

بررسی تطبیقی شخصیت پردازی در رمان «تنگسیر» و «سنگ صبور» صادق چوبک

قدسیه رضوانیان

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

حسین وفادار

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

چکیده

ادبیات در ایران در هر دو نوع نثر و شعر، تحت تأثیر تحولات اجتماعی پس از انقلاب مشروطیت، دچار دگرگونی‌های عظیمی شد. به طوری که آثار ادبی ایران را به دو دسته، ادبیات پیش از مشروطیت و ادبیات پس از مشروطیت تقسیم کرده‌اند.

صادق چوبک نویسنده‌ای است که در شکل‌گیری داستان‌نویسی ایران پس از مشروطیت، نقش به‌سزایی داشته است. داستان‌های او به ویژه از لحاظ شخصیت‌هایش قابل تأمل است و ما در این مقاله به طور اخص به نحوه شخصیت پردازی چوبک، در دو اثر معروفش یعنی «تنگسیر» و «سنگ صبور» پرداخته‌ایم.

این پژوهش با مروری کلی بر جهان‌بینی چوبک، هم‌چنین تأملی در مبانی نظری تحقیق چون، طبقه‌بندی انواع شخصیت، شرایط و نحوه‌ی شخصیت پردازی در داستان‌های نوین، به مقایسه شخصیت‌های دو رمان می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که صادق چوبک در آغاز راه داستان‌نویسی نوین قادر است به هر دو شیوه‌ی رئالیستی و مدرن (برون‌گرا و درون‌گرا)، شخصیت‌هایی موفق و ماندگار خلق کند. چنان‌که گویی خواننده با دو اثر متفاوت از دو نویسنده‌ی متفاوت روبه‌روست.

واژگان کلیدی: صادق چوبک، تنگسیر، سنگ صبور، شخصیت پردازی

مقدمه

صادق چوبک در زمانه‌ای متولد شده است که تنها کم‌تر از ده سال از وقوع دگرگونی اجتماعی عظیم در ایران می‌گذرد. انقلاب مشروطیت در ایران در همه‌ی عرصه‌های سیاسی، اقتصادی و فرهنگی تأثیری شگرف داشته است به طوری که تأثیر این دگرگونی اجتماعی تا به امروز نیز قابل بررسی است. به‌ویژه این تأثیر را می‌توان در آثار ادبی بعد از این دوران پی گرفت.

بعد از انقلاب مشروطیت است که ادبیات ایران برای نخستین بار با واژه‌هایی چون «قانون»، «عدالت» و «آزادی» آشنا می‌شود.

چوبک از نخستین داستان‌نویسان ایران است که آثارش محملی برای بیان واقعیت‌های تلخ اجتماعی است؛ واقعیت‌هایی که گرچه به صراحت انتقادی نیستند، انتقاد را در ذات خود دارند. آثاری که بی‌عدالتی، عبوس‌ترین چهره‌ی خود را در آن‌ها می‌یابد. البته آثار چوبک در زمان خلق و چاپ، آن‌چنان که شایسته و بایسته است، مورد توجه و نقد و بررسی قرار نگرفت. برخی این عدم توجه را به دلیل هم‌عصر بودن چوبک با نویسنده‌ی توانای ایران، یعنی صادق هدایت، می‌دانند. از سوی دیگر، چگونگی نگاه چوبک به زندگی آدم‌های داستان‌هایش او را مورد غضب قرار داد.

پس از جمال‌زاده و هدایت، صادق چوبک از نام‌آورترین نویسندگان در پهنه‌ی رمان و داستان‌نویسی است که ادبیات داستانی معاصر ایران، او را یکی از شکل‌دهندگان رمان و داستان‌نویسی - به ویژه پس از ۱۳۲۰ش - می‌شناسد و نام او و آثارش در گستره‌ی این هنر، درخشان و ماندگار خواهد بود.

جهان‌بینی صادق چوبک

صادق چوبک به عنوان یکی از داستان‌نویسان سرشناس نسل آغازین داستان‌نویسی نوین ایران دارای سبک و سیاق خاص خود در عالم داستان‌نویسی است. چوبک با آن که ابتدا به تشویق هدایت به نوشتن می‌پردازد؛ اما کارهایش از چنان اصالت و نوآوری برخوردار است که نمی‌توان او را صرفاً دنباله‌رو شمرد. او با این‌که در فضای داستانی چخوف و هدایت نفس می‌کشد؛ ویژگی‌های سبک خویش را نیز دارا است. آدم‌های داستان‌های او همان مردمان عادی هستند که هر روز در کوی و برزن می‌بینیم و از حال آن‌ها غافلیم. این‌ها همان آدم‌هایی هستند که هدایت و چخوف نشان داده‌اند اما با قلم چوبک رنگی تیره‌تر یافته‌اند. در بسیاری از داستان‌های چوبک، فساد زیستی همراه فساد روانی مجسم می‌شود.

«صادق چوبک، قهرمان داستان‌هایش را از سطوح پایین اجتماع برمی‌گزیند و به زندگی یک‌نواخت و پیش پا افتاده‌ی آن‌ها، اعتباری مکرم می‌بخشد. او اولین نویسنده از این نسل بود که از توان بالقوه‌ی گفت و گو به عنوان تکنیک داستان‌سرایی نهایت استفاده را نمود. از زمره‌ی معروف‌ترین این داستان‌ها به دو اثر چوبک یعنی «تنگسیر» و «سنگ صبور» باید اشاره کرد». (یاوری، ۱۳۸۲: ۶۸-۶۹)

او نویسنده‌ای است که نیروی هراسناک فساد را در سیمای مردمی نشان می‌دهد که به آن تن در داده یا اسیر آن شده‌اند. در بین شخصیت‌های داستانی او کسانی نیز هستند که با نیروی شرّ و فساد می‌جنگند. (دست-غیب، ۱۳۸۰: ۴۱۲)

نقش‌آفرینی و تصویرگری، با نثری روشن و ساده و روان و بدون پیرایه‌های ادبی که زبان گفتار مردم روز است، چشم‌گیرترین ویژگی نثر چوبک است. او تحت تأثیر سبک ناتورالیسم در به کار بردن الفاظ و جملات رکیک تعمّد دارد. «به گفته‌ی ناتل خانلری، چوبک از پیش‌گامان شکستن سنت ادبیات مؤدب است». (الهی، ۱۳۷۲: ۲۶۱)

او با آمیزه‌ای از شیوه‌ی «رنالیسم^۱ و ناتورالیسم^۲» در داستان‌های کوتاه خود حتا رمان‌هایش که گویای حال و هوای زندگی مردم جنوب ایران است؛ استادانه زندگی مردمان ستم‌دیده و محروم را به تصویر می‌کشد و گاه آن را با طنزی گزنده و آشکار همراه می‌کند. (صبور، ۱۳۸۴: ۴۱۴)

در بحث جهان‌بینی و دیدگاه نویسندگی نه تنها چوبک بلکه نویسندگان هم‌عصر او، نمی‌توان تأثیر جهان‌بینی صادق هدایت را نادیده گرفت. به جرأت می‌توان گفت که صادق چوبک بیش‌تر از هر کسی، از لحاظ فکری و جهان‌بینی تحت تأثیر هدایت بود و اندیشه‌های این دو اگر نشود گفت مشابه، بسیار به هم نزدیک است.

(است. پیشوای مسلم این مکتب، بالزاک با اثر مهم‌اش «کمدی انسانی» است. این مکتب در وهله Objective رنالیسم مکتبی عینی یا برونی^۱) نخست واکنشی بود به جریان «هنر برای هنر». رنالیسم به عنوان مکتبی ادبی، پیش از هر جای دیگر، ابتدا در فرانسه به میان آمد. نویسنده رنالیست قهرمان داستان‌های خود را از میان مردم و از هر محیطی که بخواهد می‌گزیند. ادبیات رنالیستی طبعاً موضوع خود را جامعه معاصر و ساخت و مسائل آن قرار می‌دهد.

(است و هرگز Natural ناتورالیسم به مفهوم فلسفی، به آن رشته از روش‌های فلسفی اطلاق می‌شود که معتقد به قدرت محض طبیعت^۲) طبیعت را آلتی در دست نظم بالاتری نمی‌شناسد. از نظر ادبی بیش‌تر به تقلید دقیق و موبه‌موی طبیعت گفته می‌شود. اما ناتورالیسم به عنوان مکتبی ادبی، چهارچوبه بسیار تنگ‌تری دارد و به مکتبی اطلاق می‌شود که امیل زولا (۱۸۴۰-۱۹۲۰م.) و طرفدارانش بنا نهادند. و مدعی شدند که هنر و ادبیات باید جنبه علمی داشته باشد و کوشیدند که روش تجربی و جبر علمی را در ادبیات رواج دهند. (رضا سیدحسینی، مکتب‌های ادبی، صص ۱۶۶ و ۲۸۰)

صادق چوبک از معدود نویسندگانی است که جهان‌بینی و دیدگاهش نسبت به اجتماع و افراد بشر، در تمام دوران نویسندگی‌اش ثابت مانده است. جهان داستان‌های او سرشار است از بدبختی و زدالت و او نویسنده‌ای است با نگاهی تلخ و بدبین.

