فصل‌نامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد بوشهر
شماره چهل و هشتم- تابستان ۱٤۰۰ - از صفحهٔ ۹ تا ۳٤
http://jpll.iaubushehr.ac.ir
۲۷۱۷-٤۳۱X شاپا چاپی ۲۷۱۷-٤۳۰۱ شاپا الکترونیکی

مقاله پژوهشی

تحلیل و بررسی تمثیل‌های «آب» و «آهو» در رمان‌های «بابای آهوی من باش» و «نخل‌ها و آدم‌ها»

حمید رضا اکبری[۱]، احمد رضا کیخای فرزانه*[۲]، مصطفی سالاری[۳]

چکیده

این پژوهش در پی آن است که الگویی معنایی از دو روایت را فراتر از واکاوی شخصیت‌ها، زمان و مکان، پی‌رنگ و گره‌افکنی و مقوله‌هایی چون نقش و کارکرد، اهداف و جنبه‌های مختلف آن به مخاطب معرفی کند. سؤال اصلی پژوهش آن است که چگونه می‌توان با بررسی یک روایت به جنبه‌های تمثیلی و معنایی آن پی برد. در پاسخ می‌توان عنوان کرد این مقاله تلاش می‌کند با کشف و معرفی جنبه‌های ساختاری روایت؛ پیوند آن را با بن‌مایه‌های معنایی و تمثیل‌های واژگانی ارائه کند؛ ازاین‌رو هدف این مقاله تحلیل و بررسی ساختار رمان‌های «بابای آهوی من باش» از حسن بنی عامری و «نخل‌ها و آدم‌ها» از نعمت‌الله سلیمانی با الگوپذیری از توانایی بالقوه و کنش بالفعل زبان (روساخت و ژرف‌ساخت) از منظر کاربرد تمثیل‌های (آب و آهو) با تکیه‌بر نظریه کنشگرای گرماس است. نتایج این پژوهش که به روش مطالعه کتابخانه‌ای (توصیفی-تحلیلی) انجام‌شده است؛ بیانگر آن است که می‌توان از طریق روساخت یک داستان که پیگیری رویدادهای ساختار آن است به ژرف ساختی دست‌یافت که همان بن‌مایه‌های تمثیلی و شگرف در ساختار معنایی روایت است؛ با این نگرش آب در روایت های معرفی شده تمثیلی از صفای دل و روایت کننده صداقت قهرمانان داستان است و آهو تمثیلی از زیبایی و تعلق به دنیای مادی است.

واژگان کلیدی: روساخت، ژرف ساخت، تمثیل، آب، آهو.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۳/۷

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.
Hamidrezaakbari22@gmail.com
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. (نویسنده مسئول)
keikhafarzaneh@lihu.usb.ac.ir
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. m.salari@iauzah.ac.ir

۱. مقدمه:

از جمله مسائل مهم در نقد ادبی تحلیل و بررسی آثار ادبی منثور، به‌ویژه رمان، بر اساس نظریه‌های ساختارگرا است. این نظریه‌ها تلاش می‌کنند با یافتن قواعد منظم در روایت به شکل‌گیری و تبیین معانی و مفاهیم روایت بپردازند. در تبیین این نگرش با تکیه‌بر نظریهٔ گرماس در گام اول به طرح اصلی (روساخت) و بنیان‌های روایت حول محور شخصیت‌پردازی اشاره می‌شود، در لایهٔ عمیق‌تر در سطح معنایی به تحلیل و بررسی تمثیل‌های واژگانی می‌پردازد. در تصدیق زیرساخت روایت با عنوان تمثیل باید اذعان داشت تمثیل از مباحثی است که هم در بلاغت قدیم و هم در بلاغت جدید به آن توجه شده است. در مباحث کلاسیک از تمثیل در تشبیه مرکب و استعارهٔ تمثیلیه سخن گفته‌شده است و در نقد جدید، تمثیل زیرساخت گونه‌های مختلف تصویر و خیال است. از نظر شکل، تمثیل‌های فارسی به دو بخش تمثیل توصیفی (تمثیل کوتاه یا فشرده) و تمثیل روایی (تمثیل گسترده) تقسیم می‌شود. تمثیل روایی شامل حکایات انسانی و حیوانی، رمزی، فابل، پارابل و ... است که نمونه‌های اعلای آن‌ها را در ادبیات تعلیمی و عرفانی زبان فارسی می‌توان یافت. از منظری دیگر تمثیل گاهی فراتر و جزئی از تعاریفی که برای آن صورت گرفته (در قالب واژگان) در آثار ادبی بروز و ظهور می‌کند. مصداق این نگرش واژگان مختلفی است که در نقش تمثیل در متون ادبی بروز و ظهور کرده‌اند و ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به «دریا»؛ «آب»؛ «خاک»؛ «خورشید» و گاهی برخی حیوانات اشاره کرد. نویسندگان این مقاله بر این باورند تحلیل ساختاری می‌تواند مقدمه‌ای برای شناخت ابعاد مختلف روایت به‌ویژه ارائهٔ تمثیل‌های واژگانی روایت شود؛ بدین گونه که با شناسایی عناصر ساختاری و واکاوی تمثیل‌ها و تبیین و تحلیل آن‌ها می‌توان زوایای زیباتری از عمق معنا و کشف جنبه‌های متعالی در یک روایت را به خواننده معرفی کرد.

این مقاله در دو ساحت به تبیین و تشریح واژگان تمثیلی «آب و آهو» در رمان‌های «بابای آهوی من باش» اثر حسن بنی عامری و «نخل‌ها و آدم‌ها» از نعمت‌الله سلیمانی می‌پردازد. به این منظور در ساحت اول به واکاوی روساخت روایت بر اساس نظریه کنشگرای گرماس و در ساحت دوم به جایگاه و نقش واژگان تمثیل محور اشاره می‌شود. جنبه‌های مختلف و کارکردهای مختلف شخصیت و روی دادهای داستان معرفی و تحلیل می‌شود و در گام بعد با تکیه‌بر تحلیل‌های موجود تمثیل‌های واژگانی آب و آهو در سطح معنایی معرفی و تبیین می‌شوند. در بازشناسی و واکاوی این نگرش پرسش‌های زیر مطرح می‌شود.

روساخت روایت و زیرساخت آن در رمان‌های «بابای آهوی من باش» و «نخل‌ها و آدم‌ها» چگونه است؟

جنبه‌های مختلف روایت ازجمله شخصیت‌پردازی و زمان و مکان و اهداف در رمان‌های «بابای آهوی من باش» و «نخل‌ها و آدم‌ها» چگونه است؟ و تمثیل‌های آب و آهو در رمان‌های ذکرشده چگونه تبیین و تحلیل می‌شود؟ در پاسخ به این سؤالات فرضیه‌های اولیه چنین معرفی می‌شود.

روساخت و زیرساخت روایت در رمان‌های ذکرشده از منظر شناسایی شخصیت در روایت و واکاوی جنبه‌های تمثیلی در زیرساخت قابل تبیین و تفسیر است. نظریه کنشگرای گرماس در تبیین روساخت روایت و تفسیر واژگانی تمثیل‌های آب و آهو در رمان‌های ذکرشده قابل توجیه است. در رمان «بابای آهوی من باش» آهو تمثیلی از زیور و زینت‌های دنیایی و مادی و سرانجام آن در سیر روایت اتصال به حقیقت و گذشت و فداکاری است و در «نخل‌ها و آدم‌ها» آب در معنای تمثیلی در معنای گستردگی و وسعت روح و پهناوری آن در معنای عمق رشادت و در تعبیری دیگر واگویی خاطرات جاودانگی دفاع یک ملت از ارزش‌ها و فرهنگ است.

پیشینهٔ تحقیق

در خصوص بهره‌گیری از پژوهش‌های گذشته و مرتبط با تحقیق پیش رو می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد.

رحیمی (۱۳۹۹) در کتاب «معنای تمثیلی در مثنوی مولوی: معناشناسی شناختی تمثیل‌های مثنوی بر اساس نظریه ذهن» با تکیه‌بر نظریهٔ آمیختگی مفهومی که در کتاب ذهن ادبی مارک ترنر در تحلیل تمثیل به کار گرفته‌شده است بامطالعهٔ ذهن و زبان انسان، به نقش تعاملات جسمانی با جهان خارج در فرایند مفهوم‌سازی و درک او از مفاهیم می‌پردازد. نویسنده بر این باور است که معناشناسی شناختی و نظریات زیرمجموعهٔ آن رویکردهایی کارآمد در تحلیل فعالیت ذهنی دخیل در آفرینش معنا به‌طور عام و معنای تمثیلی به‌طور خاص هستند لذا در نحوهٔ ایجاد معنا و جنبه‌های برجستگی آن در تمثیل پردازی‌های مثنوی نیز می‌تواند ابزاری مؤثر باشد. لذا نویسنده کوشیده است با استفاده از این نظریه فرایندهای تمثال‌ساز را از منظر شناختی بررسی نموده و از رهگذر آن تأثیر و قدرت نهفته در معنای تمثیلی در مثنوی معنوی را نشان دهد.

مک کوئین، (۱۳۹۸) در کتاب «تمثیل: از مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری» ترجمه حسن افشار که از مجموعهٔ مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری است به خاستگاه تمثیل، مبانی نظری، تعریف، معنا و ویژگی‌های آن می‌پردازد

آورند؛ حسینی کازرونی و دیگران (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی مؤلفه‌های تمثیلی رمان عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی از جمشید خانیان» در سه لایهٔ واژگانی، نحوی و بلاغی به دنبال جنبه‌های تمثیلی این اثر برآمده‌اند و اذعان دارند معانی تمثیلی این اثر در لایهٔ نحوی آن است. این پژوهش در فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر به چاپ رسیده است.

اسپرهم (۱۳۹۷) در کتاب «تمثیل، خیال و تأویل» به تحلیل و بررسی خیال، تمثیل و تأویل به‌عنوان سه رویکرد معرفت‌شناختی در نزد صوفیه می‌پردازد. از منظر نویسنده خیال قادر است در صحرای برهوت معنا، ذهن صوفی را به جولان درآورد؛ و با استعانت از شگرد تمثیل رهاوردهای معنوی خیال خود را به عرصه ظهور و بروز برساند. با این نگرش بازخوانی تمثیلی و معنای خیالی نیازمند شگرد تأویل می‌شود. لذا تأویل هر آنچه خیال از جهان معنا آورده در جهان صورت به خوانش درمی‌آورد. این اثر درواقع نمونه‌هایی عینی از این بینش در تعریف و کارکرد تمثیل و خیال است. دانشگاه علامه طباطبایی این اثر را منتشر کرده است.

