مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۶۱-۴۳
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.4842.1064

بومی‌سازی شعر «آن‌گاه پس از تندر» از فیلم مُهر هفتم برگمان*

زهرا خوشامن[۱]
اکبر شایان سرشت[۲]

چکیده

یکی از زمینه‌های تحول شعر معاصر ایران، الهام از متون خارجی است که در برخی موارد این تأثیرپذیری از آثار سینمایی صورت گرفته‌است. در این فرایند، الهام‌گیرندگان اغلب با ایجاد تغییرات متناسب با فرهنگ مقصد، به بومی‌سازی پرداخته‌اند. در فرایند الهام‌گیری اخوان ثالث در شعر «آن گاه پس از تندر» از فیلم فلسفی مُهر هفتم برگمان، اثر خارجی در هنگام ورود به سپهر نشانه‌ایِ خودی، از جنبه‌های مختلف تغییراتی در جهت ذوق و سلیقهٔ بومی داشته است. تبیینِ راهکارهای بومی‌سازی در حرکت از متن مبدأ به متن مقصد بر اساس نظریهٔ یوری لوتمان، اساس مقالهٔ حاضر است که نشان می‌دهد وی بیشتر تلاش می‌کند با مقاومت و مدیریت مماشات، در یک رابطهٔ قبضی و محدودکردن فضای عملکردی، فضای سنتی را بیشتر نگاه دارد و در ساختار سنت باقی بماند. بدین منظور از بومی‌سازی زبانی به شکل باستان‌گرایی (آرکائیسم) زبانی، کاربرد کلمات و تعبیرات رایج عامیانه و کاربرد اجتماعی زبان استفاده کرده و با بومی‌سازی تصویری، تاریخی، جغرافیایی، سیاسی و اجتماعی در جهت استعلای متن خارجی و نزدیک‌کردن آن با فرهنگ مقصد، حرکت کرده است؛ اما در مواردی اندک با استفادهٔ مستقیم از عناصر غیرخودی در رابطه‌ای بسطی، تصور فرهنگ را از خودش در هم می‌ریزد و به نوآوری می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: ترجمه‌پژوهی، سپهر نشانه‌ای لوتمان، مُهر هفتم برگمان، «آن‌گاه پس از تندر» اخوان ثالث

[۱] دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران (نویسنده مسئول) zahrakhoshamen@birjand.ac.ir
[۲] دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران ashamiyan@birjand.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۹

۱. مقدمه

در ادبیات معاصر ایران مسألهٔ الهام از آثار خارجی، فرایند ترجمه‌پژوهی و برخورد با ادبیات و هنر جهان، همواره دستاوردهای علمی نو برای پژوهشگران فراهم می‌آورد و روش‌های خلاقیت و نوآوری شاعران و نویسندگان را نیز به‌خوبی نشان می‌دهد. در فرایند الهام‌گیری از آثار ادبی دیگر ملل، مفاهیم و الگوهای جدیدی از نظام فرهنگی بیگانه به نظام فرهنگی خودی وارد می‌شوند و البته راه‌های تازه‌ای نیز برای بیان این مفاهیم ابداع می‌شود؛ زیرا هر نظام ادبی با دیگر مؤلفه‌های فرهنگ؛ همچون زبان، جامعه، اقتصاد، سیاست و ایدئولوژی ارتباط دارد (Zohar 1990). در این میان، تأثیرپذیری ادبیات معاصر ایران از سینما با توجه به تنش‌ها و چالش‌های گفتمانی، مسئلهٔ نشانه‌ـ معناشناسی و تفاوت در ساختار هنری، باید مورد ارزیابی دقیق قرار گیرد تا چند و چون خلاقیت‌های شاعران و نویسندگان معاصر ایران در برخورد با هنر سینما تبیین شود. «چالش‌های گفتمانی بستری را فراهم می‌آورند که در آن گفتمان از طریق مقاومت و ممارست راه را بر رسوب معنا بسته و استعلای آن را سبب می‌گردد» (شعیری ۱۳۹۴: ۱۱۳).

مقالهٔ حاضر در تلاش است تا با استفاده از نظریهٔ سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان[1] به این سؤال پاسخ دهد: اخوان ثالث در شعر «آن‌گاه پس از تندر»، با تأثیرپذیری از فیلم *مُهر هفتم*، چه تغییراتی در جهت بومی‌سازی داشته و این فرایند چگونه صورت گرفته است؟

فرضیه این است که اخوان ثالث بیشتر تلاش می‌کند تا با یکسویگی و مقاومت و مدیریت مماشات و دوسویگی، فضای سنتی را بیشتر نگاه دارد و بدین منظور از بومی‌سازی زبانی، تصویری، تاریخی، جغرافیایی و سیاسی‌ـ اجتماعی در جهت نزدیک‌کردن متن با هستهٔ سپهر نشانه‌ای مقصد، به‌خوبی استفاده کرده است.

۱ـ۱. نظریهٔ سپهر نشانه‌ای[2] لوتمان

یوری لوتمان، پایه‌گذار مکتب نشانه‌شناسی فرهنگی تارتو‌ـ مسکو[3]، در آثار مختلفش از جمله *ساختار متن هنری* و *جهان ذهن*، به طرح تئوری نشانه‌شناسی فرهنگ پرداخته است. او با تکیه بر دیدگاه‌های متنوّع نظریه‌پردازان پیش از خود، از سوسور[4] تا باختین[5]، الگویی از سیر تدریجی تحوّل در نظام نشانه‌ای پیچیدهٔ شعر را تدوین کرد (کریمی حکاک ۱۳۸۴) و مدلی ارائه داد که فرهنگ و تولیدات فرهنگی را به عنوان عناصر و نشانه‌هایی در ارتباط با محیط زندگی انسان، مورد تحلیل قرار می‌داد. بر اساس نظریهٔ «دوگانهٔ غرابت‌زدایی/ آشنایی‌زدایی» ونوتی که در کتاب

1 Lotman. Y.
2 Semiosphere
3 Tartu–Moscow school
4 Saussure. F.
5 Bakhtin. M. M.

ناپیدایی مترجم بدان اشاره شده است و اهمیت آن در مباحث ترجمه‌پژوهی جای تأمل دارد، این امر تبیین شده است که «متن ترجمه‌شده، متنی اشتقاقی است و از این رو استقلالش همیشه نسبی است» (Venuti 2008: 165). پیش از ونوتی، سوزان باسنت و آندره لوفور نیز دربارهٔ ترجمهٔ ادبی، اظهار کرده‌اند که «تاریخ به مطالعات ترجمه نسبیت بخشیده و آن را از قید وجه اشتراک رهانیده است» (Bassnett & Lefevere, 1997: 6)؛ اما ونوتی نظریهٔ خود را در امریکا مطرح کرد که به دلیل نوعی امپریالیسم فرهنگی، آثار بیگانه را در خود هضم می‌کرد؛ چراکه معتقد بود گاه ترجمه، متن خارجی را تحت سلطهٔ ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های زبان مقصد درمی‌آورد و با ارزش‌ها، باورها و بازنمایی‌های فرهنگ مقصد هماهنگ می‌کند (Venuti 2008: 68).

به عقیدهٔ لوتمان، فرهنگ مولّدی سازنده است که سپهری اجتماعی پیرامون انسان ایجاد می‌کند و اجتماعی‌زیستن را ممکن می‌سازد. فرهنگ‌ها در فرایند جذب و دفع فضای غشایی جدید، در هنگام ورود عناصر و نشانه‌ها از سپهر نشانه‌ای بیگانه به سپهر نشانه‌ای بومی، دایم در حال تولید و بازتولید هستند که می‌توان به‌نوعی آن فضاهای ایجادشده را مدیریت و برنامه‌ریزی کرد. «مرز در اصل مثل یک فیلتر ویژه عمل می‌کند که به صورت گزینشی هم "متن‌ها" (آنچه مربوط به فرهنگ خودی است) را از دیگر حوزه‌های فرهنگ، داخل سپهر می‌کند، هم "نامتن"ها (آنچه گرفته‌شده از فرهنگ بیگانه است) را» (Lotman 1990: 137). به تعبیری می‌توان گفت:

> مرز مثل تنگهٔ باریکی است که پیام‌ها از فضای بیرون مجبور می‌شوند به منظور تبدیل‌شدن به عنصر یک سپهر نشانه‌ای خاص، با زحمت و همراه با تغییراتی داخل شوند و خود را با شرایط آن سپهر نشانه‌ای تطبیق دهند؛ به حدی که «نامتن» به «متن» تبدیل شود» (سرافراز و دیگران ۱۳۹۶: ۸۸).

