایی تجارب جهان بیرون، بلکه خودْ جهانی تازه است که از نو نظم‌وسامان داده شده و به تخیّل **اوّلیّه** و **ثانویّه** تفکیک‌پذیر است.

«تخیّل اوّلیّه آن استعداد و نیرویی است که میان حسّ و ادراک میانجی می‌شود» (برت، ص ۶۳)؛ یعنی تصاویرِ حاصل از «تخیّل نوع اوّل» کمک می‌کنند مفاهیم و حس‌های نادیدنی، با کمک دیدنی‌ها، مجسّم شوند؛ مثل رباعی مورد بحثِ ما که، در آن، «تنهایی» که مفهومی انتزاعی است به «دیوار سیاه» تشبیه می‌شود تا اهمّیّت حضور معشوقی را نشان دهد که به «صبح» و «رنگ سپید» تشبیه شده. در این رباعیِ ارژن، با شش تصویر مواجهیم که از خیال و تخیّل برآمده‌اند؛ امّا رتوریک (فنّ زبانی و هنریِ) غالب تخیّلی است که بین حسّ و ادراک میانجی شده و به «تنهایی» شکل بخشیده‌است.

در رباعی دیگر، شاعر برای بهتر و عمیق‌تر بیان‌کردن بی‌خبری انسان از منِ واقعی‌اش، او را به چیزهایی چون «میخ کج» و «قاب خیال» و «دیوار ریخته» تشبیه و، درواقع، میان عالم حسّ و معنا ارتباط برقرار کرده‌است:

ای میخ کجِ سؤال، ای قاب خیال ای دیوارِ ریختهٔ بی‌تمثال
ای دیر، ای پیر، ای بهاران کویر هرگز پرسیده‌ای مرا سال‌به‌سال؟

(ارژن، ص ۳۴)

گویا در رباعی مزبور چند عکس متفاوت، مثل اسلاید، به‌دنبالِ هم نمایش داده می‌شوند که همگی مربوط به یک نفرند؛ انگار چهره‌های مختلفی از یک نفرِ واحد به نمایش درآمده که ترکیبشان قرار است تصویری تازه از او در ذهن مجسّم کند. به‌رغم تضادّ ظاهری میان عناصر این تصویر، «میخ» و «قاب» و «دیوار» با هم مرتبط‌اند. این‌گونه تصویرها به‌کمک تشبیه شکل گرفته‌اند، امّا تفاوتشان با تصاویرِ حاصل از «خیال» این است که این تصویرها را نمی‌توان براساس قواعد حاکم بر پایه‌های تشبیه توجیه کرد. برای مثال، وجه شبه سؤال با «میخ کج» یا وجه شبه میخ کج سوال و قاب خالی با «منِ انسانی» چه می‌تواند باشد! اینجا نیروی تخیّلِ شاعر اضداد را با هم سازش داده و کنارِ هم نشانده و، به‌رغم نداشتن ارتباطی منطقی و توجیه‌پذیر، برای اتّحادبخشی میان آن‌ها کوشیده‌است.

آندرهِ برتون، پایه‌گذار مکتب سوررئالیسم، دو کلمه یا عبارت یا جمله را به «دو سیم برق» مانند می‌کند که، در اثر برخوردشان، جرقّه ایجاد می‌شود. او این جرقّه را «نور تصویر» می‌نامد و می‌گوید:

> اگر دو سیم اختلاف پتانسیل نداشته باشند، عین دو سنگ دربرابر هم سرد و بی‌تأثیرِ متقابل باقی می‌مانند و هیچ امر ثالثی روی نمی‌دهد. اگر دو واحدِ کلامی در شعر نتوانند در تقابل با هم مفهومی تازه پدید آورند، تصویری آفریده نمی‌شود. (موحّد، ص ۱۷۰)

پس پدیده‌های درظاهر متضاد هم می‌توانند به هم بپیوندند و تصویری تأمّل‌برانگیز بیافرینند. به‌اعتقاد فرانچسکو دِ سانْکْتیس، منتقد ایتالیایی، «شاعر هرج‌ومرج را به نظم می‌کشد و هرگونه مصالحی می‌تواند به اثر هنری تبدیل شود. همه‌چیز مادّهٔ هنر است و، در طبیعت، چیزی یافت نمی‌شود که نتوان آن را به هنر

تبدیل کرد» (ولک، ج ۴ بخش اوّل، ص ۱۴۱)؛ حتّی، اگر آن چیزها «مشتی کاه» و «پیرهن مترسکی» هم باشد، می‌توان با کمکشان اثری هنری خلق و معنایی عمیق در آن پنهان کرد:

مشتی کاه ریخته در پیرهنم یا **پیرهن مترسکی** بی‌سخنم
گفتند ز کبریا تو را می‌خوانند کبریت کشیدند به **کِبری** که منم!

(ارژن، ص ۱۴)

گزاره‌های تصویریِ بیت اوّلِ رباعی مزبور در سطح شکل گرفته‌اند. تشبیه **انسان** به «مشتی کاه» و «پیرهن مترسک» تشبیهی حسّی‌به‌حسّی و مربوط به عالم خیال است، امّا آنچه در مصراع پایانی رخ می‌دهد این تصویرها را هم با خود به عمق می‌برد؛ یعنی درواقع شاعر «کِبر» را ــ که مفهومی انتزاعی و جزء مدرکات غیر حسّی است ــ به‌شکل انسان تصوّر کرده: انسانی که پوشالی است و، درواقع، جز مشتی کاه و پیرهنی خالی چیزی نیست؛ اینجاست که درمی‌یابیم دو تشبیهِ شکل‌گرفته در سطحِ هم به عمق رفته‌اند تا به تجسّم مفهوم کبر بپردازند. شگفتی‌آفرینیِ این تصویر وقتی بیشتر است که حسّ و اندیشهٔ مخاطب را هم با خود درگیر می‌کند؛ انگار این تصویر زنده است و روح دارد.

دِسانکتیس، درباب تصرّف روح در عالم خیال، می‌گوید: «تصویرِ خیالی تصویری است که روح در آن دمیده شده؛ آن نیمهٔ واقعیّت و آن معناها و هاله‌هایی که به ما احساس و موسیقی چیزها را القا می‌کند» (ولک، ج ۴ بخش اوّل، ص ۱۴۴). دسانکتیس، به‌دفعات، اثر هنری را دنیایی شگفت و بی‌مانند برشمرده و، در چارچوب تقابل میان «امر آرمانی و واقعی» و «امر ممیّز و عام» و «تصویر و صورت ذهنی»، دربارهٔ آن بحث کرده‌است. از منظر او، شاعرِ اصیل زیر سلطهٔ «صورت ذهنیِ» (همان‌جا) خویش است و این همان تخیّلی است که کالریج آن را تخیّل نوع دوم/ تخیّل ثانویّه می‌نامد و براساس قوانین حاکم بر فهم تحلیل‌پذیر نیست؛ چراکه در جهانِ حس امکان وقوع ندارد و براساس قوانینی مافوق حسّ و تجربه شکل گرفته‌است.

ایمانوئل کانت، فیلسوف آلمانی، هم قائل به سه سطح تخیّل است. نخست **تخیّل بازآفرین** که مشابه همان خیال در دسته‌بندی کالریج است و تشبیه‌های شکل‌گرفته در سطح را دربرمی‌گیرد. دوم **تخیّل مولّد** که با تخیّل اوّلیّهٔ کالریج مشابه است و به‌مثابهٔ میانجی ادراک حسّی و فهم عمل می‌کند و فهم را قادر می‌سازد تا وظایف خود را، که عبارت است از تعقّل منسجم و استدلالی، به‌درستی ادا کند. این نوع تخیّل، همچنین، جهان اندیشه و جهان اشیاء را به هم پیوند می‌دهد. سوم **تخیّل جمال‌شناسانه** که، مانند تخیّل نوع دومِ کالریج، از قوانین حاکم بر فهم آزاد و رهاست و مقیّد به جهان تجربه و در خدمت فهم نیست و با اتّکا به اصولی مافوق معرفت حسّی و تحقیق‌پذیریِ تجربی شکل می‌گیرد. (← برت، ص ۶۷-۶۸)

تخیّل نوع دوم به شاعر امکان آفریدن تصویرهایی را می‌دهد که در محدودهٔ دیدنی‌ها نمی‌گنجند. بسیاری از تصاویرِ رباعی‌های ارژن تخیّل‌محورند امّا، اغلب، ذیل تخیّل نوع اوّل قرار می‌گیرند و معدودی از آن‌ها را می‌توان در زمرهٔ تصاویر حاصل از تخیّل نوع دوم قرار داد؛ مثل این رباعی که از دنیایی نادیدنی و فراواقعی حکایت می‌کند:

میله‌میله نفس‌نفس می‌بافم در وهم نشسته و **هوس می‌بافم**
تو سروی آزاد و رها امّا من بید مجنونم و **قفس می‌بافم**

(ارژن، ص ۴۸)

به‌جز لحظه‌های حضور در عالم اوهام، چگونه می‌توان «هوس» و «قفس» را بافت؟ این‌گونه تصاویر ازطریق به‌هم‌ریختن قوانین حاکم بر زبان شکل می‌گیرند که ازجملهٔ آن‌ها **ناهماهنگی فعل و مفعول** است: مثل فعلِ «بافتن» که با مفعول‌هایی چون هوس و قفس همراه شده، امّا هیچ سنخیّتی با آن‌ها ندارد. رباعی بعدی هم براساس تجاوز از قوانین زبان، و این‌بار با ناهماهنگی میان **فاعل و فعل**، شکل گرفته‌است؛ چنان‌که «یلدا» و «دریا» و «تنگ ماهی» ریختنی شده‌اند:

یلدایی از سپیده‌ام **می‌ریزد** **دریایی** از شنیده‌ام **می‌ریزد**
آن ماهی کوچکم که در حسرت آب **تنگ ماهی** ز دیده‌ام **می‌ریزد**

(همان، ص ۷۷)

به‌سختی می‌توان تصاویر مزبور را براساس نگاه دوقطبی (صورت-مفهوم) تحلیل کرد؛ به‌گونه‌ای‌که یک بخش درخدمت بخش دیگر قرار بگیرد. چنان‌که پیداست، این تصاویر براساس قوانینی ورای عالم امکان شکل گرفته‌اند نه به‌کمک تشبیه یا استعاره‌ای خاص که بتوان آن را تحلیل و بررسی کرد. درواقع، این‌گونه تصویرها قائم‌به‌خویش‌اند. کالریج تخیّل ثانویّه را انعکاسی از تخیّل اوّلیّه می‌داند که در نوع با آن همسان امّا، از لحاظ درجه و حالت و طریقهٔ عمل، متفاوت است و می‌گوید تخیّل ثانویّه «ذوب می‌کند؛ پراکنده و متفرّق می‌سازد تا بازبیافریند و، در جایی که انجام این کار ممکن نباشد، بازهم در همهٔ حالات می‌کوشد تا به ذرّهٔ مطلوب برسد، انتزاعی آرمانی پدید آورد، و وحدت ایجاد کند». (برت، ص ۶۴)

در تصویرگری، سه نوع برخورد یا شیوهٔ سلوک با جهان را می‌توان متمایز کرد: «توصیف»، «تعبیر»، و «خَلق». **توصیف** همان رونویسی از طبیعت و شیوهٔ سنّت‌گرایی (کلاسیسم) و حتّی تصویرگرایی (ایماژیسم) است. **تعبیر** برخوردی احساساتی با شیء و جهان و آن شیوهٔ رمانتیسم و سمبولیسم است؛ گویی شاعر ذات خویش را از خلال طبیعت وصف می‌کند. امّا، در فرایند **خلق**، شاعر جهان را زیر سلطهٔ خیال خود می‌کشد و روابط عقلانی را منهدم می‌کند تا به آفرینشی نو

برسد؛ این نوع تصویرگری از حقیقتی خلّاق می‌جوشد. سوررئالیسم و عرفان، به این طریق، به خلق هستیِ تازه‌ای در شعر دست می‌زنند. (← فتوحی رودمعجنی ۱، ص ۲۷-۲۸)

برای رسیدن به تلقّی دقیق‌تری از جزئیّاتِ تفاوت تصاویر می‌توان آن‌ها را ازطریق شباهت‌یابی با مکتب‌های ادبی جهان بررسی کرد. مسلّماً، نگارنده قائل بر انطباق مطلق هریک از رباعی‌های ارژن با سبک‌های هنریِ اروپایی نیست. ازطرفی، تجربه‌های واقع‌گرا و فراواقع‌گرا و احساسات‌گرا و نمادگرا ــ پیش از اینکه در انحصار مکتبی خاص باشند ــ وضعیّتی ذهنی‌اند و، فقط برای تحلیلشان، از اصطلاحات و اصول مکاتب یادشده بهره گرفته‌می‌شود.

تصاویر احساسات‌گرایانه (رمانتیستی)

رمانتیسم، از اواخر قرن هجدهم، در انگلستان پدید آمد. ادبیّات احساسات‌گرا (رمانتیک) عبارت از جمع اضداد و آمیزش انواع مختلف ادبی است و از مهم‌ترین اصول آن سخن‌گفتن بی‌قیدوبند از عمق دل است. از نظر احساسات‌گرایان،

> در روح آدمی، احساس بیش از اندیشه نفوذ دارد و آرزو بیش از حقیقت مؤثّر است. ازاین‌رو باید احساسات و هوس‌های روح را ــ البتّه تا حدّ امکان در قلمرو اخلاق ــ مورد بحث قرار داد. آنچه باید بیان کرد هیجان شاعر است و آنچه باید به دست آورد هیجان مردم. (سیّدحسینی، ص ۸۹)

در رباعی‌های ارژن، تصاویری به چشم می‌خورد که با هدف تجسّم حسّی از احساس‌های نادیدنی انسان شکل گرفته‌است. مثلاً، تصویر فراواقعی و رمانتیک این رباعی توانسته حسّ درونی عاشق را به تصویر بکشد:

این عشق کتابِ **خواب‌هایم** را خواند صحرایی شد **سراب‌هایم** را خواند
در سینه **کتابخانهٔ** سوخته‌ای‌ست **آتش** همهٔ **کتاب‌هایم** را خواند

(ارژن، ص ۷۸)

پیداست که تصاویرِ تمام مصراع‌های مزبور از عالمی ورای عالم واقع حکایت می‌کنند. «خواب‌ها» و «سراب‌ها» به‌شکل کتاب درآمده‌اند و «عشق» و «آتش» می‌توانند کتاب بخوانند. «کتابخانه‌ای» در سینهٔ عاشق است که معلوم نیست استعاره از چه‌چیزی است امّا، با همهٔ فراواقعی‌بودن، از سوز و ساز عشق خبر می‌دهد و حسّی را به مخاطب منتقل می‌کند و مسلّماً «ارزش تخیّل در بار عاطفیِ آن است. تخیّلی که مجرّد باشد، هرچه زیبا باشد، تا از بار عاطفی برخوردار نباشد، ابدیّت نمی‌یابد» (شفیعی کدکنی ۱، ص ۹۰). در رباعی دیگر، شاعر، برای تبیین حسّ اشتیاق خود از شنیدن خبر آمدن معشوق، آن را این‌گونه به تصویر می‌کشد:

دیشب من و سایه‌ام به دریا رفتیم گفتند می‌آیی، به تماشا رفتیم
تا نخل قدِ تو را ببینیم ز دور از شانهٔ هم چو موج بالا رفتیم

(ارژن، ص ۲۵)

در تصاویر رمانتیک، تصویرْ موازی معنی و مکمّل احساس در شعر است. تصاویر رمانتیک رباعی‌های ارژن، در بیشتر مواقع، منطبق با آن‌چیزی است که کالریج آن را تخیّل اوّلیّه می‌نامد.

تصاویر واقع‌گرایانه (رئالیستی)

عصر واقع‌گرایی (رئالیسم) عصری انتقادی است که با برتری نیروی تخیّل به مقابله برمی‌خیزد. رمانتیسم، اگرچه چندصباحی با پشت‌کردن به واقعیّتِ جامعه چشمانِ خود را بر حقایق تلخ بست، نمی‌توانست تا ابد خود را پشت سرزمین‌های رؤیایی و پُر از هیجان و نشاط پنهان کند. این‌گونه بود که مکتب واقع‌گرایی، به‌جای تشریح دنیای مجرّد، دنیای واقعی را تصویر کرد. به‌تعبیری،

> واقع‌گرایی، پس از اینکه بارها از اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم به‌وسیلهٔ جریان‌های غیر واقع‌گرا از میدان به در شد، به‌عنوان وسیله‌ای برای شناخت زندگی قد برافراشت و یکی از نیروهای محرّک عظیم تکامل و پیشرفت گردید. (رافائل، ص ۹۹)

مکتب واقع‌گرایی، در ساختمان رمان یا داستان، می‌کوشید ریشهٔ سرنوشت آدمی را در محیط و موقعیّت اجتماعیِ فرد بجوید. مهم‌ترین ویژگی ادبیّات رئالیستی توصیف انسان به‌مثابهٔ موجودی اجتماعی است. «رمانتیسم را دورهٔ سروری شعر می‌دانند تاجایی‌که نثرش نیز به شعر می‌گرایید، زیراکه شعر مخیّل است؛ و پایان رمانتیسم را دوران زوال برخورد شاعرانه می‌شمارند» (ثروت، ص ۱۱۶-۱۱۷). تصویرهای احساسات‌گرایانه معمولاً برشی از واقعیّت محسوب می‌شوند که می‌خواهد معضلی اجتماعی را به نقد بکشد؛ مثل آنچه در این رباعی می‌بینیم:

تا بود نبودن و اگر بود شکست نفرینِ هرآنچه نیست بر آنچه که هست
وقتی پسرت حسرت موزی دارد که میمونی در قفسی گاز زده‌ست

(ارژن، ص ۴۶)

هم‌زمان با خواندن رباعیِ مزبور، تصویری یک‌بُعدی از واقعیّت در ذهن مجسّم می‌شود و مخاطب، در خیال خود، پسربچّه‌ای را در باغ وحش می‌بیند؛ یعنی، به‌رغم اینکه تخیّلی در کار نیست، تصویری داریم که دردی اجتماعی را بیان می‌کند. اینجا زبانْ مجازی نیست و شاعر زبانی واقعی و قاموسی، به‌منظور انتقال یک تصویر بصری، به‌کار برده‌است. به‌گفتهٔ برخی منتقدان، «کاربرد زبان واقعی، برای خلق یا بازنمایی یک تجربهٔ حسّی، **تصویرپردازی** نام دارد» (فتوحی رودمعجنی ۲،

ص ۱۱۱). این‌گونه تصویرها با قوانین حاکم بر تصویر در بلاغت کهن همخوانی ندارند؛ مانند تصویر تجسّم‌پذیری که در این رباعی می‌بینیم:

در خانه نشسته بود و هی پا می‌زد پا می‌زد و پا می‌زد و درجا می‌زد
دیوانه که با دوچرخهٔ بی‌چرخَش هرشب درِ خانهٔ شما را می‌زد

(ارژن، ص ۶۱)

یکی از شگردها، برای خلق تصویرهای واقع‌گرا، بیان روایی و دراماتیک است. به‌کاربستن تجربهٔ روایتگری و داستان‌گویی در رباعی ازجمله قدم‌هایی است که در مسیر نوین‌سازی رباعی برداشته شده و البتّه، با توجّه به محدودیّت فضای رباعی، کاری دشوار است. فی‌المثل، روایتگری، در این رباعی، به شکل‌دادن تصویری واقع‌گرا در ذهن مخاطب انجامیده‌است:

افتاد ز دست خسته‌اش لیوانش دستش افتاد و ریخت از او جانش
ماهی‌گیرِ پیر که تورش را داد ماهی بخرد برای فرزندانش

(همان، ص ۲۳)

در رباعی مزبور، با داستانی کوتاه و مینی‌مالیستی مواجه می‌شویم که شاعر، در آن، برشی کوتاه از زندگی «ماهی‌گیر» فقیری را روایت کرده‌است. تلنگر پایانیِ رباعی مخاطب را به اندیشیدن در یکی از عمده‌ترین معضلات اجتماعی ــ که فقر است ــ وامی‌دارد؛ حتّی، در برخی رباعی‌ها، همین فضای محدود بستری می‌شود برای بیان گفت‌وگوی (دیالوگ) شخصیّت‌های داستان:

ــ: «نان گرم و تازه نمی‌خوای آقا؟» آن **دختر نان‌فروش** دستانش را
به‌سوی همه دراز می‌کرد و تو در ماشینت به‌فکر کیکِ فردا

(همان، ص ۴۵)

روایت رباعی مذکور، با گفت‌وگویی به زبان محاوره، از قول شخصیّت اصلی داستان (دختری فقیر و دست‌فروش) شروع می‌شود و با روایت دانای کل ادامه می‌یابد. دانای کل در این روایت می‌تواند فکر راننده را هم بخواند و، به این طریق، شکاف میان دو طبقهٔ اجتماعی را به‌رخ بکشد. در رباعی دیگری نیز شاعر صحنهٔ کفش‌دوختن «کفّاشی» را در زمان حال به نمایش درمی‌آورد و، در همین مجال کوتاه، ناگهان برمی‌گردد به زمان گذشته و «خطّ مقدّم» جبهه و «قطع‌شدن پا» و «تیرخوردن» او:

خطّ اوّل بود که **پایش را برد** **خط خورد گلویش** وَ صدایش را برد
دارد کفش من و تو را می‌دوزد **کفّاش** که جنگ کفش‌هایش را برد

(همان، ص ۳۹)

پیداست که این رباعی، علاوه بر صحنهٔ به‌تصویردرآمده، با این پیام اجتماعی شکل گرفته‌است که جانبازان و رزمندگان، با گذشتن از جان و تنشان، راه را برای ما هموار کردند. نکتهٔ دیگر آن که تصاویر شکل‌گرفته در این رباعیْ واقع‌گرایانه است و ازجنس تصاویر خیال‌محور و تخیّل‌محور نیست.

تصاویر نمادگرایانه (سمبولیستی)

سمبل را، در زبان فارسی، «رمز» و «مظهر» و «نماد» می‌گویند. «نماد شیء بی‌جان یا موجود جانداری است که هم خودش است هم مظهر مفاهیمی فراتر از خودش» (داد، ذیل **نماد**). نمادگرایی یکی از پیچیده‌ترین دستاوردهای تخیّل است و

> بهره‌گیری از نماد کار هر شاعری که شمّ و تجربهٔ کافی نداشته باشد نیست؛ زیرا، به‌دلیل گستردگی مفاهیم و بارهای معنایی و دامنهٔ فراخ تداعی‌ها و ارتباط کمابیش‌پیچیدهٔ میان نمادهای درون هر شعر نمادین، نیاز به تخیّلی در سطح بالای فرهیختگی و اندیشهٔ شاعرانه‌ای ژرف و فراخ دارد. (حمیدیان، ص ۱۴۱)

بعضی نمادها، به‌سبب تکرار در آثار شاعران، به‌اصطلاح مبتذل‌اند؛ مثل «شراب» و «ساقی» که در ادبیّات عرفانی سمبل روحانیّت و معنویّت است. امّا «سمبل‌های خصوصیْ حاصل وضع و ابتکار شاعران و نویسندگان بزرگ است و معمولاً در ادبیّاتِ قبل از آنان مسبوق‌به‌سابقه نیست و، از این رو، برای خوانندگان تازگی دارد و فهم آن‌ها دشوار است» (شمیسا، ص ۷۱)؛ مثل «اسب سپید پیر» در این رباعی که هم می‌تواند خودش باشد و هم نماد و مظهر انسان‌هایی که یک‌عمر تلاش بیهوده می‌کنند و، در پایان عمر، دست خالی می‌مانند. «توبرهٔ کاه» هم نماد چیزهای بی‌ارزش است؛ حتّی می‌توان چنین برداشت کرد که منظور شاعر تهی‌بودن دست انسان از معنویّات است نه مادّیّات، وقتی می‌گوید:

ای **اسب سپید پیر**، کِی گاه تو بود این بخت سپید کِی به دلخواه تو بود
از آن‌همه سنگ آسیا گرداندن سهم تو همین **توبرهٔ کاه** تو بود

(ارژن، ص ۱۴)

با کمک تصاویر نمادگرایانه، مفاهیم عمیقی به شعر درمی‌آیند. در این رباعی هم تصویری نمادین داریم و «مترسک» می‌تواند سمبل **ظاهر** باشد و «مسیح مصلوب» نماد **باطن**:

گفتند فقط پیرهن و چوبی بود در خاکِ خدا حکایت خوبی بود
باد آمد و دکمهٔ **مترسک** واشد در پیرهنش **مسیح مصلوبی** بود

(همان، ص ۱۴)

یکی از واقعیّت‌های مهم، کـه در ربـاعی مزبـور بـه آن پرداختـه شـده، ناآگـاهی مـا بـه بـاطن چیزهاست؛ یعنی عامل اصلی شکل‌گیری قضـاوت‌های اشـتباهمان دربـاب آن‌هـا. زیرکـی شـاعر، در انتخاب کلمهٔ آغازین شعر («گفتند»)، اشاره‌ای پنهان دارد به گفت‌وگوهـا و قضـاوت‌های نابجـا و سطحیِ ما درباب همه‌چیز. در برخی رباعی‌ها، با تصاویر نمادین پیچیده‌تری مواجهیم؛ مثلِ

آنجاکـــه **ســـقوطْ** بـــال **پـــروازی** شـــد　　**پایـــان درخـــت** نیـــز آغـــازی شـــد
چـــــرم گـــــاو مقـــــدّس هنـــــدوها　　**پـــوتین**هـــای ســـیاه ســـربازی شـــد

(ارژن، ص ۴۲)

که مصراع اوّل دربرگیرندهٔ تصویری متناقض‌نما، یعنـی جمـع «سـقوط» و «پـرواز»، و حـاکی از ایـن معناست که بسیاری از پروازهای ظاهریْ سقوطی بیش نیستند. در مصـراع دوم، «درخـت» مفهـومی نمادین دارد و «پایانِ» درختی که خودش نماد زیبایی و شـادابی و سرسـبزی و زنـدگی و ایمـان و ... است به تکامل معنـای سـقوط در مصـراع اوّل کمـک کـرده؛ امّـا هنـوز مخاطـب نمی‌دانـد شـاعر می‌خواهد از کدام سقوط بگوید. این گره در بیت پایانی گشوده می‌شـود: وقتـی «چـرم گـاو مقـدّسْ» «پـوتین» می‌شود و زیر پا می‌افتد، یعنی خرافات وسیله‌ای می‌شود برای تقویـت نظـامی‌گری و غلبـهٔ قدرت. اگرچه در ظاهر تصاویر مصراع‌های رباعی مزبـور نـامرتبط جلـوه می‌کننـد، همگـی بـرای پروردن مضمونی واحد به کار رفته‌اند. آری «سـمبل‌ها متضـادّ و متناقض‌انـد، زیـرا ازیـک‌جهـت شـی‌ءاند و ازیک‌جهت اندیشه؛ اموری فردی‌اند. بااین‌حال، جنبه‌ای نمونه‌وار و غیرفردی دارند: هـم اندیشـه‌اند و هـم تصـویر» (برت، ص ۷۶). همین مفهوم را در رباعی دیگری و با مضمونی دیگر می‌بینیم:

ایمـــان بفروشـــید کمـــی نـــان بخریـــد　　ارزان بفروشـــید کـــه ارزان بخریـــد
نـــاقوس بـــزرگْ کوچـــک‌وکوچـــک شـــد　　زنگولـــه بـــرای برّه‌هاتـــان بخریـــد

(ارژن، ص ۴۹)

با این توضیح که، در «کوچک‌شدن ناقوس کلیسا و مبدّل‌شدن آن به زنگولهٔ برّه‌هـا»، طنـز تلخـی اسـت کـه باعث شده نمادگراییِ اجتماعی در رباعی مزبور گزندگی بیشتری داشته باشد. در شـیوهٔ نمادگرایـان، تصویر راهی برای شـکل‌دادن بـه ادراک بـاطنی شـاعر اسـت. بسـیاری از تصـاویر نمـادین قابلیّـت قرارگرفتن در دستهٔ تصاویر رمانتیک را هم دارند و، اغلب، منطبق با آن چیـزی شـکل گرفته‌انـد کـه کالریج آن را تخیّل اوّلیّه می‌نامد.

تصاویر تصویرگرایانه (ایماژیستی)

مکتب تصـویرگرایی (ایماژیسـم) را، در فاصـلهٔ سـال‌های ۱۹۱۲-۱۹۱۷، گروهـی شـاعران ازجملـه تی. اس. الیوت و اِزرا وِستون لومیس پاوند در امریکا و انگلستان بنیان نهادند. ازنظر پَاوند،

ایماژ آن‌چیزی است که یک عقدهٔ عاطفی را در یک لحظهٔ زمانی بیان می‌کند. ایماژ نمایش فوری چنین عقده‌ای است؛ آزادسازی ناگهانی است؛ رهایی از محدودیّت‌های زمان و مکان است؛ آن بالندگیِ ناگهانی است که ما در بزرگ‌ترین آثار هنری تجربه می‌کنیم. (فتوحی رودمعجنی ۲، ص ۱۰۶)

تصویرگرایی می‌کوشد «صور ذهنی را، پیش از آنکه در ذهن متشکّل و پرورده شوند، بگیرد و از جا درآورد و به رشتهٔ بیان کشد. این مکتب واقعیّت‌ها را در چارچوب احساس آنی و خودبه‌خود می‌فشارد» (سیّدحسینی، ص ۴۰۵). تصاویر ایماژیستی از نگاه جزئی و دقیق و نامحدود شاعر نشئت می‌گیرند. به‌گفتهٔ چارلز چَدویک،

تصویرهای این گروه را نمی‌توان نماد به‌مفهوم سمبولیست دانست، بلکه عبارت‌اند از استعاره‌ها و تشبیهاتی عمدتاً نوآورانه و اعجاب‌آور تا خواننده را تکان دهند؛ اگرچه بیش از حد به تصویر بیرونی و ملموس نظر دارند. (چدویک، ص ۷۴)

این‌گونه تصویرگری با نگرشی عادت‌زدا به پدیده‌ها شکل می‌گیرد و بی‌معنایی ظاهری شعر اغلب به‌سبب تناقض در محور هم‌نشینی تصاویر است؛ مانند آنچه در این رباعی می‌بینیم:

مِه بسته تمام راه بر سینهٔ **کوه** انگار نشسته **آه** بر **سینهٔ کوه**
سگ‌های شکار خسته در دامن دشت **خرگوشِ سفیدِ ماه** بر سینهٔ کوه
(ارژن، ص ۶۹)

رباعی مزبور از ساختاری روایت‌گونه برخوردار و درپی ترسیم فضایی ایماژیستی و عینی و رؤیت‌پذیر است. در پلان (صحنهٔ) اوّل این رباعی، به‌سان نشانه‌های دیداری در سینما، تصویر «کوهی» را می‌بینیم که مسیرش پوشیده از «مه» و القاکنندهٔ فضایی تار و مبهم است. در پلان دوم، حسّی درونی در این تصویر حل می‌شود و مخاطبْ آن مِه‌ها را «آه» می‌بیند؛ آهی که مجسّم شده‌است. در ادامه با دو تصویر ظاهراً بی‌ربط مواجهیم: «سگ های شکار» که در دشت لمیده‌اند و «ماه» که به‌شکل «خرگوشی بر سینهٔ کوه» تصویر شده؛ همهٔ این‌ها می‌شوند یک تابلو ایماژیستی که، با کمک تصاویر غیر واقعی (خرگوشی که ماه است و مِهی که آه است)، به‌شکلی واقعی و عینی به رؤیت درآمده‌است و نمی‌کوشد معنای خاصّی را انتقال دهد. گروه ایماژها عبارت‌انداز: «سینهٔ کوه/ مِه/ آه»، «سگ‌های شکار/ دشت»، «سینهٔ کوه/ ماه/ خرگوش سفید». تصویر مرکزی این ایماژها ماه یا همان خرگوش سفید است که در مِه یا همان آه، از دید سگ‌های شکار، پنهان شده. در رباعیِ بعدی هم یک تابلو تصویرگرایانهٔ دیگر می‌بینیم:

شب بود و **سکوت** و **گریهٔ** دلگیری می‌بافت **صدای زنجره زنجیری**
کودک رفت و ... کنار **برکه** تنهاست افتاده به **پشتْ سنگ‌پشتِ** پیری
(همان، ص ۱۷)

که ایماژهایش عبارت‌انـداز: «شـب/ سـکوت/ [صـدای] گریـه»، «صـدای زنجـره/ زنجیـر»، «کـودک، برکـه، سنگ‌پشتِ [وارونه]». این تابلو با کمک عناصر واقعی و به‌گونه‌ای عینی شکل گرفته‌است؛ بـا نگرشـی عادت‌زدا به پدیده‌هایی عادی همچون «صدای زنجره» که حالا به‌شکل «زنجیری بافته» درآمده. تصویر این رباعی نیز از همین جنس است:

پشـــت **دیـــوار، چشـــمه‌ای** و مـــاه‌ی‌ســـت یـــا **خلـــوت عاشـــقانهٔ** دلخواهی‌ســـت
دســـتِ تـــو بـــه میلـــه‌های دیـــدن نرســـید ایـــن **شـــعر چهارپایـــهٔ کوتـــاه**‌ی‌ســـت

(ارژن، ص ۳۷)

و ایماژهایش عبارت‌اند از: «دیوار/ چشمه/ ماه/ خلوت عاشقانه»، «میله‌های دیـدن/ دسـت [و قـدّ کوتـاه] تـو»، «شعر/ چهارپایهٔ کوتاه». تصویرِ مرکزیِ رباعیِ مزبور «شعر» است که به «چهارپایه‌ای کوتاه» تشبیه شـده؛ به‌طوری‌که می‌توان روی آن ایستاد و، از «پشت دیوار»، گفتنی‌های بیت اوّل را دید. «کسانی، مثل کانت، زیبایی را فاقد موضوع خاص دانسته و فقط آن را، از دور، قابل تصوّر دانسته‌اند؛ چراکه حقیقـتِ جمـال ادبـی چیـزی است که با جان آدمی آشنایی و با دل او پیوند دیرگسل دارد» (تجلیـل، ص ۱۱۱). در عین حال، نظریّـه‌هایی هـم هست که هنر را وسیله‌ای برای انتقال پیامی خاص می‌داند. دراین‌باره گفته‌اند:

> یکی از نظریّه‌پردازان ادبیّات اروپایی، دربارهٔ ایماژ یا تصویر، معتقد است که ایماژ یـک جـزء عینـی و واقعی و محسوس است که بر همهٔ حواسّ ظاهری خواننده تأثیر می‌گذارد. یک شـاعرِ خـوب از ایمـاژ صرفاً برای آراستن اشعارش بهره نمـی‌گیـرد؛ بلکـه تصـویرگرِیْ او را قـادر مـی‌سـازد تـا موضـوعش را همان‌طوری‌که هست بیان کند. (همایی، ص ۲۵)

با وجود این، هر مخاطبی، بسته به چندوچون وضعیّت روحی و ذهنی‌اش، ممکن است از تصویری فاقد موضوع هم لذّت ببرد. در رباعی‌های تصویرگرایانه، تصـویر هـدف اسـت نـه وسـیله‌ای بـرای دریافت‌های دیگر. ازاین‌رو، تصویر قائم به خود است و، برخلاف رباعی کهن، به‌قصد بیان حسّ و اندیشهٔ خاصّی شکل نمی‌گیرد.

تصاویر فراواقع‌گرایانه (سوررئالیستی)

از آغاز قرن بیستم، نگرش دیگری درباب تصویر شاعرانه پیدا شد و آن دیدگاه آندره برتون در بوطیقـای سوررئالیسم بود. در این نوع تصویرگری، دوری عناصر سازندهٔ تصویر مطلوب اسـت و اصـلاً تصـویر از آمیزش‌های محال حاصل می‌شود؛ چراکه شـاعر تجربـه‌های روان خـود را بـه نگـارش درمـی‌آورد. نخستین‌بار، و بعد از شکل‌گیری مکتب فراواقع‌گرایی، بیانیّه‌ای به‌قلم آندره برتـون (پیشـوای ایـن مکتـب) در ۱۹۲۴ نوشته و منتشر شد که، در آن، فراواقع‌گرایی این‌گونه تعریف می‌شود:

سوررئالیسم خودکاریِ مغزی است که می‌خواهد، یا به‌وسیلهٔ زبان یا به‌وسیلهٔ قلم یا به هر وسیلهٔ دیگر، جریان واقعی عمل تفکّر را بیان کند؛ بدون تحکّم عقل و خارج از هرگونه تقیّد به قوانین زیباشناسی و اصول اخلاقی. (سیّدحسینی، ص ۴۲۹)

ساده‌ترین روش سوررئالیست‌ها نگارش خودکار بود؛ یعنی نویسنده ذهن خود را در حالت نیمه‌هوشیار قرار دهد و عنان فکر را به‌دست قلم بسپارد. در چنین مواقعی، شعر می‌تواند روایتگر عالم رؤیا باشد و ضمیر پنهان را به سطح بیاورد. تصویرهای شکل‌گرفته در متون فراواقع‌گرا هیچ مابه‌ازایی در عالم بیرون ندارند؛ مانند آنچه در این رباعی می‌بینیم:

در **آینه** چشمم به تنِ ماهی خورد گوشم به **صدای سِحر** دلخواهی خورد
در آینه رفتم و صدایی آمد انگار که **سنگی به تهِ چاهی خورد**

(ارژن، ص ۴۱)

که گویی شاعر، در حالتی بین خواب و بیداری و به‌گونه‌ای غیر ارادی، آنچه را در ضمیر پنهانش می‌گذرد به‌روی کاغذ آورده‌است: آن‌چیزی که به جهان اوهام و رؤیا بیشتر شبیه است تا واقعیّت؛ جهانی که در آن می‌شود به درون «آینه» رفت و «صدای سِحر» را شنید؛ و گویی شاعر ضمیر خود را از نظارت ذهن رها کرده تا بخشی از عالم رؤیا را به عالم واقعیّت منتقل کند. در شکل‌گیری این‌گونه تصاویر، گاهی تداعی‌های ذهنی شاعر از عالم حس به‌کمک او می‌آیند و شباهت‌آفرینی می‌کنند؛ مثل آنجاکه صدای واردشدن به درون آینه به صدای اصابت «سنگی به تهِ چاه» تشبیه می‌شود. این همان است که کالریج از آن به تخیّل نوع دوم یاد می‌کند. از این نوع است آنچه در این رباعی می‌بینیم:

با دیدن تو **آب شد** و جاری شد آیینهٔ ما **چشمهٔ دیواری** شد
آیینه تمام شد؛ به **دیوار** رسید دیواژ دری و **حلقهٔ داری** شد

(همان، ص ۷۱)

که با هیچ قانونی نمی‌شود «آب‌شدن» آینه و تبدیل آن را به «چشمه‌ای که از روی دیوار می‌جوشد» توجیه کرد. مهم‌تر از این دو تصویر یادشده تصویرِ تبدیل «دیوار»، به‌گونه‌ای توأمان، به «در» و «حلقهٔ دار» است. این تصویر به تصاویر سوررئالی شباهت دارد که، در آن‌ها، تداعی معانیِ متناقض و وهمی ــ که بیشتر به هذیان شبیه‌اند ــ آزاد است. وفور مفاهیم سرکش و خردگریز و متناقض‌نما را بیشتر در تخیّل مرتبط با متون فراواقع‌گرا می‌بینیم؛ آنجاست که هرگونه ساختار از پیش‌تعیین‌شده‌ای نفی می‌شود و دیوار می‌تواند هم‌زمان در و حلقهٔ دار باشد. این‌گونه تصویرها تمام قواعد حاکم بر بلاغت کهن را به بحث و پرسش کشیده‌اند و نمی‌توان فهمید تصویر بر چه‌اساسی شکل گرفته‌است که پایه‌های تشبیه و وجه شبه مقبولی ندارد. از دو رباعی مزبور پیداست که این تصاویر

بیهوده شکل نگرفته‌اند، بلکه دارند از آشفتگی و جنون عاشقی بعد از دیدار معشوق حکایت می‌کنند و توانسته‌اند حسّ شاعر را هم به مخاطب منتقل کنند.

بی‌شک، قوّهٔ خیال محلّ تکوین خلّاقیّت‌ها و عالم روح ناب است؛ یعنی

> عنصری است که قادر می‌سازد تا نیروهای ناشناخته و نهفتهٔ ضمیر ناخودآگاهْ خویش را به مرحلهٔ ظهور و تجلّی برساند. شاعر مستعدّ و خلّاق، به‌کمک تخیّل قوی، به افق‌های تازه‌ای از زبان و اندیشه دست می‌یابد. (شفیعی کدکنی ۲، ص ۲۱)

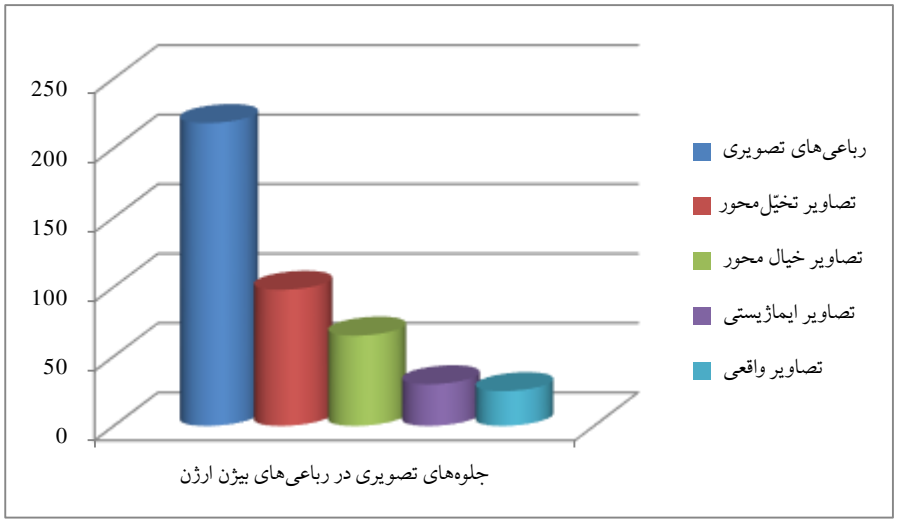
در رباعی‌های فراواقع‌گرایانه، تصویرْ صاعقه‌ای ناگهانی است که نظم جهان و پدیده‌ها را به هم می‌ریزد تا حقیقتی تازه بیافریند. این‌گونه تصویرگری، بیشتر، منطبق با آن‌چیزی است که کالریج تخیّل ثانویّه می‌نامد. بوطیقای شعر مدرن، به‌خصوص در مانیفست سوررئالیسم، تصادف و اتّفاق را خاستگاه اصلی تصویر می‌شناسد. در متون کهن هم از این‌گونه تصاویر بسیار می‌توان یافت؛ بالأخص در آثار شاعران عارف که شهودهای آنی را به تصویر درمی‌آورند. مثلاً، مولوی در غزل ۲۳۱۱ دیوان کبیر می‌گوید:

از انبهیِ ماهی، دریا به نهان گشته انبه شده قالب‌ها تا پردهٔ جان گشته ...
دوش از شکم دریا برخاست یکی صورت وآن غمزه‌اش از دریا بس سخته‌کمان گشته ...

(مولوی، ج ۵، ص ۱۲۰)

در عصر صفوی هم بسامد تصویرهای اتّفاقی، و بعضاً بی‌معنی، چشمگیر است و شاعران می‌کوشند به معانی بیگانه در عوالم ناشناخته دست یابند.

بررسی آماری رباعی‌های ارژن نشان می‌دهد که، از ۳۱۳ رباعی منتشرشده در چارانه‌های بیژن ارژن، ۲۱۸ رباعی حاوی تصویرند و، از آن میان، تصاویر تخیّل‌محور بیشترین سهم را به خود اختصاص داده‌اند؛ با این توضیح که ۷۲ رباعی برمبنای تخیّلِ نوع اوّل و ۲۶ رباعی برمبنای تخیّلِ نوع دوم شکل گرفته‌است. ۶۵ رباعی با الهام از خیال و تصاویری که معمولاً در سطح شکل می‌گیرند سروده شده‌است. تصاویر ایماژیستی در مرتبهٔ سوم قرار دارند و در ۳۰ رباعی خودنمایی کرده‌اند و تصاویر واقع‌گرا، که بدون مداخلهٔ قوّهٔ خیال و ازطریق تجسّم تکّه‌ای از واقعیّت شکل گرفته‌اند، ۲۵ رباعی را دربرمی‌گیرند. این آمار را در نمودارِ صفحهٔ بعد می‌توان مشاهده کرد.



نمودار بررسی آماری رباعی‌های بیژن ارژن

نتیجه

برخی از رباعی‌سرایان امروز، همگام با تحوّلات فکری-اجتماعی دنیای جدید، بـه متحوّل‌سـاختن این قالب پرداخته‌اند. ارژن یکی از رباعی‌سرایان پیشروست. تصویر، در رباعی‌هـای او، بـه‌نسـبتِ آنچه در سنّت رباعی‌سرایی می‌بینیم، تحوّلاتی چشمگیر داشته‌است. ازطریق تحلیل فنّ تصویرگری در رباعی‌های ارژن، می‌توان ویژگی انواع تصـویر و چگـونگی تحـوّل و تکامـل آن و حرکـت شـعر از دنیـای خیـال بـه دنیـای تخیّـل را واکـاوی کـرد. نتـایج بحـث حـاکی از آن اسـت کـه مبـانی زیبایی‌شناسیک تصویر و شیوهٔ نگریستن به جهـان و اشـیاء و روش خیـال‌انگیزی در دنیـای مـدرن بسیار متنوّع است. برای سنّت‌گرایان، تشـبیه و اسـتعاره و مجـاز ابـزار تصـویرگری اسـت و تصـویر به‌قصد بیان اندیشه و مقصودی خاص به کار می‌رود. امّا مواردی هم هستند که تصویر ورای منطـق تصویرگریِ کهن شکل می‌گیرد و، در آن، هیچ حقیقت پنهانی در دل مجاز وجود ندارد.

تحلیل آماریِ تصویر در رباعی‌های ارژن براساس دیدگاه نظریّه‌پردازان مدرن نشان می‌دهد کـه رباعی‌های او، با توجّه به تفکیک میان دو عالم خیال و تخیّل در دیـدگاه کـالریج، اغلـب بـا کمـک تصاویر تخیّل‌محور شکل گرفته و در عمـق سـامان یافته‌انـد. تصـاویر رباعی‌هـای ارژن را می‌تـوان منطبق با آنچه در تصویرهای مکاتب ادبی جهان دیده می‌شود تفکیک کرد و از تحلیل آن‌هـا چنـین نتیجه گرفت:

۱) در تصاویر واقع‌گرایانه، تصویر تکّهٔ تجسّم‌پذیری از واقعیّت است که حرفی را در خود نهفته دارد و اصلاً براساس منطق خیال یا تخیّل شکل نگرفته‌است.

۲) در تصاویر رمانتیک، تصویر موازی معنی و مکمّل احساس در شعر است و بین عالم ادراک و حس پل می‌زند. در شیوهٔ نمادگرایان هم تصویر راهی برای شکل‌دادن به ادراک باطنی شاعر و دریچه‌ای به جهان دیگر است. تصاویر رمانتیک و سمبلیک، بیشتر، منطبق با آن‌چیزی است که کالریج تخیّل اوّلیّه می‌نامد و پُربسامدترین نوع کاربردی در رباعی‌های مورد بحث است.

۳) در رباعی‌های ایماژیستی، تصویر هدف است نه وسیله‌ای برای دریافت‌های دیگر و، از این‌رو، قائم‌به‌خود است و برخلاف رباعی کهن به‌قصد بیان حسّ و اندیشهٔ خاصّی شکل نگرفته.

۴) در رباعی‌های فراواقع‌گرایانه، تصویر صاعقه‌ای ناگهانی است که نظم جهان و پدیده‌ها را به‌هم می‌ریزد تا حقیقتی تازه بیافریند. این‌گونه تصویرگری، بیشتر، منطبق با آن‌چیزی است که کالریج تخیّل ثانویّه می‌نامد. گونه‌گونی تصویر و تلاش شاعر در حرکت از سادگیِ خیال به‌سمت تصاویر پیچیده باعث شده رباعی‌های ارژن در چشم‌اندازی وسیع خودنمایی کنند.

منابع

احمدی، بابک، مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۳.
ارژن، بیژن، چارانه‌های بیژن ارژن، مؤسّسهٔ انتشارات کتاب نشر، تهران ۱۳۹۲.
امین‌پور، قیصر، سنّت و نوآوری در شعر معاصر، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۴.
اویسی کهخا، عبدالعلی و علیرضا رعیّت حسن‌آبادی، «بررسی عناصر سبکی در رباعیّات بیژن ارژن»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، ش ۳ (پیاپی ۱۳)، پاییز ۱۳۹۰، ص ۱۵۱-۱۶۴.
براهنی، رضا، طلا در مس (در شعر و شاعری)، ج ۱، بی نا [به‌همّت شخصِ مؤلّف]، تهران ۱۳۷۱.
برت، آر. اِل، تخیّل، ترجمهٔ مسعود جعفری جزی، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۹.
پورنامداریان، تقی، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی (تحلیلی از داستان‌های عرفانی ـ فلسفیِ ابن سینا و سهروردی)، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۷۵.
تجلیل، جلیل، شرح درد اشتیاق (مجموعه‌مقالات با رویکرد زیبایی‌شناسی و بلاغی)، انتشارات سروش، تهران ۱۳۸۷.
ثروت، منصور، آشنایی با مکتب‌های ادبی، سخن، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۷.
چدویک، چارلز، سمبولیسم، ترجمهٔ مهدی سحابی، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۵.
حمیدیان، سعید، داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج)، نیلوفر، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۳.
داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی)، مروارید، تهران ۱۳۸۲.
رافائل، ماکس، نگاهی به تاریخ ادبیّات جهان (تاریخ رئالیسم)، ترجمهٔ م. فرهادی (محمّدتقی فرامرزی)، شباهنگ، تهران ۱۳۵۷.

سیّدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، فاروس ایران، چاپ ششم، تهران ۲۵۳۷/ ۱۳۴۷.
شفیعی کدکنی (۱)، محمّدرضا، ادوار شعر فارسی (از مشروطیّت تا سقوط سلطنت)، توس، مشهد ۱۳۵۸.
ـــــــ (۲)، صور خیال در شعر فارسی (تحقیق انتقادی در تطوّر ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریّهٔ بلاغت در اسلام و ایران)، آگاه، چاپ هفتم، تهران ۱۳۷۸.
ـــــــ (۳)، موسیقی شعر، آگاه، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۸.
شمیسا، سیروس، بیان و معانی، میترا، چاپ سوم (ویراست دوم)، تهران ۱۳۹۰.
فتوحی رودمعجنی (۱)، محمود، بلاغت تصویر، سخن، چاپ ششم، تهران ۱۳۹۸.
ـــــــ (۲)، «تصویر خیال»، نشریّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، ش ۱۸۵، ۱۳۸۱، ص ۱۰۳-۱۳۳.
مؤتمن، زین‌العابدین، شعر و ادب فارسی، زرّین، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۴.
محمّدزادهٔ کاشی، حسنا و حسین قربانپور آرانی، «زیبایی‌شناسی رباعی‌های بیژن ارژن از منظر نقد فرمالیستی»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ یازدهم، ش ۴ (پیاپی ۲۸)، اسفند ۱۴۰۱، ص ۶۳-۸۴.
موحّد، ضیاء، سعدی، طرح نو، تهران ۱۳۷۳.
مولوی، جلال‌الدّین‌محمّد، کلّیّات شمس یا دیوان کبیر، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزّمان فروزانفر، ج ۵، امیرکبیر، چاپ سوم، تهران ۱۳۶۳.
میرافضلی، سیّدعلی، «پارسی و رباعی»، شعر، ش ۲۱، پاییز ۱۳۷۶، ص ۹-۱۹.
ولک، رنه، تاریخ نقد جدید، ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی، ج ۴ (بخش اوّل)، نیلوفر، تهران ۱۳۷۸.
همایی، جلال‌الدّین، معانی و بیان، به‌کوشش ماهدخت‌بانو همایی، هما، تهران ۱۳۷۰.

❑

ارسال: ۱۴۰۳/۸/۲۰
پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۹
10.22034/nf.2024.488038.1362

تحلیلی نشانه‌ـپدیدارشناختی از داستان‌های کوتاه جنگ نوشتهٔ زنان

زهرا زوّاریان * (دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر، دانشگاه علوم و تحقیقات، تهران، ایران)

چکیده: مقالهٔ حاضر بازنمایی نگاه نویسندگان زن به پدیدهٔ جنگ در گزیده‌داستان‌های کوتاه معاصر ایران است. انتخاب هفتاد داستان کوتاه، از میان ۲۶۲ داستان، که درطیّ چهار دهه در کتب و نشریّات چاپ شده‌اند، مجالی فراهم می‌کند تا با استفاده از روشی نظری (حاصل آمیختگی اندیشه‌های پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی) بتوان تحلیلی جامع در این باره عرضه کرد. نویسنده قصد دارد، با معرّفی روش نشانه ـپدیدارشناختی، فارغ از پیش‌فرض‌ها و فضای حاکم بر فضای سیاسی ـاجتماعیِ این دوران، داستان‌ها را به‌مثابهٔ پدیده (متن) بکاود و اجازه دهد متن چون «پدیداری» خود را بر خواننده عیان سازد. در این مقاله، ضمن تدقیق در نگاه وجودی و هستی‌شناسانهٔ زنان به موضوعِ سراسر خشونت‌بار جنگ، درون‌مایه‌های روایت آنان از جنگ و میزان تأثیرپذیری‌شان و همچنین ساختار داستانی و زبان و لحن داستان‌ها در نظام نشانه‌ایِ این دوران تحلیل می‌شود. بی‌شک، زنان با تأثیرپذیرفتن از جامعه و فرهنگ حاکم بر زمانهٔ خود، جهان‌شناسیِ ویژه‌شان را در این داستان‌ها نمایان و لایه‌های پنهان و آشکار هویّت زن ایرانی را در این روایتگری افشا می‌کنند. نگاه ویژهٔ زنان به مقولات بنیادینی چون معنای زندگی و عشق و مرگ در این داستان‌ها تأمّل‌برانگیز است. تدقیق جهان‌شناسی زنان و یافتن درون‌مایه‌های مشترک، الگوها و بن‌مایه‌های روایت، نظام نشانه‌ایِ داستان‌ها در ساختار و زبان نکات درخور توجّه این مقاله است و تعامل وجودیِ زن ایرانی را با رویداد جنگ در آن دورهٔ خاص نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: داستان کوتاه، زن، جنگ، پدیدارشناسی، نشانه‌شناسی، متن.

مقدّمه

«تحلیل انتقادیِ گفتمان» نظریّه‌ای است که، در دهه‌های اخیر، اقبال پژوهشگران نقد ادبی را برانگیخته. نقد زبانی و تحلیل انتقادیِ گفتمان از طریقِ تحلیل متون ادبی و سبک‌شناسی در دههٔ ۱۹۸۰ مطرح و نشانه‌شناسی با چرخشی روش‌شناختی مواجه شد؛ چرخشی که برگرفته از فلسفهٔ

* zahra.zavarian@srbiau.ac.ir

غالب قرن بیستم یعنی پدیدارشناسی بود. اگرچه پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی همواره در پایه و اساس با هم نسبتی نزدیک داشته‌اند، در این دوران تأثیر پدیدارشناسی بر نشانه‌شناسی بیش از گذشته مطرح شد. به نظر می‌آید دیدگاه پدیدارشناسیِ اِدموند هوسِرل با الگوی نشانه‌شناسیِ چارلز ساندِرز پیِرْس همخوانی بسیار دارد.

اگرچه هوسرل را بیشتر با نظریّهٔ پدیدارشناسی می‌شناسند، در مجموعه‌نوشته‌های او با عنوانِ *Logical Investigations*[۱] [به آلمانی: *Logische Untersuchungen*] توجّهی دقیق و عمیق به **نشانه** دیده می‌شود. (Hansen, 2007, p 315)

هوسرل معتقد است آگاهی همواره آگاهی «از چیزی» است. او آگاهی را همان «آگاهیِ التفاتی»[۲] می‌نامد. آگاهیِ التفاتی در خلأ اتّفاق نمی‌افتد. ابژه‌ای که آگاهی به آن التفات دارد ابژه‌ای مستقلّ و مجزّا نیست بلکه همواره «ابژهٔ التفاتی»[۳] است. بر این اساس، ابژه‌ها همواره، هنگام ورود به آگاهیِ انسانی، تبدیل به نشانه می‌شوند و معنا می‌یابند. همچنین،

هوسرل نشانه را به آگاهیِ التفاتی پیوند می‌زند. او نشانه را به دو گونه، یعنی «نشانهٔ اراده‌شده»[۴] و «نشانهٔ اراده‌نشده»،[۵] تقسیم می‌کند که به نظر می‌آید این دو با «نشانهٔ نمادین» و «نشانهٔ نمایه‌ایِ» پیرس قیاس‌پذیر است. (ibid, p 315-316)

پیرس، در الگوی سه‌وجهیِ خود دربارهٔ نشانه، بستری برای تحلیل و درک پدیدارشناختی از نشانه ممکن می‌سازد. از دیدگاه او، نشانه دارای سه وجه «مصداق»[۶] و «نمود»[۷] و «تفسیر»[۸] است. در نخستین وجه یعنی مصداق (مرجع یا موضوع)، این پرسش مطرح می‌شود که «چه بازنمایی می‌شود» (نجومیان، ص ۱۱)؛ یعنی همان ارجاع نشانه. در دومین وجه، که نمود یا «بازنمود» نامیده می‌شود، با صورت یا رسانگرِ نشانه روبه‌روییم و به این پرسش پاسخ می‌دهیم که «چگونه بازنمایی می‌شود» (همان‌جا). سومین وجه نشانه تفسیر است که معنای نشانه را هدف قرار می‌دهد و می‌پرسد «چگونه تفسیر می‌شود» (همان‌جا). امّا آنچه تفسیر می‌شود، یعنی «معنا»، مفهومی فرازبانی نیست و خود بازنشانه‌ای در ذهن مفسّر است. پیرس این سه وجه را «فرایند نشانه‌ای»[۹] می‌نامد و نشانه را همواره

---

۱. ترجمه‌ای از این اثر، با عنوان پژوهش‌های تطبیقی (پیش‌گفتارهایی بر منطق محض)، به‌قلم طالب جابری و به‌همّت نشر نی در ۱۴۰۱ به چاپ رسیده‌است.

2. intentional consciousness
3. intentional object
4. willed sign
5. non-willed sign
6. object
7. representamen
8. interpretant
9. semiosis prosses

در نسبت با آگاهی (تفسیر) و التفات به آن می‌بیند. نشانگیْ فرایندی است که، درطیّ آن، نشانه

> چیز دیگری (تفسیر خود) را تعیین می‌کند تا به موضوعی (ابژه‌ای) ارجاع دهد که خود به‌همان‌طریق به آن (ابژه‌اش) ارجاع می‌دهد. این تفسیر، به‌نوبهٔ‌خود، نشانه‌ای می‌شود و تابی‌نهایت این روال ادامه می‌یابد. (سجودی، ص۱۹۵)

به نظر می‌آید دیدگاه مزبور همان دیدگاهی است که در پدیدارشناسی دنبال می‌شود. نگاه پدیداری به نشانه یعنی، به‌جای مواجه‌شدن با صورتی از نشانه، در جستجوی «هستی» یا جنبهٔ «وجودیِ» نشانه باشیم.

