بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی ـ پژوهشی

شماره چهل و سوم، زمستان ۱۳۹۵

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
مدیر نشریات علمی: سیدابوالفضل موسویان
دستیار علمی: دکتر زینب صابرپور و دکتر مصطفی گرجی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
حروفچینی و صفحه‌آرایی: مریم بایـه
مترجم: سید امید میررفیع
کارشناس: سید امید میررفیع

هیئت تحریریه

دکتر محسن ابوالقاسمی، استاد دانشگاه تهران
دکتر منوچهر اکبری، استاد دانشگاه تهران
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر علی شیخ‌الاسلامی، استاد دانشگاه تهران
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهران
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مجتبی منشی‌زاده، دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر زینب صابرپور، استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی ـ پژوهشی است.

مطالب مندرج در مقالات، نمایانگر آرای نویسندگان است.

این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاددانشگاهی (www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور (www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سیویلیکا (www.civilica.com)، پایگاه مجلات تخصصی نور (www.noormags.com) و برخی پایگاه‌های دیگر نمایه می‌شود.

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
صندوق پستی ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: j.literature@ihss.ac.ir *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir
فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۶۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

- مقاله به زبان فارسی یا انگلیسی بوده، قبلاً در جایی چاپ نشده باشد. داشتن چکیده فارسی و انگلیسی برای مقاله ضرورت دارد.
- هیئت تحریریه پس از داوری، پذیرش مقاله را اعلام خواهد کرد.
- مسئولیت صحت مندرجات مقاله‌های علمی با نویسنده یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام ونشانی دقیق، شماره تلفن نویسنده یا نویسندگان و محل خدمت آنان ذکر شود.
- مقاله در برگه‌های A4 و با رعایت ابعاد صفحه فصلنامه (قطع وزیری) تایپ شود. تعداد جدولها در پایین‌ترین حد در نظر گرفته شود. نمودارها واضح و عکس‌ها سیاه و سفید در کاغذ مناسب در اندازه ۱۵×۱۰ سانتی‌متر تهیه گردد.
- مقاله حروف‌چینی شود و به وسیله پست‌الکترونیکی به دفتر فصلنامه ارسال گردد.
- فصلنامه در ویرایش مقالات آزاد است.

نحوه ارائه مقاله

- مقاله علمی ـ پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع باشد. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
  - عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
  - چکیدهٔ مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
  - مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزهٔ تحقیق اشاره نماید.
  - روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
  - داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارایه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
  - نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
  - ارجاعهای متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷۴: ۲۲).
  - در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوهٔ زیر پیروی شود:
    مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
    کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

فهرست

✍ **تفسیری هگلی از نخستین مانیفست‌های ادبی درباره داستان و رمان در ایران (۱۲۵۰–۱۳۰۰)** ۱

فرامرز خجسته/ یاسر فراشاهی‌نژاد/ مجید پویان

✍ **تحلیل تطبیقیِ پنج فیلم سینمایی اقتباسی در سینمای ایران با متن داستان‌های مربوط به آنها**.....۲۷

سیاوش گلشیری/ نفیسه مرادی

✍ **رویکرد کلاسیک مجله یغما به ادبیات داستانی**.....۵۳

صفیه جمالی/ حبیب‌الله عباسی/ مرادعلی واعظی

✍ **ماهیت‌شناسی رمانتیسیسم سیاه در شعر دهه سی** ۷۹

غلامرضا پیروز/ رضا ستاری/ سارا زارع جیرهنده

✍ **تحلیل درون‌مایه‌ها و عناصر زبانی در اشعار طنز غلامرضا روحانی** ۱۰۹

روجا آدینه‌پور باقری/ علی‌اکبر باقری خلیلی/ احمد غنی‌پور ملکشاه

✍ **خوانش شعر «نوبت» بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی «مایکل ریفاتر»** ۱۳۹

پرند قیّاض‌منش/ علی صفایی سنگری

✍ **تحلیل جلوه‌های مقاومت در ادبیات عامیانهٔ کشورهای فارسی‌زبان**..... ۱۶۱

رضا چهرقانی

داوران این شماره

دکتر حسین پاینده/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی

دکتر قهرمان شیری/ استاد دانشگاه بوعلی سینا همدان

دکتر علی تسلیمی/ دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی/ دانشیار دانشگاه سمنان

دکتر جهانگیر صفری/ دانشیار دانشگاه شهرکرد

دکتر سید علی قاسم‌زاده/ دانشیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی

دکتر اصغر احمدی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی واجتماعی جهاددانشگاهی

دکتر زهرا حیاتی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر مرتضی حیدری/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر سید علی سراج/ استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

دکتر محمدرضا سنگری/ استادیار پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه

دکتر علی اصغر شهریاری/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر مریم صالحی‌نیا/ استادیار دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر محمد کمالی‌زاده/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی واجتماعی جهاددانشگاهی

مهدی سعیدی/ مربی پژوهش پژوهشگاه علوم انسانی واجتماعی جهاددانشگاهی

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و سوم، زمستان ۱۳۹۵: ۲۶-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

تفسیری هگلی از نخستین مانیفست‌های ادبی درباره داستان و رمان در ایران (۱۲۵۰-۱۳۰۰)[1]

فرامرز خجسته[*]
یاسر فراشاهی‌نژاد[**]
مجید پویان[***]

چکیده

از نخستین اظهارنظرهای «آخوندزاده» تا مقدمه «جمال‌زاده» بر کتاب «یکی بود یکی نبود»، یعنی در یک دورهٔ تقریباً پنجاه‌ساله، با مجموعهٔ معدودی از گفتارهای پراکنده دربارهٔ داستان و رمان مواجهیم، که تاکنون کمتر مورد توجه محققان قرار گرفته است. این گفتارهای پراکنده را می‌توان نخستین مانیفست‌های ادبی دربارهٔ داستان و رمان به شمار آورد. در این نقد و نظرها، مباحثی یافت می‌شود که می‌توان آن را به عنوان نقاط مشترک نویسندگان و منتقدان این عصر به حساب آورد. اخلاق‌گرایی، واقع‌گرایی و سودبخشی رمان، سه فصل مشترک تمام این پاره گفتارهاست. شرایط تاریخی و تحولات اجتماعی عصر مشروطه، فضایی را مهیا ساخته بود که در آن تنها ادبیات متعهد می‌توانست به حیات خود ادامه دهد. نخستین رمان‌ها و نخستین نقد و نظریه‌های رمان در ایران، در چنین شرایطی شکل گرفت و به ناگزیر هدفمندی داستان و رمان در اولویت قرار گرفت. از همین‌رو در این مقاله بر آنیم تا نخستین نقد و نظرها دربارهٔ داستان و رمان در ایران را با تکیه بر دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانهٔ هگل تفسیر و تحلیل کنیم. هگل و هگلی‌ها، محتوای ادبی را مهم‌تر از فرم ادبی می‌دانستند و بر هدفمندی و

---

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکتری یاسر فراشاهی‌نژاد، با عنوان «بررسی و تحلیل نقد و نظریه‌های رمان در ایران (۱۳۴۰-۱۳۰۰)» به راهنمایی آقای دکتر فرامرز خجسته می‌باشد.

[*] نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان faramarz.khojasteh@gmail.com
[**] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان y_farashahi@yahoo.com
[***] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد majid_puyan@yahoo.com

سودبخشی رمان تکیه داشتند. در پژوهش حاضر مشخص شد که نخستین نقدها در ایران، تا حد زیادی با زیبایی‌شناسی هگلی انطباق دارد.

واژه‌های کلیدی: رمان معاصر ایرانی، بیانیه، نقد، نظریه زیبایی‌شناسی هگلی.

مقدمه

داستان در معنای امروزینش- که شکل و کارکردی متفاوت از حکایت و قصه دارد- مقوله‌ای است که همواره میل به گریز از سنت‌ها و قراردادهای ژانری دارد. مطالعهٔ سیر دیدگاه‌ها در باب داستان و رمان فارسی، ما را با تحولات معرفتی، جامعه‌شناسانه و زیبایی‌شناسانهٔ ذهن و اندیشهٔ نویسندگان و منتقدان و چه بسا مخاطبان ادبیات داستانی نوین آشنا خواهد کرد. چنان‌که برخی محققان اشاره کرده‌اند، یکی از نخستین متن‌هایی که به رمان اشاره می‌کند، نامهٔ «فتحعلی آخوندزاده» به «میرزاآقا تبریزی» در سال ۱۲۵۰ شمسی است (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۵۱).

بنابراین تاحدودی می‌توان این تاریخ را به عنوان آغاز دوران توجه و نقد و نظر دربارهٔ ادبیات داستانی در ایران در نظر گرفت. از این تاریخ به بعد تا سال ۱۳۰۰ شمسی، که سال انتشار «یکی بود یکی نبود» جمال‌زاده است، با مجموعه معدودی از پاره‌گفتارها دربارهٔ داستان و رمان مواجهیم که نمی‌توان هیچ کدام را نظریه‌ای ساختارمند به حساب آورد. با این حال، مجموعهٔ این نوشته‌ها را که با مقدمهٔ جمال‌زاده بر کتاب «یکی بود یکی نبود» به اوج می‌رسد، می‌توان به عنوان نخستین مانیفست‌های ادبی دربارهٔ داستان و رمان به شمار آورد که زمینه را برای مطرح شدن نظریه‌های رمان در ایران فراهم ساخته‌اند.

در دورهٔ مورد نظر ما، هنوز تعریف مُجزایی از مقولاتی چون رمان، داستان، حکایت، قصه و افسانه وجود ندارد و نویسندگان اغلب این مفاهیم را در معنایی واحد یعنی داستان و ادبیات داستانی نوین به کار می‌برند. به همین علت در پژوهش حاضر کوشش شده بیشتر به مطالبی پرداخته شود که ارتباط مستقیمی با رمان و نقد رمان داشته است. برخی از این نقد و نظرها، چون یکی از نامه‌های آخوندزاده و مقدمهٔ یوسف‌خان اعتصام‌الملک بر نمایشنامه‌ای از شیللر[۱]- نمایشنامه‌نویس آلمانی- به ظاهر در باب درام و ادبیات نمایشی نوشته شده، اما از گفته‌های نویسندگان مشخص است که نظراتشان را درباب داستان و ادبیات داستانی به طور کلی نوشته‌اند.

در نقد و نظرهایی که به آن خواهیم پرداخت، فصول مشترکی چون اخلاق‌گرایی و سودمندی رمان بر نوشته‌های منتقدان حاکم است و از این نظر به زیبایی‌شناسی هگلی

۱. Friedrich Schiller؛ ضبط فارسی نام وی برگرفته از نخستین ترجمه یوسف‌خان اعتصام‌الملک می‌باشد.

شبیه است. هگل[1] در زیبایی‌شناسی هنر، مفهوم را مبنا قرار می‌دهد و اعتقاد دارد که ادبیات و هنر، قابل بازتعریف به فلسفه است؛ در صورتی که دیگر فیلسوف آلمانی یعنی کانت[2]، دایرهٔ نفوذ عقل نظری را به امور حسی محدود کرده است و از همین‌رو در مباحث هنری، راه را برای خودارجاعی هنر و ادبیات، گرایش به فرم و چندمعنایی گشوده است. جدال بین این دو نظریهٔ فلسفی در ادبیات، به نزاع کانتی و هگلی معروف شده است (زیما، ۱۳۹۴: ۱۷-۱۹).

با همه اهمیتی که نظریه‌های رمان در ایران دارد، تاکنون کمتر کسی به این موضوع پرداخته است و تنها برخی محققان در خلال بحث‌های خویش، اشاره‌هایی به این موضوع داشته‌اند. کریستف بالایی[3]، در کتاب «پیدایش رمان فارسی» (۱۳۷۷) با توجه به مقدمه نخستین رمان‌های ترجمه‌شده از زبان فرانسوی به فارسی، به برخی از تعاریف رمان در ایران اشاره کرده است. ایرج پارسی‌نژاد در کتاب «روشنگران ایرانی و نقد ادبی» (۱۳۸۰)، آرای آخوندزاده و دیگر پیشگامان ادبیات معاصر را بررسی کرده و محمد دهقانی در کتاب «پیشگامان نقد ادبی در ایران» (۱۳۸۰)، آرای برخی از پژوهشگران عصر مشروطه و دوران پس از آن را تاحدودی تحلیل کرده است.

کامران سپهران در کتاب «ردپای تزلزل» (۱۳۸۱)، مقدمهٔ برخی از رمان‌های تاریخی را تحلیل کرده است و به رابطهٔ پدیدهٔ دولت- ملت و تأثیر و ارتباط آن با رمان در ایران، اشاره‌کرده است. عبدالعلی دستغیب در کتاب «کالبدشکافی رمان فارسی» (۱۳۸۳) به نظریه‌زدگی برخی نویسندگان در دههٔ چهل توجه کرده است. حسینعلی قبادی نیز در کتاب «بنیادهای نثر معاصر فارسی» (۱۳۸۳) چنانکه از نام کتاب بر می‌آید به ریشه‌های پیدایی نثر معاصر فارسی و تأثیر سفرنامه‌نویسی، ترجمه و... بر شکل‌گیری ادبیات‌داستانی نوین فارسی پرداخته است. احمد کریمی‌حکاک نیز در کتاب «طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی» (۱۳۸۴) به نقش مجلاتی چون بهار و دانشکده در پیشروی و نوآوری ادبیات معاصر فارسی پرداخته است. میرعابدینی در بخش‌هایی از کتاب «تاریخ ادبیات داستانی ایران» (۱۳۹۲) به سیر تحول برخی از جریان‌های ادبی، با توجه به نقش

1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
2. Immanuel Kant
3. Christophe Balay

نشریه‌های ادبی در دوره‌های مختلف اشاره کرده است.

اما نقد و نظرها دربارهٔ داستان و رمان در ایران، با توجه به مبانی فکری نویسندگان و منتقدان، تاکنون مورد سنجش و داوری قرار نگرفته است. بر مبنای اندیشه‌های کانتی و هگلی، که زیربنای نظریه‌های ادبی معاصر را شکل می‌دهد، می‌توان تقابل نظریهٔ رئالیسم و مدرنیسم را از آغاز تا دههٔ چهل در ایران ردیابی کرد. افرادی چون «سیروس پرهام» (دکتر میترا)، «طبری» و دیگران، سال‌ها از رئالیسم دفاع می‌کنند و ادبیات مدرنیستی را به رسمیت نمی‌شناسند، در صورتی که مدرنیسم از درون همان جریان‌های رئالیستی سر برمی‌کشد و از دههٔ چهل با کوشش‌های «ابوالحسن نجفی»، «گلشیری» و دیگران، در برابر نظریهٔ رئالیسم صف‌آرایی می‌کند. مدرنیست‌ها برخلاف برخی از طرفداران ادبیات رئالیستی در ایران، ادبیات را تنها وسیله‌ای برای مبارزه و رسیدن به اهداف حزبی و طبقاتی نمی‌دانند و تمام توجه خود را به فرم معطوف می‌کنند. همین فرم‌گرایی لجام‌گسیخته، دستاویزی به دست رئالیست‌ها داد تا مدرنیست‌ها را آلت دست دنیای سرمایه‌داری بدانند.

بی‌شک بررسی کامل این دوران در این مجمل نمی‌گنجد، بنابراین در پژوهش حاضر کوشش شده تا با توجه به بستر تاریخی و اجتماعی شکل‌گیری نخستین رمان‌ها و نقدهای رمان، گفتارهای پراکندهٔ نویسندگان و منتقدان سال‌های ۱۲۵۰ تا ۱۳۰۰، با توجه به مبانی نظری کتاب «مقدمه بر زیباشناسی» هگل نقد و داوری شود. هر چند هیچ بعید نیست که آرای نخستین منتقدان ایرانی، به واسطهٔ روح هگلی حاکم بر نقد اروپای قرن نوزدهم، از نظرهای هگل تأثیر پذیرفته باشد، در این مقاله تأکیدی بر این تأثیرپذیری وجود ندارد و کوشش شده تنها تفسیری هگلی از نخستین نقدهای داستان و رمان در ایران به دست داده شود.

زمینه‌های تاریخی و اجتماعی شکل‌گیری نخستین نقدها و نظرها دربارهٔ داستان و رمان

از دیرباز یکی از مهم‌ترین مسائل مرتبط با قصه و افسانه در ایران، هدفمندی آن بوده است و پیشینه چنین نظری را می‌توان در نخستین متون ایران باستان بازجست.

در واقع کیفیت پندآموزی اندرزنامه‌های پهلوی بر داستان‌های دوره‌های بعد تأثیر گذاشته است (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۸۷). همواره برای ایرانیان حکایت‌های «کلیله‌ودمنه و بوستان، چراغ راه هدایت و قصه‌های مثنوی معنوی»، پیمانه‌ای برای حمل دانهٔ معنی بوده است. بنابراین می‌توان گفت که رمان‌های اجتماعی اولیه متأثر از ادبیات کلاسیک، به پند و اندرز گریز زده‌اند (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۴۶۶). اما مهم‌ترین دلیل چنین نگرشی به داستان را باید در شرایط اجتماعی رشد نخستین نقدها و نظرها دربارهٔ رمان جست‌وجو کرد.

با آغاز قرن نوزدهم میلادی، رویکردهای جدیدی در سیاست بین‌المللی به وجود آمد که سرنوشت سیاسی و اجتماعی ایران را مستقیماً تحت تأثیر قرار داد. تجاوزهای روسیه به خاک ایران در آخرین سال‌های قرن هجدهم، پیشرفت‌های ناپلئون به سوی مشرق و ارادهٔ او در حمله به هند از راه ایران، کوشش انگلستان در نگاه‌داری مستعمره‌های خود در آسیا و تکاپوی ایران در حفظ سرزمین و استقلال خود در مقابل تعرض‌های خارجی، جملگی عواملی بودند که در یک وهله به کار افتادند، خواه‌ناخواه ایران را به صحنهٔ سیاست بین‌المللی کشاندند (آدمیت، ۱۳۹۴: ۲۰). این برخورد با غرب باعث شد که راه نفوذ اندیشه‌های جدید در ایران باز شود. به عبارت دقیق‌تر به علت «جنگ با روسیه و رفت‌وآمدهای نظامی و میل شدید عباس‌میرزا، فرزند شایستهٔ فتحعلی‌شاه به اخذ و ترویج فنون و صنایع جدید اروپا، راه ورود تمدن غرب به ایران باز شد» (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۵). در چنین شرایطی طبیعی بود که ایران به ناگزیر از پیلهٔ سنت‌های چندهزار ساله خارج شود و روشنگران در تمام عرصه‌ها به نوجویی و نوخواهی متمایل شوند.

روشنگران ایرانی، پیشگامان ورود تمدن مغرب‌زمین به ایران بودند. «میرزاصالح شیرازی» در سفرنامه‌اش، از پیشرفت، تمدن و آزادی انگلستان به وجد آمده است (آدمیت، ۱۳۹۴: ۲۳). «میرزا ملکم خان» از اندیشمندانی چون آگوست کنت و جان استوارت میل تأثیر پذیرفت (همان: ۷۲). آخوندزاده، نخستین کسی است که به رئالیسم اروپایی توجه کرده است (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۳۵۰) و گرایش‌های سوسیالیستی در نوشته‌های میرزاآقاخان کرمانی مشهود است (بالایی و پرس، ۱۳۸۷: ۴۴). پرواضح است که ادبیات و نقدهایی که به قلم چنین افرادی شکل می‌گرفت، نمی‌توانست نسبت به شرایط اجتماعی زمان بی‌تفاوت باشد.

روشنفکران مشروطه بر این باور بودند که با تغییر مضامین عاشقانه و غنایی به مباحث سیاسی می‌توان وضع مملکت را سامان بخشید (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۹). در چنین شرایطی یعنی «در ایران قرن نوزدهم میلادی (سیزدهم شمسی)، هم‌زمان با ورود نهاد «نظام جدید»، نهاد فرهنگی رمان نیز آرام‌آرام حضور خود را اعلام کرد» (سپهران، ۱۳۸۱: ۹). طبیعی است که در چنین حال‌وهوایی، رمان به شکل وسیله‌ای غایتمند برای رسیدن به اهداف ایده‌آل روشنگری درآمد. رمان که مقوله‌ای تازه بود، به ناگزیر باید برای خود به نوعی کسب حیثیت می‌کرد، تا از قافلهٔ شعر انقلابی مشروطه بازنماند. رمان‌نویسان برای ایجاد تمایز بین داستان‌های تازهٔ خود با ادبیاتی که تنها برای سرگرمی و شگفت‌زده کردن خوانندگان طرح‌ریزی شده و اهل فضل باید از آن بپرهیزند، بر واقعی و تعلیمی بودن داستان خود تأکید می‌کنند تا بتوانند به اعتبار آن ببخشند (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۱۹۶).

بنابراین ایدهٔ واقع‌گرایی و سودمندی رمان، پاسخی به شرایط اجتماعی ایران در سال‌های پس از نهضت مشروطه بوده است. پس از نهضت، نویسندگان به کار ترجمه پرداختند و سپس خود به نوشتن داستان- رمان، نمایشنامه و داستان کوتاه- روی آوردند و از همان آغاز «اینگونه آثار به منظور خدمت به آرمان تجددگرایی نوشته می‌شد. رمان وسیله‌ای برای روشنگری به شمار می‌رفت و هر رمان حامل پیامی بود. به‌ویژه نخستین رمان‌ها اغلب ویژگی ادبیات اندرزآمیز را داشت» (قیصری، ۱۳۸۳: ۱۱-۱۲).

همین آرمان‌گرایی و تجددخواهی نیز که به اصلاح ساختار سیاسی انجامید و راه را برای تحول جامعه گشود، خود به نوعی بنیادهای اخلاقی جامعه سنتی ایران را دچار چالشی مضاعف کرد و عاملی شد برای اخلاق‌گرایی رمان‌نویسان نخستین (کامشاد، ۱۳۸۴: ۷۴). با توجه به فضایی که ترسیم شد، می‌توان گفت که واقع‌گرایی و سودمندی رمان، مخرج مشترک نخستین نقد و نظرهایی شد که دربارهٔ رمان در ایران نضج گرفت و از همین‌رو ادبیات متعهد به اشکال مختلف، برای سال‌ها گفتمان غالب نقد ادبی در ایران شد.

چنان‌که برخی اشاره کرده‌اند، در ایران نیز مانند اروپا، رمان‌های احساساتی و رمانتیک بر رمان‌های واقع‌گرا مقدم شده است (سپهران، ۱۳۸۱: ۲۶). محققان برای این امر، دلایلی را برشمرده‌اند. از جمله اینکه ایرانیان به دلیل مشکلات سیاسی با انگلستان و

روسیه به ادبیات فرانسه رو آوردند (بالایی، ۱۳۷۷: ۱۲). دودیگر اینکه شباهت و توازی بین انقلاب مشروطه و انقلاب فرانسه موجب شد تا ایرانیان به ادبیات فرانسه علاقه‌مند شوند (کریمی‌حکاک، ۱۳۸۴: ۱۹۴). با این همه نباید تصور کرد که رمان‌نویسان ایرانی به راه رمانتیک‌های فرانسوی رفته‌اند. هر چند آنچه در رمان‌های ابتدایی می‌بینیم بی‌تأثیر از ادبیات رمانتیک نیست، رمان‌نویسان خود بر سودمندی و واقع‌گرایی داستان‌هایشان تأکید داشته‌اند. نباید فراموش کرد که «پیدایش ادبیات داستانی جدید ایران، هر چند از ترجمهٔ آثار ادبی بیگانه متأثر بوده، لزوماً نتیجهٔ آن نیست؛ بلکه با تجربهٔ تاریخی تجدد در ایران ملازم است» (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۱۳).

همچنین چنان‌که یکی از محققان می‌گوید: «نخستین نویسندگانی که آثارشان از سال ۱۲۷۹ در ایران منتشر شده، چون ولتر، الکساندر دوما، ژول ورن، کنتس دوسگور و فنلون بودند که ظاهراً وجه مشترکی با هم ندارند. اما با توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی ایران می‌توان دریافت که تمام این نویسندگان با نوعی شناخت و آگاهی در ارتباط بودند» (بالایی، ۱۳۷۷: ۶۹-۷۰). به سخن دیگر ایران قرن نوزدهم می‌کوشید که با فرهنگ غرب آشنا شود و ناکامی‌های خود را جبران کند و به این خاطر، به متونی رو آورد که جنبهٔ تعلیمی داشت. (همان). بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که فضای اجتماعی سال‌های مشروطه و پس از آن، باعث شکل‌گیری رمان‌ها و نقدهایی دربارهٔ رمان شد که ایدهٔ آموزش و روشنگری را مقدم بر هنر می‌دانست. به همین علت، نویسندگان با گرایش‌های شبه‌رمانتیکی که با نوعی واقع‌گرایی خام آمیخته بود، به اصلاح جامعه همت گماشتند. این روند ادامه یافت و نویسندگان دوران پهلوی اول نیز چون «مشفق کاظمی، حجازی، جلیلی، مسعود و...، ترسان از حبس و قتل و متأثر از ادبیات رمانتیک اروپا، در آثار آموزشی خود چاره نابسامانی اجتماعی را در اصلاح فرد از راه احساسات بشردوستانه و اخلاق درست می‌دانند» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۷۱).

مبنای نظری: زیبایی‌شناسی هگلی

برای عمیق شدن در هر نظریه‌ای پیش از همه باید بنیان‌های فکری و فلسفی آن را مورد مطالعه و تدقیق قرار داد. «می‌دانیم که نقد ادبی باید مبتنی بر «نظریه ادبی» باشد

و نظریهٔ ادبی بیش از هر چیز به پشتوانهٔ فلسفی نیاز دارد. متأسفانه در ایران، سنت فلسفی نیرومندی وجود نداشت. آن فلسفهٔ نیم‌بندی هم که تا پیش از دورهٔ جدید و ورود فلسفهٔ غرب به ایران دیده می‌شود، سخت وابسته به الهیات و علم کلام بود و به‌ویژه در حیطهٔ هنر و ادبیات نتوانست ابراز وجود کند و مواد نظریهٔ ادبی یا هنری باشد» (دهقانی، ۱۳۸۰: ۹).

اما برخلاف ایران، سنت فلسفی در غرب از روزگار یونان باستان با مباحث ادبی آمیخته بوده و قرن‌ها به شکل‌گیری نظریه‌های ادبی یاری رسانده است. اوج این نظریه‌ها را که به شکل‌گیری دو جنبهٔ متضاد در مباحث مرتبط با زیباشناسی انجامید، باید در سخنان دو فیلسوف ایده‌آلیست آلمان، یعنی کانت و هگل جست‌وجو کرد. «می‌توان ادعا کرد که نظریهٔ ادبی را نمی‌توان به درستی فهمید، مگر زمانی که بنیادهای کانتی، هگلی یا نیچه‌ای عناصر رقیب در آن را شناسایی کرده باشیم» (زیما، ۱۳۹۴: ۱۸).

کانت با محدود کردن قلمرو عقل نظری و اندیشهٔ مفهومی، راه را برای ایدهٔ استقلال هنری گشود، اما «این ایده در فلسفه به وسیلهٔ جرج ویلهلم فردریش هگل به چالش کشیده شد. او کانت را به جهت جدا کردن احساس‌ها از مفاهیم و خارج کردن هنر از قلمروی دانش و تقلیل دادن آن به ظاهر (صورت) صرف سرزنش کرد. هگل برخلاف کانت، هنر و زیبایی را از منظر مشاهده‌گر یا خواننده در نظر نمی‌گیرد، بلکه آن را از منظر تولیدکننده یا هنرمندی می‌بیند که مولد یک آگاهی خاص است: آگاهی از زمانش» (همان: ۲۲). به عبارت دیگر، هگل بر این باور بود که «به طور کلی هنر در قالب محسوس و انضمامی خود حاوی حقایقی است ذاتی که عقل به نحو دیالکتیکی بدان‌ها راه می‌یابد و شناسایی معتبر و صحیحی دربارهٔ هنر به وجود می‌آورد» (مجتهدی، ۱۳۷۰: ۱۲۲). چنان‌که مشخص است، نظریه‌های کانت موجب شکل‌گیری نظریه‌های فرم‌گرایانه شد و نظریه‌های هگل، پدر معنوی تمام نقدهای مارکسیستی- لنینیستی است.

برای فهم بهتر دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانهٔ هگل در کتاب «مقدمه بر زیباشناسی»، نخست باید نگاهی مختصر به نظریه‌های فلسفی او داشت. «بازیافتن نشان بشر یا اثر ذهن بشری در نهادها و چیزها، گشودن راز معنای بشری کلیت واقع و درک روان

زندگی‌بخشنده و جنباننده اشیا از پس ظواهر مـردهٔ آنهـا، ایـن اسـت نخسـتین الـزام و مشکل فلسفی هگل» (گارودی، ۱۳۶۲: ۱۰).

این کل‌گرایی بی‌شباهت بـه اندیشـه‌هـای وحـدتِ وجـودی نیسـت و از همـین‌رو از ایده‌آلیسم کانت فاصله می‌گیرد. از دید هگل، «ایده‌آلیسم عقل نمی‌تواند همان ایـده‌آلیسـم ذهنی کانت و فیخته باشد و باید ایده‌آلیسم عینی باشد» (همان: ۸۲). ایـن عینیـت، پـذیرای کلیتی است غایتمند و تاریخی که بـا حرکتـی دیـالکتیکی بـه سـمت هـدفی مشـخص در تکاپوست. از نگاه کل‌نگر هگل، «هر واقعیت جزیی، هر تجربه فردی، پرتویی از وجود مطلق حیات است که در تکثر مظاهر مشخص خویش تجلی می‌کند» (همان: ۱۶).

به عبارت دقیق‌تر، «هر حالی از فکر یا اشیا و هر تصور وضعی در عـالم بـه شـدت بـه سوی ضد خود کشیده می‌شود، بعد با آن متحد مـی‌شـود و یـک کـل برتـر و مُعقـدتـر تشکیل می‌دهد» (دورانت، ۱۳۹۰: ۲۶۶). بر اساس چنین نظری، عالم محسوسات بی‌هـدف و برمبنای تصادف نیست. نه تنها به عقیدهٔ هگل، «هر چیزی که به راسـتی انسـانی باشـد- (یعنی) احساس و شناسایی و دانندگی و غریزه و خواست یا اراده، تا جـایی کـه خصـلت انسانی داشته باشد و نه حیوانی- اندیشه‌ای در خود دارد» (هگل، بی‌تـا: ۲۷)، بلکه به باور او، «حتی عالم محسوسات دارای حقیقتی خاص خـودش اسـت» (اسـتیس، ۱۳۷۰: ۴). در ایـن میان عنصری که تمام هستی را به حرکت درمی‌آورد و با آن آمیخته اسـت، چیـزی جـز عقل نیست. «در فلسفه به یاری شناسایی نظری ثابت می‌شـود کـه عقـل، گـوهر و تـودهٔ بی‌پایان و محتوای بی‌پایان همـه هسـتی‌هـای جسـمانی و معنـوی و همچنـین صـورت بی‌پایان یعنی آن چیزی است که ماده را به جنبش درمی‌آورد» (هگل، بی‌تا: ۳۱).

مسلم است که چنین اندیشمندی کـه کـل هسـتی را حقیقتـی هدفمنـد مـی‌دانـد، صورت‌گرایی صرف را برنمی‌تابد. «صورتی که تنها از راه هنر حاصل شود، نمی‌تواند بـرای ما به هیچ‌رو (ارزش) حقیقت نامشروط (مطلق) داشته باشد و صورتی نیست که (مفهـوم) مطلق بتواند از راه آن آشکار شود. صورت هنری چیزی صرفاً متناهی است و از این‌رو بـرای بیان محتوای نامتناهی، نارساست» (همان: ۱۴۷). این نگـاه فلسـفی باعـث مـی‌شـود کـه در زیبایی‌شناسی هگلی، مفهوم از فرم هنری، ارزش و اهمیت بیشتری بیابد.

هگل در کتاب «مقدمه بر زیباشناسی» سعی کرده است که به تبیین مفهوم‌گرایی در هنر بپردازد و ایده‌های زیبایی‌شناسانهٔ کانت را به چالش بکشد. چنان‌که محمود عبادیان می‌گوید: «بنا بر نظر کانت، تأثیری که هنر زیبا به همراه دارد، دارای خصلتی دوگانه است: از یکسو بی‌واسطه و بدون کمک مفهوم‌های عقلی است؛ یعنی ذوق فردی و ذهنی در آن مؤثر است و فاقد علت و غایت عام است. از سوی دیگر، داوری‌ای که از تأثیر یک اثر هنری (و ادبی) می‌تراود، به موضوع خود وابسته است، یعنی منشأ عینی دارد» (عبادیان، ۱۳۶۳: ۱۹). همین نظر است که مورد انتقاد هگل قرار گرفته است. هگل می‌گوید: «نقد کانت، مبدأ درک حقیقی زیبایی هنری است. البته این درک تنها وقتی حاصل شد که توانستیم کمبودهای کانت را برطرف کنیم و به آن اعتبار درک والای وحدت راستین ضرورت و آزادی، خاص و عام و حسیت و عُقلائیت بخشیم» (هگل، ۱۳۶۳: ۱۱۱).

برای درک بهتر زیبایی‌شناسی هگلی باید گفت که هگل بر این باور بود که زیبایی هنر از زیبایی طبیعت والاتر است. زیرا هنر آفریدهٔ روح است و روح از طبیعت برتر است. «از نظر شکل (می‌توان گفت که) حتی یک فکر بد که از مخیلهٔ انسان می‌گذرد، از یک فراوردهٔ طبیعت برتر است؛ چون در چنین اندیشه‌ای، همیشه روحیت و آزادی مکنون است» (همان: ۲۸-۲۹). هگل آشکارا هنر را با دین و فلسفه در یک راستا قرار می‌دهد و می‌گوید که هنر باید «به شیوه‌ای بدل شود که عنصر خدایی آن، یعنی ژرف‌ترین علایق انسان‌ها و جامع‌ترین حقایق روح را قابل پذیرش و ادا می‌کند. آثار هنری، بیان پرمضمون‌ترین نگرش‌ها و تصورات نهادی مردم است. و این هنر است که اغلب- دربارهٔ بعضی اقوام به تنهایی- راز فهم، فرزانگی و دین را می‌گشاید» (همان: ۳۵-۳۶). هگل همچنان اضافه می‌کند که «روح از خمیرهٔ خود، آثار هنری زیبایی می‌آفریند و همچون نخستین حلقهٔ میانجی بین محسوسات بیرونی محض و گذرا از یکسو و تفکر محض از سوی دیگر، میان طبیعت و واقعیت کرانمند از یک طرف و آزادی بیکران تفکر ادراک‌کننده از طرف دیگر، آشتی برقرار می‌کند» (همان).

نباید تصور کرد که هگل همچون مؤلف چهارمقاله بر این باور بوده است که باید ابتدا مضمونی را در نظر آورد و سپس به خلق شعر پرداخت. هگل خود پذیرای چنین

برداشتی از نظریاتش نیست و می‌گوید: «ممکن است کسانی برآن باشند که اثرهای فرضاً شاعرانه باید به روال زیرین پرداخته شود: نخست، موضوعی که می‌خواهند شاعرانه بپردازند، به نثر اندیشه می‌کنند؛ سپس آن را در تصاویر، قافیه و مانند آن افاده می‌کنند. نتیجه اینکه جنبهٔ تصویری صرفاً زیور و پیرایه‌ای است که بر اندیشه‌های تجریدی می‌آویزند. چنین روالی فقط به آفرینش یک شعر بد می‌انجامد؛ زیرا با چنین عملی آنچه باید در تولید هنری قطعاً در وحدت جدانشدنی خود معرفت ارزش باشد، مراعات نشده است و دو جنبهٔ مزبور جدا از یکدیگر به کار گرفته شده‌اند» (هگل، ۱۳۶۳: ۸۱).

او همچنین بر این باور بود که فلسفهٔ هنر قصد ندارد که برای هنر تعیین تکلیف کند (همان: ۵۱). اما اگر منصفانه به حاصل بحث‌های او بنگریم، خواهیم دید که هم تاحد زیادی این کار را کرده است و هم برخلاف آنچه ادعا کرده، نظرات او، راه را برای جدایی محتوا از فرم گشوده است. هگل نمی‌پذیرد که هنر صرفاً باید پدیده‌ای آموزنده باشد (همان: ۹۶-۹۷)، اما هگلی‌هایی چون مارکس[1]، انگلس[2]، لوکاچ[3] و دیگران، خواه ناخواه به این کار پرداخته‌اند؛ زیرا از نگاه خود هگل نیز «ملاک و ضابطه‌ای که کمال یک اثر هنری را تعیین می‌کند، درجه ذهنیت و درون ذات آن است» (مجتهدی، ۱۳۷۰: ۱۲۴). بنابراین با در نظر گرفتن جدل‌های کانتی و هگلی، شگفت‌آور نخواهد بود اگر دریابیم که ستیزهای انتقادی قرن بیستم، حاصل شکافی معین میان کانتی‌ها و هگلی‌ها نه فقط در نظریهٔ دانش، سیاست و اخلاق، بلکه در نقد ادبی نیز هست (زیما، ۱۳۹۴: ۲۴).

بنابراین به شکل خلاصه می‌توان گفت که هگل به علت اهمیتی که برای روح و عقل قائل بود، فرم را در مرتبه‌ای فروتر از محتوا می‌دید و غایت ادبیات و هنر را بیان محتوای عقلی و آرمانی می‌دانست. هگلی‌های دیگری چون انگلس و لوکاچ و... نیز هر چند از ایده‌آلیسم هگل فاصله گرفتند، به تعهد اجتماعی هنرمند معتقد ماندند و بر این باورند که مسئولیت خطیری به دوش هنرمند است. از دید لوکاچ، «یک نظام جدید اجتماعی و نوع تازه‌ای از انسان همواره در فرایند خاصی پدید می‌آیند که در عین یکپارچگی، متضاد و ناهمگون است. در چنین دوران بحران و انتقالی، وظیفه و مسئولیت ادبیات به

1. Karl Marx
2. Friedrich Engels
3. Gyorgy Lukacs

نحو استثنایی خطیر است. اما تنها رئالیسم واقعاً بزرگ از عهدهٔ چنین مسئولیت‌هایی برمی‌آید. رسانه‌ها و شیوه‌های بیان متداول و باب روز بیش‌ازپیش در کار آنند که ادبیات را از تعهد وظایفی که تاریخ برعهدهٔ آن گذاشته مانع شوند» (لوکاچ، ۱۳۷۳: ۱۲). ایران نیز بی‌بهره از این جدال کانتی و هگلی نمانده است. چنان‌که در ادامه خواهیم دید، مبانی فکری نخستین نقد و نظرها دربارهٔ رمان در ایران، با نظرات هگلی‌ها هم‌پوشانی دارد.

گرایش‌های هگلی در نخستین نقد و نظرها دربارهٔ رمان در ایران

چنان‌که پیشتر اشاره شد، نخستین نقد و نظرها دربارهٔ رمان در ایران، تنها گفتارهایی پراکنده است که در برخی نامه‌ها، مقدمه‌های رمان و مجلات ادبی به چاپ رسیده است و از مجموع این پاره‌گفتارها نمی‌توان به نظریه‌ای واحد و ساختارمند رسید. با این همه، این نوشته‌ها در تبیین مبانی فکری حاکم بر نقدهای رمان و جریان‌شناسی نقد و نظریه در ایران، اهمیت خاصی دارد. با نگاهی اجمالی به این نقد و نظرها می‌توان دریافت که فصل مشترک تمام آنها، اخلاق‌گرایی، واقع‌گرایی و سودمندی داستان و رمان است. از این نظر می‌توان گفت که روح حاکم بر تمام این نقدها، همچون فضای حاکم بر نقد ادبی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم اروپا، هگلی است.

یکی از محققان معتقد است که مبنای فکری محققان ایرانی در این دوران، پوزیتیویسم بوده است. «روش‌های تحقیق و نقد پوزیتیویستی که حدود نیم‌قرن پیش از انقلاب مشروطه با کوشش‌های آخوندزاده آغاز شده بود، در فاصلهٔ انقلاب مشروطه و تا شهریور بیست (یک دورهٔ سی‌وپنج ساله)، دورهٔ طلایی خود را طی کرد» (دهقانی، ۱۳۸۰: ۱۰).

هر چند این سخن می‌تواند به نوعی برای نقدهای امثال بهار و قزوینی درست باشد، دربارهٔ نقدهایی که در مورد رمان نوشته شده و همچنین دربارهٔ تمام نقد و نظرهای آخوندزاده صادق نیست. افرادی که دربارهٔ رمان به داوری پرداخته‌اند، پیش از آنکه به تجزیه و تحلیل رمان بپردازند، به اخلاقی و سودمند بودن آن توجه داشته‌اند و از این نظر، بیش از آنکه به مبانی فکریِ فلسفه تحصلی متمایل باشند، به ایده‌آلیسم نزدیک شده‌اند. در واقع «روشی که هگل برای مطالعه و بررسی هنر انتخاب می‌کند، جنبهٔ تجربی ندارد و از نوعی نیست که مورد پسند فلاسفهٔ تجربی مذهب یا پیروان علوم

تحصلی معاصر باشد» (مجتهدی، ۱۳۷۰: ۱۲۲). هر چند چنان‌که پیشتر اشاره شد، می‌دانیم که روشن‌فکرانی چون ملکم‌خان، تحت تأثیر اندیشه‌های تحصلی آگوست‌کنت بوده‌اند، اما آخوندزاده آنجا که درباب نقد و داستان سخن گفته، به هگلی‌ها نزدیک شده است.

آخوندزاده از نخستین افرادی است که دربارهٔ داستان، نمایشنامه و رمان نظر داده است. او در یکی از نامه‌هایش می‌نویسد: «غرض از فن دراما، تهذیب اخلاق مردم است و عبرت خوانندگان و مستمعان» (آخوندزاده، بی‌تا الف: ۶۶). در نامه‌ای که برای «قراچه‌داغی» نوشته، دربارهٔ نقد می‌گوید: «کریتکا بی‌عیب‌گیری و سرزنش و بی‌استهزا و بی‌تمسخر نمی‌شود. مکتوبات کمال‌الدوله کریتکاست، مواعظ و نصایح نیست. حقی که نه به رسم کریتکا، بلکه به رسم موعظه و نصیحت مشفقانه و پدرانه نوشته شود، در طبایع بشریه بعد از عادت انسان به بدکاری هرگز تأثیر نخواهد داشت. بلکه طبیعت بشریه همیشه از خواندن و شنیدن مواعظ و نصایح بشریه تنفر دارد» (همان، ۱۳۵۶: ۸).

آخوندزاده تلاش می‌کند نقد را از نصیحت جدا کند. اما در نهایت این تصور کلی که او از نقد ادبی به دست می‌دهد، در راستای همان نصیحت و موعظه قرار می‌گیرد. این هدفمند بودن درام و نقد، از نظر آخوندزاده به محتواگرایی هگل شبیه است. او حتی در مقاله‌های فلسفی‌اش نشان داده است که معتقد است کل کائنات یک قوهٔ واحد و کامل است که در کثرات و اشکال مختلف نمایان است (همان، بی‌تا ب: ۸). این نظر یادآور برخی نظرات فلسفی هگل است که پیش از این به آن اشاره شد. همچنین در بینش سیاسی او ردپای سوسیالیسم دیده می‌شود (همان: ۲۶). از همین‌رو باید او را در دسته هگلی‌های ایران قرار داد.

یکی دیگر از اظهارنظرهای جالب توجه درباب رمان و داستان، مقدمه‌ای است که «محمد طاهرمیرزا»- مترجم مشهور عصر قاجار- بر ترجمهٔ کتاب «سه تفنگدار» نوشته است و در سال ۱۳۱۶ قمری به صورت چاپ سنگی منتشر شده است:

> اگرچه این کتاب به طریق افسانه نوشته شده، ولی چون افسانه‌های دیگر بالمره بی‌اصل و کذب محض نیست؛ بلکه غالب اشخاصی که در این حکایت ذکر می‌شود، باعیانهم بوده و وجود داشته‌اند و این وقایع بالتمام صورت وقوع یافته است. الا اینکه افسانه‌نویس، تفاصیل را به وجهی ادا

> ساخته که مطبوع طبع مطالعه‌کنندگان افتد. و این علم افسانه‌نویسی یعنی افسانهٔ تاریخی در فرنگستان شایع است و او را رومان استوریک می‌نامند که فی‌الحقیقه تاریخی است به عنوان افسانه (دوما، ۱۳۱۶ه.ق: ۱).

نویسنده به تعریف جامعی از افسانه، داستان و رمان نرسیده و تمام این مطالب را با هم خلط کرده است. اما آنچه در مقدمهٔ او اهمیت دارد، تأکید او بر واقعی بودن داستانی است که ترجمه کرده است؛ زیرا از نگاه او، افسانه‌های تخیلی بی‌فایده است. اشارهٔ این مترجم به رمان استوریک در غرب، نشان می‌دهد که تعریف او از رمان و داستان، برگرفته از تعاریف غربی‌ها از رمان است؛ زیرا نوع ادبی رمان در ایران معمول نبوده است. اشارهٔ او به واقع‌گرایی نشان می‌دهد که با نظرات منتقدان و نویسندگان زمان خود، آشنایی هرچند مختصر داشته است.

نزدیک به یک دهه پس از کتاب «سه تفنگدار»، نمایشنامه‌ای از شیللر به قلم «یوسف‌خان اعتصام‌الملک» ترجمه شده است و مقدمه‌ای که او بر این نمایشنامه نوشته، نشان می‌دهد که جریان حاکم بر فضای ادبی، تنها خواستار داستان‌های سودمند و اخلاقی بوده است. اعتصام‌الملک در مقدمهٔ «خدعه و عشق» شیللر می‌گوید: «موضوع این کتاب اگرچه وقایع حسی است و از مبالغه و اغراق و افسانه‌نگاری عاری است، ولی مقاصد بلند و نصایح ارجمند را متضمن است» (شیللر، ۱۳۲۵ه.ق: ۳).

بنابراین او هم اثر شیللر را عاری از تخیل و افسانه دانسته و بر این باور است که مقاصدی بلند از پس داستان قابل تشخیص است. نکتهٔ دیگری که اعتصام‌الملک متذکر می‌شود، اخلاق‌گرایی است:

> شیللر در این تئاتر، خواننده را به مکارم اخلاق و محامد صفات ترغیب می‌نماید، عفت و عصمت و پاکدامنی نسوان را تمجید و نادانی آنها را تقبیح می‌کند، شناعت عادات ذمیمهٔ حسد و نفاق و تزویر را به نیکوترین وجهی نشان می‌دهد و با بیانی شیرین و تقریری دلپذیر، معنی عشق و رموز مهر و محبت را می‌فهماند و می‌گوید مرد آن است که از آلایش و خواهش‌های نفسانی پاک و منزه باشد (همان: ۳-۴).

او تنها به این بسنده نمی‌کند که داستانی که ترجمه کرده، اخلاقی است، بلکه بر این باور است که ضرورت عصر جدید، پرداختن به چنین داستان‌هایی است: «چون در این عصر جدید و دورهٔ سعادت و ترقی مملکت بیشتر از همه‌چیز به تهذیب اخلاق احتیاج داریم. امید که این خدمت ناچیز در محضر فضلا و دانشمندان حسن قبول یابد» (شیللر، ۱۳۲۵ه.ق: ۳-۴).

سودمندی، واقع‌گرایی و اخلاق‌مداری، سه محور اصلی سخن این مترجم است که در دیگر نویسنده‌های معاصر او نیز می‌توان سراغ گرفت.

تقریباً در همان سال‌هایی که کتاب «خدعه و عشق» شیللر ترجمه شده، دو مقدمهٔ دیگر از دو رمان‌نویس می‌توان یافت که تکرارکنندهٔ همان دیدگاه غالب زمانه است. «محمدباقر میرزای خسروی» در مقدمهٔ «شمس و طغرا» می‌گوید که این کتاب، رمانی است آمیخته با بعضی وقایع تاریخی و مطالب جغرافیایی و دقایق اخلاقی که در سال ۱۳۲۵ هجری قمری نوشته شده است (خسروی، ۱۳۴۳: ۲۱). ابراهیم زنجانی نیز در بخش اول حکایت «شهریار هوشمند» می‌گوید:

> معلوم است که مهم‌ترین خوبیت باولاد یک ملت، نشر معارف و تحسین اخلاق و ترغیب بطلب معالی است و بهترین وسیله برای تعمیم این مقصد، نشر کتب تواریخ و حکایات است که مطالعه‌کننده ضمن التذاذ از تجربیات و حالات استفاده می‌کند (زنجانی، ۱۳۳۱ه.ق: ۲).

چنان‌که می‌بینیم، این نویسندگان به اخلاق‌گرایی و سودمندی رمان تأکید بسیاری دارند و آراء هگل را به یاد می‌آورند. شایان ذکر است که این اندیشه، پیش از هگل هم طرفدارانی داشت. «ساموئل ریچاردسن[1]» قبل از هگل در قرن هجدهم می‌گفت که هدفش از رمان‌نویسی، گسترش آموزه‌های مسیحی است (آلوت، ۱۳۶۸: ۱۶۵) و همچنین «نخستین نقد نظری رمان در قرن هجدهم، صرفاً به پیامدهای اخلاقی فنون داستان‌نویسی می‌پرداخت» (هلپرین، ۱۳۸۹: ۵۴). اما تنها بعد از نشر اندیشه‌های هگل بود که ایدهٔ هدفمندی و سودمندی هنر، پشتوانه‌ای فلسفی پیدا کرد و تا مدت‌ها در مقابل جریان

1. Samuel Richardson

صورتگرا قرار گرفت. چنان‌که در قرن بیستم، نویسنده‌ای چون «هنری جیمز» معتقد بود که «شکست یا توفیق داستان‌های بزرگی که به نثر نوشته می‌شوند، عملاً در گرو خدمتی است که در حق جوانان می‌کنند» (آلوت، ۱۳۶۸: ۱۶۲). «فرنسوا موریاک» بر این باور بود که باید خواندن رمان‌های تخیلی را برای کودکان ممنوع اعلام کرد (همان: ۱۶۳-۱۶۴).

جالب اینجاست که کسانی که در ایران نیز با رمان مخالفت می‌ورزیدند، به غیر واقعی بودن و مضر بودن رمان‌ها نظر داشتند[1]. اخلاق‌گرایی در هنر و رمان، چنان جایگاهی به دست آورد که اندیشمندی چون کروچه، که در عین تأثیرپذیری از هگل، نسبت به جنبه‌های خلاقانه و شهودی هنر بی‌توجه نبود، می‌گوید:

> فلسفهٔ اخلاقی هنر به واسطهٔ همان تناقضات خود همواره سودمند بوده و هست و خواهد بود و هر چند توفیق حاصل نکرده، ولی نیرویی بوده و هست و خواهد بود که هنر را از محسوسات لذت‌بخش که گاه با آن خلط می‌گردد، جداکند و مقامی شایسته‌تر نصیب آن نماید. از این گذشته در نظر مورد بحث، یک حقیقتی هم هست، با این معنی که هر چند هنر داخل در حدود اخلاق نیست، ولیکن هنرپیشه من حیث یک فرد بشر تحت سلطهٔ اصول اخلاقی است و وی از زیر بار وظایف اخلاقی بشر نمی‌تواند شانه خالی کند (کروچه، ۱۳۸۱: ۶۳).

از مقدمهٔ رمان‌ها که بگذریم، در نخستین مقالاتی که دربارهٔ نقد رمان در ایران نوشته شده نیز نویسندگان بر لزوم واقع‌گرایی و سودمندی رمان تأکید دارند. این نقدها را می‌توان به عنوان طلیعهٔ نوعی رئالیسم یا واقع‌گرایی ابتدایی در ایران در نظر گرفت. این مقالات همچون بیانیه‌های ادبی، از واقع‌گرایی در رمان دفاع می‌کنند. در یکی از مقالات مجله بهار، مقاله‌ای با عنوان «کنت لاون تولستوی» وجود دارد. نویسندهٔ این مقاله مشخص نیست، اما نقدی که دربارهٔ تولستوی در این مقاله می‌خوانیم، شایان توجه است. نویسنده می‌گوید:

> تولستوی را بالزاک، فلوبر، زولا نمی‌توان تصور کرد. تولستوی زخم‌های کاری اندام بشریت را با مرهم‌های معرفت و حکمت خود معالجه می‌کند و فریادهای دلخراش او با تسلیت‌های روح‌نواز ممزج است. کسی که

> تولستوی را می‌خواند، از حقایق المیـۀ زنـدگانی، از مصـائب نهـانی مـدت عمر، از امـراض روحـانی جمعیـت‌هـای بشـری مطلـع اسـت (مجلـه بهـار، ۱۳۲۸ه.ق: ۸۵).

آنچه در این گفته‌ها شایان تأمل است، این است که نویسنده حتـی بـالزاک را کـه از بزرگ‌ترین نماینده‌های رئالیسم است، در سطح تولستوی نمـی‌بینـد و نـام او را در کنـار فلوبری قرار داده که از نخستین نویسندگان فرم‌گراست. نویسنده، تولستوی را اجراکنندۀ رسالتی دانسته کـه بـر دوش هنرمنـد واقعـی اسـت. پیداسـت کـه نظـرات ایـن منتقـد تاحدودی شتاب‌زده و ژورنالیستی است؛ زیرا حتی منتقد چپ‌گرایی چون لوکاچ بـر ایـن باور بود که «آنچه دربارۀ تولستوی مهم است، سـؤالاتی اسـت کـه مطـرح مـی‌کنـد، نـه پاسخی که به این سؤالات می‌دهد» (لوکاچ، ۱۳۷۳: ۱۷۹).

با وجود این توجه نویسنده به واقع‌گرایی و سودمندی هنر تولستوی، شایان توجه است و ادامه و بسط چنین اندیشه‌هایی را در مقالۀ یکی دیگر از محققان، که در مجلـۀ دانشـکده به طبع رسیده است، می‌توان دید. «عباس آشتیانی» در مقالۀ «تاریخ ادبی» می‌نویسد:

> اروپاییان نیز غایت تحصیل ادبیات را مهارت یافتن در دو فـن نظـم و نثـر می‌دانند. ولی بر این مقصود، نکته مهم دیگری افزوده، این تعریـف نـاقص را تکمیل کرده‌اند. توضیح آنکه ادبای امروزی اروپا می‌گویند ادبیـات بایـد شامل یک روح انتقادی «Revue» باشد که مقصود حقیقی ادبیات را بیـان کند. مراد ایشان از این روح این است که نویسنده یا شـاعر یـا خطیـب را واجب است آنچه از حوادث طبیعی یا نواقص اجتماعی و یا معایـب رجـال و امرا که نظر او را واجـب مـی‌کنـد، در تحـت انتقـاد آورده و بـا اسـلوبی شعری، انتقاد خود را بـه طـوری بیـان نمایـد کـه در اذهـان مـؤثر افتـد (آشتیانی، ۱۳۳۶ه.ق: ۱۰).

با توجه به اشارۀ نویسنده به ادبیات اروپایی و روح حاکم بر ادبیات، شباهت نظر او به اندیشه‌های هگلی آشکار شده است و در ادامه دربارۀ رمان می‌نویسد:

> می‌دانیم که یکی از شعب مهم ادبیات اروپـایی (روایـت تمثیلـی) و رمـان است و مقصود اصلی از تألیف کتب در این دو رشته و روایات مزبوره همانا

> مجسم کردن فضایل و رذایل است به وضعی محسوس تا مردم ترغیب و تشویق شده و فضائل را اکتساب و رذایل اجتناب نمایند (آشتیانی، ۱۳۳۶ه.ق: ۱۰).

آشتیانی، رمان را وسیله‌ای برای به تصویر کشیدن فضایل و رذایل اخلاقی دانسته است و بر واقع‌گرایی و طرح مسائل کلان اجتماعی تأکید دارد. اشارهٔ او به ادبیات اروپایی نشان می‌دهد که از جریان‌های متعهد و واقع‌گرای ادبیات غرب در قرن نوزدهم، تأثیر پذیرفته است.

سعید نفیسی، یکی دیگر از پژوهشگرانی است که علاوه بر پژوهش درباب ادبیات کلاسیک فارسی، به نگارش رمان و نقد و داوری دربارهٔ داستان و رمان پرداخته است. یکی از مهم‌ترین مقاله‌های او در دوران مورد نظر ما، مقالهٔ «آلفونس دوده» است که در شمارهٔ نخستین مجلهٔ دانشکده در سال ۱۳۳۶ه.ق به چاپ رسیده است. نفیسی در این مقاله می‌نویسد:

> از همان اول که دوده قلم به دست گرفت، ملتفت شد که در دنیا چیزی برای نویسنده بیش از همه قابل دقت است و آن همان دنیایی است که به نظر همه رسیده، همان اوضاعی که هیچ‌کس قابل دقت ندانسته و وقعی نمی‌گذارد. به همین جهت شروع کرد که طبقات مختلفه را همان‌طور که هستند مجسم کند: ساده و طبیعی، دقیق و متفکرانه چیز بنویسد. معایب مردم را همان‌طور که هرکس رفتار می‌کند، به شرح آورد. تمام رمانتیست‌ها، افکار خود را با یک خشکی و لاقیدی بی‌فایده ظاهر ساختند، ولی او شروع کرد که با نگارشات خود قلب‌ها را متأثر کند، دل‌ها را به رحم آورد و افکار را از مفاسد اخلاق هم‌وطنان خویش پریشان سازد (نفیسی، ۱۳۳۶ه.ق: ۳۲-۳۳).

بی‌شک این مقاله یکی از مهم‌ترین دفاعیه‌ها از داستان‌نویسی رئالیستی است و نویسنده به درستی رئالیسم را در تقابل با رمانتیسم قرار داده است؛ کاری که در اوایل دههٔ سی شمسی، با کتاب «رئالیسم و ضد رئالیسم» *سیروس پرهام* به اوج رسید. اما به نظر می‌رسد که نفیسی در سال‌های بعد، تحت تأثیر ادبیات اروپایی و تحولات زمان به

کلی تغییر عقیده داده است و به مکتب‌ها و جریان‌های مدرن ادبی گرایش پیدا کرده است. زیرا در مقدمهٔ کتاب «فرنگیس» که چاپ نخست آن، سال ۱۳۱۰ شمسی بوده است، می‌گوید:

> هرگز از هیچ نویسنده‌ای نپرسید که پدیدآورندهٔ فلان صحیفه او چه بوده است. خود او نیز نمی‌داند یا اگر می‌دانسته، فراموش کرده. در آن لحظه‌ای که قلم در جنبش است، اندیشه‌ای برق‌آسا بر آن فرمان‌رواست. با هر کلمه‌ای که نوشته می‌شود، اندیشه‌ای که محرک آن بوده است، نابود می‌گردد و فکر دیگری که کلمهٔ بعد را می‌آورد، جای آن را می‌گیرد. چون سخن به پایان رسید، تمام آن اندیشه‌هایی که این کلمات را آفریده، از لوح ضمیر نویسنده سترده گشته است. اگر آن کلمات خود ترجمان آن افکار باشد و آشکار سازد که چه چیزی سبب تلقین آنها شده است، آن اندیشه‌ها نیز تا جاودان می‌ماند. ولی اگر از الفاظ نتوان بدان اندیشه‌ای که آفریدگار ایشان بوده است پی‌برد، هرگز نویسنده خود نتواند سبب پیدا شدن این کلمات را بگوید. صحایفی که از این پس به نظر خوانندگان خواهد رسید، از این راه گردآمده است (نفیسی، ۱۳۲۷: ۴-۵).

هر چند نویسنده منکر جدایی اندیشه از نوشته نشده، نظراتش بی‌شباهت به برخی نظرات رمانتیک‌ها، سوررئالیست‌ها و روش نگارش خودکار نیست [۲]. بنابراین می‌توان دید که یک منتقد چگونه طی بیش از یک دهه، تغییر موضع داده است.

در پایان دوران مورد بحث، با جنجالی‌ترین نقد رمان یعنی مقدمهٔ جمال‌زاده بر کتاب «یکی بود یکی نبود» مواجه می‌شویم. برخی این مقدمه را مانیفست داستان‌نویسی در ایران دانسته‌اند (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۵۱۴) و همچنین می‌توان این اثر را بیانیهٔ اعلام موجودیت نثر رئالیستی دانست (پاینده، ۱۳۹۱: ۹۰). جمال‌زاده در این مقدمه، به ضرورت واقع‌گرایی و نثر رمانی اشاره کرده است. در اثر او نیز تعریف جامعی از رمان، داستان و حکایت دیده نمی‌شود و نویسنده این مفاهیم را با هم خلط کرده است. در این مقدمه، جمال‌زاده به فواید اجتماعی رمان نظر دارد و می‌توان او را ادامه‌دهنده و به نوعی کامل‌کنندهٔ نظرات نویسندگانی دانست که پیش از او در این باب سخن گفته‌اند، نه کسی که به تنهایی

شروع‌کنندهٔ این جریان بوده است. جمال‌زاده در این مقدمه می‌نویسد:

> رومان با زبانی شیرین و شیوه‌ای جذاب و لذت‌بخش کـه دمـاغ و جـان را تازه و ایجاد فرح و نشاط می‌نماید، بـه مـا خیلـی معلومـات لازم و مفیـد می‌آموزد؛ چه تاریخی، چه علمی و چه فلسفی و چه اخلاقـی و عـلاوه بـر آن، طبقات یک ملتی را که بـه حکـم اخـتلاف شـغل و کـار و معاشـرت، خیلـی از چگـونگی احـوالات و خیـالات و حتـی از جزئیـات نشسـت و برخاست یکدیگر بی‌خبرنـد، از حـال یکـدیگر خبـردار و بـه هـم نزدیـک می‌نماید (جمال‌زاده، ۱۳۷۰: ۸-۹).