در جهان‌بینی او همواره زنان جنس ضعیف و بدبختی هستند که قادر به گرفتن حقوق خود نیستند. آنان نسبت به مردان در شرایط بدتری به سر می‌برند.

در داستان «تنگسیر» صادق چوبک از نقاب گذشته‌ی خود تا حدی بیرون می‌رود، هم‌چنان به فساد و پوسیدگی اجتماع و بدبختی و فقر افراد آن اعتقاد دارد؛ اما این موضوع در این اثر نسبت به دیگر آثار چوبک کم‌رنگ است. در بقیه‌ی داستان‌های وی دیدگاه بدبینانه، پوچ‌گرا و شکاک او بر همه چیز غلبه دارد. در داستان‌های دیگر، قصدش اصلاح است؛ اما بر این باور است که تنها با فاش کردن زشتی‌ها و ایرادهای اجتماع می‌تواند آن را اصلاح کند ولی در داستان «تنگسیر» معتقد است که برای اصلاح اجتماع باید فرد وارد صحنه شود و با حضور فیزیکی و برخورد، آن را اصلاح کند و به سوی شرایط آرمانی هدایت کند.

شخصیت پردازی و انواع آن

هیچ کس نیست که متوجه این واقعیت نباشد که داستان نویس در مباحثی که در زمینه‌ی فن روایت مطرح می‌کند تا چه اندازه بر مسأله‌ی شخصیت تأکید می‌ورزد. «شخصیت جان رمان است. رمان بدون شخصیت هم‌چون جهان است پیش از آفرینش انسان.» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۵۸)

قوام و ارزشمندی داستان به شخصیت‌پردازی مؤثر در داستان بستگی دارد. حضور شخصیت‌های گوناگون و متنوع در داستان باعث پیش‌برد خط سیر داستان می‌شود.

«عامل شخصیت یکی از عناصر عینیت‌دهنده به زندگی اجتماعی قصه است و شاید به همین دلیل است که "آندره ژید" به تأکید تمام گفته است: هرگز عقیده‌ای را مگو، مگر از طریق شخصیت... شخصیت، نسخه‌ی ثانی یک فرد در اجتماع است. شخصیت، شبه شخصی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیت و تشخص بخشیده است.» (براهنی، ۱۳۶۲: ۲۴۵)

شخصیت و زندگی‌اش را می‌توان به سه صورت نمایش داد: نمایش بیرونی، نمایش درونی، نمایش بیرونی - درونی. در نمایش بیرونی از بیرون وجود شخصیت به او، به زندگی‌اش و پیرامونش نگریسته می‌شود و اطلاعاتی که از این رهگذر به دست می‌آید به خواننده انتقال می‌یابد، در نمایش درونی، از درون وجود شخصیت به او، به زندگی‌اش و پیرامونش نگریسته می‌شود. در نمایش بیرونی - درونی چنان که از نامش

پیداست، هم از بیرون و هم از درون وجود شخصیت به او، به زندگی‌اش و به پیرامونش نگریسته می‌شود و اطلاعات جامع‌تری که از این رهگذر به دست می‌آید، به خواننده انتقال می‌یابد. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۸۰-۴۸۲)

در کتاب «واژه‌نامه‌ی هنر داستان» شخصیت‌های داستانی، به چند دسته تقسیم شده‌اند؛ که عبارتند از:

۱) شخصیت قالبی (stereo Type) ۲) شخصیت‌های قراردادی (Stock character) ۳) شخصیت‌های

نوعی (Type) ۴) شخصیت‌های تمثیلی (Allegorical characters) ۵) شخصیت‌های نمادین

(Symbolical characters) ۶) شخصیت‌های همه‌جانبه (Full Dimensional character) ۷)

شخصیت اصلی (Protagonist) ۸) شخصیت جامع و شخصیت ساده (Flat and Round

character) ۹) شخصیت شریر (Villain) ۱۰) شخصیت مخالف (Antagonist) ۱۱) شخصیت

مقابل (Foil) ۱۲) شخصیت هم‌راز (مرد و زن) (Confidant, confident) (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۱۲)

اما شخصیت‌پردازی به چند طریق انجام می‌شود، هر کدام از این ابعاد یک جهت و یک سو از شخصیت را نشان می‌دهد. باید توجه داشت که شخصیت‌پردازی کامل با به کار بستن همه‌ی این وجوه ممکن می‌شود.

روش‌های شخصیت‌پردازی را در یک تقسیم‌بندی کلی به دو دسته‌ی مستقیم و غیرمستقیم، بخش‌بندی می‌کنند. آبرامز^۱ دو روش مستقیم و غیرمستقیم را به شیوه‌ای دیگر «توصیفی و نمایش‌نامه‌ای» می‌نامد.

در روش مستقیم (توصیفی)، نویسنده مستقیماً به خواننده می‌گوید که شخصیت شبیه چیست یا کس دیگری در داستان هست که به ما می‌گوید قهرمان شبیه کیست. در این روش نویسنده درباره‌ی شخصیت خود به‌طور صریح نظر می‌دهد. در روش توصیفی نویسنده خودش آمرانه مداخله می‌کند تا وضعیت و ویژگی اخلاقی شخصیت‌هایش را توصیف و ارزیابی کند.

اما در روش غیرمستقیم (نمایش‌نامه‌ای)، نویسنده شخصیت را در حین عمل به ما نشان می‌دهد. در این روش نویسنده، تنها، شخصیتش را وادار به صحبت و عمل می‌کند و خواننده‌اش را رها می‌کند تا استنباط کند که چه وضعیت و خلق و خویی در پشت آن‌چه شخصیت انجام می‌دهد پنهان است. (عبداللهیان، ۱۳۸۱:

(۶۶)

چون شخصیت‌های آفریده شده‌ی هر نویسنده‌ای فرافکنی‌های ابعاد گوناگون خویش‌ن خویش او هستند، وی در صورتی می‌تواند شخصیت‌های زنده و اصیلی بیافریند که شجاعت داشته باشد وجود شخص خود را

^۱ Abramz

سنگش‌گرانه، ژرف‌کاوی کند و حقیقت و سرّی را که از رهگذر این ژرف‌کاوی می‌یابد در شخصیت‌سازی-
اش به‌کار گیرد.

توفیق نویسنده در آفرینش شخصیت‌های زنده دست‌کم منوط به تحقق دو شرط است: (۱) باید بتواند در
جسم یک‌به‌یک شخصیت‌هایش حلول کند. (۲) در کار آفرینش آنان بی‌طرفی پیشه کند. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۷۶)

نویسنده ممکن است برای شخصیت‌پردازی در داستان از سه شیوه استفاده کند: اول: ارائه‌ی صریح
شخصیت‌ها با یاری‌گرفتن از شرح و توضیح مستقیم. دوم: ارائه‌ی شخصیت‌ها از طریق عمل آنان با کمی
شرح و تفسیر یا بدون آن. این روش عرضه کردن شخصیت‌ها جزء جدایی‌ناپذیر روش نمایشی است؛ زیرا از
طریق اعمال و گفتار شخصیت‌هاست که خواننده به ماهیت آن‌ها پی می‌برد. در این روش شخصیت‌های
داستان در حین عمل نشان داده می‌شوند. سوم: ارائه‌ی درون شخصیت، بی‌تعبیر و تفسیر. این روش رمان-
های «جریان سیال ذهن» را به‌وجود آورده است. که عمل داستانی در درون شخصیت‌ها رخ می‌دهد و
خواننده غیرمستقیم در جریان شعور آگاه و ناآگاه شخصیت‌های داستان قرار می‌گیرد. (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۹۲)

جریانی که به یاری آن خواننده را با اشخاص داستان آشنا می‌کنیم توصیف نامیده می‌شود، برای انجام این
کار از سه شیوه استفاده می‌شود: (۱) توصیف یا توضیح مستقیم: در این شیوه، نویسنده از زبان خود یا از زبان
یکی از اشخاص داستان، خصوصیات اشخاص داستان را به خواننده می‌گوید. (۲) توصیف به یاری گفتگو: در
این شیوه، نویسنده اشخاص داستان را به حرف می‌آورد و کاری می‌کند که با بیان و گفتار خویش خواننده را
در جریان خصوصیات خود بگذارد. (۳) توصیف به یاری آکسیون: در این شیوه، نویسنده اشخاص داستان را
به جنبش درمی‌آورد و به یاری اعمال و رفتارشان خواننده را با خصوصیاتشان آشنا می‌کند. (یونسی، ۱۳۸۶: ۳۰۱)

صاحب‌نظران درباره‌ی انواع شخصیت نظریه‌های مختلفی را ارائه کرده‌اند و آن‌ها را با توجه به ملاک‌های
معین به گروه‌هایی طبقه‌بندی کرده‌اند.

