مجله‌ی علمی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال یازدهم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۸، پیاپی ۴۰، صص۱۶۳-۱۸۲

مؤلفه‌های معناباختگی در شعر کتیبه‌ی مهدی اخوان ثالث

یحیی طالبیان* **عباس‌علی وفایی****
دانشگاه علامه طباطبائی تهران
حمید عبدالهیان*** **علی اصغر باقری******
دانشگاه اراک دانشگاه علامه طباطبائی تهران

چکیده

یکی از جریان‌های ادبی که متأثر از اتفاقات سیاسیِ اروپای قرن بیستم است، معناباختگی است. این جریان، نخست در تئاتر فرانسه پدید آمد و به سرعت در اروپا منتشر شدو بعداز مدتی بر دیگر گونه‌های ادبی تأثیر گذاشت. روشنفکران نوگرای ایرانی تقریباً هم‌زمان با رواج آن در اروپا، به آن علاقه‌مند شدند و در قالب ترجمه، شاهکارهای آن را به جامعه‌ی ایران شناساندند. تحت‌تأثیر رویدادهای سیاسی دهه‌های سی و چهل خورشیدی، شرایط جامعه در ایران نیز به‌گونه‌ای پیش رفت که آثاری با رویکرد معناباخته پدیدار شدند. یکی از شاعرانی که در آن دوره به این رویکرد علاقه مند شد، مهدی اخوان ثالث است. در این مقاله ابتدا به زمینه‌های فکری و بستر تاریخی معناباختگی در ادبیات غرب پرداخته، معنای واژه‌ی (absurd) و مفهوم و مصداق آن را در ادبیات اروپا بازبینی کرده ایم؛ سپس مؤلفه‌ها و مبانی کارکردی این مکتب را در ادبیات برشمرده‌ایم. در قسمت بعدی مقاله سراغ شعر کتیبه‌ی اخوان رفته‌ایم و شرایط اجتماعی- سیاسی ایران را در دهه‌های سی و چهل به عنوان زمینه‌ی تاریخیِ سرودن این شعر بررسی کرده ایم و در قسمت پایانی مؤلفه‌های جریان معناباختگی را در شعر کتیبه برشمرده و به شرح تفصیلیِ آن پرداخته‌ایم. بازنگری هانشان می‌دهد اخوان ثالث در زمان سرودن کتیبه با این جریان آشنا بوده و تقریباً همه‌ی مؤلفه‌های آن را به کار برده‌است.

واژه‌های کلیدی: جریان معناباختگی در ادبیات، مولفه‌های معناباختگی، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، مهدی اخوان ثالث، شعر کتیبه.

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی ytalebian@gmail.com
** استاد زبان و ادبیات فارسی abbasalivafaie@yahoo.com
*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی abdollahian2002@yahoo.com
**** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی و عضو هیئت علمی دانشگاه مطالعات خارجی گواندونگ aliasghar.bagheri@gmail.com (نویسنده‌ی مسؤول)

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۶/۲۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۱۱/۲۳

۱. مقدمه

تأثیر رویدادهای اجتماعی و سیاسی در ادبیات ملت‌ها انکارناپذیر است. ادبیات معاصر فارسی نیز از این قاعده مستثنی نیست. رویدادهای سیاسی و اجتماعی دهه‌های سی و چهل شمسی تأثیر زیادی در ادبیات معاصر فارسی گذاشت. یکی از این جریانات تأثیرگذار، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است که رفته‌رفته باعث شکل‌گیری ادبیات معناباخته‌ی فارسی شد. جریانی که مشخص‌ترین چهره‌اش مهدی اخوان ثالث در شعر و بهرام صادقی در داستان است. شکست سیاسی و اجتماعی پس از کودتا، عمیق‌ترین تأثیر را در اندیشه و ادبیات دوره‌ی دوم پهلوی گذاشته است؛ به طوری که یأس و افسردگی، در سه مجموعه‌ی *زمستان*، *آخر شاهنامه* و *از این اوستا* که اوج شاعرانگی اخوان است، کاملا مشهود است. کتیبه دومین شعر از مجموعه‌ی *از این اوستا* را می‌توان نمونه‌ای خصیصه‌نما و کامل از جریان معناباختگی در ادبیات معاصر فارسی دانست.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی شعر کتیبه و یأس و بدبینی در اشعار اخوان ثالث مطالب زیادی نوشته شده اما تعداد اندکی ازآن ها دقت لازم را دارند و هیچ‌یک، بر پایه‌ی معیارهای ادبیات معناباخته به این شعر نپرداخته‌اند. از میان مقالات نوشته شده می‌توان به مقاله‌ی «تحلیل ریخت‌شناسی روایت اسطوره‌ای «کتیبه»» *بر اساس نظریه‌ی* ولادیمیر پراپ» اشاره کرد که، روایت اسطوره‌ای شعر کتیبه را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده و آن را به خویش‌کاری‌ها، شخصیت‌ها و حرکت‌های روایت تقسیم کرده و درنهایت جنس شخصیت‌های کتیبه را به دو دسته انسانی و طبیعی تقسیم می نماید و به این نتیجه می‌رسد که در این شعر پنج شخصیت، انجام دهنده‌ی خویش‌کاری‌ها هستند و سه حرکت وجود دارد که این حرکت‌ها با تعادل حکایت‌ها در پیوند هستند. (رک. حسن‌زاده میرعلی و قنبری عبدالملکی، ۱۳۹۱: ۸۸–۱۰۰) در مقاله‌ای دیگر، درپر بر اساس الگوی انسجام متنی هالیدی و حسن به دنبال پاسخ این پرسش است که در شعر و کارکرد ادبی زبان چه عواملی می‌تواند سبب انسجام و دریافت پیام شود و با بررسی شعر کتیبه نتیجه می‌گیرد شعر اخوان با اصول زیبایی‌شناسی کلاسیک همسو است اما شعر سپهری با اصول زیبایی‌شناسی مدرن و هنر سوررئالیستی هم‌جهت است و با وجود گسستگی و پراکندگی‌ها سرانجام به‌موجب دستگاه فکری و فلسفی‌اش به‌نوعی وحدت می‌رسد. درپر

در نهایت به این نتیجه‌ی کلی می‌رسد که در شعر و کارکرد ادبی زبان، علاوه بر آن چه هالیدی و حسن به‌عنوان عوامل انسجام متن برشمرده‌اند، عنصر روایت انسجام موسیقایی و انسجام تصویری، کارکرد ویژه‌ای دارند. (رک. درپر، ۱۳۹۳: ۱۵–۳۸) مقاله‌ی دیگری به تأثیر اسطوره‌ی سیزیف بر شعر کتیبه‌ی اخوان ثالث و شعر *فی المنفی* از عبدالوهاب البیاتی پرداخته و به این نتیجه می‌رسد که اخوان ثالث و البیاتی در سرایش این شعرها از ظرفیت‌های روایی اسطوره‌ی سیزیف در جهت مسائل اجتماعی، سیاسی و فلسفی بهره برده‌اند. (رک. همتی، شهریار و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۳۱–۱۶۰) از میان پژوهش‌هایی که پیش‌تر به موازات ایده‌ی این مقاله صورت گرفته است می‌توان به کتاب *ادوار شعر فارسی* اشاره کرد که نویسنده‌ی آن هنگام بررسی شعر از کودتای ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰ به درون‌مایه‌ی یأس و ناامیدی در شعرهای اخوان ثالث پرداخته است. (رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۶۱) کتاب مهم دیگری که در بخشی از آن تحت عنوان *روح سیه‌پوش قبیله*، اختصاصاً به اندیشه‌ی شعری و نگاه ناامیدانه اخوان ثالث به هستی پرداخته است، *انسان در شعر معاصر* است. نویسنده در ابتدای فصل یادشده، گرایش کلی اخوان ثالث را در یک نگاه کلی به دو دوره تقسیم کرده است: گرایش دوره‌ی پیش از شکست و گرایش دوره‌ی پس از شکست. او شعر دوره‌ی پیش از شکست را در آن بخشی که به سرنوشت انسان مربوط می‌شود، اساساً به یک احساس اجتماعی عدالت‌خواهانه‌ی رمانتیک تأویل می‌کند و شعر دوره‌ی پس از شکست را گرایشی نیرومند می‌داند که در اثر اندیشیدن شاعر، چهره‌ی جدیدی از او نشان می‌دهد: چهره‌ی نیرومند یأس، نفی، پوچی و انکار حرکت. (رک. مختاری، ۱۳۹۲: ۴۳۷) احتمالاً تنها پژوهشی که کاملاً با دیدگاهی یکسان با این مقاله صورت گرفته، مقاله‌ای است در دست چاپ که نگارندگان تحت عنوان «مؤلفه‌های معناباختگی در ملکوت بهرام صادقی» نوشته‌اند. در این مقاله، پس از معرفی پیشینه‌ی جریان تئاتر معناباخته و بیان زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و ادبی آن در اروپا، بر اساس پژوهش‌های معتبر به مؤلفه‌سازی پرداخته شده است. سپس برای هر مؤلفه نمونه‌هایی از متن تحلیل شده و بر اساس آن، ملکوت را اثری خصیصه‌نما در ادبیات داستانی معناباخته‌ی فارسی معرفی کرده‌ایم. نگارندگان در مقاله‌ی حاضر علاوه بر این‌که برای نخستین‌بار شعر فارسی را بر اساس مؤلفه‌های ادبیات معناباخته مورد خوانش قرار می‌دهند، پیوندی بین اتفاقات اجتماعی، سیاسی و ادبیات معناباخته در ادبیات فارسی ایجاد می‌نمایند. (رک. باقری و عبدالهیان، ۱۳۹۶)