انجوی شیرازی (۱۳۹۷) در کتاب «تمثیل و مثل» صدوبیست و دو تمثیل و مثل در دویست و نود روایت را جمع‌آوری کرده است. ویرایش جدید این کتاب نیز توسط سید احمد وکیلیان از دستیاران انجوی صورت گرفته است. در این چاپ به برخی از تمثیل‌های مشابه در دیگر سرزمین‌ها نیز اشاره‌شده است که در شناسایی فرهنگ و افکار مشترک مردم ایران و جهان حائز اهمیت است. این کتاب توسط انتشارات سروش به چاپ رسیده است.

آذرپناه (۱۳۹۷) کتاب «داستان‌های پشت پرده: تمثیل در داستان کوتاه معاصر ایران» را در انتشارات نیماژ به چاپ رسانده است. نویسنده با ارائه‌ی نمونه‌هایی از داستان‌های کوتاه فارسی، به مطالعه همه‌جانبه‌ی تاریخچه و سیر داستان کوتاه تمثیلی در ایران و معرفی انواع آن می‌پردازد، همچنین ویژگی‌ها و جنبه‌های پنهان آن را نمایان می‌سازد. نویسنده بر این باور است که در داستان‌های کوتاه تمثیلی، نویسندگان معاصر از همان شیوه‌ی روایت‌پردازی داستان‌های غیر تمثیلی بهره می‌گیرند؛ به عبارتی نویسنده باوجودآنکه به دنبال بیان محتوایی ثانویه در زیر لایه‌ی اولیه داستان است، لیکن غالباً «بازآفرینی واقعیت» یا دقیق‌تر، باورپذیری رویدادها را فراموش نمی‌کند و تصویری عینی از ماجراها، شخصیت‌ها و حوادث ارائه می‌دهد.

پاکدل و توکلی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «نماد و تمثیل‌های آب در مخزن‌الاسرار» در مجله علمی و پژوهشی تحقیقات تعلیمی و غنائی زبان و ادب فارسی، به سال شماره بیست و هفتم جنبه‌های مختلف کارکرد تمثیل آب را بررسی کرده‌اند؛ در این پژوهش آب تمثیلی از آبرو؛ آسمان؛ شراب و هستی است.

پاکدل و میراب (۱۳۹٤) در مقالهٔ دیگری «جنبه‌های تمثیل نمادین در مرزبان‌نامه» را موردبررسی قرار داده‌اند. در این پژوهش حیوانات در مرزبان‌نامه تمثیلی از طبقات اجتماعی مردم هستند. این پژوهش در مجله تحقیقات تعلیمی و غنائی زبان و ادب فارسی به چاپ رسیده است.

معاشری، کریمی (۱۳۹٤) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل شناختی تصویر آهو در دیوان شمس» جنبه‌های معنایی آهو بررسی‌شده است. آهو در این مقاله همان هدهد و راهبر در منطق‌الطیر عطار است. این مقاله در مجلهٔ علمی پژوهشی گوهر گویا به چاپ رسیده است.

افراسیاب‌پور (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «تمثیل حیوانات در هفت‌اورنگ» جنبه‌های عرفانی کاربست تمثیل حیوانات در هفت‌اورنگ جامی مورد واکاوی قرارگرفته است؛ در این مقاله که در مجلهٔ ادب و عرفان به چاپ رسیده است جایگاه پرندگانی چون زاغ و خروس و حیواناتی چون روباه و آهو و... موردبررسی قرارگرفته است. برآیند تحقیق‌کنندگان در این نظر بر آن است که آهو تمثیلی از رمندگی و دلربایی و تعلق است و در عرفان تمثیلی از اهل الله و اهل معرفت.

جنبه نوآوری در مقاله پیش رو ازآن‌جهت مورد تأکید است که این پژوهش با تحلیل ساختار روایت به جنبه‌های تمثیلی روایت پی برده و منعکس‌کننده سطح معنایی بر اساس زیرساخت روایت هست و از سوی دیگر رمان‌های بابای آهوی من باش و نخل‌ها و آدم‌ها به‌عنوان رمان (دفاع مقدس) مورد تحلیل قرارگرفته که پیش‌ازاین تحلیلی دقیق از این دو روایت انجام‌نشده است؛ علاوه بر آن اینکه مبانی نظری و تکیه‌گاه علمی دقیق و مدونی در بیان تحلیل‌های اشاره‌شده مورداستفاده قرارگرفته است و نظریه کنشگرای گرماس به‌عنوان نمایانگر ساختار «روساخت» و «زیرساخت» روایت بهره برده است. لذا این پژوهش با بهره‌مندی از اندوخته‌های پژوهشی گذشته؛ اولین تحقیق کاربردی در زمینه واکاوی معنای تمثیلی واژگانی با تکیه‌بر نظریه کنشگرای گرماس در رمان‌های ذکرشده می‌باشد.

هدف کلی

تحلیل و بررسی ساختار روایت و تبیین روساخت و زیرساخت رمان در واکاوی تمثیل واژگانی آب و آهو؟

اهداف جزئی

تحلیل و بررسی ساختار روساخت رمان‌های بابای آهوی من باش و نخل‌ها و آدم‌ها.

تحلیل و بررسی زیرساخت رمان‌های بابای آهوی من باش و نخل‌ها و آدم‌ها و رسیدن به سطح معنایی روایت.

تحلیل و بررسی سطح معنایی روایت و بازتاب تمثیل‌های واژگانی آب و آهو در روایت‌های بابای آهوی من باش و نخل‌ها و آدم‌ها.

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی تهیه و تنظیم‌شده است. سطح روایی این پژوهش که مشتمل بر مباحث نظری و مبتنی بر نظریهٔ ساختارگرایی است، از اندیشه‌ها و نظرات اندیشمندانی چون پراپ و سوسور، به‌ویژه نظریهٔ کنش‌گرای گرماس بهره برده است. در این بخش عناصر ساختاری روایت اعم از شخصیت‌های روایت و روند شکل‌گیری زمان و مکان، اهداف و پیرنگ مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد و در سطح معنایی با واکاوی جنبه‌های تمثیلی و تشریح مصادیق آن نمونه‌هایی از تحلیل‌های درونی و محتوایی آثار معرفی‌شده (بابای آهوی من باش و نخل‌ها و آدم‌ها) به مخاطب ارائه می‌شود.

۲. مبانی نظری و تعاریف

تفکر و ذهن آدمی برای هر چیزی یک ساختار جدید می‌سازد؛ بنابراین ساختارها، هستی‌های مادّی نیستند؛ شبکه‌هایی ادراکی هستند که از آن‌ها استفاده می‌کنیم تا هستی‌های مادّی را سازمان بدهیم و بفهمیم. توماس اشمیتس دربارهٔ ساختارگرایی می‌گوید «ساختارگرایی به پدیده‌های سطحی که افراد حاضر در داخل یک نظام از آن آگاهی دارند نمی‌پردازد؛ بلکه ساختارهای بنیادینی را که به وجود آورندهٔ این پدیده‌ها هستند و افراد داخل در این نظام از آن آگاهی ندارند؛ موردمطالعه قرار می‌دهد» (اشمیتس، ۵۱:۱۳۸۹).

به هنگام بحث در مورد رویکردهای ساختارگرایانه به ادبیات، بر جنبه‌های روایی متون ادبی تأکید خواهد شد زیرا نقد ساختارگرا عمدتاً با روایت سروکار دارد. سخن اسکولز نیز بر این مدعا استوار است که «تقریباً تمام بوطیقای روایت را که اکنون در اختیارداریم از ساختارگرایی گرفته‌ایم» (اسکولز، ۳۲۱:۱۳۷۹).

ایگلتون نشانه‌شناسی را در کنار ساختارگرایی می‌آورد و عنوان می‌کند نشانه‌شناسی همان نظام‌هایی است که در مفهوم متعارف می‌توان آن‌ها را نشانه نامید. او دایرهٔ نشانه‌شناسی را شامل نشانه‌هایی از قبیل آوای پرندگان، چراغ‌های راهنمایی و رانندگی و... می‌داند، لذا دربارهٔ نشانه‌ها می‌گوید: «واژهٔ ساختارگرایی با واژهٔ نشانه‌شناسی در هم می‌آمیزد. نشانه‌شناسی به معنای مطالعهٔ منظم نشانه‌هاست و این کاری است که ساختارگرایان ادبی به‌واقع انجام می‌دهند»(ایگلتون،۱۳٦۹:۱۲٤).

ساختارگرایی کم‌کم از حوزهٔ اصلی خود که بررسی مفاهیم ذهنی است به نظام‌های دیگر سرایت می‌کند «نوعی روش و متدولوژی کاربردی؛ ازجمله قدم گذاشتن ساختارگرایی به حوزهٔ رمان که به شکل‌گیری ساخت روایت می انجامد» (شمیسا،۱۳۸۰:۹٤).

فتح‌الله بی‌نیاز عنوان می‌کند «روایت نوعی از کلام است که رویداد یا رویدادهایی را بیان می‌کند» لذا حادثه زیربنای ساخت روایت است. ازاین‌رو بر اساس این تعریف روایت شامل: خاطرات، زندگی‌نامه‌ها و... می‌شود که می‌توان داستان کوتاه و داستان بلند و رمان و... را نیز از انواع آن برشمرد».(بی‌نیاز،۱۳۸۷:۱۰۸) به‌این‌ترتیب حتی شکل‌های قدیمی‌تری از داستان را که شامل قصه‌های پریان و اسطوره‌هاست را نوعی روایت دانست.

بابک احمدی رابطه روایت و نشانه‌شناسی و ساختار را به‌روشنی آشکار می‌کند. او در تحلیلی مقایسه‌ای میان نشانه‌شناسی و ساختار ادبی می‌گوید: «هر شکل روایت، هرگونه گزارش، از حکایت‌های اخلاقی تا رمان بر گزارش‌های داستانی استوارند. ازاین‌رو شناخت ساختار روایی داستان یکی از مهم‌ترین نکته‌ها در پژوهش ادبی است؛ لذا می‌توان روایت شناسی را شاخه‌ای از نشانه‌شناسی دانست که می‌کوشد تا ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها را در متن باز یابد ...»(احمدی،۱۳۸۰:۱۷۸).