چنان‌که می‌بینیم، مقدمهٔ جمال‌زاده در سال ۱۳۰۰ شمسی، ادامهٔ جریانی اسـت کـه در سال‌های پیش از او، در نقد رمـان و داسـتان شـروع شـده بـود. بـا ایـن تفـاوت کـه جمال‌زاده به جنبه‌های زبانی داستان، توجه بیشتری مبذول داشته و با انسجام بیشـتری در باب رمان سخن گفته است؛ انسجامی که برخلاف نفیسی، تا سال‌ها در مبـانی نظـری او دیده می‌شود. جمال‌زاده در نقدهایش، در عین توجه به فنون داستان‌نویسی، ایده‌های فکری را بر داستان اولویت می‌داد و رئالیسمی را نمایندگی می‌کرد که به مسـائل کلـی و کلان جامعه بپردازد. از همین‌رو در مقدمه‌ای که بر رمان «دلیـران تنگسـتانی» رکـن‌زاده آدمیـت نوشـته اسـت، علـی‌رغـم انتقـاد از نویسـنده بـه علـت بـی‌تـوجهی بـه ظرائـف داستان‌نویسی، این اثر را از رمان‌هـای فرنگـی و بـازاری بهتـر و مفیـدتـر دانسـته اسـت (رکن‌زاده آدمیت، ۱۳۱۳: ۷-۱۳).

به علت همین گرایش‌های رئالیستی بـود کـه جمـال‌زاده، داسـتان‌نویسـی مـدرن را تاحدودی برنمی‌تابید و آنجا که یارای مقابله با آن را نداشت، بـه نـوعی بـا آن مماشـات می‌کرد. مثلاً در مقاله‌ای که با عنوان «یک نویسندهٔ عجیب و دو کتـاب غریـب» در سـال ۱۳۳۲ در شماره سوم از دوره پنجم سخن منتشر ساخته، با همهٔ تمجیدی کـه از دانـش «جیمز جویس» می‌کند، به جوانان داستان‌نویس ایرانی توصیه می‌کند که به راه او نرونـد (جمال‌زاده، ۱۳۶۳: ۱۰۸). او همچنین در دههٔ چهل، کاملاً در مقابل جریان فـرم‌گـرا و هنـر برای هنر قرار می‌گیرد و می‌گوید:

> باید دانست که بعضی از صاحب‌نظران و کسانی که در کار داسـتان‌سـرایی با سررشته و بصیرتند، به اسم اینکه هنر تنها برای هنرنمایی است و بس و

> مقصود از آن، خود اوست نه چیز دیگر، معتقدند که مفید و سودمند بودن داستان (یعنی به اصطلاح خودمان، فایده و دنیا و آخرت داشتن) از شرایط داستان‌سرایی نیست و بزرگ‌ترین فایدهٔ داستان را همان لذت و حظی می‌دانند که خواننده را حاصل می‌گردد و همین لذت روحی و حظ معنوی را بر فواید و منافع دیگر مقدم می‌شمارند و حتی گروهی از آنان که به پارناسیان معروفند و گی‌دو موپاسان که از مشهورترین داستان‌نویسان فرانسه و حتی دنیا به شمار می‌آید، نسبت به آن گروه دارد، معتقدند که نویسندهٔ داستان، منظور و هدف اخلاقی هم نباید داشته باشد، بلکه باید صرفاً داستان‌سرا باشد و در داستان‌سرایی هدف و منظورش تنها هنر باشد نه چیز دیگری. اما من گمان می‌کنم نویسنده باید در عین حال حکم طبیب و معلم و مرشد و دلیل را هم داشته باشد و در این صورت البته بهتر است خیر و صلاح چنین مردمی را هم در نظر بگیرد و با رعایت اصول و شرایط هنرمندی و با زبانی جذاب و شیوه و سبکی دل‌فریب سعی داشته باشد که رفته‌رفته پاره‌ای از حقایق و معانی لازم را به گوش خوانندگان خود برساند و تا حد امکان، راهبر و بت‌شکن و پرده‌در و روشنایی‌بخش باشد (جمال‌زاده، ۱۳۷۸: ۴۷).

اشارهٔ انتقادآمیز جمال‌زاده به «موپوسان»، نشان می‌دهد که تا سال‌ها در مقابل جریان فرم‌گرا قرار داشته است. بنابراین جمال‌زاده از نخستین نقد و نظرش درباب رمان در سال ۱۳۰۰ تا دهه‌های بعد، انسجام فکری و نظری خود را حفظ کرده است و برای داستان، رسالتی اجتماعی قائل شده و بر این باور است که ایده‌آل‌های کلانی باید در پس داستان‌ها نهان باشد و از این‌رو باید او را یکی از هگلی‌های ایران به شمار آورد، که واقع‌گرایی متعهد را در داستان‌نویسی ایران نمایندگی می‌کند.

نتیجه‌گیری

چنان‌که ملاحظه شد، نویسندگان و محققانی که بین سال‌های ۱۲۵۰ تا ۱۳۰۰ درباب داستان و رمان قلم‌فرسایی کرده‌اند، بر این باور بودند که رمان و داستان باید در صورت آشکار خود، اندیشه و معنایی والا را منتقل کند و از این نظر، به همان راهی

رفته‌اند که نخستین رمان‌نویسان و منتقدان واقع‌گرای اروپایی، پیش از آنها پیمـوده‌انـد. «واقع‌گرایان نخسـتین، معایـب سـازمان اجتمـاعی را بـه نقـص طبیعـت انسـان نسـبت می‌دادند. انسانی که خصوصیات طبیعی‌اش نیازمند اصـلاح، تهـذیب و آمـوزش منطقـی است» (رافائل، بی‌تا: ۳۳). بنابراین باید گفت که «به همین علت است که در آثار واقع‌گرایـان قرن هجدهم، تا این انـدازه بـا روح آموزشـگری و عناصـر نیرومنـد بحـث‌هـای اخلاقـی مواجهیم» (همان).

چنان‌که می‌دانیم، رئالیسم در فلسفه، ابتدا معنایی متباین از دریافـت امـروزین مـا از رئالیسم داشـت و در واقـع ایـده‌آلیسـمی بـود کـه بـرای توضـیح آمـوزه‌هـای مدرسـی (اسکولاستیک) به کار می‌رفت (گرانـت، ۱۳۷۹: ۱۴). از این‌رو جای تعجب نیست کـه گـذار رئالیسم از فلسفه به هنر، چیزی از ایده‌ها و کلـی‌هـای فلسـفه را در ادبیـات بـه یادگـار گذاشته باشد. جرج هنری لوئیس[1] بر این بود که: «هنر نباید به امر غیر واقع بپردازد، بلکه در عوض باید واقعیت را تاحـدودی ایـده‌آلیـزه کنـد، تـا بـه ایـن وسـیله الهـام‌بخـش و بسط‌دهندهٔ عالی‌ترین قوای ذهنـی انسـان باشـد» (هلپـرین، ۱۳۸۹: ۶۲). همچنـین لوکـاچ می‌گوید: «رئالیسم راستین و بزرگ، انسان و جامعه را ماننـد هسـتی یکپارچـه‌ای نشـان می‌دهد، نه آنکه منحصراً نشان‌دهندهٔ یک چند خصوصیت از هر دو باشـد» (لوکـاچ، ۱۳۷۳: ۸). او همچنین بر این باور بود که یکی از رسالت‌های بـزرگ نویسـنده، نفـوذ در مسـائل بزرگ و عام زمانه است (همان: ۱۶). در نخستین نقد و نظرها دربارهٔ رمان در ایران نیـز بـا همین واقع‌گرایی هدفمند و متعهد مواجهیم که سعی دارد با لحنـی انـدرزگـو، تحـولات کلان اجتماعی را موجب شود. از این روی، بنا بر آنچه گفته شد، می‌توان نتیجـه گرفـت که آنچه به عنوان نخستین نقـد و نظرهـا دربـارهٔ داسـتان و رمـان مـی‌بینـیم، در واقـع مجموعه‌ای از توصیه‌ها درباب اخلاق‌گرایی، واقع‌گرایی و سودبخشی رمان اسـت، کـه بـه مبانی زیباشناسی هگلی شباهت دارد. به عبارت دقیق‌تر، شرایط اجتمـاعی و تأثیرپـذیری نویسندگان و منتقدان ایرانی از نویسندگان غربی، زمینه‌ای را فراهم سـاخت کـه منتقـدان دورهٔ اول، به نظریه‌های هگلی و متعهد در ادبیات گرایش پیدا کننـد. پـس از دوران مـورد

1. George Henry Lewes

بحث، شرایط اجتماعی و سیاسی ایران، از جمله رشد فعالیت‌های جریان‌های چپ‌گرا، فضا را برای غلبهٔ جریان ادبیات متعهد، مساعدتر ساخت. بنابراین آنچه را در پژوهش حاضر بدان پرداخته شد، می‌توان به مثابه مقدمه اجتماعی و فکری ظهور جریان ادبیات متعهد در ایران در نظر گرفت.

پی‌نوشت

۱. علی دشتی در مقاله‌ای که در سال ۱۳۰۴ در «شفق سرخ نوشته»، رمان‌های خارجی را سم مهلک زنان دانسته است (سپهران، ۱۳۸۱: ۳۸-۴۰). همچنین احمد کسروی در بحث‌هایی که در «ماهنامه پیمان» علیه رمان مطرح کرده، می‌گوید که چون رمان بی‌فایده و غیرواقعی است، برای جامعه مضر است (کسروی، بی‌تا: ۸-۹).

۲. آنچه نفیسی دربارهٔ شیوه نگارش داستان در مقدمهٔ کتاب «فرنگیس» گفته است، بی‌شباهت به روش اوتوماتیسم (نگارش خودکار) نیست، که نویسندگان سوررئالیسم به کار می‌گرفتند (سیدحسینی، ۱۳۸۴، ج۲: ۸۲۷-۸۲۸).

منابع

آخوندزاده، فتحعلی (بی‌تا الف) مقالات فارسی، به کوشش حمید محمدزاده، ویراسته ح صدیق، بی‌جا، نگاه.

---------- (بی‌تا ب) مقالات فلسفی، ویراسته ح صدیق، کتاب ساولان.

---------- (۱۳۵۶) تمثیلات، ترجمه محمد قراجه داغی، چاپ سوم، تهران، خوارزمی.

آدمیت، فریدون (۱۳۹۴) فکر آزادی و مقدمه نهضت مشروطیت، به اهتمام سید ابراهیم اشک شیرین، تهران، گستره.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۷) از صبا تا نیما، ج۱، چاپ نهم، تهران، زوار.

آشتیانی، عباس (۱۳۳۶ه.ق) «تاریخ ادبی»، مجله دانشکده، سال اول، شماره ۱، صص ۸-۲۲.

آلوت، میریام (۱۳۶۸) رمان به روایت رمان‌نویسان، ترجمه علی‌محمد حق‌شناس، تهران، مرکز.

استیس، و.ت (۱۳۷۰) فلسفه هگل، ترجمه حمید عنایت، تهران، شرکت سهامی کتاب جیبی.

بالایی، کریستف (۱۳۷۷) پیدایش رمان فارسی، ترجمه مهوش قویمی و نسرین خطاط، معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

بالایی، کریستف و میشل کویی‌پرس (۱۳۸۷) سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمه احمد کریمی حکاک، چاپ سوم، تهران، معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۸۰) روشنگران ایرانی و نقد ادبی، تهران، سخن.

پاینده، حسین (۱۳۹۱) داستان کوتاه در ایران، ج۱، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

جمال‌زاده، محمدعلی (۱۳۶۳) «یک نویسنده عجیب و دو کتاب غریب»، کتاب مجموعه مقالات ماهنامه سخن ، ج ۵، تهران، صص ۹۹-۱۰۸.

---------- (۱۳۷۰) یکی بود یکی نبود، چاپ پنجم، آلمان (کُلن)، آرش.

---------- (۱۳۷۸) قصه‌نویسی، به کوشش علی دهباشی، تهران، سخن.

خسروی، محمدباقرمیرزا (۱۳۴۳) شمس و طغرا، چاپ سوم، تهران، معرفت.

در پیرامون رمان (بی‌تا) گردآوری شده از گفتارهای ماهنامه پیمان، بی‌جا، بی‌نا.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۳) کالبدشکافی رمان، تهران، سوره مهر.

دورانت، ویل (۱۳۹۰) تاریخ فلسفه، ترجمه عباس زریاب‌خوئی، چاپ بیست و دوم، تهران، علمی و فرهنگی.

دوما، الکساندر (۱۳۱۶ه.ق) سه تفنگدار، ترجمه محمدطاهر میرزا، چاپ سنگی.

دهقانی، محمد (۱۳۸۰) پیشگامان نقد ادبی در ایران، تهران، سخن.

رافائل، ماکس (بی‌تا) نگاهی به تاریخی ادبیات جهان (تاریخ رئالیسم)، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ دوم، بی‌جا، شباهنگ.

رکن‌زاده آدمیت، محمدحسین (۱۳۱۳) دلیران تنگستانی، بی‌جا، کتابخانه مهر.

زنجانی، شیخ ابراهیم (۱۳۳۱ه.ق) شهریار هوشمند، تهران، مطبعه برادران باقراف.

زیما، پیتر.وی (۱۳۹۴) فلسفه نظریه ادبی مدرن، ترجمه رحمان ویسی حصار و عبدالله امینی، تهران، رخداد نو.
سپهران، کامران (۱۳۸۱) ردپای تزلزل، تهران، شیرازه.
سیدحسینی، رضا (۱۳۸۴) مکتب‌های ادبی، ج۲، چاپ دوازدهم، تهران، نگاه.
شیللر (۱۳۲۵ه.ق) خدعه و عشق، ترجمه از آلمانی به فرانسه الکساندر دوما و ترجمه از فرانسه به فارسی یوسف‌خان اعتصام‌الملک، تهران، فاروس.
عبادیان، محمود (۱۳۶۳) دیباچهٔ مقدمه بر زیبایی‌شناسی هگل، تهران، آوازه.
قبادی، حسینعلی (۱۳۸۳) بنیادهای نثر معاصر فارسی، تهران، پژوهشکده علوم انسانی و اجتماعی جهاددانشگاهی.
قیصری، علی (۱۳۸۳) روشن‌فکران ایران در قرن بیستم، ترجمه محمد دهقانی، تهران، هرمس.
کامشاد، حسن (۱۳۸۴) پایه‌گذاران نثر جدید فارسی، تهران، نی.
کریمی حکاک، احمد (۱۳۸۴) طلیعه تجدد در شعر فارسی، ترجمه مسعود جعفری، تهران، مروارید.
کروچه، بندتو (۱۳۸۱) کلیات زیباشناسی، ترجمه فؤاد روحانی، چاپ پنجم، تهران، علمی و فرهنگی.
کسروی، احمد (بی‌تا) در پیرامون رمان، گردآوری شده از گفتارهای ماهنامه پیمان، بی‌جا، بی‌نا.
گارودی، روژه (۱۳۶۲) در شناخت اندیشهٔ هگل، ترجمه باقر پرهام، تهران، آگاه.
گرانت، دیمیان (۱۳۷۹) رئالیسم، ترجمه حسن افشار، چاپ سوم، تهران، مرکز.
لوکاچ، گئورگ (۱۳۷۳) پژوهشی در رئالیسم اروپایی، ترجمه اکبر افسری، تهران، علمی و فرهنگی.
مجتهدی، کریم (۱۳۷۰) دربارهٔ هگل و فلسفهٔ او، تهران، امیرکبیر.
مجله بهار (۱۳۲۸ه.ق) «کنت لاون تولستوی»، سال اول، شماره دوم، صص۸۴-۸۹.
میرصادقی، جمال (۱۳۹۰) ادبیات داستانی، چاپ ششم، تهران، سخن.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷) صدسال داستان‌نویسی، چاپ پنجم، تهران، چشمه.
---------- (۱۳۹۲) تاریخ ادبیات داستانی ایران، تهران، سخن.
نفیسی، سعید (۱۳۲۷) فرنگیس، چاپ چهارم، تهران، کتاب‌فروشی مروج.
---------- (۱۳۳۶ه.ق) «آلفونس دوده»، مجله دانشکده، سال اول، شماره ۱، صص ۳۱-۳۴.
هگل، گئورگ ویلهلم فردریش (۱۳۶۳) مقدمه بر زیباشناسی، ترجمه محمود عبادیان، تهران، آوازه.
---------- (بی‌تا) عقل در تاریخ، ترجمه حمید عنایت، تهران، دانشگاه صنعتی آریامهر.
هلپرین، جان (۱۳۸۹) «نظریه رمان» نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، چاپ دوم، تهران، نیلوفر، صص۵۳-۸۱.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و سوم، زمستان ۱۳۹۵: ۵۱-۲۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۵/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

تحلیل تطبیقیِ پنج فیلم سینمایی اقتباسی در سینمای ایران با متن داستان‌های مربوط به آنها

سیاوش گلشیری*
نفیسه مرادی**

چکیده

در این پژوهش، به بحث دربارهٔ اقتباس‌های ادبی و فنون اقتباس در سینمای دههٔ هشتاد ایران خواهیم پرداخت و از این منظر، پنج اثر سینمایی دههٔ هشتاد («شب‌های روشن»، «گاوخونی»، «دیشب بابات رو دیدم آیدا»، «زمستان است» و «پاداش سکوت») را با آثاری از حوزهٔ ادبیات داستانی که فیلمنامه‌های فیلم‌های یادشده از آنها اقتباس شده است، مقایسه کرده‌ایم. این آثار حوزهٔ ادبیات داستانی به ترتیب عبارتند از: «شب‌های روشن»، «گاوخونی»، «بابای نورا»، «سفر» و «من قاتل پسرتان هستم». این پژوهش ضمن مقایسه، بررسی و تحلیل تطبیقی آثار داستانی با آثار سینماییِ اقتباس شده از آنها را از نظر محور روایی اثر، چگونگی وام‌گیریِ یک اثر سینمایی از یک اثر داستانی، چگونگی تبدیل دال‌های نوشتاریِ داستان به دال‌های تصویریِ فیلم در عین وفاداری به اصل اثر و تبدیل ذهنیت به عینیت و سوژه به ابژه و یا برعکس در پروسهٔ تبدیل متن به فیلم، بررسی و تحلیل تطبیقی کرده و نشان می‌دهد که آثار مورد بحث، تا چه میزان اقتباسی موفق از رمان یا داستان کوتاهی که از آن استفاده کرده‌اند بوده‌اند. همچنین مقاله تلاش می‌کند به این پرسش اصلی پاسخ دهد که اقتباس موفق از یک اثر داستانی در حوزهٔ سینما، چه تعریفی دارد و چه اثری را با چه مؤلفه‌هایی باید برگزید تا بتوان از آن فیلم اقتباسی موفق ساخت.

واژه‌های کلیدی: فیلم، داستان، اقتباس، روایت، سینما.

---

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه آزاد واحد علوم تحقیقات siavash.golshiri@yahoo.com
** نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهراء nafiseh.moradi@gmail.com

مقدمه

اقتباس، هنر خلاقانهٔ تبدیلِ بن‌مایه‌های نظام نشانه‌ای متن ادبی به نظام تصویری سینماست. از نخستین روزهای تولد هنر هفتم، ادبیات از پشتوانه‌های قوی و کارآمد سینما به حساب می‌آمده، که تنها به وام گرفتنِ مضامین، بن‌مایه‌ها و پیرنگ‌های داستانی محدود نمی‌شود؛ بلکه در ساحت‌های مختلفی نظیر شخصیت‌پردازی و فنون روایی هم قابل اتکاست. در واقع اغلب موضوعات داستانی قادر به بازگو شدن از طریق سینما هستند، به شرط آنکه این بیانِ مجدد و انتقال مفاهیم از زبان ادبیات به زبان فیلم با مهارت انجام گیرد. بنابراین اقتباس از متون ادبی، وسیله‌ای است برای یافتن موضوع و حتی شیوه‌های روایت و شخصیت‌پردازی و هماهنگ کردن این مؤلفه‌ها با بیان تصویری و حرکتی سینما (خیری، ۱۳۸۴: ۴۸).

«جیمز دادلی اندرو» در مقالهٔ «بنیان اقتباس»، مشخصهٔ بارز گفتمانِ اقتباس را تطابق نظام نشانه‌ای سینما با دستاوردی که در دیگر نظام‌ها به دست آمده، معرفی می‌کند و این مشخصه را وجه تمایز سینمای مبتنی بر بازنمایی می‌داند (دادلی اندرو، ۱۳۸۲: ۱۱۹). او به نقل از «ای. اچ.گومبریچ»- نقاد هنری- بیان می‌کند که کسی را یارای گریز از مقولهٔ اقتباس نیست؛ زیرا اقتباس، حقیقتی از منش انسانی است و ما پیوسته به کار مطابقهٔ تکه‌هایی از نظام‌های مختلف با یکدیگر مشغول هستیم و شاید به همین دلیل است که اقتباس هر چند پدیده‌ای ممکن است، ناقص و ناتمام نیز هست؛ زیرا هر اثر هنری، برساختهٔ مجموعه عناصری است که کارکردی سنتی از نظام‌های از پیش تعریف شده، آن را به وجود آورده‌اند (همان: ۱۲۴).

دربارهٔ اقتباس و جایگاه آن در سینما، نظریه‌های زیادی در طول سال‌ها مطرح شده که روند اقتباس‌های سینمایی از آثار ادبی را تحت تأثیر قرار داده است. از آن جمله اظهارنظر «زیگفرید کراکوئر» است. او سینما را از میان تمام اشکال ادبی، به رمان نزدیک‌تر می‌داند و «اقتباس ادبی در سینما را فقط وقتی جایز می‌داند که محتوای رمان، ریشه‌های مستحکمی در واقعیت عینی و نه در حالات ذهنی و روانی داشته باشد و رمان‌های واقع‌گرا و طبیعت‌گرایی چون «خوشه‌های خشم» و «آسوموار» را مواد متناسبی می‌داند که به صورتی مناسب به پردهٔ سینما منتقل شده‌اند» (همان، ۱۳۶۵: ۲۰۲).

«بلا بالاش»- فیلم‌ساز و نظریه‌پرداز مجار- دربارهٔ مسئلهٔ اقتباس سینمایی معتقد است که هر چند اقتباس از شاهکارهای ادبی، نتایج سودمند و درخشانی نداشته است، «فیلم‌سازی که برای یافتن موضوع به کار هنری دیگری متوسل می‌شود، اگر موضوع آن را از طریق شکل و زبان سینما دگرگون کند، در کارش مرتکب خطایی نشده است» (دادلی اندرو، ۱۳۶۵: ۱۵۲).

«پیر پائولو پازولینی»، مبدع نظریهٔ شعرشناسی سینما بر این باور است که «سنت سینمایی» تا زمان وی خلاف سرشت هنری سینما شکل گرفته و به «زبان نثر روایی» پایبند بوده که البته چنین چیزی قابل پیش‌بینی و اجتناب‌ناپذیر بوده است. پازولینی در مقالهٔ «سینمای شعر» در این‌باره چنین توضیح می‌دهد: «خلق یک اثر سینمایی با تدوین نماها، صحنه‌ها و فصل‌هایی که از پی هم می‌آیند و ماهیت روایی دارند، سینما را با «نثر روایی زبانی» پیوند می‌دهد و آن را با رمان و تئاتر قیاس‌پذیر می‌کند؛ اما درون همین نثر روایی سینمایی، کارکرد دوربین، نور، صدا و دیگر ابزار خاص سینما که به نحوی است که ذهن را به معنای پنهان اثر سوق می‌دهد، ماهیت استعاری دارد و با جنبه‌های شاعرانهٔ زبان قابل مقایسه است» (پازولینی، ۱۳۸۵: ۲۵).

«بوریس آیخِن بام»- فرمالیست روسی- بیشتر به تفاوت‌های متون ادبی و سینمایی توجه دارد. او به این نکته می‌پردازد که «مخاطب سینما، برای ادراک در شرایطی کاملاً تازه قرار می‌گیرد که تا حدی متضادِ شرایط خواندن متن است. برخلاف خواننده که از واژهٔ مکتوب به تجسم موضوع می‌رسد، تماشاگر در مسیری مخالف حرکت می‌کند. او از موضوع و از مقایسهٔ قاب‌های متحرک به درک و نام‌گذاری آنها و در یک کلام، به ساخت گفتار درونی می‌رسد» (لوته، ۱۳۸۶: ۱۵).

«دیوید بردول» در مقدمهٔ کتاب «نقطهٔ دید در سینما» به این موضوع می‌پردازد که «تقریباً در اوایل قرن بیستم، نظریهٔ محاکات در باب روایت داستانی پدیدار شد. «هنری جیمز» و «پرسی لابوک» پیشنهاد کردند که رمان به منزلهٔ یک بازنمایی نمایشی یا تصویری مورد تحلیل قرار گیرد» (برانیگان، ۱۳۷۶: ۱۳).

در میان آراء مربوط به اقتباس در سینما، نظریه‌های جیمز دادلی اندرو، اهمیت

ویژه‌ای دارد. او که نویسندهٔ کتاب‌های ارزشمند «سینما چیست؟» و «تئوری‌های اساسی فیلم» است، در مقالهٔ «بنیان اقتباس»، که زمینه‌ساز بحث‌های تئوری مهم در زمینهٔ اقتباس شد، به این موضوع می‌پردازد که ساخت فیلم از روی متن اولیه، در واقع به قدمت خودِ دستگاه سینماتوگراف است و بیش از نیمی از فیلم‌های پرفروش دنیا، اقتباسی از متون ادبی برجسته و مهم بوده‌اند. وجوه ارتباطی میان فیلم و متن که به فیلم‌ساز در ترجمهٔ ادبیات به زبان سینما کمک می‌کند و در واقع شگردها و فنون اقتباس را شکل می‌دهد، از دید اندرو در سه اصل خلاصه می‌شود: وام‌گیری[1]، مقاطعه‌کاری/ فصل مشترک[2] و وفاداری به متن به هنگام فرآیند تبدیل[3]. وام‌گیری به این معناست که فیلم‌ساز، ایده و بن‌مایه‌های مضمونی و یا ساختاری یک متن را به عاریت گرفته و آن را در فیلم خود به کار می‌گیرد. اصولاً در این فن از اقتباس، فیلم‌ساز در جست‌وجوی یافتن متن‌هایی است که شهرت و اعتباری در مقام اسطوره داشته باشد و به نوعی در فرهنگ بیننده/ مخاطب، نقش کهن‌الگو را ایفا کند. در واقع نکتهٔ اصلی در این نوع اقتباس، ثمربخشی هنری و جذب حداکثر بیننده است (لوته، ۱۳۸۶: ۱۱۴).

فن دوم در اقتباس از دید اندرو، مقاطعه‌کاری است. در این شیوه، کلیت و خصوصیات منحصربه‌فردِ متن اصلی به گونه‌ای حفظ می‌شود که متن اصلی از متن اقتباسی متمایز باشد. در واقع فیلم‌ساز در متن اقتباسیِ خود، قسمت‌هایی از متن اصلی را به کار می‌گیرد. از این منظر، مقاطعه‌کاری یا تلاقی، چهارراهِ برخورد متن اصلی با متن اقتباسی است. این شیوهٔ اقتباس به عقیدهٔ آندره بازن، به تماشا نشستنِ متن اصلی از نظرگاه خاص سینماست؛ چرا که در این نوع اقتباس، بیننده شکلِ منکسرشدهٔ اصل را می‌بیند. هنگامی که دادلی اندرو با رویکردی تطبیقی، رابطهٔ میان ادبیات و سینما را با مفاهیمی نظیر وام‌گیری و تلاقی توصیف می‌کند، به روابط بینامتنی توجه دارد. این روابط بینامتنی در سینمای اقتباسی ایران و در آثار مورد بررسی در این پژوهش، مورد توجه بوده‌اند.

اما سومین فن اقتباس از نظر دادلی اندرو، وفاداری و تبدیل نام دارد که در واقع

1. borrowing
2. intersection
3. fidelity of transformation

بازتولید عنصری اساسی از متن اصلی در رسانهٔ سینماست. در این تکنیک، از سینماگر انتظار می‌رود که روح متن ادبی را در فیلم اقتباسی‌اش بازتولید کند (سلیمی کوچی، ۱۳۹۲: ۱۵۷). در آثار مورد بررسی در پژوهش حاضر، سینماگران به هر دو فن نظر داشته اند؛ اما در استفاده از آن‌ها گاه موفق و گاه ناموفق بوده‌اند که در این‌باره در بخش تحلیل آثار، صحبت خواهد شد.

بیان مسئله و روش پژوهش

در این پژوهش، پنج فیلم اقتباسی دههٔ هشتاد سینمای ایران، بررسی و تحلیل شده است. این پنج فیلم عبارتند از: «شب‌های روشن» (۱۳۸۱)، «گاوخونی» (۱۳۸۲)، «دیشب بابات را دیدم آیدا» (۱۳۸۳)، «پاداش سکوت» (۱۳۸۴) و «زمستان است» (۱۳۸۵) که به ترتیب اقتباس‌هایی از رمان‌های «شب‌های روشن» (داستایوفسکی، ۱۸۴۸)، «گاوخونی» (جعفر مدرس صادقی، ۱۳۶۲)، داستان کوتاهِ «بابای نورا» (مرجان شیرمحمدی، ۱۳۸۰)، داستان کوتاهِ «من قاتل پسرتان هستم» (احمد دهقان، ۱۳۸۳) و داستان بلندِ «سفر» (محمود دولت‌آبادی، ۱۳۴۷) هستند. در مقایسهٔ تطبیقی هر فیلم با رمان یا داستانی که از آن اقتباس شده است، به بررسی فنون اقتباسی که فیلم‌ساز از آنها استفاده کرده است، پرداخته‌ایم و دربارهٔ هر اثر به این پرسش پاسخ داده‌ایم که آیا اقتباسی موفق صورت گرفته است یا نه و دلایل آن چیست.

گزینشِ پنج فیلم از میان آثار اقتباسی سینمای ایران، تنها برای اجتناب از تحلیلی سطحی از سینمای دههٔ هشتاد و امکان بررسی دقیق‌ترِ چند اثر شاخص صورت گرفته است. اما در انتخاب، معیارهایی وجود داشته که مهم‌ترینِ آنها را برمی‌شماریم: فیلم «گاوخونی» مسلماً به دلیل تخطی از نگاه مرسوم به اقتباس ادبی و اینکه چگونه در برخورد با متنی فراواقعی، مابه‌ازاهای مناسبی را جهت به تصویر کشیدن روایتش مدنظر قرار می‌دهد، از اهمیت برخوردار است. فیلمِ «شب‌های روشن» به سبب اقتباس از اثر یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان جهان مدرن و چگونگی بومی کردن و به‌روز کردن آن داستان، اثری درخور تأمل است. فیلم‌هایِ «دیشب بابات را دیدم آیدا» و «پاداش سکوت»،

به ترتیب به خاطر اقتباس از داستانی کوتاه و دستمایه قرار دادن طرحِ داستان کوتاهی دیگر و ایجاد امکان بررسی فنون اقتباس از داستان کوتاه در مقابل رمان انتخاب شایسته توجه بوده‌اند و فیلم «زمستان است» به این دلیل انتخاب شده است که اقتباس از اثری است که جنبه‌های نمایشی بسیاری را در خود داشته، اما متأسفانه آن جنبه‌ها در فیلم به دلایلی که دربارهٔ آن بحث خواهیم کرد، تقلیل یافته‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

مبنای نظری این پژوهش، مقالهٔ «بنیان اقتباس» جیمز دادلی اندرو بوده است که در سال ۱۳۸۲ توسط ابوالفضل حری ترجمه و در فصلنامهٔ سینمایی فارابی به چاپ رسیده است. همچنین محمد شهبا و غلامرضا شهبازی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما» به مبانی نظری جدیدِ مربوط به تاریخ، روایت و اقتباس پرداخته‌اند. این مقاله بر اساس رویکرد «جولی ساندرز» در کتاب معروفش «اقتباس و تصاحب» نوشته شده و کنش اقتباسی، انواع اقتباس، رابطهٔ متن تاریخی و اثر اقتباسی و... را بررسی می‌کند.

پیمان حمیدی فعال (۱۳۸۹) نیز در پایان‌نامه‌ای با عنوان «رمان و فیلم: اقتباس سینمای ایران از رمان فارسی» به مسئلهٔ اقتباس در سینمای ایران پرداخته، اما بنیان نظری آن با بنیان نظری این پژوهش متفاوت است و تنها به رمان‌های فارسی پرداخته که از آن میان یک اثر- گاوخونی- با آثار مورد بررسی ما مشترک است.

بررسی تطبیقی میان رمان و فیلم در مقالات انتقادی و پژوهشی بسیاری انجام شده است، از جمله «بررسی تطبیقی رمان و فیلم شازده احتجاب» نوشتهٔ اصغر عبداللهی؛ اما در هیچ‌کدام از این آثار و آثاری که دربارهٔ آنها بحث شد، به آراء جیمز دادلی اندرو، که از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان حوزهٔ سینماست، پرداخته نشده و سینمای اقتباسی دههٔ هشتاد ایران بر اساس این دیدگاه تحلیل نشده است.

نکتهٔ مهمی که پژوهش حاضر را از پژوهش‌هایِ پیشینِ مشابه آن متمایز می‌کند، به جز تمرکز بر سینمای اقتباسی دههٔ هشتاد ایران و تکیه بر آراء نظریه‌پردازِ برجستهٔ سینما،

جیمز دادلی اندرو، آن است که پژوهش حاضر در پیِ یافتن یک راه‌کار عملی برای بهبود شرایط سینمای اقتباسی ایران است و در جست‌وجوی این راه‌کار سعی دارد با تحلیل تطبیقیِ آثار نشان دهد که چه دلایلی منجر به تولید اثر اقتباسی ضعیف و ناموفق و چه دلایلی موجب تولید اثر اقتباسی موفق در حوزهٔ سینمای ایران می‌شود.

فنون اقتباس در سینمای ایران

سینمای امروز، سینمای قصه‌پرداز و روایت‌محور است و سینمای روایت‌محور، کارِ تبدیل نشانه‌های متنی به نشانه‌های بصری را با خلاقیت و آفرینشگریِ کم‌نظیری انجام می‌دهد. هر چند زبانِ ادبیات با زبانِ سینما و نحوهٔ ارائه و هویت این دو هنر با یکدیگر تفاوت اساسی دارد، هر دو به مثابهٔ پاره‌گفتارهای فرهنگی، فرآیندی زنجیره‌وار را به منظور برقراری ارتباط با مخاطب (خواننده/ بیننده) طی می‌کنند. ادبیات با کمک ساختارِ زنجیره‌ای زبان (واژه‌ها) و سینما با بهره بردن از ساختار درهم تنیده و زنجیره‌وار تصاویر (نماها)، داستان را روایت می‌کنند (سلیمی کوچی و سکوت، ۱۳۹۲: ۱۵۶).

«وام‌گیری» از متداول‌ترین فنون اقتباس محسوب می‌شود که در سینمای ایران و جهان نمود بسیار دارد. در این فن، بیشتر با نوعی بازآفرینی روبه‌رو هستیم تا اقتباس. نمونه‌هایی از وام‌گیری در سینمای دههٔ هشتاد ایران عبارتند از: «نان و عشق و موتور هزار» (ابوالحسن داوودی، ۱۳۸۱) برگرفته از رمانِ «شوهر مدرسه‌ای» نوشتهٔ نویسندهٔ ایتالیایی، جووانی گوارسکی؛ «گاهی به آسمان نگاه کن» (کمال تبریزی، ۱۳۸۲) برداشتی آزاد از رمانِ «مرشد و مارگاریتا» اثر میخائیل بولگاکوف؛ «جنایت» (محمدعلی سجادی، ۱۳۸۲) برگرفته از رمانِ «جنایت و مکافات» داستایوفسکی؛ «زن زیادی» (تهمینه میلانی، ۱۳۸۳) برداشتی از «ساعت ده و نیم شب تابستان» نوشتهٔ مارگریت دوراس؛ «دیشب بابات را دیدم آیدا» (رسول صدرعاملی، ۱۳۸۳) برداشتی از داستان کوتاهِ «بابای نورا» اثر مرجان شیرمحمدی؛ «زمستان است» (رفیع پیتز، ۱۳۸۴) بر اساس داستان بلندِ «سفر» نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی؛ و «پاداش سکوت» (مازیار میری، ۱۳۸۵) بر اساس داستان کوتاهِ «من قاتل پسرتان هستم» نوشتهٔ احمد دهقان.

بازآفرینی به معنای تکه‌تکه کردن اثر و یا حتی تقلیل انطباق در حد یک ایدهٔ مرکزی نیست و اگر فیلم به هر طریقی از راضی نگه داشتن مخاطبانش نسبت به محبوبیت و حتی جذابیت متن اصلی ناتوان باشد، مسلماً در این عرصه موفق نبوده است. قواعدی که باید در این اصل به آنها توجه داشت، عبارتند از: همگون‌سازی فضایی و توجه به آنچه در اتمسفر داستانی بسته به موقعیت‌های زمانی و اجتماعی رخ داده است، بسترسازی زمانی ماجراهای فیلم به سبب رعایت وحدت زمان و در نهایت اجتناب از وصله کردن ماجراها و رویدادها با آنچه نسبت به جوهرهٔ اثر فاقد مطابقت است.

دومین فن اقتباس که «مقاطعه‌کاری» است، بیشتر با سازوکارهای زیباشناسی مدرنیسم هم‌خوانی دارد. مسائلی که در این شیوه نسبت به اصل وام‌گیری از اهمیت بیشتری برخوردارند معادل‌سازی فرهنگی، یافتن مابه‌ازاهای مناسب جهت تبدیل کنش‌های ذهنی به عینی و گزینش وقایعی است که بیشترین دستمایهٔ دراماتیک را در فیلم دارند. در این فن، خاص بودن یا منحصربه‌فرد بودن متن است که اهمیت دارد و البته فیلم‌ساز در قالبی سینمایی، شیوهٔ مختص به خود را پیش می‌گیرد. شاید علت بسنده نمودن به چنین شیوه‌ای را باید در سازش‌ناپذیری یا به زبانی دیگر ادبیت متن جست‌وجو کرد. همان‌طور که اشاره شد، آنچه کارکردهای سینما را با ادبیات متفاوت می‌سازد، رابطه‌ای است که هر دو با رخدادی که واحدی از واقعیت محسوب می‌گردد برقرار می‌کنند. گونه‌ای از محدودیت‌های سینما آنجا به عرصهٔ ظهور می‌رسد که در بازتاب وقایع درونی و ذهنی درمی‌ماند. در واقع صراحت تصویر چه در عرصهٔ تأویل و چه بازنمایی، هنگامی که از جنبه‌های عینیت‌گرایانهٔ خود فاصله بگیرد، با اختلال روبه‌رو می‌شود. به همین سبب با برقرار کردن نمایشی دیالکتیکی میان اشکال زیباشناختی یک عصر و اشکال سینمایی عصر و زمانهٔ فعلی، وجهی دیگر و متمایز از متن اصلی به نمایش درمی‌آید. مسائلی که در این شیوه نسبت به اصل وام‌گیری، اهمیت بیشتری دارند، معادل‌سازی فرهنگی، یافتن مابه‌ازاهای مناسب جهت تبدیل کنش‌های ذهنی به عینی و گزینش وقایعی است که بیشترین دستمایهٔ دراماتیک را در فیلم دارند.

مهم‌ترین فیلم‌های مبتنی بر این فن در این دهه عبارتند از: «شب‌های روشن» (فرزاد مؤتمن، ۱۳۸۱) برگرفته از «شب‌های روشنِ» داستایوفسکی؛ «گاوخونی» (بهروز افخمی، ۱۳۸۲)

اقتباسی از رمانی به همین نـام نوشـتهٔ جعفـر مـدرس صـادقی؛ «مهمـان مامـان» (داریـوش مهرجـویی، ۱۳۸۲) بر اساس داستان بلندِ «مهمان مامان» اثر هوشنگ مرادی کرمانی؛ «اتوبوس شب» (کیومرث پوراحمد، ۱۳۸۵) برداشتی از داستان کوتاهِ «سـی‌ونـه و یـک اسـیر» از حبیـب احمدزاده؛ و «تردید» (واروژ کریم مسیحی، ۱۳۸۷) بر اساس «هملتِ» شکسپیر.

فن دیگری که در اقتباسِ سینمایی مورد توجه است، «وفاداری» به معنـایِ بازتولیـدِ نکته به نکته و نعل به نعلِ متن اصلی است. تطابقِ جنبـه‌هـایی از فـیلم‌نامـه در عناصـرِ پلات (وضعیت‌های شروع و میانه و پایان به علاوهٔ نقاط گره‌افکنی، بحران و گره‌گشـایی) با عناصر داستانی (کاراکترها، موضوع، درون‌مایه، زاویه‌دید، گفت‌وگوها، زمینه و...). همان طور که در دو مورد گذشته اشاره شد، به دلیل تفاوت رویکردهایی که دال‌های تصـویری با دال‌های کلامی دارند، سینما از بازتولید جوهرهٔ متن اصلی ناتوان اسـت، مگـر آنکـه از بطن داستان، دست به ابداع جهان تازه‌ای بزند.

در این پژوهش از ذکر نمونه‌هایی در این‌باره در سینمای ایران اجتناب می‌کنیم، هـر چند فیلم‌های موفقی در دههٔ پنجاه و شصت بر این اساس ساخته شده‌انـد. نکتـهٔ مهـم، تلفیق فنون سه‌گانهٔ یادشده است. آثار سینمایی، بسته به محتوای مضمونی، ساختاری و ژانری‌شان، علاوه بر آنکه بر فنی از اقتباس مبتنی هستند، از شیوه‌ها و اصول دیگـر نیـز سود می‌جویند. در میان آثار سینمای ایـران، دو اثـرِ اقتباسـیِ «گـاوخونی» و «شـب‌هـای روشن» در سینمای دههٔ هشتاد، دارای چنین خصیصه‌هایی هستند.

تحلیل تطبیقی فیلم‌ها و متون داستانی مربوط به آنها

شب‌های روشن[1] (فرزاد مؤتمن، ۱۳۸۱)

فیلمِ «شب‌های روشن»، به خط داستانیِ رمان داستایوفسکی متعهد است و بـه دلیـل گفت‌وگوهای حساب‌شـده و تیزهوشـانه، پـردازشِ بطنـی شخصـیت‌هـا در صـحنه‌هـایی محدود، نقب زدن به لایه‌های درونی کاراکترها بدون اتکا به حادثـه‌سـازی و همـین‌طـور بسترسازیِ مناسب برای دغدغه‌هـای شخصـیت‌هـای داسـتان، فیلمـی بـه یادمانـدنی و لـذت‌بخـش اسـت. فـرم روایـی داسـتان «شـب‌هـای روشـن» در ادامـهٔ دسـت‌آوردهـای

داستایوفسکی، به‌ویژه در آثاری چون «یادداشت‌های زیرزمینی»، «جنایت و مکافات» و «برادران کارامازوف» در فن داستان‌نویسی قرار دارد.

«مالکوم برادبری» در کتابِ «جهان مدرن و ده نویسندهٔ بزرگ»، سهم داستایوفسکی را در شکل‌گیری تخیل مدرن و نیز پیچیدگی‌های آن بسیار تعیین‌کننده می‌داند. به باور او، داستایوفسکی در به تصویر کشیدن احساسات ضد و نقیض آدمی، بسیار چیره‌دست است و اصولاً همین رویکرد، مبنای شخصیت‌پردازی در داستان‌نویسی مدرن را متحول می‌سازد. از عواملی که اصول داستان را در عصر مدرن نسبت به گذشته متفاوت جلوه می‌دهد، همین حضور ریشه‌دار شخصیت است، که تأثیر رویدادهای قطعی قرن هجدهمی را بسیار کم‌رنگ می‌کند. پرداختن به تبعات زندگی مدرن از جمله شهر و روابط آدم‌ها در آن، از دیگر خصیصه‌های آثار داستایوفسکی است که به همراه رویکردی روان‌شناسانه، تبعات زندگی مدرن چون سردرگمی، تنهایی، خشونت و رنج همگانی را به تصویر می‌کشد. «شیوهٔ نگرش [داستایوفسکی] به شهر، شیوه‌ای نو است که می‌توان آن را با شیوهٔ برخورد «بودلر» با شهر مدرن قیاس کرد که در اشعار خود از شهر به عنوان مکان غیر واقعی احساسات عجیب و رؤیاهای درهم‌ریخته یاد می‌کند. داستایوفسکی آنچه را «کابوس سن‌پترزبورگ» می‌نامید در نظر داشت؛ جایی که رؤیاهای شگفت، واقعیت می‌یافت و دیوارها کنار می‌رفت و صحنه‌های دهشتناک را آشکار می‌کرد» (برادبری، ۱۳۸۳: ۵۷).

«آرتور هانیول» در تحلیلی دربارهٔ آثار مدرن در مقالهٔ «طرح در رمان مدرن»، مقتضیات طرح‌های جدید را نشئت‌گرفته از ایدهٔ «ضد قهرمان» می‌داند. شخصیتی همچون «راسکولنیکف» در «جنایت و مکافات»، در عین باورپذیری‌اش به مخالفت با همهٔ عرف‌ها و معیارهای اخلاقی می‌پردازد. از همین‌روست که شخصیت‌های اصلی اینگونه متون بیشتر قربانی از آب درمی‌آیند و حرکت زمانی روایت، تابعی از دلالتمندی و معنادار بودن رویدادها می‌شود (هانیول، ۱۳۸۳: ۱۸).

اما آنچه «شب‌های روشن» را اثری موفق می‌سازد، ایدهٔ داستان است که سعید عقیقی در مقام فیلمنامه‌نویس، از طریق تغییر اتمسفر داستانی و تبدیل آن به فضایی

روشن‌فکرانه، موقعیت شخصیت اصلی را با ورود کاراکتری دیگر به طور باورپذیری معکوس می‌کند. نکتهٔ درخشان این اثر، چگونگی گره‌گشایی آن است، که البته به درستی در فیلم رعایت شده است؛ آنجا که آمدن دلدادهٔ دختر را تقریباً غیر محتمل جلوه می‌دهد و همین امر سبب اوج دلبستگی «ناستنکا» به راوی می‌شود. ولی درست در همین نقطه است که سر و کلهٔ پسر، هنگامی که اصلاً انتظارش نمی‌رود، پیدا می‌شود و این نشانه‌ای از همان تنهایی و انزواطلبی است که داستایوفسکی در دنیایی که ترسیم می‌کند، هیچ مفری برای خلاصی از آن متصور نمی‌شود، به طوری که در آثار بعدی او نیز شدتی بیشتر می‌یابد.

ویژگی دیگر داستان، فاصله‌ای است که میان راوی و «ناستنکا» ایجاد شده و طبیعی است که این فاصله در بسیاری جهات، نمودی منطقی به خود می‌گیرد و حالا که دو شخصیت بنا به بهانه‌ای- که البته برای راوی بسیار ناخوشایند است- در کنار هم قرار گرفته‌اند، از طریق گفت‌وگو و سرگذشتی که هر یک دربارهٔ خویش اظهار می‌کنند، نه تنها رفته‌رفته آن فاصله کم‌رنگ‌تر می‌گردد، بلکه جای خود را به عشقی نهانی می‌دهد که گویی هر دو از ابراز آن هراس دارند: «چطور می‌توانستم تا این حد خودم را به کوری بزنم... برای اینکه هیچ‌چیز او مال من نبوده، برای اینکه مهربانیش... اضطرابش... عشقش... بله حتی عشقش...» (داستایوفسکی، ۱۳۵۲: ۶۱-۶۲).

«ناستنکا»، همانند شخصیت دخترِ فیلم، از همان اول به راوی گوشزد کرده است که حق ندارد هیچ‌گاه عاشق او شود و این ضمن ایجاد کشمکشی میان دو کاراکتر، تعلیق داستان را دوچندان می‌کند. در داستان، راوی از همان ابتدا شیفتهٔ «ناستنکا» می‌شود و در فیلم، این اتفاق به تدریج می‌افتد و به باورپذیریِ اثر می‌افزاید. نکتهٔ مهم و مشترک در داستان و فیلمِ «شب‌های روشن»، اهمیت یافتنِ شخصیت در عصر مدرن است که سبب نمایشِ خصیصه‌ها و باورهای اخلاقی، عمدتاً با نوعی وارونه شدن نیات می‌شود و البته از طریق تضاد شخصیت‌های اصلی با محیط پیرامونشان. به واسطهٔ چنین پردازشی است که نویسنده، وارونگیِ شخصیت‌ها را از طریق تضاد میان جنبهٔ خصوصی و آشکارِ کاراکترها نشان می‌دهد. این دووجهی بودن شخصیت البته منشأ وقایع ظاهراً متناقض و بی‌مناسبت در رمان‌های مدرن است؛ «من عاشق او هستم. اما این عشق از بین می‌رود،

باید از بین برود. جز این چیز دیگری نمی‌تواند باشد...» (داستایوفسکی، ۱۳۵۲: ۷۹-۸۰).

نکات دیگری را که سببِ موفقیت فرآیند اقتباس فیلمنامه از رمان شده است می‌توان این‌گونه برشمرد: تزریق خرده‌روایت‌های مناسب به اصل داستان، وفاداری به سه وضعیت شروع، میانه و انتها، تأکید بر تک‌گویی‌های استاد در فیلم برای عینیت بخشیدن به فضای فیلم در برابر فضای ابژکتیو داستان، همچنین تأکید انتهایی مبنی بر اقتباس فیلم از رمان «شب‌های روشن»، نشان دادن تصویرِ روی جلد کتاب به عنوان آخرین تصویر فیلم و خواندن بند ابتدایی کتاب توسط استاد قبل از آمدن دختر به کافه، علاوه بر آنکه بر شگرد بازتابندگی تمهیدات تأکید می‌کند، بیان‌کنندهٔ این نکته است که استاد و امثال او هیچ‌گاه از تخیل ریشه‌دار در واقعیت زندگی خلاصی نمی‌یابند.

گاوخونی[۲] (بهروز افخمی، ۱۳۸۲)

اقتباس فیلم، حوزه‌ای پژوهشی است که مطالعات نظری بسیار کمی دارد و سینمای متأثر از آثار ادبی، همچنان از لحاظ میزان وفاداری‌اش به اثرِ پیش‌متن، مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. به فنون ابتکاری فیلم‌سازان توجه چندانی نمی‌شود و برای اقتباس فیلم، اهداف و معیارهای زیبایی‌شناسانهٔ مشخصی وجود ندارد. با این حال میشل فوکو، رولان بارت، آمبرتو اکو و ژاک دریدا تأکید داشته‌اند که اثرِ پیش‌متن، یک مفهوم انتزاعی است که به راحتی تعریف نمی‌شود و در واقع نسخه‌برداری از آن در فیلم غیر ممکن است. همواره امکان ساخت فیلم بر اساس رمان وجود دارد و موضوعِ موردِ بحث، بررسیِ امکان‌پذیری نیست، بلکه بحث بر سر عدم درک اهداف اقتباس فیلم و سوءبرداشت از فرآیند انتقال است (Lhermitte, 2005: 45).

حسن میرعابدینی بر این باور است که جعفر مدرس صادقی، به هیچ نحو در بند واقع‌نمایی نیست و بر آن است تا با تکیه بر این اعتقاد که رویدادها زاییدهٔ رؤیاها هستند، به داستان‌هایش سرشتی فراواقعی دهد؛ به طوری که رؤیا و واقعیت آنچنان درهم تنیده شوند که تمایز میان این دو غیر ممکن شود. دربارهٔ گاوخونی نیز چنین می‌گوید: «داستان، شروعی واقع‌گرایانه دارد، اما به زودی رؤیایی در رؤیایی درمی‌غلتد و فضا رازآمیز و خوابناک می‌شود. وهم، سیر واقعیت را متشنج می‌کند و بحران داستان را

پدید می‌آورد، [در نتیجه] قهرمانِ داستان با از سرگذراندن بحران، وقوفی تازه به هستی خود می‌یابد» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۱۰۴۳).

داستان «گاوخونی» سرشار از صحنه‌هایی است که به‌رغم اطلاعات مقطعی‌اش که در هر فصل به داستان تزریق می‌شود، مخاطب را با وضعیت جدیدی از زندگیِ راوی روبه‌رو می‌کند. اما مهم‌ترین عنصری که لایهٔ زیرین داستان را تحکیم می‌بخشد و موقعیت کودکی و کنونی راوی را به یکدیگر پیوند می‌زند، چیزی جز زاینده‌رود نیست. شیوهٔ تجسم‌بخشی به رود (شخصیت دادن به موجودی بی‌جان) در جای‌جای فصل‌های اثر آنچنان طراحی شده است که هر چقدر جلوتر می‌رویم، زاینده‌رود بیشتر به کاراکتری بدل می‌گردد که نه تنها موقعیت تاریخی، سیاسی و فرهنگی مردمانش را توضیح می‌دهد، بلکه از همه مهم‌تر، حکم گنجینه‌ای را می‌یابد که دیرزمانی عاشقانی به آن نگریسته‌اند، تن خود را به آن سپرده‌اند و حدیث دل خود را به زبان بی‌زبانی برای آن بازگو کرده‌اند.

> گفتم به جهنم که پول داده‌ایم! آخه کجا داریم می‌ریم؟ باتلاق که دیدن نداره. گفت چطور دیدن نداره پسرم؟ همهٔ زندگی ما تو این باتلاقه. هست و نیست ما، دار و ندار ما، ریخته این تو. همهٔ آب‌هایی که به تن ما مالیده، رفته این تو. اونوقت تو می‌گی برگردیم؟ (مدرس صادقی، ۱۳۶۲: ۵۸).

فیلم «گاوخونی» تا حد قابل قبولی از طریق وفادار بودن به متن روایی و تک‌گویی‌ها، توانسته فضای پوچ‌گرایانه‌ای را که در طول داستان موج می‌زند، به مخاطب منتقل کند. فضایی که مدرس صادقی در برخی از داستانک‌هایش با تأثیر از «بیگانهٔ» کامو و «بوف‌کورِ» هدایت، انگیزش‌های روانی راوی را در آن شکل می‌دهد. بی‌تفاوتیِ راوی نسبت به مرگ پدرش، آرزوی مرگ او را در سر داشتن و بازگو نکردن مرگ او به صاحب‌کارش دقیقاً با شخصیت‌پردازی کاراکتر «مرسو» در رمان «بیگانه»، به هنگام مرگ مادرش، هم‌خوانی دارد. همین‌طور تلخی و بی‌هدفیِ راوی و نوع نگاهی که به دخترعمه‌اش به عنوان زنی دست‌نیافتنی دارد، با برخورد راویِ رمان «بوف کور» با زنِ لکاته، برابری می‌کند. راویِ «گاوخونی» درصدد فراهم کردن شرایطی است که دیگران به او پشت پا بزنند، تا در نهایت از شخصیت خودآزار خود پرده بردارد. «... اما حالا دیگر نه

از او دلخور بودم و نه از دخترهای دیگری که بعد از او یکی‌یکی کنفتم کردند و ولم کردند (یا ولشان کردم). من دنبال خیلی‌ها افتاده بودم. این کار کنفتی داشت، اما به کنفتیش می‌ارزید» (مدرس صادقی، ۱۳۶۲: ۴۷).

فرم روایی «گاوخونی»، عمل نوشتن را با یادآوریِ خاطرات درهم می‌آمیزد. بنابراین روایت، رفت و برگشتی دائم از گذشتهٔ دور به گذشتهٔ نزدیک است. ولی برخلاف آثار نویسندگانی چون ولف، جویس و فاکنر به هیچ نحو خواننده را با انبوهی از رویدادهای فشرده روبه‌رو نمی‌کند. این نکته، مهم‌ترین امتیاز این رمان برای اقتباس است و افخمی نیز دقیقاً مطابق با سیر روایی داستان، هر بیست و چهار فصل را با اندکی تلخیص به تصویر می‌کشد. این فرمِ روایی از خصلتی دیگر نیز برخوردار است و آن، این است که سیر حوادث داستان با وجود تداخل واقعیت و رؤیا، کاملاً آسان و قابل فهم روایت می‌شود. به همین سبب است که بالاخره در پایان داستان با آشکار شدن عشق پدر به خوانندهٔ لهستانی و همین‌طور آوازهایی که زن دربارهٔ رودی در زادگاهش می‌خوانده، از دلبستگی پدر به زاینده‌رود پرده برداشته می‌شود.

فیلمِ «گاوخونی» دقیقاً در همان نقطهٔ گره‌گشایی به پایان می‌رسد، اما مسئله‌ای که به آن بی‌توجهی شده، تأکید بر چرایی این دلبستگی از طرف راوی است، که متأسفانه آن‌طور که باید به تصویر کشیده نشده است. به بیان دیگر، این مسئله در جای‌جای داستان فیلم می‌توانست در قالب گره‌ای باشد که بر آن تمرکز شود، تا مخاطبِ گرفتار در خاطره‌ها و خواب‌های راوی را با چنین گره‌گشایی‌ای قانع‌تر سازد. البته در این‌باره با وجود وفاداری فیلم به کلیت داستان، تمهیداتی از جمله اضافه کردن آوازی که پدر دربارهٔ رفتن به چهارباغ و بعد به لهستان، زیر لب زمزمه می‌کند، در نظر گرفته شده که انگیزه‌های شخصیتی و حسرت آنها را بیشتر آشکار می‌کند. اما این شگرد به تنهایی کافی نیست.

گاه برای تکیه‌های بیش از حد بر قابلیت‌های نهفته در زبان، کمتر می‌توان مابه‌ازاهای تصویری یافت. در رسانه‌های دیداری، تصویر گاهی پتانسیل لازم را برای انتقال مفاهیم ندارد. به طور مثال در نیمه‌های داستان و نزدیک به جایی که راوی با انبوهی از خواب‌ها و خاطراتش دست و پنجه نرم می‌کند، کلافگی‌اش نسبت به رود که حالا او را در واقعیت نیز آرام نمی‌گذارد، به خوبی در قالب توصیفی گویا نمایش داده می‌شود.

> ... از همه بدتر خود رودخانه بود. از خیابان‌هایی می‌رفتم که می‌دانستم از رودخانه دور می‌شدم، اما باز می‌رسیدم به رودخانه. گاهی خیال می‌کردم یک رودخانهٔ دیگر بود. اما رودخانهٔ دیگری توی این شهر نبود. یا خیال می‌کردم مادی بود. اما می‌رفتم پیش و می‌دیدم نه. خودِ خودش بود. زاینده‌رود خودمان. بعد با خودم می‌گفتم که چون رودخانه توی شهر انحنا داشت، هی جلوی چشمم سبز می‌شد. ولی چطور می‌توانستم خودم را گول بزنم؟ (مدرس صادقی، ۱۳۶۲: ۷۰).

به کارگیریِ شگرد فاصله‌گذاری در فرم ساختاری فیلم و گزینش زاویه‌دید «من راوی»، از نکات مهم این اقتباس محسوب می‌شود؛ زیرا در اینگونه روایت‌ها، استفاده از این زاویه‌دید، امکانات بیشتری به نویسنده می‌دهد. این نکته هم در داستان و هم در فیلمنامهٔ «گاوخونی» مدنظر قرار گرفته است و البته به دو دلیل خاص، اول به علت فرم ساختاری فیلم که چیزی مابین داستان و فیلم حرکت می‌کند، یعنی علاوه بر آنکه مخاطب کلیهٔ صفحات کتاب برایش خوانده می‌شود، فیلم نیز از طریق تصاویری که لزوماً منطبق با رویدادهای شنیداری نیست، قصه را به شکل دیگری بازخوانی می‌کند و دلیل دوم که در چنین بازخوانی‌ای سهم بسزایی دارد، قرار دادن دوربین به جای چشم راوی است، که البته به دلیل رسیدن به نوعی بی‌واسطگی و همین‌طور گشودن دریچهٔ ذهن راوی در مقابل مخاطب صورت گرفته، اما متأسفانه تا پایان روایت، این شگرد حفظ نمی‌شود و روایت فیلم در یک‌سوم پایانی با شکست زاویه‌دید روبه‌رو می‌شود.

وحدتی که در ساختار داستانِ «گاوخونی» وجود دارد، نه تنها عامل تجسم‌بخشی به رود که مشابهت دلبستگی‌ها، دل‌مشغولی‌ها و انگیزه‌های مشترک آدم‌هایی است که در کنار رود به عنوان عنصری وحدت‌بخش وجود دارند. وجود حرفه‌ای مشترک (خیاطی) در سه شخصیتِ «پدر»، «دخترعمه» و «دختر همسایه»، مشابهتِ میان «پدر» و «معلم» (آقای گلچین) در شنا کردن در رودخانه، حضور «خشایار» به عنوان شاعری که زاینده‌رود را در منظومه‌اش جاری می‌کند و راوی که با نوشتن خواب‌هایش دربارهٔ رود به آنها تحقق می‌بخشد و همین‌طور دلبستگی آوازه‌خوان لهستانی و «پدر» به رود، از جمله مؤلفه‌هایی است که عناصر داستانی را به یکدیگر مربوط می‌کند.

یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های فیلم گاوخونی، استقلال تصاویر آن از متن داستان است. تصاویر با وجود منطبق نبودن با تک‌گویی‌ها، صحنه‌هایی را می‌آفرینند که از طریق شگرد آشنازدایی بر مفهوم تک‌گویی‌ها، تأکیدی دوچندان می‌کند. به عنوان نمونه:

> تا آخرین لحظه مردد بودم که بروم اصفهان یا نه. پدرم با مراسم ختم مرده مخالف بود، چه برسد به مراسم هفتم و چهلم و من هیچ دلم نمی‌خواست باز هم به خلاف میل او رفتار کنم، مخصوصاً که حالا مرده بود. اما به هوای دیدن دخترعمه‌ام و چون بی‌کار هم بودم، راهی شدم [...] و در یک فرصت مناسب، به دخترعمه‌ام رساندم که نامه‌اش را خوانده‌ام و من هم دوستش دارم (مدرس صادقی، ۱۳۶۲: ۳۶).

