

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۲۵



[10.22059/jlcr.2021.332914.1761](https://doi.org/10.22059/jlcr.2021.332914.1761)

Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

<https://jlcr.ut.ac.ir>

Parallel Imagery, Using an Equation Style in the *Owsane ye Baba Sobhan, Jayi Digar* and *The Old Man and the Sea*

Bahador Bagheri

Associate Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran

(p.p 43-60)

Received: 25, October, 2021 & Accepted: 7, November, 2021

Abstract

Parallel imagery is one of the lesser-known artistic tricks in the world of fiction, in which the author uses some of the important mental and intellectual concepts in the plot in the form of objective and tangible images without showing the direct relation between them once or more time. It directly embeds these concepts in the text of the story, and these objective images are, in a way, confirming and embodying those abstract concepts. This artistic trick is formed in such a way that usually one or more sub-stories run parallel to the main story, which are, in fact, another form of the main story; Or the main and sub-characters of the story are embodied and reproduced in the form of several other characters. The sum of these characters and parallel narrative actions, which are not very visible in the first reading, makes the plot more powerful and effective. Obviously, such sub-stories should not be confused with the ancient artistic technique of "story in story". It seems that the function of visual parallelism in fictional literature has many similarities with the function of equation style in Persian poetry tradition which is a kind of compound simile. In some contemporary Iranian short stories, this artistic trick has been used well. In the equation style, the poet, in one hemistich, presents a statement or a mental and rational proposition, and in another hemistich, to confirm it, he/ she presents an objective and tangible image of the world around him. This paper, while showing and analyzing examples of this artistic and literary technique in "The Old Man and The Sea" by Ernest Hemingway, and two Iranian stories "Owsane ye Baba Sobhan" by Mahmud Dowlat Abadi and "Jayi digar" by Goli Taraghi, considers the parallel imagery as an extended form of Persian poetry equation style in fiction and shows that parallel imagery has a wider and more obscure range of art than the equation style.

Keywords: parallel Imagery, Equation Style, Old Man and Sea, *Owsane ye Baba Sobhan, Jayi Digar, Literary Criticism.*

توازی تصویری؛ کاربرستی اسلوب معادله در اوسنه باباسبحان، جایی دیگر و پیرمرد و دریا

بهادر باقری*

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

(از ص ۴۳-۶۰)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۴؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۸

علمی-پژوهشی

چکیده

«توازی تصویری»، یکی از شگردهای کمتر شناخته شده هنری در دنیای ادبیات داستانی است که نویسنده با بهره‌گیری از آن، برخی از مفاهیم ذهنی و عقلانی مهم موجود در پی‌رنگ داستان را یک یا چند بار در قالب تصاویری عینی و ملموس و بدون اشاره به ربط مستقیم آنها با مفاهیم یادشده، در متن داستان جاسازی می‌کند و این تصاویر عینی، به نوعی تأییدکننده و تجسم‌بخش آن ادعاها یا مفاهیم انتزاعی‌اند. نحوه شکل‌گیری این آرایه هنری چنین است که معمولاً یک یا چند داستان فرعی به موازات داستان اصلی جریان می‌یابند که در واقع، شکل دیگری از داستان اصلی هستند؛ یا شخصیت‌های اصلی و فرعی داستان، در قالب چند شخصیت دیگر تجسم می‌یابند و تکثیر می‌شوند. حاصل جمع این شخصیت‌ها و کنش‌های داستانی موازی، که در خوانش نخست، چندان به چشم نمی‌آیند، پی‌رنگ داستان را قدرتمند و تأثیرگذار می‌کند. بدیهی است که این‌گونه داستان‌های فرعی را نباید با شگرد هنری دیرینه «داستان در داستان» اشتباه گرفت. به نظر می‌رسد کارکرد توازی تصویری در ادبیات داستانی، با کارکرد اسلوب معادله در سنت شعر فارسی که نوعی تشبیه مرکب است، شباهت‌های فراوانی دارد. در اسلوب معادله نیز شاعر، در یک مصراع، خبر یا گزاره‌ای ذهنی و عقلی مطرح می‌کند و در مصراع دیگر، برای تأیید آن، تصویری حسی و ملموس از دنیای اطراف شاهد می‌آورد. بسامد استفاده از اسلوب معادله در شعر سبک هندی، چشمگیرتر از دیگر دوره‌های تاریخ ادبیات است. در برخی از رمان‌ها و داستان‌های کوتاه معاصر ایران نیز از تمهید ادبی توازی تصویری به خوبی استفاده شده است. این مقاله ضمن تشخیص و تحلیل نمونه‌های توازی تصویری در داستان‌های پیرمرد و دریا اثر ارنست همینگوی، اوسنه باباسبحان محمود دولت‌آبادی و جایی دیگر گلی ترقی، آن را نوع گسترش‌یافته اسلوب معادله شعر فارسی در ادبیات داستانی قلمداد می‌کند و نشان می‌دهد که توازی تصویری، گستره هنرنمایی وسیع‌تر، هنرمندانه‌تر و پوشیده‌تری از اسلوب معادله دارد.

واژه‌های کلیدی: توازی تصویری، اسلوب معادله، اوسنه باباسبحان، جایی دیگر، پیرمرد و دریا، نقد ادبی.

۱. مقدمه

۱-۱. اسلوب معادله

اسلوب معادله در واقع گونه‌ای از تشبیه مرکب یا ارسال‌المثل در حوزه بلاغت قدیم است که نخستین بار شفیع کدکنی در کتاب صور خیال در شعر فارسی، آن را بازتعریف و ویژگی‌های آن را تبیین کرد:

تمثیل در معنی دقیق آن که محور خصایص سبک هندی است، می‌تواند در شکل معادله دو جمله مورد بررسی قرار گیرد و تقریباً مجموعه آنچه متأخرین بدان تمثیل اطلاق کرده‌اند، معادله‌ای است که به لحاظ نوعی شباهت، میان دو سوی بیت، دو مصراع، وجود دارد و شاعر در مصراع اول چیزی می‌گوید و در مصراع دوم چیزی دیگر؛ اما دو سوی این معادله، از رهگذر شباهت، قابل تبدیل به یکدیگرند و شاید برای جلوگیری از اشتباه، بتوان آن را اسلوب معادله خواند تا آنچه را که قدما تمثیل یا تشبیه تمثیل خوانده‌اند، از قلمرو تعریف جدا کنیم [...] در بیت [...] : «صورت نبست در دل ما کینه کسی / آینه هرچه دید فراموش می‌کند»، می‌توان (=) بین دو مصراع قرار داد؛ یعنی هردو مصراع دو سوی یک معادله‌اند و به جای هرکدام از آنها می‌توان دیگری را قرار داد و یک معنی را دریافت؛ و این اسلوب معادله در شعر فارسی قرن دهم به بعد، محور اصلی سبک است، ولی در شعر قدما هم نمونه‌های آن را می‌توان دریافت (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۸۴).

منظور من از اسلوب معادله یک ساختار مخصوص نحوی است [...] اسلوب معادله این است که دو مصراع کاملاً از لحاظ نحوی مستقل باشند. هیچ حرف ربط یا شرط یا چیز دیگری را حتی معنا (نه فقط به لحاظ نحو) به هم مرتبط نکند؛ در صورتی که در اغلب مواردی که به‌عنوان تمثیل ذکر شده است، این استقلال نحوی مورد بحث قرار نگرفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۶۳).

این شگرد از قدیم مورد توجه ادیبان هند بوده و از آن استقبال می‌کرده‌اند:

ادبای هندی به مصراع معقول که در آن مطلبی شعارگونه و کلی ایراد می‌گردد، مدّعا؛ و به مصراع محسوس که جنبه استدلالی و تمثیلی دارد، مثل و به این‌گونه بیت، «مدّعامثل» می‌گفتند؛ در مقابل دولختی که بیت متعارف معمولی است (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۲۸).

اسلوب معادله در واقع یک تشبیه مرکب عقلی به حسی است که به آن ارسال مثل یا بیت تمثیل گفته‌اند [...] اسلوب معادله، عنصر غالب و مسلط سبک هندی در شعر عهد صفوی بود که منتقدان آن عصر به این ساختار تمثیلی، «بیت مدّعامثل» می‌گفتند (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۹: ۲۶۸).

۲-۱. توازی تصویری

توازی تصویری، یکی از شگردهای کمترشناخته‌شده هنری در دنیای ادبیات داستانی است که نویسنده با بهره‌گیری از آن، برخی از مفاهیم ذهنی و عقلائی مهم موجود در پی‌رنگ داستان را در قالب تصاویری عینی و ملموس و بدون اشاره به ربط مستقیم آن با مفاهیم یادشده، یک یا چند بار

در قالب یک تصویر یک بار یا چند بار و با تصاویر متنوع) در متن داستان جاسازی می‌کند و این تصاویر عینی، به نوعی تأییدکننده و تجسم‌بخش آن مفاهیم انتزاعی‌اند. معمولاً یک یا چند داستان فرعی به موازات داستان اصلی جریان می‌یابند که در واقع، شکل دیگری از داستان اصلی هستند؛ یا شخصیت اصلی داستان، در قالب چند شخصیت دیگر مجسم می‌شود و تکثیر می‌یابد.

نگارنده نخستین بار در آثار حسین پاینده با این اصطلاح آشنا شد. ایشان در سه کتاب داستان کوتاه در ایران (۱۳۹۹)، گشودن رمان (۱۳۹۸) و نظریه و نقد ادبی (۱۳۹۸) در نقد و تحلیل برخی از داستان‌های کوتاه و رمان‌های ایرانی، بهره‌گرفتن نویسندگان از این شگرد هنری را به خوبی تبیین و تحلیل کرده است؛ برای نمونه به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: در نقد داستان درخت گلابی اثر گلی ترقی، درخت گلابی‌ای که میوه نمی‌دهد و عقیم شده، توازی تصویری مرد راوی/نویسنده در متن داستان است که مدتی است نمی‌تواند چیزی بنویسد و ذهنش سترون شده است:

توازی در وضعیت درخت گلابی و شخصیت اصلی، انگیزه خواننده برای کنار هم قراردادن نشان‌های عجز از اتمام کتابش و کشف علت این عجز را تشدید می‌کند. در واقع داستان، دو روایت را هم‌زمان به پیش می‌برد: یکی روایت معطوف به درخت گلابی (که عمدتاً با گفته‌های باغبان و کدخدا شکل می‌گیرد) و دیگری روایت معطوف به شخص نویسنده (که با سیلان‌های ذهنی راوی شکل می‌گیرد). وجه اشتراک این دو روایت، سترون شدن شخصیت محوری در آنهاست. درخت گلابی بار نمی‌دهد؛ همان‌گونه که این نویسنده هم باروری فکری ندارد (پاینده، ۱۳۹۹: ۱۲۳/۲ و ← همان: ۱۵۹، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۶۲، ۲۶۶، ۳۳۲ و ۳۵۶).

ایشان در کتاب گشودن رمان نیز که روشی مبتنی بر خوانش تحلیلی صحنه آغازین و معلوم‌کردن ربط آن با بقیه رمان است، استدلال کرده است که «صحنه آغازین رمان، اگر آن رمان به قلم نویسنده‌ای توانا و صنعتگر نوشته شده باشد، حکم همان تمهید یا شگردی را دارد که قدمای ما آن را براعت استهلال می‌نامیدند» (پاینده، ۱۳۹۸ الف: ۸)؛ برای نمونه منتقد نشان می‌دهد که در داستان تنگسیر اثر صادق چوبک، صحنه آغازین داستان، یعنی نزاع و رقابت دو مورچه بر سر تصاحب یک سوسک مرده و زورگویی یکی از آنان و ستم‌دگی دیگری که ضعیف‌تر است، توازی تصویری نزاع زارمحمد با کسانی است که حقش را خورده‌اند و وی را به انتقامی خونین سوق داده‌اند (همان: ۳۷). پاینده در کتاب نظریه و نقد ادبی نیز به تفصیل به موضوع توازی پرداخته است؛ از جمله در جلد اول، صفحات ۱۹۹-۲۰۰ درباره توازی در صحنه‌ای از رمان سووشون، صفحات ۱۲۸-۱۴۸ در نقد روانکاوانه داستان سه قطره خون صادق هدایت و در جلد دوم، صفحه ۳۳۷ در تحلیل فیلم «از کرخه تا راین» (← پاینده، ۱۳۹۸ ب).

این مقاله ضمن جست‌وجو در رمان پیرمرد و دریا که از نظر کاربرد شگرد توازی تصویری، بسیارغنی و دارای شواهدی فراوان است و همچنین اوسنه باباسبحان محمود دولت‌آبادی و جایی دیگر گلی ترقی، بر آن است که ابتدا توازی‌های معنایی هنرمندانه و نمادین داستان‌ها را بیابد و سپس نشان دهد که این شگرد هنری مدرن، به نوعی، کاربرد گسترش‌یافته آرایه ادبی اسلوب

معادله در شعر فارسی است. گفتنی است نگارنده این مقاله در حال تألیف کتابی در این زمینه است که نمونه‌های قابل توجه و هنرمندانه‌ای از این ترفند زیبای هنری را در ادبیات داستانی ایران و جهان تجزیه و تحلیل می‌کند.

۱-۳. پیشینه پژوهش

در باره اسلوب معادله، می‌دانیم که محمدرضا شفیعی کدکنی مبدع این اصطلاح است و در کتاب‌های صور خیال در شعر فارسی (۱۳۶۶) و شاعر آینه‌ها (۱۳۷۱) به تفصیل درباره آن سخن گفته است. با الهام‌گرفتن از پیشنهاد ایشان، در پژوهش‌های مختلف، هم نمونه‌های اسلوب معادله در شعر برخی شاعران و هم ابعاد مختلف آن بررسی شده است؛ از جمله سیروس شمیسا در کتاب نقد ادبی (۱۳۷۸)، محمود فتوحی رودمعجنی در دو کتاب نقد خیال (۱۳۷۹) و بلاغت تصویر (۱۳۸۵) بدین موضوع پرداخته‌اند. چندین مقاله نیز در این زمینه نوشته شده است؛ اما درباره توازی تصویری نیز تا آنجا که نگارنده جست‌وجو کرده است، چنان‌که پیش از این آمد، تنها در آثار انتقادی حسین پاینده، اشاره مستقیم به این اصطلاح شده و نمونه‌هایی ارائه شده است. در کتاب عیش مدام اثر ماریو بارگاس یوسا، ترجمه عبدالله کوثری (۱۳۹۸) نیز که در نقد و تحلیل رمان مدام بوورای اثر گوستاو فلوربر نوشته شده است، به مواردی از این‌گونه توازی‌های تصویری برمی‌خوریم؛ البته بدون اینکه با عنوان توازی تصویری مطرح شده باشد. ظاهراً تاکنون مقاله مستقلی درباره توازی تصویری نوشته نشده است.

۲. توازی تصویری در پیرمرد و دریا

پیرمرد و دریا واپسین اثر ادبی ارنست همینگوی است که در زمان حیات او منتشر شده و داستان پیرمرد فقیر ماهی‌گیر کوبایی به نام سانتیاگو است که در اواخر عمر دچار شوریختی شده و پس از آنکه ۸۴ روز دست خالی از دریا بازگشته، تسلیم نمی‌شود و بار هشتادوپنجم با زحمت و مرارت فراوان، ماهی بسیار بزرگی (بزرگ‌تر از قایق خود) صید می‌کند؛ اما در راه بازگشت به ساحل، کوسه‌ها صید او را تکه‌تکه می‌ربایند و سرانجام پیرمرد پس از نبردی نفس‌گیر و کشتن بسیاری از کوسه‌ها و خستگی و تسلیم در برابر هجوم انبوه آنها، تنها می‌تواند استخوان به‌جای مانده ماهی را به ساحل بازگرداند.

هرچند همینگوی بر سادگی و سراسازی داستانش تأکید دارد، اما در لایه‌های پنهان این سادگی و زلالی، متن داستان، ظرفیت بازنمایی رمز و رازهای شگفت و نمادینی دارد و همچنان که برخی نظریه‌های ادبی همچون فرمالیسم، تیت مؤلف را امری فاقد اهمیت و یافتن آن را ناممکن و البته غیر ضروری می‌شمارند و بر خوانش دقیق خود متن تأکید دارند، اینجا نیز بدون توجه به تیت مؤلف، می‌توان در لایه‌های پنهانی داستان نگریست و تمهیدات هنری و ادبی زیادی یافت؛ از جمله بیست نمونه هنرمندانه و دالالتگر توازی تصویری که می‌تواند یکی از ابعاد یا دلایل غنا و جذابیت

پنهان و «آن» داستان تلقی شود. اینک برخی از مهم‌ترین توازی‌های تصویری در این داستان را مرور و در باره آنها بحث می‌کنیم.

۱-۲. پیرمرد و مسیح

در نگاه اول، پیرمرد این داستان، توازی تصویری چهره مسیح تواند بود. بسیاری از منتقدان غربی، ژرف‌ساخت داستان را ماجرای مسیحیانه و چهره پیرمرد را عیسای شهید دیگری تلقی کرده‌اند؛ به‌ویژه صحنه پایانی داستان را که پیرمرد، خسته و بی‌رمق دکل قایق را بر دوش می‌گیرد و به کلبه می‌رود، با ماجرای صلیب بردوش گرفتن مسیح و بالارفتن از تپه جلجتا یکی دانسته‌اند.

«سانتیاگو»، نام اسپانیایی سنت جیمز، قدیس حامی اسپانیاست که پیش از آنکه جزو پیروان مسیح شود، مردی ماهی‌گیر بود: صیاد [حامی و ناجی] آدمیان [...] گریه سانتیاگو «مانند صدایی که بی‌اختیار از گلوی انسان بیرون می‌آید؛ وقتی که میخ از دست او می‌گذرد و در چوب می‌نشیند»، تصویر دیگری از مصلوب شدن مسیح است و - پس از آنکه پیرمرد پنج بار در حالی که دکل بر دوش اوست، از شدت خستگی بر زمین می‌نشیند، در حالی که از تپه بالا می‌رود تا به خانه برسد- راوی می‌گوید «پیرمرد دمر روی روزنامه‌ها خوابید و دست‌هایش را شلال کرد و کف دست‌هایش بالا بود» [...] ویرت ویلیامز، برای تأیید این خوانش مسیحیانه از متن، چندین مقایسه ارائه می‌کند: تکیه‌دادن پیرمرد به طناب، با تکیه‌دادن مسیح به صلیب، کرباس یا گونی کهنه پیرمرد با خرقه یا روپوش مسیح، لبه کلاه حصیری و خشن پیرمرد بر پیشانی او، با تاج خار، و دستان خونین پیرمرد با زخم ناخن مسیح. این تصاویر کمتر آشکارند، اما قوی‌ترند (Oliver, 2007: 300).

هرچند این نظریه مخالفانی نیز دارد؛ از جمله اینکه مسیح، صیاد انسان‌هاست و پیرمرد تنها صیاد ماهی؛ مسیح، ماجرا و رسالتی آسمانی و مقدس دارد، اما داستان پیرمرد، زمینی و مادی است (Ibid: 301). در متن رمان نیز اشاراتی به حضرت مسیح شده است. پیرمرد عکس همسر فقیدش را برداشته و به جای آن، عکس مسیح و مادرش حضرت مریم^س را قرار داده است که تنها یادگاران اوست.

۲-۲. پیرمرد و ماهی

در کتاب فرهنگ نمادها می‌بینیم که ماهی در مسیحیت به‌عنوان مفهوم‌نگاره (ایدئوگرام) مسیحی است. نماد آب‌ها، هم منجی و هم وسیله کشف و شهود است. مسیح اغلب چون ماهی‌گیر و مسیحیان چون ماهی تصویر می‌شوند. هر مسیحی که پس از غسل تعمید دوباره زاده شده، با ماهی کوچکی مقایسه می‌شود که صورت مسیح را دارد. در مذاهب آشوری، ماهی مختصه خدای بانوی عشق و در چین، نماد بخت و اقبال است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ۱۳۹/۵-۱۴۴).

در جای جای رمان، حس و حال شگفت، شفقت آمیز و تحسین گر پیرمرد نسبت به ماهی باشکوه و زیبایی که صید کرده، بازگو شده است. ماهی از بسیاری از جهات، آیینۀ بازتاب دهنده شخصیت خود پیرمرد است و بارها، شخصیت خود و ماهی را «غریب» (strange) خوانده است.

آنچه سانیاگو می‌کوشد به زیر فرمان خود درآورد، دیگر صرف یک ماهی نیست، بلکه موجودی است که به مرتبه دیگری از هستی تعلق دارد. سانتیاگو با گرفتن ماهی، به نوعی واقعیت برتر از خود یا هستی فراتری (ترانسندانتال) دست یافته است. اسیرشدن این هستی فراتری در دست انسان خاکی، چیزی نیست که طبیعت آن را به آسانی بپذیرد (دریابندری، ۱۳۸۵: ۹۱).

بارها او و زیبایی و عظمتش را می‌ستاید و می‌گوید هیچ کس لیاقت خوردن گوشت او را ندارد (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۶۶)، شباهت‌های فراوانی بین ماهی و شخصیت خودش پیدا می‌کند، به حالش دل می‌سوزاند، او را برادر خود خطاب می‌کند (همان: ۱۴۰، ۱۴۴، ۱۶۵، ۱۸۵ و ۱۹۰) و از اینکه مجبور است برادر خود را بکشد، غمگین و دل‌چرکین است:

پیرمرد در دل خود گفت ماهی تو داری مرا می‌کشی؛ اما حق هم داری ای برادر! من تا به حال از تو بزرگ‌تر و زیباتر و آرام‌تر و نجیب‌تر چیزی ندیده‌ام (همان: ۱۸۲ و نیز ← همان: ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۹، ۱۶۷، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۰۶).

۲-۳. پیرمرد و شیر

شوالیه و گریبان درباره چهره اساطیری و نمادین شیر برآنند که او سلطان، نمادی خورشیدی و درخشان، سلطان حیوانات و سرشار از فضایل و رذایل ناشی از مقام خود است. همچنین نماد پدر، معلم و شاهی. کریشنا، بودا، مسیح و حضرت علی^ع را شیر لقب داده‌اند. در شمایل‌نگاری قرون وسطا، سر و قسمت جلوی شیر با طبیعت الهی مسیح مرتبط است و پشت و پاهای عقبی شیر که ضعیف‌تر است، با جنبه مادی و جسمانی وی (شوالیه و گریبان، ۱۳۸۵: ۱۱۱/۴-۱۱۶). شیر در آیین‌های مهرپرستی نماد ایزد خورشید است. شیر پیروزمند، نشانه نیروی مردانگی متعالی است. از دیدگاه یونگ، در حالت وحشی‌گری به‌طورکلی، نشانه هیجان‌های پنهان است و می‌تواند نشانه‌ای هشداردهنده برای خطر بلعیده شدن توسط ناخودآگاه باشد (ادواردو سرلو، ۱۳۹۲: ۵۳۷).

پیرمرد در دوران نوجوانی وقتی بر روی یک کشتی کار می‌کرده، در ساحل آفریقا چند شیر زیبا و باشکوه دیده و چنان محو مهابت و عظمت آنها شده که یکی از صحنه‌های مکرر داستان، یاد و خاطره آن صحنه است و بارها شیران را در خواب می‌بیند و رمان با خواب پیرمرد و رؤیای همان شیران پایان می‌یابد:

من وقتی سنّ تو بودم، تو یک جهاز بادی کار می‌کردم که می‌رفت سفر آفریقا. غروب تو ساحل چندتا شیر دیدم (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۱۱).

جمله پایانی رمان نیز چنین است:

پیرمرد در کلبه‌اش باز به خواب رفته بود. همچنان روی صورت خوابیده بود و پسرک کنارش نشسته بود و او را می‌نگریست. پیرمرد خواب شیرها را می‌دید (همان: ۲۱۷ و نیز ← همان: ۱۱۴، ۱۵۷، ۱۷۱، ۲۱۷).

چنان‌که می‌بینیم، بسامد فراوان و دلالتگر تصویر شیر در بیداری و خواب و ضمیر آگاه و ناخودآگاه پیرمرد، اتفاقی نیست و می‌توان گفت شیر درون و شیر دوران نوجوانی و توانمندی اوست که هنوز زنده است، غرش و بازیگوشی می‌کند و گویی پیرمرد را به ادامه حیات و نبرد بی‌پایان دلگرم می‌کند. شیر، توازی تصویری پیرمرد است.

۲-۴. پیرمرد و دی ماجوی قهرمان

در چندین جای داستان، پیرمرد هم در گفت‌وگو با پسرک و هم هنگام مرور خاطرات، از دل‌بستگی شدید خود به تیم بیس‌بال یانکی‌های نیویورک و قهرمان شکست‌ناپذیر آن، «دی ماجو» یاد می‌کند. در دشوارترین لحظه‌های صید، از این آزرده‌خاطر است که رادیویی ندارد تا اخبار مسابقه را هر لحظه دنبال کند و در روزنامه نیز دنبال هیچ خبری نیست، جز همین مسابقه و همین قهرمان. آنچه برای پیرمرد اهمیت این قهرمان افسانه‌ای را دوچندان می‌کند، این است که پدر او نیز ماهی‌گیر و از طبقه اجتماعی خود اوست و دیگر اینکه با وجود میخچه استخوانی دردناکی که در پاشنه پایش دارد (و البته یادآور پاشنه پای آشیل نیز می‌تواند باشد)، همواره در مسابقات پیروز و سربلند است و شکست‌های گهگاهش، اهمیتی ندارد:

یانکی‌ها بازنده نیستن [...] به یانکی‌ها ایمان داشته باش پسر جان! دی ماجوی بزرگ را یادت باشه (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۰۵ و نیز ← همان: ۱۵۳، ۱۵۸، ۱۸۸ و ۱۹۵).

چنان‌که از تکرار تصویر دی ماجو و بازی بیس‌بال و افتخار پیرمرد به پیروزی درخشان تیم محبوبش برمی‌آید، دی ماجو می‌تواند نقش الگویی ماندگار برای وی بازی کند؛ آرزو دارد تا یک بار او همراه پیرمرد به صید ماهی می‌رفت و کشاکش قهرمانانه او را نیز می‌دید، آرزوی تأیید از جانب وی را دارد. ناگفته نماند که بین اعداد هشتاد و پنجمین روز صید پیرمرد و هشتاد و پنجمین بازی تیم یادشده نیز توازی زیبایی وجود دارد که بیکفورد سیلوستر (Bickford Sylvester) در مقاله «بافتار کوبایی رمان پیرمرد و دریا» در کتاب همراه آثار ارنست همینگوی (The Cambridge Companion to Hemingway)، شرح مفصّلی درباره آن دارد (Sylvester, 1998: 246).

۲-۵. پیرمرد و مسابقه مچ‌اندازی

یک بار «هنگامی که آفتاب غروب کرد، برای آنکه به خودش دل داده باشد» (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۶۰)، در دشوارترین مراحل کار و بار صید، به یاد ایام جوانی و قدرتمندی خود می‌افتد؛ وقتی او را «پهلوان سانتیاگو» می‌خواندند و در میخانه کازابلانکا با مرد سیاه‌پوست نیک و ورزشکار خوش‌نامی که «زورمندترین مرد بندر» بوده، مسابقه مچ‌اندازی می‌دهد. نبرد نفس‌گیر یک

شبانه‌روز به طول می‌انجامد و سرانجام سانتیاگو پیروز می‌شود. پس از آن نیز چندبار با دیگران مسابقه می‌دهد و پیروز می‌شود (همان: ۱۶۰). اینجا نیز می‌بینیم که مرد ورزشکارِ قدرتمند سیاه‌پوست، توازی تصویری ماهی سهمگینی است که پیرمرد در حال جنگ با اوست. در آن مسابقه مردافکن، دیگران بر سر پیروزی این یا آن که «از زیر ناخن‌های هردوتاشان خون بیرون زد»، شرط‌بندی می‌کردند و چیزی حاصل دو رقیب نمی‌شد. در این نزاع نیز، گویی هردو، بازیچه و بازنده سرنوشت‌اند و چیزی جز افتخار و سربلندی پس از شکست‌های پیاپی، نصیب پیرمرد نمی‌شود.

۲-۶. پیرمرد و دور رفتن

صحنه این رمان، پهنه دریاست؛ دریا نماد پویایی زندگی است. محل تولد، استحاله و تولد دوباره است. دریا آبی متحرک است و نماد وضعیتی زودگذر میان امکانات نامعلوم و واقعیات معلوم است. دریا تصویر زندگی و مرگ است. تصویر ناخودآگاه، سرچشمه جوی‌هایی که ممکن است مهلک یا حیات‌بخش باشند. در کتاب مقدس، نماد قهر و غضب خداوند است (شوالیه و گبران، ۱۳۸۲: ۲۱۶/۳-۲۱۹).

پیرمرد در متن رمان، بارها از «دور» شدن بیش از حد خود از ساحل، یعنی جایی که دیگران کمتر بدانجا می‌روند، سخن گفته است و دلیل شکست خود را نیز همین مسئله می‌داند. مطمئناً در کنار معنی قاموسی دور شدن یا بیش از آن، معنای ضمنی و نمادین آن مطمح نظر نویسنده بوده است؛ یعنی فراتر رفتن آدمی از مرزهای معهود و محدود قدرت بی‌چون و چرای طبیعت و جبر زمین و زمانه، که گوهر وی را هویدا می‌کند.

کلینتون اس. برهنس در کتاب پیرمرد و دریا: نگاه تراژیک همی‌نگوی به انسان، درباره درون‌مایه تراژدی در این داستان بحث می‌کند و می‌نویسد: سانتیاگو در رفتن بیش از حد به دورها آن هم به تنهایی، به باشکوه‌ترین قدرت، شجاعت، مجد و اصالت خود دست یافته است و بدین ترتیب، نظرگاه همی‌نگوی در خصوص آبرونی تراژیک نهایی سرنوشت بشر را بیان می‌کند که آدمیزاد تنها در انزوای فردیت و غروری که او را از جایگاه واقعی خود در زندگی فراتر می‌برد، کیفیت زندگی و خرد خود را گسترش می‌دهد که به او گناه این فردیت و غرور را می‌آموزد و وی را به ژرف‌ترین معرفت نسبت به خویشتن و جایگاهش در هستی می‌رساند (Oliver, 2007: 299).

کار سانتیاگو یادآور رسم پالودن تن و روان پیش از رفتن به شکار نهنگ در قبایل بدوی است. به گفته فریزر، شکارچیان نهنگ قبایل سرخ‌پوست نوتکا، یک هفته پیش از رفتن به شکار، روزه می‌گرفتند، از نزدیکی با زنان دوری می‌جستند و به گناهان خود اعتراف می‌کردند تا در این نبرد مقدس، چیزی از هم‌آورد خود کم نداشته باشند (قادری و رحیمی، ۱۳۸۶: ۳۸۷).

پیرمرد می‌داند که دور خواهد رفت و بوی خشکی را پشت سر گذاشت و به درون بوی پاک دریای سحرگاہی پارو کشید (همی‌نگوی، ۱۳۸۵: ۱۱۷ و نیز ← همان: ۲۰۱، ۲۰۷، ۲۱۰).

برنده کسی است که به جای دور برود؛ اما هرکس به جای دور برود، ناگزیر بازنده می‌شود؛ پس برنده همان بازنده است و بازنده همان برنده [...] او ماهی‌گیری است که از «حد» گذشته است. از جای دورتری می‌آید. پس معیار پیروزی و شکست او این نیست که از این راه دور، چه آورده‌است؛ معیار این است که با مخاطرات این راه، چگونه روبه‌رو شده است (دریابندری، ۱۳۸۵: ۹۳).

بنابراین می‌بینیم که تأکید فراوان بر دوررفتن و از حد و حدود متعارف گذشتن، توازی تصویری وجود پیرمرد و فاصله‌گرفتن از معیارهای مبتذل و معمول زندگی اطراف اوست.

۷-۲. پیرمرد و پسرک (مانولین)

پس از پیرمرد (سانتیاگو)، شخصیت دوم این داستان پسرک مهربانی است به نام «مانولین» که شاگرد او بوده و مدتی که بخت از پیرمرد برگشته، خانواده‌اش وی را از ادامه همراهی با پیرمرد برحذر داشته‌اند؛ اما پسرک دست از دوستی و حمایت پیرمرد برنمی‌دارد و برای او و تنهایی و فقر و شوربختی‌اش دل می‌سوزاند. مشوق و همدل و همراه اوست. وقتی پیرمرد در هشتاد و پنجمین روز دل به دریا زدن، ماهی بسیار بزرگی شکار می‌کند، بارها با خود می‌گوید: «کاش پسرک اینجا بود». پسرک علاوه بر اینکه شخصیت همدل و همراه، مشوق و سنگ صبور پیرمرد است، می‌تواند سوییۀ جوان، پرانگیزه، آینده‌دار و امیدوار ضمیر ناخودآگاه پیرمرد یا نیمه‌نوپا و نوجوی او باشد که تسلیم پیری و ناتوانی و نومیدی نمی‌شود و همواره او را به تلاش و امید و مبارزه دلگرم می‌کند.

۸-۲. پیرمرد و پرندگان کوچک

پیرمرد در چند موقعیت، از پرندگان کوچک و ضعیف و ظریفی یاد می‌کند و به حالشان دل می‌سوزاند که چندان قوت و توفیقی در صید ماهی ندارند و خود بی‌آنکه بدانند، صید پرندگان بزرگ و مهاجم‌اند:

برای پرندگان دلش می‌سوخت، مخصوصاً تژن‌های تیره‌رنگ کوچک و ظریف که مدام در پرواز و در جست‌وجو بودند و چیزی پیدا نمی‌کردند؛ و پیرمرد اندیشید که مرغ‌ها، زندگی‌شان از ما سخت‌تر است. غیر از مرغ‌های غارتگر و مرغ‌های پرزور [...] مرغ‌های به این ظرافت و نازکی مثل پرستوهای دریایی را چرا ساخته‌اند، آن هم وقتی که دریا اینقدر بی‌رحم می‌شود؟ [...] دریا مهربان است و خیلی زیباست؛ اما خیلی هم بی‌رحم می‌شود، و آن هم ناگهان، و این مرغ‌هایی که می‌پرند و خودشان را به آب می‌زنند و صید می‌کنند، با آن صداهای کوچک و غمگین، جثه‌ نحیفشان تاب دریا را ندارد (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۱۸).

در ماجرای پرنده کوچکی که لحظاتی بر قایق او می‌نشیند نیز، این حس همدردی دیده می‌شود. به نظر می‌رسد این حس و حال سرشار از همدلی، همدردی و درک انسانی پیرمرد از سخت‌کوشی و کم‌حاصلی زندگی پرندگان ضعیف، توازی تصویری زندگی سراسر زحمت، حرمان، ناداری، گرسنگی و بی‌پناهی خود او و هم‌نوعان و همدردان اوست.

۹-۲. پیرمرد و لاک‌پشت

پیرمرد یک جا از شکار لاک‌پشت یاد می‌کند. دو نوع لاک‌پشت را با هم مقایسه و علاقه و همدردی خود را نسبت به یکی، و نفرت خود را به دیگری نشان می‌دهد:

پیرمرد لاک‌پشت‌های سبز و لاک‌پشت‌های عقاب‌سر را که هم ظریف و تندرو بودند و هم گران بودند دوست می‌داشت [...] بیشتر مردم دلشان برای لاک‌پشت نمی‌سوزد؛ چون دل لاک‌پشت تا ساعت‌ها پس از آنکه شکمش را شکافتند و گوشتش را پاره پاره کردند باز هم می‌تپد. ولی پیرمرد با خود گفت من هم یک چنین دلی دارم و دست و پام هم مثل دست و پای لاک‌پشت است (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۲۶).

می‌بینیم که پیرمرد، لاک‌پشت سبز، ظریف و تندرو را دوست می‌دارد؛ چراکه گویی همزاد یا تجسّم وجود سبز، جويا و پویای خود اوست و «عقاب‌سر» است؛ اما از لاک‌پشت در بند شهوت و شکم، عظیم و احمق «خرسر» بیزار است. از سوی دیگر، ایماژ قلب لاک‌پشتی که پس از کشته و قطعه‌قطعه شدن، باز هم می‌تپد و همچنان به زندگی در عین مرگ و نیستی، امید بسته است، تصویری از خود اوست که با آنکه روزگار، جوانی و شور و نشاطش را ربوده و دست و پایش، همچون دست و پای لاک‌پشت، کند و کم‌توان شده و گاه در گرماگرم شکار، سست و کرخت می‌شود، همچنان دل و جان و اراده‌ای تپنده و نامیرا دارد و تسلیم نمی‌شود.

۱۰-۲. همسر مرده پیرمرد و حرمت زنانگی در داستان

همسر پیرمرد سالیان پیش از دنیا رفته است و در ظاهر داستان، تنها یک اشاره گذرا به او می‌بینیم:

روی دیوارهای قهوه‌ای رنگ [...]. یک قاب عکس رنگی از حضرت مسیح بود و یکی از حضرت مریم. اینها مرده‌ریگ زنش بودند. زمانی یک عکس رنگ‌شده از زنش هم روی دیوار بود، ولی پیرمرد آن را برداشته بود؛ چون از دیدنش دل‌تنگ می‌شد و حالا آن عکس در طاقچه گوشه اتاق، زیر پیراهن تمیز او بود (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۰۴).

اما گویی این پیراهن تمیز، بخشی از ذهن و ضمیر روشن اوست که نمی‌تواند یاد همسر مهربان و مؤمن خود را پنهان بدارد یا به‌کلی محو کند. جایگزینی عکس او با یادگارانیش که عکس پیامبر و مادر اوست، تداعی‌کننده حرمت فراوان همسر در نظر اوست؛ از سوی دیگر، در تمام گستره رمان پیرمرد و دریا، تأنیث و زنانگی، از حرمت، مظلومیت و قداست ویژه‌ای برخوردار است و این خود، گواه پاسداشت جای خالی همسر فقید در زندگی خالی و خلوت پیرمرد تواند بود. برخی دریا را مذکر و برخی مؤنث می‌پندارند و مطابق دستور زبان اسپانیایی، جنسیت آن را مشخص می‌کنند؛ اما پیرمرد آن را مؤنث می‌انگارد:

همیشه در اندیشه‌اش دریا را «لامار» می‌نامید؛ و این نامی است که در زبان اسپانیایی، کسانی که دریا را دوست می‌دارند، به دریا می‌دهند. گاه دوستداران دریا به دریا دشنام هم می‌دهند؛ اما دشنام را همیشه چنان می‌دهند که انگار دریا زن است. برخی از ماهی‌گیران [...] دریا را «ال مار»

می‌نامند که مذکر است. از دریا همچون یک حریف یا مکان یا حتی دشمن نام می‌برند؛ ولی پیرمرد همیشه در اندیشه‌اش دریا را همچون زن می‌انگاشت (همان: ۱۱۹).
وقتی ماهی بزرگ، اسیر قلاب او می‌شود و می‌هراسد که مبادا این شکار شگرف را از دست دهد، دعای حضرت مریم را که آسان‌تر از دعای ای پدر ماست، می‌خواند (همان: ۱۵۵). نویسنده در جایی دیگر، تصویری جنسی از دریا عرضه می‌کند (همان: ۱۶۳).

۲-۱۱. همسر پیرمرد و پرنده کوچک

در گرماگر نبرد او با ماهی عظیم‌الجثه، ناگهان پرنده کوچکی نزدیک می‌شود و بر ریسمان قایق او می‌نشیند. تقابل و تضاد شکوه آن ماهی و لطافت و خردی این مهمان نورسیده، آرامش زودگذری در صحنه نزع به ارمغان می‌آورد و دمی تلخی تنهایی پیرمرد را برطرف می‌کند. همینگوی، این دیدار و گفت‌وگوی یک‌سویه را با دقت و حوصله تمام شرح می‌دهد:

پرنده کوچکی از شمال به سوی قایق آمد. چلی بود و خیلی پایین روی آب پرواز می‌کرد. پیرمرد دید که پرنده خیلی خسته است. پرنده به پاشنه قایق رسید و نشست. سپس دور سر پیرمرد پرید و روی ریسمان نشست که برایش راحت‌تر بود. پیرمرد از پرنده پرسید: «تو چند سال داری؟ سفر اولته؟ [...] تو چقدر خسته‌ای!» [...] گفت: «مرغک آگه خواستی خونه من بمونی بمون. می‌بخشی نمی‌تونم شرع بکشم با این باد ملایمی که داره میاد ببرم بندر. مهمون دارم» (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۴۵).

اما ناگهان ماهی بزرگ و بر اثر آن، قایق تکان شدیدی می‌خورند. پرنده می‌ترسد و فرار می‌کند. این پرنده ظریف و کوچک که از شمال آمده، خسته است، از هجوم جان‌شکار عقاب [یا مرگ]، بی‌خبر است، مکث کوتاهی بر قایق پیرمرد دارد، لحظاتی او را از تنهایی و بی‌کسی می‌رهاند و پیش از آنکه او باخبر شود، می‌رود، آیا اشارتی غمبار به مرگ و فقدان همسر او نیست؟ واژه‌ای که این فرض را تقویت می‌کند «خونه» است: «مرغک آگه خواستی خونه من بمونی بمون». قایق کوچک، خانه درویشانه را برایش تداعی می‌کند و آرزوی ماندن بیشتر مرغک در خانه او، آرزوی ناخودآگاه همنشینی و هم‌صحبتی با یار از دست رفته است.

۲-۱۲. همسر پیرمرد و صید مارلین ماده

یکی دیگر از بخش‌های داستان که بسیار تلخ و گزنده روایت شده، یادآوری صحنه صید ماهی مارلین ماده، جلوی چشمان ماهی نر است:

به یاد وقتی افتاد که یک دانه از یک‌جفت مارلین را صید کرده بود. ماهی نر همیشه می‌گذاشت که ماهی ماده اول بخورد، و ماهی گرفتار شده، ماهی ماده، تلاش سخت و وحشت‌آلودی کرد و از نفس افتاد، [...] ماهی نر همچنان کنار قایق بود [...] ماهی نر در کنار قایق به هوا پرید تا ببیند که ماده‌اش کجاست و بعد در آب فرورفت و [...] پیرمرد به یاد آورد که ماهی زیبایی بود و فرار نکرد. پیرمرد با خود گفت این غم‌انگیزترین چیزی است که من از اینها به یاد دارم. پسرک هم غمگین شده بود و از ماهی، بخشایش طلبید و فوراً شکمش را شکافت (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۴۰).

به نظر می‌رسد که این ماهی ماده نیز، به نوعی یادآور، تداعی‌کننده یا توازی تصویری از دست‌دادن همسر مهربان اوست؛ چراکه در بین این همه خاطرات شکارها و صیدهای سالیان سال، «این غم‌انگیزترین چیزی است» که به یاد دارد و تلاش بی‌حاصل و بی‌صدای ماهی نر برای نجات جفت خویش و تسلیم ناگزیرش، واگویه حسرت‌بار ناتوانی پیرمرد از حفظ محبوب در چالش بزرگ و بی‌پایان زندگی است.

۳. توازی تصویری در اوسنه باباسبحان دولت‌آبادی

اوسنه باباسبحان نوشته محمود دولت‌آبادی، داستان پیرمردی روستایی به نام «باباسبحان» است که با دو پسرش صالح و مسیب و عروسش شوکت، زندگی فقیرانه‌ای دارند. صالح سال‌هاست که به دنبال از کارافتادگی و پیری پدرش، بر روی زمینی کار می‌کند که از آن زن بیوه‌ای به نام «عادل» و یک دانگ آن نیز متعلق به همسرش شوکت است. عادل در پی تصاحب غلام است که جوانی بی‌سروپا و تباه و بی‌خانمان است و مادر پیرش در روستا با گدایی روزگار تلخ خویش را کرانه می‌کند. پس تصمیم می‌گیرد زمین را از صالح بگیرد و به غلام بسپارد. صالح نمی‌تواند زن را از این کار که به بیکاری و نابودی وی و خانواده‌اش می‌انجامد، بازدارد. تلاش باباسبحان و صالح برای منصرف کردن غلام نیز به جایی نمی‌رسد. غلام که پیش از آن، خواستگار شوکت بوده و با مخالفت مادر شوکت مواجه شده، صالح را رقیب عشقی خود می‌داند و همیشه در پی فرصتی است تا این شکست را تلافی کند. در چنین اوضاعی او درمی‌یابد که وقت آن فرارسیده است؛ پس می‌کوشد صالح را تحقیر کند، و برای تصاحب زمین پیش می‌رود؛ با هم گلاویز می‌شوند و غلام با چاقو او را می‌کشد. مسیب دیر می‌رسد و از داغ برادر محبوبش دیوانه می‌شود و خودکشی می‌کند. چنین شوکت سقط و زندگی باباسبحان نابود می‌شود.

چنان‌که می‌بینیم داستان در فضای فقیرانه روستا و نزاع بر سر زمین و ادامه بقاست و حفظ جوباریکه‌ای که زندگی پیرمرد و خانواده‌اش به آن وابسته است. دولت‌آبادی به خوبی خواننده را با صالح و زندگی آرام و سرشار از کار و زحمت او و صبر و شکیبایی او در برابر مشکلات زندگی آشنا می‌کند. صالح را جوانی زحمتکش، صبور و منطقی می‌بینیم و برادر نوجوانش مسیب را کاری، تند و تیز، زودخشم و غیرتی که عاشق زنجیر است و بازی‌های خشن.

اما غلام، جوانی لالابالی، بی‌ریشه و بی‌خانمان است که بیشتر اوقاتش را در کاروان‌سرای قدیمی می‌گذراند. پدرش از فرط اعتیاد مرده، برادرش زندانی و مادرش گدای روستاست؛ و باب آشنایی خواننده با وی در چنین چشم‌انداز ناخوشایندی باز می‌شود:

هنوز از جگری که میان پنجه‌های غلام فشرده شده بود، بخار برمی‌خاست. به کاروان‌سرا پیچید، به اتاق خالو رفت، مجمعه را از کنار دیوار برداشت، جگر را میان مجمعه انداخت و چاقویش را بیرون کشید و کنار مجمعه نشست. یک سر جگر را به دندان و سر دیگرش را به انگشت گرفت و جگر را درید (دولت‌آبادی، ۲۵۳۶: ۲۴).

آن‌گاه روشن می‌شود که شتری را کشته و مزد کشتارش، آن جگر بوده است. بخشی از آن را به پیرمرد می‌دهد تا برای ظهر بپزد و بخشی دیگر را برای خروسش «لاله» می‌برد. لاله، خروس جنگی اوست که بی‌رقیب است و در تمام مسابقات بر خروس‌های دیگر پیروز می‌شود:

در شهر و میان همه پرنده‌بازها سرشناس بود. تا امروز با نوک خمیده‌اش چشم یک کزه و مغز سر پنج خروس را بیرون کشیده بود. غلام خروس را روی شانه‌اش نشاند و ریزه‌های جگر را دودستی جلو منقارش گرفت و [...] (همان: ۲۶).

سپس از جیش روده‌ای بیرون می‌آورد که دوسر آن را بسته؛ یک سر را باز می‌کند و خون داخل آن را در یک کاسه می‌ریزد تا خروس آن را بخورد. آن‌گاه لاله را به جنگ یک خروس قوی و تندوتیز می‌برد که متعلق به یکی از قرشمال‌هاست و در این نبرد، دوک، خروس قرشمال که ظاهری ضعیف و ظریف دارد، بر لاله پیروز می‌شود و او را به‌سختی زخمی می‌کند. غلام خروسش را نجات می‌دهد و دور می‌شود.

این صحنه داستان که با کشتن شتر و زاری او، چاقو و همچنین خون و جگر خوردن خروس جنگی و نبرد خشن او با خروس قرشمال آغاز می‌شود، هم نشان‌دهنده جایگاه فرومایه اجتماعی و کاروبار بیهوده و مبتذل و انگل‌وار اوست و هم دقیقاً نوازی تصویری و براعت استهلال نزاع خونینی است که قرار است در میانه داستان بین او و صالح و مسیب درگیرد:

غلام یک قدم گریخت. دست به جیش برد و تیغه چاقویش برق زد. صالح امان نداد و بیل را به هوای شانه غلام بالا برد. غلام پیچ خورد و هنوز بیل بالای سرش بود که خودش را با یک ضربه، توی بغل صالح انداخت [...] بیل افتاد. زبانش در زمین نشست و صالح مثل بیدی که ساقش را اژه کرده باشند، خمید. با شانه به زمین افتاد و کاکلش توی خاک نرم و نمناک کنار ساقه‌های گل‌های آفتابگردان فرورفت (همان: ۱۱۳).

گویی چاقو، بخشی از هویت اوست. او یک بار در شب عروسی صالح و شوکت نیز در مستی و بی‌خردی تمام، به عروس و داماد حمله کرده بود و مسیب با چوب‌دستی، وی را نقش بر زمین کرده بود و بار دیگر نیز بر سر تصاحب زمین، دعوی سختی می‌کنند و با چاقو آماده حمله می‌شود؛ اما با وساطت مردم، ماجرا ختم به خیر می‌شود.

۴. نوازی تصویری در جایی دیگر گلی ترقی

جایی دیگر، مجموعه شش داستان کوتاه، اثر گلی ترقی است. عنوان آخرین داستان این کتاب، «جایی دیگر» است که ماجرای آن چنین است: امیرعلی مردی مطیع، آرام و بانزاکت، در کنار همسرش، ملک‌آذر، زندگی به‌ظاهر خوبی دارد. شبی پشه‌ای سمج، مزاحم خواب او می‌شود. دست امیرعلی که برای کشتن پشه بالا رفته است، بی‌اختیار وی، بر سر همسرش ملک‌آذر فرود می‌آید. این واقعه شگفت، با حرکت غیر ارادی پا، خمیازه‌های طولانی و پیاپی، سروصداهای شکم و در واقع با برهم‌زدن نظم و آداب زندگی وی، برایش دردسرساز می‌شود؛ به همین دلیل، از ترس

آسیب‌رساندن ناخودآگاه به همسرش، تصمیم می‌گیرد به سفر برود. ملک‌آذر، پس از شک کردن به حضور فردی دیگر در زندگی همسرش، به خارج از ایران، نزد فرزندانش می‌رود. امیرعلی از سفر بازمی‌گردد، با درگذشت مادر و آگاهی از رفتن همسرش، زندگی جدیدی را آغاز می‌کند.

امیرعلی در دوران کودکی متفکر، اهل مطالعه، با معلومات خوب و عاشق نجوم است؛ طوری که راوی او را «نیمچه فیلسوف» می‌خواند، بی‌ادا و افاده، مهربان، خوش‌رو، کم‌حرف و گوشه‌گیر است و «برخلاف ظاهر ملاحظه‌کار و شسته‌رفته‌اش، اهل حساب و کتاب نیست. یک جای روحش وحشی است و اگر ولش کنند، سر از کوه و کویر درمی‌آورد، سر از شهرهای ناشناخته و قبایل ابتدایی» (ترقی، ۱۳۸۰: ۱۷۶). یکی از سرگرمی‌های محبوب دوران کودکی‌اش بادبادک‌بازی است:

وقتی می‌خواست بادبادکش را هوا کند، ساکت می‌شد. در خودش فرومی‌رفت. مژه نمی‌زد و نفسش را حبس می‌کرد. کارهایش برای من خنده‌دار بود؛ اما چیزی نمی‌گفتم. امروز که به آن صحنه فکر می‌کنم، چیزی می‌فهمم که در آن زمان، عقل کودکم قادر به ادراک آن نبود. صورتش را مجسم می‌کنم؛ صورت خوشبخت و مسحورش را. می‌بینم که حسّی بزرگ‌تر از کیفی کودکانه توی چشم‌هایش موج می‌زد و حواسش جایی دیگر بود [...] همراه بادبادکش سفر می‌کرد و میان پهنه‌های وسیع آسمان و جزیره‌های کیهانی می‌چرخید (همان: ۲۲۷).

راوی سپس یکی از صحنه‌های شگفت و به‌یادماندنی دوران کودکی او را چنین شرح می‌دهد:

بادبادک رنگین او برخلاف بادبادک سنگین و بی‌جان من، آن‌چنان اوج می‌گرفت و آن‌قدر دور می‌شد که به چشم نمی‌آمد. [...] بالا و بالاتر رفت و پشت تکه ابری پنهان شد. یک آن خودش را نشان داد و بعد با سماجت پرنده‌ای مست، آن‌چنان به پرواز درآمد که سرنخ از انگشتان امیرعلی کنده شد. گمش کردیم. نشستیم منتظر. خبری نشد. ناپدید شده بود. در جا و زمانی دیگر در گشت و گذار بود؛ جایی دور از چشم و دسترس ما. منتظر بودم که امیرعلی به انتظار بادبادکش، تا شب سر تپه‌ها خواهد نشست. دیدم نه، برعکس، منتظر بادبادکش نیست. گفت خودش یک روز برخواهد گشت. و سرازیری تپه را تا انتها دوید [...] دوباره گفت خدا می‌داند کجاست و خندید. دست‌هایش را ول کرد و با پشت روی زمین افتاد. چشم‌هایش را بست و خوابید؛ انگار غش کرده بود، تکان نمی‌خورد، خودش را به مردن زده بود؛ مرگی موقتی و کیف‌آور (همان: ۲۲۷).

این صحنه، دقیقاً توازی تصویری زندگی و سرشت و سرنوشت او در آینده است. وقتی از نظم خفقان‌آور و قراردادهای دست و پاگیر زندگی خانوادگی و اجتماعی و شهری، آن هم شهر شلوغ تهران، به‌کلی می‌برد و تجرّد و رهایی را پیش می‌گیرد، همچون همان بادبادک دوران کودکی است که بی‌هیچ نشانه و ردّ پایی، خانه و خانواده را رها می‌کند؛ راهی بیابان‌ها، کویرها، شهرها و روستاهای دور و نزدیک می‌شود؛ به سیر آفاق و البتّه انفس می‌پردازد و خود را از تمام بندهای اسارت رها می‌کند و ناپدید می‌شود.

هوا رو به تاریکی می‌رفت. ماشین را نگه داشت و پایین آمد. کتش را درآورد. انداخت روی زمین

و دراز کشید. خاموش بود و نفس از کوها در نمی آمد. وسعت بیابان آهسته آهسته وارد بدنش می شد و او را مثل بادبادکی سبکبار همراه خود می برد. هیچ نگاهی خیره به او نبود و کسی قضاوتش نمی کرد (همان: ۲۵۰).

شب در دهکده ای کوچک، سر راه می خوابد و به ستاره ها و آسمان نگاه می کند و باز آن وسعت بزرگ توی تنش رسوب می کند و او را به درون خود می کشد [...] یک آن به نظرش می رسد که بادبادک کودکی اش بر فراز ابرها می چرخد و خودش را می بیند که در میان آن همه کهکشان، در آن کیهان غنی، تبدیل به نقطه ای کوچک شده و در فضا شناور است [...] یک آن فکر می کند که نیست؛ که محو شده و به راه شیری پیوسته است. بادبادکش با او در پرواز است و دنباله رنگینش، آهسته تاب می خورد [...] فهمیدنش آسان نیست و به نظر حرفی چرند می آید. چرند یا ناچرند، این حال امیرعلی است و با زبان دیگری نمی توان آن را بیان کرد (همان: ۲۶۱).

۵. شباهت و تفاوت توازی تصویری و اسلوب معادله

چنان که دیدیم، هم در اسلوب معادله که از آرایه های ادبی ویژه شعر، به خصوص شعر سبک هندی است؛ و هم در توازی تصویری که شگردی هنری در ادبیات داستانی است، در متن شعر یا داستان، گزاره ای بیان می شود یا به نمایش درمی آید که شاعر یا نویسنده برای اثبات آن یا تأکید بر آن و یا محسوس کردن آن اندیشه و نظر، تصویر یا تصاویری عینی و ملموس از دنیای اطراف می آورد و بدون اینکه از ادات تشبیه بهره ببرد، یک تشبیه مرکب ایجاد می کند. تفاوت اسلوب معادله و توازی تصویری در این است که در بیت، دو مصراع روبه روی یکدیگرند و مشبّه و مشبّه به، به سرعت مشخص و آشکار می شوند؛ اما در داستان، یافتن چنین تشبیهات مضمّر و هنرمندانه ای، نیازمند تأمل و ژرف کاوی بیشتری از شعر است و هرچه نویسنده، هنرمندتر و پخته تر باشد، دستیابی به آن دشوارتر خواهد بود. دیگر اینکه هنرنمایی شاعر باید در یک بیت خلاصه و تمام شود؛ اما نویسنده در داستان، گستره خیال انگیزی و هنرآفرینی وسیع تری دارد و می تواند از تصاویر یگانه، مکرر و یا متنوع برای اثبات یا تأیید گزاره های مهم داستان بهره مند شود. در حقیقت می توان ساختار ساده و ملموس اسلوب معادله و توازی تصویری را چنین ترسیم کرد:

ساختار اسلوب معادله در بیت فارسی		
طرح یک ادعا در یک مصراع	رابط فرضی	اثبات شاعرانه ادعا در مصراع دیگر (با تصویری عینی)
هر شکستی که به هرکس برسد از خویش است	همان طور که	شیشه نزدیک تر از سنگ ندارد خویشی
آدمی پیر چو شد، حرص جوان می گردد	همان طور که	خواب در وقت سحرگاه، گران می گردد
مقدار بار هم نفس چون من نداند هیچ کس	همان طور که	ماهی که بر خشک اوفتد، قیمت بداند آب را
افتادگی آموز اگر طالب فیضی	همان طور که	هرگز نخورد آب زمینی که بلند است
سعدی از سرزنش خلق نترسد هیهات	همان طور که	غرقه در نیل، چه اندیشه کند باران را؟

ساختار توازی تصویری در پیرمرد و دریا		
طرح یک ادعا یا درونمایه در داستان	رابط فرضی	اثبات هنرمندانه ادعا یا تأکید بر آن (با تصویری عینی)
پیرمرد تنها و غریب است.	همان طور که	ماهی بزرگ، تنها و غریب است.
پیرمرد شهید است.	همان طور که	عیسی ^ع شهید است.
پیرمرد شجاع است.	همان طور که	شیرهایی که در خواب می‌بیند، شجاع‌اند.
پیرمرد، دل جوان و زنده و تپنده‌ای دارد.	همان طور که	پسرک جوان و زنده‌دل است.
پیرمرد به پیروزی ایمان دارد.	همان طور که	دی ماجوی قهرمان چنین است.
پیرمرد بر ماهی پیروز می‌شود.	همان طور که	در مسابقهٔ مسج‌اندازی پیروز شد.
پیرمرد همتی والا و گریزان از ابتدال دارد.	همان طور که	در صید، به دوردستان می‌رود.
پیرمرد در حضيض شکست، در اوج پیروزی است.	همان طور که	وقتی لاک‌پشت را می‌کشند، تا ساعت‌ها قلبش زنده است و همچنان می‌تپد.
غلام، خشن و خونریز است.	همان طور که	خروس جنگی‌اش چنین است.
امیرعلی نمی‌تواند محدودیت‌های زندگی روزمره را بپذیرد.	همان طور که	بابادک دوران کودکی‌اش در آسمان رها و ناپدید می‌شود.

۶. نتیجه

اسلوب معادله که جزو پرسامدترین آرایه‌های شعر سبک هندی است، در دنیای ادبیات داستانی نیز، معادل هنرمندانه و تأمل‌برانگیزی با عنوان توازی تصویری دارد که تاکنون چنان که باید و شاید، ابعاد آن در ادبیات ایران و جهان بررسی نشده و کار مستقیمی در زمینه آن صورت نگرفته است. این مقاله نشان می‌دهد ضمن اینکه این دو شگرد هنری در شعر و داستان، دارای یک وجه اشتراک‌اند؛ و آن، طرح یک اندیشه و اثبات آن از طریق طرح تصاویری محسوس و ملموس و شخصیت‌ها و کنش‌های موازی و مشابه است، تفاوت‌هایی نیز با یکدیگر دارند؛ و آن این است که در شعر، دو سوی معادله، روبه‌روی یکدیگر قرار می‌گیرند و به راحتی قابل فهم و تشخیص و دست‌یافتنی‌اند؛ اما در داستان، پیچیده، نهفته، غیر مستقیم و هنرمندانه جاسازی شده‌اند و یافتن آنها، نیاز به تأمل و خوانش دقیق و احیاناً چندباره دارد و اگر حاوی اشارات و تلمیحات اساطیری باشد، باید با ابزارهای نقد اساطیری و یونگی، به راز و رمزهای پوشیده آن پی‌برد. تفاوت دیگر این است که هنرنامه‌ی شاعر در گستره کوچک دو مصراع، محدود و تمام می‌شود؛ اما در داستان، دست نویسنده بازتر است و می‌تواند با ذکر یک تصویر یا تصاویر مکرر و البته متنوع در جای‌جای داستان، بر اندیشه کلیدی موجود در پی‌رنگ داستان تأکید کند و آن را به خوبی پی‌وراند.

نکته آخر اینکه چنان‌که دیدیم، بسامد بهره‌گرفتن از آرایه توازی تصویری در پیرمرد و دریا بسیار بیشتر و چشمگیرتر از دو داستان ایرانی یادشده است و این موضوع نشان‌دهنده اهمیت این شگرد هنری در نگاه همینگوی و دل‌بستگی وی بدان است. معمولاً در داستان‌های ایرانی (که در نقدهای

حسین پاینده نیز بدان‌ها اشاره شده‌است)، به یکی دو نمونه از این ترفند ادبی بسنده می‌شود و ناگفته پیداست که این موضوع، نیاز به بررسی گسترده‌تری دارد.

منابع

- ادواردو سرلو، خوان (۱۳۹۲)، فرهنگ نمادها، ترجمه مهرانگیز اوحدی، چاپ دوم، تهران، دستان.
- پاینده، حسین (۱۳۹۸ الف)، گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی، چاپ چهارم، تهران، نیلوفر.
- _____ (۱۳۹۸ ب)، نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای، ج ۱ و ۲، چاپ دوم، تهران، سمت.
- _____ (۱۳۹۹) داستان کوتاه در ایران، ج ۲، چاپ چهارم، تهران، نیلوفر.
- ترقی، گلی (۱۳۸۰)، جایی دیگر، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.
- دریابندری، نجف (۱۳۸۵)، «ارنست همینگوی: یک دور تمام»، مقدمه بر پیرمرد و دریا، تهران، خوارزمی.
- دولت‌آبادی، محمود (۲۵۳۶)، اوسنه باباسبحان، چاپ ششم، تهران، پیوند و شبگیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶)، صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطوّر ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران، چاپ سوم، تهران، آگاه.
- _____ (۱۳۷۱)، شاعر آینه‌ها: بررسی سبک هندی و شعر بیدل، چاپ سوم، تهران، آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، نقد ادبی. تهران، فردوس.
- شوالیه، ژان و آلن گریبان (۱۳۸۲)، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، ج ۳، ۴، تهران، جیحون.
- _____ (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها. ج ۴، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، تهران، جیحون.
- _____ (۱۳۸۷)، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، ج ۵، تهران، جیحون.
- فتوحی رودمعهجی، محمود (۱۳۷۹)، نقد خیال، تهران، سخن.
- _____ (۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، چاپ دوم، تهران، سخن.
- قادری، بهزاد و علی اصغر رحیمی (۱۳۸۶)، «برادرکشی مقدّس: نمایی از همانندی‌ها در رستم و اسفندیار و پیرمرد و دریا»، پژوهشنامه علوم انسانی، ش ۵۴، تابستان، ۳۸۳-۴۰۲.
- همینگوی، ارنست (۱۳۸۵)، پیرمرد و دریا، ترجمه نجف دریابندری، چاپ سوم، تهران، خوارزمی.
- یوسا، ماریو بارگاس (۱۳۹۸)، عیش مدام. ترجمه عبدالله کوثری، چاپ چهارم، تهران، نیلوفر.
- Sylvester, Bickford (1998), "The Cuban Context of the Old Man and the Sea", *The Cambridge Companion to Hemingway*, edited by Scott Donaldson, College of William and Mary, Cambridge University Press, UK.
- Oliver, Charles M. (2007), *Critical Companion to Ernest Hemingway: A Literary Reference to his life and work*, Facts On File, Inc. New York, USA.