بسم الله الرحمن الرحيم

رهپویه هنر و ادبیات پایداری و حماسه

بهـار و تابسـتان ۱۴۰۴ | ۱

دوفصلنامه **رهپویه هنر و ادبیات پایداری و حماسه**
سال اول، شمارهٔ پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۴
صاحب امتیاز و ناشر: دانشگاه بین‌المللی سوره؛
مدیرمسئول: دکتر محمدحسین ساعی؛ سردبیر: دکتر سید علی قاسم‌زاده

هیأت تحریریه:
دکتر سید علی قاسم زاده
دکتر علی صفایی سنگری
دکتر مهدی محبتی
دکتر امیدعلی مسعودی
دکتر غلامرضا پیروز
دکتر محمد اقبال شاهد
دکتر فاطمه کوپا

داوران این شماره:
سپیده یگانه
حامد صافی
محمد غریب شاه
مهین پناهی
مصطفی گرجی
مریم فخری
محمود بشیری
محمدرضا وحیدزاده
لیلا فخری
طاهره ایشانی

مدیر داخلی: دکتر مریم فخری

مدیر اجرایی: دکتر محمدرضا وحیدزاده

آماده‌سازی، چاپ و انتشار: انتشارات دانشگاه بین‌المللی سوره؛ مدیر هنری: وحید روزبهانی
نستعلیق «بسم‌الله ...»: برگرفته از سورهٔ حمد به خط میرعماد حسنی

دوفصلنامه رهپویه هنر و ادبیات پایداری و حماسه در ویرایش مقالات آزاد است.
مسئولیت مطالب و تصاویر درج شده به عهدهٔ نویسندگان مقالات است.
استفاده از مطالب و تصاویر منتشر شده در نشریه، تنها با درج و ارجاع صحیح مجاز است.
بها: ۲۰۰۰۰۰۰ ریال

نشانی: تهران، خیابان آزادی، بین آذربایجان و خوش، نبش کوچه کامیاران، پلاک ۲۵۲
تلفن: ۸۸۹۳۰۵۴۷ نمابر: ۶۶۸۷۹۲۹۳

دانشگاه بین‌المللی سوره

عنوان | صفحه

□ **بوطیقای رمان‌های انقلاب اسلامی ایران از منظر روایت‌شناسی تودورف** ۷-۲۱
علی ششتمدی، علی تسنیمی

□ **داستان‌های دفاع مقدس درترازوی آرمانگرایی یا واقعگرایی؟** ۲۳-۳۶
محمدرضا موحدی، سودابه مهرآقا

□ **ویژگی‌های روایی خاطره در «خاطرات محسن»** ۳۷-۴۸
محمود رنجبر

□ **واکاویِ کاربردها، کارکردها و شاخصه‌های نماد در شعر پایداری معاصر** ۴۹-۵۸
نعیمه آقانوری، فاطمه آقانوری

□ **ویژگی‌های متنی و نقش فرامتن تاریخی در شکل‌گیری شعر تکریمی (ستایشی) دفاع مقدس در نخستین سال‌های جنگ ایران و عراق** ۵۹-۷۰
سپیده یگانه، مهین پناهی

□ **جریان‌شناسی تطبیقی شعر مقاومت ایران و تاجیکستان در قرن بیستم میلادی** ۷۱-۸۹
رضا چهرقانی

□ **بلاغت نماد در ادب پایداری با تأکید بر شعر عزالدّین المناصره** ۹۱-۹۸
حسن دلبری

□ **بررسی معلولیت در داستان‌های کودک و نوجوان دفاع مقدس بر پایه نظریهٔ داغ ننگ گافمن (مطالعه موردی: دود پشت تپه بایرامی)** ۹۹-۱۱۰
سیمین فتح‌الهی، آسیه ذبیح‌نیا عمران، علی محمد پشت‌دار

□ **بازخوانی رموز مقاومت در شعر محمد قیسی با تکیه بر متون دینی (مطالعه موردی بررسی کهن‌الگوی مرگ و رستاخیز)** ۱۱۱-۱۲۳
عزت ملاابراهیمی، صغری رحیمی

□ **بررسی شگردهای برجسته‌سازی در شعر دفاع مقدّس خوزستان بر اساس نظریهٔ فرمالیسم (مطالعهٔ موردی: شعر آرش باران‌پور و یوسفعلی میرشکّاک)** ۱۲۵-۱۳۶
حامد صافی

□ **بررسی تطبیقی مضامین طنز در اشعار سیاسی - اجتماعی احمد مطر و سیدحسن حسینی** ۱۳۷-۱۵۰
سیدمحسن حسینی مؤخر، سید علی فاضلی

□ **ادبیات پایداری در وصیت‌نامه شهید سردار قاسم سلیمانی** ۱۵۱-۱۶۲
امیدعلی مسعودی

بوطیقای رمان‌های انقلاب اسلامی ایران، از منظر روایت‌شناسی تودورف

علی ششتمدی[۱]، علی تسنیمی[۲]

دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۲۰، پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۱۳

چکیده

پژوهش حاضر به تحلیل رمان‌هایی می‌پردازد که محور روایت آنها، حوادث انقلاب اسلامی ایران است. رمان‌های انقلاب، بخشی مهم از ادبیات پایداری ایران را تشکیل می‌دهند و در این تحقیق به عنوان یک حوزهٔ تفکیک‌شده، در دامنهٔ پژوهش قرار گرفتند. روش تحقیق، استفاده از ابزاری است که روایت‌شناسی در اختیار منتقدان قرار می‌دهد با تمرکز بر دیدگاه تودورف در این حوزه. تودورف منظری را در روایت‌شناسی مطرح می‌کند که بتواند آثار روایی را به لحاظ ساختاری با یکدیگر مقایسه کند. این تحقیق با استفاده از این رویکرد، سعی دارد الگوی مشترک میان رمان‌های روایتگر انقلاب را کشف و تحلیل کند. تحلیل بر روی ۱۵ رمان شاخص انجام گرفت و نتیجه این بود که الگوی مسلطی در حوزه‌های مختلف ساختار روایت این رمان‌ها وجود دارد. شباهت میان ساختارها، محصول مسائل اجتماعی و دریافت جمعی از انقلاب اسلامی ایران بوده است که باعث شده دو نسل در این رمان‌ها شکل بگیرد. درنتیجه رمان‌های انقلاب به دو دسته نسل قدیم و نسل جدید تقسیم شدند. نسل قدیم مانند آواز کشتگان بر «استناد» تمرکز دارند و رمان‌های نسل جدید، مانند شاه‌کشی بر «ساختار هنری». با فاصله گرفتن زمان نگارش رمان‌ها از سال ۱۳۵۷، ویژگی‌های نسل قدیم در رمان‌ها محو شده و ویژگی‌های نسل جدید، برجسته‌تر می‌شوند. نتیجهٔ پژوهش فرض اولیه را تأیید کرد و بر اساس این الگوهای روایی مسلط، آسیب‌شناسی و نقد انجام گرفت.

کلیدواژه‌ها: رمان انقلاب، تودورف، روایت‌شناسی، ادبیات پایداری

---

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: shabdiz1366@gmail.com
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.
Email: a.tasnimi@hsu.ac.ir

۱. مقدمه

این پژوهش در مورد دامنه‌ای از روایت‌ها است که مرتبط می‌شود با جنگ‌ها، قیام‌ها و انقلاب‌ها. اگر دایرۀ مورد نظر خود را باز هم محدود کنیم، می‌توانیم از روایت‌هایی سخن بگوییم که «پایداری» انسان‌ها را در مورد ارزش‌ها و هنجارهایی مانند ملیت، مذهب و قومیت به تصویر می‌کشند. روایت‌هایی که امروز بخشی از «ادبیات پایداری» تلقی می‌شوند. البته به لحاظ پژوهشی، موضوع ادبیات پایداری هنوز محل و موضوع مناقشات و چالش‌های فراوانی است. چه در حوزۀ تعریف آن و تشخیص اینکه کدام آثار در حیطۀ ادبیات پایداری محسوب می‌شوند و کدام آثار در این حیطه قرار ندارند؟ چه در حوزۀ اثرگذاری سیاسی و اجتماعی و چه در حوزۀ نقد ادبی و گسترۀ عظیم آن. پژوهش‌گرانی که وارد این حوزه می‌شوند، با تمام این اگرها و اماها و صدالبته با قلمرویی جذاب از ادبیات روایی روبرو هستند که هرکدام می‌تواند موضوع یک تحقیق مبسوط باشد. ادبیات پایداری هم در حوزۀ شعر و متن ادبی، هم در حوزۀ قالب‌های روایی مانند داستان کوتاه و رمان، گسترش یافته و آثار متعددی در دایرۀ شمول آن قرار می‌گیرند. به لحاظ موضوعی نیز، عرصه‌های متفاوتی، از مبارزه با بیگانگان گرفته تا شرح انقلاب‌هایی علیه تک‌صدایی‌های یا جهان‌بینی‌های متفاوت، در این دامنه قرار می‌گیرند. این پژوهش، در دامنه‌ای خاص‌تر به روایت‌هایی مدرن از انقلاب اسلامی ایران می‌پردازد.

این انقلاب، در ابعاد سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیکی، منظر و گفتمانی جدید در کشور کهن‌سال ایران ایجاد کرد. تأثیر این اتفاق عظیم در تمام ابعاد هنر به‌ویژه ادبیات، غیر قابل انکار است. گسترۀ ادبیات به انواع مختلف ادبی تقسیم می‌شود و موضوع بحث در این مقاله، نوع ادبی رمان است. بررسی ساختار رمان‌هایی که موضوع محوری آنها انقلاب اسلامی ایران است، نکات بسیاری را در مورد نگرش نویسندگان و تأثیر دوطرفۀ جامعه و آنها، مشخص می‌کند.

رمان‌های انقلاب رنگ و بوی پایداری دارند و اساساً موضوع انقلاب، نوعی مقاومت و تلاش ملت برای بیداری اجتماعی و بازتاب حقایق جامعه‌ای است که در مسیر شدن و بازسازی هویتی به دنبال ترمیم خویشتن فردی و اجتماعی هستند. در بخش نتیجه‌گیری، به یافته‌های این پژوهش اشاره خواهد شد که نشانه‌های این تکامل اجتماعی و فردی، چطور در ساختار رمان‌های انقلاب اسلامی ایران نیز نمود یافته است.

ضرورت داوری منصفانه و ارزیابی غیر ایدئولوژیک، ما را به سمت استفاده از روش‌های زبان‌شناختی در تحلیل سوق می‌دهد. ازآنجاکه «در نقد ساختاری، برعکس نقد سنتی دانشگاهی که ارتباطی بین اجزاء یافته برقرار نمی‌شود، پیوسته سخن از «کلیت» اثر است و ازاین‌رو نقد ساختاری را نقد کلیت هم می‌خوانند.» (ابراهیمی‌فخاری ۱۳۸۹: ۱۲۷) و هدف این تحقیق نقد کلیت آثار و روند است، این زاویه‌دید، انتخاب مناسبی برای روش تحقیق تلقی خواهد شد. واژۀ «روایت‌شناسی» به‌منظور یکدست کردن آثاری که پژوهشگران رشته‌های مختلف دربارۀ روایت پدید می‌آوردند، ابداع شده بود (فراسکا، ۱۳۸۲: ۲۶۶). اولین بار تودورف (Tzvetan Todorov) واژه «روایت‌شناسی» را که ترجمه واژه فرانسوی «narratologie» است در کتاب دستور زبان دکامرون معرفی کرد (حری، ۱۳۸۲: ۳۲۲).

داستان، ارتباطی ناگسستنی با «طرح» یا همان پلات (Plot) دارد. داستان شامل همۀ چیزهایی است که خواننده می‌خواند. پلات همۀ این‌هاست به‌علاوۀ علل عینی و ذهنی که ممکن است در متن دیده نشوند، اما نویسنده داستان را بر مبنای آنها می‌نویسد (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۶۷ و ۱۶۸). ترتیب واقعی رویدادها به‌صورت مسلسل و مجرد است درصورتی‌که طرح یا پلات، سلسله‌ای از رخدادهاست آن‌گونه که راوی تعریف می‌کند (مارتین ۱۳۸۱: ۷۷). فرمالیست‌ها «طرح» را عبارت از عناصر غیرداستانی و حوادث بیان‌شده می‌دانند و داستان را حوادث بیان‌شده به‌اضافۀ حوادث بیان‌ناشده معرفی می‌کنند (احمدی، ۱۳۸۲: ۵۴).

تعریف روایت‌شناسی را این‌گونه ارائه کنیم ـ روایت‌شناسان آلمانی، این مقوله را برابر با «نظریه روایت» تعریف کرده‌اند ـ روایت‌شناسی مطالعه و تحلیل روایت به عنوان ژانر است. موضوع و تمرکز آن توصیف محتوا، تمایزها و ترکیب‌های مختلف از روایت است برای فهم این

مسئله که این‌ها به چه شکلی با نظریه‌ها و قالب‌های این حوزه ارتباط پیدا می‌کنند (Fludernik 2009: 8)؟ تودورف عبارت روایت‌شناسی را به کار برد تا عنوانی داشته باشد برای کارهایی که خودش و دیگر نظریه‌پردازان ساختارگرا انجام می‌دهد. به معنی علمی که ساختار روایت را بررسی می‌کند (Herman 2009: 24). روایت‌شناسی یک درک است. گاهی چیزی که درک می‌کنیم، به زبان قابل‌بیان یا تصویرسازی نیست. هنوز روایت‌شناسی تلاش دارد زبان مناسبی برای بیان آنچه درک می‌کنیم بیابد؛ مانند زبانی که شیمی برای خلق درکی که از ذرات ماده داریم، ارائه داده است.

مهم‌ترین نکته در مورد رویکردی که برای این پژوهش انتخاب شده، نگاه کلی به روند خلق آثار هنری است. یکی از مهم‌ترین اهداف این تحقیق، کشف «روند» به‌جای متمرکز شدن روی تک‌تک و جزء آثار است. کالر می‌گوید:

اگر مابین زبان‌شناسی و بوطیقا تناظری قائل شویم، به این نتیجه می‌رسیم که وظیفهٔ ما، توضیح معنی تک‌تک آثار ادبی به‌صورت منفرد نیست؛ همان‌طورکه یک زبان‌شناس نیز جمله‌های زبان را یکی‌یکی مطالعه و شرح نمی‌کند. هدف و وظیفهٔ ما در بوطیقا، مطالعهٔ آثار ادبی به‌مثابهٔ تجلّی‌های یک نظام ادبی است تا معلوم کنیم قراردادهای حاکم بر این نظام، چگونه این امکان را پدید می‌آورند که آثار ادبی معنادار شوند (Culler 2002: 113).

به همین دلیل، برای نیل به این هدف، تودورف به شکل مشخص از بوطیقا (Poetics) صحبت می‌کند. بوطیقا، برخلاف تأویل، فقط در پی جست‌وجو و گفتن معنا نیست؛ بلکه در پی آن است که قوانینی کلّی را که باعث به وجود آمدن یک اثر می‌شود بررسی کند. طبیعتاً بوطیقا این قوانین را در خود ادبیات جست‌وجو می‌کند؛ بنابراین بوطیقا رهیافتی است که هم مجرّد است و هم درونی. تودورف معتقد است ساختارگرایی، اصطلاحی چندمعنایی است و این سختی ارتباط بوطیقا و ساختارگرایی را به وجود می‌آورد. تودورف همهٔ گونه‌های بوطیقا را ساختاری می‌داند؛ زیرا موضوع بوطیقا مجموعهٔ آثار ادبی نیست؛ بلکه ساختاری مجرّد است که ادبیات نام دارد؛ چیزی که ما در این تحقیق به دنبال آن هستیم. تودورف بوطیقا را در اوّل راه خود می‌داند و معتقد است باوجود کاستی‌هایی که دارد، برای ادبیات ضروری است (Todorov 1981: 6, 7).

در میان پژوهش‌های فارسی، محققانی که از روش‌های روایت‌شناسان استفاده می‌کنند، عموماً این روش‌ها را برای بررسی آثار کلاسیک و مشهور تاریخ ادبیات فارسی به کار گرفته‌اند. پژوهش‌هایی نیز که آثار مدرن را قلمرو پژوهش قرار داده‌اند، هدفی متفاوت با این پژوهش داشته‌اند. هدف این پژوهش ازاین‌جهت متفاوت است که روایت‌شناسی در آن ابزاری است برای کشف الگوهای مسلط در روایت و شناسایی جریان‌های غالب در رمان‌نویسی حوزهٔ مورد نظر. از منظر روش نیز، تزوتان تودورف «روش» برای روایت‌شناسی ارائه نمی‌دهد، بلکه مجموع گفتمان او، منظر و ابزاری را در اختیار محققان قرار می‌دهد تا با استفاده از آن ساختار روایت را بشناسند. این ابزار، چنان‌که در بخش روش‌شناسی تبیین خواهند شد، برای بررسی فرضیه‌های پژوهش به کار گرفته شده‌اند.

روایت‌شناسی از منظر تودورف رویکرد اصلی این تحقیق خواهد بود. در این رویکرد، داستان به واحدهای کمینه تقسیم می‌شود و از منظر اجزای روایت (راوی، زاویه‌دید، شخصیت و ...) مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. پژوهش به دنبال پاسخ دادن به این پرسش‌هاست: چه الگوی مشخصی در داستان‌های روایتگر انقلاب سال ۱۳۵۷ ایران وجود دارد و در این آثار تکرار می‌شود؟ و نویسندگان آثار انقلاب با چه زمینه‌های شخصی و اجتماعی، به شکل مشترک به این الگو رسیده‌اند؟

فرضیه پژوهش این است که الگوی مشخصی در این روایت‌ها وجود دارد و زمینه‌های مشخصی در تشکیل این الگو مؤثر بوده‌اند و تأمل روی این الگو و زمینهٔ شکل‌گیری آن، ما را به سمت شناسایی دو جریان اصلی مرسوم در نگارش این رمان‌ها هدایت می‌کند.

۲. قلمرو پژوهش

قلمرو این پژوهش، رمان‌های شاخصِ روایتگر انقلاب سال ۱۳۵۷ مردم ایران هستند. برای مشخص‌تر شدن دامنه، معیار «شاخص بودن» را عینی‌تر تعریف می‌کنیم:

۱. به لحاظ نوع ادبی، رمان باشد.

۲. موضوع محوری رمان، حوادث مرتبط با انقلاب اسلامی ایران باشد. اولویت داشتن و محسوس بودن موضوع انقلاب و پایداری، مهم است. محورِ روایت شخصیت‌ها، مبارزه‌ها، مواجهه‌ها و ماجراهای مرتبط با اتفاقات مهم سیاسی اجتماعی باشد.
۳. جزء آثار شاخص باشد، یعنی حداقل یکی از این معیارها را داشته باشند: چند بار تجدید چاپ شده باشند ـ توسط انتشارات معتبر و مشهور چاپ شده باشند ـ جایزهٔ معتبری را گرفته باشند ـ نویسندهٔ قابل‌اعتنا و مهمی اثر را نوشته باشد ـ در مورد اثر، بحث، نقد یا تحلیل‌هایی به شکل کتاب، مقاله یا نشست تخصصی انجام گرفته باشد.
۴. از هر نویسنده، یک اثر در دامنه قرار می‌گیرد.

با این معیارها، ۱۵ رمان، موردبررسی و تحلیل قرار گرفت:

آواز کشتگان اثر رضا براهنی (۱۳۵۳)، *اهل غرق* اثر منیرو روانی‌پور (۱۳۶۷)، *جزیره سرگردانی* اثر سیمین دانشور (۱۳۷۲)، *مدار صفر درجه* اثر احمد محمود (۱۳۷۲)، *فصل کبوتر* اثر حسین فتاحی (۱۳۸۹)، *دخیل هفتم* اثر محمد رودگر (۱۳۹۱)، *سال گرگ* اثر جواد افهمی (۱۳۹۱)، *شاخه‌های روز* اثر حسن کیقبادی (۱۳۹۱)، *شاه‌کشی* اثر ابراهیم اکبری دیزگاه (۱۳۹۱)، *هزار و یک جشن* اثر محمد محمودی نورآبادی (۱۳۹۱)، *گرگ‌سالی* اثر امیرحسین فردی (۱۳۹۲)، *کافهٔ خیابان گوته* اثر حمیدرضا شاه‌آبادی (۱۳۹۴)، *باغ خرمالو* اثر هادی حکیمیان (۱۳۹۶)، *روز داوری* اثر سجاد خالقی (۱۳۹۷) و *سایه‌های باغ ملی* اثر محسن هجری (۱۳۹۷).

از نظر قلمرو، تعیین مطلق دامنه غیرممکن می‌نماید. نمی‌توان به‌صورت قطعی مدعی شد که تمام آثار بررسی شده و هیچ استثنایی از زیر ذره‌بین تحلیل خارج نمانده است. محققان تمام سعی خود را به کار گرفتند تا کتابشناسی‌ها و مراجع را به‌صورت کامل موردبررسی قرار دهند، اما همیشه امکان آن وجود دارد که در فضای بی‌نظم چاپ و انتشار کتاب‌ها از طریق مراجع مختلف نشر، کتاب‌هایی باشند که به فهرست‌ها راه پیدا نکرده باشند.

۳. روش تحقیق

تودورف روایت را به لایه‌های مختلف تقسیم می‌کند و بعد وارد مرحله تحلیل می‌شود. این لایه‌ها عبارت‌اند از خبر[۱]، عبارت یا گزاره[۲] و پی‌رفت[۳] (تودورف ۱۳۹۷: ۱۶۵). تودورف در مثال‌هایی که از تحلیل روایت دارد، این ساختار استخراج‌شده را گاهی به یک پدیدهٔ عینی هم تشبیه می‌کند (Todorov, 1971: 41). اساس کار تودورف، فروکاستن و تجزیهٔ متن به واحدهای کمینه است. از نظر او، روابط میان این واحدها، نخستین معیار متمایز کردن ساختارهای متنی متعدّد از یکدیگر است (Todorov, 1981: 41).

تمام راه‌ها برای آن‌که به یک اثر، از زاویه‌دید نکات و توصیفاتِ مدنظر تودورف نگاه کنیم، از «طرح» داستانی می‌گذرد. مسئله‌ای که روایت‌شناسان در تعریف آن زیاد اختلاف‌نظر ندارند. تودورف تأکید می‌کند که منظور از محدود شدن به خلاصهٔ طرح، این نیست که از نظر ما ادبیات، محدود به طرح است؛ بلکه او با تحلیلِ فهم مخاطب عام و خاص از متن و طرح، به این نتیجه می‌رسد که هدف از تقلیل[۴] متن به چکیدهٔ طرح، طبقه‌بندیِ این طرح‌ها است. یافتن طبقه‌هایی جهت دسته‌بندی روایت‌ها، به ما در تحلیل ساختار روایت کمک مهمی می‌کند (Todorov 1969: 72,73). مسئله خلاصه طرح در بوطیقا نیز مانند دیگر کتاب‌ها و مقالات تودورف طرح می‌شود «برای بررسی ساختار پی‌رنگ یک حکایت، باید ابتدا این پی‌رنگ را در قالب خلاصه‌ای عرضه کنیم که در آن، تک‌تک کنش‌های مشخص داستان، در یک عبارت بیان شده باشند» (تودورف ۱۳۹۷: ۷۲). منظور از «عبارت» در این ترجمه، همان مفهومی است که بعضی مترجمان دیگر آن را «گزاره» خوانده‌اند. در ادامه این سطح‌بندی را به این شکل ادامه می‌دهد:

«چنانچه بخواهیم می‌توانیم در حوزه نحو، واحدی را برای اندازه‌گیری تعریف کنیم که از یک عبارت ساده بزرگ‌تر باشد و نامش را هم سکانس یا پی‌رفت بگذاریم. پی‌رفت، بسته به نوع روابط حاکم میان عبارت‌ها، ویژگی‌های متفاوتی خواهد داشت؛ اما درهرحال، تکرار ناقص [تغییریافته] عبارت نخستین هر پی‌رفتی نشان می‌دهد که آن پی‌رفت به پایان رسیده است» (Todorov, 1971: 81).

تودورف، اساس کار خود را بر طبقه‌بندی روایت در ۴ سطح «خبر، عبارت، پی‌رفت و متن» قرار می‌دهد و در مقالات و کتاب‌هایش بارها سراغ این طبقه‌بندی می‌رود: (Todorov, 1971: 165). در بوطیقای نثر، از یک «کوچک‌ترین پی‌رنگ کامل» نام می‌برد که عبارت است از گذر از یک تعادل به تعادل دیگر. حکایت آرمانی با موقعیت ثابتی شروع می‌شود که نیرویی آن را بر هم می‌زند. حاصل این کار برهم خوردن تعادل است؛ سپس نیرویی در جهت عکس وارد عمل [شده] و درنتیجه تعادل بار دیگر برقرار می‌شود. تعادل دوم شبیه تعادل نخست است اما این دو هیچ‌گاه یکسان نیستند (Todorov, 1971: 73).

درواقع قطعه‌های روایی یا همان «پی‌رفت»ها از نگاه تودورف، اگر کامل باشند از پنج گزاره تشکیل می‌شوند:

۱. موقعیت متعادلی تشریح می‌شود.
۲. نیرویی موقعیت متعادل را بر هم می‌زند.
۳. موقعیت نامتعادلی به وجود می‌آید.
۴. نیرویی برخلاف نیروی گزاره دوم موقعیت متعادل را برقرار می‌کند.
۵. موقعیت متعادل تازه‌ای ایجاد می‌شود. (آزاد، ۱۳۸۸: ۱۱).

در این تحلیل دستوری ـ همان روشی که تودورف اولین بار در پژوهش «دستور زبان دکامرون» آن را به کار گرفت ـ شخصیت‌ها به عنوان اسم، خصوصیات آنها به عنوان صفت و اعمال آنها به‌منزلهٔ فعل قلمداد می‌شود (Eagleton 1996: 91). اجزای متن روایت را می‌توان طبق سطح‌بندیِ موردنظر، به این شکل شرح داد:

۱. کارکردها (خبر): وقتی می‌خواهیم روایت را به واحدهای کوچک‌تر تقسیم کنیم، نخستین واحدهایی که به دست می‌آید «کارکردها» هستند. یک روایت از چیزی جز کارکرد تشکیل نمی‌شود. از دید زبان‌شناسی، کارکرد یک واحد محتوایی است (Barthes 1975: 244).

۲. گزاره (عبارت): کوچک‌ترین واحدهای روایی است؛ و ازلحاظ ساختاری هم‌ارز یک جملهٔ تام (احمدی ۱۳۸۲، ۲۸۳).

۳. پی‌رفت: واحد بزرگ‌تر از گزاره و خود شامل چند گزاره است؛ و فی‌نفسه یک حکایت کوچک است (احمدی ۱۳۸۲، ۲۸۳).

این پژوهش، جهت آماده‌سازی خلاصه طرح متن را به پی‌رفت‌ها و گزاره‌ها تقسیم کرده است، کارکردها به دلیل اینکه اجزای بسیار کوچکی هستند که تحلیل را از هدف اصلی یعنی ترسیم شمایل کلی ساختار، دور می‌کنند، کمکی به تحقق هدف پژوهش نمی‌کردند. پی‌رفت‌ها به شکل شماره‌گذاری شده مرتب شدند و پی‌رفت‌های مرتبط، با یکدیگر ارتباط داده شدند.

ابزار دیگری که تودورف در روایت‌شناسی به کار می‌گیرد، «تحلیل زمان» در روایت است. زمان نمودی است که از سخن گذر می‌کند و به داستان می‌رسد. دربارهٔ زمان، تودورف ضمن تأیید حرف ژنت، مجدد از این سه ویژگی نام می‌برد و کاربرد آنها در روایت‌شناسی را بیان می‌کند: ۱. «ترتیب» که زمان روایت‌شدهٔ داستان مبتنی بر آن است، با ترتیب روایت که سخن است، متوازن نیست. در این مورد از «زمان‌پریشی» می‌گوید؛ ۲. «مدت» زمان‌های داستان و متن زمانی را که گمان می‌رود واقعه داستانی طی کرده باشد، با زمان لازم برای خواندن سخنی که آن کنش را فرامی‌خواند، می‌توان سنجید، ۳. «بسامد» که به سه قسمت ۱. روایت تک‌محور سخن واحد، بازنمایندهٔ رخدادی واحد است، ۲. روایت چند محور که یک رخداد واحد را چندین سخن بازنمایی می‌کند، ۳. سخن تکرارشونده یک سخن واحد تعدادی از رخداد شبیه هم را بازنمایی می‌کند (Todorov 1981: 30-33). روایت تک‌محور از هرگونه شرح و تفسیری بی‌نیاز است. روایت چند محور از فرایندهای گوناگونی نتیجه می‌شود؛ فرایندهایی نظیر پرداختن مکرر به داستانی واحد توسط شخصیتی واحد، روایت‌های مکمل چندین شخصیت داستانی درباره پدیده‌ای واحد.

تودورف معتقد است:

ترتیب زمان روایت (سخن داستان) هیچ‌گاه کاملاً با ترتیب زمان روایت‌شدهٔ داستانی یکی نیست و به ناگزیر در ترتیب وقایع «پیشین» و «پسین» تغییری به وجود می‌آید. زمانمندی سخن تک‌ساحتی است و زمانمندی روایت ساحتی درنتیجه، ناممکن بودگی توازی میان این دو نوع زمانمندی به زمان‌پریشی می‌انجامد. دو گونه اصلی این زمان‌پریشی عبارت‌اند از بازگشت زمانی یا عقب‌گرد (گذشته‌نگر) و پیشواز زمانی یا استقبال (آینده‌نگر).

هنگامی‌که از پیش گفته می‌شود که بعداً چه اتفاقی خواهد افتاد، ما با پیشواز زمانی سروکار داریم ... از سوی دیگر می‌توان تمایزی قائل شد میان برد زمان‌پریشی یعنی (فاصله زمانی میان دو لحظه از داستان) و دامنه آن (دیرش یا مدت‌زمانی که به حاشیه پردازی‌ها اختصاص می‌یابد). بر اساس این‌که این زمان‌پریشی با روایت اصلی برخورد داشته باشد یا نه؟ می‌توان آن را زمان پریشی درونی یا زمان‌پریشی بیرونی دانست. برای مثال نقل (به ناگزیر) پی‌درپی دو رخداد هم‌زمان یک زمان‌پریشی درونی خواهد بود. بدون آن‌که هیچ بردی داشته باشد (Rimmon-Ke-nan 2003: 21).

در روایت تکرارشونده، نویسنده معمولاً حالت پایدار آغازی را به کمک افعال استمراری (که ارزشی تکرارشونده دارند) بیان می‌کند و این عمل را پیش از وارد کردن مجموعه رخدادهای ویژه‌ای انجام می‌دهد که گزارش او را خواهند ساخت؛ تأثیر عام این تمهید نوعی تعلیق زمانی رخدادها خواهد بود (Rimmon-Kenan 2003: 25).

به‌طور خلاصه، بر اساس آنچه توضیح داده شد، روش این پژوهش به این شکل است که ابتدا، خلاصه طرح هر رمان به تفکیک پی‌رفت‌ها و گزاره‌ها استخراج شد و سپس این ابزار روایت، در مورد این خلاصه‌طرح‌ها مورد بررسی قرار گرفت: ساختار فضا ـ زمان، راوی، توالی رخدادها، وجوه فعلی، تمرکز، دیدگاه (منظر)، توصیف (بن‌مایه‌های ایستا)، شخصیت، تعهد، دگرگونی.

۴. تحلیل و بررسی

هر داستان با استفاده از ابزارها بررسی و تحلیل شد تا در مرحلهٔ بعد، به شباهت‌ها و تفاوت‌های میان آنها پرداخته شود. ابتدا چکیدهٔ نحوی هر رمان استخراج و سپس ابزار موردنظر روایت‌شناسی در مورد آن به کار گرفته می‌شود. پی‌رفت‌ها بر اساس خط سیر روایت مرتب و شماره‌گذاری شدند و با نشانه‌ها و توضیح‌ها، سیر طبیعی رخدادها نیز نمایش داده‌شده‌اند. جهت تمایز هر پی‌رفت علاوه بر شماره، عنوانی انتخاب شد. در ادامه برای هر داستان، جدول خاصی طراحی شد که در آن، ابزار روایت‌شناسی که بیان شده بود، بر روی چکیدهٔ استخراج‌شده، اعمال شد. به دلیل طولانی بودن حجم این داده‌ها (نزدیک به ۲۰۰ صفحه) ذکر آنها در متن مقاله امکان‌پذیر نبود اما اسناد تحقیق، جدول‌ها و خلاصه‌ها، موجود و قابل ارائه هستند.

لازم به ذکر است که با توجه به «نقد کلیت» که در روش‌شناسی توضیح داده شد، ویژگی‌های برجستهٔ داستانی در هرکدام از معیارها بررسی‌شده‌اند. طبیعی است که بررسی یک رمان به‌صورت دقیق، از دریچهٔ هرکدام از این ابزارهای روایت‌شناسی، خود موضوع پروندهٔ پژوهشی مفصل است، در این تحقیق، هدف اصلی کشف «جریان» و «الگوریتم» مشابه در داستان‌ها است؛ بنابراین نکات برجسته و مشابهت‌ها به شکل متمرکزتری پیگیری می‌شوند. به این منظور، آنچه میان یافته‌ها اشتراک بیشتری داشت، طبقه‌بندی می‌شوند. به دلیل تنگنای فضا، به یافته‌های حاصل از این تطبیق، اکتفا می‌شود:

۴. ۱. الگوی مسلط

رمان‌هایی که در نیم‌قرن اخیر، با محوریت حوادث و مبارزه‌های مربوط به انقلاب ۵۷ نوشته‌شده‌اند، از الگوهای مشترکی طبیعت می‌کنند. طبیعتاً در هرکدام از موارد، استثناء هم وجود دارد و این طبیعت الگوهای ساختاری است (آن‌ها الگوهای مسلط هستند نه مطلق). همچنین بدیهی است که هنجارزدایی و فرار از الگوهای تکراری، باعث شده آن روایت‌های استثنا، ساختاری جذاب‌تر و هنرمندانه‌تری داشته باشند که در بخش نتیجه‌گیری‌ها به آن پرداخته خواهد شد. الگوهای مشترک را می‌توان به این شکل دسته‌بندی کرد:

۴. ۲. روایت کمال

کمال یا بالاترین سطحی که یک انسان لازم است ـ یا می‌تواند ـ به آن برسد یکی از اساسی‌ترین مفاهیمی است که هر ایدئولوژی، به تعریف آن می‌پردازد. این مسئله که «گروه‌های مختلف دخیل در پیروزی انقلاب مردم در سال ۱۳۵۷، هرکدام چه جهان‌بینی داشتند؟» و «در قالب این جهان‌بینی «کمال»، «انسان» و «کمال انسان» را چطور معرفی می‌کردند؟» نیازمند پژوهش‌هایی در حوزه‌های دیگر علوم انسانی است. آنچه در این تحقیق موردنظر قرار

می‌گیرد، اثری است که این «کمال‌گرایی» در روایت‌های نویسنده‌ها از انقلاب گذاشته است.

این داستان‌ها به شکل مشترکی، روایت «کمال» هستند، آن‌هم به شکلی خاص. آنها کمال فرد و جامعه را هم‌زمان پیش می‌برند. قهرمان داستان، هم‌زمان با تکامل جامعه، رشد می‌کند تا در نقطهٔ پایانیِ داستان، قبل، بعد یا هم‌زمان با انقلاب ۵۷، خودش نیز به کمال می‌رسد. دو نکته در این مسئله بسیار مهم است: اول اینکه کمال، بر اساس جهان‌بینیِ موردنظر نویسنده تعریف می‌شود، دوم اینکه به‌صورت ضمنی، نویسنده‌ها انقلاب مردم ایران را «به کمال رسیدن جامعه» می‌دانند و در این نکته با هم تفاهم دارند. به عنوان مثال در رمانِ *آوازِ کشتگان* قهرمانِ داستان، ارزش «خاک» و سرزمین را بیشتر و بیشتر می‌شناسد و در پایان در همین مسیر جانش را از دست می‌دهد. در *گرگ‌سالی* قهرمان داستان در پیوند با گذشتهٔ خویش تکاملِ معنوی می‌یابد و زمانی که از روستا خارج می‌شود، شخصیتش را با اضافه شدن یک عشقِ زمینی کامل کرده است و آمادهٔ مبارزهٔ کامل برای از میان بردنِ ظلم است.

تعهد برای رساندن شخصیت و جامعه به کمال، این داستان‌ها را به ساختاری که افلاطون از ادبیات انتظار دارد، نزدیک کرده است. بخش زیادی از اخلاق‌مداری‌ها در این روایت‌ها و همچنین، جدال گام‌به‌گام برای تحقق تمام ارزش‌های اخلاقی (حتی شخصیت‌ها برای پخش نشدن صدای زن می‌جنگند یا بانک و مشروب‌فروشی را در شهرها تخریب می‌کنند) محصول همین نگاه کمال‌گرا است.

اگر روایت‌های بررسی‌شدهٔ این ۱۵ رمان را قطعات جورچین در نظر بگیریم که جزئی از تصویر یک جامعه هستند؛ تصویر شکل‌گرفته به ما نشان می‌دهد که این جامعه به نتیجه رسیده که کمال اجتماعی و فردی در راستای هم پیش خواهند رفت. به همین دلیل افراد آن جامعه تلاش می‌کنند ضمن مبارزه‌های جمعی و تشکیلاتی، به تعالی فردی نیز دست یابند.

در این تفاهم، یک نقطهٔ افتراق مهم وجود دارد: کمال، در هر جهان‌بینی، تعریف متفاوتی دارد! جامعهٔ ایران در دورانی که این روایت‌ها از آن استخراج شده، درگیر با چندین ایدئولوژیِ متفاوت از هم بود. این تفاوت‌ها در جهان‌بینی، خود را به شکل مباحثه‌های طولانی در رمان‌ها نشان داده‌اند. همان‌طورکه در چکیده‌های نحوی به شکل واضح مشخص است، پی‌رفت‌های زیادی در گزارهٔ سوم به «با هم بحث می‌کنند» و یا «بحث بالا می‌گیرد و وارد چالش می‌شوند» می‌رسند. صفحاتی طولانی از رمان‌ها، خط روایت را رها می‌کنند و در قالب یک بحث، مشغول توصیف حال‌وروز ذهنی شخصیت‌ها می‌شوند. این مباحثه‌ها و مجادله‌های طولانی، در داستان‌های ایرانیِ دیگر تا این حد شکل نمی‌گیرد و ویژگیِ سبکیِ داستان‌های انقلاب محسوب می‌شود. دلیل آن‌هم تبیین اصول همان جهان‌بینی است تا «کمال» را در پایان داستان، معنا ببخشد.

این‌گونه مباحثه‌ها و جدل‌ها، بخشی معمول از زندگی اقشار مختلف مردم بوده است. از شخصیت‌های نسبتاً متمول در *«جزیرهٔ سرگردانی»* که مدام مشغول بحث‌های روشنفکری در مورد ایدئولوژی‌های گروه‌های مبارز هستند تا اهالی بازار در *«مدار صفر درجه»* تا چریک‌های *«سال گرگ»* و حتی اهالی روستای فراموش‌شدهٔ *«اهل غرق»*، بخش قابل‌توجهی از زندگی خود را مشغول «بحث» کردن برای قانع کردن هم هستند. نویسنده‌های رمان‌های انقلاب، در تخیّل داستانی خود، مخاطبی را منکر جهان‌بینی خود می‌بینند و در قالب بحث‌های طولانی مشغول قانع کردن او می‌شوند تا «روایت کمال» خود را به او بقبولانند.

۴. ۳. ساختار

با توجه به چیدمان پی‌رفت‌ها و شیوهٔ روایت در رمان‌های موردبررسی، می‌توان الگوهایی که بیشتر استفاده می‌شوند را شناسایی کرد. البته در بعضی از روایت‌ها، ساختارهای کاملاً متفاوت استفاده شده که آنها را از دایرهٔ شمول این ساختار مسلط خارج می‌کند.

تعداد قابل‌توجهی از رمان‌های بررسی‌شده، یک نقطهٔ شروع دارای هم‌زمانی با نگارش داستان دارند که بعدازآن در قالب گذشته‌نگر به دوران گذشته می‌روند. گاهی هم

مانند *«اهل غرق»* شروع روایت، از این نقطه نیست، اما طیّ داستان، نشانه‌هایی از نویسنده ارائه می‌شود که در حال نوشتن گذشتهٔ خود است. اگر دوران نگارش داستان را «حال» بنامیم، نقطه اشتراک این روایت‌ها، خط زمانیِ حال خواهد بود. روایت‌های پیش از انقلاب، در قالب بهانه‌ای برای گذشته‌نگرها، نقل می‌شوند. این بهانه می‌تواند یادآوری خاطرات باشد، شخصی باشد که اصرار دارد آنها را روایت کند، داستان یا نوشته‌ای باشد که آنها نقل می‌کند یا ...

به‌عنوان‌مثال در داستان *«شاخه‌های روز»*، راوی از طریق تعدادی نوشتهٔ مبهم، به گذشتهٔ پدرِ شهیدش پی می‌برد یا در *«باغ خرمالو»*، شخصیتِ اصلی از ماجرای دیدارش با رضاخان می‌گوید و از این طریق به گذشته می‌رود.

روایت‌های محدودی مانند *«فصل کبوتر»* شروع و پایان بازهٔ داستانشان محدود است. به‌بیان‌دیگر، در اکثر رمان‌های روایتگر انقلاب ۵۷، زمان حوادث داستان، خطی مجزا از زمان روایت دارد.

نکتهٔ دیگر در بحث ساختار روایی، پی‌رفت‌های طولانی یا کلی هستند. منظور پی‌رفت‌هایی هستند که در تمام طول داستان ادامه‌دارند. این پی‌رفت‌ها در این رمان‌ها به دو شکل استفاده‌شده‌اند. یا به شکل درونه‌گیری هستند و رمان درواقع یک پی‌رفت کلی است که دیگر پی‌رفت‌ها از آنها درونه‌گیری شده‌اند، مانند رمان *شاه‌کشی* یا پی‌رفت‌های ضمنی هستند که در کنار دیگر حوادث داستانی، به‌آرامی پیش می‌روند. نوع دوم بیشتر رواج دارد به‌خصوص در پی‌رفت عاشقانه‌ای که در اکثر رمان‌های انقلاب شکل می‌گیرد. این روایت عاشقانه، جدا از روایت مبارزه یا قصهٔ اصلی است، اما بخش زیادی از داستان را همراه دیگر پی‌رفت‌ها طی می‌کند تا به سرانجام برسد.

از منظر ترتیب، رویکرد غالب، استفاده از ساختار خطی در روایت‌های انقلاب بوده است. خطوط زمانی در اکثر داستان‌ها شکسته نمی‌شود و گذشته‌نگرها و آینده‌نگرهای ـ در صورت وجود ـ پراکنده، این ترتیب و توالی را از بین نمی‌برد. *شاه‌کشی*، *سال گرگ* و *کافهٔ خیابان گوته*، ساختارهای متفاوتی به لحاظ زمانی دارند، اما ۱۲ اثر دیگر از «ترتیب زمانی» برای پیشبرد روایت استفاده می‌کنند. نگارنده معتقد است با توجه به تعاریفی که از روایت پست‌مدرن وجود دارد، دو رمان *سال گرگ* و *کافهٔ خیابان گوته* روایتی پست‌مدرن دارند. البته به لحاظ محتوایی، تناقضی اساسی در این مسئله وجود دارد، چراکه پست‌مدرن، محصول هیچ‌انگاری و ارزش‌زدایی است، درحالی‌که این دو رمان هدف غایی متفاوتی دارند. آنها روایت مبارزهای چپ و سرنوشت تباهشان را ارائه می‌دهند و در ذهن این راویان، ازهم‌پاشیدگی آرمان‌ها و بیهودگیِ تلاش‌ها و خون‌هایشان را به‌خوبی با روایت هنجارگسیخته پست‌مدرن، نقل می‌کنند، اما به‌طور ضمنی، هدفی ثانوی در تثبیت ایدئولوژی مشخص دیگری دارند. این «هدف غایی» هرچند پنهان است اما به‌اندازهٔ سهم خود در روایت، با این ساختار تناقض ایجاد می‌کند.

در مورد بسامد و مدت، اشتراک و الگوی خاصی میان رمان‌های انقلاب وجود ندارد و هرکدام سبک خود را پیگیری می‌کند.

۴. ۴. زاویه‌دید و راوی

دو زاویه‌دید در میان این رمان‌ها، محبوبیت بیشتری دارد، اول‌شخص و همه‌چیزدان. راوی معمولاً جزء شخصیت‌های داستان است، اگر هم نباشد، معمولاً جهان را همگام با او می‌بینند؛ به شکلی که با تغییر دادن ضمایر فعل‌ها از سوم شخص به اول‌شخص، می‌توان زاویه‌دید را به‌آسانی تغییر داد!

معمولاً راوی‌ها زیاد قضاوت می‌کنند، این قضاوت‌ها متأثر تسلط نگاه ایدئولوژیک بر داستان‌ها است. در اکثر داستان‌ها، سطح قضاوت‌ها به‌قدری زیاد است که مخاطب فرصت تفکّر نمی‌یابد. شخصیت‌ها قبل از ورود به داستان به شکل کامل و مبسوط پردازش می‌شوند. مخاطب اجازه ندارد شخصیت‌ها را بشناسد، راوی، خود این کار را انجام می‌دهد. توصیف‌ها اکثراً دقیق و کامل هستند و کمتر راوی با ایجاد خلأ، اجازه می‌دهد مخاطب نیز بخشی از قضاوت‌ها را انجام دهد.

منظرِ اول‌شخص یا همه‌چیزدان (که خدای داستان است) به این دلیل در روایت‌ها اهمیت دارد که نویسنده

نگران است مخاطب تأثیری متفاوت با آنچه او بیان می‌کند، بپذیرد. نمونهٔ مبالغه‌آمیز این منظر در *دخیل هفتم* و *جزیرهٔ سرگردانی* به‌خوبی دیده می‌شود. راوی بیشتر از آنکه به نقل داستانی از جهان و جامعه متمرکز شود، بر تشویش ذهنی و چالش‌های فکریِ نویسنده تمرکز می‌یابد. نکته‌ای که در مورد مباحثه با مخاطب خیالی که منکر جهان‌بینی نویسنده است، در بحث منظر و زاویه‌دید به‌خوبی نمایان است. غیرازاین دو رمان، دیگر روایت‌ها هم با شدت و ضعف‌های متفاوت، درگیر این بحث هستند. همان‌طورکه شخصیت‌ها در طول داستان مباحثه می‌کنند و سعی در متقاعد کردن یکدیگر دارند، راوی و مخاطب خیالی نیز دائم در جدل برای متقاعد کردن هم هستند. با این تفاوت که مخاطب خیالی، فقط موضع انکاری دارد و از جهان‌بینیِ خاصی حمایت نمی‌کند.

۴. ۵. موقعیت مکانی (جغرافیای اثر)

داستان‌ها به جغرافیای خاص می‌پردازند. هر داستان یک پهنه جغرافیایی را حوزهٔ بحث خود قرار می‌دهد. داستان‌های انقلاب، برخلاف روایت‌های سینمایی یا داستان‌های حوزه‌های دیگر، بر پایتخت ایران متمرکز نشده‌اند. در ۱۵ رمان موردبررسی جز *آواز کشتگان*، *فصل کبوتر* و *جزیرهٔ سرگردانی* که روایتشان را در تهران شکل داده‌اند، دیگر رمان‌ها هرکدام جغرافیایی خاص در یکی از استان‌های ایران دارند. *کافهٔ خیابان گوته* البته دارای تنوع مکان است و نمی‌توان تمرکز آن را روی جغرافیای خاصی محدود کرد. خط زمانیِ اصلی در این داستان در کشور آلمان می‌گذرد.

تنوع جغرافیایی در رمان‌های انقلاب، نوعی از بومی‌نویسی را در این رمان‌ها ایجاد کرده است. به‌عنوان‌مثال، در یک‌سوم ابتدایی *مدار صفر درجه* پی‌رفت‌ها درگیر «ماجرا» نمی‌شوند، بلکه در این بخش با توصیفی وسیع از شکل زندگی مردم این شهر خاص مواجه می‌شویم. این بومی‌نویسی در بسیاری از رمان‌ها، اصلاً عمیق نیست و تلاش‌های انجام شده، اصلاً موفق نبوده‌اند؛ مانند *سایه‌های باغ ملی* و *دخیل هفتم*.

۴. ۶. خلق ماجرا (کلیشه‌های مبارزه)

روایت‌ها نیاز به داستان‌پردازی دارند و طبق تعریف تودورف که در بخش‌های قبل نقل شد، برای تبدیل موقعیت پایدار اولیه به موقعیت پایدار ثانویه، نیاز به ناپایداری دارند. ناپایداری می‌تواند تحت تأثیر عوامل عینی اتفاق بیفتد و «ماجرا» خلق شود، همچنین می‌تواند اغتشاشی درونی باشد. روایت‌های انقلاب، به دلیل علاقه به جذب مخاطب عام، ناپایداری عینی و خلق ماجرا را بیشتر می‌پسندند. برای خلق این شکل از ماجرا، در برههٔ تاریخی که یک جامعه مشغول مبارزه است، هیجان‌های مختلفی از نوع مبارزه و جدال مرگ و زندگی، پیروزی و شکست، از مواد خام تاریخی به دست می‌آیند.

نکتهٔ جالب در این مورد، کلیشه‌هایی است که برای خلق ماجرا در این رمان‌ها به کار گرفته‌شده‌اند. به عنوان نمونه، بخشی از فعالیت‌های انقلابی در دههٔ ۴۰ و ۵۰، تکثیر اعلامیه‌های احزاب و گروه‌های مبارز، جهت نشر آگاهی بوده است. در روایت‌های انقلاب، عملاً این اقدام، به عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل خلق ماجرا، دستمایهٔ نویسندگان قرارگرفته است. همان‌طور که در طرح روایی رمان‌ها به‌وضوح مشخص است، بسیاری از پی‌رفت‌ها در داستان‌های مختلف، مربوط به «دستگاه تکثیر» و مخفی کردن این دستگاه هستند و بخش زیادی نیز مربوط به روند کپی گرفتن از اعلامیه‌ها و انتشار آنها میان مردم جامعه. در میان روایت‌هایی که ایدئولوژیِ مسلط اسلام‌گرایان را در انقلاب طرح می‌کنند، عملاً تنها شیوهٔ عینی مبارزه، همین تکثیر اعلامیه‌ها است. ماجرای هیجان‌انگیز و اضطراب‌آور دیگری در این روایت‌ها دیده نمی‌شود. تا حدی که مطالعهٔ تعداد زیادی از این داستان‌ها، مخاطب را به این باور می‌رساند که روش مبارزهٔ دیگری وجود نداشته و تمام انقلابی‌ها، به مدت دو دهه، صرفاً اعلامیه تکثیر کرده‌اند!

روایت‌هایی که آرمان‌های گروه‌های چریک چپ را دستمایهٔ داستان قرار داده‌اند نیز از کلیشه‌های ثابتی استفاده می‌کنند. کلیشه‌هایی مانند علامت سلامتی، اختلاف میان سران تشکیلات و اعدام‌های انقلابی.

در میان شکنجه‌ها هم شلاق زدن کف پا با کابل تنها شکنجهٔ ارائه شده است. بسامد استفاده از این کلیشه‌ها

به‌قدری در میان رمان‌های بررسی شده زیاد بود که می‌توان به یک الگوی ثابت دست‌یافت:

۱. قهرمان در جریان اتفاقات وارد گروه انقلابی می‌شود.
۲. مشغول یکی از روش‌های مبارزه می‌شود (تکثیر اعلامیه، عضویت در تشکیلات)
۳. او را دستگیر می‌کنند و زیر شکنجه (شلاق کف پا) می‌خواهند دوستانش را لو دهد.
۴. طاقت نمی‌آورد و احساس عذاب وجدان می‌کند. کسانی را لو می‌دهد.
۵. آزاد می‌شود و می‌فهمد مشکلات، به آرمان‌ها ضربه نزده‌اند.

این مدل پی‌رفت، با شکل‌های مختلف، در روایت‌های متعددی که از انقلاب نقل شده قابل ردگیری است. علت‌های متعددی را می‌توان به عنوان عامل شکل‌گیریِ این کلیشه‌ها بیان کرد. یکی عدم حضور مستقیم نویسنده‌ها در جریان فعالیت‌ها و دست چندم بودن اطلاعاتی که آنها دارند. درواقع کسانی که در بطن مبارزه‌ها بودند، کتاب و روایت منتشرشدهٔ شاخص ندارند و آنها که به این توانایی رسیده‌اند، از خود واقعهٔ تاریخی به حد محسوسی دور بوده‌اند. اطلاعات و اسنادی که نویسنده‌ها برای به دست آوردن مواد اولیهٔ داستان خود، تحلیل کرده‌اند نیز می‌تواند به‌اندازهٔ کافی جامع نبوده باشد و باعث ایجاد این کلیشه‌های ذهنی مشترک شده باشد. در واقع، احتمالاً هر نویسنده، سراغ روایت‌های موجودِ پیش از خود رفته، بنابراین هر اثر جدید، بر مبنای همان الگوی آثار قبلی نوشته‌شده‌اند و این بازنویسی و تکرار، باعث ایجاد کلیشه‌ها شده است.

۴. ۷. تعهد اثر

در بخش‌های قبل، اشاره‌های پراکنده‌ای به ایدئولوژی در روایت‌های انقلاب شد. طی تحلیل داده‌ها، بخشی به عنوان «تعهد اثر» که از ابزار مهم روایت‌شناسی است بررسی شد که از این زاویه روایت‌ها را موردبررسی قرار می‌داد. تکثّر زیادی میان افکار و اندیشه‌های مخالفان حکومت پهلوی دوم وجود داشت و این تکثّر را به سه دستهٔ کلی تقسیم می‌کنند: مارکسیست‌ها، اسلامیست‌ها و ناسیونالیست‌ها. بحث این مقاله، جزئیات این مسئله نیست، بلکه صرفاً در مورد تعهد روایت‌ها به ایدئولوژی، لازم است نوع آن ایدئولوژی را طبقه‌بندی کنیم. بر اساس تحلیل یافته‌ها، این سه رویکرد، تفاوت‌های زیادی را در حوزهٔ تعهد روایت‌ها شکل داده‌اند؛ اما نقطهٔ اشتراک آنها، مباحثه و مجادلهٔ لایهٔ محتوایی داستان‌ها در مورد یک تقابل است.

بخش زیادی از داستان‌ها، پیرو دوگانهٔ بحث «جنبش عملی و مسلحانه» یا «جنبش ایدئولوژیک» می‌گذرد. عموماً انسان‌های کامل که زبان نویسنده‌ها در داستان هستند، با رفتار مسلحانه و خشونت مخالفت دارند. در چهارگانهٔ مارکسیست‌ها، اسلامیست‌ها، دموکرات‌ها و ناسیونالیست‌ها، این مطلب بسیار دارای اهمیت است که نویسنده‌ها، از هر مشربی باشند، با روند مبارزهٔ مسلحانه و آسیب‌زا مخالف هستند. یکی از فرصت‌هایی که این تحقیق در اختیار محققان بعدی می‌گذارد، مقایسه و ارزیابیِ رمان‌های انقلاب، به لحاظ اصول جهان‌بینی با روایت‌های مستند و خاطراتی است که از این دوره ثبت‌شده و موجود است. یکی از مهم‌ترین پرسش‌ها این نکته است که آیا در عمل، مبارزه‌ها بیشتر شکل ایدئولوژیک و نرم دارد یا شکل عینی و سخت؟

نمادهای مختلفی در داستان‌های انقلاب وجود دارند که کشف تفکر مسلط بر آنها را میسر می‌سازند. مثلاً مفهوم «گرگ» و حملهٔ او در سه داستان *گرگ‌سالی*، *سال گرگ* و *آواز کشتگان* به شکل مشابهی وجود دارد و مدام تکرار می‌شود. تشبیهِ مبارزهٔ موجود در روایت با شکل مبارزه با گرگ و تشبیه نوع حملهٔ شخصیت‌های «دشمن» با حملهٔ گرگ، اهمیت بسیار زیادی در این داستان‌ها دارد.

کهن‌الگوی گرگ در تفکر ایرانی‌ها، درک عام از نوع زندگی و شکار گرگ و نوع وحشت انسان‌های محیط روستایی از گرگ، همچنین جزئیات دیگری از این تشبیه، دو هیئت مرکب را با یکدیگر تطبیق می‌دهد.

خارج از این نکته‌ها، تفاوت‌های عمیقی در مسئلهٔ تعهد و جهان‌بینی رمان‌های روایتگر انقلاب وجود دارد که نمی‌توان آنها را در الگوی مسلط، لحاظ کرد. بعد از تفکیک چهارگانهٔ این رویکردهای ایدئولوژیک، خواهیم دید رمان‌های موجود در هر دسته، شباهت‌های بیشتری با هم خواهند داشت و الگوی مشترکی در این زمینه‌دارند.

تا این قسمت، آنچه در میان اغلب آثار، مسلط بود جمع‌بندی کردیم، در بخش بعد، با طبقه‌بندی آثار در دو طبقه، الگوهای مشترک بیشتری را در هر طبقه بیان خواهیم کرد. جریان رمان‌نویسی با محوریت حوادث انقلاب را به دو دوره تقسیم می‌کنیم. دورهٔ اول نویسندگی، در سه دههٔ ۵۰ تا ۸۰ شکل می‌گیرد، دورهٔ دوم در دههٔ ۸۰ تا پایان قرن چهاردهم. دو برهه خلأ نسبی از داستان‌های انقلاب داریم: دههٔ ۶۰ و دههٔ ۸۰. خلأ دورهٔ اول با توجه به درگیری فکری جامعه با مسئلهٔ جنگ ایران و عراق و غائله‌های غرب و جنوب شرق کشور، منطقی است. پس‌ازاین در دههٔ ۷۰ نویسنده‌ها آثاری را با محوریت انقلاب ۵۷ خلق می‌کنند و باز در دههٔ ۸۰ با خلأ دیگری روبرو می‌شویم. از اواخر دههٔ ۸۰ موجی از داستان‌نویسی در مورد انقلاب شکل می‌گیرد که داستان‌های مشهور زیادی طیّ این موج خلق می‌شوند. جریان اول را «نسل قدیم» و جریان دوم را «نسل جدید» نام می‌گذاریم و در ادامه به تفاوت‌های الگوی مسلط بر هرکدام از این جریان‌ها خواهیم پرداخت.

در مورد داستان‌های موج اول، تحقیق و پژوهش‌هایی پراکنده‌ای انجام شده است. به‌طورکلی می‌توان گفت، وقتی از داستان‌های نوشته‌شده در سال‌های نزدیک به ۱۳۵۷، به سمت داستان‌های سال‌های بعد می‌رویم، به‌تدریج، جنبهٔ اسنادی و تاریخی داستان‌ها استحاله شده یا کم می‌شود، در مقابل جنبهٔ فنی و روایی داستان‌ها افزایش می‌یابد. در دههٔ ۹۰ داستان‌هایی داریم که جز شباهت موضوعی، شباهتی با حوادث واقعیِ انقلاب سال ۱۳۵۷ ایران ندارند و به تعبیر منتقدان، فقط ساختاری قوی دارند.

۴. ۸. نسل قدیم و نسل جدید

نکته‌ای که باید در این تقسیم‌بندی لحاظ کرد، مسئلهٔ «نسل» است. آثاری وجود دارند که هرچند به لحاظ زمانی، متعلق به سال‌های ۸۰ به بعد هستند، اما به لحاظ فکری (نویسندهٔ متعلق به نسل قبلی یا تفکر حاکم بر قلم نویسنده) و ساختاری از آثار نسل قدیم تبعیت می‌کنند. آثار این نویسندگان را با توجه به شباهتشان با الگوی روایی نسل قدیم، در همان دسته قرار می‌دهیم.

بر اساس آنچه گفته شد و اطلاعاتی که در تحلیل یافته‌ها بیان شد، نسل قدیم را شامل کتاب‌های: *آواز کشتگان*، *اهل غرق*، *جزیره سرگردانی*، *مدار صفر درجه*، *فصل کبوتر*، *باغ خرمالو* و *گرگ‌سالی* فرض می‌گیریم و داستان‌های نسل جدید نیز شامل: *دخیل هفتم*، *سال گرگ*، *شاخه‌های روز*، *شاه‌کشی*، *هزار و یک جشن*، *کافهٔ خیابان گوته*، *روز داوری*، *سایه‌های باغ ملی* خواهند بود.

این مقایسه را به تفکیک جنبه‌های مختلف، انجام خواهیم داد:

جنبهٔ اسنادی: یکی از مهم‌ترین ابعادِ رمان‌هایی که یک اتفاق تاریخی را محور روایت خود قرار می‌دهند، جنبهٔ اسنادیِ آن است؛ یعنی میزان کیفیت رمان در نزدیکی به بافت آن واقعه و اینکه بامطالعهٔ رمان، چه مقدار آشنایی با واقعهٔ تاریخی ایجاد می‌شود. داستان‌های نسل قدیم علاقهٔ شدیدی به مستندنگاری دارند. در اغلب مواقع، ثبت بافت اسنادیِ جامعه، مهم‌تر از خود روایت است، گاهی داستان را رها می‌کنند تا توصیف کنند. به همین دلیل در تحلیل این رمان‌ها معمولاً میزان توصیف بیشتری از روایت می‌بینیم.

در نقطهٔ مقابل، رمان‌های نسل جدید، حال و هوایی شگفت‌انگیز و دور از واقعیت دارند. جنبهٔ اسنادی برای آنها اهمیت کمتری دارند و بیشتر به دنبال روایتی جذاب هستند که مخاطب را تا صفحات پایانی در تعلیق نگاه دارد. به تعبیر منتقدین ادبی، ساختار بر اِسناد چیره است. بعضی از این رمان‌ها مانند *«روز داوری»* یا *«سایه‌های باغ ملی»* حتی شباهت‌های کلی هم با تاریخ موردنظر ندارند! در *«سایه‌های باغ ملی»* یک «علی شریعتی» توصیف می‌شود که شبیه یک شخصیت پویانمایی است و هیچ شباهتی به مصلح اجتماعی و انقلابی دههٔ ۴۰ و ۵۰ ندارد. تنها ویژگی مشترک آنها نامشان است! در داستان‌های جدید، ساختار اجتماعی و اداری بسیار ساده و سطحی است. مثلاً در یک شهر، مقام نظامی همه‌کاره است. تصمیم می‌گیرد و... نقشی برای فرماندار وجود ندارد. آدمِ دولت، خدای هر جامعه است. مسائل سیاسی هم بسیار ساده و تک‌بعدی هستند. ابلاغ می‌شوند و اجرا! در هر اتفاقِ جزئی، عالی‌ترین مقام کشور مقصر است. مردم یک دسته‌اند و حکومت یک دسته. سیاه‌وسفید! هیچ‌کس با هیچ‌کس مخالف نیست!

عمق توصیف: داستان‌های نسل قدیم، توصیف‌های

عمیق‌تر و شخصیت‌های واقعی‌تر دارند. بعد از تمام شدن صفحات داستان، شخصیت‌ها علاوه بر تجسم ظاهری، روح هم یافته‌اند و مخاطب احساس می‌کند مدتی با آنها زندگی کرده است. این داستان‌ها شخصیت‌های عمیق و نزدیک به واقعیتی دارند. رذالت‌های اخلاقیِ شخصیت‌ها را با جسارت بیشتری نمایش می‌دهند. درک واضح‌تری که نویسندگان نسل قدیم از حال و هوای جامعه در سال‌های نزدیک انقلاب دارند، باعث شده آدم‌های داستانشان نسبت به شخصیت‌های داستان‌های جدید، خاکستری‌تر باشند. آنها در پردازش ضدقهرمان‌ها منصف‌تر هستند. مأمورها سیاه‌تر و خبیث‌تر از مردم جامعه نیستند، معمولاً جز چند مورد استثناء، بقیه از جنس مردم هستند که به‌ضرورت شغلی وارد آن کار شده‌اند. هر چه از سال ۵۷ فاصله می‌گیریم، شخصیت‌ها، توصیف‌ها و گره‌های داستانی سطحی‌تر می‌شوند. در داستان‌های نسل جدید، شخصیت‌ها بیشتر تیپ و داستانی هستند و عمقی ندارند. مأمور ساواک، راننده کامیون، نیروهای انقلابی و... شبیه تصور اولیه‌ای هستند که هر مخاطبی از آنها دارد. از هنجارهای تیپ (Type)[۱] خارج نمی‌شوند و در داستان‌ها هم نقش‌های قابل پیش‌بینی ایفا می‌کنند.

در ساختار سه‌بخشی «تعادل اولیّه ـ عدم تعادل ـ تعادل ثانویه» که محور نگاه تودورف به رایت را تشکیل می‌دهد، با بررسی‌های انجام‌گرفته نتیجه می‌گیریم که این سه بخش، در تمام پی‌رفت‌ها شکل می‌گیرد، اما روایت ممکن است فقط به بخشی از آن بپردازد. داستان‌های نسل قدیم، معمولاً به دلیل گرایش زیاد به توصیف، موقعیت پایدار اولیّه و ثانوی هر پی‌رفت را به‌صورت کامل روایت می‌کنند، اما در رمان‌های نسل جدید، به دلیل گرایش به تعلیق، گاهی تعادل اولیه نقل نشده و داستان مستقیم وارد موقعیت ناپایدار و نامتعادل می‌شود. گاهی هم بخش تعادل ثانوی را داستان روایت نمی‌کند و مستقیم وارد پی‌رفت بعدی می‌شود. این قطع‌ها باعث ایجاد الیپس‌ها یا پی‌رفت‌های ناقص می‌شود.

سرعت روایت: داستان‌های نسل قدیم شتابی برای روایت ندارند. شتابی برای شروع داستان نیز ندارند. در *جزیرهٔ سرگردانی* و *مدار صفر درجه* می‌بینیم که راوی، صفحاتی طولانی مشغول توصیف است و گاهی بعد از چندین صفحه از شروع کتاب، به‌تدریج روایت شروع می‌شود. داستان‌های نسل جدید اما هراس از دست رفتن مخاطب را دارند. عموماً با ضرب‌آهنگ بالا داستان را آغاز می‌کنند و کمتر سطر و صفحه‌ای، روایت را به خاطر توصیف، مسکوت می‌گذارند. از منظر نگاه تودورف به زمان روایت، باید گفت سرعت روایت در داستان‌های نسل قدیم بسیار کم است و گاهی یک پی‌رفت یا وقایع یک روز، طیّ چند صفحه بیان می‌شود، درحالی‌که داستان‌های نسل جدید، بسیار مدت کمتری از زمان داستان را طی یک سطر یا صفحه روایت می‌کنند. همان‌طورکه در چکیده‌ها مشخص است، داستان‌های جدید الیپس (سفیدخوانی) زیادی دارند و پی‌رفت‌ها را در اوج رها می‌کنند زیرا تعلیق برای آنها اولویت دارد. همچنین اتمام فصل‌ها در نقطه اوج و ناپایداری پی‌رفت، با هدف ایجاد تعلیق، از ویژگی‌های آثار جدید است.

ساختار زمانی: در مورد داستان‌های قدیم جسارت زیادی در استفاده از حرکت‌های زمانی وجود ندارد. معمولاً به شکل خطی روایت می‌کنند با پی‌رفت‌های کامل. توالی رویدادها به شکل کاملاً خطی است و می‌توان به‌راحتی خلاصه‌ای از داستان را نقل کرد. این نظم و ساختار خطی در زمان به شکلی است که در داستان‌های قدیم، بعد از ثابت شدن ضرب‌آهنگ، هر بخش یا فصل، یک پی‌رفت می‌شود. پی‌رفت‌ها به‌جز یک حادثهٔ عاشقانه ـ که در طول رمان ادامه می‌یابد ـ به‌صورت مجزا از هم شروع شده، اوج می‌گیرند و تمام می‌شوند. داستان‌های نسل قدیم، پی‌رفت‌های متناوب دارند یعنی ماجراها تمام می‌شوند، شرایط پایدار می‌شود، سپس پی‌رفت و ماجرای بعدی آغاز می‌شود.

در نقطهٔ مقابل، داستان‌های نسل جدید به لحاظ ساختار و حرکت‌های روایی بسیار قوی‌ترند. پی‌رفت‌های تکه‌تکه دارند که معمولاً در حافظه شخصیت اصلی شکل می‌گیرند و به شکل یک جورچین، گذشتهٔ او را به‌تدریج روایت می‌کنند. پی‌رفت‌های در هم دارند، گاهی یک پی‌رفت در هر گزاره، پی‌رفتی دیگر دارد. گاهی پنج گزارهٔ یک پی‌رفت، به شکل متناوب در میان گزاره‌های پنج پی‌رفت دیگر روایت می‌شوند. عموماً کل داستان یک یا دو پی‌رفت بزرگ است که حوادث دیگر محاط در این دو پی‌رفت روایت می‌شوند.

داستان‌های جدید عموماً با مسائل فن نویسندگی درگیرند، راوی، قهرمان یا شخصیت اصلی، معمولاً خودش نویسنده است و معمولاً شکل روایت طوری است که بر اصالت وقایع تاریخی غالب می‌شود. داستان‌های جدید برای پوشش ضعفشان از درک نکردن فضای تاریخی داستان، معمولاً از یک حادثه در زمان حال، به آن دوران برمی‌گردند. سعی می‌کنند نویسنده و فنون نویسندگی را در داستان دخالت دهند و این بازی با خود نویسندگی، بخش مهمی از داستانشان را شکل می‌دهد.

جسارت: داستان‌های قدیم در روایت شکنجه‌ها و رفتار مأموران بی‌پرواترند، برخلاف داستان‌های جدید که با بیان واقعیت راحت نیستند. شخصیت‌ها به‌اصطلاح اتوکشیده و سینمایی هستند (بدون ایراد ظاهری، بدون اشکال اساسی باطنی) و بخش‌های دردناک داستان مانند شکنجه‌ها نیز به‌شدت تلطیف شده‌اند. داستان‌های نسل قدیم، تلاش محسوسی در نمایش عمق سختی‌های زندان و شکنجه دارند و سعی دارند با جزئیات، آن را قابل تجسم کنند، درحالی‌که داستان‌های نسل جدید، از بیان زشتی‌های و تلخی‌ها فاصله می‌گیرند. معمولاً به‌جای تجسم و تصویرسازی از «صفت»ها برای گزارش موقعیت شکنجه استفاده می‌کنند.

کلیشه‌ها: البته داستان‌های نسل قدیم و جدید، هر دو درگیرِ کلیشه‌ها هستند، اما میزان این کلیشه‌ها در داستان‌ها نسل جدید بسیار بیشتر است؛ زیرا ذهن نویسنده‌ها از این کلیشه‌ها اشباع شده. آنها تصور می‌کنند که بر اساس شناخت خود می‌نویسند اما علت اصلی نوشتن آنها همین کلیشه‌ها و بسته‌های آماده است. مثلاً تصویر شخصیتی که کُلت همراه دارد و کُلت‌اش را زیر صندلیِ خودرو مخفی می‌کند، یا تصویر «به پهنای صورت» اشک ریختن، زندان و شکنجه و اعتراف گرفتن و... در داستان‌های جدید مدام تکرار می‌شود. همه یک سبک دارند. در اکثر داستان‌ها به کابل زدنِ کف پا بیشتر اشاره می‌شود. مهم نیست داستان در کدام پهنهٔ جغرافیایی باشد، این کلیشه‌های زندان به‌قدری شبیه هم هستند که می‌توان زندانبان‌های آنها را با هم تعویض کرد!

عاشقانه: نسل قدیم به خود انقلاب و ایدئولوژی عرفانی که در نگاه انقلاب خلق شده، عاشقانه نگاه می‌کنند؛ اما نسل جدید برای جذاب کردن داستان‌ها یک عشق انسانی خلق می‌کنند و درواقع روایت انقلاب، ابری است محاط بر داستان عاشقانه. به‌بیان‌دیگر، نسل قدیم که عاشقانه تصویر مرد اول انقلاب را در ماه می‌بیند، در روایت هم «عشق حقیقی» را فراتر از هورمون‌های انسانی توصیف می‌کند و در تفکر نوافلاطونی که به شکل عرفان در ایران پدیدار شد، به دنبال وصال «حق» می‌گردد. این دیدگاه در قامت گزاره‌های انقلابی، تصویری خاص و جدید یافته و عشق در داستان‌های انقلابِ نسل قدیم را به این شکل خاص درآورده است. داستان‌های نسل جدید اما عشق را مادّی می‌بینند و تمام اجزای آن از انسان واقعی و مادی تشکیل شده، روایت عاشقانهٔ داستان و روایت انقلاب را موازی پیش می‌برند، متفاوت با روایت عشقی که در نسل قدیم، با روایت انقلاب عجین شده است.

عشق در رمان‌های نسل جدید، مستلزم عبور از بعضی خط قرمزهای اخلاقی است و نویسنده‌ها عشق را برتر از اخلاق می‌بینند و گاهی قهرمان‌هایشان را وارد این سرزمین ممنوعه می‌کنند. هرچند در روایت کمال‌گرای پایانی، این عشق، پله‌ای است برای رسیدن به همان عشق حقیقی که در روایت‌های نسل قدیم وجود دارد، اما بزرگ‌ترین اختلاف این دو نوع روایت، در تطبیق یا جداسازی دو طرف این خط از یکدیگر است.

پی‌رفت ضمنی و درونه‌گیری: روایت‌های نسل جدید، عموماً بر مبنای یک قصهٔ اصلی هستند که دیگر ماجراها، در دل این قصه جریان دارد. به بیان روایت‌شناسانه، یک یا چند پی‌رفت کلی وجود دارد که دیگر پی‌رفت‌ها از آن به شیوهٔ درونه‌گیری منشعب شده‌اند. نگارنده معتقد است بسیاری از این پی‌رفت‌های کلی، درواقع درونه‌گیری نشده‌اند، زیرا ماجراهای جزئی، گاه ارتباطی به آن پی‌رفت‌های طولانی که در کل داستان ادامه دارند، ندارد! بلکه به لحاظ زمانی، موازی با آن هستند و در زمان‌های کوتاه‌تری به پایان می‌رسد. به همین دلیل این پی‌رفت‌ها را «ضمنی» نام گذاشتیم تا توضیح دقیق‌تری در مورد آن‌ها ارائه دهیم.

روایت‌های نسل قدیم، از تعداد زیادی پی‌رفت کوتاه که به شکل دانه‌های تسبیح پشت سر هم چیده شده‌اند تشکیل

می‌شوند، اما روایت‌هایی نسل جدید، داستان را بر تعداد محدودی پی‌رفت ضمنی بنا می‌نهند که پی‌رفت‌های کوتاه دیگر، تحت سایهٔ آنها ساختار زمانی داستان را پیش می‌برند؛ بنابراین در روایت‌های نسل جدید، پی‌رفت‌های ضمنی بیشتری نسبت به نسل قدیم مشاهده می‌کنیم.

دیدگاه: داستان‌ها هر چه قدیمی‌تر هستند خانواده‌محورتر می‌شوند. داستان‌های نسل قدیم اغلب ماجرای یک خانواده را طرح می‌کنند، مناسبات خویشاوندی در داستان اهمیت دارد و تعداد زیادی از اعضای یک خانواده یا یک شجره در روایت، حضور مؤثر دارند. داستان‌های نسل جدید، فردمحور هستند، شخصیت‌ها یا خانواده‌ای ندارند، یا از خانواده جدا هستند یا خانوادهٔ آنها تأثیر مستقیمی روی خط روایت ندارد.

نکتهٔ مهم دیگر در مورد داستان‌های نسل جدید، این خطای مهم است که این داستان‌ها به‌شدت تحت تأثیر اصطلاحات و تعابیری هستند که متعلق به دورهٔ تاریخی داستان نیستند. این اصطلاحات بعد از چندین سال، با توجه به اتفاقات و تحولات اجتماعی و بر اساس قضاوت جامعه در مورد اتفاقات تاریخ گذشته، به کار گرفته‌شده‌اند. این اشتباه، امضای آنهاست و با دیدن آنها، بدون نگاه کردن به تاریخ نشر کتاب، می‌توان نسل آن را تشخیص داد. این رمان‌ها از زبان شخصیت‌ها، اصطلاحاتی مثل «انقلاب»، «ترور»، «مجاهدین»، «فتنه» و... بیان می‌کنند درحالی‌که متوجه این خطا نمی‌شوند؛ این خطا به دلیل نگاهِ دور از واقعه است که نویسندگان ۴ دهه بعد از انقلاب، به حوادث آن دارند. آنها انقلاب را از پالایه متون، تصویرها و اسنادی که روی آنها تحقیق کرده‌اند (که گاهی تحقیق بسیار کمی هم بوده) شناخته‌اند و این خطا را در آثار خود به‌وضوح به نمایش گذاشته‌اند.

۵. نتیجه‌گیری

آنچه در این پژوهش گذشت، استفاده از روایت‌شناسی با رویکرد تودورف، به عنوان ابزاری برای تحلیل بود و الگوهای مسلّط در رمان‌های روایتگر انقلاب اسلامیِ ایران، علیه حکومت مستبد پهلوی از طریق این ابزار، استخراج و طرح شدند. تودورف، نگاهی ویژه در روایت‌شناسی داشت و در رویکردِ او، بنا به هدفِ تحلیل، ابزارهایی را می‌توان ساخت که الگویِ ساختاریِ یک روایت را مشخص می‌کند. این الگوها، وقتی در چند روایت مقایسه شوند، شباهت‌ها و تفاوت‌های معناداری را در میانِ روایت‌ها نشان می‌دهند.

تحلیل انجام و این نتیجه حاصل شد که فرضیهٔ تحقیق صحت داشته است و الگوی مشخصی در ساختار روایت این رمان‌ها تسلّط دارد. بررسی پی‌رفت‌ها و گزاره‌ها نشان داد که ساختارِ طرح روایت در غالب این داستان‌ها مشابه است. بعضی ابزارهای روایت‌شناسی مانند زاویه‌دید، شخصیت، راوی، فضا ـ زمان و... تشابهِ معناداری در ساختار روایت این رمان‌ها داشتند. این ساختار، روایتِ پایداریِ یک ملت، در راستایِ تکامل و سعادت فردی و اجتماعی را نشان می‌داد. به‌بیان‌دیگر، می‌توان در اکثرِ این روایت‌ها، قصهٔ کمالِ یک شخصیت و در تعاملِ با او، قصهٔ کمالِ یک جامعه را به‌وضوح مشاهده کرد.

این پژوهش، نشان داد که می‌توان برای پیدا کردن شباهت‌های بیشتر، رمان‌ها را به دو دورهٔ «نسل قدیم» و «نسل جدید» تقسیم کرد. روایت‌های نسل قدیم به دنبال تاریخ‌گویی و اسناد هستند و روایت‌های نسل جدید به دنبال تاریخ‌سازی و داستان‌گویی. روایت‌های نسلِ قدیم، مربوط به نویسندگانی است که برایشان ارائهٔ پیام، جهان‌بینی و محتوا اهمیت بیشتری داشت و روایت‌های نسلِ جدید را نویسندگانی نوشته‌اند که بیشتر به ساختار، فرم و شکلِ روایی اهمیت می‌دهند. شناسایی این دو جریان در میان رمان‌ها شاخص روایتگر انقلاب اسلامی ایران، منظری تازه برای انجام پژوهش‌های تازه در این زمینه، به دیگر پژوهشگران ارائه می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. prédicat
2. proposition
3. séquence
4. réduction

فهرست منابع

ابراهیمی فخاری، محمدمهدی (۱۳۸۹)، تحلیل و بررسی نمود کلامی در داستان اول مثنوی معنوی بر اساس نظریهٔ تودورف، *نامه پارسی*، شماره ۵۵، از صفحه ۱۲۵ تا ۱۴۶.

احمدی، بابک (۱۳۸۲)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز، چاپ دوازدهم، چاپ اول: ۱۳۷۰.

آزاد، راضیه (۱۳۸۸)، بررسی ساختار حکایت‌های مرزبان‌نامه بر اساس الگوی الماسی شکل لابوف، *پژوهش‌های ادب عرفانی*، بهار، شماره ۹، از صفحه ۱۲۳ تا ۱۴۰.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران*، تهران: نشر افراز، چاپ دوم.

تودورف، تزوتان (۱۳۹۷)، *بوطیقای نثر*، ترجمه کتایون شهپر راد، تهران: نیلوفر.

حری، ابوالفضل (۱۳۸۲)، روایت و روایت‌شناسی، *زیباشناخت*، شماره ۸، از صفحهٔ ۳۲۱ تا ۳۵۰.

فراسکا، گونزالو (۱۳۸۲)، بازی‌شناسی روایت‌شناسی، ترجمه ابوالفضل حری، *زیباشناخت*، شماره ۸، از صفحهٔ ۲۶۵ تا ۲۷۴.

مارتین، والاس (۱۳۸۱)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.

Barthes, roland (1975). “introduction to the structural analysis of narratives”. *New Literary History*, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives. pp. 237-272.

Culler. Jonathan (2002) Structuralist Poetics Structuralism, linguistics and the study,of literature. London: Routledge.

Eagleton, Terry (1996). *Literary Theory An Introduction*. London: Blackwell Publishing.

Fludernik, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*. (translated from the German by Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik). London: Taylor & Francis e-Library.

Herman. David (2009). *Basic Elements of Narrative*. Singapore: Ho Printing Pte Ltd.

Rimmon-Kenan, Shlomith (2003). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.

Todorov, Tzvetan (1969). “Structural Analysis of Narrative”. (Translate by Arnold Weinstein). *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 3, No. 1 (Autumn, 1969), pp. 70-76.

Todorov, Tzvetan (1971). “The 2 Principles of Narrative”. *Diacritics*, Vol. 1, No. 1 (Autumn, 1971), pp. 37-44.

Todorov, Tzvetan (1981). *Theory and history of literature - Introduction to Poetics-*. University of Minnesota Press.

داستان‌های دفاع مقدس درترازوی آرمانگرایی یا واقعگرایی؟

محمدرضا موحدی[۱]، سودابه مهرآقا[۲]

دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۰۸، پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲۰

چکیده

ادبیات داستانی پس از انقلاب اسلامی با فراز و نشیب‌های بسیار روبه‌رو بوده است. نکته مهم در این حیطه توجه به باورپذیری شخصیت‌هایی است که نویسندگان، آنان را آفریده‌اند. ویژگی‌ها، حوادث پیش‌آمده، تغییرات رفتاری و یا تحولات پایه‌ای شخصیت‌ها باید باورپذیر باشند و شعارهایی که در خلال گفتگوها بیان می‌شوند، در عین محکم بودن، نباید احساس شعارزدگی به خواننده امروزی منتقل کرده‌اند و یا هدف نویسنده از نوشتن داستان را افشا کنند؛ چنین موضوعی سبب فاصله گرفتن عموم خوانندگان و اختصاص یافتن داستان‌های این حیطه به قشری خاص خواهد شد. در این پژوهش تلاش داریم تا با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی این نکته را روشن سازیم که آیا شخصیت‌ها با تمامی اعمال، رفتار و حوادث پیش‌آمده داستانی به نحوی آرمان‌خواهانه تصویر شده‌اند و این داستان‌ها در تقابل با واقع‌گرایی قرار می‌گیرند یا اینکه نویسنده با تبحر روایی خود، علاوه بر بیان آرمان‌ها حین شخصیت‌پردازی، روند داستانی را به‌خوبی و با کشش پیش می‌راند؟ با بررسی داستان‌های منتخب می‌توان به این نتیجه نزدیک شد که برخی از نویسندگان با هدف نمایش آرمان‌ها، داستان نوشته‌اند . عدم اجازه به هر شخصیت برای ابراز وجود و تلاش در جهت نمایش آرمان‌ها، سبب شده تا شخصیت‌های داستان باورپذیر نباشند؛ البته برخی از نویسندگان، با هدف نمایش آرمان‌ها به این حیطه وارد نشده‌اند. ازاین‌رو حین نمایش شخصیت‌های داستانی خود در برهه انقلاب یا جنگ تحمیلی عراق علیه ایران، به ارائه آرمان‌ها و عقاید مردم نیز پرداخته‌اند و طبق تحلیل‌های این پژوهش، موفق‌تر روند داستانی و شخصیت‌پردازی را پیش برده‌اند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات داستانی، داستان پایداری، آرمان‌گرایی، واقع‌گرایی

---

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم،قم،ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Mr.movahedi@qom.ac.ir
0000-0001-6706-6950
۲. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، ایران.
Email: soodabeh.mehr@yahoo.com

۱. مقدمه و بیان مسئله

رمان، مهم‌ترین و معروف‌ترین شکل و قالب ادبی به‌وجودآمده در روزگار ماست و با رویکرد واقع‌گرایانهٔ خود می‌تواند آیینه‌ای تمام‌نما از روزگار مردم دوران باشد. در رمان می‌توان مشکلات موجود در جامعه، دردها، شادی‌ها و آرزوهای مردم را به تصویر کشید؛ در رمان، زندگی‌ها، مناسبات، اندیشه‌ها، اخلاق و نگرش‌ها، خلاصهٔ اسرار و خفیات جهان انسانی بازآفرینی می‌شود. «با خواندن رمان، ما با همنوعان خود هم‌حسی پیدا می‌کنیم؛ نامردی‌ها را می‌بخشیم؛ مردمی‌ها را می‌ستاییم و از دیدن بارقهٔ انسانی به هیجان درمی‌آییم» (رزمجو، ۱۳۸۲: ۳۲). در ادامه باید گفت ادبیات دفاع مقدس ادبیاتی است که در آن «اشک و لبخند، آرامش و خطر، فریاد و سکوت، خاکستر و آفتاب، خشم و نرمش، همسایه و هم‌خانه‌اند.» (میر جعفری، ۱۳۷۹: ۱۲) در ادبیات دفاع مقدس مرگ همیشه مقدس است. آرزوی شهادت، آرزوی بازگشت شهدا و روزهای جنگ، آرزوی به خواب دیدن شهدا، غبطه خوردن به شهدا، حسادت به مقام معنوی آنها و آرزوی در کنار آنها بودن در روزهای جنگ از خصوصیات اصلی شعرهای آرمان‌گرایانه دفاع مقدس است. آرمان شاعران دفاع مقدس ریشه در اعتقادات ملی و مذهبی آنها دارد. تفکراتی که بر پایه اعتقاد به خدا و نقش انسان در تعیین سرنوشت خویش استوار است، در اکثر داستان‌ها دیده می‌شود. (ن.ک: سوریان، ۱۳۹۲: ۳۱) براهنی عقیده دارد که عامل شخصیت، محوری است که تمامیت قصه بر مدار آن می‌چرخد.کلیه عوامل دیگر، عینیت، کمال، معنا و مفهوم و حتی علت وجودی خود را از عامل شخصیت کسب می‌کنند و مگر قصه‌ای می‌توان یافت که در آن دگرگون شدن شخصیت موجبات دگرگونی حوادث، جدال‌ها، طرح و توطئه و سایر عوامل دیگر را فراهم نیاورد؟ و آیا می‌تواند چیزی جز رشد و تکامل شخصیت قهرمانان در طول زمان باشد؟ و آیا قصه‌ای می‌توان پیدا کرد که در آن شخصیتی واقعی یا مستعار یا تمثیلی نباشد (عبداللهیان، ۱۳۷۷: ۶۶).

ادبیات داستانی با طرح شخصیت‌های پویا، به‌خوبی می‌تواند یک جامعه را با تمامی عقاید و آرمان‌ها منعکس کند. ادبیات داستانی دفاع مقدس نیز نوعی بازآفرینی است که شاعران و نویسندگان با نمایش شخصیت‌های مختلف از این بازآفرینی در جهت نمایش دادن آرمان‌ها و نیز وضعیت مردمان در حال جنگ بهره جسته‌اند. شاید بتوان گفت در ایران، ادبیات مقاومت مختص به گروه و طیفی خاص از خوانندگان است و در ابتدای امر، هر خواننده‌ای وارد این حیطه نمی‌شود. چه دلایلی می‌تواند خوانندگان ناآشنا به حیطهٔ دفاع مقدس را به سمت‌وسوی داستان‌های دفاع مقدس جذب کند. هشت سال مقاومت ایران در برابر عراق، میدان‌گهی را برای نویسندگان فراهم آورد که قلم بردارند و در این حیطه هنرنمایی کنند.

در این پژوهش با رویکردی مقایسه‌ای به انعکاس شخصیت‌پردازی داستان‌های دفاع مقدس با توجه به میزان توجه نویسنده به نگارش آرمان‌ها و یا واقع‌گرا بودن می‌پردازیم. در برخی موارد با نویسندگانی مواجهیم که خود را مقید به نمایش آرمان‌های دفاع مقدس نمی‌دانند درنتیجه تقابل واقع‌گرایی و آرمان‌نگاری در خصوص شخصیت‌ها در اعماق ذهن خواننده به وجود نمی‌آید: آنچه هست، نمایشی واقعی از رخدادهای جنگی است و در کنارش آرمان‌ها نیز خودنمایی می‌کنند. در برخی دیگر از داستان‌ها با نویسندگانی مواجهیم که خود را موظف به نمایش مقتدرانه آرمان‌های دفاع مقدس دانسته‌اند و در این راستا برخی از این نویسندگان با بهره‌گیری از فنون داستانی و فضاسازی توانسته‌اند شخصیت‌پردازی زیبایی ارائه داده و حقیقت مانندی داستان را حفظ کنند و برخی دیگر، در جهت منفی گام برداشته‌اند.

از هر دهه دو رمان انتخاب کرده‌ایم. رمان‌هایی که هم متعلق به نویسندگان زن و هم متعلق به نویسندگان مرد هستند و آثاری ماندگار در دوره خود تلقی شده و جوایزی به خود اختصاص داده‌اند. ابتدا به معرفی کلی هر داستان و خلاصه‌ای کوتاه از آن پرداخته و در ادامه به واکاوی شخصیت‌های داستانی و باورپذیر بودن آنها با توجه به شخصیت‌پردازی توجه می‌شود هدف این پژوهش بررسی شیوه‌های شخصیت‌پردازی ـ اعم از روش‌های مستقیم و غیر مستقیم، نحوه ورود شخصیت‌ها، فعال و پویا بودن و غیره ـ نیست.به این موارد اشاره خواهیم داشت اما هدف اصلی این پژوهش آن است که شخصیت‌ها را با توجه به ایده‌ها و

اهداف هر نویسنده در داستان به تحلیل بنشانیم و بدانیم خلق و پردازش شخصیت‌های محوری و یا تیپ‌ها با چه هدفی بوده است؟ مسئله پژوهش این است که آیا شخصیت‌ها واقع‌گرایانه پرداخت‌شده‌اند یا هدف نویسنده نگاشتن آرمان‌ها بوده؟ درنتیجه آیا آرمان‌ها شخصیت‌ها را به وجود آورده‌اند و یا اینکه شخصیت‌ها آرمان‌ها را نمایش می‌دهند؟

در داستان‌های دفاع مقدس با دودسته از نویسندگان مواجهیم. برخی از نویسندگان، درواقع با هدف گزارش وضعیت دوران جنگ و مقاومت، به ثبت و ضبط وقایع و خلق شخصیت‌ها در داستان‌ها می‌پرداختند و برخی دیگر نویسندگانی بدون تعلق‌خاطر خاص به آرمان‌های دفاع مقدس قلمداد می‌شوند.

دستهٔ اول نویسندگان، قلم برداشته و تلاش کردند تا شخصیت‌هایی را خلق کنند که نمایندهٔ آرمان‌ها و مجاهدت‌های ملت باشند. آنان در این راه گاه دست به خلق شخصیت‌های زیاد در رمانی کوتاه زده و یا تمامی وقایعی را که ممکن است در طول جنگ برای اشخاص مختلف رخ دهد، برای یک یا دو شخصیت رقم زدند. این موضوع که حوادث بسیار برای یک شخصیت رخ دهد، چندان محل بحث ندارد زیرا در هر داستان می‌توانیم به شرط باورپذیر بودن حوادث، آماده کردن زمینه‌های مواجهه با رخدادها، یافتن زمان مناسب، مکان طراحی شده و سنجیده، شخصیت‌ها را رها کرده حوادث مورد نظر را پیاده کنیم. آیا این حوادث به گونه‌ای ترسیم شده‌اند که خواننده امروزی ناآشنا با جنگ را در رویارویی باشخصیت‌هایی پیچیده یا ساده به تعلیق و باورپذیری کشانده و تا انتهای داستان وی را به عنوان خواننده نگه دارد؟

گاهی به نویسندگانی برمی‌خوریم که داستانشان باورکردنی نیست و این در حالی است که وقایع داستان، واقعی و جاری است. درحقیقت «واقعه یا حادثه در داستان آنها فاقد کیفیتی است که معمولاً داستان‌های موفق از آن برخوردارند و درنتیجه داستان، باورنکردنی جلوه می‌کند و خوانندگان نمی‌توانند وقوع آنها را در داستان باور کنند» (میر صادقی، ۱۳۷۶، ۱۴۱).

کیفیت داستان به نکات مختلفی بستگی دارد. یکی از این نکات حفظ حقیقت‌مانندی و رئالیسم داستان است. نویسنده می‌باید به‌نوعی مقدمه‌چینی کند که عقاید جاری و ساری در جامعه ـ به‌ویژه زمانی که در خصوص زمانی خاص می‌نویسد ـ به خواننده منتقل‌شده و درنتیجه خواننده بتواند رفتار شخصیت‌ها را بپذیرد. در داستان‌های دفاع مقدس، گاهی با نویسندگانی مواجهیم که خود را موظف دانسته‌اند تا تمامی آرمان‌های دفاع مقدس را موبه‌مو بنگارند و درنتیجه از تقابل این آرمان‌ها با واقع‌گرایی (در خصوص خواننده امروزی و عدم آشنایی وی با آرمان‌های دفاع مقدس) غافل مانده‌اند. این موضوع می‌تواند سبب شود تا خواننده از خواندن داستان منصرف شود و یا پس‌ازآن کمتر به سراغ داستان‌هایی با محوریت دفاع مقدس کشیده شود. نکته مهم در این است که داستان‌های دفاع مقدس متعلق به یک قشر خاص نیست و در تمامی کشورهایی که ادبیات مقاومت دارند، دفاع از سرزمین مقدس است و داستان‌ها و اشعار بسیاری در این راستا نگاشته شده‌اند .این نوشته‌ها البته با توجه به فنون نویسندگی، با چارچوب ذهنی خواننده تنظیم شده‌اند.

می‌توان گفت آرمان‌ها نباید شخصیت‌ها را خلق کنند بلکه شخصیت‌ها می‌باید با تحولات، روایت‌ها، گفتگوها و ورود به صحنه و مکان‌های مختلف، آرمان‌ها را در خلال حوادث نمایش دهند. در ادبیات داستانی دفاع مقدس به دلیل تلاش در جهت نمایش تمامی آرمان‌ها، واقع‌نگری داستان کم‌رنگ می‌شود و خواننده شاهد بت‌هایی است که قادر به سخن گفتن‌اند. درنتیجه شخصیت‌هایی را مشاهده می‌کنیم که از دنیای واقعی نشئت گرفته‌اند. این شخصیت‌ها تمامی اعمال واقعی جامعهٔ خود را بدون کم‌وکاست به انجام می‌رسانند و البته شاید هرگز مانند انسان‌های دنیایی که به آن متعلق‌اند، در اعماق فکر و ذهن خود اندکی شک و شبهه به خود راه نداده درنتیجه خواننده را با روندی یکنواخت در شخصیت‌پردازی مواجه می‌کنند. خطری که باعث می‌شود خواننده حکم انتهایی وضعیت شخصیت در داستان را صادر کرده و صفحات داستان را به اتمام نرساند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

باتوجه به آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی با تأکید بر مقایسهٔ

رمان‌های دفاع مقدّس در نخل‌های بی‌سر و گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند.

معمولاً پژوهشگران وارد حیطه‌های آرمان‌گرایی و یا رئالیسم به نحوی مجزا شده‌اند؛ درنتیجه این پژوهش از جنبه‌های تقابل آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی در پهنهٔ شخصیت‌پردازی نو و تازه است. دربارهٔ همهٔ نمونه‌های مورد بررسی در این مقاله نیز از زوایای دیگر پژوهش‌هایی انجام شده است. برای مثال دربارهٔ ثریا در اغما در کتاب‌های گشودن رمان از حسین پاینده، جنگ از سه دیدگاه از محمدحنیف، سیمای سیاسی و اجتماعی داستان‌نویسی جنگ از مهدی سعیدی، صدسال داستان‌نویسی حسن میرعابدینی، سخن بهمیان آمده اما جنبهٔ مورد تأکید در مقاله، مدنظر نبوده است.البته در برخی مآخذ، همین موضوع اما در داستان‌های دیگر مورد توجه قرار گرفته، برای نمونه این مقاله قابل ذکر است: « آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی با تأکید بر مقایسهٔ رمان‌های دفاع مقدّس در نخل‌های بی‌سر و گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند.» بنابراین رمان‌های مورد نظر در پژوهش‌های دیگر کارنشده و یا به نحوی مقایسه‌ای در این موضوع منتخب، مورد توجه نبوده‌اند.

در ابتدا دو رمان از دهه شصت، سپس دو رمان از دهه هفتاد و پس‌ازآن دو رمان از دهه هشتاد را مورد تحلیل قرار می‌دهیم: ثریا در اغماء، سرود اروندرود، عشق سال‌های جنگ، نقش پنهان، اشکانه و بازی آخر بانو.