اریک لاندوفسکی،[1] نشانه‌شناس معاصر فرانسوی، به تکمیل دیدگاه یادشده پرداخته‌است. او، با تردید در نشانه‌شناسیِ کلاسیک، «ابعاد گم‌شدهٔ معنا [ابعادی] مانند "حضور"، "جریان ادراکی‌ـحسّی"، "تن"، "ادراک"، و "امر حسّی" را به نشانه‌شناسی بازمی‌گرداند» (بابک‌معین ۱، ص۱۲۱). لاندوفسکی،

> با مطرح‌کردن نظام معناییِ تطبیق[2] [...]، به تعامل فعّال [...] سوژه و آن وجه غیریّتی اشاره می‌کند که دیگر نه به‌مثابهٔ ابژه بلکه خود نقش سوژه را بازی می‌کند؛ آن‌گونه‌که، در این تعاملِ روبه‌جلو و خلّاق، تعاملی تن‌به‌تن و مبتنی بر جریان ادارکی‌ـحسّی شکل می‌گیرد که، در آن، هردوطرفِ تعامل این ویژگی را دارند که قابلیّت‌های پنهان و بالقوّهٔ خود را علاوه بر تطبیق با یکدیگر آزاد کنند و سبب خلق ارزش‌ها و معانی تازه‌ای شوند. (همان‌جا)

او می‌گوید:

> ازمنظر ما، معنا چیزی نیست که بتوان آن را در بین چیزها کشف و پیدا کرد؛ یا چیزی نیست که بتوان آن را در پیام‌های رمزگذاری‌شده و ازپیش‌معلوم رمزگشایی کرد و بازشناخت. معنا را باید ازنو ساخت و آن‌هم حدّاقل با تعامل دوتایی؛ زیرا، اگر معنا به‌مثابهٔ مادّه‌ای زنده وجود دارد، می‌توان آن را محصول هم‌حضوریِ دو کنشگر دانست که، در «موقعیّت»، در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند: یکی به‌مثابهٔ سوبژه و دیگری ابژه که البتّه امکان جابه‌جایی آن‌ها همیشه وجود دارد. (Landowski, 2005, p 35)

در این تعاملِ دوتایی دیگر نباید از تعامل سوبژه با ابژه سخن گفت؛ زیرا، در این تعامل فعّال، ابژه نیز نقش سوبژه را در تولید ارزش و معنا ایفا می‌کند. نویسندهٔ اثر با زبان و در جهان زندگی می‌کند؛ با واژه‌ها جهان یگانه‌ای خلق می‌کند و دربرابر خواننده آن را به تصویر می‌کشد. او، با خلق متن، دیگری را به خوانش وامی‌دارد. در این تعامل، «خواندن» به امری پدیدارشناسانه تبدیل می‌گردد و «اینجاست که شناختی ازنوع دیگر مطرح می‌شود؛ شناختی ازنوع وحدت با دیگری که این دیگری می‌تواند سوژه، یا متن، اثر، یا قطعه‌ای از جهان طبیعیِ بیرون باشد». (بابک‌معین ۲، ص ۱۵۳)

---

1. Landowski
2. ajustment

این‌گونه است که نظام معناییِ تطبیقیِ لاندوفسکی بر تجربهٔ زیستهٔ تن‌ــسوژه‌ها تأکید دارد و بیانگر گذر از فرایندهای تولید معنا از ساحت زبانی به ساحت زیستهٔ انسانی است. بنابراین، نشانه‌شناسی نوین برخلاف نشانه‌شناسی کلاسیک، که به ساحت معانیِ استعلایی و نهادینه تعلّق دارد، به «فهم فرایندهای تولید معنا و نه توصیف نظام‌های نشانه‌ایِ بسته و تمام‌شده می‌پردازد». (همو ۱، ص ۴۰)

درواقع، نشانه‌شناسی، در مواجهه با پدیدارشناسی، علاوه بر دو مفهوم کلیدیِ «دلالت»[1] و «نسبت»،[2] با دو محور مهمّ دیگر یعنی «التفات» یا «نیّت»[3] و «تجربه»[4] همراه می‌شود و با استفاده از این چهار محور به تحلیل متن می‌پردازد. به‌این‌ترتیب می‌توان گفت «تجربه، در آگاهی، به‌صورت نشانه پدیدار می‌شود» (نجومیان، ص ۱۲)؛ به‌عبارت‌دیگر، نخست امری را تجربه می‌کنیم و، سپس، این تجربه در حوزهٔ آگاهیِ ما تبدیل به نشانه‌ای می‌شود. این التفات یا نیّتِ ما به آن نشانه است که به نظام نشانه‌ها معنا و دلالت می‌بخشد.

رویکرد نشانه‌ـپدیداری به فرایند خواندن

حیات و دوام هر متنی، بی‌تردید، مرهون سروکارداشتن خواننده با آن متن است امّا، دربرابر متون ادبی، با موقعیّتی بس‌غریب مواجهیم؛ یعنی خواننده به‌درستی نمی‌تواند دریابد حضور و مشارکت خود در خواندن آن متن مستلزم چه‌چیزهایی است. می‌دانیم، در اثنای مطالعهٔ متن ادبی، در تجربه‌هایی معیّن سهیم خواهیم شد امّا به‌راستی نمی‌دانیم درطیّ این فرایند چه رخدادهایی در انتظارِ ماست. شاید نخستین فایدهٔ نقد ادبی در همین نکته نهفته است: نقد ادبی ما را در شناخت سویه‌های دیگرِ متن یاری و میل سخن‌گفتن دربابِ آنچه را خوانده‌ایم ارضا می‌کند.

> متن ادبی نمایانگر فرایندی است که از طریق آن می‌توانیم به تجربه‌هایی تازه دست‌یابیم. هنگامی‌که خواننده درگیر چنین فرایندی می‌شود، تصوّرات پیشینش مدام رنگ‌می‌بازد و متن به «اکنونِ» خواننده بدل می‌گردد. به‌محض رخ‌دادن چنین امری است که خواننده خود را تماماً به تجربه‌های بلاواسطهٔ متن می‌سپارد و، در جریان خواندن، بدل به سوبژه‌ای می‌شود که خود آن ایده‌ها را می‌اندیشد. بدین‌گونه، تقسیم‌بندی سوبژه‌ـابژه، که پیش‌شرط ضروری برای هر نوع شناخت و مشاهده‌ای است، محو و ناپدید می‌شود. (Iser, 2000, p 293)

در نگاه پدیدارشناسانه، ذهن خواننده با ذهن نویسنده یکی می‌شود؛ متن هویّت خود را در ذهن خواننده، بعد از سال‌ها مخفی‌بودن در نشریّات و کتاب‌ها، بازمی‌یابد. در این هم‌گرایی، جهانِ

1. signification
2. relation
3. intention
4. experience

داستان هستیِ تازه‌ای می‌یابد و، در تعاملی تأثیرگذار، رویداد «فهم اثـر» محقّـق مـی‌شـود. هرجملـه واحد معناییِ مستقلّی است کـه، در پیونـد بـا جمـلات دیگـر، جهـان خـاصّ خـود را بـه نمـایش می‌گذارد. اثرگذاری جملات متوالیِ متن بر یکدیگر، پیچ‌وخم گفت‌وگوهـا، پُررنـگ‌شـدن خطـوط اصلیِ اثر، تصاویر و فضاسازی‌ها، ضرب‌آهنگ و ریتمْ فرایندی پویا در زبان داستان پدید می‌آورد و نظام نشانه‌ایِ خاصّ خود را پدیدار می‌کند.

زنان راویان موقعیّتی تاریخی

می‌دانیم ازجمله راه‌های درک‌وفهم عمیق‌تر اوضاع فرهنگی‌ـاجتماعیِ ادوار مختلـف تـاریخ ایـران خواندن دقیق ادبیّات‌داستانی است. این نوع ادبی، که برآمده از ذهنی جمعی و نمایانگر نشـانه‌های فرهنگی‌ـاجتماعی است، خود را به‌صورت بن‌مایه‌هایی پدیدار می‌کنـد کـه در ناخودآگـاه ملّت‌هـا نهفته است. دراین‌میان، نقش زنان به‌مثابهٔ جنسی کـه همـواره در تـاریخ نقشـی مسـتتر داشـته امّـا در مقام «ناقل قصّه‌وداستان»، چه در خانه و چـه حتّـی در فضـاهای عمـومی (مـثلاً زنـان خنیـاگر و نقّـال)، به‌نوعی در پدیداری داستان سهم داشته‌اند مهمّ و سزاوار درنگ است.

در این مقاله سعی می‌شود، با توجّه به دیدگاه نشانه ـپدیدارشناختیِ نـوین، داسـتان‌هـای کوتـاه جنگ ــنوشتهٔ زنان ــ نقد و تحلیل گردد. این داستان‌ها روایت هشت سال دفاع مردم ایران در جنـگ تحمیلی و خشونت‌بارِ دولت بعثیِ عراق علیـه ایـران اسـت. زنـان از بازی‌گردانـان اصـلیِ حـوادث آن برهه و از راویان صادق جنگ به شمار می‌آیند. باید پرسید، در بستر داسـتان‌هایی کـه زنـان در آن بـه سـخن درآمده‌انـد، چـه نشـانه‌هایی ظهـور و بـروز داشته‌اسـت؟ آیـا می‌تـوان در آن داسـتان‌هـا جهان‌شناسیِ زنانه و «تجربه‌زیستهٔ» زنان را جستجو کرد؟

برای پاسخ به سؤال مزبور، از مجموع ۲۶۲ داستان‌کوتاهِ منتشرشده در مجموعه‌کتاب‌های داسـتانی و مطبوعات از آغاز جنگ تا کنون (حدود چهار دهه)، نزدیکِ هفتاد داستان برگزیده شده‌است که ــافـزون بـر ساختار داستانیِ مناسب ــ از درون‌مایه‌هایی درخور توجّه نیز برخوردارنـد. مـلاک مـا، در ایـن انتخـاب، داستان‌هایی بوده‌است که در کاربردِ عناصـر داسـتانی (پیرنـگ، شخصـیّت‌پردازی، لحـن، فضاسـازی، و عناصـر برسازندهٔ ساختاری) از قوّت حدّاقلّی بهره‌مندند و تعریف داستان کوتاه بر آن‌ها صدق می‌کند.

زیست‌ـجهان موجود در آثار

با مروری بر داستان‌ها و تأمّل در درون‌مایه‌شان، به تصاویری از دختران و زنانی برمی‌خوریم که ناگهان جنگ، با خشونت و بی‌رحمیِ تمام، آرامش و امنیّت زندگی‌شان را سلب و عواطفشان را جریحه‌دار کرده و چهرهٔ دیگری از زندگی را برایشان به نمایش گذاشته‌است: دختران جوان و بیوه‌زنان و مادرانی فرزندازدست‌داده که «آوارگیِ زنانه»[1] را تجربه می‌کنند. در این هجوم نابهنگام، ناگهان از آسمان آتش باریده، مرزها شکسته، رمه‌ها رمیده، مردان غریبه از راه رسیده و دختران و زنان در زیر آواری از رنج و دردِ بی‌پناهی تنها مانده‌اند. بعضی مبهوت و منفعل، بعضی درخودفرورفته و افسرده، و شماری‌دیگر نیز وانمود می‌کنند سرزنده‌اند. درون‌مایهٔ بیشترِ این آثار نمایانگر زندگی درونی و بیرونیِ زنانی گرفتارآمده در سختی و رنج است که، در این مواجهه، روایتی تازه از معنای زندگی و عشق و مرگ را به تصویر می‌کشند.

در داستان‌کوتاه «علامت دلِ من است» (نوشتهٔ زهرا زوّاریان)، زن به‌دنبال استخوان‌های شوهرش (مهدی) می‌گردد و تنها آرزویش یافتن نشانی از اوست. زن با محبوبش مهدی ارتباط روحی دارد. در مکاشفه‌ای، او را می‌بیند که به داخل تابوتی می‌رود. در تابوت، هیچ نیست مگر مشتی استخوان. همه‌چیز از بین رفته؛ فقط صدایی از داخل جمجمه شنیده می‌شود: صدایی که نشانهٔ ارتباط او با مهدی است. دست به داخل جمجمه می‌برد؛ خنکیِ زنجیر آهنی را لمس می‌کند:

> زن آرام کنار تابوت نشست؛ چادرش را روی پاها مرتّب کرد؛ دستی به صورتش کشید؛ اشک‌ها را پاک کرد؛ خندید. مهدی آمده بود. به قولش وفا کرده بود؛ زن را از دربه‌دری نجات داده بود. امّا چگونه؟ تابوت همان تابوت بود؛ جنازه همان جنازه. مگر خودش این تابوت را نگشته بود؟! آرام، درحالی‌که دستش می‌لرزید، جمجمه را برداشت. انگشتش را از حفره‌های استخوانیِ چشم‌های مهدی به داخل برد. خنکیِ زنجیری آهنی را لمس کرد. آیا پلاک مهدی بود؟ شماره را در ذهنش مرور کرد. آرام آن را بیرون کشید. روی پلاک نوشته بود: «۱۸۷۸۹۱». (زوّاریان ۱، ص ۳۸)

در داستان‌کوتاه «حباب» (نوشتهٔ شیرین اسحاقی)، مهرداد از جنگ برگشته. همه فکر می‌کردند کشته شده؛ گفته بودند پودر شده. قبل از رفتن، از زنِ جوان و زیبایش (محبوبه)، فرزندی در راه داشته. حالا نُه سال گذشته. آمده به شهر امّا کسی به استقبالش نیامده. فقط خواهرش در خانه است. محبوبه رفته؛ فرزندش نیست. خواهرش می‌گوید همه مرده‌اند؛ امّا مرد زیرپوش زنانه‌ای روی بند می‌بیند. لباس‌زیرِ مردانه‌ای هم زیرِ بند افتاده. انگار همه با عجله رفته و فرصت نکرده‌اند نشانه‌ها را از توی خانه جمع کنند. همه‌چیز مرده و فسرده است. محبوبه با مهران (برادر کوچک‌ترِ شوهرش)

1. diaspora female

ازدواج کرده و از او یک پسر دارد. مرد، که سال‌ها اسارت را تجربه کرده، ناگهان همه‌چیز را چون حباب می‌بیند: خودش، جنگ، مقاومت، و حتّی همسر و پسرش را. هیچ‌چیز دیگر از آنِ او نیست:

> پاهای مرد شل می‌شود. به درِ حیاط نگاه می‌کند که دارد بسته می‌شود. مرد به پنجره نگاه می‌کند. زیرپوش مردانه از پس‌زمینهٔ ذهنش پاک نمی‌شود. به‌طرف درِ آهنی می‌رود. مشتش را روی در می‌گذارد؛ فکر می‌کند حالا مهران چه‌شکلی شده؟ صورتش را به درِ یخ آهنی می‌چسباند. صدای لخ‌لخ دمپایی‌های محبوب را می‌شنود؛ فکر می‌کند همه‌چیز مثل یک حباب بوده. (اسحاقی ۱، ص ۸۳)

در دو داستان مزبور و داستان‌هایی از این دست، آسایش زندگی چنان آماجگاه حملهٔ دشمن شده که گاه مرگ برای زنان شیرین‌تر می‌نماید. آن‌ها هنوز به جهانی دیگر امیدوارند؛ جهانی که مجال دیدار دوبارهٔ مردِ شهیدشان را در بهشت موعود فراهم آورد و زن امیدوارانه، با قبول و تحمّل رنج دنیا، قابلیّتِ آن را بیابد که روزی، در آن جهان، مهمان همسر بهشتیِ خود شود. مرگ در غالب این داستان‌ها نه زیان‌رسان که معنابخش زندگی است. زنان، دربرابر رنج‌های تحمیلی، مقاومت می‌کنند و عاشقانه مردشان را دوست می‌دارند. مرگ و عشق و معنای زندگی، در این داستان‌ها، جلوه‌ای تازه یافته‌است و نظام‌نشانه‌ایِ خاصّ این دوران را پدیدار می‌سازد. مرگ ــ نه نیستی و عدم ــ آستانه‌ای است که مرز معلّق میان بودن و نبودن را می‌نمایانَد. مردن معبری است به‌سوی نوعی زندگیِ دیگر که «جاودانگی» و گاه «مرگ مقدّس» نیز نامیده می‌شود و، در نگاه شیعی، همان «شهادت» است: نوعی «مرگ‌آگاهیِ شیعه‌باورِ» انسان ایرانی که، ملهم از پیشوایان و امامان[علیهم‌السّلام] به‌ویژه امام حسین[ع]، خالقِ ارزش‌هایی نوست که از مقاومت دربرابر ظلم شکل گرفته و ارزش‌هایی نو خلق می‌کند.

مکان دارای هویّتی زنانه

مکان، در داستان‌کوتاه‌های نوشتهٔ زنان، هویّتی زنانه دارد: جایی محدود، به نام «خانه»، همهٔ هویّت زن را دربر می‌گیرد. ایستایی و ماندن در خانه است که، به زن، زندگی می‌بخشد. هرچه هست، درونِ این خانه است. خانه، با انباشت خاطرات تلخ و شیرین، و با جزئی‌نگاری‌هایی که نویسندگانِ زن به‌خوبی از عهدهٔ روایتش برآمده‌اند، در اغلب داستان‌ها برجسته می‌گردد. گویی جهان کوچکِ خانه، به‌وسعتِ تمام امیدها و آرزوهای زن، گسترش یافته و بالیده ولی فروریخته‌است. همه رفته‌اند؛ هیچ‌کس نیست. زن، در تنهاییِ خود، همواره درمعرضِ هجوم است و مأوا و مأمنش در آستانهٔ فروریزی.

در داستان‌کوتاه «عطا» (نوشتهٔ نرگس آبیار)، مادری سال‌ها چشم‌انتظار پسرش است که به جبهه رفته و دیگر نیامده. روزهاست که خانه را می‌روبد، علف‌های هرز باغچه را می‌کند، گلدان‌های

عروس را روی هرّهٔ ایوان می‌چیند، آبگوشت برگه و خورشت آلواسفناج درست می‌کند تا شاید فرزندش بیاید. و حالا در مکاشفه‌ای پسر می‌آید؛ دستان مادر را می‌گیرد و با خود می‌برد:

چادر سبز خانم‌جان را انداخت روی سرش. عصایش را داد دستش. بازوی خانم‌جان را گرفت و بردش به حیاط. حیاط درهم‌ریخته بود. باغچه خشک شده بود. داربست افتاده بود. بوته‌ها زرد شده بود. همه‌جا را خاک گرفته بود [...]. از ویرانی گذشتند. ساعت‌های زنگ‌دار به صدا درآمدند. صدایشان برّنده و تیز بود؛ دیوارها را می‌لرزاند؛ گل‌های نوشکفتهٔ عروس را پرپر می‌کرد. خانه فرومی‌ریخت ــ که از حیاط بیرون رفتندــ و در کوچه دیگر خانه‌ای نبود. (آبیار، ص ۳۰)

در داستان‌کوتاه «معصومه منتظر است» (نوشتهٔ مریم جمشیدی)، جانبازی نابینا، از فرط محبّت‌ها و دلسوزی‌های معصومه همسرش، از خانه بیرون می‌زند. مرد می‌پندارد معصومهٔ جوان و زیبا برای او حیف شده؛ پس می‌خواهد با بیرون‌آمدن از خانه فرصت و بهانه‌ای فراهم کند تا معصومه به خانهٔ پدرش برود و زندگی جدید و راحتی شروع کند. مرد، پس از مرور بی‌وقفهٔ خاطرات گذشته، سرانجام، طیّ القایی درونی، تصمیم می‌گیرد به خانه بازگردد و عشق همسرش را عاشقانه درک کند. حلقهٔ ازدواجش را در دست می‌فشارد و، با چشم‌هایی که نمی‌بیند، راه برگشت به خانه را از عابران می‌پرسد:

چیزی توی مشتم سنگینی می‌کرد؛ بازش کردم؛ چیزی ندیدم. نیازی به لمس‌کردن نبود. حلقهٔ ازدواجمان را خوب می‌شناختم. صدای آرام‌بخشِ آقا هنوز گوش‌هایم را نوازش می‌کرد: «دیگر باید برگردی؛ معصومه منتظر است». حلقه را توی مشتم فشردم و بلند شدم که راه برگشت را بپرسم. (جمشیدی، ص ۸۲)

در تمام داستان‌های یادشده، «خانه» فضا و بستر اصلیِ روایت است. جنگ پیشامدی بیرونی است و در فضای خارج از خانه رخ می‌دهد. چهاردیوارِ خانه (خانه‌ای که دشمن ویرانش می‌کند) پناهگاه زن و دیگر اهالیِ خانه و محلّ آرامش و سکنای آن‌هاست. حتّی مردان شجاع و قهرمانانِ ازجنگ‌برگشته نیز باز به خانه پناه می‌آورند و خانه برایِشان یعنی زندگی و عشق و آرامش. خانه، این پناهگاه امنِ زنان و مردانِ به‌تنگ‌آمده از هجوم دشمن، نشانه‌های خود را در داستان‌ها به ظهور می‌رساند.

زمانمندی، تقدیر و بی‌زمانی

زمان، برای زن‌ها، نه خطّی بلکه دَوَرانی و مدام درحال رفت‌وبرگشت است. آن‌ها همیشه چشم‌به‌راه‌اند و با خاطراتشان زندگی می‌کنند؛ خاطراتی که انگار هرگز کهنه نمی‌شود و همیشه بکر و تازه و فریبنده و آن‌چنان شیرین است که زن را سال‌ها چشم‌انتظار می‌دارد و فقط مرگ می‌تواند او را از آن خیالات و رؤیاها، گاه، بیرون بکشد.

در داستان‌کوتاه «ماه عسل قطبی» (نوشتهٔ مرضیه جوکار)، راحیل، براثر چشم‌انتظاریِ زیاد، روانی شده‌است. نامزدش «یوسف» به او قول داده که، وقتی از جنگ برگردد، عقدش می‌کند و برای ماه عسل به آلاسکا می‌روند. یوسف عاشق سرما و بیزار از گرما بوده و حالا راحیل همیشه سردش است. در دمای ۴۵ درجهٔ خوزستان بخاری روشن می‌کند امّا باز می‌لرزد. موهایش را کوتاه نکرده و، روزبه‌روز، تارهای سفید موهایش افزوده می‌شود. بلندای موهایش تا نوک پاهایش شده امّا مردش نیامده‌است. انگار راحیل، جز یوسف، چیزی نمی‌بیند و حس نمی‌کند مگر سرمایی که یوسف بسیار دوستش می‌داشته‌است:

> راحیل می‌پرسد: «پس کی جنگ تموم می‌شه؟ اینجا خیلی سرده». ننه به قلیان پک می‌زند. اشک‌ها روی پوست چرمیِ صورتش شرّه می‌کند و توی چروک‌ها گم می‌شود؛ زمزمه می‌کند: «انگار نه‌انگار که پانزده سال گذشته؛ هی دنیا!». راحیل توی قطب منتظر یوسف نشسته [...]؛ آلاسکا؟ سیبری؟ خدا می‌داند کجا! (جوکار، ص ۲۰۳)

در داستان‌کوتاه «از جنس بلور» (نوشتهٔ مهین‌دخت حسنی‌زاده)، زن در خانه منتظر است. شوهرش جانبازِ موجی (اعصاب‌وروان) است؛ گاه تعادلش را از دست می‌دهد و زن را کتک می‌زند و شیشه‌ها را می‌شکند. مرد مدام با خاطراتش زندگی می‌کند. زن کتک‌ها و خشونت‌های او را تحمّل می‌کند و، بااینکه می‌تواند برود، نمی‌رود و در نوعی بی‌زمانیِ ایستا غرق می‌شود. همه‌چیز تکرار روزمرّگی است. او شادزیستن و بچّه‌دارشدن را دوست دارد، امّا همهٔ علایقش را رها می‌کند و با مردی می‌ماند که هوش‌وحواسّ درستی ندارد:

> دلم می‌خواد تمام قاب عکس‌های روی طاقچه رو پرت کنم تو خیابون و صدای جیرینگ‌جیرینگِ خوردشدنشونو بشنوم. دلم می‌خواد چفیهٔ رنگ‌ورورفته رو، با همهٔ سربندهای سبز و قرمز، از دوروبرِ اتاق جمع کنم و بشینم با قیچی ریزریزشون کنم؛ امّا به‌جاش بلند می‌شم توی سماور آب می‌ریزم و روشنش می‌کنم. (حسنی‌زاده، ص ۱۸۷)

در غالب این داستان‌ها، زمان برای زنان ایستا و بی‌حرکت است. زن، گویی، در شیرین‌ترین برههٔ زندگیِ خود و خاطراتش ایستاده‌است و تکان نمی‌خورد. صرفاً مرور شیرینیِ خاطرات است که او را، در سهمگین‌ترین لحظات فراق و تنهایی، سرپا و مقاوم نگاه می‌دارد. اشیاء، در مرور خاطرات، نقشی جدّی دارند. زنان، با تشخّص‌بخشیدن به اشیای پیرامونشان، به آن‌ها هستی می‌بخشند و گویا با وجود آن‌ها دیگر در چهاردیوار خانه تنها نیستند. همین چیزهای دوست‌داشتنی تنهایی‌شان را پُر می‌کند و به زندگیشان معنا می‌بخشد.

مفهوم «دیگری» یا «غیریّت»

در جهانی سراسر مردسالار، زن همواره جنس دوم بوده‌است. او برای «دیگری» (The other) زیسته و هویّتش با دیگری (امری غیر از من) تعریف شده و هیچ‌گاه یاد نگرفته کسی به‌نام «من» در اولویّت بر دیگری است. دیگری، برای او، همواره مردی بوده‌است در نقش همسر یا پسر و یا دختری در نقش فرزند. زنْ خود را همواره مجاب کرده که باید برای «شخصی غیر از خود» زندگی کند و داشته‌هایش را به پای او بریزد.

در داستان‌کوتاه «پسری که مرا دوست داشت» (نوشتهٔ بلقیس سلیمانی)، دختری نامزدش را به جنگ می‌فرستد. دختر همیشه منتظر است او برایش، از پوکه‌های فشنگ و ...، گردن‌بند و دست‌بند بیاورد. قرار است با هم عروسی کنند امّا پسر بازنمی‌گردد. جنگ او را با خود برده و همه ازش بی‌خبرند. دختر با خیال پسر زندگی می‌کند. پوکه‌های فشنگ نشانه‌های جنگ را با خود دارد، امّا دست‌بند و گردن‌بند و گوشواره نشانه‌های زنانگی را پدیدار می‌کند. در تقابل این نظام نشانه‌ای است که داستان شکل می‌گیرد:

> پسری که مرا دوست داشت، هروقت از جبهه می‌آمد، برایم پوکه‌های گلولهٔ آرپی‌جی، ژ۳ و چتر منوّر می‌آورد. آخرین‌بار، گردن‌بند و دست‌بندی از پوکه‌های ژ۳ دورِ گردن و مچم انداخت و قول داد دفعهٔ بعد برایم یک جفت گوشوارهٔ خوشگل بیاورد تا سرویسم کامل شود.
>
> پسری که مرا دوست داشت، هرگز، برایم گوشواره نیاورد؛ چون نه خودش برگشت، نه جسدش، و نه خبرش. (سلیمانی، ص ۳۶)

در داستان‌کوتاه «سمیره بدو، بدو سمیره» (نوشتهٔ اشرف ظریف‌رمضانی)، روایتی زیبا از عشق ترسیم می‌شود. یحیی در خرّمشهر می‌جنگد. همسرش در خانه مانده‌است و از شهر خارج نمی‌شود. یحیی آمده دنبالش؛ اصرار می‌کند او را با خود از شهر خارج کند. زن می‌پذیرد با او برود، به‌شرط آنکه لباس مردانه بر تن کند. یحیی برایش لباس نظامی و کلاه و پوتین می‌آورد؛ موهایش را با قیچی کوتاه می‌کند. زن، در شمایلی مردانه، با مردش همراه می‌شود امّا هنگام خروج از شهر گیرِ عراقی‌ها می‌افتند. آن‌دو را در کامیونی پُر از جنازه می‌اندازند. زن، با افتادن قطرات خون روی صورتش، به هوش می‌آید. خون دستِ یحیاست که او را به هوش می‌آورد. زن وحشت می‌کند؛ یحیی شهید شده و او تنهاست؛ میان آن‌همه جنازه چه باید بکند! متوجّه می‌شود عراقی‌ها می‌خواهند آن‌ها را در گوری دسته‌جمعی به خاک بسپارند. ترفندی به کار می‌بندد:

> شعاع نور ضعیفی، که از شکافِ در به داخل افتاده بود، یک‌چیز را برایش روشن کرد؛ نگاهش روی آن ماند: «دستی آویخته که انگشترش را خوب می‌شناخت!». فریادی را، که نمی‌توانست سر بدهد، بدتر

از زهر فروخورد. دستِ راستش را، به‌هزار زحمت، زیر جنازهٔ کنار دستی‌اش مشت کرد و دندان‌هایش را فشرد. لب‌های خشک و بی‌رنگش به لرزه درآمد و، با صدایی که فقط خودش می‌شنید، زمزمه کرد: «عزیزُمی یحیی! نگفتُمِت ای حروم‌زاده‌ها پیدامون می‌کنن؟ نگفتمت هرجا بریم گیرمون میارن؟ همین‌جا بمونیم و خونه‌مون بشه سنگرمون؟» (ظریف‌رمضانی، ص ۱۴)

در داستان مزبور، زن جانش را برای مردش به خطر می‌اندازد و در خرّمشهرِ محاصره‌شده می‌ماند. او عاشق مردش است؛ با او همراه می‌شود و نظام نشانه‌ایِ خود را وامی‌گذارد و نشانه‌های مردانگی را پدیدار می‌کند؛ نشانه‌هایی چون جنگیدن، سلاح به‌دست‌گرفتن، کوتاه‌کردن موها، و پوشیدن لباس نظامی و مردانه. زن امید دارد که با مردش همراه شود و او را از دست ندهد، امّا خشونت جنگ معشوقش را به حجلهٔ مرگ می‌فرستد و زن، با انبوهی جنازه و خروارها خاک، که همگی نشانه‌های جنگ است، تنها می‌ماند. زن، به‌رغم تنهاماندن و دست‌تنهایی، منفعلانه عمل نمی‌کند بلکه خاک‌ها را کنار می‌زند و مرگ را وامی‌گذارد؛ یعنی، به‌نوعی، هویّت مستقلّ و ارادهٔ زنانهٔ خود را از پسِ گوری دسته‌جمعی پدیدار می‌سازد. استقلال اراده به او این امکان را می‌بخشد که، پس از شهادتِ مردش، می‌تواند زندگی را انتخاب کند و از انتخابِ خود نهراسد. او با ایفای نقشی فعّال و پرهیز از عملکرد منفعلانه، افزون بر نجات جانِ خود، شمار فراوانی از شهدا را از گمنامی می‌رهاند و مدفنشان را به ذهن می‌سپارد تا نماد دلاوری‌شان در تاریخ بماند.

عاشقی: زن در جایگاه نهاد

در تعریف زنانگی، زن همواره در جایگاه معشوق فرض شده‌است. مردها همواره خواهانِ کمال‌وجمال زنانه بوده‌اند؛ طنّازیِ زن را ستوده و، با عشق‌ورزیدن به زنان، آن‌ها را به خود جلب کرده‌اند. مرد، همواره، در جایگاه «نهاد» بوده؛ چنان‌که در جملهٔ «I love you» نیز نقشِ «من» (نهاد) را بر عهده گرفته‌است. زن، همواره، در جایگاهِ «تو» بوده‌است و مرد، خطاب به او، گفته: «من **تو** را دوست دارم».

در داستان‌های یادشده امّا اتّفاقی تازه (برخلاف سیاق مذکور) می‌افتد و شخصیّت‌های تازه‌ای خلق می‌شوند: مردانی که زیبایی و کمال را صرفاً در زنان نمی‌بینند و، شرافتمندانه و غیورانه، مدافع وطن و محافظ باورهای دینی‌اند. این‌بار، زنان‌اند که ــ در نقش نهاد ــ به این مردانِ زیبا و مؤمن و غیور دل می‌بازند.

در داستان‌کوتاه «هفت‌بند» (نوشتهٔ راضیه تجّار)، زنی جوان مدّت‌هاست در روستا بر پشت‌بام خانه می‌ایستد و آمدن مردش را انتظار می‌کشد. او کسی را ندارد جز ننه‌رقیّه. ننه‌رقیّه از نردبان نمی‌تواند

بالا بیاید. زن همیشه تنهاست و نظاره‌گرِ تاکستان‌ها و پیچک‌ها و گذرگاه‌ها. نگاهی به دوردست دارد و به پای مرد نشسته‌است. مرد امّا نمی‌آید؛ روزها گذشته و نیامده. روزی، نقطهٔ سیاهی از دوردست جلو می‌آید و نزدیک می‌شود؛ مثل تکّه‌های غبارزدهٔ یک رؤیا: نامه‌رسان است؛ با ماشین ژیان قراضه‌اش. پاکتی می‌آورد حاویِ خبری؛ خبر شهادت همسر زن:

> خمپاره‌ای که به زمین افتاده ــ به‌جای گل، به‌جای خاک و خاشاک، به‌جای هرچه که مرگش نمی‌توانست فاجعه باشد ــ تو را برداشته و به اوج کشانده ... . کاغذ را تا می‌کنم و به زمین می‌اندازم. ننه خم می‌شود و آن را برمی‌دارد؛ به صورتش می‌گذارد و های‌های گریه می‌کند. سبو خالی است. تاکستان نه مست است و نه مغرور. تنها شانه‌های من است که تکان می‌خورد. هزارهزار شاخهٔ سبز التماس دعا دارند. (تجّار ۲، ص ۳۰)

در داستان‌کوتاه «مهتاب» (نوشتهٔ زهرا زوّاریان)، زنی با دخترش مهتاب تنها زندگی می‌کند. شوهرش مفقود شده. هرشب یک بشقاب و قاشق‌چنگالِ اضافه سرِ سفره می‌گذارد و مدام منتظر است شوهرش بازگردد. مهتاب هرشب می‌پرسد: «کسی قرار است بیاید؟» و زن می‌گوید: «شاید». او منتظر است و ارتباط روحیِ عمیقی با شوهرش دارد. مدام خاطرات گذشته، در ذهنش، مرور می‌شود. عاشقانه زندگی می‌کند و از این عشق سرمست می‌شود:

> به چشم‌هایت نگاه می‌کنم؛ به یک نقطه خیره مانده‌ای. مهتاب را می‌نگری یا دریا را؛ نمی‌دانم. می‌گویم: «حواست کجاست؟» و برایت غذا می‌کشم. مهتاب می‌پرسد: «کسی قرار است بیاید؟» به اطراف نگاه می‌کنم؛ من هستم و مهتاب. بشقابت پُر است و خودت ... هستی یا نیستی، نمی‌دانم. (زوّاریان ۲، ص ۳۹-۴۰)

در داستان‌های دورهٔ مورد بحث، شکل ویژه و تازه‌ای از عشق دیده می‌شود. مردها غایب و دورند و نوعی «عشق عرفانی» را تجربه می‌کنند؛ نوعی «عشق نامشروط» که، به‌تبع آن، ارزش‌هایی خلق می‌شود و آن‌ها را در جایگاه معشوق می‌نشاند؛ مردانی «انسان‌ـفرشته» که در تاریخ ادبیّات داستانیِ ایران کم‌نظیرند و زن‌ها را مجنون‌وار به‌دنبال خود می‌کشانند و جلوه‌ای تازه از عشق زنانه پدیدار می‌کنند.

استعارهٔ مادر آرمانی: بازآفرینی نقش / شخصیّت مادری

در داستان‌های مطالعه‌شده، مادران همیشه تنهایند؛ زنانی عمدتاً شوهراز دست‌داده که تک‌پسری دارند و او را، دست‌تنها و با سختی و فقر و نداری، بزرگ کرده‌اند. و حالا همان پسر هم به جنگ رفته‌است و تنها مانده‌اند. آن‌ها، در اوج صبوری، چشم‌انتظار آمدن فرزندند؛ بن‌مایه‌ای که در این نوع داستان‌ها بسیار تکرار می‌شود.

در داستان‌کوتاه «ننه‌حکیمه» (نوشتهٔ منیره محمّدی)، سربازی به‌دستور فرمانده آمده‌است تا ننه‌حکیمه را از شهر خارج کند. در راه، با اصابت خمپاره‌ای، ماشین منفجر می‌شود و سرباز بدون ماشین به‌سمت شهر می‌رود. عراقی‌ها شهر را می‌زنند. همه‌جا را خاک و خون پُر می‌کند. درحین فرار، پیرزنی سرباز را صدا می‌زند و از او می‌خواهد عینکش را پیدا کند. سرباز، با بی‌میلی، عینک پیرزن را پیدا می‌کند و به او می‌دهد. شیشه‌های عینک شکسته است. پیرزن از سرباز می‌خواهد او را به آن‌سوی خیابان ببرد تا از مغازهٔ مش‌طاهر عینکی بگیرد. مش‌طاهر ترکش خورده‌است و روی زمین افتاده. پیرزن، از بین عینک‌های شکسته، عینکی برای خود برمی‌دارد. امّا هنوز حرکتی نکرده‌اند که موج انفجاری سرباز و پیرزن را روی زمین می‌اندازد. سرباز لحظه‌ای بیهوش می‌شود؛ وقتی به خود می‌آید، می‌بیند ننه‌حکیمه چادرش را روی او انداخته و دارد سرش را نوازش می‌کند و می‌گوید عراقی‌ها به بازار آمده‌اند و الآن به اینجا می‌رسند. از سرباز می‌خواهد خودش را به مردن بزند. و خود بالای سرِ سرباز می‌نشیند و ازش مراقبت می‌کند:

> صداها مثل جریان آب در گوشم جاری می‌شود. چشمانم را به‌آرامی باز می‌کنم: روی زمین دراز کشیده‌ام و ننه‌حکیمه بالای سرم نشسته. چادرش را روی من انداخته‌است. نگاهش می‌کنم و بی‌رمق می‌پرسم: «چی شده؟» دستش را روی دهانش می‌گذارد و دورو برش را می‌پاید. می‌گوید: «هیس! ساکت باش ننه! زخمی شدی، عراقیا تو بازارن. زخمی‌ها رو می‌کشن، سالم‌ها رو با خودشون می‌برن؛ حالا دارن میان این‌طرف». (محمّدی ب، ص ۱۰۱)

در داستان‌کوتاه «قهرمان» (نوشتهٔ فریده تاجیک)، شخصیّت اصلیْ مرد است امّا نویسنده به او وجههٔ «مادری» می‌بخشد و انگار، از مردی که قرار بوده روزی پزشک شود، مادری را بازآفرینی می‌کند. زنش «شهین» قدرت تکلّمش را از دست داده و روی صندلیِ چرخ‌دار است؛ زنی که ــ قرار بوده روزی معشوق و همسر و همرازِ مرد باشد ــ حالا نه حرف می‌زند و نه حرکت می‌کند. و، حال، «خانم‌نویسنده‌ای» آمده تا زندگی این زن قهرمان را بنویسد. مرد خوشحال است. نویسنده شخصیّتِ او را بازآفرینی کرده: مردی در لباس مادری. گویا «مادری آرمانی» در این داستان استعاره‌ای می‌شود برای آنکه مرد نقشش را به‌خوبی بازی کند:

> لباس شهین را آورد و کمکش کرد تا بپوشد. صندلی را به‌طرف آینهٔ قدّی هل داد. کت‌وشلوارش را پوشید. چادر گل‌دار را روی سر شهین انداخت و خودش کنارش ایستاد. تصویرِ آن‌دو، در آینهٔ قدّی، شب عروسی‌شان را به خاطر آورد. ساعت طلاییِ بالای آینه ساعت چهار را نشان می‌داد. زنگ خانه به صدا درآمد؛ صدای زنانه‌ای در آینه گفت: «آمدند». (تاجیک، ص ۲۵۰)

زن قهرمان یا قهرمان قربانی‌شده

در تاریخ ادبیّات داستانی، شخصیّت‌های زن در داستان‌ها و رمان‌ها بیشتر نقش قربانی را بازی می‌کنند تا قهرمانی. قهرمانی ــ که هم‌وزن «پهلوانی» است ــ اغلب نقشی است از آنِ مردان؛ مردانی که، چون قهرمان، بر تارک ادبیّات و هنر می‌درخشند و زنان، چون موجوداتی فرودست، قربانیانی می‌شوند در دست مردان یا زمانه‌ای که به زن نقش دست‌دوم می‌دهد. قهرمانیِ زنان، بیشتر، به نجابت و پاک‌دامنیِ آن‌ها و معمولاً از این منظر است که با مردانِ پهلوان مقایسه و، در افکار عمومی و در نظر مخاطبان، تحسین و تجلیل می‌شوند. کمتر زنی، به‌سبب زور بازو و جنگیدن در صحنهٔ نبرد، عنوان پهلوانی یا قهرمانی می‌گیرد.

حال باید دید، در داستان‌های جنگ به‌قلم زنان، این دَوَران «نقش قهرمانی‌ـقربانی» چگونه تعریف می‌شود؟ چه بازنمودی از رفتارهای زنانه در مواجهه با خشونت جنگ دیده می‌شود؟ زن، در این آثار، بیشتر نقش قربانی بازی می‌کند یا نقش قهرمان؟

در داستان‌کوتاه «راحله» (نوشتهٔ حسنا مرادی)، زنی جوان در خرّمشهر با همسرش امیر زندگی می‌کند. مرد به جنگ و حراست از شهر مشغول است و اصرار دارد زنش به اهواز، نزد پدر و مادرش، برود. امّا راحله درکنار امیر ماندن را ترجیح می‌دهد. دشمن وارد شهر می‌شود و امیر اصرار می‌ورزد راحله به خانهٔ خاله‌رفیده خارج از شهر برود؛ با امید امنیّت بیشترِ راحله. امیر هرشب به راحله سر می‌زند؛ نارنجکی به او داده‌است که، درصورت نیاز احتمالی، با آن از خود دفاع کند. حالا سه روز است امیر نیامده. راحله چادر سر می‌کند تا به اهواز برود. قبل از بیرون‌آمدن از خانه، صدای چند مرد را می‌شنود؛ عراقی‌ها پشت درِ خانه‌اند. از ترس، به دیوار می‌چسبد. عراقی‌ها در را می‌شکنند و به داخل می‌آیند. راحله دست در کیف می‌برد و حلقهٔ نارنجک را به دست می‌گیرد. عراقی‌ها نزدیک‌تر می‌شوند و چادر از سرش می‌کشند و قهقهه سر می‌دهند. نارنجک روی زمین می‌افتد و عراقی‌ها می‌گریزند. راحله در موج انفجار احیاناً کشته یا زخمی می‌شود و، با قربانی‌کردن خود، نقش قهرمان می‌گیرد:

> بقیّه را صدا می‌کند. جمع می‌شوند جلوی درِ اتاق. گُر گرفته‌اند و حسابی قرمز شده‌اند. بغضم را فرومی‌دهم. نباید فکر کنند که ترسیده‌ام. دستم را توی کیفم می‌برم و انگشتانم را دورِ نارنجک حلقه می‌کنم. دستش را جلو می‌آورد. خودم را بیشتر جمع می‌کنم. برمی‌گردد و به عربی چیزی به بقیّه، که دمِ در ایستاده‌اند، می‌گوید. همه با هم قهقهه می‌زنند. قلبم تندتند می‌زند. (مرادی، ص ۱۴۳)

در داستان‌کوتاه «زنی بر بام» (نوشتهٔ مریم محمّدی)، مهرنوش دختری جوان، همراه مادربزرگ پیرش، در یکی از شهرهای مرزی زندگی می‌کند. خیلی‌ها رفته‌اند، امّا آن‌ها مانده‌اند. ننهٔ پیرش نمی‌تواند

جای دوری برود. دختر، که «بِرنو» قدیمیِ پدربزرگش بـه او رسـیده، بعـد از اتمـام آذوقـه، چـاره‌ای نمی‌بیند جزآنکه از روی پشت بام‌ها به ده برود و غذا و خـوراکی تهیـه کنـد. دِه بـه‌دسـت عراقی‌هـا می‌افتد. مهرنوش، با همان برنو، دو عراقی را می‌کشـد و زنـان و مـردان زیـادی را نجـات می‌دهـد. یک افسر عراقی دنبالش می‌افتد، امّا مهرنوش فرار و خود را پنهان می‌کند:

> باید زن را پیدا می‌کرد و به مافوقش تحویل می‌داد. شایدهم اوّل کتک سیری به او می‌زد تا دلش خنـک شود. اگر او را گم می‌کرد، آبرویش می‌رفت. همه می‌گفتند عرضهٔ گرفتن یک دختر ایرانی را نداشـته و، برای همیشه، دستش می‌انداختند. نباید از یک زن ــ آن‌هم یک زن ایرانی ــ شکست می‌خورد. گام‌های خونین را دنبال کرد؛ از این پشت بام به آن پشت بام. ناگهان درجا میخکوب شد. چیزی را کـه می‌دیـد باور نمی‌کرد. (محمّدی الف، ص ۲۱۰)

رفتار مهرنوش قهرمانانه است؛ قهرمانیِ او جنسی مردانه می‌یابد. او دیگر قربانی نیسـت؛ شـجاع و دلیر است و رفتاری مردانه دارد. شخصیّت این زن، در مجموعِ داسـتان‌هـای بررسـی‌شـده، از زمـرهٔ شخصیّت‌ها و «تیپ»های نادر و متفاوتی است که نویسندگان زن کمتر بدان پرداخته‌اند.

زبان دارای هویّتی زنانه

آیا می‌توان به زبان هویّت جنسی داد؟ آیا می‌توان گفت زبانِ یـک داسـتان زنانـه اسـت یـا مردانـه؟ به‌باور نگارنده، جنسیّتْ اوّلین تأثیر خود را در متن می‌گذارد. متن داستان‌ها و روایـاتِ نوشـتهٔ زنـان آکنده از توصیفات لطیف و بلیغ زبانی است. تصاویر، درعین تبیین خشونت‌های جنگ، از لحنـی شاعرانه و آهنگین برخوردار است؛ حتّی در توصیف صحنه‌های بسیار سیاه و اندوهناک نیز زیبایی و لطافت واژه‌ها حرف اوّل را می‌زنـد. جزئی‌نگاری‌هـای دقیـق و ریزبینی‌هـای زنانـه و نیـز رؤیاهـا و آرزوهای بربادرفته، گویی، راوی را به مرحلهٔ پیشـازبانی و حضـور در ناخودآگـاه هـدایت می‌کنـد: مرحله‌ای که هنوز عقلانیّتِ زبانی شکل نگرفته، زبانْ بسیار درونی، گفت‌وگوها بیشتر تک‌گـویی، و تکرار و تأکید و انعطاف مشهود است؛ گفت‌وگوهـا کـم و غالبـاً تـک‌گویی اسـت و حـدیث نفـسْ لحظه‌ها و صحنه‌های داستان را پیش‌می‌برد.

در داستان‌کوتاه «آب و عطش» (نوشتهٔ راضیه تجّار)، مردی مجـروح جنگـی و جانبـاز قطـع نخـاعی است و در بستر افتاده امّا آفاق (دخترعمو و نامزدش) رهایش نکرده. دختر، هر روز، با دو گیسوی بافتـه، در اوج زیبایی و ملاحت، به اتاق مردش می‌آید و آینهٔ جدیدی روی دیـوار می‌کوبـد؛ آینـه‌هایی کـه تصویر نور در اتاق خالی و خلوتِ او می‌پراکنند. اتاقْ آینه‌کاری شده امّا مـرد نگـران اسـت؛ نگـران حیف‌شدن آفاق که به پای او نشسته:

پای تخت زانو می‌زد و، از همان پایین، مسیر نگـاهِ او را در آینـه تعقیـب می‌کـرد: «ایـن‌طـوری کمتـر حوصله‌ات سر می‌رود پسرعموا!». لبخند می‌زد و سر تکان می‌داد. به پرنده‌ای نگاه می‌کرد که از دل آینه سر می‌کشید و به خورشیدی که از دلِ آن یک ... . «آفاق بیدی نیست که از این بادها بلرزد پسرعموا!». (تجّار ۱، ص ۳۱)

در داستان‌کوتاه «سمیره» (نوشتهٔ مـریم صـبّاغ‌زادهٔ ایرانـی)، مـردی بـا همسـرش سـمیره سـوار بـر موتـور در جادّه‌ای مرزی پیش می‌رود و اصرار دارد او پیش پدرمادرش برود. سمیره امّـا از او جـدا نمی‌شـود؛ ترکِ موتور نشسته و، برای شناسایی موقعیّت دشمن، همراه مردش شده. دشمن جلو می‌آید، وارد شـهر می‌شود، و آن دو هم اسیر می‌شـوند. مـرد، بـا لهجـه‌ای جنـوبی، از عشـق‌ورزی‌ها و دلـدادگی‌هایش با سمیره می‌گوید. شخصیّت اصلیِ داستان مَرد امّا نگاهی زنانه بر داستان حاکم است:

از پشت شتک‌های خونِ پیشانی‌ام فقط تو را مـی‌بینم و رفتـار ناشـکیبِ تـو را. بـه نخلـی می‌مـانی کـه در تندبادی خم‌وراست می‌شود و شـاخه می‌تکانـد. پیچیـده در عبـا، میـان نخـل‌هـای آتـش‌گرفتـه و پاجوش‌های دودناک گم می‌شوی. بی‌خجالتیِ مردهایی کـه محاصـره‌ام کرده‌انـد، صـدایت مـی‌کنم: «سمیره!». (صبّاغ‌زادهٔ ایرانی، ص ۷۱)

حضور پُررنگ مردان در نقش شخصیّت اصلیِ داستان

شخصیّت اصلی داستان‌های نوشته‌شده به‌قلم زنان عموماً «زن» اسـت: مـادر، دختـر، همسـر، یـا راوی مؤنّـث. امّـا شخصـیّت اصـلیِ داسـتان‌هـایی کـه زنـان در سـال‌هـای اخیـر نوشـته‌اند، در مقایسـه با داستان‌های سال‌های جنگ، عمدتاً «مـرد» اسـت؛ یعنـی راویانِشـان مردانی‌انـد کـه بیشـتر نقـش «پشت جبهه‌ای» دارند. فضای داستان‌ها نیـز به‌نـدرت فضـای مسـتقیمِ جبهـه و جنـگ اسـت؛ یعنـی نویسندگانِ زن، بیشتر، به مردانی پرداخته‌اند که حضـوری غیـر مسـتقیم در جبهـه داشـته و نقـش و شخصیّتشان برای نویسنده محسوس و ادراک‌پذیر بوده‌است.

در داستان‌کوتاه «آن‌روز که آتش فریاد کشید» (نوشتهٔ نیّرةالسّادات مصطفی)، شخصیّت اصلی عبدالرّسول اسـت: پیرمـردی مـأمور پمـپ‌بنـزین. مـردم دارنـد فـرار می‌کننـد و مجبورنـد بـاک‌هـای خـالیِ ماشین‌هایشان را پُر کنند. دشمن به داخل خرّمشهر آمده. پیرمرد، اگرچـه بـه زن‌وبچّـه‌اش قـول داده زودتر برود و آن‌ها را به جای امنی برساند، می‌ماند و بـرای مردمـانِ در حـالِ فـرار بنـزین می‌زنـد و کمکشان می‌کند زودتر بگریزند. عاقبت، عراقی‌ها می‌آیند و می‌خواهند ماشین‌های خـود را بنـزین بزنند. پیرمرد، با ترفندی، پمپ‌بنزین را بـه آتـش می‌کشـد؛ شـمار زیـادی از عراقی‌هـا را هـلاک و ادواتشان را نابود می‌کند و، در آخر، خودش هم شهید می‌شود:

سرباز اسلحه را رو به او گرفت و اشاره کرد تا دستش را روی سرش نگه دارد. عبدالرّسول دستش را کشید. سرباز سوت‌زنان نگاهی به اتاق انداخت و عبدالرّسول، با عجله، کبریت را از جیبش بیرون آورد. سرباز، با عصبانیّت، دو قدم جلو آمد و عبدالرّسول دو قدم به‌طرف پمپ رفت و به آن تکیه کرد و چوب‌کبریت را بیرون کشید. سرباز فریاد زد و سراسیمه به‌طرف عبدالرّسول شلّیک کرد. انفجار همه‌چیز را به هوا پرتاب کرد. (مصطفی، ص ۲۵۵)

در داستان‌کوتاه «باشم یا نباشم» (نوشتهٔ اکرم زیبایی)، شخصیّت اصلی سربازی است که به‌شدّت از جنگ می‌ترسد و می‌خواهد فرار کند. عاقبت، روزی، تصمیمش را عملی می‌کند و می‌گریزد. درحین فرار، به روستایی می‌رسد که دشمن به آن حمله کرده‌است و به دختربچّه‌ای هشت‌ساله برمی‌خورد که مادرش کشته شده و «بچّهٔ چندماهه‌ای» که دارد از پستان مادر شیر می‌خورد. صحنه‌ای اندوهناک دربرابرِ سرباز نقش می‌بندد. در درونِ خود دچار تعارض می‌شود که برود یا بماند؛ نگاه اشک‌بارِ دختربچّهٔ مادرمُرده با اوست. چاره‌ای جز ماندن و دفن جنازهٔ مادر ندارد. دختربچّه و برادرِ شیرخوارهٔ او را بر الاغ می‌نشانَد و به‌سمت جبههٔ خودی‌ها حرکت می‌کند. فکر فرار از سرش بیرون می‌رود:

دخترکی روی ایوان کوتاه و کاهگلی نشسته بود. زنی جلوی پای دخترک دراز کشیده بود. بچّهٔ چندماهه‌ای روی سینهٔ زن افتاده بود و شیر می‌خورد. «یااللّه» گفت؛ زن نجنبید؛ دخترک از جا پرید. دوباره «یااللّه» گفت. دخترک، مردّد بین آمدن و نیامدن، چند قدمِ کوتاه برداشت. جوان، از پشتِ در، بیرون آمد. دخترک، تا هیبت سرباز را دید، برگشت. بچّه را بغل زد و به اتاق دوید. صدای جیغ بچّه می‌آمد. چاقو را غلاف کرد و جلوتر رفت. زن تکان نخورد. چشمانش خیره به آسمان بود و دهانش باز. (زیبایی، ص ۱۳۳)

اسطوره‌های متن؛ نقش مناسک و آیین‌ها در متن

تعاریف دربارهٔ اسطوره بسیار است و اینکه اسطوره چیست و چه کارکردی دارد پاسخ‌هایی متفاوت و نظریّاتی گوناگون برانگیخته. در میان تعاریف، نقطهٔ مشترکی مشهود است: «داستان‌بودنِ اسطوره». اسطوره همواره یک داستان است؛ داستانی درباب امری مهم که ممکن است مربوط به گذشته یا حال و آینده باشد. اسطوره، همواره، از جهانِ خدایان و انسان‌ها سخن می‌گوید؛ نوعی واکاوی پیشازَبانی که به دور از سنّت عقلانی و علم تجربی بیان می‌شود. به‌عبارتی، اسطوره‌ها با شکستن مرزِ زمان و پاسخ‌دهیِ فرازمانی و فرامکانی به پرسش‌های بشری، بازگوکنندهٔ باور گروهی از آدم‌هایند. «قهرمانانِ اسطوره‌ای» ویژگی‌های خاصّی دارند و عموماً ورای مرزهای تعریف‌شده و عرف زمانه زندگی می‌کنند. زمان، در نگاه اسطوره‌ای، ازلی است. اسطوره‌ها همواره به تبیین غیرعلمی از جهان ناظرند. قهرمانِ اسطوره‌ای غالباً در مرحلهٔ پیشازَبانی است؛ عاشقانه می‌اندیشد

و مناسبات عقلانی را وقعی نمی‌نهد. در اسطوره‌پردازی‌ها، معمولاً مناسک و آیین‌ها نیـز حضـوری جدّی دارند و به بازنمایی و پدیدارساختن اساطیر در متن می‌پردازند.

در داستان‌کوتاه «نذر دامادی» (نوشتهٔ بهناز ضـرّابی‌زاده)، پدر و مادری هرساله، در روز عاشورا، حلـیم می‌پزند؛ نذری برای قاسم پسرشان که مدّت‌هاست در جبهه با دشمن می‌جنگد. همسایه‌ها در پخت حلیم کمـک می‌کننـد و حاجـت می‌گیرنـد. پـدر و مـادر، در گوشـه‌ای از حیـاط، زیـارت عاشـورا می‌خوانند. مدّت‌هاست از پسرشان قاسم بی‌خبرند. از خدا می‌خواهند از پسرشـان خبـری برسـد. هنوز پخت حلیم تمام نشده‌است که خبر شهادت قاسم را می‌آورند. پدر و مادر روی حلیم، به‌نشـانهٔ تبریک، می‌نویسـند: «نـذر دامـادی‌ات قاسـم‌جان» و این‌گونـه و بـا چنـین مناسـکی، از مـرگ فرزنـد، اسطوره‌ای فرازمینی خلق می‌کنند:

> عکس داخل حجله را که دید پایش سست شد. از بین جمعیّت راهی باز کرد و دوید وسـط حیـاط. زن داشت خودش حلیم‌ها را توی کاسه‌ها می‌ریخت. مـرد، آن‌طرف‌تـر، بـا دارچـین، روی کاسـه‌ها چیـز می‌نوشت و محبوبه خواهرِ علی روغن‌وشکر [...]. زن سرش را بـالا گرفـت. نگاهشـان بـه هـم گـره خورد. زن لب‌هایش باز شد. مرد نیم‌خیز شد. محبوبه کاسـه را گرفـت طـرفش. دسـتش لرزیـد. روی حلیم با خطّ قشنگی نوشته شده بود: «نذر دامادی‌ات قاسم‌جان». (ضرّابی‌زاده، ص ۴۱)

در داستان‌کوتاه «آب و عطش» (نوشتهٔ راضیه تجّار)، آفاق شب عاشورا در خانه، به‌نیّت شـفای شـوهر جانباز و قطع نخاعیِ خود، روضه انداخته. مردها داخل حیاط سینه می‌زنند و آفاق دعا می‌کند. مرد هم به امام‌حسین[ع] متوسّل می‌شود. عاقبت زنی می‌آید؛ زنی از جنس آب و آینـه. چـادرش از جـنس آب است و تصویرش در آینه‌های اتاقِ مرد تکثیر می‌شود. بر سرِ مرد دسـت می‌کشـد و او ناباورانـه شفا می‌یابد. و بدین‌گونه آیین شفاگرفتن، در ذهن و باور زن ایرانی، اسطوره‌ای نجات‌بخش می‌شود:

> بانو دست بر آب برد و پشنگه‌ای چند بر او زد. قطراتی بر لبش چکید. شـوق‌زده زبـان چرخانـد و بـه کـام کشید. کسی، از درون، پاهایش را تکان داد؛ کسی، از درون، دست‌هایش را. موجی در آینـه‌ها افتـاد. بـانو به‌سوی ماه کشیده شد. همچون خوابگردی ــ آرام، سبک، با چشمانی نیمه‌بازــ از جا بلند شـد. مَـد شـده بود؟! از تخت به زیر آمد. از لبهٔ درگاه بالا رفت. شانه بر لتهٔ گشودهٔ پنجره داد. جمعیّتِ سیاه‌پوش، زیر نـور مهتاب، چون موجاموجِ آب بالا و پایین می‌رفت: «حسین عطشان [...] حسین». (تجّار ۱، ص ۳۰)

به نظر می‌آید نگاه اسطوره‌ای داشتن به جهان و عاشقانه‌نگریستن به حوادث تلخی چـون جنـگ نقش مناسک را به‌نحوی می‌پروراند که مأمن و ملجأ اصلیِ زنان می‌شود. آن‌ها، با نگـرش عقلانـی، از عهدهٔ تسکین درد و رنج‌های خود برنمی‌آیند و، بنابراین، به نگاه عاشقانه توسّل می‌جوینـد. زن‌هـا از دل زندگی رنج‌آلودِ خود اسطوره‌هایی خلق می‌کنند و، در این باور، چنان پیش می‌روند کـه حتّـی به استخوان‌های مردشان نیز نقش اساطیری می‌دهند و مرگ هم در نظرشان اسطوره می‌شود. «مـرد»

بزرگ‌ترین اسطوره‌ای می‌شود که زنانْ خویشتن را به پایش قربانی می‌کنند. آن‌ها، با برپاییِ مناسکی حتّی در خانه و خلوتِ خویش، اساطیری جاودانه می‌آفرینند و از مرز زمان می‌گذرند و به حقایق غیر زمانمند دل خوش می‌کنند.