فورستر اشخاص داستان را به ساده^۱ و جامع^۲ تقسیم بندی کرده است. این تقسیم بندی را در جای دیگری به
شخصیت مسطح^۳ و کروی^۴ می‌نامند. علاوه بر تقسیم‌بندی فورستر از دیدگاه‌های دیگر هم به مسأله نگرینسته

^۱ Simple

^۲ Universal

^۳ Flat

^۴ Round

شده است. از جمله، شخصیت را به ایستا^۱ و پویا^۲ تقسیم کرده اند. شخصیت ایستا به شخصیت مسطح و شخصیت پویا به شخصیت گرد بسیار شبیه است.

از دیدگاهی دیگر، شخصیت‌های داستانی بر سه نوع هستند: نوع اول، شخصیت‌های اسطوره‌ای هستند، ساکنان جهان خدایان و نیمه‌خدایان و پهلوانان باستانند که فراتاریخی اند. نوع دوم، شخصیت‌های رمانسی‌اند که ساکنان همین کره‌ی خاکی‌اند که در تاریخ زندگی می‌کنند اما با این‌همه، آنان هم «شخص» به تمام معنا واقعی نیستند. آنان مظهر یکی از قشرهای اجتماعی یا نماد یکی از ارزش‌ها یا ضد ارزش‌های جامعه و زمانه-ی خاصی هستند که در آن زندگی می‌کنند. این است که آنان را می‌توان ابرمرد یا ابرزن خواند. نوع سوم، شخصیت‌های رمانی‌اند، که درست مانند ساکنان معمولی کره‌ی خاکی‌اند که در تاریخ خاصی در محیط خاصی زاده می‌شوند، در طول تاریخ خاصی در آن جامعه‌ی خاص زندگی می‌کنند و در تاریخ خاصی می‌میرند و در گورستان خاصی دفن می‌شوند.

شخصیت‌های رمانی هم به نوبه‌ی خود، به سه دسته تقسیم می‌شوند: نوع اول شخصیت‌های رمانی، انسان-های متوسط‌اند. نوع دوم شخصیت‌های رمانی، انسان‌های فرومایه‌اند؛ این نوع از شخصیت‌های رمانی در آثار رمان‌نویسان ناتورالیست بیشتر از رمان‌نویسان دیگر تصویر شده است. نوع سوم شخصیت‌های رمانی، انسان‌های عالی‌مرتبه‌اند. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۵۹ - ۴۶۱)

مقایسه شخصیت‌های رمان تنگسیر و سنگ صبور

رمان «تنگسیر» درباره زندگی «زارمحمد» کارگر ساده و خوش‌باور تنگسیری است که کل سرمایه‌اش توسط چند کلاه‌بردار بوشهری به نام‌های «کریم حاج‌حمزه»، «شیخ ابوتراب»، «آقا علی‌کیچل» و «محمد گنده‌رجب» خورده شده است. «زارمحمد» برای پس‌گرفتن پولش به هر دری می‌زند. چون از راه قانونی موفق به این کار نمی‌شود؛ تصمیم می‌گیرد عدالت را به دست خود اجرا کند و هر چهار نفری را که در خوردن پولش دخیل بودند، به ضرب گلوله می‌کشد و به همراه زن-«شهره»- و بچه‌هایش از دست مأموران حکومتی فرار می‌کنند. رمان «سنگ صبور» زندگی چند مستأجر یک حیاط قدیمی در پایین شهر شیراز را به تصویر می‌کشد و اندیشه‌های آن‌ها را مرور می‌کند. شخصیت‌های این رمان: «احمدآقا»- «گوهر» و پسرش به نام «کاکل‌زری» - جهان‌سلطان- بلقیس و شوهر تریاکی‌اش-«سیف‌القلم» و چند شخصیت فرعی دیگر است. داستان از زمان

¹ Static Character

² Dynamic Character

ناپدید شدن «گوهر»-زن جوانی که کارش صیغه‌روی است-آغاز می‌شود. دوسه روز پس از این جریان «جهان‌سلطان» می‌میرد و روز بعد از آن «کاکل‌زری» در آب حوض غرق می‌شود. در نهایت مشخص می‌شود که گوهر به دست «سیف‌القلم» قاتل زنان خیابانی شیراز به قتل رسیده است و علت ناپدید شدن او هم همین است. در پایان داستان احمدآقا را برای تشخیص جنازه «گوهر» به نظمی می‌برند و داستان از این جا به بعد با نمایش‌نامه «زروان و اهریمن» به پایان می‌رسد.

هر دو رمان، بر اساس دو اتفاق واقعی نوشته شده اند. دو شخصیت «احمدآقا» و «زارمحمد» شخصیت‌هایی اند که از شرایط موجود ناراضی هستند و دوست دارند که اجتماعشان مسیر تعالی و پیش‌رفت و عدالت را طی کند. هر دو به شرایط آرمانی و موانع بر سر راه می‌اندیشند. گویی هر دو آن‌ها، وصله‌های ناجور اجتماع خویش‌اند.

هر دو شخصیت - احمدآقا و زارمحمد- در شرایط بحرانی‌ای قرا گرفته‌اند که یکی را مجبور به واکنش فیزیکی و دیگری را وادار به واکنش فکری و روحی می‌کند. هر دو از مأموران حکومتی ترس دارند و آنان را مانع دست‌یابی به اهداف خود می‌بینند.

شخصیت «شیخ ابوتراب» از جهتی با شخصیت «شیخ محمود» قابل مقایسه است و آن این‌که، این دو شخص دعایان دین و مسلمانی‌اند یا به عبارتی هر دو حاکمان شرع‌اند و از موقعیت اجتماعی و نیز اعتقادات و اطمینان مردم سوءاستفاده می‌کنند. البته شخصیت «شیخ محمود» را با شخصیت دیگری از رمان «تنگسیر» نیز می‌توان مقایسه کرد و او، «آقاعلی کچل» است؛ که هر دو دلال‌اند و سوداگر؛ یکی دلال معاملات عشقی است و دیگری دلال معاملات ملکی.

در هر دو رمان، مأموران حکومتی از شخصیت‌های منفی هستند و نویسنده در هر دو رمان نسبت به آنان دیدگاه خوبی ندارد. و این نشان می‌دهد که نظر نویسنده نسبت به کل دستگاه حکومتی نیز به همین گونه است.

شخصیت «زارمحمد» را از جهتی می‌توان با شخصیت «سیف‌القلم» مقایسه کرد؛ هر دو عصیانگراند و نابود می‌کنند. هر دو برای اصلاح جامعه به اقدام عملی دست می‌زنند و مرتکب قتل می‌شوند.

اما این دو رمان تفاوت‌های اساسی با هم دارند. رمان «سنگ صبور» در قالب ادراکات، واکنش‌ها و اندیشه‌های پنج شخصیت داستان که چهار نفرشان مستأجر یک خانه هستند، گفته می‌شود. این رمان، بیش‌تر شرحی از تأثرات درونی اذهان آن پنج شخصیت طی چند روز است. این اثر را که در ارتباط مشخص با روان فردی

هریک از شخصیت‌هایش قرار می‌گیرد، می‌توان داستان «سیر خودآگاهی» نامید. اما رمان تنگسیر در قالب واکنش‌ها و اندیشه‌های شخصیت «زارمحمد» گفته می‌شود. این رمان درباره‌ی چهره‌ی بیرونی زندگی و انسان‌های آن است و به جهان درونی آن‌ها راهی ندارد. در کل، جهان رمان «تنگسیر» جهانی عینی و قابل مشاهده است؛ اما جهان رمان «سنگ صبور» جهانی ذهنی و درونی و غیرقابل مشاهده است.

شخصیت محمد به صورت مستقیم به خواننده معرفی می‌شود؛ یعنی نویسنده مستقیماً به خواننده می‌گوید که او شبیه چیست و درباره‌ی او به‌طور صریح نظر می‌دهد، شخصیت احمدآقا و دیگر شخصیت‌های سنگ صبور به‌صورت غیرمستقیم یعنی در حین عمل و گفتگو به خواننده معرفی می‌شوند. نویسنده درباره‌ی آنان نظر نمی‌دهد و این کار را به عهده خواننده می‌گذارد.