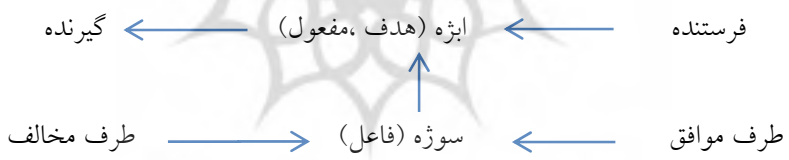
مارتین والاس در نظریه‌های روایت به تحلیل‌های متفاوتی از روایت می‌پردازد که موردنظر منتقدان نوگرا است ازنظر او نیروی شکل‌دهندهٔ روایت؛ واقعیت و تخیل است. هر دگرگونی در جهان بیرونی به دگرگونی درجهان درونی می‌انجامد و درنهایت این دگرگونی به شکل‌گیری موضوع می‌انجامد. «در هر روایت رویدادهایی واقعی در کار است که با حضور پررنگ شخصیت و درنتیجه تحلیل خیالی و یا نمود ذهنی آن رویدادها، داستانی بازگو می‌شود ...»(والاس،۱۳۸۲:۱۵٦).

گرماس با اتکا به تحلیل شکل‌شناسانهٔ پروپ و با ارائه طرحوارهٔ روایی کنش، شخصیت را در قالبی جدید در معرض تحلیل و بررسی قرار می‌دهد. او، هفت دسته شخصیت پروپ را در سه دسته دوتایی کنشگر بر اساس تقابل‌های دوگانهٔ معناشناسی جای داد. «گرماس در کتاب ساختار معنایی، با درک عملی‌تر از طرح پروپ، توانست با استفاده از مفهوم کنشگر، به مختصر کردن کار او بپردازد. با توجه

به شش کنشگر ذهن و عین، فرستنده و گیرنده، یاری‌دهنده و دشمن می‌توان حوزه‌های عمل گوناگون پروپ را استنتاج کرد». (ایگلتون، ١٣٨٦: ١٤٤).

با نگاهی دقیق به الگوی گرماس مشخص می‌شود که او به‌جای این‌که به ماهیّت خود شخصیت‌ها بپردازد، ارتباط و مناسبات شخصیت‌ها را موردبررسی قرار می‌دهد. (نک. کیخای فرزانه، حوریه و دیگران، (١٣٩٨) «واکاوی تمثیل رؤیا در رمان‌های «عطر گل یاس» حسن‌پور منصوری و «مادر» محمود گلاب دره‌ای با تکیه‌بر نظریه کنشگرای گرماس». مجله تحقیقات تمثیلی در ادب فارسی؛ دوره ١١، شماره ٤١، صص ٢١-٤٥.»

شش نقش یادشده، کارکرد و وظیفهٔ همه اشخاص داستان را در بر می‌گیرد. حادثه‌ای در داستان رخ می‌دهد و تعادل زندگی را بر هم می‌زند، شخصی (فرستنده) به فکر می‌افتد که برای مقابله با بحران، فردی (کنشگر اصلی) را برای رویارویی با آن بفرستد که خود نیز از ارزش آن تا حدودی آگاه است. کنشگر به مأموریت می‌شتابد و در حین انجام مأموریت با یاری (یاریگر) یا دشمنی (رقیب) سایر انسان‌ها مواجه می‌شود. کنشگر به خواسته خود و فرستنده (هدف) دست می‌یابد و بازمی‌گردد و براثر پیروزی، نفعی را برای خود و یا دیگران (گیرنده) ایجاد می‌کند. در الگوی کنشگر، نمایندهٔ همه نقش‌ها شخصیت‌ها هستند. به‌غیراز نقش هدف که لزوماً شخصیت نیست و می‌تواند مفهوم یا شیء باشد.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تمثیل

«تمثیل» به معنای مثل آوردن، تشبیه کردن و نگاشتنِ پیکر و نمودنِ صورت چیزی است و «در ادبیات فارسی و عربی، داستان، حدیث، شعر و مانند آن را به‌عنوان‌مثال آوردن برای تأیید گفته و نوشتهٔ خود یا اثبات درستی آن به کار می‌برند. یا اینکه حکایتی را برای اثبات هدفی گفتن است». (انوری، ١٣٨٢، ج ١: ٦٦١). در تعریفی دیگر تمثیل به معنای «مثل آوردن» است «وقتی‌که مراد از مَثَل چیزی باشد که به آن استناد می‌کنند تا همانندی آن را با چیزی دیگر نشان دهند» (تقوی، ١٣٧٦: ٨٣). «تمثیل در لغت بازنمودن صورت مثال است و در اصطلاح، ایراد معنی مقصود است به طریق مثل و ...» (کاشفی، ١٣٦٩: ١٠٥). نظر زرین‌کوب نیز بر این است که تمثیل تصویر حسی است که می‌باید امری را که غیر

حسی است برای مخاطب به امر حسی نزدیک و قابل‌ادراک نماید. «شک نیست که جزء جزء این تصویر هرگز یک جزء از امرغیرمحسوس را عرضه نمی‌کند. فقط کل آن است که از مجموع امر منظور تصویری کلی القاء می‌کند. به‌هرحال چون این تصویر حسی است به کسانی که تصور امر مجرد انتزاعی برای آن‌ها مشکل می‌نماید کمک می‌کند تا آنچه را تمثیل نمایش آن محسوب است در نگاه خویش ترسیم کنند».(زرین‌کوب، ۱۳۹۳: ۲۵۱).

داستان‌های تمثیلی، به دلیل برخی ویژگی‌های متنی، مخاطب را به دخالت در آفرینش لایه‌ای معنایی برآمده از نشانه‌های زبانی وامی‌دارند. «همین ویژگی تفسیرپذیری، مهم‌ترین عامل برای ایجاد چندمعنایی در داستان‌های تمثیلی است. معنای حاصل از این شیوه بیش از همه درگرو گفتمان و بافت معنایی‌ای هستند که درحرکت با ظاهر متن، لایهٔ دوم را می‌سازند». (کشانی، ۱۳۹٦: ۱۵۷)

این مقاله قصد ندارد تا با تعریفی جامع از تمثیل، به تحلیل روایی تمثیلی بپردازد بلکه تلاش می‌کند از عناصر واژگانی که مصادیق تمثیل در ادبیات است؛ بهره برده تا به سطح معنایی عمیق‌تری از یک روایت دست یابد.

با این نگرش تمثیل روایتی است به شعر یا نثر که مفهوم واقعی آن از طریق برگردان اشخاص و حوادث به صورت‌هایی غیر ازآنچه در ظاهر دارند، به دست می‌آید. «به‌طوری‌که نویسنده، یا شاعر شخصیت‌های داستانی و صحنه‌های حوادث را به‌گونه‌ای انتخاب می‌کند که بتواند مقصد خود را به‌طور دقیق به خواننده القا کند».(میر صادقی، ۱۳۷۷: ۸٤). درواقع تمثیل داستانی یا الیگوری در اصطلاح ادبی روایت گسترش‌یافته‌ای است که از دولایهٔ معنایی تشکیل یافته است. «لایهٔ اول همان صورت و شکل داستان است که شامل اشخاص و حوادث می‌شود و لایهٔ دوم آن، معنای ثانوی است که اندیشهٔ پنهان شاعر و نویسنده در آن نمود پیدا می‌کند»(فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۸۵). روایتی که در لایهٔ اول ظاهر می‌شود، همان معنایی نیست که راوی قصد دارد القاء کند؛ بلکه معنای اصلی در لایهٔ دوم پنهان است؛ ازاین‌رو می‌توان گفت که «داستان اصلی و حقیقی در لایهٔ دوم نهفته است و ارزش تمثیل در همین لایه است و کشف معنای پنهان در این لایه زیرکی و خبرگی می‌خواهد». (دستغیب، ۱۳۸۵: ٦۵).

ازاین‌رو تمثیل را می‌توان در دو ویژگی منحصر کرد: دولایگی و انسان‌انگاری. منظور از دولایگی این است که تمثیل، حکایت، داستان یا روایتی است که معنای ثانوی دارد و معنای آن در صورت قصّه نیست بلکه در لایهٔ درونی آن نهفته است. لایهٔ بیرونی شامل روساخت، صورت داستانی و اشخاص و عناصر آن است و لایهٔ درونی شامل زیرساخت یا معنای پنهان و نکتهٔ اخلاقی یا هدف داستان است.

«لایهٔ روساخت مجموعه‌ای است از تصویرها، اشخاص و اشیا و اعمال که در قالب روایت بیان می‌شود که به‌صورت منظم معنای پنهان را شکل می‌دهند. روساخت روایت، گویای یک «وضعیّت» است که در زیرساخت آن نهفته است و یک پیام اخلاقی یا اندیشهٔ فلسفی یا یک تجربهٔ عرفانی را در خود دارد»(فتوحی، *همان*: ۲۵۹).

از این منظر تمثیل عبارت است از ارائه دادن یک موضوع تحت صورت موضوع دیگر. این اصطلاح به‌عنوان یک طرز و شیوهٔ ادبی عبارت است از «بیان یک عقیده یا یک موضوع، نه از طریق بیان مستقیم، بلکه در لباس و هیئت یک حکایت ساختگی. اگر این پیام در روایت داستان به کلّی پنهان شود و کشف آن احتیاج به فعّالیّت اندیشه و تفسیر داستان داشته باشد، آن را تمثیل رمزی می‌نامیم». (پور نامداریان، ۱۳٦۷، ۱۱٦ و ۱۱۹)

با تکیه‌بر نظر محققین در این حوزه و تعاریف ارائه‌شده می‌توان مباحث این پژوهش را در دو مقوله تحلیل و بررسی کرد: سطح روایی و سطح معنایی. در سطح روایی تنها به معرفی و تبیین ساختار روایت می‌پردازیم و در سطح معنایی تلاش می‌کنیم رویکرد معنایی و مفاهیم تمثیلی آن را واکاوی و مشخص می‌کنیم، تفاوت رویکرد این مقاله با شگرد محققان ازاین‌دست نه‌تنها تحلیلی جامع‌تر از بررسی شخصیت بلکه دستیابی به ساختاری عمیق‌تر با معرفی جنبه‌های مختلف سطح روایی داستان اعم از اهداف، فرستنده، گیرنده، است؛ علاوه بر آن در سطح معنایی زیرساخت روایت را معرفی می‌کنیم تا با استفاده از آن بتوان مفاهیم تمثیلی موجود در روایت را از طریق نشانه‌شناسی به مخاطب معرفی کنیم.