کشمکش میان فرهنگ و طبیعت

فرهنگ مجموعه‌ای از نشانه‌هاست. نشانه‌های فرهنگی را انسان‌ها می‌سازند و شکل می‌دهند. طبیعت امّا نشانه‌های خاصّ خود را دارد. گاهی میان نشانه‌های فرهنگی و طبیعی تقابلی رخ می‌دهد. پرسش این است که آیا «زنانگی» نشانه‌ای مربوط به فرهنگ است یا طبیعت؟ آیا زنانگی در ذاتِ «زن‌بودن» است یا چیزی است که فرهنگ بر زن تحمیل می‌کند؟ به‌عبارتی، نشانه‌هایی که هویّت زن‌بودن را می‌سازد آیا از فرهنگ برآمده‌است یا از طبیعت؟

در داستانِ کوتاه «زیر پلک‌هایش» (نوشتهٔ شیرین اسحاقی)، سلیم تفنگش را برمی‌دارد و زنش طاهره را عاشقانه به اتاقی خلوت می‌برد. طاهره هاج و واج است. می‌داند اتّفاق شومی در راه است. مرد زنش را دیوانه‌وار دوست دارد و، از این رو، توانِ تحمّل شرم و ننگ اسارتِ او را ندارد. پس تصمیم می‌گیرد عاشقانه زنش را بکشد و می‌کشد:

> باد درخت‌های حیاط را به بازی گرفته‌است [...]. صدای تند نفس‌های سلیم توی اتاق می‌پیچد: «مونه ببخش طاهره! ای برامون بهتره؛ خوبه [...]. ای‌جوری خیلی‌بهتره. ای‌که چشاتو ای‌جور بستی؛ ای‌که نگام نمی‌کنی، خو چاره‌ای نمونده [...]». (اسحاقی ۲، ص ۱۷)

در داستان‌کوتاه «دختران کارون» (نوشتهٔ معصومه عیوضی)، سه دختر در شهرهای مرزی کنار رودِ کارون ایستاده‌اند. عراقی‌ها نزدیک شده‌اند. کلاه‌خودشان زیر نور خورشید برق می‌زند. دخترها ترسیده‌اند و از ترس می‌لرزند. می‌خواهند خود را به رود بسپارند و از شرّ مردان غریبهٔ متجاوز بگریزند. مردان غریبه حریم و حرمتشان را مورد هجمه قرار داده‌اند؛ باید بگریزند و می‌گریزند. آب‌های خروشان کارون آن‌ها را در خود دفن می‌کند:

> کنارِ رود که رسیدند، دومی خودش را سپرده بود به آب. اوّلی بلند گفت: «می‌ترسم» و جیغ کشید؛ زانو زد و نشست. سومی نگاه کرد به چشم‌های دختر و دستش را ــ که می‌لرزید ــ کشید و بلندش کرد. خورشید که غروب کرد، مردها نشسته بودند روی سنگ‌های بزرگِ کنار ساحل و تفنگ‌هایشان را انداخته بودند کنار پا. و آن‌دورترها موهای بلند و مشکی دختران، روی امواج رود، پیچ‌وتاب می‌خوردند. (عیوضی، ص ۲۱۲)

گویی، در داستان‌های یادشده، نشانه‌های فرهنگی و طبیعی با هم هم‌داستان شده‌است. زنانگی نقشی بسیار جدّی دارد؛ بدین‌معناکه، اگر هویّت جنسی (بدن زن) مورد هجمه و تجاوز قرار بگیرد، به‌قیمت زندگی زن تمام می‌شود. حفظ ناموس برابر با خودِ زندگی است و ارزشی همسان دارد.

هژمونی‌های متن؛ ایدئولوژی

آیا نگاه زنان، به زندگی و جهان سیاسی‌ـاجتماعی، ایدئولوژی‌محور است؟ آیا زنان به چنین مرتبه‌ای (برخورداری از نگرشی ایدئولوژیک) راه‌یافته‌اند؟ در متنِ داستان‌ها، عناصر سلطه (برتری‌جویی‌های زنانه) کدام است؟ آیا زنان از این عناصر پیروی می‌کنند؟ آیا باور به زنانگی (خودباوری زنانه) تولید هژمونی می‌کند؟ آیا پذیرش بایدونبایدهای حاصل از «زن‌بودن» در تکوّن نوعی ایدئولوژی مؤثّر است؟ آیا می‌توان گفت عنصر «عشق»، به‌نحوی، تولید ایدئولوژی می‌کند و «زنِ عاشق» با بایدونبایدهایی درگیر می‌شود و به آن‌ها تن می‌سپارد؟

به‌باور نگارنده، اگرچه زنانِ داستان‌های یادشده بیشتر در مرحلهٔ پیشازَبانی زندگی می‌کنند و غالباً با خاطرات و رؤیاهایشان دل‌خوش‌اند، ناخواسته به هژمونی‌هایی تن می‌دهند که محدودیّت «زن‌بودن» را برایشان نمایان می‌سازد؛ گواینکه زنانگی نوعی ایدئولوژی تولید و، به‌نحوی فراگیر، هژمونی‌هایی در نحوه و نوعِ روایت تحمیل می‌کند. متن داستان‌ها، متأثّر از اوضاع اجتماعی‌ـفرهنگی روزگارِ گذشته، زنانگی را به‌گونه‌ای تعریف می‌کند که گویی «عشق» و «بدن» زن از آنِ مرد است. زن، خواسته یا ناخواسته، به مردش عشق می‌ورزد و، از این عشق‌ورزی، بایدونبایدها و الگوهایی می‌سازد که قربانگاه خودِ او می‌شود. تنِ زن متعلّق به مردِ اوست و کسی جز او اجازهٔ ورود به حریم زن را ندارد. اگر کسی حریم زن را شکست، تنها چاره برای زن مرگ است. این هژمونی آن‌قدر بر داستان‌ها سیطره دارد که نشانه‌های فرهنگی و طبیعی، هردو، دلالت‌گرِ آن‌اند و نه زن و نه مرد هرگز نمی‌توانند از این سیطره فراتر بروند.

داستان‌کوتاه‌های چون «دختران کارون»، «حباب»، «زیر پلک‌هایش»، «باشم یا نباشم»، «زنی بر بام»، «راحله» و ده‌ها داستانِ دیگر حکایت این رویدادگی است که در طیّ سال‌ها و قرن‌ها برای زنان تعریف و در داستان‌های این دوره به‌نحوی بازنمایی شده‌است.

نتیجه

سیّالیّتِ معنا به‌سبب پدیداری‌بودن معنا شکل می‌گیرد. چنانچه به مواجههٔ پدیداری با نشانه‌ها معتقد باشیم، باید جنبهٔ وجودی و هستی‌مدار آن‌ها را نیز در نظر بگیریم. نشانه‌هایی که،

در دلالت‌های بی‌پایان، افق‌های زمانی را پشت سر گذاشته‌اند حال را به گذشته و گذشته را به آینده پیوند می‌دهند. آن‌ها تعاملی وجودی میان «اینجای اکنون» با «گذشته‌های دور» برقرار می‌کنند و، در نوعی گشودگی، انسان‌شناسیِ دورانی را بازمی‌نمایانند. در این ساحت، واژه‌ها صرفاً نشانه (ابژه) نیستند بلکه به هستیِ فراگیر و معناداری اشاره می‌کنند که در آن «وجود» به سخن می‌آید و عریانی خود را عیان می‌کند. این نشانه‌های زنده و سیّال و پویا، بی‌تردید، نشان از هویّت مردمانی دارند که در دوره‌ای خاص زندگی و نگاه هستی‌شناسانهٔ خود را در زبان و فضای داستان‌ها آشکار می‌کنند. نظام نشانه‌ایِ ملهم از داستان‌ها می‌تواند هویّت جنسیِ زنان و نگاه ویژهٔ آنان را به موضوع جنگ و خشونت پدیدار کند.

در داستان‌های مطالعه‌شده، زنان، در مواجهه با حوادث و رویدادها، جهان‌شناسی و نگاه هستی‌شناسانهٔ خود را بیان می‌کنند. اگرچه در دنیای محدودی به‌نام «خانه» محصور شده‌اند، و اگرچه فضای داستان‌ها به‌نحوی‌یکسان ایستا و راکد است، جهانی سراسر شور و عشق را به نمایش می‌گذارند. عشق زنان به مردانی که به جبهه رفته و با متجاوزان مبارزه می‌کنند عشقی است منحصربه‌فرد. زنان، با نگاه تازه و ویژه‌ای که به عشق دارند، نوعی «عشق افلاطونی» را تجربه می‌کنند. عشق آن‌ها نثار مردانی می‌شود که، بنا به باور «عشق عرفانیِ شیعی»، زندگیِ خود را به خطر می‌اندازند؛ مردانی که جسمی ناسالم امّا حضوری زنده و تأثیرگذار دارند. زنان جان و روح و زندگیِ خود را به مردانی که در غیاب‌اند تفویض می‌کنند و، به‌این‌ترتیب، هردو (هم زنان و هم مردان) «عشقی نامشروط» را درک می‌کنند. آن‌ها ارزش‌هایی خلق می‌کنند که در تاریخ ادبیّات داستانیِ ایران بی‌بدیل است. عشق، برای این آدمیان، به‌مثابهٔ معبری فرارونده برای شناخت خود و جهان، آگاهی‌بخشی نوینی برای زن ایرانی به ارمغان می‌آورد.

روایت زنان، در اکثر داستان‌های مذکور، «من‌راوی» و محدودبه‌ذهن و درونی است. طرح داستان‌ها ساده و بدون پیچیدگی است. توصیف‌ها و فضاسازی‌ها، در عین تبیین خشونت جنگ، لطیف و زیباست. نثر و زبان آهنگین و شاعرانه است. نگاه زنان، بیشتر، پیشازَبانی و اسطوره‌ای و غیر علمی و غیر عقلانی است. زندگی زنان سرشار از اعتقاد به اسطوره‌ها و حقایق ازلی و غیر زمانمند است. زنانِ راوی درگیرِ هویّت جنسیِ خودند. جنگ قصد تاراج هویّت زنان، یعنی بدنشان، را دارد. هژمونی «زن‌بودن» بزرگ‌ترین محدودیّت حاکم بر ذهن و رفتار آن‌هاست.

نشانه‌های فرهنگی و طبیعی در کنش زنانه به‌شدّت همسان است و زن‌ها را در مهلکه‌ای گرفتار می‌کند که گاه یگانه‌ناجی‌شان مرگ است. «مرگ‌آگاهیِ شیعه‌باور» از نشانه‌های خاصّ این دوران است

و در تاروپود باورها و سازه‌های فرهنگیِ این دیار، همچنان، نقش مهـمّ تـاریخیِ خـود را در بزنگـاه غلبهٔ ظلم و جور پدیدار می‌سازد.

خشونت، به‌مراتب، به زنان بیشتر آسـیب می‌رسـاند تـا بـه مـردان. زنـان، در نحـوهٔ رویـارویی با جهانِ خشونت و محدودیّت‌هـای «زن‌بـودن»، نـوعی ایـدئولوژی را تجربـه می‌کننـد کـه آن‌هـا را در جایگاه بخصوصی تعریف می‌کنـد. ایـدئولوژیِ «زن‌بـودن» یـا «زنـانگی» موجـب می‌شـود زنـان در مقابل دشمن آسیب‌پذیر باشند، از جایگاه خویش فروبیفتند، و «آوارگیِ زنانه» را تجربه کنند.

منابع

آبیار، نرگس، «عطا» (داستان‌کوتاه)، در اختر و روزهای تلواسه (مجموعه‌داستان)، نشر تکا، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۸.
اسحاقی (۱)، شیرین، «حبـاب» (داسـتان‌کوتاه)، در مـرد یخـی (مجموعه‌داسـتان)، امیرکبیـر؛ کتاب‌هـای سـیمرغ، تهران ۱۳۸۹.
ـــــــ (۲)، «زیر پلک‌هـایش» (داسـتان‌کوتاه)، در مـرد یخـی (مجموعه‌داسـتان)، امیرکبیـر؛ کتاب‌هـای سـیمرغ، تهران ۱۳۸۹.
بابک‌معین (۱)، مرتضی، «تبیین خلق زبان شاعرانه با استفاده از نظام مبتنی بر تطبیق و لغزش‌هـای مهارشـدهٔ اریـک لاندوفسکی»، مطالعات زبان و ترجمه، سال چهل‌وششم، ش ۴، زمستان ۱۳۹۲، ص ۱۲۱-۱۳۴.
ـــــــ (۲)، معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته (گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک بـه نشانه‌شناسـی بـا دورنمـای پدیدارشـناختی)، با مقدّمهٔ اریک لاندوفسکی، سخن، تهران ۱۳۹۴.
تاجیک، فریده، «قهرمان» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۱) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۵.
تجّار (۱)، راضیه، «آب و عطش» (داستان‌کوتاه)، در ادبیّات داستانی، ش ۴۳، تابستان ۱۳۷۶، ص ۳۰-۳۱.
ـــــــ (۲)، «هفت‌بند» (داستان‌کوتاه)، در هفت‌بند (مجموعه‌داستان جنگ)، حوزه هنری، تهران ۱۳۷۵.
جمشیدی، مریم، «معصومه منتظر است» (داستان‌کوتاه)، نیستان، دورهٔ اوّل، ش ۱۴، ۱۳۷۵، ص ۸۰-۸۲.
جوکار، مرضیه، «ماه عسل قطبـی» (داسـتان‌کوتاه)، در یوسـف (۱) (مجموعـه‌داسـتان‌های برگزیـدهٔ اوّلـین مسـابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۵.
حسنی‌زاده، مهین‌دخت، «ازجنس بلور» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۳) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلـین مسـابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۷.
زوّاریان (۱)، زهرا، «علامت دل من اسـت» (داسـتان‌کوتاه)، در مهتـاب (مجموعـه‌داسـتان)، مدرسـه، چـاپ سـوم، تهران ۱۳۸۵.
ـــــــ (۲)، «مهتاب» (داستان‌کوتاه)، در مهتاب (مجموعه‌داستان)، مدرسه، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۵.
زیبایی، اکرم، «باشم یا نباشم» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۳) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسـابقهٔ سراسـری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۷.
سجودی، فرزان، «دلالت: از سوسور تـا دریـدا»، در مقـالات هم‌اندیشی‌های بـارت و دریـدا، به‌کوشـش امیرعلـی نجومیان، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران ۱۳۸۶، ص ۱۹۵-۲۱۲.

سلیمانی، بلقیس، «پسری که مرا دوست داشت» (داستان‌کوتاه)، در پسری که مرا دوست داشت (مجموعه‌داستان)، ققنوس، تهران ۱۳۷۶.
صبّاغ‌زادهٔ ایرانی، مریم، «سمیره» (داستان‌کوتاه)، در زخمه‌ها (مجموعه‌داستان)، برگ، تهران ۱۳۷۶.
ضرّابی‌زاده، بهناز، «نذر دامادی» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۴) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۹.
ظریف‌رمضانی، اشرف، «سمیره بدو! بدو سمیره!» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۴) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۹۲.
عیوضی، معصومه، «دختران کارون» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۱) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۵.
محمّدی (الف)، مریم، «زنی بر بام» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۵) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۹۰.
محمّدی (ب)، منیره، «ننه‌حکیمه» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۶) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۹۲.
مرادی، حسنا، «راحله» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۳) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۷.
مصطفی، نیرةالسّادات، «آن روز که آتش فریاد کشید» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۳) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۷.
نجومیان، امیرعلی، «سبک زندگیِ ترجمه‌شده» (تحلیلی نشانه‌ـپدیدارشناختی از مترجم دردها اثر جومپا لاهیری»، نقدونظریّهٔ ادبی، سال اوّل، ش ۱ (پیاپی ۱)، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، بهار و تابستان ۱۳۹۵، ص ۹-۲۲.

Iser (2000), Wolfgang, "The reading process: a phenomenological approach", in *Modern Criticism and Theory* (A Reader), edited by David lodge, Longman, Harlow, p 279-299.

Hansen (2007), Thomas Illum, "Perception already stylizes: On Phenomenological Semiotics", *Semiotica*, No 165, p 315-335.

Landowski (2005), Eric, *les interactions risquė es*, *Pulim*, Limoges.

❑

ارسال: ۱۴۰۲/۷/۹
پذیرش: ۱۴۰۳/۳/۷
10.22034/nf.2024.423164.1284

تبیین خوانش‌های عرفانی از شعر پایداری (براساس رویکردهای نقد خواننده‌محور)

اسماعیل محمّدپور* (دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی نویسندهٔ مسئول، دانشگاه گیلان، ایران)
محمود رنجبر (دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه گیلان، ایران)
علی صفایی (استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه گیلان، ایران)

چکیده: نقد مؤلّف‌محور تا پیش از قرن نوزدهم میلادی، با ابتنا بر مشاهدهٔ تاریخی و مطالعهٔ «چگونگی/ کیفیّتِ» آثار ادبی، بر آفرینندهٔ متن ادبی متمرکز بود. با شروع نهضت ساختارگرایی، رفته‌رفته نقد مؤلّف‌محور جای خود را به نقد مخاطب‌محور داد که بر نقش مخاطب در خوانش و آفرینش متن تأکید داشت. موضوع این مقاله مطالعه و بررسی پژوهش‌های عرفان‌محورِ شعر پایداری است. به‌این‌منظور، هفت مقالهٔ پژوهشی انتخاب و برمبنای ترکیبی از نظریّه‌های خواننده‌محور ــ شامل رویکردهایی چون «خوانش مبتنی بر اعتبار تفسیر»، «خوانش مبتنی بر ایدئولوژی»، «خوانش مبتنی بر افق معناییِ خواننده»، و «خوانش مبتنی بر افق انتظار خواننده» ــ به تبیین آن پژوهش‌ها اهتمام شد. نتایج نشان می‌دهد که، در این مقاله‌ها، پژوهشگران به حذف کامل مؤلّف نمی‌پردازند و خوانش‌ها نیز منحصر به هیچ‌یک از نظریّه‌های خواننده‌محور نیست بلکه تلفیقی از آن‌هاست؛ ضمن آنکه، در خوانش‌های ایدئولوژیکی، تأثیر ایدئولوژی متن و حتّی تفکّر حاکم بر جامعه نمایان است. در برخی از خوانش‌ها نیز معناهای حاصل از آن‌ها با یکدیگر تفاوت دارد. علّت این اختلافْ افق‌های انتظار متفاوت پژوهشگران است؛ به‌گونه‌ای‌که این دگرگونی افق‌ها باعث شده افق‌های معناییِ متن هم متفاوت باشد.
کلیدواژه‌ها: شعر عرفانی، شعر پایداری، نقد خواننده‌محور، افق انتظار.

مقدّمه

تا پیش از قرن نوزدهم میلادی، نقد ادبی مبتنی بر مشاهدهٔ تاریخی و مطالعهٔ «چگونگی» آثار ادبی بود و دربارهٔ «چراییِ» آن‌ها سکوت می‌کرد. این‌گونه نقد، که عموماً به «نقد مؤلّف‌مدار» شهرت داشت،

* ismail@webmail.guilan.ac.ir

بدون درنظرگرفتن خوانش مخاطب، توجّه خود را به آفرینندهٔ متن ادبی معطوف می‌کرد. البتّه سخن یادشده بدان‌معنی نیست که این دسته از نقدهای ادبی فاقد تحلیل‌های «موضوع‌مدار» و «پیام‌مدار»ند؛ بلکه مقصود این است که منتقد، از ورای هر تحلیلی، اعتبار تفسیر را در توفیق خویش برای یافتن نیّت نویسنده می‌داند.

با شروع نهضت ساختارگرایان، رفته‌رفته، نقد مؤلّف‌مدار جای خود را به «نقد مخاطب‌مدار» داد؛ تا جایی که مؤلّف به‌کلّی از قلمرو متن خارج شد و ناقدان صرفاً به متن اکتفا و، با تأکید بر «نقد متنی»، از بیان آراء و عقاید نویسنده در خارج از متن اجتناب کردند. برجسته‌ترین نقطهٔ قوّت این دیدگاه را باید نظریّهٔ «مرگ مؤلّف»[1] رولان بارت دانست که، در ۱۹۶۸، در مقاله‌ای با همین عنوان منتشر شد.

روش نقدِ مبتنی بر نظریّه‌های «واکنش خواننده»، که در دههٔ ۱۹۸۰ رشد و توسعهٔ فراوانی یافت، ریشه در آثار اندیشه‌گران پیشین ازجمله اِدموند هوسِرل و مارتین هایدِگِر داشت. درعین حال، این نظریّه را می‌توان واکنشی دربرابر عینی‌گرایی و صورت‌گرایی (فرمالیسم) دانست که در آرای منتقدانی چون اِریک دونالد هِرْش، اِستَنلی فیش، وُلفگانگ آیزِر و هانس روبِرت یائوس بازتاب یافت. به‌عقیدهٔ آنان،

> مخاطب، دربرابر هر اثر، مفهومی از آن استنباط کرده و به ترسیم ارتباط میان مفاهیم و پُر کردن شکاف‌های موجود در آن می‌پردازد. متن، خود، مجموعه‌ای از سرنخ‌ها و اشارات را در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا او، با استفاده از آن‌ها، به عملِ خواندن انسجام بخشد. (کارتِر، ص ۹۹)

ازآنجاکه اساس پژوهش حاضر واکاوی رویکردها و خوانش‌های عرفانیِ شعر پایداری بر مبنای نظریّه‌های خواننده‌محور است، ضمن تطبیق آن‌ها با متن‌های مورد مطالعه، به بررسی آسیب‌شناسانهٔ این خوانش‌ها و رویکردها خواهیم پرداخت.

تبیین مسئله

موضوع پایداری، که هستهٔ مرکزی این پژوهش را تشکیل می‌دهد، یکی از موضوعات پُرکاربرد ادبیّات قرن بیستم است و از تجاوز بیگانگان (جنگ با دشمن خارجی) یا خودکامگی آنان و اختناق و جنگ‌های داخلی سرچشمه می‌گیرد. در دو قرن اخیر، از پی کثرت منازعات در جهان، ادبیّات پایداری ابزاری مناسب در اختیار شاعران و نویسندگان قرار داد تا رشادت‌ها و ازجان‌گذشتگی هم‌میهنانِ خود را درمقابل تجاوزها و غارت‌ها به نمایش بگذارند. در نگاهی موسّع، ادبیّات عرفانی نیز نمونه‌ای از جهت‌گیری شاعران و نویسندگان دربرابر ظلم‌وستم و اختناق داخلی است.

---

1. The death of the author

به نظر می‌رسد، در اشعار پایداری، توجّه شاعران به «عرفان عملی» مشهود باشد؛ زیرا عرفان عملی در شعر پایداری جایگاهی ویژه دارد. در بسیاری از اشعارِ یادشده، اشاراتی به داستان‌های عرفانیِ مربوط به بزرگان عرفان و تصوّف شده‌است. ازاین‌رو، یکی از انواع خوانش‌ها و نقدهایی که محقّقان و منتقدان بر شعر پایداری وارد کرده‌اند «خوانش عرفانی» است. ظاهراً، این خوانش، در بسیاری مواقع، دچار آسیب‌هایی است که با شناخت آن‌ها می‌توان افق‌هایی تازه به پژوهش‌های بعدی گشود.

در این جستار، هفت مقالهٔ پژوهشیِ منتشرشده در نشریّات علمی ــ که بر خوانش‌های عرفانی از شعر پایداری ناظرند ــ انتخاب و برمبنای ترکیبی از نظریّه‌های خواننده‌محور با رویکردهایی چون «خوانش مبتنی بر اعتبار تفسیر»، «خوانش مبتنی بر ایدئولوژی»، «خوانش مبتنی بر افق معنایی خواننده»، و «خوانش مبتنی بر افق انتظارِ خواننده» به آسیب‌شناسی‌شان اهتمام شد. مقالات مورد بررسی و استناد در پژوهش حاضر عبارت‌اند از:

- «تطبیق مجاهدت‌های رزمندگان بر سیر و سلوک و برخی مقامات عرفانی در شعر دفاع مقدّس»، وحدت مهدی و امین رحیمی، ادبیّات انقلاب اسلامی (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان)، دورهٔ دوم، ش ۱ (پیاپی ۳)، زمستان ۱۳۹۵، ص ۱۸۱-۱۹۶؛
- «بررسی مضمون‌ها و حوزه‌های عرفان در مجموعه‌اشعار قزوه»، علی عابدی و حسین یزدانی، نشریّهٔ ادبیّات پایداری، سال نهم، ش ۱۶، بهار و تابستان ۱۳۹۶، ص ۱۸۳-۲۰۵؛
- «اندیشه‌های عارفانه در شعر قیصر امین‌پور»، سودابه سلیمی خراشاد و احمدرضا کیخای فرزانه، عرفانیّات در ادب فارسی، سال هشتم، ش ۳۳، زمستان ۱۳۹۶، ص ۱۲۳-۱۳۷؛
- «اندیشهٔ وحدت وجود در اشعار احمد عزیزی»، محمّدرضا سنگری و رضا جلیلی، ادبیّات انقلاب اسلامی (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان)، دورهٔ دوم، ش ۲ (پیاپی ٤)، زمستان ۱۳۹۷، ص ۷-۳۴؛
- «بررسی تمایلات عارفانهٔ احمد عزیزی»، پروین گلی‌زاده و سمیّه شرونی، پژوهش‌های نثر و نظم فارسی، دورهٔ چهارم، ش ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ص ۲۲۷-۲۴۸؛
- «جایگاه عرفان در ادبیّات منظوم دفاع مقدّس»، حکیمه قطبی‌نژاد و دیگران، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، دورهٔ چهاردهم، ش ۸ (پیاپی ٦٦)، شهریور ۱۴۰۰، ص ۱۸۵-۲۰۴؛
- «رویکرد عارفانهٔ شب در شعر دفاع مقدّس»، منوچهر اکبری و دیگران، نشریّهٔ ادبیّات پایداری، سال دوازدهم، ش ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، ص ۱۸۳-۲۰۵.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ نقد خواننده‌محور و شعر پایداری، در قالب مقاله و پایان‌نامه و کتاب، پژوهش‌هایی ارزنده منتشر شده‌است. برخی از آن‌ها در ساختار کتاب‌هایی است که عموماً جنبهٔ پژوهش ذوقی دارند و

شماری نیز براساس بنیان‌های نظری است. در زمینهٔ نظریّه‌های نقد خواننده‌محور، اثر تألیفی یا ترجمهٔ مستقلّ و درخور ایقان یافت نشد؛ بلکه صرفاً مطالبی پراکنده در شماری از مقالات علمی و علمی‌ـ‌ترویجی و کتب ترجمه‌شده در سال‌های اخیر دیده می‌شود، امّا در حوزهٔ شعر پایداری دامنهٔ بحث‌های پژوهشی گسترده‌تر می‌نماید. برخی مقالات و پایان‌نامه‌هایی که در حوزهٔ تحلیل موضوعات دفاع مقدّس و پایداری و نظریّه‌های خواننده‌محور نگاشته شده‌اند، به‌ترتیبِ زمانی، عبارت‌اند از:

ـ «سیر نظریّه‌های ادبیِ معطوف به خواننده در قرن بیستم»، محمّدحسین جواری و احد حمیدی کندول، ادب‌پژوهی، دورهٔ دوم، ش ۳، مهر ۱۳۸۶، ص ۱۴۳-۱۷۶؛

ـ «کاربرد نظریّهٔ نقد خواننده‌محور در تدریس داستان کوتاه انگلیسی به زبان‌آموزان ایرانی»، سروناز خطیب، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد (به‌راهنماییِ منصور فهیم)، دانشکدهٔ ادبیّات و زبان‌های خارجیِ دانشگاه علّامه طباطبائی، ۱۳۸۸؛

ـ «نقد و بررسی شروح حافظ براساس دو دیدگاه هرمنوتیکی خواننده‌محور و مؤلّف‌محور»، مهرداد امیری‌نژاد، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد (به‌راهنمایی بیژن ظهیری)، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانیِ دانشگاه محقّق اردبیلی، ۱۳۹۰؛

ـ «رهیافتی به مفهوم زندگی در اشعار نیما» (براساس نظریّهٔ دریافت)، مهدی شریفیان و علیرضا نوری، تاریخ ادبیّات، دورهٔ سوم، ش ۶۸، بهار و تابستان ۱۳۹۰، ص ۱۹۹-۲۱۸؛

ـ «کارکردهای زبانیِ شعرهای پسامدرنِ رضا براهنی برپایهٔ نظریّهٔ دریافت»، فروغ ذوالفقاری، پایان‌نامهٔ کارشناسیِ ارشد (به‌راهنمایی عبّاس خائفیِ علی‌تسلیمی)، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانیِ دانشگاه گیلان، ۱۳۹۲؛

ـ «تعادل زیباشناختی در ترجمهٔ متون ادبی از منظر زیبایی‌شناسیِ دریافت»، محدّثه صفی‌نژاد و دیگران، مطالعات زبان و ترجمه، سال چهل‌وهفتم، ش ۴، زمستان ۱۳۹۳، ص ۶۹-۹۰؛

ـ «تحلیل شعر "آی آدم‌ها" و تفسیرهای آن براساس نظریّهٔ زیبایی‌شناسیِ دریافت»، اسماعیل شفق و علی‌اصغر آذرپیرا، نقد ادبی، سال دهم، ش ۳۷، بهار ۱۳۹۶، ص ۱۳۵-۱۶۱؛

ـ «نگاهی به سطوح شناختی در مکتب نیترا»، فاطمه تقی‌نژاد رودبنه و دیگران، نقد و نظریّهٔ ادبی، دورهٔ پنجم، ش ۱ (پیاپی ۹)، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ص ۴۹-۷۰؛

ـ «تحلیل خوانش‌های داستان‌ها و رمان‌های شاخصِ معاصر برمبنای تلفیقی از نظریّه‌های دریافت»، فاطمه تقی‌نژاد رودبنه، رسالهٔ دکتری (به‌راهنمایی فیروز فاضلی)، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانیِ دانشگاه محقّق اردبیلی، ۱۴۰۰؛

ـ «مقایسهٔ شرح‌های نقد نیازی و لطیفهٔ غیبی بر غزلیّات حافظ براساس نظریّهٔ دریافتِ یائوس»، مرتضی محسنی و آتنا ریحانی، شعرپژوهی (بوستان ادب)، سال سیزدهم، ش ۱ (پیاپی ۴۷)، بهار ۱۴۰۰، ص ۲۴۹-۲۷۴.

اگرچه همین تعداد مقاله و رساله برای گشودن افق‌هایی نو از نظریّه‌های مورد بحثِ پیش روی پژوهشگران نوجو بسیار مفید و مغتنم است، همچنان جای تحقیقی در زمینهٔ آسیب‌شناسیِ

خوانش‌های عرفانیِ شعرهای پایداری یا واکاوی رویکردهای عرفانی در شعر برمبنای نقدهای پدیدارشناسانه و نقدهای مبتنی بر نظریّه‌های خواننده‌محور خالی است.

بحث

ادبیّات، بدون حکمت عملی یعنی چهار عنصرِ «اخلاق ادبی» و «اخلاق دینی» و «اخلاق فلسفی» و «اخلاق عرفانی»، ادبیّات پایداری نیست (← بصیری، ص ۴۳)؛ از این روست که دین و فلسفه و عرفان از عوامل سازنده و تأثیرگذار در ادبیّات پایداری دانسته می‌شوند. این مهم سبب شده‌است پژوهشگران دغدغه‌مند و علاقه‌مند به عرفانْ متون ادب پایداری ازجمله شعرهای پایداری‌را، از نظرگاه تأمّلات عرفانی، مورد تدقیق قرار دهند. خوانش‌های صورت‌گرفته بر این شعرها نشان می‌دهد که بسیاری از رویکردها مبتنی بر توجّه صرف به متن و گریز از نیّت نویسنده بوده‌است؛ امّا گاه نیز با خوانش‌هایی مواجه می‌شویم که نمی‌توانند خود را از التفات (قصد) مؤلّف برهانند؛ این توجّه، به‌ویژه در خوانش‌های ایدئولوژیک، بیش از دیگر خوانش‌ها، خود را می‌نمایاند.

ازآنجاکه نقد خواننده‌محور در هیچ نظریّهٔ خاصّی محدود و محصور نیست و می‌تواند ترکیبی از نظریّه‌های گوناگون باشد، در مقالهٔ حاضر، از چهار منظر (رویکرد) به تبیین پژوهش‌های مورد مطالعه پرداخته خواهد شد.

خوانش برمبنای رویکرد اعتبار تفسیر

اریک دونالد هرش بر جایگاه اعتبار در مقولهٔ فهم و تفسیر متن تأکید داشت. منظور او از «اعتبار در تفسیر» اعتبار تفسیری بود که به مقصود نویسنده نزدیک‌تر می‌نمود. او، برای دستیابی به چنین اعتباری، وجود معیارها و قواعدی را در تفسیر ضروری می‌دانست که در سایهٔ آن بتوان درستیِ تفسیر را تضمین کرد.

در هرمنوتیکِ تفسیریِ هانس گِئورگ گادامِر (فیلسوف مشهور آلمانی)، نقطهٔ مبهمی وجود دارد که خواننده را به این پرسش وامی‌دارد که، اگر یک متن دارای معنای متکثّر و غیرمتعیّن باشد، فهم و تفسیر درستِ آن در کدام فرآیندِ خوانشی به وقوع خواهد پیوست؟ یا، به بیان ساده‌تر، از میان تفسیرها و خوانش‌های متعدّد، اعتبار کدام‌یک بیشتر خواهد بود؟ گادامر، برای پاسخ به این پرسش، اصطلاحی جدید وارد هرمنوتیک کرد: «سنّت»[1].

1. tradition

سنّت از نظر گادامر همان چیزی است که نسل‌به‌نسل، از راه میراث مکتوب یا ارتباط مستقیم یا تاریخ شفاهی، به ما منتقل می‌شود. نکتهٔ درخور توجّه آنکه

> سنّت تنهاپیش‌شرطِ اصول فهم نیست بلکه ما، با فهم خویش از سنّت، در تکامل و پویاییِ آن شریک هستیم. سنّت سرشتی زبانی داشته و در زبان ظهور یافته و موجب طراوت و بالندگیِ آن نیز می‌شود. (واعظی، ص ۲۶۳)

پس می‌توان گفت، به‌زعم گادامر، اگر خوانشِ مترتّب بر یک متن براساس سنّت‌های موجود در جامعه‌ای باشد که متن در آن تولید و خوانش می‌شود، معتبر است؛ وگرنه نمی‌توان برای آن اعتباری قائل بود. درنتیجه، در یک نقطهٔ زمانیِ مفروض، معنای متن چیزی است که سنّتِ مختصّ آن زمان اقتضا می‌کند.

حال با پرسشی دیگر مواجه می‌شویم: اگر در یک نقطهٔ مفروض زمانی دو خواننده، از یک متن، دو خوانش متفاوت ارائه دهند، اعتبار کدام‌یک بیشتر است؟ یا اساساً کدام خوانش معتبر است؟ چنان‌که برخی گفته‌اند،

> اگر پذیرفته شود که معنا در هر دوره‌ای یا حتّی هرلحظه‌ای از زمان تغییر ناگهانی می‌یابد، در این‌صورت، هیچ معیار و قاعده‌ای برای قضاوت وجود ندارد؛ لذا، برای پیداکردن سیندرلّای واقعی در میان همهٔ مدّعیانِ آن، هیچ راهی وجود نخواهد داشت و دیگر کفش شیشه‌ایِ قابل‌اطمینانی برای آزمایش وجود ندارد، چراکه کفش قدیمی دیگر مناسب سیندرلّای جدید نخواهد بود. (هوی،[1] ص ۸۴)

هرش راه نجات از بن‌بست مزبور را در بازسازی مقصود نویسنده، حتّی از روی تخیّل و احتمال، می‌داند. به‌باور او، همین‌که خواننده در مواجهه با متن به یک «فهم درست» برسد کافی است و الزامی نیست که «فهم یقینی» حاصل شود (← عبّاسی و دیگران، ص ۱۵۲) و خواننده یقین کند که این معنا همان معنای مورد نظر نویسنده است. از این‌منظر، اعتبار تفسیر درواقع ارجحیّت معنای معیّن و قطعی بر معنای تأویلی ناهنجار (معنایی که با معنای منظور نویسنده فاصلهٔ جدّی دارد) است.

در تحلیل‌های انجام‌گرفته از شعر پایداری، با خوانش‌هایی مواجه می‌شویم که مبتنی است بر رویکردِ «اعتبار تفسیر» (اعتباربخشی به خوانش از طریق نزدیک‌شدن یا حتّی پیوستن به مقصود نویسنده)؛ یعنی پژوهشگر می‌کوشد تا از نقطه‌ای در متن نفوذ کند که تفسیرش از متن و معنایی که درنهایت حاصل می‌کند، دست‌کم، به یکی از معانیِ منظور آفرینندهٔ متن نزدیک باشد. این قرابت لزوماً به انطباق معانی نمی‌انجامد، بلکه ممکن است خواننده به امتداد معانی بسنده و بر درستی تفسیرِ خود تأکید کند.

---

1. Hoy, David Couzens

در خوانشی عرفانی از شعر پایداری، با عنوان «اندیشهٔ وحدت وجود در اشعار احمد عزیزی»، با همین رویکرد مواجه می‌شویم. خوانشگران، از همان ابتدای مقالهٔ مزبور، می‌کوشند تا در مدار منظومهٔ فکریِ آفرینندهٔ متن (شاعر) قرار بگیرند و، چون با پیش‌آگاهی از خصوصیّات ذهن و زبان شاعر (احمد عزیزی) موضوع خوانش را انتخاب کرده‌اند، روش تفسیرشان به‌شدّت تحت تأثیر ذهن و اندیشهٔ او قرار گرفته است. گو اینکه، از ابتدا، نقشهٔ راهی در دست گرفته‌اند تا از میان‌برهای گوناگون به‌معنای مورد نظر شاعر نزدیک شوند. برای نمونه، درجایی از متن مقاله اشاره می‌کنند:

> احمد عزیزی نیز، با پذیرش تعریف عارفان از وحدت وجود، همچون آن‌ها، هرجا نظر اندازد، همه‌چیز را او بیند حتّی گویش و رویش گل را:
>
> الهی هرچه گل گوید تو هستی الهی هرچه می‌روید تو هستی
>
> (سنگری و جلیلی، ص ۱۰)

سنگری و جلیلی کوشیده‌اند، با گنجاندن آگاهانهٔ گزارهٔ «احمد عزیزی نیز با پذیرش تعریف عارفان از وحدت وجود ...»، به فهم عزیزی از مفهوم وحدت وجود نزدیک شوند و با آوردن یک بیت از شاعر، به‌عنوان شاهدمثال، بر صحّت فهم و درستی تفسیرِ خود از موضوع تأکید ورزند.

اریک هرش ساحت معنا را ساحت ابهام و وضوح می‌داند و معتقد است: «متن، پیش از همه، یک بازنماییِ قراردادی همچون نت‌نوشتِ موسیقی است که آنچه بازمی‌نماید ممکن است به‌درستی یا نادرستی تعبیر شود» (هرش، ص ۲۶۸)؛ پس هیچ‌گونه قطعیّت الزام‌آوری برای رسیدن به معنای منظور نویسنده وجود ندارد. بااین‌حال، سنگری و جلیلی، در خوانش عرفانیِ شعر احمد عزیزی، گاه دچار همین «ابهام و وضوح» و «قطعیّت و نسبیّت» می‌شوند آنجاکه می‌گویند:

> **گویا** عزیزی، در ابیات مزبور، به این کلام مشهور و جنجال‌برانگیزِ ابن عربی در الفتوحات‌المکّیّه نظر داشته‌است: «فَسُبحَانَ مَن أظهَرَ الأشیَاءَ وَ هُوَ عَینُهَا» [...]. و البتّه باید تأکید کرد که این عینیّت در ظهور است نه در ذات. (سنگری و جلیلی، ص ۱۳)

به نظر می‌رسد استفاده از قید «گویا»، در ابتدای نقل قولِ مزبور، تااندازه‌ای ذهن خواننده را به سایه‌روشنِ ابهام و وضوح دلالت کند؛ با این فرض که خوانشگران مطمئن نیستند تفسیرشان کاملاً منطبق با مقصود شاعر بوده‌است، بلکه احتمال می‌دهند این دریافت ــ که همان «فهم درست» به‌تعبیر هرش (← ص ۱۶۲-۲۵۶) است ــ بتواند دربرابر فهم یقینی و قطعی به تفسیر آن‌ها اعتبار ببخشد.

اگر فرض بالا را بپذیریم، آنگاه درمی‌یابیم که این تردید و ابهام در جاهای دیگرِ خوانش نیز خود را نشان می‌دهد:

شاید بتوان گفت عزیزی در مسیر تکامل اندیشهٔ عرفانیِ خود، پیش از رسیدن به این مفادّ عالی، دریافته بود که اکتفا به مظهریّت اشیاء و از دریچهٔ اشیاء به خدا نگریستن مقام و منزلتی والا نیست و باید درد حیرت را با طلب جمالِ بلاواسطه درمان کرد. (سنگری و جلیلی، ص ۲۲)

که در اینجا هم عبارت با قید «شاید» آغاز شده و به نظر می‌رسد بیانگر عدم قطعیّت و عدم اطمینان نویسندگان به دریافت حقیقی است؛ همان‌چیزی که هرش از آن به مهارت فهمی یاد می‌کند و آن را دربرابر مهارت تشریحی می‌نهد و می‌گوید: «در مهارت فهمی، هدف مفسّرْ شناخت شالودهٔ معنایی متن براساس اصطلاحات و واژگان و راهنمای معنایی خودِ متن است؛ گونه‌ای تفسیر متن‌به‌متن» (احمدی، ص ۵۹۲). درمقابل، مهارت تشریحی، درواقع، استفاده از امکانات بیرون از متن برای تفسیرِ متن است؛ همان‌گونه که در خوانش سنگری و جلیلی از شعر احمد عزیزی ردّ پای متونِ گوناگون برای تشریح و تفسیر مشهود است: متونی چون التّوحید ابن بابویه، تحف‌العقول ابن شعبه حرّانی، اقبال‌الأعمال ابن طاووس، الفتوحات‌المکّیّهٔ ابن عربی، تمهیدات عین‌القضات و ... . درحقیقت، خوانشگر، برای فهم متن، چاره‌ای جز استمداد از خودِ متن ندارد و تنها برای تشریح و تفسیر است که می‌تواند از امکانات خارج از متن و توانِشِ تأویلیِ خود کمک بگیرد؛ آن‌چنان‌که به‌گفتهٔ هرش

آنچه به‌هنگام اظهارنظرِ عملی نوشته می‌شود تفسیر است نه فهم، زیرا به‌اعتقاد او فهم همیشه با عبارات متن صورت می‌گیرد امّا تفسیر و توضیح آن متن با عبارات مفسّر. (بهرامی، ص ۶۷)

در مقالهٔ «تطبیق مجاهدت‌های رزمندگان بر سیر و سلوک و برخی مقامات عرفانی در شعر دفاع مقدّس» نیز نویسندگان، ذیل عنوان «پیروی از پیر»، چند سطر از متون دیگر را، به‌مثابهٔ شاهدمثال، با هدف بهابخشیدن به تفسیرِ خود ذکر کرده‌اند که در اینجا بخشی از آن آورده می‌شود:

سالک در سیر مراحل سلوک، در نظر بسیاری از اهل سلوک، نیازمند راهبر و پیری است که منزل‌شناس باشد و وی را به سرمنزل مقصود هدایت کند. در فلسفهٔ عرفان،[1] دراین‌باره چنین آمده‌است: «برای سالکانِ راه حق نیز خطا و صواب مطرح است و یکی از اهمّ عوامل و اسباب و موازین تشخیصِ درست از نادرست پیر و مرشد است که سالک باید، هرآن، وی را از حالات و مراتب و مشاهداتِ خویش آگاه سازد و ... . (مهدی و رحیمی، ص ۱۹۳)

نویسندگان مقالهٔ مزبور، پس از ذکرِ آن چند سطر، از فرامتن به متن بازمی‌گردند و، برای شاهدمثال‌هایی که قرار است بیاورند، صرفاً به حدود دو سطر تفسیر توصیفی (نه تحلیلی و استدلالی) بسنده می‌کنند: «در دفاع مقدّس نیز نگاه رزمندگان به امام خمینی‌ؒ فراتر از یک رهبر و فرمانده معمولی و به‌مثابهٔ یک پیر و مرشد بود». (همان، ص ۱۹۴)

---

۱. سیّدیحیی یثربی، فلسفهٔ عرفان (تحلیلی از اصول و مبانی و مسائل عرفان)، مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی، قم ۱۳۷۰.

چنین خوانشی به‌تعبیر هرش همان کفش جادوییِ سیندرلّا است؛ امّا ناامیدانه باید بگوییم که اندازهٔ پای او نیست و این بدان‌معنی است که خوانشگران (نویسندگانِ مقالهٔ یادشده) نتوانسته‌اند به تفسیرِ درست دست‌یابند. این ادّعا از شاهدمثالی (رباعی‌ای سرودهٔ قیصر امین‌پور) که آورده‌اند (← همان‌جا) اثبات‌پذیر است:

مردی که طلایه‌دارِ مردان خداست — از طایفهٔ نورنَوَردان خداست
قطبی که مدارِ چشمِ او قبله‌نماست — قلبش گلِ آفتابگردانِ خداست

می‌بینیم که، در رباعی مذکور، ارتباط میان نام مقاله («تطبیق مجاهدت‌های رزمندگان ...») و سَرعنوانِ «پیروی از پیر» به‌سختی برقرار می‌شود ــ با این توضیح که قرار بود «مجاهدت‌های رزمندگان» بر مقامات عرفانی تطبیق داده شود و نه نگاه و منش شاعر بر آن؛ حال‌آنکه، در رباعیِ یادشده، شاعر از ارادت قلبی خویش به «پیر» و از زبانِ خود سخن گفته‌است و نه از دل و زبان رزمندگان! ناگفته پیداست که متن در اینجا قادر نیست نیّت آگاهانهٔ مؤلّف را پوشش دهد. از نظر هرش،

> در این حالت، نویسنده خیلی ساده اشتباه کرده‌است. امّا این اشتباه را چه‌چیزی تعیین می‌کند؟ زبان یا آگاهی مؤلّف؟ بنا به کدام ضابطه می‌توان دامنه یا حدود انحراف را شناخت؟ نیّت مؤلّف، که ضابطهٔ معناست، چرا در متن نیامده‌است؟ آیا فراسوی آن هم ضابطه‌ای وجود دارد؟ (احمدی، ص ۶۰۱)

در تحلیلِ ما ثابت شد که میان نیّت مؤلّف و متنی که آفریده‌است فاصلهٔ زیادی وجود دارد؛ امّا چه‌چیزی قادر است این فاصلهٔ گذرناپذیر را پُر کند؟

به نظر می‌رسد مسئله‌سازیِ (پروبلماتیزه[1] کردنِ) متن راهی باشد برای پُرکردن یا، دست‌کم، کم‌کردنِ این فاصله؛ یعنی نویسنده بخواهد و هم بتواند متن را در یک ساختارِ چالشی (پروبلماتیک) تعریف کند تا امکان طرح پرسش‌های متعدّد و متنوّع از متن برایش فراهم شود. درونِ پروبلماتیک است که موضوعات (ابژه‌ها)، در بستری ساختاریافته، رؤیت‌پذیر می‌شوند و در یک حوزهٔ خاص جای می‌گیرند.

در مقاله‌ای دیگر، با عنوان «جایگاه عرفان در ادبیّات منظوم دفاع مقدّس»، نویسندگان، با طرح پرسش‌هایی درباب ابژه، وارد بحث «پروبلماتیک (چالش) خوانش هرمنوتیکی» می‌شوند. به نظر می‌رسد این تعداد پرسش، برای یک مقالهٔ علمی، کافی باشد:

> سؤال اینجاست که آیا شاعرانی که در زمینهٔ دفاع مقدّس طبع‌آزمایی می‌کنند به پیوند آن با عرفان توجّه کرده‌اند؟ [...] آیا این شاعران از اصطلاحات و مفاهیم عرفانی در شعرِ خود بهره جسته‌اند؟ [...] آیا می‌شود گفت عرفان در شعرِ ایشان برآیند دین و مذهب است و، به‌اصطلاح، عرفانِ مستعمل در شعرِ

1. problematization

ایشان عرفانی اسلامی است؟ [...] موضع شاعران دفاع مقدّس دربرابر عرفان چگونه بوده‌است؟ (اکبری و دیگران، ص ۱۸۷)

سؤالات مزبور به خوانشگران کمک می‌کند تا به کشف چالش‌های متن دست یابند؛ به‌عبارتی آن‌ها باید بکوشند چارچوب موضوعیِ متن را در یک ساختارِ تفسیری تعریف و شیوه‌های دریافتِ معنا را، در همسویی با نیّت متن، مشخّص کنند. برای درک این مفهوم می‌توان از نظریّهٔ خوانش آلتوسِر کمک گرفت. آلتوسر اعتبار تفسیر را در اعتبارزدایی از موضوع (سوژه) می‌دانست و این دیدگاهِ او ریشه در مفهوم مسئله‌سازانه (پروبلماتیک) داشت. واژهٔ پروبلماتیک ساخته و ابداع گاستون باشلار در کتاب *Le rationalisme appliqué* («عقل‌گراییِ کاربردی») است و، پس از او، آلتوسر نیز به کارش گرفت. از نظرِ آلتوسر،

شناخت و فهم یک نظریّه به شناختِ گزاره‌های نظری و همچنین فهم نیّت نظریّه‌پرداز و مؤلّف محدود نیست؛ بلکه مسئلهٔ اصلی شناختِ شیوه‌ای است که یک نظریّه مسائل را مفهوم‌پردازی کرده و شیوه‌های حلّ مسئله را ارائه می‌کند. این رویّه همان کشف پروبلماتیکِ یک نظریّه است. (نژادایران، ص ۱۴۶)

اشکال عمدهٔ پژوهشِ «جایگاه عرفان در ادبیّات منظوم دفاع مقدّس» تلاش پژوهشگرانش برای ایجاد انطباق و این‌همانی میان سوژه (فاعلِ شناسا) و ابژه (موضوع) است. سوژه در اینجا همان متن است، امّا ابژه در ثنویّتِ خوانش گرفتار آمده: ثنویّت مفهوم عرفان و مفهوم دفاع مقدّس. به بیان روشن‌تر، قرار است یک سوژه بر دو ابژه منطبق شود؛ و این خلعتی است که بر دو قامت سازگار نیست. از این رو، پژوهشگران گاه برای کشف چالش متن به سنّت عرفانی روی می‌آورند و از عبهرالعارفین روزبهان بقلی نقل می‌کنند:

«عشق سیفی است که از عاشق سرِ حدوث برمی‌دارد. سر کوهپایهٔ صفات است که جان عاشق، چون بدانجا رسید، مأخوذ عشق گشت». (اکبری و دیگران، ص ۱۹۰)

و گاه، شاید از روی استیصال، سر بر بالین فلسفهٔ اشراق می‌گذارند:

درکنار عرفان نظری، برخی شاعران به حکمت اشراق نیز نظر داشته‌اند که البتّه از حدّ تشبیه و استعاره فراتر نرفته‌اند:

«در عالم عرفان همه‌تن جانی و پرواز در عالم اشراق همه روحی و فرمند».

(همان، ص ۱۹۴)

اشکالِ یادشده، بار دیگر، در خوانش و قرائت نویسندگان مقالهٔ مزبور از مفهوم «ولایت» (از محوری‌ترین مفاهیم عرفان اسلامی)، آشکار می‌شود. گواینکه تلاششان، برای کشف چالش متن، به سرگشتگیِ مسئله‌سازانه تبدیل می‌شود؛ چندان‌که، درعین آگاهی از مفهوم ولایت، «ولایت عرفانی» را با «ولایت فقهی» درمی‌آمیزند؛ درحالی‌که ولایت عرفانیْ باطن نبوّت است «و شمولش

از نبوّت بیش است؛ [چرا]که شامل نبوّت و ولایت، هر دو، شود و انبیا خود اولیائند» (قیصری، ص ۴۵) امّا ولایت فقهی امری اعتباری و عقلایی است و ریشه در شریعت اسلامی و فقه شیعی دارد.

این‌چنین است که خوانشگران (نویسندگان مقالهٔ مذکور)، برای اعتباربخشی به تفسیرِ خویش، از ساحت ولایت عرفانی به ساحت ولایت فقهی قدم می‌گذارند و در گام بعدی، بدون هیچ‌گونه تحلیل و استدلالی از ولایت فقهی، مفهوم «ولایت فقیه» را در شعر شاعران جستجو می‌کنند:

> ولایتِ بعد از ولایتِ ائمّه ولایت فقیه است. مهدی فرمندی سکر عارفانه و نور باطنیِ خویش را به تأثیر از پیرویِ ولایت می‌داند:
>
> «سرمستِ می و صهبا با جامِ ولا بودیم — جان پُرگل و سنبل شد تا یاد خدا کردیم
> در لحظهٔ بی‌خویشی، همبال کبوترها — در آبیِ بی‌پایان، یادی ز شما کردیم».
>
> (اکبری و دیگران، ص ۱۹۶)

و ناگفته پیداست که، با شاهدمثال مزبور، مفهوم عمیق ولایت چگونه با یک خوانش سطحی دچار استحالهٔ ساختاری شده‌است!

خوانش برمبنای رویکرد ایدئولوژیکی

خوانش‌های ایدئولوژیکی از متن، همواره، یکی از اصلی‌ترین شاخه‌های نقد در حوزهٔ فرهنگ و تاریخ و جامعه و هنر و ادبیّات بوده‌است؛ ایدئولوژی می‌تواند ایدئولوژیِ فردی و منحصر به شخصِ خواننده باشد یا ایدئولوژیِ اجتماعی و حتّی حاکمیّتی. در هر صورت، اگر بگوییم هیچ خوانشی تماماً از قیود ایدئولوژی رها نیست، سخن به گزاف نگفته‌ایم.

ممکن است تعریف هرکسی از ایدئولوژی متفاوت با دیگری باشد. مثلاً، مارکس ایدئولوژی را به «اندیشه‌های نادرست (واژگونه)، که به فعّالیّت و دادوستد مادّیِ مردم (به‌مثابهٔ فاعل اجتماعی) ارتباط دارد، نسبت می‌دهد» (بودون، ص ۳۲) و آلتوسر آن را یک نظام صوری می‌داند که موجودیّت و نقش تاریخی در متنِ جامعه‌ای معیّن دارد (← همان، ص ۳۳). به‌عقیدهٔ او، «ایدئولوژی رابطهٔ تخیّلیِ افراد را با شرایط واقعیِ هستی‌شان بازنمایی می‌کند». (آلتوسر، ص ۵۷)

از نظر فیلیپ دَبِلیو ساتون، «تصویرسازیِ ایدئولوژیکیْ تفاوت‌ها را به سیاه‌وسفید تبدیل می‌کند و، مانند یک کاریکاتوریست، همه‌چیز را غلوشده و کاریکاتوری نشان می‌دهد». (بودون، ص ۴۰)

هر متنی خواسته یا ناخواسته محمل ایدئولوژیِ نویسنده است؛ حتّی اگر نویسنده از آن آگاهی نداشته باشد. بنابراین، وظیفهٔ منتقد جستجو و یافتن نشانه‌های این ایدئولوژی و ارائهٔ یک کلّ منسجم از نشانه‌های پراکنده است؛ چنان‌که ممکن است، در خوانشِ یک متن، منتقد به این نتیجهٔ

شگفت‌انگیز برسد که متن بازتاب یک ایدئولوژیِ خاص که مدّنظر او بوده نیست بلکه عرصه‌ای سرشار از کنش‌ها و تنش‌های ایدئولوژیکی است که حتّی نویسنده قادر به مهارِ آن نیست.

شعر پایداری یکی از گونه‌های ایدئولوژی‌گرا است؛ به‌ویژه در ایران که شاخه‌هایی از پایداری در پیوند مستقیم و بنیادین با دین و مذهب قرار دارد. به‌همان‌میزان که واضح و قاطع در شعرهای پایداری ردّ پای اندیشه‌های قوام‌یافته و مسلّط را می‌بینیم، در خوانش‌هایی که بر این شعرها شده نیز ردّ پای درنگ‌های ایدئولوژیک آشکار است. در ادامه، سه نمونه از خوانش‌های عرفانی با رویکرد ایدئولوژیکی را بررسی می‌کنیم.