۳. «معناباخته» چیست؟

Absurd در لغت یعنی «ناهماهنگ (در موسیقی) و ناسازگار با عقل یا ادب؛ در کاربرد امروزی، آشکارا نامعقول و از این‌رو مسخره، احمقانه.» (Oxford: absurd) اما همان گونه که مارتین اسلین(Martin Esslin) نیز اشاره می‌کند؛ «ممکن است در کاربرد روزمره، منظور از این کلمه فقط مسخره باشد اما مسلماً وقتی این مفهوم برای یک مکتب به کار رود به این سادگی نخواهد بود.» (Esslin, 2001: 23) در سال‌های اخیر معادل های فارسی متعددی نظیر معناباختگی، پوچ، پوچی، عبث‌نما و یا صورت نوشتاری همان کلمه به فارسی یعنی ابزورد و ابسورد برای این اصطلاح پیشنهاد شده است. فرهادپور برگردان این واژه را به پوچ و پوچی نادرست می‌داند و در خصوص ریشه‌های لاتین و یونانی این کلمه جستجویی داشته است؛ درنهایت بنابه دلایلی هنگام بحث از جریان خاص تئاتری، معادل پوچی و هنگام بحث از معنای فلسفی‌تر، معادل بی‌معنایی و گنگی را برای این کلمه انتخاب می‌کند. (رک. آلوارز، ۱۳۸۸: ۳۰) در این مقاله هنگام صحبت از مفهوم فلسفی موردنظر و جریان مشخص تئاتری، از معادل معناباخته و معناباختگی استفاده کرده ایم.

۳. ۱. اصطلاح معناباخته و معناباختگی در تئاتر و ادبیات

«معناباختگی، اطلاق یک اصطلاح فلسفی به نوعی نمایشنامه بود که نخستین بار مارتین اسلین با کتاب *تئاترمعناباخته* متداول کرد.» (Childs, 2006: 1-2) جان راسل تیلر (John Russell Taylor) در *واژه‌نامه‌ی تئاتر پنگوئن* می‌نویسد: «تئاتر معناباخته اصطلاحی است برای جنبشی ناخودآگاه از نمایشنامه‌نویسان دهه‌ی ۱۹۵۰ که همه به ظاهر در تعابیر خاصی از مشکل انسان در عالم شریک بودند. مثلا وجود بی‌هدف و ناهماهنگ آدمی در ارتباط با پیرامونش و آگاهی از این بی‌هدفی، رنجی فلسفی پدید می‌آورد که مضمون اصلی کار نویسندگان تئاتر معناباخته به‌ویژه ساموئل بکت (Samuel Beckett)، اوژن یونسکو (Eugène Ionesco)، آرتور آداموف (Arthur Adamov)، ژان ژنه (Jean Genet) و هرولد پینتر (Harold Pinter) است.» (رک. هینچلیف، ۱۳۸۹: ۷) ایبرمز (M. H. Abrams) این اصطلاح را به طیفی از آثار نمایشی و ادبیات داستانی منثور اطلاق می‌کند که «مضمون مشترک تمام آن‌ها این است که وضعیت بشر اساساً معناباخته است و به اعتقاد آنان این وضعیت را به‌طور مناسب فقط در آن دسته از آثاری

می‌توان نمایاند که خودشان معناباخته هستند.» (Abrams, 2012: 1) «جریان مذکور، انسان را موجودی منزوی می‌داند که به دنیای بیگانه‌ای رانده شده است و تصور می‌کند جهان به‌طور ذاتی هیچ حقیقت، ارزش، یا معنایی ندارد و زندگی انسان را به‌مثابه‌ی یک هستی تشویش یافته و معناباخته تصویر می‌کند که انسان در آن بیهوده به دنبال هدف و معنا می‌گردد. زندگی‌ای که از هیچ آغاز می‌شود و به‌سوی هیچ می‌رود، یعنی همان‌جا که لاجرم پایان می‌یابد.»(همان: ۱) مارتین اسلین، کسی که اصطلاح «تئاتر معناباخته» را برای این جریان تئاتری در اثری با همین نام وضع نمود، در پیش‌گفتار چاپ اول کتاب خود، در سال ۱۹۶۱ می‌گوید: «این کتاب درباره‌ی تحولی در تئاتر معاصر است. نوعی از نمایش که با نام ساموئل بکت، اوژن یونسکو، آرتور آدامف، ژان ژنه و شماری از دیگر نویسندگان پیشتاز در فرانسه، ایتالیا، اسپانیا، آلمان، ایالات‌متحده و کشورهای دیگر پیوند خورده است.» (Esslin, 2001: 14)

۳. ۲. ریشه‌های تاریخی، اجتماعی و سیاسی معناباختگی در اروپا

«به صورت کلی می‌توان گفت این مکتب در پی وحشت و هراس ناشی از جنگ جهانی دوم در مخالفت با اعتقادات و ارزش‌های بنیادی ادبیات و فرهنگ سنتی، در فرانسه شکل گرفت.» (Abrams, 2012: 1) اما به‌طور دقیق‌تر در زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و سیاسی این جریان یکی از مشخصه‌ها باورِ این نکته است که امور مسلم و فرضیات اساسی و تزلزل‌ناپذیر اعصار گذشته باید کنار زده شوند؛ آن‌ها امتحانشان را پس داده‌اند و معلوم شده که نقص دارند و مثل توهماتی کودکانه و بی‌ارزش اعتباری‌ندارند. نویسندگان این جریان، مثل خیلی از نویسندگان جریان‌های دیگر باور داشتند که با پایان یافتن جنگ جهانی دوم اعتقادات مذهبی، جایشان را به باورهای جایگزینی داده‌اند مثل: اعتقاد به پیش‌رفت، ملّیت‌گرایی و سفسطه‌های استبدادی گوناگون که جنگ تمام آن‌ها را درهم شکست. «آلبر کامو (Albert Camus) تا سال ۱۹۴۲ آرام‌آرام این سؤال را مطرح کرد که وقتی زندگی همه‌ی معانی‌اش را از دست داده، چرا انسان نباید راه فرار را در خودکشی جستجو کند؟ کامو در یکی از بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین درون‌کاوی‌های عصر ما، *افسانه سیزیف* سعی کرد به موقعیت انسان در دنیایی از باورهای درهم‌شکسته پی ببرد.» (Esslin, 2001: 22)