در تمام صحنه‌های مربوط به این قسمت، از پشت شیشهٔ اتوبوس که به سمت اصفهان در حرکت است، تصاویری از آسمان خاکستری و غبارآلود تهران و همین‌طور خانه‌های قدیمی و جدیدی که به طوری نامنظم در کنار هم جای گرفته‌اند، به همراه تصنیفِ «به اصفهان رو» به تصویر کشیده می‌شود و یا در دو صحنه‌ای که از رابطهٔ سرد و ناموفق میان دخترعمه و راوی صحبت به میان می‌آید، از چشم راوی و باز از پشت شیشهٔ قدی اتوبوس، خطوط ممتد و غیر ممتد جاده قاب گرفته می‌شود که البته چنین شگردی در افزایش دریافت مخاطب، سهم انکارناپذیری دارد.

دیشب بابات را دیدم آیدا[۳] (رسول صدرعاملی، ۱۳۸۳)

«بابای نورا»، داستانی است از دیدِ دوست نورا، «فرشته». داستان بی‌هیچ مقدمه‌چینی آغاز می‌شود و البته انگیزهٔ روایی هم تا پایان داستان آشکار نمی‌شود. مهم‌ترین مسئله‌ای که در این داستان اهمیت دارد، نحوهٔ چیدمان رخدادها و پرداخت کاراکترهاست که در ساختار مدرن داستان، به درستی در جای خود قرار گرفته‌اند. اما مشخص‌ترین تفاوت میان قصهٔ فیلم و داستان، مسئلهٔ زاویه‌دید است. فیلم با چرخش زاویه‌دید از دوستِ شخصیت اصلی به خود کاراکتر، علاوه بر اطلاعاتی اضافی که موقعیت و جهان داستانی را به قصد درگیر کردن مخاطب معرفی می‌کند، گره داستانی را نیز به نوعی در دل خود می‌گنجاند؛ در حالی که راوی داستانِ «بابای نورا»، دوستِ کاراکتر اصلی است و از دریچهٔ نگاه اوست که کلیهٔ کنش‌ها و حوادثِ رخداده روایت می‌شود. اتخاذ چنین شگردی در

فیلم البته در نگاه اول منطقی به نظر می‌رسد، زیرا کانونی کردن شخصیتی کـه داسـتان حول او می‌چرخد، نه تنها دست فیلمنامه‌نویس را جهت پردازش‌های جدیـد شخصـیتی بازمی‌گذارد، بلکه سبب هم‌ذات‌پنداریِ بیشتر می‌گردد. بنابراین نزدیک شدن مخاطب به «آیدا» و بعـد درک بحـران او از طـرف مخاطـب، مطـابق اصـولی کـه در فیلمنامـه‌هـای کلاسیک رعایت می‌شود، شرایطی را که شخصیت با آن روبه‌رو می‌گـردد نیـز از اهمیـت برخوردار می‌کند.

آنچه در ساختار فیلمنامه به نوعی ایجـاد اخـتلال مـی‌کنـد، تکیـهٔ بـیش از حـد بـر تک‌گویی‌های «آیدا»ست که به قصد نشان دادن سیر تحول شخصیت صورت مـی‌گیـرد و شاید تا اندازه‌ای آگاهانه است؛ زیرا ایجـاد بحـران و نحـوهٔ کـنش‌هـای کـاراکتر، آن‌قـدر سطحی پردازش شده است که فیلم‌ساز انگار چاره‌ای جز چنین تمهیدی نداشـته اسـت. گفتار درونی آیدا در پایان فیلم و حتی دیالوگش خطاب به دوستش «سـاناز»، دلیلـی بـر همین ادعاست. در واقع فیلم‌ساز هر جا که در بروز احساسات «آیدا» درمـی‌مانـد، از ایـن شگرد بهره می‌گیرد. صحنه‌های متعدد فـیلم بیـانگر چنـین رویکـردی اسـت و در واقـع فیلمنامه‌نویس، ساده‌ترین راه را برگزیده است و به همین دلیـل تحـول «آیـدا» در پایـان فیلم، یا بهتر بگوییم آن بلوغ فکری که به شکل‌هـای گونـاگون بـر آن اصـرار مـی‌شـود، سطحی و ساختگی می‌شود. نحوهٔ برخورد فیلم‌ساز با داستان و تبدیل آن به یک اثـرِ بـه اصطلاح اخلاق‌گرا، نادیده گرفتنِ نقش دریافت‌گـری مخاطـب اسـت. بـه وسـیلهٔ چنـین الگوسازی‌هایی نمی‌توان مشکلات جامعه را برطرف ساخت و این ناهم‌خوانی آرمـان‌هـا و کنش‌های نهایی قهرمان، در مقایسه با واقعیت‌های عینی جامعه، بیشتر موجب دل‌زدگی مخاطب می‌شود.

در داستانِ «بابای نورا»، کاراکتر اصلی در افت‌وخیز رویدادهاست که پرداخته می‌شـود و همین امر، کشمکش‌های درونی او را آشکار می‌سازد. خواننده به تـدریج بـا ماجراهـای قصه همراه می‌شود و کاملاً ناخودآگاه وارد فضای داسـتانی مـی‌شـود. در واقـع خواننـده بی‌هیچ توضیح یا اشاره‌ای از طرف راوی، با کشف لایه‌های پنهان «نورا»، هم بـه شـناخت او نایل می‌آید و هم به درک جدیدی از جهان متن. این نکات، داستان را پرتعلیق، قابـل باور و دوست‌داشتنی می‌کند، اتفاقی که در فیلمنامهٔ اقتباسی نمی‌افتد.

گفتم: نورا ناراحت شدی؟ همان‌طور که پشتش به من بود، گفت: نه. واسهٔ چی ناراحت بشم؟ خب لابد یکی از همکاراش بوده. ... بعد حرف توی حرف آورد. سراغ جزوه‌هایی را که قرار بود از من بگیرد، گرفت. جزوه‌ها را از توی کیفم درآوردم و به او دادم. آن روز دیگر دربارهٔ آن موضوع هیچ صحبتی نکردیم (شیرمحمدی، ۱۳۸۰: ۹۳-۹۴).

وام گرفتن از داستان‌های کوتاه در یک اثر سینمایی، احتیاج به حوادث، شخصیت‌ها و همچنین موقعیت‌هایی جدید دارد، اما این تنها به سبب افزایش ظرفیت زمانی فیلم نیست. حضور شخصیت‌های فرعی در این فیلم جز اینکه قصهٔ فیلم را پر می‌کنند و بر درون‌مایهٔ شعارزدهٔ آن تأکید می‌کنند، کارکرد دیگری ندارند. به‌طور نمونه، مادربزرگِ «آیدا» یا حضور دوست «آیدا» در میدان بازی که احتمال فرضی «آیدا» دربارهٔ بی‌وفاییِ نامزدش درست از آب درمی‌آید. این داستانک علی‌رغم نگاهی منفی نسبت به روابط زن و مرد از دریچهٔ ذهن «آیدا»، همهٔ تقصیرها را هم به گردن مرد می‌اندازد، آن هم مردانی بی‌وفا که انگار همهٔ فیلم را پر کرده‌اند. این تعبیر همچنین دربارهٔ پسرک اسکیت‌باز نیز صادق است. او که در همهٔ صحنه‌های حضورش در فیلم، گرد «آیدا» می‌چرخد و بر علاقهٔ آن دو نسبت به هم به طور تلویحی تأکید می‌شود، درست آنجا که «آیدا» از نظر عاطفی به او نیازمند است، پسر را با دختر دیگری می‌بینیم. با وجود رعایت کردن توالی حوادث منطبق با متن و همچنین حضور آدم‌ها و کنش‌هایی مشابه در فیلم و داستان، اقتباس از داستان به دلیلِ بی‌توجهی به سطح دریافت‌گری مخاطب و شعارزده بودن فیلم، پرداخت یک‌سویهٔ شخصیت اصلی و طولانی کردنِ بی‌دلیلِ قصهٔ فیلم، جابه‌جا کردن رویداد پایانی نسبت به داستان در جهت ایجاد تحولی سطحی و باورنکردنی و عدم کارایی شخصیت‌های فرعی و نگاهی سطحی به مسائل جامعه، اقتباسی ناموفق از داستانی خوب است.

زمستان است[۴] (رفیع پیتز، ۱۳۸۴)

فیلم «زمستان است» برگرفته از داستانِ «سفر» نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی، با وجود همهٔ ویژگی‌های منحصربه‌فردش، از جمله تصاویری به‌یادماندنی و پایبند بودن به خط داستانی و رویدادهایی که عیناً در داستان رخ می‌دهد، متأسفانه در مقایسه با رمان، ضعف‌های بسیاری دارد. از مهم‌ترین دلایل آن، حذف کنش‌های شخصیت‌های فرعی

است که در پیرنگ داستانی نقش مؤثری دارند و همین‌طور محدود کردنِ داستان به زاویه‌دیدی محدود که باعث می‌شود دیگر شخصیت‌ها، همانند «خاتون»، به کاراکترهایی منفعل و خاموش تبدیل شوند. بی‌اعتنایی به خرده‌روایت‌ها، انگیزش‌های شخصیتی و به دنبال آن کم‌رنگ جلوه دادن نیازهای آنان، جدا از آنکه پردازش شخصیت‌ها را در فیلم دچار نقصان می‌کند، تأکید بیش از حد بر تصاویری که اضافی به نظر می‌آیند، کنش داستانی را صرفاً به عملی در سطح جهان داستانی تقلیل می‌دهد. در حالی که داستانِ «سفر» به سبب اهمیتی که به شرح وقایع، موقعیت‌ها و روان‌شناسی شخصیت‌ها می‌دهد، در توجه به رابطهٔ فرد و نیروهای اجتماعی و موقعیت‌هایی که در شکل‌بخشی به قهرمان و تغییر مسیر زندگی او تأثیر دارند، بسیار موفق است (میرعابدینی، ۱۳۶۸: ۱۵۴).

فیلم از به تصویر کشیدن بحران‌های اجتماعی، آنگونه که رمان از پس آن برآمده، عاجز است؛ بحران‌هایی چون فروپاشی خانواده، بیکاری و بی‌تکیه‌گاهی و تنهایی زنانی که مردان را در تمنای چیزی مشترک به آنها پیوند می‌دهد و... . در داستانِ دولت‌آبادی، از طریق کانونی شدن حوادث و شباهت‌هایی که میان شخصیت‌ها و روابط آنان نهفته است، جهان داستانیِ منسجمی پیش چشم خواننده است. اینگونه شباهت‌ها، در پیرنگ داستانی نقش مؤثری دارند. از جمله انگیزهٔ مشترک «مختار» و «مرحب» برای جست‌وجوی کار. اما فیلمنامه نسبت به آنها کاملاً بی‌اعتناست و حتی تلاشی برای یافتن مابه‌ازاهایی برای آن نمی‌کند. به بیان دیگر، فیلم از آن زهری که در زیر پوستهٔ واقع‌بینی رمان خانه کرده، کاملاً خالی است و به عوض آن، گونه‌ای سطحی‌نگری در آن دیده می‌شود که مهم‌ترین دلیل آن، بی‌تفاوتی به پردازش کاراکتر «مرحب» است. «مرحب» به عنوان شخصیت مرکزی داستان «سفر»، ذره‌ذره جان می‌گیرد و مسلماً وقتی داستان به پایان خود نزدیک می‌شود، از طریق رشدی که در کاراکتر او به وجود آمده، کامل می‌گردد. اما این امر به صورتی کاملاً یک‌سویه و ناگهانی در فیلم پردازش می‌شود؛ در حالی که ضد و نقیض‌گویی «مرحب» در همان لحظات اولیهٔ رمان کاملاً آشکار است:

> مرحب، کلاهش را بالای سرش پس و پیش کرد و گفت:- ای ... نه، نه، آن‌قدر محتاجش نیستم. حالا حالاها خیال دارم واسه خودم بگردم و عیش کنم، اما خوب ... بالاخرش باید یه کاری پیش بگیرم. پیش

می‌گیرم. یعنی پیدا می‌کنم... آخه دوست و آشنا زیاد دارم. همچین بی‌کس و [بی‌پر و بال] نیستم. اما خوب ... پیش هر کسی هم نمی‌خوام رو بندازم. آخه خودت که می‌دونی، آدم کوچک میشه. وگرنه آدمای کت و کلفتی رم می‌شناسم... (دولت‌آبادی، ۱۳۵۲: ۲۰-۲۱).

و درست در انتهای همین فصل است که ناگهان تناقض‌گویی‌های او برای مخاطب روشن می‌شود:

به راه افتاد. مرحب باز هم او را نگاه داشت:- یک چیز دیگه.- چی؟ - می‌خواستم ببینم کارخونهٔ شما توش نجارخونه نداره؟ علی گفت:- نمی‌دونم. درست نمی‌دونم. اما شنیدم لاستیک‌سازی کارگر می‌خواد (همان: ۲۳).

تفاوت‌های بین داستان و فیلم، به ساختار قصهٔ فیلم ضربه زده است؛ تفاوت‌هایی که مهم‌ترینِ آن‌ها، همان‌طور که پیشتر به تفصیل توضیح دادیم، عبارتند از: طفره رفتن از پرداختنِ عمیق به موقعیت‌هایی که کاراکترها را به نوعی مشغول خود ساخته است، در محاق قرار دادن شخصیت‌هایی چون «مختار» و «خاتون» و بی‌توجهی به نیازها و انگیزش‌های شخصیتی آنها، کم‌رنگ جلوه دادن شخصیت‌های فرعی و حذف کنش‌های آنها، حذف موقعیت‌ها و داستانک‌هایی که در رشد و تحول شخصیت اصلی نقشی اساسی دارند و تأکید بر به تصویر درآوردن موقعیت‌های بیرونی بدون آنکه تفسیرکننده موقعیت‌های درونی کاراکترها باشند.

پاداش سکوت[۵] (مازیار میری، ۱۳۸۵)

فیلم «پاداش سکوت» هر چند بر اساس طرح داستانی قصهٔ کوتاهی به نامِ «من قاتل پسرتان هستم» نوشتهٔ احمد دهقان ساخته شده، از جنبه‌هایی با داستان مورد نظر کاملاً متفاوت است. داستانِ «من قاتل پسرتان هستم» هر چند در قالب نامه‌ای نوشته شده، گره‌ای را در همان ابتدا ایجاد می‌کند و با گشودن آن گره، نامه را به پایان می‌برد. این ساختار در فیلمنامهٔ اثر کاملاً رعایت شده، یعنی شروع داستان با تشویش‌های شخصیت اصلی آغاز می‌شود و وقتی پرده از چرایی واقعه برداشته می‌شود، قصه به پایان می‌رسد. اما مهم‌ترین مسئله‌ای که تفاوت میان دو اثر را شکل می‌دهد، بهانهٔ روایی قصه است. در

داستان این بهانه به واسطهٔ عذاب وجدانی شکل می‌گیرد که حالا گریبان‌گیر کاراکتر شده و البته زمان آن نیز برخلاف فیلم، نسبت به حادثه‌ای که رخ داده، بسیار نزدیک است:

> راستش در مراسم روز چهلم زودتر از شما به مزار شهیدان رسیدم. می‌دانستم قبر محسن کجاست. چون از روزی که به مرخصی آمده بودم، مکانی بود که بارها و بارها بدانجا رفتم و به محسن، مربی و هم‌رزمم سر زدم. [...] البته شاید فکر کنید این نوشته‌ها به شما هیچ ربطی ندارد و شاید تا اندازه‌ای نیز گیج شده باشید. اما وقتی به بقیهٔ ماجرا بپردازم، به طور حتم متوجه منظورِ من خواهید شد. آن روز در مزار شهیدان آن‌قدر صبر کردم، تا شما به همراه دیگر عزاداران و داغدیدگان بیایید. حتماً یادتان هست. [...] نمی‌دانم چرا جرأت نمی‌کردم جلو بیایم. گناهکار بودم و بی‌آنکه شما مرا بشناسید، از دیدنتان شرم داشتم. نمی‌دانستم اگر بدانید من قاتل پسرتان هستم، چه برخوردی خواهید داشت. آری محسن به دست من به قتل رسید، نه به دست سربازان دشمن (دهقان، ۱۳۸۷: ۶۸).

فیلم اما با به روز کردنِ ماجرا و اضافه کردن اینکه «اکبر» مدتی تحت درمان بوده، بیست و چند سالی این عذاب را، که با فراموشی شخصیت نیز همراه است، به تأخیر می‌اندازد و همین امر نه تنها کلیت خط داستانی را تغییر می‌دهد، بلکه بر نوعِ گره‌گشایی اثر نیز تأثیر می‌گذارد. تمهیدی که فیلم به واسطهٔ عامل فراموشی برای شدت گرفتن تشویش‌های کاراکتر و ایجاد گره‌افکنی برمی‌گزیند، دیدن تصویری است از «یحیی» در تلویزیون. در حالی که این بهانه نه تنها قانع‌کننده نیست، بلکه بر پردازش شخصیت نیز تأثیری سوء می‌گذارد. شاید اگر تشویش‌ها به همراه تأکید بر فراموشی در همان صحنه‌های ابتدایی فیلم آغاز می‌شد، باورپذیر بودن چنین بهانه‌ای با دیدن آن فیلم تلویزیونی منطقی‌تر به نظر می‌رسید. بنابراین بی‌توجهی به این امر در فیلم‌نامه به همان اندازه‌ای که در شروع فیلم به کار بسته شده، در پایان نیز تکرار می‌شود و از تأثیرگذاریِ اثر می‌کاهد.

در پایانِ فیلم هر چند مخاطب از چگونگی ماجرا مطلع می‌شود، با این حال مسئلهٔ شخصیت به هیچ عنوان برطرف نمی‌گردد؛ زیرا به هر حال «اکبر» به هر دلیل، «یحیی» را

کشته است و بر شدت این عذاب وجدان بایستی افزوده شود. پس نوع پایان‌بندی اثر دیگر قابل توجیه نیست و همین‌طور منفعل جلوه دادن پدر «یحیی». اینکه چطور پدری که عمری را با خیال شهید شدنِ پسرش در جنگ گذرانده و تشخصی که به همین سبب در کاراکتر او شکل گرفته، می‌تواند بدون ذره‌ای کشمکش با چنین واقعیتی روبه‌رو شود؟

تغییرات فیلم نسبت به اصل داستان که منجر به اقتباسی ضعیف شده است، همان‌طور که به تفصیل توضیح داده شد، عبارتند از: تغییر بهانهٔ روایی داستان از عذاب وجدان به فراموشی‌ای که به همراه آن کاراکتر دچارش می‌شود، وارد کردن داستانک‌های اضافی به سبب تغییر بهانهٔ روایی در فیلم، بی‌تفاوتی به کنشِ کاراکترهایی که به نوعی در حادثهٔ رخ‌داده حضور داشته‌اند و چگونگیِ گره‌گشایی به همراه فقدان برانگیختن انتظار که با ساختار روایی فیلم تناسبی ندارد.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که در بخش پرسش پژوهش مطرح شد، این پژوهش رویکردی عملی و کاربردی داشته است؛ به این معنا که نویسنده به تحلیل و بررسی تطبیقیِ پنج فیلم اقتباسی دههٔ هشتاد سینمای ایران پرداخته است. در هر مورد با مقایسهٔ تحلیلیِ فیلم و داستانی که آن فیلم از آن اقتباس شده، با توجه به انواع فنون اقتباس، به این پرسش پاسخ داده‌ایم که فیلم‌سازان تا چه حد در ساخت اثری اقتباسی و ترجمهٔ داستان به زبان فیلم، به اصول اقتباسی پایبند بوده‌اند و اثری که ساخته شده، تا چه حد نسبت به اثر داستانی موفق بوده است و دلایل این موفقیت و عدم موفقیت چیست؛ مواردی از جمله: گزینشِ درست داستان، توجه به شخصیت‌های داستانی به لحاظ داشتن کنش‌های عینی و یا ذهن‌گرا بودن، توجه به تصویرسازی‌های اثر داستانی و پتانسیلِ آن‌ها برای تصویری کردن زبان نوشتار، موفقیت در بومی کردن عناصر فرهنگی و اجتماعی داستان در فیلم به گونه‌ای باورپذیر، سعی در تطابق گره‌های داستانی با نقاط عطف فیلم، تغییر زاویه‌دید در فیلم نسبت به داستان برای ایجاد کشش روایی بیشتر و... .

به این ترتیب دربارهٔ پنج فیلمِ مورد مطالعه با توجه به فنون اقتباسی مورد استفاده در آنها و مواردی که مطرح شد، به این جمع‌بندی رسیدیم که در سینمای اقتباسی دههٔ

هشتاد ایران، دو فیلمِ «شب‌های روشن» و «گاوخونی» را به دلیل استفادهٔ درست از فنون اقتباس، که جزییات آن در متنِ پژوهش شرح داده شد، می‌توان آثار اقتباسی موفقی دانست و به این ترتیب این پژوهش، معیاری را برای آثار سینمایی اقتباسی موفق ارائه داده است که می‌تواند مبنای گزینش‌های داستانی موفق در ساخت فیلم‌های اقتباسی قرار گیرد.

پی‌نوشت

۱. شب‌های روشن، فیلمی است به کارگردانی فرزاد مؤتمن. فیلمنامهٔ این اثر، برداشتی آزاد از داستانِ «شب‌های روشن» اثر داستایوفسکی است. داستان، روایتِ راوی اول‌شخص بی‌نام و نشانی است که در شهر زندگی می‌کند و گرفتارِ تنهاییِ خود است. استاد دانشگاهِ سرخورده و مأیوسی که انزوای خود را با تدریس ادبیات، مطالعه و پرسه زدن در خیابان‌ها می‌گذراند، شبی متوجه دختری تنها و ساک به دست در خیابان می‌شود و به او کمک می‌کند تا از شر مزاحمت راننده‌ای رهایی یابد. رابطه‌ای دوستانه میان او و دختر شکل می‌گیرد. دختر بنا به قولی که به عاشق خود، امیر داده است، یک سال پس از آخرین ملاقات به وعده‌گاه آمده و می‌خواهد چهار شب در محل و ساعت معین در انتظار امیر بماند. استاد به رؤیا پناه می‌دهد و به او کمک می‌کند تا امیر را پیدا کند، اما خود در این میان، دلباختهٔ رؤیا می‌شود. فیلم، روایتِ چگونگی آشنایی، دلبستگی و جدایی این دو شخصیت از یکدیگر است.

۲. گاوخونی، رمان کوتاهی است از جعفر مدرس صادقی و مشهورترین اثر نویسنده است. راوی، روایتگر خاطرات درهم پیچیده‌ای است که عشق نافرجامش و مرگ پدر و مادرش از آن جمله است. راوی، خواب‌هایی را برای مخاطب تعریف می‌کند؛ خواب‌هایی که در آنها، گذشتهٔ راوی به تدریج آشکار و حالاتِ روانی راوی بیان می‌شود. بهروز افخمی، کارگردان سینمای ایران، با فیلم‌نامه‌ای که از این اثر اقتباس شده، فیلم «گاوخونی» را در سال ۱۳۸۱ می‌سازد. این فیلم در سال ۱۳۸۳ در بخشِ «دو هفته با کارگردانانِ» جشنوارهٔ کن به نمایش درآمد.

۳. فیلم دربارهٔ دختری به نام آیدا است که متوجه می‌شود پدرش با زن غریبه‌ای رابطه دارد. «دیشب باباتو دیدم آیدا»، فیلمی با موضوعی اجتماعی از رسول صدرعاملی است. آیدا، دانش‌آموز سال دوم دبیرستان است و از زندگی و خانواده‌اش راضی است. در جریان

امتحان‌های آخر سال، دوست و همکلاسیِ صمیمی‌اش ساناز به او می‌گوید که دیشب پدر و مادرش را با یکدیگر دیده است؛ این در حالی است که شب گذشته مادر او در خانه بوده، اما پدرش دیر به منزل آمده است. آیدا به تدریج به رفتار پدرش شک می‌کند و همراه ساناز ،پدرش را تعقیب می‌کند. داستان فیلم که برگرفته از داستان کوتاه «بابای نورا» از مرجان شیرمحمدی است، به مشکلات دختران نوجوان می‌پردازد.

۴. «زمستان است»، ماجرای خانواده‌ای است که از فقر و تنگدستی رنج می‌برند. به همین دلیل مرد خانواده برای تأمین معاش، راهی سفرِ خارج از کشور می‌شود. مدتی خبری از مرد نمی‌شود و کارگر جوانی که به تازگی برای کار وارد منطقه شده، پایش به زندگی این خانواده بازمی‌شود. این کارگر که «مرحب» نام دارد، پس از چند بار دیدنِ زن، دل به او می‌بازد و با او ازدواج می‌کند. اما مرحب نیز که کار خود را از دست می‌دهد، ناچار به سفر می‌رود. «سفر»، عنوان داستان بلندی به قلم محمود دولت‌آبادی است. دولت‌آبادی این داستان را در سال ۱۳۴۵ نوشته و اولین‌بار در سال ۱۳۴۷ منتشر کرده است. فیلم «زمستان است» به کارگردانی رفیع پیتز، بر اساس این داستان ساخته شده است.

۵. «پاداش سکوت»، فیلمی به کارگردانی مازیار میری و نویسندگی فرهاد توحیدی است. اکبر منافی که سابقهٔ بستری شدن در آسایشگاه جانبازان را دارد، اکنون فروشندهٔ بلیط اتوبوس شرکت واحد است. یک شب با دیدن چهرهٔ هم‌رزم شهیدش یحیی در تلویزیون ادعا می‌کند یحیی را نه عراقی‌ها، که او کشته است، اما جزییات آن را به یاد نمی‌آورد. او به اتفاق پدر یحیی به سراغ کسانی می‌روند که در جبهه هم‌رزم یحیی و اکبر بوده‌اند، تا از نحوهٔ شهادت یحیی آگاهی یابند. «پاداش سکوت» اقتباسی است از داستان کوتاهی به نام «من قاتل پسرتان هستم» از احمد دهقان.

منابع

برادبری، مالکوم (۱۳۸۳) جهان مدرن و ده نویسندهٔ بزرگ، ترجمهٔ فرزانه قوجلو، چاپ دوم، تهران، چشمه.

برانیگان، ادوارد (۱۳۷۶) نقطهٔ دید در سینما (نظریهٔ روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک)، ترجمهٔ مجید محمدی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

پازولینی، پیر پائولو (۱۳۸۵) «سینمای شعر»، در: ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما، گردآوریِ بیل نیکولز، ترجمهٔ علاءالدین طباطبائی، تهران، هرمس.

خیری، محمد (۱۳۸۴) اقتباس برای فیلم‌نامه، پژوهشی در زمینهٔ اقتباس از آثار ادبی برای نگارش فیلم‌نامه، تهران، سروش.

دادلی اندرو، جیمز (۱۳۸۲) «بنیان اقتباس»، فصلنامهٔ سینمایی فارابی، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ چهارم، شمارهٔ مسلسل ۴۸، بهار و تابستان، صص ۱۱۹-۱۲۸.

---------- (۱۳۶۵) تئوری‌های اساسی فیلم، ترجمهٔ مسعود مدنی، تهران، عکس معاصر.

داستایوفسکی، فئودور (۱۳۵۲) شب‌های روشن، ترجمهٔ قاسم کبیری، تهران، اندیشه.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۵۲) سفر، تهران، گلشائی.

دهقان، احمد (۱۳۸۷) من قاتل پسرتان هستم، چاپ پنجم، تهران، افق.

سلیمی کوچی، ابراهیم و فاطمه سکوت جهرمی (۱۳۹۲) «اقتباس بینامتنی در مهمان مامان، نمونه‌ای از نگاه حداکثری به اقتباس سینمایی»، ویژه‌نامه فرهنگستان (ادبیات تطبیقی)، سال چهارم، شمارهٔ هفتم، صص ۱۵۵-۱۷۱.

شهبا، محمد و غلامرضا شهبازی (۱۳۹۱) «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما»، نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، دورهٔ هفدهم، شمارهٔ دوم، صص ۱۵-۲۴.

شیرمحمدی، مرجان (۱۳۸۰) بعد از آن شب، تهران، مرکز.

عبداللهی، اصغر (۱۳۸۱) «بررسی تطبیقی رمان و فیلم شازده احتجاب»، نشریهٔ ادبیات و سینما، شمارهٔ سی و پنجم، صص ۲۸-۲۹.

لوته، یاکوب (۱۳۸۶) مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران، مینوی خرد.

مدرس صادقی، جعفر (۱۳۶۲) گاوخونی، تهران، نو.

میرعابدینی، حسن (۱۳۶۸) صد سال داستان‌نویسی در ایران، جلد دوم، تهران، تندر.

---------- (۱۳۷۷) صد سال داستان‌نویسی در ایران، جلد سوم، تهران، چشمه.

هانیول، آرتور (۱۳۸۳) «طرح در رمان مدرن»، در: مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گردآورنده و مترجم حسین پاینده، تهران، روزنگار.

Lhermitte, Corinne (2005, March) "A Jakobsonian approach to film adaptations of Hugo's Les Misérables", Nebula, Vol 2, 97-107.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و سوم، زمستان ۱۳۹۵: ۷۷-۵۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۶/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

رویکرد کلاسیک مجله یغما به ادبیات داستانی

صفیه جمالی*
حبیب‌الله عباسی**
مرادعلی واعظی***

چکیده

تصور غالب دربارهٔ داستان مدرن در ادبیات فارسی، آن است که این ژانر برخلاف شعر نو، در سیر تکامل خود هرگز در معرض نگاه منتقدِ سنت‌گرایان قرار نگرفته است. مقالهٔ حاضر مدعی است که داستان نیز، هر چند در درجاتی خفیف‌تر، تجربیاتی مشابه شعر نو داشته است. این پژوهش برای بررسی رویکرد کلاسیک‌ها به ادبیات داستانی، مجله یغما را که مشی کلاسیک دارد، انتخاب کرده است، مقوله‌هایی مانند ژانرهای داستانی کهنه و نو، نظریه‌های مطرح‌شده درباره داستان‌نویسی و مؤلفان داستان را در مجله یغما تجزیه و تحلیل کرده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که یغما، داستان معاصر را دنبالهٔ شکل‌های کهن آن در ادبیات فارسی می‌داند. از این‌رو، آن را به رعایت قواعد و اصول داستان‌نویسی نوین ملزم نمی‌داند و حتی استفاده از اسلوب ادبیات کهن را برای داستان امتیاز تلقی می‌کند. از سویی چون رسالت داستان را تعلیم و سرگرمی می‌داند، در بسیاری موارد در این مجله، داستان‌واره‌ها جای داستان را می‌گیرند و حتی ژانر کهنه‌ای چون حکایت، بخش زیادی از ادبیات داستانی این مجله را به خود اختصاص می‌دهد. داستان‌های یغما- جدا از آثار ترجمه‌ای- به دو دسته تقسیم می‌شود: داستان‌های تاریخی و برگرفته از آثار کهن که ساختارشان ملهم از ادبیات کلاسیک است و داستان‌هایی که تحت تأثیر ترجمه

* دانشجوی دکتری ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند safiejamali@yahoo.com
** استاد گروه ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی habibabbasi45@yahoo.com
*** نویسنده مسئول: استادیار گروه ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند ma.vaezi@birjand.ac

و ادبیات غرب شکل گرفته‌اند، اما می‌کوشند هویتی ایرانی به خود بگیرند. نکته دیگر اینکه یغما به جز از جمال‌زاده، از هیچ‌کدام از داستان‌نویسان نامدار و صاحب‌سبک، داستان منتشر نکرده است.

واژه‌های کلیدی: مجله یغما، داستان، حکایت، نوگرایی، سنت‌گرایی.

مقدمه

با وقوع انقلاب مشروطه و تحولات بنیادین اجتماعی- فرهنگی، ارزش‌های تثبیت‌شدهٔ پیشین رنگ می‌بازد و جای خود را به ارزش‌های تازه می‌دهد. شکل‌های جدید ادبی، برای بیان موضوع‌های تازه، جایگزین شکل‌هایی می‌شود که کارکرد زیباشناختی خود را از دست داده‌اند. ناقدان اجتماعی- ادبی عصر مشروطه ضمن نقد ادبیات گذشته از نظر زبان و محتوا، بر لزوم به کارگیری شکل‌های تازه ادبی تأکید کدند (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۱)[۱].

از سال ۱۳۰۰ به بعد، نوگرایی در ادبیات شکل محسوس‌تری می‌یابد بین نوگرایان و سنت‌گرایان متعصب صف‌آرایی‌هایی شکل می‌گیرد. کهنه‌گرایان در پی حفظ معیارهای ادبیات کلاسیک هستند و پیشروی ادبیات مدرن را به منزله سست شدن بنیادهای ادبیات کلاسیک می‌دانند و به مبارزه با هرگونه نوگرایی در شعر می‌پردازند که محور و هسته ادبیات کلاسیک فارسی است. آنان در حوزهٔ شعر به دنبال توجیه این امر هستند که معیارهای شعر کلاسیک برای تمام اعصار ادب فارسی کارآمد است و نیازی به نوجویی در این زمینه وجود ندارد و بیش از خلق شعرهای تازه، حفظ دستاورد شاعران کلاسیک است که اهمیت دارد[۲].

اما شرایط درباره داستان کمی متفاوت است. انواع ادبی منثوری چون داستان و نمایشنامه به شکل امروزی آن، در ادبیات کلاسیک فارسی بی‌سابقه بوده و در این زمینه، چهرهٔ سرشناسی وجود نداشته است؛ بنابراین، این گونه‌ها در ادبیات فارسی با مخالفت مستقیم طرفداران متعصب ادبیات کلاسیک روبه‌رو نمی‌شوند و سنت‌گرایان، این ژانرهای تازه را که در حال رشد و تکوین است، از جنس همان داستان‌ها و قصه‌ها و افسانه‌های کلاسیک به شمار می‌آورند و مقاومتی که در برابر شعر نو از خود بروز می‌دادند، در زمینه داستان نشان نمی‌دهند. گویا از نظر طرفداران متعصب ادبیات کلاسیک، داستان و ژانرهای تازه روایی، چیزی جدای از نوشته‌هایی سرگرم‌کننده و تفننی نیست و در واقع آنان بین انواع داستان و نمایشنامه‌های جدید و متأثر از ادبیات غرب، با داستان‌ها و حکایات و طرح نمایش‌های سیاه بازی، تفاوت چندانی نمی‌بینند و به لزوم رشد و تکامل این گونه‌ها به عنوان پدیده‌هایی تازه در ادبیات فارسی بی‌توجه‌اند.

آنان چنان غرق در اندیشهٔ حفظ و ثبت دستاوردهای گذشتگان و کشف معیارهای

ادبی آثار کلاسیک هستند که نه تنها در شعر، بلکه در حوزه نثر نیز از هرگونه نـوآوری و خلاقیت به دور مانده‌اند. به قول هدایت در «وغوغ سـاهاب»، در نظـر سـنت‌گرایـان ایـن دوره، حدود نویسندگی از ابتدای خلقت به چهار موضوعِ تحقیق، تاریخ، ترجمه و اخـلاق محدود شده است (هدایت و فرزاد، ۱۳۴۱: ۱۳۷).

این مشی ادبی سنت‌گرایان باعث می‌شود که آنان علاوه بر شعر، در زمینه نثر نیز راه و اهدافی کاملاً متمایز از نواندیشان ادبی اتخاذ کنند و مـورد نقـد نویسـندگان خـلاق و متجددی چون هدایت قرار گیرند. در زمانی که کانون‌ها و نشریات سنتی، تمام همّشـان را صرف تحقیق در ادبیات کلاسیک و تلاش بـرای پیـروی بـی‌کـم‌وکاسـت از شـاعران و ادبای پیشین می‌کردند، گروهی هم بودند که تلاش می‌کردند موانعی را که سـنت ادبـی در برابرشان قرار داده بود کنار بزنند، تا به زبان و شیوه‌های تازه و کارآمدی در خلق آثار ادبی دست یابند. در واقع این گروه، ادبیـات را آفـرینش هنـری مـی‌دانسـتند؛ بـرخلاف کلاسیک‌ها که ادبیات را تحقیق و تتبع، آن هم تحقیق به دور از نوآوری و نوجویی معنـا می‌کردند (پاکدامن، ۱۳۷۹: ۲۵۱).

مقاله حاضر، مجلهٔ ادبی یغما را که مجله‌ای است با مشی و نگاه کلاسیک، بـه عنـوان قلمرو تحقیق خود برای بررسی رویکرد کلاسیک‌ها به انـواع داسـتانی[۳] در دوره معاصـر برگزیده است.

یغما مجله ادبی، تاریخی و تحقیقی است که طی سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۵۶ به صورت ماهانه به مدیریت و سردبیری حبیب یغمایی در تهران، چاپ و منتشـر مـی‌شـد. اولـین شماره آن در فروردین ۱۳۲۷ و آخرین شماره در اسـفند ۱۳۵۶ انتشـار یافـت. ادیبـان و شاعران برجسته‌ای چون ملک‌الشـعرای بهـار، علامـه قزوینـی، مجتبـی مینـوی، جـلال همایی، دکتر معین و بدیع الزمان فروزانفر آثار و نتایج تحقیقـات خـود را در ایـن مجلـه منتشر می‌کردند.

با وجود این که این مجله، از مهم‌ترین منابع ادبی ایران در فاصله سال‌های ۱۳۲۷ تـا ۱۳۵۷ به شمار می‌رود و محتوای آن شامل آثار بزرگ‌ترین محققان معاصر ایـران اسـت؛ اما به ادبیات نو چندان علاقه‌ای نشان نداد؛ به گونه‌ای‌که تـا آخـرین شـماره‌اش از چـاپ شعر نو و آثار سرایندگان آن امتناع ورزید.

اولین شماره این مجله به مدیریت حبیب یغمایی، ۲۶ سال پس از انتشار «یکی بود یکی نبود»، اولین داستان کوتاه فارسی و «تهران مخوف»، اولین رمان مدرن فارسی منتشر شد. سال‌های نشر این مجله، مقارن با سال‌های رشد و شکوفایی گونه‌های روایی منثور در ادبیات فارسی و پیشرفت و ظهور نویسندگان بزرگی چون هدایت، جمال‌زاده، علوی، چوبک، جلال آل‌احمد، سیمین دانشور، ساعدی، تقی مدرسی و... است.

یغما به عنوان مجله‌ای که خود را تالی کلاسیک‌های پیشین می‌داند، خویش را ملزم به رعایت حدودی می‌بیند که همان حدود گفتمان ادبای کلاسیک است؛ گفتمانی که محور اصلی آن، زنده نگه‌داشتن اسلوب قدما به‌ویژه در شعر است و بیش از آنکه در اندیشهٔ تولید باشد، می‌کوشد میراث ادبی گذشتگان را از گزند تصاریف روزگار در امان دارد. (یغما، ۱۳۶۳، ج ۴: ۴)[۴].

وقتی یغما در پیشگفتار اولین شماره‌اش- که مانیفست و مرام‌نامه این مجله به شمار می‌رود- اهداف ادبی خود را برمی‌شمرد، به دو نکته اشاره دارد: یکی اینکه اولین هدف آن، «نمایاندن و شناساندن و بازگفتن و بازنوشتن آثار و گفتار بزرگان و هنرمندان سرزمین وسیعی است که اکنون هستهٔ مرکزی آن به نام «ایران» خوانده می‌شود» و دوم آنکه کمال اهتمام را خواهد داشت که «متضمن آثار اساتید و دانشمندان... باشد.» در ادامه بدون اینکه هیچ اشاره‌ای داشته باشد به رویکردش به چاپ داستان و آثار روایی منثوری که از جنس دنیای مدرن است، مقابله با مجله‌های پاورقی‌نویس و عامه‌پسند را از جمله فعالیت‌های ادبی و فرهنگی خود عنوان می‌کند. یغما در ادامه همچنین وعده می‌دهد که «آثار ادبی گویندگان امروزی را با احتیاط درج» کند (همان، ۱۳۶۲، ج ۱: ۳)؛ نکته‌ای که این امید را در مخاطب پدید می‌آورد که داستان نیز در زمره آثار ادبی گویندگان امروزی مورد توجه این مجله قرار گیرد و محلی در آن پیدا کند.

یغما در سی سال انتشارش در کنار نثرهای روایی چون خاطره و حسب‌حال و...، بیش از ۳۷۰ داستان و حکایت به چاپ رسانده است که این مجله را نیز در شمار داعیه‌داران ادبیات داستانی قرار می‌دهد. همچنین گاهی در یغما از ویژگی‌های داستان خوب گفته می‌شود که خود مبین ویژگی‌هایی است که ادبیات کلاسیک برای داستان معاصر قائل است.

پرسش‌های پژوهش

مقالهٔ حاضر درصدد است تا دریابد که یغما به عنوان یک مجله ادبی کلاسیک، چه رویکردی به ادبیات منثور روایی به‌ویژه داستان دارد، چه اهدافی برای آن متصور است و انواع داستانی در یغما، چه جایگاهی دارد، همچنین مقاله می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که چهره‌های داستانی یغما چه کسانی هستند و چگونه می‌نویسند.

پیشینه پژوهش

بنا بر جست‌وجوهایی که انجام شد، تاکنون کار تحقیقی درباره مقولهٔ داستان در یغما انجام نشده و مقالهٔ حاضر، اولین پژوهش انجام‌گرفته در این زمینه است. البته دربارهٔ مواجههٔ سنت با نوآوری در ادبیات معاصر و به طور ویژه در شعر، می‌توان از کتاب «سنت و نوآوری در شعر معاصر» قیصر امین‌پور (۱۳۸۳) یاد کرد و در حوزهٔ وجوه سنت در داستان معاصر باید به مقالهٔ «گرایش‌های کلاسیک در نثر داستانی معاصر فارسی» نوشته علی‌محمد آتش سودا (۱۳۸۲) اشاره کرد که به بررسی میزان و چگونگی تأثیر متون کهن فارسی بر نثر داستانی جمال‌زاده، علوی، چوبک، دانشور، آل‌احمد، گلستان، گلشیری و دولت‌آبادی می‌پردازد.

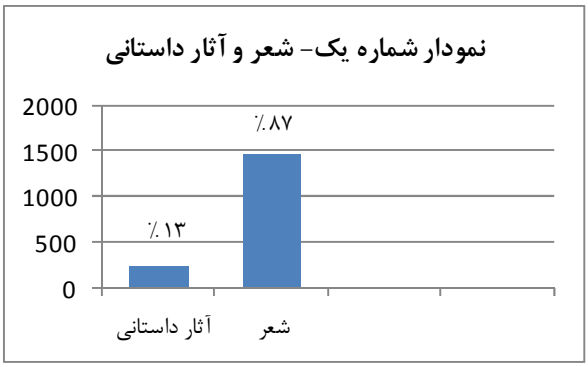
روش تحقیق

در مقالهٔ حاضر که داده‌های آن از طریق جست‌وجو در مجلات و کتاب‌ها به ویژه دوره‌های مختلف مجله یغما به دست آمده، برای توصیف بسامد قالب‌های داستانی و دیگر فراوانی‌ها از نمودارها و بیان آماری استفاده شده و در موارد دیگر تحلیل توصیفی صورت گرفته است.

آثار ادبی یغما

یغما چنان‌که بارها خود نیز اذعان کرده، مانند دیگر نشریات ادبی کلاسیک، بیش از آنکه به آفرینش ادبی توجه داشته باشد، به تحقیقات ادبی و مباحث ادبیات کلاسیک علاقه‌مند است و تمایل دارد که مطالب مجله از میان آثار و اظهارنظر ادیبان سنت‌گرا

گزینش و چاپ شود[۵]. از این‌رو، بسیاری از آثار ادبی مندرج در آن، اعم از داستانی و شعر (و نه پژوهش‌های ادبی و تحقیقی)، تنها به اعتبار برجسته بودن نویسنده چاپ شده است[۶]. علاوه بر این از آنجا که یغما، کمال ادبیات فارسی را در گذشته می‌بیند و نه در آینده، به تأسی از گذشتگان در میان ژانرهای گوناگون، برای شعر جایگاه ویژه‌ای قائل است. چنان‌که در شکل (۱) نیز نشان داده‌ایم، حجم زیادی از آثار ادبی این مجله را شعر، آن هم از نوع کلاسیک تشکیل می‌دهد.



شکل ۱- نمودار شعر و آثار داستانی در مجله یغما

از سوی دیگر، اغلب نثرهای داستانی این مجله فاقد قالبی مشخص است، چنان‌که تفکیک آنها به داستان، حکایت، نمایشنامه و... مشکل است و بسیاری از این آثار، آمیخته‌ای از خاطره‌گویی، مقاله‌نویسی، گزارش و... است.

در واقع داستان[۷] در یغما جای خودش را به حکایات، خاطرات، روایات و وقایع تاریخی می‌دهد و به عنوان یک ژانر تازه، ارزشمند شمرده نمی‌شود، بلکه اثرِ ثانوی آن که سرگرم‌کنندگی و تعلیم است در نظر گرفته می‌شود. به عنوان مثال در یکی از اولین شماره‌های یغما، مدیر مجله از درخواستش از معیر الملک- از بازماندگان قاجار- برای نوشتن ماجرای عشق فروغی بسطامی به «خاتون جان خانم» می‌گوید و به مخاطبانش نوید می‌دهد که از این شماره، این داستانواره را چاپ کند (یغما، ۱۳۶۲، ج۳: ۵۲۹). یا در دوره بیست‌ودوم، خاطرات و مطالب پراکنده‌ای از وجدانی با عنوان «خاطره‌ها» را به چاپ می‌رساند که هر چند از شکل و قواعد داستان مانند شخصیت‌پردازی، دیالوگ، پیرنگ، کشمکش و ... بی‌بهره‌اند، در این مجله جای داستان را می‌گیرند.

یغما برخلاف مجله‌های ادبی که تلاش می‌کنند با تشویق نویسندگان جوان به داستان‌نویسی نوین و کشف استعدادهای تازه در این عرصه، به پیشرفت این ژانر در ادبیات فارسی کمک کنند، بی‌توجه به این نیاز ادبی روز، سعی می‌کند جای داستان را با سفرنامه‌نویسی، خاطره‌گویی، گزارش‌های جالب و امثال آن پر کند و در این مسیر گاه و بیگاه از دوستان کلاسیک خود یاری می‌خواهد(۸).

نپذیرفتن داستان به عنوان ژانری تازه- و نه رد کلی آن- در ادبیات فارسی و باور به کارکرد یکسان آن با داستانواره‌هایی چون خاطره، سفرنامه و گزارش‌نویسی، باعث می‌شود در حالی که بسیاری از صاحب‌ذوقان می‌توانند در این مجله داستان بنویسند، صفحات زیادی از مجله را مطالبی مانند خاطرات درهم و پرتداعی سعیدی سیرجانی از سال‌های دور با عنوان «آشوب‌یادها» (یغما، ۱۳۶۴، ج۲۶: ۵۳۷) و مشاهدات حبیب یغمایی از کشورهای دیگر که به اذعان خودش سطحی است، پرکند (همان، ج۲۸: ۴۹۸).

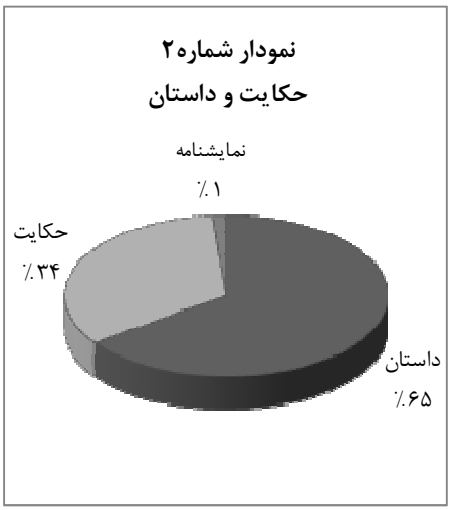
چنان‌که می‌نماید، گزینش آثار داستانی در یغما از معیار خاصی پیروی نمی‌کند(۹) و یکی از مبناهای آن که نشئت گرفته از طبیعت محتاط کلاسیک است، آشنا و موجه بودن نویسنده نزد ادبای کلاسیک می‌باشد. خود یغمایی در جایی می‌گوید: «استادانی که آثارشان را منتشر می‌کنیم، غالباً کسانی هستند که عمر خود را در تحقیقات و موشکافی‌ها و تتبعات و کنجکاوی‌ها به سر برده‌اند» (همان، ج۲۶: ۴۳۷). از همین‌روست که محقق کلاسیک برجسته‌ای چون مینوی، در یغما نقش نویسنده ژانرهای داستانی را نیز به عهده می‌گیرد و به سلیقه خود، بدون اینکه مجبور به رعایت هیچ‌گونه معیار حرفه‌ای در داستان‌نویسی بوده، یا نگران سخت‌گیری‌های مجله باشد، به شکلی تفننی در یغما داستان و حکایت چاپ می‌کند.

حکایت، داستان، نمایشنامه

از میان آثار روایی منثوری که در یغما به چاپ رسیده، حکایت، داستان (به صورت عام آن) و نمایشنامه، قالب‌های مستقلی هستند که آثار داستانی(۱۰) این مجله را تشکیل می‌دهند.

طبق شکل (۲)، بیشترین سهم، یعنی با ۶۵ درصد آثار منثور، متعلق به داستان

است. با این حال این موضوع با توجه به فراوانی حکایت در این مجله و تسامحی که در اطلاق عنوان داستان به برخی آثار این مجله شده، نمی‌تواند نشان‌دهنده توجه یغما به این ژانر تازه باشد؛ چنان‌که بخش زیادی از آثاری که در یغما به عنوان داستان معرفی شده، بازنویسی داستان‌ها و روایت‌های کهن و گاه داستان‌های منثور شاهنامه[۱۱] است و حتی اثری از یغما جندقی که در شش صفحه با عنوان «داستان ادبی» در مجله چاپ شده، با وجود اطلاق عنوان داستان به آن، هیچ شباهتی به قالب داستان ندارد و تقلیدی است نادلنشین و ابتدایی از گلستان (یغما، ۱۳۶۲، ج ۱: ۱۱۲). این همه نشان می‌دهد که یغما، تعریف مدرنی از داستان ندارد و آن را به عنوان یک ژانر نوپدید که رهاورد دنیای معاصر است، نپذیرفته است.



هر چند صرف استفاده مکرر از قالب حکایت در یک نشریه ادبی، نشان از کهن‌گرایی آن دارد، نکته مهم‌تر درباره یغما این است که بسیاری از حکایات آن از نویسندگان معاصر است؛ یعنی یغما قالب حکایت را که متعلق به سنت‌های گذشتهٔ ادبیات فارسی است، در روزگار معاصر نیز کارآمد می‌داند. چنان‌که طبق شکل (۳)، ۳۲ درصد حکایات چاپ‌شده در آن، اثر نویسندگان معاصر است. حبیب یغمایی، کمال اجتماعی، تقی دانش، مینوی، استخر (مدیر روزنامه استخر) و تـوللی، در مجموع ۲۳ حکایت از ۷۴

حکایت منتشرشده در یغما را نوشته‌اند، که البته این تعداد بـه جـز نوشـته‌هـای روایـی حکایت‌مانندی است که با تسامح در شمار داستان‌های یغما جای داده شده است.

موضوع دیگری که دربارهٔ آثار داستانی یغما مورد توجه است، بی‌توجهی این مجله به ادبیات نمایشی است، چنان‌که طی سـال‌هـای انتشـارش، تنهـا دو نمایشـنامه بـه چـاپ رساند؛ نمایشنامه‌ای با عنوان«نمایشنامه در سـه پـرده» نوشـته لئـوفررو[1] کـه بـدون نـام مترجم، ضمیمه دوره بیست و پنجم به چاپ رسـید و «آرای عمـومی» از آرتـور آزادو(۱۲)، ترجمه محمود فروغی که در دوره یازدهم یغما چاپ شد.

در این زمینه باید از «واپسین زند» و «بخشندگان معرفت»(۱۳)، از «موقر بـالیوزی» هـم یاد کرد. این دو اثر، بدون اینکـه فضاسـازی و راوی مشخصـی داشـته باشـند، از طریـق دیالوگ‌هایی که بین چند شخصیت اتفاق مـی‌افتـد، مـاجرایی را روایـت و قـالبی میـان داستان و نمایشنامه ایجاد می‌کنند.

یغما هرگز فعالیت منسجمی در مسیر آشنایی مخاطبان خود با داستان‌هـایی کـه بـا شگردهای خلاقانه و با رعایت اصول داستان‌نویسی نوین نوشته می‌شود نـدارد و بـیش از آنکه به تجربیات نو در این حوزه توجه کند و استفاده از معیارهای داسـتان‌نویسـی را در نظر گیرد، به استفاده از زبان به شیوه خوشایند کلاسـیک‌هـا مـی‌اندیشـد؛ زبـانی کـه از حلیه‌های آثار کهن بهره ببرد و از شکسته‌نویسی اجتناب کند.

«بلای انشا و املای عوامانه»، مقاله‌ای است از جمال‌زاده، پیشگام داستان‌نویسی مدرن فارسی، که در دوره پانزدهم یغما به چـاپ رسـیده اسـت. در ایـن مقالـه، جمـال‌زاده در هیئت ادیبی محتاط ظاهر می‌شود و هرگونه شکسته‌نویسی و انشای عوامانه را حتـی در دیالوگ‌ها مذموم می‌دارد و دربارهٔ شکسته‌نویسی در داستان می‌گوید:

> هرگز مرتکب چنین خطا و غلط زشتی نگردیده‌ام و اگر احیاناً گاهی بدون علت مخصوصی، عبارتی را به امـلای عوامانـه شکسـته و از مـن درآوردی نوشته‌ام، تأسف بسیار دارم و از خداوندی که خالق کلام است و از تمـامی فارسی‌زبان‌ها در نهایت خضوع معذرت می‌خواهم و توبه می‌کنم که دیگـر هرگز مرتکب چنین گناهی نشوم و به هم‌وطنان عزیز می‌گویم کـه فرضـاً

1. Leo Ferrero

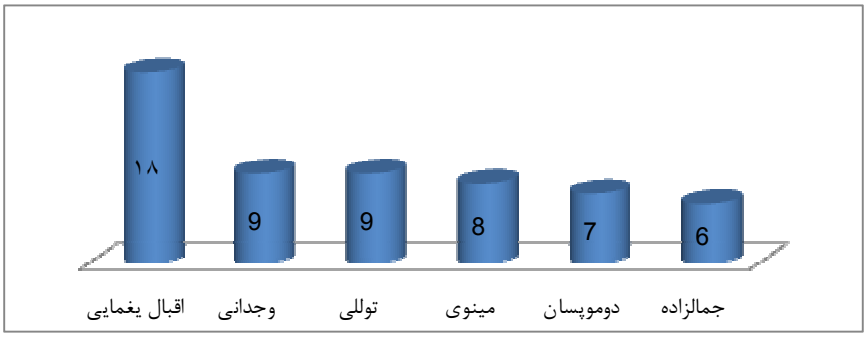
هم من کار بدی کرده باشم، شما نباید به من تأسی جویید (یغما، ۱۳۶۳، ج ۱۵: ۳۴۵).

این اظهارات با تأیید یغمایی، مدیرمسئول یغما همراه می‌شود که: «با نویسندگانی که لغات و کلمات را شکسته و نادرست می‌آموزند، حتی نقل‌قول عوام هم که باشد، موافق نیستم»(۱۴).

با این همه نه یغمایی و نه جمال‌زاده، در عمل تعصب چندانی دربارهٔ شکسته‌نویسی از خود نشان نمی‌دهند؛ چنان‌که نویسنده مورد تحسین جمال‌زاده در یغما، یعنی عبدالحسین وجدانی، گاه و بی‌گاه در داستان‌هایش از نثر شکسته بهره می‌برد.

مؤلفان داستان

یغما در معرفی نویسندگان آثار داستانی به مخاطبان خود، بی‌توجه است و چه بسا که جدای از بسیاری از حکایات و روایت‌های شبه‌داستانی، در داستان‌هایی که به چاپ می‌رساند نیز مؤلف را معرفی نکند. برای مثال در داستان‌های «شباهت»، «معامله»، «یک‌سال بیشتر از عمرش باقی نبود»، «مخترع الماس مصنوعی»، «راهبه شفابخش فورموز»، «مصیبت میدان ملی»، «گیتارنواز»، «لافا» و «شارلوت کورده»- که در چند شماره منتشر شد- اشاره‌ای به نام مؤلف نمی‌شود.



شکل ۴- نمودار پرکارترین نویسندگان یغما

با این حال چنان‌که گفتیم، چند تن از نویسندگان از این اقبال برخوردار بوده‌اند که

چهرهٔ شاخص‌تری در میان نویسندگان داستانی یغما از خود بروز دهند. اقبال یغمایی، عبدالحسین وجدانی، فریدون توللی، مینوی، نویسنده فرانسوی دوموپاسان و جمال‌زاده در زمره نویسندگانی هستند که بیشترین اثر داستانی از آنها در یغما به چاپ رسیده است. از سوی دیگر نه تنها در این فهرست، بلکه در سراسر شماره‌های یغما که انتشارش سی سال دوام داشت، اثری از نویسندگان صاحب‌نام و خلاقی چون هدایت، علوی، جلال آل‌احمد، چوبک، ساعدی، تقی مدرسی و... به چاپ نمی‌رسد.

اقبال یغمایی

«حجره‌نشینان بختیار»، «عشق داوودی»، «سلیمان زاده عشق»، «لوط»، «نان زرین به سفره آهنین»، «ابراهیم»، «نوح»، «بازیگری روزگار»، «خواستگاری آسان گل»، «دانش‌آموزی در آخرین دقایق زندگی»، «شهریار غیرتمند»، «شنبه»، «عشق‌ورزی در روزگار دیرین»، «فرمان خلیفه»، «کینه‌توزی ژوزفین»، «نفرین گیرا»، «داستان یعقوب» و «حکایت»، داستان‌ها و حکایاتی هستند که طی سال‌های متمادی به قلم اقبال یغمایی، برادر مدیرمسئول مجله، در یغما به چاپ رسیده است. وی جدای از ترجمه‌هایش، با هجده داستان چاپ‌شده در یغما، پرکارترین نویسنده یغما محسوب می‌شود. او تنها نویسنده‌ای است که از اولین سال‌ها تا آخرین شماره انتشار یغما، پیوسته با این مجله همکاری داشته است. هشت قطعه از آثار منثوری که از اقبال یغمایی در یغما به چاپ رسیده، در قالب حکایت است و ده قطعه دیگر، آثار روایی منثوری است که با تسامح ذیل عنوان داستان قرار می‌گیرد. مضمون این داستان‌ها، آمیخته‌ای از روایت‌های تاریخی و افسانه‌هایی است که اغلب حول شخصیت‌های مذهبی شکل گرفته است. داستان‌های اقبال یغمایی از نظر شکل نیز با قالب‌های روایی هم‌روزگار خود فاصله زیادی دارد و به کاربرد عناصر داستان بی‌توجه است.

عبدالحسین وجدانی

عبدالحسین وجدانی طی دو سه سال همکاری‌اش با یغما، برای این مجله هشت داستان[۱۵] نوشت. علاوه بر آن او طی نه شماره، در دوره بیست و دوم مطالبی با عنوان

خاطره‌ها در یغما به چاپ رساند که کم و بیش در آنها از عناصر داستان به‌ویـژه دیـالوگ بهره گرفته شده است.

جمال‌زاده، داستان‌های او را «از لحاظ لفظ و عبارات و معنی و مضمون و حیث تعابیر و نکات و اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها (و حتی آوردن ابیات بسیار مناسب)، تمام و کمـال ایرانی... و از هر نوع فرنگ‌مآبی خالی و عاری» می‌داند. خـود وجـدانی نیـز دربـارهٔ لـزوم استفاده از ذخایر ادبیات کلاسیک در داستان و سست و بی‌مایه بودن داستان‌هایی کـه از این گنجینه بی‌بهره‌اند و به عنوان «پدیده نو» معرفی می‌شوند می‌گوید:

> برخی که داستان‌هایی به گمان خود ایرانی می‌نویسند، بی‌آنکـه از گنجینـهٔ سرشار ادب فارسی کمترین مایه و بهره‌ای داشـته باشـند، کـار را بـر خـود آسان و تنها به نقل گفت‌وشنود عامیانه- و آن نیز ناشیانه -بسنده کرده‌اند... حیف است که با آن پشتوانه ثروتمند ادب فارسی، نوشته‌هایی چنـین فقیـر و ناچیز عرضه شود (وجدانی، ۱۳۹۲: ۱۰ و یغما، ۱۳۶۳، ج ۲۲: ۱۷۷).

وجود این شاخصه‌ها در داستان‌های وجدانی باعث می‌شود که یغمـا بـرخلاف شـیوهٔ همیشـگی‌اش و بـی‌توجـه بـه نـام و منصـب و شـناخته‌شـده بـودن نویسـنده در میـان کلاسیک‌ها و اهل تحقیق و ادب، به یک نویسنده تازه‌کار اجـازه تجربـه بدهـد و او را بـه جامعه ادبی معرفی کند. در واقع وجدانی، پدیدهٔ داستان‌نویسی یغماست. او کـار خـود را از ایـن مجلـه شـروع کـرد و بـا اعتبـاری کـه از ایـن رهگـذر بـه دسـت آورد، توانسـت داستان‌هایی را که در یغما به چاپ رسانده، در قالب مجموعه‌داسـتان منتشـر کنـد[۱۶] و حتی توفیق آن را بیابد که در مجله سخن، داستان به چاپ برساند[۱۷].

فریدون توللی

حکایـت، از گونـه‌هـای ادبـی مـورد علاقـه تـوللی اسـت؛ چنـان‌کـه پـیش از آنکـه حکایـت‌نویسـی در یغمـا را آغـاز کنـد، مجموعـه حکایـت‌هـای طنزآمیـز «التفاصـیل» (۱۳۲۵ش) را نوشته بود؛ مجموعه‌ای که در آن، «حادترین مسائل سیاسی و اجتمـاعی را مطرح می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۰، ج۲: ۱۸۳). اما برخلاف «التفاصیل»، در یغما حکایت‌هـای توللی خیلی برآمده از مسائل روز نیست و شدیدترین انتقادهای آن متوجه نوگرایـان، آن

هم در حوزه شعر است.

عناوین حکایت‌هایی که از توللی در یغما به چاپ رسیده، بدین قرار است: حکایت (در هجو شعر نو)، گنج، لرز، آینه، عادت، لنگر، مهمان‌سرا، نسل (درباره دهخدا). این حکایات طی سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۳ در یغما به چاپ رسید.

مجتبی مینوی

«علی جنگی»، «زنی که شوهرش را ترک کرد»، «احقاق حق یک بچه»، «حکایت با نتیجه»، «درشکه‌چی»، «طرح کم‌خرج»، «مار زخم‌خورده» و «همزاد زنم»[۱۸]، داستان‌ها و حکایت‌هایی است که از مینوی در یغما به چاپ رسیده است.

مینوی، رسالت خود را روشنگری افکار عمومی در مسیر پیشرفت و اعتلای فرهنگ ایران می‌داند و از داستان به عنوان ابزاری مؤثر در این زمینه بهره می‌برد. در واقع هدف مینوی از داستان، آفرینش یک اثر زیبای ادبی و یا ارائهٔ قالب و شیوه‌ای جدید در داستان‌نویسی نیست؛ بلکه اصل برای او، روشنگری است و در این مسیر از هر قالبی، چه داستان باشد، چه حکایت بهره می‌برد.

از آنجا که مینوی داستان‌نویسی حرفه‌ای نیست، داستان‌های او در یغما از شیوه و سبکی یکدست پیروی نمی‌کند و نمی‌توان شیوهٔ واحدی برای داستان‌نویسی او تعریف کرد. به‌ویژه اینکه بیشتر داستان‌های او، رنگ اقتباس و تقلید دارد و هر یک از آنها متأثر از اثری است که از روی آن بازآفرینی شده، یا ملهم از آن است.

ارتقای فرهنگی و آگاه‌سازی مخاطبان، آن‌قدر برای مینوی اولویت دارد که فیلمی را که با درون‌مایه عدالت دیده و تحت تأثیر آن قرار گرفته، در قالبی درهم ریخته با مقدمه طولانی با عنوان «احقاق حق یک بچه» در یغما منتشر می‌کند. در واقع او می‌خواهد با این شبه‌داستان‌ها، تجربه‌های خود از زندگی مدرن و متعالی را به هم‌وطنانش منتقل کند. البته درباره داستان‌ها و حکایاتی چون «مار زخم‌خورده» که اقتباسی از یکی از حکایت‌های «الفرج بعد الشده» است، به نظر می‌رسد هدف مینوی، معرفی ظرفیت‌های داستانی و جذابیت نثرهای داستانی کلاسیک باشد. در واقع در اینگونه داستان‌ها، او تلاش می‌کند بازآفرینی داستان‌های کهن فارسی در قالب‌های نو را یکی از شیوه‌های داستان‌نویسی روز معرفی کند.

جمال‌زاده

«حق و ناحق»، «پیشوا»، «دوقلو»، «امنیت شکم»، «فال و تماشا» و «دو طفل نازپرور»، داستان‌های چاپ‌شده از جمال‌زاده در یغماست.

هر چند جمال‌زاده خود پیشگام داستان مدرن در ادبیات فارسی است، در یغما- که انتشارش هم‌زمان با دوره دوم نویسندگی او است- چهرهٔ سنت‌گرا و محتاطی از خود به نمایش می‌گذارد، چه در داستان‌نویسی و چه در اظهارنظرهایش در این‌باره (یغما، ۱۳۶۳، ج ۲۲: ۱۱۳) او برخلاف اولین مجموعه داستان‌نویسی‌اش- «یکی بود یکی نبود»- که گه‌گاه در آن از نثر شکسته و عامیانه نیز بهره می‌برد[۱۹]، اصرار دارد که از این نثر اجتناب کند.

از آنجا که داستان‌های جمال‌زاده در یغما جزء نوشته‌های متأخر او به شمار می‌آید، در این آثار به پرگویی، گفتارهای حکیمانه و نظریه‌پردازی‌های عرفانی و فلسفی گرایش دارد و «مکرر از شعر کلاسیک بهره می‌جوید و گاه شکل و نظم را از یاد می‌برد و سماجت عنان‌گسیخته‌ای در استفادهٔ هرچه بیشتر از امثال و کلمات مردم کوچه و بازار از خود نشان می‌دهد» (کامشاد، ۱۳۸۴: ۱۴۹). فوران احساسات، وهم و خیال‌پردازی نیز از گرایش‌های دوره دوم نویسندگی جمال‌زاده است (همان: ۱۵۱).

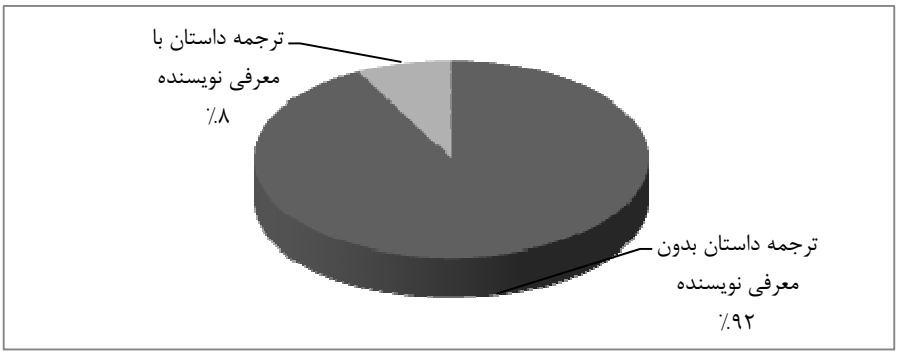
به طور کلی و فارغ از تقدم و تأخر داستان‌ها، داستان‌پردازی جمال‌زاده را کم‌بهره از «ویژگی‌های داستان کوتاه فرنگی و شگردهای فنی» دانسته‌اند (دستغیب، ۱۳۵۶: ۸۳). در عین حال جمال‌زاده را به عنوان «ایرانی‌ترین نویسندگان معاصر ایران» نیز ستوده‌اند و به عقیده برخی منتقدان، وی فنون «هنر باستانی داستان‌سرایی ایران» را به وام گرفته و از اینکه یک‌سره به فن داستان‌پردازی غربی تسلیم شود، سرباز زده است (بالایی و کویی پرس، ۱۳۶۶: ۱۲۹).

دربارهٔ دوموپاسان در بخش ترجمه سخن خواهیم گفت.

ترجمه داستان

طبق شکل (۵)، از نود ترجمه و اقتباسی که از آثار نویسندگان غیر ایرانی در یغما انجام گرفته، تنها در هفت مورد، نویسنده معرفی شده است و حتی در بسیاری مواقع

تنها اسم مترجم قید شده، بدون اینکه اشاره‌ای به مؤلف اثر شده باشد.



شکل ۵- نمودار ترجمه داستان

اولین‌بار در شماره نخست دوره پنجم انتشار مجله است که در کنار چاپ داستان، نویسنده نیز به اختصار معرفی می‌شود (یغما، ۱۳۶۳، ج ۵: ۴۴). البته به نظر می‌رسد این امر نه به همت مجله، بلکه یک تصمیم شخصی بوده که مترجم داستان، منوچهر مهندسی گرفته است. چنان‌که در شماره سوم این دوره هم تکرار می‌شود و مجله به خوانندگانش قول می‌دهد که این روند ادامه یابد و در هر شماره، یکی از نویسندگان معروف معاصر از ملت‌های مختلف معرفی و نمونه‌ای از آثار او ترجمه شود، تا خوانندگان با ادب و فرهنگ امروز جهان آشنا شوند. اما این امر با معرفی «پر لاگرکویست[1]» در شماره پنجم همان دوره خاتمه می‌یابد و معرفی داستان‌نویسان بزرگ جهان هرگز در یغما به یک جریان هدفمند تبدیل نمی‌شود و به موارد انگشت‌شماری که به طور پراکنده طی سی سال انتشار مجله منتشر می‌شود، تقلیل می‌یابد.

چنان‌که یغما در پیشگفتار اولین شماره‌اش تصریح کرده، رسالت اصلی خود را در ادبیات، حفظ دستاورد گذشتگان می‌داند. بنابراین طبیعی است که مقوله‌های ادبی مانند ترجمهٔ داستان برای مجله، اولویت نداشته باشد و در گزینش و چاپ آنها، هدفمند عمل نکند(۲۰). نگاه سنتی یغما باعث می‌شود که کارکرد داستان را سرگرمی بداند و بیش از آنکه در انتخاب داستان‌ها به شکل و شگردهای داستانی توجه داشته باشد، به محتوای

1. Par Lagerkvist

آن بپردازد[۲۱]. با این حال آناتول فرانس، دو موپاسان، ا.هنری، گوگول، دوموسه، مارک تواین، تولستوی، پوشکین و اسکار وایلد از نویسندگان بزرگی هستند که از آنان در یغما داستان ترجمه شده است. در این میان، دوموپاسان[1] از جمله نویسندگان غیر ایرانی است که بیش از دیگران مورد اقبال یغما قرار گرفته است. «ولگرد»، «فرانسویان دلدادهٔ زنان‌اند»، «بچه»، «دیوانه»، «بابای سیمون»، «کنده» و «طرح کم‌خرج»، آثاری هستند که در یغما از گی دو موپاسان، یکی از بزرگ‌ترین داستان‌نویسان قرن نوزدهم فرانسه ترجمه و اقتباس شده است.

ترجمهٔ داستان‌های موپاسان در ادبیات فارسی، از مجله دانشکده آغاز شد (ناتل خانلری، ۱۳۸۴: ۱۶۲) و بعدها در مجلات زیادی چون مهر، افسانه و گل‌های رنگارنگ ادامه یافت (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۸۷، ۱۴۸-۱۴۹) و یغما، تالی این مجلات است. دربارهٔ داستان‌های او گفته‌اند که از نوع حادثه‌پردازانه است و اگر حادثه عمده نشود، خصوصیت‌ها و خصلت‌های شخصیت‌ها و آدم‌های داستان‌ها به نمایش درنمی‌آید (همان: ۱۹۰). شاید همین پیرنگ‌مانند بودن داستان‌های او که از خصلت‌های داستان‌گویی به سبک کلاسیک نیز هست، این نویسنده را مورد توجه کلاسیک‌ها قرار داده است.

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ ترجمهٔ داستان در یغما قابل توجه است، نثر ترجمه‌هاست. مترجمان یغما گاهی در سره‌نویسی چنان افراط می‌کنند که دچار وسواس می‌شوند. برای نمونه، مینوی در پانویس ترجمهٔ داستان «عمر دوباره»، در توضیح و توجیه کاربرد واژه «چروک» که در ترجمهٔ داستان از آن استفاده کرده است می‌نویسد:

> چروک از کلمات عامه است، ولی من عیبی در استعمال آن نمی‌بینم. خواننده اگر این لفظ را خوش ندارد، مختار است به جای آن، لفظ آژنگ بگذارد (یغما، ۱۳۶۲، ج ۱: ۹).

از موارد دیگر در این زمینه، استفاده از فعل «پرواسیدن» به معنای «لمس کردن» است؛ واژه‌ای که آن‌قدر مهجور است که مترجم خود را ملزم می‌بیند در پانوشت، ضمن معنا کردن آن، از کاربرد آن در آثار پیشینیان، نمونه نقل کند (همان، ۱۳۶۳، ج ۱۴: ۱۱۹). البته در موارد بسیار، تقلید از گذشتگان در ترجمه‌های یغما، فراتر از کاربرد صرف

1. Guy de Maupassant

کلمات است و تا حد سبک کلی نگارش فرامی‌رود. برای روشن شدن این موضوع، در ادامه به ذکر چند مثال می‌پردازیم:

> در ریعان جوانی، چنان‌که افتد و دانی، عاشق زنی شد «جوانا» نام که در عصر خود زیباترین و معقول‌ترین زنان فلورانس به قلم می‌رفت (یغما، ۱۳۶۳، ج۱۰: ۵۵۶).
>
> «مردمانی که سابقاً او را دیده بودند، می‌گویند در آن اوقات چه نیک‌سیرت و سره‌مردی می‌نمود» (همان).
>
> در حلقه همگنان چیزی نگفتی. به چه معنی؟ گفتا: «شُه برین گفت‌وگوی. آنجا چه جای سخن راندن بود. اصلاً رای من به مزاج مستمعان این ناحیه سازگار نیست. آن به که یکسره دم فرو بندم و دامن از جدال فراهم چینم» (همان، ج۱۱: ۳۹۴).

گاه مترجم پا را از این نیز فراتر می‌گذارد و برای نزدیک ساختن زبان داستان به نثر کلاسیک، چند قطعه شعر نیز به ترجمه می‌افزاید. یک نمونه در این‌باره، ترجمهٔ «دو عاشق گریزپای» بوکاچه از اصغر حریری است (همان: ۱۳۶).

علاوه بر استفاده از نثرهای سنگین و کهنه، گاهی در ترجمه‌های یغما- البته با فراوانی بسیار کمتر- شاهد استفاده از اصطلاحات و جمله‌های عامیانه‌ای هستیم که کاربردشان در ترجمه، نامتعارف به نظر می‌رسد؛ مانند این نمونه از «هدایای همینکف» ترجمه مجتبی مینوی:

> آقایی که شما باشی، شانزده سال آزگار گذشت (همان، ۱۳۶۲، ج۲: ۱۷).

حسن موقر بالیوزی (هفت ترجمه)، ابوالقاسم طاهری (هفت ترجمه)، مینوی (چهار ترجمه) و منوچهر مهندسی (سه ترجمه)، پرکارترین و برجسته‌ترین مترجمان یغما هستند. با این حال گویا ارزش ترجمهٔ آثار ادبی، چنان‌که باید، برای یغما شناخته نیست؛ به گونه‌ای که در مواردی مانند «تصادف عجیب»، «مداخله کارها»، «یک سال بیشتر از عمرش باقی نبود» و «عشق»، نامی از مترجم به میان نمی‌آید.

نتیجه‌گیری

یغما به عنوان مجله‌ای با گرایش کلاسیک، تحقیق و مطالعه در ادبیات سنتی و چاپ شعر از شاعران سده‌های گذشته و اشعار با معیارهای کهن را در اولویت قرار داده است. با این حال طی سال‌های انتشارش حدود ۳۷۰ اثر داستانی به چاپ می‌رساند و از نویسندگان بزرگ جهان داستان ترجمه می‌کند که این موضوع یغما را صاحب ادعا در حوزهٔ ادبیات داستانی قلمداد می‌کند. یغما به ادبیات داستانی، بیشتر از جنبه تفنن و سرگرمی می‌نگرد و بیش از آنکه شگردهای مبتکرانه و به کارگیری اصول نوین داستان‌نویسی را در گزینش‌هایش برای چاپ آثار داستانی مد نظر قرار دهد، به محتوای تعلیمی آثار توجه دارد؛ به گونه‌ای که بین داستان و خاطره‌نویسی، سفرنامه‌نویسی، نقل ماجراهای تاریخی و... تفاوت چندانی قائل نیست و این امر سبب می‌شود که تفکیک ژانرهای داستانی مندرج در این مجله ادبی کلاسیک، خالی از تسامح نباشد.

علاوه بر این در میان آثار داستانی منتشرشده در یغما، حکایت هر چند قالبی متعلق به دنیای کلاسیک است، مورد توجه قرار می‌گیرد؛ به گونه‌ای که نویسندگانی مانند مینوی، اقبال یغمایی، کمال اجتماعی جندقی و حبیب یغمایی در این مجله، حکایت چاپ می‌کنند. از سوی دیگر، تعداد کم نمایشنامه‌های چاپ‌شده در یغما، کفهٔ سنت‌گرایی در حیطه آثار داستانی را سنگین‌تر می‌کند.

اقبال یغمایی، عبدالحسین وجدانی، فریدون توللی، مینوی، دو موپاسان و جمال‌زاده، نویسندگانی هستند که بیشترین اثر داستانی از آنها در یغما به چاپ رسیده است. داستان‌های اقبال، نماینده داستان‌های تاریخی و بازنویسی‌های خالی از خلاقیتِ روایات و افسانه‌های کهن چاپ‌شده در یغماست. توللی در یغما، حکایت می‌نویسد و مینوی سعی می‌کند تجربیات آموزنده‌اش از زندگی در غرب را از طریق داستان و حکایت به مخاطبان منتقل کند و در این مسیر، حتی از نقل داستان فیلم‌های آموزنده دریغ نمی‌کند. وی در اقتباس و ترجمه نیز فعال است. با این حال در فن داستان‌نویسی حرف زیادی برای گفتن ندارد. جمال‌زاده نیز در این مجله، داستان‌هایی از جنس داستان‌های متأخرش می‌نویسد که پرگویی و اطناب و میل به سنت، از ویژگی‌های آنهاست. وجدانی

هم به دلیل گرایش به استفاده از ذخایر ادبیات کلاسیک در داستان‌نویسی، مورد توجه یغما قرار می‌گیرد.

ترجمهٔ داستان از موپاسان در یغما نیز به پیروی از مجله‌های ادبی متقدم است و هم شاید از آن‌رو که داستان‌های حادثه‌پردازانه موپاسان، طرحی شبیه داستان‌های کلاسیک فارسی دارد. از سوی دیگر نه تنها در این فهرست، بلکه در سراسر شماره‌های یغما که انتشارش سی سال دوام داشت، اثری از نویسندگان صاحب‌نام و خلاقی چون هدایت، علوی، جلال آل‌احمد، چوبک، ساعدی، تقی مدرسی و... به چاپ نمی‌رسد که دلیل آن می‌تواند متفاوت بودن تعریف و رسالتی باشد که یغما به عنوان یک مجله کلاسیک برای ادبیات داستانی قائل است.

یغما در حیطه تئوری داستان‌نویسی، چیزی برای گفتن ندارد و تنها دربارهٔ نثر داستانی اظهار عقیده می‌کند و شکسته‌نویسی به هر دلیل حتی در گفت‌وگوها را مذموم می‌دارد. اما در عمل در این‌باره تعصب چندانی از خود نشان نمی‌دهد؛ چنان‌که در بسیاری از داستان‌های آن، برخلاف اظهارات یغمایی درباره داستان‌نویسی، شکسته-نویسی وجود دارد.

هر چند یغما، داستان‌هایی از نویسندگانی بزرگ چون چخوف، آناتول فرانس، دو موپاسان، ا. هنری، گوگول، دوموسه، مارک تواین، تولستوی، پوشکین و اسکارلد وایلد را ترجمه می‌کند، در این زمینه هدفمند عمل نمی‌کند؛ یعنی برنامه‌ای برای آشنایی مخاطبانش با سبک‌های جدید داستانی و نویسندگان برجسته روز جهان ندارد؛ به گونه‌ای که کمتر پیش می‌آید که به معرفی نویسندگان داستان‌ها بپردازد و از سبک آنها بگوید. نکته‌ای که دربارهٔ برخی از ترجمه‌های داستان‌ها در یغما قابل توجه است، استفاده از کلمات مهجور و جمله‌های سنگین ادبی و به سبک کهن است که نشئت گرفته از علقه یغما به ادبیات کلاسیک فارسی است.

نکته آخر اینکه هر چند یغما در مقولهٔ داستان، مخالفت آشکاری را که با شعر نو داشت بروز نمی‌دهد، در مسیر پیشرفت این ژانر نیز قدم مؤثری برنمی‌دارد و استفاده‌ای تفننی از آن دارد و تلاش می‌کند آن را در چارچوب ادبیات سنتی فارسی تعریف کند.

پی‌نوشت

۱. برای توضیحات بیشتر دربارهٔ تحول قالب‌ها در دوره مشروطه، ر.ک: آژند، ۱۳۶۳: ۲۶-۲۹.

۲. برای پیشینه جدال کهنه و نو در شعر معاصر، ر.ک: آرین‌پور، ۱۳۸۷، ج۲، ۴۲۵-۴۲۶ و شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ۲۳۵-۲۳۹.

۳. انواع داستانی یا ادبیات داستانی در این مقاله، ژانرهای منثور روایی اعم از داستان در نوع ملهم از غرب آن، شکل‌های سنتی داستانی در ادبیات فارسی، حکایت، افسانه، خاطره‌نویسی و... را در برمی‌گیرد و در مواردی که منظور داستان به معنای مصطلح امروز است، از لفظ «داستان» به تنهایی استفاده شده است.

۴. به دلیل اینکه مجله یغما در این پژوهش به عنوان یک متن واحد مورد پژوهش قرار گرفته است، برای جلوگیری از تشتت در ارجاع‌ها، به جای نویسندگان و شاعران، عنوان مجله ذکر شده است. مجله یغما از سال ۱۳۶۲ در سی دوره (جلد) صحافی و تجدید چاپ شده است.

۵. ر.ک: پیشگفتار اولین شماره دوره چهارم یغما.

۶. بی‌توجهی به تخصص نویسندگان در یغما، موضوعی است که از طرف مجله سخن نیز در زمان خودش مورد انتقاد قرار گرفته است. «نخستین مقاله این شماره به نام آزادی مدنی که از قرار معلوم دنباله خواهد داشت، بحثی است اجتماعی از آقای مجتبی مینوی. نشر اینگونه عقاید که بشر مساوی است و باید حقوق او از همه حیث حفظ شود، بسیار مفید است و لازم؛ اما لازم‌تر آن است که دانشمند محترم که در مسائل مربوط به ادبیات و تاریخ ایران، صاحب اطلاعات دقیق بسیار مبسوطی هستند، خوانندگان و دوستداران خود را از آنگونه مطالب مستفیض نمایند. این گفت‌وگو را دیگران هم اگرچه دست و پا شکسته باشد، می‌توانند کرد. به خصوص که در این زمینه هزارها کتاب و مقاله هست که دیگران نوشته‌اند و می‌توان آنها را به فارسی درآورد» (سخن/نامعلوم، ۱۳۳۲: ۵۶۹).

۷. منظور از داستان همان شکل نوینی است که تحت تأثیر ادبیات غرب در ادبیات فارسی پدید آمد و از پیرنگی قوی برخوردار است. داستان در ادبیات معاصر فارسی جای ژانری را می‌گیرد که میرصادقی به طور عام آن را قصه می‌نامد. تفاوت قصه با داستان از نظر کتاب ادبیات داستانی، در این موارد است: خرق عادت، پیرنگ ضعیف، مطلق‌گرایی، کلی‌گرایی و نمونه کلی، ایستایی، زمان و مکان، همسانی قهرمان‌ها در سخن گفتن، نقش سرنوشت، شگفت‌آوری، استقلال‌یافتگی حوادث و کهنگی (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۶۱-۷۴).

۸. برای نمونه مدیر مجله در شرح اصراری که به شهیدی داشته، تا گزارش سفرش را برای

مجله مرقوم دارد، می‌گوید: «چه التماس‌ها کردم و چه واسطه‌ها برانگیختم تا این استدعا پذیرفته شد» (یغما، ۱۳۶۳، ج۲۱: ۱۴۱).

۹. تسامح در این‌باره تا جایی است که حبیب یغمایی، حکایتی را کـه بـه سـیاق گلسـتان در دوره دبیرستان نوشته بود، در شماره ۱۲ دوره ۲۱ مجله به چاپ می‌رساند.

۱۰. در این مقاله، به داستان فارغ از انواع کوتاه، بلند و... پرداخته شده است و شکل نـوین آن که تحت تأثیر ادبیات غرب در ایران شکل گرفت، مد نظر است.

۱۱. برای نمونه نگاه کنید به رستم و اسفندیار، بازنویسی داستانی از شاهنامه به قلـم حبیـب یغمایی که در دوره نهم مجله به چاپ رسیده است.

۱۲. نویسنده برزیلی، تلفظ نام معلوم نشد.

۱۳. هر دو در هفتمین دوره یغما به چاپ رسید.

۱۴. یغمـایی در ادامـه، خـاطره‌ای از ممـانعتش از چـاپ کتـاب درسـی مـی‌گویـد کـه در داستان‌هایی که در آن مندرج بوده، از شکسته‌نویسی استفاده شده بود و مـثلاً بـه جـای رمضان گفته شده، «رمضون» و اینکه در این‌باره هیچ تسامحی ندارد. این اظهارات یـادآور سخنان سعید نفیسی در انتقاد از مسئولان فرهنگ و معلمانی است که اجازه چاپ آثار با اسلوب نو را نمی‌دهند و «همواره در صد و پنجاه سـال پـیش متوقـف مـی‌شـوند» (افشـار، ۱۳۳۰: پیشگفتار نفیسی بر نثر فارسی معاصـر). همچنـین اظهـارات خـانلری در سـخن دربـاره رویکرد ادیبان کلاسیک به داستان: «اگر گاهی برای تظاهر به سـعه مشـرب داسـتانی یـا نمایشنامه‌ای را بخوانند، در آن فقط سلسله‌های به هم پیوسته الفاظ مانند رشته تسـبیح می‌بینند و عیب‌های لفظی در آن جسته، از سر غیرت فغان برمی‌آورند کـه نویسـنده بـه قوانین مقدس الفاظ اهانت کرده و احکام واجب آنهـا را پشـت گـوش انداختـه اسـت. بـا شکسپیر و هوگو و گوته و تولستوی از همان گوشه چشم می‌نگرند که فردوسی و سعدی و مولوی و حافظ را دیده است. در آثار بزرگان کشورهای دیگر، ماحصل بیان و لب سخن را می‌جویند و می‌کوشند که نکته و پندی از آنها بیرون بکشند، بـه گمـان اینکـه غایـت مطلوب همین بوده است» (ناتل خانلری، ۱۳۲۲: ۱۱).

۱۵. سرو ناز، خسرو، بی‌بی بنفشه، فاضل بیابانکی، سنگ زیرین آسیا، اشک شمر، دیوار کوتاه، ماه بانو.

۱۶. وجدانی، ۱۳۹۲.

۱۷. داستان «پهلوان نوروز»، نوشته عبدالحسین وجدانی در هجدهمین دوره سـخن بـه چـاپ رسید.

۱۸. درشکه‌چی، مار زخم‌خورده و همزادنم (دوره ۲)، طرح کم‌خرج (دوره ۳)، علی جنگی (دوره ۴)، زنی که شوهرش را ترک کرد (دوره ۵)، احقاق حق یک بچه (دوره ۶)، حکایت با نتیجه (دوره ۸).

۱۹. بهش (به او)، باش (با او)، دِ یاالله، یخه (یقه)، مردیکه، بیار (بیاور)، دختره و...، از جمله شکسته‌نویسی‌های «یکی بود یکی نبود» است.

۲۰. در بیان علت انتخاب داستان ماروکا که در شماره اول دوره بیست و چهارم منتشر شده است، مترجم خودش اذعان کرده که در بساطی، کتابی یافته که صاحب آن، داستان‌های زیبای آن را مشخص کرده بوده که وی نیز یکی از موارد آن را ترجمه و تلخیص کرده است.

۲۱. برای نمونه در پاورقی داستان «باز» که بخشی از محتوای آن دربارهٔ وفای زنان است، در مخالفت این امر می‌نویسد: «دروغ است و باورکردنی نیست که زن‌ها چنین گذشتی داشته باشند» (یغما، ۱۳۶۳، ج ۱۰: ۵۵۶) که چنین توضیحاتی، نشان‌دهنده توجه یغما به محتوای داستان است.

منابع

آتش سودا، علی‌محمد (۱۳۸۲) «گرایش‌های کلاسیک در نثر داستانی معاصر»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال دهم، شماره ۱۳، صص ۱-۳۷.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۷) از صبا تا نیما، جلد دوم، چاپ نهم، تهران، زوار.

آژند، یعقوب (۱۳۶۳) ادبیات نوین ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی، تهران، امیرکبیر.

افشار، ایرج (۱۳۳۰) نثر فارسی معاصر، تهران، کانون معرفت.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸۳) سنت و نوآوری در شعر معاصر، تهران، علمی و فرهنگی.

باردن، لورنس (۱۳۷۵) تحلیل محتوا، ترجمه ملیحه آشتیانی و محمد یمنی دوزی، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.

بالایی، کریستف و میشل کویی پرس (۱۳۶۶) سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمه کریمی حکاک، تهران، پاپیروس.

پاکدامن، ناصر (۱۳۷۹) «وغوغ ساهاب، کتابی بی‌همتا در شصت سال بعد»، در: شناخت‌نامه صادق هدایت، شهرام بهارلوییان و فتح‌الله اسماعیلی (گردآورنده)، تهران، قطره.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۶) نقد آثار محمدعلی جمال‌زاده، تهران، چاپار.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰) با چراغ و آیینه، تهران، سخن.

کامشاد، حسن (۱۳۸۴) پایه‌گذاران نثر جدید فارسی، تهران، نی.

معتمدنژاد، کاظم (۱۳۵۶) روش تحقیق در محتوای مطبوعات، تهران، دانشکده علوم ارتباطات اجتماعی.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۰) ادبیات داستانی، چاپ ششم، تهران، سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۹۲) تاریخ ادبیات داستانی ایران، تهران، سخن.

---------- (۱۳۸۰) صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد۱، ۲ و ۳، چاپ دوم، تهران، چشمه.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۸۴) «بحث درباره نثر فارسی»، ویراستهٔ نورالدین نوری، کنگره نویسندگان ایران (برگزیده سخنرانی)، تهران، اسطوره.

---------- (۱۳۲۲) «آغاز سخن»، مجله سخن، سال اول، شماره ۱، تابستان. صص۱-۵.

ناصری، نازیا سادات و الهام فریبرزی (۱۳۹۰) روش تحلیل محتوا، مشهد، تمرین.

نامعلوم (۱۳۳۲) «نگاهی به مجله‌های فارسی»، مجله سخن، سال پنجم، شماره ۷، صص ۵۶۹–۵۷۲.

وجدانی، عبدالحسین (۱۳۹۲) عمو غلام، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.

هدایت، صادق و مسعود فرزاد (۱۳۴۱) وغوغ ساهاب، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.

یغما (۱۳۶۲) دوره اول تا سوم، ایران.

--- (۱۳۶۳) دوره چهارم تا بیست و سوم، ایران.

--- (۱۳۶۴) دوره بیست و چهارم تا بیست و هشتم، ایران.

--- (۱۳۶۵) دوره بیست و نهم، ایران.
--- (۱۳۶۷) دوره سی‌ام، ایران.

Berelson, Bernard, (1952) Content Analysis in Communication Research. New York ،The Free Press.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و سوم، زمستان ۱۳۹۵: ۱۰۸-۷۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۷/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

ماهیت‌شناسی رمانتیسیسم سیاه در شعر دهه سی

غلامرضا پیروز*
رضا ستاری**
سارا زارع جیرهنده***

چکیده

یکی از جریان‌های مهم ادبی که در شعر ایران در دهه سی، به دنبال کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ قوت گرفت، جریان رمانتیسیسمی بود که در عرصهٔ شعر رواج یافت و به دنبال آن مضامینی سیاه با احساس‌گرایی تند و بی‌سابقه رایج شد؛ مضامینی که رمانتیسیسم را از جوهرهٔ غنا و تغزل دور کرد؛ به این معنی که شاعران یا دم از مرگ عشق می‌زدند و یا آن را تا پست‌ترین سطح خود فرو می‌کاستند. این اشعار که به رمانتیسیسم سیاه معروف شده است، مضامینی چون مرگ‌اندیشی، نفرین، عصیان، اظهار به گناه و کفر و بی‌اخلاقی، شیطان‌گرایی، یأس و... را انعکاس می‌دهد. برخی منابع، این اشعار را با عنوان رمانتیسیسم تغزلی تعریف کرده‌اند، در حالی که تغزل و رمانتیسیسم سیاه، تفاوت‌های اساسی با یکدیگر از جمله در جهان‌بینی، مضامین و عوامل بروز دارند. در این مقاله پس از بررسی ماهیت و عوامل بروز رمانتیسیسم سیاه در ایران، مضامین سیاه شایع در شعر شاعرانی چون نادر نادرپور، نصرت رحمانی، کارو، حسن هنرمندی، حمید مصدق و فروغ فرخزاد ارزیابی شد و نتیجه جستار نشان داد که با توجه به محور قرار گرفتن مضامینی چون مرگ‌اندیشی، یأس و نومیدی، عصیان و نفرین، ترس،

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران pirouz_40@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران rezasatari@yahoo.com
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران sarazaree@yahoo.com

شیطان‌گرایی، اعتیاد و مستی و مخالفت با اخلاق و هنجارهای اجتماعی، کفر و تقبیح و تمسخر عشق در شعر رمانتیسیسم سیاه، نمی‌توان این اشعار را رمانتیسیسم تغزلی و عاشقانه نامید. بر این اساس، شعر رمانتیک و احساس‌گرای تند دهه سی، در دو دسته شعر رمانتیسیسم تغزلی و غیر تغزلی تقسیم شد.

واژه‌های کلیدی: تغزل، رمانتیسیسم سیاه، احساس‌گرایی، شعر دهه سی، مضمون.

مقدمه

واژه رمانتیسیسم مأخوذ از رمانس (romance) فرانسوی است و شعر رمانتیک به شعری گفته می‌شود که با محوریت عاطفه و بیان و القاء احساس همراه باشد. این نوع شعر، زاده نهضت قرن هجدهم در غرب اروپا است که با شورش علیه کلاسیسیسم و نظام فکری عقل‌گرایی و چهارچوب اندیشی رواج می‌یابد.

«آغاز قرن نوزدهم را باید شروع عصر جدیدی در ادبیات اروپا دانست که دامنه آن تا به امروز کشیده شده است» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۷۶). در این دوره، رمانتیسیسم در کشورهایی از جمله آلمان، انگلستان و فرانسه به ظهور رسید. «پیدایش این مکتب بیانگر مرحلهٔ گذار جامعه اروپایی از سنت به مدرنیسم و قرار گرفتن در آستانه تمدن صنعتی است» (زندیه، ۱۳۹۰: ۱۲۸). رمانتیسیسم تنها یک جنبش ادبی نبود، بلکه جنبشی در هنر و حاکم بر تمام حوزه‌های فکری بود (Varner, 2015: 3). این جریان به مثابه قطب مخالف تفکر روشنگری به حساب آمده است (Heath & Boreham, 2000: 11). دوره مشروطه، آغاز ورود رمانتیسیسم اروپایی به ایران است (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸، ج۱: ۵۹۷).

شعر رمانتیک ایران را با توجه به رویکرد جامعه‌گرایانه یا فردگرایانه بودن آن به دو شاخه عمده اجتماعی و فردگرا تقسیم کرده‌اند. رمانتیسیسم فردگرا، عنوانی است که بر اشعاری با محتوای توجه به احساسات فردی و غفلت از اجتماع، توجه به تمایلات و ارتباط‌های زمینی و جسمانی داده‌اند (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۱۱۸-۱۳۱). رمانتیسیسم فردگرا را نیز بر اساس گرایش شاعر به عشق و غنا، طبیعت و معنویات، به انواع عاشقانه، طبیعت‌گرا، شهودی و فلسفی تقسیم کرده‌اند (خواجات، ۱۳۹۱: ۱۲۵).

رمانتیسیسم سیاه، شاخه‌ای از رمانتیسیسم فردگراست که در دهه سی، گریبان شماری از شاعران ایران را می‌گیرد و به موجب آن، مضامینی سیاه و بی‌سابقه در شعر ایران ظهور می‌کند و «نوعی فساد سیاه و بدبینی بودلروار و بیمارگونه بر شعر فارسی حاکم می‌شود» (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۱۲۸). این شاخه از رمانتیسیسم از آن نظر که واکنش شخصی شاعر را به اجتماع سیاه او نشان می‌دهد، از فرعیات رمانتیسیسم فردگرا محسوب می‌شود. محققان دو عامل تقلید از ادبیات اروپا (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۴) و سرخوردگی اجتماعی «در نتیجه یأس و شکست بعد از ۲۸ مرداد برای روشن‌فکران»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۶۱) را عامل بروز رمانتیسیسم سیاه می‌دانند.

در تأیید این نوع واکنش، سندهای مهمی را در مقدمه‌هایی که رحمانی بر دفترهای شعرش نوشته می‌توان جست. چنان‌که می‌گوید: «می‌اندیشم آیا من مرد غریب این سرزمین نفرین شده‌ام؟ آیا هنوز ریشهٔ خشک بوته این کشتگاه طاعون‌زده‌ام که در آن واقعه، داسی خونین در دستی بی‌رحم از بیخ درواش کرد؟» (رحمانی، ۱۳۹۲: ۱۵۱) و در مقدمه «ترمه» می‌گوید: «زمانی که سوسک‌ها، حاکم و اشرف موجودات باشند، بهترین شاعر کسی است که بهتر از همه جیرجیر می‌کند» (همان: ۱۴۹).

دهه ۳۰ را باید دهه شکست اندیشه‌های سیاسی در ایران دانست. در ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، نهضت ملی شکست خورد و دولت مصدق که نمایندهٔ جبهه ملی بود، سقوط کرد. مصدق با شعار برقراری استقلال ملی، تعقیب خط‌مشی بی‌طرفانه در امور خارجی، مخالفت با امپریالیسم، ملی کردن شرکت نفت انگلیس و شیلات در دست شوروی و به راه انداختن مبارزهٔ ایدئولوژیکی علیه طرفداری کورکورانه حزب توده از کمونیسم خارجی، خلع ید از اشرافیت زمین‌دار، اصلاحات ارضی، وضع قوانینی علیه فساد و پارتی‌بازی در ارتش با هدف از بین بردن قدرت خانواده‌های فئودال و استقرار جامعه سوسیالیستی، برابری کامل شهروندان از جمله زنان با مردان، مالکیت اجتماعی ابزار تولید، نخست‌وزیر وقت بود (آبراهامیان، ۱۳۹۱: ۳۱۲-۳۴۵). ملی‌گرایی مصدق، محبوبیت زیادی نصیب او کرده بود.

در دوران پس از کودتا «نویسندگانی که پیش از آن در دهه بیست به راحتی در باب مسائل سیاسی- اجتماعی قلم می‌زدند و داد سخن می‌دادند، به ناگاه با حاکمیتی سخت‌گیر و سانسوری قوی مواجه شدند. محافل فرهنگی- ادبی سوت‌وکور شد و دوره‌ای سیاه، سیطره خود را بر جامعه آغاز کرد» (فتوحی، ۱۳۷۶: ۱۵۹) و رمانتیسیسمی که با عناوین دیوانه، سرطانی، منفعلانه، بیمار، افراطی و قوی نیز نامیده شده، یکی از جریان‌های ادبی ایران در این دوره پرفراز و نشیب گردید.

بیان مسئله

اغلب محققان، شعر رمانتیکی را که در سال‌های پس از شکست کودتای ۱۳۳۲

ظهور کرد و موسوم به رمانتیسیسم سیاه شد، به طور دقیق طبقه‌بندی نکرده‌اند. خواجات، اشعاری را که با عنوان «شعر ابلیسی» از آنها یاد می‌شود، جزیی از رمانتیسیسم تغزلی بیان می‌کند (خواجات، ۱۳۹۱: ۱۲۹). تسلیمی با عنوان «رمانتیسم سیاه و تلخ» در عنوانی جداگانه به آن می‌پردازد و از قرار دادن آنها در حوزهٔ اجتماعی یا فردی و تغزلی و عاشقانه درمی‌گذرد (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۳۱). حسین‌پور چافی نیز این دسته از اشعار را زیر عنوان «شعر رمانتیک عاشقانه و فردگرا» قرار داده و آنها را «شعر مرگ» و «بودلروار و بیمارگونه» می‌خواند (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۱۱۸-۱۲۹). جعفری نیز از این اشعار با عنوان «رمانتیسم بیمارگونه دوره سوم» نام می‌برد که در مقابل شعر دوره اول یعنی مشروطه و دوره دوم یعنی عصر رضاشاه قرار می‌گیرد (جعفری، ۱۳۸۶: ۱۹۵). جعفری معتقد است که افسانه نیما، نوعی تغزل جدید است. لکن درباره تغزل بودن یا نبودن رمانتیسیسم بیمارگونه دوره سوم، نظری ارائه نمی‌دهد (همان: ۲۵۴).

مختاری با «کمی اغماض»، این نوع از رمانتیسیسم را با عنوان «رمانتیسم سیاه» و «شعر منفعلانه» می‌خواند و آن را سرانجامِ حرکت رمانتیسم فردی، میانه‌رو، غیر سیاسی، عاشقانه- شهوی، برکنار از جامعه و تاریخ و زندگی و انقلاب می‌داند که در مسئلهٔ جنسیت و مرگ سردرگم شد (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۱۴-۱۱۳). مختاری بر اساس عاقبت سرنوشتی که رمانتیسیسم میانه‌رو و فردی در دوره‌ای خاص به آن دچار شده، از رمانتیسیسم سیاه یاد می‌کند و جایگاه خاصی برای آن در نظر نمی‌گیرد و آشکار نیست که شعر رمانتیسیسم سیاه، از کدام ویژگی‌های رمانتیسیسم میانه‌رو برخوردار است و از کدامشان فاصله گرفته است.

فتوحی، فضای حاکم بر شعر سال‌های ۱۳۴۲-۱۳۳۲ را تغزلی- رمانتیکی می‌نامد. او این دو واژه را جدا از هم، ولی مشابه و مرتبط با هم استفاده می‌کند (فتوحی، ۱۳۷۶: ۱۵۹). با این توضیح، فتوحی فاصله‌ای بین تغزل و رمانتیسیسم قائل می‌شود و نگاه جدیدتری به این مقوله دارد. شفیعی کدکنی نیز در توضیح شعر این دوره، ضمن بیان درون‌مایه‌های تازه از جمله مسئله مرگ و یأس و افیون و گریز از هوشیاری و ستیز و کفر و فسق، هیچ‌گاه از تغزلی و عاشقانه بودن آنها سخن نمی‌گوید و از تثبیت آنها در زیرمجموعه عاشقانه‌ها ابا دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۶۴-۵۸).

مقالهٔ حاضر کوششی است جهت نمایاندن ماهیت غیر تغزلی رمانتیسیسم سیاه که در یک دوره ده‌ساله در سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۰ در آثار گروهی از شاعران شاخص ایرانی نمود و انعکاس داشته است.

پرسش‌های پژوهش

۱. آیا ماهیت شعر رمانتیسیسم سیاه را با توجه به مضامین آن می‌توان شعر تغزلی نامید؟
۲. مهم‌ترین مضامین شعر رمانتیسیسم سیاه در دهه سی کدامند؟

محدودهٔ پژوهش

محدودهٔ پژوهش، اشعار برخی از شاعران شاخص در حد فاصل سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۰ از جمله نادر نادرپور، نصرت رحمانی، کارو، حسن هنرمندی، حمید مصدق، فروغ فرخزاد را در برمی‌گیرد. بدیهی است چندوچونی رمانتیسیسم سیاه در شعر شاعران یادشده، هم به لحاظ میزان رویکرد و هم به لحاظ پرداختن به نوع مضمون، شبیه به هم نیست؛ چنان‌که شعر رحمانی، نادرپور، کارو و هنرمندی در فضایی نسبتاً تاریک‌تر از شعر فرخزاد و مصدق قرار دارد. به لحاظ مضامین نیز چنان‌که در شواهد شعری از شاعران بیان شده است، آشکار است که کدام شاعر به کدام یک از مضامین رمانتیسیسم سیاه، رغبت بیشتری نشان داده است. شواهد این جستار تنها از بخش‌هایی که مصادیق رمانتیسیسم سیاه جلوه‌گر است انتخاب شده و این بدین معنا نیست که تمامی شعر شاعران مشمول این پژوهش، در این فضاست.

پیشینهٔ پژوهش

درباره رمانتیسیسم سیاه، زمینه‌های پیدایش و مضامین رایج در آن، خواجات در کتاب «رمانتیسیسم ایرانی»، حسین‌پور چافی در کتاب «جریان‌های شعری معاصر فارسی»، تسلیمی در کتاب «گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران» و مختاری در کتاب «هفتاد سال عاشقانه»، همچنین شفیعی کدکنی در کتاب «ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط

سلطنت» بحث کرده‌اند. فتوحی نیز در مقاله‌ای با عنوان «جریان رمانتیسم بعد از کودتای ۲۸ مرداد» به دو جریان شعری بعد از کودتا شامل سمبولیسم اجتماعی و رمانتیسم قوی یا همان رمانتیسیسم سیاه و برخی ویژگی‌های آن می‌پردازد.

مقالهٔ «بررسی تحلیلی رمانتیسم سیاه در سروده‌های نصرت رحمانی» از قهرمان شیری و همکاران (۱۳۹۱)، رمانتیسیسم سیاه را گونه‌ای اعتراض علیه انسداد سیاسی ایران در سال‌های پس از کودتا می‌داند. نویسنده ضمن بررسی عوامل رمانتیسیسم سیاه، شعر رحمانی را بدین جهت مورد بررسی قرار می‌دهد. شیری دربارهٔ جایگاه رمانتیسیسم سیاه با توجه به ماهیت آن سخن نمی‌گوید.

پایان‌نامه «بررسی سیر رمانتیسیسم سیاه در ادبیات معاصر ایران با تکیه بر اشعار فریدون توللی، نادر نادرپور و نصرت رحمانی» نوشته موسی وصفی قراولخانه (۱۳۹۳)، پس از آنکه به بیان مشخصه‌های رمانتیسیسم و یکی از شاخه‌های آن موسوم به رمانتیسیسم منفی یا سیاه از شعر مشروطه تا شعر دهه سی می‌پردازد، جلوه‌های رمانتیسیسم سیاه و عوامل گرایش به آن را مورد پژوهش قرار داده است.

در تمامی این منابع، سخن از عوامل و شاخصه‌های رمانتیسیسم سیاه بدون در نظر گرفتن جایگاه آن در زیرمجموعه ادبیات تغزلی یا غیر تغزلی است. در این مقاله، نویسندگان برآنند تا جایگاه روشن‌تری برای این دسته از اشعار پیشنهاد نموده، بر غیر تغزلی بودن رمانتیسیسم سیاه تأکید نمایند؛ مطلبی که بر تازگی مقاله صحه می‌گذارد.

مبانی پژوهش

«تَغَزَّلَ» به معنی «عشق‌بازی کرد» (البستانی، ۱۳۷۸: ۳۹۴)، اصطلاحی مأخوذ از ادبیات عرب است. در تعاریفی که در منابع گذشته و جدید از تغزل ارائه می‌شود، شرط عاشقانگی، عشق‌بازی، بیان حدیث عاشق و معشوق را ذکر کرده‌اند. در تفکر قدما مفهوم تغزل و غزل، اغلب به یک معنا است، چنان‌که گفته‌اند: «مقصود قدما از غزل، مطالب غزلی یعنی تغزل بود، نه یک قالب شعری خاص و حتی از واژهٔ غزل، تغزل را اراده می‌کردند» (شمیسا، ۱۳۶۲: ۱۱). بر این اساس همایی، تغزل را غزل گفتن و عشق‌بازی

نمودن و سخن عاشقانه سرودن تعریف می‌کند. (همایی، ۱۳۷۱: ۹۶) و شمیسا، تغزل را اشعاری می‌داند که در آن به عشق و عاشقی پرداخته می‌شود و می‌گوید شعر عاشقانه در قدیم با موسیقی حتی آواز همراه بوده است (شمیسا، ۱۳۶۲: ۴ و ۱۱).

ردپای شعر عاشقانه و تغزلی را در تعریفاتی که از ادبیات غنایی ارائه داده‌اند نیز می‌توان یافت. شعر غنایی[1] که برخی مدرن‌شده آن را همان شعر رمانتیک می‌دانند، (ناصری، ۱۳۹۱: ۱۱۲)، عنوانی کلی است که یکی از شاخه‌های آن را «شعر عاشقانه»، «تغزلی» یا «غزلی» یا همان «Love Lyric» دانسته‌اند. واژه «Love» یا عشق در این ترکیب، گویای اساسی بودن عشق در شعر تغزلی است. آماج عشق نیز محدودیت ندارد و شامل عشق به طبیعت، عشق به خود و به دیگری می‌تواند باشد؛ چیزی که مطلوب ذات بشر است. اگر محتوای این تعاریف را با ماهیت رمانتیسیسم سیاه که شامل عصیان علیه خود و خشم و گریز و نفرت در حوزه عشق و انسان و طبیعت است، کنار هم بگذاریم، نه تنها شباهتی مشاهده نمی‌شود، بلکه ردپای نوعی مقابله با عشق و احساس طبیعی نیز قابل ردیابی است. طبیعت سیاه و وهمناک، اظهار بیزاری شاعر از خویشتن و چاره‌جویی از مرگ و ستایش خودکشی و در نهایت خودآزاری- چنان‌که در شواهد ارائه خواهد شد- به خوبی بیانگر فاصله تغزل از رمانتیسیسم سیاه است.

شمیسا، شعر غنایی را به دو معنی اشعار عاشقانه و اشعار احساسی و عاطفی به کار می‌برد و اشعار عاشقانه را در زمینه روابط مرد و زن و ستایش‌هایی که برای معشوق زمینی و عرفانی به کار می‌رود برمی‌شمارد و «اشعار عاطفی و احساسی» را وصف طبیعت و یاد روزگاران کهن یا همان موتیف «کجا هستند[2]» توصیف می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۳۴-۱۳۸). همچنین در کتاب «شرح اصطلاحات ادبی شعر غنایی» به دو معنیِ «شعر عاشقانه» و «شعر احساسی» آمده است (داد، ۱۳۸۵: ۳۱۶). در این تعاریف نیز سخن از عشق و احساسی رام و آرام است و اگر بخواهیم رمانتیسیسم سیاه را در یکی از این دو تعریف بگنجانیم، می‌توان با تسامح آن را در جایگاه معنی دوم قرار داد.

به نظر می‌رسد هدف شاعر رمانتیسیسم سیاه، پیش از آنکه صرفا بیان احساس باشد،

1. lyrical poetry
2. Where – are

نمایش شورش و طغیان احساس است. بدین جهت مضامین کفرآمیز، اروتیک، دود و خماری و آنچه خلاف‌آمد دیگران است، بدون توجه به قضاوت دیگران بر زبان شاعر رمانتیسیسم سیاه جاری می‌شود. از این جهت است که به او «دیوانه» (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۱۰) و «بیماری» و «شیطانی» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۱) گفته‌اند.

بنابراین می‌توان گفت شعر تغزلی، تنها یکی از زیرشاخه‌های شعر رمانتیک و غنایی است، نه اینکه کاملاً با شعر رمانتیک هم‌معنا باشد. چنان‌که گفته‌اند: «عواطف و احساسات، وجوه و جوانب مختلفی دارد. گاه ممکن است به عنوان احساسات عاشقانه و تغزلی در شعر بروز پیدا کند» (نبی‌لو، ۱۳۹۳: ۲۸۴) و گاه به شکل غیر تغزلی و با مضامین سیاه ظهور و بروز یابد. رابطه میان رمانتیسیسم با تغزل، رابطهٔ عام به خاص است. این دو علی‌رغم اشتراک‌های بسیار، تفاوت‌هایی نیز با یکدیگر دارند؛ هر دو احساس‌محورند و می‌توانند مظروف احساسات و عواطف گوناگون باشند. اما شعر تغزلی در راستای عشق و طبیعت و هر آنچه موافق طبع است قرار دارد. ولی رمانتیسیسم، احساسات خلاف طبع را نیز در برمی‌گیرد، چنان‌که در رمانتیسیسم سیاه می‌توان مشاهده کرد.

معنای دیگر تغزل، «پیش‌درآمد اوایل قصیده» و یا اواخر آن (شمیسا، ۱۳۶۲: ۲۷) و مترادف با تشبیب و نسیب است که در ذکر محاسن محبوب و حکایت حال عشق و عاشقی یا وصف مناظر طبیعی (همایی، ۱۳۷۱: ۹۶) و یاد ایام جوانی کردن و غزل گفتن است (داد، ۱۳۸۵: ۳۷۶). در این تعریف نیز فاصلهٔ میان رمانتیسیسم سیاه و تغزل عیان است.

مضامین مطرح در تغزل (وصف معشوق و طبیعت و...) نیز با مضامین رمانتیسیسم سیاه متفاوت است. ویژگی بارز این مضامین، قرار گرفتن آنها در راستای نهاد انسانی است.

اما مضامین رمانتیسیسم سیاه یعنی مرگ‌خواهی گوتیک، عصیان علیه خود، تمسخر و تنزل عشق، ناسزاگویی به معشوق، ستایش شیطان و مخالفت با هنجارهای شرع و جامعه، ستیزی آگاهانه یا ناآگاهانه با ارزش‌هاست و مسلماً خوشایند یک طبع سالم نیست.

از دیگر تفاوت‌های آشکار رمانتیسیسم سیاه با تغزل، میزان اهمیت درجهٔ معشوق است. در تغزل، عاشق و معشوق، قهرمانان اصلی و جزء لاینفک آن محسوب می‌شوند و معشوق شعر عاشقانه چنان اهمیت دارد که «در اصل یک ایزدبانوست» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۰). معشوق در شعر عاشقانه چنان مطلوب و خواستنی است که شاعران غزل‌سرای ایرانی اظهار می‌کنند

که جانشان را در راه عشق و معشوق هیچ می‌شمارند:

گـر بـرود جـان مـا در طلـب وصـل دوسـت حیف نباشد که دوست، دوست‌تر از جان ماسـت

(سعدی، ۱۳۷۱: ۴۷۰)

اگر بر جای من غیری گزیند دوست، حاکم اوسـت حرامم باد اگر من، جان به جای دوست بگـزینم

(حافظ، ۱۳۹۰: ۲۵۳)

معشوق شاعر قرن سوم و چهارم و پنجم نیـز زیبـارویی خواسـتنی و محبـوب شـاعر است (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۴-۴۴).

گـــل نوشـــکفته اســـت و ســـرو روان برآمیختـــــه مهـــــر او بـــــا روان

خـــــرد چهـــــر او برنگـــــارد بـــــه دل کـــه دل مهـــر او بازبنـــدد بـــه جـــان

(عنصری، به نقل از شمیسا، ۱۳۸۱: ۶۲)

اگر معشوق رمانتیسیسم سیاه را در مقابل معشوق برخاسته از شعر تغزلـی بگـذاریم، نه تنها ایزدبانو نیست، بلکه یا شیطانی تمام‌عیار است که شاعر، او را عامـل تبـاهی خـود می‌داند و با خشم و کینه، او را بـه بـاد نفـرین و ناسـزا مـی‌گیـرد، یـا دیـوی فریبنـده و خطرناک است که شاعر را له کرده و یا او را وادار به فریب و انتقام مـی‌کنـد. گـاه چنـان عریان و شهوی است که گویی معنای عشق، هوس است و بس. اگـر بـی‌مهـری معشـوقِ شـعر تغزلـی، از نـاز و کرشـمه و یـا معـذوریت‌هـای خـانوادگی اسـت، معشـوق شـعر رمانتیسیسم سیاه، از خیانت و خشم و انتقام آکنده است. چنین معشوقی، چهره‌ای سیاه و تباه دارد. نمود معشوق سیاه‌چهره در نمونه‌های زیر عیان است:

نادرپور در شعر «چشم‌ها و دست‌ها» از چشم‌های گناهکار دوزخی زنی مـی‌گویـد کـه یک شب، لرزه مرگ بر تنش نشاند و دست‌های سردی که با پنجـه‌هـای وحشـی خـود، گریبانش را فشرد:

در پنجه‌های وحشی او ماندم از خروش/ فریاد من ز وحشت او در گلو شکسـت/ چشـم ستاره‌ای بدرخشید و نور ماه/ چون تیر در سیاهی چشمم فرو نشست (نادرپور، ۱۳۹۳: ۱۲۴)

و رحمانی تندتر از او بر معشوق می‌تازد:

سگ بودی و هر لحظه به دنبال هوس‌ها/ هر لمحه به دنبال کسی پوزه کشیدی/ تن بـر لجن شهوت هر غیر فکندی/ از جام گنهکاری هر مرد چشیدی (رحمانی، ۱۳۹۲: ۱۱۳).

با توجه به تعاریف یادشده، مضامین شعر تغزلی را می‌توان عشق، وصل، هجران، حسرت، آرزو، امید، انتظار و نظایر آن دانست؛ مضامینی که از کوزهٔ عشق و غنا بیرون تراویده‌اند. «آنچه مسلم است، در ادبیات- چه عاشقانه و چه عارفانه- سه مقولهٔ عشق، حسن و حزن به هم گره خورده است و لازم و ملزوم همدیگر شده‌اند. اگر حسن و زیبایی نباشد، عشق معنای خود را از دست می‌دهد و اگر عشق نباشد، حسن و زیبایی به ثبوت نمی‌رسد. از سوی دیگر کنار هم قرار گرفتن عشق و حسن، لازمه‌اش وصال و فراق است و به همین دلیل، حزن و اندوه را می‌آفریند» (نبی‌لو، ۱۳۹۳: ۲۸۴). وجود حزن و شادی و سرمستی، موجب تبلور مضامین شاد و غمناک در شعر عاشقانه می‌شود. مضامینی که سرمنشأ آن عشق است. «در تغزل غالباً وصال و شادی و شادکامی مطرح است» (شمیسا، ۱۳۶۲: ۳۹). آماج تمامی این مضامین نیز معشوق زمینی، طبیعی و آرمانی شاعر است. اما مضامینی که در رمانتیسیسم سیاه رایج‌اند، هر چند زادهٔ احساسی تند و قوی‌اند، از جوهره عشق و تغزل برخوردار نیستند. نمونه‌هایی از این مضامین در شعر دهه سی بدین ترتیب قابل گزارش و تحلیل است.

مضامین رمانتیسیسم سیاه در شعر دهه ۱۳۳۰

گفته‌اند که «در رمانتیسم، تجددی وجود دارد که هرگز نمی‌میرد» (خطاط، ۱۳۸۲: ۶۴)، زیرا مسیرش را می‌توان هم در اشعار سمبولیسم و سورئالیسم و نظایر آن دنبال کرد و هم در ادبیات قرن بیستم با ظهور مضامینی مدرن چون اضطراب، سرگردانی و پوچ‌گرایی جست. با نگاهی به مضامین رایج در شعر دهه ۳۰ و بروز مضامینی که به همراه تجدد وارد عرصه شعر و شاعری شد، به تغییر شکل دادن و در نتیجه به نامیرا بودن رمانتیسیسم می‌توان پی برد. رمانتیسیسم سیاه، گفتمان مسلط شاعران دهه ۳۰ است، به طوری که بسامد شعر سیاه در هیچ دوره‌ای به این حد نرسیده است. شاعرانی چون نادر نادرپور، نصرت رحمانی، کارو، حسن هنرمندی، حمید مصدق و فروغ فرخزاد، نمونه‌های شناخته‌شده‌ای در این عرصه هستند. برای نمونه، برخی از جلوه‌های رمانتیسیسم سیاه در شعر آنها ذکر می‌شود.

آفرینش فضای ترسناک و گوتیک[1]

آفرینش فضای موهوم و ترسناک از جمله «وجود سیاهچال، راهروهای تاریک زیرزمینی، دره‌های متحرک، عواملی چون روح، غیبت‌های مرموز و حوادث غیر عادی، خشن و غیر منطقی» (داد، ۱۳۸۵: ۲۵۱)، یکی از مضامین رایج در رمانتیسیسم سیاه است. نادرپور می‌گوید:

شبح کم‌کم قدم آهسته‌تر کرد/ نگاهش لای تاریکی درخشید/ صدای غرش
بادی که برخاست/ شبح را اضطرابی تازه بخشید... (نادرپور، ۱۳۹۳: ۷۱).

شعر «رقص اموات» نادرپور، گزارش خیالی یک شب در گورستان با طبیعتی هولناک است. در تصویر زیر، با تشبیه نور- واژه‌ای که طبق عادت بار مثبت و روحانی دارد- به چیزی نامطلوب، نمونه‌ای از طبیعت سیاه و جهت‌گیری منفی شاعر آشکار است:

نور سپیده در قدح سبز آسمان/ شیر بریده‌ای است پر از لخته‌های خون
(همان: ۴۱۰).

در شعر «بدنام» از رحمانی، باد آواره است و سرش را به در می‌کوبد. همچنین در شعر «پایان»، همه‌جا تاریک، همه دل‌ها سنگ، همه لب‌ها سرد و همه‌جا بی‌رنگ است و در شعر «شهر خاموش»، باران چون اشکی، سر ناودان کج، یخ بسته است. رحمانی در قطعه «در چنگ باد» می‌گوید:

برگ چنار خشکی چرخید در فضا/ در زیر پای خسته من له شد/ آیا...؟
دست بریده مردی بود/ لبریز از التماس/ فریاد استخوان‌هایش برخاست،
آه... جرق! (رحمانی، ۱۳۹۲: ۲۹۴).

هنرمندی از میان همه رنگ‌ها، سیاهی را انتخاب می‌کند و دنیای سیاه را برمی‌گزیند (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۱۹۳) و شب مثل گرگی درنده است که منتظر دریدن شاعر است:

«شب‌ها چو گرگ در پس دیوار روزها/ آرام خفته‌اند و دهان بازکرده‌اند/ بر مرگ من که زمزمه صبح روشنان/ آهنگ‌های شوم و کهن ساز کرده‌اند» (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۲۲۰).

شعرهای «دیدار در شب» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» از فروغ فرخزاد،

1. Gothic

فضاهای گوتیک دارد. فروغ در «آیه‌های زمینی»، مراسم اعدامی را به تصویر می‌کشد که در آن طناب‌های دار، چشمان پر تشنج محکومان را از کاسه با فشار به بیرون می‌ریزد و اعضای پیر و خسته تماشاچیان، از تصور شهوتناکی تیر می‌کشد.

نمونه‌ها گویای آن است که آفرینش فضای گوتیک، اغلب با سیاه و ترسناک جلوه دادن طبیعت پامی‌گیرد. نمایش طبیعت رعب‌آور، که نوعی طبیعت‌ستیزی در مقابل طبیعت‌ستایی کلاسیک است، عصیان فرزند علیه مادر خویش را تداعی می‌کند طبیعت گوتیک، حاصل آمیختن حس درون شاعرِ سرخورده با طبیعت بیرون است و شاعر که از درون، پاک متلاشی شده، با همه سر ستیز دارد.