شخصیت اصلی رمان تنگسیر - زارمحمد - را بر اساس تقسیم‌بندی فورستر می‌توان شخصیتی ساده یا مسطح نامید. زیرا این شخصیت، بر گرد اندیشه‌ی انتقام‌گیری از کسانی که پولش را خورده‌اند، شکل گرفته است و دغدغه‌ای جز این هم ندارد. اما شخصیت «احمدآقا» در رمان سنگ صبور را باید شخصیتی جامع و کروی دانست. زیرا نمی‌توان او را با یک عبارت توصیف کرد بلکه رفتار پیچیده و درهم است که بنابر انگیزه‌ها و هدف‌ها و شرایط خاص، شخصیتش شکل گرفته است. به عبارتی دیگر، شخصیت «محمد» در رمان تنگسیر را می‌توان شخصیتی ایستا نامید که در داستان تغییری نمی‌کند و شخصیت «احمدآقا» در رمان سنگ صبور را شخصیتی پویا نامید که دائماً در حال تغییر اندیشه و خصلت است.

بر اساس تقسیم‌بندی آبرامز هم می‌توان گفت؛ نویسنده شخصیت‌های رمان «تنگسیر» را به روش توصیفی معرفی می‌کند. یعنی خود نویسنده آمرانه در مسیر داستان مداخله می‌کند تا وضعیت و ویژگی اخلاقی شخصیت‌هایش را توصیف و ارزیابی کند. اما شخصیت‌های رمان «سنگ صبور» را به روش نمایش‌نامه‌ای نشان می‌دهد. یعنی آن‌ها را وادار به صحبت و عمل می‌کند و خواننده‌اش را رها می‌کند تا خود استنباط کند که چه وضعیت و خلق و خوئی در پشت آنچه شخصیت انجام می‌دهد یا می‌گوید، نهفته است.

در رمان تنگسیر، نویسنده شخصیتش را بیش‌تر به‌صورت آکسیون توصیف می‌کند یعنی نویسنده، شخصیت خود را به جنبش درمی‌آورد و به یاری اعمال و رفتار و گفتارشان خواننده را با خصوصیات وی آشنا می‌کند. ولی در رمان «سنگ صبور» نویسنده، شخصیت‌هایش را از طریق گفتگوی ذهنی به خواننده می‌شناساند.

«جهانی که چوبک در این دو اثر رسم می‌کند، جهانی وحشت‌آور و ترسناک است. در این دو اثر وی، نیروی خطرناک فساد و ظلم و کسانی که به این فساد تن در داده‌اند یا تسلیم آن نشده و با آن به مبارزه برخاسته‌اند؛

نشان داده می‌شود. «احمدآقا» شخصیت رمان سنگ صبور از گروه نخست است، و «زایر محمد» قهرمان تنگسیر از گروه دوم است» (دست‌غیب، ۱۳۵۳: ۸-۹)

شخصیت «زارمحمد» در رمان تنگسیر موجودی فعال و اهل عمل است او در این جا به عنوان کنش‌گر مطرح است؛ کسی است که در متن حوادث قرار می‌گیرد و جریان امور را به‌تنهایی به دوش می‌کشد. اما شخصیت‌های سنگ صبور-به‌جز سیف‌القلم- موجوداتی منفعل و منزوی‌اند و اگر حرکتی می‌کنند؛ صرفاً ذهنی و درونی است. در این رمان شخصیت «احمدآقا» هم‌چون تماشاگری است که از میان حوادث می‌گذرد، اما تأثیر آن‌چنانی بر روند امور ندارد. و گویی که روند داستان ربطی به سرنوشت او ندارد.

در تنگسیر از آن شرارت ذاتی که بر بسیاری از شخصیت‌های سایر داستان‌های چوبک حاکم است چندان خبری نیست. شخصیت «زارمحمد» و کلاً خود داستان این رمان در میان آثار دیگر صادق چوبک نوعی تناقض و تضاد را ایجاد کرده است. او شخصیتی مطلق، استثنایی و منحصربه‌فرد است. آفریده شده تا انتقام بگیرد. اما شخصیت‌های سنگ صبور- به‌جز سیف‌القلم- هرکدام به‌نوعی در داستان‌های قبلی چوبک آورده شده‌اند.

شخصیت «زارمحمد» شخصیتی رمانسی (ابرمرد) است. اما شخصیت «احمدآقا» شخصیتی رمانی است. او نماد انسانی امروزی است. نه نماد خیر مطلق است و نه شر مطلق؛ بلکه انسانی دارای نقاط قوت و ضعف است و هم‌چون هر انسانی دو وجهه دارد. (نیمی فرشته-نیمی اهریمن)

در رمان تنگسیر، حرکت به سوی تکامل و پیروزی قهرمان داستان است؛ اما در سنگ صبور اولاً که قهرمانی به آن معنی، وجود ندارد و دوم این‌که در این رمان، خواننده هیچ تکامل و پیروزی برای هیچ‌کدام از شخصیت‌ها نمی‌بیند. بلکه آینده‌ای که در مقابل آن‌ها است؛ کاملاً موهوم و نامشخص است و همان‌گونه که می‌بینیم، پایان رمان هم معلق است.

مضمون اصلی تفکر «احمدآقا» بدبختی، فقر و عقب‌ماندگی است. او برای اصلاح جامعه و محیط خود به-جای تلاش در جهت آن، به وخامت هرچه بیشتر اوضاع می‌افزاید و به قول خودش- بیش‌تر گذش را درمی‌آورد- اما مضمون اصلی تفکر «زارمحمد» حق‌خوری و بی‌عدالتی است و برای اصلاح جامعه، برخلاف «احمدآقا» خود پیش‌قدم می‌شود و به تفکرش جامعه‌ی عمل می‌پوشد.

ما در رمان «تنگسیر» تنها یک شخصیت همه‌جانبه (قهرمان، شخصیت اصلی) داریم و آن «زارمحمد» است که همه‌ی توجه خواننده را به خود جلب می‌کند، ولی در رمان «سنگ صبور» ما با چند شخصیت همه‌جانبه

روبه‌رو هستیم که هر کدام به سهمی توجه خواننده را به خود جلب می‌کنند و هر کدام دارای خصلت‌های فردی است که از دیگران متمایز می‌باشد.

در رمان «تنگسیر»، مقتولان و تفنگچی‌های حکومتی را می‌توان شخصیت‌های مخالف با «زارمحمد» دانست، اما در رمان سنگ صبور شخصیت مخالف- حریف یا هم‌آورد- به آن معنی وجود ندارد. چرا که این نوع شخصیت‌ها پیش‌تر در داستان‌ها و رمان‌های آکشن وجود دارند، از آن‌جا که سنگ صبور، رمانی ذهنی و منفعل است؛ بنابراین نمی‌توان شخصیت مخالفی در آن سراغ گرفت. البته اگر از لحاظ فکری در نظر بگیریم، شخصیت «سیف‌الْقلم» و «شیخ محمود» شخصیت‌های مخالف «احمدآقا» هستند.

شخصیت‌های شیرین در رمان تنگسیر، «محمد گنده‌رجب»، «کریم حاج حمزه»، «شیخ ابوتراب» و «آقاعلی کچل» هستند و در رمان سنگ صبور شخصیت‌های «شیخ محمود» و «سیف‌الْقلم» شخصیت‌های منفور داستان می‌باشند.

«بلقیس» در رمان سنگ صبور در تضاد و تقابل کامل با «شهره» در رمان تنگسیر است. شهره نماد یک زن کامل و با حجب و حیای خاص زنان ایرانی است. ولی بلقیس در رمان سنگ صبور، شخصیتی است که این حجب و حیا و نجابت خاص زنان ایرانی را لگدمال کرده است.

«شهره»، زن زارمحمد تقریباً در میان زنان داستان‌های چوبک شخصیتی ویژه است. او هر چند عمیقاً وابسته به شوهر خویش است، اما وقتی ناگزیر می‌شود، به نظر می‌رسد که شخصیتی مستقل از خود نشان می‌دهد. او در مقابل تفنگچی‌هایی که خانه‌اش را محاصره کرده‌اند و در کمین محمد هستند، استواری زنانه‌ی خویش را به رخ می‌کشد.

زنان در داستان‌های کوتاه و نیز رمان «سنگ صبور» چوبک تقریباً هیچ‌گاه چنین استقلال و اراده‌ای در عمل خویش ندارند. شهره، زنی است که علاوه بر این که وظایف خود را در خانه به‌عنوان مادر و همسر، به‌خوبی انجام می‌دهد، پشتوانه‌ی روحی شوهرش نیز هست.

شخصیت‌های «تنگسیر» بیش‌تر از زاویه دید سوم شخص (دانای کل) توصیف می‌شوند. نویسنده، در این اثر گویا بر کل داستان و شخصیت‌های آن مسلط است و از بالا به آنان می‌نگرد و اعمال و رفتار آنان را ثبت می‌کند. ولی شخصیت‌های «سنگ صبور» از زاویه دید اول شخص توصیف می‌شوند. در این اثر، راوی خود شخصیت‌ها هستند و گویی نویسنده داستان خود آنان‌اند.