۳. ۳. پیشینه و پیشتازان معناباختگی

«پیشینه‌ی فضا و هنر نمایش معناباختگی به سال ۱۸۹۶ و نمایش فرانسوی *اوبو شاه* اثر آلفرد ژاری (Alfred Jarry) برمی‌گردد. علاوه بر آن، ادبیات معناباخته در مکتب‌های اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم دهه‌ی ۱۹۲۰ و نیز ادبیات داستانی فرانتس کافکا (Franz Kafka) (*محاکمه* و *مسخ*) ریشه دارد.» (Abrams, 2012: 1) مارتین اسلین در مقدمه‌ی *تئاتر معناباخته*، ادعا می‌کند که «تئاتر معناباخته نمایان‌گر گرایش‌هایی است که از دهه‌ی ۱۹۲۰ به بعد در آثار ادبی پیچیده (جویس (*James Joyce*)، سوررئالیسم، کافکا) یا از اولین دهه‌ی این قرن در نقاشی (کوبیسم، نقاشی انتزاعی) آشکار بوده‌اند.» (Esslin, 2001: 15) در فصل هفتم کتاب هم تحت عنوان *سنّت معناباخته*، به‌صورت مفصل ریشه‌های آن را در ادبیات اروپا بررسی کرده و پیشینه‌ی آن را به آثار شکسپیر (William Shakespeare) و کمدیا دل‌آرته (*Commedia dell'arte*) در فرانسه عقب برده است. (رک. همان: ۴۰۵) تأثیرپذیری فلسفی و فکری نویسندگان تئاتر معناباخته از فیلسوفان اگزیستانسیالیسم نظیر: ژان پل سارتر (*Jean-Paul Sartre*) و آلبر کامو و اثر مهمش *افسانه سیزیف* روشن است؛ اما به دلیل برخی تفاوت‌ها در دیدگاه‌ها نمی‌توان این جریان‌ها را یکی دانست.

پیش از این به برخی نویسندگان پیشتاز جریان معناباختگی اشاره شد؛ اما در این مجال اندک، مشخص‌ترین پیشتازان این جریان و مهم‌ترین آثارشان را نام می‌بریم که عبارتند از: ساموئل بکت با نمایشنامه‌های در *انتظار گودو* و *آخر بازی*، آرتور آداموف با *نقیضه* و *تهاجم* و *استاد تاران*، اوژن یونسکو با *آوازه خوان تاس* و *کرگدن*، ژان ژنه با *کلفت‌ها* و *بالکن*، هارولد پینتر با *جشن تولد* و *سرایدار* و هم‌چنین ادوارد آلبی (*Edward Albee*) با *رؤیای امریکایی* و *چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد*. مارتین اسلین علاوه بر این شش نفر در فصل ششم *تئاترمعناباخته* تحت عنوان هم‌فکران و نوآمدگان، از نویسندگان و آثار شناخته‌شده‌ی بیشتری در کشورها و زبان‌های دیگر نام می‌برد.

۴. مؤلفه‌های معناباختگی

درباره‌ی مؤلفه‌های معناباختگی در تئاتر و ادبیات توضیحات جامع و دقیقی با رویکردهای متفاوت ارائه شده؛ اما کمتر اثری آن‌ها را به‌صورت طبقه‌بندی‌شده و تفکیک‌شده معرفی می‌کند. نظر به این‌که هرگونه بررسی برای یافتن مؤلفه‌های معناباختگی در آثار ادبی،

نخست نیازمند نوعی مؤلفه‌سازی و طبقه‌بندی ویژگی‌های آن است، در ادامه به برخی توضیحات از منابع معتبر که اصول و قواعد معناباختگی را در بر دارند خواهیم پرداخت؛ سپس مؤلفه‌های معناباختگی برای تحلیل متونی با این قابلیت ارائه می‌گردد تا در پژوهش‌های مشابه مبنای تحلیل قرار گیرد. مارتین اسلین معتقد است: «تئاترمعناباخته تلاش می‌کند تا درک خود از بی‌معنا بودن وضعیت بشری و نقص رهیافت‌های منطقی را با کنار گذاشتن کامل شگردهای عقلانی و اندیشه‌های استدلالی بیان کند. علاوه بر این تلاش می‌کند بین فرض‌های اساسی خود و فرمی که این فرض‌ها در آن بیان می‌شوند، هماهنگی برقرار کند. از این‌رو تئاترمعناباخته که به بی‌ارزش کردن افراطی زبان گرایش دارد، از بحث درباره معناباخته بودن وضعیت بشری دست کشیده و آن را صرفاً در هستی، یعنی در قالب اصطلاحات تصاویر ملموس صحنه، ارائه می‌کند.» (Esslin, 2001: 24) جیمز رابرتس در *بکت و تئاتر معناباختگی* می‌گوید: «در نمایش‌های این جنبش، با تئاتر موقعیت‌های منسجم یا با شخصیت‌پردازی‌هایی که ریشه در منطق انگیزه‌ها و واکنش‌های اشخاص نمایش دارد، روبه رو نیستیم و گهگاه زمان و مکان نمایش، رابطه‌ای ذاتی و رئالیستی و واضح با کل نمایش ندارد. هم‌چنین زبان چونان ابزاری برای مراوده‌ی منطقی به کار برده نمی‌شود و برخلاف نمایش‌های سنتی رابطه‌ی علت و معلولی بین وقایع وجود ندارد.»(رابرتس، ۱۳۸۹: ۱۸) نمایشنامه‌های بکت از نظر ایبرمز، «بی‌منطقی، درماندگی و معناباختگی زندگی را در فرم‌هایی نمایشی مطرح می‌کنند و تن به زمان و مکان رئالیستی، استدلال منطقی و یا پیرنگ متکامل و منسجم نمی‌دهند.» (Abrams, 2012:2) «برای نمونه *در انتظار گودو* مانند اغلب آثار دیگر این سبک، نمایشی «معناباخته» است؛ به این دلیل که هم به طرزی مضحک، کمدی گونه است و هم غیرمنطقی و بی‌فرجام. این نمایش نقیضه‌ی سخره‌آمیزی است که بر باورهای سنتی فرهنگ غرب و نیز سنن و انواع نمایشنامه‌های سنتی و حتی بر تعلقِ ناگزیر خود به رسانه‌ی نمایشی ریشخند می‌زند. گفتگوهای صریح و درعین‌حال تکراری و بی‌معنای این نمایش‌ها اغلب خنده‌آورند و رفتارهای حماقت‌آمیز و سایر شیوه‌های دلقک‌بازی، حالت از خودبیگانگی ذهنی و فلسفی و تشویش غمناک، این نمایش‌ها را کمیک ساخته‌است؛ علاوه بر آن، چنین نمایشی انسجام ابزار خود، یعنی زبان را سست می‌کند.»(همان: ۲) یکی از تلاش‌های صورت گرفته جهت مؤلفه‌سازی تئاترمعناباخته را می‌توان کتاب دوازدهم *نمایشنامه‌نویسان انگلیسی جدید* نوشته ایروینگ واردل (John *Irving Wardle*) دانست که مشخصات تئاترمعناباخته را این‌گونه

برمی‌شمارد: «جابه جایی جهان بیرونی با چشم‌اندازی درونی؛ فقدان تفکیک آشکار بین خیال و واقعیت؛ نگرش آزادانه به زمان(چنان‌که به اقتضایی ذهنی ممکن است قبض و بسط پیدا کند)؛ محیط سیّالی که ذهنیت‌ها را در قالب استعاره‌های بصری می‌ریزد؛ دقت پولادین زبان و ساختار، که تنها سپر دفاعی نویسنده در برابر هرج‌ومرج تجربه‌ی زنده است.» (هینچلیف، ۱۳۸۹: ۱۳)

با توجه به توضیحات فوق می‌توان مؤلفه‌های ادبیات معناباخته را این‌گونه فهرست کرد: ۱. بدبینی؛ ۲. بی‌هدفی؛ ۳. درماندگی و معناباختگی زندگی؛ ۴. نداشتن پیرنگ منسجم؛ ۵. نداشتن تسلسل زمان و مکان رئالیستی؛ ۶. عدم منطق در رویدادها؛ ۷. مشخصه‌های کمدی؛ ۸. مشخصه‌های زبانی؛ ۹. جابه جایی درون و بیرون؛ ۱۰. نبودن مرز بین واقعیت و خیال؛ ۱۱. بی‌فرجامی در اثر. اگرچه این مؤلفه‌ها اغلب از آثار ادبیات نمایشی گرفته شده و شاید در برخی موارد با متون ادبیات داستانی و ادبیات منظوم هم‌خوانی نداشته باشد، اما در اغلب تعاریف و حتی در همین طبقه‌بندی سعی شده که هیچ‌گونه مؤلفه‌ی معنایی یا فرمی نادیده گرفته نشود. با توجه به ضعف تعاریف ذات‌باورانه ممکن است برخی مشخصه‌های دیگر نیز به این موارد افزوده گردد و یا بعضی از آنان را ذیل دیگری قرار دهند؛ اما آن‌چه در این‌جا اهمیت دارد، رسیدن به یک اصل مشخص برای تحلیل متونی است که حاوی این زمینه‌ها هستند. بدیهی است که ارائه‌ی فهرستی از مؤلفه‌های معناباختگی به معنای وجود همه‌ی آن مؤلفه‌ها در آثار معناباخته نیست؛ به‌طوری‌که گاهی وجود دو یا سه مؤلفه در اثر با بسامدی بالا، آن را به اثری معناباخته تبدیل می‌کند.

