-- Literary Text Research ---------
Vol 25(87), PP.167
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/ltr.2020.43334.2721

Original Reserch Received: 26/May/2019 Accepted: 24/Dec/2019 ISSN:1735-1170 eISSN:2476-6186

The Connection between Literature and Music in "Symphony of the Dead" by Abbas Maroufi

Abdullah Albughobaish*
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Fatemeh Golbabaee
M.A. in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Abstract

Changes in today's world and the disappearance of the common boundaries among the sciences have left a heavy burden on comparative literature. Due to its interdisciplinary nature, this field of knowledge bears the responsibility of making a connection between literature and other arts and sciences, and from this perspective, it plays an essential role in today's borderless world. From this point of view, linking literature with various arts such as music is considered to be one of the activity areas of this dynamic knowledge. Following this model, the present study has analyzed the relationship between music and literature in the novel "Dead Symphony" by Iranian novelist Abbas Maroufi, and at the same time, it has compared the aforementioned novel with Dmitri Shostakovich's Symphony No. 5 from the structural perspective. According to the present study, the intersection of literature and music in the mentioned novel has been realized in several areas and different ways. Paratext and entitling the novel, heading the text chapters, and harmonizing the path of events in the novel with the formic nature of movements in a symphony are among the commonalities of literature and music in this novel. Utilizing the counterpoint feature of music in the literary text and matching the divisions of the second movement in the novel with music variations are the other instances of the intersections of these two arts. Moreover, taking the spread of interactions between arts and sciences into account, authors can add to the enrichment of their works by linking them with arts, humanities, and experimental sciences, hence they can double the enjoyment of reading texts for their readers.

Keywords: Comparative Literature, American School, Literature and Music, Dead Symphony, Shostakovich.

* Corresponding Author: ghobeishi@atu.ac.ir

-- متن‌پژوهی ادبی---------
دوره ۲۵، شماره ۸۷، بهار ۱٤۰۰، ۱۹۲-۱٦۸
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/ltr.2020.43334.2721

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۰۳
ISSN:۱۷۳۵-۱۱۷۰ eISSN: ۲۴۷۶-۶۱۸۶

پیوند ادبیات و موسیقی در روایت «سمفونی مردگان»

عبدالله آلبوغبیش* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

فاطمه گل بابائی دانش آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

دگرگونی‌های جهان امروزین و از میان رفتن مرزبندی‌ها میان دانش‌ها، وظیفهٔ سنگینی را متوجهٔ مطالعات تطبیقی ادبیات کرده است. در پرتو این امر، یکی از کارکردهای چنین مطالعاتی برقراری پیوند میان ادبیات و دیگر هنرها و دانش‌ها است. از این منظر، تحلیل پیوند ادبیات با هنری نظیر موسیقی یکی از حوزه‌های فعالیت این دانش پویا و دینامیک به‌شمار می‌رود. پژوهش حاضر با این انگاره و بر مبنای روش مطالعاتی نقدبنیاد، رابطهٔ موسیقی و ادبیات را در روایت «سمفونی مردگان» نوشتهٔ عباس معروفی تحلیل کرده و در عین حال، این روایت را از منظری ساختاری با سمفونی شمارهٔ پنج دیمیتری شو ستاکوویچ مقایسه کرده است. پژوهش پیش‌رو نشان می‌دهد که موسیقی به شیوه‌های گوناگون در شکل دادن به سازگان روایت اثرگذار بوده است. عنوان‌پردازی موسیقایی روایت، عنوان‌گذاری فصل‌های متن و همسازی سیر رویدادهای موومان‌ها/ فصل‌های روایت با ماهیت فرمیک موومان‌های یک سمفونی در شمار مؤلفه‌های دخیل در شکل دادن به نظام همبستهٔ روایت‌اند. بهره‌گیری از خصوصیت کنترپوان موسیقی و همسازی بخش‌بندی‌های موومان دوم روایت با واریاسیون‌های موسیقی، محورهای دیگر تلاقی این دو هنر در روایت‌اند. پژوهش حاضر همچنین نشان می‌دهد با واکاوی تطبیق‌گرایانهٔ روایت می‌توان به شناختی دقیق‌تر از متن ادبی دست یازید و ظرفیت‌هایی را در آن کشف کرد که نقد ادبی محض بدان‌ها توجهی نمی‌کند. نویسندگان می‌توانند به واسطهٔ پیوند زدن آثار خویش با هنرها و دانش‌های انسانی و تجربی بر غنای آن‌ها افزوده، لذت خوانش متن را برای مخاطبان خویش دوچندان کنند.

کلیدواژه‌ها: مطالعهٔ تطبیقی ادبیات، مکتب نقدبنیاد، ادبیات و موسیقی، سمفونی مردگان، شوستاکوویچ.

* نویسنده مسئول: ghobeishi@atu.ac.ir

مقدمه

ادبیات و موسیقی در مقام دو هنر نوشتاری و شنیداری از دیرباز با همدیگر پیوند داشته‌اند. این امر هم در وجه منظوم و هم در وجه منثور آثار ادبی کلاسیک انعکاس یافته است و آنچه با عنوان وزن، قافیه، ردیف و نیز سجع و جناس در ادبیات دیده می‌شود، بخشی از این پیوند و ارتباط را بازتاب می‌دهد. در واقع، درنگ در سنت ادبی فارسی نشان از آن دارد که در بخش مهمی از آن، موسیقی همچون واسطه و ابزاری برای ادبیات عمل می‌کرده است به گونه‌ای که بخشی از ابعاد زیبایی‌شناختی متن ادبی به موسیقی و عناصر موسیقایی موجود در آن مرتبط بوده است.

علاوه بر این، شاعران و نویسندگان کلاسیک فارسی به شیوهٔ دیگری هم از موسیقی سود جسته‌اند. شگرد مراعات‌النظیر و ذکر اصطلاحات شناخته شدهٔ موسیقی یکی از مصادیق این بهره‌گیری است (در بیت زیر، اصطلاح موسیقایی «راه» گونه‌ای ایهام نیز در بیت رقم زده‌است):

مطربا پرده بگردان و بزن راه عراق که بدین راه بشد یار و ز ما یاد نکرد

(حافظ، ۱۳۷۷)

کمااینکه، شگرد آوایی واج‌آرایی که از رهگذر آن صدایی -نظیر صدای خش‌خش برگ‌ها یا صدای یک ساز موسیقی- به گوش مخاطب تداعی می‌یافته و نوعی موسیقی در شعر می‌آفریده (ناتل خانلری، ۱۳۳۳) نمونه‌ای دیگر از این پیوند بوده‌است:

من که شب‌ها ره تقوی زده‌ام با دف و چنگ این زمان سر به ره آرم چه حکایت باشد

(حافظ، ۱۳۷۷)

با وجود اینها، پیوند ادبیات و موسیقی در سنت ادبی فارسی در اغلب موارد از این گستره فراتر نمی‌رفته است.

امروزه و در پرتو پیشرفت اندیشهٔ بشری و وقوف شاعران و نویسندگان بر هنرهای دیگر نظیر موسیقی، کاربست هنر موسیقی در ادبیات جلوه و نمود دیگری یافته است و گاه چنان این پیوند مستحکم می‌شود که بنیاد و زیرساخت روایی بر مبنای موسیقی و ساختارهای موسیقایی شکل می‌گیرد. مسأله بنیادی این پژوهش نیز از همین نقطه آغاز می‌شود که

اصـولاً موسـیقی چگونه می‌تواند به مثابهٔ یک قطب اثرگذار و جهت‌دهنده در ادبیات عمل کند و سازگان عام آن را شکل دهد و چنین پیوندی چه دستاوردهایی می‌تواند برای ادبیات دربرداشته باشد؟ پژوهش حاضر ضمن عطف توجه به این مأئله، روایت «سمفونی مردگان» را از منظر پیوند ادبیات و موسیقی با تأکید بر جنبه‌های موسیقایی آن کاویده است. همچنین در ادامه به استخراج وجوه تلاقی این روایت با سمفونی شمارهٔ پنج دیمیتری شوستاکوویچ می‌پردازد تا درک شواهد موسیقایی موجود در آن متن به کمک ارائه یک نمونه شنیداری تسـهیل شـود. طبعاً، به علت آنکه رویکرد مطالعاتی پژوهشـگران مکتب نقدبنیاد، اسـتخراج پیوندهای میان ادبیات و دیگر هنرها اســت در فرآیند مقایســهٔ متن ادبی با ســمفونی شوستاکوویچ به همین نقاط پیوند توجه شده است.