در مطالعات لوتمان، متن به شکل مستمر و فعال می‌تواند روابط متنی جدیدی را خلق کند. ترجمه فرایندی است که در طی آن، جذب و طرد عناصر متعلق به فرهنگ بیگانه مشاهده می‌شود. عناصر و متون جذب‌شده، در خزانهٔ متن‌های مربوط به فرهنگ مقصد، جای مناسب خود را می‌یابند. تنها با کمک مرز است که سپهر نشانه‌ای می‌تواند تماس خود را با فضاهای غیرنشانه‌ای و فرانشانه‌ای حفظ کند. در بیرون سپهر، آشوب معناداری وجود دارد و به نظر می‌رسد نظم درون سپهر را تهدید می‌کند. این آشوب، مأخذ و محل خلاقیت‌های نوآورانه است تا با تنش میان مرکز و حاشیه، معنا و فرهنگی جدید تولید شود. هرچه از مرکز به حاشیه پیش می‌رویم، از نظم کاسته و به آشوب و بی‌نظمی افزوده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که هر فرهنگ خود را به عنوان نظم فرهنگی در نظر می‌گیرد. مطابق با نظریهٔ سپهر نشانه‌ای لوتمان، با استفاده از مناطق حاشیه‌ای می‌توان ارتباط میان بیرون و درون سپهر را برقرار کرد. ادبیاتی که در فرایند برقراری ارتباط بین دو سپهر نشانه‌ای خودی و بیگانه خلق می‌شود، موضوع بحث مهم و پیچیده‌ای است که لوتمان مطرح می‌کند.

لوتمان به دنبال آن است که پیچیدگی فزایندهٔ فرایند تغییر و تحول را با استفاده از مفاهیم یکسویگی و دوسویگی در تحلیل متن نشان دهد. همزیستی عناصر نو و کهن در درون متن، خود نشانه‌ای از یکسویگی فزاینده در درون فرهنگ است. با رشد دوسویگی درونی، فرهنگ به جانب وضعیتی پویا تغییر مسیر می‌دهد و در این جریان، همهٔ عناصر، نظم و ترتیب تازه‌ای می‌گیرند (کریمی حکاک ۱۳۸۴). از آنجا که ایران نیز دارای فرهنگ و سنت‌های ادبی غنی است، مترجمان، اقتباس‌گران و الهام‌گیرندگان از متون ادبی خارجی در ایران، در بسیاری از موارد، عناصر فرهنگ بیگانه را نپذیرفته و با مقاومت و گاه مماشات به بومی‌سازی پرداخته‌اند؛ چنان‌که اخوان ثالث نیز در فرایند الهام از فیلم *مُهر هفتم* چنین کرده است.

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ تحقیقات مربوط به ترجمه‌پژوهی، به‌ویژه بومی‌سازی ترجمه در اشعار معاصر فارسی، احمد کریمی حکاک در فصل چهارم کتاب *طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی* (۱۳۸۴) با استفاده از نظریهٔ لوتمان در چند نمونه از اشعار بهار، ایرج‌میرزا و پروین اعتصامی، چگونگی فرایند بومی‌سازی را نشان داده و تأثیر متون ترجمه‌شده را بر این اشعار تحلیل کرده است. این اثر، حرکت تازه‌ای در زمینهٔ تحقیقات بینارشته‌ای ترجمه و ادبیات است و مسیر تازه‌ای را پیش روی محققان این دو رشته گشوده است. پژوهش حاضر نیز کوششی در ادامهٔ همین مسیر است. همچنین مقاله‌ای از شایان‌سرشت، خوشامن، سام‌خانیانی و زینب نوروزی (۱۳۹۸) با عنوان «بومی‌سازی در ترجمه‌های منظوم حکایت کلاغ و روباه لافونتن» به مقایسهٔ روش‌های بومی‌سازی در برگردان‌های فارسی حکایت کلاغ و روباه لافونتن پرداخته و این مسئله را در ترجمه‌های منظومی که در آن روزگار به نوعی مُد تبدیل شده‌بود، تحلیل کرده است. اهمیت این مقاله از آن جهت است که در طی آن، چند ترجمهٔ منظوم از یک اثر خارجی، بر اساس نظریهٔ لوتمان مورد بررسی قرار گرفته و سیر تکاملی در ترجمه‌های منظوم نشان داده شده است. پژوهش اخیر در رویکرد نظری با مقالهٔ حاضر هم‌پوشانی دارد؛ اما تحلیل بومی‌سازی در شعر «آن‌گاه پس از تندر»، گام تازه‌ای است که در این مسیر برداشته‌شده؛ زیرا نشان‌دهندهٔ خلاقیت‌هایی است که در **فرایند الهام‌گیری از اثری سینمایی** پدید آمده و نیز نشان‌دهندهٔ تعامل بین دو رشته است. دربارهٔ شعر «آن‌گاه پس از تندر» اخوان، مقالات متعددی با موضوعات مختلف؛ ازجمله «استحالهٔ نشانه‌ها» از لیلا کردبچه (۱۳۹۱) و «تحلیل ساختواژی ابداعات واژگانی» از غلامرضا دین‌محمدی و حکیمه فنودی (۱۳۹۳) نوشته شده است؛ اکبر شایان‌سرشت نیز در بخشی از مقالهٔ «نفوذ آثار خارجی در سروده‌های اخوان ثالث» (۱۳۹۶) به تأثیرپذیری شعر «آن‌گاه پس از تندر» از فیلم *مُهر هفتم* اشاره کرده است. بی‌تردید این پژوهش‌ها مسیر را برای فهم هر چه بهتر شعر اخوان هموار می‌کنند. مقالهٔ حاضر نیز پژوهشی است که ساختار هنری و شاعرانهٔ شعر «آن‌گاه پس از تندر» را در جهت تبیین راهکارها و خلاقیت‌های بومی‌سازیِ آن و نیز

اشاره به نقش تعاملی شعر معاصر ایران با هنر سینمای جهان، تحلیل می‌کند.

۲. مختصری دربارهٔ فیلم *مُهر هفتم* و شعر «آن‌گاه پس از تندر»

فیلم *مُهر هفتم*[1] (۱۹۵۷) به کارگردانی اینگمار برگمان[2]، کارگردان سوئدی، در همان سال تولید، برندهٔ جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران جشنوارهٔ فیلم کن شد و برگمان را به کارگردانی بین‌المللی تبدیل کرد. عنوان فیلم از کتاب *مکاشفهٔ* یوحنای رسول برگرفته شده است و داستان آن در زمان شیوع طاعون در اروپا شکل می‌گیرد. شوالیه‌ای به نام «آنتونیوس بلاک» که با رنج و دشواری از جنگ‌های صلیبی بازگشته است، در میان آشفتگی‌های فکری و مذهبی‌اش، با فرشتهٔ مرگ که می‌خواهد او را به دنیای مردگان ببرد، روبه‌رو می‌شود. شوالیه برای به‌تعویق‌انداختن زمان مرگ و برخورداری از فرصتی هرچند کوتاه، به مرگ، پیشنهاد بازی شطرنج می‌دهد. شوالیه نیمی از عمرش را در سفر و ریاضت‌کشیدن برای کشف خدا به سربرده؛ اما هنوز خدا را نیافته است؛ بنابراین برای رسیدن به پاسخ سؤالاتش مهلت می‌خواهد و به همین منظور با مرگ معامله می‌کند. قرار بر این می‌شود که اگر شوالیه بازی را باخت، فرشته جان او را بگیرد و در غیر این صورت، باید به او برای کشف خدا فرصت دهد. آنتونیوس در ادامهٔ فیلم، هم با افرادی که به خدا اعتقاد ندارند و هم با اهل ایمان روبه‌رو می‌شود و می‌کوشد برای سؤالات خود پاسخی بیابد؛ اما درنهایت، تلاش او حاصلی در بر ندارد و در پایان، مرگ پیروز می‌شود (گریتن ۱۳۸۶: ۱۷).