۵. کتیبه‌ی مهدی اخوان ثالث

کتیبه، دومین شعر از مجموعه‌ی *از این اوستا*، شعری در مایه‌های اجتماعی است که می‌توان آن را نمونه‌ای دقیق و کامل و خصیصه‌نما از جریان معناباختگی در ادبیات معاصر فارسی به‌حساب آورد. محتوای شعر چنین است که گروهی از مردان و زنان جوان و پیر، با زنجیری مشترک که بر پای دارند خسته در کنار تخته‌سنگی بزرگ شبیه کوه به سر می‌برند. صدایی مرموز و یا الهامی درونی، آن‌ها را به کشف راز نوشته‌شده بر تخته‌سنگ فرامی‌خواند. گروه سینه‌خیز به‌سوی تخته‌سنگ می‌روند. یکی از آن‌ها بالا می‌رود و سنگ‌نوشته‌ی غبار گرفته را می‌خواند که نوشته است: «کسی راز مرا داند که از این رو به آن رویم بگرداند.» همه با سختی و تلاش بسیار زیاد در عین خستگی سرانجام موفق

می‌شوند تخته‌سنگ را به روی دیگر بگردانند. گروه یکی را بالای تخته‌سنگ می‌فرستند تا راز آن کتیبه را برایشان بخواند. او با شور و شوق، راز را زیر لب می‌خواند، اما سکوت می‌کند و مات و مبهوت به گروه نگاه می‌کند. درنهایت مشخص می‌شود که نوشته‌ی روی دیگر کتیبه چیزی نبوده مگر همان چیزی که بر این رویش نقش بسته است: «کسی راز مرا داند که از این رو به آن رویم بگرداند.» شرح این حکایت تاریخی در *جوامع الحکایات* عوفی چنین آمده است: «مردی بود از بنی معد که او را *قالب الصخره* خواندندی و در عرب به طمع، مثل به وی زدندی چنان که گفتندی: اطمع من قالب الصخره (یعنی طمعکارتر از برگرداننده سنگ) گویند روزی به بلاد یمن می‌رفت. سنگی را دید در راه نهاده و به زبان عبری چیزی بر آن نوشته که: مرا بگردان تا تو را فایده باشد! پس مسکین به طمع فاسد، کوشش بسیار کرد تا آن را برگردانید و بر طرف دیگر نوشته دید که رب طمع یهدی الی طبع: ای بسا طمع که زنگ یأس بر آیینه ضمیر نشاند. چون آن بدید و از آن رنج بسیار دیده بود، از غایت غصه سر خود بر آن سنگ می‌زد تا آن گاه که دماغش پریشان شده و روح او از قالب جدا شد و بدین سبب در عرب مثل شد.» (عوفی، ۱۳۷۰: ۲۸۷) در *کشف‌المحجوب* هجویری نیز از قول ابراهیم ادهم می‌آید که گفت: «سنگی دیدم بر راه افکنده و بر آن سنگ‌نبشته که مرا بگردان و بخوان. گفتا بگردانیدمش. بر آن نبشته بود: انت لاتعمل بما تعلم فکیف تطلب ما لاتعلم، تو به علم خود عمل می‌نیاری، محال باشد که نادانسته طلب کنی.» (هجویری، ۱۳۸۶: ۱۸) اخوان ثالث، خود در این باره گفته است: «من این مثل را از امثال قرآن گرفتم، ولی پیش از آن در امثال میدانی هم دیده بودم، جاهای دیگر هم نقل‌شده‌ی کوتاهش، بلندش، تفصیلش و به شکل‌های مختلف.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۱: ۲۶۶)

حال با بررسی زمینه‌های اتفاقات سیاسی دهه‌های سی و چهل سعی می‌کنیم شرایطی را که در سرودن این شعر تأثیر گذاشته بررسی کنیم و سپس به مؤلفه‌های معناباختگی در آن بپردازیم؛ (اتفاقاتی که نقش عمده‌ای در تحلیل ما از معناباختگی در شعر او دارد.)

۶. فضای اجتماعی و سیاسی ایران در دهه‌های سی و چهل

آزادی نسبی اندیشه در ایرانِ دهه‌ی بیست سبب شد روشنفکران ملی و مذهبی در برخورد و کشمکش با حکومت، واکنش‌هایی به خلع ید نفت‌خواران غربی به‌ویژه انگلستان و ملی شدن صنعت نفت ایران نشان دهند. در اوایل دهه‌ی سی، این کشمکش‌ها

پس از یک سلسله تعقیب و گریز و گرفت و گیر، سلطنت را به خطر انداخت. برای مدتی نخست‌وزیر ایران – مصدق– و مجلس قانون‌گذاری، امور کشور را بر عهده گرفتند. محمدرضا پهلوی برای مدتی کشور را ترک کرد و به اروپا رفت. اما برخی کشورهای غربی و در رأس آن‌ها ایالات‌متحده امریکا، به دستیاری نظامیان وفادار به سلطنت و برخی دیگر در داخل کشور، کودتایی را پایه‌ریزی و اجرا کردند که درنتیجه‌ی آن، سلطنت حفظ شد و شاه برگشت. فضای پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ برای مخالفان سلطنت، روشنفکران و نویسندگان که انتظار برچیده شدن طومار سلطنت را داشتند، بسیار گران تمام شد؛ عده ای اعدام، گروهی تبعید و شماری زندانی شدند. برخی کشور را ترک کردند، عده‌ای ماندند و سکوت کرده و شکست را باور کردند؛ بعضی دیگر به پوچی و هیچ‌انگاری گراییدند. شور و هیجان و تحرک دهه‌ی بیست محو شد و انزوا و درون‌گرایی، جای آن را گرفت. نصرت رحمانی درباره‌ی رمان *مردی که در غبار گم شد*، اثری بدبینانه از زندگی روشنفکری که امید آرمان‌های بسیاری دارد اما همه به یأس بدل می‌شود، می‌گوید: «از نسل من، چند صد نفری به نوشتن روی آوردند اما تنها به‌اندازه‌ی انگشتان دست، نویسنده یا شاعر شدند؛ مابقی در لجن‌زار ادا و اطوارهایی که آن هم جزء میراث بود و بالاتر از این‌ها در انبوه دود سیاه مواد مخدر نابود شدند.» (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۱۹۹) نام این کتاب یادآور روشنفکرانی است که در سال‌های پس از کودتا اسیر اعتیاد شدند و اخوان هم‌چنین سرنوشتی یافت. رژیم کودتا که از آزادی دهه‌ی بیست تجربه‌ی تلخی به دست آورده بود، با ایجاد سازمان امنیت (ساواک) هر نوع حرکت اندیشگی را به بند می‌کشید. جز نشریات همسو و موافق بقیه همگی تعطیل و احزاب و تشکل‌ها و جمعیت‌های سیاسی منحل شدند. دیری نگذشت که بی‌اعتمادی باعث شد اهل اندیشه و قلم به انزوا کشیده شوند. در چنین فضایی ادبیات پیشرو تبدیل به دو جریان ادبیات درون‌گرا و ادبیات چریکی شد. محققان ادب و تاریخ و فرهنگ در این شرایط، به دور از سر و صداهای سیاسی که مانع از انتشار آثارشان می‌شد، به‌سوی پژوهش‌های ادبی بی‌دردسر و تصحیح انتقادی متون کهن و تألیف کتب درسی و مسائلی از این‌دست روی آوردند. از اواخر دهه‌ی سی به بعد وقتی‌که قدرت مطلقه، سیطره‌ی خود را تثبیت‌شده ارزیابی کرد، اندکی از اختناق خود کاست و به برخی آثار ادبی اجازه‌ی انتشار داد. در اوایل دهه‌ی چهل، حکومت دست به اصلاحات سطحی زد که برخی از آن‌ها به علت مغایرت با اعتقادات اسلامی، واکنش مذهبی‌ها را به دنبال داشت. از این پس یک سلسله

تعقیب و بازداشت و زندان صورت گرفت و نقطه‌ی عطفی با عنوان نهضت ۱۵ خرداد ۴۲ پدید آمد. در ادامه، مبارزه با سلطنت شدت پیدا کرد و حکومت برای خنثی کردن این تلاش‌ها، در حوزه‌ی ادبیات و هنر و تئاتر فضای به نسبت بازی ایجاد کرد؛ اما در همین محدوده نیز هنگامی‌که از سال ۱۳۴۵ ادب نمایشی به نقش و تعهد اجتماعی خود عمل کرد، حکومت دوباره سد راه آن شد. (رک. رحیمیان، ۱۳۸۴: ۲۱۸)

۶. ۱. تأثیر فضای سیاسی و اجتماعی دهه‌های سی و چهل بر اخوان ثالث و شعرش

نقش کودتای ۲۸ مرداد و تأثیر آن بر ادبیات معاصر فارسی و فضای روشنفکری ایران انکارناپذیر است. این حادثه درون‌مایه‌های تازه‌ای در قلمرو شعر این دوره ایجاد کرد. برخی از این درون‌مایه‌ها که بر شعر این دوره سیطره دارد عبارتند از: مسئله‌ی مرگ (مرگ‌اندیشی، ستایش مرگ)، یأس و ناامیدی که بهترین پیغام‌گزارش اخوان ثالث است. اخوان که کمی پس از کودتای ۲۸ مرداد به تهران می‌رسد و در یکی از قرارهای حزبی در خانه‌ای دستگیر می‌شود، چنانکه شفیعی کدکنی اشاره می‌کند؛ در ذات خود یک نوع شک و بدبینی نهفته نسبت به همه‌چیز دارد و این موضوعی نیست که بر مخاطب شعر او پوشیده باشد. به طوری که در هر کاری یا هر سخنی و تعبیری یا هر پدیده‌ای نخست همان جانب ظلمانی و ساحت اهریمنی‌اش را می‌بیند، سپس جانب روشنش را. (رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۸) بدبینی او، هم در ساحت نظریه‌پردازی یأس او که در مقدمه‌ی زمستان آمده (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۶۴) آشکار است، هم در دوره‌ی دوم شعری‌اش که دوره‌ی پس از شکست سیاسی- اجتماعی است. بدبینی و یأس اخوان ثالث، سبب می‌شود او را در ادبیات کلاسیک فارسی با تفکر خیام و در ادبیات مدرن فارسی با صادق هدایت مقایسه کنند. در مرثیه‌ای تحت عنوان *روی جاده‌ی نمناک* از مجموعه‌ی *از این اوستا* که برای صادق هدایت سروده، به طرح پرسش‌هایی می‌پردازد که برخاسته از متن داستان‌های هدایت است و این بدون شک نشان می‌دهد اخوان نه‌تنها آثار او را می‌خوانده بلکه با آن‌ها و در آن‌ها زندگی کرده و با دغدغه‌های درونگرایانه‌ی هدایت آشنا بوده است. در قسمتی از همین شعر می‌پرسد: «چه نجوا داشته با خویش؟/ پیامی دیگر از تاریک‌خون دلمرده‌ء سودازده، کافکا؟/....» (اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۵۳) می‌توان نتیجه گرفت که او با دیگر تفکرات بدبینانه و بعضاً نهیلیستی آشنایی داشته و احساس مشترکی با این افراد در خود می‌دیده است.

مختاری در کتاب *انسان در شعر معاصر* می‌گوید: «در دوره‌ی شکست، اخوان به اندیشیدن نشست و از این اندیشیدن گرایشی سر برآورد که چهره‌ی دیگری از او آراست. یک نفی، یک حس نیرومند یأس، یک تأمل همه‌جانبه در عدم کارایی آدمی، یک احساس پوک و پوچ بودن حرکتی که روزی انجام شد یا هر حرکتی که بخواهد انجام شود. پس از شکست، هرکس و هر گروهی با آن به‌گونه‌ای روبه رو شد. از آن میان گروهی نیز به نفی کل حرکت و آرمان و جهان گراییدند و نه‌تنها به اکنون که به گذشته و آینده نیز ناباور شدند. کاراکتر شکست در شعر اخوان نشانگر آن است که طرح شکست به‌جای آن‌که در محدوده‌ی یک اعتراض سیاسی بماند، اساساً به عرصه‌ی اعتراض به هستی، جهان، زندگی و سرنوشت انسان گراییده است. این اندیشیدن در شکست، نوعی اندیشیدن در نفی است. طرح شکست در شعر اخوان از شکست و تنهایی اجتماعی در یک دوران سیاسی آغاز شد اما به شکست و تنهایی بشری در کل جهان انجامید. از نومیدی و سرخوردگی سیاسی و تلخی حرکت قطع‌شده و فروکوفته، به نفی مطلق حرکت و فقدان اراده‌ی آزاد در انسان در زیر ستم و سیطره‌ی تقدیر کور رسید. شعر اخوان در روند اندیشیدن خود، مضمون سیاسی را به موضوع اجتماعی شکست و سرانجام به مفهوم فلسفی شکست کشاند. از *آخر شاهنامه*، مضمون سیاسی شکست به سمت موضوع اجتماعی شکست رفت و البته در این میان نیز مفاهیم فلسفی شکست نمودار شد. در مجموعه‌ی *از این اوستا*، میان اندیشه‌ی اجتماعی شکست و اندیشه‌ی فلسفی شکست تقریبا یک ترازبندی پدید آمد و ته‌رنگ سیاسی‌اش همچنان پابرجا ماند. اما کم‌کم رنگ اصلی را به اندیشه‌های نوع دیگر سپرد. در *پاییز در زندان* این راه و رسم فلسفی را مشخص‌تر کرد و سرانجام در *دوزخ اما سرد* این راه و رسم، چیرگی یافت و اندیشه‌های سیاسی جنبه‌ای فرعی و تبعی پیدا کرد.» (مختاری، ۱۳۹۲: ۴۴۹-۴۶۷)

۷. مؤلفه‌های معناباختگی در کتیبه

کتیبه شعری معناباخته است. به‌طوری‌که می‌توان مؤلفه‌های معناباختگی را به صورت‌های مختلف در آن مشاهده کرد. برخی از آن مؤلفه‌ها ناظر به جنبه‌های معنایی و برخی دیگر ناظر به جنبه‌های فرمی است. از این‌رو این دو جنبه را از یکدیگر جدا کرده و نمونه‌های متنی متعددی از هر ویژگی را زیر عنوان مخصوص به آن آورده و توضیح داده‌ایم. از

میان همه‌ی مؤلفه‌های معناباختگی فقط دو مورد: عدم وجود پیرنگ منسجم و عدم منطق در رویدادها، به دلیل نوع نگاه نویسنده و نوع ادبی و سبکی در این شعر وجود ندارد.

۷. ۱. مؤلفه‌های معنایی

بدبینی: این مؤلفه در قسمتی از ابتدای شعر که گروه انسان‌ها ندایی را می‌شنوند به‌روشنی دیده می‌شود. بدبینی این گروه به‌قدری است که به ندای برانگیزاننده و پر از راز که هر انسان عادی را کنجکاو می‌کند، واکنشی نشان نمی‌دهند: «و ما چیزی نمی‌گفتیم./ و ما تا مدتی چیزی نمی‌گفتیم./ پس از آن نیز تنها در نگه‌مان بود اگر گاهی/ گروهی شک و پرسش ایستاده بود./ و دیگر سیل و خیل خستگی بود و فراموشی./ و حتی در نگه مان نیز خاموشی./ و تخته‌سنگ آن سو اوفتاده بود.» (اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۱۲) این گروه بدبین اگرچه درنهایت به حرکت درمی‌آیند اما وقتی با راز پوچ تخته‌سنگ روبرو می‌شوند، علت بدبینی پیش از حرکتشان روشن می‌شود. در بدبینی اولیه‌ی این افراد امیدواری کم‌رنگی دیده می‌شود. آن‌ها می‌ترسند با پوچی محض روبه رو شوند، از این رو سعی می‌کنند با ندانستن، اندک امیدی داشته باشند؛ و حق با آن‌ها است چرا که عمق بدبینی حاصل از برگرداندن تخته‌سنگ به حدی زیاد است که همان اندک امیدواری را نیز از آن ها می‌گیرد.
بی‌هدفی: «بی‌هدفی اثر» و «بی‌فرجامی‌در اثر» دو امر مجزا از یکدیگرند. مکاتب و آثاری وجود دارند که یک یا هردوی این مؤلفه‌ها را دارا هستند اما نه با یک بیان و شیوه. به‌طور مثال بیشتر در ادبیات اگزیستانسیالیستی از موقعیتی بی‌هدف به موقعیتی هدف‌دار می‌رسیم؛ اما در ادبیات معناباخته با موقعیت بی‌هدف تکرارشونده روبه رو هستیم. عبارت: «نوشته بود/ همان،/ کسی راز مرا داند،/ که از این رو به آن رویم بگرداند.» (همان: ۱۵) به بهترین شکل این ویژگی را بیان می‌کند. اوج بی‌هدفی این گروه در انتهای ماجرا و هنگام مواجهه‌ی آن ها با جمله‌ی یادشده احساس می‌شود. وقتی‌که برای رسیدن به هدفی جزیی، نهایت تلاش خود را انجام می‌دهند و با این جمله روبه‌رو می‌شوند، وجود هرگونه هدفی برای آن‌ها رنگ می‌بازد و موقعیتی بدتر از قبل برای آن‌ها به وجود می‌آید؛ موقعیتی که درماندگی و معناباختگی در آن به اوج می‌رسد.

درماندگی و معناباختگی: با وجود اشتراکات محتوایی در مؤلفه‌های معنایی، این مؤلفه مهم ترین و شناخته‌شده‌ترین مشخصه‌ی معنایی ادبیات معناباخته است و ازاین‌جهت اشتراکاتی با نهیلیسم و اگزیستانسیالیسم دارد؛ اما برخلاف نظر برخی از محققان، این اشتراکات ثابت نمی‌کند که جریان ادبیات و تئاتر معناباخته، زیرمجموعه و ادامه‌ی مکتب‌های یادشده باشد. معناباختگی را اگر به‌صورت یک فرآیند در نظر بگیریم، بدبینی در آغاز آن فرآیند جای می‌گیرد. اما بی‌هدفی و گرفتار شدن در چرخه، انتهای آن فرایند نیست. درماندگی و معناباختگی به این دلیل در انتهای این فرایند قرار دارند که نقطه‌ی درماندگی، پایان تمام تلاش‌های منجر به شکست در جستجوی معناست؛ به‌طوری‌که دیگر حتی متقاعد کردن و یا فریب دادن خود با چرخه‌ای بی‌هدف نیز میسر نیست و اینجا آغاز خلأ معناباختگی است. اخوان ثالث در ابتدای این شعر، موقعیت روحی و روانی خاصی از انسان‌های در زنجیر را توصیف می‌کند. انسان‌هایی که می‌توانند نماد یک ملت و یک جامعه باشند و درماندگی اولیه، نخستین مؤلفه‌ای است که توصیف می‌شود: «فتاده تخته‌سنگ آن سوی تر، انگار کوهی بود./ و ما این سو نشسته، خسته انبوهی./ زن و مرد و جوان و پیر،/ همه با یکدگر پیوسته، لیک از پای،/ و با زنجیر./ اگر دل می‌کشیدت سوی دلخواهی/ به سویش می‌توانستی خزیدن، لیک تا آن جا که رخصت بود/ تا زنجیر.» (همان: ۱۱) این موقعیت معناباخته به این صورت در ادامه تکرار می‌شود: «و دیگر سیل و خیل خستگی بود و فراموشی./ و حتی در نگه‌مان نیز خاموشی.» (همان: ۱۲) اخوان تقابل ناامیدی و امید در عینِ درماندگیِ برزخِ رفتن و ماندن را این‌گونه بیان می‌کند: «شبی که لعنت از مهتاب می‌بارید،/ و پاهامان ورم می‌کرد و می‌خارید،/ یکی از ما که زنجیرش کمی سنگین‌تر از ما بود، لعنت کرد/ گوشش را و نالان گفت: باید رفت/ و ما با خستگی گفتیم: لعنت! بیش بادا! گوشمان را/ چشممان را نیز، باید رفت.» (همان: ۱۳) آن ها برای فرار از این موقعیت معناباخته‌ی ملال‌آور است که درنهایت تصمیم به رفتن می‌گیرند. اوج این تقابل، آن زمان است که فرد بالا رفته با روی دیگر کتیبه مواجه می‌شود: «و ساکت ماند./ نگاهی کرد سوی ما و ساکت ماند./ دوباره خواند، خیره ماند، پنداری زبانش مرد./ نگاهش را ربوده بود ناپیدای دوری، ما خروشیدیم:/ –بخوان!– او همچنان خاموش./ –برای ما بخوان!–/ خیره به ما ساکت نگا می‌کرد... به دست ما و دست خویش لعنت کرد./ –چه خواندی، هان؟–/ مکید آب دهانش را و گفت آرام: نوشته بود/ همان،/ کسی راز مرا داند،/ که از این رو به آن رویم بگرداند.»(همان: ۱۵) این موقعیت درماندگی و معناباختگی نهایی

است؛ چراکه از موقعیت درمانده و معناباخته‌ی اولیه که اندک امیدی در آن حس می‌شد با تلاش خودشان به موقعیتی پرتاب می‌شوند که هیچ کورسوی امیدی در آن وجود ندارد. از این جهت است که نارضایتی اخوان از شکستِ مردمِ در زنجیر (شکست سیاسی و اجتماعی) او را به شکست عمیق‌تر (شکست فلسفی) می‌رساند. اگر اخوان ثالث در معنای مبارزه و حرکت، تشکیک وارد می‌کند به این دلیل نیست که مردم از کسب موفقیت ناتوانند و کوتاهی می‌کنند، او در معنای حرکت تشکیک وارد می‌کند؛ چرا که در نگاه ویژه‌ی او خاصیت وجودی زندگی چنین ترسیم می‌شود که هر دو روی آن پوچی و نارضایتی است و تلاش برای به دست آوردن روی دیگر، چیزی نیست جز تحصیل حاصل. از همین جهت است که او اساساً حرکت را نفی می‌کند و بی‌فایده می‌داند.

جابه‌جایی درون و بیرون: این ویژگی بیشتر در حالات درونگرایانه‌ای است که برای شخصیت‌های روایت پیش‌می‌آید.«ندانستیم/ ندایی بود در رؤیای خوف و خستگی‌هامان،/ و یا آوایی از جایی، کجا؟ هرگز نپرسیدیم. چنین می‌گفت:/ – فتاده تخته‌سنگ آن سوی، وز پیشینیان پیری/ بر او رازی نوشته است،/ هرکس طاق، هرکس جفت...–/ چنین می‌گفت/ چندین بار/ صدا، و آن گاه چون موجی که بگریزد ز خود در خامشی/ می‌خفت.» (همان: ۱۲) راوی، منشأ ندا و آوا را نمی‌داند و مردد است که این حالتی درون گرایانه است یا در حقیقت شخصی در بیرون، آن آوا را تولید می‌کند. این جابه جایی درون و بیرون جماعت را به حرکت وا می‌دارد «یکی از ما که زنجیرش کمی سنگین‌تر از ما بود، لعنت کرد/ گوشش را و نالان گفت: –باید رفت.–» (همان: ۱۳)

برخاستن مرز بین واقعیت و خیال: برخاستن مرز بین واقعیت و خیال از دیگر مؤلفه‌های ادبیات معناباخته است که گاهی به‌صورت جابه جایی درون و بیرون دیده می‌شود و مشهورترین نمونه‌ی آن در نمایشنامه‌ی *آخربازی* ساموئل بکت است. کامل‌ترین نمونه برای این مؤلفه در شعر کتیبه دو عبارت یادشده‌ی قبلی است. نه برای راوی نه برای گروه انسان‌ها و نه حتی برای مخاطب روشن نیست که این ندایی است از «رؤیای خوف و خستگی» شان یا در واقع «آوایی از جایی»؟ و نیز هیچ‌کدام نمی‌پرسند این صدا از کجاست؟ چراکه درک واقعیت برای آنان که درگیر حالات درونگرایانه‌اند، مثل همان برگرداندن کتیبه، بی‌فایده است.