موضوع مهم‌تر این است که تمثیل‌های ذکرشده در داستان حول محور واژگان نمایان می‌شود؛ لذا معرفی نمودها و تمثیل‌های واژگانی در تحلیل معانی تمثیلی در این روایت‌ها اهمیت بیشتری دارد.

تمثیل آب

آب همواره به‌عنوان عنصری ارزشمند در جهان‌بینی و اندیشه‌های دینی و فلسفی جایگاهی استوار داشته است و در ادیان بزرگ آسمانی به‌ویژه در دین اسلام همچون عنصری آغازین در آفرینش جهان هستی، موهبتی زندگی‌بخش و شویندهٔ ناپاکی‌ها شناسانیده شده است. آب اصل صورت‌های طبیعی و هوا اصل زندگی جهان طبیعی است. صورت هوا از آب است و روح آب از هواست. آب در همهٔ گونه‌های هستی و تجلیات ظاهری آن، سرچشمهٔ زندگی دانسته شده است. آب مجرای حیات همهٔ عالم وجود قرارگرفته، چنان‌که پروردگار عالم این‌طور فرموده که: «وَ جَعَلْنا مِنَ الْماءِ کُلَّ شَیْ ءٍ حَیٍّ: و

هر موجود زنده ای را از آب آفریدیم.»(انبیا:۳۰). خداوند سبحان در قرآن کریم می‌فرماید: تمامی عرش روی آب (جان آب) است. «وَ کانَ عَرْشُهُ عَلَی الْماءِ»(هود:۷)

«آب در دانشنامه در معنای پدید آمده از گوهر یا به تعبیر نظامی در اقبال‌نامه (آب جوهرگشای) به دوبخش یا دونیمه تقسیم می‌شود: نیمهٔ علوی (= آسمانی) و نیمهٔ سفلی (= زمینی) نیمه علوی بر بالا می‌رود و به قول نظامی همانند مشک‌تر است و جنبش‌پذیر است و قابلیت حرکت دارد که آسمان به وجود می‌آید و نیمه سفلی که به پایین می‌رود و بنا به گفته‌ها همانند کافور خشک است و به سبب خشکی آرام گیر است و قابلیت سکون دارد که زمین به وجود می‌آید». (دانشنامهٔ ایران، ۱۳۸٤: ۱۳)

در مخزن‌الاسرار آب بیشتر به معنای معرفت و فیض است. فیض الهی و مدد غیبی خداوند که به کمک عارف و سالک می‌شتابد. نظر عارفان در مورد عناصر اربعه این است که از خاک نفس تولد شده و از آب قلت به وجود آمده از باد سر و از آتش روح پیدا شده است؛ و دیگر آب چشمهٔ تدبیر شناسندگان، یعنی منبع عقل و حکمت؛ که این چشمهٔ تدبیر پایه و منشأ اندیشه و معرفت است. در ادبیات عرفانی هرگاه سخن از آب‌رفته منظور و مقصودش چشمه‌ای است که از درون انسان می‌جوشد و صفای ضمیر و تطهیر سرشت آدمیت را موجب می‌شود.

از دیگر مفاهیم و معانی آب می‌توان به مصادیق زیر اشاره کرد: آب در معنای آبرو و چشمهٔ دنیا: سراب و آب نماد دنیا گریزی؛ آب نماد هستی و وجود.

تمثیل آهو

در زبان فارسی، واژهٔ آهو دو معنی دارد. نخست به معنی عیب، واژه‌ای مرکب در زبان فارسی میانه است: «آ» پیشوند منفی‌ساز و «هو» به معنی نیکی و خوبی است. این واژه در آثار خاقانی، عطار و گرگانی به‌کاررفته است. دومین معنی، همان آهوی جانور است که در زبان ایرانی میانه «آسو» خوانده می‌شده است و به معنی دونده سریع است. «آهو» در عربی غزال است که از «اسود» در اوستا و سانسکریت گرفته‌شده و به معنای تند و چست و تیز است. در فرهنگ‌ها نماد رمندگی و دوندگی و گاهی نجابت، مظلومیت، بی‌گناهی، قربانی، پاکی، زیبایی و حتی معشوق است.

کاربرد دیگر آهو، معنایی است که در زبان قاموسی دارد؛ «یعنی تصویر زبانی آهو موردنظر است. تصویر زبانی – برخلاف تصویر مجازی – همان تصویری است که از رهگذر کاربرد قاموسی و حقیقی واژگان زبان در ذهن حاصل می‌شود». (فتوحی، ۱۳۸۵: ٤۸).

آهو یکی از کهن‌ترین تصویرهایی است که در آثار اسلاف مولوی آمده است و بیشترین مضمون شناخته‌شده آن «آهو و مُشک» است. اثر غنائی ویس و رامین بیش از دیگر آثار، از آهو و خوشه‌های تصویری آن بهره گرفته است. این واژه در مثنوی یکی از پربسامدترین کلمات است.

قلمرو معنایی تصویر «آهو» در غزل‌های مولوی قلمرو گسترده‌ای است. این تصویر، تصویر همان آهوی سنت ادبی نیست که به واژه‌هایی چون نافه و مُشک و تتار ختم شود بلکه در پسِ این استعاره، لایه‌های معنایی عمیق و ساحت‌های جدید عرفانی نهفته است.

مولوی با واژۀ آهو به معنای عیب و زشتی، ایهام تناسب ایجاد کرده است و آن را همراه با واژۀ «شیر» به‌کاربرده است تا واژۀ آهوی جانور نیز در ذهن تداعی شود:

ره رو مگو این چون بود زیرا ز چون بیرون بود کی شیر را همدم شوی تا در تو آهویی بود

(مولوی. ۱۳٦۳: ۵۷٦۷/۲)

(آهو در این بیت مصداق عیب و زشتی به‌کاررفته است)

آهویی‌ام ز عمر ناشده سیر آهویی را چه تاب پنجۀ شیر

(جامی، ۱۳۸۵: ٤۳)

(در این بیت جامی آهو را مصداق اهل معرفت می‌داند).

درجایی دیگرجامی، آهو را بیشتر نماد زیبایی گرفته است:

یک پسر چون آهوی چین مشکبار از شکارستان غیبش شد شکار

(همان: ۳۲۸)

در ذیل الگوی تحلیل مورداستفاده در این مقاله ارائه می‌گردد:

۳. سطح روایی روایت (ساختار شناسی): روایت اول: نخل‌ها و آدم‌ها

نخل‌ها و آدم‌ها رمانی است از نعمت‌الله سلیمانی که توسط انتشارات مرکز اسناد و تحقیقات دفاع مقدس انجام‌شده است. این نویسنده در سال ۱۳۵۷ دیپلم گرفت و در سال ۱۳٦٦ از دانشگاه فردوسی مشهد در رشته الهیات و معارف اسلامی لیسانس گرفت و سه سال بعد در رشته علوم قرآنی و حدیث

در مقطع کارشناسی ارشد در دانشگاه تربیت مدرس به ادامه تحصیل پرداخت. داستان بلند عشق و نفرت از آثار دیگر این نویسنده در حوزه دفاع مقدس است.

خلاصه روایت

«سمیر» و «هانیه» دختر عمو-پسرعمویی هستند که از بچگی پا به‌پای هم بزرگ‌شده‌اند و درصدد ازدواج هستند؛ «سمیر» بعد از انقلاب وارد سپاه شده و این بهانه‌ای است برای مخالفت «زارخدر»، پدر هانیه با ازدواج آن دو. «زار خدر» پدر هانیه تحت تأثیر گفته‌های فرزندش «فاضل» از «خلق عرب» حمایت می‌کند؛ این مهم‌ترین دلیلی است که «زارخدر» با ازدواج آن دو مخالفت کند. «زارعبدالله» پدر سمیر در سانحه‌ای دل‌خراش در حال جمع‌آوری خرما دار دنیا را وداع می‌گوید. اولین خبر ناگوار برای «سمیر» بمب‌گذاری در کنار «شهربانی» است؛ به شهربانی می‌رود؛ بمب توسط سمیر خنثی می‌شود و این هم‌زمان می‌شود با دستگیری «فاضل» برادر «هانیه» به دلیل همکاری او با «خلق عرب» در بمب-گذاری‌های اخیر در آبادان، سمیر به سپاه منطقه فراخوانده می‌شود؛ «حاج رسول» فرمانده سپاه آبادان در جلسه‌ای خبر هجوم ارتش عراق به خرمشهر را می‌دهد. سمیر به‌اتفاق دوستانش به خرمشهر می-روند و در اولین درگیری‌ها تعدادی تانک را منهدم و از پیشروی نیروهای عراقی جلوگیری می‌کنند. «رحیم» دوستش براثر اصابت گلولهٔ تک‌تیراندازها به شهادت می‌رسد. فردای آن روز سمیر به آبادان برمی‌گردد. در حال خوش‌وبش کردن با خانواده، خمپاره‌های عراقی به اطراف منزل سمیر برخورد می‌کند؛ «قاسم» همسر «مهین» خواهر سمیر، براثر برخورد ترکش به سرش در حال اعزام به بیمارستان به شهادت می‌رسد. سمیر تصمیم می‌گیرد خانوادهٔ خود و عمویش را از آبادان به امیدیه ببرد و برای آن‌ها محل امنی را اختیار کند. آن‌ها در مدرسه‌ای اسکان می‌یابند. همه در سوگ قاسم به سر می‌برند اما «سمیر» تصمیم می‌گیرد به آبادان برگردد؛ زیرا آتش جنگ شعله‌ور شده است و در آبادان به کمک او بیشتر نیاز دارند. در این اثنا «زارخدر» از مخالفت خود کوتاه آمده و در وکالت‌نامه‌ای با ازدواج سمیر و هانیه موافقت می‌کند. «سمیر» و «هانیه» به آبادان برمی‌گردند تا یکی در خط مقدم مقاومت و دیگری در بیمارستان، زندگی جنگی خود را شروع کنند. «سمیر» پا به‌پای دوستانش می‌جنگد و شاهد شهادت آن‌هاست. این برای بار سوم است که او به‌عنوان نیروهای مدافع وارد خرمشهر شده است. «سمیر» ترکش می‌خورد و برای اولین بار در بیمارستانی که هانیه در آن خدمت می‌کند بستری می‌شود. این اولین باری است که سمیر دستان خودش را در دستان گرم هانیه می‌یابد. زمانی که به هوش آمده و کم‌کم می‌فهمد در بیمارستان آبادان است. «مجتبی» از بسیجی‌های مدافع خرمشهر با دیدن رئیس‌جمهور