در پژوهشی با عنوان «اندیشه‌های عارفانه در شعر قیصر امین‌پور»، خوانشگران، بی‌هیچ استدلال و اقناعی، می‌گویند:

> یکی از ویژگی‌های بارز شعر قیصر امین‌پور نگرش عارفانهٔ وی به جهان پیرامونش است که سبب شده‌است مضامین عرفانی ــ چون عشق، وحدت، شناخت خویش، و رهایی از خود و تعلّقات نفسانی ــ در اشعارش بازتابی گسترده داشته باشد. (سلیمی خراشاد و کیخای، ص ۱۲۶)

این اظهارنظر قطعیِ نویسندگان مقالهٔ مزبور موجد این پرسش جدّی است که آن‌ها چگونه از التفات شاعر به عرفان و از نگرش‌های عارفانهٔ او به جهان پیرامون آگاهی یافته‌اند؛ از متن یا از فرامتن؟ احتمالاً پاسخ این است که از متن، یعنی از مجموعه‌اشعار قیصرامین‌پور، به این نتیجه رسیده‌اند که شاعر دارای سلوک عرفانی است؛ ولی نوع خوانش و شاهدمثال‌هایی که می‌آورند به‌هیچ‌وجه چنین عقیده‌ای را اثبات نمی‌کند، زیرا پژوهشگران مقالهٔ مذکور برای موضوعِ محوری و پُربسامد «وحدت وجود» صرفاً توانسته‌اند یک شاهدمثال از شعرهای امین‌پور بیاورند. همچنین، برای عنوان جذّاب «تجلّی» و برای مبحث «ترک تعلّقات مادّی و نفسانی» صرفاً به ذکر یک شاهدمثال و برای «عشق»، با آن‌همه گستردگی در قلمرو عرفان، فقط و فقط به ذکر دو شاهدمثال بسنده شده‌است. پس معلوم می‌شود خوانشگران از متن به عرفان شاعر پی نبرده بلکه، تحت تأثیر اشتراکات فکری، در همان آغاز پژوهش، دستِ خود را روکرده و به خوانش ایدئولوژیکی پناه برده‌اند. این تأثیرپذیری به‌ویژه در بخش پایانی (نتیجه‌گیری) بیشتر خود را می‌نمایاند؛ آنجاکه بی‌محابا حکم صادر می‌کنند: «شور و شوق عرفانی در اشعارش موج می‌زند» (همان، ص ۱۳۴)؛ درحالی‌که خوانندهٔ بی‌طرف چنین تموّجی را در شعرهای امین‌پور نمی‌بیند.

به‌عقیدهٔ اومبرتو اِکو، تمام متون، آشکارا و پنهان، حامل نوعی انگارهٔ ایدئولوژیکی‌اند (← سارلَند، ص ۵۰) ولی خوانندگان دربرابر متن سه گزینه پیشِ رو دارند:

الف) می‌توانند ایدئولوژیِ متن را بپذیرند و خوانشِ خود را به آن وابسته کنند؛ ب) می‌توانند ایدئولوژیِ متن را کنار گذاشته، نادیده بگیرند، و ایدئولوژی خود را به‌کار بندند[...]؛ ج) می‌توانند برای افشای ایدئولوژیِ پنهان در لایه‌های زیرین متن پرسش کنند. (همان، ص ۵۰)

بسیاری از خوانش‌های عرفانیِ صورت‌گرفته در اشعار پایداری مبتنی بر رویکردِ «الف» است؛ گواینکه پژوهشگر یا منتقد ادبی، از اینکه بخواهد دربرابر ایدئولوژیِ متن قرار بگیرد و خوانش ناهمساز داشته باشد، واهمه یا دست‌کم نوعی احساس شرم و گناه دارد.

در پژوهشی، با عنوان «بررسی مضمون‌ها و حوزه‌های عرفان در مجموعه‌اشعار قزوه»، خواننده با چنین رویکردی مواجه است؛ یعنی التفات به رویکرد «الف» سبب شده‌است تا خوانش از سطح فراتر نرود و دربرابر دگربودگی و دگرخوانی مقاومت کند. این کم‌عمقی تحلیلْ خود را در نتیجه‌گیری پژوهش به‌روشنی می‌نمایاند: «نقد و محاکات شاعر از عارف‌نماها و متظاهرانِ به عرفانِ منفعلانه و زاویه‌طلبانه و نگاه مثبتِ او به عرفانِ میدانی و جهادگرانه از جایگاه ارزشمندی برخوردار است». (عابدی و یزدانی، ص ۲۰۲)

اتّفاقاً در اینجا لازم است در نوع استفاده از واژگان تمرکز و مناقشه کنیم؛ چراکه پژوهشگران آگاهانه می‌کوشند، با وضع واژه‌ها و اصطلاحاتی خاص، نوعی قرابت فکری با شاعر برقرار کنند. برای نمونه می‌توان پرسید که «عرفان زاویه‌طلبانه» چگونه عرفانی است؟ و با چه‌چیزی یا چه‌کسی زاویه دارد؟ و یا منظور از «عرفان میدانی» چیست؟ اگر منظورشان عرفانی باشد که در میدان‌های نبرد نمود یافته‌است، یا عرفانی که در عرصه‌های اجتماعی خود را نشان می‌دهد، گرهی از خوانش عرفانیِ متن گشوده نخواهد شد.

در جایی دیگر از پژوهش مزبور، نویسندگان حکم می‌کنند که «نگاه شاعر به عرفان از جایگاه ارزشمندی برخوردار است» (همان). می‌توان پرسید مبنای ارزش‌گذاری چیست و در کدام فرهنگ و کدام جامعه نگاهی ارزشمند تلقّی می‌شود؟ و آیا از منظر عرفان‌های طبیعت‌گرا (ناتورالیستی) هم تعلّقات عرفانیِ قزوه ارزش محسوب می‌شود؟ معلوم است که نویسندگان دچار پیش‌داوری شده‌اند و این پیش‌داوری از تأثّرات ایدئولوژیکی دربرابر متن و آفرینندهٔ متن سرچشمه می‌گیرد. چنین است که

می‌چری[1] و ایگلتون[2] هردو بر این باورند که جهان، با ستیز ایدئولوژیک، پاره‌پاره شده‌است. چشم‌داشتن به متون برای گشودن این گره اشتباه است و تباینات ایدئولوژیکی ــ که بر جهان تأثیر می‌گذارند ــ بر متون داستانی نیز که بخشی از جهان هستند تأثیر خواهند گذاشت. ایگلتون استدلال می‌کند که برخی متون به‌ویژه در آشکار نمودن ستیزِ ایدئولوژیک فربه‌اند؛ به‌این‌معنی که مقابل ایدئولوژیِ حاکم در دورانی که در آن نوشته شده‌اند قرار می‌گیرند. (سارلند، ص ۵۰)

1. Macherey
2. Eagleton

در خوانش‌های عرفانی باید به‌سراغ چنین متن‌هایی رفت. در متن‌هایی که فاقد ستیز ایدئولوژیک‌اند، منتقد چاره‌ای جز همراهی با نویسنده ندارد. شاهد این مدّعا قبض ایدئولوژیکیِ نویسندگان مقالهٔ «جایگاه عرفان در ادبیّات منظوم دفاع مقدّس» است که ناگزیر شده‌اند، برای بسط تحلیل خویش در عرفان اسلامی، به خوانش هم‌گرای واژگانی بسنده و ــ به‌جای نشان‌دادن ردّ پای عرفانِ عملی در شعر جنگ/ دفاع مقدّســ به شرح و کشف چند اصطلاح اکتفا کنند. از آن جمله است برخی اصطلاحات و مفاهیم عرفانی که بدان توجّه داشته‌اند: «عشق»، «شهید و شهادت»، «پیر و مراد»، «وحدت وجود»، «ولایت»، و «نفی ماسوی»؛ و باز می‌بینیم که این عناصر تاچه‌اندازه برآمده از ایدئولوژیِ مسلّط و حاکم بر جامعه است و، طیّ چه فرایندی، به تحلیل پژوهشگران مقالهٔ مذکور راه‌یافته. آنان گاه، برای همسویی با ایدئولوژیِ متن و رسیدن به خوانش موردنظرِ خود، به‌جای تحلیل متن، به تعبیر شاعرانه از آن روی می‌آورند:

> محمّدحسینِ شاعری، در شعرِ خویش، امام‌خمینی[ره] را ــ که پیر و مرادِ اوستــ چون خورشید معرفت می‌بیند که بر دل تأثیر گذاشته و قلب را نورانی کرده‌است و، بعد از آن، خود پرتوی از آن نور شده‌است. (قطبی‌نژاد و دیگران، ص ۱۹۳)

این توجّه شاعرانه به متن، در جای‌جای مقالهٔ مزبور، مشهود است؛ ازجمله این عبارات:

> ساعد باقری برای عشق الهی مقاماتی متصوّر است و اذعان دارد که شهدا، برای هر مقامِ عشق، زخمی بر جای‌گذاشته‌اند. از این به‌بعد، هرکس در این مقامات پای بگذارد زخم‌ها می‌بیند و زخم بر زخمِ خویش می‌گذارد و پیش‌می‌رود. (همان، ص ۱۹۰)

این خوانش فرامتنی، که مبنایی ایدئولوژیک دارد، راه را بر خوانش‌های متنی و انتقادی می‌بندد و مسیر تحلیل‌های علمی را مسدود و تحلیل را بیشتر به نثر ادبی شبیه می‌کند تا به نقد ادبی!

خوانش برمبنای رویکرد «افق معنایی» خواننده

کلمهٔ «افق»[1] را، در معنای «زمینهٔ ادراک حسّی»، یعنی زمینه‌ای که معنا را در خود محصور می‌کند، اوّلین‌بار هوسرل در کتاب *Ideas: general introduction to pure phenomenology* («ایده‌ها: مقدّمه‌ای بر پدیدارشناسی محض») به کار برد.

مفهوم افق بعدها جزء مفاهیم کلیدی و پرکاربردِ هرمنوتیکِ گادامر شد. از نظر او، افقْ یک موقعیّت هرمنوتیکی برای خواننده است که، براساس آن، به فهم متن نائل می‌شود؛ یعنی نقطه‌ای از متن که «امکان دید»[2] را محدود می‌کند امّا ثابت نیست و پیوسته با ما در متن حرکت می‌کند.

---

1. horizon
2. visibility

گادامر برخلاف دیدگاه سنّتی ــ که رابطهٔ نویسنده و خواننده را رابطه‌ای یک‌سویه می‌دانست که، در آن، نویسنده «گویا» و خواننده «شنوا»ی محض است ــ به گفت‌وگوی میان خواننده و متن از طریق افق معنایی عقیده داشت؛ بدین‌صورت‌که ابتدا خواننده پرسش‌هایی را بـه مـتن عرضـه می‌کنـد کـه درواقع «افق معنایی خواننده» را شکل می‌دهد؛ سپس متن، در جایگاه پاسخ‌دهنده، حوزه‌ای از معنـا را در اختیار خواننده می‌گذارد که «افق معنایی مـتن» نامیده می‌شود. از آمیختگی و امتـزاج ایـن افق‌هـا، «فهم» شکل می‌گیرد. بنابراین، فهم خواننده نامحـدود و بی‌نهایـت نیسـت؛ چنان‌کـه گـادامر خـود می‌گوید: «متن را در معنایش فقط تاآنجا می‌فهمیم که به پرسشی از افقی می‌رسـیم کـه ضـرورتاً دیگـر پاسـخ‌های ممکن را نیز دربرمی‌گیرد». (بِلایشِر، ص ۵۷)

در خوانش نویسندگان مقالهٔ «رویکـرد عارفانـهٔ "شـب" در شـعر دفـاع مقـدّس»، بـا رویکـرد خـوانش مفسّرمحور برمبنای افق معناییِ خواننده مواجهیم. براساس الگوی گادامر، خوانشگر یا مفسّر بایـد پرسش‌هایی را خطاب به متن مطرح کند تا مـتن بـا او وارد «گفـت‌وگوی دوجانبـه» شـود. در خـوانش مذکور، دو پرسش در آغاز پژوهش دربرابر متن قرار می‌گیرد:

۱) آیا، در شعر دفاع مقدّس، از «شب» با جایگاه عارفانه‌اش سخن رفته‌است؟ ۲) آیـا وجـوه مختلـف «شب» در عرفان در شعر دفاع مقدّس هم نمود پیدا کرده‌است؟ (اکبری و دیگران، ص ۱۴)

از همین دو پرسش می‌توان به افق معناییِ خواننده پی برد؛ یعنـی نقطـه‌ای از مـتن کـه خواننـده در آن ایستاده و به شعر دفاع مقدّس می‌نگرد. خواننده می‌خواهد مفهوم شـب را با وجـوه گونـاگونش در شعر دفاع مقدّس بررسی کند، امّا چنین افقی افق معناییِ دیگری را نیز دربرمی‌گیـرد و آن قلمـرو **عرفان** است؛ یعنی قرار نیست مفهوم شب در قلمرو اجتماعی، سیاسی، اقلیمی، و یـا پدیـدار زمـانی مورد توجّه قرارگیرد بلکه صرفاً ساحت عرفانیِ آن مدّ نظر پژوهشگران است.

گادامر معتقد بود که «هیچ پرسش تاریخی نمی‌تواند به‌گونه‌ای تجریدی، منزوی، و یکّه طرح شـود و نـاگزیر باید با پرسش‌هایی دیگر ترکیب و ادغام شـود کـه ناشـی از کوشـشِ مـا بـرای شـناختِ گذشـته اسـت» (احمـدی، ص ۵۷۱). پس می‌توان گفت در دلِ دو پرسش مزبور پرسش‌های دیگری نهفته است؛ ازجمله:

– کدام وجوه عرفانیِ شب در شعر دفاع مقدّس از بسامد بیشتری برخوردار است؟

– کارکرد عرفانیِ شب در شعر دفاع مقدّس تاچه‌اندازه با این مفهوم در عرفانِ متقدّم انطباق دارد؟

– آیا می‌توان، خارج از حوزهٔ عرفان اسلامی، به بررسی مفهوم شب در شعر دفاع مقدّس پرداخت؟

نویسندگان مقالهٔ مذکور (اکبـری و دیگـران) می‌توانسـتند، بـا طـرح پرسـش‌های بیشـتر، شـکاف بزرگ‌تری در دیوار دیالکتیک ایجاد کنند و از این شکاف، با فراغ بال بیشـتر، وارد افـق معنـاییِ مـتن شوند و به فهمی دقیق‌تر از پرسش‌های ذهنیِ خود دست یابند. به‌هرروی، آن‌ها، با طرح دو پرسش،

افق معناییِ خود را مشخّص کرده و وارد متن شده‌اند. حال باید «افق معنـاییِ مـتن» شـکل بگیـرد کـه شامل **افق حال** و **افق گذشته** است؛ یعنی هر مفهومی دارای یک سنّت تـاریخی بـوده کـه، از گذشـته، به امروز راه یافته‌است. متن، درحین خوانده‌شدن، ابتدا معنای امروزیِ خود را می‌نمایانـد و سـپس، در جریان گفت‌وگو با خواننده، نشانه‌هایی از معنای قدیمیِ خـود را آشـکار می‌سـازد و ایـن همـان مفهوم تاریخ‌مندیِ فهم است.

نویسندگان مقالهٔ «رویکرد عارفانهٔ "شب" در شعر دفاع مقدّس» می‌کوشند تا، از ورای آیات **قرآن کـریم** و احادیث پیشوایان دین، راهی بگشایند به معنای کهن «شـب»؛ یعنی معنایی که وارد عرفـان اسـلامی شده‌است و، درنتیجه، از عناوینی چون «شب و ارزش آن در قرآن» و «شب در احادیـث» و سرانجام «تعـابیر شب در عرفان» استفاده می‌کنند. در ذیل عنوان «تعابیر شب در عرفان»، باز ناگزیرند از حـال بـه گذشـته نقب بزنند و از ابن بابویه و خواجه عبداللّه انصاری و امـام محمّـد غزّالـی و رشـیدالدّین ابوالفضـل میبدی استشهاد کنند. نویسندگان مقالهٔ مذکور به‌درستی دریافته‌اند که شـعر دفـاع مقـدّس مربـوط به «حال» است و برای فهم مفهوم عرفانیِ شب در این شعرها ناگزیرند از دالان‌های «اکنون» وارد متن و گذشتهٔ متن شوند، چراکه «معنای اثری متعلّق به گذشته را نمی‌توان برحسب خودِ متن فهمید. به‌عکس، معنای اثری متعلّق به گذشته برحسب پرسش‌هایی که متعلّق بـه زمـانِ حـال اسـت فهمیـده می‌شـود» (پـالمِر، ص۲۰۱)؛ از این رو، خود در طلیعهٔ خوانشِ متن اذعان می‌کنند:

> تقسیم‌بندی شواهد در این قسمت، با توجّه به وجوه و مفهوم شب از منظـر عرفـان، از ایـن قـرار اسـت: عنوان‌های «خلوت و وصال»، «فرصت عاشقی»، «مرگ سرخ» متناسب با ظرفیّت ویژهٔ زمانیِ شـب و درنتیجه منزلت شب است؛ عنوان «شب به‌اعتبار نحوهٔ کاربرد» متناظر بـر منزلـت و تنـزّل مقـام شـب هردوست. (اکبری و دیگران، ص۱۹)

از توضیح مزبور می‌توان فهمید که نویسندگان مقالهٔ مورد بحث دریافته‌انـد کـه شـب در معنـای امروزی، علاوه بر منزلت، به‌معنای تنزّل مقام نیز هست و آنان ناگزیرند افق معناییِ خـود را بـا افـق معناییِ متن ممزوج کنند. درنتیجه، ذیل عنوان شب، بـه‌اعتبـار نحـوهٔ کـاربرد، بناچـار بـه خـوانش غیرعرفانی تن درمی‌دهند:

> شب، در شعر امیر اکبرزاده، از یک‌سو ترس‌وهراس به‌دنبال دارد؛ و هـرکس تنهـا باشـد در ایـن شـب، تکیده و ترسان می‌شود. از سـویی‌دیگـر، در شـب، جشـنی بـه پـا شـده و در آن شـب بـارانِ عروسـی گرفته‌است. (همان، ص۲۱)

حال به‌سراغ پاسخ‌های متن و درواقع افق معنایی آن می‌رویم. متن چه پاسخ‌هایی بـه پرسـش‌های خوانندگان داده‌است؟ پاسخ‌های متنْ همان عنوان‌ها و شاهدمثال‌هایی است کـه خوانشـگران (اکبـری و دیگران) بر آن‌ها استدلال و استقراء کرده‌اند.

متن به خوانشگرانِ مقالهٔ مذکور نشان داده‌است که شب، در شعر دفاع مقدّس، «فرصت عاشـقی» با معبود است و هنگامه‌ای که «مرگ سرخ» در آن رخ می‌نمایاند و زمانی برای «خلوت و وصال». حال، نوبت ترکیب و امتزاج این افق‌هاست: افق معنـاییِ خواننـدگان و افـق معنـاییِ مـتن. ایـن امتـزاج و درهم‌آمیختگی در بخش نتیجه‌گیری پژوهش ظهور می‌یابد؛ آنجاکه می‌خوانیم:

> شب به‌خودیِ‌خود اعتبار و ارزشی ندارد، بلکه این افراد هستند که با رفتارِ خود به آن بها می‌دهند و یا آن را بی‌ارزش می‌کنند. شب در شعر دفاع مقدّس با تعابیر عرفانی‌اش سنخیّت دارد؛ امّا در شعر دفـاع مقـدّس از اصطلاحات و تعابیر تخصّصیِ عرفانی ــ چون ذات احدیّت، عقلانیّـت و روحانیّـت، و جایگـاه اعیـان ثابت بودن ــ نشانه‌ای نیست. (همان، ص ۲۴)

نتیجه‌گیری مزبور نه متعلّق به متن است و نه خواننده، بلکه حاصل جمع و تعامل میان خواننده و متن و نتیجهٔ تقاطع دو افق معنایی اسـت؛ و نشـان می‌دهـد مـتن، هرچقـدر هـم‌کـه تاریخ‌منـدیِ منحصر به‌خود را داشته باشد و بخواهد دربرابر دیدگاه تـاریخیِ خواننـده مقاومـت کنـد، درنهایـت به خوانش تن درمی‌دهد و این بدان‌معنی است که خوانش و فهم دیالکتیکْ نتیجهٔ تنش مـداوم میـان دو دیدگاه تاریخی است: دیدگاه تاریخی متن و دیدگاه تاریخی خواننده.

عابدی و یزدانی، در مقالهٔ «بررسی مضمون‌ها و حوزه‌های عرفانی در مجموعه‌اشعار قزوه»، افـق معنـاییِ متن را در پنج حوزه مشخّص کرده‌اند:

۱) کاربرد تعابیر و آداب عرفانی؛
۲) تلمیحات و اقتباسات قرآنی در حوزهٔ عرفانیِ اشعار؛
۳) اصطلاحات رمزی‌ـعرفانی؛
۴) نام‌های خاصّ عرفا، مکان‌ها، و آثار عرفانی؛
۵) نقد صوفی و عارف‌نماها.

از میان افق‌های یادشده، بیشترین درنگ شـاعر در مـتن از افـقِ ۱ و کمتـرینِ آن از افـقِ ۲ بـوده؛ حال‌آنکه یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر علیرضا قزوه تلمیح به آیـات قرآنـی و روایـات اسـلامی است. و گواینکه این افق، به‌دلیل گستردگیِ دامنه، برای خوانشگران نامأنوس بوده. از این رو، از میان ده‌ها تلمیح قرآنی، تنها به دو مورد (تلمیح بـه مفهـوم «السـت» و تلمـیح بـه مفهـوم «قـاب قوسـین») اشـاره شده‌است. طرفه‌آنکه، در افق معناییِ ۱، نُه اصطلاح و تعبیر عرفانی بررسی شده‌است و افق‌هـای ۴ و

۳ و ۵ به‌ترتیب در مرتبه‌های بعدی قرار دارند. این نشان می‌دهد کـه خوانشـگران، بـرخلاف انتظـار اوّلیّهٔ خویش، نتوانسته‌اند جهانِ خود را با جهان دلالت‌های معناییِ شاعر منطبـق کننـد بلکـه تنهـا توفیق یافته‌اند تا، برمبنای نوعی قیاس، میان دلالت‌های متفاوتِ دو جهان دیالکتیک برقرار کننـد. و ایـن همـان مفهـوم «دقّـت انطبـاقی» اسـت کـه گـادامر فصـلی از کتـابِ *Wahrheit und Methode* (به انگلیسـی: *Truth and method* «حقیقـت و روش») را بـه آن اختصـاص داد و آن را «نقطـهٔ مرکـزیِ هـرشـکل هرمنوتیک» (احمدی، ص ۵۹۹) قلمداد کرد.

دقّت انطباقی در افقِ ۱ باعث شده‌است تا پژوهشـگران (عابـدی و یزدانـی) سـاحت‌های انطبـاقیِ متنوّعی در متن بیابند و درنتیجه خوانش دقیق‌تری داشته باشند؛ امّا در افقِ ۲، بـه‌دلیـل تشـتّت نظـام انطباق در توانش دینیِ خوانشگران، قلمرو انطباق محدود و موجب ناکامی در کشـف افـق معنـاییِ متن شده‌است. حال شاید بهتـر بتـوانیم درک کنـیم ضـابطه‌ای را کـه هـرش بـه‌عنوان نیّـت مؤلّـف مطرح کرد و برای تفهیم آن از حکایت مشهور کفش‌های سیندرلّا مثال آورد؛ ضابطه‌ای که بـدون آن نمی‌توان هیچ متنی را شناخت.

خوانش برمبنای رویکرد «افق انتظار» خواننده

افق انتظار،[1] در نگاه نخست، مفهومی مدرن در نظریّهٔ هرمنوتیک به نظر می‌آید و، براسـاس شـواهد موجود، هانس روبرت یائوس از آن به معیاری برای ارزش‌گذاری و تفسیر متون ادبی در یـک عصـر از دید خوانندگان آن عصر یاد کرده‌است. امّا اصطلاح «افق» را، پیش از او، در آثـار پدیدارشناسـانی همچون هوسرل و هایدگر و گادامر می‌توان یافت. یـائوس، ظـاهراً، اصـطلاح «افـق» را از گـادامر و «انتظار» را از کارل پوپر اخذ کرده‌است. (← جلالی، ص ۱۴۷-۱۴۸)

تجربهٔ خواننده، در بازسازی افق انتظار، به «تجربهٔ دریافت»[2] می‌انجامد و شناختش وظیفهٔ اصـلیِ پژوهشگر است. یائوس، برای تبیین این موضوع، اصطلاح «افق دریافت»[3] را وارد نظریّـهٔ خـود کـرد؛ اصطلاحی که با مفهوم «محتـوای آگـاهی» و «افـق تجربـهٔ زنـده در پدیدارشناسـیِ» هوسـرل هم‌بسـتگی و هم‌پوشانی دارد. به‌زعم یائوس،

> تجربهٔ زندهٔ هر اثر در افق معناییِ آن جای دارد. مخاطب، از راه برخورد عینی با اثر، مناسبتی بینـاذهنی با مؤلّف و ــافزون بر این ــ مناسبتی بیناذهنی با دیگر مخاطب‌های اثر و در یک کلام بـا جهـان عینـیِ متن می‌یابد. (احمدی، ص ۶۹۱)

1. horizon of expectation
2. receiving experience
3. receiving horizon

«گلی‌زاده و شرونی» و «سنگری و جلیلی» با یک مشی خوانشی (عرفانی)، امّا با دو افق انتظارِ متفاوت، در اشعار احمد عزیزی درنگ کرده‌اند. ما، برای کوتاه‌کردن اسامی پژوهشگران، گلی‌زاده و شرونی را «خوانندگانِ الف» و سنگری و جلیلی را «خوانندگانِ ب» می‌نامیم.

ابتدا الگوواره‌ها[1]ی جامعه و روزگار خوانندگانِ الف و ب را مشخّص می‌کنیم؛ زیرا، براساس الگوی یائوس، الگوواره در هر عصری تعیین‌کنندهٔ افق انتظارات خوانندگانِ آن عصر است. هر دو خوانش، در چارچوب اندیشهٔ اسلامی و در قلمرو عرفان اسلامی و در عصر حاکمیّت اسلامی، انجام پذیرفته‌است. این امر، به‌مثابهٔ عامل تعیین‌کننده در تبیین الگوواره‌های جامعه، از اهمّیّتی ویژه برخوردار است.

در این عصر، مذهب‌گرایی و نگرش آرمانی به دینْ اصلی‌ترین الگووارهٔ موجود در جامعه است. وقوع یک جنگ تمام‌عیار هشت‌ساله میان ایران و دولت بعثی عراق، در سایهٔ گفتمان دینی، موجب شکل‌گیری گرایش‌های عرفانی در جامعه شد. تقابل میان پارادایم آرمان‌گرایی جامعهٔ ایران و پارادایم واقع‌گرایی غرب در این عصر خود را به‌صورت توجّه به عرفان و مذهب نشان داد. آرمان‌گرایی و عرفان‌گرایی توانست اندیشه‌های واقع‌گراییِ برخاسته از چند دهه سیطرهٔ فرهنگ تقلیدی و اقتباسی از غرب را تا حدود زیادی به عقب براند. درنتیجه، هم آثار تولیدشده در این عصر و هم خوانش‌ها و نقدهای صورت گرفته بر آن‌ها، متأثّر از همین الگوواره‌ها در چارچوب افق انتظارات اجتماعی‌ـادبی، تحلیل‌پذیرند. پس می‌توان گفت خوانندگانِ الف و ب افق‌هایی مشترک دارند. البتّه منظور ما افق انتظار مشترک است؛ نه افق معناییِ مشترک.

گرایش به مذهب و درون‌گرایی، گرایش به عرفان اسلامی، و نیز توقّع بیان مفاهیم مذهبی و عرفانیْ افق‌های انتظار خوانندگان الف و ب را تشکیل می‌دهد. خوانندگانِ الف، در پژوهش خود، نشان داده‌اند که

> [در] شعر احمد عزیزی، ردّ پای بیشتر مکاتب عرفانی ــ از عرفان اسلامی تا هند و بودائیسم و مکاتب شرقی ــ دیده می‌شود. او شاعری است که، با وارد‌ساختن مضامین عرفانیِ شاعرانی چون سنایی و عطّار و مولانا (جلوه‌هایی از عرفان ناتورالیستی و عرفان شرقی)، در این خصوص صاحب سبکی خاص شده‌است. (گلی‌زاده و شرونی، ص ۲۴۶)

امّا خوانندگانِ ب سعی دارند اثبات کنند که

> احمد عزیزی از معدود شاعران انقلاب اسلامی است که اندیشهٔ خود را مصروف احیای سنّت عرفانی کرده‌است. فهمِ او از موضوعات عرفانی قرابتی بسیار با فهم عارفان متقدّم و متأخّر دارد و این «قرابتِ مفهومی» در بسیاری از ابیات او به «قرابت لفظی» نیز منجر می‌شود. (سنگری و جلیلی، ص ۳۲)

1. Paradigms

خوانندگانِ ب نتوانسته و یا نخواسته‌اند شواهدی دالّ بر تأثیرپذیریِ عزیـزی از مکاتـب عرفـانیِ غیر از عرفان اسلامی در شعرهای او بیابند. درنتیجه، خوانندگانِ الف و ب، با وجود افق‌های انتظـار مشترک، افق‌های معناییِ گوناگونی آفریده‌اند.

یائوس، از این رخداد خوانشی، به «دگرگونیِ افق‌ها»[1] یـاد می‌کنـد. ایـن دگرگـونیِ افق‌هـا برآمـده از پیش‌فرض‌هـای خوانشـیِ خواننـدگان مختلـف اسـت. پیش‌داوری‌هـا و تاریخ‌منـدیِ فهـم خوانندگانِ الف و ب آن‌ها را، به‌رغم داشتن الگوواره‌ها و افق‌های انتظار مشترک، درمعرض افق‌های معناییِ گوناگون قرار داده‌است.

افق دریافت خوانندگانِ الف تفاوت آشکارش را با افق دریافت خوانندگانِ ب در مواضـع دیگـرِ خوانش نیز نشان می‌دهد؛ ازجمله خوانندگانِ الف دریافته‌اند

> مهم‌ترین مؤلّفه‌های عرفانی، که عزیزی در شعر خود به‌کار برده‌اسـت، عبارت‌انـد از: وحـدت وجـود، فناء فی اللّه، رستن از تعلّقات مادّی، مخالفت با آرای فلاسفه، برتـری عشـق نسـبت بـه عقـل، اشـرف مخلوقات بودن انسان، و رانده‌شدن انسان از بهشت. (گلی‌زاده و شرونی، ص ۲۴۶)

و خوانندگانِ ب برآن‌اند که «سعی عزیزی در احصای مسائل عرفـانی ازجملـه وحـدت وجـود و ملحقـاتِ آن» (سنگری و جلیلی، ص ۳۲) مشهود است؛ به‌گونه‌ای‌که او «هیچ‌یک از مبـانی و ارکـان تفکّـر وحـدت وجـود و لوازم آن را از نظر دور نداشته‌است». (همان)

این استقلالِ خوانش و استقلالِ تفسیر از ویژگی‌های نقدهای خواننده‌محور اسـت و، بـه‌عقیـدهٔ پُل ریکور، نتیجهٔ استقلال معناییِ متن است. (← ریکور، ص ۲۴۵)

در خوانشِ یائوسی از متن، الگوواره‌ها و افق انتظار نویسنده نادیده انگاشته می‌شود، زیـرا «مـتن می‌تواند زمینه‌زدایی شود و، فارغ از شـرایط اجتمـاعی و تـاریخیِ مؤلّـف، مخاطبـانِ متنـوّع و متعـدّد داشـته باشـد» (داونهاور و پـلاور، ص ۶۶) و افق‌هـای معنـاییِ خـود را در چـارچوب الگـوواره‌هـا و افق‌هـای انتظـار مخاطبان دوره‌های گوناگون بنمایاند.

نتیجه

با بررسی هفت خوانشِ عرفانی از شعرهای پایداری، که پژوهشگران ایرانی از شعر شاعران معاصـرِ ایران به دست داده‌اند، این نتایج حاصل آمد:

---

1. transformation of horizons

۱) گرایش پژوهشگران به نقدهای گیرنده‌مدار ــ ازجمله توجّه به نظریّه‌های نقدِ خواننده‌محور ــ به حذف کامل مؤلّف منتهی نمی‌شود بلکه خوانشگران، ضمن عرضهٔ خوانش‌های خود از شعر، نیم‌نگاهی به نیّت شاعر در تولید معنا داشته‌اند.

۲) هیچ خوانشی، به‌طور اختصاصی، منحصر به هیچ‌یک از نظریّه‌های خواننده‌محور نیست؛ بلکه تلفیقی از این نظریّه‌ها در پژوهش‌های گوناگون به کار گرفته شده‌است.

۳) در خوانش‌های ایدئولوژیکی، پژوهشگران آگاهانه یا ناآگاهانه تحت تأثیر ایدئولوژیِ متن و حتّی تفکّر حاکم بر جامعه قرار گرفته‌اند که خود، ازجنبهٔ تحلیل گفتمان اجتماعی و سیاسی، درخور تأمّل است.

۴) در برخی از خوانش‌ها، به‌رغم وحدت متن و موضوع، افق‌های انتظار پژوهشگران متفاوت است و این دگرگونیِ افق‌ها باعث شده افق‌های معناییِ متن هم متفاوت باشد؛ درنتیجه معناهای حاصل از خوانش‌ها هم با یکدیگر تفاوت دارند.

منابع

آلتوسر، لویی، ایدئولوژی و سازوبرگ‌های ایدئولوژیک دولت، ترجمهٔ روزبه صدرآراء، چشمه، تهران ۱۳۸۶.
احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، چاپ پانزدهم، تهران ۱۳۹۲.
اکبری، منوچهر و دیگران، «رویکرد عارفانهٔ "شب" در شعر دفاع مقدّس»، نشریّهٔ ادبیّات پایداری، سال دوازدهم، ش ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، ص ۱۱-۲۷.
بصیری، صادق، «حکمت عملی بن‌مایهٔ ادبیّات پایداری ایران»، نشریّهٔ ادبیّات پایداری، سال ششم، ش ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۹۳، ص ۱۲۱-۱۴۳.
بلایشر، ژوزف، گزیدهٔ هرمنوتیک معاصر، ترجمهٔ سعید جهانگیری، پرسش، آبادان ۱۳۸۰.
بودون، ریمون، ایدئولوژی در منشأ معتقدات، ترجمهٔ ایرج علی‌آبادی، شرکت نشر و پژوهش شیرازه، تهران ۱۳۷۸.
بهرامی، محمّد، «هرمنوتیک هرش و دانش تفسیر»، پژوهش‌های قرآنی، دورهٔ ششم، ش ۲۱ و ۲۲، بهار و تابستان ۱۳۷۹، ص ۱۳۰-۱۷۷.
پالمر، ریچارد، علم هرمنوتیک (نظریّهٔ تأویل در فلسفه‌های شلایرماخر، دیلتای، هایدگر، گادامر)، ترجمهٔ محمّدسعید حنایی کاشانی، هرمس، تهران ۱۳۷۷.
جلالی، محمّدامیر، «تحلیل بازتاب کلیله و دمنه در مجلّدات پنج‌گانهٔ تاریخ وصّاف از منظر نظریّهٔ دریافت»، متن‌پژوهی ادبی، سال بیست و دوم، ش ۷۷، ص ۱۴۳-۱۶۳.
داونهاور، برنارد پی و دیوید پلاور، پل ریکور، ترجمهٔ ابوالفضل توکّلی‌شاندیز، ققنوس، تهران ۱۳۹۴.
ریکور، پل، زندگی در دنیای متن (شش گفت‌وگو، یک بحث)، ترجمهٔ بابک احمدی، نشر مرکز، چاپ پنجم، ویراست سوم، تهران ۱۳۸۶.

سارلند، چارلز، «نقد و نظریّهٔ معاصر ادبیّات کودک» (زیرساخت‌های نقد بومی (۵): خوانندهٔ ضمنی و ایدئولوژیِ پنهان)، به‌اهتمام پیتر هانت، ترجمهٔ مسعود ملک‌یاری، کتاب ماه کودک و نوجوان، سال سیزدهم، ش ۸ (پیاپی ۱۵۲)، خرداد ۱۳۸۹، ص ۴۵-۵۵.
سلیمی خراشاد، سودابه و احمدرضا کیخای فرزانه، «اندیشه‌های عارفانه در شعر قیصر امین‌پور»، عرفانیّات در ادب فارسی، سال هشتم، ش ۳۳، زمستان ۱۳۹۶، ص ۱۲۳-۱۳۷.
سنگری، محمّدرضا و رضا جلیلی، «اندیشهٔ وحدت وجود در اشعار احمد عزیزی»، ادبیّات انقلاب اسلامی (ویژه‌نامهٔ فرهنگستان)، دورهٔ دوم، ش ۲ (پیاپی ۴)، زمستان ۱۳۹۷، ص ۷-۳۴.
عابدی، علی و حسین یزدانی، «بررسی مضمون‌ها و حوزه‌های عرفان در مجموعه‌اشعار قزوه»، نشریّهٔ ادبیّات پایداری، سال نهم، ش ۱۶، بهار و تابستان ۱۳۹۶، ص ۱۸۳-۲۰۵.
عبّاسی، مهرداد و دیگران، «تفسیر و هرمنوتیک؛ مطالعهٔ تطبیقی در مبانی آرای طباطبائی و هرش»، علوم قرآن و حدیث، سال پنجاه‌وچهارم، ش ۱ (پیاپی ۱۰۸)، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ص ۱۳۱-۱۵۵.
قطبی‌نژاد، حکیمه و دیگران، «جایگاه عرفان در ادبیّات منظوم دفاع مقدّس»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، دورهٔ چهاردهم، ش ۸ (پیاپی ٦٦)، شهریور ۱۴۰۰، ص ۱۸۵-۲۰۴.
قیصری، محمّدداود، شرح فصوص‌الحکم، به‌کوشش سیّدجلال‌الدّین آشتیانی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۷۵.
کارتر، دیوید، آشنایی با نظریّه‌های ادبی، ترجمهٔ فاطمه میرزازاده، انتشارات پارسیک، تهران ۱۳۹۴.
گلی‌زاده، پروین و سمیّه شرونی، «بررسی تمایلات عارفانهٔ احمد عزیزی»، پژوهش‌های نثر و نظم فارسی، دورهٔ چهارم، ش ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ص ۲۲۷-۲۴۸.
مهدی، وحدت و امین رحیمی، «تطبیق مجاهدت‌های رزمندگان بر سیر و سلوک و برخی مقامات عرفانی در شعر دفاع مقدّس»، ادبیّات انقلاب اسلامی (ویژه‌نامهٔ فرهنگستان)، دورهٔ دوم، ش ۱ (پیاپی ۳)، زمستان ۱۳۹۵، ص ۱۸۱-۱۹٦.
نژادایران، محمّد، «واکاویِ نسبت میان آگاهی و سوژه در اندیشهٔ سیاسیِ لویی آلتوسر»، پژوهش‌های فلسفی، سال دوازدهم، ش ۲۲، بهار ۱۳۹۷، ص ۱۳۷-۱۵۲.
واعظی، احمد، درآمدی بر هرمنوتیک، مؤسّسهٔ فرهنگیِ دانش و اندیشهٔ معاصر، تهران ۱۳۸۰.
هرش، اریک دونالد، اعتبار در تفسیر، ترجمهٔ محمّدحسین مختاری، حکمت، تهران ۱۳۹۵.
هوی، دیوید کوزنز، حلقهٔ انتقادی (ادبیّات، تاریخ، و هرمنوتیک فلسفی)، ترجمهٔ مراد فرهادپور، روشنگران و مطالعات زنان، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۵.

❑

ارسال: ۱۴۰۳/۷/۱۵
پذیرش: ۱۴۰۳/۹/۱۸
10.22034/nf.2024.482112.1345

روان‌شناسی رنگ در شعر مقاومت افغانستان براساس نظریّهٔ ماکس لوشر (مطالعهٔ موردی اشعار عبدالقهّار عاصی)

شفیع‌اللّه سالک (دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ؒ، قزوین، ایران)
مهسا رون* (استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی نویسندهٔ مسئول، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ؒ، قزوین، ایران)

چکیده: تحوّلات ادبیّات معاصر فارسی در افغانستان بازتاب‌دهندهٔ اوضاع اجتماعی-سیاسی و بیانگر ضرورت‌های فرهنگیِ نوین و گرایش‌های تجدّدخواهانه و، همچنین، زمینه‌ساز شکل‌گیری جریان‌های شعری متفاوتی شده‌است که هریک، برمبنای اندیشه‌های آرمان‌گرایانهٔ خود، این مضامین را بازتاب می‌دهند. کاربرد متفاوت رنگ در اشعار شاعران افغانستان نیز در انعکاس عواطف و اعتقادات و اندیشه‌های فردی و اجتماعی و سیاسیِ آنان نقشی مهم دارد. ازآنجاکه انتخاب هر رنگی نشان‌دهندهٔ شخصیّت عاطفی و معنوی و وضعیّت و حالات روانی فردِ انتخاب‌کننده است، به‌مدد «آزمون رنگ/ روان‌شناسی رنگ» ماکس‌لوشر، می‌توان دلایل ترجیح هرکس را در انتخاب رنگ‌ها بررسی و وضعیّت روحی-روانیِ او را تحلیل کرد. شاعران جریان‌های گوناگون شعری نیز از رنگ‌ها به‌مثابهٔ ابزاری برای تحقّق اهداف سیاسی-اجتماعیِ خویش بهره برده‌اند؛ ازآن‌جمله است شاعران جریان **شعر مقاومت** ــ از سرآمدترین جریان‌های شعر معاصر افغانستان ــ که در بیان افکارِ خود از طیف رنگ‌های متفاوت بهره گرفته‌اند. رنگ‌ها، در اشعار قهّارعاصی (از برجسته‌ترین شاعران جریان مقاومت افغانستان)، نیز کاربردی فراوان دارد. بررسی کارکرد هشت رنگِ کاربردی در اشعار قهّارعاصی، به‌شیوهٔ توصیفی-تحلیلی، حاکی از آن است که رنگ سرخ بسامدی معنادار دارد و دلیلی است بر گرایش شاعر به مفاهیم شهادت و قیام و مبارزه. همچنین، فراوانی بسامد رنگ سبز از تمایل شاعر به اصلاح وضعیّت موجود جامعه و امید به زندگیِ بهتر حکایت دارد. بنابراین، خوانش روشمند شعر مقاومت افغانستان، براساس نظریّهٔ لوشر، می‌تواند ما را به شناخت جامع و دقیق افکار و شخصیّت شاعران و لایه‌های پنهان شعر معاصرِ افغانستان رهنمون سازد.

کلیدواژه‌ها: شعر مقاومت افغانستان، روان‌شناسی رنگ، قهّارعاصی، ماکس‌لوشر.

* rone@hum.ikiu.ac.ir

مقدّمه

در جهان هستی، رنگ‌ها از عوامل مهمّ شناخت انسان از محیط پیرامون خویش محسوب می‌شوند و نقشی برجسته در ایجاد ارتباط و پیام‌رسانی دارند. همچنین، از دیرباز و در جوامع گوناگون، نمادِ برخی عناصر عاطفی و فرهنگی و قومی و ملّی و نمایانگر باورها و پندارهای افراد و انعکاس‌دهندهٔ خصوصیّات نهانی و درونیِ آنان و مهم‌ترین عنصر هنری در بروز خلّاقیّتشان بوده‌اند. اساساً،

> طبیعت، بدون رنگ، به‌سختی به تصویر درمی‌آید. تصویر، در طبیعت، به رنگ آبیِ آسمان، سبزیِ دشت، زردیِ غروب، سپیدیِ طلوع، و دیگر رنگ‌ها جلوه می‌کند. رنگ گاهی صورت نماد به خود می‌گیرد؛ مانند رنگ سپید پرچم که نشانهٔ صلح و آشتی است. رنگ گاهی نمادی از عواطف است؛ مانند رنگ قرمز برای نشان‌دادن خشم و رنگ آبی برای نمایاندن آرامش. (پورنامداریان، ص ۲۶۲)

رنگ‌ها، در نزد اقوام و مذاهب گوناگون، معانی متفاوتی دارد؛ مثلاً،

> در میان مسلمانان، رنگ سیاه برای عزاداری به‌کار می‌رود و رنگ سرخ رمز شهادت و فداکاری است؛ رنگ سفید رنگ شادی و سرور و رنگ لباس حجّاج است. رنگ آبی، در بین عبری‌ها، جایگاه والایی دارد و یکی از رنگ‌های مقدّس آنان محسوب می‌شود و یا، در قرون اوّلیّه، در چین، هند، و اروپا، رنگ زرد مقدّس بود و مسیحیان آن را در لوحه‌های مقدّس کلیساها به‌کار می‌بردند. (قائمی و صمدی، ص ۲۶۴)

نظر به نقش اساسی رنگ‌ها در بازتاب شخصیّت عاطفی و معنوی افراد، در روان‌شناسی جدید نیز کیفیّت انتخاب رنگ ازسوی افراد از معیارهای سنجش شخصیّت محسوب شده‌است. پیشرفت‌های دو دانش فیزیولوژی (کاراندام‌شناسی) و روان‌شناسی نشان می‌دهد رنگ‌ها تأثیری ویژه بر روان افراد باقی می‌گذارند و نمایانگر وضعیّت روانی و جسمیِ فردند. در صد سال اخیر، که صنعت رنگ‌سازی به اوج تحوّل خود رسیده، این تأثیرگذاری دوچندان شده‌است (← لوشِر، ص ۸). رنگ‌ها با حوزه‌های گوناگونی، ازجمله طبیعت و روان‌شناسی و فرهنگ و اسطوره، نیز درپیوندند و در شکل‌گیریِ تصاویر ادبی نقش دارند.

شعر افغانستان پس از جنبش مشروطه در ۱۲۹۸ش تحوّل اساسی یافت و، متأثّر از عوامل اجتماعی و فرهنگی متعدّد (همچون آشنایی روشنفکران با اندیشه‌های نوِ بعد از جنگ جهانی دوم، ترجمهٔ آثار ادبی، روابط نزدیک با اتّحاد جماهیر شوروی، مهاجرت به ایران و آشنایی با آثار ادبی آن)، زمینهٔ شکل‌گیریِ جریان‌های متفاوت شعری در ادبیّات افغانستان فراهم آمد؛ ازجمله جریان شعریِ دینی و عرفانی، مقاومت، واقع‌گراییِ اجتماعی و ... . این جریان‌ها شعر و ادبیّات را برمبنای اندیشه‌های آرمان‌گرایانهٔ خویش تحلیل و تفسیر می‌کردند و شاعرانِ هریک (و، مشخّصاً و متناسب با موضوع این

پژوهش، شاعران جریان **شعر مقاومت** نیز)، برای بیان افکار و عواطف خـویش، از طیـف‌هـای گونـه‌گون رنگ‌ها بهره می‌جستند.

عبدالقهّار عاصـی، از شـاعران معـروف شـعر مقاومـت افغانسـتان، طیـف گسـترده‌ای از رنگ‌هـا را در اشعارِ خود به‌کار برده که بازتابی است از شخصیّت و عواطف او. از ایـن‌رو، تحلیـل کمّیّـت‌وکیفیّـت کاربرد رنگ‌ها در شعر عاصی می‌تواند دریچه‌ای تازه برای درک دقیق‌تر شعر مقاومت افغانستان بگشاید.

پیشینهٔ پژوهش

براساس تحقیقات ما، تاکنون، شعر مقاومت افغانستان از منظر نظریّهٔ روان‌شناسی رنگ تحلیل نشـده امّـا پژوهش‌های فراوانی، نزدیک به موضوع این مقاله، در اشعار شاعران ایرانی انجام گرفته‌است؛ ازجمله:

- «روان‌شناسی رنگ در اشعار سهراب سپهری»، سیّدعلی قاسم‌زاده و ناصر نیکوبخت، پژوهش‌هـای ادبی، دورهٔ اوّل، ش ۲، پاییز و زمستان ۱۳۸۲، ص ۱۴۵-۱۵۶.
- «تحلیل رنگ در سروده‌های سهراب سپهری»، کاووس حسـنلی و مصـطفی صـدّیقی، نثرپژوهـی ادب فارسـی (ادب و زبان)، دورهٔ جدید، ش ۱۳ (پیاپی ۱۰)، ص ۶۱-۱۰۴.
- «روان‌شناسی رنگ در مجموعه‌اشعار نیما» (براساس روان‌شناسی رنگ ماکس لوشر)، مهین پناهی، پژوهش‌های ادبی، ش ۱۲ و ۱۳، دورهٔ سوم، تابستان و پاییز ۱۳۸۵، ص ۴۹-۸۲.
- «سه صدا، سه رنگ، سه سبک در شعر قیصر امین‌پـور»، محمـود فتـوحی رودمعجنـی، ادب‌پژوهـی، دورهٔ دوم، ش ۵، تابستان و پاییز ۱۳۸۷، ص ۹-۳۰.
- «کاربرد نظریّهٔ روان‌شناسی رنگ ماکس لوشر در نقدوتحلیل شعر فروغ فرّخـزاد»، پژوهش‌هـای زبـان و ادبیّـات فارسی، سال دوم، ش ۲ (پیاپی ۶)، تابستان ۱۳۸۹، ص ۸۹-۹۴.
- «نسبت کاربرد رنگ واژه‌ها با روان‌شناسی شخصیّت در شعر شاملو»، ناصـر نیکوبخـت و سـیّدعلی قاسـم‌زاده، در پرنیان سخن (مقاله‌های پنجمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسـی)، به‌کوشـش کیـوان زارعـی و دیگران، پالیز سخن، تهران ۱۳۹۴، ص ۲۲۱۸-۲۲۳۹.
- «روان‌شناسی رنگ در اشعار هوشنگ ابتهاج براساس آزمایش ماکس لوشر»، زهرا فـرج‌نـژاد فرهنـگ، بهارسـتان سخن، دورهٔ سیزدهم، ش ۳۱، بهار ۱۳۹۵، ص ۱۵۵-۱۸۰.

چارچوب نظری

شعر مقاومت افغانستان

تحوّلات ادبیّات معاصر افغانستان، با کودتای هفتم ثور (اردیبهشـت ۱۳۵۷)، شتاب بیشتری گرفت و بـه‌ویژه با تشکیل نظام کمونیستیِ وابسته به شوروی، که ادبیّات را درخدمت حکومت قرار می‌داد، نـوعی ادبیّـات

ایدئولوژیک در افغانستان شکل گرفت. همراهی و مخالفت شاعران با آن، درواقع، دو جریان متضاد با یکدیگر را شکل داد: ۱) جریان **شعر سوسیالیستی** که طرف‌دار اندیشه و نظام کمونیستی-مارکسیستی بود و شاعرانش به تبلیغ و توصیف رژیم کودتا می‌پرداختند و «شعر را برمبنای تفکّرات آرمان‌گرایانهٔ چپی تحلیل و تفسیر می‌کردند» (اکبری و فضائلی، ص ۶۲)؛ ۲) جریان **شعر مقاومت** که، برخلاف جریان قبلی، برضدّ نظام استعماری و دست‌نشاندهٔ اتّحاد جماهیر شوروی شکل گرفته بود.

به‌گواه تاریخ، در ادبیّات ملّت‌های بی‌دغدغه و آرام، که با فشار دستگاه مستبدّ حاکم یا تهاجم بیگانگان مواجه نبوده‌اند، ادبیّات مقاومت رشدی ندارد. در تاریخ افغانستان نیز، هر زمان که جامعه ازسوی نیروهای بیرونی یا عوامل مستبدّ داخلی تحت فشار قرار گرفته، ادبیّات مقاومت ظهور و بروز یافته‌است (← بصیری، ج ۱، ص ۲۳). این‌چنین است که شعرِ

> شاعرانی که در مخالفت با جریان سیاسی و ادبیِ شعر رئالیسم سوسیالیستی به سرایش می‌پرداختند [و]، درواقع، با خطّ فکری-سیاسی و عملکرد نظامی دولت وقت مخالف بودند و دربرابر هجوم ارتش شوروی به افغانستان تنفّر و مخالفت خود را در لابه‌لای سروده‌های خویش بازتاب می‌دادند، [به] شعر مقاومت معروف گردید. (قویم، ص ۱۲۳)

شاعران داخل افغانستان، که از نزدیک شاهد جنایات و کشتار و ویرانی‌ها بودند، در اشعارشان محتاطانه فضای اختناق را ترسیم و آرزوی پیروزی و رسیدن به آزادی را منعکس می‌کردند و، «ازاین‌روی، بعضی صاحب‌نظران برآن‌اند که این‌گونه شعر برخلاف شعر برون‌مرزی ــ که با آزادی و صراحتِ تمام سروده می‌شد ــ این توفیق اجباری را یافت که پوشیده‌تر، رمزآمیزتر، و درنتیجه هنری‌تر باشد» (واصف‌باختری، ص ۸). همچنین، غالب شاعرانِ مخالف با کمونیسم و مدافع عقاید اسلامی نتوانستند در داخل افغانستان زندگی کنند و به ایران و پاکستان و دیگر کشورها مهاجرت کردند؛ و بدین‌گونه در «شعر مهاجرت» نیز مضمون مقاومت و پایداری برجسته شد. اشعار مقاومتیِ شاعران مهاجر افعان، به‌لحاظ مرتبه و فن، از اشعار مقاومتیِ شاعران داخل افغانستان برتر است (← انوشه و شریعتی، ص ۶۴)، زیرا مهاجران از «فرصت کافی برای شعرگفتن و دانش فنّی و وسیع شعری»، هردو، برخوردارند و سایهٔ سرکوب دولت وقت بر سرشان نیست و می‌توانند آزادانه شعر بگویند. (← همان‌جا)

پس از کودتای هفتم ثور (اردیبهشت) ۱۳۵۷، خلیل‌اللّه خلیلی (شاعر پیش‌کسوت شعر مقاومت) مستزادّ «ای‌وای وطن، وای وطن، وای وطن، وای» و چند قصیدهٔ دیگر را در امریکا سرود؛ که از نخستین نمونه‌های شعر مقاومت و پایداری افغانستان محسوب می‌شود (← واصف‌باختری، ص ۷۷). سیّدابوطالب مظفّری نیز، همچون واصف‌باختری، با وجود انتقادهایی به زندگیِ قبل از کودتای هفتم

ثـور، خلیلـی را طلایـه‌دار شـعر مقاومـت و پایـداری افغانسـتان دانسته‌اسـت (← مظفّـری، ص ۸۷). پس از خلیلی نیز شاعرانی متعهّد همچون عبدالقهّار عاصی، عبدالرّحمان پژواک، عبدالسّـمیع حامـد، پرتونادری و ... اشعاری غالباً نمادین در مخالفت با ظلم و اسـتبداد سـرودند و، بـه‌همّـت آنـان، شـعر مقاومت به یکی از جریان‌های مهمّ ادبی شعر معاصر افغانستان بدل شد.

نگاهی به سبک شعری عبدالقهّار عاصی

قهّار سرودن شعر را از دوران دانشجویی آغاز کرد و، در نیمهٔ دههٔ شصت شمسی، زبـان شـعری‌اش رو به پختگی و کمال نهاد. واژگـان در اشـعار او چنـان رنـگ‌وبـوی محلّـی و بـومی دارنـد کـه گـاه به شرح و توضیح نیاز دارند. نوگرایی زبان، همخوانی و هم‌نشینی آواها، شهامت بیان، انسجام بافتِ واژگانی، قوّت حضور مؤلّفه‌های ساختار زبانی و اسطوره‌ای، و حس‌آمیـزی از ویژگـی‌هـای زبـانی شعر عاصی است (← کبیری، ص ۶۵-۶۶). گاه رگه‌هایی از نگرش عارفانه در شعر او می‌بینیم و زمانی نیز او را شاعری عاشقانه‌سرا می‌یابیم. امّا، بیشتر، قهّار را باید شاعری سیاسی‌ـاجتماعی دانست کـه در خطّ مقاومت و پایداری دربرابر استبداد و تجاوز ایستاد و فریـاد آزادی و عـدالت‌خواهی سـر داد؛ ویژگی‌ای که حتّی در غزلیّاتش نیز مشهود است (← پرتونـادری، ص ۷۱). عاصـی گـاه ربـاعی و ترانـهٔ مقاومت می‌سراید و گاه غزل، قطعه، سپید، و نیمایی. البتّه، مضمون مقاومـت، در اشـعار نیمـایی و سپید او، بیشتر است و با مفاهیم و بینش‌های اسلامی نیز درآمیخته. (← همان، ص ۸۱)

عاصی، پس از ۳۸سـالگی، در ششـم مهـر ۱۳۷۳، در جریـان جنگ‌هـای داخلـی افغانسـتان، در کابل هدف خمپاره قرار گرفت و شهید شد.

نظریّهٔ روان‌شناسی رنگ ماکس لوشر

تأثیرات خاصّ انواع رنگ‌ها بر جسم و روح آدمـی روان‌شناسـان را بـر آن داشته‌اسـت تـا، بـا دقّـت در کاربرد رنگ‌ها، لایه‌های پنهـان شخصـیّت افـراد را بازشناسـند. یونـگ، از بنـام‌ترین متفکّـران و روان‌کاوان قرن بیستم، با باور بـه «نیـروی نمـادین رنـگ‌هـا»، «بیمـارانش را تشـویق می‌کـرد کـه از رنـگ‌هـا در نقّاشی‌هایی استفاده کنند و پیوندی بین ناخودآگاه و خودآگاهشان برقرار سازند». (سان[1] و سان،[2] ص ۵۸)

از نظر جوهانز ایتِن، «شخصیّت هنریِ یک هنرمند با توجّه به جنبهٔ ذهنی رنـگ‌آمیزی‌هـا و فـرم‌هـای آثـارش مشخّص می‌گردد و مطابقت رنگ‌های ذهنی راه طبیعی است به‌طرف شناخت فکر و احساس و عمل افـراد» (ایـتن،

1. Sun, Howard
2. Sun, Dorothy

ص ۵۸). درواقع، هر اثر، خودآگاه و ناخودآگاه، نمایانگر جهان‌بینی آفرینندهٔ آن است. شعر نیز، چون از عواطف و احساسات شاعر سرچشمه می‌گیرد، آینهٔ تمام‌نمای شخصیّت و خصوصیّات روحی‌ـروانیِ او به شمار می‌رود. (← قاسم‌زاده و نیکوبخت، ص ۱۴۸)

از میان پژوهش‌های متعدّد در حوزهٔ روان‌شناسی رنگ‌ها، آزمون هِرمان رورشاخ (روان‌پزشک سوئیسی؛ ۱۸۸۴-۱۹۲۲) و آزمون ماکس لوشر (روان‌درمانگر و استاد دانشگاه سوئیس؛ ۱۹۲۳-۲۰۱۷) شهرت جهانی یافته‌است. سبب شهرت آزمون رنگیِ لوشر سنجش وضعیّت روانیِ فرد براساس ترجیح رنگ‌هاست. در آزمایش لوشر، هر رنگ مستقلاً و بدون مداخلهٔ رنگ‌های دیگر و به دور از دیدِ زیبانگرانه ــ یعنی با نگرش روانی ــ بررسی می‌شود و، در طیّ آن، فرد، از میان هشت برگهٔ رنگی، بنا به علاقهٔ خود، به‌ترتیب رنگ‌ها را برمی‌گزیند و رنگی را که بیش از همه محبوبِ اوست در انتخاب نخست و رنگ کم‌اهمّیّت‌تر یا منفورِ خود را در جایگاه هشتم می‌گذارد. چهار رنگ اصلیِ لوشر (آبی، زرد، قرمز، و سبز) نشان‌دهندهٔ نیازهای اوّلیّهٔ روانی‌اند.