این پژوهش شامل آثاری با بهترین بازخورد و توجه خوانندگان بوده‌اند: این نویسندگان هم از میان نویسندگان زن دفاع مقدس و هم نویسندگان مرد، هم نویسندگان جنگ و هم نویسندگان دفاع مقدس انتخاب شده‌اند. موضوع مهم در این است که متن‌های منتخب با هرگونه گرایشی تا چه میزان موفق عمل کرده است. آیا نویسندگان آن توانسته‌اند درروند داستانی خود فریاد درد و رنج شخصیت‌ها را در کنار عقاید آنها نمایش دهند ؟

۳. بررسی داستان‌ها

ثریا در اغماء: چاپ اول: ۱۳۶۲/ نویسنده: اسماعیل فصیح/ نوع رمان: رمان کلیددار / زمان: سال‌های ۵۹ و ۶۰ / مکان: آبادان، تهران، پاریس/ شخصیت‌های مهم: جلال آریان، ثریا نقوی، لیلا آزاده / زاویهٔ دید: اول‌شخص.

اسماعیل فصیح نویسنده‌ای است که با هدف نمایش آرمان‌های دفاع مقدس شخصیت‌پردازی نکرده است؛ بلکه شخصیت‌های داستانش در زمان جنگ و دفاع مقدس نفس می‌کشند و از این رهگذر، آرمان‌های دفاع مقدس را نمایش می‌دهند. نویسنده‌ای که با هدف و دغدغهٔ نمایش آرمان‌های دفاع مقدس پا به میدان داستان‌نویسی ننهاده است تا چه میزان در نمایش آنچه پیش‌آمده، موفق عمل کرده است. این موضوع مشخص است که برخی از نویسندگان با هدف نمایش آرمان‌های دوران دفاع مقدس پا به میدان داستان نگاری نهاده‌اند؛ چنین موضوعی سبب شده است که به نمایش تمامی نکات در حیطه دفاع مقدس پایبند باشند و درنتیجه با حالتی گزارشی و یا دور شدن از واقع‌گرایی به نمایاندن وقایع و عقاید شخصیت‌های در حال جنگ بپردازند. درنتیجه شخصیت‌پردازی‌ها دستخوش تغییراتی شده است.

شخصیت‌های داستان به‌تمام‌معنا واقعی‌اند و با تمامی رنج‌ها و سختی‌ها منعکس‌شده، در فضا و مکان‌های مختلف، کنش‌ها و واکنش‌هایی متفاوت دارند. به آنان اجازه داده می‌شود با زمینه‌چینی‌های راوی داستان که درواقع راوی شاهد است، خود را بشناسانند و مسیر داستان را با گفت‌وگوهای نمایشی زنده و یا حوادثی که پیش می‌آورند، تعیین کنند. در این میان، حوادث رقم خورده برای شخصیت‌ها با تبحر نویسنده در داستان پیش می‌رود. داستان در خصوص شخصیتی به نام ثریا است که در آن‌سوی مرزهای ایران در اغما به سر می‌برد، این شخصیت از زنان مقاوم و مبارزی است که تلاش دارد به ایران بازگردد اما در اثر تصادف به اغما فرو می‌رود. در این میان دایی او ـ جلال آریان ـ که کارمند شرکت نفت در آبادان بوده است، به سمت فرانسه و بیمارستانی که ثریا در آن بستری است می‌رود و در این میان ـ در فاصلهٔ حرکت از آبادان تا فرانسه ـ با شخصیت‌های بسیاری از آبادانی‌های مقاوم و مهربان گرفته تا شخصیت‌های مهاجرنشین در فرانسه مواجه می‌شود و وقایع داستانی به‌پیش می‌رود .

تیپ‌هایی که نقش افراد جنوبی را ایفا می‌کنند وظیفه

دارند تا آرمان‌های مردم ایران را نمایش دهند اما نکته مهم در این است که راوی منطقی داستان، آرمان‌های شخصیت‌ها را چنان واقعی به خواننده منتقل می‌کند که هیچ‌گونه حس منفی برای وی پیش نیاید و بلکه برعکس، تمامی وقایع داستانی برای وی باورپذیر باشد. تمامی این موارد با روایت اول‌شخص از سوی شخصیت محوری داستان یعنی جلال آریان مطرح می‌شود. «چنین زاویه دیدی علاوه بر اینکه قادر است خط سیر داستانی را سرعت بخشد، به واقعیت نیز نزدیک‌تر است.» (سلیمانی، ۱۳۶۳: ۸۳ ـ ۸۱) این روایت‌ها محدود به ذهن شخصیت محوری داستان نیست؛ وی با دقت بسیار تمامی نکات را توصیف کرده و از سویی نویسنده شخصیت خود را در گفتگو با دیگر شخصیت‌ها نشانده و هرکدام از تیپ و شخصیت‌ها را در مکان و فضایی قرار می‌دهد تا بتوانند صادقانه عوالم ذهنی خود را با تمامی پلیدی و یا پاکی‌ها مطرح کنند.

شاید بتوان به‌مانند بسیاری از نقادان گفت فصیح با نگاه یک ایرانی دلسوز درباره این برهه خاص می‌نگارد اما روشن است رد پایی از تلاش بی‌وقفه نویسنده در اثبات آرمان‌ها به وسیلهٔ خلق شخصیت‌های مختلف دیده نمی‌شود. او شخصیت‌ها را خلق نکرده که آرمان‌ها را نمایش دهند و هدف نویسنده از خلق شخصیت‌ها، آرمان‌خواهی نیست. وی تیپ‌ها و شخصیت‌هایش را بسیار واقعی نمایان می‌کند، آنها را در لابه‌لای صحبت‌های آریان با حوادث مختلف محک می‌زد و درنهایت عقاید و آرمان‌های آنها را به خواننده منتقل می‌کند. نویسنده در تلاش برای اثبات نیست، شخصیت‌های وی آرمان‌ها را طی حوادث پیش‌آمده در روند داستانی، اثبات می‌کنند؛ درنتیجه نیازی نیست وی سخت‌گیرانه و باهدف نمایش تمامی رنج مردم و ایستادگی‌های آنها از شعار یا جملات و واژه‌های شعارگونه در گفت‌وگوهای شخصیت‌ها بهره گیرد. به قسمتی کوتاه از بخشی که برخی تیپ‌های جنوبی مقید به آرمان‌ها و حفظ میهن از نگاه و روایت شخصیت راوی قهرمان داستان نمایش داده‌شده‌اند می‌پردازیم :

« خانه‌ها تقریباً تماماً متروکه‌اند. اغلب با اثاثشان و دزدها و کفتارهای جنگ به آن‌ها دستبرد زده‌اند. دیوارها و سقف‌ها اینجا و آنجا خمپاره و توپ خورده، چمن‌ها بلند و خشکیده، درخت‌ها شکسته، اگر درختی در اثر آتش دشمن افتاده و خیابان را گرفته کسی نبوده که زحمت بلند کردن آن را به خود بدهد. حتی سگ‌ها و گربه‌ها رفته‌اند. خانهٔ من با لب اروندرود و مرز عراق بیشتر از هفتصد ـ هشتصد متر فاصله ندارد. آخرین باری که به خانه آمدم یک ماه پیش‌ازاین بود تا باغبانم مطرود و پسر معلولش ادریس را به‌زور از آنجا بیرون بیاورم و به‌جای امن‌تری در لین ۱۲ احمدآباد ببرم. آنها جایی را نداشتند که بروند. اتاق‌های عقب باغ خانه‌های بریم خانهٔ آنها و اندکی مواجب که از من می‌گرفتند، زندگی آنهاست. بیرون از آبادان آنها می‌میرند» (فصیح، ۱۳۷۱: ۵۴)

داستان به همین نحو ادامه می‌یابد. از کشور جنگ‌زده خارج می‌شود و با انبوهی از شخصیت‌های دور از تمامی آرمان‌های ایران، وارد غرب می‌شود. در آن‌سوی مرزهای کشور نیز با نمایش شخصیتی به نام ثریا مسیر تکاملی خود را پیش رانده. درواقع سهم و رسالت نویسنده در نمایش آرمان‌های جامعه با حضور تیپ‌های آبادانی و یا حتی شخصیت‌های مهاجری محقق می‌شود که در قیاس با شخصیت‌های ایرانی روزگار می‌گذرانند. ثریا زن انقلابی مقتدر نیز در کماست و داستان در حال طی کردن مسیر خود در کنار روایت داستان اوست. شخصیتی که به‌منظور پیوستن به ایران و ایرانیان روزهای آخر خود را با سانحه‌ای دردناک گذرانده و درنهایت با اغمای خود، شرایطی را فراهم می‌آورد که مقایسه‌ای اساسی میان ایرانیان درگیر با خون و آتش با مهاجرینی فراهم آید که چندان مقید به واژه میهن نیستند و البته در این میان گاه‌گاه از برخی شخصیت‌های مهاجر نیز گفت‌وگوهایی در راستای نمایش عقاید ایرانیان و متأثر شدن مهاجرین صورت می‌پذیرد. نکته مهم در این است که در این میان، پهنه حقیقت و واقع‌گرایی و حقیقت مانندی داستان در سایهٔ نمایش آرمان‌ها رنگ نمی‌بازد زیرا هدف نویسنده از خلق شخصیت‌های داستان، آرمان‌نگاری نیست. خواننده با توجه به زاویه دید اول‌شخص، به جلال آریان و روایت وی اعتماد می‌کند و با تک‌تک تیپ‌ها و شخصیت‌ها و شیوه‌های تفکر آنها آشنا می‌شود. صحنه‌های زنده، طنز تلخ نهفته در داستان که در مواجهه با مهاجرین و سخن گفتن راوی با آنان نمایان می‌شود، لحن

راوی و همه و همه در کنار هم قرار می‌گیرند تا به نمایش واقع‌گرایانهٔ عقاید ایرانیان در برهه‌ای خاص یاری رسانند.

حال می‌توان مقایسه‌ای میان این رمان با رمانی دیگر از دهه شصت داشت . در این رمان شاهد نمایش واقعی آرمان‌ها بودیم. درواقع شخصیت‌پردازی، زاویه دید، شیوه روایت، گفتگوها و تمامی عناصر داستان به‌گونه‌ای تیزبینانه در کنار هم قرارگرفته‌اند که داستان از حالت گزارشی صرف خارج شود و روند داستانی بسیار قدرتمندی در پیش بگیرد. روندی که به‌خوبی بتواند تمامی عقاید و دیدگاه‌های شخصیت‌های مختلف را از زبان راوی داستان و نیز در خلال گفتگوها نمایان کند.

سرود اروندرود: چاپ اول: ۱۳۶۸/ نویسنده: منیژهٔ آرمین/ نوع رمان: رشد و کمال / زمان: ۵۹ و ۶۰ / شخصیت‌های مهم: عبدل، سلیمه، ربابه، اکبر / زاویهٔ دید: دانای کل.

در ابتدا باید گفت «برخی از آثاری که در سال‌های وقوع جنگ به نگارش درآمده‌اند ضمن اینکه با خواننده به دلیل وجود یک نوع دردمندی و صمیمیت خالص ایجاد ارتباط می‌کنند، از عدم ساختار محکم هنری رنج می‌برند. برخی از این آثار، خام اما صمیمی، شعارگونه ولی دردمند، سطحی اما صادقانه نوشته‌شده‌اند» (سلیمانی، ۱۳۸۰: ۱۰).

در *سرود اروندرود* شاهد مواردی ناشی از شتاب‌زدگی و عدم ساختار محکم هنری هستیم که به آن‌ها اشاره خواهیم داشت. سلیمه، شخصیتی است از اهالی خرمشهر که خود و خانواده‌اش را برای جشن عقد دختر بزرگش ربابه آماده می‌کند. عقد ربابه سر می‌گیرد، اما یک روز پس از جشن عقد، خرمشهر بمباران و با آغاز جنگ، سیل حوادث جایگزین زندگی آرام سلیمه می‌شود. پسر بزرگ وی اکبر به گروهک‌های خرابکار می‌پیوندد، پسر کوچک‌ترش عبدل مجروح شده و یک‌پایش را از دست می‌دهد، دخترش ربابه بیوه می‌شود و در مهاجرت به تهران با مردی نامناسب ازدواج‌کرده، سپس طلاق می‌گیرد... وقایع داستان در تهران ادامه می‌یابد و درنهایت با شنیدن خبر شهادت فرزند بزرگ‌تر که با تلنگرهای سلیمه راه درست را انتخاب کرده بود، به پایان می‌رسد.

نقل روایت، در رمان سرود اروندرود به شیوهٔ دانای کل محدود به ذهن سلیمه و عبدل صورت می‌پذیرد. این در حالی است که چهار شخصیت مهم در این رمان حیات دارند، اما راوی هیچ‌گاه مجال حضور در افکار اکبر، ربابه و حتی دختر کوچک بیمار خانواده را که او نیز قصه‌ای قابل نقل دارد، نمی‌یابد زیرا نویسنده هدفش نمایش آرمان‌ها است. اکبر پسر بزرگ خانواده، شخصیتی قابل‌اعتناست که بسیاری از گفت‌وگوهای داستان دربارهٔ اوست. نویسنده، با رسوخ به ذهن این شخصیت به‌خوبی می‌توانست افکار افرادی را که در سازمان‌ها و گروهک‌های مخالف هستند منتقل و رفته‌رفته، خواننده را برای تحول و تغییر چنین شخصیتی مهیا کند؛ اما متأسفانه علی‌رغم فضاسازی مناسب، استشمام بوی خوزستان در این رمان، انتخاب نام‌های بومی برای شخصیت‌ها که به شخصیت‌پردازی غیر مستقیم یاری رسانده، مانند سلیمه، عبدل، ربابه، ام لیلا، تصویر کردن اولین روزهای جنگ و نمایش مقاومت مردم؛ به نظر می‌رسد نویسنده به شخصیت‌پردازی انسان‌های مهم رمانش بی‌توجهی کرده است. به همین دلیل گاهی با عدم باور اعمال برخی از شخصیت‌ها و سرنوشت آنان در انتهای رمان مواجه می‌شویم. «اشخاص داستان ممکن است با محیط داستان سازگار و یا با آن در تباین باشند؛ اما درهرحال باید در مقابل محیط خود عکس‌العمل نشان بدهند و یا به قول و فعل خود نشان بدهند که از آن متأثر گشته‌اند. محیط در تغییر و تحول شخصیت‌ها عامل مهم و نیرومندی است؛ و اشخاص داستان حتی اگر به‌طور موقت هم در محیط معین قرار گیرند، از تأثیر آن برکنار نیستند. این تأثیر را باید به نحو محسوس و مشهودی نشان داد. نادیده گرفتن و منعکس ساختن این تأثیر سبب می‌شود که داستان خلاف واقع جلوه کند.» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۷۱)

منیژهٔ آرمین در مورد شخصیت‌هایی مانند ربابه و اکبر، این تأثیر از محیط را انعکاس نداده است. خواننده، حتی حضور فیزیکی این شخصیت‌های مهم را بسیار کم و تاریک احساس می‌کند و این در حالی است که هرکدام قصهٔ زیبایی برای روایت دارند؛ اما نویسنده با ارائهٔ چند جمله، تمام قصهٔ اکبر را و در ادامه با اشاراتی کوتاه قصهٔ ربابه را فیصله داده است. ربابه در طول این داستان، شوهرش را

از دست می‌دهد، مهاجرت می‌کند، احساسات تحقیرآمیز دارد، به مدرسه می‌رود و در راه مدرسه با پسرکی نااهل آشنا شده، ازدواج می‌کند و درنهایت با حقارت متارکه می‌کند و بچه‌دار می‌شود. همهٔ این وقایع می‌توانست به نحوی بسیار زیبا تصویرسازی شده، داستان را وارد مسیرهای تازه‌ای در جهت نمایش دادن مشکلات مهاجران جنوبی، پیش ببرد .قصهٔ ربابه، نمایش‌دهندهٔ آرمان‌های دفاع مقدس نیست درنتیجه از روند داستان حذف می‌شود و به نحوی بسیار مستقیم در خصوص او توضیحات داده شده، قصهٔ وی به اتمام می‌رسد اما نکتهٔ دیگر این است که چرا اکبر کنار گذاشته می‌شود؟ اکبر چگونه تغییر مسیر می‌دهد؟ در آخرین دیدار اکبر با سلیمه، مشاجره‌ای میان این دو درمی‌گیرد و اکبر درمی‌یابد که مادرش درصورتی‌که وی به راه او نباشد، حاضر به ترک پیوند مادر و فرزندی است. در انتهای داستان نیز خبر شهادت اکبر، زیبایی خاصی به داستان می‌بخشد اما حس اینکه چگونه این شخصیت بدون ارائهٔ زمان و مکان وضعیت او، کشمکش‌های درونی و بیرونی‌اش، حوادث پیش‌آمده بر سر راهش معلق نگاه داشته شده است و به خواننده خبر وضعیت نهایی او داده می‌شود، نوعی حس گزارش‌گونگی به داستان می‌بخشد. شخصیت وقتی پیدا می‌شود، بلافاصله به راه افتاده و شروع به انجام«عمل»می‌کند.در داستان نمی‌توان شخصیتی آفرید و او را معطل گذاشت (عبداللهیان، ۱۳۷۷: ۶۶).

هدف اصلی این رمان، گزارش وقایع جنگ و مصائب آوارگان است. با توجه به رسالت نویسنده در مورد ثبت و ضبط واقعیات جنگ، بسیاری از وقایع برههٔ دفاع مقدس در خصوص شخصیت‌ها و یا تیپ‌های این داستان رخ می‌دهند.

آرمین، بیشترین پرداخت را به شخصیت سلیمه و عبدل، اختصاص داده است. درواقع داستان ضمن طرح مشکلات آوارگان، رشد و تحول عبدل را حکایت می‌کند. سلیمه نیز در جایگاه مادری تنها و بسیار معتقد، سعی در ایفای نقش تربیتی خود در قبال خانواده‌اش را دارد. نگاه نویسنده در این رمان به زن و نقش او در روند حوادث به‌گونه‌ای است که شخصیت محوری زن را در شرایط مختلف دوران جنگ، محک زده و واکنش او را ارائه می‌دهد اما حتی در این‌همه پرداخت به شخصیت محوری داستان نیز خواننده با عدم باور مواجه می‌شود. این‌همه پایداری، این‌همه آرمان آن‌هم به‌یک‌باره در داستان بلندی با صفحات محدود و البته منیژه آرمین مقصر نیست زیرا می‌خواسته تا جای ممکن آرمان‌ها را در داستان لحاظ کند، دردها را نمایش دهد اما این‌همه غم و آرمان‌نگاری برای شخصیت در این صفحات کم، مشکل‌آفرین شده است. در ادامه به گوشه‌ای از رمان که حاوی شعارهای انقلابی و حضور ملموس نویسنده است، اشاره می‌کنیم:

«چرا وقتش نبود؟ این‌ها می‌خواهند این حکومت نباشد. اسلام نباشد. برای این هدف حاضرند با هرکسی هم‌قسم بشوند» (آرمین، ۱۳۹۰: ۶۴ ـ ۶۳). «درست است که سواد ندارم و از آن حرف‌های قلمبه‌سلمبه چیزی نمی‌فهمم؛ ولی این‌قدر عقل توی کله‌ام هست که بفهمم توی این اوضاع، وقتی میانمان تفرقه باشد، آن‌کس که خوشه‌چینی می‌کند دشمن است...» (آرمین، ۱۳۹۰: ۵۷ ـ ۵۶) «سلیمه سیاه نپوشید. رفت از توی بقچه‌ها یک روسری سبز پیدا کرد و بست به سرش. به زهرا خانم گفت: «این روسری را جده‌ات به من داد. خودم دیشب دیدم» (آرمین، ۱۳۹۰: ۱۹۲). «در یک‌لحظه، پسرش را از دست داده بود؛ ولی همهٔ آن چیزها که برایش مقدس بود به دست آورده بود. ترکیبی عجیب از شادی و غم، تجربه‌ای تازه... سرش را بالا گرفت و گفت: «الهی شکرت.» (آرمین، ۱۳۹۰: ۲۰۰) شواهد دیگر را در صفحه ۱۹۶ نیز می‌توان مشاهده کرد .

نقش پنهان: چاپ اول: ۱۳۷۰/ نویسنده: محمد محمدعلی/ نوع رمان: پلیسی ـ جنایی، روان‌شناختی/ زمان: اواخر انقلاب و سال‌های ابتدایی جنگ تحمیلی/ مکان: تهران/ شخصیت‌های مهم: ناصر، صفیه، منصوره، محترم/ زاویهٔ دید: اول‌شخص، شیوهٔ راوی ـ قهرمان.

داستان ازاین‌قرار است که آقا فتح‌الله رزاقی، صاحب‌دکان نانوایی محلهٔ سرآسیاب تهران ـ فردی خوش‌نام و مورداحترام ـ به طرزی مشکوک توسط شخصی به نام احمد کدخدامنش که بارها برای دریافت پول به سراغ او آمده بود، بر سر نحوه و چگونگی دریافت پول به قتل می‌رسد. ناصر ـ پسر آقا فتح‌الله که به نحوی پیگیر

به دنبال دلایل قتل پدرش بود ـ با همسرش نرگس برای دوری از خاطرات پدر در مجتمعی جدید ساکن می‌شود. مدتی بعد ناصر با مستأجر جدید مجتمع، زنی میان‌سال، جذاب، شیک‌پوش و جنگ‌زده به نام صفیه ولی‌لو (همسر قاتل آقا فتح‌الله) مواجه می‌شود. دیدن صفیه خانم، خاطرات کودکی ناصر را تداعی می‌کند. ناصر بعدها متوجه می‌شود که مادرش ـ بلقیس ـ در سال‌های کودکی وی پس از اطلاع از رابطهٔ نامشروع شوهرش با صفیه، از فتح‌الله می‌خواهد تا این زن را از خانه بیرون کند. پس‌ازآن، صفیه تنها و درمانده از هر سو، به زادگاهش در جنوب کشور رفته و با سختی بسیار به کار مشغول می‌شود. وی پس از مواجهه با جنگ تحمیلی و شهادت عباس ـ پسر معلولش ـ و نیز پس از تحمل ماه‌ها فشار جنگ، سرانجام تصمیم به مهاجرت به همراه دخترش محترم می‌گیرد. دریکی از شب‌ها، مجتمع مسکونی آنان بمباران و ضمن ویرانی گوشه‌ای از آن، صفیه خانم نیز کشته می‌شود .

محمدعلی با نگاهی بسیار واقع‌گرایانه و بدون اینکه شخصیت‌هایش را قضاوت کند، وقایع داستانی را پیش می‌برد و البته در این میان آرمان‌ها فراموش نمی‌شوند و عقاید مذهبی و دینی نیز در کنار عقاید مربوط به حیطه دفاع مقدس رنگ و بوی و جایگاه خود را حفظ کرده‌اند:

حاج مرتضی تا اذان صبح خواب پدرم را دیده بود: «چه جایی بود! خوشا به سعادتش ناصر کنار چشمه کوثر، زیر درخت طوبی، ملائک آب زمزم دستش می‌دادند. بابات هم شادوشنگول می‌گرفت و سر می‌کشید. آمد طرفم. دلم لرزید. اشک می‌ریختم. (محمدعلی، ۱۳۸۰: ۶۷)

در ادامه نیز بخش‌هایی که در آنها نویسنده به رفتارهای تیپ‌های انقلابی اشاره دارد می‌پردازیم. توصیفات مناسب با حال و هوای داستان، به‌گونه‌ای است که احساس پررنگ کردن این توصیفات را به خواننده نمی‌دهد و درنتیجه نویسنده در لابه‌لای وقایع داستانی و بدون شعارزدگی، عقاید تیپ‌های داستان را نشان داده و شخصیت خود را در مکان و زمان مورد نظرش پیش می‌برد. خواننده با این شخصیت همراه می‌شود، کشته شدن پدرش را درک می‌کند، وارد انقلاب و برههٔ جنگ می‌شود، بمباران‌ها را می‌بیند، با صفیه آشنا شده و پای درد دل‌های این زن دردمند جنوبی می‌نشیند و هرگز قضاوتی از سوی نویسنده نسبت به صفیه و اعمال او نمی‌خواند. می‌بینیم که تیپ‌ها نیز در روایت ناصر که در برخی صحنه‌ها راوی قهرمان و در بسیاری دیگر راوی شاهد است می‌تواند سایرین را نیز با طرح توصیفات دقیق تصویرسازی کند :

همراه نرگس و دخترم، شهرنوش بین جمعیت کنار پیاده‌رو ایستاده بودیم. بعضی‌ها گل می‌ریختند وسط خیابان. یک شیء زرد و بزرگ بالای سر مردم پرواز می‌کرد. مردی که زن و بچه‌اش را کنار ما جا داد، پیراهن بی یقه پوشیده بود. (محمدعلی، ۱۳۸۰: ۷۵) جوانی پرچمی قرمز و پرستاره را دور تنه‌اش می‌پیچید و فریاد می‌زد: و آتشم بزنید. می‌رقصید و در حال پای‌کوبی جلو می‌آمد: «آتشم بزنید.» منوچهر را که دید خم شد تا ببوسدش. پسش زدم. گفتم که برود در خیابان‌ها و آمریکا را رسوا کند. بعد نشستم و پیشانی منوچهر را بوسیدم. اشک می‌ریختم به پهنای صورت و می‌خواستم جای زخم را ببینم. هر چه زور زدم نتوانستم دست منوچهر را از روی پهلوی دریده‌اش بردارم... با چه حالی برگشتم خانه، خدا می‌داند... (محمدعلی، ۱۳۸۰: ۷۴)

پرداخت‌های مربوط به جنگ و یا وقایع دوران موردنظر، کم نیست و موردتوجه نویسنده است. درواقع این داستان از آن دست رمان‌هایی نیست که صرفاً در دوران دفاع مقدس گذشته باشد.(برای مطالعه شواهد بیشتر ر.ک: محمدعلی، ۱۳۸۰: ۷۳ ـ ۷۲) نویسنده به‌گونه‌ای فداکاری‌های شخصیت‌ها و یا رفتارهای درست آنها را در جهت آرمان‌های دفاع مقدس نمایش می‌دهد که هیچ‌گونه شعارزدگی در آنها دیده نشود. روایت گرم و صمیمی شخصیت‌ها و سپردن داستان از سوی راوی اول‌شخص به سایر شخصیت‌ها در خلال گفت‌وگوهایی زنده و گرم، این امر را سهولت بخشیده است. به عنوان نمونه به این بخش می‌توان اشاره داشت: (به منظور مطالعه شواهد بیشتر در خصوص این نکته ر.ک: محمدعلی، ۱۳۸۰ : ۷۲ / ۲۰۷)

عشق سال‌های جنگ: چاپ اول: ۱۳۷۳/ نویسنده: حسین فتاحی/ نوع رمان: حوادث/ زمان: سال‌های ۶۰-۵۸/ مکان: کرمانشاه، کردستان، تهران، یزد، ارومیه/ شخصیت‌های مهم: حمید محمدی، نرگس، هادی، فریده، اردلان/ زاویهٔ دید: دانای کل.

نرگس، دختری تحصیل‌کرده، انقلابی و اهل کرمانشاه است که او را برای پسرعمهٔ پزشکش اردلان، در نظر گرفته‌اند؛ اما وی دل درگرو عشق حمید، جوانی تحصیل‌کرده، سپاهی، مرد ایمان و انقلاب می‌بندد و تصمیم می‌گیرد با او ازدواج کند. نرگس پس از کشمکش‌هایی، موافقت خانواده‌اش را برای ازدواج با حمید جلب می‌کند. داستان این‌گونه پیش می‌رود که حمید مجروح می‌شود و صورتش در اثر جراحات وارده به‌شدت زخمی شده و نسبت به گذشته تغییر می‌کند. نرگس که اینک خود تبدیل به یک نیروی مهم در یاری به مجروحان و پرستاری در بیمارستان شده، با دیدن حمید ابتدا شک می‌کند که آیا قادر به زندگی با او هست یا نه.... درنهایت نیز با به یادآوری آرمان‌هایش حمید را می‌پذیرد. در این راستا، شخصیت‌های بسیاری وارد می‌شوند: معصومه دوست نرگس، همکارانش، مادر حمید، خانواده نرگس، دوستان حمید و غیره و غیره ... هرکدام درواقع نقشی برای نمایش داستان کوتاه خود به عهده دارند و از صحنه کنار می‌روند .

این رمان با زاویهٔ دانای کل به ذهن تمامی شخصیت‌ها روایت می‌شود. درنتیجه با بهره‌گیری از این زاویه دید، شخصیت‌ها وارد موقعیت جنگ شده و شاهد توصیف و تشریح موقعیت جنگ، چگونگی اجرای عملیات، ثبت وقایع، توصیف درگیری‌های کردستان، حقیقت مانندی داستان و روایت داستانی ماجرا محور و دارای طرح گسترده هستیم. «نویسنده باید بکوشد کمتر داوری کند، بیشتر نشان بدهد و قضاوت را بیشتر بر عهدهٔ خواننده بگذارد؛ زیرا هرچه داستان عینی و بی‌طرفانه‌تر باشد بر ذهن خواننده بیشتر تأثیر می‌گذارد.» (میر صادقی، ۱۳۷۶: ۷۵) راوی عشق سال‌های جنگ نیز می‌کوشد پیش‌داوری ملموسی ارائه ندهد. شخصیت‌ها کمتر مجالی برای نمایش خود بدون کمک راوی دارند :

«آن زمان اوج درگیری‌ها بود و شدیدترین حملات متوجه بچه‌های سپاه و بسیج بود. هرروز با صدها حمله و شبیخون و کمین روبه‌رو می‌شدند و گروه‌گروه از آنها کشته یا روانهٔ بیمارستان‌ها می‌شدند. به همین دلیل بود که دخترهایی مثل نرگس و معصومه، تصمیم گرفتند علاوه بر کار روزانه در قسمت تبلیغات یا تدریس در مدارس، شب‌ها هم به بیمارستان بروند و از مجروحان پرستاری کنند» (فتاحی، ۱۳۸۸: ۲۱). «بعد از تعطیل شدن مدرسه‌ها، نرگس صبح‌ها به سپاه می‌رفت تا کارهای تایپی آنجا را انجام دهد، بعدازظهرها هم به بیمارستان. گاهی هم در کارهای تبلیغاتی شرکت می‌کرد، روی طرح‌هایی که بچه‌ها داشتند کار می‌کرد، پوسترهایشان را آماده می‌کرد، پلاکاردهایشان را می‌نوشت و با استفاده از دستگاه اوپک، عکس امام یا دیگران را طراحی می‌کرد» (فتاحی، ۱۳۸۸: ۲۲۸).

برخلاف *سرود ارونددرود* و *اشکانه* که بحران شک برای شخصیت محوری به وجود نمی‌آید، تردیدهای شخصی، شخصیت نرگس را ملموس و واقعی‌تر جلوه می‌دهد. نویسنده در قصهٔ هرکدام از شخصیت‌ها ـ به‌ویژه نرگس و معصومه ـ با ارائهٔ حوادث در زمان‌ها و مکان‌هایی واقعی، احساس واقعی بودن رمان و تناسب شخصیت‌ها با نمونه‌های واقعی آنان در جامعهٔ ایرانی را پررنگ‌تر کرده است. نویسنده، آرمان‌ها را در خلال وقایع داستانی شخصیت‌ها نمایش می‌دهد: (به منظور دست‌یابی به شواهد بیشتر در خصوص شیوه‌های نمایش آرمان‌ها در حوادث پیش‌آمده برای شخصیت‌ها: ر.ک: فتاحی، ۱۳۸۸: ۲۳/ ۲۲)

اشکانه: چاپ اول ۱۳۸۳/ نویسنده: ابراهیم حسن‌بیگی/ نوع رمان: انتقاد اجتماعی/ زمان: اواخر دههٔ ۱۳۶۰ و سال‌های نخستین پس از جنگ/ شخصیت‌های مهم: اشکانه، سیدحسین، امیر، حامد/ زاویهٔ دید: دانای کل .

«اشکانه» دختری جوان، زیبا و از خانواده‌ای مرفه است که در دانشگاه با پسری اهل مذهب و انقلابی به نام سیدحسین آشنا می‌شود و ریشهٔ محبت، میان آنها جوانه می‌زند. با شروع جنگ، سید حسین به جبهه می‌رود و طی اصابت خمپاره‌ای به بدنش، مجروح و قطع‌نخاع می‌شود. اشکانه پس از کشمکش‌هایی با خانواده، تصمیمش مبنی بر ازدواج با سید حسین را عملی می‌کند و با عشق و محبت، همسرش را به زندگی دوباره بازمی‌گرداند. مدتی پس از ازدواج این دو، سیدحسین با کامپیوتری مخصوص، شروع به نوشتن رمان زندگی خود می‌کند. سرانجام سیدحسین پس از پشت سر نهادن مشکلات بسیاری نظیر عدم رسیدگی بنیاد جانبازان شهید می‌شود. اشکانه که باردار است، با وقوع این اتفاق ناگهانی، آشفته و پریشان

شده و فرزندش را از دست می‌دهد. مدتی بعد، او با صبوری و مقاومت، تکمیل نوشته‌های سیدحسین را آغاز می‌کند. سید حسین دو هم‌سنگر به نام امیر و حامد دارد که هرکدام سرنوشتی مخصوص به خود؛ نمایش می‌دهند و از سویی زندگی خواهرش نیز در این داستان تا حدودی موردتوجه قرار می‌گیرد .

در نگاه اشکانه است که شخصیت سیدحسین پرداخته می‌شود، مردی نورانی و ایثارگر. درنتیجه نویسنده با بهره‌گیری از دیدگاه و نگاه یک شخصیت، شخصیت محوری دیگر داستان را بازتاب می‌دهد و این امر به پذیرش شخصیت سید حسین و اعتماد به آنچه احساس اشکانه روایت می‌کند، یاری می‌رساند. گفت‌وگوهای اشکانه شخصیت او را به عنوان زنی آرمانی تصویرسازی می‌کند و البته در این تصویرسازی‌ها رنگ و بوی شک و یا کشمکش درونی شخصیت دیده نمی‌شود. هر چه هست تا انتهای داستان کشمکش‌های بیرونی اشکانه و تلاش در جهت اثبات راه اوست. ایستادگی این شخصیت، با رفتار و کنش‌های وی و نیز از سوی دیگر شخصیت‌های رمان، توصیف و منعکس می‌شود. درنتیجه نویسنده به‌خوبی می‌داند که به منظور جذب اعتماد خواننده نباید خود به نحوی یک‌تنه به توصیف شخصیتش بپردازد بلکه باید شخصیت‌های دیگر را به گفتگو یا کشمکش‌های بیرونی نشانده و دیگر شخصیت‌هایش را پردازش کند .

شخصیت اشکانه از خانواده‌ای مرفه و بدون باور به آرمان‌های دفاع مقدس است، وی با حضور عشق، آرمان‌های دفاع مقدس را به نحوی بسیار کامل می‌پذیرد و داستان سرشار از شعارهای اشکانه در برابر خانواده‌اش می‌شود، مدت‌ها مادرش را نمی‌بیند و مادر نیز از او دوری می‌کند. اشکانه را با چهره‌ای اشک‌آلود و یا شکاک نمی‌بینیم مگر در غم وضعیت سید حسین. وی شک نمی‌کند، راهش را پیش می‌رود و به راه خود ایمان دارد. خوانندهٔ امروزی با زنانی مانند اشکانه کمتر مواجه است درنتیجه پذیرش نرگس در عشق سال‌های جنگ برای وی پذیرفته تر از اشکانه‌ای است که هرگز خم به ابرو نمی‌آورد. عدم آماده کردن خواننده برای پذیرش آرمان‌های دفاع مقدس، سبب دوری از رئالیسم و تقابل با آن برای خواننده امروزی می‌شود. خواننده‌ای که جنگ را حس نکرده است، درنمی‌یابد که چرا اشکانه این‌گونه با شعار سخن می‌گوید، چرا این‌گونه رفتار می‌کند، چرا شک نمی‌کند و چرا آن‌همه ثروت را کنار گذاشته به مادرش در جدالی داغ پشت کرده و به خانه‌ای محقر پا می‌گذارد درنتیجه ادبیات داستانی دفاع مقدس منحصر به قشری می‌شود که جنگ را درک کرده و یا خانواده آنان از خانواده شهدا یا جانبازان جنگ باشند. شخصیت امیر هم‌سنگر سید حسین بسیار دگرگون می‌شود و تغییرات انسانی بسیار معتقد را به‌خوبی نشان می‌دهد و داستان در تصویرسازی این شخصیت بسیار موفق است .

بازی آخر بانو: چاپ اول: ۱۳۸۴/ نویسنده: بلقیس سلیمانی/ نوع رمان: انتقاد اجتماعی، جریان سیال ذهن/ زمان: فاصلهٔ سال‌های انقلاب تا دههٔ هشتاد/ مکان: کرمان، تهران/ شخصیت‌های مهم: گل‌بانو، سعید، ابراهیم رهامی/ زاویهٔ دید: اول‌شخص.

گل‌بانوی روستایی، دنیایی کاملاً متفاوت با اطرافیانش دارد. دنیایی که گل در آن نمی‌تواند حضور مردی مانند حیدر؛ پسرعموی لات و چاقو کشش را در جایگاه همسری بپذیرد. بانو، تشنه و شیفتهٔ مطالعه است. کتاب‌های ادبی و فلسفی، تمام دنیای او را به خود اختصاص داده‌اند و همین مطالعات، دخترک سادهٔ روستایی را از دنیای اطرافش دور و دورتر می‌کند. رفته‌رفته بانو علاقه به تحصیلش را با گفتن آرزوی معلم شدن بروز می‌دهد. مدیر مدرسه روستا، سعید نیز با توجه به هم‌جواری محل سکونتش با وی آشنا می‌شود و علاقه میان این دو شکل می‌گیرد اما این علاقه فرجامی ندارد. درنهایت، بانو با مردی که همسر اولش بچه‌دار نمی‌شود به نام رهامی، ازدواج می‌کند ـ یا بهتر می‌توان گفت از سوی مادرش فروخته می‌شود ـ رهامی عاشق بانو می‌شود اما پس از به دنیا آوردن فرزند پسرش، مجبور به طلاق دادن وی و کاملاً ناپدید شدن از زندگی بانو است. بانو درس می‌خواند و استاد دانشگاه می‌شود .

در این رمان، دفاع مقدس و درگیری در میدان نبرد در حاشیه قرار دارد و بیشتر به وقایع برای شخصیت‌ها به دوران انقلاب و زندگی رزمندگان پس از جنگ اختصاص دارد. سلیمانی با بازگشت به دوران جنگ، آینهٔ ادبی خود را به‌سوی گروه‌های متفاوت از شخصیت رزمندگان می‌گیرد. او یک

تصویر چندبعدی و بسیار واقعی از رزمندگان را ارائه می‌دهد. نویسنده به‌تکریم از این قشر نپرداخته است؛ درنتیجه رزمندگان، افرادی با خصائل بشری و عادی تصویر شده‌اند.

نویسنده هر فصل را از زبان و افکار یکی از شخصیت‌ها به شیوه‌های راوی ـ قهرمان، راوی ـ ناظر و تک‌گویی درونی نقل می‌کند. با توجه به این نکته که «زاویهٔ اول‌شخص از تشریح عقاید و خصوصیات درونی سایر شخصیت‌ها عاجز است و نمی‌تواند احساسات تمام شخصیت‌ها را بداند و نیز ممکن نیست که از خارج، خودش را مورد داوری قرار بدهد» (ن.ک: میر صادقی، ۱۳۷۶: ۳۸۹) سلیمانی توانسته شخصیت‌هایش را از این مشکل رها کند و به اعماق ذهن سایر شخصیت‌ها رسوخ کند.

شخصیت‌ها از زبان یکدیگر و با توصیفات سایر شخصیت‌ها معرفی می‌شوند. در هر فصل اجازه می‌یابیم به افکار سایر شخصیت‌های مهم دست یافته و دیگر شخصیت‌ها را از دیدگاه و نگرش یکایک افراد حاضر در داستان بسنجیم. توصیف ظاهر نیز از این مقوله مستثنی نیست. هر شخصیت در نگاه خود افکار یا ایده‌های دیگران را ارزیابی کرده و ظواهر آنها و یا محیط را به خواننده نشان می‌دهد. این امر سبب می‌شود تا تعلیق داستان و حس اینکه این حوادث قرار است شخصیت‌ها را به کجا برساند افزایش یابد .

گفت‌وگوهای شخصیت محوری فرصت بسیار مناسبی برای طرح انتقادات ریزودرشت اجتماعی است. این گفتگوها به نحوی است که گویا شخصیت در حال تک‌گویی نمایشی است زیرا پاسخی درخور برای وی وجود ندارد و کشمکش‌های درونی و بیرونی را به‌طور همزمان نشان می‌دهد:

«شما من را انتخاب کردید چون از همسر اولتان بچه‌دار نشدید، چون فقیر بودم، چون ادعا داشتم، چون زیبا بودم، چون مفت به چنگم می‌آوردید، چون ایثار می‌کردید و مردم طور دیگری بهتان نگاه می‌کردند.... فریاد می‌زنم: لعنت به تو، لعنت به بی‌کسی، لعنت به نداری، لعنت به تو، لعنت به این انقلاب، لعنت به کتاب، لعنت به حیدر، لعنت به جنگ، لعنت به ماهی سیاه کوچولو، لعنت به شریعتی» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۲۳-۱۲۴).

۴. نتیجه‌گیری

ادبیات داستانی به‌خوبی می‌تواند تمامی روابط انسان‌ها، عقاید آنها و وقایع تاریخی را به نحوی داستانی روایت کرده و با کشش و جذابیت، تاریخ را آموزش دهد. شاید بتوان دلایلی برای این موضوع ذکر کرد. یکی از نکاتی که خواننده امروزی و زیرک را از داستان‌هایی که با دوران جنگ روایت می‌شوند، دور می‌کند، عدم توجه به واقع‌گرایی داستان است.

درواقع می‌باید نگارش داستان و روایت آن با فنون نویسندگی بوده و به نحوی زمینه‌ها فراهم آید که خواننده احساس عدم باور از وقایع و یا کنش‌های شخصیت‌ها و یا حتی نحوه سخن گفتن آنها نداشته باشد. با نگاهی به بخش‌های پیشین به این موضوع دست می‌یابیم که در داستان‌هایی که هدف نویسنده از داستان‌پردازی، آرمان نگاری است، به بن‌بست کشش و تعلیق رسیده است. در برخی از داستان‌های دفاع مقدس با این موضوع مواجهیم که هدف نویسنده از نوشتن داستان آرمان‌های دفاع مقدس است، درنتیجه شخصیت‌ها به حال خود رها نمی‌شوند تا آرام‌آرام با تغییرات مواجه شده، خود را بیابند و با زمان و مکان متفاوت، حوادث گوناگون، کشمکش‌های درونی و بیرونی به جنگ پرداخته است و درنهایت آرمان‌ها را به نحوی غیر مستقیم نمایش دهند. احساس شعارزدگی و واضح بودن تصویر نویسنده در پس شخصیت‌های داستان نوعی زدگی برای خواننده به وجود می‌آورد. زمانی که نویسندگان مقید به نمایش تمامی وقایع جنگ یا فداکاری‌های شخصیت‌های برهه‌ای خاص، شروع به نوشتن می‌کنند، با انبوهی از آرمان‌ها و شخصیت‌هایی مواجه‌اند که باید آنها را نمایش دهند، باید تعهد داشته، وقایع را آن‌گونه که هست بیان کنند .ازاین‌رو گزارشی شدن وقایع را نیز می‌توان به‌وضوح دید و در این صورت است که شخصیت‌پردازی‌ها آرمان‌نگارانه است و نه واقع‌گرایانه؛ درنتیجه حقیقت مانندی داستان به خطر می‌افتد. نویسندگان مقید به حفظ آرمان‌ها ممکن است شخصیت‌های زیادی به داستان خود دعوت کنند اما شخصیت‌هایی که نمی‌توانند آرمان‌ها را نمایش دهند، حذف می‌شوند و یا مسیر تحولات ذهنی و فکری بسیاری از شخصیت‌ها به دلیل ترس از زیر سؤال

رفتن آرمان‌ها معطل گذاشته شده و تنها به انتهای کار آنها اشاره می‌شود. این موضوع خود سبب‌سازی برای دوری خوانندگان خواهد شد.

در *سرود اروندرود* دیدیم که اکبر به حال خود رها می‌شود و در انتهای داستان از تغییرات وسیع او سخنانی گفته می‌شود. شاید به این دلیل اکبر شهید شد که نویسنده بتواند آرمان‌های مادران شهدا را نمایش دهد. اینکه سلیمه با شادی شهادت فرزند را پذیرفت و به آن افتخار کرد نکته‌ای است که مورد توجه نویسنده بوده است و با خبر شهادت اکبر مسیر آرمان‌های داستانش را تکمیل می‌کند؛ زیرا سلیمه به‌تنهایی بار داستان را به دوش می‌کشد و اگر همسر و دامادش در خرمشهر و در موشک‌باران از دست رفتند، شاید مادر شهید شدن بتواند وجههٔ این شخصیت کاملاً آرمانی را تکمیل کند.

این نکته در ثریا در اغما دیده نمی‌شود زیرا نویسنده با هدف نمایش آرمان‌ها شخصیت‌ها را خلق نمی‌کند. هرکدام از این شخصیت‌ها داستانی برای روایت دارند و در لابه‌لای قصهٔ زندگی خود به حوادثی از جنگ و دیده‌های جنگی و آرمان‌های مردم در حال جنگ به زیبایی و درنهایت باورپذیری اشاره می‌شود. در نقش پنهان نیز روند جذاب قصه‌پردازی و خلق شخصیت‌ها ادامه می‌یابد. کدخدا منش می‌میرد، ناصر در جست‌وجوی قاتل اوست، شخصیت زن جنوبی و مهاجر صفیه وارد قصه می‌شود. او نیز قصه‌ای منحصربه‌فرد دارد و روایت بارها به دست این شخصیت سپرده می‌شود. هدف کل داستان نمایش نیز آرمان‌ها نیست و واقع‌گرایی تحت تأثیر آرمان‌ها قرار نمی‌گیرد. از سویی در عشق سال‌های جنگ با داستان‌پردازی ویژه‌ای مواجهیم. قصه‌های مختلف از شخصیت‌های مختلف و اینکه نویسنده ترسی از نمایش شک و شبهه ندارد اما نکته‌ای که این داستان آرمان‌گرا و شخصیت‌های بسیارش را با مشکل مواجه می‌کند این است که مانند *سرود اروندرود* در پی نمایش تمامی وقایع جنگی است اما این بار در قصهٔ شخصیت‌های مختلف که هرکدام صفحات زیادی را به داستان خود اختصاص نمی‌دهند و درنتیجه شخصیت پروبال نمی‌گیرد و از داستان خارج می‌شود. از سویی فرصت ارائهٔ گفتگو یا حدیث نفس‌های زنده و پویا به این شخصیت‌ها کمتر داده می‌شود .

در اشکانه شخصیت‌ها زیاد نیستند و نویسنده ترسی از نمایش دادن شخصیت‌هایی که روزگاری انسان‌های مقیدی بوده و امروز کاملاً متفاوت شده‌اند ندارد و این شاید ویژگی بارز داستان‌هایی است که از دهه شصت و هفتاد فاصله گرفته و در دهه هشتاد نگاشته می‌شوند. حسن بیگی به‌وضوح نشان می‌دهد که انسان‌ها قابلیت تغییر دارند حتی آنان که به‌شدت متعهد بوده‌اند و مسیر تغییر چنین شخصیتی را از نحوه به دام افتادن و درگیر شدن با کشمکش‌های درونی و بیرونی، بحران‌های تازه تا شک و دودلی را می‌نگارد اما شیوهٔ نگاشتن این شخصیت‌ها نیز با قلمی آرمان‌گرایانه بوده، وجود بارز نویسنده احساس می‌شود. از سویی نویسنده این‌همه زحمت را با نمایش فرشته بودن اشکانه به خطر می‌اندازد. زنی که در راه آرمان‌هایش هرگز حتی لحظه‌ای شک نمی‌کند و این در حالی است که خواننده خوب می‌داند اشکانه از خانواده‌ای بسیار متفاوت نسبت به آرمان‌های دفاع مقدس است.

در داستان ثریا در اغما، اسماعیل فصیح، با نمایش برخی شخصیت‌ها و اشاره به داستان زندگی آنها به آرمان‌های دفاع مقدس اشاره می‌کند، فضای روزهای جنگی را توصیف می‌کند و خواننده در خلال این توصیفات، وضعیت را درک می‌کند، سخنان مردمان آن روزها را حس می‌کند و فضا را استشمام می‌کند. در سرود اروندرود، سلیمه به‌تنهایی مسئول است تا شعارهای بسیاری را بر زبان بیاورد زیرا شخصیت انقلابی و محوری داستان است و باید سایر شخصیت‌ها را پیش ببرد. رنگ و بوی شعار و آرمان‌گرایی بسیار قوی و پررنگ در این داستان حس می‌شود .

محمد، محمدعلی در نقش پنهان شخصیت‌های خود را به جنوب می‌کشاند و وقایع و آرمان‌هایی از این دوران را نیز به زیبایی تصویرسازی می‌کند .

شاید بتوان گفت داستان‌هایی که پیش‌زمینه اصلی و موضوع اصلی آنها آرمان‌هاست، خواننده امروزی را خسته می‌کنند زیرا هدف مشخص است، شخصیت‌ها و اعمال آنها درحالی‌که هرگز شک نمی‌کنند مانند اشکانه که به هر نوع رفاهی پشت کرده، پای در مسیر عشق می‌گذارد. در اشکانه و عشق سال‌های جنگ شخصیت‌های خاکستری

و منفی مجال نفس یافته‌اند چیزی که در سرود اروندرود با گریزی روشن مواجه است اما موارد دیگر مانع از خلق زندهٔ شخصیت‌ها شده که به آن‌ها اشاره شد. این موارد در داستان‌های ثریا در اغما، نقش پنهان و بازی آخر بانو رخت بربسته‌اند زیرا نویسنده اهداف متفاوتی در سر دارد و به شخصیت‌ها مجال حیات واقعی می‌دهد.

عشق سال‌های جنگ سرشار از آرمان‌گرایی است، اگر در مقام مقایسه برآییم باید بنویسیم که در سرود اروندرود با انبوه آرمان‌هایی روبه‌رو هستیم که به نحوی گزارشی بیان شده‌اند و با تعداد صفحات کم مانع از ایجاد احساس اطمینان به شعارها شده و درواقع آرمان‌ها در تقابل با رئالیسم قد علم می‌کنند زیرا خواننده امروزی رفتار شخصیت‌ها را نمی‌پذیرد و برایش عجیب است این‌همه شعار چگونه در این صفحات کوتاه و در لابه‌لای روایتی داستانی نقل می‌شوند. این موضوع را در ثریا در اغما نمی‌بینیم زیرا هدف اسماعیل فصیح آرمان نیست. هدف این نویسنده نمایش وضعیت ایران، آرمان‌های آنها، دلسوزی برای مردم، نمایش مهاجرین و نیز زن انقلابی داستان است. در عشق سال‌های جنگ، با قلمی متبحرانه‌تر نسبت به سرود اروندرود روبه‌رو می‌شویم. شعارزدگی کمتر است. شخصیت‌ها بیشتر. همین تعداد شخصیت‌های زیاد نیز مشکل‌آفرین می‌شود و رفتارهای این شخصیت‌ها خواننده را گیج و سردرگم می‌کند اما نویسنده هرگز شخصیت‌های داستانش را فرشته ترسیم نمی‌کند. دختر محکم داستان شک می‌کند و به او فرصت داده می‌شود تا آرام‌آرام مسیر خود را طی کند.اما در اشکانه با زنی مواجهیم که بی‌هیچ شکی، طی مسیر می‌کند. با توجه به پیشینه اشکانه، نیاز به پیش‌زمینه‌هایی برای او و افکار و اعمال اوست. به‌یک‌باره عشق تا انتهای عمر او را با دنیایی جدید مواجه می‌کند.

فهرست منابع

آرمین، منیژه (۱۳۹۰)، *سرود اروندرود*، تهران: انجمن قلم ایران.
اسکولز، رابرت (۱۳۷۷)، *عناصر داستان*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
آلوت، میریام (۱۳۸۰)، *رمان به روایت رمان نویسان*، ترجمه محمدعلی حق‌شناسی، چاپ دوم، تهران: مرکز.
تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، چاپ اول، تهران: آگاه.
حسن بیگی، ابراهیم (۱۳۸۳)، *اشکانه*، تهران: قدیانی.
حنیف، محمد (۱۳۸۶)، *جنگ از سه دیدگاه*، تهران: صریر.
خاتمی، احمد (۱۳۸۵)، *مبانی و ساختار رئالیسم در ادبیات داستانی*، شماره ۶، صص ۱۱۲ ـ ۹۹.
رزمجو، حسین (۱۳۸۲)، *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
سلیمانی، بلقیس (۱۳۸۰)، *تفنگ و ترازو*، تهران: روزگار.
سلیمانی، بلقیس (۱۳۸۷)، *خاله‌بازی*، تهران: ققنوس.
سلیمانی، بلقیس (۱۳۸۹)، *بازی آخر بانو*، تهران: ققنوس.
سلیمانی، محسن (۱۳۶۳)، *تأملی دیگر در باب داستان*، ترجمه، چاپ سوم، تهران، حوزهٔ هنری.
سوریان، فاطمه (۱۳۹۲)، *آرمان در شعر دفاع مقدس*، شماره ۸/ ۱۰، صص ۳۵ ـ ۳۰.
سید حسینی، رضا (۱۳۷۶)، *مکتب‌های ادبی*، چاپ یازدهم، تهران، نگاه.
صالحی ثابت، سامی (۱۳۸۵)، بررسی فن نویسندگی در پنج اثر از محمّد محمدعلی، *زبان و ادبیات*، شماره ۱۱، نیمه دوم بهمن، صص ۱۳۰ ـ ۱۳۵.
عبداللهیان، حمید (۱۳۸۱)، *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*، تهران: آن.
فتاحی، حسین (۱۳۸۸)، *عشق سال‌های جنگ*، تهران: قدیانی.
فصیح، اسماعیل (۱۳۷۱)، *ثریا در اغماء*، تهران: مؤل.
گرانت، دیمیان (۱۳۷۹)، *رئالیسم*، ترجمه حسن افشار، چاپ سوم، تهران، مرکز.
گلشیری، احمد (۱۳۷۱)، *داستان و نقد داستان*، ج ۱، تهران: نگاه.

محمدعلی، محمد (۱۳۸۰)، *نقش پنهان*، تهران: کاروان.
مندنی‌پور، شهریار (۱۳۷۷)، *دل‌دلادگی*، تهران: زریاب.
میر صادقی، جمال (۱۳۷۶)، *ادبیات داستانی*، قصه، داستان کوتاه، رمان، تهران: ماهور، [بی‌تا].
میر صادقی، جمال (۱۳۷۶)، *عناصر داستان*، تهران، سخن.
میر صادقی، جمال (۱۳۷۷)، *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، تهران: شفا.
میر صادقی، میمنت (۱۳۷۹)، *رمان‌های معاصر فارسی*، ج ۴ و ۳، تهران: نیلوفر.
میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، ج ۲، تهران: چشمه.
سوریان، فاطمه (۱۳۹۲)، *آرمان در شعر دفاع مقدس*، شماره ۸.۱۰، صص ۳۵ ـ ۳۰.

ویژگی‌های روایی خاطره در «خاطرات محسن»

محمود رنجبر[۱]

دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۴، پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۱۹

چکیده

خاطره‌نویسی به عنوان یک نوع ادبی(ژانر) از مختصات ویژه‌ای برخوردار است که شناخت آن به تمایز خاطره از سایر انواع نظیر تاریخ شفاهی، داستان تاریخی و.. کمک خواهد کرد. راوی در خاطره‌نویسی با انتخاب و جایگذاری مبتنی بر عقلانیت رویدادهایی برگرفته از دریافت‌های شخصی را با شگرد ادبیّت و آشنایی‌زدایی شبکه‌سازی می‌کند و به صورت تمهیدی روایی به مخاطب انتقال می‌دهد. در سازوکارهای نقد فرمالیستی بررسی شگردهای روایی در انواع روایت‌ها حائز اهمیت است. در این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی و بر اساس نظریه روایت ژرار ژنت، ویژگی‌های نوع ادبی خاطره را در کیفیت عمل عناصر ساختاری و محتوایی *خاطرات محسن* به قلم محسن مؤمنی(۱۳۴۲-۱۳۶۳ه.ش) بررسی کرده‌ایم؛ نتایج نشان می‌دهد. نویسنده از نظر ساختاری از سه وضعیت آغازین، زمان پیکربندی و بازپیکربندی بهره گرفته است. از منظر محتوایی نیز وی تلاش می‌کند برخلاف متون گزارشی با وارونگی روابط علّی و معلولی به شناخت وجوه مغفول روایت اصلی و روایت‌های هم‌جوار برسد. ازاین‌رو، روایت وی بازتاب چرخهٔ کنش راوی و رسیدن به آگاهی‌های بعدی به اشکال داستان‌گویی، خاطره‌نویسی و گزارش‌نویسی است.

کلیدواژه‌ها: خاطره‌نویسی، ژرار ژنت، ساختارگرایی، محسن مؤمنی، *خاطرات محسن*

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.

Email: mranjbar@guilan.ac.ir

۱. مقدّمه

تنوع روایت‌های جهان و توزیع آنها در اجزای مختلف چنان چشمگیر است که اندیشمندانی مانند رولان بارت، صورت‌های مختلف آن را در هر زمان و مکان و جامعه‌ای نشان می‌دهند. به عبارتی روایت با انسان تاریخی شروع می‌شود و آن‌چنان فراگیر می‌شود که نمی‌توان در درازنای تاریخ ملّتی را بدون روایت دانست[۱]. از نظر بارت روایت «ربطی به تمایز بین ادبیات خوب و بد ندارد. بین‌المللی، فراتاریخی و فرافرهنگی است: روایت مثل خود زندگی فقط«آنجا» است (Barthes, 1977: 79). ازاین‌رو بسیاری از پژوهشگران نظریه روایت را حتی درباره پدیده‌هایی که روایت ادبی نیستند، اما از عناصر یا ساختارهای روایی برخوردارند، به کار می‌گیرند (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۴۹). آنان برای شناخت ساختارهای روایی و چگونگی کارکرد اجزای آن از روش نقد و تحلیل ساختاری متون بهره می‌گیرند. در این روش، همه‌چیز در متن خلاصه می‌شود. منتقد ساختارگرا از میان تمایزهای سطحیِ شکل اثر به دنبال یافتن عنصر ثابت و دگرگونی ناپذیر در روایت است. عناصر مختلف یک متن روایی، در بنیادی متحد و مشخص به عنوان «عنصر مرکزی نظریهٔ ادبی» با عنوان روایت قرار می‌گیرد. اصطلاح روایت به دلیل فراگیری‌اش از دو منظر کارکرد فرمالیستی آن دارای اهمیت است. نخست، بسترسازی برای نشان دادن چگونگی هماهنگی عناصر مختلف و دیگری درک شیوه‌هایی که کنش‌ها در آن عمل می‌کند. درنهایت این دو منظر به ما کمک می‌کند تا چیزی از متون ادبی دستگیرمان شود که در اکثر شیوه‌های نقد سنتی قادر به دریافت آن نبوده‌ایم (ر.ک: وبستر، ۱۳۸۹).

منتقد روایت‌شناس، با تعریفی که از مفهوم روایت دارد، نظام‌های متن و لایه‌های مختلف آن را جست‌وجو و آشکار می‌سازد. بر پایه این نوع نقد می‌توان وجوه مختلف یک متن یا متون مختلف یک نوعِ ادبی یا غیر ادبی را برای رده‌بندی بر اساس ویژگی‌ها و قواعد خاص مشخص نمود. با شناخت و تحلیل روایت می‌توان دریافت که لایه‌های مختلف روایت که همهٔ نوشته‌ها، تفکر و همهٔ اشکال دانش بشری را پی‌ریزی و ساختاربندی کرده، چگونه عمل می‌کند. بر پایهٔ روش روایت‌شناسی می‌توان به لایه‌های بر هم تنیدهٔ متون و چیزها دست یافت. علاوه‌براین موارد، ازجمله ویژگی‌های دیگر کاربرد روایت شناسی در نقد متون، رسیدن به عناصر مشخص و مشترک در میان روایت‌ها به منظور درک ویژگی‌های کارکرد ذهن بشر در یک دوره خاص و شناخت ویژگی‌های دوران‌ساز آثار ادبی است.

مطابق روش ولادیمیر پراپ، تحلیل آثار به منظور رسیدن به اجزاء ثابت یعنی کارکردهای روایتی و رده‌بندی آنها، گام نخست در شناخت روایت است. برخی با رویکرد بینارشته‌ای معتقدند، کارکردهای مشابه روایتی، نمود سطحی ساختارهای عمیق است که در عمیق‌ترین سطح، نقش روایت در فرهنگ را آشکار می‌سازد. لوی اشتروس بر این باور است که عمدهٔ نتایج کاربردی آرای کسانی مانند پراپ و تزوتان تودروف بر مبنای انتخاب آنها از آثاری است که سازه‌های ساده‌ای دارند. درنتیجه برخلاف فرمالیست‌های اولیه که روایت را به عنوان ساختار معرفی کرده‌اند، فرمالیست‌های متأخر، ساختار روایی و شکل(فرم) یک متن ادبی یا غیر ادبی را گویاترین بیان تعامل متن و جامعه می‌دانند. آنها معتقدند «حتی اگر زمانی محتوای اثر رابطه‌اش را با جامعه پنهان کند، شکل ادبی نمایانگر این رابطه است. ساخت‌گرایان فرانسوی با تعمیق آرای فرمالیست‌ها تحلیل نوشتار یا همان شیوهٔ بیان خاص نویسنده را بهترین شیوهٔ فهم رابطه میان ادبیات و جامعه می‌دانند» (برکت، ۱۳۸۵: ۸۲).

مهم‌ترین مسئله در پژوهش حاضر بررسی وضعیت درون‌متنی، پیکربندی و بازپیکربندی و چگونگی روابط علّی و معلولی بر اساس ویژگی‌های نوعی برای نشان دادن مختصات خاطره‌نویسی است. این تمهید فرمی با توجه به سطوح درونیِ روایت و مقایسه با روایت‌های هم‌جوار در همان متن قابل بررسی است. *خاطرات محسن*[۲] مجموعه یادداشت‌های به یادگار مانده شهید محسن مؤمنی (۱۳۴۲-۱۳۶۳ه.ش) است. به باور آسا برگر «نوشتن یادداشت یا خاطرات عملی ادبی است و همانند سایر تلاش‌های خلّاق، اغلب به تصورات و احساساتی تلنگر می‌زند که مؤلف حتی از داشتن آنها بی‌خبر بوده است» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۷۹). در این پژوهش تلاش شده است تا پیش از رسیدن به تعریف و کارکرد خاطره، از منظر نوع

شناسی روایی، مهم‌ترین ویژگی‌های خاطره‌نویسی و تمایز آن با تاریخ شفاهی و داستان تاریخی کتاب حاضر را بر اساس شیوهٔ بیان نویسنده در وضعیت اجتماعی خاص نشان دهیم.

۲. پیشینه پژوهش

درباره ادبیات روایی دفاع مقدس: باجووند (۱۳۹۷) در پژوهش خود «ویژگی‌های ادبیات روایی دفاع مقدس ایران با نگاهی به کتاب دا» را بررسی کرده است. الهام زارع و همکاران (۱۳۹۷) نیز به «تحلیل عنصر روایت در خاطره نوشته «دختر شینا» بر اساس نظریه «ژرار ژنت»»؛ توجه نشان دادند. بر اساس جست‌وجوهای صورت گرفته در پایگاه‌های علمی و اطلاع‌رسانی، پژوهشی با رویکرد بررسی ویژگی‌های روایی خاطره بر پایهٔ عناصر روایی در آثار حوزهٔ دفاع مقدس نگاشته نشده است. درباره آثار کلاسیک دو کار پژوهشی صورت گرفته است: یحیی طالبیان و نجمه حسینی سروری (۱۳۸۵) در پژوهشی با عنوان «نوع شناسی سند بادنامه بر اساس نظریه تودورف» مهم‌ترین ویژگی‌های نوع‌شناسی روایت داستانی (قصه) را در این اثر بررسی کرده‌اند. محمود مدبری و نجمه حسینی سروری (۱۳۸۸) نیز در مقاله‌ای با عنوان «بازشناسی روایت‌های اسطوره‌ای در آینه داستان‌های ایرانی، نوع‌شناسی چهار داستان عامیانه فارسی» را ارائه داده‌اند. بررسی ویژگی‌های روایی خاطره *خاطرات محسن*، گامی نخست در جهت شناسایی مختصات و ویژگی‌های روایی خاطرات و رده‌بندی چنین روایت‌هایی در یک نوع روایی از ادبیات دفاع مقدس خواهد بود.

۳. معرفی اثر

خاطرات محسن عنوان مجموعه *خاطرات محسن* مؤمنی است. این کتاب شامل یادداشت‌های حضور این رزمنده در جنوب کشور و شرکت در عملیات فتح‌المبین (۱۳۶۱) و بیت‌المقدس(۱۳۶۱) و عملیات ایذایی در منطقه شوش است. کتاب با مقدمه‌ای مبتنی بر توالی علی، معلولی ایدئولوژیک از راوی آغاز می‌شود. مؤمنی در این مقدمهٔ کوتاه، نگرش خود نسبت مسائلی مانند شهادت و جهان را تصویر می‌نماید. این مقدمه تناسبی با روایت‌پردازی وی ندارد. مثلاً از نظر وی شهیدان با شهادت خود «فرارسیدن صبح و آزادگی و وارستگی و عبودیت الله را به تمام جهانیان به‌خصوص جهان اسلام و امت‌های تحت ستم نوید می‌دهند» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۱۵). او معتقد است شهادت مرگِ آگاهانه‌ای است که انسان انتخاب می‌کند تا به تعبیر عبارت مشهور عرفا «موتوا قبل ان تموتوا» آنان را در مسیر حقیقت و ایمان حفظ نماید. «پس، امروز می‌میریم تا فردا زنده بماند، تا که امروز شرافت خود را از آن خود سازیم» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۱۶). ازاین‌رو به‌زعم مؤمنی «امروز دیگر عصر ماشین و فضا نیست، بلکه عصر ایمان است... زمان آگاهی و طغیان بر اندیشه‌های متکی به اسلحه و زور است» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۱۶). مؤمنی در آغاز خاطره، ضمن بیان لایهٔ محتوایی متن، در توضیح به مخاطب خود، از «اشتباهات جمله‌بندی» و شیوهٔ نگارش خود سخن می‌گوید. طبق توضیح نویسنده، بخشی از نوشته‌های این خاطرات «گفتاری و برخی دیگر ادبی» است.

این شیوهٔ نگارش به منزله نوعی فاصله‌گذاری و چرخش داستانی روایت است، زیرا در نخستین پاراگراف کتاب، عدم توالی زمانی روایت را نیز متذکر شده است «سعی نکردم که مطالب را سر هم کرده و یکنواخت بنویسم. هرچه به یادم آمده نوشته‌ام و این نوع نوشتن خود لطافت و ظرافت‌های خاصی بدان بخشیده و سعی کرده‌ام به هر طریقی که بچه‌ها گفته‌اند و صحبت کرده‌اند، بنویسم» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۱۹). کتاب *خاطرات محسن* شامل۸۸ صفحه به همراه وصیت‌نامه و نامه‌ای خطاب به خانواده وی است. این کتاب به همت بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس ادارهٔ جنوب غرب استان تهران (شهریار) و انتشارات نبوی منتشر شده است.

۴. بحث و بررسی

رابرت اسکولز در کتاب کم‌حجم «عناصر داستان» (۱۳۷۷) با بررسی دو واژهٔ fact و fiction معتقد است امر واقع و داستان با واقعی و حقیقی دقیقاً همانی نیست که به ظاهر می‌نماید. معنای تحت‌اللفظی امر واقع هنوز هم در نظر، امر رخ داده است و داستان هم هرگز امر ساخته شده‌اش را از دست نداده

است، اما امور رخ داده یا ساخته ممکن است پیامدهایی داشته باشد و ممکن است اسنادی وجود داشته باشند دال بر اینکه قبلاً وجود داشته است- مثلاً جنگ داخلی آمریکا- اما همین که رخ داد، دیگر موجودیت‌اش پایان می‌پذیرد، اما چیزی که ساخته می‌شود تا زمانی که فساد نپذیرد یا نابود نشود، وجود دارد. همین که پایان می‌پذیرد، موجودیت‌اش آغاز می‌شود. سرانجام آنکه امر واقع هیچ نوع وجود خارجی ندارد؛ حال آنکه داستان ممکن است قرن‌ها دوام بیاورد. برای آشکار شدن بهتر موضوع، می‌توان نسبت عجیب امر واقع و داستان را در جایی که این دو در آن با هم جمع می‌آیند در نظر گرفت، جایی که آن را تاریخ می‌نامیم. در کلمه his-tory (تاریخ) معنایی دوگانه نهفته است. واژه تاریخ از سویی می‌تواند به معنی چیزهایی که رخ داده‌اند باشد، از سوی دیگر می‌تواند روایت ثبت شدهٔ اموری که فرض شده است رخ داده‌اند، معنا دهد. یعنی تاریخ هم می‌تواند به معنای رخدادهای گذشته باشد و هم قصهٔ (story) این رخدادها، امر واقع یا داستان (ر.ک. اسکولز، ۱۳۷۷: ۵-۴).

بنابراین امر واقع‌شده‌ای مثل جنگ هشت‌ساله، اگر بخواهد ویژگی‌های اصیل و متمایز خود را حفظ نماید، باید خاطره، روایت یا داستان شود. زیرا «داستان[روایت] می‌تواند مبتنی بر امور واقع باشد و نزدیک‌ترین انطباق ممکن را بین قصه‌اش و چیزهایی که عملاً در جهان رخ داده‌اند، حفظ کند یا بسیار خیال‌بافانه باشد و درکی را که از ممکنات معمول زندگی داریم زیر پا بگذارد» (اسکولز، ۱۳۷۷: ۵-۴). ارتباط بین داستان و خاطره و شیوهٔ روایت آن دو، چنان است که گاه بین داستان‌نویسی و خاطره‌نویسی خلط می‌شود. از سویی دیگر خاطره، سری در داستان و دلی در زندگینامه نویسی هم دارد. به یک عبارت داستان است، زیرا می‌تواند به‌طوری آشکار از شگردهای هنری و سازه‌های داستانی نظیر پی‌رنگ، کشمکش، گفتگو، شخصیت و سایر عناصر روایی برخوردار باشد. «بسیاری از زندگینامه‌ها درحقیقت، تاریخ یک دوره هستند که در لفافهٔ داستان یک زندگی ارائه شده است» (آزبورن، ۱۳۸۷: ۴۱). آنچه مسلم است خاطرات از سازوکار روایت بهره می‌گیرد، روایت وجه گریزناپذیر خاطرات، زندگینامه و هر متنی برای ارتباط با مخاطب است.

۵. مختصات روایی در خاطرات محسن

ژرار ژنت ازجمله کسانی بود که فرایندهای روایی را بر اساس نوع شناسی سازه‌ای آنها تحلیل نمود. وی از درون متون، ساختاری را نشان داد که به منزلهٔ بوطیقای روایت، برآمدهٔ تحلیل نشانه‌شناسی است. ژنت مانند همهٔ ساختارگرایان تلاش کرد تا سازه‌های مشترک را در روایت‌های متکثر بیابد. وی برای دستیابی به این ساختارها واقعیت را در روابط میان اشیاء و روایت‌های منفرد جست‌وجو کرد (ر. ک. اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۸). ژنت کار خود را نوع‌شناسی روایت نامید. مشخصهٔ بارز نوع‌شناسی روایت این است که نشانه‌شناس ساختارگرا تلاش می‌کند تا از درون ساختار یک روایت به درون ساختار روایتی دیگر ارتباط بیابد. مثلاً با بررسی یک خاطره وجوه و ویژگی‌های داستان‌پردازی را در آن بیابد. بنا بر تعریفی که ساختارگرایان ازجمله ژنت دربارهٔ روایت ارائه داده‌اند، تمام ویژگی‌های روایی متن در زبان اتفاق می‌افتد، «جای تعجب نیست که نظریه‌پردازان آن [روایت] را در کنار زبان، به منزلهٔ خصلت متمایز بشری در نظر می‌گیرند» (آبوت، ۱۳۸۷: ۳۴). آنها پیش از آنکه روایت را تعریف نمایند، ویژگی‌ها و چارچوب روایت را برمی‌شمارند. بنابراین می‌توان برای تشخیص ویژگی‌های روایی، ارتباط و نحوهٔ عمل سازه‌های آن از کاربست ویژگی‌های روایی برای نشان دادن سازوکارهای متن بهره گرفت. در این بخش، شش ویژگی روایی را با نشان دادن نحوهٔ عمل آنها در *خاطرات محسن* برای نشان دادن بهره‌گیری از شگردهای سایر گونه‌های روایی در خاطره ارائه خواهیم داد:

۵. ۱. مختصهٔ جابه‌جایی زمان و مکان

ارتباط بین یک متن روایی با متن روایی دیگر بر پایهٔ مختصه زبان[۳] یعنی جابه‌جایی صورت می‌گیرد. همین متن در وجه روایی[۴] خود به ناگزیر تن به گزینش‌های فنی می‌دهد. به عبارتی در وجه روایت، گوینده به ناگزیر فاصله‌گیری و تمام تأثیرات را به خدمت می‌گیرد تا سردرگمی‌های روایت شامل توصیف جزئیات مُخل و گزارشی را سامان بخشد. برخی از پژوهشگران این فاصله‌گیری را با نتایج روانکاوی که منتقدان زندگینامهٔ خود نوشت دربارهٔ روایت نفس مطرح کرده‌اند، همسان می‌دانند. به‌زعم آنان «اگر تصدیق کنیم

که منِ اکنون با تخیلات پیشین آن تفاوت دارد و معنای رویدادهای آغازین اینک با معنای آنها در هنگام وقوع متفاوت است، به‌طور ضمنی به وجود دو نفس در خویش قائل شده‌ایم، یکی نفسی که عمل می‌کند و دیگری نفسی که می‌اندیشد، داوری می‌کند، خویشتن ما را شکل می‌دهد» (مارتین، ۱۳۸۶: ۵۳).

مؤمنی در صفحه نخست *خاطرات محسن* به نامه‌ای برای اعزام نیرو اشاره می‌کند. اساساً آوردن نامه جزوی از خاطره‌نویسی است. این نامه - به‌زعم راوی- خبر خوشحال‌کننده‌ای بود که ساعت ده صبح روز دوم فروردین سال ۱۳۶۱ به آن‌ها مخابره شد. « از اعزام نیروی سپاه کرج به اعزام نیرو سپاه ناحیه شهریار - مهرانشهر: برادران اعزام نیرو موظف‌اند در کوتاه‌ترین مدت کلیه نیروهای آمادهٔ نبرد با کفر صدامی را جمع‌آوری کرده و به مرکز لانهٔ جاسوسی اعزام دارند (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۲۱).

راوی، با درج متن کامل نامه به خاطره زمان می‌بخشد و آن را از اکنون روایت به دیروز وقوع حادثه می‌برد. در این بخش نقطهٔ آغازین ارسطویی[۵] آغاز می‌شود و درنهایت از توصیف لایه‌های روایت به تک روایت خود می‌رسد. راوی پس از درج این نامه، تلاش مسئولان و همراهان خود را برای تدارک سفر بیان می‌کند. تبلیغ برای جمع‌آوری نیروهای داوطلب از ساعت ۱۲ همان روز آغاز می‌شود. راوی فاصلهٔ بین این ساعت تا ساعت ۱/۳۰ عصر را که به خانه مراجعه می‌کند تا خداحافظی نماید، طرح نمی‌کند. شگرد فاصله‌گیری داستانی در خاطره نشان می‌دهد که او در این مدت به همراه سایر مسئولان سپاه، اطلاع‌رسانی(تبلیغ) کرده و از نیروهای داوطلب ثبت نام نموده است، اما با شگرد جابه‌جایی در روایت، از نوعی توانایی روایی بهره گرفته است که سخن او را به شکل آشکاری از گزارش و توصیف دور می‌سازد و به روایت نزدیک می‌سازد. قطعاً زمانی می‌توان کلام را روایت به حساب آورد که مقداری دوری یا غیاب زمانی یا مکانی در آن وجود داشته باشد(مارتین، ۱۳۸۶: ۵۳).

مؤمنی در ادامه از غیاب مکانی نیز بهره می‌گیرد. حضور راوی در خانه و محل اعزام نیرو، گذراندن یک شب در «باغ جهان‌بانی» حامل رویدادهایی است که به سبب جابه‌جایی مکانی به روایت نزدیک شده است.

۵. ۲. پرداخت خاطره

تولان ویژگی «پرداخت» در روایت را «درجه‌ای از جعل و تصنع» می‌داند که در آن «توالی، تأکید و سرعت طرح‌ریزی شده است» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۲). در بافت تولید روایت، زمان نقش بارزی دارد. ژنت معتقد است هر متنِ روایی دارای دو زمان است، یکی زمان دال روایت (یعنی مقدار زمان خوانش متن روایی) و دیگر زمان مدلول(یعنی مقدار زمان رخدادهای روایت یا داستان). درهم‌آمیزی این دو زمان منجر به پرداخت در روایت می‌شود.ژنت نظم و ترتیب ارائهٔ رویدادها در متن را با سه ویژگی نظم[۶]، سرعت‌روایی[۷] و بسامد رخداد[۸] مشخص می‌سازد.

بر اساس ویژگی‌های برشمرده، فرایندهای سازمان دهندهٔ درونی *خاطرات محسن* توسط راوی به اشکال زیر عمل می‌کند:

۵. ۲. ۱. نظم روایی

ارتباطی که بین توالی رویدادها در جهان واقع صورت می‌گیرد و ترتیب آن در روایت نظم روایی نام دارد. - همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد- معمولاً در خاطرات و داستان دو زمان تقویمی و زمان داستانی به چشم می‌خورد. در زمان تقویمی، وقایع همان‌گونه که اتفاق می‌افتد، روایت می‌شود. به نظر می‌رسد در خاطره‌نویسی یا زندگینامه نویسی این شیوه از نظم روایی رواج داشته باشد، اما بسیاری از نویسندگان تن به این نوع توالی گزارشی رویدادها نمی‌دهند. «اصلاً علت لذت وافر ما از ساختارهای روایی این است که این ساختارها زمان را تابع ارادهٔ انسان می‌کنند. ریتم، غلبهٔ انسان است بر گاه‌شماری صرف، راهی است تا کاری کند زمان به آهنگی انسانی به رقص درآید» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۷۴).

مؤمنی در مجموعه خاطرات خود نظم تقویمی را با آوردن تاریخ رویداد مطرح می‌کند، این شیوه مطابق با خاطره‌نویسی است، اما در پاره‌هایی از این اثر نویسنده توانسته با شکست نظمِ تقویمی، روایتِ خود را بین نظم تقویمی و نظم داستانی قرار دهد و از آن «بُعدی حجمی» بسازد. درنتیجه، زمان روایت و زمان متن را شبه زمانی و ساختگی می‌سازد. ژنت این نوع ناهماهنگی روایی بین نظم روایت و نظم متن را نابهنگامی با زمان پریشی[۹] می‌نامد.

زمان پریشی به دو شیوه و بازگشت زمانی[۱۰] و پیشواز زمانی[۱۱] تقسیم می‌شود:

الف- در بازگشت زمانی یا روایت گذشته‌نگر، روایت رخداد داستان پس از نقل رخدادهای سپری‌شدهٔ متن است. به عبارتی روایت به گذشته‌ای در داستان رجعت می‌کند، آیا می‌توان این شگرد داستانی را در خاطره به کار برد؟ در بیان خاطرات شخصیت‌ها این شگرد عموماً به سه دلیل بهره گرفته می‌شود:

ـ بیان خاطره به عنوان تأکیدی بر پیام گفتمانی متن: گاهی راوی از زبان یکی از شخصیت‌ها، باورهایی را بیان می‌کند که به عنوان یک پیام اخلاقی یا یک ارزش در متن مطرح شده‌اند؛ بیان خاطره پس از این باورهای گفتمانی به قصد تأکید این پیام صورت گرفته است.

ـ بیان خاطره به قصد نشان دادن ارتباط عاطفی شخصیت‌ها با یکدیگر: گاهی راوی به قصد نشان دادن ارتباطی که شخصیت‌های داستان با یکدیگر دارند، به خلق خاطره دست می‌زند و این عواطف متقابل را در حین توصیف خاطره‌وار، به مخاطب نشان می‌دهد. یکی از این موارد، پس‌نگاهی بیرونی است که راوی در همان ابتدای روایت خلق می‌کند.

ـ بیان خاطره صرفاً به قصد توصیف: این نوع پس‌نگاه تنها به قصد توصیف انجام می‌گیرد تا مخاطب را با وضعیت خاص آشنا کند. مؤمنی در آغاز کتاب خود، بر اساس این سه شیوهٔ روایی بهره می‌گیرد:

«خاطرات زیبا و جالبی است و روحم با همان سرعت این خاطرات زیبا را بر روی صفحات دفترم نقش می‌بندد» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۲۰). در ادامه با توضیح دیگری، خاطرات خود را با شیوهٔ روایت گذشته‌نگر بیان می‌کند. «بدان جا خواهم رسید که این لحظه‌های زیبا و غم‌انگیز را بر روی صفحات دفترچه‌ام بیاورم و درباره آنها صحبت کنم (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۲۰) با اتمام این خط، زمان افعال به‌کاررفتهٔ راوی تغییر می‌کند و مخاطبین با روایتی از گذشتهٔ رخ دادهٔ راوی مواجه می‌شود:

آخرین روز سال ۶۰ (۱۳۶۰ه.ش) بود که به واحد مخابرات سپاه ناحیهٔ شهریار پیامی بدین مضمون مخابره شد (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۲۱) .

یا: دم دمای غروب خورشید بود که به راه‌آهن رسیدیم و مستقیماً به زمین فوتبال راه‌آهن رفتیم. بعد از صف‌آرایی در زمین فوتبال به ستون یک به محوطهٔ خطوط راه‌آهن رفتیم و سوار قطار تهران - اهواز شدیم (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۲۳).

ب- پیشواز زمانی: در این شیوه، راوی رخدادهایی را بیان می‌کند که هنوز زمینه‌های بروز آن را نگفته است. پیشواز زمانی بیشتر به یک نوع پیش‌بینی شباهت دارد. پیشواز زمانی در روایت معمولاً با تخیل، خواب و رؤیا وارد متن روایی می‌شود:

«پیش خودم فکر کردم که شاید جنازهٔ ابراهیم را به سردخانه ببرند و بعد از اتمام کامل عملیات به خانواده تحویل دهند (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۶۲).

ج: سرعت روایی[۱۲]: متن درصورتی‌که با گزینش زمان و بیان کم‌وزیاد رویدادها همراه باشد، از سرعت روایی برخوردار می‌شود. در داستان، زمان چونان مومی در میان دستان نویسنده قرار می‌گیرد، در خاطره‌نویسی نیز نویسنده می‌تواند وجوه تأکیدی روایت را با سرعت روایی نشان دهد. به عبارتی خاطره، شرح حوادث ویژهٔ راوی است. نویسنده برای تمرکز در همان حادثه، روایت رویدادهای قبل از آن را آن‌چنان فشرده بازگو می‌کند تا به حادثهٔ اصلی برسد. مؤمنی با کاربرد این شیوه، رویدادهای قبل از آن را آن‌چنان فشرده بازگو می‌کند تا به حادثهٔ اصلی برسد. راوی از این شیوه برای بیان رویدادهای تأثیرگذار نیز استفاده کرده است. به عنوان مثال وی رویدادهای دوازده‌ساعته حضور خود در یک پادگان را در پنج‌خط بازگو می‌کند:

«ساعت ۸ صبح روز بعد به سمت پادگان سپاه کرج واقع در عظیمیه حرکت کردیم. در آنجا نیروها را گروهان‌بندی کرده و بعد حاج‌آقای شریف نماینده امام و امام‌جمعه کرج سخنرانی کوتاهی کردند، بعدازآن سوار بر اتوبوس‌های شرکت واحد شدیم و به سمت لانه جاسوسی تهران حرکت کردیم تا ساعت ۷ بعدازظهر در آنجا بودیم و بعد از ساعت ۷ به سمت راه‌آهن حرکت کردیم (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۲۲).

در بخشی دیگر از این خاطره، سرعت روایی توصیف یک شب از حضور در شهرکی به نام «انبیاء» را در هفده سطر بیان می‌کند: «در گروهان بهشتی در بالای تپه یکی از بچه‌ها را عقرب زد. ساعت دو شب بود و همه خوابیده

بودند که یک‌دفعه غلام زارعی داد زد: پام، پام، خوب به پایین نگاه کردیم و در پایین ساق پایش نیش عقرب بود، با بند پوتین بالای زخم را که عقرب نیش زده بود، بستیم و او را به بیمارستان بردیم...» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۳۷).

۵. ۳. تیپ‌سازی

اگر اجزای خاطره را بشکافیم می‌توان دریافت که بسیاری کنشگران خاطرات یا شخصیت‌های حاضر در آن «بارها و بارها- البته با دگرگونی‌های کم‌وزیاد - تکرار می‌شوند. در خاطره‌گویی، پردازش شخصیت کسانی که بیشترین تأثیر را در راوی دارند، از نوعی شگرد تیپ‌سازی نیز برخوردار می‌شوند. مانند: شخصیت ابراهیم هاشمی که روای *خاطرات محسن* خود را در او می‌دید:

«آره ابراهیم شهید شده بود، ابراهیم شهید شده بود، بهترین دوستم، بهترین یارم، اون همه‌چیز من بود، اون بود که روحیه می‌داد، اون بود که مرتضی من بود، منم مرتضی او. او آقا بود حسینی بود و آخرش هم مانند آقایش امام حسین(ع) شهید شد، از سوز آتش، از تشنگی و با لب تشنه شهید شد (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۶۱).

۵. ۴. خط سیر مشخص پاره‌روایت‌ها

خط روایت در خاطرات در یک مسیر همیشگی ارسطویی به نام آغاز، میانه و پایان ترسیم شده است؛ اما آنچه در خاطره‌نویسی اهمیت دارد، بستار و پایان‌بندی آن است. اگر بخواهیم بین روش روایت داستان و خاطره مقایسه نماییم، در داستان‌نویسی فرض بر این است که مخاطب می‌داند که گوینده به‌محض شروع داستانش از چگونگی پایان یافتن آن آگاه است. در خاطرات برنامه‌های جنبی یا برنامه‌های میانی جدید ورای کنترل راوی هستند، زیرا در روایات منطبق بر واقعیت، گوینده کنترل کامل روایت را در دست دارد، اگرچه مطالب تحت کنترل خود را در آغاز کاملاً پیش‌بینی نکند (تولان، ۱۳۸۶: ۱۴).

مؤمنی در خاطرات خود از عناصر روایی داستانی در روایت خود استفاده می‌کند. هر روایت او یک خط سیر کوتاه و موجز و البته در پاره‌ای موارد ایجاز مخل دارد، اما همهٔ این ریز روایت‌ها در روایت بزرگ‌تر دیده می‌شوند. در *خاطرات محسن* این ریز روایت‌ها خواننده را به یک کلان روایت ارجاع می‌دهد. در پاره‌ای موارد نیز نویسنده برای طرح موضوعی مهم، اصل روایت را متوقف می‌کند و به روایتی دیگر می‌پردازد که درواقع توضیح دلایل عمل راوی و همراهانش است، چنین شیوه‌ای بیشتر به پاورقی در داستان می‌ماند.

در صفحه ۳۸ کتاب *خاطرات محسن*، راوی به همراه دوستانش آماده شده‌اند تا به خط مقدم بروند. فرمانده آنان برای افراد سخنرانی می‌کند، همه سوار بر ماشین می‌شوند تا به منطقهٔ عملیاتی بروند اما گویا نویسنده در حین روایت به مطلبی می‌رسد که احساس می‌کند اگر گفته نشود، ادامهٔ روایت وی مبهم می‌ماند. بنابراین بلافاصله با آوردن کلمهٔ «نکته» توضیح خود را در متن روایت اصلی می‌آورد:

«همه سوار ماشین‌ها شدیم تا به منطقه عملیاتی رفته و آمادهٔ حمله شویم. نکته: قبل از این‌که با هم برویم پشت خاکریز رقابیه و یا محور عملیات، بهتر است کمی برگردیم عقب. وقتی که ابراهیم، حسین و عباس برگشتند شهریار، من آرپی‌جی حسین را تحویل گرفتم و شدم شکارچی تانک...» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۳۸) و برای آنکه به ادامهٔ روایت اصلی بپردازد می‌نویسد: «دنباله» و به ادامهٔ خاطره می‌پردازد.

خط سیر کلی خاطره نیز بر اساس نظر ارسطو[۱۳] از نقطهٔ آغاز با شروع حرکت راوی برای حضور در جبهه آغاز می‌شود. شور و اشتیاق وی و همراهان برای شرکت در عملیات و شتاب سریع نویسنده برای رسیدن به وقایع جبهه از مهم‌ترین ویژگی‌های روایی *خاطرات محسن* است. به‌طوری‌که روایت آخرین روز اسفندماه سال ۱۳۶۰ تا چهارمین روز فروردین که از شهر به جبهه اعزام می‌شوند، در دو صفحه طرح می‌گردد (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۲۲-۲۱). روایت، در میانهٔ *خاطرات محسن*، شامل درگیری‌های او و هم‌رزمانش در میدان نبرد و شهادت دوستانش است. در میانهٔ روایت همواره صحنه‌های نمایشی موجب تأثیرگذاری و ایجاد تعلیق در روایت می‌شود. جمله‌ها کوتاه است، تصاویر به‌سرعت با کلمات نقاشی می‌شود. این شگرد روایی باعث می‌شود تا عنصر تعلیق موجب هیجان مخاطب و تمرکز بر پایان‌بندی خاطره شود:

«گفتم: ابراهیم بخواب، می‌زَنن. گفت: «وِلِش کن بی‌خیال، آخرش چی...» از حرف ابراهیم جان گرفتم و به زانو

نشستم، آرپی‌جی را گرفتم به دوشم، داشتم دید می‌زدم که دو تا عراقی سرشان را از خاک‌ریز بالا آوردند و سمت چپ من را نشانه رفتند. در حدود ۲۰ تا ۳۰ متر، آن‌طور که معلوم بود، می‌خواستند یکی از بچه‌ها را با آرپی‌جی بزنند. من سریع آن دو را نشانه رفتم و ماشه را چکاندم. موشک رها شد و بعد از چند ثانیه با کمی فاصله از بالای سر آنها رد شد و پشت سرشان خورد زمین و عمل کرد. عراقی‌ها وحشت‌زده رفتند پایین و دیگر بالا نیامدند (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۴۵).

راوی در بخش پایانی خاطره نحوهٔ برگشت خود به خانه را روایت می‌کند. همه از آمدن او خوشحال بودند، زیرا گمان می‌کردند وی به همراه سایر همرزمانش در گروهان شهید بهشتی در عملیات شهید شده است. «می‌گفتند به ما خبر داده بودند که تو هم همراه ابراهیم شهید شدی، برای همین خبری که رسیده بود، روی تختم[در محل کارم سپاه] گُل هم گذاشته بودند» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۶۳).

۵. ۵. تلفیق گونه‌های مختلف کانونی‌سازی

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نوعی روایت گویندهٔ آن است. زاویه دید در خاطره‌نویسی اول‌شخص است، البته هر روایتی گوینده‌ای دارد که از منظر خود یا یکی از اشخاص درون روایت به بازگویی رویدادها می‌پردازد.

گویندهٔ روایت *خاطرات محسن*، نویسندهٔ آن است. روایت از منظر اول‌شخص شاهد به بیان ماجرا می‌پردازد. مؤمنی به این شیوه وفادار نمی‌ماند و از سایر شگردهای زاویه دید بهره می‌گیرد. مثلاً راوی در حین روایت خود از عنصر گفتگو نیز بهره می‌گیرد:

«مادر سید حسین شاهمیری آمد و از من پرسید: «حسین کجاست؟ می‌گویند شهید شده؟» من هم به خیال اینکه مادر حسین خبر دارد صاف و ساده گفتم: «بله حسین شهید شده!» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۶۳). و یا: «مادرم گفت: ابراهیم را دفن کرده‌اند، مادرش به من گفت: اگر محسن آمد، بگویید بیاید خانهٔ ما و از ابراهیم برایمان تعریف کند. مادرم گفت: اول یک سری به خانه ابراهیم اینا بزن و یکسر هم برو امامزاده اسماعیل سر خاک» مؤمنی، ۱۳۹۰: ۶۳).

راوی خود را محدود به روایت اول‌شخص نمی‌سازد، گاه از منظر دانای‌کل نیز به بیان روایت می‌پردازد. در روایت اول‌شخص نیز راوی با تلفیق گونه‌های مختلف کانونی‌سازی خاطره را به داستان نزدیک می‌کند. مهم‌ترین گونه‌های کانونی‌ساز شامل: کانون نویسنده- راوی، کانون شاهد، کانون ثابت من- قهرمان است.

۶. ۱. گونه‌های کانونی‌سازی با توجه به راوی اول‌شخص

۶. ۱. کانون نویسنده- راوی

در این شیوه «من» جانشین نویسنده شده است و کنش‌های صورت گرفته را بیان می‌کند. مخاطب به‌ظاهر با وقایعی روبه‌روست که نویسندهٔ آن حذف شده است و نقش آن را به صورت کانون باز یا محدود من جانشین نویسنده انجام می‌دهد:

«از بی‌سیم خبرهایی به گوش می‌رسید. در بعضی از محورها بچه‌ها به میادین مین برخورد کرده و به محور رسیده بودند ولی بدون سروصدا موضع گرفته و یا عقب نشسته بودند. تیپ ۱۷ قم نیز از طرف شمال به موضع و محور عملیاتی خود - شمال شرقی فکه- جاده فکه- رسیده بود، آنها نیز همچون گروه‌های دیگر در راه با موانع بالا برخورد کرده بودند. (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۴۲).

۶. ۲. کانون شاهد

در این شیوه، راوی مانند شاهد ماجرا دیده‌های خود را با وجه دستوری اول‌شخص بدون هیچ تفسیری روایت می‌کند. دیدگاه راوی در این شیوه متحرک است و داستان را معمولاً از زاویه دید بیرونی نگاه می‌کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۷).

«عقب‌نشینی از خاک‌ریز اول شروع شد. احمد رحمانی خواست بیاید عقب که او را زدند، دو گلوله از پشت به او خورده بود و از زیر قفسه سینه‌اش زده بود بیرون. اکبر درخشی او رو کشید عقب، جای گلوله‌ها را با چپی بستیم. یکی از بی‌سیم‌چی‌ها به نام دهقانفر یا کمال دهقان که می‌خواست سنگر تانک را دور بزند و بیاید به طرف ما با کالیبر ۷۵ زدند به پشت گردنش و گلوله از دهانش بیرون زد. دوباره یکی از بی‌سیم‌چی‌ها به نام ناصر خاکی آمد که جایش را عوض کند که گلوله تانک خورد زیر پاش و در جا شهید شد و چیزی از او باقی نماند» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۵۲).

۶. ۳. کانون ثابت من- قهرمان

در این شیوه راوی، زندگی و افکار خود را روایت می‌کند. راوی یکی از اشخاص روایت است و کانون دید او ثابت است. راوی من قهرمان می‌تواند روایتش را به صورت خلاصه بازگو کند و یا هر جا که خواست مکث نماید و همه‌چیز را به صورت مشروح تعریف کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۹).

در صفحات آغازین *خاطرات محسن*، نوعی من کانون ثابت من- قهرمان دیده می‌شود که کانون دید ثابت دارد و روایتش را به صورت خلاصه بازگو می‌کند: «بیان خاطرات.... در کنار این حالات متعالی یادآور غمگین‌ترین لحظات نیز هست، یادآور از دست دادن عزیزترین دوستان و برادرانم. یادآور به شهادت رسیدن سعید رباطی، مرتضی رسولی، رضا تقوی، حسین طوقانی، احمد حقانی و... آخرین لحظات جدا شدن از برادر عزیزم ابراهیم هاشمی و به شهادت رسیدن اوست و یادآور لحظه‌های دیگر...» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۲۰). مؤمنی در روایت *خاطرات محسن* از این سه گونه کانون بهره می‌گیرد.