ایدهٔ اصلی فیلم، ریشه در کودکی برگمان دارد؛ زمانی که همراه پدرش که کشیش بود، برای موعظه به کلیساهای روستایی می‌رفت. تصاویری که او از دیوارهای این کلیساها به یاد می‌آورد؛ ازجمله عیسی بر صلیب، شوالیه‌ای که از جنگ بازمی‌گشت، مرگ در حال بریدن درختِ حیات و شیطان‌ها که آب کوزه‌ها را جوش می‌آوردند و گناهکاران را با سر به اعماق آن‌ها پرتاب می‌کردند؛ این خاطرات تبدیل به نمایشنامه‌ای شد که بعدها فیلم «مُهرهفتم» از روی آن پدید آمد. این فیلم صریح‌ترین رویکرد به پرسش وجود خداوند است؛ پرسشی که در فیلم به گونه‌های مختلف پاسخ می‌گیرد و در برابر پس‌زمینهٔ قرون وسطائی‌اش، وهم و جادو، سرگشتگی و ویرانی و اضطراب‌های هستی‌شناختی خود را نشان می‌دهد.

مهدی اخوان ثالث (۱۳۶۹ – ۱۳۰۷)، با نام هنری «م. امید» از شاعران نامی معاصر است که شهرت و اعتبارش به خاطر شعرهای نو نیمایی اوست؛ شعرهایی که از همان آغاز برای او شهرت و محبوبیت بی‌نظیری به ارمغان آورد و از او چهره‌ای شاخص و ماندگار ساخت که به مدت دو دهه، مهم‌ترین و تأثیرگذارترین چهرهٔ شعر نو ایران بود (ترابی ۱۳۸۱). با اوج‌گیری مبارزه‌های ملی در سال ۱۳۲۸، اخوان

[1] The seventh seal
[2] Ernest Ingmar Bergman

نیز وارد نبردهای اجتماعی شد. او در جبهه‌های حزبی فعالیت می‌کرد تا این که با وقوع کودتا به زندان افتاد (دستغیب ۱۳۷۳: ۹). پس از آزادی، با دیدن اوضاع نابسامان جامعه در ناامیدی فرورفت، شکست تاریخی را در اشعارش به تصویر کشید و هم در این دوران بود که به اوج شاعری رسید و به گفتهٔ براهنی «وقتی اخوان روایت شکست را، غزل شکست را، قصیدهٔ شکست را... ، تأمل و تغزل شکست را می‌سراید، شاعر می‌شود» (۱۳۷۱: ۱۲۴). اخوان در سه دفتر *آخر شاهنامه*، *زمستان* و *از این اوستا* به مسئلهٔ استعمار توجه نشان داده است و شعر «آن‌گاه پس از تندر» متعلق به مجموعهٔ *از این اوستا* است. این شعر ازجمله شعرهای اجتماعی و مؤثر اخوان است. وی در کتاب *صدای حیرت بیدار*، *مُهر هفتم* را شاهکار عصر جدید می‌خواند و به الهام‌گیری خود در شعر «آن‌گاه پس از تندر» از ساختار و محتوای این فیلم اشاره می‌کند (۱۳۸۲: ۳۱۸-۳۱۶). *مُهر هفتم* یک اثر معناگرا با محوریت موضوعی خداشناسی است؛ درحالی‌که درون‌مایهٔ شعر اخوان بومی می‌شود و روایتی شاعرانه و نمادین را از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ در ایران بیان می‌کند.

چنان‌که از نام شعر اخوان پیداست، سخن از تندر و باران سیل‌آسایی است که هرآنچه را مردم ساخته و پرداخته‌اند، تباه می‌کند. این شعر با شکل‌گیری بر محور اندیشگانی شاعر، ذهنیات و جهان‌بینی بسیاری از روشنفکران جامعهٔ ایران در دورهٔ پس از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ و مسائل و مشکلات سیاسی-اجتماعی آن ایام را بازگو می‌کند و البته، همانند اکثر شعرهای اخوان تصاویری مؤثر و ابهام شعری مناسبی دارد.

۳. فرایندهای بومی‌سازی در شعر «آن‌گاه پس از تندر» در جریان الهام‌گیری از فیلم *مُهر هفتم*

در پژوهش‌های تطبیقی مسلماً بحث ترجمه و تبیین فرایند پیچیدهٔ انتقال معنی از متن مبدأ به متن مقصد و چرایی و چگونگی این نوع تأثیرپذیری، بسیار اهمیت دارد. «بدیهی است در چنین پژوهشی تبیین فرایند فرهنگیِ ازآن‌خودساختن، ضروری است» (انوشیروانی ۱۳۹۱: ۱۹). الهام‌گیری‌های بینامتنی به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه بر متن تأثیر می‌گذارند و گاه از متن اصلی به جز اشاراتی باقی نمی‌ماند که خواننده را به متن پنهان راهنمایی کند. در این حالت، فرایند الهام‌گیری، کاربرد گونه‌ای وام‌گیری با تفسیرهای تازه است.

۳ـ۱. بومی‌سازی زبانی

پیتر توروپ[1] دربارهٔ نقش و مفهوم ارتباط‌برقرارکردن مطابق مکتب تارتو می‌گوید: «آنچه را در یک سطح از فرهنگ به عنوان یک فرایند ارتباط و گفت‌وگو بین فرستنده و مخاطب تجلی پیدا می‌کند، می‌توان در سطح عمیق‌تری به عنوان خودمختاری

[1] Peeter Torop

فرهنگ و گفت‌وگوی فرهنگ با خودش مشاهده کرد» (۲۰۰۸: ۳۹۴). اخوان موفق شده است در یک محدودهٔ زبانی، دو شکل زبان را با هم بیامیزد و ذهنیت‌های زبانی مربوط به سپهرهای نشانه‌ای مختلف در داخل فرهنگ را که به لحاظ زمانی و مکانی از هم فاصله دارند، به هم نزدیک کند. این نوع کاربرد زبان، خودمختاری فرهنگ ایرانی و به‌ویژه فرهنگ خراسانی را نشان می‌دهد و به‌وضوح، گفت‌وگوی فرهنگ با خودش را در آن مشاهده می‌کنیم.

۳ـ۱ـ۱. باستان‌گرایی (آرکائیسم) زبانی

فیلم *مُهر هفتم* به عنوان پدیده‌ای جدید در ذهن شاعر ایرانی گسترش و بازتاب می‌یابد. گذشته در حافظهٔ مستقیم متن با تشخص‌یافتگی در ساختار آن و در نبرد با هم‌زمانی درونی‌اش، خود را نشان می‌دهد و به شکل‌گیری کلامی روایی- تصویری می‌انجامد. مقاومت دربرابر تازه‌سازی زبان، خود نشانگر یکسویگی در سپهر نشانه‌ای فرهنگ و نوعی قبض و پیوست به مرکز سپهر نشانه‌ای است که حضور واژه‌ها و ترکیباتی همچون «پرهیب»، «گاهگه»، «بینم» (به جای می‌بینم)، «پنداری»، «زال»، «تاری»، «پیردخت زردگون گیسو» و «نطع» در کلام، را موجب می‌شود و تداوم فرهنگ گذشتهٔ ایران و کهن‌گرایی در سبک شاعر را نشان می‌دهد. در سطر «بر نطع خون‌آلود این شطرنج رؤیایی...»، «نطع» صفحهٔ چرمینی از پوست دباغی‌شده است و در گذشته برای بازی شطرنج، خانه‌ها را بر روی صفحه‌ای چرمی می‌کشیدند و مهره‌ها را روی آن می‌چیدند. اشارهٔ اخوان به خون‌آلود بودن صفحهٔ شطرنج یادآور آن است که در گذشته محکومان اعدام را بر صفحهٔ چرمینی می‌نشاندند و گردن می‌زدند که آن را «نطع» می‌نامیدند. مضمون «شطرنج بی‌شاه» نیز در شعر گذشته کاربرد داشته است:

چو شطرنج‌بازان دغایی بکرد همی گفت: هین شه کن و شه نبود

(مسود سعد ۱۳۶۲: ۲۹۵)

«عاملی که به نظر می‌رسد موجب گرایش هر چه بیشتر اخوان به زبان گذشته شده‌باشد، شاید از این باور اخوان ناشی شود که هر چیز نو در ادبیات باید حتماً سابقه‌ای در ادب گذشته داشته باشد» (تشکری ۱۳۸۰: ۴۳)؛ اگرچه همزیستی عناصر نو و کهن در درون متن، نشانه‌ای از یکسویگی در فرهنگ است، وی اجازه نمی‌دهد آنچه اساساً نو است، در پس یک نمای بیرونی کهنه پنهان بماند و در کاربرد زبان به ابداعاتی دست می‌زند.