شخصیت‌های رمان «سنگ صبور» شخصیت‌های چند بعدی و چند پهلویند اما در رمان تنگسیر، ما با شخصیتی تک‌بعدی روبه‌رو هستیم که به‌راحتی قابل شناسایی و تمایز از دیگر شخصیت‌های داستان‌های چوبک است.

شخصیت «زارمحمد» شخصیتی قابل پیش‌بینی است یعنی همان کاری را می‌کند که خواننده از او انتظار دارد. او کاملاً اسیر دست نویسنده است اما در رمان سنگ صبور، شخصیت «احمدآقا» شخصیتی غیرقابل پیش‌بینی است. در این رمان احساس می‌شود؛ این شخصیت‌ها هستند که روند داستان را در اختیار دارند و نویسنده را اسیر اعمال و گفتار خود کرده‌اند.

چوبک در رمان «تنگسیر» جانب‌دارانه عمل می‌کند و نسبت به بعضی شخصیت‌ها احساس تنفر دارد و نسبت به شخصیتی دیگر حس دوستی و تحسین دارد. اما در رمان سنگ صبور، نویسنده کاملاً از خویش‌ترن خویش بریده و توانسته است که در درون یکایک شخصیت‌هایش رسوخ کند و خود آنان بشود. در این رمان، چوبک نسبت به شخصیت‌هایش نگاه تحلیل‌گری بی‌طرف دارد.

نتیجه‌گیری

محیط زندگی آثار چوبک - به‌ویژه در دو رمان تنگسیر و سنگ صبور - محیط خیانت‌زده‌ای است؛ خیانتی که انسانی در حق انسان دیگر روا داشته است. به گفته رضا براهنی، از هر گوشه‌ای از محیط داستان‌های چوبک که یک چاه عمودی بزنی، عفونت و فساد و خیانت تا آسمان فواره می‌زند. و از هر جایی که بخوانی قیافه‌ی گناه‌کاری، وقیحانه بیرون می‌آید.

به‌طور کلی، شخصیت‌های آثار چوبک - به‌ویژه دو رمانش - شامل دو طبقه‌اند: طبقه‌ی مرفه و طبقه‌ی بدبخت که بیش‌تر شخصیت‌های وی از همین طبقه‌اند و افراد طبقه‌ی اول را برای نشان دادن هر چه بیش‌تر وخامت اوضاع طبقه دوم می‌آورد. افراد این طبقه‌اند که مورد هدف انتقادات چوبک قرار دارند.

فردگرایی و قهرمان‌پروری چوبک در تنگسیر می‌تواند در راستای مبارزه‌ی اجتماعی با مفاسد و اقتدار حکومت باشد. به نظر می‌آید چوبک با این اثر علاوه بر این، می‌خواسته به نوعی از دشمنان «دکتر مصدق» - مردی که چوبک سخت شیفته‌ی او شده بود و او را سیاست‌مدار و میهن‌پرستی بی‌همتا می‌دانست - انتقامی گرفته باشد.

وجود «زارمحمد» در میان تمام شخصیت‌های آثار چوبک، تناقض به وجود آورده است. «زایر محمد» قهرمان تنگسیر، نه تنها در انتقام‌جویی موفق است بلکه بر دستگاه قضایی و حکومتی نیز غالب می‌شود و جان سالم به در می‌برد، و این را می‌توان این‌گونه تفسیر کرد که، کارگری ساده قادر به دست‌کاری در امور حکومت و در دست گرفتن سرنوشت خویش است. چوبک در این اثر، تحت تأثیر قیام پانزده خرداد از جهان‌بینی قبلی خود فاصله می‌گیرد و اثری می‌آفریند که در آن خواننده را به جنب و جوش فرا می‌خواند. اما دوباره پس از سرکوبی این قیام، بلافاصله ناامیدانه به عقاید اولیه‌اش بازمی‌گردد و به دامان «سنگ صبور» می‌گریزد.

چوبک در این رمان، با استفاده از تکنیک تک‌گویی درونی، تنهایی انسان‌های رمان را بیش‌تر بازتابانده است. «رمان سنگ صبور حدود تنهایی و تحمل رنج‌های دل انسان را جستجو می‌کند» (مرکوش، ۱۳۸۰: ۲۵۰) او در این رمان برخلاف دیگر آثارش - به‌ویژه تنگسیر - شخصیت‌هایش را از درون می‌کاود. او با وارد شدن به لایه‌های درونی شخصیت‌ها، ذهن و نوع نگاهشان به دیگران و جهان پیرامون را باز می‌تابد. در واقع او در این اثر، به کند و کاو در روحيات و شخصیت خود می‌پردازد.

«سنگ صبور» رمان مدرنی است و «احمدآقا» هم نمونه‌ی یک شخصیت مدرن است؛ زندگی مدرن باعث به-وجود آمدن انسان‌های مدرن می‌شود که در جهانی که ارزش‌های کمی و مادی بر آن حاکم است به جست و جوی ارزش‌های کیفی مانند عشق، عدالت و آزادی برمی‌آید و چون یافتن این ارزش‌های کیفی در جامعه‌ی مدرن، امری ناممکن به نظر می‌رسد؛ جست و جوی قهرمان، جست و جوی بیهوده‌ای است و قهرمان شکلی اهریمنی می‌یابد. «احمدآقا» با یک انسان معمولی فرق دارد. او انسانی مانده در «تنازع با خویشتن خویش» است. او یک شخص خاص است و حرف‌هایی هم که می‌زند برای مخاطبان خاص است. وجودی دوشقه (نیمی فرشته - نیمی اهریمن) دارد. و از این‌رو نمی‌تواند نماد ارزش یا ضد ارزش خاصی باشد. در کل می‌توان گفت، صادق چوبک «تنگسیر» را برای مخاطبان عام ولی «سنگ صبور» را برای افراد خاص نوشته است. در پایان باید گفت شخصیت‌های چوبک در «سنگ صبور» آدم‌هایی هستند، بدبخت و کوبیده شده، رو به زوال، خائن و خیانت شده و از همه مهم‌تر به‌استثناء محمد و یکی‌دوتای دیگر، آدم‌هایی هستند که در زنجیر عرف و عادت پوسیده اجتماع و ظلم و زور و قلدری محیط گرفتار شده‌اند. به یک معنی، شخصیت‌های چوبک به‌جز محمد و یکی‌دوتای دیگر، به‌جای آن‌که قهرمان باشند، ضد قهرمان‌اند و این‌که، ارزش اجتماعی «تنگسیر» بر ارزش ادبی آن می‌چربد اما در رمان «سنگ صبور» این مسأله برعکس است.

مضمون نهایی و هدف غایی چوبک در نگارش «سنگ صبور» به نظر من سوگواری بر سرنوشت بشر معاصر است که فاقد معنویت است و در تنهایی خود قدم به قدم به نابودی‌اش نزدیک می‌شود.

منابع و مآخذ

۱. آلوت، میریام. (۱۳۸۰). *رمان به روایت رمان‌نویسان*. ترجمه‌ی علی محمد حق‌شناس. تهران: مرکز
۲. الهی، صدرالدین. (۱۳۷۲). «از خاطرات ادبی دکتر نائل خانلری درباره صادق چوبک». *مجله ایران‌شناسی*. سال پنجم. شماره ۲: انتشارات بنیاد کیان
۳. ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). *هنر رمان*. تهران: آبانگاه
۴. براهنی، رضا. (۱۳۶۲). *قصه‌نویسی*. تهران: نشر نو
۵. بیات، حسین. (۱۳۸۷). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. تهران: علمی و فرهنگی
۶. چوبک، صادق. (۱۳۸۴). *تنگسیر*. تهران: جامه‌دران
۷. _____ (۱۳۵۲). *سنگ صبور*. چاپ دوم. تهران: جاویدان
۸. دست‌غیب، عبدالعلی. (۱۳۸۰). «داستان‌نویسی چوبک». *یاد صادق چوبک*. گردآورنده: علی دهباشی. چاپ دوم. تهران: انتشارات ثالث
۹. _____ (۱۳۵۳). *نقد آثار صادق چوبک*. تهران: پازند
۱۰. سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۴). *مکتب‌های ادبی*. چاپ سیزدهم. تهران: نگاه
۱۱. صبور، داریوش. (۱۳۸۴). *از کاروان حله*. تهران: سخن
۱۲. عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۱). *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*. تهران
۱۳. فاستر، ادوارد مورگان. (۱۳۵۲). *جنبه‌های رمان*. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: امیرکبیر
۱۴. کام‌شاد، حسن. (۱۳۸۴). *پایه‌گذاران نثر جدید*. تهران: نی
۱۵. محمودی، حسن. (۱۳۸۱). *نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های صادق چوبک*. تهران: روزگار
۱۶. مرکوش، کینگا. (۱۳۸۰). «عالم سحرآمیز سنگ صبور». *یادصادق چوبک*. گردآورنده: علی دهباشی. چاپ دوم. تهران: ثالث
۱۷. مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله. (۱۳۷۸). *گزیده داستان‌های صادق چوبک*. تهران: روزگار
۱۸. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. تهران: سخن
۱۹. میرصادقی، جمال و میمنت. (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان*. تهران: مهناز
۲۰. یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۶). *هنر داستان‌نویسی*. تهران: نگاه

بررسی حرف اضافه ی «از» در شعر حجم با تکیه بر شعر یدالله رویایی

دکتر محمود عباسی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

علیرضا رعیت حسن آبادی

دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

شعر حجم یا حجم گرایی (Espacementalisme) یکی از جریان های مهم شعری ایران است که در زمستان ۱۳۴۸ با انتشار بیانیه ی شعر حجم رسمیت پیدا کرد. از میان تمام کسانی که این بیانیه را امضا کردند، یدالله رویایی توانست با اشعار خود این جریان شعری را نهادینه کند و برجسته ترین شاعر حجم سرای ایران و جهان لقب بگیرد.