آن چهار رنگ اصلی، در سنجش فردِ برخوردار از سلامت روانی، باید در چهار ردیف نخست یا حدّاقل در پنج ردیف اوّلِ رنگ‌ها قرار بگیرد (← لوشر، ص ۵۰)؛ وگرنه از نارسایی و نقص فیزیولوژی (جسمی) یا روانی فرد نشان دارد. و این نارسایی، هرچقدر جایگاه قرارگرفتن رنگ اصلی به ردیف‌های پایانیِ رنگ‌ها نزدیک‌تر باشد، می‌باید شدیدتر و جدّی‌تر تلقّی شود (← همان‌جا). در آزمون لوشر، چهار رنگ فرعی هم وجود دارد: بنفش (ترکیبی از قرمز و آبی)؛ قهوه‌ای (آمیزه‌ای از زرد، قرمز، و سیاه)؛ خاکستری (که هیچ رنگی ندارد)؛ و سیاه (که درواقع نفی همهٔ رنگ‌هاست).

در آزمون لوشر، پشت هر برگه، یک عدد نوشته شده: «خاکستری: (۰)»، «آبی: (۱)»، «سبز: (۲)»، «قرمز: (۳)»، «زرد: (۴)»، «بنفش: (۵)»، «قهوه‌ای: (۶)»، «سیاه: (۷)». برگه‌ها، براساس علاقهٔ فرد، در یک ردیف، از سمت عدد و از چپ به راست قرار می‌گیرند؛ بدین‌گونه‌که محبوب‌ترین رنگ در جایگاه نخستین برگه و در سمت چپ و رنگی که فرد کمترین علاقه را به آن دارد یا منفورِ اوست در جایگاه هشتمین برگه و در سمت راست قرار می‌گیرد. برگه‌ها، پس از مرتّب‌شدن، دوبه‌دو (زوجی) گروه‌بندی می‌شوند. دو رنگ (زوج اوّل) از سمت چپ با علامت جمع (+)، زوج دوم با علامت ضربدر (×)، زوج سوم با علامت مساوی (=)، و زوج چهارم با علامت تفریق (-) تقسیم‌بندی می‌شوند. بدین‌ترتیب، چهار منطقهٔ دوتایی به دست می‌آید که هریک شامل دو وضعیّت (ترتیب قرارگرفتن رنگ محبوب در مناطق چهارگانه) است و تفسیر کارکردیِ علامت‌ها از این قرار:

۱) **منطقهٔ ترجیح شدیدِ یک رنگ** (مشخّص‌شونده با علامتِ +) نمایانگر اهداف مطلوب یا رفتارِ برخاسته از آن‌هاست و مشتمل بر دو وضعیّت: وضعیّت اوّل حاکی از روشی اساسی است که شخص برای رسیدن به هدفِ خود انتخاب می‌کند؛ وضعیّت دوم نشان‌دهندهٔ هدف واقعیِ اوست.

۲) **منطقهٔ ترجیح عادی** (مشخّص‌شونده با علامتِ ×) مبیّن «وضع واقعی امور» است؛ یعنی وضعیّتی که شخص واقعاً خود را در آن می‌یابد. و این منطقه شامل وضعیّت سوم و چهارم است.

۳) **منطقهٔ بی‌واکنشی و بی‌حسّی به یک رنگ** (مشخّص‌شونده با علامتِ =) که شامل وضعیّت پنجم و ششم و مبیّن احساس نامطلوب به وضع موجود و بی‌علاقگی فرد به آن است.

۴) **منطقهٔ بی‌میلی به یک رنگ یا انزجار از آن** (مشخّص‌شونده با علامتِ -) مشتمل بر وضعیّت هفتم و هشتم است و بیانگر صفات بارز مطرود یا سرکوب‌شده یا مملوّ از اضطراب. (← فرج‌نژادفرهنگ، ص ۱۵۶-۱۵۷)

بدین‌ترتیب، جایگاه قرارگرفتن هر رنگ مشخّص‌کنندهٔ نوع کنش آن رنگ است، زیرا گرایش ذهنی به رنگ‌های مختلف ــ از محبوب‌ترین تا منفورترین ــ نمایانگر واکنش‌های متفاوت روانی است؛ البتّه جنبهٔ نسبی‌بودن آزمون لوشر را نباید از نظر دور داشت، زیرا انسان موجودی است ناشناخته و متغیّر. به‌هرروی، آزمون مزبور، با تحلیل شخصیّت روانیِ افراد و توجّه به مرکز فشار روحی و جسمی، روان‌شناس و پژوهشگر را وامی‌دارد تا کمتر به قضاوت خویش تکیه کند؛ ضمن اینکه سادگی و اعتبار این آزمون نیز درخور توجّه است. (← علوی‌مقدّم و پورشهرام، ص ۸۵)

بررسی رنگ‌های کاربردی لوشر و معنا و اهمّیّت آن‌ها در اشعار قهّار عاصی

در آزمون لوشر، هریک از هشت رنگ (اصلی و فرعی) معنای جسمی و روحی مختصّ خود را دارد که اصطلاحاً «ساختار رنگ» نامیده می‌شود. این معانیْ جنبهٔ عمومی و کلّی دارند و پیام و مفهومشان، در سراسر جهان، برای همگان (زن و مرد، پیر و جوان، باسواد و بی‌سواد، متمدّن و نامتمدّن) یکسان است (← لوشر، ص ۷۳). در این پژوهش، نخست معنا و اهمّیّت هر هشت رنگ، براساس بسامد کاربردِ آن در شعر قهّار عاصی، تبیین و سپس عملکرد شاعر در هر گروهِ رنگی بررسی و تحلیل می‌شود.

قرمز (۳)ــ رنگ و نماد عشق است و، شگفت‌انگیزانه، احساسات و هیجانات عاشقانه را در وجود انسان بیدار می‌سازد. نیز نمایانگر نیروی حیات و فعّالیّت عصبی و غددی و پیام‌آور میل و آرزو و اشتیاق وافر است (← همان، ص ۸۸). قرمز، همچنین، نشان «فداکاری»، «شوریدگی و آشوب»، «خورشید»، «آتش»، و «قدرت و سلطنت» (اسماعیل‌پور، ص ۲۲) است. این رنگ اصلیْ طبیعتی بسیار مثبت دارد و، با ازمیان‌بردن افکار و احساسات منفی، آدمی را به دستیابیِ مُراد و پیروزی وامی‌دارد. شرقی‌ها، مدّت‌ها قبل از به‌قدرت‌رسیدنِ کمونیست‌ها در سال‌های ۱۹۴۰، قرمز را رنگ

خوشبختی می‌دانستند. همچنین، در روسیه، سال‌ها پیش از آنکه قرمز نماد «انقلاب» شود، نشان «غرور ملّی» بود و میدان مرکزیِ مسکو، از زمان ایوان مخوف در قرن شانزدهم، به «میدان سرخ» معروف بوده‌است. (← خواجه‌پور و دیگران، ص ۴۶)

«از نظر معنوی و روحی، قرمز نیروی اراده و شجاعت را تقویت و بر ضعف قلب و بی‌ایمانی غلبه می‌کند» (هائت، ص ۵۳). قرمز نماد اشرافیّت و رنگ لباس‌های سلطنتی است؛ چنان‌که گستردن فرش قرمز نشانهٔ احترام است. در قدیم، این رنگ را مناسب لباس جنگ می‌دانستند و نشان خونی بود که با خشونت ریخته شود. (← دی و تایلور، ص ۱۲)

فردی که رنگ قرمز را در وضعیّت اوّل انتخاب کند علاقه‌مند به زندگی پُرجنب‌وجوش و اموری چون مشارکت در کارها با روحیّه‌ای تهوّرآمیز، رهبری، تلاش خلّاقانه، رشد و توسعه، و یا انجام‌دادن کارهایی بسیار خیال‌بافانه است. (← لوشر، ص ۸۹)

در کلّیّات قهّار عاصی، قرمز در وضعیّت اوّل و پُرکاربردترین رنگ است و در تصویرسازی و نمادپردازی‌های شاعر حضوری برجسته دارد. مثلاً می‌گوید:

تاریخِ من مفهوم تابناکیِ کهسار است/ ای بازتاب **سرخ** تغزّل/ دستان اهرمن به گلویت نمی‌رسد. (عاصی، ص ۷۳۹)

بگو برای غلامان به‌رسم تازه برقصند/ و کارنامهٔ **سرخ** قلمروِ ما را برای مائده‌های نو استعاره کنند. (همان، ص ۷۴۲)

آنان‌که بهر خاطر ارباب‌هایشان/ **قرمزترین** «بلی» به لب خویش داشتند. (همان، ص ۹۰۸)

شاخ سخت و قویِ «مسکو» را پنجه‌های قویِتان بشکست
پشت «کاخ سفید» را لرزاند کاخ **سرخ** از بُن آن‌چنان بشکست

(همان، ص ۵۶۳)

در شعر عاصی، «گل سوری» و «گل سرخ» نماد «شهید» و «شهادت» است:

اگر به‌خاطر **گل‌های سرخ** می‌خوانی/ برون برآی برون/ وگر برای درختان سرو می‌رقصی/ به بام بالا شو/ به زیرِ خانه، صدای جنون نمی‌گنجد. (همان، ص ۸۱۲)

برادران! **گل سوری** از حوالیِ نیسان به باغ، قافله بسته‌ست پابه‌پای مجاهد

(همان، ص ۶۱۵)

و ملّتِ **گل سوری**/ چریک زاد و مجاهد برای آزادی. (همان، ص ۷۴۷)

به زمین‌شورهٔ جان و به خاک‌تودهٔ دل **گل سرخ** پرورانَد غزلِ من و غمِ من

(همان، ص ۳۴۱)

گل سوری به دشت و بانگِ ساری در درختستان ز جنسِ ناله هرکس داشت، با وی هم‌سخن بودم
(همان، ص ۶۱۳)

واژهٔ «خون» (تداعی‌گرِ رنگ سرخ) در شعر عاصی بسامد فراوان دارد و فضای پُرآشوب روزگار شاعر را بازمی‌نمایاند:

باز ملّت **خون**چکان از پای و سر مرده‌هایش را شمارە می‌زند
باز ملّت داغ‌داغ از دستِ غم نسجِ **خونین** کفن برمی‌تند
(همان، ص ۶۳۸)

سال آغازِ به**خون**پیوستنِ خورشید و لبخند و شکوفیدن/ سال صورت‌های چرکین/ سال اندام و بایی/ سال **خون**/ سال جدایی. (همان، ص ۷۲۵)

متن این فاجعه چندان **خون** داشت/ که نسیم/ از گذرگاه به سنگینیِ مرگ پدران/ تلخ و جان‌کاه وزید. (همان، ص ۶۷۳)

ز بدکیش و بدرا[1] حکایت کنیم ز اهریمنِ **خون** شکایت کنیم
(همان، ص ۵۳۷)

به‌حدّی‌که تاریخ نارد به یاد از آن دست **خون**خوارگی و فساد
(همان، ص ۵۴۱)

درمجموع، رنگ قرمز/ سرخ، در کلّیّات قهّار عاصی، ۱۲۰۲ بار به‌کار رفته که ۴۹ بارِ آن عیناً صورت مکتوب واژه و ۱۱۵۳ بار تداعی‌کننده‌هاش است.

جدول ۱ بسامد این رنگ و تداعی‌گرهای آن را در اشعار عاصی نشان می‌دهد.

۱. در اصل، «بدرأی». برای رفع اختلال وزن، به «بدرا» تغییر یافت. ویراستار

جدول ۱ بسامد رنگ قرمز و تداعی‌گرهای آن در کلّیّات قهّار عاصی

مجموعه‌اشعار / رنگ قرمز و تداعی‌گرهای آن	مقامهٔ گل سوری	لالایی برای ملیمه	دیوان عاشقانهٔ باغ	غزل من و غم من	تنها ولی همیشه	از جزیرهٔ خون	از آتش، از ابریشم	سال خون، سال	از باغچه‌های تاریک	از دست‌نویس‌ها	رباعی‌ها	دوبیتی‌ها
قرمز/ سرخ	۱	–	۱۷	۴	۴	۱	۳	۹	۱	۷	–	۲
سرخابه/ سرخکان	–	–	–	–	–	–	–	۱	–	–	۱	–
گل‌سرخ/انار/گل سوری	۷	۶	۱	۶	۵	–	۵	۹	۳	۱۷	۹	۵
لاله/ شقایق/ مرسل	۵	–	–	۱	۲	–	۲	۳	۱	۲	۳	۱
سیب سرخ	–	–	–	–	۱	–	–	۱	–	–	–	–
مرجان/ مرجانی/ یاقوت	۲	–	۲	۱	۲	–	–	۱	–	۳	۲	–
خون/ خونین/ خونابه/ بسمل	۱۸	۴	۴۳	۲۹	۲۳	۴۴	۴۵	۲۷	۲۶	۳۶	۳۴	۱۱
گل/ گلگون/ گلزار/ گلستان/ گلبن	۱۳	۲۵	۶۸	۱۶	۲۲	۶	۱۴	۱۸	۶	۱۹	۵۴	۲۷
شهید/ شهادت	۹	۳	۷	۳	۶	۶	۲۹	۷	۸	۲۳	۴	۳
آتش/ آتشکده/ فانوس/ شراره	۷	۴	۲۲	۱۰	۱۵	۱۱	۲۱	۱۳	۸	۲۸	۱۶	۱۲
دوزخ/ جهنّم	۲	–	۴	۱	۲	۵	۵	۲	۵	۳	۲	–
شراب/ مِی/ جام	۸	۴	۹	۸	۵	–	۷	۶	–	۲	۶	۱
شفق/ غروب/ فلق	–	۲	۲	۱	–	۳	۳	۲	–	۱	–	۲
جگر/ قلب	۱	۱	۵	–	۱	–	۱	۲	–	۳	۱	–
قربانی/ قربانگاه	–	–	–	–	–	–	۲۲	–	–	–	–	–
مجموع	۷۳	۴۹	۱۸۰	۸۰	۸۸	۷۶	۱۵۷	۱۰۱	۵۸	۱۴۴	۱۳۲	۶۴
۱۲۰۲												

سبز (۲)ــ نماد رشد، احساسات، باززایی، امید، باروری (← اسماعیل‌پور، ص ۲۲)، و حدّ واسط آبی و زرد و ترکیبی از آن‌دو، و نیز نشانِ رضایت و آرامش و امیدواری و تلفیق دانش و ایمان دانسته شده‌است (← ایتن، ص ۲۱۸). به‌نظر ماکس لوشر، کسی‌که رنگ سبز را انتخاب می‌کند به اصول و عقایدی تغییرناپذیر باور دارد و می‌خواهد به دیگران پندهای اخلاقی دهد. (← لوشر، ص ۸۵)

در اسلام، رنگ سبز نماد ایمان، توکّل، فناپذیری، ابدیّت، و رستاخیز و محشر است. خداوند نیز در **قرآن** به سبزپوشیِ بهشتیان توجّه داده‌است: ﴿وَ یَلْبَسُونَ ثِیاباً خُضْراً﴾ (الکهف: بخشی از آیهٔ ۳۱)؛ از این‌رو، برخی فقها لباس سبز را، پس از سفید و زرد، از بهترین پوشش‌ها دانسته‌اند. التفات به پوشش سبزرنگ سیرهٔ خاندان نبوّت و امامت نیز بوده‌است (← خواجه‌پور و دیگران، ص ۳۳). سبز، همچنین، نشان سخاوتمندی، عشق، مهربانی، تعادل، و بردباری است.

انتخاب‌کنندگان رنگ سبزْ هردوسوی مثبت و منفی یک معضل را می‌بینند و معمولاً خیر و شرّ اخلاقی را به‌شدّت در نظر دارند و اصلاحگرانی‌اند که به دیگران پند و اندرز می‌دهند. (← دی و تایلور، ص ۷۰-۷۱)

رنگ سبز، در تصویرسازی‌های شعر عاصی، نقشی بسزا دارد؛ برای نمونه:

ای غنچه‌های **سبز**/ من **باغبان** مرسل این فصلم/ وز دست‌های من/ **اردیبهشت**تان/ آغاز می‌شود. (عاصی، ص ۸۱۵)

از آستان فلک می‌درخشد آتش **سبزی** به‌پیشواز بلنداختران، برای مجاهد (همان، ص ۶۱۵)

یا **سبزپوشِ** خلعتِ درویشی!/ زنجیرهای سختِ اسارت را/ از شانه‌های خستهٔ من بردار. (همان، ص ۶۵۷)

بی‌آنکه در تفاهم با بیداد/ زانو زنند/ از ساق‌های خویش/ بر چارراهه‌های شهادت/ **سرسبز** می‌شوند. (همان، ص ۷۳۳)

کبوترهای **سبز جنگلی** در دوردست از من/ سرود **سبز** می‌خواهند/ من آهنگ سفر دارم/ من و غربت/ من و دوری/ خداحافظ گل سوری! (همان، ص ۹۴۵)

رازِ لبانِ **سبزه** انگیزه می‌دهد تا اندام‌های شب‌بو از غنچگی برآید (همان، ص ۶۲۹)

نیست هنگامهٔ **سرسبزیِ** فصلِ **ناجو**[1] دستِ بیدارِ چریکی‌ست که درخشان مانده (همان، ص ۷۱۰)

دریغ عطر پراکندهٔ جوانیِ **باغ**! دریغ لطف دل‌انگیز آسمانیِ **باغ**! (همان، ص ۶۲۲)

براساس جدول ۲، بسامد رنگ سبز، در کلّیّات فهّار عاصی، ۹۸۵ بار است (۱۶۴ بار عیناً خودِ واژه و ۸۲۱ بار تداعی‌گرهای آن).

۱. کاج

جدول ۲ بسامد رنگ سبز و تداعی‌گرهای آن در کلّیّات فهّار عاصی

مجموعه‌اشعار / رنگ سبز و تداعی‌گرهای آن	مقامهٔ گل سوری	لالایی برای ملیمه	دیوان عاشقانهٔ باغ	غزل من و غم من	تنها ولی همیشه	از جزیرهٔ خون	از آتش، از ابریشم	سال خون، سال شهادت	از باغچه‌های تاریک	از دست‌نویس‌ها	رباعی‌ها	دوبیتی‌ها
سبز/ سبزینه/ سبزه/ سرسبزی/ سبزوار	۱۴	۵	۱۳	۱۷	۱۱	–	۱۱	۲۳	۶	۲۶	۲۶	۱۲
زمرّد/ زمرّدین	۱	–	۱	–	–	–	۲	–	–	–	–	–
زنگار	–	–	–	–	–	–	۱	–	–	۱	–	–
چمن	۱	۸	۷	۷	۲	۱	۴	۲	–	۳	۱۰	۲
خضر	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	۱
نازبو/ پیچک/ ریحان/ سپسنبر	۱	–	۲	–	–	–	۱	۱	–	–	–	۱
باغ/ باغچه/ حدیقه	۹	۱۶	۵۶	۳۱	۳۱	۶	۳	۳۳	۳۱	۳۷	۱۸	۵
جنگل/ مزرعه/ راغ	۱۳	۳	۷	۱	۸	–	۲	۹	۲	۹	۷	۱۱
ناجو/ سرو/ صنوبر/شمشاد/ کاج/ نارون/ اکاسی	۶	۱	۲	۷	۵	–	۸	۹	۲	۱۶	۳	۳
بهار/ فروردین/ اردیبهشت/ نوروز	۲۱	۲۳	۲۰	۲۰	۲۹	۴	۲۵	۲۲	۷	۲۷	۵۳	۱۴
علف/ علفزار	۵	–	۵	–	۷	۱	–	۲	–	۹	۱	۱
مرغزار/ شالیزار/ کاریز/ گیاه	–	–	–	۶	۲	۱	۲	۱	–	–	۳	–
بهشت/ جنّت	۱	۴	۱۵	۱	۲	–	۴	۴	۲	۳	۳	۱
مجموع	۷۲	۶۰	۱۲۸	۹۰	۹۷	۱۳	۶۳	۱۰۶	۵۰	۱۳۱	۱۲۴	۵۱
۹۸۵												

آبی (۱)ــ رنگ روشنی، طراوت و تازگی، آرامش، سکوت، تسلیم‌شوندگی، و امید است؛ تأمّل در خود و احساسات خود را موجب می‌شود و، برطبق اصول رنگ‌شناسی، حسّ علوّ مرتبه و ژرف‌اندیشی به بیننده می‌بخشد (← خواجه‌پور و دیگران، ص ۲۳). آبی نماد صلح و آشتی، کمال

آرامش، مابعدالطّبیعه، احساسات دینی، امنیّت، و قداست معنوی است؛ و نیز واجد ماهیّت مثبت و مطبوع (← اسماعیل‌پور، ص ۲۲) و نشان معرفت روحانی و نزدیکی به خداوند. (← باسانو، ص ۵۹)

رنگ آبی نشان‌دهندهٔ حسّ یکپارچگی و تعلّق خاطر است و نیز حدّ و حدودی که شخص در اطراف خود می‌کشد (← لوشر، ص ۷۹). همچنین، نماد روح و روان، حقیقت، اعتماد، عشق و ایثار، تسلیم، و فداکاری است و مظهر ابدیّت بی‌انتها و ارزش‌های پایدار. آبی روشن، چون رنگ دریا و آسمانِ روز است، مظهر سکون و آرامش است و ازحیث نمادین یادآور آب آرام و خلق‌وخوی آرام و طبیعت زنانه و روشنایی (← خواجه‌پور و دیگران، ص ۲۳). امّا، متقابلاً، آبی تیره ــ که رنگ دریا و آسمان شب است ــ سکون و آرامش، بی‌حرکتی و ایستایی، استراحت و آرمیدن، و کاهش فعّالیّت‌های بدنی به همراه دارد.

آبی، خواه خودِ واژه و خواه تداعی‌گرهای آن («کبود»، «آسمان»، «برکه»، «نیلی»، «آب»، «دریا» و ...)، سومین رنگ پُرکاربرد کلّیّات قهّار عاصی است:

زان‌پیش‌تر که وسوسه‌های **کبود** یأس/ دستان آفتابی‌شان را زبون کنند/ بر هم زدند/ صاعقه بر جا گذاشتند. (عاصی، ص ۸۹۱)

دست نامرئی لطفْ اندام بی‌تاب مرا بنواخت/ **آسمان آبیِ** پیشانی‌اش آرامشم بخشید/ وز لبان نازکش آسایشم گل کرد. (همان، ص ۷۷۲)

من امّا نابلد بودم/ گمان **برکه‌های نیلیِ** مهتاب ازش بردم/ فریب **آب** ازش خوردم. (همان، ص ۹۱۷)

یک‌کسی ترکیبی از **آبی** و سبز و آتشی یک‌کسی، کز روشنی، هر شیوه شیوا بایدش
(همان، ص ۷۱۲)

همچون زنی رهاشده از زنجیر/ تاریخ با جامهٔ **کبودِ** گران‌جانی/ در استوای حادثه می‌لرزید. (همان، ص ۵۹۰)

یاد باد آن‌که **آسمان** رنگی در قرینه به‌رنگ **آبی** داشت
جلوهٔ کاذبِ امیدی بود خاطر از خوبی خرابی داشت
(همان، ص ۵۷۵)

باشدکه باز طلعت **دریا** را/ از ماهیان کور تهی یابم. (همان، ص ۶۵۷)

پرندگان صداقت ز بیشه‌های **کبود** برای جفت‌گرفتن سرودها سفتند
(همان، ص ۷۱۷)

مطابق جدول ۳، در کلّیّات قهّار عاصی، رنگ آبی مجموعاً ۷۰۰ بار ــ۳۲ بار عین واژه یـا مترادفـاتش («کبود»، «لاجورد»، «نیلی» و ...) و ۶۶۸ بار نیـز تـداعی‌گرهایش («نیلـوفر»، «آسـمان»، «آب»، «برکـه»، «دریـا» و ...)ــ به کار رفته‌است.

جدول ۳ بسامد رنگ آبی و تداعی‌گرهای آن در کلّیّات قهّار عاصی

رنگ آبی و تداعی‌گرهای آن / مجموعه‌اشعار	مقامهٔ گل سوری	لالایی برای ملیمه	دیوان عاشقانهٔ باغ	غزل من و غم من	تنها ولی همیشه	از جزیرهٔ خون	از آتش، از ابریشم	سال خون، سال شهادت	از باغچه‌های تاریک	از دست‌نویس‌ها	رباعی‌ها	دوبیتی‌ها
آبی	۱	–	۱	–	۱	۱	–	۳	–	۳	۱	–
کبود	۱	–	۲	–	–	۱	–	۲	۳	۳	–	۱
لاجورد	۱	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
نیلی	۱	–	۱	۱	۱	–	–	–	–	۳	–	–
نیلوفری/ نیلوفر	۱	–	۱۵	۱	۲	–	۱	۶	–	۲	۲	۱
پیروزه/ فیروزه	۱	–	–	–	۱	–	–	–	–	–	–	–
آسمانی/ آسمان/ هوا	۴	۶	۱۲	۷	۱۳	۳	۴	۱۵	۷	۸	۴	۳
آب/ آبشار/ چشمه/ رود/ دریا/ حوض/ جوی/ جویبار	۲۹	۱۸	۹۰	۲۴	۵۸	۹	۱۹	۵۷	۱۰	۳۷	۳۴	۳۱
زلال	–	–	۱	–	۱	–	۱	–	–	–	–	–
آینه/ شیشه	۲	۶	۶	۹	۸	۲	۱۳	۱۵	۱	۳	۶	۴
کوثر/ زمزم/ آمو	–	۱	–	۱	۳	–	۳	–	–	–	–	–
باران	۴	۱	۲	۱	۶	۱	–	۶	–	۴	۳	۵
برکه/ تالاب/ مرداب	–	–	–	–	۱	–	۱	۱	۴	۶	۱	–
مجموع	۴۵	۳۲	۱۳۰	۴۴	۹۵	۱۷	۴۲	۱۰۵	۲۵	۶۹	۵۱	۴۵
۷۰۰												

سیاه (۷)ــ نماد غم و اندوه، ترس و دلهره، و ابهام است؛ و گاه یادآور شب، سوگواری، سکوت، و مرگ (← شجاعی، ص ۹۶) و گاهی نیز نمایانگر شرّ و آشوب، راز ناشناخته، ناخودآگاه، و مالیخولیا و وهم (← اسماعیل‌پور، ص ۲۲). سیاه همچنین خنثی‌کنندهٔ خود و بیانگر تسلیم یا انصراف نهایی و ترک علاقه است و البتّه برخوردار از قدرت اثربخشیِ قوی بر هر رنگی (← لوشر، ص ۹۹). در **قرآن**، بیشتر، برای توصیف حالات مشرکان آمده و نماد کفر و گمراهی است. در بسیاری از اجتماعات و گروه‌های مذهبی نیز نماد ریاضت و دوری از تعلّقات مادّی است و رنگی خنثی، راکد و ساکن، فاقد نیروی پویایی و جنب‌وجوش، و مانع هرگونه تحریک روانی و جسمانی. (← خواجه‌پور ودیگران، ص ۵۱)

سیاه، چنانچه در نیمهٔ اوّل آزمون لوشر قرار گیرد (خصوصاً در سه وضعیّت اوّل)، بروز رفتاری جبرانی از نوع افراطی را موجب می‌گردد. هرآن‌که سیاه را در وضعیّت اوّل انتخاب کند، درواقع، می‌خواهد همه‌چیز را نفی کند؛ چون می‌پندارد هیچ‌چیز چنان‌که بایدوشاید نیست. چنین فردی دربرابر سرنوشت قد علم می‌کند و، از خود، رفتاری عجولانه و ناعاقلانه نشان می‌دهد. امّا، چنانچه سیاه انتخاب شخص در وضعیّت دوم باشد، او مایل به نفی هرچیز دیگری است؛ مشروط‌برآنکه این رنگ بتواند واجد تمام صفاتی باشد که رنگ دلخواهِ او در وضعیّت اوّل واجد آن است. مثلاً، چنانچه قرمز در وضعیّت اوّل و سیاه در وضعیّت دوم باشد، می‌توان توقّع داشت برآوردن آرزوهای بزرگ به‌مثابهٔ رفتاری برای جبران کمبودهای او ظاهر می‌شود. (← لوشر، ص ۱۰۰)

سیاه چهارمین رنگ پُرکاربرد در شعر عاصی است:

من و قسمتی **سیاهی** ز خرابه‌های اینجا من و ارغنونِ دردم، من و تلخیِ صدایم

(عاصی، ص ۵۵۹)

آی خاتون **سیه‌**پوش تبار ناجو/ گیسوان خونت/ در کدام آیینه تألیف شدند/ که نبایستی در باد رهاشان بکنی؟ (همان، ص ۶۷۷)

که مفسد رسید و **سیاهی** رسید شب و روزِ تلخ و تباهی رسید

(همان، ص ۵۳۹)

ناکسان بر چارراهی‌ها/ سفرهٔ پُرنعش و گندِ فلسفه‌شان را/ طبل کوبیدند/ کس ز طومار **سیاهشان**/ فال نیکویی بهش نگرفت. (همان، ص ۷۲۶)

همـــه کلّـــه‌ها خشـــک و دل‌هـــا **ســـیاه** همـــه ســـینه‌ها گَنـــده و کینـــه‌گـــاه
(عاصی، ص ۵۴۰)

به‌خاطر غمِ بسیار و شادمانیِ کم/ به‌خاطر شب و روز **سیاه** بی‌هنـری/ بی‌شـعری/ بیـا کـه گریـه کنـیم.
(همان، ص ۲۵۸)

دیوی **سیاه**/ شهزادهٔ سرود و ستایش را/ در بند کرده‌است/ مگذار! (همان، ص ۶۵۷)

بـــــاز دیوانـــــه‌های زنجیـــــری ز آن‌ســـوی آب‌هـــای شـــورِ **ســـیه**
مـــــی‌فرســـــتند اجیرهاشـــــان را ســـوی ایـــن ســـرزمین پـــاک‌تبـــه
(همان، ص ۵۶۰)

بـــاز اینـــک **ســـیاه**چـــال و ســـقوط ملّـــت و آســـتان بربـــادی[1]
خـــونِ مـــا را بـــه خـــاک مـــی‌ســـپرَد آی تـــــــــــاریخ، آی آزادی
(همان، ص ۵۶۱)

قتّال شهر من/ مجموعهٔ **سیاهی** و سرنیزه است/ خون‌خوارهٔ هزار دَم کشتن/ دیوانهٔ هزار سر مـرگ اسـت.
(همان، ص ۵۸۵)

جدولِ ۴ بسامد رنگ سیاه را در شعر عاصی نشان می‌دهد؛ بدین‌شرح که، از مجموعِ ۶۳۵ بار، ۸۴ بار عیناً خودِ واژه و ۵۵۱ بار نیز تداعی‌گرهای آن آمده‌است.

۱. نابودی

جدول ۴ بسامد رنگ سیاه و تداعی‌گرهای آن در کلّیّات فهّار عاصی

مجموعه‌اشعار / رنگ سیاه و تداعی‌گرهای آن	مقامهٔ گل سوری	لالایی برای ملیمه	دیوان عاشقانهٔ باغ	غزل من و غم من	تنها ولی همیشه	از جزیرهٔ خون	از آتش، از ابریشم	سال خون، سال شهادت	از باغچه‌های تاریک	از دست‌نویس‌ها	ریاعی‌ها	دوبیتی‌ها
سیاه/سیه/ سیاهی	۶	۴	۱۲	۴	۹	۱۰	۸	۸	۵	۸	۷	۳
ظلمت/ تیره	–	–	۲	–	۲	۱	۳	۲	۲	–	۳	–
تاریک/ تاریکی	۱	–	۲	۱۲	۳	۱	۷	۸	۵۳	۲	۲	–
شب/ شام	۲۰	۱۴	۴۷	۳۱	۱۵	۸	۱۸	۲۴	۱۷	۱۵	۳۴	۲۴
زلف/ گیسو/ مو	۸	۱	۱۷	۱۰	۱۱	–	۵	۱۰	۲	۱۱	۸	۵
گور/ گورستان	۱	–	۱۰	۳	۴	۳	۲	۹	۶	۸	۸	۲
مشک/ مشکین	–	–	–	–	۱	–	–	–	–	–	–	–
زنگی	۱	–	۲	–	۳	–	۱	–	–	۱	–	–
قیر	۱	–	۱	–	–	–	–	–	۱	۱	–	–
سرمه	–	–	–	۱	–	–	–	–	–	۱	–	–
زاغ/ زغن/ کلاغ	۵	۱	۲	–	۲	–	–	–	–	–	۱	–
جغد/ خفّاش	–	۱	۵	–	۱	۱	–	–	–	–	–	–
مجموع	۴۳	۲۱	۱۰۰	۶۱	۵۱	۲۴	۴۴	۶۱	۸۶	۴۷	۶۳	۳۴
۶۳۵												

قهوه‌ای (۶)ــ رنگ خاک است و یادآور کالبد و زمین؛ همچنین رسانندهٔ مفاهیمی چون متانت، فروتنی و خاکساری، استحکام و سخت‌کوشی، یاریگری؛ و گاه نیز نماد رویش و تکامل (← شجاعی، ص ۱۰۰). قهوه‌ای، خالی از هرگونه رنگ‌وبوی خشونت، در جستجوی صلح است و

محرّک حسّ قدرت و اطمینان و نیز موجد حسّ غم و انزوا. همچنین، معمولاً بیانگر جسمانی‌بودن، زمینی‌بودن، متفاوت‌بودن، و گاه نیز پیچیدگی است. (← قاسمی، ص ۲۸۳)

قهوه‌ای، اگر در منطقهٔ «بی‌واکنشی و بی‌حسّی» قرار گیرد، نشان‌دهندهٔ وضعیّت حسّی و جسمانیِ سالم است؛ زیرا بدن سالم و مراقبت‌شده کمتر توجّه صاحب خود را جلب می‌کند؛ وگرنه، اگر بیماری یا درد و ناراحتیِ جسمانی پیش آید، قهوه‌ای شروع به حرکت به‌سوی اوّلین ردیف‌های رنگ می‌کند. (← لوشر، ص ۹۷-۹۸)

پنجمین رنگ کاربردی لوشر، در اشعار قهّار عاصی، قهوه‌ای است و البتّه هیچ‌گاه لفظاً و عیناً به کار نرفته بلکه صرفاً تداعی‌گرهای آن آمده:

من خاکی‌ام/ شکنجه‌شده/ خسته/ او آتشین و عاصی و تابنده. (عاصی، ص ۷۵۷)

مـــده پـــای بیگانـــه را ره بـــه خـــاک　　رهِ دشـــــمنانِ وطـــــن را مپـــــاک
مســـاز از چمـــن‌خـــاک‌تـــوده مغـــاک　　ازیـــن‌بیشـــتر ســـینه‌اش را مچـــاک
مشـــور آتشـــی را کـــه صـــدگانه اســـت　　خبـــر دار! بیگانـــه بیگانـــه اســـت
(همان، ص ۵۵۱)

دلِ من جزیرهٔ متروکی‌ست/ دورافتاده‌ای از آبادان/ کوچک/ امّا/ پایتختی از عشق. (همان، ص ۸۲۰)

گفتی/ شهزاده‌ای/ منظومـهٔ بلنـدِ جـوانی را/ از خـاک بـا زبـانِ مطلّایـش/ ... بـه باغچـه‌ای می‌خوانـد! (همان، ص ۷۵۰)

در ایـــن خـــاک بســـیار بیگانـــه‌هـــا　　فشـــاندند تخـــم جـــدال و جفـــا
(همان، ص ۵۴۸)

دستانِ بی‌تفاوت نامرئی/ بر بازوان چوبیِ وابسته/ در کارزار تاب نمی‌آرد/ امّا تو جاودانه بخواهی مانـد/ فرهنگِ من! (همان، ص ۷۳۸)

بگو به خاک‌فروش/ که دست از سرِ این خاک‌توده بردارد. (همان، ص ۶۰۰)

می‌ســـپارند زنده‌زنـــده بـــه خـــاک　　ملّتـــی را بـــه‌پـــای بربـــادیش
(همان، ص ۵۶۰)

مطابق جدول ۵، بسامد کاربرد لفظ قهوه‌ای در شعر عاصی صفر و امّا بسامد تـداعی‌گرهای آن ۲۱۸ بار است.

جدول ۵ بسامد رنگ قهوه‌ای و تداعی‌گرهای آن در کلّیّات قهّار عاصی

مجموعه اشعار / رنگ قهوه‌ای و تداعی‌گرهای آن	مقامهٔ گل سوری	لالایی برای ملیمه	دیوان عاشقانهٔ باغ	غزل من و غم من	تنها ولی همیشه	از جزیرهٔ خون	از آتش، از ابریشم	سال خون، سال شهادت	از باغچه‌های تاریک	از دست‌نویس‌ها	رباعی‌ها	دوبیتی‌ها
قهوه ای/ قهوه	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
سرب/ سربی/ سربین/ مذاب	–	–	–	۱	۳	–	۱	–	۱	–	–	–
فولاد/ پولاد/ آهن/ آهنین	۲	–	۲	–	۲	۲	–	۲	–	۱	–	۱
زمین/ جزیره	۱	۱	۱	۲	۲	۱	۳	۱	–	۱	–	۱
خاک/ کلوخ	۹	۵	۱۵	۶	۱۸	۴۰	۸	۱۱	۵	۱۵	۱۴	۶
سیل/ سیلاب	۱	–	۲	–	۲	۱	–	–	–	۲	۲	–
گِل	۱	–	۱	–	۱	–	–	–	–	–	–	–
خرما	–	–	–	–	–	–	–	–	–	۱	–	–
تاک	–	–	۱	۱	–	–	–	۱	۱	–	–	–
بلوط	۱	–	۲	۱	۳	–	۱	۱	۱	۲	۳	–
زنگ	–	–	–	۱	–	–	–	–	–	–	–	–
مجموع	۱۵	۶	۲۴	۱۲	۳۱	۴۴	۱۳	۱۶	۸	۲۲	۱۹	۸
۲۱۸												

خاکستری (۰)ــ رنگی است میان دو نهایت: «سیاه» و «سفید»؛ و می‌تواند رنگ‌مایهٔ هر رنگ دیگری را نیز دریافت کند. غالباً دالّ بر احساس گوشه‌نشینی، مسئولیّت‌گریزی، ابهام، بی‌خیالی و یکسان‌انگاری، غم و دل‌تنگی، سکوت، و نیز نوعی تشویش و اضطراب است (← شجاعی، ص ۸۳). این رنگِ خنثی متعادل، موزون، یکسان‌انگار و بی‌روح، و نیز خوگیر با ناهمگون‌ترین تضادهاست. درواقع، نه قاطعیّت سیاه را دارد و نه شفّافیّت سفید را؛ و همه‌چیز را در خود محو می‌کند. خاکستری، همانند دو رنگ سیاه و سفید، به‌سبب حضور نداشتن در طیف رنگیِ رنگین‌کمان، «رنگ» نامیده نمی‌شود بلکه به آن نیز عنوان «بی‌رنگ‌ها» داده شده‌است. (← خواجه‌پور و دیگران، ص ۵۲)

خاکستری رنگی «کاملاً آزاد از هر محرّک یا گرایش روانی بوده و خنثی است؛ نه عینی است و نه ذهنی، نه اضطراب‌آفرین و نه آرامش‌بخش. و فاقد حیطه و قلمرو بوده و فقط یک مرز است». (لوشر، ص ۷۴)

خاکستری ششمین رنگ پرکاربرد در اشعار عاصی است؛ ازجمله این شعرها:

بوسنی در زخم می‌زند پهلو/ ز الجزایر غم می‌کند سوسو/ از فلسطین خون می‌رود هرسو/ از دیارِ من **دود** و **خاکستر**/ های پیغمبر! های پیغمبر! (عاصی، ص ۶۴۳)

حجره‌های جلدشان **خاکستری**/ نومید از هر روزِ آینده/ پنجهٔ کابوس فقر/ اندامشان را/ رنجه می‌دارد. (همان، ص ۶۹۸)

خاکستری ماند بر جای از باغ وز آشیانه زاری و لابه
(همان، ص ۲۵۶)

یا حضرت شهامت و دلداری/ ویرانم/ با خون نسل آتش و **خاکستر**/ از کلبه‌های سوخته می‌آیم. (همان، ص ۶۵۶)

چون سرزمینم پیکرش دررفته از پا و سرش یک‌چندپس، **خاکسترش** هم می‌نیابی این‌چنین
(همان، ص ۶۲۷)

براساس جدول ۶، در اشعار عاصی، ۱۹ بار لفظ خاکستری و ۱۹۰ بار نیز تداعی‌گرهای آن به کار رفته‌است.

جدول ۶ بسامد رنگ خاکستری و تداعی‌گرهای آن در کلّیّات قهّار عاصی

مجموعه‌اشعار / رنگ خاکستری و تداعی‌گرهای آن	مقامهٔ گل سوری	لالایی برای ملیمه	دیوان عاشقانهٔ باغ	غزل من و غم من	تنها ولی همیشه	از جزیرهٔ خون	از آتش، از ابریشم	سال خون، سال شهادت	از باغچه‌های تاریک	از دست‌نویس‌ها	رباعی‌ها	دوبیتی‌ها
قهوه ای/ قهوه	–	۱	۲	–	–	–	۱	–	–	۱	–	–
خاکستر	–	۱	۱	۲	۱	–	۳	–	۱	۱	۱	۳
ابر	۴	–	–	۱	۲	–	–	۲	۱	۱	۴	–
سایه	۱	۱	۴	۵	۵	–	۳	۳	۱	۵	۵	۱
کوه/ کوهسار	۱۲	۵	۱۵	۸	۳۳	–	۷	۸	۲	۲۴	۱۰	۷
دود	–	–	۱	۱	۳	–	۱	۱	۱	۱	–	۱
مجموع	۱۷	۸	۲۳	۱۷	۴۴	–	۱۵	۱۴	۶	۳۳	۲۰	۱۲
۲۰۹												

زرد (۴)ــ یادآور شروع دوباره و بهار و امید و آرزوهای شیرین و، از نظر روان‌شناسی، نشاط‌آور است. زرد با فهم و دانایی در پیوند و نشان دانش و معرفت است. در گنبدهای طلاییِ مساجد بیزانس و نیز زمینه و طرح نقّاشی استادان قدیم و پیش‌کسوت، زرد نماد نور و خورشید بوده‌است و نماد پادشاهی و سلطنت و آخرت و شگفتی. بهترین مصداق کاربرد آن را هاله‌ای طلایی می‌دانند که هیکل مقدّسین را منوّر می‌ساخت. (← ایتن، ص ۲۱۰)

گفته‌اند «زندگانی، در فضای زردفام، انسان را بسیار فعّال و پُرحرارت می‌کند؛ [... و زرد] رنگ بی‌خوابی، بیداری، هیجان، اضطراب، و تلاطم فکری است» (آیت‌اللّهی، ص ۱۵۱). زرد در آزمون لوشر روشن‌ترین رنگ است و، همچون قرمز، افزایش فشار خون و ضربان نبض را موجب می‌شود. صفات اصلی‌اش روشنی، درخشش، و شادمانی زودگذر است. انتخاب‌کنندهٔ زرد می‌خواهد مورد احترام دیگران باشد؛ او هرگز آرام و قرار ندارد و، برای رسیدن به اهوای بلندپروازانهٔ خود، به محیط بیرونی‌اش فشار می‌آورَد. (← لوشر، ص ۹۲-۹۳)

هفتمین رنگ کاربردی لوشر، در شعر **قهّار عاصی** (در تصویرسازی‌ها و نمادپردازی‌های آن)، زرد است:

و چراغی که سزاوار دمیدن می‌شد/ در تب **زرد** سیاست پوسید. (عاصی، ص ۶۷۷)

طبل می‌کوبند سرخ و نغمه می‌خوانند **زرد** مرگ را از پرده‌رنگارنگ مضمون می‌کشند
(همان، ص ۳۴۸)

ز بهار بی‌بروبار و نسیم تلخ، اینجا همه **زرد زرد** گشته، همه زار و زار رفته
(همان، ص ۳۴۹)

پاییز در ترانه نمی‌گنجد/ ورنه/ امسال فصل دوزخیِ صبرم/ بسیار دردناک/ بیداد می‌کند. (همان، ص ۵۹۴)

به من عرضه کن آن **طلایی** گلاب که بسیار سردیم و بی‌حد خراب
(همان، ص ۶۳۲)

و خواب‌های **طلایی**/ فضای خانهٔ دلگیر و تنگ و سردِ ورا/ لطیف و دیدنی و خوش‌گوار/ آذین کرد. (همان، ص ۷۹۵)

مزار من!/ وطنِ خواب‌های **زرّینم!**/ تو تا به رقص برآیی و آتش افروزی/ مرا و عشق مرا/ کوچیان جلگه‌نشین/ به ملک‌های جدایی/ برای خاطرهٔ بازگشت سنبله‌ها/ به ملک‌های جدایی/ ترانه می‌سازند. (همان، ص ۸۰۱)

آنک فتاده برگ **زرد** از باغ بر روی زمین آنک جوانیِ چمن ازدست‌رفته و آتشین
(همان، ص ۶۲۷)

برحسب جدول ۷، در شعر عاصی، ۱۰ بار عیناً لفظ زرد و ۹۴ بار نیز تداعی‌گرهای آن آمده‌است.

جدول ۷ بسامد رنگ زرد و تداعی‌گرهای آن در کلّیّات قهّار عاصی

مجموعه‌اشعار / رنگ زرد و تداعی‌گرهای آن	مقامهٔ گل سوری	لالایی برای ملیمه	دیوان عاشقانهٔ باغ	غزل من و غم من	تنها ولی همیشه	از جزیرهٔ خون	از آتش، از ابریشم	سال خون، سال شهادت	از باغچه‌های تاریک	از دست‌نویس‌ها	رباعی‌ها	دوبیتی‌ها
زرد	–	–	–	۴	–	–	۲	۲	–	۱	–	۱
زر/ زرنگار/ طلا/ طلایی/ مطلّا/ زرّین	۲	–	۱۰	۳	۱	–	۳	۴	–	۱	۲	۳
پاییز/ خزان	۸	–	۱	۴	۹	۳	۶	۵	–	۱	۷	–
شهد/ عسل/ انگبین	۲	–	۱	۲	۱	–	۳	۱	–	۱	–	۱
زعفرانی/ زعفران	–	–	–	۱	–	–	–	–	–	–	–	–
کاه/ کَهْ	–	–	–	–	–	–	–	۱	۱	۲	–	–
گنج/ خزانه	–	–	۱	–	–	–	–	۱	–	۱	–	–
مجموع	۱۲	–	۱۳	۱۴	۱۱	۳	۱۴	۱۵	۱	۷	۹	۵
۱۰۳												

بنفش (۵)ــ ترکیبی است از دو رنگ آبی و قرمز که، در آن، تندی قرمز، به‌واسطهٔ آرامش و طبع سرد و خنکِ آبی، فروکش کرده و بیننده را به آرامش و رهایی می‌خوانَد. بنفش را رنگ عرفان و معنویّت، عظمت و اقتدار، تفکّر، آرامش، خیال‌پردازی، و گاه سوگواری دانسته‌اند و نیز مصداق الهام‌بخشی و تطهیرکنندگی افکار و احساسات (← شجاعی، ص ۸۲-۸۳). همچنین، رسانندهٔ مفاهیمی چون سردی، کناره‌گیری و انزواطلبی، و بی‌طرفی است و کنایه از خون و غم و تسلیم (← خواجه‌پور و دیگران، ص ۲۷). نیروی رنگ بنفش توجّه بیننده را به روح و روان خود و تقویت خرد معطوف می‌سازد که حاصلش افزایش استعداد و خلّاقیّت است. درمجموع، بنفش را رنگی سرد می‌توان دانست. پوشیدن لباس بنفش، به فرد، حسّ «احترام به خود، وقار، و عزّت نفس می‌بخشد» (سان و

سـان، ص ۱۳۲). از دیدگاه روان‌شناسی نیز بنفش و ارغوانی، که یادآور رنگ بنفش است، تداعی‌کنندهٔ معنویّت و آرامش و تقویت‌کنندهٔ افکار است. (← دی و تایلور، ص ۹۰-۹۱)

قرارگرفتن بنفش در وضعیّت هشتم به‌این‌معناست که آرزوی داشتنِ صمیمیّتی معنوی و روحـی و غیر جسمانی با فردی دیگر رد یا سرکوب شده‌است و، بنابراین، شخص مایل نمی‌شود کـه خـود را عمیقاً به دوستی و رابطه‌ای (اعمّ از شخصی یا شغلی) متعهّد سازد؛ مگرآنکه دقیقـاً از چنـدوچون آن و نیز از مسؤلیّت‌های خود و عواقبِش آگاه شود. (← لوشر، ص ۹۶-۹۷)

بنفش و تداعی‌گرهای آن («ارغـوان» و ...)، در شـعر عاصـی، کمتـرین کـاربرد را دارنـد. اینـک، شواهدی از آن:

کبـــوترانِ نگـــاهِ تـــو بی‌دریـــغ و دروغ کشـــــانده‌اند مـــرا جانـــب هـــوای **بـــنفش**
(عاصی، ص ۷۱۷)

اگرکه درد نبود/ مرا/ چراغ مرا/ تعارفاتِ **بنفشینه** می‌کشید به خویش. (همان، ص ۷۸۶)

چرا/ هوای سبز شکوفاندن بلندی‌ها/ به‌گفتهٔ آنان/ حریم پنجره‌ات را/ **بنفشه** خواهـد بسـت/ و عاشـقان، همه، با یک سرود می‌خوانند:/ «همین‌دم از وطنِ نور و سبزه می‌آییم». (همان، ص ۷۹۲)

تا دامنِ **بنفشِ** نگاهت را/ گردی به رهگذار نیفشاندی/ از اشتیاق/ باغ برانگیزم. (همان، ص ۸۱۴)

بـادِ ویرانـی وزیـد و بـاغ در مـاتم نشسـت نسترن در خون فتاد و **ارغـوان** بـر بـاد رفـت
(همان، ص ۵۷۹)

جدول ۸، بسامد کاربرد رنگ بنفش (۲۳ بار لفظاً) و تداعی‌گرهای آن را (۲۱ بـار) در اشعار عاصی نشان می‌دهد.

جدول ۸ بسامد رنگ بنفش و تداعی‌گرهای آن در کلّیّات فهّار عاصی

مجموعه‌اشعار / رنگ بنفش و تداعی‌گرهای آن	مقامهٔ گل سوری	لالایی برای ملیمه	دیوان عاشقانهٔ باغ	غزل من و غم من	تنها ولی همیشه	از جزیرهٔ خون	از آتش، از ابریشم	سال خون، سال شهادت	از باغچه‌های تاریک	از دست‌نویس‌ها	رباعی‌ها	دوبیتی‌ها
بنفش/ بنفشینه/ بنفشه	۱	۳	۵	۱	۳	–	–	۵	۱	۱	۳	–
ارغوانی/ ارغوان/ ارغوانزار	۲	۱	۱	۱	–	۱	۱	–	–	۳	۱	۲
شب‌بو	۲	–	۱	–	–	–	۱	۱	–	–	–	۱
گل شبنم	–	–	–	۱	–	–	–	–	–	–	–	–
گون	–	–	۱	–	–	–	–	–	–	–	–	–
مجموع	۵	۴	۸	۳	۳	۱	۲	۶	۱	۴	۴	۳
۴۴												

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، در روش لوشر، نخست هشت رنگ، برحسب میزان کاربرد و فراوانیِ بسامد، در یک ردیف می‌آیند و سپس دوتایی گروه‌بندی می‌شوند؛ توضیح‌آنکه دو رنگی که از نگاه مخاطب بیشترین میزان ارجحیّت را دارند، و با علامتِ + مشخّص می‌شوند، در ردیف و جایگاهِ نخست قرار می‌گیرند که درواقع بیانگر «گرایش و تمایل فرد» است به آن‌دو. دو رنگِ قرارگیرنده در جایگاه دوم، که با علامتِ × می‌آیند، بیانگر «وضع واقعی و هدف مورد نظر» فرد است؛ یعنی وضعیّتی که شخص حقیقتاً خود را در آن می‌یابد و نیز رفتاری که زاییدهٔ موقعیّت فعلیِ اوست. و امّا دو رنگِ نشسته در مکان سوم، که با علامتِ = مشخّص می‌شوند، مبیّن «اهمّیّت‌ندادن» شخص است به آن‌دو؛ بدین‌معنی‌که صفات خاصّ این گروه نه مردود و نه دلخواه بلکه علی‌السّویّه است. و سرانجام دو رنگِ جای‌گرفته در گروه چهارم (آخر) بیانگر «عدم تمایل» یا «گریزِ» فرد از آن‌هاست و «غیر دلخواه» و طردشده محسوب و با علامتِ - نشان داده می‌شوند. (← لوشر، ص ۳۲-۳۵)

با اعمال گروه‌بندی مزبور در شعرهای عبدالقهّار عاصی، درصد و فراوانی کاربرد هر هشت رنگ آزمون لوشر در کلّیّات اشعار شاعر مشخّص شد؛ جدول ۹ مبیّن آن است.

جدول ۹ بسامد فراوانی هشت رنگ آزمون لوشر در کلّیّات قهّار عاصی

رنگ	قرمز	سبز	آبی	سیاه	قهوه‌ای	خاکستری	زرد	بنفش	جمع
فراوانی	۱۲۰۲	۹۸۵	۷۰۰	۶۳۵	۲۱۸	۲۰۹	۱۰۴	۴۴	۴۰۹۷
درصد	۲۹	۲۴	۱۷	۱۶	۵	۵	۳	۱	۱۰۰

هرچند در روش کاربردیِ ماکس لوشر آزمون‌دهنده، پس از انتخابِ نخست (انتخاب گروه‌های رنگی)، با فاصلهٔ تقریبیِ نیم‌ساعت ملزم به انتخابی دیگر (انتخاب دوم) نیز هست، در این پژوهش، به‌سبب ناممکن‌بودن انتخاب دوم، همان گروه اوّل دوباره چیده می‌شود و بدین‌ترتیب چیدمان رنگ‌ها نیز مطابق جدول ۱۰ خواهد بود.

جدول ۱۰ چیدمان هشت رنگ آزمون لوشر در کلّیّات قهّار عاصی

قرمز (۳)	سبز (۲)	آبی (۱)	سیاه (۷)	قهوه‌ای (۶)	خاکستری (۰)	زرد (۴)	بنفش (۵)
قرمز (۳)	سبز (۲)	آبی (۱)	سیاه (۷)	قهوه‌ای (۶)	خاکستری (۰)	زرد (۴)	بنفش (۵)

با درنظرداشتن ترکیب رنگ‌های جدول مزبور، این چهار زوج را خواهیم داشت:

+۲ +۳ | ×۷ ×۱ | =۰ =۶ | -۵ -۴

درادامه، هریک از زوج‌ها جداگانه بررسی و عملکرد قهّار عاصی در گزینش رنگ‌ها در اشعارش، در هر گروه، تحلیل می‌شود.

تحلیل وضعیّت و عملکرد قهّار عاصی در هریک از گروه‌های چهارگانهٔ آزمون رنگ لوشر

تحلیل وضعیّت و عملکرد عاصی در گروه نخست: ۳+ ۲+ (قرمز+سبز)

انتخاب قرمز (۳+) بدین‌معناست که فردْ فعّال و باروحیّه و در مسیر کامیابی و پیروزی است و می‌خواهد زندگی پربار و بی‌نقصی داشته باشد. (← لوشر، ص ۱۴۶)

انتخاب سبز (۲+) مبیّن آن است که فرد به‌رغم رویارویی با وضعیّت دشوار می‌کوشد، با قدرت تصمیم‌گیری و اراده، موقعیّت خود را محکم و استقلال عملش را حفظ کند؛ همچنین می‌خواهد بر مخالفت‌ها غلبه کند تا دیگران به ارزش او پی ببرند. (← لوشر، ص ۱۴۴)

انتخاب **قرمز+سبز (۳+۲+)** یعنی زوج «قرمز+سبز» در گروه اوّل (گرایش و تمایل) نمایانگر آن است که فرد به‌دنبال کسب موفّقیّت است و اهدافش را با شدّت‌وحدّت دنبال می‌کند و از آن‌ها دور نمی‌شود و می‌خواهد، با کامیابی‌اش، از احترام‌واعتباری خاص درنزد مردم برخوردار شود. (← همان، ص ۱۴۵-۱۴۷)

تحلیل وضعیّت و عملکرد عاصی در گروه دوم: ۱ × ۷× (آبی + سیاه)

انتخاب آبی (۱×) بدین‌معناست که فرد، در رویارویی با دوستان و نزدیکانش، عملکردی آرامش‌آمیز دارد و دوست دارد در ارتباطاتش با آن‌ها احساس راحتی و آسایش کند. (← همان، ص ۱۵۸)

انتخاب سیاه (۷×) نشان کشمکش درونی و ناخوشنودی فرد است و اینکه وضع موجود را برخلاف میل خود و بسیار طاقت‌فرسا می‌بیند امّا، بااین‌حال، اجازه نمی‌دهد هیچ‌چیز در افکارِ او تأثیر منفی بگذارد. (← همان، ص ۱۵۳)

انتخاب **آبی × سیاه (۱×۷×)** یعنی زوج «آبی+سیاه» در گروه دوم (وضع واقعی و هدف مورد نظر امور)، ازدیدگاه لوشر، به‌این‌معناست که شخصْ نیازمند صلح‌وصفا و آرامش و مصاحبتی گرم و صمیمانه است و، اگر این خواسته‌اش برآورده نشود، امکان آن هست که از اطرافیانش دوری کند. (← همان، ص ۱۵۹-۱۶۷)

تحلیل وضعیّت و عملکرد عاصی در گروه سوم: ۶= + ۰ = (قهوه‌ای + خاکستری)

انتخاب **قهوه‌ای (۶=)** بدین‌معناست که فرد نیازی برآورده‌نشده به معاشرت و دوستی با افرادی هم‌سطح و هم‌فکر خود دارد؛ و از افراد عادی کناره‌گیری می‌کند و خواستار احترام از جانب دیگران است. (← همان، ص ۲۲۰)

انتخاب **خاکستری (۰=)** این معنا را می‌رساند که فردْ «مایل به مشارکت در کارها و همکاری با دیگران است ولی برای کاستن از اضطرابش می‌کوشد تا، دربرابر کشمکش‌های درونی و اختلالات روحی، از خودش دفاع کند». (همان، ص ۱۶۹)

انتخاب **قهوه‌ای= خاکستری (۶=+۰=)**، یعنی زوجِ «قهوه‌ای+خاکستری»، در گروه سوم بدین‌معناست که فرد مایل به بروز احساسات و هیجانات خود است و دوست دارد زندگی‌اش

همراه با عشق و علاقه باشد و از آن لذّت ببرد و از تضاد نیز دوری کند. همچنین می‌کوشد، به‌منزلهٔ فردی استثنایی، به او احترام بگذارند. (← همان، ص ۱۷۰-۱۷۹)

تحلیل وضعیّت و عملکرد عاصی درگروه چهارم (آخر): ۴- + ۵- (زرد+بنفش)

انتخاب زرد (۴-) مبیّن آن است که فشارهای روحیِ ناشی از ناامیدی موجب اضطراب فرد شده‌است و آرزوهای برآورده‌نشده نیز موجب تردید و نگرانی‌اش. او نیاز دارد احساس آرامش و امنیّت کند امّا می‌ترسد وجودش نادیده گرفته شود یا موقعیّت و اعتبارش را از دست بدهد. طرز تلقّی منفی‌اش در تردید از بهبودی اوضاع آینده نیز او را به عنوان‌کردن درخواست‌های مبالغه‌آمیز و ردّ هرگونه سازش منطقی سوق می‌دهد. خلاصه، بدبینی‌ای برخاسته از اضطراب و ترسْ وجودش را فراگرفته‌است. (← همان، ص ۲۰۷)

انتخاب بنفش (۵-) نمایانگر آن است که فرد

> از خوش‌سلیقه‌بودن، دلپذیر بودن، و حسّاس‌بودن لذّت می‌برد ولی دیدگاه انتقادیِ خودش را حفظ می‌کند و فقط تحت‌الشّعاع مواردی قرارمی‌گیرد که واقعاً اصیل و یکپارچه باشند؛ لذا کنترلی شدید و بسیار مراقبت‌آمیز را در روابط عاطفی خود به کار می‌برد تا دقیقاً بداند که در چه وضعی قرار دارد. (همان، ص ۲۱۴)

انتخاب زرد(۴-)ـبنفش(۴-) یا، به‌عبارتی، قرارگرفتن زوجِ «زرد+بنفش» در وضعیّت چهارم (آخر) به‌این‌معناست که ناامیدیِ فرد منجر شده‌است به کناره‌گیری‌اش از دیگران و پناه‌بردن به خویش؛ توضیح‌آنکه او شوروشوق ذاتی و طبیعت خیال‌پرور خود را سرکوب می‌کند زیرا می‌ترسد که، اگر یکی از خواسته‌های خود را عملی کند، اختیار از کف بدهد. (← همان، ص ۲۱۱)

نتیجه

براساس نظریّهٔ «روان‌شناسی رنگِ» ماکس لوشر، اوّلین رنگ انتخابیِ شاعر نمایانگر هنجارها و ناهنجارهای ذهن اوست. رنگ سرخ (انتخاب اوّلِ قهّار عاصی در اشعارش) نماد «مرگ و زندگی» است: مرگ با شعله‌های سوزان و گدازان که همه‌چیز را در خود ذوب می‌کند و از بین می‌برد و زندگی با تب‌وتاب و التهابی پُرسوز که شور عشق و شوق در دل می‌ریزد؛ رنگی حاکی از شهادت و قیام و مبارزه.