۳ـ۱ـ۲. کلمات و تعبیرات رایج عامیانه

اخوان با کاربرد واژگانی که در زندگی روزمره با آن‌ها روبه‌روست و در اشعار شاعران پیشین دیده نشده است، داستان را به طرح مسائل روز جامعه می‌کشاند. این گونه شاعر با الهام‌گیری از اثر خارجی، خود را از مرکزیت سپهر نشانه‌ای

دور می‌کنـد و گسـترهٔ آن را افزایـش می‌دهـد. در شـعر او کاربردهـای کهـن بـا واژه‌هـای عامیانـه‌ای چـون «پـوز»، «کیـپ» و «جَرجَـر» همـراه می‌شـود:

«ایـن کیسـت؟ کفتـاری زگـودال آمـده بیـرون/ سرشـار و سـیر از لاشـهٔ مدفـون/ بی‌اعتنـا بـا مـن نگاهـش/ **پـوز** خـود بـر خـاک می‌مالـد».

«مـن می‌گریـزم سـوی درهایـی کـه می‌بینـم/ بـاز اسـت؛ امـا پنجـه‌ای خونیـن کـه پیـدا نیسـت/ از کیسـت/ تـا می‌رسـم در را بـه رویـم **کیـپ** می‌بنـدد».

«ترکید تندر **ترق**/ زد آذرخشی برق/ اکنون دگر باران **جرجر** بود».

در کنـار ایـن گونـه کاربـرد، اخـوان در کنارگذاشـتن قالـب سـنتی شـعر، نوعـی مماشـات بـا فرهنـگ بیگانـه بـه خـرج می‌دهـد و ایـن عنصـر ایسـتا در شـعر او تغییـر و تحـول می‌یابـد؛ امـا فرهنـگ ریشـه‌دار ایرانـی اجـازهٔ بریـدن یکبـاره از تمامـی عناصـر گذشـته را بـه شـاعر نمی‌دهـد.

۳ـ۱ـ۳. کاربرد اجتماعی زبان

قیدهـای «شـاید»، «گویـا» و نظایـر آن کـه بسـامد قابـل توجّهـی در اشـعار اخـوان ثالـث دارنـد، بیانگـر شـک و تردیـد شـاعر در امـکان تحـوّلات اجتماعـی، سیاسـی و فرهنگـی اسـت؛ بـه تعبیـری دیگـر او بـه همـه چیـز بـا دیـدهٔ شـک و تردیـد می‌نگـرد. واردکـردن وهـم و جـادو، سرگشـتگی و ویرانـی و اضطـراب، مماشـات او را بـا فرهنـگ غیرخـودی منعکـس در فیلـم *مُهـر هفتـم* نشـان می‌دهـد. قیدهـا و صفت‌هـای فراوانـی کـه اخـوان در شـعر «آن‌گاه پـس از تنـدر» بـه کار بـرده اسـت، بیانگـر کارکـرد اجتماعـی زبـان اسـت. هریـک از ایـن گروه‌هـای صفتـی و قیـدی به‌گونـه‌ای بـا اندیشـه‌ها و اعتقـادات شـاعر در پیونـد اسـت؛ بـه عنـوان نمونـه قیدهـای «لـرزان»، «میرنده‌تـن» و «غمنـاک»، اعتقـاد شـاعر بـه غیرقابل‌اعتمادبـودن زندگـی را بـه تصویـر می‌کشـد. اخـوان ثالـث گاهـی بـرای نشـان‌دادن خشـم و تنفّـر خـود یـا نکوداشـت موصـوف، صفـات متعـددی؛ ازقبیـل «دو دسـت مـردهٔ پی‌کـرده از آرنـج»، «زالـی جغـد و جـادو»، «بـاغ بیـدار و برومنـد»، «مهره‌هـای شـکرین شـیرین و شـیرین‌کار» را ذکـر می‌کنـد. صفـت «بیـدار» کـه اخـوان در شـعرهایش اهمیـت بسـیاری بـه آن می‌دهـد و بـا عبـارات متفـاوت و متنوعـی همچـون «چشـم و دل‌هشـیار» و «خواب‌ازسـرپریده» آن را بیـان می‌کنـد؛ از آن‌رو اهمیّـت دارد کـه عـلاوه بـر بیـداری ظاهـری، بـر آگاهـی و بصیـرت موصـوف خـود دلالـت دارد. در ابتـدای شـعر «آن‌گاه پـس از تنـدر» نیـز شـاعر به‌طـور مفصـل ایـن بیـداری را توصیـف می‌کنـد؛ بیـداری‌ای کـه ناشـی از آگاهـی بـر اوضـاع سـتم‌آلود و نابسـامان جامعـه اسـت. ایـن گونـه انتخـاب قیدهـا و صفـات، فراینـدِ غالـب و جهـت‌داری اسـت کـه در شـعر اخـوان ثالـث بسـیاری از مواقـع در خدمـت توصیـف شـرایط اجتماعـی و سیاسـی، ویژگی‌هـای خـاص نظـام فرهنگـی و خصوصیـات شـخصیّتی و روحـی شـاعر قـرار می‌گیـرد و متـن او را در برابـر متـن مبـدأ متحـول می‌کنـد و درحقیقـت، گویـی شـاعر فارسـی‌زبان متـن را از آنِ خـود می‌سـازد.

۳ـ۲. بومی‌سازی تاریخی و جغرافیایی

اخوان با بومی‌سازی تاریخی، در مرز سپهر نشانه‌ای از فیلم *مُهر هفتم* تاریخ‌زدایی کرده و بافت روزگار خود را به جای بافت تاریخی دوران جنگ‌های صلیبی نشانده است. خیانت کشیشان در جنگ‌های صلیبی به خیانت اطرافیان در جریانات معاصر شاعر تبدیل شده و عنصر *مُهر هفتم* که از بخش مکاشفهٔ انجیل اخذ شده، از فیلتر مرز عبور کرده؛ اما در رابطه‌ای بسطی با کنترل مماشات در شعر اخوان به «مهروموم پنجهٔ خونین» تبدیل شده است. به گفتهٔ شفیعی کدکنی، شعر یک پدیدهٔ فرهنگی است و فرهنگ یک واحد تاریخی است و هرچه جنبهٔ تاریخی عمیق‌تر باشد، بقا و استمرار شعر بیشتر خواهد بود (۱۳۹۰: ۳۱۴). اخوان آنچه را از *مُهر هفتم* الهام گرفته، با استفاده از وزن عروضی که عنصری از گذشته و مرکزیت سپهر نشانه‌ای مقصد است، به متنی بومی تبدیل کرده است و حضور قافیه‌ها و موسیقی درونی شعر و کاربردهای نحوی تاریخی، اتصال شعر را با گذشتهٔ فرهنگی بومی برقرار کرده‌اند.

در شعر اخوان جابه‌جایی عناصر جغرافیایی را نیز شاهد هستیم. محل وقوع کنش و تصویرِ محوری؛ یعنی بازی شطرنج نیز از ساحلی در سوئد به گلیمی در پشت‌بام خانه‌ایِ در ایران که دارای عناصر بومی همچون ناودان است، تغییر یافته است؛ مکانی که در آن اجاق‌های روشن وجود دارد، به مکانی با اجاق خاموش و چراغ افسرده بدل شده و سقف محکم کلیساها و قصرها، به سقف فروریختهٔ آرزوها تبدیل شده است. با الهام‌گیری اخوان از یک اثر سینمایی خارجی، انسجام حضور کنش‌گر با دخالت دیگری فرهنگی شکسته شده است و راهی جز مماشات برای جبران خلل در حضور باقی نمی‌ماند؛ اما اخوان اجازه نمی‌دهد این گسست و ترمیم، به حضور او حالت مکانیکی بدهد و آن را با جایگزینی‌های مناسب مدیریت می‌کند.

