# پژوهش‌نامه‌ی
# مکتب‌های ادبی

سال دوم، شماره‌ی چهارم، تابستان ۱۳۹۷



**اعضای هیأت تحریریّه** به ترتیب حروف الفبا

**علی‌اکبر باقری خلیلی**..... استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران
**غلامرضا پیروز** ..... دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران
**علی تسلیمی** ..... دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان
**کاووس حسن‌لی** ..... استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز
**مسعود روحانی** ..... دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران
**احمد غنی‌پور ملکشاه** ..... دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران
**عبدالحسین فرزاد** ..... دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
**حسینعلی قبادی** ..... استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس
**جان الله کریمی مطهر** ..... استاد زبان و ادبیّات روسی دانشگاه تهران
**مصطفی گرجی** ..... استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور
**مرتضی محسنی** ..... دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران
**علیرضا نیکویی** ..... دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان



بر اساس نامه‌ی مدیر کلّ محترم دفتر سیاست‌گذاری و برنامه‌ریزی امور پژوهشی وزارت محترم علوم، تحقیقات و فناوری به شماره‌ی ۳/۱۸/۳۱۱۶۸۹ به «پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی» درجه‌ی علمی ـ پژوهشی اعطا شده است.



**نشانی:** بابلسر، خیابان شهید بهشتی، بلوار شهید ذوالفقاری، بلوار دانشگاه، پردیس دانشگاه مازندران، دانشکده‌ی علوم انسانی و اجتماعی **تلفن:** ۳۵۳۰۲۶۰۱ ۰۱۱ **دورنگار:** ۳۵۳۰۲۶۰۲ ۰۱۱
**وبگاه:** http://rjls.journals.umz.ac.ir **ایمیل:** jls95@umz.ac.ir



دانشگاه مازندران
دانشکده‌ی علوم انسانی و اجتماعی

صاحب امتیاز
**دانشگاه مازندران**

مدیر مسؤول
**دکتر غلامرضا پیروز**

سردبیر
**دکتر علی اکبر باقری خلیلی**

مدیر اجرایی
**دکتر فرشید نوروزی روشناوند**

ویراستار فارسی
**دکتر مرتضی محسنی**

ویراستار انگلیسی
**دکتر غریب‌رضا غلامحسین زاده**

طرح جلد و صفحه‌آرا
نبی الله واحدی

شاپا: ۵۷۵۸ – ۲۵۸۸

## اسامی داوران این شماره به ترتیب حروف الفبا

**علی‌اکبر باقری خلیلی** ..... استاد دانشگاه مازندران
**حسن بساک** ..... دانشیار دانشگاه پیام نور مشهد
**غلامرضا پیروز** ..... دانشیار دانشگاه مازندران
**محمدرضا ترکی** ..... دانشیار دانشگاه تهران
**علی تسلیمی** ..... دانشیار دانشگاه گیلان
**فاطمه جعفری کمانگر** ..... استادیار دانشگاه فرهنگیان
**قدسیه رضوانیان** ..... دانشیار دانشگاه مازندران
**حسن زختاره** ..... استادیار دانشگاه بوعلی سینا
**یداله شکری** ..... استادیار دانشگاه سمنان
**محمد غفاری** ..... استادیار دانشگاه اراک
**غریب رضا غلامحسین زاده** ..... استادیار دانشگاه مازندران
**محمودرضا قربان صباغ** ..... استادیار دانشگاه فردوسی مشهد
**فرشید نوروزی روشناوند** ..... استادیار دانشگاه مازندران

## 🕮 خطِّ مشی پژوهش‌نامه:

«مکتب‌های ادبی»، پژوهش‌نامه‌ای دانشگاهی است که مقاله‌ها و جستارهای علمی ـ پژوهشی در حوزه‌ی مکتب‌های ادبی را منتشر می‌کند. لازم است مقاله‌ها در جهت گسترش مباحث مبنایی در حوزه‌ی مکتب‌ها و دبستان‌های ادبی در ایران و جهان با اولویّت بررسی، طرح‌ریزی و تبیین مکتب‌های ادبی ایرانی در ابعاد مختلف باشد. تحلیل نظریّات و تجارب مرتبط با حوزه‌های مکتب‌های ادبی با برخورداری از رویکرد نقد علمی از رئوس این خطِّ مشی است.

## 🕮 اهداف پژوهش‌نامه:

- انتشار پژوهش‌های نظری و بنیادی معطوف به مکتب‌های ادبی ایران و جهان.
- سوق‌دادن پژوهش‌های ادبی به رویکرد معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی مکتب‌های ادبی.
- کمک به ارتقای سطح دانش و نظریّات و فعّالیّت‌های علمی و پژوهشی محقّقان، استادان، دانشجویان و کارشناسان و سایر علاقه‌مندان به حوزه‌ی مکتب‌های ادبی.
- ارتقای تعاملات علمی ـ پژوهشی میان دانشجویان استادان، دانشجویان و کارشناسان رشته‌های مختلف خصوصاً حوزه‌های هنر، ادبیّات فارسی و ادبیّات سایر ملل.
- گسترش همکاری و رقابت میان کنشگران علمی ـ ادبی.

- برای تسهیل و شتاب کار داوری و صفحه‌آرایی مقالات از کلّیه‌ی محقّقانی که مایل به فرستادن مقالات خود برای بررسی و چاپ در پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی هستند، دعوت و تقاضا می‌شود به نکته‌های زیر توجه فرمایند:
- این نشریّه، مقالات متناسب با خطِّ مشی پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی را بررسی و چاپ می‌کند.
- از آنجا که مقالات منحصراً به صورت الکترونیکی و از طریق سایت اختصاصی مجلّه پذیرفته می‌شوند، ضروری است نویسندگان ارجمند ابتدا به عنوان کاربر در پایگاه مجلّه ثبت نام کنند.
- مقاله‌ی فرستاده شده باید پژوهشی و فرایند تحقیق نویسنده باشد؛ مقالات ترجمه‌ای پذیرفته نمی‌شود.
- هنجارهای علمی و قواعد اخلّاق حرفه‌ای در نگارش و فرستادن مقاله در نظر گرفته و رعایت شود.
- مقالات فرستاده شده نباید هم‌زمان به نشریّه‌ی دیگری فرستاده شده باشد.
- مقالات فرستاده شده نباید در نشریّه‌ی دیگری چاپ شده باشد.
- لازم است مقاله از طریق سامّانه‌ی مجله http://rjls.journals.umz.ac.ir در محیط Word (ترجیحاً ۲۰۰۷) تایپ و با انتخاب (Word 97-2003 Document) ذخیره (Save) شود و در دو فایل با نام و بدون نام نویسنده فرستاده شود.
- هیأت تحریریّه در ویراستاری، تنظیم و تلخیص مقاله‌های رسیده آزاد است.
- مقاله‌های فرستاده شده باید از بخش‌های زیر تشکیل شده باشد: چکیده (فارسی و انگلیسی)، ۱- مقدّمه و بیان مسأله؛ ۲- پیشینه‌ی پژوهش؛ ۳- روش تحقیق؛ ۴ – مبانی نظری یا چارچوب مفهومی؛ ۵- یافته‌های پژوهش؛ ۶ - بحث و نتیجه‌گیری و منابع با قلم B Nazanin 14 و به صورت برجسته (Bold).
- در صفحه‌ی نخست مقاله، عنوان مقاله، نام و نام خانوادگی نویسندگان مقاله به همراه مشخّصات آنان آورده شود.
- مشخّصات نویسندگان شامل: «مرتبه‌ی علمی، رشته‌ی تحصیلی، مؤسّسه یا محل خدمت یا تحصیل» (هم فارسی و هم انگلیسی)، و ایمیل است.
- لازم است عبارت (نویسنده‌ی مسؤول) در داخل پرانتز بلافاصله پس از نام و نام خانوادگی فردی که نویسنده‌ی مسؤول است، آورده شود.

- مقاله به زبان فارسی و با رعایت قواعد دستوری و با قلم B Nazanin 13 کـه فاصـله‌ی سطرها ۱٫۱۵ سانتیمتر باشد، نوشته و از آوردن اصطلاحات خارجی که معادل‌های روشن و اساسی در زبان فارسی دارند، خودداری شود.
- مقاله حد اکثر در ۸۰۰۰ (هشت هزار) کلمه تنظیم شود.
- ارجاعات لاتین درون متن به زبان فارسی باشد و معادل لاتین آن صرفاً بـرای نخسـتین‌بار به صورت زیرنویس آورده شود.
- یادداشت‌های درون‌متنی با شماره‌ی داخل پرانتز پس از نتیجه‌گیری آورده شود.
- ارجاعات فارسی، درون متنی به صورت (نام خانوادگی، سال:ص) نوشته شود.
- مشخّصات منابع درپایان مقاله به شیوه‌ی زیر آورده شود:
- کتاب: نام خانوادگی، نام (سال نشر) نام کتاب (ایتالیک)، نام مترجم یا مصحّح، محلّ نشر: ناشر.
- مقاله: نام خانوادگی، نام (سال نشر) «عنوان مقاله»، نـام نشـریه (ایتالیـک)، دوره، سـال، شماره‌ی مجله،ص-ص.
- تارنمای اینترنتی: نام خـانوادگی، نـام، آخـرین تـاریخ و زمـان (داخـل پرانتـز)، «عنـوان موضوع»، نام تارنما و نشانی اینترنتی به صورت ایتالیک.
- زیرنویس‌ها با قلم B Nazanin 10 در فارسی (از راست به چپ) و قلم Times New Roman 9 در انگلیسی (از چپ به راست) با فاصله‌ی سطر ۱ سانتیمتر نوشته شود.
- مقالات در محیط (Word) و حاشیه‌ی (Margins) از بالا و پایین (5, 1 cm) و چپ و راست (4,25 cm) و اندازه‌ی صفحه(Paper Size) A4 تایپ شود.
- تو رفتگی نخستین سطر از هر پاراگراف ((0, 5 cm باشد.
- چکیده‌ی فارسی با قلم B Nzanin 12 و انگلیسی با قلم Times New Roman 11 (۱۵۰ تا۲۵۰ کلمه)، واژه‌های کلیدی فارسـی و انگلیسـی (۴ تـا ۵ واژه) و بـا اسـتفاده از ویرگول از یک دیگر متمایز و نوشته شود.
- ابیات داخل جدول مانند نمونه زیر قرارگیرد:

| | | |
|---|---|---|
| بـــه نـــام خداونـــد جـــان و خـــرد | | کـــزین برتـــر اندیشـــه برنگـــذرد |

آن‌گاه خطوط جدول حذف شود:

بـــه نـــام خداونـــد جـــان و خـــرد کـــزین برتـــر اندیشـــه برنگـــذرد

- اساس در نگارش مقاله، جدانویسی است. نیم فاصله‌ها نیز رعایت شود.
- عنوان جدول در قسمت بالای آن و عنوان شکل و نمودار در قسمت پایین آن‌ها به صورت وسط‌چین قرار گیرد، به آن‌ها شماره داده شود و با *قلم ۱۱ برجسته* (Bold) نوشته شوند. مثال:

**جدول شماره‌ی ۱- توزیع دانشجویان بر حسب دوره‌ی تحصیلی**

**نمودار شماره‌ی ۵ - ترتیب تولّد نخبگان علمی در چند کشور جهان**

- مفاهیم و متغیّرهای بخش افقی داخل جدول و نمودار با قلم ۱۰ و به صورت برجسته نوشته شود.
- مفاهیم و متغیّرهای بخش عمودی داخل جدول و نمودار با قلم ۱۰ و به صورت غیر برجسته نوشته شود.
- اعداد جدول و نمودار با قلم ۹ و به شکل غیر برجسته (عادی) نوشته شود.
- اعشار به صورت ممیّز / (مثل ۲۵/۲۳) نوشته شود.
- در صورت نیاز به زیرنویس در جدول و یا نمودار، پانوشت‌های زیر جدول و یا نمودار با قلم ۹ نوشته شود.
- شیوه‌ی استناددهی در متن و بخش منابع در راهنمایی تفصیلی تنظیم مقالات آمده است.

## فهرست

**بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در رمان سنگ صبور چوبک**، فرزاد بالو، شهرام احمدی و مریم خواجه نوکنده..... ۳۷ـ۱۱

**بازتاب رئالیسم وهمی در رمان «از رگ هر تاک دشت سایه‌ها» و مقایسه‌ی رئالیسم وهمی با ادبیّات وهمناک**، طیبه کریمی، علی تسلیمی و شهرام مرادی فیروز..... ۶۷-۳۸

**تحلیل جهت‌گیری مبتنی برکلاسی‌سیسم از هویّت در شعر اخوان**، نجمه دری..... ۹۵-۶۸

**رمانتی‌سیسم، رئالیسم و سمبولیسم در شعر منوچهر آتشی**، کطیور زیرک‌ساز، اسماعیل آذر، فرهاد طهماسبی و عبدالحسین فرزاد..... ۱۲۷-۹۶

**خوانشی رمانتی‌سیستی از داستان‌های کوتاه بیژن نجدی**، مسعود فروزنده، امین بنی‌طالبی، ابراهیم ظاهری عبدوند و پریوش میرزاییان..... ۱۵۷-۱۲۸

**تأثیرپذیری مکتب ادبی سوررئالیسم از دستاوردهای مکتب روان‌تحلیل‌گری زیگموند فروید با تأکید بر ضمیر ناخوداگاه**، سلمان یحیی‌زاده جلودار ..... ۱۷۸-۱۵۸

# بررسی مؤلفه‌های پُست‌مدرنیستی در رمان سنگ صبور چوبک

فرزاد بالو [۱]
شهرام احمدی [۲]
مریم خواجه نوکنده [۳]

## چکیده

استفاده از رویکرد پُست‌مدرنیستی در آفرینش یا تحلیل داستان و رمان، عمر چندانی در ادبیّات داستانی معاصر ندارد و در این راستا،آثار نویسندگانی چون رضا براهنی، شهرنوش پارسی پور، ابوتراب خسروی و .... بسیاری از مختصات پُست‌مدرنیستی را با خود دارند. با در نظر گرفتن تاریخ جریان سازی پُست‌مدرنیسم در عرصه‌ی ادبیّات داستانی، پرواضح است که آثار داستانی پیشگامّانی چون صادق چوبک از این دایره بیرون باشند. امّا نگارندگان این مقاله بر آنند رمان سنگ صبور چوبک از معدود آثار داستانی محسوب می‌شود که ظرفیت یا گنجایش آن را دارد که براساس نظریه یا نظریه‌های مختلف ادبی، از جمله با رویکرد پُست‌مدرنیستی مورد نقد و تحلیل قرار گیرد؛ چنان‌که رمان سنگ صبور صادق چوبک از بسیاری از ویژگی‌های پُست‌مدرنیستی مثل محتوای وجودشناسانه، فراداستان، چند صدایی، بینامتنیت، پارودی، پارانویا، از هم گسیختگی و اختلال زمانی و مکانی و ... برخوردارست. در این جهت، ابتدا به طرح و شرح ویژگی‌های پُست‌مدرنیستی در ادبیّات داستانی خواهیم پرداخت و سپس با استناد به شواهد و قرائن درون متنی به تحلیل مؤلفه‌های پُست‌مدرنیستی در رمان سنگ صبور اقدام خواهیم کرد.

**واژه‌های کلیدی**: سنگ صبور، صادق چوبک، مؤلفه‌های پُست‌مدرنیسم.

## ۱- مقدّمه

«پست مدرن» یا «پست مدرنیسم»، به مثابه‌ی یک رویکرد، حوزه‌هایی گوناگونی مانند: معماری، سینما، تئاتر، موسیقی، جامعه شناسی، فلسفه و ... را تحت تأثیر آموزه‌های خود قرار داده است. با وجود تفاوت آرا در میان نظریه‌پردازان "پست مدرن" می‌توان گفت قدر مشترک آرا و عقایدشان، تحوّل

[۱]- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران (نویسنده‌ی مسؤول) f.baloo@umz.ac.ir
[۲]- استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران ahmadish52@gmail.com
[۳]- کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی maryam_khaje90@yahoo.com

دایمیِ مبانی اندیشگی‌شان و رویکردی انتقادی بـه دسـتاوردهای روشـنگری در دوران مدرن به‌ویژه فاعلیت انسان خودبنیاد است و براین اساس به هیچ «روایت کلانی» باور و اعتقاد ندارند. بی آن که بخواهیم وارد بحث‌ها و تفسـیرهای رایـج از پست و ایسم به عنوان پیشوند و پسوند اصطلاح مدرن شویم، می‌تـوان گفـت پُست‌مدرنیسم به گونه‌ای سر عقل آمدن مدرنیسم است در نوع مواجهه با سنت و تعریف و تلقی از انسان (سوژه). فرهنـگ و فلسـفه‌ی حـاکم بـر عصـر مـدرن نگاهی سلبی به سنت دارد و به طورکلی بـه هرچـه کـه بـا خـود رنـگ و بـوی گذشته به همراه دارد پشت پا می‌زند. حال آن که پُست‌مدرنیسم از درِ مفاهمـه و مکالمه با دنیای سنت بر می‌آید و از امتـزاج عناصـری از سـنت و مـدرن، بـه آفرینش اثر یا آثاری دست می‌یازد. اگرچه انسان غربـی در قـرن ۲۰ ترکیبـی از انسان عصر قرون وسطی، دوران رنسانس، عصر روشنگری، دوره‌ی رمانتی‌سیسم و روانکاوی فروید است (برندا، ۱۹۹۲: ۸). علی‌رغم تحـوّل در معنـای سـوژه یـا فاعل شناسا، همچنان بر منِ یکپارچه و فعّال مایشا تأکید دارد، حال آن که پسا ساختار گراهایی چون فوکو، دریدا، بارت، لکـان و ... تعریـف و تلقـی تـازه‌ای از سوژه ارائه می‌دهند و آن را مقهور قدرت، زبان و ساحت‌های چند گونـه‌ی روان معرفی مـی‌کننـد و سـوژه را از بـرج عـاج نشـینی تـا نیسـتی و مـرگ تقلیـل می‌دهند. در دوره‌ی «پسامدرن» نویسنده با درک ایـن سـاختار متنـاقض‌نمـای آگاهی عصر مدرن، وجود سوژه یا فاعل شناسـا را انکـار مـی‌کنـد و بـه عبـارتی انسان مدرن را منحل می‌کند، هنگامی که سوژه و سوبژکتیویته از بین مـی‌رود، هرگونه امکان بازنمایی یا بازآفرینی واقعیّت و یا ساخت آن حتّـی در ذهـن هـم منتفی می‌شود (کچوبان،۱۳۸۲: ۲۲۳).

در ادبیات هم یک دیدگاه واحد و همه شمول برای طبقه بنـدی ادبیـات پسـت مدرنیستی وجود ندارد و شاهد تنوّع فراوانی درتعاریف و طبقه بندی‌ها هسـتیم؛ چه اینکه پست مدرن‌ها از هرنـوع طبقـه‌بنـدی و تعریفـی مـی‌گریزنـد. نظریـه

پردازان بسیاری در زمینه‌ی فلسفه، هنر، ادبیّات، جامعه‌شناسی، تاریخ و ... پست مدرن سخن گفته‌اند. امّا از آن جا که قلمرو پژوهش حاضر به بُعد ادبی آن ناظر است ما نیز به طور خاص به آرا و اندیشه‌های نظریه پردازانی خواهیم پرداخت که لزوماً با ادبیّات (ترجیحاً ادبیّات داستانی) به طور مستقیم یا غیر مستقیم پیوند وثیقی پیدا می‌کند . در مورد ویژگی‌های رمان پست مدرن نیز نظریه پردازان متعددی چون: برایان مک هیل، ایهاب حسن، بودریار، دیوید هاروی، بری لوئیس جان بارت و ... قلم فرسایی کرده‌اند (ر.ک. مک هیل، ۱۳۹۲). امّا از مهم‌ترین ویژگی‌هایی که در باب رمان پست مدرن مطرح نموده-اند می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: محتوای وجود شناسانه، بی نظمی زمانی در روایت روی داده‌ها، اقتباس، چندصدایی، از هم گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا، دور باطل، اختلال زبانی، عدم قطعیت، پراکندگی و عدم مرکزیت، کارناوالیسم یا شیر تو شیر، بینامتنیت، پارودی و ....

اگرچه بهره‌گیری از عناصر پُست‌مدرنیستی در داستان و رمان در ایران به صورت آگاهانه به دهه‌ی هفتاد و هشتاد بر می‌گردد در عین حال، به پاره‌ای از آثار داستانی می‌توان اشاره کرد که چند دهه پیشتر نگاشته شده‌اند؛ امّا برخی مؤلفه‌های پُست‌مدرنیستی را در خود دارند. پاره‌ای از داستان‌های کاظم تینا، غلامحسین ساعدی، هوشنگ گلشیری و صادق چوبک در این دسته قرار می‌گیرند.

در حوزه‌ی ادبیّات داستانی معاصر ایران، صادق چوبک نامی آشنا و برجسته محسوب می‌شود. از وی به عنوان بزرگ‌ترین داستان‌نویس معاصر فارسی بعد از جمال‌زاده و هدایت یاد کرده‌اند؛ به گونه‌ای که با سبک و زبان ویژه‌اش به سهولت از دیگر نویسندگان مطرح معاصر متمایز می‌گردد. سبک و زبانی که تنها به رمان‌ها و داستان‌هایش محدود شد و پس از او میراث بران و پیروانی پیدا نکرد. رمان سنگ صبور آخرین رمان چوبک محسوب می‌شود و چوبک

درآن به فقر و طبقه‌ی فرودست جامعه می‌پردازد. رمان سنگ صبور، از چند شخصیت اصلی و فرعی تشکیل شده است. در این رمان، احمد آقا، معلمی است که با چند تن دیگر در یک خانه، اجاره‌نشین است. در آن خانه، زنی به نام گوهر زندگی می‌کند که چهارمین زن حاج اسمعیل است و از او پسری به نام کاکل زری دارد. کاکل زری، بچه‌ی گوهر و حاج اسماعیل است که با خون دماغ شدنش در حرم شاه چراغ نسبت حرامزادگی به او می‌دهند و پس از این واقعه، حاج اسمعیل، گوهر و کاکل زری و جهان سلطان را از خانه‌ی خود بیرون می‌کند و آن‌ها به خانه‌ی اجاره‌ای که احمد آقا در آن زندگی می‌کند پناه می‌آورند. گوهر برای گذران زندگی به صیغه‌روی روی می‌آورد. کاکل زری هم در خانه‌ی اجاره‌ای، با ماهی‌های درون حوض سرگرم می‌شود و سرانجام در این حوض می‌افتد و خفه می‌شود. پیرزنی به نام جهان سلطان نیز در طویله هست که فلج و یک‌جانشین است و در کثافت غلت می‌خورد. بلقیس، زنی آبله‌گون و با صورتی پر از چاله‌چوله است که با شوهر تریاکی و عقیم خود در این خانه زندگی می‌کند و هنوز باکره مانده است. شخصیت دیگر این داستان، سیف‌القلم، مردی هندی است که گوهر و چند زن و مرد دیگر را با سیانور به قتل می‌رساند و ...

## ۲-پرسش اصلی پژوهش

در حوزه‌ی ادبیّات داستانی فارسی، پاره‌ای از نویسندگان، آگاهانه و براساس انگاره‌های پُست‌مدرنیستی به نگارش رمان یا داستان پرداخته‌اند که آزاده خانم و نویسنده‌اش رضا براهنی، پلکانِ ابوتراب خسروی، و ... از آن دسته‌اند. امّا پرسش مقاله‌ی حاضر این است که آیا می‌توان براساس مؤلفه‌های پُست‌مدرنیستی به خوانش پاره‌ای از متون داستانی، و در این میان، سنگ صبور صادق چوبک پرداخت که نه نویسندگان آن مدعی نگارش رمان یا داستان با رویکردی پُست‌مدرنیستی بودند و نه قرائن و شواهد تاریخی چنین

امری را تأیید می‌کند؟ به تعبیر دقیق‌تر و ساده‌تر آیا می‌توان سنگ صبور را رمانی پسامدرنیستی به‌حساب آورد یا نه.

**۳-فرضیه‌ی پژوهش**

امّا فرضیه‌ی نگارندگان این نوشتار بر این اساس استوار است که چه فی حدّ ذاته متن به ما هو متن (اعم از شعر و نثر) را فراتر از نظریه‌های موجود بدانیم و چه به تقسیم‌بندی دوگانه‌ی بارتی باور داشته باشیم که متون خواندنی و متون نوشتنی داریم، رمان سنگ صبوررا از آن دسته متونی می‌دانیم که از قابلیت و ظرفیت لازم برخوردارست تا از منظرهای مختلف مورد نقد و بررسی قرارگیرد. از آن جمله بر پایه‌ی بسیاری از مؤلفه‌های رایج و مرسوم پُست‌مدرنیستی قابلیت بازخوانی و تحلیل را دارد.

**۴-پیشینه‌ی پژوهش**

تا آنجا که نگارندگان این مقاله بررسی کرده‌اند تاکنون رمان سنگ صبور براساس مؤلفه‌های پُست‌مدرنیستی مورد نقد و بررسی قرار نگرفته است. امّا از منظر دیگرمکتب‌ها و نظریه‌های ادبی مورد تأمّل و تحلیل قرار گرفته است که از آن جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

لطیفه سلامت باویل و فتّانه قملاقی (۱۳۹۶) در مقاله‌ی تطبیق مؤلفه‌های ناتورالیستی با آثار صادق چوبک، به بررسی توصیفی تحلیلی تأثیر ناتورالیسم بر آثار چوبک از جمله سنگ صبور پرداخته‌اند.

مریم غلامرضا بیگی (۱۳۸۴) در مقاله‌ی بررسی مکتب‌های ادبی در آثار چوبک با نگاهی به مشخصه‌های رئالیستی در رمان تنگسیر و سنگ صبور، کوشیده است علاوه بر بررسی ویژگی‌های محتوایی و نوآوری‌های چوبک در سبک و محتوا با برشمردن خصیصه‌های رئالیستی و ناتورالیستی این دو اثر، میزان تأثیر گذاری آن‌ها از مکتب‌های ادبی اروپا را مورد ارزیابی قراردهد.

فرزاد بالو و مریم خواجه (۱۳۹۶) در مقاله‌ی چندآوایی و چندزبانی باختینی و جلوه‌های آن در رمان سنگ صبور، چندآوایی و چندزبانی باختینی و جلوه‌های مختلف آن اعم از نقیضه پردازی، بینامتنیت، هم‌آوایی اشخاص تاریخی- ادبی و ... را همراه با مصادیق و مؤلفه‌هایی از رمان سنگ صبور مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند.

## ۵-روش پژوهش

ما در ادامه با روش توصیفی-تحلیلی، و بر پایه‌ی پاره‌ای از بنیادی‌ترین مختصات پُست‌مدرنیستی به بازخوانی و تحلیل رمان سنگ صبور می‌پردازیم. در این جهت، ابتدا معرفی کوتاه از هریک از ویژگی‌های پُست‌مدرنیستی خواهیم داشت و سپس با استناد به شواهد و قرائن درون متنی به تحلیل آن‌ها خواهیم پرداخت.

## ۶-ویژگی‌های پُست‌مدرنیستی در رمان سنگ صبور چوبک

### ۶-۱- از محتوای وجودشناسانه تا فراداستان و چارچوب شکنی

شاید بتوان به جرأت گفت که محتوای **وجودشناسانه** در رمان، هسته‌ی مرکزی مؤلفه‌های پُست‌مدرنیستی محسوب می‌شود. ویژگی‌ای که سبب می‌شود رمان‌های پُست‌مدرنیستی از رمان‌های مدرنیستی متمایز گردند که محتوایی معرفت شناختی دارند. «در رمان مدرن، خود وجود جهان امری مفروض تلقی شده بود و کار شخصیت اصلی فقط شناخت این جهان بود. رمان نویسان پسامدرنیست در همین فرض مهم مناقشه می‌کنند. آیا همه‌ی شناساها دست اندرکار شناخت یک جهان واحدند، یا ما با تکثری از جهان در اذهان شناساهای مختلف روبه‌رو هستیم؟» (پاینده، ۵۹:۱۳۸۶). باری، در رویکرد پُست‌مدرنیستی، عنصر غالب درداستان و رمان، وجودشناسانه قلمداد شد و ادبیّات پُست‌مدرنیستی از تنوّع و تکثّر زیست جهانی خبر داد و در برابر روایت-

های کلان و تقلیل همه چیز به یکدستی و یکپارچگی ایستاد. براین اساس، هریک از شخصیت‌ها دررمان‌های پُست‌مدرنیستی، چشم انداز متفاوتی از دیگر شخصیت‌ها از جهان هستی به نمایش می‌گذارد.

از سویی دیگر، **فراداستان** - ویژگی ای که بری لوئیس از آن به اتّصال کوتاه نام می‌برد- از دیگر مؤلفه‌های پُست‌مدرنیستی محسوب می‌شود. جایی که رمان یا داستان از ساختارهای خودش و چگونگی ساخته شدن آن‌ها سخن می‌گوید. رمان نویسان و منتقدان تعاریف متعددی از فراداستان ارائه داده‌اند. «ویلیام گَس، رمان نویس و منتقد آمریکایی برای نخستین بار واژه‌ی فراداستان را در مقاله‌ای با عنوان «داستان و شکل‌های زندگی» به‌کار برد. او در آن مقاله، خود ارجاعی بودن رمان‌های معاصر را «فراداستان» نامید». شخص دیگری به نام مارک کوری، فراداستان را نوع خاصی از نوشتار می‌داند «که در مرز بین داستان و نقد قرار می‌گیرد و همین مرز به موضوع اصلی این آثار تبدیل می‌شود» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۳۲۴).

پاتریشیا واو در کتابش فراداستان را نوشته‌ای می‌داند که به خواننده یادآور می‌شود که مرز میان داستان و واقعیت از کجا تا به کجاست: «فراداستان اصطلاحی است که به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به عنوان امری ساختگی یا مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را در مورد رابطه‌ی میان داستان و واقعیت مطرح سازد» (۱۳۹۰: ۸-۹). از این رو، فراداستان، داستانی است درباره‌ی داستان که نویسنده نه به عنوان یک شخصیت، بل‌که به عنوان نویسنده و خالق اثر وارد رمان می‌شود و در مورد خود داستان، شگردها و ساختارهای ساخته شدنش بحث می‌کند. «عنصر یا تمهید فراداستان، جنبه‌ای از نوشتار، خوانش یا ساختار اثر را به پیش زمینه و مرکز توجه می‌آورد که بنابر

معیارهای کاربردی داستان‌نویسی (واقع‌گرایانه) باید در پس زمینه باشند» (لاوزن، ۱۳۸۰: ۵۸).

بیش از هر چیز عنوان رمان چوبک - ***سنگ صبور*** – مهم‌ترین رهیافتی که به خواننده رهنمون می‌کند رهیافتی وجودشناسانه است. آن چنان که رمان معروف کوندرا - ***بار هستی*** - دغدغه‌ی وجودشناسانه را به ذهن متبادر می‌کند. در رمان سنگ صبور، شش شخصیت اصلی یعنی، احمدآقا، گوهر،کاکل‌زری، بلقیس، جهان سلطان و سیف القلم از طریق تک گویی درونی معرفی می‌شوند. هر یک از این شخصیت‌ها، آوای مستقل خود را دارد و با آوای مخصوص به خود، جهان‌بینی و دیدگاه خود را به خواننده منتقل می‌کند. همچنین، نمود ویژگی فراداستانی را در چند قسمت از رمان سنگ صبور، به‌ویژه آن جا که نویسنده خود به عنوان یک شخصیت وارد رمان می‌شود و درباره‌ی نگارش یا عدم نگارش رمان به کلنجار با همزاد خود می‌پردازد-شاهد هستیم. احمدآقای بیست و پنج ساله‌ی داستان علاوه بر شغل معلمی، یک نویسنده است که همیشه در تردید است که بنویسد یا ننویسد.: «اینهمه که اومدن و نوشتن کجا رو گرفتن؟ دنیا دیگه چیزی کم و کسر نداره. دیگه چیزِ نو توش پیدا نمیشه. همه چیزا کهنه و یا دسّ کم، نیمداره. راس میگی. یه وخ خیال داشتم نویسنده بشم. خیال داشتم از رو زندگی گوهر و این چند تا اجاره نشین که تو این خونه با من زندگی میکنن چیزایی بنویسم» (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۲).

فضای کلی حاکم بر رمان ، فضایی وجود شناختی است؛ و در جای جای رمان، این دغدغه‌ی وجود شناختی دنبال می‌شود. از آن جمله، آن جا که همزاد احمد آقا، فلسفه‌ی خلقت را در نسبت با طبقه‌ی فرودست جامعه به چالش می‌کشد؛ همزادش از او می‌خواهد که سرگذشت نکبت‌بار و ملال‌آور زندگی گوهر و کاکل‌زری، جهان سلطان، بلقیس و بقیه را بنویسد: «مگه نمی‌بینی زندگی

گوهر و جهان سلطون چه جوره؟ سر و کارشون با چیه؟ تو بهشت زندگی می‌کنن؟ تو پر قو غلت می‌زنن؟ تو می‌خوای زبون سعدی رو تو دهن اونا بذاری؟ اینا زندگیشون اینه که می‌بینی و زبونشونم همینه که از صب تا شوم می‌شنوی. تو منتظری جهان سلطون از فلسفه‌ی ملاصدرا حرف بزنه؟ تو یادت رفته که حقایقی هم هس. اگه بخوای چشاتو ببندی و نخوای حقیقت رو ببینی و آن وخت نویسنده هم باشی که نمیشه» (همان: ۷۶). امّا احمدآقا به حرف او گوش نمی‌دهد و می‌گوید: «من چرا باید حواس خودم رو متوجه این طبقه چرک مردم بکنم؟ مگه چیزای قشنگ‌تر نیست که من باید گوهر و جهان سلطون رو ببینم که ناچار بشم این حرف‌های زشت و رکیک رو به کار ببرم ... من می‌باید از انجیر و گردو و زیتون و زردآلو عنک و خرما خرک و چوب ذرتی و فوائد مچاچنگ بنویسم. امّا همه به زبان متعینان آراسته نه به زبان گدایان پیراسته» (همان: ۷۹-۷۷). در ادامه‌ی رمان، همزاد احمد آقا خطاب به وی با لحنی سرزنش‌آمیز تأکید می‌کند تا از قشر و طبقه‌ای سخن به میان آورد که هستی و بودشان اساساً به چشم نمی‌آید: «خاک بسّرت کنن. پس گوهر و جهان سلطون و کاکل‌زری و بلقیس اصلاً وجود ندارن؛ اینا همشون سورمه خفا به چشم کشیدن و نباید کسی اونا رو ببینه. اگه جهان سلطون افلیج و زمین‌گیره و چن ساله از تو جاش تکون نخورده و زیرش از شاش و گه و کرم لپّر میزنه، آیا باید بنویسی در بستری از گل سرخ خوابیده و با فرشتگان آسمانی هم‌آغوش است؟ به دَرَک که خواننده دلش به‌هم بخوره. کتابتو بیندازه دور. اینا وجود دارن و نفس می‌کشن و زندگیشون همینه که می‌بینی و خودتم توشون هسّی و باید همین‌جور که هس نشونشون بدی و زبون خودشون تو دهنشون بذاری و هر کلمه و لغتی که به کارشون میخوره به کار بزنی و با ترازو خودشون وزنشون بکنی» (همان: ۸۶). در نهایت احمدآقا حرف‌های همزادش را می‌پذیرد تا از طبقه‌ای بنویسد که زبان و جهان شان در ترکتازی طبقه‌ی

فرادست در خموشی و گمنامی است : «راسّ گفتی بالاخره مملکت همه جوره آدم لازم داره؛ هم نویسنده متعیّنین و متعیّنات می‌خواد، هم نویسنده‌ی گدا. منم اگه خواسّم نویسنده بشم، میشم نویسنده گداها. این همه نویسنده داریم که دایم دسّشون تو پر و پاچه متعیّناته. یه شب میرن به یکی از مهمونی‌های متعیّنات و زنکی رو تو تاریکی گیر میارن و باش چش و ابرو میان، صُب که شد پا میشن و سرگذشت پایین تنه خودشون رو به رشته تحریر در میارن و تازه همین رو مایه دسّ می‌کنن برای بازیای بعدی، و تخصصشونم فقط در همین یه رشته‌س. اونا نه از گوهر و جهان سلطون خبر دارن، و نه میدونن یه همچو موجوداتی هم هسن، و نه زبون اونا رو میدونن» (همان: ۸۶).

گفتگوی احمد آقا و همزادش–که در واقع بخشی از شخصیت درونی‌اش محسوب می‌شود–در عین حال که از دغدغه‌های وجودشناختی نویسنده و محتوای وجودشناسانه‌ی رمان سنگ صبور پرده برمی‌دارد؛ به نحو تأمّل برانگیزی ویژگی فراداستانی را به نمایش می‌گذارد. احمدآقا شخصیت اصلی داستان، نویسنده‌ی رمان یعنی صادق چوبک را در ذهن ما تداعی می‌کند و خواننده نمی‌تواند بین احمدآقا و صادق چوبک، تفاوت و تمایزی قایل شود. در حقیقت، هنگامی‌که احمدآقا زندگی خود را در داستان می‌نویسد، ما خیال می‌کنیم نویسنده‌ی واقعی این داستان، چوبک زندگی خود را برای ما بازگو می‌کند.

**۲-۶-بینامتنیت**

پست‌مدرن‌ها از تکنیک بینامتنیت در آثارشان بسیار بهره می‌گیرند. بینامتنیت بر این اندیشه استوار است که هیچ متنی آزاد و مستقل نیست بلکه با متون پیش و یا پس از خود در ارتباط است و پیوندی تنگاتنگ با آن‌ها دارد و در حقیقت هر متن با متون مختلف در حال مکالمه است. به دلیل دل‌بستگی باختین به ژانر رمان، آن را دارای بیش‌ترین جنبه‌ی بینامتنی می‌دانست.

برعکس که بینامتنیت را در شعر قبول نداشت: «شعر، اشراقی است ناب که بی‌میانجی است. شعر، حادثه‌ای است یکّه و تکرار ناشدنی؛ کسی پیش‌تر تجربه-اش نکرده و پس از بیان نیز دیگر تکرار نخواهد شد» (آلن، ۱۳۸۵: ۶۵). به دلیل مکالمه‌ای بودن رمان این امکان وجود دارد که از تمامی انواع، خواه ادبی یا غیر ادبی در بافتش استفاده شود و این به معنای استفاده از تمامی انواع ادبی در ساختار و بافت رمان است.

به طور کلی، یکی از ویژگی‌های رمان‌های چوبک، استفاده‌ی آگاهانه از عناصر بینامتنی درمتن آثارش هست (پاینده، ۱۳۹۳: ۳۷-۶۴). وی در جهت تحقق این امر، در مکالمه‌ای دایمی با متون اعم از ادبی یا غیر ادبی هم عصر خود و گذشته به سرمی‌برد. این مکالمه‌ی دو سویه با متونی که ریشه در سنت دارند و متونی که مولود مدرن‌اند، یکی از ویژگی های مهم پُست‌مدرنیسم را عینیت می‌بخشد که پیوند دنیای قدیم و جدید است. ما در ادامه به پاره‌ای از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

رمان سنگ صبور با کلنجار رفتن احمد آقا با همزادش یا همان ندای درونی‌اش شروع می‌شود که چوبک آن را مطابق فصل اول بوف کور صادق هدایت نوشته است. سرنوشت کاکل زری نیز، رابطه‌ای بینامتنی با قصه‌ی عامیانه‌ی «بلبل سرگشته» دارد. در این قصه، پسر جوانی با مکر و حیله‌ی نامادری‌اش به دست پدرش کشته می‌شود، امّا خواهرش با فداکاری خود او را به شکل بلبل زنده می‌کند و پسر جوان پس از زنده شدن از آن‌ها انتقام می‌گیرد. در یکی از تک-گویی‌های کاکل زری آمده است: «بلبل سرگشته منم، کوه و کمر گشته منم. بوای ظالم من رو کشته، زن بوای بدجنس گوشتم رو خورده و خواهر مهربون استخونام رو با مف آب گلاب شسه و زیر درخت گل خاک کرده. منم شدم یه بلبل پریدم رو درخت. امّا من خواهر ندارم. کاکا هم ندارم. من تهنام. تهنای تهنا. یهئه» (چوبک، ۱۳۵۲: ۸۷).

در تک‌گویی احمدآقا یکی از داستان‌های شاهنامه که جنگ میان اعراب و ایران است، به طور کامل آمده که لشکر اعراب با فرماندهی عمرسعد و لشکر ایران با فرماندهی رستم به جنگ هم رفته و در نهایت با شکست ایران این جنگ به پایان می‌رسد.

عمرسعد وقاص را با سپاه  فرستاد تا جنگ جوید ز شاه
چو آگاه شد زان سخن یزگرد  ز هر سو سپاه اندر آورد گرد

(همان: ۱۱۴ - ۹۹)

علاوه بر این، چوبک از شعر شاعرانی چون سعدی، حافظ، نظامی، ناصرخسرو و شاطر عباس صبوحی در جای جای سنگ صبور استفاده کرده است و در واقع آن‌ها را به داستان خود پیوند زده است. بدین ترتیب چوبک خواسته است تا خواننده به کشف ارتباط این متون با متن خود بپردازد. مثلاً حافظ:

«چون طهارت نبود کعبه و بتخانه یکی است
نبود خیر در آن خانه که عصمت نبود» (۸۳).

سعدی: «ملخ بوستان خورد و مردم ملخ» (همان: ۱۳۵).

نظامی: «فدا کرده چنین فرهاد مسکین، ز بهر جان شیرین، جان شیرین» (همان: ۱۳۷).

ناصر خسرو: «ناصر خسرو به راهی می‌گذشت، مست و لایعقل نه چون میخوارگان، دید قبرستان و مبرز روبرو، بانگ برزد هان که ای نظارگان، نعمت دنیا و نعمت‌خواره بین اینش نعمت، آنش نعمت خوارگان» (همان: ۲۲۳).

صبوحی:

«ترنج غبغب آن یوسف عزیز چو دیدم
چنان شدم که به جای ترنج دست بریدم»

(همان: ۱۳۶).

**۳-۶-پلی فونیک (چندصدایی)**

پست مدرن‌ها به همه‌ی سنت‌ها و باورها و فرهنگ‌های موجود در جهان به شکل برابر نگاه می‌کنند و در برابر جهانی شدن و یک قطبی شدن جهان موضع می‌گیرند . یکی از این موضع گیری‌ها در رمان یا داستان کوتاه شکل می‌گیرد. پس چند صدایی دارای فلسفه‌ای پست مدرن است که از شنیده شدن و زنده ماندن تمام فرهنگ‌ها دفاع می‌کند. داستان پسامدرنیستی با فراکشاندن ساختار چند صدایی و بُرنده کردن گفتگو به شیوه‌های گوناگون، بُعد هستی شناختی رؤیارویی گفتمان ها را برجسته تر می‌کند و در نتیجه این کار به چند صدایی جهان ها دست می‌یابد» (هیل، ۱۳۹۲: ۳۸۵).

رمان سنگ صبور، از چند شخصیت اصلی و فرعی تشکیل شده است. در این رمان، شخصیت‌ها از قید و بند آرا و اندیشه‌ی راوی یا نویسنده آزاد و رها گشته‌اند و هر کدام با جهان‌بینی و جهان‌نگری‌های متفاوت در داستان مشغول گفت‌وگو با یکدیگر هستند، صدای راوی در عرض و هم‌سو با دیگر صداها شنیده می‌شود و می‌بینیم که راوی به تمام صداها اجازه‌ی گفت‌وگو و اظهار نظر را درباره‌ی دیگری می‌دهد و هیچ صدایی، صدای دیگر را محکوم نمی‌کند. بنابراین، هیچ صدایی مافوق صدای دیگر قرار نمی‌گیرد. هرکسی سهمی در این گفت‌وگو دارد و این سهم به‌طور مساوی بین شخصیت‌ها تقسیم شده است. شخصیت‌هایی که در این داستان حضور دارند از طبقه‌ی فرودست جامعه محسوب می‌شوند امّا هر یک به تناسب شرایط سنی، جنسی، جسمی، فکری و... زبان مستقل به خود دارند که جهان‌بینی و تلقی آن‌ها را از زندگی آشکار می‌کند. در واقع چوبک، «آفرینشگری است که بر درد آفریده‌هایش صبر می-کند. ستم، تلخی و رنجی که بر سگ انتر، لوطی، ولگرد، روشنفکر، عامی، زانی، پیر، کودک و روسپی روا داشته می‌شود، در گورش تنگ نگاه می‌دارد و تا قیامت باز نمی‌پرسد. سخن هریک را جداگانه باز می‌گوید. از عشق، خشم،

بی‌رحمی و رنج آن‌ها می‌گوید. کاکل زری را نجات نمی‌دهد. گوهر را آواره می‌کند. (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۹۱). چوبک برای این رمان، حداقل شش لحن و زبان و صدای متفاوت انتخاب کرده و هرکدام با زبانی کاملاً مستقل با به کارگیری کلمات و لغات مهجور و طرد شده به حرف زدن در این داستان پرداخته‌اند.

**صدای احمدآقا**: احمدآقا، در اتاق خود همیشه با همزاد خود که همان ندای درونی اوست و با آسید ملوچ که یک عنکبوت است، حرف می‌زند. زبان احمدآقا، عامیانه است و نسبت به جهان سلطان و بلقیس و کاکل‌زری با فرهنگ‌تر است. «عرب برای ما هیچ چی نیاورد. هر چیم داشتیم نابود کرد. به دَرَک. لابد لیاقتشونو نداشتیم. منم نویسنده نمیشم... این همه که اومدن و نوشتن کجا رو گرفتن؟ دنیا دیگه چیزی کم و کسر نداره. دیگه چیزِ نو توش پیدا نمیشه. همه چیزا کهنه و یا دسّ کم، نیمداره. راس میگی. یه وخ خیال داشتم نویسنده بشم. خیال داشتم از رو زندگی گوهر و این چند تا اجاره نشین که تو این خونه با من زندگی میکنن چیزایی بنویسم» (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۲).

امّا گاهی تغییر گفتار داده و گفتار ادبی را نیز به کار می‌گیرد: «ترا ستایش می‌کنیم که یکتا گوهر بحر موّاج آفرینش ماییم. که ما را اندیشه و سخن دادی تا از دیگر جانوران ممتاز شویم. که بر تو و آسمانهایت بیندیشیم. که ترا درود گوییم و بیم ترا در دل بپرورانیم و مهرت نبینیم. که پیوسته چشمه چشمان از ستم تو بجوشد!» (۵۹). و یا: «من باید از ازهار معطر و عندلیبان خوش نوا و فراوانی نعم الهی و ترفیه خلق و تحذیر جلق و محاسن نماز و روزه و آداب استنجاء و قبایح استمناء و ذمائم استشها بالید و بالفمّ و رزائل سحق و صفرا بری آبغوره و فوائد مجالس تنویر و پرورش افکار و سنّت نوره و واجبی و وجوب غسل ترتیبی و ارتماسی و ثواب آب تربت و خواص شیاف چارشیرینی و تدهین نفس امّاره و تنقیه فرج امّاره بنویسم...» (همان:۷۸).

**صدای کاکل‌زری**: کاکل‌زری، بچه‌ی گوهر و حاج اسماعیل است که با خون دماغ شدنش نسبت حرامزادگی به او می‌دهند. سرگرمی او در خانه‌ی اجاره‌ای، ماهی‌های درون حوض هستند و سرانجام در این حوض می‌افتد و خفه می‌شود. زبان کاکل‌زری، زبان کودکانه و در جاهایی شاعرانه است. مانند «یکی بود یکی نبود غیر خدا هیچکه نبود. یه اسب سفید سفیدی بود که موای دمبش و یالش مثه پشمک بود. چشاشم مثه کاسه خون بود» (همان:۱۹۳).

زبان کاکل زری به گونه‌ای است که در کمتر داستانی می‌توان به مانند و نظیر آن پیدا کرد. «چوبک با زبانی که برای کاکل زری به کار می‌برد، به زبان مکتوب فارسی تجاوز می‌کند. زبان کاکل زری زبان حرامزاده‌یی است که تنها از عهده‌ی چوبک، روایتگر حرامزادگی در فرهنگ و تاریخ ایرانی برمی‌آید... چوبک با مهارت تمام، زبان کاکل زری را خلق می‌کند و شاهکار زبان قصه‌های فارسی را باید در همین‌جا دید و البته زبان جهان سلطان از این هم بی‌نظیرتر می‌شود. مهارت چوبک در خلق این زبان و چگونگی چیدن عبارت‌های مختلف زبانی در کنار هم بیرون آمدن این زبان از دهان یک نفر، از آن‌جا ناشی می‌شود که او آدم‌هایی را خلق کرده که به خوبی آن‌ها را می‌شناسد. این درست که در قصه-های چوبک، فاحشه‌ها حرف می‌زنند و زن‌هایی چون بلقیس و جهان سلطان، امّا زبان این آدم‌ها، کپی و رونوشت زبان امثال این آدم‌ها در بیرون نیست و نمی‌توان در کوچه و بازار گوش ایستاد تا این زبان را شنید و آن را فراگرفت تا از آن در قصه تقلید کرد» (محمودی، ۱۳۸۱: ۱۴۷-۱۴۶).

«یک، دو، سه، چهار. چقده ماهی تو حوض هس. مثه النگوای دسّ ننم تو آفتاب برق میزنن. مثه خون سرمرغ. همیه این ماهیا مال خودمه ... احمدآقا من دوس میداره. امّا بلقیس هیچ دوسم نمیداره. بلقیس ننم و جی جیم دوس نمیداره. ازش خیلی میترسم. صُب خیلی گشنم بود. احمدآقا نونم داد خوردم» (چوبک، ۱۳۵۲: ۳۷).

**صدای بلقیس**: بلقیس، زن آبله‌گون بمونعلی تریاکی و عقیم است که پس از دو سال ازدواج، هنوز باکره مانده است و بسیار به گوهر حسادت می‌ورزد. بلقیس در این داستان دائماً، زبان به نفرین گوهر و کاکل‌زری و جهان سلطان می‌گشاید و نیز به دلیل این‌که شوهرش فاقد نیروی جنسی است زبانش را در خدمت غریزه و شهوتش به کار می‌گیرد و برای بیان آن حتّی جزییات را ذکر می‌کند. برای نمونه: «احمد آقا بم نیگا نمیکنه؛ نگاهم میکنه امّا همیشه همه حواسش پیش گوهره ... گوهر عزیز دلشه. حاجی زنکه سربازی رو رو سر سه تا هوو آوردش ... حاجی از او ستا زن دیگش بچش نمیشه. نذر میکنه اگه خدا بش بچه بده ببردش کربلا زیر نودون طلا ختنش کنه. این جندیه یه وجبی هزار تا جادو و جنبل میکنه و وختی میبینه حاجی اجاقش کوره به هوای ای که ارث حاجی رو بخوره میره زیر پای میز حسین تونتاب حموم سر خونیه حاجی میخوابه و این کاکل زری رو که ایشالو کاکلش رو آب مردشور خونه بیفته ترکمون میزنه» (همان: ۱۷۲-۱۷۱).

«خدایا چه بارونی، مثه اینکه دنیا داره خراب میشه. اینهمه آب کجای آسمونه. قیومت بگیره، همینجوری داره شُرشُر میباره. چشمم روشن! حالا دیگه خوب راش یاد گرفته، شبم بیرون میخوابه. کارش از صیغه رویم گذشته» (همان: ۲۴).

**صدای جهان سلطان**: جهان سلطان، زن افلیج و یک‌جانشین در طویله است که حاج اسماعیل پس از تهمت حرامزادگی کاکل‌زری این بلا را بر سر او آورده است. محبت مادری جهان سلطان، در جای جای این داستان نسبت به گوهر و کاکل‌زری به چشم می‌خورد؛ در حالی که بلقیس و حاج اسماعیل را نفرین می‌کند. زندگی کوتاه و چند روزه‌ی این زن، باعث می‌شود که همه چیز از برابر دیدگان او مانند یک نوار فیلم بگذرد. به همین سبب زبانش، ریتمی تند پیدا می‌کند. «خدایا چه خاکی به سرم شد این دختر نیومدش؛ نمیدونم چه به

سرش اومده. تا حالا هیچ‌وخت نشده بود که شب از خونش بیرون بخوابه. چه شده، کجا رفته. منم که پا ندارم پاشم. ای کاکل زری طفلک مثه مرغ سرکنده واسیه ننش پرپر میزنه» (همان: ۵۰).

«خدا خودش از حاج اسمعیل نگذره که روز این زن و بچه رو سیاه کرد. خدا رو به حق گلگون کفن صحرای کربلا قسمش میدم که تا تنش غلغله کرم نشه از دنیا نره. تا مثه من نشه عزراییل جونش رو نسّونه ... برو مرد که به سوزِ دلِ زینب گرد بد روت ننشینه. برو جوون که تا عمر داری نونت گرم باشد و آبت سرد» (همان: ۵۵).

**صدای سیف‌القلم**: سیف‌القلم، دکتر هندی داستان، معروف به دکتر سید وکیلی صاحب سیف و القلم است که به تعبیر احمد آقای داستان، لفظ قلم و با لهجه‌ی غلیظ هندی حرف می‌زند. او در این داستان، قاتل گوهر و شیخ محمود و چند مرد و زن دیگر است. به خیال خودش می‌خواهد زمین را از لوث وجود فقیر و فاحشه‌ها پاک کند. زبانی که او در این داستان به کار می‌گیرد، رسمی است و برعکس بقیه ریتم کند و آرامی دارد و تک‌گویی او نسبت به دیگر شخصیت‌ها قوّت چندانی ندارد. «با این یکی شد هفتا. ببینم اسمش چه بود؟ اسمش نازی بود. قیافه‌اش هیچ‌وقت یادم نمی‌رود. یک لک زشت رو چشمش بود. امّا مثل کفتر چاهی وحشی بود. همین حالا باید اسمش را تو دفترم بنویسم که یادم نرود. سلیمه و خانم امیر و خانم ملوک و خانم سالار و خانم شوکت و گوهر» (۲۵۱). به‌طور کلی می‌توان گفت که همه‌ی شخصیت‌های داستان با وجود لحن‌های متفاوت، زبان عامیانه را به‌کار گرفته‌اند و تنها سیف‌القلم زبانش، رسمی و تا حدّی ادبی است.

«صبح، خرّم و خندان از خواب بلند می‌شوید و دو سه ساعت بعد می‌آیید تو مسجد نو و شاه چراغ. بدهید، به دام من می‌افتید. من هم می‌آورمتان اینجا و با

یک لیوان شربت نارنج که فقط به قدر یک بال مگس سیانور توش می‌ریزم می‌فرستمتان به آن دنیا...» (همان: ۲۵۳).

**صدای گوهر**: گوهر، چهارمین زن حاج اسماعیل است که کاکل‌زری را از او دارد. گوهر، یک‌سال پس از به دنیا آمدن کاکل‌زری و قبل از رفتن به کربلا به زیارت حرم شاه چراغ می‌رود که بر اثر خوردن دست یک دهاتی به بینی کاکل زری، خون‌دماغ می‌شود و مردم بر اثر یک باور خرافه‌ای فکر می‌کنند که کاکل‌زری حرامزاده است. بعد از این واقعه، حاج اسماعیل، گوهر و کاکل‌زری و جهان سلطان را از خانه‌ی خود بیرون می‌کند.