عاصی، که زندگی کوتاه امّا پُربار خود را در دورهٔ حملهٔ نظامی به افغانستان و استبداد و اختناق گذراند، شعرش سراسر پوشیده از رنگِ خون و شهید و شهادت و حاکی از قیام و مبارزه است. امّا رنگ سبز درکنار قرمز (در وضعیّت اوّل) میل شاعر را به ساختن زندگی بهتر و اصلاح وضعیّت مردم افغانستان نشان می‌دهد. او سرانجامِ این تاریکی‌ها را روشنایی می‌داند و به تحقّق آزادی و عدالت باور دارد.

انتخاب رنگ آبی و سیاه در وضعیّت دوم، یعنی «وضع واقعی و هدف مورد نظرِ» شاعر، بیانگر کشمکش‌های درونیِ او و نیز ناخشنودی و انزجارش از بی‌عدالتی محیط پیرامونش است و همچنین نمایانگر فریاد اعتراض او از اوضاع حاکم و تنفّرش از حاکمیّت و فضای اختناق‌آور اجتماعی. امّا آبی، درکنارِ سیاه، آرامش شاعر و امیدش را به آینده نشان می‌دهد. عاصی همواره رؤیای بزرگ آزادی در سر می‌پروراند و رؤیایش را نیازمند دستیابی به صلح و صفا و آرامش می‌یابد.

انتخاب دو رنگ قهوه‌ای (رنگی فاقد شور زندگی و موجد حسّ انزوا و کناره‌گیری) و خاکستری (رنگی نه تیره و نه روشن بلکه فاقد رنگ و جای‌گیرنده در گروه بی‌رنگ‌ها) در جایگاه سوم، درواقع، «اهمّیّت‌ندادنِ» شخص به آن دو را نشان می‌دهد و این یعنی عاصی مایل به بروز احساسات و هیجاناتِ خود است و توانایی چنین کاری را به‌خوبی دارد امّا می‌کوشد از تضادها دوری کند؛ ویژگی‌ای که شعرش را پوشیده‌تر و رمزآمیزتر و درنتیجه هنری‌تر می‌سازد.

و، سرانجام، وضعیّت چهارم که انتخاب دو رنگ زرد (انتخابی آمیخته با یأس و ناامیدی) و بنفش (انتخابی براثر فشار روحیِ ناشی از ناامیدی) بیانگر دل‌سردی و سرخوردگی شاعر و پناه‌بردنش به خود است. او شور و شوق ذاتی و طبیعت خیال‌پرور خود را تاحدّ امکان پنهان می‌کند؛ خصوصیّتی که زبان شعرش را نمادین و شاعرانه کرده‌است. عاصی محرّک‌های اطراف را بااحتیاط بررسی می‌کند تا از خلوصشان مطمئن شود.

حاصل آنکه فراوانی بسامد کاربرد رنگ قرمز ــ که بازگوکنندهٔ فضای تجاوز و حملهٔ نظامی به کشور، استبداد، اختناق، قتل، و دیگر نابسامانی‌های اجتماعی است ــ در شعر قهّار عاصی (به‌مثابهٔ شاعری واقع‌نگر و دردآشنا) نشان از همدلی و همدردی او با مردم سرزمینش است. همچنین، فراوانیِ بسامد انتخاب رنگ سبز و آبی درکنار رنگ قرمز، در شعر او، مؤیّد آن است که در نگاه شاعر شور زندگی و امید به بهبود وضعیّت حاکم موج می‌زند و او، در مقام ناقد اجتماعی، درپی یافتن راهی است برای بهبود اوضاع جامعه و رسیدن به معشوق بلندبالا و سبزقبای خود یعنی «آزادی».

منابع

آیت‌اللّهی، حبیب‌اللّه، مبانی نظری هنرهای تجسّمی، سمت، چاپ پانزدهم، تهران ۱۳۹۹.
اسماعیل‌پور، ابوالقاسم، اسطوره، بیان نمادین، سروش، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۷.
اکبری، منوچهر و حسن فضائلی، «تأثیرات سیاسی و اجتماعی دورهٔ کمونیستی بر ادبیّات معاصر فارسی دری افغانستان»، پژوهش‌های ادبی، دورهٔ دوم، ش ۷، بهار ۱۳۸۴، ص ۶۱-۸۲.
انوشه، حسن و حفیظ‌اللّه شریعتی، افغانستان در غربت (زندگی‌نامه و نمونه‌سروده‌های شاعران تبعیدی افغانستان)، نسیم بخارا، تهران ۱۳۸۲.
ایتن، یوهانس، کتاب رنگ، ترجمهٔ محمّدحسین حلیمی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۶۷.
باسانو، مری، شفا با کمک موسیقی و رنگ، ترجمهٔ آذر عمرانی‌گرگری، ارسباران، تهران ۱۳۸۳.

بصیری، محمّدصادق، سیر تحلیلی شعر مقاومت در ادبیّات فارسی (از آغاز تا عصر پهلوی)، ج ۱، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان ۱۳۸۸.
پرتونادری، نصرالله، شعر پایداری و چگونگی آن در افغانستان، سعید، کابل ۱۳۹۹.
پورنامداریان، تقی، سفر در مه (تأمّلی در شعر احمد شاملو)، نگاه، تهران ۱۳۸۱.
خواجه‌پور، میلاد و دیگران، رنگ: روان‌شناسی زندگی، سبزان، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۱.
دی، جاناتان و لسلی تایلور، روان‌شناسی رنگ (رنگ‌درمانی)، ترجمهٔ مهدی گنجی، ساوالان، تهران ۱۳۸۷.
سان، هوارد و دورتی سان، زندگی با رنگ (روان‌شناسی و درمان با رنگ‌ها)، ترجمهٔ نغمه صفّاریان‌پور، مؤسّسهٔ فرهنگی‌انتشاراتی حکایت، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۹.
شجاعی، حیدر، نمادشناسی تطبیقی (۵) (رنگ‌ها، اعداد، اشکال، ...)، شهر پدرام، تهران ۱۳۹۶.
عاصی، عبدالقهّار، کلّیّات قهّار عاصی، تدوین و مقابله و تصحیح و مقدّمهٔ احمد معروف کبیری، بدخشان، مشهد ۱۳۹۲.
علوی‌مقدّم، مهیار و سوسن پورشهرام، «کاربرد نظریّهٔ "روان‌شناسی رنگ" ماکس لوشر در نقد و تحلیل شعر فروغ فرّخزاد»، پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی، سال چهل و ششم (دورهٔ جدید)، ش ۲ (پیاپی ۶)، تابستان ۱۳۸۹، ص ۸۳-۹۴.
فرج‌نژاد فرهنگ، زهرا، «روان‌شناسیِ رنگ در اشعار هوشنگ ابتهاج براساس آزمایش ماکس لوشر»، بهارستان سخن (ادبیّات فارسی)، سال سیزدهم، ش ۳۱، بهار ۱۳۹۵، ص ۱۵۵-۱۸۰.
قائمی، مرتضی و مجید صمدی، «بررسی کاربرد رنگ‌ها در تصویرپردازی محمود درویش از مقاومت فلسطین»، نشریّهٔ ادبیّات پایداری، سال اوّل، ش ۲، بهار ۱۳۸۹، ص ۲۶۱-۲۸۷.
قاسم‌زاده، سیّدعلی و ناصر نیکوبخت، «روان‌شناسی رنگ در اشعار سهراب سپهری»، پژوهش‌های ادبی، سال اوّل، ش ۲، پاییز و زمستان ۱۳۸۲، ص ۱۴۵-۱۵۶.
قاسمی، ریحانه، رنگ: فرمانروای فرهنگ، دارالعلم، قم ۱۳۸۹.
قویم، عبدالقیّوم، مروری بر ادبیّات معاصر دری (از ۱۲۵۹ تا ۱۳۸۰ ش)، سعید، چاپ دوم، کابل ۱۳۸۷.
کبیری، احمد معروف، «مقدّمه» بر کلّیّات قهّار عاصی ← عاصی.
لوشر، ماکس، روان‌شناسی رنگ‌ها (با آزمایش انتخاب رنگ، شخصیّت خود را بهتر بشناسید)، ترجمهٔ ویدا ابی‌زاده، لیوسا، چاپ سی‌ودوم، تهران ۱۳۹۹.
مظفّری، سیّدابوطالب، «شاعری جستجوی حقیقت است» (گفت‌وگو با سیّدابوطالب مظفّری)، شعر، سال دوم، ش ۱۴، آبان ۱۳۷۳، ص ۸۲-۸۷.
واصف‌باختری، محمّدشاه، «دیروز، امروز، و فردای شعر افغانستان» (گفت‌وگو با واصف‌باختری)، شعر، سال دوم، ش ۱۴، آبان ۱۳۷۳، ص ۷۰-۸۱.
هانت، رولاند، هفت کلید رنگ‌درمانی (تأثیر رنگ‌ها بر ذهن و سلامت شما)، ترجمهٔ ناهید ایران‌نژاد، جمال‌الحق، تهران ۱۳۷۷.

❑

ارسال: ۱۴۰۲/۱/۳۱
پذیرش: ۱۴۰۳/۳/۱۰
10.22034/nf.2024.394073.1248

بازتاب مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری در اشعار روزنامهٔ جنگل

جواد نظری‌مقدّم* (استادیار و عضو هیئت علمی پژوهشکدهٔ گیلان‌شناسی نویسندهٔ مسئول، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران)
مسلم نادعلی‌زاده (استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه بین‌المللی اهل بیت علیهم‌السّلام، تهران، ایران)

چکیده: آثار حوزهٔ ادبیّات پایداری می‌تواند بازتابی باشد از چگونگی مقاومت و پایداری جامعهٔ ایرانی و مبارزات سیاسی‌ـاجتماعیِ آن دربرابر تجاوز قدرت‌های خارجی و ظلم حکومت‌های استبدادی. «جنبش جنگل»، به‌رهبری میرزاکوچک جنگلی، یکی از نمادهای مقاومت مردم ایران دربرابر استبداد و استعمار و پیش‌درآمدی بر انقلاب اسلامی ایران به شمار می‌رود. بخش درخور توجّهی از باورها و عقاید رهبران و کنشگران جنبش مزبور درقالب شعر، به زبان فارسی و گویش گیلکی، در روزنامهٔ جنگل (نشریّهٔ رسمیِ این جنبش مردمی) بازتاب پیدا کرده‌است. در این مقاله تلاش شده‌است، ضمن بررسی محتواییِ اشعار مندرج در روزنامهٔ جنگل، به‌مثابهٔ یکی از مواریث ادبیّات پایداری، برجسته‌ترین و مهم‌ترین مضامینِ آمده در آن نیز تدقیق شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد میهن‌دوستی و ملّیّت، دعوت به اتّحاد و همدلی، تأکید بر هویّت دینی و اسلامی، بیگانه‌ستیزی و نقد سیاست‌های بین‌المللی، نقد و اعتراض به وضع نابسامان داخلی، دعوت به قیام و مبارزهٔ مسلّحانه، و نیز دفاع از ارزش‌هایی مانند استقلال‌طلبی و آزادی و عدالت‌خواهی ازجمله مهم‌ترین مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری است که در اشعارِ آن روزنامه بازتاب یافته‌است.
کلیدواژه‌ها: جامعه‌شناسی ادبیّات، ادبیّات پایداری، جنبش جنگل، روزنامهٔ جنگل، میرزاکوچک جنگلی.

مقدّمه

ادبیّات پایداری به‌مثابهٔ یکی از مواریث ادبی تحت تأثیر اسبابی چون خفقان و استبداد داخلی، فقدان آزادی‌های فردی و اجتماعی، ناپایبندیِ دستگاه‌های سیاسی به قانون و عدالت، و نیز غصب قدرت و سرزمین و سرمایه‌های ملّی و فردی خلق می‌شود. بنابراین، جان‌مایهٔ آثار مخلوقِ چنین

* j.moghaddam@guilan.ac.ir

ادبیّاتی مبارزه با ظلم‌وستم داخلی و تجاوز بیگانگان در حوزه‌های سیاسی و فرهنگی و اقتصادی و اجتماعی است و نیز ایستادگی دربرابر جریان‌های ضدّ آزادی (← سنگری، ص ۴۵). آنچه این نوع ادبی را از دیگر انواع ادبی متمایز می‌کند پیام و مضمون آن است. این نوع از آثار ادبی ــ چه در قالب نثر و چه در قالب شعر ــ با مضامینی چون نفی وضعیّت ظالمانهٔ موجود، دعوت به ایجاد وضعیّتی عادلانه، دفاع از حقّ و حقیقت، و نیز نفی باطل و مبارزهٔ با آن همراه است. (← عیسی‌نیا، ص ۱۲۳)

بخشی از میراث ادبیّات پایداری در تاریخ ایران ــ به‌موازات شکل‌گیری جریان‌ها و جنبش‌های استقلال‌طلبانه و آزادی‌خواهانهٔ اواخر دورهٔ قاجار در مواجهه با تجاوز و سیاست‌های استعماری دول خارجی و استبداد داخلی ــ در قالب سروده‌های شاعران در جراید و روزنامه‌ها بازتاب یافته‌است. مطالعه و بررسی این بخش از میراث ادبیِ جامعهٔ ایرانی تصویر نسبتاً روشنی از مقاومت ملّیِ ایرانیان و پایداری‌شان در مبارزات سیاسی‌ـاجتماعی ارائه می‌کند.

بیان مسئله

جنبش جنگل، که در حوالی سال‌های ۱۲۹۴ تا ۱۳۰۰ش و به‌رهبری میرزاکوچک جنگلی در شمال ایران شکل گرفت، یکی از مهم‌ترین صفحات تاریخ ایران به شمار می‌رود و نه‌تنها از بُعد سیاسی‌ـنظامی بلکه از بُعد فرهنگی‌ـاجتماعی نیز شایستهٔ توجّه و بررسی است. «جنگلی«ها، متأثّر از امکانات جدید در حوزهٔ نشر و مطبوعات و با استفاده از ابزار رسانه، به تنویر افکار عمومی و نشر عقاید و باورها و خواسته‌ها و انتظاراتِ خود در سطحی وسیع مبادرت می‌جستند. یکی از شیوه‌های انتقال پیام جنبش مزبور به مخاطبان ملّی و محلّیِ خود بهره‌جستن از ابزار شعر و ادبیّات در روزنامهٔ جنگل (نشریّهٔ رسمی این جنبش) بود.

اشعار انتشاریافته در جنگل از مهم‌ترین و باارزش‌ترین اسناد و مواریث به‌جای‌ماندهٔ این جنبش است که متأسّفانه کمتر مورد توجّه محقّقان تاریخ قرار گرفته؛ و مضامین آن‌ها تا اندازهٔ زیادی می‌تواند گویای نظام فکریِ حاکم بر جنبش و جهت‌گیری فکری‌ـسیاسیِ رهبران آن باشد.

چنان‌که اشاره شد، جنگل سندی است گویا از عقاید و باورها و جهت‌گیری‌های رهبران جنبش که بخشی‌شان، در قالب شعر و سروده‌های ادبی، در آن روزنامه انعکاس یافته و امروز در دسترس ماست. مطالعه و مرور این اشعار، درواقع، مرور و بازخوانی باورها و خواست‌ها و ارزش‌های مورد تأکید جنگلی‌هاست. آنان، در قالب این اشعار، از گرایش‌ها و انگیزه و اهداف سیاسی‌ـاجتماعی و آرمان‌های خود و چراییِ نبرد سخن گفته و به بیان انتظارات و مطالبات خود از جامعه و نظام حاکم پرداخته‌اند. درنتیجه، مطالعه و بررسی این آثارِ مکتوب گامی است درجهت بازشناسیِ اندیشه‌ها و

آرمان‌های جنبش جنگل و نیز مهم‌ترین مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری در اشعار مندرج در جنگل. بر این اساس کوشش می‌شود، ضمن تمرکز بر اشعار بخش ادبیّات روزنامهٔ یادشده، به این دو سؤال پاسخ داده شود: ۱) در متن اشعار جنگل، چه مؤلّفه‌هایی از ادبیّات پایداری بازتاب یافته؟ ۲) برجسته‌ترین عناصر محتوایی و مضمونیِ این اشعار کدام است؟

پیشینهٔ پژوهش

محمّد طاهری خسروشاهی، در مقالهٔ «ادبیّات پایداری در شعر دورهٔ قاجار» (مطالعات ملّی، سال دوازدهم، ش ۲ (پیاپی ۴۶)، تابستان ۱۳۹۰، ص ۱۳۳-۱۵۶)، ابعاد و شاخصه‌های ادبیّات پایداری را در شعر دورهٔ قاجار بررسی کرده‌است. تدقیق محتواییِ پژوهش مزبور نشان می‌دهد این ادبیّاتِ ضدّ استعماری، به‌مثابهٔ یکی از ابعاد ادبیّات پایداری، پس از استقرار مشروطیّت تا خلع قاجاریّه از سلطنت به حرکت تعالی‌بخش خود ادامه داده و، با جنگ جهانی دوم و اشغال ایران به‌دست دول استعماری، به اوج خود رسیده‌است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که واکنش شاعران، درمقابل جنگ‌های روس با ایران و اشغال قفقاز، حیاتی تازه به شعر فارسیِ عصر قاجار بخشیده و، با انعکاس روح میهن‌پرستی، ادبیّات پایداری و شعر بیداریِ ایران هویّت برجسته‌تری به خود گرفته‌است.

عبداللّه متولّی، در مقالهٔ «رویکردها و نگرش‌های اساسی در روزنامهٔ جنگل» (جستارهای تاریخی، سال دوم، ش ۲ (پیاپی ۴)، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، ص ۹۵-۱۱۵)، با تمرکز بر رسانه و روزنامهٔ جنگل (نشریّهٔ رسمیِ جنبش)، به بررسی نگرش‌ها و جهت‌گیری‌ها و مهم‌ترین اهداف جنگلی‌ها پرداخته‌است. از نگاه او، با گسترش فعّالیّت نهضت جنگل، رهبران آن، برای اشاعهٔ اندیشه و تفکّرات اصلاحی و انتقادیِ خود، روزنامه‌ای موسوم به جنگل را منتشر کردند و، در آن، ضمن معرّفی دیدگاه‌ها و اهدافِ خود، به نقد و ارزیابی عملکرد حکومت مرکزی و کارکرد چهره‌های سیاسی و اقدامات روسیه و انگلیس پرداختند. در مقالهٔ مذکور، همچنین، مهم‌ترین دغدغه‌های نویسندگان روزنامه و نگاه آن‌ها به اوضاع جامعه بررسی و تحلیل شده‌است.

علی کریم‌حدیثی، در مقالهٔ «استقلال و حفظ هویّت ملّی در بررسی تحلیل محتوای روزنامهٔ جنگل؛ ارگان جنبش میرزاکوچک‌خان» (مطالعات ملّی، سال پانزدهم، ش ۳ (پیاپی ۵۹)، پاییز ۱۳۹۳، ص ۱۷۹-۲۰۵)، ضمن تحلیل محتوای روزنامه، به بررسی اهداف و انگیزه‌های جنبش میرزاکوچک جنگلی پرداخته‌است. بررسی سیر تاریخیِ حرکت میرزا، نقش او در تحرّکات مردم گیلان در انقلاب مشروطه، و نیز عوامل تکوین و استمرار جنبش جنگل موضوعات پژوهش مذکور است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد

جنبش میرزاکوچک‌خان بر استقلال کشور، حفظ هویّت ملّی و هم‌بستگی، حمایت از مجلس نوظهور در کشور، و نیز پادشاهیِ مشروطه استوار بوده‌است و جنگلیان در این مسیر حرکت کرده‌اند.

در برخی شماره‌های جنگل، سروده‌های اسماعیل دهقان (از شاعران و کنشگران جنبش جنگل) انتشار یافته‌است. رحمان زارع و غلامرضا کافی، در مقالهٔ «بازتاب نهضت جنگل در شعر اسماعیل دهقان» (ادبیّات دفاع مقدّس، سال چهارم، ش ۱ (پیاپی ۶)، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ص ۲۷-۳۶)، با روش تحلیلی-توصیفی و با هدف نشان‌دادن جایگاه نهضت جنگل در نگاه اهل شعر و ادب، چگونگیِ بازتاب آن جنبش و مؤلّفه‌های پایداری را در شعر اسماعیل دهقان بررسی کرده‌اند. یافته‌های پژوهش مزبور نشان می‌دهد اصیل‌ترین و عمیق‌ترین مؤلّفه‌های پایداری و منشور رفتاریِ نهضت جنگل به‌کمک شعر دهقان قابل فهم است. از نگاه نویسندگانِ آن مقاله، عدالت‌طلبی، وطن‌خواهی، بیگانه‌ستیزی، اعتراض به حکومتِ وقت، تحریض به قیام علیه ظلم، و نیز دغدغه‌های ملّی‌گرایانه و میهن‌پرستانه ازجمله مؤلّفه‌ها و مضامینی‌اند که در شعرِ این شاعر و مبارز نهضت جنگل بازتاب یافته‌است.

ضرورت و اهمّیّت بحث

مطالعه و بررسی مضامین ادبیّات پایداری، درواقع، مطالعهٔ بخشی از تاریخ و هویّت جامعهٔ ایرانی است که چندان مورد توجّه پژوهشگران حوزهٔ علوم اجتماعی قرار نگرفته. بررسی مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری در مضامین اشعار مندرج در جنگل، ضمن کمک به بازشناسی اهداف و انگیزه‌های جنبش مزبور، زمینهٔ بسط مطالعات حوزهٔ ادبیّات پایداری در ابعاد محلّی و ملّی را فراهم خواهد کرد.

با نگاهی به پژوهش‌های حوزهٔ ادب پایداری می‌توان دریافت که تاکنون پژوهشی علمی درخصوص تحلیل محتوای همهٔ اشعار مندرج در جنگل، با هدف بررسی و تحلیل مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری، انجام نپذیرفته‌است.

بحث

پژوهشگران حوزهٔ ادبیّات پایداری مؤلّفه‌های متعدّدی برای شعر پایداری برشمرده‌اند. به برخی از آن‌ها در پژوهش‌های کسانی چون غلامرضا کافی («پیشنهادی برای رج‌بندی گروه‌مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری»، نشریّهٔ ادبیّات پایداری، سال سیزدهم، ش ۲۴، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ص ۱۳۷-۱۶۷)، محمّد مرادی (ترانه‌های مسلسل، ادارهٔ کلّ حفظ و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس، شیراز ۱۳۹۳)، محمّدصادق بصیری (سیر

تحلیلی شعر مقاومت در ادبیّات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان ۱۳۸۸)، و محمّدرضا سنگری (نقد و بررسی ادبیّات منظوم دفاع مقدّس، پالیزان، تهران ۱۳۸۰) اشاره شده‌است.

کافی، در مقالهٔ یادشده، ضمن بررسی و مطالعهٔ آثار حوزهٔ ادبیّات پایداری و با هدف عرضه و رده‌بندی «گروه‌مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری» از طریق شیوه‌ای نظام‌مند و هماهنگ و همسان در پژوهش‌های این حوزه، مهم‌ترین مؤلّفه‌های این نوع ادبیّات را در قالب نُه مقوله دسته‌بندی کرده‌است: ۱) مؤلّفه‌های بر بنیان تبیین هویّت؛ ۲) مؤلّفه‌های بر بنیان ستم‌ستیزی و طرد بیگانه؛ ۳) مؤلّفه‌های بر بنیان سلحشوری و روحیّهٔ جنگاوری؛ ٤) مؤلّفه‌های بر بنیان شکیبایی و آمادگیِ دفاعی؛ ٥) مؤلّفه‌های بر بنیان نیک‌خواهی؛ ٦) مؤلّفه‌های بر بنیان بصیرت و بینش؛ ۷) مؤلّفه‌های بر بنیان آگاهی‌بخشی؛ ۸) مؤلّفه‌های بر بنیان انفاق و وحدت؛ ۹) مؤلّفه‌های بر بنیان آیین فتوّت. (← کافی، ص ۱٤۰)

در پژوهش حاضر تلاش خواهد شد، ضمن توجّه به دسته‌بندی موضوعیِ یادشده، چگونگی بازتاب مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری در اشعار انتشاریافته در جنگل بررسی شود.

این پژوهش یک بررسی توصیفی‌ـتحلیلی است و، در آن، ضمن تحلیل محتوای اشعار روزنامهٔ جنگل، به مهم‌ترین مؤلّفه‌های ادبیّات پایداریِ مستخرج از آن پرداخته خواهد شد. ازآنجاکه تحلیلِ محتوا روشی است که، منظّم و عینی، خصوصیّات پیام‌ها را در متن تدقیق می‌کند (← دلاور، ص ۲۷۵)، در مقالهٔ حاضر، ضمن بررسی مضامین اشعار و با خوانش مکرّر و دقیق آن‌ها، تلاش می‌شود مقوله‌های مورد نظر در چارچوب مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری احصا شود.

روزنامهٔ *جنگل*؛ رسانهٔ جنبش

استفاده از ابزارهای رسانه‌ای در جنبش سیاسی‌ـاجتماعیِ جنگل ابتکاری درخور توجّه بود که مبارزان جنگل با هوشمندی و ذکاوتِ تمام اقدام به آن کردند تا، از این راه، زمینهٔ تداوم حرکت جنبش و معرّفی اهداف و برنامه‌ها و فعّالیّت‌های آن فراهم آید. جنگل (نشریّهٔ چاپ‌سنگی) حاوی افکار و اقدامات جنگلی‌ها بود و هفته‌ای یک بار در «کسما» (یکی از دهستان‌های صومعه‌سرای گیلان) انتشار می‌یافت. این روزنامه ــ با خطّ نستعلیقِ متعلّق به علی حبیبی ــ در ابتدا زیر نظر غلامحسین نویدی کسمایی و، از شمارهٔ دوم به بعد، زیر نظر حسین کسمایی (مجاهد معروف دوران مشروطیّت) اداره می‌شد. (← فخرایی، ص ۱۴۱)

انتشار نخستین دورهٔ روزنامهٔ جنگل ــ مشتمل بر ۳۱ شماره ــ از یکشنبه ۱۹ شعبان ۱۳۳۵ هـ‌ق (۲۰ خرداد ۱۲۹۶ ش؛ ۱۰ ژوئن ۱۹۱۷ م) شروع شد و تا سه‌شنبه ۱۷ شعبان ۱۳۳۹ هـ‌ق (۶ اردیبهشت ۱۳۰۰ ش و ۲۶ آپریل ۱۹۲۱ م) ادامه یافت. در نخستین شماره، غلامحسین کسمایی نویدی مدیرمسئول

روزنامه معرّفی شد و، از شمارهٔ دوم تا سیزدهم، حسین کسمایی. بارِ دیگر، از شمارهٔ ۱۳ تا ۳۱، صرفاً نام غلامحسین کسمایی نویدی در سِمَت مزبور درج گردید. دورهٔ دوم نشریّه، از شنبه ۱۳ مرداد تا سه‌شنبه ۱۶ دی ۱۲۹۷ش (۱ تا ۴ ربیع‌الثّانی ۱۳۳۷ه‍.ق/ ۴ تا ۷ ژانویّهٔ ۱۹۱۹م)، در چهار شماره انتشار یافت و دورهٔ سوم نیز، از پنجشنبه ۱۰ تیر تا دوشنبه ۴ مرداد ۱۲۹۹ش (۱۴ شوّال تا ۱۰ ذی‌القعدهٔ ۱۳۳۸ه‍.ق/ ۱ تا ۲۶ جولای ۱۹۲۰م)، در پنج شماره. (← میرزانژاد موحّد، ص ۱۳)[۱]

جنگل هربار، در هشت صفحه، به‌صورت چاپ‌سنگی انتشار می‌یافت که این خود گویای برخورداریِ جنگلی‌ها از امکانات کافی و مطلوبِ چاپ و نشر در آن زمان است. همچنین، با درج مطالبی شفّاف، استبداد و ارتجاع و بیگانه‌پرستی را محکوم و به بریتانیا و دولت انگلیس شدیدترین حملات را وارد می‌کرد. (← گلی‌زوّاره، ص ۱۱۳)

بخشی از مطالب جنگل از این قرار بود: انعکاس اخبار و رویدادهای سیاسی، درج دیدگاه‌های دیگر رسانه‌ها درخصوص مبارزان جنبش جنگل، بررسی چگونگی بازتاب اخبار گیلان و جنبش در مطبوعات داخلی و خارجی، نقد جامعهٔ ایرانی و بررسی دلایل عقب‌ماندگی و توسعه‌نایافتگیِ ایران، و نیز پرداختن به برخی حوادث اجتماعی و سیاسی و نظامی.

اشعار روزنامهٔ *جنگل*

از نکات جالب توجّه درباب جنبش جنگل حضور برخی شخصیّت‌های ادبی‌ـفرهنگی در جنبش و ارتباط و همراهی‌شان با آن است؛ ازجمله میرزاحسین کسمایی و اسماعیل دهقان که هر دو نقشی پُررنگ و چشمگیر در هدایت و راهبریِ جنگل داشتند و برخی از اشعارشان نیز در آن انتشار یافت.

اشعار انتشاریافته در جنگل از مهم‌ترین مواریث و اَسناد به‌جای‌ماندهٔ جنبش جنگل به شمار می‌رود و، تااندازهٔ زیادی، می‌تواند گویای نظام فکریِ حاکم بر جنبش و جهت‌گیری‌های فکری و سیاسی رهبران آن باشد. در ۲۵ شماره از ۴۰ شمارهٔ جنگل، بیست‌وپنج فقره شعر منتشر شده که بیست‌وسه سروده حاوی مضامین سیاسی ـاجتماعی است و دو سروده حاوی مضامین عاشقانه و غیر سیاسی.

هجده شعر، از این میان، به فارسی سروده شده‌است و هفت شعر به گیلکی. زبان دو شعر، از اشعارِ منتشرشده به فارسی، محاوره‌ای و عامیانه است امّا باقیِ اشعار به زبان معیار سروده شده. نام سرایندگانِ اغلب اشعار نیز نامعلوم است. در انتهای برخی اشعار، عناوین و نام‌هایی

۱. شایان ذکر است تاریخ‌هایی که میرزانژاد موحّد در «مقدّمه» بر روزنامهٔ جنگل آورده بعضاً مغلوط است و، در اینجا با مراجعه به نسخه‌های چاپ‌شدهٔ جنگل، تصحیح شد. ویراستار

مستعارگونه همچون «کرمانی» (یک مورد)، «س.م.ش» (یک مورد)، «جنگلی‌برار [: برادر جنگلی]» (یک مورد)، «ح.ک» (یک مورد) دیده می‌شود. حسین کسمایی و اسماعیل دهقان از معدود سرایندگانی‌اند که به نامشان تصریح شده. شمار شعرهای منتشرشده از اسماعیل دهقان پنج فقره است.

قالب‌های شعریِ اشعار جنگل، اغلب، قطعه و مستزادّ و مسمّط و مثنوی است. اوزان اشعار نیز متنوّع و سبک کلّیِ سروده‌ها سبک دورهٔ مشروطه است و یادآور شعر شاعران مشهورِ این دوره همچون سیّداشرف‌الدّین گیلانی (نسیم شمال)، میرزاعلی‌اکبر دهخدا، میرزادهٔ عشقی و ...؛ زیرا ذکر مضامین اجتماعی‌ـسیاسی، با رویکرد انتقادی، از مهم‌ترین شاخصه‌های محتواییِ اشعار شاعران جنبش جنگل است. بهره‌گیری از زبان و اصطلاحات مردم کوچه و بازار و نیز کاربرد کلیدواژه‌هایی چون «وطن»، «آزادی»، «استبداد»، «عدالت»، و «حق‌طلبی» از دیگر ویژگی‌های اشعارِ راه‌یافته به آن روزنامه است.

در ادامه تلاش می‌شود برجسته‌ترین مضامین و مفاهیمِ اشعار چاپ‌شده در جنگل بررسی شود.

مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری در اشعار روزنامهٔ *جنگل*

میهن‌دوستی و احساسات ملّی‌گرایانه

جنبش جنگل ازجمله مهم‌ترین جنبش‌های سیاسی‌ـنظامیِ تاریخ معاصر ایران است که با هدف حراست از وطن و مقاومت دربرابر بیگانگان شکل گرفت. خطّ مشی سیاسیِ جنگلی‌ها و مقاومتشان دربرابر استبداد داخلی و مداخله و نفوذ خارجی، به‌ویژه انگلیسی‌ها، مورد توجّه جماعت فراوانی از سرایندگان اشعار حماسی و سیاسی قرار گرفت و برخی از آن‌گونه اشعار در جنگل انتشار یافت. عشق به وطن و هویّت ملّی و میهنی از دیگر مضامین و مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری است که در بسیاری از اشعارِ آن روزنامه بازتاب یافته. کلیدواژه‌هایی چون «خاک»، «وطن»، «ایرانیان»، و «ملّی» از مفاهیم پُربسامدی است که در این اشعارِ حماسی و سیاسی آمده و دلالت دارد بر وطن‌دوستی و وطن‌پرستی رهبران و فعّالان جنبش جنگل. در یکی از اشعار، ضمن آرزوی زنده‌ماندن همیشگیِ یاد وطن‌خواهان و خشنودی روح و روانِ آنان، برای بدخواهانِ وطن مرگ یاد و نامشان خواسته می‌شود:

یادِ خواهانِ وطن زنده، روانش خشنود　　یادِ بدخواهِ وطن مُرده و نامش مردود

(جنگل، ش ۸، ص ۷)

ازطرفی، از نگاه کنشگران جنبش جنگل، مبارزه برای حفظ وطن «ارزش» تلقّی می‌شود و رواست که انسان جانِ خود را در این راه بدهد:

سیل فِتَن جاری است ز جویبارِ وطن　　خیز سر و جان کنیم هلا نثارِ وطن

(همان، ش ۲۹، ص ۷)

حفظ میراث ملّی و خاک وطن و حراست از آن دربرابر دشمنان ــ به‌ویژه انگلیس ــ از مهم‌ترین و مستمرترین اهداف جنگلی‌ها بوده‌است. در یکی از اشعار گیلکیِ جنگل، ضمن آگاهی‌بخشی به مخاطبان از دسیسه‌ها و تجاوزگری‌های انگلیس، چنین آمده‌است:

امّا تو خاطرجمع ببو تا جنگلین زنده اِسَن تره وانالن تا بسی‌اَن خاکِ نوشروانِ سر

(همان، ش ۱۷، ص ۸)

[معنی شعر: امّا تو خاطرجمع باش که، تا جنگلی‌ها زنده‌اند، به تو اجازه نمی‌دهند خاک سرِ انوشیروان را بسوزانی.]

تأکید بر هویّت دینی و اسلامی

تأکید بر باورهای دینی و اسلامی یکی دیگر از مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری است که در اشعار جنگل بازتاب یافته. محتوای برخی از این اشعار از وجود انگیزه‌های دینی و اسلامی درمیان کنشگران جنبش جنگل حکایت می‌کند. میرزاکوچک‌خان (رهبر جنبش) خود طلبه‌ای بود که، در واکنش به ضعف حکومت مرکزی در ادارهٔ امور کشور و درماندگیِ آن از ایستادگی دربرابر تجاوز بیگانگان به کشور، اسلحه در دست گرفته و لباس رزم بر تن کرده بود. جنگلی‌ها خود را «نگهبان حقوق ایرانیان» و «منوِّر افکار اسلامیان» (← همان، سرعنوانِ روزنامه) می‌دانستند. تدقیق در اشعار روزنامه نشان می‌دهد که آنان اعتقادات اسلامی‌ـشیعی داشته و، در راه حفظ وطن و حراست از هویّت و میراث ملّی، از خداوند یاری می‌جسته‌اند. این ابیات گواه این مدّعاست:

راه دکفید؛ خدا شمه پشت‌وپناهه همه‌جا هرچی می دل دعا داره، اگر بگوم، نوشتیدی
هرکه عدالته خواهه، خدا اونه ظفر دهه شما که حق پرستیدی مردمِ خوش‌سرشتیدی

(همان، ش ۲۷، ص ۷)

[معنی شعر: راه بیفتید؛ خدا، در همه‌جا، پشت‌وپناه شماست. هرچه دلم دعا دارد، اگر بگویم، می‌نوشتید. هرکس عدالت بخواهد، خداوند به او ظفر و پیروزی می‌دهد. شما که حق‌پرستید مردمی خوش‌سرشتید.]

در جایی دیگر نیز، ضمن تکیه بر نیروی الهی، از پیامبر و امامان صلوات‌الله‌علیهم مدد می‌جوید:

آب هو آب، و خاک هو خاک، اَما جه او دوده پاک اَی خداجان **مدد بکن جانِ نبی امامِ سر**

(همان، ش ۱۳، ص ۶)

[معنی شعر: آب همان آب، و خاک همان خاک، و ما از آن دودمانِ پاکیم. ای خداجان مدد کن جانِ پیامبر ص، سرِ امام ع.]

آمدن دو کلیدواژهٔ «وطن» و «اسلام» درکنارِ هم گواهی است بر اینکه جنبش جنگل هویّتی ملّی و، درعین حال، مذهبی داشته و آرمان رهبرانش تقویت توأمانِ ایران و اسلام بوده‌است:

ای جـــان و تـــنم فـــدای جنگـــل　　جـــان تـــازه شـــد از نـــدای جنگـــل
اســـلام و **وطـــن** بـــه صـــوت دلکـــش　　پُـــر کـــرده چـــه خـــوش فضـــای جنگـــل!
(جنگل، ش ۲۸، ص ۷)

در آخرین شمارهٔ جنگل، یعنی شمارهٔ چهلم، ضمن اشاره به پیروزی‌هـای اسـلام و جنگلـی‌هـا دربرابر دشمنان، چنین آمده‌است:

زلف مشـکین کنـدَت بـر رخ سـیمین تعظـیم　　کفـر را بـین کـه چـه‌سـان تـابع اسـلام افتـاد!
(همان، [ش ۴۰][1]، ص ۵۶۴)

دعوت به اتّحاد و همدلی

اگرچه خاستگاه اصلی و مرکزیِ جنبش جنگلْ گیلان و منطقهٔ شمال ایران بوده‌اسـت، دغدغـه‌هـای کنش‌گران جنبش نه محلّی‌ـقومیّتی بلکه ناظر به مسائل کلانِ ملّی‌ـمملکتی بوده‌است. بر این اساس، مخاطبِ مبارزان جنگل فقط مردم شمال ایران نبودند. تـدقیق در محتـوای جنگـل نیـز حـاکی از آن است که دعوت به اتّحاد و همدلی (از مهم‌ترین و شاخص‌ترین مؤلّفـه‌هـای ادبیّـات پایـداری) در اشـعارِ آن روزنامه بازتاب فراوان یافته‌است. جنگلی‌ها همهٔ ملّت ایران را مخاطب قرار داده و، در یادداشت‌ها و مکتوبات و اشعار منتشرشدهٔ خود در روزنامه، بر ضرورت هم‌گرایی و تـلاش ملّـی و اتّحـاد و عـزم همگانیِ گروه‌ها و جریان‌های سیاسـی بـرای سـاختن و آبـادانی ایـران تأکیـد ورزیده‌انـد. ازجملـه در شعری، ضمن مخاطب‌قراردادنِ آحاد ملّت و دعوت به «جنبش» و «کوشش ملّی»، این‌چنین آمده:

ایـــن دوره چـــو پارینـــه می‌آریـــد بهانـــه　　ای ملّـــت بـــدبخت، کـــو **جنـــبش ملّـــی؟**
ایـــن شـــنبه چـــو آدینـــه نشســـتید بـــه خانـــه　　تـــا وقـــت کشـــد رخـــت، کـــو **کوشـــش ملّـــی؟**
(همان، ش ۱، ص ۸)

همچنین، در برخی سروده‌ها، ضمن برحذرداشتن ملّت از اخـتلاف و دودسـتگی، عـلاج همـهٔ دردها و مشکلات ــ با لحن و بیانی تأکیدگونه ــ «اتّحاد» و «اتّحاد» دانسته شده‌است:

آه کـــه مـــا غـــافلیم ز حـــالِ زارِ وطـــن　　کـــه شـــد، ز بـــادِ نفـــاق، خـــزان بهـــارِ وطـــن
اگرچـه داده‌اسـت خصـمْ خـرمنِ مـا را بـه بـاد　　شِـــکوه نمـــا کـــم ز غیـــر؛ ز خویشـــتن داد داد
چراکـــه خـــارج شـــدیم از ره‌ورســـمِ وِداد　　عـــلاجِ ایـــن درد نیســـت جـــز **اتّحـــاد اتّحـــاد**
(همان، ش ۲۹، ص ۷)

---

۱. عدد ۴۰ (آخرین شمارهٔ روزنامهٔ جنگل) بر روی جلد ذکر نشده‌است و ما آن را در درون قلّاب قرار دادیم. ویراستار

در یکی از اشعار گیلکیِ آن روزنامه نیز بر ضرورت «اتّفاق» (هم‌بستگیِ) و «اتّحاد» ملّت، با هدف شکست و بیرون‌راندنِ «دشمنان» از کشور، تصریح شده:

شـایدکه، آخـر بسـره، بـه‌اتّفـاق و اتّحـاد ایـران بیابـه خلاصـی از دشـمنانِ پُرضـرر

(همان، ش ۳۰، ص ۸)

[معنی شعر: شایدکه، در سرآخر، با اتّفاق و اتّحاد، ایران از دشمنانِ پُرضرر خلاصی یابد.]

نقد و اعتراض به وضع نابسامان داخلی

«نقد به وضع موجود و راهنمایی به وضع مطلـوب» (کـافی، ص ۱۶۱) یکـی از مؤلّفـه‌هـای ادبیّـات پایـداری است. اساساً می‌توان گفت خیزش و جنبش جنگلـی‌هـا در شـمال ایـران واکنشـی بـود بـه اوضـاع نابسامان سیاسی‌ـاقتصادیِ کشور در اواخر دورهٔ قاجار و نیز ضعف حکومت مرکـزی در ادارهٔ امـور مملکت. گزارش آشفتگی وضـع داخلـیِ کشـور و نقـد رفتارهـا و سیاسـت‌هـای نـامطلوبِ برخـی دولتمردان از موضوعاتی است که در اشعار جنگل بازتاب یافته‌است. اشـعاری چنـد حکایـت از آن دارد که مبارزان جنگلی همواره بـر مسـئلهٔ ایـران، به‌مثابـهٔ وطـن، تکیـه داشـته و دغدغه‌شـان فراتـر از اقتضائات محلّی‌ـقومیّتی بوده‌است.

از نگاه جنگلی‌ها، اوضاع «ایرانِ» آن‌زمان به‌قدری اسفناک است که هر «ایرانـیِ» وطـن‌پرسـتی را «محزون» می‌کند و از «دیده»اش اشکِ «خون» می‌ریزانَد:

صـــدای نالـــهٔ **ایـــران** و آنِ **ایرانـــی** شنید هرکه چو **محـزون** ز **دیـده خـون‌ریـز** اسـت

(جنگل، ش ۲۴، ص ۷)

از دیدگاه کنشگرانِ جنبش جنگل، در جایی که عواملی چون سیاست‌های خصمانهٔ بیگانگـان و وضع نابسامان داخلی و ضعف دولت مرکزی اوضاع سخت و نـامطلوبی بـرای ایرانیـان رقـم زده و به «غارت«زدگی و «ویرانگیِ» ممکلت انجامیده‌است، غیرت و «تعصّـب» و «حمیّـت» و «شـرف» و عـزم ملّی نیز برای رفع این مشکلات وجود ندارد:

مملکـت پامـال شـد، دولـت گـدا، ملّـت فنـا مـا بـه‌فکـرِ خودپرسـتی؛ ایـن بُـوَد مردانگـی؟!
پایتخـتِ مملکـت ضـدّیّت و قـال‌ومقـال در شـمال و در جنـوبش **غـارت** و **ویرانگـی**
نی **تعصّب**، نی **حمیّت**، نـی **شـرف**، نـی عـارونـنگ بـارک‌اللّـه! آفـرین! بـه‌بـه از ایـن فرزانگـی!

(همان، ش ۱۲، ص ۷)

با نگاهی به اشعار جنگل می‌توان دریافت که، از نظر جنگلی‌ها، مملکـت در حـال فروپاشـی و سقوط است و اختلاف و تفرقه میان گروه‌های مختلف جامعه فراگیر شده:

مملکـت در حـال نـزع و مـا گرفتـارِ نـزاع　　پـای مـا در کُنـده و مـا گـرم کنـدوی عسـل

(جنگل، ش ۴، ص ۷)

در شعری برخوردار از حال‌وهوای عاشقانه، ضمن تعریض به پادشاه و زیر سؤال‌بردنش به‌سبب وجود قتل‌وغارت و ظلم‌وستم در کشور، از جـور بـی‌حـدّ‌وحصـر حکومـت شِـکوه و «تـرحّم‌آوردن بر رعایا» و کسب «ثواب» به‌واسطهٔ «دستگیریِ درماندگان» تقاضا می‌شود:

صـبا تـو حـالِ دلـم عرضـه کـن بـه حضـرت یـار　　بگـــو کـــه «پادشـــها کشـــورت خـــراب آمـــد

حریـق و غـارت و قتـل و جفـا و جـور و سـتم　　بـــه عاشـــقانِ تـــو ایـــن ظلـــم بی‌حســـاب آمـــد

ترحّمـــی بـــه رعایـــای خانمـــان‌بربـــاد　　کـــه **دســـت‌گیریِ درمانـــدگان** ثـــواب آمـــد».

(همان، ش ۱۲، ص ۷)

جنگلی‌ها خود را متعهّد به احراز آرمان‌های مشروطه می‌دانستند؛ چنان‌که در شعری از دهخدا، که در روزنامه چاپ شده، ضمن نقد اوضـاع حـاکم بـر جامعـهٔ ایرانـی، از تحقّق‌نیـافتن اهـداف و آرزوهای مشروطه‌خواهان گله می‌شود:

مشـدی‌اسـمال نمی‌دونـی چـی کشـیدیم بـه‌حـق　　چقـــده واســـهٔ مشـــروطه دویـــدیم بـــه‌حـــق

پاهامـــان پینـــه زد و پلـــک پریـــدیم بـــه‌حـــق　　یـــه جـــوانِ پَروپـــاقـــرص ندیـــدیم بـــه‌حـــق

همه، از پیر و جوان، رمّال و وردار شده

(همان، ش ۳، ص ۵)

نقد عملکرد دولتمردان و مسئولان مملکتی و دربـار از دیگـر موضـوعاتی اسـت کـه در اشـعار جنگل به آن پرداخته شده:

هـیچ‌کسـی واسـهٔ مـا یـک‌پاپاسـی کـار نکـرد　　یـــه ازیـــن خوش‌غیرتـــا ذرّه‌ای کـــردار نکـــرد

چـه خیونت‌هـا کـه آن بـی‌رگِ دیـن‌دار نکـرد!　　تـا سـوار خـرِ خـود شـد، خرشـو بـار نکـرد

باز بگو مشروطه از ما چرا بیزار شده!

(همان‌جا)

گاه نیز، در برخی سرمقاله‌ها یـا یادداشـت‌هـا یـا بیانیّـه‌هـا و یـا اشـعار منتشرشـده در جنگـل، اعیان‌واشراف و وزرا به‌جهت بی‌توجّهی‌شان به وضعیّت جامعه و مردم نقـد می‌شـدند. بدین‌سـان، جنگلی‌ها، ضمن اعلام ناامیدی از دولت و دولتمردان در بهبود اوضاع کشور، بر ضرورت قیام علیه وضـع موجـود و حفـظ کشـور دربرابـر غـارتگران داخلـی و خـارجی تأکیـد می‌ورزیدنـد و سکوت و سکون را جایز نمی‌دانستند. در یکی از اشعار گیلکی چنین آمده:

امـه بزرگـانم همـه اعیـان‌واشـراف و وزیـر　　گویاکه سربه‌سر ایسِد به خواب یا مست‌وملنگ

معلوم بهه امه دولت امه ره نخوایـه کـارکـودن پس امه چره جه دس بدیم امه ناموس و عارو ننگ

(همان، ش ۱۸، ص ۷)

[معنی شعر: بزرگانِ ما، یعنی اعیان‌واشراف و وزیران، انگار همه در خواب و مست‌وملنگ‌اند. معلوم است که دولـتِ ما نمی‌خواهد برای ما کار بکند. پس ما چرا ناموس (وطنِ) خود را از دست بدهیم و ننگ‌وعار را بپذیریم؟]

یا، در شعری دیگر، این‌طور بیان شده‌است:

اَی برار بُشو به طهران
تـو بدیـن اَمه وزیران
تا بدانـی حـالِ ایران

(همان، ش ۱۹، ص ۸)

[معنی شعر: ای برادر، برو به تهران. ببین وزیرانِ ما را؛ تا حال‌وروز ایران را بفهمی.]

به‌باور جنگلی‌ها، ناکارآمدی دولتمردان و اشرافیگری و قدرت‌طلبی و میلشان به کسب ثروت و جایگاه‌ها و القاب دولتی اوضاع نامطلوبی برای ایران رقم زده بود؛ اوضاعی که حاکمیّت می‌بایست خود را دربرابر آن مسئول می‌دانست و چنین بی‌تفاوت نمی‌بود:

تابه‌کی باید خطابِ اشـرف و عنـوانِ قـدس؟ تـابـه‌کـی جـویی مقـامِ ارفـع و شـأنِ اجـل؟
مـا اگـر بـودیم انـدک هوشـیار و دوربـین کی چنین درمانده می‌گشتیم عاجز زیـن‌قِبَـل؟

(همان، ش ۴، ص ۷)

در یکی از ابیات بخش ادبیّاتِ شمارهٔ دوازدهم جنگل، ضمن نقد وزرا و مسئولان، به درماندگیِ شاه از ادارهٔ کشور اشاره می‌شود:

چون وزیر از کار مانَد، اسب می‌تـازد حریـف عقل رخ می‌تابد و شـه مـات از ایـن دیـوانگی

(همان، ش ۱۲، ص ۷)

در پاره‌ای از اشعار نیز، ضمن اشاره به ضعف‌ها و مشکلات داخلـی کشـور، از فقـدان روحیّـهٔ کاروتلاش جمعی در ساختن مملکت و نیز از خودمداری و بـی‌بصـیرتی و ناآگـاهی و بـی‌ارادگـیِ ملّت در رفع موانع موجود شکایت شده‌اسـت (← همـان، ش ۱، ۳، ۱۲، ۲۵ و ...). بـه نمونـه‌ای از ایـن اشعار نظر افکنیم:

جُلّتـا فکـر تلکـه بـه دوصـد شـیوه‌ورنـگ مـا همـه لـولِ پـاتیلیم ز افیـون و ز بنـگ
از ممـدجنّـی گرفتـه تـا بـه‌کـل مهـدی‌پلنـگ صـاف انـدر خـوروخـوابیم همـه مسـت‌وملنـگ
کی می‌گه ملّت ایران همه بیدار شده؟!

(همان، ش ۳، ص ۶)

بیگانه‌ستیزی و نقد سیاست‌های بین‌المللی

در نگاه رهبران جنبش جنگل، وابستگی دولتمردان قاجاری به بیگانگـان (عـدم اسـتقلال ایـران) و نیـز مداخله و نفوذ انگلیس و روس تزاری در امور مملکت از مهم‌ترین عوامل عقـب‌مانـدگی و اوضـاع نابسامان داخلیِ ایران قلمداد می‌شد. اتّخاذ مواضع بیگانه‌ستیزانه و نیز نقد سیاست‌های کشـورهای خارجی، به‌مثابهٔ یکی از مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری، در برخی اشعارِ منتشرشـده در جنگـل بازتـاب یافته‌است. یکی از این اشعارْ انتقادی اسـت بـه سیاسـت‌هـای برخـی کشـورها درقبـال کشـورهای ضعیف‌تر ــ بالأخص ایران ــ و سکوت مجامع بین‌المللی دربرابر ظلم دوَل خارجه به ملّتِ ما:

یا رب این نیرنگ و افسون چیست این مکـر و دغـل — کـاین‌چنین رایـج بـوَد در نـزد اربـاب دُوَل
نالـهٔ یـک ملّتـی گـر کـر کنـد گـوش فلـک — نشنوند هرگز ز یک دولت جواب و [لا و][1] بـل

(جنگل، ش ۴، ص ۶)

یا این بیت:

نـدانما، بـا چـه حـق، ایـن متمـدّن‌دُوَل — کنند بـا جِـدّ و جهـد بـه کـارِ ایـران خلـل؟

(همان، ش ۲۹، ص ۷)

در شمارهٔ چهارم آن روزنامه، با بهره‌گرفتن از زبان شعر، تمدّن جدید و سیاست‌های نظام بین‌الملـل و عهدشکنی ابرقدرتان و ظلم زورگویان به کشورهای ضعیف‌تر به نقد کشـیده و شـکایت می‌شـود از اینکـه در کشورهای غربی علم ابزاری برای نابودی انسان و انسانیّت شده‌است. (← همان، ش ۴، ص ۷)

حضور نیروهای روس و انگلیس در شـمال و جنـوب ایـران و اشـغال آن نـواحی در اواخـر دورهٔ قاجار و نیز درماندگی دولتمردان قاجاری در مواجهه با قدرت‌هـای خـارجی از عـواملی اسـت کـه آزردگی آزادی‌خواهان و وطن‌دوستان ایرانی را موجب شده بود. یکی از مطالبات و اهداف مبـارزان جنبش جنگل خروج نیروهای نظامی انگلیس و روس تزاری از خاک ایران بود.

محتوای جنگل و اشعار انتشاریافته در آن نشـان مـی‌دهـد، از میـان دول اسـتعماری، انگلـیس بیش از همه در معرض نقد و حملهٔ جنگلی‌ها بوده‌است:

اوی انگلیس اوی انگلیس، تی جانک نمک واسـین — کونوس‌چماق بیدینی؛ یکسره دُوی تی بامِ سـر
تی خوج‌خور مشت زنیم؛ تی گازگابیل فُکنـیم — تَـر بُـدو دهـیم بیشـی اَنـام وَر سـیام سـر

(همان، ش ۱۳، ص ۶-۷)

---

۱. جهت رفع اختلال وزن افزوده شد. ویراستار

[معنی شعر: ای انگلیس، ای انگلیس، به جانِ خودت نمک بزن. چوب‌وچماقِ درخت ازگیل به تـو خواهـد خـورد و فوراً می‌دوی و فرار می‌کنی به‌سمت بام و کشورِ خودت. به خوج‌خورت مشت می‌زنیم (کنایه از اینکه تو را می‌زنـیم)؛ دندان‌هایت را می‌ریزیم و تو را فراری می‌دهیم.]

در یکی از اشعار، ضمن اشاره به تجربـهٔ اسـتعمار انگلـیس در هنـد، از لـزوم آگـاهی ایرانیـان از سیاست استعماریِ انگلیس در ایران و ضرورت ایستادگی و اتّخاذ رویکرد ضدّ استعماری دربرابر نفوذ آن کشور سخن گفته شده‌است:

ایرانیـان! ایرانیـان! همّـت کنیـد، همّـت کنیـد　　گـر انگلـیس دس بیابـه مملکـت کیـانِ سـر
مثل هندوستان امه ره خواروذیل خوایـه کـودن　　امه را نهـه اخربـه‌سـر مصـر پـالو عمّـان سـر
(همان، ش ۱۷، ص ۸)

[معنی شعر: ای ایرانیان، ای ایرانیان، همّت کنید؛ همّت کنید که انگلیس، اگر به مملکتِ ما دست پیدا کند، ما را هم مثل هندوستان خوار و ذلیل خواهد کرد. و ما را، آخرسر، کنار مصر قرار می دهد بـالای عمّـان. (کنایـه از اینکـه زیـر سلطه و استعمار انگلیس خواهیم رفت.)]