۷. خاطرهٔ معطوف به زمان و مکان

یکی دیگر از مجموعه ویژگی‌های نوعی خاطره‌نویسی آن است که « متضمن یادآوری رویدادهایی‌اند که نه‌تنها از نظر مکانی، بلکه مهم‌تر از آن، از نظر زمانی از گوینده و مخاطبش دورند (تولان، ۱۳۷۶: ۱۵). در تمامی روایت‌ها امر واقع رویدادی در جهان عینی است. راوی از زمان گذشته شده سخن می‌گوید و گذشته را در زبان به اکنون بدل می‌سازد؛ البته «بسیاری از علوم، معطوف است به آینده ولی روایت معطوف به گذشته است» (مارتین، ۱۳۸۶: ۵۰). ذهن آدمی برای معرفت به وقایع، آنها را در قالب آغاز، میانه و پایان می‌پذیرد، ما زمانی روایتی را کامل می‌دانیم که اتفاقات آغازین رویداد منجر به رویدادهای بعدی شود و پایان مجموعه‌های زمانی یعنی سرانجام رویدادهاست که رویداد آغازین را مشخص می‌سازد. بنابراین نقطهٔ آغاز روایت را با توجه به پایان آن تشخیص می‌دهیم (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۲۰). در *خاطرات محسن*، نویسنده تلاش کرده تا از نظر زبانی فن خاطره‌گویی و ساخت زبان ادبی را به کناری نهد و حقیقت را بی‌هیچ آرایهٔ ادبی به مخاطب ارائه دهد. روش روایت مؤمنی بیشتر از آنکه داستانی باشد، تاریخ‌نگارانه است. درنتیجه او دو راه بیشتر ندارد یا می‌تواند مجموعه‌های زمانی کاملاً اشباع‌شده‌ای را آغاز کند، به صورتی که هر موقعیت چنان از رویدادهای گوناگون انباشته باشد که همه را نتوان به کار برد یا هیچ‌یک را نتوان تغییر داد. راه دوم این است که اگر دوره‌ای را ترسیم می‌کند، سندهای بسیار اندکی از آن باقیمانده است، همان مدارک اندک شمار را مبنای کار قرار دهد و از افزودن رویدادهای حدسی بپرهیزد. به‌رغم این تفاوت‌ها در هر دو نوع روایت، راوی با یک مسئله روبرو است، اینکه نشان دهد چگونه موقعیتی که در آغاز یک مجموعه زمانی رخ می‌دهد، در پایان به موقعیتی دیگر می‌انجامد» (ر.ک.همان: ۴۸).

در *خاطرات محسن*، راوی از رویدادهایی سخن می‌گوید که برای او اتفاق افتاده است، او برای دقت در زمان رویدادها آنها را در کمترین گذشت زمانی ممکن به روی کاغذ می‌آورد. همیشه همراه راوی دفترچه‌ای است برای نگارش خاطرات. هر جا که این دفترچه نباشد، او خاطرات خود را روی حاشیهٔ روزنامه می‌نویسد (ر. ک.مؤمنی، ۱۳۹۰: ۶۲). این یادداشت‌های روزانه از نظر زمان با زمان نگارش تفاوت داشته است، حتی از نظر مکان نیز متفاوت است، اما راوی قصد داستان‌نویسی ندارد؛ بلکه با وارونگی روابط علت و معلول به دنبال شناخت معلول است. مؤمنی تلاش می‌کند تا با شناخت معلول به گذشته برود و علت را بیابد. معلول مندرج در *خاطرات محسن*، شهادت بهترین دوستان راوی است. او با نگارش خاطرات درگیری‌ها در صحنهٔ نبرد، مخاطب را با خود به گذشتهٔ کنش‌های صورت گرفته می‌برد تا به علت کنش‌های دوستان شهیدش که «حقانیت اسلام و ایثارگری مردم» است، دست یابد. راوی در بخش پایانی خاطرات خود می‌نویسد: «من در جبهه به حقایقی پی بردم. پی به حقانیت اسلام بردم. پی بردم که فقط امام امت است که می‌تواند با درسی که از اسلام آموخته این‌چنین امتی واحد تشکیل دهد که از جان و مال خود این‌چنین گذشته و این چنین ایثارگرانه به پیش بروند» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۶۴).

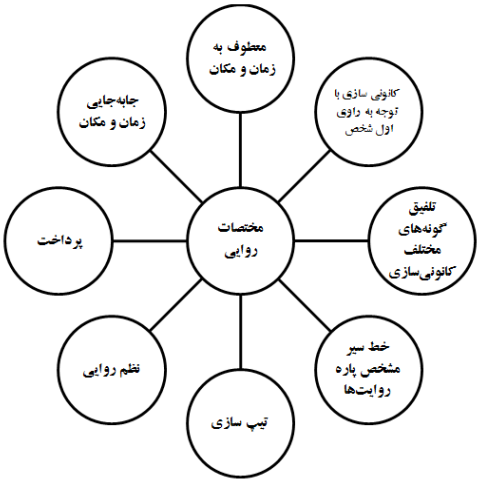
روایت مؤمنی از جنگ در عملیات فتح‌المبین از نظر زمان تاریخی و مکان فیزیکی با وی دور است. از این منظر

روایت وی متضمن رویدادهایی واقع شده است. اما ازآنجاکه خاطرات وی شواهد دست اولی از دو گسترهٔ علّیت، شامل امر درونی و امر بیرونی را با خود دارد، زمان و مکان را نیز تغییر می‌دهد. به گفته «ریکور» نویسنده در وضعیت آغازین داستان، خواه واقعی و خواه ساختگی در موقعیتی قرار دارد که می‌خواهد تغییر کند یا صرفاً آن را ادراک نماید (ر. ک. مارتین، ۱۳۸۶: ۵۱). مؤمنی در زمان تقویمی خاطرات خویش از شیوهٔ مواجههٔ افرادی که با خبر اعزام نیرو به جبهه خوشحال می‌شوند و سر از پا نمی‌شناسند، توصیفی از سیرت اجتماعی افراد را ارائه می‌کند که خواننده می‌تواند حدس بزند آن افراد در مواجهه با مخاطرات، چه واکنش‌هایی از خود نشان می‌دهند: «ما در آماده‌باش صد در صد به سر می‌بردیم که ناگهان خبر خوشحال‌کننده‌ای به واحد مخابرات شد...» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۲۱) مؤمنی، خبر رسیده از اعزام نیروی کرج برای ثبت‌نام داوطلبان اعزام به جبهه را موجب جنب‌وجوش همه می‌داند: «خبر خوشحال‌کننده‌ای بود، بچه‌ها هر یک به سویی می‌دویدند و وسایل و مدارک سفر را آماده می‌کردند» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۶۴). بر اساس آنچه ریکور دربارهٔ دوره‌های سه‌گانهٔ ساختن داستان واقعی و غیر واقعی می‌گوید، پس از زمان پیش پیکربندی که وضعیت آغازین ارسطویی نامیده می‌شود، دورهٔ دوم یعنی زمان پیکربندی شکل می‌گیرد. در این دوره، راوی در حین وقوع رویدادها در پی کنش یا ادراک آنها برمی‌آید. در *خاطرات محسن*، راوی برای درک کنش‌های صورت گرفته از جانب دوست هم‌رزم خود ادراک حاصل از آن کنش را با پرسش و بعد با ظنّ صلاح طرح می‌کند. به عنوان مثال آنها وقتی از محور عملیاتی خود قصد عقب‌نشینی دارند با مناطق رَملی مواجه می‌شوند. گرما به‌شدت حاکم است و آب آشامیدنی آنها نیز تمام شده است. تنها کسی که یک قمقمه آب به همراه دارد، راوی خاطره است. ابراهیم، دوست بسیار نزدیک راوی می‌داند که او یک قمقمه آب دارد. راوی موضوع را به دوستان دیگر خود می‌گوید، راوی مقداری آب به هر سه نفر آنها می‌دهد. ابراهیم، کنش خاصی نشان می‌دهد که برای راوی مبهم است. «ابراهیم ایستاده بود تا من راه بیفتم، حرکت کردم. در موقع راه افتادن به ابراهیم نگاه می‌کردم. او هم به من نگاه می‌کرد، گویی چشم به من دوخته بود تا من به او نگاه کنم و او منظورش را برساند. به ابراهیم نگاه کردم. چشمم به چشمانش افتاد و در همین حال که به یکدیگر نگاه می‌کردیم سرش را تکان داد، من نفهمیدم منظورش چی بود. آیا تشکر کرد؟» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۵۶). راوی کنش را در همان زمان دیده است و می‌توانست علت کنش را همان زمان از ابراهیم بپرسد، اما در هنگام نگارش خاطره کنش ابراهیم برای او به مثابهٔ رازی می‌شود که راوی از آن به رفتاری «مبهم» یاد می‌کند و پس‌ازآن با جملاتی به خود آرامش می‌دهد «آیا تشکر کرد؟ ما که این حرف‌ها را با هم نداشتیم و یا ... خدا می‌داند. ان‌شاءالله که خیر بوده و صد درصد هم بوده چون ما با هم برنامه‌ها داشتیم و بنا بود همه‌جا با هم باشیم» (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۵۶).

دورهٔ سوم بازپیکربندی است. در این دوره است که راوی به رویدادهای گذشته می‌نگرد، خطوط منتهی به نتیجه را پی می‌گیرد و مثلاً از خود می‌پرسد: «چرا نقشه‌ها به موقعیت نرسیده، نیروهای خارجی چگونه در روند امور دخالت کردند یا رویدادهای موفقیت‌آمیز چگونه به نتایجی پیش‌بینی‌ناپذیر منجر شد (مارتین، ۱۳۸۶: ۵۲). *خاطرات محسن* با گذر از فرایند سه‌گانه آغاز میانه و پایان آنچه را برای خلق روایت لازم است به کار برده، ازاین‌رو صداقت در نوشتار این خاطره به مخاطب اجازه می‌دهد تا هم‌سوی با راوی یا در تأکید به اهمیت یا دلالت رویدادها زمان خوانش خاطره را در هم بریزد و به زمان واقعی رویدادها گام نهد و همراه راوی واکنش نشان دهد و در سیر زمان تغییر یابد تا آنکه همانند وی به تحولی درونی برسد. همان‌گونه که مؤمنی تأکید دارد، هدف وی بیان اتفاقات نیست بلکه علت‌یابی مناسباتی است که موجب پرورش ملّتی ایثارگر و جوانانی شجاع شده است. روایت *خاطرات محسن* خط سیر تغییر منش خود و رسیدن به آگاهی بعدی است که الگوی کلی زندگی را به دست می‌دهد. در *خاطرات محسن*، مخاطب با روایتی مواجه است که ادراک راوی و مخاطب را از جهان پیرامون نشان می‌دهد. این همان نقشی از روایت است که به قول «آبوت»، مجازاً در نحوه نگرش ما به جهان نیز کارایی می‌یابد (ر.ک. آبوت، ۱۳۸۷: ۴۰).

۸. نتیجه‌گیری

خاطرات محسن، متنی روایی است که با تحلیل ویژگی‌ها و مختصات خاطره در آن می‌توان سازوکار خاطره‌نویسی محسن مؤمنی را دریافت کرد. ارتباط غیر اتفاقی، هدفمند و معنی‌دار رویدادهای شرح داده شده از سوی راوی نشان می‌دهد که مؤمنی در خاطرات خود صرفاً رویدادهای از پیش تعیین شده را روایت نمی‌کند، بلکه روایت وی حاصل فهم رویدادهای واقع شده است. یعنی روایت بودن خاطره حاصل امر ادراک‌شده‌ای است که درنهایت به ادراک مخاطب ربط می‌یابد. ازاین‌رو، *خاطرات محسن* زمان تقویمی اتفاقات روی داده شده را در خدمت سیرت اجتماعی شخصیت‌های روایت قرار می‌دهد تا الگوی زندگی اجتماعی و جهان‌شمول را تصویر نماید.



نمودار ۱. مختصات روایی – محقق ساخته

پی‌نوشت‌ها

۱. بارت در مقاله «درآمدی به تحلیل ساختاری روایت‌ها» (۱۹۶۶) بر این فراگیری تأکید می‌کند و آن‌چنان از فراوانی روایت سخن می‌گوید که در عین کثرت قابل رؤیت نیست از نظر وی روایت‌های جهان متنوع و بی‌شمارند، روایت نخستین و مشهورترین گوناگونی چشمگیر در ژانر است. روایت‌ها خودشان در میان اجزای مختلف توزیع می‌شوند... روایت در اسطوره، افسانه، داستان جن و پری، قصه، رمان کوتاه، حماسه، تاریخ، تراژدی، نمایشنامه، کمدی، لال‌بازی، نقاشی. شیشه‌های رنگی، سینما، بازیگران کمدی، عنوان خبرها و مکالمه حضور دارد (Bathes, 1977: 79).

۲. کتاب *خاطرات محسن* شامل ۸۸ صفحه به همراه وصیت‌نامه و نامه‌ای خطاب به خانواده وی است. این کتاب توسط بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس ادارهٔ جنوب غرب استان تهران (شهریار) و انتشارات نبوی منتشر شده است.

3. design feature
4. mood

۵. در وحدت حاکم بر پی‌رنگ ارسطویی در آغاز همهٔ روایت‌ها، موقعیتی آرام وجود دارد. روایت در این بخش، توصیف وضعیت آرام زندگی قهرمان داستان است. مثلاً قهرمان متولد می‌شود (فرایند پایدار آغازین) نقطه اساسی و پرتنش و البته مهم‌ترین بخش روایت میانه یا تنه روایت است که به تشریح موقعیت آشفته و مبارزه قهرمان می‌پردازد. به عبارتی شرور به جنگ قهرمان می‌آید(فرایند گذرای میانه) و در پایان، موقعیت دیگری شکل می‌گیرد مثلاً شرور به دست قهرمان کشته می‌شود (فرایند پایدار دیگرگونه).

6. order
7. Duration
8. Frequency
9. anachrony
10. Analepsis
11. Prolepsis

۱۲. ژنت سرعت روایی را در چهار نوع درنگ، صحنه، چکیده و حذف تقسیم کرده است. (ر. ک. تولان ۱۳۸۶: ۸۰).

۱۳. ارسطو در بوطیقا، تعریفی ساده اما جامع، از پی‌رنگ ارائه می‌کند. از نظر وی پی‌رنگ (mythos) روح اثر ادبی، تقلیدی است که دارای سه وجه الزامیِ و متوالی آغاز، میانه و پایان است و بر اساس آن همه‌چیز روایت می‌شود. (ر.ک: مارتین، ۱۳۸۶: ۵۷).

فهرست منابع

آبوت، پورتر (۱۳۸۷)، بنیان‌های روایت، ترجمه ابوالفضل حرّی، مجله *هنر*، زمستان، شماره ۷۸ صفحات ۳۴ تا ۶۲
آزبورن، برایان، د، سایر، ریچارد (۱۳۸۷)، *چگونه زندگینامه بنویسیم*، ترجمه محسن سلیمانی، تهران، سوره مهر .
آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰)، *روایت در فرهنگ عامیانه*، رسانه وزندگی روزمره، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران، سروش.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۷)، *عناصر داستان*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز.
---------- (۱۳۸۳)، *ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر آگه.
ایگلتون، تری (۱۳۸۶)، *پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.
برتنس، یوهانس (۱۳۸۷)، *مبانی نظریهٔ ادبی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، نشر ماهی.
اخوّت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان، نشرفردا.
برکت، بهزاد (۱۳۸۵)ادبیات و نظریهٔ نظام چندگانه: نقش اجتماعی نوشتار، فصلنامهٔ *نامهٔ علوم اجتماعی*، بهارصفحات۸۲-۹۷
تسلیمی، علی (۱۳۸۸)، *نقد ادبی*، تهران، آمه.
تودوروف، تزوتان، ۱۳۸۲، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، تهران، آگه.
تولان، مایکل (۱۳۸۶)، *روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی*، ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.
طالبیان، یحیی؛ حسینی سروری، نجمه (۱۳۸۷)، مدایح سبک خراسانی و گرایش به قطب مجازی زبان با استناد به شعر منوچهری، فصلنامه *پژوهش‌های ادبی*، سال چهارم، شماره ۲۱، پاییز، ۷۳-۹۴.
مارتین، والاس (۱۳۸۶)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهبا، تهران، هرمس.
مدبری، محمود؛ حسینی سروری، نجمه (۱۳۸۸)، بازشناسی روایت‌های اسطوره‌ای در آینه داستان‌های ایرانی (نوع شناسی چهار داستان عامیانه فارسی)، فصلنامه *ادب فارسی* (دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران)، شماره ۱ (۲)، صفحات۱۹-۴۱
مؤمنی، محسن (۱۳۹۰)، *خاطرات محسن*، تهران، بنیاد حفظ و نشر ارزش‌های دفاع مقدس.
وبستر، راجر (۱۳۸۹)، *روایت و زبان*، ترجمه محبوبه خراسانی، به نشانی: www.mehr.iricap.com
Barthes, Roland (1977) Introduction to The Structural Analysis of Narratives in Image – Music – Text (Ion don, Fontana)

واکاویِ کاربردها، کارکردها و شاخصه‌های نماد در شعر پایداری معاصر

نعیمه آقانوری[۱]، فاطمه آقانوری[۲]

دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۲، پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۱۳

چکیده

شعر پایداری معاصر که اشعار ظلم‌ستیزانه و بیدارگر حوالی دوران انقلاب (از زمان پهلوی دوم) تاکنون را شامل می‌شود، در دوره‌های متوالی از شیوه‌های گوناگون و متنوع برای رسیدن به اهداف خود در مسیر پایداری و مقاومت بهره گرفته است. از اصلی‌ترین شیوه‌های شعر پایداری در جهت ظلم‌ستیزی و بیدارگری، نمادگرایی است. نماد با توجه به شاخصه‌ها و کارکردهای متنوع خود توانایی این را دارد که در بالابردن سطح صوری و محتوایی شعر مؤثر باشد و از این حیث به راه‌های مختلف در شعر پایداری معاصر کاربرد داشته باشد. این پژوهش روش توصیفی ـ تحلیلی، با بررسی و تحلیل و دسته‌بندی اشعار پایداری پس از انقلاب و سپس بررسی نمادهای بکار رفته در این اشعار، در جهت شناسایی اهداف شاعران از نمادگرایی، تلاش کرده است به این سؤال پاسخ دهد که اصلی‌ترین کاربردها و در مرحله بعد، مهم‌ترین کارکردها و شاخصه‌های نماد در اشعار پایداری معاصر کدام‌اند؟ از مهم‌ترین نتایج این تحلیل و بررسی، استفاده شاعران از نماد به دو صورت اتباعی و خلاقانه است.

کلیدواژه‌ها: شاخصه، شعر مقاومت، کاربرد، کارکرد، نماد

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: n.aghanouri@alzahra.ac.ir
0009-0002-9873-6712
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.
Email: f.aghanouri@ltr.ui.ac.ir

۱. مقدمه

در میان پژوهش‌های گوناگون در حوزه ادبیات پایداری، تعاریفی گوناگون از این حوزه ادبی ارائه شده است. در پژوهش حاضر، منظور از ادبیات پایداری ادبیاتی است ذیل ادبیات متعهد سیاسی که به بیدارگری و عدالت‌خواهی، یا تشریح و توصیف قیام و مقاومت در برابر زر و زور و تزویر می‌پردازد؛ مقاومتی که لازمه آن گذشت است، گذشت از بسیاری از چیزهایی که انسان در زندگی به دنبال به دست آوردن آنهاست؛ مانند آسایش و آرامش و رفاه و دارایی و مهم‌تر از همه آنها، گذشتن از جان؛ بنابراین حوزه ادبیات پایداری بسیار وسیع‌تر از حوزه ادبیات جنگ است و جنگ یکی از زیرشاخه‌های پایداری است؛ آن‌هم جنگی که جنبه تدافعی دارد و به دلیل مقاومت در برابر تجاوز و سلطه‌خواهی شکل گرفته است. به تعبیر دیگر، ادبیات پایداری، ادبیاتی اجتماعی سیاسی است که سعی در حفظ ارزش‌ها، دستاوردها یا عقاید، دفاع از آنها و پیشُبرد اهداف به وسیله مؤلفه‌هایی خاص دارد. تعدادی از این مؤلفه‌ها عبارت‌اند از نمایش هویت قیام و پایداری و با تکیه بر ارزش‌ها، توصیف جنایات دشمن، تحقیر و تقبیح دشمن، بزرگداشت مبارزان یا مظلومان مسیر اهل‌بیت، دعوت مستقیم یا غیرمستقیم مخاطب به ایستادگی و صبر، نکوهش تقاعد، امیدبخشی.

در مورد به ثمر رسیدن تلاش‌ها، «نماد» با توجه به دارا بودن جنبه‌ها و کارکردهای مختلف و متنوع در این حوزه از ادبیات جایگاه ویژه‌ای دارد، به‌نحوی‌که هم در دوران اختناق و هم در دوران پیروزی جریان انقلابی، شاهد نمادگرایی پدیدآورندگان آثار پایداری هستیم.

۲. سؤال اصلی و روش‌شناسی تحقیق

این مقاله با روش توصیفی ـ تحلیلی، از طریق بررسی نمادهای به کار گرفته شده در اشعار پایداری معاصر و بررسی دلایل و نحوه‌های کاربرد آنها، در راستای شناسایی قسمتی از ظرفیت‌ها و کارکردهای نماد در این نوع ادبیات، درصدد است به این سؤال پاسخ دهد که:

نماد در شعر پایداری معاصر چه کاربردها، کارکردها و چه شاخصه‌هایی دارد؟ و به‌عبارت‌دیگر چه شاخصه‌ها و کارکردهایی سبب روی‌آوری شاعران پایداری به نماد در کاربردهای مختلف شده است؟

۳. پیشینه پژوهش

از میان پژوهش‌های حوزه ادبیات پایداری، پایان‌نامه «بررسی و تحلیل واقع‌گرایی و نمادگرایی در ادبیات منظوم دفاع مقدس» (جمشیدیان. ۱۳۷۸) و «بررسی نمادها در شعر کودک و نوجوان دفاع مقدس در دو دهه (۷۰-۶۰)» (نصرتی.۱۳۸۰)، و مقاله «نمادگرایی در حوزه شعر سپید مقاومت» (بخشوده. ۱۳۸۴) و «نمادپردازی نور و ظلمت در شعر پایداری معاصر» (آقانوری و مدنی. ۱۳۹۳) به پژوهش پیشِ رو نزدیک‌تر هستند که هدف اصلی آنها معرفی نمادها و انواع آن بوده است، اما در پژوهش پیشِ رو، سعی بر شناسایی کارکردها و مشخصه‌های نماد در شعر پایداری معاصر است و از این حیث از سایر پژوهش‌ها متمایز است.

۴. کاربردها، کارکردها و شاخصه‌های نماد در شعر پایداری معاصر

در این قسمت از پژوهش، در چهار قسمت متوالی به شناسایی نماد، کاربردها، کارکردها و شاخصه‌های آن در شعر پایداری خواهیم پرداخت.

«کاربردها»، اصلی‌ترین شیوه‌های به‌کارگیری نماد در شعر پایداری هستند. «کارکردها» به قابلیت‌ها و ظرفیت‌های اصلی نماد اطلاق شده است که از مهم‌ترین دلایل توجه شاعران پایداری به نماد هستند. همچنین «شاخصه‌ها»، ویژگی‌هایی از نماد هستند که با توجه به کارکردهای معرفی و بررسی‌شده قابل توجه هستند و می‌توان آنها را شاخصه‌های کارکردی معرفی کرد. به نظر می‌رسد شناخت دلایل نمادگرایی در شعر پایداری معاصر، در گرو شناسایی سه حوزه کاربرد، کارکرد و شاخصه نماد است و از این حیث علی‌رغم ارتباط نسبی مباحث هریک از بخش‌های سه‌گانه مذکور با بخش دیگر، در هر قسمت سعی در ارائه جامع و درعین‌حال موجز مهم‌ترین مباحث (از دید این پژوهش) گردیده است:

۴. ۱. نماد و نمادپردازی

نماد از ریشه «نمودین» در معنای نشان دادن و ظاهر کردن، و معادل تقریبی رمز است که نماینده چیزی غیر از خود قرار می‌گیرد. گاه استعاره‌ای در بافت متن آن‌چنان تکرار می‌شود که تغییر ماهیت داده، نماد می‌شود و این تغییر ماهیت از آن

حیث است که استعاره بر پایه تخیّل است اما نماد علاوه بر دارا بودن تخیّل می‌تواند در عالم امکان نیز به‌واقع وجود داشته و اتفاق بیفتد؛ به‌عبارت‌دیگر نماد هم مخیّل و هم واقعی است. (ر.ک قبادی، ۱۳۸۸: ۳۷-۶۳). همچنین «همهٔ آثار نمادین را نمی‌توان با یک شیوه کلیشه‌ای دریافت؛ زیرا نماد با توجه به موقعیت هنرمند شکلی تازه به خود می‌پذیرد» (قبادی، ۱۳۸۸: ۵۰).

نمادپردازی و نمادگرایی روشی است تا آثار بتوانند افکار و اندیشه‌های خود را به شیوه موجزتر و درعین‌حال عمیق‌تر بیان کنند. «در نمادگرایی معمولاً به‌جای پرداختن به ظواهر و تجلیات بیرونی پدیده‌ها، به مطرح کردن مفاهیم پر ژرفا، نکات لطیف و درعین‌حال بنیادی، بازتاب لایه‌های نهان روان آدمی و گزارش احساسات و عواطف فراگیر جمعی انسان می‌پردازد» (خادمی‌کولایی، ۱۳۸۶: ۲۳۱). نمادها ازجمله مواردی هستند که از قابلیت معناپذیری بالایی برخوردارند و انعطاف لازم را برای پذیرش مفاهیم و تفاسیر متنوع دارند و شاید به همین دلیل قابلیت تفسیر بالایی دارند. (ر.ک فتحی. ۱۳۹۳)

۴. ۲. شعر پایداری معاصر و نمادگرایی

در مورد پیشینه ادبیات پایداری نظریات مختلفی از سوی محققان ارائه شده است که اختلاف‌نظر در باب این موضوع همچنان ادامه دارد؛ به‌طورمثال، برخی از پژوهشگران، عاشورا را آغاز ادب پایداری معرفی کرده‌اند؛ چنانکه در پژوهشی چنین آمده است که «نگارنده در مدّت بیش از پانزده سال پژوهش و تحقیق در زمینه بررسی اشعاری که در مدح و رثای سیّدالشهداء سروده شده به این باور رسیده که تمامی شعرا که در مدح و رثای سیّدالشهداء سروده‌هایی دارند به این نکته اذعان دارند که عاشورا منشأ ادب پایداری بوده...» (حجازی، ۱۳۸۴: ۹۹) و برخی هم، سرایش شاهنامه و دیگر آثار برتر حماسی ایران را شروع شعر پایداری می‌دانند؛ در یکی از پژوهش‌ها آمده است که «تردیدی باقی نمی‌ماند که در بیش از هزار سال تاریخ ادبیات فارسی شاهنامه فردوسی نخستین اثر جدّی در زمینه ادب پایداری به شمار می‌آید» (هاشمیان و چهرقانی بزچلویی، ۱۳۸۹: ۶۴۳). اما آنچه در این پژوهش‌ها به عنوان «شعر پایداری معاصر» در نظر گرفته شده است، اشعار پایداری دوران منتهی به انقلاب اسلامی تا زمان کنونی است که شامل حداقل چهار دوره مهم تاریخی می‌باشد و این چهار دوره مهم در ادبیات پایداری معاصر عبارت‌اند از ۱. دوره تاریخی پیش از انقلاب (حدود دوران پهلوی دوم، سال‌های منتهی به انقلاب اسلامی)؛ ۲. دوران انقلاب و پیروزی آن (تا پیش از دفاع مقدّس)؛ ۳. سال‌های حوالی دوران دفاع مقدّس؛ ۴. سال‌های پس از دفاع مقدّس.

در هریک از این دوره‌ها، اقتضائات بیانی متفاوتی در عینی‌سازی اهداف پایداری وجود داشته، به‌نحوی‌که پدید آورنده اثر پایداری در این مسیر به استفاده از فنون و شیوه‌های مختلف ادبی سوق یافته که یکی از این شیوه‌ها، نمادگرایی است. نماد دارای ابعاد و شاخصه‌های گوناگونی است و می‌تواند در جایگاهی کتمان‌گر و در جایگاه دیگر روشنگر باشد و مفاهیم عمیق‌تری را به مخاطب برساند؛ از این حیث با توجه به این کارکردهای متنوع، در ادبیات پایداری ایران، چه قبل از انقلاب و چه پس‌ازآن شاهد رواج و گسترش نسبی نمادگرایی در بین شاعران پایداری هستیم.

۴. ۲. ۱. انواع کاربرد نمادها در ادبیات پایداری

ازآنجاکه حوزه تحقیقی ما در این پژوهش، ادبیات پایداری است، نمادهای زیر به‌طورخاص، مهم‌ترین انواع در ادب پایداری معرفی شده‌اند:

۴. ۲. ۱. ۱. اتباعی

گروهی از نمادهای به‌کارگرفته‌شده در اشعار پایداری، نمادهایی هستند که پدیدآورنده اثر به تتبع از شاعران پیشین استفاده کرده است. این گروه از نمادها، نمادهایی هستند که برای مخاطبِ حتی عام شناخته‌شده و معمول هستند و این شناخته‌شدگی گاه به حدّی است که مخاطب وجود نماد در شعر را به صورت خاص احساس نمی‌کند:

شب رفته و صبح پرسرور آمده است
از برج سپیده فوج نور آمده است

شب، صبح، لاله و نمادهایی از این دست در ادبیات کهن ما نیز گاه با مفهومی نزدیک به پایداری وجود داشته‌اند؛ به طوری که برای مثال طبق تحقیق یکی از پژوهشگران «شب در شاهنامهٔ فردوسی، مفهوم نمادین ویژه، از جمله نماد تورانیان و قوای اهریمنی دارد. این نماد در شاهنامه ۷۲۸ بار تکرار شده است» (قبادی، ۱۳۸۸:

۴۲۰) و به عبارتی، سابقه این نمادها به قرن‌ها پیش برمی‌گردد و در آثار مختلف کهن و معاصر شناخته شده‌اند.

۴. ۲. ۱. ۲. خلاقانه و تکنیکی

در گروهی از اشعار، شاعر پایداری، تلاش دارد از واژه و ترکیباتی که پیش‌ازاین، نماد شناخته نمی‌شده‌اند نمادسازی کند. چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، از دید محققان، استفاده مکرّر از یک ترکیب یا واژه در معنایی واحد در یک متن می‌تواند سبب ایجاد نماد شود:

...بیا به آفتابی نهج‌البلاغه برگردیم/

چرا نهج‌البلاغه را جدی نمی‌گیریم؟!/ مولا ویلا نداشت/

دیشب مادرم با چای و کشمش سر کرد / او قلبش برای انقلاب می‌تپد/

اما وسعش نمی‌رسد یک نوار قلب بگیرد

او نمی‌داند کادیلاک چه جانوری‌ست/ و داخل هواپیما چه شکلی‌ست

اما خوب می‌داند/ که شمشیر امام حسین(ع) از طلا نبوده است... (قزوه، ۱۳۶۹: ۵۴)

از بافت کلام می‌توان دریافت در این شعر، نهج‌البلاغه نمادی از الگوها و آموزه‌های دینی است. ویلا، کادیلاک، هواپیما و طلا نمادهایی از زندگی بی‌دغدغه و بی آرمان امروزی و تجمّل‌گرایی هستند که در برابر شبه‌نمادی چون چای و کشمش (نماد ساده‌زیستی) قرار می‌گیرند. این نمادها ـ یا شبه‌نمادها) در ادبیات چندان سابقه ندارد و به نظر می‌رسد بیش از هر چیز، تفکر خاص شاعر در مورد زندگی امروزی و آرمان‌هایش سبب ایجاد نمادهای جدید در شعر شده است.

۴. ۲. ۱. ۳. تغییر و تحوّلِ معنایی یافته

گروهی از نمادها در شعر پایداری معاصر، نمادهایی هستند که پیش‌ازاین در ادبیات وجود داشته‌اند، اما شاعر پایداری از آنها معنایی گسترده‌تر یا جدید اراده کرده است. چنین نمادهایی مرز میان نمادهای اتباعی و نمادهای خلاقانه هستند و از این حیث نوآورانه و قابل توجه می‌باشند که مفهوم دفاع و مقاومت به مفاهیم ادبی گذشته اضافه شده، به نمادهای کهن، رنگ و بویی متفاوت بخشیده‌اند:

چندی ست می‌خواهم از دلم بگریزم/ از بس که سنگوار نشسته است/

باید زبان اعتراف گشود/ پرنده نخواهد مرد...

در این شعر، پرنده ورای تمام مفاهیم و معانی خود که به‌طورکلی معنای رهایی و صلح دارد و در ادبیات جهان نماد فرشتگان می‌باشد (ر.ک فرهنگ شوالیه. به نقل از صرفی، ۱۳۸۶: ۵۵)، نمادی از شهید و حتی آرمان‌های پایداری هم هست. همچنین در دو قسمت شعری زیر از عرفان‌پور:

شب موسم پرواز شما تا عشق ست

پیوند عمیق روحتان تا عشق ست... (عرفان‌پور، ۱۳۸۵: ۵۳)

و

شب بود و حضور نور در قالیچه

لحظه لحظه بلندتر... قالیچه

نگاه صدای جیغ خمپاره و تو

دستان تو نقش بست بر قالیچه (عرفان‌پور، ۱۳۸۵: ۳۹)

به نظر می‌رسد شب معنایی متفاوت یا گسترده‌تر یافته و شاعر از این نماد، معانی مرتبط با معنویت و خلوص و مراقبه را اراده کرده است.

۴. ۳. انواع کارکردها

در مورد نمادها در ادبیات پایداری ایران، غیر از موضوع «کاربردها»، بحث انواع کارکردهای نماد اهمیت دارد؛ اینکه شاعر پایداری، نماد را با چه اهدافی در شعر خود بکار می‌گیرد. کارکردهای نماد دقیقاً با شاخصه‌های نماد در ارتباط هستند بدین معنا که نماد، ویژگی‌هایی ویژه دارد که شاعر پایداری را مجاب می‌کند در مسیر مقاومت سیاسی خویش از این عنصر استفاده نموده، نمادگرا باشد. از مهم‌ترین کارکردهای نماد در شعر پایداری به توان به این موارد اشاره کرد: کارکرد کتمان‌گری، زیبایی‌شناسانه، محتواسازانه و ظرفیت‌سازانه:

۴. ۳. ۱. مخفی‌سازی و کتمان‌گری سیاسی

از مهم‌ترین کارکردهای نماد، خصوصاً در زمان اختناق و عدم آزادی بیان شاعر، مخفی‌سازی و کتمانگری است؛ بدین‌صورت که روشنگری شاعر در پوشش نمادهایی ارائه می‌شود که در عین بیان عمیق‌ترین مفاهیم خصوصاً در بیان اوضاع نابسامان سیاسی در جهت روشنگری و

بیدارگری، توجه طرف مقابل را برنمی‌انگیزاند و بدین سبب اثر پایداری و پدیدآورنده اثر از بسیاری اتهام‌های سیاسی در امان می‌مانند.

با توجه به این مباحث، بیشترین نمونه‌های نمادها با کارکرد کتمان‌گری در ایران را می‌توان در ادبیات پایداری پیش از انقلاب مشاهده کرد. در اشعار پایداری پیش از انقلاب، بعضی نمادها به‌صورت قابل توجه و برجسته‌ای ظهور و بروز دارند که نماد شب، زمستان در توصیف اوضاع نابسامان (در جهت روشنگری سیاسی)، و نمادهای صبح و سحر و آفتاب در توصیف آینده انقلاب و دوران پس از اختناق (در جهت امیدبخشی به نتیجه دادن و به ثمر رسیدن تلاش‌های ظلم‌ستیزانه) از این جمله‌اند. اخوان ثالث در بیان اوضاع خفقان‌بار دوران خود به‌ویژه در شعر «زمستان» که از اشعار متأثر از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است، از انواع نمادها استفاده کرده، مخاطبان خاص خود را نسبت به بی‌عدالتی‌ها، بی‌مهری‌ها و شرایط نابسامان سیاسی آگاه‌تر ساخته است، با بیانی نسبتاً ملامتگرانه سعی در بیدارسازی و به تکاپو اندازی آنها برای تغییر اوضاع دارد:

... نگه جز پیش پا را دید نتواند/ که ره تاریک و لغزان ست/

و گر دست محبت سوی کس یازی/ به‌اکراه آورد دست از بغل بیرون/

که سرما سخت سوزان است/...سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت/

...غبار آورده مهر و ماه/ **زمستان** است (حقوقی، ۱۳۷۵: ۹۷-۹۹)

شعر زمستان، بیانگر عمیق‌ترین مفاهیم در توصیف شرایط موجود است که احساس و عقیده سیاسی شاعر در حجابی از کلمات نمادین به نمایش گذاشته است.

گفتنی است، عناوین شعری بسیاری از شاعران پیش از انقلاب، عناوینی نمادین هستند که به‌تنهایی می‌توانند شرایط نابسامان دوران اختناق پهلوی را به تصویر کشند و درعین‌حال در دوران خود، شاعر را از انواع بازخواست‌های سیاسی مصون داشته است (در مورد این گروه از عناوین ر.ک بخیت، ۱۳۹۲)

کتمان‌گری دسته‌ای از نمادها به حدّی است که بعضی از شاعران پیش از انقلاب علی‌رغم ارائه عمیق‌ترین و زیباترین اشعار پایداری همچنان به عنوان شاعر انقلابی شناخته نمی‌شوند و این گروه از اشعارشان (اشعار پایداری‌شان) چندان مورد توجه محققان حوزه پایداری قرار نگرفته است. بیان یأس‌آلود و در البته امیدبخشانهٔ فروغ (و شاملو) در مورد اوضاع نابسامان دوران خویش که سرشار از نمادهای بیدارگر و روشنگر و کنایه‌های تلخ است در مواردی یادآور اشعار انقلابی شاعران ظلم‌ستیز است:

...و مردم محله کشتارگاه/ که خاک باغچه‌هاشان هم‌خونی ست/

و آب حوض‌هاشان هم خونی ست/ و تخت کفش‌هاشان هم خونی ست/

چرا کاری نمی‌کنند/ چرا کاری نمی‌کنند/ چقدر آفتاب زمستان تنبل ست/

...کسی می‌آید/ کسی می‌آید/... کسی که آمدنش را/ نمی‌شود گرفت/

و دستبند زد و به زندان انداخت (فرخزاد، ۱۳۷۱: ۴۶۰-۴۶۱)

«باد ما را با خود خواهد برد... / گوش کن/ وزش ظلمت را می‌شنوی؟/ من غریبانه به این خوشبختی می‌نگرم/ من به نومیدی خود معتادم» (فرخزاد، ۱۳۷۱: ۳۰۷).

۴. ۳. ۲. زیبایی‌شناسانه

در این نوع از کارکرد، شاعر سعی در توجه به وجه ادبی (و نه لزوماً سیاسی) نماد دارد و با گرد هم‌آوردن چندین نماد در یک بافت شعری، تلاش می‌کند از طریق نمادپردازی بر ادبیت متن و زیبایی صوری کلام بیفزاید؛ به‌عبارت‌دیگر در چنین کارکردی، غالباً چند نماد در جهت افزایش زیبایی صوری شعر در کنار هم قرار می‌گیرند:

شکافت سینه شب را سپیده وز دم تیغ
گشود روزنه مهر را به صبح ظفر
شب سیاه پر افشاند از فراز سپهر
به چاه مغرب شد آفتاب شهریور

و

ما سوی دیار نور ره می‌جوییم
سردیم و ز لاله‌ها سخن می‌گوییم
امروز اگر سرخ بیفتیم به خاک
فردا به زمانه سبزتر می‌روییم

در این دو شعر چنانکه مشاهده می‌شود شبکه‌ای از نمادها به بیان بهترِ مفهوم پایداری یاری رسانده‌اند. در شعر اول به واسطه همین شبکه نماد، در ذهن مخاطب صحنه‌ای حماسی از پیروزی بر ظلم و استبداد شکل می‌گیرد، و در شعر دوم مجموعه نمادها، فضایی عارفانه و معنوی و آرامش‌بخش از پایداری ارائه می‌کنند. بنابراین چنین کارکردی می‌تواند در بالا بردن سطح صوری کلام و ایجاد پس‌زمینه ذهنی از پایداری نقش داشته باشد. در چنین کارکردی رابطه نمادها با یکدیگر در یک بافت واحد، غالباً رابطه تناسب، ترادف یا تضاد است.

۴. ۳. ۳. محتواسازانه و فضاسازانه

این نوع کارکرد نماد، به نحوی است که شاعر با استفاده از نمادهایی خاص در بطن شعر سعی دارد رنگی متفاوت از بافت کلام ساطع شود؛ به‌عبارت‌دیگر، استفاده از نمادهایی از یک رده محتوایی، سبب ایجاد نوعی فضا و محتوای خاص در کلام می‌شود؛ نام «محتواسازانه و فضاسازانه» از این حیث برای این کارکرد انتخاب شده است که شاعر سعی دارد با توجه به دید خود نسبت به آرمان‌هایش، در شعر فضا یا محتوایی خاص را برجسته سازد تا از این طریق دید خود نسبت به پایداری و امور مرتبط با آن را نیز به تصویر بکشاند؛ چنانکه استفاده از نمادهای حماسی در یک بافت شعری، رنگی حماسی به شعر می‌بخشد که نشان از این دارد که شاعر پایداری را صحنه حماسه و قهرمانی قلمداد کرده است و همین گونه‌اند نمادهای دینی و عاشورایی و نمادهای عرفانی. در چنین کارکردی سعی شاعر بیش از هر چیز بر ارائه محتوایی والاتر و مناسب‌تر در مورد پایداری و مقاومت است بنابراین فنون ادبی خاصی در شعر وجود ندارد و معنای شعر تنها با سهولت دریافت می‌گردد. تنها رابطه نمادها در این اشعار رابطه محتوایی است؛ برای مثال نمادهای حماسی تنها از حیث حماسی بودن (و نه تضاد و ترادف و...) با یکدیگر ارتباط دارند:

دلم وقف شما ای می‌پرستان
سرم مست شما ای باده‌نوشان (قزوه، ۱۳۶۹: ۱۲)

باده‌نوش و می‌پرست نماد مجاهد و شهید راه حق است که به عرفان محض رسیده است.

دیده این وادی بسی حلاج‌ها
دارد این دار و منا معراج‌ها (اسرافیلی، ۱۳۶۴: ۳۴)

حلاج در شعر، نماد انسان وارسته و ازخودگذشته در راه حقیقت است.

و
چه بهاری است خدا را که در این دشت ملال
لاله‌ها آینه خون سیاووشانند
آن فروریخته گل‌های پریشان در باد
کز می جام شهادت همه مدهوشانند (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹)

۴. ۳. ۴. ظرفیت‌سازی

نماد در کنار تمام قابلیت‌های خود، این قابلیت را دارد که در شرایط گوناگون ادامه حیات دهد و در مواردی، معنایی فراتر از آنچه تا پیش‌ازاین ارائه می‌کرده است ارائه نماید. نماد، قابلیت به تصویر کشیدن فلسفی‌ترین و مدرن‌ترین دیدگاه‌ها را دارد. دایره نماد این امکان را دارد که با ورود مفاهیم جدید از طریق ورود نمادهای جدید گستره بیشتر یافته یا با افزوده شدن معنای عمیق‌تر به نمادهای پیشین، معانی بیشتری القا نماید.

گروهی از شاعران که غالباً دیدی فلسفی یا معترضانه نسبت به مسائل انقلاب و دفاع مقدس دارند، در بافت شعر از نمادهایی نسبتاً شناخته‌شده استفاده می‌کنند؛ اما چنین کلماتی در این اشعاری، معنایی گسترده‌تر و عمیق‌تر دارد به‌نحوی‌که می‌تواند دید معترضانه یا فلسفی شاعر را به تصویر بگذارد:

کاشکی دوباره بود گردنی و چفیه‌ای
دور شانه و کمر قطاری از فشنگ بود
... باز ساحل ست و روزهای سرد و ساکتش
کاشکی دوباره روزهای گرم جنگ بود

در مثال فوق، به نظر می‌رسد شاعر به ساحل که نماد آرامش است، معنایی عمیق‌تر بخشیده است، به‌طوری‌که در این شعر ساحل نمادی است از بی‌دغدغه بودن، و حتی دوری از آرمان‌ها؛ به‌عبارت‌دیگر در مورد نماد ساحل ظرفیت‌سازی (اضافه شدن به ظرفیت) شده است.

و همه دستمال‌ها را درمی‌آوریم و خون پیشانی را پاک می‌کنیم/
و در باغچه، شقایق می‌روید/ و کنار آن، سپیدار/

کرکس‌ها یک‌لحظه چهره آفتاب را می‌پوشانند/ همه سر برمی‌آوریم/
و تاب انبوه خورشیدهای نگاه/ بال کرکس‌ها را می‌سوزانند/ و دوباره آفتاب می‌شود/
و شهر هزار خورشید لبخند می‌زند/ وقتی لاشخورها/
از دورترین غار ترس در آسمان پیدا می‌شوند/
...شهر بی‌اعتنا به لاشخوران و غازان دامن خود را می‌تکاند

در شعر فوق نیز نمادهای مختلف با معانی غالباً گسترده‌شده به کار رفته‌اند؛ چنان‌که «کرکس، نماد مرده‌خواری و بی‌رحمی» (قبادی. ۱۳۸۸. ۴۲۲). می‌تواند معانی فراتری را در مورد جنگ و آرمان‌های پایداری ارائه نماید.

۴. ۴. شاخصه‌ها و ویژگی‌های کارکردی

در واکاوی دلایل رواج نمادها برهه‌های پایداری دوره معاصر، شناخت دلایل استفاده از نمادها در ادبیات پایداری اهمیت دارد. به‌طورکلی با توجه به مباحث ارائه‌شده در قسمت قبل، نمادها از سه دسته ویژگی کارکردی اصلی برخوردار هستند: ویژگی کارکردی ذاتی، ویژگی کارکردی بیرونی، چند کارکردی بودن.

۴. ۴. ۱. کارکردهای درونی (ذاتی)

این گروه از ویژگی‌های کارکردی، ویژگی‌هایی هستند که نماد، آنها را در هر شرایطی، فارغ از موضوع شعر و هدف شاعر داراست. مثال‌های این گروه از ویژگی‌ها پیش‌ازاین ارائه گردیده، در این جایگاه در جهت ایجاز در کلام به ذکر مثال‌های بیشتر پرداخته نشده است:

ـ **کارکرد صوری/ سطحی**: نماد در پربار کردن سطح صوری کلام و افزایش ادبیت متن نقش قابل توجه دارد؛ به صورتی که شاعر می‌تواند با به‌کارگیری نماد، بر کیفیت متن و زیبایی کلام بیفزاید. نمادها سبب ایجاز کلام شده، به واسطه رمزگونگی، موجبات بالا رفتن جذابیت متن را فراهم می‌کنند.

ـ **کارکرد محتوایی/ عمقی**: نمادها به سبب گنجانده‌شدن بار معنایی فراوان در حجم کم (معنای گسترده در یک کلمه یا ترکیب کوتاه) توانایی القای مفاهیم عمیق و گسترده را دارند و از این حیث کاربرد محتوایی دارند و شاعر پایداری را که دغدغه ارائه والاترین و بیشترین مفاهیم در مورد آرمان‌های انقلابی و اهداف مقاومت دارد به خود جذب می‌کند. اشعاری که از نمادها بهره بیشتری برده‌اند نسبت به اشعار مشابه و هم‌مضمون خود که بدون نماد هستند، معانی بیشتر و عمیق‌تری القا می‌کنند و فضای شعری مناسب‌تری دارند.

۴. ۴. ۲. کارکرد بیرونی

نمادها در شعر می‌توانند به‌سان عناصری اجتماعی سیاسی عمل کرده از این حیث خارج از بحث ویژگی‌های ذاتی، نقش‌های مختلف و متنوعی را ایفا کنند؛ این گروه از ویژگی‌های کارکردی عبارت‌اند از:

ـ **اجتماعی**: نماد در صورت انتخاب شدن از عناصر اجتماعی و محیط پیرامونی مردم (از طبیعت، محیط اجتماعی، دین و..)، می‌تواند در بیدارسازی هویت جمعی و به تفکر واداشتن مخاطب در مورد رفتاری نه‌چندان بهنجار خود نقش داشته و در اقناع مخاطب در مورد مسائل پایداری هم سهیم باشد. شعر زیر با استفاده از همین نمادها که برگرفته از عناصر اجتماعی است، مخاطب خود را در مورد رفتارهایی که خلاف آرمان‌های پایداری نیز هست هشدار داده است:

همراه مرغ مهاجر پیغامی از گرمسیر است
می‌گوید: این‌جا نمانید این خاکدان زمهریر است
می‌گوید: این‌جا نمانید، این‌جا که مردان دروغ‌اند
این‌جا که سرهای خالی روی شکم‌های سیر است
می‌گوید: این‌جا نمانید اما کجا می‌توان رفت؟
وقتی که ایمان مردم در بند نان و پنیر است... (کاظمی، ۱۳۷۸: ۷۰)

ـ **سیاسی**: چنانکه پیش‌ازاین اشاره شد، از طریق نماد می‌توان افکار سیاسی و حتی اپوزیسیونی را با قدرت بیشتر ارائه کرد و درعین‌حال از اتهام مخالفت با نظام استبدادی حاکم در امان ماند؛ از این حیث شعر سیاسی می‌تواند به واسطه نمادهای خود به صورت شعری با وجه ادبی و ابهام بالا جلوه کرده، در پیشبرد اهداف پایداری شاعر مؤثر باشد.

ـ **فرهنگی**: نمادها می‌توانند با پیوند زدن ایده‌ها، عقاید و حتی دوره‌های تاریخی مختلف، تقویت‌کننده آرمان‌های پایداری معاصر خود و احیاکننده باورهای پایداری کهن باشند؛ چنانکه استفاده از نمادهای دینی عاشورایی در شعر

پایداری سبب تقویت دوجانبه باورها و آرمان‌های پایداری معاصر و تاریخی می‌شود و از این حیث هم در نگاه شاعر و هم در نگاه مخاطب از جذابیت بالایی برخوردار است:

تیغه تاریخ رو در روی ما
پنجه چنگیز در گیسوی ما ...
...هیچ قومی مثل ما گرد شهید
در سماع خون نیامد با یزید
خولی تاریخ در صد مرحله
رد شد از قنداق‌مان با حرمله
قوم در قتلگاه روزگار
می‌شناسد شمرهای بیشمار
هیچ قومی زخم را زیبا نکرد
تیغ را مانند ما معنا نکرد (احمد عزیزی)

و

به‌مختار گفتم چاره‌ای نمانده/ باید از دل سریال بیرون زد/
با اسب، با شمشیر، با قایق‌های تندرو و با شعر/ که جهان همین کوفه است/
و عاشقان علی(ع) امشب/ بر پشت بام‌های زمین آتش روشن کرده‌اند... (قزوه، ۱۳۶۹: ۵۳)

در این دو شعر، انطباق اسطوره‌های پایداری با شخصیت‌های امروزی در قالب نماد صورت گرفته و از این حیث مفاهیم عمیقی را ارائه نموده است.

استفاده از نمادهای تاریخی (مثل نمادهای جنگ مغول- چنگیز و مانند آنها) نیز در شعر پایداری تقویت‌کننده حافظه تاریخی مخاطب است و از این گروه هستند نمادهایی که از برگرفته، برآمده از تاریخ سیاسی ملل و پیونددهنده (انطباق‌دهنده) شعریِ فرهنگ‌ها هستند.

ایلچیان/ شمشیرهای خون چکان را صیقل می‌دهند/
و یاسای چنگیزی را تکرار می‌کنند/
در پستوی تاریک، دختران/ مهتاب رخساره‌هایشان را
در خسوفی تاریک انکار می‌کنند/
بر دروازه‌های خونین شهر/ ایلچیان سربداران را بردار می‌کنند... (ترنج، ۱۳۸۳: ۳۶)

۴. ۴. ۳. چندکارکردی بودن (کارکرد هم‌زمانی)

نمادها می‌توانند در یک شعر و حتی بیت و مصرع، هم‌زمان چند کارکرد از مواردی که پیش‌ازاین به آنها اشاره شد داشته باشند؛ برای مثال می‌تواند هم‌زمان کارکرد زیبایی‌شناسانه و کتمانگرایانه داشته باشد، مانند شعر زیر که از اشعار سیاسی پیش از انقلاب شفیعی کدکنی است (زمستان نماد استبداد، باغ و بهار نماد آزادی):

دست خشک زمستان ازین باغ
رنگ‌ها را بدان سان ربوده است
کز شگفتی تو گویی در اینجا
هیچ باغ و بهاری نبوده است (شفیعی کدکنی، به نقل از صحرائی و گلشنی، ۱۳۸۸: ۸۰)

پیش‌ازاین به چهار دوره شعر پایداری معاصر اشاره شد، آنچه از بررسی این گروه از اشعار به دست می‌آید این است که در هر یک از چهار دوره شعری مذکور (پیش از انقلاب، سال‌های حوالی پیروزی انقلاب، سال‌های حوالی دوران دفاع مقدس، سال‌های بعد از جنگ)، یکی از کارکردهای چهارگانه نماد پررنگ‌تر می‌نماید که می‌تواند هدف اصلی شاعر پایداری از نمادگرایی در آن مقطع زمانی باشد. در دوران اختناق، کارکرد کتمانگری از دلایل اصلی شاعر برای نمادگرایی است به‌طوری‌که در این دوره، از اشعار نمادین نمی‌توان سطح صوری و حتی محتوایی ویژه‌ای مشاهده کرد؛ به‌عبارت‌دیگر در این اشعار، سطح صوری و محتوایی اشعار نمادین سیاسی تقریباً برابر اشعار غیر نمادین مشابه خود است: ؛ چنانکه شعر «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت» یا «زمستان» اخوان ثالث که از سکوت تأمل‌برانگیز مردم در برابر ظلم انتقاد دارد، تقریباً محتوایی مساوی محتوای شعر زیر که به‌صراحت انتقاد کرده است دارد:

بگو! برای چه خاموشی؟/ بگو جوان بودند/ جوانه‌های برومند جنگل/
بگو! برای چه می‌ترسی... (شفیعی کدکنی. ۱۳۷۶. ۲۹۸)

اما وجه نمادین شعر اخوان، هدف شاعر را در پوششی ادبی قرار داده است که نشان از اختناق دوران شاعر و تلاش وی برای کتمانگری هدف خویش دارد.

در بحبوحهٔ حرکت‌ها/ جنبش‌های پایداری در ایران که (این حرکت‌ها و جنبش‌ها) شامل دو دوره انقلاب و دفاع مقدس می‌باشد، وجه محتواسازانه نماد که ترسیم فضای

پایداری و دیدگاه شاعر نسبت به امور در جریان است، در اولویت قرار می‌گیرند تا از این راه مفاهیم عمیق‌تر و فضاسازی مناسب‌تری در مورد آرمان‌های پایداری و اهداف مقاومت به مخاطب ارائه گردد. در چنین اشعاری سطح صوری کلام غالباً در درجه دوم اهمیت هستند:

ما معنی شهادت را فهمیدیم/ حلاج‌ها را، بر دار خویش رقص‌کنان دیدیم/
در فجر خون خلق/ ما آفتاب را باور کردیم/ ما انقلاب را باور کردیم/
و شعرهای مردم را نیز/ که فارغ از فنون بلاغت/
خارج ز قید قافیه و وزن/ در ذهن داغ پیر و جوان، جاری بود/
دیگر کسی از ما به سنگر ادبیات/ ایهام و استعاره نمی‌خواست/
عشق از مدار حرف، برون می‌رفت/ شعر از حفاظ سربی خود/ عریان می‌شد/
... و آن یار، آن یگانه‌ترین یار/ از قرنهای سوخته می‌آمد/
از جاده‌های سرخ تشیع/ اوراق سبز تذکرة الاولیا/
از خواب سربداران می‌آمد/
وز متن شعر خواهر خوبم فروغ (صالحی، ۱۳۷۵: ۴۳)

چنانکه مشاهده می‌شود، در شعر فوق شاعر به‌صراحت از ساده شدن شعر در اوج انقلاب سخن به میان آورده است؛ کلمات نمادینی نیز که در مسیر کلام استفاده شده است - کلمه‌هایی چون سربداران که نماد ظلم‌ستیزی و مقاومت هستند- بیش از هر چیز در خدمت محتوای شعر و نه زیباسازی آن است.

با گذشت مدت کوتاهی از دوره اصلی جنبش پایداری وجه ادبی و زیبایی‌شناسی کلام مورد توجه واقع می‌شوند. در اشعار این دوره غالباً با اشعاری مواجه هستیم که دارای مجموعه‌ای از نمادها که با یکدیگر ارتباط ادبی پیدا کرده هستند، بنابراین دو کاربرد صوری و محتوایی نماد در اشعار چنین دورانی مدّ نظر هستند:

ما گرد مداری از خطر می‌گردیم
تا صبح به دنبال سحر می‌گردیم
سوگند به لاله‌ها، که همچون خورشید
زرد آمده‌ایم و سرخ بر می‌گردیم ... (هادی فردوسی)

دور شدن از زمان جنبش پایداری زمینه مناسب برای تفکر در مورد دوران مقاومت را فراهم می‌کند. در چنین زمانی بعضی شاعران با دید و تفکّر فلسفی به جنگ یا انقلاب نگاه کرده به وجه محتوایی و فراتر از آن، وجه ظرفیت‌سازانه نماد توجه دارند.

ویژگی کارکرد هم‌زمانی (چندکارکردی‌بودن) نماد در مورد شعر تمام دوره‌های چهارگانه مذکور صادق است، بنابراین در هریک از دوره‌های مذکور علی‌رغم پررنگ بودن یکی از وجه‌های کارکردی نسبت به کارکردهای دیگر نمی‌توان وجود اشعار نمادینی را انکار کرد که پدیدآورندگانشان هدف متفاوتی از نمادگرایی داشته‌اند.

۵. نتیجه‌گیری

از آنچه در این پژوهش ارائه گردید، می‌توان چنین نتیجه گرفت نماد در شعر پایداری از نظر کاربرد شامل حداقل دو دسته اصلی اتباعی و خلاقانه است که در نوع اتباعی، برخلاف نوع خلاقانه شاعر به استفاده از نمادهای شناخته‌شده روی می‌آورد.

نماد در شعر پایداری معاصر کارکردهای گوناگون داشته که در هر برهه زمانی یکی از این کارکردها هدف اصلی شاعر از نمادگرایی بوده است؛ به‌عبارت‌دیگر، کارکردهایی چون کارکرد کتمان‌گری، زیبایی‌شناسانه، محتواسازانه و ظرفیت‌سازانه از اصلی‌ترین علل نمادگرایی در این نوع شعری بوده است. با توجه به این کارکردها می‌توان به سه شاخصه اصلی کارکردی نماد -درونی، برونی و هم‌زمانی- پی برد. به‌طورکلی کارکردهای متنوع نماد در هر برهه سیاسی، شاعر پایداری را مجاب کرده است تا به این عنصر ادبی خاص روی آورد و از این طریق علاوه بر بالا بردن سطح صوری و محتوایی شعر، در رسیدن به اهداف پایداری خویش کامیاب‌تر باشد. با توجه به همین انگیزه سیاسی، می‌توان نماد و نمادگرایی را در کنار تمام جنبه‌های ادبی خود سلاحی کاربردی در مسیر مقاومت قلمداد کرد. همچنین به‌طورکلی به نظر می‌رسد کاربردها، کارکردها و ویژگی‌های منحصربه‌فرد نماد، مسبّب رواج نمادگرایی در شعر پایداری هر چهار دوره اصلی هستند؛ به‌طوری‌که می‌توان نماد را از اصلی‌ترین عناصر این نوع شعری قلمداد کرد که بر کیفیت اشعار افزوده و موجبات جذب شاعران از طیف‌های مختلف فکری به نماد شده است.

فهرست منابع

آقانوری، نعیمه؛ مدنی، مدنی (۱۳۹۳)، نمادپردازی نور و ظلمت در شعر پایداری معاصر، *نامه پایداری، کنگره کرمان*.
آقانوری، نعیمه (۱۳۹۳)، نقد و تحلیل پژوهش‌های چاپی ادبیات‌پایداری در ایران تا پایان سال ۱۳۹۰، پایان‌نامهٔ *کارشناسی ارشد* به‌راهنماییِ دکتر غلامحسین‌زاده، دانشگاه تربیت‌مدرس.
اسرافیلی، حسین (۱۳۶۴)، *تولد در میدان*، انتشارات حوزه هنری.
بخشوده، حبیب‌الله (۱۳۸۴)، نمادگرایی در حوزه شعر سپید مقاومت، *کیهان فرهنگی*، ش ۲۳۳، ۷۰_۷۳.
بخیت، فاطمه (۱۳۹۲)، بررسی تطبیقی دلالت «عنوان» در شعر شش شاعر فارسی و عربی معاصر (نیما، شاملو، شفیعی-کدکنی، سیاب، مقالح و درویش)، *رساله دکتری*، دانشگاه تربیت مدرس.
ترابی کرک‌تپه، زینب (۱۳۸۰)، بررسی نماد و نمادگرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران، استاد راهنما: اسماعیل تاج‌بخش، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه علامه طباطبایی تهران.
ترنج، تیمور (۱۳۸۳)، *اوقات دریا همیشه آبی نیست*، مجموعه شعر، نشر قو.
جمشیدیان، همایون (۱۳۷۸)، بررسی و تحلیل واقعگرایی و نمادگرایی در ادبیات منظوم دفاع مقدس، استاد راهنما: دکتر حسینعلی قبادی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه تربیت مدرس.
حجازی، علیرضا (۱۳۸۴)، عاشورا، منشأ ادب پایداری، *نامه پایداری*، نشر بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس.
حقوقی، محمد (۱۳۸۶)، *شعر زمان ما: مهدی اخوان ثالث*، نشر نگاه.
خادمی کولایی، مهدی (۱۳۸۶)، جستاری در باب اسطوره‌ها و نمادهای نباتی، *پیک نور*، سال هفتم، ش ۱، صص ۳ _۲۱.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۰)، *در کوچه‌باغ‌های نیشابور*، نشر سخن.
_____ (۱۳۷۶)، *آیینه‌ای برای صداها*، انتشارات سخن.
صالحی، بهمن (۱۳۷۵)، *از ژاله آمدند*، شورای هماهنگی تبلیغات اسلامی.
صرفی، محمدرضا (ش۱۳۸۶)، نماد پرندگان در مثنوی، *پژوهش‌های ادبی*، س ۵، ش ۱۸، صص ۵۳ _۷۶.
صحرائی، قاسم؛ گلشنی، شهاب (۱۳۸۸)، شور رهایی در اشعار پیش از انقلاب شفیعی کدکنی، *پژوهشنامه ادب غنایی*، س۷، ش۱۲، ۷۳ _۱۰۴.
عرفان‌پور، میلاد (۱۳۸۵)، *از شرم برادرم*، نشر صریر.
فتحی، زهرا (۱۳۹۳)، بررسی و تحلیل مرگ و زندگی انسان، حیوان (گاو) و گیاه در شاهنامه و مثنوی از منظر نمادگرایی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه تربیت مدرس.
فرخزاد، فروغ (۱۳۷۱)، *دیوان اشعار*، به مقدمه بهروز جلالی، نشر مروارید.
قبادی، حسینعلی (۱۳۸۸)، *آیین آینه (سیر تحول نمادپردازی...)*، انتشارات دانشگاه تربیت مدرس، چ۲.
قزوه، علیرضا (۱۳۶۹)، *از نخلستان تا خیابان*، نشر همراه.
کاظمی، محمدکاظم (۱۳۷۸)، *گزیدهٔ ادبیات معاصر*، ش ۴۹، انتشارات نیستان.
نصرتی، معصومه (۱۳۸۸)، بررسی نمادها در شعر کودک و نوجوان دفاع مقدس، در دو دهه (۷۰-۶۰)، به راهنمایی محبوبه مباشری، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه الزهرا.
هاشمیان، لیلا؛ چهرقانی بزچلویی، رضا (۱۳۸۹)، *نگاهی بر ادبیات پایداری و پیشینه آن در ایران*، نامه پایداری.

ویژگی‌های متنی و نقش فرامتن تاریخی در شکل‌گیری شعر تکریمی (ستایشی) دفاع مقدس در نخستین سال‌های جنگ ایران و عراق

سپیده یگانه[۱]، مهین پناهی[۲]

دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۰۱، پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲۱

چکیده

شعر تکریمی از رویکردهای عمدهٔ محتوایی در شعر دفاع مقدس ـ به‌ویژه در سال‌های نخستین جنگ ـ محسوب می‌شود که در ارتباط تناظری با فرامتن تاریخی ـ نظامی جنگ عراق علیه ایران شکل گرفته است؛ ازاین‌رو ویژگی‌های متنی آن در سه سطح موسیقایی، بلاغی و انگاره‌ای بر اساس فرامتن جنگ و نقد ساخت‌گرای تکوینی قابل ارزیابی است. شعر تکریمی دفاع مقدس به دو محور عمدهٔ تکریم «مفاهیم خاص» و «مفاهیم کلی» تعلق دارد؛ در تکریم مفاهیم خاص به ابعاد شخصیتی امام خمینی(ره)، قشر رزمندگان و شهدا می‌پردازد و در تکریم مفاهیم کلان، مقام ممدوح، نقش و عملکرد آن در جریان جنگ تکریم می‌شود. ویژگی‌های تاریخ نظامی جنگ در سال‌های ۶۱ و ۶۲ (شامل تصمیم‌گیری و عملیات‌های سرنوشت‌ساز) بیش‌ازپیش نظر شاعران را به نقش جنگاوران و عملکرد آنان جلب می‌کند و رشد شعر تکریمی را در این سال‌ها رقم می‌زند. قالب مسلط بر شعر تکریمی غزل و رباعی است؛ در سطح موسیقایی، موسیقی بیرونی و کناری بیش از لایه‌های داخلی و معنوی مورد توجه بوده است. در سطح بلاغی بیان مسلط، بیان تشبیهی مبتنی بر تشبیهات حسی به حسی و ملموس با زاویهٔ تنگ و قابل حدس است. در بررسی لایهٔ معانی رویکرد محوری، استنتاجی و مبتنی بر معنای ثانوی جملات خبری با بن‌مایهٔ معنایی «تعظیم و تکریم» است. نگرش روایی سروده‌ها نگرش اثباتی و مبتنی بر قطعیت ذهنی و ارزش‌گذاری‌های کلی است. شعر تکریمی در این دوره شعری سنت‌گرا، متمایل به ایجاز و سطوح متنی آن منطبق بر واقعیت و دوری از تخیل ارزیابی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: دفاع مقدس، شعر تکریمی، فرامتن تاریخی ـ نظامی

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: s.yegane@alzahra.ac.ir
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: m.panahi@alzahra.ac.ir

۱. مقدمه

ویژگی‌های متنی هر اثر ادبی در ارتباط با فرامتن‌های آن اثر معنادار می‌شود. منظور از فرامتن «مجموعه سازه‌هایی است که گرچه بیرون از متن قرار دارند اما پیوسته با آن در تعامل هستند و مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از رسانه‌ها، ارتباط با ملل دیگر، آحاد انسانی، ایدئولوژی، قدرت سیاسی، اقتصاد، حوادث تاریخی و محیط جغرافیایی» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۲۴). شعر دفاع مقدس به عنوان یک جریان شعری معاصر که تحت تأثیر مستقیم فرامتن جنگ شکل گرفته است، جریانی فرامتن‌محور ارزیابی می‌شود که با اتمام فرامتن تاریخی جنگ با تغییر ماهیت ـ از پدیده‌محوری به پیامدمحوری ـ به حیات خود ادامه داده است. فراز و نشیب‌های تاریخ جنگ عراق علیه ایران به تبلور ویژگی‌های سبکی در شعر دفاع مقدس انجامیده است که زمینهٔ تحلیل متن ادبی بر اساس فرامتن تاریخی را فراهم آورده است.

تفاوت‌های سبکی شعر دفاع مقدس در سال‌های نخستین و واپسین جنگ سبب شده است که بتوانیم آن را به دو دورهٔ سبکی تقسیم کنیم: سروده‌های سال‌های نخست (از ۱۳۵۹ تا پایان ۱۳۶۳) و دورهٔ دوم (از ۱۳۶۴ تا پایان ۱۳۶۷) (سنگری، ۱۳۸۹: ۸۶ ـ ۸۹).

شعر جنگ در دورهٔ نخست تحت تأثیر فرامتن تاریخی جنگ و ابعاد نظامی و اجتماعی آن است و به‌تبع آن بیش از همه به ستایش و تکریم جنگاوران می‌پردازد و زیرژانر تکریمی را با رویکردی نو در شعر ستایشی فارسی رقم می‌زند. این رویکرد محتوایی در شعر دفاع مقدس تحت ارتباط تناظری با فرامتن تاریخی ـ نظامی جنگ است و سطوح تشکیل‌دهندهٔ آثار (موسیقایی، بلاغی و انگاره‌ای[1]: زمینه‌های معنایی ـ عاطفی و پس‌زمینه‌های فکری ـ فلسفی) جلوه‌گاه این تأثیرگذاری‌اند.

۲. بیان مسئله و روش انجام تحقیق

پژوهش حاضر درصدد است با بررسی ویژگی‌های متنی سروده‌های تکریمی در نخستین سال‌های جنگ و انطباق بسامدهای به‌دست‌آمده با فرامتن‌های تاریخی جنگ، به این پرسش پاسخ دهد که شعر دفاع مقدس به عنوان یک جریان فرامتن‌محور تا چه اندازه تحت تأثیر رویدادهای تاریخ جنگ بوده است؛ به‌عبارت‌دیگر، کیفیت متنی آثار تا چه اندازه تحت تأثیر فرامتن قرار گرفته است و آیا می‌توان میان متن و فرامتن ارتباط تناظری (تأثیر و تأثر) قائل شد. رویکرد پژوهش توصیفی ـ تحلیلی از نوع استنتاج استقرایی است. در بررسی‌های متنی از مقوله‌های جمال‌شناسی، بلاغت سنتی و مدالیته (قطعیت لحن) استفاده شد و تحلیل روابط تناظری متن و فرامتن بر اساس نظریهٔ ساخت‌گرایی تکوینی و آرای لوسین گلدمن (Lucien Goldmann) (۱۹۳۰–۱۹۷۰م.) صورت گرفت.

جامعهٔ آماری این پژوهش متشکل از سروده‌هایی است که با موضوع دفاع مقدس در سال‌های ۱۳۵۹ـ۱۳۶۳ در مجموعه‌های شعر به چاپ رسیده و درمجموع شامل ۵۲ سروده از شاعران زیر است:

زکریا اخلاقی، ساعد باقری، عباس براتی‌پور، سید حسن حسینی، حمید سبزواری، مشفق کاشانی، موسوی گرمارودی، میرهاشم میری، سیمین‌دخت وحیدی و سلمان هراتی.

۳. پیشینهٔ تحقیق

تحلیل و بررسی ادبیات ـ به عنوان یک متن ـ بر اساس فرامتن‌ها به‌تازگی در پژوهش‌های ادبیات فارسی مورد توجه قرار گرفته است و موارد زیر بخشی از پژوهش‌های مذکور است:

تاریخ ادبی ایران و قلمروی زبان فارسی (۱۳۹۰) نوشتهٔ مهدی زرقانی ازجمله نخستین پژوهش‌هایی است که سیر تاریخ ادبیات ایران را بر مبنای فرامتن‌های هر دوره بررسی و تحلیل می‌کند؛ کتاب دیگر، کتاب *چشم‌انداز شعر معاصر ایران* از همین نویسنده است که به همین سیاق به تحلیل شعر معاصر ایران در قرن بیستم می‌پردازد.

در پژوهش‌های ادبی با موضوع شعر دفاع مقدس ابتدا با تحلیل‌هایی روبه‌رو می‌شویم که مبتنی بر متن یا جریان‌شناسی است: *نقد و تحلیل شعر دفاع مقدس* از منوچهر اکبری، *شکوه شقایق* از ضیاءالدین ترابی، دو کتاب *ادبیات دفاع مقدس* و *نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس* از محمدرضا سنگری، *بررسی شعر دفاع مقدس* از علی مکارمی‌نیا و مانند آنها.

شایان ذکر است که مقالاتی با رویکرد تحلیل ساخت‌گرایانهٔ زیرژانرهای شعر دفاع مقدس از نگارندگان این پژوهش منتشر شده است که عبارت‌اند از:

ـ یگانه، سپیده؛ پناهی، مهین (۱۳۹۴) «شعر انتقادی دفاع مقدس (۱۳۶۴ ـ ۱۳۶۷) و نقش فرامتن‌های تاریخی در شکل‌گیری آن»؛
ـ یگانه، سپیده؛ پناهی، مهین و نیک‌منش، مهدی (۱۳۹۵)، «بازتاب فرامتن تاریخی در سوگ‌سرودهای دفاع مقدس (۱۳۵۹ ـ ۱۳۶۳)».

۴. چهارچوب نظری: نظریهٔ ساخت‌گرایی تکوینی

نظریهٔ ساختگرایی تکوینی که با آرای لوسین گلدمن مورد توجه قرار گرفت، تلفیقی از «بررسی ساختارهای اثر و رابطهٔ آن با ساخت‌های ذهنی» و «تشریح نقش شرایط تاریخی در شکل‌گیری ساختار اثر» است. «ساختار» به عنوان یکی از مفاهیم کلیدی این رویکرد، به نظامی از اجزای به‌هم‌پیوسته اطلاق می‌شود که پیوستگی هریک از آنها، با کلیت نظام در رابطه‌ای دوسویه معنا می‌یابد. درواقع، ساختگرایی تکوینی بررسی منش تاریخی ـ اجتماعی دلالت‌های عینی زندگی عاطفی و عقلانی فرد آفریننده است (گلدمن، ۱۳۸۲: ۱۱) و هدف از آن «جهت‌دار کردن واژگان، تلمیحات و حتی صناعات ادبی به‌کاررفته در متن است» (زرقانی، ۱۳۹۰: ۹۲). این مکتب بیش از دیگر مکاتب نقد ادبی با پژوهش‌های تاریخ محور در شعر دفاع مقدس، همخوانی دارد؛ چراکه علاوه بر بررسی مؤلفه‌هایی از قبیل زندگی‌نامه، محیط اجتماعی-فرهنگی و رویدادهای تاریخی؛ به رابطهٔ ایدئولوژی و ادبیات نیز توجه دارد و ایدئولوژی را به عنوان انگیزهٔ اصلی آفرینش یک اثر هنری به شمار می‌آورد.

۵. بحث

یکی از رویکردهای برجستهٔ محتوایی شعر دفاع مقدس در نخستین سال‌های دفاع مقدس، شعر ستایشی است که رویکردی نو در پردازش شعر مدحی به حساب می‌آید. مدح «ستایش کردن و ستودن خصلت‌ها و صفات نیک کسی است و شعر مدحی، ستایشی است که شاعر از ممدوح خود می‌کند و ضمن آن، سجایای اخلاقی وی را برمی‌شمرد و از رفتار و موفقیت‌های او تمجید می‌نماید و زبان به بزرگداشت وی می‌گشاید» (رزمجو، ۱۳۹۰: ۸۹). با این تعریف مفاخره را نیز می‌توان از زیرمجموعه‌های شعر ستایشی قلمداد کرد. مفاخره در لغت به معنی «نازیدن، خودستایی، و اظهار فخر و بالیدن به حسب و نسب است و نیز به اشعاری گفته می‌شود که شاعر در آنها متأثر و مناقب اجداد و قوم و قبیله‌اش را برشمرد و بدان‌ها مباهات کند» (دهخدا، ۱۳۵۸: ذیل واژه). در میان مدیحه‌های زبان فارسی، اشعاری از نوع مفاخره نیز وجود دارد، که سرایندگانش ضمن آنها، از برتری‌های ادبی، علمی و دیگر افتخارات خود (منِ فردی) سخن گفته‌اند (رزمجو، ۱۳۹۰: ۱۶۴).

ستایش و مدح از قدیم‌ترین محورهای انگاره‌ای شعر فارسی است که، به عنوان مهم‌ترین ابزار برای تبلیغات سیاسی و قدرت‌نمایی حکومت‌ها، همواره مورد حمایت قدرت‌های سیاسی و نیز اجتماعی قرار می‌گرفت. پس از آن مدح پیامبر و ائمه است که برآمده از فرامتن اندیشگی دینی است و بخش قابل توجهی از شعر ستایشی را به خود اختصاص می‌دهد. رواج منقبت و مدیحه‌های دینی می‌تواند به منزلهٔ آغاز روند دگردیسی در شعر ستایشی باشد که با تغییر ساختارهای سیاسی ـ حکومتی و اجتماعی به‌یک‌باره و به‌طورکامل از عرصهٔ ادبیات محو نمی‌شود[۱]. شعر ستایشی در معنای عام اگرچه از دورهٔ مشروطه کمرنگ شد اما در شعر انقلاب اسلامی، به‌ویژه شعر دفاع مقدس، با رویکردی جدید سر برآورد، ازاین‌رو عنوان «تکریمی» برای آن انتخاب شد.

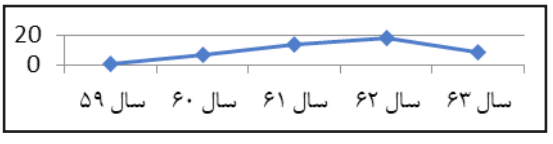
در شعر تکریمی به ستایش فرد یا افرادی برتر پرداخته می‌شود و هدف سراینده ابتدا اظهار ارادت قلبی و بزرگداشت ممدوح و سپس شناساندن و ارائهٔ یک الگو و اسوه در زمینه‌ای خاص (اغلب رهبری، دفاع و مبارزه) به خواننده است. ضمن این‌که گاهی نیز با مفاخره همراه می‌شود؛ تفاوت میان مفاخرهٔ سنتی با مفاخره مذکور در زاویهٔ روایت و مواردی است که به آن مباهات می‌شود. مفاخره در شعر دفاع مقدس از جانب «ما»ی نوعی یا اجتماعی بیان می‌شود و خصایصی مورد مباهات قرار می‌گیرد که در جریان جنگ و دفاع مورد پسند و کارآمد است. از این منظر «برندهٔ واقعی کسی است که ایثار بیشتری از خود نشان دهد آن‌هم نه برای دریافت جایزه و صله یا اخذ مدال، بلکه باید با نیتی صرفاً الهی و برای رضای خدا باشد» (اکبری، ۱۳۷۷: سیزده).

با توجه به مجموعه‌شعرهای منتشرشده در سال‌های نخستین جنگ، ۵۲ سروده در این دوره به زیرژانر تکریمی

تعلق دارند که ۳۱ اثر از آن فرامتن‌محور است. ازاین‌رو می‌توان شعر تکریمی را، در دورهٔ اول، در ارتباط تناظری تنگاتنگ با فرامتن‌های تاریخی (نظامی و اجتماعی) به حساب آورد. تکریم، در این دوره، بیش از همه حول محور فرد یا افرادی خاص، در مقام ممدوح، شکل می‌گیرد که در پیشانی شعر به آن‌ها اشاره شده است و از آن جمله‌اند: امام خمینی(ره)، رزمندگان و شهیدان؛ ازاین‌رو تعداد آثار فرامتن‌محور بیش از بافت‌محورهاست و فرامتن‌های مورد نظر، به عنوان ابزاری انگاره‌ای، برای تکریم افراد مورد استفاده قرار می‌گیرند. ناگفته نماند اگرچه فراوانی غالب به آثار فرامتن‌محور تعلق دارد اما فاصلهٔ آماری آثار بافت‌محور نیز به آن نزدیک است، تا جایی که می‌توان به‌نوعی تعادل میان دو قطب مذکور دست یافت. این ویژگی نشان می‌دهد به همان اندازه که فرامتن‌ها در شکل‌گیری زیرژانر تکریمی نقش داشته‌اند، بافت موقعیتی و کلی جنگ نیز در پردازش آن مؤثر بوده است.

با دقت در تاریخ سرایش آثار، سال‌های ۶۱ و ۶۲ پربسامدترین زمان برای مدیحه‌های دفاع مقدس است. شعر تکریمی از ابتدای دوره تا سال ۱۳۶۲ سیری صعودی را از نظر بسامد طی می‌کند و در پایان دوره (۱۳۶۳) دچار روند نزولی می‌شود. (نمودار ۱)

با توجه به شرایط تاریخی سال‌های ۶۱ و ۶۲ می‌توان به دلایل رشد فراوانی آثار تکریمی در آن پی برد. محورهای عمدهٔ انگاره‌ای بیش از همه شامل تکریم امام خمینی(ره) در مقام رهبر جمهوری اسلامی و رزمندگان، به عنوان مهم‌ترین قشر در پیشبرد مقاصد نظامی‌اند. سال‌های ۶۱ و ۶۲ نیز دربرگیرندهٔ عملیات‌های گسترده و تصمیم‌گیری‌های بزرگ در جریان جنگ است که این هر دو، با نقش امام خمینی(ره) در تاریخ جنگ و رزمندگان در حصول اهداف نظامی ایران مرتبط



نمودار ۱. فراوانی اشعار تکریمی به تفکیک تاریخ سرایش (دورهٔ اول شعر جنگ)

می‌شود. از آن جمله است: عملیات فتح‌المبین و بیت‌المقدس که هر دو با پیروزی اجرا شد و از نتایج آن می‌توان به آزادسازی خرمشهر و هویزه اشاره کرد. پس‌ازآن تصمیم‌گیری برای تداوم جنگ بر اساس اصل «تعقیب دشمن» است که منجر به عملیات‌های موفق و ناموفقی شد که عبارت‌اند از عملیات رمضان، مسلم بن عقیل، محرم، والفجرهای مقدماتی ۱ـ۳، عملیات خیبر و تصرف جزایر مجنون.

براین‌اساس نقش مؤثر امام خمینی(ره) و رزمندگان در شرایط تاریخی ـ نظامی دو سال مذکور آشکار می‌شود و ازاین‌رو تکریم و بزرگداشت نحوهٔ عملکرد آنها، در شعر دفاع مقدس، طبیعی می‌نماید. فراوانی آثار تکریمی در این دوره حاکی از آن است که زیرژانر مذکور در ارتباط تناظری[۲] تنگاتنگ با فرامتن‌های تاریخی ـ اجتماعی است و توجه به فرامتن‌های نظامی نیز، در آن، دستمایهٔ پرداختن به هویت‌های اجتماعی است.

آثار تکریمی مورد بررسی، بیش از همه در قالب رباعی و غزل سروده شده‌اند که خود از نشانه‌های دگردیسی شعر ستایشی در این دوره است، زیرا تا پیش‌ازاین غالباً قصیده به عنوان قالب شعر ستایشی استفاده می‌شد و «تعبیرات آماده و فخامت و زیبایی الفاظ و روش خاصی که در خواندن آن معمول است، برای بیان مناقب و ذکر موارد فضیلت و برتری ممدوح از هر نوع دیگر آماده‌تر بود» (رزمجو، ۱۳۹۰: ۹۰). اما ازآنجاکه در این دوره نخستین هدف از تکریم، نوعی بیان مجمل احساسات و عواطف سراینده محسوب می‌شود و زبان دارای نقش عاطفی[۳] و نیز جهت‌گیری پیام در آن به سوی گوینده است نه مخاطب، قالب رباعی و غزل جایگزین قالب قصیده می‌شود. وجود رباعی با بیشینهٔ بسامدی، در کنار کوتاهی عمودی دیگر قالب‌ها، شعر تکریمی را به زیرژانری موجز و متمایل به تخلیص تبدیل کرده است. میانگین تقریبی تعداد ابیات در غزل ۸ بیت، در مثنوی ۲۶ بیت، در قصیده ۳۰ بیت و در سپید و نیمایی برابر با ۵۷ سطر است. ویژگی مذکور یکی دیگر از نمودهای دگردیسی در زیرژانر تکریمی به حساب می‌آید که در بستر شعر دفاع مقدس آشکار شده است.

شعر تکریمی با آثاری از ده سراینده، زیرژانری مورد توجه در دورهٔ اول شعر دفاع مقدس محسوب می‌شود که بیش

از همه در آثار حمید سبزواری نمود داشته است. در ادامه سهم هریک از شاعران مطرح در این دوره و نیز قالب‌های شعری زیرژانر تکریمی می‌آید.

با توجه به «جدول ۱» و «نمودار ۲» بالا درمی‌یابیم که شعر تکریمی هم از جهت سرایندگان و هم از نظر قالب‌های شعری دارای تعدد و تنوع است و اغلب شاعران مطرح در این دوره در قالب‌های متفاوت به انگارهٔ تکریم پرداخته‌اند. محورهای تکریمی در این دوره عبارت‌اند از تکریم فرد یا افراد خاص (اعم از او، آنها، تو، شما، من و ما) که بیشینهٔ آن فرامتن‌محور است. شعر تکریمی در سه سطح ذیل قابل بررسی است.

۵. ۱. سطح موسیقایی

با توجه به نظام موسیقایی تنها دو لایهٔ بیرونی و کناری در زیرژانر تکریمی مورد توجه بوده که برآمده از بیشینهٔ بسامد قالب‌های سنتی (۵۱ اثر از ۵۲ اثر) است. در لایهٔ موسیقی بیرونی تنوع بحرهای مورد استفاده، گستردگی موسیقایی را نشان می‌دهد که به ترتیب بسامد عبارت‌اند از:

الف ـ بحرهای متفق‌الارکان: هزج (۲۳ اثر)، رمل (۱۳ اثر)، رجز (۳ اثر) و متقارب (۲ اثر)

ب ـ بحرهای مختلف‌الارکان: مضارع (۵ اثر)، مجتث (۲ اثر) و خفیف (یک اثر)

براین‌اساس بیشترین فراوانی به بحرهای متفق‌الارکان و جویباری[۴] و در وهلهٔ اول به بحر هزج و زحافات آن تعلق دارد. بحرهای جویباری متضمن نوعی سکون و استمرار ملایم در سطح انگاره‌ای آثارند. همچنین بسامد ۵۱ اثر با وزن شفاف[۵] زمینه‌ای برای آشنایی‌زدایی[۶] در لایهٔ موسیقی بیرونی فراهم نمی‌آورد. فراوانی ۴۵ موردی بحرهای مثمن، تمایل به اطناب در محور افقی آثار را نشان می‌دهد که در کنار کوتاهی عمودی مجموع آثار، ازجمله ویژگی‌های سبکی زیرژانر تکریمی در لایهٔ مذکور است.

لایهٔ موسیقی کناری نیز همان‌طورکه پیش‌ازاین آمد، به دلیل سنت‌گرایی در قالب‌های شعری تقویت شده است. ردیف که از این منظر مکمل نقش موسیقایی قافیه است[۷] در ۳۴ اثر از ۵۲ اثر رعایت شده است. ۸۴/۴۴ درصد از ابیات مثنوی‌های تکریمی نیز از ردیف در جهت غنای

جدول ۱. پدیدآورندگان (شعر تکریمی ـ دورهٔ اول شعر جنگ)

حمید سبزواری ۱۰ رباعی، ۲ غزل، ۲ قصیده،، یک مثنوی		
مشفق کاشانی ۳ غزل، ۳ مثنوی، ۶ رباعی و یک قصیده		
سیمین‌دخت وحیدی ۴غزل و ۲ مثنوی	ساعد باقری ۳غزل و ۳ رباعی	
عباس براتی‌پور ۲ رباعی و دوبیتی، یک مثنوی و یک غزل		
سلمان هراتی یک سپید و یک غزل	موسوی گرمارودی یک قطعه و یک نیمایی	میرهاشم میری ۲ غزل
سید حسن حسینی یک مثنوی	زکریا اخلاقی یک غزل	

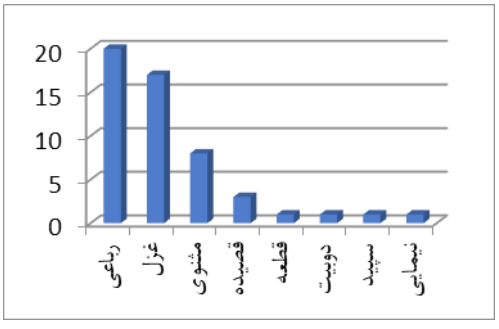
موسیقی بهره برده‌اند[۸]. همچنین است رعایت قافیه در دو شعر نیمایی و سپید.

۵. ۱. ۱. قافیه در شعر نو و سپید

ـ دستانتان مسلسل؟ ـ با ده خشاب دلدوز/ ای بازوانتان/ همواره، پیروز (موسوی گرمارودی، ۱۳۷۳: ۵۷)

ـ و نگاه تاریک کدام چشم/ به ماهواره هویت داد؟/ ماهواره‌ها/ از چشم آسمان خواهند اوفتاد (هراتی، ۱۳۸۶: ۱۳۱)

استفاده از ابزارهای موسیقی‌ساز داخلی و معنوی بسامد چشمگیری ندارد. بیشترین فراوانی‌ها در این دو لایه از ۵۰ مورد فراتر نمی‌رود که در مقایسه با تعداد کل آثار (۵۲ اثر با



نمودار ۲. انواع و فراوانی قالب‌ها (شعرتکریمی ـ دورهٔ اول)

مجموع ۵۷۶ بیت/سطر) نمود برجسته‌ای نیست. با این همه لایهٔ موسیقی داخلی بیش از موسیقی معنوی تقویت شده و برآمده از انواع جناس، سپس تکرار و سجع است.

۵. ۱. ۲. جناس

ـ صد کاخ به فرق خصم سازیم خراب/ یک کوخ خراب را به دشمن ندهیم (سبزواری، ۱۳۶۸: ۴۴۷)
جناس ناقص اختلافی

ـ چون حلقه به روزنی به حیرت آویخت/ آن دیده که دید اوج پرواز تو را (مشفق کاشانی، ۱۳۸۸: ۲۷)
جناس ناقص افزایشی

۵. ۱. ۳. تکرار

ـ ای خیالِ تو رؤیایِ روحانیِ جاریِ آب/ ای سپیدارِ ستوارِ سبزِ گلستانِ محراب (هراتی، ۱۳۷۶: ۸۵)
هم‌صدایی

ـ گر شکرخا شده در وصف شما کلک «حمید»/ طوطی‌ای نیست که آن نیست شکرخای شما (سبزواری، ۱۳۸۹: ۲۳۷)
ردالصدر إلی العجز

۵. ۱. ۴. سجع

ـ راهی به کربلا و پس‌ازآن حریم قدس/ آزادی حریم و سرای عظیم قدس (براتی‌پور، ۱۳۸۹: ۴۱) سجع متوازی
ـ قسم به دامن پاکت، به نور آیینت/ به آفتاب یقینت، به جلوهٔ دینت (وحیدی، ۱۳۸۱: ۷۵) سجع مطرف

در لایهٔ موسیقی معنوی تنها دو عنوان دارای بیشینهٔ آماری است که عبارت‌اند از مراعات‌النظیر (۴۵ مورد) و تلمیح (۳۸ مورد) و پس از آنها تضاد (۲۲ مورد)، با اختلاف زیاد آماری، قرار دارد. براین‌اساس برقراری تناسب[۹] معنایی میان اجزای کلام، عمده‌ترین ابزار برای ایجاد موسیقی معنوی در آثار بوده است که به‌نوعی ساده‌ترین و رایج‌ترین ابزار در شعر فارسی محسوب می‌شود. شبکهٔ مراعات‌النظیر دارای دو خانوادهٔ واژگانی است که عبارت‌اند از عناصر طبیعت (با ۳۸ مورد) و فرهنگ جبهه (با ۷ مورد). فراوانی عناصر طبیعت، بر برون‌گرایی زیرژانر و نگاه ابژکتیو[۱۰] آن دلالت دارد و بر پویایی سطح انگاره‌ای مؤثر است.

تلمیح در زیرژانر تکریمی برآمده از حوزه‌های متنوعی است که بیش از همه به حوزهٔ تاریخ و به‌ویژه تاریخ اسلام و انبیا تعلق دارد. فراوانی مذکور نشانگر ارتباط تناظری زیرژانر مذکور با فرامتن اندیشگی «قدسی انگاشتن امر دفاع» است که سبب می‌شود حین تکریم ممدوح، تقریبی محتوایی میان نبردهای دینی با جنگ ایران و شخصیت‌های برجستهٔ دینی با شخصیت‌های جنگ برقرار شود. از آن میان می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

گلستان شدن آتش نمرود بر ابراهیم(ع)؛ مسیح(ع) و احیای مردگان؛ موسی(ع) و کوه طور / موسی(ع) و گذشتن از رود نیل؛ انتظار کشیدن یعقوب(ع) در غیاب یوسف(ع)؛ نوح(ع) و توفان؛ شخصیت‌های برجستهٔ تاریخ اسلام: علی(ع)، ابوذر، سلمان، بلال؛ نبردهای تاریخ اسلام: حنین، نبردهای علی(ع) و واقعهٔ عاشورا.

واقعهٔ عاشورا تنها محور منفردی است که بیشترین فراوانی را به خود اختصاص داده است و فرامتن اندیشگی مذکور بیش از همه از طریق پردازش آن بیان می‌شود. کارکرد تلمیح به تاریخ انقلاب و وقایع آن نیز، تذکاری برای خواننده است که در جهت تقویت فرامتن اندیشگی آرمان‌های انقلاب مورد استفاده قرار می‌گیرد.

در مقولهٔ تضاد نیز، استفاده از ساده‌ترین شکل آن، نشانگر دوری آثار از معنی‌آفرینی و تمایل به‌صراحت است.

۵. ۱. ۵. مراعات‌النظیر

ـ چون گل شکفت گلبن آبستن بهار/ تا دایه‌اش ز غنچه به دامان نهاد گل (سبزواری، ۱۳۶۸: ۳۱۸).
ـ نازند لاله‌های به خون خفتهٔ چمن/ بیدار ایستادن سرو قیام را (باقری، ۱۳۶۵: ۲۲).

۵. ۱. ۶. تلمیح

ـ فصل دیگر می‌گشایند از کتاب کربلا/ عشق را با جوهر خون نقش دیگر می‌کشند (باقری، ۱۳۶۵: ۲۰).
ـ موسی دل کجا طور سینای عشق تو بیند/ تا شود مات و مبهوت از آن نغمهٔ لن‌ترانی (براتی‌پور، ۱۳۶۹: ۱۷).

۵. ۱. ۷. تضاد

ـ برخاسته، با نام تو آوازه به کیهان/ بنشسته، به تدبیر تو، هر فتنه و ترفند (مشفق کاشانی، ۱۳۸۲: ۸۳).
ـ دم فروبندید ای دریوزگان زیرا که خلق/ می‌شناسد زشت از زیبا، سلامت از سقام (سبزواری، ۱۳۸۹: ۳۰۲).

نکتهٔ پایانی در این‌باره نمود انگشت‌شمار ابزارهای مهجور موسیقی معنوی در شعر معاصر است که هرچند فراوانی چشمگیر ندارند اما می‌توانند نشانگر تمایل آثار به سنت‌گرایی[۱۱] باشند. از آن جمله است التفات (در ۳ اثر)، رعایت التزام (در ۲ اثر)، اِعداد (در ۲ اثر)، اقتباس (در ۲ اثر) و ازدواج یا مزاوجت (در یک اثر). احیای سنت تخلص (نام شعری شاعر) در ۴ اثر نیز از دیگر پیامدهای سنت‌گرایی در آثار تکریمی این دوره است.

۵. ۲. سطح بلاغی

بیان مسلط بر زیرژانر تکریمی، در دورهٔ اول، بیان تشبیهی است که با فراوانی ۲۷۰ موردی به ساختاری مبتنی بر همانندسازی در آثار می‌انجامد. ماهیت ساختار مذکور با سطح انگاره‌ای تکریم همسو می‌نماید چراکه با قرار دادن ممدوح در یک شبکهٔ ارتباطی تشابهی، موجب تبیین وجهی از وجوه شخصیتی ممدوح می‌شود، که هدف عمدهٔ زیرژانر تکریمی است. علاوه‌براین تشبیه در کنار مجاز، استعاره و تشخیص از عناصر خیال در محور افقی آثار محسوب می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۴۴۷) و زمینهٔ تخییل را در آثار تکریمی فراهم می‌کند. هرچند که فراوانی ساختارهای تشبیهی حسی به حسی (۱۴۸ مورد) و عقلی به حسی (۱۱۰ مورد) از گستردگی زمینهٔ مذکور می‌کاهد. در تشبیه حسی به حسی، کشف ذهنی وجه شبه به‌آسانی حاصل می‌شود؛ ازاین‌رو میزان ابهام‌آفرینی هنری و التذاذ ادبی در آن پایین است. همچنین خاستگاه مشبه‌به‌های حسی شامل دایرهٔ واژگانی عناصر طبیعت است که اگرچه به ملموس شدن وجه شبه می‌انجامد اما به تبع آن زاویهٔ تشبیه[۱۲] تنگ و محدود و رابطهٔ تشابهی طرفین زودیاب می‌شود. از آن جمله‌اند: «آفتابم»، «گردبادم»، «دشت را مانم» و مانند این‌ها.

تشبیه عقلی به حسی، به اعتقاد شمیسا، از رایج‌ترین انواع تشبیه در ادبیات فارسی است (شمیسا، ۱۳۹۲: ۷۷ ـ ۷۸) که طی آن حرکت ذهن از مفاهیم انتزاعی به‌سوی محسوسات صورت می‌گیرد. در زیرژانر تکریمی محسوسات مذکور از عناصر طبیعت انتخاب شده‌اند که بن‌مایهٔ زیبایی نهفته در آنها موجب برخورداری شعر از وسعت و زیبایی طبیعت می‌گردد (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۳۲)؛ اما کثرت استعمال از تشبیه عقلی به حسی در شعر فارسی، کارکرد هنجارگریزی معنایی[۱۳] را از ساختار تشبیه می‌گیرد و از میزان ابهام‌آفرینی آن می‌کاهد مانند: «سلسلهٔ غم»، «ره عشق»، «سراپردهٔ ناز»، «نور توحید»، «بوستان جان» و... . بسامد تشبیه بلیغ نیز متضمن تأکید بیشتر بر همانندی میان دو سوی تشبیه است، چراکه با آمدن وجه و ادات، تفارق و دوگانگی میان دو سوی تشبیه آشکارتر به نظر می‌آید (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۲۱ ـ ۲۲۲). فراوانی شکل فشردهٔ (اضافی) تشبیه بلیغ، تمایل لایهٔ زبانی را به ترکیب‌سازی نشان می‌دهد که نه‌تنها در ساختار تشبیه، بلکه در استعاره‌های موجود نیز نمود دارد. نمود اضافهٔ استعاری نیز یکی از مظاهر ترکیب‌گرایی زبانی در آثار مورد بررسی است. در ادامه نمونه‌هایی از موارد مذکور می‌آید.