۷. ۲. مؤلفه‌های ساختاری

عدم وجود پیرنگ منسجم: نمایشنامه‌های جریان ادبیات معناباخته به دلیل استفاده از تمهیدات نمایشی نظیر شرح صحنه و غیره، می‌تواند پیرنگ منسجمی نداشته باشد، چنانکه در برخی آثار نمایشی شناخته شده‌ی این جریان می توانیم ببینیم. نظر به اینکه شعر و داستان معناباخته (نه در مقام اجرای نمایشی) از تمهیدات صحنه استفاده نمی‌کند، نیازمند پیرنگ منسجم است. از این رو، در اغلب آثار ادبی جریان معناباخته در ادبیات معاصر فارسی از نوع شعر (نظیر کتیبه) و داستان (نظیر ملکوت)، انسجام پیرنگ حفظ می‌شود. در واقع، یکی از وجوه اختلاف در معناباختگی ادبیات نمایشی و غیرنمایشی را می توان همین بود و نبود پیرنگ منسجم دانست. هرچند آثاری به عنواان مثال نقض وجود دارند اما چنانکه می‌دانیم، قواعد ضامن کلیات‌اند.

عدم وجود زمان و مکان رئالیستی: در اغلب آثار ادبیات معناباخته، با عدم زمان–مکان رئالیستی روبه رو هستیم و این مشخصه‌ای است که حتی با یک‌بار خواندن اثر می‌توان به آن پی برد. به بیانی دیگر رویدادها در بی‌زمانی و بی‌مکانی روی می‌دهد و این یکی از ویژگی‌هایی است که باعث می‌شود اثر در فرهنگ‌های دیگر نیز فهمیده شود؛ چرا که بی‌زمانی و بی‌مکانی اثر، جنبه سمبلیک دارد و بر اثر آن می‌توان متن را به زمان‌ها و مکان‌های زیادی تعمیم داد. در این شعر که نگرشی آزادانه به زمان و مکان در آن مشاهده می‌شود، هیچ اطلاعی از جغرافیایی که اتفاقات در آن روی می دهد نداریم و نمی‌دانیم این رویدادها مربوط به چه دوره‌ای از تاریخ است. عدم وجود زمان و مکان رئالیستی مهم‌ترین مشخصه برای چندلایه ساختن معنای اثر و ایجاد زمینه‌ی برداشت فلسفی از آن محسوب می‌شود.

عدم منطق در رویدادها: در اغلب آثار ادبی معناباخته، کنش‌هایی وجود دارد که بر اساس عقل جمعی توجیه‌پذیر نیست و شرایط بروز آن در شعر که با تخیل سروکار دارد، بیشتر است. ریشه و توجیه بی‌منطقی در رویدادها که بیشتر ناظر به جنبه‌های متناقض‌نمای معنایی است، جایی و مکانی دیگر می‌طلبد. منطق گریزی به معناباختگی اثر کمک می‌کند. منطق‌گریزی گاهی بدون جنبه‌ی زیبایی‌شناسانه است؛ مثل در زنجیر بودن عده‌ای زن و مرد جوان و پیر. گاهی نیز صورت زیبایی‌شناسانه به خود می‌گیرد و در بیان و صناعتی

ادبی ظاهر می‌شود. مواردی مثل صدایی که آن‌ها را به کشف راز غبارآلود فرامی‌خواند چه از جنبه‌ی صناعت ادبی و چه غیر آن امری غیرمنطقی به شمار می‌آید.

طنز: این مؤلفه در ادبیات معناباخته به صورت‌هایی نظیر موقعیت‌های ویژه و کنش‌های فیزیکی و لفظی شخصیت‌ها، خود را نشان می‌دهد. در این ویژگی نیز همچنان جنبه‌ی بدبینانه و معناباخته‌ی اثر حفظ می‌شود و جنبه‌ی کمدی اثر در خدمت متن است، و این نکته‌ای است که ایبرمز به‌درستی به آن اشاره می‌کند: «در بسیاری از آثار جدید که از کمدی سیاه یا فکاهه سیاه بهره می‌گیرند نظایر این مکتب دیده می‌شود.» (Abrams, 2012: 2) موقعیت اولیه‌ی انسان‌های در زنجیر و تلاش و تکاپوی آن‌ها برای سر درآوردن از رازی که در زندگی آنان چندان نقشی ندارد و گرهی از مشکل آنان نمی‌گشاید، بخشی از این کمدی است. در پایان نیز وقتی بر روی دیگرِ سنگ می‌بینند همان عبارت روی اول نوشته شده است، طنز به اوج می رسد؛ اما طنزی سیاه که لبخند تلخی بر لب خواننده می‌نشاند. طنزی که در خود، آگاهی عمیقی نهفته دارد و ادعا می‌کند جریان‌های معاصر حرکات کوری بوده‌اند که در نهایت به شرایط نخستین خود برگشته‌اند. موقعیت‌های روان‌شناسانه‌ی کمیکی مثل تر کردن لب‌های کسی که از سنگ بالا رفته و تقلید کسانی که در پایین منتظر چشم به او دوخته‌اند، مهارت بی‌نظیر شاعر را در خلق موقعیت‌های طنز در عین جدیت نشان می‌دهد.

مشخصه‌های زبانی: که شامل گفتگوهای صریح و تکراری و بی‌معنا می‌شود، با جملات یا کلماتی نشان داده می‌شود که بیانگر جنبه‌های بی‌معنای تکرارشونده‌ی موقعیتی معناباخته است. در شعر کتیبه موقعیتی که با تکرار عبارت، معناباختگی را نشان می‌دهد به این صورت است: «نوشته بود/ همان،/ کسی راز مرا داند،/ که از این رو به آن رویم بگرداند.» (اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۱۵) در آثار معناباخته جملات تکراری نظیر این بسیار زیاد است و اما در شعر به علت محدودیت فرمی و حجمی نمی‌توان انتظار بسامد بالایی از این جملات داشت.

بی‌فرجامی در اثر: آخرین ویژگی آثار ادبی معناباخته، پایان‌بندی یگانه‌ای است که دارند. آثار معناباخته در اغلب موارد چنان که پیشتر اشاره شد به وضعیتی مطلوب ختم نمی‌شوند و به اصطلاح پایان خوشی ندارند. در بسیاری از آثار همان وضعیت معناباخته‌ی اولیه که اثر با آن شروع می‌شود، با ضربه‌ی شدیدتری تکرار می‌شود. در کتیبه بیان این عبارت «... نوشته بود/ همان،/ کسی راز مرا داند،/ که از این رو به آن رویم بگرداند.»، حکم آب

سردی را دارد که بر پیکر امیدواری شنونده ریخته می‌شود. زمانی که آخرین شعله‌ی امید در باد خاموش می‌شود، شبی که پیش از این «شط جلیل پر مهتابی» بود، تبدیل به شط علیلی می‌شود: «/ نشستیم/ و/ به مهتاب و شب روشن نگه کردیم./ و شب شط علیلی بود (همان: ۱۵) البته این فرافکنی، حالات درونی این گروه را نشان می‌دهد. در آثار معناباخته نشانه‌هایی وجود دارد که تکرار آن موقعیت را پیش‌بینی و تأیید می‌کند. نوشته‌ی کتیبه نشان می‌دهد پایانی برای تکرار آن وجود ندارد، کل ماجرا می‌تواند برشی از یک موقعیت تکرار شونده‌ی روزانه باشد. هم‌چنان‌که موقعیت اولیه در برخی از نمایشنامه‌های معناباخته نظیر *در انتظار گودو* و *آخربازی* تکرار می‌شود. در پایان متن نمایشنامه *در انتظار گودو* ولادیمیر می‌گوید: «خوب، برویم؟ استراگون جواب می‌دهد: آره، برویم. سپس داخل قلاب می‌آید: از جای خود تکان نمی‌خورند.» (بکت، ۱۳۹۱: ۱۶۱)