۱. پیشینهٔ پژوهش

در باب روایت «ســمفونی مردگان» مطالعات و پژوهش‌های متعددی انجام گرفته اســت. بهارلو (۱۳۶۹) در نوشتاری با عنوان «تصنیفی ناهماهنگ» این روایت را نقد کرده است. در پژوهش‌هایی دیگر نظیر «روایت جریان ســیال ذهن در ســمفونی مردگان» (محمودی و پورخالقی چترودی، ۱۳۸۲) و «چند صــدایی در ســمفونی مردگان» (حســن‌زاده میرعلی و رضــویان، ۱۳۹۱) به ابعاد دیگری از روایت پرداخته‌اند. هرچند دو پژوهش از پژوهش‌های ذکر شده از اصطلاح‌های «تصنیف» و «چندصدایی» بهره گرفته‌اند، اما توجه آن‌ها مشخصاً به مقولهٔ پیوند ادبیات و موســیقی معطوف نبوده اســت. علاوه بر این، به علت پرداختن تفصیلی یکی از مقالات بالا به مفهوم چند صدایی در روایت معروفی، پژوهش حاضر تنها اشاره‌ای مختصر به این مؤلفهٔ موسیقایی در روایت داشته است.

وجه تمایز پژوهش پیش‌رو با پژوهش‌های یاد شـده آن اسـت که این پژوهش، کشـف پیوندهای دو هنر موسـیقی و ادبیات و کیفیت نقش‌آفرینی موسـیقی در شـکل‌دهی به نظام همبستهٔ روایت را به مثابهٔ چشم‌انداز خود تعریف کرده است.

۲. پرسش‌ها و روش‌شناسی پژوهش

پژوهش پیش‌رو در پی پاسـخ به این پرسـش اسـت که در روایت مورد مطالعه، چه پیوندی میان ادبیات و موسـیقی می‌توان یافت و اصـولاً موسـیقی به مثابهٔ هنری شـنیداری چگونه در

فرآیند شکل دادن به متن ادبی اثرگذار بوده است؟ اساساً برقرار شدن پیوند میان ادبیات و موسیقی چه کارکرد و دستاوردی می‌تواند در پی داشته باشد؟

پژوهش حاضر در سطح گردآوری داده‌ها از روش استنادی - تاریخی بهره گرفته و در تحلیل داده‌ها، بر مبنای الگوی همبستگی به همکنشی‌های موجود میان موسیقی و ادبیات در روایت «سمفونی مردگان» پرداخته است.

۳. بنیان‌های نظری پژوهش

به موازات دگرگونی در اندیشه‌های فلسفی قرن نوزدهم و گذار از نگاه اثبات‌گرایانه به سوی نگرش تحلیلی در قرن بیستم و در پرتو شکل‌گیری فلسفهٔ مدرن و تحلیلی، ماهیت مطالعات ادبی نیز دگرگونی پذیرفت و مطالعات ادبی در یک چرخش پارادایمی از رویکرد تاریخ ادبیاتی به سوی رویکرد انتقادی و نقادانه گرایید. وجه غالب در این نوع از پژوهش‌ها که می‌توان رگه‌هایی از تفکر کانتی را در آن‌ها جست، متن‌گرایی و توجه به استقلال متن ادبی در برابر عوامل بیرونی بود. به همین علت است که در میانهٔ قرن بیستم اندیشه‌ورانی ظهور کردند که مطالعات تطبیقی ادبیات را در سیاق و چارچوب نقد ادبی قرار دادند و اصولاً راه رهایی این قبیل مطالعات از هر گونه رکود و بحران را گسست از تاریخ‌گرایی محض و گرایش به نقد ادبی دانستند (ولک[1]، ۲۰۰۹). بنابراین، مطالعات تطبیقی ادبیات مدخلی برای پژوهش‌های ادبی قلمداد شد و هنری رماک[2] از نظریه‌پردازان تطبیق‌گرا - چنان که در سطور آتی خواهیم خواند- بر مبنای همین نظام فکری، مطالعات تطبیقی ادبیات را «مطالعهٔ ادبیات» نامید؛ همین امر باعث شد تا ادبیات تطبیقی سویه‌ای نقادانه به خود گیرد و براساس همین اندیشه، امروزه می‌توان مکتب موسوم به آمریکایی در ادبیات تطبیقی را «مکتب نقدبنیاد» نام‌گذاری کرد.

در رویکرد «مکتب نقدبنیاد»، پژوهشگر تطبیق‌گرا به مثابهٔ ناقدی ادبی عمل می‌کند و از کارابزارهای نقد ادبی سود می‌جوید، اما وجه تفاوت وی با ناقد ادبی محض در آن است که توجه او به سویه و جانبی از متن ادبی معطوف است که ناقد ادبی چندان توجهی به آن ندارد؛ بنابراین، قلمرو مطالعاتی پژوهشگر تطبیق‌گرا گسترده‌تر از ناقد ادبی محض است. بر

1- Wellek, R.
2- Remak, H.

این مبنا، اگر در پژوهش پیش‌رو از دیدگاه های ژارر ژنت[1] نظریه‌پرداز عنوان‌شناس فرانسوی بهره گرفته‌ایم با اتکای بر همین نگاه نقادانهٔ حاکم در مکتب نقدبنیاد است تا بدین‌ترتیب، ظرفیت‌های ادبی متن و میزان همکنشی آن با موسیقی نمایانده شود.

یکی از الگوهای روش‌شناختی‌ای که می‌توان از لابه‌لای نظرگاه‌های پژوهشگران مکتب نقدبنیاد استخراج کرد، کشف پیوند متن ادبی با دانش و هنر است. به طور مشخص، هنری رماک در یکی از جستارهای خود این رویکرد را پیش کشید و چشم‌انداز آن را شناخت دقیق ادبیات برشمرد. او ضمن گذار از پژوهش‌های درون‌ادبی رنه ولک، مطالعهٔ متن ادبی را با مطالعهٔ هنر و دانش پیوند زد. رماک در مقالهٔ معروف خود با عنوان «تعریف و کارکرد مطالعات تطبیقی ادبیات[2]» پس از تعریف این مطالعات به پیوند ادبیات و دیگر هنرها، دانش‌ها و باورها می‌پردازد و از این طریق، روزنهٔ جدیدی را پیش‌روی محققان این حوزهٔ معرفتی می‌گشاید.

از نگاه رماک «مطالعات تطبیقی ادبیات، مطالعهٔ ادبیات در ورای مرزهای یک کشور خاص و مطالعهٔ روابط ادبیات در یک سو و دیگر گستره‌های معرفتی و باورشناختی در سوی دیگر است؛ از قبیل هنرها (نظیر نقاشی، پیکرتراشی، معماری و موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (نظیر سیاست، اقتصاد و جامعه‌شناسی)، دانش‌ها، ادیان و موارد دیگر. به طور خلاصه، [مطالعات تطبیقی ادبیات] مقایسهٔ ادبیات با دیگر حوزه‌های بیان انسانی است» (رماک، ۱۹۶۱).

تعریف رماک از مطالعات تطبیقی ادبیات به طور عام، دو رویکرد را فرا پیش می‌نهد: مقایسهٔ ادبیات یک کشور با کشوری دیگر و به تعبیری دیگر، واکاوی ادبیات به گونه‌ای فراملی و نیز مطالعهٔ ادبیات به واسطهٔ نمایاندن پیوندهای آن با هنرها، دانش‌ها و باورها. آنچه در پژوهش حاضر اهمیت دارد، بخش دوم از تعریف رماک است که به پیوند ادبیات با دیگر هنرها و دانش‌ها می‌پردازد.

رماک برای انجام چنین مطالعاتی دو پیش شرط تعریف می‌کند: نخست اینکه پژوهش‌های انجام گرفته از این منظر باید نظام‌مند باشند و دوم، هنر یا دانش مقایسه شده با ادبیات به مثابهٔ یک رشتهٔ جدا و مستقل از ادبیات مطالعه شود (همان).

1- Genette, G.

2- Comparative Literature: Its Definition and Function

بدین‌ترتیب، رماک چارچوب‌ها و شـــاخصـــه‌هایی برای یک پژوهش تطبیقی تعریف می‌کند تا هرگونه پژوهشـــی تطبیقی تلقی نشـــود. در واقع، از ســـخن رماک چنین مســـتفاد می‌شـود که صـرفاً پژوهش‌هایی می‌توانند تطبیقی قلمداد شـوند که در آن‌ها هنر یا دانش به مثابهٔ یک سـوی معادلهٔ مقایسـه در نظرگرفته شـود و صـرف شـناسـایی اشـارات مختلف به مفاهیم هنری در متن ادبی باعث نمی‌شود تا آن پژوهش را تطبیقی بر شماریم. او برای تبیین ســـخن خود نمونه‌هایی را مثال می‌آورد که یکی از آن‌ها رمان باباگوریو نوشـــتهٔ اونوره دوبالزاک[1] است. از نگاه رماک، درک و دریافت روایت یاد شده زمانی امکان‌پذیر است که خواننده با نظریه و اندیشهٔ اقتصادی موجود در این روایت نیز آشنا باشد.

بر این مبنا، چنین می‌توان گفت که استخراج اصطلاحات موسیقی در غزلیات حافظ یا بازی‌های زبانی حافظ و در نتیجه خلق واج‌آرایی یا نغمهٔ حروف در شـــعر وی مطالعه‌ای تطبیقی قلمداد نمی‌شـود، بلکه زمانی این موارد مصـداق یک تحقیق تطبیقی هسـتند که در ساخت و پرداخت فضای عام متن سهیم باشند و درک متن بدون آن‌ها میسر نباشد. روایت «سمفونی مردگان» نیز چنین خصوصیتی دارد. چه، اصطلاحات و مفاهیم موسیقی موجود در آن صرفاً از باب اشاره‌های گذرا یا سطحی نیستند، بلکه مؤلفه‌هایی هستند که درک و فهم متن بدان‌ها وابسته است.