۳ـ۳. بومی‌سازی اجتماعی و سیاسی

هر متنی در رابطه با بستر اجتماعی خود فهمیده می‌شود و درواقع به گفتهٔ لوتمان متون از دل مناسبات قدرت بیرون می‌آیند و وارد مبارزات قدرت می‌شوند (۱۳۹۷: ۷۸). شعر «آن‌گاه پس از تندر» در لابه‌لای مبارزات قدرت پدید آمده است و بررسی تطبیقی آن می‌تواند نمایانگر تفکرات، شرایط و وضعیت جامعه، زبان و دلایل سیاسی و اجتماعی استفاده از آن نوع گفتمان باشد

در فیلم *مُهر هفتم* برای شوالیه، تنها جبر موجود، مرگ است و او خودش مرگ را به شطرنج دعوت می‌کند و برای او شرط می‌گذارد. صحنه‌ها سرشار از آزادی هستند و شوالیه می‌تواند با استفاده از این آزادی به کشف ابهامات خود بپردازد؛ اما در بافتی که اخوان ایجاد می‌کند، شطرنج اجباری است؛ آن هم شطرنجی که شاهی ندارد و تمام اهداف زندگی راوی را استعمار تعیین می‌کند. شطرنجی که در رؤیای اخوان نقش محوری دارد، بازی سیاست است و آنجا که از «بخت‌آوردن» و پیروزی‌ها

و پیشروی‌های‌اش در شطرنج می‌گوید، به ملّی‌شدن صنعت نفت، پیروزی‌های مردم، جنبش ملّی و روی‌کارآمدن دولت مصدق اشاره می‌کند. ترس و لرزی که هنگام شطرنج دارد، به دلیل بی‌اعتمادی و ناامنی سیاسی- اجتماعی روزگار اوست که امکان هر توطئه و خیانتی در آن شرایط اجتماعی وجود داشته است:

«دایم دلم بر خویش می‌لرزید/ گویی خیانت می‌کند با من یکی از چشم‌ها یا دست‌های من»

نبودن شاه در میان مهره‌های حریف نیز می‌تواند به رفتن شاه از ایران قبل از کودتای ۲۸ مرداد اشاره داشته باشد. در این شعر، اتفاقات تاریخی، متن را به دنیایی از تنوع هنری تبدیل کرده‌اند و اثر الهام‌گرفته‌شده بر اساس اتفاقات روز نظام فرهنگ مقصد تغییر ماهیت داده است. این نظام، جهان تازهٔ خارج از خود را به درون کشیده و آن را در قالبی دوباره‌گسترش‌یافته، بازتولید کرده است.

هر گفتمانی زمانمند و مکانمند است و برای تحلیل هر متنی باید آن را در فضای گفتمانی بزرگ‌تری که آن را تولید کرده است، بررسی کرد. به بیانی «هیچ نویسنده، شاعر و هنرمندی، آزادی و اختیار محض ندارد و خاستگاه اقلیمی و فرهنگی او و مسائل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در آثارش تأثیرگذار است» (امین‌پور ۱۳۸۴: ۲۲ـ۲۱). از آنجا که نیازهای اولیه‌ای همچون آزادی و امنیت در جامعهٔ ایران آن زمان برآورده نشده و قابل دسترسی نیست، طبیعتاً شاعر به مسائل فلسفی و عقیدتی نمی‌پردازد و از هر فرصت و شیوه‌ای سود می‌جوید تا مسائل روز جامعهٔ ایران را در شعرش مطرح کند. علاوه بر آن، فرهنگ مقصد در برابر ورود دیالوگ‌هایی که شوالیه در فیلم *مُهر هفتم* دربارهٔ خدا بیان می‌کند و حتی اندیشهٔ محوری فیلم، نوعی مقاومت ارزش‌محور نشان می‌دهد؛ زیرا این موارد مؤلفه‌هایی هستند که برای ورود به سپهر نشانه‌ای فرهنگ ایران مشروعیت ندارند.

شاعر فرصت آن را دارد که به همهٔ جوانب بیاندیشد و تمام سبک شخصی و شیوهٔ خاص خود را با صلاحدیدهای ویژهٔ فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در شعر به کار بگیرد. در این لحظه سازوکارهای زایش معنا فعال است و پدیدآمدن متن با ویژگی‌های تازه، اتفاقی نیست؛ بنابراین اندیشهٔ محوری فیلم *مُهر هفتم*، در مرز سپهر نشانه‌ای کنار گذاشته می‌شود و شعر «آن‌گاه پس از تندر» به شکل فضای وضعیت‌های ممکن و ضروری ظهور می‌کند. این پدیده، نتیجهٔ پیشرفت تدریجی در سپهر فرهنگ است. ساختار زیبایی‌شناختی و نوع کارکرد اجتماعی، بینش شعر و حد و مرز بومی‌سازی را شاعر با توجه به نحوهٔ رابطهٔ شعر با فرهنگ ملی تعیین می‌کند.

۳ـ۴. بومی‌سازی تصویری

حرکت اخوان در الهام‌گیری از یک اثر سینمایی، روایت او را به سوی تجسم‌بخشی سوق می‌دهد و در این فرایند، با نوعی مقاومت در جهت حفظ هویت خودی،

بومی‌سازی نیز شکل می‌گیرد؛ زیرا آنچه در اثر اخوان تجسم می‌یابد، ویژگی‌هایی فرهنگی و اجتماعی از جامعهٔ ایران است و اثری از کلیساها، نقش‌ها، رقص‌های آیینی و عقاید مذهبی مورد بحث *مُهر هفتم*، در آن دیده نمی‌شود. وقتی الهام‌گیری اتفاق می‌افتد، در شرایط ناسازگاری بین کدها، آیندهٔ متن ثانویه و شکل ورود آن به سپهر نشانه‌ای هنوز نامعین است و با تصمیم‌گیری سپهر فرهنگ مقصد، این سردرگمی برطرف می‌شود و بدین ترتیب یک نظم یا عادت به آن وارد می‌شود. این نوع منطقیِ ناسازگاری بین کدها چیزی است که در یک سیستم غیرزنده اتفاق نمی‌افتدَ؛ زیراَ کدها همیشه توسط سیستم‌های زنده ساخته می‌شوند و روابطی هستند که در جایی جز سیستم‌های زنده ادامه نمی‌یابند و دوباره ظاهر نمی‌شوند (Kull 2015:259). در سکانس پایانی فیلم، افراد، دور میز نشسته‌اند و همسر شوالیه در حال خواندن باب هشتم است (زمانی که گوسفند مهره را گشود...) و بعد، مرگ خود را به همه نشان می‌دهد. این تصویر نوعی اتحاد و جمعیت را تداعی می‌کند و با این که صحنهٔ پایانی هر دو اثر، باران و تندر است، در شعر اخوان، از تصویر پایانی، پراکندگی و ازهم‌گسیختگی به مخاطب القا می‌شود که یادآور ازهم‌پاشیدگی جمع مبارزان و یاران اخوان پس از کودتاست.