جنگلی‌ها، در شماری از یادداشت‌های خود در جنگل، از وابستگی دولتمردان ایران به انگلیس و از مداخله و نفوذ انگلیس در امور ایران سخن گفته و شِکوه کرده‌انـد. در یکـی از اشـعار گیلکـی، ضمن نقد وزرا و مسئولان مملکتی، به نقـش انگلـیس در تعیـین کابینـهٔ دولـت اشـاره شـده‌اسـت. (← همان، ش ۱۹، ص ۸)

انتقاد از تجاوزگری‌های روس تزاری از دیگر مضامین اشعار جنگلی‌هاست. نظر به زوال قدرت روس تزاری و وقوع انقلاب بلشویکی در روسیه و تغییر موقّت سیاست‌های آن کشور درقبال ایـران، در شعری، ضمن مخاطب‌قراردادن انگلیسی‌ها، به آن‌ها گوشزد می‌شود که از سرنوشت روس تزاری عبرت بگیرند و در به‌ذلّت‌کشاندن ایران پای‌نفشرند:

ذلّـت روس ار بریطـانی بـه‌عبـرت‌بنگـرد　　بیش‌از این پا نفشـرد در ذلّـتِ ایـن مـرزوبـوم
(همان، ش ۲۵، ص ۷)

دعوت به قیام و مبارزهٔ مسلّحانه

در اندیشهٔ جنگلی‌ها، مبارزهٔ مسلّحانه و ایستادگی دربرابر دشمنان ارزشمند بود؛ از این‌رو، ضـمن سـتودن رهبران مبارز و ازجان‌گذشتهٔ خود، مخاطبانشان پیوسـته بـه پیوسـتن بـه جنگلـی‌هـا تشـجیع می‌شـدند. در شعری، روحیّهٔ حماسی و مقاوم و اقدامات مسلّحانهٔ جنگلی‌ها این‌گونه ستایش شده‌است:

شـــیرانِ نرنـــد خفتـــه اینـــک　　در پـــای درخت‌هـــای جنگـــل

مـــــردانِ ز جـــــان و ســـــر گذشـــــته گشـــــتند چـــــو رهنمـــــای جنگـــــل
خـــــوش‌تر ز نـــــوای بـــــربط و ســـــاز آواز فشـــــنگ‌هـــــای جنگـــــل

(جنگل، ش۲۸، ص۷)

جنبش جنگل صرفاً جنبشی سیاسی نبود؛ بلکه جنگلی‌هـا در مسـیر تحقّـق اهدافشـان، ضـمن ایجاد تشکیلات سیاسی، به انجام‌دادن فعّالیّت‌های نظامی برضدّ نیروهای بیگانه و بعضـاً نیروهـای خائن داخلی تأکید می‌کردند:

خائنه، هرجا بیدینید، خوب انی گوشا فاکشـید چره‌کـه اَ بدصـفتان مفسـد و خـام و زشـتیدی
راه دکفیـد؛ هرتـه امـه پسـر بـرار کشـته ببـو هرای‌نفر به صـدهزارکـرورتـومن ارزشـتیدی

(همان، ش۲۷، ص۷)

[معنی شعر: خائن را، هرجا دیدید، خوب گوشش را بکشید؛ چراکه آن بدصفتان مفسد و خام و زشت‌اند. راه‌بیفتید! هرنفر از پسران و برادرانِ ما کشته شود، هریک‌نفر به صدهزارکرور ارزش دارد.]

در اشعار چاپ‌شده در جنگل، همواره بر لزوم حرکت نظامی و اسلحه‌به‌دست‌گرفتن در مواجهـه با دشمن خارجی (انگلیس و روسیه) تأکید می‌شود:

خیزیـــد ایرانیـــان حـــالِ وطـــن شـــد پـــریش چـــه عقـــرب ایـــن ناکســـان زننـــد او را بـــه نـــیش
گَه به‌دغَل از جنوب، گَه به‌حیَل از شمال

(همان، ش۲۹، ص۷)

در این‌گونه شعرها از مخاطبان خواسته می‌شود، ضمن کنارگذاشتن اختلافات و دودَسـتگی‌ها و پیوستن به صفوف مبارزان، زمینهٔ رهایی مملکت را از بند استعمار و تجاوز انگلیس فراهم آورند:

پس بایید، ای جـانِ بـرار، امـا بکنـیم اتّفـاق بلکه انـه سـره امـا بکوبسـیم آخـر بـه سـنگ

(همان، ش۱۸، ص۷)

[معنی شعر: پس بیایید، ای جانِ برادر، ما با هم اتّحاد بکنیم تا بلکه شاید آن سر (انگلیس) را آخر به سنگ بکوبیم.]

تأکید بر ارزش استقلال، آزادی، و عدالت‌طلبی

با تأمّل در محتویّات جنگل می‌توان دریافت استقلال‌طلبی، دستیابی کشور به آزادی و رفع وابسـتگی به بیگانگان و بیش‌ازهمه به انگلیس، حفظ خاک میهن، و برقراری عدالت از مهم‌ترین ارزش‌هـایی است که جنگلی‌ها برای تحقّق آن مبارزه می‌کرده‌اند؛ چنان‌که بخش درخور توجّهی از مکتوبـات و بیانیّه‌های سیاسی و اشعارِ آنان همواره بازتاب‌دهندهٔ این نوع از مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری است.

در یکی از اشعار، ضمن گلایه از کم‌هوشی و عاقبت‌نیندیشی و درماندگیِ دولتمردان در حفظ اقتدار کشور، «استقلال«طلبی و «مرگ» در راه هدف ارزش دانسته می‌شود:

ما اگر بودیم اندک هوشیار و دوربین — کی چنین درمانده می‌گشتیم عاجز زین‌قِبَل
مرگ و **استقلال** نصب‌العین می‌باید از آنک — بهترینِ هر کلامی هست ما قَلّ و دَلّ

(همان، ش ۴، ص ۷)

ضرورت برخورداری از آزادی بیان و اندیشه از دیگر ارزش‌هایی است که در اشعار آن روزنامه بازتاب یافته؛ از آن جمله است شعری معروف از اشرف‌الدّین حسینی (نسیم شمال):

هیچ مفهم، این همه عنوان مکن — خواهشِ نافهمیِ انسان مکن
لال شوم، کور شوم، کر شوم — لیک مُحال است که من خر شوم

(همان، ش ۶، ص ۵)

چنان‌که پیش‌تر آمد، عدالت‌خواهی و عدل‌گستری نیز ازجمله آرمان‌های جنگلی‌هاست. کاربرد کلیدواژهٔ «عدل» و «عدالت»، در این ابیات، گواهی است بر وجود چنین داعیه‌ای در میان آن‌ها:

ای خستهٔ ظلم‌وجور برخیز — **عدل** است همه بنای جنگل

(همان، ش ۲۸، ص ۷)

مُلک عجم که بودی یک‌چند مهبط جور — ز آوای **عدل** پر شد از اعتدالِ جنگل

(همان، [ش ۴۰]، ص ۵۵۰)

هرکه **عدالته** خواهه خدا اونه ظفر دهه — شما، که حق‌پرستیدی، مردمِ خوش‌سرشتیدی

(همان، ش ۲۷، ص ۷)

نتیجه

بررسی مضامین اشعار مندرج در جنگل گامی است در جهت شناخت عمیق‌ترِ بخشی از میراث ارزشمند ادبیّات پایداری و تاریخ و هویّت جنبش جنگل و اهداف و آرمان‌های رهبران آن. مطالعه و مرور این اشعار درواقع مرور و بازخوانی باورها و آرمان‌های جنگلی‌ها و نیز شناخت پیشینهٔ مقاومت و پایداری جامعهٔ ایرانی است دربرابر استبداد داخلی و استعمار خارجی.

صاحب‌نظران، تاکنون، تحلیل‌های متفاوتی از چیستی و چرایی شکل‌گیری جنبش جنگل و رویکردها و جهت‌گیری‌های کنشگران و رهبران آن به دست داده‌اند. برخی آن را در شمار جنبش‌های تجزیه‌طلبانه قلمداد می‌کنند و برخی هم معتقدند برمبنای دغدغه‌های ملّی ـ اسلامی و انگیزه‌های ضدّ استعماری شکل گرفته‌است؛ گروهی هم بر رویکردهای چپ‌گرایانه و بلشویکیِ جنبش و گرایش‌های کمونیستیِ برخی رهبران آن تأکید می‌ورزند. قضاوت دربارهٔ هریک از این گزاره‌ها، بدون

بررسی و مطالعهٔ اسناد تاریخی، ناممکن خواهد بود. تأمّل در محتوای اشعار انتشاریافتهٔ مقارن خیزش جنگلی‌ها ما را در شناختِ هرچه‌بیشتر ماهیّت جنبش و اهداف و رویکردهای هیئت اتّحاد اسلام و جنگلی‌ها یاری خواهد کرد. جنگلی‌ها، در قالب این اشعار، از گرایش‌ها و اهداف و آرمان‌های سیاسی‌ـاجتماعیِ خود و از چرایی و چگونگی مبارزه‌شان سخن گفته‌اند.

در مقالهٔ حاضر تلاش شد، با بررسی محتواییِ اشعار منتشرشده در جنگل، برجسته‌ترین مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری در آن‌ها استخراج شود؛ با این هدف که دستاوردهای ما بتواند به شناخت عمیق‌ترِ پژوهشگران از اهداف جنبش جنگل و کنش‌گرانِ آن بینجامد. با تکیه بر یافته‌های پژوهش می‌توان گفت برخی موضوعاتی که در اشعار روزنامهٔ جنگل بازتاب یافته از این قرار است: احساسات میهنی و وطن‌دوستانه، گرایش‌های دینی و اسلامی، بیگانه‌ستیزی و نقد سیاست‌های نظام بین‌الملل، نقد وضعیّت نابسامان داخلی، دعوت به قیام و مبارزهٔ مسلّحانه، و دفاع از ارزش‌هایی چون استقلال‌طلبی و آزادی و عدالت‌خواهی و ... .

ملّی‌گرایی و دفاع از خاک وطن دربرابر بیگانگان ــ به‌ویژه انگلیس و روس تزاری ــ و اعتراض به وضع نامطلوبِ موجود از پربسامدترین موضوعات اشعارِ آن روزنامه است. در این دسته اشعار، عمدتاً بر ریزموضوعاتی چون نقد حاکمان و وزرا و شیوهٔ مملکت‌داریِ آن‌ها، ضعف ویژگی‌های جامعهٔ ایرانی و فقدان عزم ملّی برای آبادانی و ساختِ کشور، و نیز اظهار نارضایتی از تحقّق‌نیافتن آرمان‌های مشروطه تأکید رفته‌است.

استقلال‌طلبی و بیگانه‌ستیزی ازجمله مهم‌ترین شعارهای رهبران جنبش جنگل و از مضامین پربسامد اشعار روزنامهٔ منتسب به آن‌هاست. محتوای اشعار حاکی از آن است که، از میان دوَل خارجه، انگلیس و، بعد از آن، روسیهٔ تزاری درمعرض بیشترین حملات انتقادیِ جنگلی‌ها بوده‌اند. جدول زیر فهرستی است از مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری در اشعار انتشاریافته در جنگل.

جدول مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری در اشعار روزنامهٔ جنگل

مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری در اشعار روزنامهٔ *جنگل*
میهن‌دوستی و احساسات ملّی‌گرایانه
دعوت به اتّحاد و همدلی
نقد و اعتراض به وضع نابسامان داخلی
بیگانه‌ستیزی و نقد سیاست‌های بین‌المللی
تأکید بر هویّت دینی‌ـاسلامی
دعوت به قیام و مبارزهٔ مسلّحانه
تأکید بر ارزشمندیِ عدالت‌طلبی و استقلال و آزادی

منابع

جنگل (روزنامه؛ سال ۱ تا ٤: ۲۰ خرداد ۱۲۹٦ش-٤ مرداد ۱۲۹۹ش)، به‌کوشش و با مقدّمهٔ هادی میرزانژاد موحّد، ویرایش بهنام رمضانی‌نژاد، فرهنگ ایلیا، رشت ۱۳۹٦.

دلاور، علی، مبانی نظری و عملی پژوهش در علوم انسانی و اجتماعی، رشد، تهران ۱۳۷۴.

سنگری، محمّدرضا، ادبیّات دفاع مقدّس (مباحث نظری و شناخت اجمالی گونه‌های ادبی)، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس، تهران ۱۳۸۹.

عیسی‌نیا، رضا، «امام و ادبیّات پایداری»، پژوهش‌نامهٔ متین، ش ۳۰، بهار ۱۳۸۵، ص ۱۲۱-۱٤٤.

فخرایی، ابراهیم، سردار جنگل (میرزاکوچک‌خان)، جاویدان، تهران ۱۲۵٤ق/ ۱۳٤٤ش.

کافی، غلامرضا، «پیشنهادی برای رج‌بندی گروه-مؤلّفه‌های ادبیّات پایداری»، نشریّهٔ ادبیّات پایداری، سال سیزدهم، ش ۲٤، بهار و تابستان ۱٤۰۰، ص ۱۳۷-۱٦۷.

گلی‌زوّاره، غلامرضا، ماه در محاق (زندگی و مبارزات میرزاکوچک‌خان جنگلی)، سازمان تبلیغات اسلامی؛ شرکت چاپ و نشر بین‌الملل، تهران ۱۳۸۳.

میرزانژاد موحّد، هادی، «مقدّمه» بر ***جنگل*** ← ***جنگل***.

❑

ارسال: ۱۴۰۳/۸/۱۲
پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۸
10.22034/nf.2024.484252.1354

مقالهٔ علمی-ترویجی

معناپردازی در پس حوادث جنگ (بازخوانی رمزگان در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه با رویکرد ساخت‌شکنی)

یدالله شکری* (استادیار زبان و ادبیّات فارسی نویسندهٔ مسئول، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران)
قاسم نامدار (دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران)

چکیده: در رویکرد ساخت‌شکنی، معنا، از کشاکش تقابل‌بنیادِ دال‌های حاضر و غایب متن، ماهیّتی چندوجهی و دیگرگون و گاه متضاد به‌خود می‌گیرد و عرصهٔ متن، با رهایی از تمرکز بر معنایی خاص، به‌روی خوانش‌هایی تازه گشوده می‌گردد. در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه، تلخی‌ها و ناکامی‌های دفاع مقدّس در فضایی واقع‌گرایانه با دیگر لایه‌های جنگ پیوند خورده‌است؛ روندی که برخی منتقدان، با نسبت‌دادن مؤلّفه‌های ناتورالیستی به آن، معتقدند تأکید بر صحنه‌های مرگ و خشونت و فقر و ... نویسنده را از طرح دیگر مفاهیم مرتبط با دفاع مقدّس غافل ساخته. جستار حاضر خوانشی است متفاوت، با وام‌گیریِ مؤلّفه‌های رویکرد ساخت‌شکنی در نشانه‌شناسی و کاربرد روش توصیفی-تحلیلی، در پاسخ به اینکه مهم‌ترین اجزای رمزگانی و عوامل کنشگر در پردازش معنا در گوشه‌وکنار رمان کدام‌اند؛ ترکیب اجزاء و عوامل یادشده چه حاصلی با خود دارند یا به چه سرانجامی می‌رسند؟ در بررسی متن، به حضور فعّال سه گروه رمزگان ــ«رمزگان فرهنگی ـاجتماعی» (خانواده، شگردها، خرده‌فرهنگ‌ها، اسامی)؛ «رمزگان مرتبط با جنگ» (عام، ویژه، لایه‌های خشن، لایه‌های افتخارآمیز)؛ و «رمزگان فنّی» (نمادها، جملات کوتاه، واژگان خاص، تیپ‌ها)ــ اشاره شد. درنهایت، با طرد ذهنیّت‌های ناتورالیستی، از هویّت‌سازی و معناپردازی و سبک‌آفرینی به‌مثابهٔ سه دستاورد مهمّ مفصل‌بندی اجزای رمان یاد شد. بنابراین، رمان، با دارابودن مجموعه‌ای از کنشگران، می‌تواند متنی پویا و متنوّع در حوزهٔ دفاع مقدّس به شمار آید.

کلیدواژه‌ها: رمان دفاع مقدّس، سفر به گرای ۲۷۰ درجه، ساخت‌شکنی، احمد دهقان، متن و معنا، نشانه‌شناسی.

* y_shokri@semnan.ac.ir.

۱. مقدّمه

بیان مسئله و پرسش‌ها

جنگ، در یک نگاه، تلاش طرف‌های درگیر برای اثبات حقّانیّت و حراست از اندوخته‌های مادّی‌ومعنوی خود است. عصارهٔ چشم‌اندازها و عملکردهای فکری و فرهنگی و اعتقادی ملّت‌ها در جنگ‌ها بروز می‌یابد. ازاین‌رو، آثاری که از دیرباز وقایع جنگ را در خود گنجانده‌اند، همواره، برای پژوهشگران حوزهٔ تاریخ و فرهنگ و اجتماع، آبشخوری ویژه تلقّی می‌گردند.

سفر به گرای ۲۷۰درجه، نخستین اثر داستانیِ احمد دهقان، با نگاهی چندجانبه به حوادث دفاع مقدّس به نگارش درآمد. نویسنده به‌مدد اندوختهٔ حضور متمادی در جنگ هشت‌ساله تلاش دارد، با پایبندی به واقعیّت‌های گسترده و عمیق و متنوّع جنگ و پرهیز از کلیشه‌گویی‌های نامتعارف، صحنه‌هایی زنده و باورپذیر و چندسویه برای مخاطبان به تصویر کشد؛ مسیری که تلخی‌ها و ناکامی‌ها و شدائدِ ناگزیرِ پدیدهٔ جنگ با دیگر جوانب آن پیوند خورده‌است. همین امر نگاه برخی منتقدان را به این نکته معطوف ساخته که تأکید بر صحنه‌های ناخوشایند و مرگ و ناامیدی (← پارسی‌نژاد، ص ۵۶) نویسنده را از توجّه به مفاهیم اصلی حوزهٔ دفاع مقدّس بازداشته‌است (← همان، ص ۵۱). نویسندگان یک پژوهشِ دیگر معتقدند رمان مزبور، با ترسیم افراطیِ خشونت و فقروفلاکت، اثری با مؤلّفه‌های ناتورالیستی به شمار می‌آید. (← خادمی کولایی و حسن‌پور ایلالی، ص ۱۲۹-۱۴۳)

جستار حاضر، با استمداد از مؤلّفه‌های رویکرد ساخت‌شکنی در مباحث نشانه‌شناسی و با استناد به اجزای لایه‌های متن رمان سفر به گرای ۲۷۰درجه، می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

الف) کدام لایه‌های رمزگانی، با دلالت‌های ضمنی و ثانوی، در روند معناسازی مؤثّرند؟

ب) وجوه معنایی رمزگان‌ها چیست و چگونه به هم پیوند می‌خورند؟

ج) رمزگان‌های یادشده چه کارکردهایی دارند و چگونه تولید معنا می‌کنند؟

مسئله و هدف پژوهش

مهدی نجفی، در «بررسی عناصر داستان در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه» (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی اسحاق طغیانی، دانشگاه اصفهان ۱۳۸۹) و یگانه پژوهش اختصاص‌یافته به رمان مذکور، عناصر داستانی (پیرنگ، حقیقت‌مانندی، شخصیّت، زاویهٔ دید، روایت، کشمکش، زمان‌ومکان، صحنه، سبک، و لحن رمان) را بررسی کرده‌است.

کامران پارسی‌نژاد در جنگی داشتیم داستانی داشتیم (صریر، تهران ۱۳۸۴)، که شاید جدّی‌ترین نقد رمان مزبور است، با وجود تصریح به توجّه دهقان به قالب‌وصورت، از تبیین مفاهیم حوزهٔ دفاع مقدّس غافل مانده.

محمّدرضا یوسفی و طاهره احمدی ورزنه، در مقالهٔ «نقدوتحلیل بازتاب موضوع جنگ در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه (برندهٔ جایزهٔ بیست سال داستان‌نویسی دفاع مقدّس)» (ششمین همایش ملّی پژوهش‌های ادبی، ۵ و ۶ دی ۱۳۹۱)، به طرح و تحلیل برخی موضوعات عمومی جنگ در رمان مذکور پرداخته‌اند.

غلامرضا پیروز و همکاران، در مقالهٔ «تحلیل چند رمان واقع‌گرا در عرصهٔ دفاع مقدّس (با تکیه بر سه رمان زمین سوخته، ترکه‌های درخت آلبالو، و سفر به گرای ۲۷۰ درجه)» (پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، دورهٔ یازدهم، ش ۲۹، تابستان ۱۳۹۲، ص ۵۷-۸۷)، به وجوه واقع‌گرایی رمان مزبور و چند رمان دیگر حوزهٔ دفاع مقدّس پرداخته‌اند؛ شخصیّت‌های عینی، تسلسل روایی، زاویهٔ دید واحد، پیرنگ مبتنی بر روابط علّی‌ومعلولی، زمان‌ومکان ملموس ازجملهٔ آن‌هاست.

فائزه عرب یوسف‌آبادی و فاطمه روزخوش، در مقالهٔ «بررسی تطبیقی زمان روایی در رمان‌های حین ترکنا الجسر و سفر به گرای ۲۷۰ درجه» (کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی، سال هفتم، ش ۲۷، پاییز ۱۳۹۶/ ۱۴۳۹ هـ.ق، ص ۱۰۱-۱۱۹)، شیوه‌های روایت دو رمان مذکور را، براساس نظریّهٔ ژرار ژنت، بررسی و تحلیل تطبیقی کرده‌اند.

مهدی خادمی کولایی و نسیم حسن‌پور ایلالی، در مقالهٔ «بررسی جلوه‌های ناتورالیسم در ادبیّات داستانی جنگ (موردپژوهی: احمد دهقان)» (نشریّهٔ ادبیّات پایداری، سال دهم، ش ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷، ص ۱۲۱-۱۴۸)، جلوه‌های ناتورالیسم را در این رمان و دو اثر دیگر دهقان برشمرده‌اند.

محبوبه بانی‌مهجور و منوچهر اکبری، در مقالهٔ «رابطهٔ درون‌مایه و ساختار در سه رمان دفاع مقدّس از سه نویسنده: احمد دهقان، اسماعیل فصیح، احمد محمود» (ادبیّات دفاع مقدّس، دورهٔ سوم، ش ۱ (پیاپی ۴)، بهار و تابستان ۱۳۹۸، ص ۱-۱۲)، بر این باورند که دهقان، با انتخاب طرحی ساده برای ترسیم فضایی دردآلود و تلخ، ساختار داستان را در اختیار درون‌مایه قرار داده‌است.

زهرا اسدی مافی و همکارانش، در جدیدترین پژوهش در این زمینه، یعنی مقالهٔ «تحلیل عنصر درون‌مایه در پنج اثر دفاع مقدّس با تکیه بر مؤلّفه‌های پایداری» (فنون ادبی، سال دوازدهم، ش ۱ (پیاپی ۳۰)، بهار ۱۳۹۹، ص ۱۵-۶۶)، «تأکید بر هویّت دینی رزمندگان و بحث شهادت» (اسدی مافی و دیگران، ص ۶۶) را مهم‌ترین درون‌مایهٔ پایداری رمان دهقان دانسته‌اند.

پژوهش حاضر، در نگاهی متفاوت به اثر دهقان و با رویکرد نشانه‌شناسی و استناد به سه گروه رمزگان مؤثّر داستان و با درنظرگرفتن سه کارکرد برای آن‌ها و شکست برخی دیدگاه‌های ناتورالیستی

و نامتوازن پژوهش‌های یادشده (که رمان مزبور را متنی خشونت‌بار و ناخوشایند و فاقد لایه‌های مفهومیِ دفاع مقدّس می‌دانند)، سویه‌های معناییِ جدیدی از آن رمان می‌گشاید و نتایج تازه‌ای به دست می‌دهد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر براساس روش توصیفی-تحلیلی و با استمداد از مباحث نشانه‌شناسی و رویکرد ساخت‌شکنی تدوین شده‌است. بدین‌منظور، ابتدا از **متن** و **معنا**، به‌مثابهٔ جولانگاه نشانه‌شناسی، سخن به میان آمد و سپس به سیر پدیدارآمدن رویکرد ساخت‌شکنی (از ساخت‌گرایی ــ مفهوم و منشأ و برخی شخصیّت‌های مشهور آن، تقابل‌های دوگانه به‌مثابهٔ نوعی روش در ساخت‌گرایی، و در نهایت ساخت‌گرایی ادبی ــ تا زمینه‌های ظهور ساخت‌شکنی و مفاهیم و برخی اصطلاحات مرتبط) در حدّ لزوم پرداخته شد. آنگاه، با استخراج سه گروه رمزگان و توضیح معانی ضمنی و چگونگی ارتباطشان، کارکردهایی برای آن‌ها در نظر گرفته شد.

۲. مبانی نظری

متن‌محوری[1] و معنامندی[2]

ازجمله مباحث زیرساختی، در علوم انسانی و نقد ادبی، مقولهٔ **متن**[3] و مفهوم و ماهیّت آن است. در نظر ایرِنا ریما مِکاریک، «متن مشتمل است بر عناصر معنادار، وحدت این عناصر، و تجلّی این وحدت» (مکاریک، ص ۲۸۲). «متن معمولاً به هرچیزی که، به‌خاطر معنایش، خوانده شود اطلاق می‌گردد» (عظیمی‌فرد، ص ۱۶). فرهاد ساسانی هرچیزی را که با رویکردی نشانه‌شناسی تحلیل شود، خواه کلام باشد خواه غیرکلام، متن می‌داند (← ساسانی ۱، ص ۵۰). به‌عقیدهٔ فرزان سجودی، «متن پدیده‌ای فیزیکی است امّا قطعی نیست» (سجودی ۲، ص ۲۱۰). براین‌اساس، یک تابلو نقّاشی، منظره‌ای زیبا، هر رسم و آیینی، هر اثر تاریخی، هر قطعهٔ موسیقی، هرنوع آرایش و لباسی، هر قطعهٔ شعری، هر داستان و رمانی و ...، همه، نوعی متن به شمار می‌آیند.

از مباحث یادشده برمی‌آید ماهیّت متنْ تک‌جزئی و حاوی «رمزگان بدون ترکیب‌بندی»[4] نیست بلکه اجزاء و عناصری آن را احاطه می‌کنند و هر جزء حضوری مستقل از دیگر اجزاء ندارد. به‌عبارتی، اجزای متن خنثی نیستند؛ یافته‌ای با خود دارند و، به‌اصطلاح، **نشانه**[5]اند و کنار

1. text_centered
2. semantization
3. text
4. unarticulated codes
5. sign

دیگر اجزاءْ آن را انعکاس می‌دهند تا در موقعیّت نشانگی[1] قرار گیرند. نشانگیِ اجزای متن آن را به رسانه‌ای چندبُعدی مبدّل می‌سازد که پردازش و انتقال معنا[2] در آن اتّفاق می‌افتد. «نشانه، با قرارگرفتن در نظامی فرایندی، به تولید معنا می‌پردازد». (شعیری، ص ۲)

معنا چیست، با متن چه نسبتی دارد، چگونه پرداخت و دریافت می‌شود؟ «به‌طور کلّی، به آنچه که یک واژه یا یک حرکت منتقل می‌کند معنا گفته می‌شود. به نظر می‌رسد معنا با **مفهوم** و **محتوا** و **مصداق** برابر است» (عظیمی‌فرد، ص ۱۷۰). در پاسخ به اینکه معنا در کجا تولید و بازتولید و تفسیر و فهمیده می‌شود، برخی معتقدند «این جایگاه در درجهٔ نخست یک متن است» (ساسانی ۱، ص ۴). در نگاهی دیگر، نشانه‌شناسی، از مجرای متن و ترکیب نشانه‌ها و فرایند درک روابط آن‌ها و در ارتباط با معنا، تعریف تازه‌ای به خود می‌گیرد؛ «نشانه‌شناسی کلّاً دانش درک معنی است» (صفوی، ص ۳۴). سطح کارکرد متن‌ها به نوع نشانه‌ها و سطح معنا وابسته است؛ ازاین‌رو، متون ادبی، به‌سبب داشتن ماهیّت چندگانه و ابزارهای بلاغی، از امکانات نشانه‌ایِ متنوّعی برخوردارند. (← صادقی، ص ۱۴)

ساخت‌گرایی و مواجهه با متن

اینکه متن چه می‌گوید، مدلول‌هایش چگونه دریافت‌پذیر است، و مناسبات میان آن و مخاطبان چیست همواره محلّ بحث متفکّران بوده‌است. در ابتدای قرن بیستم، سوسور (زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی)، در مطالعاتش، با یادکردِ زبان به‌مثابهٔ «نظام» و مجموعه‌ای از نشانه‌ها، واژهٔ فرانسوی «سیستم» (به انگلیسی structure که امروزه ساختار[3] ترجمه کرده‌اند) را برای بیان روابط «دالّ و مدلول» و «دلالت» به کار برد. (← نجفی، ص ۱۹)

«ساختارِ رابطه‌ای»[4] زبان، در آموزه‌های سوسور، دیدگاه‌های متفاوت ساخت‌گرایانه و مابعد آن را به دنبال داشت (← قیطوری، ص ۹۴). در «ساخت‌گرایی»، که نخستین‌بار کِلود لِوی‌اِستروس آن را در مردم‌شناسی و متأثّر از مطالعات زبانیِ سوسور به کار گرفت، عقیده بر این است که همهٔ نظام‌ها اجزایی دارند که مستقلّ از هم کار نمی‌کنند بلکه با هم درارتباط‌اند و حرکتی منسجم را شکل می‌دهند. «آن‌ها به‌دنبال توصیف همهٔ نظام‌های نشانه‌ای به‌مثابهٔ زبان هستند. ساختارگرایان سعی دارند ژرف‌ساخت‌هایی را که در زیر جنبه‌های سطحیِ پدیده‌ها (مانند زبان، جامعه، اندیشه، و رفتار) قرار دارند بیابند» (چَندلِر، ص ۳۴۵). اصولاً می‌توان گفت موجزترین توضیح ساختار همانا شبکه‌ای از روابط است.

---

1. semiosis
2. meaning, sense
3. structure
4. relational structure

رویکرد «تقابل‌های دوگانه»[1] ــ متأثّر از اصطلاحات «دال/ مدلول»، «لانگ/ پارول» و ... در مطالعات سوسور ــ بنیادی‌ترین روش ساخت‌گرایان در بررسی روابطِ ساختاری است که فرایند تحلیل و شکل‌گیری معنا را از طریق اجزای دوگانه و متضادّ متون پی می‌گیرد (← حقیقت، ص ۵۰۱). لوی استروس معتقد بود ذهن انسانِ ابتدایی و مدرن امور را همواره با ضدّشان ــ از قبیل «زشت/ زیبا»، «خوب/ بد» و ... ــ می‌شناسد و تقابل‌ها را ابزاری برای سازماندهی واقعیّت به شمار می‌آورد. (← ایگلتون، ص ۱۴۳)

ساخت‌گراییِ ادبی تلاشی بود برای راهیابی به دنیای نشانه‌های اثر ادبی، رازگشاییِ[2] رمزگان و نشانه‌ها، و دریافت روابط درونی اثر (← احمدی، ص ۷). ساخت‌گرایان، در موضوع جستجوی معنا درخلال نظام و اجزای متن، بر این بودند که متن‌ها چگونه معنا می‌دهند نه‌اینکه چه معنایی می‌دهند. نکتهٔ مهم اینکه آنان، با دقّت در هر دو جنبهٔ «ساخت» و معنا و چگونگی شکل‌گیری آن، به قالب‌هایی ثابت و تعمیم‌پذیر و «زنجیره‌ای از معانی پایدار» (تسلیمی، ص ۱۸۴) و مستقیم معتقد بودند.

ساخت‌شکنی و خوانش متفاوت متن

ترجیح گفتار بر نوشتار و اعتقاد به یک واقعیّت غایی یا «مدلولِ متعالی»[3] در اندیشهٔ «کلام‌محوریِ»[4] متفکّران سنّتیِ غرب متأثّر از آموزه‌های افلاطون (← لِچت، ص ۱۶۲؛ شمیسا، ص ۲۰۶) سبب شد ساخت‌گرایان، برای هر ساختار، پایه و اساسی در نظر گیرند؛ دیدگاهی که با ظهور اندیشه‌گران فلسفی با تردیدهایی عمیق مواجه شد.

ژاک دریدا، متفکّر فرانسوی، «ساخت‌شکنی» (شالوده‌شکنی یا واسازی)[5] را به‌مثابهٔ «رویکرد»ی متفاوت با ساخت‌گرایی در تحلیل متن پیشنهاد داد. ساخت‌شکنی، همچون ساخت‌گرایی، بر محوریّت مصالح و نظام متن تأکید داشت (← رضایی دشت‌ارژنه، ص ۴۱) امّا، برخلاف دیدگاه ساخت‌گرایان، که متن را اصول و قوانینی نظارت می‌کند و مخاطبِ آگاه باید درجستجوی آن‌ها باشد، در ساخت‌شکنی، متن‌پرداز به‌مدد تجربه‌های بیرونی و زیرساخت فکریِ خود دست به تأویل می‌زند و حدود متن را می‌شکافد و به نتیجه‌ای متفاوت می‌رسد (← امامی، ص ۲۳). در مقولهٔ معنای متن، و اینکه متن چه احساسات و مفاهیمی القا می‌کند، شالوده‌شکنی به تلاقی

1. binary appositions
2. decoding
3. transcendental signified
4. logocentrism
5. deconstruction

دو حرکت معتقد است: حرکتی که از مصالح و داشته‌های درون متن برمی‌خیزد و حرکتی که، هم‌زمان، از مرزهای بیرون متن و از کوشش متن‌پرداز نشئت می‌گیرد (← نجومیان ۱، ص ۲۲۸). درباب معنا ساخت‌شکنان معتقدند، «هنگامی‌که ساخت یک متن شکسته می‌شود، برتری یک معنا بر معنای دیگر ازبین‌می‌رود و متن شکلی چندوجهی پیدا می‌کند». (انوشه، ذیل ساخت‌شکنی)

دریدا، با انتقاد از تعبیر «مرکز»[1] در ساخت‌گرایی (← سلدن، ص ۱۶۵) و سیطرهٔ آن بر ساختار و جایگزین‌ناپذیری تعبیری برای مرکز (← آهی و طاهری، ص ۱۳۸)، آن را محدودکنندهٔ حرکت مؤلّفه‌ها یا «بازی»[2] متن می‌داند. او با وضع اصطلاح «مرکززدایی»،[3] به‌جای ساختن نظم تازه یا مرکز جدید، از نظام‌ها و مراکز بحث کرد؛ زیرا «مرکززدایی موجب می‌شود که شما فرصتی بیابید تا از نظامی که در آن حرکت می‌کرده‌اید خارج شده و با نگاهی جدید به آن نظام بنگرید» (نجومیان ۲، ص ۴۱). جریان دلالت، در نظر دریدا، نه از دال به مدلول بلکه از مدلول‌های بی‌پایان شکل می‌گیرد؛ ازهمین‌روی، «معنای نشانه اینجا ناتمام می‌ماند و در زنجیره‌ای تداوم می‌یابد. تفسیری که در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد خود دوباره نشانه است» (سجودی ۱، ص ۲۰۵). بنابراین، در ساخت‌شکنی، فقط پای متن در میان نیست و «برخورد میان متن و خواننده برخوردی است میان تمام ادّعای متن، افقی که بدان راه می‌یابد، امکاناتی که آشکار می‌کند؛ و افقی دیگر افق انتظارهای خواننده است». (ریکور، ص ۶۳)

«نسبی‌بودن» معنا و حاکمیّت‌نداشتنِ نتیجه‌ای خاص رهاورد دیگرِ مشارکت متن و خواننده (نگاه انسانی) در شالوده‌شکنی است. «در مکتب شالوده‌شکنی، ذهن انسان از مطلق‌گرایی رها می‌شود؛ اصلی که برآمده از تجربیّات مدرن و پست‌مدرن بشر است» (دهقانیان، ص ۱۰۳). خوانش متعدّد متن تفسیرهایی به دنبال دارد که ممکن است با یکدیگر و حتّی با نظر متن‌ساز در تضادّ و تناقض باشد؛ وضعیّتی که دریدا با واژهٔ différance ــ«تفاوط» همراه با «تعویق» (نوریس، ص ۱۶)ــ بیان کرد. در ساخت‌شکنی می‌توان نویسنده و معناهای معهود را کنار گذاشت و، ازنو، خوانش تازه‌ای آغاز کرد.

در واسازیِ نشانه‌ها دال‌ها به مدلول قطعی نمی‌رسند؛ معنا در چندقدمی‌مان است امّا در دست‌یابیِ کامل به آن ناکامیم؛ روندی که به متون ادبی نیز راه یافت: «زبان ادبی همواره از مرگ می‌گوید. دریدا می‌گوید مرگ در میان حروف قدم می‌زند» (نجومیان ۱، ص ۲۲۹). با عینک شالوده‌شکنی «می‌توان گفت هر اثری یک آفرینندهٔ نخستین دارد و هزاران و شایدهم بتوان گفت بی‌شمار آفرینندهٔ ثانوی» (شفیعی کدکنی، ص ۱۷۳). دریدا اصطلاح dissemination («پراکنش») (امامی، ص ۲۰) را برای جریان‌یافتگی معانی گوناگون و متفاوت، ازطریق جایگزین‌ها یا مترادف‌های آن و انکار هرگونه معنای دقیق و

1. center
2. game
3. decentering

خاص، به‌کار برد. برای ساختارشکنی، اصطلاح «معنی‌پیرایی» یا «تفسیرزدایی» (شمیسا، ص ۲۰۹) را هم به‌کار برده‌اند؛ اینکه می‌توان امر بدیهی را رها کرد و از سویهٔ غایب و مغفول یا حتّی خارج از این دو سویه به جهان نگریست. در این صورت است که نگاه ما به جهان تغییر می‌کند (← شایگان‌فر، ص ۲۰). ساخت‌شکنی، به‌تعبیری، امکان‌دادن به تنوّع معنایی در قلمرو متن است.

۳. خلاصهٔ رمان

«ناصر»، دانش‌آموز دبیرستانی، در خانواده‌ای پنج‌نفره با برادر و خواهری کوچک‌تر زندگی می‌کند. مادرشان خانه‌دار و پدرشان کارگر کارخانه است. در ایّام امتحانات، ناصر، با دریافت نامه‌ای از دوستش «علی»، از عملیّاتی قریب‌الوقوع مطّلع می‌گردد. به‌رغم داشتن تجارب متعدّد حضور در جبهه، این‌بار با مخالفت پدر مواجه است امّا با وساطت علی و جلب رضایت پدر عازم جبهه می‌شود و، در عملیّات «کربلای پنج»، شجاعتی بی‌نظیر از خود نشان می‌دهد. علی و تعدادی از دوستان به شهادت می‌رسند. ناصر، که مجروح شده، با کمک نیروهای تازه‌نفس به منزل برمی‌گردد. داستانْ رفتار و رشادت رزمندگان را به نمایش می‌گذارد.

۴. بحث و بررسی؛ بازخوانی رمزگان در رمان *سفر به گرای ۲۷۰ درجه*

رمزگان مرتبط با مناسبات اجتماعی-فرهنگی

جنگ پدیده‌ای است که می‌تواند عناصر فرهنگی بیافریند یا در خود بگنجاند. از نظر تایلور، «فرهنگ کلّیّت درهم‌تافته‌ای است شامل دانش، دین، هنر، قانون، اخلاقیّات، و هرگونه توانایی و عادتی که آدمی همچون عضوی از جامعه به دست می‌آورد» (آشوری، ص ۷۱). دفاع مقدّس، از اینکه منشأ تولید و بازنشر عناصر فرهنگیِ بسیار بوده‌است، نوعی متن با ظرفیّت نشانه‌ایِ ویژه به شمار می‌آید.

«جنگ، ازمنظر نشانه‌شناسی، به‌مثابهٔ فرایند معناپردازی در ارتباطاتِ انسانی و در بافتی اجتماعی-فرهنگی تلقّی می‌شود و این طرز تلقّی است که جنگ را موضوعی بااهمّیّت معرّفی می‌کند» (ساسانی ۲، ص ۵۱). چهار عنصری که در ادامهٔ مقاله به آن‌ها پرداخته می‌شود، به‌منزلهٔ رمزگان اجتماعی-فرهنگی، محملی برای شکل‌گیری و تولید معنا در لایه‌های گوناگون رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه خواهند بود.

۱) خانوادهــ از آن به «جامعهٔ کوچک» و اوّلین عنصر اجتماعی-فرهنگی یاد می‌شود که فرد در فضای فکری آن می‌بالد. الگوی زندگی افراد خانواده، تصمیماتشان، و طرز تلقّی‌شان از حوادث جامعه و ارزش‌ها و ضدّ ارزش‌ها و هنجارهای حاکم بر خانواده ــ مستقیم و غیر مستقیم ــ در ذهن و ضمیر اعضا مؤثّر می‌افتد. حوادث فصل آغازین و پایانی رمان مزبور نیز در میان خانوادهٔ ناصر (راوی و شخصیّت اصلی

رمان) می‌گذرد. به‌عبارتی، سایهٔ اندیشه و رفتار خانوادهٔ راوی سراسر داستان یا، در نگاهی وسیع‌تر، کلّ جنگ را دربرگرفته و این امر نشانه‌ای است که با بسیاری از حوادث رمان گره خورده.

فصل اوّل تصویری است از فضای گفتمانی و عاطفی افراد خانواده که در طول روز با هم می‌نشینند، تلخی‌ها و شیرینی‌های زندگی را به یاد می‌آورند، دربارهٔ مسائل خانواده و جامعه و جنگ اظهار نظر می‌کنند. ناصر (رزمندهٔ نوجوان و شخصیّت اصلی داستان) از همین نهاد کوچک برمی‌خیزد؛ امتحانات را رها می‌کند و به جبهه می‌رود و در سنگر و خطّ مقدّم جبهه خانواده و خاطراتشان را مرور می‌کند. در انتهای رمان هم ناصرِ رزمنده در دامن همین نهاد آرام می‌گیرد. دهقان، با گزارش عملکرد و روحیّات اشخاص خانوادهٔ ناصر، به‌گونه‌ای برجسته و پُررنگ جایگاه و نقش مؤثّر این عنصر مهمّ فرهنگی-اجتماعی در دفاع مقدّس را نشان داده‌است. و امّا افراد خانواده:

پدر میان‌سال و کارگر کارخانه است. با وجود خستگی از سختی کار، روابط خوبی با اعضای خانواده دارد. بااینکه فرزندش را چندین‌بار به جبهه فرستاده، این‌بار مخالف است و بر ادامه‌تحصیلِ او تأکید دارد امّا، با وساطت علی (دوست ناصر)، با اعزامش موافقت می‌کند:

> خب‌دیگه ناصر هم داره درس می‌خونه الحمدللّه. فردا مملکت دکتر می‌خواد، مهندس می‌خواد، باسواد می‌خواد؛ فقط‌که جنگ نیس! یه‌عدّه باید برن جنگ، یه‌دّه هم درس بخونن. (دهقان ۱، ص ۲۱)

مادر خانه‌دار است و عهده‌دار امور منزل و نظارت بر کار فرزندان. در تصمیمات خانواده اظهار نظر می‌کند؛ با دوستان بچّه‌هایش در ارتباط و حلقهٔ اتّصال میان تمام اعضای خانواده است:

> مادر می‌خواهد آشتی ناگفته‌ای را در خانه برقرار کند؛ حتّی‌اگر این آشتی درکنارهم‌نشستن باشد. (همان، ص ۱۸)

مصطفی فرزند میانی و دانش‌آموز دورهٔ ابتدایی است. در غیاب ناصر، جانشین برادر و یاور خانواده است. رفتارهایش در موقعیّت‌های گوناگون، در نقش یادشده، به تصویر درآمده؛ ازجمله:

> مصطفی سفره را جمع می‌کند و می‌آید می‌افتد رو کتاب‌هایش. (همان، ص ۲۶)

ناصر فرزند بزرگ خانواده، رزمنده، راوی، و شخصیّت اوّل داستان است؛ دانش‌آموزی دبیرستانی که چندین‌بار تجربهٔ حضور در جبهه دارد. او کمک و مشاوری مناسب برای اعضای خانواده است و نقطهٔ اتّکا و امید آینده‌شان. ناصر نماد سرمایهٔ ارزشمندی است که، ناچار، باید از آن چشم پوشید.

رؤیا فرزند کوچک و تنها دختر خانواده است. شخصیّت رؤیا ــ همچنان‌که از نامش پیداست ــ رمزگانی هدفمند در رمان است. او محبوب همهٔ اعضای خانواده و محلّ رجوع آن‌هاست؛ فردی رؤیایی و مدلول وحدت و عطوفت. حتّی در خطّ مقدّم در خواب ناصر حضور دارد و نقش بازی می‌کند:

رؤیا سرش را تکان می‌دهد و خودش را لوس می‌کند و می‌گوید: «ساعت چهار داداش منو کجا می‌خوای ببری؟!» (همان، ص ۲۶)

حاضرم خودم ترکش بخورم ولی یادگاری رؤیا آسیبی نبیند. (همان، ص ۱۷۴)

۲) اطوار و شگردها ــ می‌توان آن را از عناصر ظریف فرهنگ برشمرد که در مجموعه‌ای از افکار، اعتقادات، پسندها، دل‌بستگی‌ها، نوشته‌ها، گفته‌ها و شنیده‌ها، و روابط و عادات رزمندگان ظهور می‌کند (← شمشیرگرها، ص ۱۶۵). اطوار جلوه‌ای از هویّت افراد و گروه‌هاست و، چون در روابط بین اشخاص جلوه‌گری می‌کند، بیانگر سطوح فرهنگی‌شان است. «در دنیای پُررمز و راز جبهه، گرایش به اخلاق‌گرایی، ایثار، و روحیّهٔ شهادت‌طلبی از جمله مواردی بودند که منجر به شناخت معرفت شدند.» (پارسی‌نژاد، ص ۵۲)

اطوار و شگردها (رفتارها) ازجمله رمزگان برجستهٔ فرهنگی در سفر به گرای ۲۷۰ درجه‌اند که اندیشه‌ها و نیّت‌ها را در خود مجسّم می‌سازند. دهقان نشان داده‌است که، درخلال واقعیّت‌های تلخ‌وشیرین جنگ، به رفتار رزمندگان نظری عمیق دارد. او، با گنجاندن این عناصر فرهنگی در رمانش، بر ارزش لایه‌های مفهومیِ آن می‌افزاید. صمیمیّت و شوخ‌طبعی، گذشت و نوع‌دوستی، تعاون و همکاری، صبر و استقامت، نقد و هوشیاری، اعتقادات و دین‌مداری، اخلاق‌محوری و تواضع، ترس و نگرانی، ایثار و فداکاری، و جدّیّت و احساس مسئولیّت ازجمله مدلول‌های نهفتهٔ شگردها و اطوار جامعهٔ جنگ در رمان مزبور است:

علی به هر سنگری که می‌رسد متلکی می‌پراند و خودش بلند می‌خندد. (دهقان ۱، ص ۱۲۶)

زمزمهٔ بچّه‌ها را می‌شنوم: یا دارند حرف می‌زنند یا اینکه نماز می‌خوانند. (همان، ص ۱۲۸)

میرزا می‌گوید: «آآمانت گرفتیم؛ یادتون باشه صب باید پ‌پ‌پسشون ب‌ب‌بدیم». (همان، ص ۸۰)

۳) خرده‌فرهنگ‌های دفاع مقدّس ــ خرده‌فرهنگ‌ها عناصر تأثیرگذار و جزئی‌تر در متن جنگ‌اند که با آغاز جنگ خود را نشان می‌دهند؛ عناصری ارزش‌دهنده که در تکمیل زبان جنگ به‌مثابهٔ رمزهایی ویژه عمل می‌کنند. چنان‌که گفته‌اند،

رمزْ حلقهٔ واسط میان پدیدآورنده، متن، و مخاطب، و نیز عامل پیوند درونی متن است. به‌کمک همین پیونـد درونـی، متـون متعـدّد در شـبکه‌ای از معـانیِ بـه‌وجودآورنـدهٔ دنیـای فرهنگـیِ مـا بـا یکـدیگر ارتباط می‌یابند. (کوثری، ص ۳۳۲)

احمد دهقان، با گنجاندن رمزگان مزبور، هم تسلّط خود را بر متن وسیع جنگ نشـان داد؛ هـم لایه‌های غنیِ فرهنگی در روابـط افـراد جامعـهٔ جنـگ را آشـکار سـاخت. نامـه‌نگاری رزمنـدگان، تبلیغات در جنگ، روند آماده‌سازی رزمنـده توسّـط خـانواده (جمـع‌آوری وسـایل، بدرقـه و ...)، اخـذ مرخصـی، تشـویق و روحیّه‌بخشـی، اطّلاع‌رسـانی اخبـار جنـگ، رفتـار ویـژهٔ رزمنـدگان، آداب کمک‌رسانی، نوع استتار و پنهان‌سازی رزمندگان درمقابل دشـمن، اغـوای دشـمن، چاره‌گری‌هـای اقتصادی، و واسطه‌گری برای اعزام رزمنده رمزگانی‌اند که خرده‌فرهنگ‌های جنگ را در رمان دهقان شکل می‌دهند:

مادر می‌گوید: «نامه بنویس؛ به ما رحم کن». (دهقان ۱، ص ۲۹)

بلندگوی حسینیّهٔ گردان سرود تند و مهیّجی پخش می‌کند. (همان، ص ۶۷)

کامیون‌ها را با گل رُس استتار کرده‌اند. (همان، ص ۸۹)

از پشت بلندگوها، گویندهٔ رادیو تهران توجّه همه را به خود جلب می‌کند و خبرهای حملـه را می‌گویـد. (همان، ص ۹۵)

۴) اسامی و نام‌هـا ــ نام‌گزینی از حسّاس‌ترین مراحل در نگارش داستان است، چراکـه نویسـنده هم باید به جریانات فکری حاکم بر متن بیندیشد و هم به روند انسجام نیروهای همسـو و ناهمسـو در ترکیب اجزای داستان. اسامی می‌توانند، با فعّال‌کردن دلالت ضمنی، مسـئولیّت تکمیـل معـانی نشانه‌ها را بر دوش کشند؛ به‌عبارتی،

خواننده، بـا ایـن اسـم و توصـیف‌های نویسـنده، مجموعـه‌ای از مشخّصـه‌های معنـایی را در ذهـنش مجسّم می‌کند و به‌تدریج که داستان شکل می‌گیرد شخصیّت هویّت می‌یابد. خواننده، به‌کمـک اسـم خاص، به دنیایی از مشخّصه‌های معنایی دست پیدا می‌کند. (اخوّت، ص ۱۶۵)

و بدین‌گونه است که نام‌ها به صاحبانشان وجههٔ فرهنگی ویژه‌ای می‌بخشند.

در سفر به گرای ۲۷۰ درجـه، ناصـر (شخصـیّت اصـلی و راوی رمـان) هـم فرزنـد ارشـد خـانواده و چشم امیدشان است و هم در جبهه، در جایگاه فرمانده یک گـروه آرپی‌جـی‌زن، مسـئولیّت انهـدام تانک‌ها را بر عهده دارد. بنابراین، نام «ناصر» (یاری‌دهنده/ یاور) نمی‌تواند بی‌جهت انتخاب شده باشد. رسول رزمنده‌ای شانزده‌ساله و دوست‌داشتنی است که، با وجود شـهادت دو تـن از بـرادران و بـه‌رغم

ممانعت فرماندهان، در جبهه حضور یافته‌است. تلاش کارساز او، در کنار افراد باتجربه، پیروزی ارزشمندی رقم می‌زند. درواقع، او «رسول» و «فرستاده»ای در مسیر پیروزی رزمندگان است. **میرزا** جوانی است که، به‌علّت داشتن لکنت زبان، از ادای صحیح کلمات و جملات ناتوان است امّا، با شوخ‌طبعی و فضاسازی‌های عاطفی، جایگاهی ویژه در میان رزمندگان کسب می‌کند. بنابراین، نام «میرزا» ــعنوانی که سابقاً مختصّ شاهزادگان بوده و در پایان نام آن‌ها می‌آمده‌است (← عمید، ذیل میرزا)ــ کاملاً با این شخصیّت همسوست. **ابوالفضل، اصغر، حاج‌نصرت، حیدر، رؤیا، علی، قاسم، مسعود، مصطفی، مهدی** و ... از دیگر نام‌هایی است که می‌توانند مبیّن دلالت‌های فرهنگیِ ویژه‌ای در رمان مزبور باشند.

رمزگان مرتبط با جنگ

۱) رمزگان عامّ و جهانیــ با نام جنگ آمیخته و جهانی‌اند و، در هر جنگ، با هر گروهی همراه‌اند و نویسندهٔ حوزهٔ جنگ به‌ناچار آن‌ها را در اثرِ خود می‌گنجاند. تنوّع «رمزگان عامّ» جنگ در انعکاس دقیق و مؤثّر حوادث این حوزه و نوع نگاه نویسنده نقش دارد. این رمزگان، علاوه بر بیان میزان امکانات طرف‌های درگیر و حجم نبرد، می‌تواند دال‌هایی برای انگیزه‌های فکری و فرهنگی متن جنگ باشد. در سفر به گرای ۲۷۰ درجه، رمزگان عام با تنوّعی مناسب و در گروه‌های گوناگون به نمایش درآمده‌است که، به‌اختصار، به آن‌ها اشاره می‌شود:

الف) ادوات: «موشک»، «آرپی‌جی»، «توپ»، «تیر»، «آتش‌بار»، «نارنجک»، «سرنیزه»، «ضدّ هوایی»، «مهمّات»:

> **تیر**های جنگی و **موشک**های **آرپی‌جی** را جلوی چادر دسته‌ها ریخته‌اند. (دهقان ۱، ص ۸۸)

ب) مکان‌ها: «چادر»، «اردوگاه»، «سنگر»، «خطّ مقدّم»، «دژبانی»:

> پشت **دژبانی** جادّهٔ اهواز-خرّمشهر گیر کرده‌ایم. (همان، ص ۷۱)

پ) پوشاک: «فانسقه»، «پوتین»، «اورکت»:

> حسین رو زمین نشسته و **پوتین** واکس می‌زند. (همان، ص ۴۸)

ت) تجهیزات شخصی: «کیسه‌خواب»، «قمقمه»، «پلاک»، «ماسک»:

> سلام **پلاک**تون حاضر شد؛ براتون آوردم. (همان، ص ۸۵)

ث) تجهیزات عمومی: «منبع آب»، «آمبولانس»:

> جلوی چادرها **منبع آب**ی قرار دارد. (همان، ص ۳۹)

ج) اصطلاحات نظامی: «مشق نظامی»، «حمله»، «عملیّات»، «رزم شبانه»:

تجهیزات رو بذارید رو اسلحه‌تون؛ برا **رزم شبانه** دم دستِتونه. (دهقان ۱، ص ۵۶)

چ) مسئولیّت و جایگاه: «دژبانی»، «کارگزینی»، «غوّاص»، «فرمانده»:

غوّاصی است که افتاده و دست‌وپایش را از هم باز کرده. (همان، ص ۱۳۷)

ح) واحد نظامی: «گردان»، «لشکر»، «گروهان»، «دسته»، «ستون»:

گردن می‌کشم تا ببینم ته **ستون** چه اتّفاقی افتاده. (همان، ص ۱۴۲)

۲) رمزگان خاصّ و ویژهــ این نوع رمزگانْ واژه‌ها، اصطلاحات، عملکردها، و مناسکی‌اند که جریان‌های فکری و باورهای اعتقادی-دینیِ مشخّصی را نشان می‌دهند و حتّی در اتّخاذ تصمیم درباب شیوه‌های نبرد و نحوهٔ برخورد با دشمن می‌توانند مؤثّر باشند. در رمان‌های دفاع مقدّس، باورهای دینی در رفتار رزمندگان و فرماندهان جلوه‌ای ویژه دارد. «ادبیّات دفاع مقدّس به ادبیّاتی اطلاق می‌شود که دربارهٔ مقاومت و ایستادگی و دفاعِ مبتنی بر ارزش‌های دینی و الهی است». (سنگری، ص ۲۱)

گروه رمزگانی که در ذیل آورده می‌شود دلالت دارد بر افق‌های دینی و دیدگاه‌های مذهبی -سیاسیِ نهفته در تفکّرات رزمندگانِ رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه:

الف) اصطلاحات عامّ دینی: «نماز»، «وضو»، «آیت‌الکرسی»، «اذان»، «سجّاده»، «مهر»، «تسبیح»، «بهشت»:

یکی بر بلندی گوری می‌ایستد و **اذان** می‌گوید. (دهقان ۱، ص ۶۳)

ب) واژگان مرتبط با اندیشه‌های شیعی: «حسینیّه»، «کربلا»، «امام حسین(ع)»، «امام زمان(عج)»، «حضرت عبّاس(ع)»:

همین آدما بودن که **امام حسین** رو تو **کربلا** تنها گذاشتن. (همان، ص ۳۳)

پ) واژگان مرتبط با اندیشه‌های انقلاب اسلامی: «بسیجی»، «چفیّه»، «سربند»، «پیشانی‌بند»:

چفیّهٔ مشکی، با خط‌های مورّب سفید، دور گردنش انداخته. (همان، ص ۹۴)

ت) اسامی با رویکرد دینی: «گردان سلمان»، «لشکر بیست‌وپنجِ کربلا»، «عملیّات کربلای پنج»، «خاک‌ریز عاشورا»:

عملیّات کربلای پنج حدوداً از ساعت ۱۰ دیشب شروع شد. (همان، ص ۸۷)

۳) مجموعه‌رمزگان سخت و خشن جنگــ نویسندهٔ سفر به گرای ۲۷۰ درجه تلاش دارد جنگ را به دور از هرگونه شعارزدگی و نگاه اغراق‌آمیز و یک‌جانبه بازآفرینی کند. او بر آن نیست رزمندگانی را به تصویر کشد که همواره در مسیر پیروزی گام برمی‌دارند بی‌آنکه دچار هیچ‌گونه

جراحت و آسیبِ جانی شوند. داستانِ مبارزهٔ رزمندگان، در نظر دهقان، باید به‌گونه‌ای باشد که آیندگان تصویری واقعی و باورپذیر از گذشتهٔ قهرمانانِ خود در ذهن مجسّم سازند؛ ازاین‌رو، درکنار وصف رشادت رزمندگان، به ناکامی‌هایشان درمقابل جنایات و ناجوانمردی دشمن نیز پرداخته می‌شود، زیرا

> ادبیّات داستانیِ جنگ ادبیّاتی است که جنگ را، با تمام تلخی‌ها و شیرینی‌هایش، به مخاطب نشان بدهد و این‌گونه ادبیّات می‌تواند دربارهٔ شجاعت و پایمردی ملّتی باشد یا دربارهٔ فرومایگی و پستی ملّتی دیگر. (حنیف، ص ۱۱)

دهقان شرح ناملایمات نبرد و تلخی‌های مبارزه را رسالت میهنی و انسانیِ خود می‌داند. با همین دیدگاه است که سلوک دشوار فرزندان ملّت برای نسل‌های آینده می‌تواند ارزشمند تلقّی شود. درنظر او، «اگر شهیدشدن سختی نداشته باشد چه فایده دارد» (دهقان ۲، ص ۲). درهمین‌راستا، لحظهٔ شهادت مظلومانهٔ علی، در زیر شنیِ تانک، تصویری است دردناک از جان‌دادن مظلومانهٔ رزمندگان دربرابر دشمنی سنگ‌دل.