عصیان، نفرین و دعا

عصیان و سرکشی شاعر علیه خود و دیگران در قالب نفرین و گاه دعا جهت رهایی از وضع موجود، یکی از جلوه‌های رمانتیسیسم سیاه است. شاعر سرخورده، از وجود خود اظهار نفرت می‌کند و بدترین مجازات‌ها را برای خود طلب می‌نماید. نادرپور می‌گوید:

خدا را، آسمانا در فروبند/ ز شیون‌های خاموشم مپرهیز/ به چاه اخترانم سرنگون ساز/ ز دار کهکشان‌هایم بیاویز/ ... (نادرپور، ۱۳۹۳: ۱۱۲).

گاه نفرین به فحش بدل می‌شود. بیشترین نمونه از ناسزاگویی به خود و معشوق را در اشعار رحمانی می‌توان یافت. شعر زیر، ناسزا به معشوق است و نمونه‌ای از معشوق‌ستیزی رمانتیسیسم سیاه را نشان می‌دهد:

لعنت به تو ای هرزه منفور تبه‌کار/ جانم همه در بزم سیاه تو تبه شد/ لعنت به تو هرجایی مطرود گنه‌کیش/ روزم همه در پای تو چون شام سیه شد (رحمانی، ۱۳۹۲: ۱۱۳).

رحمانی گاه به جای نفرین خود، ترجیح می‌دهد خود را به عناصری پست تشبیه کند.

مگذار همچو پیرسگی/ در پشت در به زوزه بسپارم شب... (همان: ۹۱)

او در جای دیگر خود را «سگ ولگرد» و «هرزه» و «اهریمن» می‌خواند (همان: ۱۳۲).

کارو در شعر «آهنگی در سکوت» می‌گوید:

بپیچ ای تازیانه! خرد کن، بشکن ستون استخوانم را/ به تاریکی تبه کن سایه ظلمت... (کارو، ۱۳۹۴: ۲).

خودستیزی رمانتیسیسم سیاه و جهت‌گیری منفی علیه خویشتن خویش، در این نمونه‌ها آشکار است؛ در حالی که حب ذات در طبیعت هر موجودی قرار دارد. کوچک نمایی معشوق در رمانتیسیسم سیاه در مقابل ستایش مبالغه‌آمیز معشوق در تغزل نیز گویای وجه تمایز دیگری میان این دو است.

اظهار اعتیاد و می‌خواری

در شعر برخی از شاعران این دوره به صراحت از انواع مواد مخدر (مرفین، تریاک، الکل، سیگار و...) نام برده می‌شود. شاعر ناکام از دنیای واقعی، به پناهگاه خماری می‌خزد و آشکارا از آن پرده برمی‌دارد و یا با دایرهٔ واژگانی مرتبط با آن، تصویرسازی می‌کند، در حالی که بیان اینگونه مضامین تا دوره قبل، تابو محسوب می‌شد:

> اما سکوت شب به صدای پای من/ مرفین مرگ ریخت به ناکامی (رحمانی، ۱۳۹۲: ۹۲).
>
> نصرت! چه می‌کنی سر این پرتگاه ژرف با پای خویش/ تن به دل خاک می‌کشی/ گم‌گشته‌ای به پهنهٔ تاریک زندگی/ نصرت! شنیده‌ام که تو تریاک می‌کشی.../ هر شب که مست، دست به دیوار می‌کشی/ از خواب می‌جهد پدرت، آه می‌کشد/ نجواکنان به ناله سراید که: این جوان گردونهٔ امید به بیراه می‌کشد (همان: ۴۸).

فروغ در «تولدی دیگر» می‌گوید:

> مرداب‌های الکل/ با بخارهای گس مسموم/ انبوه بی تحرک روشن‌فکران را / به ژرفای خویش کشیدند (فرخزاد، ۱۳۷۱: ۳۶۳).

نیز در «عروسک کوکی» این مضمون را تکرار می‌کند:

> می‌توان ساعات طولانی/ با نگاهی چون نگاه مردگان، ثابت/ خیره شد در دود یک سیگار (همان: ۳۳۹).

نادرپور می‌گوید:

> بوی تنت کز بوی ماهی خام‌تر بود/ چون مستی افیون مرا دیوانه می‌کرد (نادرپور، ۱۳۹۳: ۳۲۵).

نیز شعر «سیگارها» (همان: ۳۶۶) از او همین مضمون را دارد.

اقبال شاعر به آنچه نماد بدی است، روی دیگر ستیز با ایده‌آل‌های طبع و اجتماع است. دود و افیون حداقل در بیان و عیان، همواره از مقولات منفی به شمار می‌رفته‌اند. آشتی شاعر رمانتیسیسم سیاه با آنها، تبلور اعتراض و عصیان اوست.

شیطان‌گرایی

شیطان‌گرایی به معنی گرایش به کارهای شیطانی و تأیید ابلیس و اهریمن و تشبه به او، یکی از مضامین شایع در رمانتیسیسم سیاه است. یکی از دلایل وجود این تم، تقلید از «شاعران منحط» در فرانسه است (سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۵۳۵). شاعر سرخورده دهه ۳۰ که تاب شکست را ندارد، عصیانی و شورشی می‌شود و به شیطان، که نماد عصیان است، رو می‌کند. رحمانی و نادرپور، نمونه‌های بیشتری از این مضمون دارند چنانکه رحمانی، هم خود را «اهریمن» می‌خواند (رحمانی، ۱۳۹۲: ۱۳۳) و هم مخاطب خود را:

تو و من نطفه‌های شیطانیم (همان: ۳۱۹)

در نمونه زیر نیز ضمن ادعای ابلیس بودن، خود را متصف به اوصاف شیطانی می‌کند:

ابلیسم آی رهگذر، ابلیس زندگی/ مردم‌فریب و رهزن و خودخواه و خون‌پرست (همان: ۳۹).

ابلیس منم خدای بی‌تاجان/ پیشانی خود بر آسمان سوده/ سوزانده غرور اگرچه بالم را/ ابلیس اگر منم رها بوده (همان: ۱۶۵).

نادرپور در شعر «از درون شب»، طالب لذتی اهریمنی است. ستایش ابلیس و اهریمن در تأیید طرد نمادهای مثبت و اقبال به نمادهای منفی است. شاعر، دل‌زده و مأیوس از خوبی‌ها، به نمادهای منفی پناه می‌برد.

مرگ‌اندیشی و مرگ‌طلبی

یکی از درون‌مایه‌های اصلی شعر این دوره، مسئله اندیشیدن شاعران به مرگ و حتی ستایش مرگ است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۶۱). البته نوعی مرگ‌اندیشی عرفانی در رمانتیسیسم اروپایی نیز بود؛ چنان‌که نوالیس[1] آلمانی در ترجیح روح بر ماده، چنان غلو می‌کرد که زندگی را مرضی برای روح می‌شمرد و مرگ را گران‌بها می‌دانست (دانشور،

1. Friedrich Novalis

۱۳۹۳: ۱۲۸). مرگ‌اندیشی سیاه رمانتیسیسم نیز از قدمت زیادی برخوردار است، چنان‌که «در آثار تمامی نحله‌های رمانتیک، اشباح و ارواح خبیثی را می‌توان دید که از ویرانه‌ها و گورستان‌ها سر برمی‌آوردند، تا روح قربانیان خود یا حتی زندگی‌شان را دچار وحشت و تباهی کنند» (جعفری، ۱۳۸۷: ۲۰۶).

اما مرگ‌طلبی شعر دهه سی، شکل تغییریافته‌ای از آن است. مرگ‌طلبی شاعر از فرط ملال و در نتیجه، عصیان علیه خود است. شاعر خسته به راحتی از خودکشی می‌گوید، به طوری که بیان این مضمون نه تنها در ادب غنایی، بلکه در شعر ایران مسبوق به سابقه نیست. البته صرف بیان مضمون مرگ در شعر، دلیلی بر حضور رمانتیسیسم سیاه نیست، کما اینکه ابیات بسیاری از گذشته تاکنون از فردوسی و خیام و مولانا و حافظ تا شاعران معاصر با این مضمون در دست است. مثلاً شعر زیر با نام «درآمیختن» از شاملو، مرگ را در بستر تغزلی نشان می‌دهد:

> مجال/ بی‌رحمانه اندک بود و/ واقعه/ سخت نامنتظر/ از بهار حظ تماشایی نچشیدم/ که قفس/ باغ را پژمرده می‌کند/ از آفتاب و نفس/ چنان بریده خواهم شد/ که لب از بوسه ناسیراب/ برهنه/ بگو برهنه به خاکم کنند/ سراپا برهنه/ بدان‌گونه که عشق را نماز می‌بریم/ که بی‌شایبه حجابی/ با خاک/ عاشقانه/ درآمیختن می‌خواهم (شاملو، ۱۳۸۵: ۷۴۴).

شاعر، عشق را حتی نسبت به خاکی که جسمش را در آغوش می‌کشد، روا می‌دارد. زندگی را بهاری زیبا می‌بیند، اما مجال فرصت خود را کوتاه می‌یابد. ولی در نمونه‌های زیر، شاعرِ رمانتیسیسم سیاه، زندگی را آن‌قدر سیاه می‌بیند که مرگ را آسان‌ترین راه خلاص خود می‌یابد. از خودکشی می‌گوید، از مرگ وقیح و شکنجه جسد خود سخن می‌راند؛ چیزی که خلاف‌آمد طبع همگان است و حالت عصیانی دارد. نمونه‌هایی از آن بیان می‌شود.

رحمانی از خودکشی می‌گوید:

> و فکر می‌کنم چه آسان/ از پشت پنجره از اینجا/ با خیز می‌توان/ روی پیاده‌روی سمنتی پرید و مرد/ یک آه و بعد... خراب/ له، تخت چون کتاب (رحمانی، ۱۳۹۲: ۲۸۸).

تابوت من کجاست؟ که در انتظار مرگ/ در این کویر شب‌زده تنها غنوده‌ام/ ای مرگ سر گذار کمی روی شانه‌ام/ شعری برای آمدنت من سروده‌ام (رحمانی، ۱۳۹۲: ۴۰).

سایر نمونه‌ها:

بکوب ای دست مرگ، ای پنجه مرگ/ به تندی بر درم تا در گشایم (نادرپور، ۱۳۹۳: ۱۱۳).

شعر «دیگر نمانده هیچ»، «برف و خون» و «آخرین فریب» نادرپور نیز این مضمون را دارند.

مرگ در نظر هنرمندی، دادگری بزرگ است. شاعر در جایی بیان کرده است: مرگ‌طلبی در قطعات من، یک نوع طلب زندگی است (اویسی کهخا، ۱۳۹۱: ۱۲). این می‌تواند به این معنا باشد که زندگی خالی از داد است و تنها مرگ است که بر همگان یکسان فرود می‌آید و منصفانه حکومت می‌کند. بنابراین در شعر او مرگ‌خواهی، با عدالت‌خواهی برابر می‌ایستد و زندگی و قوانین آن به سبب ناعادلانه بودن، محکوم می‌شود.

کارو در شعر «غریب» می‌گوید:

هنگام پاییز/ زیر یک درخت، مُردم/ برگ‌هایش مرا پوشاند/ و هزاران قلب یک درخت/ گورستان قلب من شد (کارو، ۱۳۹۴: ۱۲).

در این قطعه، برگ‌ها هم به لحاظ شکل ظاهر و هم به جهت مردن، پوسیدن و جدا شدن از اصل خود، تصویر قلب‌های شکست‌خورده و ناامید انسانی را تداعی می‌کنند که بر شاعر فرو می‌ریزند و انبوه زردی و نومیدی خویش را به او تزریق می‌کنند.

این مضمون در شعر فروغ البته با ابراز تشویش و دلهره مرگ نیز بسامد بالایی دارد. مرگ در دو دفتر آخر او با واژهٔ «زوال» و «ویرانی» بیان می‌شود؛ زوالی که فاعل آن بر طرز نماد، «باد» است. زوال، قوی‌ترین مضمون این دو دفتر است. فروغ در پی درک شکست عاطفی و اجتماعی، با نگاهی فلسفی به هستی می‌نگرد و کشف می‌کند که نه تنها خود او، بلکه همه‌چیز جهان در حال فروپاشی است. بامی که بالای سر ما و نماد ایمنی و آرامش است، هر لحظه با بیم فرو ریختن همراه است و ابرها بسان عزاداران سیاه‌پوش، منتظر گریستن‌اند:

در شب کوچک من افسوس/ باد با برگ درختان، میعادی دارد/ در شب کوچک من، دلهره ویرانیست/ ... در شب اکنون چیزی می‌گذرد/ ماه، سرخ است و مشوش/ و بر این بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است/ ابرها همچون انبوه عزاداران/ لحظه باریدن را گویی منتظرند/ ... باد ما را خواهد برد/ باد ما را خواهد برد (فرخزاد، ۱۳۷۱: ۳۰۹-۳۰۷).

در کوچه باد می‌آید/ این ابتدای ویرانی است/ آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند، / باد می‌آمد (همان: ۴۲۷).

حق با شماست/ من هیچ‌گاه پس از مرگم/ جرئت نکرده‌ام که در آیینه بنگرم/ و آن‌قدر مرده‌ام/ که هیچ‌چیز مرگ مرا دیگر ثابت نمی‌کند (همان: ۳۷۱).

یأس و ناامیدی

مضمون نومیدی و شکست، حجم زیادی از اشعار این دوره را پر کرده است. شاعر سرخورده و بریده از اجتماع، راه انفعال پیش می‌گیرد. گویا به هر جانب که می‌نگرد، تنها بن‌بست و تاریکی می‌بیند.

نادرپور می‌گوید:

زین محبسی که زندگی‌اش خوانند/ هرگز مرا توان رهایی نیست/ دل بر امید مرگ چه می‌بندم/ دیگر مرا ز مرگ جدایی نیست... (نادرپور، ۱۳۹۳: ۱۱۶).

یأس در کلِ اشعار فروغ، حضوری فعال دارد. «هرچه از اول به سوی آخر مجموعه اشعارش پیش می‌رویم، این تیرگی مشهودتر است» (صفایی و دیگران، ۱۳۸۹: ۲۵). در دنیای تیرهٔ فروغ، خورشید عشق، یخ‌بسته و بی‌خاصیت است و امیدی به تابش آن نیست:

دیگرم گرمی نمی‌بخشی/ عشق ای خورشید یخ‌بسته/ سینه‌ام صحرای نومیدی است/ خسته‌ام از عشق هم خسته (فرخزاد، ۱۳۷۱: ۲۱۰).

فروغ در دو دفتر شعر پایانی شعر خود یعنی «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، مضمون یأس را غلیظ‌تر و عمیق‌تر بیان می‌کند، به طوری که از عادت خود به ناامیدی می‌گوید: «من به نومیدی خود معتادم» (همان: ۳۰۷). هم از عشق ناامید است و «به بیابان‌های بی‌مجنون» می‌نگرد (همان: ۳۵۲)، هم از تمامی زنده‌های پیرامون خود که

«چیزی به جز تفاله یک زنده نیستند» (فرخزاد، ۱۳۷۱: ۳۷۳) و هم از خود و اندیشیدن به قله، وقتی که «دهان سرد و مکنده مرگ»، او را به نقطه پایان می‌کشاند (همان: ۳۸۰) و سپس یأس در همه پدیده‌ها فراگیر می‌شود و حکومت می‌کند:

آنگاه/ خورشید سرد شد/ و برکت از زمین‌ها رفت/ و سبزه‌ها به صحرا خشکیدند/ و خاک مردگانش را/ زان پس به خود نپذیرفت.../ آه ای صدای زندانی/ آیا شکوه یأس تو هرگز/ از هیچ سوی این شب منفور/ نقبی به سوی نور نخواهد زد؟ (همان: ۳۶۲-۳۶۱ و ۳۶۷).

نمونه‌های زیادی از تم یأس در شعر مصدق نیز به چشم می‌خورد:

تمام مزرعه از خوشه‌های گندم پر/ و هیچ دست تمنا/ دریغ سنبله‌ها را درو نخواهد کرد/ دروگران، همه پیش از درو/ درو شده‌اند (مصدق، ۱۳۹۳: ۱۶۵).

دیگر زمین، محبت خود را/ از نسل ما، سلاله پاکان گرفته است (همان: ۱۲۶).

یأس، حاصل احساس ناتوانی شاعر رمانتیک است. وقتی شاعر، واقعیات جامعه را علیه خواسته‌های خود می‌بیند و امیدی هم به دست‌های ناتوان خویش ندارد، مأیوس می‌شود. یأس از تم‌های قوی در شعر تمامی شاعران مشمول این پژوهش است.

کفر

مضامین کفرآلود هر چند به فراوانی سایر مضامین نیست، اما به جهت آنکه تا آن زمان به عنوان یک تابوی قوی به حساب می‌آمد، جالب توجه است. شفیعی کدکنی می‌گوید: «نوعی کفر گفتن و نوعی تجاهر به فسق» از تم‌های رایج بر تفکر شاعران این دوره است. «خدایا تو بوسیده‌ای هیچ‌گاه/ لب سرب‌فام زنی مست را» (به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۶۲).

رحمانی در شعر «برده»، معشوق را به جای خدا می‌نشاند:

زین پس تو خداوندی و من بنده بی‌نام امشب بخرم مفت، بخر مفت به یک جام

(رحمانی، ۱۳۹۲: ۱۹۷)

رویکرد به مضمون کفر، بیانگر ستیز شاعر به بن‌بست رسیده با فرهنگ و شرع رایج است.

تقبیح و تمسخر عشق

عشق به عنوان جوهره ذاتی شعر غنایی، پیوسته مورد قداست و ستایش بوده است. عشق با همه سوزندگی و گدازندگی‌اش، با همه فراز و فرودهایش، در هر نوعش از جسمانی گرفته تا افلاطونی و یا عرفانی، مطلوب شاعر تغزل‌سرا بوده است؛ چنان‌که شاعر این عرصه با حذف عشق، دیگر تغزل‌سرا محسوب نمی‌شد. اما در این دوره از مرگ عشق سخن می‌رود یا پیشینه درخشان عشق، مورد انکار و مسخره قرار می‌گیرد. از نگاه رحمانی، عشق پاک مرده است:

عشق، افسانه بیهوده گمراهان است　　لب به این باده میالای که بیچاره شوی

(رحمانی، ۱۳۹۲: ۱۹۵)

نیز: «نفرین به عشق/ فسون جاودانه‌ای است» (همان: ۳۱۳).

و هم در شعر اوست که لیلی، لیلی‌ای پرگناه است و شاعر از کینه، او را می‌کشد و سپس خطاب به خود می‌گوید: «ای یادگار مانده لیلی! برو بمیر» (همان: ۶۵).

کارو در «افسانه من»، عشق را مسخره می‌داند: «جز مسخره نیست عشق تا بوده و هست». همچنین در شعر «آرامگاه عشق»، عشق را چون مرده‌ای خوابیده در قبری تصویر می‌کند. فروغ، معشوق خود را به مرگ تشبیه می‌کند:

معشوق من/ .../ بر ساق‌های نیرومندش/ چون مرگ ایستاد (فرخزاد، ۱۳۷۱: ۳۴۵).

و مصدق اعلامیه مرگ عشقِ «رام» کلاسیک را صادر می‌کند:

من اختتام قصه مجنونِ رام را/ اعلام می‌دارم (مصدق، ۱۳۹۳: ۱۰۱).

مخالفت با اخلاق و هنجارهای اجتماعی

مضمون مخالفت با اخلاق و عرف رایج، نوعی اعتراض به هنجارهاست. شاعر رمانتیسیسم سیاه، گاه مقابل اخلاق می‌ایستد و اخلاق‌ستیزی می‌کند:

ای دوست/ این روزها / با هرکه دوست می‌شوم، احساس می‌کنم/ آن‌قدر دوست بوده‌ایم که دیگر/ وقت خیانت است (رحمانی، ۱۳۹۲: ۵۳۹).

نمی‌دانی جفا را دوست دارم/ خیانت در خفا را دوست دارم/ وفا کن تا رها گردی ز دستم/ زنان بی‌وفا را دوست دارم (همان: ۲۵۲)

اروتیسم

شعر اروتیک، شعری است که از شور جنسی خلق شده است و با وقاحت‌نگاری که فقط با هدف سرگرمی ایجاد می‌شود، فرق دارد (مختاری، ۱۳۷۸ :۱۵۰). شاعر رمانتیسیسم سیاه، کشف جاذبهٔ شهوی در قوانین طبیعت را به طرح مستقیم میل جنسی و بیان شهوت‌رانی یا کام‌جویی‌ها و ناکامی‌های بالغانه تنزل می‌دهد (همان: ۱۲۳).

شاید گمان رود پرداختن به اروتیسم در جوامع آسوده و به دور از کشمکش‌های سیاسی اتفاق می‌افتد؛ ولی «ایگلتون» در آسیب‌شناسی رواج این مضمون، مستقیماً نحوه استبداد حکومت را دخیل می‌داند و می‌گوید: «وقتی که سیستم ستمگری به ظاهر همه‌چیز را تنظیم می‌کند، باید جای دیگری را جست‌وجو کرد که در آن این ستم، کمتر دیده می‌شود. جایی که در آن هنوز هم اندکی آزادی یا تصادف یا لذت، هر چند موقتی وجود داشته باشد. این مکان را شاید بتوان در اشتیاق، در سخنرانی، در جسم و حتی لذت ناخودآگاه یافت (ایگلتون، ۱۳۷۴: ۴۱-۴۲).

فضای سیاسی دهه سی، بدین لحاظ مستعد رشد مضامین اروتیک است. «عریانی انگار چشم‌انداز و آرزوی رمانتیسم دهه سی بود» (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۶۱). شعر «جغرافیا» از نادرپور، «سپیده» و «نوبت» و «فاحشه» از رحمانی، شعر «احتیاج» از کارو، شعر «ترس» و «بوسه» از فروغ، مضمون اروتیک دارند.

رؤیازدگی و توهم

هر چند خیال از عناصر لازم شعر است اما شکل افراطی و تغییر یافته آن یعنی فرو رفتن در رؤیا، توهم و خواب، یکی از مضامین شاعران این دوره است. شاعر رمانتیسیسم سیاه، جهان واقع را مناسب حال خود نمی‌بیند و احساس می‌کند با آن و به طور کلی با طبیعت در تضاد قرار دارد. بنابراین به دنیای وهم و خیال پناه می‌برد. او حتی «تخیل را با خیال‌بافی اشتباه می‌گیرد» (همان ۱۲۳) و به جای بهره‌گیری از خیال شاعرانه، گاه خودآگاه یا ناخودآگاه، راه افراط در پیش گرفته و به وهم‌گرایی روی می‌آورد.

در شعر حسن هنرمندی، شاعر با معشوق خیالی زندگی می‌کند:

ای آنکه در خیال به من دل سپرده‌ای/ من نیز در خیال به عشق تو دلخوشم/ بس شعر دلنشین که به یاد تو گفته‌ام/ ای ناشناس، با تو کنون در کشاکشم (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۴۵).

کارو در شعر «بر سنگ مزار»، خود را چون مرده‌ای در گور تصور می‌کند که با رهگذری متعجب حرف می‌زند و از او می‌خواهد بیگانه‌وار بر مزارش ننگرد، چون او هیچ از سرگذشت پر از زجر و ستم او خبر ندارد.

حمید مصدق می‌گوید:

خواب را دریابم/ که در آن دولت خاموشی‌هاست/ با تو در خواب مرا/ لذت ناب هماغوشی‌هاست (مصدق، ۱۳۹۳: ۶۱).

در شعر «دیو» از نادرپور، توهم دیوی ترسناک است که قاتل شاعر می‌شود. دیو، استخوان‌های شاعر را می‌شکند و خون گلویش را می‌مکد (نادرپور، ۱۳۹۳: ۲۵۹).

وهم در این شعر، شاعر را نه به آرمانشهر بلکه به عوالم ترس سوق داده است و آشوب درون او را نشان می‌دهد.

عارضه توهم معشوق در شعر فروغ نیز نمونه‌هایی دارد. فروغ گاه معشوق را چونان سایه‌ای گریزان در شب تنهایی خود، حس می‌کند. شعر «صدایی در شب» توهم چنین معشوقی است:

نیمه شب در دل دهلیز خموش/ ضربه پایی افکند طنین/ دل من چون دل گل‌های بهار/ پر شد از شبنم لرزان یقین/ گفتم این اوست که باز آمده است (همان: ۱۶۶)

در شعر «ستیزه» (همان: ۲۲۶) نیز از ناشناسی سخن می‌گوید که مدام بر دیوار سینه‌اش مشت می‌کوبد که: «باز کن در، اوست. باز کن در، اوست».

شعر «خواب» از رحمانی نیز با این مضمون سروده شده است:

خواب می‌بینم/ خواب می‌بینم که آزادم/ ... خواب می‌بینم که زنجیری به پایم نیست، می‌خندم (رحمانی، ۱۳۹۲: ۲۰۶).

از آنجایی که شاعر در عالم واقع، یار و معشوقی دلخواه نمی‌یابد، خود به آفرینشی نو دست می‌برد. یا در پهنه بی‌قیدوبند رؤیا، همدمی آرمانی خلق می‌کند و یا به احضار معشوقِ رفته در خیال و رؤیا می‌پردازد. کارکرد رؤیا برای شاعر این است که وی با رؤیا، خواب و وهم، گاه روح را از شکنجه می‌رهاند و گاه فشار روح خود را به تماشا می‌گذارد.

اسارت

در رمانتیسیسم بیمار، فرد احساس می‌کند که اسیر سرنوشتی کور و قربانی تقدیری شوم است (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۴). در اسارت بودن به معنی داشتن حس یک زندانی، یک محکوم در بند و دور از آزادی، در شعر دهه سی حضور فعال دارد. شاعر رمانتیک، مفهومی از زندان ارائه می‌دهد، که جدای از زندانی است که مجرمان را در آن حبس می‌کنند و نیز فرسنگ‌ها با زندان و قفس تن یا زندگی زمینی شاعران عارف فاصله دارد. می‌توان گفت شاعر، مفهومی مدرن از اسارت ارائه می‌دهد. بیان این مضمون، چه ناشی از زندگی شخصی شاعر بوده باشد یا نه، از مضامین رایج عصر است. فروغ، زندگی مشترک ناموفق را چون زندانی می‌داند که مرد به عنوان نیرویی مقتدر و خودخواه، زندانبان آن است و خطاب به او می‌گوید:

بیا ای مرد، ای موجود خودخواه/ بیا بگشای درهای قفس را/ اگر عمری به زندانم کشیدی/ رها کن دیگرم این یک نفس را (فرخزاد، ۱۳۷۱: ۹۳).

نادرپور نیز احساس زندانی بودن دارد و می‌گوید:

تا کی درون محبس تنهایی عمری به انتظار فرو مانم

(نادرپور، ۱۳۹۳: ۱۱۸)

و هم او در شعر «سفرکرده» به زندگی چون زندان اشاره می‌کند. حس اسارت، تبلور خشونت اجتماعی و فرهنگی است. شاعر احساس‌گرا، خود را در برابر اربابان اجتماع خویش، دست‌بسته می‌بیند.

ترس

علاوه بر تصویر فضای ترسناک در شعر، ابراز وحشت و دلهره نیز یکی از مضامین

است. شاعر گاه کودک‌وار «می‌ترسم، می‌ترسم» سرمی‌دهد، چنان‌که هنرمندی می‌گوید:

می‌ترسم از سیاهی شب‌های پرملال/ می‌ترسم از سپیدی روزان بی‌امید/ می‌ترسم از سیاه/ می‌ترسم از سکوت (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۲۲۱).

مصدق می‌گوید:

دیدم/ تهدید، شور شعله‌های شهامت را/ مرعوب می‌کند/ و همچنان/ که سم گرازان تیزرو/ رؤیای پاک باکرگی را/ به ذهن برف/ منکوب می‌کند (مصدق، ۱۳۹۳: ۱۵۰).

دیوان فروغ، به‌ویژه دفاتر آخر، پر از اضطراب و تشویش است. البته تشویشی که فروغ در این دفاتر دارد، تشویشی فلسفی و عمیق است. «تصور انسان‌هایی که فردگرایی، آنها را از هم بیگانه کرده است و در گردش بیهودهٔ زمان، قادر به شناخت یکدیگر نیستند، تشویش شاعر را بسیار دامنه‌دارتر کرده است» (صفایی، ۱۳۸۹: ۲۵).

من از زمانی که قلب خود را گم کرده است، می‌ترسم/ من از تصویر بیهودگی این همه دست و/ از تجسم بیگانگی این همه صورت می‌ترسم (فرخزاد، ۱۳۷۱: ۴۵۴)

تنهایی

سخن گفتن از تنهایی هر چند مضمون شایع در تمامی شعرهای احساس‌گراست، در شعر این دوره به طرز تند و رادیکال رشد می‌کند. «تضاد میان آرمان و واقعیت و ارتباط ناخوشایند فرد با محیط اجتماعی‌ای که در آن به سر می‌برد» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۲)، انزوا را به طور برجسته در شعر این دوره نمایان می‌سازد. تنهایی مدرن، چاره‌های مدرن را پیش می‌کشد، چنان‌که حرف زدن شاعر با خود و با آیینه و آیینه را مخاطب و همدم خود پنداشتن، شیوه‌ای برای بیان مضمون تنهایی و غم می‌شود. شعر «از آن سوی آینه» از هنرمندی و «وهم سبز» از فروغ فرخزاد، نمونه‌هایی از آن است. حتی فروغ، تنهایی نسل‌های پیشین را هم به تصویر می‌کشد و به آن عمق می‌بخشد:

به آفتاب سلامی دوباره خواهم کرد/ ... به مادرم که در آیینه زندگی می‌کرد (فرخزاد، ۱۳۷۱: ۴۱۱).

مصدق پیشنهادی تازه و ادیبانه برای رفع تنهایی و بی‌کسی به دست می‌دهد؛ از نظر او باید از خانه به کوه فرار کرد، چون در آنجا حداقل پژواک صدای هر کسی، با او سخن می‌گوید و تنهایی را دور می‌کند:

به دشت باید رفت/ به کوه باید زد/ دگر به شهر کسی پاسخی نمی‌گوید/
به کوه و درّه تو را هست پاسخی/ پژواک/ اگر کنی ادراک (مصدق، ۱۳۹۳: ۳۴۱).

نادرپور از تنهایی‌ای سخن می‌گوید که آفریدهٔ خود اوست. شاعر حتی از خود فرار می‌کند و فقط انتظار ملاقات با یک نفر را می‌کشد: انتظار مرگ را.

تنها شدم، گریختم از خود، گریختم/ تا شاید این گریختنم زندگی دهد/
تنها شدم که مرگ اگر همتی کند/ شاید مرا رهایی ازین بندگی دهد
(نادرپور، ۱۳۹۳: ۱۶۵).

فریب

مضامینی چون فریب دادن طرف مقابل، فریب خوردن از او، یا فریب متقابل، رنگ و ریا پیشه کردن و اظهار به آن، مضامین نوظهوری است که در شعر این دوره قابل تأمل است. این مضمون هر چند در شعر عاشقانه مسبوق به سابقه است، در این دوره از سنت خود دور شده و با عارضه‌های روانی رخ می‌نماید. به لحاظ بسامد، این مضمون در شعر فروغ بیشتر دیده می‌شود. وی در شعری به نام «اعتراف»، پرده از نهان خود برمی‌دارد و ماسکی را که بر چهره دارد، به کناری می‌گذارد:

«آه! هرگز گمان مبر که دلم/ با زبانم رفیق و همراه است/ هرچه گفتم دروغ بود دروغ/ کی تو را گفتم آنچه دلخواه است؟» (فرخزاد، ۱۳۷۱: ۲۰۲).

در «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، با آوردن دو واژه «مهربان» و «دروغ» در قالب جمله‌ای تعجبی، با صراحت و تندی افزون‌تر این مضمون را نشان می‌دهد. همچنین درک خود را از سخن فریب‌آمیز معشوق عیان می‌کند: «چه مهربان بودی، وقتی دروغ می‌گفتی!» (همان: ۴۳۴). گاه نیز فریب دوطرفه است:

نگه دگر به سوی من چه می‌کنی؟/ چو در بر رقیب من نشسته‌ای/ به
حیرتم که بعد از آن فریب‌ها/ تو هم پی فریب من نشسته‌ای (همان: ۲۳۱).

از نظر مصدق نیز یک «صوت صادقانه» و «آوای بی‌ریا» پیدا نیست و لبخندها، همه فریب‌اند (مصدق، ۱۳۹۳: ۸۳). و رحمانی هشدار می‌دهد که:

هشدار! یک دنیا فریب و رنگ و بازیست/ روزی شنیدی گر کسی
می‌گفت: تدبیر (رحمانی، ۱۳۹۲: ۲۸۵)

بی‌اعتمادی شاعر به وقایع پیرامون و اطرافیان خود و آسیب دیدن از بی‌صداقتی‌ها و ریاکاری‌ها، موجب پرورش این مضمون در شعر دهه سی شده است.

انتقام

مضمون انتقام نیز هر چند به فراوانی سایر مضامین نیست، در شعر این دوره نمی‌توان آن را نادیده انگاشت. رحمانی این مضمون را به تندی هرچه تمام‌تر و در فضای عشقی بیمار بیان می‌کند:

دیرگاهی است آرزو دارم/ ای زن سبزچشم در یک شب/ تخم چشم تو را
برون آرم/ زیر دندان خویش بفشارم/ بمکم سبزهای ماتش را/ تا دو چشم
تو هم کبود شود/ غم شود/ غروب شود (همان: ۳۲۹).

و فروغ می‌گوید:

وه! چه شیرین است/ بر سر گور تو ای عشق نیازآلود/ پای کوبیدن!/ ... وه چه
شیرین است/ از تو بگسستن و با غیر تو پیوستن (فرخزاد، ۱۳۷۱: ۲۱۶).

مضمون انتقام، تبلور خشم شاعر زخم‌خورده است.

رمانتیسیسم سیاه، تغزل یا غیر تغزل؟

شواهد یادشده بیانگر این است که رمانتیسیسم سیاه به لحاظ مضامین، با رمانتیسیسم تغزلی متفاوت است. رمانتیسیسم سیاه یا مضامینی منحصربه‌فرد دارد مانند ستایش ابلیس و ستیز با اخلاق و شرع و طبیعت و... و یا یک مضمون مطرح در تغزل را در حد افراط به کار می‌برد، به طوری که آن را از مفهوم تغزل دور می‌کند؛ چنان‌که تنهایی که از مضامین موجود در رمانتیسیسم تغزلی نیز هست، در رمانتیسیسم سیاه به طرز رادیکال و کاریکاتوروار رشد می‌کند. علاوه بر تنهایی، عشق، شادکامی، غم، وصل، هجران، انتظار، ناز و نیاز، حسرت و گله، از مضامین رایج در شعر تغزلی‌اند که در

رمانتیسیسم سیاه یا دچار امحا و یا افراط می‌شوند.

رمانتیسیسم سیاه علاوه بر مضامین، در جهان‌بینی و عوامل بروز نیز با شعر تغزلی و عاشقانه تفاوت اساسی دارد. رمانتیسیسم سیاه، زادهٔ تجدد و مدرنیته و عوارض اجتماعی آن و نیز فاصله گرفتن از سادگی و صداقت طبیعت است، ولی تغزل و غنا، محصول سنت و طبیعت است. اولی عصیانگر و طاغی و تراژیک و بیمارگونه و دومی، رام و مطیع و غیر تراژیک یا حداقل نیمه‌تراژیک است و «جهان‌بینی تراژیک، فرزند ناخلف تجدد است» (میلانی، ۱۳۸۷: ۱۴۷).

ردپای عشق را در تمامی مضامینی که در تغزل مطرح می‌شود می‌توان جست؛ ولی در شعر رمانتیسیسم سیاه، سخن از گناه و اروتیسم، مرگ عشق، عشق بیمار یا عشق‌ستیزی است. «شاعر رمانتیسیسم سیاه، عشق را به جنسیت بدل کرده و به نفی عشق از بیخ و بن پرداخته است (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۲۵) و شاعری که «عشق را ول کرده و فقط احساساتی شدن را نگاه داشته» (براهنی، ۱۳۵۸: ۲۹۶)، چه نسبتی با تغزل که اساسش عشق است، می‌تواند داشته باشد؟!

بنابراین جا دارد شعر رمانتیسیسم سیاه در جایگاه مشخص خود ارزیابی شود و با گرایش‌های مشابه، تحت یک نام‌گذاری و شاخه‌بندی قرار نگیرد. با این شرح می‌توان برای شعر رمانتیسیسم دهه سی دو شاخه قائل شد: ۱- رمانتیسیسم تغزلی ۲- رمانتیسیسم غیر تغزلی.

رمانتیسیسم تغزلی به جهت آنکه عشق‌محور است، می‌تواند شاخه‌های رمانتیسیسم عاشقانه، شهودی و طبیعت‌گرا را نیز پوشش دهد. ولی مضامین سیاه و عصیان‌گرایانه‌ای که در رمانتیسیسم دهه سی بروز می‌کند، از آنجایی که تغزل و غنا در آن یا جایگاهی ندارد و یا در لایه‌های زیرین و مخفی شعر نهفته شده است، رمانتیسیسمی احساس‌گرا اما غیر تغزلی است. پس می‌توان گفت که شعر مرگ و نفرت و ترس و خشم و عصیان و گناه و بی‌عشقی، نمی‌تواند شعر تغزلی باشد.

برخی از شاعران از جمله فروغ، نادرپور و رحمانی در هر دو گرایش حضور داشته‌اند. توضیح بیشتر این دسته‌بندی و تفاوت‌های آن دو با هم در جدول زیر نمایانده شده است.

جدول ۱- دو گونه از احساس‌گرایی شاعران رمانتیسیسم فردگرا در دهه سی

	تغزلی	غیر تغزلی
برخی از نمایندگان	نیما یوشیج، گلچین گیلانی، هوشنگ ابتهاج، فریدون مشیری، توللی، فروغ	توللی، نادرپور، رحمانی، هنرمندی، فروغ، کارو
جهان‌بینی	غیر تراژیک یا نیمه‌تراژیک، بهنجار	تراژیک، نابهنجار
عوامل بروز	سنت، طبیعت	تجدد (سیاست و اجتماع، تقلید از ادبیات اروپایی)
مضامین	عشق، شادکامی، وصل، هجران، غم ، انتظار و...	عشق‌زدگی، مرگ‌خواهی، یأس، کفر، فریب، انتقام، طبیعت گوتیک، ترس و...

نتیجه‌گیری

جهت ماهیت‌شناسی دسته‌ای از شعر احساس‌گرای دهه سی موسوم به رمانتیسیسم سیاه، پس از بررسی مهم‌ترین مضامین آنها و برابر نهادن این مضامین با مضامینی که در شعر عاشقانه و تغزلی رایج است، این نتایج حاصل آمد:

شعر رمانتیسیسم سیاه با شعر تغزلی در وجه احساس‌گرایی، مشترک است، ولی تفاوت‌های اساسی با آن دارد. تفاوت‌های رمانتیسیسم تغزلی با غیر تغزلی، در جهان‌بینی، عوامل بروز و مضامین آنهاست. به لحاظ جهان‌بینی، شعر تغزلی زادهٔ سنت و طبیعت است، ولی شعر رمانتیسیسم سیاه، فرزند ناخلف تجدد است. مضامین رایج در اولی، عشق، شادکامی، وصل، هجران و... است و در دیگری عشق‌زدگی، طبیعت سیاه، مرگ‌خواهی، یأس، ترس، فریب، انتقام و... . بنابراین می‌توان گفت شاید کاربرد واژهٔ تغزل بر احساس‌گرایی آرام و عاشقانه اشعار رمانتیک ایرانی مناسب باشد، اما شعر عصیانگر، مرگ‌اندیش و عشق‌زده‌ای را که مابین سال‌های ۱۳۳۰-۱۳۴۰ در ایران پاگرفت، نمی‌توان شعری تغزلی نامید. این اشعار باید جایگاه ویژه خود را بیابد و می‌تواند با تقسیم شدن در دو شاخه «تغزلی» و «غیر تغزلی»، از عارضه همگون پنداشته شدن رها شود.

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۱) ایران بین دو انقلاب، ترجمه احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، تهران، نی.
البستانی، فواد افرام (۱۳۷۸) منجد الطلاب، ترجمه محمد بندرریگی، تهران، حر.
اویسی کهخا، عبدالعلی (۱۳۹۱) «بررسی رمانتیسم و بازتاب آن در شعر حسن هنرمندی»، پژوهشنامه ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال دهم، شماره هجدهم، بهار و تابستان، صص ۵-۲۸.
ایگلتون، تری (۱۳۷۴) «خاستگاه پست‌مدرنیست‌ها»، ترجمهٔ سهراب معینی، مجلهٔ آدینه، آذر، شماره ۱۰۵، صص ۴۱-۴۲.
براهنی، رضا (۱۳۵۸) طلا در مس، تهران، زمان.
تسلیمی، علی (۱۳۹۳) گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران، تهران، اختران
جعفری، مسعود (۱۳۷۸) سیر رمانتیسم در ایران، تهران، مرکز.
حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰) دیوان حافظ، تصحیح قزوینی و غنی، تهران، آسمان خیال.
حسین‌پور چافی، علی (۱۳۹۰) جریان‌های شعری معاصر فارسی، تهران، امیرکبیر.
خطاط، نسرین (۱۳۸۲) مکتب رمانتیک در فرانسه، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۳۷، صص۵۳-۶۷.
خواجات، بهزاد (۱۳۹۱) رمانتیسیسم ایرانی، تهران، بامداد نو.
داد، سیما (۱۳۸۵) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید.
دانشور، سیمین (۱۳۹۳) علم الجمال و جمال در ادب فارسی، تهران، قطره.
رحمانی، نصرت (۱۳۹۲) مجموعه اشعار، تهران، نگاه.
زندیه، حسن (۱۳۹۰) «روح نامریی شعر فارسی، تأثیر عامل‌های سیاسی و اجتماعی عصر پهلوی بر فراز و فرود رمانتیسم فارسی»، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال دوم، شماره اول، بهار و تابستان، صص ۱۲۷-۱۵۵.
سعدی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۷۱) کلیات سعدی، تصحیح فروغی، تهران، ققنوس.
سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷) مکتب‌های ادبی، تهران، نگاه.
شاملو، احمد (۱۳۸۵) مجموعه آثار، به کوشش نیاز یعقوب‌شاهی، تهران، نگاه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، سخن.
---------- (۱۳۵۲) «انواع ادبی و شعر فارسی»، مجله خرد و کوشش، دوره چهارم، دفتر دوم و سوم.
شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۸) تاریخ تحلیلی شعر نو، تهران، مرکز.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) انواع ادبی، تهران، فردوس.
---------- (۱۳۸۱) شاهدبازی در ادبیات فارسی، تهران، فردوس.
---------- (۱۳۶۲) سیر غزل در شعر فارسی، تهران، فردوسی.

شیری، قهرمان و دیگران (۱۳۹۱) «بررسی تحلیلی رمانتیسم سیاه در سروده‌های نصرت رحمانی»، فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۷، صص ۷۰-۹۷.
صفایی، علی و دیگران (۱۳۸۹) «مقایسه شعر سیاه فروغ فرخزاد و نصرت رحمانی»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال هفتم، شماره ۲۷، بهار، صص ۹-۳۶.
فتوحی، محمود (۱۳۷۶) «جریان رمانتیسم بعد از کودتای ۲۸ مرداد»، مجله دانشگاه انقلاب، شماره ۱۰۸-۱۰۹، بهار، صص ۱۵۹-۱۶۸.
فرخزاد، فروغ (۱۳۷۱) دیوان اشعار، تهران، مروارید.
کارو (۱۳۹۴) گزیده اشعار EBOOKCLUB، خرداد.
مختاری، محمد (۱۳۷۸) هفتاد سال عاشقانه، تهران، تیراژه.
مصدق، حمید (۱۳۹۳) گزینه اشعار، تهران، مروارید.
میلانی، عباس (۱۳۸۷) تجدد و تجددستیزی در ایران، تهران، اختران.
نادرپور، نادر (۱۳۹۳) مجموعه اشعار، تهران، نگاه.
ناصری، فرشته (۱۳۹۱) «مروری بر تاریخچه ادبیات غنایی در ایران»، فصلنامه در دری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد، سال اول، شماره دوم، صص ۱۰۵-۱۲۲.
نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۳) «مضامین غنایی در رباعیات مهستی گنجه‌ای»، پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال دوازدهم، شماره ۲۳، صص ۳۰۴-۲۸۳.
وصفی قراولخانه، موسی (۱۳۹۳) بررسی سیر رمانتیسیسم سیاه در ادبیات معاصر ایران با تکیه بر اشعار فریدون توللی، نادر نادرپور و نصرت رحمانی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه سمنان، با راهنمایی دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۱) فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، هما.
هنرمندی، حسن (۱۳۵۰) برگزیده اشعار، تهران، بامداد.

Heath, Duncan and Boreham, Judy (2000) Introducing Romanticism. Ed. by Richard Appignanesi. USA: Totem Books.
Varner, Paul (2015) Historical Dictionary of Romanticism in Literature, Lanham: Rowman & Littlefield.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و سوم، زمستان ۱۳۹۵: ۱۳۸-۱۰۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۷/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

تحلیل درون‌مایه‌ها و عناصر زبانی در اشعار طنز غلامرضا روحانی

روجا آدینه‌پور باقری*
علی‌اکبر باقری خلیلی**
احمد غنی‌پور ملکشاه***

چکیده

طنزهای «غلامرضا روحانی» ضمن بازتاب اوضاع اجتماعی ایران در دوره پهلوی اول و اوایل پهلوی دوم، حکایت از هم‌زیستی و هم‌دلی او با توده مردم داشته و از لحاظ زبان‌شناختی و جامعه‌شناختی قابل بررسی است. مقاله حاضر با روشی تحلیلی- توصیفی درصدد است به بررسی مهم‌ترین درون‌مایه‌های طنز در اشعار روحانی، نگرش وی نسبت به موضوعات و مناسبات اجتماعی و چگونگی بازتاب آنها بپردازد. روحانی ضمن طرح دیدگاه‌های انتقادی سیاسی- اجتماعی، برای بازنمود هنری‌تر و تأثیرگذارتر آنها از عناصر و شگردهای زبانی و بیانی مختلف استفاده می‌کند؛ مثلاً با استفاده از باهم‌آیی واژگانی، تضاد معنایی بسترهای مناسبی را برای به چالش کشیدن تبعیض‌ها و تضادهای سیاسی- اجتماعی و ایدئولوژیکی فراهم می‌سازد. وفور واژگان و ترکیبات عامیانه به عنوان ابزاری برای طرح مسائل اجتماعی به زبان مردمی از ویژگی‌های زبانی طنز روحانی است. تشبیه‌بنیاد بودن طنزهای روحانی دال بر این است که تشبیه در تصویر موضوعات اجتماعی و دریافت آنها توسط مردم، قدرت بیشتری دارد. انتقاد از شرایط محیطی همچون آلودگی شهرها و نبود زیرساخت‌های مورد نیاز، واقعه کشف حجاب و جنگ‌جهانی و پیامدهای آن، مشکلات اقتصادی و برخی از موضوعات اجتماعی، مانند غرب‌زدگی، مسائل زنان،

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران rojaadineh@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران aaabagheri@umz.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران a.ghanipour@umz.ac.ir

بیکاری و وضعیت بغرنج اداری از جمله موضوعاتی است که در طنز روحانی بازتاب یافته‌اند. تحلیل طنزهای شاعر بیانگر کنش اجتماعی وی برای اصلاح، تغییر یا نفی گفتمان‌های موجود محسوب می‌شود. شاعر جز در برخی موارد، همچون پیشرفت و تحصیل و اشتغال زنان و یا حمایت از کالای ملی، غالباً به انتقاد و نفی وضع جامعه می‌پردازد و به دنبال تغییر آنهاست.

واژه‌های کلیدی: طنز، غلامرضا روحانی، عناصر زبانی، درون‌مایه.

مقدمه

ادبیات تاریخچه هویت ملّت‌ها و منبع هنریِ شناخت اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جوامع بشری است. تأثیر محیط اجتماعی بر آثار ادبی و همراهی ادبیات و اجتماع به‌قدری زیاد است که بیشتر آثار ادبی را می‌توان با فرض موضوعات اجتماعی به‌عنوان بستر آفرینش آنها بررسی کرد. ادبیات فارسی نیز از این امر مستثنی نیست. یکی از مهم‌ترین گونه‌های ادبی که مسائل اجتماعی را به نقد می‌کشد، ادبیات انتقادی است و خود شامل انواع مختلفی، چون هزل، هجو و طنز است. این نوع ادبی علاوه بر انتقاد از وضعیت سیاسی- اجتماعی، به توصیف و بزرگداشت ارزش‌های متعالی فراموش‌شده و گاه به ارائه راهکارهایی جهت رفع معایب و کاستی‌های موجود نیز می‌پردازد. در دورهٔ معاصر، طنز که به‌ویژه از عصر مشروطه بدین سو کارکردی اجتماعی یافته، مهم‌ترین گونه ادبیات انتقادی محسوب می‌گردد.

طنز از یک‌سو نمودار شرایط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی و از سوی دیگر، گزارشگر نگرش و باورهای طنزپرداز و موضع او در برابر این شرایط است. بنابراین، شناخت علل و انگیزه‌های طنز در هر دوره‌ای ارتباط مستقیم با شناخت جامعه‌ای دارد که اثر طنزآمیز در آن پدید آمده است؛ زیرا این شرایط اجتماعی است که طنزپرداز را به خلق طنز وامی‌دارد. برگسون در تبیین ارتباط بین طنز و جامعه می‌آورد: «برای درک خنده باید آن را در بستر محیط طبیعی‌اش قرار دهیم و این محیط، خودِ جامعه است و مهم‌تر از همه باید سودمندی کارکرد آن را تعیین کنیم؛ کارکردی که قطعاً اجتماعی است» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۳).

سید غلامرضا روحانی (۱۲۷۶-۱۳۶۴) متخلص به «اجنه» بعد از ابوالقاسم حالت، یکی از موفق‌ترین طنزسرایان معاصر ایران است. غالب اشعار او از نظر تاریخی مربوط به اواخر دورهٔ قاجاریه و اوایل پهلوی اول است و بسیاری از مشکلات و نابه‌سامانی‌های اجتماعی این دوره در شعر او منعکس شده است. دوران زندگی و طنزپردازی روحانی مربوط به دوره‌ای است که در کمتر از نیم‌قرن، جامعه ایران هم مسائل و مصائب گوناگون و هم تغییرات بنیادینی را از سر گذرانده است؛ همچون جنگ جهانی اول، انقراض سلسله قاجار و انتقال حکومت به دودمان پهلوی، ظهور رضاخان و اقدامات نوسازی پرشتابش و در نهایت، جنگ جهانی دوم. از این رو، این پژوهش درصدد است تا

برخی از مهم‌ترین درون‌مایه‌های طنز روحانی و عناصر زبانی و بیانی که به بازتاب هنری و تأثیرگذاری طنزهای وی کمک می‌کنند، تجزیه و تحلیل کند، و به پرسش‌های ذیل پاسخ دهد:

- درون‌مایه‌های غالب در طنزهای روحانی کدام‌اند؟
- نگرش شاعر نسبت به مسائل اجتماعی چگونه است و با چه عناصر و شگردهای زبانی آنها را بیان کرده است؟

پیشینهٔ پژوهش

در مورد غلامرضا روحانی به ویژه بررسی درون‌مایه‌های اشعار طنز او تا کنون پژوهش مستقلی صوررت نگرفته است؛ اما در اکثر کتاب‌های مربوط به طنز از روحانی سخن گفته شده است؛ همچون «طنزسرایان ایران از مشروطه تا انقلاب»، از فرجیان و نجف‌زاده بارفروش (۱۳۷۰)؛ نویسندگان در این کتاب تنها به شرح زندگی روحانی اکتفا نموده‌اند. همچنین عمران صلاحی (۱۳۸۲) در «خنده‌سازان و خنده‌پردازان» و حسن جوادی (۱۳۸۴) در تاریخ طنز، ضمن اشاره به فرازهایی از زندگی روحانی، ویژگی‌های زبانی و شعری طنز او را به اختصار بررسی کرده‌اند. در میان پایان‌نامه‌ها و رساله‌هایی که تاکنون نگاشته شده‌اند، تنها یک پایان‌نامه در مقطع کارشناسی ارشد به طنز غلامرضا روحانی پرداخته است: بیات (۱۳۹۲) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی شیوه‌ها و شگردهای طنزپردازی»، آثار فریدون توللی، رهی معیری و غلامرضا روحانی، در بخشی از فصل سوم، شیوه‌های طنزپردازی روحانی را به صورت بسیار کلی مطرح کرده و بدون هیچ‌گونه توضیحی تنها به نقل یکی دو بیت در ذیل هر آرایه بسنده نموده است.

تفاوت پژوهش حاضر با موارد یادشده، تحلیل درون‌مایه طنزهای روحانی و نحوهٔ بازتاب مسائل اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی جامعه در اشعار اوست.

روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی، شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و واحد تحلیل، اشعار و ابیات طنزآمیز روحانی است. در این پژوهش بعد از مطالعهٔ منابع مربوط،

اشعار طنزآمیز روحانی مورد بررسی قرارگرفت؛ موضوعات و مضامین پرکاربرد استخراج، طبقه‌بندی و تجزیه و تحلیل شد. نسخهٔ مورد استناد در این تحقیق عبارت است از:

- روحانی، غلامرضا (۱۳۴۳)، کلیات اشعار و فکاهیات روحانی.

ذکر این نکته نیز لازم است که در این پژوهش کلیهٔ اشعار روحانی مورد بررسی قرار گرفته است و تنها فصل ششم کتاب مذکور با عنوان اشعار جدی در این بررسی لحاظ نشده است.

بحث و بررسی

پیش از بررسی درون‌مایه‌هایی که در طنز روحانی بازتاب یافته‌اند، ضروری است تا برخی از عناصر زبانی و بیانی که شاعر به منظور بازتاب هنری و تأثیرگذاری بیشتر درون‌مایه‌های طنزش بر مخاطب به کار گرفته تحلیل شوند.

الف. واژگان

واژه‌های اشعار روحانی بیشتر محاوره‌ای و متعلق به توده مردم است. تعیین واژه‌های پربسامد طنزهای روحانی، به خاطر ماهیت شعر و به‌ویژه درون‌مایه‌های مختلف طنز، کار آسانی نیست؛ اما می‌توان گفت که این واژه‌ها اساساً واژه‌هایی هستند که انتقال اوضاع سیاسی، اجتماعی و به‌ویژه اقتصادی را برعهده دارند و می‌کوشند تا آثار جان‌گزای فقر، گرانی، جنگ، خون‌ریزی، عقب‌ماندگی، غرب‌زدگی، مشکلات زنان، تظاهر و ریا و... را به توصیف و تصویر بکشند. در سطح توصیف می‌توان مباحث زیر را درباره واژگان مطرح کرد:

۱- باهم‌آیی

باهم‌آیی و همنشین‌سازی واژه‌های یک حوزه معنایی تا حدودی با مراعات‌نظیر در بدیع قابل انطباق است (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۳۸). در این روش میان کلمات، هارمونی یا تناسب معنایی ایجاد می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۵). روحانی به کمک باهم‌آیی واژگانی، هم فضای طنزآمیز خلق می‌کند و هم به اشعارش مضامین ایدئولوژیک می‌بخشد. او در ابیات زیر به وسیلهٔ باهم‌آیی واژه‌هایی چون مرتع، خر، چرا، گاو و گوساله، از آنها برای مفاهیم نمادین نیز استفاده کرده و با ایجاد اجتماع نقیضین میان بندگی گاو برای گوساله، آن هم گوساله‌ای که به خدمت خر درآمده، نه تنها فضای طنزآمیز آفریده، بلکه خواننده را نیز به تفکر واداشته است:

به مرتعی که **خری** چند هم**چرا** باشند ز حرص در پی آزار هم چرا باشند
ز من به سامری **خر** بگو که مردم **گاو** هنوز **بنده گوساله** شما باشند
(روحانی، ۱۳۴۳: ۴۱)

چنان‌که در ابیات زیر نیز با ترفند باهم‌آیی واژگانی از ردهٔ دد و دام و پرندگان و متعلقات آنها، ضمن طنزپردازی و زیباسازی، عقب‌افتادگی فرهنگی و جهل و نادانی مردم را به انتقاد می‌گیرد:

زن همسایه ما جنبل و جادو دارد پیه گرگ و دل شیر و سم آهو دارد
(همان: ۵۶)

گونه‌های دیگری از باهم‌آیی واژگانی در طنزهای روحانی عبارتند از:

- **خوردنی‌ها و نوشیدنی‌ها**، مانند سمنو، سوپ کلم، آش کدو، برگ هلو، کمپوت هلو، بادهٔ گلگون و آب لبو (همان: ۵۱-۵۲). شاید بتوان یکی از دلایل کاربرد این دسته از واژه‌ها را پیامدهای ناگوار ناشی از جنگ جهانی دانست که فقر و گرسنگی و به استهزا گرفتن آرزوی غذای لذیذ و شکم سیر می‌توانست از مضامین پرمخاطب طنز و طنزپردازان و نیز اظهار نارضایتی از وضعیت موجود باشد.
- **واژه‌های مربوط به اعتیاد**، مانند قلیان، قلیان‌کش، قلقل قلیان، دود، تنباکو، توتون، افیون و بنگ (همان: ۵۳) که حکایت از ناهنجاری‌ها و کج‌روی‌های فرهنگی و اخلاقی، اضمحلال عقل و رواج دیوانگی‌ها و سطحی‌نگری‌ها دارد.

۲- روابط معنایی

از میان روابط معنایی اصلی یعنی هم‌معنایی، شمول معنایی و تضاد معنایی، نوع اخیر بیشتر در طنز کاربرد دارد. کاربردِ واژه‌های دارای تضاد معنایی در طنز، قابلیت به چالش‌کشیدن بسیاری از تبعیض‌ها و تضادهای سیاسی- اجتماعی را دارد و جهان‌بینی، ایدئولوژی و اهداف گوینده را شفاف‌تر به تصویر می‌کشد. به عنوان مثال، روحانی در ابیات زیر با ایجاد تضاد میان اروپایی و افیونی، خاک و افلاک، علم و صنعت، چرس و تریاک، طنزی تلخ می‌آفریند و در آن تفاوت سیر و سفر اروپایی با ایرانی به آسمان/ فلک را به استهزا می‌گیرد. اوج طنز در سیر به آسمانِ یکی با علم و صنعت و دیگری با چرس و تریاک است که واقع‌گرایی، اندیشمندی، تعهد و تلاش آن یکی را در مقابل

توهّم، خیال‌پردازی، بی‌تفاوتی و تنبلی این دیگری قرار می‌دهد و در نهایت اسباب پیشرفت آن و عقب‌ماندگی این را به نقد می‌کشد:

اروپایی اگر از صفحه **خاک** نهد از **علم و صنعت** پا به **افلاک**
از او کم نیست **افیونی** که دائم کند سیر فلک با **چرس و تریاک**

(روحانی، ۱۳۴۳: ۷۷)

شاعر در بیت زیر میان آخور و جیب، نقل و نبات و پشکل، تضاد ایجاد کرده و با این شگرد، تضاد طبقاتی، رانتخواری و پارتی‌بازی و در نتیجه رفاه و ثروت بادآوردهٔ عده‌ای با زحمت شبانه‌روزی و فقر و بدبختی عده‌ای دیگر را در برابر هم قرار داده و چون آزادی انتقاد صریح از عوامل بی‌عدالتی اجتماعی را ندارد، غنا و فقر این دو دسته را به فلک نسبت می‌دهد. اما با کاربرد واژگان منفی «ریخت و آخور» که افراد «یک دسته» را تلویحاً به «حیوانات» همانند کرده، نشان می‌دهد که گفتمان و سیاست‌های اقتصادی و مدیریتی حاکم بر جامعه را قبول ندارد:

ریخت در آخور یک دسته فلک نقل و نبات جیب یک دسته دگر بین که پر از پشگل کرد

(همان: ۴۶)

همچنین ر.ک: (همان: ص۶۵، ب ۱۸؛ ص۷۵، ب۱۲؛ ص ۲۸۱، ب ۱۴ و ۱۵).

رابطه **هم‌معنایی** نیز در اشعار روحانی دیده می‌شود. در هم‌معنایی، برخی از کلمات تقریباً معنای یکسانی دارند و می‌توانند برای تأکید بر نوعی نگرش خاص به کار روند. به عبارت دیگر، کاربرد شمار زیادی از کلمات تقریباً هم‌معنا در متن، نشان‌دهنده شیفتگی به جنبه‌ای از واقعیت است که می‌تواند بیانگر کانون مبارزه‌ای ایدئولوژیک باشد (فرکلاف، ۱۳۸۹: ۱۷۶)؛ مثلاً در ابیات زیر، تکرار واژه‌های هم‌معنای پول، دینار، ذهب، اسکناس و زر، به‌ویژه ردیف «پول است پول»، بازگوکننده گسترش روحیهٔ مادی‌گرایی، پول‌پرستی، تغییر ارزش‌های دینی و ملّی و دگرگونی مفاهیم ارزشمندی چون «وطن» به «پول»، آن‌هم در نگرش و بینش شیخ و واعظ دینی است که از یک طرف، دال بر عمق واقعیت‌های تلخ اجتماعی و بی‌ارزشی مفاهیم متعالی فرهنگی است و از طرف دیگر، کاربرد برخی دیگر از واژگان، مؤیّد این نظر فرکلاف است که رابطهٔ هم‌معنایی بیانگر

کانون مبارزه‌ای ایدئولوژیک است (فرکلاف، ۱۳۸۹: ۱۷۶):

دین همه **دینار** شد، مذهب **ذهب** و آن قوانین و سنن، پول است پول
مسلک حاجی حسین است **اسکناس** مذهب ملاحسن، پول است پول
(روحانی، ۱۳۴۳: ۸۲)

۳- واژگان محاوره و ترکیبات عامیانه

یکی از سؤال‌هایی‌که فرکلاف در سطح توصیف و در ارتباط با ارزش رابطه‌ای واژگان مطرح می‌کند، این است که آیا کلماتی وجود دارند که آشکارا رسمی یا محاوره‌ای باشند (فرکلاف، ۱۳۸۹: ۱۷۰). طنزپرداز برای انتقال پیام خود به مخاطبان، بیشتر به کاربرد واژگان، ترکیبات، لحن عامیانه و محاوره‌ای متمایل است تا کلمات رسمی. واژگان، تعبیرها و اصطلاحات، تصویرها و تمثیلات روحانی، اساساً محاوره‌ای و مردمی هستند و این موضوع، یکی از ویژگی‌های سبکی طنزهای او محسوب می‌شود و روحانی را به شاعر مردمی تبدیل می‌کند. به تعبیر فرکلاف نیز گزینش چنین واژه‌هایی بیانگر هم‌سویی شاعر با مردم است (همان: ۲۷۱). از این‌رو می‌توان گفت که روحانی با انتخاب زبان محاوره و عامیانه:

۱. طیف‌ها و طبقاتِ مخاطب طنز را گسترش می‌دهد.
۲. با طرح مشکلات و مطالبات تودهٔ مردم، طنزهای خود را سیاسی- اجتماعی می‌کند.
۳. روشن‌فکران و خواص را با وضعیت زندگی و خواسته‌های عامهٔ مردم آشنا می‌کند.
۴. چون یکی از ویژگی‌های واژگان عامیانه، جنبهٔ عاطفی و خودمانی آن است، می‌تواند از تلخی و گزندگی طنزها بکاهد. از این‌رو انتخاب زبان محاوره و عامیانه هم جنبهٔ گفتمانی آن را پررنگ‌تر و تحمل‌پذیرتر می‌کند و هم مخاطبان آن را افزون‌تر.

به هر حال واژگان محاوره را در طنز روحانی می‌توان در چند سطح بررسی کرد:

الف) واژه‌های عامیانه: **هفهفو** (روحانی، ۱۳۴۳: ۶)، **بنجول** (همان: ۱۶)، **قلچماق** (همان: ۲۹)، **اردنگی** (همان: ۵۶)، **دبنگ** (همان: ۱۵۰)، **لولو** (همان: ۱۵۲)، **منگ** (همان: ۱۸۸)، **قِر** (همان: ۲۰۷)، **چاییدن** (همان: ۲۱۲)، **لمیدن**، **چپانیدن** (همان: ۲۱۸)، **داش** (همان: ۲۱۹) و....

این کند گریه که من **دامن و ژاکت** خواهم آن کند ناله که کی **گیوه و تنبان** برسد
(روحانی، ۱۳۴۳: ۴۸)

ب) ترکیبات عامیانه: برو بیا (همان: ۱۶)، عر و عر (همان: ۳۴)، لب‌ولفچه (همان: ۶۷)، خرج و برج (همان: ۷۳)، اتل‌متل (همان: ۸۸)، علم‌شنگه (همان: ۹۰)، الک‌دولک (همان: ۲۱۵)، یه‌سر دوگوش (همان: ۲۷۱) و... .

شال و پشمینه بپوشند سراپا زن و مرد تا ز سرما همگی حفظ **دک‌وپوز** کنند
(همان: ۵۷)

ج) فعل‌های مرکب عامیانه: تشر زدن (همان: ۳۸)، پاپوش ساختن (همان: ۷۳)، قمپز درکردن، جفتک‌زدن (همان: ۹۸)، افاده کردن، قنبرک ساختن (همان: ۱۰۷)، منتر ساختن (همان: ۲۰۵)، نق زدن، پوک کردن (همان: ۲۸۰) و... .

در آورم پدرش را و **بشکنم قلمش را** اگر رقیب بیفتد به کوی یار گذارش
(همان: ۷۳)

۴- نام‌دهی

نام‌دهی یا اسم‌گذاری یکی دیگر از موضوعات سطح توصیف است. منظور از شیوه نام‌دهی این است که نشان داده شود چگونه نویسندگان مختلف از امکانات واژگانی که زبان در اختیار آنها می‌گذارد، برای نامیدن گروه‌های خودی و گروه‌های غیر خودی بهره می‌گیرند (سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۲۷). شاعر یا نویسنده به کمک القاب و عناوینی که به شخصیّت‌ها و تیپ‌ها نسبت می‌دهد، از لحاظ سیاسی- اجتماعی یا ایدئولوژیک، اشعارش را نمادین می‌سازد و دیدگاه‌های خود را آزادتر بیان می‌کند.

هر چند روحانی فضای اشعارش را با این شگرد، طنزآمیز کرده و دیدگاه‌های خویش را صریح‌تر بیان می‌کند، عیب آن این است که طنز در اینگونه موارد به هجو نزدیک می‌شود و ارزش و رسالت اصلاح و سازندگی‌اش را خدشه‌دار می‌گرداند. القاب و عناوینی مانند بوزینه‌الممالک (همان: ۲۵۳)، نکبت‌الملوک (همان: ۲۸۰) و اضافه‌ها و صفت‌هایی چون چهرهٔ میمون (همان: ۲۶۳) و اروپایی گدا (همان: ۵۴) از این شمارند. به عنوان نمونه، از جمله موضوعاتی که روحانی در آن بیشترین لقب‌ها و صفت‌ها را به کار می‌برد، هنگام انتقاد از تجدد ظاهری و غرب‌گرایی افراطی است که شاعر بر اساس طرح ذهنی خویش،

القاب، عناوین و اسامی دینی- مذهبی‌ای را با پسوندها و به صورتی می‌آورد که تعلق آنها به اقشار پایین جامعه را نشان می‌دهد و در ادامه شیفتگی آنان به مظاهر فریبنده فرنگ و ناآگاهی‌شان از فرهنگ ایرانی- اسلامی را توصیف می کند؛ مثل دده رقیه (روحانی، ۱۳۴۳: ۴)، ربابه‌شله (۵۵)، صغری کچله و شاباجی شله (۱۰۰)، فاطمه کوره (۲۴۹).

سکینه باجی شده شیک و فرنگی‌مآب فکنده چادر ز سر گرفته از رخ نقاب
چهرهٔ میمون خود کرده برون از حجاب تا به میان زنان به پا کند انقلاب

(همان: ۲۴۸)

ب. عناصر بلاغی

صناعات بلاغی غالباً تابعی از محتوای متن هستند و عمیقاً در شکل دادن به واقعیات دخالت دارند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۶۰). این صنایع می‌توانند نمودهایی از موضع‌گیری له یا علیه گروه‌های اجتماعی باشند، به بیان دیگر، بسیاری از عناصر ادبی نیز می‌توانند متغیّرهای ایدئولوژیکی باشند. مطالعهٔ بلاغی گفتمان ایدئولوژیکی روی صنایع سبکی‌ای تمرکز می‌کند که می‌توانند برای تأکید بر ویژگی‌های مثبت و خوب گروهی از افراد جامعه (=ما) و ویژگی‌های منفی و بد گروهی دیگر (=آنها) و یا برعکس به کار گرفته شوند (ون‌دایک، ۱۳۹۴: ۸۲). برخی از عناصر بلاغی و ادبی طنزهای روحانی عبارتند از:

۱- تشبیه

از مهم‌ترین تصاویری است که بیانگر نوع نگرش و دنیای ذهنی شاعر است. صناعات شعری در بلاغت سنتی باید در خدمت معنا باشد و بر اقتدار آن بیفزاید و به نفوذ و تثبیت آن در ذهن و ضمیر مخاطب کمک کند و از میان آنها نقش تشبیه در توضیح و تبیین اندیشه پررنگ‌تر است (فتوحی، ۱۳۸۶: ۸۹).

تشبیه در طنزهای روحانی یکی از مهم‌ترین عناصر بلاغی است. او با توجه به وضعیت سیاسی- اجتماعی و اهداف اصلاح‌گرانه‌ای که مدّ نظر دارد، حوزه‌ها، عناصر و طرفین تشبیه را تعیین می‌کند. از این‌رو تشبیهات او غالباً از حوزهٔ حیوانات است و مهم‌ترین انگیزه‌های آن را از نظر گفتمانی می‌توان چنین برشمرد:

۱. به سبب حضور و تأثیر حیوانات در زندگی انسان‌ها، قابلیت کنشگری آنان برای گفتمان انتقادی بالاست.
۲. چون اساساً یکی از شگردهای طنزپردازی اغراق برای بزرگداشت یا خوارداشت

کنشگران اجتماعی یا عاملان سلطه و قدرت است، حیوانات مختلف می‌توانند نماد کنشگران و طبقات اجتماعی قرارگیرند.

۳. چون یکی مهمترین آماج طنز، صاحبان قدرت است و لازمهٔ پرداختن به آن، ایجاد مصونیت نسبی برای طنزپردازان است، نقل مسائل و موضوعات سیاسی-اجتماعی از زبان حیوانات یا انتساب آنان به حیوانات، مصونیت مورد نظر را تأمین می‌نماید.

بنابراین روحانی در طنزهای تشبیهی خویش با همانندسازی آماج طنز به یک حیوان، او را به غایت درجه تحقیر می‌کند و با بزرگ‌نماییِ ویژگی‌های اخلاقی ناپسندش او را به استهزا می‌گیرد. یکی از آماج‌های طنز روحانی در این نوع تشبیه، واعظان مردم‌فریب و زاهدان ریاکارند که شاعر با تشبیه مکرر آنان به حیوانات و حشرات حقیر و مزاحمی چون پشهٔ مالاریا و خرمگس، نفرت و انزجار خود را نشان می‌دهد:

واعظ مردم‌فریب خرمگس معرکه است زاهد رو در ریا پشه مالاریاست

(روحانی، ۱۳۴۳: ۲۹)

همچنین شاعر با کاربرد ترکیب تحقیرآمیز «یک دسته نر و ماده» برای متجددان افراطی و ظاهربین و تشبیه رقص آنها به رقص «شتران»، آنان را به مرتبهٔ حیوانی فرومی‌کشد:

چسبیده به هم دیدم یک دسته نر و ماده کاندر وسط مجلس رقصند چو اشترها

(همان: ۳)

نمونه‌های دیگر عبارتند از: تشبیه ایرانیان مقلّد به بوزینه (همان: ۷۹)، متجددان به خر (همان: ۴۲)؛ زنان و مردانی که ناخن خود را با مدگرایی بلند می‌کنند به پلنگ (همان: ۷۹)؛ انسان‌های بدزبان به عقرب و زنبور (همان: ۵۱)؛ زنانی که تنها هنرشان رقص و شنا با نامحرمان است به بوزینه و غاز (همان: ۵۹)؛ مال‌مردم‌خور به فیل و شتر (همان: ۱۰۷) و... .

آنچنان که از شواهد یادشده دریافت می‌شود، تشبیه در طنزهای روحانی در خدمت مقاصد اجتماعی است و طرفین تشبیه نیز غالباً اشخاص یا پدیده‌های مطرود و منفور نامحبوبند و وجه‌شبه هم بیشتر دال بر زشتی و پلشتی کارکرد آنهاست؛ مثلاً شیخان و ملایان ریاکار، متجددان تازه به دوران رسیده و زنان بی‌عفت، یکی از طرفین تشبیه و

کنشگران گفتمان در طنزهای روحانی‌اند. شاعر با تشبیه آنها به حیوانات، مخالفت خود را با ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های غالبی چون غرب‌زدگی، عقب‌ماندگی و زهد ریایی بیان می‌کند.

۲- استعاره

اینکه شاعر چه استعاره‌هایی را بیشتر به کار می‌برد و چه واژه‌ای را و بر چه اساسی جانشین واژه‌ای دیگر می‌کند، مبتنی بر باورهای بنیادین اوست و از این‌رو استعاره‌های مختلف، معانی ایدئولوژیک متفاوتی دارند. روحانی در طنزهای خود اساساً شاعری تشبیه‌بنیاد است و از استعاره کم استفاده می‌کند. اما همین کاربرد اندک نیز در تعیین جهت‌گیری اندیشه سیاسی و اجتماعی وی تعیین‌کننده است؛ برای مثال شاعر در بیت:

دزد غارتگر و بازار عفاف آشفته شحنه را کاش گذر جانب بازار افتد

(روحانی، ۱۳۴۳: ۴۹)

غارتگران بازارِ عفت و حیای زنان ایرانی را «دزد» می‌خواند و در بیت زیر، «جنیان» استعاره از بیگانگانی است که در جنگ جهانی دوم به ایران هجوم آورده و موجب کمبود و قحطی گندم و سایر غلات شدند:

جنیان ریختند و گندم‌ها غارت از حمله و تهاجم شد

(همان: ۱۸۴)

در بیت زیر نیز «خرس» به قرینهٔ پشمالو، موش و گربه که تلمیحی به داستان عبید زاکانی است، استعاره از زاهدانی است که علاوه بر سالوس و ریا، به آزمندی و رشوه‌خواری نیز آلوده‌اند. شاعر در این استعاره، آماج طنز خود را از حوزهٔ انسان و انسانیت بیرون و وارد دسته حیوانات کرده و ضمن اینکه او را از لحاظ رفتار و کردار، خرس انگاشته، در طماعی چون گربه حقیر و موش (=رشوه) خوار شمرده است:

خرس پشمالو به رسم گربه بنگر کز طمع موشِ رشوت گاه می‌گیرد گهی ول می‌کند

(همان: ۱۸۴)

همچنین است نهنگان شناور، استعاره از مردم خرافاتی (همان: ۹۲)؛ نار نمرودی، استعاره از جنگ جهانی (همان: ۷۰)؛ کلم، استعاره از ملایان ریاکار (همان: ۱۲۳) و ماهی و آب، استعاره از زنان و جامعه (همان: ۹۲).

۳- کنایه

کنایه، جمله یا ترکیبی است که دو معنی دارد و معنای دوم آن به قرینه لازم و ملزوم دریافت می‌شود. در کنایه از یک سطح به سطح دیگر می‌رسیم. کنایه به عنوان یک صنعت معنایی همچون استعاره و اغراق رابطه نزدیک‌تری با مدل‌های ایدئولوژیک و اعتقادات اجتماعی دارد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۶۱) و بهترین ابزار برای بیان غیرمستقیم مقصود است. از این رو، در طنز نیز که بیان غیرمستقیم نابسامانی‌ها و بی‌رسمی‌های جامعه است، کنایه کاربردی فراگیر دارد و «قوی‌ترین راه برای القای معانی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۴۸).

در طنز روحانی نیز کنایه و به‌ویژه کنایه از فعل یا مصدر، یکی از پربسامدترین آرایه‌هاست و به خاطر عامیانه بودن زبان که ویژگی بارز اشعار اوست، بیشتر کنایه‌های او نیز از نوع عوام‌فهم هستند. در ذیل به برخی از کنایه‌های طنز روحانی اشاره می‌شود:

الف) کنایه از موصوف: باج سبیل: رشوه (روحانی، ۱۳۴۳: ۸۸)، پرده رنگین: سینما (همان: ۱۴۲)، قوز بالاقوز: مشکل مضاعف (همان: ۱۴۶) و... .

آری آری خود خلاف دین بود پرده رنگین اگر ننگین بود

(همان: ۱۴۲)

ب) کنایه از صفت: خر تو خر: بی‌قاعده و قانون (همان: ۳۱)، خشک مغز: تندخو (همان: ۵۳)، بی‌دست و پا (همان: ۹۷)، خداوندان لیره (همان: ۱۲۲)، دولا پهنا (همان: ۲۲۷) و... .

عابد بی‌معرفت سر چو نهد بر سجود سجده او بر زمین سجده پا در هواست

(همان: ۳۰)

ج) کنایه از فعل یا مصدر: تخم دوزرده بودن (همان: ۱۶)، از خر شیطان پایین آمدن (همان: ۳۱)، بوق برداشتن (همان: ۳۸)، خر کردن (همان: ۴۶)، حرف به کله فرورفتن (همان: ۴۸)، دود از کله برآمدن (همان: ۱۱۹)، پوست از کله کندن (همان: ۱۳۳)، مشت بازشدن (همان: ۱۶۳)، غاز چرانیدن (همان: ۱۷۱)، شکر خوردن (همان: ۱۸۹)، به آب باریکه ساختن (همان: ۲۱۰)، خلق را دوشیدن (همان: ۲۲۶) و... .

گر کسی داخل آدم نبود ای زاهد تو مشو خارج از این فکر که خر باید کرد

(همان: ۴۶)

بازنمایی جامعه در اشعار طنز روحانی

یکی از کارکردهای شعر طنز اجتماعی، تصویر کردن زمانه زیست شاعر و نحوه زندگی مردم جامعه اوست؛ به بیان دیگر، در این نوع شعر، تاریخ از جهات مختلف، از صافی ذهنی و بینشی شاعر می‌گذرد و در اثر هنری ثبت می‌شود. روحانی نیز زمانه خود را از ابعاد مختلف توصیف کرده که در ذیل به آن می‌پردازیم:

مهم‌ترین درون‌مایه های طنز روحانی را می‌توان به قرار ذیل مورد بررسی قرار داد:

۱- وضعیت محیطی

یکی از ویژگی‌های مهم جامعه‌شناختی اشعار روحانی، توصیف موقعیت و وضعیت زندگی مردم تهران قدیم است. روحانی در این توصیف‌ها نسبت به کنش و واکنش‌های اجتماعی مردم تهران، نگاه رئالیستی/ واقع‌گرایانه و انتقادی دارد و همین دیدگاه انتقادی، او را به طنزپردازی وامی‌دارد:

هست الغرض **تهران** ما شهری پر از رنگ و ریا — خاکش به‌عکس کیمیا پادار را بی‌پا کند...
آن به که روحانی کنون پا بنهد از تهران برون — خود را از آن بیرون کند در شهر دیگر جا کند

(روحانی، ۱۳۴۳: ۵۰)

او در برخی از اشعار به محلّه‌های مختلف تهران مثل قلهک، زرگنده، دزآشوب، تجریش، دربند، نازآباد، دروازه شمران و چال‌میدان و... اشاره می‌کند. اما نگاه او به تهران در بسیاری از موارد از سر مجاز جزء به کل و تعمیم کاستی‌ها و نابسامانی‌های آن به شهرهای دیگر است و البته در پاره‌ای از موارد نیز قصد قیاس شهرهای دیگر با تهران یا تهران با دیگر کشورها و بزرگ‌نمایی در کاستی‌ها را دارد. شاعر در طنز زیر، تهران و لندن را با هم مقایسه کرده و پیام ضمنی آن، انتقاد از ساختار و مهندسی شهری نامناسب تهران است:

همچو طهران لندن و پاریس هم بازار دارد — حاجی بزاز دارد، سید سمسار دارد...
کوچه‌هایش پیچ دارد، چاله دارد، چوله دارد — در سر هر پیچ، یک بقال و یک عطار
چال‌میدان دارد و سر پولک و دروازه‌شمران — کوچه‌هایی تنگ‌تر از کوچهٔ دردار دارد

(همان: ۳۶)

روحانی در چند مورد، وضعیت حمام‌های تهران را توصیف کرده، بهداشت عمومی

آنها را به سخره گرفته و آن را «حمامی نکبت‌بار و کثیف» (روحانی، ۱۳۴۳: ۵) و «عذابی الیم» می‌خواند (همان: ۱۹۴). بدیهی است که وقتی وضعیت حمام تهران چنین است، وضعیت حمام‌های دیگر شهرها چگونه خواهد بود!

کوچه ما داشت نکبت‌بار حمامی کثیف بوی دود و گند آن در خانه‌ها از بام‌ها...
پا در این حمام‌ها هر کس گذارد تا ابد می‌دهد بر صاحب حمام‌ها دشنام‌ها
(همان: ۵)

آلودگی جوی‌ها و آب‌انبارها و انتقال بیماری‌ها از این طریق، از دیگر موضوعات طنزهای موقعیتی روحانی است. هر چند در دوره پهلوی اول برای دارو و درمان، اقداماتی نظیر ساخت بیمارستان‌ها صورت گرفت، وضعیت بهداشت عمومی و اقدامات پیشگیرانه چندان رضایت‌بخش نبود. مثلاً در شهرها و مناطق مختلف کشور، از جمله مناطق تهران، لوله‌کشی آب شهری انجام نگرفت و در نتیجه آشامیدنی‌ها و خوردنی‌ها همچنان آلوده بودند (میلسپو، ۱۳۷۰: ۵۰) و موجب بروز بیماری‌های گوناگون به‌ویژه سل می‌شدند (روحانی، ۱۳۴۳: ۱۶). از این‌رو روحانی در بیت زیر، ضمن وصف آلودگی آب آشامیدنی، آن را «زهر کشنده» می‌خواند:

فضله سگ در آب جو گر نرود چه می‌رود زهر کشنده در سبو گر نرود چه می‌رود
(همان: ۴۸)

۲- رخدادهای تاریخی

طنزهای روحانی در فاصلهٔ اواخر دوره قاجاریه تا اوایل سلطنت پهلوی دوم سروده شدند و از درون‌مایه‌شان می‌توان زمان سرایش آنها را مشخص کرد، چنان‌که برخی از درون‌مایه‌ها تاریخ‌دارند و می‌توان زمان وقوع آنها را تعیین کرد؛ مانند اشعاری که به تصویب قوانینی چون منع احتکار (همان: ۲۴۶)، منع استعمال دخانیات (همان: ۲۴۶)، لغو القاب (همان: ۱۴۴)، برگزاری نمایشگاه امتعه (همان: ۲۳۷) و برگزاری کنگره نسوان (همان: ۱۰۰) می‌پردازند و شاعر در آنها در حقیقت به تعامل اثباتی یا سلبی با گفتمان حاکم بر جامعه روی می‌آورد و برخی دیگر از درون‌مایه‌ها هم مربوط به دورهٔ زمانی یا روز و سال خاصی نیستند.

۲-۱- کشف حجاب و پیامدهای آن

رضاشاه با همسر و دختران خود در ۱۷ دی ماه ۱۳۱۴، در مراسم جشن

فارغ‌التحصیلی یکی از دبیرستان‌ها در حالتی که حجاب را کنار گذاشته بودند، حاضر شد و در همان‌جا حجاب را ممنوع اعلام کرد و قوانین سختی را برای مبارزه با آن وضع کرد. کشف حجاب بر تعاملات اجتماعی و فرهنگی ایرانیان به‌ویژه زنان، تأثیر چشمگیری گذاشت و در بین شاعران نیز واکنش‌های متفاوتی به همراه داشت. میرزاده عشقی، ایرج میرزا، عارف قزوینی مخالف حجاب بودند و حتی شاعری چون بهار نسبت به کشف حجاب نگاه مثبتی داشت. از سوی دیگر، شاعری مانند نسیم شمال با وجود حمایت از حقوق زنان، در مسئله حجاب پایبند دستور شریعت بود و بین تحصیل علم و پیشرفت و رعایت حجاب، منافاتی نمی‌دید (گیلانی، ۱۳۷۱: ۳۰۹).

روحانی مانند نسیم شمال موافق حجاب است. او در اشعارش صراحتاً از کشف حجاب انتقاد کرده و پیامدهای منفی آن را به نقد کشیده و از همین رهگذر، ویژگی ممتاز زن را نجابت (روحانی، ۱۳۴۳: ۶۰) و حجاب را موجب افزونی زینت و زیبایی زن می‌داند (همان: ۲۶). بدیهی است که سست شدن بنیان خانواده، گسترش فساد و فحشا، بی‌بندوباری، بروز ناامنی ناموسی و اخلاقی از پیامدهای منفی کشف حجاب بود (صلاح، ۱۳۸۴: ۲۲۵) و روحانی نیز در شعر زیر به این موضوعات اشاره می‌کند:

مرد و زن با یکدگر عریان در استخر　　در شنا بیگانه گر بودند گشتند آشنا
نه حیا از بندگان دارند، نه شرم از خدا　　زآن‌همه افراط و تفریطی که شد در کارها
.....　　منتهی آخر به کشف‌العوره شد کشف حجاب

(روحانی، ۱۳۴۳: ۲۴۰)

یکی دیگر از پیامدهای کشف حجاب به‌ویژه در میان زنان، تبلیغ، گرایش و گسترش «انواع مد و گونه‌های تجمل» بود و آنچه در این زمینه مورد توجه قرار می‌گرفت، پیروی از مد روز به‌ویژه مد غربی بود؛ چنان‌که برخی از زنان آن روز خود را ملزم می‌دانستند به هر قیمتی که شده، پا به پای مد روز تغییر کنند، بی‌آنکه به فکر جیب شوهر خود باشند (همان: ۴۵). در اثر کشف حجاب، بسیاری از زنان ایرانی که روزگاری سمبل نجابت و حیا بودند، عمر خود را پشت ویترین‌های پر زرق و برق می‌گذراندند و به دنبال خرید اشیای لوکس، لوازم آرایشی و خودنمایی بودند. روحانی چنین زنانی را که تنها هنرشان، رقصیدن است و از علم و ادب و حیا در برابر نامحرم بی‌بهره‌اند، بوالهوس می‌خواند و آنها را شایسته نام زن نمی‌داند (همان: ۵۹).

۲-۲- جنگ جهانی دوم و پیامدهای آن

ایران با شروع جنگ جهانی دوم با وجود اعلام بی‌طرفی ایران، طی توافقی بین انگلستان و شوروی عملاً ایران به اشغال متفقین درآمد و به خاطر موقعیت استراتژیکی و منابع فراوان، به پلی برای پیروزی متفقین تبدیل شد. این واقعه مسلماً مشکلات فراوانی، مانند کمبود کالا، قحطی و گرسنگی، وحشت و هراس را برای دولت و ملت پدید آورد (روحانی، ۱۳۴۳: ۱۸۴). گرانی قند و شکر (همان: ۹۳)، نرخ‌های چندگانه‌ی کالاها، فراوانی اجناس «جلب» و نبود جنس اصل و ارزان (همان: ۱۲۰)، از دیگر مشکلاتی بود که مردم در جنگ جهانی دوم با آن روبه‌رو شدند.

روحانی در شعری با عنوان «خواب دنباله‌دار»، کشور را در موقعیت ایده‌آل توصیف می‌کند: همه‌چیز بسامان و عالی، نان و گوشت ارزان و با کیفیت، همه‌جا پر از نعمت و فراوانی و بدون احتکار و قحطی و همه در خوشی و خرمی؛ اما به‌ناگاه در پایان شعر روشن می‌شود که شاعر همه را در خواب دیده:

غم مخور زآنکه من به عالم خواب　　شادی غمگسار می‌بینم...
بس که دنبال هم غذا خوردم　　خواب دنباله‌دار می‌بینم

(همان: ۹۴)

یکی از پیامدهای ناگوار و اسفناک جنگ جهانی، نبود یا کمبود و کیفیت نامطلوب گندم، آرد و نان بود که مشکلات دیگری همچون احتکار و گران‌فروشی و حتی زدوبندهای سیاسی، مانند بلوای ساختگی ۱۷ آذر را در پی داشت. روحانی در شعر ذیل به شیوه نظیره‌گویی از شعر هاتف اصفهانی، نان و آرزوی دیدن و خوردن آن را به استهزا می‌گیرد:

چشم دل بازکن که نان بینی　　آنچه ناخوردنی است آن بینی...
نان غذا ساز تا ز دست قضا　　درد جسم و بلای جان بینی
نان سنگک، لحاف کرسی شد　　زان سبب قیمتش گران بینی

(همان: ۹۸)

به خاطر کمبود آرد گندم، گاهی آن را با آرد جو یا آرد مواد خوراکی دیگر می‌آمیختند (بولارد، ۱۳۶۴: ۸۹) و گاه پا را از این فراتر گذاشته با خاک اره (مجد، ۱۳۸۷: ۵۶)، تکه‌های نخ و شن‌ریزه و ماسه (میلسپو، ۱۳۷۰: ۱۵۰) مخلوط می‌کردند:

خـــورد بـــس کـــاه و جـــو بنـــی‌آدم دم درآورد و صـــاحب ســـم شـــد

(روحانی، ۱۳۴۳: ۱۸۴)

۳- وضعیت اقتصادی ایران

در دوره رضاشاه با وجود اقداماتی که در زمینهٔ اقتصادی و صنعتی صورت گرفت، بنا به دلایلی نظیر اولویت صنایع نظامی، بی‌توجهی به کشاورزی که بخش اعظم مردم کشور در آن فعالیت می‌کردند، رواج اقتصاد پولی و تورم و... (آوری، ۱۳۶۴: ۲۰)، این اقدامات نتوانست به بهبود وضعیت اقتصادی دولت کمک چندانی کند. در دوره محمّدرضا نیز مشکلات اقتصادی فراوانی به مسائل و معضلات جامعه ایران افزوده شد و وضعیت اقتصادی مردم فقیر بدتر شد. از این‌رو، اوضاع وخیم اقتصادی به‌ویژه فقر، از جمله موضوعاتی است که غلام‌رضا روحانی بدان توجه ویژه‌ای داشته است و از سایرین نیز می‌خواهد که به حال فقرا نظر کنند:

در ســـالن ســـینما منـــه پـــای کانجـــا همـــه بهـــر پـــول دام اســـت

بـــر وضـــع فقیـــر کـــن تماشـــا کـــاین پـــرده نکـــوترین درام اســـت

(روحانی، ۱۳۴۳: ۱۴)

مؤسسات مربوط به امور خیریه که بنا بر سنت اسلامی و به عنوان نهادی برای کمک به قشر بی‌بضاعت مورد توجه بودند، با روی‌کارآمدن رضاخان و پشت کردن او به احکام دینی، تضعیف و به تدریج منحل شدند و این امر باعث وخامت هرچه بیشتر اوضاع بینوایان شد (آوری، ۱۳۶۴: ۱۲۲؛ روحانی، ۱۳۴۳: ۲۱۸) و در نتیجه این بی‌توجهی، گدایی و تکدی‌گری رواج بیشتری یافت (همان: ۴۱). گرانی و کمبود کالا در بحبوحه تحولات پرشتاب اقتصادی همچنان وجود داشت. سیاست‌های اقتصادی غلط و افزایش فشار مالیات‌های سنگین موجب بالارفتن هزینه‌های زندگی شد (نیک‌بین، ۱۳۷۱: ۱۴۲) و مثل همیشه قشر کم‌درآمد جامعه بیشتر آسیب می‌دیدند (روحانی، ۱۳۴۳: ۲۷). در این‌باره می‌توان به وضع مالیات بر چای و قند و شکر با هدف ساخت راه‌آهن بدون کمک مالی خارجی اشاره کرد که در اسفند ۱۳۰۴ و فروردین ۱۳۰۵ به تصویب رسید (آوری، ۱۳۶۴: ۸۳)؛ طرحی که جز فشار بر دوش طبقات مستمند، نتیجه دیگری در برنداشت (بولارد، ۱۳۶۴: ۲۵؛ روحانی، ۱۳۴۳: ۹۳ و ۱۲۰).

دولت پهلوی برای مقابله با وضعیت بد اقتصادی دست به اقداماتی نیـز زد؛ تصـویب قانون منع احتکار در تـاریخ ۱۳۲۰/۱۲/۲۷ از جملـه راه‌کارهـایی بـود کـه بـرای بهبـود وضعیت مالی کشور صورت گرفت. روحانی در شعری با عنوان «قانون منع احتکار»، ضمن ابراز خوشحالی از وضع این قانون، به توصیف محتکرانی می‌پردازد که شکم‌هایشـان را از مال حرام آگنده‌اند و با آتش حرص، خانه بیچارگان را سوختند:

مژده که شـد احتکـار سـوی دیـار عـدم　　سوخت دل محتکر ز آتش انـدوه و غـم...
اشکمشان شد بزرگ ز خوردن مال مفـت　　ز خوردن مال مفت گردنشان شد کلفـت
ز دولـــت احتکـــار ثروتـــی اندوختنـــد　　غلـه در انبـار شـد فاسـد و نفروختنـد

(روحانی، ۱۳۴۳: ۲۴۷)

اما برخلاف انتظار شاعر، این قانون در عمل به درستی اجرا نشد و محتکران همچنان به کار خود ادامه می‌دادند و با جمع‌آوری و احتکار اجناسِ مورد نیاز عمومی، قیمت‌هـا را بالا می‌بردند (بولارد، ۱۳۶۴: ۹۰). بنابراین شادی شاعر چندان نپایید.

از اقدامات دیگری که در این زمینه صورت گرفت، می‌تـوان بـه حمایـت از اقتصـاد و کالای ملی اشـاره کـرد. وضـع قـانون اسـتعمال البسـه وطنـی در سـال ۱۳۰۱، اعمـال سیاست‌های مالی و گمرکی و تبلیغاتی، برگزاری نمایشگاه‌هایی برای ترویج کالای ایرانی به خواسته تجار ایرانی، مبنی بر حمایت‌های دولتی پاسخ داد (ترابـی، ۱۳۸۰: ۳۸ ؛ روحـانی، ۱۳۴۳: ۲۳۹ و ۲۵۵). همچنین چون بسـیاری از مـردم آزاداندیش بـه ایـن مسـئله توجـه ویژه‌ای داشتند، روحانی به هم‌وطنانش توصیه می‌کند که اگر خواهان پیشـرفت ایـران و رهایی آن از وضع بد اقتصادی هستند، به جای استعمال کالاهای خـارجی، بـه کالاهـای ایرانی روی آورند:

تا که می‌بافند در ایـن ملـک کربـاس و کتـان　　جامه خود را ز کرباس و کتان خـواهم گرفـت...
چای چینی مفت اگر باشد نمـی‌خـواهم ولـی　　چای لاهیجان ولـو باشـد گـران خـواهم گرفـت

(روحانی، ۱۳۴۳: ۱۸)

اما او چون در فرایند حمایت از تولیدات داخلی از تقلـب اقتصـادی و سـوءاسـتفاده و سودجویی بازاریان باخبر است، تذکر می‌دهد که اگر نتیجهٔ حمایت از تولیـدات داخلـی، تقلب و گران‌فروشی است، «متاع خارجه صدبار بهتر از وطنی» (همان: ۱۲۱).

- شرایط اجتماعی

روحانی از جمله طنزپردازانی است که کمتر به مسائل سیاسی توجه داشته و بیشتر به موضوعات اجتماعی پرداخته است. وضعیت اجتماعی را می‌توان در محورهای زیر بررسی کرد:

الف) دورهٔ رضاشاه را غالباً به عنوان عصر اصلاحات و تغییرات اجتماعی توصیف کرده، گاه ستوده و گاهی نیز به انتقاد گرفته‌اند. سیر تحولات و نوسازی که از پیش از مشروطه آغاز شد، در دوره پهلوی اول به‌ویژه پس از سفر رضاشاه به ترکیه، شتاب روزافزونی گرفت. برداشت اشتباه روشن‌فکران از مدرنیته و تجدد و مساوی پنداشتن آن با بی‌دینی و نفی همه سنت‌ها، به رضاشاه فرصت داد تا بر طبل بی‌دینی بکوبد و به اقداماتی چون کاهش قدرت روحانیون، تبدیل تقویم قمری به شمسی، راه‌اندازی کارناوال‌های شادی در ماه محرم (مکی، ۱۳۶۳: ۴۵۲) و کشف حجاب اجباری دست یازد. این اقدامات، بازتاب‌های اجتماعی گسترده‌ای داشت و روحانی نیز آنها را دست‌مایه طنزهایش ساخته، چنان‌که در انتقاد از تقلید در مدگرایی گوید:

ایرانیان به هرچه که باشد مد و جدید تقلید می‌کنند چو بوزینه بی‌درنگ...
گر قوز مد شود همه بر پشت می‌نهند چیزی شبیه قوز جوانان غولدنگ

(روحانی، ۱۳۴۳: ۷۹)

روحانی فقط از تقلید در مد انتقاد نمی‌کند، بلکه در حوزهٔ صنعت و فناوری نیز بر آن است که میل تشبّه ایرانیان به غربیان، موجب غفلت آنان از مشکلات اقتصادی و رواج کالاها و تولیدات غربی و خروج ثروت کلان از ایران شد:

هی آمد از فرنگ مد تازه بار بار هی رفت در مقابل آن لیره چنگ چنگ

(همان)

و تجدد «کلاه بزرگی» بود که مثل همیشه بر سر ایرانیان می‌رفت و آن‌همه واردات رنگارنگ، تزویر و نیرنگ و به عبارت دیگر «پلتیکِ» غرب، برای عقب‌مانده نگه‌داشتن ایران بود (همان: ۲۳۹) و در این میان تجار وطن هم در خروج ثروت از کشور و واردات اجناس مصرفی بی‌ارزش مثل لوازم آرایش، نقش شریک غربیان را بازی کردند:

کـز غـرب بـه‌جـای علـم و صـنعت آرنـد بـه شـرق پـودر و ماتیـک
(روحانی، ۱۳۴۳: ۲۱)

علاوه بر مد و مصرف‌گرایی، رواج فساد و فحشا و لاابالی‌گری به‌ویژه در میان جوانـان از دیگر پیامدهای تجدد رضاخانی بود. بدفهمی مردم از معنای تجدد و پیشـرفت، باعـث بی‌اعتنایی و بی‌اعتباری سنت‌های دینی و حتی ملّی در جامعه شد و بـا فـروکش کـردن گرایش به آموزه‌های دینی، حمیت و غیرت نسبت به عفت و ناموس اندک‌انـدک کـاهش یافت (همان: ۲۴۰) و «دیانت که اساس اخلاق است، از قلم افتاد. اوامر منسوخ، نواهی رواج یافت. مشتریان فواحش میدان یافتند... این نوی‌ها سوغات مسافرت ترکیـه بـود و سـبب نفرت عقلا شد» (هدایت، ۱۳۶۳: ۱۳۶). از این‌رو روحانی، متجددان را فاسـد و سـبب فسـاد اخلاق خلایق می‌داند:

تـو فاسـد و فاسـد ز تـو اخـلاق خلایـق حیف است که گـویم بشـری ای متجـدد
(روحانی، ۱۳۴۳: ۴۳)

و آنان را منشأ شرارت روی زمین و کهنه‌پرستان را بهتر از متجددان انگاشته و می‌گوید:

قربـان سـر همچـو خـر کهنـه‌پرسـتان صدها سر همچون تـو خـری ای متجـدد
(همان)

ب) از دیگر درون‌مایه‌های اجتماعی اشعار طنزآمیز روحانی، «زن» و مسایل مربوط به اوست. او نسبت به زن دیدگاه متنوعی دارد. هر چند رگه‌هایی از نگاه سنتی در اشعارش دیده می‌شود، در غالب موارد نظرهـای مثبـت و منصـفانه‌ای ابـراز مـی‌کنـد و از خـلال اشعارش می‌توان به نوع نگاه جامعه آن روز به «زن» پی برد. در ادامه به مهـم‌تـرین ایـن مسائل پرداخته می‌شود.

ب-۱) جایگاه زن و مرد: روحانی از جمله شاعرانی است که بارهـا بـه موضـوع تسـاوی مرد و زن اشاره می‌کند و اعتقاد به ارجحیت مرد بر زن را به نقد می‌کشد. آنچـه او در ایـن زمینه بیان می‌کند، غالباً منطبق با آموزه‌های دینی است. از نظر او زن و مـرد، هـر دو نـزد خدا یکسانند و به یک اندازه از رحمت حق بهره‌مندند (همان: ۱۶۵)؛ آنـان دو بـالی هسـتند کـه تنهـا بـه شـرط برابـری، تـوان پـرواز و رسـیدن بـه اوج را دارنـد (همـان: ۱۹۳) و ایـن

تنها تقوا، فضایل اخلاقی و معنوی است که موجب برتری انسان‌هاست، نه جنسیّت آنها:

یکسان ز فیض دانش و دین است مرد و زن ورنه ز دام کمتر و با دَد برابر است

(روحانی، ۱۳۴۳: ۲۲)

ب-۲) گسترش فرصت‌های آموزشی و شغلی زنان: اشعار روحانی موافق گفتمان متجدد زمان خود، مبنی بر تحصیل و اشتغال زنان است. او در شعری با عنوان «گرفتار زن»، ابتدا از گرفتاری خود در اداره در بین سه کارمند زن گله می‌کند، اما در پایان نظرش را اینگونه تغییر می‌دهد که زنان تا پیش از این به خاطر مشکلات جامعه گرفتار جهل و نادانی بودند و نمی‌توانستند چون مردان به تحصیل کمال بپردازند، اما اکنون زمانه عوض شده و زنان می‌توانند با حفظ عفت و ناموس از علم و هنر بهره ببرند:

بانوانی که به دانش سمرند همه دارای کمال و هنرند

چون دم از عفت و ناموس زنند بر سر بام شرف کوس زنند

(همان: ۱۶۵)

به اعتقاد روحانی «ظلمتکده جهل» و نادانی، زندان زنان است و تنها با «روشنی دانش» می‌توان از آن رهایی یافت (همان: ۱۰۰). همچنین او هر چند بر آن است که زن باید «ادب‌پیشه و دانا و هنرور باشد» (همان: ۶۰)، یادآور می‌گردد که مقام مادری ایجاب می‌کند، زن قبل از هرگونه تربیتی به «تربیت روحانی» آراسته شود:

بِه ز هر تربیتی، تربیت روحانی است بهر دختر، چه که در آتیه مادر باشد

(همان: ۶۰)

بنابراین روحانی گفتمان اجتماعی دفاع از حقوق زن در تحصیل و اشتغال را به شرط رعایت و حفظ عفت و نجابت می‌پذیرد (همان: ۶۰ و ۱۶۵).

ب-۳) ازدواج و تشکیل خانواده: طنزهای روحانی، گفتمان‌های متفاوت دربارهٔ ازدواج و خانواده را به چالش می‌کشد. برای مثال بارها از دردسرهای زن و فرزند شکایت می‌کند و مردِ بی‌زن را آزاد و رها از رنج و غم (همان: ۴۴) و به‌ویژه رنج بچه‌داری (همان: ۵۶) می‌داند. از دید او نیش زبانِ زنان از نیش عقرب جرّاره گزنده‌تر (همان: ۵۶) و جنگ بین زن و شوهرها از جنگ‌های بین‌المللی نیز دشوارتر و تاریخی‌تر (همان: ۵۴) است. با

این اوصاف، تجرّد را رد می‌کند و ازدواج را برای همه مردان لازم می‌داند (روحانی، ۱۳۴۳: ۲۰۶)؛ زیرا ازدواج موجب بهنجار شدن رفتارِ مردان شده، آنان را از ولنگاری و ولخرجی بازداشته، سبب می‌شود به جای صرف پول برای «قرِ یار و قمار»، آن را هزینهٔ خانواده‌شان نمایند (همان: ۱۰۱). پایبندی شاعر به ازدواج به حدی شدید است که آرزو می‌کند کاش ازدواج اجباری شود.

ای‌کاش زن گرفتن اجرا شود به اجبار　　تا داش ابول بگیرد زن بهر خود به‌ناچار
پابست در تأهل گردند خلقِ بی‌عار　　ناموس مردم ایمن گردد ز خیل اشرار
(همان: ۲۵۳)

روحانی، تعدد زوجات را ناپسند شمرده و جز در شرایط خاص قبیح می‌داند. موضوع تعدد زوجات، ازجمله موضوعاتی که در ادبیات پس از مشروطه بدان توجه زیادی شده و شاعرانی چون بهار و نسیم شمال رسم چندزنی را نکوهیده و به طرح دردسرهای آن پرداخته‌اند. روحانی نیز در چند مورد به این مسئله توجه کرده و همتایان خود را از ازدواج مجدد برحذر داشته است (همان: ۲۸ و ۱۱۵):

با مرد دوزن برگو سرکردن با یک زن　　مردان موحد را باشد ز دو تا خوش‌تر
(همان: ۶۵)

از نظر او نفرت زنان از «هوو» و میل به رهایی از مزاحمت‌های او، آنان را به انتقام، زور و به‌ویژه جادو و جنبل وامی‌دارد:

دهد به خورد تو هر زن هزار گونه کثافات　　برای آنکه تو را افتد از نظر زن دیگر
(همان: ۶۳)

ب-۴) وضعیت کار و استخدام: افزایش جمعیت و بیکاری، از مشکلات بزرگ اجتماعی- اقتصادی دورهٔ روحانی بود:

کشت روحانی، ما را غم بیکاری مردم　　در محیطی که به جز مردم بیکاره ندارد
(همان: ۵۶)

و «عمده نیروهای بیکار را کشاورزانی که به علت تغییرات در شکل و ساخت زمین‌داری از خانه و کاشانهٔ خود رانده شده بودند و پیشه‌ورانی که به دلیل هجوم سرمایه و کالای

خارجی ورشکسته بودند، تشکیل می‌دادند» (ازغندی، ۱۳۷۹، ج۱: ۱۴۵). تأسیس کارخانه‌ها نیز به دلیل به کارگیری کارشناسان بیگانه در کاهش نرخ بیکاری تأثیر چندانی نداشت. همچنین ماشینی شدن بسیاری از کارها و ناآشنایی مردم عادی با شیوه کار با دستگاه‌های جدید، دلیل دیگری برای افزایش نرخ بیکاری بود و انتقاد از بیکاری و به سخره‌گیری ناتوانی دولت‌مردان در ایجاد اشتغال، از دیگر درون‌مایه‌های طنز روحانی است:

کار تحریر به ماشین افتاد تا شود میرزا قلمدان بیکار
بس که ماشین کشد از کوره به شهر گچ و آجر، شده حیوان بیکار
کار قحط است که ول می‌گردند نیمی از مردم طهران بیکار

(روحانی، ۱۳۴۳: ۶۳)

عدم انگیزه جوانان برای ادامه تحصیل و ناامیدی از اشتغال به‌ویژه دشواری مراحل پیش از استخدام، استخدام قراردادی، «پارتی‌بازی» و رشوه‌دهی و رشوه‌ستانی از مشکلات اجتماعی عصر روحانی است (آوری، ۱۳۶۴: ۸۰؛ روحانی، ۱۳۴۳: ۳۱، ۱۰۵ و ۲۰۳). از طرف دیگر به اعتقاد شاعر، ادارات نیز به دلایل متعدد و مختلف به محل دفع‌الوقت (همان: ۱۰۴)، کاغذبازی و فریب‌کاری تبدیل شدند:

اداره کارگاهی بس شگرف است برای صنعت پرونده‌سازی
صف اندر صف در آنجا کارمندان همه استاد در قرطاس بازی

(همان: ۱۰۹)

و کارمندان نیز یک مشت مردم مقروض و بدهکار به بانک هستند (همان: ۱۰۴)، تا جایی که اثاثیهٔ زندگی‌شان در گرو بانک است (همان: ۲۱۴). از این‌رو شاعر، شغل آزاد را بر اداری ترجیح می‌دهد و توصیه می‌کند که به جای «چندر غاز» حقوق، سال‌ها تملّق و منّت‌کشی برای ارتقا (همان: ۱۱۰)، به شغل آزاد روی بیاورند (همان: ۱۹۹) و رییس خود باشند.

ب-۵) مفاسد اجتماعی: یکی از ناهنجاری‌های عصر روحانی، رواج اعتیاد است. هر چند اعتیاد در بادی امر، فردی به نظر می‌آید، در واقع یک معضل و مصیبت عظیم خانوادگی و اجتماعی و از آسیب‌های اجتماعی مهم دورهٔ روحانی محسوب می‌شود و شاعر آن را از عوامل اصلی عقب‌ماندگی می‌داند و در شعری طنزآمیز، معتادان ایران را

به سخره می‌گیرد که زمانی که اروپاییان به فکر ساخت «طیاره» و انواع ماشین بودند، معتادان ایران با بنگ و افیون در عالم خیال سفر می‌کردند:

می‌کند سیر فلک با چپقی مرشد چرسی احتیاجی بشر امروز به طیاره ندارد

(روحانی، ۱۳۴۳: ۵۶)

از سال ۱۳۰۰ به بعد، قانون‌های مختلفی دربارهٔ انحصار تولید و مصرف مخدر به تصویب رسید، اما هیچ‌گونه تأثیری در کاهش اعتیاد نداشت. در سال ۱۳۲۰، برخی مناطق برای کشت تریاک ممنوع شد و بسیاری از صاحبان اراضی برای خالی کردن انبارهای خود، تریاک‌ها را به قیمت ارزان وارد بازار کردند. از این‌رو کسانی که تا آن زمان با تریاک آشنایی نداشتند، آلوده و معتاد شدند و به تدریج بر تعداد معتادان و شیره‌کش‌خانه‌ها افزوده شد (مدنی، ۱۳۹۰: ۱۴۸).

شاعر در شعر زیر، گسترش اعتیاد را با ترکیب‌های طنزآمیزی چون «گرز وافور، نام‌آور پای منقلی و همرنگ سگ صفرعلی» به سخره می‌گیرد و بر آن است که اگر رستم زابلی هم در این عصر بود، معتاد می‌شد:

گر رستمِ زالِ زابلی بود امروز به فکر تنبلی بود...

در دست گرفته گرز وافور همراه یلان به یللی بود

می‌خواند رجز به پای منقل نام‌آور پای منقلی بود...

آن شیر ژیان شرزه امروز همرنگ سگ صفرقلی بود

(روحانی، ۱۳۴۳: ۴۳)

فساد دیگر عصر رضاخانی، باده‌خواری و به دنبال آن، ارتکاب به انواع جرایم مانند چاقوکشی (همان: ۲۴)، قتل‌های از سرِ مستی و مدهوشی (همان: ۲۱۴) و ایجاد مزاحمت برای نوامیس مردم و از دست دادن سرمایه و ثروت بود:

همه در رهن می و در گرو عیاشی است طشت و طاسی که در دکه سمسار افتد

(همان: ۴۹)

هر چند شراب‌خواری شرعاً حرام است، مصرف آن به‌ویژه بین خان‌ها، حاکمان، سربازان و حتی شیخان گمراه رواج داشت:

گفتم ای شیخ چرا باده نهان نوشی گفت از خـــدا بـــیم نـــدارم ز مفـــتش دارم
(روحانی، ۱۳۴۳: ۸۸)

فساد دیگر، رشوه‌خواری و به اصطلاح «باج سبیل» بود کـه در ادارات و دسـتگاه‌هـای دولتی به شدّت رواج داشت (همان: ۸۸، ۱۸۴، ۱۹۲). رشوه «حلّال جمیـع مشـکلات» بـود و هیچ کاری بدون رشوه صورت نمی‌گرفت. روحانی در شعری اغراق‌آمیز نه تنها انسان کـه پدیده‌های طبیعی ایران مثل باغ و بستان، کدو و چغندر را هم رشوه‌خوار می‌خواند:

بـــی‌رشـــوه ز دشـــت و بـــاغ و بســـتان ســـودی نشـــود نصـــیب دهقـــان
بـــی‌رشـــوه کـــدو عمـــل نیایـــد آنگونـــه کـــه در بغـــل نیایـــد
بـــا برزگـــران چغنـــدر قنـــد بـــی‌رشـــوه نمـــی‌زنـــد شـــکرخند
(همان: ۱۶۹)

طنز در میان گونه‌های ادبی نقش پررنگـی در مبـارزه اجتمـاعی دارد. مبـارزه‌ای کـه مخفیانه و غیرمستقیم در لابه‌لای خنده‌های تلخ، کنایه‌ها و استعاره‌ها و وارونـه‌نمـایی‌هـا صورت می‌گیرد. به‌خاطر همین ویژگی مبارزه‌جویی در بطن متن هنری است که عـده‌ای طنز را زاده غریزهٔ اعتراض دانسته‌اند؛ اعتراضی که تبدیل به هنر شده است (پـلارد، ۱۳۹۱: ۱۲). طنز با طرح انتقادی مشکلات اجتماعی و نکوهش عوامل آن، انگیزه‌ها و زمینه‌هـای مبارزه با پلشتی و پلیدی، کج‌روی و ناهنجاری را مهیا می‌سازد و بدیهی است کـه نظـام سلطه و طبقهٔ قدرت را آماج خود می‌گرداند.

طنز روحانی نیز واجد همین ویژگی‌هاسـت. او بـا آگـاهی از اوضـاع اجتمـاعی عصـر خویش، به نقد کاستی‌ها و تبعیض‌هـا و توصـیف و تصـویر انحطـاط و مفاسـد اجتمـاعی می‌پردازد. بنابراین روحانی در تقابل و در حال مبارزه بـا بسـیاری از گفتمـان‌هـای رایـج جامعه و به دنبال آگاهی‌بخشی مردم، رهـایی از غفلـت و جهـل، احسـاس مشـارکت در سرنوشت کشور و در نهایت همراه کردن آنان بـه مبـارزه بـرای ایجـاد تغییـر، اصـلاح و سازندگی در جامعه است.

از دید او، بسیاری از معضلات جامعه با تغییر بینش و نگرش مردم و ایفـای واقعـی و صادقانهٔ نقش‌های سیاسی- اجتماعی‌شان، به مدد خود آنها حلّ می‌گردد. می‌توان نتیجه گرفت که به سبب چنین اعتقاد و دیدگاهی است که مبارزه با جهـل و نـادانی، غفلـت و

بی‌خبری و خرافات و ساده‌لوحی مردم، یکی از درون‌مایه‌های بنیادی طنزهای روحانی را تشکیل می‌دهد (روحانی، ۱۳۴۳: ۹۳، ۱۰۷، ۱۷۷، ۲۸۳ و...).

در حوزهٔ اقتصادی نیز روحانی اوضاع وخیم اقتصادی ایران و گرفتاری مردم در فقر و فلاکت را به نقد می‌کشد و با وجود مشکلات روزافزون اقتصادی، از آنان می‌خواهد که به‌جای مُدزدگی و مصرف‌گرایی و خرید اشیای لوکس، تجملی و آرایشی که سبب خروج ثروت کلان از کشور می‌گردد، به حمایت از کالاها و تولیدات ملّی روی آورند و اسباب شکوفایی و رونق اقتصادی را فراهم نمایند (همان: ۲۳۷ و ۲۵۵).

شاعر در ارتباط با تجدد و نوگرایی بر این عقیده است که فهم نادرست عده‌ای از معنای تجدد، سبب روی‌گردانی مردم از دین و سنن و مناسک دینی- مذهبی و موجب تقلید کورکورانهٔ آنان از مظاهر بی‌ارزش غربی شده است (همان: ۱۴، ۵۸، ۸۸، ۹۹ و...). از این‌رو می‌کوشد تا همگان را به فهم درست از تجدد برانگیزد و به ترقی و پیشرفت کشور وادارد.

نگرش روشنفکرانه روحانی نسبت به وضعیت زنان عصر خویش که هنوز با نگاهی تحقیرآمیز و به‌عنوان موجودی فرودست نگریسته می‌شدند، دلالت بر دیدگاه منصفانه، سازنده و متأثر از آموزه‌های دینی شاعر دارد که نه نگاه تفریطی سنّتی به زن را می‌پذیرد و نه نگاه افراطی مدرن را؛ در عین حال می‌کوشد تا زن، مقام و جایگاه شایسته خود را بیابد.

نتیجه‌گیری

در این مقاله بررسی درون‌مایه‌های طنز روحانی با تحلیل عناصر زبانی و بیانی، چون باهم‌آیی واژگانی، روابط معنایی، نام‌دهی و عناصر بلاغی، مانند تشبیه، استعاره و کنایه انجام گرفته است. به‌طور مثال، هم‌آیی‌های واژگانی، جدا از خلق فضای طنزآمیز، گویای نگرش انتقادی و موضع سیاسی نویسنده نیز هست. همچنین شاعر با استفاده از تضاد معنایی (که یکی از کارآمدترین صنایع ادبی برای طرح موضوعات انتقادی است)، تبعیض‌ها و تضادهای سیاسی- اجتماعی و ایدئولوژیکی را به چالش می‌کشد. کاربرد واژگان محاوره و ترکیبات عامیانه نیز ابزاری برای طرح انتقادات اجتماعی به زبان مردمی است. مشکلات مربوط به محیط زندگی، رخدادهای سیاسی، اجتماعی مانند

قانون کشف حجاب، جنگ جهانی دوم و پیامدهای آنها، مشکلات اقتصادی، تجدد افراطی و غرب‌زدگی، زنان و مسائل مربوط به آنها، وضعیت کار و استخدام و مفاسد اجتماعی از جمله موضوعاتی هستند که در طنز روحانی مطرح شده‌اند. شیخان ریاکار، متجددان غرب‌زده و افراطی، زنان عامی و خرافاتی، معتادان و در برخی موارد اصحاب دولت آماج طنزهای روحانی هستند. او در غالب موقعیت‌های انتقادی به نفی وضع موجود می‌پردازد.

تحلیل درون‌مایه‌های طنز اشعار روحانی نشان می‌دهد که بیشترین توجه او به طرح موضوعات، معضلات و مناسبات اجتماعیِ گریبان‌گیر تودهٔ مردم معطوف بوده است و شاید به همین دلیل یا به سبب مسائل امنیتی، کمتر به‌طور صریح به طرح مسائل سیاسی روی آورده است. از این رو، می‌توان گفت که مهم‌ترین ویژگی طنز روحانی، توجه عمیق او به مردم و موضوعات مردمی است.

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۶) «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات»، فصلنامه ادب‌پژوهی، دورهٔ اول، شماره ۱، صص ۱۷-۲۷.

---------- (۱۳۹۰) تحلیل گفتمان انتقادی، چاپ دوم، تهران، علمی و فرهنگی.

آوری، پیتر (۱۳۶۴) تاریخ معاصر ایران، ترجمهٔ محمد رفیعی مهرآبادی، ج ۲، تهران، عطایی.

ازغندی، علیرضا (۱۳۷۹) تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران، دو جلد، تهران، سمت.

بولارد، سر ریدر (۱۳۶۴) شترها باید بروند، ترجمه حسین ابوترابیان، تهران، نو.

بهار، محمدتقی (۱۳۳۵) دیوان اشعار، ج ۱، تهران، فردوسی.

بهرام‌پور، شعبان‌علی (۱۳۷۹) «درآمدی بر تحلیل گفتمان»، در: مجموعه مقالات گفتمان و تحلیل گفتمان، به اهتمام محمدرضا تاجیک، تهران، فرهنگ گفتمان.

بیات، علی‌رضا (۱۳۹۲) بررسی شیوه‌ها و شگردهای طنزپردازی تمام آثار فریدون توللی، رهی معیری و غلامرضا روحانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم.

پلارد، آرتور (۱۳۹۱) طنز، ترجمه سعید سعیدپور، چاپ پنجم، تهران، مرکز.

ترابی فارسانی، سهیلا (۱۳۸۰) «خواست‌های تجار و پاسخ دولت پهلوی به آن»، گنجینه اسناد، شمارهٔ ۴۱ و ۴۲، صص ۳۲-۴۹.

نیک‌بین، بیژن (ویرایش) (۱۳۷۱) گذشته چراغ راه آینده است، تهران، نیلوفر.

جوادی، حسن (۱۳۸۴) تاریخ طنز در ادبیات فارسی، تهران، کاروان.

روحانی، غلامرضا (۱۳۴۳) کلیات اشعار و فکاهیات روحانی، تهران، سنایی.

سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۸۴) قدرت، گفتمان و زبان، تهران، نی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵) صور خیال در شعر فارسی، چاپ دهم، تهران، آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) نگاهی تازه بدیع، چاپ چهاردهم، تهران، فردوس.

صفوی، کوروش (۱۳۸۰) از زبان‌شناسی به ادبیات، ج ۲، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

صلاح، مهدی (۱۳۸۴) کشف حجاب: زمینه‌ها، واکنش‌ها و پیامدها، تهران، مطالعات و پژوهش‌های سیاسی.

صلاحی، عمران (۱۳۸۲) خنده‌سازان و خنده‌پردازان، تهران، علم.

فتوحی، محمود (۱۳۸۶) بلاغت تصویر، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۰) سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، سخن.

فرجیان، مرتضی و محمدباقر نجف‌زاده بارفروش (۱۳۷۰) طنزسرایان ایران از مشروطه تا انقلاب، ج ۱، تهران، بنیاد.

فرکلاف، نورمن (۱۳۸۹) تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

کریچلی، سیمون (۱۳۸۴) در باب طنز، ترجمه سهیل سُمّی، تهران، ققنوس.

گیلانی، سید اشرف‌الدین (نسیم شمال) (۱۳۷۱) کلیات جاودانه نسیم شمال، به کوشش حسین نمیمی، تهران، اساطیر.
مجد، محمدقلی (۱۳۸۷) قحطی بزرگ، ترجمهٔ محمد کریمی، تهران، مطالعات و پژوهش‌های سیاسی.
مدنی قهفرخی، سعید (۱۳۹۰) اعتیاد در ایران، تهران، ثالث.
مکی، حسین (۱۳۶۳) تاریخ بیست‌ساله ایران، ج ۱، تهران، ناشر.
میلسپو، آرتور (۱۳۷۰) امریکایی‌ها در ایران، ترجمهٔ عبدالرضا هوشنگ مهدوی، تهران، البرز.
ون‌دایک، تئون ای (۱۳۹۴) ایدئولوژی و گفتمان، ترجمه محسن نوبخت، تهران، سیاهرود.
هدایت، مخبرالسلطنه (۱۳۶۳) خاطرات و خطرات، چاپ چهارم، تهران، زوّار.
یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۸۹) تحلیل گفتمان، ترجمه هادی جلیلی، چاپ چهارم، تهران، نی.

Janks, Hilary (1997) Critical Discourse Analysis as a Research Tool, Discourse, Studies in the Cultural Politics of Education,18, vol. 3, 329- 342.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و سوم، زمستان ۱۳۹۵: ۱۵۹-۱۳۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۴/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

خوانش شعر «نوبت»
بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی «مایکل ریفاتر»

پرند فیّاض‌منش *
علی صفایی سنگری **

چکیده

شعر گفتار، یکی از جریان‌های برجستهٔ شعر معاصر و شعری مخاطب‌محور است که در آن کنش القایی گفتار، مهم‌ترین عامل در برقراری ارتباط میان متن و خواننده به شمار می‌آید. در این مقاله، شعر زایا و باز «نوبت» از مجموعهٔ «سفر به خیر» سید *علی صالحی* به روش توصیفی- تحلیلی با تکیه بر رویکرد نشانه‌شناسی «ریفاتر» بررسی می‌شود. هدف از این پژوهش، درک ظرفیت‌ها و خوانشی جدید از شعر گفتار است. در خوانش دریافتی شعر «نوبت» که با تکیه بر نشانه‌های مستقیم صورت می‌گیرد، دلالت نهایی شعر، توصیفی صریح از آمیختگی رفتن و اندوه است. امّا در خوانش دیگر متن که با توجّه به کاربست چارچوب نظریهٔ ریفاتر انجام شده، خواننده از نشانه‌های نشان‌دار و غیر مستقیم فضای روایی به فضایی سیاسی- عاطفی میرسد؛ چنان‌که مرگ، دلالت نهایی شعر است و سیر زندان- ترانه- مرگ، چرخه‌ای مطابق با چرخهٔ عناصر غیر دستوری، انباشت‌ها، منظومه‌های توصیفی، هیپوگرام‌ها و فضای بینامتنی از صدای «شاملو» و صدای دو شعر از «احمدرضا احمدی» و «حافظ موسوی» با شبکهٔ دلالتی همسان مرگ است.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، مایکل ریفاتر، شعر گفتار، سید علی صالحی.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه گیلان p_fayazmanesh@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان safayi.ali@gmail.com

مقدمه

شعر گفتار از جریان‌های پرمخاطب شعر امروز است که به دغدغه‌های روزگار و مخاطب خود بها می‌دهد و گفتار روزمرهٔ او را محور زبان سروده‌های خویش می‌سازد. این جریان، به‌رغم نشانه‌های زیبایی‌شناسی و گاه پررمز و راز بودن شعر، به دلیل بهرهٔ فراوان از عاطفه، خوانندگان مختلفی را به خود جذب کرده است.

«سید علی صالحی» از شاعران برجستهٔ شعر گفتار است که در شعر خود، دو نوع شعر گفتار و فراگفتار را تجربه می‌کند. به نظر او، «شعر گفتار از درون سنت شعر سپید درآمده است» (صالحی، ۱۳۸۲: ۸۵) و روح جمعی جهان است که خود را به مثابهٔ یک اتّفاق معرّفی می‌کند و هیچ ارجاعی جز وجود خویش ندارد (همان: ۱۳). در این شعر، از ساده‌ترین اتّفاقات در زندگی روزمره تا پدیده‌های وسیع سیاسی- اجتماعی رخ می‌دهد و زمان‌ها و مکان‌های متفاوتی ترسیم می‌شود.

روایت، یکی از مهم‌ترین لایه‌های گوناگون معنایی در شعر گفتار است. شاعر «در هر روایت، شخصیّتی جداگانه از خود بروز می‌دهد و از خود، انسان نوعی می‌سازد و مخاطب با جایگزین کردن خود در موقعیّت شاعر است که با روایت، هم‌ذات‌پنداری کرده، در داستان سهیم می‌شود» (موسوی، ۱۳۹۴: ۱۱۹).

شعر «نوبت» یکی از برجسته‌ترین شعرهای روایی- گفتاری سید علی صالحی است. در این شعر، خواننده با راوی همراه می‌شود و در سیر روایت، دو فضای عینی و ذهنی، ذهن او را درگیر می‌سازد تا به درک تازه‌ای از این شعر برسد. در این مقاله، شعر «نوبت» به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با رویکرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر بررسی می‌شود. این نظریه بر وجه ساختاری شعر و ارتباط دال‌ها با یکدیگر و رسیدن به دلالت نهایی شعر، تأکید دارد. بنا بر نظر، ریفاتر در شعر دو قطب معنایی وجود دارد: نخست معنای صریح با تأکید بر نشانه‌های صریح و دو دیگر معنای نهفته و باطنی شعر که در ارتباط با کل شعر به دست می‌آید.

در این نظریه، خواننده سهمی عظیم در خوانش متن دارد، البته خواننده‌ای که از توانش ادبی برخوردار است، خوانش مستقیم[1] را پشت سر گذاشته است و در برخورد با

1. heuristic

موانع غیر دستوری، توان ارتباط عمیق‌تر با شعر و نشانه‌های آن را دارد. خواننده در فرایند قرائت شعر «در امتداد شبکه‌های متنی و بینامتنی جلو رانده می‌شود و دائماً با موانع تفسیر برخورد می‌کند و بر آنها فائق می‌آید» (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۲۷۹). این خواننده با خوانش پس‌کنشانه یا غیر مستقیم[1]، انباشت‌ها[2]، منظومه‌های توصیفی و هیپوگرام‌ها[3] را درک می‌کند، به ماتریس ساختاری شعر می‌رسد و سرانجام ماتریس به شعر وحدت می‌بخشد. هدف از انتخاب و بررسی شعر «نوبت»، خوانش خلاقانه و شناخت ظرفیت‌های شعر گفتار است؛ شعری که با وجود حضور آرایه‌ها و ساخت‌شکنی‌ها، ساده و صمیمی و برای مخاطب، ملموس است.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ شعر گفتار، همچنین سید علی صالحی و شعر او، آثار محدودی نوشته شده است که اغلب ذکر شرح حال، مصاحبه‌ها و برخی ویژگی‌های سبکی شعر گفتار و شعر صالحی را در برمی‌گیرد. از سویی دیگر، به دلیل ساختاری و کاربردی بودن نظریهٔ ریفاتر در شعر، برخی از اشعار کلاسیک و معاصر از این دیدگاه بررسی شده است که عبارت‌اند از:

- برکت و افتخاری (۱۳۸۹) «نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر ای مرز پرگهر فروغ فرخزاد». در این مقاله، شعری از فروغ فرخزاد بر اساس نظریهٔ ریفاتر بررسی شده و نظریهٔ یادشده به عنوان الگویی مفید برای درک بیشتر خواننده از شعر معاصر معرفی شده است.
- پاینده (۱۳۸۷) «نقد شعر آی آدم‌ها سرودهٔ نیمایوشیج از منظر نشانه‌شناسی». نویسنده در این پژوهش بر اساس کاربست نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر بر شعری از نیما یوشیج نشان داده است که کدام‌یک از فرایندهای نشانه‌شناختی، دلالت‌ها را به خواننده القا می‌کند.
- نبی‌لو (۱۳۹۰) «کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس

1. retroactive
2. accumulation
3. hypo gram

نیما». در این مقاله، شعر ققنوس بر اساس برخی از مؤلفه‌های نظریهٔ ریفاتر تحلیل شده است.

- قاسم‌زاده و فخرو (۱۳۹۳) «خوانش هرمنوتیکی- بینامتنی بیتی از دیوان حافظ بر مبنای نظریهٔ بینامتنی مایکل ریفاتر». نویسنده، اهمّیّت کاربرد نظریهٔ ریفاتر را در تحلیل شعر کلاسیک بیان کرده و غنای شعر حافظ را بر اساس یکی از محورهای این نظریه به مخاطب نشان داده است.

پژوهش حاضر، نمونه‌ای از شعر گفتار را با تکیه بر نشانه‌ها و کارکردهای آن در متن و بینامتن با تأکید بر نظریهٔ ریفاتر بررسی می‌کند و با توجّه به شبکه‌های مختلف به‌هم‌پیوستهٔ حاصل از نشانه‌های متن و قوهٔ تداعی، به درک دلالتی واحد در این شعر و رابطهٔ بینامتنی آن با دیگر اشعار می‌رسد.

مبانی نظری پژوهش

نظریه‌های معطوف به خواننده

قرن بیستم، قرن شکستن قطعیت‌های عینی علم و پیدایش نظریه‌های معطوف به خواننده است؛ یعنی نظریه‌هایی که در آنها دریافت‌کننده در فرایند خواندن و عمل دریافت فعّال است و «در مرکز و هستهٔ اصلی برداشت معنایی از متن ادبی قرار دارد و نمی‌توان هیچ معنایی را جز آنچه آن را با تجربهٔ خود به دست می‌آورد، بر او تحمیل کرد» (جواری و حمیدی، ۱۳۸۶: ۱۴۹).

اساس تفکر منتقدانی که توجّه خود را روی خواننده متمرکز کرده‌اند، از عقاید فلاسفهٔ پدیدارشناسی سرچشمه می‌گیرد. این فلسفه، «انسان را ملزم می‌کند واقعیت جهان را از راه تجزیه و تحلیل مبتنی بر تجربه، بدون تکیه بر شناخت‌ها و دانسته‌های پیشین درک است و نگرش طبیعی خود را که مبتنی بر عقل سلیم وی است، به حالت تعلیق درآورد» (همان: ۱۴۵). به همین دلیل در این فلسفه، نیت و ارادهٔ فردی، کانون شناخت و درک می‌شود و خواننده با متن به عنوان موضوع یا پدیده‌ای غیر متافیزیکی و خارجی برخورد می‌کند و به وسیلهٔ خواندن، آن را درک می‌نماید. عمل خواندن، متن را

که اثری ذهنی است، به اثری عینی تبدیل و به موازات خواندن اثر، در آن خلاقیّت ایجاد می‌کند.

گرایش به سوی خواننده از طرف نظریه‌پردازان متعدّدی مطرح شده است: اسکارپیت، ادبیّات را فرایند ارتباط معرفی می‌کند و بر نقش خواننده برای تفسیر پس از عرضهٔ متن به وسیلهٔ نویسنده تأکید دارد. جرالد پرنس، بحث مخاطب روایت، هانس رابرت یاس، افق‌های انتظار، ولفگانگ آیزر، خوانندهٔ مستتر، استنلی فیش، تجربهٔ خواننده، جاناتان کالر، قراردادهای خواندن (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۶۷-۸۳) و سرانجام در اواخر قرن بیستم، مایکل ریفاتر- معناشناس فرانسوی- نظریهٔ توانش ادبی در تفسیر شعر را مطرح کرد. ریفاتر، نظریهٔ خود را در کتاب نشانه‌شناسی شعر (۱۹۸۷) گسترش داد و استدلال نمود که تنها خوانندگان برخوردار از توانش ادبی می‌توانند معنای باطنی و عمیقی را که در لایه‌های درونی شعر پنهان است، درک کنند. در تمامی این نظریه‌ها، خواننده به نوعی درگیر اتفاقات متن و عنصری تأثیرگذار است و هر خواننده، تفسیر خاصّ خود را از متن دارد.

نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر

یکی از نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده و شیوهٔ بینامتنی که بر توانش ادبی خواننده در تفسیر شعر تکیه دارد، نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر است. ریفاتر «با عطف توجّه به شعر، از یک نظریهٔ رمزگانی بهره گرفت تا قراردادهای زیرساختی یک متن را توصیف کند. و در این کار اهمیت خاصی برای زبان‌شناسی رمزگان توسط خواننده قائل شد» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۳۷). مطابق این نظریه، شعر، کاربرد ویژهٔ زبان است و زبان شاعرانه نیز بر پیام به عنوان هدفی در خود تأکید می‌کند و بازی نشانه‌ها «از قطب زبان علم به سمت زبان شعر افزایش می‌یابد» (صفوی، ۱۳۹۱: ۲۲۲).

این نظریه با رهیافت نقد نو اشتراک دارد. «هم از نظر منتقدان نو و هم از نظر ریفاتر، هر شعر حکم کلیّتی یکپارچه را دارد که هر جزء آن، منعکس‌کنندهٔ مضمون برآمده از کلیّت است» (پاینده، ۱۳۸۷: ۱۱۰). همچنین این نظریه برداشتی است از شیوهٔ پردازش متن و درک مفهوم آن از سوی خواننده، که نظام‌های نشانه‌ای بدون دخالت سوژهٔ

انسانی، کارآیی ندارد و خواننده است که تجربهٔ ادبیّت متن را کشف می‌کند.

هستهٔ رویکرد نشانه‌شناسی ریفاتر این است که آثار ادبی، معنای خود را به واسطهٔ ساختارهای نشانه‌شناختی‌ای کسب می‌کنند که کلمات، عبارات، جملات، ایماژهای کلیدی، مضامین و تمهیدات سخن‌سرایانهٔ مجزای آنها را به هم پیوند می‌دهد (آلن، ۱۳۸۹: ۱۶۶). اگر شعر را رشته‌ای از جملات تلقی کنیم، معنای شعر را محدود کرده‌ایم و از دنیای وسیع شعر به رشتهٔ نامفهومی از بخش‌های نامرتبط با یکدیگر تقلیل داده‌ایم، در صورتی که تأثیر نشانه‌شناسی بر مطالعات ادبی، مطالعهٔ ساختار متن و بررسی روابط موجود در متن است که زمینهٔ تحلیل عمیق و نظام‌مند را فراهم می‌آورد.

ریفاتر در کتاب «نشانه‌شناسی شعر»، دو سطح متفاوت برای شعر قائل است: «ابتدا سطح محاکاتی (متن به مثابهٔ بازنمود واقعیت زنجیره‌ای از واحدهای اطلاعاتی متوالی) و دیگری سطح معنایی (متن به مثابهٔ واحد معنایی یکّه‌ای که بر پایهٔ تفسیر ساخته می‌شود) (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۳۰). در خوانش اوّل، سیر خواندن از ابتدا تا پایان، خطی است و در آن از زنجیرهٔ هم‌نشینی اجزای شعر پیروی می‌شود؛ یعنی خواننده با اتکا بر توانش زبانی به معنای شعر می‌رسد. او نشانه‌های زبانی را به صورت ارجاعی درک می‌کند. «به نظر او شعر، بازنمود عمل یا توصیف اشیا و موقعیّت‌هاست» (کالر، ۱۳۹۰: ۶) و این نوع خوانش به دریافت و کشف معنا منجر می‌شود. امّا در مواردی، خواننده در خوانش با مشکل مواجه می‌شود. برخی از نشانه‌ها در شعر اگر به صورت ارجاعی خوانده شود، متناقض می‌گردد و همین تناقض، خوانندهٔ توانا را به سطحی دیگر از خوانش به نام خوانش پس‌نگر یا تأویلی سوق می‌دهد. این نوع خوانش، غیر خطی است و روندی مستقیم ندارد. آنچه خواننده را به جهش از تأویل محاکاتی به سوی تأویل نشانه‌شناختی وامی‌دارد، به رسمیّت شناختن مواردی به نام دستورگریزی است. «دستورگریزی‌ها، جنبه‌هایی از متن‌اند که در خوانش ارجاعی، متناقض می‌نمایند. اما با بازخوانی متن بر اساس ساختارهای نشانهٔ پایهٔ آن، این تناقض برطرف می‌شود» (آلن، ۱۳۸۹: ۱۶۷). وجود این عناصر، به ظاهر متن را نامنسجم نشان می‌دهد، در حالی که نادستورمندی‌ها، نقش مهمّی در پیدایش معنا دارند و خواننده را به سمت خوانش دیگری هدایت می‌کنند.

در ادبیّات، کاربرد واژه‌های نو بیانگر گریز از قواعد زبان است؛ یعنی تلاش برای

فرارفتن از قواعد دستور، کشف ظرفیت‌های بالقوهٔ زبان و فعلیّت بخشیدن بـه آنهـا. ایـن نوواژه‌ها در متن موجودیت می‌یابند و حاصل رابطهٔ دو صورت معادل، نشان‌دار و بی‌نشان هستند، رابطه‌ای در آن که صورت بی‌نشان بـر مـتن تقـدّم دارد (برکـت و افتخـاری، ۱۳۸۹: ۱۱۸). درک نوواژه‌ها مرتبط با ساختار کلّی شعر است و رابطـه‌ای کـه آنهـا بـا مفـاهیم و کلمات بیرونی و درونی متن دارند.

شعر، نظامی از دلالت را شکل می‌دهد که از طریق فرآیندهایی چـون انباشـت و منظومـهٔ توصیفی پدید می‌آید. این دو فرآیند نظام‌ساز، مخاطب برخوردار از توانش ادبـی را بـه سـمت یافتن زیرانگاشت راهنمایی مـی‌کنـد. فرآینـد انباشـت زمـانی رخ مـی‌دهـد کـه خواننـده بـا مجموعه‌ای از کلمات روبه‌رو شده کـه از طریـق عنصـر معنـایی واحـدی کـه بـه آن معنـابن مشترک گفته می‌شود، به یکدیگر مرتبط گردند. انباشـت از طریـق تأکیـد بـر معنـابـن‌هـای چندوجهی پدید می‌آید؛ زیرا این چندوجهی بودن، سبب جابـه‌جـایی معنـابـن‌هـا و کلمـات می‌گردد و خواننده به دلالت شـعر نزدیـک مـی‌شـود (همـان: ۱۱۵- ۱۱۶). انباشـت بـر روابـط مترادف واژگان با یکدیگر و حاصل از مفاهیم هم‌پایه در شعر تأکید می‌کند.

معنابن می‌تواند در رأس انباشت یا منظومهٔ توصیفی جای گیـرد. منظومـهٔ توصـیفی، شبکه‌ای از واژه‌هاست که حول محور یک واژهٔ هسته‌ای با یکدیگر در ارتباط هستند. این ارتباط، میان مفاهیم ناهم‌پایه و از کل به جزء برقرار می‌شود. در این منظومه، هسـته در وسط قرار می‌گیرد و اقمـار آن شـامل گروهـی از واژه‌هـا و تصـویرهای مـتن اسـت کـه جزءجزء آن بر یک کل دلالت می‌کند. «منظومه‌ها هر یک، جنبه‌هایی از هسـتهٔ معنـایی واحد را با تصاویر متعدد القا می‌کند و هر یک از قمرها، رابطه‌ای با مرکز برقرار می‌کنـد» (قاسم‌زاده و فخرو، ۱۳۹۳: ۱۰۹).

پس از دریافت انباشت‌ها و منظومـه‌هـای توصـیفی شـعر، خواننـده بایـد بـه کشـف تداعی‌های واژگانی و مفهومی یا هیپوگرام که «یک تصویر قالبی است و در ذهن خواننده وجود دارد، یا واژه یا عبارتی در متن آن را تداعی می‌کنـد» (سـلدن و ویدوسـون، ۱۳۷۷: ۸۶) دست یابد. هیپوگرام در نگاه ریفاتر، جمله‌های شناخته‌شده، واژگان یا عباراتی اسـت کـه خواننده با خواندن جمله، واژه و عبارت و تصویری شاعرانه، آن را یادآوری می‌کند.

شعر، حاصل تبدیل یک کلمه یا جمله به متن است. گسترش و تبدیل یک قالـب بـه

متن، سبب ایجاد مجموعه‌ای از نشانه‌های آشکار بازنمودی می‌شود که برخی از آنها، نشانه‌های شعری به شمار می‌آیند. این نشانه‌ها زمانی محقّق می‌شوند که به گروه کلماتی از پیش موجود، ارجاع داده شوند. به عبارتی تبدیل‌ها در تفسیر زبان مجازی، به دانش فرد دربارهٔ جهان خارج بستگی ندارد، «بلکه تنها به هیپوگرام‌هایی وابسته‌اند که انواع مختلفی دارند؛ یعنی موارد پیوند با کلیشه‌های از پیش موجود، نظام‌های توصیفی و متون شعری قبلی» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۷۸).

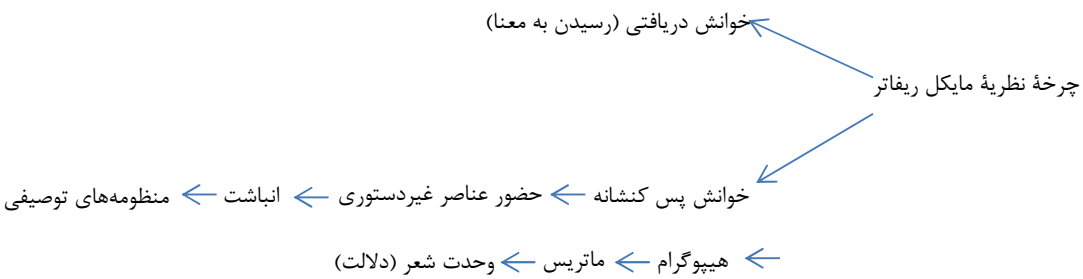
هیپوگرام و بینامتنیت، هنگامی با یکدیگر تلاقی می‌کنند که هیپوگرام یک شعر، پیشتر در متن دیگری دیده شود. در این صورت است که خوانش و دریافت متن در فرایندی بینامتنی شکل می‌گیرد (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۰۴). ساختارگرایان بر این باورند که همهٔ متون، بخشی از یک نظام معنایی مشترک هستند. بدین معنا که همهٔ متون، خوانندگان را به متن‌های دیگر ارجاع می‌دهند و به همین سبب معنا فقط از طریق نظام مشترک مناسبات قابل بیان است (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۳۲).

خوانش بینامتنی[1] درک همانندی‌های متون است. بینامتن، متشکل از پاره‌متن‌ها یا قطعات متن‌گو از یک گویش جمعی است که به صورت مستقیم یا غیر مستقیم به شکل مترادف‌ها یا حتی متضادها متن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. از دیدگاه ریفاتر، بینامتنیت یا حتمی است و یا ضمنی و احتمالی. «بینامتنیت حتمی[2]، مواردی است که در آنها یک بینامتن علناً در پس متن دیگر قرار می‌گیرد و بینامتنیت احتمالی[3]، متضمن مواردی است که در آنها بینامتن‌های بالقوهٔ بسیاری را می‌توان برای یک متن خاص یافت» (آلن، ۱۳۸۹: ۱۸۶). به عبارت دیگر هرگاه مناسبات بینامتنی را نتوان از متن مورد نظر منتقد، حذف یا انکار کرد، با بینامتنیت حتمی و اجباری مواجه می‌شویم. امّا برعکس هنگامی که پیوندهای میان‌متنی بر اساس تجربیات شخصی فرد یا خواننده ایجاد شود، بینامتن احتمالی و تصادفی است (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۷۷) که در متون مختلف ردّپای این گونه‌ها مشاهده می‌شود و در تحلیل متن، مؤثّر است.

انباشت‌ها، منظومه‌های توصیفی، هیپوگرام و رابطهٔ آن با بینامتنیت، ماتریس یا

1. intertextuality
2. obligatoire
3. aleatoire

ساختار شعر را به وجود می‌آورد و به شعر وحدت می‌بخشد. از نظر ریفاتر، شعر نتیجهٔ دگرگونی ماتریس‌هاست و ماتریس‌ها، همان مضمون یا دلالت نهفته در روساخت است که با توانش ادبی خواننده کشف می‌شود و برای درک آن باید به محوری‌ترین واژهٔ موجود در متن توجّه کرد و شناخت آن سبب درک بهتر متن می‌گردد. «شبکهٔ ساختاری، واژه، عبارت یا جمله‌ای است که بتواند به عنوان ریشهٔ تداعی‌های واژگانی و مفهومی، متن شعر را بازنویسی کند» (نبی‌لو، ۱۳۹۰: ۸۶). این شبکه را به صورت مستقیم نمی‌توان به دست آورد، بلکه از طریق انباشت‌ها، منظومه‌ها و تداعی‌ها قابل دسترس است و سرانجام به شعر وحدت می‌بخشد.



شکل ۱- چرخهٔ نظریهٔ مایکل ریفاتر

شعر «نوبت»

ما سه نفر بودیم
دست‌هامان بی‌سایه
سایه‌هامان بر دیوار
و چشم‌هامان رو به ردپای پرندگانی
که در اوقات رؤیا رفته بودند،
بعد هم اندکی باران آمد
ما دلمان برای خواندن یک ترانهٔ معمولی تنگ شده بود
امّا صدای شکستن چیزی شبیه صدای آدمی آمد.
سال‌ها بعد، از مادران مویه‌نشین شنیدیم

هیچ بهاری آن‌همه رگبار نابهنگام نباریده بود،
می‌گویند سال... سال کبوتر بود.
ما دو نفر بودیم
یادهامان در خانه
خواب‌هامان از دریا
و لب‌هامان تشنه
تنها به نام یکی پیاله از انعکاس نوشانوش،
بعد هم اندکی باران آمد
ما دلمان برای دیدن یک رخسار آشنا تنگ شده بود
امّا صدای شکستن چیزی شبیه صدای آدمی آمد.
سال‌ها بعد، از مادران مویه‌نشین شنیدیم
هیچ بهاری آن‌همه رگبار نابهنگام نباریده بود،
می‌گویند سال... سال چاقو بود.
ما یک نفر بودیم.
بعد هم اندکی باران آمد...

(صالحی، ۱۳۹۱، ج ۱: ۳۷۱-۳۷۲)

خوانش شعر نوبت

«سفر به خیر»، دهمین دفتر شعر سید علی صالحی است. این دفتر تحت تأثیر نامه‌ها و نشانی‌ها و «ادامه یا تداوم و تکرار شعر «خداحافظ» صالحی از لحاظ درون‌مایه و زبان است» (شریفی، ۱۳۹۳: ۲۱۱). مجموعهٔ «سفر به خیر»، دارای چندین شعر برجستهٔ گفتاری است که یکی از این اشعار و البتّه اولین شعر این مجموعه، «نوبت» است. صالحی که پیش از این مجموعه در شعرش، فرهنگ، اجتماع، عاطفه و هنر را تجربه کرده، در این شعر نیز روایتی از جنس روزگار و مردم روزگار خود را با نشانه‌های صریح و ضمنی بیان می‌کند. کنش القایی شعر گفتار در این شعر نمایان است و مخاطب خود را جذب می‌کند تا شعر را بخواند و دغدغه‌های شاعر، دغدغه‌های مخاطب نیز می‌گردد. خواننده با خوانش خطی، به درک معنای کلی شعر و با خوانشی دیگر به درک دلالت شعر می‌رسد.

خوانش مستقیم

شعر نوبت، سه پاره دارد که در پارهٔ اول و دوم آن، تعداد مصراع‌ها مساوی است و در پارهٔ پایانی، صالحی شعر را با دو مصراع و نشانه‌ای که ادامهٔ شعر را به مخاطب می‌سپارد، رها می‌کند. نام شعر به عنوان اولین نشانه، مخاطب را به درک ساده‌ای از آن فرامی‌خواند. سه پارهٔ «نوبت»، روایت سه فرد در مکانی خاص است که در عالم واقعیّت و رؤیا، دلتنگ لحظه‌های خوب هستند؛ امّا بی‌بهره از این لحظه‌ها، یکی‌یکی کم می‌شوند.

این خوانش، مخاطب عمیق را قانع نمی‌کند و به سؤال‌های او پاسخ نمی‌دهد. هر روایتی، مکان، زمان، شخصیت‌ها، دیالوگ‌ها، کنش‌ها و طرح و درون‌مایهٔ خاص خود را دارد. رمزگان مختص به هر یک اگر صریح نباشد، رسیدن به دلالت و پیام شعر را به تأخیر می‌اندازد. ریفاتر «با دو اصل بدیهی، بحث خود را آغاز می‌کند: نخست اینکه دلالت شعری، غیر مستقیم است. در هر شعر چیزی بیان می‌شود و چیز دیگری در نظر است. دیگر اینکه واحد معنی در شعر، جوهر تغییرناپذیر و محدود متن به شمار می‌آید. ویژگی شعر، وحدت درون است و خواندن شعر، جست‌وجو برای یافتن این عامل وحدت است که وقتی درک می‌شود که خواننده از معنای بازنمودی یا ارجاعی آشکار گفتمان، دست بکشد» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۵۴) و با تکیه به نشانه‌های شعر به عامل وحدت‌بخشی شعر دست یابد. خوانندهٔ دارای توانش ادبی با خوانش غیر خطی به درک مطلوبی از شعر می‌رسد، چنان‌که خوانش پس‌کنشانهٔ «نوبت» توسط خوانندهٔ دیگرخوان، درک شعر را فراهم می‌کند و اجزای آن را به وحدت می‌رساند.

خوانش غیر مستقیم

بسیاری از نشانه‌های انسانی، قابلیت رمزگذاری دو نوع اصلی مرجع صریح و ضمنی را با توجه به کاربرد و موقعیت آنها دارد. دلالت صریح، مرجع اولیه‌ای است که نشانه به آن برمی‌گردد (سیبیاک، ۱۳۹۱: ۳۲) و دلالت‌های ضمنی، بیشتر بر جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی یک مدلول تکیه دارد (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۱۹).

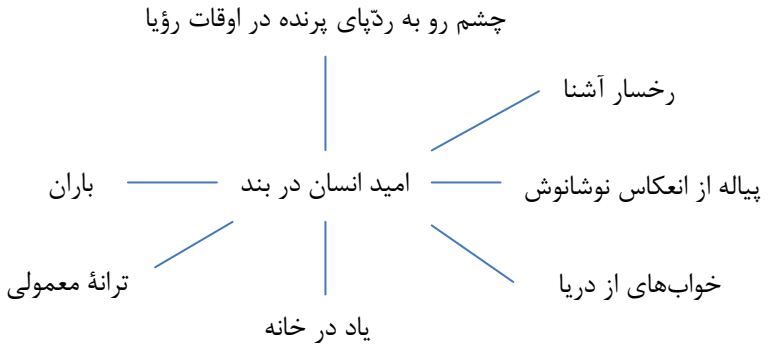
در خوانش غیر مستقیم، مخاطب با دلالت‌های ضمنی در متن روبه‌رو می‌شود که ریفاتر، این دلالت‌ها را عناصر غیر دستوری می‌نامد. رمزگان‌های زیباشناختی و پُرباری

که در جریان ذهن شکل می‌گیرد و متن را به خواندنی دوباره سوق می‌دهد. در سه پارهٔ شعر نوبت با عناصر غیر دستوری مواجه می‌شویم که به‌رغم گفتاری بودن شعر، دلالت را به تعویق می‌اندازد. این عناصر در پارهٔ اول عبارتند از: «دست‌های بی‌سایه»، «سایه‌های بر دیوار»، «چشمان رو به ردّپای پرندگان در اوقات رؤیا»، «باران»، «شکستن صدای آدمی»، «رگبار نابهنگام و سال کبوتر». در پارهٔ دوم، عناصر غیردستوری را «خواب‌هامان از دریا»، «لب‌هامان تشنه به نام یکی پیاله از انعکاس نوشانوش»،«باران»،«رگبار نابهنگام» و«سال چاقو» تشکیل می‌دهد و در پارهٔ پایانی، «باران» عنصر غیردستوری است.

برخی از این نشانه‌ها در خوانش مستقیم، نقش نشانه‌های صریح را در شعر بازی می‌کنند، امّا در خوانش دوباره، دلالت‌های ضمنی هستند که مدلول‌های متفاوتی را در ذهن می‌نشانند. چنان‌که «سایه»، «دیوار»، «باران»، «رگبار» و «پیاله»، هر یک در نگاه اوّل، مرجع صریحی دارند و خوانندهٔ توانا در خوانش پس‌کنشانه به دلالت‌های غیر مستقیم آن پی می‌برد.

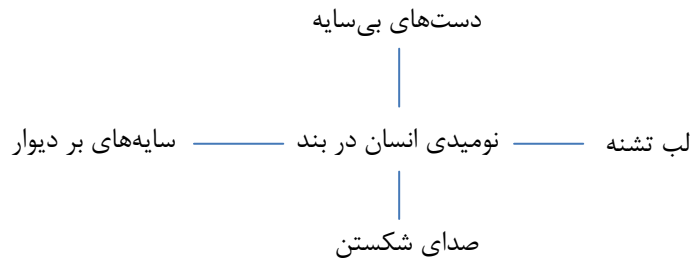
انباشت

شعر نوبت، دارای دو معنابن اصلی است. مجموع نشانه‌هایی که هم‌پایه با این معنابن‌ها هستند، بیانگر دو حالت روحی متفاوت در زمان‌های مختلف است. معنابن اوّل، تصویر امیدواری انسان‌های در بند است که هر چند در زندان هستند، در «اوقات رؤیا» به رهایی می‌اندیشند و این تصور، سبب لطافت و پاکی «باران»گون و دلتنگی آنها برای سرودن «ترانهٔ معمولی» می‌شود. به «یادهای» خویش در خانه می‌اندیشند، خانه‌ای که مبدأ و مقصد آنهاست و دلخوش به هم‌نشینی با فضای گرم این یادها و «خواب‌هاشان» وسیع و از جنس امید و تشنهٔ دوستی، محبّت و به یاد هم بودن است و این افکار، آنها را امیدوار و «دلتنگ رخساری آشنا» می‌گرداند.



شکل ۲- معنابن اوّل

معنابن دوم، تصویر نومیدی انسان‌های دربندی است که نشانه‌های نشان‌دار «دست‌های بی‌سایه»، «سایه‌های بر دیوار»، «صدای شکستن صدای آدمی» و «لب تشنه»، فضای زندان و این انسان‌ها را ترسیم می‌کند.



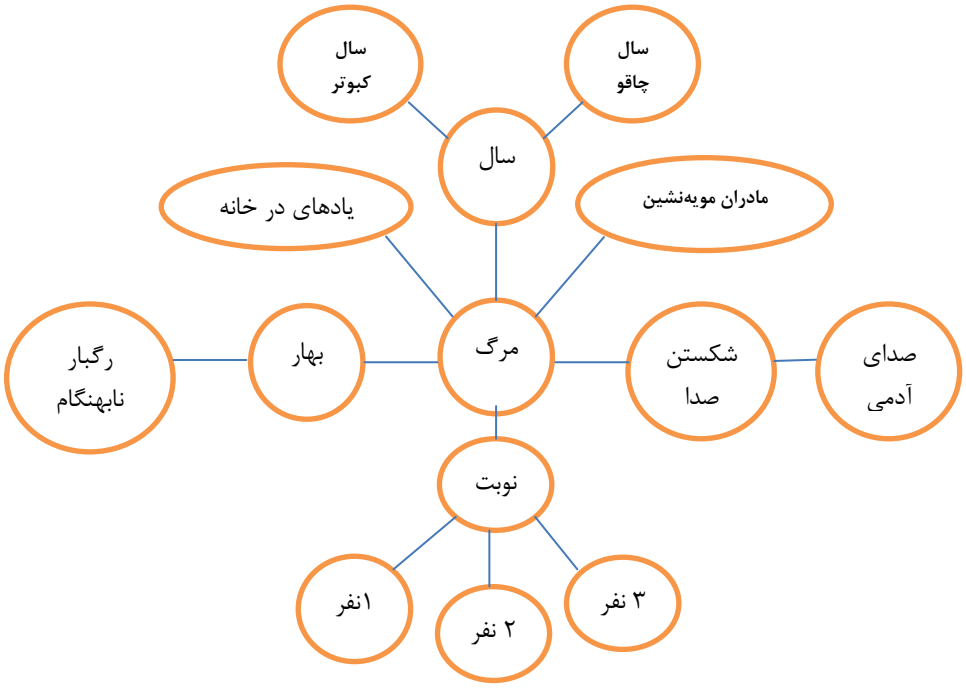
شکل ۳- معنابن دوم

با تکیه بر نشانه‌های هم‌پایه در شعر «نوبت»، به دو فضای روحی متباین در وجود انسان‌های در بند می‌توان پی برد. انسان‌هایی که در فضایی تاریک، هر چند در خیال به آرمان‌ها و آرزوهای خود می‌اندیشند، واقعیت، آنها را به سمت دوری از امید می‌کشاند.

منظومهٔ توصیفی

«نوبت»، اوّلین نشانهٔ غیر دستوری و ضمنی است که ذهن خواننده را به لایه‌های

متفاوت معنایی سوق می‌دهد و خواننده با خوانش غیر مستقیم به هستهٔ مرکزی شعر دست می‌یابد. قمرهای این منظومه، مسیر نوبت را نشان می‌دهد و نوبت از «سه» به «دو» و سپس به «یک» می‌انجامد. «شکستن صدا؛ صدایی شبیه آدمی»، روایت «مادرانی که به مویه نشسته‌اند»، «بهاری که رگبار آن، نابهنگام» است و «سالی» که «سال کبوتر و چاقو»ست و «یادهای در خانه»، اقماری هستند که مسیر مرگ را آشکارا از «سه نفر» به «یک نفر» نشان می‌دهد و شعر را به انجامی- که مخاطب پایان آن را رقم می‌زند- می‌رساند.



شکل ۴- هسته و اقمار منظومهٔ توصیفی

هیپوگرام، ماتریس و بینامتنیت

هیپوگرام و ماتریس از مفاهیم اصلی نظریهٔ ریفاتر در خوانش بینامتنی است. موضوع هیپوگرام، ماتریس و بینامتنیت، هنگامی با یکدیگر آمیخته می‌شود که اشکال مختلف هیپوگرام، پیشتر در متون دیگر نمایان شده باشد. در این صورت است که دریافت متن،

در فرآیند بینامتنی قرار می‌گیرد. «هر متن ادبی را یک متن زایا می‌توان نام‌گذاری کرد. هر قرائت درست و با فرهنگ وسیع که بتواند یک شبکهٔ غایب را احضار کند، خود می‌تواند زاده شدن متن دیگری تلقی شود که آن متن، خود آبستن متن‌های دیگری باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۸۲).

شعر «نوبت» صالحی از شعرهای زایا و بازِ گفتار است. ساختار، واژه‌ها، ترکیب‌ها، جمله‌ها و کنش روایت این شعر، نشانه‌های متناسب با ماتریس و تداعی‌کنندهٔ اشعار شاملو، شعری از احمدرضا احمدی و حافظ موسوی با ساختار و دلالتی همسان است که برای بازنمایی روابط بینامتنی با تداعی‌های هیپوگرام و ماتریس، شعر نوبت را مصراع به مصراع می‌خوانیم:

«ما سه نفر بودیم» (صالحی، ۱۳۹۱، ج۱: ۳۷۱). ابتدای شعر با این مصراع آغاز می‌شود. آغازین مصراع، خواننده را به دنیای دو شعر «دیشب» از احمدرضا احمدی و «شمارهٔ ۲۵ از مجموعهٔ خرده‌ریز خاطره‌ها و شعرهای خاورمیانه» می‌برد. احمدرضا احمدی، شعرش را اینگونه آغاز می‌کند: «دیشب ما هر سه نفر به مرگ فکر می‌کردیم» (احمدی، ۱۳۸۶: ۶۹) و حافظ موسوی می‌سراید: «از ما پنج نفر...» (موسوی، ۱۳۹۰: ۴۱).

به نشانهٔ «پرنده» با لایه‌های معنایی متفاوت در کنار آنان که دلتنگ ترانهٔ معمولی بودند، برمی‌خوریم و شعر شاملو تداعی می‌شود: «دو پرنده/ یادمان پروازی/ و گلویی خاموش/ یادمان آوازی» (شاملو: ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۰۳۷) و «آه اگر آزادی سرودی می‌خواند/ کوچک/ همچون گلوگاه پرنده‌ای» (همان: ۷۹۹-۸۰۰). علاوه بر تداعی‌های متکی بر واژگان، فضای امیدوار شعر صالحی در بند اول، تداعی ضمنی معنایی «و ستاره باران جواب کدام سلامی/ به آفتاب/ از دریچهٔ تاریک؟» (همان: ۷۲۲) شعر شاملو را در فضای زندان یادآوری می‌کند. با «امّا صدای شکستن چیزی شبیه صدای آدمی آمد» (صالحی، ۱۳۹۱، ج ۱: ۳۷۱) شعر ادامه می‌یابد. اینجاست که هیپوگرام احتمالی «مرگ هم عجله داشت/ که از خانهٔ ما برود/ مهمان همسایهٔ ما بود/ صدای شکستن بشقاب‌های همسایه را شنیدم...» (احمدی، ۱۳۸۶: ۶۹-۷۰)، ذهن را درگیر می‌کند.

در ادامهٔ شعر، «مادران مویه‌نشین» صالحی، «مادران سیاه‌پوش» شاملو را تداعی می‌کند. «باش تا نفرین دوزخ از تو چه سازد/ که مادران سیاه‌پوش/ داغ‌داران زیباترین فرزندان آفتاب و باد/ هنوز از سجاده‌ها سر بر نگرفته‌اند» (شاملو، ۱۳۸۱، ج ۱: ۸۱۹). به نقل از مادران مویه‌نشین، «هیچ بهاری آن‌همه رگبار نابهنگام نباریده بود» (صالحی، ۱۳۹۱، ج ۱: ۳۱۷). به عبارتی بهاری دیگر بود و صدای مصراعی از شاملو می‌آید: «بهاری دیگر آمده است...» (شاملو، ۱۳۸۱، ج ۱: ۸۱۲). ترکیب «سال کبوتر» در مصراع بعدی، یادآور شعر «نگاه کن» شاملو است: «سال بد/ سال باد/ سال اشک/ سال شک/ .../ سال درد/ سال عزا» (همان: ۲۰۹).

بند دوم شعر «نوبت» با مصراع «ما دو نفر بودیم» (صالحی، ۱۳۹۱، ج ۱: ۳۱۷) آغاز می‌شود. آن دو نفر، یادآور دو نفر شعر حافظ موسوی است: «از ما پنج نفر که خانهٔ جمعی‌مان/ بین امیریه و مختاری بود/ دو نفر بر موتورسیکلت‌هاشان نشستند و/ اعلامیه‌های خونین را/ در محله‌های جنوب شهر پراکندند/ و یادشان رفت که باید به خانه برگردند» (موسوی، ۱۳۹۰: ۴۱-۴۲) و بیانگر تداعی احتمالی «صدای دو عابر را شنیدیم/ که بر سر تقسیم سیب، ستیز می‌کردند» (احمدی، ۱۳۸۶: ۶۹).

جنس خواب‌های دو نفر صالحی از دریا و نشانهٔ امید است: «خواب‌هامان از دریا» (صالحی، ۱۳۹۱، ج ۱: ۳۷۱)؛ چنان‌که شاملو می‌گوید: «به آهی گفتند: کنون/ به جمعیت خاطر/ دل به دریای خواب می‌زنیم/ که حاجت نومیدانه/ چنین معجز آیت/ برآمد» (شاملو، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۰۳۹) و «پس پشت مردمکان‌ات/ فریاد کدام زندانی‌ست/ که آزادی را به لبان برآماسیده/ گل سرخی پرتاب می‌کند» (همان: ۷۲۲)، در محور جانشینی «سال کبوتر»، «سال چاقو» می‌شود. «می‌گویند سال... سال چاقو بود» (صالحی، ۱۳۹۱، ج ۱: ۳۷۲).

«چاقو»ی شعر صالحی، هیپوگرام احتمالی واژگانی «چاقو»ی احمدرضا احمدی و «کارد» شاملو را- هر چند تداعی متضادی است- در خواندن به یاد می‌آورد: «دیشب ما سه نفر می‌خواستیم/ مرگ را میان خود تقسیم کنیم/ چاقو نداشتیم/ چاقوی ما کند بود» (احمدی، ۱۳۸۶: ۶۹) و «کاردهای‌شان را/ جز برای قسمت کردن بیرون نیاورند» (شاملو، ۱۳۸۱، ج ۱: ۶۵۷).

جدول ۱- شبکهٔ بینامتنی

تداعی‌های حتمی و ضمنی در شبکهٔ بینامتنی				
ما سه نفر بودیم دیشب ما سه نفر از ما پنج نفر	پرنده و ترانهٔ معمولی پرنده و یادمان آواز آواز و سرود و گلوگاه پرنده سلام و آفتاب و دریچهٔ تاریک	صدای شکسته صدای آدمی صدای شکستن بشقاب‌های همسایه	مادران مویه‌نشین مادران سیاه‌پوش	بهار و رگبار نابهنگام بهاری دیگر
سال کبوتر سال درد سال عزا	ما دو نفر بودیم دو نفر بر موتورسیکلت‌هاشان نشستند و... صدای دو عابر	خواب‌هامان از دریا دل به دریای خواب زدن و حاجت نومیدانه به معجزه برآمدن آزادی و لبان برآماسیده و گل سرخ	سال چاقو چاقو و مرگ کارد و تقسیم عادلانه (تداعی متضاد)	

مطابق نظریهٔ ریفاتر، شعر از تبدیل و تغییر شبکه به وجود می‌آید. شبکه، کلمه یا جمله‌ای است که هستهٔ مرکزی متن را تشکیل می‌دهد و در قالب متغیرهای گوناگون فعلیّت می‌یابد. خاستگاه شعر «نوبت» به وسیلهٔ تعیین‌های چندعاملی بسط و توضیح داده شده است. در بند اوّل: «دست‌ها»، «سایه‌ها»، «چشم‌ها» و «دل‌مان»، دال‌های همپایهٔ متعلق به «سه نفر» هستند و در بند دوم: «یادها»، «خواب‌ها»، «لب‌ها» و «دل‌مان» دال‌های درون‌متنی متعلق به «دو نفر» ابتدای مصراع این بند است. نشانه‌های کلیشه‌ای جمله‌ای به صورت مکرّر در هر دو بند به شکل «بعد هم اندکی باران آمد»، «صدای شکستن چیزی شبیه صدای آدمی آمد»، «سال‌ها بعد از مادران مویه‌نشین شنیدم»، «هیچ بهاری این همه رگبار نابهنگام نباریده بود»، در کنار دال‌های متعلق به افراد در بند، فضا و کنش‌های متن را می‌سازند. بسط شبکه به واسطهٔ نشان‌دار شدن دال‌ها در بندهای اوّل و دوم به صورتِ «دست‌های بی‌سایه»، «سایه‌های بر دیوار»، «چشم‌های رو به ردّپای پرندگان»، «ترانه‌های معمولی»، «خواب‌هامان از دریا»، «لب‌های تشنه»، «رخسار آشنا» و

سرانجام تکرار، نشان‌دار نمودن و تغییر نشانهٔ زمانی «سال» در بند اوّل و دوم (سال کبوتر ← سال چاقو) خاستگاه شعر را تعریف می‌کنند.

با توجّه به محوری‌ترین نشانه‌های شعر نوبت که در انباشت‌ها، منظومه‌های توصیفی، هیپوگرام‌های حتمی و احتمالی و رابطهٔ بینامتنی (ساختاری و دلالت معنایی) جمع شده‌اند، ماتریس شعر صالحی به یک دلالت باطنی، یعنی مرگ و در زنجیره‌ای به شکل زندان- ترانه- مرگ در فضایی سیاسی- عاطفی خلاصه می‌شود.

مرگ
زندان- ترانه- مرگ

نتیجه‌گیری

شعر «نوبت» از اشعار برجستهٔ گفتار «سید علی صالحی» است که به دلیل ظرفیت‌های خاص و نشانه‌های گفتاری، مخاطب را به خواندن خود دعوت می‌کند. این شعر دارای سه بند است که در بند اول و دوم با تساوی مصراع‌ها روبه‌رو هستیم و بند پایانی از دو مصراع تشکیل شده که به نحوی تداعی‌کنندهٔ روایت دو بند پیشین در ذهن مخاطب است. برخی از مصراع‌های شعر «نوبت» دارای نشانه‌هایی است که خوانندهٔ معمولی را در عاطفهٔ سرشار خود غرق می‌کند، تا با شاعر همراه شود و به درک معنایی صریح که آمیزه‌ای از اتفاق، اندوه و عاطفه است برسد. امّا این خوانش، مخاطب دیگرخوان را قانع نمی‌کند و در سیر خوانش غیر خطی به درک تازه‌ای از شعر می‌رسد. خوانندهٔ برخوردار از توانش ادبی، عناصر غیر دستوری شعر را که به صورت دلالت‌های ضمنی و نشانه‌های نشان‌دار در سه پارهٔ روایت توزیع شده‌اند، تشخیص داده، ارتباط درونی عناصر متن را در قالب انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی تبیین می‌کند.

عناصر غیر دستوری در شعر «نوبت» از جنس اشیا، اعضا و پدیده‌ها و عناصر طبیعی با لایه‌های مختلف معنایی است. این شعر دارای دو انباشت با معنابن‌های متباین امید و نومیدی انسان‌های در بند و یک منظومهٔ توصیفی با هستهٔ مرکزی مرگ است که هر یک از اقمار این منظومه، روایت مرگ را- البتّه از جنس خاصّ خود- به تصویر می‌کشد.

نشانه‌های هم‌پایه با معنابن‌های انباشت در چرخشی متناسب با دو فضای روحی در وجود انسان‌های دربند قرار گرفته‌اند. همچنین نشانه‌های نشان‌دار اقمار منظومه، متناسب با گردش مرگ است. شعر «نوبت» دارای هیپوگرام‌های حتمی و احتمالی واژگانی و معنایی در شبکهٔ متنی و بینامتنی با اشعار شاملو، احمدرضا احمدی و حافظ موسوی است که بر ماتریس و دلالت نهایی شعر، یعنی روایت رگبار نابهنگام و مرگ در فضایی سیاسی- عاطفی تأکید دارد.

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۹) بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ سوم، تهران، مرکز.

احمدی، احمدرضا (۱۳۸۶) ساعت ۱۰ صبح بود، چاپ دوم، تهران، چشمه.

برسلر، چارلز (۱۳۸۶) درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، تهران، نیلوفر.

برکت، بهزاد و طیبه افتخاری (۱۳۸۹) «نشانه‌شناسی شعر، کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر *ای مرز پرگهر* فروغ فرخزاد»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات تطبیقی، دورهٔ اوّل، شمارهٔ چهارم، صص ۱۰۹-۱۳۰.

بیرانوند، احمد (۱۳۸۹) شرح حاشیه: بررسی جریان‌های حاشیه‌ای شعر معاصر بعد از نیما، تهران، روزگار.

پاینده، حسین (۱۳۸۷) «نقد شعر *ای آدم‌ها* سرودهٔ نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناسی»، نامهٔ فرهنگستان، سال چهارم، شمارهٔ دهم، صص ۹۵-۱۱۳.

تسلیمی، علی (۱۳۸۷) گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران، شعر، چاپ دوم، تهران، اختران.

جواری، محمدحسین و احمد حمیدی (۱۳۸۶) «سیر نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده در قرن بیستم»، مجلهٔ ادب‌پژوهی، شمارهٔ سوم، صص ۱۴۳-۱۷۶.

زبردست، ایرج (۱۳۹۴) ارمغان دوست: زندگی و شعر سید علی صالحی، تهران، نگاه.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ دوم، تهران، طرح نو.

سیبیاک، تامس آلبرت (۱۳۹۱) نشانه‌ها: درآمدی بر نشانه‌شناسی، ترجمهٔ محسن نوبخت، تهران، علمی.

شاملو، احمد (۱۳۸۱) مجموعهٔ آثار، دفتر یکم: شعرها، چاپ سوم، تهران، زمانه.

شریفی، فیض (۱۳۹۳) شعر زمان ما (۹): سید علی صالحی، چاپ دوم، تهران، نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) رستاخیز کلمات؛ در سر گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس، چاپ سوم، تهران، سخن.

صالحی، سید علی (۱۳۸۲) شعر در هر شرایطی (گفت‌وگو با سید علی صالحی پیرامون جنبش شعر گفتار)، تهران، نگیما.

---------- (۱۳۹۱) مجموعه اشعار (دفتر یکم)، چاپ پنجم، تهران، نگاه.

صفوی، کورش (۱۳۹۱) نوشته‌های پراکنده (دفتر دوم) نشانه‌شناسی و مطالعات ادبی، تهران، علمی.

ضیمران، محمد (۱۳۸۳) درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، چاپ دوم، تهران، قصه.

قاسم‌زاده، سید علی و علی‌اکبر فخرو (۱۳۹۳) «خوانش هرمنوتیکی- بینامتنی بیتی از دیوان حافظ بر مبنای نظریهٔ بینامتنی مایکل ریفاتر»، پژوهش زبان ادبیّات فارسی، شمارهٔ سی و دوم، صص ۸۹-۱۱۸.

کالر، جاناتان (۱۳۹۰) در جست‌وجوی نشانه‌ها (نشانه‌شناسی، ادبیّات، واسازی)، ترجمهٔ لیلا صادقی و

تینا امراللهی، چاپ دوم، تهران، علم.
گرین، کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳) درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی، گروه مترجمان، تهران، روزگار.
مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۸) دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ سوم، تهران، آگه.
موسوی، پژمان (۱۳۹۴) بیانیه برای باران (شعر و زندگی سید علی صالحی)، تهران، علم.
موسوی، حافظ (۱۳۹۰) خرده‌ریز خاطره‌ها و شعرهای خاورمیانه (مجموعه شعر)، چاپ سوم، تهران، آهنگ دیگر.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰) درآمدی بر بینامتنیت، تهران، سخن.
نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۰) «کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما»، فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی، دورهٔ اوّل، شمارهٔ اوّل، صص ۸۱-۹۴.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و سوم، زمستان ۱۳۹۵: ۱۸۸-۱۶۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۱/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

تحلیل جلوه‌های مقاومت در ادبیات عامیانهٔ کشورهای فارسی‌زبان

رضا چهرقانی*

چکیده

هر چند نظریه‌پردازی دربارهٔ ادبیات مقاومت سابقه چندانی ندارد و از اوایل قرن بیستم و اواخر قرن نوزدهم میلادی فراتر نمی‌رود، مروری بر ادبیات ملل مختلف نشان می‌دهد که مضامین پایداری همواره در ادبیات رسمی و عامیانهٔ بسیاری از اقوام و ملت‌ها حضور داشته است. علی‌رغم این سابقه و پیشینهٔ تاریخی، تاکنون پژوهش جامع، جدّی و مستقلّی برای بررسی درون‌مایه‌های مقاومت در ادبیات شفاهی ملل مسلمان صورت نگرفته و این موضوع حتّی در سال‌های اخیر که پژوهش دربارهٔ ادبیات پایداری رونق و رواجی دارد، مغفول مانده است. بنا بر ضرورت یادشده، این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی کوشیده است، مقولهٔ پایداری را در ادبیات عامیانهٔ سه کشورِ فارسی‌زبانِ ایران، تاجیکستان و افغانستان- که حکومت‌های خودکامه و جنگ‌های خانگی و خارجی بسیاری را تجربه کرده‌اند- بررسی نماید. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که در زبان فارسی، شعر مقاومت در دامان شعر عامیانه متولّد شده و ادبیات عامّه که به دلیل گستردگی دایرهٔ مخاطبان و نفوذ در توده‌های مردم با غایت‌های شعر مقاومت سازگاری زیادی دارد، در همهٔ دوره‌ها یکی از بسترهای اصلی تولید مضامین مقاومت بوده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات عامیانه، ادبیات مقاومت، ایران، تاجیکستان، افغانستان.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره) Chehreghani@hum.ikiu.ac.ir

مقدمه

ادبیات مقاومتِ عامیانه، با وجود برخورداری از مصادیق بسیار در طول تاریخ، تاکنون به صورت جدّی مورد توجه قرار نگرفته و خلأ پژوهش‌های علمی روشمند در این‌باره در هر سه کشور ایران، تاجیکستان و افغانستان، امری انکارناپذیر است. با وجود این بررسی همهٔ جوانب این موضوع در مجال یک مقاله، غیر عملی- و حتی در صورت امکان- غیر علمی است. بنابراین در این پژوهش مجمل، بر سبیل فتح باب با طرح بحث، طبقه‌بندی و ذکر نمونه‌های معدودی از ادبیات مقاومت عامیانه کوشیده‌ایم توجه اساتید، دانشجویان و پژوهشگران ادبیات فارسی را به این بخش عظیم و مغفول‌ماندهٔ ادبیات عامّه جلب کنیم. البته در این جستار برای ایضاح بیشتر، گوشهٔ چشمی هم به ادبیات سایر ملل به‌ویژه ادبیات عربی داشته‌ایم؛ امّا سهم ایران از شواهد یادشده- به دلیل آشنایی نسبی پژوهشگران با آثار پدیدآمده در ایران و رعایت اصل اختصار و ایجاز- کمتر بوده است.

بیان مسئله و تعریف مفاهیم

سه کشور ایران، تاجیکستان و افغانستان، سه عضو جداافتاده از پیکری واحد هستند که بخش اعظم قلمرو جغرافیایی ایران قدیم را تشکیل می‌داد. زبان فارسی به عنوان محور اصلی اتصال این جمع پریشان، همچنان در هر سه کشور رواج دارد و آثار ادبی در قالب‌ها و مضمون‌های گوناگون، بدین زبان خلق می‌شود. از سوی دیگر تاریخ پرفراز و نشیب این سرزمین‌ها که جنگ‌های داخلی و خارجی متعددی را پشت سر نهاده و سالیان دراز تحت سیطرهٔ انواع مختلف حکومت‌های استبدادی، اعم از حزبی و فردی قرار داشته‌اند، منجر به شکل‌گیری یکی از شاخه‌های مضمونیِ ادبیات، که امروزه آن را با نام ادبیات پایداری می‌شناسیم، در این کشورها شده است. برای ادبیات مقاومت تاکنون تعاریف متعدّد و گاه متناقضی ارائه شده و این تشتّت در تعریف و همچنین توجه به مصادیق ادبیات مقاومت از منظرهای گوناگون، نشان می‌دهد که به سهولت نمی‌توان حدّ و رسم منطقیِ دقیقی برای ادب پایداری در مفهوم خاص آن تعیین کرد (چهرقانی برچلویی، ۱۳۸۳ الف: ۲۸).

با وجود این، تعریف زیر از تعاریف دیگر جامع‌تر به نظر می‌رسد: «عنوان ادب پایداری

معمولاً به آثاری اطلاق می‌شود که تحت تأثیر شرایطی چون اختناق و استبداد داخلی، نبود آزادی‌های فردی و اجتماعی، قانون‌گریزی و قانون‌ستیزی، غصب قدرت و سرزمین و سرمایه‌های ملی و فردی و... شکل می‌گیرد» (سنگری، ۱۳۸۳: ۴۵).

بر اساس تعریف بالا، ادب پایداری شامل ادبیات سیاسی، ادبیات جنگ، تبعید یا مهاجرت و... می‌شود که در طول تاریخ، هم در قالب آثار رسمی و کلاسیک و هم به صورت آثار ادبیِ عامیانه در میان ملل گوناگون، از جمله مردم ایران، تاجیکستان و افغانستان حضور داشته است. برآیند تعاریف پژوهشگران از فرهنگ و ادبیات عامّه[1] را می‌توان در عبارت زیر خلاصه کرد:

مجموعهٔ افسانه‌ها، اساطیر و باورهای خرافی، مثل‌ها و متل‌ها، ترانه‌ها و لالایی‌ها و نظایر آن را که در جوامع مختلف به صورت شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود، ادبیات عامیانه می‌گویند. در برخی از فرهنگ‌های تخصصی، ادبیات عامیانه به دو بخش کلّی ترانه‌های عامیانه و قصّه‌های عامیانه تقسیم شده است (Cudon, 1377: 273-274).

رابطه عنصر پایداری و فرهنگ عامّه

کلیّهٔ سازمایه‌های مادی و معنوی را که فرد انسانی درون آن زاده، پرورده و صاحب شخصیت می‌شود، فرهنگ می‌گویند. فرهنگ از یک دیدگاه به دو بخش مادی و معنوی تقسیم می‌شود. فرهنگ مادّی ناظر بر عناصر محسوس و قابل رؤیت فرهنگ یک جامعه، نظیر معماری، نوع پوشش، آیین‌های سوگواری و سرور و آن چیزی است که به دست بشر از مادهٔ طبیعی ساخته می‌شود. اما فرهنگ معنوی شامل جنبه‌های غیر محسوس فرهنگ یک جامعه، نظیر جهان‌بینی، نظام ارزشی، ساختار طبقاتی، باورها، طرز سلوک، اساطیر، ادبیات، هنر و همهٔ فراورده‌های ذهنی انسان است (ولایتی، ۱۳۸۹: ۱۹).

هر چند خط فارق روشنی بین فرهنگ رسمی و عامیانه وجود ندارد، تمامی عناصر یادشده از جمله ادبیات را می‌توان در دو طبقهٔ فرهنگ رسمی و فرهنگ عامّه جای داد. همچنان که محتوای ادبیات رسمی شامل انواعی از قبیل حماسه، تراژدی، کمدی، شعر

1. Folk literature

غنایی و نظایر آن است، ترانه‌ها و قصّه‌های عامیانه نیز مضمون‌های متنوعی دارند. شرح درگیری قهرمانان یا مرثیه‌هایی که در مرگ پهلوانان محبوب ملّی و قومی سروده شده‌اند، در کنار آنچه در مواجهه با استبداد داخلی یا هجمه و تجاوز خارجی در قالب تصنیف‌ها، مثل‌ها، متل‌ها، لالایی‌ها و... در میان مردم معمول و متداولند، در دایرهٔ مضامین ادبیات مقاومت قرار می‌گیرد.

دربارهٔ رابطهٔ عنصر پایداری و ادبیات عامیانه، دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد. غالی شکری در این‌باره می‌نویسد: «آنچه مسلّم است این است که تا چندی پیش مصداق راستین شعر پایداری را- از یک دیدگاه بنیادی- شعر توده‌ای یا به دیگر سخن، شعر عامیانه می‌دانستند» (شکری، ۱۳۶۶: ۷). در مقابلِ این نظریهٔ افراطی، عدّه‌ای بر این باورند که ادبیات پایداری با شکل عامیانهٔ ادبیات که مخصوص اقوام، قبایل و ملّت‌های مختلف است، سازگاری ندارد؛ زیرا ادبیات پایداری حتماً باید جنبه فراملّی و انسانی داشته باشد، اما به نظر می‌رسد جنبهٔ انسانی ادبیات مقاومت، لزوماً با شکل قومی و ملّی آن تعارضی ندارد (چهرقانی برچلویی، ۱۳۸۳ الف: ۲۹). آثار برجستهٔ ادبی فراوانی در حوزهٔ مقاومت و پایداری وجود دارد که در عین برخورداری از جنبه‌های ملّی، میهنی، قومی و حتی نژادی به شهرت جهانی دست یافته و در خارج از قلمرو جغرافیاییِ خود، منشأ اثر بوده‌اند.