رماک در مقالهٔ خود، هدف از انجام چنین مطالعاتی را شـناخت و درک بهتر و جامع‌تر از ادبیات می‌داند (رماک، ۱۹۶۱). در حقیقت، پژوهشـــگر تطبیق‌گرای متکی بر نظریات مکتب نقدبنیاد، ظرفیت‌ها و پتانسیل‌های ادبی مغفول مانده از متن ادبی را استخراج می‌کند تا به شناختی دقیق‌تر از ادبیات دست یازد. پژوهش پیش‌رو نیز چنین چشم‌انداز و هدفی را برای خود تعریف کرده است.

٤. یافته‌ها

کشـف پیوند موسـیقی و ادبیات در «سـمفونی مردگان» مسـتلزم توجه به تمامی مؤلفه‌های اثرگذار در این پیوند و رابطه است. پیش از پرداختن به عنوان روایت به مثابهٔ نخستین نقطهٔ تلاقی موسیقی و ادبیات، روایت مورد مطالعه به طور مختصر معرفی می‌شود:

1- Balzac, H.

٤-١. معرفی مختصر روایت سمفونی مردگان

«سمفونی مردگان» نوشتهٔ عباس معروفی در پنج بخش با نام‌گذاری موومان‌های اول تا چهارم و ادامه موومان اول در پایان روایت، روایت‌گر زندگی خانوادهٔ فردی به نام جابر اورخانی در اردبیل است. روایت یاد شده بازهٔ زمانی ۴۳ سال را در ۳۵۰ صفحه دربرمی‌گیرد. جابر اورخانی، پدر چهار فرزند به نام‌های یوسف، آیدین، آیدا و اورهان است که از میان این فرزندان، شخصیت آیدین به مثابهٔ نماد روشنفکری در فضای رشد نیافتهٔ زمان خود، هستهٔ مرکزی رمان را شکل می‌دهد. متن با تکیه بر روایت «هابیل و قابیل» و اشارهٔ مستقیم به آن در نخستین صفحات به گونه‌ای سعی در بازتولید روایتی مبتنی بر موضوع برادرکشی دارد. شخصیت اورهان که از کودکی با حس حسادت عمیقی نسبت به آیدین رشد می‌کند، اکنون با انگیزهٔ جانشینی پدر و استیلای بر میراث او، در صدد کشتن برادر خویش برآمده است. او در میان درگیری‌های ذهنی خود برای توجیه این امر به گذشته و رویدادهای رخ داده طی ۴۳ سال باز می‌گردد و از این طریق مخاطب را با سایر شخصیت‌ها و سرنوشت آنان آشنا می‌کند. البته باید به این نکته نیز اشاره کرد که هر کدام از موومان‌های روایت از نگاه یک عنصر کانونی‌ساز متفاوت عرضه می‌شود و روایت از این جهت خصوصیت تک‌صدایی ندارد.

٤-٢. پیوند ادبیات و موسیقی در عنوان روایت

نخستین مصداق پیوند موسیقی و ادبیات در روایت «سمفونی مردگان» در عنوان موسیقایی آن بازتاب می‌یابد که ارتباطی شبکه‌وار با متن ادبی دارد.

عنوان در فرآیند تحلیل متن ادبی همچون آستانه و درگاهی عمل می‌کند که از رهگذر آن به فضای روایی وارد می‌شویم و مانند گذرواژه‌ای است که راه را به سوی فضایی جدید می‌گشاید. در واقع، عنوان به مثابهٔ یک دال عمل می‌کند که به مدلولی بزرگ‌تر؛ یعنی متن اشاره دارد و در مقابل، متن ادبی همچون دال کلانی است که به مدلولی خُرد؛ یعنی عنوان اشاره می‌کند؛ از این منظر، میان عنوان و متن ادبی نوعی همکنشی و رابطهٔ دوسویه برقرار است و هر کدام از آن‌ها، دیگری را تفسیر می‌کند (ژنت، ۱۹۹۷). اگر از این زاویه به متن مورد مطالعه بنگریم، عنوان آن دالی موسیقایی است که به یک مدلول اشاره می‌کند. خواننده با خوانش عنوان، این انتظار را دارد که با فضایی متکی بر سمفونی و موسیقی در

متن مواجه شود. فصل‌بندی متن ادبی براساس ساختار یک قطعهٔ سمفونیک یکی از دال‌های درون‌متنی است که عنوان متن ادبی را تفسیر می‌کند و از این طریق، تعامل دو سویهٔ متن با عنوان موسیقایی آغاز می‌شود.

علاوه بر این، بخش نخست این دال/ عنوان، واحد زبانی «سمفونی» است که در شمار اصطلاحات شناخته شدهٔ موسیقی قرار می‌گیرد. «سنفونی در لغت به معنای «هم‌صدایی» یا «صدادهی همزمان» است. [...] از زمانی که هایدن[1] ۱۰۴ سنفونی‌اش را ساخت، این لفظ به معنای اثر ارکستری نسبتاً طولانی و سنگین به‌کار رفته است که بیشتر وقت‌ها سه یا چهار موومان دارد» (شرمن و سلدن[2]، ۱۳۹۱). روایت مورد مطالعه هم -چنان‌که پیش از این اشاره شد- برمبنای ساختار یک سمفونی از چهار موومان شکل گرفته و موومان یکم در پایان آن تکرار می‌شود.

در این بین، افزوده شدن واحد زبانی «مردگان» به واحد زبانی «سمفونی»، سمفونی/ روایت را به سوی نوعی خمودگی حرکت می‌دهد؛ موضوعی که خواننده با خوانش متن و موومان‌های روایت بدان پی می‌برد و به تعبیری دیگر آن را «می‌شنود».

یکی دیگر از خصوصیات سمفونی که در تعریف شرمن و سلدن بدان اشاره شده است، ماهیت نسبتاً طولانی و سنگین آن است؛ خصوصیتی که در این روایت نیز دیده می شود. روایت ۳۵۰ صفحه‌ای «سمفونی مردگان» در فضایی سنگین، ملالت‌بار و رخوت‌انگیز رخ می‌دهد. سایه انداختن مرگ بر زندگی شخصیت‌ها این خصوصیت را برجسته کرده است. در این فضای روایی، یوسف که در اثر سقوط از بالای دیوار به طرز رقت‌انگیزی زندگی می‌کند در نهایت به دست برادرش اورهان کشته می‌شود؛ آیدا، همزاد آیدین در آبادان خودسوزی می‌کند؛ پدر و مادر آیدین می‌میرند؛ سورملینا در یک تصادف کشته می‌شود و در نهایت آیدین به دست برادر خود کشته می‌شود (هرچند بنا به پایان پیچیدهٔ روایت، مرگ اورهان نیز در پایان متن محتمل می‌نماید). بدین‌سان، فضای ملال‌آور و مرگبار سمفونی از ابتدا تا انتها ادامه دارد و خواننده آن را در فضای داستانی تجربه می‌کند.

1- Haydn, J.
2- Sherman, R. & Seldon, Ph.

از این رو، عنوان متن فضای عام روایت را بر مخاطب آشکار ساخته و در کنشی متقابل، متن نیز عنوان روایت را تفسیر کرده، فلسفهٔ کاربست عنصری موسیقایی در عنوان را تبیین کرده است.

٤-٣. موومان‌های چهارگانه روایت

علاوه بر عنوان اصلی متن، فصل‌های روایت با اتکای به ساختار یک سمفونی عنوان‌گذاری شده‌اند. بنابر تعریفی که از سمفونی در سطور قبل ارائه شد، هر سمفونی مرکب از سه یا چهار موومان است: «موومان واحد اصلی و معمولاً مستقل یک اثر بزرگ است. موومان در لغت به معنی «حرکت» است و احتمالاً وجه تسمیه‌اش این است که معمولاً هر قسمت اثر سرعت متفاوتی دارد» (شرمن و سلدن، ۱۳۹۱). در این روایت خصوصیت اصلی موومان؛ یعنی حرکت و سرعت متفاوت مراعات شده است. به تعبیر دیگر، هر کدام از فصل‌های روایت تمپو[1] و ضرب متفاوتی را عرضه می‌کنند.

اما، نویسنده در کنار وفاداری به ساختار چهار موومانی یک سمفونی از آن عدول هم کرده و موومان اول را در پایان سمفونی تکرار کرده است. علت این امر را می‌توان برآیند ماهیت دورانی متن دانست. چه، روایت در موومان یکم که در پایان متن آمده ادامه می‌یابد؛ در نتیجه، موومان یکم باید تکرار شود تا سمفونی/ روایت پایان یابد و «سمفونی مردگان» که ماهیتی مرگبار دارد با مرگ آیدین خاتمه پیدا کند. بر این اساس، نویسنده موسیقی را تابعی از ادبیات کرده و با دستکاری در یک اصل شناخته شدهٔ موسیقی که همان ساختار سه یا چهار موومانی یک سمفونی است، آن را با ساختار متن متناسب‌سازی کرده است.