انفجارهای شدید و ترس ناگهانی و حیرانی رزمندگان، قدرت توپ‌خانهٔ دشمن، شمار زیاد مجروحان و وضعیّت جسمیِ نامساعدشان، لحظهٔ اسارت رزمندگان، شدائد خطوط مقدّم، سرمای فراوان و کمبود امکانات، تعدّد جنایات دشمن، ازدست‌رفتن نیروهای خودی، شدّت نبرد و کمبود مهمّات، صحنهٔ دل‌خراش شهادت عزیزان و کمبود امکانات امدادی، و خداحافظی تلخ خانواده‌ها با فرزندان ازجمله رمزگانی است که ناملایمات و لایه‌های خشن دفاع مقدّس را در رمان دهقان به تصویر می‌کشد:

> هنوز خون میرزا کف کانال ریخته، فرستادیمش عقب امّا نمی‌دانم زنده می‌ماند یا نه. (همو ۱، ص ۱۹۸)
>
> مجروحین رو برانکاردها و زمین پخش شده‌اند؛ گیج‌وحیران مانده‌ایم که چه باید بکنیم. (همان، ص ۱۸۰)
>
> گلوله‌های تانک کنار سنگرمان می‌ترکند؛ از هر طرف فریادی برمی‌خیزد. (همان، ص ۱۶۰)

۴) مجموعه‌رمزگان زلال و افتخارآمیز جنگ ــ جنگ، در اندیشهٔ رزمندگان، فتح سنگرها و شهرها و کشتن سربازان دشمن و تصرّف غنائم نبود. با همین چشم‌انداز فکری بود که میدان نبرد، در جبهه‌ها، مفاهیم انسانیِ زیبا و ماندگار هم به خود دید و، در میان حوادث تلخ و ناگوار، صحنه‌های شیرین و اثربخش بسیاری خلق شد که صفحات کتاب خاطرات رزمندگان به آن‌ها آراسته است. دهقان، درخلال شرح حوادث رمان، حتّی در سخت‌ترین لحظات خطوط مقدّم، از به‌تصویرکشیدن گوشه‌های زلال و افتخارآمیز جنگ در رفتاروگفتار رزمندگان غافل نیست.

دورهم‌نشینی رزمندگان و شوخی و مزاحشان با یکدیگر، صمیمیّتشان در سنگر یا چادر، امیدواری و شادابی‌شان در لحظات دشوار نبرد، روحیّه‌بخشی به یکدیگر و داشتن احساسات مثبت، اعتقاد به امدادهای غیبی، داشتن حسّ تعاون، و برگزاری محافل مناجات و عبادات ازجمله زوایای زیبای رفتار رزمندگان در رمان است که با رمزگان مخصوص به نمایش درمی‌آید:

چشمم می‌افتد به پشت ماشین که با خطّ سفید نوشته‌اند: «مولا مپسند که لوطیان خوار شوند». (دهقان ۱، ص ۱۶۳)

ماشین‌های مهمّات، ماشین‌های غذا و ... که پشت آن سرود می‌خوانند و عدّه‌ای دیگر محو مناظر هستند. (همان، ص ۱۱۵)

هرکس به دیگری کمک می‌کند؛ کسی‌که دستش زخمی است پای کسی می‌شود که ترکش خورده و نمی‌تواند راه برود. (همان، ص ۲۰۳)

رمزگان فنّی

۱) نمادهاــ در سفر به گرای ۲۷۰ درجه محملی برای معناسازی‌اند و، از معابر گوناگون، در جریان حوادث داستان قرار می‌گیرند؛ آن‌ها واژه‌هایی‌اند که از متن زندگی افراد یا طبیعت اخذ می‌شوند و با محتوای رمان پیوند می‌خورند و از این قرارند:

الف) تلویزیون. در اوّلین فصل رمان و در صفحات ابتدایی، با نمایش برنامه‌های متفاوت در شبکه‌های مختلف، برخی اختلاف‌نظرهای فصل‌های آتی رمان را تداعی می‌کند و، در قامت نشانه‌ای چندمعنایی، مدلول‌های گوناگونی به خود می‌پذیرد؛ با این توضیح که «چندمعنابودن پیامد تنوّع رمزگان‌هاست» (گیرو، ص ۴۷):

تلویزیون صحنه‌های نبرد را نشان می‌دهد و مردم را به جنگ می‌خواند [...]؛ مادر کانال **تلویزیون** را عوض می‌کند. ـ: «اِ چرا عوض کردی؟» (دهقان ۱، ص ۱۲)

صدای **تلویزیون** را زیاد می‌کنم؛ اسبی گردن اسب دیگر را به دندان گرفته [...]. (همان، ص ۱۵)

تلویزیون سیرک چینی نشان می‌دهد [...]. (همان، ص ۱۹)

تلویزیون، با نمایش برنامه‌های «متنوّع» و «متضاد»، می‌تواند تصویری از «خانوادهٔ ناصر» باشد. در خانوادهٔ ناصر، دیدگاه‌های متضادّی دربارهٔ جنگ حاکم است: درحالی‌که ناصر به رهاکردن امتحانات و پیوستن به دوستانش در جبهه می‌اندیشد، پدر و مادرش بر ماندن او و پی‌گرفتن تحصیلات تأکید دارند:

مادر می‌گوید: «ناصر می‌خواد بره»؛ پدر، اخم‌آلود، می‌پرسد: «کجا؟» (همان، ص ۱۶)

«واللّه مملکت دکتر می‌خواد، نویسنده می‌خواد [...]؛ خون‌دادن که کاری نداره». (همان، ص ۲۲)

تلویزیون همچنین می‌تواند جامعهٔ زمان جنگ را تداعی کند که، در آن، واکنش‌هایی متفاوت درقبال جنگ حاکم است: درحالی‌که گروهی برای دفاع از کشور در جبهه حاضر می‌شوند و جانشان را به خطر می‌اندازند، برای گروهی دیگر جنگ امری عادی تلقّی می‌گردد:

مردها و زن‌ها به‌هر طرف می‌روند امّا هیچ‌کس به ما توجّهی ندارد؛ ما که از زیر باران گلوله و توپ به اینجا آمده‌ایم [...] ما برای مردم عادی شده‌ایم. (همان، ص ۲۰۹)

ب) پلنگ (تصویر پلنگ روی پتو). آزمون‌ها و حوادث بزرگ و سختِ ادامهٔ داستان را به ذهن می‌آورد:

وسط چادر، به‌روی پتویی، **پلنگی** دهان باز کرده و نعره می‌کشد. (همان، ص ۴۱)

پ) پرندهٔ مهاجر. می‌تواند نماد رزمندگان باشد که از وطن خود به جبهه آمده‌اند و به‌سوی خطّ مقدّم می‌روند:

به آسمان نگاه می‌کنم؛ چند **پرندهٔ مهاجر** در یک خط پرواز می‌کنند و رو به جنوب می‌روند. (همان، ص ۴۳)

ت) سگ‌ها. تجسّمی از دشمن و سربازان جبههٔ مقابل است:

سگ‌ها در آن دورها به جان هم افتاده‌اند. در انتهای آسمان سپیده سر زده‌است. (همان، ص ۶۳)

ث) ماه. می‌تواند نماد شهادت و حقیقت باشد که با شهادت گروهی از رزمندگان در داستان پیوند می‌خورد:

عکس **ماه** در موج‌ها هزار تکّه شده. (همان، ص ۵۹)

ج) مرغ ماهی‌خوار. می‌تواند نماد فرشتهٔ مرگ و حوادث دشوار باشد:

مرغ ماهی‌خوار، که به‌سمت کانال ماهی می‌گریخت، دور می‌زند و برمی‌گردد. سرهامان رو به آسمان بلند می‌شود. (همان، ص ۱۷۰)

۲) جملات کوتاهــ به‌منزلهٔ برجسته‌ترین ویژگی زبانیِ رمان، با ذهنیّت شخصیّت‌ها که عمدتًا نوجوان‌اند پیوند می‌خورند و، به‌مثابهٔ رمزگان، نقش‌ها و کارکردهای متنوّعی می‌گیرند:

الف) ایجاد تعلیق در داستان. جملات کوتاه گاه حالاتی را در مسیر حوادث داستان مجسّم می‌سازند که انرژی مضاعفی برای پیگیری مراحل آتی به مخاطب می‌بخشد:

هیجان‌زده‌ام، احساس می‌کنم که دارم می‌لرزم. تیربار عبداللّه از نفس نمی‌افتد. رسول نوار فشنگ‌ها را گرفته تا تیربار خوب تغذیه شود. (همان، ص ۱۸۸)

ب) تک‌گویی. تک‌گویی‌های ناصر (نوجوان و شخصیّت اوّل)، در جای‌جای داستان، با جملات کوتاه بیان می‌شود و مخاطب از افکار و واکنش‌های او اطّلاع می‌یابد:

یکهو در دل احساس کوچکی می‌کنم. همه‌چیز در وجودم به هم می‌پاشد. ذرّه‌ای هستم که، اگر این بند اتّصال نیز قطع شود، هیچ‌چیز ندارم؛ هیچ چیز. (دهقان ۱، ص ۱۴۰)

پ) ترس و اضطراب. کاربرد جملات کوتاه گاه نمایانگر وجود چنین احساسی در اشخاص داستان است:

سکوت وهم‌انگیزی همه‌جا را گرفته. این سکوت ترس می‌اندازد در جانمان. صدای حرکت تانک‌ها از دور بلند است. (همان، ص ۱۳۵)

ث) نقطهٔ اوج. به‌تناسب اوج‌گرفتن حوادث رمان، لحن بیان جملات نیز اوج می‌گیرد:

برمی‌خیزم می‌نشینم. نفسم جا می‌آید. دستانم را دور دهان حلقه می‌کنم و فریاد می‌کشم: «علی! ... علی! برو کنار؛ یکی اون تانکو بزنه ...؛ علی! ...». (همان، ص ۱۴۷)

۳) واژگان خاص ــ بسامد برخی واژه‌ها در رمان دهقان چشمگیر است و، به‌مثابهٔ رمزگان، معناپردازی می‌کنند و فضاها یا حسّ‌وحالی می‌آفرینند و گاه نیز مفاهیمی نمادین به خود می‌گیرند (مفاهیمی چون ترس و وحشت، امید و شادمانی، اضطراب و نگرانی و ...)؛ واژگانی از این دست:

الف) سرما. این واژه، علاوه بر کارکرد ارجاعی، در کارکرد هنری و هم‌نشینی با حوادث سخت پیشِ رو، «شداند» و «نگرانی‌ها» را تداعی می‌کند (← همان، ص ۲۵، ۲۶، ۵۴، ۵۹، ۶۱، ۷۶، ۱۲۶):

از **سرما** دستمان بی‌حس شده؛ به هم کمک می‌کنیم تا پیاده شویم. (همان، ص ۷۶)

ب) گنجشک. می‌تواند دالّ بر نجابت و سادگی و لطافت رزمندگان نوجوان باشد:

گنجشکها سرمازده به هرسو می‌روند. (همان، ص ۲۷)

پ) ابر. یادآور خاطرات و حوادث و حالات گوناگون است (← همان، ص ۳۸، ۶۶، ۱۰۹ و ...):

ابرهای پنبه‌ای دنبال هم کرده‌اند، **ابر**هایی که فقط زیبا هستند [...]؛ حتّی رؤیا هم از این **ابر**ها نمی‌ترسید. (همان، ص ۳۸)

ت) آسمان. محلّ تجلّی امید و آرزو و نیز پناه رزمندگان در سختی‌هاست (← همان، ص ۶۳، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۵۷):

بی‌اختیار نگاهم می‌رود به **آسمان**؛ همیشه تنها راهِ رهایی از محاصرهٔ تاریکیِ شب بوده. (همان، ص ۱۵۷)

ث) خورشید. تداعی‌کنندهٔ امید، حقیقت، فتح و پیروزی، و شهادت است (← همان، ص ۵۰، ۷۴، ۸۸، ۱۹۵):

افق به سرخی می‌زند و **خورشید**، مثل مرغ سرکنده، جان می‌دهد. بر همه‌چیز رنگ سرخ پاشیده شده. (همان، ص ۷۴)

۴) تیپ‌ها ــ چون بسیاری از شخصیّت‌های رمان دهقان نوجوان‌اند و مقطعی حسّاس از عمر را می‌گذرانند، او تلاش دارد هم ویژگی‌های درونی و روحیّات و خلق‌وخو و عملکرد فردیِ رزمندگان را به تصویر کشد و هم تصویری از تنوّع شخصیّتی و ویژگی‌های جامعهٔ زمان جنگ ارائه دهد. خلق تیپ‌های شخصیّتی با بسیاری از اجزای یادشده در مراحل قبل پیوند می‌خورد و در شکل‌گیری معنا مؤثّر می‌افتد؛ تیپ‌هایی از این قرار:

الف) ناصر. شخصیّت اوّل و راوی داستان؛ نوجوانی دبیرستانی و ایثارگر که، با هدف انهدام تانک‌های دشمن، به فرماندهیِ تیم گروهان ویژه منصوب می‌گردد. چندین‌بار به جبهه اعزام می‌شود و در چندین عملیّات شرکت می‌کند. جرأت و جسارتی شایان دارد. او، در جبهه، مجروح می‌شود.

ب) رسول. نوجوانی شانزده‌ساله، پرانرژی، پرحرف، و دوست‌داشتنی. معصومیّت خاصّی در چهره‌اش هست. چون دو تن از برادرانش شهید شده‌اند، به او اجازهٔ حضور در عملیّات داده نمی‌شود. با اصرار زیاد، به‌عنوان کمک‌تیربارچی در عملیّات شرکت می‌کند و، بدون آسیب، به پشت جبهه برمی‌گردد.

پ) میرزا. جوانی بیست‌ساله که لکنت زبان دارد. ظرافت خاصّی در گفتارش پیداست. با شوخ‌طبعی و ظرافت کلامی، فضای عاطفی تازه‌ای می‌آفریند. محبوب همگان و دلسوز و مهربان است و در کار جمعی مشارکت خوبی دارد. او در عملیّات به شهادت می‌رسد.

ت) علی. نوجوانی شوخ و طنزپرداز و موفّق در برقراری ارتباط با دیگران؛ رزمنده‌ای شجاع و برخوردار از توان مدیریّتیِ مناسب؛ و آرپی‌جی‌زن «دستهٔ یک» که در عملیّات به شهادت می‌رسد.

ث) اصغر. نوجوان و پیک گروهان؛ قدّ بلند و پاهایی دراز دارد. معصومیّت ویژه‌ای در چهره و رفتارش پیداست. او در عملیّات به شهادت می‌رسد.

ج) حیدر. معاون فرمانده گروهان و پرتلاش و سخت‌گیر. هیکلی درشت و چهره‌ای جدّی دارد.

چ) مهدی. فرمانده دسته؛ شخصیّتی آرام و مهربان و تودار که به شهادت می‌رسد.

ح) عبداللّه. مسن‌تر از دیگران و صاحب فرزند. کم‌حرف است و پختگی خاصّی دارد.

خ) رانندهٔ کامیون. دارای لحنی داش‌مشدی‌طور و متفاوت و بسیار دل‌بستهٔ ماشینش. در جایی، از او این‌گونه یاد می‌شود:

> محکم گونی سنگر را گرفته؛ پشت دستش خال‌کوبی شده: «دوستت دارم مادر». (همان، ص ۱۶۱)

د) قاسم. پیک گردان و سه سال از ناصر بزرگ‌تر است و نظمی ویژه در رفتارش دیده می‌شود.

جدول صفحهٔ بعد «سه گروه رمزگان معناساز» را در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه نشان می‌دهد.

جدول سه گروه رمزگان معناساز در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه

الف) رمزگان فرهنگی-اجتماعی	ب) رمزگان مرتبط با جنگ	ج) رمزگان فنّی
ـ خانواده	ـ رمزگان عامّ و جهانی	ـ نمادها
ـ اطوار و شگردها	ـ رمزگان خاصّ و ویژه	ـ جملات کوتاه
ـ خرده‌فرهنگ‌های دفاع مقدّس	ـ لایه‌های سخت و خشن جنگ	ـ واژگان خاص
ـ اسامی و نام‌ها	ـ لایه‌های افتخارآمیز جنگ	ـ تیپ‌ها

هویّت‌سازی و معناپردازی و سبک‌آفرینی: مهم‌ترین کارکردهای رمزگانی

حماسه‌آفرینی‌ها و مبارزات، در مسیر کسب استقلال سیاسی و فرهنگی و تحکیم مبانی عمومی کشورها، امری است ناگزیر (← صفا، ص ۱۳). به‌عبارتی، یک ملّت، در گذر از یک برههٔ زیست فکری-اجتماعیِ خاص به برهه‌ای دیگر، بناچار گذرگاه‌هایی پرخطر می‌گذراند. در این میان، فرهنگ یا همان عناصر اجتماعی-اعتقادی، بیشتر، دستخوش تحوّلات قرار می‌گیرد؛ یعنی همان عناصری که زیربنا و تعیین‌کنندهٔ مسیر زندگی ملّت‌های امروز است و از آن به «هویّت» یاد می‌کنند. هویّت را «**حقیقت** شیء یا شخص ــ که مشتمل بر صفات جوهری او باشد ــ **شخصیّت**، **هستی**، و **وجود**» (عمید، ذیل **هویّت**) معنا کرده‌اند. هویّت فرایندی است که هر فرد یا گروه به «چیستی»، «کیستی»، یا «روش زیستنِ» خود پاسخی آگاهانه می‌دهد. هویّت تلاش انسان برای تمایز با دیگران در پهنهٔ زندگی است. **هویّت ملّی** از وجوه بارز شناخت گروه‌های انسانی است. انسان، برای استمرار حیات، به هم‌نوعانش می‌گراید و، برای ماندگاری، به داشته‌هایی مشترک با آنان می‌اندیشد. این سرمایه‌های مشترکِ ارزش‌گذار، به‌ویژه در حوزهٔ فرهنگ، هویّت ملّی نام دارد. «هویّت ملّی اصلی‌ترین سنتز و حلقهٔ ارتباطی میان هویّت‌های خاصّ محلّی و هویّت عامّ فراملّی است». (حاجیانی، ص ۱۳۹)

با استناد به رمزگان‌های یادشده و چگونگی مفصل‌بندیِ آن‌ها، دغدغهٔ متن رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه در انعکاس شیوهٔ رفتار رزمندگان (تکیه‌کلام، امید، ذهنیّت، نگرانی، شوخی‌ها، رفتار با دشمن)، برخورد آنان با یکدیگر، چگونگی زندگی اجتماعی افراد جامعهٔ جنگ (غذا، پوشاک، و اسامی)، و مجموعاً دربارهٔ پدیدهٔ هویّت هویداست. با توجّه به اینکه متن رمان سالیانی کوتاه بعد از پایان جنگ نگارش یافته، و نظر به اهمّیّت لایه‌های متعدّد متن دفاع مقدّس در شکل‌دهی هویّت ملّی و لزوم حفظِ آن، می‌تواند انگیزهٔ ترسیم هویّت برای افرادی باشد که در حال و آینده متن را از نظر می‌گذرانند. از آنجایی که مفصل‌بندی مفهوم هویّت درخلال رمان‌های جنگ امری ضروری به نظر می‌رسد، در رمان دهقان نیز به این مهم به‌نحوی مطلوب پرداخته شده‌است.

در سفر بـه گـرای ۲۷۰ درجـه، توجّـه بـه مبحـث هویّـت و هویّـت ملّـی از دو روزنـهٔ معنـا و معناپردازی می‌گذرد. رمزگان‌های متعـدّد، بـا قرارگـرفتن در موقعیّت‌هـای گونـاگون و نسـبت‌یافتن بـا اشـخاص و مکان‌هـا و اشـیاء و اندیشـه‌ها و اقـدامات و جهت‌گیری‌هـا و ...، معـانی متعـدّدی به همراه دارند. روش برخورد با دشمن، معاشرت بـا یکـدیگر، فـداکاری در راه وطـن، پیروزی‌هـا و ناکامی‌ها، انعکاس روحیّهٔ رزمندگان در موقعیّت‌های گوناگون، صحنه‌های پشـت جبهـه و تصـویر رفتار مردم، عملکرد خانواده‌ها و وضعیّت زندگی آنان، و نیز بسیاری از مفاهیم گستردهٔ حوزهٔ جنـگ با رمزگان‌های یادشده معناسازی می‌شوند.

ازجمله عملکردهای بسیار مهمّ رمزگان‌ها در سفر به گرای ۲۷۰ درجـه سـبک‌آفرینی در حـوزهٔ رمان دفاع مقدّس است. دهقان، با به‌کارگرفتن عناصر متعدّد زبانی و بیانی، می‌کوشـد اندیشـه‌ها را در قالب سبکی خاص پایه‌ریزی کند. می‌دانیم که

> سبک در وسایلِ بیان جای دارد. این وسایل بیانْ کـدهای پیشـینی‌اند وقتی‌کـه انگـارهٔ قـالبی باشـند؛ و کدهای پسینی‌اند وقتی‌که انگارهٔ قالبِ تازه گرفته باشند. (سمیعی گیلانی، ص ۶۳)

نویسندهٔ سفر به گرای ۲۷۰ درجه سعی دارد واقعیّت‌هـای حـوادث دفـاع مقـدّس را، در قـالبی باورپذیر و فارغ از هرگونـه برجسـته‌نمایی یـا فضـای تخیّلـیِ محـض، بـه مخاطـب انتقـال دهـد. بدین‌منظور، زبان داستان به زبان گفتاریِ جامعه نزدیـک اسـت و شخصـیّت‌ها رزمنـدگان عـادی و معمولیِ جبهه‌هایند؛ یعنی نوجوانـانی کـه بـا روحیّـه‌ای شـاد در جنـگ حاضـر می‌شـوند و اغلـب برون‌گرایند و به‌راحتی با هم شوخی می‌کنند و می‌خندند و می‌گریند. تعداد شخصیّت‌ها زیاد است و حوادثی بسیار رقم می‌خورد و تلخی‌هـا و شـیرینی‌ها و جزئیّـاتی بسـیار بـه قلـم می‌آیـد. کـاربرد رمزگان‌هایی چون تشبیه و توصیف و برخـی عناصـر نمـادین و نیـز فضاسـازی‌ها و تک‌گویی‌هـای پراکنده نشان می‌دهد فضای رمان صرفاً واقع‌گرا نیست.

۵. نتیجه

در پژوهش حاضر، رمزگان‌های رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه در سه گروه رمزگانی طبقه‌بندی شد. لایهٔ اوّل یعنی **رمزگان مرتبط با مناسبات اجتماعی-فرهنگی**، به‌مثابهٔ مهـم‌تـرین لایـهٔ دلالـت‌گـر، مبـیّن هویّت ملّی-اجتماعی و رویکرد فرهنگی رزمندگان و فضای جبهه و شامل این زیرمجموعه‌هاسـت: «خانواده»ی رزمندگان، «اطوار و شـگردها»ی رزمنـدگان، «خرده‌فرهنگ‌هـا»ی دفـاع مقـدّس، «اسـامی و نام‌ها»ی رزمندگان. **رمزگان مرتبط با جنـگ** دومین لایهٔ رمزگانیِ رمان است که، با چهـار زیرمجموعـه یعنی «رمزگان عامّ و جهانی» و «رمزگان خاصّ و ویژه» و «لایه‌های سخت و خشن جنگ» و «لایه‌های افتخارآمیز

جنـگ»، جنبه‌های نظامی و انسانی و روحی و اعتقادی جامعهٔ جنگ را برجسته می‌سازد. لایهٔ سـوم، با عنوان **رمزگان فنّی** و با کارکرد دوگانهٔ زیبایی‌شناسی و معنایی، این زیرمجموعـه‌ها را دربرمی‌گیـرد: «نمادها»، «جملات کوتاه»، «واژگان خاص»، و «تیپ‌ها».

نتیجه‌اینکه، با نگاهی ساخت‌شکنانه و با استناد بر لایه‌های رمزگانیِ سفر به گـرای ۲۷۰ درجـه، می‌توان گفت نویسندهٔ رمان اثری چندساحتی در پسِ حوادث جنـگ پدیـد آورده؛ و ایـن بـرخلاف مواضع نقدهایی است کـه، بـا جهـت‌گیری مشـابه، مـتن را رمـانی دارای مؤلّفـه‌های ناتورالیسـتی با مرکزیّت خشونت و ناامیدی و فارغ از دلالت‌های مفهومیِ حوزهٔ دفاع مقـدّس برشـمرده‌اند. ذکـر این توضیح ضرورت دارد که هریک از سه گروه رمزگان یادشده، بـا کارکردهـای چندجانبـه و خلـق زبانِ جنگ و شکل‌دهی جریان «لایه‌های معناسازِ» رمان، بر غنای معناییِ موضوعات مـرتبط بـا دفـاع مقدّس افزوده‌اند؛ چنان‌که هویّت اجتماعی-فرهنگی رزمنـدگان درخـلال رمزگان‌هـا دریافت‌پـذیر است و «معناسازی» در رمان از طریق «هم‌نشینیِ» رمزگان با دیگر اجزاء و نیز کنشگری آن‌هـا و ایجـاد «ساخت» منسجم و برجسته‌شدن برخی لایه‌ها (مثلاً لایـهٔ اطـوار وشـگردها و لایـهٔ فنّـی) نمایـان اسـت و درنهایت سبکی ویژه برای نمایش وجوه اندیشگانی متن پدید می‌آید.

منابع

آشوری، داریوش، تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ، مرکز اسناد فرهنگی آسیا، تهران ۱۳۵۷.
آهـی، محمّـد و محمّـد طـاهری، «نقـد و تحلیـل نظریّـهٔ ساخت‌شـکنی دریـدا در فهـم متـون»، نقـد و نظـر، دورهٔ بیست‌وچهارم، ش ۱ (پیاپی ۹۳)، بهار ۱۳۹۸، ص ۱۲۷-۱۴۹.
احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، چاپ نهم، تهران ۱۳۸۶.
اخوّت، احمد، دستور زبان داستان، فردا، چاپ دوم، اصفهان ۱۳۷۱.
اسدی مافی، زهرا و دیگران، «تحلیل عنصر درون‌مایه در پنج اثر دفاع مقدّس با تکیه بـر مؤلّفـه‌های پایـداری»، فنـون ادبی، سال دوازدهم، ش ۱ (پیاپی ۳۰)، بهار ۱۳۹۹، ص ۶۵-۸۴.
امامی، نصرالله، ساخت‌شکنی در فرایند تحلیل ادبی، رسش، اهواز ۱۳۸۲.
انوشه، حسن، دانشنامهٔ ادب فارسی، ج ۲، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۸۱.
ایگلتون، تری، پیش‌درآمدی بر نظریّهٔ ادبی، ترجمهٔ عبّاس مخبر، نشر مرکز، چاپ پنجم، تهران ۱۳۸۸.
پارسی‌نژاد، کامران، جنگی داشتیم داستانی داشتیم (تحلیل و بررسی چهارده عنوان کتاب داستان نشر صریر)، صریر، تهران ۱۳۸۴.
تسلیمی، علی، نقد ادبی (نظریّه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیّات فارسی)، کتاب آمه، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۰.
چندلر، دانیل، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مهدی پارسا، شرکت انتشارات سورهٔ مهر، چاپ ششم، تهران ۱۳۹۷.
حاجیانی، ابراهیم، «تحلیل جامعه‌شناختی هویّت ملّی در ایران و طـرح چنـد فرضـیّه»، مطالعـات ملّـی، سـال دوم، ش ۵، پاییز ۱۳۷۹، ص ۱۹۳-۲۲۸.

حقیقت، سیّدصادق، روش‌شناسی علوم سیاسی، دانشگاه مفید، قم ۱۳۸۵.
حنیف، محمّد، کندوکاوی پیرامون ادبیّات داستانی جنگ و دفاع مقدّس، بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس؛ صریر، تهران ۱۳۸۸.
خادمی کولایی، مهدی و نسیم حسن‌پور ایلالی، «بررسی جلوه‌های ناتورالیسم در ادبیّات داستانی جنگ» (موردپژوهی: احمد دهقان)، نشریّهٔ ادبیّات پایداری، سال دهم، ش ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷، ص ۱۲۱-۱۴۸.
دهقان (۱)، احمد، سفر به گرای ۲۷۰ درجه، صریر، چاپ ششم، تهران ۱۳۸۷.
ـــــــ (۲)، «من صاحب‌خانهٔ ادبیّات جنگ هستم، آن‌ها مستأجرند»، خبرگزاری تسنیم، سوم آذر ۱۳۹۴
https://www.tasnimnews.com/fa/news/1394/09/03/924558/
دهقانیان، جواد، «بازخوانی داستان "شیر و گاو" کلیله و دمنه براساس نظریّهٔ ساخت‌شکنی»، پژوهش‌های ادبی، سال هشتم، ش ۳۱ و ۳۲، بهار و تابستان ۱۳۹۰، ص ۹۷-۱۱۶.
رضایی دشت‌ارژنه، محمود، «نقد و بررسی داستان فرود سیاوش براساس رویکرد ساخت‌شکنی»، شعرپژوهی (بوستان ادب)، سال پنجم، ش ۲ (پیاپی ۱۶)، تابستان ۱۳۹۲، ص ۳۹-۶۰.
ریکور، پل، زندگی در دنیای متن (شش گفت‌وگو، یک بحث)، ترجمهٔ بابک احمدی، نشر مرکز، چاپ هشتم (ویراست سوم)، تهران ۱۳۹۴.
ساسانی (۱)، فرهاد، معناکاوی (به‌سوی نشانه‌شناسی اجتماعی)، علم، تهران ۱۳۸۹.
ـــــــ (۲)، «نشانه‌شناسی جنگ» (بررسی سازوکار معناپردازی در متن‌های کلامی و غیر کلامی جنگ)، در نام‌آورد (ج ۲: بیست مقاله و گفتاورد دربارهٔ مطالعات نشانه‌شناختی جنگ/ دفاع مقدّس)، به‌کوشش علیرضا کمری، ۱۳۹۰، ص ۱۹۵-۲۱۲.
سجودی (۱)، فرزان، «دلالت: از سوسور تا دریدا»، در مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا، به‌کوشش امیرعلی نجومیان، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران ۱۳۸۶، ص ۱۹۵-۲۱۲.
ـــــــ (۲)، نشانه‌شناسی: نظریّه و عمل (مجموعه‌مقالات)، علم، چاپ سوم، تهران ۱۳۹۸.
سلدن، رامان، راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عبّاس مخبر، طرح نو، تهران ۱۳۷۲.
سمیعی گیلانی، احمد، «مبانی سبک‌شناسی شعر»، ادب‌پژوهی، دورهٔ اوّل، ش ۲ (پیاپی ۲)، تابستان ۱۳۸۶، ص ۴۹-۷۶.
سنگری، محمّدرضا، ادبیّات دفاع مقدّس (مباحث نظری و شناخت اجمالی گونه‌های ادبی)، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس، تهران ۱۳۸۹.
شایگان‌فر، حمیدرضا، نقد ادبی (معرّفی مکاتب نقد؛ همراه با نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی)، دستان، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۶.
شعیری، حمیدرضا، تجزیه و تحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان، سمت، چاپ ششم، تهران ۱۳۹۶.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا، رستاخیز کلمات (درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریّهٔ ادبی صورت‌گرایان روس)، سخن، تهران ۱۳۹۱.
شمشیرگرها، محبوبه، «ویژگی‌های گونهٔ زبانی خرده‌فرهنگ جبهه»، فرهنگ و ادبیّات عامّه، سال سوم، ش ۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۴، ص ۱۵۵-۱۸۲.
شمیسا، سیروس، نقد ادبی، میترا، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۶.

صادقی، لیلا، نشانه‌شناسی و نقد ادبیّات داستانی معاصر (مجموعه‌مقالات: نقد و بررسی آثار ابراهیم گلستان و جلال آل احمد)، سخن، تهران ۱۳۹۲.
صفا، ذبیح‌اللّه، حماسه‌سرایی در ایران از قدیمی‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۳.
صفوی، کورش، درآمدی بر معنی‌شناسی، شرکت انتشارات سورهٔ مهر، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۳.
عظیمی‌فرد، فاطمه، فرهنگ توصیفی نشانه‌شناسی، علمی، تهران ۱۳۹۲.
عمید، حسن، فرهنگ فارسی عمید (شامل واژه‌های فارسی و لغات عربی مصطلح در زبان فارسی)، امیرکبیر، چاپ پنجم، تهران ۱۳۷۵.
قیطوری، عامر، «ساخت‌شکنی به‌عنوان گزاره‌ای مثبت»، کتاب ماه ادبیّات و فلسفه، ش ۷۵ و ۷۶، دی و بهمن ۱۳۸۲، ص ۹۲-۹۹.
کوثری، مسعود، «بازنمایی جنگ در روایت فتح»، در نام‌آورد (ج ۲: بیست مقاله و گفتاورد دربارهٔ نشانه‌شناختی جنگ/ دفاع مقدّس)، به‌کوشش علیرضا کمری، ۱۳۹۰، ص ۳۲۳-۳۴۹.
گیرو، پی‌یر، نشانه‌شناسی، ترجمهٔ محمّد نبوی، آگه، تهران ۱۳۸۰.
لچت، جان، پنجاه متفکّر بزرگ معاصر (از ساختارگرایی تا پساانسان‌گرایی)، ترجمهٔ محسن حکیمی، خجسته، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۳.
مکاریک، ایرنا ریما، دانشنامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، آگه، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۵.
نجفی، ابوالحسن، مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، نیلوفر، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۱.
نجومیان (۱)، امیرعلی، «دریدا و پارادوکس‌های زبانی در ادبیّات»، در مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا، به‌کوشش امیرعلی نجومیان، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران ۱۳۸۶، ص ۲۲۳-۲۳۱.
ـــــــ (۲)، نشانه در آستانه (جستارهایی در نشانه‌شناسی)، فرهنگ نشر نو؛ آسیم، تهران ۱۳۹۴.
نوریس، کریستوفر، شالوده‌شکنی، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۵.

❑

نقد و بررسی

تأمّلی در شعر نو مذهبی با خوانش کتاب شبیه سروده علی داودی

حسنا محمّدزادهٔ کاشی*

نگاهی گذرا به سیر تطوّر و تحوّل ادبیّات منظوم فارسی و تولّد جریان شعریِ موسوم به «شعر نو» گواهی می‌دهد بازتاب مفاهیم مذهبی در قالب شعر نو آن‌قدر کم‌رنگ است که نمی‌توان از نام‌هایی متعدّد و آثاری متنوّع در این زمینه یاد کرد. حتّی شاعرانی که بسیار در قالب‌های نو طبع‌آزمایی کرده‌اند، به‌وقتِ بازتاب مفاهیم دینی و مذهبی در شعر، بیشتر به قالب‌های سنّتی و فضای موزون و مقفّای آن روی‌می‌آورند و کمتر کسی جسارتِ خط‌شکنی در ژانر (نوع ادبی) مذهبی و عرضهٔ الگوهای نوین در این عرصه دارد.

علی داودی، شاعر و طنزپرداز جوان، در کتاب شبیه (نیمایی‌های عاشورایی)، ۶۳ قطعه شعر عاشورایی را در قالب نیمایی و با نگاهی نو عرضه کرده‌است. یکی از ویژگی‌های این شعرها ــ که آن‌ها را، به‌رغم مستقل‌بودن، به بندهایی از یک شعر بلند شبیه کرده‌است ــ رعایت وحدت عروضی است؛ چنان‌که تمامی‌شان در یک وزن متّحدالارکان با سطرهایی کوتاه و بلند سروده شده‌اند. و، گرچه قالبشان نیمایی است و شاعر محدودیّتی در کاربرد قافیه ندارد، تقریباً در همه‌شان، برای غنای موسیقایی، علاوه بر قافیه از دیگر تناسبات آوایی هم استفاده شده‌است.

از نظر نگارنده، برگ برندهٔ شبیه ــ که آن را به اثری شایان در حوزهٔ شعر نو مذهبی بدل ساخته ــ این است که شاعر به واقعهٔ کربلا صرفاً با نگاه تاریخی و در بازهٔ زمانیِ دههٔ اوّل محرّم ۶۱ هـ‌ق نپرداخته بلکه، با نگاهی گسترده‌تر از محدودهٔ تاریخ و جغرفیا، این رویداد را در قامت واقعه‌ای زنده

* hosna1361@grad.kashanu.ac.ir

در تمام عصرها و نسل‌ها به تماشا گذاشته‌است. او خـود، در شـعری، تصـریح مـی‌دارد کـه روایـت عاشورا را از زبان دو راویِ متفاوت شنیده؛ «راوی نخست» که در کربلای سال ۶۱ هـ.ق ساکن اسـت و «راوی درست» که کربلای ۶۱ هـ.ق را به عصر حاضر آورده:

ـ **راوی نخست:** «تشنه‌ای و دشنه‌ای .../ این خلاصهٔ هرآنچه بود».
ـ **راوی درست:**/ «می‌وزد هنوز رود رود/ از گلوی او سرود». (داودی، ص ۱۵)

اشکال و نقص جدّی شعرهای عاشورایی فقدان منظر تـازه در روایـت واقعـهٔ عاشوراسـت. ایـن نقص تقریباً در شعرهای مذهبیِ تمامیِ دوره‌ها دیده می‌شـود و درسـت ازهمین‌روسـت کـه اشـعار مذهبیِ انگشت‌شماری توانسته‌اند، به‌سبب داشتن نگاهی دیگرگونه به موضـوعی واحـد، از حصـار قرن‌ها بگذرند و ماندگار شوند. امّا مهم‌تـر از مانـدگاریِ شـعر بـرای آینـدگان ایـن نکتـه اسـت کـه پرداختن به «روایت درست» درکنار «روایت نخست» منتج به این خواهد شد که شعر، لااقل در روزگـارِ خودش، حاوی پیام حماسهٔ عاشورا باشد و صرفاً به‌قصد انگیزش عاطفی و هیجانیِ مخاطب سروده نشده باشد. پرداختن صرف به بُعد عاطفیِ واقعـه یکـی از دلایلـی اسـت کـه بسـیاری از شـعرهای سروده‌شده در این نوع ادبی نتوانسته‌اند جریانی ایجاد کنند و اسلوب خاصّـی داشـته باشـند. شـاید به‌همین‌دلیل است که شاعرِ شبیه کوشیده بیشتر به روایت درستِ عاشورا بپردازد. مثلاً، از گفت‌وگویی مذاکره‌وار میان «تیغ و سر» و «تازیانه و شانه» و «نیزه و جگر» حکایت می‌کند تا بگوید گفت‌وگوی میـان «حقّ و باطل» در قالب مذاکره‌ها همچنان ادامه دارد و ادامه نیز خواهد داشت:

کربلا/ **مکتب مذاکره** است/ **گفـت‌وگوی** بـین **تیـغ و سـر**/ بـین **تازیانـه‌ها و شـانه‌ها**/ بـین **نیـزه و جگـر**/ **گفت‌وگو** میان **حقّ و باطل** است. (ص ۹۱)

ابزار کار شاعر فقط کلمات و فنون ادبی نیست؛ شاعر بـه بینشـی متعـالی نیـاز دارد تـا بتوانـد بیـرون واقعه‌ای عظیم چون عاشورا بایستد و آن را، از چشم انسانی که هزار یا هـزاران‌سـال‌بعـد زنـدگی می‌کنـد، همچنان زنده ببیند و بتواند درک کند که هریک از ما ــ که امروز سرگرم روزمرّگی‌هـای متنوّعیم ــ چه‌بسـا در «روز معرکه»ای دیگر باشیم و «در صف» باطلی دیگر:

بندهٔ خلیفه‌اند/ و بندگان دِرهم‌اند/ **روز معرکه** ولی کنار ایستاده‌اند./ روز کارزار/ ــ از سـر وظیفه ــ/ **در صـف** دلار ... . (ص ۲۵)

از این‌رو، شاعر، قبل از سرزنش دیگران، دلِ خودش را مـورد خطـاب قـرار می‌دهـد و آن را بـه «پـرچم مردّدی» تشبیه می‌کند که «در هوای هرچه‌بادباد» به اهتزاز درآمده و هرساعت به‌سویی می‌چرخـد؛ یـا آن را «قلّـک»ی می‌داند که «سـکّه‌های دیـن»ش را «صـرف قسـط وام» کرده‌اسـت. امّـا مخاطـب می‌فهمـد کـه، در این‌گونه موارد، شاعر با «من شخصیِ» خود به گفت‌وگو ننشسته و خطابش به «منِ جمعی» است:

ای دل مذبذبِ همیشگی/ **پرچم مردّدی** که **درهوای هرچه‌بادباد** بوده‌ای/ هر دمی/ قبله رو به جبهه‌ای جدید سوده‌ای ... . (ص ۷۵)

و

قلّک حقیر سینه را شکسته‌ام/ **سکّه‌سکّه**/ **دینِ من**/ **صرف قسط وام** شد تمام/ دل ولی گرسنه مانده باز در هوای شام. (ص ۱۰۹)

ایجاد پل ارتباطی میان دو زمان (از امروز به سال ۶۱ هـ‌ق) ویژگی پاره‌های متعدّدی از کتاب شبیه است و هرچیزی ممکن‌است باعث تداعی واقعهٔ عاشورا و جوانبش در ذهن شاعر باشد؛ حتّی «چکّه‌کردن شیر آبِ» حسینیّه:

شیر آب/ چکّه می‌کند/ قلب اهل روضه را/ تکّه‌تکّه می‌کند. (ص ۱۱)

راویِ شبیه، درکنار تمام این‌ها، راوی نخستِ واقعه هم بوده‌است امّا کوشیده با نگاهی تازه به واقعه بنگرد. مثلاً، داستان «حرمله و تیر سه‌شعبه‌اش» را ــ متفاوت از تمام گفته‌ها و شنیده‌ها ــ این‌گونه روایت کرده:

حرمله/ ــ این شقاوت و حقارت و جنون/ این سیاه‌مرگِ واژگون ــ/ درمقابل صراحت گلوی تو/ چه بود؟/ ترس و ترس و ترس/ ــ این **سه‌شعبهٔ** زبون. (ص ۱۰۵)

در راستای روایت نخست، داودی کوشیده‌است شخصیت‌های غریب‌تر و نام‌ناآشنای کربلا را هم بی‌نصیب نگذارد و به کسانی چون «غلام» امام حسین^{ع} و «هانی» و «زهیر بن قین» هم بپردازد:

فخرِ من همین‌که تو/ قبلهٔ منی/ من ز تیرهٔ توام: یکی **غلام** و والسّلام/ سربلند از سیاهیِ خودم/ مثل پرده‌های مسجدالحرام. (ص ۷۹)

از دیگر جاذبه‌های نیمایی‌های کتاب شبیه زبان تصویری و غیرمستقیم شاعر است. اغلب شاعرانی که مفاهیم مذهبی در آثارشان بازتاب داشته‌است، همواره، زبانی صریح و شعارزده برای جسمیّت‌بخشیدن به روح هیجانی اثرِ خود انتخاب کرده‌اند؛ امّا داودی کوشیده‌است، در قامت شعرِ نو و تاآنجاکه به حسّ و محتوای اثرش لطمه‌ای وارد نشود، به تصویری‌ترین شکلِ ممکن، مخاطب را با خود همراه کند و او را از رهگذر ایهام‌ها و تشبیه‌ها و استعاره‌های گوناگون به درک واقعیّت‌هایی گفتنی و شنیدنی برساند:

حال و روزِ ما بدون روضه‌ات/ حکایت **جنازه‌ای‌ست** .../ یاد تو/ در کسالت **عروق روزمرّه**/ **خون** تازه‌ای‌ست. (ص ۳۱)

در شعر مزبور، «حال‌وروز» انسانِ امروز را به‌شکل «جنازه‌ای» تصوّرکردن و یاد امام حسین^{ع} را به‌سان «خون»ی در «رگ‌های روزمرّگی» روان‌کردن فقط از ذهنی تصویرگرا برمی‌آید؛ ذهنی که می‌خواهد با زبانی تازه بگوید: «ما به یاد و عشق حسین^{ع} زنده‌ایم». درکنار این‌ها، حضور ایهام ــ به‌مثابهٔ یکی از مهم‌ترین تمهیدات بیانی ــ در شبیه پررنگ است و توجّه شاعر به کارکردهای متعدّد معناییِ

کلمات و التفاتش به اشارات پنهانشان به لایه‌دارشدن شعر و عمق‌بخشی به آن کمک کرده. مثلاً، در قطعهٔ «الفبا» این‌چنین می‌خوانیم:

روی تختهٔ سیاه/ خطّ تو/ درس انتخاب بود/ **ذهن کودکانه‌ام** ولی/ هنوز هم به فکر **آ-ب** بود. (ص ۱۹)

چنان‌که پیداست، ایهام در واژهٔ «خط» ــ که هم «دستخط» و هم «راه امام‌حسین[ع]» شناخته می‌شود ــ و ایهام‌تبادر در «آ-ب» ــ که بخشی از الفباست و امّا «آب» و، به‌دنبال آن، «عطش» را به ذهن متبادر می‌کند ــ به عمق شعر و حرکتِ آن به‌سمت چندمعنایی کمک کرده. در ظاهر، روی «تخته‌سیاه»، دستخطّی می‌بینیم و کودکی را که با دیدن «آ» و «ب» یاد آب می‌افتد و در عین حال می‌توان، پشت پردهٔ همین کلمات، «جهان» را «تخته‌سیاهی» دید که راه امام‌حسین[ع] در آن مانند نوشته‌ای سپید می‌درخشد و هرکه با «دل‌وذهنی کودکانه» و زلال به آن بنگرد درس انتخاب میان حقّ‌وباطل را به‌خوبی خواهد آموخت.

تسلّط بر زبان، دست‌ورزی با فنون و تمهیدات ادبیِ گوناگون، داشتن نگاه نو، وسعت زاویهٔ‌دید، و نیز اِشراف بر موضوعْ شبیه را به اثری شایان توجّه در حوزهٔ شعر نو مذهبی بدل‌کرده‌است.

منبع

داودی، علی، شبیه (نیمایی‌های عاشورایی)، شهرستان ادب، تهران ۱۴۰۱.

❑

تازه‌های نشر

***درنگ‌ها و کندوکاوها در قلمرو ادبیّات دفاع مقدّس* (درس گفتارها)، حسینعلی قبادی، به‌اهتمام محمّدقاسم جهرمی، ویراستهٔ مسعود امیرخانی، نشر صریر و مجتمع فرهنگی عاشورا، تهران ۱۴۰۲؛ ۱۹۱ صفحه.**

کتاب مزبور، تألیف حسینعلی قبادی، از آثار مهم در زمینهٔ تحلیل علمی ادبیّات دفاع مقدّس و پایداری است و به ارزیابی دقیق این حوزه می‌پردازد. این کتاب حاصل چندین جلسهٔ مقدّماتی و اصلی با محوریّت بحث راهکارهای ارتقای ادبیّات دفاع مقدّس است. جلسات با حفظ ماهیّت گفت‌وگویی و تبادل نظر پیش‌رفته‌است و تکوین چنین مباحثی نتیجهٔ سال‌ها درنگ و تأمّل مؤلّف و دیگر صاحب‌نظران عرصهٔ ادبیّات دفاع مقدّس است؛ آن‌چنان‌که به‌مثابهٔ تجربه‌ای تازه در زمینه این نوع ادبیّات شناخته می‌شود.

درنگ‌ها و کندوکاوها به‌شیوهٔ بین دستگاهی، با تأکید بر تجارب آموزشی-پژوهشی در دانشگاه تربیت مدرس، و با همکاری سازمان ادبیّات و تاریخ دفاع مقدّس (نشر صریر) فراهم آمده و، درنهایت، با حمایت معاونت امور فرهنگیِ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، به‌همّت نشر صریر و مجتمع فرهنگی عاشورا به چاپ رسیده‌است. یکی از نکات برجستهٔ کتاب تأکید بر همین تعامل میان نهادهای علمی و سازمان‌های مرتبط با ادبیّات دفاع مقدّس است.

درنگ‌ها و کندوکاوها، آشکارا، به‌دنبال ارائهٔ راهکارهایی درجهت ارتقای ادبیّات دفاع مقدّس در ایران است و هریک از شش فصل آن به موضوع خاصّی از این نوع ادبیّات می‌پردازد. نویسندهٔ کتاب، با بهره‌گرفتن از رویکردهای علمی و انتقادی، می‌کوشد کاستی‌ها و مسائل دغدغه‌برانگیز ادبیّات پایداری را شناسایی و تدابیر و ره‌گشودهایی برای بهبود و ارتقای آن به دست دهد. از مهم‌ترین اهداف کتاب تبیین جایگاه ادبیّات دفاع مقدّس، به‌مثابهٔ بخشی از حافظه جمعیِ ملّت ایران، و نیز شناخت دقیق‌تر ابعاد آن در پیوند با ادبیّات جهان و نقدهای معاصر است.

قبادی، در فصل اوّل کتاب با عنوان «تأمّلات در قلمرو مسئله‌شناسی ادبیّات دفاع مقدّس»، مسائل و دغدغه‌مندی‌های این نوع ادبیّات را بررسی و

تحلیل می‌کند. ازجمله تذکار این نکته که، هرچند ادبیّات دفاع مقدّس نقشی مهم در ثبت و بازنمایی تجارب مردم ایران در دوران جنگ تحمیلی دارد، آثار این حوزه با مشکل روزمرّگی و کم‌اقبالی مواجه است. مؤلّف، همچنین، تصریح می‌دارد که این نوع ادبیّات، برای جذب مخاطبان جدید و جوان، نیازمند به‌روزرسانی و التفات به نیازهای فرهنگی و زیبایی‌شناسی نسل‌های جدید است.

در فصل دوم، با عنوان «ادبیّات پایداری و دفاع مقدّس و نسبت آن با شگردها و رویکردهای میراث‌های ادبیِ ایرانی-اسلامی»، موضوع بحثْ بررسی چگونگی استفاده از شگردهای ادبیّات کهن ایرانی و اسلامی برای غنی‌سازی ادبیّات دفاع مقدّس است. قبادی، در این فصل، بر این باور است که ادبیّات دفاع مقدّس می‌تواند، با بهره‌برداشتن از میراث ادبیّات غنی ایرانی-اسلامی، ضمن خلق آثار عمیق‌تر و ماندگارتر، به ادبیّاتی فاخر بدل شود. مثلاً، به تلفیق برخی عناصر حماسی و عرفانی در ادبیّات دفاع مقدّس اشاره می‌شود که می‌تواند به تعمیق تجربه‌های خوانندگان و ارتقای سطح هنری آثار کمک کند.

در فصل سوم، با عنوان «ادبیّات پایداری و دفاع مقدّس و نسبت آن با دستاوردهای نقد ادبیِ جدید و شگردهای ادبیّات جهانی»، اهمّیّت به‌کارگرفتن نقدهای ادبی جدید و روش‌های جهانی در تحلیل و نقد آثار دفاع مقدّس تشریح شده‌است. مؤلّف بر آن است که بهره‌جستن از رویکردهای نقد مدرن و جهانی می‌تواند به تحلیل عمیق‌تر این آثار کمک و آن‌ها را از شعارگرایی صرف دور کند. این فصل به نقدهایی اشاره دارد که معتقدند ادبیّات دفاع مقدّس، به‌دلیل تمرکز بیش از حد بر پیام‌های ایدئولوژیک، از عمق ادبی و هنری لازم بی‌بهره است. امّا قبادی، با تکیه بر روش‌های جدید نقد، امکان بهره‌برداری از مفاهیم و شگردهای نوین را در ارتقای این آثار مطرح ساخته‌است.

در فصل چهارم، با عنوان «صورت و معنا»، تمرکز مؤلّف بر بررسی رابطه میان صورت (فرم) و محتوا در آثار ادبیّات دفاع مقدّس و تأکیدورزیدن بر این نکته است که، در بسیاری از آثار ادبیّات دفاع مقدّس، ارتباط منطقی و سازگار میان صورت و معنا دیده نمی‌شود؛ مسئله‌ای که باعث شده برخی آثار این حوزه به سطحی‌نگری و شعاری‌گرایی محدود شوند. در فصل مزبور تلاش شده‌است روش‌هایی برای بهبود و تعمیق رابطهٔ صورت و معنا ارائه شود؛ ازجمله استفاده از شگردهای روایت‌پردازی و بهره‌گیری از زبان هنری قوی‌تر.

فصل پنجم، با عنوان «اعتلای دانش ادبی در حوزهٔ دفاع مقدّس»، اختصاص دارد به بررسی نقش نهادهای علمی و دانشگاهی در ارتقای سطح دانش ادبیّات دفاع مقدّس. مؤلّف معتقد است همکاری دانشگاه‌ها و مراکز علمی با سازمان‌های مرتبط با ادبیّات دفاع مقدّس می‌تواند به پیشرفت این حوزه کمکی شایان کند و، به‌طور خاص، به نقش

پژوهشگران و استادان دانشگاه در نقد و تحلیل علمیِ آثار دفاع مقدّس اشاره شده‌است. قبادی خاطرنشان می‌سازد که تنها با استفاده از این رویکردهای علمی است که می‌توان به توسعهٔ پایدار این نوع ادبیّات دست یافت.

فصل ششم، با عنوان «فراتحلیل مباحث کتاب»، جمع‌بندی مباحث کتاب است و به‌منزلهٔ راهنما و چشم‌اندازی برای مطالعات بعدی در این حوزه. در این بخش تلاش شده‌است مباحث کلیدی کتاب، به‌شکلی منطقی و پیوسته، مرور شوند و راهکارهایی برای ادامهٔ تحقیق و پژوهش در این زمینه داده شود.

خلاصه‌آنکه درنگ‌ها و کندوکاوها، به‌طور ویژه، به نقدهایی پاسخ می‌دهد که به ادبیّات دفاع مقدّس وارد شده‌است. برخی منتقدان بر این باورند که ادبیّات دفاع مقدّس، به‌دلیل تمرکز بیش از حد بر پیام‌های ایدئولوژیک و ملّی‌گرایانه، فاقد عمق هنری و متنیّت است. مؤلّف، امّا با اشاره به این نقدها و البتّه با ابتنا بر نقد جدید، کوشیده‌است نشان دهد این نوع ادبیّات با استفاده از ابزارها و شگردهای نقد ادبیِ جدید می‌تواند به جایگاهی والاتر دست یابد.

به‌هرروی، مطالعهٔ درنگ‌ها و کندوکاوها، به‌مثابهٔ اثری ارزشمند و مفید، برای دانشجویان و پژوهشگران و علاقه‌مندان ادبیّات دفاع مقدّس و پایداری و، به‌طورخاص، برای جویندگان رویکردهای علمی-تحلیلی این حوزه مغتنم خواهد بود.

حسین یزدانی

***ادبیّات پایداری* (تعاریف، گونه‌ها، و گستره)، محمّدرضا سنگری، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی، تهران ۱۴۰۳، ۲۶۴ صفحه.**

مطالب کتاب در چهار فصل سامان یافته و هدف نویسنده بررسی اجمالی «تعاریف، سطوح (ژرفا و مراتب)، ساحت‌ها (شاخه‌ها و زیرشاخه‌ها)، سیر تحوّل و تطوّر و دگردیسی‌هایی [است] که درطول زمان در این شاخهٔ ادبی [= ادبیّات پایداری] چهره نموده است» (ص ۱۶). سنگری ــ که مدیر گروه "ادبیّات اندیشهٔ" پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی و رئیس "اندیشکدهٔ ادبیّات پایداریِ" حوزهٔ هنری انقلاب اسلامی است ــ «ابهام‌زدایی، کرانه‌مندی، و تبیین ساحت‌های ادبی پایداری، انقلاب اسلامی و دفاع مقدّس، و دیگر گونه‌های نوپدید» (همان‌جا) را از ویژگی‌های کتابِ خود دانسته‌است.

در فصل اوّل، پس از پرداختن به تعریف دو مقولهٔ «ادبیّات» و «پایداری» و برشمردن «سازه‌های پایداری»، نویسندهٔ کتاب، با مرور «مشهورترین تعاریفِ» هریک از محقّقان ایرانی و غیر ایرانی از ادبیّات‌پایداری (به‌ترتیب از قدیم‌ترین تا جدیدترین نمونه‌ها)، به نقل بیست‌وچهار تعریف و نقد هرکدام پرداخته و سرانجام «تعریف مختارِ» خود را به دست داده‌است:

> ادبیّات پایداری به ادبیّاتی اطلاق می‌شود که نمایانگر واکنش و ایستادگی دربرابر هرچیزی است که موجودیّت و هویّت

اجتماعی، ملّی، و فرهنگی جامعه را تهدید می‌کند و به مخاطره می‌افکند؛ مانند استبداد داخلی، تهاجم خارجی، و عناصر تهدیدکنندهٔ عدالت، امنیّت و سلامت مادّی و معنوی جامعه. (ص ۵۶)

فصل دوم کتاب به «گسترهٔ ادبیّات پایداری، گرایش‌ها، و رویکردها و زیرگونه‌های» آن اختصاص دارد و نویسنده، درکنار مفاهیم آشنایی همچون «ادبیّات سیاسی» و «ادبیات اعتراض»، به طرح و معرّفی مفاهیم نوپدیدی مانند «ادبیّات مدافعان حرم» و «ادبیّات محور مقاومت» و «ادبیّات مدافعان سلامت» (مربوط به سال‌های پس از شیوع ویروس کووید ۱۹) نیز پرداخته‌است.

«ویژگی‌ها و شاخصه‌های ادبیّات پایداری» موضوع فصل سوم کتاب است. در آخرین فصل نیز، که شامل تقریباً نیمی از حجم مطالب اصلی کتاب است، نویسنده به «ساحت‌ها و قلمروهای ادبیّات پایداری» پرداخته و نمونه‌هایی از این نوع ادبیّات را (در قالب‌های گوناگونی همچون شعر، ترانه، نمایشنامه، داستان، خاطره، و زندگی‌نامه)، عمدتاً با تمرکز بر «ادبیّات انقلاب اسلامی و دفاع مقدّس»، برشمرده‌است.

در مروری اجمالی بر ادبیّات پایداری چنین می‌نماید که شایسته بود مراحل آماده‌سازی و ویرایش زبانی و فنّیِ کتاب با دقّت بیشتری صورت می‌گرفت؛ توضیح‌آنکه، افزون بر دوگانگی یا چندگانگی در رسم‌الخطّ و نشانه‌گذاری و ضبط اَعلام و عناوین کتاب‌ها و نیز نابسامانی در تنظیم منابع و نمایه‌ها، خطاهایی نیز در ضبط نام‌های خاص و عناوین کتاب‌ها جلب نظر می‌کند؛ ازجمله «سمیع القاسم»، «صومعهٔ یارما»، «محمّد اعتمادزاده»، «اَبَر شمارهٔ ۹»، «هُدا گابلر»، «منظومهٔ ظهر دهم»، «آن‌سوی افهام» و «تشیّع علوی و صفوی» که ضبط صحیح آن‌ها، به‌ترتیب، «سمیح القاسم»، «صومعهٔ پارم»، «محمود اعتمادزاده»، «اَبرِ شمارهٔ ۹»، «هِدا گابلر»، «منظومهٔ ظهر روز دهم»، «آن‌سوی اتّهام» و «تشیّع علوی و تشیّع صفوی» است. ازآنجاکه ممکن است دانشجویان با برخی از نام‌ها نخستین‌بار در همین کتاب آشنا شوند، تصحیح این‌قبیل خطاها در چاپ‌های بعدی ضروری است.

رامک رامیار