«... به من کاری نداشت. همونجوری که آخرشم زلیخای بدبخت رو ناقص کرد. من بچه بودم؛ اگه کتکی که به اونا می‌زد به من می‌زد، می‌مردم. خدا از سر تقصیراتم بگذره که حاجی برای خاطر من یه روز این‌قده زلیخا رو زد که ناقص شد. خدا خودش می‌دونه که من تقصیر نداشتم...» (همان: ۶۶).

## ۴-۶-نشانه‌های پارانویا در شخصیت‌های اصلی

پارانویا یا روان‌گسیختگی که در اصطلاح روانکاوی، نوعی بیماری است« یکی از ویژگی‌های تکرارشونده و نه لزوماً همیشگی در داستان‌های پسامدرن است» (تدیّنی، ۱۳۸۸: ۶۶). به این صورت که برخی از شخصیت‌های رمان ذهنی آشفته و توهّمات غیر واقع دارند و همین امر، فرایند منطقی و خطی داستان یا رمان را فرو می‌ریزد. فروید (۱۹۳۹-۱۸۵۶) پدر روانکاوی، اختلال پارانویا را خاصّ روشنفکران می‌داند و می‌گوید: «بیماران پارانویا که عموماً افراد مجرّد و از زمره‌ی روشنفکران‌اند، از شکّ و بدگمانی خود رنج می‌برند، از دشمنان خیالی وحشت دارند و برای مبارزه با آنان، تلاش و وسایل بکر و بدیعی ابداع می‌کنند (آریان پور، ۱۳۵۷: ۲۸۴).

در سنگ صبور، احمدآقا در میان شخصیت‌های اصلی و فرعی حاضر در این رمان که از طبقه‌ی فرودست جامعه محسوب می‌شوند فردی تحصیل‌کرده

(معلم) و روشنفکر به حساب می‌آید. جالب این‌جاست که در چند جا با توهّمات و پریشان خیالی پارانویایی احمدآقا مواجه می‌شویم. از همان آغاز داستان ما با صحنه‌های ترس و مرگ در تک‌گویی درونی شخصیت اصلی (احمدآقا) شاهد هستیم. برای نمونه، زلزله‌ای که در آغاز داستان، احمد آقا آن را توصیف می‌کند: «حالا دیگه عوض همه چی زلزله می‌آد. نه شب خواب داریم نه روز آروم. همش ترس و دلهره. هی زلزله، هی زلزله. خودمون زندگی آروم بی سرخری داشتیم که این زلزله‌های پدر سگم قوز بالا قوز شده و از صُب تا شوم مرگ سیاه جلومون ورجه وورجه می‌کنه. در و دیوار و سقف و درخت و آب حوض می‌خواد از زمین ریشه‌کن بشه» (چوبک، ۱۳۵۲: ۹).

احمدآقا صحنه‌ی مرگ جهان‌سلطان در طویله و حالی را که بعد از دیدن این صحنه به او دست می‌دهد این‌گونه توصیف می‌کند: «از همه زودتر کاکل زری فهمیده بود که جهان‌سلطان مرده. من تو اتاقم بودم اومد تو آسونه وایساد گفت. جی‌جیم سرش از رو بالش افتاده پایین هرچی باش حرف می‌زنم جواب نمی‌ده. رفتم دیدم صورتش مثه همیشه‌اش بود. تازه من که رسیدم به خرخر افتاد. بعد سر تا پای تنش به خمیازه افتاد و تنش جمع و واز شد و به طاق افتاد. چهار نفر گوشه‌های نمد رو گرفتن و با جهان‌سلطون و کرما بلند کردن گذاشتنش تو تابوت. بازم کرم رو زمین مونده بود. کرمای سفید و برّاق، رو پیشونی و گوشه‌های لبش می‌لولیدن. تو نافم پیچ افتاد و بالا آوردم. همون نون و کباب ظهر، ترشیده و آسیا شده از حلقم تو آخور سرازیر شد و دندونام کُند شد. به فکرم آمد که شاید یه وختی یه اسب یا یه خر هم تو همین آخور بالا آورده بود» (همان: ۲۲۴-۲۲۳).

در جایی دیگری از داستان، بلقیس از مرده‌ی جهان‌سلطان در این تصوّر است که «اگه تا شب ورش ندارن شیطون می‌ره تو قالبش پا می‌شه میاد خفه‌مون می‌کنه» که ناگهان در شرایطی مالیخولیایی به یاد حادثه‌ای می‌افتد و آن

حادثه، از این قرار است: «ستا جوون بود مثه شاخ شمشاد. یه شب از پشت مرده شورخونه باهم رد میشن- ازون جوونای مشدی لب آب که چپقای نقره پر شالشونه- یکیشون می‌گه هرکی راسّ می‌گه بره تو مرده شورخونه یه میخ به تابوتای تو مرده شورخونه بکوبه برگرده. یکیشون که از همشون لوطی‌تر و بزن بهادرتر بود می‌گه من می‌رم. نصب شبی می‌رن یه میخ پیدا می‌کنن می‌آرن می‌دن بش می‌گن برو بکوب. اونم مثه شیر می‌ره در مرده شورخونه رو زور می‌ده، جریقی می‌کنه واز می‌شه، می‌ره تو، رفیقاش دم در منتظرش وامیسّن امّا هرچی وامیسن می‌بینن نیومدش. یه ساعت وامیسن، می‌بینن نیومد. اووخت بسم‌الله می‌گن شعم روشن می‌کنن می‌رن تو مرده شورخونه. یه هو می‌بینن رفیقشون افتاده پای یه تابوت؛ یه مرده کفن کرده هم از تابوت دراومده افتاده روش و رفیقشون غش کرده. میان بلندش می‌کنن می‌بینن مرده چنونی سفت گرفته‌تش تو بغلش که به‌زور از هم جداشون می‌کنن و بعد که خواسّن رفیقشون بلند کنن، می‌بینن رختاش به تابوتو چسبیده. خوب که نگاه می‌کنن، می‌بینن میخی که میخواسّه بتابوتو بکوبه کوفته رو دومن قبای خودش. بعد جوون بدبخت دیوونه شد زد به کوه. مشدی پاشد رفت از خونه بیرون» (همان: ۲۳۴-۲۳۵).

**۵-۶-پارودی (نقضیه)**

اگر چه به قول سیمون دنتیت امروزه می‌توان ردّ پای پارودی را در همه جا حتّی مکالمات روزمره یافت و پارودی تنها به ادبیّات، تئاتر و سینما ختم نمی‌شود (دنتیت، ۲۰۰۰: ۲). تأکید بر طنز، هزل، کنایه‌نویسی و هجو افراطی یکی دیگر از ویژگی‌های رمان و داستان‌های پست مدرن به شمار می‌آید.

زمانی که ایهاب حسن یکی از نظریه پردازان شالوده شکن پُست‌مدرنیسم، پارودی را تحت عنوان پُست‌مدرنیسم به همراه ترکیبی از فرم‌های مدرن، مدرن متأخّر چون آیرونی رادیکال، کمدی ،ابسورد و طنز سیاه طبقه‌بندی می‌کند به

پارودی، به‌واسطه‌ی ارائه‌ی درکی پست مدرن و نو از آن می‌پردازد (حسن، ۱۹۸۷: ۲۵).

از نظر باختین، نقیضه، تقلید از سبکی خاص است که نویسنده سبکی را به‌کار می‌گیرد و اهدافی را بر آن اعمال می‌کند که با هدف اصلی سبک مخالف است و با آن هم‌خوانی ندارد. «به نظر باختین، تقلید هزل آمیز، «سو» یا «گرایش» ارزیابانه‌ی اثر اصلی را وارون می‌کند» (مک هیل، ۱۳۹۲: ۶۳). به بیان دیگر، نقیضه پرداز «به این سخن[دیگری] که تاکنون جهت‌گیری خود را داشته است و اکنون نیز سعی در حفظ آن دارد، جهت‌گیری معناشناختی جدیدی ببخشد و سمت و سوی جدیدی را بر آن غالب کند. چنین سخنی اصولاً باید به مثابه‌ی سخن نویسنده دریافت شود. در این حالت، سخن واحد دو جهت‌گیری معناشناختی و دو آوا را در خود جمع می‌کند» (تودروف، ۱۳۷۷: ۱۱۵-۱۱۶).

در سراسر رمان سنگ صبور، طنز و هجو و هزل شناور است و نویسنده به طرق مختلف از آن‌ها بهره می‌گیرد. چوبک با طنز و هجو و شوخی جهت‌دار که با برخی شخصیت‌های مذهبی و آموزه‌های قرآنی و روایی انجام می‌دهد صدایی تازه و دیگرگونه در برابر فرهنگ رسمی و جدّی حاکم کوک می‌کند، به‌طور مثال: «بچه‌های نر و ماده آدم و حوا همدیگه رو ... و نسل آدمیزاد رو پس انداختن. همه حرومزاده اندر حرومزاده». هم‌چنین، توهین به مقدّسات نیز در سنگ صبور وجود دارد؛ زمانی‌که احمد آقا و شیخ محمود به گفت‌وگو می‌پردازند و احمد آقا خطاب به شیخ محمود می‌گوید: «میخواسم خبری به شما بدم. شاید شما خبر ندارید که خیلی وقته خدا مرده» (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۸۴). در اینجا به پاره‌ای از نمودهای نقیضه گویی در رمان سنگ صبور اشاره می‌کنیم:

زمانی که احمد آقا با همزادش بر سر نوشتن و ننوشتن بحث می‌کند، احمد آقا معتقد است که نمی‌تواند هر چیزی را روی کاغذ بیاورد بلکه به گفته‌ی خود وی، همه چیز باید در پرده و لفافه باشد، همزادش به نقیضه می‌گوید: «اگر خدای نکرده از جاده‌ی عفاف و اخلّاق خارج شدی، یک دستگاه تصفیه اخلّاق کوچک جیبی با کتاب خودت برای خواننده محترم بفرست تا پس از مطالعه‌ی آثار مستهجن و رکیک تو، توش اق بزنه و اخلّاق خودش را تو آن دستگاه بالا بیاورد و پس از تصفیه دوباره آن‌را هورت بکشد تا اخلّاقش فاسد نشود» (همان: ۷۸).

احمد آقا در جایی از رمان معرکه‌ای راه می‌اندازد و در آن از شیخ صنعان انتقاد می‌کند: «این دیگه شیخ صنعونه با دختر ارمنی. ریششو تماشا کن. قرمساق با این پنج من ریش دین و آخرت رو ول کرده رفته دنبال دختر ترسا. ایمونشو به شیطون فروخته به یک غاز؛ و واسیه خاطر دختر ارمنی سنگ نیم مَنم قورت داده» (همان: ۱۳۶-۱۳۵).

احمد آقا در یکی از تک‌گویی‌های خود از کار شیخ محمود در به دام انداختن افرادی که از شهری دیگر به زیارت شاه چراغ می‌آیند و گوهر را برای صیغه به آن‌ها پیشنهاد می‌دهد، انتقاد می‌کند و از زبان او می‌گوید: «خانه خوب و راحت و نزدیک به حرم با تمام وسایل، از هر جهت آمّاده است. قیمتش هم برای زوّار حضرت نازل است. مُتعه شرعیه حلال و طیّب و طاهر و جوان‌سال دست به نقد هم حاضر است و یا احیاناً خادمه وجیهه که از لحاظ حلیّت خطبه هم می‌شود به دست می‌آید» (همان: ۱۸۲). در ادامه نیز، احمدآقا با بحث و جدل با شیخ محمود، او را سرزنش و ملامت می‌کند و به باد تمسخر و استهزا می‌گیرد که چرا گوهر را با صیغه خواندن و به تعبیر خود وی، با چند تا جمله‌ی عربی حلالش می‌کند؟ «این بار دیگه برای کی به قول خودت حلالش کردی؟» (همان: ۱۸۵). «این چه معنی داره که تو این زن بدبخت رو مایه‌ی دسّ خودت

کردی و مثه آفتابه خلا رو دار او رو به ایـن و اون کرایـه مـی‌دی و بـا چنـد تـا جمله‌ی عربی به اصطلاح خودت حلالش میکنی؟» (همان: ۱۸۷). «خُب این چه فرقی داره با کاری که اون مردی می‌کنه که می‌ره محله مُردسون می‌گه بی بـی ما همش یه قرون داریم، اگه می‌شه بیایم تو؟» (همان: ۱۸۸). شیخ محمود نیز، با پاسخ‌هایی چون «خداوند فرموده زن برای تمتّع است، مثل گوسفندی که سر می‌بری گوشتش را مـی‌خـوری؛ زن هـم بـرای تمتّـع اسـت» (همـان: ۱۸۸). و پاسخ‌هایی ازاین دست که کار خود را توجیه می‌کنـد. بـرای رعایـت اختصـار از ذکر آن‌ها پرهیز می‌کنیم و خوانندگان محترم را به صفحات ۱۸۷ و ۱۹۰ کتاب ارجاع می‌دهیم.

هم‌چنین احمد آقا در انتهای داستان نیز، طی بحث و گفت‌وگویی با گوهر باز هم بی‌اعتقادی خود را نسبت به صیغه و عقد به شیوه‌ی طنزآمیـز و هـزل‌آمیـز بیان می‌کند: «اگه خوشت بیاد خودش به صد تا عقد می‌ارزه. حالـا کـه چیـزی نشده، اگه می‌خوای خودم عقدت می‌کنم. من بلدم: انکحـت و زوّجـتُ، یـه دسّ رخت و تو مطبخت و بالای تخت و دو بدبخت و ... مگه صفحه‌ش رو نشنفتی؟» (همان: ۳۱۴).

در جایی دیگر که احمد آقا به صیغه خواندن شیخ محمود خـرده مـی‌گیـرد، شیخ محمود نیز در جـوابش بیتـی را نقیضـه مـی‌سـازد: «چراغـی را کـه ایـزد برفروزد، هرآنکس پف کند ریشش بسوزد» (همان: ۱۸۸).

### ۶-۶-ازهم گسیختگی و اختلال زمانی و مکانی

در رمان‌ها و داستان‌های مدرن عناصر داستانی مثل طـرح، شخصـیت، زمـان و مکان، مضمون ، و ... جایگاه تعریف شده و مشخصی دارند. بری لوئیس بـا نقـل قول از هوکس معتقد است که «پس از هوکس بسیاری از نویسـندگان حـداکثر توان خود را به کار برده‌اند تا این چهار عنصر بنیـادین ادبـی را بـه زور از یادهـا

ببرند. به اعتقاد او در آثار نویسندگان پسامدرنیست طرح تبدیل به وقایع پراکنده و بدون رابطه‌ی علّت و معلولی می‌شود... (تدینی ، ۱۳۸۸: ۶۳).

در رمان سنگ صبور، آن انسجام و یکپارچگی که در داستان‌ها و رمان‌های رئال وجود دارد، دیده نمی‌شود بلکه خواننده با جهانی آشفته و درهم و برهم روبه-روست. از طرفی شخصیت‌ها به واسطه‌ی تک‌گویی درونی خود را به ما معرفی می‌کنند، همین امر ، آشفتگی زمان و مکان را تشدید می‌کند . وقایع گذشته و آینده به هم آمیخته‌اند و میان حوادث نظم و توالی زمانی وجود ندارد. چنان که فی‌المثل در اثنای رمان داستان‌هایی مانند داستان انوشیروان و داستان یعقوب لیث (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۳۸-۱۳۷) را بیان می‌کند که به این آشفتگی دامن می-زند. در رمان سنگ صبور، و در چند جا روند روایت علّی و معلولی حوادث و رویدادهای داستان منقطع می‌شود. پس از پایان قسمتی که به تک گویی درونی جهان سلطان مربوط است وقتی نوبت به تک گویی درونی احمدآقا دیگر شخصیت اصلی رمان سنگ صبور فرا می‌رسد بی‌مقدّمه بخشی از شاهنامه آورده می‌شود که به حمله‌ی اعراب به ایران به سرکردگی سعد وقاص اختصاص دارد و چندین صفحه از رمان را در بر می‌گیرد (همان: ۱۱۴-۹۹). نامعلوم ماندن سرنوشت شخصیت‌ها و فرجام‌های چندگانه از دیگر عواملی محسوب می‌شود که به آشفتگی در این رمان دامن زده است. چنان که در انتهای داستان-گذشته از این که معلوم نیست سرنوشت احمدآقا، قهرمان داستان به کجا می‌انجامد- نویسنده نمایشنامه‌ای آورده که داستان سنگ صبور را به آن پیوند زده است. اگر بین شخصیت‌های نمایشنامه تطابق قائل شویم می‌خواهیم بدانیم که آیا مشی و مشیانه همان احمدآقا و گوهر داستان هستند؟ یا به عبارتی پایان رمان را به حالت تعلیق درآورده تا خواننده را به تلاش وادارد که منظور چوبک از آوردن این نمایشنامه چه بوده است و قصد دارد چه تناظری بین شخصیت‌های سنگ صبور و شخصیت‌های نمایشنامه برقرار کند؟ در سنگ

صبور، شاهد آن هستیم که با قتل گوهر، بین او و احمدآقا فاصله می‌افتد و این دو در آخر داستان به هم نمی‌رسند. امّا در نمایشنامه می‌بینیم که مشی و مشیانه با شکستن شیشه‌ی عمر زروان توسط مشیانه به یکدیگر می‌رسند و به هم عشق می‌ورزند. «چگونه می‌توان این نمایشنامه را در طرحی به سامان و هماهنگ از سنگ صبور جای داد و آن را با قسمت‌های دیگر ربطش داد؟ می‌توان گفت که مشیا و مشیانه نخستین نمونه‌های احمدآقا و گوهر هستند. این دو نمونه‌ی ازلی که یکدیگر را به دست می‌آورند؛ درواقع، سنگ صبور به نوعی تقلّای این دو نمونه-ی ازلی و ابدی برای رسیدن به آزادی و عشق و فرار از خصومت دیو است که این تقلّا در میان دو زلزله‌ی اول و آخر کتاب قرار دارد. سنگ صبور با زلزله‌ای در شیراز شروع می‌شود و انتهای کتاب به زلزله‌ای مربوط به تمام عالم و هستی ختم می‌شود» (محمودی، ۱۳۸۱: ۱۹۰). این مسأله، موافقان و مخالفانی را در پی داشته است که از جمله‌ی این مخالفان می‌توان از گلشیری یاد کرد. گلشیری «آن‌چه را که بیرون از خط روایی رمان قرار می‌گیرد و به عنوان حواشی ماجراها مطرح می‌شود، اضافات رمان می‌داند. توجه داشته باشیم که این نکته، مورد نقد عدّه‌ی زیادی از منتقدان این رمان قرار گرفته است از این منظر، آن-چه در روند ماجراها قرار نمی‌گیرد، کمکی به پیشبرد داستان نمی‌کند و آن را دچار نقص می‌کند» (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۹۸). علاوه بر گلشیری، دریابندری نیز به انتقاد از نمایشنامه‌ی آخر کتاب می‌پردازد و می‌گوید: «در آخر کتاب چیزی شبیه به نمایشنامه آمده است که در آن صحبت از زروان و اهریمن و مشیا و مشیانه (هر که هستند) می‌شود و با شکستن شیشه‌ی عمر زروان قضیه ختم می‌شود» (همان: ۲۰۹).

## ۷-نتیجه گیری

گرچه تعریف از ماهیت و مؤلفه‌های پُست‌مدرنیستی امری دشوار است؛ نظریه‌پردازانی چون مک هیل، بری لویس، ایهاب حسن و .... در باب پاره‌ای از این ویژگی‌ها اتفاق نظر دارند. بر این اساس، در صورت وجود غالب این ویژگی

ها در یک داستان و رمان، می‌توان چنین نتیجه گرفت که آن اثر، یک اثر پست‌مدرنیستی است. در واقع، هر کدام از این مؤلفه‌ها پازل‌هایی هستند که با در کنار هم قرار گرفتن از یک نظام فکری- فلسفی با عنوان پُست‌مدرنیسم پرده بر می‌دارند. در مقاله‌ی حاضر، پس از این که رمان سنگ صبور چوبک را به محک عناصر پُست‌مدرنیستی آزمودیم به طور عینی دریافتیم بیشتر عناصر پُست‌مدرنیستی، از جمله محتوای وجودشناسانه، فراداستان، چند صدایی، بینامتنیت، پارودی، پارانویا، از هم گسیختگی و اختلال زمانی و مکانی در این اثر مجال طرح و شرح یافته‌اند. پژوهش حاضر می‌تواند افقی رهگشا برای پژوهشگران بعدی باشد تا با تأمّل در آن دسته از رمان و داستان‌هایی که لزوماً بر پایه‌ی یک جریان یا نظریه‌ی ادبی خاص نگارش نیافته‌اند امکان قابلیت و پتانسیل خوانش و تحلیل آن‌ها را براساس نظریه یا نظریه‌هایی مورد محک و آزمون قرار دهند. این امر قطعاً به احیا و بازآوری دوباره‌ی پاره‌ای از متون داستانی منجر خواهد شد که بنا به دلایلی به فراموشی سپرده شده‌اند.

## منابع و مآخذ

-آریان پور، امیرحسین (۱۳۵۷) *فرویدیسم، اشاراتی به ادبّیات و عرفان*، تهران: امیرکبیر.

-آلن، گراهام (۱۳۸۵) *بینامتنیت*، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

-احمدی، بابک (۱۳۷۰) *حقیقت و زیبایی*، تهران: نشر مرکز.

-باختین، میخاییل (۱۳۸۷) *تخیّل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره‌ی رمان*، ترجمه‌ی رؤیا پورآذر، تهران: نشر نی.

-بالو، فرزاد، خواجه، مریم (۱۳۹۶) «چندآوایی و چندزبانی باختینی و جلوه‌های آن در رمان سنگ صبور» *متن پژوهی ادبی*، سال۱۲ ، شماره‌ی ۴۷ ، ص ۳۱- ۵۲.

- غلامرضا بیگی، مریم (۱۳۸۴) «بررسی مکتب‌های ادبی در آثار چوبک با نگاهی به مشخصه‌های رئالیستی در رمان تنگسیر و سنگ صبور»، دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۱، زمستان ۱۳۸۴، ص۸۰- ۱۰۰.

-*پاینده، حسین (۱۳۸۶) رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس؛ تهران: انتشارات هرمس.*

---------- (۱۳۹۳) *گشودن رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*، تهران: مروارید .
-تسلیمی، علی (۱۳۸۳): *گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران*، تهران: اختران.
-تدینی، منصوره (۱۳۸۸) *پسا مدرنیسم در داستان معاصر فارسی*، چاپ اول، تهران، نشر علم.
-تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷) *منطق گفت‌وگویی*، ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.
-چوبک، صادق (۱۳۵۲) *سنگ صبور*، چاپ دوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات جاویدان.

-سلامت باویل ، لطیفه و قملاقی، فتانه (۱۳۹۶) «تطبیق مؤلفه‌های ناتورالیستی با آثار صادق چوبک»، *دوفصلنامه‌ی مطالعات نقد ادبی* ، سال دوازدهم ، شماره‌ی چهل و ششم، ص ۹۵-۱۲۱.
-کچویان حسین (۱۳۸۲) *فوکو و دیرینه‌شناسی دانش : روایت تاریخ علوم انسانی از نوزایی تا مابعد التجدّد*، تهران : دانشگاه تهران .
-لاوزن، سارا (۱۳۸۰) «فراداستان؛ هر مقاله عنوانی دارد»، ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام، *فصلنامه فارابی*، شماره‌ی ۴۰، ص ۷۲-۵۷.
-محمودی، حسن (۱۳۸۱) *نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های صادق چوبک*، تهران: روزگار.
-مقدادی، بهرام (۱۳۹۳) *دانش نامه‌ی نقد ادبی از افلاطون تا به امروز*، تهران: نشر چشمه.
-مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵) *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
-مک هیل، برایان (۱۳۹۲) *داستان پُست‌مدرنیستی*، ترجمه‌ی علی معصومی، تهران: ققنوس.
-نوذری، حسینعلی (۱۳۸۹) *پست مدرنیته و پُست‌مدرنیسم*، تهران: نقش جهان.
واو، پاتریشیا (۱۳۹۰) *فراداستان*، ترجمه‌ی شهریار واقفی، تهران: چشمه.

-Dentith, Simon (2000*) Parody*. London and New York: Routledge.
-Hassan, Ihab (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio.
-Marshall, Brenda K. (1992). *Teaching the Postmodern Fiction& Theory*. New York: Routledge.

# بازتاب رئالیسم وهمی در رمان «از رگ هر تاک دشت سایه‌ها» و مقایسه‌ی رئالیسم وهمی با ادبیّات وهمناک

طیبه کریمی [۱]

علی تسلیمی[۲]

شهرام مرادی فیروز[۳]

## چکیده

رئالیسم وهمی مرز میان رئالیسم و فانتاستیک است. از این منظر هم ویژگی‌های رئالیسم و هم ویژگی‌های فانتاستیک را دربردارد؛ بنابراین در تعریف رئالیسم وهمی و مشخص‌کردن حدّ و حدود و ویژگی‌های آن به همان‌اندازه که نیاز به آشنایی با رئالیسم و مشخصه‌های آن هست، ویژگی‌ها و تعاریف مربوط به فانتاستیک و انواع آن نیز می‌تواند به شناخت دقیق‌تر این روش ادبی (رئالیسم وهمی) کمک‌کند. در این پژوهش به منظور ایجاد درک بیش‌تر و ملموس‌تر از معنا و مفهوم رئالیسم وهمی به کنکاش در معانی فانتاستیک و انواعی از آن که تشابهات بسیاری با رئالیسم وهمی دارد و سپس آشکار کردن عناصر مشترک میان آن‌ها پرداخته می‌شود. در این میان انواع فانتاستیک، ادبیّات وهمناک از دیدگاه تودوروف، داستان‌های شگرف از دیدگاه فروید، فانتاستیک از دیدگاه جکسون خصوصیات مشترک بیش‌تری با رئالیسم وهمی دارند. رئالیسم وهمی فضا، طرح و گفت‌وگویی را ایجاد می‌کند که در آن غبار شکّ و تردید روان‌شناختی و ایدئولوژیک وجود داشته باشد و این شیوه را در آثار داستایوفسکی نشان داده‌اند. وجود فضای شکّ و تردید و دودلی و ترس در این‌گونه آثار از نتایج این تحقیق است. این مقاله به بررسی هر یک از این ژانرهای ادبی، ارتباط آن با رئالیسم وهمی و تحلیل رمان از رگ هر تاک دشت سایه‌ها اثر خسرو حمزوی از منظر رئالیسم وهمی به شیوه‌ی توصیفی– تحلیلی و کتاب‌خانه‌ای اختصاص یافته است.

**واژه‌های کلیدی:** رئالیسم وهمی، فانتاستیک، ادبیّات وهمناک، داستان‌های شگرف، رمان از رگ هر تاک دشت سایه‌ها

---

[۱]– کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه گیلان (نویسنده‌ی مسؤول)

karimitayyebeh68@gmail.com

[۲] – دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان taslimy1340@yahoo.com

[۳] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه بوعلی همدان

shahrammoradi67@gmail.com

## ۱ـ مقدّمه و بیان مسأله

رئالیسم وهمی ژانری است که عناصر وهم و خیال و واقعیت و فانتزی را در هم می‌آمیزد؛ به‌گونه‌ای که فضایی تاریک و مه‌آلود و سرشار از ترس، رعب، شکّ، تردید و هیجان ایجاد می‌کند. این ژانر «از عناصر "جهان زیرین" هراسناک برای نشان دادن اثرات فلج‌کننده‌ی جامعه‌ی کلان‌شهری و صنعتی بر زندگی عاطفی و روانی فرد استفاده می‌کند» (یران اگان، ۱۳۸۵: ۱۲۷). رئالیسم وهمی ماهیت دوگانه‌ای دارد که میان واقعیت و خیال می‌لغزد؛ بنابراین فانتزی یکی از دوپایه‌ی اساسی رئالیسم وهمی را تشکیل می‌دهد.

فانتزی[1] در واژه‌نامه‌های معتبر به معنی «تخیّل، وهم، خیال و فانتاستیک[2] به معنی خیالی، خارق‌العاده، تخیّلی، وهمی معنی شده است. از این‌رو فانتزی به داستانی گفته می‌شود که گوهر آن تخیّل باشد. رویکرد تخیّلی به عناصر افسانه‌ای یا عناصر واقعی، گونه‌های مختلف فانتزی را پدید می‌آورد» (بهروزکیا، ۱۳۸۵: ۱۳۸).

همان‌طور که از تعاریف واژه‌ی فانتزی پیدا است، حوزه‌ی فانتاستیک در مقابل رئالیسم قرار دارد. هنگامی‌که رئالیسم، تخیّل و اسطوره و رؤیا را به کناری می‌نهد و به مسائل روزمره و عینی به عنوان تنها واقعیت موجود در جهان می‌پردازد، فانتزی در مقابل این واقعیت خشک به رؤیا، وهم، خیال و اسطوره پناه می‌برد و نه‌تنها عناصر افسانه‌ای که عناصر واقعی را هم با رویکرد تخیّلی می‌نگرد؛ بنابراین در این‌گونه آثار معمولاً «حادثه در جهانی نیست‌آباد و غیرواقعی اتفاق می‌افتد» (میرصادقی، ۱۳۸۸). قلمرو ادبیّات خیال و وهم یا ادبیّات فانتاستیک بسیار گسترده است. از میان انواع گوناگون این شاخه از ادبیّات، داستان‌های وهمناک و داستان‌های شگرف دوشاخه از شاخه‌های

[1] Fantasy
[2] Fantastic

فانتاستیک هستند که از لحاظ ساختار و محتوا قرابت و نزدیکی بسیاری با رئالیسم وهمی دارند.

مبنای این پژوهش بر بررسی، تحلیل و جمع‌بندی ویژگی و تکنیک‌های داستان‌های وهمناک و شگرف از حوزه‌ی ادبیّات فانتاستیک و قیاس آن با رئالیسم وهمی بر اساس نظریه‌های منتقدان و نظریه‌پردازان بزرگ از جمله تزوتان تودوروف، ملکم وی.جونز، رزماری جکسون و زیگموند فروید و سپس تحلیل رمان «از رگ هر تاک دشت سایه‌ها» اثر خسرو حمزوی بر اساس مؤلفه‌های رئالیسم وهمی است.

## ۲- پیشینه‌ی پژوهش

در باب نظریه‌ی رئالیسم وهمی کتاب *داستایفسکی پس از باختین، قرائت‌هایی از رئالیسم وهمی* اثر ملکم وی.جونز (۱۳۸۸) ترجمه‌ی امید نیک‌نام و *پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب‌های ادبی* (۱۳۹۶) از علی تسلیمی به بحث و بررسی در باب این ژانر پرداخته‌اند. آثار خسرو حمزوی نیز تاکنون در میان پژوهشگران کم‌تر مورد توجه بوده و جز نقد و بررسی‌های کوتاه در چند مقاله و کتاب و روزنامه کار شایان توجهی صورت نگرفته که این پژوهش‌ها نیز درباره‌ی رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد* است. از رمان مورد بررسی در این پژوهش تا کنون نقد و تحلیلی به‌ویژه از منظر رئالیسم وهمی صورت نگرفته است. نگارندگان در این پژوهش درصدد هستند از طریق مقایسه‌ی رئالیسم وهمی با ژانرها و روش‌های ادبی هم‌جوارش، رئالیسم وهمی را ملموس‌تر و عینی‌تر به خواننده بشناساند.

## ۳-روش پژوهش

روش پژوهش حاضر توصیفی- تحلیلی است که با رویکرد غالب روان‌شناختی نگاشته شده است و پس از مراجعه به منابع و مأخذ نوشتاری و کتاب‌خانه‌ای

اعم از کتاب، مقاله، پایان‌نامه، منابع اینترنتی، تجزیه و تحلیل داده‌ها و مطالب انجام گرفته است.

## ۴-مبانی نظری

### ۴-۱-فانتاستیک

«کلمه‌ی Fantastic از واژه‌ی لاتین Phatastic آمده که به معنای مرئی‌سازی یا تجلی است. فانتزی به‌عنوان اصطلاح انتقادی، بیش‌تر به ادبیّاتی اطلاق شده که تقدّم را به بازنمایی واقع‌گرایانه نمی‌دهد. خصلتی که بیش از همه به فانتزی‌های ادبی منتسب شده، همانا طرد سرسختانه‌ی تعاریف رایج امور "واقع" و "ممکن" بوده است» (جکسون، ۱۳۸۳ب: ۸). ادبیّات فانتزی «اصطلاحی فراگیر برای توصیف کتاب‌هایی است که در آن‌ها جادو، حوادث ناممکن و حیرت‌انگیز را ممکن می‌سازد. بسیاری از رمان‌های فانتزی ریشه در اساطیر و اسطوره‌ها دارند و اغلب کنکاش یا کشمکش بین خیر و شر در مرکز پیرنگ آن‌ها دیده می‌شود» (یندلمن، ۱۳۷۹: ۸). جکسون به نقل از تودوروف می‌گوید: «فانتاستیک تمام ناگفته‌ها است، تمام آن‌چه از طریق شکل‌های واقع‌گرایانه بیان‌شدنی نیست» (جکسون، ۱۳۸۳ب: ۱۴). به‌این‌ترتیب در این‌گونه رمان‌ها، عکس رمان‌های رئالیستی، از میزان ارتباط با دنیای واقعی کاسته می‌شود و عناصر دنیای خیالی مثل پری، دیو، جن، غول، کوتوله و سایر عناصر خیالی به دنیای رمان وارد می‌شود و واقعیت جنبه‌ای تمثیلی و نمادین می‌یابد. فانتاستیک نیز همانند رئالیسم دارای انواع و اقسامی است که از سوی پژوهشگران مورد توجه و بررسی قرار گرفته است. از میان انواع فانتزی ادبیّات وهمناک از منظر تودوروف، داستان‌های شگرف از منظر فروید و فانتاستیک از دیدگاه جکسون هم‌مرز با رئالیسم وهمی هستند.

**۴-۲-ادبیّات وهمناک از دیدگاه تودوروف**

داستان‌های وهمناک[1] در اصطلاح ادبی «از نوع داستان‌های دهشت‌انگیز است که خواندن آن‌ها احساس غرابتی مرموز و آزاردهنده در خواننده بیدار می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۲۸۸). در این نوع داستان‌ها برای رویدادها و رفتار نامتعارف (وهمناک) شخصیت‌ها توجیه روان‌شناختی ارائه می‌شود. مهم‌ترین ویژگی این نوع ادبی، وقایع و رفتارهای نامتعارف است که به دلیل غیرمتعارف بودن این‌گونه وقایع و رفتارها نوعی غرابت و شگفتی در داستان ایجاد می‌کند. این احساس غرابت در داستان وحشت و خوف می‌پراکند، از این‌رو در داستان‌های وهمناک «عموماً وحشت‌ها و هیجانات و التهابات روانی و روحی شخصیت‌ها برجسته می‌شود... شخصیت‌های داستان‌ها اغلب گرفتار سرنوشتی محکوم و تغییرناپذیرند و دست‌خوش نگرانی و ترس‌ولرزهای ناشناخته و موهوم هستند (همان: ۲۸۸-۲۸۹). میرصادقی به نقل از تودوروف نظریه‌پرداز فرانسوی می‌گوید که وهمناکیِ حاصل از این نوع داستان‌ها را می‌توان به‌عنوان نتایج رؤیا، خطای حسی یا توهّم راوی یا شخصیت اصلی توجیه کرد. تزوتان تودوروف[2]، از نظریه‌پردازان نام‌دار مکتب ساخت‌گرایی، در فصلی از کتاب *وهمناک*، با عنوان «شگرف و شگفت» به شیوه‌ی تعبیر ساختارگرایانه، این ژانر را مطرح کرده است.

نظرهای تودوروف در رابطه با این نوع ادبی مبتنی بر آرای فردینان دوسوسور،[3] پایه‌گذار زبان‌شناسی جدید است و همانند سوسور که هر عنصر زبانی را در ارتباط با سایر عناصر زبان قرار می‌داد، نوع ادبی وهمناک را در کنار دو نوع ادبی هم‌جوار آن؛ یعنی شگرف و شگفت قرار می‌دهد. تودوروف فانتاستیک را ژانری ناپایدار می‌داند و نظرش بر این مبنا قرار دارد که بیش‌تر در حدّ فاصل دو

[1] Uncanny story
2 Tzvetan Todorov
3 F. de Saussure

ژانر، یعنی شگرف و شگفت قرار گرفته تا این‌که خود ژانری مستقل باشد. وی «حوادثی را که علل طبیعی دارند، شگرف و رخدادهایی را که علل فراطبیعی دارند، شگفت می‌نامد» (حری، ۱۳۸۸: ۸)؛ بنابراین فانتاستیک «مرز میان موهوم و واقعی است. نکته‌ی این‌جا است که این امر موهوم هم می‌تواند زاییده‌ی خیال و پندار باشد و هم از واقعیت مایه بگیرد؛ امّا واقعیتی که بنا بر عوامل گوناگون اندکی غیرعادی و اغراق شده به نظر می‌رسد» (حری، ۱۳۹۰: ۱۳۹). در این ژانر، داستان روایتی به هم تافته از تاروپود خیال و واقعیت است که در آن نویسنده و خواننده عیناً در آن‌چه روایت می‌شود، دچار شکّ و تردید می‌شوند. به تعبیر دیگر ادبیّات وهمناک، نوعی روایت‌گری است که در آن مؤلفه‌های دو سطح داستان شامل (موجودات و صحنه‌پردازی) و متن (شامل راوی، روایت نیوش، زاویه/ کانون‌شدگی و بازنمایی گفتار و اندیشه) به‌گونه‌ای روایت می‌شوند که خواننده را در مرز میان اعتقاد به خیال و واقعیت در حالت تعلیق نگه می‌دارند (همان: ۱۵۱). چنان‌که لویی وکس می‌گوید: «هنر فانتاستیک مطلوب بلد است خود را در تردید و دودلی نگه دارد» (تودوروف، ۱۳۸۳: ۶۶).

تودوروف برای کارکردهای وهمناک سه جنبه‌ی نحوی[1] (کلامی)، معنایی[2] و کاربردی[3] قائل است. وهمناک به لحاظ نحوی (کلامی) مؤلفه‌های متن روایی از جمله زمان، مکان، راوی و سطوح روایت، زاویه‌ی دید و به‌ویژه کانون‌شدگی (که تودوروف از آن به دید مبهم تعبیر می‌کند و به‌نوعی ابهام دامن می‌زند) و بازنمایی گفتار و اندیشه را سرومان می‌دهد و در داستان هیجان ایجاد می‌کند. تودوروف در این سطح، توجه خود را به اهمیت راوی-کانونی‌گر و کاربرد افعال

1 Syntactic
2 Semantic
3 Pragmatic

ناقص وجه‌نما برای به شک انداختن خواننده درباره‌ی ماهیت دقیق رخدادهای روایت‌شده، معطوف می‌کند (حری، ۱۳۸۸: ۲۲-۲۳).

به لحاظ معنایی وهمناک نقش همان‌گویانه[1] دارد: یعنی جهانی را توصیف می‌کند که مخلوق جهان وهمناک است و بیرون از دنیای برساخته‌ی زبان واقعیت ندارد و فقط به لطف ادبیّات صورت واقع پیدا می‌کند. از نظر کاربردی وهمناک تأثیری خاص نظیر ترس، وحشت یا کنجکاوی را در خواننده ایجاد می‌کند (همان: ۲۳). تودوروف به فانتاستیک به شیوه‌ی ساختارگرایانه پرداخته و مسائل مبتنی بر ایدئولوژی را نادیده گرفته است. دیدگاه او از این نظر کاستی‌هایی دارد.

**۴-۳-داستان‌های شگرف از دیدگاه فروید**

رزمری جکسون بر اساس *لغت‌نامه‌ی آکسفورد* اظهار می‌دارد «اولین حوزه‌ی کلمه‌ی شگرف[2] به معنای "نه چندان امن برای اعتماد کردن" به سال ۱۷۷۳ برمی‌گردد. در سال ۱۸۷۵ شگرف معنای خطرناک و ناایمن به خود می‌گیرد» (جکسون، ۱۳۸۳ الف: ۳۰۵). شگرف واژه‌ای است در آثار فلسفی و روان‌کاوانه برای اشاره به حوزه‌ای دردسرآفرین و تهی. اصطلاح داستان شگرف «برای داستان کوتاه به‌خصوص رمان و ضدرمان‌هایی به‌کاربرده می‌شود که کیفیت ویژگی‌های آن‌ها با ویژگی قراردادی واقع‌گرایی یا رمانس پیشین هم‌خوانی و مطابقت ندارد» (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۳۶۸-۳۶۷).

زیگموند فروید[3] نظریه‌پردازی است که به بحث و بررسی در باب شگرف پرداخته است. فروید برای توضیح این ژانر از واژه‌ی «شگرف[4]» بهره می‌برد. «در

---

[1] Tautology
[2] Fabulation
۳ Sigmund Freud
۴ Uncanny

ادبیّات داستانی، شگرف وقتی ایجاد می‌شود که نویسنده تظاهر به واقع‌گرایی کند. تجربه‌ی شگرف در ادبیّات به تمایز میان رویدادهای واقعی و اتفاقات فانتاستیک بستگی دارد. نویسنده به حقیقت و حقیقت‌مانندی وعده می‌دهد؛ امّا سپس این قرارها را زیر پا می‌گذارد» (حری، ۱۳۸۳: ۴۷-۴۶). همین تزلزل در حقیقی بودن یا نبودن است که سبب ایجاد شگرف می‌شود و با تردید خواننده همراه است.

تعریف آغازی (ابتدایی) فروید از شگرف این است که «شگرف چیز ترسناک و ترساننده است» (همان: ۴۷). آن‌گاه فروید نظریه‌ای دقیق‌تر مطرح می‌کند: «شگرف به‌منزله‌ی تأثیر بازتاب امیال و ترس‌های ناخودآگاه در محیط پیرامون و افراد دیگر، اضطراب‌ها و تشویش‌های نهفته در بطن سوبژه -کسی که جهان را در بطن ترس‌ها و واهمه‌های خود تفسیر می‌کند- حس‌های ترساننده‌ی ادبیّات شگرف را رقم می‌زنند. شگرف موجد آن رده از ترسانندگی است که به آن‌چه دیرپا و دیرآشنا است، رهنمون می‌شود» (جکسون، ۱۳۸۳ الف: ۳۰۵).

فروید به معادلی که ارنست ینتش (۱۹۰۶) در مقاله‌ی خود با عنوان «در باب روان‌شناسی شگرف» برای شگرف ارائه می‌دهد، اشاره می‌کند: ۱. شگرف- ترس ناآشنا ۲. شگرف- مبتنی است بر عدم قطعیت (حری، ۱۳۸۳: ۴۷). معادل واژه‌ی شگرف در آلمانی «Heimlich Das» معنایی دوپهلو دارد. «اولین سطح معنایی واژه به خانگی، آشنا، دوستانه، مطبوع، راحت و محترمانه اشاره می‌کند. بر این اساس شما در دنیا احساس راحتی و خودمانی بودن می‌کنید؛ بنابراین شکل منفی این واژه با امر ناآشنا، غیر راحت، غریب و بیگانه مترادف خواهد بود؛ به دیگر سخن شما در دنیا احساس بیگانگی می‌کنید، احساس می‌کنید در خانه‌ی خود نیستید» (جکسون، ۱۳۸۳ الف: ۳۰۵). «اهمیت شگرف در همین ماهیت دوگانه‌ی آن است. شگرف پنهان را آشکار و لذا آشنا را به ناآشنا مبدل می‌سازد» (همان : ۳۰۶) و همین امر است که ترس و تردید را

ایجاد می‌کند؛ بنابر این دو سطح معنایی شگرف در اصطلاح‌شناسی فروید، شگرف نشانه‌ی بازگشت امر سرکوب‌شده است (حری، ۱۳۸۳: ۴۸).

پیشنهاد کلی فروید این است که شگرف تمام چیزهایی است که ما در بزرگ‌سالی تجربه می‌کنیم، ما را به یاد مراحل اولیه‌ی روانی، به یاد جنبه‌های زندگی ناخودآگاه یا به یاد تجربه‌ی ابتدایی بشر می‌اندازد یا به عبارتی شگرف بازگشت امر سرکوب‌شده‌ی دوران کودکی است. از این امور می‌توان به اختگی، همزاد، تکرار سهوی (اجبار در تکرار به‌منزله‌ی ساختار ناخودآگاه)، مفاهیم جان‌دارانگاری جهان (قدرت روان، این قدرت خود را از واقعیت قوی‌تر می‌داند) و ... اشاره نمود (همان: ۴۹)؛ بنابراین با بازگشت امر سرکوب‌شده‌ی کودکی در بزرگ‌سالی شگرف پدید می‌آید. یکی از معانی واژه‌ی فانتاستیک مرئی‌سازی یا تجلی است؛ پس ادبیّات وهمناک «با مرئی کردن آن‌چه از نظر فرهنگی نامرئی است و به‌منزله‌ی نیستی و مرگ کنار گذاشته شده است، پرده از روی فقدان‌ها کنار می‌زند و گرایش فانتزی به سمت نادلالت‌آوری از همین‌رو است» (جکسون، ۱۳۸۳ الف: ۳۰۸).

بنابراین اولین شرط تحقق شگرف از دیدگاه فروید، ترس است. به عقیده‌ی فروید دومین شرطی که برای ایجاد شگرف لازم است «ریطوریقای شکّ» نام دارد. این شرط با شکّ و تردید موردنظر تودوروف هم‌خوانی دارد. «[نویسنده] می‌تواند در خصوص ماهیت دقیق پیش‌فرض‌هایی که جهان خیالی خود را بر آن استوار کرده، ما را ساعت‌ها در شکّ و تردید نگه دارد یا این‌که می‌تواند با زیرکی و حقّه تا به آخر متن اطلاعات دقیق و مشخصی در اختیار ما قرار دهد» (حری، ۱۳۸۳: ۴۶).

سومین عامل وجود شگرف مربوط به مضامینی است که دست‌مایه‌ی آثار ادبی قرار می‌گیرد (همان: ۴۶). موضوعاتی که موجب خلق شخصیت‌های فانتاستیک می‌شود، معمولاً بر مبنای دو قطب هستی و نیستی انسان صورت می‌پذیرد؛

یعنی مرگ و زندگی یا به عبارت بهتر موضوعاتی با تفسیر مرگ یا تأثیر مرگ بر اطرافیان و همچنین وجه عشق را در فرایند تحوّل انسان مطرح می‌کند و نیز موضوعاتی نظیر ارتباط انسان با هستی، طبیعت، فرهنگ‌های دیگر و موضوعات متعالی چون نجات انسان‌ها و موضوعات دیگر چون هویّت‌یابی، ستایش آزادی، نکوهش جنگ و ... در آن به چشم می‌خورد.

**۴-۴-فانتاستیک از دیدگاه جکسون**

رزماری جکسون[1] در مقاله‌ی «فانتاستیک به‌مثابه‌ی یک روش» از فانتاستیک مدرن سخن به میان می‌آورد و معتقد است مطالعات میخاییل باختین در کتاب *مسائل بوطیقای داستایوسکی* انحطاط مستقیم ژانر ادبی سنتی منی‌پئا را اعلام می‌دارد. منی‌پئا فرم سنتی هنر فانتاستیک است؛ بنابراین به اعتقاد جکسون ما با دو نوع فانتاستیک سنتی و فانتاستیک مدرن یا نو روبه‌رو هستیم. فانتزی سنتی همان نوع ادبی است که تعاریف رایج در مورد واقعیت را به هم می‌زند و این کارکرد واژگون‌گر فانتزی خصلت اصلی این نوع ادبی محسوب می‌شود. جکسون از فانتزی سنتی با عنوان منی‌پئا یاد می‌کند و در تعریف آن می‌گوید: «منی‌پئا ژانری است که مقتضیات واقع‌گرایی را می‌شکند و به سادگی در میان این جهان و جهان زیرین و جهان بالا حرکت می‌کند. گذشته، حال و آینده و گفت‌وگو با مردگان را ممکن می‌سازد. حالات وهم، رؤیا، جنون، رفتار و گفتار نامتعارف، تغییرات شخصی، وضعیت خارق‌العاده، حالاتی بهنجار محسوب می‌شوند» (جکسون، ۱۳۸۳ ب: ۸).

جکسون از این خصوصیت بهره می‌گیرد و معتقد است در آثار فانتاستیک مدرن این عملکرد قانون‌شکنانه و خشونت‌بار تداوم می‌یابد؛ امّا این قانون‌شکنی در دو نوع فانتزی متفاوت است. در منی‌پئا قانون‌شکنی با شادخواری توأم است؛ امّا در فانتزی‌های مدرن این نابسامانی‌ها کم‌تر خوش‌بینانه و جشن‌گونه است.

[1] Rosemary Jackson

این‌گونه آثار مانند آثار داستایوسکی قوانین را واژگون می‌سازند، امر نامنتظره را معرفی می‌کنند، از حالات روانی غیرعادی می‌گویند و به جهان زیرین اجتماعی می‌خزند؛ امّا بنیان گروهی ندارند. این آثار بدون ستایش از معلّق کردن موقّت قانون، بیرون از آن حضور دارند. سوژه‌های متوهّم این آثار، از اجتماع منزوی شده‌اند و معتقدند بیگانگی‌شان مختص خودشان است. آن‌ها نامتعارف‌اند. به قول باختین از "سازگاری خود" سر باز می‌زنند. خود را به‌عنوان هویّت‌های مضاعف و اغلب چندگانه تجربه می‌کنند. این تباهی وحدت فردی، متفاوت است از تعلیق موقّتی انسجام در منی‌پئای سنتی» (همان: ۹).

آن‌چه در فانتزی سنتی به‌صورت امر فراطبیعی جلوه می‌کند، همانند شیطان و جنّ و پری و ... در فانتزی مدرن به امری طبیعی بدل می‌شود و به‌عنوان یکی از وجوه شخصیتی زندگی فرد و نوعی تجلی ناخودآگاه جلوه می‌کنند. به‌این‌ترتیب کشمکش فرد با دیگران به کشمکش و ستیز فرد با خود و روان خودش تغییر شکل می‌دهد و متن به‌صورت گفت‌و گوی «خود» و «خود» به‌منزله‌ی دیگری شکل می‌گیرد (همان: ۲۸).

جکسون فانتاستیک را روش[1] ادبی می‌داند تا یک ژانر و همانند تودوروف آن را بین دو روش متضاد اعجاب‌انگیز (marvelous) و محاکاتی (تقلیدی، بازنمایانه، رئالیسم) قرار می‌دهد. وی می‌گوید فانتاستیک که میان اعجاب‌انگیز و محاکاتی قرار گرفته، خارق‌العادگی یکی و روزمرگی دیگری را وام می‌گیرد و ترکیبی می‌سازد که متعلّق به هیچ‌یک از آن‌ها نیست. در نتیجه آن‌چه جکسون به‌عنوان فانتاستیک مدرن به خواننده معرفی می‌کند، همان فانتاستیک نابی است که تودوروف به بحث در باب آن پرداخته است.

[1] mode

**۴-۵-رئالیسم وهمی از دیدگاه ملکم وی.جونز**

ملکم وی. جونز در سال ۱۹۸۵ در نقد و بررسی‌های خود از آثار داستایفسکی که بر مبنا و شالوده‌ی کار میخائیل باختین بود، نام رئالیسم وهمی را به سبک و شیوه‌ی نویسندگی داستایفسکی اطلاق کرد (وی.جونز، ۱۳۸۸: ۵). این اصطلاح پیش‌ازاین در سال ۱۹۵۶ در آثار یوهان موشک، منتقد آثار هنری، برای آثار هنری نقّاشان اتریشی که پیشگامان سبک جدید در هنر نقاشی بودند، به‌کاررفته بود (کاشفی، ۱۳۶۸: ۱۰۹). به عقیده‌ی وی.جونز رئالیسم وهمی آثار داستایفسکی در ارتباط با روش‌ها و مکتب‌هایی است که داستایفسکی به آن‌ها گرایش داشت؛ به همین دلیل به بررسی رئالیسم وهمی و ویژگی‌های آن در ارتباط با همین مکتب‌ها که عبارت‌اند از اکسپرسیونیسم، رمانتیسم، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم، نیهیلیسم، ایدئولوژی و روان‌شناختی، پرداخت.

رئالیسم وهمی «نظریه‌ای نو در مکتب‌های ادبی است که در بطن خود واقعیت و وهم و گمان را درهم می‌آمیزد و درحین پرداختن به واقعیت بیرونی، واقعیت را برمبنای درون انسان به تصویر می‌کشد. همین امر سبب می‌شود که خواننده در شناخت حقیقت دچار تردید و دودلی شود (تسلیمی و کریمی، ۱۳۹۵: ۶۵). همچنین «رئالیسم وهمی برپایه‌ی واقعیت‌هایی استوار است که در باور انسان‌های عینیت‌گرا می‌گنجد و از دیدگاه آن‌ها ممکن است در زندگی روزمره رخ دهد. از ویژگی‌های رئالیسم، واقعیت‌های عینی و غیرشخصی با زمینه‌های بیرونی و صحنه‌های باورپذیر است» (همان: ۶۶).

در رئالیسم «نویسنده‌ی رئالیست صحنه‌ها را بدین قصد تشریح می‌کند که خواننده از شناختن آن صحنه‌ها بیش‌تر با قهرمانان و وضع روحی آن‌ها آشنا شود» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۲۸۹). در این میان «وضعیت روحی شخصیت‌ها ممکن است ناخوشایند باشد که دراین‌صورت به رئالیسم وهمی نزدیک شده‌ایم.

از ویژگی‌های رئالیسم وهمی اشاره به آن دسته از واقعیت‌های عینی است که در فضای سرد و بدبینانه با بی‌هویتی، تردید و روان‌پریشی شخصیت‌ها رقم می‌خورد» (تسلیمی و کریمی، ۱۳۹۵: ۶۶). شخصیت‌های این‌گونه داستان‌ها «تصوّر می‌کنند جهانی را که در آن هستند، درک می‌کنند؛ امّا اطمینان و قطعیت در آن‌ها بارها موردتردید قرار می‌گیرد» (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۳۱). بنابراین «شخصیت‌های داستان‌های رئالیسم وهمی بدبینانه‌تر از رئالیسم به جهان می‌نگرند؛ امّا به بدبینی شخصیت‌ها در پسامدرنیسم نمی‌رسند؛ زیرا در رئالیسم وهمی شخصیت‌های داستانی به شکّ و تردید می‌رسند، درحالی‌که در پسامدرنیسم دامنه‌ی شک و تردید به کلیت متن و حتّی به فرم اثر می‌رسد تا خواننده را نیز مردّد و سردرگم کند» (تسلیمی و کریمی، ۱۳۹۵: ۶۶). آن‌چه در رئالیسم وهمی مطرح می‌شود «سیر در عالم باطن و تفحّص در نفسانیات آدمی و کشف عوامل و روابط ضمیر ناخودآگاه در سطح پیش‌آگاه است» (کاشفی، ۱۳۶۸: ۱۰۳)، هرچند رئالیسم وهمی دنیای ناخودآگاه را به‌طور مطلق ترک نمی‌کند (همان: ۱۱۵).

به عقیده وی.جونز «در مردم‌شناسی بیان‌گرانه‌ی نو، که هِردِر بنیان گذاشت، افراد خود را نه در مناسبت با نظمی آرمانی در فراسوی خود؛ بلکه برحسب چیزی تعریف می‌کنند که در درون خودشان شکوفا می‌شود» (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۲۳). همان‌طور که اکسپرسیونیست‌ها درصدد آشکار کردن دنیای درونی انسان‌ها هستند و برای نشان‌دادن دنیای درون آدم‌ها به جریان سیّال ذهن روی آوردند. بااین‌حال داستایفسکی معتقد است که تحت فشارهای بیرونی، انحراف و تحریفِ این شناخت و تعریف نامحتمل نیست.

از ویژگی‌های مشترکی که وی. جونز میان رمانتیسم و رئالیسم وهمی قائل است، موقعیت‌های اغراق‌آمیز و افراطی رمانتیک است. «در رئالیسم وهمی بر موقعیت‌های غیرعادی و اغراق‌آمیز و افراطی (رمانتیک ـ ملودرام) و انحراف از

رشد بهنجار روح بشر تمرکز می‌شود. بدین‌ترتیب واقعیتی که رئالیسم وهمی در اختیار مخاطب می‌گذارد، به‌ویژه در موقعیت‌های حادّ فشار عاطفی آشکار می‌شود» (تسلیمی و کریمی، ۱۳۹۵: ۶۹). «طبق این نظریه، جهان رئالیسم وهمی در عناصر آشنا غرابت؛ در عناصر عینی ذهنیت و در امور روزمره ملودرام را می‌یابد و میان یکی و دیگری تمایزی ناپایدار و متزلزل را حفظ می‌کند» (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۲۵).

درواقع کارکرد رئالیسم وهمی این است که آن‌چه را از دید انسان‌ها پنهان است و از آن آگاه نیستند، آشکار می‌کند و همین آشکارشدگی زوایای پنهان زندگی برای بشر شگفتی‌آفرین است و موجب می‌شود دنیایی که تاکنون با آن احساس یگانگی و آشنایی می‌کرده است، به‌یک‌باره به دنیایی ناآشنا و بیگانه برای او بدل شود و با آن احساس غرابت کند.

در آثار رئالیسم وهمی که از قیل‌وقال دوره‌ی مدرن و پست‌مدرن در امان نبوده‌اند، پرسش‌های معرفت‌شناختی و گرایش به مسائل مربوط به بحران هویت و نیز پرسش‌های هستی‌شناسانه به چشم می‌خورد (همان: ۲۸).

یکی‌دیگر از مفاهیمی که در رئالیسم وهمی مطرح است، مفهوم "ایده ـ حس" است که طبق آن ایدئولوژی فردی و عواطف شخصی از یک‌دیگر جدایی‌ناپذیرند. به‌عبارت دیگر حاوی آرایی متضاد است که از یک‌دیگر تأثیر نمی‌پذیرند و هریک در وجود فردی مستقل متجلّی می‌شوند (همان: ۲۹). بدین معنی که احساس آدمی با تعقّل و فکر او هم سویی ندارد و هر یک به‌سویی گرایش پیدا می‌کند. در این‌گونه رمان‌ها هر شخص به واقع یک دیدگاه است؛ امّا گاهی این ایده و احساسات توأم با شکّ و تردید است و همین امر پیچیدگی درون انسان را نشان می‌دهد. «در کار داستایفسکی هر نظر یا ایده به‌واقع به موجودی زنده بدل می‌شود» (همان: ۳۰).

رمان‌های داستایفسکی در بنیاد مبتنی است بر گفت‌وگوگری. این آثار به شکل کلیت یک آگاهی واحد ساخته نشده که دیگر آگاهی‌ها را (همچون رمان تک‌صدایی سنتی) به درون خود جذب می‌کند؛ بلکه شکل کلیتی را دارند که از تعامل چند آگاهی که هیچ‌یک از آن‌ها تماماً به ابژه‌ی دیگری بدل نمی‌شود، ساخته‌شده است» (همان: ۳۰). به‌عبارت دیگر می‌توان گفت شخصیت‌ها به‌تنهایی تعریف‌پذیر و شناختنی نیستند و منش درونی هریک در مناسبت با دیگر شخصیت‌ها معنا می‌یابد (کریمی و مرادی، ۱۳۹۶: ۳۷)

درپی واقع‌نمایی و خودافشاگری شخصیت‌ها در آثار داستایفسکی، با تغییر در زاویه‌ی دید روبه‌رو هستیم که به‌زعم جونز«هدف اصلی از تغییرات مکرّر در زاویه‌ی دید روایی نه نشان‌دادن سوژه از زوایای مختلف؛ بلکه بیش‌تر برهم‌زدن انسجام و یک‌پارچگی دریافت خواننده از این جهان وهمی و به‌ویژه طرد عناصر آشنا است و به نوعی فریب‌دادن خواننده با این فکر که می‌داند در مناسبت با شخصیت‌ها و زمان و مکان و طرح داستان "جایگاه‌شان کجاست" و سپس برهم‌زدن تمامی فرضیات و برداشت‌های آن‌ها. شخصیت‌های داستان در مناسبت با یک‌دیگر نیز در چنین وضعیتی قرار دارند» (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۳۱).

تحلیل باختین از ایده‌ی تجلی‌یافته در جهان آثار داستایفسکی، رئالیسم وهمیِ داستایفسکی را با روان‌شناسی پیوند می‌دهد. «شخصیت‌های آثار داستایفسکی دارای ویژگی‌های بیماری و تندرستی، روان‌پریشی و تعادل، بی‌دینی و ایمان، تهی‌دستی و دارندگی در فضای واقعی و کابوس‌ناک هستند (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۹۲). باختین در بحث ایدئولوژی نه‌تنها معتقد است نشانه‌ها یا ایده‌ها از احساسات جدایی‌ناپذیرند؛ بلکه بر این عقیده است که ایده‌ها مدام با احساسات درگیر گفت‌وگویی جاری و بیناذهنی هستند. بنابراین «رئالیسم وهمی صرفاً نوعی فانتزی فردی یا انحراف ذهنی عده‌ای در شرایط فشار مادی نیست. رئالیسم وهمی فرآورده‌ی تعامل اجتماعی... و راهبردهایی است که مردم،

خودآگاه یا ناخودآگاه هم برای غنی ساختن آگاهی در خود به‌کار می‌گیرند و هم برای متزلزل ساختن یک‌دیگر. دراین‌میان انگیزه‌های عاطفی قوی (که مثلاً از آن‌چه فروید عقده‌ی ادیپ می‌نامید یا نیاز به بالاکشیدن خود در سلسله‌مراتب قدرت نشأت می‌گیرند) می‌توانند به این فانتزی‌ها به شکلی پویا جهت دهند و به تقابل یا تضاد میان افراد درگیر در گفت‌وگو منجر شوند» (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۴۶).

وی.جونز رئالیسم وهمی را به دور از برخی ویژگی‌های نیهیلیستی نیز نمی‌داند. «از ویژگی‌های نیهیلیسم احساس سردرگمی همراه با شکّ و تردید، معناباختگی و ازخودبیگانگی، ناتوانی و بی‌هدفی، احساس طردشدگی و نیز دوگانگی احساسات به خانواده به‌ویژه ارتباطات میان پدر و فرزند» (کریمی و مرادی، ۱۳۹۶: ۴۰) به رئالیسم وهمی راه یافته است.

**۴-۶-جمع‌بندی نظریات**

در یک جمع بندی کلی از نظریه‌هایی که بیان شد باید اظهار داشت که بین این نظریه‌ها شباهت‌های بسیاری وجود دارد تا حدّی گاهی می‌توان آن‌ها در مجموع یک نظریه پنداشت؛ از این‌رو با صراحت بیش‌تری به مهم‌ترین تفاوت‌ها و تشابهات این نظریه‌ها اشاره می‌شود:

تودوروف به ادبیّات وهمناک از منظر ساختارگرایانه می‌پردازد و مسائل مبتنی بر ایدئولوژی را نادیده می‌گیرد. وی ادبیّات وهمناک را نوعی روایت‌گری می‌داند که در آن مؤلفه‌های داستان به‌گونه‌ای روایت می‌شوند که خواننده را در مرز میان خیال و واقعیت در حالت تعلیق نگه دارند. تودوروف بیش‌ترین توجّه خود را به اهمیت راوی-کانونی‌گر و کاربرد افعال ناقص وجه‌نما برای به شک انداختن، معطوف می‌کند. به طور کلی در ادبیّات وهمناک تودوروف مکان با دنیای واقعی مطابقت ندارد، زمان، سیر غیرخطی به خود می‌گیرد و روایت به

راوی- کانون‌گر که مهم‌ترین نقش را در ایجاد شکّ و تردید ایفا می‌کند، سپرده می‌شود.

در نظریه‌ی فروید به مباحث ایدئولوژیکی پرداخته شده و مباحث ساختارگرایانه نادیده گرفته می‌شود. بـه عقیـده‌ی فرویـد شـگرف وقتـی ایجـاد می‌شـود کـه نویسنده به حقیقت و حقیقت‌مانندی وعده می‌دهد؛ امّا آن را زیر پـا می‌گـذارد. همین تزلزل است که سبب ایجاد شگرف و تردید خواننده می‌شود. پس ادبیّات وهمناک با مرئـی کـردن آن‌چـه از نظـر فرهنگـی نـامرئی اسـت، پـرده از روی فقدان‌ها کنار می‌زند و با بازگشت امـر سرکوب‌شـده‌ی کـودکی در بزرگ‌سـالی شگرف را پدید می‌آورد.

رزمری جکسون هم بـه شـیوه‌ی سـاختارگرایانه‌ی تـودوروف توجـه دارد و هـم مباحث ایدئولوژیکی (بنا بر نظریات باختین) را در نظـر می‌گیـرد. بـه عقیـده‌ی جکسون در این‌گونه رمان‌ها نابسامانی فانتزی‌های سـنتی بـه چشـم می‌خـورد. قوانین واژگون می‌گردد، از حالات غیرعادی سخن به میان می‌آید، شخصـیت‌ها به جهان زیرین اجتماعی می‌خزند؛ امّـا بنیـان گروهـی نـدارد، ایـن سـوژه‌های متوهّم از اجتماع منزوی‌اند و خود را به عنوان هویّت مضاعف و چندگانه معرفی می‌کنند. بنابراین تعلیق و سرگشتگی در فانتزی مدرن همیشگی است.

نظریه‌ی ملکم وی.جونز شاخصـه‌ها و نکـات اصـلی هرسـه نظریـه‌ی پیشـین را دربردارد. وی هماننـد تـودوروف و جکسـون ایـن نـوع ادبـی را مـابین دو ژانـر واقع‌گرایی و فانتزی می‌داند و به مباحث ساختارگرایانه توجه دارد و چون فروید جنبه‌های ایدئولوژیک و به ویژه روان‌شناسانه‌ی این نوع را در نظر می‌گیـرد. وی علاوه بر این‌ها به روش‌های گوناگونی که رئالیسم وهمی داستایوسـکی بـا آن در ارتباط بوده پرداختـه و از ایـن طریـق بـا جزئی‌نگـری بیش‌تـری شاخصـه‌ها و تکنیک‌های این نوع را بازگو کرده است. مهم‌ترین شاخصه‌های رئالیسـم وهمـی به طور خلاصه و مشخّص از این قرار است:

پای‌بندی نسبی به طرح و چارچوب رمان‌های سنتی. بر هم زدن جریان خطی روایت داستانی بر اساس نادیده گرفتن توالی زمانی و استفاده از تکنیک‌های روایی‌ای چون روایت تودرتو، راوی چندگانه و جریان سیّال ذهن. درهم‌آمیختگی زمان. نوآوری در مکان و ترکیب ویژگی‌های مکان رئالیستی و فانتاستیک. درون‌مایه‌ی اجتماعی، شناختی و روان‌شناختی. حضور معناباختگی، چندصدایی، شک‌اندیشی و گرایش به مفهوم ایدئولوژی (ایده- حس). بحران هویّت، چندپارگی شخصیت‌ها و پرسش‌های هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه. توجه به عناصر فرهنگ بومی و سنتی. استفاده از مضامین اسطوره‌ای، باورهای خرافی و رؤیا. گرایش به توصیف و ترسیم مبهم و کم‌رنگ وضعیت «من» داستانی و همچنین نادیده‌انگاری، نفی و انکار ویژگی‌های «من رئالیستی» در چهارچوب اثر داستانی. ذهن‌گرایی و توجه به مفهوم ذهنی «واقعیت» در ارتباط و تعامل آن با مفهوم عینی «واقعیت» و توصیفات اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی. قرار دادن عناصر غیرمتعارف و ضد و نقیض در کنار هم، مثل هستی و نیستی. تمایل به استفاده از ایهام، طنز و ابهام.

## ۵-یافته‌های پژوهش

### ۵-۱- معرفی نویسنده و آثارش

خسرو حمزوی متولد سال ۱۳۰۸ در تهران، اولین کتاب خود «خیزران» را در سال ۱۳۳۴ منتشر کرد. پس از آن پادزهر (۱۳۳۶) و دلارام (۱۳۵۲) و در سال ۱۳۷۱ «وقتی سموم بر تن یک ساق می‌وزید» را منتشر کرد که موردپسند خواص قرار گرفت. در سال ۱۳۷۹ «شهری که زیر درختان سدر مرد» را به چاپ رسانید که مورد استقبال واقع شد و به عنوان رمان برگزیده‌ی سال برنده‌ی جایزه شد. به دنبال آن رمان «از رگ هر تاک دشت سایه‌ها» را در سال ۱۳۸۳ و چند مجموعه داستان و جنگ را در مجموعه‌ی آثار خود به ثبت رسانده است.

**۵-۲-خلاصه‌ی رمان از رگ هر تاک دشت سایه‌ها**

رمان *از رگ هر تاک دشت سایه‌ها* ماجرای بازگشت مهریز نوه‌ی سرکش اسفار به ارگ نزد اسفار است. مهریز در کودکی بر سر یک دل‌خوری کودکانه از اسفار، نیایش، بریده می‌شود و دیگر به دیدار اسفار نمی‌رود. حالا پس از سال‌ها به آن خانه بازمی‌گردد؛ امّا با مرگ اسفار و شرایط بغرنج و نابهنجار روحی و عاطفی اعضای خانواده اسفار روبه‌رو می‌شود. یگانه، برادر اسفار، در زمان حیات وی نادیده گرفته‌شده و اسفار و پدرشان مانع از به قدرت و ثروت رسیدن یگانه در خانواده شده‌اند. یگانه از نظر روحی در شرایط مساعدی نیست و برای رهایی از عقده‌های روانی‌اش به آزار و اذیت خانواده و اقوام و اطرافیان خود می‌پردازد و آن‌ها را در فشارهای روحی و عاطفی تلخ و گزنده‌ای قرار می‌دهد و نقش بسزایی در ایجاد فضایی سرشار از احساس ترس، بهت، حیرت، سردرگمی، بی‌هویّتی، پوچی، تردید و ... در زندگی این افراد دارد.

**۵-۳-تحلیل رمان از رگ هر تاک دشت سایه‌ها**

**بحران هویّت و ازخودبیگانگی،** احساس طردشدگی و نیز دوگانگی احساسات به خانواده از جمله ویژگی‌هایی است که برای رئالیسم وهمی قائل شده‌اند. مهریز شخصیت اصلی داستان به علّت از دست دادن پدر و مادرش در کودکی و بریدن از گذشتگان دچار از خود بیگانگی و گسست از هویّت و احساس طردشدگی است:

«مهریز گفت دچار احساس غفلتی شده است که نمی‌تواند خود را از شرّ آن رها کند: تصوّر موجود ناشناخته‌ی غایبی که او را به دنیا آورده و او نمی‌داند کیست ... برایش رازی گزنده و هولناک شده» (حمزوی، ۱۳۸۳: ۴۷۷). همین دلخوری کودکانه مرا از خیلی چیزها کند... خودم شدم و خودم ...» (۳۳-۳۴).

**بیگانگی با دنیای پیرامون** نیز در کنار از خودبیگانگی شخصیت‌های رئالیسم وهمی نمودار می‌گردد: «مهریز گفت: من نمی‌خواهم ساتگین کوچکم را از قدح بزرگ دیگران پر کنم. من تک‌آوایی دور هستم."» (۱۹۵).

**معناباختگی جهان** یکی از بن‌مایه‌های رئالیسم وهمی محسوب می‌شود. معناباختگی در همه‌ی ابعاد زندگی مهریز از جمله اعتقادات و باورهای مردم، مکانِ زندگی و احساس عشق و محبت به دیگران راه می‌یابد: «"بله- امّا آذر آتشتون رو تندتر کرد. فرامرز خیلی با آذر اعتقاد داشت- اعتقاد خرکی-" مهریز خندید: "اعتقاد همیشه خرکیه."» (۴۶۸).

**شخصیت متفاوت و گاه متضاد با جامعه،** نگاه جامعه به شخصیت‌های رئالیسم وهمی در مقایسه با دیگران متفاوت است و او را در تضاد با دنیای متمدّن می‌دانند: «چرا این‌جوری مهریز! چرا! چرا نمی‌خوای مثل همه یک موجود متعادل منطقی باشی!» (۴۸۶).

**از هم‌گسیختگی و چندپارگی شخصیت‌ها،** از دیگر عناصر رئالیسم وهمی به شمار می‌آید. این ویژگی در هویّت مهریز در خواب و ناخودآگاه او بروز می‌کند: «... سردم است ... همه‌ی دل و اندرونه‌ام را بیرون می‌ریزم ... سراپا می‌لرزم ... خودم را می‌بینم ... آینده نیست ... خودم هستم ... گوشه‌ای ایستاده ... به من پوزخند می‌زند ... دو مهریز جدا از یک‌دیگر ... استوار ایستاده ...» (۷-۸).

**احساس سردرگمی و شکّ و تردید (شکّ‌اندیشی)** از دیگر ویژگی‌های نیهیلیستیِ رئالیسم وهمی است که مهریز همیشه با این احساسات دست به گریبان است: «... ارگ همیشه کانون تردیدهای من بوده ... اینک نمی‌دانم تردیدهایم درباره‌ی ارگ مرا دچار تردید درباره‌ی ارگ‌نشینان کرده... یا تردیدهایم درباره‌ی ارگ‌نشینان دلم را نسبت به ارگ چرکین کرده ...» (۳۵).

هستا نیز یکی دیگر از شخصیت‌های داستانی است که این شکّ و تردید و نگرانی را تجربه می‌کند: «چیزی که نگرانم کرده است این است که مصباح پیشنهاد زناشویی را ناگهان با آزمایش‌های پزشکی آغاز کرده... حس می‌کنم می‌خواهد مرا ارزیابی کند» (همان: ۱۸۲).

**گرفتاری شخصیت‌ها در نوعی توهّم و خیال و ذهن‌گرایی و توجّه به مفهوم ذهنی واقعیت،** فضای واقع‌گرای داستان را به فضایی وهمی و تاریک و مه‌آلود نزدیک می‌کند و این در کنار شکّ و تردید حاکم بر داستان از مهم‌ترین عناصر رئالیسم وهمی شمرده می‌شود. مهریز نیز گاه‌گاه دچار این نوع توهّم می‌شود: «... مادرم که تار می‌زد فکر می‌کردم مشتی آدمک خیلی کوچولو... به اندازه‌ی یک‌بند انگشت از درون کاسه‌ی تار بیرون می‌ریزند...» (۳۸۳).

هستا در پی شکست‌ها و ناکامی‌ها و درگیری‌های فکری و تناقض‌هایی با آن مواجه می‌شود، دچار توهّم و روان‌پریشی می‌شود: «... در ارگ هم احساس می‌کنم اسفندیار در اتاق دیگری پهلوی اتاق من خوابیده... صدای جرق‌جرق تختش را می‌شنوم... بارها بلند شده‌ام... چراغ‌ها را روشن کرده‌ام... هیچ‌کس نبوده... اتاق پهلوی اتاق من خالی است...» (۲۵۹). «... دیگر این بیم و احساس در شب نیست... من دیوانه‌ام یک پستاندار پندار زده...» (۲۶۰).

**بی‌ثمر ماندن تلاش مهریز برای شناخت دنیای پیرامون** (پرسش‌های هستی‌شناسانه و معرفت شناسانه)، از دیگر عوامل رئالیسم وهمی در شخصیت مهریز است: «چراهای ما همیشه به یک دیوار ستبر برمی‌خوره و با یک چرای دیگه برمی‌گرده» (۴۷۴).

**احساس بی‌قدرتی و ناتوانی** از تغییر خود و دنیای پیرامون از دیگر ویژگی‌های روحی این‌گونه شخصیت‌ها است. این احساس در شخصیت مهریز شعله‌ور است: «خواب و بیدار بودم ناتوانی از انجام کاری که به گردنم انداخته بودند چون نبضی در سرم می‌تپید. خواب خرگوشیم را می‌رماند.» (۱۰).

**بازگشت امور و امیال سرکوب شده‌ی کودکی در بزرگ‌سالی،** از جمله‌ی خصایص روان‌شناسانه‌ی رئالیسم وهمی است. یگانه شخصیتی است که امور سرکوب‌شده‌ی دوران کودکی در او احساس حقارت، برتری‌جویی و به تبع آن خشم و نفرت را پدید آورده است. «کودکان فراموش شده ممکن است در کنار آمدن با درخواست‌های زندگی احساس حقارت کنند و از این‌رو نسبت به دیگران بدگمان و متخاصم شوند. در نتیجه ممکن است سبک زندگی آن‌ها شامل این موارد شود: انتقام‌جویی، بیزاری از موفقیت دیگران یا انجام دادن هر آن‌چه احساس می‌کنند سزاوار آن‌ها است» (قبادی وهوشنگی، ۱۳۸۸: ۱۰۳).

این احساس حقارت همه‌ی زوایای زندگی و احساسات یگانه را تحت‌الشّعاع قرار می‌دهد. او از دیدن حقارت دیگران لذت می‌برد و چشم دیدن موفقیت دیگران را ندارد: «دستم را توی آب فروبردم... به یگانه نگاه کردم... او هم به من زل زده بود ... بچه‌ها داد و قال می‌کردند... دستو بکش... یگانه پوزخند می‌زد..."بذار دستش چلاق و چنگک بشه... تا روش کم شه"» (حمزوی، ۱۳۸۳: ۲۶).

روان‌پریشی و حس انتقام‌جویی او تا حدّی پیش می‌رود که اسکلت همسر مرده‌اش را از سقف آویزان می‌کند و هر روز او را تازیانه می‌زند: «...خسته‌ام ... امروز زدم... نه ... یادم نمی‌آید... نزدم» (۱۱۱).

یگانه برای جبران احساس حقارتش به برتری‌جویی رو می‌آورد. این برتری‌طلبی حتّی در ارتباط او با خدا هم حکم‌فرما است: «آن‌قدر با سماجت از خداوند طلب بخشش می‌کنند که سرانجام کارشان با خدا به ستیز و چک و چانه زدن می‌کشد. سرانجام خدا را هم با ادلّه و براهین محکم مجاب می‌کنند و مغرور سر از مهر و سجاده برمی‌دارند.» (۴۵۴).

**احساسات متناقض، جدال درونی و روان‌پریشی،** از ویژگی‌های روحی و روانی شخصیت‌های این نوع داستان‌ها است. هستا که سه تجربه‌ی عشقی نسبت به سه تن از شخصیت‌های متفاوت داستان دارد، دچار این جدال درونی

و احساسات متناقض است: «... نمی‌خواهم بیوه‌ای باکره باشم ... لخت شدم. در آینه به خودم نگاه کردم. من جوان هستم- زیبا هستم... به اسفندیار نگاه کردم. ...پژمرده... ازپادرآمده... با او هم‌بستر می‌شوم...» (۳۶۶).

هستا پس از دست‌وپا زدن و تلاشی بیهوده، پی می‌برد که نمی‌تواند به کالبد سرد اسفندیار گرما ببخشد، از اسفندیار هم مأیوس می‌شود و تصمیم می‌گیرد زندگی‌اش را از نو آغاز کند: «... لبریز از نیاز... تنم از کشمکش با او خودم نمناک شده... و این گرمای تن من است که نمی‌تواند پیکر انگار کافور زده‌ی او را گرما ببخشد... باید خودم را جمع‌وجور کنم... باید از این پیکر دل بکنم...» (۳۶۸).

**زاویه‌ی دید یا زاویه‌ی روایت،** تکنیک‌های روایی چون روایت تودرتو، راوی چندگانه و جریان سیال ذهن به ایجاد فضای وهمی در داستان کمک می‌کند. در رمان «از رگ هر تاک دشت سایه‌ها» نویسنده از کانون‌شدگی درونی بهره برده است. رمان با زاویه‌ی دید اول شخص با کانون‌شدگی مهریز آغاز می‌شود؛ بنابراین کانون‌شدگی و زاویه‌ی دید یکی است و هر دو بر دوش مهریز است. به‌این‌ترتیب جهان درون مهریز هم‌زمان با جهان بیرونی به روی صحنه می‌آید و خواننده اندک‌اندک با همه‌ی آن‌ها آشنا می‌شود.

از صفحه‌ی ۶ تا صفحه‌ی ۱۰۰ به همین منوال است. از صفحه‌ی ۱۰۱ نویسنده تغییر رویه می‌دهد و کانون‌شدگی را از مهریز به فرامرز بدل می‌کند؛ بنابراین زاویه‌ی دید اول شخص با کانون‌شدگی فرامرز است. از آن‌جا که خواننده تنها چیزی را می‌بیند که ذهن و زبان کانونی‌گر به او نشان می‌دهد، با تغییر کانونی‌گر به ذهن شخصیت کانونی‌گر شده راه می‌یابد و جهان را از منظر نظر او می‌بیند. به همین ترتیب کانونی‌گر شروع به چرخش بین شخصیت‌ها می‌کند و بین مهریز و ریاض و هستا و مروا و مشکان و یگانه و نایین و لازار در نوسان است. در انتهای رمان به هستا سپرده می‌شود و با دید او پایان می‌یابد. آن‌چه

در این تغییر حائز اهمیت است، این است که هر بار زمان روایت به مدتی از پیش از زمانی که با اولین کانون‌شدگی؛ یعنی مهریز آغاز شده، بازمی‌گردد و هر بار یک اپیزود واحد است که از دیدگان کانونی‌گرهای مختلف دیده می‌شود، به اضافه‌ی اپیزودهای جدید و مخصوص به هر کانونی‌گر. از صفحه‌ی ۳۷۴ تا ۳۷۹ زاویه‌ی دید هم تغییر می‌کند و از اول شخص به سوم شخص بدل می‌گردد، دوباره با کانون‌شدگی مهریز. روایت از این‌جا به بعد در حین این‌که در دست دانای کل محدود است، گاهی به‌صورت جریال سیّال ذهن یا حدیث نفس شخصیت‌های کانونی‌گر درمی‌آید و باز بعدی درونی‌تر به داستان می‌بخشد.

همین نوسان بسیار زیاد در زاویه‌ی دید به‌ویژه کانون‌شدگی است که بارها خواننده را به شکّ و تردید می‌اندازد و رمز و ابهام داستان را افزایش می‌دهد. برای مثال می‌توان به حال و احوال خان بابا اسفار در اواخر عمرش اشاره کرد که روایت‌های متفاوت و متضادی درباره‌ی اوضاع و احوال او به گوش مهریز می‌رسد و مهریز نمی‌داند کدام یک حقیقت را بیان می‌کنند. عمه خاور، مروا، یگانه و مشکان هر یک چیزی متفاوت از دیگری برای مهریز بازگو می‌کنند: «عمه خاور گفت: ... "انگار دهن خان بابا اسفار رو کچ گرفته‌ن... چهار تا کلمه حرف که می‌خواد بزنه یک ماه رمضون طول می‌کشه... اسفاری گیج و گنگ!... امّا مشکان چیز دیگری می‌گفت...» (۱۷-۱۶). «... مشکان گفت:... "خان بابا اسفار سرحال و قبراقه... حال و حواسش سر جاست... مو رو از ماست می‌کشه..."» (۳۶).

روایت نقطه‌چین در حدیث نفس کانونی‌گرها خاصیت چندآوایی به متن می‌بخشد. جریان سیّال ذهن یگانه را می‌توان به‌عنوان نمونه‌ای از این شگرد مثال زد: «... این صدای اوست که می‌نالد؟... از تازیانه‌ی من؟... تازیانه زدن خسته‌ام می‌کند... خیس عرق شده‌ام... این ضربه‌ی چندم بود!... یادم نیست...

این ضربه‌ها را هم مانند رکعت‌های نمازم سهو می‌کنم... خسته شده‌ام... نفسم گرفته...» (۳۶۹).

**زمان،** به‌هم‌ریختگی زمان ویژگی داستان‌های مدرنیستی است که رگه‌هایی از آن در رئالیسم وهمی نیز دیده می‌شود. رمان «از رگ هر تاک...» با روایت غیرخطی و جریان سیّال ذهن مهریز آغاز می‌شود؛ امّا بعد از چند صفحه روایت حالت خطی به خود می‌گیرد. روایت خطی روایت غالب رمان است. باوجوداین در بسیاری جاها روایت غیرخطی و تحلیلی می‌شود. هر کانونی‌گر با بازگشت به گذشته و بیان ذهنیات و درونیات خود نظم خطی رمان را به هم می‌ریزد و زمان‌ها را در هم می‌آمیزد.

**مکان،** عنصر مکان در این نوع ادبی ساخته و پرداخته‌ی ذهن نویسنده است. در این رمان نویسنده به خلق مکان‌هایی جدید با ویژگی‌هایی آشنا پرداخته است. روایت رمان در مکان‌هایی مثل دشت مشنگ، پیردانگه، شهرها و روستاهایی مثل سومار، هزار چشم، زرخان، چشمه‌ی ماک و... در جریان است. این اسم‌های ناآشنا و ابداعی نویسنده همراه است با توصیفات وهم‌انگیز از مکان‌ها که از دید کانونی‌گر صورت می‌گیرد.

**زبان،** زبان از عناصر اصلی رمان است. خسرو حمزوی در رمان «از رگ هر تاک دشت سایه‌ها» از سه شگرد زبانی رئالیسم وهمی سود جسته: شاعرانگی کلام، توصیفات اکسپرسیونیستی، طنز در کلام.

**-شاعرانگی کلام**

شاعرانگی کلام به زبان خصلتی رؤیاگونه می‌دهد و فضای وهمی رئالیسم این گونه آثار را تقویت می‌کند. شاعرانگی در کلام از ویژگی‌های بارز زبان حمزوی است که بیش‌تر در حدیث نفس‌ها و جریان سیّال ذهن بروز می‌کند: «... تارها بی پود ... پودها بی تار ... درختان تناور سرو... رنجور... خاموش... با تنه‌های

چاک‌چاک... پوک... لای دیوارها از خرام افتاده‌اند... نه به جرزها جوش خورده‌اند ... نه رهایند... چنگ در زمین زده‌اند... » (همان: ۶).

**-توصیفات اکسپرسیونیستی**

توصیفات اکسپرسیونیستی نیز از عوامل رؤیاگون شدن زبان و ایجاد فضایی وهمناک است. در رمان مذکور توصیفات اکسپرسیونیستی کم‌تر به چشم می‌خورد. نمونه‌ای از این توصیف از نگاه و کانون‌شدگی ریاض در زیر آورده می‌شود: «از پله‌ها پایین رفت. چشمش به حیاط لخت و عور افتاد، نگران مکث کرد. ... جایی تهی و حقیر و ترسناک می‌نمود. آفتاب زلی که همه‌ی گوشه و کنار حیاط را گرفته بود، آن‌جا را تهی‌تر آن‌چه بود می‌نمود. همه‌چیز در زیر آن ،آفتاب رک، بی‌رمق افتاده بود و گویای آسایش و آرامشی نبود که منادا به جوینده‌ای رنجور باشد، جز حفره‌ی راه‌پله‌ی زیرزمین که چون دهان اسکلتی رو به آفتاب بازمانده بود و سیاهی می‌زد. ... متوحّش بود. ... حس کرد در صحن بقعه‌ای ایستاده است و موجودی پلید می‌خواهد تصرفش کند.» (همان: ۴۴۲).

**-طنز در کلام و جندصدایی و گفتمان**

چندصدایی یا گفتمان در آثار رئالیسم وهمی نقش کلیدی را ایفا می‌کند. در فضای مردسالارانه و استبدادی که پدیده‌ی تک‌صدایی را ایجاد می‌کند، بهترین راه برای شکستن این فضا و تبدیل تک‌صدایی به چندصدایی استفاده از طنز در کلام است. همین چندصدایی سبب می‌شود که قهرمان شخصیت ثابتی نداشته باشد و در مناسبت با افراد و جهان تعریف شود. درواقع به شخصیت قدرت خودافشاگری می‌دهد.

در این رمان فضای استبدادی و تک‌صدایی که توسط یگانه ایجاد شده با سنت‌شکنی‌ها و طنزهای مهریز و دیگران در جای‌جای رمان شکسته می‌شود. بیش‌ترین بسامد طنز در کلام مهریز که شخصیتی هنجارشکن و ظلم‌ستیز دارد، به‌ویژه در گفت‌وگوهایش با یگانه، دیده می‌شود. برای مثال زمانی که

یگانه عکس مانو خدایی مانویی را با عصبانیت به مهریز نشان می‌دهد، مهریز با طنز در برابر خشم یگانه می‌ایستد:

«یگانه خروشید: "«می‌شناسیش که؟" به مهریز خیره شد: "بله؟" مهریز گفت: "مثل این‌که قهرمان مشت سنگین‌وزن باید باشه." یگانه فریاد زد: «نخیر خودت رو به تجاهل نزن- مانوست- خدایی است که رفیقت به پابوسش رفته! اون پتیاره بردتش به من بگو ببینم اون دو حیوان در این کاکاسیاه هندی چی دیده‌اند که برایش سر به کوه و بیابان گذاشته‌اند؟... مهریز لب‌خند زد: "موهای سیاه سشوار کشیده- سر و صورتی بی‌ریش و سبیل."» (همان: ۴۵۸).

طنز مهریز در تمسخر اعتقادات دیگران که نسبت به آن‌ها بی‌اعتقاد است، هم به چشم می‌خورد: «"گفتم مانویی چی هست؟ بیماری تازه است؟" نایین خندید. گفت یک آیین تازه است. گفت آیینی است که آرامش و آسایش پایدار را به آدم می‌دهد. گفتم: "پس مرگ است." نایین ابرو درهم کشید.» (همان: ۵۱).

## ۶-نتیجه‌گیری

از مقایسه‌ی رئالیسم وهمی با ادبیّات وهمناک تودوروف و شگرف فروید و فانتاستیک جکسون ویژگی‌ها و عناصر مشترک بسیاری میان این ژانرها یا روش‌های ادبی و رئالیسم وهمی یافت شد که از میان آن‌ها مهم‌ترین ویژگی رئالیسم وهمی که همان معلّق بودن میان رئالیسم (واقعیت) و فانتاستیک (وهم) است، نقش اساسی را ایفا می‌کند. از دیگر مشترکات این نظریات حضور معناباختگی، چندصدایی، شک‌اندیشی، گرایش به مفهوم ایدئولوژی، بحران هویّت، چندپارگی شخصیت‌ها، پرسش‌های هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه، درون‌مایه‌های روان‌شناختی و اجتماعی، تمایل به استفاده از طنز و زبان رؤیاگونه، نوآوری در مکان و ترکیب ویژگی‌های مکان‌های رئالیستی و

فانتاستیک، درهم‌آمیختگی زمان و استفاده از تکنیک‌های روایی چون روایت تودرتو، راوی چندگانه و جریان سیّال ذهن است.

در پایان باید گفت که ویژگی اساسی رئالیسم وهمی که آغازگرش را داستایفسکی دانسته‌اند، آشکارا در آثار خسرو حمزوی دیده می‌شود. معناباختگی و ازخودبیگانگی، احساس سردرگمی همراه با شک و تردید، ناتوانی و بی‌هدفی، احساس طردشدگی و نیز دوگانگی احساسات به خانواده به‌ویژه ارتباطات میان پدر و فرزند، ازهم‌گسیختگی و چندپارگی و چندگانگی روحی و روانی شخصیت‌ها، گرفتار بودن شخصیت‌ها در نوعی توهّم و خیال که فضای واقع‌گرای داستان را به فضایی وهمی و تاریک و مه‌آلود نزدیک می‌کند، سرکوب شدن آرزوها و امیال در کودکی و احساس حقارت، برتری‌جویی، خشم و نفرت، گفت‌وگوی شخصیت‌ها به‌ویژه نسبت به دین و مذهب و چندصدایی یا گفتمانی که از طریق طنز در داستان ایجاد می‌شود از ویژگی‌های شخصیتی رئالیسم وهمی است که در شخصیت‌های داستان (مهریز، یگانه و هستا) ظهور یافته است.

از دیگر تکنیک‌ها و عناصر رئالیسم وهمی در رمان مذکور کانونی‌شدگی درونی، نوسان بسیار زیاد در زاویه‌ی دید که روایت‌های متفاوت و متضادی درباره‌ی یک واقعیت رقم می‌زند، روایت تودرتو، راوی چندگانه و جریان سیّال ذهن؛ به‌هم‌ریختگی زمان و ترکیب زمان خطی و غیرخطی است. عنصر مکان نیز ساخته‌وپرداخته‌ی ذهن نویسنده است. نویسنده به خلق مکان‌هایی جدید با ویژگی‌هایی آشنا پرداخته است که با توصیفات وهم‌انگیز از مکان‌ها همراه است و در آخر شاعرانگی کلام، توصیفات اکسپرسیونیستی، طنز و ابهام در کلام که خصلت‌هایی رؤیاگونه به زبان می‌دهند و فضای وهمی رئالیسم این‌گونه آثار را تقویت می‌کند.

## منابع

-بهروزکیا، کمال (۱۳۸۵) «فانتزی؛ ادبیّات دوران جدید»، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شماره‌ی ۱۰۶-۱۰۴، خرداد و تیر و مرداد، ص ۱۴۴-۱۳۸.
-تسلیمی، علی و کریمی، طیبه (۱۳۹۵) «بازتاب رئالیسم وهمی در رمان شهری که زیر درختان سدر مرد»، *دو فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیّات فارسی*، سال ۲۴، شماره‌ی ۸۰، بهار و تابستان ۱۳۹۵، ص ۶۵-۸۹.
-ـــــــــــــ (۱۳۹۶) *پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب های ادبی*، تهران: آمه.
-تودوروف، تزوتان (۱۳۸۳) «از غریب تا شگفت»، ترجمه‌ی انوشیروان گنجی، *ارغنون*، شماره-ی ۲۵، پاییز، ص۷۷-۶۳.
-جکسون، رزماری (۱۳۸۳الف) «رویکردهای روان‌کاوانه به فانتاستیک»، ترجمه‌ی لیلا اکبری، *زیبا شناخت*، ص ۳۱۲-۳۰۳.
-ـــــــــــــ (۱۳۸۳ب) «فانتاستیک به مثابه‌ی یک روش»، ترجمه‌ی آریان احمدی و احسان نوروزی، *فارابی*، دوره‌ی ۴، شماره‌ی ۱، ص ۳۰-۷.
-حری، ابوالفضل (۱۳۸۳) «درآمدی بر شگرف از دیدگاه فروید»، گردآوری و ترجمه‌ی ابوالفضل حری، *فارابی*، دوره‌ی ۱۴، سال ۱، شماره‌ی ۵۳، ص ۶۴-۴۵.
-ـــــــــــــ (۱۳۸۸) «ژانر وهمناک: شگرف/ شگفت در فرج بعد از شدت»، *نقد ادبی*، سال ۱، شماره‌ی ۴، ص ۳۰-۷.
-ـــــــــــــ (۱۳۹۰) «عجایب نامه‌ها به‌منزله‌ی ادبیّات وهمناک با نگاه به برخی کتاب-های عجایب‌نامه‌ی هند»، *نقد ادبی*، شماره‌ی ۱۵، صص ۱۶۴-۱۳۷.
-حمزوی، خسرو (۱۳۸۳) *از رگ هر تاک دشت سایه‌ها*، تهران: افق.
-سیدحسینی، رضا (۱۳۹۱) *مکتب‌های ادبی*، ج اول، (چاپ هفدهم)، تهران: نگاه.
-قبادی، حسین‌علی و مجید هوشنگی (۱۳۸۸) «نقد و بررسی روان‌کاوانه‌ی شخصیت زال از نگاه آلفرد آدلر» *نقد ادبی*، سال دوم، شماره‌ی ۷، پاییز، ص ۹۱-۱۱۹.
-کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۶۹) «فانتاستیک رئالیسم: مکتبی برگرفته از واقعیت‌ها در لباس و فضایی سحرانگیز»، *هنر*، شماره‌ی ۱۸، زمستان ۱۳۶۸ و بهار ۱۳۶۹، ص۱۱۷-۹۲.
-کریمی، طیبه و مرادی فیروز، شهرام (۱۳۹۶) «بررسی رمان وقتی سموم بر تن یک ساق می‌وزید از دیدگاه رئالیسم وهم‌آلود»، *رخسار زبان*، شماره‌ی ۲، پاییز ۱۳۹۶، ص۳۰-۵۸.
-میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۸۸) *واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی؛ فرهنگ تفصیلی اصطلاحات ادبیّات داستانی*، چاپ دوم، تهران: مهناز.
-ـــــــــــــ (۱۳۹۰) *عناصر داستان*، چاپ هفتم، تهران: سخن.
-وی.جونز، ملکم (۱۳۸۸) *داستایوسکی پس از باختین، قرائت‌هایی از رئالیسم وهمی*، ترجمه-ی امید نیک‌نام، چاپ دوم، تهران: مینوی خرد.

-یران اگان، کن (۱۳۸۵) «رئالیسم فانتاستیک»، ترجمه‌ی شیوا خویی، *کودک و نوجوان*، شماره‌ی ۱۳۰-۱۰۱، اسفند ۱۳۸۴ و فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۵، ص ۱۳۱-۱۲۱.
-یندلمن لین، راث (۱۳۷۹) «فانتزی فرار از واقعیت یا ارتقای واقعیت»، ترجمه‌ی حسین ابراهیمی (اِلوند)، *کودک و نوجوان*، شماره‌ی ۲۴، ص ۳۱-۷.

# تحلیل جهت‌گیری مبتنی بر کلاسی‌سیسم از هویّت در شعر اخوان

نجمه درّی[1]

## چکیده

بازخوانی به خوانشی جهت‌دار و هدفمند از سوی مفسّر و خواننده اطلاق می‌شود که متن یا پیام را بر اساس یک مفهوم یا نظریه‌ی خاص مورد تحلیل و بازکاوی قرار می‌دهد. در این جستار با توجه به این‌که ذهن و زبان شعر اخوان ثالث دریچه‌ای روشن به سوی گذشته‌ی ایران با همه‌ی فرازها و فرودهای تاریخی، سیاسی و فرهنگی است، مفهوم هویّت ملی به عنوان یکی از مؤلفه‌های گرایش به کلاسی‌سیسم و بازنمود آن در شعر وی مورد بحث قرار گرفته است. هویّت، تعریف فرد یا گروه از خود و کیستی خود در مقابل "دیگری" است و احساس تعلّق به مجموعه‌ای مادی و معنوی است که عناصر آن از قبل شکل‌گرفته‌اند. هویّت ملی را که فراگیرترین و مشروع‌ترین سطح هویّت در نظام اجتماعی است، احساس تعهد و وابستگی نسبت به جامعه تعریف کرده‌اند. باورها، ارزش‌ها، هنجارها و نهادهای فرهنگی مثل زبان، دین، آداب و رسوم و ادبیّات در این تعریف جایگاه ویژه دارند. هدف نویسنده از طرح این موضوع بررسی جایگاه بی‌بدیل اخوان در قوام بخشی مفهوم هویّت ملی در شعر معاصر ایران است. از آنجا که شکل‌گیری شعر اخوان در عصر پهلوی اول و دوم هماهنگ با سیاست‌های رایج حکومت و قاطبه‌ی روشنفکران آن عصر، در عرصه‌ی دل‌سپردگی به هویّت ملی و ایرانی و یا لااقل تظاهر به آن بوده است؛ لذا هماهنگ با آرمان‌های آن سال‌ها بر مفاهیمی چون اسطوره، ملی‌گرایی (ناسیونالیسم) باستان‌گرایی (آرکاییسم)، نوستالژی، صیانت از مرزهای ملی و فرهنگی، توجه به قومیت ایرانی و ستیز با هجوم ویرانگر دشمنان تأکید می‌کند.

**واژه‌های کلیدی:** اخوان ثالث، بازخوانی شعر، هویّت ملی، باستان‌گرایی، کلاسی‌سیسم

---

[1]- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرس (نویسنده‌ی مسؤول)

drdorri_3415@yahoo.com

## ۱- مقدّمه

از دیرباز پرداختن به مسأله‌ی هویّت امری متداول میان انسان‌ها چه در شکل فردی، چه جمعی بوده و یکی از دغدغه‌های اصلی زندگی انسانی محسوب می‌شده است. بسیاری از منازعات در تاریخ مربوط به نحوه‌ی آشکار کردن هویّت بوده است که به‌نوعی « ابراز وجود » مربوط می‌شود (رجایی، ۵۷:۱۳۸۴). هرچند موضوع هویّت از آغاز تمدّن، ذهن آدمی را به خود مشغول داشته؛ به معنای امروزی حاصل دیالکتیک نظام ذهنی و ساختار اجتماعی فرهنگی جامعه است و از جمله مهم‌ترین چالش‌های انسان معاصر به‌حساب می‌آید.

ردپای موضوع هویّت را از آن زمان که این آموزه‌ی معروف برسردرِ معبد دلفی[1] به صورت «خودت را بشناس[2]» حک‌شده است تاکنون می‌توان به عنوان هسته‌ی بنیادی بسیاری از مطالعات در حوزه‌ی علوم انسانی در نظر گرفت (رهبری، ۱۵:۱۳۸۸).

وجود مفاهیم مترادف و یا نزدیک و مرتبط متعدّد برای هویّت مانند من فاعلی[3]، من مفعولی[4]، ما[5]، خود[6]، درک از خود[7]، تصوّر از خود[8]، بازنمایی خود[9]، آگاهی از خود[10]، خودانگاره[11]، هویّت خود[12]، اگو[13]، سوپر اگو[14]، شخصیت[15]، نیز شاید از

---

[1] Delphi temple
[2] Know yourself
[3] I
[4] Me
[5] we
[6] self
[7] Self-perception
[8] Self-image
[9] Self-representation
[10] Self-awareness
[11] Self concept
[12] Self identity
[13] Ego
[14] Super ego
[15] Personality

اینجا سرچشمه گیرد که مفهوم هویّت در اکثر علوم زیستی و انسانی موردتوجه است (دوران، محسنی:۸۲،۱۳۸۳). هویّت[1] را در یک تقسیم‌بندی کلی به هویّت فردی و هویّت جمعی بخش می‌کنند؛ امّا از نظر جنکینز هویّت فرایندی اجتماعی است (هاینس،۲۰۰۶). برای هویّت جمعی انواعی چون هویّت ملی، هویّت ایرانی، هویّت فرهنگی و هویّت دینی در نظر می‌گیرند.

مؤلفه‌های هویّت ملی، در بسترها و زمینه‌های گوناگونی چون رفتارهای فردی و اجتماعی، ادبیّات هنر و میراث فرهنگی به منصّه‌ی ظهور می‌رسد. بدیهی است با جستجو و کنکاش در ادبیّات کلاسیک، ادبیّات معاصر، ادبیّات عامّه و ادبیّات داستانی و نمایشی، «آرمان و آرزو»، «بایدها و نبایدها» ، «شایست و نشایست» و « پرسش‌ها و تردیدهای» ایرانیان هویدا می‌شود و از این میان به یقین جلوه‌های این اصول و عناصر در شاعران و نویسندگانی که از دنیای غیر واقعی و ذهنی و سوبژکتیویته فاصله می‌گیرند و بر بنیان‌های واقع‌گرایانه اتّکا دارند، بهتر و روشن‌تر قابل‌تحلیل و بررسی است.

نگارنده در این جستار در نظر دارد مؤلفه‌ها و ابعاد هویّت ملی را در یکی از میهنی‌ترین و ملی‌ترین شاعران معاصر ایرانی یعنی مهدی اخوان ثالث به دور از داوری‌ها و نقدهای مطلق‌گرایانه و جانب‌دارانه و صرفاً مبتنی بر واقعیت‌های بازتاب یافته در آثار این شاعر تأثیرگذار مورد بررسی و کاوش قرار دهد. مفروض اساسی در مقاله‌ی پیش رو آن است که مفهوم هویّت ملی در شعر اخوان ثالث بر اساس تمایل به آرکاییسم و التزام به کلاسی‌سیسم در شعر و اندیشه‌ی اخوان، شکل و قوام گرفته است.

## ۱-۱-پرسش‌های پژوهش

[1] Identity

الف). مهم‌ترین مؤلّفه‌ها و عناصر هویّت ملی در آثار منظوم اخوان ثالث کدام‌اند؟
ب). چگونه می‌توان توجه به هویّت ملی در شعر اخوان را با توجه به عناصر کلاسیک موجود در شعر او تحلیل کرد؟

### ۱-۲-پیشینه‌ی پژوهش

اگرچه آثار فراوانی در حوزه‌ی اخوان پژوهی در قالب مقاله و کتاب تحریر شده است؛ بازخوانی مبانی هویّت ملی در آثار وی تاکنون در پژوهشی مستقل ارائه نشده است.

برخی از مقالاتی که در زمینه‌های مشابه وجود دارد عبارتند از مقاله‌ای با عنوان ایران و هویّت ملی در اندیشه‌ی اخوان از یوسف عالی عباس آباد (۱۳۸۹) در مجله‌ی مطالعات ملی که این مقاله برخی اصطلاحات مربوط به هویّت در شعر اخوان را بررسی کرده و به مؤلّفه‌های مربوط به مکتب کلاسی‌سیسم و آرکاییسم در شعر اخوان از منظر مقاله‌ی حاضر نپرداخته است. مقالات دیگری نیز در زمینه‌ی روایت‌شناسی یا نشانه‌شناسی برخی از اشعار مشهور اخوان و یا بررسی ادبیّات متعهد در آثار اخوان در دسترس است که برای انجام پژوهش حاضر به آن‌ها مراجعه شده است.

### ۲-چارچوب مفهومی پژوهش

هویّت معادل واژه‌ی identity از ریشه‌ی idem در زبان انگلیسی به معنای مشابه و یکسان است، اصل واژه‌ی هویّت، عربی است. معنای اصطلاحی این کلمه اتّحاد به ذات یا انطباق با ذات است (الطایی، ۳۳:۱۳۸۲). معادل‌هایی هم که برای این واژه استفاده می‌شوند عبارتند از: این همانی، همانندی، انطباق، ماهیت، شخصیت، گوهر و ذات (لک، ۶۳:۱۳۸۴).

موضوع و مفهوم هویّت، بخش اعظم فکر و ذهن بشر را در گستره‌ی تاریخ به خود معطوف داشته و اساسی‌ترین علامت پرسش در ساختار اندیشه و احساس

بشر محسوب می‌شود. یعنی توجه به این نکته‌ی مهم که «من یا خود » که هستم و « غیر یا دیگر» در تقابل با «من» کیست و وجوه و ابعاد فردی، اجتماعی و فرهنگیِ این «من» چیست؟ به‌بیان‌دیگر هویّت بر این نکته تمرکز می‌کند که « من چگونه خودم را می‌بینم و دیگران چگونه به من می‌نگرند؟» (وارد، ۷:۲۰۰۴).

مفهوم هویّت با پدیده‌ی «غیریت» پیوند ژرفی دارد. هنری تاجفل در تعریف هویّت بر «احساس تعلّق» تأکید می‌کند یعنی فرد آن‌هایی را که به آن تعلّق دارد به عنوان درون گروه و آن‌هایی را که به آن تعلّق ندارد غیر و برون گروه در نظر می‌گیرد (اوآتی، ۲۰۰۶). در دیدگاه جنکینز مفهوم تشابه و تمایز مطلق در مفهوم هویّت از مفاهیم مهم و کلیدی به‌حساب می‌آید تشابه با خودی‌ها و تمایز با غیرخودی‌ها (جنکینز، ۵:۱۳۸۱).

در شکل‌گیری هویّت ملی عناصر پیدا و پنهان بسیاری مؤثّرند؛ لذا مقوله‌ها و مؤلفه‌هایی چون اسطوره‌ها، تاریخ، زبان، دین، سرزمین، اقوام و طوایف، خاطره‌های قومی مشترک، سنّت‌ها، آیین‌ها، میراث‌های فکری و فرهنگی، قهرمانان و شخصیت‌ها و ده‌ها عامل دیگر را باید در نظر گرفت که هریک می‌تواند به‌نوعی و تا حدودی، در تکوین هویّت ملی تأثیرگذار باشد. این تأثیر همواره یکسان و به یک اندازه نیست. گاهی یک مؤلفه مثل سرزمین چنان اهمیت می‌یابد که دیگر مؤلّفه‌ها را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد به همین ترتیب هر عامل دیگر می‌تواند در موقعیت زمانی یا مکانی خاصی اهمیت درجه-ی اول یا درجه‌ی چندم پیدا کند.

رزازی‌فر معتقد است هویّت ملی را به عنوان یکی از انواع هویّت جمعی باید شیوه‌ی مشترک در نحوه‌ی تفکر (ارزش‌ها، اعتقادات، هنجارها، نهادها، رویکردها) احساسات و تمایلات یک گروه که نوعی احساس تعهّد و تکلیف نسبت به آن گروه را برمی‌انگیزد، تعریف کرد (رزازی فر، ۱۰۴:۱۳۷۹).

هویّت اجتماعی بر اساس مراتب همبستگی اجتماعی بـه خـانوادگی، محلّـه‌ای و منطقه‌ای، قومی، ملی، امّتی و جهانی تقسیم می‌شود که در این میان بسـیاری از متفکـران معتقدنـد هویّـت ملـی در جهـان امـروز فراگیرتـرین و درعین‌حـال مشروع‌ترین سطح هویّت اجتماعی است.

برخی از پژوهشگران پیوندهای خاکی، پیوندهای خـونی و پیونـدهای فرهنگـی را سـه رکـن اصـلی هویّـت ملـی می‌داننـد (نـادرپور، ۴۴۱:۱۳۷۳) و برخـی بـا ردّ بنیان‌های نژادی و خونی و عدم پذیرش بعد فرهنگی، مدعی شـده‌اند کـه هویّـت ملی دارای بعد اقتصادی نیز هست ازاین‌رو معتقدند هویّت ملی ترکیبی از عناصـر دینی، طبقاتی و تاریخی است (رواسانی، ۷:۱۳۸۰).

سرزمین، دین و آیین، آداب و مناسک، تاریخ و زبان و ادبیّـات، مـردم و در یـک اجتماع ملی میزان تعلّق و پایبندی اعضا به‌شدّت احساس و هویّت ملـی آن‌هـا را مشخص می‌سازد (یوسفی،۱۷:۱۳۸۰).

درباره‌ی هویّت سه دیدگاه عمده وجود دارد: ۱-دیـدگاه جـوهرگرایی ۲-دیـدگاه ساختارگرایی ۳-نظریات گفتمانی. در دیدگاه جوهرگرا یـا ماهیـت‌گـرا، هویّت‌هـا مثل جوهرها ثابـت ولایتغیّرنـد. سـاختارگرایان هویّـت را برسـاخته‌ای اجتمـاعی می‌دانند که از جایی نیامده است. هویّت ساخته و پرداختـه‌ی شـرایط اجتمـاعی انسان‌هاست. امّا در نظریات گفتمانی، هویّت‌ها، دستاورد گفتمان‌ها هستند. حتّی مقولات اجتماعی هم ساخته و پرداختـه‌ی گفتمان‌هـا هسـتند (تاجیـک، ۱۳۷۹: ۱۸-۱۷).

هویّـت ملـی فرآینـدی ترکیبـی اسـت کـه از ابعـاد و مؤلفـه‌های چنـد سـویه تشکیل‌شده است. از میان سویه‌های مختلف، عناصر زبان، نژاد، دیـن و فرهنـگ، در تحلیل هویّت ملی نقش ویژه‌ای ایفا می‌کنند تا جایی که رواسانی می‌گوید در باب هویّت ملی از سه عنصر زبان، تاریخ و دین مشـترک بایـد در نخسـتین گـام سخن گفت (رواسانی، ۲۲:۱۳۸۰).

اگرچه رواسانی از سه عنصر زبان، تاریخ و دین مشترک در تحلیل گفتمان هویّت ملی سخن گفت این ارکان اساسی را می‌توان به شاخص‌های دیگر گسترش داد. این ابعاد اتّساع یافته را به اجمال در الگوی هفت‌گانه‌ی زیر می‌توان مشاهده کرد:

**بعد اجتماعی:** که عامل اصلی شکل‌گیری و سامان‌یابی شخصیت افراد یک جامعه و انسجام شخصیت اجتماعی شهروندان و درنهایت ملت است (علیخانی، ۳۴۶:۱۳۸۳).

**بعد تاریخی:** آگاهی مشترک افراد یک اجتماع از گذشته‌ی تاریخی خویش است. این بعد، ذهنیت مشترک تاریخی یک ملت را پدید می‌آورد (اسمیت،۴۸:۱۳۸۳؛ زهیری، ۳۳:۱۳۸۴؛ آلوت، ۲۰۰۷).

**بعد جغرافیایی:** محیط جغرافیایی و اقلیمی شاخص عینی مهمی در شناخت هویّت ملی است. عامل اصلی هویّت و بقای هر ملتی را دل‌بستگی و تعلّق‌خاطر به سرزمین تشکیل می‌دهد (کاستلز، ۴۷۶:۱۳۸۰).

**بعد سیاسی:** وابستگی و تعلّق‌خاطر به دولت به عنوان یک واحد سیاسی که منتخب همه‌ی اقوام یک کشور است (ابوالحسنی، ۱۵:۱۳۸۷).

**وجه دینی:** دین به منزله‌ی منبع لایزال معنادهی و هویّت‌بخشی به انسان از لحاظ کارکرد اجتماعی، عامل مهمی در اتفاق جمعی محسوب می‌شود (صنیع اجلال، ۱۱۱:۱۳۸۴).

**وجه فرهنگی:** میراث فرهنگی مشترک در بین اقوام و گروه‌های شهروندی هر کشور عامل مهمّی در تقویت هویّت ملی است. برخی از مهم‌ترین شاخص‌های فرهنگی عبارت‌اند از سنت‌ها، اعیاد، رسوم و مناسبت‌ها، اسطوره‌ها، فولکلور، ارزش‌های سنتی، طرز پوشش، هنرهای ملی و بومی و ... (حیدری، ۳۴۹:۱۳۸۳).

**وجه زبان و ادبیّات:** زبان یک ملت در دنیای هویّت و هویّت‌شناسی، سازمان معنایی و ساختار چیستی یک ملت را تشکیل می‌دهد و ابزار مهم برای حفظ و

انتقال فرهنگ، وسیله‌ی اندیشیدن، جهان‌بینی و کنش اجتماعی به شمار می‌رود. برخی از نظریه‌پردازان زبان مشترک را تنها عامل سازنده‌ی هویّت‌های ملی معرفی می‌کنند (مروار، ۳۷:۱۳۸۳؛ پول، ۱۳:۱۹۹۹).

آثار ادبی مکتوب شامل مجموعه‌های داستانی، دیوان اشعار، آثار منثور ادبی کهن، ترانه‌ها، تصانیف، امثال و حکم و... موجب غنای احساس و هویّت ملی در یک جامعه می‌گردد.

به‌یقین در تحلیل عناصر و مؤلفه‌های هویّت ملی در آثار شاعران نمی‌توان از اثرگذاری عناصر ملی‌گرایی و ناسیونالیسم که گاه نمکی از آرکاییسم و باستان‌گرایی، رمانتی‌سیسم وطن‌گرایانه و نوستالژی عظمت گذشته و اسطوره گرایی بر شعرهای‌شان پاشیده شده است به راحتی گذشت؛ ولی آنچه بیشتر در این نوشتار مورد توجه بوده است دیدگاه کلاسیک اخوان در برخورد با مؤلفه‌های هویّت بوده است. با این رویکرد مجموعه اشعار اخوان با استفاده از روش تحلیل محتوا و به شیوه‌ی توصیفی تحلیلی بازخوانی شده است و سپس مهمترین اندیشه‌های بازتابانده از این منظر در شعر اخوان طبقه‌بندی و ارائه شده‌اند.

## ۱-۲- الگوی پژوهش

در کشور ایران سه آبشخور هویّتی وجود دارد: هویّت ایرانی، هویّت اسلامی و هویّت مدرن و غربی (آزادارمکی، ۷۵:۱۳۸۰).

بدین ترتیب برای هویّت ملی، الگوی مثلّثی متساوی‌الاضلاع را می‌توان در نظر گرفت که هریک از اضلاع نقش‌آفرینی می‌کنند. ضلعی که قاعده‌ی مثلث را تشکیل می‌دهد بنا بر اوّلیت و تقدّم و نه اولویت و اهمیت، عنصر «ایرانیت» است. دو ضلع دیگر را که در رأس به هم می‌پیوندند و بر عنصر ایرانیت فرود می‌آیند، «اسلامیت» (تشیّع) و «مدرن بودن و عنصر غرب» تشکیل می‌دهند و ازاین‌رو الگوی مثلث هویّت ملی بدین شکل قابل طرّاحی است:

آزاد ارمکی بر این باور است چنین الگویی خصوصاً در دوره‌ی معاصر موجب تضاد فرهنگی و اجتماعی در ایران شده است (همان:۷۴). به نظر نگارنده اضلاع این مثلث در دوره‌های مختلف با اندازه‌ها و زاویه‌های متفاوت باید ترسیم شود تا گویای واقعی اهمیت و میزان حضور تابع خود باشد. چنانکه در تاریخ معاصر ایران گروهی از متفکران صرفاً بر عنصر ایران خصوصاً ایران باستانی تمرکز کرده‌اند و دو وجه اسلام و تجدّد (غرب) را انکار کرده‌اند.گروه دیگر منفرداً به عنصر اسلامیت و تشیّع توجه نموده‌اند و بدین ترتیب صرفاً به انترناسیولیسم اسلامی گرایش دارند. گروه سوم بر غرب و اروپا محوری و تجدّد مهر تایید نهادند.

بنا بر مدل موزاییکی فوق برخی از گروه‌ها بر دو ضلع تمرکز نمودند: ایرانیت + اسلامیت؛ و ایرانیت + تجدّد و غرب؛ اسلامیت+تجدّد و غرب.

البته نقدهایی نیز بر نظریه‌ی فوق وارد است از جمله اینکه هویّت امری منسجم و یگانه است و متشکّل از امور متخالف و حتّی هم‌جهت نمی‌تواند باشد و معتقدند با توجه به تعارض‌های موجود در هویّت ایرانی، اگر بنا بر نظر فوق بود سال‌ها پیش مضمحل شده بود؛ بر اساس این نقد هویّت را باید بر اساس عناصر تشکیل دهنده‌ی آن تعریف کرد و نه بر مبنای دیگری.

در این مقاله در نظر است روشن گردد اخوان ثالث به عنوان یکی از شاعران مؤثر دوره‌ی پهلوی دوم در آثار خود بر کدام ضلع یا اضلاع الگوی هویّتی تمرکز کرده‌است؟

## ۳-تجزیه و تحلیل یافته‌ها

### ۳-۱- زبان شعر اخوان

زبان و ادبیّات عامل مهمی است که با آن می‌توان هویّت ملی و در پی آن هویّت فرهنگی را محقق کرد (پول، ۱۳:۱۹۹۹). زبان، عامل ارتباط افراد یک ملت است. کاربست زبان فارسی در حوزه‌ی بالنده‌ی ادبیّات نقش بی‌بدیلی در استقرار عنصر هویّت ملی دارد. شاید اخوان ثالث از معدود شاعرانی باشد که در معماری و مهندسی زبان شعری خود بیش‌ترین بهره‌ها را از ظرفیت‌های سنتی زبان فارسی برده است. اینجاست که می‌توان بر نقش برجسته‌ی زبان آرکاییستی اخوان ثالث در راستای تبلور هویّت ملی– ایرانی در شعر معاصر فارسی تأکید کرد.

اخوان در ارغنون به سبک و سیاق مکتب خراسانی و رمانتی‌سیسم غلیظ و البته کلاسیک طبع‌آزمایی کرده است. در زمستان، آخر شاهنامه و از این اَوستا با اتّکا بر سمبولیسم اجتماعی و رئالیسم انتقادی مؤثرترین آثار خود را آفرید و در آخرین اثرش با عنوان «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم» بر زبان منسجم، سنتی، ریشه‌دار و قدمایی تأکید ورزید؛ چنان‌که شعرهای نیمایی و غیر نیمایی‌اش به لحاظ به‌کارگیری صرف و نحو زبان، واژه‌گزینی و عناصر بلاغی سنتی برجستگی خاصی یافته است. برای نمونه:

نفس کز گرمگاه سینه می‌آید برون ابری شود تاریک/چو دیوار ایستد در پیش چشمانت/ نفس کاین است پس دیگر چه داری چشم/ ز چشم دور یا نزدیک؟ (زمستان،۹۷)

هان کجاست/ پایتخت این کج آیین قرن دیوانه؟/با شبان روشنش چون روز/روزهای تنگ و تارش، چون شب اندر قعر افسانه (آخر شاهنامه،۱۳۷۰:۸۰)
عقده‌ی خود را فرومی‌خورد/ چون خمیر شیشه، سوزان جرعه‌ای از شعله و نشتر/ و به دشخواری فرومی‌برد/ لقمه‌ی بغضی که قوت غالبش آن بود... (در حیاط کوچک پاییز در زندان،۱۴۴)

با عنایت به نقش مؤثّر استفاده از زبان فارسی به عنوان عامل مهمی در همبستگی ملی، تمرکز مثال زدنی اخوان بر زبان پارسی، وی را از نظر بُعد هویّت زبانی در میان شاعران ایرانی در نقطه‌ی اوج قرار می‌دهد.

**۳-۲- گذشته‌گرایی (کلاسی سیسم)**

یکی از مهم‌ترین کارکردها در حوزه‌ی مبانی هویّت ملی تأکید بر یکپارچگی، همبستگی، حفظ اتّحاد و انسجام اجتماعی و تقویت روح ملی است (کچوییان، ۱۹:۱۳۸۴). اخوان در اشعار خود سودای بازگشت عامدانه به گذشته‌ی ایران را در سر می‌پرورانَد. او گذشته را عامل تحکیم مبانی وحدت و مفاهیم هویّت ملی می‌داند؛ گذشته‌ای که به مثابه‌ی شناسنامه‌ی ملی– ایرانی محسوب می‌شود.

رستگار فسایی افتخار اخوان را پایبندی به مظاهر باارزش فرهنگ سرزمین ایران می‌داند و او را هم‌رأی و هم‌اندیشه با فردوسی می‌خواند و بر این باور است که وی منشأ خدمات گسترده و افتخارآفرین در عرصه‌ی تکامل ذهنی و هنری انسانیت بوده است (رستگار، ۱۳۷۹: ۲۶۲). براهنی گذشته‌گرایی اخوان ثالث را در دوره‌ی معاصر بی‌نظیر می‌داند: «بخش عظیمی از قدرت شاعری اخوان متّکی بر چیزی است که آن را باید روحیه‌ی کلاسیک خواند... اخوان در جمع شاعران نوپرداز به اعتبار داشتن نوعی کلاسیته‌ی ادبی بی‌رقیب مانده است» (براهنی،۱۳۶۹: ۸۳-۸۲).

کلاسیسیسم اخوان هم در حوزه‌ی فرم و شکل برجستگی دارد و هم در حوزه‌ی محتوا و درون‌مایه؛ چنان‌که آن وجه از گذشته‌گرایی اخوان که بیشتر نظر

منتقدان و مخاطبان را به خود جلب می‌کند در حوزه‌ی شکل و فرم و زبان است. بهره‌گیری غلیظ از قالب‌های شعری سنتی حتّی در آخرین دفتر شعر وی و کاربرد ردیف‌ها و قافیه‌ها و وزن‌ها و تکنیک‌های بدیعی و بلاغی سنتی در شعر نشان از دل‌سپردگی اخوان به میراث‌های فرهنگی گذشته دارد.

درزمینه‌ی فرم، پورنامداریان بر این باور است که «موقع و مقام اخوان در شعر معاصر نتیجه‌ی ایستادن وی در برزخ آب و خاک شعر کهن و شعر نو است. او تا پایان عمر دلش راضی نشد خود را از گِل این برزخ که ناشی از ساختار ذهنیت خاص او بود رها سازد. ناتوانی او از رهایی از اسارت در این برزخ، دقیقاً به سبب توانایی توامان او در دم زدن هم در آب و هم در خاک مایه می‌گرفت» (پورنامداریان، ۱۳۷۹: ۱۷۹).

گذشته‌گرایی فُرمال اخوان یکی از عناصر مهم در هویّت‌مندی ملی‌گرایانه‌ی شعر وی محسوب می‌شود. اخوان چه از منظر قالب، چه موسیقی و چه زبان و روایت تحت تأثیر سنّت قدمای شعر خراسانی است.

نویسنده‌ی این مقاله در نقد دیدگاه پورنامداریان بر این باور است که اخوان حتّی در شعرهای نوگرایانه‌اش به‌شدّت کلاسیک است و به نظرم واژه‌ی برزخ در اینجا محمل مناسبی نیست؟ اگر برزخ را حدّفاصل دوزخ و فردوس بدانیم، آنگاه به نظر می‌رسد محقق ارجمند، گذشته را دوزخ می‌داند و دوره‌ی معاصر را فردوس. با توجه به گذشته‌گرایی آشکار اخوان، حتّی اگر نگره‌ی ایشان، آن باشد که اخوان ثالث در حدّ فاصل میان سنت و تجدّد توقف کرده است باز نمی‌توان بر کاربرد تعبیر دوزخ صحّه گذاشت. امّا نکته‌ای که می‌خواهم بر آن تأکید کنم آن است که اخوان نه تنها در شعرهای کلاسیک، گذشته‌گراست؛ بلکه در آثار نیمایی و نو قدمایی نیز بر وجه گذشته‌گرایی تأکید کرده است:

آینده؟ هوم، حیف، هیهات
و امّا گذشته،

افسوس (از این اَوستا، ۶۶)

**۳-۳- اسطوره گرایی**

" اسطوره، نقل‌کننده‌ی سرگذشتی قدسی و مینـوی اسـت کـه در زمـان اولـین، زمان شگرف بدایت همه چیـز رخ داده اسـت (الیـاده، ۱۳۶۲: ۱۵). ویژگـی‌هـای (شالوده‌ای اسطوره‌ها را می‌توان دیرینگی و پیشینگی قداسـت مـاورایی طبیعـی، رمزوارگی و حیرت‌آوری برشمرد. اسطوره‌ها ریشه‌ها و شالوده‌هـای دینـی، ملـی، شناختی و هویّتی دارند.

اسطوره‌ها را می‌توان در انواعی چون اساطیر رستاخیزی، نجات بخشـی، ایـزدان، پیامبران و روحانیون، کاهنان وشهریاران، پهلوانان، بـاززایی و نوشـدگی، مـرگ و پس از مرگ، جاودانگی، جانوران و گیاهان بخش بندی کرد (الیاده، ۱۳۶۲: ۸۱-۳۱؛ اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۸۳-۷۴).

در نگرش آرمانگرایانه‌ی هویّتی ایرانیان، اهـورامزدا و ایـزدان از زمـین محافظـت می‌کردند، اهریمن و کارگزارانش توان مقابلـه بـا نیروهـای اهـورایی را نداشـتند، اعمال انسان‌ها بی‌ریا، خالصـانه و مینـوی بـود، زمـین، پـاک و مقـدس بـود. در سرشت انسان‌های عصر اسطوره‌ای فنا ناپذیری، خود انگیختگی، آزادی و دوستی با انسان‌ها و جانوران مؤکّد بود (الیاده،۱۳۸۲: ۵۹). در شعر معاصر ایـران، اخـوان ثالث سرآمد بهره‌جویی از آبشخور انواع اساطیر کهـن ایرانـی اسـت؛ ازایـن‌رو بـا کاربست این اساطیر نقش مهمی در انعکاس عناصر هویّت ایرانی– اساطیری ایفـا کرده است. اخوان ثالـث بـه نحـو بـارزی بـر عناصـر، مفـاهیم و شخصـیت‌هـای اساطیری در اشعارش تأکیده کرده است. برای نمونه به واژه‌هـای زیـر مـی‌تـوان اشاره کرد:

اهورا مزدا (از این اوستا،۸۰،۸۱)، میتـرا (از ایـن اوسـتا، ۲۷)، سـروش (ارغنـون، ۱۶۰)، ناهید (زمستان، ۱۵۵)، فرّ و فروهر (ترا ای کهـن بـوم و بـر دوسـت دارم، ۲۵۵)؛

شاهان اسطوره‌ای: کیقباد، کی‌آرمین، کی پشینا، کیقباد، کاووس (ترا ای کهن و بوم و بر دوست دارم ۱۰۹) و زال (از این اوستا، ۲۲).

با یک نگاه پیمایشی در آثار منظوم اخوان ثالث، واژه‌ها و عناصر اسطوره‌ای را به این ترتیب در آثار وی می‌توان برشمرد: شعر نیمایی: صد و چهار بار، قطعه: پنجاه و هفت بار، قصیده: چهل و نه بار، غزل، بیست و یک بار، و مثنوی، شش بار (باقری قادیکلایی، ۱۳۸۶: ۱۸۷).

برخی از مهم‌ترین عناصر و شخصیت‌های اسطوره‌ای که اخوان در اشعارش به کار گرفته است عبارتند از:

اهورامزدا، اهریمن، امشاسپندان، دوزخ، بهشت، فرّه‌ی ایزدی، آتش (آذر)، آخرالزّمان، سروش، دیو، مشی و مشیانه، زردشت، مزدک و بسیاری از شخصیت‌های پهلوانی و پادشاهی دوران پیشاتاریخی. چنین کاربرد فراگیری، تقریباً یک سوم آثار منظومش را به نمایه و جلوه‌گاه عناصر اساطیری هویّت ملی و ایرانی بدل کرده است. خصوصیتی که پس از فردوسی در هیچ یک از شاعران ایرانی مشاهده نمی‌شود.

«باید امیدا بی‌خبر/جشن زمینی را دگر/پیدا شود آنجا مگر/بهتر مشی مشیانه‌ای» (ترا ای کهن...، ۳۱۷) و «نشانی‌ها که می‌بینم در او بهرام را مانَد/همان بهرام ورجاوند/ که پیش از روز رستاخیز خواهد خاست» (از این اوستا، ۱۹).

**۳-۴- خودی، غیرخودی، ضدخودی**

محور حیاتی بحث هویّت، بر بنیان سه مؤلّفه سامان می‌یابد:« یگانه‌ی خودی»، غیر خودی یا «بیگانه» و ضدّ خودی (یا دشمن و نافی خودی) (تاجیک، ۱۳۸۴: ۲۲-۲۱).

اخوان در دفاتر شعرش خصوصاً آخر شاهنامه و از این اَوستا آشکارا خطوط مرزی را میان خودی، بیگانه و دشمن ترسیم می‌کند؛ کما این‌که ستیزی دیرینه نسبت به فرهنگ و آیین عرب را به نمایش می‌گذارد (ابراهیمی، ۱۳۷۹: ۸۱).

البته براهنی معتقد است چنین رفتاری از جانب اخوان ریشه در وطن‌دوستی دارد تا جایی که باید گفت اخوان از آن عاشقان حرفه‌ای وطن است. از آن عاشقانی که هر چیز را بخواهند عاشق شوند ابتدا به وطن تبدیلش می‌کنند بعد عاشقش می‌شوند... اخوان ثالث برای وطن مویه می‌کند، زار می‌زند و با صدای بلند گریه می‌کند. همین نمایانگر عاطفی و احساسی بودن رابطه‌ی او با وطن است. در قصه‌ی شهر سنگستان شعر اخوان به‌سوی ملی‌گرایی آشکاری گام برمی‌دارد (براهنی، ۱۳۷۹: ۸۴)، تا جایی که شعر وی رویکردی آرمان‌خواهانه و ضد عربی و ضد غربی را به مخاطب القا می‌کند.

وجه بارز هویّت ملی‌گرایانه‌ی اخوان را علاوه بر عرب ستیزی باید در رویکرد غرب گریزانه‌ی وی جستجو کرد. اخوان آن دسته از روشنفکران غرب‌زده را که مجذوب دنیای فریبنده‌ی تکنیک و مصنوعات و به تعبیر کلی تمدّن غرب می‌باشند تسخر می‌زند (حجازی،۱۳۷۰: ۳۵۶).

عدم اتّکای اخوان به تئوری‌ها، نظریه‌ها و مکاتب و گفتمان‌های غربی یکی از شالوده‌های فکری و ذهنی وی در باورمندی به هویّت ملی و میهنی بوده است؛ کما این‌که زریاب خویی معتقد است اخوان برخلاف صادق هدایت و خانلری چندان وابسته به فرهنگ غربی نبوده و از عمق مردم این سرزمین برخاسته بود (زریاب خویی، ۱۳۷۹: ۲۶۶).

اخوان در «از این اَوستا» عرب و غرب را بیگانه و ضدّ خودی می‌خواند و آشکارا مشخص می‌کند که بر کدام ضلع از اضلاع هویّت ملی تکیه دارد:

این اوستا حدیث خسته‌دلی است — راوی قصه‌ی شکسته‌دلی است
قصه‌ی شهر شوم سنگستان — نفرت آباد بوم ننگستان
این اوستا به ساز خشم آهنگ — شکوه از ترک و تازی است و فرنگ
چاوشی خوان این قوافل غم — منم امروز اندراین عالم
این اوستا به پرده‌های حزین — شکوه‌ها می‌کند از آن و از این

جَـرَس کـــاروان دربه‌دری اســت  بازگشـتی به خـــانه‌ی پـــــدری اسـت

(از این اوستا، ۲۲۹-۲۲۸)

در این مثنوی اخوان خود را چاوشی‌خوان عالم می‌خواند و بـر موضـوع بازگشـت به خانه‌ی پدری پافشاری می‌کند. اخـوان درد ایرانـی بـودن دارد و دلـش بـرای ایران و ایرانی می‌تپد (محمدی آملـی، ۱۳۸۵: ۱۴۰). بـه‌یقین ایـن ایـران حتّـی شامل سامانیان  هم نمی‌شود. این ایـران، ایـران ساسـانی، اشـکانی و هخامنشـی است.

در قصه‌ی شهر سنگستان اخوان علایق و دل‌بستگی‌های جانبدارانـه‌ای بـه دوران قبل از اسـلام دارد و آن را پـاک، زلـال و سرشـار از عـزّت و شـرف و فرهمنـدی می‌داند. دوران پس از اسلام در نظر او عرصه‌ی یغماگری ترکان و اعراب مسـلمان و فرنگیان استثمارگر است. این نگره‌ی ایـدئولوژیک اخـوان، مهـم‌تـرین سـوال و نقطه‌ی ابهام در مانیفست سیاسی، اجتماعی، هنری و شعری وی به‌حساب مـی-آید.

سلوک غرب ستیزانه‌ی اخوان و رجوع بی‌قید و شرط او به گذشته پیش از اسـلام از نظر برخی محققان، قابل‌اتّکا و شایسته‌ی دفاع نیست. این‌کـه او مـی‌خواهـد از غرب بگریزد و از جهانی که غرب ساخته است بیزار است و در پناه "خانه پدری" آرام می‌گیرد امّا ازآنجاکه غـرب را نمی‌شناسـد و در معنـای جهـان امـروز تأمّـل نکرده است، در گمراهی غرب‌زدگی فرو می‌رود و آنچه او سلوک معنوی می‌نامـد درواقع از چاله به چاه افتادنی بیش نیست (آشوری،۱۳۵۰: ۴).

از روزی که اخوان به تشکیلات چپ حزب توده گرایش یافت تا زمانی که به کتاب‌های احمد کسروی علاقه‌مند شد (محمدی آملی ؛ ۱۳۸۵: ۴۶). از غرب‌گرایی و کاپیتالیسم و اروپا محوری، گریز و پرهیز داشته است. در باور وی ایرانیانی که به فرهنگ و تفکر پیش از اسلام ایمان دارند «خودی» به شمار می‌آیند و آن‌هایی که نگاه به غرب و عرب دارند«غیر» محسوب می‌شوند.

**۳-۵- نخبه‌گرایی کلاسیک**

گذشته‌گرایی و کلاسیسیسم اخوان ثالث در حوزه‌ی فعّالیت‌های اجتماعی و فرهنگی به یک نخبه‌گرایی رمانتیسیستی، سنتی و باستانی منتهی می‌شود. آنجا که وی در مؤخّره‌ی دفتر شعر از این اَوستا به شخصیتی‌های تاریخی ایران پیش از اسلام پناه برده است. هوشنگ گلشیری در تبیین دستگاه فکری کلاسیک اخوان ثالث معتقد است «در این دستگاه فکری به قول خود شاعر، اجتماعیات از مزدک، و اساطیر از زرتشت به وام گرفته‌شده است.» (گلشیری،۱۳۶۹: ۳۸).

وی در تعلّق‌خاطر مفرط اخوان به کیش "مزدشتی" که از اختصار دو نام مزدک و زرتشت حاصل آمده است معتقد است اخوان در پایان اغلب یادداشت‌هایش به نیایش اورمزد و امشاسپندان قلم فرسوده است و به رسم چوپانان قوم که ابتدا خانواده را به آیین می‌خواندند حداقل نام پیامبران این کیش را بر فرزندان خود نهاده است (همان).

هنرمندان بزرگ همچون حافظ و خیام در حوزه‌ی الهیات و امور اخروی به شکل زیبایی به تناقض روی می‌آورند و با این تناقض‌های زیبایی‌شناسیک، ماندگاری شعر خود را بیشتر می‌کنند. شفیعی کدکنی معتقد است آفرینش مشرب مزدشتی از جانب اخوان ریشه در همین تناقضات داشته است: «اخوان برای این‌که خودش را به‌ظاهر از این تناقض نجات دهد مزدک و زرتشت را به عقیده‌ی خود آشتی داده و بدین گونه اجتماع نقیضین عجیب و غریبی را تصویر می‌کند. مزدشت شکل اساطیری این تناقض بود. زندیق شکل تاریخی و حتّی

فردی تناقض (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۹: ۲۲). البته ایشان در ارزیابی‌های بعدی خود هرگز به این نکته نپرداخته است که اخوان در جغرافیای سیاسی و فرهنگی ایران از آفرینش متناقض مشرب مزدشتی چه طرفی بسته است.

سیمین بهبهانی می‌گوید: «مزدک برای اخوان نماد «برابری» و زرتشت نماد «نیکی» است و مزدشتی علامت اختصاری این دو اصل (بهبهانی،۱۳۶۹: ۵۹).

اخوان خود در طرّاحی الگوی مزدشتی می‌گوید: «من زرتشت و مزدک را آشتی دادم. اقتصاد و جامعه‌شناسی و بنیاد زیرین اجتماع مزدکی، اخلّاقیات و اعتقادات به دنیای زبرین و بنیادهای زیبای افسانگی و اساطیری برین (و اورمزد دادار آفریدگار، ایزدان و امشاسپندان و غیره) این‌ها هم زردشتی؛ زهدیات، پرهیزگاری‌ها و پاره‌ای اخلّاقیات هم مانوی و بودایی والسلام و نامه تمام. چنین زندیق شریف و بزرگوار و هوشیاری که من می‌شناسم در این حدود و حوالی ما دیگر حاجت به بیرون از حریم ایران و حوزه‌ی اوستا ندارد» (از این اَوستا، ۱۵۵) و در ادامه با خرسندی تمام می‌گوید: «پس زنده بادند: زرتشت، مزدک، بودا، مانی» (همان).

بر دَک و پوزِ بَدان مُشتم من/ پیرو حضرت مزدشتم من (ترا ای کهن ...، ۲۳۵)

در دفتر شعر از این اوستا در شعر « وندانستن» مکالمه‌ای کوتاه، همگرایانه و همدلانه بین سه شخصیت دینی-تاریخی یعنی مزدک، بودا و زرتشت در می‌گیرد اخوان این سه تن را با یک پرسش معرفتی روبه‌رو می‌کند که هر سه پاسخی تقریباً مشابه به آن پرسش می‌دهند (از این اوستا، ۸۱) و بدین ترتیب شاعر دل‌سپردگی‌اش را به این نخبگان نشان می‌دهد.

اخوان در شعرش از دین کهن و مذهب ساختگی و خدایی که از نماز و روزه فریفته می‌شود اعراض می‌کند و بر مزدک و زردشت تکیه می‌کند:

بهایی نیست پیش من نه آن « مُس» را نه این «بَه» را
که من با نقد مزدشتم بهای دیگری دارم...

خدای ساده لوحان را نماز و روزه بفریبد
ولیکن من برای خود، خدای دیگری دارم...
بهین آزادگر مزدشت، میوه‌ی مزدک و زردشت
که عالم را ز پیغامش رهای دیگری دارم... (در حیاط کوچک پاییز، در زندان، ۲۱-۲۲)

اگرچه زرتشت و دیگر بزرگان می‌توانند از نخبگان سازنده‌ی هویّت ملی ایرانیان باشند؛ این رویکرد اخوان، به ایده‌آلیسم و نخبه‌گرایی رمانتیسیستی غلیظی مبدل می‌شود و از واقع گرایی آن چنان فاصله می‌گیرد که نادر ابراهیمی داستان‌نویس معاصر، اخوان را با یک پرسش جدّی روبه‌رو می‌کند اگر چه اخوان هیچ‌گاه تقدیراً و یا آشکار به این پرسش، پاسخ نگفت:

«زرتشت پیامبر، خوب است، بزرگ است، یادگار است، عکسی است زیبا و نورانی در دفتر خاطرات یک ملت بزرگ، امّا هرگز آن زرتشتی نبوده که اخوان از او ساخته، هرگز هم پردیس اهورامزدا را بر پهنه‌ی ایران‌زمین فرود نیاورد و اندهی از اندوهان این ملت نکاست و ...بسیار آرزومندم که بدانم در چه زمان این مردم همیشه در عذاب... در اوج بوده‌اند: ساسانیان در آن عصر زرتشتی گری و ...؟) (ابراهیمی، ۱۳۷۹ : ۸۰-۷۹).

**۳-۶- آرمانشهر باستانی**

اخوان ثالث در برهه‌ای از تاریخ ایران به عرب ستیزی و غرب گریزی غلیظی روی آورد و مرامنامه و پلاتفرم روشنگرانه‌ی خود را با طرّاحی ایده‌آلیستی نشان داده است. ازنظر اخوان، رجعتی بی‌قیدوشرط به ایران پیشااسلامی و نوشیدن از فرهنگ زلال ساسانی و اشکانی و هخامنشی و زرتشتی، موجبات بالندگی جامعه و انسان ایرانی را فراهم می‌کند. وی برای ایران پیشااسلامی، نوعی اصالت و نخستینگی خالص و ناب قائل است؛ غافل از این‌که هویّت ملی ایرانیان در قبل از اسلام، پس از به آتش کشیده شدن تخت جمشید، تحت لوای دیکتاتوری

حکومت سلوکی و هژمونی یونانیت اسکندرانی به تاراج رفته است (فوگل، ۱۳۸۷:ج ۱، ۱۴۵ به بعد)؛ تا آنجا که بقایای فرهنگ یونانی و هلنی که با چکاچاک سپاهیان اسکندر مقدونی در ایران حاکم شد، پس از اسلام تا دوره‌ی معاصر به حیات خود ادامه داده است. نکته‌ی تأمّل‌برانگیز آن است که در تئوری هویّت باستانی اخوان ثالث، التقاط جبری عنصر غربی– یونانی با هویّت ایرانی مغفول مانده است.

اخوان ثالث نسبت به حقیقت و ماهیت هویّت ملی نگرش یک‌سویه و جانبدارانه دارد. وی در نظریه پردازی‌های خود در مقدّمه و مؤخّره‌ی بعضی از آثارش هویّت را دارای ساختاری ثابت، بسته و ایستا می‌بیند؛ درحالی‌که هویّت از ماهیت پویا برخوردار است. با توجه به حرکت‌های متعدّد و مهم سیاسی، نظامی، دینی و اعتقادی در تاریخ ایران، عنصر هویّت دائماً در حال تکمیل، تصحیح و ترمیم بوده است؛ چنانکه هویّت ملی و ایرانی در مواجهه با آموزه‌های اسلام در هزار و سیصد سال پیش و تمدّن غرب در صد و پنجاه سال قبل کاملاً رویکرد تصحیحی-اثباتی داشته است. امّا هیچ‌گاه نسبت به تهاجمات فرهنگ‌های غالب و چیره‌ی مغول، ترکان عثمانی، و حکومت‌های تزاری روسیه و حتّی دست‌درازی‌های حکومت شوروی سوسیالیستی و امپریالیسم امریکا و اروپای قرون ۱۷و۱۸و۱۹ نگرش تأییدی نداشته است. امّا اخوان از آن گروه شاعران مصلح است که رویکرد سلبی و انکاری در او با نوعی بدبینی نسبت به جریانات گفتمانی اسلامی-غربی همراه است. رویکرد اخوان با غرب به مثابه‌ی « دگرِ تمامیت خواه» و استثمارگر و غارت کننده است؛ لذا او در اشعار خود چهره‌ای استثماری و تاراج‌کننده از غرب به نمایش می‌گذارد آنجا که می‌گوید:

«و صیادان دریابارهای دور، و بردن‌ها و بردن‌ها و بردن‌ها / و کشتی‌ها وکشتی‌ها وکشتی‌ها/ و گزمه‌ها و گشتی‌ها» (از این اوستا، ۲۱).

اروپـــا خوکـــدانی و خرســـتان  تـو اکنـون کـرده‌ایـش از آسـیا بـه
همـــه پیغمبرانـــت آســـیایـی  اروپـــا یـا که آمـــریکا چـــرا به
(ترا ای کهن ...، ۴۲۰)

اخوان ایدئولوژی آرمان‌گرایانه‌ی خود را نخست در مؤخّره‌ی از این اَوستا طـرح و سپس در شعر بلند «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم» ارائه نموده است. الگـوی آرمانشهر هویّتی اخوان، تکامل نایافته و کاست‌گرا است؛ تا آن‌جـا کـه مـی‌تـوان گفت این الگوی هویّتی در مرحله‌ی نوباوگی خود مانده است. نـامبرده « از پـوچ جهان، ایران کهن را دوست می‌دارد» و می‌گوید:

هم اُرمـزد و هم ایزدانـت پرســتم  همـان فـرّه و فَـروَهَـر دوسـت دارم

در ادامه از پیامبر مطلوب خود سخن می‌گوید:

گرانمایه زرتشـــت را من فزون‌تـــر  ز هر پیـــر و پیغامـــبر دوسـت دارم

و از منش زرتشت:

نه‌کُشت و نه دستورکُشتن به‌کس‌داد  از این روش هم معتبـر دوسـت دارم

و از مزدک:

فری مزدک، آن هوش جاوید اعصـــار  کِش از هـر نگاه و نظر دوسـت دارم

و هم مانی:

ســـتایش‌کنـان مانـــی ارجمنـــدت  چو نقّاش و پیغـامـور دوســـت دارم
(ترا ای کهن .....، ۱۵۷)

و در ادامه از شهیدان ایرانـی و فردوسـی و خیـام و عطـار و مولـوی و سـعدی و حافظ و نظامی و شهرستان‌های به‌نام ایران سخن می‌گوید تـا این‌کـه در انتهـای شعر به منتهای الگو و مانیفست خود می‌رسد و می‌گوید:

نه شـرقی، نه غربی، نه تازی شدن را  برای تـو ای بـوم و بر دوســت دارم

لازم است بر این نکته تأکید گردد شرق در نگاه اخوان دو مفهوم دارد یک‌بـار بـه معنای اردوگاه سوسیالیستی-ماتریالیستی است که نماد آن کشور اتّحاد جمـاهیر شوروی سابق بود و بار دیگر آن شرق که از منظر فرهنگی و جغرافیـایی آسـیا را دربرمی‌گرفت و در برابر فرهنگ معناباخته‌ی غرب صف آرایی می‌کرد.

ای‌قوم که‌پرورده‌ی‌گهـواره‌ی شـرقید  دلداده‌ی غرب، این بَتَر از گور چرایید؟
برگشت به خانه‌ی پـدری راه رهـایی اسـت  در وادی بیـگانه گم و گــور چــرایید؟
(ترا ای کهن ....، ۱۸۶-۱۸۵)

### ۳-۷- شاعر نوآور غیر مدرن

شمس لنگرودی برای شعر اخـوان ثالـث سـه دوره مشـخص می‌کنـد. نخسـتین مرحله از آثار شعری او شعرهای آغاز تا سال ۱۳۳۱ را در برمی‌گیرد که برای وی هیچ افتخاری نیافرید. مرده ریگ این دوره، تعدادی غزل و قصیده بود کـه ارزش ادبی چندانی ندارد. دومین دوره‌ی شاعری اخوان از سال ۱۳۳۲ شـروع می‌شـود که شاعر با اعتماد به نفس و اطمینان کامل، به قول خـود راهـی از خراسـان بـه مازندران می‌زند و به نیمای مازندرانی نزدیک می‌شود. بهتـرین آثـار ایـن دوران، زمسـتان، آخـر شـاهنامه و از ایـن آوسـتا اسـت. در دوره‌ی سـوم اوج شـگفت و باورنکردنی اخوان عقیم می‌ماند. اوجی مرگزای بیرون از ظرفیت این دوره کـه از سال ۱۳۳۵ به بعد است در مجموعه‌ی تأسف‌بار ترا ای کهـن بـوم و بـر دوسـت دارم (لنگرودی،۱۳۶۹:۹۱).

در بررسی جایگاه سنّت و نوآوری در شعر اخوان بیان این نکته ضرورت دارد کـه وی در زمانه‌ی خود بزرگ‌ترین شاعری است که توانسته است با تکیه‌بر سنّت بـه نوآوری روی آورد و پیوندی هر چند نا استوار بین سنّت‌های ادبی و شـعر مـدرن

برقرار کند. شعر اخوان بهترین تجلّی‌گاه پیوند مبانی سنّتی شعر فارسی با بیان-های شعر نو است (محمدی آملی همان:۲۷۷).

بدین ترتیب آرکاییسم و سنّت‌گرایی اخوان بدین معنی است که نمی‌توان اخوان را شاعر مدرن قلمداد کرد و درحقیقت وی فقط پایبند نوعی مدرنیسم هنری است. و همچون نیما در گفتمان مدرنیته قرار نمی‌گیرد. مدرنیسم هنری هر دو شاعر، خارج از حیطه‌ی مدرنیته‌ی غربی است. وانگهی اخوان ثالث چه در حوزه-ی آفرینش ادبی و چه در حوزه‌ی نظریه‌پردازی و چه در عرصه‌ی زندگی شخصی هرگز انسان مدرنی نبوده است.« الفبای مدرنیته آن است که حقیقت جزء امور نسبی است. امّا اخوان در تمام زندگی خود مطلق‌گرایانه می‌نگرد، آیین مزدشت که از پیوند زرتشت با مزدک فراهم آمده نشان می‌دهد که اخوان‌همپای تحوّلات دنیای مدرن نبوده است، حتّی او علیه مدرنیته عصیان می‌کند» (همان:۲۶۳). اخوان را باید شاعر سنّتی متمایل به مدرن دانست نه شاعر مدرن گراینده به سنّت. بدین ترتیب می‌توان با توجه به موضع‌گیری اخوان نسبت به مدرنیته خاستگاه غرب‌ستیزی وی را در الگوی مثلثی هویّت ملی به خوبی تحلیل و تفسیر کرد.

## ۴-نتیجه‌گیری

در چارچوب مفهومی پژوهش مشخص شد تمدّن ایرانی سه سویه‌ی برجسته دارد. سویه‌ی ایرانی، سویه‌ی اسلامی و سویه‌ی تجدّد و مدرن. برخی از نویسندگان و شاعران و روشنفکران و روشنگران ضمن قرار گرفتن در محاصره‌ی اوضاع زمانه نتوانسته‌اند تکلیف خود را با این سویه‌های سه‌گانه روشن کنند. اخوان ثالث در طراحی سویه‌های هویّت ملی در آثارش یک‌جانبه نگری عریان و زلالی را ترسیم کرده است تا جایی که نتوانست آمیختگی و ترکیب و امتزاج به-هنگام و واقعی میان درون‌مایه‌های سه‌گونه و سه‌گانه‌ی هویّتی ایرانی-اسلامی-مدرن بیافریند؛ لذا فقط بر عصر ایرانیت منهای اسلام و مدرنیت تأکید کرده

است. با توجه به داده‌ها و یافته‌های پژوهش و با تکیه بر شاخص‌های هفت‌گانه‌ی هویّتی مهم‌ترین نتایج این پژوهش را چنین می‌توان برشمرد:

-در بعد تاریخی باید گفت در شعر اخوان تکیه و تأکید بر تاریخ ایران پیش اسلام و نادیده گرفتن تاریخ پس از اسلام نمود و ظهور برجسته‌ای دارد که نهایتاً موجب بروز شکاف هویّتی و فرهنگی در میان خوانشگران شعر وی می‌شود. با توجه به این‌که تشیّع به گوهر انسانی و عقلانی عنصر ایرانیت تأکید ورزیده است؛ عبور اخوان از تاریخ تشیّع ایرانی در تعارض جدّی با اتّحاد و همبستگی هویّتی ایرانی است.

- در بعد جغرافیایی، دل‌بستگی و عشق به زاد بوم و وجوه فیزیکی و اقلیمی هویّت ملی موجب تقویت احساس هویّت ملی می‌شود. ازاین‌رو شعر اخوان ثالث را باید جلوگاه رفیع این بعد از هویّت ملی دانست.

- در بعد سیاسی اخوان نگرش مطلوب و مثبتی به نظام سیاسی حاکم از خود نشان نمی‌دهد و با طرح مفاسد حاکمان و سیاستمداران، مخالفان خود را به همبستگی سیاسی دعوت می‌کند.

- در بعد دینی، دین اسلام و خصوصاً مذهب تشیّع به عنوان عنصر مؤثر هویّت‌ساز در ایران و عامل سامان‌دهی اجتماعی در شعر اخوان مورد تشکیک جدّی قرار می‌گیرد. تأکید فراتر از اندازه‌ی اخوان بر عنصر دینی و مذهبی زردشتی- مزدکی عامل اختلال در همبستگی ایرانیان عصر پهلوی به شمار می‌رود.

- در بعد فرهنگی، دل سپردگی به میراث قدیم فرهنگی در قوام و تقویت هویّت ملی اثرات مثبت فراوانی دارد. گرایش به فرهنگ دیرین، پیوند میان انسان امروز و سنّت‌های دیروزی را مستحکم می‌کند. خوانش شعر اخوان ثالث بر ما روشن می‌سازد وی در تأکید بر آیین‌ها و سنَن بومی و ملی پایبندی و علاقه‌مندی بسیاری از خود نشان داده است.

- در بعد زبانی باید گفت با توجه به نقش بی‌بدیل استفاده از زبان فارسی در همبستگی ملی، تمرکز مثال زدنی اخوان بر زبان فارسی خصوصاً زبان شعری خراسانی، وی را از این نظر در میان شاعران ایرانی در نقطه‌ی اوج قرار می‌دهد.
- در نهایت این‌که گذشته‌گرایی و کلاسی‌سیسم اخوان ثالث در حوزه‌ی فعّالیت‌های اجتماعی و فرهنگی به یک نخبه‌گرایی رمانتیسیستی، سنّتی و باستانی منتهی می‌شود و در حوزه‌ی زبانی، تلاش وی در استفاده از واژه‌های کم کاربرد آرکاییک، در فضای شعر معاصر تحوّلی نمادین ایجاد می‌کند. از سوی دیگر گرایش سیاسی و عقیدتی اخوان بر اساس مانیفست شعری‌اش، وطن پرستی در حدّ اعلای نه شرقی، نه غربی و فقط نشر هویّت فرهنگ ایرانی قبل از اسلام است؛ هرچند بیان این اندیشه‌ها عموماً با موضع‌گیری‌های عجولانه و استدلال مبتنی بر احساس مطلق همراه بوده است و گویی تعمّداً شاعر دقت لازم را در بیان پرده‌پوشانه و همراه با ملاحظات معمول و منفعت‌طلبانه شاعران آن زمان به کار نبرده است.

## منابع و مآخذ


- ابوالحسنی، سید رحیم (۱۳۸۷) «مؤلفه‌های هویّت ملی با رویکردی پژوهشی»، *فصلنامه‌ی سیاست*، دوره‌ی ۳۸، شماره‌ی ۴.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۳) *ارغنون*، تهران: انتشارات مروارید.
- ..... (۱۳۶۹) *از این آوستا*، تهران: انتشارات مروارید.
- ..... (۱۳۶۹) *زمستان*، تهران: انتشارات مروارید.
- ..... (۱۳۷۰) *آخر شاهنامه*، تهران: انتشارات مروارید.
- ..... (۱۳۷۲) *در حیاط کوچک پاییز در زندان*، تهران: انتشارات بزرگمهر.
- ..... (۱۳۸۵) *ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم*، تهران: نشر زمستان.
- اسماعیل پور ابوالقاسم (۱۳۷۷) *اسطوره بیان نمادین*، تهران:انتشارات سروش.
- آزاد ارمکی، *تقی (؟؟؟؟) مدرنیته ی ایرانی، روشنفکران و پارادایم عقب ماندگی در ایران*، تهران: اجتماع.
- آشوری، داریوش (۱۳۵۰) «سیری در سلوک معنوی اخوان»، *رودکی*، شماره‌ی ۲.

- باقری قادیکلایی، کاظم (۱۳۸۶) *تحلیل بن مایه های اسطوره در اشعار اخوان ثالث*، پایان نامه کارشناسی ارشد، به راهنمایی دکتر احمد غنی پور ملکشاه، دانشگاه مازندران
- براهنی، رضا (۱۳۶۹) «اخوان شاعر بزرگ سرزنش‌های جهان»، *آدینه*، ش ۵۱/۵۰.
- بهبهانی، سیمین (۱۳۶۹) «راوی وضع زمانه گاه با ناله گاه با فریاد»، *دنیای سخن*، شماره ۳۵.
- پور نامداریان، تقی (۱۳۷۹) «در برزخ شعر گذشته و امروز»، *باغ بی‌برگی*، یادنامه‌ی مهدی اخوان ثالث، به اهتمام مرتضی کاخی، تهران: نشر زمستان.
- تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۹) «فرهنگ و هویّت ایرانی، فرصت ها و چالش ها (میزگرد)»، *فصلنامه مطالعات ملی*، شماره‌ی ۴،ص ۶۱-۱۱.
- ---------- (۱۳۸۴) *روایت غیریت و هویّت در میان ایرانیان*، تهران: فرهنگ گفتمان.
- جنکینز، ریچارد (۱۳۸۱) *هویّت اجتماعی*، ترجمه تورج یاراحمدی تهران: شیرازه.
- حجازی، طه (۱۳۷۰) اخوان شاعر زندگی و جنگ، ناگه غروب کدامین ستاره، *یادنامه‌ی مهدی اخوان ثالث*، تهران: انتشارات بزرگمهر.
- حیدری، محمد (۱۳۸۳) «هویّت و امنیت ملی»، *مجموعه مقالات مبانی نظری هویّت و بحران هویّت*، به کوشش علی اکبر علیخانی، تهران، پژوهشکده‌ی علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی.
- دوران، بهزاد؛ محسنی، منوچهر (۱۳۸۳) «*هویّت، رویکردها و نظریه‌ها*»، *مجموعه مقالات مبانی نظری هویّت و بحران هویّت*، به کوشش علی اکبر علیخانی، تهران، پژوهشکده‌ی علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی.
- رجایی، فرهنگ (۱۳۸۰) *مشکله‌ی هویّت ایرانیان امروز*، تهران: نشر نی.
- رجایی، فرهنگ (۱۳۶۴) *معرکه‌ی جهان‌بینی‌ها در خردورزی سیاسی و هویّت ما ایرانیان*، تهران: قدس.
- رزازی فر، افسر (۱۳۸۰) «الگوی جامعه‌شناختی هویّت ملی در ایران، همبستگی ملی در ایران»، *فصلنامه‌ی مطالعات ملی*، سال دوم، شماره‌ی پنجم.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۹) «اخوان و فردوسی»، *باغ بی‌برگی*، یادنامه‌ی مهدی اخوان ثالث، به اهتمام مرتضی کاخی، تهران: نشر زمستان.
- رواسانی، شاپور (۱۳۸۰) *زمینه‌های اجتماعی هویّت ملی نشر مرکز بازشناسی اسلام و ایران*، تهران.
- رهبری، مهدی (۱۳۸۸) *معرفت و قدرت، معمای هویّت*، تهران: کویر.
- زهیری، علیرضا (۱۳۸۴) «چیستی هویّت ملی»، *فصلنامه‌ی علوم سیاسی*، سال هشتم، شماره‌ی ۱، بهار ۱۳۸۴.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۹) «اخوان اراده‌ی معطوف به آزادی»، *آدینه*، شماره‌ی ۵۱/۵۰.
- صنیع اجلال، مریم (۱۳۸۴) *درآمدی بر فرهنگ و هویّت ایرانی*، تهران: تمدّن ایرانی.
- الطایی، علی (۱۳۸۲) *بحران هویّت قومی در ایران*، تهران: شادگان.
- عالی عباس‌آباد،یوسف (۱۳۸۹) «ایران و هویّت ملی در اندیشه مهدی اخوان ثالث»، *فصلنامه‌ی مطالعات ملی*،سال یازدهم شماره‌ی ۱، ص۸۷-۵۷
- علیخانی، علی اکبر (۱۳۸۳) *مجموعه مقالات مبانی نظری هویّت و بحران هویّت*، به کوشش علی اکبر علیخانی، تهران، پژوهشکده‌ی علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی.
- فوگل، اشپیل (۱۳۸۷) *تمدّن مغرب زمین*، ترجمه محمد حسین آریا، تهران: امیرکبیر.
- کاستلز، امّانوئل (۱۳۸۰) *عصر اطلاعات: اقتصاد، جامعه و فرهنگ*، ترجمه‌ی حسن چاوشیان، تهران: طرح نو.
- کچوییان، حسین (۱۳۸۴) *تطوّرات گفتمان‌های هویّتی در ایران*، تهران: نی.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۶۹) «رندی از تبار خیام»، *مفید*، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۵.
- لک، منوچهر (۱۳۸۴) «هویّت ملی در شعر معاصر ایران»، *فصلنامه‌ی مطالعات ملی*، سال ششم، شماره‌ی ۱۴ ص ۶۱-۸۴.
- لنگرودی، شمس (۱۳۶۹) «اخوان ثالث ملک‌الشعرای ملت»، *آدینه*، شماره‌ی ۵۱/۵۰.
- لنگرودی، شمس (۱۳۸۱) *تاریخ تحلیلی شعر نو فارسی*، ۴جلد، تهران: نشر مرکز.
- محمدی آملی، محمدرضا (۱۳۸۵) *آواز چگور*، تهران: نشر ثالث.
- مروار، محمد (۱۳۸۳) «هویّت ایرانی در اندیشه رضا داوری اردکانی»، *فصلنامه‌ی مطالعات ملی*، سال پنجم، شماره‌ی ۴، ۵۴-۳۱.
- نادر پور، نادر (۱۳۷۳) «ایرانیان یک سوار دوگانگی»، *ایران نامه*، سال ۱۲، شماره‌ی ۳.
- الیاده، میرچا (۱۳۶۲) *چشم اندازهای اسطوره*، ترجمه‌ی جلال ستادی، تهران: انتشارات طوس.
- الیاده، میرچا (۱۳۸۲) *اسطوره، رؤیا، راز*، ترجمه‌ی رؤیا منجم، تهران: نشر علم.
- یوسفی، علی (۱۳۸۰) «روابط بین قومی و تأثیر آن بر هویّت ملی اقوام در ایران»، *فصلنامه‌ی مطالعات ملی*، سال ۲، شماره‌ی ۸.

Allitt, Robin (2007). *Group Identity and National Identity*. Conference of European Sociobiological Society. Moscow.

Haynes, Kathryn (2006). *Transforming Identities: Accounting Professionals and the Transition to Motherhood*. www.elsevir.com.

Pool, Ross (1999). *National and Identity*. London and New York: Routledge.

Spencer-Oatey, Helen (2006*). Theory of Identity and the Analysis of Face*. University of Cambridge. www.elsevir.com

Woodward, Kath (2004). *Questioning Identity: Gender, Class, Ethnicity*. London and New York: Routledge.

# رمانتی‌سیسم، رئالیسم و سمبولیسم در شعر منوچهر آتشی

کیطور زیرک‌ساز[۱]

اسماعیل آذر[۲]

فرهاد طهماسبی[۳]

عبدالحسین فرزاد[۴]

## چکیده

خیزش مشروطه‌خواهی در ایران، حاصل تحوّل جهان‌بینی در سایه‌ی برخورد با فرهنگ و ادب مغرب زمین بوده‌است. در دوران پسامشروطه، رشد روزنامه‌نگاری و ترجمه‌ی آثار اروپایی، گستره‌های نوینی را برابر ادیبان گشود. استقبال مجلّات از ترجمه که در دوره‌ی پهلوی اول و دوم، شور فزاینده‌ای گرفته‌بود، سیر مدرنیته را شتاب بخشید. مکاتب ادبی غرب، زاییده‌ی دوران روشنگری و تحوّل هستی‌شناسی آن سامان بوده، امّا آشنایی ایرانیان با دگرگونی‌های نوین نه از پشتوانه‌های فلسفی و زمینه‌های اجتماعی آن بهره‌مند بود و نه ترتیب و توالی زمانی آن دیار را با خود داشت؛ لذا با آن انسجام و تمامیت در شعر معاصر ما تجلّی نیافته است. مجموعه اشعار نیما که تلفیقی از نگرش‌های گوناگون است، شاهدی بر این ادعاست. منوچهر آتشی، شاعر نسل دوم نیمایی، در سه حوزه از شعر، ترجمه و نقد ادبی فعّالیّت داشت. پژوهش حاضر با شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی در پی آن است که این آمیختگی را در شعر آتشی بررسی کند. یافته‌های پژوهش بیان‌کننده‌ی آن است که در شعر وی از همان آغاز تلفیقی از مکاتب ادبی دیده می‌شود؛ بدین معنا که برخی شاخصه‌های رمانتی‌سیسم را در شعر غنایی، عناصر اقلیمی (بومی و شهری) را در شعر رئالیستی و گرایش‌هایی از سمبولیسم اجتماعی را نیز در سروده‌های اعتراضی خود، بازتاب داده است. با این حال، از دوره‌ی دوم شعر وی، بسامد مضامین رمانتیکی در نگره‌هایش فزونی می‌یابد.

**واژه‌های کلیدی:** رمانتی‌سیسم، رئالیسم، سمبولیسم، شعر معاصر، منوچهر آتشی.

---

[۱]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
kativarziraksaz@gmail.com

[۲]– دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علـوم و تحقیقـات، تهـران، ایـران (نویسـنده‌ی مسؤول)

drazar.ir@gmail.com

[۳]ـ دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اسلام‌شهر، ایران
farhad.tahmasbi@yahoo.com

[۴]ـ دانشیار، عضو پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی abdolhosein.farzad@gmail.com

**۱ـ مقدّمه**

تحوّل در شعر معاصر فارسی، همگام با مشروطه‌خواهی و در مواجهه با بینش علم‌محوری (scientism) و انسان‌محوری (humanism) مغرب زمین رخ داده‌است. در دوران مشروطه و پسامشروطه، شعر با انعکاس مشکلات جامعه به مثابه‌ی ابزاری فرهنگی در خدمت مفاهیم اجتماعی و انتقادی قرار گرفت و« به نوعی واقع‌نگاری (رئالیسم) نزدیک می‌شود. تیپ (نمونه) آفرینی به شیوه‌ی رئالیستی در شعر این دوره سرآغاز تازه‌ای است برای ادبیّات رئالیستی ایران» (آجودانی، ۱۳۸۵: ۱۸۲). که البتّه با طنز نیز همراه بوده‌است. افزون براین، نخستین بارقه‌های سمبولیسم را نیز در همین دوره و در سروده‌ی دهخدا در رثای میرزا جهانگیرخان می‌توان دید.

همچنین رئالیسم سوسیالیستی که بین سال‌های۱۳۰۴-۱۲۹۰ در شعر کارگری رشد و نمود یافته‌بود، در دوره‌ی رضاخان کمرنگ شد و نشریاتی از جمله بهار، نوبهار و وفا«با فراهم کردن زمینه برای به چالش کشیدن سنّت‌های فرتوت و بدعت‌های افراطی، تمهید ذهنی خوانندگان برای تولّد شعر آزاد، آشنا کردن ایرانیان با نقد نو در مقیاس جهانی از طریق ترجمه‌ی نقدها و سروده‌ها و آشنا کردن ایرانیان با مکاتب ادبی جهان» (زرقانی، ۱۳۹۴: ۱۲۳). فضای ادبی را تحت تأثیر قرار دادند. «*افسانه‌ی نیما*» (۱۳۰۱)که «تقریباً مانیفیست شعرای رمانتیک این دوره است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۵۴). و«*ای شب*»، تحت تحت تأثیر رمانتیک‌های فرانسوی نظیر لامارتین و موسه سروده شد. افزون براین «*ققنوس*» (۱۳۱۶) نیز شکلی از سمبولیسم را نمایش داد.

با آغازپهلوی دوّم، تحوّلی عظیم در پهنه‌ی سیاست و فرهنگ مشاهده می‌شود. در سال‌های ۳۲-۲۰ ضمن رشد فزاینده‌ی نشریات با گرایش‌های گوناگون مواجهیم که ترجمه‌ی شعرهای فرنگی بخشی از سنّت ژورنالیستی آن بود. از سویی شعر تغزلی به پیشگامی تولّلی در امتداد رمانتی‌سیسم دوره‌ی قبل ظهور

می‌یابد و از دیگر سو«آرمان‌های سیاسی و اجتماعی از طریق نهضت جهانی چپ و گسترش سوسیالیسم شورؤیایی (sovietic) ذهن شاعران را به خود جلب می‌کند» (عابدی، ۱۳۹۶: ۴۶۵).

پس از کودتای سال ۳۲ مرثیه‌خوانی اجتماعی و اندوه‌گرایی رواج می‌یابد. «نهایت این نوع شعر، شعر بن‌بست، شعر خاطره‌پرداز، شعر فاخته‌های عقیم است» (مختاری، ۱۳۷۸: ۷۵). همچنین، رمانتی‌سیسم در دو شاخه‌ی فردی و اجتماعی به حیات خود ادامه داده، تکامل می‌یابد.«اولی غیرسیاسی، عاشقانه، برکنار از دغدغه‌های اجتماعی و اندیشه‌های انقلابی است و دومی به فعّالیت اجتماعی، مبارزه، سیاست، عشق به آزادی، انقلاب و اهداف انقلابی اصالت می‌دهد» (زرقانی، ۱۳۹۴: ۲۱۹). در این دوره با توجه به شرایط سیاسی-اجتماعی، گرایش به ابهام و به تبع آن سمبولیسم اجتماعی نیز رواج می‌یابد.

از سال ۴۰ به بعد با افول شعر رمانتیک و حضور برجسته‌ی سمبولیسم اجتماعی مواجه می‌شویم. «یکی از خصایصی که با نیما شروع می‌شود، صبغه-ی اقلیمی است که در دوره‌ی قبل، بیش و کم بود، امّا در این دوره بیشتر می‌شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۹: ۷۹). در این دهه، نوسان بین سنّت و تجدّد شدّت می‌یابد و شعر نوگرا مقبول می‌گردد. شعر متعهد مارکسیستی و نیز مذهبی گسترش یافته و سمبولیسم در آن صریح می‌شود. شعر چریکی با واقعه‌ی سیاهکل و در پرتو ترجمه‌های شعر مقاومت همراه با ستایش قهرمانان مبارز و مظاهر مقاومت جان می‌گیرد.

در دهه‌ی ۵۰ شعر انتقادی (رئالیستی) حاصل سیاسی‌شدن نخبگان است. با انقلاب ۱۳۵۷ امید به قیام ملّت‌ها که از مؤلّفه‌های رئالیستی است، قوّت بیشتری یافت و با شکست حکومت سوسیالیستی شوروی، رئالیسم کم‌رنگ می‌شود. دهه‌ی شصت «دهه‌ی امید به ایدئولوژی دینی یا دست‌کم تعریف‌های ایدئولوژیک از دین، دهه‌ی چیرگی سنّت بر تجدد، دهه‌ی خاکسترهای تلاش

محتاطانه برای جایگزینی ادبیّات به جای مبارزه، شعر به جای شعار، کلمه به جای سیاست» (عابدی، ۱۳۸۸: ۲۷۵). شعر سیاسی-اجتماعی در محاق می‌رود و جنگ تحمیلی با جلوه‌های رمانتی‌سیسم و نیز رئالیسم به تصویر در می‌آید که هم دینی بود و هم صبغه‌ای ملّی داشت. پس از انقلاب، رمزگویی سیاسی به فاش‌گویی فردی بدل گردید. «از دهه‌ی ۱۳۶۰ به صورتی تدریجی و از دهه‌ی ۱۳۷۰ به شکلی وسیع، تأثیر اجتماعی شعر کاستی گرفت و تأثیر فرهنگی شعر هم به حدّاقل خود رسید» (همان: ۲۷۶). شعر دهه‌ی هفتاد به انکار رسید«نفی گذشته، حتّی گذشته‌ی نزدیک و این شاید یکی از طبیعی‌ترین واکنش‌ها در برابر چیرگی فکر ایدئولوژیک بود» (همان: ۱۷۶).

**۱-۱-بیان مسأله**

مکتب‌های اروپایی، بر بستری از اندیشه‌های فلسفی و همراه با زمینه‌ای اجتماعی در ادبیّات آن سامان ظهور یافت؛ امّا آن‌چه در ادب معاصر فارسی، به ویژه با ترجمه‌ی آثار مغرب زمین، متجلّی شد، فقط در ساخت ادبی و بی‌بهره از زمینه‌های فکری-فلسفی و اجتماعی بوده و انسجام لازم را نداشت. لذا در شعر شاعران معاصر می‌توان تلفیقی از دو یا سه گرایش را هم‌زمان ملاحظه کرد.

منوچهر آتشی (۱۳۸۴-۱۳۱۲) از شاعران معاصری است که در سه حوزه‌ی شعر، ترجمه و نقد فعّالیت داشته‌است. تحصیلات دانشگاهی وی در زبان و ادبیّات انگلیسی بود.«نویسندگانی که با مکتب‌های ادبی اروپا آشنا هستند، ممکن است از همه‌ی مکتب‌ها و جنبش‌های ادبی پیش از خود تأثیر پذیرفته باشند» (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۷۹). تسلط وی بر زبان انگلیسی، شتاب فزاینده‌ی اندیشه‌های نو در سایه‌ی ترجمه‌های ادبی گسترده در دهه‌ی ۲۰ و ۳۰ و نیز مهاجرت به شهر، عوامل اساسی در تحوّل نگره‌های او بودند. مختاری شعر آتشی را به سه دوره تقسیم می‌کند:«دوره‌ی سرودن «*آهنگی دیگر*» و «*آواز*

*خاک*»؛ دوره‌ی برزخ که حاصل آن «*دیدار در فلق*» است و دوره‌ی رشد و بلوغ و پختگی، که در آن «*وصف گل سوری*»، «*گندم و گیلاس*»، «*زیباتر از شکل قدیم جهان*» را منتشر کرد» (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۷). البته تا زمان این دوره‌بندی اتفاق آخر، حادثه‌ی بامداد و خلیج و خزر هنوز چاپ نشده بوده‌است. آغازین آفرینش‌های ادبی او از انتهای دهه‌ی سی تا نیمه‌ی دوم دهه‌ی چهل را دربرمی‌گیرد و متأثّر از شرایط سیاسی، اجتماعی زمانه است که در آن«گرایش اجتماعی او (به صورت آشکار) و گرایش سیاسی (به صورت محدود و اشاره‌وار) در شعرهایش دیده می‌شود» (عابدی، ۱۳۸۸: ۴۴۵). به هر حال، شعر او سیاست‌زده نیست. در همین دوره‌ی نخست، اشعار عاشقانه و غنایی او، روایت‌هایی از من فردی اوست و به رنگ رمانتی‌سیسم ظاهر می‌شود. «دوران تثبیت شعری او با دوره‌ی بومی‌گرایی اختصاصی و ناگزیر اوست که در زبانی حماسی که گاه تغزلی نیز می‌شود، متبلور است» (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۷). ویژگی بارز دوره‌ی دوم یا دوره‌ی برزخ«گذر از شعر اقلیمی-حماسی به غنایی-شهری» (زرقانی، ۱۳۹۴: ۳۷۴) است. دوره‌ی سوم حیات هنری او پس از قریب دو دهه فترت با «*وصف گل سوری*»، «*گندم و گیلاس*»، «*زیباتر از شکل قدیم جهان*» و «*چه تلخ است این سیب*» رقم می‌خورد. «دوره‌ی تغزل طبیعت‌گرا با درون‌مایه‌های عام اجتماعی-انسانی» (همان). بنابراین می‌توان گفت که در سروده‌های منوچهر آتشی ترکیبی از مکاتب ادبی وجود دارد، از این‌رو، پژوهش حاضر، تجربه‌های شعری منوچهر آتشی را از نگاه مؤلّفه‌های رمانتی‌سیسم، رئالیسم و سمبولیسم بررسی می‌کند.

**۱-۲-پرسش‌های پژوهش**

اساسی‌ترین پرسش‌های این پژوهش عبارتند از:

-کدام یک از ویژگی‌ها و مؤلفه‌های مکتب‌های ادبی اروپایی در شعر منوچهر آتشی نمود پیدا کرده است؟

- شرایط اجتماعی- سیاسی ایران در تحوّل نگرش و شیوه‌ی کاربرد این مکتب‌ها در شعر منوچهر آتشی چه تأثیری داشته‌است؟

**۱-۳-پیشینه‌ی پژوهش**

علی‌رغم این‌که پژوهش‌های پراکنده‌ای پیرامون شعر آتشی انجام شده‌است، هیچ‌کدام از این آثار به طور خاص به بررسی سیر مکتب رمانتی‌سیسم، رئالیسم و سمبولیسم در شعر او نپرداخته‌اند. آثاری که درباه‌ی جنبه‌های مختلف شعر آتشی نوشته‌شده است عبارتند از:

۱. عالی‌عباس‌آباد (۱۳۸۷) در نوشتاری تحت عنوان«*شعر منوچهر آتشی و جایگاه اسطوره در آن*» بازتاب و کارکرد اسطوره را در شعر آتشی بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌است که وی تفسیر جدیدی از اسطوره‌های ملی ارائه داده‌است.

۲. موسوی و همکاران (۱۳۹۱) در مقاله‌ی«غم غربت در شعر آتشی» یکی از مؤلفه‌های رمانتی‌سیسم را بررسی کرده و بازتاب آن را در شعر آتشی نشان داده‌اند.

۳. طحان و همکاران (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان« *تأثیر مدرنیسم در شعر منوچهر آتشی*» معتقد هستند که نمی‌توان آتشی را شاعری کاملاً مدرن دانست هرچند که بسیاری از این مؤلفه‌ها را در سروده‌های وی می‌توان نشان داد.

۴. مشهدی و همکاران (۱۳۹۲) در جستاری با عنوان«رویکردی به مدرنیته در شعر منوچهر آتشی» بر این باور هستند که آشنایی آتشی با ادبیّات و آثار شاعران اروپایی بر تجربه‌ی شعری و اندیشه‌ی او، تغییرات محسوس و بنیادینی گذاشته است.

۵. استادزاده و همکاران (۱۳۹۵) در پژوهشِ « *بررسی برخی از مؤلفه‌های پسامدرن در شعر آتشی*» بعضی از مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی شعر آتشی را

تحلیل کرده‌اند. این مؤلفه‌ها عبارتند از زمان پریشی، آیرونی، نقد خردگرایی، انکار غایت‌مداری تاریخ، به چالش کشیدن حقایق تاریخی.

۶. نصراللهی و خدادوست (۱۳۹۲) در پژوهشی تحت عنوان «*رمانتی‌سیسم در شعر منوچهر آتشی*» با توجه به بازتاب مؤلفه‌های رمانتی‌سیسم در شعر آتشی، تقسیم‌بندی پنج‌گانه‌ای از رمانتی‌سیسم ارائه داده‌اند؛ رمانتی‌سیسم طبیعت گرا، رمانتی‌سیسم احساساتی، رمانتی‌سیسم ناسیونالیستی، رمانتی‌سیسم فردگرا و رمانتی‌سیسم فولکلور.

چنانکه مشاهده می‌شود؛ در هیچ یک از این پژوهش‌ها، همه‌ی آفرینش‌های شعری آتشی و نفوذ و دگردیسی هر سه مکتب (با هم) ارزیابی نشده است. از آنجا که آتشی به عنوان یکی از شاعران معاصر، در مواجهه با چندین مکتب فکری قرار گرفته، بنابر هیجانات، عواطف و نگرش‌هایی که بر او غالب آمده، نوساناتی در آفرینش‌های هنری وی به وجود آورده‌است. بدین سان اطلاق یک نوع تفکر ناب بر جهان‌بینی و متعاقباً آثار وی، دشوار و گاه ناممکن می‌نماید. در این پژوهش می‌کوشیم تا با در نظر گرفتن اصول و قواعد برجسته‌ی مکتب‌های موردنظر (رمانتی‌سیسم، رئالیسم، سمبولیسم) به بررسی شعر آتشی پرداخته، با تحلیل محتوایی، تأثیرپذیری وی را از این مکتب‌ها ارزیابی کنیم.

## ۲-تجزیه و تحلیل؛ رمانتی‌سیسم در شعر آتشی

رمانتی‌سیسم، نهضتی فلسفی و ادبی است که حوزه‌های گوناگون هنری را در بر می‌گیرد و با دوره‌ی احساسات‌گرایی آغاز می‌شود. برای این مکتب ادبی، صفات مختلفی تعریف شده‌است: «جذّاب، از خودگذشته، پرشور، آراسته، غیرواقعی، واقع‌بینانه، نامعقول، ماده‌گرایانه، عبث، قهرمانانه، اسرارآمیز و پر احساس، عمیق و غمگین، برجسته، محافظه‌کارانه، انقلابی، مطنطن، رنگارنگ و شگفت‌انگیز، مربوط به شمال اروپا، منظم و صورت‌گرایانه، بی‌شکل و آشفته، احساساتی، وهم‌آلود و خیالاتی، احمقانه» (فورست، ۱۳۹۵: ۱۲). این صفات،

بیانگر وجوه متعدد این مکتب است. در یک تعریف کلّی«رمانتیسم، گرایش عمدی به تخیّل، ذهنیّت و تجربه‌ی شخصی در برابر خرد تقلیدی، واقعیت‌های سطحی و عینی و نیز ضدیت با اشرافیت و سرمایه‌داری در زمان خود بوده‌است» (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۱۳). امّا رمانتیسم در ادبیّات معاصر ایران در مقایسه با خاستگاه اروپایی آن بسیار متفاوت است؛ چرا که کشور ایران، هیچ‌گاه همه‌ی شرایط سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی که موجب ظهور رمانتی‌سیسم گردید، تجربه نکرد. از دیگر سو، این مکتب ادبی، زمانی ادبیّات ایران را تحت تأثیر قرار داد که از مدّت‌ها پیش جای خود را به مکتب ادبی دیگری داده‌بود. افزون براین، رمانتی‌سیسم در اروپا، بر جنبه‌های مختلفی اعم از ادبیّات، معماری، نقاشی، جامعه‌شناسی، موسیقی و... سیطره افکنده بود در حالی که در ایران، ادبیّات تنها گستره‌ی رمانتی‌سیسم بود. بنابراین، تفاوت‌های برجسته‌ای در میان مکتب رمانتی‌سیسم ایرانی و اروپایی وجود دارد، با این حال در پاره‌ای از موارد، شباهت‌هایی میان آن‌ها وجود دارد. از میان مؤلّفه‌های متعدّد رمانتی‌سیسم به تخیّل و احساس، غم و اندوه، عشق، مرگ‌اندیشی و طبیعت‌گرایی در شعر آتشی می‌پردازیم.

**۲-۱-تخیّل و احساس**

یکی از بنیان‌های اصلی رمانتی‌سیسم «تخیّل» است؛ آنجایی که سیطره‌ی آدمی را بر جهان واقعی هموار می‌کند و او را از رنج حیات رهانده، به درک هستی نائل می‌کند. کانت می‌گفت: «جهانی را تجربه می‌کنیم که بخشی از آن آفریده‌ی ذهن خود ماست» (هارلند، ۱۳۸۸: ۱۱۸). اهمیّت این اصل از مکتب رمانتیک، به اندازه‌ای است که رمانتیک‌ها«اعتقاد داشتند که شاعر بودنشان صرفاً به دلیل تخیّل است» (باوره، ۱۳۸۶: ۵۶). این مسأله را نیز نباید از نظر دور داشت که«احساسات رمانتیک گاهی فردی و عاشقانه و گاهی اجتماعی و آرمان‌گرایانه است» (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۲۹). در این نگاه، شاعر، وقایع طبیعی

مثل بارش باران، آواز گنجشک‌ها، کوهستان‌ها و یا احساساتی چون غم فراق، جدایی از یار، دلتنگی و... را با تخیّل ظریف شاعرانه بیان می‌کند.
در جستجوی اصول رمانتی‌سیسم در شعر آتشی، عنصر خیال، برجسته است. وی نیز با تخیّل نیرومند، سخن را از گفتار معمول فراتر می‌برد و در این راستا از عناصر طبیعت وام می‌گیرد. شعر «*احساس*» از دفتر شعر «*آهنگ دیگر*» شاهدی بر این مدّعاست:

از درخت انبوه و تنهای سکوتم پرنده‌ای پرید/ و پندار پرندگان دیگر در آن لانه یافت/ شاید پرنده‌ی دیگر؟/ و شاید پرنده‌های دیگر ؟/ پس من هنوز زنده‌ام؟/ و قلبم از وحشتی گوارا فشرده شد (آتشی، ۱۳۸۶، ج۱: ۱۰۹).

آتشی با تکیه بر تخیّل خویش به پدیده‌های پیرامون جان و شخصیت می‌بخشد. این رویکرد از مؤلفه‌های شاخص مکتب رمانتی‌سیسم است؛ زیرا شاعر به کمک خیال‌ورزی به دنیای ناشناخته‌های پای می‌گذارد و به افق‌های نو دست پیدا می‌کند که تنها به واسطه‌ی تخیّل امکان دارد. تصویرهای«درخت انبوه و تنهای سکوت»، «پندار پرندگان» و «وحشتی گوارا» نمونه‌هایی از تخیّل و احساس آتشی در این شعر بود.

افزون براین، سروده‌های«*رحیل*»، «*جام من*»، «*شکار نی*»، «*خاکستر*»، «*مرا صداکن*»، «*بزم*» و . . . سرشار از تخیّل و احساس شاعر است.

**۲-۲-غم و اندوه**

غم و اندوه، از دیگر اصول مکتب ادبی رمانتی‌سیسم است. «ریشه‌های گرایش به اندوه و افسردگی را در فرهنگ قرون وسطی باید جستجو کرد. [همچنین] پاره‌ای مسائل اجتماعی مانند نظریه‌ی بدبینانه‌ی «مالتوس» (۱۷۶۶ - ۱۸۳۴) درباره‌ی آینده‌ی جهان، جنگ‌های سه ساله و برخی بیماری‌های واگیرکشنده و اخبار مرگ و میر فراوان ناشی از آن، در این امر مؤثّر بوده است. «اندوه و افسردگی و توجّه به گورستان و مرگ، ابتدا در شعر آغاز شد، و آن چنان فراگیر

و شاخص بود که این نوع اشعار را به نـام مکتـب گورسـتان نامیدنـد.... انـدوه و افسردگی آن اشعار و دیگر نوشته‌های دوره‌ی پیش رمانتی‌سیسم را بایـد شـکل اوّلیّه‌ی آن چیزی دانست که در دوره‌ی بعـد بـه یکـی از شاخصـه‌های اساسـی رمانتیسم تبدیل می‌شود» (جعفـری، ۱۳۷۸: ۸۳-۸۵). در ادب معاصـر فارسـی نیز، متأثر از شرایط سیاسی و اجتماعی دوران پس از مشروطه و کودتای بیست و هشت مرداد، سروده‌هایی خلق شد که آکنده از اندوه بودند. «توللی پـرچم دار این جریان شعری است و اغلب شعرای آن روزگار تحت تأثیر شـعر و اندیشـه‌ی او قرار می‌گیرند. مجموعه‌ی اشعار توللی از«*رها*» گرفته تا «*بازگشـت*» اغلـب از جهت محتوا در حکم غم‌نامه‌ای است آکنده از اندوه، وحشـت مـرگ، ناامیـدی، خستگی و ناکامی» (خاکپور و اکرمی، ۱۳۸۹: ۲۳۶).

درد و غم در شعر آتشی، صبغه‌ای فردی دارد و بیانگر عواطف شخصـی اوسـت؛ درد تنهایی، دلتنگی و اندوه برای موقعیت‌های گذشته، درد عشـق و... در شـعر «*فراقی۲*» از مجموعه اشعار«*گندم و گیلاس*» دلتنگی و اندوه شاعر از وضـعیتی که در آن قرار دارد، به روشنی قابل درک است:

سپیده که سر بزند/ نخستین روزِ روزهای بی‌تو/ آغاز می‌شود/ آفتاب/ سرگشته و پرسان/ تا مرا کنار کدام سنگ/تنها بیابد/ به تماشای سوسنی نوزاد/ به نخستین دره‌ی سرگشتگی‌هایم.../ سپیده که سر بزند/ نخستین روزِ روزهای بی‌مـرا/ آغـاز خواهی کرد:/ مثل گل سـرخ تنهـایی/ آه خـواهی کشـید/ بـه پروانـه‌ها خـواهی اندیشید/ و به شاخه‌ی سدری/ که سایه نینداختـه بـر آسـتانت (آتشـی، ۱۳۸۶، ج۱: ۵۵۰، ۵۵۱).

نکته‌ی قابل ذکر در سروده‌های آتشـی، حضـور مضـمون غـم و انـدوه در تمـام دفترهای شعری اوست. از این‌رو، نباید این مؤلفه‌ی رمانتیکی را بـه یـک دوره‌ی زمانی خاصی محدود کرد. این امر نشان می‌دهد که یأس و دلمردگی همواره در زندگی آتشی وجود داشته‌است. سروده‌های «*درد شهر*»، «*آهنگ دیگر*»، «*سـیر

حسرت»، «*مرغ آتش*»، «*دشت انتظار*» و... نمونه‌های دیگری از این دست هستند که غم و اندوه شاعر در آن بازتاب یافته‌است.

**۲-۳-عشق**

یکی از اساسی‌ترین اصول مکتب رمانتی‌سیسم، عشق و عشق‌ورزی است. عشق، راوی حضور قاطع و فراگیر انسان در پهنه‌ی حیات است و نمودی از توان و عظمت آدمی. «شاعر، صخره‌ی دفاع از طبیعت بشری است. مؤید و حامی است، که به هر کجا می‌رود، پیوستگی و عشق را با خود می‌برد» (دیچز، ۱۳۶۹: ۱۶۳). شاعر رمانتیک با تکیه بر ناخودآگاه، نوشداروی عشق را برای مواجهه با جهان آشفته‌ی پیرامون خود کارساز می‌داند. طبیعت و مظاهر هستی، عشق رؤیایی را در او بر می‌انگیزد و جذبه‌های جنس مخالف او را سرمست می‌کند. هر چند که در این قلمرو نیز تسخیر واقعیت با معیار رؤیا و افسانه امکان پذیر است. «بسیاری از عاشقانه‌های قرون هجدهم و نوزدهم به رهبری رمانتیک‌ها مشحون از قطعه‌های ادبی افلاطونی در وصف و ستایش زیبایی معشوقه‌هایی است که شخصیت آنان نامعلوم و ناشناخته است. در واقع آنچه که رمانتیک‌ها را به وجد می‌آورد، زیبایی آسمانی معشوق بود و الهام بخش بسیاری از آن‌ها در ستایش از محبوب، چشم‌ها و نگاه آسمانی او بوده است» (مختاری، ۱۳۷۸: ۲۵). امّا آتشی از ذکر نام معشوق در سروده‌هایش امتناع می‌ورزید. این امر می‌تواند زاییده‌ی تربیت ایلیاتی و سنّتی او باشد. حجم قابل توجّهی از سروده‌های آتشی نیز به عشق اختصاص دارد. شعر «*پاداش‌ها*» از مجموعه‌ی «*دیدار در فلق*» نمونه‌ای از این دست است:

در نیمروز عاطفه/ خورشید در شقیقه‌ی راستت/ و قلب آفتابی من در شقیقه‌ی چپت می‌کوفت/ و اهتزاز نقره‌ای جوزار/ -در انحنای آسفالت/ در گیسوی بلند تو می‌خواند.../ ای دوست، ای غافل!/ از من نشسته بیمار، ای یار!/ این دست‌های

سوخته‌ی من/ پاداش آفتاب تن تست/ و آن شقایق سرخ، بر گردن سپیدت/ پاداش بوسه‌ی من. . . (آتشی، ۱۳۸۶، ج۱: ۳۵۵).

سروده‌های «*فراقی۱*»، «*وهم سنگ*»، «*در فردای خاکستر*»، «*دیدار*»، «*چکامه‌ی کیهانی*»، «*ترانه‌ی فضایی*» و . . . از عاشقانه‌های برجسته‌ی او به شمار می‌آیند. گاهی در عاشقانه‌ها، از موقعیت جسمانی عاشق و معشوق سخن می‌رود و کیفیتی ذهنی، از تن‌کامگی به تصویر کشیده می‌شود. مختاری، اروتیسم را «گنجیدن آمیزش جنسی در هماهنگی ذهنی و یگانگی قلبی» می‌داند (۱۳۹۲: ۱۱۹). شعر «*وصف گل سوری*» نمونه‌ی دیگری از عاشقانه‌های اوست که در آن نشانه‌هایی از اروتیسم مشاهده می‌شود:

راز از خلال طُرّه‌ی رقصانت/ روی انار سرخت سُر می‌خورد/ و می‌رود به شانه/ و شانه‌ی برهنه‌ی مهتابیت/ جغرافیای حسرت و حیرت را/ ترسیم می‌کند/ راز از خلال زلفت می‌تابد/ وقتی زلال گردنت/ از تیغزار بوسه پرآشوب گشته‌است (آتشی، ۱۳۸۶، ج۱: ۴۵۳).

در عاشقانه‌های آتشی، معشوق همانند معشوق سبک عراقی، دست نیافتنی به تصویر کشیده می‌شود. در شعر فوق، تمنای حسرت‌گونه‌ی شاعر و راز طره‌ی معشوق، بیان کننده‌ی این مدّعاست. فزونی این رویکرد در سروده‌های رمانتیک، باعث شده‌است که بعضی از صاحب‌نظران ادبی، از جمله «سعید نفیسی و حسن هنرمندی، رمانتیسم را به سبک عراقی مانند کنند» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۷۴).

### ۲-۴-مرگ اندیشی

مرگ‌اندیشی از مؤلفه‌های مکتب رمانتی‌سیسم است؛ امّا تجلّی آن در ادب کهن فارسی مسبوق و مأخوذ از تحیّر فلسفی و یا عرفانی است. در دهه‌ی ۳۰ این موتیف شعری در ادب معاصر سایه‌گستر می‌شود. پیشگام این تفکر، فریدون توللی است. اصرار و تأکید توللی بر روی این شاخص، شعر او را به «*شارل*

*بودلر*» (۱۸۲۱- ۱۸۶۷) و «*مارلو*» (۱۵۶۴- ۱۵۹۳) از پیشگامان مکتب سمبولسم نزدیک می‌کند.«جهان‌بینی و ایدئولوژی توللی متأثر از بودلر شاعرفرانسوی است. مرگ، تمنّیات جسم، اهرمن‌گرایی، گرایش به گناه و دیگر مؤلفه‌های شعر بودلر به شعر توللی رمز و راز عجیبی بخشیده است» (باباچاهی، ۱۳۸۰: ۲۰۷)؛ به گونه‌ای که می‌توان شعر سیاه و تیره‌ی وی را محصول گرایش وی به سمبولیست‌های فرانسوی دانست. افزون براین، فضای اجتماعی و سیاسی پس از کودتای سال ۳۲ نیز در این امر دخیل بوده‌است. مرگ و یادکرد آن یکی از شاخص‌های رمانتیک شعر آتشی است که اغلب متأثّر از رویدادهای شخصی زندگی اوست. سروده‌های وی در سوگ فرزندش (مانلی)، برادرش (محمدباقر) و . . . نمونه‌هایی از این دست هستند که نشان می‌دهد وی هیچ‌گاه دیدی عارفانه و مثبت به مرگ ندارد. «نیما پس از نفی تجربیات صوفیانه می‌گوید: جاودانگی در میان نیست، از انسان فقط زبانی می‌ماند که از عشق سخن گفته‌است» (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۴۱). آتشی نیز مرگ را رویدادی تلخ و غمگین دانسته، بدان اعتراض می‌کند. در شعر«*پرسش*» از مجموعه اشعار«*آواز خاک*» این رویکرد وجود دارد:

این ابرهای سوخته‌ی سوگوار/ تابوت آفتاب را به کجا می‌برند؟/ این بادهای تشنه، هار و حریص‌وار/ دنبال آبگون سراب کدام باغ/ پای حصارهای افق سینه می‌درند؟/ اکنون درخت لخت کویر/ پایان ناامید/ و آغاز خستگی کدام مسافر است؟/ مرغان رهگذر/ مرگ کدام قاصدک گمگشته را/ از جاده‌های پرت/ به قریه می‌آورند (آتشی، ۱۳۸۶، ج۱: ۱۴۹).

به نظر می‌رسد اندیشیدن به مرگ و نیستی و تباه شدن لحظه‌های حیات، همواره در ذهن آتشی بوده‌است و او را تنها نمی‌گذارد. این ذهنیت در تصویرهای شعری وی به چشم می‌آید به گونه‌ای که همواره حس می‌کند درد و رنج تازه‌ای به سراغ وی می‌آید و لحظه‌های وی را تباه می‌سازد و آرامشی

برای وی باقی نمی‌گذارد. سروده‌های«*حریق غروب*»، «*آنان که مرگ را سپری*»، «*نقش‌هایی بر سفال*»، «*بزم*» و . . . نمونه‌های هستند که دل‌افسردگی و مرگ‌اندیشی شاعر در آن‌ها بیان شده‌است.

**۲-۵.طبیعت‌گرایی**

هنرمند رمانتیک، خود را بیگانه‌ای در میان بیگانگان بسیار می‌بیند. حال که نمی‌تواند جهان را بر قواره‌ی همت یا بهتر بگوییم رؤیای خود بدوزد، پناهگاه امن خویش را در دوردست‌ها، به دور از شهرنشینی و مظاهر تمدّن می‌جوید؛ به دامن طبیعت می‌گریزد تا خود را بیابد و عرصه را برای شکوفایی نبوغ خویش فراهم سازد و جولانگاه «ناخودآگاه» را گسترده کند.«توجّه فراوان به طبیعت و شیوه‌های زندگی طبیعی، توجه فراوان به منظره مخصوصاً مناظر و صحنه‌های بکر و وحشی، ایجاد رابطه بین رفتارهای بشری با رفتارهای طبیعت، اهمیّت بسیار برای نبوغ ذاتی و استعداد و قدرت تخیّل، اعتقاد به فرد و نیازهای او، درون‌گرایی و تکیه بر ضمیر ناآگاه و بیان احساسات و عواطف» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۶۴) از مؤلفه‌های مکتب رمانتیک است. رمانتیک‌ها عاشق طبیعت هستند و می‌کوشند تا با دریافت‌های شخصی خود، راز پدیده‌های هستی را بیان کنند. «برای این کار به ذهن منطقی توسل نمی‌جویند، بلکه به ذات کمالی و عواطف و احساسات خویش پناه می‌برند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۲۳). پرورش آتشی در محیط سرسبز روستا و مأنوس بودن او با طبیعت و مظاهر آن از دوران کودکی در این رویکرد تأثیر به‌سزایی داشته‌است. «طبیعت‌باوری قبیله‌ای و خشونت آفتاب‌سوخته و چهره‌ی در هم کشیده‌ی دشت‌های جنوبی، اگرچه رو به ساحل خلیج دارد، برهوتی را با عناصر مادی و غیرمادی‌اش، در ذهن و زبان آتشی گسترده که تجسّم‌بخش حماسه‌ای غمبار و تلخکامی گذشته‌ای از دست رفته‌است که به جایش اکنونِ امیدبخشی ننشسته است» (مختاری، ۱۳۷۸: ۵۱). بنابراین، صحنه‌هایی که در توصیفات شعری وی وجود

دارد افزون بر اینکه بیان کننده‌ی تعلّق خاطر شاعر به زندگی ایلیاتی است، نشانه‌ی دل‌نگرانی شاعر از تباهی و نابودی طبیعت در برابر صنعت و مدرنیته نیز است. به عنوان مثال در شعر «حادثه» از مجموعه اشعار«*وصف گل سوری*» وزش باد، الهام‌بخش شاعر شده‌است و به واسطه‌ی آن وحشت سگ‌ها و گلّه را به تصویر می‌کشد، تصویری که تنها از عهده‌ی شاعری برمی‌آید که محیط روستا و طبیعت پیرامون آن را تجربه کرده‌باشد:

باد سگ‌ها را وحشت زده کرد/ وزش بوی غریبی را از اقصای تاریکی/ در مشام سگ‌ها ریخت/ حس آغاز زمین لرزه‌ی خوف انگیزی/ چارپایان را/ به خروش انگیخت/ باد سگ‌ها را وحشت زده کرد/ گویی از سقف سیاه ظلمت ماه/ سرخ و خونین و هراس آور در چاه افتاد/ خوف این حادثه گویی/ به سوی صبحدمی زود آغاز/ قریه را رم داد (آتشی، ۱۳۸۶، ج۱: ۴۰۸).

در این سروده تلفیقی از رئالیسم و رمانتیسم وجود دارد که این امر در آثار هنرمندان دیگر نیز نمود داشته‌است. «نویسندگانی بودند که در طیّ فعّالیت ادبی خود دست به آفرینش در مکتب‌های گوناگونی زده‌اند، به نحوی که آثارشان هم‌زمان در چند مکتب جای می‌گیرد. این امر نشان می‌دهد که ادبیّات در یک حصار نمی‌گنجد» (زختاره، ۱۳۹۷: ۴۸). چنانکه«گوته (۱۷۹۴-۱۸۳۲) مراحل متفاوتی در زندگی واقعی و ادبی داشت و آثارش از جنبه‌های کلاسیک، رمانتیک و رئالیستی برخوردار بود» (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۳۵).

افزون براین، پیوند عاشقانه‌ها و احساسات و عواطف شاعر با عناصر طبیعت در سروده‌های آتشی فراوان است. وی با تکیه بر نشانه‌های طبیعت، احساسات خویش را نسبت به معشوق بیان می‌کند. سروده‌ی «*ماه و شاعر*» از مجموعه اشعار«*وصف گل سوری*» نمونه‌ی دیگری از این دست است:

در ماه می‌آویزم/ با ماه می‌آمیزم/ با ماه می‌آمیزم از آب/ و ماهیان چشمانم را از هر سو/ سوی سرین و سینه‌ی سیمین‌اش می‌تارانم/ و تورهای سبز نگاهم را/

گردش می‌تابانم/ من خواستار ماهم/ در ماه می‌آویزم از خواب/ و با طناب آهم/ از ارتفاعش می‌کاهم/ امّا ماه از من عبور می‌کند/ از خواب‌ها و خاطره‌هایم/ از آب‌های خوابم/ در کوهپایه‌ها. . . (آتشی، ۱۳۸۶، ج۱: ۴۲۴).

در این سروده‌ها، طبیعت و مظاهر آن نمود برجسته‌ای دارد؛ وی در ترسیم فضای شعرش و تصویرسازی‌های آن، در جایگاه یک شاعر رمانتیک ظاهر می‌شود. آتشی برای عناصر طبیعت، حالات و روحیات انسانی را در نظر می‌گیرد و بدین ترتیب به گونه‌ای غیرمستقیم، ویژگی‌های روحی و ورانی خودش را بازتاب می‌دهد. دید وی نسبت به طبیعت و عناصر آن، همانند یک موجود زنده است که قادر هستند با آتشی پیوندی نزدیک داشته‌باشند. وی در این سروده به گونه‌ای ماه را توصیف می‌کند که گویی انسان است و انواع رفتار آدمی را به آن نسبت می‌دهد. سروده‌های «*رشد*»، «*صبح*»، «*مرغ آتش*»، «*باغ‌های دیگر*»، «*سفر از شقایق*» و . . . نمونه‌های دیگری از این دست هستند.

**۳- رئالیسم در شعر آتشی**

رئالیسم از دیگر مکاتب ادبی و هنری است که ابتدا در قالب نحله‌ای از تفکر اجتماعی در حوزه‌ی فلسفه مطرح شده است و با طی فراز و فرود بسیار از حیطه‌ی صرف ذهنی به سوی عینیت سوق یافت. ریشه‌های تاریخی این تفکر را در ارسطو می‌توان بازجست. او با طرح نظریه‌ی محاکات (Mimesis) در هنر شاعری (Poetics) می‌گوید: «حقیقت نمایی؛ رابطه‌ی میان سخن و مصداق آن (رابطه‌ای مبتنی بر صدق و کذب نیست) بلکه رابطه‌ای است میان سخن و آنچه خوانندگان حقیقت می‌پندارند» (تودورف، ۱۳۷۹: ۱۴). با این تعبیر، حقیقت مفهومی مشترک در ادراک افراد بشری است. او همچنین می‌گوید: «کار شاعر نقل ماوقع نیست بلکه نقل رویدادهای محتمل است یعنی آنچه به حکم احتمال یا ضرورت امکان وقوعش هست» (برسلر، ۱۳۸۶: ۴۷). وی در برشمردن ویژگی‌های تراژدی به روان پالایی (Catharsis) اشاره

می‌کند و توجه به جزئیات را (خلاف استادش افلاطون) بیهوده ندانسته به ویژه اگر بتواند توهّم «حقیقت‌نمایی» کند و وسیله‌ای برای تزکیه‌ی عواطف آدمی گردد. از این رو تفکر ارسطویی به سوی واقع‌گرایی (Realism) سوق می‌یابد. در حقیقت، تحوّل ادبی و سیر تکوین واقع‌گرایی در قرن نوزدهم به واسطه‌ی تضاد و تعارض با رمانتی‌سیسم و متأثر از تحوّلات علمی و فلسفی بود. افراط رمانتیک‌ها در خیال‌ورزی و ذهنیات، پیوند رمانتی‌سیسم را با مردم و دنیای واقعی از هم گسست. این وضعیت، ظهور متفکّران و نویسندگانی متعهّد را در پی داشت؛ کسانی که در آثارشان، اجتماع را با تمام خوبی‌ها و بدی‌هایش به تصویر می‌کشیدند و شکلی از زندگی واقعی را در مقابل دیدگان انسان مدرن قرار می‌دادند. «واقع‌گرایی در حقیقت عبارت بود از اینکه نویسنده بکوشد تمام ویژگی‌های واقعیت (realite) را آن‌گونه که هست و بدون توجه به زشتی و ابتذال آن، با نهایت دقّت و بدون انحراف و پرده‌پوشی توصیف و تصویر کند و اجازه ندهد که واقعیت از ورای عینک تخیّل و احساس شخصی او انعکاس یابد.» (زرین کوب، ۱۳۶۱، ج۲: ۴۵۶). امّا شعر در نفس خود با خیال درآمیخته‌است و «نوشتار رئالیستی نه مترادف روی برتافتن از صورت خیالی است و نه به طریق اولی، به معنای نفی خیال‌پردازی هنرمندانه» (برشت، ۱۳۹۰: ۳۹۳). شعر آتشی، را نمی‌توان محدود به یک مکتب کرد؛ زیرا این نگرش، نگاهی محدودکننده و تقلیل‌گرایانه به آثار وی است و به دیگر سخن، این رویکرد، «بیشتر در خدمت صحه گذاشتن و تثبیت مبانی و نظریه‌های یک مکتب ادبی خاص است. در این نگاه، اثر در خدمت اصولی از پیش تعیین شده قرار می‌گیرد و بیشتر نگرشی واپس‌گرا و جبرگرا بر اثر حاکم می‌کند» (زختاره، ۱۳۰۷: ۴۹). از این‌رو، شعر آتشی، گاهی از رویکرد رمانتیک خود دور شده، رنگ رئالیستی می‌گیرد. رئالیسم ادبی«بیان برشی هنرمندانه از واقعیّت و گسترش برخی رخدادهاست که نمایانگر واقعیت‌های زندگی اجتماعی

و طبقاتی زمان خود است» (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۸۵). شعر آتشی، بازتابی از زندگی اجتماعی مردمان پیرامونش می‌گردد و تمام زوایای زندگی آن‌ها را به تصویر می‌کشد؛ شخصیت‌های بومی و محلی، پوشش اجتماعی، اماکن و مشاغل، باورها و اعتقادات و همدردی با طبقات محروم از واقعیت‌های اجتماعی هستند که درشعر آتشی ترسیم شده‌اند. بنابراین با توجه به این مضامین، بر این باور هستیم که سه نوع رئالیسم در شعر منوچهر آتشی بازتاب یافته‌است؛ رئالیسم توصیفی، رئالیسم اعتراضی و رئالیسم اجتماعی که در ادامه با استناد به سروده‌های آتشی به آن پرداخته می‌شود:

**۳-۱-رئالیسم توصیفی در شعر آتشی**

رئالیسم توصیفی به سروده‌هایی اطلاق می‌شود که شاعر به مدد تخیّل بارور و بهره‌گیری از امکانات زبانی و نیز ذکر جزئیات افقی از طبیعت یا جامعه‌ی خود را در مقابل خوانندگان مجسّم می‌کند. مشخصه‌ی برجسته‌ی شعر آتشی، رنگ بومی و محلی آن است. مفاهیم و مضامین سروده‌های آتشی عمدتاً متأثر از فضای واقعی و اقلیم خاص جنوب است، «جنوب نماد تبار و تقدیر شعر آتشی، به ویژه در نخستین دوره آن است» (مختاری، ۱۳۷۸: ۵۱). به عنوان مثال در شعر «*ترجیع‌بندی برای لنگرگاه همیشگی‌ام: بوشهر*»، ضمن این‌که از ساحل جنوب سخن می‌گوید، توصیفی واقعی از مردمان جنوب و پوشش خاص آن‌ها ارائه می‌دهد :

بوشهر کار و بازار!/ بازار بوی ماهی/ بوشهر شعر و شروه/ بوشهر زار زار/ در نوحه‌های «بخشوی» پیرار/ بوشهر شور و شکوه/ در چلّه‌های شبنم و شرجی/ بوشهر بوی ماهی!. . . (آتشی، ۱۳۸۶، ج۱: ۵۴۸).

وجود این نشانه‌های در شعر آتشی، موجب می‌شود که مخاطب ناخودآگاه، این سروده‌ها را به مکتب ادبی رئالیسم توصیفی منتسب کند. شعر «*شش غروب*

*فردا*» که پس از مهاجرت به پایتخت سروده شده است، بیان کننده‌ی ملال او نسبت به زندگی شهری است:

ساعت شش غروب دیروز است/ و من/ با جیب‌های پُر از گریه/ از کارخانه به خانه برمی‌گردم/ تا دستمزد ناچیزم را/-ترصیع نورسیده‌ی دیگر/ در شیشه‌ی کبود پستانکش بچکانم/ (سخت است روزگار/ و کودکان بدقلق ما هم/ ناآمده/ از شیر خشک«نبدو»- و هر مارک دیگری-/ عقشان می‌گیرد/ و غیر شیره‌ی جان ما، چیزی/ در کام‌های کوچکشان/ شیرین نمی‌نشیند/ این کودکان بدقلق (آتشی، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۲۸۴).

در شعر «*بی‌سیب- بی‌سلام*» با رویکردی واقع‌گرایانه به توصیف زندگی شهری می‌پردازد: غروب که شود هوا/ عطر ملایم برگشتن پخش می‌کند/ پاها به راه می‌افتند/ و کوچه شکل جاری عاطفه دارد/ غروب که می‌شود/ سیبی در جیب و سلامی در سینه/ به خانه می‌رویم تا سلام کوچکی بگیریم از دهان کوچک کودک/ و ستاره‌ها/ نزدیک‌تر شوند به بام (همان: ۱۳۱۰).

وی در توصیفات خود در عین وفاداری به واقعیت، از تخیّل نیز سود می‌برد؛ زیرا به قول بلینسکی «هنر بازآفرینی واقعیت است نه رونوشت آن. . .» (گی‌پلانتی و بونژرو، ۱۳۹۰: ۲۸۸). آتشی نیز مانند نیما، در راستای مبارزه با خیال‌پردازی‌های غیر شهودی، توجه زیادی به واقعیت و پدیده‌های پیرامون دارد، ولی تخیّل را نیز نفی نمی‌کند و در نوع ارتباط و این همانی عین و ذهن، به تخیّل مجال بروز و خودنمایی می‌دهد. شعر«*دیدار ساحلی*» شاهدی بر این مدّعاست که در آن رئالیسم با تخیّل قابل توجهی، مجالی برای بروز می‌یابد: «وقتی کنار اسکله پهلو می‌گیرد/ کشتی حضور شکّاکی دارد/ و آب‌های بندر/ زیر تن عظیمش هق می‌زند/ کشتی کنار اسکله آرام می‌شود/ یک جفت موش فربه/ یک جفت کفش چرمی براق/ یک سامسونیت تخیّل مشکوک/ با کوچه‌های خلوت بندر می‌آمیزند/ یک جفت چشم شیشه‌ای-زیر کلاه شاپو-/

(گویی سوت می‌زنند/ دیدار آشنایی را با کوچه‌های خیالی/ تحریر می‌دهند (آتشی، ۱۳۸۶، ج۱: ۴۳۹).

آتشی تصاویر طبیعت جنوب را با اندیشه‌های خیال‌انگیز خویش در هم آمیخته است. سروده‌های«*و عشق*»، «*قرن سیلاب ناچیزها*»، «*غزل کوهی*»، «*چاه کن*» نمونه‌های دیگری از سروده‌های آتشی با رویکرد رئالیستی هستند.

**۳-۳-رئالیسم اعتراضی**

رئالیسم اعتراضی به آن دسته از اشعاری اطلاق می‌شود که گوینده (شاعر) با آزردگی از ساز و کار موجود، به نفی و طرد آن برمی‌خیزد.«*آنچه می‌بیند، نمی‌خواهد*» امّا جایگزینی هم برای آن متصوّر نیست و از این‌رو، با رمانتیسم اجتماعی قرابت می‌یابد. مختاری ضمن نقد نظام«شبان-رمگی» در ایران رویکردهای گوناگون در ادب کهن فارسی را نسبت به آن به سه نوع تقسیم کرده‌است: اثبات، نفی و طریق بینابین که برآیند هر سه گرایش، «عدم دخالت اساسی در وضع موجود، برای دگرگون کردن ریشه‌ای آن است» (مختاری، ۱۳۹۲: ۹۱). گاه توصیف‌های آتشی از واقعیت‌های بیرونی، رنگ اعتراض و شکوایه به خود می‌گیرد، به عنوان مثال در سروده‌ی زیر وی ضمن بیان زندگی شهری، اعتراض و گلایه‌ی خویش را بیان می‌کند. «*قرن سیلابِ چیزها*» نمونه‌ای از این دست سروده‌های اوست: که بادها دیگر/ اردیبهشت بار نمی‌کنند/ که قافله/ بی‌نافه می‌رود از تبت/ و شعر/ پنهان می‌رود از حافظ/ در شمشادها/ قرن سکوت پر از هیاهو/ که پیامبران می‌گریزند از کوه/ و بو/ اعلام خطر نمی‌کند به آهو/ قرن اعلام مرگ شب از ویروس روز/ و انحلال روز/ در زهر تابناک شب/ که جا عوض کرده‌اند/ چراغ و کوکب/ قرن خون‌ریزی شدید فلسفه/ و بند نمی‌آید به هیچ تدبیر/ خون از دماغ اشراق/ و چیزها و اخبارشان/ -چیزی شبیه زلزله و سیل، در خانمان عاطفه- (همان: ۱۴۰۲-۱۴۰۱).

در این سروده، نشانه‌های از رویکردهای مدرنیستی دیده می‌شود، آتشی به جای بیان منظم تفکّرات و اندیشه‌های خویش، تصویرهای پراکنده و مبهم را به مخاطب ارائه می‌دهد. در شعر«غزل مکالمه‌ی۳» به تکنولوژی مدرن اعتراض کرده، آن را عاملی مهم در فروکش عواطف و احساسات انسانی می‌شمارد.

«هلو! ها؟/ صدا نمی‌رسد؟/گفتی هنوز دوستت دا... هلو بی‌فایده‌است/ صدا نمی‌رسد/ شاید که سیم‌ها سرما خورده‌اند/ شاید که موریانه‌های نو/ احشای کامپیوترها را جویده‌اند/ هلو!هلو! ها/ گفتی که/ . . . صدا نمی‌رسد و صدا که نمی‌رسد/ حس هم از کار می‌افتد/ واژه طنین ندارد دیگر که بیاشوبد رگ‌ها را/ ما نیستیم دیگر» (آتشی، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۲۶۹).

**۳-۴-رئالیسم اجتماعی**

در کنار توصیف واقعیت‌های زندگی، گونه‌ای دیگر از رئالیسم، به شکل محدودتر نسبت به رئالیسم توصیفی در شعر وی به کار رفته‌است که می‌توان آن‌ها را در زمره‌ی رئالیسم اجتماعی یا همان رئالیسم انتقادی دسته‌بندی کرد. در این نوع رئالیسم، هنرمند از وضعیت موجود انتقاد می‌کند و در صدد تغییر برمی‌آید. «رئالیسم انتقادی، با وضوح بی‌امان و هنرمندی و فراست بی‌مانند در بطن تضادهای بورژوایی نفوذ و آن‌ها را مجسم کرد» (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۱۱۷). از این‌رو، رئالیسم اجتماعی ریشه در پیدایش تضادها، تبعیض‌ها، حرص و آزمندی و رفتارهای غیرانسانی داشت و با نمایش بی‌پرده‌ی حقایق، فراتر از یک روای بی‌خاصیت، برانگیزاننده بود. شعر زیر که آتشی آن را برای«ضیاء موحد» سروده‌است، نشان می‌دهد که«شعر وی در هر وضعیتی نفس اعتراض است. امّا شکل و شیوه‌ی اعتراض در طول زندگی و جریان رشد، دگرگونی می‌پذیرد» (مختاری، ۱۳۷۸: ۳۸).

Extentional یا Intensionalیا Intentional/ دوار مده سر خود را- رفیق شاعر فرزانه‌ام!/ چه فرق می‌کند: مصداق به معنا منتهی شود یا برعکس/ هنگام

که معنایی در میانه نیست/ اصل معنای گل، عطر بود و رنگ/ حالا کـه گلـی در میانه نیست/ جنگ بر سـر دو مجهـول چـه «معنـا» خواهـد داشـت؟ در کـدام معادله/ حسن کچل، شهزاده بود و پوست بر کلـه می‌کشـید/ تـا کچـل بنمایـد/ شعبان بی‌مخ، سر ندارد و تاج بر آن می‌گذارد/ تا / تاج‌بخش خوانده شـود/ حالـا که ده لشکر دروج/ به اثبات راستی می‌کوشند/ بر سر معنـای راسـتی جنگیـدن که چه؟ (آتشی، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۷۶۳).

افزون براین، پس از کودتای بیست و هشت مـرداد رئالیسـم اجتمـاعی کمرنـگ شد و به رئالیسـم توصـیفی یـا اعتراضـی محـدود گردیـد. آتشـی خـود اذعـان داشته‌است: «شکست سیاسی نیز بر روحیه‌ی من تأثیر ویرانگری گذاشـت. چـه جریان اول که بانی سرکوب آن رضاشاه بود و چه جریان دوم که کودتا آن را در هم شکست و بر باد داد» (شریفی، ۱۳۹۱: ۱۸). بـا آنکـه«رئالیسـت‌ها بیشـتر از رمانتیک‌ها به روشن‌گری گرایش نشان می‌دهند و نوستالژی ندارند» (تسـلیمی، ۱۳۹۶: ۲۱۶)؛ شعر «*خلیج و خزر*» صبغه‌ای نوستالژیک دارد. وی در این شـعر، گریزی به گذشته‌ی پرشکوه ایران زمین می‌زند و با ترسیم عظمت ایران باستان و ارائه‌ی تصویری تاریک از دوران پهلوی، انتقاد خویش را نشان می‌دهد: در این حوالی روزی/ تاریخ می‌نویسد/ یک گوشه شیر می‌غرید/ یک گوشه یوز/ آتش به خیزِ کهره غزالی می زد/ و آهوان به جوشن قربانی/ چون جوع شـیر و یـوز فـرو می تپید/ آسوده دل اگر نه، ایمن بودند .../ در ایـن حـوالی امّـا/ گرگـی مهیـب مسکن دارد/ که سیری و گرسنگی/ آیینه‌دار ذات تباهش هستند/ و خشک و تر نمی کند... / وقتی هجوم می آوردم (آتشی، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۰۳۶-۱۰۳۵).

آتشی خود را تالی و شاگرد نیمـا می‌دانـد و بـر ایـن بـاور اسـت کـه «نیمـا در نخستین نگاه به هر شعرش به مـا می‌گویـد کـه اوّل مازنـدرانی، بعـد ایرانـی و سپس جهانی» (آتشی، ۱۳۸۲: ۴۹). شعر آتشی نیـز در طـول حیـات هنـری از افق‌های محصور جنـوب و سـپس شـهر و اجتمـاع خـود، بـه فراخنـای جهـان

می‌رسد. وی در شعر«*از دجله به کوفه*» در پیوند با اندیشه‌های واقع‌گرایانه، انسانی و جهان‌شمول از اوضاع جهان گلایه می‌کند: آن همه دانایی را/ می‌خواهی چه کنی نیچه!/ کولی‌ها در کابل‌اند و/ مطرب‌ها در مدیترانه/ شفا پیدا کن زیرا/ در اتیوپی گرسنگی گله گله می‌برد (خوشا به حال یوسف)/ در بیافرا مردم سنگ می‌خورند/ در کنعان/ کودکان سنگ عق می‌زنند/ در عراق هنوز... / در بادیه تشنگان بمردند/ از دجله به کوفه می‌رود آب/ و نمرود/ برج بابل را بالاتر پیش برده/ با تانک‌ها از پله‌ها می‌رود بالا/ تا آسمان ابری را با موشکی بزند/ و آذرخشی برنتابد از آن جا مردم امّا همچنان/ زبان‌های خویش را فراموش کرده‌اند/ این همه دانایی؟!/ برخیز نیچه از لحاف کتاب جنون/ زیرا نمرود نو/ لوسالومه را هم با خود برده است (آتشی، ، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۸۶۸ - ۱۸۶۷).

در این نوع سروده‌های آتشی، شاخص‌های مدرنیسم بیش از پیش برجسته‌است؛ در آثار شاعران مدرن که پس از جنگ جهانی ارائه شد، نظم مستقیم و پایدار اجتماعی که بر آثار ادبی سایه افکنده‌بود به لرزه درآمد. شاعران مدرن در پی برهم زدن نظم خیالی معهود بودند و از این‌رو «به جای ترکیب و انشای منطقی اندیشه‌ها، کولاژ (collage) تصویرهای پراکنده و ایهام‌های پیچیده را نهادند» (کادن، ۱۳۸۰: ۲۴۶). تصویرهای پراکنده و مبهم در شعر«از دجله به کوفه» تأییدی بر این مدّعاست و نشان می‌دهد شعر وی نیز از تأثیرات مدرنیسم به دور نمانده‌است. همچنین، تفکرات جهان‌وطنی آتشی در این سروده، گریز دیگر وی بر ادب مدرنیته است. «نوشتار مدرنیستی، حرکتی جهان وطنی است و غالباً مفهومی از نابسامانی یا عدم تعیّن مدنی-فرهنگی را همراه با تئوری‌های جدید مردم‌شناختی و روان‌شناختی در بر دارد» (همان).

**۳-۵-اسطوره‌گرایی**

خلق اسطوره‌های رئالیستی از دیگر مؤلفه‌های شعر آتشی است. «اسطوره‌های رئالیستی در امیدها و آرزوهای قومی و جمعی انسان‌ها ریشه می‌دواند و از مایه‌های ملّی و مذهبی و عوامانه و مکان‌هایی که قهرمان زندگی می‌کند، برمی‌خیزند و شاعری ملّی یا بومی شخصیّت این اسطوره‌ها را به طُرق مختلف متجلّی می‌کند» (شریفی، ۱۳۹۱: ۵۴). آتشی از «*میرمهنا*» و «*عبدوی جِط*» قهرمانان باورپذیری خلق می‌کند و آنان را به اسطوره‌ی زمان خویش تبدیل می‌سازد و با یادکرد«رئیس علی دلواری» به تجدید خاطره می‌پردازد تا خودباوری را ترویج کند. به عنوان مثال در شعر«*طهور*» از عبدو که یک شتربان دشتستانی است، تصویر قهرمانی نجات‌بخش ارائه می‌دهد:

عبدوی جط دوباره می‌آید/-با سینه‌اش هنوز مدال عقیق زخم/ از تپه‌های آن سوی گزدان خواهد آمد/ از تپه‌های ماسه/ که آن‌جا/ ناگاه/ «ده‌تیر» نارفیقان گل کرد/ و ده شقایق سرخ/ بر سینهٔ ستبر عبدو/ گل داد (آتشی، ۱۳۸۶، ج۱: ۲۳۶).

ذکر این نکته ضروری است که«حماسه‌ی عبدو با واژگان پیرامونی و ضرباهنگ درونی و بیرونی، دیارگرایانه، حالتی نمایشی و سینمایی و شنیداری و دیداری تبدیل شده‌است» (شریفی، ۱۳۹۱: ۵۵). وی در راستای ایجاد توهّم حقیقت یا حقیقت‌نمایی واژگانی همچون«*روستای گزدان*»، «*تپه‌های ماسه*»، «*ده تیر نارفیقان*»، «*ده شقایق سرخ*» و . . .به کار برده‌است. افزون براین، پایان تراژیک این اسطوره در شعر آتشی قابل تأمّل است؛ به گفته‌ی شریفی«آتشی از ترکیب «*شیهه‌ی شکّاک اسب*» واقعه را به اسطوره‌ی نامتبدل برمی‌گرداند و آن مرگ رستم به دست شغاد نابرادر است» (همان: ۵۶).

خون را هنوز عبدو از تنگ‌چینِ شال/ باور نمی‌کند/ -پس خواهرم ستاره چرا در رکابم عطسه نکرد؟/ آیا عقاب پیر خیانت/ تا زنده‌تر/ از هوش ابلق من بود/ که

پیشتر ز شیهه‌ی شکّاکِ اسب/ بر سینه‌ی تَـذَرو دلـم بنشسـت (آتشـی، ۱۳۸۶، ج۱: ۲۳۷).

هم‌چنین در شعر«*خلیج و خزر*» *از «میرمهنا»* تصویر قهرمانی دشمن‌ستیز ارائـه می‌دهد که در برابر استعمارگران هلندی و انگلیسـی رشـادت‌ها از خـود نشـان می‌دهد: در بادهای شرجی سنگین/ در ظلمتی کـه غلظـت خـود را/ بی‌مـاه، در مهی متراکم می‌پوشاند/ از چشم‌های ساطع کیهانی/ یک بوم بادبانی/ زیر شـراع تاریکش/ از «خور» «ریگ» می‌گسلد/ و ساعتی دیگر-آن سوی‌تر-/ یـک غولنـاو بریتانی/ با معده‌ی پُرتزویر و سرب از درد می‌ترکد (همان، ج۲: ۱۰۴۵).

آتشی از شخصـیت‌های جدیـد و قـرار دادن آن‌هـا در موقعیت‌هـای تـازه، در راستای ستیز و اعتراض به نظم موجود بهره می‌گیرد. اسطوره‌های او متعلّق بـه گذشته‌ی دور نیست، لذا برآیند آن ایجاد خودبـاوری در تغییـر سـاختار حـاکم می‌گردد.

**۴-سمبولیسم در شعر آتشی**

سمبولیسم واکنشی اسـت در مقابـل هنـر اجتمـاعی کـه در نیمـه‌ی دوم قـرن نوزدهم ظهور یافت. «در مفهوم سمبل، از سویی فرهنگ و تاریخ بومی هنرمنـد و از سوی دیگر حالات شخص وی دخالت دارد. از این جهت اسـت کـه سـمبل ممکن است عمومی یا خصوصی، جهانی یا بومی باشـد» (ثـروت، ۱۳۹۵: ۱۹۳). احیای نماد دستاورد رمانتیک‌ها بود امّا سمبولیست‌ها آن را پیچیده‌تر و مبهم‌تر کرده‌اند. سمبولیست‌های اروپایی«از همـه‌ی روش‌هـای سیاسـی و اجتمـاعی و فکری و هنری که میراث گذشتگان بـود، متنفّـر بودنـد، نیـروی نظـامی، نظـم اخلّاقی و . . . همه‌ی این‌ها از نظرشان باطـل بـود» (سیدحسـینی، ۱۳۸۵، ج۲: ۵۳۲). به گفته‌ی بودلر یکی از پیشـگامان سمبولیسـم، «ادبیّـات در عـالی‌ترین شکل خود و خاصه شعر، نباید از نظریه‌ای (سیاسی یا اجتماعی) دفاع کند و نـه به تهذیب اخلّاق سرگرم شود نه در مباحثه‌ی فلسفی فرو رود نه بـه آموزنـدگی

بپردازد» (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۱۰۰). امّا سمبولیست‌های ایرانی، چند وجه این نحله را دنبال کردند؛ به کارگیری نماد، استقبال از شعر آزاد، کانکریت و ترسیم فضاهای مغموم.

مشخصه‌ی برجسته‌ی این مکتب در شعر آتشی به کارگیری نماد است. نماد، نشانه‌ی نهاده، در ادبیّات«به کلمه یا عبارتی اطلاق می‌شود که بر یک شئ یا واقعه دلالت داشته باشد و آن هم به نوبه‌ی خود دال بر چیزی باشد، یا فراتر از خود دارای مرجع‌های مختلف باشد» (آبرامز، ۱۳۸۷: ۴۳۹). کاربست نماد در شعر وی، همانند دیگر شعرای معاصر، صبغه‌ای ایرانی، اجتماعی و سنّتی داشته‌است. او در زمره‌ی شاعرانی است که از نماد (سمبول) برای بیان مضامین اجتماعی و سیاسی بهره گرفته‌است. وی متأثر از نهضت‌های فکری و حوادث سیاسی معاصر، کودتای ۲۸ مرداد و آشنایی با آثار اروپایی به جهان‌بینی نوینی دست یافت و کوشید با تکیه بر ذهنیات و با استعانت از تخیّل خویش برخی پدیده‌ها مانند رنگ‌ها، طبیعت و اسطوره را در معنایی نمادین و رمزآلود به کار بگیرد. او با تکرار پیوسته‌ی این نمادها در پی ایجاد فضایی خاص بوده، می‌خواهد ذهن مخاطب را به گستره‌ای فراخ‌تر سوق دهد.

کارکرد نمادین عناصر طبیعت در شعر آتشی عمدتاً تکراری هستند. پدیده‌های طبیعی با فاصله گرفتن از مصداق حقیقی خود؛ در گستره‌ی ادبی به ابزاری برای القای مفاهیم ذهنی تبدیل می‌شوند «طبیعت بهترین دست‌مایه و غنی‌ترین منبع را برای نمادپردازی در اختیار شاعران و نویسندگان نهاده و هر زمان عناصر تازه‌ای از گنجینه‌اش به هنرمندان هدیه می‌کند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۹۰). این امر در شعر آتشی مصداق‌های فراوانی دارد. به عنوان مثال در شعر زیر، «باد» به عنوان یکی از عناصر طبیعت، نمادی از سایه‌ی سیاه استعمار است. این رویکرد نمادین برگرفته از باورهای اساطیری نسبت به باد است که بار معنایی مثبتی از آن استنباط نمی‌شود. «در متون اساطیری از باد به عنوان

یاریگر دیوان یاد شده‌است» (بهار، ۱۳۷۵: ۳۵). در شعر معاصر« نیز به دلیل منش اجتماعی، کنش‌های سیاسی و نگرش خاص شاعران این دوره، کارکردی جدید می‌یابد. باد در شعر معاصر سمبل ویرانگری، خرابی، هرج و مرج و در نهایت دگرگونی است» (پورنامداریان و خسروی شکیب، ۱۳۸۷: ۱۵۳-۱۵۲).

«با بادها همیشه حکایت‌هاست/ از بادها همیشه خیالی غریب با دل دریاییان گلاویز است/ و کار بادها همیشه/ آشوب یادهاست/ بر بادها همیشه/ جن‌های بی‌شمار سوارند و می‌گذرند» (آتشی، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۰۴۱).

بارزترین نماد ابداعی در شعر آتشی«*اسب سفید وحشی*» در شعر «*خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها*» (۱۳۳۹) است. که با نمادهای تکراری شعر معاصر متفاوت است. شعر روایتی از اسب سفید وحشی است که با یادکرد گذشته‌ی پرغرور و سرکشی‌هایش بر قهرمان (راکب) نشسته و شکسته‌دل خویش، خشم گرفته؛ سواری که دیگر نه سلاحی بر کف دارد و نه عزمی برای احیای شکوه پیشین.

اسب سفید وحشی/ بر آخور ایستاده گرانسر/ اندیشناک سینه‌ی مفلوک دشت هاست/ اندوهناک قلعه‌ی خورشید سوخته است/ با سر/ غرورش ، امّا دل با دریغ ، ریش/ عطر قصیل تازه نمی‌گیردش به خویش/ اسب سفید وحشی، سیلاب دره ها/ بسیار از فراز که غلتیده در نشیب/ رم داده پر شکوه گوزنان/ بسیار در نشیب که بگسسته از فراز/ تا رانده پر غرور پلنگان/ اسب سفید وحشی/ دشمن کشیده خنجر مسموم نیشخند/ دشمن نهفته کینه به پیمان آشتی/ آلوده زهر با شکر بوسه‌های مهر/ دشمن کمان گرفته به پیکان سکّه‌ها/ اسب سفید وحشی/ من با چگونه عزمی پرخاشگر شوم/ ما با کدام مرد درآیم میان گرد/ من بر کدام تیغ، سپر سایبان کنم/ من در کدام میدان جولان دهم تو را/ اسب سفید وحشی ! شمشیر مرده است خالی شده است سنگر زین‌های آهنین/ هر دوست کو فشارد دست مرا به مهر/ مار/ فریب دارد پنهان در آستین/...اسب سفید وحشی امّا گسسته یال/ اندیشناک قلعه‌ی مهتاب سوخته

است/ گنجشک‌های گرسنه از گرد آخورش/ پرواز کرده‌اند/ یاد عنان گسیختگی هاش/ در قلعه‌های سوخته ره باز کرده‌اند (آتشی، ۱۳۸۶، ج۱: ۲۶-۲۷).

سوار از نفس افتاده‌ی آتشی از نوع قهرمانان سنّتی و آرکائیک است. او که روزی قهرمان بیابان‌های بی‌کران و جنگ‌های بی‌پایان بوده، اینک مأیوس و منزوی شده‌است. « این اسب، نمونه‌واری است از آن بومی‌گری حماسی و حضور طبیعی و غریزی که در اجزا و ترکیب‌ها و تصویرها و مضامینی از این دست مکرّر و مؤکّد شده و فضای زبانی او را آکنده‌است» (مختاری، ۱۳۷۸: ۴۴). صاحب اسب نماد انسان ایرانی معاصر است. «انسانی که تجربه‌هایش به شکست انجامیده و هم خود و هم مرکبش (فکرش، سرزمینش) در تنگنای خو کردن به آنچه موجود است، قرار گرفته‌اند» (عابدی، ۱۳۹۶: ۴۴۲).

در شعر *«دل بیدار و جهان مرده» از دفتر «اتفاق آخر» (۱۳۸۰)*،*«پرنده»*، *«قناری»*، *«هوا»*، *«باغ»* و . . .واژه‌های نمادین هستند که معانی خاصی را القا می‌کنند و نشان از رویکرد سمبولیک وی دارد: اکنون که قناری‌ها را سر می‌برند/ اکنون که باز/ سودازدگانی کباب جگر چکاوک را خوش دارند/ کودکانمان را چه گونه فرا یاد آریم/ که پرنده‌ای بوده و آوازی/ و قلمروهایی/ از جنس تارها و طنین؟/ شاخه به شاخه چشم/ گوش را به جستجوی پری می‌کشاند و پروازی/ که ترجمان آوازی باشد/ باغ امّا- با سبزائی مرده/ موزه‌ی خوش صدایان خشکانده‌است/ و هوا-قفسی بزرگ-بی‌پرستوی چالاکی . . . (آتشی، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۲۹۹).

**۴-نتیجه‌گیری**

آتشی از شاعران نسل دوم نیمایی است. رشد فزاینده‌ی ترجمه‌ی آثار ادب اروپایی در دهه‌ی ۲۰ و ۳۰ در کنار تسلط وی بر زبان انگلیسی و تحوّلات اجتماعی پس از کودتای سال ۳۲ موجب گردید که وی همچون بسیاری از شاعران زمان خود، خوشه‌چین مکاتب ادبی غرب گردد. سروده‌های وی در

نخستین دوره‌ی شاعری، آمیخته‌ای از دیدگاه‌های سه مکتب رمانتی‌سیسم، رئالیسم و سمبولیسم است. تخیّل و احساسات، عشق طبیعت‌گرایی، مرگ‌اندیشی، غم و اندوه از مضامین رمانتیکی بود که بدان پرداختیم. آتشی تجربه‌های روحی و عاشقانه‌ی خویش را با تخیّلی بارور، احساساتی عمیق و صادقانه بازگو کرده و در این راستا از نمادهای طبیعی نیز بسیار بهره گرفته‌است. در عاشقانه‌های او ذکری از نام معشوق نیست که این امر می‌تواند مولود تربیت ایلیاتی و نگاه سنّتی وی باشد. اروتیسم (تن‌کامگی) که گاه در این اشعار نمود یافته، با ظرافت و آزرم همراه است. طبیعت‌گرایی او که زاییدی پرورش در محیط روستایی و طبیعی بوده، هم دیدگاه‌های رمانتیک وی را قوّت بخشیده هم او را به سوی رئالیسم توصیفی سوق داده‌است. او در نخستین دفاتر شعری‌اش به تأسّی از نیما، عناصر اقلیمی زادگاه خویش را نمایاند. آتشی همچون دیگر رمانتیک‌ها، طبیعت را پناه‌گاهی امن و پر آرامش یافته و این امر عاملی برای گریز از شهرنشینی و دغدغه‌های آن در شعر اوست. توصیفات رئالیستی او از طبیعت بکر و وحشی زادبومش با مهاجرت به پایتخت، به جغرافیای زندگی شهری کشانده‌شد، دوره‌ی دوم آفرینش‌های هنری او رنگ غنایی و رمانتیک را در کنار اقلیم‌گرایی از نوع شهری آن در مقابل مخاطب قرار داد و سرانجام جهان پرکشمکش، نگره‌های او را به افق‌های گسترده‌ی انسانی معطوف کرد؛ دلزدگی او از ویرانی طبیعت، گسست انسان‌ها از یکدیگر در جامع‌ی مدرن و گسترش فقر و نابرابری در جهان در شعرهای رئالیستی وی با رویکردی اعتراضی نمود یافته‌است.

غم و اندوه در سروده‌های وی صبغه‌ای رمانتیک و شخصی دارد و گاه با تألّم شاعر از وضعیت اجتماعی، رئالیستی می‌گردد. مرگ‌اندیشی در کلام وی متأثر از فضای ادبی حاکم، شرایط اجتماعی و نیز رویدادهای تلخ زندگی اوست که گاه رنگ رمانتیک دارد و گاه رئالیستی. آتشی با آفرینش اسطوره‌های رئالیستی

در راستای ایجاد حس خودباوری و شور خیزش برای تغییر سامان حاکم بر جامعه، گرایش به رئالیسم اجتماعی را در شعرش به شکل محدود در شعرش بازتاب داده‌است. وی با توسّل به سمبولیسم اجتماعی که پس از سال ۳۲ قوّت یافته بود، کوشید تا تصویری از یأس و دلمردگی و سکون جامعه‌ی زمان خویش را بنمایاند. شعر آتشی، در دوره‌ی سوم، تحت تأثیر جریان‌های شعری دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ از رویکرد سمبولیک فاصله گرفت. در پایان باید گفت که شعر آتشی، امتزاجی از نگره‌ها و مکاتب غربی را در خود بازتاب داده‌است و مخاطب در شعر آتشی، به‌طور پراکنده با وجوه رمانتیک و سمبولیستی و رئالیستی آن روبه‌رو است. اگر در دوره‌ی اول شعری او، به دشواری بتوان تفوّق یک مکتب را در کلام او دریافت، از دوره‌ی دوم، رویکرد رمانتیکی در سخن او، وجه غالب و فزاینده گرفته‌است.

## منابع

-آبرامز، ام. اچ، جفری گالت هرفم (۱۳۸۷) *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمه‌ی سعید سبزیان، تهران: نشر رهنما.
-آتشی، منوچهر (۱۳۸۲) *نیما را باز هم بخوانید/ خیال روزهای روشن*، تهران: آمیتیس.
---------- (۱۳۸۶) *مجموعه اشعار*، دو جلد، تهران: نگاه.
-آجودانی، ماشاالله (۱۳۸۱) *یا مرگ یا تجدّد (دفتری در شعر و ادب مشروطه)*، چاپ اوّل، لندن: فصل کتاب.
-باباچاهی، علی (۱۳۸۰) این *بانگ دلاویز: زندگی و شعر فریدون توللی*. تهران: نشر ثالث.
-باوره، موریس (۱۳۸۶) *تخیّل رمانتیک (مجموعه مقالات رمانتی‌سیسم)*، مترجم: فرشید شیرازیان، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد.
-برسلر، چارلز (۱۳۸۶) *درآمدی بر نظریه ها و روش های نقد ادبی*، ترجمه‌ی مصطفی عابدینی‌فرد، تهران: نیلوفر.
-برشت، برتولت (۱۳۹۰) دربارهٔ نوشتار رئالیستی، درگزیده و ترجمه‌ی محمدجعفر پوینده، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیّات، تهران: نقش جهان.
-بهار، مهرداد (۱۳۷۵) *ادیان آسیایی*، چاپ اوّل، تهران: نشر چشمه.
-پورنامداریان تقی و محمدخسروی شکیب (۱۳۸۷) «دگردیسی نمادها در شعر معاصر»، *پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*، شماره‌ی ۱۱، ص۱۶۲ - ۱۴۷.
-تسلیمی، علی (۱۳۹۶) *پژوهشی انتقادی، کاربردی در مکتب‌های ادبی*، چاپ اوّل، تهران: آمن.
-تودورف، تزوتان (۱۳۷۹) *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه‌ی محمّد نبوی، تهران: آگاه.
-ثروت، منصور (۱۳۹۵) *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، چاپ چهارم، تهران: سخن
-جعفری، مسعود (۱۳۷۸) *سیر رمانتی‌سیسم در اروپا*، تهران: مرکز.
-خاکپور، محمد و اکرمی، میرجلیل (۱۳۸۹) «رمانتی‌سیسم و مضامین آن در شعر معاصر فارسی»، *فصلنامه‌ی علمی پژوهشی کاوش‌نامه*، سال ۱۱ ، شماره‌ی ۲۱ ، ص۲۲۵-۲۴۸.
-دیچز، دیوید (۱۳۶۹) *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمه‌ی محمّدتقی صدقیانی و غلام‌حسین یوسفی، تهران: علمی.
-زختاره، حسن (۱۳۹۷) «مکتب‌گرایی در ادبیّات»، *پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی*، سال دوم، شمارهٔ سوم، ص۶۵-۳۹.
-زرقانی، سیّد مهدی (۱۳۹۴) *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، تهران: پازند.
-زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۱) *نقد ادبی*، دو جلد، تهران: امیر کبیر.
-ساچکوف، بوریس (۱۳۶۲) *تاریخ رئالیسم: پژوهشی در ادبیّات رئالیستی از رنسانس تا امروز*، ترجمه‌ی محمّد تقی فرامرزی، تهران: تندر.
-سید حسینی، رضا (۱۳۸۵) *مکتب‌های ادبی*، جلد دوم، چاپ دهم، تهران: نگاه.

-شریفی، فیض (۱۳۹۱) *شعر زمان ما، منوچهر آتشی*، چاپ اوّل، تهران: نگاه.
-شفیعی کدکنی، محمّد رضا (۱۳۵۹) *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران: توس.
-شمیسا، سیروس (۱۳۹۰) *مکتب‌های ادبی*، تهران: قطره.
-عابدی، کامیار (۱۳۸۸) *برگ‌هایی از تاریخ بیقراری ما*، تهران: ثالث.
--------- (۱۳۹۶) *مقدّمه‌ای بر شعر فارسی در سده‌ی بیستم میلادی*، تهران: جهان کتاب.
-عالی عباس آباد، یوسف (۱۳۸۷) «غم غربت در شعر معاصر»، *گوهر گویا*، دوره‌ی۲، شماه-ی۲،ص۱۸۰-۱۵۵.
-طحان، احمد و نیکخواه، خلیل (۱۳۹۰) «تأثیر مدرنیسم در شعر منوچهر آتشی»، *ادبیّات و زبان‌ها: تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی*، سال ۹، شماره‌ی۹، ص۱۵۲-۱۳۳.
-فتوحی، محمود (۱۳۸۹) *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.
-فورست، لیلیان (۱۳۶۵) *رمانتی‌سیسم*، ترجمه‌ی مسعود جعفری ،چاپ اول، تهران: مرکز.
-کادن، جی. ای (۱۳۸۰) فرهنگ توصیفی ادبیّات و نقد، ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، چاپ اوّل، تهران: نشر شادگان.
-گرانت، دیمیان (۱۳۹۲) *رئالیسم*، ترجمه‌ی حسن افشار، تهران: مرکز.
-گی‌پلانتی و بونژرو (۱۳۹۰) زیبایی‌شناسی بلینسکی و تأثیرپذیر از هگل، درگزیده و ترجمه‌ی محمدجعفر پویند، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیّات، تهران: نقش جهان.
-مختاری، محمّد (۱۳۷۸) *شاعران معاصر۱ (منوچهر آتشی)*، چاپ اوّل، تهران: توس.
---------- (۱۳۹۲) انسان در شعر معاصر، تهران: توس.
-مشهدی، محمّد امیر و همکاران (۱۳۹۲) «رویکردی به مدرنیته در شعر منوچهر آتشی»، *ادبیّات پارسی معاصر*، سال ۳، شماره‌ی ۳، ص۱۲۳-۱۰۳.
-موسوی، سیّد کاظم و مردانی، مجید (۱۳۹۱) «بررسی جامعه شناختی هنری در اشعار منوچهر آتشی»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیّات، دوره‌ی ۲، شماره‌ی۵، ص ۲۸۵-۲۵۹.
-نصراللهی، یدالله و خدادوست، کلثوم (۱۳۹۲) «رمانتی‌سیسم در شعر منوچهر آتشی». *بهارستان سخن*، سال ۹، شماره‌ی ۲۱، ص۳۶ – ۲۳.
-هارلند، ریچارد (۱۳۸۸) *درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاتون تا بارت*، گروه ترجمه‌ی شیراز زیر نظر شاپورجورکش، چاپ سوم، تهران: چشمه.
-هنرمندی، حسن (۱۳۵۰) *بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی*، تهران: زوّار.

# خوانشی رمانتی‌سیستی از داستان‌های کوتاه بیژن نجدی

مسعود فروزنده[۱]

هدی کجوری[۲]

ابراهیم ظاهری عبدوند[۳]

پریوش میرزاییان[۴]

## چکیده

مکتب رمانتیسم، به عنوان یک مکتب اجتماعی، فکری و هنری که در اواخر قرن هجدهم در اروپا شکل گرفت، ادبیّات دیگر ملل از جمله ایران را تحت تأثیر خود قرار داد و نشانه‌های این اثرگذاری را بر آثار مختلف فارسی، از دوره‌ی مشروطه تاکنون می‌توان مشاهده کرد. بیژن نجدی از نویسندگانی است که در پرداختن به مسائل مختلف نگرشی رمانتیکی دارد. این نویسنده، با درآمیختن شعر و داستان و کاربرد گسترده‌ی عناصر شاعرانه با محتوایی احساسی، سبک خاصی به وجود آورد که هدف در این پژوهش، خوانشی رمانتی‌سیستی داستان‌های کوتاه وی با روش توصیفی تحلیلی است. دستاوردهای پژوهش ناظر بر این است که نجدی از میان مؤلفه‌های مکتب رمانتیسم، بیشتر به طبیعت‌گرایی، عشق، گذشته‌گرایی، اندوه و ناامیدی، گریز به رؤیا توجه داشته است. روی‌گردانی از صنعت و تمدّن شهری و توجه به طبیعت، دلبستگی به حیوانات و انتقال احساسات شخصیت‌ها به طبیعت، از جمله ویژگی‌های طبیعت‌گرایی نجدی در داستان‌های کوتاه است. در داستان‌های کوتاه وی، عشق بر خرد شخصیت‌ها غلبه دارد و آنان به امور مختلف مانند انسان، طبیعت و حیوانات عشق می‌ورزند. همچنین برای رهایی از اندوه، به گذشته که بیشتر دوران نوجوانی و جوانی است، پناه می‌برند. هم‌چنین برخی از شخصیت‌ها، برای گریز از واقعیت‌های تلخ زندگی، به رؤیا پناه می‌برند و بدین گونه خواسته‌های برآورده‌نشده‌ی خود را شکل عینی می‌بخشند. از سویی دیگر، در داستان‌های کوتاه نجدی، عناصر داستان مانند

---

[۱]- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد (نویسنده‌ی مسؤول)
masoudforouzandeh44@gmail.com

[۲]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد aminbanitalebi@yahoo.com

[۳]- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد zaheri_1388@yahoo.com

[۴]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد mirzaeyan90@gmail.com

واژگان، تصاویر، لحن و صحنه‌پردازی، با ارتباطی اندام‌وار و منسجم، نقش مؤثری در انتقال نگرش رمانتیک وی دارند.

**واژه‌های کلیدی:** رمانتیسم، داستان‌های کوتاه نجدی، طبیعت‌گرایی، گذشته‌گرایی، اندوه، افسون واژه و تصویر

## ۱-مقدّمه

داستان‌نویسی جدید به معنی واقعی آن، در دوره‌ی پیش‌رمانتیسم شکل گرفته است و همین امر ما را به اهمیت عصر رمانتیسم در شکوفایی داستان واقف می‌سازد. در واقع، «مکتب رمانتیسم لوازم رشد و تکامل ادبیّات داستانی‌ای را فراهم کرد که تا به امروز نیز با تحوّلات و دگرگونی‌هایی تداوم یافته است» (غنیمی‌هلال، ۱۹۸۶: ۲۰۷). با فروریختن نظام نئوکلاسیک، توجه به خلوص نوع‌های ادبی و اصول و قواعد و فرم و قالب کم‌رنگ می‌شود و راه برای غلیان احساس و تخیّل باز می‌شود؛ در چنین فضایی، نوع ادبی رمان و داستان کوتاه شکوفا و پررونق می‌شوند. یان رید، ضمن اشاره به این نظرِ اوکانر که داستان کوتاه بر یک یا دو «فرد» متمرکز می‌شود و آن‌ها را تا حدودی جدا از دیگران بررسی می‌کند، پس از این لحاظ می‌توان آن را «رمانتیک» به معنی عام و غیرتاریخی کلمه به شمار آورد؛ خود تأکید می‌کند که داستان کوتاه را حتّی می‌توان «رمانتیک» به معنی خاص و تاریخی آن نیز محسوب کرد. از نظر او پدیدآمدن داستان کوتاه مصادف با دوره‌ی رمانتیسم است و می‌توان آن را فرمی رمانتیک (فرم منثور رمانتیک) دانست. او معتقد است که در آغاز، اغلب داستان‌های کوتاه مضامین و درونمایه‌های رمانتیک را عرضه می‌کردند (رید، ۱۳۷۶: ۳۹). از سوی دیگر، در داستان‌های کوتاه ایران نیز جلوه‌هایی از مکتب رمانتیسم اروپایی وجود دارد که به طور مستقیم یا غیرمستقیم از ادبیّات غرب تأثیر پذیرفته است؛ همچنان که ابعاد و زمینه‌های اجتماعی و فکری پیدایش این جنبش در اروپا، تا حدودی در وضعیت اجتماعی و فکری ایران عصر جدید، مانند کشمکش جهان نو و کهن، تغییرات اقتصادی و ساختار اجتماعی و

تشکیل طبقه‌ی متوسط و ... قابل شناسایی است (جعفری، ۱۳۸۶: ۱۴). هم‌چنین، از آنجا که داستان کوتاه «معمولاً گستره‌ای محدود و سویه‌ای ذهن-مبنا دارد و از این حیث همان قدر با شعر غنایی مشابهت دارد که رمان با حماسه» (رید، ۱۳۷۶: ۲۸)، داشتن ذهنیت شاعرانه از عوامل موفقیت نویسنده است تا بتواند عناصر داستان را هم‌چون اجزای شعر به طرزی خلّاقانه به یکدیگر پیوند دهد. از معدود نویسندگانی که جهان زندگی‌اش عین جهان هنری‌اش است و هستی را شاعرانه می‌بیند، شاعرانه زندگی می‌کند و شاعرانه می‌نویسد، بیژن نجدی (۱۳۲۰- ۱۳۷۶) است. «بسیاری از نویسندگانی که می‌کوشند شاعرانه بنویسند، چون به جوهری شاعرانه دست نمی‌یابند، کارشان تا حدّ قطعه‌ای ادبی فرو کاسته می شود؛ امّا زبان داستان‌های نجدی مشحون از شعر است» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۳۵۷). بیژن نجدی با درآمیختن شعر و داستان توانسته سبک خاصی را برای خود ابداع کند و کاربرد گسترده و موفّقی از عناصر شاعرانه همراه با محتوایی احساسی در داستان‌هایش داشته باشد. این ویژگی‌ها موجب شده است تا در مقاله‌ی حاضر به بررسی مهم‌ترین جلوه‌های رمانتیسم در داستان‌های کوتاه نجدی، از جمله «سپرده به زمین، روز اسبریزی، استخری پر از کابوس، سه‌شنبه‌ی خیس و مرثیه‌ای برای چمن» از دو مجموعه‌ی داستان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «داستان‌های ناتمام» بر اساس روش توصیفی تحلیلی پرداخته شود.

### ۱-۲- پیشینه‌ی پژوهش

داستان‌های کوتاه بیژن نجدی در مقالات متعدّدی با رویکردها و نظریه‌های گوناگونی بررسی شده‌اند؛ از جمله «ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی» (رستمی و کشاورز، ۱۳۸۹: ۱۱۲-۹۷)، «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» (عبداللهیان، ۱۳۸۵: ۱۲۸-۱۱۵)، «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی» (صدیقی، ۱۳۸۸: ۱۶۰-۱۴۳)، «زاویه‌ی دید

در سه داستان کوتاه از بیژن نجدی» (پورندّاف حقّی، اشرف‌زاده، تسلیمی و خائفی، ۱۳۹۴: ۱۵۲-۱۲۷)، «زبان هنری داستان-شعر در آثار بیژن نجدی» (مهربان و زینعلی، ۱۳۹۱: ۱۵۵-۱۳۹)، «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی» (صادقی، ۱۳۸۹: ۱۷۴-۱۴۳) و ... . با این همه، تاکنون پژوهشی مستقل در زمینه‌ی بررسی ویژگی‌های رمانتیسم در داستان‌های بیژن نجدی صورت نگرفته است؛ به‌ویژه این‌که طبیعت‌گرایی و طبیعت‌دوستی از مفاهیم برجسته و مورد علاقه‌ی نجدی به شمار می‌آید.

### ۱-۳- مبنای نظری پژوهش

مکتب رمانتیسم، شیوه‌ی اندیشه‌ی جامعه‌ی جدید و بیان جهان‌بینی نسلی بود که دیگر به ارزش‌های مطلق باور نداشت؛ دیگر نمی‌توانست به هیچ ارزشی بی‌آن‌که درباره‌ی نسبیت آن و محدودیت تاریخی آن بیندیشد، باور کند. هر چیزی را وابسته به فرض‌هایی تاریخی می‌دید؛ زیرا به‌عنوان قسمتی از سرنوشت شخصی خود سقوط فرهنگ کهن و ظهور فرهنگ نو را تجربه می‌کرد (هاوز، ۱۳۶۱: ۲۰۶). در واقع، این مکتب، تنها یک جنبش ادبی نبود، بلکه جنبشی در هنر و حاکم بر تمام حوزه‌های فکری بود (وارنتن، ۲۰۱۵: ۳).

منشأ این مکتب به قرن هجدهم برمی‌گردد که در این قرن، مجموعه‌ای از گرایش‌ها و تحوّلات، نظیر انحطاط نظام نئوکلاسیک باعث ایجاد آثار گسترده در کشورهای اروپایی شد (فورست، ۱۳۷۶: ۲۹). اصطلاح «رمانتیک» و «رمانتیسم» در معنی مکتب ادبی را می‌توان در آلمان ۱۸۰۲، در فرانسه‌ی ۱۸۱۶، در ایتالیای ۱۸۱۸ و انگلستان ۱۸۲۳ پیدا کرد (رنه ولک، ۱۳۹۰: ۳۳). انتقال اصطلاح رمانتیک به قلمروی ادبی در سال ۱۷۹۷ از طریق تأمّلات و اندیشه‌های فریدریش شلگل صورت گرفت. او بود که پس از ارائه‌ی تعاریف گاهی جامع و کلی و گاهی محدود و موشکافانه، تعریفی نزدیک به واقعیت درباره‌ی رمانتیک ارائه داد و گفت: «آن چیزی رمانتیک است که موضوع و

محتوایی عاطفی و احساساتی را در شکل و صورت تخیّلی و خلّاقانه به تصویر درآورد» (فورست، ۱۳۷۶: ۳۰). در تعریف دیگر از رمانتیسم آمده‌است: «رمانتیسم گرایشی عمدی به تخیّل، ذهنیت و تجربه‌ی شخصی در برابر خرد تقلیدی، واقعیت‌های سطحی و عینی و نیز ضدیت با اشرافیت و سرمایه‌داری زمان خود بوده‌است» (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۱۳). ویژگی‌های برجسته‌ی این مکتب ادبی، عبارت‌اند از: طبیعت‌گرایی و طبیعت‌دوستی؛ آزادی در بیان جنبه-های مختلف زندگی؛ فرمان‌روایی «من»؛ ابراز هیجانات و احساسات به‌ویژه اندوه؛ آزردگی از محیط و زمان موجود و گریز به سوی فضاها و زمان‌های دیگر؛ جایگزینی تخیّل، امید، آرزو و معجزه به جای حقیقت؛ افسون سخن و ارزشمندی تخیّل و تصویر؛ تداعی خاطرات گذشته به‌ویژه نوستالژی دوران کودکی؛ و ستایش عشق به‌ویژه عشق پاک، ناکام و آرمانی.

نویسندگان ایرانی، با استفاده از ترجمه‌ی آثار ادبی غرب به‌خصوص فرانسه و دسترسی به خود آثار و نیز متأثر از تحوّلات اجتماعی و تاریخی برخاسته از دنیای مدرن (مانند گذار از وضعیت سنّتی به وضعیت جدید در آغاز دوره‌ی مشروطه) کم‌کم با این مکتب و بزرگانش آشنا شدند و به تأثیر از آن به داستان‌نویسی روی آوردند. در واقع از همان آغاز شکل‌گیری داستان نویسی نوین، نویسندگان از این مکتب ادبی تأثیر پذیرفتند که این امر، حتّی تا امروز نیز ادامه پیدا کرده است و بدین سبب، می‌توان پاره‌ای از ویژگی‌های رمانتیکی را در ادبیّات جدید فارسی به ویژه رمان و داستان کوتاه یافت که در ادامه داستان‌های کوتاه بیژن نجدی بر اساس مؤلفه‌های این مکتب بازخوانی می‌شوند.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- طبیعت‌گرایی و طبیعت‌دوستی

رمانتیک‌ها برای طبیعت احترام بسیار قائل‌اند. «روسو مبلّغ زندگی ساده بود و شعار معروف او بازگشت به طبیعت است» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۶۳). طبیعت‌گرایی نجدی، با نگاه فردی، جزئی‌نگر و غیرکلیشه‌ای و برآمده از تخیّلی خلّاق است. طبیعت‌گرایی او، شامل پیوند احساسات با طبیعت، دلبستگی به حیوانات و روی‌گردانی از تمدّن و صنعت شهری می‌شود که در ادامه به بررسی هر یک از آن‌ها پرداخته شده است.

**۲-۱-۱-روی‌گردانی از صنعت و تمدّن شهری و رؤی آوردن به جامعه‌ی روستایی و طبیعت**

در آثار رمانتیک، علاوه بر عالم درون، در عالم خارج نیز در جست‌وجوی پدیده-های طبیعی و خودجوش هستند و آن‌ها «شهر و تمدّن را مظهر تباهی و روستا و طبیعت را مظهر پاکی و درستی می‌دانند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۷). روسو معتقد است که فساد، ناشی از تمدّن است و انسان را دچار حسرت، حسادت، فساد و انحراف می‌کند. راه‌حل روسو، بازگشت به طبیعت است؛ این دیدگاه بیان کننده‌ی اندیشه‌ای آرمانی از جامعه‌ی «پاک و نیالوده» و دارای حالت «طبیعی» است که در آن بر پاکی حالات ابتدایی تفکّر و احساس و برتری و ارزش شیوه‌های ساده‌ی زندگی تأکید می‌شود (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۵۵). ویلیلم کوپر، این دیدگاه را چنین سروده است: «خداوند روستا را آفرید و انسان شهر را» (Raimond & Watson, 1994: 186).

در داستان «استخری پر از کابوس»، بر اساس دیدگاه روسو، مرتضی شخصیتی «نجیب» دارد؛ یعنی مطابق با قوانین و تأثیرات طبیعت عمل می‌کند. مرتضی که استخر بکر و دست‌نخورده‌ی بیست سال پیش را دیده بود، اکنون آن را با هیأتی شهری که اطرافش نرده، تیر چراغ برق، نیمکت و قایق است، می‌بیند که حتّی گل و گون، آسمان و صدای آب (مظاهر طبیعت) هم از آن گرفته شده‌اند. تقابل بین صنعت (تریلی، شیشه‌ی روغن، پیت پلاستیکی، گازوئیل) و طبیعت

(قو، استخر) و بیزاری از آن و دلبستگی به این در سراسر داستان نمایان است. برای نمونه، احساس انزجار و نفرت مرتضی از تخریب‌گری صنعت شهری در قالب تشبیه (استفراغ) و جان‌بخشی (دل و روده) به طور مؤثر به مخاطب منتقل می‌شود: «گازوئیل مثل استفراغ، قاطی استخر می‌شد» (نجدی: ۱۳۸۹: ۱۸). هم‌چنین، مرتضی مظاهر تمدّن و صنعت شهری مثل شوفاژ را به تمسخر می‌گیرد و تعدادی از آن‌ها مانند چراغ‌های روشن، نیمکت‌های اطراف استخر، تریلی و قایق را بی‌فایده می‌داند. در فرجام داستان، راوی به شکلی غیرمستقیم، علّت نابودی حیواناتی مانند قو یا مرغابی را صنعت شهری (تریلی) بیان می‌کند.

**۲-۱-۲-توصیف درون‌گرایانه‌ی طبیعت و پیوند آن با احساسات و عواطف انسانی**

رمانتیک‌ها، طبیعت را موجودی خودبنیاد و مستقل می‌دانند که ماهیتی پویا، ارگانیک، زنده و حالات و خصوصیات متنوّعی همچون انسان دارد. این تلقی، سبب می‌شود تا «رمانتیک‌ها به جای توصیف صادقانه و دقیق طبیعت بیرونی، در پی آن باشند تا حالات و روحیات درونی خودشان را در طبیعت کشف کنند» (Fowler, 1994: 226). تا از این طریق، جراحت روح را با انتقال آن به طبیعت التیام بخشند؛ به‌ویژه در مواقعی که محیط طبیعی شباهت نزدیکی با حالت و وضعیت روح و ذهن انسان پیدا می‌کند؛ این نگرش همان «حالت منظره‌وار ذهن و روح» است (سیدحسینی، ۱۳۷۱ :۵۲) که نویسنده با رؤیارویی با منظره، تمایز میان «خود» و «جز خود» را کم کم فراموش می‌کند؛ آن‌گونه که احساس و عاطفه‌ی او در طبیعت مستحیل می‌گردد و تنها به‌واسطه‌ی تصویر آن را به خواننده منتقل می‌کند.

در آستانه‌ی داستان سه‌شنبه‌ی خیس، عناصر طبیعت همچون باران و فصل پاییز، لطافت و آرام‌بخشی خود را از دست داده‌اند: باران با صدایِ زمختِ سفال و آسفالت و ناودان می‌بارد (رک: نجدی، ۱۳۸۰: ۱۳۶) و پاییز قصد دارد چادر و

چتر ملیحه را از دستش برباید (همان: ۱۳۶). در واقع، این عناصر طبیعت به سبب تنهایی و حزن درونی ملیحه، در گوش و چشم او این گونه شنیده و دیده می‌شوند. زمانی که ملیحه از بازگشت پدرش ناامیدانه در حال بازگشت به خانه است، احساس دلتنگی و اندوهناکی او در محیط پیرامونش جلوه‌گر می‌شود: نور و گرمای آفتاب قبل از ظهر، در نظرش بی‌فروغ و رنگ‌رفته جلوه می‌کند؛ و کوچه‌ای که سال‌ها از آن می‌گذشته، در این زمان، تنگ و تاریک است (همان: ۱۳۹). او پس از این‌که به خانه می‌رسد، حال و هوای بارانی چشمانش با بارش باران بیرون از اتاق هماهنگ می‌شود و گویی آسمان هم در غم و اندوه او گریه سر می‌دهد (همان: ۱۴۰).

در داستان مرثیه‌ای برای چمن، مجروح و زخمی‌شدن تمام اعضای بدن طاهر بر اثر شکنجه‌های بازپرسان، سبب شده پس از رهایی از زندان سیاسی، فصل پاییز در نگاهش، همانند انسانی جذام گرفته جلوه کند و تمام زخم‌های تنش را در برگ‌های شکسته و خردشده‌ی پاییز ببیند (رک: نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۲). حتّی صدای پاییز و باران در گوش طاهر، به شکل صدای بازداشت و گریه طنین‌انداز می‌شود (همان: ۱۴۳)، بوی پاییز و باران در مشام او، بوی تعفّن و جراحت است (همان: ۱۴۴) و کوچه‌های پاییزی در چشمانش، قبر دراز جلوه می‌کنند (همان: ۱۴۳). این جملات ضمن پیوند احساس طاهر با محیط و طبیعت پیرامونش، در ترسیم فضایی دلهره‌آور و آکنده از مرگ و بیماری (رمانتیسم منفی) در سراسر داستان نقش مؤثری دارند. ضمن آنکه در دو داستان مذکور، طبیعت (هوای بارانی و پاییز) هویّت فردی یافته است؛ یعنی نجدی عناصر طبیعت را برای نشان‌دادن وضعیت‌های دلهره‌آور و دردناک اجتماعی و سیاسی، نظیر خفقان و استبداد جامعه‌ی قبل از انقلاب اسلامی (شکنجه‌ها و زندانی‌شدن‌ها) و تبعات جبران‌ناپذیر جنگ تحمیلی (مانند فقدان پدر) استفاده کرده است.

در داستان روز اسبریزی، زمانی کـه آسـیه‌ی طبیعـت‌دوسـت، بـدون «زیـن» (نمادی از اسارت) سوار بر اسب مـی شـود، بـا اسـب یکـی مـی‌شـود و همـه‌ی طبیعت و محیط پیرامون آن‌ها، ندای آزادی و رهایی سرمی‌دهند و راه را بـرای آن‌ها باز می‌کنند: «درختان غان راه را باز کردنـد. بـرگ‌هـای افتـاده بـه طـرف شاخه‌ها رفتند...» (نجدی، ۱۳۸۹: ۲۳)؛ امّا هنگامی که اسب، تن به سـوارکاری «با زین» به قالان‌خان نمی‌دهـد، قالاخـان او را بـه گـاری مـی‌کشـد. در چنـین شرایط بی‌رحمانه و اسارت باری، آفتاب نیز شور و گرمای خود را از دست مـی-دهد و درختانی که قبلاً راه را برای او باز می‌کردند، این بار قدرت و بازدارنـدگی خود را بروز می‌دهند: «آفتاب بی‌گرمای پیش از بـرف، روی زمـین افتـاده بـود. کلاهی از دسته‌های کلاغ روی درختان غان بود... بـاد، تکّـه‌هـای ریـز گِـل را از زمین برمی‌داشت و به صورت اسب می‌زد» (همان: ۲۴). در واقع، تشبیه دسته-های کلاغ به کلـاه کـه «بیـانگر اقتـدار و قـدرت اسـت» (کـوپر، ۱۳۷۹: ۲۹۴)، احساس بازدارندگی و اسارت را در نگاه اسب عینیت بخشیده است.

### ۲-۱-۳- دلبستگی به حیوانات

از دیگر مظاهر طبیعت‌گرایی رمانتیک‌ها، دلبستگی و علاقه به حیوانـات اسـت. رمانتیک‌ها معتقدند که با حیوانات همواره باید به عنوان غایت رفتار شـود و نـه صرفاً به عنوان ابزار و وسیله. از نظر آنـان، انسـان برتـر از طبیعـت و مالـک آن نیست و حق بهره‌کشی از آن را ندارد؛ بلکه انسـان در حکـم کـارگزار طبیعـت، مسؤول حفظ آن و ارزش‌هایش است. حیوان‌دوستی در داستان روز اسـبریزی و استخری پر از کابوس محور اصلی داستان قرار گرفته اسـت. آسـیه در داسـتان روز اسبریزی، در دهکده‌ای در دامن طبیعـت تربیـت یافتـه کـه تمـام توجـه و علاقه‌اش به جانب اسـب تـازه‌رام‌شـده‌ی پـدرش اسـت. او احسـاس اسـب را در آزاردهندگی زین به دلیل خراش‌دادن بدنش درک مـی‌کنـد. بـه همـین علّـت، بدون زین سوار اسب می‌شود (رک: نجدی، ۱۳۸۹: ۲۲). آسیه تنها حامی اسـب

است: «بین سقف و شانه‌های اسب، پر از ابر شد» (همان: ۲۴). ابر، تجلی از آسیه و آسیه تجلّی‌گاه همه‌ی عناصر طبیعت است که با تمام وجود، خودش را به پدرش می‌رساند تا با صدایی چون «طراوت باران و نرمی علف» (همان: ۲۲ و ۲۴) و بویی همچون «بوی جنگل» (همان: ۲۲) از اسب محافظت کند و جلوی کشته‌شدن او را بگیرد. در واقع، پیوند آسیه با حیوانات و تشابه او با عناصر طبیعت، بیان کننده‌ی تقابل انسان و طبیعت است که در آن طبیعت، مظهری از آزادی و رهایی است و انسان (قالان‌خان و پاکار) و دست‌ساخته‌های او (زین و گاری) جلوه‌ای از اسارت و سلطه‌گری. نجدی با آوردن تصاویری همچون «مشتی از هوا، صدایی مثل باران، صدایی نرم مثل علف، مشت ابر، دیواری از باران، بوی جنگل» در رابطه با آسیه، سعی کرده با افزایش حالت سایه‌وار و غیرشفاف شخصیت او، بُعد رمانتیک‌وار و طبیعت‌گرای او را افزایش دهد؛ زیرا «در تصاویر رمانتیک غالباً بر ویژگی‌های ناپیدای اشیا و اشخاص تکیه می‌شود؛ گویی نویسنده پدیده‌ها و اشخاص را تار و مبهم می‌بینند و آن‌ها حاصل نگاه خیالی و رؤیایی او هستند» (فتوحی، ۱۳۸۴: ۸). در داستان استخری پر از کابوس، شخصیتی طبیعت‌دوست و رمانتیک (مرتضی) به یاری پرنده‌ای رمانتیک (قو) می‌رود که نماد پاکی و شاعرانگی طبیعت است. حتّی او علّت آمدنش به شهر را فراموش و برای نجات پرنده از استخری پر از گازوئیل (صنعت شهری) تلاش می‌کند (رک: نجدی، ۱۳۸۹: ۲۰-۱۹). او در سرمای سخت زمستان با انگشتانی یخ‌زده و با تلاش بسیار قو را به داخل قایق می‌کشد؛ امّا بر اثر تقلای قو در نهایت، تلاش مرتضی به جایی نمی‌رسد.

**۲-۲- عشق و روابط عاشقانه**

برخلاف نئوکلاسیک‌ها، که همه چیز را بر عقل و خرد و منطق استوار می‌کردند، «رمانتیک‌ها با ستایش احساسات و عشق به شورش علیه خردگرایی پرداختند» (ثروت، ۱۳۸۵: ۸۰). در نزد رمانتیک‌ها، احساسات و عشق‌گرایی گونه‌ای تفکر

محض و مسیری امن به سوی حیات چیزها و راهی پرصلابت به سوی وجه ناپیدای وجود است (هیث، ۱۳۸۸: ۵۶). از این جهت، عشق ناکام و پاک مادرانه، موضوع داستان «سپرده به زمین»، و عشق پر از اندوه و هجران بین پدر و دختر، موضوع داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» است. در داستان «سپرده به زمین»، ملیحه با شنیدن کلمه‌ی «مادر» از مردی غریبه در کنار پل، هیجان‌زده به سمت طاهر می‌رود و گویی از همین‌جا عشق مادرانه در وجود او متبلور می‌شود و آن بچه‌ی مرده را فرزند خود تلقی می‌کند و همواره در پی مهرورزی و ابراز عطوفت خود به اوست تا جهان یکنواخت، سرنوشت نادلخواه و هنجارهای خشک جامعه را تغییر دهد و مطابق میل و احساس خود جهانی آکنده از روابط عاشقانه‌ی مادر و فرزندی بیافریند؛ در پایان داستان نیز، ملیحه و طاهر با عشقی غریب امّا دلپذیر، کودک را دوباره از دل خاک درمی‌آورند و قبری دیگر برایش مهیا می‌کنند تا او برای همیشه متعلّق به آن‌ها باشد (رک: نجدی، ۱۳۸۹: ۱۰ و ۱۲). در این داستان، ضمن بیان عشق مادر به فرزند، به صورت تلویحی و در قالب توصیفات، عشق بین زن و شوهر (ملیحه و طاهر) نیز منعکس شده است؛ چرا که طاهر، صدای پای ملیحه را همچون موسیقی دلپذیری می‌داند که هر صبح او را از خواب بیدار می‌کند (همان: ۸) یا وصف کمک‌ها و دلسوزی‌های زن و شوهر به یکدیگر کاملاً عاشقانه است: «آن‌ها به هم چسبیدند. کسی نمی‌توانست بفهمد که کدام یک از آن‌ها دارد به دیگری کمک می‌کند» (همان: ۱۲). در سراسر داستان روز اسبریزی، عشق و علاقه‌ی بین آسیه و اسب- که شخصیتی انسانی پیدا کرده- در رفتارها و گفتارهایی که بین آن‌ها درمی‌گیرد، بروز یافته است. از طرفی، آسیه دوستدار و نجات‌بخش اسب است؛ او را خشک، نوازش و بغل می‌کند، قند می‌دهد، برایش می‌گرید، از نگاهش احساس او را درک می‌کند و از طرفی دیگر، تنها قوّت قلب اسب در لحظات دشوار و رنج‌آور، مهربانی‌های آسیه است: «اگر انگشتان آسیه یک حبه

قند را به لبم نزدیک می‌کرد، صورتم را به کف دستش تکیه می‌دادم» (نجـدی، ۱۳۸۹: ۲۶).

### ۲-۳-تداعی خاطرات گذشته

رمانتیسم، تصویرگر «فاصله» است؛ بنابراین، طرفداران این مکتب، بـرای ایجـاد فاصله‌ی زمانی و گریز از واقعیت اکنون به گذشته‌هـای دور و دوران کـودکی یـا به آینده پناه می‌برند؛ زیرا از رؤیارویی با واقعیت دل خوشی ندارند و همین امـر نیز در تشدید رنج و ناامیدی و غم آن‌ها تأثیر به‌سزایی می‌گـذارد. آن‌هـا در اثـر کشمکش بین واقیعت و فرار از واقعیت، به درون خود می‌گریزند تـا آنچـه را در خارج نمی‌توانند تحقق بخشند، در درون خود متحقّق سازند و در ایـن امـر بـه خاطرات گذشته و امور دور از دسترس برخورد می‌کنند. آنچه می‌بیننـد تصـویر تار و پرغبار و سرشار از رنج، اندوه و ناامیدی و وحشت دنیای درون اسـت (رک: فتوحی، ۱۳۹۳: ۱۳۲). «بیژن نجدی نیز در پیوندی که میان چیزها مـی‌یابـد و تصویری که به دست می‌آید به یـاد و خـاطره‌ای در گذشـته چنـگ مـی‌زنـد و ته‌نشین‌شده‌های به رویه آمـده، داسـتان‌سـاز مـی‌گـردد» (رسـتمی و کشـاورز، ۱۳۸۹: ۱۰).

در اوایل داستان «سپرده به زمین»، ملیحه اول صبح به طاهر می‌گوید: «بـا تـو هستم طاهر، ببین بیرون چه خبـره؟» (نجـدی، ۱۳۸۹: ۸). کلمـه‌ی «بیـرون» ذهن طاهر را به بیرون از زمـان و مکـان حاضـر مـی‌بـرد و خـاطره‌ی یـک روز چسبنده‌ی تابستان برایش تداعی می‌شود. او همراه همسرش با تداعی هر روزه-ی آن خاطره‌ی شیرین و در عین حال حسرت‌برانگیز، از اندوه نداشتن فرزنـد و از ایستایی و روزمرگی زندگی خود به لحظاتی امیدبخش و پرهیجان گذشته که رنگی از فرزندداری به خود گرفته بود، پناه می‌برد و همین یادآوری جذّاب است که سبب می‌شود تمام داستان در زمان گذشته نقل شود؛ گویی که تنهـا حـرف قابل گفتن میان آنان که سبب دلگرمی و احساس رضایت درونی‌شان مـی‌شـود،

یادآوری همین واقعه است. هم‌چنین، در مراسم تشییعِ جنازه‌ی پسربچه، هنگامی که ملیحه و طاهر به نزدیکی بالکن (نمودی از ارتباط) خانه‌ی خودشان می‌رسند، روزگار پرشور و هیجان دوران جوانی با حال و روز کسل‌کننده و یکنواخت کنونی‌شان همچون صفحه‌ای شطرنجی در هم ممزوج می‌شود و با رفت و آمد پی‌درپی بین زمان حال و گذشته و تضاد بین دو دوره یا بین دو احساس، ناآرامی و پریشانی درونی طاهر بازتاب می‌یابد. به گفته‌ی ا.و.شلگل ادبیّات رمانتیک، عبارت است از «جمع اضداد» و ذوق رمانتیک پایبند نزدیکی مداوم امور بسیار متضاد است (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۸۸). در داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» ملیحه ناامید از بازگشت پدر، به خانه برمی‌گردد و خاطرات زندگی با پدر برایش تداعی می‌شود: «سرش را بالا کرد و از این طرف پارچه‌ی آبی به آفتاب آبی بالای سرش نگاه کرد. همان‌طور با چتر وارد اتاقش شد. پارچ خالی آب روی میز پر از آبی بود. دربچه‌های اتاق، با آن ارسی‌های رنگارنگ، روز تکّه‌تکّه‌شده‌ای را روی قالی ریخته بود» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۰). «آبی، نشانه‌ی وفاداری و پایداری و صداقت است» (لوشر، ۱۳۷۴: ۷۶) و این رنگ در مورد چتر از یک سو، بیان کننده‌ی وفاداری و پایداری پدر ملیحه و به طور کل پدران رزمنده‌ای است که صادقانه تمام هستی‌شان را برای دفاع از وطن و آرمان خود فدا کردند و در مورد سایر چیزهایی که در نظر ملیحه آبی به نظر می‌آیند (مثل آفتاب و پارچ) «از دیدگاه فیزیولوژی به معنای آسایش خاطر و از دیدگاه روانشناسی به معنای خرسندی همراه با امنیت و عاری از تنش است» (همان: ۷۶) که ملیحه با یادآوری خاطرات پدرش به این آرامش می‌رسد. از سوی دیگر، «وقتی رنگ آبی برای شیئی به کار می‌رود، شکل آن را سبک و غیرمادی می‌کند و سطحی که آبی بشود دیگر سطح نیست» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۷: ۴۳)؛ همان‌طور که چتر، پارچ و آفتاب در نگاه ملیحه مادیتی ندارند و از طریق آن‌ها وارد دنیای رؤیاگونه و زیبای گذشته‌ی خود می‌شود که

در آن با پدرش بر سر میز می‌نشست و از مهر و محبت پدرانه بهره‌مند بود؛ امّا اکنون بدون پدر و تنها با یادگاری‌های او زندگی را می‌گذارند و هرگاه فقدان او آزاردهنده می‌گردد، به سراغ گذشته می‌رود. در واقع، هدف نویسنده از این‌که ملیحه محیط پیرامونش را آبی می‌بیند، از یک سو، نشان‌دهنده‌ی ارزش‌های ثابت اوست که مانع از به فراموشی‌سپردن گذشته می‌شود و از سوی دیگر، بیان کننده‌ی عمق احساسات و رقت و نازکی عواطف اوست. در داستان «مرثیه‌ای برای چمن»، طاهر با دیدن توپ در میان خیابان، آن را برمی‌دارد و دو سه بار به زمین می‌زند. بی‌اختیار، دریغ و افسوس خاطرات شیرین دوران نوجوانی و پاکی و معصومیت زوال‌یافته‌ی آن دوران در وجودش رخنه می‌کند. در آن دوران با پاهای سالم و بدون زخم شکنجه و بی‌اعتنا به مسائل سیاسی، با شوری وصف‌ناپذیر می‌توانست با توپ بازی کند. او توپ را به زمین می‌گذارد تا ضربه‌ای بزند. می‌بیند دیگر پاهای سالم یازده سال پیش را ندارد؛ چرا که ناخن‌های کشیده و گوشت برآمده‌ی پاها توان چنین کاری را از او گرفته‌اند. از این رو، دلزده از هرگونه فعّالیت سیاسی، در خاطرات نوجوانی مستغرق می‌گردد تا احساس درد و پوچی روزگار کنونی‌اش را در هیاهوی بازی، خوشی و بی‌تفاوتی دوران نوجوانی کم‌رنگ سازد؛ همان دورانی که بی‌توجه به مسائل سیاسی از جمله نفت بر روی روزنامه غلت می‌زد: «توپ را با هر دو دست گرفته بود و از پشت دود نگاهش می‌کرد تا ببیند می‌تواند چمن، کوچه‌ها، گُل بدون توری که با چهار تا آجر درست شده بود و بُرو و بیای بچه‌های بدون اسم بدون صدا را به یاد آورد که بعد از فوتبال رفته بودند تا روی صفحه‌ی اول روزنامه‌ها دمر بیفتند با دهان باز و بدون کلمه کنار کلمات؟» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۴).

### ۲-۴- اندوه و ناامیدی

اندوه و ناامیدی در آثار رمانتیک جلوه‌ای برجسته دارد. شاید بتوان اندوه و ناامیدی را مشهورترین صفت رمانتیک‌ها برشمرد که در نتیجه‌ی روی آوردن به

دنیای اسرارآمیز ناخودآگاه و جنبه‌های تاریک ذهن و تأمّل عاطفی در اعماق وجود انسان شکل گرفته است (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۴). در داستان‌های نجدی پاییز غمگین و زمستان سرد بیش از سرسبزی بهار و گرمای تابستان حضور دارند. رنگ‌های خاکستری و سیاه بیش از رنگ‌های شاد و سرزنده فضا را رنگ می‌زنند و شخصیت‌های داستانی «نجدی غالباً تنها و غم‌زده‌اند و نویسنده آن‌ها را بهانه‌ای برای بیان حسی گمشده و فرورفتن در اعماق احساسات و افکار خود و نیز بیان دغدغه‌های ذهن انسانِ تنهای ایرانی قرار داده است» (رستمی و کشاورز، ۱۳۸۹: ۴). در داستان «سپرده به زمین»، اندوه و دردمندی ناشی از فقدان فرزند سبب شده که تمامی لحظات زندگی طاهر و ملیحه بوی تکرار، کهنگی و فراموشی به خود بگیرد. حتّی بیان نمایشی که راوی از ظاهر ملیحه ارائه می‌دهد، بیان کننده‌ی غم‌زدگی و ناامیدی شدید اوست: «این طرف و آن طرف شصت سالگی‌اش بود. لاغر، لب‌هایش خمیدگی گریه را داشت. دیگر نمی‌توانست آخرین بند انداختن صورتش را به یاد آورد» (نجدی، ۱۳۸۹: ۸). غمِ نداشتن فرزند، آنچنان بر وجود او مسلط شده که گاه‌گاه به شکل اشک از چشمانش ظهور می‌کند و آنچنان او را ناتوان کرده که پیوسته از شوهرش (طاهر) برای ایستادن یاری می‌طلبد (همان: ۹). در فرجام داستان، دلخوشی ملیحه به فرزندی مرده، بیان کننده‌ی شیوه‌ای پارادوکسیکال در جستجوی امید در ناامیدی و مرگ است که سبب شکل‌گیری احساسی دردناک و شفقت-آمیز در وجود مخاطب نسبت به ملیحه می‌شود. در داستان «سه شنبه‌ی خیس»، ملیحه از غم فراق پدر «روی گردنش غمباد کوچکی داشت که آن را با روپوش یقه بلندی پوشانده بود» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۳۹). او که پدرش را در میان رزمندگان بازگشته از جنگ نمی‌بیند، اندوه آنچنان در وجودش رخنه کرده که حتّی صدای پایش را که در ایستگاه قطار پیچیده است، نمی‌شنود و بر روی «قالیچه از سکوت» به خانه برمی‌گردد. در حین مسیر بازگشت به خانه،

همه جا (خودروها، آفتاب، کوچه، پیاده‌روها) رنگ اندوه و غـم بـه خـود گرفتـه است و پس از رسیدن به خانه، با یادآوری روزهایی کـه بـا پـدر زنـدگی خـوبی داشته، ابرهای اندوهناک دلش شروع به باریدن می‌کنند. در داستان «مرثیـه‌ای بـرای چمـن» در میـان پارازیت‌هـای رادیـو کسـی آواز سـر می‌دهـد: «انـدوه خاکستری است، اندوه خاکستری اسـت...» (همـان: ۱۴۳). حتّـی پـس از تمـام شدن این ترانه، طاهر دوباره آن را در ذهن مرور می‌کنـد. در واقـع، ایـن ترانـه، ندای روح و ذهن سراسر ناامید و غم‌زده‌ی طاهر است که همه‌جا را خاکسـتری می‌بیند. «رنگ خاکستری، نماد سـوگواری و افسـردگی اسـت» (کـوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۰). او با خود می‌اندیشد که نکند در یک «صفر مطلق» افتـاده اسـت. آنچـه سبب چنین پریشانی و اندوهی در وجود او شده اسـت، تضـاد میـان آرمـان بـا واقعیت، و ارتباط ناخوشایند با محیط اجتماعی است. به عقیده‌ی آبرامز، گـاهی اثر بزرگ رمانتیک از دل تجربه‌ی جزئی یـا عـام یـأس و سـرخوردگی ناشـی از شکست، بـه‌ویـژه شکسـت مبـارزه‌هـای انقلـابی و اجتمـاعی نشـأت مـی‌گیـرد (Abrams, 1960: 335) که داستان مرثیـه‌ای بـرای چمـن هـم گونـه‌ای از همین تجربه است.

### ۲-۵- نپذیرفتن واقعیت موجود و گریز به رؤیا و خیال‌پردازی

رمانتیک‌ها در پی دستیابی به محیطی موافق و هماهنگ با طبع لطیف خـویش هستند تا بتوانند احساسات و آرمان‌های خود را عینیت دهنـد؛ امّـا از آنجـا کـه آنان محیط پیرامونشان را بر اثر فسادهای اجتماعی، اقتصـادی، سیاسـی و... در تعارض با خواسته‌ها و تمایلات خویش می‌بینند و نمی‌توانند همیشـه دسـت بـه اقدامی اصلاح‌جویانه همانند رمانتیسم انقلابی-در ایـن نـوع رمانتیسـم، نـابودی سرمایه‌داری و خلق آینده‌ی یوتوپیـایی مـورد نظـر اسـت کـه در آن، برخـی از ارزش‌های جوامع ماقبل سرمایه‌داری دیده می‌شـود- بزننـد، بـر اسـاس قـوه‌ی خیال و ذهنیت خلّاق خود، جهانی دلپذیر و مورد پسند خویش خلق می‌کننـد.

بر این اساس، «آزردگی از محیط و زمان موجود و فرار به سوی فضاها یا زمان-های دیگر و سفر روی بال‌های خیال از ویژگی‌های ادبیّات رمانتیک است» (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۹۲). در داستان «سپرده به زمین»، ملیحه میان خواست خود (داشتن فرزند) با آنچه برایش مقدّرشده (فقدان فرزند) ناهماهنگی می‌بیند و موجب می‌شود از کارکرد روانشناختی «ارضای جانشین، جبران یا دلداری» استفاده کند: «در حالی که احساس می‌کرد چیزی دارد از پوست سینه به پیراهنش نشت می‌کند، از کنار زنبیل رد شد» (نجدی، ۱۳۸۹: ۱۱). این‌که زنی هنوز بچه‌ای را به دنیا نیاورده چنین احساسی داشته باشد، در دنیای واقع امکان‌پذیر نیست. ملیحه با خیال‌پردازی خویش، آرزوی خود را در ذهن مرور می‌کند: «کاشکی یکی از این درخت‌ها پسر طاهر بود» (همان: ۹). درخت مظهری است از فرزند که در پایان داستان، طاهر و ملیحه، پسربچه‌ی مرده را مانند درختی قطع‌شده در زمین می‌کارند. یونگ معتقد است: «انسان همواره نوعی پیوستگی پدر-فرزندی با درخت احساس می‌کند» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۴)؛ به همین علّت از میان مظاهر طبیعی، درخت انگاره‌ی نسب‌شناسی محسوب می‌شود و رمز بالندگی، رشد و روان انسان است (زمردی، ۱۳۸۷: ۴۲). در چند جای دیگر هم از واژه‌ی درخت استفاده شده است: «مردی که زنبیل را می‌برد و گاهی آن را دست به دست می‌کرد... گاهی هم روی کُنده‌ی یک درخت می‌گذاشت... جلویِ قهوه‌خانه مرد زنبیل را زیر تیر چراغی گذاشت که بی‌هیچ شباهت به درخت، به اندازه‌ی یک درخت روی زمین قد کشیده بود» (نجدی، ۱۳۸۹: ۱۱). تیر چراغی که تنها از نظر اندازه شبیه درخت است، همان پسربچه‌ی مرده‌ای است که تنها از نظر ظاهر شبیه بچه‌ی زنده است یا در تعبیری دیگر، همان کُنده‌ی درختی است که پیوندش با زندگی قطع شده است؛ زیرا «اعتقاد به وجود روح در نباتات و رطوبت درون گیاهان که تمثیل روح در بدن است، در میان نویسندگان و شاعران ایرانی مرسوم بوده است»

(زمردی، ۱۳۸۷: ۴۰). بنابراین، آرزوی داشتن فرزند، در سراسر داستان به شکل کهن‌الگوی درخت بازتاب یافته است و آمدن قیدهای «کاشکی، ای کاش، شاید و...» بیان کننده‌ی نارضایتی ملیحه از واقعیت موجود و گریز به جهان خیال است که سبب ایجاد مناسبت میان درخت و فرزند شده است.

## ۲-۶- نقش عناصر زبانی و داستانی در انتقال اندیشه‌های رمانتیسمی در داستان‌های کوتاه نجدی

### ۲-۶-۱- افسون کلمات و تصاویر

در داستان کوتاه، به‌ویژه آثار رمانتیک، مجموعه‌ی معینی از نشانه‌های واژگانی و تصاویر شاعرانه وجود دارد که دلالت صریح و شفاف در آن‌ها مطرح نیست؛ بلکه مفاهیم ضمنی و رمزی آن‌ها مورد نظر است. در حقیقت، به حکم کوتاه بودن این نوع از ادبیّات داستانی و خاصیت ادب رمانتیک، واژه‌ها و تصاویر «مقتصدانه» و «کارکردگرایانه» استفاده می‌شوند و در کمترین کلمه و فشرده‌ترین تصویر، بیشترین معنا و احساس به خواننده القا می‌شود. بنابراین، تصاویر و واژگان رمانتیک از آنجا که با احساس گره می‌خورند و با آن یکی می‌شوند، از معنی و مقصود جدا نیستند و برای خود اهمیت خیال‌انگیزی، عاطفی و ارتباطی ویژه‌ای دارند؛ به طوری که بر اساس نظریه‌ی فرم ارگانیک – که ویلهلم شلگل از آن استفاده کرد- در اثر ادبی مطلوب، باید مادّه و شکل، عبارت و معنا چنان کاملاً در هم ممزوج شوند که یک کل واحد را تشکیل دهند و نتوان آن‌ها را به طور مستقل و جدا از کلیت شکل تحلیل کرد.

در داستان سپرده به زمین آمده: «روزی که آفتاب از مرز خراسان گذشته، روی گنبد قابوس ایستاده و از آنجا به دهکده آمده بود تا صبحی شیری رنگ را روی طناب رخت پهن کند...» (نجدی، ۱۳۸۹: ۸). در این جمله، نجدی با خلق تصویری متناسب با احساسات ملیحه، آرام آرام مخاطب را برای طرح گره

داستان آماده می‌سازد. ذکر هنرمندانه‌ی صفت «شیری‌رنگ» به جای صفات «روشن، نورانی و ...» و ترکیب اضافی «طناب رخت» به جای «پشت بام، دیوار خانه و ...» اشاره‌ای ضمنی و رمانتیک‌وار به احساس مادرانه‌ی ملیحه و حسرت او در داشتن فرزند است که از طریق شخصیت‌بخشی در وجود آفتاب بازنمایی شده است. در جای دیگر داستان هم آمده است: «قهوه‌چی با پارچ، آب ریخت و مرد دست‌هایش را شست و همانجا با نعلبکی یک لیوان شیر داغ خورد» (همان: ۱۱). نجدی می‌توانست به جای شیر از قهوه یا چای استفاده کند که در قهوه‌خانه‌ها متداول‌تر است؛ امّا از کلمه‌ی «شیر» استفاده می‌کند تا بیش از پیش بر روی عواطف مادرانه ملیحه متمرکز شود. نویسنده در این داستان، بدون این‌که در هیچ جای داستان به طور مستقیم به بچه‌دارنشدن ملیحه اشاره کند، به وسیله‌ی واژگان و تصاویر چندلایه و اثرگذار، احساسات و باور ملیحه را نشان داده است. برای مثال: «طاهر بازوی ملیحه را گرفت. پل و آن مرد و رودخانه دور زدند و از چشم‌های ملیحه دور شدند» (نجدی، ۱۳۸۹: ۹). پل، جلوه‌ای از گذر ملیحه از مرحله‌ی نداشتن فرزند به مرحله‌ی فرزندخواندگی است که در کنار پل با دیدن جنازه‌ی پسربچه‌ای این حس در وجود او برانگیخته می‌شود و همین «پل» در داستان «روز اسبریزی» نیز تجلّی‌گاه انتقال از مرحله‌ی آزادی به مرحله‌ی اسارت است. آن مرد، تجلی‌گر انسان نویدبخشی است که ملیحه را با کلمه‌ی «مادر» صدا زده و ملیحه با شنیدن آن به وجد آمده است؛ و رودخانه، بیان رمانتیک‌وار از جریان زایایی و تغییر در زندگی ملیحه است که با گذشتن تمامی این موارد (پل، مرد، رودخانه) از جلوی چشم او، احساس ناامیدی در وجودش متبلور شده است. حتّی ذکر چندین باره‌ی واژه‌ی «قطار» در این داستان، جلوه‌ای است برای گذر زمان یکنواخت و ملال‌آور که طاهر و ملیحه آن را احساس نمی‌کنند و زمان از دستشان دررفته است. امّا گه‌گاه نور امید در دل ملیحه سوسو می‌زند: «بادِ

توت‌پزان بی‌آنکه درخت توتی پیدا کرده باشد، برگشته بود و چادر را روی سینه‌ی ملیحه تکان می‌داد» (همان: ۹). بادِ توت‌پزان دگردیس‌شده‌ی رودخانه-ای (هر دو مظهری از زایایی و تغییرند) است که قبلاً از مقابل چشمان ملیحه گذر کرده بود؛ امّا این بار برگشته است تا با نفس ثمره‌بخش خود، ملیحه را به آرزوی دیرینه‌ی خود یعنی مادرشدن برساند. چنین اندوه و حسرتی نه تنها ملیحه که طاهر را نیز در همه‌ی لحظات حتّی وقتی به حمام می‌رود، به خود مشغول می‌کند و پیوند عمیقی میان احساسات او با محیط ایجاد می‌سازد: «طاهر به صدای آب گوش داد. آب را نگاه کرد... آب طاهر را بغل کرده بود» (نجدی، ۱۳۸۹: ۷). نگاه‌کردن، گوش‌کردن و بغل‌کردن آب، ضمن شخصیت‌بخشی به آب در حکم فرزند و ایجاد معنای ثانویه‌ی باروری و تازگی، مظهری است از نفوذ به ناخودآگاه و کشف دغدغه‌های انباشته‌شده‌ی ذهنی طاهر که همان پیرشدن، از دست دادن نیروی جوانی و گذر سریع زمان است که از طریق پایین‌افتادن سریع دانه‌های آب از بدن طاهر در داستان عینیت یافته است. بنابراین، همه‌ی این کلمات و تصاویر، ضمن داشتن معانی چندلایه و متنوّع، در ساختار پیوسته و منسجم تکمیل‌کننده‌ی همدیگرند و قصد آن‌ها، القای «تجربه‌ی واحد عاطفی» به خواننده است. در داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» آمده: «پاییز خودش را به آبی چتر می‌زد و چادر را از تن ملیحه دور می‌کرد و چتر را از دست‌های او می‌کشید» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۳۶). کلمات «پاییز»، «چتر» و «چادر» با چندین بار تکرار، نقش به‌سزا و محوری در این داستان دارند. پاییز، بیان کننده‌ی خشونت و دشمنی است که می‌خواهد عفّت و نیز سایه‌ی سر ملیحه و امثال او را بگیرد؛ امّا بعد از پایان جنگ و بازگشت رزمندگان، حاج‌خانم با دیدن پسر رزمنده‌اش «روی آخرین روزهای پاییز غلت زدند» (همان: ۱۳۸) و به آرامش و اطمینان دست یافتند. همچنان که این کلمه محوری و پربسامد در داستان مرثیه‌ای برای چمن نیز بارها برای القای

احساس ناامنی و نمایش محیطی خفقان‌آور ذکر شده است. چتر، جلوه‌ای است از پدر ملیحه و یا به طور عام، مردان رزمنده‌ای که خانواده‌هایشان همیشه چتر حمایت آنان را بر سرشان احساس کرده‌اند و عصای دست و ستون اطمینان-بخش آنان بوده‌اند: «حاج خانم چتر را مثل عصا و پاهایش جلو برد» (همان: ۱۳۸). ذکر تعابیری مثل «استخوان‌های چتر»، «زخم‌های چتر»، «مُردن چتر» «پیاده‌شدن چتر» احساس غم و تنهایی ملیحه را به دلیل از دست‌دادن پدر خود و نیز جامعه‌ای که مردمانش نسبت به او بی‌تفاوت و بی‌اعتنا هستند، به شکلی برجسته و مؤثر به خواننده القا می‌کند. چادر، بیان کننده‌ی پرهیزگاری و عفّت ملیحه و زنانی است که حاضرند پدر و عزیزانشان (چتر) را برای حفظ آبرو و ناموس (چادر) راهی میدان جنگ کنند: «این بود که ملیحه با هر دو دست به چادرش چسبید و دسته‌ی چتر را رها کرد» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۱) و نیز مردان و رزمندگانی همچون امیرحسین، ناموس و عفّت سرزمین‌شان را با دستانشان حراست و محافظت می‌کنند: «تکّه‌ای از پشت چادر حاج‌خانم توی مشت امیرحسین بود» (همان: ۱۳۸).

درضمن، نجدی اهمیت بسیاری برای کاربرد رنگ‌ها (مثل آبی‌های چتر، سفیدی برف و ...) قائل است تا بتواند امور حسی را با محتوای معنوی افکار و احساسات خویش، آشتی دهد و از این طریق، ضمن دمیدن روح و احساس در مادّیات، تمایلات فکری، عاطفی و اجتماعی شخصیت اصلی داستان‌های خود را به شکلی غیرمستقیم و شاعرانه به خواننده منتقل کند. در داستان استخری پر از کابوس آمده: «سفیدی خیابانی را به مرتضی نشان داد که ته آن برف و صبح به هم چسبیده بود» (نجدی، ۱۳۸۹: ۱۶). «قند حتّی بعد از آب‌شدن توی دهان مرتضی، باز هم سفیدیش را داشت» (همان: ۱۸). در این جملات، رنگ سفید در ارتباط با طبیعت، بیان کننده‌ی سادگی و پاکی طبیعت است که در برابر آلودگی و کثافت زندگی و تمدّن شهری (رنگ خاکستری و بنفش) قرار

می‌گیرد و در ارتباط با مرتضی که حتّی سفیدی قند هنوز در دهانش باقی مانده بود، مظهری از بی‌گناهی و معصومیت او در جریان پرونده‌ی نابودی قو است. در داستان «روز اسبریزی»، رنگ سفید به عناصر طبیعت (اسب و برف) منسوب شده است: «اسب با سفیدیش روی سفیدی برف ریخت» (همان: ۲۶). رنگ سفید طبیعت با سیاهی و تاریکی جامعه‌ی انسانی تقابل پیدا می‌کند که نمادی از سلطه‌گری و زورگویی انسان علیه حیوانات است. امّا نویسنده‌ی رمانتیک «با استفاده از تخیّل خلّاق خود و فرورفتن در عمق ذهن و درون خود، قواعد سنّتی را کنار می‌زند و آنچه دل تنگش می‌خواهد می‌گوید» (جعفری، ۱۳۷۸: ۹۳). برای مثال، نجدی از رنگ «سیاه» در دو معنای مثبت و منفی در یک جمله‌ی داستان روز اسبریزی استفاده می‌کند: «گله‌هایی از اسب‌های سیاه، تاریکی را هُل می‌دادند و لای درخت‌ها می‌دویدند. دندان‌هایشان را می‌دیدم که تاریکی را گاز می‌زد» (همان: ۲۶). اگرچه رنگ سیاه برخلاف جمله‌ی گذشته به گروهی از اسبان منتسب شده؛ سیاهی در اینجا در معنای مثبت به کار رفته است و بیان کننده‌ی «ثبات‌قدم و شکوه و سرسختی» (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۲) اسبان در مبارزه با تاریکی است؛ همان‌گونه که در داستان‌های حماسی ایران اسبان سیاه (شبرنگ بهزاد کیخسرو و سیاوش و ...) دارای شکوه و قدرتمندی بودند. ضمن این‌که «هُل‌دادن» و «گاز زدن»، نفرت و انزجار اسبان را نسبت به تاریکی برجسته‌تر کرده است و مفهوم تقابل آزادی طبیعت با سلطه‌گری انسان را مؤثرتر به مخاطب القا می‌کند. در داستان «مرثیه‌ای برای چمن»، رنگ زرد در خدمت القای معنا و فضای داستان و نیز احساسات طاهر درآمده است: «طاهر سرش را روی کالسکه خم کرد. گریه زیر یک پتوی زرد بود» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۶). این‌که چرا رنگ پتو، زرد انتخاب شده است، از چندین جهت با فضای داستان مناسبت دارد: یکی این‌که در این داستان همواره صحبت از فصل پاییز است که جُذام گرفته؛ بنابراین، رنگ زرد هم رنگ پاییز و هم

نمـایش‌دهنـده‌ی بیمـاری از جملـه طـاعون و جـذام اسـت؛ دوم ایـن‌کـه در قسمت‌هایی از داستان از چهره‌ی زردرنگ و بیمار طـاهر «کـه تـا یرقـان هرگـز نگرفته‌اش زرد بود» (همان: ۱۴۴) سخن رفته است و طاهر با شـنیدن گریـه‌ی زیر یک پتوی زردرنگ یاد زخم‌ها و دردهای گذشته می‌افتـد؛ سـوم ایـن‌کـه از چراغ‌های خطر زردرنگ حـرف زده شـده کـه بیـان کننـده‌ی محـدودیت‌هـا و هشدارهای فضای جامعه است که طاهر آن‌ها را همچون پتو کنار زده است.

**۲-۶-۲- لحن**

لحن داستان با تمام عناصر سبک یعنی زبان (واژگـان و نحـو)، معنـی‌شناسـی، تصویرپردازی و موسیقی سر و کار دارد. «لحن شیوه‌ی پرداخت یا زاویـه‌ی دیـد نویسنده نسبت به موضوع داسـتانش اسـت» (میرصـادقی، ۱۳۹۲: ۵۲۳). لحـن داستان «سپرده به زمـین»، غـم‌انگیـز و تـأثّربرانگیز اسـت کـه در توصـیفات و گفتگوها و به‌ویژه سخنان ملیحه درک می‌شود. از ۳۳ مورد گفتگویی که ملیحه با طاهر و دیگر شخصیت‌های داستان (دکتـر، دختـر جـوان) داشـته، ۲۰ مـورد جملات سؤالی و ۶ مورد جملات تردیدی و آرزویی است که بـا کلمـات «انگـار، شاید، میشه، اگه» بیان شده‌اند؛ هم‌چنین، اکثر این جملـات کوتـاه (میـانگین۵ کلمه) و دارای ریتمی سریع و تند هسـتند کـه احسـاس پریشـانی و بی‌قـراری ملیحه را برای ارضای هرچه زودتر عشق مادرانه برجسته می‌کنند. تکرار کلمات و جملـات «نیومـد، دفـنش کنـیم، بـدین بـه مـا، انگـار، دوسـتش دارم و...» و تصویرپردازی خلّاقانه و احساسی که همراه با صنعت تشـخیص اسـت، در القـا و برجسته‌ترکردن لحن تأثّربرانگیز و اندوهناک داستان اثرگذارنـد. اساسـاً یکـی از شگردهای نجدی برای تأکید بر حالت احساسی، تکرار کلمه، عبارت یا جملـه و نیز مقطع‌بودن جملات است؛ به عنوان مثال، برای برجسـته‌کـردن انـدوه و غـم مرتضی در کشته‌شدن قو، از تکرار و کوتاهی جملات استفاده می‌کنـد: «تنـه‌اش توی بغلم بود و سرش افتاده بود کف قـایق...کف قـایق...کف قـایق...کف قـایق»

(نجـدی، ۱۳۸۹: ۲۰). لحـن داسـتان «مرثیـه‌ای بـرای چمـن»، نفـرت‌انگیـز و بیزاری‌طلبی است که البته در بخش‌هایی از داستان، چاشنی ناامیدی و حسرت نیز به خود می‌گیرد. آنچـه سـبب تکـوین و تقویـت لحـن ایـن داسـتان شـده، صحنه‌پردازی و فضاسازی داستان است که تمامی اجزای صحنه و تصویر مکمّل و تعریف‌کننده‌ی همدیگرند. نویسـنده چنـین لحنـی را در تصـاویری از جملـه: «اگر همان‌طور کنار پلاستیک می‌ایستاد، زردآب معده‌اش آن قدر بالا می‌آمد که روی آن همه پاییز باید عق می‌زد» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۴) و در رفتار طـاهر «دو سه باری روی داشبورد مشت زد و انداخت توی چهار» (همان: ۱۴۵) و گفتار او «وَرش دار دیگه لعنتی...» (همان: ۱۴۶) و در کلماتی مانند «بوی کافور، خـون، چرک مرده، عرق و درد خیس، گوشـت، یرقـان، اسـتخوان جمجمـه، انگشـتان بدون ناخن، زگیل، صرع، کثافت، آشغال، غذای پس‌مانده، آب زیپو و...» بازتـاب داده است. در واقع، در این داستان، نجدی بر اساس نظریه‌ی «زشت زیباسـت» از امور زشت و کثیف برای لحن‌آفرینی و احساس‌برانگیزی استفاده کرده اسـت. لحن داستان «استخری پر از کابوس»، تقابلی از لحن بازجویانـه و تندخویانـه‌ی ستوان (نماینده‌ی قانون و شهر) با لحن صادقانه و صمیمی مرتضـی (نماینـده‌ی طبیعت و روستا) است. لحن بازجویانه و خشن ستوان در جملات کوتاه، سؤالی، امری و روشن و مستقیم که دارای ریتم سـریع هسـتند، بازتـاب یافتـه اسـت و لحن صادقانه و صمیمی مرتضی در پاسخ‌های مبهم و دست پا شکسـته، قسـم-دادن‌ها، تکرار حرف‌ها به شکلی کوتاه، تردید درباره‌ی شـنیده‌شـدن یـا نشـدن صدا و به یاد نیامدن ماجرا، کاربرد کلمات «فکر مـی‌کنم، مثـل ایـن‌کـه، انگـار، نمی‌دانم» منعکس شده است.

**۲-۶-۳- صحنه‌پردازی**

بیژن نجدی از تمام اجزای صحنه (مکان، زمان، پیشه‌ی شخصیت، خصوصـیات خلقی و مقتضـیات روحـی و فکـری) بـرای تکـوین و گسـترش حـال و هـوای

رمانتیک و القای احساسات و عواطف شخصیت‌ها به مخاطب استفاده می‌کند. آنچه در این زمینه بین داستان‌ها مشترک است، استفاده از فصل‌های «پاییز و زمستان» و آب و هوایی «سرد، بارانی و برفی» برای به تصویرکشیدن وقایع و عمل داستانی است که هم جنبه‌ای رمانتیک دارند و هم نشان‌دهنده‌ی «اندوه و ناامیدی» شخصیت‌های داستانی هستند. در داستان «روز اسبریزی» زمان وقوع داستان، به دوران ارباب-رعیتی و نیز فصل سرد و پر برف زمستان مربوط می‌شود. مکان نیز دهکده‌ای در یک سمت رودخانه است که با پلی به سمت دیگر متصل می‌شود. زمانی که قالاخان زین بر پشت اسب می‌نهد، هوا بارانی است. وقتی اسب به گاری بسته می‌شود، برف می‌بارد و همه چیز حتّی رنگ پوستش خاکستری است. اسب در تاریکی شب در سرمایی سخت و هوایی برفی، باری سنگین به دوش می‌کشد که در ترسیم فضای مستبدانه و ظالمانه‌ی محیط پیرامون و سردی رفتار انسان‌ها با حیوان اثرگذارند. نجدی از تمامی ارکان صحنه مثل «عبور از روی پل» استفاده می‌کند تا احساس آزادی را در برابر احساس اسارت قرار دهد؛ زیرا اسب تا قبل از به گاری کشیده‌شدن به‌راحتی از روی رودخانه می‌جهید؛ امّا اکنون به‌سختی از روی آن عبور می‌کند. صحنه‌ی داستان «استخری پر از کابوس»، شهری در شمال کشور است که در استخر آن چند قو وجود دارد. با آمدن مرتضی به این شهر، رنگ و و بوی اقلیم شمال کشور در ذهن مخاطب صورت می‌بندد و همزمانیِ رسیدن پای مرتضی به زمین و رسیدن بوی چای به پیرهن او، شگرد نویسنده‌ی گیله‌مرد است برای عینیت‌بخشی به احساسات و روحیات طبیعت‌دوست مرتضی؛ گویی طبیعت به استقبال او آمده و او را در آغوش کشیده است. ضمن آنکه، فصل زمستان و باریدن برف برای مرتضی یادآور خاطرات خوش سال‌های گذشته است؛ حال آنکه برای شهرنشینان سبب زحمت و دردسر است. صحنه‌ی برجسته و آغازین داستان «سپرده به زمین» این‌گونه بیان می‌شود: «جمعه، پشت پنجره بود. با

همان شباهت باورنکردنی‌اش به تمام جمعه‌های زمستان. یکی از سیم‌های برق زیر سیاهی پرنده‌ها، شکم کرده بود. پرده‌ی اتاق ایستاده بود و بخاری هیزمی با صدای گنجشک می‌سوخت» (نجدی، ۱۳۸۹: ۷). ایستادن پرده‌ی اتاق و کنار نرفتن آن، مظهری از پابرجایی و غلبه‌ی احساس اندوه و یکنواختی بر فضای خانه‌ی ملیحه و طاهر است. گنجشک که بیان کننده‌ی ناچیزی و خُردی است و فضای اندوه‌بار و ناامیدانه را با آتش ناچیز بخاری منعکس می‌کند، صدایش می‌تواند جلوه‌ای از جنبش و شادمانی باشد که با سوختنش، شادمانی‌ها و نشاط‌های کوچک زندگی ملیحه و طاهر نیز می‌سوزد. شکم‌کردن سیم برق بیان کننده‌ی احساس فروخورده‌ی فرزنددوستی طاهر است که آنچنان در او متبلور شده که محیط بی‌جان پیرامونش هم‌رنگ ذهنیت و احساسات او گردیده است. مکان و زمان وقوع داستان «مرثیه‌ای برای چمن» سال‌های پُرهیاهوی پیش از انقلاب اسلامی در شهر تهران است. داستان در فصل پاییز به پیش می‌رود و شخصیت اصلی (طاهر)، یک مبارز سیاسی است. در این داستان ارتباط بسیار تنگاتنگ و معناداری میان صحنه‌ی داستان با محتوا و احساسات شخصیت اصلی برقرار است. احساس تنفر و درد ناشی از شکنجه از طریق توصیف جلوه‌های پاییزی (مثل گریه‌ی باران، لخت‌شدن درختان، ور آمدن برگ‌ها و زخم‌های جذام آن‌ها) و مظاهر آلوده‌ی شهری ظهور می‌یابد و خالی‌بودن کوچه، خالی‌بودن و پوچی زندگی طاهر را گوشزد می‌کند. از دلایلی که می‌توان برای اهمیت صحنه‌پردازی و نقش آن در القای عواطف و احساسات شخصیت‌ها در طرز نگارش بیژن نجدی بیان کرد، کاربرد محیط و اجزای آن به جای فاعل اصلی است: «پرده‌ی اتاق ایستاده بود» (نجدی، ۱۳۸۹: ۷)، «فنجان از روی میز بلند شد» (همان: ۱۷)، «هیچ دهکده‌ای از دور نمی‌آمد» (همان: ۲۵)، «پیاده‌روها با او راه می‌رفتند» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۳۹)، «فلکه به خاطر ملیحه یک بار دور آب نمای کوچکش چرخید» (همان: ۱۳۹)، «برف پاک‌کن

خودش را به شیشه می‌زد» (همان: ۱۴۵) و... . این کاربرد ویژه در داستان‌های نجدی، ضمن آنکه سبب محو کامل مرز میان انسان و اشیا می‌شود و احساسات شخصیت‌های اصلی داستان‌ها را در اشیا و مکان‌ها متبلور می‌سازد، سبب پویایی و تحرّک جریان داستان و در نتیجه، درک مؤثرتر مخاطب از احساس مورد نظر نویسنده می‌شود.

## ۳- نتیجه‌گیری

رمانتیسم به معنی خاص و تاریخی آن، اساساً پدیده‌ای اروپایی است؛ امّا کم‌کم از قرن نوزدهم و عمدتاً در دوره‌های بعد به سرزمین‌های دیگر نیز راه یافت و بر جنبه‌های گوناگون فرهنگی و اجتماعی ملل مختلف از جمله ادبیّات داستانی ایران تأثیر گذاشت. یکی از نمودهای برجسته‌ی این تأثیرپذیری، داستان‌های شاعرانه‌ی بیژن نجدی است. در میان داستان‌های او، پنج داستان «سپرده به زمین»، «روز اسبریزی»، «استخری پر از کابوس»، «سه‌شنبه‌ی خیس» و «مرثیه‌ای برای چمن» از دو مجموعه‌ی داستان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «داستان‌های ناتمام» ویژگی‌های رمانتیسم را به شکلی برجسته نشان داده‌اند. این ویژگی‌ها، شامل طبیعت‌گرایی، تداعی خاطرات گذشته، غم‌گرایی و ناامیدی، توجه به عشق، نارضایتی از محیط و زمان موجود و گریز به رؤیا و خیال هستند. بیژن نجدی برای بازتاب چنین ویژگی‌هایی در داستان-هایش از شگردها و ابزارهای گوناگونی بهره برده است. از جمله‌ی این شگردها، استفاده از واژه‌ها و تصاویر «مقتصدانه» و «کارکردگرایانه» است. او از طریق کمترین کلمه و فشرده‌ترین تصویر، بیشترین معنا و احساس را به خواننده منتقل کرده است. نجدی توانسته‌است تمام عناصر سبک خود از جمله زبان (واژگان و نحو)، معنی‌شناسی، تصویرپردازی و موسیقی را در خدمت القای مؤثرتر لحن داستان‌هایش به کار گیرد و از تمام اجزای صحنه برای تکوین و گسترش حال و هوای رمانتیک در داستان‌هایش استفاده کند. آن‌چه در این

زمینه بین داستان‌ها مشترک است، استفاده از فصل‌های «پاییز و زمستان» و آب و هوایی «سرد، بارانی و برفی» برای به تصویرکشیدن وقایع و عمل داستان است که هم جنبه‌ای رمانتیک دارند و هم نشان‌دهنده‌ی احساسات و خُلقیات شخصیت‌ها به‌ویژه «اندوه و ناامیدی» هستند. در نهایت، شیوه‌ی تصویرپردازی نجدی در ایجاد حال و هوایی رمانتیک و شاعرانه در داستان‌هایش نقش مؤثر داشته است؛ چرا که برای او تصویر نه برای توضیح و تزیین معنی به‌کار می‌رود؛ بلکه خود موقعیتی محوری و نقش بیانگرانه‌ای در داستان برعهده دارد و ظرف تجلّی احساس و شعور نویسنده شمرده می‌شود تا از این طریق، حالات روحی خود به‌ویژه غم و حسرت و ناامیدی، طبیعت‌گرایی و عشق‌ورزی را به مخاطب منتقل کند.

## منابع و مآخذ


- پورندّاف حقّی، شیوا؛ اشرف‌زاده، رضا؛ تسلیمی، علی؛ و خائفی، عباس (۱۳۹۴) «زاویه دید در سه داستان کوتاه از بیژن نجدی»، *فصلنامه‌ی پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*، شماره‌ی ۳۹، ص ۱۲۷- ۱۵۲.
- ثروت، منصور (۱۳۸۵) *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، چاپ اول، تهران: سخن.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۶) *پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب‌های ادبی*، چاپ اول، تهران: نشر کتاب‌آمه.
- جعفری، مسعود (۱۳۸۶) *سیر رمانتیسم در ایران (از مشروطه تا نیما)*، چاپ اول، تهران: مرکز.
-..... (۱۳۷۸) *سیر رمانتیسم در اروپا*، چاپ اول، تهران: مرکز.
- رستمی، فرشته؛ کشاورز، مسعود (۱۳۸۹) «ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی»، *نشریه‌ی ادب و زبان*، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲۷ (پیاپی ۲۴)، ص ۹۷- ۱۱۲.
- رید، یان (۱۳۷۶) *داستان کوتاه*، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: مرکز.
- زمردی، حمیرا (۱۳۸۷) *نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی*، چاپ اول، تهران: زوّار.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۷۱) *مکتب‌های ادبی*، جلد۱، تهران: نگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۳) *مکتب‌های ادبی*، چاپ پنجم، تهران: قطره.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۷۷) *فرهنگ نمادها*، ترجمه‌ی سودابه فضایلی، جلد ۱، تهران: جیحون.
- صادقی، لیلا (۱۳۸۹) «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی»، *پژوهش نقد ادبی*، سال سوم، شماره‌ی ۱۰، ص ۱۴۳- ۱۷۴.
- صدیقی، علیرضا (۱۳۸۸) «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی»، *فصلنامه‌ی پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*، شماره‌ی دوازدهم، ص ۱۴۳- ۱۶۰.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۳) *بلاغت تصویر*، چاپ سوم، تهران: سخن.
-..... (۱۳۸۴)«تصویر رمانتیک؛ مبانی نظری، ماهیت و کارکرد»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، شماره‌ی ۹ و ۱۰، ص ۱۵۱- ۱۸۰.
- فورست، لیلیان (۱۳۷۶) *رمانتیسم*، ترجمه‌ی مسعود جعفری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- عبداللهیان، حمید (۱۳۸۵) «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، *فصلنامه‌ی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)*، سال پانزدهم و شانزدهم، شماره‌ی۵۶ و ۵۷، ص ۱۱۵- ۱۲۸.
- غنیمی‌هلال، محمد (۱۹۸۶) *الرومانتیکیه*، بیروت: دارالعوده.
- کوپر، ج.سی. (۱۳۷۹) *فرهنگ مصور نمادهای سنّتی*، ترجمه‌ی ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

- لوشر، ماکس (۱۳۷۴) *روانشناسی رنگ‌ها*، ترجمه‌ی لیلا مهرادپی، چاپ چهارم، تهران: حسام.
- مهربان، صدیقه؛ زینعلی، محمدجواد (۱۳۹۱) «زبان هنری داستان-شعر در آثار بیژن نجدی»، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال دوم، شماره‌ی اول، ص۱۳۹-۱۵۵.
- میرصادقی، جمال (۱۳۹۲) *عناصر داستان*، چاپ هشتم، تهران: سخن.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳) *صد سال داستان‌نویسی*، جلد ۴، تهران: چشمه.
- نجدی، بیژن (۱۳۸۹) *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، چاپ دوازدهم، تهران: مرکز.
- ..... (۱۳۸۰) *داستان‌های ناتمام*، چاپ اول، تهران: مرکز.
- ولک، رنه (۱۳۹۰) *رمانتیسم در ادبیّات*، ترجمه‌ی امیرحسین رنجبر، در رمانتیسم (ارغنون۲)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- هاوز، آرنولد (۱۳۶۱) *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمه‌ی امین مؤید، ج۳، تهران: نشر دنیای نو.
- هیث، دانکن (۱۳۸۸) *رمانتیسم*، ترجمه‌ی کامران سپهران، چاپ اول، تهران: نشر و پژوهش شیرازه کتاب.

-Abrams, M.H (1960) (*English Romantic Poets*, A Galaxy Book, Oxford University Press.
-Fowler, Alastair (1994) (*A History of English Literature*, Blackwell.
-Varnetn, Paul.)*2015 (Historical Dictionary of Romanicism in Literature*, Lanham: Rowman & Littlfield.
-Raimond, Jean and Watson, R.)1994 (*A Handbook to English Romanticism*, st. Martin´s press.

# تأثیرپـذیری مکتـب ادبـی سوررئالیسـم از دسـتاوردهای مکتـب روان‌تحلیل‌گری زیگموند فروید با تأکید بر «ضمیر ناخوداگاه»

سلیمان یحیی زاده جلودار[1]

**چکیده**

یکی از بهترین نمونه‌های تعامل میان دست‌آوردهای متفـاوت در دانش‌هـای بشـری و تأثیر بر دیگر عرصه‌های معرفت، نظریه‌ی روانکاوی فروید و تـأثیر آن بـر روان‌شناسـی جدید و همچنین هنرمنـدان سوررئالیسـت اسـت. در آثـار منتشـر شـده در ایـران در خصوص مکتب ادبی سوررئالیسم، مبحث ضمیر ناخودآگاه بیشتر از منظر هنرمنـدان و ادبا بحث و بررسی شده است. در این پژوهش سعی بر آن است، بیشتر تمرکـز و تأمّـل بر علم روانکاوی و روان‌تحلیل‌گری باشد. در این پژوهش هم‌چنین سعی محقق بـر آن است تا بر نقش، و تأثیرگذاری یافته‌های فروید و سایر پیروانش بـر حـوزه‌ی ادبیّـات و هنر تأکید گردد. این پژوهش، به روش کیفی و تحلیل محتوا از نوع میان‌رشته‌ای است که وجهه‌ی همت آن تمرکز و تأکید شالوده‌ای بر وجه روانکاوی و روان‌شناختی اسـت. لذا تلاش شده است، با تأکید بر منابع روانکاوی و روان‌شناسی بـر روی موضـوع امیـال واپس‌رانده و اعماق ضمیر پنهان و تفکر ناخودآگاه و نقش آن در مکتب ادبی و هنـری سوررئالیسم بررسی و تحلیل انجام پذیرد. مهم‌ترین دستاورد این جسـتار، تأثیرپـذیری گسترده‌ی سوررئالیست‌ها از مفاهیمی چون: تداعی آزاد معانی، تعبیر رؤیا، ناخودآگـاه، خواب مصنوعی و نگارش، لغزش‌های لپـی، واپس‌رانـی و خلـق آثـار هنـری و ادبـی از مجرای بی‌بخودانگی عاطفی و ذوقی است.

**واژه‌های کلیدی:** مکتب روانکاوی، مکتب سوررئالیسم، ضمیر ناخودآگاه، تداعی آزاد، لغزش‌های لپی

## ۱ـ مقدّمه

روان‌تحلیل‌گری[2] و یا درمان بر اساس روانکاوی، یک روش گفتمانی دقیق اسـت که هدف آن کشف افکار و احساسات ناخودآگاهی است که در اعمـاق وجـودی

[1]- استادیار گروه آموزش و اشتغال زنان دانشگاه مازندران

ys_yahyazadeh@yahoo.com

[2] -Psychoanalysis

بیمار، دفن شده است که اغلب آن‌ها ناشی از تجربیات و احساسات سرکوب شده‌ی دوران گذشته، به‌خصوص دوران کودکی است. روانکاوی رویکرد و تکنیکی خاص است که به روانکاو کمک می‌کند تا از طریق آن به کاوش در ذهن بیمار بپردازد (پاسیر و همکاران[1] ۲۰۰۱) . روانکاوی نوعی درمان بر اساس نظریه‌های فروید است. فروید عقیده داشت، تمام ترس‌ها و آرزوهای ما ریشه در اعمال و افکار سرکوب‌شده‌ی دوران گذشته، در ذهن ناخوداگاه ما وجود دارند. او در نظریه‌اش، سه عنصر نهاد، خود و فراخود را مطرح کرد. از نظر او نهاد[2] بر اساس اصل لذت عمل می‌کند و شامل غرایز و رفتارهایی است که از بدو تولّد در انسان وجود دارد و از ناخودآگاه او سرچشمه می‌گیرد. فراخود[3] نیز بر اساس اخلّاق، وجدان و تمایلات آرمان‌گرایانه، لذّت‌های نهاد را سرکوب می‌کند. خود[4] نیز میان این دو، تعادل ایجاد می‌کند تا رفتار قابل قبولی از فرد بروز داده شود (سانتروک[5]، ۲۰۰۱) . سرانجام فروید با روشی علمی در راه درک و چگونگی پیدایش معلول‌های پیچیده، مانند لغزش‌های کلامی و رفتاری، تداعی آزاد، شوخی‌های گذشته‌ی انسان، کودکی، علایق، میل و هیجان‌ها، رؤیاها، ضمیرپنهان، امیال واپس‌رانده، ترس، عشق، نفرت و سایر ویژگی‌های روانی، کشفیات ارزنده‌ای در ذهن ناخودآگاه دست یافت. او ذهن ناخودآگاه را حقیقت ذهن انسان و روانکاوی را کاوش در روان ناخودآگاه دانست (آل احمد، ۱۳۷۷: ۱۱۷). فروید به عنوان یک پژوهش‌گر و دانشمند در حوزه‌ی روان‌شناسی، نظریه‌ی شخصیت خود را بر مبنای مشاهده‌ی بالینی بیمارانش بنا نهاد. فروید در خلال یک رشته جلسات روانکاوی طولانی، آنچه را بیمارانش درباره‌ی احساسات و تجربیات گذشته

[1] -Passer et al.
[2] -Id
[3] -Superego
[4] -Ego
[5]- Santrok

واقعی و خیالی خود به او گفتند به طور خلّاق تعبیر کرد. روش او با تحقیق آزمایشگاهی دقیق عناصر تجربه‌ی هوشیار یا رفتار، کاملاً فرق داشت (شولتز و شولتز، ۱۳۹۴: ۱۱۰).

فروید در مقام یک روانکاو در تحقیقات خود به این نتیجه رسید که در حوزه‌ی روان، درست مانند فرایندهای جسمی، هیچ رویدادی اتفاقی نیست (یعنی بدون علّت روی نمی‌دهد)، این بدان معناست که هر رفتار آدمی معلول یا تحت تأثیر عوامل طبیعی گوناگون است. فروید با کتاب تعبیر رؤیاها (۱۹۰۰) برای اثبات جبر حاکم بر رخدادهای روانی از مجموعه‌ی غنی مشاهدات خود بهره گرفته بود. برخی روانشناسان تا آن زمان اصل علّیت باوری روانی را شناخته بودند ولی آن را فقط در رفتار آگاهانه و عمدی می‌دیدند؛ فروید این اصل را به هر رخداد روانی به ظاهر کم اهمیت نسبت می‌داد و اعتقاد داشت که بررسی علّت و معلول پدیده‌های روانی ظاهراً بی‌معنا، که علم تا آن زمان آن‌ها را نادیده گرفته بود به شناخت عمیق‌تر حیات باطنی انسان‌ها می‌انجامد (بکولا، ۱۳۸۷: ۲۲۶-۲۲۵). این کشف علمی فروید، علوم مختلف را از جامعه‌شناسی، فلسفه، زبان‌شناسی، سیاست، پزشکی، هنر و ادبیّات را تحت تأثیر قرارداد؛ مکتب سوررئالیسم نیز یکی از عرصه‌هایی است که در حوزه‌ی هنر و ادبیّات مستقیماً از یافته‌های فروید بهره برده است. این تأثیر از این منظر بود که مکتب سوررئالیسم سعی کرد از جنبه‌های مثبتِ تفکّر ضمیر ناخودآگاه استفاده کند نه بر جنبه‌های درمانی مربوط به ناهنجاری‌ها و بیماری‌های مربوط به اختلالات شخصیت. این شیوه‌ی استفاده، آن‌ها را به کاربردهای عملی در زندگی در زمینه‌ی خلّاقیت، هنر و نگارش خودکار و زیبایی‌شناختی فرامی‌خواند (لینگز، ۲۰۱۷: ۲۶۱). البته خود فروید اولین کسی بود که اصول علم روانکاوی را در

هنر و نگارش به‌کار می‌گرفت و حتّی در ابتدا برای موضوع کارش، زندگی و کار لئوناردو داوینچی را انتخاب کرد (بلوم[1]، ۲۰۰۱).

در پژوهش حاضر تلاش خواهد شد علم روانکاوی و روان‌تحلیل‌گری و تأثیر آن بر مکتب ادبی سوررئالیسم مورد بررسی قرار گیرد. در این پژوهش هم‌چنین تلاش خواهد شد تا بر نقش و تأثیرگذاری یافته‌های فروید و سایر پیروانش بر حوزه‌ی ادبیّات و هنر و نگارش خودکار تأکید شود. در مقاله‌ی پیش رو، ضمن توجه به مباحث هنری و ادبی، تأکید بر مباحث روانکاوی و روان‌شناسی است؛ ازاین‌رو تلاش می‌شود با تأکید بر منابع مهم روانکاوی و روان‌شناسی بر روی موضوع امیال واپس‌رانده به اعماق ضمیر پنهان و تفکر ناخودآگاه و نقش آن در مکتب ادبی و هنری سوررئالیسم، تحلیل و بررسی صورت پذیرد. این پژوهش، به روش کیفی و تحلیل محتوی از نوع میان‌رشته‌ای است که وجهه‌ی همّت آن تمرکز و تأکید شالوده‌ای بر وجه‌ی روانکاوی و روانشناختی است.

## ۲-ضمیر ناخودآگاه[2]

شاید بتوان گفت، که مهم‌ترین دستاورد فروید این بود، تشخیص دهد چگونه نیروهای ناهوشیار، بر رفتار انسان‌ها تأثیر می‌گذارند. او از راه مشاهده‌ی بیمارانش به وجود ناهوشیار پی برد. وی معتقد بود ناهوشیار، مخزن افکار، خاطرات و امیالی است که کاملاً زیر سطح آگاهی هوشیار قرار دارد، ولی تأثیر زیادی بر رفتار فرد می‌گذارد (سید محمدی، ۱۳۹۳). در نظریه‌ی روانکاوی اکثر اعمال انسان تحت تأثیر فرآیندهای ناهوشیار (ناخودآگاه) قرار دارند. این رویکرد علاوه بر روان‌شناسی، بر علوم اجتماعی و حتّی علوم انسانی، هنرهای زیبا و نگارش‌های خاص تأثیر زیادی گذاشته است (اتکینسون و هیلگارد، ۱۳۹۵: ۲۴۸). یک پژوهشگر نظریه‌ی روانکاوی اظهار داشت: این روزها در مورد این‌که

[1] -Blom
[2] -Unconscious

بیشتر عملکردهای (روان‌شناختی) بدون انتخاب هوشیار صورت می‌گیرد و برخی از رفتارهای ما برخلاف میل هوشیار روی می‌دهند، اتّفاق نظر وجود دارد (کرون و پروین[1]، ۲۰۱۸: ۲۶۸). اکنون به نظر می‌رسد که ناهوشیار، هوش‌مندانه‌تر از آن است که ابتدا تصوّر می‌شد؛ چنان‌که قادر است اطلاعات کلامی و دیداری و هنری پیچیده را پردازش و حتّی رویدادهای آینده را پیش‌بینی و (برای آن‌ها برنامه ریزی) کند. به نظر می‌رسد ناهوشیار صرفاً مخزن سایق‌ها و تکانه‌ها نیست، و در حل مسأله، فرضیه‌آزمایی، و خلّاقیت نیز نقش دارد (پورنشتاین و ماسیلینگ[2]، ۱۹۹۸: xx). این عقیده که نیروهای ناهوشیار می‌توانند بر فکر و رفتار هوشیار تأثیر بگذارند، کاملاً ثابت شده است (شولتز و شولتز، ۱۳۹۴: ۱۱۲). در واقع عناصر ناخودآگاه توسط نیروهای فوق‌العاده خودآگاه به عقب رانده و طرد شده‌اند و با غلبه بر نیروهای خودآگاه است که عناصر ناخودآگاه هم می‌توانند وارد قسمت خودآگاه ذهن شوند (موللی ۱۳۸۳: ۱۷). تفکّر ناخودآگاه به صورت مستقیم قابل درک نیست، فرآیند تفکّر ناهوشیار، یک ظرفیت بسیار بزرگ‌تری از بخش تفکّر خودآگاه دارد، این توانایی به تفکّر ناخودآگاه اجازه می‌دهد تا به صورت غیرمستقیم و مبدّل بروز کند (دیجکستریوس[3] و همکاران، ۲۰۰۶: ۹۱).

### ۳-تداعی آزاد[4]-ابداع روان کاوی

مبنای تداعی آزاد بر این اصل استوار است که فرد، هر چه را که به ذهنش می‌رسد بر زبان آورد. بیماران باید، بدون نگرانی در باره‌ی دردناک، خجالت‌آور، یا غیر منطقی بودن افکارشان حرف بزنند، به افکارشان اجازه داده می‌شود تا از موضوعی به موضوع دیگر بروند، بدون آن که خودسانسوری داشته باشند. هدف

---

1- Cervone & Pervin.
2- Pornstein & Masling.
3- Dijksterhuis et al.
4- Free association.

از تداعی آزاد کاهش مقاومت دفاعی است. به‌گونه‌ای که افکار و احساسات ناهوشیار بتوانند ظاهر شوند. هدف روانکاوی این است که تعارضات (احساسات و انگیزه‌های واپس‌رانده شده) وارد هوشیاری شوند تا به شیوه‌ی منطقی‌تر و واقع بینانه‌تر بتوان با آن‌ها برخورد کرد (اتکینسون و هیلگارد، ۱۳۹۵: ۴۹۴). فروید برای این‌که به بیمار کمک کند تا مواد سرکوب شده را به یاد آورد از درمانجو می‌خواست بر رویدادهای گذشته تمرکز کند. بیمار باید به نوعی خیال‌پردازی با صدای بلند می‌پرداخت و هر چه به ذهنش می‌رسید، بیان می‌کرد (شولتز و شولتز، ۱۳۹۴: ۱۰۶). در این روش روان‌شناس به درمانجو می‌گوید هر چه را که به ذهنش می‌رسد بلافاصله بگوید، حتّی اگر در نظرش بی معنی، تمسخر آمیز، پیش پاافتاده، بی‌اهمیت، و یا خجالت آور باشد. فروید به دقّت به تداعی‌های کلامی گوش می‌داد و موضوعات آشکار و نهان را که در اثر آن‌ها تکرار می‌شد کشف می‌کرد. به عقیده‌ی وی، این موضوعات نشان دهنده‌ی امیدها و ترس‌های ناهوشیار فرد بودند. در این شیوه روانکاو به‌عنوان یکی از روش‌هایی که به چالش‌های رفتاری افراد پی می‌برد استفاده می‌کرد. در این روش آزمودنی به صورت ناخودگاه اطلاعات ناب و اصیل را در اختیار روانکاو قرار می‌دهد.

### ۴-وا پس رانی[1]

در واپس‌رانی، امیال یا خاطرات بسیار دردناک یا ترسناک، به حوزه‌ی خودآگاه، ممنوع‌الورود می‌شوند. خاطراتی که خجالت، عذاب وجدان یا سرزنش خود فرد را موجب می‌شوند، معمولاً به درون ناخودآگاه واپس‌رانده می‌شوند (اتکینسون و هیلگارد، ۱۳۹۵: ۲۵۴). واپس‌رانی واژه‌ای است که فروید نخست اعمالی را که منتج به "هیستری" و "روان نژندی" می‌شد، به‌کار برد. در مطالعـه‌ی هیستری فروید با این پدیده روبه‌رو شد که برخی از بیماران او خاطراتی را به یاد

[1] -Repression

نمی‌آورند؛ هر چند که اگر به خاطرشان می‌آمد، کاملاً واضح بود، اطلاعاتی که بیمار آرزو داشت آن‌ها را فراموش کند. بنابر این عمل "نیت‌مندانـه[1]" که آن را از تفکّر آگاهانـه‌اش واپس‌زده، «منع‌شده[2]» و «سرکوب[3]» می‌شد؛ چون جوهر واپس‌رانی به سادگی در کار طردکردن و چیزی را بیرون از آگاهی نگهداشتن است. فروید همیشه اصرار داشـت کـه چیزهـای واپس‌رانده، نه تنها از نابودی می‌گریزند و در ناخودآگاه نگاهداری می‌شوند، بلکه گرایشی به بازپدیدارشدن دارند. بازپدیدآمدن در نتیجه‌ی سازش بین اندیشه‌های "واپس‌زده " است و به صورت مبدل در رؤیا و.... پدیدارمی‌شوند (صنعتی، ۱۳۸۴: ۲۹).

**۵-واپس روی و ضمیر ناخودآگاه**

فروید معتقد بود که خاطرات فراموش شده از بین نمی‌روند بلکه در اختیار شخص هستند و آماده برای ظهور و بازگویی مجدّدند؛ ولی نیرویی وجود دارد که از این امر جلوگیری می‌کند و نمی‌گذارد خاطرات ضمیرناآگاه به خودآگاه وارد شوند و آن‌ها را در همان جا ابقا می‌کند. از نگاه روانکاوی فروید، برای درمان بیماران روانی، نیاز به این خاطرات و تصاویر ناخودآگاه است. بر اساس این نظریه در درون انسان امیال و آرزوهای متفاوت و گاه متضادّی هستند که به صورتی آگاهانه یا ناآگاهانه مدام در ستیز و تضاد هستند. به‌خصوص در مورد امیال و آرزوهایی که با معیارهای اخلاقی شخص و یا به طور کلی، جامعه، در تقابل هستند. در این حالت، معمولاً این میل متفاوت و غریزه‌ی سرکش است که در مقابل امیال دیگر که از رویکردهای اخلاقی جامعه نیز نیرو می‌گیرد، و در مواجهه با آن‌ها شکست خورده، به مرور وارد قسمت ضمیر ناخودآگاه می‌شود. البته اگر این نزاع درونی امتداد داشته و مدّت زمانی طولانی ادامه داشته باشد، آرامش و تعادل روانی فرد را برهم می‌زند و باعث روان‌پریشی می‌شود و گاه نیز

[1] -Intentionally
[2] - Inhibited
[3] - Inhibited

به صورت فیزیکی و فلج شدن در قسمت‌هایی از بدن ظاهر می‌گردد که همان بیماری هیستری است (فروید، ۱۳۵۱: ۷۹-۸۸).

فروید پس از تجارب و تحقیقات بسیار پی برد که در مغز قسمت‌های فعّالی وجود دارد که برای یک محقّق دست یافتن به آن به سادگی امکان‌پذیر نیست. حتّی خود شخص که تحقیق بر روی او صورت می‌گیرد از وجود این بخش‌ها آگاه نیست و این قسمت‌ها مجهول و مخفی هستند. فروید این قسمت‌های فعّال را تشریح و توصیف نمود و آن‌ها را قسمت ناخودآگاه ذهن نامید. فروید با شیوه‌های خواب مصنوعی، به وجود "ضمیر ناخودآگاه" پی برد. در این روش، بیمار در محیطی آرام و آسوده دراز می‌کشید و روانکاو از او سؤالاتی می‌پرسید و بیمار آزادانه و باب میل خود هر طور می‌خواست جواب می‌داد. فروید از طریق این «داده‌ها» به نهاد بیمار راه می‌یافت و آن را می‌شناخت. او حتّی در این روش، نیروهایی را شناسایی‌کرد که از تبدیل ناخودآگاه به خودآگاه جلوگیری می‌کنند. او اغلب به معمّاهای این روش از طریق خودکاوی پاسخ می‌داد. از نظر فروید از دیگر نشانه‌های وجود ضمیر ناخودآگاه در ذهن انسان "فراموشی" و سپس به خاطر آوردن مفاهیم، نام‌ها، مکان‌ها و... است. امری که اکنون فراموش شده به قسمت ناخودآگاه وارد شده است و یادآوری آن نیز انتقال همان امر از ناخودآگاه به خودآگاه است (زیگموند فروید، ۱۳۵۱: ۱۱۱-۱۱۵). فروید روان انسان را به توده‌ی یخ شناور در آب تشبیه می‌کند که قسمت بزرگ‌تر آن در درون آب و از آگاهی و شناخت ما پنهان است و قسمت ناچیزی از آن (خودآگاه) قابل مشاهده است. روان ناآگاه شامل عواطف، امیال و اغراضی است که فرد از دیگران و بالاتر از آن، از خود می‌پوشاند. این قسمت، یعنی قسمت ناخودآگاه روان به مراتب از قسمت خودآگاه وسیع‌تر و حتّی فعّال‌تر است؛ اگرچه نسبت به فعّالیت‌های آن آگاهی نداشته باشیم. برای شناخت اعماق وجود انسان و شناخت واقعی روان او ناگزیر از شناسایی همین

قسمت ناخودآگاه روان هستیم (داونز، ۱۳۸۲: ۲۴۳). نظریه‌ی روانکاوی از چند دهه تعامل فروید با بیمارانش در جریان روانکاوی به وجود آمد. در این روش درمان‌کننده تلاش می‌کند تا شخصیت و رفتار فرد را با تمرکز بر تجربیات دوران گذشته‌ی زندگی، به ویژه امیال و تمایلات سرکوفته، ناهوشیار را کشف کند و به دلایل واقعی آن‌ها پی ببرد.

**۶-لغزش‌های لپی[1]**

به آن دسته از رفتارها و گفتارهایی گفته می‌شود که به‌طور ناخواسته از آدمی سر می‌زنند و باعث آشکار شدن نیّت‌ها و خواسته‌های درونی شخص می‌شوند و هر نوع اشتباهی شامل فراموشی نام‌ها، اشتباه‌های لفظی، لغزش‌های زبانی نوشتاری و به طور کلی طیف وسیعی از اشتباه‌ها را شامل می‌شود. فروید معتقد است که در پس هرکدام از این اشتباه‌ها مفهومی نهفته است و یا دست کم بیشتر این اشتباه‌ها بیان کننده‌ی مفهومی غیرقابل اشتباه هستند که در ضمیر ناخودآگاه گوینده وجود دارند و قرار بوده که مخفی بمانند. آن‌ها می‌توانند در یک اثر عالی از هنر و نگارش اتفاق بیفتد، آن‌ها اشتباه نیستند؛ امّا جزئیات دقیق از همه‌ی مفاهیم زیباشناختی هنرمند است (ماهون[2] ۲۰۰۰: ۱). «حقیقت امر این است که اشتباه لپی معنایی را در بر دارد که به‌نظر می‌رسد در موارد خاصّی بدیهی و غیر قابل اشتباه است. به کرّات اتّفاق افتاده است که یک نویسنده‌ی خلّاق یک لغزش زبانی یا برخی اشتباهات لپی دیگر را به عنوان یک وسیله برای خلق یک اثر تخیّلی به‌کار گرفته است. این حقیقت امر باید به تنهایی به ما بباوراند که او اشتباهات لپی را در نظر داشته است؛ در واقع او با سنجش و ملاحظه دست به خلق اثر زده است. چنین رویدادی به این علّت نیست که نویسنده دچار یک لغزش قلم تصادفی شده است و اجازه‌ی استفاده

[1] -Parapraxes
[2] -Mahon

از آن را به وسیله‌ی یکی از شخصیت‌های داستانش، همچون یک لغزش‌زبانی، داده است. او بر آن است که توجّه ما را به چیزی، به واسطه‌ی کمک‌گیری از لغزش‌زبانی، جلب نماید و ما می‌توانیم آنچه که منظور وی بوده، جویا شویم» (فروید، ۲۰۱۳: ۴۶-۴۵). دیدگاه روان‌تحلیل‌گری معتقد بود که در پی هر جمله یا کلمه گفتاری که انسان اشتباهاً بیان می‌کند، مفهومی نهفته است و یا دست کم بیشتر این اشتباهات، بیان کننده‌ی مفهومی غیرقابل اشتباه هستند که در ضمیر ناخودآگاه گوینده وجود دارند و قرار بوده که مخفی بمانند. بنابراین، این اشتباهات، واقعه‌ای تصادفی نیستند، بلکه بیان‌هایی اصیل و واقعی هستند که فرد سعی در مخفی کردن آن‌ها دارد.

**۷-تحلیل رؤیا**

فروید معتقد بود رؤیاها، به‌صورت نمادی، امیال، ترس‌ها و تعارضات سرکوب شده را نشان می‌دهند. این احساسات به قدری شدید سرکوب شده‌اندکه فقط هنگام خواب، به صورت تغییر شکل یافته، به سطح می‌آیند. امیال و آرزوهای سرکوفته و واپس‌زده‌ی انسان و نیز خاطرات و تصاویر فراموش گشته‌ی او در حالت خواب به شکلی دیگر خود را وانمود می‌کنند. در زمان بیداری، آن نیروی مقاومی که مانع ورود محتویات ناخودآگاه به خودآگاه می‌شود، این بازداری بسیار نیرومند است؛ ولی موقع خواب، تنها می‌تواند روکشی بر روی آن تصاویر کشیده و به آن‌ها اجازه دهد به شکلی تغییرشکل یافته وارد خودآگاه شوند (شولتز و شولتز، ۱۳۹۴: ۱۱۲-۱۱۳). به عبارتی روشن‌تر "در بزرگ‌سالان نیز هم‌چون کودکان، افکار پنهانی رؤیا، همان آرزویی است که در زمان‌های گذشته برآورده نشده است" (فروید، ۱۳۵۱: ۱۱۲). رؤیاها چهره‌هایی تغییر شکل یافته یا درهم از همان آرزوها و تصاویر واپس‌زده است و قسمت اعظم رؤیاها مربوط به تجربیات و تأثّراتی است که در دوران کودکی داشته‌ایم (شولتز و شولتز، ۱۳۹۴: ۱۱۳).

## ۸-رؤیا و ضمیر ناخودآگاه

فروید می‌گوید که همان سازوکارهای ناخودآگاهی که در شکل‌گیری رؤیا نقش دارند، در کار هنری نویسنده و شاعر نیز عمل می‌کنند. دو سال پس از انتشار "نویسنده‌ی آفریننده و رؤیای روز" در سال۱۹۱۰ فروید رساله‌ی خود را درباره‌ی لئوناردوداوینچی نوشت. اثری که از راه خاطره‌ی رؤیایی که هنرمند در کودکی دیده بود (پرنده‌ای چند بار دم خود را به دهان لئوناردو فرو می‌برد) به رازهایی در آثار او می‌پردازد؛ اگر سرهای زیبای کودکان را باز تولید چهره‌ی کودکی نقاش بدانیم، زن متبسّم هم کسی جز مادر او، کاترینا، نخواهد بود و گمان ما تقویت می‌شود که این لبخند اسرارآمیز به مادر او تعلّق داشته است و حال این لبخند گم گشته را با اشتیاق بسیار در بانویی فلورانسی باز یافته است . حضور دو مادر و همجنس‌خواهی. این نوشته‌ی فروید جدا از اشتباه در کرکس انگاشتن آن پرنده (که نتیجه‌ی برگردان آلمانی نادقیقی بود که از متن لئوناردو در اختیار فروید قرار داشت)، و در نتیجه، استنتاج‌هایی در مورد "تک جنسی بودن کرکس"، باز در بررسی جایگاه و نقش ناخودآگاهی هنرمند در آثاری که می‌آفریند، کاری درخشان و کلاسیک محسوب می‌شود. فروید پس از شرح سرچشمه‌ی اثر هنری در ناخودآگاه هنرمند و توضیح همانندی اثر با رؤیای روز، اعتراف می‌کند که قادر به روشن کردن نکته‌ی مهمی نیست، نکته‌ای که از مرز روانکاوی و روان‌شناسی خارج می‌شود و در منطق زیبایی شناسی ناب قابل فهم است. به نظر فروید، هنوز به درستی معلوم نیست که نویسنده چگونه رؤیای روز خود را در پیکر اثر هنری به ما ارائه می‌کند؟ چگونه است که کار او در ما تأثیری چنین ژرف می‌گذارد، و لذتی هنری و زیبایی‌شناسانه را موجب می‌شود؟ این همان هنر آفرینندگی اوست (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۵۲-۳۵۸). به طور کلی فروید معتقد است که رؤیا، بیان کننده‌ی یک راهنما به سمت ناخودآگاه است؛ زیرا امیال نهفته در رؤیاها به صورت آزادانه

بیان می‌شوند. معمولاً انسان‌ها محتوای آشکار رؤیا را به یاد می‌آورند؛ ولی محتوای پنهان معمولاً نهفته می‌ماند و با کمک یک متخصص قابل تفسیر است.

**۹-سوررئالیسم**

ظهور سوررئالیسم مصادف بود با دوره‌ای که نظریات زیگموند فروید، در باره‌ی "ضمیر ناخودآگاه"، "تعبیر رؤیا" و "واپس‌رانی" تفکّر کنجکاو را به خود مشغول داشته بود. سوررئالیسم یک جنبش و مکتب ادبی و هنری است که توسط شاعر و منتقد فرانسه، آندره برتون تأسیس شد. برتون خود این اندیشه را از تحقیقات فروید الهام گرفته و پایه‌ی مکتب جدید خود را بر فعّالیت "ضمیر ناخودآگاه" بنا نهاد. وی آثار سوررئالیستی خود را در یک بیانیه در سال ۱۹۲۴ در پاریس منتشر کرد. در این جنبش، تفکّر غیر منطقی بهترین حالت درک و بازنمایی واقعیّات ذهنی است. سوررئالیسم بر نقش ضمیرناخودآگاه در فعّالیت‌های خلّاقانه تأکید می‌کند و بخش ضمیرناخودآگاه ذهن را به شیوه‌ی منظّم و جدّی‌تری به کار می‌گیرد. این جنبش، در زمینه‌ی نقاشی، مجسمه سازی و ادبیّات، و بر توهّم و بیانات به ظاهر غیرمنطقی، نوشتن خودکار و تداعی آزاد تأکید داشت (سابتین و چاندرا[1]، ۲۰۰۱: ۲۱۶). از نظر برتون یگانه هدف هنر، همانا آشکارکردن امور غیر عقلانی، حیرت‌انگیز و خیالی است. چنین است که برتون اصل تداعی آزاد فروید را به کار می‌بندد. بی‌تردید بخش اعظم اندیشه‌های سوررئالیست‌ها در "نگارش خودکار" و چینش تصاویر در هنر مدیون اندشه‌های فروید است (لوماس[2]،۲۰۰۰: ۲). در فرهنگ آکسفورد سوررئالیسم این گونه تعریف شده است؛ "یک جنبش و سبک هنری در اوایل قرن بیستم است که در جهت فهم ظرفیت بالقوّه‌ی ذهن، و جستجو در ضمیر ناخودآگاه ذهن است که به صورت نگارش خودکار و چینش تصاویر نامعقول در

[1] -Sebastian & Chandra
[2] -Lomas

کنار هم، و پی بردن به عمق رؤیاهای افراد است. این جنبش در سال ۱۹۲۴ توسط مأموریت آندره‌برتون و با داشتن محتوای سیاسیِ قوی شروع به‌کار کرد. این جنبش از نمادگرایی و دادائیسم گسترش یافت و به شدّت تحت تأثیر اندیشه‌های زیگموند فروید قرار داشت. افرادی که در این زمینه شاخص بودند و کارکردند و در هنرهای تجسّمی، برجسته‌ترین آن‌ها آندره‌ماسون، جین آرپ، جوآن میرو، رنه مگریت، سالوادور دالی، ماکس ارنست، مان‌ری و لوئیس بونوئل بودند" چند شیوه‌ی عملی پیشنهاد می‌کنند که ساده‌ترین آن‌ها "نوشتن خودکار" است. یعنی نویسنده پس از آنکه خود را به رؤیا سپرد هر چه به ذهنش رسید باید بی‌تأمّل یادداشت کند. اولین جمله خود به خود می‌آید و به دنبال آن جملات دیگر... (فرهنگ آکسفورد، ۲۰۱۷: ۱۳۱۰). آندره‌برتون تعریف خود را از سوررئالیسم این‌گونه ابراز می‌دارد:«خودکاری روانی محض، که شخص به یاری آن قصد ابراز کارکرد واقعی فکر به طور شفاهی یا کتبی یا به هر طریق دیگرداشته باشد؛ به فرمان فکر، در غیاب هرگونه عنصر بازدارنده‌ی ناشی از عقل و فارغ از هرگونه دلبستگی زیبایی شناسانه و اخلاقی» (برتون نقل از هربرت‌رید، ۱۳۶۴: ۱۲۲). سوررئالیسم، یک مفهوم روانشناختی مدرن است که بر یک حالت رؤیایی که حالت نیمه هوشیار دارد مبتنی است. این حالت گاهی واقعی‌تر از حالت خودآگاه جلوه می‌کند (سینگ[1]، ۲۰۱۱: ۲۲-۲۱). در نهایت سوررئالیسم همان‌طور که برتون می‌گوید، به معنی چیزی خارج از واقعیت یا برتر از واقعیت نیست، بلکه بیشتر به معنی گرایش به عمق و قسمت پنهان واقعیت است (آل احمد، ۱۳۷۷: ۹۶). پیدایش سوررئالیسم کشف یکی از جنبه‌های اصلی وجود انسان بود که دروازه‌ی جدیدی را به روی اکتشافات او در عالم ذهن و ماده باز کرد. سوررئالیسم را باید "قدم گذاشتن افکار انسانی" در حیطه‌ای جدید از هستی و به عبارتی دیگر کسب آزادی متفاوتی دانست که

[1] -Singh

تا حال تجربه نکرده است. بدین ترتیب می‌توان گفت سوررئالیسم در هنر همان فرآیندی است که علم به اختراع می‌انجامد؛ زیرا که اختراع نوعی آفریدن است و به‌راستی که کار حقیقی هنر اختراع است (آل احمد، ۱۳۷۷: ۹۶-۹۷).

سوررئالیسم متّکی است بر باور به واقعیت متعالی شکل‌هایی از تداعی که تاکنون مورد غفلت قرارگرفته، و مبتنی است بر قدرت مطلق رؤیا، و بازی‌های بی‌طرفانه‌ی فکر (بکولا، ۱۳۸۷: ۳۱۶-۳۱۷). آندره‌برتون و لویی‌آراگون از سرمداران سوررئالیسم تحت تأثیر تئوری فروید قرار گرفتند و سراسر هنر خود را مملو از الهامات ذهن ناخودآگاه ساختند. گرچه قبل از سوررئالیست‌ها، نقش ذهن ناخودآگاه و تخیل و تصاویر رؤیاگونه در آثار هنری دیده می‌شود؛ امّا سورئالیست‌ها، با شیوه‌ای مشخص و آگاهانه، هنر خود را با تصاویر ناخودآگاه درآمیختند و به بیانی تخیّلی دست پیدا کردند که موجب خلق تصاویری بدیع و بی‌سابقه در دنیای هنر گردید. در واقع آنان می‌کوشیدند تا از برخورد عوامل ناخودآگاه و خودآگاه، شناخت تازه‌ای به‌وجود آورند که به درک تازه از واقعیت انجامد. بدون شک اندیشه‌های خودکاری سوررئالیست‌های گروه بروتونیان و ازجمله ماسونز[1] از اندیشه‌های فروید ناشی می‌شود (پولینگ[2]، ۲۰۰۸). ضمیر ناخودآگاه فروید تأثیر زیادی بر سوررئالیسم داشت و این تأثیر از این منظر بود که مکتب سوررئالیسم سعی کرد از جنبه‌های مثبت تفکّر ناخودآگاه استفاده کند نه بر جنبه‌های درمانی مربوط به ناهنجاری‌ها و بیماری‌های مربوط به اختلال‌های شخصیت. این شیوه‌ی استفاده، آنان را به کاربردهای عملی در زندگی در زمینه‌ی خلّاقیت، هنر و نگارش خودبه‌خودی به‌کار گرفته می‌شد (لینگز، ۲۰۱۷: ۲۶۱). سوررئالیسم بر این اصل استوار است که منابع پنهانی در ذهن بشر وجود دارد و به این علّت هم است که آنان ادّعا می‌کنند در میراث فرهنگی گذشته هویت‌های کشف نشده‌ای باقی مانده است. جنبه‌های قابل

[1] -Masson
[2] -Poling

تأمّل، که باید به‌صورت موشکافانه به وسیله‌ی علم روانکاوی مورد تحلیل قرار گیرد (سید حسینی، ۱۳۵۸: ۴۲۲).

نگارش خودکار و ضمیر ناخودآگاه در طی سال‌های اولیه‌ی تأسیس سوررئالیست‌ها از جمله سالوادور دالی نیز به کار گرفته شد و حتّی کارهای اصلی دالی نیز از نوشته‌ها و اندیشه‌های ضمیر ناخودآگاه فروید ناشی می‌شود (لوماس[1]، ۲۰۰۰: ۳۲). در قسمت‌هایی از بیانیه‌ی اول سوررئالیست‌ها که در سال ۱۹۲۴ منتشر شده است می‌خوانیم: «یگانه کلمه‌ای که هنوز مرا به هیجان می‌آورد کلمه‌ی آزادی است» (سید حسینی، ۱۳۸۱: ۹۱۵-۹۱۴). در نگاه اول انسان مدرن که آزادی اندیشه برایش مسئله شده بود، امّا از اوایل قرن بیستم که انسان‌شناسی از شناخت تن فراتر رفته و روان را نیز به مثابه‌ی پهنایی بیکران و سرشار از امکانات و مسائل گوناگون، مورد شناسایی قرار داد، مسأله‌ی آزادی نیز رنگ جدیدی به خود گرفت و شکلی دیگر از آزادی به نام آزادی ذهن (نه‌مغز) و روان نیز متجلّی‌شد. نکته‌ی اساسی در مکتب سوررئالیسم این است که این رشته در اصل ازسوی پزشکان پایه‌ریزی و گسترده شده است. آندره‌برتون بنیان‌گذار این مکتب که خود روان‌پزشک بوده است نظریات مربوط به "ضمیر ناخودآگاه" را از فروید، روان‌شناس و روان‌تحلیل‌گر گرفته بود و به عبارتی، فروید به عنوان مبدأ و پدر معنوی مکتب سوررئالیسم شمرده می‌شود.

**۱۰-ضمیر ناخودآگاه و سوررئالیسم**

ضمیر ناخودآگاه انسان محل و منبع بزرگ ذخیره‌ی تصاویری روشن و ناروشن است. تصاویری که در فضای تاریک ناخودآگاه به صورت مستقل و یا در هم ریخته ذخیره شده‌اند. هنرمند سوررئال با روشنایی انداختن در این انبار بزرگ گاهی اوقات مصالحی از آن بیرون می‌کشد که برای خودش نیز ناشناخته و غیر

[1] -Lomas

قابل یادآوری و شناسایی است. این تصاویر ممکن است حاصل تجربیات خود شخص و یا دیگران باشد. تصاویر حاصل از تجربیات خود شخص نیز ممکن است حاصل تجربیات عملی شخص در زندگی باشد؛ یعنی کارهایی که شخص انجام داده است یا شخص با قدرت تفکّر و تخیّل خویش در برهه‌ای از زندگی، افکار و تصوّراتی ساخته که اکنون آن‌ها را فراموش کرده است. نوع دیگر این تصاویر مربوط به تجربیات دیگران است که در ضمیر ناخودآگاه شخص ذخیره شده است. تجربیات عملی افراد دیگر که شخص شاهد آن بوده؛ یعنی تصاویری که حاصل بینایی شخص است یا تصاویری که ساخته‌ی خود شخص است و بر اساس تجربیات دیگران به وجود آمده است، مثل شنیدن خاطرات و شرح حال دیگران و یا مطالعه‌ی آثار نویسندگان، که حاصل افکار خود را بر روی کاغذ آورده‌اند و شخص با مطالعه‌ی آن‌ها، تصاویری در ذهن خود خلق می‌کند که به مرور ظاهراً این تصاویر را فراموش می‌کند ولی در قسمت ضمیر ناخودآگاه ذخیره می‌شود. اگر سوررئالیسم تداعی آزاد معانی و تصاویر است و هنرمند سوررئال با حالتی شبیه خواب یا قدرت تخیّل قادر است که به آن مفاهیم و تصاویر انباشته شده‌ی ضمیر ناآگاه دست یابد، طبیعتاً هنرمند سوررئالی که در جوامع بسته‌تری زندگی کرده و خطوط قرمز در آن پررنگ‌ترین حضور را داشته است به سرمایه‌ی هنری غنی‌تری دسترسی دارد که اغلب در جامعه، خود شخص قادر و یا مجاز به عیان کردن آن‌ها نیست (صنعتی، ۱۳۹۲: ۲) . به طور کلی مفاهیم ضمیرناخودآگاه، از دیدگاه سوررئالیسم در زمینه‌های هنر و اسطوره، حتّی فراتر رفته، زمینه‌های فرهنگی، دینی، اجتماعی و... را در یک ملت در بر می‌گیرد و باعث ایجاد علایق و تصوّرات مشترک یا نزدیک به هم در بین مردم در یک جامعه می‌شود که برآیند آن نیز نزدیکی ویژگی‌های روانی افراد جامعه به یکدیگر می‌شود.

**۱۱- روش تداعی آزاد فروید و سوررئالیسم**

نکته‌ی مهم دیگری که مورد اقبال سوررئالیست‌ها قرار گرفت و سورئالیست‌ها بسیار از آن بهره بردند روش فروید در درمان برخی بیماری‌های روانی بود. فروید در روانکاوی به نوعی بیان آزادانه و بدون سانسور تکیه می‌کرد. بدین ترتیب که بیمار هر آنچه را که به ذهنش خطور می‌کرد به زبان می‌آورد این روش درمانی "تداعی آزاد" نام داشت که بیمار بدون خواب مصنوعی و بدون کنترل ذهن هوشیار هر چه را که به ذهنش می‌رسید بیان می‌کرد: فروید با گوش کردن به تداعی آزاد می‌توانست تصویری از آنچه که به صورت ناخودآگاه در ذهن بیمار می‌گذشت، ترسیم کند و فرآیندهای روانی ناخودآگاه را بررسی کند (برنر، ۱۳۴۷: ۱۵). سوررئالیسم برای ره گشودن به مخزن تصویرهای محفوظ در ناخودآگاه، شماری اسلوب و روش‌های مختلفی داشته، که این‌ها ابزارهایی برای کشف امکانات بالقوّه‌ی انسان به شمار می‌رفتند؛ حالت‌های رؤیازدگی، وهم، مستی و از خود بی خودی، و خواب مصنوعی و نگارش، همگی ابزار سرازیر کردن سیلی از تصویرهای ناخودآگاهند که به درون تفسیر آگاهانه و منطقی از واقعیت یورش می‌برندکه تحت اجبارحالت‌های درونی هنرمند، این تصویرها با واقعیت اضطراب انگیزشان به طور مشخص بیان می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۱: ۵۸۲). ضمیر ناخودآگاه منشأ و منبعی بسیار نیرومند برای خلّاقیت‌های هنری است. در آفرینش به سبک سوررئالیسم، هنرمند گاه به شیوه‌هایی همچون جریان سیّال ذهن، تخیّل یا با استفاده از خواب‌ها و کابوس‌های خویش اثری هنری می‌آفرینند که برای خود هنرمند هم مایه‌ی شگفتی است ولی در عین حال قابل شناسایی دقیق و تحلیل و تفسیر نیست،

یا اثر هنری‌اش دارای لایه‌هایی است که برای خود هنرمند نیز تا حال قابل شناسایی نبود.

## ۱۲-نتیجه‌گیری

پرداختن به هنر، از گذشته‌های دور یکی از دغدغه‌های اصلی انسان بوده است. این بخش مهم زندگی انسان، یعنی هنر، به تناسب تغییرات همه جانبه‌ی زندگی بشر دچار تغییراتی گشته که ما این تغییرات و اشکال گوناگون آن را به نام سبک‌های مختلف هنری می‌شناسیم. سوررئالیسم یکی از این سبک‌ها است که در پی خلّاقیت‌ها و تلاش فروید و مکتب روانکاوی به‌وجود آمد، و در این راستا به نتایج زیر دست یافت: نخست این‌که این مکتب هنری (سوررئالیسم) از دل آرا و تحقیقات علمی سربرآورده است. روان انسان که سرچشمه‌ی خلّاقیت او در عرصه‌های هنری است در پی این نظریات روان‌شناسانه، جلوه‌ای از لایه‌های پنهان آن آشکار گشت که مورد توجه هنرمندان قرار گرفت و مقدّمه‌ی تشکیل یک مکتب هنری به نام سوررئالیسم شد. دومین ویژگی برجسته‌ی این مکتب هنری گستردگی ذاتی آن و در نتیجه تأثیرگذاری مستقیم آن بر بخش‌های دیگر زندگی انسان اعم از سیاست، فرهنگ و ادب، علوم اجتماعی و... شاخه‌های مختلف است. روان انسان و به‌خصوص قسمت ناخودآگاه آن درگیر تمام جلوه‌های زندگی انسان است. سومین ویژگی که از تأثیر روانکاوی نشأت گرفته، به نوعی بیان آزاد (تداعی آزاد) و بدون سانسور تکیه دارد که در تداعی آزاد و بهره‌گیری از اندیشه‌های کلامی آشکار و نهان، نوشتاری و غیرنوشتاری و چینش تصاویری که به نظر ناهمگون می‌آید به شیوه‌ی خلّاقانه در کنار هم، به صورت ناخودآگاه در ذهن می‌گذرد به وجود می‌آید و منشأ جذابیت‌های هنری خاص است. در این شیوه نیز سوررءالیسم روش‌های خاص خود را دارد از جمله

تخیّل، وهم، مستی و از خودبه‌خودی، خواب مصنوعی و نگارش، همگی ابزار سرازیر کردن سیلی از تصویرهای ناخودآگاهند که تحت اجبارحالت‌های درونی هنرمند است. این تصویرها با حالت‌های اضطراب انگیزشان به طور مشخص بیان می‌شود. چهارم تمرکز بر اشتباهات لپی و کلامی و رفتارهای بیان کننده که گاهی اوقات خود فرد می‌تواند به صورت خودکاوی به بعضی از زمینه‌های خاص در خود و دیگران پی ببرد. این تفکّرات می‌تواند در یک زمینه‌ی خاص و خلق یک اثر متعالی در هنر و نگارش اتّفاق و حتّی به کرّات اتّفاق بیفتد که نویسنده‌ی خلّاق، یک لغزش زبانی و یا حتّی برخی اشتباهات لپی دیگر، را به عنوان یک وسیله برای، خلق یک اثر تخیّلی به کار گیرد. ویژگی پنجم، ساز و کار ناخودآگاهی که در شکل‌گیری رؤیا نقش دارند. در کار هنری نویسنده و شاعر نیز عمل می‌کنند مثلاً این‌که خاطره‌ی رؤیایی که هنرمند در دوران گذشته داشته، می‌تواند در کارهای نوشتن و خلق تصاویر بدیع و بی سابقه در دنیای هنر انجامد. فروید پس از شرح سرچشمه‌ی اثر هنری در ناخودآگاه هنرمند و توضیح همانندی اثر با رؤیای روز، اعتراف می‌کند که قادر به روشن کردن نکته‌ی مهمی نیست، نکته‌ای که از مرز روانکاوی و روان‌شناسی خارج می‌شود و در منطق زیبایی‌شناسی ناب قابل فهم است. به نظر فروید، هنوز به درستی معلوم نیست که نویسنده چگونه رؤیای روز خود را در پیکر اثر هنری به ما ارائه می‌کند و چگونه است که کار او در ما تأثیری چنین ژرف می‌گذارد و لذّتی هنری و زیبایی‌شناسانه را موجب می‌شود. این امر نه تنها به گسترش و زایش هرچه بیشتر آثار هنری می‌انجامد، بلکه باعث آشکار شدن جلوه‌هایی پنهان از آثار گذشته‌گان نیز می‌شود. در نهایت می‌توان گفت، وابستگی غیرقابل انکاری در ارتباط میان سوررئالیسم، روان‌شناسی و روانکاوی فروید وجود دارد، تا جایی‌که می‌توان ادّعا کرد اگر نبود

دستاوردهای علمی-تحلیلی فروید و شاگردانش، تحقّق مکتب سوررئالیسم با همه‌ی زوایا، ویژگی و مراتبش متولّد نمی‌شد.

## منابع و مآخذ:


-آل احمد، مصطفی (۱۳۷۷) *سوررآلیسم انگاره‌ی زیبایی‌شناسی هنری*، چاپ اول، تهران: انتشارات نشانه.

-احمدی، بابک (۱۳۷۵) *حقیقت و زیبای*، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

-اتکینسون و هیلگارد (۱۳۹۵) *زمینه‌ی روان‌شناسی*، جلد دوم، ویراست شانزدهم، مترجم مهدی گنجی، تهران: نشرساوالان.

-ایگلتون، تری (۱۳۸۳) *پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی عباس مخبر، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

-بکولا، ساندرو،)۱۳۸۷) *هنرمدرن*، ترجمه‌ی رویین پاکباز، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

-برتون، آندره نقل از هربرت‌رید (۱۳۶۴) *تاریخ مختصر نقاشی*، ترجمه‌ی احمد کریمی حکاک، تهران: پاپیروس، ۱۲۲.

-پاکباز، رویین (۱۳۸۱) *در جستجوی زبان نو*، چاپ سوم، تهران: انتشارات نگاه.

-صنعتی، محمد (۱۳۹۲) *تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیّات*، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

-فروید، زیگموند (۱۳۵۱) *روان‌شناسی*، ترجمه‌ی مهدی افشار، چاپ اول، تهران: مؤسسه‌ی مطبوعاتی کاویان.

-فروید، زیگموند (۱۹۸۲) *اشتباهات‌لپی*، گزیده‌ای از مجموعه سخنرانی‌هایی در باره‌ی روان تحلیل‌گری، ترجمه‌ی حسین آرزومندی۱۳۸۳، تهران: انتشارات بهجت.

-داونز، رابرت بینگهام (۱۳۸۲) *کتاب‌هایی که دنیا را تغییر دادند*، گروهی از مترجمان، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

-سید حسینی، رضا (۱۳۸۱) *مکتب های ادبی*، جلد دوم، چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات نگاه.

-شولتز، دوان: شولتز، سیدنی آلن (۱۳۹۴) *نظریه‌های شخصیت*، ویراست دهم، ترجمه‌ی یحیی سیدمحمدی.

-معین، محمد (۱۳۷۵) *فرهنگ فارسی*، چاپ نهم، تهران: امیرکبیر.

-موللی، کرامت (۱۳۸۳) *مبانی روان کاوی فروید- لکان*، چاپ اول، تهران: نی.

-وین، ویتن (۱۳۹۳) *روان‌شناسی عمومی*، ویراست پنجم. ترجمه یحیی سیدمحمدی، تهران: روان.

-هانت، مورتون (۱۳۸۰) *تاریخچه‌ی روانشناسی از آغاز تا امروز*، ترجمه‌ی مهدی قراچه داغی، چاپ اول، تهران: نشر پیکان.

-Blom, H. P. (2001) *Psychoanalysis and Art, Freud and Leonardo*. August, Research article. *Journal of the American Psychoanalytic Association*. https:doi. Org/10.1177.

-Cervone, D & Pervin, L. A. . (2018) *Personality: Theory and Research 9th Edition November 7*

-Dijksterhuis, A., Bos, M.W., Nordgren, L.F., Van Baaren, R.B. (2006). *On making the right choice: The deliberation-without-attention effect*. Science, 311, 1005-1007.

-Lomas, David. (2000). *The haunted self: Surrealism, Psychoanalysis and Subjectivity*. London: Yale University Press.

-Lingis A. (2017). *This Immense Fascination with the Unconscious: Psychoanalysis and Surrealism*. Springer. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-55518-8_15.

-Mahon, E. J. (2000). *Parapraxes in the Plays of William Shakespeare, in The Psychoanalytic study of the child* 55 (1):335-70· February, DOI: 10.1080/00797308.2000.11822529.

-*Oxford Advanced Learners Dictionary New for* 2017.

-passer, M. W. & Smith, R. E. (2001). *International Edition Psychology, Frontiers and Applications*. McGraw-Hill Higher Education.

-Poling, Clark V. (2008). "*Automatism and the fragmented self." In Andre Masson and the surrealist self*, by Clarke V Poling. New Haven: Yale University Press.

-Pornstein, R. F. & Masling, J. M. (1998). Introduction: *The psychoanalytic unconscious Empirical Perspectives on the Psychoanalytic Unconscious*. American Psychological Association.

-Santrock, J. W. (2001). Psychology, The science of mind and behavior. *Third Edition*, Wm, c. Brown publishers.

-Sebastian, A.J. & Chandra, N.D.R.)2001) *Literary Terms in Poetry ed.* (Delhi : Authorspress, 216.

-Singh S. K. (2011).Surrealist Movement Greener *Journal of Art and Humanities*. Vol. 1 (1), pp. 021-022, December.

# The Impact of Sigmund Freud's Psychoanalytical Achievements on the Literary School of Surrealism with Emphasis on "Unconscious"

Soleiman Yahyazadeh Jelodar

One of the best examples of interaction among different human achievements and the impact of a scientific theory on the other fields of knowledge is the impact of Sigmund Freud's psychoanalysis on new psychoanalysis as well as Surrealist artists. Among different works published in Iran which were concerned with the literary school of Surrealism, the concept of unconscious caught the attention of most of artists and men of letters. The primary concern of the present research is with the science of psychology and psychoanalysis. It also aims to stress on the role and effects of findings Freud's and other practitioners on the field of literature and art. It is a qualitative and inter-disciplinary research based on content analysis, emphasizing on the psychological and psychoanalytical aspects. In so doing, based on the psychological and psychoanalytical sources, it strove to study and analyze such issues as desire, repressed desires, depth of unconscious, unconscious thought, and their role in the literary and artistic school of surrealism. The most important achievement of the research is the effects of such concepts as free association of meaning, interpretation of dream, unconscious, artificial sleep and writing, slip of tongue, repression and the creation of artistic and literary artifacts from an illogically emotional and taste sources.

**Keywords:** The School of Psychoanalysis, Surrealism, Unconscious, Stream of Consciousness, Slip of Tongue

# A Romantic Reading of Bijan Najdi's Short Stories

Masoud Forouzandeh, Amin BaniTalebi, Ebrahim Zaheri Abdvand, and Parivash Mirzaeian

The school of Romanticism, as a sociological, intellectual and artistic school which emerged at late of the 18th c., influenced the literature of other nations, notably Iran. The signs of such an influence on different Persian works are traceable from the Constitutionalism. Bijan Najdi is one of authors who has a romantic point of view when dealing with different issues. By mixing poetry and fiction and making much use of poetic elements and emotional contents, he invented a new style. The concern of the present research is a romantic reading his short stories with a descriptive-analytic methodology. The findings of the present research indicate that among the different elements of Romanticism, Bijan Najdi focused mostly on naturalism, love, past, sorrow and disappointment, and dreams. Furthermore, the renunciation of industry and urban civilization and favoring flora and fauna and transferring emotions and feelings from characters to nature are other naturalistic characteristics of Bijan Najdi's short stories. Love in his short stories dominated the reason of his characters and they love man, nature and animals. To gain emancipation from sorrow, he takes refuge in past—youth and teenage. Some of his characters also to escape from the bitters facts of life take refuge in dream, objectifying their unfulfilled desires. On the other hand, in Bijan Najdi's short stories such fictional elements as words, images, tone and ambiance possess an organic unity, suggesting an effective romantic perspective.

**Keywords:** Romanticism, Najdi's Short Stories, Naturalism, Past, Sorrow, Charm of Words and Images

# Romanticism, Realism and Symbolism in Manouchehr Atashi's Poetry

Kativar Ziraksaz, Esmaeil Azar, Farhad Tahmasbi, and Abdolhossein Farzad

The advent of Constitutionalism in Iran was the outcome of a paradigmatic shift in the worldview when contacted with western culture and literature. During the post-constitutional period the rise of journalism and translation of European works opened a new horizon before the men of letters. The reception of translations by journals and magazines during the Pahlavi I and II became increasingly exciting, boosting the growth of modernity. The western literary schools are the results of Enlightenment and its ontological shift. However, Iranians' acquaintance with such new shifts had neither their philosophical backgrounds and social contexts nor their chronological order as it was with them in their birth places; that is why, such shifts have not manifested coherently and uniformly in our contemporary poetry. Nima's collection of poetry in which different perspectives eclectically converged is an example par excellence. Manouchehr Atashi, a poet of the second generation of Nima-based poetry, was active in three fields of poetry, translation and criticism. The present research with a descriptive-analytical methodology aims to explore this eclecticism in Atashi's poetry. The findings demonstrate that Atashi's poetry basically enjoys a mixture of literary schools; that is to say, some Romantic elements in lyric poetry, climactic elements (local and urban) in realistic poetry and some social symbolic dispositions are reflected in his protest poetry. Nevertheless, from the second phase of his poetry, the frequency of Romantic themes is going up.

**Keywords**: Romanticism, Realism, Symbolism, Contemporary poetry, Manouchehr Atashi

# The Study and Analysis of a Classicist-based Orientation of Identity in Akhavan's Poetry

Najmeh Dorri

Re-reading is a targeted and oriented reading by a reader and interpreter who attempts to analyze and re-read a text or message in the light of a concept or a specific theory. Since the mind and language in Akhavan Sales's poetry opened a bright window to the past of Iran with all of its historical, political and cultural rise and fall, the present research is primarily concerned with the concept of national identity as one of elements of Classicism and its representation in his poetry. Identity means one's or a group's definition of self and whoness of self in contrast to "other" and a sense of belonging to a material and spiritual collection whose elements have already been shaped. National identity, which is the most prevalent and legitimate level of identity in social system, is defined as the sense of responsibility and dependency to a society. System of beliefs, values, norms and such cultural institutions as language, religion, traditions and literature, are included in this definition. The author's main concern in broaching such a subject is the examination of Akhavan's unique role in shaping the concept of national identity in Iran's contemporary poetry. Akhavan's poetry in Pahlavi I and II eras was in accordance with current policies of the ruling class as well as majority of the intellectuals of the time who in one form or another pretended a devotion to Iranian and national identity; for this reason, according to values and norms of those years his poetry stresses such concepts as myths, nationalism, archaism, nostalgia, protection of national and cultural borders, Iranian ethnicity, and fighting against enemies' destructive invasions.

**Keywords**: Akhavan Sales, Re-reading of Poetry, National Identity, Archaism, Classicism

# The Representation of Fantastic Realism in the Novel of Az Rage Har Take Dashte Sayeha and the Comparison of Fantastic Literature with Fantastic Literature

Teyyebeh Karimi, Ali Taslimi, Shahram Moradi Firouz

Fantastic Realism is the border line between Realism and Fantasy. From this stand point, it embraces the features of both realism and fantasy. Therefore, much like realism whose features and boundaries are required to be well delineated, the features and definitions of fantasy and its kinds can help a more precise understanding of this literary methodology. The present study, in order to have a further understanding of the meaning of realism, explores the meaning and kinds of fantastic realism which makes it resemble fantasy, revealing their common features. In this context of fantastic literature, fantastic literature from Todorov's point of view, wonderful (uncanny) stories from Freud's point of views and fantasy from Jackson share more commonality with fantastic literature. Fantastic realism creates an ambiance, plot and dialogues in which there is a psychological and ideological tinge of doubt and uncertainty as it was the case with Dostoevsky's novels. The findings of the present research prove the presence of doubt, hesitation and fear in such works. The present study examines each of such literary genres, their relationship with fantastic literature, and the analysis of the novel Az Rage Har Take Dashte Sayeha by Khosrou Hamzavi in the light of fantastic literature with a descriptive-analytical methodology.

**Keywords:** Fantastic Realism, Fantastic, Fantastic Literature, Uncanny Stories, Az Rage Har Take Dashte Sayeha

# The Study of Post-Modernist Elements in Sadegh Choobak's Sange Sabour

Farzad Baloo, Shahram Ahmadi, Mariam Khaje Nokandeh

It has not been a long time that post modernist approach has been utilized in the creation and analysis of the contemporary literary fiction. In this context, the literary artifacts of such authors as Reza Barahani, Shahrnoush Parsipor, Aboutorab Khosravi, to name a few, are well worth mentioning. Regarding the history of emergence of post-modernist as a movement in field of literary fiction, it is evident that the works of such fiction practitioner pioneers as Sadegh Choobak are out of such a circle. However, the authors of the present research intend to ascertain that Choobak's Sange Sabour can be deemed as one the few fictional works that potentially posses such elements and can be criticized and analyzed in the light of wide arrays of critical theories notably the post modernist approach. Sadegh Choobak's Sange Sbour possesses several of such post modernist qualities as ontological content, metafiction, polyphony, intertextuality, parody, paranoia, fragmentation, spatial-temporal disruption and so forth. As such, first, the post modernist qualities are to be delineated in literary fiction and then based on the textual clues such elements are traced, highlighted and then analyzed.

**Keywords**: Sange Sabour, Sadegh Choobak, Post-Modernist Elements

# Table of Contents

**The Study of Post-Modernist Elements in Sadegh Choobak's Sange Sabour**, Farzad Baloo, Shahram Ahmadi, and Mariam Khaje Nokandeh**…….……...……...…….…….... 3**

**The Representation of Fantastic Realism in the Novel of Az Rage Har Take Dashte Sayeha and the Comparison of Fantastic Literature with Fantastic Literature**, Teyyebeh Karimi, Ali Taslimi, and Shahram Moradi Firouz**…….…….. 4**

**The Study and Analysis of a Classicist-Based Orientation of Identity in Akhavan's Poetry**, Najmeh Dorri **……..5**

**Romanticism, Realism and Symbolism in Manouchehr Atashi's Poetry**, Kativar Ziraksaz, Esmaeil Azar, Farhad Tahmasebi, and Abdolhossein Farzad**……...…..... 6**

**A Romantic Reading of Bijan Najdi's Short Stories**, Masoud Forouzandeh, Amin BaniTalebi, Ebrahim Zaheri Abdvand, and Parivash Mirzaeian**……...…….…….…….7**

**The Impact of Sigmund Freud's Psychoanalytical Achievements on the Literary School of Surrealism with Emphasis on "Unconscious,"** Soleiman Yahyazadeh Jelodar**..…….……..…….. 8**

In the Name of Allah

UNIVERSITY OF MAZANDARAN

# Research Journal of Literary Schools

**Vol. 2. No. 4. Summer 2018**

**Publisher**
University of Mazandaran

**Director in Charge:**
Gholamreza Pirouz, Ph.D

**Editor in Chief**
Aliakbar Baghery Khalili, Ph.D.

**Deputy Editor**
Farshid Nowrouzi, Ph.D.

**Persian Editor**
Morteza Mohseni, Ph.D.

**English Editor:**
Gharibreza Gholamhosseinzadeh, Ph.D.

**Layout**
Nabiollah Vahedi

## Editorial Board:

**Aliakbar Baghery Khalili**
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran

**Gholamreza Pirouz**
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran

**Ali Taslimi**
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan

**Kavous Hassanli**
Professor of Persian Language and Literature, University of Shiraz

**Masoud Rohani**
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran

**Abdolhossein Farzad**
Associate Professor at the Institute for Humanities and Cultural Studies

**Ahmad Ghanipour Malakshah**
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran

**Husseinali Ghobadi**
Professor of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University

**Janallah Karimi Motahar**
Professor of Russian Language and Literature, University of Tehran

**Mostafa Gorji**
Professor of Persian Language and Literature, Payam Noor University

**Morteza Mohseni**
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran

**Alireza Nikooie**
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan

**According to the letter issued by the Ministry of Science, Research and Technology numbered 3/ 18 / 311689, the Research Journal of Literary Schools was granted the status of "Scientific-Research."**

Address: Faculty of Humanities & Social Sciences, University of Mazandaran, Main Campus of the University (Pardis), Babolsar, Iran.
Tel: +98(11) 35302601 Fax: +98(11) 35302602
Site: http://rjls.journals.umz.ac.ir E-mail: jls95@umz.ac.ir