٤-٤. واریاسیون در روایت

واریاسیون «تغییرات مشخص با در نظر گرفتن زمان، تُن و هارمونی موضوعی اساساً عرضه شده در یک فرم ساده است» (ستانیر و بارت[2]، ۲۰۰۹). در موومان دوم روایت مورد مطالعه، متناسب با دورهٔ طولانی روایت شده و تنوع رویدادها و کنشگری‌های شخصیت‌ها نظیر خوشحالی پدر، خشونت‌های وی، وضعیت رقت‌بار یوسف، ازدواج آیدا، آشنایی آیدین با سورملینا و همکنشی شخصیت‌ها با همدیگر، عناصر سه‌گانهٔ زمان، تن و هارمونی تبلور

۱- تمپو (Tempo) در علم موسیقی به سرعت اجرای قطعه اطلاق می‌شود.

2- Stainer, J. & Barrett, W.

یافته‌اند. از این منظر، موومان دوم روایت مورد مطالعه، ۱۵واریاسیون دارد که هر کدام با حس و ویژگی خاصی موومان را شکل داده‌اند. کارکرد این واریاسیون‌های نوشتاری در موومان دوم باعث طولانی شدن این موومان شده است به گونه‌ای که بیش از ۱۳۰ صفحه از متن را شکل می‌دهد.

واریاسیون نخست موومان دوم با شادی و خوشحالی پدر از خرید حجره آغاز می‌شود: «روزی که پدر حجره را از شریکش خرید، بیش از حد خوشحالیش را نشان داد» (معروفی، ۱۳۸۵) و در واریاسیون دوم کنش دیگری از پدر سرمی‌زند: «اوایل شهریور ماه پدر با اصرار زیاد مادر به حجره نرفت که اسم یوسف و آیدین را در مدرسه بنویسد» (همان). در این واریاسیون، آغاز ورود روس‌ها به اردبیل شنیده می‌شود و در واریاسیون سوم با ریتمی دیگر و با اعتراض کارگران کارخانه پنکه‌سازی لرد به موضوع حقوق آنان آغاز می‌شود و به همین ترتیب، واریاسیون چهارم با توصیف تکیده بودن مادر آغاز می‌شود. تنها دو واریاسیون هفتم و دهم با اشاره به آیدا آغاز می‌شوند و نوعی تکرار ریتم را می‌توان در آن‌ها احساس کرد. با این حال، فصل مشترک این واریاسیون‌ها آیدین است که نوعی هارمونی و بافت واحدی را بر موومان دوم گسترده است.

٤-٥. تم موومان‌های روایت

همان‌طور که اشاره شد، هر موومان در یک سمفونی، حال و هوا و حس خاصی را به شنونده منتقل می‌کند. تم غالب در موومان اول، سرکش بودن و نیز تاریک و سنگین بودن حال و هوا را القا می‌کند و از این رو، تم موومان اول رمان نیز سرکش، حماسی، نسبتاً تند و گاه هراس‌انگیز است و در عین حال کُند و آرام پیش می‌رود. استفاده از جملات کوتاه، اما تأثیرگذار و هراس‌انگیز در موومان این تم را در متن تقویت می‌کند و خوانندهٔ متن این حالت حماسی را در متن «می‌شنود». در دیالوگی که میان اورهان و ایاز در باب آیدین برقرار می‌شود، چنین فضای تند و کوبنده‌ای احساس می‌شود:

«اورهان دستی به سر بی‌موی خود کشید، صورتش را به چراغ زنبوری نزدیک‌تر کرد و گفت: «من هیزرگ نیستم. جرأت هر کاری را دارم.»
[ایاز]: «از من پرسیدی این لکاته را چه کنم، گفتم طلاقش بده. ضرر کردی؟ حالا هم می پرسی این مرد که را چه کنم، می‌گویم کلکش را بکن» (معروفی، ۱۳۸۵).

این قبیل عبارات کوبنده با ضرب و تمپوی حماسی در جایی دیگر از موومان اول تکرار می‌شود: «گفت: «زنجیرم نکن، اورهان.»
گفتم: «اورهان نه، آقا داداش» و یکی خواباندم بیخ گوشش» (همان).
مجدداً همین فضای کوبنده در روایت نمود می‌یابد:
[آیدین] «گفت: «بیا پیاده گز کنیم آقا داداش. تو ماشین سرم دور برمی‌دارد. کف می‌کنم.»
گفتم: «به جهنم» و یکی خواباندم بیخ گوشش» (همان).

به موازات این ریتم تند، ریتم کند و نسبتاً آرامی نیز در موومان اول شنیده می‌شود که با سخن گفتن از مرگ شخصیت‌ها و یا یادکرد گذشته و اشاره به فضای زمستانی حاکم بر روایت تداعی می شود: «روزگار آن وقت سر سازگاری داشت. پدر که بود بیش از آنچه فکرش را بشود کرد، خوابیدن در مهتابی خانه می‌چسبید. آسمان شب هم آبی بود. می شد خواب‌های رنگی دید» (معروفی، ۱۳۸۵). در جایی دیگر از روایت، فضای زمستانی روایت، توصیف می‌شود: «فقط از آن همه هیاهو و همهمه، کلاغ‌های کاج مانده‌اند که چاق‌تر و پیرتر روی شاخه‌ها جابه‌جا می‌شوند و با صدای دریده‌شان می‌گویند: «برف. برف»» (همان). چنانکه در سطور بعد خواهیم خواند، آهنگسازان مدرن و رمانتیکی نظیر شوستاکوویچ این اصل را لحاظ کرده، موومان نخست خویش را به همین صورت ساخته‌اند. در موومان‌های دیگر نیز این تم‌ها متناسب با فضای روایت متنوع و گوناگون می شوند. در مبحث مقایسهٔ ساختاری به این موارد پرداخته خواهد شد.

٤-٦. کنترپوان روایت

شگرد دیگری که نویسنده آن را از موسیقی به عاریت گرفته و وارد ساختار متن ادبی کرده، کنترپوان[1] است که پلی‌فونی[2] نیز نامیده شده (ر.ک؛ هافمن[3]، ۱۹۹۷) و در زبان فارسی معادل «چندصدایی» برای آن گزینش شده است.

«اصطلاح «چندصدایی» در عام‌ترین تعریف می‌تواند به مثابهٔ «هنر افزودن یک یا چند قطعه به ملودی‌های ارائه شده» معرفی شود و در معنایی خاص‌تر به مثابهٔ «هنر هماهنگ‌سازی

1- Counterpoint
2- Polyphony
3- Hoffman, M.

یک تم از رهگذر افزودن قطعاتی که باید در درون خودشـان دارای ملودی باشـند تعریف می‌شود» (ستانیر و بارت، ۲۰۰۹). نمودگار این شگرد در «سمفونی مردگان» نیز به صورت گسـتردن صـداهای روایان متعدد در چهار موومان بوده اسـت. در حقیقت، هر کدام از موومان‌ها راوی مشـخصـی دارد و در عین حال، صـدای برخی از راویان در همان موومان شنیده می‌شود. در موومان اول، علاوه بر صدای راوی دانای کل محدود، صدای «اورهان» بسـیار شـنیده می‌شـود و در واقع، دو سـاز مختلف به موازات همدیگر در این موومان به نوازندگی می‌پردازند. علت این امر نیز ماهیت سرکش، تند و کوبنده موومان نخست است. این سـرکشـی و کوبندگی تنها با صـدای اورهان که قاتل دو برادر خویش اسـت به طرز مناسـب‌تری به مخاطب منتقل می‌شـود. بنابراین، گزینش این راوی در سـیاق توازی متن نوشتاری با متن شنیداری انجام گرفته است.

در موومان دوم نیز راوی، دانای کل اسـت. کما اینکه در موومان سـوم راوی تغییر می کند (حسـن‌زاده میرعلی و رضـویان، ۱۳۹۱) و صـدای دیگری علاوه بر صـداهای دیگر موومان‌های قبل شنیده می شود. این شاخصه، متن ادبی را به میزان زیادی به یک ارکستر سمفونیک تبدیل می‌کند که در آن، هر سازی ملودی/ روایت خود را می‌نوازد. این ملودی و روایت در کنار ملودی‌ها و روایت‌های دیگر یک کلیت واحد با عنوان هارمونی (والد و سیکلر[1]، ۱۹۹۷) و در نتیجه کنترپوان را رقم می‌زند و حاصل جمع آن‌ها نیز یک سازگان یا ارکستر سمفونیک است و این خصوصیت ضروری و بایستهٔ یک سمفونی است که از موومان‌های مختلف اما با مضمونی واحد شکل گرفته است.