(بنی‌صدر) با او درگیر می‌شود. قبل از بروز هرگونه اتفاق ناگوار و درگیری بیشتر، رئیس‌جمهور به سمت منطقهٔ درگیری حرکت می‌کند؛ انفجار یک خمپاره باعث می‌شود، او را هرچه زودتر به عقب برگردانند. مقر سپاه در آبادان به کلیسای شهر انتقال می‌یابد. «بنی‌صدر» از فرماندهی کل قوا عزل می-شود و نیروهای مدافع و کماندوهای ارتش و تیپ دلاور قوچان باروحیه‌ای مضاعف نیروهای عراقی را تا پشت خاک‌ریزهای ماهشهر عقب می‌رانند. حالا دیگر حصر خرمشهر تقریباً شکسته شده و دشمن در حال عقب‌نشینی است. عملیات «فتح‌المبین» تدارک دیده‌شده است و نیروهای ایرانی در شبیخون-های شبانه چشم دشمن را کور کرده‌اند. «سمیر» به علت بیماری تیفوئید در بیمارستان در کنار محبوب دلربایش «هانیه» که سمیر او را «چهرهٔ زیبای جنگ» نام گذاشته بود؛ چند روزی آرام می‌گیرد. بعد از ترخیص در کنار هم‌قطارانش با نیروهای بعثی نبرد را ادامه می‌دهد. حالا از بین دوستانش فقط، «رضا» و «حمید» باقی مانده‌اند. خبردار می‌شود که «حمید» به شهادت رسیده اما جنازه‌اش را پیدا نکرده‌اند. «سمیر» که قبل از این، جنازهٔ سعید را در زیر ماسه‌ها در کنار تانک سوخته در خواب‌دیده بود؛ نشانی-اش را می‌دهد تا جنازهٔ حمید را پیدا کنند ...

شخصیت اصلی رمان: شخصیت اصلی روایت «سمیر» است. او که در سپاه پاسداران خدمت می‌کند آغازگر اغلب کنش‌های مهم وتاثیرگذار داستان است.

شخصیت‌های فرعی رمان: هانیه؛ دخترعموی سمیر. زن‌عمو زینب؛ مادر هانیه. زارخدر؛ پدر هانیه. فاضل؛ برادر هانیه. دایی پناه؛ دایی سمیر. زارعبدالله؛ پدرزن دایی پناه. مهین؛ خواهر سمیر. زارعبدالزهرا؛ پدر سمیر. محمود؛ دوست سمیر که سابقهٔ دوستی آن‌ها به ۱۰ سال می‌رسید. نسرین؛ زن محمود. حمید و رضا؛ هم‌رزمان سمیر در آبادان. حاج رسول؛ فرمانده سپاه آبادان. قاسم؛ شوهر خواهر سمیر. حسن؛ فرمانده عملیات. صالح، محمد و رضا؛ هم‌رزمان سمیر در دفاع از آبادان و خرمشهر. رسول و محمد؛ هم‌رزمان سمیر در منطقهٔ ذوالفقاری. سرهنگ رضایی؛ فرمانده تکاوران مدافع خرمشهر. ناصر؛ هم‌رزم سمیر در عملیات انهدام محل دیده‌بانی دشمن. رحیم؛ هم‌رزم سمیر (او در اغلب درگیری‌ها با دشمن در کنار سمیر است). منصور و سعید؛ هم‌رزمان سمیر در عملیات نفوذ به داخل خرمشهر. سیف‌الله؛ نگهبان بیمارستان. تورج؛ هم‌رزم سمیر. مرجان؛ همسر تورج. یونس و مرزوق؛ هم‌رزمان سمیر در منطقه مارد. سرهنگ شکری؛ فرمانده ارتش در منطقهٔ ذوالفقاری. بنی‌صدر؛ رئیس‌جمهور و فرماندهی وقت جنگ. سرهنگ نوروزی؛ فرماندهی ارتش در منطقهٔ خرمشهر و آبادان.

کنشگر اصلی /شیء ارزشی

کنشگر اصلی در این رمان «سمیر» است. او از ابتدای سیر روایت در کنار نیروهای مدافع خرمشهر و آبادان با نیروهای مهاجم نبرد می‌کند. اغلب داستان‌های روایت حول محور این شخصیت شکل می-گیرد. هدف کلی که سمیر در جهت دست‌یابی و تحقق آن است «بازپس‌گیری خرمشهر و آبادان از نیروهای مهاجم عراقی است». در این مسیر او به دنبال اهداف فرعی دیگری نیز هست. ازدواج با هانیه دخترعمویش نیز به‌عنوان «هدف فرعی» قابل‌ذکر است. هدف دیگری که از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین اهداف «سمیر» است؛ انهدام دیده‌بانی دشمن است که درنهایت منجر به شهادت او می‌شود؛ هدف اصلی در این روایت «دفاع از خرمشهر و آبادان و بازپس‌گیری این دو شهر از مهاجمین عراقی» است و «ازدواج با هانیه»و«انهدام محل دیده‌بانی دشمن در منطقهٔ ذوالفقاری» اهداف فرعی هستند.

محور انتقال: فرستنده/ گیرنده

آنچه «سمیر» را وامی‌دارد در سخت‌ترین شرایط جنگی، بیماری و خستگی مفرط، به‌سوی هدفش گام بردارد «وطن‌دوستی و عشق وافر او به خاک و وطنش» است. حتی این عامل به‌عنوان فرستنده در دیگر اهداف او نیز به چشم می‌خورد. او با تکیه‌بر همین عامل است که جهت انهدام محل دیده‌بانی دشمن اقدام می‌کند؛ اما عامل اصلی تلاش سمیر در وصال به هانیه «علاقه و عشق سمیر به هانیه» است؛ که به‌عنوان فرستندهٔ اصلی مربوط به هدف فرعی اول می‌توان به آن اشاره کرد. لذا فرستندهٔ اصلی مربوط به هدف اصلی و هدف فرعی دوم »«وطن‌دوستی و عشق وافر سمیر به خاک و وطن» است و فرستندهٔ اصلی مربوط به هدف فرعی اول «عشق و علاقهٔ سمیر به هانیه است». در این روایت «ملت ایران و هم‌وطنان سمیر در خرمشهر و آبادان» گیرنده یا ذینفع مربوط به هدف اصلی و هدف فرعی دوم هستند و ذینفع‌های اصلی مربوط به هدف فرعی اول «سمیر و هانیه و خانوادهٔ آن‌ها» هستند که از دستیابی سمیر به آن سود می‌برند.

محور قدرت: بازدارنده و یاور

یاریگران او در هدف اصلی و هدف فرعی دوم «هم‌رزمان و ایثارگران مدافع از خرمشهر و آبادان» هستند و یاریگران او در هدف فرعی اول «خانوادهٔ سمیر» (مادر و خواهر سمیر، دایی پناه) هستند؛ اما بازدارندگان سمیر در دستیابی به اهداف عبارت‌اند از: بازدارندهٔ اصلی مربوط به هدف اصلی، «مهاجمان و دشمنان متجاوز به خرمشهر و آبادان» و بازدارندهٔ فرعی مربوط به هدف اصلی «بنی‌صدر

رئیس‌جمهور و فرمانده کل قوای وقت است» که به نیروهای بسیجی مدافع تجهیزات و امکانات نظامی نمی‌دهد. ازاین‌رو او به‌عنوان بازدارندهٔ فرعی مربوط به هدف اصلی مدنظر است؛ اما بازدارندهٔ اصلی نسبت به هدف فرعی اول «زار خدر پدر و فاضل برادرهانیه» است که با ازدواج آن‌ها مخالف می‌کنند.

روایت دوم: بابای آهوی من باش(حسن بنی عامری)

حسن بنی عامری (زاده ۱۳٤٦ شیراز) نویسنده ایرانی است که فعالیت خود را از سال ۱۳۷٤ آغاز کرد. رمان‌ها و داستان بلند او شامل ۱۳۷٤ – اینجا مجنون است به گوشم.۱۳۷٦ – گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند.۱۳۸۰ – بابای آهوی من باش.۱۳۸۳ – نفس نکش بخند بگو سلام.۱۳۸٤ – آهسته وحشی می‌شوم.۱۳۸٦ – فرشته‌ها بوی پرتقال می‌دهند و مجموعه داستان‌ها شامل: ۱۳۷۹ – دلقک به دلقک نمی‌خندد.۱۳۸۰ – لالایی لیلی می‌باشند.

خلاصه روایت

دایی فضلی ـ دایی حمود ـ آهویی برای حمود هدیه می‌آورد اژین (زندگی) آهوی زیبایی است که دایی فضلی پس از مرگ همسرش در کردستان به او دل‌بسته بود؛ اما حالا در کردستان جنگ و درگیری است و دایی او را برای حمود آورده است. ورود این آهو در خانوادهٔ عشیره‌ای ابوعبود زندگی جدیدی می‌آفریند. حمود آهو را به‌فرمان ابوعبود (پدرش) پیشکش عبود می‌کند تا شاید پدر از او راضی شود؛ زیرا ابوعبود در ظاهر از آن‌ها متنفر بود و طبق سنت عشیره فقط پسر بزرگ از زن اولش را دوست داشت. گذشته از این‌که حمود و سعود (پسر ابوعبود از زن سومش) در خرما چینی به کمک پدر نیامده بودند و ابوعبود از نخل افتاده و کمرش شکسته بود و حالا خانه‌نشین ویلچر نشین شده و از این دلیل محکمی برای نارضایتی پدر از حمود و سعود بود. دایی عبود به نام «قادر» با عراقی‌ها رابطه و سروسری داشت و همانند ابوعبود بر این باور بود که عراقی‌ها هم‌زبان آن‌ها هستند و می‌خواهند به فریاد آن‌ها برسند و بر این باور با عراقی‌ها همکاری می‌کرد و به توصیهٔ دیگران دربارهٔ خطر عراقی‌ها توجه نمی‌کرد. ابوعبود پس از کشته شدن پسرش ترک دیار می‌کنند و همراه اهل‌وعیال و جنازهٔ پسرش روی الاغ راه می‌افتد. پس از چند روز علی‌رغم میل پدر و مادر عبود (ام عبود) حمود و سعود طبق مراسم جنازه عبود را پای نخل پیری دفن می‌کنند و ... در این میان در هر مرحله کسی از نزدیکان حمود، بابای آهوست و به او دل می‌بندد و برای مدتی آهو را از خود می‌داند؛ اما جنگ قطحی و گرسنگی را به ارمغان آورده و گرسنگی چنان به جماعت در حال کوچ فشار آورده است که

چشم طمع به آهوی حمود بسته‌اند. حمود نمی‌تواند از اژین (زندگی) خودش دل بکند. در مسیر حرکت با «یدی» پسر نوجوان سیاه‌چرده‌ای که فرزندخواندهٔ «عبدالنبی» مرده‌شور قبرستان است؛ آشنا می‌شوند. حالا دیگر حسادت‌ها کنار گذاشته‌شده و تشنگی و گرسنگی موجب آزار همه شده است. شب‌هنگام حمود سنج برمی‌دارد و در حال عزاداری بر مزار عبود می‌شوند. پیرزنی که در مسیر همراه آن‌هاست از همهٔ مردم می‌خواهد که این شب دست از عزا بردارند. چراکه مهاجمین به خانه و کاشانهٔ او حمله کرده و مجلس عروسی پسرش را برهم زده‌اند. مجلس عزاداری به مجلس بزم و شادی بدل می‌شود. پیرزن خوشحال و مسرور و همگان در عین رنج و خستگی لبخند بر لبانشان جاری می‌شود. غم و اندوه با شادی و طرب در مقاومت، عجین می‌شود.