یکی از ویژگی های شعری رویایی، زبان ویژه ی او و ساختار شکنی های زبانی است. اتفاق های شاعرانه ای که در زبان شعری او رخ می دهد بسیار قابل تامل است. یکی از هنجارشکنی های شعری او، استفاده ای است که از حروف اضافه در ایجاد حجم شعری می کند.

حرف اضافه ی «از»، از حروف اضافه ای است که رویایی خود معتقد است اندیشه ای را بر سر آن مصرف کرده است و کاربردی متنوع در شعراو دارد.

در این مقاله کاربردهای متنوع این حرف اضافه و استفاده ای که این شاعر از آن در ایجاد حجم در شعر کرده است مورد بررسی قرار می گیرد.

واژه های کلیدی: شعر حجم، حرف اضافه، «از»، یدالله رویایی.

مقدمه

شعر حجم یا حجم‌گرایی (Espacementalisme) یکی از جریان‌های مهم شعری ایران است که در زمستان ۱۳۴۸ با انتشار بیانیه‌ی شعر حجم رسمیت پیدا کرد. بارقه‌های اولیه‌ی ظهور این جریان شعری در کتاب «دلنگی‌ها» ی یدالله رویایی و اشعاری از بیژن اسلامپور نمود پیدا کرد. (رویایی، ۱۳۸۴: ۲۲)

در بیانیه شعر حجم آمده است:

«حجم‌گرایی نه خودکاری است نه اختیاری، جذبه‌هایی ارادی است یا اراده‌ی مجذوب است. جذبه‌اش از زیبایی است. اراده‌اش از شور و شغف است. از توقع فرم و از دل بستن به سرنوشت شعر. اسپاسمانتالیسم، سورئالیسم نیست. فرقی این است که از سه بعد به ماوراء می‌رسد و در این رسیدن فقط در یک جا با هم ملاقات می‌کنند. در جهیدن از طول گرچه در اینجا هم جست فوری است. حجم‌گرا در این جست، خط سیر از خود به جا نمی‌گذارد. در پشت سر تصویر او سه بعد طی شده است و این سه بعد اسکله می‌سازد تا خواننده شعر حجم را به جایی برساند که شاعر رسیده است.» (رویایی، ۱۳۵۷: ۳۶ و ۳۷)

از میان تمام کسانی که این بیانیه را امضا کردند، یدالله رویایی توانست با اشعار خود این جریان شعری را نهادینه کند و برجسته‌ترین شاعر حجم‌سرای ایران و جهان لقب بگیرد. یکی از ویژگی‌های شعری او، بافت زبانی است. رویایی خود در این باره می‌گوید: «وقتی شما از «بافت زبانی» در شعر من حرف می‌زنید و طرح سوال می‌کنید، من به آن تجربه‌ها و تمرین‌ها، و به آن زحمت‌ها و ورزهای زبانی‌ای فکر می‌کنم که روزها و شب‌ها بر سر آن تامل کرده‌ام تا آن عوامل پنهان و آشکار زبان را، زبان فارسی را بهتر بشناسم تا بتوانم در شعرم تظاهر تازه‌ای به آنها بدهم.» (همان: ۱۸)

اما این بافت زبانی در شعر او همواره با ساختار شکنی‌های زیبایی همراه بوده است. کاری که خود وی از آن به «رفتاری تازه با لغت‌های نه تازه» نام می‌برد: «چه بسا در شعرهایم خطر کرده‌ام تا بتوانم در نظام‌های صوتی و عناصر آوایی، در ساختمان دستوری زبان رخنه کنم، و با این رخنه‌های کوچک، گستاخانه عاشقی کرده‌ام، رفتاری تازه با لغت‌هایی نه تازه، که نقشی دیگر و مسکنی دیگر در عبارت‌ها و مصرع‌هایم برای آنها می‌ساخت. از اندیشه‌ای که بر سر یک حرف اضافه مثلاً «از» مصرف کرده‌ام، تا استعمال تازه‌ای از یک قید و تا حضور بی‌سابقه‌ای از یک جمله‌ی کوچک در یک عبارت بزرگ، از کاربرد یک علامت صوتی تا صفتی با کاربرد تازه. اینها همه آن چیزی را می‌رساند که شما با عنوان «بافت زبانی» از آن نام بردید.» (همان)

اما شعر حجم که نمود عینی آن اشعار رویایی است در بیانیه ی شعر حجم « پریدن هایی از سه بعد» معرفی شده است. (رویایی، ۱۳۵۷: ۵۵)

«سورئالیست ها با تصرف در شکل شیء و گاه در حالت شیء به سورئال می رسند. به ماوراء واقعیت به طور کلی خواننده می تواند از آن ماوراء با عبور از یک خط به واقعیت مادر برسد اما حجم گرا به تصرفی اینگونه در شیء بس نمی کند بلکه به جستجوی علت غائی استوار بدو از واقعیت یک عبور ذهنی (Mental) دارد به طوری که وقتی از آن سوی واقعیت بیرون می آید با یک تجربه و با یک واحد حرف بیرون می آید و همان واحد حرف را حجمی برای رفتن به ماوراء واقعیت می کند و همان واحد حرف یک پلکان ، یک اسکله ، یک فاصله ی فضائی (Espacement) برای شاعر می سازد تا به ماوراء واقعیت عبور شده بجهد.» (همان: ۳۷)

حروف اضافه

« حروف اضافه از طبقات بسته ی زبان و از عوامل مهم دستوری به شمار می روند. زیرا از یکسو محدود و از سوی دیگر وظیفه و نقش گروه اسمی یا اسم را در جمله تعیین می کنند.» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۴۴۹)

طبقه ی بسته ی (Closed Class) و طبقه ی باز (Open class)

« مراد از طبقه ی بسته ی زبان (closed class word) کلمه ها و پاره کلمه هایی است که شماره ی آنها محدود است و در زبان نقشی دستوری دارند. مانند حرف اضافه، حرف ربط، کلمه های اشاری، صفت مبهم، کلمه های تعجبی، پسوندها، پیشوندها و ضمائر. بسیاری از اینها عناصری هستند که ساختمان و وظیفه ی دستوری کلمه را مشخص می کنند ، از این رو برخی از زبانشناسان می گویند: « دستور علمی است که با طبقات بسته ی زبان سروکار دارد.» در برابر طبقه ی بسته ی ، طبقه ی باز زبان است و آن عناصری است که شماره ی آنها محدود نیست، مانند اسم، صفت بیانی، قید ، ماده ی فعل و لغات دیگر.» (همان: ۴۹۹)

حرف اضافه «از»

«از» یکی از حروف اضافه بسیط است» (همان) که کاربردهای فراوانی برای آن آورده اند. از آن جمله می توان به موارد زیر اشاره کرد:

« الف: برای آغاز و بیان مبداء و ماخذ در زمان و مکان :

از همدان حرکت کردیم و به مشهد می رویم

ب: برای آغاز در زمان و مکان در مقابل «تا» که جمعاً فاصله را می رساند:

از اصفهان تا شیراز با اتومبیل رفتیم.

ج: در معنی «با»:

پشت بام را از کاهگل پوشانده بودند.

د: علامت متمم فعل بدون در برداشتن مفهوم خاص

و: در سال‌های اخیر به تقلید از زبان‌های اروپایی به معنی «اثر»، «نوشته» و «ساخته» به کار می رود:

بوف کور از هدایت

ز: در بیان مفهوم جنس:

پیرهنی از کتان

ح: برای بیان اجزاء یک کل:

آب ترکیب شده از هیدروژن و اکسیژن

ط: در تفضیل بر سر مفضل علیه می آید:

اورست بلندتر از دیگر کوه‌های عالم است. (احمدی گیوی و انوری، ۱۳۷۲، ج ۲: ۲۶۸)

همچنین در کتاب «دستور زبان فارسی؛ کتاب حروف اضافه و ربط»، برای حرف اضافه ی «از»، بیست و نه کاربرد آورده شده است (خطیب رهبر، ۱۳۶۷: ۷۵) که نشان می دهد این حرف اضافه از پتانسیل بالایی جهت استفاده برخوردار است.

در این مقاله نشان داده می شود که رویایی در شعر خود در استفاده از حرف اضافه ی «از» بسیار ساختارشکن و هنجارگریز عمل کرده است و توانسته است با استفاده های متعدد و بکر از این حرف اضافه، به ایجاد حجم در شعر خود پردازد.

از دوستت دارم

یکی از زیباترین قطعات شعری «رویایی»، شعری است با نام «از دوستت دارم» که در آن به شیوه ای مدرن با «از» برخورد شده است. می توان این شعر را شاهکار رویایی در استفاده از حروف اضافه دانست. شاعر در

قطعه زیر با استفاده از کاربرد متمم فعل بودن حروف اضافه به شاعرانگی پرداخته است. کارکردهای جدید و ایجاد معنا و فضاهای بکر در این شعر موج می زند. در این قطعه شعر، چهل بار از حروف اضافه استفاده شده است و سه حرف «از» و «به» و «با» که پرکاربردترین حروف اضافه ی فارسی هستند، در این شعر نمود خاصی پیدا کرده اند.

تکنیک ها و هنجارشکنی ها به قرار زیر است که در شعر، زیر آنها خط تیره کشیده شده است:

از تو سخن از به آرامی (مصدر سازی با استفاده از ترکیب حرف اضافه ی «از» و «به» که

قیدحالت به آرامی مصدر آمده است)

از تو سخن از به تو گفتن (فعل به تو گفتن به صورت مصدر استفاده شده است)

از تو سخن از به آزادی (مصدر سازی با استفاده از ترکیب حرف اضافه ی «از» و «به» که قید را

مصدر کرده است)

وقتی سخن از تو می گویم

از عاشق

از عارفانه

می گویم

از دوست دارم (اسم سازی با استفاده از فعل)

از خواهم داشت (اسم سازی با استفاده از فعل)

از فکر عبور در به تنهایی (در این عبارت شاعر دو حرف اضافه ی مختص عبور کردن را در کنار هم آورده

است. عبور کردن در چیزی و به تنهایی که تنها عبور کردن را به شکلی حجمی آورده است.)

من با گذر از دل تو می کردم (در این عبارت نیز شاعر دو جمله گذر از دل تو می کردم و من با گذر از... را

با هم ترکیب کرده است که نقش حروف اضافه در این فضای حجمی بسیار مهم و تاثیرگذار است. در واقع

گذر کردن از و گذر کردن با دو فعلی است که در یک عبارت گنجانده شده اند.)

من با سفر سیاه چشم تو زیباست (عبارت «سیاه چشم»، اسم برای سفر آمده است که خواهم زیست فعل

جمله است. اما در این جمله سفر سیاه، هم به سیاهی چشم و هم به سفر بر می گردد. که قرار گرفتن حرف

اضافه ی «با» در کنار این ایهام زیبا، به حجمیت شعر، کمک کرده است.)

خواهم زیست

من با به تمنای تو خواهم ماند (به تمنای تو در اثر همنشینی با حرف با به اسم تبدیل شده است)

من با سخن از تو

خواهم خواند.

ما خاطره از شبانه می گیریم

ما خاطره از گریختن در یاد (مصدر گریختن در اثر همراهی با از به اسم تبدیل شده است)

از لذت ارمغان در پنهان (صفت پنهان به صورت اسم آورده شده است).

ما خاطره ایم از به نجواها

من دوست دارم از تو بگویم را (فعل بگویم به صورت مصدر درآمده است)

ای جلوه ای از به آرامی (قید به آرامی به اسم تبدیل شده است)

من دوست دارم از تو شنیدن را

تو لذت نادر شنیدن باش

تو از به شباهت، از به زیبایی (به شباهت و به زیبایی به صورت ترکیب اسمی آورده شده اند).

بر دیده ی تشنه ام تو دیدن باش. (رویایی، ۱۳۴۷: ۶۴ تا ۶۶)

علاوه بر این استفاده ی بی نظیر از حروف اضافه رویایی تکنیک دیگری نیز در استفاده از حروف اضافه دارد

که منجر به برداشت های متفاوت و چند بعدی از شعرش می شود و آن ایجاد ایهام با استفاده از حروف

اضافه است. به عنوان مثال در شعری با مطلع

« تمام فاجعه از چشم می رود

و چشم

میان نام تو

تالار برگ فضای فاجعه است» (همان: ۶ و ۷)

عبارت زیر پایان بخش شعر است:

« پرنده ای که با من می رفت

تمام فریادش در چشمش بود

و چشم آه

تمام فاجعه از چشم می رود.» (همان: ۸)

در قطعه فوق سه حرف اضافه ی «با» و «در» و «از» استفاده شده است که در دو مورد ایهامی وجود دارد که در اثر استفاده و جانشینی مناسب از حرف اضافه رخ داده است. در عبارت «تمام فریادش در چشمش بود». عبارت «در چشمش بود» هم معنای «میان چشمش بود» و هم معنای «پیش چشمش بود» را می دهد. و در عبارت «تمام فاجعه از چشم می رود» از چشم رفتن هم به معنای ظاهری از چشم رفتن و فراموش شدن (از دل برود هرآنکه از دیده برفت) هم به معنای از سببی است. یعنی مسبب تمام فاجعه ها چشم است. اگر معنای سببی را بگیریم، در عبارت قبل «درچشم بودن» معنای میان چشم مناسب است و اگر به معنای از چشم رفتن و فراموش شدن بگیریم، «درچشمش» به معنای «پیش رو» مناسب تر است.

« و از حقیقت اشیاء

بوی شک برخاست

و با حقیقت اشیاء

بوی او پیوست.» (همان: ۱۱)

در عبارت «از حقیقت اشیاء» از هم متمم فعل برخاستن و هم از سببی است. از سببی به این معنا که از شدت حقیقت اشیاء، از شک حتی بو هم برخاست. و در عبارت «با حقیقت اشیاء»، با هم متمم فعل پیوستن و هم به معنای با وجود است. معنای کلی شعر در دو حالت به صورت زیر است:

الف: از حقیقت اشیاء بوی شک برخاست و بوی او به آن پیوند خورد.

ب: اشیاء آنقدر حقیقی بودند که جای شک نبود و بوی او آنقدر حقیقی بود که حقیقت اشیاء برای حقیقی جلوه دادن، نیاز به پیوند با حقیقت او داشت و پیوند خورد.

« موجی ز بیگناهی من پر زد

با عمق بی گناهی او

پیوست.» (همان: ۱۴)

در عبارت «با عمق بی گناهی او پیوست»، با هم متمم فعل پیوستن و هم به معنای با وجود بی گناهی است.

« یاران جلوتر

همه ترسیده بودند ولی با ما

از ترس سخن نمی کردند» (رویایی، ۱۳۸۲: ۸۴)

از ترس سخن نکردن دو معنا دارد. از شدت ترس لال شدن و درباره ی ترس سخن نگفتن.

« از ترس بودم در این جمله و جملات بعد «از» هم معنای نسب می دهد هم دلیل بودن.

از شرم بودم

از سایه ی کنار تو بودم

دست من از سکوت پهلوهایت بود.» (همان: ۹۹)

« از ترس بودم

از شرم بودم

از فرصت تمام شدن

از حیف از نفس بودم.» (همان: ۱۰۰ و ۱۰۱)

اما در کتاب « هفتاد سنگ قبر» ما با حجم هایی به معنای واقعی کلمه روبرو هستیم. بیشتر اشعار این کتاب سه تکه ای است. « در متن سنگ ها عامل وحدت دهنده مفهومی به نام «مرگ» است یعنی متن ها یک نخ هدایت کننده دارند که در تکوین شان سهمی دارند. اما در « خارج متن ها» مفاهیمی آمده است که ربطی به مرگ ندارند و سنگ قبر ترکیبی از این هر دو است: متن سنگ و سرلوحه سنگ که متن نیست، ولی متن را با خود به گوشه می برد.» (رویایی، ب، ۱۳۸۷: ۱۰) که در این فضای سنگ و سرلوحه و ایجاد حجمیت نقش حرف اضافه «از»، بسیار تاثیر گذار است. نمونه هایی از این کتاب آورده می شود.