۳ـ۴ـ۱. جایگزین‌سازی نمادهای بومی

مهم‌ترین مشخّصهٔ شعر «آن‌گاه پس از تندر»، وجود توأمانِ روایت و نماد و صراحت و ابهام است. نتیجهٔ کار، شکل‌گیری بیانی روایی است کَه هم می‌توان آن را سمبولیک تعبیر نمود؛ هم می‌شود آن را بیانی توصیفی و عینی تلقّی کرد. اخوان در این شعر، حالات قابل مشاهدهٔ باران و تندر را با توسل به نشانه‌های عینی و مشخّصات واقعی آن‌ها روایت می‌کند و توصیفی قابل تجسم از آن‌ها به دست می‌دهد؛ در عین حال، اندیشهٔ انسانی و اجتماعی خود و نیز حال و هیجان‌های عاطفی‌اش را بیان می‌کند. در شعر «آن‌گاه پس از تندر» به جای آن که مفاهیم با کدهای جدید انتقال یابند، این کدها و تصاویر هستند که همراه با مماشات از فرهنگ غیرخودی برداشت شده‌اند و با نوعی قبض و مقاومت در مفاهیم تازه به کار رفته‌اند. آسمان با لکه‌های ابر، تندر و بارش باران، شطرنج، کفتار، لاشه، زن، جادوگر و... تصاویر و رمزهایی هستند که با فیلم *مُهر هفتم* اشتراک دارند؛ اما در شعر اخوان گویی دوباره به دنیا می‌آیند. اینجا نقطهٔ آغاز تولید معنا و گذر از یک سپهر نشانه‌ای به سپهر دیگر اتفاق می‌افتد. اخوان در شعر خود از تندر و توفانی ویرانگر سخن می‌گوید؛ باران سیل‌آسایی که تمام تلاش‌ها را برای شکل‌گیری یک دولت ملی و مردم‌سالار ناکام گذاشت. بسیاری از نمادهای این شعر با این که در روند الهام‌گیری از فیلم *مُهر هفتم* برداشت شده‌اند، در اثر ثانویه با معنای جدید، نقشی متناسب با شرایط اجتماعی سپهر نشانه‌ای مقصد یافته‌اند؛ به عنوان نمونه، می‌توان چنین پنداشت که منظور شاعر از «روشنی‌های فراوانی که در خانهٔ همسایه دیده» شوروی سابق باشد؛ زیرا اخوان مانند شاعران دیگر دورهٔ بعد از مشروطیت از

طرفداران آن بود.

ژرفای متن برگمان را که می‌کاویم با شعر اخوان کاملاً متفاوت است و هویت متن اصلی در هنگام ورود به سپهر نشانه‌ای مقصد با نوعی یکسویگی، کاملاً تغییر یافته است. «آن‌گاه پس از تندر» در ادامه نیز دارای نمادهای اجتماعی است؛ آسمان رعد و برقی می‌زند و بارانی تند از پی آن می‌آید و اجاق‌های روشن زندگی را می‌کُشد و تمام درختان برومند باغ تبدیل به دار و صلیب برای مردان می‌شوند؛ اما در *مُهر هفتم* اجاق را هنوز همسر شوالیه روشن نگه داشته است و به جای مردان روشنفکر جامعه، شخصیت‌های منفی از بین می‌روند. استفاده از کدهای «درخت» و «صلیب» که برگرفته از تصاویر کلیساها در فیلم *مُهر هفتم* است، با گسست از سپهر نشانه‌ای خودی و نوعی بسط و مماشات صورت می‌گیرد و به گسترش سپهر نشانه‌ای خودی و استعلای آن می‌انجامد. با این همه، «مُهر هفتم» مخاطبش را امیدوار می‌کند و لحظات برخورد با مرگ را صمیمانه‌تر از آنچه مردم می‌پندارند نشان می‌دهد؛ اما اخوان در برابر ضد قهرمان تنها و بی‌دفاع است؛ درحالی‌که شوالیه همراهی دارد که به‌راحتی به یاری او می‌شتابد و جنبه‌های مثبت زندگی، ازجمله مهر و محبتی که در خانوادهٔ یوف وجود دارد نیز او را حمایت می‌کند تا در مقابل نیروی شر تاب آورد و فیلم، با موفقیت او البته همراه با دریافت یک حقیقت عمیق دربارهٔ همهٔ انسان‌ها پایان یابد. اخوان در برابر تمامی نگرانی‌های‌اش با وجود تلاش‌هایی که می‌کند شکست می‌خورد. زن شوالیه ده سال منتظر او می‌ماند؛ درحالی‌که زن راوی قصهٔ اخوان، جزئی از لشکری است که در مقابل او و گاه مرموزانه در کنار او، با او می‌جنگند. او دیگر حتی به چشم و دستش نیز اعتماد ندارد و به جای تصویر همسر شوالیه که نماد ملی‌گرایی اوست، تصویری از ملی‌گرایان اطراف خود می‌سازد که پراکندگی لشکر آنان و خیانت‌های موجود در میان نزدیکان را آشکارا نشان می‌دهد. شوالیه به میهن و قصر خود برمی‌گردد و همسرش از او استقبال می‌کند؛ اما برای اخوان همان گلیم تیره و تار نیز سقفی ندارد و در معرض انواع خطرها و هجوم‌هاست و همسر او در مقابلش قرار می‌گیرد. نزدیکان و همفکران و هموطنان اخوان از او دورشده و چه بسا به صف مقابل او پیوسته‌اند. «دو دست مردهٔ پی‌کرده از آرنج» مشابهی برای تصویر دست‌های شکستهٔ دخترک جادوگر است. کشیش‌ها دست‌های او را شکسته‌اند و مردم بی‌اعتنای اطرافش، تماشا می‌کنند. این دست‌های ناقص در هر یک از دو اثر معنایی متفاوت دارند؛ در فیلم *مُهر هفتم* نشانه‌ای از تحت ستم‌بودن است و در شعر اخوان نماد ستمگری است:

«وان‌گه دو دست مردهٔ پی‌کرده ازآرنج/ از روبه‌رو می‌آید و رگباری از سیلی...».

عنصر جادوگر در فیلم *مُهر هفتم* کودک است و معصومیت دارد؛ انگار برگمان نوعی معصومیت را برای شیطان نیز قائل است؛ اما تصویری که اخوان از جادوگر می‌سازد، تصویر آشنایی است که در طی آن، شاعر از طریق یک رابطهٔ فشاره‌ای در فضای تنشی دو گفتمان در مرز دو سپهر نشانه‌ای، متضاد فرهنگی را به همانند

فرهنگی تبدیل کرده است:

«آنگاه زالی جغد و جادو می‌رسد از راه/ قهقاه می‌خندد».

زال، جغد و جادو از موارد فرافکنی‌شدهٔ کهن‌الگوی سایه هستند:

> جغد نماد سایه؛ یعنی قسمت پنهان وجود و روح است. جغد مثل روح، مؤنث است و مانند روح دوجنبگی‌های بسیاری دارد و مانند روح با دنیای تاریک و شب سر و کار دارد و در ادبیات فولکلور ما پرندهٔ منحوس و شوم است؛ مهم‌تر این که جغد می‌تواند در حقیقت تصویر آنیما در بُعد منفی آن باشد (شمیسا ۱۳۷۱: ۱۲۶ـ۱۲۵).

در فرهنگ نمادها، جغد پیک مرگ است (شوالیه و گربران ۱۳۷۹) و می‌توان این گونه تعبیر کرد که در «آن‌گاه پس از تندر» نیز پیک مرگ استقلال ایران است. سایه موجب جلوگیری از حرکت شخص به سوی شناخت و خودآگاهی می‌شود و مانعی در مسیر شناخت می‌گردد؛ در اینجا نیز زن جغد و جادو، راه را بر راوی می‌بندد و درهای بسته را نشانش می‌دهد. در حقیقت نوعی نبرد میان قهرمان و سایه است و از لفظ «بنشین شطرنج» حکم به مبارزه استنباط می‌شود. شخصیت زن در دو اثر، با خصوصیات متفاوت بیان شده است. زنان در *مُهر هفتم* نقش منفی ندارند و مظهر عشق به زندگی هستند و حتی دخترک جادوگر نیز شخصیت آگاه و تحت ستم داستان است؛ اما در شعر اخوان، شخصیت زن است که جادو و سلطه‌گر تصویر می‌شود. سرچشمهٔ بسیاری از نمادهای اخوان، اساطیر، باورها و اعتقادات ملی و فرهنگی ایران است. جغد، گلیم، طوطی، باغ و غیره به جای تمثیل‌های «قلعه»، «شوالیه» و «هشت مرد شجاع» که دخترک جادوگر را می‌سوزانند قرار می‌گیرد تا کنترل و مدیریت هوشمندانهٔ مماشات، موجب جلوگیری از مکانیکی‌شدن حضور کنش‌گر شود.