۵. ۲. ۱. اضافهٔ تشبیهی

ـ در پرده به غنچهٔ سخن می‌ماند (مشفق کاشانی، ۱۳۷۳: ۵۸).
ـ مزرع سینهٔ ماست با یاد روی تو خرم (براتی‌پور، ۱۳۶۹: ۱۸).

۵. ۲. ۲. اضافهٔ استعاری

ـ با رقص موج زمزمه کرد این پیام را (باقری، ۱۳۶۵: ۲۲).
ـ چون نقطه، / لحظه‌ای دگر از چشم می‌روی، / در آغوش آسمان (موسوی گرمارودی، ۱۳۷۳: ۵۸).

ازآنجاکه میزان ابهام‌آفرینی در تشبیه کمتر از استعاره است[۱۴]، بنابراین تمایل به صریح‌سرایی از نتایج تسلط بیان تشبیهی، در زیرژانر تکریمی، محسوب می‌شود. از همین روست که استفاده از نماد (با ۹ مورد) و کنایه (با ۴ مورد) نیز در آن نمود چشمگیری ندارد.

یکی از ویژگی‌های برجستهٔ زیرژانر تکریمی در لایهٔ معانی و استفاده از ظرفیت جملات، به‌ویژه جملات خبری،

برای بیان اغراض ثانوی است؛ تا آنجا که حدود ۷۰ درصد از مجموع جملات (۵۵۵ جمله از مجموع ۷۹۳ جمله) القاگر اغراض ثانوی هستند و بیشترین فراوانی به جملات خبری با بن‌مایهٔ معنایی «تعظیم و تکریم» تعلق دارد، که اگرچه شمیسا آن را در اغراض ثانوی جملات خبری ذکر نکرده است[۱۵]، اما در بررسی زیرژانر تکریمی و زیرژانرهای دیگر موارد متعددی از این مقوله به دست آمد. این فراوانی و فراوانی مفاخره در اغراض ثانوی، لازمهٔ سطح انگاره‌ای محسوب می‌شود؛ چراکه دو محور عمدهٔ انگاره‌ای در زیرژانر تکریمی عبارت‌اند از ستایش ممدوح[ان] و خودستایی. ازاین‌رو استفاده از جملات خبری در معنای تعظیم و مفاخره، در راستای پردازش سطح انگاره‌ای است و می‌توان رویکرد معنایی تکریم را در این دوره رویکردی استنتاجی[۱۶] دانست که بر مبنای معنای ثانوی جملات شکل گرفته است. در ادامه نمونه‌هایی از مطالب بالا می‌آید.

۵. ۲. ۳. جملهٔ خبری در معنای ثانوی تعظیم و تکریم

ـ آنان که به مرگ سرخ لبخند زدند/ پیمانهٔ حق، حسین‌مانند زدند (باقری، ۱۳۶۵: ۲۰).

ـ سایه در سایهٔ گام تو می‌دود چشم خورشید/ تا کند بر بلندای سرو تو پرتوفشانی (براتی‌پور، ۱۳۶۹: ۱۷).

۵. ۲. ۴. جملهٔ خبری در معنای ثانوی مفاخره

ـ تا امت ما تیغ برافراخته برخاست/ از دشمن توحید سرانداخته برخاست (مشفق کاشانی، ۱۳۷۳: ۳۹).

ـ قسم به اشک تو مادر که مرد جنگ منم/ به گاه حادثه‌ها سخت‌تر ز سنگ منم (وحیدی، ۱۳۸۱: ۷۴).

نکتهٔ دیگر نگرش روایی آثار از منظر مدالیته است که مبتنی بر قطعیت ذهنی و ارزش‌گذاری‌های کلی است. بسامد جملات و افعال اخباری، به نگرشی اثباتی[۱۷] در بیان باورهای سراینده می‌انجامد. محوریت اعتقادی سراینده بر برتری فرد و گروه و یا خودبرتربینی است که برای القای آن به خواننده، نیازمند قاطعیت روایی است. استفاده از وجوه و قیودی از زبان که القاگر تردید و شک به خواننده باشد، در انتقال انگارهٔ تکریم و همزادپنداری خواننده با اثر، خلل ایجاد می‌کند. ارتباط خواننده با انگاره‌ای که با تردید بیان می‌شود بر مبنای تردید و شک شکل می‌گیرد. در زیرژانر تکریمی تنها دو جمله (از مجموع ۷۹۳ جمله)، با استفاده از قید «گویی»، از قطعیت فاصله گرفته و دارای نگرش انکاری است. شایان ذکر است که از منظر مدالیته قطعیت ذهنی موجب دوری اثر از قطب خیال و نزدیکی آن به واقعیت می‌شود که اگرچه با اقتضائات انگاره‌ای مذکور هماهنگ است اما از ارزش ادبی زیرژانر تکریمی می‌کاهد.

عمل زبانی در زیرژانر تکریمی مبتنی بر بیان اندیشه و دیدگاه‌هاست که سیرل، آن را عملکرد احساسی (ex-pressive) زبان می‌نامد[۱۸] که در آن گوینده احساسات و نقطه‌نظرهای خود را در باب امری بیان می‌کند. به‌عبارت‌دیگر بر اساس عملکرد احساسی زبان است که باورهای سراینده حول محور ممدوح بیان می‌شود.

۵. ۳. سطح انگاره‌ای

همان‌طورکه پیش‌ازاین آمد زیرژانر تکریمی، رویکردی نو در شعر مدحی و ستایشی فارسی است که سراینده در آن به ستایش و ابراز ارادت به فرد یا گروهی می‌پردازد که به زعم خود برترند. این برتری برآمده از ویژگی‌های مورد ستایش مدحیه‌های کلاسیک (مانند: مقام، مال، شهرت و...) نیست بلکه از آن دسته از خصلت‌های ممدوح حاصل می‌شود که در راستای جریان دفاع مقدس مفید و کارآمد است. تکریم، در این دوره، تمامی سطوح جامعه از مقام رهبری تا مردم عادی را در مقام ممدوح دربرمی‌گیرد و سراینده به عنوان نمایندهٔ شعور اجتماعی، بی‌چشمداشت مادی، ارادت خود را نسبت به ممدوح ابراز می‌کند.

زیرژانر تکریمی دارای دو محور عمدهٔ انگاره‌ای است که عبارت‌اند از تکریم مفاهیم خاص و مفاهیم کلی. در تکریم مفاهیم خاص، موردی مشخص (اعم از فرد و مکان خاص) مورد ستایش قرار می‌گیرد و در تکریم مفاهیم کلان، نه یک فرد یا مکان خاص، بلکه یک مفهوم در معنای کلی و یا قشری از جامعه که مرتبط با جریان جنگ است، مورد ستایش قرار می‌گیرد. «جدول۲» فراوانی و تنوع آثار را در دو محور مذکور نشان می‌دهد.

براین‌اساس بیشترین فراوانی به تکریم رزمندگان، امام

جدول ۲. محورهای عمدهٔ انگاره‌ای (زیرژانر تکریمی ـ دورهٔ اول شعر جنگ)

محورهای انگاره‌ای	مفاهیم خاص							مفاهیم کلی				مجموع
	فرد خاص			مکان خاص				قشرهای مرتبط با جنگ				
	امام خمینی(ره)	شهید فرید طالب‌نیا	شهید ماشاءالله سرهنگی	من فردی شاعر	اصفهان	بستان	خرمشهر	رزمنده	شهید	پاسدار	خلبان	
فراوانی	۱۲	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱۹	۱۲	۲	۱	
فراوانی کل	۱۸							۳۴				۵۲

خمینی(ره) و شهدا اختصاص دارد. در ستایش از رزمندگان گاهی شاعر، در مقام نمایندگی از آن قشر، به تکریم «ما»ی نوعی پرداخته که به سرایش نوعی مفاخره انجامیده و ۸ اثر از زیرژانر تکریمی را به خود اختصاص داده است.

سیروس شمیسا در *انواع ادبی*، مفاخره را از زیرژانرهای حماسی می‌داند: «مفاخره از فروع حماسه است زیرا بنای آن بر اغراق در باب صفات نیکو و ذکر اعمال پهلوانی است... مفاخره به‌صورت مستقل هم وجود دارد، یعنی شعری که شاعر در آن از آغاز تا پایان به وصف کمالات و فضایل خود بپردازد...» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۲۷). اما آنچه در اشعار دفاع مقدس تحت عنوان مفاخره و خودستایی قابل بررسی است یک خودستایی جمعی مستقل با محوریت ژانر غنایی است. براین‌اساس به نظریهٔ اسماعیل حاکمی متمایل می‌شویم که مفاخره (دربارهٔ شخص شاعر) را از فروع ژانر غنایی مطرح می‌کند[۱۹].

خودستایی جمعی در زیرژانر تکریمی زمانی ایجاد می‌شود که شاعر به نمایندگی از گروه رزمندگان و نیز مردم ایران، به ستایش «ما»ی نوعی می‌پردازد. محوریت ستایش در آنها نه فضایل کسبی و نسبی، بلکه ایستادگی و پاکبازی در دفاع و نبرد است. در ادامه نمونه‌هایی از آن می‌آید.

ـ با پنجهٔ ما هر که در آویخته است/ خون وی و خاک در هم آمیخته است (باقری، ۱۳۶۵: ۸۰).

ـ تا بر لب خویش نام حیدر داریم/ کی بیم ز دشمن ستمگر داریم (سبزواری، ۱۳۶۸: ۴۵۷).

دو نمونه مفاخرهٔ فردی نیز در دست است که یکی از زبان «منِ» نوعی بیان می‌شود و سراینده در آن نمایندهٔ قشر رزمنده است و دیگری خودستایی در معنای سنتی آن است و سراینده به ستایش خود می‌پردازد؛ با این تفاوت که محورهای ستایشی بر فضایل نسبی و کسبی شاعر نیست، بلکه پایبندی به آرمان‌های انقلاب، اطاعت از مقام رهبری و صیانت از حرمت شهدا مواردی است که شاعر به داشتن آنها افتخار می‌کند و ضمن فخر به شاعری و مبارزه با قلم، به تحقیر مخالفان خود می‌پردازد؛ آنها را هجو می‌کند و در مواردی ادب قلم را رعایت نمی‌کند[۲۰]. شایان ذکر است با وجود جنایت‌ها و زیر پا گذاشتن موازین و اصول انسانی و اخلاقی نیروهای عراقی، زبان شعر اهانت‌آمیز و خارج از حوزه و ساحت ادب نیست (اکبری، ۱۳۷۷: چهارده). در ادامه نمونه‌هایی از موارد بالا می‌آید.

۵. ۳. ۱. خودستایی «منِ» نوعی

ـ گمان مبر که من آرام و رام می‌میرم/ من آتشم که جهان را به کام می‌گیرم

برای دشمن من جز شکست راهی نیست/ که غیر آتش من بهر او پناهی نیست (وحیدی، ۱۳۸۱: ۷۴)

۵. ۳. ۲. خودستایی «منِ» فردی

ـ حرمت خون شهیدان دارم و بادا حرام/ گر ببویم موی ساقی ور ببوسم لعل جام؛

ـ زندگی از فیض بهمن یافتم اینم بها/ عزت از اعزاز رهبر دارم اینم احترام (سبزواری، ۱۳۶۸: ۲۹۹)

۵. ۳. ۳. تحقیر مخالفان

ـ این شما هستید هر ساعت زده نقشی دگر/ همچو بوقلمون به صد رنگ آمده اندر خرام (سبزواری، ۱۳۶۸: ۳۰۰ ـ ۳۰۱)

همان‌طورکه پیش‌ازاین آمد فرامتن‌ها در سرایش آثار تکریمی نقشی برجسته دارند و بخش عمدهٔ آنها به فرامتن‌های تاریخی ـ نظامی تعلق دارد و دستمایهٔ تکریم فرد یا گروه و یا یک شهر، در مقام مجاز از اهالی آن، قرار گرفته است. این فرامتن‌ها، که در ابتدای فصل به تفصیل تبیین شدند، در

«جدول ۳» به همراه انگاره‌های برآمده از آنها می‌آیند.

جدول ۳. فرامتن تاریخی ـ نظامی و محورهای تکریمی مرتبط با آن (دورهٔ اول)

فرامتن‌های تاریخی ـ نظامی	محورهای تکریمی در آثار مرتبط با آن
عملیات فتح‌المبین	تکریم مفاهیم خاص (امام خمینی(ره)) تکریم مفاهیم کلی (مفاخره ـ رزمندگان)
مبارزه برای فتح خرمشهر و آزادسازی آن	تکریم مفاهیم خاص (امام خمینی(ره)) تکریم مفاهیم کلی (مفاخره ـ رزمندگان) تکریم شهر
فتح بستان	تکریم شهر
نبردهای کردستان	تکریم مفاهیم کلی (مفاخره ـ رزمندگان)
عملیات محرم و شهادت ۳۷۰ شهید از شهر اصفهان و تشییع پیکر آنها در ۱۳۶۱/۸/۲۵	تکریم شهر (مجاز از مردم شهر)

با توجه به «جدول ۳» درمی‌یابیم که تعدادی از عملیات نظامی، سبب تکریم رهبر، رزمندگان و مردم شهرهای جنگ‌زده شده و این نشانگر ارتباط تنگاتنگ تناظری میان فرامتن و متن ادبی است. بنابراین تکریم افراد و مکان‌های خاص و اقشار مرتبط با جنگ سطح انگاره‌ای را تشکیل می‌دهد که بنا بر «جدول ۲»، بیش از همه تکریم ابعاد شخصیتی امام خمینی(ره)، قشر رزمندگان و شهدا را در بر می‌گیرد. عمده محورهای انگاره‌ای در این بخش تکریم مقام ممدوح، نقش و عملکرد آن در جریان جنگ است.

ـ مردان وطن، از پی فرمان تو گشتند/ در پهنهٔ پیکار عدوگیر و عدوبند (مشفق کاشانی، ۱۳۸۲: ۸۷)
(در تکریم امام خمینی(ره))

ـ با جوشش خون و با سرود تکبیر / شب را به خجسته صبح پیوند زدند (باقری، ۱۳۶۵: ۲۰)
(در تکریم شهیدان)

۶. نتیجه‌گیری

شعر تکریمی یکی از برجسته‌ترین رویکردهای محتوایی در شعر دفاع مقدس ـ به‌ویژه در سال‌های نخستین جنگ ـ به حساب می‌آید که در سال‌های ۱۳۶۱ و ۱۳۶۲ بیشترین بسامد را میان دیگر سروده‌ها به خود اختصاص داده است. دو سال مذکور به جهت تصمیم‌گیری‌های مهم نظامی و عملیات‌های گسترده از سال‌های سرنوشت‌ساز جنگ و نقش فرماندهان و رزمندگان در آن پررنگ است؛ ازاین‌رو پرداختن شاعران به بزرگداشت و تکریم آنان طبیعی می‌نماید. این رویکرد محتوایی در شعر دفاع مقدس تحت ارتباط تناظری با فرامتن تاریخی ـ نظامی جنگ است و سطوح تشکیل‌دهندهٔ آثار (موسیقایی، بلاغی و انگاره‌ای: زمینه‌های معنایی ـ عاطفی و پس‌زمینه‌های فکری ـ فلسفی) جلوه‌گاه این تأثیرگذاری‌اند. با ارزیابی رابطهٔ تناظری مذکور بر اساس نظریهٔ ساخت‌گرایی گلدمن نتایجی به این شرح حاصل شد؛ قالب رایج در سروده‌های تکریمی غزل و رباعی است که سنت‌گرایی و تمایل به ایجاز را در سروده‌ها آشکار می‌سازد. در سطح موسیقایی با توجه به بیشینهٔ قالب‌های سنتی و تنوع بحرهای عروضی، تنها دو لایهٔ بیرونی و کناری مورد توجه بوده است و بیشترین فراوانی به بحرهای متفق‌الارکان، جویباری و در وهلهٔ اول به بحر هزج و زحافات آن تعلق دارد. بسامد اوزان شفاف نیز زمینه‌ای برای آشنایی‌زدایی در لایهٔ موسیقی بیرونی فراهم نمی‌آورد. موسیقی کناری نیز به‌تبع التزام به قافیه و ردیف به اقتضای قالب‌های سنتی دارای قوت ارزیابی می‌شود. استفاده از ابزارهای موسیقی‌ساز داخلی و معنوی بسامد چشمگیری ندارد و شواهد، محدود می‌شود به انواع جناس، سپس تکرار و سجع در موسیقی داخلی و مراعات‌النظیر و تضاد در موسیقی معنوی.

در سطح بلاغی بیان مسلط بیان تشبیهی و مبتنی بر ساختار همانندسازی است و با قرار دادن ممدوح در یک شبکهٔ ارتباطی تشابهی، موجب تبیین وجهی از وجوه شخصیتی ممدوح می‌شود، که هدف عمدهٔ شعر تکریمی است. فراوانی ساختارهای تشبیهی حسی به حسی و عقلی به حسی از قدرت تخییل سروده‌ها می‌کاهد و سهولت کشف ذهنی وجه شبه قدرت ابهام‌آفرینی هنری و التذاذ ادبی را تضعیف می‌کند. خاستگاه مشبه‌به‌ها، دایرهٔ واژگانی عناصر طبیعت و به‌تبع آن زاویهٔ تشبیه تنگ و محدود است. فراوانی تشبیه بلیغ نیز تمایل لایهٔ زبانی را به ترکیب‌سازی نشان می‌دهد. در بررسی لایهٔ معانی رویکرد محوری استنتاجی و بر مبنای معنای ثانوی جملات خبری با بن‌مایهٔ معنایی «تعظیم و تکریم» است که با اقتضای انگارهٔ تکریم «ستایش ممدوح[ان]» هم‌سو می‌نماید.

نگرش روایی سروده‌ها نگرش اثباتی و مبتنی بر قطعیت ذهنی و ارزش‌گذاری‌های کلی است. محوریت اعتقادی سراینده بر برتری فرد و گروه و یا خودبرتربینی است که برای القای آن به خواننده، نیازمند قاطعیت روایی است.

در سطح انگاره‌ای سروده‌های تکریمی دارای دو محور عمدهٔ انگاره‌ای است که عبارت‌اند از تکریم «مفاهیم خاص» و «مفاهیم کلی». در تکریم مفاهیم خاص، ابعاد شخصیتی امام خمینی(ره)، قشر رزمندگان و شهدا مورد ستایش قرار می‌گیرد و در تکریم مفاهیم کلان، مقام ممدوح، نقش و عملکرد آن در جریان جنگ تکریم می‌شود.

براین‌اساس تمامی سطوح متنی سروده‌های تکریمی دفاع مقدس در سال‌های نخستین جنگ در ارتباطی معنادار با فرامتن تاریخی ـ نظامی جنگ شکل گرفته و بر اساس همین ارتباط قابل تبیین و ارزیابی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک: زرقانی، ۱۳۹۱: ۶۹ـ۷۰.

۲. با توجه به آرای زرقانی در دو کتاب *تاریخ ادبی ایران* و *جریان‌شناسی شعر معاصر* ارتباط میان فرامتن و متن نه ارتباط علّی و معلولی، بلکه ارتباطی بر مبنای تأثیر و تأثر است که ارتباط تناظری نامیده می‌شود (زرقانی، ۱۳۹۰: ۹۳ـ۹۵).

۳. نقش عاطفی (emotive) یکی از نقش‌های شش‌گانهٔ زبان از دیدگاه یاکوبسن است که جهت‌گیری پیام در آن به سوی گوینده قلمداد می‌شود و تأثیری را از احساس خاص گوینده، در خواننده به وجود می‌آورد؛ خواه گوینده حقیقتاً آن احساس را داشته باشد و خواه آن را وانمود کند (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۵).

۴. عنوان اوزان «جویباری» از برساخته‌های شفیعی کدکنی است و به اوزانی خوش‌آهنگ و دارای استمرار ملایم اطلاق می‌شود که «از ترکیب نظام ایقاعی خاصی حاصل می‌شود که با همهٔ زُلالی و زیبایی و مطبوع بودن، شوق به تکرار در ساختمان آنها احساس نمی‌شود... رکن‌های عروضی در آن عیناً تکرار نمی‌شوند...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۹۵ـ۳۹۶).

۵. عنوان اوزان «شفاف» از برساخته‌های شفیعی کدکنی است و به اوزانی اطلاق می‌شود که «در نخستین برخورد، نظام ایقاعی آن بر شنونده یا قرائت‌کننده به‌روشنی احساس شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۹۶ ـ ۳۹۷)؛ در مقابل اوزان شفاف، اوزان «کدر» قرار دارد که کشف نظام ایقاعی آن به‌دشواری صورت می‌گیرد.

۶. اگرچه برای آشنایی‌زدایی دو محور واژگانی و نحوی در نظر گرفته شده است (ر.ک شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۸ـ۳۶) اما در لایهٔ موسیقی بیرونی نیز می‌توان به‌گونه‌ای نظام ایقاعی را سامان داد که خواننده با نظامی بدیع و ناآشنا رویارو شود.

۷. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۳۸ـ۱۴۰.

۸. استفاده از ردیف در قالب مثنوی مربوط به مواردی می‌شود که شعر احتیاج به موسیقی بیشتری دارد، به‌خصوص آنجا که نیاز به تقویت جنبهٔ احساسی و عاطفی شعر است (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۵۹).

۹. روش تناسب برقراری هارمونی و تناسب معنایی میان اجزای کلام است که ژرف‌ساخت صنایعی چون: مراعات‌النظیر، تناسب‌گریزی، خانوادهٔ تضاد (پاراداکس و حس‌آمیزی)، تلمیح و... محسوب می‌شود (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۰۷ ـ ۱۲۱).

۱۰. ابژکتویته مکتب اصالت عین و حیثِ بیرونی است که مبنای فلسفهٔ قدیم تا زمان دکارت قلمداد می‌شود. در این مکتب اصالت ادراک بر اساس میزان انطباق حیث درونی و سوبژکتیو با حیث بیرونی و ابژکتیو سنجیده می‌شود: اینکه چقدر ذهن انسان می‌تواند واقعیت بیرونی را به نزدیک‌ترین شکل ممکن با آن درک کند. از زمان دکارت، و با تولد فلسفه و تفکر مدرن، امر سوبژکتیو نیز دارای اصالت دانسته شد. براین‌اساس سوبژکتیویته به عنوان فاعل عمل شناسایی، و امر ابژکتیو مفعول آن قرار می‌گیرد. سوبژکتیویته عاقل است (فاعل شناسایی و تعقل) و امر ابژکتیو معقول (مفعول شناسایی و تعقل) (هاسپرز و اسکراتن، ۱۳۸۵: ۸۲ ـ ۸۵).

۱۱. منظور از سنت، سنت‌های ادبی است که ارزش‌های کلی و گزاره‌های ادبی را در پیشینهٔ ادبیات فارسی در بر می‌گیرد و به عنوان میراث فکری و فرهنگی در ذهن و زبان شاعران اهل زبان، به میزان متفاوت، تأثیرگذار است (برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک: امین‌پور، ۱۳۸۶: ۴ ـ ۵).

۱۲. زاویهٔ تشبیه (The angle of simile) به معنای «ربط میان مشبه و مشبه‌به» است که هرچه بازتر یعنی بر مبنای ارتباط دورتری باشد، تشبیه هنری‌تر و به‌اصطلاح قدما «بعید و غریب» است و هرقدر تنگ‌تر (واضح‌تر و نزدیک‌تر) باشد، تشبیه غیرهنری‌تر، «مبتذل و قریب» خواهد بود (شمیسا، ۱۳۹۲: ۱۱۸ـ۱۲۰).

۱۳. هنجارگریزی معنایی یکی از رایج‌ترین انواع هشت‌گانهٔ هنجارگریزی ادبی است، زیرا حوزهٔ معنی به عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان ارزیابی می‌شود و بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. آنچه در به‌صورت سنتی در چهارچوب بدیع معنوی مطرح می‌شود، در بررسی هنجارگریزی معنایی مورد توجه قرار می‌گیرد (صفوی، ۱۳۹۰: ۵۵ ـ ۵۶).

۱۴. میزان ابهام‌آفرینی در استعاره بیشتر از تشبیه است؛ زیرا در سیر معنایی برآمده از آن باید از آنچه ظاهر است، درنتیجهٔ کوششی ذهنی، به آنچه غایب است، رسید و یا به‌عبارت‌دیگر از معنی حقیقی به معنی مجازی و از ظاهر به باطن پی برد. استعاره به سبب همین غیبتِ معنیِ منظورِ نظر، فضای شعر را ابهام‌آمیز می‌کند و کشف معانی مجازی به فعالیت ذهنی بیشتری نیازمند است که خود به التذاذ هنری در روند کشف معانی می‌انجامد (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۴۱ـ۲۴۲).

۱۵. ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۱ ـ ۸۵.

۱۶. هر ادای مطلبی دو نوع کنش و نقش دارد معنای گزاره‌ای (locution-ary) و استنتاجی (Illocutionary). معنای گزاره‌ای همان معنای اولیه جمله است که از ظاهر الفاظ برمی‌آید و معنای استنتاجی معنای ثانوی جمله است و درحقیقت تأثیر گفتار یا نوشتار (Perlocutionary effect) را بر خواننده شامل می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۴).

۱۷. هرگاه در کارکرد بینافردی زبان، نظام دستوری به‌گونه‌ای باشد که انتقال احساسات، عواطف و مدرکات قطعی راوی بر کنش روایت تسلط داشته باشد، حالت کیفی «نگرش اثباتی» شکل می‌گیرد که متضمن قضاوت و ارزش‌گذاری‌های کلی است و راوی از انواع آگاهی‌های لفظی برای القای قطعیت به ذهن خواننده کمک می‌گیرد. نگرش اثباتی یکی از حالت‌های

سه‌گانهٔ نظام نحوی وجه‌نما (Modality) است (Toolan, 2013: 73).
۱۸. سیرل عمل زبانی را به پنج طبقه تقسیم کرده است که عبارت‌اند از: تعهدی (Commissive)، اعلامی (Declarative)، دستوری (Directive)، احساسی (Expressive) و توصیفی (Representative). برای اطلاعات بیشتر ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۵.
۱۹. برای اطلاعات بیشتر ر.ک: حاکمی، ۱۳۸۶: ۴۹ ـ ۵۱.
۲۰. رفت آن کاو با مخنث لاف مردی می‌زدید... (سبزواری، ۱۳۶۸: ۳۰۱)

فهرست منابع

اخلاقی، زکریا (۱۳۷۸)، *تبسم‌های شرقی*، چ۲، تهران: سورهٔ مهر.
اکبری، منوچهر (۱۳۷۱)، *نقد و تحلیل ادبیات انقلاب اسلامی*: بخش اول، شعر، تهران: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی.
امین‌پور، قیصر (۱۳۸۶)، *سنت و نوآوری در شعر معاصر*، چ۳، تهران: علمی ـ فرهنگی.
باقری، ساعد (۱۳۶۵)، *نجوای جنون*، تهران: برگ.
براتی‌پور، عباس (۱۳۶۹)، *بهت نگاه*، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
ـــــــ (۱۳۸۹)، *آتش‌سواران*: سروده‌های دفاع مقدس، تهران: سورهٔ مهر.
پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰)، *سفر در مه*: تأملی در شعر احمد شاملو، چ ۴، تهران: سخن.
حاکمی، اسماعیل (۱۳۸۶)، *تحقیق دربارهٔ ادبیات غنایی ایران* (و انواع شعر غنایی)، تهران، دانشگاه تهران.
دهخدا، علی اکبر (۱۳۵۸)، *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.
حسینی، سیدحسن (۱۳۹۱)، *هم‌صدا با حلق اسماعیل*، چ۶، تهران: سورهٔ مهر.
رزمجو، حسین (۱۳۹۰)، *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، چ۳، ویرایش۴، مشهد: دانشگاه فردوسی.
زرقانی، سیدمهدی (۱۳۹۰)، *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*: تطور و دگردیسی ژانرها تا میانهٔ سدهٔ پنجم به انضمام نظریهٔ تاریخ ادبیات، چ۲، تهران: سخن.
ـــــــ (۱۳۹۱)، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*: جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم، تحریر۲، تهران: ثالث.
سبزواری، حمید (۱۳۶۸)، *دیوان اشعار*، تهران: کیهان.
ـــــــ (۱۳۸۹)، *سرود سپیده*، تهران: مؤسسهٔ انجمن قلم ایران.
ـــــــ (۱۳۸۹)، *ادبیات دفاع مقدس*: مباحث نظری و شناخت اجمالی گونه‌های ادبی، تهران: صریر.
شاهرخی، محمود؛ مشفق کاشانی، عباس (۱۳۶۷)، *مجموعه شعر جنگ*، تهران: امیرکبیر.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴)، *موسیقی شعر*، چ۸، تهران، آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، *انواع ادبی*، ویراست۴، تهران: میترا.
ـــــــ (۱۳۸۶)، *معانی*، تحریر۳، تهران، میترا.
ـــــــ (۱۳۹۰)، *نگاهی تازه به بدیع*، ویرایش۳، چ۴، تهران: میترا.
ـــــــ (۱۳۹۲)، *بیان*، چ۲، ویراست۴، تهران: میترا.
صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج۱، چ۳، تهران: سورهٔ مهر.
گلدمن، لوسین (۱۳۸۲)، *نقد تکوینی*، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، تهران: نگاه.
مشفق کاشانی، عباس (۱۳۶۵)، *آذرخش*: گزیدهٔ اشعار، تهران: کیهان.
ـــــــ (۱۳۷۳)، *سرود سرخ بهار*، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
ـــــــ (۱۳۸۲)، *سیرنگ*، تهران: فرهنگ‌گستر.
ـــــــ (۱۳۸۸)، *بهشت گم‌شده*: گزینه‌ای از مثنویات، غزلیات، رباعیات، مجلد۱، تهران: انجمن قلم ایران.
موسوی گرمارودی، علی (۱۳۷۳)، *باران اخم*: گزینهٔ شعر جنگ، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
وحیدی، سیمین‌دخت (۱۳۸۱)، *هشت فصل سرخ و سبز*: مجموعه اشعار دفاع مقدس، تهران: برگ زیتون.
هاسپرز، جان؛ اسکراتن، راجر (۱۳۸۵)، *فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، چ۲، تهران: دانشگاه تهران.
هراتی، سلمان (۱۳۷۶)، *دری به خانهٔ خورشید*، تهران: سروش.
ـــــــ (۱۳۸۶)، *آب در سماور کهنه*: گزیدهٔ اشعار، تهران: تکا.
Toolan, Michael J (2013), *Narrative: A Critical Linguistic Introduction,* 2nd edition, New York: Routledge.

جریان‌شناسی تطبیقی شعر مقاومت ایران و تاجیکستان در قرن بیستم میلادی

رضا چهرقانی[۱]

دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۰۴، پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲۲

چکیده

با توجه به پیوند عمیق زبانی، فرهنگی، دینی، تاریخی، جغرافیایی و... میان مردم دو کشور ایران و تاجیکستان، ادبیات این سرزمین‌ها نیز از دیرباز با یکدیگر پیوندی عمیق و ناگسستنی داشته است. در دوران معاصر نیز نهضت‌های ضد استبدادی و ضد استعماری و همچنین جنگ‌های متعددی که در هر دو کشور به وقوع پیوسته، جریان‌ها و شعبه‌های مختلف شعر پایداری را در عرصهٔ ادبیات هر دو کشور ایجاد کرده است. این پژوهش می‌کوشد تا با مروری بر ادبیات ایران و تاجیکستان در قرن بیستم میلادی، ضمن بازشناسی جریان‌های شعر پایداری در این دو کشور، این جریان‌ها و شعبه‌های گوناگون آن را با رویکرد مقایسه‌ای و تطبیقی و با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی بررسی و تحلیل نماید. نتایج حاصل از پژوهش پیشِ رو نشان می‌دهد که جریان شعر پایداری در دوران معاصر با ظهور جنبش بیداری و مشروطیت در ایران و جنبش معارف‌پروری و جدیدیه در تاجیکستان آغاز شده و با شاخه‌هایی همچون جهان‌وطنی اسلامی، شعر پایداری ناسیونالیستی، شعر پایداری سوسیالیستی، شعر پایداری مذهبی، شعر انقلاب اسلامی (در ایران)، شعر جنگ، شعر دفاع مقدس (در ایران) که از نظر شکلی و محتوایی قرابت‌های بسیار با یکدیگر دارند تا اواسط دهه نود میلادی در هر دو کشور ادامه یافته است. در تاجیکستان شعر ناسیونالیستی با تأکید و تکیه بر زبان مادری و در ستیز با پان‌ترکیسم شناخته شده و نوع دیگری از آن در زمان اتحاد جماهیر شوری به جای میهن تاجیکی به میهن شوروی توجه نشان داده است. شعر جنگ در تاجیکستان با شعر ضدفاشیسم در زمان حمله آلمان به شوروی شکل گرفت و به جنگ شهروندی در آستانه استقلال این کشور رسید؛ اما در ایران شعر جنگ پس از حمله صدام به ایران و در شعر دفاع مقدس تجلی یافته است. تأثیر شعر انقلاب اسلامی و آموزه‌های تشیع پس از استقلال تاجیکستان در شعر تعدادی از شاعران جوان تاجیک مشهود است.

کلیدواژه‌ها: شعر پایداری ایران، شعر پایداری تاجیکستان، شعر معاصر، ادبیات تطبیقی

---

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران.
Email: Chehreghani@hum.ikiu.ac.ir
0000-0002-8060-3842

۱. مقدمه و بیان مسئله

بسیاری از متفکران بر این باورند که ایرانیان با شعر می‌اندیشند و شعر در طول تاریخ جلوه‌گاه اصلی اندیشه و فرهنگ ایرانی بوده است. بنابراین، شعر اهمیت ویژه‌ای در شناخت زندگی و تفکر ایرانی در مفهوم موسّع آن؛ یعنی تمام حوزهٔ جغرافیاییِ نفوذِ زبان فارسی، اعم از ایران، افغانستان، فرارود، شبه قارّه، قفقاز، آسیای صغیر و... دارد. باوجوداین، ضعفِ بزرگِ مطالعاتِ علوم انسانی در ایران، عدم توجه به مطالعات تطبیقی یا لااقل پژوهش‌های مقایسه‌ای با کشورهای مشابهِ دور و نزدیک بوده است. پژوهشگران ایرانی، عموماً به مطالعه پویه‌های داخلِ کشور بسنده کرده‌اند، درصورتی‌که ما تافته‌ای جدا بافته از تجربیات بشری در منظومهٔ فعلی جهانی نیستیم و با عنایت به مدعیاتی که در سپهر فرهنگی و سیاسی جهان مطرح می‌کنیم، در این عرصه، هم باید اثرگذار و هم اثرپذیر باشیم (سریع‌القلم، ۱۳۹۲).

بر این اساس و با توجه به پیوندهای زبانی-ادبی و قرابت‌های فرهنگی-تاریخی میان کشور ایران و تاجیکستان، خصوصاً در دوران معاصر و با شکل‌گیری گفتمان‌هایی؛ نظیر بیداری، استقلال‌طلبی، استبدادستیزی و مشروطه‌خواهی، ضرورت دارد پژوهش‌هایی، با رویکردِ تطبیقی و جامع‌نگر برای بررسی واکنش‌های ادبی شاعران، در مواجهه با این مسائل - که عمدتاً در حوزهٔ مضامینِ ادبیاتِ پایداری قرار می‌گیرند - صورت گیرد و جریان‌هایِ مختلف شعر پایداری در این کشورها، بازشناسی، طبقه‌بندی و تحلیل شود.

براین‌اساس با توجه به این‌که طی قرن بیستم میلادی، دو کشورِ ایران و تاجیکستان، وضعیت نسبتاً مشابهی را به لحاظ رویارویی با استبداد داخلی(اعم از حزبی و فردی) و همچنین جنگ‌های خانگی و خارجی تجربه کرده‌اند و در مواجهه با این شرایط، هنرمندان و ادیبان و خصوصاً شاعران با توجه به خاستگاه اجتماعی و طبقاتی، جهان‌بینی و ایدئولوژی خویش، واکنش‌های ادبی متفاوتی نشان داده‌اند، طیفی از رنگ‌های گوناگون و جریان‌های مختلف در عرصه شعر مقاومت در این کشورها پدید آمده است که بازشناسی، طبقه‌بندی و تحلیل تطبیقی این جریان‌ها می‌تواند به رشد پژوهش‌های ادبی در زمینهٔ شعر پایداری و ادبیات تطبیقی کمک کند. برای دست یافتن به این مطلوب، در این پژوهش با پرداختن به جریانِ شعر بیداری، جریان شعر مشروطه یا معارف‌پروری، جریان شعر مقاومت چپ‌گرا، جریان شعر مقاومت ملی‌گرا و جریان شعر انقلاب اسلامی، فرایند تأثیر و تأثر جریان‌های مختلف شعر مقاومت از نظر صورت و محتوای آثار تولیدشده در دو کشور ایران و تاجیکستان و تعاملات ادبی این کشورها به صورت تطبیقی بررسی می‌شود.

۲. روش تحقیق

این پژوهش کاوشی است در زمینهٔ جریان‌های شعر مقاومت در حوزهٔ فرهنگی ایران و تاجیکستان که اساساً جنبهٔ نظری دارد و به منظور گسترش مرزهای دانش ادبی در خصوص شعر مقاومت و افزایش اندوخته‌های علمی و درک بهتر جریان‌های شعر پایداری در قلمرو زبان فارسی صورت گرفته است. براین‌اساس می‌توان این تحقیق را در گروه پژوهش‌های نظری، با روش تحلیلی و توصیفی طبقه‌بندی نمود.

گردآوری اطلاعات در این پژوهش، بیشتر اسنادی و کتابخانه‌ای است و تجزیه‌وتحلیل اطلاعات گردآوری‌شده با تکیه بر رویکرد ادبیات تطبیقی مکتب آمریکایی انجام گرفته است. در گزارش و نگارش این تحقیق، با توجه به اقتضائات و محدودیت‌های قالب نوشتاری مقاله، اصل بر اجمال و اختصار بوده و از ذکر مطالب و آوردن شواهد شعریِ غیر ضروری و مکرر به شدت پرهیز شده است.

۳. تعریف مفاهیم اصلی و چارچوب نظری تحقیق

۳. ۱. جریان شناسی

تقی پورنامداریان در تعریف نسبتاً جامعی از «جریان شعری» می‌نویسد: «جریان شعری به فعالیت هنری گروهی از شاعران اطلاق می‌شود که بر اساس عقاید و معیارهای زیباشناختی و هنری مشترک، برای خلق آثاری بدیع در حال تلاش و کوشش هستند.» (پورنامداریان و طاهری، ۱۳۸۴)

با وجود این احوال، گویا این مفهوم از صدر مشروطیت

- نقطه آغاز بخش اصلی این پژوهش- در نزد اهل ادب شناخته شده بوده، هرچند از این اصطلاح استفاده نکرده‌اند (علوی مقدم و قلی‌زاده، ۸۷-۱۳۸۶).

از دیگر افرادی که کوشیده‌اند با ذکر یا بدون ذکرِ اصطلاحِ «جریان‌شناسی»، جریان‌های شعری عهد مشروطه و پس‌ازآن را تا سقوط سلطنت و پس‌ازآن شناسایی و معرفی نماید می‌توان به اسماعیل خوئی، اسماعیل نوری علا، حمید زرین‌کوب، علی‌اصغر حکمت، شفیعی‌کدکنی، محمد حقوقی، شمس‌لنگرودی، قدرت‌الله طاهری، مهیار علوی‌مقدم، کاووس حسن‌لی، مهدی زرقانی و کثیری دیگر اشاره کرد. باوجوداین، هنوز تعریف دقیقی از اصطلاح جریان‌شناسی وجود ندارد.

واژهٔ جریان، مصدر ریشهٔ جری - یجری است و با کاربرد آن با مفهومی از تحول، تغییر و حرکت به سمت مقصدی معین مواجه می‌شویم. اصطلاح «جریان شعری» و به تبع آن «جریان‌شناسیِ شعر» در فرهنگ‌های انگلیسی معادلی ندارد؛ اما واژه‌هایی نظیر Current، Process، Course و Circulation را به عنوان معادل‌هایی برای این اصطلاح پیشنهاد داده‌اند. (پورنامداریان و طاهری، ۱۳۸۴)

به‌هرروی در تعریف «جریان شعری» باید فصل ممیز آن با مفاهیم مشابهی؛ همچون سبک، مکتب و جنبش یا نهضت ذکر شود تا وجه «مانع» بودن تعریف آسیب نبیند. عدم استقرار، فقدان کلیت و یکپارچگی، حرکت جمعی به سوی مقصدی معین و داشتن سرچشمه‌ها و آبشخورهای فکری و هنری یا زیباشناختیِ مشترک، طیف مفاهیمی است که با شنیدن اصطلاح «جریان شعری» به ذهن ما متبادر می‌شود.

۳. ۲. ادبیات تطبیقی (Comparative Literature)

ادبیات تطبیقی ترجمهٔ اصطلاح «La litterature com-pare» فرانسوی و معادل اصطلاح (Comparative Liter-ature) در زبان انگلیسی است.

ادبیات تطبیقی، حوزهٔ مهمی از مطالعهٔ ادبیات است که به بررسی و تجزیه‌وتحلیل ارتباط‌ها و شباهت‌های بین ادبیات، زبان، و ملیت‌های مختلف می‌پردازد. مطالعهٔ تطبیقیِ ادبیات؛ همانند ادیان، قدمت زیادی ندارد و تا قبل از قرن نوزدهم به آن توجهی نشده بود. در قرن نوزدهم هم‌زمان با شروع مطالعهٔ تطبیقی ادیان و اساطیر، دانشمندانِ مختلف به مطالعه تطبیقیِ زبان‌ها و ادبیات ملت‌های مختلف روی آورند.

مطالعهٔ سرچشمه‌ها و منابع مشترک در ادبیات مختلف و نیز بررسی تأثیر متقابل نویسنده‌های ملل مختلف بر یکدیگر و همچنین مطالعهٔ نشریه‌ها و روش‌ها و جریان‌ها و جنبش‌های ادبی در ممالک گوناگون با بهره‌گیری از شیوه‌های نقد ادبی و روش‌های زیبایی‌شناسانه، ازجمله مباحث اصلی ادبیات تطبیقی است.

تعریف ادبیات تطبیقی از آغاز محل مناقشه‌های بسیار بوده است و اختلافات فراوانی میان صاحب‌نظران در خصوص تعریف این دانش نوپا وجود داشته است «گاهی آن‌قدر حیطه ادبیات تطبیقی تنگ می‌شود که بر مطالعهٔ مقایسه‌ای میان دو اثر ادبی که با یکدیگر برخورد ادبی دارند، محدود می‌گردد و گاه آن‌قدر برای آن توسّع قائل می‌شوند که سخن از یک هنر جامع به میان می‌آید و از پیوند ادبیات با موسیقی و معماری و هنرهای تجسمی سخن می‌رود.» (شورل، ۱۳۸۶: ۱۴۶ و ۱۴۷)

پژوهشگران فرانسوی در تعیین حد و رسم مفهوم ادبیات تطبیقی از یک‌سو زبان و ادبیات ملی را بخش تفکیک‌ناپذیر مطالعات تطبیقی و یکی از ارکان مهم این قسم پژوهش‌ها می‌شمارند و از سوی دیگر، اختلاف زبان، میان دو طرفِ آثار ادبی مورد پژوهش را شرط اصلی این قبیل پژوهش‌ها می‌دانند.

از منظر مکتب تاریخی فرانسه، زمینه‌های تحقیق در ادبیات تطبیقی، پژوهش در بابِ وام‌واژه‌ها، انواع ادبی، اسطوره‌های فراملی، بررسی مکتب‌ها و جریان‌های فکری و ادبی و تصویر یک ملت در ادبیات ملتی دیگر را شامل می‌شود. (نظری منظم، ۱۳۸۹) البته مکاتب دیگری نظیر مکتب آمریکایی، اروپای شرقی و... نیز در حوزه مطالعات ادبیات تطبیقی به وجود آمده است که در برخی اصول با مکتب تاریخی فرانسوی تفاوت دارند. در این پژوهش رویکرد آمریکایی در ادبیات تطبیقی که در آن بر اختلاف زبان و اثبات تأثیر و تأثر تأکید نمی‌شود مورد استفاده قرارگرفته است.

۳. ۳. ادبیات پایداری در مفهوم خاص

با توجه به اینکه یکی از چالش‌های جدی ادبیات پایداری، فقدان تعریف دقیق، جامع‌ومانع یا لااقل عدم اجماع بر تعریفی واحد از ادبیات مقاومت است؛ لازم می‌آید که تعریفی پیشینی از ادبیات پایداری در مفهوم خاص آن ارائه شود که بتواند پژوهشگر این حوزه را با هر گرایش سیاسی، جهان‌بینی، ایدئولوژی و کیش و آیین و مرامی، با خود همراه و هم‌داستان نماید. لذا با در نظر گرفتن مقوّمات منطقی این مفهوم، می‌توان ادبیات پایداری را چنین تعریف کرد:

«ادبیات پایداری به آن دسته از آثار ادبی گفته می‌شود که متضمن مضمون اعتراض، ستیز و تاب‌آوری در برابر هرنوع اعمال قدرت نامشروع باشند» (چهرقانی، ۱۳۹۶).

کلیدواژهٔ «نامشروع» در این تعریف مرز میان هرج‌ومرج‌طلبی و فریبکاری را از ادبیات مقاومت مشخص و متمایز می‌کند. «اعمال قدرت نامشروع» را در ساحت بشری باید بر مبنای ارزش‌های مقبول و عام انسانی، در عرصهٔ بین‌المللی بر مبنای قوانین پذیرفته‌شدهٔ بین‌المللی و در ساحت ملّی و اجتماعی بر اساس قانون اساسی هر کشور تفسیر کرد لذا مرجع تفسیر «مشروع یا نامشروع بودن» در ساحت غیر بین‌المللی به فراخور جامعه‌ای که اثر در آن خلق شده یا موقعیتی که اثر ادبی، آن را مورد توجه قرار داده، می‌تواند تغییر کند. چنانچه در یک جامعه، قانون اساسی موضوعه مبنای مشروعیت باشد؛ مواجههٔ ادبی با اعمال قدرت غیر قانونی، ادبیات مقاومت محسوب می‌شود. البته در جوامع مختلف می‌تواند مبنای این مشروعیت از رفراندوم و انتخابات تا اصول و آموزه‌های دینی و مذهبی متغیّر باشد؛ اما آنچه اهمیت دارد این است که این مبانی مورد توافق اکثریت قاطع آحاد جامعه قرار گرفته باشد، چراکه در غیر این صورت اعمال قدرت مشروع هم ناممکن یا نوعی فریبکاری و ستم، و تقابل ادبی با آن مصداق ادبیات مقاومت خواهد بود.

۴. بحث و بررسی

۴. ۱. جریان شعر مقاومت در ایران

۴. ۱. ۱. شعر مشروطیت

قیام عمومی مردم ایران بر ضد سلطنت مطلقه و دخالت اجنبی، اگرچه به لحاظ تئوریک ابتر و عقیم بود، خود زاییده عوامل اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فکری و نیز زنجیره‌ای از علل و عوامل شتاب‌دهنده موضعی و مقطعی بود که سرانجام در دوره مظفرالدین‌شاه به اوج خود رسید و در قالب مشروطه‌خواهی ظهور کرد. ازآنجاکه موج مشروطه‌خواهی در ایران با فراز و نشیب‌های فراوانی همراه بود و این فراز و نشیب‌ها بیش از هر عرصهٔ دیگری در شعر بازتاب یافته و خود منشأ تحولات بعدی در شعر فارسی بوده است، شاید بتوان شعر مشروطیت را سرچشمهٔ تمامی جریان‌های شعر مقاومت ایران در دوران معاصر قلمداد نمود. شعر مشروطه که در قالب‌های رایج زمانه سروده شده، از نظر مضمون، واجد درون‌مایه‌های متنوع سیاسی و اجتماعی است.

مضامینی همچون اعتراض سیاسی، آزادی‌خواهی، استعمارستیزی، اصلاح‌طلبی و گاه پرخاشگری و تلاش برای قوی شدن و یا نو شدن از عمده‌ترین مضمون‌های شعر مشروطیت به شمار می‌رود که تحت تأثیر گفتمان‌های نوظهور در سپهر فرهنگی-سیاسی ایران؛ نظیر اسلام‌گرایی و جهان‌وطنی اسلامی، چپ‌گرایی و مارکسیسم، شاخه‌های گوناگون ملی‌گرایی و... موجب شکل‌گیری شعبه‌ها و شاخه‌های اصلی شعر مقاومت در دوره‌های بعد می‌شود. شاعران مقاومت مشروطه‌خواه را می‌توان به دو دستهٔ سنت‌گرا و نوگرا تقسیم نمود. مقصود از شاعران سنت‌گرا کسانی هستند که مضامین جدید دورهٔ مشروطه را در همان قالب‌های رایج سنتی گنجانده و با زبان شاعران کلاسیک سخن گفته‌اند. این شاعران که عموماً از جملهٔ فضلا و دانشمندان عصر به شمار می‌روند، به تغییر قالب یا نوآوری در فرم توجهی نداشته‌اند. از افراد شاخص این گروه می‌توان به ادیب‌الممالک فراهانی، ملک‌الشعرای بهار، علی‌اکبر دهخدا و... اشاره کرد. منظور از شاعران نوگرا نیز کسانی هستند که ضمن بهره‌گیری از تنوع قالب‌های شعر فارسی، علاوه‌بر تغییرات محتوایی، در زبان و فرم نیز تغییرات وسیعی را اعمال کرده‌اند.(بصیری، ۱۳۸۸: ۱۲۶-۱۱۲) ملک‌الشعرا بهار، سید اشرف‌الدین گیلانی، عارف قزوینی، میرزاده عشقی و فرخی یزدی و ابوالقاسم لاهوتی که چهره‌های شاخص شعر مشروطه به شمار می‌روند،

هرکدام یکی از گفتمان‌های فوق را در شعر خود آیینه‌داری و یکی از شاخه‌های شعر مقاومت را با بیان مضامینی همچون؛ وطن‌دوستی، آزادی‌خواهی، بیان دردهای جهان اسلام، استعمارستیزی و دفاع از حقوق کارگران و رنجبران نمایندگی می‌کنند.

۴. ۱. ۲. جریان‌های شعر مقاومت در عصر پهلوی

شعر ایران در بین دو انقلاب- انقلاب مشروطیت و انقلاب اسلامی - که تقریباً تمام دوران پهلوی اول و دوم را در بر می‌گیرد می‌توان در ادوار زیر، دوره بندی نمود:

دوره اول از ۱۳۰۴ش (آغاز سلطنت رضاخان) تا شهریور ۱۳۲۰؛

پهلوی دوم از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ش (کودتای ۲۸ مرداد)؛

دوره سوم ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۳ش (قیام ۱۵ خرداد)؛

دوره چهارم ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ش(انقلاب اسلامی).

در تمامی ادوار یادشده جریان‌های مختلف شعر پایداری که از مشروطیت سرچشمه گرفته‌اند، حضور دارند. شعر چپ‌گرایانه که با نغمه‌های کارگری و دهقانی امثال فرخی و لاهوتی آغاز شده، در سمبولیسم نیما به کمال هنری خود نزدیک می‌شود. جریان شعر مقاومت ملی نیز که از وطنیات و جهان‌وطنی اسلامی امثال ادیب آغاز شده و در شعر عارف و عشقی و... با نگاه مدرن به مفهوم وطن درآمیخته، در شعر اخوان با چاشنی مختصری از سوسیالیسم ایران باستانی، به کمال هنری خود می‌رسد. جریانِ شعر مقاومت مذهبی مدتی به محاق می‌رود و در آستانه انقلاب اسلامی، تحت تأثیر تعالیم علی شریعتی و مبارزات آیت‌الله خمینی(ره) دوباره اوج می‌گیرد.

شعر مشروطیت به رغم جهش‌های بلند محتوایی و تحویل نگاه سنتی شاعران به نگاه مدرن همچنان در سطح حرکت می‌کرد و با همهٔ فرازوفرودهایش نمی‌توانست نیازهای شاعرانی را که تجدد در آنها امری درونی و معرفتی شده بود برآورده سازد. درواقع، ظرف سنّت تاب اندیشه‌های عمیق مدرن را نداشت. حوادث تاریخی مهمی؛ همچون جنگ جهانی اول، کودتای ۱۲۹۹ش و سرانجام، فروپاشی سلطنت نیمه فئودالی قاجار و انتقال قدرت به رضاخان (۱۳۰۴ش) و نگاه توسعه‌گرای «دیکتاتوری منوّر» رضاخان نیز که فرایند مدرنیته را در بیشتر در سطح و کم‌تر در عمق، سرعت می‌بخشید، احساس نیاز به تغییرات بنیادین شکلی در کنار تغییرات محتوایی، پس از مشروطه، تعدادی از شاعران را بر آن داشت تا در جهت تغییر قالب‌های سنّتی تلاش‌هایی را سامان دهند. چنین تحولی پس از یک دوره طولانی پیکار میان کهنه و نو با همت بلند علی اسفندیاری(نیما یوشیج) محقق گشت. اگرچه افراد دیگری نیز در پی‌ریزی شالودهٔ شعر نیمایی، نقش داشتند که از آن جمله می‌توان به تقی رفعت، جعفر خامنه‌ای (قراچه داغی) و شمس کسمایی اشاره کرد (زرقانی، ۱۳۹۱: ۱۱۴-۱۱۱). نکتهٔ جالب توجه این تحولات آن است که نضج، شکل‌گیری و تولد سبک نو در شعر معاصر فارسی نیز با مضامین مقاومت و پایداری همزاد و همراه بوده است. نخستین تجربه‌های نوگرایانه جعفر خامنه‌ای در قالب چارپاره حاوی مضامین پایداری است (آرین‌پور، ۱۳۷۹: ۴۵۳).

نیما یوشیج بنیان‌گذار جریان شعر سمبولیسم اجتماعی در ایران است. اگرچه بسیاری از شاعرانِ جریان شعر رمانتیک جامعه‌گرا و انقلابی نیز از شاگردانِ مکتب نیما هستند و شاعران شاخهٔ چریکی شعر مقاومت چپ نیز نیما را از خود و خود را از نیما می‌دانند. او که از آغاز با سلطنت رضاخان مخالف است طی یادداشت تندی در آن سال‌ها، مجلس مؤسسان را به سبب برکشیدن شیطان (رضاخان) به باد انتقاد گرفته است (طاهباز، ۱۳۶۸ : ۳۶).

انسان‌دوستی و آزادی‌خواهی در سرشت نیماست. او از بینوایی مردم و فقر و گرسنگی و محرومیت ایشان در رنج است. اگر «خانوادهٔ سرباز» را که اثری اعتراضی علیه فقر، تنگدستی، بینوایی و ستم‌کشی مردمان به‌ویژه علیه جنگ و مصائب ناشی از آن است استثنا کنیم، اشعار صریح نیما عموماً در قالب‌های کلاسیک سروده شده‌اند.

اما زبان تمثیلی و بیان سمبولیک، که بعدها یکی از ویژگی‌های شعر نیما می‌شود، وسیله بسیار مناسبی برای ابزار اندیشه‌های انتقادی و انقلابی او در دوران اختناق است.

یکی از نمونه‌های برجسته این سمبولیسم، شعر «همسایگان آتش» است. در این شعر، آتش مظهر نیروی

انقلابی و رهایی‌بخش و پیشرو جامعه است؛ اما دو نیروی ویرانگر و پلید می‌کوشند او را از پیشروی بازدارند، یکی «مرداب» که سمبل عقب‌ماندگی، واپس‌گرایی و رکود است و دیگری «باد تند» که نشانه دیکتاتوری و خشونت طبقه فرمانروا است. « مرداب» می‌خواهد با آب گندیده خودش آتش را خاموش کند و جلو پیشرفت جامعه را بگیرد. باد تند با «تازیانه‌های هر دم کشیده خود» می‌کوشد آتش را خاموش کند؛ اما برعکس بر گسترش شعله‌های آن می‌افزاید و سرانجام «روی فلک از آتش تند تابناک» می‌گردد.

گرچه در دوران اختناق، لحن مبهم و استعاری و به اصطلاح سمبلیک، جانشین لحن آشکار و گزنده نیما می‌شود، محتوای اشعار او همچنان پابرجاست. در بسیاری از اشعاری که او در دورهٔ رضاشاه یا پس‌ازآن سروده است این لحن استعاری دیده می‌شود، مثلاً قصیده «عقاب نیل» داستان مرغی افسانه‌ای که در اثر پیری، کور و کر و فرتوت شده است ولی جوجه‌هایش او را در چشمه‌ای شفابخش می‌شویند و از نو، جوان می‌شود. این داستان را می‌توان تمثیلی برای جامعه شاعر دانست که پوسیده و فاسد شده و نیاز به اصلاح و انقلاب دارد. در شعر «ققنوس» لزوم تحول انقلابی در جامعه درمانده آن روزگار بیشتر احساس می‌شود. از دیگر اشعار سمبلیک نیما که واجد مایه‌های مقاومت هستند می‌توان به شعرهای؛ ناقوس و پادشاه فتح اشاره کرد.

۴. ۱. ۳. جریان شعر رمانتیک جامعه‌گرا و انقلابی

رمانتیسم اجتماعی واجد تمام ویژگی‌های رمانتیسم همچون؛ احساس‌گرایی، طبیعت‌گرایی، تخیل و رؤیاپردازی، عشق و درون‌گرایی است و افزون بر آن به مسائل سیاسی خویش نیز توجه دارد. در رمانتیسم اجتماعی شاعر علاوه‌بر احساسات، عشق و دردها و دریغ‌های شخصی، از دردهای اجتماعی نیز سخن می‌گوید. شمس لنگرودی در تاریخ تحلیلی شعر نو از «سانتی‌مانتالیسم جامعه‌گرا» یاد کرده و ویژگی‌های آن را برشمرده است.

«سانتی‌مانتالیسم در ذات خود دچار مشکل بزرگی است که همانا سطحی‌نگری است. شخص سانتی‌مانتالیست ازآنجاکه در برخورد با ناملایمات، پیش از آنکه اندیشه کند احساساتی می‌شود، هرگز فرصت نمی‌کند در حادثه تعمق کند و به کنه امور پی ببرد ... در برخورد با مشکل هیجان‌زده و احساساتی شده و سرانجام به راه‌حل‌های رؤیاوار پناه می‌برد» (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۱۶۲).

این جریان شعری در حاشیهٔ جریان رمانتیسم طی نیمهٔ اول دههٔ سی، خصوصاً بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ش در شعر فارسی رخ نمود و گروهی از شاعران را تحت تأثیر خود قرار داد. از مهم‌ترین چهره‌های این جریان می‌توان به فریدون کار، هوشنگ ابتهاج، نصرت رحمانی، نصرت‌الله نوحیان (نوح)، سیمین بهبهانی (در آثار اولیه‌اش)، کارو، محمد کلانتری، سیروس پرهام، محمد زهری و... اشاره کرد. البته در آثار شاعرانِ جریان رمانتیسم فردگرا همچون فریدون توللی و حتی فریدون مشیری نیز گاه اشعاری با مضامین اعتراضی و انقلابی دیده می‌شود. (رک: عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۰: ۲۰۲-۱۸۲ و حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۱۹۱-۱۶۱)

۴. ۱. ۴. شعر سمبولیسم اجتماعی

جریان شعر سمبولیسم اجتماعی که گاه آن را با عناوین دیگری همچون؛ «شعر رمزگرای جامعه‌گرا» و «شعر نوی حماسی و اجتماعی» یاد می‌کنند یکی از مهم‌ترین و معروف‌ترین جریان‌های دههٔ سی و چهل به شمار می‌روند. از شاعران این جریان، گذشته از نیما که به نوعی مبدع این جریان در شعر معاصر فارسی است، می‌توان به نام‌های بزرگی همچون؛ مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو، فروغ فرخزاد، منوچهر آتشی، محمدرضا شفیعی کدکنی نیز اشاره کرد.[۱]

نخستین ویژگی‌های فکری و محتوایی این جریان همانا تعهد در برابر مردم و اجتماع است. شاعر این جریان، تا بن دندان متعهد است و از این منظر می‌توان آن را یکی از جریان‌های شعر پایداری تلقی کرد. شاعران این جریان، با زبانی نمادین از مشکلات و مصائبی که «قرن خون‌آشام» و «قرن شکلک چهر»، برای انسان معاصر به بار آورده به شدت انتقاد کرده‌اند.

شعر جریان سمبولیسم اجتماعی برخلاف جریان رمانتیک جامعه‌گرا، شعری است عمیق و به دور از

هرگونه سطحی‌نگری و شتاب‌زدگی. آگاهانه و متفکرانه بودن این اشعار و به قول آتشی«وجه اندیشگی» در آنها، گواهی بر حضور نظام جهان شناختی و تأملات فلسفی در شاعران این جریان است. شاعران این جریان، هریک به فراخور نظام جهان‌شناختی و گفتمان اندیشگی خویش از پشتوانه‌های فرهنگی خاصی در بارورکردن مضامین شعری، و شبکه‌های نمادپردازی خود سود می‌جویند. اخوان از میراث‌های ادبی و فرهنگی باستان‌گرایانه بهره می‌برد و شفیعی‌کدکنی از پشتوانه‌های فرهنگی عارفانه و صوفیانه سود می‌جوید. شاملو در بهره‌گیری از مواریث گذشتگان به سمت اقلیم زبان و قلمرو واژگان می‌گراید و حتی از تاریخ بیهقی نیز در بارور کردن زبان ویژهٔ خویش غافل نمی‌شود. با توجه به ویژگی‌هایی که ذکر شد مخاطبان این آثار را باید در لایهٔ نخبگان (Elite) جست‌وجو کرد. بااین‌همه شاعران این جریان شاعرانی مردمی هستند و به دردهای مردم می‌اندیشند.

۴. ۱. ۵. جریان شعر چپ، سوسیالیستی و چریکی

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، خاستگاه و سرچشمهٔ جریان شعر چپ نیز جنبش مشروطه‌خواهی در ایران است؛ اما در این بخش، منظور ما از جریان «شعر چپ» مجموعه‌ای از اشعار سیاسی، انقلابی با ایدئولوژی مارکسیستی و شبه مارکسیستی است که گروهی از شاعران مخالف حکومت، در طول دوران پهلوی تا سال ۱۳۵۷ و اندکی پس‌ازآن از خود به یادگار گذاشته‌اند. این جریان حدود یک دهه پس از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲و شکست نهضت ملی، جوش‌وخروش بیشتری گرفت. درواقع در این دوران فضای عمومی مبارزات ضد استبدادی و آزادی‌خواهانهٔ روشنفکران در سراسر جهان از کوبا تا شرق دور متأثر از اندیشه‌ها یا به عبارت رساتر شعارهای چپ‌گرایانه با مشی مسلحانه است. اشعار آکنده از خشم، خروش و خشونت شاعران و مبارزان سیاسی در این دوره را می‌توان معلول ناامیدی نخبگان از ایجاد تغییرات در چارچوب مشی معتدل و اصلاح‌طلبانه ارزیابی کرد. شعر این دوره در پیوندی مستقیم و دوسویه با نظریه‌پردازی انقلابی و همچنین مبارزه عملی و مسلحانه قرار دارد چنانکه تعدادی از شاعران این جریان در جریان مبارزات مسلحانه کشته و یا توسط رژیم پهلوی اعدام شده‌اند. شفیعی کدکنی دربارهٔ ویژگی این جریان می‌نویسد:

ویژگی اصلی اشعار این جریان «عمل‌گرایی» آن است. شاعران این جریان تنها به مبارزه نظری و فکری با نظام ظالمانه حاکم بسنده نکرده و تعدادی از آنان مانند سعید پایان و مرضیه احمدی اسکویی، در جریان مبارزات مسلحانه کشته شده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۷۹).

شاعران معتدل‌تر این جریان، نیما، سیاوش کسرایی، اسماعیل خویی، احمد شاملو و... هستند. و درون‌مایه‌های تازهٔ شعر این جریان، ستایش قهرمانان مبارزهٔ مسلحانه، وصف شکنجه‌ها و زندان‌ها، توصیف میدان‌های اعدام و تصاویر و ایماژهای آن؛ موج و صخره و بیشه و ارغوان و جنگل و نور و دریا و... در کنار توفان و تفنگ و انفجار و گلوله است. شفیعی‌کدکنی با نوعی هم‌دلی نوستالژیک در خصوص شعر این جریان، می‌گوید: «بر روی هم شعر این دوره، زندگینامهٔ شقایق‌هاست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۷۹).

جریان شعر چپ یا به تعبیر دیگر شعر چریکی که از اواخر دههٔ چهل، رسماً و عملاً اعلام موجودیت کرده و در دههٔ پنجاه به اوج خود رسیده و سایر جریان‌های شعری را به حاشیه رانده است، دفعتاً در شعر معاصر ایجاد نشده است. حقیقت این است که در این زمینه نیما یوشیج مانند بسیاری از زمینه‌های دیگر پیشرو و پیشتاز محسوب می‌شود. همان‌گونه که اشاره شد، نخستین شعر نوِ نیما؛ یعنی ققنوس که در سال ۱۳۱۶ در عصر اقتدار و سرکوب و سانسور رضاخانی سروده شد، شعری چپ‌گرایانه بوده است. همچنین بسیاری از شعرهای معروف او در دههٔ ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰، همچون *پادشاه فتح*، *شب است*، *مرغ آمین*، *داروگ*، *خانه‌ام ابری است*، *دل فولادم و هست شب*، اشعاری هستند با درون‌مایه سیاسی و اجتماعی و خصوصاً سوسیالیستی.

این ویژگی پس از نیما در شعر برخی از پیروان او از قبیل شاملو، اخوان، شاهرودی، شیبانی، خویی، کسرایی، و تا حدودی فروغ نیز دیده می‌شود. شاملو در یکی از شعرهای مجموعهٔ «هوای تازه» شعر را حربهٔ خلق و شاعر را شاخه‌ای

از جنگل خلق می‌خواند. شفیعی‌کدکنی، فروغ را نخستین مبشر جنگ‌های چریکی و مبارزات مسلحانه به شمار می‌آورد وقتی که می‌گوید:

«... حیاط خانه ما تنهاست/ تمام روز/ از پشت در صدای تکه‌تکه شدن می‌آید/ و منفجر شدن/ همسایه‌های ما همه در خاک باغچه‌هاشان به جای گل/ خمپاره و مسلسل می‌کارند ... (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۷۹ و ۸۰)

این شعر فروغ مربوط به نیمه اول دهۀ چهل است و ظاهراً ناظر بر اوضاع بحرانی ایران پس از واقعۀ خونین پانزدهم خرداد سال ۱۳۴۲، پس‌ازاین حادثه «مبارزان بر سر یک سه‌راهی قرار گرفتند، عده‌ای در اعتقاد خود، شکست مقدر، استوارتر شدند و در همان فضای تیره و مسموم باقی ماندند؛ عده اندکی بار دیگر به جنب‌وجوش افتادند تا با روش معهود مسالمت‌آمیز به پیروزی دست یابند؛ و بخش بزرگی به این نتیجه رسیدند که پیروزی بر حکومت شاه بدون تجهیز به سلاح و مبارزات مسلحانه مطلقاً ممکن نیست؛ به‌ویژه که نمونه موفقش را در کوبا و چین و الجزایر دیده بودند و چهره‌های اسطوره‌وار و شکوهمندی چون کاسترو، چگوارا، هوشی‌مینه و مائو ـ رهبران موفق جنگ‌های چریکی آن سال‌ها ـ را پیش چشم داشتند. این حس و برداشت، با مجموعۀ وضعیت سیاسی که در آن سال‌ها در جریان بود هماهنگ‌تر می‌نمود. پس، اوضاع سیاسی ایران رو به خشونت رفت» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۳-۴)

از شاعران چپ‌گرای نیمۀ نخست دهۀ چهل می‌توان به سیاوش کسرایی با مجموعۀ خون سیاوش (۱۳۴۱) و اسماعیل شاهرودی با مجموعۀ آینده (۱۳۴۶) و اسماعیل خویی با مجموعۀ خنگ راهوار زمین (۱۳۴۶) اشاره کرد.

از سال ۱۳۴۷ به بعد، به دلایلی که ذکر خواهد شد، روند رو به رشدی در رویکرد شاعران به شعر سیاسی و چریکی شاهد هستیم. در سال ۱۳۴۷ گردانندگانِ مجلۀ «خوشه» شب‌های شعری را با عنوان شب‌های شعر خوشه یا هفتۀ شعر خوشه برگزار کردند که در این شب‌ها ۱۱۰ تن از شاعران نوگرا از جریان‌های مختلف شعری، سروده‌های خود را در حضور جمع کثیری از دوستداران شعر خواندند. آنچه در این شب‌ها عملاً به اثبات رسید این بود که جمعیت حاضر نسبت به اشعار تند سیاسی و حماسی که آشکارا و به دور از پیچیدگی‌ها و پوشیده‌گویی‌ها و رمزگرایی‌های مرسومِ آن سال‌ها، به مخالف‌خوانی با نظام حاکم می‌پرداختند، واکنش تأییدآمیز و تحسین‌آمیز بیشتری نشان می‌دادند. یکی از این شاعران که شعرش با استقبال مواجه شد، سعید سلطان‌پور بود که البته تا آن موقع چندان هم شناخته نبود؛ کسی که اشعار چریکی او که علناً بر ضد سیاست‌های شاه و امریکا بود و با صدایی پخته و شورانگیز خوانده می‌شد، چنان همگان را برانگیخت که عده‌ای احتمال شورش دادند و گردانندگان جلسه که چنین ماجرایی را پیش‌بینی نمی‌کردند پس از یکی دو شعر مصرانه از او خواستند که شعرخوانی را متوقف کند (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۵۸۴ و ۵۸۵).

در کنار این عوامل باید از نقش نظریه‌پردازان شعر چپ و ایدئولوگ‌های این جریان که سعید سلطان‌پور و خسرو گلسرخی و علی میرفطروس در رأس آنها قرار داشتند در پیش برد شعر مقاومت یاد کرد. سعید سلطان‌پور در کتاب «نوعی از هنر، نوعی از اندیشه» (۱۳۴۹) از شعر و هنر موظف و متعهد و مردمی دفاع می‌کند و آن را همچون سلاحی می‌داند که در معارضه و مبارزه با خصم سخت کارآمد است؛ حتی اگر شعر در هیئت «شعار» جلوه کند. سلطان‌پور در باب کتاب خویش می‌نویسد: « کتاب نوعی از هنر، نوعی از اندیشه درباره هنر و ادبیات و تئاتر هرگز اجازه انتشار نیافت. تنها به جرم نوشتن آن مدتی در بازداشت به سر بردم» (حسین‌پورچافی، ۱۳۹۰: ۳۴۴).

خسرو گلسرخی نیز با نوشتن مقالات مختلف و همچنین نقدهایی که بر برخی از مجموعه‌های شعری شاعران آن دوران نوشته، عقاید و آراء خود را در زمینه هنر و شعر مردمی و انقلابی بیان داشته است که برخی از این نوشته‌ها بعدها به صورت کتب مستقل به چاپ رسیده است که عبارت‌اند از «سیاست هنر، سیاست شعر» (۱۳۵۷)، «نیما و حقیقت خاکی» (۱۳۵۸) و «ادبیات توده» (۱۳۵۸). مجموعه نوشته‌های گلسرخی نیز در کتاب «دستی میان دشنه و دل» (۱۳۵۷) به کوشش کاوه گوهرین گرد آمده است.

گلسرخی در مخالفت با شاعران موج نو و حجم‌گرا و اشعار فردگرایانه و عاری از تعهد آنها می‌نویسد: « می‌گویند

شعر را نمی‌توان تا حد مسائل اجتماعی کاهش داد: شعر حرفی است و جامعه حرفی دیگر. این گروه از شاعران و مخاطب آنان در برابر گروه نخست در اقلیت‌اند. از بهترین امکانات زندگی بهره‌ورند؛ هرگونه امکان تبلیغات را برای نشر افکار خود در اختیار دارند، چون بی‌آزارند، مورد اعتمادند؛ چون بی‌دردند، بیداری مردم را مخل آسایش می‌بینند. شاعرش شعر را در پشت ابرها می‌جوید ... اینان با تحقیر مردم و ارج‌گذاری به خود و هنر خویش، که هنر من برای مردم نیست؛ مورد تنفر مردم‌اند، چون با بیداری دشمن‌اند. اینان فکر می‌کنند که می‌شود جلودار آگاهی جوانان بود ... شعری که باید جهت بدهد و صدای حقیقت مردمی است ... شعر مردم‌پسند می‌نامند. باید رنج را شناخت، باید رنج برد، باید دوست داشت، تا توانست دهان را با واژهٔ بزرگ «مردم» یکی کرد» (حسین‌پورچافی، ۱۳۹۰: ۳۴۴).

از سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۰مجموعه‌های شعری مهمی با مضامین و درون‌مایه‌های سیاسی و حماسی و با صبغه‌ای چپ یا مذهبی یا چپ-مذهبی(التقاطی)، نسبت به نظام حاکم منتشر می‌شود که در تثبیت موضع و جایگاه شعر سیاسی نقش عمده‌ای دارند، مجموعه‌هایی که پایه‌ها و شالوده‌های شعر سیاسی و چریکی دههٔ پنجاه را طرح می‌ریزند: *صدای میرا* (۱۳۴۷) از سعید سلطان‌پور، *از زبان برگ* (۱۳۴۷) و *در کوچه‌باغ‌های نیشابور*(۱۳۵۰) از شفیعی کدکنی، *ساز دیگر* (۱۳۴۷) و *برخیز کوچک‌خان* (۱۳۴۸) از جعفر کوش‌آبادی، *از صدای سخن عشق* و *بر بام گردباد* (۱۳۴۷) و *زان رهروان دریا* (۱۳۴۷) از اسماعیل خویی، *سحوری* (۱۳۴۹) از نعمت میرزازاده، و عبور (۱۳۴۹) از علی موسوی گرمارودی.

با آنکه اکثر شاعران مقاومت در این مقطع تاریخی نوپرداز هستند. گاه در برخی از مجموعه‌های شعری این شاعران، به یک یا چند غزل یا مثنوی نیز برمی‌خوریم. اشعاری که با وجود پرداختن به مایه‌ها و مضامین سیاسی و انقلابی، از شور و حرارت و توفندگی اشعار سپید و نیمایی شاعران این جریان بهره کمتری یافته‌اند

۴. ۱. ۶. جریان شعر مقاومت مذهبی

جریان شعر مقاومت مذهبی با مفهوم خاص خود در دوران معاصر از جنبش مشروطیت و آثار کسانی همچون ادیب پیشاوری، ادیب نیشابوری، نسیم شمال و... آغاز می‌شود و در دوران پهلوی به شفیعی کدکنی، طاهره صفارزاد، علی موسوی گرمارودی، نعمت میرزازاده، حمید سبزواری و... می‌رسد.

در جریان شعر مقاومت مذهبی؛ نخستین کسی که در قالب‌های نو و نیمایی، مسائل مربوط به فرهنگ و تمدن اسلامی را در شعر خویش مورد توجه قرار داد شفیعی کدکنی بود. تعدادی از اشعار مجموعه «از زبان برگ» (۱۳۴۷) او نشان‌دهندهٔ گرایش‌های خاص مذهبی و معتقدانه شاعر است. برای نمونه می‌توان به شعر «نماز خوف» از این مجموعه اشاره کرد که در آن، علاوه‌بر نام شعر، واژه‌ها و ترکیباتی؛ همچون ظهور، رواق مساجد، نیایش، خروج دجال، شهید، عذاب و خشم الهی و... همگی اشاره‌هایی به برخی مفاهیم دینی و مذهبی هستند. این گرایش شفیعی در مجموعه‌های بعدی او از قبیل *در کوچه‌باغ‌های نیشابور* (۱۳۵۰) و *مثل درخت در شب باران* (۱۳۵۶) نیز با شدت بیشتری ادامه یافت. پس از او باید از نعمت میرزازاده یاد کرد که شعر «تبعیدی ربذه» او در سال ۱۳۴۴ آشکارا ناظر به گرایش‌های مذهبی شاعر بود.

مبارزات شجاعانه آیت‌الله خمینی(ره) در فضای خفقان و سکوت سال‌های پس از ۲۸ مرداد و همچنین دستاوردهای تئوریک و دانشورانه علی شریعتی در نوسازی و خرافه‌زدایی از اندیشه‌های اسلامی و استخراج و تصفیه منابع فرهنگی، موجب شد تا جوانان تحصیل‌کرده از اندیشه‌های مارکسیستی فاصله گرفته، گمشده خویش را در قرائتی تازه از اسلام جست‌وجو نمایند.

گذشته از شفیعی کدکنی که با آثار یادشده و مجموعه‌های *شبخوانی* (۱۳۴۴) *درخت در شب باران* (۱۳۵۶) و نعمت میرزازاده با *سحوری* (۱۳۴۹) و *لیلة‌القدر* (۱۳۵۷)، سرآمدان این شاخه از جریان شعر مقاومت هستند. جوان‌ترهایی همچون علی موسوی گرمارودی با مجموعه‌های *در سایه‌سار نخل ولایت* (۱۳۵۶)، *سرود رگبار* (۱۳۵۷) و *در فصل مردن سرخ* (۱۳۵۸) و همچنین؛ طاهره صفارزاده با مجموعه *سفر پنجم* (۱۳۵۶) به این جریان که از این پس جریان شعر انقلاب اسلامی خوانده

می‌شود، می‌پیوندند. شعر بلند نیمایی علی موسوی گرمارودی با عنوان «خاستگاه نور» که در مسابقهٔ مجله یغما به مناسبت پانزدهمین قرن بعثت (در مهر ۱۳۴۷) بین اشعار نوی رسیده از سراسر کشور ممتاز و برنده جایزه شد، نشانهٔ ظهور شاعری تأثیرگذار و مهم در این جریان بود.

طاهره صفارزاده مترجم، شاعر و قرآن‌پژوه معاصر نیز از معدود کسانی است که با وجود «غرب‌دیدگی» (تحصیل در آمریکا) دچار غرب‌زدگی نشده، همچنان اصالت مذهبی خود را حفظ کرده بود. وی در مجموعه‌های *طنین در دلتا* (۱۳۴۹)، *سد و بازوان* (۱۳۵۰) و *سفر پنجم* (۱۳۵۶)، در عین نوجویی و سنت‌شکنی در حوزهٔ شکل و ساختار شعر، به باورها و اعتقادات مذهبی نیز توجه نشان داده است.

ویژگی‌های جریان شعر انقلاب اسلامی و تفاوت این جریان با شعر مقاومت چپ را در عین قرابت‌های غیر قابل انکار آن، می‌توان در تغییر دستگاه واژگانی با ورود معادل‌های واژگانی برآمده از فرهنگ دینی و شیعی برای همان مفاهیم، توضیح داد.

در مقایسه با اشعار سیاسی و اجتماعی شاعران جریان سمبولیسم جامعه‌گرا همچون نیما، شاملو، اخوان، فروغ که در آنها از زبان و بیانی نمادین و کنایی برای بیان عواطف و اندیشه‌ها استفاده می‌شد، زبان شعر شاعران این جریان، در بسیاری از موارد صریح، روشن و مستقیم است. «حتی به کار بردن آن واژه‌های سمبلیک نیز به خاطر آنکه واژه‌هایی «لو رفته» محسوب می‌شدند، دلیل شهامت و شجاعت بود و نه میل به پوسیدگی... این شعر، شعر شور و تهییج است، به‌ویژه در چهره‌های جدید این دوران؛ و از این نظر در مرز «شعار» قرار دارد.» (شمس لنگرودی، پیشین: ۱۷)

جریان شعر انقلاب اسلامی پس از پیروزی انقلاب رشد و گسترشی چشمگیر می‌یابد و با شروع جنگ تحمیلی به جریان شعر دفاع مقدس تحویل می‌گردد. این جریان با تأکید بر درون‌مایه‌های انتقادی و با آرمان حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس همچنان در سپهر ادبیات ایران زنده و پویاست (رک. سنگری، ۱۳۹۳: ۳۹-۷۳).

۴. ۲. جریان‌های شعر پایداری در تاجیکستان

جنبش معارف‌پروری که با خدمات احمد مخدوم دانش در تاجیکستان آغاز شد را می‌توان معادل نهضت بیداری یا جنبش مشروطه‌خواهی در ایران به شمار آورد و با آنکه عموم پژوهشگران به تقلید از محققان روس، انقلاب اکتبر ۱۹۱۷م را سرآغاز دورهٔ نوین ادبیات تاجیکی می‌دانند، صدرالدین عینی عقیده دارد که این تحولات از حدود یک دهه پیش؛ یعنی از اوایل قرن بیستم میلادی در تاجیکستان آغاز شده بود (چهرقانی، ۱۳۹۸). چنانکه جریان شعر مقاومت سوسیالیستی که با همهٔ شعبه‌ها و شاخه‌های آن از ۱۹۰۵م در ماوراءالنهر آغاز شده، پس از تشکیل اتحاد جماهیر شوروی، به جریان رئالیسم سوسیالیستی تحویل می‌شود و اندک‌اندک عناصر پایداری در آن رنگ می‌بازد و تا دوران استقلال به عنوان شعر بخشنامه‌ای، دولتی و ضد مقاومت به حیات خود ادامه می‌دهد.

جریان شعر ملی و ناسیونالیستی نیز از سال ۱۹۲۰م در مواجهه با پان‌ترکیسم و شوونیسم ازبکی، در تاجیکستان شکل گرفت و در اشکال گوناگون آن تا دوران پس از استقلال ادامه یافت. بین سال‌های ۱۹۴۱م تا ۱۹۴۵م شاهد شکل‌گیری نوع خاصی از شعر ضد فاشیسم در تاجیکستان هستیم. در دوران کیش شخصیت نیز جریان واقعی شعر پایداری ضد کمونیستی در تاجیکستان نمایندگان برجسته و قابل توجهی دارد. شعر ضد کیش شخصیت در شوروی بعد از مرگ استالین و به دنبال افشاگری خروشچف علیه استالین در بیستمین نشست سراسری حزب کمونیست آغاز می‌شود. مضامین مذهبی که در دوران اصلاحات اقتصادی و اجتماعی گورباچف رگه‌های ضعیفی از آن شکل گرفته، در سال‌های پس از استقلال در شعر تاجیکستان کاملاً آشکار می‌شود و با مفاهیم میهنی و ناسیونالیستی درمی‌آمیزد. به هر روی، شعر پایداری تاجیکستان را در ادوار مذکور می‌توان در قالب ۴ جریان کلی زیر دسته‌بندی کرد؛

۱- جریان شعر رئالیسم سوسیالیستی؛
۲- جریان شعر جنگِ ضد فاشیسم و ضد نازیسم؛
۲- جریان شعر اعتراض ضد شوروی؛
۴- جریان شعر ناسیونالیسم تاجیکی.

بدیهی است که هریک از جریان‌های فوق، زیرشاخه‌هایی دارند که در جای خود به آن خواهیم پرداخت.

۴. ۲. ۱. عوامل بسترساز در شکل‌گیری شعر مقاومت در تاجیکستان

مردم ماوراءالنهر به رغم تنوع گستردهٔ قومی، زبانی و فرهنگی تا اواخر دوران امیران بخارا با صلح و سلم در کنار هم زندگی می‌کردند. شاعران تاجیک و ازبک روابط حسنه‌ای با هم داشتند و ملمع‌سرایی (فارسی-ترکی) رواج تمام داشت؛ اما امروز عدم اجماع بر الگوی واحدی از هویت ملی/ زبانی چالش اصلی منطقهٔ فرارود در هر پنج کشور این منطقه به‌طور عام و در تاجیکستان به صورت خاص محسوب می‌شود. اساساً بروز جنگ داخلی موسوم به جنگ شهروندی که از نظر حجم خشونت و میزان تلفات آن از سبعانه‌ترین جنگ‌های منطقه به شمار می‌رود، ناشی از همین بحران هویتی بود. پیش از پرداختن به شعرِ مقاومت در تاجیکستان و شاخه‌ها و شعب آن لازم است نگاهی گذرا به فرایند شکل‌گیری جمهوری تاجیکستان در دورهٔ اتحاد جماهیر شوروی و دوران استقلال داشته باشیم.

حکومت سوسیالیستی اتحاد جماهیر شوروی علی‌رغم سردادن شعارهای ضد استعماری، در مناطق مختلف جمهوری‌های متحد خویش، سیاست‌های استعماری ویژه‌ای را اعمال می‌کرد. ازاین‌رو تقسیمات کشوری به گونه‌ای شکل داده شد که اولاً هویت ملی مردم منطقه در هویت ملی شوروی سوسیالیستی مستحیل گردد و ثانیاً قومیت‌های ذی‌نفوذ منطقه در واحدهای سیاسی مجزا پراکنده شوند.

دلیل اصلی تزلزل سیاسی درونی در کشورهای آسیای میانه همین نکته است. مناطق مختلف تاجیکستان امروزی که به فرمان استالین به هم پیوستند؛ در جنوب، دوشنبه امروزی، همیار و قرغان‌تپه تا آمور را شامل می‌شود که پیش از آن بخشی از امارت بخارا و در شمال، خجند امروزی و در شمال شرقی، پامیر را در بر می‌گیرد که متعلق به خانات خجند بود. سرزمین قراتگین؛ یعنی دره‌ای که امروزه غرم نامیده می‌شود و در غرب فلات پامیر واقع شده، حدود یکصد سال پیش سرزمینی مستقل به شمار می‌رفت. امروزه مردم غرم و تک‌تک ساکنان دره‌های نواحی جنوبی‌تر که بر شهر دوشنبه حاکم‌اند از مخالفان اصلی کولابی‌ها هستند.

مشکل دیگری که فرمان استالین ایجاد کرد این بود که با تغییر محل سکونت بسیاری از مردم، مناطقی با ساکنان تاجیک فارسی‌زبان، ازبکانی را که به زبان ترکی تکلم می‌کردند در خود جای دادند. این اقدامات تنها می‌توانست به معنای ایجاد تنش در منطقه و تسهیل سلطهٔ حزب کمونیست بر مردم این منطقه باشد البته از این نکته هم غافل نباید بود که بسیاری از مناطق مهم فرهنگی تاجیکان ازجمله دو شهر تاریخیِ مهد زبان و ادبیات فارسی؛ سمرقند و بخارا، از معروف‌ترین شواهد فرهنگ پارسی و تمدن ایرانی و اسلامی با بافت جمعیتی اکثریت تاجیک در جریان انقلاب بلشویکی از پیکرهٔ جغرافیای تاجیکی جدا و ضمیمهٔ ازبکستان شد. چنانکه امروزه در ازبکستان حدود یک‌میلیون تاجیک زندگی می‌کنند. تعداد تاجیکانِ قومی در افغانستان، با حدود چهار میلیون نفر جمعیت، حدود یک و نیم میلیون نفر بیشتر از جمعیت تاجیکان در خود تاجیکستان است. خاندان ربانی، رهبر فقید احزاب تاجیک افغانستان، اهل سمرقند هستند که در کشاکش قیام بلشویکی در آغاز ۱۹۲۰م ناگزیر از ترک سمرقند شدند. همچنین در «سین کیانگ» چین، واقع در نزدیکی تاشقرغان حدود ۲۰ هزار تاجیک به سر می‌برند. شمار تاجیکان مهاجر که به روسیه خصوصاً مسکو پناه برده‌اند به بیش از یکصدهزار نفر بالغ می‌شود. گذشته از مسائل قومی، مسائل زبانی نیز از بسترهای شکل‌گیری شعر پایداری ملی‌گرایانه در تاجیکستان بوده است. واکنش شاعران مقاومت تاجیک در برابر تحقیر زبان نیاکان از سوی ترک‌پرستان افراطی و همچنین تغییر خط نیاکان از جانب حکومت شوروی ازجمله عناصری بود که شکل‌گیری جریان‌های شعر مقاومت ملی‌گرا، با محوریت زبان فارسی را موجب گشت. ازآنجاکه بیداری ملل ماوراءالنهر نیز همچون سایر بلاد اسلامی با جهان‌وطنی اسلامی همراه بوده در آغاز به این جریان می‌پردازیم.

۴. ۲. ۲. جهان‌وطنی اسلامی

شعر پایداری ملی‌گرایانه تاجیکستان همانند بیشتر ممالک اسلامی با جهان‌وطنی (انترناسیونالیسم/ بین‌الملل‌گرایی/ Internationalism) اسلامی آغاز می‌شود. نفوذ اندیشه‌های سید جمال‌الدین اسدآبادی و شاگردان مکتب

او همچون شیخ محمد عبده، اقبال لاهوری و... در افغانستان، هندوستان، ایران، مصر، عثمانی، شامات، عراق، حجاز و... موجب هژمونی بی‌رقیب جریان بیداری اسلامیِ تمدن‌گرا ـ اسلام‌گرا تا دهه هفتاد میلادی در تحولات سیاسی این مناطق بوده است.

عبدالرئوف فطرت از پیشگامان این شاخه از شعر مقاومت در آسیای میانه است. او که تحصیلات مقدماتی را در بخارا به انجام رسانده و سپس در استانبول تحصیلات عالی را پی گرفته است (۱۹۱۴-۱۹۱۰) در آغاز جوانی تحت تأثیر اندیشه‌های سید جمال به انترناسیونالیسم اسلامی می‌گراید. به نظر می‌رسد او تنها شاعر پارسی‌گویی است که در باب جنگ بالقان (بالکان) و فجایعی که بر مسلمانان آن سامان رفته شعر سروده است.

فطرت بر این گمان است که با برافتادن امپراتوری عثمانی، کشورهای مسلمانِ منطقهٔ بالکان به دست دشمنان اروپایی افتاده‌اند. او از اینکه مسلمانان در نبرد بالقان شکست خورده‌اند ابراز تأسف کرده به تحلیل علل و عوامل این شکست می‌پردازد:

ای معشر معظم اسلام چیست حال؟ ما را چرا رسید به یکبارگی زوال؟...
ما آن جماعتیم که در ظرف چند سال کردیم هرچه دشمن دین بود پایمال...
پامال گشت مدرسه و مرقد و مزار شد غرق خون سروتن اطفال شیرخوار
از جسم چاک چاک شهیدان راه دین تلها پدید گشت به میدان کارزار
این خواهر از فراق برادر جبین خراش وین مادر از شهادت فرزند سوگوار...
(صدر ضیاء، ۱۳۸۰: ۱۶۸)

جهان‌وطنی اسلامی در آسیای میانه به سرعت به پان‌ترکیسم و شوونیسمِ ترک تحویل می‌شود و طرفه اینکه عبدالرئوف فطرت که از سرآمدان شعر ملی تاجیکی و شعر انترناسیونالیسم اسلامی است، سردمدار و نماد جریان پان‌ترکیسم و پان‌ازبکیسم در آسیای میانه نیز هست. فطرت از شمار کسانی بود که برای تشکیل ادبیات ملی تاجیک بسیار مایه گذاشت. سروده‌های فارسی او که در دفتر *صیحه* در ۱۹۱۰م در استانبول چاپ شده، حاکی از علاقهٔ فطرت به زبان فارسی است (چهرقانی، ۱۳۹۸: ۸۲ و ۸۳). کتاب دیگر او «بیانات سیاح هندی» و اساساً اندیشه‌های میهن‌پرستانه فطرت بارها از جانب صدرالدین عینی بنیانگذار ادبیات نوین تاجیکی مورد تجلیل قرار گرفته و نقش مهمی در بیداری مردم بخارا داشته است.

پس از ظهور جنبش جدیدیه در استمرار حرکت معارف‌پروری در تاجیکستان، روی‌آوردن گروه کثیری از جدیدان (نواندیشان فرارود) به مفهوم ملت و وطن در معنای متعارف امروزینِ آن، نشانه‌های گذار از انترناسیونالیسم اسلامی به پان‌ترکیسم مشهود است. با این نگرش به‌تدریج مفاهیم جهان‌وطنی اسلامی در شعر شاعران فرارود کم‌رنگ شده و در بعضی نوشته‌های جدیدان، توران بزرگ و ملت بزرگ ترک جای آن را می‌گیرد. این گرایش در سال‌های نخستِ حکومت شوروی تشدید می‌شود. با این همه «در زمینهٔ تحلیل ترک‌پرستی جدیدان آسیای میانه بایستی بسیار دقت کرد. حرکت جدیدیه و ترک‌پرستی هیچگاه حرکتی یگانه نبود و همهٔ جدیدان به این پدیده گرفتار نشدند، به‌ویژه در دورهٔ اول فعالیت جدیدانِ بخارا، تأثیر پان‌ترکیسم بسیار کم بود، از همین رو جدیدان بخارا اولین مکتب اصول نو و اولین روزنامه را به زبان فارسی تاجیکی منتشر نمودند. ولی پوشیده نیست که نفوذ ترک‌گرایی در فعالیت آنها سال به سال فزونی می‌گرفت زیرا خود جدیدان آسیای میانه در سیمای دولت ترکیه نمونهٔ عبرتبخش دولت ترقی کردهٔ اسلامی را دیده، به آن توجه زیادی پیدا کرده بودند. در نتیجه گروه زیادی از روشنفکران بیدارگشتهٔ تاجیک که به حرکت جدیدیه پیوسته بودند به پان‌ترکیسم آلوده شدند و از آن پس خود را ترک قلمداد کردند» (شعردوست، ۱۳۹۰: ۱۲۵).

تحصیل فطرت در مدرسهٔ واعظیه استانبول او را با تاریخ شرق و غرب، ادبیات اروپا، خصوصاً فرانسه و... و احوال فلاسفه و نظریه‌های نوین فلسفی آشنا ساخت. بنابراین او یکی از مطلع‌ترین روشنفکران تاجیک بود و در مراتب فضل و دانش در فرارود نظیر نداشت.

در سال‌های برافتادن پادشاهی خاندان تزار ریاست سازمان روشنگران تاجیک در بخارا به دست فطرت و دیگر تندروان پان‌ترکیست افتاد. اندکی پیش‌تر از آن در سال ۱۹۱۶م فطرت در بخارا با فیض‌الله خواجه (خواجه‌اف ۱۸۹۶- ۱۹۳۸م) که پسر یک میلیونر بخارایی و جوانی تندرو بود آشنا شد. با تشویق فیض‌الله خواجه، گرایش فطرت به پان ازبکیسم و ادبیات ازبکی بیشتر شد (شعردوست، ۱۳۹۰: ۱۲۵).

پان‌ترکیستان افراطی در فرارود به‌تدریج قدرت یافتند و کم‌کم به انکار هویت ملی تاجیکان پرداختند و اقوام

تاجیکی را طایفه‌ای از قبایل ترک به حساب آوردند. این تفکر در جبههٔ مقابل و در میان فرهیختگان تاجیک، منشأ حرکت‌هایی برای اثبات هویت تاجیکی شد. ازجمله صدرالدین عینی با گردآوری نمونه‌های ادبیات تاجیک کوشید حضور قوم تاجیک و نقش خطیر آن در شکل‌گیری تمدن ایرانی-اسلامی را گوشزد نماید. درحقیقت واکنش شاعران تاجیک نسبت به ادعاهای پان‌ترکیست‌های آسیای میانه، منجر به شکل‌گیری یکی از شاخه‌های شعر مقاومت ملی در این منطقه شد که می‌توان آن را شعر مقاومت ملی ضد ترک نامید.