با توجه به موارد پیش‌گفته، آنچه از طریق تحلیل کیفیت پیوند ادبیات و موسـیقی به دست می‌آید، شناخت بهتر و دقیق‌تر از ادبیات و کشف ظرفیت‌های آن است و این همان چشم‌انداز تعریف شده برای پژوهش‌های شکل گرفته بر مبنای الگوی مکتب نقدبنیاد است. همچنین نویسنده از رهگذر تعامل با یک فضای هنری دیگر -و در اینجا موسیقی- بر غنای هنری متن خویش می‌افزاید و گویی خواننده در آن واحد از دو هنر به طور همزمان التذاذ هنری می‌برد. حال از زاویه‌ای عملی، کلیت متن با قطعهٔ موسـیقی سـمفونی شـمارهٔ ۱نج دیمیتری شوستاکوویچ که به نظر می‌رسد نزدیک‌ترین قطعه به متن باشد، مقایسه می‌شود.

1- Wold. M. & Cykler, E.

٤-۷. معرفی آهنگساز و سمفونی شمارهٔ پنج

دیمیتری دمیتری‌یویچ شوستاکوویچ[1] از آهنگسازان بنام روس در قرن بیستم است که اولین موفقیت رسمی خود را با اجرای سمفونی شماره یک در برلین به دست آورد و از رهگذر آن به شهرتی جهانی رسید. او در طول حیات هنری خویش آثار بسیاری آفرید. طبعاً، در آن زمان او ناچار بود بیشتر آثار خود را مطابق اراده و سلیقهٔ حزب کمونیست شوروی سابق بنویسد و این امر در فضای دیکتاتوری آن دوره و برافروخته شدن آتش جنگ جهانی دوم، فراز و نشیب‌هایی را در زندگی حرفه‌ای‌اش به دنبال داشت. شوستاکوویچ در ۹ آگوست سال ۱۹۷۵ درگذشت (فی[2]، ۲۰۰۰).

سمفونی شمارهٔ پنج وی را برای اولین بار ارکستر فیلارمونیک لنینگراد[3] در سال ۱۹۳۷ اجرا کرد و شوستاکوویچ آن را «پاسخ هنرمند شوروی به انتقاد عادلانه» نامید (اوتاوای[4]، ۱۹۷۸). سمفونی شماره پنج در گام رِ مینور، متشکل از ۴ موومان، به طول حدوداً ۴۵ دقیقه بوده، مجموعه سازهای ارکستر سازهای زهی، فلوت، ابوا، کلارینت، ترومپت، ترومبون، سنج، تیمپانی (طبل)، درام، بلز، زیلوفون، چنگ، پیانو و سازهای دیگر در آن به کار رفته است (لی[5]، ۲۰۰۲).

٤-۷-۱. دلایل گزینش سمفونی شمارهٔ پنج شوستاکوویچ

انتخاب قطعهٔ یاد شده برای مقایسه با «سمفونی مردگان» بنا به این استدلال‌ها بوده است: نخست اینکه طرح کلی «سمفونی مردگان» در بستر زمانی جنگ جهانی دوم و اشغال ایران از سوی ارتش شوروی سابق رقم می‌خورد و به موازات گذار از دوران کودکی به بزرگسالی شخصیت‌های اصلی با موقعیتی از تاریخ معاصر روبه‌رو می شویم که طی آن، اندیشهٔ چپ‌گرا آرام آرام در حال نفوذ به ذهن روشنفکران است. چنان‌که در روایت نیز می‌خوانیم آیدین گرایش‌هایی به این جریان فکری دارد. از این رو، انتخاب این اثر از یکی از سرشناس‌ترین آهنگسازان شوروی سابق که فعالیت‌های هنری وی با جنگ جهانی دوم هم‌عصر بوده با ملحوظ داشتن وجود باورهای کمونیستی در ناخودآگاه آثار هنری آن

1- Dmitriyevich Shostakovich, D.
2- Fay, L.
3- Leningrad Philharmonic Orchestra.
4- Ottaway, H.
5- Lee, D.

دوره، مناسب به نظر می‌رسد. شوستاکوویچ در جایی می‌گوید: «جنگ برای ما بدبختی‌های تازه‌ای آورد. اندوه و رنج نو، خرابی‌ها، ویرانی‌ها، همه چیز از بین رفت. ملتی که رنج دیده بود زیر چکمه‌های استالین، اکنون زیر چکمه هیتلر رنج بیشتر می‌دید و من آن سال‌های هراس‌انگیز پیش از جنگ را هرگز فراموش نکردم. با سمفونی‌های خود از این چیزها سخن گفتم که با سمفونی چهارم شروع شد» (شونبرگ[1]، ۱۳۸۴).

افزون بر این، سمفونی شمارهٔ پنج در بافت مدرنیسم قرن بیستم و مبتنی بر این سبک موسیقایی ساخته شده است. شوستاکوویچ از جمله آهنگسازان رمانتیکی بود که در دورهٔ مدرن زندگی می‌کرد و حس، بیان و ملودی‌های رمانتیک داشت، اما از نظر ارکستراسیون، هارمونی و بافت، رویکردی مدرن در پیش گرفته بود. روایت حاضر نیز با توجه به کاربرد مؤلفه‌های اصلی مدرنیسم همانند سیلان ذهن و شیوهٔ حدیث نفس و تک‌گویی‌های درونی (شمیسا، ۱۳۹۴) در شمار روایت‌های مدرن معاصر ایران قرار می‌گیرد و به همین علت، این دو اثر از این نظر هم دارای اشتراک سبک و فرم بوده، قابل قیاس هستند.

علاوه بر این، گام آغازین یک سمفونی بیانگر فضای کلی حاکم بر آن است. گام مینور در تئوری موسیقی به ساده‌ترین شکل ممکن زمینه‌ساز حزن و اندوه معرفی شده است. سمفونی شمارهٔ پنج در گام رِ مینور[2] آغاز شده و به سبب مدرن بودن ساختارش نمی‌توان قاعده دقیقی همچون آثار کلاسیک برای تغییر گام آن در طول موومان‌ها درنظر گرفت، اما این امر همسوی با فضای غمبار و نسبتاً تاریک داستان و جریان ثابت اندوه و حسرت حتی در ملایم‌ترین بخش‌های روایت، شباهت و تناسب موضوعی برای بررسی فرمیک اثر دارد.

در سطور پیشین به شگرد موسیقایی چند صدایی اشاره شد. این شگرد متعلق به دوران باروک[3] و اوایل دورهٔ رنسانس بوده، غالباً یوهان سباستین باخ[4] در آثار خویش از آن بهره‌گرفته است. در قرن بیستم همزمان با بروز تحولات ساختاری که به شکل‌گیری موسیقی مدرن منجر شد، استفاده از این شیوهٔ آهنگسازی با هدف رقم زدن پیچیدگی‌های ساختاری، ابعاد چندلایه و فرم نامشخص ذهنی که برهم زننده قواعد از

1- Schönberg, A.
2- D Minor
3- Baroque
4- Johann Sebastian Bach

پیش تعیین شـده باشـد، رواج یافت: «قرن بیسـتم شـاهد گرایش و اقبالی بود که احیاگر آهنگسازی پلی‌فونیک (در مقابل سبک همنوایی قرن گذشته خود) شد» (آمر[1]، ۲۰۰۴). این خصوصیت را می‌توان در موومان اول سمفونی شمارهٔ پنج تشخیص داد. همچنین با تأمل در «سمفونی مردگان» و درآمیختگی دیالوگ‌های شخصیت‌ها به صورت همزمان، چنانچه هر شـخصـیت را نوازنده ملودیِ تفکری خاص درنظر بگیریم، مفهوم تئوریک کنترپوان را می‌توان درک کرد.

٤-٨. خوانش تطبیق‌گرایانهٔ روایت معروفی و سمفونی شوستاکویچ

با توجه به فصل‌بندی موسیقایی متن بر مبنای فرم سمفونی، می‌توان گفت برای نخستین بار است که به این قبیل فصل‌بندی در فضای داستان‌نویسی مدرن ایرانی توجه می‌شود. چنان‌که اشـاره رفت، هر کدام از موومان‌های سـمفونی به لحاظ فرم آهنگ‌سـازی دارای تمپوی خاص خود اسـت به‌طوری‌که موومان اول برای ایجاد کشـش در آغاز داسـتان و جذب شنونده ضربی متوسط یا نسبتاً سریع دارد. موومان‌های میانی، روندی آرام و تغزلی دارند و داستان را به سمت نقطه اوج خود هدایت کرده تا در موومان پایانی با ضربی سریع به آن خاتمه دهند.

٤-٨-١. موومان اول روایت و سمفونی

فصـل آغازین روایت از زبان اورهان اورخانی روایت می‌شـود و بیانگر لایه‌های درونی شـخصـیت وی در حسادت به برادرش آیدین است. او گاه راوی اکنونِ خود و کشاکش درونی خویش برای از میان برداشـتن آیدین اسـت و گاه با تکیه بر شـگَرد سـیلان ذهن به خاطرات مشترک کودکی تا بزرگسالی با محوریت توجیه کینه‌جویی خود نسبت به آیدین بازمی‌گردد. این موومان در جایگاه نخسـتین فصـل روایت از رهگذر تداعی‌های ذهنی اورهان برخی از ویژگی‌های دیگر شـخصـیت‌ها را هم نمودار می‌سـازد و کمابیش به سرنوشت هر کدام از آنان اشاره می‌کند.