۳ـ۴ـ۲. جایگزین‌کردن استعاره‌های خودی

استعاره‌های اخوان در این شعر، از دیدگاه‌های اجتماعی و ناسیونالیستی سرچشمه می‌گیرد. طبیعتاً محیط اجتماع و زندگی اخوان که باورهای او در آن شکل گرفته است، تأثیر فراوانی بر جنبه‌های توصیفی و استعاره‌های به‌کارگرفته‌شده در اشعارش داشته است. اخوان برای تجسّم‌بخشیدن به اوضاع زمانه، طبیعت را دست‌مایه قرار می‌دهد و با بهره‌گرفتن از طبیعت، مفاهیمی ازقبیل ستم، خفقان، یأس، فقر و حقارت حاکم بر جامعه و همچنین آزادی‌خواهی، آگاهی‌بخشی روشنفکران، تمدّن‌گرایی و غرب‌ستیزی مبارزان را در پوشش آن تصویر می‌کند. آسمان ابرآلود که در فیلم *مُهر هفتم* تصویر شده است، مفهومی فلسفی دارد؛ درحالی‌که ابر در شعر اخوان نمایندهٔ ظلم و ستم حکومت پهلوی است. «شب» نیز از مهم‌ترین نمادهای اخوان برای بیان وضع اجتماعی موجود است و کابوس‌های شاعر در فضای شب تیره است که به سراغ او می‌آید. عرصهٔ شطرنج نیز همان عرصهٔ سیاست و نشان‌دهندهٔ پیروزی

استعمارگران با نقشه‌ای حساب‌شده است. اخوان شعر را با بیان سوررئالیسم‌وار ادامه می‌دهد و چیره‌شدن دوبارهٔ استعمار از طریق کودتا را با نماد به تصویر می‌کشد.

شوالیه در واپسین ملاقات خود با مرگ، خرسند به نظر می‌رسد؛ زیرا با فراغ‌بال و آزادی تمام، بیقراری‌های فلسفی وجودش را تسکین داده است؛ اما قهرمان شعر اخوان در سرزمینی زندگی می‌کند که چنین تصوراتی حتی در رؤیای او جای ندارد و سرانجام، راوی در کابوس‌های‌اش که تعبیری از واقعیت روزگار اوست، بی‌پناه می‌ماند و استعارهٔ ابر که در یک رابطهٔ بسطی از سپهر نشانه‌ای غیرخودی (پایان فیلم *مُهر هفتم*) برداشت شده است، با کنترل مماشات، بیان‌گر اندوه و رنج شاعر و هم‌میهنان او می‌شود و با او و بر او می‌گرید. همچنین تفاوت ظهور مهم‌ترین عنصر مشترک دو اثر؛ یعنی بازی شطرنج، در اجباری است که اخوان وارد روایت می‌کند و این زور و جبر، تأثیر تکان‌دهنده‌ای به متن می‌دهد:

«سبابه‌اش جنبان به ترساندن/ گوید/ بنشین/ شطرنج».

در فیلم *مُهر هفتم*، شوالیه، مرگ را به شطرنج دعوت می‌کند و در متن الهام‌گرفتهٔ فارسی، مرگ، راوی را مجبور به شطرنج می‌کند. در فیلم، شطرنج اختیاری، نوعی مهلت و امتیاز و در شعر اخوان، باختنی اجباری و از سر ستم است. اگرچه در *مُهر هفتم*، کشیش‌ها مظهر این اجبار و ترساندن هستند؛ شوالیه در پذیرش یا عدم پذیرش آیین آن‌ها آزاد و مختار است. اخوان شخصیت شوالیه را که استعاره‌ای از روح انسان است و به اختیار به دنبال پی‌گیری سؤالات فلسفی خویش است، به شخصیتی مجبور و تحت ستم تبدیل می‌کند که با وجود داشتن آگاهی نمی‌تواند سرنوشتش را خود به دست گیرد. در *مُهر هفتم* انسان در مفهوم کلی خود، با آزادی‌های طبیعی که به او داده شده است خود را ابراز می‌کند و حتی بیان نوعی اعتراض به حقیقت‌های هستی و حق پرسش‌کردن و به‌پاسخ‌رسیدن نیز به آزادی‌های طبیعی او افزوده می‌شود و حتی حق آن را می‌یابد که برای یافتن پاسخ، به سراغ شیطان نیز برود. چنین صحنه‌هایی با یکسویگی موجود در سپهر نشانه‌ای فرهنگ مقصد و مقاومت در برابر عناصری که مشروعیت ندارند، در طی یک رابطهٔ قبضی کنار گذاشته می‌شوند. شخصیت شوالیه در «آن‌گاه پس از تندر» به فردی با تصاویر و تفسیرهای اجتماعی مربوط به فرهنگ خود تبدیل می‌شود که احساس ناامنی، تنهایی و خاموشی انگیزه‌ها از ویژگی‌های اوست و در محیط پراختناقی زندگی می‌کند که با وجود اعتراضات فراوانی که به وضعیت موجود دارد، باید خاموش جان دهد:

«من به خیالم می‌پرم از خواب/ مسکین دلم لرزان چو برگ از باد/ یا آتشی پاشیده بر آن آب/ خاموشی مرگش پر از فریاد...».

فیلم *مُهر هفتم* پایان امیدوارکننده‌ای دارد؛ درحالی‌که در شعر اخوان، همهٔ نشانه‌های مورد استفاده در توصیفات بندهای پایانی، نهایت ناامیدی را بیان می‌کنند؛

اجاق روشن، مرده و چراغ زندگی مردم، افسرده است. اخوان وصف‌های «روی گلیم تیره و تاری»، «مسکین‌دلم لرزان چو برگ از باد» و «خاموشی مرگش پر از فریاد» را برای تأکید بر وجهۀ ستمگری حکومت غیرمردمی و اندوه و ترس حاکم بر جامعۀ ایران به کار برده است.

در فیلم *مُهر هفتم*، قوانین حکومت و دین با اخلاقیات انسانی در تقابل است و هنرمند، خود را موظف می‌داند که در برابر آن بایستد. در شعر اخوان نیز چنین تقابل و مبارزه‌ای وجود دارد؛ اما اخوان در الهام‌گیری خود قصد تولید معرفتی را دارد که در قالب آمادۀ واردشده از فرهنگ غیرخودی، سقوط نکند. چنین متن قانونمندی که در بالاترین حد، نظام یافته است، طبیعتاً جامعه را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و بر تولید فرهنگ حاکم می‌شود. تنهایی، یأس، ناامیدی و اندوه در شعر اخوان فراخوانی برای نابودکردن ناحق است و ژرف‌ساخت آن دعوت به مبارزه برای بنانهادن جامعه‌ای آرمانی است. در فیلم *مُهر هفتم*، مردم از طاعون می‌میرند؛ به حدی که لاشه‌ها بر سطح زمین مشاهده می‌شوند و کفتاران از آن‌ها تغذیه می‌کنند؛ اما مرگ‌هایی که در جریانات سیاسی ایران اتفاق می‌افتد، چنین صحنه‌ای را پدید نمی‌آورد؛ اجساد اعدام‌شده‌ها و کشته‌شدگان سیاسی، دفن می‌شوند؛ ولی آن‌قدر این اتفاق تکرار می‌شود که خاکشان همواره تازه است و کفتار می‌تواند گودال حفر کند و از اجساد آنان سیر و سرشار شود. تصویر بی‌اعتنایی کفتار، در هر دو اثر یک معنا را می‌رساند؛ این بی‌تفاوتی در کشتن مبارزان سیاسی، مشابه بی‌اعتنایی کشیش‌ها به مرگ و سوزاندن افراد است. آن‌ها همچون کفتار، از مرگ دیگران برای ادامۀ زندگی خود سود می‌جویند. این صحنه‌ها مماشات با غیرخودی و کنترل مدبرانۀ آن را در مرز سپهر نشانه‌ای مقصد نشان می‌دهند.