روش تحقیق

این جستار، گزارشی از یک پژوهش بنیادی در حوزهٔ ادبیات فارسی است که با روش توصیفی- تحلیلی کوشیده است به صورتی گذرا به بررسی طولی[1]، عرضی[2] و عمقیِ[3] موضوع ادبیات پایداری عامیانه در قلمرو جغرافیای اصلی ایران کهن، یعنی سه کشور فارسی‌زبان ایران، تاجیکستان و افغانستان بپردازد. داده‌های اصلی این تحقیق از طریق فعالیت‌های میدانی و کتابخانه‌ای فراهم شده است. این پژوهش به‌هیچ‌وجه مدّعی بررسی همهٔ آثار این عرصه نبوده و مدّعای اصلی پژوهش، نشان دادن حضور قابل توجه مضامین پایداری در ادبیات و به‌ویژه شعر عامیانهٔ سه کشور یادشده، با ذکر نمونه‌هایی معدود برای اثبات مدّعا و آشنایی خوانندگان است.

1. Diachronique
2. Synchoronique
3. Achronique

پیشینهٔ پژوهش

جعفر یاحقی در ضمن دو اثـر «چـون سـبوی تشـنه» (۱۳۷۴) و «جویبـار لحظـه‌هـا» (۱۳۷۸)، ادبیات معاصر افغانستان و تاجیکستان را به طور عـام مـورد توجـه قـرار داده و اشاره‌ای بسیار گذرا به ادبیات مقاومت و متعهد در این کشورها کـرده اسـت. علـی‌اصـغر شعردوست نیز آثار متعددی را دربارهٔ ادبیات تاجیکستان به رشتهٔ تحریر کشیده و بر آثار بسیار تقریظ و مقدمه نوشته است. علی‌رضا قزوه نیـز در کتـاب «خورشـیدهای گمشـده» (۱۳۷۶)، مجموعه‌ای از شعر شاعران معاصر تاجیک را گردآورده و در مقدمه‌ای مبسـوط، تحولات شعر این کشور را بررسی کرده است.

گذشته از آثار یادشده، هم در ایران و هم در دو کشور هم‌زبـان دیگـر، پـژوهش‌هـای متعددی دربارهٔ ادبیات پایداری از یکسو و ادبیات و فرهنگ عامه از سوی دیگر به صورت مجزّا صورت گرفته است؛ امّا تاکنون جلوه‌های مقاومت در ادبیـات عامیانـه کمتـر مـورد توجه بوده و تنها پژوهش در این زمینه، مقاله‌ای است کـه نویسـنده در سـال ۱۳۸۳ش دربارهٔ شعر مقاومت عامیانهٔ افغانستان منتشر کرده است (ر.ک: چهرقانی برچلویی، ۱۳۸۳ب)

در پژوهش حاضر با رفع کاستی‌های پژوهش پیشین و افزودن دو حـوزهٔ ادبـی دیگـر یعنی ایران و تاجیکستان بر دامنـهٔ اصـلی پـژوهش و همچنـین بررسـی تطبیقـیِ شـعر مقاومت عامیانه در این سـه کشـور، بـا تلفیـق مکتـب تطبیقـی آمریکـایی و فرانسـوی، کوشیده‌ایم افق‌های تازه‌تری را از ادبیات مقاومت عامیانه فراروی علاقه‌مندان بـه ادبیـات عامّه و ادبیات پایداری قرار دهیم.

ضرورت و اهداف پژوهش

بسیاری از متفکران بر این باورند که ایرانیان با شعر مـی‌اندیشـند و جلـوه‌گـاه اصـلی اندیشه و فرهنگ ایرانی در طول تاریخ، شعر بوده است. بنابراین شعر، به‌ویژه شعرِ برآمده از بطن توده‌ها و بازگوشده با زبان مردم عامی، اهمیّت ویژه‌ای در شناخت زنـدگی و نـوع تفکر ایرانی در مفهوم موسّع آن یعنی تمام حوزهٔ جغرافیاییِ نفوذِ زبان فارسی و فرهنـگ ایرانی، اعم از ایران، افغانستان، فرارود و... دارد. با وجود این ضعفِ بزرگِ مطالعـاتِ علـوم انسانی در ایران، بی‌توجهی به مطالعات تطبیقـی یـا لااقـل پـژوهش‌هـای مقایسـه‌ای بـا

کشورهای مشابهِ دور و نزدیک بوده است. «پژوهشگران ایرانی عموماً به دینامیزمِ داخلِ کشور بسنده کرده‌اند، در صورتی که ما تافته‌ای جدابافته از تجربیات بشری در منظومهٔ فعلی جهانی نیستیم و با عنایت به مدّعیاتی که در سپهر فرهنگی و سیاسی جهان مطرح می‌کنیم، در این عرصه هم باید اثرگذار و هم اثرپذیر باشیم» (سریع القلم، ۱۳۹۲: ۷).

بر این اساس و با توجه به پیوندها و شباهت‌های فرهنگی و تاریخی میان سه کشور ایران، افغانستان و تاجیکستان به دلیل تاریخ پر از جنگ و تجاوز در گذشته و شکل‌گیری گفتمان‌هایی نظیر بیداری، استقلال‌طلبی، استبدادستیزی، مشروطه‌خواهی و... در دوران معاصر، انجام پژوهش‌هایی با رویکردِ تطبیقی و جامع‌نگر برای بررسی، تحلیل و طبقه‌بندی واکنش‌های ادبی مردم در مواجهه با این مسائل- که عمدتاً در حوزهٔ مضامینِ ادبیاتِ پایداری قرار می‌گیرند- ضروری به نظر می‌رسد. بنابراین هدف از انجام این پژوهش را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

- تلاش برای بازشناسی اصیل‌ترین شکل شعر و ادبیات مقاومت یعنی شعر مقاومت عامیانه
- تلاش برای گسترش، افزایش و تعمیق شناخت اهل فرهنگ و پژوهشگران سه کشور ایران، افغانستان و تاجیکستان از ادبیات و شعر مقاومت عامیانه در خارج از مرزهای جغرافیایی کشورهای یادشده
- بازشناسی و معرفی اشکال گوناگون شعر پایداری عامیانه در قلمرو ایران کهن به پژوهشگران و علاقه‌مندان، به‌ویژه دانشجویان رشته‌های ادبیات پایداری، ادبیات تطبیقی و ادبیات عامه و همچنین تحلیل تطبیقی این اشکال به منظور کمک به مطالعات فرهنگی و میان‌رشته‌ای و همچنین نقدهای تطبیقی، جامعه‌شناختی و...
- تلاش در راستای تقریب فرهنگی مردم ایران، تاجیکستان و افغانستان، فارغ از مناسبات رسمی دیپلماتیک.

نخستین زمزمه‌های مقاومت

کهن‌ترین نمونه‌های ادبیات پایداری عامیانه که از یونان باستان برجای مانده،

اشعاری است متعلّق به طوایف «دوریان» که با الهام از جنگ‌های یونان و ایران و جنگ‌های «مدیک» سروده شده‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ۹۱).

در ایران باستان نیز گذشته از آثار فاخری همچون «یادگار زریران» که شرح جنگ‌های مقدّس و نبردهای مذهبی برای گسترش دین زرتشت بوده است، ترانه‌های عامیانه‌ای از این نوع درباره مرگِ «سیاوش» وجود داشته که شکل خاصی از آن هنوز هم در «کهگیلویه» خوانده می‌شود و به «سوسیوش» معروف است (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۹).

از سده‌های آغازین پس از اسلام نیز دو شعر به زبان عامیانه از فارسی‌زبانان ایران و فرارود برجای مانده که مضامین پایداری در آنها مشاهده می‌شود؛ یکی از این اشعار را «یزید بن مفرّغ» در هجو و مذمّت «عبیدالله بن زیاد» سروده و دیگری را «عبّاس بن طرخان» در تأسف بر خرابی سمرقند. «ذبیح‌الله صفا» ماجرای شعر نخست را به صورت زیر نقل کرده است:

> یزید بن مفرّغ، برادرِ عبیدالله بن زیاد را هجو کرد. لذا عبیدالله او را به زندان انداخت و فرمود تا به او نبیذ شیرین و شبرم نوشانیدند و خوک و گربه‌ای به او بستند و در بصره گردانیدند. چند کودک فارس‌زبان به دنبال او راه افتادند و می‌گفتند: «این چیست؟ این چیست؟» و او می‌گفت: آب است و نبیذ است/ عصارات زبیب است / سمیّه روسپیذ است (صفا، ۱۳۷۱: ۱۴۸).

شعر عبّاس بن طرخان هم از قرار زیر است: «سمرقند کندمند/ بذینت کی افکند؟/ از چاچ ته بهی/ همیشه ته خهی» (همان: ۱۴۹).

کهن‌ترین شعر مقاومت عامیانه که در قلمرو افغانستان کنونی سروده شده و به دست ما رسیده، به دنبال یک واقعهٔ تاریخی و توسط مردم بلخ ساخته شده است. توضیح آنکه اسد بن عبدالله، حاکم خراسان در سال ۱۰۸ ق. برای جنگ با امیر ختلان و خاقان ترک بدان سامان رفت و شکست خورده، به بلخ بازگشت. بلخیان او را در شعری با لهجهٔ دری هجو کردند که کودکان بلخ آن را می‌خواندند: «از ختلان آمذیه/ به روی تباه آمذیه/ آواره باز آمذیه/ بیدل فراز آمذیه» (همان: ۱۴۸).

در میان اعراب هم روایت افسانه‌ای از زندگی «عنتره بن شدّاد»، شاعر سلحشور دوران

جاهلیت و صاحب یکی از معلّقات سبع، به عنوان کهن‌ترین نمونهٔ این قسم از ادبیات معرفی شده است. غالی شکری دربارهٔ آن می‌نویسد: «سرگذشت عنتره، کهن‌ترین حماسهٔ توده‌ای (= مردمی/ عامیانه) است که نمودگار پایداری و قهرمانی مردم این منطقه از جهان را در قالبی همساز با تکامل داستانی به معنای قدیمی آن طرح‌ریزی می‌کند... سرگذشت عنتره، قصّهٔ زندگی برده‌ای است که زنجیر بردگی بشکست و آنگاه قبیله خود و سپس تمامی امت عرب را آزاد ساخت... نبرد بر ضد بردگی و جدایی نژادی، مضمون سرگذشت است و این مضمونی سیاسی است که وجدان انسان را از نخستین فریاد بر ضد نابرابری لبریز می‌سازد. این فریاد می‌گوید: «آدمیان اعضای یک پیکرند و ریشه نژاد یا رنگ پوست نمی‌تواند ایشان را بر یکدیگر برتری بخشد»» (شکری، ۱۳۶۶: ۶۱).

انواع ترانه‌های عامیانه در میان اقوام مختلف

در افغانستان و فرارود، ادب عامیانه حضوری گسترده و چشمگیر دارد؛ به طوری که «بخش اعظم ادبیات واقعی این کشورها نامکتوب است و از طریق آوازها و ترانه‌های عامیانه‌ای که شاعران حرفه‌ای و آوازخوانان دوره‌گرد می‌خوانند، از جایی به جایی و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود» (کلیفورد، ۱۳۷۱: ۸۸). علاوه بر این حضور اقوام و زبان‌های گوناگون و متعدد در افغانستان و فرارود موجب شده است که ادبیات عامیانهٔ این سرزمین‌ها از تنوع و غنای کم‌نظیری برخوردار گردد. اقوام «ازبک»، «تاجیک»، «ترکمن»، «پشتون»، «هزاره»، «بلوچ» و... هر کدام از میراث ادب عامیانهٔ مخصوص به خود برخوردارند. در میان ازبک‌ها، ترانه‌هایی به زبان ترکی جغتایی مشهور است که تعدادی از آنها به «امیر علی‌شیر نوایی»، نقاش، مورخ، سیاست‌مدار و شاعر بزرگ قرن نهم هجری منسوب شده است (شرعی جوزجانی، ۱۳۷۳: ۱۰-۱۱).

در «دیوان لغات التّرک» هم شعری عامیانه به زبان ترکی نقل شده که از هجوم چنگیز به خطّهٔ ماوراءالنّهر خبر می‌دهد (شعور، ۱۳۷۳: ۹۳). نوعی از ترانه‌های عامیانه با وزن‌های کوتاه نیز در میان تاجیکان افغانستان رواج دارد که به آنها «میده» می‌گویند (پناهی سمنانی، ۱۳۷۷: ۱۹). در قلمرو زبان و فرهنگ «پشتو» نیز «لَندی» یکی از مظاهر

ادب شفـــاهی و از جملهٔ قدیم‌ترین اشکال شعر در ایـن زبـان اسـت (ر.ک: عاصـی، ۱۳۷۳: ۱۰۰ و فکرت، ۱۳۸۰: ۱۲۷-۱۲۹). اما «شِیْر» در فرهنگ بلـوچی و «مَخْتِـه» در میـان طوایـف هزاره- برخلاف لندی، میده و ترانه‌های ازبکی که درون‌مایه‌هایی غنایی و عاشقانه دارنـد، واجد مضامین ادب پایداری هستند. شیر، نوعی شعر فولکلوریک حماسی در ادب شفاهی بلوچی است که داستان‌های مقاومت مردم بلوچ در برابر مهاجمان عرب، مغول، هنـدی و انگلیسی را شامل می‌شود (شعور، ۱۳۷۳: ۹۳). «مخته» نیز نوعی آیـین سـوگواری در میـان طوایف هزاره است که از نمایش، شعر و موسیقی تلفیق شده است (یزدانی، ۱۳۷۱: ۹۳).

«مخته»، درون‌مایه‌ای حماسی و تراژیک دارد و به این صورت اجرا می‌شود که «وقتـی جنازه مبارز ناموری را از میدان نبرد به روستا یا قبیله‌اش مـی‌آورنـد، مـردم بـر گـرد آن حلقه می‌زنند و زنی که معمولاً مادر یا خواهر مقتول است برمی‌خیـزد و گوشـهٔ چـادر را زیر لبهٔ کلاه خود می‌گذارد و بقیه چادر را پشت سر می‌آویـزد و نوحـه‌خـوانی مـی‌کنـد. توصیف دلاوری‌های جنگاور، چگونگی کشته شدن وی، وضعیت خانواده و آنچـه از او بـه جای مانده، موضوعات اصلی مخته‌ها هستند. در این آیین، زن مخته‌خوان با شـیون‌هـای آهنگین و کلام حماسی خود که برخاسته از تاریخ پر از جنگ افغانسـتان اسـت، مـردان ایل را که اینک خـسته و افسرده‌اند، به پایداری در برابـر دشـمن برمـی‌انگیـزد» (انوشـه و دیگران، ۱۳۷۵: ۹۳۳).

ویژگی اصلی این سنّت، ابداع و ابتکار شخصی در آن است؛ زیرا کیفیّت اجرای مخته، بستگی تامّ و تمام به ذوق ادبـی و توانـایی‌هـای هنـری مختـه‌گـر دارد. تعـدادی از ایـن مخته‌ها که در مرگ مشاهیر اجرا شده و یا از نظر زبـانی و عـاطفی، برجسـتگی ویـژه‌ای داشته‌اند، سینه به سینه نقل و در فرهنگ شفاهی هزاره‌های افغانستان ماندگار شده‌انـد. مهم‌ترین مخته‌های برجای مانده عبارتند از: مخته «فیضو خان»، قهرمانی از قره‌باغ غزنـی که در سال ۱۲۹۷ق در جنگ با انگلیسی‌ها به شهادت رسید؛ مختهٔ «نجف بیگ شیرو» از مردان بزرگ هزاره‌جات که در یک تهاجم ناگهانی از سوی کوچی‌ها (عشایر پشتون)- بـا تحریک و پشتیبانی نادرخان- به شهادت رسید و مختـهٔ «گـل‌محمـدخان» کـه در سـال ۱۳۰۸ش در نبرد با «بچّه سقّا» کشته شد. مخته‌ها در وزن‌ها و قالب‌های مختلفی سروده شده‌اند. مثلاً در مختهٔ گل‌محمدخان، هـر سـه مصـراع از یـک ردیـف و قافیـه متابعـت

می‌کنند و بعد از آن، سه مصراع دیگر به عنوان ترجیع می‌آید و این قاعده تا پایان ادامه می‌یابد و در نهایت مخته، قالب ترجیع‌بند به خود می‌گیرد (مظفری، ۱۳۷۳ الف: ۹۶).

در تاجیکستان هر چند مراسمی شبیه مخته‌خوانی وجود ندارد، گلرخسار صفی‌اوا، سروده‌های بسیاری را از زبان مادران و خواهرانِ کشته‌های جنگ داخلی نقل و ثبت کرده است:

«شاه‌مردت با وفا رفت / شاه‌بیتت بی‌صدا رفت/ بچه‌ات دادِ خدا بود/ بچه‌ات نزد خدا رفت/ مادر گریان تاجیک/ مادر گریان تاجیک.../ مادر غم‌سوز تاجیک/ روزی غم روز تاجیک...» (ن. قربان‌اوا، به نقل از صفی‌اوا، ۱۳۸۰: ۴۹).

در اینجا باید یادآوری کنیم که ادبیات عامیانهٔ قوم هزاره- نسبت به سایر اقوام- از درون‌مایه‌ها و موضوعات مربوط به پایداری و مقاومت بهره بیشتری دارد. طوایف هزاره که عموماً شیعه هستند، علاوه بر اختلاف نژاد و زبان از نظر مذهب نیز با سایر قومیت‌های افغانستان اختلاف دارند. از این‌رو همواره از سوی حکومت‌ها و اقوام دیگر مورد هجوم و آزار واقع شده‌اند. این مسئله، رنگ حماسی غلیظی به ادبیات شفاهی قوم هزاره بخشیده است؛ به گونه‌ای که حتی در لالایی‌هایی که برای کودکان خردسال خوانده می‌شود، سخن از جنگ، نبرد، خون‌خواهی، انتقام و... است، در حالی که درون‌مایهٔ لالایی‌های سایر ملل را عموماً مضامین غنایی تشکیل می‌دهد (پولادی، ۱۳۸۴: ۲۸۸).

«کته شوه میدو موره kota Šova meydu mora

د جنگ کافرو موره da jange kaferu mora

خونخوایی آتِی خو موره mora xun xayi atey xu

یعنی:

[فرزندم] اگر بزرگ شود به میدان می‌رود/ به جنگ کافران می‌رود / به خونخواهی پدر خود می‌رود.

لالایی‌های اقوام ترکمنِ ساکن افغانستان هم که در زبان ترکمنی به آن «هودی» می‌گویند، در این باب قابل توجّه است» (ایشجی، ۱۳۸۱: ۷۱).

در تاجیکستان نیز گاه در خلال لالایی- که تاجیکان بدان الّه[1] می‌گویند (قزوه، ۱۳۷۶:

1. Al-le

۳۹)- رنگ رقیقی از ادب مقاومت قابل ردگیری است.

«الّه، الّه، گلم باشی، الّه یا؛
در باغ بلبلم باشی، الّه یا؛
چراغ منزلم باشی، الّه یا؛
تسلّای دلم باشی، الّه یا؛
به کوچه‌ها دوان شوی، الّه یا؛
به مکتب‌ها روان شوی، الّه یا؛
دلیر و قهرمان شوی، الّه یا؛
عزیز مردمان شوی، الّه یا...» (مسلمانیان قبادیانی، ۱۳۷۷: ۱۲۰)

ابوالقاسم لاهوتی شاعر ایرانی- که در کنار صدرالدین عینی بنیان‌گذار ادبیات تاجیکستان نوین شمرده می‌شود (بچکا، ۱۳۷۲: ۱۲۸)- نیز در سرودن یکی از تصنیف‌های معروف خود، از قالب لالایی برای بیان مضامین مقاومت استفاده کرده است:

«عمری به ستم مبتلا بودیم
تا غم رود و آید آزادی...
لای لای نور دوچشمان
سبزه، انسان و حیوان
تنها جوی‌ها روانند
تا فرزندم بخوابد
لای لای جان لای لای...
گشته صبا یار چمن، خندان شو ای دلبرم
گل دمد از خاک وطن، شادان شو ای دلبرم...
لای لای جان لای لای
شوید رویش را
مشکین مویش را
در میهن پهلوان شو
آسوده خواب رو!» (لاهوتی، ۱۳۵۷: ۳۷۰)

لالایی‌ها که از رویدادهای جاری زندگی مایه می‌گیرند و بخش قابل توجهی از ادبیات عامیانهٔ هر ملت را تشکیل می‌دهند، در ایران نیز مضامینی غم‌انگیز و ضرباهنگی یکنواخت و آرام‌بخش دارند (شعبانی، ۱۳۹۳: ۶۲). در گرماگرم نهضت مشروطه‌خواهیِ ایران که شاعران آزادی‌خواه به انواع قالب‌های شعر عامیانه روی آوردند، لالایی نیز مورد توجّه قرار گرفت. سید اشرف‌الدین گیلانی، قطعه‌ای را با وزن لالایی معروفِ «لالا لالا گلم باشی...» سرود که حاوی مضامین ادبیات مقاومت است.

«... بخواب ای طفل نوخیزم
نهال فصل پاییزم
ز بی‌چیزی در این تهران
مرا خشکیده بین پستان
تو بی‌شیری و من بی‌نان
بالام لای لای بالام لای لای...» (گیلانی، ۱۳۷۵: ۱۰۵)

بعدها احمد شاملو و فریدون مشیری نیز از این قالب برای سرودن اشعار خود بهره بردند. اما شعر «دیو شب» فروغ فرخزاد را نیز اگر اثری سمبلیک تلقی کنیم، در این مقوله جای خواهد گرفت (فرخزاد، ۱۳۸۵: ۳۳). پس از انقلاب اسلامی، مصطفی رحماندوست بیش از دیگران از قالب لالایی برای بیان مضامین مقاومت سود جسته است. کلمهٔ «لالایی» در نام سه شعر از اشعار او، یعنی «لالایی عاشورا»، «لالایی» و «لالا لالا گل من» به کار رفته است که هر سه شعر از نظر ساختار نیز به لالایی‌های مرسوم در فرهنگ عامهٔ ایران بسیار نزدیک است. او در واگویهٔ مصیبت‌های واقعهٔ عاشورا، در شعر «لالایی عاشورا» می‌گوید:

> گل پرپر، حسینم کو/ گل سرخ و گل شب‌بو/ کنار رود و لب تشنه/ تمام غنچه‌های او/ لالالا غنچه‌ام، لالا/ لالا لالا گل فردا/ حسین و اکبرم، لالا/ علی اصغرم، لالا/ کجایی عمه‌جان، زینب/ سکینه دخترم، لالا (رحماندوست، ۱۳۸۰: ۳۸-۳۹).

دو شعر یادشدهٔ دیگر نیز هر چند در حال و هوای لالایی‌های معمول در فرهنگ عامه سروده شده‌اند، نیم‌نگاهی هم به مسائل جنگ و دفاع مقدس دارند:

«... لالا، لالا، گل شیرین‌زبانم
لالایی کن، لالا، آرام جانم
بابات رفته به جنگ دشمن دین
نگهدارش خدای مهربانم» (رحماندوست، ۱۳۶۷: ۲۰).

دوبیتی نیز یکی از قالب‌های مهم ترانه‌های عامیانه است که معمولاً برای بیان مضامین غنایی استفاده می‌شود. در گویش هزاره‌ای، دوبیتی‌هایی وجود دارد که به آنها «بایِت» می‌گویند و در ضمنِ مضامین غنایی، رنگ رقیقی از ادبیات مقاومت هم در آنها به چشم می‌خورد. از آن جمله بایت‌هایی است سروده شده دربارهٔ ماجرای مشهور «چل دختران» که طی آن، چهل دختر اُرُزگانی برای رهایی از چنگال دژخیمان عبدالرّحمان خان، خود را از بلندای کوه به زیر افکندند. در لهجه هراتی نیز دوبیتی‌هایی عاشقانه وجود دارد که عوام به غلط آنها را «چاربیتی» می‌نامند (پهلوان، ۱۳۷۱: ۳۴۲- ۳۵۱).

مشهورترینِ این دوبیتی‌ها مربوط به «سیاه مو» و «جلالی»، دو دلدادهٔ پر شور ولایت غور است که داستان عشق خود را که با درگیری و نزاع‌هایی هم توأم بوده، به شعر درآورده‌اند (کاظمی، ۱۳۷۶: ۲۲۴-۲۲۵). بعضی عقیده دارند که تغزّل نیز به دلیل اشتمال بر چالش عاشق با رقیب و شحنه، متضمّن نوعی از ادب مقاومت است (مظفری، ۱۳۷۳ب: ۸۷). حتی اگر این نظر را صادق ندانیم، در این‌باره می‌توانیم از دوبیتی‌هایی یاد کنیم که در خلال نبرد با ارتش سرخ شوروی از زبان دختران افغان سروده شده و در آن، عاشق از فراق محبوب خود- که در جرگهٔ مجاهدان درآمده و به پیکار با کافران رفته و یا به اجبار برای کار مهاجرت کرده و به غربت افتاده- نغمه سرداده است. این دوبیتی‌ها را می‌توان «شعر مقاومت غنایی» نامید.

کبوتر قاصد یار است خدا جان — که یارم گرم پیکار است خدا جان
که یارم گرم پیکار جهاد است — غم سنگین به دل بار است خدا جان

***

سر یک را دو را شد وای بر من — نگار از من جدا شد وای بر من
نگار از من جدا شد رفت غوربند — به غوربند آشنا شد وای بر من

(از مسموعات ثبت‌شدهٔ نویسنده)

در میان تاجیکان بدخشان و تخار، دوبیتی‌هایی رایج است که گاه شباهت‌های مضمونی آن با دوبیتی‌های مشهور در ایران شگفت‌انگیز می‌نماید و هر چند بیشتر مضامین غنایی را در برمی‌گیرد، یکسره از حلیهٔ پایداری عاری نیست.

نمک شوره به زخم تازه نندار　　مه ره کشتن به شهر آوازه نندار
مه که مردم به دست خود کفن کو　　به دست مردم بیگانه نندار
(شهرانی، ۱۳۷۳: ۱۳۲)

***

خودم اینجا بدخشان خانهٔ من　　نمی‌آیه ز خانه نامهٔ من
نمی‌آ نامه‌ای که من بخوانم　　تسلی به دل دیوانهٔ من
(همان: ۷۳)

در ضمن ترانه‌های فولکلور تاجیکستان، گاه اشعاری با مضمون مقاومت و پایداری اما در قالب و وزن رباعی دیده می‌شود. چنان‌که یکی از این رباعی‌ها، روایت سوگ و غم مادری است که فرزند خود را در جنگ از دست داده است (اکبری و محمداف: ۱۳۹۳: ۲۳).

آفتاو برآمد سر کوه لرزان شد　　عسکر بچه‌ام به زخم تیر یکسان شد
آچه‌ش[1] گفت که حال بچه‌ام چون شد؟　　با کُرتهٔ کرباسی غرق خون شد
(شکورزاده، ۱۳۷۹: ۱۰۲)

فرهنگ و ادبیات عامیانه تا اندازهٔ بسیاری منبع الهام‌بخش شاعران تاجیک در تمام دوره‌های تاریخی بوده است. در عصر حاضر نیز با توجه به گرایش ادبیات تاجیکی به سمت اندیشه‌ها و آرمان‌های مردمی، شاعران مقاومت تاجیک گاه‌گاه به خوان آراستهٔ ادبیات عامیانهٔ این کشور دست برده و در نوشته‌ها و سروده‌های خود از آنها استفاده کرده‌اند. منظومهٔ «قشلاق طلایی» اثر میر سعید میرشکر، برندهٔ جایزهٔ کومسومول و دارندهٔ عنوان «شاعرِ خلقی» از آن نمونه است (ذبیح‌الله، ۱۳۹۱: ۱۲۷).

قشلاق طلایی بر بنیاد افسانه‌ای از مردم پامیر بنا گشته است که از «سرزمین کامیابی» سخن می‌گوید. رؤیایی که از دیرباز آرزوی توده‌های ستم‌کشیده بوده است. این داستان، ماجرای دَه جوان روستایی است که برای یافتن سرزمین خوشبختی به راه می‌افتند و از دیار خویش دور می‌شوند؛ اما پا به هر سرزمین و دیاری که می‌گذارند، نه

تنها سعادت و نیکبختی را نمی‌یابند، بلکه با ظلم و فشار و فقر روبه‌رو می‌شوند. نُه تن از این جوانان در این مصائب جان می‌بازند و تنها بازماندهٔ ایشان، وقتی به وطن خود بازمی‌گردد، درمی‌یابد که سرزمین کامیابی، همان «قشلاق طلایی» است که بعد از رفتن آنها با انقلاب سوسیالیستی چهره دیگرگون ساخته و به سرزمین سعادت بدل شده است. گذشته از منظومه‌هایی همچون قشلاق طلایی، نوع ادبی «پاوست» نیز گاه محملی برای پرداختن به موضوع مقاومت و پایداری بوده و پاوست‌هایی با موضوع مقاومت توسط نویسندگان معاصر تاجیک پدید آمده است که داستان «حسن ارّابه‌کش» و «جان شیرینِ» میرزا تورسون‌زاده- دیگر نویسندهٔ بنامِ نسل کومسومول- از آن جمله‌اند (آته خاناوه، ۱۹۷۵: ۵۳).

ترانه‌های پایداری عامّه‌پسند

اصولاً ادبیات پایداری عامیانه را به دو دسته می‌توان تقسیم کرد. یک دسته اشعار عامیانه که شاعر مشخصی ندارند و ذوق جمعی مردم آنها را پدید آورده است و دسته دیگر، اشعاری که شاعران به منظور نفوذ و تأثیر بیشتر در مخاطب عام به زبان مردم کوچه و بازار سروده‌اند.

ترانه‌های معروفِ شاعران گمنام

یکی از قدیم‌ترین نمونه‌های اشعار دستهٔ اول در افغانستان، مفردی است مربوط به زمان شاه شجاع‌الملک، فرزند تیمورشاه که سجع سکّه او این بیت بود.

سکّه زد بر سیم و زر، روشن‌تر از خورشید و ماه نور چشم دُرِّ دُرّان شه شجاع الملک شاه

اما مردم، مفرد زیر را که شاعر آن شناخته‌شده نیست، به حال این پادشاه مزدور مناسب‌تر یافته بودند:

سکّه بر سیم و طلا زد، شه شجاعِ ارمنی/ نور... چشم «لارد» و «برنس»[۲]،

خاک پای کمپنی (سعادت خان، ۱۸۸۵: ۲۳۷).

شعر دیگری که در این‌باره می‌توان ذکر کرد، به دورهٔ تسلّط مجدد انگلیسی‌ها بر کابل بازمی‌گردد. روز دوازدهم اکتبر ۱۷۸۹م، ژنرال «رابرتس» با تعدادی از سپاهیان

انگلیس برای سخنرانی و تشریح خط‌مشیِ سیاست خویش به سوی بالاحصار، کـه مـردم را در آنجا جمع کرده بودند، روانه شـد. در میـان مـردم، فروشـندگان دوره‌گـرد هـم بـا زنبیل‌های میوه و آجیل حضور داشتند. یکی از این فروشندگان که زنبیل بزرگی از انگور روی سر داشت، راه می‌رفت و فریاد می‌زد:

محمدجان خان مرد میدانه
ایوب‌خان شیر غرّانه
میربچه خان رس رسانه
آزادی فخر افغانه
رایت کَل لات کَلانه
بیا بیادَر[= برادر] انگور بخر... (غبار، ۱۳۶۶: ۶۲۴)

«محمدجان خان»، «ایّوب‌خـان» و «میربچّـه‌خـان» از سـرداران دومـین نبـرد افغـان و انگلیس بودند که نامشان در این شعر ذکر شده است (چهرقانی برچلویی، ۱۳۸۳پ: ۱۰۸).

شبیه همین صحنه در روزهای آغازین پیروزی انقلاب اسلامی، در مقابل درب اصـلی دانشگاه تهران به وسیلهٔ دوربین «کیانوش عیّاری» ثبت شده که فروشنده‌ای دوره‌گـرد در حال حمل بساط خود به صورت آهنگین با صدایی دلنشین چنین می‌خواند:

«با رفتنِ شاه
ساواکم گور به گور شد
بی‌پدر
بی‌مادر
ساواکِ
پرورشگایی
سولی و
گوگوش و
هاییده
رفتن گدایی» (عیّاری، ۱۳۵۸: دقیقهٔ ۷/۲۱)

پس از سقوط دولت کمونیستی در سال ۱۳۷۱ش و ورود مجاهدین به کابل نیز ذوق

انتقادی مردم، نمونهٔ دیگری از این اشعار را خلق کرد. رفتار نامناسب مجاهدینِ سرمست از پیروزی با مردم کابل و قدرت‌طلبی فرماندهان نظامی و رهبران احزابِ سیاسی که این شهر را صحنهٔ برادرکشی و جنگ‌های خونین ساخته بود، موجب یأس و سرخوردگی مردم از آنها شد. در چنین روزگاری بود که کودکان کوچه‌های کابل، سرود معروف «قو قو برگ چنار» را مناسب شرایط تحریف کرده و در حین بازی می‌خواندند. اصل سرود که به صورت دسته‌جمعی و همراه با نشستن و برخاستن بچه‌ها خوانده می‌شود، چنین است:

قو قو، برگ چنار/ دخترا ششته قطار/ می‌چینن دانه انار/ کاشکی کفتر می‌بودم/ به هوا پر می‌زدم/ ریگ دریا می‌چیدم/ آب زمزم می‌خوردم/ شیر گفت الا الا/ مه گفتم درد و بلا.

کودکان کابل، این شعر را به صورت زیر تغییر داده و رهبران احزاب و گروه‌های مختلف نظیر صبغت‌الله مجدّدی، برهان‌الدّین ربانی، عبدالرّسول سیّاف، گلبدین حکمتیار (گلو) را به باد انتقاد گرفته و احمدشاه مسعود را ستوده بودند:

قو قو برگ چنار/ رهبرا ششته قطار/ می‌چینن پوند و کلدار[۳]/ کارشان قتل و کشتار/ کاشکی رهبر می‌بودم/ به هوا پر می‌زدم/ آب زمزم می‌خوردم/ کاشکی «صبغت» می‌بودم/ سر قدرت می‌بودم/ کاشکی «ربّانی» می‌بودم/ سر چوکی می‌بودم/ کاشکی «سیّاف» می‌بودم/ د بین لحاف می‌بودم/ کاشکی «گیلانی» می‌بودم/ دالر دانی می‌بودم/ «گلو» گفت الا الا/ «مسعود» گفت درد و بلا (عاصی، ۱۳۷۵: ۶۰).

دوبیتی که عوام افغانستان به غلط آن را چاربیتی می‌نامند (زیرا چهار مصرع دارد)، اغلب اشعاری با گویش‌های محلی است که سرایندگان گمنام، آنها را سروده‌اند و با نقل سینه به سینه به روزگار ما رسیده است. ویژگی اصلی این دوبیتی‌ها، سادگی همراه با ظرافت است که دل خواننده را می‌رباید و در خاطر مخاطب ماندگار می‌شود. در جریان جنگ‌های سه دههٔ اخیر افغانستان، به‌ویژه نبرد مجاهدان افغان با قوای اتحاد جماهیر شوروی، بسیاری از این دوبیتی‌ها خلق شده که شاعرِ آنها مشخص نیست.

مجاهد بیادر من بیادر من — که نور دیده و تاج سر من
مجاهد می‌خوره خسته و پسته — شوروی می‌خوره گولهٔ سربسته

***

اُمو[=همان]دهقان و شالی رِ مه قربـان　　امـو مـــرد جوالـــی رِ مَـه قـربـــان
کتی دسـتای خـالی مـی‌کـنن جنـگ　　امـو دســتای خـالی رِ مَـه قربـــان

(از مسموعات ثبت شدهٔ نگارنده)

در تاجیکستان «حافظان»، پاسداران ترانه‌های عامیانه هستند. ایـن خواننـدگان دوره‌گـرد در کوچه و بازار می‌گردند و همراه با موسـیقیِ «شـش‌مقـام»، اشـعار عامیانـهٔ حماسـی و غنایی را می‌خوانند. نمونه‌هایی از ایـن اشـعار را تورسـون‌زاده در مجموعـهٔ «نمونـه‌هـای فولکلور تاجیک» گردآوری کرده و در سال ۱۹۴۰م به خط سیرلیک در دوشـنبه منتشـر ساخته است (شعردوست، ۱۳۹۰: ۷۳).

در جریان انقلاب اسلامی، شعرها و شعارهای زیادی را ذوق عمومی و قریحهٔ انتقادی مردم خلق کرد. حتی شعارهایی که مردم در جریان تظاهرات ضـد حکـومتی سـال‌هـای پایانی انقلاب سرمی‌دادند، از نظر صورت و سـیرت در مطالعـهٔ ادبیـات مقاومـت عامیانـه واجد اهمیت است (امینـی،۱۳۹۰: ۱۸۷ و ۳۲۳). در جریان جنگ تحمیلی نیز حجم وسـیعی از این قبیل آثار در جبهه و پشت جبهه خلق شد که در مجموعه‌های فرهنگ جبهه گرد آمده است.

ترانه‌های مقاومت و شاعران نامدار

دستهٔ دوم از ادبیات مقاومت عامیانه که توسط شاعران و سخنوران پدید مـی‌آیـد، در افغانستان و تاجیکستان، نماینده برجسته‌ای ندارد. در صورتی که علی‌اکبر دهخدا و سید اشرف‌الدین گیلانی، دو آفرینندهٔ شاخص اینگونه آثار در ایران معاصر به شـمار مـی‌رونـد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۶۰).

این دو شاعر محبوب و مردمی، شکل، زبان و وزن ترانه‌های عامیانه را با مایه‌هـایی از طنز و هجو برای بیان مضمون‌های سیاسی، اجتماعی و انتقادی به کار برده‌اند. در جهان معاصر عرب، «بیرم التّونسی» را به عنوان نماینده این دسته از شاعران می‌شناسـند. غـالی شکری دربارهٔ او می‌نویسد: «در این زمینه سخنوری بزرگ و توانـا ماننـد بیـرم التونسـی توانسته است مصر را به شکل چراغی فروزان در دل دوستان و تیری جان‌شکار در سـینهٔ

جهان‌خواران گنجبر درآورد... بیرم التنوسی را می‌توان از این دیدگاه، بنیان‌گذار و پرورندهٔ جنبش سخن‌سرایی توده‌ای (= مردمی/ عامیانه) هم‌روزگار مصر دانست که پس از وی، صلاح جاهین، عبدالرحمن الأنبودی و سید حجاب آن را دنبال کردند» (شکری، ۱۳۶۶: ۹).

هر چند در میان شاعران افغانستان، کسی را هم‌طراز با بیرم التّونسی یا حتی نسیم شمال نمی‌توان یافت، از برخی دوبیتی‌های «فضل احمد پیمان» هم نمی‌توان صرف‌نظر کرد. این دوبیتی‌سرای افغانستان که به «سوگوار» مشهور است، نمونه‌های گاه جالب توجهی را در این زمینه عرضه کرده است.

الهی روس را رنجور بینم　　اسیر لانهٔ زنبور بینم
مثال کندهٔ پاچال قصاب　　سرش را بر دم ساطور بینم

***

الهی شهر مسکو دربگیره[۴]　　تزار کهنه و نو دربگیره
به هرجا هست آثار کمونیزم　　بسان تیل مندو[۵] دربگیره
(پیمان، بی‌تا: ۱۲۰)

دوبیتی‌سرایان پارسی‌گو، چه در تاجیکستان و چه در میان شاعران تاجیک ازبکستان بسیارند. از لایق شیرعلی تا سلیمان خواجه‌نظر و میرزا شکورزاده و... در این قالب طبع‌آزمایی کرده‌اند. اما دوبیتی‌های عبدالله رحمان، علی‌رغم لغزش‌های گاه‌به‌گاهِ وزنی و زبانی، عموماً در موضوعات سیاسی- اجتماعی و ملی- میهنی سروده شده و از جوهر پایداری برخوردارند.

تو را خوی غلامی کرد مضطر　　که بر نیروی خود گم کردی باور
نمایی پاسبان خویش آن کو　　نه بگذارد تو را بالا کنی سر
(رحمان، ۲۰۰۵: ۳۴)

***

یکی از ملت خود می‌کند عار　　که تا سازد مقام خویش پادار
کسی که شیر مادر پشت پا زد　　مگر بر دیگری گردد وفادار؟
(رحمان، ۲۰۰۵: ۴۸)

جعفر محمد ترمذی، شاعر تاجیک ازبکستانی نیز از قالب دوبیتی و زبانی نمادین برای بیان رنج‌ها و ستم‌هایی که بر مردم او رفته است بهره جسته، می‌گوید:

چغان رودا، چغان رودا، چغان رودا! فغان رودا، فغان رودا، فغان رودا!
بهاران آمد و گل در برت نیست خزان رودا، خزان رودا، خزان رودا!
(محمد ترمذی، ۲۰۰۸: ۱۸۶)

«رود» در شعر ترمذی، رمزی از مردم تاجیک است که با ترسیم خطوط مرزی بر اساس سیاست‌های سلطه‌جویانه و شعارهای هویت‌سوزِ دولت کمونیستی و قرار گرفتن دو مرکز اصلی تجمع تاجیکان (سمرقند و بخارا) در قلمرو جمهوری ازبکستان، از هم‌زبانان خود جدا افتاده‌اند.

بهار آمد، لبت را تر کن ای رود! سرود کهنه‌ات، را سر کن ای رود!
اگر از یاد بردی، شعر خود را دوبیتیِّ مرا از بر کن، ای رود!
(همان: ۱۸۵)

در شعر یادشده، «بهار» رمز «آزادی» و «سرود کهنه» نماد «زبان مادری و افتخارات پیشینیان» می‌تواند بود.

تأثیر فرهنگ و عقاید عامّه در شعر پایداری رسمی

در اینجا باید یادآوری کنیم که اغلب شاعران ایران، تاجیکستان و افغانستان- علی‌رغم آنکه به زبان عوام سخن نگفته‌اند- به صورتی گسترده از کنایه‌ها، اشارات، ضرب‌المثل‌ها و عقاید عامّه برای مضمون‌پردازی‌های شاعرانه استفاده کرده‌اند و فولکلور به معنای اعم آن، یکی از پشتوانه‌های فرهنگی و آبشخورهای اصلی شعر پایداری بوده است. برای رعایت اختصار تنها به ذکر چند نمونه اکتفا می‌کنیم.

الف) بنا بر باوری قدیمی در شب‌هایی که قرص ماه کامل است، غرور پلنگ، درخشش ماه در آسمان و حضور خود در زمین را برنمی‌تابد. از این‌رو به مرتفع‌ترین نقطه قلمرو خویش رفته، پنجه بر آسمان می‌کشد، تا ماه را از اوج به زیر آورد. مظفّری از این باور عامیانه استفاده کرده، می‌گوید:

خواهم تو را ای ماه و می‌آرم به چنگ امشب شور شکاری تازه دارد این پلنگ امشب
(مظفری، ۱۳۷۹: ۴۶)

ب) مردم افغانستان به کتف حیوانات از قبیل گاو و گوسفند، «دالو» می‌گویند و برخی از پیشگویان با نظر در آن می‌توانند حوادث روزهای آینده را پیش‌بینی کنند. مظفری در شعر «واقعه» از این باور عامیانه استفاده کرده و عجیب آن است که حادثهٔ جنگ‌های داخلی هم در این شعر پیش بینی شده است. شعر یادشده در سال ۱۳۶۸ش مقارن خروج نیروهای شوروی سروده می‌شود و جنگ‌های داخلی در سال ۱۳۷۱ش آغاز می‌گردد.

قورباغه‌های وحشت/ از جلگهٔ عافیت بیرون پریده‌اند/ و یال اسب پدرم/ چون شمشیری بر گردنش ایستاده است/ اسب، سم‌کوبان شیهه می‌کشد/ مادرم در آستانهٔ درگاه/ بر قربانیان واقعهٔ فردا/ چشمه چشمه اشک می‌فشاند/ و لرزشی تب‌آلود بر اندام قریه سایه گسترده است/ دیشب در جشن بزرگ/ نظاره استخوان‌های دالوی گوسالهٔ مرده/ آهوان تبسّم را از لبان دانایان قبیله رم داد/ زبانم لال !/ گویا حادثه‌ای شوم را به تماشا نشسته بودند/ حادثهٔ خونین/ حادثهٔ فردا (مظفری، ۱۳۷۹: ۱۳).

ج) در میان اکثر ملت‌های مسلمان، رسم است که مسافر هنگام ترک منزل، نخست از زیر طبقی که قرآن و آب و آیینه در آن گذاشته شده است، عبور می‌کند و سپس قرآن را گشوده، آیاتی از آن را تلاوت می‌نماید. سپس صورت خود را در آینه می‌نگرد و قدری از آب می‌نوشد و مابقی آن را پس از حرکت بر جای پای او می‌پاشند. در ابیات زیر، شاعر افغان لحظهٔ وداع یک رزمنده با خانواده‌اش را به تصویر کشیده و به رسمی که توضیح دادیم، اشاره کرده است.

قسم به لحظهٔ قرآن و آب آیینه — به واپسینه نگه‌های پاک و بی‌کینه...
که تا ز شاخه وحدت شکوفه سر نزند — سپیده بر در شام قبیله در نزند
(رحمانی، ۱۳۶۸: ۵۲)

شاعران دفاع مقدس در ایران نیز از این رسم در شعر خود یاد کرده‌اند.

خیابان، دوربین، آب و قرآن... اولین برداشت — کسی در صحنه خم شد ساک خود را از زمین برداشت
تریبون‌ها پر از احساس رفتن را هجی کردند — وطن یا دین برای هر دو باید تیغ کین برداشت...
(علی اکبری، ۱۳۸۵: ۳۶)

د) «بزکشی» هم آیینی است که به صورت رقابتی دسته‌جمعی در افغانستان انجام

می‌شود. سیّاح و تاجر ونیزی، مارکو پولو، در سفرنامهٔ معروف خویش، کیفیت این بازی را توضیح داده است.

اسبان به ستیزند و سواران به گریز آی در بزکشی از کی مگر این رسم رواج است؟

(اکبری، ۱۳۸۰: ۹۸)

هـ) در دوران جنگ، آراستن حجله برای جوانانی که پیش از ازدواج به شهادت می‌رسند، از رسوم رایج ایران و افغانستان بود. شاعر در اشاره به این آیین می‌گوید:

شادیانه عرشیان گفتند: «حجله‌آرایی کنید ای قوم! یک شهید تازه می‌آید
با دلی آرام از بیشه» (احمدی، ۱۳۷۶: ۲۹).

بهره‌گیری از ظرفیت‌های اساطیر، افسانه‌ها یا برخی حوادث تاریخی افسانه‌گونه نیز در مضمون‌پردازی‌های شاعران مقاومت شایع است. شعر زیر ضمن گوشزد کردن اهمیت تاریخ در عبرت‌آموزی، به واقعه دردناکی در تاریخ هزاره‌ها اشاره دارد.

... و چرا هیچ‌کس/ پدران خویش را/ ورق نزد/ و خطوط میخی پنهان/ میان جلدهاشان را نخواند/ و هیچ‌کس/ فریادهای کبوتر پیر را/ از جرز پخسه‌های قرون/ نشنید؟/ و هیچ‌کس/ در رؤیای شیرین/ ندید که از چهل شکوفهٔ زنبق/ تنها/ چهل قطره خون/ بر پای صخره‌ای بلند/ جوانه زده بود... (سعیدی، ۱۳۷۹: ۹۰).

«چهل‌دختران»، ماجرای فرار چهل دختر ارزگانی است که برای رهایی از چنگال سربازان امیر عبدالرحمان، پادشاه خودکامه و خون‌خوار تاریخ افغانستان، خودشان را از فراز صخره‌ای بلند به زیر افکندند. عبارت «چهل شکوفه زنبق» در شعر بالا، اشارتی به همین ماجراست. ابوطالب مظفری، در اشاره به همین واقعهٔ تاریخی که رنگی اساطیری دارد، می‌گوید:

بیا دمبوره![۶] قصه‌ای ساز کن سر عقده‌های کهن باز کن
بخوان مختصه‌ای از بهار و خزان به اسطورهٔ کوچ چل دختران

(مظفری، ۱۳۷۹: ۶۵)

در تاجیکستان، پیش از فروپاشی شوروی، آثار متعددی در حوزهٔ مضامین مقاومت با بهره‌گیری از عناصر گوناگون ادبیات و فرهنگ عامّه پدید آمده است. «داستان مهستان» از محمدجان رحیمی، منظومه‌های «ما از پامیر آمده‌ایم» از میرسعید میرشکر و «کریم

دیو» از حبیب‌الله نظرزاده از آن جمله‌اند. پس از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و در جریان جنگ‌های داخلی تاجیکستان هم در میان شاعران جبههٔ اسلام‌گرای تاجیک، آیین عزاداری برای اباعبدالله الحسین(ع) و سبک و وزن و قالب «نوحه» منشأ الهام بوده است. در شعر زیر، محمدعلی عجمی- شاعر معاصر تاجیک- از وزن و شکل نوحه برای سرودن غزلی دربارهٔ جنگ‌های خونین داخلی و وطن مصیبت‌زدهٔ خود استفاده کرده است.

تاجکستان ای کنام روح من — ای تن صدپارهٔ مجروح من
این زمان در چنگ گرگان مانده‌ای — آستین بر جان خود افشانده‌ای
واحسینا واحسینا واحسین — در میان مشرکان تنها حسین...

(عجمی، ۱۳۷۶: ۲۲)

در میان غیر اسلام‌گرایان نیز «بازار صابر»، سلسله‌جنبان شعر مقاومت تاجیکستان، در یکی از اشعار خود با نام «نوحه» از قالب و شکل «نوحه» برای بیان مضامین مقاومت سود جسته است.

«... شب تا به شب‌ها ای خدا می‌باره باران
دل ناله دارد ای خدا دل زارزاران
در وخش و ختلان ای خدا در وخش و ختلان
صدها جوانم ای خدا شد تیرباران
بی‌سرنوشتم ای خدا بی‌سرنوشتم
هرچه نوشتم ای خدا با خون نوشتم...
مردم گریزان ای خدا مردم گریزان
از وخش و ختلان ای خدا از وخش و ختلان
صدها جوانم ای خدا گلگون کفن رفت
خلق عزیزم ای خدا از دست من رفت» (صابر، ۱۳۷۳: ۳۵۹)

نتیجه‌گیری

بنا بر آنچه گفته شد، همچنان که ادبیات کلاسیک و رسمی می‌تواند واجد مضامین مقاومت باشد، ادبیات عامیانه و مردمی هم می‌تواند از درون‌مایه‌های مقاومت و پایداری

برخوردار باشد و همچنین عناصر فرهنگ عامّه- چه از نظر صورت و چه از نظر مضمون- می‌تواند به عنوان یکی از منابع الهام‌بخش شاعران مقاومت، دست‌مایهٔ خلق آثار ادبی قرار گیرد. از دیدگاه تاریخی، قدیم‌ترین اشعار باقی‌مانده که به گویش‌های محلی خراسان و ماوراءالنهر سروده شده‌اند، از نظر زبان و قالب در زمرهٔ ادبیات عامیانه و از حیث مضمون در زمرهٔ ادبیات مقاومت قرار می‌گیرند.

از منظر جغرافیایی، در کشور افغانستان که به دلیل جغرافیای سیاسی و انسانی و اختلافات مذهبی همواره در معرض درگیری‌های گوناگون بوده، درون‌مایه‌ها و موضوعات مقاومت به صورت گسترده‌ای وارد ادبیات شفاهی مردم شده است. از مهم‌ترین جلوه‌های ادبیات مقاومت عامیانه در افغانستان می‌توان به «مخته» که در میان اقوام هزاره رواج دارد اشاره کرد و در میان شاعران و ترانه‌سرایان مردمی که به موضوع پایداری پرداخته‌اند نیز می‌توان از «فضل احمد پیمان» یاد کرد.

در کشور تاجیکستان، پیش از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی، ادبیات رئالیسم سوسیالیستی و همچنین حملهٔ آلمان نازی در جنگ جهانی دوم به اتحاد جماهیر شوروی- که تاجیکستان هم جزء آن بود- شاعران و نویسندگان را تشویق می‌کرد که سروده‌های خود را مطابق با ذوق مردم عامی عرضه کنند. همین امر در نهایت به گسترش ادبیات و شعر عامیانه که بخش زیادی از آن را ادبیات مقاومت عامیانه تشکیل می‌دهد، منجر شد. با وجود این، بخش اصلی ادبیات مقاومت عامیانه تاجیکستان، آثاری هستند که مردم یا شاعران در اعتراض به حکومت کمونیستی خلق کرده‌اند. غالب این اشعار یا در قالب دوبیتی و رباعی سروده شده‌اند، یا از عناصر ادب عامّه در خلق آنها استفاده شده است. در ایران نیز در ادوار مختلف به‌ویژه در دوران مشروطیت، انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، ادبیات پایداری عامیانه در قالب‌های گوناگون پدید آمده است.

پی‌نوشت

۱. مادرش.

۲. لارد و برنس، دو تن از صاحب‌منصبان دولت بریتانیای هند هستند. علی‌احمد نعیمی در تعلیقات خود بر اکبرنامه، آنها را معرفی کرده است (کشمیری، ۱۳۳۰: ۲۴۴).

۳. واحد پول پاکستان.
۴. آتش بگیرد.
۵. نوعی روغن قابل اشتعال.
۶. از سازهای کوبه‌ای رایج در تاجیکستان و افغانستان.

منابع

آته خاناوه، خورشیده (۱۹۷۵) تحول ژانر داستان در نظم معاصر تاجیک، دوشنبه، دانش.

احمدی، نادر (۱۳۷۶) مردان برنو، تهران، حوزه هنری.

اکبری، محمد تقی (۱۳۸۰) مجموعه شعر، تهران، نیستان.

اکبری، منوچهر. و محمداف، رستم‌آی (۱۳۹۳) «بررسی محتوا و مضمون در رباعی‌ها و دوبیتی‌های عامیانهٔ تاجیک»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال یازدهم، شمارهٔ ۴۶، صص ۹-۲۸.

امینی، علی‌اکبر (۱۳۹۰) گفتمان ادبیات سیاسی ایران، تهران، اطلاعات.

انوشه، حسن و دیگران (۱۳۷۵) دانشنامه ادب فارسی، جلد سوم (ادب فارسی در افغانستان)، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

---------- (۱۳۷۶) دانشنامهٔ ادب فارسی، آسیای مرکزی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ایشچی، عبدالمجید (۱۳۸۱) «ترانه‌های عامیانه زنان ترکمن افغانستان»، فصلنامهٔ خط سوم، شمارهٔ یک، صص ۷۰-۷۳.

بچکا، یرژی (۱۳۷۲) ادبیات فارسی در تاجیکستان، ترجمهٔ محمود عبادیان و سعید عبانژاد هجران‌دوست، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی بین‌الملل.

پناهی سمنانی، محمد احمد (۱۳۷۷) «آوای همسایه‌ها»، مجله شعر، شمارهٔ ۲۳، صص ۳۹-۴۲.

پهلوان، چنگیز (۱۳۷۱) نمونه‌های شعر امروز افغانستان، تهران، بلخ.

پیمان، فضل احمد (بی‌تا) شام شهیدان، تهران، دفتر فرهنگی جمعیت اسلامی افغانستان.

پولادی، کمال (۱۳۸۴) بنیادهای ادبیات کودک، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ترمذی، جعفر محمد (۲۰۰۸) تجلّی، تاشکند، علمی دایرهٔ المعارف.

چهرقانی برچلویی، رضا (۱۳۸۳الف) «تأملی در نسبت پایداری و ادبیات»، مجله شعر، سال دوازدهم، شمارهٔ ۳۵ ، صص ۲۷-۲۹.

---------- (۱۳۸۳ب) «مضامین پایداری در ادبیات عامیانه افغانستان»، کیهان فرهنگی، سال بیست و یکم، شمارهٔ ۲۲۱، صص ۳۹-۴۴.

---------- (۱۳۸۳پ) «تاریخ منظوم جنگ در افغانستان»، فصلنامه فرهنگ پایداری، سال اول، شمارهٔ اول، صص ۱۰۴-۱۱۱.

---------- (۱۳۸۴) «از حنجره‌های شرقی»، مجلهٔ شعر، سال سیزدهم، شمارهٔ ۴۳، صص ۶۹-۷۸.

ذبیح‌الله، بهروز (۱۳۹۱) قصّهٔ مرغ سمندر، مشهد، مرندیز.

رحمان، عبدالله (۲۰۰۵) قدح لاله، دوشنبه، افسانه.

رحماندوست، مصطفی (۱۳۶۷) پشت این پنجره‌ها، تهران، دفتر امور کمک‌آموزشی و کتابخانه‌ها.

---------- (۱۳۸۰) آسمان، هنوز آبی است، تهران، محراب قلم.
رحمانی، محمدآصف (۱۳۶۸) ضریح آفتاب، تهران، حوزهٔ هنری.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۷) ارسطو و فن شعر، تهران، امیرکبیر.
سریع القلم، محمود (۱۳۹۲) «نظریه اعتدال»، مجله مهرنامه، شمارهٔ ۳۰، ص ۷.
سعادت‌خان، محمد (۱۸۸۵م) تاریخ سلطانی، لکهنو، بی‌نا.
سعیدی، محمدشریف (۱۳۷۹) مجموعه شعر، چاپ دوم، تهران، نیستان.
سنگری، محمدرضا (۱۳۸۳) «ادبیات پایداری»، مجله شعر، شمارهٔ ۳۹، صص ۴۵-۵۳.
شرعی جوزجانی، عبدالحکیم (۱۳۷۳) «تأملی دیگر در گستره آثار و افکار امیر علیشیر نوایی»، مجله شعر، شمارهٔ ۱۴، صص ۱۰-۱۱.
شعبانی، اسدالله (۱۳۹۳) جستاری پیرامون شعر کودک در ایران، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
شعردوست، علی‌اصغر (۱۳۹۰) تاریخ ادبیات نوین تاجیکستان، تهران، علمی و فرهنگی.
شعور، اسدالله (۱۳۷۳) «پخش اطلاعات و مفاهمه جمعی در ترازوی ترانه‌های عامیانه بلوچ»، مجله شعر، شمارهٔ ۱۴، ص ۹۳.
شکری، غالی (۱۳۶۶) ادب مقاومت، ترجمهٔ محمدحسین روحانی، تهران، نو.
شکورزاده، میرزا (۱۳۷۹) سیب سمرقندی، تهران، روزنه.
شهرانی، عنایت‌الله (۱۳۷۳) دوبیتی‌های تاجیکی در بدخشان و تخار، اسلام‌آباد، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۱) تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، تهران، توس.
صابر، بازار (۱۳۷۳) برگزیده اشعار بازار صابر، تهران، الهدی.
صفی اوا، گلرخسار (۱۳۸۰) روایت ناگفته، تهران، وزارت امور خارجه.
عاصی، عبدالقهار (۱۳۷۳) «لندی و چند ترجمه از آن»، فصلنامه شعر، شمارهٔ ۱۴، صص ۹۹-۱۰۰.
---------- (۱۳۷۵) آغاز یک پایان، تهران، حوزه هنری.
عجمی، محمدعلی (۱۳۷۶) اندوه سبز، چاپ دوم، تهران، حوزهٔ هنری.
علی‌اکبری، رضا (۱۳۸۵) «واپسین برداشت»، مجله امید انقلاب، شمارهٔ ۳۷۰، ص ۳۶.
عیاری، کیانوش (۱۳۵۸) فیلم مستند تازه‌نفس‌ها، تهران.
غبار، میرغلام محمد (۱۳۵۹) افغانستان در مسیر تاریخ، قم، پیام مهاجر.
فرخزاد، فروغ (۱۳۸۵) دیوان کامل اشعار، چاپ دوم، تهران، راستین.
فکرت، محمدآصف (۱۳۸۰) «لندی ترانک‌های مردم پشتو»، مجله بخارا، شمارهٔ ۲۰، صص ۱۲۷-۱۲۹.
قزوه، علی‌رضا (۱۳۷۶) خورشیدهای گمشده، تهران، حوزهٔ هنری.
کاظمی، محمدکاظم (۱۳۷۶) «دوبیتی‌های محلی سیاه مو و جلالی»، فصلنامه شعر، شمارهٔ ۲۱، صص

.۲۲۵-۲۲۴
کلیفورد، مری لوئیس (۱۳۷۱) سرزمین و مردم افغانستان، ترجمهٔ مرتضی اسعدی، تهران، علمی و فرهنگی.
کشمیری، حمیدالله (۱۳۳۰) اکبرنامه، تصحیح محمدابراهیم خلیل و دیگران، کابل، انجمن تاریخ افغانستان.
گیلانی، سید اشرف‌الدین (۱۳۷۵) کلیات نسیم شمال، تهران، نگاه.
لاهوتی، ابوالقاسم (۱۳۵۷) کلیات، تهران، توکا.
مسلمانیان قبادیانی، رحیم (۱۳۷۷) «چند ترانه لالایی تاجیکی»، فصلنامهٔ شعر، شمارهٔ ۲۳، صص ۱۲۱-۱۲۰.
مظفری، ابوطالب (۱۳۷۳ الف) «مخته دمیدن در اجاق‌های خاموش»، فصلنامه شعر، شمارهٔ ۱۴، صص ۹۸-۹۶.
---------- (۱۳۷۳ ب) «شاعری جست‌وجوی حقیقت است»، فصلنامه شعر، شمارهٔ ۱۴، صص ۹۶-۸۷.
---------- (۱۳۷۹) مجموعه شعر، تهران، نیستان.
میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت (۱۳۷۶) واژه‌نامه هنر شاعری، تهران، مهناز.
ولایتی، علی‌اکبر (۱۳۸۹) فرهنگ و تمدن اسلامی، تهران، دفتر معارف.
یزدانی، حسینعلی (۱۳۷۱) فرهنگ عامیانه طوایف هزاره، مشهد، بی‌نا.

Cudden, J.A (1377) Dictionery of literary terms, Hamadan، Fannavaran.