« همیشه خواب من از بستن کتاب

حالا کتاب باز من از خواب» (همان: ۱۳)

در عبارت فوق « از بستن کتاب » به چند معناست. اول اینکه خواب من پس از بستن کتاب است. دوم اینکه خواب من در اثر بستن کتاب است که معنایی سیاسی با خود به همراه دارد. علاوه بر این جمله به این معنا نیز می تواند باشد که خواب من از جنس بستن کتاب است. یعنی خواب بستن کتاب (تعطیلی نشر؟ نابودی؟ ...) است. که حرف «از» در ایجاد معناهای چندگانه تاثیر گذاشته است.

یکی از تکنیک های رویایی در استفاده از حروف اضافه به ویژه حرف «از»، این است که دو جمله را با یک حرف اضافه ترکیب می کند. در واقع حرف اضافه هم به جمله اول و هم به جمله ی دوم متعلق است. به عنوان مثال:

«سیاه مثل کفر این جا

قلب کیست که بیزارم از کجا می گیرد

قلب تو یک حرف

حرف قلب مرا می گیرد.» (همان: ۱۷)

در عبارت فوق حرف «از» هم به بیزارم و هم به کجا متعلق است.

جمله ی اول: قلب کیست که بیزارم از آن

جمله ی دوم: از کجا می گیرد

«دست می شویم از این ایمان

کوچه می گیرم از این دیوار

سنگ می افکنم از چاه

در چاه

آشنا بیگانه

سبجه می پژمرد از انگشت

دانه دیوانه.» (همان: ۲۰)

«از این ایمان» و «از این دیوار» هم به جمله ی قبل از خودشان و هم به جمله ی بعد متعلقند.

دست می شویم از این دیوار. از این ایمان کوچه می گیرم

کوچه می گیرم از این دیوار از این دیوار سنگ می افکنم

علاوه بر این «از» کوچه دیوار گرفتن ترکیبی است که به معنی نابودی کوچه است. کوچه بی دیوار کوچه

نیست و این ترکیب سالبی با کمک حرف «از» رخ داده است.

«پژمردن انگشت از تسبیح و سبجه» هم به لطف استفاده از حرف «از» معناهای متعدد و زیبایی گرفته است.

نخستین معنا سببیت است. «از» سببی. معنای دوم این است که دیگر انگشت تسبیح نمی شود. اما معنای

عرفانی آن این است که انگشتی که با آن ذکر تسبیح گفته می شود در عمل تسبیح اثر می کند و این اندیشه

ای عرفانی است.

«مثل درخت

مرگ من از سر

آغاز می شود.» (همان: ۲۳)

در عبارت فوق «از سر» هم معنای دوباره و هم معنای «از بالا» می دهد.

« و سایه ی صادق که در نگاه چیزی از انتظار می دید وقتی که گفت: در تو انتظار نظر بازی است.» (همان: ۲۹)

چیزی از انتظار می دید: چیزی از جنس انتظار می دید، از انتظار چیزی در نگاه می دید
«کی پلک من از منظره می افتد؟» (همان: ۴۰)

« افتادن از چیزی» اصطلاحی است که به معنای غافل شدن است. مثلاً در عبارت « از درسش افتاد» یعنی مشغول کاری شد که از درسش او را غافل کرد. در عبارت فوق نیز یک معنا این است: کی پلک من (نگاه من) از منظره غافل می شود؟

معنای دیگر این است: پلک من جزیی از منظره است و از آن جدا نمی شود.

اما پلک افتادن به معنی خوابیدن است که با معنی غفلت قرابت دارد.

« و در پایین سنگ دستی از میان کتاب سکوت را برمی دارد و خواجه کلمه هایی که از سطر افتاده اند می خواند

زیر

چه سختی

دارد

خاک» (همان: ۵۵)

«در طرح ناتمام یک ساطور رویا مدام از سطر می افتد.» (همان: ۱۲۲)

در دو عبارت فوق «از سطر افتادن» به معنای زیر نزدیک است:

به هم ریخته شدن، افتادن و سقوط. هم چنین در عبارت «رویا مدام از سطر می افتد.» می توان سطر را بن فعلی ساطور گرفت و نیز از سطر افتادن را، افتادن به سبب سطر معنی کرد که سطر همان بن فعلی ساطور است و افتادن را مرگ گرفت. در ضمن در کلمه ی ساطور هم حروف سطر(س ط ر) وجود دارد و هم حروفی از کلمه ی رویا (ا و ر) که این جنبه از «از سطر افتادن» رویادر شکل ناتمام ساطور، بسیار قابل توجه است و حامل معانی بسیاری است. ذکر این نکته لازم است که رویا ، تخلص شاعر نیز است.

«از ترس بودم آنجا»

این جا مرا

ترس من از تهی از ترس

می کند.» (همان: ۱۲۴)

«از ترس بودن» به معنی از جنس ترس و به دلیل ترس است. در عبارت بالا باز هم همان تکنیک آوردن یک حرف اضافه مربوط به دو جمله دیده می شود که به حجم دادن اثر کمک کرده است..
معنا: این جا مرا ترس من از تهی، مرا از ترس تهی می کند.

«که رودکی به وقت بینایی می گفت: جای نگاه من از نگاه گم می شود.» (همان: ۱۲۷)

«از نگاه گم شدن»: حذف شدن نظریات شخصی از دیدگاه ها، تحیر

«ظلمت از عدل ظهر می میرد

و عدل ظهر از ظهر، از تولد ظلمت» (رویایی، الف ۱۳۸۷: ۱۲۴)

در عبارت فوق «از عدل ظهر» هم معنای «از» سببی و هم به معنای زمان است. اصطلاح عدل ظهر یعنی دقیقاً زمان ظهر که بین عامه رایج است و در این عبارت به صورت ایهامی آورده شده است. هم به معنای زمان ظهر و هم به معنای عدل و عدالت است.

«و ظهر خون خودش را

می خورد

با ریسمانی از ربط.» (همان: ۱۲۰)

ترکیب «ریسمانی از ربط» که بسیار بکر است به دو معناست. معنای اول که بسیار شگفت است این است که ظهر به سمت غروب می رود با ریسمانی از جنس رابطه. ظهر و خون خوردن (غروب) یک فاصله ی زمانی است که این فاصله ی زمانی با ریسمان ربط آورده شده است که این ویژگی (جابجایی بعد زمان و مکان و استفاده های جابجا از آنها)، یک ویژگی حجمی است.

دومین معنا که معنایی به شدت سیاسی است اشاره به اعدام فردی دارد که زمان اعدام او ظهر است و ریسمان اعدام او «ربط» است. «از» در این معنا، «از» سببی است. به این معنا که علت اعدام او، ربط و رابطه با چیزی است و اینکه آن «چیز» چیست، بر ما معلوم نیست، اما هر چیزی می تواند باشد. هرچه هست با عدل ظهر در مبارزه است. ذکر این نکته لازم است که عدل ظهر، عدلی ناپایدار است که در یک لحظه اتفاق می افتد و کم

کم به تاریکی شب می انجامد و این تعبیر است که «رویایی» در این دو شعر جدا از هم آورده است که بسیار پرمغز و پرمعناست.

نتیجه:

الف: حرف اضافه ی «از» یکی از پرکاربردترین حروف اضافه است که گرچه جزء طبقات بسته زبان به حساب می آید، اما به نسبت بقیه ی حروف اضافه از بستگی کمتری برخوردار است و این قابلیت را دارد که گسترش پیدا کند.

ب: در شعر «رویایی» استفاده از حروف اضافه بسیار بکر و تازه است که یکی از ویژگی های حجم ساز شعر او، استفاده و ترکیب حروف اضافه است.

ج: «رویایی» خود اعتقاد دارد که اندیشه ای را بر سر حرف اضافه ی «از» مصرف کرده است که از جمله ی این اندیشه می توان به اندیشه ی عرفانی، اندیشه سیاسی و مبارزه ی سیاسی و .. اشاره کرد.
د: استفاده ی رویایی از حرف اضافه ی «از»، غالباً با هنجارشکنی و ایهام سازی همراه است.

منابع و مأخذ

- احمدی گیوی، حسن و انوری، حسن. (۱۳۷۲). *دستور زبان فارسی*. چاپ یازدهم. ۲ ج. تهران: فاطمی.
- خطیب رهبر، خلیل. (۱۳۶۷). *دستور زبان فارسی کتاب حروف اضافه و ربط*. چاپ دوم. تهران: سعدی.
- رویایی، یدالله. (۱۳۴۷). *از دوستت دارم*. تهران: روزن.
- (۱۳۸۲). *دلتنگی ها*. گرگان: انتشارات آژینه.
- (۱۳۸۴). *گزینه ی اشعار*. چاپ دوم. تهران: مروارید.
- (ب ۱۳۸۷). *هفتاد سنگ قبر*. چاپ دوم. شیراز: داستان سرا.
- (۱۳۵۷). *هلاک وقت به وقت اندیشیدن*. تهران: مروارید.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۲). *دستور مفصل امروز*. تهران: سخن.