۴. نتیجه

اخوان ثالث با الهام‌گیری از یک اثر غیرخودی، فیلم *مُهر هفتم*، این نیاز را احساس می‌کند که در فضای سنتی فرهنگ به اصلاح و ایجاد تحول و خروج از ایستایی بپردازد. با این همه، حفظ برخی از عناصر فرهنگ دیگری موجب انجماد متن نشده و به استعلای آن یاری رسانده است. وی بیشتر تلاش می‌کند با مقاومت و مدیریت مماشات، در یک رابطۀ قبضی و محدودکردن فضای عملکردی، فضای سنتی را بیشتر نگاه دارد و در ساختار سنت باقی بماند. بدین منظور از بومی‌سازی زبانی به شکل باستان‌گرایی (آرکائیسم) زبانی، کاربرد کلمات و تعبیرات رایج عامیانه و کاربرد اجتماعی زبان استفاده کرده و با بومی‌سازی تاریخی و جغرافیایی و سوگیری بر درونه‌های عاطفی و کیفی حضور کنش‌گر، در جهت استعلای متن خارجی و نزدیک‌کردن آن با فرهنگ مقصد حرکت کرده است. او با تاریخ‌زدایی و تاریخی‌کردن متن، اتفاقات عصر خود را به جای تاریخ جنگ‌های صلیبی مرکز توجه قرار داده و به متن خود ادبیت و زیبایی‌ای متناسب با ذائقۀ ایرانیان بخشیده است. شاعر با بومی‌سازی سیاسی و اجتماعی، جامعه و فرهنگ خود را بازسازی

کرده و اغلب ترجیح داده است برای مفاهیم واردشده از فرانظام، تصویری هنری و متناسب با فرهنگ خودی بسازد. جایگزین‌سازی نمادهای بومی و استعاره‌های خودی از تلاش‌هایی است که اخوان در این مسیر انجام داده است و بدین ترتیب، نتایج تحقیق فرضیه را تأیید می‌کند؛ اما در موارد اندک با استفادهٔ مستقیم از عناصر غیرخودی در رابطه‌ای بسطی، تصور فرهنگ را از خودش در هم می‌ریزد. در فرایند الهام‌گیری اخوان، ارتباط بین عناصر متن ثانویه، همان ارتباطات عناصر متن اولیه نیستند و متن تازه به صورت یک مجموعه با یک پیام معنایی ویژه رفتار می‌کند. با این شگردها شعر «آن‌گاه پس از تندر» در حافظهٔ فرهنگ جامعهٔ ایرانی اعتبار و پایایی به دست آورده است؛ زیرا شاعر، عناصر فرهنگ بیگانه را به نحوی حساب‌شده با عناصری از فرهنگ خودی که در هستهٔ سپهر نشانه‌ای قرار دارند، مربوط کرده است.

پی‌نوشت

* این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۰). *از این اوستا*. تهران: مروارید.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۲). *صدای حیرت بیدار*. زیر نظر مرتضی کاخی. تهران: زمستان.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸۴). *سنت و نوآوری در شعر معاصر*. تهران: علمی.

انوشیروانی، علی‌رضا (بهار و تابستان ۱۳۹۱). «ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی.» *ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). شمارهٔ ۵. ۲۵ـ۷.

براهنی، رضا (۱۳۷۳). *طلا در مس*. تهران: مؤلف.

ترابی، ضیاءالدین (۱۳۸۱). *امیدی دیگر: نگاهی تازه به شعرهای مهدی اخوان ثالث*. تهران: دنیای نو.

تشکری، منوچهر (۱۳۸۰). «نگاهی به زبان شعری اخوان ثالث.» *پژوهشنامهٔ علوم انسانی* (دانشگاه شهید بهشتی). شمارهٔ ۳۱. ۵۰ـ۳۹.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۳). *نگاهی به مهدی اخوان ثالث*. تهران: مروارید.

سرافراز، حسین و دیگران (۱۳۹۶). «واکاوی نظریهٔ فرهنگی سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان.» *راهبرد فرهنگ*. شمارهٔ ۳۹. ۹۵ـ۷۴.

سنسون، گوران (۱۳۹۰). «مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگی.» ترجمهٔ فرزان سجودی. در *نشانه‌شناسی فرهنگی*. تهران: علم. ۱۱۸ـ۷۵.

شایان‌سرشت، اکبر (۱۳۹۶). «نفوذ آثار خارجی در سروده‌های اخوان ثالث.» *متن‌پژوهی ادبی*. سال بیست و یکم. شمارهٔ ۷۳. ۱۰۲ـ ۷۹.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۴). «مقاومت، ممارست و مماشات گفتمانی: قلمروهای گفتمان و کارکردهای نشانه‌ـ معناشناختی آن.» *جامعه‌شناسی ایران*. دورهٔ شانزدهم. شمارهٔ ۱. ۱۲۸ـ۱۱۰.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه*. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۱). *بیان*. تهران: فردوس.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

کردبچه، لیلا (دی‌ماه ۱۳۹۱). «استحالهٔ نشانه‌ها در شعر «آن‌گاه پس از تندر» مهدی اخوان ثالث.». *ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی*. انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی. دورهٔ ششم۶.

کریمی حکاک، احمد (۱۳۸۴). *طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی*. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مروارید.

گریتن، دیوید (۱۳۸۶). «به بهانهٔ پنجاه‌سالگی *مُهر هفتم*: شاهکار سینمایی برگمان.» *روزنامهٔ ایران*. شمارهٔ ۳۷۰۸. ص ۱۷.

لوتمان، یوری (۱۳۹۷). *فرهنگ و انفجار*. ترجمهٔ (از انگلیسی) نیلوفر آقاابراهیمی. تهران: تمدن علمی.

مسعود سعد سلمان (۱۳۶۲). *دیوان اشعار*. به کوشش رشید یاسمی. تهران: امیرکبیر.

Bassnett, S, and Lefevere, A. (1993). Introduction: "Where Are We in Translation

Studies?" In Bassnett, S, and Lefevere, A. (Eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (1-11). Clevedon: Multilingual Matters.

Bergman, Ingmar, E (Writer & Director). Ekelund. A. (Producer). (1957). *The Seventh Seal*. Sweden: Råsunda Film studios.

Even-Zohar, Itamar. (1990). "The Position of Translated Literature within the Literary Polysysem." In *Polysysem Studies*, *Poetics Today*, Vol. 11: 1. Durham NC: Duke University Press. 45-51.

Kull, Kalevi. (2015). " A semiotic theory of life: Lotman's principles of the universe of the mind", *Green Letters Studies in Ecocriticism*. 19:3. 255-266.

Lotman, Yuri M. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Translated by Ann Sukman. London. New York: I.B. Tauris & Co.

Torop, Peeter. (2008). "Translation as communication and auto communication". *Sign System Studies*. 36:2. University of Tartu. 78-310.

Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility*: A History of Translation (2nd edition). London and New York: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Domesticating Bergman's *The Seventh Seal* in Akhavan Sales' "Then, after the Thunder"

Zahra Khoshamen[1]
Akbar Shayanseresht[2]

Abstract

As sources of inspiration, foreign literary and artistic works can effect change in contemporary Persian literature. In some cases, this inspiration has been provided by cinematic works. In the process, Iranian writers have often domesticated the source text to adapt it to the Iranian culture. For instance, Akhavan Sales' "Then, after the Thunder" inspired by Bergman's philosophical film, *The Seventh Seal* has changed the original in many respects to appease the local readers. The present study intends to explicate the domestication strategies used in the move from the source text to the destination text, based on Yuri Lotman's theory of semiotics. The paper shows that Akhavan Sales mostly tries to stay within the boundaries of tradition by limiting his functional space. For this purpose, he draws on linguistic localization in the form of linguistic archaism, application of common slang words and expressions, and the social function of language. Moreover, Akhavan Sales applies pictorial, historical, geographical, political and social domestication to bring the foreign text closer to the destination culture. Nevertheless, in a few cases, the poet innovates by taking liberties in his explicitly employing non-indigenous elements.

Keywords: Akhavan Sales' "Then, after the Thunder", Bergman's *The Seventh Seal*, Translation Studies, Lutman's Semiosphere.

[1] Ph.D. in Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, Birjand, Iran
zahrakhoshamen@birjand.ac.ir

[2] Associate Professor in Persian language and literature, Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, Birjand, Iran
ashamiyan@birjand.ac.ir

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی