دانشگاه ادبیات و علوم انسانی

ادب فارسی

علمی

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی ۹۲۶۲-۲۲۵۱

سال ۱۱، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، پیاپی ۲۸

ناشر

دانشگاه تهران

تحلیل صورتگرایانهٔ داستان «مثل همیشه»،اثر هوشنگ گلشیری ۱
بهادر باقری

تحلیل هرمنوتیکی شعر «صدای دیدار» از سهراب سپهری ۱۷
همایون جمشیدیان

بررسی گزارش قصیده‌ای از اثیرالدّین اخسیکتی در متن‌های مصحَّح و گره‌گشایی از مفهوم بیت‌های دشوار آن ۴۱
سیدمهدی طباطبائی

تاریخ دقیق درگذشت خاقانی شروانی ۶۱
سیّدمحسن حسینی وردنجانی

نوای نای در فصل وصل؛ مقایسهٔ نشانه‌شناسیک نی نامهٔ مولوی و فصلِ وصل قیصر امین‌پور بر اساس دیدگاه ریفاتر ۷۳
احمد رضایی و مَرضیه پارسامنش

تطبیق ساختار روایت در کتاب ایوب عهد عتیق و «حدیث محنت ایوب» در قصص القرآنِ عتیق نیشابوری با استفاده از نظریّهٔ گره‌ماس / ۹۳
محمّد غفاری و مَلیکا رمزی

رهی؛ سنّت، کلیشه یا تخلّص؟ (پژوهشی دربارهٔ واژهٔ «رهی» در شعر فارسی) ۱۱۵
مهسا رضایی، نجمه درّی و سعید بزرگ بیگدلی

تحلیل ساختاری معراج نامه‌ی ابن سینا بر پایهٔ سفر قهرمان کمپبل ۱۳۵
احسان زندی‌طلب و خلیل بیگ‌زاده

اشاره‌ای به جغرافیای فرهنگی ارتباطات تن‌زبانی در داستان‌های کوتاه جمال‌زاده ۱۵۵
ایرج صادقی، بیژن ظهیری‌ناو وخدابخش اسداللّهی

نوع و کارکرد راوی در روایت‌های داستان «رستم و سهراب» ۱۷۷
چیمن خوشنمای بهرامی و تیمور مالمیر

تحلیل شخصیّت رستم با تأکید بر مکتب وظیفه‌گرایی کانت ۱۹۷
فاطمه حاجی‌رحیمی و سلمان رحیمی

بسم الله الرحمن الرحیم

ادب فارسی

(مجلّهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: چاپی: ۹۲۶۲ـ۲۲۵۱، الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶

سال ۱۱، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۸

ناشر: دانشگاه تهران

صاحب امتیاز: دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران

مدیرمسئول: عبدالرّضا سیف (استاد دانشگاه تهران)

سردبیر: محمّدرضا ترکی (دانشیار دانشگاه تهران)

هیئت تحریریّه

منوچهر اکبری
استاد دانشگاه تهران

عبدالرّضا سیف
استاد دانشگاه تهران

سیّد علی‌اصغر میرباقری‌فرد
استاد دانشگاه اصفهان

نصرالله امامی
استاد دانشگاه شهید چمران اهواز

محمود عابدی
استاد دانشگاه خوارزمی

محمّدیوسف نیّری
استاد دانشگاه شیراز

علیرضا حاجیان‌نژاد
دانشیار دانشگاه تهران

علی‌محمّد مؤذّنی
استاد دانشگاه تهران

سعید واعظ
استاد دانشگاه علّامه طباطبایی

مدیر داخلی: محرّم باستانی

کارشناس و ویراستار: کمال سحاب اسدی ضمیر

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، خیابان قدس، کوچه آذین، پلاک ۱۰، ساختمان شماره دو دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دفتر مجلّات

نشانی رایانامهٔ مجلّه: Jperlit@ut.ac.ir **تلفن:** ۶۶۹۷۱۱۷۰-۰۲۱

مجلّهٔ **ادب فارسی**، براساس ابلاغیّهٔ شمارهٔ ۳/۱۱/۵۵۸۵۲ مورّخ ۹۰/۴/۲۱ کمیسیون بررسی نشریّات علمی کشور، درجهٔ **علمی** دارد.

حقوق تمام مقالات برای دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

نشریّهٔ ادب فارسی در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (Isc) به نشانی www.isc.gov.ir ، اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی www.sid.ir ، پایگاه استنادی الریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی www.Ulrichs internationals directory و آکادمیا به نشانی www.academia.edu نمایه می‌شود.

راهنمای نویسندگان ادب فارسی

دوفصلنامهٔ ادب فارسی دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریّه‌ای علمی (علمی-پژوهشی) در حوزهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی زبان فارسی است. این نشریّه مقالاتی در این زمینه‌ها منتشر می‌کند:

تحقیقات در زمینهٔ ادبیّات کهن و معاصر فارسی در سراسر حوزهٔ نفوذ این زبان؛ نقد و تصحیح متون فارسی؛ تاریخ ادبیّات و سبک‌شناسی؛ دستور زبان؛ مسائل زبان‌شناختی؛ ادبیّات عامّهٔ فارسی؛ و تحقیقات در زمینهٔ آموزش زبان فارسی.

شرایط پذیرش مقالات

۱. ویژگی‌های کلّی

- مقاله باید نتیجهٔ تحقیقات نویسنده/ نویسندگان باشد و در آن، نکته‌هایی تازه طرح و شرح شده باشد؛
- حفظ امانت در نقل اقوال و نظریّات دیگران ضروری است و باید با ارجاع دقیق به منابعِ معتبر همراه باشد؛
- مقاله نباید در نشریّه‌ای دیگر منتشر یا هم‌زمان به نشریّه‌ای دیگر فرستاده شده باشد؛
- چاپ مقاله مشروط به تأیید نهاییِ هیئت تحریریّهٔ نشریّه است؛
- گواهی پذیرش مقاله، پس از تأیید سردبیر، به صفحهٔ شخصیِ نویسنده در سامانه فرستاده خواهد شد؛
- مسئولیّت مطالب و محتوای مقاله برعهدهٔ نویسنده است؛
- نشریّه در ویرایش ادبی و فنّی مقاله، برطبق موازین علمی، آزاد است؛
- حجم مقاله نباید بیش از ۸۰۰۰ واژه باشد (بدون چکیدهٔ انگلیسی)؛
- نام و نام خانوادگی و مرتبهٔ علمی و دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل و رشتهٔ تحصیلیِ نویسنده/ نویسندگان و همچنین، رایانامهٔ دانشگاهیِ نویسندهٔ مسئول و شمارهٔ تلفن همراهِ او حتماً در سامانهٔ نشریّه قید شود؛
- نویسندگان مقاله نباید بیش از سه نفر باشند؛
- مشخّصات همهٔ نویسندگان باید در برگهٔ موجود در سامانه درج و همچنین صورت کامل‌ترِ آن، به این شرح، در فایلی جداگانه در سامانه بارگذاری شود:

ـ سِمَت نویسنده یا نویسندگانی که عضو هیئت علمی هستند (اعمّ از استادیار، دانشیار یا استاد)، و نیز گروه درسی و دانشگاه محلّ تدریسِ آنان باید مشخّص شود؛ وگرنه از عنوان «دانشجو» یا «دانش‌آموخته» با ذکرِ رشته و دانشگاه محلّ تحصیل استفاده شود؛

- ارسال مقاله صرفاً از طریق سامانهٔ ادب فارسی به نشانیِ https://jpl.ut.ac.ir امکان‌پذیر است؛

● مقالات دانشجویان کارشناسی ارشد و دکتری و نیز دانش‌آموختگان کارشناسی ارشد باید با نظارت مؤثّر یکی از اعضای هیئت علمیِ دارای دکتریِ تخصّصی یا یک دانش‌آموختهٔ دکتری، تألیف و نام او نیز جزء اسامیِ نویسندگان قید شود.

یادآوری: ترتیب ذکر نام نویسندگان و درج عنوان «نویسندهٔ مسئول» در گواهیِ پذیرش براساسِ اطّلاعاتی است که نویسندهٔ مسئول در سامانه در زمان ارسال مقاله وارد کرده است. بنابراین، ضروری است ترتیب نام نویسندگان و انتخاب «نویسندهٔ مسئول»، قبل از ارسال مقاله، به اجماعِ نظر نویسندگان مقاله رسیده باشد. به‌هیچ‌وجه، تغییر سِمَت و ترتیب ذکر نام نویسندگان بعد از صدور گواهیِ پذیرش امکان‌پذیر نیست.

۲. اجزای مقاله

● عنوان مقاله باید گویا و بیانگر محتوای آن باشد؛

● چکیدهٔ فارسی: شامل ۲۰۰-۲۵۰ کلمه در آغاز مقاله (با اندازهٔ قلم ۱۱) و چکیدهٔ انگلیسی در پایانِ مقاله بعد از فهرست منابع پایانیِ مقاله (با همان تعداد کلمه و با اندازهٔ قلم ۱۰) دربردارندهٔ نگاهی کلّی به مسئله، هدف، روش تحقیق و یافته‌ها باشد؛

● واژه‌های کلیدی: در انتهای دو چکیدهٔ فارسی و انگلیسی (شامل ۵ تا ۷ واژهٔ تخصّصیِ مرتبط با موضوع مقاله و مذکور در چکیده) می‌آید؛

● مقدمه: باید شامل «بیان مسئله»، «هدف پژوهش» و «پیشینهٔ پژوهش»، «پرسش‌ها و فرضیّه‌های پژوهشی» و دیگر اطّلاعات مرتبط باشد (کلیهٔ مواردِ بیان مسئله، هدف، پیشینه، پرسش و فرضیه و... زیر عنوان مقدمه قرار می‌گیرند و نیازی به عنوان‌بندی جداگانه و شماره‌گذاری برای آنها نیست)؛

● پیکرهٔ اصلیِ مقاله: باید مبانیِ نظری، بحث و استدلال و تحلیل و تقسیم‌بندی‌های محتوایی را دربرداشته باشد؛

● نتیجه: باید دربردارندهٔ یافته‌های منطقی و مفیدِ برآمده از پژوهش‌های مقاله باشد؛

● پی‌نوشت: شامل توضیحات طولانیِ ضروری است که پس از نتیجه می‌آید؛

● منابع: در پایانِ مقاله باید برمبنای شیوه‌نامهٔ نشریّه تنظیم شود.

ویژگی‌های ویرایشی و نگارشی

به‌منظورِ تسریع در آماده‌سازی و ویرایش مقالات، توجّه به نکات ذیل اکیداً توصیه می‌شود:

● رعایت زبان فارسیِ معیار و نثر علمی و به دور از عبارت‌پردازی‌های متکلّفانه؛

● رعایت رسم‌الخطّ مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی براساسِ دستور خطّ فارسی و مطابقت املاییِ واژه‌ها با فرهنگ املاییِ خطّ فارسی (تألیف علی‌اشرف صادقی و زهرا زندی مقدّم)؛

● استفادهٔ به دور از از افراط و تفریط از معادل‌های مصوّب فرهنگستان برای واژه‌های بیگانه براساسِ آنچه در وبگاه فرهنگستان آمده است؛

● ویراسته و پیراسته‌بودن مقاله به‌لحاظِ ادبی و فنّی و حروف‌نگاری؛ ازجمله رعایت فاصله و نیم‌فاصله (با گرفتن هم‌زمان کلیدهای کنترل+شیفت+۲) در میان کلمات و گذاشتن تشدیدها و همزه‌ها و حرکت‌گذاریِ لازم و به دور از افراط.

شیوهٔ تنظیم متن

● عنوان اصلی مقاله با قلم ۱۸ سیاه (IR Lotus (Bold و عناوین فرعیِ داخل متن با قلم ۱۳ سیاه تنظیم شود (قلم مورد نظر مجله را می‌توانید در گوگل بیابید و دانلود کنید و در پوشهٔ فونت‌های کامپیوتر خود قرار دهید)؛

● متن مقاله با قلم ۱۳ IR Lotus در محیط واژه‌پرداز (Word) تنظیم شود؛

● عبارات لاتین درون‌متنی با قلم ۱۰ Times New Roman تنظیم شوند و درون پرانتز در مقابل واژه قرار گیرند؛

● فاصلهٔ میان سطرهای متن مقاله ۱ سانتی‌متر در نظر گرفته شود؛

● ابتدای هر بند (پاراگراف) با نیم‌سانتی‌متر تورفتگی شروع شود. البتّه سطر نخستِ زیرِ هر عنوان نباید تورفتگی داشته باشد؛

● حاشیهٔ متن مقاله از بالای صفحه باید چهارونیم و از پایین سه‌ونیم سانتی‌متر و از راست و چپ، هریک، چهارونیم سانتی‌متر باشد؛

● اندازهٔ قلم چکیده، واژه‌های کلیدی، منابع پایانی، ارجاعات درون‌متنی و نیز عبارات توضیحی (که بین دو کمان قرار می‌گیرند)، نقل قول‌های مستقیمِ مستقل از متن، شعرها (شامل ابیات و تک‌مصراع‌ها)، تاریخ‌های ولادت و وفات یا دورهٔ حکومت و ... (که بین دو کمان قرار می‌گیرند) و نیز محتویات جداول و نمودارها و توضیحات مربوط به آنها و همچنین توضیحات تصاویر قلم ۱۱ IR Lotus در نظر گرفته شود؛

● برای متمایز کردن واژه‌ها یا عباراتی که به هر دلیل بر آن‌ها تأکید می‌شود، از قلم ۱۰ سیاه (Bold) استفاده شود. در چنین مواردی، استفاده از گیومه یا حروف کج/ مایل (ایرانیک/ ایتالیک) صحیح نیست؛

● نقل قول‌های مستقیم طولانیِ مستقلّ از متن (بیش از دو سطر) در بندی جداگانه و با تورفتگیِ یک‌سانتی‌متر از دو طرف و با قلم ۱۱ IR Lotus تنظیم شود (این‌گونه نقل قول‌ها در گیومه قرار نمی‌گیرند)؛

● بخش‌های مستقلّ مقاله با بخش ۱، که به مقدّمه اختصاص دارد، شروع می‌شود. عنوان هر بخش اصلی با یک سطر فاصله از بخش قبلی و زیربخش‌ها با نیم‌سطر فاصله جدا و سیاه (Bold) نوشته می‌شود؛

- زیربخش‌های هر مقاله نباید از سه لایه تجاوز کند (مثال: ۳-۱-۴ که بیانگر زیربخشی از بخش سوم مقاله است)، یعنی شمارهٔ عنوان، حدّاکثر نشان‌دهندهٔ سه بخش باشد نه بیشتر. برای مثال، زیربخشِ ۳-۱-۴-۲، که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

● از افراط در درج پی‌نوشت پرهیز شود؛

- شمارهٔ پی‌نوشت‌ها از آغاز تا پایانِ مقاله باید دنباله‌دار (مسلسل) باشد (تاکید می‌شود برای شمارهٔ پی-نوشت-ها به هیچ وجه از ابزار Refrence در واژه‌پردازِ Word استفاده نکنید؛ بلکه آنها را به‌صورت دستی تایپ کنید و با ابزار «superscript» که به شکل ایکس به توان ۲ در برگهٔ «home» واژه‌پرداز وجود دارد، عدد تایپ-شده را کوچک کنید و در گوشهٔ بالای متن قراردهید؛ به-طوری-که درست مانند شمارهٔ ارجاع با استفاده از ابزار رفرنس می-شود)؛

- برابر لاتینِ اسامی خاصّ و برخی اصطلاحات کوتاه علمی (لاتین و فارسی)، درون پرانتز در مقابل واژه بیاید (با فونت تایمز نیو رومن ۱۰)

- چنانچه در نگارش مقاله از منابع مالیِ سازمان‌ها یا نهادهای خاصّی استفاده شده است، در پی‌نوشت باید به این مطلب اشاره شود.

- همهٔ جداول، نمودارها و تصاویر باید شمارهٔ پیاپی داشته باشد؛

- در واج‌نویسیِ داده‌های مربوط به زبان یا گویش‌های ناآشنا، از قلم Doulus Sil IPA استفاده شود؛

- اشعار باید درون جدول تنظیم شود (بدین‌ترتیب که با استفاده از ابزار table در محیط word، جدولی با سه ستون ایجاد می‌کنید و مصراع اوّل را درون ستون اوّل و مصراع دوم را درون ستون سوم قرارمی‌دهید. ستون وسط نیز برای فاصلهٔ بین دو مصراع در نظر گرفته می‌شود. سپس نشانگر را در انتهای هر مصراع قرارمی‌دهید و هم‌زمان کلیدهای shift و enter را می‌زنید تا مصراع کشیده شود؛ بدین‌صورت انتهای همهٔ مصراع‌ها در یک راستا قرارمی‌گیرند. ارجاع ابیات را نیز در زیر آخرین مصراع قرار می‌دهید و نه در روبه‌روی آن)؛

- برای عناوین کتاب‌ها و دانشنامه‌ها و نشریّات، که در متن و ارجاعات درون‌متنی و منابع آمده است، از حروف کج/ مایل استفاده می‌شود، امّا عناوین مقاله‌ها داخل گیومه (« ») قرار می‌گیرد.

شیوهٔ ارجاع به منابع

۱. ارجاع درون‌متنی

- ارجاعات درون‌متنی بین دو کمان و بدین‌صورت تنظیم شود: (نام خانوادگیِ نویسنده، ویرگول، سال، دونقطهٔ بیانی، شمارهٔ جلد [چنانچه اثر جلدهای متعدّد داشته باشد بدون ذکر حرف ج]، بک‌اسلش، شمارهٔ صفحه بدون ذکر حرف ص)، مثال: (زرین‌کوب، ۱۳۹۸: ۴۵/۲-۴۷) یا (زرّین‌کوب، ۱۳۶۴: ۴۴).

- در ارجاعات درون‌متنی، چنانچه دقیقاً به همان منبع پیشین،یعنی همان نویسنده امّا به صفحه‌ای دیگر، ارجاع داده شود؛ یعنی بین دو ارجاع، منبع جدیدی ذکر نشده باشد، به‌جای تکرار نام آن منبع، از کلمهٔ «همان» استفاده می‌شود: (همان: ۴۹)؛ و اگر ارجاع به همان منبع و همان صفحه باشد، درج «همان» کفایت می‌کند: (همان)؛ امّا چنانچه بلافاصله به اثرِ دیگری از همان نویسنده ارجاع داده شود، به جای شهرت نویسنده از «همو» استفاده می‌شود (همو، ۱۳۶۸: ۳۲)؛

- در ارجاع درون‌متنی به منابع غیر فارسی (لاتین) نیز دقیقاً به‌شیوهٔ منابع فارسی عمل می‌شود، با این تفاوت که به‌جای «همان» از «ibid» و به‌جای «همو» از «id» استفاده می‌شود.

● چنانچه از مؤلّفی دو یا چند اثر در یک سال منتشر شده باشد، با قید الف، ب و... در کنار سال از یکدیگر تفکیک می‌شوند: (زرین‌کوب، ۱۳۶۸الف: ۴۵) و (زرین‌کوب، ۱۳۶۸ب: ۳۲).

۲. فهرست منابع

● در فهرست منابع، فهرست مقالات و دیگر آثار از فهرست کتاب‌ها تفکیک نمی‌شود؛

● اطّلاعات کتاب‌شناختی منابع فارسی و عربی (کتاب/ اثر تألیفی، اثر ترجمه‌شده، مقاله، پایان‌نامه، نسخ خطّی و اسناد، دانشنامه‌ها و مجموعه‌مقالات، و وبگاه‌های اینترنتی) و لاتین (با تفکیک منابع لاتین) به‌ترتیبِ حروف الفبا در پایان مقاله و به این صورت تنظیم می‌شود:

کتاب: نام خانوادگیِ نویسنده، نام نویسنده (سال)، نام کتاب به‌صورتِ مایل، جلد با قید حرف ج، نوبت چاپ با قید حرف چ، محل نشر، نام ناشر. مثال:

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲)، پلّه‌پلّه تا ملاقات خدا (دربارهٔ زندگی‌ـ اندیشه و سلوک مولانا جلال‌الدّین رومی)، چ ۵، تهران، علمی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۱)، امثال و حکم، ج ۳، چ ۵، تهران، امیرکبیر.

- نوبت چاپ اگر اول باشد، نیازی به ذکر آن نیست؛

- در ذکر نام مؤلّفان قدیمی، نام مشهور آنان و آنچه روی جلد کتاب یا صفحهٔ عنوان آمده، معیار است؛

- اگر نویسنده نامعلوم باشد، عنوان کتاب در آغاز قرار می‌گیرد و ایتالیک می‌شود؛

- اگر مؤلّفی دو یا چند اثر داشته باشد، در تنظیم فهرست آثارِ او، ضمن رعایت ترتیب الفبایی نام کتاب‌ها، با درج الف، ب و... در کنار سال، از یکدیگر تفکیک می‌شوند:

امین‌پور، قیصر (۱۳۷۲الف)، آینه‌های ناگهان، تهران، افق.

ـــــــــــــــ (۱۳۷۲ب)، دستورزبان عشق، تهران، مروارید.

- از سیاه (بولد) کردن یا قراردادنِ نام عنوان کتاب‌ها و رساله‌های دکتری در گیومه پرهیز شود؛ اما عنوان مقالات و پایان‌نامه‌های ارشد درون گیومه قرار می‌گیرد؛

- عنوان فرعیِ کتاب در درون کمان و با قلم راست (غیر مایل) ذکر می‌شود؛

- در نام ناشر، کلمهٔ «ناشر» یا «انتشارات» ذکر نمی‌شود؛ مگر در باب ناشرانی که کلمات مزبور جزء نام آنهاست، مانند «نشر مرکز» یا «نشر نی»؛

- در صورت نامعلوم‌بودن ناشر و محلّ و تاریخ نشر، به‌ترتیب از «بی‌نا»، «بی‌جا» و «بی‌تا» استفاده می‌شود.

اثر ترجمه شده: نام خانوادگیِ نویسنده، نام کوچک نویسنده (سال)، نام کتاب به‌صورتِ مایل، نام و نام خانوادگی مترجم، محلّ انتشار، نام ناشر. مثال:

برلین، آیزایا (۱۳۸۷)، ریشه‌های رومانتیسم، ترجمهٔ عبداللّه کوثری، تهران، ماهی.

مقاله: نام خانوادگیِ نویسنده، نام کوچک نویسنده (سال)، نام مقاله درون گیومه، نام نشریّه به‌صورتِ مایل، دورهٔ نشریّه، شمارهٔ پیاپی (با نشانهٔ اختصاریِ «ش»)، فصل نشر، شمارهٔ صفحهٔ آغاز و پایان مقاله. مثال:

فتوحی، محمود (۱۳۹۲)، «تعامل مولانا جلال‌الدّین بلخی با نهادهای سیاسی قدرت در قونیّه»، زبان و ادبیّات فارسی، سال ۲۱، ش ۷۴، بهار، ۴۹-۶۸.

- اگر تعداد نویسندگان مقاله دو نفر باشد، ابتدا نام خانوادگی مؤلّفِ اوّل و سپس ویرگول و نام مؤلّفِ اوّل می‌آید و دربابِ نویسندهٔ دوم ابتدا نام و سپس نام خانوادگی مؤلّف ذکر می‌شود؛ مثال: کریمی، احمد و علی محمّدی ...

- اگر تعداد نویسندگان مقاله بیش از دو نفر باشد، ذکر نام نویسندهٔ اوّل کافی است و پس از آن، در مقالات فارسی عبارتِ «و همکاران» و در مقالات انگلیسی عبارتِ «et al» می‌آید؛

پایان‌نامه/ رساله: نام خانوادگیِ دانشجو، نام کوچک دانشجو (سال)، عنوان پایان‌نامهٔ ارشد درون گیومه و رسالهٔ دکتری ایتالیک، نام و نام خانوادگیِ استاد راهنما و ذکر عبارت «به‌راهنماییِ» قبل از آن، مقطع تحصیلی، نام دانشگاه. مثال:

امین‌پور، قیصر (۱۳۷۶)، سنّت و نوآوری در شعر معاصر، به‌راهنماییِ محمّدرضا شفیعی کدکنی، دانشگاه تهران.

نسخ خطّی و اسناد: نام مشهور مؤلّف (سال کتابت نسخه)، عنوان کتاب یا رسالهٔ خطّی یا نسخهٔ عکسی (با حروف مایل)، شمارهٔ نسخه، محلّ نگهداری.

- در ارجاع به اسناد تاریخی، این موارد ذکر می‌شود: عنوان سند، شمارهٔ طبقه‌بندی و دسترسی، نام بایگانی؛

- در ارجاع به میکروفیلم‌ها، افزون بر مشخّصات کتاب، ذکر شمارهٔ میکروفیلم و محلّ نگهداری نیز لازم است؛

- چنانچه نام نویسندهٔ نسخهٔ خطّی نامشخّص باشد، عنوان سند در آغاز قرار می‌گیرد و ایتالیک می‌شود.

دانشنامه‌ها و مجموعه‌مقالات: نام خانوادگیِ مؤلّف، نام کوچک مؤلّف (سال)، عنوان مدخل یا مقاله (درون گیومه)، عنوان دانشنامه یا مجموعه‌مقالات (با حروف کج/ مایل)، نام سرپرست یا گردآورنده یا سرویراستار، شمارهٔ جلد، محلّ نشر، ناشر، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مدخل یا مقاله.

وبگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگیِ مؤلّف، نام کوچک مؤلّف (سال)، عنوان مقاله یا نوشته (داخل گیومه)، نام وبگاه، نشانی الکترونیکیِ آن، تاریخ درج مطلب در وبگاه (ماه و روز).

- ارجاع به مطالب اینترنتی در حدّ ضرورت و زمانی است که منابع مکتوب در آن زمینه موجود نباشد.

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

تحلیل صورت‌گرایانهٔ داستان «مثل همیشه»، اثر هوشنگ گلشیری.....۱
بهادر باقری

تحلیل هرمنوتیکی شعر «صدای دیدار» از سهراب سپهری.....۱۷
همایون جمشیدیان

بررسی گزارش قصیده‌ای از اثیرالدّین اخسیکتی در متن‌های مصحَّح و گره‌گشایی از مفهوم بیت‌های دشوار آن.....۴۱
سیّدمهدی طباطبائی

تاریخ دقیق درگذشت خاقانی شروانی.....۶۱
سیّدمحسن حسینی وردنجانی

نوای نای در *فصلِ وصل*؛ مقایسهٔ نشانه‌شناسیک *نی‌نامهٔ* مولوی و *فصلِ وصل* قیصر امین‌پور بر اساس دیدگاه ریفاتر.....۷۳
احمد رضایی و مرضیه پارسامنش

تطبیق ساختار روایت در کتاب *ایوبِ عهد عتیق* و «حدیث محنت ایوب» در *قصص‌القرآنِ* عتیق نیشابوری با استفاده از نظریّهٔ گره‌ماس.....۹۳
محمّد غفاری و ملیکا رمزی

رهی؛ سنّت، کلیشه یا تخلّص؟ (پژوهشی دربارهٔ واژهٔ «رهی» در شعر فارسی).....۱۱۵
مهسا رضایی، نجمه درّی و سعید بزرگ بیگدلی

تحلیل ساختاری *معراج‌نامه‌ی* ابن سینا بر پایهٔ سفر قهرمان کمپبل.....۱۳۵
احسان زندی‌طلب و خلیل بیگ‌زاده

اشاره‌ای به جغرافیایِ فرهنگی ارتباطاتِ تن‌زبانی در داستان‌های کوتاه جمال‌زاده.....۱۵۵
ایرج صادقی، بیژن ظهیری‌ناو وخدابخش اسداللّهی

نوع و کارکرد راوی در روایت‌های داستان «رستم و سهراب».....۱۷۷
چیمن خوشنمای بهرامی و تیمور مالمیر

تحلیل شخصیّت رستم با تأکید بر مکتب وظیفه‌گرایی کانت.....۱۹۷
فاطمه حاجی‌رحیمی و سلمان رحیمی

ادب فارسی، سال ۱۱، شمار ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شمار پیاپی ۲۸
10.22059/jpl.2021.333306.1983
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

تحلیل صورت‌گرایانهٔ داستان «مثل همیشه»، اثر هوشنگ گلشیری

بهادر باقری*
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی
(از ص ۱ تا ۱۵)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۸/۱۰، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵
علمی-پژوهشی

چکیده

داستان کوتاه «مثل همیشه»، اثر هوشنگ گلشیری، در واقع سه داستان است که به موازات یکدیگر و به‌شکلی متناوب و مشوّش پیش می‌روند. از آنجا که درون‌مایهٔ اصلی داستان، تأکید بر دور باطل، روزمرّگی، ملال و تکرار پدیده‌های هستی و زاد و بود آدمیان است، صورت و محتوای داستان چنگ در چنگ یکدیگر، تبانی و تعامل هنرمندانه‌ای یافته‌اند؛ به‌گونه‌ای که صورت داستان، مؤیّد این درون‌مایه است. نویسنده از شگرد هنری تکرار نام شخصیّت‌ها و کارکرد و شغل آنان و دیگر درون‌مایه‌های فرعی، و در واقع از ترفند آینگی و توازی تصویری بهره برده تا این تکرار و به‌نوعی دور باطل را در قالب فرم داستان نیز مجسّم و ملموس کند. در شگرد هنری توازی تصویری، نویسنده برای تأکید بر درون‌مایهٔ داستان، در کنار داستان اصلی، یک یا چند داستان فرعی را شکل می‌دهد یا شخصیّت‌ها و درون‌مایه‌ها به شکل‌های متنوّعی تکرار می‌شوند تا در نهایت، کارکرد و پیامی واحد را به خوانندهٔ دقیق‌النّظر منتقل کنند؛ یا اینکه نویسنده برای تأکید بر درون‌مایه‌ای خاصّ، یک یا چندبار، تصاویری عینی و ملموس را بدون اشاره به ربط مستقیم آن‌ها با مفاهیم اصلی، در متن داستان جاسازی می‌کند و این تصاویر عینی، به‌نوعی، تأییدکننده و تجسّم‌بخش آن ادّعاها یا مفاهیم انتزاعی‌اند. به نظر می‌رسد شگرد توازی، مناسب‌ترین ترفند هنری برای قوام‌بخشیدن به درون‌مایهٔ این داستان است که با خوانشی صورت‌گرایانه، می‌توان از آن رمزگشایی کرد.

واژه‌های کلیدی: هوشنگ گلشیری، داستان «مثل همیشه»، داستان کوتاه، نقد صورت‌گرایانه، توازی تصویری.

---

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *bahadorbagheri47@gmail.com*

۱. مقدّمه

فرمالیسم جنبشی هنری و ادبی، دستاورد همکاری و هم‌اندیشی نظریه‌پردازانی همچون ویکتور شکلوفسکی (Victor Shklovsky)، بوریس توماشوفسکی (Boris Tomashevsky)، رومن یاکوبسون (Roman Jacobson)، بوریس آیخن باوم (Boris Eikhenbaum) و تینیانوف (Tinianov) است که در سدهٔ بیستم شکل گرفت و در بررسی و نقد اثر ادبی، تأکید فراوانی بر صورت اثر دارد و بر آن است که با قرائت تنگاتنگ و بدون توجّه به عوامل بیرونی از جمله زندگی‌نامهٔ نویسنده یا شاعر و اوضاع سیاسی و اجتماعی زمانهٔ وی یا نیّت مؤلّف، باید به درک اثر ادبی نائل شد و راز و رمز ادبیّت متن را دریافت. همچنین بر تفاوت زبان ادبی و زبان غیرادبی تأکید فراوان دارد. این مکتب به دنبال جنبش فوتوریست‌ها و علیه سمبولیسم شکل گرفت.

> فرمالیسم، یعنی اهمّیّت‌دادن به صورت و ساخت؛ و هنر چیزی جز همین کار نیست [...] وظیفهٔ هنرمند چیزی جز ایجاد فرم نیست. و وظیفهٔ فرم هم چیزی جز ایجاد احتمالات و تداعی‌ها نیست (شفیعی کدکنی، ص ۳۱).

حسین پاینده در بیان شکل و شیوهٔ نقد صورت‌گرایانهٔ متون ادبی چنین می‌گوید:

> هدف اوّل و آخر منتقد فرمالیست این است که معیّن کند متن ادبی چگونه افادهٔ معنا می‌کند؛ به بیان دیگر، متن با کدام راهبردهای معناسازانه، سطح دومی از معنا را به وجود می‌آورد و به خواننده القا می‌کند [...]. کشف شکل یک اثر ادبی، یعنی برقراری ارتباط بین عناصر ساختاری متن آن اثر. تبیین این شکل، یگانه راه رسیدن به محتوای اثر است (پاینده ۱، ص ۳۸).
>
> فرمالیست‌ها در نیمهٔ نخستِ قرن بیستم، مروّج این دیدگاه بودند که برای نقد متن (پی‌بردن به معنای آن)، منتقد باید همهٔ توجّه خود را صرفاً به خودِ متن معطوف کند و نه چیزی بیرون از متن. در نیمهٔ دومِ قرن بیستم، پساساختارگرایان همین ایده را ترویج کردند؛ امّا باید توجّه داشت که این دو گروه از منتقدان برای توجّه انحصاری به متن، دلایل متفاوتی داشتند. فرمالیست‌ها معتقد بودند که هر متنی یک معنای واحد دارد و بحث دربارهٔ اوضاع تاریخی و اجتماعی یا تلاش به‌منظور کشف نیّت مؤلّف، ما را از رسیدن به آن معنای واحد بازمی‌دارد؛ امّا منتقدان پساساختارگرا قائل به متکثّربودن معانی هستند و اعتقاد دارند که هر متن واحدی را می‌توان به شیوه‌های مختلف خواند و معانی گوناگونی در آن تشخیص داد (همان، ۱۳۷).
>
> جنبش فرمالیسم روسی بین سال‌های ۱۹۱٤-۱۹۲۰ به یکی از مهم‌ترین آیین‌های اندیشه‌گرایانهٔ سدهٔ حاضر تبدیل شد. تأثیر مباحث اصلی و روش کار فرمالیستی بر نظریّات ادبی، تاکنون نیز معلوم است [...]. از دیدگاه آنان، تازگی محسوس و ایجاد جاذبهٔ زیباشناختی، میل به تغییر را برمی‌انگیزد؛ در این زمان، صورت‌گرایان با تلاش، ظرایف و اصطلاحات فنّی بسیاری را به نظرات خود افزودند که در تحلیل دقیق، انگاره‌های آوایی و اوزان شعری و قوالب ترکیب‌بندی زیادی را پدید آوردند؛ آن‌ها ویژگی سبک‌های مختلف گفتار را به وجه قابل ملاحظه‌ای مشخّص کردند و سلسله‌مراتب متغیّر انواع ادبی را در تاریخ ادبی بررسی کردند (ولک، ج ۱، ص٤٧١).

پاینده بر آن است که برای چنین نقدی باید این کارها صورت گیرد: بررسی واژه‌ها در دو سطح «معنای صریح» و «معنای ضمنی»؛ یافتن ابهام‌ها و تبیین شبه‌گزاره‌های متن؛ تعیین تقابل‌ها یا

تنش‌های متن؛ کشف ساختار متن از راه تجزیه و تحلیل هم‌پیوندی اجزای آن؛ بررسی صناعات، تمهیدها و شگردهای ادبی به‌کار رفته در متن و ارزیابی مناسبت‌داشتن یا مناسبت‌نداشتن آن‌ها؛ بحث دربارهٔ نحوهٔ وحدت‌یافتن متن (پاینده ۱، ص ۳۹-۴۶).

صورت‌گرایان زاویهٔ نگاه به تقدّم و تأخّر صورت و معنا را کاملاً دگرگون می‌کنند و می‌گویند:

> اثر ادبی از کلمات ساخته شده بود نه مقاصد یا احساسات؛ و اشتباه بود اگر آن را تراوشی از ذهن نویسنده به شمار می‌آوردند. محتوا صرفاً انگیزه‌ای برای فرم یا موقعیّت و بستر مناسبی برای اعمال فرمی خاص بود (ایگلتون، ص ۵).

> به اعتقاد فرمالیست‌ها ادبیّات صرفاً یک مسئلهٔ زبانی است و لذا می‌توان گفت که زبان ادبی یکی از انواع زبان‌هاست و باید به آن از دیدگاه زبان‌شناسی نگریست (شمیسا، ص ۱۴۷)

برخی از صورت‌گرایان به جای آشنایی‌زدایی، اصطلاح «برجسته‌سازی» (foregrounding) را به کار می‌برند.

> برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است؛ به‌گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند و مورد توجّه اصلی قرار گیرد و غیرمتعارف باشد (صفوی، ص ۳۴).

تمامیّت و وحدت اندام‌وار متن که میراث رمانتیسم به شمار می‌آمد، در کانون توجّه منتقدان صورت‌گرا بود.

> منتقدان جدید توجّه به تمامیّت و وحدت خیال‌انگیز را از مکتب رمانتیک وام گرفتند، ولی آن را با روحیهٔ «علمی» تحلیل متن درآمیختند. به عقیدهٔ آنان هر اثر برجستهٔ ادبی، یک تندیس زبانی (Verbal Icon) است که صناعت ویژهٔ ادبی نقیضه، طنز، تنش و ابهام را به‌خاطر نیل به تصویری «ملموس» از تجربه‌ای که به هر نحو دیگر غیر قابل بیان است، به کار می‌بندد. نقد جدید درحالی‌که در حرفه‌ای‌گری و تجربه‌گرایی‌اش، به‌ظاهر ضد رمانتیک می‌نمود، در واقع پدیده‌ای پسارمانتیک بود (سلدن، ص ۱۱).

اصطلاح «فرمالیسم» نباید تنها ظاهر اثر را به ذهن متبادر کند یا در بررسی اثر ادبی تنها به این بخش آن عنایت شود؛ زیرا:

> صورت و شکل در یک نوع ادبی عبارت است از هر عنصری که در ارتباط با دیگر عناصر یک ساختار منسجم ساخته باشد؛ به شرط اینکه هر عنصر، نقش و وظیفه‌ای را در کلّ نظام همان اثر ایفا کند. بدین لحاظ، همهٔ اجزای یک متن، مانند صور خیال، وزن عروضی، قافیه، ردیف، نحو، هجاها، صامت‌ها و مصوّت‌ها، آهنگ قرائت شعر یا داستان و صنایع مختلف بدیعی، جزء شکل محسوب می‌شوند (شایگان‌فر، ص ۴۳).

این جستار بر آن است تا از دیدگاه فرمالیستی، داستان کوتاه «مثل همیشه» اثر هوشنگ گلشیری را بررسی و نقد کند. با خوانش دقیق داستان، درمی‌یابیم که شگرد اصلی و شکل‌دهندهٔ پی‌رنگ داستان، توازی و آینگی است؛ بنابراین، لازم است ابتدا این شگرد به اختصار معرّفی شود.

در نقد و تحلیل بسیاری از آثار هوشنگ گلشیری، کتاب‌ها و مقالات فراوانی نوشته شده است؛ امّا تا آنجا که نگارنده بررسی کرده است تاکنون، پژوهش مستقلّی دربارهٔ داستان کوتاه «مثل همیشه»

صورت نگرفته و در خلال برخی از نقدها، تنها اشارات مختصری به آن شده است؛ برای نمونه، حامی‌دوست و خزانه‌دارلو (۱۳۹۳) در بخش‌هایی از مقالهٔ «بررسی زمان در داستان دخمه‌ای برای سمور آبی از منظر نقد مضمونی»، به موضوع مهمّ زمان در داستان «مثل همیشه» نیز اشاراتی دارند که در این جستار به آن پرداخته خواهد شد. همچنین دربارهٔ توازی تصویری نیز غیر از نوشته‌های پاینده که بدان‌ها اشاره شد، تاکنون پژوهش مستقلّی صورت نگرفته و نگارنده در این زمینه در حال تدوین کتابی با عنوان بررسی نمونه‌هایی از ادبیّات داستانی ایران و جهان است.

۲. توازی تصویری

توازی تصویری، یکی از شگردهای کمترشناخته‌شدهٔ هنری در ادبیّات داستانی است که نویسنده با بهره‌گیری از آن، برخی از مفاهیم ذهنی و عقلانی مهمّ 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 و یا تصاویر متنوّع در متن داستان جاسازی می‌کند و این تصاویر عینی، به‌نوعی، تأییدکننده و تجسّم‌بخش آن مفاهیم انتزاعی‌اند. در حقیقت، در متن روایت اصلی داستان، دو یا چند ماجرا یا پاره‌روایت به موازات یکدیگر جریان می‌یابند و مؤیّد یکدیگرند. نگارنده نخستین‌بار در آثار حسین پاینده با این اصطلاح آشنا شد. ایشان در سه کتاب داستان کوتاه در ایران، گشودن رمان و نظریّه و نقد ادبی در نقد و تحلیل برخی از داستان‌های کوتاه و رمان‌های ایرانی، بهره‌گرفتن نویسندگان از این شگرد هنری را به‌خوبی تبیین و تحلیل کرده است؛ برای نمونه به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: در نقد داستان درخت گلابی اثر گلی ترقّی، درخت گلابی‌ای که میوه نمی‌دهد و عقیم شده، توازی تصویریِ مرد راوی/ نویسنده در متن داستان است که مدّتی است نمی‌تواند چیزی بنویسد و ذهنش سترون شده است:

> توازی در وضعیّت درخت گلابی و شخصیّت اصلی، انگیزهٔ خواننده برای کنار هم قراردادن نشان‌های عجز از اتمام کتابش و کشف علّت 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، سترون‌شدن شخصیّت محوری در آن‌هاست. درخت گلابی بار نمی‌دهد؛ همان‌گونه که این نویسنده هم باروری فکری ندارد (پاینده ۲، ج ۲، ص ۱۲۳).

در نقد داستان نقشبندان اثر هوشنگ گلشیری نیز می‌بینیم که شیرین، همسر جواد بهزاد نقّاش، به دلیل ابتلا به سرطان سینه، به انگلیس رفته و برای رهاشدن همسر از قید دشواری‌های درمان خود، خواهان جدایی از وی است. مرد برای بازگرداندن او، به انگلیس می‌رود و ناموفّق بازمی‌گردد. اکنون جواد نقّاش می‌خواهد چهرهٔ زن جوان انگلیسی‌ای را بر بوم نقّاشی خود بکشد که روزی او را در یکی از خیابان‌ها دیده است؛ در حالی که سوار بر دوچرخه‌ای رکاب می‌زده و دور می‌شده است و هرچه تلاش می‌کند، نمی‌تواند نقش چهرهٔ او را ثبت و ضبط کند.

موتیف زن دوچرخه‌سواری که از راوی دور می‌شود، در سرتاسر این داستان، بیانی نمادین از بیرون رفتن شیرین از زندگی راوی و اضمحلال عشق است (همان، ص ۱۵۹).[۱]

پاینده در کتاب نظریّه و نقد ادبی (۱۳۹۸) نیز به‌تفصیل به موضوع توازی پرداخته‌است؛ ازجمله در جلد اوّل، صفحات ۱۹۹-۲۰۰ دربارهٔ توازی در صحنه‌ای از رمان سووشون، صفحات ۱۲۸ تا ۱۴۸ در نقد روان‌کاوانهٔ داستان سه قطره خون صادق هدایت و در جلد دوم، صفحهٔ ۳۳۷ در تحلیل فیلم از کرخه تا راین. بخش بزرگی از تحلیل نشانه‌شناختی نویسنده از تصاویر محمّدجواد ظریف در فضای مجازی نیز مبتنی بر ایدهٔ توازی است (همان، ج ۲، ص ۳۵۱-۳۸۳).

۳. معرّفی داستان «مثل همیشه»

نخستین داستان‌های گلشیری در مجموعه‌ای به نام مثل همیشه در ۱۳۴۷ منتشر شده است و یکی از داستان‌های این مجموعه «مثل همیشه» نام دارد که در ۱۳۸۰ نیز به همّت فرزانه طاهری در مجموعه داستان نیمهٔ تاریک ماه بازنشر شد. «مثل همیشه» در واقع از سه داستان مجزّا تشکیل شده که به موازات یکدیگر و به‌شکلی متناوب و مشوّش پیش می‌روند. در جریان نخست، فرهاد محمّدی کارمند جوانی است که مشغول نوشتن یک داستان یا خاطرات دوران کودکی خود است که البتّه ناتمام باقی می‌ماند؛ داستانی که ماجراهای آن در آبادان می‌گذرد و فرهاد نوجوان به همراه دوستانش، به دنبال بوی بسیار بدی که در شهر پیچیده، در دل نخلستان، جنازهٔ پوسیدهٔ مرد جوانی را پیدا می‌کنند. اکنون او نویسنده‌ای ساکن اصفهان است که مستأجر پیرمردی به نام محمّد فرهادی شده و جریان دوم داستان مربوط به زندگی ساده و تکراری و بی‌معنای او و همسر پیرش در خانه‌ای قدیمی است و جریان سوم، ماجرای فرهاد پسر گم‌شدهٔ آنان است که طیّ داستان، اندک‌اندک، دلیل گم شدنش هویدا می‌شود.

۴. تحلیل صورت‌گرایانهٔ داستان

گلشیری از نخستین داستان‌هایش نشان داده است که مسئلهٔ صورت و تناسب تنگاتنگ و معناساز آن با محتوای داستان، برای وی اهمّیّت و موضوعیّت ویژه‌ای دارد که ایجاد لایه‌های درونی و تعدّدبخشی به تویه‌های معنایی، بسامد چشمگیری دارد:

روح غالب بر مثل همیشه و بعضی از مجموعه‌های بعدی، از نظر نوع نگاه هنری و جامعه‌شناختی، در مجموع منطبق بر همان منظری‌است که در مجموعه داستان‌های بهرام صادقی قابل مشاهده است: سوژه‌گزینی از موقعیّت‌های استثنایی و اعجاب‌انگیز و البتّه به همان نسبت اثرگذار و ماندگار، لحن و بیانی طیبت‌آمیز و طنزگونه، تمسخر نمایشی کنش‌های مسخ‌شده و مرسوم در محیط‌های فرهنگی [...]، نام‌گذاری‌های معنادار و کنایه‌آمیز آدم‌ها [...] پای‌بندی به پایان‌های بی‌قطعیّت به قصد پویاکردن مخاطب و همنوایی با آهنگ واقعیّت، [...] تعبیهٔ پاره‌ای از پیام داستانی در کلام شخصیّت‌ها به‌صراحت، درهم‌تنیدن تارهای ارتباطی وقایع در پس‌زمینه و ایجاد لایه‌های درونی و تعدّدبخشی به تویه‌های معنایی» (شیری، ص ۱۳۲).

فضای داستان‌های گلشیری، شهر و دنیای آشفته و فاقد احساس و شور زندگی و ملال شهرنشینی و کارمندی است.

> بیشتر شخصیّت‌های گلشیری از دو دستهٔ روشنفکران و عامه انتخاب شده‌اند که عامه هم از دیدگاه روشنفکران توصیف می‌شوند. شخصیّت‌های نویسنده بیشتر از فضای شهری انتخاب می‌شوند و بیشتر در اصفهان و تهران است و با وجود اینکه سال‌ها در روستا تدریس می‌کرده، در مورد روستاییان، داستانی ندارد [...] او به ساخت داستان‌ها اهمّیّت فراوان می‌دهد. داستان‌ها معمولاً از نیمه شروع می‌شوند و در ذهن راوی به گذشته رجوع می‌شود و حوادثی از گذشته نقل می‌شود که خواننده با سرهم‌کردن و جمع‌بستن آن‌ها، به اصل داستان پی‌می‌برد. توالی حوادث را ذهن پریشان شخصیّت اصلی که معمولاً در لحظه‌ای حساس قرار دارد، تعیین می‌کند (عبداللهیان، ص ۱۱۴).
>
> او در این داستان‌ها کوشیده است تا تصویر عینی و ملموسی از روزمرّگی، محدودیّت و انزوای افراد متوسّط جامعهٔ شهری به نمایش بگذارد. انسان‌های این داستان‌ها بیشتر کارمندان مجرّد و میان‌سالی هستند که بیشتر در رده‌های پایین ادارات دولتی مشغول به کارند و زندگی ملالت‌بار و رنج‌آوری را سپری می‌کنند. تنهایی و انزوای روحی آنان باعث شده که در دنیایی بسته و رقت‌انگیز دست و پا بزنند و مانند مرده‌های متحرّک، هیچ تلاشی برای بهتر کردن اوضاع زندگی خود نکنند (هاشمیان و صفایی‌صابر، ص ۱۷۲).

بر اساس مبانی نقد صورت‌گرایانه و با خوانش تنگاتنگ داستان «مثل همیشه»، ترفند هنری نویسنده برای القای درون‌مایهٔ قصّه و تأثیرگذاری و محسوس‌شدن ماجراها، اندک‌اندک رخ می‌نماید و مشخّص می‌شود که تمرکز داستان بر تکرار، توازی و آینگی شخصیّت‌ها و حوادث داستانی است که اینک در پی تحلیل آن هستیم. موضوع اصلی داستان، تکرار و دور باطل زندگی و جبر گریزناپذیر حاکم بر آن است. هم پدر و هم پسر و هم راوی داستان، ضمن اینکه هم‌نام‌اند، شغل یکسانی نیز دارند. هرسه کارمند ادارهٔ ثبت احوال‌اند. پیرمرد اکنون بازنشسته شده و پسرش سال‌ها پیش، از کار تکراری و کلیشه‌ای ثبت احوال خسته و ملول و ناپدید شده و راوی داستان‌نویس نیز، حدود یک سال است که این کار اداری را شروع کرده است. با دقّت در داستان درمی‌یابیم که تمام تصاویر داستان، به‌شکلی هنرمندانه و صناعتمند، در خدمت القای این حسّ تکرار ملال‌آور است که باعث شده است صورت و محتوای داستان، به درجهٔ قابل قبولی از وحدت اندام‌وار برسند و یکدیگر را تأیید و تقویّت کنند. اینک به تحلیل این موضوع در داستان می‌پردازیم.

۴-۱. تکرار نام شخصیّت‌ها

نام «فرهاد» و نام خانوادگی «فرهادی»، بسامد و برجستگی چشمگیر و معناداری در این داستان دارد. نخستین‌بار وقتی راوی، خاطرات کودکی خود را مرور می‌کند، با نام وی (فرهاد) آشنا می‌شویم. پسر پیرمرد صاحب‌خانه نیز که ناپدید شده، فرهاد است. نام پیرمرد محمّد فرهادی، فرزند فرهاد است و نام جوان مستأجر نیز فرهاد محمّدی، فرزند محمّدعلی است. پیرزن نیز عصمت فرهادی است. هم فرهادِ جوان ناپدید شده و هم فرهاد مستأجر، اهل کتاب و نوشتن و

خواندن و اندیشیدن هستند. نام فرهاد آیا دلالت‌گر داستان کوه‌کنی و تحمّل مشقّات مردافکن و بی‌حاصل زندگی و عشق ناتمام و نافرجام و جوان‌مرگی او در این داستان نیست؟ چنان‌که دیدیم، نویسنده گویی آیینه‌ای روبه‌روی فرهاد جوان و فرهاد پیر نهاده است. همان‌گونه که هر دو، نام خانوادگی خود را از پدر به ارث برده‌اند، فرهاد جوان و مرد مستأجر، گویی شغل خویش را نیز از پیرمرد به ارث برده‌اند و این دور باطل همچنان ادامه دارد. حتّی شمارهٔ شناسنامهٔ آنان نیز آیینهٔ یکدیگر است. تکرار اعداد ۱ و ۲؛ که خود، آگاهانه گزینش شده و به‌خوبی دلالت‌گر است. جوان ناپدیدشده نیز فرهاد فرهادی است؛ یعنی فرهاد تشدیدشده و تمام عیار! پیرمرد، دو دختر و یک پسر دارد و جالب توجّه این است که وقتی برای دلخوشی پیرزن، داستانی سرهم کرده که فرهاد به خارج از کشور رفته و ازدواج کرده است، او نیز دو دختر و یک پسر دارد؛ یعنی روال و کم و کیف زندگی، همچنان همان است که بود.

نام و نام خانوادگی:	محمّد فرهادی	فرهاد محمّدی
نام پدر:	فرهاد	محمّدعلی
شمارهٔ شناسنامه:	۱۱۲۲	۲۲۱۱

۴-۲. تکرار شغل سه مرد داستان

چنان‌که دیدیم شغل سه مرد این داستان، کارمندی ادارهٔ آمار و ثبت احوال است. کار تکراری و خسته‌کننده و ظاهراً بی‌معنای ثبت تولّد، ازدواج، زاد و ولد و مرگ انسان‌های بی‌شماری که طیّ سال‌ها آمده و رفته‌اند، موضوع اصلی داستان است که پیرمرد صاحب‌خانه و جوان مستأجر، آن را طبیعی و عادی می‌انگارند و به آن عادت کرده و به قول پیرمرد، «آن بحران» را که البتّه نامی از آن نمی‌برد و نمی‌دانیم دقیقاً چیست، پشت سر نهاده‌اند؛ امّا فرهاد جوان نمی‌تواند آن را برتابد. در برابر این نظم کشنده، فاقد معنا و خفقان‌آور، عصیان و کار خود را رها می‌کند و ناپدید می‌شود. پیرمرد به مستأجرش فرهاد می‌گوید:

> شما هفته‌های اوّل در خودتون یه جور غروری حس می‌کردین؛ نیست؟ می‌دیدین که تولّد و سربازی‌رفتن و ازدواج و طلاق و تخم و ترکه پس‌انداختن مردم و حتّی مرگ مردم دست شماست؛ امّا تا یه ماه گذشت، از نوشتن یه اسم تازه و تاریخ تولّد و مشخصات دیگه یا خطّ قرمز روی اسم یکی دیگه کشیدن دلزده شدین. فهمیدین که زندگی یه آدم، خوب همینه دیگه؛ چندتا کلمه و دوسه تا تاریخ و یه خط قرمز (گلشیری، ص ۸۳).

نویسنده آگاهانه و بسیار به‌جا و هنرمندانه، شغلی را برای این سه شخصیّت برگزیده که با نفس جریان زندگی و البتّه سویهٔ ظاهری و آماری و خالی از روح و معنای آن از آغاز تا پایان، خطّ و ربطی همیشگی دارد و تکرار هرروزه و ثبت این‌همه تولّد و ازدواج و مرگ، جریان سرسام‌آور زندگی را به‌خوبی تداعی می‌کند. نکتهٔ مهمّ دیگر این است که این کارمندان دون‌پایه (آدمیان این دنیا) ابتدا

خیال می‌کنند که مرگ و زندگی مردمان (خودشان)، دست آن‌هاست؛ در حالی که ابزار و عروسک خیمه‌شب‌بازی بی‌اختیاری بیش نیستند: «ما لعبتکانیم و فلک، لعبت‌باز».

> او در این داستان‌ها می‌کوشد با قرارگرفتن در موقعیّت ذهنی کارمندان دون‌پایهٔ میانه‌سال و مجرّد شهرهای کوچک، ملال زندگی تکراری آنان را توصیف کند. هریک از آنان، انسانی است در خود و جدا از دیگران، و فقط برای تأمین مایحتاج خویش، ناچار به برقراری ارتباط با دیگران‌اند (میرعابدینی، ص ۶۷۳).

۴-۳. تکرار جنازهٔ متعفّن و فرهاد گمشده

پیرمرد یک‌بار از کشته‌شدن فرهاد سخن می‌گوید و چنان‌که او تصوّر می‌کند، احتمالاً او فعّالیّت سیاسی داشته و بدین دلیل کشته شده است:

> من حالا پدر یکی از این شهدای تاریخی روز فلان و بهمانم (گلشیری، ص ۸۶).

امّا در داستان معلوم نمی‌شود که واقعاً چنین است یا پیرمرد دچار توهّم شده است. در داستان یک‌بار از جنازهٔ جوان ناشناسی سخن به میان آمده است که بوی تعفّن آن، شهر را فرا گرفته بوده و فرهاد و دوستانش در دوران کودکی، او را پیدا کرده بودند. دوبار نیز از دستگیری دو جوان زخمی به دست چند پاسبان سخن به میان می‌آید:

> دم در خانه خشکم زد. چندتا پاسبان مرد را می‌بردند. صورت مرد، خونی بود و پیراهنش پاره؛ و سفیدی گردن و سینه‌اش از لای شیارهای خون که از پیشانی و بینی‌اش می‌ریخت پیدا بود. دوتا دستش را دوتا پاسبان چسبیده بودند. پاسبان عقبی یک قوطی رنگ و یک قلم‌مو دستش بود که هنوز از آن رنگ می‌چکید (همان، ۷۶).

چند سطر بعد درمی‌یابیم که این مرد جوان، مبارز بوده و پاسبانان، او را در حال نوشتن شعار سیاسی ناتمام «ما نان و کار و فرهنگ ...» بر روی دیواری دستگیر کرده‌اند. هرچند راوی می‌گوید:

> نه این آدم همان نبود که توی نخلستان، وقتی مد می‌آمد و نهر را پر می‌کرد، تنه‌اش می‌افتاد روی آب (همان).

پاسبانان، مرد دیگری را زخمی و دستگیر می‌کنند و از سینه‌اش خون می‌ریزد و خون تارهٔ او به موازات خط خشکیدهٔ جوان اوّلی جاری می‌شود و در جایی به یکدیگر می‌رسند و خط خون به نخلستان می‌رسد. در جایی دیگر، راوی داستان ظاهراً خاطرهٔ دوران کودکی خود را نقل می‌کند که سرانجام بر اثر کنجکاوی کودکانه و البتّه به هوای دزدیدن رطب از نخلستان، به جنازهٔ مردی برمی‌خورند که شباهت‌های زیادی به آن دو جوان دستگیرشده در بخش‌های دیگر داستان اصلی دارد. این پوسیدگی و تعفّنی که همهٔ شهر آبادان را فراگرفته، هم دلالت بر کشته‌شدن جوان مبارز دارد و هم بر تعفّن بی‌پایانی که زندگی تکراری شخصیّت‌های داستان را دربرگرفته‌است. این سه صحنه نیز می‌توانند توازی تصویری و دارای رابطهٔ این-همانی با یکدیگر باشند. علاوه بر اینکه پیرمرد، فرهادش را شهید شده می‌داند، شباهت‌هایی در نقل صحنه‌ها وجود دارد که آن‌ها را یگانه جلوه می‌دهد:

مرد [جوان دستگیرشده که تیر خورده؛ از شدّت درد] رانش را چنگ می‌زد (همان، ۷۶) [...] و [پیر]مرد باز رانش را چنگ زد (همان، ۷۷)

قلّاب همچنان خالی بود و مرد، رانش را چنگ می‌زد (همان، ۹۰).

زخم سرخ سینه‌اش را چنگ می‌زد. این نکته نیز که مردم شهر هیچ‌گاه در پی یافتن منشأ بوی بسیاربدی نیستند که تمام شهر را فراگرفته، و این نوجوانان هستند که به راز آن پی‌می‌برند، جالب توجّه است و بی‌اعتنایی جامعهٔ سنّتی ستم‌پذیر در برابر ستمگران؛ و در کنار آن، نوجویی و خطرپذیری نسل جوان را تداعی می‌کند.

تا توی نخلستان سرک بکشند و سفیدی دست‌های مرد [مقتول] را ببیند و یا حتّی سفیدی مچ پاهای مرد را که از پاچه‌های شلوارش بیرون مانده بود (همان، ۷۵).

صورت مرد [دستگیرشده] خونی بود و پیراهنش پاره. و سفیدی گردن و سینه‌اش از لای شیارهای خون، که از پیشانی و بینی‌اش می‌ریخت، پیدا بود (همان، ۷۶).

بالای سر مرد که رسیدیم، من شیار گِل را روی لُنگ دیدم و دست‌ها و مچ پاهای سفید سفید مرد را (همان، ۹۲).

به نظر می‌رسد که تأکید خاصّی که راوی بر سفیدی دست و پای مرد مبارز و مرد کشته‌شده دارد، بازتاب‌دهندهٔ روشنی روح و ضمیر و هدف روشن عدالت‌خواهانهٔ آنان است.

۴-۴. تکرار ماهیگیری هرروزه

حوض کوچک و غالباً کثیف حیاط خانه، در آب سبزرنگش، پنج ماهی دارد و پیرمرد صاحب‌خانه که سال‌ها از بازنشستگی‌اش می‌گذرد، هر روز یک کار را تکرار می‌کند؛ قلاب ماهیگیری‌اش را می‌آورد و کنار حوض حیاط می‌نشیند و گاهی که مؤفّق به گرفتن ماهی‌ای می‌شود، با اعتراض همیشگی پیرزن روبه‌رو می‌شود و ماهی را دوباره در حوض رها می‌کند. این ماهیگیری بی‌هدف و بی‌حاصل در آب راکد و کثیف حوض، و نه در دریا و حتّی رودخانه، که نه لذّتی دارد و نه هنر و افتخاری محسوب می‌شود و غالباً نیز نامؤفّق است، بارها و بارها با جزئیّات تمام، در داستان شرح داده می‌شود که همچنان نمادی از روزمرّگی بی‌معنای زندگی حقیر و بی‌حادثهٔ او و دستاورد ناچیز و خنده‌دار آن است.

در این داستان بسیارکوتاه، این ماجرا نُه‌بار در صفحات ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۸۱، ۸۹، ۹۰، ۹۱ و ۹۶ تکرار شده و نکتهٔ جالب توجّه این است که صحنه و صحنه‌پردازی، همه‌جا کاملاً یکسان و تکراری است و پیرمردی را نشان می‌دهد که تکه‌ای نان را خمیر می‌کند، بر سر قلاب می‌زند، قلاب را وسط حوض می‌اندازد، چوب و نخ و چوب‌پنبهٔ روی آب را می‌بیند و:

همان دوایر متّحدالمرکز را که مثل کلاف نخ باز شدند، و بزرگ و بزرگ‌تر شدند، به پاشویه رسیدند و خوردند به سنگ لبهٔ حوض و بعد همان آب سبز ساکن بود و چوب‌پنبهٔ روی آب و پشت باریک صاحب‌خانه که همچنان نشسته بود و به چوب‌پنبه نگاه می‌کرد (همان، ۷۷).

هم‌زمان، پیرزن در سراسر داستان و گویی در سراسر زندگی کوچک و بی‌حادثه‌اش، ژاکت می‌بافد و فرهاد داستان ناتمامش را می‌نویسد. نکتهٔ شایان توجّه این است که همیشه وسایل ماهیگیری پیرمرد در کنار قلم فرهاد و اسباب بافندگی پیرزن در کنار هم ذکر می‌شوند؛ گویی هرسه، با این‌همانیِ درخشانی، ابزار تکرار مکرّرات بی‌حاصل زندگی آن سه نفرند. این سه کار بی‌پایان و بیهوده، از اوّل تا پایان داستان بارها تکرار می‌شوند و همه‌جا، امواج ناچیز آب روی حوض، به کلاف نخ تشبیه شده است که با ژاکت‌بافی پیرزن و کلاف سردرگم اندیشه‌ها و تخیّل نویسنده، توازی تصویری و این‌همانی دقیقی دارد. تأکید بر تصویر چوب‌پنبه نیز ظاهراً سبکی، پوچی و توخالی‌بودن زندگی وی را تداعی می‌کند. تصویر مکرّر دایره‌های متّحدالمرکز حوض نیز که بر اثر انداختن قلاب ایجاد می‌شود، نمادی از دور باطلِ ملال‌آور زندگی است که گاه در آن، موج حقیری ایجاد می‌شود و سپس سکون است و سکوت و ایستایی مطلق.

۴-۵. تکرار نامه‌نوشتن پیرزن به پسر

یکی از تصاویر مکرّر و تلخ داستان، نامه‌نوشتن پیرزن به پسرش فرهاد است. فرهاد ناپدید و احتمالاً کشته شده. پیرمرد و دیگران، این موضوع را از پیرزن پنهان کرده‌اند یا او دچار فراموشی شده است. پدر برای دلخوشی مادر، نامه‌هایی از زبان پسر می‌نویسد حاکی از آن که ساکن خارج از کشور است و ازدواج کرده و چند فرزند دارد و این نامه‌ها را به نشانی خانه پست می‌کند؛ و روز چهارم هرماه، ساعت ۷:۳۰ صبح، پیرزن نزد مستأجر می‌رود تا به نامه‌های پسرش پاسخ دهد و آن را برایش پست کند. نامه‌هایی موهوم به گیرنده‌ای موهوم (همان، ص ۷۹، ۹۴-۹۶).

۴-۶. تکرار ساعت پیرمرد و موضوع زمان

تصویر ساعت پیرمرد و وسواس و ایمانی که به دقیق‌بودن آن دارد نیز، در چند جای داستان تکرار شده است. پیرمرد تنها ساعت خودش را قبول دارد و به دیگر ساعت‌ها اعتمادی ندارد و در نظر او، این ساعت و گذر ثانیه‌ها معلوم نمی‌کند که آن اتّفاق نهایی کی خواهد افتاد؛ هرچند معلوم نمی‌شود که منظور از آن اتّفاق نهایی چیست. تکرار تصویر ساعت اینجا هم می‌تواند نماد حرکت دوری یا همان دور باطل باشد، هم تأکید بر گذر عمر و هم نظم دقیق و بدون انعطاف و تکرار لحظه‌ها و روزهای عمر آدمی که موضوع اصلی داستان است.

> از میان نویسندگان ایرانی، شخصیّت‌های داستانی هوشنگ گلشیری، نگاهی ویژه به زمان دارند [...] گلشیری به محوریّت‌دادن به ذهن انسان در داستان‌هایش، به شکستن زمان روزمرّه و ساختن شکل خاصّی از آن، که برخاسته از عمل‌آگاهی یا «cogito» اوست، توفیق یافت؛ چنان که می‌توان با تحلیل درک شخصیّت داستانی از لحظه، خواننده را در ترسیم و کشف هرچه بهتر زوایای جهان‌آگاهی نویسنده یاری داد و در نهایت، خوانشی دقیق‌تر از متن ارائه کرد (حامی‌دوست و خزانه‌دارلو، ص ۸۶).
>
> پیرمرد صاحب‌خانه ساعتش را از جیب جلیقه‌اش بیرون کشیده و گفته بود [...] (گلشیری، ص ۸۰).

پیرمرد صاحب‌خانه را در چارباغ دیده بود که ساعتش را از جیب جلیقه‌اش بیرون کشید، به گوشش نزدیک کرد و بعد رفت از پشت شیشهٔ یک دکّان ساعت‌فروشی، به عقربه‌های ساعت‌ها نگاه کرد و به ساعتش خیره شد، آن را تکان داد و به گوشش نزدیک کرد (همان).

پیرمرد به در مغازهٔ میوه‌فروشی می‌رود و ساعتش را با ساعت دیواری مغازه و سپس با ساعت مچی یک پیرمرد مقایسه می‌کند و وقتی خیالش از درستی و دقّت ساعت خود راحت می‌شود، به راهش ادامه می‌دهد:

پیرمرد صاحب‌خانه به ساعتش خیره شد، آن را به گوشش نزدیک کرد و گفت: باید شش‌ونیم باشه، امّا به ساعت من؛ یعنی به هیچ ساعتی نمی‌شه اعتماد کرد [...] باز به ساعتش که هنوز توی دستش بود، نگاه کرد و گفت: تازه هیچ‌کدوم از این عقربه‌ها هم که دقیقه به دقیقه، آدمو می‌برن طرفش، دقیقاً نمی‌تونن بگن که اون [احتمالاً مرگ] دقیقاً کی شروع می‌شه (همان، ۸۷).

فرار شخصیّت داستان «مثل همیشه» از بایگانی ادارهٔ ثبت احوال نیز نمادی از تاب‌نیاوردن آدمی در برابر زمان خطّی است. در حقیقت آقای فرهادی به این دلیل کار در ادارهٔ بایگانی را تاب می‌آورد که ساعتش مدّت‌ها پیش، از کار افتاده است. بزرگ‌ترشدن کلاف موج‌های حوض در داستان «مثل همیشه» نیز در تعارض با خواب‌ماندن ساعت، اشاره‌ای است به زمان ساعتی و خطّی (حامی دوست و خزانه‌دارلو، ص ۹۷).

۴-۷. تکرار چارچوبِ در

راوی داستان در توصیف نخستین دیدار خود با پیرمرد صاحب‌خانه در دفتر معاملات املاک، او را در چارچوبِ در، این‌چنین به تصویر می‌کشد:

یک‌دفعه پیرمرد صاحب‌خانه را دیدم؛ کلاه به دست توی چهارچوب در ایستاده بود [...] با هیکلی آن‌قدر کوچک و باریک در حاشیهٔ چهارچوب در ایستاده بود که می‌شد او را مثل لکهٔ کوچکی در سفیدی متن چهارچوب نادیده گرفت (گلشیری، ص ۸۱).

و وقتی پیرمرد می‌رود:

بی‌آنکه کفش‌هایش صدایی بکند، از کنار چهارچوب در محو شد و من هرچه گوش دادم، نتوانستم صدای پای او را در راه‌پله بشنوم و آن وقت فهمیدم که چرا بی‌آنکه صدایی بشنوم، یک‌دفعه دیده بودم که پیرمرد صاحب‌خانه آن‌قدر کوچک و باریک توی چهارچوب در ایستاده بود (همان، ۸۲)

احتمالاً چهار بار تأکیدی که راوی بر چهارچوب در و پیکر نحیف و ناچیز پیرمرد دارد؛ پیرمردی که حتّی صدای پایش در پله‌ها هم شنیده نمی‌شود و گویی اصلاً وجود و جسمیّت و عینیّت ندارد، می‌تواند تداعی‌کنندهٔ زندگی سراسرمحو در چهارچوب‌های خشک و خفقان‌آور اداری و رسمی او باشد که از هویّت وی چیزی باقی نگذاشته است و گویی اینجا قاب نسبت به عکس، برتری و اصالت دارد و به‌راحتی می‌توان او را مثل لکهٔ کوچکی در سفیدی متن چهارچوب نادیده گرفت.

۴-۸. تکرار حضور در رستوران سعدی

فرهاد، جوان مستأجر، تقریباً هر روز با دوستانش به رستوران سعدی می‌روند. روزی به صاحب‌خانه می‌گوید:

> من معمولاً ساعت شش‌ونیم یا هفت می‌رم رستوران سعدی، چندتا دوستان اونجا هستن، همکاران (گلشیری، ۱۳۸۰: ۸۷).

و پیرمرد را دعوت می‌کند. پیرمرد نمی‌پذیرد و می‌گوید «بحران» را پشت سر نهاده و نیازی به چنین سرگرمی‌هایی ندارد. نکتهٔ جالب توجّه این است که جای جمع‌شدن رفقا و حتّی جای نشستن و نوع خوش‌وبش و خوش‌آمدگویی و شوخی‌ها و حرف و حدیث مبتذل و پوچ آنان نیز همیشه یکی است و هیچ جریان تازه و تغییر و تنوّعی در آن یافت نمی‌شود.

> غروب همان روز که مرد تندتند از میان انبوه جمعیّت کنار پیاده‌رو چهارباغ توی خیابان فردوسی پیچیده بود و رفته بود توی رستوران سعدی و باز دیده بود که دوستان، همان سه‌گوشی، پشت همان میز آهنی نشسته‌اند و منتظرند تا او از راه برسد و بگوید - سلام. و آقای صداقت بگوید: سلام و زهر مار! چرا باز دیر کردی بدآبادانی؟ و دوستان بخندند و او روی صندلی بنشیند و بپرسد: - چه خبر؟ و بشنود: هیچی، بازم یه گوشهٔ دیگه جنگ شده (همان، ۸۹).

آقای «جلیل‌القدر» دربارهٔ شکم‌روش بچّه‌اش حرف می‌زند و هر روز، آنجا عرق و لوبیا می‌خورند و مستأجر می‌بیند که پشت میز کناری، پیرمرد صاحب‌خانه نشسته و او نیز مشغول خوردن لوبیا و نوشیدن عرق است (همان، ۹۰). همین صحنه، دقیقاً بدون هیچ تغییری، در صفحهٔ ۹۳ نیز تکرار و سپس فهرست بالابلند دیگرکارهای «روتین» و هرروزهٔ فرهاد جوان دیده می‌شود؛ که به‌خوبی ملال زندگی پوچ و بی‌معنای او را گوشزد می‌کند.

آیا پشت سر هم آمدن نام‌های شاعرانهٔ خیابان فردوسی، رستوران سعدی و چلوکباب حکیم قاآنی، تصادفی است یا آگاهانه انتخاب شده‌است؟ به نظر می‌رسد نویسنده بی‌توجّهی به بزرگان فرهنگ و ادب و فروکاست نام و یادشان تا حدّ رستوران و چلوکبابی و یا دکّان‌سازی از نام و یاد آنان را در جامعهٔ سود و سودامدار مطمح نظر داشته است. گرچه چلوکبابی حکیم قاآنی نیز خالی از طنز و تعریضی به شاعر مدّاح دربار‌بودن قاآنی و برخورداری وی از ناز و نعمت زندگی درباری نیست.

۴-۹. تکرار چشمگیر عدد دو

به نظر می‌رسد که نویسنده توجّه ویژه‌ای به عدد دو و عمدی برای تکرار آن داشته است و ظاهراً بسامد قابل توجّه عدد دو در این داستان، باز هم بر مکرّربودن هر حکایت و سرشت و سرنوشتی در این دنیا دلالت دارد. گویی روبه‌روی هرچیزی، آینه‌ای نهاده شده و تکرار، ذات تداوم هستی است. دو مرد مبارز زخمی و دستگیرشده؛ دو فرهاد جوان (پسر گم‌شده و مرد مستأجر) و ...:

> دوتا دستش را دوتا پاسبان چسبیده بودند (گلشیری، ص ۷۶)؛ من فقط دو خط سرخ را نگاه می‌کردم که از کنارچشم‌های مرد رد می‌شد (همان)؛ همان‌طور که دوپایش روی زمین کشیده می‌شد، او را

بردند (همان، ص ۷۷)؛ یادم آمد که معلّممان همان روز گفته بود: دو خط را وقتی موازی می‌گوییم که هرچه امتدادشان بدهیم، به هم نرسند (همان) [و تکرار آن در همین صفحه]؛ در این چهارسال که مرد آمده بود و دو اتاق بالا را اجاره کرده بود، فقط سالی دوبار آب حوض را تازه کرده بودند (همان)؛ و مرد در تمام این چهار سال [...]، فقط دوبار پیرمرد صاحب‌خانه را بیرون خانه دیده بود (همان، ص ۷۸)؛ پیرمرد دو دختر دارد که به خانهٔ بخت رفته‌اند؛ دیدم نشسته کنار میزش و سرش رو میون دوتا دستاش گرفته (همان، ص ۸۴)؛ پیرمرد صاحب‌خانه [...] با دو خط نازک کنار لب‌ها و دندان‌های سفید و ریزه‌اش [...] به ماهی نگاه می‌کرد (همان، ص ۸۹)؛ و عرق که از گلویش پایین رفت، دوتا قاشق لوبیا بخورد (همان، ص ۹۰ و ۹۳)؛ ساعت دو ناهارش را [...] بخورد (همان، ص ۹۳)؛ بیاید خانه و دو ساعت تمام بخوابد (همان)؛ دوهفته یک‌بار به آرایشگاه برود (همان)؛ دو شب تمام خوابش نبرد (همان، ص ۹۴)؛ یک تمبر دوریالی پست ایران روی آن بچسباند (همان، ۹۶)؛ «همسایهٔ دست راستی، گربه به بغل، داشت گلبرگ‌های زردشدهٔ شمعدانی‌ها را می‌گرفت» [این صحنه دوبار تکرار شده‌است] (همان، ۹۳ و ۹۶).

۴-۱۰. تکرار دستاویز گذر از بحران

وقتی فرهاد از پیرمرد می‌پرسد چرا با آنکه می‌داند پسرشان فوت کرده است، باز هم از جانب او برای مادر، نامه‌های دروغین می‌نویسد، او پاسخ می‌دهد:

اون زن هم داره بحران خودشو می‌گذرونه، چطور می‌تونه دست خالی باش روبه‌رو بشه؟ ببینین اون کلاف کرک و میله‌های جاکت‌بافی مثل کتاب‌های پسرم، مث، مث ... پیرمرد صاحب‌خانه حرفش را خورد. مرد گفت: - بله. مث عرق‌خوری هر شب من. - درسته. معذرت می‌خواهم. یا مث، مث این کار من، می‌فهمین دیگه همهٔ آدما اینطورن (همان، ۷۹).

و سپس از مطالعات خود می‌گوید که نخست، مثنوی می‌خوانده و سپس کتاب‌های پسرش را، داستان‌ها و رمان‌هایی را که نمی‌فهمیده و یا اگر می‌فهمیده، دردی از او دوا نمی‌کرده است. پیرمرد بحران خود، همسر و پسرش را به‌خوبی شناخته است و می‌داند که هرکسی برای گذر از بحران شخصی و یا تحمّل آن، دستاویز خاصّ خود را دارد؛ گرچه نامی از چندوچون این بحران به میان نمی‌آید؛ امّا از فحوای داستان برمی‌آید که شخصیّت‌ها دانسته یا نادانسته، با یکدیگر همدرد و همبندند و درگیر بحران روزمرّگی و تکرارهای سرسام‌آور زندگی بی‌حاصل خویش‌اند.

۴-۱۱. تکرار خطّ شکستهٔ زیبا

در دیدار نخست، وقتی پیرمرد مشغول امضاکردن اجاره‌نامه است، راوی، متوجّه خطّ شکسته و بسیار زیبای او می‌شود و می‌گوید در اداره همه او و دست‌خطّش را می‌شناسند و می‌ستایند. او نیز تلاش می‌کند که مانند پیرمرد، «شکسته» و زیبا بنویسد و البتّه نمی‌تواند و باعث پوزخند منشیان دفترخانه می‌شود. اینجا نیز این دست‌خط، گویی خطّ سیر زندگی پیرمرد است که کارمند جوان یا باید در محیط اداری و سازمانی، از همان خط پیروی کند و کپی برابر اصل وی باشد و یا مانند فرهاد جوان، سنّت‌شکنی کند و خط سیر جدیدی در زندگی خود رسم کند. نویسنده، واژهٔ

«شکسته» را داخل گیومه آورده و با این کار، برجستگی آن را نشان داده و البتّه ایهام زیبایی که این واژه دارد، به‌خوبی جلوه‌گر است: خطّ شکسته/ پیرمرد شکسته و خسته.

۴-۱۲. تکرار بی‌هویّتی انسان‌ها و عروسک‌وارگی آنان

> مرد می‌دانست که همهٔ آدم‌های قصّهٔ ناتمامش، مثل عروسک‌های کوکی بی‌چهره‌ای هستند که تنها قدّ و قامت و جنسیّتشان، آن‌ها را مشخّص می‌کند و او که نخ آن‌ها را به دست گرفته بود، همه‌اش به فکر آن آدمی بود که توی نخلستان داشت می‌پوسید (همان، ۷۵).

پیرمرد تند راه می‌رود؛ طوری که مرد جوان تقریباً باید بدود تا به او برسد. این تصویر نیز که چندین بار تکرار شده است، گذر سریع عمر را تداعی می‌کند. همان‌طور که پیرمرد غالباً در گرفتن ماهی، و پیرزن در تمام‌کردن بافتن ژاکت ناتوان است، نویسندهٔ قصّه نیز در تمام‌کردن آن ناتوان است و این خود، توازی تصویری هنرمندانه‌ای است.

۵. نتیجه

با خوانشی صورت‌گرایانه از داستان کوتاه «مثل همیشه»، اثر هوشنگ گلشیری، که در آن، سه داستان به موازات یکدیگر و به‌شکلی متناوب و درهم‌ریخته پیش می‌روند، درمی‌یابیم که چون درون‌مایهٔ اصلی داستان، تأکید بر دور باطل، روزمرّگی و تکرار پدیده‌های هستی و صحنه‌های زندگی آدمیان است و حتّی خود عنوان داستان نیز گویای این مضمون است، نویسنده آگاهانه و صناعتمندانه، توانسته است صورت و محتوای داستان را به درجهٔ قابل قبولی از وحدت اندام‌وار برساند؛ به‌گونه‌ای که صورت داستان، مؤیّد درون‌مایهٔ اصلی آن است. شگرد هنری‌ای که در این داستان به کار رفته است، تکرار نام شخصیّت‌ها و کارکرد و شغل آنان، زمان‌ها، مکان‌ها، اعداد، سرگرمی‌ها و دل‌خوشی‌ها، دستاویزها، اشیاء، کارهای روزمرّه و در واقع، ترفند آینگی و توازی تصویری، به‌خوبی از عهدهٔ نمایش و القای حسّ تکرار و ابتذال و دور باطل زندگی در قالب صورت داستان برآمده است. نویسنده با ایجاد رابطهٔ پیچیدهٔ این‌همانی بین شخصیّت‌ها و کاروبار زندگی آنان و همچنین فروکاست این فعّالیّت‌ها به سطح کارهایی بیهوده و بی‌سرانجام، ژرفای پوچی و بی‌قدری آن را به نمایش گذاشته است و در این میان، بهره‌گیری هنرمندانه از توازی تصاویر مکرّر و دلالتمند، پیوند وثیقی بین صورت و محتوای داستان برقرار کرده است.

پی‌نوشت

۱. برای دیدن نمونه‌های دیگر ← پاینده ۲، ص ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۶۲، ۲۶۶، ۳۳۲، ۳۵۶.

منابع

ایگلتون، تری، پیش درآمدی بر نظریّهٔ ادبی، ترجمهٔ عبّاس مخبر، مرکز، تهران ۱۳۶۸.
پاینده (۱)، حسین، نظریّه و نقد ادبی: درس‌نامهٔ میان‌رشته‌ای، سمت، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۸.

ـــــــــــ (۲)، داستان کوتاه در ایران، ج ۲، نیلوفر، چاپ چهارم، تهران ۱۳۹۹.
حامی‌دوست، معصومه و محمّدعلی خزانه‌دارلو، «بررسی زمان در داستان دخمه‌ای برای سمور آبی از منظر نقد مضمونی»، پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، ش ۳۵، ص ۸۱-۱۰۵، زمستان ۱۳۹۳.
سلدون، رامان، نظریهٔ ادبی و نقد عملی، ترجمهٔ جلال سخنور و سیما زمانی، پویندگان نور، تهران، ۱۳۷۵.
شایگان‌فر، حمیدرضا، نقد ادبی، دستان، تهران ۱۳۸۰.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا، موسیقی شعر، آگاه، چاپ سوم، تهران ۱۳۷۰.
شمیسا، سیروس، نقد ادبی، فردوس، تهران ۱۳۸۳.
شیری، قهرمان، «تأثیرپذیری در سرزمین آفرینشگری و داستان‌های هوشنگ گلشیری»، تاریخ ادبیّات، دورهٔ ۴، ش۱، ص ۱۳۲-۱۴۸، ۱۳۹۱.
صفوی، کورش، از زبان‌شناسی به ادبیّات: شعر، سورهٔ مهر، تهران ۱۳۸۳.
عبداللهیان، حمید، کارنامهٔ نثر معاصر، پایا، تهران ۱۳۶۹.
گلشیری، هوشنگ، نیمهٔ تاریک ماه: داستان‌های کوتاه، نیلوفر، تهران ۱۳۸۰.
میرعابدینی، حسن، صدسال داستان‌نویسی، چشمه، تهران ۱۳۸۰.
ولک، رنه، تاریخ نقد جدید، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، ج ۱، نیلوفر، تهران ۱۳۸۵.
هاشمیان، لیلا و رضوان صفایی‌صابر، «شخصیّت‌پردازی در شش داستان کوتاه هوشنگ گلشیری»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال اوّل، ش ۲، ص ۱۶۹-۱۹۱، ۱۳۸۹.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمار ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شمار پیاپی ۲۸
10.22059/jpl.2022.331977.1968
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

تحلیل هرمنوتیکی شعر «صدای دیدار» از سهراب سپهری

همایون جمشیدیان*
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گلستان

(از ص ۱۷ تا ۳۹)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۷/۲۲، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵
علمی-پژوهشی

چکیده

آثار هنریِ نوشتنی یا «متن»ها به تعبیر رولان بارت، نمادین‌اند و درک لایه‌های پنهان آن‌ها با گذر از دلالت اوّلیّه و سطح نخست ممکن می‌شود. شعر «صدای دیدار»، شرح تجربهٔ شهودی راوی و در شمارِ چنین آثاری است. راوی در این شعر، نخست با زبان و تعابیری مبهم تجربهٔ شهودی خود را گزارش می‌کند و از مواجهه با میوه‌های آوازخوان و احوال و کنش‌های آنان می‌گوید. با پایان‌یافتن تجربه به‌صورت غیر مستقیم و نیز در ضمن گفت‌وگو، به مسائلی می‌پردازد که آن‌ها را مانع شهود به شمار می‌آورد. پرسش اصلی مقاله این است که معنای غیر مذکور یا پنهان شعر صدای دیدار چیست؟ و از طریق آثار هم‌افق با این متن چه مفاهیمی روشن یا خلق می‌شود؟ در این مقاله با روش هرمنوتیک و تحلیل بینامتنی و با بهره‌گیری از دیگر آثار سپهری، قرآن و اندیشه‌های عرفانی، به‌مثابهٔ پیش‌متن به تأویل این شعر پرداخته می‌شود. از طریق این آثار معنای رمزهای شعر و تجربه‌های راوی روشن‌تر می‌شود. نتایج نشان می‌دهد در شهود راوی میوه‌های چیده‌شده با سطح پنهان هستی یا «عالم منبسط» و متعلّقات آن مواجه شده و شادمان‌اند. نگرش به سطح و فایده‌طلبی، مانع شهود و مواجهه با این سطح هستی است. این شعر و دیگر اشعار سپهری نشان می‌دهد مکاشفه موقوف به زمان و مکان خاصّی نیست. شواهد برون‌متنی از تجربهٔ زیستهٔ سپهری نیز مؤیّد این مدّعاست.

واژه‌های کلیدی: شهود، هرمنوتیک، متون نوشتنی، رمز، سهراب سپهری، صدای دیدار.

*. رایانامهٔ نویسنده: homayunjamshidian@yahoo.com

۱. مقدّمه

شعر صدای دیدار روایتی است از زبان راوی اوّل‌شخص دربارهٔ دیده و شنیده‌هایش در جریان زندگی عادی و روزمرّه. عبارات و کنش‌های موجود در این شعر، در سطح دلالت اوّلیّه عموماً معنای روشنی ندارد و نمی‌توان مصداق خارجی برای آن تصوّر کرد. در گزارش این تجربهٔ شهودی به اشیا و به‌طور مشخّص میوه‌ها، کنش‌هایی نسبت داده می‌شود که همچون رویاست و برای راهیابی به معنای احتمالی آن باید به تأویل روی آورد. به‌لحاظ موضوع، می‌توان سه‌بخش را در این شعر مفروض گرفت: ۱. آغاز تجربه؛ ۲. محتوای تجربه؛ ۳. پایان تجربه.

به قاعدهٔ تجربه‌های شهودی، با روایت، گفتار و کنش‌هایی نامعمول در سطح دلالت اوّلیّه مواجه هستیم که درک نسبی آن موقوف به تطبیق و مقایسهٔ عناصر فاقد معنا در دلالت اوّلیّه با عناصر معنادار یا حاوی توضیح و تبیین است. برای درک مفهوم این شعر، آن را به عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن تجزیه و هریک را تحلیل می‌کنیم تا در نهایت، تصویر و تصوّری از این تجربه حاصل شود.

پرسش اصلی مقاله این است که معنای غیر مذکور یا پنهان شعر صدای دیدار چیست و از گفت‌وگوی میان این اثر با دیگر آثار سپهری و آثار با «افق ذهنی» مشترک با این اثر چه معنا یا معانی‌ای را می‌توان کشف یا خلق کرد؟

در پاسخ به این پرسش به روش توصیفی- تحلیلی و مقایسه‌ای، با رویکرد بینامتنی و هرمنوتیکی به بررسی این شعر پرداخته می‌شود. شعر صدای دیدار با بخش‌هایی از کتاب اتاق آبی (متن نثری از شاعر) شباهت‌هایی دارد و از طریق مقایسه و بررسی نگرش سپهری به هستی و جایگاه انسان در آن، که در این کتاب به تفصیل بیشتری تصویر شده است، می‌توان پرتوی بر برخی ابهام‌ها که لازمهٔ شعر و تجربهٔ شهودی است افکند. از قرآن کریم و متون عرفانی که درحکم منابع فکری شاعرند، به شیوهٔ بینامتنی استفاده خواهد شد تا متن به قدر وسع به گفتار درآید. با نظر به شواهد برون‌متنی، می‌توان گفت سپهری با قرآن کریم به‌مثابهٔ کلامی وحیانی و شاهکاری ادبی و نیز با آثار مولوی و حافظ آشنایی عمیق داشته است (سپهری، ص ۸۱ - ۸۲).

دربارهٔ موضوع این تحقیق پژوهش‌هایی انجام شده است که عبارت‌اند از: اسماعیل نوری‌علاء در کتاب صور و اسباب در شعر امروز ایران (۱۳۴۸) حجم سبز را به سه بخش تقسیم می‌کند؛ بخش دوم را که شامل شعر صدای دیدار

نیز می‌شود، سوررئال و فاقد هرگونه ارزش نمادین می‌داند؛ امّا نمونه‌ای نمی‌آورد و توضیحی دربارهٔ مدّعای خود ذکر نمی‌کند و نیز مشخّص نیست که «سوررئالِ فاقد هرگونه ارزش سمبولیک» دقیقاً به چه معناست. شفیعی کدکنی در با چراغ و آینه (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «دربارهٔ حجم سبز» صرفاً با توصیفات عاطفی و ارزشی از شعر سپهری سخن می‌گوید. بهرام مقدادی در مقالهٔ «سپهری و کافکا» در کتاب باغ تنهایی (۱۳۷۵) سپهری را همچون کافکا در دستیابی به حقیقت ناکام می‌داند. نویسنده مقصود و تعریف خود را از حقیقت بیان نمی‌کند؛ امّا از فحوای کلام می‌توان استنباط کرد که مقصود او، سطح یا بعد غیر مادّی عالم است. لُبّ کلام مقاله این است که از نظر سپهری حقیقت، غایب و هر نوع ارتباطی با آن ناممکن است. نویسنده صرفاً شواهدی از کتاب می‌آورد که مؤیّد مدّعای اوست و به نمونه‌های بسیارزیاد خلاف این ادّعا اشاره‌ای نمی‌کند؛ مثل اینکه با گرفتن «نبض گل‌ها» می‌توان چیزهایی دید که به شیوه‌های دیگر ممکن نیست، یا به‌تصریح، بستن کتاب را لازمهٔ رسیدن به ملتقای درخت و خدا می‌داند. نویسنده به قبض و بسط موجود در اثر توجّه نکرده است. صالح حسینی در مجموعه مقالات کتاب نیلوفر خاموش (۱۳۷۱) جنبه‌های مختلف شعر سپهری را از قبیل پیروی او از سنّت شعر کهن و موضوعات مشترک بین هشت کتاب و اتاق آبی بررسی کرده است. داریوش آشوری در مقالهٔ «سهراب سپهری صیّاد لحظه‌ها» در کتاب معرّفی و شناخت سهراب سپهری (۱۳۸۰) در مواجههٔ سپهری با هستی معتقد است که او به هستی عاشقانه می‌نگرد. هستی را وامی‌گذارد تا خود را بر او آشکار کند. سیاوش جعفری در کتاب شعر نو در ترازوی تأویل (۱۳۹۴) در بخش سپهری چند نمونه تأویل از شعر «نشانی» گرد آورده و در انتها به‌اختصار به جمع‌بندی آرا پرداخته است که حاوی اسنادهای عاطفی و ارزشی و عموماً فاقد ذکر دلیل بر مدّعاست. ناصر علیزاده و عباس باقری‌نژاد در مقالهٔ «شهود، نماد و شعر سهراب سپهری» (۱۳۸۹) معتقدند سپهری به علّت داشتن احوال، ذهنیّت و دریافت‌های غریب، به زبانی نامتعارف و نمادین روی آورده است. سعید زهره‌وندی و مرضیّه مسعودی در مقالهٔ «شهود زیبایی‌شناسانه و زیبایی‌شناسی شهودی در شعر و نقّاشی سهراب سپهری» (۱۳۹۳) جلوه‌های زیبایی را در شعر و نقّاشی سپهری نشان می‌دهند و به بررسی نسبت آن با کشف و شهود هنری و شهود عرفانی در شعر او می‌پردازند.

سرانجام اینکه دربارهٔ تحلیل شعر صدای دیدار تنها دو نوشته یافت شد: محمّدتقی غیاثی در کتاب معراج شقایق (۱۳۸۷) این شعر را دارای سه خرده‌ساختار می‌داند و به بازتعریف شعر به نثر می‌پردازد و هیچ‌یک از ابهامات شعر را نمی‌گشاید. محمّدابراهیم ضرّابیها نیز در کتاب نگاه ناب (۱۳۸۵) این شعر را با نگرش عرفانی تحلیل می‌کند؛ امّا در آن ردّی از دیگر آثار سپهری نشان نمی‌دهد و به رمزهای شعر و ارتباط آن‌ها با هم و کارکرد آیات قرآنی و سنّت شعر عرفانی در تبیین رمزها نمی‌پردازد.

۲. هرمنوتیک

رولان بارت آثار ادبی را به دو دستهٔ خواندنی و نوشتنی تقسیم می‌کند. او دستهٔ نخست را فرآورده می‌خواند؛ متونی تنها برای خواندن که وجوه مبهمی ندارند تا برای حلّ آن به خلاّقیّتی همچون نویسنده در نوشتن اثر نیاز باشد. خواننده مصرف‌کننده، منفعل و معنا کاملاً واضح است. در مقابل، در متون نوشتاری خواننده مصرف‌کننده نیست. متن به فرآوری نیاز دارد و سرشار از رمزگان‌های مبهم و نامعلومی است که خواننده باید مدلولی برایش بیابد و در بازی دال‌ها فعّالانه شرکت کند. در این متون، به تأویل روی می‌آوریم. خواندن این متون در اصل نوعی نوشتن به شمار می‌آید (بارت ۲، ص ۱۴- ۱۷).

در تعبیری دیگر، بارت میان اثر و متن و کارکرد مختلف آن تمایز قائل می‌شود:

> متن در ارتباط با نشانه یا دالّ تجربه می‌شود و اثر به گرد مدلول حلقه زده، خود را بدان منحصر می‌کند. متن ناظر بر تأخیر و تعویق نامتناهی مدلول است. تداعی معانی، همجواری‌ها و ارجاعات متقابل، مترادف نوعی آزادی و رهایی انرژی نمادین است. اثر، حتّی در بهترین موارد، فقط تا حدی نمادین است؛ امّا متن به شکل ریشه‌ای نمادین است. متن به‌تمامی ممزوج از نقل قول‌ها، ارجاعات و پژواک‌هاست. اثر، موضوع یا شیء مصرفی است. متن، اثر را از ظرف مصرف خالی می‌کند و آن را در ظرف بازی، هدف، تولید و فعالیت گرد می‌آورد (بارت۱، ص۶۰- ۶۴).

بنا بر این رویکرد، مواجهه با این دو گونه سبک نوشتار به‌کلّی متفاوت است. در متن یا در آثار نوشتنی، منتقد باید متن خاموش را به قدر وسع به گفتار بیاورد. اگر دال‌ها فاقد مدلول مشخّص یا مصرّح باشند، خواننده برای درک متن باید مدلول‌هایی را برای آن‌ها بیابد یا خلاّقانه در محدوده‌ای که «عالم مقال» متن اجازه می‌دهد، بیافریند. آثار مبتنی بر تجربهٔ شهودی را که رویاگونگی بر آن چیرگی دارد و دال‌ها مدلول واضح و معیّن ندارند، می‌توان در شمار متن یا

آثـار نوشـتنی تلقّـی کـرد. دال‌هـا در ایـن نـوع متـون در سـطح دلالـت اوّلیّـه، فاقـد معنـا یـا فاقـد معنـای روشـن هسـتند. هرمنوتیـک، ابـزار یـا شـیوهٔ درک و دریافـت و دسـتیابی بـه معناسـت و متـون، بـه‌ویـژه متـون برخـوردار از ابهـام و متـأثّر از ناخودآگـاهی را کـه فاقـد معنـای روشـن‌انـد، از راه تأویـل بـه گفتـار درمـی‌آورد و معنـای پنهـان را بـه قـدر وسع تأویل‌کننده آشکار می‌کند.

> تأویـل ضـرورتاً بازشناسـی و بازسـازی معنـایی اسـت کـه مؤلّـف بـا اسـتفاده از مـواد خاصّـی کـه دارای وحـدت اسـت توانسـته تجسّـم ببخشـد. نـاظر بایـد بـه‌صـورت فـاعلی بیگانـه درآیـد و از طریقـی معکـوس بـا عمـل خلـق، بـه آن اندیشـه یـا تأویـلِ متجسّـم در موضـوع تأویـل بـازگردد (پالمر، ص ۶۷).

در چنـین رویکـردی همـان‌قـدر کـه تأویـل‌کننـده معناهـای مـتن را کشـف می‌کند، متن نیز موجب آشکارشدن نگرش تأویل‌کننده می‌شود.

> پیشرفته‌ترین و پیچیده‌تـرین تأویـل‌هـای مـا نیـز از قـانون بنیـادین، همـین برداشـت شخصـی جـدا نیستند؛ یعنی بر پایهٔ گمان فـراهم مـی‌آینـد. کـنش شـناخت یـا ادراک، همـواره از پـیش‌انگاشـت‌هـا آغاز می‌شود و ما چیزی تـازه را بـه چیزهـایی کـه پـیش‌تـر دانسـته‌ایـم، مـرتبط مـی‌کنـیم (احمـدی، ص ۸).

ایـن سـخن بـه ایـن معنـا نیسـت کـه مفسّـر هرچـه مـی‌خواهـد بـه مـتن نسـبت دهـد؛ زیـرا هـر مـدّعا، تأویـل یـا تـوجیهی، بایـد بـا اسـتدلال و ذکـر شـواهد مسـتند باشـد و از انسـجام معنـایی برخـوردار باشـد. دیگـر آثـار نویسـنده، آثـاری کـه زمینـهٔ فکـری و فرهنگـی مشـابهی دارنـد، خودآگـاه یـا ناخودآگـاه، بـه مـتن مـورد نظـر راه مـی‌یابنـد و در کشـف معناهـای محتمـل راهگشـا هسـتند. ویـال معتقـد اسـت کـه ارائـهٔ تفسـیر بهتـر در صـورتی میسّـر مـی‌شـود کـه مـتن مـورد نظـر را در میـان دیگـر آثـار آن نویسـنده ملاحظـه کنـیم (Vial, P.49). بـا مقایسـهٔ آن‌هـا مـی‌تـوان بـه معـانی احتمـالی مـتن و مقصـود «نویسـندهٔ نهفتـه»[1] دسـت یافـت یـا دسـت کـم بـه آن نزدیـک شـد. اشـمیت مشخّصهٔ آثاری را که در چنین تحلیلی راهگشایند، چنین بیان می‌کند:

> ایـن بسـتر مـی‌توانـد شـامل آثـار دیگـر آن مؤلّـف یـا متـون دیگـری از همـان ژانـر در همـان دورهٔ زمـانی باشـد. ایـن بسـتر همچنـین مـی‌توانـد شـامل متـون دیگـری دربـارهٔ همـان موضـوع باشـد (اشمیت، ص ۲۱).

در ایـن حـال بـا تحلیـل اجـزای منفـرد مـتن، مـی‌تـوان بـه کـلّ معنـاداری دسـت یافـت و تصـاویر و مفـاهیم جزئـی را بـه‌واسـطهٔ کـلّ اثـر تفسـیر کـرد و کـل را در پرتـو اجـزا دریافـت؛ همـان‌کـه در اصـطلاح، «دور هرمنـوتیکی» نامیـده مـی‌شـود. بـه بیـان اشـمیت هرمنوتیـک فرآینـد معکـوس راهیـابی بـه اندیشـه‌هـای نهفتـه اسـت و از ایـن نظـر آن را در جهـت عکـس سـخن‌گفـتن مـی‌دانـد؛ یعنـی در سـخن‌گفـتن تفکّـرِ

درونی و پنهان آشکار می‌شود و در هرمنوتیک از سخن آشکار باید راهی به تفکّر ناپیدا و پنهان یافت (همان، ص ۳۴- ۳۶).

این مقاله با رویکرد هرمنوتیک سنّتی نوشته شده است و می‌کوشد با نزدیک‌شدن به افق فکری و فرهنگیِ «نویسندهٔ واقعی» و نیز «نویسندهٔ نهفته» به کشف رمزهای شعر بپردازد تا از طریق پیوند رمزها و تشکیل ساختاری منسجم، به معنا یا یکی از معناهای محتمل اثر راه یابد؛ هرچند لزوماً ادّعا بر این نیست که سهراب سپهری در جایگاه نویسندهٔ واقعی، خودآگاه به چنین مفاهیمی توجّه و به آن نظر داشته است.

۳. تحلیل هرمنوتیکی شعر صدای دیدار

۳-۱. شعرِ صدای دیدار

با سبد رفتم به میدان صبحگاهی بود
میوه‌ها آواز می‌خواندند
میوه‌ها در آفتاب آواز می‌خواندند
در طبق‌ها زندگی روی کمال پوست‌ها خواب سطوح جاودان می‌دید
اضطراب باغ‌ها در سایهٔ هر میوه روشن بود
گاه مجهولی میان تابش به‌ها شنا می‌کرد
هر اناری رنگ خود را تا زمین پارسایان گسترش می‌داد
بینش همشهریان افسوس
بر محیط رونق نارنج‌ها خطّ مماسی بود.

من به خانه بازگشتم مادرم پرسید:
میوه از میدان خریدی هیچ؟
-میوه‌های بی‌نهایت را کجا می‌شد میان این سبد جا داد؟
-گفتم از میدان بخر یک من انار خوب
-امتحان کردم اناری را
انبساطش از کنار این سبد سر رفت
- به چه شد آخر خوراک ظهر..
...-

ظهر از آیینه‌ها تصویر به تا دوردست زندگی می‌رفت (سپهری۲، ص ۳۶۹- ۳۷۰).

۳-۲. آغاز تجربه

سطر نخست این شعر با تصویری از جریان معمول زندگی در یک روز عادی آغاز می‌شود و به خودی خود وجه شعری ندارد. سبد، میدان، صبحگاه و فعل

«رفتن» نشانه‌هایی حاکی از زندگی عادی است. از سطر دوم، درمی‌یابیم راوی به قصد خرید، سبدبه‌دست به میدان می‌رود. سبد نشانه‌ای است برای تصویرسازی از کنش شخصیّت؛ یعنی راویِ صاحبِ تجربهٔ شهودی، همچون دیگر مردمان به قصد خرید به بازار می‌رود. در دیگر آثار سپهری نیز پیش از شهود، جریان متعارف زندگی را می‌توان مشاهده کرد:

در کتاب اتاق آبی پیش از اینکه اتاق، راوی را به خود بخواند، او سرگرم بازی بوده و از مصاحبت دوستان و بازی لذّت می‌برده است (سپهری۱، ص ۲۱). در شعر «ندای آغاز» در ابتدا راوی، تصویری را از جریان عادی زندگی در اطراف خود ارائه می‌دهد: اواخر شبی از ماه خرداد مادرش و منوچهر و پروانه و همهٔ شهر در خواب‌اند و او نامش را از جایی نامعلوم می‌شنود و در پی کفش خود می‌رود تا مکاشفه و هجرتی درونی را آغاز کند (همان۲، ص ۳۹۰-۳۴۰). در شعر «همیشه» راوی چند سار را می‌بیند که از کاجی می‌پرند، تصویر سار و درخت به شهود می‌انجامد: «عفّت اشراق روی شانهٔ من ریخت» (همان، ص ۴۰۳).

در نمونه‌های یادشده، حادثه‌ای سکون زندگی عادی را متلاطم می‌کند. بسیاری تجربه‌های شهودیِ برون‌گرایانه که عامل بیرونی در شهود مؤثّر است، با یک امر ساده و عادی آغاز می‌شود. عموماً عامل برهم‌زننده، صداست. در این شعر نیز راوی در میدان یا بازار که محلّ سود و زیان و بهره‌های مادّی است، با شنیدن آواز میوه‌ها با وجهی دیگر از هستی یا سطح معنوی روبه‌رو می‌شود. در این شعر، همچون موارد پیش‌تر ذکرشده، صدا را فقط راوی می‌شنود؛ بنابراین، تنها مخاطب، اوست. در دیگر آثار سپهری نیز راوی با شنیدن صدا، بازی، خواب یا خرید را ترک می‌کند یا از آن منصرف می‌شود. در اتاق آبی علاوه بر صدا، نیرویی مبهم نیز در این کار دخیل است: «نیرویی تاریک مرا به اتاق آبی می‌برد» (سپهری ۱، ص ۲۱).

در تمام موارد راوی در برابر آن صدا یا نیروی مرموز که قابل تصوّر و توصیف‌پذیر نیست، منفعل است.

۳-۳. محتوای تجربه

نخستین نشانهٔ شهود را از عنوان شعر می‌توان استنباط کرد که حسّی مربوط به شنوایی را به بینایی نسبت می‌دهد و این از سرِ آشنایی‌زدایی‌های شاعرانه

نیست. در تجربه‌های شهودی یا هنگام گزارش از آن‌ها گاه امور مربوط به حواس مغشوش می‌شوند:

و در کدام زمین بود
که روی هیچ نشستیم
و در حرارت یک سیب دست و رو شستیم (سپهری۲، ص ۳۲۶).

و یا

و در تنفس تنهایی
دریچه‌های شعور مرا به هم بزنید (همان، ص ۳۲۸).

و نیز

در ریه‌هایم وضوح بال تمام پرنده‌های جهان بود (همان، ص ۴۱۲).

در شعر صدای دیدار عناصر اصلی شکل‌دهندهٔ این تجربهٔ شهودی عبارت‌اند از: ۱. میوه‌ها؛ ۲. آواز؛ ۳. میوه‌ها بر طبق؛ ۴. خورشید؛ ۵. زندگی در کمال پوست‌ها؛ ۶. اضطراب باغ؛ ۷. مجهولی در تابش به‌ها؛ ۸. سطوح جاودان، زمین پارسایان؛ ۹. گسترش انار.

۳- ۳-۱. میوه‌ها

در شعر سپهری میوه، حاوی هاله‌هایی از امور قدسی و معنوی است و رازی با خود دارد و اگر دستیابی به آن ناممکن نباشد، دشواری بسیار همراه دارد. در شعر «ای نزدیک» می‌گوید در نهفته‌ترین باغ‌ها هم میوه چیده است؛ امّا اینک با شاخهٔ نزدیکی مواجه شده است که درخشش میوه‌اش درخشان‌تر می‌شود و با وجود عطشِ رسیدن به میوه، دستیابی ممکن نمی‌شود. سرانجام در آخرین سطر، از سرِ ناتوانی به شاخه التماس می‌کند که: «خم شو شاخهٔ نزدیک» (همان، ص ۱۵۸- ۱۵۹)؛ یا اینکه در راهش ناگهان درختی جان می‌گیرد که میوه‌اش هم‌رنگ هراس است و پرتوش را پیش‌تر به خواب دیده است (همان، ص ۱۸۱)؛ یا از دسترس‌ناپذیری میوه می‌گوید (همان، ص ۲۰۲). در بیت شگفتِ دیگری میوه نسبتی با خدا و خواب دارد:

میوهٔ کال خدا را آن روز می‌جویدم در خواب (همان، ص ۲۷۵).

میوهٔ کال را نمی‌توان به‌خوبی جوید و هضم‌ناپذیر یا سخت‌هضم است. راوی در رویا یا هنگام چیرگی ناخودآگاه و شهود، با تصوّری سخت از خدا مواجه می‌شود که درکش دشوار می‌نماید. تصویری نامعمول از درخت و میوه و نسبت آن را با راز، می‌توان در داستان «دقوقی» نیز دید. در آن داستان میوه‌ها نور شگفت‌آوری دارند که جز راوی کسی قادر به دیدنش نیست.

آن نـور، تجلّـی‌ای از تجلّیـات خداونـد بـوده و آتـش بـرای دعـوت اسـت و همگـان در شـمار دعـوت‌شـدگان نیسـتند. ادراک ایـن نـور پـس از بـی‌خویشـتنی حاصـل مـی‌شـود (نوروزپـور و جمشیدیان، ص ۱۵).

در شـعر مـورد بررسـی، سـپهری بـیش از دیگـر مـوارد بـه موضـوع میـوه و رابطـهٔ راوی بـا آن پرداختـه و بـا تفصـیل بیشـتری در ایـن بـاب سـخن گفتـه اسـت. تمـامی نمادهـای موجـود در ایـن شـعر را در بـافتی دیگـر مـی‌تـوان در منظومـهٔ «مسـافر» مشاهده کرد که مفسّر این شعر و تا حدّی مؤیّد تـأویل ارائه‌شده است:

و عشق تنها عشق
تو را به گرمی یک سیب می‌کند مأنوس
و عشق تنها عشق
مرا به وسعت اندوه زندگی‌ها برد
مرا رساند به امکان یک پرنده شدن
و نوشداری اندوه؟
صدای خالص اکسیر می‌دهد این نوش (همان، ص ۳۰۶- ۳۰۷).

شـعر یادشـده مـی‌گویـد تنهـا راه رسـیدن بـه سـیب، عشـق اسـت؛ گرمـی سـیب کـه سـرخی، پختگـی یـا کمـال سـیب را تـداعی مـی‌کنـد، بـا آفتـاب تناسـب دارد. تنهـا عشـق مـی‌توانـد سـطح وسـیع‌تـری از هسـتی را نمـودار کنـد؛ همـان‌طـور کـه در شـعرِ مـورد بررسـی، راوی بـه‌واسـطهٔ مواجهـه بـا سـیب، بـا سـطح دیگـری از حیـات مواجـه مـی‌شـود و امکـان پـرواز و فراتـررفتن از سـطح ادراک و بیـنش «همشـهریان» بـرایش فـراهم مـی‌شـود. ایـن انـدوهِ حاصـل از عشـق، اکسـیری اسـت کـه چشـمان راوی را بـه سـطح دیگـری از هسـتی مـی‌گشـاید. در شـعری دیگـر «سـبد» را جایگـاه امـور معنوی تلقّی کرده است:

و بارها دیدم
که با چقدر سبد
برای چیدن یک خوشه بشارت رفت (همان، ص ۴۰۰).

۳-۳-۲. آواز

نخسـتین مواجهـهٔ راوی بـا امـر شـگفت، آوازخـوانی میـوه‌هاسـت. آواز عـلاوه بـر اینکـه شـادی را تـداعی مـی‌کنـد، در حکـم جلـب توجّـه و فراخـوانی راوی اسـت تـا بـا بعـد نامحسـوس هسـتی آشـنا شـود. در شـعر «تنهـا بـاد» راوی تجربـه‌ای از سـفر شـهودی خـود را بـه سـوی بـالا و بـه تعبیـری شـرق عرفـانی، چنـین توصـیف مـی‌کنـد کـه نـداهایی او را بـه فراتـررفتن دعـوت مـی‌کننـد و در هـر گـام، بـا دنیـایی تنهـاتر و زیباتر مواجه می‌شود؛ تا آنجا که تصوّر می‌کند جنگل‌ها می‌خوانند:

و ندا آمد: بالاتر بالاتر
آوازی از ره دور: جنگل‌ها می‌خوانند
و ندا آمد: خلوت می‌آیند (همان، ص ۲۵۱).

در زمینهٔ نسبت سپهری یا راوی با این آوازِ برآمده از طبیعت، شاهد برون‌متنی نیز در دست است؛ خواهر سهراب سپهری در خاطره‌ای از روزگار کودکی او واقعهٔ مشابهی نقل می‌کند:

یک روز صبح بسیارزود که نزدیک درخت‌های گل محمّدی رفته بود، ادّعا کرد غنچه‌ها موقع شکفتن صدای مخصوصی دارند که او می‌شنود (سپهری۱، ص ۲۷).

این مطلب نشان می‌دهد مواجهه با این امر غریب و شنیدن چنان صدای نامحسوس از روزگار کودکی از تجربه‌های زیستهٔ او بوده است.

روایت شهودی سپهری چنین القا می‌کند که با گذر از صورت، می‌توان بانگ جمادات را شنید و این از سرِ مجاز نیست؛ همان که مولوی به‌تصریح بیان می‌کند:

عالم افسرده‌ست و نام او جماد — جامد افسرده بوَد ای اوستاد
باش تا خورشید حشر آید عیان — تا ببینی جنبش جسم جهان [...]
سنگ با احمد سلامی می‌کند — کوهْ یحیی را پیامی می‌کند:
ما سمیعیم و بصیریم و خوشیم — با شما نامحرمان ما خامشیم
چون شما سوی جمادی می‌روید — محرم جان جمادان چون شوید
از جمادی عالم جان‌ها روید — غلغل اجزای عالم بشنوید
فاش تسبیح جمادات آیدت — وسوسه‌ی تأویل‌ها نزْبایدت

(مولوی ۱، ص ۵۴۶-۵۴۷)

در این نمونه نیز نخست پندار عموم و غیرشهودی مبنی بر فسردگی جمادات طرح می‌شود. با دررسیدن حشر همچون خورشید، همگان درخواهند یافت که آنچه را جمادِ افسرده می‌پنداشتند، چنین نبوده است؛ چنان‌که در همین دنیا سنگ با احمد و کوه با یحیی سخن‌ها داشته‌اند. گفتنی است که به‌تعبیری قیامت و حشر، واقعه‌ای در پایان جهان مادی نیست و هم‌اکنون برپا شده است. شمس تبریزی می‌گوید:

سخن گفتن جمادات و افعال جمادات می‌گویم، حکما این را منکر می‌شوند. اکنون این دیدهٔ خود را چه کنم؟ (شمس‌تبریزی، ص ۱۱۱).

و دربارهٔ اقامهٔ قیامت می‌گوید:

﴿لباسهم فیها حریر﴾. هم اینجا حریر پوشیده‌ام تو نمی‌بینی آن لطافت را چنان‌که حیوان نبیند و نداند آن لطافت حریر را (همان، ص ۱۸۹).

اصولاً شنیدن، قابلیت روانی و معنوی است. پری‌دخت سپهری از برادر خود نقل می‌کند که به آنان توصیه می‌کرده است تا توان درست‌دیدن را بیاموزند و مثال‌هایی که می‌آورد، در مقولهٔ امور عادی زندگی است و جالب اینکه در مثال خود از سیب و آفتاب نیز نام می‌برد:

او می‌کوشید دوست‌داشتن، درست‌دیدن و لذّت‌بردن از روزی آفتابی، یک سیب یا نانی داغ را به ما بیاموزد (سپهری، ص ۱۱۱).

سپهری در باب این نگرش عرفانی در آموزه‌های دیگر فرهنگ‌ها می‌گوید:

به نقّاش چینی گفته‌اند با گوش‌هایت گوش مکن با روان خود گوش کن؛ زیرا که روان تائوئیست یک تهی است آمادهٔ پذیرش همه‌چیز (سپهری۱، ص ۵۶).

قرآن کریم هم به صداهایی در عالم اشاره می‌کند که بیشترینِ آدمیان توان شنیدش را ندارند:

﴿تُسَبِّحُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَالْأَرْضُ وَمَنْ فِيهِنَّ وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِنْ لَا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا﴾ (الاسراء، ۴۴).

۳-۳-۳. میوه‌ها بر طبق

میوه‌های چیده‌شده بر طبق‌ها قرار گرفته‌اند و با توجّه به بافت شعر، طبق‌ها در میدان فروش میوه هستند و سیب با نظر به ظاهر، شیء و بی‌جان است؛ به‌ویژه که ارتباطش با درخت قطع شده باشد. سپهری در جایی دیگر توجّه می‌دهد که از سخت‌ترین جماد، یعنی سنگ نیز باید چیزی آموخت و دیدن و چگونه‌دیدن را تمرین کرد (سپهری۲، ص ۳۹۵)؛ بنابراین، در مورد اخیر نیز باید به قصد آموختن و تمرین‌دیدن در این موضوع به تأمّل پرداخت. اگر چیده‌شدن سیب را نشانی از مرگ تلقّی کنیم، قرارگرفتن بر طبق نیز تصوّر مرده‌ای را بر سکّوی مرگ تداعی می‌کند. سپهری می‌گوید نباید از مرگ ترسید:

و نترسیم از مرگ
مرگ پایان کبوتر نیست
گاه در سایه نشسته‌است به ما می‌نگرد (همان، ص ۲۹۶).

ترس، در اضطراب باغ‌ها و مرگ، در سایهٔ میوه‌ها نمودار می‌شود.

در شعر «مسافر» ارتباط میوه‌های روی میز با مرگ و زندگی با وضوح بیشتری بیان شده است:

و روی میز هیاهوی چند میوهٔ نوبر
به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود
و بوی باغچه را باد روی فرش فراغت
نثار حاشیهٔ صاف زندگی می‌کرد (همان، ص ۳۰۴).

در شعر «و» آدمی را همچون غنچه‌ای تصوّر و تصریح می‌کند که شکفتگی او نه در اینجا که در درّهٔ مرگ محقّق خواهد شد و در تبیین مرگ به این پرسش مقدّر که آیا مرگ با تاریکی و تنهایی همراه است، پاسخ می‌دهد «نی، خلوت زیبایی»؛ بنابراین، مرگ اگر تاریکی نباشد، پس روشنایی و خلوت است، نه تنهایی؛ خلوت حاوی بار معنایی مثبت است و در مواجهه با زیبایی یا خویشتن حاصل می‌شود. خلوت تداعی‌کنندهٔ تنهابودن با معشوق است. در شعر «و» پرسشی را طرح می‌کند و بی‌پاسخ می‌گذارد: «به تماشا چه کسی می‌آید، چه کسی ما را می‌بوید؟». پاسخ این پرسش را می‌توان در شعر **صدای دیدار** یافت. در این شعر با مرگِ میوه‌ها خورشید به دیدار یا تماشا می‌آید؛ بنابراین، آواز و شادی آنان به سبب مواجهه با خورشید بوده است. این موضوع جنبش جمادات را در پرتو «خورشید حشر» در شعر مولوی تداعی می‌کند.

۳-۳-۴. خورشید

برای دریافتن معنا و مدلول خورشیدی که میوه‌ها در آن «خلوت زیبایی» در برابرش آواز می‌خوانند، تصویر و تصوّری از خورشید در شعر «و شکستم و دویدم و فتادم» راهگشا خواهد بود. در این شعر، راوی در گفت‌وگویی عاشقانه و یک‌سویه با وجودی سخن می‌گوید که حضور و لبخندش را بر لب مرداب و بر لجن می‌بیند و نماز می‌برد، در بن خاری یادش را می‌بیند و آن را می‌چیند. تا هیچ، تا مرگ به سویش می‌دود، در پی وزشی می‌رود و سرانجام در ته تاریکی به «تکّه‌ای خورشید» می‌رسد، با خوردن او از خود می‌رود و رها می‌شود. معشوقِ دلربایِ در همه‌جا حاضر، همان خورشیدی است که راوی با برخورد به او در ته تاریکی با ترک خود، به رهایی می‌رسد. ردِّ خورشیدِ جاری و سیّال را که هرلحظه به شکلی دگر برمی‌آید، دل می‌برد و نهان می‌شود یا در تاریکی و خلوت حضور می‌یابد، در دیگر آثار عرفانی نیز می‌توان یافت:

بی‌گاه شد بی‌گاه شد خورشید اندر چاه شد — خورشید جان عاشقان در **خلوت** الله شد
روزی‌است اندر شب نهان ترکی میان هندوان — شب ترک‌تازی‌ها بکن کان ترک در خرگاه شد
(مولوی۱، ص ۲۷۴)

در این غزل نیز خورشید در دل تاریکی است و جان عاشقان در خلوت به وصال او می‌رسد. «لحظهٔ تاریک، لحظه‌ای است که پیام واقعی تحوّل در شُرُف آمدن است. در تاریک‌ترین لحظهٔ نور فرامی‌رسد» (کمپبل، ص ۶۹). لاهیجی در باب این تاریکی و روشنی می‌گوید:

سیاهی که در مراتب مشاهدات ارباب کشف و شهود در دیدهٔ بصیرت سالک می‌آید، نور ذات مطلق است که از غایت نزدیکی، تاریکی در بصر بصیرت او پیدا آمده و در درون آن تاریکی نور ذات که مقتضی فناست، آب حیات بقاءباللّه که موجب حیات سرمدی است، پنهان است (لاهیجی، ص ۸۴).

و تجربهٔ خود را در مواجهه با آن نور شگفت چنین نقل می‌کند: «و این فقیر در آن نور سیاه فانی مطلق و بی‌شعور شدم، بعد به خود آمدم» (همان). این تجربه شبیه تجربهٔ راوی شعر پس از خوردن تکّه‌ای از خورشید در تاریکی است که می‌گوید: «ته تاریکی تکّه خورشیدی دیدم، خوردم و ز خود رفتم و رها بودم» (سپهری ۲، ص ۲۵۷).

مولوی در جایی دیگر با سخن‌گفتن از ماه و نور او که پرتوی از خورشید است، اشتیاق خود را وصف می‌کند، خود را غلام قمر می‌خواند و سخن‌گفتن از هیچ‌چیز جز او را برنمی‌تابد. وصف ماه تا جایی پیش می‌رود که با حیرت از دل می‌پرسد این چگونه ماهی است که به وصف درنمی‌آید و دل، او را امر به سکوت می‌کند که سخن در این باب فراتر از اندازهٔ توست. آن‌گاه مولوی پرده‌دری می‌کند و به‌تصریح اصل کلام را بر زبان می‌راند:

گفتم ای دل پدری کن نه که این وصف خداست گفت این هست ولی جان پدر هیچ مگو
(مولوی۲، ص ۸۰۶)

در تصوّر سپهری خدا همه‌جا هست و حضورش را در هرجا می‌یابد: در این نزدیکی، لای شب‌بوها، پای کاج، روی آگاهی آب؛ و از این روست که خود را مسلمانی می‌داند که در دشت رو به قبلهٔ گل سرخ نماز می‌خواند (← سپهری ۲، ص ۲۷۲).

در قرآن کریم خداوند در مواضعی به‌گونه‌ای وصف شده است که خورشید تداعی می‌شود:

﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ (نور، ۳۵).

و در جایی دیگر می‌گوید بر هر جا روی آورید، خداوند و به تعبیری نور همان جاست: ﴿فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾ (بقره، ۱۱۵).

تجربهٔ دیدار با خورشیدِ تصویرشده در این نمونه‌ها را می‌توان مواجهه با خداوند یا تجلّیات او دانست که به‌صورت متشخّص غیرانسان‌وار و غیر متشخّص نمودار شده است.

۳-۳-۵. زندگی در کمال پوست‌ها

در تبیین نسبت میوه‌ها و زندگی، ارتباط آن‌ها را می‌توان به مراحل زیر تجزیه کرد:

۱. زندگی خواب سطوح جاودان می‌دید؛

۲. این خواب روی کمال پوست‌ها جریان داشت؛

۳. دو مورد پیشین بر میوه‌های قرار گرفته بر طبق واقع شده است.

در توضیح مورد یک، خواب در شعر سپهری کارکردهای گوناگونی دارد؛ مثلاً، در خواب می‌توان میوهٔ کمال خدا را جوید (سپهری ۲، ص ۲۷۵). درِ خواب بر کلمات نیز گشوده می‌شود و آن‌ها را سرشار از معانی شگفت و مبهم می‌کند (همان، ص ۴۵۵-۴۵۶). آنچه اتّفاق خواهد افتاد، در خواب می‌توان دید:

پرتویی افتاد در پنهان او
دیده بود آن را به خوابی ناشناس (همان، ص ۱۸۱).

بنابراین، زندگی، در وضعیّت میوه‌های چیده‌شده، سطوح جاودان یا بی‌انتها را به خواب می‌بینند. اهمّیّت رویا در این است که «حتّی رویایی کوتاه که به نظر بی‌اهمّیّت می‌آید، تلاش دارد چیزی را به ما بگوید که به دانستن آن نیاز داریم» (رابرتسون، ص ۵۷). کمال پوست‌ها در رسیدن است، پوست‌ها نشان وضعیّت و موقعیّت میوه‌ها هستند؛ بنابراین، سیب‌ها به کمال خود در زندگی درختی دست یافته‌اند و در این حال، با سطح دیگری از هستی مواجه می‌شوند و حقیقتی را می‌بینند که پیش از این در زندگی درختی نمی‌دیدند؛ بنابراین، آفتاب همان است، امّا نوع رابطهٔ آن‌ها با آفتاب تغییر کرده است؛ در نتیجه، در مواجهه با آن آواز می‌خوانند. گذر از سطح و رسیدن به پایان و مواجهه با مرگ، روشنی یا نور را در شعر دیگری نیز می‌توان دید:

وقتی که درخت هست
پیداست که باید بود
باید بود
و ردّ روایت را
تا متن سپیدش
دنبال کرد (سپهری۲، ص ۴۱۹).

میوه‌ها با مرگ یا گذر از یک مرحله و ورود به زندگی دیگر و در مواجههٔ دیگری با آفتاب آواز می‌خوانند؛ گویی در این مرحله چشم‌هایشان تیز شده و با سطح دیگری از هستی روبه‌رو شده‌اند. در نگاه سپهری مرگ آغاز دیدن است

و مـی‌تـوان آن را تعبیـر یـا تفسـیر و تـأویلی از ایـن آیـه دانسـت: ﴿لَقَـدْ كُنْـتَ فِـي غَفْلَـةٍ مِنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنْكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ﴾ (ق: ۲۲).

عبارت «خواب چیزی را دیدن» به معنای آرزوی آن را داشتن نیز هست.

۳-۳-۶. اضطراب باغ

اضطراب باغ‌ها در سایهٔ هر میوه روشن بود (سپهری ۲، ص ۳۷۰).

منظـور از اضـطراب بـاغ‌هـا، اضـطراب جـدایی از بـاغ‌هاسـت؛ بنـابراین، فاعـل حقیقـی جملـه میـوه اسـت. میـوه‌هـا مضـطرب‌اند، اضـطراب میـوه‌هـا حاصـل جـدایی از بـاغ اسـت کـه در سـایهٔ آن‌هـا نمـودار مـی‌شـود. ایـن اضـطراب در مواجهـه بـا آفتـاب و آوازخوانی در آفتاب، به سایه رانده می‌شود.

ویژگی‌هایی که در زندگی‌مـان انکـار مـی‌کنـیم از بـین نمـی‌رونـد، بلکـه فقـط بـه ناخودآگـاه تبعیـد مـی‌شـوند و در آنجاسـت کـه شخصـیّت مـی‌یابنـد و بـه شـکل سـایه درمـی‌آینـد (رابرتسـون، ص ۱۱۶).

نسـبت بـاغ بـه میـوه نسـبت کـل بـه جـزء اسـت و اگـر بـاغ را بـه مجـاز درختـان بـاغ در نظـر بگیـریم، همچـون نسـبت مـادر بـه فرزنـد اسـت. میـوه‌هـای در طبـق، از بـاغ‌هـای مختلف‌انـد و وجـه اشتراکشـان اضـطراب جـدایی از بـاغ بـه‌مثابـهٔ مـادر اسـت. پـیش از رسـیدن، اضـطراب جـدایی و مـرگ بـر میـوه‌هـا چیـره مـی‌شـود. اکنـون بـا آوازخوانـدن و قـرار گـرفتن در شـرایطی کـه خـواب سـطوح جـاودان مـی‌بیننـد، اضطراب از وجودشان محو می‌شود، امّا همچنان در سایهٔ آنان نمودار است.

یکی از مصادیق شهود در شعر سپهری دیدن جزء و ادراک کل است:

و به آنان گفتم: هرکه در حافظهٔ چوب ببیند باغی
صورتش در وزش بیشهٔ شور ابدی خواهد ماند (سپهری ۲، ص۲۷۵).

در ایـن شـعر نیـز راویِ بـه شـهود دسـت‌یافتـه، اضـطراب بـاغ‌هـا را از سـایهٔ میـوه مـی‌بینـد. میـوه‌هـا گرچـه در معـرض آفتـاب بـه هسـتی جدیـدی دسـت یافتـه‌انـد، راوی کمابیش نشانه‌های زندگی پیشین را به‌صورت اضطراب در آن‌ها می‌نگرد.

۳-۳-۷. مجهولی در تابش به‌ها

گفتـار دربـارهٔ میـوه‌هـا بـا سـخن‌گفـتن از بِـه جزئـی‌تـر مـی‌شـود. تـابش بـه‌هـا دو وجـه دارد: ۱. بـه‌هـا خـود مـی‌تابنـد؛ ۲. تـابش آفتـاب را انعکـاس مـی‌دهنـد. در هـردو صـورت وجـه نـازلی از خورشـیدند. در مـورد نخسـت، هسـتی آنـان بـه جزئـی از خورشـید مبـدّل شـده اسـت و در مـورد دوم، از چنـان لطـافتی آینـه‌وار برخوردارنـد کـه تابش آفتاب را بازتاب می‌دهند.

حل یا درک امر مجهول به‌واسطهٔ عقل میسّر می‌شود؛ امّا در مواجهه با امر زیبا یا عظیم مسحور می‌شوند. سپهری در شعری دیگر در مواجهه با گل سرخ چندوچون عقلی را وامی‌نهد و کار صواب را شناوری در افسون گل می‌داند:

کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ
کار ما شاید این است
که در افسون گل سرخ شناور باشیم (سپهری ۲، ص ۲۹۸).

در ادامه مقصودش را از شناوری چنین تبیین می‌کند:

دست در جذبهٔ یک برگ بشوییم و سر خوان برویم
صبح‌ها وقتی خورشید درمی‌آید متولّد بشویم (همان).

افسون و زیبایی گل سرخ چیزی نیست که بتوان به‌سان امر مجهولی دربارهٔ آن سخن گفت یا احیاناً در پی حلّش بود. از نظر سپهری در پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین جز مسحوری و افسونی روا نیست:

من به اندازهٔ یک ابر دلم می‌گیرد
وقتی از پنجره می‌بینم حوری - دختر بالغ همسایه -
پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین
فقه می‌خواند (همان، ص ۳۹۲).

مجهول به سبب ناشناختگی با تیرگی ارتباط دارد و ممکن است تداوم مفهوم سایه باشد. بهِ نورانی و تابان، چیزی را از سایه در خود و با خود دارد؛ بنابراین، مجهول را می‌توان وجه دیگری از آن اضطرابِ نمادین در سایه تلقّی کرد.

۳-۳-۸. سطوح جاودان، زمین پارسایان

در عالم مادّه هیچ چیز جاودان نیست؛ زیرا عناصر مادّی مشمول زمان و مکان‌اند و گذر زمان موجب زوال است؛ بنابراین، سطح جاودان یا زمین پارسایان، عالم مثال، عالم منفصل یا ورای مادّه است که در متون عرفانی و مکاشفات عارفان از آن بسیار سخن گفته شده است. «زمین ملکوتی هَورقلیا در مرز و پایان زمان است. بر فراز قلّه‌های رفیع این زمین است که تجلّیات الهی روی می‌دهد» (کُربن، ص ۸۲- ۸۳». در جایی دیگر سپهری آن را با لفظ «هیچ» خوانده است: «کوچه‌باغ فرارفته تا هیچ» (سپهری ۲، ص ۴۴۸)؛ یعنی کوچه‌باغی که او در شهود خود متّصل به عالم ورای مادّه می‌بیند. تعابیر دیگر در توصیف این عالم، عبارت است از ناکجاآباد، سرزمین ناموجود، مکانی اسرارآمیز در آن سوی کوه قاف که در نقشه‌های جغرافیایی موجود نیست، مکانی بیرون از مکان، مکانی در لامکان که جایی ندارد، جایگاهی مختصّ روان در تجلّی‌اش بر خویشتن خویش. تنها با گسستن یکباره از جهات اصلی

جغرافیایی می‌توان به این قلمرو راه یافت. سالکی که به چنین قلمروی گام می‌نهد دچار شگفتی و اضطراب عجیبی می‌شود؛ چنان‌که گویی در خانهٔ خویش نیست (شایگان، ص ۹۰- ۹۱). انار در چنین زمینی گسترش می‌یابد.

۳-۳-۹. گسترش انار

در شهود راوی، انار رنگ خود را تا زمین پارسایان، سطوح جاودان یا مکان قدسی یا بهشت فرابرده و به تعبیری به اصل و منشأ خود متّصل شده است. به تصریح آیهٔ قرآنی انار از میوه‌های بهشت است: ﴿فِیهِمَا فَاکِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ﴾ (الرّحمن: ۶۸). در عرفان مسیحی دانه‌های انار نماد کمال و گِردی آن نشانهٔ ابدیّت الهی است (شوالیه و گربران، ج ۱، ص۲۵۰- ۲۵۱). اگر انارها رنگ خود را تا بهشت امتداد دهند؛ یعنی با وجود آنان، زیبایی و رنگ تا اصل خود امتداد می‌یابد. گسترش رنگ تا زمین پارسایان تعبیر دیگری است از رسیدن به سطوح جاودان.

حضورِ پنهانِ آفتابِ سطرهای آغازین را در اینجا نیز می‌توان دید: رنگ گرفتن اشیا و به‌ویژه میوه‌ها ناشی از تابش خورشید است:

از ره پنهان که دور از حسّ ماست — آفتاب چرخ را بس راه‌هاست
آن رهی که سرخ سازد لعل را — و آن رهی که برق بخشد نعل را
آن رهی که پخته سازد میوه را — و آن رهی که دل دهد کالیوه را
(مولوی ۱، ج۱، ص ۲۴۵)

سپهری در این شهود، رنگ انارها را می‌بیند که اصل خود را که از آن دورمانده‌اند بازمی‌جویند و به اصل خود رجوع می‌کنند؛ تعبیری از مفهوم قرآنی ﴿انّا للّه و انّا الیه راجعون﴾ (بقره: ۱۵۶).

راوی در بخش دوم شعر که شهود پایان‌یافته است، در مواجهه با مادر، بار دیگر از تجربهٔ دیدار با انار سخن می‌گوید و سررفتن را که ویژگی مایعات است، به انار اسناد می‌دهد. با نظر به باطن یا به هنگام گزارش از آنچه در شهود پدیدار شده، ممکن است انار مایع‌گون باشد و سر برود؛ گویی در سطح وجود حقیقیشان جامد و مایع معنا ندارد؛ از این‌رو، در تبیین موقعیّت و حالاتشان اسنادها شگفت و نامتعارف می‌نماید. انبساط، تداعی‌کنندهٔ عالمی است که مولوی آن را «عالم منبسط» می‌خواند و سطوح جاودان را به یاد می‌آورد:

منبسط بودیم و یک‌جوهر همه — بی‌سر و بی‌پا بُدیم آن سر همه
یک گهر بودیم همچون آفتاب — بی‌گره بودیم و صافی همچو آب

چون به صورت آمد آن نور سره | شد عدد چون سایه‌های کنگره
کنگره ویران کنید از منجنیق | تا رود فرق از میان این فریق
(مولوی۲، ص ۴۵)

گویی راوی در شهود خود میوه‌ها را با توجّه به اصل آن یک‌گوهر و بی‌سروپا دیده است؛ از این‌رو، برداشتن و خریدن برایش ممکن نبوده است.

۴. پایان تجربه

تجربهٔ شهودی معمولاً چندان نمی‌پاید. نشانه‌های پایان تجربه در این شعر این است که از ابهام معنا کاسته می‌شود و راوی، هرچند به زبان استعاری، از دیگرانی سخن می‌گوید که از این دیدن‌ها بی‌بهره‌اند و به‌طور ضمنی به علّت این بی‌بهره‌گی اشاره می‌کند. نشانهٔ دیگر، گفت‌وگوی راوی است با مادر خود به‌مثابهٔ یکی از کسانی که از آن عوالم به دورند؛ البتّه در این گفتار تأثیر شهود در شیوهٔ کمابیش مبهم راوی همچنان مشهود است. چنان‌که توضیح داده خواهد شد، راوی در بافت گفتار معمول به آن تجربیّات و مکاشفات اشاراتی می‌کند که برای مادر نامفهوم است و گفت‌وگو به معنای دقیق کلمه برقرار نمی‌شود و ناتمام رها می‌شود.

پایان تجربه را می‌توان در دو بخش جزئی‌تر مشاهده کرد:

۴-۱. ورود به جهان نام‌ها

سپهری در اتاق آبی نیز پایان تجربهٔ شهودی را تصویر کرده است؛ برای مثال، با رفتن چیزی که حضور و وجودش را همچون نور تصوّر می‌کند، از اتاق آبی بیرون می‌پرد:

> وقتی که این حالت ترد و نازک مثل یک چینی ترک می‌خورد، از اتاق می‌پریدم بیرون. می‌دویدم میان شلوغی اشکال، جایی که هر چیز اسمی دارد (سپهری۱، ص ۲۲).

جهانی که هر چیز اسم دارد، جهان شلوغ از اشکال، عالم محسوس و مادّه است. اسم‌داشتن اشیا نشان حضور خودآگاهی آدمی و بهره‌وری مادّی و پنهان‌شدن حقیقت اشیاست. کریشنامورتی در این باره می‌گوید:

> وقتی روی اشیا اسم می‌گذاریم، دیگر نمی‌توانیم به واقعیّت آن‌ها خوب نظر کنیم. هنگامی که روی اشیا نام‌گذاری می‌کنیم، بین شیء و مشاهده جدایی و افتراق می‌افتد. مراقبه مرز بین انسان و انسان و حدّ بین انسان و اشیا را برمی‌دارد. مراقبه‌کنندگان می‌گویند آن‌گاه که در حالتی از مراقبه هستند، بین خود و اشیا فاصله‌ای احساس نمی‌کنند. این است که درخت را با یک روشنایی دقیق و خیره‌کننده می‌بینند. رنگ‌هایی را در درخت مشاهده می‌کنند که تا کنون شاهد نبوده‌اند (کریشنامورتی، ص ۱۴- ۱۷).

بنـد دومِ شـعر مـاجرای راوی اسـت کـه از سـفر مکاشـفه‌ای خـود بازگشـته اسـت. در ایـن بخـش، گرچـه شـهود پایـان یافتـه اسـت، تـأثیر آن را از میـان گفت‌وگوهـا مـی‌تـوان دیـد؛ ایـن‌گونـه کـه در سـخن گفـتن از پدیـدارها آن‌هـا را همـان‌گونـه وصـف مـی‌کنـد کـه در شـهود پدیـدار شـده بودنـد؛ مـثلاً بـی‌نهایـت‌بـودن میـوه‌هـا، سـررفـتن انارهـای منبسـط از کنـار سـبد و امتـداد تصـویر بِـه تـا دوردسـت زنـدگی. وارد شـلوغی اشکال شدن تعبیری است از پایان یافتن شهود.

۴-۲. مواجههٔ دو دیدگاه

دو سـطر پایـانی بنـد دوم، از نشـانه‌هـای پایـان تجربـهٔ شـهودی راوی اسـت کـه از موضـوع اصـلی خـارج شـده، دربـارهٔ مردمـان سـخن مـی‌گویـد و افسـوس مـی‌خـورد کـه چنـان سـرگرم ظاهرنـد کـه امـرِ پنهـان نهفتـه در ظـاهر را نمـی‌بیننـد. توضـیحِ همـراه بـا افسوسـی کـه از بیـنش همشـهریان ارائـه مـی‌شـود، بـه‌تلـویح، علّـت فقـدان تجربـهٔ شهودی را نیز بیان می‌کند:

> بینش همشهریان افسوس
> بر محیط رونق نارنج‌ها خطّ مماسی بود (سپهری ۲، ص ۳۷۰).

بیـنش، دیـد بـاطنی اسـت؛ امّـا مردمـان بیـنش یـا تـوان بـالقوّهٔ خـود را صـرف امـور نـاچیز و محسوسـات مـی‌کننـد؛ بـه تعبیـری همـان «شـلوغی اشـکال». راوی افسـوس مـی‌خـورد کـه بیـنش همشـهریان خـطّ مماسـی اسـت بـر محـدودهٔ محـیط رونـق نـارنج‌هـا؛ همـان‌طـور کـه دیگـران بـه اتـاق آبـی نیـز تـوجّهی ندارنـد. ایـن اتـاق بـا ویژگـی‌هـای فراواقعـی خـود فقـط بـرای راوی پیداسـت، هنگـام بـازی بـا دوسـتان، بـا صـدایی «مثـل صـدای آب کـه خـواب شـما بشـنود»، بـاغ صـدایش مـی‌زننـد و او را بـه اتـاق آبـی دعـوت مـی‌کنـد. آنچـه در خـواب مـی‌بینـیم بـه ارادهٔ مـا نیسـت و بـر مـا واقـع می‌شود.

بیـنش آنـان محـیط نـارنج‌هـا را بررسـی مـی‌کنـد تـا از رونـق آن بـرای خریـدن و خـوردن اطمینـان یابـد. ایـن نگـاه بـا مواجهـهٔ شـهودی راوی بـا میـوه‌هـا و رؤیـت آنچـه بـه چشـم ظـاهر و منفعـت‌خـواه دیـدنی نیسـت، در تقابـل اسـت. بـه تعبیـری رؤیـت عمـق در تقابـل بـا بینشـی گذرنـده، بـر سـطح و بـر خـطّ مماس بـر روی نـارنج‌هـا قـرار دارد. این نگرش در اتاق آبی چنین وصف می‌شود:

> اتاق آبی خالی افتـاده بـود. هـیچ‌کـس در فکـرش نبـود. پشـت درختـان بـاغ کـودکی مـن قـایم شده بود؛ امّا برای من پیـدا بـود. نیرویـی تاریـک مـرا بـه اتـاق آبـی مـی‌بـرد. گـاه میـان بـازی، اتاق آبی صدایم مـی‌زد. از هـم‌بـازی‌هـا جـدا مـی‌شـدم، مـی‌رفـتم تـا میـان اتـاق آبـی بمـانم و گـوش بـدهم. چیـزی در مـن شـنیده مـی‌شـد. مثـل صـدای آب کـه خـواب شـما بشـنود.

جریانی از سپیده‌دم چیزها از من می‌گذشت و در من به من می‌خورد. چشمم چیزی نمی‌دید؛ خالی درونم نگاه می‌کرد و چیزها می‌دید. به سبکی پر می‌رسیدم و در خودم کم‌کم بالا می‌رفتم (سپهری۱، ص ۲۱- ۲۲).

در بند سوم، راوی که تجربهٔ شهودی را پشت سر گذاشته است، با دست خالی و جانِ پر، شرح مواجههٔ خود را با مادر به‌مثابهٔ یکی از همشهریان که بینش آن‌ها مماس بر محیط رونق نارنج‌هاست، تصویر می‌کند. مادر احیاناً با دیدن سبدی که خالی می‌نماید، از سر تعجّب یا توبیخ، فرزندش را به پرسش می‌گیرد. پسر به اقتضای احوال خود پاسخ‌هایی می‌دهد که همچون تجربهٔ شهودی‌اش شگفت‌انگیز است. پرسش‌های مادر به اقتضای احوال خود در سطح معنای قاموسی و متعارف واژگان است و در مقابل، پاسخ‌های راوی نامعمول است.

پاسخ‌های احتمالی دربارهٔ نخریدن میوه، مثلاً ممکن بود چنین باشد که میوه‌ها کهنه، فاسد یا گران بودند؛ امّا صفت بی‌نهایت برای میوه در سطح دلالت اوّلیّه بی‌معناست. صفت «بی‌نهایت» مکمّل معنای سطوح جاودان و گسترش تا زمین پارسایان است و با دید محدود به سطح رونق نارنج‌ها تضاد دارد. میوهٔ بی‌نهایت را نمی‌توان در ظرف سبد جای داد. راوی چنان غرق شُکوه ازلی و باطنی میوه‌ها بوده که کارکرد مادّیشان را به چشم نمی‌آورده است. مادر که چیزی از سخن پسر درنیافته و پاسخ او را بی‌معنا انگاشته است، سؤالاتش را با تأکید و توبیخ ادامه می‌دهد. خوب‌بودن انار به رسیدن و خوش‌خوراک‌بودن است و اصولاً امتداد انار تا زمین پارسایان حاوی معنا و ارزشی نیست. مادر با ذکر کمّیّت «یک من»، بر بُعد عینی و ملموس تأکید می‌کند. «یک من» در مقابل بی‌نهایت‌بودن میوه‌ها از نظر راوی است.

راوی در پاسخ به مادر سخنی می‌گوید که در دو سطر نقل می‌شود. سطر اوّل به‌تنهایی در سطح دلالت اوّلیّه با معناست؛ گویی پسر منظورش از امتحان‌کردن انار همچون «همشهریان» بررسی مرغوبیّت آن باشد، امّا سطر بعد که می‌گوید: «انبساطش از کنار این سبد سر رفت»، جملهٔ پیشین را در سطح دلالت اوّلیّه بی‌معنا می‌کند.

مادر گویی که پسر سخنی نگفته باشد، بی‌توجّه به پاسخ او، حرفش را باز تکرار می‌کند. «بَه» ایهام تبادر دارد به «بِه». یا برعکس، می‌توان بر این بود که بِه که خوراک ظهر است چه شد؟ و در این حال بَه را که اداتی برای بیان شگفتی و اعتراض است، به ذهن متبادر می‌کند. سپهری در جایی دیگر نیز بَه را با بار

معنایی عاطفی به کار برده است: «داد زدم:/ بَه چه هوایی!» (سپهری ۲، ص ۴۱۲). مادر در انتظار خوراک ظهر بوده، امّا پسر چیزی از میدان نخریده است. پس از این سخن، نقطه‌چین می‌آید و سطر بعد که نوبت پاسخ راوی است، باز نقطه‌چین می‌نشیند؛ به این معنا که این سخن اگر تا بی‌نهایت هم ادامه یابد، همین خواهد بود و هیچ‌یک از آن دو سخن دیگری را درنخواهند یافت.

در نهایت، برای مادر خوراکی فراهم نشده، امّا راوی بهرهٔ خود را از خوراک برده است. خوراک معنوی راوی در آخرین سطر شعر تصویر می‌شود. تصویر بِه بر آینه افتاده و تا دوردست زندگی امتداد یافته است. در متون عرفانی آینه، نماد ضمیر باطن است (← مولوی۲، ص ۵).

«دوردست زندگی» تعبیر دیگری است از سطوح جاودان و زمین پارسایان. این سطر تداعی‌کنندهٔ بِه و چند آینهٔ مقابل هم است که بی‌نهایت آینه و بِه را نشان می‌دهد؛ بِهِ بی‌نهایتی که راوی با نخریدن به دست آورده است.

بِه در این سطر همان است که در سطر ششم در حال تابش بود و پاسخی است به خوراک ظهر که مادر در انتظارش بود. بِه نیز مانند خورشید، گرد و زرد و تابندهٔ نور است.

۵. نتیجه

شعر صدای دیدار گزارشی است از تجربهٔ شهودی راوی در یک روز معمولی در میانهٔ بازار. این شعر علاوه بر مدلول‌های متعارف در سطح دلالت اوّلیّه، حاوی معانی دیگری است. در سطح دلالت اوّلیّه نیز مفاهیم و عبارات در سطوح مختلفی از معناداری یا بی‌معنایی هستند؛ برای مثال، صبحگاه با سبد به میدان رفتن در مقابل سررفتن میوه از سبد. معنای سطح دوم یا معنای حاصل از تأویل، از طریق بینامتنیّت و هرمنوتیک، ساختار منسجمی از روایتی مبتنی بر کشف و شهود در یک موقعیّت عادی یا روزمرّه را نشان می‌دهد. تجربهٔ شهودی سپهری در این شعر، از طریق مفاهیم مشترک و مشابه در دیگر آثار منظوم و منثور سپهری، شواهد برون‌متنی و قرآن کریم و دیگر منابع عرفانی تأویل شد.

شنیدن صدایی نامعمول و بر اثر آن فراتررفتن از سطح تجربه و زیست معمول و مواجهه با سطح پنهان هستی که در آن اشیای به‌ظاهر بی‌جان نه‌تنها جاندار و شعورمندند که شورمندانه با مبدأ هستی مواجه می‌شوند، از موتیف‌های شعر سهراب سپهری است. راوی با پایان‌یافتن شهود، فایده‌طلبی (با

نگاه متعارف به پدیدارها نگریستن به‌منظور بهره‌مندی از آن‌ها) و مواجهه با کارکرد متعارف اشیا را از موانع شهود می‌داند. سرانجام، در مواجهه با یکی از افراد بی‌بهره از شهود، نشان می‌دهد صاحب تجربهٔ شهودی پس از پایان شهود، همچنان متأثّر از تجربهٔ خود به هستی می‌نگرد.

از شعر سپهری و در این مطالعهٔ موردی شعر صدای دیدار، چنین برمی‌آید که تجربهٔ شهودی موقوف به شرایط و مکان‌هایی خاصّ نیست و تنها توان دیدن و شنیدن و توجّه می‌خواهد. بر مبنای شواهد برون‌متنی، سپهری از کودکی در محیط اطراف و طبیعت تأمّل می‌کرده و چیزهایی را می‌دیده و می‌شنیده است که دیگرانِ مشتغل به سطح ظاهر از آن بی‌بهره بوده‌اند و نیز اطرافیان خود را به تمرین دیدن و تأمّل در پدیده‌های طبیعی چون خورشید و سیب و امثال آن دعوت می‌کرده است تا درست دیدن را بیاموزند. در این شعر با یکی از بصیرت‌های سپهری مواجه می‌شویم.

پی‌نوشت

۱. نویسندهٔ نهفته در مقابل نویسنده واقعی قرار دارد. نویسنده نهفته نوعی برساخته است و مبتنی است بر برداشت ما از شعور پشت روایت یا مجموعه‌ای از عواطف، بینش، دانش و نظر که روایت را توجیه می‌کند. تصویری است از نویسنده که در خلال خواندن روایت در ذهن شکل می‌گیرد (ابوت، ص ۱۶۱ و ۴۱۴).

منابع

قرآن کریم.

آشوری، داریوش، «سهراب سپهری صیّاد لحظه‌ها»، معرّفی و شناخت سپهری، قطره، تهران، ص ۱۳۰-۱۳۹، ۱۳۸۰.

ابوت، اچ. پورتر، سواد روایت، ترجمهٔ رویا پورآذر و نیما م.اشرفی، اطراف، تهران ۱۳۹۷.

احمدی، بابک، آفرینش و آزادی، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۷.

اشمیت، لارنس‌کی، درآمدی بر فهم هرمنوتیک، ترجمهٔ بهنام خداپناه، ققنوس، تهران ۱۳۹۵.

بارت ، رولان(۱)، «از اثر تا متن»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، ارغنون، ، سال اول، ش ۴، ص ۵۷-۶۶، ۱۳۷۳.

ـــــــــــ (۲)، اس/ زد، ترجمهٔ سپیده شکری‌پوری، افراز، تهران، ۱۳۹۴.

پالمر،ا.ریچارد، علم هرمنوتیک، ترجمهٔ محمّدسعید حنایی‌کاشانی، هرمس، تهران ۱۳۷۷.

جعفری، سیاوش، شعر نو در ترازوی تأویل، نیلوفر، تهران ۱۳۹۴.

حسینی، صالح، نیلوفر خاموش، نیلوفر، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۱.

رابرتسون، رابین، یونگ‌شناسی کاربردی، ترجمهٔ ساره سرگلزایی، بنیاد فرهنگ زندگی، چاپ هفتم، تهران ۱۳۹۸.

زهره‌وند، سعید و مرضیه مسعودی، «شهود زیباشناسانه و زیبایی‌شناسی شهودی در شعر و نقّاشی سهراب سپهری»، ادبیّات پارسی معاصر، سال چهارم، ش ۳، ص ۶۳- ۹۶، ۱۳۹۳.

سپهری، سهراب (۱)، اتاق آبی، سروش، چاپ سوم، تهران ۱۳۷۶.

ـــــــــــــ (۲)، هشت کتاب، طهوری، چاپ بیست‌وچهارم، تهران ۱۳۷۹.

سپهری، پریدخت، سهراب مرغ مهاجر، طهوری، چاپ سوم، تهران ۱۳۷۶.

شایگان، داریوش، هانری کربن، ترجمه باقر پرهام، فرزان روز، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۳.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا، با چراغ و آینه، سخن، تهران ۱۳۹۰.

شمس‌تبریزی، مقالات شمس‌تبریزی، چاپ محمّدعلی موحّد، خوارزمی، تهران ۱۳۶۹.

شوالیه، ژان و آلن گربران، فرهنگ نمادها، ج ۱، ترجمهٔ سودابه فضایلی، جیحون، تهران ۱۳۷۸.

ضرّابیها، محمّدابراهیم، نگاه ناب، ج۲، بینادل، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۵.

علی‌زاده، ناصر و عباس باقی‌نژاد، «شهود، نماد و شعر سهراب سپهری»، بوستان ادب، دورهٔ دوم، ش ۳، ص ۲۰۱-۲۲۱، ۱۳۸۹.

غیاثی، محمّدتقی، معراج شقایق، مروارید، تهران ۱۳۸۷.

کربن، هانری، ارض ملکوت، ترجمهٔ ضیاءالدّین دهشیری، طهوری، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۴.

کریشنامورتی، گفتگو با دانشجویان امریکای لاتین، ترجمهٔ پیمان آزاد، هیرمند، تهران ۱۳۷۴.

کمپبل، جوزف، قهرمان هزار چهره، ترجمهٔ شادی خسروپناه، گل آفتاب، مشهد ۱۳۸۵.

لاهیجی، شمس‌الدّین‌محمّد، مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن‌راز، چاپ محمّدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، زوّار، تهران ۱۳۹۵.

مقدادی، بهرام، «سپهری و کافکا»، باغ تنهایی، سهیل، چاپ پنجم، ص ۱۵۳-۱۵۷، ۱۳۷۵.

مولوی (۱)، کلیّات شمس، هرمس، تهران ۱۳۸۶.

ـــــ (۲)، مثنوی‌معنوی، چاپ محمّدعلی موحّد، هرمس، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۶.

نوروزپور، لیلا و همایون جمشیدیان، «تحلیل داستان دقوقی از مثنوی»، کاوش‌نامه، سال دهم، ش ۱۷، ص ۹-۲۸، ۱۳۸۷.

نوری‌علاء، اسماعیل، صور و اسباب در شعر امروز ایران، بامداد، تهران ۱۳۴۸.

Vial, Theodore, *Schleiermacher*, Bloonsbyry, London 2013.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمار ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شمار پیاپی ۲۸
10.22059/jpl.2021.329008.1944
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

بررسی گزارش قصیده‌ای از اثیرالدّین اخسیکتی در متن‌های مصحَّح و گره‌گشایی از مفهوم بیت‌های دشوار آن

سیّدمهدی طباطبائی*
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهیدبهشتی تهران
(از ص ۴۱ تا ۵۹)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۵/۲۶، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵
علمی-پژوهشی

چکیده

اثیرالدّین اخسیکتی را از برجسته‌ترین شاعران قصیده‌سرای قرن ششم می‌دانند که با بهره‌گیری گسترده از معلومات خویش در شعر و اصرار بر دشوارگویی، دیریابی و ابهام، معنای ابیات را به اوج رسانید؛ تا جایی که در تذکره‌های شعری، برخی از ابیات قصاید او به‌عنوان نمونه‌هایی از شعر دشوار معرّفی شده است. با توجّه به جایگاه این شاعر در عرصهٔ ادب فارسی، پژوهشگران معاصر به تصحیح دیوان وی اهتمام ویژه‌ای داشته‌اند؛ از همین‌رو، دیوان اشعارش سه بار در سدهٔ حاضر تصحیح شده است. تصحیح نخست را رکن‌الدّین همایون‌فرّخ در سال‌های ۱۳۳۷ ـ ۱۳۳۶ و در قالب ۶۵۳۷ بیت به جامعهٔ ادبی عرضه کرد؛ تصحیح دوم را محمود براتی خوانساری در ۱۳۹۸ در دوازده‌هزار بیت انجام داد؛ و تصحیح سوم، رسالهٔ دکتری عبّاس ماهیار بود که در ۱۳۹۹ و چند سال پس از درگذشت ایشان منتشر شد. بررسی متن‌های مصحَّح و نسخه‌های خطّی دیوان این شاعر نشان می‌دهد که کاستی‌هایی در کتابت نسخه‌ها و گزارش تصحیح‌ها راه یافته است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان ادّعا کرد تا رسیدن به متنی منقّح از دیوان، فاصله‌ای باقی است. برای اثبات این ادّعا، در این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، بیت‌های دشوار قصیده‌ای از اثیرالدّین براساس گزارش متن‌های مصحَّح، بررسی، با کتابت نسخه‌های دیرین مقایسه خواهد شد. بسیاری از نسخه‌هایی که در این پژوهش بدان‌ها استناد شده، همان‌هایی است که در اختیار مصحِّحان هم بوده است؛ امّا آن‌ها در به‌گزینی یا خوانش واژگان، ترکیبات و تعبیرات، دقّت لازم را به کار نبسته‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که از میان سه تصحیح انجام‌گرفته، تصحیح ماهیار بهتر از دو تصحیح دیگر است؛ چراکه ایشان شیوهٔ تصحیح خود را التقاطی قرار داده است و دو مصحِّح دیگر بر مبنای نسخهٔ اساس کار کرده‌اند. با توجّه به نسخه‌های موجود از دیوان اثیرالدّین، به نظر می‌رسد به‌کاربستنِ شیوهٔ **نسخهٔ اساس** در تصحیحِ آن نمی‌تواند کارایی لازم داشته باشد. برای تصحیح دیوان این شاعر، ضمن انس‌گرفتن با ذهن، زبان و دایرهٔ معلومات او، باید از سایر دانش‌های حوزهٔ ادبی مانند لغت‌شناسی، سبک‌شناسی و نقد متون بهره گرفت.

واژه‌های کلیدی: تصحیح متون، اثیرالدّین اخسیکتی، تصحیح‌های دیوان اثیرالدّین، خوانش یک قصیده، نسخه‌های خطّی.

*. رایانامهٔ نویسنده: m_tabatabaei@sbu.ac.ir

۱. مقدّمه

اثیرالدّین اخسیکتی از شاعران بلندآوازهٔ قرن ششم هجری است؛ دورانی که بازار شعر و ادب در خراسان به کسادی گراییده بود و «دربارهای امیران آذربایجان چنان جاذبه‌ای داشت که ایرانیان مناطق شرقی را به سوی خود می‌کشید» (ریپکا، ص ۲۹۴). اثیرالدّین هم در شمار همین شاعران به درگاه آل سلجوق راه یافت و به همراه دیگر شاعر نامدار هم‌عصرش، مجیرالدّین بیلقانی، در پناه حمایت‌های ارسلان‌شاه سلجوقی «بر شعرای متقدّم به سخن بیفزودند» (راوندی، ص ۳۰۱).

> مهارتی که او درآوردن ردیف‌های دشوار و التزامات مشکل و پیچیدن در معانی صعب و بیرون‌آمدن از مضایق مختلف شعر به‌کار برده، ستودنی است (صفا، ج ۲، ص ۷۰۹)

امّا دلبستگی فراوان او به فنون لفظی بلاغت و میل وافرش برای رعایت آن‌ها در شعر، موجب شده است تا بسیاری از ابیات وی به جهت بلاغت، رائق و پسندیده و برخی از اشعار او پیچیده و سست و کنایات و تشبیهات آن خلافِ غرض و نادلپذیر باشد (فروزانفر،ص ۵۲۵).

همچنین تبلور اندیشه‌های علمی و بهره‌گیری‌اش از اصطلاحات سایر علوم در شعر، او را در سرودن، مغلوب اطّلاعات و معلومات خویش کرده (صفا، ج ۲، ص ۷۰۹) و به دشواری مفهوم ابیات افزوده است. شاید بزرگ‌ترین کاستی سروده‌های اخسیکتی در این باشد که او بیش از اندازه «به صعوبت معانی در اشعار خود علاقه می‌ورزید و این امر باعث مکتوم‌ماندن معانی بعضی از ابیات او شده است» (همان).

پیش از ورود به بحث اصلی، بهتر است ضمن بیانِ مسئلهٔ تحقیق، دربارهٔ پیشینه، ضرورت و اهمّیّت آن توضیحاتی ارائه شود.

اگر به بررسی شعر فارسی بپردازیم، برخی از ابیات، کاملاً ساده و روشن است و مخاطب به‌راحتی می‌تواند با آن‌ها ارتباط برقرار کند؛ برخی ابیات، بسته به دانش ادبی مخاطب، بر او ساده یا دشوار می‌شود؛ پاره‌ای از ابیات نیز حقیقتاً دشوار است. این دشواری می‌تواند به دلیل فاصله‌گرفتن مخاطب از زبان و زمان شاعر باشد، یا کوشش شاعر برای هنرنمایی از طریق پنهان‌داشتن اندیشه در پسِ حجابی از واژگان و مفاهیم. در هر حال، برقراری ارتباط با این‌گونه ابیات هم، اگرچه ممکن است زمان زیادی مصروف آن شود، محتمل و میسور است.

نوع دیگری از دشواری در شعر فارسی به کتابت‌های مغلوط و تصحیح‌های نادرست از اشعار برمی‌گردد که در این حالت، تنها راه برقراری ارتباط با متن، بازگشت به نسخه‌های خطّی و بازخوانی مجددّ آن‌هاست. تصوّر کنید شما در ساختاری نادرست یا مغشوش، در پی آن باشید که مفهومی به دست آورید؛ طبیعتاً در این شرایط، تنها راه چاره، روی‌آوردن به تأویل و برداشت‌های شخصی خواهد بود.

جالب توجّه اینکه وقتی با مراجعه به منابع مخطوط، شکل درست ابیات را در آن‌ها بیابید، متوجّه خواهید شد که بیت‌ها، آن‌قدرها هم دشوار نبوده‌اند و گزارش نادرست از واژگان و ترکیبات آن‌ها، به دیریابی مفهوم انجامیده بوده است.

گونهٔ دیگر از دشواری شعر فارسی، در اشعاری دیده می‌شود که هم شاعر سعی در پنهان‌داشتن اندیشه دارد، هم مخاطبِ امروز فاصلهٔ زبانی و زمانی با شاعر دارد، و هم کتابت‌ها و تصحیح‌های نادرست به دیوان راه یافته است.

اغلب بیت‌های قصیدهٔ اثیرالدّین که در این پژوهش بررسی خواهد شد، از نوع آخر است.

بررسی پیشینهٔ تحقیق نشان می‌دهد که دربارهٔ نقد و شرح تصحیح براتی و ماهیار که در سال‌های ۱۳۹۸ و ۱۳۹۹ منتشر شده است، پیشینهٔ مکتوبی موجود نیست؛ امّا دربارهٔ تصحیح همایون‌فرّخ می‌توان به مقاله‌های «تصحیح چند بیت از دیوان اثیر اخسیکتی» (یلمه‌ها، ۱۳۸۸)، «نگرشی نو بر دیوان اثیرالدّین اخسیکتی» (همو، ۱۳۸۹)؛ «تصحیح ابیاتی از اثیرالدّین اخسیکتی با تکیه بر فرهنگ جهانگیری» (سعیدی، ۱۳۹۳)، «بررسی تصحیفاتی در دیوان اثیرالدّین اخسیکتی» (خسروی، ۱۳۹۴) و «ملاحظاتی دربارهٔ چند بیت از اثیرالدّین اخسیکتی (براساس چند جنگ و سفینه)» (معرفت، ۱۳۹۷) اشاره کرد. افزون بر این موارد، در همان ۱۳۳۷ که تصحیح همایون‌فرّخ منتشر شد، جعفر محجوب نقدی بر آن نوشت و صحّت متن و تحشیهٔ آن را زیر سؤال برد.

بایستگی مطالعه دربارهٔ سخنوران کمترشناخته‌شدهٔ ادب فارسی و همچنین بررسی و نقد نسخه‌های خطّی و تصحیح‌های انجام‌گرفته از آن‌ها، ضرورتِ تحقیق پیش روست. سبک خاصّ شاعری اثیرالدّین اخسیکتی و جایگاه او در میان قصیده‌سرایان قرن ششم، اهمّیّت انجام‌دادن این تحقیق را مشخّص می‌کند.

۲. نسخه‌پژوهی تصحیح‌های *دیوان اثیرالدّین اخسیکتی*

تاکنون سه تصحیح جداگانه از دیوان اثیرالدّین اخسیکتی انجام گرفته است؛ تصحیح نخست را رکن‌الدّین همایونْ‌فرّخ از فروردین ۱۳۳۶ تا شهریور ۱۳۳۷ انجام داد (اخسیکتی ۱، ص صد و دوازده) که ۶۵۳۷ بیت را دربرمی‌گیرد (همان، چهل و چهار). او در تصحیح خود از نسخهٔ ۲۲۵۷۳ مجلس (کتابت: ۱۰۸۰)، نسخهٔ ۴۷۳۳ ملک (کتابت: ۱۰۰۵ق)، نسخهٔ ۵۳۰۷ ملک، نسخهٔ متعلّق به مصحِّح (کتابت: ۱۲۶۱)، نسخهٔ دوم متعلّق به مصحِّح (کتابت: احتمالاً قرن دوازدهم)، نسخهٔ پرتو بیضایی (کتابت: ۱۰۶۷ق)، خلاصة الأشعار، مونس الاحرار، تذکرهٔ هفت اقلیم، و دواوین ستّه (کتابت: ۷۱۳ـ ۷۱۴ق) بهره برده است (← همان، ص نه تا چهارده).

مصحِّح در مقدّمه اذعان داشته که در تصحیح، از روش لاخمان پیروی کرده است. در این شیوه، مصحِّحان ضمن جمع‌آوری تمام نسخ موجود، دیرین‌ترین آن‌ها را نسخهٔ اساس تصحیح قرار می‌دهند و سایر نسخ را با آن می‌سنجند (← همان، ص هفت).

بر همین مبنا و با توجّه به نسخه‌هایی که همایون‌فرّخ در اختیار داشته است، باید نسخهٔ دواوین ستّه اساس تصحیح قرار می‌گرفت؛ امّا ظاهراً این نسخه برای مدّت کوتاهی در اختیار مصحِّح قرار داشته و او در اعتبارسنجی آن به قطعیّت نرسیده است؛ بنابراین، با چشم‌پوشی از آن، نسخه‌ای مربوط به قرن سیزدهم را مبنای کار قرار داده است (← همان، ص دوازده و سیزده).

شصت‌ویک سال پس از تصحیح نخست، یعنی در سال ۱۳۹۸ محمود براتی خوانساری با استفاده از یازده نسخهٔ خطّی، تصحیح دیگری از این دیوان انجام داد که تقریباً دوازده‌هزار بیت را شامل می‌شود. شیوهٔ تصحیح بر مبنای نسخهٔ اساس است که با محوریّت نسخهٔ کتابخانهٔ حکیم‌اوغلو علی پاشای ترکیه (کتابت: احتمالاً قرن هفتم یا هشتم) انجام گرفته است.

همچنین او در این تصحیح، از نسخهٔ دواوین ستّه، نسخهٔ ۱۱۸۳/۱ کتابخانهٔ مجلس (کتابت: ۱۰۰۳)، نسخهٔ ۲۴۰۱/۱ کتابخانهٔ ملّی (کتابت: ۱۰۲۰)، نسخهٔ ۴۹۵۵/۱ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی (کتابت: ۱۰۳۹ق)، نسخهٔ ۲۲۵۷۳ مجلس، نسخهٔ ۴۶۷۶ کتابخانهٔ دانشگاه تهران (کتابت: ۱۰۱۳ق)، نسخهٔ ۱۲۵۹۲۲۶ کتابخانهٔ ملّی (کتابت: ۱۰۲۵ق)، نسخهٔ ۱۵۰۲ بریتیش موزیوم، و نسخهٔ ۸۷۸۳۴ کتابخانهٔ مجلس (کتابت: ۶۹۵ق) و نسخهٔ ۵ ـ ۱۹۸۰۱ خلاصة الأشعار کتابخانهٔ ملّی (کتابت: ۱۰۰۵) استفاده کرده است (← اخسیکتی ۲، ص صد و چهار به بعد).

تصحیح سوم، رسالهٔ دکتری عبّاس ماهیار است که در تیر ۱۳۵۷ از آن دفاع و پس از بازبینی‌ها و ویرایش دوباره، در ۱۳۹۹ منتشر شده است. ایشان در تصحیح خود از شش نسخه بهره برده است: نسخهٔ دواوین ستّه، نسخهٔ کتابخانهٔ حکیم‌اوغلو علی پاشای ترکیه (کتابت: احتمالاً قرن هفتم یا هشتم)، سه نسخه از نسخ مجلس شورای ملّی و نسخهٔ ۴۷۳۳ ملک (کتابت: ۱۰۰۵ق) (← اخسیکتی ۳، ص ۸۲ ـ ۸۷).

نسخه‌پژوهی این تصحیح، بسیار مختصر انجام گرفته است؛ تا جایی که شمارهٔ نسخه‌های خطّی مجلس مشخّص نیست و نگارندهٔ مقاله پس از بررسی به این نتیجه رسید که سه نسخهٔ اشاره‌شده در مقدّمهٔ تصحیح، به‌ترتیب، نسخه‌های ۴۸۴۱، ۱۱۸۳ و ۲۳۷۲ مجلس شورای ملّی است.

شیوهٔ تصحیح، التقاطی و با ملاحظهٔ همهٔ جوانب آن است (همان، ص۸۷). ظاهراً به دلیل اینکه نسخهٔ اقدم (دواوین ستّه)، گزیده‌ای از دیوان اخسیکتی است، مصحّح ناگزیر شده است تا از نسخهٔ حکیم‌اوغلو هم استفاده کند.

مصحِّح در توضیحی بیشتر آورده است:

> در تصحیح کتاب و مقابلهٔ نسخه‌ها با یکدیگر، در بسیاری از موارد از توسّل به ذوق و گمان، سخت پرهیز شده است؛ ولیکن اگر در نسخهٔ اساس مطلبی دیده شده است که اشتباه‌بودن آن بر بنیاد موازین صرفی و نحوی محرز بوده است، به حاشیه منتقل شده است و از نسخهٔ «ح» برای تصحیح یاری گرفته شده است و در موارد بسیارنادر از دیگر نسخه‌ها بهره برده شده است (همان).

۳. معرّفی قصیدهٔ اثیرالدّین

قصیدهٔ ۵۵ بیتی که در این پژوهش بررسی خواهد شد، در نوع خود، از قصاید دشوار و پیچیدهٔ اثیرالدّین نیست؛ چراکه با درک مفهوم چند واژه و تعبیر، آن‌هم در سطح چند بیت، می‌توان به کلّیّت آن احاطه پیدا کرد. دشواری قصیده در این است که نوع کتابت ابیات آن در نسخه‌های خطّی یا گزارش آن‌ها در متن‌های مصحَّح با آنچه منظورِ نظر شاعر بوده است، تفاوت دارد.

دلیل گزینش این قصیده، افزون بر مسائل زبانی، بلاغی، نحوی و ... ، فضای متفاوت آن نسبت به سایر قصیده‌های شاعر است که در آن، بیان روایی و توصیفی در هم آمیخته است. شاعر با توصیف فرارسیدن سپیده‌دمان، عبور از بیابانی دشوار را به همراه اسب خویش روایت می‌کند. در انتهای قصیده، به مدح ممدوح می‌پردازد و از دو سال دوری خود از درگاه او عذرخواهی می‌کند.

این پژوهش در دو بخش جداگانه ارائه خواهد شد: در بخش نخست، بیت‌هایی بررسی می‌شود که به گواهی نسخه‌های خطّی، در هر سه متن مصحَّح، به‌صورت نادرست گزارش شده است؛ ابیاتی که شکل گزارش‌شدهٔ آن‌ها در متن‌های مصحَّح، تفاوت فراوانی با نوع کتابت آن‌ها در نسخه‌های خطّی دارد.

در بخش دوم نیز به بررسی و مقایسهٔ سه متن مصحَّح در گزارش ابیات قصیده پرداخته می‌شود.

پیش از ورود به بحث اصلی، ناگزیر از توضیح این مطلب هستیم که هدف اوّلیّهٔ این تحقیق، بررسی کیفیّت تصحیح‌های انجام‌گرفته از دیوان اثیرالدّین نبوده است؛ چراکه از مسیر بررسی یک قصیده نمی‌توان دربارهٔ کلّیّت متنی مصحَّح نظر داد؛ با وجود این، در بخش دوم پژوهش، به ضرورت، پای مقایسهٔ تصحیح‌ها نیز به میان آمده است.

۳-۱. گزارش نادرست ابیات در هر سه متن مصحَّح

پنج بیت از ابیات این قصیده در هر سه متن مصحَّح، به‌صورت نادرست گزارش شده است که در ادامه، به گزارش درست آن‌ها و همچنین گره‌گشایی از مفهومشان می‌پردازیم.

۳-۱-۱. بیت نخست

زمانی که در ابتدای قصیده توصیف می‌شود، هنگام شکافته‌شدنِ ردای تیره‌رنگ شب و تلألو فروغ خورشید بر کوهسار است. ستارگان که مانند گل‌هایی شکفته در جویبار سبز آسمان بودند، دوباره در پردهٔ غنچگی فرورفتند. چشم ماه از سرمهٔ سیاهی تهی مانده و در مقابل، اطراف زمینْ سرشار از کیمیای فروغ و روشنی شده است.

بیت بعد، در متن‌های مصحَّح بدین‌شکل گزارش شده است:

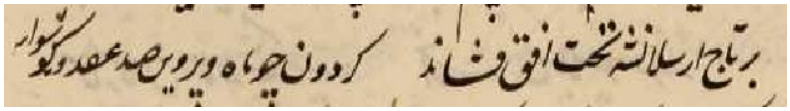
بر تاج ارسلانشه تخت افق نشاند گردون چو ماه و پروین صد عقد گوشوار

(اخسیکتی ۱، ص ۱۳۰)

بـــر تـــاج ارسلانشـــه فـــرق افـــق نهـــاد　　گردون چو ماه و پروین صـد عقـد و گوشـوار
(همو۲، ص ۱۶۴)

بـــر تـــاج ارسلانشـــه تخـــت افـــق فشـــاند　　گردون چو ماه و پروین صـد عقـد و گوشـوار
(همو ۳، ص ۱۹۷)

در این بیت، ترکیب «تخت افق» یا «فرق افق» مفهوم خاصّی را افاده نمی‌کند. به نظر می‌رسد عبارت مورد نظر اثیرالدّین، «تحت افق» باشد که منطقه‌ای فرضی در آسمان است. نسخه‌های خطّی هم تحت افق را تأیید می‌کنند:



(همو، ش ٤٩٥٥، برگ ٥٤)

بـر تـاج ارسـلان‌شـه تحـت افـق فشـاند　　گردون چو ماه و پروین صـد عقـد و گوشـوار

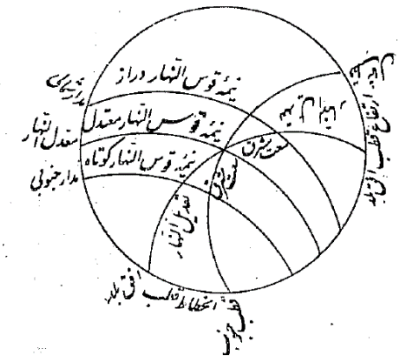
از کتاب‌های نجومی چنین برمی‌آید که منجّمان با درنظرگرفتن افق و گردش کواکب، مدار حرکتی آن‌ها را به **فوق افق** و **تحت افق** تقسیم می‌کردند که فوق افق، «قوس‌النّهار» و تحت افق، «قوس‌اللیل» نامیده می‌شد:

> [...] بباید دانست که چون کواکب به حرکت فلك اعظم، که آن را حرکت کل و حرکت اوّل و حرکت یومی گویند، حرکت کنند، از مراکز ایشان، مدارات مرتسم شود موازیِ معدل‌النّهار و آنچه از آن، فوق افق باشد، قوس‌النّهار او نامند و آنچه تحت افق بوَد، قوس‌اللیل او (بسطامی نظامی، ش ۶۳۹۰، برگ ۹).

در التّفهیم توضیح بیشتری در این خصوص ارائه شده است:

> قوس‌النّهار آن بود که از مدار زبَر افق باشد و قوس‌اللیل آنچه زیر افق است از مدار و این عبارت است از چندیِ زمان و به کمان تشبیه کرده آمده است؛ زیرا که پاره‌ای است از دایره (بیرونی، ص ۱۷۷).

قوس‌النّهار و قوس‌اللیل‌ها سه حالت دراز، معتدل و کوتاه می‌یابند که در تصویر زیر، سه حالت قوس‌النّهار مشخّص شده است. با استفاده از این تصویر، می‌توان انواع قوس‌اللیل‌ها را نیز مشاهده کرد؛ بدین‌ترتیب که قوس‌اللیل کوتاه، فراروی قوس‌النّهار دراز؛ قوس‌اللیل معتدل، فراروی قوس‌النّهار معتدل؛ و قوس‌اللیل دراز، فراروی قوس‌النّهارِ بلند قرار گرفته است:



تصویر از: (بیرونی، ص ۱۷۷)

نکتهٔ دیگر آنکه در فرهنگ‌های لغت نیز شب به معنی «آن مدت از زمان که خورشید در تحت افق می‌باشد» آمده است (نفیسی، ذیل واژه).

در مصراع دوم، لفّ و نشر مشوّش به‌کار رفته است؛ بدین ترتیب که ماه به گوشوار و پروین به عقد مانند شده است.

به شکلِ گردنبند بودنِ پروین از تصویرهای بدیهی شعر فارسی است؛ از طرف دیگر، تشبیه ماه نو به گوشواره نیز از مقوله‌هایی است که شاعران بدان توجّه داشته‌اند:

زایل شد آن غبار و درخشنده گشت ماه — چون از هلال، گوش فلک گوشوار یافت
(امیرمعزّی، ص ۱۱۰)

در این میان، نباید از همجواری ماه و پروین در آسمان غافل ماند که در ادب فارسی، نمادی برای همراهی دائمی است:

ز خوبان گِرد او هشتاد دلبر — بتان چین و روم و هند و بربر
همه گِردش چو گِرد سرو نسرین — همه پیشش چو پیش ماه پروین
(فخرالدّین اسعد گرگانی، ص ۲۳۸)

با این توصیف، ارسلان‌شه تحت افق، یعنی خورشیدی که فروتر از افق قرار گرفته است و دیده نمی‌شود و از دیدگاه اثیرالدّین، گردون بر تاج این ارسلان‌شه، رشته‌های مروارید فراوانی مانند خوشهٔ پروین و گوشوارهایی مانند ماه فشانده است.

نکتهٔ دیگری که به درک معنای بیت کمک می‌کند این است که در هنگام بر تخت‌نشستن شاهان، بر تاج آن‌ها گوهر می‌افشاندند:

به هشتم بیاراستند تخت عاج — بیاویختند از بر عاج تاج
به شاهی نشست از برش کیقباد — همان تاج گوهر به سر بر نهاد
همه نامداران شدند انجمن — چو دستان و چون قارن رزم‌زن
چو کشواد و خرّاد و برزین گو — فشاندند گوهر بر آن تاج نو
(فردوسی، ص ۳۴۵)

۳-۱-۲. بیت دوم

اثیرالدّین در این قصیده به توصیف مسیری می‌پردازد که در حال سپری‌کردن آن است:

در پیش من رهی که ز تندیّ پشته‌هاش — اوهام را گریوهٔ کیوان نموده غار

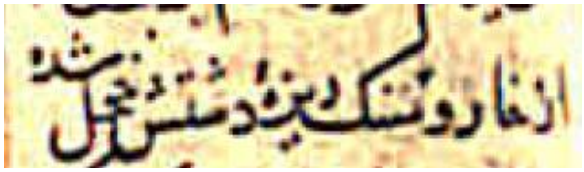
و در ادامه می‌آورد:

از خار و سنگ ریزه دستش خجل شده — زوبین تاب خورده و شمشیر آبدار
(اخسیکتی ۱، ص ۱۳۱)

از خار و سنگ‌ریزهٔ دستش خجل شده — زوبین آبخورده و شمشیر آبدار
(همو ۲، ص ۱۶۵)

از خار و سنگریزهٔ دستش خجل شده — زوبین تاب خورده و شمشیر آبدار
(همو ۳، ۱۹۷)

طبیعتاً واژهٔ «دستش» در این دو گزارش، تصحیف «دشتش» است که در نسخه‌های خطّی ٤٨٤١ مجلس (برگ ٣٥٩)، ٩٨٢٤ دانشگاه تهران (برگ ١١٢)، ٢٤٠١ ملّی (ص ٧١)، ١٥٠٢٩ ملّی (ص ١٩)، ۴۹۵۵ آستان قدس (برگ ۵۴)، ٤٧٣٣ ملک (ص ١٨)، ایندیاآفیس (برگ ٣٠) و نسخهٔ حکیم‌آوغلو آمده است:



(همو، ش ٦٦٩، برگ ٤٤٨)

اثیر راهی را توصیف می‌کند که از یک دشت می‌گذرد؛ دشتی که خار و سنگریزه‌هایش به‌قدری آزاردهنده است که زوبین و شمشیر هم در برابر آن‌ها شرمسارند.

تشبیه خار به زوبین در شعر قطران هم دیده می‌شود:

هر زمینی را که در وی با عدو جنگ آورد — خاک و خار و سنگ و ریگ او به دیگرسان شود
خاک او شنگرف گردد، خار او زوبین شود — سنگ او یاقوت گردد، ریگ او مرجان شود
(قطران تبریزی، ص ۷۶ ـ ۷۷)

۳-۱-۳. بیت سوم

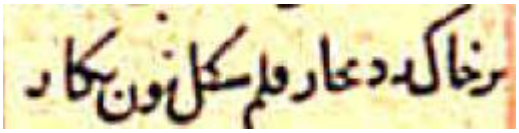
شاعر در این مسیر صعب و دوزخ‌وار، بر سمندی سوار است که مانند سمندر از آن می‌گذرد؛ سمندی که

آن چرخ مهر غرّه که چون تیر نقشبند — بر خاک زد به خار قلم، شکل نون‌نگار
(اخسیکتی ۱، ص ۱۳۰)

از چرخ مهر غره که چون تیر نقشبند — بر خاک بد بخار قلم ماه نون نگار
(همو۲، ص ۱۶۵)

از چرخ مهر غره که چون تیر نقشبند — بر خاک زد به چار قلم شکل نون نگار
(همو ۳، ص ۱۹۸)

مشکلی که وجود دارد این است که نسخه‌های دیرین، در نقطه‌گذاری کتابت‌ها امساک کرده‌اند و مصحِّحان گاه با کتابت‌هایی این‌گونه مواجه می‌شوند:



(همو، ش٦٦٩، برگ ٤٤٨)

با وجود این، نسخه‌هایی هستند که این مصراع در آن‌ها نقطه‌گذاری درستی دارد:

(همو، ش ٤٥٨٣، ص ٦٨)

آن چـرخِ مهـر غُـرّه کـه چـون تیـرِ نقشـبند　　بـر خـاک زد بـه چـار قلـم مـاهِ نـو نگـار

در مصراع نخست، با ترکیب بدیع «چرخِ مِهر غُرّه» برخورد می‌کنیم که کنایه از اسبی است کـه سپیدی پیشانی‌اش به‌روشنی خورشید اسـت؛ جالـب اینکـه خـودِ چـرخ هـم مِهـر (خورشـید) را در پیشانی‌اش نشانده است.

ادامهٔ بیت در توصیف نقشی است که از حرکت آن اسب بر زمین می‌نشیند.

تیر، دبیر فلک است و بر همین اساس، درک مفهوم ترکیب «تیرِ نقشبند» دشوار نیسـت. ترکیـب دیگری که باید دربارهٔ آن توضیح بیشتری ارائه شود، «چار قلم» اسـت کـه در لغت‌نامـهٔ دهخـدا بـه معنی چهار استخوان و چهار قلم دست و پای آمده است.

با توجّه به فضای کلّی بیت، به نظر می‌رسد که این عبارت به **چهار دست و پای اسـب** اشـاره دارد که در لیلی و مجنون جامی هم بدین مفهوم به کار رفته است:

پـــایش قلمی‌ســـت خیزرانـــی　　شـــق کـــرده ســـرش پـــیِ روانـــی
بـر صـفحهٔ خـاک کـه‌ش گـذار اسـت　　از چـــار قلـــم رقم‌نگـــار اســـت
(جامی، ص ۸۲۶)

در ابیات جامی از «نگار زدن آهو با چهار قلـم بـر روی زمـین» سـخن رفتـه اسـت کـه تقریبـاً مفهومی شبیه به بیت اثیرالدّین دارد؛ با این تفاوت که آنچه اسب اثیرالدّین رقم می‌زند، ماه نو است.

شباهت نقش سم اسب با شکل ماه نو دلیلِ این تعبیر اثیرالدّین است؛ شباهتی که آن را در شـعر دیگر شاعران هم پیدا می‌کنیم:

آنجـا کـه خنـگ مـاه منیـر تـو سـم نهـد　　مـــاه نـــو اوفتـــاده بـــود در صـــف نعـــال
(سلمان ساوجی، ص ۱۲۶)

و:

نعـل سـم سـمند تـو گـر نیسـت مـاه نـو　　گـردون چـراش بهـر شـرف کـرد گوشـوار؟
(ابن یمین، ص ۱۰۳)

با این گزارش و توضیحات، مشخّص می‌شود کـه اثیرالـدّین، دسـت وپـای اسـب را قلم‌هـایی می‌داند که اسب در کمال توانمندی از آن‌ها بهره می‌گیرد و با برجای‌گذاشتن نقـش سـم، نقشـی از ماه نو را بر روی زمین پدید می‌آورد.

۳-۱-۴. بیت چهارم

این اسب به‌اندازه‌ای در عبور از مسیرهای کوهستانی توانمند است که

صـالح بـره نوشـت ز لعلـش گرفتـه تفـث　　در قلّـــه‌ای کـــه ناقـــه از او گشـــت آشـــکار
(اخسیکتی ۱، ص ۱۳۲)

صـالح بـه ره نوشـتن و لعلـش گرفتـه نقـب　　در قلعـــه‌ای کـــه ناقـــه از او گشـــت آشـــکار
(همو ۲، ص ۱۶۵)

صـالح بـه ره نوشـتن و نعلـش گرفتـه نقـب　　در قلعـــه‌ای کـــه ناقـــه از او گشـــته آشـــکار
(همو ۳، ص ۱۹۸)

گزارش بیت در هر سه تصحیح، آشفته و نادرست است. با گوشهٔ چشمی به داستان صالح نبیع که ناقه‌ای را از دل کوه بیرون آورد، در مصراع دوم واژهٔ «قلّه» بر «قلعه» تـرجیح می‌یابـد. همچنـین واژهٔ «لعل» هم نمی‌تواند مفهوم خاصّی را برساند و نعل که در برخی کتابت‌ها آمده، با بافتِ بیت سازگاری بیشتری دارد. شکل صحیح بیت را در نسخه‌های خطّی می‌بینیم:

(همو، ش ٤٧٣٣ ، ص ۱۸)

صـالح بـه ره نوَشـتن نعلـش گرفتـه نقـب　　در قلّـــه‌ای کـــه ناقـــه از او گشـــت آشـــکار

«ره نوَشتن» به معنی **سپری‌کردن** و **پشت سرگذاشتن مسیر** است:

وهـــم ســـبک‌پای بســـی ره نوَشـــت　　هـــم ز درش دســـت‌تهی بازگشـــت
(نظامی، ص ۱٦۲)

اخسیکتی می‌گوید: فرود آمدن نعل اسب بر کوه آن‌چنان محکـم اسـت کـه سـنگ‌ها را از هـم می‌شکافد؛ به‌گونه‌ای که حضرت صالحع، [برای رسیدن بـه اعجـاز خـود و بیـرون‌آوردن ناقـه از دل کـوه] از مسیری که نعل اسب طی می‌کند، شروع به نقب‌زدن به قلّه‌ای کرده که ناقه از آن پدیدار شده است.

۳-۱-۵. بیت پنجم

قصیده با این بیت در مدح ممدوح پی گرفته می‌شود:

بگشـــاده دســـت بخشـــش تـــو راه آرزو　　بربســـته جبـــر خـــدمت تـــو راه اختیـــار
(اخسیکتی ۱، ص ۱۳۴)

بگشـــاده دســـت بخشـــش تـــو راه آرزو　　بربســـت جبـــر خـــدمت تـــو راه افتقـــار
(همو ۲، ص ۱۶۷)

بگشـــاده دســـت بخشـــش تـــو راه آرزو　　بربســـته چـــو خـــدمت تـــو راه اختیـــار
(همو ۳، ص ۱۹۹)

بیت در نسخه‌های ٤٨٤١ مجلس (برگ ٤٢٢)، ۸۰۰ دانشـگاه تهـران (ص ۴۷) و ٤٥٨٣ آسـتان قدس بدین‌گونه کتابت شده است:

(اخسیکتی، ش ٤٥٨٣، ص ٦٨)

بگشـــاده دســـت بخشـــش تـــو راه آرزو　　بربســـته جبـــر خـــدمت تـــو پـــای اختیـــار

تناسب میان **دست** و **پا** و تضادّ میان **جبر** و **اختیار** و **بگشـاده** و **بربسـته** و همچنـین پشـتوانهٔ کتابـت نسخه‌های خطّی از درست‌بودن این گزارش حکایت می‌کند.

مصراع دوم بیت اثیرالدّین، با مصراع دوم بیت زیر قابل مقایسه است:

بهانـه بـر قـدَر چـه‌نهی، قـدم در راه نِـه، گرچـه ز دسـت جبـر دربنـد اسـت پـای اختیـار تـو
(سیف فرغانی، ص ۱۲)

در تصحیح سوم نیز به جای «جَبر»، «چو» آمـده و وزن را بـه هـم زده اسـت. در پـانویس هـم «خیر» به‌عنوان نسخه‌بدل گزارش شده که تصحیف یا بدخوانی «جَبر» است (اخسیکتی ۳، ۱۹۹).

۳-۲. بررسی و مقایسهٔ سه متن مصحَّح در گزارش ابیات قصیده

افزون بر ابیاتی که ذکر شد، و هر سه مصحِّح در گزارش آن‌ها دچار اشـتباه شـده‌اند، برخـی ابیـات قصیده در تصحیح ماهیار به‌درستی گزارش شده است که سه نمونه از این موارد ذکر می‌شود:

۳-۲-۱. بیت نخست

اثیرالدّین در توصیف بیابان گرم و سوزانی که از آن عبور می‌کند، آورده است:

بـر شـه‌ره سـحاب رصـددار گشـته کـوه بـر خیمـه سـپهر شـرح سـوز بـوده نـار
(همو ۱، ص ۱۳۱)

بـر سـدرهٔ سـحاب رصـددار گشـته کـوه بـر خیمـهٔ سـپهر سـرح سـوز بـوده نـار
(همو ۲، ص ۱۶۵)

هر دو گزارشی که از این بیت انجام گرفته است، مفهوم درستی به دست نمی‌دهد. بیت در مـتن مصحَّح ماهیار بدین شکل آمده است:

بـر شـه‌ره سـحاب رصـددار گشـته کـوه بـر خیمـهٔ سـپهر شـرج سـوز بـوده نـار
(همو ۳، ص ۱۹۷)

کتابت بیت در نسخهٔ خطّی ۴۵۸۳ به شکل زیر است:

بـر شَـه‌ره سـحاب، رصـدوار گشـته کـوه بـر خیمـهٔ سـپهر، شَـرَج‌سـوز بـوده نـار

«رصدوار» در شعر خاقانی هم به‌کار رفته و سجّادی در توضیح آن نوشته است: «مانند رصـد و نگهبان و باجگیر و عوارض‌ستان» (سجّادی، ص٦٤٥).

غـم رصـدوار ز لـب بـاجِ نفَـس می‌گیـرد لـب ز بـیم رصـد غـم بـه‌حـذر بگشـایید
(خاقانی، ص ۱۵۹)

از این بیت و بیت دیگری از خاقانی چنین برمی‌آید که رصدها از مردم باج می‌گرفتند:

غـم ز لـب بـاجِ نفـس می‌گیـرد عمـر در کـار رصـدبان چـه کـنم؟
(همان، ص ۲۵۱)

همین امر، افزون بر زیان مالی، تأخیر در حرکت را هم موجب می‌شد. از این منظر، کـوه ماننـد رصدواری است که باعث کندی حرکت ابر می‌شود.

در مصراع دوم به «خیمه» و «شَرَج» اشاره شده است که ارتباط آن‌هـا را در متـون ادب فارسـی می‌یابیم:

تا خیام چرخ را نبوَد شَـرَج همچـون سـتون　　تا طناب صبح را نبـوَد گـره چونـان کـه تـاب
(انوری، ص ۲۸)

و:

سلطان چون این حالت دید برنجید و از شرج سراپرده بیرون دوید تا به خیمهٔ آخربك رسید (راونـدی، ص ۱۴۶).

این واژه به‌صورت «شرجه» هم به کار رفته است:

[...] و دیگر اجناد، آن طناب‌های خرد که در دامـن خیمـه بـوَد حلقـه‌کرده، و نـوّاب و عمّـال و دیگـر اصحاب، چون آن طناب‌ها که در شرجهٔ خیمه بوَد (نجم رازی، ص ٤٦٦).

شهیدی در بیان مفهوم این واژه آورده است:

بندی است که دو دامن خیمه را بدان بندند یا نر و ماده‌ها از طناب که آن را در یکدیگر کنند و دو دامـن خیمه را بدان استوار سازند (ص ۱۲۰).

اثیرالدّین در این مصراع، آسمان را به خیمه‌ای تشبیه کرده اسـت کـه از فـرط گرمـا، شـرَج ایـن خیمه در حال سوختن است، گویی باید منتظر افتادن آن بر زمین بود.

نکتهٔ نهایی اینکه از منظر شاعر، اگر رصدداری کوه بر ابرها نبود، سـوختن شـرجِ خیمـهٔ آسـمان هم به‌سادگی رخ نمی‌داد.

۳-۲-۲. بیت دوم

شاعر در بخشی از قصیده به توصیف پادشاه پرداخته و این بیت را سروده است:

روشـــن شـــد از لـــوای شـــریعت‌ردای او　　ملکـی کـه همچـو سـینهٔ کفّـار بـود تـار
(اخسیکتی ۱، ص ۱۳۳)

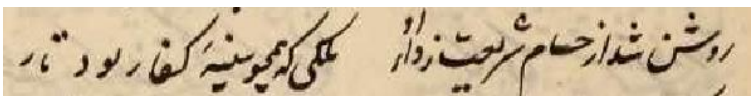
روشـــن شـــد از حســـام شـــریعت‌ردای او　　ملکـی کـه همچـو سـینهٔ کفّـار بـود تـار
(همو ۲، ص ۱۶۶)

اگرچه در شعر فارسی، «شریعت» به «ردا» تشبیه شده است:

می چنین گوید که زرق است این مسلمانی و فن　　خود شریعت چون ردایی کهش نه پود است و نه تـار
(سنایی، ص ۲۴۱)

امّا در اینجا باید به این پرسش پاسخ داد که آیا **لوا** یا **حسام** می‌توانند ردایی داشته باشند تا بتـوان شریعت را مانند ردایی برای آن‌ها در نظر گرفت؟

در تصحیح ماهیار (اخسیکتی۳، ص۱۹۸) و نسخه‌های ۱۱۸۳ مجلس (بـرگ ۶)، ۹۸۲٤ دانشـگاه تهـران (بـرگ ۱۱۲)، ۲۱۳۵٦ ملّـی (ص ۶۶)، ۱۵۰۲۹ ملّـی (ص ۲۱)، ایـنـدیاآفیس (بـرگ ۳۰)، ۴۵۸۳ آستان قدس (ص ۶۸) ۵۳۰۷ ملک (برگ ۲۱۲) و ٤۹۵۵ آستان قدس بیت بـدین شـکل کتابـت شـده است:



(اخسیکتی ، ش٤۹۵۵، ص ٥٤)

روشـــن شـــد از حســـام شـــریعت‌زدای او　　ملکـی کـه همچـو سـینهٔ کفـار بـود تـار

از معانیِ «زداییدن»، **صاف کردن** و **پاکیزه ساختن** است (برهان قاطع، ذیل واژه) و به نظر می‌رسد که این مصدر در بیت اثیرالدّین در معنای **روشن** و **نورانی‌ساختن** به‌کار رفته است که کاربرد آن در این مفهوم، در ادب فارسی پیشینه دارد:

دسـت بـه رادی گشـای، طبـع بـه شـادی زدای　　روز بـه دولـت شـمر، عمـر بـه راحـت گـذار
(مسعود سعد، ص۲۹۲)

بنابراین، «شریعت‌زدای» صفتی است برای شمشیری که شریعت را از هرگونه ناپاکی دور کرده و آن را روشن و نورانی ساخته است. ارتباط **زداییدن** و **تار**، درستی این گزارش را تأیید می‌کند.

۳-۲-۳. بیت سوم

اثیرالدّین در اواخر قصیده به این نکته می‌پردازد که نزدیک به دو سال است که از دیدار ممدوح به دور است، و:

در مُهر خامشی شده همچـون زبـان بـه بنـد　　ایـن ذوالفقارشـکل زبـان، سـخن‌گـذار
(اخسیکتی ۱، ص ۱۳۴)

در مهر خاموشی شده همچون زبـان بـه بنـد　　ایـن ذوالفقارشـکل زبـان سـخن‌گـزار
(همو ۲، ص ۱۶۷)

طبیعتاً «زبانِ سخن‌گزارِ ذوالفقارْ شکل» نمی‌تواند مانند «زبان به بند در مُهر خامشی» برود(!)؛ به بیان دیگر، تعبیر «مانندِ زبان به بند در مُهر خامشی فرورفتن» مفهوم خاصّی را افاده نمی‌کند. مراجعه به نسخه‌های خطّی، گزارش دیگری از این بیت به دست می‌دهد:

(اخسیکتی، ش ۹۸۲٤، ص ۱۱۲)

در مُهـر خامُشـی شـده همچـون زبـانِ بیـد　　ایـن ذوالفقارْشـکل زبـانِ سـخن‌گزار

در تصحیح ماهیار هم بیت به همین شکل گزارش شده است؛ با این تفاوت که قافیهٔ آن «سخن‌گذار» است (اخسیکتی۳، ص۱۹۹).

برای مرجّح‌شمردن این گزارش، باید سه نکته را در نظر بگیریم:

الف) برگ‌های درخت بید شبیه به زبان است:

من جملـه زبـان ز حـرص چـون بیـد شـدم　　پـیش همـه چـون سـایهٔ خورشـید شـدم
(جمال اصفهانی، ص ۴۹۷)

و:

چـون غنچـه در هـوای تـو یکبـارگی دلـیم　　چـون بیـد نیسـتیم ز عشـقت زبـان همـه
(اوحدی، ص ۳۶۷)

ب) بید با وجود زبان‌هایی که دارد، از گفتار عاجز است و نمی‌تواند حرفی بر زبان آورد:

جمله چو بـاز همـدل و چـون بـاد هـم‌نفـس　　هر یک چو سرو همسر و چـون بیـد بی‌زبـان
(حسن غزنوی، ص ۱۴۳)

ج) از نگاهی شاعرانه، بی‌ثمری بید، بندی بر زبان آن شده است:

چـون بیـد اگرچـه تیـغ زبـانیم سربه‌سـر　　بنـدی شده‌سـت بی‌ثمـری بـر زبـان مـا
(صائب، ص ۳۶۷)

و:

می‌لـــرزدم نفـــس دمِ تقریـــر احتیـــاج　　دســـت تهـــی زبـــانِ مـــرا بـــرگ بیـــد کـــرد
(بیدل، ص ۷۱۵)

با این توصیف، اثیرالدّین می‌گوید:

زبان سخن‌گزار من که به شکل ذوالفقار است [در این دو سال دوری از تو] به مانند زبـان بیـد در مُهـر خاموشی فرورفته است.

ترکیب «مُهر زبان» را در شعر خاقانی نیز می‌یابیم:

بـــه عیـــد و نُشـــره و آدینـــه و نمـــاز دگـــر　　بـــه حـــقّ مُهـــر زبـــان و ســـر خلیفـــه‌کتاب
(خاقانی شروانی، ص ۵۳)

***

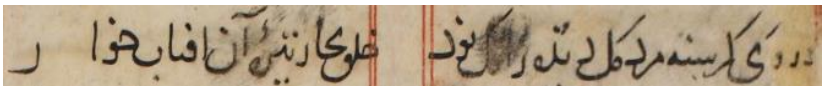
باید توجّه داشت ابیاتی از این قصیده در تصحیح ماهیار و همـایون‌فرّخ درسـت گـزارش شـده‌اند و براتی در روایت آن‌ها به بیراهه رفته است که دو نمونه از این موارد هم ذکر می‌شود:

نخست، بیتی در توصیف بیابان:

در وی گرسـنه مردمـک دیـده زانکـه بـود　　حلـــق بخـــار تیـــرهٔ او آفتـــاب خـــوار
(اخسیکتی۱، ص۱۳۱ و همان۳، ص۱۹۷)

دوری گرسـنه مردمـک دیـده زانکـه بـود　　حلـــق بخاردیـــدهٔ او آفتـــاب‌خوار
(همو ۲، ص ۱۶۵)

گزارش همایون‌فرّخ و ماهیار از بیت همانی است که در نسخه‌های دیرین آمده است:



(همو، ش ۱۳۲، برگ ۳۰)

در این بیت به «بخار تیره» اشاره شده است که یک اصـطلاح طبّـی اسـت. ایـن بخـار موجـب می‌شود خیال‌هایی در پیش چشم پدیدار شود. مؤلّف کتاب خلاصةالتّجارب (کتابی در باب بیماری‌ها در قرن دهم)، حالت طبیعیِ خیالات را اشکال و الوانی می‌داند که بدون آنکه موجود باشـد، در نظـر می‌آید و دلیل آن قدرتِ بصر است؛ امّا نوع غیرطبیعی آن، که به شکل بخاری برخاسـته از تنـور یـا دود سیاه پدیدار می‌شود، به دو دلیل شکل می‌گیرد:

۱. تیره‌شدن روح بر اثر برآمدن بخارات تیره‌کننده به دماغ به‌خاطر خلطی همانند مواردی که در مالیخولیا، بعضی بحران‌ها و برسام دیده می‌شود؛

۲. کدورتی که در رطوبات چشم یا در طبقات آن پدید می‌آید؛ آن هم زمانی که اجزای بیضیّه به‌خاطر بخار تیره یا یکی از خلط‌ها غلیظ‌تر می‌شود؛ در آن حالت، خیال‌هایی مانند پشه و مگس و خطوط و مانند آن در پیش چشم پدیدار می‌شود (بهاءالدوله، ص ۲۵۰).

آنچه در شعر اثیرالدّین به عنوان **بخار تیره** از آن نام برده شده، کدورتی از نوع دوم است که در چشم پدید می‌آید. در تصوّر شاعر، مردمکِ دیده غذایی دارد که تماشای مناظر طبیعی است و او از بیابانی می‌گذرد که در آن غذایی جز آفتاب برای مردمک وجود ندارد؛ بر همین اساس، مردمک دیده در این بیابان گرسنه است.

دوم، بیتی در توصیف پادشاه:

با آتش حسام تو خصم ار طرب کند — هم در میان رقص بمیرد شرارروار

(اخسیکتی۱، ص ۱۳۴ و همو۳، ص ۱۹۹)

با آتش حسام تو خصم ار طرب کند — هم در میان خصم بمیرد شرارروار

(همو ۲، ص ۱۶۷)

مشخّص است که گزارش تصحیح همایون‌فرّخ و ماهیار بهتر است و اغلب نسخ خطّی هم آن را تأیید می‌کنند.

«رقصیدن شرار در آتش» از تصویرهایی است که در شعر شاعران قرن شش شکل می‌گیرد:

در آب و آتش رقص آوَرَد شرار و حباب — چون باد خُلق تو زد بر کران آتش و آب

(جمال اصفهانی، ص ۴۹)

و در سبک هندی به اوج می‌رسد:

در رقص شوق، خردهٔ جان از پی نثار — بر کف نهیم و چون شرر از جا برون رویم

(حزین لاهیجی، ص ۱۹۰)

***

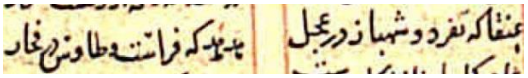
به‌طور کلّی، مقایسهٔ این قصیده در سه متن مصحَّح نشان می‌دهد که گزارش‌های تصحیح ماهیار درست‌تر از دو تصحیح دیگر است؛ با وجود این، برخی کاستی‌ها در گزارش ابیات قصیده، فقط در تصحیح ماهیار دیده می‌شود:

عنقاگه قفرد و شهباز در عجل — هدهد که فراست و طاوس در فخار

اجرام کوکب من و گردون رکاب او — اقبال بر یمین و سعادات بر یسار

(اخسیکتی۳، ص ۱۹۸)

شکل درست این دو بیت در نسخه‌های خطّی این‌گونه است:



(اخسیکتی، ش ٦٦٩، برگ ٤٤٨)

(همو، ش ١١٨٣، برگ ۶)

عنقـا گـهِ تفـرُّد و شـهباز در عجـل — هدهـد گـهِ فراسـت و طـاووس در فخـار
اجـرام موکـب مـن و گـردون رکـاب او — اقبـال بـر یمـین و سـعادات بـر یسـار

بیت اوّل در توصیف اسب شاعر است که آن را در تفرّد (تنها حرکت‌کردن و یگانگی) به عنقا تشبیه کرده است. در بیت دوم نیز، اجرام را موکب خود می‌داند، نه کوکب خود؛ چراکه واژهٔ «اجرام» در این بیت به‌معنی **کواکب** و **ستارگان** است و در شعر خاقانی هم بدین مفهوم به کار رفته است:

بکوفـت موکـب اقبـال موکـب اجـرام — ببسـت قبـهٔ زربفـت قبّـهٔ مینـا
(خاقانی شروانی، ص ۱۳)

در شعر فارسی ترکیب «کواکب‌موکب» دیده می‌شود:

آن فلک‌قـدر ملـک‌مهر کواکـب موکـب — که زحل‌حزم و زحل عزم و عطارد فطن است
(سلمان ساوجی، ص ۵۲)

همچنین است گزارش بیت آخر قصیده در تصحیح ماهیار، که هجایی افتاده دارد:

وردی کـه شاخسـار امـل راسـت بشـکفان — شـاخی کـه بوسـتان ظفـر راسـت [بـر] بـرآر
(اخسیکتی۳، ص ۲۰۰)

٤. نتیجه

باید توجه داشت که تصحیح برخـی از متـون بـه دلایـل مختلـف، بـه مهارت‌هـای بیشـتر و زمـان طولانی‌تری نیاز دارد که دیوان اثیرالدّین اخسیکتی از جملهٔ آن‌هاست.

با نگاهی مختصر به نسخه‌های خطّی موجود و تصحیح‌های انجام‌گرفتـه از دیـوان ایـن شـاعر، دلایل دشواریِ تصحیح اشعار او را در سه قالب کلّی زیـر می‌تـوان برشـمرد کـه نمونـه‌هایی از هـر شاخه، در ابیات بررسی‌شده در این پژوهش هم دیده می‌شود:

الف. دشواری‌هایی که برخاسته از سبک و اندیشهٔ شـاعر اسـت: بخشـی از دشـواری تصـحیح دیوان اثیر به خود شاعر برمی‌گـردد. مسـائلی ماننـدِ صـورت‌های خیـال منحصـربه‌فـرد، واژگـان و اصطلاحات و ترکیبات ویژهٔ شاعر، زبان خاصّ و بهره‌گیری شاعر از ضمیر خودآگاه در دشـوارگویی را می‌توان در این زیرشاخه نام برد.

ب. دشواری‌هایی که به کمیّت و کیفیّت نسخه‌های خطّی باقی‌مانده از *دیوان* شـاعر برمی‌گـردد: بـا نگـاهی بـه نسـخه‌های خطّـی موجـود، مشـخّص می‌شـود کـه نسـخه‌های مناسـب و درخـورِ

اندک‌شماری از دیوان اثیرالدّین بر جای مانده است کـه اغلـب آن‌هـا از روی مادرنسـخه‌ای واحـد کتابت شده‌اند. باقی‌نماندن نسخه‌های دیـرین از ایـن دیـوان، مصـحِّحان را نـاگزیر از بهره‌بـردن از نسخه‌های متأخّری می‌کند کـه اشـکالات و کاسـتی‌های زیـادی در کتابـت آن‌هـا راه یافتـه اسـت. همچنین بخش عمده‌ای از نسخه‌ها، تمام ابیات دیوان اثیرالدّین را دربرنمی‌گیرنـد و حالـت گزیـده دارند. مشکل دیگر در این مقوله، کم‌سوادی یا کم‌دقّتـی کاتبـان اسـت کـه بـر مشـکلات تصـحیح می‌افزاید.

ج. دشواری‌هایی که عملکرد مصحِّحان آن‌ها را به وجود آورده است: در این زمینه هم می‌تـوان به ضعف در نسخه‌پژوهی و اتخاذ شیوهٔ نادرست در تصحیح، بدخوانی نسخهٔ اساس یا وفادارنبودن به آن، گزینش و گـزارش نادرسـت مـتن، اسـتفاده‌نکردن از منـابع جنبـی در تصـحیح و کـم‌دقّتـی مصحِّحان اشاره کرد که به گزارش مبهم، مشکوک، ناقص یا محرّف ابیات منجر می‌شود.

در نگاهی کلّی، باید گفت با توجّه به نسخه‌های موجود از دیوان اثیرالدّین، اتّخـاذ شـیوهٔ نسـخهٔ اساس در تصحیح آن راه به جایی نخواهد برد و بهتر است مصحِّحان از شیوهٔ التقاطی یا بین‌بین بهره ببرند که احتمال اشتباه را کمتر می‌سازد؛ مگر اینکه در آینده نسـخه‌ای دیگـر از دیـوان اشـعار او بـه دست آید که واجد شرایط نسخهٔ اساس باشد.

شیوهٔ التقاطی که ماهیار در تصحیح خود به کار گرفته، بر مبنای دو نسخه بوده است که ناکـافی به نظر می‌رسد. شاید اصلی‌ترین دلیل در به تأخیرافتادن انتشار این تصحیح، جسـت‌وجوی ایشـان برای یافتن نسخه‌ای دیگر از دیوان اثیرالدّین بوده که متأسّفانه در زمان حیاتشـان بـه نتیجـه نرسـیده است.

منابع

ابن یمین فریومدی، فخرالدّین، دیوان، چاپ حسینعلی باستانی‌راد، سنایی، تهران ۱۳۶۳.

اثیرالدّین اخسیکتی (۱)، دیوان، چاپ رکن‌الدّین همایون فرّخ، کتابفروشی رودکی، تهران ۱۳۳۷.

ـــــــــــ(۲) ، دیوان، چاپ محمود براتی خوانساری، سخن، تهران ۱۳۹۸.

ـــــــــــ(۳) ، دیوان، چاپ عبّاس ماهیار، جام گل، کرج ۱۳۹۹.

ـــــــــــ، نسخهٔ خطّی حکیم‌اوغلو علی پاشا، شمارهٔ ۶۶۹، ترکیه.

ـــــــــــ، نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، شمارهٔ ۴۸۴۱/۷، ایران.

ـــــــــــ، نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، شمارهٔ ۱۱۸۳/۱، ایران.

ـــــــــــ، نسخهٔ خطّی آستان قدس رضوی، شمارهٔ ۴۵۸۳، مشهد.

ـــــــــــ، نسخهٔ خطّی آستان قدس رضوی، شمارهٔ ۴۹۵۵/۱، مشهد.

ـــــــــــ، نسخهٔ خطّی دانشگاه تهران، شمارهٔ ۹۸۲۴/۳، تهران.

ـــــــــــ، نسخهٔ خطّی دانشگاه تهران، شمارهٔ ۸۰۰، تهران.

ـــــــــــ، نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ ملّی، شمارهٔ ۲۴۰۱/۱، تهران.

ـــــــــــ، نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ ملّی، شمارهٔ ۱۵۰۲۹، تهران.

ـــــــــــ، نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ ملّی، شمارهٔ ۲۱۳۵۶، تهران.

ـــــــــــــ، نسخهٔ خطّی دیوان هند (ایندیا آفیس)، شمارهٔ ۱۳۲، موزهٔ بریتانیا.
ـــــــــــــ، نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ ملک، شمارهٔ ۴۷۳۳، تهران.
ـــــــــــــ، نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ ملک، شمارهٔ ۵۳۰۷/۱۳، تهران.
امیرمعزّی، دیوان، فخرالدّین اسعد گرگانی، ویس و رامین، چاپ محمّد روشن، صدای معاصر، تهران ۱۳۸۹.
عبّاس اقبال، اسلامی، تهران ۱۳۱۸.
انوری، دیوان، چاپ مدرّس رضوی، علمی و فرهنگی، تهران ۱۳٦٤.
اوحدی مراغه‌ای، دیوان، چاپ سعید نفیسی، سنایی، تهران ۱۳۹۱.
بسطامی نظامی، نسخهٔ خطّی مطلع‌الانوار، ش٦۳۹۰، دانشگاه تهران.
بهاءالدوله، بهاءالدّین بن میر قوام‌الدّین، خلاصةالتجارب، دانشگاه علوم پزشکی ایران، تهران ۱۳۸۲.
بیدل، غزلیّات، چاپ سیّدمهدی طباطبائی و علیرضا قزوه، شهرستان ادب، تهران ۱٤۰۰.
بیرونی، ابوریحان، التّفهیم لأوائل الصناعة التّنجیم، چاپ جلال‌الدّین همایی، انجمن آثار ملّی، تهران ۱۳۱۸.
جامی، نورالدّین عبدالرّحمن، هفت‌اورنگ، چاپ آقامرتضی مدرّس گیلانی، مسجد سلطانی، تهران ۱۳۳۷.
جمال اصفهانی، جمال‌الدّین عبدالرزاق، دیوان، چاپ حسن وحید دستگردی، سنایی، تهران ۱۳٦۲.
حزین لاهیجی، دیوان، چاپ بیژن ترقّی، سنایی، تهران ۱۳۸۷.
حسن غزنوی، اشرف‌الدّین، دیوان، چاپ حسن وحید دستگردی، اساطیر، تهران ۱۳٦۲.
خاقانی، دیوان، چاپ ضیاءالدّین سجادی، زوّار، تهران ۱۳۵۷.
خسروی، مجید، «بررسی تصحیفاتی در دیوان اثیرالدّین اخسیکتی»، متن‌شناسی ادب فارسی، ش۲ (پیاپی ۲۶)، ص ۹۵ ـ ۱۰۸، تابستان ۱۳۹۴.
خلف تبریزی، محمّدحسین، برهان قاطع، امیرکبیر، تهران ۱۳۹۳.
دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامهٔ دهخدا، موسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا، تهران ۱۳۹۹،
http://dehkhoda.ut.ac.ir
راوندی، راحة الصّدور و آیة السّرور در تاریخ آل سلجوق، چاپ محمّد اقبال و مجتبی مینوی، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۴.
ریپکا، یان، تاریخ ادبیّات ایران از دوران باستان تا قاجاریه، ترجمهٔ عیسی شهابی، علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۸۱.
سجادی، سید ضیاءالدّین، فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی شروانی، زوّار، تهران ۱۳۸۲.
سعیدی، سارا، «تصحیح ابیاتی از اثیرالدّین اخسیکتی با تکیه بر فرهنگ جهانگیری»، نامهٔ فرهنگستان (ویژه‌نامهٔ شبه‌قارّه)، ش ۲، ص ۲۶۰ ـ ۲۴۹، بهار و تابستان ۱۳۹۳.
شهیدی، سیّدجعفر، شرح لغات و مشکلات دیوان انوری، علمی و فرهنگی، تهران ۱۳٦٤.
سلمان ساوجی، جمال‌الدّین، کلیّات، چاپ عبّاسعلی وفایی، سخن، تهران ۱۳۸۹.
سنایی غزنوی، دیوان، چاپ محمّدتقی مدرّس رضوی، سنایی، تهران ۱۳٦۲.
سیف فرغانی، دیوان، چاپ ذبیح‌اللّه صفا، فردوسی، تهران ۱۳٦٤.
صائب تبریزی، دیوان، علم، تهران ۱۳۸۳.
صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیّات در ایران، ج۲، فردوس، تهران ۱۳۷۸.
فخرالدّین اسعد گرگانی، ویس و رامین، چاپ محمّد روشن، صدای معاصر، تهران ۱۳۸۹.
فردوسی، شاهنامه، چاپ جلال خالقی مطلق، بیبلیوتکا پرسیکا، نیویورک ۱۳٦٦.
فروزانفر، بدیع‌الزمان، سخن و سخنوران، زوّار، تهران ۱۳۸۷.
قطران تبریزی، دیوان، چاپ محمّد نخجوانی، ققنوس، تهران ۱۳٦۲.
مسعود سعد سلمان، دیوان، چاپ محمّد مهیار، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران ۱۳۹۰.
معرفت، شهره، «ملاحظاتی دربارهٔ چند بیت از اثیرالدّین اخسیکتی (بر اساس چند جنگ و سفینه)»، جشن‌نامهٔ علی سلطانی گردفرامرزی، به‌کوشش مجید پویان، علم نوین، یزد، ۱۳۹۷.
نجم‌الدّین رازی، مرصاد العباد، چاپ محمّدامین ریاحی، علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۷۳.

نظامی گنجوی، مخزن الاسرار، چاپ رات زنجانی، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۸٤.
نفیسی، علی‌اکبر، فرهنگ نفیسی، خیام، تهران ۱۳۴۳.
یلمه‌ها، احمدرضا، «تصحیح چند بیت از دیوان اثیر اخسیکتی»، پژوهش‌های ادبی، سال ۷، ش ۲۶، ص۱۶۲ ـ ۱۴۹، زمستان ۱۳۸۸.
ـــــــــــــ، «نگرشی نو بر دیوان اثیرالدّین اخسیکتی»، آینهٔ میراث، ش ۴۶، ص ۱۹۶ ـ ۱۷۹، بهار و تابستان ۱۳۸۹.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۸
10.22059/jpl.2022.336479.2008
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

تاریخ دقیق درگذشت خاقانی شروانی*

سیّدمحسن حسینی وردنجانی†
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
(از ص ۶۱ تا ۷۲)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۸، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵
علمی-پژوهشی

چکیده

یکی از خوشبختی‌های هر شاعر کهن می‌تواند وجود دست‌نویس‌های مضبوط از اشعار او و وجود آگاهی‌های درست از سوانح زندگی‌اش باشد. متأسّفانه دست‌نویس‌های کهن و ارزشمند شاعران پیش از مغول کمند و نیز آگاهی‌های دقیق و درستی دربارهٔ سوانح زندگی بسیاری از این شاعران در اختیار نداریم. خوشبختانه خاقانی از معدود گویندگان کهن است که هم دست‌نویس‌های خوب و مضبوطی از آثار او در اختیار داریم و هم بسیاری از سوانح زندگی‌اش برای ما شناخته شده است و این، دو دلیل عمده دارد: نخست، خود خاقانی است که دربارهٔ بسیاری از وقایع زندگی‌اش به مخاطب آگاهی می‌بخشد و دیگر، وجود منابعی است که اطّلاعات ارزشمندی دربارهٔ زندگانی خاقانی در اختیار ما می‌گذارند. یکی از این آگاهی‌ها، سال‌زاد و سال‌مرگ دقیق اوست که اکنون، به‌واسطهٔ دست‌نویس‌های کهن در اختیار ماست. در این پژوهش تلاش کرده‌ایم با تکیه بر روش کتابخانه‌ای، نخست، تاریخ-های مختلفی که برای درگذشت خاقانی عنوان شده است، گزارش و سپس آن‌ها را نقد کنیم و در پایان، تاریخ دقیق و درست درگذشت او را که در میانهٔ دو دست‌نویس کهن و مضبوط دیوان او یافته‌ایم، ارائه کنیم؛ بر این اساس، خاقانی در ۲۱ شوّال ۵۸۱ق درگذشته است؛ که این تاریخ برابر است با هفتم بهمن سال یکصدوهفت ملکشاهی.

واژه‌های کلیدی: خاقانی، تاریخ دقیق درگذشت خاقانی، نسخه، دست‌نویس دیوان خاقانی، ۲۱ شوّال ۵۸۱ق.

---

*. تقدیم به خاقانی‌شناس فرهیخته و نستوه، مرحوم دکتر سیدضیاءالدّین سجّادی.

†. رایانامهٔ نویسنده: Vardanjanimohsen@um.ac.ir

۱. مقدّمه

آشنایی درست با زندگی‌نامه و سوانح عمر هر گوینده‌ای، یکی از پیش‌نیازها و ملزومات پژوهش دقیق و تخصّصی در آثار اوست. متأسّفانه به‌طور کلّی سنّت ادبی ما در گذشته به‌گونه‌ای نبوده است که تاریخ زندگانی شاعران و نویسندگان را خود یا نزدیکانشان ثبت و ضبط کنند و از همین‌روست که حتّی زادْسال و سالْ‌مرگ اغلب بزرگان ادب پارسی محلّ اختلاف است.

بی‌شک، یکی از آرزوهای هر پژوهشگرِ متخصّص، رسیدن به تاریخ دقیق یا نزدیک‌به‌یقین ولادت و درگذشت شاعر یا نویسندهٔ مورد نظر است. در میان شاعران پرآوازهٔ فارسی، خاقانی از معدود گویندگانی است که علاوه بر اینکه خودش ما را با سوانح و تاریخ زندگانی‌اش آشنا می‌کند، تاریخ ولادت و درگذشت او نیز در دست‌نویس‌های کهن ضبط شده است.

در منابع قدیم و جدیدی که به زادْسال خاقانی اشاره کرده‌اند، اختلاف زیادی دیده نمی‌شود و اغلبِ منابع، سال ۵۲۰ق را سال تولّد او دانسته‌اند؛ امّا تقریباً دربارهٔ سال درگذشت او، می‌توان اختلافات زیادی در منابع قدیم و جدید دید؛ چنان‌که میان نخستین و واپسین تاریخی که برای مرگ وی در منابع آورده‌اند، پانزده سال اختلاف است.

به‌دست‌دادن تاریخ دقیق درگذشت خاقانی، عامل بسیار مؤثّری در تعیین تاریخ دقیق سوانح عمر و سرایش برخی اشعار اوست و همین امر ضرورت پژوهش در این موضوع را آشکارتر می‌کند. در این راستا یکی از دغدغه‌های نگارنده در بررسی دست‌نویس‌های کهن، رسیدن به اسنادی بود که بتوان با تکیه برآن‌ها تاریخ دقیق درگذشت خاقانی را روشن کرد.

همان گونه که گفته‌اند: «من طلب شیئاً و جدَّ، وَجَدَ» سرانجام، جست‌وجوها به نتیجه رسید و نگارنده در دو دست‌نویس کهن به‌تاریخ دقیق درگذشت خاقانی برخورد. تاریخ موجود در این دو دست‌نویس، با منابع دیگری نیز تأیید می‌شود. بر همین اساس، در این پژوهش سعی می‌کنیم نخست، با دسته‌بندی اقوال مختلف و نقد آن‌ها و سپس با تکیه بر منابع کهن، تاریخ دقیق درگذشت خاقانی را به دست دهیم.

تقریباً اغلب منابعی که در گذشته و حال به معرّفی خاقانی و شعر او پرداخته‌اند، به تاریخ درگذشت و آرامگاه او در مقبرةالشعراء تبریز اشاره کرده‌اند؛ امّا دو جستار با نگاه دقیق‌تر و تخصصی‌تری به تاریخ درگذشت وی پرداخته‌اند:

الف) شفیعی کدکنی در مقدّمهٔ منطق‌الطیر (۱۳۸۳) با تکیه بر اطّلاعات دست‌نویسی از کتابخانهٔ لالااسماعیل ترکیه که به گفتهٔ شفیعی در تاریخ ۷۵۰ق کتابت شده است، سال ۵۹۱ق را سال قطعی درگذشت خاقانی معرّفی می‌کند؛

ب) محمّدرضا ترکی در مقدّمهٔ غایت ابداع (۱۳۹۸) با استناد به مجموعهٔ خطّی‌ای که به تاریخ ۵۸۱ق کتابت شده است و در بخشی از آن دو نامهٔ عربی از خاقانی آمده است، عنوان می‌کند که خاقانی پیش از رمضان ۵۸۱ق درگذشته است. ما این هردو نظر را در بخش بعدی نقد خواهیم کرد.

۳. بحث و بررسی

چنان‌که پیش از این اشاره شد، اقوال مختلف درگذشت خاقانی، بازه‌ای پانزده‌ساله را دربرمی‌گیرد. در این قسمت، بررسی خود را نخست، با دسته‌بندی گفتار منابع مختلف آغاز و تلاش می‌کنیم در هر بخش، به مهم‌ترین آثاری که آن تاریخ را ضبط کرده‌اند، اشاره کنیم.

۳-۱. دسته‌بندی تاریخ‌ها

دسته‌بندی خویش را بر اساس سیر تاریخی اقوال پیش می‌گیریم.

۳-۱-۱. سال ۵۸۱ق

کهن‌ترین منبعی که این سال را برای درگذشت خاقانی عنوان کرده است، تلخیص‌الآثار باکویی است (باکویی، ص a۵۹). این کتاب در نیمهٔ نخست قرن نهم تحریر شده است. خلاف برخی گفتارها،[۱] این اثر چنان‌که از نامش پیداست، تلخیص آثارالبلاد قزوینی است.

اثر دیگری که این تاریخ را برای درگذشت خاقانی درست می‌داند، غایت ابداع است. محمّدرضا ترکی در مقدّمهٔ این اثر نوشته است که خاقانی پیش از رمضان این سال (۵۸۱ق) درگذشته است (خاقانی ۵، ص۶۱). چنان‌که پیداست، تعداد کمی از منابع این سال را برای درگذشت خاقانی پذیرفته‌اند.

۳-۱-۲. سال ۵۸۲ق

بیشتر منابع پیش از دوران معاصر، این سال را برای درگذشت خاقانی معرّفی کرده‌اند. از میان این منابع می‌توان به این آثار اشاره کرد: بناکتی در روضة اولی‌الالباب (تألیف ۷۱۷ق)، مستوفی در تاریخ گزیده (تألیف ۷۳۰ق)، فصیح خوافی در مجمل (تألیف ۸۴۵ق)، دولتشاه در تذکره[۲] (تألیف ۸۹۲ق)، کربلایی در روضات‌الجنان (تألیف قرن دهم)، رازی در هفت‌اقلیم (تألیف ۱۰۰۲ق)، تقی‌الدّین کاشانی در خلاصة‌الأشعار (تألیف ۱۰۱۶ق)، بهاری سیستانی در خیر البیان (تألیف ۱۰۱۹ق)، حاجی‌خلیفه در تقویم‌التواریخ (تألیف ۱۰۵۸ق)، خاتون‌آبادی در وقایع‌السنین (تألیف ۱۰۹۷ق)، آذربیگدلی در آتشکده (تألیف ۱۱۹۳ق)؛ هدایت در مجمع‌الفصحاء (تألیف ۱۲۸۴ق)؛ اسرار تبریزی در منظرالاولیاء (تألیف ۱۳۰۴ق)؛ (بناکتی، ص۲۰۵؛ مستوفی، ص۷۲۸؛ فصیح خوافی، ج۲، ص۲۶۶؛ دولتشاه (۱)، ص۸۲؛ کربلایی تبریزی،ج۱، ص ۲۰۳؛ رازی، ج۳، ۱۴۴۸؛ کاشانی، ب٤٤١؛ بهاری سیستانی، ص۱۳۳؛ حاجی‌خلیفه، ص۱۰۸؛ خاتون‌آبادی، ص ۳۲۰ ؛ آذربیگدلی، ج۱، ص۳۶ ؛ هدایت، ج۱، ص۷۳۲ و اسرار تبریزی،ص۲۲۳).

البتّه تعداد کمی از منابع معاصر نیز این تاریخ را پذیرفته‌اند؛ مانند نفیسی و براون در تاریخ ادبیّات (نفیسی، ج۱، ص ۱۰۴ و براون، ج۲، ص۹۰).

۳-۱-۳. سال ۵۹۰ق

ظاهرا نخستین منبعی که خاقانی را تا سال ۵۹۰ق زنده می‌داند، حبیب‌السیّر (تألیف ۹۳۰ق) است. نویسندهٔ این کتاب معتقد است خاقانی در حادثهٔ فتح اصفهان از سوی تکش‌خان که در ۵۹۰ق اتّفاق افتاده، شعری سروده است (خواندمیر، ج۲، ص۶۴۲). این نظر خواندمیر بر آثار دیگری مانند خزانهٔ عامرة (تألیف ۱۱۷۶ق) و ریاض‌السیّاحة (تألیف ۱۲۳۷ق) تأثیر گذاشته است (آزاد بلگرامی، ج۱، ص۳۱۳ و شیروانی،ج۲، ص۱۲۶). در روزگار معاصر شبلی نعمانی و همایی نیز همین سال را برای درگذشت خاقانی پیشنهاد می‌کنند (شبلی نعمانی، ج۵، ۱۹ و همایی، ص۱۶۸).

۳-۱-۴. سال ۵۹۱ق

ظاهراً تنها منبعی که این سال را برای درگذشت خاقانی عنوان کرده است، جنگی است که در قرن هشتم کتابت شده است و شفیعی کدکنی نخستین کسی است که این مجموعه را معرّفی کرده است.

۳-۱-۵. سال ۵۹۵ق

بیشتر منابع معاصر و تعداد محدودی از منابع گذشته معتقدند خاقانی در ۵۹۵ق درگذشته است. گزارش جهانگشا (تألیف ۶۵۸ق) نشان می‌دهد خاقانی در واقعهٔ فتح اصفهان (۵۹۲ق) که به دست تکش‌خان خوارزم‌شاه صورت گرفت، زنده بوده و شعری سروده است (جوینی، ص ۳۷۲). در حقیقت خواندمیر نیز به همین شعر اشاره کرده است؛ امّا اختلاف در تاریخ واقعهٔ فتح اصفهان است که خواندمیر آن را در ۵۹۰ق و جوینی در ۵۹۲ق می‌داند.

در میان گذشتگان این منابع به ۵۹۵ق اشاره کرده‌اند: یمینی در لطایف اشرفی (تألیف قرن۸)؛ فخری هروی در روضة‌السلاطین (تألیف ۹۶۲ق)؛ بقایی بخارایی در مجمع‌الفضلاء (تألیف حدود ۹۹۶ق)؛ لودی در مرّآة‌الخیال (تألیف ۱۱۰۲ق)؛ شیرازی در طرائق‌الحقایق (تألیف قرن دوازدهم)؛ گوپاموی در نتایج‌الأفکار (تألیف ۱۲۵۸ق) (یمنی،ج۲، ص۳۶۸؛ فخری هروی، ص۲۰۳؛ بقایی بخارایی، ص۸۰؛ لودی، ص ۲۵؛ شیرازی، ج۲، ص۶۲۵ و گوپاموی، ص۲۶۲).

در میان معاصران، فروزانفر گفتار جوینی را پذیرفته است و با تکیه بر دیدگاه گوپاموی در نتایج‌الأفکار سال ۵۹۵ق را اصحّ اقوال می‌پندارد (فروزانفر، ص ٦٤٦). دیدگاه فروزانفر تأثیر بسزایی بر پژوهشگران معاصر داشته است و در نتیجهٔ آن، اغلب منابع معاصر، درگذشت خاقانی را در ۵۹۵ق نوشته‌اند؛ برخی از مهم‌ترین این آثار عبارت‌اند از: صفا، ریپکا و رضازادهٔ شفق در تاریخ ادبیّات؛ دیهیم در تذکرهٔ شعرای آذربایجان و حمیدی شیرازی در بهشت سخن (صفا، ج۲، ص۷۸۰؛ ریپکا، ص۲۸۵؛ رضازاده شفق، ص ۳۴۳؛ دیهیم، ج۵، ص۸۹ و حمیدی شیرازی، ص ۴۷۲). جدا از کسانی که بر اساس ابیات خاقانی در فتح اصفهان بر سال ۵۹۵ق حکم کرده‌اند، غفّار کندلی بر اساس

استامپاژی که از سنگ قبر خاقانی تهیّه شده بوده، تاریخ درگذشت او را ۵۹۵ق دانسته است (کندلی هریسچی، ص ۱۰۱).

در میان معاصران می‌توانیم دیدگاه‌های دیگری را نیز ببینیم؛ مثلاً زرّین‌کوب تاریخ ۵۹۶ق را برای درگذشت خاقانی ذکر کرده است (زرین‌کوب، ص۱۹۲). البتّه در میان منابع ادبی، گاهی تاریخ‌های عجیبی نیز ذکر شده است؛ مانند احتمالی که شاهنوازخان برای سال ۵۳۲ق ذکر کرده است (شاهنوازخان، ص ۲۵۲)؛ چراکه در این سال خاقانی دوازده‌ساله بوده است.

۳-۲. بررسی و نقد تاریخ‌ها

در میان تاریخ‌های پیش‌گفته دو تاریخ ۵۸۱ و ۵۹۱ق بر گزارش دست‌نویس‌های کهن استوارند و دو تاریخ ۵۹۰ و ۵۹۵ق بر شعری منسوب به خاقانی متکّی‌اند که به مناسبت فتح اصفهان سروده شده و قول ۵۸۲ق بر اساس تواتر نقل شده است و صاحب استدلال نیست. در اینجا بحث خود را با بررسی متواترترین تاریخ، یعنی ۵۸۲ق پی‌می‌گیریم.

۳-۲-۱. نقد گزارش ۵۸۲ق

این تاریخ، بیشترین نقل را در منابع دارد. ترکی در نقد این گزارش دلایلی دارد که درست و علمی می‌نماید:

الف) در مجموع آثار خاقانی اشاره‌ای نیست که بتوان بر اساس آن حکم کرد که خاقانی پس از ۵۸۱ق را دریافته باشد؛

ب) با اینکه خاقانی در تمام آثارش سخن از قران سال ۵۸۲ق و باطل‌بودن حکم ستاره‌شناسان کرده است؛ امّا در مجموع آثارش هیچ اشاره‌ای به رخ‌ندادن این واقعه ندارد و این نشان می‌دهد او تا این تاریخ زنده نبوده است؛

ج) خاقانی در قصیدهٔ «خراسان» که در ۵۸۰ق سروده است، از قصدش برای سفر به خراسان می‌گوید؛ امّا این سفر هرگز انجام نشد؛ چراکه مرگ به او مجال این کار را نداد (خاقانی ۵، ۵۸-۶۸). طبیعتاً با این استدلال‌ها که شواهد نیز آن‌ها را تأیید می‌کند، نمی‌توان این سال را سال وفات خاقانی دانست.

۳-۲-۲. نقد دو گزارش ۵۹۰ق و ۵۹۵ق

چنان‌که اشاره شد، این دو قول بر پایهٔ سروده‌ای هستند که در تاریخ جهانگشا و حبیب‌السیر به خاقانی منسوب شده است. مطلع این شعر چنین است:

مژده که خوارزمشاه ملک صفاهان گرفت　　ملک عراقَین را همچو خراسان گرفت

(جوینی، ص۳۷۲ و خواندمیر، ج۲، ص۶۴۲)

این ابیات در هیچ‌یک از چاپ‌های دیوان خاقانی نیست. ترکی در مقدّمهٔ غایت ابداع، این ابیات را از آن شرف‌الدّین شفروه می‌داند و می‌گوید این ابیات در دیوان او موجود است (خاقانی، ص ٦٤). علاوه بر گفتار ترکی، خاقانی جز «آتسز» هیچ‌یک از خوارزمشاهان را نستوده است و این اتّفاق هم در روزگار جوانی او بوده و اصلاً دلیلی نداشته است، خاقانی پس از کناره‌گیری از دربار شروان در ٥٧١ق و کوچ به تبریز و به‌رغم داشتن وضعیّت معیشتی خوب و مناسب، پیرانه‌سر در پی دربار خوارزم باشد. استدلال غفّار کندلی نیز بر اساس این استامپاژ است:

تصویر١: استامپاژ سنگ قبر خاقانی

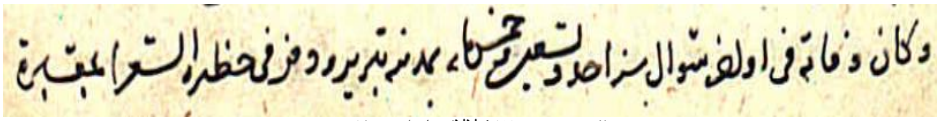
سجّادی و ترکی معتقدند که بر اساس نظر کارشناسان این استامپاژ جعلی است (سجّادی، ص١٥١ و خاقانی، ص٦٥). علاوه بر نظر کارشناسان، چنان‌که در این تصویر پیداست (در پایان سطر هفتم از بالا) کلمهٔ «تسعین» را می توان «سبعین» نیز خواند و باید از کسانی که این تصویر را اصیل می‌دانسته‌اند، پرسیده می‌شد چرا آن را موافق گفتار معاصران، تسعین خوانده‌اید و نه سبعین. با این توضیحات، هنگامی که استدلال این دو تاریخ علمی نباشد؛ نمی‌توان آن را پذیرفت.

٣-٢-٣. نقد گزارش ٥٩١ق

شفیعی کدکنی بر اساس دست‌نویس ٤٨٧ لالااسماعیل ترکیه، این تاریخ را برای درگذشت خاقانی معرّفی کرده است. گزارش شفیعی این گونه است:

> و کان وفاته **في اوّل شوّال** سنة احد و تسعین و خمسمأة بمدینة تبریز و دفن في حظیرة الشعراء بمقبرة سرخاب و مولده[٣] بشروان سنة عشرین و خمسمأة (عطار، ص٧٢).

اوّلین نکته‌ای که در گزارش شفیعی جلب توجّه می‌کند، بدخوانی نسخه است. تصویر (٢) از این دست‌نویس است:



تصویر ٢: دست‌نویس ٤٨٧ لالااسماعیل؛ ب ٨١

در متن مصحَّح شفیعی «اوّل شوّال» آمده است، در حالی که در متن نسخه، «اواخر شوّال» ثبت است. شفیعی تاریخ این نسخه را ٧٥٠ق ذکر کرده است؛ در حالی که این دست‌نویس در

سال‌های مختلفی کتابت شده است؛ زیرا انجامه‌های متفاوتی دارد که به سال‌های ۷٤۱، ۷٤۲، ۷٥٤ و ۷۸۸ق اشاره دارد.

در مجموع، این دست‌نویس علاوه بر خاقانی، زادْسال و سالْ‌مرگ انوری، اوحدالدّین کرمانی، مولوی و همام‌الدّین (تبریزی) را مشخّص کرده است. متأسّفانه این جُنگ در ضبط سالِ درگذشت خاقانی دقیق نیست؛ چراکه دست‌نویس‌هایی در اختیار داریم که سال دقیق را در خود ضبط کرده‌اند و در قسمت بعدی به آن‌ها خواهیم پرداخت. همین اشکال را می‌توان در ثبت سال درگذشت اوحدالدّین کرمانی هم دید. تاریخ مرگ اوحدالدّین در این مجموعه این‌گونه است:

> الشیخ اوحدالدّین محمّد بن ابی‌الفخّار احمد بن محمّد الکرمانی الصوفي ولد في ذی‌الحجة سنة احدی و ستین و خمسمایة و توفي یوم الاثنین، ثالث شعبان، خمسة و ثلاثین و خمسمایة و دفن بالشونیزیة ببغداد (گوینده تبریزی، ص۸۱).

روشن است که سال درگذشت اوحدالدّین به‌جای «۶۳۵ق»، «۵۳۵ق» ضبط شده که اشتباه است. بررسی‌های بیشتر نشان می‌دهد مؤلّف در ذکر جزئیّات تواریخ (روز و ماه) درست و دقیق عمل کرده و در ضبط سال به خطا رفته است. منابع کهنی که زادْروز و یا سالْ‌مرگ اوحدالدّین را ثبت کرده‌اند، این را تأیید می‌کنند (← ابن المستوفي الاربلي، ج۱، ص۳۰۵ و ابن الشعار الموصلي، ج۶، ص۳۰۴).

از قضا مؤلّف این جنگ هم تبریزی است و احتمالاً با شاعر سرشناسی چون خاقانی که حدود ده سال از عمر خویش را در تبریز به سر برده، آشنا بوده است و احتمالاً بی‌دقّتی در نگارش سبب این اشکال است؛ چراکه در مواردی مانند ثبت سالْ‌مرگ مولوی بسیار دقیق عمل کرده است. به متن توجّه کنیم:

> ولادة مولانا و سیدنا قدوةالمحقّقین، جلال‌الحق و الملّة و الدّین سادس ربیع‌الاوّل سنة اربع و ستمایة؛ وفاته قدّس‌اللّه سرّه یوم‌الاحد عند غروب الشمس خامس جمادی‌الاخر سنة اثنین و سبعین و ستمایة (گوینده تبریزی، ص ۱۴۱).

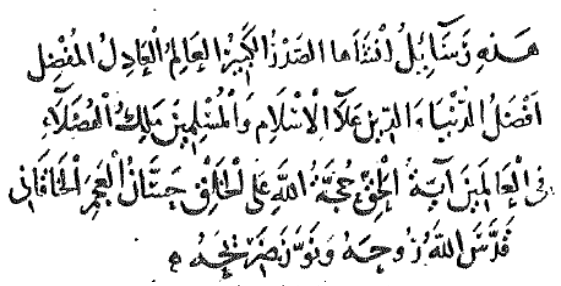
تا اینجا روشن شد که این دست‌نویس در ذکر سال درگذشت خاقانی و اوحدالدّین کرمانی اشتباه کرده است، در حالی که در ذکر روز و ماه دقیق است و با این توضیحات، نمی‌توانیم سال پیشنهادی این دست‌نویس را برای درگذشت خاقانی بپذیریم.

۳-۲-٤. نقد گزارش ۵۸۱ق

پیش از این اشاره کردیم باکویی در تلخیص‌الآثارش (تألیف قرن نهم)، سال درگذشت خاقانی را ۵۸۱ق عنوان کرده است. جالب است بدانیم باکو از توابع شروان است و احتمالاً این آگاهی را باکویی به‌واسطهٔ هم‌جواری با شروان یافته است؛ چراکه در آثارالبلاد قزوینی که باکویی آن را تلخیص کرده، اشاره‌ای به تاریخ درگذشت خاقانی نشده است (القزوینی، ص ۶۰۱). از قضا این درست‌ترین گزارشی است که دست‌نویس‌های ما نیز آن را تأیید می‌کند.

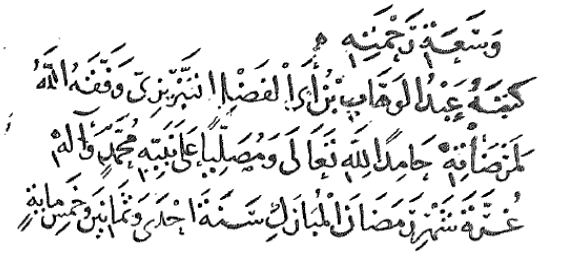
محمّدرضا ترکی پژوهشگر دیگری است که همین سال را دریافته و دقیق‌ترین پژوهش را در این موضوع انجام داده است. ترکی نیز بر اساس نسخهٔ کهن منشآت عربی خاقانی که در قرن ششم کتابت شده است، تاریخ درگذشت خاقانی را سال ۵۸۱ق گفته است.

نویسندهٔ مجموعه به گفتهٔ ترکی فرد فاضلی است و در ابتدای نامه‌ها گزارهٔ دعایی «قدّسَ اللهُ روحَه و نوّرَ ضریحَه» را پس از نام خاقانی آورده است. تصویر (۳) گویای این مطلب است:



تصویر ۳: نسخهٔ ۳۷۹۸ (۵۸۱ق)؛ چستربیتی؛ ب ۱

پس از دو نامهٔ خاقانی، مقدّمه‌ای از دمیةالقصر باخزری آورده شده و پس از آن انجامه‌ای است که تاریخ، ابتدای رمضان ۵۸۱ق را نشان می‌دهد؛ تصویر (٤) این انجامه را نشان می‌دهد:



تصویر ٤: نسخهٔ ۳۷۹۸ چستربیتی (۵۸۱ق)؛ ب ۷۹

ترکی بر اساس گزارهٔ دعاییِ کاتب که نشان از درگذشت خاقانی دارد و نیز ترقیمهٔ دست‌نویس که اوّل رمضان ۵۸۱ق را نشان می‌دهد، نوشته است در این تاریخ (اوّل رمضان ۵۸۱ق) خاقانی در قید حیات نبوده است (خاقانی۵، ص٦١).

اگرچه این دقیق‌ترین سال تعیین‌شده برای درگذشت خاقانی است، امّا در روز و سال، مغایر با واقع است؛ یعنی اسناد دیگر نشان می‌دهد که خاقانی حدود دو ماه بعد، یعنی تا اواخر شوّال زنده بوده است. بر اساس استدلال‌های زیر، نمی‌توانیم کاملاً بپذیریم تاریخ درگذشت خاقانی پیش از تاریخ موجود در انجامهٔ نسخه،یعنی اوّل رمضان ۵۸۱ق است:

الف) چنان‌که در تصویر شمارهٔ ۳ پیداست، کاتب دست‌نویس که شخصی فاضل و عربی‌دان است، در عنوان نوشته است: «هذه رسائل»، در حالی که در متن فقط «دو نامه» وجود دارد؛ طبیعتاً برای دو نامه باید عبارت «هاتان رسالتان» می‌آمد؛ این نشان می‌دهد احتمالاً حداقل یک نامه و شاید بیشتر حذف شده است. به گمان دیگر، در پایان نامه یا نامه‌هایی که حذف شده‌اند، انجامه‌ای

وجود داشته است که تاریخ آن پس از شوّال ۵۸۱ق بوده است. شاید بگوییم استفاده از ساختار جمع برای مثنّی و حتّی مفرد در ادب عرب سابقه‌دار است، امّا احتمال حذف نامه یا نامه‌ها را دلیل دیگری پشتیبانی می‌کند؛ و آن رکابه‌هایی است که به خط نستعلیق در صفحات وجود دارد و نشان می‌دهد دست کم ۱۵۰ سال پس از کتابت به نسخه افزوده شده‌اند. متأسّفانه به سبب سیاه‌وسفیدبودن تصویر نسخه و نیز کیفیّت نامناسب آن، به‌درستی مشخّص نمی‌شود؛ امّا ظاهراً در برگ ۳۲ که نامهٔ دوم تمام می‌شود، رکابه‌ای وجود ندارد. علاوه بر اینها در برگ ٤٥ صفحه‌ای به نستعلیق نگاشته شده است که مطمئناً اختلاف زیادی با تاریخ نگارش آن دارد؛ یعنی این صفحه بعدها به متن اضافه شده است؛ چراکه در قرن ششم، خط نستعلیق معمول نبوده است.