براسـاس تعریف موسـیقی از لایه‌های فرم سـمفونی، موومان اول به طور کلی به فرم سونات شباهت دارد و دو جریان حسی را دربرمی‌گیرد که در ابتدا آهنگساز با استفاده از

1- Ammer, Ch.

تقابل یک تم قدرتمند، سرکش و تاثیرگذار (A) و یک تم منفعل و آرام (B)، درونمایهٔ روایت سمفونی را آشکار و معرفی می‌کند. سپس، این دو فضا را از طریق تکرار جملات و تعویض گام موسیقی شرح می‌دهد و در نهایت با بیان کامل درون‌مایه و هدف اصلی روایت، مجدداً همان دو تم قدرتمند و آرام، البته با اندکی تغییر تکرار می‌شوند. براساس این نظم موسیقایی، مقدمه و نخستین سطرهای موومان اول «سمفونی مردگان» که به دو بخش در ابتدا و انتهای روایت تقسیم شده است - فارغ از عباراتی که به منظور فضاسازی از یک زمستان سرد و توصیف‌های مکانی بازار اردبیل آورده شده- در باب گفت‌وگوی اورهان و ایاز برای از میان برداشتن آیدین است:

«ایاز گفت: «مثل شیر پشت سرت ایستاده‌ام.»
اورهان نمیدانست چه کند. مردد بود. گفت: «تف سربالا نباشد؟»
«قال قضیه را بکن.»
«اگر گوشه کار بیرون بیفتد چی؟»
«نباید بیفتد. باید زرنگ باشی.» اورهان لحظه‌ای فکر کرد، بعد نگاهش را از ایاز دزدید:
«مثل یوسف؟»
«مگر کسی بویی برده. سال‌ها گذشته و هیچ مشکلی پیش نیامده.»
«با گوش خودم شنیده‌ام که می‌گویند برادرکش»» (معروفی، ۱۳۸۵).

به نظر می‌رسد متن به طرز آگاهانه‌ای با بهره‌گیری از این جملات در بستر یاد شده که القاگر سرمای عاری از اصالت و احساس است و با تکیه بر موقعیت مکانی بازار به مثابهٔ یکی از نمادهای مادی‌گری رایج در ادبیات در پی ایجاد فضای دهشت‌زای برادرکشی است تا تداعی‌گر تم کوبنده، بی‌رحم و تأثیرگذار موومان اول یک سمفونی باشد.

به موازات روایت، موومان اول سمفونی شوستاکوویچ در تمپوی متوسط[1] با نت‌های قوی[2] در گام رِ مینور و با به‌کارگیری سازهای زهی آغاز می‌شود؛ چنین آغازی در شمار شگردهای ایجاد ترس و وحشت در ابتدای یک قطعه محسوب می شود. پس از آن با بیان

1- Moderato
2- Forte
منظور از نت‌های قوی همان Dynamic موسیقی یا شدت و ضعف آن است.

خاطرات گذشتهٔ خانواده از دیدگاه اورهان، تم منفعل و روایی این موومان آشکار می‌شود و طی رفت‌وآمدی نامنظم و متعدد میان این دو فضا پیشروی دیالوگ‌گونهٔ آن دو جریان در موومان اول رقم می‌خورد. در موومان اول سمفونی شمارهٔ پنج نیز یک جریان پرسش و پاسخ‌گونه میان سازهای زیر و بم ارکستر (ویولون و ویولونسل) برقرار می‌شود که می‌تواند در تناسب با این بخش از فضای متن باشد (اولین ملودی موومان اول). استفاده از نت‌های خارج از گام و علامت‌های عرضی[1] به نوعی بیانگر اضطراب و ناپایداری‌اند و نت‌های ناملایم[2] موجد حس نامطبوعِ آشوب در موومان شده‌اند. شاخصه‌ای که در بطن ملودی موسیقی دوران مدرن، بدیهی و پرکاربرد است.

بخش آغازین این موومان چهار ملودی دارد. در ادامه از دقیقه هشت به بعد اجرای سمفونی نت‌های گام کروماتیک، تم موسیقی نظامی در ریتمی تندتر را ایجاد کرده، زمینهٔ وقوع یک اتفاق رعب‌آور را -که از ابتدای این موومان، اضطراب به وقوع پیوستن آن مقدمه‌سازی شد- فراهم می‌آورد. این قسمت از برخی جهات می‌تواند با بخش دوم موومان اول روایت (که در فصل پایانی آورده شده) معادل باشد؛ زیرا، سرنوشت شخصیت‌های روایت در این بخش، همانند کشته شدن یوسف به دست اورهان، مرگ پدر و مادر، جنون آیدین، جدایی همسر اورهان و وجود دختر آیدین در شتابی سریع روایت می‌شود تا به پایانی آرام و بی‌تشنج؛ یعنی مرگ آیدین برسد. چنان‌که پس از آن ملودی موومان یکم با ضربی آرام‌تر و با نوازندگی فلوت، ویولون و ویلونسل‌ها به سوی پایان می‌رسد. گاه در این موومان صدای برخی سازها به صورت تکنوازی[3] به گوش می‌رسد که این چند صدایی در بستر ملودی حاکم، یادآور دیالوگ‌های دیگر شخصیت‌ها در فصلی است که راوی اصلی‌اش اورهان است.

۱- علامت‌های بمل، بکار، دیز که پیش از نت اصلی می‌آید و صدای آن را نیم پرده زیرتر یا بم‌تر می‌کند.

2- Dissonant

ناموزونی صدا یا Dissonance احساس تشنج یا ناخشنودی است که شنونده با شنیدن یک فاصله موسیقی آن را تجربه می‌کند. در مقابل آن، Consonanceیا هماهنگی صداها (خوش صدایی) در موسیقی، احساس راحتی و آرامشی است که پس از شنیدن یک فاصله موسیقی به شنونده دست می‌دهد.

3 . Solo

٤-٨-٢. موومان دوم روایت و سمفونی

در ادامه، راوی فصل دوم برون‌داستانی است و روایت در ۱۵ قسمت شماره‌بندی شده با زمانی خطی، رویدادها را از کودکی فرزندان خانواده اورخانی آغاز می‌کند و در این مسیر طی ۱۳۶ صفحه که طولانی‌ترین فصل کتاب است، شرح جامعی از سرگذشت اعضای خانواده و حوادث پیرامون آن‌ها ارائه می‌دهد. حوادثی که علاوه بر فضاسازی و تخیل داستانی، جنبهٔ واقع‌گرایانه و تاریخی آن را قوت بخشیده و به نحوی از انحاء در شبکهٔ علّی و معلولی داستان دخیل‌اند.

یورش نظامی متفقین به ایران از مرزهای شمال غربی و هرج‌ومرج و قحطی‌زدگی در دهه‌های بیست و سی از جمله وقایع تاریخ معاصری هستند که روایت می‌کوشد آن‌ها را به گونه‌ای غیرمستقیم و از رهگذر بیان تأثیر مستقیم آن بر زندگی این خانواده توصیف کند. همچنین به‌کارگیری عناصری نظیر کارخانه پنکه‌سازی لرد به مثابهٔ نماد اولین گام‌های صنعتی‌سازی کشوری کمتر توسعه‌یافته و توصیف تعصبات و جزم‌اندیشی‌ها در مقابل نفوذ جریان روشنفکری چپ از دیگر مواردی است که ضمن پیشروی داستان با آن روبه‌رو می‌شویم. بخش نخست این فصل از روایت با تصویری از خاطرات کودکی فرزندان جابر اورخانی و شادی او از خرید حجره‌ای در بازار آغاز می‌شود:

«روزی که پدر حجره را از شریکش خرید، بیش از حد خوشحالیش را نشان داد. برای پسر بزرگش یوسف یک خودنویس آورد [...] برای آیدین یک ذره‌بین آلمانی خریده بود که سرش گرم شود و دیگر شیشه عینک ذره‌بینی کسی را ندزدد. [...] برای اورهان که پنج ساله بود یک کامیون نیمدار آهنی خریده بود که دوازده چرخ لاستیکی داشت [...] برای آیدا یک عروسک لاستیکی آمریکایی خریده بود که وقتی فشارش می‌دادند جیغ می‌کشید» (همان)

همچنین نیمهٔ پایانی فصل دوم، بیانگر توصیف های لطیف و منحصر به‌فردی از شکل‌گیری علاقه میان آیدین و سورملینا است به گونه‌ای که در مجموع می‌توان فضای این فصل از روایت را نسبت به فصل اول اندکی روشن‌تر دانست. کمااینکه، نحوهٔ سازبندی موومان دوم سمفونی پنج شوستاکوویچ و به‌کارگیری فراوان ساز فلوت و بلز در آن، اجرای پرانرژی باس و سازهای زهی، فضای ملایم و تقریباً شادی را نسبت به موومان اول

ایجاد می‌کند. در واقع، این فصـــل بنا به دانای کل بودن راوی و فرم بیان متوالی حوادث روایت، بیانگر مطلق زندگی و تواتر صحنه‌های تاریک و روشن آن است. همان‌طور که در ملودی موومان دوم نیز با طرز بیان واضح و روشنی صدای هرکدام از سازها شنیده می‌شود. ریتم این موومان سه ضربی[1] در ۴ دقیقه و ۱۵ ثانیه، کوتاه‌تر از سایر موومان‌ها، اما با تمپوی سریع در محدوده سرعت آلگرتو[2] تنظیم شده است. براساس پژوهش انجام گرفته در باب شتاب روایت در «سمفونی مردگان»، «از آنجا که در این موومان ۱۳۶ صفحه‌ای، مهم‌ترین رویدادهای بازهٔ زمانی نزدیک به ۱۲ سال بازنمایی شده‌است، شتاب روایت به دست آمده بر پایه الگوی ژنت ۰۳۱/ و منفی خواهد بود. به دیگر سخن، در ازای هرسال از زمان داستان ۱۱/۳ صفحه به حجم رمان افزوده شده است. این عدد در سنجش با شتاب روایت در خط روایی نخســت موومان یکم که رویدادهای تنها یک شــبانه‌روز از زندگی شــخصــیت‌های داستانی را در صفحاتی پرشمار بازمی‌نمایاند، نمایانگر شتاب بالاتر روایت است» (دهقانی و حسام‌پور، ۱۳۹۴).

بنابراین، با وجود پرشمار بودن صفحات، این فصل از روایت شتاب و به تعبیری تمپوی سریع‌تری دارد.

٤-٨-٣. موومان سوم روایت و سمفونی

در میانهٔ فضــای خاکســتری و دلمردهٔ روایت، متن در موومان ســوم با تغییر راوی به راوی درون‌داســتانی (کانونی‌ســاز درونی/ ســورملینا) و افزودن جریان لطیف زنانه‌ای که آمیخته به اشتیاق عشق و بیان احساسات ظریف اوست، بارقه‌ای از روشنایی و امید را در زندگی آیدین ایجاد می‌کند به طوری که گویی این عشــق، تنها دلیل او برای ادامهٔ حیات در نابسامان‌ترین شرایط می شود. با این حال، در ضمن تمام توصیفات عاطفی و عباراتی که بیانگر نگاه مهرانگیز ســورملینا و شــیفتگی آیدین اســت از قبیل «نفســش بوی باد می‌داد، بوی باران. خنک بود و دهانش بوی چوب می‌داد. و من یکباره میان دســتهاش شــعله‌ور می‌شــدم» (معروفی، ۱۳۸۵). حســرتی عمیق در فضــای این موومان جریان دارد که از دیالوگ‌های آن دو شــخصــیت اســتنباط می‌شــود. زندگی پنهان در ســرداب کلیســا، خود سوزی آیدا و تأثیر سهمگین این حادثه بر روح آیدین، ترس از دست دادن سورمه

1- Triple Metre
2- Allegretto

در کنار رخدادهای معطوف به شـــادی، همچون ازدواج با او و انتظار فرزند، آمیزه‌ای از حزن و امید را رقم می‌زند، اما به یکباره، مخاطبِ دلخوش به شـــادمانیِ اندک در این بخش از موومان با رخدادی غیرمنتظره؛ یعنی مرگ سورملینا در انتهای آن مواجه می‌شود به طوری که گویا راوی، روح بی‌قرار اوست.

به نظر می‌رســـد نویســـنده در این بخش، آگاهانه به قواعد کلی فرم ســـمفونی دربارهٔ موومان سوم توجه کرده است؛ زیرا، فرم موومان سوم یک سمفونی، فضایی همچون یک پایکوبی آرام دارد. موومان سوم نیز در گام مینور و با تمپوی بسیار آرام لارگو[1] با سازهای زهی آغاز می‌شـــود که چه در ملودی اصـــلی و چه در ملودی آکومپانیمان[2] اجرایی تغزلی دارند. فضاسازی آرام و پیوسته از طریق ویولونسل‌ها در قسمت میانی قطعه که به صورت پرسش و پاسخ با ویولون است، حس مالیخولیا و اندوهی فراوان را انتشار می‌دهد. از دقیقه ۲:۴۰ به بعد با آغاز همنوازی فلوت و بلز[3] صـــدای تنهایی و ترس ژرفی به گوش شـــنونده می‌رسـد. فضـاسـازی‌های تاریک با کشـش غیرمعمول و طولانی روی درجات خاصـی از تونالیته سرداب نمور و تاریک کلیسای روایت را به یاد می‌آورد. فرم روندوی[4] این موومان که بنا بر تعریف، تکرار تمی به صـورت ترجیع‌بند در طول یک قطعه اسـت، همانند تکرار برخی از عبارات و جملات در این موومان در قالب تک‌گویی درونی عرضـه می‌شـود و به نظر می‌رسد هدف از ایجاد چنین پژواک‌هایی در ذهن گوینده، یادآوری یک تم مشخص و تکرار آن است. برای مثال، عبارات «لب حوض نشسته بود. لباس پشمی پوشیده بود و هوا مه‌آلود بود، چون باران هم می‌خواست ببارد. گفتم: «لاوا؟» گفت: «لاوا»» (معروفی، ۱۳۸۵) نکتهٔ درنگ‌انگیز دیگر آن اســـت که موومان ســـوم در گام مینور آغاز می‌گردد. اما، در نهایت با مدولاسـیون به گام فا ماژور به پایان می‌رسـد؛ این تغییر می‌تواند از طرفی نشـانگر طلوع روشنایی و آرامش و از طرفی دیگر می‌تواند نشانهٔ مرگ باشد، زیرا پس از طی یک فضای تاریک به رهایی می‌رسد و این امر با صفحات پایانی موومان سوم روایت که بیانگر مرگ سورملیناست همساز است:

1- Largo

۲- همراه.

3- Glockenspiel

۴- فرم سه‌تایی در طرح ساده آن؛ یعنی بیان موضوع، گریز و بیان مجدد موضوع. فرم‌های مشهور رندو عبارتند از: ABA, ABACA, ABACABA.

«آیدین سرپا نشست. پارچهٔ سفید را از صورت من کنار زد. به صورت خیره شد. دقیق نگاه کرد. زیر چشم‌ها و پیشانی کبود بود. صورت بادکرده و زرد و گوشه‌هاش کبود می‌زد، با موهای خیس و نامرتب.
دکتر گفت تنها جنازه‌ای که در این مدت تحویل ما شده، همین است.»
قلبش تند می‌زد. دستهاش می‌لرزید. گفت: « این نیست آقای دکتر. باورکنید همین است. ولی من مطمئنم که این نیست.» » (معروفی، ۱۳۸۵)

٤-٨-٤. موومان چهارم روایت و سمفونی

فصل چهارم روایت از زبان آیدین پس از جنون او روایت می‌شود. جملاتی در هم و آشفته، بدون نظم زمانی خاص، پژواک صدای افراد گوناگون و عبور خاطرات موهوم در ذهن او رقم زنندهٔ کوتاه‌ترین بخش روایت در ۱۰ صفحه است. مونولوگ‌های آیدین گاهی مشحون از تصاویر سورئالیستی‌اند نظیر:

«درخت چنار به آن قشنگی را سربریدند و جاش کله خر گذاشتند» (معروفی، ۱۳۸۵).

و یا

«آدم از این سر ناودان برود بالا، از پشت بام بیاید بیرون [...] چند نفر آدم در هم گره خورده بودند. جذام نصف تنشان را پوسانده بود. مثل صخره تکه تکه، مثل درخت اره شده. مثل آبنبات کشی درهم و پیچ و تاب خورده بودند» (همان).

گاهی تحت تأثیر خاطرات تهاجم ارتش شوروی سابق و آنچه طی زندگی خود دریافته است با کلماتی نظیر «هیتلر»، «جنگ»، «مسکو» « سربازان» و دیگر ابژه‌های مربوط به جنگ جهانی دوم جملات نامشخصی را بر زبان (و یا در ذهن خود) می‌آورد.

«ما به ستون هشت حرکت می‌کردیم. برف هم می‌بارید. پدر گفت اگر من مشاور هیتلر بودم نتیجه جنگ فرق می‌کرد. گفتم پدر لامپ اتاق بالا سوخته. عوضش کنید، پسر. گفتم کجا؟ گفت پیش به سوی مسکو. سبیل هیتلری هم گذاشته بود» (همان).