گرسنگی بر خانوادهٔ ابوعبود و خانوادهٔ پیرزن و عروس و داماد و دیگران رنج‌آور شده است. حمود، مسعود و یدی با تمام عشق و علاقه‌ای که به «اژین» دارند، تصمیم به ذبح آن می‌گیرند. آتشی بر پا می‌کنند. همه را ازجمله پیرزن، عروس و داماد را سیر می‌کنند. صبحگاهان که تصمیم به حرکت‌دارند؛ ماشین عراقی‌ها می‌آید. در ابتدا تصمیم دارند ابوعبود را با خود به اسارت ببرند؛ اما بعد از دخالت «حمود» او را سوار کرده و به همراه خود می‌برند.

شخصیت اصلی رمان: «حمود» یکی از فرزندان «ابوعبود» و فرزند «ام‌حمود» شخصیت اصلی روایت است.

شخصیت‌های فرعی رمان: ابوعبود: پدر خانواده. دایی فضلی: دایی حمود. راحله: دختر همسایه. آژین: بره آهو. سعود: برادر حمود. ام‌سعود: مادر سهود. قادر: دایی عبود. عبود: برادر حمود. امین: دایی سعود. ام امین: از همسران ابوعبود. یدی: یتیم عراقی که به فرزندخواندگی عبدالنبی درآمده است. عبدالنبی: مرده‌شور. پیرزن، پیرمرد، پسرشان و عروسشان.

موضوع (کنشگر اصلی)/شیء ارزشی (هدف):

کنشگر اصلی این روایت «حمود» از فرزندان خانوادهٔ «ابوعبود» است. علاقه و محبت بی‌حدوحصر او به «اژین»، بره‌آهویی که دایی‌اش برای او به هدیه می‌آورد؛ همراهی او در دفن عبود بعد از کشته شدنش؛ به اسارت گرفته شدنش توسط عراقی‌ها در انتهای روایت، نشانگر این موضوع است که حوادث و اتفاقات مهم این رویداد، پیرامون «حمود» اتفاق می‌افتاد؛ ازاین‌رو کنشگر اصلی این روایت «حمود» از فرزندان ابوعبود است. هدف کلی واصلی این روایت مقاومت او و خانواده‌اش در مقابل حملهٔ بعثی‌ها است. در کنار این هدف متعالی، حمود با همهٔ محبت و علاقه‌ای که به بره‌آهو دارد؛ آن

را ذبح می‌کند و به‌عنوان غذا و خوراک در بین مهاجرین و آواره‌ها توزیع می‌کند. علاوه بر این در انتهای روایت، حمود خود را سرپرست خانواده معرفی می‌کند و با این معرفی، زمینهٔ اسارت خودش را توسط سربازان عراقی فراهم می‌کند؛ بنابراین علاوه بر هدف کلی که مقاومت حمود و خانواده‌اش در مقابل حملهٔ دشمن است؛ می‌توان دو هدف دیگر را نیز معرفی کرد. هدف فرعی اول کشتن و ذبح بره‌آهو توسط حمود و دیگری تن به اسارت دادن حمود برای جلوگیری از اسارت خانواده‌اش به‌ویژه پدرش ابوعبود می‌باشد که به‌عنوان هدف فرعی دوم مدنظر است.

محور انتقال: فرستنده / گیرنده

آنچه «حمود» فرزند این خانواده را تهییج می‌کند تا به این اهداف دست یازد؛ درواقع علاقه به وطن، به‌ویژه خانواده است. لذا «علاقه حمود به خانواده» به‌عنوان فرستنده اصلی او برای تحقق هدف اصلی و اهداف فرعی مدنظر است. از طرف دیگر بعد از ذبح کردن بره‌آهو و اسارت حمود و یدی، خانوادهٔ «ابوعبود» از رنج اسارت توسط سربازان عراقی آسوده شده و سربازان تنها به اسارت او بسنده می‌کنند. لذا گیرندگان یا ذینفع‌های این روایت نیز خانوادهٔ ابوعبود است.

محور قدرت: یاریگران و بازدارندگان

«حمود» به‌عنوان کنشگر اصلی در تحقق اهداف از یاری و مساعدت برادرش «سعود» و «یدی» بهره‌مند می‌شود؛ از طرف دیگر پدرش و مادرش نیز به‌عنوان یاریگران فرعی او معرفی می‌شوند؛ اما بازدارندهٔ او در تحقق هدف اصلی، دشمن بعثی است که منجر به اسارت او می‌شود؛ اما در اهداف فرعی و به‌ویژه هدف فرعی اول «میل شدید و علاقه و عشقی که حمود به بره‌آهو» دارد مانع او می‌شود؛ اما با اراده و محبتی که به خانواده به‌ویژه پدرش دارد؛ تصمیم می‌گیرد آهو را ذبح کرده و خوراک خانواده و اطرافیان کند. ازاین‌رو بازدارندهٔ اصلی در هدف فرعی اول «میل و علاقهٔ حمود به بره‌آهو» است.

٤. سطح معنایی: (ژرف‌ساخت) و واکاوی تمثیل‌های آب و آهو

با بررسی این نظریه که روساخت یک داستان چیزی جز پیگیری رویدادها و حوادث آن نیست؛ معلوم گردید که روساخت داستان همان الگوی کنش و کنش گرایی است که گرماس به آن می‌پردازد؛ ازاین‌رو در تحلیل روایت محوری دوگانه را ترسیم می‌کنیم. یک محور بر اساس روساخت که در پی شناسایی حوادث و رویدادها و تحلیل آن در سیر روایت داستانی است و محوری دیگر ژرف‌ساخت که بر اساس روساخت شکل‌گرفته و مشتمل بر مباحثی چون واکاوی تمثیل‌هایی است که به آن اشاره می‌کنیم.

روایت اول: تمثیل «آب» در نخل‌ها و آدم‌ها

نخل‌ها و آدم‌ها با ٤۹۳ صفحه و ۳٤ فصل، یکی از طولانی‌ترین رمان‌هایی است که دربارهٔ دفاع مقدس به نگارش درآمده است؛ این رمان، داستان حمله رژیم بعث عراق به ایران و ایستادگی جوانمردان آبادانی و خرمشهری در برابر هجوم یک‌بارهٔ عراقی‌هاست.

نگرش‌های برآمده از این روایت به‌ویژه نقش رودخانه‌های کارون و بهمن‌شیر در واکاوی تمثیل **آب** به‌ویژه بخش‌های نهایی روایت که این دو رود به **دریا** پیوند می‌خورد قابل‌توجه است. نویسندهٔ رمان در تبیین نقش و جایگاه آب در این روایت تلاش می‌کند توصیفات زیبا و دلکش را به‌عنوان ابزار ماورای طبیعت معرفی کند. به‌ویژه در مصادیقی این‌چنین که: «هنگامی‌که بچه‌ها از روی پل خرمشهر گذشتند، در زیر پای خود رودخانه کارون را دیدند که همچنان پرخروش و رقصان در حال حرکت است».(سلیمانی،۱۳۸۰:۵۸) و «آفتاب به هنگام غروب، سرخ گونه‌تر از همیشه می‌نمود. قرص آتشین خورشید بر فراز نخلستان اروند آرام‌گرفته بود؛ آنجا خورشید به نرمی ذوب می‌شد و انوار سرخش را روی اروند می‌پاشید. انواری سرخگون چون خون یاران و هم‌سنگرانی که امروز جان سپردند! شاید فردا روز، دیگر رفیقان در آفتاب گرم جنوب در کوچه‌های غربت‌زده آبادان و خرمشهر، رقصی دیگر در آغوش مرگ داشته باشند».(*همان*:۷۱). «بهمن‌شیر که همیشه‌سبز و آرام از زیر پاهایشان جاری بود، اینک به رنگ تیره درآمده بود ... در دوسوی رودخانه نخل‌های سبز و زیبا همچنان سرپا ایستاده و همچون نگهبان‌هایی خستگی‌ناپذیر پل را در برگرفته بودند».(*همان*:۱٤۷).» «سمیر کنار «چهرهٔ زیبای جنگ» روی کندهٔ نخلی در مقابل عروس آرام بهمن‌شیر نشسته بود» (*همان*:۲٤۵). «هوای نخلستان نوشین و آرام‌بخش بود. ستاره‌های آسمان چون گوهرهای تابناک روی امواج بهمن‌شیر می‌لغزید. حس می‌کرد که تاکنون هرگز رودخانه را مثل امشب ندیده است!...»

توصیف‌ها نگاهی ماورایی و جذاب به رودخانه و آب دارد به‌گونه‌ای که گویی روایتگر اصلی همان جریان سیال آب است. «صبح که شد هنوز عده‌ای در مقابل گودال بزرگ ایستاده بودند و ناباورانه به آب‌جوشانی که فوران می‌کرد، می‌نگریستند. هر رهگذری که گذرش بر آنجا می‌افتاد ساعتی متوقف می‌شد و هاج و واج به یکی از معجزات خداوندی می‌نگریست».(*همان*:۲۲٤). و «سمیر می‌دید که طبیعت مشغول کار خویش است: رودخانه درحرکت سیال خویش تمامی ندارد...»(*همان*:۳۱۵). ازنظر روای آب گویا حافظه درازمدت و تاریخی همهٔ قهرمانی‌ها و بزرگ‌منشی‌ها و سرافرازی‌های اسطوره‌ای قهرمانان داستان است. «رودخانه به کجا ره می‌سپرد؟. بهمن‌شیر در چشم سمیر مانند موجود زنده‌ای خودنمایی می‌کرد. پیدا بود که بهمن‌شیر راه خود را به‌درستی می‌داند و هیچ‌چیز نمی‌تواند او را از

حرکت بازدارد، در لحظه‌لحظهٔ روز و شب، در باران و آفتاب، هنگامی‌که در دل آدم‌ها شادی یا غم لانه کرده است، او همچنان می‌رود. ... رودخانه به نیروی لایزال و شتابندهٔ خود متکی است و از میان علف‌زارها و... می‌رود و در مقابل هیچ مانعی نمی‌ایستد».(*همان*:۱۳۷) و «سمیر هنوز به دریای بی‌انتها چشم دوخته بود و همان همهمهٔ دریا و لالایی و آواز بلندش همهٔ غم‌ها و آزردگی همچنان در قلبش برجای‌مانده بود... با دریا همه‌چیز برایش طبیعی و دل‌چسب به نظر می‌رسید. اینک خیال خود را همچون پرنده‌ای دریایی، در بیکران مقابلش رها کرده بود» (*همان*:۱٤۲)

درنهایت شخصیت‌های قهرمان روایت خودشان را آرام و بی‌حرکت به امواج آب می‌سپارند. گویا آب آن‌ها را با خود به جاودانگی می‌برد و در سینهٔ ناپیدا و عمیق خود به یادگار نگه می‌دارد. «در دل شب شش مرد از بهترین‌های شهر، خود را به دل تیرهٔ نخلستان ساحل اروند سپردند. سمیر، رضا، اکبر، مهدی، سعید، یوسف، یکی شده بودند با یک جلیقهٔ نجات بر تن و... در گوش آنان به‌جز صدای آرام برخورد آب با کنار ساحل، هیچ صدای دیگری شنیده نمی‌شد». (*همان*:٤۷۹) و «گرم لذتی سرشار، خود را تسلیم آن امواج کرده بود که شتابان به دوردست دریا می‌رفتند و او را هم بی‌خویش با خود می‌بردند».(*همان*:٤۸۹) و «در آغوش عروس زیبای دریا مردن چه خیال‌انگیز است! «ای دریا که برای روح دردمند من لالایی می‌خوانی؛ ای موج‌ها که مرا آرام و استوار می‌سازید؛ ای گنج من، ای دریای بی‌کرانه، دهان پاک تو را می‌بوسم. اینک میان موهای زرین تو چهره‌ام را پنهان کرده‌ام».(*همان*:٤۸۹). آری از منظر نویسندهٔ روایت: «امواج دریا، معجونی از عفت و پاکی و معصومیت بود که زیر آسمان کوتاه این عالم خاکی، مملو از لذت و عظمت و بی‌نیازی و نیل به معشوق گم‌شده بود».(*همان*:٤۹۱) و «اینک احساس می‌کرد که نسیمی نرم و مهربان از دوردست آن دریای بی‌کرانه به‌سوی او می‌وزد و چهرهٔ او را می‌نوازد، نسیمی همچون نفس فرشتگان؛ همچون ارواح پاک شهیدان؛ همچون خاطرهٔ عشق ...»(*همان*:٤۹۲).

در انتهای روایت «سمیر» در آرزوی رسیدن دوباره به «هانیه» به نبرد خود ادامه می‌دهد؛ پس از آزادسازی خرمشهر، در عملیاتی حساس مورد اصابت گلوله‌های دشمن قرار می‌گیرد و در آب اروند غوطه‌ور می‌شود. «سمیر» حالا آرام و بی‌صدا با آب که او را با خود می‌برد به گفتگو نشسته است. سردی آب و بی‌حسی را در تمام سلول‌های بدنش حس می‌کند. آب سمیر را به انتهای آرزوهایش می‌برد و این تنها باقی‌ماندهٔ گروه سمیر است که در میان نخلستان‌ها نشسته و یکریز و بی‌صدا از عمق وجود گریه می‌کند. نخلستان آرام و باوقار «رضا» –تنها باقیماندهٔ گروه– را احاطه کرده است...

در این روایت و با ارائهٔ مصادیق معرفی‌شده، آب تمثیلی از پاکی، صداقت، روایتگر جاودانگی برای قهرمانان راستین است و گویی آیینه‌ای است که عمق صداقت و جانفشانی مردان بزرگ را به یادگار می‌گذارد.

روایت دوم:تمثیل «آهو» در بابای آهوی من باش

قصهٔ داستان «بابای آهوی من باش» نوشته «حمود» از زندگی نوجوانی خودش است، که با آمدن آهویی به خانه‌شان، خاطراتش زنده می‌شود و می‌نویسد که سال‌ها پیش چگونه دایی فضلی‌اش آهویی به نام اژین (زندگی) از کردستان هدیه می‌آورد و همهٔ اعضای خانواده از پدر و برادر بزرگش (عبود که از زن اول پدرش به دنیا آمده) گرفته تا مردم از آهو خوششان می‌آید و دلشان می‌خواهد به‌نوعی اژین را تصاحب کنند و یا به قول خود راوی بابای آهو باشند. بدین منظور همهٔ شخصیت‌های روایت؛ شخصیت آهوی روایت «اژین» می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که «بابای آهوی من» در روایت اول «حمود» است؛ در روایت دوم «ابوحمود» و در روایت سوم بابای آهوی من به «عمود» تغییر می‌یابد؛ در روایت چهارم بعد از کشته شدن عمود بابای آهو دوباره به «ابوعمود» می‌رسد و در روایت پنجم «یدی» شخصیت جدیدی که مرده‌شور روایت است و عمود را به خاک سپرده؛ بابای آهو می‌شود؛ در روایت ششم «سعود»، «حمود» و «یدی» دوباره بابای آهو می‌شوند و در روایت آخر «راوی داستان» نقش بابای آهو را به عهده می‌گیرد.

با نگرش تمثیلی به این روایت می‌توان آهو «اژین» را تمثیلی از زندگی آرام و بی تنش ایرانیانی دانست که در سرزمین خود طنازی‌های مرزهای شورآفرینش را می‌نگرند و زیبایی‌های مناظرش را به تصویر می‌کشند. مصداق این تعبیر را در قسمت‌هایی از این روایت این‌چنین می‌خوانیم که: *گفت: «چشم‌هایش را ببین چقدر قشنگ است!* و بود. درشت و زیبا و سیاه. سرمه هم انگار داشت. راه که می‌رفت با آن زنگوله‌های ریز طلایی‌رنگش و آن جرینگ صداش، آدم دلش برای راه رفتنش؛ برای سر چرخاندنش، برای صدای مثل بره‌اش، برای دویدنش، برای جای پاهای کوچکش، برای بودنش ضعف می‌رفت».(بنی عامری، ۷:۱۳۸۰).

مصداق تعبیر زندگی در این روایت آنجا تائید می‌شود که: «ابوعبود گفت: اژین؟! چه اسم عجیب غریبی! چی هست حالامعنی این اژین؟ دایی فضلی گفت: زندگی. ابو عبود گفت: په! گفت: زندگی. گفت خیلی بی‌رحم است این زندگی. گفت: مواظب باش نزند سرت را به سنگ».(*همان*:۲۲).

دل‌بستگی به زندگی و همراهی آن باشخصیت‌های داستان به‌گونه‌ای است که بعد از تیر خوردن عبود آهو کنار او قرار می‌گیرد و با او در زمان مرگش هم‌نوایی و سوگواری می‌کند به‌گونه‌ای که: «آهو آمد نزدیک، صورت روی صورت عبود گذاشت. بوییدش. عبود درد کشیدنش یادش رفت. نه اینکه زیاد یادش برود، فقط یک‌کم. یکی از دست‌هایش را از دستم درآورد، با انگشت‌های خونی‌اش صورت آهو را نوازش کرد. صورت آهو خونی شد».(*همان*:٤٢)

حتی نقش آهو در اتفاقات روایت این‌گونه به تصویر کشیده می‌شود که: «بعدها فهمیدم مقصر آهو بوده. نمی‌خوابیده. گاهی مرا می‌بوییده، به تاریکی خیره می‌شده، بلند می‌شده می‌رفته پیش عبود. گلیم او را می‌بوییده و خاک گور را. با هر بار رفتن و آمدن یکی را با خودش می‌برده. اول ام‌عبود، بعد ام-حمود. بعد ام‌سعود. ابوعمود را هم با کمک برده‌اند و بعد دخترک‌ها و سعود و همسایه‌های خوب و حتی پیرزن و پیرمرد غرغرو».(*همان*:٦٦).

با شعله‌ور شدن جنگ، شخصیت‌های روایت در معرض سختی‌های متعدد قرار می‌گیرند و زندگی شیرین و با طراوت، بر آن‌ها سخت می‌شود. به‌گونه‌ای دیگر طنازی‌های اژین با همهٔ دل‌بستگی‌هایی که به آن دارند دیگر برایشان اهمیت ندارند و برای رفع گرسنگی دست به کشتن اژین می‌زنند.

با این نگرش، تمثیل زندگی از آهو رویکرد دیگری پیدا می‌کند تغییر در الگوی زندگی و مشکلات جنگ به‌جای اینکه زندگی و دل‌فریبی‌هایش آن‌ها را با خود ببرد و به نابودی بکشاند با ذبح آن تلاش می‌کنند با واقعیت و حقیقت زندگی مأنوس شوند. «آهو شروع کرد به بی‌تابی. به بی‌تابی که نه. به بردن. دست مرا می‌بویید و حتم چاقو را، بعد رفت سراغ بو کردن یدی و چرخیدن دور سعود و آخر از همه آمد دور گور عبود چرخید» «می‌خواستمش و نمی‌خواستمش. بودنش خوب بود و نبودنش خوب‌تر...»؛ «چاقو توی دستم گرم شد.گردنبند زنگوله را از گردن آهو درآوردم، گفتم زخم اول را من می‌زنم، بعدی را یدی و آخری را سعود... آهو هنوز دست‌وپا می‌زد. دست سعود اول آرام بود و بعد جان گرفت و بیشتر جان گرفت و در آخرین لحظه بیشترین فشار داشت به گردن آهو می‌آورد. تا اینکه گفت توانستم».

لازمهٔ این کار فداکاری و پیوند با حقیقت محض یعنی خداوند است؛ تا جایی که برای قبولی این عدم تعلق و دل‌بستگی رو به آسمان می‌آورند و آرزوی قبولی این ذبح را می‌کنند؛ نکتهٔ قابل‌توجه این است؛ که همهٔ شخصیت‌های جوان روایت، برای این امر همراه می‌شوند. «چشم از چشم آهو کندم. سرم را گرفتم طرف آسمان، طرف ستاره‌ها و ماه، طرف خورشیدی که داشت از بالای نخل پیر درمی‌آمد و

گفتم: هی!(همان:۹٦). «یدی گفت: حالا بلند شوید! دست‌هایتان را بلند کنید طرف آسمان بگویید خدایا قربانی ما را قبول کن»(*همان*:۹۸).

در نهایت می‌توان دریافت معنای ژرف‌ساخت روایت، عدم تعلق به زندگی شخصیت‌های روایت است که در شکل و هیئت شخصیت آهو بروز و نمود پیدا می‌کند. این نگرش در شخصیت بسیاری از شهیدان دفاع مقدس بروز و ظهور داشته است. نکتهٔ بااهمیت در پایان روایت تداوم زندگی و حیات است، البته تداوم زندگی نه آن‌گونه که طنازی کند بلکه تمثیلی از عدم تعلق و دل‌بستگی و عشق با ماندگاری و جاودانه شدن. به‌گونه‌ای که در پایان خود راوی «حمود» هم اسیر می‌شود و حالا پس از سال‌ها آن‌ها در نخلستان و شهر خود مشغول زندگی هستند و آمدن آهویی دیگر فرارسیدن زندگی دیگری را نوید می‌دهد.

۵. نتیجه‌گیری

درک و تحلیل روساخت و ژرف‌ساخت رمان از رهگذر روایتگر ساختاری با توجه به نظریهٔ کنشگرای گرماس از مباحث بسیار مهم و قابل‌توجه این پژوهش است. برای رسیدن به این تحلیل ابتدا به ارتباط ساختارشناسی با نشانه‌شناسی و ادبیات و الگوی سوسور در زبان و گفتار پرداختیم و سپس به تعریفی جدید از شخصیت دست‌یافتیم. شخصیت را یک مشارکت‌کننده درروند حوادث روایت معرفی کردیم تا بتوانیم نقش‌ها و کارکردهای او را در تعامل با دیگر کنش‌ها و کنشگرهای رمان مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم. در تحلیل روایت رمان محوری دوگانه را ترسیم کردیم. محوری بر اساس روساخت که در پی شناسایی حوادث و رویدادها و تحلیل آن در سیر روایت داستانی است و دیگری محوری بر اساس ژرف‌ساخت که خود بر اساس روساخت مذکور شکل می‌گیرد که همان الگوی کنش و کنشگرای است. روساخت و زیرساخت روایت در رمان‌های ذکرشده از منظر شناسایی شخصیت در روایت و واکاوی جنبه‌های تمثیلی در زیرساخت قابل تبیین و تفسیر شد. در رمان «بابای آهوی من باش» آهو تمثیلی از زیور و زینت‌های دنیایی و مادی و سرانجام آن در سیر روایت اتصال به حقیقت و گذشت و فداکاری است و در «نخل‌ها و آدم‌ها» آب در معنای تمثیلی در معنای گستردگی و وسعت روح و پهناوری آن در معنای عمیق رشادت و در تعبیری دیگر واگویی خاطرات جاودانگی دفاع یک ملت از ارزش‌ها و فرهنگ خودش است.

منابع و مآخذ

قرآن کریم

۱. آذر پناه، آرش (۱۳۹۷). داستان‌های پشت پرده: تمثیل در داستان کوتاه معاصر ایران. تهران: نیماژ.

۲. آورند، سمیه، حسینی کازرونی، سید احمد (۱۳۹۷). بررسی مؤلفه‌های تمثیلی رمان عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی از جمشید خانیان. تحقیقات تمثیلی در ادب فارسی، دوره ۱۰، شماره ۳۷، صص ۱۱۱–۱۲۷.

۳. احمدی، بابک (۱۳۸۰). ساختار وتاویل متن، تهران: نشر مرکز. چ دوم

٤. افراسیاب پور، علی‌اکبر (۱۳۹۱). تمثیل حیوانات در هفت‌اورنگ. عرفانیات در ادب فارسی ادب و عرفان (ادبستان)، دوره ٤، شماره ۱۳; صص ۱۰۳ – ۱۱۸.

۵. انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم (۱۳۹۷). تمثیل و مثل. تهران: امیرکبیر.

٦. انوری، حسن، (۱۳۸۲). فرهنگ فشردهٔ سخن. تهران: سخن.

۷. اسپرهم، داوود (۱۳۹۷). تمثیل، خیال و تأویل. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

۸. اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگه.

۹. اشمیتس، توماس (۱۳۷۹). درآمدی بر نظریهٔ ادبی جدید و ادبیات کلاسیک، ترجمه حسین صبوری، صمد علیون، تبریز: دانشگاه تبریز.

۱۰. ایگلتون، تری (۱۳٦۹). پیش درآمدی بر نظریه‌های ادبی. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

۱۱. بنی عامری، حسن (۱۳۸۰). بابای آهوی من باش. تهران: انتشارات پالیزان.

۱۲. بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت شناسی. تهران: افروز.

۱۳. پاکدل، مسعود؛ توکلی، فرشته (۱۳۹۵) نماد و تمثیل‌های آب در مخزن‌الاسرار. تحقیقات تعلیمی و غنائی زبان و ادب فارسی، دوره ۸، شماره ۲۷ – شماره پیاپی، صص ۱۳–۲٤

۱٤. ----------؛ میراب، معصومه (۱۳۹٤) جنبه‌های تمثیل نمادین در مرزبان‌نامه.تحقیقات تعلیمی و غنائی زبان و ادب فارسی، پیاپی ۲۵، صص ۱٤۰–۱۲۷.

۱۵. پور نامداریان، تقی (۱۳٦۷). رمز و داستان‌های رمز پردازی در ادب فارسی. تهران: علمی فرهنگی.

۱٦. جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۸۵) مثنوی هفت‌اورنگ. تصحیح مرتضی مدرس گیلانی. تهران: اهورا.

۱۷. خادمی کولایی، مهدی، (۱۳۹۱)، فرهنگ داستان نویسان دفاع مقدس (۱۳۵۹–۱۳۵۸). تهران: انتشارات شاهد.

۱۸. دانشنامه ایران (۱۳۸٤). مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

۱۹. دستغیب، سید عبدالعلی (۱۳۸۵) هنر تمثیل در آثار ادبی. کیهان فرهنگی. شماره‌های ۲۳٤ و ۲۳۵. صص ٦۵–۷۱.

۲۰. رحیمی، سیما (۱۳۹۹). معنای تمثیلی در مثنوی مولوی: معناشناسی شناختی تمثیل‌های مثنوی بر اساس نظریه ذهن، تهران، بید.

۲۱. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۳). بحر در کوزه. تهران: علمی.

۲۲. سلیمانی، نعمت‌الله (۱۳۸۰). نخل‌ها و آدم‌ها. تهران: انتشارات مرکز تحقیقات استراتژیک جنگ.

۲۳. شمیسا، سیروس (۱۳۸۰). نقد ادبی. تهران: انتشارات میترا.

۲٤. کاشفی سبزواری، میرزا حسن (۱۳٦۹). بدایع الافکار فی صنائع الاشعار. تصحیح میر جلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.

۲۵. کشانی، لیلا، (۱۳۹٦). دو [یا چند] لایگی در رمان‌های تمثیلی فارسی، نقد ادبی، سال دهم، شماره ۳۹، صص: ۱۵۱-۱۷۸

۲٦. کیخای فرزانه، حوریه و دیگران، (۱۳۹۸) واکاوی تمثیل رؤیا در رمان‌های «عطر گل یاس» حسن‌پور منصوری و «مادر» محمود گلاب دره‌ای با تکیه‌بر نظریه کنشگرای گرماس. مجله تحقیقات تمثیلی در ادب فارسی؛ دوره ۱۱، شماره ٤۱، صص ۲۱-٤۵.

۲۷. فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۸۵) بلاغت تصویر. تهران: سخن.

۲۸. معاشری، محبوبه؛ کریمی، طاهره (۱۳۹٤). تحلیل شناختی تصویر آهو در دیوان شمس. پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا) سال نهم، شماره ۲، صص ٤۹-۲۵.

۲۹. مک کوئین، جان (۱۳۹۸). تمثیل: از مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری. ترجمه حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

۳۰. مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳٦۳) کلیات شمس. تصحیح بدیع‌الزمان فروزان فر. تهران: دانشگاه تهران.

۳۱. میرصادقی، جمال (۱۳۷۷). عناصر داستان، تهران: سخن. چ سوم.

۳۲. والاس، مارتین، (۱۳۸۲). نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهبا. تهران: هرمس.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Journal of Research Allegory in Persian Language and Literature
Islamic Azad University- Bushehr Branch
No. 48 / Summer 2021
http://jpll.iaubushehr.ac.ir
pISSN 2717-431X eISSN 2717-4310

Original Paper

Analysis of the allegories of "water" and "deer" In the novels "Be my deer father" and "Palms and people"

Hamid Reza Akbari[1*], Ahmad Reza Kikhai Farzaneh[*2]. Mustafa Salari[3]

Abstract

This research seeks to introduce a semantic model of two narratives beyond the analysis of characters, time and place, plot and knot and categories such as role and function, goals and various aspects of it. The main question of the research is how to study the allegorical and semantic aspects of a narrative. In response, it can be said that this article tries to introduce the structural aspects of the narrative to the audience by introducing and introducing the structural aspects of it with semantic themes and lexical allegories. Therefore, the purpose of this article is to analyze the structure of the novels "Be my deer father" by Hassan Bani Ameri and "Palms and People" by Nematullah Soleimani by modeling the potential ability and actual action of language (superstructure and deep construction) from the perspective of allegorical use (water and deer).) Is based on Garmas' activist theory. The results of this research which has been done by library study method (descriptive-analytical); It indicates that it is possible to achieve an in-depth structure through the superstructure of a story that follows the events of its structure, which is the same allegorical and wonderful principles in the semantic structure of the narrative. With this attitude, water is an allegory of purity of heart and narrates the honesty of the protagonists, and deer is an allegory of beauty and belonging to the material world.

Keywords: superstructure, deep construction, allegory, water, deer

1. PhD Student in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Zahedan Branch,iran Hamidrezaakbari22@gmail.com
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Zahedan Branch, Iran. keikhafarzaneh@lihu.usb.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Zahedan Branch, Iran. m.salari@iauzah.ac.ir