۸. کتیبه و اسطوره‌ی سیزیف

شناخته‌شده‌ترین اثری که بین آن و *کتیبه* رابطه بینامتنی وجود دارد، اسطوره‌ی *سیزیف* است. سیزیف –پادشاه افیرا–، اسطوره‌ای یونانی است که به علت خودبزرگ‌بینی و حیله‌گری به مجازاتی محکوم شد که در آن می‌بایست سنگ بزرگی را تا نزدیک قله‌ای ببرد و قبل از رسیدن به پایان مسیر شاهد بازغلتیدن آن به اول مسیر باشد؛ این چرخه تا ابد برای او ادامه داشت و به این طریق سیزیف به تلاشی بی‌حاصل و بی‌پایان و ناکامی ابدی سپرده شد. به همین دلیل گاهی فعالیت‌های بی‌معنی و تمام‌نشدنی را سیزیف‌وار می‌خوانند. آلبر کامو نیز در اثر اگزیستانسیالیستی بسیار مهمش، *اسطوره‌ی سیزیف*، به این موضوع اشاره کرده است و سیزیف را نمایانگر پوچی زندگی انسان می‌داند اما معتقد است که سیزیف را از آن جهت که در تلاش برای دستیابی به قله‌هاست و به دنبال معنا و علت دیگری نمی‌گردد، باید خوشبخت انگاشت. (رک. کامو، ۱۳۸۲: ۱۹۹) وجود موقعیت‌هایی نظیر تقابل امید و ناامیدی، محکومیت و غلتاندن سنگ، شباهت‌های زیادی بین اسطوره‌ی سیزیف که به علت حیله‌گری از سوی خدایان به چنین سرنوشتی محکوم شده است و گروه نشسته و خسته در شعر کتیبه ایجاد می‌کند. اما شباهت بسیار مهمی که این دو روایت را به یکدیگر نزدیک می‌کند این است که در خوانش از هر دو اثر به‌راحتی از ساحت اصلی متن فاصله گرفته و به ساحت فلسفی آن‌ها که یک نقطه است نزدیک می‌شویم. به بیانی دیگر هر دو متن قابلیت خوانش و تعابیر فلسفی را در خود دارند.

۹. نتیجه‌گیری

جریان‌های ادبی، خواسته یا ناخواسته تحت‌تأثیر رویدادهای اجتماعی و سیاسی هستند. رویدادهای اجتماعی و سیاسی در دهه‌های سی و چهل شمسی که پیش‌تر به برخی از آن‌ها اشاره شد، شرایط را برای شکل‌گیری جریان ادبیات معناباخته‌ی معاصر فارسی مهیا کرد و تأثیر عمیقی بر اندیشه و آثار نویسندگان گذاشت. این تأثیرگذاری، منحصر به داستان نبود. در شعر نیز چنان که گفته شد می‌توان نشانه‌های این تأثیر را یافت. در این مقاله با توجه به آن‌چه تا این‌جا گفته شد نتیجه می‌گیریم: ۱. شعر کتیبه‌ی اخوان به دلیل دارا بودن اغلب مؤلفه‌های معناباختگی، اثری معناباخته قلمداد می‌گردد. ۲. معناباختگی رویکردی بود که در شعر اخوان ثالث از دهه‌ی سی آغاز شد و رفته‌رفته به‌صورت تشدید شونده، جایگاه مهمی در اندیشه و شعر او پیدا کرد؛ به‌طوری‌که مؤلفه‌های یادشده را می‌توان در بسیاری از شعرهایش یافت. ۳. اخوان ثالث را می‌توان از شاعران نخستین معاصر ایران قلم‌داد کرد که تحت تأثیر ادبیات معناباخته قرار گرفتند. بحث و بررسی پیرامون مثال‌های متعدد از شعر یادشده نشان می‌دهد که او تا چه اندازه در بیان این مکتب //گونه‌ی ادبی موفق و تأثیرگذار بوده است. ۴. بر پایه‌ی این شیوه از مؤلفه‌یابی، می‌توان آثار ادبی معناباخته‌ی متعددی در دهه‌های سی و چهل یافت که مؤلفه‌های یادشده را دارا هستند. تحقق یافتن چنین پژوهش‌هایی، راهکاری نوین برای پژوهش‌های ادبی معاصر ارائه می‌نماید و زمینه را برای بررسی جریان ادبیات معناباخته‌ی فارسی مهیا می‌کند.

منابع

آلوارز، آلفرد. (۱۳۸۸). *بکت*. ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران: طرح نو.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۸۲). *از این اوستا*. تهران: مروارید.

ـــــــــــــ (۱۳۷۱). *صدای حیرت بیدار*. مرتضی کاخی، تهران: مروارید.

اسلین، مارتین. (۱۳۸۸). *تئاتر ابسورد*. ترجمه‌ی مهتاب کلانتری و منصوره وفایی، تهران: کتاب آمه.

ایبرمز، مایر هوارد. (۱۳۸۷). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمه‌ی سعید سبزیان، تهران: رهنما.

باقری، علی‌اصغر و عبداللهیان، حمید. (۱۳۹۶). «مؤلفه‌های معناباختگی در ملکوت بهرام صادقی». *متن‌پژوهی ادبی*، در نوبت چاپ.

بکت، ساموئل. (۱۳۹۱). در انتظار گودو. ترجمه‌ی علی اکبر علیزاد، تهران: بیدگل.

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و قنبری عبدالملکی، رضا. (۱۳۹۱). «تحلیل ریخت‌شناسی روایت اسطوره‌ای کتیبه بر اساس نظریه‌ی ولادیمیر پراپ». *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، سال ۳، شماره‌ی ۳، صص ۸۱-۱۰۰.

درپر، مریم. (۱۳۹۳). «مبانی زیبایی‌شناسی و چگونگی کارکرد عوامل انسجام در شعر با بررسی کتیبه‌ی اخوان ثالث و خوابی در هیاهو از سهراب سپهری». *شعرپژوهی (بوستان ادب)* دانشگاه شیراز، سال ۶، شماره‌ی ۲، صص ۱۵-۳۸.

رابرتس،جیمز.(۱۳۸۹).*بکت و تئاترمعناباختگی*.ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: فرهنگ جاوید.

رحیمیان، هرمز. (۱۳۸۴). *ادوار نثر فارسی*. تهران: سمت.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *ادوار شعر فارسی*. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــــــ (۱۳۹۱). *حالات و مقامات م.امید*. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــــــ (۱۳۹۲). *با چراغ و آینه*. تهران: سخن.

عوفی، سدیدالدین محمد. (۱۳۷۰). *جوامع الحکایات و لوامع الروایات*. به کوشش جعفر شعار، تهران: علمی و فرهنگی.

کامو، آلبر. (۱۳۸۲). *افسانه‌ی سیزیف*. ترجمه‌ی علی صدوقی، محمدعلی سپانلو و اکبر افسری، تهران: دنیای نو.

مختاری، محمد. (۱۳۹۲). *انسان در شعر معاصر*. تهران: توس.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۶۹). *صدسال داستان‌نویسی در ایران*. تهران: تندر.

هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۸۶). *کشف‌المحجوب*. مقدمه تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: سروش.

همتی، شهریار و همکاران.(۱۳۹۲). «تأثیر أسطوره سیزیف الیونانیّه فی قصیده کتیبه لأخوان ثالث وقصیده فی المنفی للبیاتی». *دراسات فی اللغه العربیه و آدابها* دانشگاه سمنان، شماره‌ی ۱۳، صص ۱۳۱-۱۶۰.

هینچلیف، آرنولد. (۱۳۸۹). *پوچی*. ترجمه‌ی حسن افشار، تهران: مرکز.

Abrams, M. and G. Harpham. (2012). A Glossary of Literary Terms. 10th ed. Boston: Wadsworth.

Camus, A. (2013). *Myth of Sisyphus*. Translated by Justin Obrien. International Edition: Penguin.

Esslin,M. (2001). *The Theatre of the Absurd*. Third Edition. NewYork: Vintage books.

Childs, P. and R. Fowler. (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London: Routledge.