به همین علت، ریتم نظامی ابتدای موومان چهار سمفونی که با سرعت آلِگرو نون تروپو[1] به معنای سرعت بالا، اما نه بسیار زیاد، بازگشتی دوباره به گام رِ مینور دارد و هیاهوی سازهای بادی در ابتدای موومان که اصطلاحاً به آن Fanfar می‌گویند تا حدی تداعی‌گر آوای آشفتهٔ ذهن آیدین است. در این موومان نیز فرم سونات (ABA) و دو تم در مقابل هم قرار می‌گیرند. ریتم نظامی ایجاد شده با سازهای بادی و کوبه‌ای به مثابهٔ تم (A) و بخش دوم آن که همنوازی تقریباً آرام سازهای زهی در زمینه صدای ترومپت‌ها است به مثابهٔ تم (B) تعبیر می‌شود. داگلاس لی[2] (۲۰۰۲) در تحلیل این موومان از سمفونی شمارهٔ پنج معتقد است که: «بی‌هیچ پرسشی مشخص است این موسیقی فضای مثبتی دارد» و به طور کلی از پیروزی می‌گوید. این پیروزی را می‌توان به‌گونه‌ای ناملموس و غیردیداری در پیروزی آیدین به مثابهٔ نماد روشنفکری بر اورهان به مثابهٔ سمبل سطحی‌نگری و جزم‌اندیشی احساس کرد. همدلی خواننده با آیدین نشان دیگری از این غلبه و پیروزی است.

بحث و نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر بر مبنای الگوی روش‌شناختی مکتب نقدبنیاد در ادبیات تطبیقی، پیوند ادبیات و موسیقی را واکاوی کرد. براساس این پژوهش، «سمفونی مردگان» با تکیه بر ساختار یک سمفونی شکل گرفته، اساساً ساختاری موسیقایی دارد. پیرامتن موسیقایی روایت، عنوان‌پردازی سمفونیک فصل‌های روایت و تقسیم‌بندی فصل‌های روایت به چهار موومان و تکرار موومان نخست در پایان، بخشی از مصادیق نقش‌آفرینی موسیقی در شکل دادن به نظام همبستهٔ روایت‌اند.

متن با در نظر داشتن مقولهٔ موسیقایی چندصدایی از رهگذر چند راوی روایت می‌شود و در واقع، خواننده روایت را از این طریق «می‌شنود». کمااینکه، متناسب‌سازی بخش‌های پانزده‌گانهٔ موومان دوم با واریاسیون‌های یک فرم موسیقی از دیگر مصادیق این پیوند و ارتباط است. مؤلفه‌های موسیقایی یاد شده در کنار همدیگر باعث شده‌اند موسیقی در جایگاه یک قطب جهت‌دهنده و اثرگذار در شکل دادن به سازگان عام روایت عمل کند.

1- Allegro Non Troppo
2- Lee, D.

پژوهش حاضر با رویکردی عملی، روایت را با سمفونی شمارهٔ پنج شوستاکوویچ از منظری ساختاری و فرمیک مقایسه کرده، همسازی آن را با این سمفونی تحلیل و واکاوی کرد. بر این اســاس، «ســمفونی مردگان» از نظر تم رویدادها و دیالوگ‌ها به ســاختار موومان‌های ســمفونی مدنظر نزدیک می‌شــود و این شــاخصــه، پیوند دیگری را میان متن ادبی و موســیقی رقم می‌زند. بدین‌ترتیب، می‌توان روایت یاد شــده را نوعی «ســمفونی مکتوب» دانست.

کشف لایه‌های جدیدی از متن ادبی « سمفونی مردگان» و در نتیجه، دستیابی به فهم و درکی دقیق‌تر از ادبیات، شــاخص‌ترین دســتاورد واکاوی پیوند و ارتباط ادبیات و موســیقی است که در این پژوهش بدان پرداخته شد.

از نگاه پژوهش حاضــر، نویســندگان می‌توانند با ایجاد همکنشــی میان آثار خویش و هنرها و دانش‌های مختلف از کارابزارهای این هنرها و دانش‌ها برای شــکل دادن به کلیت آثار خود بهره گیرند و بر غنای دستاوردهای ادبی خویش بیفزایند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Abdullah Albughobaish https://orcid.org/0000-0002-2151-5025
Fatemeh Golbabaee https://orcid.org/0000-0001-8937-8947

منابع

بهارلو، محمد. (۱۳۶۹). تصنیفی ناهماهنگ. *مجلهٔ کلک*، (۳) ۱، ۱۴۲-۱۳۷.

حافظ شــیرازی، محمد. (۱۳۷۷). *دیوان*. به تصــحیح عبدالوهاب قزوینی و قاســم غنی. به کوشــش عبدالکریم جربزه‌دار. چ ششم. تهران: اساطیر.

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و رضویان، سید رزاق. (۱۳۹۱). چند صدایی در رمان سمفونی مردگان. *فصلنامهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی*، (۸) ۳. ۳۸-۱۱.

دهقانی، ناهید و حسام‌پور، سعید. (۱۳۹۴). عوامل مؤثر بر شتاب روایت در رمان سمفونی مردگان. فصلنامهٔ *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، (۲۲) ۶، ۱۶۲-۱۴۱.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). *مکتب‌های ادبی*. چ هفتم. تهران: قطره.

شرمن، رابرت؛ سلدن، فیلیپ. (۱۳۹۱). *آشنایی با موسیقی کلاسیک*. ترجمه رضا رضایی. چاپ سوم. تهران: افکار.

شونبرگ، هرولد.(۱۳۸۴). *سرگذشت آهنگسازان بزرگ*. ترجمهٔ پرتو اشراق. چ سوم. تهران: ناهید.

محمودی، محمدعلی و پورخالقی چترودی، مهدخت. (۱۳۸۲). روایت جریان سیال ذهن در سمفونی مردگان. *مجلهٔ تخصصی زبان و ادبیات*، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، (۴ (پی در پی ۱۴۳)) ۳۶، ۱۱۳-۹۳.

معروفی، عباس. (۱۳۸۵). *سمفونی مردگان*. چ دهم. تهران: ققنوس.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۳۳). نغمهٔ حروف. *سخن*. (۸) ۵، ۵۷۹-۵۷۳.

ناصری، فریدون. (۱۳۹۵). *فرهنگ جامع اصطلاحات موسیقی*. چ هفتم.تهران: روزنه.

References

Ammer, Ch. (2004). *The Facts on File Dictionary of Music Clichés*. New York: Checkmark Books.

Baharloo, M.(1990). An Unharmonious Song. *Kelk Journal*. (3)1. 137-142. [In Persian]

Dehqani, N. and Hossampour, S.(2015). Agents of Narrative Accelerate in Dead Symphony: a Novel. *Journal of Literary Criticism and Sylistics*. 6(22). 142-162. [In Persian]

Fay, Laurel. E. (2000). *Shostakovich, a Life*. First Published. New York: Oxford UP, Inc.

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by: Jane E. Lewin. First Edition, Cambridge: Cambridge UP.

Hafiz Shirazi, M.(1998). Divan. Edited by Abdulvahhab Qazwini and Kasem Ghani. (6th edition). Tehran: Asatir. [In Persian]

Hassanzadeh Mirali, A. and Razavian, S.R.(2012).Polyphony in Dead Symphony: a Novel. *Journal of Literary Criticism and Stylistics*. (8)3. 11-38. [In Persian]

Hoffman, M. (1997). *The NPR Classical Music Companion: Terms and Concept from A to Z*. Boston & New York: Houghton – Mifflin Trade and Reference.

Lee, D. (2002). *Masterworks of 20th Century: the Repertory of Modern Music Orchestra*. New York & London: Routledge.

Mahmoudi. M.A. and Pourkhaleqichatroudi, M.(2003). Stream of Consciousness in Dead Symphony. *Journal of Language and Literature*. 36 (4). 93-113. [In Persian]

Maroufi, A.(2006).*Symphony of the Dead*,(10th. ed.). Tehran: Qoqnous. [In Persian]

Nasseri, F.(2016). *Comprehensive Glossary of Music Terms*. 7th edition. Tehran: Rowzaneh. [In Persian]

Natelekhanlari, P.(1954).Alliteration. *Sokhan Journal*. 5 (8). 573-579. [In Persian]

Ottaway, H. (1978). *Shostakovich Symphonies*. First Published. Seattle: University of Washington Press.

Remak. H. (1961). *Comparative Literature: Its Definition and Function*. In: *Comparative Literature: Methods and Perspective*. Edited By Newton P. Stalknecht and Horst Frenz. First Published. USA: Southern Illinois UP.

Schonberg, H.(2005). *The Lives of the Great Composers. Translated by Parto Ishraq*. 3th edition. Tehran: Nahid. [In Persian]

Shamisa, S.(2015). *Literary Schools*. (7th ed.). Tehran: Qatreh. [In Persian]

Sherman, R., Seldon, Ph.,(2013)*The Complete Idiot's Guide to Classical Music*. Translated by Reza Rezaee, (3rd ed.). Tehran: Afkar. [In Persian]

Stainer, J., Barrett, W. (2009). *A Dictionary of Musical Terms*. New York: Cambridge UP.

Stokowski, L,. (1939). Shostakovich Symphony no 5 in D Minor. Opus 47. Philadelphia Orchestra.

Wellek, R. (2009). The Crisis of Comparative Literature.. In: *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature, From the European Enlightenment to the Global Present*. Edited by: David Damrosch. Natalie Melas and Mbongiseni Buthelezi. First Published. USA: Princeton UP.

Wold. M. and Cykler, E. (1977). *An Introduction to Music and Art in the western world*. (5th ed.) Third Printing. Iowa: Wm. C. Brown Company Publishers.