۴. ۲. ۳. شعر مقاومت ملی‌گرا با تأکید بر زبان مادری

از دست رفتن سمرقند و بخارا و غلبهٔ پان‌ترکیست‌ها و ازبک‌ها در آسیای میانه که با انکار هویت ملتی به نام تاجیک، می‌کوشیدند حضور میراث‌بران بوعلی، رودکی، بخاری، ترمذی و... را نادیده بگیرند، موجب شد تا تاجیکان فرارود نیز برای اثبات هویت ملی خویش به تکاپو بیفتند. در صدر انقلاب، چالشِ اصلی انقلابیون در فرارود، ستیز میان دنیای نو و دنیای کهنه بود اما همین که موقعیت انقلابیون تثبیت شد و فرهنگ و اقتصاد از دستان ویرانگر امیران فرارود خلاصی یافت، مسئلهٔ ملیت نیز اهمیت پیدا کرد. ملت تاجیک که در کنار شماری از طوایف ترک یعنی ازبک، ترکمان، قرقیز، قراپاپاق و... در شرق بخارا و سلسله جبال پامیر اقامت داشتند، توانستند در ۲۸ اکتبر ۱۹۲۴ به استقلال دست یابند. در این زمان، تقسیم‌بندی پیشین اقوام آسیای میانه از میان رفت و جمهوری خودمختار شوروی سوسیالیستی تاجیکستان در کنار جمهوری خودمختار شوروی سوسیالیستی ازبکستان تأسیس شد. البته این واقعه به سادگی رخ نداد. با اینکه دو شهر مهم سمرقند و بخارا به ازبکستان رسید، تاجیک‌ها در آغاز با مقاومت سرسختانه ملی‌گرایان افراطی ترک که هیچ حق و امتیازی برای تاجیکان قائل نبودند و ادعا می‌کردند که تاجیکان نیز ترک‌تبار هستند مواجه شدند. پیرو سلیمانی سوگنامه‌ای برای بخارای ازدست‌رفته یا سوگندنامه‌ای برای نجات وطن سرود و صدرالدین عینی بی‌آنکه تسلیم واکنشی افراطی و نامعقول شود یا به دام شوونیسم تاجیکی بیفتد تلاش‌های فراوانی برای اثبات هویت ملی تاجیکان انجام داد و مقالات و رسالات متعددی در این خصوص به رشته تحریر درآورد. نویسندگان و شاعران دیگر هم در این راه بسیار کوشیدند؛ اما سیاست‌های حزب کمونیست در ادارهٔ جمهوری‌های شوروی، تخریب تدریجی بنیادهای فرهنگی و زبانی را موجب گشت. در کنار عینی، لاهوتی، پیرو سلیمانی و... ادیبان برجسته ازبک؛ مانند حمزه حکیم‌زاده و غفور غلام با تاجیکان هم‌داستان شده، علیه «شوونیسم ترکی» مبارزهٔ ادبی می‌کردند. در سوی دیگر این ستیز نیز عبدالرئوف فطرت منادی وحدت ملت ترک قرار داشت که اصرار بر بازگشت به زبان دیرمردهٔ ترکی جغتایی می‌نمود (بچکا، ۱۳۷۲: ۱۲۱).

از نکات جالب‌توجه در اشعار مقاومت ملی‌گرایانه تاجیکستان، محوریت زبان مادری در شعر شاعران ادوار مختلف تاجیک است چراکه هم پان‌ترکیست‌ها، هم کمونیست‌ها و هم جنگ‌افروزانِ پس از استقلال، تلاش می‌کردند؛ زبان فارسی را یک زبان بیگانه در تاجیکستان قلمداد نمایند. لایق شیرعلی اشعار نغزی با این مضمون آفریده است.

هر که دارد در جهان گم کرده‌ای — در زمین و آسمان گم کرده‌ای
باک نی گر داوری گم کرده است — یا امید سروری گم کرده است
زهر بادا شیر مادر بر کسی — کو زبان مادری گم کرده است
(شکوری بخارایی، ۱۳۸۲: ۴۲)

اشعار متعدد دیگری در میان آثار لایق شیرعلی می‌توان یافت که مضمون میهن‌پرستی، محتوای اصلی آنهاست. شعر بلندِ «خاک وطن»، از مشهورترین این اشعار است که بخش‌هایی از آن را ذکر می‌کنیم.

تاجیکستان مظهر من / سرزمین کم زمین / تو سراسر کوهساری / تو سراسر سنگزاری / چون که فرزندان تو / در طول تاریخ دراز / هر کجا رفتند / مشتی خاک با خود برده‌اند... (بچکا، ۱۳۷۲: ۱۲۱).

عبید رجب، شاعر معاصر تاجیک نیز شعری دارد با نامِ «تا هست عالمی، تا هست آدمی» که در آن شاعر در قالب

نیمایی، مهر خود به زبان مادری را سروده و زبان نیاکان خود را ستوده است. (یوسفی، ۱۳۶۹: ۸۰۱ -۷۴۹)

هردم به روی من / گوید عدوی من / کاین شیوهٔ دری
تو چون دود می‌شود / نابود می‌شود / باور نمی‌کنم
باورنمی‌کنم / لفظی که از طراوت آن جان کند حضور / رقصد بسان بوسهٔ جان‌پرور نگار / شیرین‌تر و لذیذتر از تنگ شکر است / قیمت‌تر و عزیزتر از پند مادر است... / چون ذره‌های نور بصر می‌پرستمش / چون شعله‌های نرم سحر می‌پرستمش / من زنده و ز دیدهٔ من چون دود می‌رود؟ / نابود می‌شود / باور نمی‌کنم... . (به نقل از یاحقی، ۱۳۷۶: ۳۲۰)

افزون بر زبان مادری، حفظ مواریث و نوامیس فرهنگی با تمرکز و تأکید بر ادبیات کهن و شعر هزارساله فارسی خصوصاً شاهنامه گران‌سنگ فردوسی که با تشکیل مجالس شاهنامه‌خوانی در نقاط مختلف تاجیکستان شناخته می‌شد، همواره یکی از روش‌های پایداری و مقاومت فرهنگی تاجیکان فرارود بوده است؛ اما علی‌رغم آن، با پرورش نسلی از ادیبان تاجیک، تحت تعالیم کمونیست‌ها (نسل کومسومول)، شاخهٔ دیگری از شعر مقاومت ملی‌گرایانه در دوران شوروی سوسیالیستی شکل گرفت و تدریجاً مفهوم وطن، از وطن تاجیکی به میهن شوروی توسعه یافت تا جایی که میرزا تورسون‌زاده در نمایشنامهٔ «حکم» به شدت به گرایش‌های ناسیونالیستی روشنفکران تاجیکستان و بازماندگان نسل‌های پیشین حمله کرد. او منظومهٔ دیگری با نام «داستان پسر وطن» سرود که مضمون آن دوستی میان ملت‌های شوروی و مهرورزی ایشان نسبت به سرزمین شوروی است. مضمون ملی‌گرایی معطوف به میهن و خلق شوروی با رگه‌هایی بسیار کم‌رنگ از عشق به میهن تاجیکی در دوران جنگ جهانی دوم در شعر جنگ شکوفا شد. نماد وطن‌دوستی شورایی، حبیب یوسفی است که در شعر «این وطن زنده در جهان می‌باد» واگذاری چک و اسلواکی به هیتلر را سخت تقبیح کرده است. نخستین سروده‌های طلا پولادی که در آستانه آغاز جنگ جهانگیر دوم سروده شده‌اند نیز متضمن مضمون ستایش از وطن شوروی است. طی سال‌های دههٔ هفتاد میلادی، مقارن با اجرای سیاست فرهنگی حزب کمونیست تحت عنوان انقلاب مدنی، زبان فارسی در فرارود کاملاً دچار رکود و انحطاط شده بود. انگیزه و هدف انقلاب مدنی شوروی ادغام فرهنگ و ارزش‌های دیگر ملیت‌ها با فرهنگ روسی و تبلیغ برتری فرهنگ روسی بود؛ اما در همین دوره جوانانی پا به عرصهٔ شاعری می‌گذارند و حرکتی را شکل می‌دهند که بعدها به «جنبش ذهنی» معروف می‌شود. مؤمن قناعت، بازار صابر و لایق شیرعلی نخستین کسانی بودند که خشم فروخوردهٔ ملت تاجیک را با پرداختن به وضعیت اسفبار زبان فارسی تاجیکی فریاد زدند. مؤمن قناعت با تعریض نسبت به کسانی که فارسی، دری و تاجیکی را سه زبان متفاوت معرفی می‌کردند و با سیاست‌بازی‌های خود این زبان را در معرض نابودی قرار داده بودند، می‌گوید:

فارسی گوی، دری گوی ورا/ هرچه می‌گویی بگو / لفظ خوب دلبری گوی ورا / هرچه می‌گویی بگو / بهر من تنها زبان مادری است / همچو شیر مادر است / بهر او تشبیه دیگر نیست، نیست / چونکه مهر مادر است!

در دورانی که سخن گفتن به زبان روسی به نوعی اعتبار اجتماعی بدل شده و گذشته از علما و وکلا و روشنفکران، بسیاری از مردم در خانه‌های خود نیز به زبان روسی سخن می‌گفتند، شاعران یادشده نخستین مدافعان حریم زبان مادری بودند.

پس از استقلال تاجیکستان و برداشته شدن قیدوبندهای حزب کمونیست شاعران تاجیک بار دیگر از میهن فرهنگی خود یاد می‌کنند. ویژگی اصلی این اشعار، مضمون مشترک و ترجیع سخن شاعران تاجیک در دوران پس از استقلال، یاد کرد «میهن فرهنگی» و برادران ایرانی، افغان و... و شهرهای پرشکوه و پرشوکت تبریز و شیراز و اصفهان و نسیم خلیج فارس و دیگر نمادهای جغرافیاییِ این نوستالژی فرهنگی؛ نظیر حافظ و سعدی از شیراز، اقبال از لاهور، فردوسی و دقیقی از خراسان است. اما ویژگی دیگر، پیوند خوردن مضامین مذهبی با مضامین ملی در شعر تعداد قابل توجهی از شاعران تاجیک است. در این خصوص به ذکر دو شعر از محمدعلی عجمی شاعر جوان تاجیک بسنده می‌شود:

«نماز غربت»

در غربت خویشتن وطن کردم / پیراهن کاغذی به تن کردم
دل بار نداشت از تهی دستی / دل را با شعر خود کفن کردم
هرجا که نماز غربتی خواندم / یادی زحسین و از حسن کردم
هم بوسه به جانماز گل دادم / هم سجده به یاس و یاسمن کردم
خون نفسم چکید و گوهر شد / خون دل خویش را سخن کردم

«درخت دین»

میوه‌های کفر سرزد از درخت دین ما
بت شکن مردی نمی‌آید ز هند و چین ما
در سماع می کشان مستی چنین می‌خواند دوش
باده نوشی اولین شرط است در آیین ما
کیست تا ما را بخواند سوی خود از روی مهر
بوی صد اسفند دارد صبح فروردین ما
نیمه شب دست دعا بر آسمان برداشتیم
پس چرا از خاک بالاتر نرفت آمین ما
سرزمینم چون سیاوش از دل آتش گذشت
سربلندی می‌چکد از ساغر تسکین ما
گرچه عمری طینت سبز بهشتی داشتیم
میوه‌های کفر سرزد از درخت دین ما
(قزوه، ۱۳۷۶: ۲۲۸)

۵. جمع‌بندی و تطبیق

ادبیات پایداری در معنای خاص آن در دو کشور ایران و تاجیکستان، به دورهٔ بیداری و مشروطه‌خواهی ایرانیان، که تقریباً منطبق بر دورهٔ جنبش معارف‌پروری در تاجیکستان است برمی‌گردد. زمینه‌های بیداری در این دو کشور، که از زمان صفویه به بعد از یکدیگر جدا شده‌اند، تقریباً یکسان است. به ستوه آمدن از فساد دستگاه سلطنت و استبداد، آشنایی با اروپا و مفاهیم سیاسی مدرن؛ نظیر آزادی، وطن، مشروطیت و... و مفاهیم توسعه؛ نظیر پیشرفت، ترقی و تجدد و... زمینه‌ساز جنبش مشروطیت در ایران و جنبش جدیدیه و معارف‌پروری در تاجیکستان است (رک. چهرقانی، ۱۳۹۸). این عوامل و زمینه‌ها به دنبال تحول مختصری که در نظام آموزشی این دو کشور رخ می‌دهد، موجب بیداری و شکل‌گیری ادبیات مقاومت ضد استبدادی در دو کشور می‌شود. مهم‌ترین ویژگیِ جریان شعر ضد استبداد و مشروطه‌طلب یا معارف‌پرور، صبغهٔ مذهبی آن و تلاش برای نوسازی و احیاء تفکر دینی با استفاده از خرافه‌زدایی است. ادیب‌الممالک فراهانی، ادیب نیشابوری، سید اشرف‌الدین گیلانی، محمدتقی بهار، فرخی یزدی، عارف قزوینی در ایران و احمد مخدوم دانش، عبدالرئوف فطرت، عبدالواحد منظم، صدرالدین عینی در تاجیکستان و ابوالقاسم لاهوتی در هر دو کشور، پیشگامان این جنبش و شعر پایداری به حساب می‌آیند. ازاین‌رو شعر بیداری، معارف‌پروری و مشروطه‌خواهی سرچشمهٔ تمامی جریان‌های شعر پایداری محسوب می‌شود که در آن هم مضامین مذهبی و هم مضامین ملی با رنگ جهان‌وطنی اسلامی یا وطن‌خواهی متعارف دیده می‌شود و می‌تواند سرچشمه‌ای باشد برای جریانِ «شعر پایداری ملی‌گرا»، و جریان «شعر پایداری مذهبی»، یا تلفیقی از این دو (ملی- مذهبی) که در ادوار بعد ظهور می‌یابد. جریان شعر چپ یا سوسیالیستی نیز که در همین دوره در قالب شعرهای کارگری و دهقانی وجود دارد؛ در ادوار بعد مرزهای پررنگ‌تری با سایر جریان‌ها پیدا می‌کند. خاستگاه شعر مقاومت چریکی یا شعر مقاومت توده‌ای و التقاطی، همین مضامین عدالت‌خواهانه یا شعرهای کارگری و دهقانی دورهٔ مشروطیت و معارف پروری است. شعر مقاومت تاجیکستان، با انضمام ماوراءالنهر به نظام سیاسی شوروی در آرمان‌های مرام اشتراکی مستحیل می‌شود. در این دوره، منادیان واقعیِ شعر پایداری کسانی هستند که با نظام استبداد حزبی و کیش شخصیت می‌ستیزند. در این دوره در ایران، شعر سوسیالیستی و چپ همچنان در رأس جریان‌های شعر مقاومت قرار دارد و با واقعهٔ سیاهکل و اوج‌گیری مبارزات مسلحانهٔ چریک‌های فدایی و پس‌ازآن مجاهدین خلق، وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شود.

فراگیر شدن نهضت آیت‌الله خمینی(ره) و تلاش‌های علی شریعتی برای استخراج و تصفیهٔ منابع فرهنگی اسلام و تبدیل آن به حربهٔ مبارزات ضد استبدادی و ضد استعماری به‌تدریج جریانی را شکل می‌دهد که تحت عنوان جریان شعر مقاومت مذهبی شناخته می‌شود که در سال‌های پایانیِ منتهی به انقلاب اسلامی (دهه هشتاد میلادی)، شاعران این جریان، در «جریان شعر انقلاب اسلامی» و پس‌ازآن «جریان شعر دفاع مقدس» هضم می‌شوند.

شعر ملی‌گرای تاجیکستان با آرمان‌هایی؛ همچون «زبان مادری» در واکنش به جنبش ترک‌پرستی در فرارود آغاز شده و با جدایی کانون‌های بزرگ زبان فارسی؛ یعنی «سمرقند» و «بخارا» از تاجیکستان و همچنین در مواجهه با سیاست‌های ضد فرهنگی شوروی در قالب تغییر خط، به اوج خود می‌رسد؛ اما نسل برآمده در حکومت شوروی در اشعار ملی‌گرایانه خود نه از تاجیکستان بلکه از میهن شوروی دم‌زده‌اند و این روند تا فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و استقلال تاجیکستان ادامه داشته است. جنگ جهانی دوم در تاجیکستان «جریان شعر جنگ» را شکل داده است. این جریان که به «جریان شعر ضد فاشیسم» هم معروف شده، تحت تأثیر فضای عمومی شوروی و تبلیغات حزب کمونیست قرار دارد. باوجوداین بسیاری از مضامین شعر پایداری؛ همچون ستایش رزمندگان و جان‌باختگان، حمایت‌های مردم پشت جبهه، ایثار، ازخودگذشتگی و... در آن دیده می‌شود. شعر تاجیکستان بعد از استقلال به اصالت‌های فرهنگی خود نزدیک‌تر شده و در جریان تعاملات ادبی شاعران این کشور با شاعران ایرانی، جهش تکنیکی و محتواییِ قابل توجهی در آن رخ داده است. حضور مضامین دینی و پشتوانه‌های فرهنگ و تمدن اسلامی در شعر نسل جدید شاعران تاجیک از ثمرات این تعاملات است.

با عنایت به مطالب گفته شده جریان‌های شعر مقاومت زیر، در دوران پس از مشروطیت دست کم تا آغاز دهه نود میلادی، در ایران و تاجیکستان قابل تطبیق بر یکدیگر هستند.

الف. **جریان شعر مشروطه‌خواه**: جریان شعر مشروطیت در ایران قابل تطبیق و مقایسه با جریان شعر جنبش معارف‌پروری و نهضت جدیدان در فرارود است و شکل‌گیری آن با مقولهٔ بیداری مسلمانانِ مشرق زمین تحت تأثیر احیاگران تفکر دینی پیوندی وثیق دارد: فصل مشترک مضامین این جریان‌ها مبارزه با نظام سلطنت مطلقه در کشورهای یادشده و شبکه‌های مضمونی مرتبط با آن؛ نظیر استبدادستیزی، آزادی‌خواهی، وطن‌دوستی و عدالت‌طلبی است که هریک از مضامین یادشده، سرچشمهٔ یکی از جریان‌های شعر مقاومت در دوره‌های بعدی محسوب می‌شود.

ب. **جریان شعر مقاومت ناسیونالیستی**: این جریان که در آغاز در هر دو حوزه جغرافیایی مورد بحث، در قالب انترناسیونالیسم اسلامی بروز می‌نماید، برآمده از اندیشه‌های سید جمال‌الدین اسدآبادی، اقبال لاهوری و امثالهم است.

جریان شعر مقاومت ملی‌گرا که در فرارود با جهان‌وطنی اسلامی در آثار امثال عبدالرئوف فطرت آغاز شده است، به سرعت به دو شعبهٔ متخاصم تقسیم می‌شود: پان‌ترکیسم ازبکی و شعر ملی‌گرای تاجیکی. نماینده اصلی جریان شعر ملی‌گرای تاجیک، صدرالدین عینی است که در جبههٔ مقابل عبدالرئوف فطرت قرار دارد و با نوشتن نمونه‌های ادبیات تاجیکی و پرداختن به تاریخ آل‌سامان و آثار بزرگان تاریخ ملت خویش از رودکی و بوعلی گرفته تا بخاری و سیدای نسفی می‌کوشد، هویت تاریخی ملت تاجیک را به اثبات رساند و بازسازی نماید. تحولات سیاسی بعدی؛ نظیر جداشدن سمرقند و بخارا (کانون‌های اصلی زبان فارسی در فرارود)، از جمهوری تاجیکستان شوروی و همچنین تغییر خط (در دو نوبت) و انکار میراث نیاکان تاجیکان، موجب واکنش شاعران و سخنوران تاجیک و تقویت جریان شعر ملی‌گرا با تکیه بر محوریت زبان مادری و ادبیات فارسی در این سامان می‌گردد. نوعی از شعر ملی‌گرا در میان نسل کومسومول (نسل بالیده در دامن حکومت شوروی سوسیالیستی) از شاعران تاجیک وجود دارد که به جای میهن تاجیکی از میهن شوروی دم می‌زند. در جریان جنگ جهانی دوم آثاری با این مضمون پدید آمده که جنبهٔ مقاومت و پایداری در آنها محل تأمل و تردید است. سرچشمهٔ شعر مقاومت ملی‌گرای ایران نیز شعر مشروطیت است. جهان‌وطنی اسلامی که در آثار ادیب نیشابوری و اقران او به صورتی پررنگ وجود دارد، در سروده‌های بهار کم‌رنگ شده و در اشعار عارف به وطن‌خواهی در معنای عرفی آن تبدیل می‌شود و گاه رنگ ضد عربی و ضد اسلامی می‌گیرد. بن‌بست‌های سیاسی و اجتماعی در ادوار بعد، جریان شعر مقاومت ملی‌گرا را به شدت تضعیف کرده، به ورطهٔ ناسیونالیسم رمانتیک می‌کشاند که اوج آن را می‌توان در آثار مهدی اخوان ثالث مشاهده کرد. شاخه‌ای

از جریان شعر ملی‌گرا با گرایش‌های مذهبی نیز در ایران با نمایندگی ملک‌الشعرا بهار شکل می‌گیرد. این قسم از شعر مقاومت از دوران معارف‌پروری تا دوران جنگ‌های داخلی در تاجیکستان حضور جدی ندارد؛ اما پس از رهایی تاجیکستان از چنگال نظام ضد دینی کمونیستی، این جریان خصوصاً در شعر شاعران نسل‌های متأخر تاجیکستان قابل ردگیری است. از نمایندگان اصلی این جریان در شعر تاجیکستان می‌توان به نظام قاسم، محمدعلی عجمی، فرزانه خجندی و... اشاره کرد.

پ. **جریان شعر چپ مارکسیستی**: این جریان یکی از پرخروش‌ترین جریان‌های شعر پایداری در دو کشور است. سرچشمه‌ها و ریشه‌های جریان شعر چپ را در اشعار ضد سرمایه‌داری و ضد فئودالی در جنبش‌های جدید تاجیکستان و اشعار کارگری و دهقانی با کلیدواژه رنجبر در شعر مشروطیت ایران می‌توان جست‌وجو کرد. شعر چپ سوسیالیستی جریانی است که در تغییر حکومت و شکل‌گیری ساختار سیاسی سوسیالیستی در کشور تاجیکستان و همچنین در تحولات سیاسی ایران معاصر نقش جدی داشته است. در ایران، شعر چپ با فاصله‌گرفتن از دوران مشروطه‌خواهی و با پرورش مضامین کارگری و دهقانی و کوشش‌های نظری و تئوریک شاعران این جریان در حوزهٔ نقد ادبی تقویت‌شده و نام‌های ماندگاری را در تاریخ ادبیات معاصر ایران ثبت کرده است. نیما یوشیج پدر شعر فارسی اگرچه وابستگی تشکیلاتی به این جریان ندارد، به دلیل حضور مضامین سوسیالیستی در آثار وی، از سوی نظریه‌پردازان و منتقدان چپ؛ نظیر سعید سلطان‌پور، خسرو گلسرخی و علی میرفطروس، شاعری متعهد، چپ‌گرا و حتی سوسیالیست قلمداد شده است. احمد شاملو نیز از دیگر چهره‌های این جریان است که وابستگی و پیوستگی تشکیلاتی با احزاب چپ فعال در ایران داشته است. جریان شعر رمانتیک جامعه‌گرا و انقلابی، جریان شعر سمبولیسم اجتماعی و جریان شعر چریکی در ادبیات معاصر ایران به عنوان شعبه‌های منبعث یا دست‌کم مرتبط با جریان شعر چپ‌گرا و سوسیالیستی شناخته شده‌اند.

در کشور تاجیکستان جریان شعر جدیدیه بلاواسطه به جریان رئالیسم سوسیالیستی در شوروی وصل می‌شود و اگرچه در این جریان تعهد هنری و اجتماعی و مضامین چپ انقلابی دیده می‌شود، نمی‌توان آن را شعر مقاومت تمام‌عیار تلقی کرد. خصوصاً در دوران کیش شخصیت استالینی، شعر شوروی و به تبع آن تاجیکستان نه‌تنها طبق تعریف آغازین ما شعر مقاومت شمرده نمی‌شود، بلکه بخشی از دستگاه تبلیغاتی استبداد مخوف حزبی و کیش شخصیت استالینی به شمار می‌رود. در این دوران نسل‌های مختلف در کنار هم سرگرم تولید آثار ادبی همسو با سیاست‌های فرهنگی نظام حاکم هستند و صدای مقاومت تنها از گلوی شاعران معدودی برمی‌آید که نظام سوسیالیستی حاکم و ستم‌های آن را بی‌محابا به نقد کشیده‌اند.

ت. **جریان شعر جنگ**: جریان شعر جنگ نیز در تاریخ ادبیات معاصر کشورهای مورد بحث قابل بررسی است. جنگ جهانی دوم و جنگ شهروندی، جریان شعر جنگ در تاجیکستان را ایجاد کرده و تجاوز کشور عراق به مرزهای ایران اسلامی منجر به شکل‌گیری جریان شعر دفاع مقدس در ایران شده است. جریان شعر دفاع مقدس تنها جریان شعری فراگیر در سال‌های پس از انقلاب اسلامی ایران به شمار می‌رود که حرکت آن همراه با تحولات صوری و محتوایی، پس از پایان جنگ نیز همچنان ادامه یافته و تا امروز (حدود چهار دهه) حضور خود را با تأکید بر حفظ دستاوردهای معنوی دفاع مقدس در شعر معاصر ایران حفظ کرده است.

ث. **جریان شعر مقاومت مذهبی**: شعر مقاومت با تکیه بر اسلام، در دوران مشروطیت ایران و جنبش معارف‌پروری تاجیکستان جلوه‌های بارزی دارد و در مقاطعی حتی با جریان‌های شعر مقاومت ملی درآمیخته و ردی از آن را در جریان انترناسیونالیسم اسلامی نیز مشاهده می‌کنیم.

با روی کار آمدن نظام کمونیستی در فرارود و تاجیکستان، جریان مقاومت مذهبی به‌تدریج از صحنهٔ شعر این کشور حذف می‌شود و تنها پس از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و به دنبال تأثیرپذیری تعدادی از شاعران این سامان همچون؛ محمدعلی عجمی، نظام قاسم، فرزانه خجندی و... از شعر انقلاب اسلامی ایران، پاره‌ای از مفاهیم مذهبی و گاه حتی شیعی وارد شعر تاجیکستان می‌شود؛ اما شعر مقاومت اسلامی- شیعی که پس از مشروطیت از صحنهٔ

ادبیات ایران حذف شده بود، پس از اوج‌گیری مبارزات ضد استبدادی آیت‌الله خمینی(ره) و نیز انتشار آثار علی شریعتی که اسلام را با چهره‌ای ایدئولوژیک به جوانان و روشنفکران عرضه می‌کند، بار دیگر به عنوان یکی از جریان‌های اصلی شعر پایداری در کنار شعر چپ‌گرا در آثار شاعرانی؛ همچون علی موسوی گرمارودی، طاهره صفارزاده، نعمت میرزازاده، حمید سبزواری و... مطرح می‌شود. این جریان در آستانه انقلاب اسلامی بسیار فراگیر شده و پس از انقلاب با وقوع جنگ تحمیلی به شعر دفاع مقدس تحویل می‌گردد. این جریان فراگیرترین و دامنه‌دارترین جریان شعری در شعر قرن بیستم میلادی در ایران است.

ج. **شعر مقاومت عامیانه**: مضامین پایداری از دیرباز در شعر عامیانهٔ ایران فرهنگی حضوری جدی و تأثیرگذار داشته است. گذشته از آثار پدید آمده در جریان جنگ‌های ایران و یونان در دوران باستان، سابقهٔ حضور مضامین مقاومت در شعر عامیانهٔ فارسی به سده‌های آغازین پس از اسلام می‌رسد. از سده‌های آغازین پس از اسلام دو شعر به زبان عامیانه از مردم ماوراءالنهر برجای‌مانده که مضامین پایداری در آنها مشاهده می‌شود. یکی از این اشعار را «یزید بن مفرغ» در هجو و مذمت «عبیدالله بن زیاد» سروده و دیگری را «عباس بن طرخان» در تأسف بر خرابی سمرقند (چهرقانی، ۱۳۹۶).

بنابراین جلوه‌های مقاومت حتی پیش از محمد بن وصیف، در ترانه‌های عامیانه مردم فرارود دیده می‌شود. در تاجیکستان معاصر، شعر مقاومت عامیانه در میان نمونه‌هایی که تورسون‌زاده تحت عنوان «نمونه‌های فولکلور تاجیک» گردآوری و منتشر کرده فراوان دیده می‌شود. علاوه بر آن شاعران تاجیک افسانه‌های قدیمی عامیانه را با تلفیقی از مضامین پایداری بازآفرینی کرده‌اند که منظومهٔ «قشلاق طلایی» سرودهٔ میرسعید میرشکر از آن جمله است. در ادبیات معاصر ایران نیز علاوه بر آثار سیداشرف‌الدین گیلانی که در جنبش مشروطیت اقبال عام یافته بود در جریان انقلاب اسلامی و تظاهرات ضد حکومتی سال‌های پایانی انقلاب نیز شعرها و شعارهای زیادی را ذوق عمومی و قریحهٔ انتقادی مردم خلق کرد که از نظر صورت و سیرت در مطالعه ادبیات مقاومت عامیانه واجد اهمیت هستند (چهرقانی، ۱۳۹۵).

۷. نتیجه‌گیری

با توجه به مباحث طرح‌شده در بخش‌های پیشین مقاله، نتایج حاصل از این پژوهش را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

- در آغاز قرن بیستم میلادی شعر مقاومت در هر دو حوزه ایران و تاجیکستان با شعر مشروطیت و شعر معارف‌پروری آغاز می‌گردد؛
- شعر بیداری و مشروطیت ایران از نظر زمینه‌های شکل‌گیری، مضامین و غایات آن قابل انطباق با شعر معارف‌پروری و شعر جنبش جدیدیه در فرارود است؛
- جریان شعر مقاومت ناسیونالیستی در هر دو کشور با جهان‌وطنی اسلامی آغاز شده است؛
- شعر پایداری ناسیونالیستی در تاجیکستان با تأکید بر زبان مادری به عنوان محور هویت ملی تاجیکان و در ستیز با پان‌ترکیسم در فرارود شناخته می‌شود؛
- نوع دیگری از شعر ناسیونالیستی مجعول که در برابر میهن تاجیکی، به میهن شوروی اصالت می‌بخشد در تاجیکستان دیده می‌شود؛
- در هر دو کشور، شعر مقاومت چپ سوسیالیستی به صورت گسترده حضور دارد؛ اما پس از انضمام تاجیکستان به اتحاد جماهیر شوروی، خصوصاً با آغاز دوران کیش شخصیت استالین، شعر چپ این کشور از دایره شمول شعر مقاومت خارج می‌شود و شعر ضد کیش شخصیت؛ نظیر جریان جنبش ذهنی جای آن را می‌گیرد؛
- جریان شعر جنگ در هر دو کشور دیده می‌شود، جنگ جهانی دوم و جنگ شهروندی در تاجیکستان و جنگ تحمیلی عراق علیه ایران، زمینه‌های ظهور جریان شعر جنگ در تاجیکستان و شعر دفاع مقدس در ایران را ایجاد کرده است. جریان شعر دفاع مقدس در ایران به لحاظ گستردگی، استمرار تاریخی، تأکید بر مذهب و معنویت و... با شعر جنگ در تاجیکستان متفاوت است؛
- شعر مقاومت عامیانه که از دیرباز در شعر فارسی حضور داشته، در قرن بیستم میلادی نیز با گرایش‌های گوناگون در جریان‌های مختلف شعری دو کشور دیده می‌شود؛
- تأثیرگذاری جریان‌های شعر مقاومت انقلاب اسلامی

و دفاع مقدس، خصوصاً برخی آموزه‌ها و اندیشه‌های مذهب تشیع، در شعر برخی شاعران جوان تاجیکستان نظیر محمدعلی عجمی، نظام قاسم، فرزانه خجندی و... که پس از استقلال تاجیکستان به شهرت رسیده و به ایران نیز سفر کرده‌اند، قابل مشاهده و قابل اثبات است.

پی‌نوشت

۱. البته از دیدگاه‌های دیگر و با عنایت به محتوای آثار، هریک از شاعران فوق را می‌توان در شاخه‌ها و جریان‌های دیگر شعر پایداری نیز دسته‌بندی کرد.

فهرست منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۹)، *از صبا تا نیما (جلد دوم)*، تهران: زوار.
بچکا، یرژی (۱۳۷۲)، *ادبیات فارسی در تاجیکستان*، ترجمهٔ محمود عبادیان و سعید عبانژاد هجران دوست، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی بین الملل.
بصیری، محمد صادق (۱۳۸۸)، *سیر تحلیلی شعر مقاومت در ادبیات فارسی*، کرمان: دانشگاه شهید باهنر.
پورنامداریان، تقی و قدرت‌الله طاهری (۱۳۸۴)، نگاهی انتقادی به «جریان‌شناسی»های ایران، فصلنامه علمی و پژوهشی *علوم انسانی دانشگاه الزهراء*، سال پانزدهم و شانزدهم، شمارهٔ ۵۷ و ۵۸، ۵.
چهرقانی، رضا (۱۳۹۵)، تحلیل جلوه‌های مقاومت در ادبیات عامیانه کشورهای فارسی زبان، مجلهٔ *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۴۳، ۱۶۱-۱۸۸.
چهرقانی، رضا (۱۳۹۶)، ادبیات پایداری در ایران، بازشناسی مؤلفه‌ها، فرصت‌ها و چالش‌ها، *ادبیات پارسی معاصر*، سال هفتم، ش ۲، صص ۱-۳۳.
چهرقانی، رضا (۱۳۹۸)، زبان و ادب فارسی بستر نواندیشی و تجدد در تاجیکستان، *مطالعات فرهنگ و هنر آسیا*، شماره دوم، صص ۶۱-۹۴.
حسین‌پورچافی، علی (۱۳۹۰)، *جریان‌های شعری معاصر فارسی*، تهران: امیرکبیر.
زرقانی، مهدی (۱۳۹۱)، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، تهران: نشر ثالث.
سریع‌القلم، محمود (۱۳۹۲)، نظریه اعتدال، *مهرنامه*، شمارهٔ ۳۰، ص۷.
سنگری، محمدرضا (۱۳۹۳)، *از نتایج سحر*، تهران: سورهٔ مهر.
شعردوست، علی‌اصغر (۱۳۹۰)، *تاریخ ادبیات نوین تاجیکستان*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، *ادوار شعر فارسی از مشروطه تا سقوط سلطنت*، تهران: سخن.
شکوری بخارایی، محمدجان (۱۳۸۰)، *تذکار اشعار*، تهران: سروش.
شکوری بخارایی، محمدجان (۱۳۸۲)، *جستارها دربارهٔ زبان، ادب و فرهنگ تاجیکستان*، تهران: اساطیر.
شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۷)، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، تهران: مرکز.
شورل، ایو (۱۳۸۶)، *ادبیات تطبیقی*، ترجمهٔ طهمورث ساجدی، تهران: امیرکبیر.
صدر ضیاء، شریف‌جان مخدوم (۱۳۸۰)، *تذکار اشعار*، تهران: سروش.
طاهباز، سیروس (۱۳۶۸)، *یادمان نیما یوشیج*، تهران: مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.
عالی عباس‌آباد، یوسف (۱۳۹۱)، *جریان‌شناسی شعر معاصر*، تهران: سخن.
علوی مقدم، مهیار و محمدرضا قلی‌زاده (۱۳۸۷-۱۳۸۶)، *بازشناختِ جریان‌شناسی شعر مشروطیت*، مجله ادب پژوهی، سال چهارم، شمارهٔ ۴، ۸۹-۱۱۵.
قزوه، علی‌رضا (۱۳۷۶)، *خورشیدهای گمشده*، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
نظری‌منظم، هادی (۱۳۸۹)، *ادبیات تطبیقی*، نشریه علمی و پژوهشی ادبیات تطبیقی، سال اول، شمارهٔ ۲، ۲۲۱-۲۳۷.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۶)، *چون سبوی تشنه*، تهران: جامی.
یوسفی، غلامحسین (۱۳۶۹)، *چشمهٔ روشن، دیداری با شاعران*، تهران: انتشارات علمی.

بلاغت نماد در ادب پایداری با تأکید بر شعر عزالدّین المناصره

حسن دلبری[۱]

دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۱، پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲۴

چکیده

یکی از ویژگی‌های عمدهٔ ادبیات پایداری، نمادین بودن تصاویر آن است. این نمادها در هر گونه‌ای از ژانرهای ادبی، بلاغت خاص خود را دارند؛ اما در ادب پایداری به لحاظ ویژگی‌های خاص آن، این بلاغت به اوج می‌رسد به گونه‌ای که جزء لاینفک این گونهٔ ادبی می‌شود. سؤال اصلی این مقاله چیستی نمادهای ادب پایداری و چگونگی به‌کارگیری این نمادها از سوی شاعران مقاومت است به گونه‌ای که بتواند با بار بلاغی بیشتر در اقناع هرچه بهتر مخاطب، مؤثر باشد. در مقالهٔ حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی و حرکت از جزء به کل تدوین شده است با رویکردی به روابط درون‌متنی واژه‌های نمادین، میزان کارکرد آنها در متن بررسی می‌شود و بلاغت این نمادها برای رسایی و ماندگاری شعر شاعر بر پایهٔ شگرد چندلایه‌سازی مورد بازنگری قرارمی گیرد. برای نیل به این هدف در ابتدا؛ سمبل، ادبیات سمبولیک و ویژگی‌های مانیفستی آن از نظر خواهد گذشت؛ سپس با اشاره‌ای گذرا به زندگی المناصره؛ به نمادهای ادبیات عرب، ادبیات پایداری فلسطین و نمادهای خاص شعر المناصره پرداخته می‌شود و این نمادها در چهار دستهٔ نمادهای برگرفته شده از طبیعت پیرامون شاعر؛ نمادهای تاریخی؛ نمادهای فراملی و نمادهای مجازی. بررسی می‌شوند. در پایان این نتیجه حاصل می‌شود که نماد در ادب پایداری، بلاغتی عمیق و وسیع دارد شامل نمادهای برگرفته شده از طبیعت، نمادهای تاریخی، نمادهای فرا ملّی و نمادهای زبرزنجیری. در غالب این نمادها، شاعر، نه به عنوان کاربری منفعل، که در جایگاه آفرینشگری فعال، تا حد امکان از ظرفیت‌های بلاغی نمادها در شعر خود بهره گرفته است.

کلیدواژه‌ها: نماد. ادب پایداری، شعر فلسطین، عزالدّین المناصره

۱. عضو هیأت علمی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.
Email: h.delbari@hsu.ac.ir
0000-0003-4811-0009

۱. درآمد

در گسترهٔ ادبیات تمام ملل، رمزگونگی، ویژگی جدایی‌ناپذیر ذهن و زبان شاعران و نویسندگان است. به‌ویژه اینکه یک نماد در حوزهٔ روابط بینامتنی، از سویی با دیگر واژه‌های همسایهٔ خود در لفظ و معنا در ارتباط است و از سویی دیگر با پیشینهٔ ذهنی و فرهنگی مخاطب در قلمرو مفاهیم. این رسالت هنری در نماد، وقتی قدم به ساحت ادب پایداری می‌گذارد؛ اهمیت و حساسیتی چندلایه پیدا می‌کند. برای شاعر مقاومت ـ آن هم شاعری مثل عزالدّین المناصره که باید علیه دشمن خانگی خود بسراید ـ شعر گفتن به مثابه راه رفتن بر لبهٔ تیغ است و کارکرد نماد به عنوان گریزگاه شاعر از واگوی صریح منویات ذهنی، اهمیتی ویژه می‌یابد. نگارنده در این مقاله بر آن است تا به هنر به‌کارگیری نمادها از سوی شاعران مقاومت بپردازد و کارکردهای بلاغی این نمادها را در یکی از آثار عزالدّین المناصره (کتاب صبر ایوب) به عنوان نمونه‌ای از زمرهٔ این شاعران به نمایش بگذارد؛ البته پیش از ورود به اصل بحث، لازم می‌نماید نگاهی گذرا به زندگی شاعر و سپس درآمدی بر نماد و ادبیات نمادین آورده شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در موضوع نماد و کارکرد آن در ادبیات پایداری، پژوهش‌هایی متعدد انجام شده است از آن جمله است موارد زیر:

مقالهٔ «تحلیل نمادهای پایداری در شعر صالح محمود هواری» نوشتهٔ محسن علوی پیشوایی و مسعود باوان‌پوری (۱۳۹۵). در این مقاله نویسندگان، به بررسی نمادهای شعر هواری پرداخته و این نمادها را در هشت دسته تقسیم‌بندی کرده‌اند. علی سلیمی و اکرم چقازردی (۱۳۸۸) در مقالهٔ «نمادهای پایداری در شعر معاصر مصر(مطالعهٔ مورد پژوهانه امل دنقل)» به نمادهای شعری این شاعر عرب پرداخته و از این رهگذر دلیل این را که امل دنقل شاعر تمرد نام گرفته است واکاویده‌اند. یحیا معروف و عاطی عبیات (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «نمادپردازی در شعر دفاع مقدس» به نمادهای شعر دفاع مقدس و استفادهٔ شاعران از فناوری سمبل‌ها برای به‌تصویرکشیدن نگرش‌ها و اندیشه‌ها پرداخته‌اند. یحیا معروف (۱۳۹۹)در مقالهٔ دیگری که با ناهید پیشگام با عنوان «نمادهای مقاومت در شعر محمد حلمی الیشه» نوشته است سمبل‌های شعر این شاعر عرب را از رهگذر نمادهای ساختارمند و خرده‌نمادها مورد بررسی قرار داده است. حسین فیروزی و دیگران، (۱۳۹۸) نویسندگان مقالهٔ «تحلیل نمادهای شعر پایداری در شعر احمد شاملو بر پایهٔ نقد اسطوره‌شناختی» به نقش شاملو در بازآفرینی اسطوره‌های کهن در خدمت ادبیات پایداری پرداخته‌اند.

۳. بحث

۳. ۱. نگاهی گذرا به زندگی و آثار المناصره:

عزالدّین المناصره در روستایی نزدیک شهر الخلیل دیده به جهان باز کرد. خانواده‌اش برای گرامیداشت یاد شیخ عزالدّین قسّام نام او را عزالدّین گذاشتند. وی تحصیلات را تا سطح دکترا در رشتهٔ ادبیات تطبیقی ادامه داد. او یکی از ده شاعر تراز اول فلسطین و از شاعران برجستهٔ ادبیات پایداری آن کشور است که تاکنون آثاری ازجمله *انگورهای الخلیل* (۱۹۶۸)، *خروج از بحر المیت* (۱۹۷۰)، *جرش غمگین بود* (۱۹۷۴) ، *جز زیتون کسی مرا نمی‌فهمد* (۱۹۷۶)، *جفرا* (۱۹۸۱)، *کنعانیاد* (۱۹۹۰)، *کنعان می‌درخشد* (۱۹۹۰)، *شبانی‌های کنعان* (۱۹۹۲) و... از او به چاپ رسیده است.

وی بیشتر عمر خود را در کشورهای عربی به صورت تبعید و آوارهٔ جنگی گذرانده است (شش سال در مصر، چهار سال در اردن، شش سال در الجزایر و...) و از سال ۱۹۸۲ به بعد به‌اجبار در تونس و شمال آفریقا به‌دور از خاورمیانه زندگی می‌کند. وی خود می‌گوید:

«ما به‌اجبار از بیروت خارج شدیم من شخصاً بیروت را خیلی دوست دارم اما تصمیم کلی بود و همهٔ فلسطینی‌ها باید خارج می‌شدند من اجازهٔ ورود به اردن را نداشتم و به مصر و عراق و هر کشور عرب دیگری نمی‌توانستم بروم و ناچار به شمال افریقا رفتم» (المناصره، ۱۳۷۵: ۷).

المناصره از جملهٔ شاعرانی است که نقد و انتقادهای مثبت و منفی فراوانی هم دربارهٔ شعر و هم شخص وی وجود دارد. گاه او را به عنوان یکی از شاعران عمدهٔ مقاومت قلمداد می‌کنند و گاه به گفتهٔ خودش با اینکه از سال ۱۹۸۵ به او لقب شاعر مقاومت داده‌اند در دههٔ

هفتاد وی را شاعری مدرنیست و ویرانگر می‌شناسند و این به خاطر نگرشی است که نسبت به شعر مقاومت دارد. وی می‌گوید: «در ده سال اخیر در کشورهای مراکش، الجزایر، و تونس بسیار فعال بودم؛ زیرا این شیوه را یکی از روش‌های مقاومت در زمانهٔ عسرت می‌دانم» (المناصره، ۱۳۷۵: ۷)

۳. ۲. درآمدی بر نماد و نمادپردازی:

در مورد معنی لغوی و اصطلاحی سمبل نظراتی متعدد اما تقریباً مشابه وجود دارد «واژهٔ سمبل از فعل یونانی «سمبالین» به معنی پرت کردن با هم، ریشه گرفته است و حالت اسمی آن سیمبولون به معنی نشانه، یعنی، چیزی که به جای چیز دیگر می‌نشیند، به کار می‌رود: ترازو نماد عدالت، کبوتر نماد صلح، گل سرخ نماد زیبایی و...» (فاطمی، ۱۳۷۹: ۳۱۶). این مفهوم از سمبل مربوط به شکل بسیار ابتدایی آن است (نیز در این مورد ر.ک: سیدحسینی، ۱۳۹۱: ۵۳۸).

با این تعریف؛ سمبل (نماد)، دارای دو وجه یا مفهوم است: مفهوم ظاهری و مفهوم پنهانی که هریک از خوانندگان، به میزان ادراکات خویش آن را تأویل و تفسیر می‌کنند؛ حال‌آنکه ممکن است هیچ‌یک از مفاهیم دریافتی آنها، کاملاً بر مفهوم اصلی سمبل منطبق نباشد؛ ازاین‌روست که «یونگ، نماد را بهترین شیوهٔ ممکن برای تجسّم چیزی می‌داند که نسبتاً ناشناخته است و نمی‌توان آن را به وضوح نشان داد» (دلاشو، ۱۳۶۴: ۹).

برخی از پژوهشگران بر این باورند که «سمبل اسطوره‌ای است خودآگاه؛ یعنی، انسان اولیه، برداشت خود را از محیط زیست به صورت اساطیر بیان می‌کرده است؛ امّا با گذشت زمان، آن اسطوره‌ها به صورت سمبل درآمده‌اند؛ مثلاً، برای انسان نخستین، **آناهیتا** عملاً وجود داشته و یک مخلوق خیالی نبوده است، حال‌آنکه آناهیتا برای ما، علامت و سمبل باران شده است» (براهنی، ۱۳۵۸: ۸۳ ـ ۸۴).

۳. ۳. انواع نماد بر اساس شیوهٔ شکل‌گیری:

سمبل‌ها را بر اساس شیوهٔ شکل‌گیری به انواعی تقسیم می‌کنند:

وضعی یا قراردادی: که شاعر خود سمبل را وضع می‌کند؛ مثل سمبل‌های *منطق‌الطّیر* عطار نیشابوری؛ برای نمونه، بط در *منطق‌الطّیر*، سمبل زاهدان، متشرّعان و اهل ظاهر است؛
سنّتی: که در افواه مردم ساری و جاری است و به همان شیوه، در آثار ادبی نیز به کار می‌رود؛ مثل شیر که همیشه از آن به عنوان سمبل شجاعت یاد می‌شود؛
شخصی (حقیقی): سمبلی است که برخاسته از ناخودآگاه شاعر است؛ همچون پنجره در شعر فروغ فرخزاد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۱۹ - ۲۲۰).

علاوه بر تقسیم‌بندی فوق، یونگ به‌طورکلی، سمبل‌ها را به دو دستهٔ «خودآگاه و ناخودآگاه» (ستاری، ۱۳۶۶: ۴۷۶) تقسیم کرده است. در این تقسیم‌بندی، نمادهایی که از حیث مفهوم آشکارند، جزء نمادهای خودآگاه و نمادهایی که ناشناخته و نامفهوم‌اند، در قلمرو نمادهای ناخودآگاه قرار می‌گیرند.

نمادها خاستگاه‌های متفاوت و درعین‌حال مرتبطی دارند که آنها را در سه دستهٔ بزرگ زیر می‌توان قرار داد:

«طبیعت و عناصر آن؛ باورها، اعتقادات و اساطیر ملّی؛ ادیان و مذاهب» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۱۹۰).

نیز از دیدگاه همین مؤلف، کارکردهای تصویر سمبلیک به شرح زیر است:

«نمایش کل به وسیلهٔ جزء؛ روزنهٔ ورود به عوالم باطنی؛ سرچشمهٔ آگاهی؛ القاکنندهٔ احساس» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۱۷۸).

۳. ۴. ویژگی‌های سمبل و تصاویر سمبلیک:

اگر به تصاویر نمادین از نظرگاه بلاغی نگریسته شود ویژگی‌هایی در آن یافت می‌شود که منحصر به ساحت نمادهاست تصاویری از این دست: «گنگی ذاتی؛ اتّحاد تصویر و محتوا؛ چندمعنایی؛ معرفت شهودی؛ تناقض؛ تأویل‌پذیری گسترده» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۱۶۴).

غالب تصاویر و صورت‌های خیالی از دو بخش تشکیل شده اند: بخش نخستین، که در حکم ابزار و وسیله‌ای است برای تفهیم و تبیین بخش دوم و این بخش دوم، همان بخشی است که هدف و غرض اصلی شاعر در آن نهفته شده است (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۱۶۳).

امّا نمادها و تصاویر نمادین به دلیل دربرگرفتن معانی متعدّد، ویژگی‌های خاصی دارند که آنها را از این قاعدهٔ کلی مستثنا می‌کند. «در نظر سمبولیست‌ها، شعر بیان اندیشه است به کمک تصویر. به اعتقاد آنها:
ـ شعر و تصویرهای شعری، در خدمت بیان اندیشه و فکری متعالی و پیچیده است؛
ـ ازاین‌رو، تصویر مجازی مهم‌ترین عنصر شعری است؛
ـ تصویر مجازی در شعر، مفاهیم ناآشنا و دشوار را آشنا و آسان می‌کند» (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱۴ - ۱۵).

۳. ۵. تصویر سمبولیک

تصویر سمبولیک درصدد پیوند دادن عناصر متفاوت و آشتی دادن متضادهاست. نقش محوری تصویر سمبلیک در آثار نویسندگان و شاعران این مکتب کاملاً متناسب و منطبق بر تصورات و تخیلات آنهاست؛ زیرا تصویر از منبعی غیر بشری و از طریق نیروهای شهودی خاص آنها شکل می‌گیرد. تصاویر نمادین، منطق تخیّلی خاص خود را دارند که با منطق و ادراک روزمره متفاوت است و خوانندهٔ این‌گونه آثار (سمبولیک)، برای فهم آنها، باید دست به کوششی مضاعف بزند (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۹۲).

۳. ۶. مکتب سمبولیسم

سمبولیسم یا نمادگرایی مکتبی در ادبیات و هنر است که در اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم میلادی در اروپا و آمریکا رواج داشت و هدف عمدهٔ پیروانش، القای تجربه‌های درونی با استفاده از زبان نمادین بود. این مکتب ادبی در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی به ابتکار گروهی از شاعران فرانسوی به وجود آمد و سپس دامنهٔ نفوذ آن به داستان، نمایش‌نامه، نقّاشی و تئاتر هم کشیده شد. از میان برجسته‌ترین شاعران سمبولیسم می‌توان از شارل بودلر، استفان مالارمه، پول ورلن و آرتور رمبو نام برد (انوشه، ۱۳۷۶: ۸۲۶).

سمبولیسم را می‌توان برای توصیف هر شیوهٔ بیانی‌ای به کار برد که به جای اشارهٔ مستقیم به موضوعی، آن را غیر مستقیم و به واسطهٔ موضوع دیگر بیان کند (چدویک، ۱۳۷۸: ۹).

بر اساس این تعریف، سمبولیسم مکتبی ادبی و هنری است که کاربران آن، سمبل و نماد را به عنوان شیوهٔ بیانی و هنری خویش برگزیده‌اند و باز بر همین اساس می‌توان گفت: نمادها، دال و نشانه‌هایی هستند که می‌توان از طریق آنها به مفاهیمی بسیار گسترده پی برد.

شاعران در این شیوه (نمادپردازی) برآن‌اند تا از بیان مستقیم مفاهیم مورد نظر خویش اجتناب کنند و برای این منظور، نمادها را، که گنگ و بی‌کرانه‌اند و ساحت تأویل‌پذیری وسیع و گسترده‌ای دارند، برمی‌گزینند؛ زیرا قابلیت مفهوم‌پذیری نمادها تا بدان حد است که شاعر می‌تواند دنیایی از مفاهیم نامحدود را در قالب واژگان و عناصری محدود (نمادها)، بر خوانندهٔ خویش عرضه کند و تصویری از دنیای ماورایی و واقعیت‌های برتر ذهنی را به نمایش گذارد.

«نماد دریک اثر ادبی، تمثیلی است از یک چیز وصف ناشده؛ چیزی که سخن از آن به صراحت نرفته باشد. آنچه را که نماد، به معنای اخصّ کلمه می‌نامیم، کم‌وبیش تجسّم و مکاشفه‌ای است مشخص و مستقیم، از جهان لایتناهی؛ جهانی که با دنیای متناهی درمی‌آمیزد و به صورتی که قابل رؤیت باشد متجلّی می‌شود» (کریس، ۱۳۸۱: ۹۱).

«سمبل‌ها و نمادها از دیرباز، ابزاری برای بیان اندیشه‌ها و عواطف بشری بوده‌اند و روان‌کاوان بر این نکته تأکید دارند که منشأ تفکر بشری قبل از هر چیز در افسانه‌ها نهفته شده و به وسیلهٔ سمبل‌ها بیان گردیده است» (امامی، ۱۳۷۷: ۱۴۵).

در نظر سمبولیست‌ها، همیشه دلیلی ادبی برای حضور نمادها وجود داشته است؛ زیرا به باور آنها، نمادها با چیزی در زندگی بشری تطابق دارند؛ یا نمایانگر آن‌اند و یا با آن مشابه‌اند؛ ازاین‌رو و به عقیدهٔ آنها، هرگاه نویسنده، صورت خیالی یا شیئی از جهان پیرامون خود را به کار می‌برد، آن را به صورت نمادی درآورده است (فرای، ۱۳۶۳: ۳۸)

۳. ۷. فلسطین و ادب پایداری

کشور فلسطین را می‌توان از نظرگاه شعر مقاومت کانون

توجه شعر عرب دانست. معضل اسرائیل و فجایعی که از ناحیهٔ او متوجّه مردم فلسطین شده است نه‌تنها شعر شاعران فلسطین؛ که به‌طور کلی شعر عرب را متوجّه این کشور کرده و به دلیل اتفاقات تازه به تازه‌ای که در آن می‌افتد؛ شعر پایداری همیشه نو و همواره دارای حرف تازه است. ویژگی‌ای که به واقع در شعرهای عاشقانه و غنایی از نظر دور مانده است. می‌دانیم از انتقادهای بزرگ و اساسی که امروزه بر شعر غنایی به‌ویژه نوع عاشقانهٔ آن وارد است کهنگی زبان و مضامین است؛ اما در شعر مقاومت که آیینهٔ تمام‌نمای عصر شاعر است این عیب دیده نمی‌شود و از این چشم‌انداز، شعر عرب و مخصوصاً شعر شاعر فلسطین ویژه است.

۳. ۷. ۱. نمادهای ادب پایداری

نمادها در ادب پایداری به تناسب موضعی که شاعر در قبال دشمن می‌گیرد و نوع دشمنی او، متفاوت هستند؛ گاه یک شاعر با دشمنی خارج از مرزهای خود مواجه است که فرسنگ‌ها دورتر از او با سلاح واژه‌ها در حال نبرد با وی است و گاه مثل عزالدّین المناصره خود تبعیدی همین دشمن است و هر لحظه در دسترس او. ممکن است چنین شاعری بتواند در یکی-دو اثر به‌طور مستقیم با خصم خانه‌زاد خود به مقابله برخیزد؛ اما این رویه نمی‌تواند برای همیشه ادامه یابد و شاعر ناگزیر باید برای ادامهٔ کار به دامن نمادها پناه ببرد و رویکردی گسترده به این حوزه داشته باشد. اتفاقی که در حدود دههٔ چهل برای شاعران ایران افتاد و ضمن اینکه یادکرد مسائل اجتماعی و سیاسی را لازم می‌دانستند؛ رمزگرایی و پوشیده‌گویی خاصی را پیشه کرده بودند (ر.ک: یاحقی، ۱۳۸۲: ۱۳۲)؛ لذا در تمامی آثار شاعران مقاومت فلسطین و به‌ویژه المناصره این نمادگرایی مشهود است. نمادهای شعر او را در چند دستهٔ کلی می‌توان بخش‌بندی کرد:

۳. ۷. ۱. ۱. نمادهای برگرفته‌شده از طبیعت پیرامون شاعر

در شعر مقاومت فلسطین عناصری از طبیعت پیرامون شاعر هستند که شاید در ابتدا به صورت بسیار عادی و اتّفاقی وارد شعر یک شاعر شده باشند؛ اما همین عناصر به زودی و به‌طور عام، نه‌تنها از سوی خود شاعران آن سامان که از طرف مردم آزادی‌خواه دیگر ملل - به‌ویژه شاعران آنها - پذیرفته و در شعرها و نثرهای پایداری، به کار گرفته شده‌اند از جملهٔ این عناصر می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

بهار: در شعر تمام شاعران دنیا، بهار، نماد رسیدن آرمانی است که شاعر در ذهن دارد؛ اما این نماد در شعر مقاومت به عنوان یک آرزوی دور از دسترس و دیریاب همیشه در زوایای ذهن و زبان شاعران موج می‌زند:

«...در خیمه و خرگاه را بستند / و سوگند یاد کردند / که تا آمدن بهار نخواهندش گشود / بهاری که دست مردان روشنش می‌سازد بهاری تازه...» (المناصره، ۱۳۷۵: ۲۰)

می‌بینیم که این بهار نه یک بهار تقویمی که ناگزیر از راه خواهد رسید بلکه بهاری است که چراغش به دست مردان روشن خواهد شد.

خاک: در شعر مقاومت، خاک به عنوان نماد ملت و ملیت و وطن، بسامدی بسیار بالا دارد: ...خاک را به ارث بردم و به دشمنش دادم... (المناصره، ۱۳۷۵: ۲۰)

باد صبا: بامداد آمد / سکوت در نبض او شکوفا بود / در چشمش شادمانی فتحی بزرگ / باد صبا می‌وزید بر آسمان وطنم.... (المناصره، ۱۳۷۵: ۲۰)

درخت: در شعر المناصره نام درختان و کاربرد نمادین آنها بسامدی ویژه دارد چه درخت زیتون که در تمام دنیا به عنوان نماد صلح و دوستی شناخته شده و چه دیگر درختان: درختان رنج را می‌دیدی/ که از دل شب سر می‌کشیدند/ نه سپیداری/ نه کاجی/ نه زیتون سر برمی‌دارد... .

زمستان: به عنوان نماد شکست، خفقان و ظلم در شعر مقاومت حضور دارد: زمستان آمد تو به افق‌های زمستانی سر می‌کشیدی درختان رنج را می‌دیدی/ که از دل شب سر می‌کشیدند... (المناصره، ۱۳۷۵: ۲۱)

بلاغت نمادهای طبیعی در اقلیم‌های مختلف، متفاوت است. چه‌بسا باران، برای مردم ایرانی که در این منطقهٔ گرم و خشک زندگی می‌کنند و همه، نزولش را مبارک‌باد می‌گویند بلاغتی داشته باشد متفاوت با بارانی که در انگلستان ببارد؛ جایی که مردمش روزهای آفتابی را به هم تبریک می‌گویند؛ اما جدا از اقلیم متفاوت فلسطین،

آنچه نمادهای طبیعی را از سوی شاعران این وادی متفاوت کرده است؛ نگاه خاص معطوف به تیرگی، خشم، خون و آتشی است که نسبت به این موارد دارند در این میان نمادهای مثبت را در هاله‌ای از ابهام و نمادهای منفی را جاری و ساری می‌بینند.

۳. ۷. ۱. ۲. نمادهای تاریخی

نمادهایی هستند که در تاریخ دیرپای فلسطین از دیرباز بوده‌اند و به مرور، پاره‌ای از فرهنگ و تمدّن آن ملّت شده‌اند. نمادهایی که اگرچه امروز به خاطر شرایط حاد کشور فلسطین در مقیاسی بسیار گسترده به کار می‌روند؛ اما در متون همیشهٔ این مردم، نمودی غیرقابل انکار داشته‌اند از جملهٔ این نمادها می‌توان موارد زیر را برشمرد:

زرقاء یمامه: زنی چشم کبود که طبق افسانه‌های عرب در جنوب جزیرةالعرب بوده که مسافت سه‌روزه راه را با چشم می‌دیده است: ... گفتی درختان راه می‌روند / می‌پرند/ در دره‌ها می‌دوند / روز بعد ای زرقاء / روز بعد / ارتش غارتگر مردمان را قربانی می‌کرد / چشم زرقای کشاورز را برکندند / انجیر بن سبز را از میان میدان برکندند / روز بعد ای زرقاء دنیا در هم پیچید... (المناصره، ۱۳۷۵: ۲۴).

ایوب: به عنوان نماد صبر... قلم‌وار جاری می‌شوم / که دوات خشک نشده است / و من در صبر مدرک گرفته‌ام با رتبهٔ ایوب (المناصره، ۱۳۷۵: ۳۹).

بلاغت این‌گونه نمادها برای مخاطبان مختلف، متفاوت است. بیشترین بلاغت را برای آن دسته از مخاطبان دارد که در پیشینهٔ ذهنی خود و در تاریخی که گذرانده‌اند این شخصیت‌ها و اتفاقات تاریخی وجودی روشن و مستمر داشته باشد.

۳. ۷. ۱. ۳. نمادهای فرا ملّی

دسته‌ای دیگر از نمادها هستند که هرچند به‌کارگیری آنها را به‌طور گسترده در شعر فلسطین می‌بینیم؛ اما نه متعلّق به یک کیش و آیین و یک تاریخ و جغرافیا؛ که برساختهٔ قرن‌ها و مردمانی است که در گسترهٔ زمین و زمان بوده‌اند و امروز دیگر آن نمادها را نمی‌توان منتسب به یک نحله و قوم و قلمرو دانست. کاربرد گستردهٔ این نمادها در شعر المناصره نشان می‌دهد وی ضمن مطالعهٔ آثار مربوط به شعر عرب و فلسطین؛ به خاطر تحصیلات عالیه‌ای که در زمینهٔ ادبیات تطبیقی داشته ادبیات دیگر ملل را خوانده و می‌خواند. از جملهٔ این نمادها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

نمادهایی مثل برف، زمستان، شب، گل سرخ، بهار و... بسیاری ازاین‌گونه نمادها در شعر المناصره هست که نمی‌توان گفت ویژهٔ او یا حتی ویژهٔ شعر عرب است بلکه وی نیز به تبعیت از شعر دیگران در شعر خود آورده؛ اما رنگی عربی به آن داده است:

اینجا برف نیشمان می‌زند / و گرما می‌سوزاندمان / اینجا کبوتران باغ سیب را / با آواز آکنده‌اند آوازی عربی / اینجا بهار ما تپّه‌های سرفراز را می‌پوشاند هرچند که فصل‌های ما به انتها برسد... (المناصره، ۱۳۷۵: ۴۶و۴۷).

در همین قطعه شعر به‌وضوح حضور نمادهای همگانی مثل برف، کبوتر، بهار و سیب را می‌بینیم. فقط مسئله‌ای که به این‌گونه نمادهای عمومی بلاغت ویژه‌ای می‌دهد نوعی بومی‌سازی بر اساس شرایط خاص منطقهٔ فلسطین است. شاید در غیر از چنین شرایطی هیچ شاعری از برفی که همه را شاد می‌کند، نیش نخورد.

۳. ۷. ۱. ۴. نمادهای زبرزنجیری

نگارنده در بررسی شعر پایداری به بعضی از نمادها برخورد می‌کرد که از طرفی در هیچ جای دیگر نامی از آنها ندیده و نشنیده بود از سویی دیگر نمی‌شد هم از کنار آنها بی یادکردی گذشت. نمادهایی که به صورت واضح و در قالب یک واژه نیامده تا زیر آن را بتوان خط کشید و آن را به عنوان سمبل یک واقعیت دیگر معرفی کرد؛ بلکه در فحوای کلام و به تعبیری شاعرانه زیرپوست شعر در جریان است. ازآنجاکه این نوع از نمادها نه در یک واژهٔ مندرج در زنجیرهٔ زبان، که در لایه‌ای زبرزنجیری آن پنهان است؛ در این مقاله با عنوان «نمادهای زبرزنجیری» آورده شد به عنوان مثال در شعر عزالدّین المناصره گاه در تمام طول یک شعر به صورت واضح نامی از یک مرد منجی نیست؛ اما از آغاز تا پایان، حضور او در لایه‌های مختلف شعر حس می‌شود. گویا این منجی نامرئی زیرپوست شعر در رفت‌وآمد است؛ یا در جایی دیگر بدون اینکه نامی از فردای آزادی و پیروزی

را در شعر بیاورد حضور این فردا در فحوای کلام، به وضوح حس می‌شود و در زمان فعل‌ها موج می‌زند. ازآنجاکه برای آوردن این‌گونه نمادها گاه لازم است تمام یک شعر طولانی را از شاعر بیاوریم تا تبیین مطلوب به‌طورکامل انجام گیرد و از سویی دیگر این کار، بر طولانی شدن مقاله و انفصال ذهنی مخاطب می‌افزاید؛ لذا به یاد کرد خلاصه‌ای از یک نمونه اکتفا و اصل آن در قسمت پی‌نوشت آورده می‌شود:

روزی صدایم به تو می‌رسد/ روحم می‌لرزد/ به همان گونه که آب در دامنهٔ عیبان/ به شنزار فرو می‌رود...[۱]

بلاغت وسیع و عمیق این گونه نمادها نه در یک واژهٔ مشخص که بتوان زیر آن را خط کشید که در رشته‌ای پنهانی زیر پوست واژه‌ها جریان دارد

۴ دستاورد

در پایان، بر پایهٔ شواهد شعری مقاله، این نتیجه حاصل می‌شود که نماد در ادب پایداری، بلاغتی عمیق و وسیع دارد و رویکرد نمادگرایانهٔ گسترده‌ای که شاعر پایداری در این سروده‌ها دارد ویژگی سبکی او شده است؛ به گونه‌ای که می‌تواند اولین، یا لااقل یکی از گزینه‌های اولیهٔ شاعر مقاومت در ایجاد فضای تصویری مناسب در شعر باشد. این نمادها در دسته‌های مختلفی قابل تقسیم‌بندی هستند که از آن جمله دسته‌بندی مقالهٔ حاضر است به این شرح: نمادهای برگرفته‌شده از طبیعت پیرامون شاعر، نمادهای تاریخی، نمادهای فراملی و نمادهای زبرزنجیری. در غالب این نمادها، شاعر، نه به عنوان کاربری منفعل، که در جایگاه آفرینشگری فعال، تا حد امکان از ظرفیت‌های بلاغی نمادها در شعر خود بهره گرفته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. ...باد عطر یاران را در شهرهای عشق می‌افشاند / این آتشفشان‌ها روزی/ فوران خواهند کرد/ و این خاکستر سنگ خواهد شد/ که بارانی بخشنده و پیگیر/ بر خاک نبعید گاه خواهد بارید/ و خراج قبیله را از آن خواهد گرفت/ اهالی تبعید گاه/ سنگ تبعید گاه/ گل تبعید گاه/ و غولان تبعید گاه را ناچار خواهد کرد / که بر گذرنامه ام مهر بزنند/ روزی صدایم به تو می‌رسد/ و اعتراف خواهی کرد که من عاشق تاکستان هایم... (المناصره، ۱۳۷۵: ۷۶ و ۷۷).

فهرست منابع

امامی، نصرالله (۱۳۷۷)، *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، چاپ اوّل، تهران: جامی.
انوشه، حسن (۱۳۷۶)، *فرهنگ‌نامه ادبی فارسی*، ج ۲، چاپ اوّل، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
براهنی، رضا (۱۳۵۸)، *طلا در مس*، چاپ سوم، تهران: کتاب زمان.
پیشوایی علوی، محسن؛ باوان‌پوری، مسعود (۱۳۹۵)، تحلیل نمادهای پایداری در شعر صالح محمود هواری، *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، سال ۵، شماره ۱، بهار وتابستان، صص ۱۵۱تا۱۷۰.
جعفری، مسعود (۱۳۷۸)، *سیر رمانتیسم در اروپا*، چاپ اوّل، تهران: مرکز.
چدویک، چارلز (۱۳۷۸)، *سمبولیسم*، ترجمهٔ مهدی سبحانی، چاپ دوم، تهران: مرکز.
دلاشو، م. لوفر (۱۳۶۴)، *زبان رسمی افسانه*، ترجمهٔ جلال ستّاری، چاپ اوّل، تهران: توس.
ستّاری، جلال (۱۳۶۶)، *رمز و مثل در روان کاوی*، چاپ اوّل، تهران: توس.
سلیمی، علی؛ اکرم چقازردی(۱۳۸۸)، نمادهای پایداری در شعر معاصر مصر(مطالعهٔ مورد پژوهانه امل دنقل)، *ادبیات پایداری*، سال اول، شماره اول، صص ۷۱تا۸۸.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، *بیان*، چاپ دوم، تهران: میترا.
علوی مقدّم، محمّد؛ اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۶)، *معانی و بیان*، چاپ اوّل، تهران: سمت.
فاطمی، حسین (۱۳۷۹)، *تصویرگری در غزلیات شمس*، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۶)، *بلاغت تصویر*، چاپ اوّل، تهران: سخن.
فرای، نورتروپ (۱۳۶۳)، *تخیّل فرهیخته*، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، چاپ اوّل، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
فیروزی، حسین و دیگران (۱۳۹۸)، تحلیل نمادهای شعر پایداری در شعر احمد شاملو بر پایهٔ نقد اسطوره شناختی، *ادبیات پایداری*، سال یازدهم، شماره بیستم، بهار و تابستان، صص ۱۳۱ تا ۱۵۴.

کریس، ویلیام (۱۳۸۱)*ادبیات و بازتاب آن*، ترجمهٔ بهروز عذبدفتری، چاپ اوّل، تبریز: خوروش.
معروف، یحیا؛ عبیات، عاطی (۱۳۹۰)، نمادپردازی در شعر دفاع مقدس» قم، همایش ملی فرهنگ ایثار و شهادت، دانشگاه اصول دین.
معروف، یحیا؛ پیشگام، ناهید (۱۳۹۹)، نمادهای مقاومت در شعر محمد حلمی الیشه، *پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی*، شمارهٔ ۲۰، صص۲۱۲ تا ۲۳۳.
المناصره، عزالدّین (۱۳۷۵)، *صبر ایوب* ترجمهٔ موسی بیدج، چاپ اول، تهران: حوزهٔ هنری.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۲)، *جویبار لحظه‌ها، (ادبیات معاصر فارسی نظم و نثر)*، تهران: جامی، چاپ پنجم.

بررسی معلولیت در داستان‌های کودک و نوجوان دفاع مقدس بر پایه نظریهٔ داغ ننگ گافمن (مطالعه موردی: *دود پشت تپه* بایرامی)

سیمین فتح‌الهی[۱]، آسیه ذبیح‌نیا عمران[۲]، علی محمد پشت‌دار[۳]

دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۱، پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲۵

چکیده

از پیامدهای بی‌شمار جنگ‌های ویرانگر قرن معاصر، معلولیت به عنوان عامل محدودیت و اختلال در انجام تکالیف فردی و اجتماعی انسان‌ها در کنار سایر ناتوانی‌ها و بدشکلی‌های جسمانی، بستر مناسبی را برای خلق آثار ادبی فراهم آورده است. این پژوهش درصدد آن است تا با شیوهٔ توصیفی-تحلیلی به موضوع معلولیت‌های ناشی از جنگ در داستان‌های کودک و نوجوان دفاع مقدس با تکیه بر داستان *دود پشت تپه* اثر محمدرضا بایرامی(تولد ۱۳۴۴ه.ش) بر اساس نظریه داغ ننگ اروینگ گافمن(۱۹۲۲-۱۹۸۲م.)، بپردازد تا ضمن معرفی انواع آسیب‌های اجتماعی و روانی ناشی از معلولیت در میان قهرمانان و قربانیان این جنگ ناخواسته، آنها را در یافتن مسیرهای درست زندگی در سایه حمایت جامعه و خانواده راهنمایی کند. پرسش اصلی پژوهش این است که کدام‌یک از انواع داغ ننگ‌زنی گافمن در داستان *دود پشت تپه* نمود بیشتری دارد؟ یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد داغ ننگ و برچسب‌زنی‌ها در آسیب‌های ناشی از معلولیت‌های جسمانی و اختلالات روانی جنگ با تکیه بر داستان *دود پشت تپه* بایرامی، با انزجار، طردشدگی و دگراندیشی اجتماعی، اغلب بن‌مایه روانی و فرهنگی دارد که با گذشت زمان جای خود را به تقدس می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: بایرامی، دود پشت تپه، دفاع مقدس، معلولیت، گافمن، داغ ننگ

۱. دانشجوی دکترای بین‌الملل زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، واحد امارات (نویسنده مسئول).
Email: sfath@student.pnu.ac.ir
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
Email: zabihnia@pnu.ac.ir
0000000218863 82x
۳. استاد، عضو هیئت علمی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
Email: Am.poshtdar@gmail.com

۱. مقدمه و بیان مسئله

«معلولیت» به عنوان یکی از مشکلات جوامع انسانی، همیشه از دغدغه‌های «جامعه‌شناسان»، «روانشناسان» و دست‌اندرکاران علوم تربیتی بوده است. به‌طورکلی، طیف گسترده معلولیت‌ها در دو حوزه «معلولیت‌های ذهنی» و «ناتوانی‌های یادگیری ویژه» و «معلولیت‌های جسمی-حرکتی»، «ناشنوایی» و «نابینایی» بررسی می‌شود. در این پژوهش آثاری مورد توجّه قرارگرفته است که با مضامین جنگ و «دفاع مقدس» برای معلولین کودک و نوجوان نوشته شده است و «معلولین عقب‌مانده ذهنی» مخاطب این داستان‌ها نیستند.

از دیدگاه بهداشت و «توان‌بخشی» هرگونه فقدان یا «ناهنجاری» در زمینهٔ جسمانی-روانی-عملکردی یا «آناتومی انسان»، «نقص عضو» نامیده می‌شود و معلولیت؛ محرومیت و وضعیت نامناسب یک فرد است که پیامد نقص و ناتوانی است و مانع از انجام نقشی می‌شود که فرد در جامعه دارد. امروزه با توجه به تلاش جوامع بشری برای محو و نابودی آثار مخرب جنگ در جامعه، شاهد بی‌توجهی بیشتر دولت‌ها نسبت به مشکلات اقشار مختلف «معلولان جنگی» هستیم. این پژوهش قصد دارد بر اساس «نظریهٔ داغ‌ننگ»[۱] ارائه شده توسط «اروینگ گافمن»[۲]، معلولیت‌های جسمانی و روانی ناشی از جنگ را در داستان *دود پشت تپه* بایرامی بررسی نماید و آسیب‌های جسمی و روحی مطرح‌شده در داستان و شیوه‌های گوناگون برخورد با قهرمانان معلول آن را آشکار سازد. بر این اساس، پژوهش حاضر از نوع کیفی است و از منظر روش‌شناسی، رویکردی توصیفی-تحلیلی دارد. روش داده‌یابی آن اِسنادی کتابخانه‌ای، و روشِ داده‌کاوی‌اش تحلیل محتوا است. انجام چنین پژوهش‌هایی، انگیزه خلق آثار برجسته ادبی بر پایه نظریات نوین جامعه‌شناسی را قوت می‌بخشد و در حوزه «ادبیات داستانی» به ارائه تصویر واقعی انسان‌هایی که به دلیل معلولیت‌های جسمانی ناشی از جنگ، از بحران هویت، رنج می‌برند، کمک می‌نماید.

معلولیت یکی از فراگیرترین موضوعات اجتماعی جوامع بشری است. در جهان، تعداد کودکان و نوجوانان معلولی که به‌طور مستقیم و یا غیرمستقیم در جنگ آسیب می‌بینند، به‌طور چشمگیری رو به افزایش است. ازاین‌رو؛ نحوهٔ «تعامل»، «آموزش»، «اشتغال» و سلامت جسمی و روحی آنها از دغدغه‌های مهم علوم روانشناسی و «علوم اجتماعی» است. در ایران که شاهد یکی از طولانی‌ترین و سخت‌ترین جنگ‌های قرن اخیر بوده‌ایم، پیامدهای اجتماعی ناشی از مشکلات جسمی و روحی در تمام شئون زندگی معلولین جنگی به چشم می‌خورد. از میان انواع ادبی، ادبیات داستانی با مضمون جنگ، یکی از عرصه‌های حضور معلولان و بازتاب زندگی و مشکلات آنها به شمار می‌آید. طی سال‌های اخیر، در ادبیات دفاع مقدس به نحوهٔ زندگی، مشکلات و مسائل کودکان و نوجوانانی که به نوعی با معلولیت ناشی از جنگ درگیر هستند، پرداخت شده است؛ اما، علیرغم همه زشتی‌ها و تلخی‌های جنگ، ارائه تصویری واقعی و روشن از زندگی جوان‌ترین داوطلبین دفاع مقدس، در رفع بحران‌های فردی و اجتماعی ناشی از معلولیت‌های جسمانی و آسیب‌های روانی آنها امیدبخش و تأثیرگذار خواهد بود.

۲. سؤال تحقیق

این پژوهش درصدد پاسخ به سؤال زیر است:

- بازتاب معلولیت ناشی از جنگ در داستان *دود پشت تپه* بایرامی بر پایه نظریهٔ داغ ننگ گافمن، چگونه است؟

۳. پیشینهٔ تحقیق

با آنکه تحقیق در زمینهٔ شناخت آسیب‌ها، روحیات، نیازها و مشکلات افراد معلول به خصوص کودکان و نوجوانان، امری ضروری و اجتناب‌ناپذیر است. امّا؛ تاکنون در حوزهٔ ادبیات داستانی کودک و نوجوان در خصوص افراد معلول دفاع مقدس، تحقیق مستقلی صورت نگرفته است.

در این راستا، دو مقالهٔ ترجمه‌شده با موضوع نگاه به معلولیت در ادبیات یافت شد. یکی مقاله‌ای از کاترین سارازین (۱۳۸۴) با عنوان «سیمای کودک معلول در ادبیات کودک»، و دیگری؛ مقاله‌ای با عنوان «تفاوت، دیگری و اقلیت در ادبیات داستانی کودک و نوجوان» از حسین شیخ رضایی و دیگران(۱۳۹۱) که در قسمتی از آن به بررسی داستان‌های کودک و نوجوان با محوریت کودکان

معلول پرداخته شده است.

در زمینهٔ روان‌شناسی و آموزش کودکان معلول، آثاری منتشر شده است که بیشتر به آموزش کودکان عقب‌ماندهٔ ذهنی می‌پردازند تا معلولیت‌های جسمی- حرکتی. ازجمله این آثار، می‌توان به «روان‌شناسی کودکان استثنایی» اثر پرویز شریفی (۱۳۸۱) و «آموزش و درمان معلولین» اثر ماروین روزن (۱۳۷۰) اشاره نمود. در شرایطی که بخشی از افراد جامعه را کودکان و نوجوانان معلول تشکیل می‌دهند و آسیب‌شناسی این قشر خاص اهمیت زیادی در سلامت روانی و اجتماعی خانواده‌ها و جوامع دارد؛ ادبیات، بستری مناسب برای بازتاب مشکلات معلولان و آموزش صحیح برای رفتار با آنهاست. لذا، لازم است که با بررسی این‌گونه آثار به آسیب‌شناسی رفتاری این قشر پرداخت و راهکارهای مقابله با مشکلات از طریق داستان زندگی دیگر معلولان به آن‌ها آموزش داده شود. مقاله حاضر می‌کوشد تا تحلیل جامعه‌شناختی از داستان *دود پشت تپه* بایرامی ارائه دهد. تاکنون این داستان از دیدگاه نظریه داغ ننگ گافمن بررسی نشده است و این امر ضرورت تحقیق را ایجاب می‌کند.

۴. روش پژوهش

در این پژوهش، به روش توصیفی- تحلیلی و مبتنی بر مطالعات میان‌رشته‌ای از کتاب‌ها، مقاله‌ها و پژوهش‌های موجود در خصوص *دود پشت تپه* و داغ ننگ گافمن و دیگر منابع مکتوب موجود در این زمینه استفاده شده، محدوده و جامعه مورد مطالعه، رمان *دود پشت تپه* و کتاب *داغ ننگ* اروینگ گافمن با ترجمهٔ مسعودکیانپور است.

۵. مفاهیم نظری و اصطلاحات کلی پژوهش

۵. ۱. نظریهٔ داغ ننگ

الف.**داغ ننگ:** اصطلاح «داغ ننگ» که ریشه یونانی دارد اولین بار در اشاره به علائم بدنی‌ای به کار برده شده که برای اشاره به نکته‌ای غیرعادی و ناپسند در خصوص وضعیت اخلاقی فرد مطرح می‌شده است. امروزه، اصطلاح داغ ننگ به‌طور وسیعی تقریباً در همان معنای لفظی اولیه به کار می‌رود، ولی بیشتر به «خودرسوایی»[۳] و ننگ اشاره دارد تا به علائم بدنی ناشی از اختلال جسمی(گافمن، ۱۳۸۶: ۱۶).

ب. **معلولیت و انواع آن:** معلولیت به ناتوانی در انجام تمام یا قسمتی از فعالیت‌های عادی زندگی فردی یا اجتماعی به علّت وجود نقصی مادرزادی یا اکتسابی در قوای جسمانی یا روانی اطلاق می‌شود. انواع معلولیت عبارت‌اند از: ۱. معلولیت‌های جسمی که شامل: الف) معلولیت‌های حواسی: مانند نابینایی و ناشنوایی. ب) معلولیت‌های حرکتی: انواع نقص عضوها، «ضایعات نخاعی»و ناهنجاری‌های مربوط به اسکلت و عضلات. ج) معلولیت احشای داخلی: شامل «ناهنجاری‌های قلبی- عروقی»، تنفسی، کلیوی و غیره. ۲. معلولیت ذهنی عبارت‌اند از: الف) عقب‌ماندگی ذهنی و ب) بیماری روانی.

پ. **جامعه‌شناسی و روان‌شناسی:** در علم جامعه‌شناسی به بررسی زندگی گروهی انسان‌ها و رفتارهای اجتماعی ناشی از آن پرداخته می‌شود درحالی‌که در علم روان‌شناسی، بررسی رفتار فرد مورد توجه قرار می‌گیرد (کوئن، ۱۳۷۲: ۱۵).

ت. **هویت اجتماعی و هویت شخصی:** هویت اجتماعی انسان در جریان کنش‌های اجتماعی به وجود می‌آید و پذیرفته و یا رد می‌شود(گافمن، ۱۳۸۶: ۱۴۴). هویت اجتماعی و هویت شخصی در درجه اول، بخشی از تعاریف و دغدغه‌های اشخاص دیگر درباره فردی هستند که هویتش مورد بررسی است. در مورد هویت شخصی، این تعاریف و دغدغه‌ها می‌توانند قبل از تولد وی به وجود آیند و بعد از مرگش هم ادامه پیدا کنند. از طرف دیگر، هویت خویشتن در درجه اول امری ذهنی و تأملی است که حتماً باید از جانب همان فردی که هویتش مورد بررسی است، احساس شود.

ث. **هویت اجتماعی بالقوه و هویت اجتماعی بالفعل:** گافمن علاقه‌مند بود که شکاف میان آنچه یک شخص باید باشد، یعنی همان «هویت اجتماعی بالقوه» و آنچه یک شخص واقعاً هست، «هویت اجتماعی بالفعل» (ریتزر، ۱۳۷۴: ۲۹۸) را مورد بررسی قرار دهد. هر کس که شکافی میان این دو هویتش باشد، داغ خورده است.

ج. **منشور جهانی حقوق کودکان معلول:** پیمان‌نامه حقوق کودک با امضای بیش از ۱۸۰ کشور جهان،

مصوّب «مجمع عمومی سازمان ملل متّحد» در بیستم نوامبر ۱۹۸۹ میلادی است. این پیمان‌نامه ۵۴ ماده دارد که تعدادی از آنها مربوط به حقوق کودکان معلول می‌باشد. در ماده ۲۳ این قانون آمده است: «کشورهای طرف کنوانسیون اذعان دارند، کودکی که ذهناً یا جسماً دچار نقص می‌باشد؛ باید در شرایطی که متضمّن منزلت و افزایش اتکاء به نفس باشد و شرکت فعّال کودک در جامعه را تسهیل نماید، رشد یافته و از یک زندگی آبرومند و کامل برخوردار گردد. همچنین، این کشورها حق کودکان معلول را برای برخورداری از مراقبت‌های ویژه به رسمیت می‌شناسند و ارائه این مراقبت‌ها را بر حسب شرایط والدین و یا مسئولین کودک و منوط به وجود منابع، به این‌گونه کودکان و کسانی که مسئول مراقبت از وی هستند، تشویق و تضمین خواهند کرد.

«کشورهای طرف کنوانسیون در سایهٔ همکاری‌های بین‌المللی، مبادله اطلاعات لازم را در زمینه مراقبت‌های بهداشتی جهت پیشگیری و معالجات پزشکی، روانشناسی و توان‌بخشی کودکان معلول ازجمله انتشار و در دسترس قرار دادن اطلاعات مربوط به روش‌های توان‌بخشی، آموزش و خدمات حرفه‌ای افزایش خواهند داد» (عبادی، ۱۳۸۷: ۴۲).

۵. ۲. معلولیت و جنگ

«جنگی که در ۳۱ شهریور ۱۳۵۹ به ایران تحمیل شد در مرزی به طول ۱۲۰۰ کیلومتر و با درگیری ۵ استان و نابودی ۵ شهر؛ هویزه، قصرشیرین، موسیان، سومان و خسروی به وقوع پیوست. نتیجه این تهاجم وسیع؛ تخریب ۳۰ درصد روستاهای عرب‌نشین، ظهور ۵۱ شهر جنگ‌زده، بمباران ۳۸۹۱ روستا، بی‌خانمانی پنج میلیون و آوارگی و مهاجرت ۲/۵ میلیون نفر به مناطق غیرجنگی بود» (صنعت، ۱۳۸۹: ۲۲).

با ظهور جنگ و لزوم دفاع از تمامیت ارزی کشور، نخستین تحولات ادبی در مضمون و سبک ادبی آثار نویسندگان دهه ۶۰ ظاهر شد و مضامینی چون «شهادت»، «ایثار»، «اسارت»، «آوارگی» و«مقاومت» از دل «ادبیات پایداری» سر برآورد. صنعت می‌نویسد: «جنگ معمولاً از دو منظر نگریسته می‌شود: «عادلانه» و «ناعادلانه». طبعاً ادب شکل‌گرفته در حوزه جنگ دو وجه دارد، یا ادب مقاومت، پایداری و حماسه است یا ادب جنگ. از منظر ادب مقاومت؛ پایداری، جنگیدن، کشتن، ویران کردن و کشته شدن موضوعاتی حاوی ارزش تلقی می‌شود اما؛ از منظر ادب جنگ، همین موضوعات، ضد ارزش، منفی و نفرت‌آور و سبعانه است» (صنعت، ۱۳۸۹: ۲۳).

از آغاز جنگ، اشتیاق روزافزون جامعه به مطالعه داستان، به عنوان عرصه‌ای برای بازتاب حقایق زندگی درباره وقایع تلخ جنگ و جلوه‌های غرورآمیز دفاع مقدس، انگیزه واقعی خلق آثار برگرفته از ادبیات پایداری بوده است.

«در حال حاضر دنیا در چنان حجم وسیعی و با چنان اشتهای شدیدی به مصرف فیلم، رمان، تئاتر و تلویزیون مشغول است که هنرهای داستان‌گو به نخستین منبع الهام بشر که در جست‌وجوی نظم و شناخت زندگی است، بدل شده‌اند. عطش ما برای داستان، انعکاسی است از نیاز عمیق بشر به یافتن الگوهای زندگی؛ نه صرفاً به عنوان یک تجربه فکری و ذهنی، بلکه در قالب تجربه‌ای کاملاً شخصی و عاطفی» (مک کی، ۱۳۹۸: ۹).

از سوی دیگر، پیوند ناگسستنی ادبیات داستانی با دیدگاه‌های جامعه‌شناسی می‌تواند ضمن ارائه راهکارهای عملی مناسب برای رفع مشکلات جسمی و روحی ناشی از معلولیت، نیاز درونی انسان برای مطالعه داستان‌های واقعی قهرمانان و قربانیان جنگ را برآورده سازد. «میزان علاقه‌مندی انسان‌ها نسبت به مطالعه انواع ادبیات داستانی در توصیف پاینده از «رمان» مشهود است. «از نظر او پرکشش بودن رمان و میل مهارنشدنی‌ای که برای خوانده‌شدن ایجاد می‌کند، ازجمله به این علت است که دنیای خیالی نویسنده جالب به نظر می‌رسد و خواننده می‌خواهد آن را بهتر بشناسد، با ساکنانش آشنا شود و ببیند آنها چه حوادثی را از سر می‌گذرانند و عاقبتشان چه می‌شود» (مک کی، ۱۳۹۸: ۱۸).

آسیب‌پذیرترین قشری که با رویدادهای جنگ، ناخواسته درگیر می‌شود، کودکان و نوجوانان‌اند. عده‌ای بر این باورند که نباید از موضوع مخرّب جنگ برای کودکان و نوجوانان سخن گفت. اما؛ مقولهٔ انکارناپذیر معلولیت

ناشی از جنگ، عاملی است که بپذیریم کودک و نوجوان، ناخواسته با موضوع جنگ درگیر است و چه‌بسا، یکی از همین کودکان و یا نوجوانان از آسیب‌دیدگان و معلولان جنگ باشد. بنابراین، سخن گفتن از این واقعیت سخت و تلخ می‌تواند افراد آسیب‌دیده را به واقع‌بینی و پذیرش مشکلات زندگی نزدیک‌تر کند. رهگذر معتقد است: «کودک و نوجوانی که حتّی شب‌ها از هول حملهٔ توپخانه‌ای و موشکی یا بمباران هواپیماهای جنگی دشمن خواب راحت نداشت و در روز نیز هر لحظه می‌بایست گوش به زنگ آژیرهای حملهٔ هوایی و موشکی دشمن به خانه و مدرسه‌اش می‌بود، چگونه می‌توانست خالی بودن ادبیات ویژهٔ خود را از این واقعیت‌های جاری هرروزه بپذیرد» (سرشار، ۱۳۷۸: ۱۰). همچنین برخی معتقدند: «طبیعتاً از جنگ هم می‌توان برای کودکان و نوجوانان نوشت و هم باید نوشت. آنها هم باید با جنگ آشنا بشوند، کما این‌که ممکن است جنگ برای آنها اتّفاق بیفتد و اصولاً جنگ برای بعضی از آنها رخ داده است. یا جنگ‌زده بودند و یا مورد هجوم هواپیماها قرار گرفته‌اند و یا در صورت نوجوان بودن، احتمالاً در جبهه حضور داشته‌اند. پس باید از جنگ برای کودکان و نوجوانان نوشت، اما باید به تفاوت‌های سنی آنها توجه داشته باشیم. اگر در داستان بتوانیم کودک را با مرگ و معلولیت آشنا کنیم، او در جهان واقعی بهتر می‌تواند با مشکلاتی ازاین‌دست کنار بیاید» (حنیف، ۱۳۸۶: ۴۳).

با پایان جنگ و مظاهر آن در جامعه، معمولاً دلایل معلولیت افراد پنهان می‌شود. معلولیت ناشی از جنگ همواره ارزشمند و قهرمانانه خواهد بود اما معمولاً در برخورد نخست با یک معلول، از علت و چگونگی معلولیت او سؤال نمی‌شود. نخستین چیزی که افراد سالم جامعه با آن روبه‌رو می‌شوند، نقص عضو و ناتوانی فرد معلول است. در نگاه بعد، معلولیت می‌تواند بر اساس نظرات جامعه‌شناس مشهوری به نام اروینگ گافمن، یکی از انواع سه‌گانه داغ ننگ محسوب شود که در شکل‌گیری برخی احساسات آزاردهنده، مانند احساس ناامنی در جامعه تأثیرگذار است. زیرا که؛ معلولیت با تمام بدشکلی‌هایش نمایان می‌شود و دیگر انگیزه‌های قهرمانانه آن، در نگاه نخست، هویدا نیست. «این احساس عدم امنیت از منابع مرموز و تا حدودی مخفی، آن‌گونه که بخش زیادی از اضطراب و تشویش ما از آنها نشئت گرفته، ریشه نمی‌گیرد؛ بلکه علت آن در چیزی نهفته است که او می‌داند قادر به اصلاحش نیست» (گافمن، ۱۳۸۶: ۲۹).

۵. ۳. نظریهٔ داغ ننگ (چاره‌اندیشی برای هویت ضایع شده) گافمن

اروینگ گافمن به عنوان استادی برجسته در رشته‌های جامعه‌شناسی و «انسان‌شناسی» و پایه‌گذار قوی‌ترین گروه جامعه‌شناسی آمریکا در دهه ۱۹۶۰، از طریق بررسی‌های مفصلِ توصیفی و تجربی به مطالعه «موقعیت اجتماعی» افراد پرداخته است. وی، همواره برای بیان نظریات خود از رمان‌ها، «شرح‌احوال‌ها»، «خاطره‌ها» و «مقاله‌های» روزنامه‌ها بهره برده است. ازاین‌رو؛ می‌توان از آثارش در بررسی پیامدهای اجتماعی معلولیت و انعکاس آن در ادبیات داستانی دفاع مقدس استفاده نمود. از نظر گافمن، اصطلاح «داغ ننگ» برای اشاره به ویژگی یا صفتی به کار برده می‌شود که بسیار بدنام‌کننده یا ننگ‌آور است و یا به‌عبارتی هر آن چیزی است که «ما را بی‌اعتبار می‌سازد». وی در کتاب خود از سه نوع داغ ننگ یاد می‌کند:

نوع اول، زشتی‌ها و معایب مربوط به بدن هستند. مانند: انواع بدشکلی‌های جسمانی.

نوع دوم، نواقص و کمبودهای مربوط به شخصیت فرد را شامل می‌شود، مثل متقلب، ضعیف‌النفس و سلطه‌پذیر بودن یا داشتن احساسات غیرطبیعی، عقاید انعطاف‌پذیر و غیرقابل‌اعتماد.

نوع سوم، داغ ننگ قومی و قبیله‌ای (یا خانوادگی) که منظور از آنها داغ ننگ‌های مربوط به نژاد، ملیت و مذهب است.

همچنین وی برخی از رفتارهای همراه با خشونت بیش‌ازحد را ناشی از داغ ننگ نمی‌داند بلکه آن را رفتاری طبق عادت فرض می‌کند» (گافمن، ۱۳۸۶: ۱۸).

برای بررسی و تبیین موضوع معلولیت بر اساس دیدگاه جامعه‌شناختی گافمن به بررسی داستان *دود پشت تپه* بایرامی با محوریت توصیف زندگی نوجوانان معلول جنگ می‌پردازیم.

۶. بحث و بررسی

۶. ۱. محمدرضا بایرامی و داستانِ *دود پشت تپه*

محمدرضا بایرامی در روستای لاطران، استان اردبیل به دنیا آمد. وی در شش‌هفت‌سالگی، روستایش در استان اردبیل را به قصد تهران تنها می‌گذارد(بایرامی، ۱۳۹۱: ۳۲). این نویسندهٔ معاصر ایرانی با کتاب کوه مرا صدا زد از قصه‌های سبلان توانست جایزه خرس طلایی و جایزه کبرای آبی سوئیس و نیز جایزه کتاب سال سوئیس را از آن خود کند. وی در حال حاضر رئیس خانه داستان ایران است. بایرامی بابت نگارش رمانِ لم‌یزرع، جایزه کتاب سال جمهوری اسلامی ایران را کسب کرد(صفری، ۱۳۷۲: ۲۰۹). بررسی محتوای گفتگوها و توصیف‌ها و نیز شخصیت‌های داستان‌هایش همگی ایجادکننده فضایی مساعد برای جذب طیف سنی خاص هستند. درکل می‌توان گفت: درون‌مایه و دست‌مایه و زبان آثار به‌گونه‌ای انتخاب و پرداخته شده است که به‌خوبی می‌تواند با طیف سنی مخاطبان خود ارتباط برقرار کند. استفاده از زبانی ساده و با واژگانی متناسب مخاطب و همچنین استفاده از روایتی یک دست توانسته جذابیت خاصی در خوانش آثارش ایجاد نماید. ایشان توانسته در آثار خود صمیمیت و اصالت را به خواننده منتقل کند. به‌عبارت‌دیگر استفاده از تجربیات شخصی منبع اصلی کار اوست. آثار او دارای زبان بسیار قوی، محکم، جاافتاده و همیشه مفهوم است. آثار او دارای پیام‌های اخلاقی است(سیفی، ۱۳۹۵: ۱۵).

داستان بلند *دود پشت تپه* اثر احمدرضا بایرامی برای رده سنی نوجوانان، با ۲۲۸ صفحه، در سال ۱۳۷۵ توسط نشر قدیانی منتشر شد. این اثر تا سال ۱۳۹۸ به چاپ هشتم رسید. این کتاب برگزیده اولین جشنواره کتاب سال یادواره شهید حبیب غنی‌پور است.

خلاصهٔ داستان *دود پشت تپه* به شرح زیر است:

داستان *دود پشت تپه* روایت آغاز هشت سال جنگ تحمیلی در روستاهای جنوب کشور است. راوی، پسرکی پانزده‌ساله به نام عزیز است که در دهی به نام تلخ رود زندگی می‌کند. اهالی روستای تلخ رود از توابع سراب هستند. زمان داستان اواخر اسفندماه است که اهالی روستا در تدارک جشن نوروز هستند. عزیز شالی را که مادرش برای عروسشان، شیرین، عیدی گرفته است برای شال اندازی می‌برد. امتحان‌های بچه‌ها تمام شده و همه خود را برای استقبال از عید نوروز آماده می‌کنند. همه‌چیز خوب به نظر می‌رسد و زندگی در حال و هوایی روستایی توأم با صفا و صمیمیت در حال جریان است، تا اینکه صدای انفجاری شنیده می‌شود و همه‌چیز دگرگون می‌شود. ناگهان دشمن با توپ به آن‌ها حمله می‌کند و این حمله باعث جراحت عزیز می‌شود. عزیز در طی بمباران شیمیایی دشمن به روستایشان نابینا می‌شود. در آغاز، نمی‌تواند با این مشکل کنار بیاید، اما وقتی در بیمارستان با فردی که به‌طور مادرزاد نابینا بوده دوست می‌شود کم‌کم می‌تواند با مسئله کنار بیاید.

راوی نوجوان این داستان، پس از نابینا شدن در اثر بمباران شیمیایی روستا، شروع به یادآوری خاطراتش می‌کند و پس از طی دوران نقاهت و گذر از بحران‌های روحی و جسمی با موضوع کنار می‌آید و تصمیم می‌گیرد با استفاده از ماشین تایپ به نوشتن خاطراتش در قالب داستان بپردازد.

۶. ۲. بررسی داستان *دود پشت تپه* از دید داغ ننگ گافمن

۶. ۲. ۱. گذار از دوران بحران روحی

بحران روحی، راوی نوجوان داستان *دود پشت تپه* را وارد دوران جدیدی می‌شود و او به‌طورکامل ناامید می‌شود. «آگاه شدن از موقعیت پست‌تر، فرد را در حالتی قرار می‌دهد که او دیگر نمی‌تواند در مقابل شکل‌گیری برخی احساسات آزاردهنده مقاومت کند. این احساسات ناشی از بدترین نوع احساس ناامنی است» (گافمن، ۱۳۸۶: ۲۹).

نویسنده با بیان احوال درونی و بحران روحی نوجوان نابینا به نوع معلولیت صرف‌نظر از فلسفه جنگ و چرایی آن می‌پردازد. «ناسازگاری»، «کم‌حرفی» و «بدرفتاری» از علائم آشکار فشارهای روحی اوست. «در دلم می‌خواست بمیرم. وقتی به مرگ فکر می‌کردم آن را سخت و غمناک نمی‌یافتم .... بابا گریه می‌کرد خب بگذار بکند. ... حالا که فکرش را می‌کنم، به نظرم عجیب می‌رسد که چرا آن حال را پیدا کرده بودم» (بایرامی، ۱۳۸۳: ۱۹۸).

از دیدِ گافمن «وقتی کسی در مقابل دیگران حاضر می‌شود، معمولاً دلایل کافی وجود دارد که کنشش را طوری طراحی کند که برداشتی مطابق با منفعت شخصی خویش از خودش به دیگران منتقل کند» (گافمن، ۱۳۹۱: ۱۴). در داستان *دود پشت تپه*، منفعت عزیز چنین اقتضا می‌کند که با نابینایی خود کنار بیاید. وی در آغاز، نمی‌تواند با این مشکل کنار بیاید، اما وقتی در بیمارستان با فردی که به‌طور مادرزاد نابینا بوده دوست می‌شود کم‌کم می‌تواند با مسئله کنار بیاید.

درحالی‌که ذهن راوی، کم‌کم به مسئلهٔ چون‌وچرا می‌رسد، پای شخصیت تأثیرگذار و مثبت داستان، یعنی قاسم، هم‌اتاقی‌اش به حیطهٔ ذهن او باز می‌شود. با این تفاوت که او داوطلبانه به جبهه رفته و رزمنده بوده، اما؛ راوی نمی‌داند که چه حادثه‌ای برای او رخ داده است. قاسم در مقابل ابراز نومیدی او می‌گوید: «گفت: نباید این‌طوری فکر کنی.گفتم چرا؟»

گفت: برای اینکه دیوانه می‌شوی چیزی که باید اتفاق بیفتد، می‌افتد (گافمن، ۱۳۹۱: ۱۹۹).

بایرامی با تشریح فضای جنگی که در آن نابینایی قهرمان داستان رخ داده و بیان حالات روحی وی و مقاومتش در برابر درمان و ناامیدی از ادامه حیات، به نوعی به آسیب‌شناسی اجتماعی و روانی می‌پردازد. حوادثی که پس از معلولیت شخصیت داستان اتفاق می‌افتد، شامل ناامیدی، گذار از دوران بحران، روی آوردن به معنویت، استعانت از خدا، برقراری ارتباط با افراد همدرد خود و سازگاری با محیط اطراف است. این داستان با یک نتیجه‌گیری پایانی و پس از فروکش‌کردن بحران‌ها با مرور خاطرات گذشته توسط یک نابینای بستری در بیمارستان، این‌گونه آغاز می‌شود:

«با خودم می‌گفتم گیرم که آینده‌ای نداشته باشم، اما گذشته که داشته‌ام. این را که دیگر نمی‌شود انکار کرد. پس می‌توانم درباره‌اش فکر کنم یا حتی بنویسم. حالا برای کی؟ مهم نیست، برای خودم یا برای قاسم یا حتی برای اینکه دستم روان بشود، با این ماشین ناآشنا و این نقطه‌های برجسته. اما از کجا باید شروع کنم؟ شاید از خواب ننه و آن دشت سوزان بی‌انتها با آن صخره‌های سیاه و جماعتی که می‌رفتند و پاهایشان سنگ‌خراش می‌شد و به جایی نمی‌رسیدند و نمی‌دانستند هم که نخواهند رسید» (بایرامی، ۱۳۸۳: ۷).

قهرمان داستان با امید به بهبودی مرتب از پرستارها می‌پرسد من کی می‌توانم، ببینم؟ درواقع یک فرایند طبیعی در روند شکل‌گیری نابینایی؛ حساس شدن چشم نابینا به نور و تشخیص صدای اطراف است که راوی در طول داستان در حال تجربه‌کردن آن است.

«دلم می‌خواست هرچه زودتر چشم‌هایم خوب بشوند تا ببینم چقدر همان شکلی هستند که به خوابم آمده بودند. آن موقع اصلاً فکر نمی‌کردم که آنها همیشه در ذهن من به همان صورتی باقی خواهند ماند که توی خواب دیده بودمشان» (بایرامی، ۱۳۸۳: ۱۹۵).

امید راوی هنگامی به یأس مبدل می‌شود که زمان نابینایی مطلقش فرامی‌رسد.

«یک روز وقتی بیدار شدم، دیگر حتی آن نور مات را هم ندیدم. جلو چشم‌هایم جز تاریکی چیزی نبود. بی‌اختیار چنان فریادی کشیدم که همه دورم جمع شدند ... به‌کلی نابینا شده بودم. از شدّت ناراحتی از هوش رفتم ... دیگر کسی دلداریم نمی‌داد. کسی نمی‌گفت که خوب خواهی شد. حتماً به این نتیجه رسیده بودند که بگذارند حقیقت را بفهمم و از تلخی آن زارزار گریه کنم.» (بایرامی، ۱۳۸۳: ۱۹۸).

۶. ۲. ۲. هویت اجتماعی

نویسنده با خلق شخصیت قاسم به یکی از موضوعات مهم جامعه‌شناسی از دیدگاه گافمن درباره هویت اجتماعی در بحثی تحت عنوان خودی و«آگاهان»[۴] اشاره می‌کند.

«فرد ممکن است در ادامهٔ زندگی به این نتیجه برسد که او ظاهراً تنها انسان مبتلا به این عارضه است و تمام دنیا در مقابلش ایستاده‌اند. اما در بیشتر موارد او در خواهد یافت که «دیگران دلسوزی» هم یافت می‌شوند که حاضرند خود را با شرایط زندگی او تطبیق دهند و احساسی را با او سهیم شوند» (گافمن، ۱۳۸۶: ۳۷).

قاسم، بیمار مجروحی است که قصد دارد با نصیحت و یادآوری فلسفهٔ اصلی زندگی راوی را به زندگی برگرداند. راوی فکر می‌کند حرف‌های قاسم، کلیشه‌ای و تکراری

است. بنابراین، در برابر حرف‌های او مقاومت می‌کند. تا زمانی که می‌فهمد خود قاسم هم نابینا و از یک پا هم معلول شده است. قاسم در وصف احوال خود به‌طور غیرمستقیم به قهرمان داستان می‌گوید: «رزمنده‌ای را می‌شناسم که وقتی داشت از زیر بمباران شیمیایی فرار می‌کرد، پایش روی مین رفت و قطع شد. شاید اگر پایش روی مین نمی‌رفت، شیمیایی هم نمی‌شد و می‌توانست به بالای تپه‌ها برود ... او هم مثل تو بیشتر وقت‌ها فکر می‌کرد که چقدر راحت می‌توانست پیشگیری کند و نکرده بود. به همان راحتی که می‌شود یک‌قدمی را دەسانت کوتاه یا بلند برداشت. اما او پایش را درست آنجا گذاشت. همان‌جایی که نباید می‌گذاشت» (بایرامی، ۱۳۸۳: ۲۱۸).

از اینجا به بعد صحبت‌های قاسم پیرامون عادی نشان دادن مشکلات زندگی ازجمله نابینایی است. این دو شخصیت با بگومگوهای خود کشمکش داستان را خلق می‌کنند.

۶. ۲. ۳. اضطراب اجتماعی ناشی از جنگ

جنگ؛ واقعه اجتماعی تلخی است که خواه‌ناخواه بر تمام بخش‌های جامعه تأثیر می‌گذارد؛ همهٔ افراد جامعه را به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم درگیر ساخته و سبب ایجاد شدیدترین نوع اضطراب و استرس در افراد می‌شود. اختلال اضطراب اجتماعی یک «شرایط ذهنی تکرارشونده است که با ترس یا اجتناب از موقعیت‌هایی مشخص می‌شود که دیگران فرد را ارزیابی یا موشکافی می‌کنند. این اختلال از شایع‌ترین اختلال‌های اضطرابی در جهان است. برخی از ویژگی‌های اضطراب اجتماعی شامل اجتناب به تعویق انداختن امور است» (یاش عبدو، کایارا و ساساگوا، ۲۰۱۶: ۱۰۱). مطالعات نشان داده است که راهبردهای مقابله‌ای به عنوان واسطه بین استرس و بیماری است(هابفول، اسچیوارز و چون، ۱۹۹۸: ۲۰۰). و نقش مهمی در کاهش اضطراب، افسردگی و مشکلات جسمی دارد (بلینگ و موس، ۱۹۸۵: ۵۸). و اتخاذ مهارت‌های مقابله‌ای و شیوه‌های مواجهه مناسب در برابر استرس می‌تواند از تأثیر منفی استرس بر بهداشت روانی فرد بکاهد و به سازگاری هرچه بیشتر فرد منجر شود (فولکمن و مسکووتیز، ۲۰۰۴: ۷۶۰). افرادی که حوادث جنگ را تجربه کرده‌اند ابتدا دچار ترس شده و آنگاه اضطرابی ناشی از وجود منبع خطر در آنها ایجاد می‌شود. در چنین شرایطی فرد برای رهایی از اضطراب و پیامدهای آن دست به واکنش می‌زند؛ در برخی از افراد ترس به‌صورت مستقیم بیان می‌شود؛ اما در برخی دیگر به روش غیرمستقیم و به شکل فرار از واقعیت در قالب مکانیسم‌های دفاعی بروز می‌کند(شولتز، ۱۳۹۱: ۲۷). در داستان *دود پشت تپه*، عزیز به دلیل کوری ناشی از جنگ، به صورت مستقیم دچار اضطراب و وحشت می‌شود و برای کاهشِ تنش‌های روانی از راهبرد مقابله‌ای، سازشی را به عنوان مکانیسم دفاعی برمی‌گزینند. بایرامی در این داستان به آسیب‌شناسی اجتماعی و آسیب‌شناسی روانی توجه داشته است. مطرح کردن فضای جنگ به عنوان زمینه‌ای که در آن نابینایی رخ می‌دهد، ازجمله آسیب‌های اجتماعی است و توصیف حالات روحی نوجوان نابینا و مقاومت او در برابر درمان و ناامیدی از ادامه حیات ازجمله آسیب‌های روانی است که در دود پشت تپّه محور قرار گرفته است. در این داستان نیز مانند داستان‌های دیگری که در حال و هوای جنگ نوشته شده‌اند، حادثه‌ای که پس از معلولیت شخصیت داستان اتفاق می‌افتد، ناامیدی و پس از طی دوران بحران بازگشت او به معنویت و مدد گرفتن از خداوند برای حل مشکلات است.

یکی دیگر از راه‌های برقراری سازگاری با محیط مرتبط شدن با افرادی است که قبلاً این مشکل را تجربه کرده‌اند. در این داستان با این فرایند نیز روبرو هستیم. شخصی که در حادثه آسیب دیده از افرادی که همدرد او هستند، بیشتر تأثیر می‌پذیرد تا از افرادی که سالم هستند و او را درک نمی‌کنند. این داستان با یک نتیجه‌گیری پایانی و پس از فروکش شدن بحران‌ها این‌گونه آغاز می‌شود:

«با خودم می‌گفتم: گیرم که آینده‌ای نداشته باشم اما گذشته که داشته‌ام. این را که دیگر نمی‌شود انکار کرد. پس می‌توانم درباره‌اش فکر کنم یا حتی بنویسم. حالا برای کی؟ مهم نیست، برای خودم یا برای قاسم یا حتی برای این‌که دستم روان بشود، با این ماشین ناآشنا و این نقطه‌های برجسته. اما از کجا باید شروع کنم؟ شاید از خواب ننه و آن دشت سوزان بی‌انتها با آن صخره‌های سیاه و جماعتی

که می‌رفتند و پاهایشان سنگ خراش می‌شد و به جایی نمی‌رسیدند و نمی‌دانستند هم که نخواهند رسید. یا از آن شال‌اندازی سال اول جنگ. آن شبی که اولین گلوله توپ به ده خورد یا حتی از آن بوته‌کنی دم عید و آن صبحی که منتظر بودیم باد بخوابد و بتوانیم بیرون برویم اما باد انگار نمی‌خواست دست از سرمان بردارد. سه روز بود که شروع شده بود. از طرف مرز می‌آمد، کوه یاقوت را دور می‌زد و می‌پیچید تو کوچه‌های ده... (بایرامی، ۱۳۸۳: ۷).

۶. ۲. ۴. خودی و آگاهان

در کتاب *داغ ننگ در مبحثی ت*حت عنوان «خودی و آگاهان» گافمن از دسته‌ای از افراد به نام «دیگران دلسوز» سخن می‌گوید. وی آنها را به دو دسته تقسیم می‌کند: «اولین دسته افرادی هستند که داغ ننگی مشابه او دارند. برخی از این افراد، با توجه به تجارب شخصی خودشان، معنای داشتن این داغ ننگ خاص را درک می‌کنند و بنابراین، می‌توانند برای فرد، تعالیمی در خصوص شیوه‌های برخورد در موقعیت اجتماعی و همچنین حلقه‌ای برای ابراز همدردی فراهم کنند، به‌طوری‌که او بتواند برای جلب حمایت اخلاقی به آنها پناه آورده و احساس کند وقتی در میان آنها است، در یک محل امن، در کمال آرامش قرار دارد و مثل هر انسان عادی دیگر در جامعه مورد پذیرش قرار گرفته است» (گافمن، ۱۳۸۶: ۳۷).

«دسته دوم آگاهان نام دارند، یعنی، افرادی که خودشان آدم‌های عادی هستند اما موقعیت خاصشان باعث شده است که از راز زندگی فرد داغ خورده بدون واسطه مطلع شوند و با او اظهار همدلی کنند و توانسته‌اند خود را با معیار پذیرش و درنتیجه؛ عضویت افتخاری در یک جمع داغ خورده، منطبق سازند» (گافمن، ۱۳۸۶: ۴۶).

قاسم به دسته اول تعلق دارد و سعی دارد با بیان داستان غم‌انگیز خود با راوی احساس همدردی کند. هرچند که راوی حرف‌های قاسم را نمی‌پذیرد و مقاومت می‌کند.

«اما سرانجام به زحمت می‌توانستم جلوی خودم را بگیرم. بغض کرده بودم و بدتر از آن این بود که احساس می‌کردم دارم خرد می‌شوم. تا آن لحظه فکر نمی‌کردم، دردی بالاتر از درد من وجود داشته باشد. و حالا روبروی کسی بودم که نه چشم داشت و نه پا. از خودم خجالت می‌کشیدم با خودم می‌گفتم مرا باش که فکر می‌کردم قاسم حرف مفت می‌زنه...» (بایرامی، ۱۳۸۳: ۲۱۸).

راوی وقتی می‌فهمد کسی که قصد امیدوار کردن او به زندگی را دارد، همدرد اوست، مسیر نگاهش عوض می‌شود. یکی از راه‌های درمان روحی افرادی که ناگهانی دچار معلولیت شده‌اند، برقراری تعامل با افرادی است که مشکلاتی مشابه آنها و چه‌بسا بدتر دارند و این نکته‌ای بوده که از نظر نویسنده دور نمانده است.گذشت زمان، یکی دیگر از فرایندهایی است که انسان را آماده پذیرش شرایط جدید می‌کند. همدرد راوی در شرایطی به خانه برمی‌گردد که تمام اعضای خانواده به جز برادرش به نوعی، معلول شده‌اند. ازجمله مادر که نابینا شده است. قاسم به راوی داستان می‌گوید برای ادامه زندگی‌اش باید برنامه‌ریزی کند و خودش می‌خواهد ادامه تحصیل بدهد. راوی با تعجب می‌پرسد: با این وضع مگر می‌شود؟ قاسم می‌گوید: «چرا نشه؟ کار نشد نداره ... .

گافمن بر این باور است که «فرد داغ‌خورده زمانی که در بین همدردانش است می‌تواند از عیب خود به عنوان یک مبنا برای سروسامان دادن به زندگی‌اش استفاده کند، منتها برای انجام این کار باید خود را به دنیایی ناکامل قانع سازد» (گافمن، ۱۳۸۶: ۳۸).

در آخر، نگاه واقع‌بینانه راوی نوجوان که واقعیت را پذیرفته؛ می‌تواند به یکی از موضوعات مطرح‌شده توسط گافمن تحت عنوان «درس‌آموزی» اشاره نماید.

«افرادی که در داشتن یک داغ ننگ خاص با هم اشتراک دارند، اغلب تجارب آموزنده مشابهی را با توجه به مشکلات خاصشان از سر می‌گذرانند، و تغییرات مشابهی در تعریفشان از مفهوم «خود» رخ می‌دهد. یک «درس‌آموزی» مشابه که هم علت و هم معلول درگیری در زنجیره مشابهی از سازگاری‌های شخصی است» (گافمن، ۱۳۸۶: ۵۰).

علاوه بر داستان *دود پشت تپه*، در داستان‌های *انفجار*، *خانه چوب کبریتی*، *خاتون چشم‌به‌راه*، *گل‌های سرخ کاغذی*، *دو چشم بی‌سو* و *شب ایوب* نیز نویسندگان به موضوع جانباز و جانبازی و معلولیت در جنگ برای کودک

و نوجوان پرداخته‌اند.آثاری مانند «مچ» یا «جای خالی ماه» نیز به طرح بعضی نمونه‌های کمیاب از مشکلات جانبازان در ارتباط با فرزند کودک یا نوجوان آنها می‌پردازد. همچنین در داستان کودکانه و نمادین «کلاغ آبی» نیز نویسنده با چیره‌دستی احساس یک کودک را از حادثهٔ جانبازی پدرش به تصویر می‌کشد.

اشاره به معلولیت پدران در داستان‌های جنگی را می‌توان از منظر جامعه‌شناختی مورد توجه قرار داد. زیرا؛ بر اساس یکی از انواع داغ ننگ‌های گافمن که همان نواقص و بدشکلی‌های جسمانی است، معلولیت پدران مجروح موجب می‌شود تا نزدیکان این افراد در ارتباط مستقیم با آنها قرار گیرند. همان افرادی که گافمن آنها را تحت عنوان آگاهان به عنوان دسته دومی از «دیگران دلسوز» معرفی می‌کند. نوع دوم از اشخاص آگاه کسانی هستند که از طریق ساختار اجتماعی با یک فرد داغ‌خورده در ارتباط قرار می‌گیرند. ارتباطی که گاهی اوقات منجر می‌شود جامعه وسیع‌تر در بعضی زمینه‌ها با هر دوی آنها برخوردی یکسان داشته باشد. بنابراین، همسر وفادار یک بیمار روانی، دختر یک مجرم سابقه‌دار، والدین یک فلج، دوست یک نابینا و خانواده یک مأمور اعدام، همگی مجبورند در برخی از بدنامی‌های فرد داغ‌خورده‌ای که با او ارتباط دارند شریک شوند» (اتول، ۱۹۵۶: ۴۸).

گافمن بر این باور است که «وقتی از موقعیت افراد بدنام‌شده به سوی موقعیت کسانی حرکت کنیم که با احتمال بدنام‌شدن مواجه‌اند، به شواهد بیشتری برخواهیم‌خورد که نشان می‌دهند نزدیکان صمیمی فرد نیز می‌توانند پابه‌پای افراد غریبه از وجود داغ ننگ منزجر شوند» (گافمن، ۱۳۸۶: ۸۰).

این‌گونه آثار جایگاه ویژه‌ای در تربیت نسل جوان به خصوص معلولان، خواهد داشت. چه بسیار کودکان و نوجوانانی نیز هستند که معلولیت آنها در اثر جنگ نیست و با یک معلولیت مادرزادی متولد می‌شوند. امّا خواندن این کتاب‌ها و شنیدن شرح‌حال امثال خود و شیوهٔ کنار آمدن آنها با موضوع معلولیت می‌تواند در زندگی آنها نیز اثرگذار باشد.

۷. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، داستان کودک و نوجوان *دود پشت تپه* بایرامی با موضوع معلولیت جنگ از دید گافمن بررسی شد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که از میان معلولیت‌ها، پرداختن به نقص نابینایی، بیش‌ترین تعداد آثار را در برداشته است و معلولیت‌های شایعی مانند معلولیت‌های حرکتی، شنوایی، کم‌بینایی و... در درجه دوم توجه قرارگرفته‌اند. اگرچه در آثار بررسی‌شده به وجود توانایی‌های بسط‌یافته در سایر حواس معلولان اشاره شده است. لیکن؛ این امر نمی‌تواند دلیلی بر بی‌توجهی متولیان جامعه در فراهم نمودن امکانات و شرایط مناسب برای معلولین جنگی باشد که از نوع خاصی از معلولیت رنج می‌برند. در داستان‌های واقع‌گرا، کمتر به مشکلات اصلی و ملموس معلولان و قربانیان جنگی و برخوردهای نادرست اجتماع با آنان پرداخته شده است. بااین‌حال نویسندگان آثار دفاع مقدس، به‌نوعی به کم‌رنگ بودن نقش مسئولین جامعه در این خصوص اشاره نموده‌اند. اگرچه مهم‌ترین ابزار معرفی‌شده در داستان‌های مورد بحث توسل به هنر و ادبیات بوده است، اما این امر به معنای انحصاری‌بودن آنها نیست. در این آثار به انواع روش‌های دیگر مانند بحث گروهی، درمان جمعی و یا تبادل اطلاعات پرداخته نشده است و اساساً هیچ اطلاعات و دانشی به افرادی که با معلولان سروکار دارند، داده نمی‌شود. درمجموع، داستان‌ها بیش‌تر نگاه و رویکردی احساسی و شاعرانه و دور از واقعیت به پدیدهٔ معلولیت و جانبازی داشته‌اند. در آثار منتخب، علی‌رغم شخصیت مطلوب و ارزشمند قهرمانان، با درون‌مایه‌هایی روبه‌رو هستیم که از مشکلات و رنج‌های ناشی از فقدان روابط نزدیک کودکان و نوجوانان با والدینشان پرده برمی‌دارد. در این میان آنچه حائز اهمیت خواهد بود نقش و تأثیر مستقیم رفتار درست و اصولی توأم با عشق و علاقه اطرافیان فهیم بر رشد شخصیت معلولان است. بی‌شک نیاز به برقراری ارتباط از طریق تماس‌های طولانی و یا حتی زودگذر صرف‌نظر از نوع و علت معلولیت و حضور هم‌زمان آنها در عرصه‌های بین‌المللی مانند مسابقات پاراالمپیک، دال بر وجود انسان‌هایی است که گرچه به دلیل معلولیت از هویت مادرزادی و یا اکتسابی‌شان رنج می‌برند. اما؛ سعی

در تغییر ماهیت اجتماعی خود دارند.

در آخر باید اذعان داشت که در جهان پرآشوب کنونی، معلولیت دیگر تنها عیبی مادرزادی نیست و همه انسان‌ها به‌طورجدی در معرض خطرات معلولیت‌های جسمی و روحی ناشی از جنگ و تجاوز کشورهای متجاوز قرار دارند. این تحلیل درواقع تفسیر و تبیینی روان‌شناختی از روزهای تلخِ معلول نوجوان جنگ‌زده است؛ داستان *دود پشت تپه* روایتی تلخ از تداوم آسیب‌های روانی جنگ است که با گذشت زمان نه‌تنها آسیب‌هایش بهبود نمی‌یابد بلکه زخم‌های عمیق‌تری نیز بر پیکر رنجور نوجوان داستان وارد می‌سازد. ازاین‌رو؛ باید در بستر ادبیات داستانی و بر اساس دیدگاه‌های نوین جامعه‌شناختی با شیوهای جدید به طرح و ارائه راهکارهای مناسب برای حل مشکل معلولیت، صرف‌نظر از دلایل آن مبادرت ورزید.

پی‌نوشت‌ها

1. stigma theory
2. Irving Goffman
3. self-disgrace
4. the wise

فهرست منابع

اتول، جی (۱۹۵۶)، *جلاد بی میل*، لندن: نشر جان لانگ.

بایرامی، محمّدرضا (۱۳۸۳)، *دودپشت تپه*، تهران، نشر قدیانی.

بایرامی، محمدرضا (۱۳۹۱)، گفت‌وگو با محمدرضا بایرامی، ماهنامه *ادبیات و داستان*، ش، ۴، ص ۳۲

پاینده، حسین (۱۳۹۸)، *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*، چاپ چهارم، تهران: نشر مروارید.

حنیف، محمّد (۱۳۸۶)، *پرسش و پاسخ پیرامون ادبیات دفاع مقدس*، تهران: نشر بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس.

روزن، ماروین (۱۳۷۰)، *آموزش و درمان معلولین*، ترجمه اکبر میرحسینی، تهران: نشر رشد.

رهگذر، رضا (۱۳۶۵)، *گاهنامه داستان*، تهران: نشر حوزه هنری.

سارازین، کاترین (۱۳۸۴)، سیمای کودک معلول در ادبیات کودک، ترجمه بهاره بهداد، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شماره ۹۳، تیرماه، صص ۱۱۱-۱۱۶.

سرشار، محمّد رضا (۱۳۸۷)، *نگاهی به ادبیات انقلاب اسلامی*، تهران: سوره مهر.

سیفی، زینب (۱۳۹۵)، بررسی تطبیقی محتوای آثار کامل کیلانی و محمدرضا بایرامی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه محقق اردبیلی.

شافعی‌زاده، جبار (۱۳۸۳)، *دیوار*، تهران: نشر یونیسف (صندوق کودکان ملل متحد).

شریفی درآمدی، پرویز (۱۳۸۱)، *روان‌شناسی کودکان استثنایی*، تهران: نشر روان‌سنجی.

شولتز، دوان، شولتز آلن سیدنی (۱۳۹۱)، *نظریه‌های شخصیت*، ترجمه سیدمحمدی، یحیی، تهران: ویرایش.

شیخ‌رضایی، حسین (۱۳۹۱)، تفاوت، دیگری و اقلیّت در ادبیات داستانی کودک و نوجوان، تهران، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ش ۱۸۰، مهرماه، صص ۷۱-۸۱.

صفری، بابا (۱۳۷۲) *اردبیل درگذرگاه تاریخ*، چاپ دوم، اردبیل: انتشارات دانشگاه آزاد-واحد اردبیل.

صنعت، محمد حسین (۱۳۸۹)، *آشنایی با ادبیات دفاع مقدس*، تهران: نشر بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس.

عبادی، شیرین (۱۳۷۱)، *حقوق کودک، تهران*: نشر روشنگران و مطالعات زنان.

کوئن، بروس (۱۳۷۲)، *درآمدی بر جامعه‌شناسی*، ترجمه محسن ثلاثی، چاپ چهارم، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

گافمن، اروینگ (۱۳۸۶)، *داغ ننگ، چاره‌اندیشی برای هویت ضایع‌شده*، ترجمه مسعود کیانپور، تهران: نشر مرکز.

---------- (۱۳۹۱)، *نمود خود در زندگی روزمره*، ترجمه مسعود کیانپور، تهران: نشر مرکز.

مک کی، رابرت (۱۳۸۵)، *داستان (ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی)*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چاپ دوم، تهران: هرمس.

Ayyash-Abdo. A., Tayara. R., & Sasagawa. S. (2016). *Social anxiety symptoms*: A cross-cultural study between Lebanon and the UK. Personality and Individual Differences. 96(1): 100-105.

Billings A, Moos R, (1985). *Life stressors and social resources affect posttreatment outcomes among de-*

pressed patients, J Abnorm Psychol; 94: 140–53

Folkman, S., & Moskowitz, J. T. (2004**).** *Coping: Pitfalls and promise*. Annual Review of Psychology, 55, 745-768.

Hobfoll SE, Schwarzer R, Chon KK (1998). *Disentangling the stress labyrinth interpreting the meaning of the term stress and it is studied in health context*, Anx, Stress.Cop; 11 (3): 181-212.

بازخوانی رموز مقاومت در شعر محمد قیسی با تکیه بر متون دینی (مطالعه موردی بررسی کهن‌الگوی مرگ و رستاخیز)

عزت ملاابراهیمی[۱]، صغری رحیمی[۲]

دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۰۸، پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲۶

چکیده

نقد کهن‌الگویی که مبتنی بر نقد روان‌شناختی است، یکی از رویکردهای اصلی نقد ادبی معاصر به شمار می‌رود که به کشف ماهیت و ویژگی اسطوره و کهن‌الگوها و نقش آنها در ادبیات می‌پردازد. هدف از این پژوهش بررسی کهن‌الگوی مرگ و رستاخیز در اشعار محمد قیسی، شاعر معاصر فلسطینی و چگونگی انعکاس این بُعد از ناخودآگاه جمعی بشری در سروده‌های اوست. فرضیه پژوهش بر این مدعا است که این شاعر در اشعار خود به سطح ناخودآگاه جمعی ذهن یا کهن‌الگوها توجه داشته و برای تعمیق معانی شعر خود با آشنایی‌زدایی از اسطوره‌ها و کهن‌الگوها، آنها را در قالب و نمودی با توجه به متون دینی بکار گرفته است. سؤال اصلی پژوهش این است که چگونه می‌توان اشعار محمد قیسی را از منظر نقد کهن‌الگویی بخصوص کهن‌الگوی مرگ و حیات دوباره در بُعد دینی آن بررسی کرد؟ از نتایج این پژوهش که به روش توصیفی- تحلیلی تدوین شده، این است که در شعر قیسی کهن‌الگوی مرگ و رستاخیز دوباره از مهم‌ترین منبع آن یعنی متون دینی الهام گرفته شده و نمودهایی که نشان‌دهنده مرگ و زندگی دوباره است، به متونی بازمی‌گردد که ذهن شاعر با آنها عجین بوده است. افزون بر آن با توجه به داده‌های آماری درمی‌یابیم که اسطوره حیات دوباره، امید به خیزش، سرسبزی و رهایی فلسطین، برجسته‌ترین مضمون شعر اوست.

کلیدواژه‌ها: فلسطین، کهن‌الگو، مرگ، رستاخیز، محمد قیسی

۱. استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: mebrahim@ut.ac.ir

۲. دانش‌آموخته دکتری دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.
Email: rahimi.Jokandan24@gmail.com

۱. مقدمه

نقد کهن‌الگویی که از نتایج تحقیقات علومی مانند روان‌شناسی، مردم‌شناسی، تحلیل ادیان و تاریخ تمدن در نقد و تحلیل متون ادبی بهره می‌گیرد، در نیمه دوم قرن بیستم با نظریات کارل گوستاو یونگ (۱۹۶۱- ۱۸۷۵) روانشناس و متفکّر سوئیسی مطرح شد. وی در سال ۱۹۱۹ با لحاظ کردن یافته‌های فریزر و الهام گرفتن از نوشته‌های سنت اگوستین، فیلسوف مسیحی قرن چهارم و پنجم میلادی که اندیشه‌های اصلی مستتر در فهم الهی یا همان مُثُل افلاطونی را آرکی تایپ نامیده بود، صور ثابت اساطیری را نیز به همین نام خواند. یونگ با تعریفی که از خودآگاه و ناخودآگاه ارائه داد و با تقسیم‌بندی ذهن انسان به من، حافظه فردی و حافظه جمعی، اذعان داشت که تمام انسان‌ها خاطراتی دارند که متعلق به کل افراد بشری است. این خاطرات که در بخش حافظه جمعی واقع است، صورت مثالی نام دارد (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۵). آرکی تایپ طرح کلی رفتارهای بشری است که منشأ آن همان ضمیر ناخودآگاه جمعی است. صورت مثالی آن در خواب‌ها و رؤیاهای انسان، توهمات، خیال‌پردازی، هنر و ادبیات خود را نشان می‌دهد و به‌طورکلی بر ما نظارت و نفوذ دارد (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۸۸).

توجه و بررسی کهن‌الگوی مرگ و رستاخیز در شعر شاعران معاصر عرب بخصوص شاعران فلسطینی گسترش فراوان دارد. بیشتر منتقدان شعر معاصر عرب بر این باورند که اساسی‌ترین عامل تغییر رویکرد شاعران نسل جدید عرب به سنت و چهره‌های سنّتی و به‌ویژه چهره‌های اساطیری تأثیری از شاعران غربی و بخصوص شاعر انگلیسی- آمریکایی تی.اس.الیوت (۱۹۶۵-۱۸۸۸) بوده است (رزّوق، ۱۹۹۰: ۱۶-۲۰). الیوت با طرح مسئله اشتراک عینی و تطبیق آن در سروده "سرزمین ویران" به شاعران معاصر عرب آموخت که ارائه مستقیم احساسات و عواطف شخصی در شعر نامناسب است. زیرا عواطف و احساسات به خودی خود ارزش چندانی ندارند، مگر آنکه شاعر با خلق حوادث و صحنه‌ها و ایراد فضای مناسب و با دخالت دادن شخصیت‌های گوناگون، عواطف شخصی خود را به صورت غیر مستقیم ارائه دهد و بکوشد که احساسات خود را از دایره فردی خارج و رنگ عمومی به آن دهد تا درنهایت تأثیرگذارتر عمل کند (نک: ملاابراهیمی و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۳۴).

محمد قیسی[1] شاعر فلسطینی معاصر عرب که تمام عمر خود را در تبعید و آوارگی گذرانده، در اشعار خود شرایط سخت و محنت‌های مردم فلسطین، جریان مقاومت و شهدای این سرزمین را به تصویر کشیده و برای فرار از تعابیر تکراری و سطحی و تأثیرگذاری بیشتر و فراگیری از اسطوره‌ها و کهن‌الگوها به عنوان نقاب و رمز بهره گرفته است. او در اشعار خود فضایی پر از غم، اندوه، حسرت و سترونی را به تصویر می‌کشد که در انتظار بهار و زندگی دوباره به سر می‌برد. شاعر توجه فراوانی به متون دینی به‌ویژه قرآن دارد و شخصیت‌های آن را به عنوان نمادی برای آزادی و رهایی از سلطه دشمن و تبیین کهن‌الگوی مرگ و حیاتی دوباره به کار می‌گیرد.

۲. ضرورت و اهداف تحقیق

هدف اصلی این پژوهش بررسی یکی از مهم‌ترین مفاهیم در شعر فلسطینی یعنی مرگ و حیات دوباره است که شاعران با آشنایی‌زدایی از اسطوره‌ها و مفاهیم والای دینی و اسلامی رنج و سختی ملت خود را تمام‌شدنی و بازگشت به سرزمین مادری خود را امری یقینی می‌دانند.

۳. سؤال تحقیق

این پژوهش درصدد پاسخگویی به این سال‌هاست که در شعر قیسی چه جلوه‌هایی از کهن‌الگوی مرگ و حیات دوباره به کار رفته است؟ این کهن‌الگوها چه دلالت‌های معانی به شعر او بخشیده است؟

۴. فرضیه تحقیق

بر این امر استوار است که قیسی شاعر متعهد فلسطینی با الهام از متن کتاب‌های دینی به‌ویژه قرآن، در مضمون، تصویرپردازی و موسیقی قصد انتقال معانی خاصی ازجمله پایان رنج‌ها و بازگشت به سرزمین مادری خود را دارد که شهدای مقاومت با ایثار خون خود به این قحطی، سترونی، محاصره و تبعید پایان خواهند داد.

۵. روش تحقیق

برای پاسخگویی به این سؤال از روش توصیفی- تحلیلی اشعار مطابق نقد روان‌شناسانه کهن‌الگویی بر اساس نظرات یونگ و نورتروپ فرای استفاده شده است.

۶. پیشینه تحقیق

اشعار محمد قیسی تاکنون از منظر بررسی کهن‌الگوی مرگ و رستاخیز دوباره مورد بررسی قرار نگرفته است. از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که در خصوص آثار این شاعر انجام شده می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ـ پایان‌نامه با عنوان «تقابل مکانی در شعر محمد قیسی» (۱۳۹۳) از نهضت شیخعلی، دفاع شده در دانشگاه الزهراء، که در آن به بررسی انواع مکان در شعر شاعر پرداخته شده و نشان داده شده که مکان‌های طبیعی اهمیت زیادی در شعر او دارند.

ـ پایان‌نامه با عنوان «شعر محمد القیسی دراسهٔ أسلوبیه» (۲۰۰۵) از حنان ابراهیم محمد عمایره، دفاع شده در دانشگاه اردن. در این پژوهش به بررسی سطح صوتی و موسیقیایی شعر شاعر و نیز اسلوب لفظی، دلالتها و چگونگی خلق تصاویر توسط آنها پرداخته شده است.

ـ پایان‌نامه با عنوان «الاغتراب فی شعر محمد القیسی» (۲۰۱۱) از عمر حسن العامری، دفاع شده در دانشگاه یرموک. در این پژوهش به بررسی انواع اغتراب همانند بیگانی ذاتی، اجتماعی و چگونگی ارتباط بیگانگی با ذات، مکان، زن، مرگ پرداخته شده است.

مقاله «التناص الدینی فی شعر محمد القیسی وخلیل الحاوی» (۲۰۱۴) از محمد زیادات، چاپ مجله القسم العربی، دانشگاه پنجاب که در آن به بررسی تناص دینی و فراخوانی شخصیت‌های دینی در اشعار این دو شاعر پرداخته شده و نشان داده شده است که این دو شاعر در شعر خود از متون دینی و شخصیت‌های آن الهام گرفته‌اند.

مقاله «کاربرد اسطوره در سروده‌های محمد قیسی» (۱۳۹۶)، از عزت ملاابراهیمی و حشمت پروین، مجلهٔ اسطوره‌شناختی و عرفان که در آن انواع اسطوره‌های به‌کاررفته در شعر شاعر از قبیل اساطیر بابلی، بین‌النهرین، یونانی و نیز اسطوره‌های کنعانی و عربی تبیین شده است.

مقاله «بینامتنی کاربردی قرآن در شعر معاصر عرب (مورد مطالعه پژوهانهٔ اشعار محمد قیسی)» (۱۳۹۷)، از عزت ملاابراهیمی و محمد سالمی، مجله ادب عربی که در آن نظریه ابزاری بودن بینامتنیت و نیز تأثیر متن پیشین بر متن کنونی و چگونگی استفاده شاعر از تصاویر قرآنی در راستای اهداف خود مورد واکاوی قرار گرفته است.

مقاله «تجلی کهن‌الگوی مادر مثالی در مادرانه‌های شعر محمد قیسی» (۱۳۹۷)، از عزت ملاابراهیمی و دیگران، مجله زن در فرهنگ و هنر، که در آن کهن‌الگوی مادر مثالی گاه با ماهیتی مثبت به شکل شخصیت مادر واقعی و گاه در قالب اشکال و نمادهایی که بر جنبهٔ مادرانه دلالت دارند، در اشعار قیسی بررسی شده که شاعر این کهن‌الگوی را نمادی برای وطن اشغالی قرار داده است و به مفاهیمی چون امید، پایداری، خیزش، آزادی و منجی ملت فلسطین دلالت دارد.

مقاله «ظاهرة الانزیاح ووظائفها فی قصیدهٔ إناء لأزهار سارا وزعتر لأیتامها لمحمد القیسی» (۲۰۲۰م)، از عزت ملاابراهیمی و بایزید تاند، مجلهٔ القسم العربی، پنجاب پاکستان، که به بررسی پدیده هنجارگریزی در یکی از قصاید محمد قیسی می‌پردازد و ابعاد مختلف آوایی، معنایی، ترکیبی، هم‌نشینی و جانشینی قصیده را بر اساس رویکرد سبکی- ساختاری تحلیل می‌کند.

۷. مبانی نظری تحقیق

نقد کهن‌الگویی، گونه‌ای از نظریه انتقادی است که یک متن را از طریق تمرکز بر اساطیر و کهن‌الگوهای تکرارشونده در روایت، نمادها، ایماژ و گونه‌های شخصیتی یک اثر ادبی سیر می‌نماید. نقد ادبی کهن‌الگویی ریشه در دو شاخه آکادمیک انسان‌شناسی اجتماعی و روانکاوی دارد که موضوع اخیر زیرشاخه‌ای از تئوری ادبی است (الیاده، ۱۳۸۹: ۴۵).

خاستگاه انسان شناسانه نقد کهن‌الگویی به کتاب «شاخه زرین» نوشته انسان‌شناس اسکاتلندی "جیمز جورج فریزر" بازمی‌گردد. این کتاب به عنوان متنی اثرگذار در مورد اسطوره پذیرفته شد که منشأ مطالعات بی‌شماری بر روی همین موضوع گردید. فریزر چنین استدلال می‌کند

که «کهن‌الگوی مرگ و زایش دوباره تقریباً در تمامی اسطوره‌های فرهنگی موجود است و از طریق گردش فصول و رویش گیاهان بازنمایی می‌شود. این اسطوره به صورت نمادین از طریق مرگ و زایش دوباره الهه رویش همچون اسطوره یونانی پرسفونه و مادرش دیمیتر تصویر می‌شود» (به نقل از پاینده، ۱۳۸۴: ۲۳).

از منظر روانشناسی تحلیلی یونگ بین ناخودآگاه فردی و جمعی تمایز وجود دارد و ناخودآگاه جمعی بشری را مرتبط با مقدمه کهن‌الگویی می‌داند. ناخودآگاه جمعی عبارت است از مجموعه‌ای از افکار، احساسات، غرایز و خاطرات درونی که در ناخودآگاه تمامی افراد بشر جای دارد. در نظر یونگ یک کهن‌الگو در ناخودآگاه جمعی غیر قابل نمایاندن است اما تأثیراتی در پی دارد که نمودش در قالب تصاویر و ایده‌های کهن‌الگویی ممکن می‌شود (بیلکسر، ۱۳۸۸: ۵۶).

روانشناسی یونگ کهن‌الگوی مرگ و زایش دوباره را به مثابه بیان نمادین فرایندی می‌نگرد که نه در جهان خارج، بلکه در ذهن رخ می‌دهد. این فرایند در تفسیر روانکاوانه، بازگشت خود (Ego) به ناخودآگاه و پدیداری مجدد، یا زایش دوباره‌اش، از ناخودآگاه می‌باشد. ازاین‌رو، رویکرد کهن‌الگویی یونگی متون ادبی را همانند معبری برای نمایاندن صور اولیه تلقی می‌کند (الیاده، ۱۳۸۹: ۶۳).

کهن‌الگوهای ادبی در شکل‌دهی به جهان مادی به نحوی که به صورت یک جهان کلامی جایگزین قابل فهم و زیست‌پذیر برای انسان درآید نقش اساسی ایفا می‌کند. «نورتروپ فرای» که نقد کهن‌الگویی را بر مبنای ادبی محض تئوریزه کرده معتقد است که آثار ادبی یک جهان ادبی خود بسنده است که در آن حقیقت تابع مقصود ادبی اصلی یعنی ایجاد ساختاری خود ایستا از واژگان می‌باشد و ارزش‌ها و نمادها تابع اهمیت آنها به مثابه موتیف‌هایی به هم پیوسته است (امامی، ۱۳۸۵: ۳۱). در تحلیل نقد فرای نماد را واحدی از ساختار ادبی می‌داند که می‌توان آن را جهت بررسی انتقادی مجزا نمود. بدین گونه که «هر واژه، عبارت، یا ایماژ که با اشاره‌ای خاص به کار رود زمانی نماد محسوب می‌شود که در تحلیل انتقادی عنصری تمایزپذیر باشد. فرای قائل به پنج مرحله معنایی است که عبارت‌اند از لفظی، وصفی، صوری، کهن‌الگویی و آناگوژیکی. به باور فرای، در نقد ادبی، اسطوره درنهایت به معنای میتوس (Mythos) یا اصل سازمان‌دهی ساختاری فرم ادبی است» (الیاده، ۱۳۸۹: ۴۵).

در نگاه فرای «اصل تکرار در ریتم‌های هنری ظاهراً از تکرارهای موجود در طبیعت که زمان را برای ما ادراک‌پذیر می‌کند برگرفته شده است. آیین‌ها حول گردش چرخه‌ای خورشید، ماه، فصول، و حیات بشر می‌گردد. هر تجربه تناوبی همچون طلوع، غروب، اهله قمر، موسم بذرپاشی و برداشت، اعتدالین و انقلابین، زایش، پذیرش، زناشویی و مرگ، آیینی وابسته به خود را داراست. به بیان دیگر، شعر طبیعت را تقلید می‌کند، نه طبیعت به عنوان یک ساختار یا سیستم، که طبیعت به مثابه یک فرایند چرخه‌ای؛ که در بطن این تکرار، چرخه مکرر محوری خواب‌وبیداری حیات قرار دارد» (نامور مطلق، ۱۳۸۹: ۶۷).

از نظر فرای کهن‌الگو مفهومی جز نماد ندارد و این نماد که معمولاً ایماژ یا تصویر است به قدری در ادبیات مکرر می‌شود که در قالب عنصری از عناصر تجربه ادبی انسان به‌طور اعم بازشناخته می‌گردد. به عبارت دیگر مقصود فرای از کهن‌الگو نمادی است که یک شعر را به شعر دیگر پیوند می‌دهد و بدین‌وسیله به وحدت بخشیدن به تجربه ادبی ما کمک می‌کند. این مفهوم به مفهوم پساساختارگرایانه بینامتنی (Intertextuality) قرابت دارد و نماد را در یک اثر، پیوسته با نمادهای مشابه در سرتاسر بدنه ادبیات در نظر می‌گیرد (نامور مطلق، ۱۳۸۹: ۷۱).

الهه رویش (Vegetation Deity) ازجمله الهگان طبیعت در آیین‌های کهن است که ناپدیدی و پدیداری‌اش، یا زندگی، مرگ و زایش دوباره‌اش، مظهر چرخه رشد گیاهی است. الهه رویش اغلب الهه باروری نیز هست. این الهه معمولاً در روایتی اسطوره‌ای یا آیینی مثله شده، کالبدش پراکنده می‌شود و مجدداً یکپارچه می‌گردد. مرگ و زایش دوباره را کهن‌الگوی کهن‌الگوها می‌خوانند. این موتیف از توازی میان چرخه طبیعت و چرخه حیات پدید می‌آید. بدین‌سان بهار نمایانگر زایش دوباره و زمستان تجسم مرگ است (شوالیه، ۱۳۸۴: ج۱/ ۱۲۵).

با این مقدمه هدف از پژوهش حاضر ارائه تحلیلی

کهن‌الگویی از اشعار محمد قیسی است. به‌طور مشخص سعی بر این است که مشخص شود کهن‌الگوی مرگ و زایش دوباره یکی از تم‌های اصلی و مضامین محوری در سروده‌های این شاعر فلسطینی است.

۸. پردازش تحلیلی موضوع

محمد قیسی[۱] با پایبندی به مسئله فلسطین و توجه به رنج‌های مردم آن ازجمله آوارگی، تبعید، قتل و زندانی شدن آنها در اشعار خود این مسئله را بازتاب داده و همواره مردمش را به خروج از این شرایط و زندگی دوباره در سرزمین‌های فلسطینی نوید می‌دهد. وی در دفتر شعری (*رایهٔ فی الریح*) زمانی که شاعر در اردوگاه جلزون در شهر رام الله فلسطین در سال‌های ۱۹۶۴ و ۱۹۶۵ از شرایط مردم خود می‌سراید بسامد کلماتی که بیشتر در دو طیف تاریکی و ظلمت و در مقابل بشارت به عبور از این تاریکی و سترونی و رسیدن به ساحل نور را نوید می‌دهد: یا ویلَ أعمارِنا / من طُولِ ما نسیر/ فی دربِنا المغبَّر الحزین/ فی لیلنا الطویلِ دونما سنا/ أحبابَنا سَیضحک الزَمان / رغم امتداد السُورِ بینَنَا/ فَرعشهٔ الحیاهٔ فی الفؤاد/ خَفَّاقة المُنی/ تَمدُّنا بِبَسمة الأمل/ تُنیرُ دَربنا (قیسی، ۱۹۸۷: ج۱/ ۲۶).

شاعر در قطعه‌ای با عنوان «الحصاد» از همین مجموعه شعری سرزمین خود را زمینی لم یزرع به تصویر می‌کشد: ها نحن نحصد ما زرعنا / والحصاد العام أحزنُ مایکون/ فَمَواسم الأیامِ ماأعطت/ و جفَت کل أزهار الفُصول/ سحائب من تُراب/ و الریحُ تَرکضُ خَلفَنا، و تَصبُّ لَعنتها/ وَ یَمضی الرکبُ، یُوغلُ فی مفارزِ غُربة الحزن العمیق/یا حادی الأحزان نحن بلا دلیل / ضاع الطریق/تنثال فی غور الجوانح أنّهُ خَیری/ تُردِّدُها الصحاری/تسکب الأحزان فی الکلماتِ/ تغرق فی بحار التیه و الصَمتِ المخاطیِّ الجِدار (ج۱/ ۳۳).

رویکرد شاعران معاصر با توجه به رمزهایی که در شعر خود به کار می‌برند «مرگ» را یک پدیده ابدی و ازلی می‌دانند که نمی‌توان بر آن غالب شد مگر با «رستاخیز و حیاتی دوباره» و تمامی رمزهایی که به عنوان قحطی و سترونی یا سرسبزی بکار می‌برد برای غلبه بر این پدیده و احساس جاودانگی در برابر جبر تاریخی و زندگی مدرن و دعوت به بیداری ملت است. حال باید از خود پرسید که مطرح کردن رمز «مرگ» برای انسان‌هایی که در برابر ظالم ایستاده‌اند چه معنایی دارد؟ آیا رستاخیز یک زندگی جدید است؟ آیا جاودانگی جسمی است یا معنوی؟ حقیقت این است که نمی‌توان بین این مفاهیم در قصاید محمد قیسی تمایز قائل شد. چراکه تمام عناصر در ساختار و بدنه شعر به یکدیگر مرتبط هستند به‌طورمثال پیروزی شهید مقاومت در برابر ظالم و غاصب، جاودانگی و رستاخیز معنوی به همراه داشته درعین‌حال این پدیده در اعماق ملت‌ها به عنوان ایثارگر، فدایی و ازجان‌گذشته و مقاومت در برابر ظلم باقی می‌ماند.

در «جدول ۱» زیر تا حدودی ساختار و چگونگی حضور این دو مفهوم در اشعار محمد قیسی و چگونگی انعکاس آن به کمک پدیده‌های موجود در طبیعت که خود دلالت‌گر هستند و نیز رویکرد شاعر به اسطوره و متون دینی برای انعکاس آنها نشان داده شده است.

تأثیرپذیری از متون دینی از مهم‌ترین منابع الهام شعرا برای دمیدن روح امید و اطمینان در مردم محنت‌زده فلسطین است. آنها آیات قدسی و شخصیت‌های پیامبران و سیره زندگی آنها را به صورت اساطیری و داستان‌های بشارت‌دهنده، در اشعار خود بکار می‌برند. درواقع شعرای فلسطین به میراث دینی خود «به عنوان یکی از مهم‌ترین عنصر هویتی آنها برای مواجه با رژیم صهیونیستی که وجود خود را به دلایل مذهبی توجیه می‌کند پناه می‌برند و از آن به عنوان رمزی در مقابله با این رژیم استفاده می‌کنند» (أبواصبع، ۱۹۷۹: ۱۳۷).

رویکرد شعری مبتنی بر میراث دینی بخش زیادی از شعر محمد قیسی را در برمی‌گیرد و یکی از منابع مهم تجربه شعری اوست که ارزش‌های والای انسانی را در برگرفته است. وی برای تبیین اسطوره مرگ و رستاخیز دوباره گاهی به شکل کامل متون دینی را به کار می‌برد و گاه از آنها در قالب تلمیح، استعاره و کنایه اقتباس می‌کند و گاه مفردات این متون را با اشعار خود درمی‌آمیزد و در شکلی نو برای بیان معنای مورد نظر خود آنها را به کار می‌گیرد.

۹. بهره‌گیری از آیات قرآن کریم

قرآن مجید در صدها آیه که از مسئله معاد و رستاخیز بحث

جدول ۱. بسامد الفاظ دال بر مرگ و رستاخیز در شعر محمد قیسی.

الفاظ دلالت‌گر بر خیزش، رستاخیز و نور	۱. سرزندگی و حیات گذشته ۲. بازگشت به گذشته ۳. اشتیاق به زندگی در سرزمین مادری	
الفاظ دلالت‌گر بر مرگ، سترونی و تاریکی	۱. خشونت و ظلم، اختناق، زندان و تبعید، قتل و آوارگی ۲. شهوت مرگ ۳. بیگانگی با زندگی ۴. تصویر مرگ و زندگی در عالم سفلی	
تردد و دگرگونی؛ مرگ و زندگی	۱. کلماتی دلالت‌گر بر تردد بین مرگ و زندگی ۲. شخصیت‌های دلالت‌گر بر مرگ و زندگی ۳. بهره‌گیری از متون دینی	نهر الرماد، النای و الریح، الرعد الجریح و جحیم تموز، عشتار، عیسی مسیح بهره‌گیری مستقیم یا غیر مستقیم از مضامین و نشانه‌های آنها
برخی از قصاید با بیشترین دلالت‌گری بر مسئله مرگ و رستاخیز	«لعنة الریح»، «أیار و الأحزان»، «الحصاد»، «نهر بلا رافد»، «المصلوب»، «یوسف فی الجب»، «رأیة فی الریح»، «العروس»، «عابر اللیل»، «العاصفة»، «العاشق والارض»، «تورق الاشجار»، «آثار جرح»، «قمر الجوع»، «خماسیات الموت والحیاة»، «الحصار»، «الموت خلف الباب»، «ثبت العویل فی سعف النخیل»، «عزالدین القسام»، «فاتحة للعذاب وفاتحة للأغانی»، «سهام النوارس والبحر»، «العشب فی نافذة بعیده»، «اعتذار إلی الیاسمین»، «رسالة النبی فی حاشیة البحر"، "دمی هائج کالذبیحة"	
مهم‌ترین رموز مرگ	الرماد، الطین، الثلج، الجلید، الدخان، أقمار السواد، العتمة، الضوء، الموت، الخصب، القبر، الرمل، الصخر، البومة	
مهم‌ترین رموز حیات	البحر، الریح، النای، الشمس، الحریق، الرعد، المصابیح، الینبوع، السحاب، سنا	

می‌کند تعبیرات کاملاً متنوعی دارد که هر یک از آنها اشاره به یکی از ابعاد مفهوم رستاخیز است و درمجموع بیانگر عمق این مسئله و اهداف زندگی پس از مرگ است. أنس داود می‌گوید: شاعران معاصر ما به رموز دینی بسیار توجه دارند و غالباً این رموز یک نقاب ناخودآگاه و روانی و غریزی است که با اهداف و انگیزه‌های آنان درمی‌آمیزد تا به وسیله آن از واقعیت عربی دردناک به جهانی فراتر و امن‌تر هجرت کنند. به همین دلیل است که شاعران در تجربه شعری خود از زبان قرآن کریم و آیات آن بهره می‌گیرند و متن این آیات به تجربه شعری آنها زندگی و معنی عمیق و تأثیرگذاری و غنا می‌افزاید (۱۹۹۲: ۳۰۸).

محمد قیسی در قصیده «محمد الثانی یزّف إلی سارا» در اشاره به شهادت وی و رستاخیز می‌گوید: ینفخ فی الصور/ یطلع عشب من البحر/ هذا هو الأبیض الساحلی/ المدی/ و الکتاب هو الأن یأتی و یذهب (قیسی، ۱۹۹۹: ج۱/ ۲۷۵). شاعر به آیه مبارکه (۴۷وَنُفِخَ فِی الصُّورِ فَصَعِقَ مَنْ فِی السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِی الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ ثُمَّ نُفِخَ فِیهِ أُخْرَی فَإِذَا هُمْ قِیَامٌ یَنْظُرُونَ) (زمر/ ۶۸) اشاره دارد. گفتنی است که ماده «ن ـ ف ـ خ» بیست بار در قرآن مجید و در ۱۸ آیه به کار رفته است. شاعر در این ابیات با اشاره به رستاخیز و بعث، شهید محمد الثانی را از اعماق دریا یا عالم سفلی برای حضور در زفاف سارا که رمزی از وطن اشغالی اوست، زنده می‌کند. وی در این قصیده طولانی داستان شهادت شهید مبارز فلسطینی را با رستاخیز روز قیامت، داستان به صلیب کشیدن حضرت مسیح(ع)، مرگ و خیزش دوباره تموز به‌طور تنگاتنگ با هم درمی‌آمیزد و از رموز مشترک آنها بهره می‌گیرد.

رموز قرآنی: تکرار کلمه نفخ/ صور/ البحر/ الموت/ القیامه/ الجبل/ نوم/ ریح

رموز اسطوره مسیح(ع): الکتاب/ السید النبع/ یصعَد تلا/ البلد الجوع و الرقّ/ یدیه الریاح/ الکهوف/ یده النصل و الجرح/ السید المتأجج/ اصفاد لاهیه/ الغریب/ الشوک/ الجلجله.

رموز اسطوره تموز: العشب/البحر/ الندی/ التراب/ الریاح /الخریف /النبتة الذاویه/ نجمة الذابلة/ الحب/ الشمس/ البرتقال/ باقة الورد/ التفاح / المدینة/ الیاسمین/ السنبله/ الصحرا/ الغابة/ الحدیقه/ الرمل/ نرجس/ الازهار/ زرع/ القمح.

یکی از نمودهای کهن‌الگویی بارز که شاعر آن را بسیار بکار می‌گیرد کلمه «ریح» و جمع آن «ریاح» است. قیسی در اشعار خود «ریح» را هم در معنای رحمت، هم عذاب، هم وسیله‌ای برای لقاح و هم نیرویی درونی برای تغییر بکار گرفته است و در عنوان چندین قصیده او این نماد دیده می‌شود؛ مانند «رایه فی ریح»، «لعنه الریح» و «ریاح عزالدین القسام».

شاعر در قطعه «الحصاد» که فضای خشک و بی حاصلی را به تصویر می‌کشد باد را نیز بدون قدرت باروری و بیشتر نمادی برای عذاب تصویر می‌کند: جفت کل أزهار الفصول و سماءنا یا لیل،موصدة، ملبدة/ سحائب من تراب و الریح ترکض خلفنا و تصبُّ لعنتها (ج۱/ ۳۳).

«ریح» از ریشه «روح» به معنی باد، بو، قدرت، نیرو در قرآن کریم بسیار آمده است. ریح در قرآن هم به معنی باد رحمت و هم عذاب بکار رفته است. اما «ریاح» که جمع این کلمه است، همواره در معنی بادهای رحمت آمده است، مگر در سوره کهف آیه ۴۵ که اعمّ دارد. یعنی هم وسیله هلاکت مردم همچون قوم عاد و هم وسیله تلقیح گیاهان است. قیسی در قصیده «محمد الثانی یزف الی سارا» با امید به نامرایی و جاودانگی می‌گوید: کان محمد یغنی لنعناعة الدارفی یقظةٍ/تصل النبع بالرمل/ و الدمَ بالفُلِّ/ کانت جمیع البیوت/ تُوقِّعُ تهلیلة الجرح/ کانت تشکل حلماً الی القمحِ/ یوماً الی الصُبح/ کانت ... و کان الغفاریُّ یسبحُ فی زرقة لاتَموت (ج۱/ ۲۹۵). شاعر از داستان حضرت مریم (س) و میلاد مسیح(ع) در قرآن کریم بهره می‌گیرد و با افزودن آن به میان کلام خود معانی مورد نظر خود را از آن اراده می‌کند. وی در قطعه «العرس» می‌گوید: هی الان فی أسرها / جارة للنخیل تهزُّ/ فیّساقط الیل فی حجرها/ بلحاً ناضجاً و أمان/ هی الساح و الوثبة المقبله/ و ما قالت الریحُ للسنبلة/ ولکنّ أفریقیا (ج۱/ ۲۸۰).

خداوند به حضرت مریم(س) ندا می‌دهد که تنه نخل خشکیده را تکان دهد تا رطب‌های تازه از درخت بارورشده بر او فروبریزد و از آن تغذیه کند تا درد او تسکین یابد (مریم / ۲۴). شاعر با اشاره به این داستان قرآنی به این مسئله می‌پردازد که کشور عربی حزین، زخم‌دیده و ضعیف شده مانند حضرت مریم(س) است و نیاز دارد که با تکان دادن تنه نخل نجات یابد و حیات خود را بازیابد. ازاین‌رو شاعر از ملت‌های عربی می‌خواهد تا دست به عمل بزنند و تنه این نخل را تکان دهند تا آزادی و امنیت به دست آوردند. شاعر فعل امر مؤنث (هزّی) در آیه قرآن را برای دلالت بر آینده به صیغه مضارع تغییر داده است. درخت در تعبیر اسطوره‌ای آن همیشه بر حیات، زندگی و نجات دلالت دارد. قیسی از همین آیه قرآنی در قصیده «ثبت العویل فی سعف النخیل» بهره می‌گیرد و می‌گوید: وأذبل شیئاً فشیئاً بلا أصدقاء/ و أهز جذوع النخیل فیدوّی العویل/ آه، آه/یا عیون التی أمطرتنی شجی/ لیس من مرتجی (ج۱/۱۷۹) شاعر به آیه مبارکه (وَهُزِّی إِلَیْکِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَیْکِ رُطَبًا جَنِیًّا) (مریم / ۲۵) اشاره دارد که خداوند به آن حضرت در زمان تولد حضرت مسیح(ع) یاری می‌رساند و رنج او را در تنهایی بیابان تسکین می‌دهد. قیسی خود را مانند حضرت مریم(س) تنها و طرد شده از میان دوستان و نزدیکان می‌بیند و با تکان دادن تنه درخت تنها آه و اندوه و حزن بر او فرومی‌ریزد که درست مخالف معنای آیه قرآنی است.

شاعر در جایی دیگر به نجات ابراهیم(ع) از آتش فرعون اشاره می‌کند که آتش به فرمان خداوند سرد گردید و ابراهیم(ع) به امر خدا از درون زبانه‌های آتش سالم به دنیا آمد: قیل تبقی‌ها هنا حتی القیامة/ قلت: احلی فی بلادی تسیحیل النار برداً و سلاماً / و انثنوا ضرباً علی رأسی بأکعاب البنادق (ج۱/۷۵). شاعر در این ابیات به آیه (قُلْنَا یَا نَارُ کُونِی بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَی إِبْرَاهِیمَ) اشاره دارد (أنبیاء / ۶۹). همچنین وی در قصیده عزالدین القسام می‌گوید: هون یا شیخ علیک/ الدنیا ذاهبة و الباقی وجه الله/ و العمل الصالح (ج۱/۱۹۵) که به آیه (کُلُّ مَنْ عَلَیْهَا فَانٍ وَیَبْقَی وَجْهُ رَبِّکَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِکْرَامِ) (الرحمن / ۲۶-۲۷) و آیه (وَالْبَاقِیَاتُ الصَّالِحَاتُ خَیْرٌ عِنْدَ رَبِّکَ ثَوَابًا وَخَیْرٌ أَمَلًا) (کهف /۴۶) و بیان والاترین حقیقت زندگی انسان یعنی مرگ و زندگی اشاره دارد و برای اراده معنی مورد نظر خود

آیه را تغییر داده است.

شاعر در قصیده‌ای با عنوان «رسالة النبی فی حاشیة البحر» با اشاره به وعده آمدن قیامت می‌گوید: هکذا ابتدأ الاشتغال الخرافیّ/ زلزلت الارض زلزالها/ یسأل البحر ما لها (ج۱/۳۱۱). وی با الهام از آیات مبارکه: (إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا * وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا * وَقَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا) (الزلزلة / ۱-۳) به محاصره فلسطینیان و کشتار تل زعتر یکی از کشتارهای گروهی فلسطینیان در لبنان در سال ۱۹۷۶ به دست مسیحیان اشاره می‌کند. شاعر کلمه «اذا» که دلالت به زمان آینده در آیه دارد را حذف کرده و وقوع این واقعه را در این حادثه و کشتار فلسطینیان بکار گرفته است که دریا نیز به سخن آمده و از این فاجعه سوال می‌کند.

همچنین در قصیده «کأنی نحلهٔ لاعاصفهٔ» درباره قیامهای فلسطینیان در اردن می‌گوید: النعش فضاء حجری و سنابک خیلٍ و مناجیق و أبواب موصدهٔ/ تحبل هذی الساعات الرملیّهٔ بحلیب التین/ و تطلع بأعاجیب مطرزهٔ بالوهم، فهل نتجوّل فی هذا القفر معا؟/نتجول فی الساحات المطعونهٔ، سهمین من الدهشهٔ و الرعب، / نوسوس فی صدر الارض/ لتنهض أزهار و ینابیع من الردم العربی (ج۱/۳۱۷)، وی در این اشعار به آیات قران اشاره دارد: (مِنْ شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ (۴) الَّذِی یُوَسْوِسُ فِی صُدُورِ النَّاسِ) (ناس / ۴-۵). شاعر با این اقتباس و تغییر در مفهوم آیات قصد دارد زمانه‌ای را به تصویر بکشد که در آن گل‌ها و چشمه‌ها از میان زخم‌های ملت عربی بیرون می‌تراود.

وی در قصیده‌ای با عنوان «نقوش داکنه من رأس الناقوره» می‌گوید: هذا وجه صدیقی/ أکثر من شاره حزن یحمل/ أکثرمن دمعه فرح ینقل/ هذا وجهک یتوهج بالرویا و الحزن / یتناسل أطفالاً موعودین بأنهار من لبن و أرائک / یتناسل أزهاراً و ثماراً (ج۱/۲۶۱). کلمات (أنهار، لبن، ارائک) همه تعبیراتی دارای معنا و الهامهای قرآنی هستند که شاعر از آنها برای تعبیر از بهشتی که در انتظار کودکان فلسطینی پس از آزادی این سرزمین است استفاده می‌کند. این کلمات درواقع اشاره دارد به آیه قرآنی درباره حال متقین در بهشت: (مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِی وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِیهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غیر آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ یَتَغَیَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِینَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى وَلَهُمْ فِیهَا مِنْ کُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِنْ رَبِّهِمْ) (محمد / ۱۵). شاعر بازگشت به سرزمین مادری را بازگشت به بهشت موعود می‌داند که به متقین پس از تحمل رنج‌ها و سختی‌ها وعده داده شده است.

قیسی با دقت و هوشیاری بسیاری مفردات متون دینی را در میان اشعار خود بکار برده تا از خطاب قرآنی برای القای معانی مورد نظر خود که همانا رهایی از محنت‌ها و سترونی و بازگشت به سرزمین مادری و پایان همه رنج‌ها است، بهره بگیرد. در همین راستا در قصیده عبدالله «المزمار» می‌گوید: شیء ما یحدث /آه یا عبدالله، أین تقود خطاک ریاح المنفی؟/ تنثرنی حتی أتجمع/ تکسرنی حتی أتوجع/ فألّم عظامی من أطراف الأرض و أنفخ فیها، / هذا ما أنبأنی الأمس به/ و الیوم أنبأنی أن من رحلو/ أنبأنی من لم یصلوا/ أنبأنی من سیجیئون من الجرح العربی/ و أنبأنی الامل (ج۱/۳۹۴). شاعر مضمون ابیات خود را از آیه (أَیَحْسَبُ الْإِنْسَانُ أَلَّنْ نَجْمَعَ عِظَامَهُ * بَلَى قَادِرِینَ عَلَى أَنْ نُسَوِّیَ بَنَانَهُ) (قیامه / ۳-۴) بهره گرفته است. این آیه به قدرت خداوند به احیای مردگان اشاره دارد. شاعر با استفاده از این آیه قصد بیان این موضوع را دارد که با تمام سختی‌ها و رنج‌ها و غربت هرچند طولانی بدون شک روزی به وطن خود باز خواهند گشت.

وی در قصیده «دراج السفلی» در اشاره به محنت‌های خود در غربت که آن را سرزمینی بی‌حاصل و لم‌یزرع تصور می‌کند به داستان حضرت ابراهیم(ع) اشاره دارد: أنا نزیل الشکل/ فی وادٍ غیر ذی زرع/ لاتنجدنی صرخهٔ/ أو ید تهز کتفی (ج۱/۳۵۸) که این مفاهیم را از آیه زیر وام گرفته است: (رَبَّنَا إِنِّی أَسْکَنْتُ مِنْ ذُرِّیَّتِی بِوَادٍ غیر ذِی زَرْعٍ عِنْدَ بَیْتِکَ الْمُحَرَّمِ) (ابراهیم /۳۷). در این آیه حضرت ابراهیم(ع) از خداوند می‌خواهد که به خانواده‌اش یاری رساند اما شاعر در ابیات خود با اقتباس از این آیات قصد دارد ابعاد بحران روانی و احساس غربت و تنهایی خود به دور از وطنش را نشان دهد.

وی از شکل و ساختار آیه‌های قرآنی نیز دراشعار بسیار بهره گرفته است مانند اینکه در قصیده «الفاتحه» می‌بینیم که آن را با حروف مقطعه آغاز کرده است: واو.. طاء.. نون / حجر مسنون/ هذا قلبی حتی / ینبلج الفجر المکنون (ج۱/۳۸۸). در این اشعار شاعر از حروف مقطعه برخی از آیات قرآنی الهام گرفته و سه حرفی که برگزیده کلمه

(وطن) را تشکیل می‌دهد و نشان از آن دارد که شاعر تا چه اندازه به وطن خود، فلسطین، عشق می‌ورزد و پیوسته در قلب او حضور دارد.

۱۰. بهره‌گیری از شخصیت‌های دینی

قیسی در اشعار خود به شخصیت‌های قرآنی و داستان زندگی انبیای الهی و نیز چگونگی تحقق وعده‌های الهی برای آنها توجه دارد و این شخصیت‌ها در شعر او به عنوان سمبل مقاومت در برابر سختی‌ها و رنج‌ها هستند که پس از مردگی، زایش و هستی دوباره را تداعی می‌کنند. وی در قصیده «یوسف فی الجب» می‌گوید: عذّبنی الاعداء لأنّی/ لم تعشق عینای سوی وطنی/ صلبونی فی الغربهٔ یا حادی الرکب/ قیدنی إخوانی و رمونی فی الجب/ قتلونی بجواب الصمت/ قتلونی یا حادی الرکب الأنی أحببت (ج۱/۵۵). شاعر از یوسف(ع) به عنوان رمزی برای ملت مظلوم و ستمدیده که از سوی برادرانش مورد ظلم واقع شده استفاده می‌کند تا از طریق آن غفلت و فروگذاری برادران عربی را بیان کند که ملت فلسطین را در مواجه با اسرائیل تنها گذاشته‌اند. اما او با این نماد قصد دارد نشان دهد که با همه این رنج‌ها و فرو رفتن یوسف(ع) به اعماق چاه، دوباره او یک روز توانست از این چاه بیرون بیاید و به اوج سروری و سادت دست یابد. این اقتباس کوتاه از داستان حضرت یوسف(ع) معانی عمیقی به ابیات شعری او بخشیده است.

از شخصیت‌های دینی دیگری که در اشعار او حضور دارد رسول اکرم(ص) است. شاعر در قصیده «کتاب الطلبهٔ» با اشاره به نزول قرآن در غار حرا بر پیامبر اکرم می‌گوید: اقرأ باسم هذا الجوع و اقرا ماخلق/ خلق الانسان من فقر و جوع و عرق (ج۱/ ۳۸۴) که به آیه (اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّکَ الَّذِی خَلَقَ) (العلق / ۵) اشاره دارد. با این تفاوت که خداوند متعال در آیه قرآن به دعوت برای خواندن و نوشتن و علم آموزی اشاره کرده است، در حالی که شاعر از آن برای تعبیر از فقر و گرسنگی که هموطنانش در آن به سر می‌برند، بهره برده است.

یکی دیگر از شخصیت‌های دینی حضرت نوح(ع) و داستان کشتی اوست که شاعر آن را کشتی نجات و خلاص مردم فلسطین از محنت‌ها و رنج‌های آوارگی می‌داند و در شعر او رمزی برای بازگشت سفر قهرمانی به وطن و سرزمین مادری است: لکنّا فی حماهٔ هذا الطوفان صعدنا/ زوجین اثنین الی سطح سفینهٔ نوح/ لتطرز لیلی عیناک/ أرعی لیلک/ ما شکّک یوما فیک القلب/ غداهٔ احتدم الموج ولااشرک (ج۲/ ۶۳۰).

از شخصیت‌های دیگری که شاعر او را به عنوان سمبلی برای رهایی از رنج‌ها و عذابها دانسته، شخصیت حضرت ایوب(ع) است که قیسی از صبر و بردباری او در برابر محنتها و سترونی بهره می‌گیرد و در قصیده «أمشی و یصحبنی قاتلی» می‌گوید: دعینی هنا أتمهل قبل النزوح/ دعینی علی باب أیوب/خمس دقائق، خمس فقط/أهیئ روحی/ و أقبس معنی، و زوّادهٔ، فطریق طویل (ج۲/ ۴۶۶). شاعر با تلمیح به داستان حضرت ایوب(ع) برای تسلی دردهای مردم فلسطین اشاره می‌کند که در نهایت می‌توانند به رهایی از آن و بازگشت دوباره حاصلخیزی و رستاخیز به سرزمین فلسطین امیدوار باشند.

بهره‌گیری از رمز مسیح(ع) در شعر معاصر عربی بسیار پر کاربرد است. شاعران برای تداعی غمهای ذاتی و مسائل جامعه عربی از این شخصیت به عنوان نمادی که معانی فداکاری، ایثار و بازگشت دوباره پس از مرگ را به همراه دارد، بهره می‌گیرند؛ چندانکه شخصیت مسیح(ع) در شخصیت انسان فلسطینی به عنوان رمز حیات و رهایی و نجات ذوب می‌شود. به اعتقاد شاعر آنگاه که حضرت مریم (س) به تولد مسیح(ع) بشارت می‌دهد، فلسطینی‌ها آن را بشارتی برای رهایی از مصائب و رنج‌های خود می‌دانند: أعطنی من صمتک الطافح، حزناً و مرارهٔ/ أعطنی من شجر الأیام، من لحم التواریخ القدیمه/أعطنی منها العصاره/ علّه یطلع من حقل الرماد/ قمر الجوع رغیفاً و ثماراً/ علّنی أبعث یا حبّ، نبیاً/ بین عینیه البشارهٔ (ج۱/۱۰۲). شاعر در این متن از شخصیت مسیح(ع) برای بیان مقاصد شعری خود استفاده کرده است. ملت فلسطین که زندگی‌ای سراسر آکنده با درد و اندوه دارد، به امید ظهور فردی است که حامل بشارت و سعادت باشد.

وی در جایی دیگر با اشاره به نزول مائده آسمانی برای حضرت مسیح و حواریون می‌گوید: سأغنی لک طویلا أناشید الاقامهٔ علی الارض / عازفاً عن التجوال/ داعیاً الی مائدتی جموع الصعالیک و الحزانی/ یا إخوتی فی الحب و

الصلاةُ/ تعالوا الیّ، أنا النخلةُ و الأصبع المنشده/ لأحزان أبی محجن الثقفی (ج۳/ ۶۹).

بی‌شک میراث دینی مسیحی با رموزی در خصوص ایثار و فدا شدن در راه دیگران می‌تواند منبع ارزشمندی برای الهام شاعران معاصر عرب باشد. تطابق موضوعی کاملی بین فداکاری حضرت مسیح(ع) و فداکاری مبارزان فلسطینی وجود دارد و آنها وقوع معجزه برای رهایی از این وضعیت را فدا شدن در راه ملت خود می‌دانند: و کنت علی جدار اللیل مصلوباً (قیسی، ۱۹۹۹: ج۳/ ۶۱) و یا: غالباً سیظلّ یحوم حاملاً صلیب الطفولةُ و کرّاس الأیام (ج۳/ ۵۵).

شاعر در خصوص بازگشت به سرزمین مادری با اشاره به صلیب کشیدن حضرت مسیح(ع) و بازگشت دوباره می‌گوید: أبیع المدینةُ/ أبیع المواعید و الأغنیات/ أبیع دفاتر شعری/ و کل حکایا الأماسی الحزینةُ/ و آتی لأشرب من حدقیتک، / شعاع الحیاةُ/ و أزهو بأنی أعیش بأرض بلادی/ و أحضن رمل بلادی و أنی أسیر هواک/ و أنی حظیت کشعب البراری/ بخصب التراب و سر حنان المطر/ لأنّ المغنّی تعذَّب فوق الصلیب، و طاف أقاصی الدروب/ و ظلّ یلوب/ سنیناً لیأتیک طفلاً جدیداً تعرّی و ألقی ثیاب السفر (ج۱/ ۱۱۸).

وی در ابیاتی دیگر به جلجله، مکان به صلیب کشیده شدن مسیح(ع) اشاره می‌کند، آن را به شهادت محمد الثانی گره می‌زند و آن را رمزی برای رهایی و آزادی قلمداد می‌کند: ینفخ فی الصور/ لاوجه تلقی/ ترکض، ها أنت تشقی/ تشق العنان جیادک، تدنو بلادک/هذا هو الابیض الساحلی، المدی و الکتاب / و ما أنت ألاّ المجلل بالشوک تمشی الی الجلجله / و بین یدیک الحراب/ الی أین یمضی معلّم قلبی؟ الی یاسمین الضحی (ج۱/۲۷۹). شاعر زمانی که به صلیب کشیده شدن مسیح(ع) را به تصویر می‌کشد، درواقع به مصیبت و رنج سرزمین خود اشاره دارد و با کلمات الصلب و الصلیب... این رخداد را به یکدیگر گره می‌زند تا معانی عمیقی را در شعر خود بگنجاند.

قیسی در توصیف وضعیت فلسطین، با الهام از اسطوره مسیح(ع)، فضای بی‌حاصلی، سردی و سترونی را به خوبی تصویر می‌کشد: رأیت سیدی مسیح/ یبکی علی الضفاف/ و النهر یستحم تحت غیمهٔ من الدخان/ أومأ لی و ما ابتسم/و کان صمته اعتراف / بما یعانی من ألم/ وراح فی تطواف (ج۱/ ۸۸). شاعر در این ابیات چهره اسطوره مسیح(ع) را به عنوان ناجی و بشارت‌دهنده تغییر داده و نشان می‌دهد که تا چه اندازه فضا اندوهناک، تیره و یأس‌آوری حاکم است که حتی مسیح نیز هیچ بشارتی با خود به همراه ندارد.

وی در شعر دیگری می‌گوید: زعتر و دم باقهٔ للعشاء الاخیر/ البنفسج فی عروة البحر نافذهٔ للزفاف الدرامی (ج۳۱۲/۱) گیاهان که همیشه نماد زندگی و حاصلخیزی هستند چگونه اینک یأس و ناامیدی را به دنبال دارند.

او در خصوص بازگشت مسیح(ع) و دمیدن حیات در روح بی‌جان مردم فلسطین و نیز بشارت به رهایی و گرفتن انتقام از دشمنان با اقتباس از مفاهیم قرآنی می‌گوید: إنها تمطر الأن، تمطر، تمطر/ و العادیات یمشطنَ تلا من الزعتر (ج۳۲۰/۱). وی در پایان این قصیده پس از به تصویر کشیدن بازگشت مسیح(ع) و چگونگی به صلیب کشیدن او و شام آخر، معتقد است که هر انسان فلسطینی باید منجی و نجات‌بخش خود باشد: اسمعی اسمعی اسمعی/ قالت الریح لی و الشجر/ لن یجیء المخلص إن لم تکن وحدُک السیِّد المنتظر (ج۱/ ۳۲۵). همچنین شاعر در اشعار خود بسیار به روز یکشنبه که به باور مسیحیان حضرت مسیح(ع) در این روز به صلیب کشیده شد و روز یکشنبه باز خواهد گشت بسیار اشاره دارد و در غالب موارد این روز به دلیل به صلیب کشیده شدن مسیح که نمادی از رنج و محنت بشر است، برای او روزی غم‌انگیز محسوب می‌شود: لم یکن أیَّ یومٍ أی أغنیهٔ أی طاولهٔ أو سبیل / لم یکن واسعاً و أیلفاً و دالیه و حدیث/کان یوم الأحد أرجوان القتیل (ج۴۷۴/۱).

۱۱. تحلیل آماری موتیف‌های دینی و اسطوره‌ای در شعر قیسی

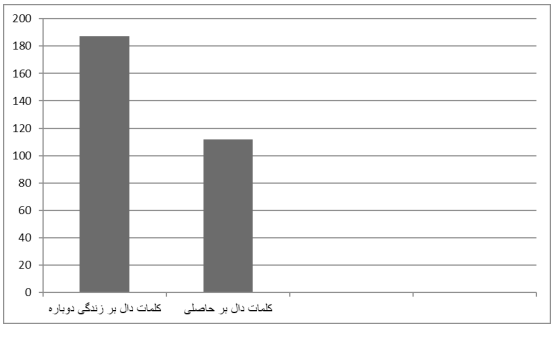
در «جدول‌های ۲ و ۳» فراوانی کلماتی که دلالت‌گر بر مرگ و زندگی دوباره در اشعار محمد قیسی است، نشان داده شده است؛ هرچند فراوانی کلمات هم‌معنی و مترداف در اشعار وی بسیارند اما در این جدول‌ها بیشتر کلماتی مورد توجه بوده که در اشعار شاعر نمود دینی و اسطوره‌ای داشته‌اند.

جدول ۲. بسامد کلمات[۲] دلالت‌گر بر سرسبزی، زایش و زندگی دوباره.

ردیف	موتیف	فراوانی	درصد
۱	أیار	۴	۲٫۱۳
۲	بشارهٔ	۵	۲٫۶۷
۳	زرع	۴	۲٫۱۳
۴	حصاد	۲	۱٫۰۶
۵	ازهار	۸	۴٫۲۷
۶	الفصول	۴	۲٫۱۳
۷	السنابل	۷	۳٫۷۴
۸	الریح و الریاح	۱۰	۵٫۳۴
۹	المطر	۸	۴٫۲۷
۱۰	المدینه	۴	۲٫۱۳
۱۱	الغسل	۱	۰٫۵۳
۱۲	بعث	۵	۲٫۶۷
۱۳	حقول	۵	۲٫۶۷
۱۴	الفرح و الشوق	۲	۱٫۰۶
۱۵	الضیاء	۵	۲٫۶۷
۱۶	الشمس	۶	۳٫۲۰
۱۷	القمح	۴	۲٫۱۳
۱۸	القیامه	۳	۱٫۶۰
۱۹	الحدائق ورياحين	۶	۳٫۲۰
۲۰	المسیح و النبی	۸	۴٫۲۷
۲۱	جذور	۳	۱٫۶۰
۲۲	خصب و خضرهٔ	۵	۲٫۶۷
۲۳	حیاهٔ	۷	۳٫۷۴
۲۴	النار	۸	۴٫۲۷
۲۵	نور	۹	۴٫۸۱
۲۶	فجر	۱	۰٫۵۳
۲۷	ابتسامهٔ و بشارهٔ	۴	۲٫۱۳
۲۸	یاسمین	۶	۳٫۲۰
۲۹	الجلجله	۳	۱٫۶۰
۳۰	میلاد	۱	۰٫۵۳
۳۱	عشب و الاعشاب	۱۰	۵٫۳۴
۳۲	الندی	۶	۳٫۲۰
۳۳	حی	۲	۱٫۰۶
۳۴	عودهٔ	۳	۱٫۶۰
۳۵	التراب	۵	۲٫۶۷
۳۶	الماء	۴	۲٫۱۳
۳۷	النباتات	۴	۲٫۱۳
۳۸	النخل	۵	۲٫۶۷

جدول ۳. بسامد کلمات دلالت‌گر بر سترونی و بی حاصلی.

ردیف	موتیف	فراوانی	درصد
۱	حزن والاحزان	۲۰	۱۷٫۸۵
۲	الموت	۹	۸٫۰۳
۳	ضیاع	۲	۱٫۷۸
۴	جریح	۶	۵٫۳۵
۵	الصحاری	۵	۴٫۴۶
۶	التیه	۱	۰٫۸۹
۷	غبار	۲	۱٫۷۸
۸	الیباب	۲	۱٫۷۸
۹	الخریف	۴	۳٫۵۷
۱۰	الجفاف	۵	۴٫۴۶
۱۱	العذاب	۲	۱٫۷۸
۱۲	الذبل	۷	۶٫۲۵
۱۳	الاسی و الالم و الشجن، الاوجاع	۵	۴٫۴۶
۱۴	المنون	۴	۳٫۵۷
۱۵	الصمت	۷	۶٫۲۵
۱۶	رماد	۵	۴٫۴۶
۱۷	حرقه	۲	۱٫۷۸
۱۸	اللیل	۳	۲٫۶۷
۱۹	الجوع	۴	۳٫۵۷
۲۰	البکاء و الدمع	۷	۶٫۲۵
۲۱	الاغتراب	۲	۱٫۷۸
۲۲	الحصار	۴	۳٫۵۷
۲۳	الظلال	۴	۳٫۵۷



شکل ۱. نمودار محقق ساخته: فراوانی مربوط به کلمات دال بر بی حاصلی و کلمات دال بر زندگی دوباره در اشعار قیسی.

۱۲. نتیجه‌گیری

از بررسی اشعار محمد قیسی که بر مرگ و رستاخیزی دوباره توجه دارد، دریافتیم که:

شاعر معاصر فلسطینی برای خلق فرم و معانی مورد نظر خویش از فراخوانی کهن‌الگوهای مرگ و زندگی دوباره بسیار بهره گرفته است. درنتیجه این کهن‌الگوها یکی از مهم‌ترین نمادها و موتیف‌های شعر او به شمار می‌روند.

توجه به ناخودآگاه جمعی بشری و استفاده از الگوهای تکرارشونده مؤثر یکی از شگردهای شاعر برای خلق شکلی تأثیرگذار و جاودان از شعر شده است.

شاعر در اشعار خود برای توجه به مسئله فلسطین، رنج و آوارگی و تبعید از یک‌سو و مقاومت، رشادت‌ها و ایثارگری‌های مردمش از سوی دیگر، از نمادهای قهرمانی بهره می‌گیرد و زندگی دوباره و رستاخیز در سرزمین فلسطین را امری حتمی و یقینی می‌داند.

وی برای تبیین مفهوم کهن‌الگوی مرگ و حیات دوباره به نمادهایی که در متون دینی همانند قرآن بر این موضوع دلالت دارند، توجه بسیار دارد و از نمادهایی مانند باد، آب، خاک، نور و ظلمت بهره می‌گیرد.

قیسی در سطوح مختلف از مفاهیم دینی مألوف بهره برده است. اما این اقتباس محض نیست بلکه این رموز را مطابق با شرایط معاصر خود تغییر می‌دهد؛ گاهی مفاهیم این رموز کاملاً متغیر و آشنایی‌زدایی شده‌اند و گاهی معانی جدیدی که محصول ادبیات خود شاعر است بازتولید می‌شود.

وی به عنوان شاعری مسلمان بیشترین تأثیر را از قرآن کریم پذیرفته و با استفاده از مفاهیم و اسلوب قرآنی و فراخوانی شخصیت‌های آن به خوبی معنای کهن‌الگوی مرگ و زندگی دوباره را به تصویر کشیده است.

توجه شاعر به عناصر طبیعت مانند آب، خاک، دریا، گیاهان، گل‌ها، کوه‌ها، زمین، پرنده‌ها و حیوانات و ایجاد فضایی نمادین از قبل آنها در شعر او یکی از ساخت‌های ذهنی و روانی شاعر در اشعارش محسوب می‌شود که نبود و سترونی آنها نشان از اندوه شاعر برای سرزمینش و سرسبزی و حاصلخیزی آنها با خون شهدای فلسطین و ایثارگری آنها یکی از مضامین حاکم بر ذهن اوست.

شاعر در اشعار خود از نمادهایی که دلالت بر کهن‌الگوی حیات، رویش، سرسبزی و امید دارد بیشترین بهره را برده و بازگشت دوباره حیات و رهایی ملت فلسطین را در اشعار خود امری حتمی و قطعی دانسته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. محمد قیسی در سال ۱۹۴۴ در روستای «کفرعانه» از توابع شهر «یافا» فلسطین به دنیا آمد و در سال ۱۹۴۸ به همراه خانواده‌اش مجبور به ترک آنجا شد. روزگار نوجوانی و جوانی را در اردوگاه «جلزون» در کرانه باختری رود اردن گذراند و ازآن‌پس در اغلب شهرها و پایتخت‌های عربی چون بیروت، دمشق، امان، کویت، بغداد، بنغازی و تونس آواره و در تبعید بوده است. پدرش در سال ۱۹۵۰ به ضرب گلوله انگلیسی‌ها کشته شد و این نخستین غم عظیم و فراموش‌نشدنی او در زندگی بود. او برای تسلّی خاطر خود و نیز ترسیم درد و رنج خود و هم‌وطنانش به سرایش شعر و نویسندگی روی آورد. «زمانی که از او سؤال شد: راز فراوانی آثارت چیست؟ پاسخ داد: گمان کنم راز آن در زندگی سرشار از درد و اندوه و شکست‌های پیاپی نهفته باشد که تنها درمان آن نوشتن و تنها پناه و راه رهایی از آن، قصیده است» (ملاابراهیمی و سالمی، ۱۳۹۷: ۶۱). قیسی درنهایت پس از زندگی در شهرهای مختلف به اردن بازگشت و در سال ۲۰۰۳ در سن ۵۷ سالگی در همین کشور درگذشت (خلیل، ۱۹۹۸: ۱۸). قیسی را حلقه میانی شعرای دهه شصت میلادی، یعنی فاصله میان شعر اشغال و شعر مقاومت دانسته‌اند که بار سنگین تحولات شعر فلسطین را در داخل تبعیدگاه‌ها و یا در سرزمین‌های عربی بر دوش می‌کشیدند. این دسته از شعرای نوپرداز، متعهد و مبارز فلسطینی در باروری و غنای شعر مقاومت هم از جهت مضمون و هم از جهت ساختار نقش ارزنده‌ای داشتند و به‌طور یکسان همگام با شاعران مقیم مناطق اشغالی، رسالت سنگین هنری خود را به انجام رساندند (ملاابراهیمی و پروین، ۱۳۹۶: ۲۳۹). محمد قیسی حدود ۴۰ اثر ادبی در زمینه شعر، رمان و شرح‌حال از خود به جای گذاشته است. شعر وی بیانگر دردها و رنج‌های ملت فلسطین در حساس‌ترین تاریخ این ملت و آینه تمام نمای دردهای آنها بخصوص در سال‌های طولانی تبعید و آوارگی است. در دهه ۷۰ با وقوع شکست حزیران و ظهور شعر مقاومت قیسی توانست به خوبی میان مسئله فلسطین و جنبه زیبایی‌شناسانه شعر یک هماهنگی و توازن مطلوب ایجاد کند (ملاابراهیمی و پروین، ۱۳۹۶: ۲۳۹). قیسی با موهبت عظیم شعری خود از قصیده عمودی به سمت شعر نو و از قصیده غنایی به قصیده منثور حرکت کرده است ازجمله در دیوان‌های «اشتعالات عبدالله و أیامه» و «ارخبیل المسرات المیتهٔ» که آن را متن‌باز می‌نامد. وی به نوشتن بیشتر از ایجاد شکل و نظم علاقه داشت چراکه از نظر وی محدود شدن در شکل از پرداختن کامل به ابعاد خیال و فکر و بیان عمق واقعیت آن‌گونه که هست جلوگیری می‌کند. قیسی از اشکال ثابت دوری می‌کند و در شعر او دائم گفتمان‌های نمایشی، داستانی و روایی، شعری، تاریخی، دینی، فلکلوریک با یکدیگر در هم آمیخته و خود آنها را «مزامیر أرضیهٔ» می‌نامد (خلیل، ۱۹۹۸: ۵۳).

ازجمله آثار وی می‌توان به این موارد اشاره کرد: *رایۀ فی الریح* (۱۹۶۸)؛ *خماسیة الموت والحیاۀ* (۱۹۷۱)؛ *ریاح عز الدین القسام* (نمایشنامه منظوم ۱۹۷۴)؛ *الحداد یلیق بحیفا* (۱۹۷۵)؛ *إناء لأزهار سارا، زعتر لأیتامها* (۱۹۷۹)؛ *اشتعالات عبد الله وأیامه* (۱۹۸۱)؛ *أغانی المعمورۀ* (۱۹۸۲)؛ *أرخبیل المسرات المیتۀ* (۱۹۸۲)؛ *کم یلزم من موت لنکون معا* (۱۹۸۳)؛ *الوقوف فی جرش* (۱۹۸۳)؛ *منازل فی الأفق* (۱۹۸۵)؛ *کل ما هنالک* (۱۹۸۶)؛ *الأعمال الشعریۀ* (۱۹۸۷)؛ *عازف الشوراع* (۱۹۸۸)؛ *کتاب حمدۀ* (۱۹۸۸).

۲. این جمعیت آماری بر اساس بیست قصیده بوده است.

فهرست منابع

قرآن کریم

أبو إصبع، صالح (۱۹۷۹)، *الحرکة الشعریۀ فی فلسطین المحتلۀ*، بیروت: الموسسة العربیۀ للدراسات و النشر.

الیاده، میرچا (۱۳۸۹)، *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

امامی، نصرالله (۱۳۸۵)، *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، تهران: جامی.

بیلکسر، ریچارد (۱۳۸۸)، *اندیشه یونگ*، ترجمه حسین پاینده، تهران: آشیان.

پاینده، حسین (۱۳۸۴)، *اسطوره شناسی و مطالعات فرهنگی*: تبیین یونگ از اسطوره‌های مدرن، تهران: سمت.

خلیل، ابراهیم (۱۹۹۸)، *الشاعر والنص*، بیروت: الموسسة العربیۀ للدراسات و النشر.

داود، أنس (۱۹۹۲)، *الأسطورۀ فی الشعر العربی الحدیث*، بیروت: دارالمعارف.

رزّوق، أسعد (۱۹۹۰)، *الأسطورۀ فی الشعر المعاصر*، چاپ ۲، بیروت: دارالحمراء.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۱)، *نقد ادبی*، تهران: فردوسی.

شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۴)، *فرهنگ نمادها*، ترجمۀ سودابه فضایلی، تهران: نشر جیحون.

قیسی، محمد (۱۹۹۹)، *الأعمال الشعریة الکامله*، چاپ ۲، بیروت: الموسسة العربیه للدراسات و النشر.

ملاابراهیمی، عزت و حشمت پروین (۱۳۹۶)، کاربرد اسطوره در سروده‌های محمد قیسی، *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، سال ۱۳، شماره ۴۹، صص ۲۳۵- ۲۶۴.

ملاابراهیمی، عزت و محمد سالمی (۱۳۹۷)، بینامتنی کاربردی قرآن در شعر معاصر عرب، *ادب عربی*، سال ۱۰، شماره ۱، صص ۵۷-۷۲.

ملاابراهیمی، عزت و دیگران (۱۳۹۷)، تجلی کهن‌الگوی مادر مثالی در مادرانه‌های شعر محمد قیسی، *زن در فرهنگ و هنر*، دوره ۱۰، شماره ۱، صص ۱۳۳- ۱۵۱.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۶۸)، *چهار صورت مثالی*، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.

بررسی شگردهای برجسته‌سازی در شعر دفاع مقدّس خوزستان بر اساس نظریهٔ فرمالیسم (مطالعهٔ موردی: شعر آرش باران‌پور و یوسفعلی میرشکّاک)

حامد صافی[۱]

دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۰۵، پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲۷

چکیده

قرن نوزدهم را می‌توان سرآغاز تحوّلی در نقد ادبی به شمار آورد؛ زمانی که فرمالیست‌های روسی بیشترین تمرکز خود را برای بررسی یک اثر ادبی روی زبان معطوف کردند. اگرچه بسیاری از مباحثی که مسلمانان و ایرانیان، پیش از آن، دربارهٔ شعر داشته‌اند، ناظر به مباحث لغوی و زبانی بوده، تا پیش از فرمالیست‌ها بیشتر پژوهش‌های ادبی با رویکردی تاریخی، روان‌شناختی و جامعه‌شناختی همراه بوده است. فرمالیست‌ها بر این باور بودند که زبان به مرور و در اثر استفادهٔ مردم، دچار تکرار و عادت‌زدگی می‌شود. بنابراین شاعر باید در سرودهٔ خود دست به عادت‌زدایی و به تعبیر شکلوفسکی آشنایی‌زدایی بزند. آشنایی‌زدایی از منظر فرمالیست‌ها از طریق هنجارگریزی و قاعده‌افزایی صورت می‌پذیرد. در پژوهش حاضر، شگردها و شیوه‌های برجسته‌سازی در آن بخش از اشعار یوسفعلی میرشکّاک و ولی‌احمد باران‌پور، دو شاعر خوزستانی، که با موضوع دفاع مقدّس سروده شده، بررسی شد. بر اساس تجزیه‌وتحلیل اشعار، هنجارگریزی معنایی عامل اصلی برجستگی و آشنایی‌زدایی در سروده‌های این دو شاعر به شمار می‌رود. هنجارگریزی نحوی و زمانی نیز پس‌ازاین، به برجسته‌سازی زبان سروده‌های میرشکاک و باران‌پور منجر شده است.

کلیدواژه‌ها: شعر دفاع مقدّس، خوزستان، فرمالیسم، برجسته‌سازی

۱. استادیار گروه دروس عمومی و علوم پایه، دانشگاه علوم و فنون دریایی خرمشهر، خرمشهر، ایران.
Email: safi@kmsu.ac.ir
0000-0002-4104-5163

۱. مقدّمه

سال ۱۹۱۵ م باید حرکتی تعیین‌کننده در نقد ادبی محسوب می‌شود. در این سال، «حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو» به رهبری رومن یاکوبسن[۱] تأسیس شد. یک سال بعد نیز ویکتور شکلوفسکی[۲] محفلی به نام «اوپایاز» در پترزبورگ راه‌اندازی کرد. کسانی چون تینیانوف[۳] تلاش‌های این دو گروه را به‌تدریج در اروپای شرقی گسترش دادند. کوشش این پژوهشگران تأکید بر فرم یا صورت یک اثر ادبی بود؛ به همین دلیل، مخالفانشان برای تحقیر، نام فرمالیسم[۴] را برای آنها به کار گرفتند. «بخش اعظم مباحثی که مسلمانان و ایرانیان پیرامون مسئلهٔ شعر داشته‌اند و صورت دقیق و فنّی آن را در مباحث سبک‌شناسیک استادان فارسی‌زبان شبه‌قارهٔ هند می‌توان مشاهده کرد، همهٔ نگاه فرمالیستی و صورت‌گرایانه است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۱)، اما اهمیت کار فرمالیست‌ها در این است که تا پیش از ظهور آنان، پژوهش‌های ادبی بیشتر بر رویکردهای زندگی‌نامه‌ای و تاریخی یا جامعه‌شناختی و روان‌شناختی استوار بوده است (قاسمی‌پور، ۱۳۹۱: ۲). آنها دنبال این بودند که اثر ادبی را بدون زمینه‌های تاریخی و با چشم‌پوشی از شرایط آفرینندهٔ آن با تکیه بر خود اثر بررسی کنند. درواقع، فرمالیست‌ها در بررسی یک اثر ادبی بیش از هرچیز به زبان اثر توجه می‌کردند.

یاکوبسن در نظرات خود، نقش‌های شش‌گانهٔ زبان را مطرح کرد. او شش جزء تشکیل‌دهندهٔ فرایند ارتباط را این‌گونه برمی‌شمارد: گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع. بر اساس دیدگاه او زبان در یک ارتباط کلامی شش نقش ایفا می‌کند و در هریک از این نقش‌ها، جهت‌گیری به سوی یکی از اجزای تشکیل‌دهندهٔ ارتباط است: ۱- نقش عاطفی (گوینده) ۲- نقش ترغیبی (مخاطب) ۳- نقش ارجاعی (موضوع) ۴- نقش فرازبانی (رمز) ۵- نقش همدلی (مجرای ارتباطی) ۶- نقش ادبی (پیام). به اعتقاد یاکوبسن، هر پژوهش نقش ادبی زبان، بدون در نظر گرفتن مسائل کلّی زبان، بی‌ثمر خواهد بود (صفوی، ۱۳۸۴: ۱۹-۱۷). درواقع، اعتقاد به نقش ادبی زبان از این بازشناسی دو فرایند خودکاری (Automa-tisation) و برجسته‌سازی (Foregrounding) توسّط فرمالیست‌ها نشئت می‌گیرد (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۳).

استان خوزستان به عنوان سرزمین اصلی پایداری در دوران هشت‌سالهٔ جنگ تحمیلی، بستر شکل‌گیری نخستین سروده‌های دفاع مقدّس بوده است. شعارگونه‌های مرحوم معلّمی به عنوان عامل تهییج و تشویق رزمندگان، یکی از نخستین شورمندی‌های واژگانی در دوران دفاع مقدس بود. احمد باران‌پور نیز یکی از شاعران خوزستانی است که اشعار خود را با موضوع دفاع مقدّس، هم‌زمان با جنگ هشت‌ساله سروده است. او که به نام شاعری «آرش» شهرت داشت، در سال ۱۳۲۹ در شهر ایذهٔ استان خوزستان زاده شد و در سال ۱۳۷۱ در مسیر اهواز به بوشهر درگذشت. بیشتر اشعار او در قالب آزاد بود. در زمان حیاتش، مجموعهٔ شعری از او به چاپ نرسید، امّا چند سال بعد از وفاتش، مجموعهٔ بعد از باران به همت عبدالرّحیم سعیدی‌راد به چاپ رسید. یوسفعلی میرشکّاک شاعر خوزستانی دیگر، زاده شوش در سال ۱۳۳۸ است. هرچقدر دانسته‌های ما دربارهٔ باران‌پور اندک است، پیرامون میرشکّاک بیشتر می‌توان گفت. او علاوه بر شاعری، به نویسندگی و نقد شعر در مطبوعات کشور مشغول است. شاعری او به صورت جدّی از سال ۱۳۵۸ آغاز شده است.

در پژوهش حاضر به دنبال پاسخ به این پرسش اصلی هستیم که مهم‌ترین عوامل و شگردهای برجسته‌سازی در اشعار پایداری یوسفعلی میرشکّاک و ولی‌احمد باران‌پور چیست؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ پژوهش حاضر را می‌توان در دو دسته جای داد:
۱. پژوهش‌هایی که به بررسی اشعار یوسفعلی میرشکّاک و ولی‌احمد باران‌پور اختصاص دارد. ازآنجایی‌که عمر شاعری باران‌پور نسبت به میرشکّاک کوتاه‌تر بوده و تنها یک مجموعه شعر از او در سال ۱۳۷۶ چاپ شده و درنتیجه نسبت به میرشکّاک شاعر نام‌آشنایی به شمار نمی‌رود، می‌توان گفت که پژوهش مستقلی دربارهٔ شعر او تاکنون انجام نشده است. در زمینهٔ بررسی شعر میرشکّاک نیز مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی بیداری زنان در شعر حافظ ابراهیم، هارون هاشم رشید، قیصر امین‌پور و یوسفعلی میرشکّاک» انجام شده است که نویسندگان

آن بیداری زنان را در شعر شاعران مذکور از زاویهٔ زبانی، ادبی و فکری به صورت تطبیقی تحلیل کرده‌اند (حسنوند و محمّدی‌نژاد پاشاکی، ۱۳۹۱: ۱)؛ ۲. پژوهش‌هایی که به بررسی شعر پایداری شاعران خوزستان اختصاص دارد. این دسته، نسبت به دستهٔ نخست از بسامد بیشتری برخوردار است. برای نمونه، «دفاع مقدّس، تعهّد و تحوّل در شعر قیصر امین‌پور»، عنوان مقاله‌ای است که نویسندگان آن به بررسی تحوّل دیدگاه قیصر امین‌پور در اشعارش دربارهٔ تعهّد پرداخته‌اند (صرفی و هاشمی ۱۳۹۰: ۳۲۳). «تحلیل مؤلّفه‌های ادبیات پایداری در اشعار سیمین بهبهانی» عنوان پژوهشی است که در پی پاسخ به این پرسش انجام شده که کدام‌یک از مؤلفه‌های ادب پایداری در شعر سیمین بهبهانی بیشتر جلوه داشته است. «جریان‌شناسی شعر جنگ» پژوهشی درباره شعر دفاع مقدّس خوزستان در قالب کتاب است که به بررسی سیر شکل‌گیری و روند تحوّل در شعر دفاع مقدّس خوزستان اختصاص داده شده است (کاظمی، ۱۳۹۷: ۱۲). «بازتاب فرهنگ و ادبیات دفاع مقدّس در شعر زنان استان خوزستان» مقاله‌ای است که با هدف معرفی زنان شاعر خوزستان، بررسی و تحلیل شکلی و محتوایی و بازتاب عاطفی و احساسی دفاع مقدّس در شعر آنها انجام شده است (جعفری قریه‌علی و دیگران، ۱۳۹۷: ۲۸). کاظمی و مرادخانی(۱۳۹۷: ۲۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «درون‌مایه‌های ادبیات پایداری در سروده‌های بهمن ساکی با تکیه بر دفتر آهوان پیر» با روش تحلیلی-توصیفی انواع درون‌مایه‌های ادب پایداری را در شعر بهمن ساکی، یکی از شاعران خوزستانی، بررسی کرده و درصد به‌کارگیری هر یک از این درون‌مایه‌ها را مشخص کرده‌اند.

۳. روش‌شناسی پژوهش

زبان به‌مرور در جریان استفادهٔ عموم مردم از آن، دچار عادت و یکنواختی می‌شود. زبان ادبی باید به گونه‌ای باشد که این عادت را برهم زند. بر همین اساس، شکلوفسکی مفهوم آشنایی‌زدایی (Defamilirazation) را برای برهم زدن خودکاری زبان مطرح کرد. او بر این باور است که ادبیات باید احساس عادت‌زدهٔ آدمی را از جهان بر هم زند، با ناآشنا کردن امور آشنا توجه مخاطب را جلب کند؛ بر این اساس، هنر بر ناآشناکردن اشیا، دشوار کردن فرم‌ها استوار است (Shklovsky, 1956: 12). برجسته‌سازی زبان و برهم زدن عادت از آن به دو شیوه انجام می‌شود: ۱- انحراف از قواعد حاکم بر زبان (هنجارگریزی) ۲- افزودن قاعده بر قواعد زبان (قاعده‌افزایی) (Leech, 1969: 56-69). هنجارگریزی به انواع زیر تقسیم می‌شود: هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی آوایی، هنجارگریزی نوشتاری، هنجارگریزی معنایی، هنجارگریزی گویشی، هنجارگریزی سبکی، هنجارگریزی زمانی(leech: 59-70). باید توجه داشت که انحراف از قواعد زبان (هنجارگریزی) و قاعده‌افزایی باید به گونه‌ای باشد که اصل رسانگی زبان مختل نشود (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۳).

۴. بحث اصلی

مجموعهٔ شعر «بعد از باران» اثر شاعر مرحوم خوزستانی، ولی احمد باران پور، حاوی اشعاری در قالب سپید است؛ بنابراین، تمامی این سروده‌ها از قاعده‌افزایی وزن و قافیه خالی است. از میان اشعار این مجموعه، حدود یک‌سوم با موضوع دفاع مقدّس سروده شده است و همین بخش از این دفتر بر اساس مفهوم آشنایی‌زدایی و شگردهای دست‌یابی به آن، بر پایهٔ نظریهٔ فرمالیسم، بررسی می‌شود. به ترتیب چهار شگرد موجب برجسته‌سازی زبان اشعار مجموعهٔ «بعد از باران » شده است: هنجارگریزی معنایی، هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی زمانی، قاعده‌افزایی. در ادامه، این شگردها به ترتیب بسامدشان بررسی و تحلیل می‌شود. ازآنجایی‌که در دو مجموعهٔ «از چشم اژدها» و «ماه و کتان» اثر یوسفعلی میرشکّاک، شعرهای مشترکی دیده می‌شود، برای جلوگیری از نتایج نادرست، هر دو دفتر به منزلهٔ یک مجموعهٔ شعر در نظر گرفته می‌شود. از میان این اشعار، تنها سروده‌های با موضوع دفاع مقدّس در نظر گرفته شده است.

۴. ۱. هنجارگریزی معنوی

این نوع از هنجارگریزی که در حوزهٔ معنا صورت می‌گیرد و

تمامی فنون بیانی بلاغت سنّتی ادب فارسی را در برمی‌گیرد، یکی از عوامل اصلی آشنایی‌زدایی در سروده‌های باران‌پور است. اهمیت هنجارگریزی معنایی در فرم شعر باران پور تا جایی است که برخی از سروده‌های این شاعر تنها بر اساس همین شگرد شکل گرفته است. ازجمله می‌توان به شعر «آب می‌شوم» اشاره کرد :

*اینجا/ زنی/ بر **کنارهٔ گوری/ در گریه‌های خویش/ پنهان می‌شود**/ پیرمردی/ چشم بر آسمان می‌دوزد و **ابرهای** کبود بی‌روزن/ با بارشی یکریز و نرم/ **غبار از گورها می‌شوید**/ کودکی / اسم پدر را/ از روی سنگ قبر می‌خواند/ وَ زن/ در **فوران گریه‌هایش**/ دستی بر قاب عکس می‌ساید/ ای کاش، چون قطرهٔ کوچک باران/ در خاک/ فرومی‌رفتم* (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۱۴)

در سروده‌هایی ازاین‌دست، هنجارگریزی معنایی آن‌چنان دست‌یافتنی است که برجستگی قابل توجهی را در زبان ایجاد نمی‌کند. در شعر مذکور، پنهان‌شدن زن در گریه‌هایش، یک هنجارگریزی در حوزهٔ معنا محسوب می‌شود. هنجارگریزی که به دلیل نزدیکی با ذهن مخاطب، زبان را آن‌چنان دچار تغییر نمی‌کند. در سطرهای بعدی «ابرها غبار از گورها می‌شویند»، در این جمله نیز به دلیل هم‌نشینی فعل «می‌شویند» و واژهٔ «ابر»، نوعی از هنجارگریزی معنایی دیده می‌شود، امّا این هنجارگریزی چندان موجب شگفتی زبانی نیست؛ چراکه در زبان نُرم نیز این دو واژهٔ هم‌نشین می‌شوند. به بیان دیگر، کاربرد معمول این هم‌نشینی در زبان غیرادبی، آن را از چهارچوب هنجارگریزی خارج کرده است. در سروده‌های این مجموعه، هنجارگریزی‌های معنایی رنگ‌باخته از این نوع، کاربرد بسیاری دارد. برای نمونه، هم‌نشینی «کلام» و «عشق» در ترکیب «کلام عشق»:

*گلویم/ از دوام **کلام عشق**/ که در هوای تازهٔ دوست داشتن/ نشان سربلندی میهن را/ ترانه می‌کند* (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۵۶)

هم‌نشینی «ستاره» با «روشن» که البتّه وجود دو واژهٔ «پاک» و «نجیب»، این رنگ‌باختگی را جبران کرده است:

ستاره‌های پاک و روشن و نجیب/ حماسه‌های دیروز را/ بر آستانهٔ روشن فردا/ رقم به نام یاران شهید می‌زنند (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۱۲۵)

در کنار این هنجارگریزی‌های رنگ‌باخته، می‌توان هنجارگریزی‌های نسبتاً موفّقی را پیگیری کرد. برای نمونه، در شعر « منظومه‌ای به پایداری قول دل»، هنجارگریزی معنایی به خوبی، شعار «مرگ بر آمریکا» را برجسته کرده است:

*با زبانی پر از تکلّم جان و/ بیرقی مزیّن به نام عشق/ **منظومهٔ «مرگ بر آمریکا»** را/ بلندبلند می‌خوانم* (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۵۸)

در سرودهٔ «در کنارهٔ گور» نیز هم‌نشینی «نگاه» و «نفوذ می‌کند»، فرم زبان را برجسته کرده است:

*و **نگاه** خسته‌اش/ تا اعماق گور/ **نفوذ می‌کند*** (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۶۳)

پربسامدترین هنجارگریزی در سروده‌های میرشکّاک، هنجارگریزی معنایی است. پُرواضح است که تنوع فنون بیانی که در نظریهٔ فرمالیسم، هنجارگریزی معنایی نام‌گذاری شده، مهم‌ترین عامل این بسامد بالاست، امّا هنجارگریزی‌های معنایی در شعر یوسفعلی میرشکّاک، گاه از نوع دیگری است. به گونه‌ای که نمی‌توان آن را با تعاریف بلاغت سنّتی تحلیل کرد. میرشکّاک در اشعار نیمایی‌اش، به گونه‌ای از هنجارگریزی معنایی بهره می‌گیرد که خواننده را به عینیّتی فرامی‌خواند، بدون آنکه ذهنیت عریانی پیش چشم او ترسیم کند. اینجاست که پای نمادگرایی به شعر میرشکّاک باز می‌شود. برای نمونه، در شعر «باد و آتش»، شاعر در محور جانشینی، واژه‌هایی چون «باد»، «توفان»، «آتش» و «باغ» را برمی‌گزیند و با چینش آنها در محور هم‌نشینی، تصویری عینی را در برابر مخاطب خود ترسیم می‌کند و در این حالت، علاوه بر ارائهٔ مفهوم حملهٔ دشمن به سرزمینش (حملهٔ باد و آتش به باغ)، زمینه را برای تأویل‌ها و خوانش‌های دیگر فراهم می‌کند. از این منظر، شعر میرشکّاک شعری پیشرو محسوب می‌شود:

«یا باد! یا آتش»، آری از این دست/ این باغ، بسیار دیده‌است / با هر درختی نه آخر یکی ریشه در خاک/ بیدار و گرم است؟/ آیا کجا می‌برد باد/ آن را که توفان از این پیش برده‌دست؟/ زین پیشتر نیز/ هربادی از هرکجا خاست/ زین بیشتر برد/ این باغ پژمرده، گل کرد/ و آن

باد آتش عنان، مرد/ هرچند گرم تک و تاز خویش است/ تا آخرین برگ این باغ/ باد تهیدست/ این سوی آغاز خویش است (میرشکّاک، ۱۳۶۸: ۱۹)

در سروده‌ای دیگر به نام «اشارت»، شاعر با ارائهٔ واژه‌هایی چون «بهار»، «شقایق» و «باد مهرگان» فضایی عینی را ترسیم می‌کند تا خواننده علاوه بر رسیدن به مفاهیمی چون «شهادت»، «استقامت» و «حملهٔ دشمن»، امکان داشته باشد که خوانش‌های دیگری نیز از متن داشته باشد:

گفتی بهار و ...، راست از این آشکارتر/ در هیچ سرزمینی/ انبوه بی‌بهای شقایق را بر خاک/ چشم کسی ندیده‌ست/ امّا بر این بهار که تمهید توست/ آنگونه باد مهرگان بکشد پای/ که هیچ گوشی/ در هیچ گوشه‌ای نشنیده‌ست (میرشکّاک، ۱۳۶۸: ۲۲)

در سروده‌ای دیگر به همین نام (اشارت)، بازهم میر شکّاک همین فضا را می‌آفریند. جالب این است که این شاعر خوزستانی برای ترسیم فضای عینی سروده‌هایش، از عناصر طبیعت وام می‌گیرد. در شعر زیر نیز واژه‌هایی چون «خورشید»، «ماه»، «آذرخش» و «تگرگ»، نقش پررنگی را ایفا می‌کنند. شاعر در این شعر، با وطن خود سخن می‌گوید که هرچند امروز دچار حوادثی ناگوار است، آینده‌ای روشن دارد. انتخاب واژهٔ «آتشین بال بیدار» در محور جانشینی به جای «وطن»، زمینه را برای خوانش‌ها و تأویل‌های دیگر فراهم کرده است:

خاموشی‌ات را/ فراموشی‌ات را شنیدم/ با مرگ خونین/ هم‌آغوشی‌ات را شنیدم/ ای آتشین بال بیدار/ با من مگو آه از آن پار و پیرار/ امسال اگر سایه‌ات خون و همسایه مرگ است/ فردا ترا سایه خورشید و همسایه ماه است/ امروز اگر برگ و بارت/در پنجهٔ آذرخش و تگرگ است (میرشکّاک، ۱۳۶۸: ۹۰)

شگرد هنجارگریزی معنایی در شعرهای میرشکّاک که در قالب‌های کلاسیک سروده شده‌اند، رنگی دیگر دارد. در این دسته از سروده‌ها با فضای نمادین و صرفاً عینی روبرو نیستیم. بلکه گزینش واژه‌ها از محور جانشینی و چینش در محور هم‌نشینی کلام، موجب آشنایی‌زدایی شده است. برای نمونه در دو بیت زیر، در ترکیب‌های « بوی مرموز جاده» و «بوی مرگ پیاده» هم‌نشینی این سه واژه، موجب خلق آشنایی‌زدایی معنایی شده است. ترکیب «بوی باروت تازه» می‌تواند نمونهٔ خوبی برای نمایش این شگرد باشد. ترکیبی که هیچ آشنایی‌زدایی در آن دیده نمی‌شود:

بوی	باروت	تازه
	↓	↓
	مرموز	جاده
	↓	↓
	مرگ	پیاده

اگر ترکیب «بوی باروت تازه» را به عنوان ترکیب پایه بدانیم، شاعر دو واژهٔ «مرموز» و «جاده» را از محور جانشینی به جای «باروت» و «تازه» می‌کند و هنگامی که این دو واژهٔ جدید در محور هم‌نشینی در کنار «بوی» قرار می‌گیرند، آشنایی‌زدایی ایجاد می‌شود. خلق ترکیب «بوی مرگ پیاده» نیز همین‌گونه است:

*در مشام غریب اسب و سوار/ **بوی مرموز جاده** می‌پیچد// وی باروت تازه می‌آید/ **بوی مرگ پیاده** می‌پیچد* (میرشکّاک، ۱۳۹۱: ۷۹)

۴. ۲. هنجارگریزی نحوی

هنجارگریزی نحوی، دومین شگرد پربسامد در سروده‌های باران‌پور است. در این نوع از هنجارگریزی، نظمی که بر اساس قواعد دستور زبان بر کلام حاکم است، به هم می‌ریزد. هنجارگریزی نحوی در اشعار این شاعر خوزستانی بر اساس به‌هم‌ریختگی و جابه‌جایی و یا حذف ارکان جمله استوار بوده و فراتر از این نمی‌رود و به همین دلیل برای مخاطب دست‌یافتنی است.

حذف ارکان جمله

در این نوع از هنجارگریزی نحوی، یکی از ارکان جمله حذف می‌شود. در مجموعهٔ «بعد از باران»، اگر حذفی صورت می‌گیرد، به قرینهٔ لفظی است و به همین دلیل، چندان غریب و دور از ذهن نیست و مخاطب را چندان به تفکّر وانمی‌دارد.

حذف فعل «است»:

درست روبروی گور و/ در برابر تمثال پدر/ که در قاب مانده است/ کودکان روبروی عکس پدر/ بازی می‌کنند/ و مادر/ در گوشه‌ای از قبر/ غرقه در گریه‌های پنهان خویش (باران‌پور: ۱۳۷۶: ۱۵)

همیشه مجالی برای گریستن هست/ همیشه مجالی برای مردن (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۳۳)

حذف فعل «باشد»:

من که جان می‌دهم/ تا آسودن از آن تو باشد/ و فردا/ از آن شما (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۵۹)

حذف فعل «هستم»:

و من کی‌ام؟/ شاعری خسته از اهالی همین دیار (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۶۳)

جابه‌جایی ارکان جمله

در این نوع از هنجارگریزی نحوی، نظم ارکان جمله به هم می‌ریزد. این نوع از هنجارگریزی بسامد بیشتری نسبت به حذف ارکان جمله دارد:

تقدیم فعل بر قید زمان:

در پای گور آن عزیز/ شکستنم را/ سرود کردم/ صبح عاشورا (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۳۹)

تقدیم فعل بر مفعول:

مردن در این سکوت پر کلام/ آشفته می‌کند/ ذهن عقیق ـ عشق ـ را (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۴۰)

تا تو، خود آنگاه که پیوسته نمودی/ گودال عبور آخر را! (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۵۵)

بر هم نمی‌گذارم/ پلک‌های خسته را (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۱۰۶)

تقدیم فعل بر متمّم قیدی:

رازی همیشه نهفته در این دل است/ که خواستار تبسّم شکفتن جهان است/ بر چهرهٔ این مردم (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۳۶)

و آنگاه که من/ چاووش خوانِ قبیله بودم/ با سرودهای سادهٔ خویشتنم (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۵۴)

ایستاده‌ایم/ بر آستان طلوع روشن دشت‌ها (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۱۲۴)

تقدیم فعل بر نهاد:

می‌گذرند/ بی‌نگاهی که بوی مهربانی دهد/ وهمرنگ تبسّم باشد/ رهگذرانی در هجوم پریشانی (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۳۴)

پر غصه اگر که می‌گذرد/ این روزگار/ تنها دل‌خوش از سرود صبح فردایم (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۹۵)

تنها عاشقان بودند/ سرود و ترانه‌خوان جهانِ تازهٔ ما (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۱۲۴)

با ماه به گفتگو می‌نشیند/ با درخت و رود و آتش/ نوجوان بسیجی‌ام (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۸۳)

بر هم زدن قواعد دستورزبان (هنجارگریزی نحوی) یکی از عواملی است که در شعر میرشکّاک موجب آشنایی‌زدایی شده و به دو شیوه دیده می‌شود؛ ۱-حذف یکی از ارکان جمله ۲- جابه‌جایی ارکان جمله.

حذف ارکان جمله

در این نوع از هنجارگریزی نحوی، یکی از رکن‌های اصلی جمله بدون قرینهٔ لفظی حذف می‌شود. این حذف تأمل خواننده را برای پی بردن به واژهٔ حذف‌شده به دنبال دارد. غالب حذف‌های بی‌قرینه در شعر میرشکّاک، حذف فعل است. برای نمونه در شعر زیر، دو فعل «هستم» و «هستی» بدون قرینهٔ لفظی حذف شده است:

من این سو، تو آن سو/ من اینجا دعاگو، شب و شادی‌ات را/ تو آنجا به آزادی دست تقدیر آباد/ من اینجا به ویرانی گام تکلیف در بند... (میرشکّاک، ۱۳۶۸: ۱۲۱)

در شعر «شبیخون» به وضوح می‌توان این نوع از حذف را دید. حذف فعل در این شعر به صورت متناوب و پشت سر هم و تزاحم تصاویر موجب سردرگمی مخاطب می‌شود:

سم به سم، داغ مرگ بر تن دشت/ اسب‌ها سرخ، سبز، پیسه و زرد/ یال آشفته موج، زین گرداب/ زبر زین کبود پوشیده/ صخره‌هایی سبک روان بر آب/ خاک، تن تفته، خسته، خرد و خراب/ زره نقش نعل پوشیده/ سر به دامان کوه، خفته ستان/ سوگواران بیشه‌اش بر سر (میرشکّاک، ۱۳۹۱: ۱۰۹)

پشت هر خرگ خشمگین، مردی/ با تفنگی، عبوس، دل همه هول/ چشم چون مار تشنه در مرداد/ داس در

دست، گیسوان در باد/ دختران روبروی سربازان/ بدلگام اسب‌ها، ربوده فسار/ رو به اعماق تیرگی تازان (میرشکّاک، ۱۳۶۸: ۱۱۰)

پر زباروت گوش چوخاها/ در گریز از مسیر چشم تفنگ/ داس‌ها، اهتزاز سرخ و بنفش/ بیل‌ها، بیرق نشسته به خون/ گیسوان زنان گسسته درفش (میرشکّاک، ۱۳۶۸: ۱۱۱)

جابه‌جایی ارکان جمله

در این نوع از هنجارگریزی نحوی، چینش ارکان جمله برخلاف دستور زبان و نُرم عادی زبان انجام می‌شود. برای نمونه در شعر زیر، نهاد جمله پس از مفعول و در کنار فعل آمده است. این در حالی است که بر اساس فرم عادی زبان، نهاد باید در آغاز جمله ذکر شود:

در هیچ سرزمینی/ انبوه بی‌بهای شقایق را بر خاک/ **چشم کسی** *ندیده‌ست* (میرشکّاک، ۱۳۶۸: ۲۲)

در نمونهٔ زیر، مفعول برخلاف فُرم عادی زبان فارسی، پس از فعل ذکر می‌شود:

من اینجا دعاگو، ***شب و شادی‌ات*** *را* (میرشکّاک، ۱۳۶۸: ۱۲۱)

در بیت زیر، فاعل پس از فعل بیان شده است:

شیهه بر شیهه می‌خروشد ***اسب****/ شاخه در شاخه جنگل آشفته است* (میرشکّاک، ۱۳۹۱: ۸۰)

در بیت زیر، میان دو جزء فعل مرکّب «فرود می‌آید» برخلاف دستور زبان فارسی فاصله افتاده است:

تشنه شمشیر مرد می ***آید****/ بر سر خصم چون تگرگ* ***فرود***

در نمونه‌های زیر، مفعول پس از فعل ذکر می‌شود :

می‌کشاند ز پشت زین همو‌ار/ یک به یک ***خیل دشمنانش*** *را// بر دم دشنه، بر تنور تفنگ/ عرب پیر بسته* ***جانش*** *را*

شاخ گلخنگ یال اسب گرفت/ دوخت ***ارژن سوار*** *را به زمین*

در نمونه‌های زیر جای موصوف و صفت در ترکیب وصفی «بیشهٔ خامش» و «صخره‌ای واژگون» تغییر می‌کند:

در ***خامش بیشه****، جاده خفته است/ چون مار سیاه زخم‌خورده*

اسبی از بانگ تندری رم کرد/ واژگون صخره‌ای به خاک افتاد

در شعر زیر، فعل که پایانی‌ترین بخش جمله است، بر متمّم قیدی پیشی می‌گیرد و در میانهٔ جمله ذکر می‌شود:

گر چه می‌دانم/ کز نفسدود تو جز خاکستر/ هیچ بر ***جای نخواهد ماند*** *از بیشهٔ بید* (میرشکّاک، ۱۳۶۸: ۱۷)

در شعر زیر علاوه بر متأخّر شدن نهاد، دو ادات استفهام به صورت هم‌زمان ذکر می‌شود:

آیا کجا می‌برد باد؟

۴. ۳. هنجارگریزی زمانی

هنجارگریزی زمانی استفادهٔ شاعر از اصطلاحات زبان کهن است. هنجارگریزی زمانی نیز یکی از انواع هنجارگریزی در دفتر «بعد از باران» است که از لحاظ تکرار سومین نوع هنجارگریزی است. ازآنجایی‌که سروده‌های این مجموعه در قالب سپید سروده شده، بنابراین هیچ‌یک از نمونه‌های این نوع از هنجارگریزی به دلیل محدودیت‌های قاعده‌افزایی وزن نبوده و کاملاً آگاهانه اعمال شده است:

حرف اضافهٔ مرکّب:

تنها/ از برای پابرهنگان می‌سرایم (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۵۷)

منفی‌سازی فعل با استفاده از حرف نفی نه:

نه بر این قول تنها منم.. (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۵۹)

حذف ب از فعل مضارع التزامی:

هرگز چنین مبادا/ که خاک پاک تو را/ جایگاه دشمنان میهنم بینم!

استفاده از اصطلاحات و امکانات زبان کهن یکی از دست‌آویزها برای برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی در زبان ادبی به شمار می‌رود. اگرچه این نوع از هنجارگریزی موجب فاصله گرفتن مخاطب از فضای شعر می‌شود و استفادهٔ بی‌رویه از آن می‌تواند به زبان شعر لطمه بزند. با توجه به میزان تکرار هنجارگریزی نحوی در شعر میرشکّاک، می‌توان پی برد که این شاعر با دانستن این نکته، در بهره‌گیری از این شگرد زبانی با حفظ تعادل بسیار محتاط

عمل کرده است. بارزترین نمونهٔ کهن‌گرایی یا هنجارگریزی زمانی را می‌توان در مثنوی «وطن» جست‌وجو کرد. در این شعر، از دو حیث کاربردهای زبانی کهن و به‌کاربردن اسطوره‌ها و وقایع تاریخی برجسته است:

«**ساقی، جام، هوشنگ، سیاوش**»

بده ساقی آن جام هوشنگ نوش/ که خون سیاووش آرد به جوش

«**ساقی، یاوه کردن، کاوه، کردن(ساختن)**»

بده ساقی آن می که گر یاوه کرد/ ز آهنگری ساده دل کاوه کرد

«**کشواد، گودرز**»

بده ساقی آن جام کشواد گیر/ کزو شد جوان جان گودرز پیر

(میرشکّاک، ۱۳۶۸: ۳۷)

در جای‌جای مثنوی «وطن» این نوع از هنجارگریزی‌های زمانی خودنمایی می‌کند؛ به گونه‌ای که می‌توان عامل اصلی شکل‌گیری فرم این شعر را کهن‌گرایی دانست. استفادهٔ بیش‌ازحد از این شگرد، سبب شده که زبان این سروده با فاصله گرفتن غیر متعارف از فرم معمول زبان، از تعادل خارج شود، امّا هرکجا در شعر میرشکّاک به قاعده‌افزایی‌های متعادل برمی‌خوریم، به تأثیرگذاری به‌موقع آن پی می‌بریم. برای نمونه، در شعر زیر، کاربرد فعل «مانَد» از مصدر «مانستن» و ترکیب «جان شکار»، نوعی کهن‌گرایی به شمار می‌رود:

*سینه‌اش شوره‌زار را **ماند**/ زخم شمشیر **جان شکار** بر او*

در بیت زیر، استفاده کردن از «رای فکّ اضافه» یکی از امکانات زبان کهن است که به برجستگی زبان منجر شده است:

*در کف دست‌ها سرانگشتان/ مرد **را** مرگ نطفه می‌بندد*

*آنان که به روز رفته بودند/ با قفل گران خواب زرّین/ درها بستند قلعه‌ها **را***

۴. ۴. قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی آن دسته از شگردهایی است که عمدتاً فنون بدیعی بلاغت سنّتی ادب پارسی را در برمی‌گیرد. این نوع از شگردها با اضافه کردن قواعدی به زبان، به خلق موسیقی در کلام می‌انجامند. بسامد قاعده‌افزایی در اشعار مجموعهٔ «بعد از باران» و به‌ویژه اشعاری که با موضوع دفاع مقدّس سروده شده، بسیار ناچیز است. این بسامد آن‌قدر پایین است که می‌توان ادّعا کرد که قاعده‌افزایی در شکل‌گیری فرم شعر باران‌پور نقش چندانی ندارد. این مسئله در کنار بی‌وزنی اشعار که خود نوعی از فقدان قاعده‌افزایی است، سبب شده تا فرم شعر در این مجموعه دچار یکنواختی شود. به گونه‌ای که گاه با فرمی روبرو هستیم که بیم شعارزدگی از آن احساس می‌شود.

قاعده‌افزایی در اشعار باران‌پور بیشتر به شکل تکرار واج‌ها و واژه‌ها دیده می‌شود:

تکرار واج «ر»:

درست روبروی گور و/ در برابر تمثال پدر/ که در قاب مانده است (باران‌پور، ۱۳۷۶: ۱۵)

ای وای از بار بار بی قراری‌ام

تکرار واج غ/ق:

غرقهٔ غم‌های شماست

تکرار واج‌های ز، ن:

زانو به زانوی زمان دارم

تکرار واج ش:

آشیانی در آتش داشت

گاهی این قاعده افزایی از تکرار واج‌ها فراتر رفته و به همسانی واژه‌ها نزدیک می‌شود:

*امّا ظهور به **ناگاه نگاهت**/ حکایت دیگری‌ست*

قاعده‌افزایی پس از هنجارگریزی معنایی و نحوی و زمانی، پربسامدترین عامل آشنایی‌زدایی در فرم شعر یوسفعلی میرشکّاک است. قاعده‌افزایی ورای وزن و قافیه، با تحمیل قواعدی به رویهٔ زبان، موسیقی و هارمونی ویژه‌ای را به کلام می‌بخشد و موجب برجسته‌سازی زبان می‌شود. در شعر زیر، اشتراک واجی میان دو واژهٔ «گوش» و «گوشه» و تکرار «هیچ» موجب خلق موسیقی شده است:

*آن‌گونه باد مهرگان بکشد پای/ که هیچ **گوشی**/ در هیچ **گوشه‌ای** نشنیده است* (میرشکّاک، ۱۳۶۸: ۲۲)

اشتراک واجی در دو واژهٔ «پشت» و «دشت»: / رو به امواج جاودانهٔ کوه/ پشت با دشت پر ز مرکب و مرد

(میرشکّاک، ۱۳۹۱: ۱۰۸)

در نمونه‌های زیر، تکرار واج، موسیقی آفرینی کرده است:

«**گ**» و «**ر**»

امروز اگر برگ و بارت/ در پنجهٔ آذرخش و تگرگ است

(میرشکّاک، ۱۳۶۸: ۹۰)

«**ش**»

شوکت شب، شب ستیزه فروش/ چفیه اش مار، خفته مار بر او (میر شکّاک، ۱۳۹۱: ۷۹)

نفس گشن بیشه می‌شکند

بیشه پر شد ز شیون شیپور

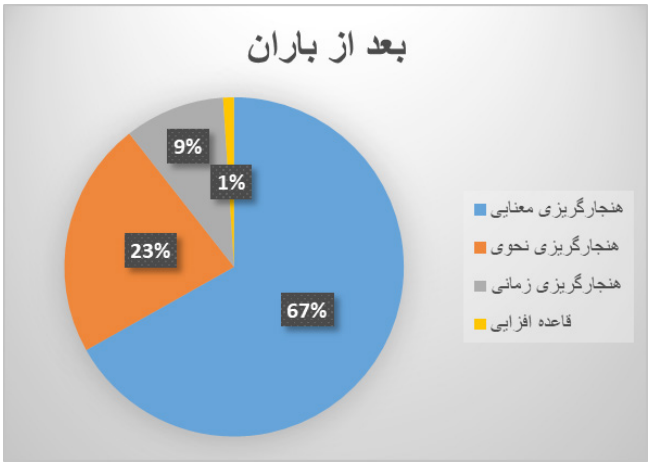
شعلهٔ شیرگیر خشم تفنگ

«**س**»

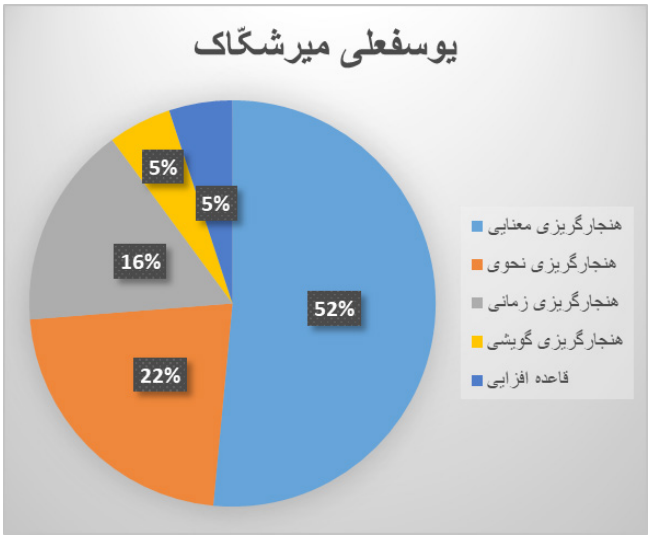
داس در دست دختران غرور/ آستان سبز، جنگل سرسخت

۴. ۵. هنجارگریزی گویشی

به نظر می‌رسد این نوع از هنجارگریزی موجب برجسته‌سازی زبان می‌شود، امّا لزوماً شگردی برای آفرینش شعر نیست. به بیان دیگر، استفاده از یک گویش یا لهجهٔ خاص در زبان معیار، به تنهایی نمی‌تواند سخن را



تصویر۱، آشنایی‌زدایی در شعر آرش باران‌پور.



تصویر۲. آشنایی‌زدایی در شعر یوسفعلی میرشکاک.

به شعر نزدیک سازد. گذشته از این، استفادهٔ بیش‌ازاندازه از این نوع از هنجارگریزی می‌تواند به ارتباط مخاطب با متن لطمه بزند. در این حالت، شاعر ناگزیر است که برای ترمیم این ارتباط به توضیح و تفسیر واژه‌های برگرفته از گویش بپردازد که در این حالت نیز لذت ناشی از خوانش متن به دلیل مراجعه به برون‌متن به شدّت کاهش می‌یابد. نکته‌ای که در سروده‌های میرشکّاک دیده می‌شود. هر جا این شاعر در شعرهایش از واژگان غریب گویش استفاده کرده، ناگزیر به تفسیر آن پرداخته است:

*جاده کوتاه می‌شود «**حی هم**»/ اسب مرد سبک عنان پیداست*

*خواب خوش بوی کتان را/ و آن «**خریف**» گرم را شنیدم*

*از دیو همیشه بود و ماندیم/ تا مرگ به ساز خویش **پُف کرد***

«هَووها»..! دشت پر شد از فریاد/ داس‌ها از اهتزاز سرخ و بنفش

۵. نتیجه‌گیری

هنجارگریزی معنایی در شعر هر دو شاعر بیشترین بسامد را دارد و عامل اصلی برجسته‌سازی به شمار می‌رود؛ به گونه‌ای که در شعر باران‌پور ۶۷ درصد و در شعر میرشکّاک ۵۲ درصد از حجم برجسته‌سازی را به خود اختصاص داده است. باران‌پور در اشعار خود تلاش کرده تا در محور جانشینی و هم‌نشینی کلام از واژگانی بهره گیرد که در زبان نُرم کاربرد دارد و درواقع در کنار استفادهٔ حداقلی از قاعده‌افزایی و برهم زدن عادت مألوف زبان، هنجارگریزی معنایی را به شیوه‌ای دست‌یافتنی و ملموس در سروده‌هایش ایجاد کند. درست است که هنجارگریزی نحوی در شعر باران‌پور ۲۳ درصد از بار برجسته‌سازی را در برگرفته، امّا باید توجه داشت که این گریز از هنجار از نظر بسامد نسبتاً بالا امّا از نظر کیفیت و فاصله از زبان نُرم قابل توجّه نیست؛ بدین معنا که این شگرد در حدّ حذف افعال اسنادی و کمکی مانند «هستم» و «باشد» یا جابه‌جایی محدود ارکان جمله باقی می‌ماند؛ همین نکته دربارهٔ هنجارگریزی نحوی در شعر باران‌پور صادق است. بر این اساس می‌توان گفت که برجسته‌سازی ادبی و آشنایی‌زدایی در شعر باران‌پور بر هنجارگریزی معنایی استوار است.

در شعر یوسفعلی میرشکّاک، بیشترین برجسته‌سازی از طریق هنجارگریزی معنایی صورت گرفته است. او به شیوهٔ ارائهٔ عینیت بدون تعیین ذهنیتی آشکاری، شعر خود را به سمت نمادگرایی پیش برده است و درواقع، دست‌کاری میرشکّاک در محور جانشینی کلام، بستر آشنایی‌زدایی از ذهن مخاطب را فراهم ساخته است. همین مسئله باعث شده که شعر میرشکّاک در نگاه نخست، دست‌نایافتنی به نظر برسد. به بیان دیگر، عمق هنجارگریزی معنایی در شعر میرشکّاک نسبت به شعر باران‌پور بیشتر است. همین تفاوت در عمق را می‌توان در هنجارگریزی نحوی و قاعده‌افزایی نیز دید. حذف ارکان جمله بدون قرینهٔ لفظی در شعر میرشکّاک نمونهٔ بارزی برای این ویژگی محسوب می‌شود. استفاده از وزن و قافیه به عنوان ابزار قاعده‌افزایی یکی دیگر از عواملی است که برجستگی سروده‌های میرشکّاک را نسبت به اشعار باران‌پور فزونی بخشیده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Roman Jacobson
2. Victor Shklovsky
3. Formalism
4. Jury Tynyanov

فهرست منابع

ابراهیم‌تبار، ابراهیم (۱۳۹۶)، تحلیل مؤلّفه‌های ادبیات پایداری در اشعار سیمین بهبهانی، *ادبیات پایداری*، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال نهم، شمارۀ شانزدهم، صص ۱-۲۰.

باران‌پور، ولی‌احمد (۱۳۷۶)، *بعد از باران*، تهران: سورۀ مهر.

جعفری قریه‌علی، حمید (۱۳۹۷)، بازتاب فرهنگ و ادبیات دفاع مقدّس در شعر زنان استان خوزستان، نشریۀ *ادبیات پایداری*، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال دهم، شمارۀ نوزدهم، صص ۲۸-۴۹.

حسنوند، صحبت‌اله و محمّدی‌نژادی پاشاکی (۱۳۹۱)، بررسی تطبیقی بیداری زنان در شعر حافظ ابراهیم، هارون هاشم رشید، قیصر امین‌پور و یوسفعلی میرشکّاک، فصلنامۀ *نقد و ادبیات تطبیقی*، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه، سال دم، شمارۀ ششم، صص ۱-۲۲.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا(۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات*، تهران: انتشارات سخن.

صرفی، محمّدرضا و هاشمی، سیّدرضا (۱۳۹۰)، دفاع مقدّس، تحوّل و تعهّد در شعر قیصر امین‌پور، *ادبیات پایداری*، دانشکدۀ ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال دوم شمارۀ چهارم، صص ۳۲۳-۳۴۶.

صفوی، کوروش(۱۳۸۳)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، تهران: سورۀ مهر.

ـــــــــــ(۱۳۸۴)، *نگاهی به ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی*، تهران: انجمن شاعران ایران.

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۹۱)، *صورت‌گرایی و ساختارگرایی در ادبیات*، اهواز: دانشگاه شهیدچمران اهواز.

کاظمی، داودرضا و مرادخانی، صفیه (۱۳۹۷)، درون‌مایه‌های ادبیات پایداری در سروده‌های بهمن ساکی با تکیه بر دفتر آهوان پیر، *ادبیات پایداری*، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال دهم شمارۀ هجدهم، صص ۲۸۷-۳۰۸.

کاظمی، داودرضا (۱۳۹۷)، *جریان‌شناسی شعر جنگ*، چاپ اوّل، تهران: سورۀ مهر.

میرشکّاک، یوسفعلی (۱۳۶۸)، *از چشم اژدها*، چاپ اوّل، تهران: نشر اقبال لاهوری.

ـــــــــــ (۱۳۹۱)، *ماه و کتان*، چاپ اوّل، تهران: کتاب نشر.

Leech,G.N. *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, London, 1969

Shklovsky, Viktor. Literatur and Cinematography, translated from the Russian by Irina Masnovsky Introduction by Richard Sheldon, Dalkey Archive Press, 2008.

بررسی تطبیقی مضامین طنز در اشعار پایداری احمد مطر و سیدحسن حسینی

سیدمحسن حسینی مؤخر[۱]، سید علی فاضلی[۲]

دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۵، پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲۸

چکیده

طنز یکی از مقوله‌های مطرح در شعر پایداری بوده، شاعران معاصر همواره از آن، در انتقادهای سیاسی اجتماعی‌شان بهره برده‌اند. پژوهش حاضر نیز که با هدف بررسی تطبیقی موضوعات طنز در اشعار سیاسی- اجتماعی احمد مطر و سید حسن حسینی صورت گرفته، در پی آن است تا وجوه اشتراک و افتراق دو شاعر را از این منظر بررسی کند. روش تحقیق پژوهش به صورت اسنادی و تحلیلی بوده، یافته‌های تحقیق نیز حاکی از آن است که حسینی و مطر در آثار خویش از مضامین گونه‌گونی با زبان طنز سخن گفته‌اند که برخی از آنها مشترک و برخی دیگر با توجه به وضعیت زمان و مکان دو شاعر و نیز شخصیت، اندیشه و روحیاتشان متفاوت است. طنز گزنده در شعر مطر، طنزی سیاسی ـ اجتماعی است؛ هرچند جهت‌گیری‌های سیاسی آن نمود بیشتری دارد امّا در سروده‌های حسینی جهت‌گیری اجتماعی طنز بیشتر برجسته می‌شود؛ به عبارت دیگر احمد مطر حکام سیاسی کشورهای عربی را هدف تیغ طنز خود قرار داده و سیدحسن حسینی نسبت به کاستی‌های اجتماعی و برخی رفتارهای نابهنجار جامعه خود اعتراض می‌کند .به نظر می‌رسد سیدحسن حسینی در آفرینش اشعار طنز، مخصوصاً در تحقیر و تشبیه دشمن و اشخاص موضوع طنز به حیواناتی مانند گراز، لاشخور و مگس از احمد مطر تأثیر پذیرفته است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، طنز، احمد مطر، سید حسن حسینی، اشعار طنز سیاسی و اجتماعی

---

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران (نویسندهٔ مسئول).

Email: s.m.hosseini@hum.ikiu.ac.ir

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، ادبیات پایداری، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران.

۱. مقدمه

به‌کارگیری طنز یکی از روش‌های بیانی در ادبیات است که قدرت تأثیرگذاری فراوانی بر ذهن خواننده یا شنونده دارد و دارای گیرایی خاصی، نسبت به روش‌های بیانی دیگر است. می‌توان زبان طنز را در برابر زبان جدّ قرار داد، هرقدر زبان جدی‌تر باشد تلخ‌تر می‌شود و برای شنونده یا خواننده ملالت‌آورتر. با توجه به تأثیرگذاری طنز در بیان زشتی‌ها و عیوب جامعه چه در مقوله‌های سیاسی، اجتماعی یا اقتصادی می‌توان گفت که زبان طنز رساتر و برتر از دیگر انواع نوشته‌ها است. درواقع «طنز وسیله‌ای جهت خنداندن یا لذت بردن نیست، بلکه مجموعه‌ای است از ضرب‌المثل‌ها، پندها، دیدگاه‌ها و نظریات قابل تأمّل و بررسی.» (ابراهیمی کاوری، ۲۰۰۴: ۹۴)

از نظر ارسطو «از میان همهٔ جانوران، تنها آدمی‌زاده است که می‌تواند بخندد» (عطیه الله، ۱۹۶۴: ۳۷) چراکه لازمهٔ خنده، دریافتی عمیق، فراحسی و عقلانی از رویدادهاست، و تیزهوشی و قدرت درک پیچیدگی‌ها، کلید آن است، برخلاف برخی دیگر از رفتارهای آدمی که تنها عواطف و احساسات موجد آن است.

انسان به‌طور ناگهانی میان واقعیت و بین آنچه اتّفاق می‌افتد و آنچه انتظار دارد، تناقض می‌بیند و این تناقض او را می‌خنداند. از مشاهدهٔ ناسازگاری و عدم تجانس، متعجّب می‌شود و می‌خندد. به‌طورمعمول این خنده با احساس تفوّق و برتری ـ در رفتار، گفتار و اندیشه ـ نسبت به فرد یا رویدادی همراه است. انسان خود را در مرتبه‌ای والاتر از موضوع خنده می‌بیند و این تحقیر یا استهزاء را با خنده بیان می‌کند. «این خندهٔ تحقیرآمیز می‌تواند اصلاح را به دنبال داشته باشد و به تعبیر برگسون وسیله‌ای شود تا شاعر از جامعه به‌وسیلهٔ آن در برابر سوءاستفاده‌های صورت گرفته انتقام گیرد. چراکه زبان در این تحقیر، توهینی است حساب‌شده که هدف آن، نمایاندن راستی‌ها و عیوب از طریق نهیب زدن بر دریافت‌کنندهٔ توهین است، یا خنده و اهانت بر کسانی است که وجودشان اهانت به انسانیت است، خنده‌ای که بی‌شک لذت‌بخش است» (فرشوخ، ۱۹۸۹: ۱۳).

شاعران امروز که خود را در برابر انبوهی از دشواری‌ها و پیچیدگی‌های انسانی در مصاف می‌بینند برآن‌اند تا از تمام ظرفیت‌های موجود برای حل این نابسامانی‌ها سود برند و طنز یکی از این ظرفیت‌هاست؛ احمد مطر و سیدحسن حسینی دو شاعر معاصرند که به‌خوبی توانسته‌اند برای مقابله با زشتی‌ها و پلشتی‌های سیاسی و اجتماعی روزگار خود از این ظرفیت بهره ببرند. در این پژوهش برآن‌ایم تا با شرحی مختصر دربارهٔ ادبیات تطبیقی به ترسیم بستر تحقیق بپردازیم و سپس با شرح طنز و بیان تعاریف مختلف آن، به عرصهٔ زندگی شخصی و ادبی دو شاعر می‌پردازیم. همچنین در این پژوهش به تحلیل و بررسی اشتراکات و افتراقات مضمون طنز در شعر سیدحسن حسینی و احمد مطر خواهیم پرداخت.

نتایج حاصل از این پژوهش نشان خواهد داد، که شعر طنز احمد مطر و سیدحسن حسینی چه شباهت‌ها و افتراقاتی باهم دارد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در این زمینه مطالب پراکنده‌ای به‌صورت مقالات و کتب، وجود دارد، امّا به‌طور مفصّل، در موضوع تطبیق طنز سید حسن حسینی و احمد مطر هیچ نگارشی انجام نگرفته است، بنابراین، در این مقاله سعی شده است تا شعر طنز دو شاعر هم‌عصر و هم‌نسل مورد تحقیق و بررسی قرار گیرد. در خصوص احمد مطر پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است که می‌توان به این موارد اشاره کرد:

بتول موسوی(۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌اش تأثیرگذاری اشعار اجتماعی احمد مطر بر شاعران انقلاب اسلامی را بررسی کرده و نتیجه گرفته که حسینی، امین‌پور و قزوه از شماری از مفاهیم شعری احمد مطر که مطابق با نظریات و تفکرات آنها بوده، تأثیر پذیرفته‌اند.

ناصر محسنی‌نیا (۱۳۹۲) به «بررسی تطبیقی طنز اجتماعی در اشعار احمد مطر و اکبر اکسیر» پرداخته و تأکید بر آن داشته که دو کشور ایران و عراق، با تاریخی درخشان و تحت لوای مذهبی واحد تشیع در زمینهٔ تاریخی و فرهنگی، ادبی و اجتماعی، همواره از طریق تبادل فرهنگ نقش مستقیمی در بلوغ یکدیگر ایفا کرده‌اند.

قاسم مختاری و همکاران (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با

عنوان «طنز سیاسی - اجتماعی در اندیشه‌های عبید زاکانی و احمد مطر» اشعار زاکانی و سروده‌های مطر را از جهت مفاهیم مختلف طنز انتقادی مانند: سرزنش و ملامت حاکم، قاضی، واعظ، نام بردن آشکار دشمنان، فساد گسترده، سرکوب اندیشمندان و فراگیر شدن فقر، بررسی کرده‌اند.

سیدحمید نجات (۱۳۹۴) در پایان‌نامه‌اش با عنوان «بررسی تطبیقی درون‌مایهٔ اعتراض در شعر احمد مطر و علیرضا قزوه» جهت‌گیری شعری دو شاعر را سیاسی و اجتماعی دانسته است. هرچند اشعار اعتراضی قزوه بیشتر جنبه اجتماعی دارد اما اشعار مطر بیشتر سیاسی است سید علی فاضلی (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ خود با «بررسی تطبیقی طنز در اشعار پایداری سیدحسن حسینی و احمد مطر» به این نتیجه رسیده است که دو شاعر از شیوهٔ طنزپردازی، به کثرت بهره برده‌اند. هرچند طنز گزندهٔ سیاسی در سروده‌های مطر نمود بیشتری دارد؛ ولی در مقابل، اشعار حسینی نشان از گرایش بسیار او به طنز اجتماعی است.

باوجوداین تابه‌حال تحقیق و پژوهش مستقلی درباره مقایسهٔ شعر طنز این دو شاعر باهم و تبیین شباهت‌ها و افتراقات آن، صورت نگرفته است.

۳. روش تحقیق

نحوهٔ گردآوری داده‌ها در این مقاله کتابخانه‌ای است و برای گردآوری داده‌ها از روش فیش‌برداری و ابزار فیش اطلاعاتی استفاده شده است. به منظور تجزیه‌وتحلیل داده‌ها نیز از روش توصیفی ـ تحلیلی و استدلال استفاده خواهد شد.

سؤال اساسی تحقیق این است که مشابهت‌ها و تفاوت‌های شعر احمد مطر و سید حسن حسینی در زمینهٔ موضوعات طنزی کدام است؟

۴. ادبیات تطبیقی

ادبیات تطبیقی به‌ویژه در قرن بیستم خود را در اروپا از اصلی‌ترین پژوهش‌ها در حوزهٔ ادبیات و نقد معرفی نمود. سپس جایگاه خود را در بررسی‌های ادبیات در ایران و سرزمین‌های عربی، تثبیت کرد و امروزه، در بیش‌تر دانشگاه‌ها و مراکز پژوهشی مورد اقبال است.«ادبیات تطبیقی از شاهکارهای نقد ادبی است که به سنجش آثار، عناصر، انواع، سبک‌ها، دوره‌ها، جنبش‌ها و چهره‌های ادبی و به‌طورکلی، مقایسهٔ ادبیات در مفهوم کلی آن در دو یا چند فرهنگ و زبان مختلف می‌پردازد» (قاسم‌نژاد، ۱۳۷۶: ۴۱). ادبیات تطبیقی در همان آغاز با رویه‌ای نقدگونه همراه گردید و بعد از اندکی در سه مکتب برجستهٔ فرانسه، آمریکا و اروپای شرقی رخ نمود. البته در سرزمین‌های غیر اروپایی در برخورد با آن، نگرانی نادیده انگاشتن ادبیات بومی وجود داشته است. اما حقیقت این است که «ادبیات تطبیقی برای نادیده انگاشتن ویژگی‌های اصالت در ادبیات بومی یا جایگزین ساختن ادبیات دیگر به‌جای آن نمی‌کوشد بلکه بر آن است تا با دعوت به پیوند با ادبیات‌های دیگر، ادبیات بومی را پشتیبانی کند.» (جمال‌الدین، ۱۳۸۹: ۵۹)

آنچه سبب مقایسهٔ شباهت‌های فکری حسینی و مطر در آثارشان شده است، در حیطهٔ مکتب ادبیات تطبیقی آمریکا قرار می‌گیرد؛ در این مکتب، حیطهٔ ارتباطات و تأثیرات ادبی یکی از زمینه‌های عمدهٔ پژوهش در ادبیات تطبیقی به شمار می‌آید؛ امّا از منظری گسترده‌تر، «بدین‌سان که بر یافتن مدرک تاریخی و شواهد اثبات‌گرایانه اصرار نمی‌شود و قبول می‌شود که برخی شباهت‌ها بین آثار ادبی، ناشی از روح مشترک همهٔ انسان‌ها است و بیشتر بر آن است که ادبیات به عنوان پدیدهٔ جهانی و در ارتباط با سایر شاخه‌های دانش بشری و هنرهای زیبا معرفی شود و همچنین در این مکتب، معیار انتخاب برای تطبیق، ملیت و فرهنگ است نه صرفاً زبان؛ برای مثال، از نظر پژوهشگران مکتب آمریکایی، بررسی تطبیقی دو اثر ادبی، یکی از انگلستان و دیگری از آمریکا امکان‌پذیر است، به شرط آن‌که آن اثر ادبی آمریکایی به بعد از استقلال ادبی آمریکا مربوط باشد» (شرکت مقدم، ۱۳۸۸: ۶۱)

۵. طنز

در ادبیات، طنز به نوع خاصی از آثار منظوم یا منثور ادبی اطلاق می‌شود که اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی و سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوه‌ای خنده‌دار به چالش می‌کشد. در

تعریف طنز آمده است: «اثری ادبی که با استفاده از بذله، وارونه‌سازی، خشم و نقیضه، ضعف‌ها و تعلیمات اجتماعی جوامع بشری را به نقد می‌کشد.» دکتر جانسون طنز را این‌گونه معنی می‌کند: «شعری که در آن شرارت و حماقت سانسور شده باشد» (اصلانی ، ۱۳۸۵: ۱۴۱).

امروزه طنز «در عرف ادب به روش ویژه‌ای در نویسندگی (اعم از نظم و نثر) اطلاق می‌شود که در آن نویسنده با بزرگ‌نمایی و نمایان‌تر جلوه دادن جهات زشت و منفی و معایب و نواقص و روابط حاکم در حیات اجتماعی درصدد تذکر، اصلاح و رفع آنها برمی‌آید» (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۸۹).

این شیوه ادبی «از دل‌نشین‌ترین شاخه‌های ادبیات غنایی است، چون با خنده‌ای تلخ و دردآور که از خیرخواهی آفریننده آن سرچشمه می‌گیرد، بیدارکننده و آگاهی‌بخش انسان‌هاست. طنز با شگردهای هنری خاص خود در خدمت انتقاد از ناروایی‌های اجتماع و اصلاح معایب و مفاسد جامعه قرار می‌گیرد و هنگامی می‌تواند به هدف خویش برسد که از روحی بلند و متعالی تراوش کند؛ روحی واقع‌بین و حساس که از مشاهده پستی‌ها و رذالت‌ها در رنج و عذاب است و برای رسیدن به یک زندگی متعالی و دوست‌داشتنی لحظه‌شماری می‌کند» (حسینی، ۱۳۹۳: ۱)

شاخص‌ترین ویژگی طنز، استفاده از سلاح خنده به منظور نشان دادن معایب انسان و جامعه است . طنزپرداز با کاربرد این حربه در یک حاشیه امن، از رفتارهای نامطلوب انسان‌ها انتقاد می‌کند و زشتی‌های جامعه را برجسته‌تر نشان می‌دهد (زارع، ۱۳۹۰: ۱۸)

او باید زیرکانه خواننده را با مهارت هنری خود به دنبال خویش بکشد. هدف وی آن است که خوانندگان را وادارد تا از چیزی انتقاد کنند و این کار را با ایجاد عواطف مختلف در آنها دنبال می‌کند؛ از خنده گرفته تا استهزا، اکراه، خشم و نفرت (پلارد، ۱۳۷۸: ۹۶-۹۷).

موضوعات طنز عموماً موضوعات اصلاح‌پذیر انسانی است، نه موضوعات مربوط به محدودیت‌های گریزناپذیر بشری. البته این بدان معنا نیست که طنزنویس این موضوعات را وارد طنز خود نمی‌کند، بلکه به ماهیت این موضوعات کار ندارد و تنها نگرش جامعه برای وی اهمیت دارد. به گفته جوونال: «هر چیزی بالقوه سنگریزه آسیاب طنزپرداز است(پلارد، ۱۳۷۸: ۳۰) به‌طورکلی موضوع طنز شامل علل و مظاهر واپس ماندگی، معایب، مفاسد و ناروایی‌های دردناک جامعه است که طنزپرداز به قصد اصلاح با چاشنی خنده به صورت برجسته و اغراق‌آمیز و نیز توأم با اشاراتی به وضع مأمول زندگی بیان می‌کند (زارع، ۱۳۹۰: ۱۹).

۵. ۱. شیوه‌ها و شگردهای طنزپردازی

طنزپردازان از شیوه‌های مختلفی برای ابداع طنز استفاده کرده‌اند:

۱. کوچک کردن، ۲. بزرگ کردن، ۳. تقلید مضحک از یک اثر ادبی شناخته‌شده، ۴. ایجاد موقعیتی در داستان یا نمایش‌نامه که خودبه‌خود طنزآمیز است و یا به اصطلاح نقد ادبی غربی، «موقعیت کنایی » و استفاده از کنایه، گوشه و طعنه است، ۵. به کار بردن عین کلمات کسی که مورد طنز قرار می‌گیرد و ایجاد چهارچوبی مضحک برای آن از زمره این شگردها هستند (جوادی، ۱۳۸۴: ۱۷).

از منظری دیگر نیز این شگردها به گونه‌ای دیگر نیز تقسیم‌شده :

۱. تحقیر، ۲. تشبیه به حیوانات، ۳. قلب اشیاء و الفاظ، ۴. تحامق یا کودن‌نمایی، ۵. خراب کردن سمبل‌ها، ۶. ستایش اغراق‌آمیز و نامعقول، ۷. تهکم، نفرین و دشنام (حلبی، ۱۳۶۴: ۶۲)

۵. ۲. طنز در ادب فارسی

عمران صلاحی دربارهٔ سابقهٔ «طنز» در ادبیات فارسی می‌نویسد: در ادبیات کهن ما چیزی به نام طنز به چشم نمی‌خورد. در ادب کهن ما، برای مضاحک در اصل دو اصطلاح بوده است: هجو و هزل. هجو، ضدّ مدح و هزل ضدّ جد. کلمهٔ طنز در همین چهل ـ پنجاه سال اخیر در ادبیات ما متداول شد. شاید از زمان «دهخدا» و روزنامهٔ «صوراسرافیل». معنی لغوی طنز گفتن، مسخره کردن و به طعنه چیزی را گفتن است؛ ولی در قدیم کلمهٔ طنز معنا یا معانی دیگری غیر از آنچه ما از آن استنباط می‌کنیم، داشته است (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۵۲۴ ـ ۵۲۵).

جدای از طنزپردازان برجسته‌ای چون عبید زاکانی که در گذشته ادبی ایران وجود داشته‌اند، اوج طنز فارسی را باید در دوران مشروطه جست‌وجو کرد . در این دوران، طنز از نظر ساختار و محتوا دگرگون شده، مخاطبان تازه‌ای یافته است . در این دوران، برای اولین بار در تاریخ ادبیات فارسی، مردم کوچه و بازار مورد توجه شاعران و نویسندگان قرار می‌گیرند. همچنین طنزنویسان چنین دوره‌ای، تلاش می‌کنند با طرح مسائل سیاسی و اجتماعی در قالب طنز، مردم را آگاه سازند. این روند تا پیروزی انقلاب اسلامی با فراز و نشیب‌هایی ادامه می‌یابد. پس از تثبیت انقلاب اسلامی، در سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۲، سمت‌وسوی طنزها به جانب فکاهیات و نیز هجو ضدانقلاب و دشمنان خارجی سوق یافت و روحیه تعهد و ایثار در میان طنزنویسان نشریات دولتی و غیردولتی رواج پذیرفت (زارع، ۱۳۹۰: ۶). با انتشار طنزهای کیومرث صابری فومنی در روزنامه اطلاعات سال ۱۳۶۳، دور جدیدی از طنزپردازی آغاز شد که با انتشار نشریه طنز گل‌آقا قوت گرفت . در این دوره، طنز در ادبیات فارسی، جریان اصلی خود را در این روزنامه و چند نشریهٔ دیگر دنبال می‌کرد (شهسواری، ۱۳۸۹: ۴).

۵. ۳. احمد مطر و شعرش

آثار شعری احمد مطر شامل هفت دیوان *لافتات* است که در سال‌های ۱۹۴۸ - ۱۹۹۹ م سروده شده است. *لافتات* زبان حال مردم عراق و سایر ملّت‌های عربی است که در زیر سلطهٔ استکبار و استعمار، هویت خود را از دست داده و سراسر تشویق و تحریک مردم در برخورداری از حقوق راستین یک انسان است؛ و نیز چهار مجموعهٔ کوتاه با عنوان‌های *إنّی المَشُوق أعلاه* (۱۹۸۹ م)، *دیوان الساعة* (۱۹۸۹ م)، *ما أصْعَبَ الکلام فی رثاء ناجی علی* و *العَشایر الأخیر لصاحِب الجلالة إبلیس الأوّل* که در ساختار سنّتی و کلاسیک به شعر درآمده‌اند، در زمرهٔ سروده‌های او قرار می‌گیرند (شهسواری، ۱۳۸۹: ۱۷۷). بیشتر سروده‌های او دارای مضامین طنزآمیز است.

مطر، دوره‌ای از زندگانی خود را در زمان حکومت دیکتاتوری «صدام» بر عراق و «حزب بعث» گذرانده است و با سلاح کاری و ویرانگر طنز، تلاش نمود عدول‌کنندگان از شیوهٔ راستین از تودهٔ مردم تا طبقات حاکمه اجتماع و همهٔ مظاهر پوچ را در معرض ریشخند گزنده قرار داده و از خواب غفلت به در آرد؛ از همین‌روی، مضمون‌های به‌کارگرفته‌شده در آثار مطر را می‌توان در زمرهٔ طنز سیاسی ـ اجتماعی قرار داد.

این شیوه از طنز، زاییدهٔ فشار غیرقابل تخلیه به زبانِ منطقی است و به زبانی دیگر یعنی بر بذله‌گویی و شوخی استوار است و متعالی‌ترین نوع و شیوهٔ طنزپردازی به شمار می‌آید؛ یعنی مخاطب، جمع است و برای گوشزد اشتباهات و ارائهٔ صحیح آن، مخاطب را به تفکّر واداشته و به راه راست هدایت می‌کند. (ترکمن، ۱۳۷۷: ۴۲۴)

بنابراین می‌توان مطر را شاعر یک امّت و یا به تعبیری ملموس‌تر شاعر تمامی امّت‌های ستمدیده دانست و لازمهٔ این ویژگی، وضوح، ساده‌گویی، بی‌پروایی و شجاعت است. سخنان طنزآمیز مطر، هزل و یاوه نیست و برای تفریح خاطر مردمان کوتاه‌نظر نوشته نشده است؛ بلکه هر سطر و هر بیت آن، کنایه‌ای تند و نیشی دردناک بر پیکر سیاست و اجتماع آن روزگار است، امّا افسوس که تنها خردمندان، سنگینی ضربه‌ها را درک کردند و دیگران در منجلاب شرایط نامساعد جامعه غرق گشتند.

مطر شاعری نوپرداز است و شکل اشعار او برای خوانندهٔ ایرانی، شکل نیمایی است و از جوانب طنز، تناقض‌نمایی یا پارادوکس، بینامتنی و درهم‌ریختگی متن آیات قرآن، تلمیح به داستان‌های مذهبی و بومی، تلمیح به اشعار شاعران گذشته و به‌کاربردن نمادهای حیوانی در اشعار او متجلّی است.

کارهای ناروایی که مطر از حاکم روزگار خویش دیده بود، او را بر آن داشت که در نقد خود، استدلالی متفاوت و منطقی غیرمعمول را با بر هم زدن مناسبات عادی در پیش گیرد تا با تحریف واقعیت، بلکه خود واقعیت را به تصویر کشد. این‌چنین می‌شود که او اعمال ابلیس را که در دیدگاه ما مسلمانان، مظهر تمامی پلیدی‌هاست در برابر پلیدی‌های حاکمان ناچیز می‌داند و از تصمیمی که شیطان برای ایجاد تحوّل در اعمال خویش، در پیش‌گرفته بود تا خون‌ریزتر و گناهکارتر شود، پرده برمی‌دارد و از برگزیدن عنوان حاکم

توسط او برای عملی نمودن چنین تصمیمی خبر می‌دهد.

۵. ۴. سید حسن حسینی و شعرش

سید حسن حسینی در بیست‌وهشت‌سالگی خود یعنی سال ۱۳۶۳ اولین دفتر شعرش (*همصدا با حلق اسماعیل*) را منتشر کرد. دغدغهٔ دین‌داری و مقابله با جریان‌های روشنفکری ضد دینی از اوّل تا واپسین سروده‌های این کتاب دیده می‌شود و چنان‌که می‌دانیم این دغدغه‌های اصلی شاعران انقلابی آن نسل است. «شعرهای هم‌صدا با حلق اسماعیل درست در همان‌جاهایی موفق‌تر از کار درآمده است که نشانی از موشکافی‌ها، رعایت تناسب‌ها و طنزآفرینی را در خود دارد. البته در خیلی مواقع دچار کلی‌گویی و شعارزدگی و اتکا به عناصر و کلیشه‌های رایج است.» (کاظمی، ۱۳۸۹: ۲۲۱)

اثر دیگر سید حسن حسینی «گنجشک و جبرئیل» است. این کتاب از معدود مجموعه شعرهایی است که به‌طور کامل به شعرهای آیینی و غالباً عاشورایی یک شاعر اختصاص دارد. آن هم با ظاهری واحد؛ یعنی قالب‌های نوین ... . امّا شاعر در کنار حفظ وحدت کلی شعرها، به خوبی توانسته است تنوع مضامین را نیز حفظ کند و کتاب را از یکنواختی به درآورد.» (کاظمی، ۱۳۸۹: ۲۳۰)

در «ملکوت سکوت» مجموعه‌ای از شعرهای آزاد، نیمایی و سپیدی است که توسط دکتر قیصر امین‌پور از میان شعرهای سید حسن حسینی انتخاب شده و به پیشنهاد خود شاعر «در ملکوت سکوت» نام‌گذاری شده است.

این مجموعه برخلاف آثار دیگر حسینی که قبل از این نام آنها ذکر شد، در یک موضوع واحد و کلی نیست و در آن از انواع موضوعات اجتماعی، تاریخی، عاشقانه، مذهبی و... پرداخته شده است.

حسینی، شاعری انقلابی بود و بیشتر مجموعه‌های شعری او متأثر از جنگ تحمیلی و فرهنگ عاشورایی است . او افزون بر آثار جدی، سه اثر با نام‌های *برادرها*، *نوشداروی طرح ژنریک* و *فستیوال خنجر* با مایه‌های طنز فاخر دارد که در آنها از زبان طنز برای بیان ناروایی‌های جامعه بهره برده است. آنچه بیش از هر چیز وجود سید حسن حسینی را در میان طنزپردازان ایران ضروری می‌کند، جهت‌داری طنزهای اوست . طنزهای برادرها و *نوشداروی طرح ژنریک*، طنزهایی هستند مربوط به انقلاب، یعنی مهم‌ترین اتفاق زمانه ما (نبوی، ۱۳۷۹: ۱۲۸ و هنرجو، ۱۳۹۲: ۶۸-۶۹) و فستیوال خنجر هم همین نقش را در فضایی گسترده‌تر بر عهده دارد.

اثر دیگر حسینی که تقریباً می‌توان گفت تمام سروده‌های آن با زبان طنز بیان شده‌اند، *نوشداروی طرح ژنریک* است. «اولین بخش *نوشداروی طرح ژنریک*، اولین بار با همین نام در سال ۱۳۶۷ در مجلهٔ کیهان فرهنگی چاپ شد و توجه بسیاری را به خود جلب کرد؛ چنان‌که در جمع‌های دوستانه شاعران گاه آثاری به تفنن و به پیروی از این شعرها سروده می‌شد. بخش دیگری به نام «تجدید نسخه» چند سال پس‌ازآن در فصلنامهٔ *کتاب صبح* به چاپ رسید. سرانجام در سال ۱۳۸۲، یعنی پانزده سال پس از سرایش نخستین بخش، همهٔ این قطعات کوتاه با چند شعر طنزآمیز دیگر در کتابی به نام *نوشداروی طرح ژنریک* گرد آمده و از سوی سورهٔ مهر انتشار یافت» (کاظمی، ۱۳۸۹: ۲۳۷).

قطعات بخش‌های سه‌گانهٔ مجموعهٔ *نوشداروی طرح ژنریک* همه نیمایی است. ایهام، تناسب، تلمیح، تضمین و کنایه از هنرمندی‌های این شاعر در این کتاب است. «از لحاظ درون‌مایه یکی از نقاط قوّت این منظومه این است که در آن به مسائل رایج و معمول جامعهٔ شاعران و در مواردی کل جامعه اشاره شده است؛ یعنی به راحتی می‌توان برای مفاهیم مطرح‌شده در این شعر مصداق‌های عینی یافت. ... بیشتر قطعات این دفتر این جنبهٔ کاربردی را دارند و به همین دلیل به حضور خویش در ذهن مخاطبان ادامه می‌دهند.» (کاظمی، ۱۳۸۹: ۲۴۲)

باوجودآنکه موضوع این مجموعه، بیشتر شعر و شاعری است اما شاعر به مانند دیگر آثارش پای را از موضوع کلی کتاب فراتر می‌نهد. از کاستی‌ها و انحرافات جامعه و اجتماع غافل نمی‌ماند و به بررسی تضادها و ناهنجاری‌های اجتماعی نیز می‌پردازد.

۲.موضوعات مشترک طنز در اشعار حسینی و مطر

سیدحسن حسینی و احمد مطر هر دو شاعر طنزپردازند و در آفرینش طنز خود از تکنیک‌ها و روش‌های مشترک

و بعضاً متفاوتی استفاده کرده‌اند. در اینجا به برخی از این اشتراکات و افتراقات پرداخته می‌شود.

۶. انتقاد از شاعران بی‌ذوق، منحرف و دروغین

احمد مطر علیه شاعران تعهدگریزی اعتراض می‌کند که سرودهایشان در خدمت حکام مستبد و برای دریافت صله است. او این گونه افراد را بیشتر تاجر می‌بیند تا این‌که شاعر باشند:

...یبحث عن قریحه تنبح بالایجار/ فضحکت من غبائِهِ/ لکننی قبل اکتمال ضحکتی/ رأیت حول قصره قوافل التجار/ تنثرُ فوق نعله القصائد! (مطر، ۲۰۰۱: ۲۸ و ۲۹)

ترجمه: حاکم دنبال شاعری است که در مقابل پول، عوعو کند (مدح کردن). از حماقت او خندیدم اما هنوز خنده‌ام تمام نشده بود که گروه‌گروه از این تاجران (شاعران درباری) را دیدم قصاید خود را زیر پای او می‌افشانند.

مطر آشکارا این شاعران را به سگانی مانند کرده است که در مقابل صله شروع به بانگ برآوردن می‌کنند و حاکم را ستایش می‌نمایند.

در شعر طنز حسینی نیز شاعران چاپلوس، متملق و درباری که به‌طور سفارشی شعر می‌گویند و گوش به فرمان حاکم (قبلهٔ عالم) و مقامات دولتی هستند، همیشه مورد انتقاد بوده‌اند:

شاعری خم می‌شد/ منشی قبلهٔ عالم/ می‌شد! (حسینی، ۱۳۸۵: ۲۷)

حسینی معتقد است که این شاعران، شعر را در خدمت حاکم و دربار قرار داده و از این طریق به مال و مقامی می‌رسند. این موضوع نه‌تنها حسینی بلکه هر شاعر آزادهٔ دیگر را آزار می‌دهد.

و در جایی دیگر حسینی از شاعرانی که در برابر انحرافات و لغزش‌های اجتماعی و اخلاقی سکوت اختیار می‌کنند، انتقاد می‌کند. و علیه این تاجرصفتان چنین زبان به نقد می‌گشاید:

می‌توان فرض گرفت/ شاعری ارز گرفت.../ تاجری مسئله را درز گرفت! (حسینی، ۱۳۸۵: ۴۳)

حسینی این شاعران را تاجرانی می‌نامد که در مقابل مزدی که دریافت می‌کنند مسئلهٔ فساد و بی‌عدالتی را در جامعه عادی جلوه می‌دهند.

در ادامه مطر کفر خود را نسبت به زبان و فصاحت و سروده‌هایی که در خدمت بیان دردها و رنج‌های جامعه نیستند بروز می‌دارد و هم‌چنین علیه شعری که از پس آن انقلابی جاری نمی‌شود اعتراض می‌کند:

کفرتُ بالأقلام والدفاتر
کفرتُ بالفصحی التی/ تحبل و هی عاقر/ کفرتُ بالشعر الذی/ لایوقف الظلم و لا یحرک الضمائر/ لعنتُ کُلَّ کلمهٍ/ لم تنطلق من بعدها مسیره/ و لم یخط الشعب فی آثارها مصیره/ لعنتُ کل شاعر/ ینام فوق الجمل الندیه الوثیره/ و شعبه ینام فی المقابر/ و العنت کلّ شاعر/ لایری مشنقهً/ حین یری الضفیره (مطر، ۲۰۰۱: ۷۴).

ترجمه: نسبت به قلم و دفترها و به فصاحتی که آبستن می‌شود درحالی‌که یائسه است کافر شدم و هم‌چنین به شعری کافر شدم که ظلم را متوقف نمی‌کند و وجدان‌ها را به حرکت درنمی‌آورد و به هر واژه‌ای که از پس آن موجی از راهپیمایی به حرکت درنمی‌آید و مردم در آن سرنوشت خود را نمی‌یابند لعنت می‌فرستم. و لعنت کردم هر شاعری که بر جمله‌های نمناک و نرم می‌خوابد و مردم جامعه‌اش در گورستان‌ها شب را سحر می‌کنند. بازهم لعنت می‌کنم هر شاعری که گیسوی بافته‌شده را می‌بیند اما چوبهٔ دار را نمی‌بیند.

شاعر در پایان علیه شاعرانی که مردم را دعوت به قیام علیه ظلم و استبداد نمی‌کنند و دردهای جامعه را نمی‌بینند اعتراض می‌کند. هم‌چنین مطر از جناس لفظ بین دو واژهٔ «مسیره» به معنای راهپیمایی و «مصیره» که به معنای سرنوشت است برای ادبیت شعر خود سود برده.

در ادامه حسینی نیز از شاعرانی که در انجام رسالت خود کوتاهی کرده‌اند؛ انتقاد کرده و آنها را به مقابله با ظلم و ستم و جلوگیری از انحرافات دعوت می‌کند. شاعر در این سروده با بهره‌گیری از کوچک‌سازی با روش تشبیه به حیوانات به تحقیر شاعران منحرف و دروغین پرداخته است:

گفتی: کلامِ تازه چه داری؟/ بشنو که دیشبم/ شیطان

شعرهای قدیمی ـ با لهجه‌ای نوین ـ/ این نکته گفته است: / با منکران بگو/ ای کرم‌های قافیه‌پرداز بندبند/ ای سوسک‌های حادثه در قصّه‌های ظهر/ تردید تا به چند؟/ باید شتاب کرد/ زخمی شکفته است! (حسینی، ۱۳۸۵: ۵۷)

و باز حسینی با بیان سروده‌ای کوتاه امّا دارای مفهومی گسترده و تأمل‌برانگیز از شاعرانی که رسالت شاعری خود را رها کرده‌اند، انتقاد می‌کند:

شاعری روی دلش/ مُهر «باطل شد»، / زد! (حسینی، ۱۳۸۵: ۳۶)

حسینی بر این عقیده است که شعر شاعر از روح و دل او تراوش می‌کند و اگر شاعر بر دل خود مهر بطالت بزند، کلام او دیگر ارزش شاعرانگی ندارد و قداست خود را از دست می‌دهد.

۷. تحقیر حاکمان مستبد

باید گفت که «بذر اولیهٔ ادب مقاومت را ظلم و ستم موجود در جامعه تشکیل می‌دهد» (مصطفوی‌نیا و دیگران، ۱۳۹۰: ۵۶۹) این ظلم و ستم معمولاً از سوی طبقه حاکم بر عامهٔ مردم اعمال می‌شود. ازاین‌رو مخالفت با ظلم و حاکمان ظالم از مضامین مشترک شاعران معاصر همچون مطر و حسینی است. حاکم، طبقه‌ای است که بیش از همه در رأس انتقادهای مطر قرار گرفته است:

إبلیسُ فَکَّرَ مَرّةً فی أنْ یُطَوِّرَ شُغلَه، / لِیَصیرَ أکثرَ مُجْرِماً و یَصیرَ أکثرَ آثماً/ ویَصیرَ أکثَرَ مُرهِقاً و مُنافقاً و مُکَذّباً
و ... دَفَنَ إسمَه فی صَدْره/ و غدا یُسمّی حاکِماً! (مطر، ۲۰۰۱: ۴۲۱)

«یک‌بار ابلیس به این فکر افتاد که در شغلش تحوّل ایجاد کند تا جرم و جنایتش بیشتر و گناهکارتر، خون‌ریزتر، منافق‌تر و... شود. پس او نامش را در سینه‌اش دفن نمود و پس‌ازآن حاکم نامیده شد».

کارهای ناروایی که مطر از حاکم روزگار خویش دیده بود، او را بر آن داشت که در نقد خود، استدلالی متفاوت و منطقی غیرمعمول را با برهم زدن مناسبات عادی در پیش گیرد تا با تحریف واقعیت، بلکه خود واقعیت را به تصویر کشد. این‌چنین می‌شود که او اعمال ابلیس را که در دیدگاه ما مسلمانان، مظهر تمامی پلیدی‌هاست در برابر پلیدی‌های حاکمان ناچیز می‌داند و از تصمیمی که شیطان برای ایجاد تحوّل در اعمال خویش، در پیش‌گرفته بود تا خون‌ریزتر و گناهکارتر شود، پرده برمی‌دارد و از برگزیدن عنوان حاکم توسط او برای عملی نمودن چنین تصمیمی خبر می‌دهد.

و در جایی دیگر مطر حاکم را چون سگی می‌داند که لیاقت فرمان‌برداری و احترام را ندارد و این‌چنین او را تحقیر می‌کند:

«شئتُ أنْ أکتشفَ ما فی خَلَدی/ شئتُ أنْ أکتُبَ أکثَرْ.../لکن قطَعَ الوالی یدی/ وأنا أعرِفُ ذنبی/أنّنی/ حاجتی صارتْ لدی کَلْبٍ/وما قُلْتُ له: یا سَیّدی!» (مطر، ۲۰۰۱: ۱۰۲)

ترجمه: خواستم آنچه را که در درونم هست آشکار کنم. خواستم بیشتر بنویسم... امّا والی دستم را قطع کرد. گناهم را می‌دانم. خواسته‌ام را به سگی عرضه نمودند و به او نگفتم: سرورم!

حسینی در یکی از سروده‌های دفتر *گنجشک و جبرئیل* با عنوان «دیباج اصفر» یک حادثه تاریخی را به تصویر می‌کشد و در آن منصور دوانیقی خلیفهٔ عباسی را این چنین به سخره می‌گیرد:

پیشانی‌ات/ از میان دیوار می‌درخشید/ دیباج!/ منصور/ از جنوب غربی تاریخ/ با بولدوزر/ به مصاف صدای صاف تو آمد/ وقتی جوانان بنی‌هاشم/ از شرق میهنم/ در صورهای سپیده/ سرخ دمیدند ... (حسینی، ۱۳۷۱: ۴۰).

حسینی با آوردن واژهٔ «بولدوزر» که یک دستگاه راه‌سازی مربوط به عصر حاضر است در یک سروده‌ای که مربوط به عصر خلافت عباسیان و جرم و جنایت منصور دوانیقی است با شیوهٔ «تداخل رخدادها» به نوعی طنزآفرینی دست زده‌است.

و در جایی دیگر حسینی در مقابله با سران کشورهای عربی مخصوصاً عربستان سعودی پرداخته است و از افعال شیطانی آنها پرده برمی‌دارد و از تعامل و سازش آنها با یهودیان صهیونیست در سرکوب مردم فلسطین انتقاد می‌کند تحقیر و به سخره گرفتن آنها، پیروزی این مردم بی‌گناه، مظلوم و ستمدیده را به این جنایتکاران گوشزد می‌کند.

بوسه بر قبر پیمبر ممنوع!/ بوسه بر پنجهٔ شیطان مشروع!/ چهره منحوسان آل سعود!/ ننگ بر زشتی قاموس شما/ دین‌فروشان هم‌آواز جهود/ زود باشد که بگیرد ناگاه/ شعله در خرمن سالوس شما/ گوشتان هست اگر گوش کنید: / بغض شب می‌ترکد/ در سحرگاه قیام/ آل اسلام به پا می‌خیزد/ و فرو می‌میرد/ آخرین پت‌پت فانوس شما! (حسینی، ۱۳۸۵: ۵۵)

مطر دزدان و زمامداران سرزمین‌های عربی را یکسان معرفی می‌کند و آنها را در این ویژگی که از بیداری در هراسند، با خصایصی مشترک به تصویر می‌کشد:

إثنان فی اوطاننا/ یرتعدان خیفه/ من یقظه النائم/ اللص... و الحاکم (حسینی، ۱۳۸۵: ۱۵۷).

ترجمه: در کشورهای ما دو نفر از بیداری شخص خوابیده می‌ترسند: دزد و حاکم.

«تَرَکَ اللصُّ لَنا مَلحوظهٔ/ فَوقَ الحصیر/ جاءَ فی‌ها: / لَعَنَ اللهُ الأمیر/ لَمْ یَدَعْ شَیئاً لنا نَسْرُقُه.../إلّا الشَّخیر!» (حسینی، ۱۳۸۵: ۴۷۷)

ترجمه: دزد برای ما یادداشتی روی حصیر گذاشت که در آن آمده بود: خداوند امیر را لعنت کند که چیزی جز خرناس برای دزدیدن ما باقی نگذاشت.

یکی از وجوه افتراق حسینی با احمد مطر در این است که طنز او بیشتر متوجه حاکمان دیگر زمان‌ها و مکان‌ها است تا حاکمان سرزمین خود. او برخلاف مطر حاکم آرمانی سرزمینش را می‌ستاید و مخالفانش را به سخره می‌گیرد.

حسینی در دفتر هم‌صدا با حلق اسماعیل از برخی افراد انتقاد دارد که امام و ارزش‌های انقلابی را رها کرده و به چیزهای بی‌ارزش و فانی روی آورده‌اند. شاعر در این سروده با تشبیه آنها به حیواناتی چون بوزینه که اختیاری از خود ندارد و تنها کارهای دیگران را تقلید می‌کند در صدد تحقیر و تمسخر آنها برمی‌آید.

این گریه آور است: / در فصل جوشش صد چشمهٔ زلال/ جمعی ز تشنگان/ به خاطرهٔ آب/ دل‌خوش‌اند/ این خنده‌دار نیست؟/ هنگام فجر و رویش خورشید بی‌زوال/ بوزینگان/ به کرمک شب‌تاب/ دل‌خوش‌اند (حسینی، ۱۳۸۵: ۴۴).

۸. انتقاد از نفاق و دورویی در جامعه

مطر از عدم اتحاد و چنددستگی جوامع عربی انتقاد می‌کند. این جوامع با آن‌که از نظر زبان، نژاد و فرهنگ دارای وحدت هستند اما از هر نظر دچار تشتت و چنددستگی شده‌اند.

او با تشبیه کشورهای عربی به یک خانوادهٔ بزرگ که در یک خانه زندگی می‌کنند و بر فراز هر اتاقی از این خانه، پرچم‌های تفرقه نصب شده‌اند؛ در اعتراض به این مسئله می‌گوید:

أُسرتنا واحدهٌ/ تجمعها أصاله و لهجهٌ و دم/ و بیتنا عشرون غرفه به/ لکنّ کل غرفه من فوقها عَلَم/ أسرتنا کبیره

و لیس من عافیهٍ/ أن یکبر الورم! (مطر، ۲۰۰۸: ۴۷)

ترجمه: خانوادهٔ ما متحد و این اصالت و لهجه و نژاد است که ما را گرد هم آورده. خانه‌مان بیست اتاق دارد اما هر اتاقی بر فراز آن پرچمی در حال اهتزاز است. خانوادهٔ ما بزرگ است اما این بزرگی نشانهٔ خوبی نیست همان‌گونه که آماس دلیل بر تندرستی و عافیت جسم نمی‌باشد.

حسینی نیز نفاق و دورویی را برنمی‌تابد و این‌چنین از آن شکایت می‌کند:

نگرانم هم از نگاه شما / هم ز دیدار گاه‌گاه شما
چه کنم؟ بوی خار می‌شنوم / از گل و سبزه و گیاه شما
گوش یکرنگی‌ام نمی‌جوشد / با هیاهوی راه‌راه شما
هِق‌هِق تلخ من نمی‌خواند / با شکرخند و قاه‌قاه شما
نغمه‌ای گوشه‌گیر و محزونم / خارج از شور دستگاه شما
دلو را پُر ز خونِ یوسف کرد / لانهٔ گرگ بود چاه شما

(حسینی، ۱۳۸۸: ۲۸، ۲۹)

۹. انتقاد از کم‌رنگ شدن دین در جامعه و نقد واعظان و زاهدان ریاکار

تباهی دین و کم‌رنگی آن در جامعه و روی‌آوردن واعظان و زاهدان به مادیات و ترک معنویات همواره از سوی شاعران و نویسندگان آزاده و متعهد مورد نقد و سرزنش قرار گرفته است. در این میان مطر و حسینی نیز ساکت ننشسته‌اند و با این واعظان و زاهدان ریاکار با شیوهٔ طنز به مقابله پرداخته‌اند. مطر نه‌تنها از ظاهر و پوشش واعظ ایراد می‌گیرد؛ بلکه به خود اجازه می‌دهد وظیفهٔ حقیقی

واعظ را تعیین کند. امّا با توجه به شرایط عصر مطر که لازمهٔ دستیابی به هر سعادتی مرهون کذب و باطل بود، او با استفاده از تناقض‌گویی، سخنان خود را نادیده می‌گیرد و بهترین توشهٔ یک واعظ ریاکار را افزودن بر دروغ و باطل می‌داند که مخالف با قوانین اسلامی است.

مطر در باب سرزنش خطیب می‌گوید:

«وواجبُ الواعظِ قَولُ الواجب...

قُلْ یا أُولی الألباب/ قُصُّوا مِنَ الجِلْباب/ و أعْفوا اللِّحی... / وقَصِّروا الشَّواربْ/ وواعِظُ المَزاد/ یَغْلِبُ شَهرزاد/ فَإنَّ خَیْرَ الزّاد/ بِالکِذْبِ یُسْتَزاد.» (مطر، ۲۰۰۱: ۳۵۶)

ترجمه: وظیفهٔ واعظ سخن گفتن از واجبات است... بگو: ای خردمندان! عباها را کوتاه و ریش‌ها را بلند... و سبیل‌ها را کوتاه نمایید. واعظ ریاکار بر «شهرزاد» هم غلبه می‌کند؛ چراکه بهترین توشه، با دروغ، فزونی می‌یابد.

حسینی نیز در شعر طنز خود علاوه بر شاعران و عارفان جامعهٔ خود از زاهدان و واعظان جامعه نیز انتقاد می‌کند و آنها را به سخره می‌گیرد:

شاعری نی می‌زد/ عارفی می‌نالید/ زاهدی بستِ پیاپی می‌زد! (حسینی، ۱۳۸۵: ۳۷)

در این سروده طنز اجتماعی دیده می‌شود زیرا هیچ‌کس مشغول انجام دادن کار اصلی خود نیست و به‌عبارتی نوعی بی‌نظمی و هرج‌ومرج بر جامعه حاکم است. او در سروده‌ای دیگر حسینی تباهی و کم‌رنگ شدن دین در جامعه را این‌گونه بیان می‌کند:

درد دینداری دکانی بیش نیست — در تن حق نیمه‌جانی بیش نیست
بحث آزادی در این شرب الیهود — در دل زخم استخوانی بیش نیست
تا بخوابد کودک آزادگی — این کشاکش‌ها تکانی بیش نیست
در مصاف عشق، عقلِ عاریت — پهلوانِ ناتوانی بیش نیست
پیش دنیا پشتِ دین شد منحنی — رستم ما را کمانی بیش نیست
جوهر قلابیِ قطع و یقین — سرمهٔ چشم گمانی بیش نیست

(حسینی، ۱۳۸۸: ۴۸، ۴۹)

۱۰. رنج و اندوه شاعر از وضع موجود

برای شاعرانی که در موضوعات سیاسی و اجتماعی شعر می‌سرایند وضع موجود جامعه معمولاً پذیرفتنی و مطلوب نیست.یکی از آرمان‌های آنها تغییر وضع موجود است. مطر و حسینی نیز هر یک به نوعی اعتراضشان را به وضع موجود بیان کرده‌اند هرچند اعتراض مطر بسیار شدیدتر است. او با تصویرهای ساده، روشن و تمثیلی آشکار تلاش کرده است با به تصویر کشیدن کارهای رژیم دیکتاتوری بعثی حاکم بر عراق که افراد برجسته و نخبه را به نابودی می‌کشاند، مبارزه کند و با استفاده از عبارت‌های متناقض، نقض چنین وضعیتی را طلب کند:

سألتُ أُستاذَ أخی/ عنْ وضعِه المُفصَّل/ فقالَ لی: لاتَسأل./ حُضُورُه مُنتظمٌ/ سُلوکُه مُحترمٌ/ لَو شِئتَها بِالمُجْمَل/ أخُوک هذا یا أخی/ لَیْسَ لَه مُستَقْبَل!» (مطر، ۲۰۰۱: ۳۱۵)

ترجمه: از استاد در مورد وضعیت کلی برادرم پرسیدم. به من گفت: نپرس. حضور او در کلاس سر وقت و رفتارش قابل احترام است؛ به‌طور خلاصه اگر می‌خواهی بدانی این برادرت، ای برادر، آینده‌ای ندارد.

مطر در این راستا در یک تصویر متناقض دیگر، نبود آزادی در جامعه را این‌چنین به طنز می‌کشد:

«قال لزوجته: اسکتی./ و قال لإبنه: إنکتم/ صوتکما یجعلنی مشوش التفکیر/ لا تنبسا بکلمه/ أرید ان اکتب عن حریه التعبیر.» (مطر، ۲۰۰۱: ۲۸۴)

ترجمه: به همسرش گفت: ساکت شو و به پسرش گفت: از جلوی چشمانم دور شو. صدای شما فکرم را آشفته می‌کند کلمه‌ای بر زبان نیاورید؛ می‌خواهم در مورد آزادی بیان بنویسم.

حسینی نیز در سروده‌ای، غم و اندوه شاعران واقعی و نارضایتی آنها از وضع موجود بیان کرده، شاعری را به تصویر می‌کشد که از آتش درون خویش می‌سراید. او با بیانی اغراق‌آمیز، آتش درون شاعر را به حدی می‌داند که هنگام نوشتن شعر، باعث می‌شود دود از صفحه کاغذ برخیزد.

از غمش بی‌کم و کاست/ شاعری شعر نوشت/ دود از صفحهٔ کاغذ برخاست! (حسینی، ۱۳۸۵: ۴۴)

همو شاعر تشنه آزادی و عدالت را به تصویر می‌کشد که توان بیان حقایق را نداشته کلامش گرفتار سانسور می‌شود:

شاعر تشنه/ ز دریا می‌گفت/ اهل بیت سخنش را/ به اسارت بردند! (حسینی، ۱۳۸۵: ۲۱)

۱۱. انتقاد از جامعهٔ غافل و خواب‌زده

حسینی از جامعهٔ غافل و خواب‌زده و نبودن گوش شنوا برای شعر شاعران که به حرف دل آنها گوش فرا دهد، انتقاد می‌کند. او در سرودهٔ زیر بر این عقیده است که به‌غیراز خود شاعر کسی نیست که به شعرش توجه کند. و این برای یک شاعر زجرآور است.

شاعری شعری گفت/ (بینوایی/ به خودش/ نامه نوشت) (حسینی، ۱۳۸۵: ۲۹)

احمد مطر نیز مردمی که در خواب غفلت به سر می‌برند و هیچ‌گونه تلاشی را برای رهایی خود از ظلم و ستم حاکم نمی‌کنند را گناهکار، نه بلکه خود گناه می‌داند. و چنین می‌سراید:

«یَعوی الکَلْبُ/ إنْ أوْجَعَهُ الضَربُ/فلماذا لایَصحُو الشَّعبُ.../الذُّلُّ بساحَتِنا یَسعی/ فلماذا نرفُضُ أنْ نَحْبُو؟.../نحن نفوسٌ/ یأنَفُ منها العارُ/ و یَخْجَلُ منها العَیْبُ.../لا ذَنْبَ لنا... لاذَنْبَ لَنا/ نحنُ الذنْبُ!» (مطر، ۲۰۰۱: ۴۳).

ترجمه: سگ پارس می‌کند، اگر ضربه‌ای او را به درد آورد؛ پس چرا مردم بیدار نمی‌شوند... خواری و ذلت در اطراف ما جولان می‌دهد؛ پس چرا برنمی‌خیزیم؟ ما افرادی هستیم که ننگ و عار از ما دوری می‌جوید و عیب از ما خجالت می‌کشد... ما گناهی نداریم... گناهی نداریم، ما خودِ گناه هستیم!

احمد مطر در جای دیگر در انتقاد از خواب غفلت جامعه از خود می‌پرسد که شعر را برای چه کسی می‌سرایی وقتی که همه مردم جامعه کور و کر هستند و در خواب بی‌خبری فرورفته‌اند و اعتنایی به سخنان ارزشمند تو نمی‌نمایند:

... تکتبُ الشعر لِمَن/ و الناس ما بین أصمَّ و ضریر؟/ تکتب الشعر لِمَن/ و الناس ما زالوا مطایا للحمیر؟...

مطر در جای دیگر با طنزی تلخ از این خواب غفلت ملّت‌های عرب انتقاد می‌کند. تلخی طنز آن‌جاست که می‌گوید:

صباح هذا الیوم/ ایقظنی منبّهُ الساعه/ و قال لی: یا ابن العرب/ قدحان وقت النوم! (مطر، ۲۰۰۱: ۹۰)

ترجمه: بامداد امروز زنگ ساعت مرا از خواب بیدار کرد و به من گفت: ای فرزند عرب وقت خواب تو فرا رسید.

۱۲. اعتراض علیه دوستی و سازش حاکمان عرب با دشمنان

مطر با طرح سؤالی فراموش شدن مسئلهٔ فلسطین را متذکر می‌شود و علیه دوستی و سازش با اسراییل اعتراض می‌کند:

اجب عن اربعه اسئله فقط/ما هورأیک فی الماشین/ من خلف جنازه رابین.../ها هُم یبکون لرابین/لِمَ لَم یبکوا لفلسطین/لفلسطین؟/ماذا تعنی بفلسطین؟! (مطر، ۲۰۰۱: ۳۴۶)

ترجمه: فقط به چهار سؤالم پاسخ بده. نظرت دربارهٔ کسانی که در پس جنازهٔ اسحاق رابین حرکت می‌کنند چیست؟می‌گوید: آنها برای مصیبت از دست دادن رابین گریه می‌کنند. پرسیدم: پس چرا برای فلسطین گریه نمی‌کنند، پاسخ داد: برای فلسطین؟! منظورت از کلمهٔ فلسطین چه چیزی (فلسطین دیگر چه صیغه‌ای است) است.

شاعر از طریق این مناظره می‌خواهد خوانندهٔ اشعار خود را با واقعیت تلخ فراموش‌شدن مسئلهٔ فلسطین روبه‌رو سازد و هم‌چنین از دوستی سران فلسطینی با بزرگان اسراییل انتقاد کند. هم‌چنین به نظر می‌رسد مطر می‌خواهد نارضایتی خود را نسبت به صلح پیمان «اسلو» که میان «شیمون پرز» و «یاسر عرفات» منعقد شد نشان دهد.

مطر در جای دیگر از بی‌نتیجه بودن اجلاس‌ها برای حل مسئلهٔ فلسطین انتقاد می‌کند و می‌گوید:

یا قدس معذرةً و مثلی لیس یعتذر/ مالی یدٌ فی ما جری فالأمر ما أمروا/و انا ضعیفٌ لیس لی أثرُ/و انا بسیف الحرف انتحر/و أنا اللهیب و قادتی المطر.../هزی إلیک بجذع مؤتمر/یسقط حولک الهذر: /عاش اللهیب/و یسقط المطر! (مطر، ۲۰۰۱: ۳۱)

ترجمه: ای قدس عذرم را پذیرا باش. هرچند چون منی را، عذر نمی‌پذیرند. در آنچه اتفاق افتاد بی‌تقصیرم. زیرا هرچه بود آنها دستور انجامش را داده‌اند. و در هر آنچه اتفاق می‌افتد دخالتی ندارم و اثرگذار نیستم. همانا با شمشیر حروف جان را از بدن تهی می‌کنم. من همان شعلهٔ آتشم و حکام همچون آب بارانند؛ پس کی می‌توانم شعله‌ور شوم. تنهٔ اجلاس را بتکان تا ببینی چگونه سخنان بیهوده

پیرامونت فرومی‌ریزد. زنده‌باد شعله‌های آتش درحالی‌که باران فرومی‌ریزد.

شاعر خود را به زبانهٔ آتش مانند می‌کند که می‌خواهد به کمک قدس برود اما این حکام همچون باران در مسیر شاعر سنگ‌اندازی می‌کنند تا شعله‌های آتش اعتراضش را خاموش نمایند. او نشست‌هایی را که برای حل‌وفصل مسئلهٔ فلسطین برپا می‌شوند و نتیجه‌ای جز سخنان بیهوده ندارند به باد استهزا می‌گیرد. او در این مورد از بیان قرآن کریم تضمین می‌کند آنجا که به حضرت مریم(ع) وحی می‌شود که تنهٔ درخت خرما را تکان بدهد «هزّی إلیکِ بجذع النخلهِ تسقط علیکِ رُطباً جنیّا» (قرآن کریم، ۱۹: ۳۰۶) مطر با بهره‌گیری از شیوهٔ بیان این آیه، معنایی متناقض را مدنظر قرار می‌دهد و با چاشنی طنز، بی‌نتیجه بودن این‌گونه نشست‌ها را برای خواننده آشکار می‌کند.

در پایان، شاعر از عبارت «یسقط المطرُ!» معنایی دیگر اراده کرده، لفظ «مطر» را که نمادی از حاکم بوده و مانع از شعله‌ور شدن آتش اعتراض شده است با خوانشی دیگر به گونهٔ فعل دعایی معنا می‌کند و به مخاطب می‌فهماند: باران (حاکم) سقوط خواهد کرد.

مطر در شعری دیگر، قداست سنگی را که در کف دستان کودکان مبارزان فلسطینی است این‌گونه توصیف می‌کند:

حجرٌ فی کف طفلٍ بفلسطینن/عباده/و صلاه بفهم القاده/فی ظل السلاطین: قواده (مطر، ۲۰۰۱: ۲۰۶)

ترجمه: پاره‌سنگی در دست کودکی فلسطینی همانا عبادت است اما آن نمازی که در سایهٔ حمایت حکام بر زبان مسئولان و سران خوانده می‌شود، همچون قلتبانی‌ست.

مسئله فلسطین برای حسینی نیز حائز اهمیت بوده است. او علیه سازش سران کشورهای عربی با اسرائیل، سخن گفته و از تعامل و سازش آنها با یهودیان صهیونیست در سرکوب مردم فلسطین انتقاد و پیروزی مردم ستمدیدهٔ فلسطین را در آینده‌ای نه‌چندان دور پیش‌بینی کرده است:

بوسه بر قبر پیمبر ممنوع!/ بوسه بر پنجهٔ شیطان مشروع!/ چهره منحوسان آل سعود!/ ننگ بر زشتی قاموس شما/ دین‌فروشان هم‌آواز جهود/ زود باشد که بگیرد ناگاه/ شعله در خرمن سالوس شما/ گوشتان هست اگر گوش کنید: / بغض شب می‌ترکد/ در سحرگاه قیام/ آل اسلام به پا می‌خیزد/ و فرو می‌میرد/ آخرین پت‌پت فانوس شما! (حسینی، ۱۳۸۵: ۵۵)

۱۳. نتیجه‌گیری

۱. احمد مطر و سید حسن حسینی هر دو از شاعران پایداری هستند که بخشی از اشعارشان را به شیوهٔ بیانی طنز بیان کرده‌اند.

۲. طنز به‌کاررفته در آثار احمدمطر و سید حسن حسینی از نظر مضمون و محتوا در زمرهٔ طنز سیاسی ـ اجتماعی قرار می‌گیرد و برای بیدار ساختن و گوشزد اشتباهات عامهٔ مردم تا طبقات حاکمه به کار گرفته می‌شود. اعتراض علیه فساد و بی‌عدالتی: هر دو شاعر از این معضل انتقاد می‌کنند و مطر این مسئله را فقط بین حکام و مزدوران آنان رایج می‌داند و هدف او دقیقاً آگاه نمودن مردم جامعه علیه افزون‌خواهی و اختلاس‌هایی است که این حکام و زیردستانشان انجام می‌دهد، اما حسینی شاعری متعهد به انقلاب و کلیت نظام است و انتقادهایش در راستای اصلاح این معضلات در درون جامعه است

۳. مطر در سخن از آینده، به فردایی روشن چشم نمی‌دوزد؛ هرچند که اشعار مطر از روح خاصی برخوردار بوده و حس مخالفت مردم بر نابهنجاری‌های جامعه را بیشتر برمی‌انگیزاند. اشعار سیاسی ـ اجتماعی احمد مطر بسیار متنوع بوده و موضوعات فراوانی را در برمی‌گیرد؛ مانند سلب آزادی، ظلم و ستم حاکمان، مسئلهٔ فلسطین و غیره. شعرهای طنز احمد مطر بیشتر جنبهٔ سیاسی دارند، درحالی‌که شعر طنز سیدحسن حسینی بیشتر جنبهٔ اجتماعی دارد.

۴. شعر سیاسی احمد مطر همان‌طورکه از نام مجموعهٔ شعرهای او، *لافتات* یا *پلاکاردها*، پیداست بیشتر شعارگونه و زودفهم است درصورتی‌که شعر طنز سیدحسن حسینی شاعرانه‌تر و قابل‌تأمّل‌تر است.

۵. احمد مطر تیغ طنز خود را متوجّه حکومت و حکام سیاسی عرب کرده است درحالی‌که موضوع شعر طنز سید حسن حسینی جامعه و انحرافات اجتماعی است.

۶. طنز احمد مطر صریح و بی‌پروا است درصورتی‌که طنز سیدحسن حسینی محتاطانه‌تر است و شاید این به خاطر

آن است که احمد مطر در خارج از وطن و به‌دوراز دست حاکمان شعر طنز خود را سروده ولی سیدحسن حسینی در درون همان جامعه‌ای که نقد کرده است زندگی می‌کند.

۷. به نظر می‌رسد حسینی در موارد مختلفی از احمد مطر تأثیر پذیرفته هرچند بررسی این موضوع خود نیازمند پژوهش مستقل دیگری است.

پی‌نوشت‌ها

۱. احمد مطر در سال ۱۹۵۶ م در حومهٔ « بصره و در روستای «تَنومِه»، در کناره‌های «اروندرود» متولد شد و اکثر عمرش را در آن روستا سپری کرد. (غنیم، ۱۹۹۸: ۱۹) سرودن شعر را در ۱۴ سالگی آغاز کرد (غنیم، ۱۹۹۸: ۵۵) و گاهی در اشعارش انتقاد از حاکمیت و ضدیّت با آن دیده می‌شود و به خاطر ترس از عواقب چنین موضع‌گیری به کویت گریخت (حسینی و بیدج، ۱۳۸۱: ۱۵۸).

پس از مدتی به دلیل انتقاد صریح و بی‌پروای مطر از حکومت صدام و سایر حکومت‌های عربی در روزنامه القَبَس و لافتات، دولت کویت تصمیم بر تبعید او گرفت (سعدون‌زاده، ۱۳۸۸: ۵۶)؛ پس‌ازاین تبعید در سال ۱۹۸۶م، احمد مطر بار دیگر فعالیتش را در دفاتر روزنامهٔ القَبَس در لندن ادامه داد و نیز تا الآن در این شهر ساکن است (غنیم، ۱۹۹۸: ۵۸).

مطر هفت دیوان شعری به نام لافتات دارد. این مجموعه‌های شعری از سال ۱۹۸۴ تا ۱۹۹۹ سروده شده‌اند که هویت مردم عراق و سایر ملت‌های عربی را که به وسیلهٔ استعمار و استبداد داخلی از بین رفته، بیان می‌کند و مملو از ترغیب و برانگیختگی ملت‌ها برای کسب حق اولیهٔ آنهاست؛ و دفترهای شعری إنّی المَنشُوق أعلاه (۱۹۸۹م)، دیوان الساعه (۱۹۸۹م)، ما أَصْعَبَ الکلام فی رثاء ناجی علی (۱۹۸۷م) و العَشاء الأخیر لصاحِب الجلاله إبلیس الأوّل (۱۹۹۰م) از دیگر سروده‌های کوتاه او در قالب کلاسیک است (غنیم، ۱۹۹۸: ۱۷۷). معمولاً اشعارش طنز انتقادی گزنده و تند است که همین ویژگی باعث می‌شود که مطر به سروده‌های جدی به ندرت بپردازد.

۲.سید حسن حسینی، در سال ۱۳۳۵ و در تهران چشم به جهان گشود. او در تهران دیپلم طبیعی، و از دانشگاه مشهد، لیسانس رشتهٔ تغذیه را دریافت کرد و اما درجهٔ کارشناسی ارشد و دکتری خود را در رشته ادبیات فارسی اخذ کرد. حسینی شاعری و نویسندگی‌اش را در مجلهٔ فردوسی و به سال ۱۳۵۲ شروع و با همراهی استاد محمدرضا حکیمی، آیت‌الله امامی کاشانی و آقایان تهرانی و رخ صفت، حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی را در سال ۱۳۵۸ تأسیس کرد که بخش ادبیات و شعر آن را همراه با قیصر امین‌پور عهده‌دار شد. پس از آغاز جنگ، مسئول رادیوی ارتش شد که بعد از استمرار زیاد جنگ، به حوزهٔ هنری بازگشت اما به علت اختلاف با مدیر حوزهٔ هنری، از کار برکنار شد و فعالیت فرهنگی خود را با تدریس در دانشگاه الزهرا و دانشگاه آزاد، ادامه داد. از آثارش می‌توان به هم‌صدا با حلق اسماعیل، براده‌ها، بیدل، سپهری و سبک هندی، گنجشک و جبرئیل، مشت در نمای درشت، گزیدهٔ شعر جنگ و دفاع مقدس، نوشداروی طرح ژنریک، طلسم سنگ، شقایق‌نامه، از شرابه‌های روسری مادرم، سفرنامهٔ گردباد، تنها طرف آفتاب را گرفت، بال‌های بایگانی، سکانس کلمات، حمام روح و شعر و آیینه اشاره کرد. وی در فروردین ۱۳۸۳ درگذشت.

فهرست منابع

ابراهیمی کاوری، صادق (۲۰۰۴)، *السخریه و الادب*، دمشق: المعرفه.
اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۵) فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز، تهران: نشر کارون.
بیگی حبیب‌آبادی، پرویز (۱۳۸۶)، *حماسه‌های همیشه*، جلد اول، چاپ دوم، تهران: نشر صریر.
ترکمن، محمد حسین (۱۳۷۷)، طنز سیاسی و اجتماعی، فصلنامه *پژوهش‌های ارتباطی (پژوهش و سنجش)*، تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.
پلارد، آرتور (۱۳۷۸)، *طنز*، ترجمه سعید سعیدپور، تهران: مرکز.
جمال الدین، محمدسعید (۱۳۸۹)، *ادبیات تطبیقی*، ترجمهٔ سعید حسام پور و حسین کیانی، چ۱، شیراز: دانشگاه شیراز.
جوادی، حسن (۱۳۸۴)، *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*، تهران: کاروان.
حسینی، حسن؛ بیدج، موسی (۱۳۸۰)، *نگاهی به خویش (گفتگو با شاعران و نویسندگان معاصر عرب)*، چ ۱، تهران: سروش.
حسینی، سید حسن (۱۳۸۵)، *هم‌صدا با حلق اسماعیل*، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.
_____ (۱۳۷۷)، *گنجشک و جبرئیل*، تهران: انتشارات افق.
_____ (۱۳۸۵)، *نوش‌داروی طرح ژنریک*، تهران: انتشارات سوره مهر.
_____ (۱۳۸۸ الف)، *از شرابه‌های روسری مادرم*، چاپ دوم، تهران: انجمن شاعران ایران.
_____ (۱۳۸۸ ب)، *سفرنامهٔ گردباد*، چاپ دوم، تهران: انجمن شاعران ایران..
_____ (۱۳۹۳)، *فستیوال خنجر (مجموعه اشعار طنز سید حسن حسینی)*، به کوشش اسماعیل امینی، چ ۱، تهران، سوره مهر.

_____ (۱۳۹۶)، *مجموعهٔ کامل شعرهای سید حسن حسینی*، چاپ اول، تهران: کتاب آبی.
حلبی، علی‌اصغر (۱۳۶۴)، *مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران*، تهران: پیک.
حیدری، محمود (۱۳۹۲)، افسانهٔ تمثیلی و کارکرد آن در شعر احمدمطر، فصلنامهٔ *نقد ادب معاصر فارسی*، سال سوم، (پیاپی۶).
زارع بنادکوکی، نجمه (۱۳۹۰)، *بررسی طنزهای «دو کلمه حرف حساب» کیومرث صابری فومنی*، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، زبان و ادبیات فارسی، تهران، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبائی .
سعدون زاده، جواد (۱۳۸۸)، مظاهر ادب المقاومهٔ فی شعر احمد مطر، مجله *ادبیات پایداری*، کرمان: دانشگاه شهید باهنر.
سلیمانی، محسن (۱۳۹۱)، *اسرار و ابزار طنزنویسی*، تهران: سوره مهر.
شرکت مقدم، صدیقه (۱۳۸۸)، مکتب‌های ادبیات تطبیقی، فصلنامه *مطالعات ادبیات تطبیقی*، کرمان: دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت.
شهسواری، عباس (۱۳۸۹)، بررسی موقعیت طنز در دهه نخست انقلاب اسلامی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه تربیت معلم سبزوار.
عطیه الله، احمد (۱۹۶۴)، *سیکولوجیه الضحک*، چ۲، قاهره: دار النهضه العربیه.
غنیم، کمال احمد (۱۹۹۸)، *عناصر الابداع الفنیّهٔ فی شعر احمد مطر*، الطبعة الاولی، القاهرهٔ: مدبولی.
رجیان، مرتضی؛ نجف‌زاده بارفروش، محمدباقر (۱۳۷۰)، *طنز سرایان ایران از مشروطه تا انقلاب*، جلد ۳، چاپ اول، تهران: نشر بنیاد.
فرشوخ، محمدامین (۱۹۸۹)، *ادب الفکاهه فی لبنان*، بیروت: دار الفکر.
قاسم نژاد، علی (۱۳۷۶)، *دانشنامه ادب فارسی*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
کاظمی، محمدکاظم (۱۳۸۹)، *ده شاعر انقلاب*، چاپ اوّل، تهران: سوره مهر.
مطر، احمد (۲۰۰۱)، *الأعمال الشعریة الکاملهٔ*، الطبعة الثانیهٔ: لندن.
مطر، احمد (۱۹۸۴)، *لافتات۱* ، الطبعه الاولی، لندن: منتدی سور الازبکیه.
_____ (۱۹۸۷)، *لافتات۲* ، الطبعه الاولی، لندن: منتدی سور الازبکیه.
_____ (۱۹۸۹)، *لافتات۳* ، الطبعه الاولی، لندن: منتدی سور الازبکیه.
_____ (۱۹۹۲)، *لافتات۴* ، الطبعه الاولی، لندن: منتدی سور الازبکیه.
_____ (۱۹۹۴)، *لافتات۵*، الطبعه الاولی، لندن: منتدی سور الازبکیه.
_____ (۱۹۹۶)، *لافتات۶*، الطبعه الاولی، لندن: منتدی سور الازبکیه.
_____ (۱۹۹۹)، *لافتات۷* ، الطبعه الاولی، لندن: منتدی سور الازبکیه.
نیکوبخت، ناصر (۱۳۷۸)، *هجو در شعر فارسی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
نبوی، سید ابراهیم (۱۳۷۸)، *کاوشی در طنز ایران*، تهران: جامعه ایرانیان .
هنرجو، حمید (۱۳۹۲)، *سید شاعران انقلاب اسلامی (نگاهی به اندیشه‌ها و آثار سید حسن حسینی)*، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری و انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

ادبیات پایداری در وصیت‌نامه شهید سردار قاسم سلیمانی

امیدعلی مسعودی[۱]

دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۲۳، پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲۹

چکیده

وصیت‌نامه یک متن شرعی است که هر فرد مسلمان پیش از پیوستن به دنیای باقی می‌نویسد و اعتبار آن بسیار زیاد است به گونه‌ای که بازماندگان مکلف‌اند به وصیت‌نامه عمل کنند.این پژوهش با هدف تحلیل مضامین وصیت‌نامه سردار شهید قاسم سلیمانی به عنوان فرماندهی ضد استکبار جهانی انجام شد. در روش تحلیل مضامین کل متن وصیت‌نامه کدگذاری شد و ۵۲ مضمون پایه (تحلیل متن)، ۲۸ مضمون سازمان دهنده و۴مضمون فراگیر شناسایی شدند. بر اساس مضامین فراگیر، ادبیات پایداری در وصیت‌نامه بر مبنای «هستی‌شناسی» بر پایه اعتقاد به توحید، معاد، نبوت عدل و امامت است، که در راه «معرفت‌شناسی» از شناخت عقلی و عرفانی بهره می‌برد.مضمون فراگیر«حفظ ارزش‌ها»، بیشترین مضامین سازمان‌دهنده را دارد که شامل: ولایت‌فقیه، دوری از تجملات، وحدت اسلامی، نکوداشت دفاع مقدس، مسئولین پاکدست، برخورد با فساد، حفظ جمهوری اسلامی، ارزش‌گرا، پرهیز از فساد، دفاع از نیروهای مسلح، خدمت به مردم، دشمن‌شناسی، دفاع از مظلوم و... می‌باشد. علاوه بر این از نظر«جاذبه‌های ادبی»و ادبی بودن متن، مضامین فراگیر شامل نثر صمیمی، صنعت تشبیه، کوتاه‌نویسی، نثر عاطفی، استعاره، حرف ندا، تتابع اضافات، ندای استفهامی، نثر صریح و نثر حساس، شناسایی شدند که نشانه تسلط نویسنده بر ادبیات فارسی است.

کلیدواژه‌ها: شهید قاسم سلیمانی، تحلیل مضمون، وصیت‌نامه، هستی‌شناسی، ادبیات پایداری

۱. استاد گروه ارتباطات، دانشکده فرهنگ و ارتباطات، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: masoudi@soore.ac.ir

طرح مسئله

در دین اسلام وصیت‌نامه متنی است که شامل سفارش فرد وصیت‌کننده به بازماندگان است تا به کارهایی که می‌خواهد بعد از مرگ او انجام دهند: «وصیت آن است که انسان سفارش کند بعد از مرگش چیزی از مال او ملک کسی باشد، یا برای اولاد خود و کسانی که اختیار آنان با او است قیم و سرپرست معین کند. و کسی را که به او وصیت می‌کنند، وصی می‌گویند.».(امام خمینی، ۱۳۷۸: ۳۷۹). در وصیت‌نامه منتشرشده شهید سلیمانی البته بجای تعیین فردی به عنوان وصی، همه مردم ایران و کشورهای جبهه مقاومت وصی او هستند و هیچ نشانی از مال و املاک دیده نمی‌شود. بنابراین چنین وصیت‌نامه‌ای می‌تواند در معرفی افکار و عقاید او متنی قابل استناد باشد.هرچند پس از شهادت سردار قاسم سلیمانی، شناخت افکار و عقاید او به عنوان فردی استکبارستیز و فرماندهی مسلمان برای علاقه‌مندان به او اهمیتی مضاعف یافت. برای این شناخت مراجعه به آثار شفاهی و مکتوب او مورد توجه محققان قرار گرفت که بیشتر این آثار به نقل خاطرات یارانش از او محدود شد. اما دو اثر اصیل و غیرقابل خدشه از سردار شهید باقی مانده است؛ یکی کتاب *از چیزی نمی‌ترسیدم* (زندگی‌نامه خودنوشت) و دیگری «وصیت‌نامه». با توجه به اینکه سردار سلیمانی نمادی از ادبیات پایداری در ایران و جبهه مقاومت در برابر نظام سرمایه‌داری آمریکا است، شناخت مضامین پایداری در وصیت‌نامه او اهمیت می‌یابد و ضرورت آن، ارائه به رهروان جبهه پایداری است. در این پژوهش، محقق به تحلیل مضمون «وصیت‌نامه» به عنوان متنی قابل اعتماد پرداخته است و این سؤال را مطرح کرده است: مضامین پایه، سازمان‌دهنده و فراگیر وصیت‌نامه شهید سلیمانی درباره ادبیات پایداری کدام‌اند؟

پیشینه پژوهش

خدامراد سلیمیان (۱۴۰۱) در تحقیقی با عنوان «مهرورزی بر مردم، سخت‌گیری با دشمنان در مرام شهید سلیمانی (با تأکید بر فرهنگ انتظار)» با استفاده از روش توصیفی، تحلیلی با بررسی بخش‌هایی از رفتارها و گفتارهای حاج قاسم سلیمانی به کارکرد فرهنگ انتظار در دو صفت سخت‌گیری در برخورد با دشمنان و مهرورزی در برخورد با مردم به عنوان دو مؤلفه مهم شخصیتی آن شهید، به این نتیجه رسیده که می‌توان در عصر غیبت و انتظار با ایجاد و تقویت این دو صفت بر پایه دستورات دینی، به بهترین گونه ممکن فرمان الهی را تحقق بخشید.

رسول رنجبریان (۱۴۰۰) در مقالهٔ «طراحی الگوی تربیت‌کننده مدیران جهادی در مکتب شهید سلیمانی» به طراحی الگوی تربیت‌کننده مدیران جهادی در مکتب شهید سلیمانی پرداخته و با روش فراتحلیل الگوی مذکور را طراحی کرده است. این الگو شامل چهار بُعد «نظام شخصیتی»، «نظام اعتقادی»، «نظام سیاسی» و «نظام مدیریتی و اقتصادی» است. پیشنهاد محقق آن است که مدیران عالی از ویژگی‌های شاخص همچون روحیهٔ انقلابی، وحدت‌آفرینی بین مسئولان و مسئولیت‌پذیری شهید سلیمانی تأثیر بیشتری بپذیرند.

رهبری اخلاص‌مدار؛ جوهره مکتب شهید سلیمانی

سیدمحمد مقیمی (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «رهبری اخلاص‌مدار؛ جوهره مکتب شهید سلیمانی»، با روش تحلیل مضمون، سخنرانی‌های شهید سلیمانی، فرمایشات رهبر معظم انقلاب و اظهارات و دیدگاه‌های هم‌رزمان شهید مورد واکاوی قرار گرفت، الگویی ترسیم شده است که در این الگو اجزای رهبری بر مبنای اخلاص در قالب نه مضمون فراگیر گروه‌بندی شده‌اند که هسته مرکزی آن، که همانا رفتارهای خالصانه است، به عنوان مهم‌ترین مضمون تأثیرگذار با مضمون‌های دیگر در تعامل است. در پایان دستاوردهای رهبری بر مبنای اخلاص شهید سلیمانی نیز در قالب شش مضمون مورد توجه قرار گرفته است و نیز با عنایت به داده‌های مستخرج از سیره نظری و عملی شهید سلیمانی، مقیاس سنجش سبک رهبری اخلاص‌مدار طراحی گردیده است.

حافظ نجفی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «نقش معنویت و توسل به اهل بیت علیهم‌السلام در موفقیت شهید سلیمانی» برای شناخت: نقش معنویت و توسل به اهل‌بیت (علیهم‌السلام) در موفقیت شهید سلیمانی، پس از بررسی‌هایی به این نتیجه می‌رسد که برآیند بررسی‌ها، نشان داد که این مجاهد راه

خداوند، افزون بر ایثار و فداکاری‌های کم‌نظیر و همچنین نبوغ فوق‌العاده برای مدیریت صحنه‌های جنگ با ایمان خالص به وعده‌های پروردگار و مددهای غیبی و توسل به ساحت مقدس اولیای الهی، بسیاری از قفل‌های بسته را باز کرده و ناممکن‌ها را ممکن، و به پیروزی‌های حیرت‌انگیزی دست یافته است. حاصل فداکاری‌های شهید سلیمانی، شکست داعش و آزاد شدن کشور اسلامی عراق، سوریه و لبنان از وجود تروریست‌ها و حاکمیت امنیت در منطقه و حبس شدن رژیم غاصب اسرائیل در داخل مرزهای فلسطین اشغالی بود که باعث شد ایشان، قلوب مسلمانان؛ بلکه همه آزادی‌خواهان و حق‌طلبان دنیا را به خود جذب کند.

چارچوب مفهومی

در بررسی وصیت‌نامه شهید سلیمانی سه نظریه مفروض به عنوان چارچوب مفهومی در نظر گرفته می‌شود: نظریه نقض انتظارات، رهبری اصیل و جاذبه‌های ادبی.

مفروضات نظریه نقض انتظارات

نظریه «نقض انتظارات» ریشه در این دارد که پیام‌ها چگونه به دیگران ارائه می‌شود و در یک مکالمه چه رفتارهایی از طرف مقابل پذیرفتنی و قابل قبول شمرده می‌شود. درمجموع، سه فرض اصلی این نظریه را به پیش می‌برد:

۱. کنش متقابل انسان‌ها بر مبنای انتظارات شکل می‌گیرد.

۲. انتظاراتی که افراد در مورد رفتار یکدیگر دارند، اکتسابی و قابل آموختن است.

۳. نحوه ارزیابی نقض یک انتظار متأثر از ارزش پاداش‌دهی ارتباط گر است.

اولین فرض بدین معناست که انسان‌ها در کنش متقابل خود با دیگران انتظاراتی دارند. انتظارات را می‌توان به عنوان شناخت‌ها و رفتارهایی تعریف کرد که در یک کنش متقابل طرفین از یکدیگر توقع دارند. این انتظارات همه رفتارهای کلامی و غیر کلامی را در بر می‌گیرد. بورگون (۱۹۷۸) در اولین نوشته‌هایش در مورد نظریه «نقض انتظارات» یادآور می‌شود که مردم رفتار دیگران را به عنوان امری تصادفی نمی‌نگرند. افراد در مورد رفتارهای دیگران انتظاراتی دارند. مثلاً بسیاری از مردم در آمریکا نمی‌خواهند افراد ناشناس در فاصله نزدیک یا دورتر از آنها بایستند.

بورگون و دیگر نویسندگان این نظریه معتقدند که مردم با یک سری انتظارات دست به یک کنش متقابل می‌زنند، انتظاراتی در مورد اینکه یک پیام باید ارائه شود و طرف مقابل چگونه باید آن را دریافت کند. معمولاً چنین انتظاراتی تحت تأثیر سه عامل عمده است:

۱. عوامل مربوط به ویژگی‌های فردی مانند شخصیت ارتباط گران، سن، ظاهر، اعتبار و ...

۲. عوامل مربوط به رابطه، مانند سابقه رابطه قبلی، تفاوت‌های پایگاهی و طبقاتی، میزان جذابیت طرفین و ...

۳. عوامل مربوط به بافت مثل رسمی یا غیررسمی بودن کنش متقابل، کارکردهای شغلی و اجتماعی آن کنش، محدودیت‌های محیطی، هنجارهای فرهنگی و... .

جودیت بورگون و جرالد هال (۱۹۸۸) ادعا کردند که انتظارات بر دو نوع است: انتظارات قبل از کنش متقابل و انتظارات در حین کنش متقابل . انتظارات قبل از کنش متقابل شامل توانایی یک ارتباط گر در شروع یک کنش متقابل است. به دیگر سخن، باید دید یک ارتباط گر قبل از اینکه وارد یک کنش متقابل شود، در این زمینه دارای چه مهارت‌هایی و آگاهی‌هایی است؟ مردم همیشه متوجه این نکته نیستند که چه شد که وارد یک گفت‌وگو شدند و چه شد که آن گفت‌وگو تداوم یافت. ممکن است یکی از طرفین گفت‌وگو بسیار اهل جروبحث باشد و دیگری بیسار منفعل. بسیاری از مردم در گفت‌وگوهایشان با دیگران انتظار چنین رفتارهای افراط‌گرایانه را ندارند.

منظور از انتظارات در حین کنش متقابل توانایی یک ارتباط گر برای به پیش بردن و ادامه کنش متقابل است. اکثر مردم از دیگران انتظار دارند تا در یک گفت‌وگو فاصله مشخصی را رعایت کنند (وست وترنر، ۱۴۰۱).

تعاریف رهبری اصیل

رهبری اصیل در دهه‌های ۱۹۹۰ و ۲۰۰۰ میلادی در ادبیات مدیریتی مورد بحث قرار گرفت (مقیمی، ۱۳۹۹: ۳۹)، اگرچه در دهه گذشته با توجه به شدت گرفتن اقدامات غیر اخلاقی در کسب‌وکارها، تحقیقات مرتبط با آن بسیار افزایش یافته است. نظریه رهبری اصیل در اثر ناامیدی فزاینده از رهبری مدرن همراه با جنبش مثبت روانشناسی

ایجاد و تکامل یافته است. اصالت، صداقت و خلوص نیت در رهبری نادر است. اخیراً نمونه‌های بسیار گسترده‌ای از فساد اقتصادی و شرکتی رخ داده که تقاضای برای اصالت در رهبری و تمایل به رویکردهای اخلاقی را تقویت کرده است. قهرمان نظریه و تحقیقات رهبری اصیل، بیل جورج، استاد دانشگاه هاروارد و تاجر موفق است. به گفته جورج، در هر نوع سبک رهبری، اصالت عامل اصلی در رهبری مؤثر است. رهبری اصیل ریشه در فلسفه انسانگرایانه دارد. انسانگرایان، خود واقعی‌سازی را بالاترین نقطه دستاورد انسان می‌دانند. به عبارت دیگر، شخصی که خود واقعی می‌شود، اصیل است (Johnson,2019: 181-2).

بیپلب داتا (۲۰۱۵) رهبری اصیل را الگویی از رفتار رهبر تعریف می‌کنند که از هر دو ظرفیت روان‌شناختی مثبت و فضای اخلاقی مثبت برای ارتقای خودآگاهی بیشتر، دیدگاه اخلاقی درونی، پردازش متعادل اطلاعات و شفافیت ارتباطی با دیگران استفاده می‌کند و آنها را ارتقا می‌دهد؛ رهبرانی که با پیروان کار می‌کنند و رشد مثبت خود را تقویت می‌کنند. در این تعریف، خودآگاهی به نشان دادن درک درستی از چگونگی به وجودآمدن و معناداری انسان از جهان و اینکه چگونه فرایند ساخت معنا بر نوع دیدگاه فرد در طول زمان تأثیر می‌گذارد، اشاره دارد. این امر همچنین بیانگر نشان دادن درک درستی از نقاط قوت خود است، که شامل بینش نسبت به خود از طریق قرار گرفتن در معرض دیگران و آگاهی از تأثیر خود بر دیگران است (Datta,2015: 63). آوولیو، لوتانز و والومبوا (۲۰۰۵) رهبران اصیل را کسانی تعریف می‌کنند که عمیقاً از چگونگی تفکر و رفتار خودآگاه باشند و دیگران آنها را به گونه‌ای ادراک و مشاهده می‌کنند که از ارزش‌ها، نگرش‌های اخلاقی، دانش و نقاط قوت خود و در بستری که در آن فعالیت می‌کنند، آگاهی دارند؛ دارای اعتماد به نفس، امیدواری، خوش‌بینی، انعطاف‌پذیری و ویژگی اخلاقی سطح بالا هستند. سازه مربوط به رهبری اصیل در سازمان‌ها توسط آوولیو و لوتانز (۲۰۰۳) تعریف شده است که دربرگیرنده فرایندی است که هم از ظرفیت‌های مثبت روان‌شناختی و هم از یک زمینه‌سازمانی بسیار پیشرفته ناشی می‌شود که به خودآگاهی بیشتر و خودتنظیمی منجر می‌شود و رفتارهای مثبت رهبران و همکاران، خود بهبودی مثبت را تقویت می‌کند (Avoilo&Gardner,2005: 321).

ویژگی‌های رهبری اصیل

بیل جورج (۲۰۱۰) بیان می‌کند که برای ابعاد اساسی همه رهبران اصیل و ویژگی‌هایی که رهبران واقعی باید رشد دهند، من از طریق بسیاری از تجربه‌ها در هدایت دیگران، تشخیص داده‌ام که رهبران اصیل این پنج ویژگی را از خود بروز می‌دهند:

ـ فهم و درک مناسب از هدف
ـ مشق کردن و عمل به ارزش‌های ناب و خالص
ـ ایجاد روابط ناگسستنی ـ نشان دادن انضباط شخصی و خودتأدیبی
ـ رهبری با قلب (George, 2007: 2).

بیل جورج همچنین بیان می‌کند که رهبران اصیل به جای تکمیل این ویژگی‌ها در یک فرایند متوالی، آنها را در طول زندگی خود رشد می‌دهند؛ زیرا رهبران اصیل به این شکل متولد نمی‌شوند؛ بلکه رهبران به‌طور مداوم آنها را توسعه می‌دهند و در طول زندگی این پنج بعد را با هم ترکیب می‌کنند و رهبری اصیل را شکل می‌دهند (George, 2003: 18). بیل جورج معتقد است که هر یک از این ابعاد، برای مؤثر بودن رهبران به یک جنبه توسعه‌ای نیاز دارد: هدف: شور؛ ارزش‌ها: رفتار؛ قلب: شفقت؛ روابط: دائمی و مستمر؛ انضباط شخصی، سازگاری (George, 2003: 36).

زندگی صادقانه در یک مجموعه شرایط خاص، قدرتمندترین رویکرد و سودمندترین راهبرد است که هر رهبری می‌تواند در کار خود داشته باشد. راست‌گو بودن به معنای واقعی کلمه راست‌گو بودن نیست؛ بلکه گفتن چیزهای دقیق یا اصیل است. درحقیقت راست‌گویی عمیق‌تر از محتوای کلمات ما است (Sparks, 2021: 100).

روش تحقیق

این تحقیق با روش کیفی و از نوع تحلیل مضامین انجام شده است. می‌دانیم روش کمّی، الگو مدار و یا نظریه محور است و نقش محقق بسیار کم‌رنگ است. روش کیفی بینش‌مدار است و محقق نقش محوری در تحقیق را دارد. کیفی تحلیل مضمونی (Thematic Analysis) در چارچوب

طبقه‌بندی، تعیین شاخص و سنخ‌شناسی محتوا دارای اهمیت فراوان این تحلیل از متعارف‌ترین و پرکاربردترین روش‌های تحلیل داده‌های کیفی است که در سایر رهیافت‌های تحلیل نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد. تحلیل مضمون عبارت است از تحلیل مبتنی بر استقرای تحلیلی که در آن محقق از طریق طبقه‌بندی داده‌ها و الگویابی درون‌داده‌ای و برون‌داده‌ای به سنخ‌شناسی تحلیلی دست می‌یابد. این نوع تحلیل در وهله نخست، به دنبال الگویابی در داده‌هاست. زمانی که الگویابی به دست آمد باید حمایت تمی یا موضوعی از آن صورت پذیرد؛ به عبارتی تم‌ها از داده‌ها نشئت می‌گیرند (محمدپور، ۱۳۹۷: ۳۸۹). این روش، فرایندی برای تحلیل داده‌های متنی است و داده‌های پراکنده و متنوع را به داده‌هایی غنی و تفصیلی تبدیل می‌کند بویاتزیس (Boyatzis, 1998). ضمن اینکه ازجمله روش‌هایی است که مستقل از جایگاه نظری یا معرفت‌شناسی خاصی است و در طیف گسترده‌ای از روش‌های نظری و معرفت‌شناسی می‌توان از آنها استفاده کرد. ازاین‌رو، ابزار تحقیقاتی منعطف و مفیدی است که می‌توان برای تحلیل حجم زیادی از داده‌های پیچیده و مفصل از آن بهره گرفت (Clarke & Braun, 2006).

در تحلیل مضمون، تمامی منابع داده بررسی و مضامین کل داده‌ها، تحلیل و تفسیر می‌شود و نیازی به اشباع نظری وجود ندارد (Clarke & Braun, 2006).

از منظری دیگر، گرچه تحلیل مضمون شباهت‌هایی با «تحلیل محتوا» دارد، اما تحلیل محتوا عمدتاً بر سطوح خردتر تمرکز دارد و بیشتر فراوانی داده‌ها را نشان می‌دهد و امکان تحلیل کمی داده‌های کیفی را امکان‌پذیر می‌کند. در تحلیل مضمون، واحد تحلیل بیشتر از یک کلمه یا اصطلاح است و محقق بیشتر به بافت داده‌ها و نکات ظریف آنها توجه می‌کند.هرچند در تحلیل مضمون می‌توان از فراوانی نسبی مضامین برای مقایسه داده‌ها و تهیه ماتریس مضامین و ترسیم شبکه مضامین هم استفاده کرد (Namey et al,2007).

در این نوع تحلیل، سعی بر این است که از مضامین پایه‌ای که آشکار و صریح هستند، به سوی مضامین انتزاعی‌تر و کلی‌تر حرکت شود تا به مضمون یا مضامین اصلی متن دست پیدا کنیم (Attride-Stirling, 2001: 388).

بر این اساس محقق ابتدا متن کامل وصیت‌نامه را چندبار قرائت کرد و به‌منظور حفظ روایی و پایایی با متن زندگی‌نامه خود نوشت شهید (سلیمانی، ۱۴۰۰) تطبیق داده شد.

با استفاده از نرم‌افزار Nvivo10 در سه مرحله کدگذاری متن انجام شد. در مرحله اول کدهای مضمون پایه شناسایی شدند و در مرحله دوم مضامین سازمان‌دهنده و در مرحله سوم مضامین فراگیر احصاء شدند.

یافته‌های تحقیق

در تحلیل مضامین؛ کل متن وصیت‌نامه کدگذاری شد و ۵۲ مضمون پایه(تحلیل متن)، ۲۸ مضمون سازمان‌دهنده و ۴ مضمون فراگیر شناسایی شدند.

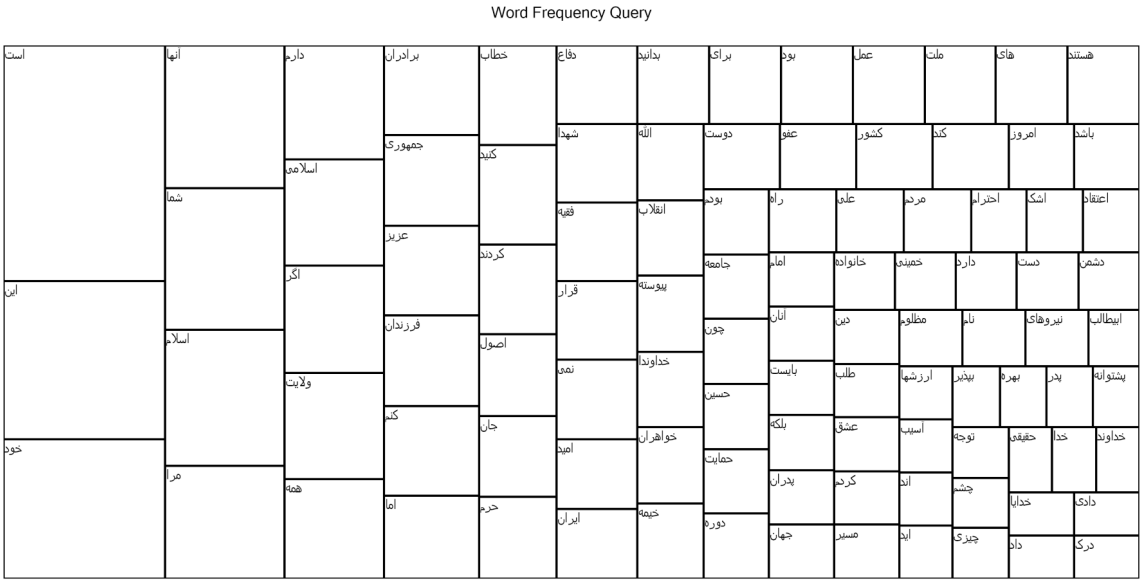
فراوانی مضامین: «در جدول ۱» پرکاربردترین مضامین وصیت‌نامه آمده‌اند: بیشترین مضامین اسلام و اسلامی با ۳۸ فراوانی است.

در «جدول ۲» ماتریس توزیع فراوانی مضامین قابل مشاهده است.

جدول ۱. فراوانی مضامین در وصیت‌نامه سردار شهید سلیمانی.

ردیف	مضمون	فراوانی
۱	اسلام	۲۳
۲	اسلامی	۱۵
۳	ولایت	۱۵
۴	جمهوری	۱۲
۵	اصول	۱۰
۶	حرم	۹
۷	شهدا	۹
۸	شهید	۴
۹	فقیه	۹
۱۰	ملت	۸
۱۱	انقلاب	۷
۱۲	امام	۵

جدول ۲. ماتریس فراوانی مضامین.



جدول ۳. مضامین سازمان‌دهنده و فراگیر در وصیت‌نامه سردار شهید سلیمانی.

مضامین سازمان‌دهنده	مضامین فراگیر
توحید، معاد، نبوت، عدل الهی و امامت	هستی‌شناسی
شناخت عرفانی، عرفان، شناخت عقلی طلب شهادت، تکریم شهدا، شهادت‌طلبی	معرفت‌شناسی
ولایت‌فقیه، دوری از تجملات، وحدت اسلامی، نکوداشت دفاع مقدس، مسئولین پاکدست، برخورد با فساد، جمهوری اسلامی، ارزش‌گرا، پرهیز از فساد، شجاعت فرماندهان، دفاع از نیروهای مسلح، تکریم سپاه پاسداران، خدمت به مردم، قدرت اداره بحران، دشمن‌شناسی، دفاع از مظلوم، خدمت گذاری.	حفظ ارزش‌ها
داشتن نثر صمیمی، صریح، عاطفی و احساسی، استفاده از صنعت تشبیه، رعایت کوتاه نویسی، فشرده نویسی، صنعت استعاره، تتابع اضافات، حرف ندا، ندای استفهامی.	جاذبه‌های ادبی

در تحلیل مضامین با استفاده از نرم‌افزار NVIVO10 تعداد ۵۲ مضمون پایه (تحلیل متن)، ۲۸ مضمون سازمان دهنده و ۴مضمون فراگیر شناسایی شدند. در «جدول ۳» مضامین سازمان‌دهنده و فراگیر مشاهده می‌شوند:

با قرائت متن وصیت‌نامه می‌توان آن را کدگذاری کرد مهم‌ترین بخش یک وصیت‌نامه ابتدای آن است که معرف اعتقادات فرد است و در اینجاست که هستی‌شناسی او در ادبیات پایداری بیان می‌شود.

هستی‌شناسی

برای شناخت نوع نگاه شهید سلیمانی به ادبیات پایداری باید به هستی‌شناسی او توجه شود که جهان هستی را دارای خالقی بی‌همتا می‌داند و ازاین‌رو به اصول دین، توحید، معاد، نبوت، عدل الهی و امامت اعتقاد دارد. پس هستی‌شناسی او توحیدی است:

«شهادت می‌دهم به اصول دین اشهد أن لا اله الّا الله و اشهد أنّ محمداً رسول الله و اشهد أنّ امیرالمؤمنین علی بن ابیطالب و اولاده المعصومین اثنی عشر ائمتنا و معصومیننا حجج الله.»

یا آنجا که تأکید می‌کند:

«شهادت می‌دهم که قیامت حق است. قرآن حق است. بهشت و جهنّم حق است. سؤال و جواب حق است.

معاد، عدل، امامت، نبوّت حق است. [هستی‌شناسی]».

نمونهٔ کامل‌تر از هستی‌شناسی او باور به امامت است:

«خداوندا! ای قادر عزیز و ای رحمان رزّاق، پیشانی شکر شرم بر آستانت می‌سایم که مرا در مسیر فاطمه اطهر و فرزندانش در مذهب تشیّع عطر حقیقی اسلام قرار دادی و مرا از اشک بر فرزندان علی بن ابیطالب [امامت]و فاطمه اطهر بهره‌مند نمودی؛ چه نعمت عظمایی که بالاترین و ارزشمندترین نعمت‌هایت است؛ نعمتی که در آن نور است، معنویت، بی‌قراری که در درون خود بالاترین قرارها را دارد، غمی که آرامش و معنویت دارد».

پس از هستی‌شناسی، نحوه شناخت فرد از جهان هستی اهمیت می‌یابد زیرا دو نوع معرفت‌شناسی برای بیان هستی به‌طورکلی وجود دارد: شناخت مادی‌گرایانه با حذف خالق هستی و شناخت توحیدی و خداباور. شهید سلیمانی به شناخت توحیدی از راه عقل و عرفان با هدایت امام و ولایت‌فقیه اعتقاد دارد:

معرفت‌شناسی

شناخت از راه عقل و نه‌فقط از طریق حواس پنج‌گانه، آن‌گونه که در معرفت‌شناسی مادی‌گرایانه مطرح می‌شود یکی از راه‌های معرفت‌شناسی سردار سلیمانی در وصیت‌نامه‌اش آمده است: «من با عقل [شناخت عقلی] ناقص خود می‌دیدم برخی خنّاسان سعی داشتند و دارند که مراجع و علما مؤثر در جامعه را با سخنان خود و حالت حق به جانبی به سکوت و ملاحظه بکشانند.».

شناخت عقلی را تنها در شیعیان نمی‌بینند:

لذا چه شما که به عنوان شیعه به آن اعتقاد دینی دارید و چه شما که به عنوان سنّی اعتقاد عقلی دارید، بدانید [باید] به دور از هرگونه اختلاف[وحدت اسلامی]، برای نجات اسلام خیمه ولایت را رها نکنید.».

وحدت را در عین کثرت می‌پذیرد و ولایت‌فقیه را محور وحدت می‌داند:

«از اصول مراقبت کنید. اصول یعنی ولیّ فقیه، خصوصاً این حکیم، مظلوم، وارسته در دین، فقه، عرفان، معرفت؛ خامنه‌ای عزیز را عزیزِ جان خود بدانید. حرمت او را حرمتِ مقدسات بدانید. [ولایت‌فقیه] [عرفان]».

در کنار استفاده از عقل برای شناخت، به شناخت عرفانی نیز باور دارد و این نوع از شناخت در زمزمه‌های عارفانه‌اش به‌خوبی مشهود است:

«ای خدای عزیز و ای خالق حکیم بی‌همتا! دستم خالی است و کوله‌پشتی سفرم خالی، من بدون برگ و توشه‌ای به امید ضیافتِ عفو و کرم تو می‌آیم. من توشه‌ای برنگرفته‌ام؛ چون فقیر [را] در نزد کریم چه حاجتی است به توشه و برگ؟![عرفان]».

یا در این فراز که اتصال به خداوند کریم را از او می‌طلبد:

«[ای] کریم، حبیب، به کَرَمت دل‌بسته‌ام، تو خود میدانی دوستت دارم. خوب میدانی جز تو را نمی‌خواهم. مرا به خودت متصل کن.[مراحل عرفان]».

دیدن معشوق و طلب شهادت از او در بعد عرفانی شناخت تبلور می‌یابد:

«معبود من، عشق من و معشوق من، دوستت دارم. بارها تو را دیدم و حس کردم، نمی‌توانم از تو جدا بمانم. بس است، بس. مرا بپذیر، اما آن‌چنان‌که شایسته تو باشم. [شناخت عرفانی]».

شهید سلیمانی راه رسیدن به خدا را در خدمت به مردم و شهادت می‌داند، تکریم شهدا از جانب او در این مضمون قابل بیان است:

تکریم شهدا

طلب شهادت، تکریم شهدا از مضامین مهم وصیت‌نامه شهید سلیمانی است که برخاسته از هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی او است:

«عزیزانم! تا پیشکسوتان این ملتید، قدر خودتان را بدانید. شهیدتان را در خودتان جلوه‌گر کنید، به طوری که هر کس شما را می‌بیند، پدر شهید یا فرزند شهید را، بعینه خودِ شهید را احساس کند، با همان معنویت، صلابت و خصوصیت.».

تکریم پدر و مادر شهدا:

«صدای فرزندان شهدا بود که بعضاً روزانه با آن مأنوس بودم[تکریم شهدا]؛ صدای پدر و مادر شهدا بود که وجود مادر و پدرم را در وجودشان احساس می‌کردم.».

شهدا را محور عزت و کرامت می‌داند:

«شهدا، محور عزّت و کرامت همه ما هستند[تکریم شهدا]؛ نه برای امروز، بلکه همیشه اینها به دریای واسعه خداوند سبحان اتصال یافته‌اند. آنها را در چشم، دل و زبان خود بزرگ ببینید، همان‌گونه‌که هستند. فرزندانتان را با نام آنها و تصاویر آنها آشنا کنید. به فرزندان شهدا که یتیمان همه شما هستند، به چشم ادب و احترام بنگرید. به همسران و پدران و مادران آنان احترام کنید، همان‌گونه‌که از فرزندان خود با اغماض می‌گذرید، آنها را در نبود پدران، مادران، همسران و فرزندان خود توجه خاص کنید.».

احترام به شهدا را به پیشکسوتان توصیه می‌کند:

«عزیزانم! تا پیشکسوتان این ملتید، قدر خودتان را بدانید. شهیدتان را در خودتان جلوه‌گر کنید، به طوری که هر کس شما را می‌بیند، پدر شهید یا فرزند شهید را، بعینه خودِ شهید را احساس کند، با همان معنویت، صلابت و خصوصیت.».

بر این اساس او می‌خواهد به محور عزت و کرامت بپیوندد و به شوق وصال، طلب شهادات دارد:

«خداوند، ای عزیز! من سال‌ها است از کاروانی به جا مانده‌ام و پیوسته کسانی را به سوی آن روانه می‌کنم، اما خود جا مانده‌ام، اما تو خود میدانی هرگز نتوانستم آنها را از یاد ببرم. پیوسته یاد آنها، نام آنها، نه در ذهنم بلکه در قلبم و در چشمم، با اشک و آه یاد شدند.[طلب شهادت]».

حفظ ارزش‌ها

یکی از مضامین فراگیر در وصیت‌نامه شهید برای حصول پیروزی در برابر جبهه دشمن، حفظ ارزش‌ها است. ارزش‌هایی که بر مبنای هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی در باورهای اسلامی تجلی می‌یابند:

«اعتقاد حقیقی به جمهوری اسلامی [جمهوری اسلامی] و آنچه مبنای آن بوده است؛ از اخلاق و ارزش‌ها [ارزش‌گرا] تا مسئولیت‌ها؛ چه مسئولیت در قبال ملت و چه در قبال اسلام.».

ولایت‌فقیه یکی از همین ارزش‌هاست:

«اول آنها، اعتقاد عملی به ولایت‌فقیه است؛ یعنی اینکه نصیحت او را بشنوید، با جان‌ودل به توصیه و تذکرات او به عنوان طبیب حقیقی شرعی و علمی، عمل کنید. کسی که در جمهوری اسلامی می‌خواهد مسئولیتی را احراز کند، شرط اساسی آن [این است که] اعتقاد حقیقی و عمل به ولایت‌فقیه داشته باشد».

وحدت اسلامی ارزش دیگری است که بدان اشاره می‌شود:

«شرط با هم بودن [وحدت اسلامی]، توافق و بیان صریح حول اصول است. اصول، مطوّل و مفصّل نیست».

حمایت از جمهوری اسلامی و حمایت از مظلومان از ارزش‌های دیگری است که بدان‌ها پرداخته می‌شود:

«راه صحیح، حمایت بدون هرگونه ملاحظه از انقلاب، جمهوری اسلامی و ولیّ فقیه است. نباید در حوادث، دیگران شما را که امید اسلام هستید به ملاحظه بیندازند.

حق واضح است؛ جمهوری اسلامی و ارزش‌ها و ولایت‌فقیه میراث امام خمینی هستند و می‌بایست مورد حمایت جدی قرار گیرند. من حضرت آیت‌الله‌العظمی خامنه‌ای را خیلی مظلوم و تنها می‌بینم [دفاع از مظلوم]. او نیازمند همراهی و کمک شماست».

دفاع از نیروهای مسلح به عنوان پاسداران انقلاب و نکوداشت ۸ سال دفاع مقدس، دفاع مقدس نمادی از ادبیات پایداری به شمار می‌رود پس نیروهای این پایداری قابل تکریم و احترام‌اند :

«نیروهای مسلّح خود را که امروز ولیّ فقیه فرمانده آنان است، برای دفاع از خودتان، مذهبتان، اسلام و کشور احترام کنید و نیروهای مسلح می‌بایست همانند دفاع از خانهٔ خود، از ملت و نوامیس و ارضِ آن حفاظت و حمایت و ادب و احترام کنند و نسبت به ملت همان‌گونه‌که امیرالمؤمنین مولای متقیان فرمود، نیروهای مسلح می‌بایست منشأ عزت ملت باشد و قلعه و پناهگاه مستضعفین و مردم باشد و زینت کشورش باشد.[دفاع از نیروهای مسلح]».

«کلامی کوتاه خطاب به برادران سپاهی عزیز و فداکار [تکریم سپاه پاسداران]و ارتشی‌های سپاهی دارم: ملاک مسئولیت‌ها را برای انتخاب فرماندهان، شجاعت [شجاعت فرماندهان]و [قدرتِ اداره بحران] قرار دهید. طبیعی است به ولایت اشاره نمی‌کنم، چون ولایت در نیروهای مسلح جز نیست، بلکه اساس بقای نیروهای مسلح است. این شرط

خلل‌ناپذیر می‌باشد. [دفاع از نیروهای مسلح]».

«نکته‌ای هم خطاب به مردم عزیز کرمان دارم؛ مردمی که دوست‌داشتنی‌اند و در طول هشت سال دفاع مقدس بالاترین فداکاری‌ها را انجام دادند و سرداران و مجاهدین بسیار والامقامی را تقدیم اسلام نمودند.[نکوداشت دفاع مقدس] من همیشه شرمنده آنها هستم.»

خدمت به مردم در کنار شناخت دشمن:

خطاب به مسئولین می‌گوید: در دوره حکومت و حاکمیت خود در هر مسئولیتی، احترام به مردم و خدمت به آنان را عبادت بداند [خدمت به مردم] و خود خدمتگزار واقعی، توسعه‌گر ارزش‌ها باشد، نه با توجیهات واهی، ارزش‌ها را بایکوت کند».

مسئولین باید دشمن‌شناس باشند:

«نکته دیگر، شناخت به موقع از دشمن[دشمن‌شناسی] و اهداف و سیاست‌های او و اخذ تصمیم به موقع و عمل به موقع؛ هریک از اینها اگر در غیر وقت خود صورت گیرد، بر پیروزی شما اثر جدّی دارد».

ارزش دیگر، وجود مسئولین پاکدست در رأس امور است. زیرا بدون مسئولین پاکدست فساد دامن‌گیر نیروهای مقاومت می‌شود و لازمه مقابله با فساد، دوری از تجملات و نهایتاً خدمت به مردم است:

« به‌کارگیری افراد پاکدست و معتقد و خدمتگزار به ملّت، نه افرادی که حتی اگر به میز یک دهستان هم برسند خاطرهٔ خان‌های سابق را تداعی می‌کنند.». آنها باید:

«مقابله با فساد و دوری از فساد و تجمّلات را شیوه خود قرار دهند.».

و: «در دوره حکومت و حاکمیت خود در هر مسئولیتی، احترام به مردم و خدمت به آنان را عبادت بداند [خدمت به مردم] و خود خدمتگزار واقعی، توسعه گر ارزش‌ها باشد، نه با توجیهات واهی، ارزش‌ها را بایکوت کند».

جاذبه‌های ادبی

متن وصیت‌نامه از لحاظ ادبیات پایداری، دارای جاذبه‌هایی است که به برخی از آنها به عنوان مضامین سازمان‌دهنده متن می‌پردازیم:

۱. **نثر صمیمی**: وصیت‌نامه از نثری صمیمی و احساسی برخوردار است: از همسایگانم و دوستانم و همکارانم طلب بخشش و عفو دارم. از رزمندگان لشکر ثارالله و نیروی باعظمت قدس که خار چشم دشمن و سدّ راه او است، طلب بخشش و عفو دارم؛ خصوصاً از کسانی که برادرانه به من کمک کردند.

«نمی‌توانم از حسین پورجعفری نام نبرم که خیرخواهانه و برادرانه مرا مثل فرزندی کمک می‌کرد و مثل برادرانم دوستش داشتم. از خانواده ایشان و همه برادران رزمنده و مجاهدم که به زحمت انداختمشان عذرخواهی می‌کنم. البته همه برادران نیروی قدس به من محبّت برادرانه داشته و کمک کردند و دوست عزیزم سردار قاآنی که با صبر و متانت مرا تحمل کردند».

۲. **نثر احساسی**: «معبود من، عشق من و معشوق من، دوستت دارم. بارها تو را دیدم و حس کردم، نمی‌توانم از تو جدا بمانم. بس است، بس. مرا بپذیر، اما آنچنان که شایسته تو باشم.[شناخت عرفانی]».

۳. **نثر عاطفی**: «خواهش می‌کنم مرا حلال کنید و عفو نمایید. من نتوانستم حق لازم را پیرامون خیلی از شماها و حتی فرزندان شهیدتان ادا کنم، هم استغفار می‌کنم و هم طلب عفو دارم».

«دوست دارم جنازه‌ام را فرزندان شهدا بر دوش گیرند، شاید به برکت اصابت دستان پاک آنها بر جسدم، خداوند مرا مورد عنایت قرار دهد».

۴. **ندای استفهامی**: «عزیز من! جسم من در حال علیل شدن است. چگونه ممکن [است] کسی که چهل سال بر درت ایستاده است را نپذیری؟ خالق من، محبوب من، عشق من که پیوسته از تو خواستم سراسر وجودم را مملو از عشق به خودت کنی؛ مرا در فراق خود بسوزان و بمیران».

۵. **تتابع اضافات**: «سارُق، چارُقم پر است از امید به تو و فضل و کرَم تو؛ همراه خود دو چشم بسته آورده‌ام که ثروت آن در کنار همه ناپاکی‌ها، یک ذخیره ارزشمند دارد و آن گوهر اشک بر حسین فاطمه است؛ گوهر اشک بر اهل‌بیت است؛ گوهر اشک دفاع از مظلوم، یتیم، دفاع از محصورِ مظلوم در چنگ ظالم».

۶. **استعاره ـ تشبیه**: «و درک بوسه بر گونه‌های بهشتی

آنان و استشمام بوی عطر الهی آنان را یعنی مجاهدین و شهدای این راه به من ارزانی داشتی».

۷. **حرف ندا:** «خداوندا! تو را شکرگزارم که پس از عبد صالحت خمینی عزیز، مرا در مسیر عبد صالح دیگری که مظلومیتش اعظم است بر صالحیتش، مردی که حکیم امروز اسلام و تشیّع و ایران و جهان سیاسی اسلام است، خامنه‌ای عزیز که جانم فدایِ جان او باد قرار دادی».

۸. **کوتاه‌نویسی ـ فشرده‌نویسی:** «من با این پاها در حَرَمت پا گذارده‌ام و دورِ خانه‌ات چرخیده‌ام و در حرم اولیائت در بین‌الحرمین حسین و عباست آنها را برهنه دواندم و این پاها را در سنگرهای طولانی، خمیده جمع کردم و در دفاع از دینت دویدم، جهیدم، خزیدم، گریستم، خندیدم و خنداندم و گریستم و گریاندم؛ افتادم و بلند شدم. امید دارم آن جهیدن‌ها و خزیدن‌ها و به حُرمت آن حریم‌ها، آنها را ببخشی».

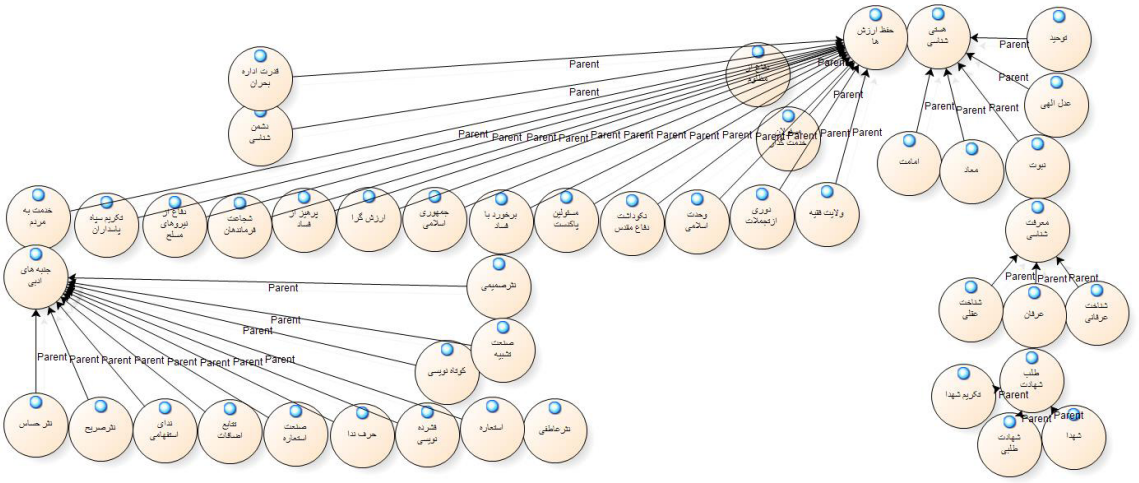
در «نمودار ۱» می‌توان مضامین سازمان‌دهنده و مضامین فراگیر را مشاهده کرد.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

در وصیت‌نامه شهید سلیمانی می‌توان ادبیات پایداری را در چهار مضمون فراگیر ترسیم کرد: هستی‌شناسی(توحیدی)، معرفت‌شناسی(عقلی و عرفانی)، حفظ ارزش‌ها(اسلام، مردم، مسئولان) و جاذبه‌های ادبی(آرایه‌های ادبی در متن) .مضمون فراگیر«حفظ ارزش‌ها»، بیشترین مضامین سازمان‌دهنده را دارد که شامل: ولایت‌فقیه، دوری از تجملات، وحدت اسلامی، نکوداشت دفاع مقدس، مسئولین پاکدست، برخورد با فساد، حفظ جمهوری اسلامی، ارزش‌گرا، پرهیز از فساد، دفاع از نیروهای مسلح، خدمت به مردم، دشمن‌شناسی، دفاع از مظلوم و.. می‌باشد.علاوه‌براین ازنظر«جاذبه‌های ادبی»و ادبی بودن متن، مضامین فراگیر شاملِ نثر صمیمی، صنعت تشبیه، کوتاه‌نویسی، نثر عاطفی، استعاره، حرف ندا، تتابع اضافات، ندای استفهامی، نثر صریح و نثر حساس، شناسایی شدند که نشانه تسلط نویسنده بر ادبیات فارسی است. براین‌اساس می‌توان یافته‌های تحقیق را با پیشینه و مفاهیم نظری ارائه‌شده مقایسه کرد.

یافته‌های تحقیق در مضامین سازمان‌دهنده حفظ ارزش‌ها با یافته‌های تحقیق خدامراد سلیمیان (۱۴۰۱) مبنی بر مهرورزی بر مردم و سخت‌گیری با دشمنان انطباق دارد.

همچنین با توجه به هستی‌شناسی توحیدی در نظام اعتقادی، حفظ ارزش‌ها در نظام سیاسی، پرهیز مسئولان



نمودار ۱. شبکه مضامین ادبیات پایداری در وصیت‌نامه شهید سردار سلیمانی.

از فساد و دوری از تجملات می‌توان الگوی چهاربعدی رسول رنجبریان (۱۴۰۰) در مکتب شهید سلیمانی شامل: «نظام شخصیتی»، «نظام اعتقادی»، «نظام سیاسی» و «نظام مدیریتی و اقتصادی» را تأیید کرد.

همچنین با توجه به شناخت عرفانی در کنار شناخت عقلی در وصیت‌نامه می‌توان خدمت به مردم را به عنوان خدمتگزار در حفظ ارزش‌ها از رهبری اخلاص‌مدار بیان‌شده در تحقیق سید محمد مقیمی (۱۳۹۹) به شمار آورد.

یافته‌های تحقیق پنج ویژگی رهبری اصیل بیل جورج، شامل:

۱. فهم و درک مناسب از هدف،

۲. مشق کردن و عمل به ارزش‌های ناب و خالص،

۳. ایجاد روابط ناگسستنی ـ نشان دادن انضباط شخصی و خودتأدیبی،

۴. رهبری با قلب (George, 2007: 2) را در مضامین سازمان‌دهنده حفظ ارزش‌ها تأیید می‌کند.

پیشنهاد می‌شود در تحقیقات بعدی محققان درباره هریک از این ویژگی‌های پنج‌گانه بیل جورج، در ادبیات پایداری ۸سال دفاع مقدس پژوهش نمایند همچنین یافته‌های این تحقیق می‌تواند در شناخت مضامین ادبیات پایداری در وصیت‌نامه دیگر شهدا بررسی شود .از نظر اجرایی نیز پیشنهاد محقق استفاده از یافته‌ها در آموزش نیروها و استفاده از جاذبه‌های ادبی در متن‌های ادبیات پایداری است.

فهرست منابع

امام خمینی (۱۳۷۸)، *توضیح المسائل*، قم: نشرروح.

رنجبریان، رسول (۱۴۰۰)، طراحی الگوی تربیت‌کننده مدیران جهادی در مکتب شهید سلیمانی، *بصیرت و تربیت اسلامی*، پاییز، شماره ۵۸، ۳۷-۹.

سلیمانی، قاسم (۱۴۰۰)، *از چیزی نمی‌ترسیدم*، تهران: مکتب حاج قاسم.

سلیمیان، خدامراد (۱۴۰۱)، مهرورزی بر مردم، سخت‌گیری با دشمنان در مرام شهید سلیمانی (با تأکید بر فرهنگ انتظار)، *مشرق موعود*، بهار ۱۴۰۱ - شماره ۶۱، ۱۰۵-۸۷.

محمدپور، احمد (۱۳۹۷)، *روش تحقیق کیفی؛ ضد روش ۱* ، تهران: لوگوس

مقیمی، سیدمحمد (۱۳۹۹)، رهبری اخلاص‌مدار؛ جوهره مکتب شهید سلیمانی، *مدیریت اسلامی*، زمستان، شماره ۱۱۳، ۹۲-۳۳.

نجفی، حافظ (۱۳۹۸)، نقش معنویت و توسل به اهل بیت علیهم‌السلام در موفقیت شهید سلیمانی، مجله *فرهنگ زیارت*، زمستان، شماره۴۱، ۶۴-۵۱.

وست، ریچارد ولین. اچ. ترنر (۱۴۰۱)، *معرفی نظریه های ارتباطات*، ترجمهٔ محمدحسن خطیبی بایگی، در: https://rasekhoon.net/article/show/118706

Anderson, R. (2007), *Thematic Content Analysis (TCA): Descriptive Presentation of Qualitative Data*, Institute of Transpersonal Psychology, Retrived from

http://www.wellknowingconsulting.org/publications/pdfs/ThematicContentAnalysis.pdf

Attride-Stirling, J. (2001), "Thematic networks: An analytic tool for qualitative research", *Qualitative Research*, 1, 385-405

Avolio Bruce & William J. L. & Gardner (2005), Authentic leadership development: Getting to the root of positive forms of leadership, The Leadership Quarterly ,16 (2005) 315 – 338.

Bonnie, Covelli & Mason Iyana (2017), Linking-theory-to-practice-authentic-leadership, Academy of Strategic Management Journal,Vol.16, Issue 3.

Braun, V. & Clarke, V. (2006), "Using thematic analysis in psychology", *Qualitative Research in Psychology*, Vol. 3, No. 2, Kingdom: AltaMira Press.

Datta Biplab (2015), assessing the effectiveness of authentic leadership, International Journal of Leadership Studies, Vol. 9 ,Issue 1.

George Bill & Sims Peter & McLean Andrew N. & Mayer Diana (2007) , Discovering Your Authentic Leadership, Harvard Business Review, February 2007.

George, Bill (2003) Authentic leadership: rediscovering the secrets to creating lasting value, Jossey-Bass.

Johnson Sara L. (2019), Authentic Leadership Theory and Practical Applications in , Journal of Nuclear Medicne Technology , Vol. 47 , No. 3.

Namey, E., Guest, G., Thairu, L. & Johnson, L. (2007), "Data Reduction Techniques for Large Qualitative Data Sets", In Guest G. & MacQueen K. M. (Eds.), *Handbook For Team-Based Qualitative Research*, pp. 137-161, Publisher: AltaMira Press.

Sparks Royce (2021), The authentic leader: using the Meisner technique for embracing the values of genuine and effective leadership potential, New York: Routledge.

The Literature on Sustainability in the Will of Martyr Sardar Qassem Soleimani

Omid Ali Masoudi[1]

Type of article: original research

Received: 12 February 2024, Accepted: 09 June 2025

Abstract

The will is a Sharia-based document that every Muslim writes before passing away, and it holds significant validity, obligating the heirs to fulfill its provisions. This research was conducted to analyze the contents of the will of General Qassem Soleimani as a global anti-arrogance command. In the theme analysis method, the whole text of the will was coded and 52 basic themes (text analysis), 28 organizing themes, and four overarching themes were identified. It takes advantage of intellectual and mystical knowledge through "epistemology". The overarching theme of "preservation of values" contains most of the themes of the organizer, which include: the province of the jurist, avoiding luxury, Islamic unity, the lack of sacred defense, clean officials, dealing with corruption, Preservation of the Islamic Republic is value-oriented, avoiding sin, defending the armed forces, serving the people, antipathy, defending the oppressed, etc. The text exhibits literary merit through intimate, emotional, precise, and sensitive prose, along with skillful use of similes, metaphors, adverbs, phonemes, shorthand, and the interrogative voice, demonstrating the author's command of Persian poetic techniques.

Keywords: Martyr Qassem Soleimani, Theme analysis, Testament, Ontology, Sustainability literature

1. Professor, Department of Communication, Faculty of Culture and Communication, Soore University, Tehran, Iran. Email: masoudi@soore.ac.ir

A Comparative Study of Satirical Themes in the Social-Political Poems of Ahmad Matar and Seyyed Hassan Hosseini

Seyed Mohsen Hosseini Moakhar[1], **Seyyed Ali Fazeli**[2]

Type of article: original research

Received: 18 July 2024, Accepted: 15 January 2024

Abstract

Satire is one of the categories in resistance poetry. Contemporary poets have always used it in their political and social criticisms. The current study, conducted with the aim of comparative analysis of satirical themes in the poems of Ahmad Matar and Seyyed Hassan Hosseini, seeks to examine the commonalities and differences of the two poets from this point of view. The research method is documentary and analytical The findings of the research also indicate that Hosseini and Matar have spoken about various themes with humorous language in their works Some of them are common and some of them are different according to the time and place of the two poets as well as their personalities, thoughts and spirits. Biting humor in Matar's poetry is political-social humor; Although its political orientations are more prominent, the social orientation of humor is more prominent in Hosseini's poems.

In other words, Ahmad Matar targets the political rulers of Arab countries, and Seyyed Hasan Hosseini Ansbat protests against his society's social shortcomings and some abnormal behaviors. It seems that Seyyed Hasan Hosseini was influenced by Ahmed Matar in the creation of satirical poems, especially in humiliating and likening the enemy and the subjects of the satire to animals such as boars, scavengers, and flies.

Keywords: Comparative literature, Resistance literature, Satire, Ahmad Matar, Seyed Hassan Hosseini, Political and social satirical poems

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. Email: s.m.hosseini@hum.ikiu.ac.ir
2. Master's degree in Sustainability Literature, Lorestan University, Lorestan, Iran.

Investigating the Tricks of Prominence in the Poetry of the Holy Defense of Khuzestan Based on the Theory of Formalism (Case Study: Poetry by Arash Baranpour and Yousef Ali Mirshkak)

Hamed Safi[1]

Type of article: original research

Received: 24 February 2024, Accepted: 17 July 2024

Abstract

The nineteenth century marked a significant turning point in literary criticism with the advent of Russian formalism, which prioritized a detailed analysis of literary works through their linguistic and formal features. Historically, discussions on poetry among Muslims and Iranians predominantly focused on lexical and linguistic issues. Before the rise of formalism, literary research was primarily rooted in historical, psychological, and sociological approaches. Formalists posited that language naturally tends toward repetition and addiction through habitual use; hence, poets must actively deconstruct their habitual language to break free from normative patterns. This process, described by Schlofsky as involving acquaintance and deconstruction, aims to disrupt established norms and facilitate new aesthetic experiences.

The present study investigates the techniques and methods employed by Khuzestani poets Yousef Ali Mirshakkak and Vali Ahmad Baranpour, focusing on their poetry centered around the theme of sacred defense. Through textual analysis, semantic deviation is demonstrated to serve as the primary mechanism for establishing prominence and familiarity within their poetic compositions. This research provides insight into their unique poetic strategies and thematic expressions, highlighting the role of formalist techniques in shaping their works.

Keywords: Poetry of Holy Defense, Khuzestan, Formalism, Prominence

1. Assistant Professor, Department of General Studies and Basic Sciences, Khorramshahr University of Marine Sciences and Technology, Khorramshahr, Iran.
Email: safi@kmsu.ac.ir
0000-0002-4104-5163

Analysing Muhammad al-Qaisi Fictions from An Archetypal Point of View

Ezzat Molla Ebrahimi[1], **Soghra Rahimi**[2]

Type of article: original research

Received: 29 December 2023, Accepted: 16 July 2024

Abstract

Intertextuality is a technique that has been widely used in contemporary Arabic poetry. Critics have developed various definitions of the application and its importance. Looking at the definitions of this concept by Western critics such as Roland Barth and Julia Kristeva, and Arab critics such as Abd al-Malik Murtāḍ, Muhammad Azzam, Muhammad Miftah, Abdullah al-Ghathami, and Khalil Mossa, we can say that they considered the concept as a methodological and structural phenomenon. However, this phenomenon has a practical function in the target text in contemporary Arabic poetry, in addition to its structural function. Therefore, the authors of this study have sought to emphasize the practicality of intertextuality, rather than only seeing its structural role, by studying Qur'anic intertextuality in Muhammad al-Qaisi's poems using a descriptive-analytic method. The research concludes that the poet consciously employed Qur'anic words or verses to direct the reader to the Quran and thereby validate their claims. Thus, by reversing the relationship and using the Qur'anic verses in a contradictory sense, such as images showing hope within an atmosphere of frustration and despair, he illustrates the depth of the disaster. On the other hand, using the verses that represent the awakening, the warning, and the condemnation of the oppressors and the unbelievers, he tries to wake up the Palestinians and other Arab nations, describing their enemies and condemning them. So it can be said that the poet has used the intertextuality technique in four main directions: creating a revers relationship and using Qur'anic images in a contradictory sense, using Qur'anic images expressing dead incitation, using Qur'anic images to describe the oppressors and unbelievers, and using Qur'anic images which reflect awakening and preaching to arouse the Palestinian nation and other Arab nations.

Keywords: Palestine, Archetype, death, resurrection, Functional intertextuality, Intertextuality Quran, Muhammad al-Qaisi

1. Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Tehran University (Corresponding Author). Email: mebrahim@ut.ac.ir
2. PhD Graduate of Kharazmi University, Tehran, Iran. Email: rahimi.Jokandan24@gmail.com

The Study of Disability in Children and Adolescents' Stories of Holy Defense Based on Goffman's Theory of Stigma

Simin Fathollahi[1], **Asieh Zabihnia Emran**[2], **Ali Mohamad Postdar**[3]

Type of article: original research

Received: 23 October 2023, Accepted: 15 July 2024

Abstract

The countless consequences of the devastating wars of the contemporary century have underscored disability as a factor of limitation and disruption in the performance of individual and social duties of human beings. This situation, alongside other disabilities and physical deformities, has provided a suitable platform for creating literary works. This research seeks to address the issue of Holy Defense disability in the stories of Iranian children and adolescents in a descriptive-analytical manner in order to introduce the various social and psychological harms caused by disability among defenseless victims of war and help them find the right path in life and guide in the shadow of community and family support. Today, due to the efforts of human societies to eradicate the destructive effects of war in society, we are witnessing more neglect of the problems of the real victims of war. The findings of the present study show that the Holy Defense fiction literature will be a suitable platform for expressing various injuries caused by physical disabilities and mental disorders in children and adolescents. Over time, when her ideal is not fulfilled, she instills despair, anxiety, and depression, and the author mainly portrays her being in a cal de sac in the novel. Over time, when her ideal is not fulfilled, she instills despair, anxiety, and depression, and the author portrays being in a cal de sac in the novel.

Keywords: Disability, Children and adolescents, Fiction, Holy Defense, Goffman's Theory of Stigma

1. Phd Student in Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: sfath@student.pnu.ac.ir
2. Professor of Persian language and literature payame noor University Tehran Iran. Email: Zabihnia@pnu.ac.ir 000000021886382x
3. Professor, Faculty Member, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. Email: Am.poshtdar@gmail.com

Symbolic Rhetoric in Sustainable Literature with an Emphasis on the Poetry of Izz al-Din Manasirah

Hasan Delbari[1]

Type of article: original research

Received: 01 January 2024, Accepted: 14 July 2024

Abstract

One of sustainability literature's main characteristics is its images' symbolic nature. These symbols have their rhetoric in any literary genre. However, in stable literature in terms of its special characteristics, this rhetoric reaches its peak and becomes an integral part of this literary genre. This article investigates the symbols of sustainable politeness and how resistance poets employ them to persuasively engage audiences rhetorically. In the present article, which is compiled using the descriptive-analytical method and moving from part to whole, with an approach to the intra-textual relationships of symbolic words, the extent of their function in the text is examined. The rhetoric of these symbols is used to convey, and the permanence of the poet's poem is reviewed based on the method of multi-layering. The symbol, symbolic literature, and its manifest features will be considered to achieve this goal. Then, with a passing reference to the life of Manasirah, the symbols of Arab literature, the literature of Palestinian stability, and the special symbols of Manasirah's poetry are discussed, and these symbols are divided into four categories of symbols taken from nature around the poet; historical symbols; transnational symbols and virtual symbols. are checked. In the end, it is concluded that the symbol in the sustainability literature has deep and wide rhetoric, including symbols derived from nature, historical symbols, transnational symbols, and *zabarzanjiri* symbols. In most of these symbols, the poet, not as a passive user but in the position of active creation, has used the rhetorical capacities of symbols as much as possible in his poetry.

Keywords: Symbol، Persistence politeness، Palestinian poetry، Izz al-Din Manasirah

1. Associate Professor at Hakim Sabzevari University, Sabzevar, iran.
Email: h.delbari@hsu.ac.ir
0000-0003-4811-0009

(in Iran), poetry of war, and poetry of holy defense (in Iran), which are very similar in form and content, continued until the mid-nineties in both countries. Tajik nationalist poetry, characterized by its emphasis on the Tajik language, historically opposed Uzbek pan-Turkism. During the Soviet era, however, some Tajik poetry focused on the Soviet Union rather than Tajikistan itself. War poetry in Tajikistan was formed with anti-fascism poetry at the time of Nazi Germany's attack on the Soviet Union and reached the civil war on the eve of this country's independence. However, in Iran, the poetry of war has been manifested after Saddam attacked the Islamic Republic of Iran and in the poetry of holy defense. The influence of the poetry of the Islamic revolution and Shia teachings after the collapse of the Soviet Union and the independence of Tajikistan is evident in several young Tajik poets.

Keywords: Iran's resistance poetry, Tajik resistance poetry, Contemporary Poetry, Comparative literature

A Comparative Study of Resistance Poetry Currents in Iran and Tajikistan in the 20th Century

Reza Chehreghani[1]

Type of article: original research

Received: 26 September 2023, Accepted: 12 July 2024

Abstract

Research problem

Given the profound linguistic, cultural, religious, historical, and geographical ties between Iran and Tajikistan, their literature has maintained a deep and enduring connection. In the contemporary era, anti-authoritarian and anti-colonial movements, as well as numerous wars that have occurred in both countries, have created stable streams and branches of poetry in the field of literature in both countries, Iran and Tajikistan. This research tries to review the literature of Iran and Tajikistan in the 20th Century while recognizing the currents of stable poetry in these two countries and analyzing these currents and their various branches with a comparative and comparative approach using a descriptive-analytical method.

Research method and scope

This research is a theoretical exploration aimed at better understanding the currents of stable poetry in the Persian language. Based on this, it can be classified as a group of theoretical research using analytical and descriptive methods.

This research collects information mostly from documentaries, and the analysis of the collected information is based on the comparative literature approach of the American school.

This research has analyzed contemporary Persian poetry in Iran and Tajikistan from the era of awakening and constitutionalism to the mid-nineties from the perspective of resistance poetry.

Research findings

The results of the present research show that the flow of sustainability poetry in the contemporary era began with the emergence of the awakening and constitutionalism movement in Iran and the education (*maref parvari*) and newism (*jadidiye*) movement in Tajikistan, with branches such as Islamic internationalism, nationalist sustainability poetry, socialist sustainability poetry, and sustainability poetry. Religious poetry, poetry of the Islamic Revolution

1. Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.
Email: Chehreghani@hum.ikiu.ac.ir
0000-0002-8060-3842

The Linguistic Characteristics of the Tribute Poetry of the Holy Defense's Early Years (1980-1984), and the Role of the Historical Metatext

Sepideh Yeganeh[1], **Mahin Panahi**[2]

Type of article: original research

Received: 23 July 2023, Accepted: 11 July 2024

Abstract

The tribute poem is one of the most important textual approaches in Holy Defense, especially in the early years of the war, which corresponded to the military-historical context of the Iraqi war against Iran. Therefore, its textual features can be evaluated on three musical, rhetorical, and ideational levels based on the context of war and constructive criticism. The tribute poem of the holy defense belongs to the two principal axes of honoring "special concepts" and "general concepts." Honoring special concepts is about the personality dimensions of Imam Khomeini (RA) and the stratum of warriors and martyrs, and honoring general concepts is about the honored status, role, and performance during the war. The specifics of the military history of the war in 1982 and 1983 (including decision-making and decisive operations) draw the poets' attention more than before to the role of warriors and their performance and the growth of tribute poetry in those years and led the tribute poetry to grow. The predominant form of tribute poetry is the sonnet and quatrain. On the musical level, the prosody and rhyme are more important than the internal and semantic layers. On the rhetorical level, simile is dominant, mostly sensual to sensual and concrete similes with a narrow and predictable angle. In the study of semantics, the core approach is inferential and based on the secondary meaning of informative statements with the theme of "bow and tribute." The narrative attitude of the poems is a positive one based on mental certainty and decisive general values. This period's tribute poetry is considered traditionalist poetry, which tends to be brevity and whose textual levels correspond to reality and move away from fantasy.

Keywords: Holy Defense, Tribute Poetry, Historical-Military Context

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: s.yegane@alzahra.ac.ir
2. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran. Email: m.panahi@alzahra.ac.ir

Analysis of Applications, functions, and Indicators of Symbol in Contemporary Resistance Poetry

Naimeh Aghanouri[1], **Fatemeh Aghanouri**[2]

Type of article: original research

Received: 02 January 2024, Accepted: 03 July 2024

Abstract

Resistance literature, a form of politically engaged writing, encompasses works depicting awakening, justice, uprisings, and resistance against coercion and oppression.

Contemporary Resistance poetry, i.e., the poems of resistance in the period leading up to the Islamic Revolution to the present time, includes anti-oppression and awakening poems around the revolution (since the second Pahlavi era) and in successive periods has used various and varied methods to achieve its goals in the path of resistance and stability. One of the main methods of Resistance poetry toward building up an anti-oppression and awakening atmosphere is symbolism. Symbolism allows poets to express their thoughts more succinctly yet profoundly. The symbol, according to its various characteristics and functions, can effectively enhance the formal and content level of poetry. In this regard, it is used in various ways in contemporary resistance poetry. This research aims to investigate the symbols used in contemporary resistance poetry to identify the poets' goals of symbolism, to answer the question of the main applications, and, in the next step, what are the most important functions and indicators of symbolism in resistance poems?

Keywords: Characteristic, Poetry of resistance, Application, Function, Symbol

1. PhD in Persian language and literature, AlZahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author) (Corresponding Author). Email: naima1750@yahoo.com 0009-0002-9873-6712
2. PhD student in Persian language and literature, Isfahan University, Isfahan, Iran. Email: f.aghanouri@ltr.ui.ac.ir

Narrative Characteristics of Memory in “Memories of Mohsen”

Mahmoud Ranjbar[1]

Type of article: original research

Received: 03 February 2024, Accepted: 09 July 2024

Abstract

“Memories of Mohsen” is the title of the collection of war notes written by Mohsen Momeni (1363-1342 AH). This collection includes the author’s notes about his presence in the war zones in the south of the country, his participation in the operations of “Fath-ol-Mobin” and “Beit-ol-Moqaddas” in 1361, and a deceptive operation in the Shush region. The present research was compiled to show the narrative techniques in this work, according to the characteristics of the narrative type and the intra-textual characteristics, to analyze the content of the work. Typical features show sets of distinct aspects of a narrative text with a report and description. In introducing the characteristics of a type of narrative, it is possible to discuss how the elements of the structure work with each other, as well as their relationship and function in interaction with the internal elements of other narratives. In this research, by analyzing the characteristics of a specific type of narrative within the current collection, it was found that the author employs three artistic states: 1) an introduction based on premises without mentioning the narrative, 2) a temporal structure based on the occurrence of events, and 3) the design of a conclusion for a proposition through reconfiguration. From an intra-textual point of view, he tries to get to know the effect by inverting the cause-and-effect relationship, unlike the report texts. Therefore, his narrative is the cycle of changing the narrator’s character and reaching the next consciousness, giving the general life pattern.

Keywords: Structural analysis, Narrative text, Mohsen Momeni, Memories of Mohsen, Gérard Genette

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. Email: mranjbar@guilan.ac.ir

Idealism or Realism in the Stories of Sacred Defense

Mohammadreza Movahedi[1], **Soodabeh Mehragha**[2]

Type of article: original research

Received: 28 January 2024, Accepted: 10 July 2024

Abstract

Fiction literature has faced many ups and downs after the Islamic Revolution. The important point in this area is to pay attention to the credibility of the characters the writers have created. Characteristics, events, behavioral changes, or fundamental character changes must be believable, and the slogans uttered during conversations. At the same time, a firm should not convey a sense of rhetoric to the modern reader or the author's purpose in writing the story. To disclose, such an issue will cause the general readers to distance themselves and assign stories in this field to a specific group. In this study, we use the descriptive-analytical method to clarify whether the characters with all the story's actions, behaviors, and events are portrayed idealistically. These stories are opposed to realism. Does the author, with his narrative skills, in addition to expressing the ideals during the characterization, advance the narrative process well and with tension? Examining the selected stories, one can conclude that some writers have written stories intending to show their ideals. Not allowing each character to express themselves and try to show their ideals has made the characters in the story unbelievable. Of course, some writers have not entered this field to show their ideals. Therefore, while portraying their fictional characters during the revolution or the imposed war of Iraq against Iran, they have also presented the ideals and ideas of the people, and according to the analysis of this research, they have advanced the process of fiction and characterization more successfully.

Keywords: Fiction, Story of sustainability, Idealism, Realism

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Qom, Qom, Iran (Corresponding Author). Email: Mr.movahedi@qom.ac.ir 0000-0001-6706-6950
2. Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, University of mazandaran, mazandaran, Iran. Email: soodabeh.mehr@yahoo.com

Poetics of Novels Narrate the Islamic Revolution of Iran from the Viewpoint of Todorov's Narratology

Ali Sheshtamadi[1], **Ali Tasnimi**[2]

Type of article: original research

Received: 09 February 2024, Accepted: 03 July 2024

Abstract

This article focuses on novels whose narrative cores are events about the Islamic Iran revolution. The research method uses tools that narratology gives to reviewers from the viewpoint of Todorov. Todorov provides a view in narratology, which can compare between different structures. This article tries to detect and analyze the typical pattern between these novels from this viewpoint. Fifteen novels were analyzed, and the result was that a typical pattern existed in some aspects of the narrative structure. The resemblance among structures is the output of social aspects and social cognition of the Islamic Iran revolution, which has shaped the generations in these novels. Revolutionary novels are divided into past and new-generation novels. Past generation novels like "Song of Martyrs" focused on "documentary," and new generation novels focused on " artistic structure and form."

As the time of writing the novels has moved away from 1979, the characteristics of the older generation have faded in the novels, and the characteristics of the new generation have become more prominent. The research results confirmed the initial hypothesis, and pathology and criticism were conducted based on these dominant narrative patterns.

Keywords: Revolutionary novel, Todorov, Narratology, Resistance literature

1. PhD in Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran (Corresponding Author). Email: Shabdiz1366@gmail.com
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. Email: a.tasnimi@hsu.ac.ir

Title Pages

- **Poetics of Novels Narrate the Islamic Revolution of Iran from the Viewpoint of Todorov's Narratology** 4
  Ali Sheshtamadi, Ali Tasnimi
- **Idealism or Realism in the Stories of Sacred Defense** 5
  Mohammadreza Movahedi, Soodabeh Mehragha
- **Narrative Characteristics of Memory in "Memories of Mohsen"** 6
  Mahmoud Ranjbar
- **Analysis of Applications, functions, and Indicators of Symbol in Contemporary Resistance Poetry** 7
  Naimeh Aghanouri, Fatemeh Aghanouri
- **The Linguistic Characteristics of the Tribute Poetry of the Holy Defense's Early Years (1980-1984), and the Role of the Historical Metatext** 8
  Sepideh Yeganeh, Mahin Panahi
- **A Comparative Study of Resistance Poetry Currents in Iran and Tajikistan in the 20th Century** 9
  Reza Chehreghani
- **Symbolic Rhetoric in Sustainable Literature with an Emphasis on the Poetry of Izz al-Din Manasirah** 11
  Hasan Delbari
- **The Study of Disability in Children and Adolescents' Stories of Holy Defense Based on Goffman's Theory of Stigma** 12
  Simin Fathollahi, Asieh Zabihnia Emran, Ali Mohamad Postdar
- **Analysing Muhammad al-Qaisi Fictions from An Archetypal Point of View** 13
  Ezzat Molla Ebrahimi, Soghra Rahimi
- **Investigating the Tricks of Prominence in the Poetry of the Holy Defense of Khuzestan Based on the Theory of Formalism (Case Study: Poetry by Arash Baranpour and Yousef Ali Mirshkak)** 14
  Hamed Safi
- **A Comparative Study of Satirical Themes in the Social-Political Poems of Ahmad Matar and Seyyed Hassan Hosseini** 15
  Seyed Mohsen Hosseini Moakhar, Seyyed Ali Fazeli
- **The Literature on Sustainability in the Will of Martyr Sardar Qassem Soleimani** 16
  Omid Ali Masoudi

Biannual Journal of **Resistance and Epic Art and literature**
Vol. 1, No. 1, Spring and Summer 2025

Responsible Manager: Dr. Mohammad Hosein Saei
Editor in-chief: Dr. Seyed Ali Ghasemzadeh

Editorial Board Members:
Dr. Seyed Ali Ghasemzadeh
Dr. Ali Safai Sangari
Dr. Mehdi Mohabbati
Dr. Omid Ali Masoudi
Dr. Gholamreza Pirouz
Dr. Mohammad Iqbal Shahed
Dr. Fatemeh Kopa

Managing Editor: Dr. Maryam Fakhri
Executive Director: Dr. Mohammadreza Vahidzadeh

Preparation, Printing & Publication: Soore International University Press;
Art Director: Vahid Roozbahani

Biannual Journal of Resistance and Epic Art and literature is free to edit articles. The responsibility for the content and images published lies with the authors of the articles. The use of published content and images is permitted only with proper citation and reference.

Soore International University

No.252, Kamyaran Alley, Azadi Ave., 1345633151, TEH. Iran
Tel: 88930547 Fax: 66879293

رهپویه
هنر و ادبیات
پایداری و حماسه
1
Spring-Summer 2025