ب) ترقیمه‌ای که در پایان این دست‌نویس وجود دارد، متعلّق به بخش پایانی دست‌نویس، یعنی مقدّمهٔ دمیةالقصر است و نمی‌توان تاریخ نگارش نامه‌ها را با این قسمت قطعاً و دقیقاً در یک روز و ماه پنداشت؛ چراکه به‌احتمال زیاد، بخش نامه‌ها پس از دمیةالقصر کتابت شده است و در صحّافی پیش از آن قرار گرفته است. می‌دانیم که در بسیاری موارد، نخست، کُرّاسه‌ها تولید و بعد صحّافی می‌شدند؛ در این نوع مجموعه‌ها که مطالب پیوستگی موضوعی ندارند، پس و پیش‌شدن کُرّاسه‌ها اتّفاق محتملی است. گمان دیگری که می‌توان آن را مدّ نظر قرار داد، به‌هم‌ریختن صحّافی و صحّافی مجدّد اثر است؛ یعنی به‌واسطهٔ عمر طولانی دست‌نویس (بیش از ۸٦۰ سال) شاید در برهه‌ای به علّت به‌هم‌ریختگی اوراق، دوباره صحّافی شده باشد و این پس و پیش‌شدن متعلّق به صحّافی دوم باشد. درستی یا نادرستی این احتمال را تنها می‌توان با دیدن دست‌نویس از نزدیک تشخیص داد و آخرین احتمالی که بدون در نظر گرفتن تغییر در صحّافی، می‌توان آن را در نظر گرفت، این است که ممکن است مؤلّف قسمت مقدّمهٔ دمیةالقصر را ابتدا نگاشته و بعد نامه‌ها را نوشته باشد؛ این اتّفاق هم میان کاتبان و نویسندگان بیاض‌ها رایج بوده است.

با این توضیحات و با اسنادی که پس از این عرضه می‌کنیم، روشن می‌شود تاریخ اوّل رمضان یا پیش از رمضان ۵۸۱ق برای درگذشت خاقانی دقیق نیست.

۳-۳. تاریخ دقیق درگذشت خاقانی در دو دست‌نویس کهن

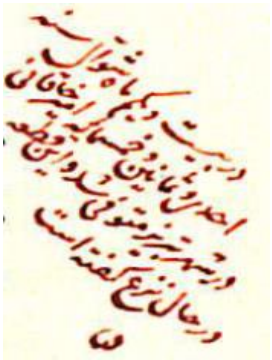
در این قسمت، به دو دست‌نویس معتبر اشاره می‌کنیم که تاریخ درگذشت خاقانی را به شکل دقیق در خود حفظ کرده‌اند؛ نخست، دست‌نویس مضبوط[٤] کتابخانهٔ لالااسماعیل ترکیه (کتابت قرن هشتم یا نهم) است که با شمارهٔ ٤۳۹ در این مجموعه نگهداری می‌شود. در عنوان قطعه‌ای از خاقانی که در میان دست‌نویس‌های عنوان‌دار به «حال نزع» معروف است، تاریخ درگذشت خاقانی به شکل دقیق ثبت شده است؛ قطعه این است:

منم سرآمد دوران که طبع من داند — چهار جوی جنان از پی جهان کندن
به من به جنبش همت توان رسید بلی — گهر چگونه توان یافت جز به کان کندن

هـــزار ســـال فلـــک جـــان کنـــد نشـــیب و فـــراز که چون منـی بـه کـف آرد مگـر بـه جـان کنـدن

(خاقانی ۳، ص ۹۱۳)

تصویر (۵) عنوان این دست‌نویس را نشان می‌دهد:

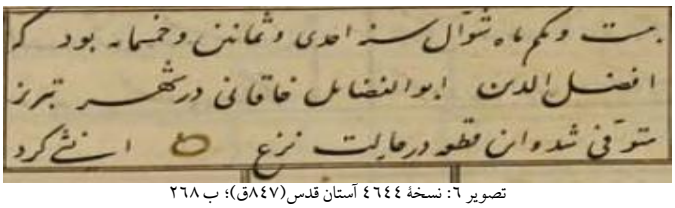


تصویر ۵: نسخهٔ ٤٣٩ لالااسماعیل (قرن ۸ یا ۹)؛ ب ۲٤۹

چنان‌که آشکار است، تاریخ دقیق درگذشت خاقانی این‌گونه ضبط شده است:

در بیست و یکم شوّال سنهٔ احدی و ثمانین و خمسمائهٔ امیرخاقانی در شهر تبریز متوفّی شد.

شاید بگوییم تنها با یک سند نمی‌توان حکم این دست‌نویس را پذیرفت. نگارنده بسیارخرسند است که عرض کند در نسخهٔ ۸٤۷ق آستان قدس رضوی نیز دقیقاً همین تاریخ ضبط است؛ تصویر (٦) را ببینیم:



تصویر ٦: نسخهٔ ٤٦٤٤ آستان قدس(۸٤۷ق)؛ ب ۲٦۸

علاوه بر این دو نسخه، اشارت موجود در دست‌نویس ٤۸۷ لالااسماعیل (تصویر شمارهٔ ۲)، دربارهٔ روز و ماهِ درگذشت خاقانی، یعنی اواخر شوّال، با این دو نسخه هماهنگ است و در مجموع، می‌توان این تاریخ را با اطمینان پذیرفت.

تاریخ «۲۱ شوّال ۵۸۱ق» برابر است با «۲۱ اسفند ٥٥٤ یزدگردی» و یا «۷ بهمن ۱۰۷ ملکشاهی». از آنجا که به‌احتمال زیاد، گاه‌شمار ملکشاهی در روزگار درگذشت خاقانی در تبریز استفاده می‌شده است، شایسته است روز «هفتم بهمن‌ماه» در تقویم ملّی «روز بزرگداشت خاقانی» نام بگیرد.

٤. نتیجه

در این جستار به منابع مختلفی که تاریخ درگذشت خاقانی را ثبت کرده بودند، مراجعه کردیم و با نقد گزارش آن‌ها ثابت کردیم که دقیق‌ترین سال برای وفات خاقانی همان ۵۸۱ق است. سپس با

مراجعه به دو دست‌نویس کهن و مضبوط دیوان خاقانی نشان دادیم او در ۲۱ شوّال ۵۸۱ق درگذشته و گزارش‌های دیگری که دربارهٔ مرگ وی نقل شده است، به این اعتبار نیستند.

پی‌نوشت

۱. مانند آنچه در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی ذیل «باکو» نگاشته شده و بر اساس گفتار کراچکوفسکی این اثر برگرفته از هفت‌اقلیم دانسته شده است (← موسوی بجنوردی، ج۱۱، ذیل «باکو»).

۲. تاریخ درگذشت خاقانی در تذکرةالشعراء، تصحیح براون، این‌گونه ثبت شده است:

وفات افضل‌الدّین خاقانی در شهر تبریز بوده، در شهور سنة اثنین و ثمانین و خمسمائة و در سرخاب تبریز آسوده است (دولتشاه ۱، ص۸۲).

نسخ دیگر نیز همین سال (۵۸۲ق) را دربردارند (← همان، ص۹۸). این تاریخ در تصحیح جدید تذکرةالشعراء به ۵۸۳ق تبدیل شده و دانسته نیست منشأ این سهو، حروف‌نگاری و یا اشتباه مصحّح در ضبط متن است (← همان، ص ۱۴۶).

۳. تصویر (۷) سال تولّد خاقانی را در نسخهٔ ۴۸۷ لالااسماعیل نشان می‌دهد:

تصویر۷: جنگ ۴۸۷ لالااسماعیل (۷۴۲ق)؛ ب ۸۲

۴. در جستاری دیگر، درستی و صحّت ضبط‌ها و عنوان‌های موجود در این نسخه بررسی شده است که انشاءاللّه به‌زودی منتشر خواهد شد.

منابع

آزاد بلگرامی، محمّدعلی، خزانهٔ عامره، چاپ هومن یوسفدهی، مجلس، تهران ۱۳۹۳.

آذر بیگدلی، لطفعلی بیک، تذکرهٔ آتشکده، چاپ جعفر شهیدی، نشر کتاب، تهران ۱۳۳۷.

ابن الشعار الموصلي، قلائد الجمان في فرائد الشعراء هذا الزّمان، تحقيق كامل سلمان الجبوري، ج۶، دار الكتب العلمية، بيروت ۲۰۰۵.

ابن المستوفي الاربلي، تاريخ اربل، تحقيق سامي الصقار، ج ۱، دار الرّشيد، عراق ۱۹۸۰.

اسرار تبریزی، محمّدکاظم، منظر الاولیاء، چاپ هاشم محدّث، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، تهران ۱۳۸۸.

باکویی، عبدالرّشید صالح، تلخیص الآثار و عجائب الملک القهّار، ترجمه و علق علیه ضیاءالدّین بن موسی بونیاتوف، دار نشر العلم، مسکو ۱۹۷۱.

بقایی بخارایی، محمّدعارف، مجمع الفضلاء، چاپ محمّد خشکاب، بنیاد شکوهی، تهران ۱۳۹۳.

بناکتی، تاریخ بناکتی، چاپ جعفر شعار، انجمن آثار ملی، تهران ۱۳۴۸.

بهاری سیستانی، شاه‌حسین، تذکرهٔ خیرالبیان، چاپ عبدالعلی اویسی کهخا، دانشگاه، زاهدان ۱۳۹۷.

حاجی‌خلیفه، مصطفی، تقویم‌التواریخ، ترجمهٔ ناشناس، چاپ میرهاشم محدّث، میراث مکتوب، تهران ۱۳۷۶.

حمیدی شیرازی، مهدی، بهشت سخن، پاژنگ، تهران ۱۳۷۱.

خاتون‌آبادی، سیّدعبدالحسین، وقایع السنین و الاعوام، چاپ محمّدباقر بهبودی، کتاب‌فروشی اسلامیه، تهران ۱۳۵۲.

خاقانی (۱)، دیوان اشعار، دست‌نویس ش ۴۳۹، کتابخانهٔ لالااسماعیل، ترکیه.

ـــــــــــ (۲)، دیوان اشعار، نسخهٔ خطّی ش۴۶۴۴، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، مشهد.
ـــــــــــ (۳)، دیوان اشعار، چاپ ضیاءالدّین سجّادی، زوّار، تهران ۱۳۷۸.
ـــــــــــ (۴)، مجموعه، منشآت عربی خاقانی و مقدّمهٔ دمیة القصر، نسخهٔ ۳۷۹۸، چستربیتی، دوبلین.
ـــــــــــ (۵)، غایت ابداع، منشآت عربی خاقانی، چاپ محمّدرضا ترکی، خاموش، تهران ۱۳۹۸.
خواندمیر، غیاث‌الدّین، حبیب السیر في اخبار افراد بشر، چاپ محمّد دبیرسیاقی، خیام، تهران ۱۳۸۰.
دولتشاه، ابن بختیشاه (۱)، تذکرة الشعرا، چاپ ادوارد براون، اساطیر، تهران ۱۳۸۲.
ـــــــــــ (۲)، تذکرة الشعرا، نسخهٔ خطّی ۸۴۱۲، کتابخانهٔ دانشگاه تهران، تهران.
ـــــــــــ (۳)، تذکرة الشعرا، چاپ فاطمه علاقه، پژوهشگاه علوم انسانی، تهران ۱۳۸۵.
دیهیم ، محمّد، تذکرهٔ شعرای آذربایجان، آذربادگان، تبریز ۱۳۷۱.
رازی، احمد امین، هفت اقلیم، چاپ سیّد محمّدرضا طاهری (حسرت)، سروش، تهران ۱۳۷۸.
رضازاده شفق، صادق، تاریخ ادبیّات ایران، دانشگاه پهلوی، تهران ۱۳۵۲.
ریپکا، یان، تاریخ ادبیّات ایران از دوران باستان تا قاجاریّه، ترجمهٔ عیسی شهابی، علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۸۵.
زرّین‌کوب، عبدالحسین، با کاروان حلّه، علمی، تهران ۱۳۷۸.
شاهنوازخان، میرزا عبدالرزّاق، بهارستان سخن، چاپ عبدالمحمّد آیتی و حکیمه دست‌رنجی، مرکز آثار و مفاخر فرهنگی، تهران ۱۳۸۸.
شبلی نعمانی، محمّد، شعر العجم، ترجمهٔ سیّدمحمّدتقی فخر داعی گیلانی، چاپ دوم، دنیای کتاب، تهران ۱۳۶۲.
شیرازی، محمّدمعصوم، طرائق الحائق، چاپ محمّدجعفر محجوب، سنایی، تهران ۱۳۴۵.
شیروانی، زین‌العابدین، ریاض السیاحة، چاپ اصغر ربّانی، سعدی، تهران ۱۳۶۱.
صفا، ذبیح‌اللّه، تاریخ ادبیّات در ایران، ج ۲، فردوس، تهران ۱۳۶۹.
عطّار نیشابوری، منطق الطیر، چاپ محمّدرضا شفیعی کدکنی، سخن، تهران ۱۳۸۳.
فخری هروی، محمّد، روضة السّلاطین و جواهر العجایب، چاپ سیّدحسام‌الدّین راشدی، انجمن ادبی سندی، حیدرآباد ۱۹۶۸.
فروزانفر، بدیع‌الزّمان، سخن و سخنوران، زوّار، تهران ۱۳۸۷.
فصیح خوافی، مجمل فصیحی، چاپ محمود فرخ، باستان، مشهد ۱۳۴۰.
القزويني، زكريا بن محمّد، آثار البلاد و أخبار العباد، دار صادر، بيروت ۱۳۸۹ق.
کاشانی، تقی‌الدّین، خلاصة الأشعار و زبدة الأفکار، نسخهٔ خطّی ش ۲۷۲، کتابخانهٔ مجلس، تهران.
کربلایی تبریزی، حافظ حسین، روضات الجنان و جنّات الجنان، چاپ جعفر سلطان القرائی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۴۴.
گوپاموی، محمّدقدرت اللّه، تذکرهٔ نتایج الأفکار، چاپ یوسف بیگ باباپور، مجمع ذخایر اسلامی، قم ۱۳۸۷.
گوینده تبریزی، حاجی‌محمّد، جنگ خطّی، ش ۴۸۷، کتابخانهٔ لالااسماعیل، ترکیه.
لودی، شیرعلیخان، تذکرهٔ مرآة الخیال، چاپ بهروز صفرزاده، روزنه، تهران ۱۳۷۷.
مستوفی، حمداللّه، تاریخ گزیده، چاپ عبدالحسین نوایی، امیرکبیر، چاپ سوم، تهران ۱۳۶۴.
موسوی بجنوردی، محمّدکاظم، دایرة المعارف بزرگ اسلامی، فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۸۱.
هدایت، رضاقلیخان، مجمع الفصحاء، چاپ مظاهر مصفّا، امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۲.
همایی، جلال‌الدّین، تاریخ ادبیّات، چاپ ماهدخت‌بانو همایی، هما، تهران ۱۳۷۵.
یمنی، نظام‌الدّین، لطایف اشرفی، چاپ محمّدیاسین قادری، حلقهٔ اشرفیّه، کراچی ۱۹۹۹.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمار ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شمار پیاپی ۲۸
10.22059/jpl.2022.335103.1995
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

نوای نای در *فصلِ وصل*؛ مقایسهٔ نشانه‌شناسیک *نی‌نامهٔ* مولوی و *فصلِ وصل* قیصر امین‌پور بر اساس دیدگاه ریفاتر

احمد رضایی*
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه قم
مرضیه پارسامنش
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه قم
(از ص ۷۳ تا ۹۲)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۹/۲۱، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵
علمی-پژوهشی

چکیده

امروزه هریک از قلمروهای مختلفِ نظری و پژوهشی ادبیّات می‌کوشند از منظری متفاوت و البتّه نظام‌مند، آثار ادبی را تحلیل کنند. تدوین چارچوب نظری، تحلیل‌های روشمند، ارائهٔ نتایجی مدوّن و پرهیز از آراء ذوق‌مبنا، اساس بسیاری از تحقیقات ادبی روزگار کنونی است؛ یکی از این قلمروها، نشانه‌شناسی است. نظام پیوندِ دلالتی در ادبیّات یا همان ربط میان دالّ و مدلول، محمل درخور توجّهی برای نشانه‌شناسان بوده است که از زوایای مختلفی به متون ادبی ورود کنند. از جمله کسانی که اعتقاد داشت باید از دلالت‌های ظاهری شعر گذشت و به سطح دیگری از دلالت رسید، ریفاتر است. وی با تمرکز بر خواننده (خاصّ) و متن، بر شمردن فرآیندهای سه‌گانه در زبان شعر، تبیین سطح ظاهری و سطح پس‌کنشانه، هیپوگرام و ماتریس، تلاش کرد کارایی چارچوب نظام‌مند نظریّهٔ خویش را نشان دهد و از این راه، چگونگی انتقال مدلول‌های متن را برای خوانندگان، به‌خصوص خوانندگانی که به تعبیر او از توانش ادبی برخوردار نیستند، تبیین کند. در این پژوهش، **نی‌نامهٔ** مولوی و مثنوی **فصل وصل** قیصر امین‌پور را که به موضوع «وصال» پرداخته‌اند، بر اساس نظریّهٔ ریفاتر تحلیل و مقایسه کرده و با ترسیم منظومه‌های توصیفی، هیپوگرام و ماتریس آن‌ها، نشان داده‌ایم این دو متن به‌رغم داشتن کمینه‌محتوای واحد، یعنی وصال، دو دیدگاه متقابل را بیان کرده‌اند. منظومه‌های توصیفی فصل وصل اگرچه از نظر تعداد کمترند، امّا از تنوّع بیشتری برخوردارند؛ همچنین هیپوگرام‌های این سروده گسترده‌ترند. علاوه بر آن، واژگان غیر دستوری و نوواژگان نیز در سرودهٔ امین‌پور در مقایسه با نی‌نامه بسیار چشمگیرتر است.

واژه‌های کلیدی: فصل وصل،نی‌نامه، نشانه‌شناسی، ریفاتر، مولوی، قیصر امین‌پور.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *a-rezaei@qom.ac.ir*

۱. مقدّمه

حوزه‌های مختلف دانش‌های ادبی و زبانی هریک می‌کوشند به شیوه‌ای نظام‌مند دریچه‌ای نو از متن به روی مخاطب بگشایند و جلوه‌ای از آن نمایان سازند. نشانه همان‌طور که از نامش پیداست، نشان‌دهندهٔ چیزی است که این چیز غیر از خود آن است یا بنا بر تعریف امبرتواکو (Umberto Eco) نشانه تمامی آن چیزهایی است که بر پایهٔ قراردادی اجتماعی و ازپیش‌نهاده، چیزی را به جای چیزی دیگر معرّفی می‌کنند (به نقل از احمدی ۲، ص ۳۲). سوسور نشانه‌شناسی را به‌مثابهٔ علمی تعریف کرده است که به بررسی زندگی نشانه‌ها در دل زندگی اجتماعی می‌پردازد (به نقل از حقیقی، ص ۲۷۵). جدا از چگونگی تعاریف، مهم این است که نشانه‌ها با تاروپود زندگی ما پیوند خورده‌اند؛ به دیگر سخن، نشانه‌ها در همهٔ علوم، رسوم، آیین‌ها، ورزش، آشپزی، معماری و ... وجود دارند و فرد بدون شناخت آن‌ها سرگردان است، و شاید قادر به ادامهٔ زندگی اجتماعی نباشد. گویا همین گستردگی حوزهٔ نشانه‌شناسی، موجب شده است دیدگاه‌های گوناگونی در این عرصه مجال بروز یابند؛ از جمله حوزه‌هایی که از روزگار نخستین مورد توجّه نشانه‌شناسان بوده است، ادبیّات در معنای عامّ و شعر در معنای خاصّ بوده است. به نظر می‌رسد دلالت‌ها یا به‌عبارتی رابطهٔ دالّ و مدلول در متون ادبی، توجّه نشانه‌شناسان را به خود جلب کرده و آنان را برای کشف چگونگی دلالت در این متون برانگیخته است. این امر موجب ظهور دیدگاه‌های متنوّعی در عرصهٔ مطالعات ادبی شده است؛ به تعبیری دیگر، کارکردِ نشانه‌شناسی ادبیّات، کشف قراردادهای تولید معناست (کالر، ص ۸۵). نشانه‌شناسِ ادبی در پی آن است تا معانی ضمنی، التزامی، ابهامات، و ... متن را با توجّه به ساختار آن کشف کند و چگونگی این فرآیند را به دیگران بنمایاند.

یکی از کسانی که پژوهش‌های نشانه‌شناسیک وی بر ادبیّات و شعر تمرکز یافته است، مایکل ریفاتر (Riffaterre Michael) است. ریفاتر با تأکید بر دو عنصر متن و خواننده، طرحِ فرآیندهای سه‌گانه در خوانش متون ادبی؛ یعنی جابه‌جایی، قلب و تحریف و آفرینش معنا، خوانش اکتشافی، پس‌کنشانه، تمایز میان معنا و دلالت و ...، چارچوب منتظمی را برای درک لایه‌های متون ارائه کرده است، به نظر می‌رسد کاربست این دیدگاه می‌تواند مدلول‌های متون ادبی را آشکارتر و شیوهٔ انتقال آن‌ها را به خواننده‌ای که به قولِ او از توانش ادبی برخوردار نیست، آسان کند.

بر این مبنا، در این پژوهش ضمن نگاهی اجمالی به سیر نشانه‌شناسی و معرّفی دیدگاه‌های ریفاتر، به مقایسه و تحلیل «نی‌نامه»ی مولوی و «فصل وصل» قیصر امین‌پور براساس دیدگاه‌های نشانه‌شناسیک ریفاتر پرداخته‌ایم. با به‌کارگیری دیدگاه‌هایی از این دست و تحلیل دلالت‌های متون مذکور بر مبنای آن‌ها، ترسیم منظومه‌های توصیفی، هیپوگرام‌ها و ماتریس‌های دو متن، می‌توان گفت به‌رغم اینکه هر دو شاعر به کمینه‌محتوای واحدی به نام «وصال» پرداخته‌اند، لیکن دو نظر متقابل را در این باره مطرح می‌کنند: سرودهٔ مولوی شکایت از فراق، جست‌وجو برای یافتن همراه و سرانجام، ناامیدی است؛ درحالی‌که امین‌پور با یادآوری خاطرات خوب گذشته، می‌کوشد به

وصال برسد و سرانجام، چنین چیزی محقّق می‌شود؛ به دیگر سخن، خوانش پس‌کنشانه در این دو متن لایه‌های منسجمی را نشان می‌دهد که با خوانش اکتشافی چنین انسجامی حاصل نمی‌شود.

از جمله پژوهش‌هایی که در کاربست نظریّهٔ ریفاتر در ادبیّات فارسی انجام شده است، می‌توان به این موارد اشاره کرد: «نقد شعر آی آدم‌ها سرودهٔ نیمایوشیج از منظر نشانه‌شناسی» (۱۳۸۷) و «نشانه‌شناسی شعر: نقد نشانه‌شناختی شعر زمستان» (۱۳۸۸) از حسین پاینده، «نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریّهٔ مایکل ریفاتر بر شعر ای مرز پرگهر فروغ فرخزاد» (۱۳۸۴) از بهزاد برکت و طیبه افتخاری، «بررسی الگوی نشانه‌شناختی پیرس در زبان عرفانی مولانا» (۱۳۸۸) از سیّدعلی میرباقری فرد و زهره نجفی، «تأویل نشانه‌شناختی ساختارگرای شعر زمستان» (۱۳۸۹) از علیرضا انوشیروانی، «نشانه‌شناسی هیپوگرام مفهومی شهادت در شعر دفاع مقدّس» (۱۳۸۹) از پوران (صدیقه) علیپور، «نشانه‌شناسی شعر الفبای درد سرودهٔ قیصر امین‌پور» (۱۳۸۹) از سهیلا فرهنگی و محمّدکاظم یوسف‌پور، «نقد و تحلیل ساختاری و نشانه‌شناسی داستان‌های عاشقانه» (۱۳۹۱) از احمد تمیم‌داری و سمانه عبّاسی، «تحلیل رمان سالمرگی بر اساس نظریّهٔ نشانه‌شناسی بینامتنی مایکل ریفاتر» (۱۳۹۷) از عبداللّه حسن‌زاده و فاطمه زمانی، «تحلیل نشانه‌شناسی معشوق در شعر شاملو بر اساس نظریّهٔ مایکل ریفاتر مطالعهٔ موردی: شعر سرود آن کس که از کوچه به خانه بازمی‌گردد» (۱۳۹۸) از سمیّه ذاکری و همکاران.

چنان‌که ملاحظه می‌شود به‌رغم این‌که پژوهش‌های مذکور در حوزهٔ نشانه‌شناسی آثار ادبی هستند، هیچ‌یک از آن‌ها دربارهٔ موضوع حاضر انجام نشده و جنبهٔ مقایسه‌ای ندارند؛ از این‌رو، پژوهش حاضر که دو سروده را با فاصلهٔ زمانی حدوداً هفتصد سال از منظر نشانه‌شناسی مقایسه کرده است، می‌تواند جنبه‌ای تازه از کاربرد نشانه‌شناسی را نشان دهد.

۲. نشانه‌شناسان و نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی به معنای شیوهٔ بررسی پدیدارها، پیشینه‌ای بس طولانی دارد و سابقهٔ تاریخی آن به آرای منطقی و فلسفی یونان و هند باستان می‌رسد؛ لیکن نشانه‌شناسی (Semiotic) به معنای امروزی در ادبیّات از درس‌های زبان‌شناسی سوسور نشئت گرفته است. وی نشانه‌شناسی را رابطهٔ دالّ و مدلول می‌دانست؛ رابطه‌ای که از نظر او بر مبنای قرارداد شکل می‌گیرد. بعد از سوسور، پیرس به اهمّیّت نشانه‌شناسی پی‌برد؛ امّا او برخلاف سوسور، مدلول را دارای معانی بی‌نهایتی می‌دانست که با قراردادها محدود نمی‌شدند. نشانه‌شناسی از نظر او مفهومی پیچیده‌تر داشت که از آن به مورد تأویلی یاد می‌کرد؛ به عبارتی، در نظر او هر مدلولی دارای مفهوم و تأویل است، آن تأویل نیز دارای تأویلی دیگر؛ به‌همین‌ترتیب، مدلول‌ها مسلسل‌وار به یکدیگر وابسته و دارای موضوع و تأویل‌اند، به‌ویژه در ادبیّات که زبان از رابطهٔ طبیعی خود خارج می‌شود و به ابهام

می‌گراید. پیرس سه‌گونه نشانه را از یکدیگر متمایز کرد: ۱. شمایل: میان نشانه و مفهوم آن شباهت ذاتی است؛ ۲. نمایه: میان نشانه و مدلول آن رابطهٔ طبیعی یا علّت و معلولی است، مثل دود که بر وجود آتش دلالت می‌کند؛ ۳. نماد: رابطهٔ بین نشانه و مدلول آن قراردادی است و معمولاً متکّی بر سنن اجتماعی است؛ مانند برداشتن کلاه از سر که نشانهٔ احترام است (احمدی ۱، ص ۲۲-۲۸). با توجّه به همین جنبهٔ نشانه‌شناسی است که مردم‌شناسان و جامعه‌شناسان نیز همچون زبان‌شناسان، به دنبال کشف قواعد حاکم بر آن نظام‌های ضمنی و نهفته‌ای هستند که ایجاد ارتباط و درک رفتار را میان مردم یک جامعه ممکن می‌سازد. به نظر می‌رسد نشانه‌شناسی مفهومی بسیار گسترده است و در این صورت، نشانه‌شناسی به دانشی بسیار گسترده بدل می‌شود که کم‌وبیش همهٔ رشته‌های علوم انسانی و علوم اجتماعی را دربرمی‌گیرد. در همین جاست که نخستین اعتراض علیه این برداشت از نشانه‌شناسی مطرح می‌شود؛ و آن هم این است که در حوزه‌های متفاوتی چون موسیقی، معماری، آداب و رسوم و ...، پدیده‌های دلالت‌گر یک جور نیستند و اگر هم پدیده‌ها و رفتارها همه نشانه باشند، نشانه‌هایی‌اند که همه از یک نوع نیستند (سجودی، ص ۴۲-۴۳). به هر روی، پژوهشگران دیگری مانند چالرز ویلیام موریس و امبرتواکو در زمینهٔ مدلول و تأویل مخاطب با پیرس هم عقیده بودند. به باور موریس نشانه به این دلیل که به وسیلهٔ تأویل‌کننده، نشانهٔ چیز دیگری دانسته می‌شود، نشانه است؛ لذا نشانه‌شناسی امر ثابتی نیست و به همین دلیل، ممکن است یک نشانه برای کس دیگر نشانه نباشد (شمیسا، ص ۲۳٦). موریس سه جنبهٔ متفاوت نشانه‌شناسی را از هم جدا می‌کند: سویهٔ معناشناسیک، نحوی و پراگماتیک. رودلف کارناپ همراه با تقسیم‌بندی پیرس سه شکل کاربردی جدید را مطرح می‌کند که در واقع همان بیان روشن‌تر جنبه‌های متفاوت نشانه‌شناسی موریس است؛ اگر توجّه به گوینده یا به معنایی کلّی‌تر، به «فاعل زبان» باشد، با جنبهٔ پراگماتیک روباروییم؛ اگر توجّه را از گوینده برگیریم و به مناسبت بیان و معنا دقّت کنیم، با جنبهٔ معناشناسیک روبه‌روییم؛ سرانجام اگر از این هر دو بگذریم و توجّه خود را صرفاً به سوی اشکال بیان جهت دهیم، با جنبهٔ نحوی مواجه‌ایم که کارناپ این مورد آخر را «سویهٔ منطقی» نامیده است (احمدی ۲، ص: ۳۱). یکی دیگر از نشانه‌شناسان معاصر گیرو (Giro) است؛ وی میان نشانه‌های زبان و ادبیّات تمایز قائل می‌شود و از رمزگان ادبیّات با عنوان رمزگان زیبایی‌شناسی یاد می‌کند (شمیسا، ص ۲۳۲-۲۳۳). اندیشمندان بسیاری چون یاکوبسن (Jakobson)، اشتراوس (Strauss)، تودورف (Todorov,T)،ژنت (Genette.G) و ... در حوزهٔ نشانه‌شناسی و سخن ادبی فعّالیّت داشتند که در میان آنان نقش رولان بارت از دیگران پررنگ‌تر بوده است. از نظر بارت، نظام‌های نشانه‌ای بسیاری در جهان وجود دارد. ادبیّات نیز یکی از این نظام‌های نشانه‌ای به شمار می‌رود.

به تعبیر بارت متون ادبی، نظامی از نشانه‌های ثانوی هستند؛ به این معنی که نظام نشانه‌شناسی نخستین را که زبان متعارف باشد، به سطح بالاتری از قراردادها و رمزگان ارتقا می‌دهند (شمیسا، ص ۲۴۵).

این تقسیم‌بندی، نشانه‌شناسی ادبی را در سطحی متمایز قرار می‌دهد؛ این سطح به همان کارکرد تأویلی موریس، رمزگان زیبایی‌شناسیک گیرو و سویهٔ معناشناسیک کارناپ نزدیک است. بارت سطح نشانه‌شناسی ادبی را در بعدی از فرآیند سطح دوم می‌داند. او می‌کوشد معانی ضمنی را از پس نشانه‌ها یا دلالت‌های صریح آشکار کند؛ به همین دلیل است که نشانه‌شناسی بارت منحصربه‌فرد و نگاهی ویژه به نشانه‌ها و زبان‌هاست. این روش بیش از آن‌که علمی باشد، دربردارندهٔ نظریّه‌های منتقدانهٔ شخصی است؛ در چنین روشی مدلول آزاد است تا آن‌گونه که می‌خواهد دالّ خود را انتخاب کند. چنین دیدگاهی یکی از اصول اساسی دستیابی به معنا را که ارتباط تنگاتنگ و دو جانبهٔ دالّ و مدلول است، عبث جلوه می‌دهد (شعیری، ص ۱۲-۱۳). می‌توان گفت دیدگاه ریفاتر که بدان خواهیم پرداخت، در پیداکردن معنا در فرآیند پس‌کنشانه، به دیدگاه بارت نزدیک است، لیکن برخلاف دیدگاه بارت، نظامی غیرشخصی، مدوّن و دلالتمندتر است.

۳. نشانه‌شناسی بر مبنای نظریّهٔ ریفاتر

مایکل ریفاتر (۱۹۲٤-۲۰۰٦)، نظریّه‌پرداز فرانسوی‌تبار آمریکایی، در آغاز به ساختارگرایی توجّه نشان داد. شاید به دلیل همین پیشینه باشد که نظریّهٔ او نیز در نشانه‌شناسی، ریشه در ساختارگرایی دارد. در دیدگاه ریفاتر، مانند بارت و سایر نظریه‌پردازان، نشانه‌شناسی، ارتقاء سطح ظاهری کلام به سطح بالاتری از قراردادها و رمزگان است؛ به دیگرسخن، وی نیز دو سطح برای سخن در نظر می‌گیرد و بیشتر بر سطح دوم تکیه می‌کند. او پیشرفت سطح دوم را بررسی می‌کند تا نشان دهد چگونه دال‌های ظاهری نخستین، به‌ویژه در زبان شعر (ادبی)، به مدلول‌های والا ارتقا می‌یابند و تأویل‌پذیر می‌شوند. ارتقاء کلام به مدلول‌های عالی، موجب تأویل کلام از طرفی و ابهام آن از طرف دیگر می‌شود. ریفاتر در مقالهٔ «معناشناسی متن»، همچون یاکوبسن، تمایز زبان شعر از زبان زندگی را در ابهام معنایی شعر یافت. به اعتقاد او گزینش واحدهای معنایی در هر شعر، اساس دلالت را از میان می‌برد و این کنش، بی‌شک سازندهٔ نظام دلالت چند معنایی است؛ به این اعتبار، شعر گذر از یک معنا به معناهای بی‌شمار است (احمدی ۲، ص ۸۸). بدین ترتیب، از دیدگاه او شعر معنای خود را صریحاً نمی‌گوید، بلکه مخاطب باید بتواند از راه بررسی نشانه‌ها و دلالت‌های موجود در متن به آن برسد. از نظر او لازمهٔ بیان ساختار معنایی شعر، شناخت سه‌فرآیندی است که زبان غیر مستقیم شعر را از زبان غیر شعری متمایز می‌کند؛ یعنی فرآیندهای جابه‌جایی، قلب و تحریف و آفرینش معنا. فرآیندهای سه‌گانه‌ای که ریفاتر برمی‌شمرد، مستلزم کاربرد صنایع ادبی و فنون بلاغی است (پاینده ۱، ص ۹۷). ریفاتر به اطّلاعات زندگی‌نامه‌ای و نیّت

شاعر وقعی نمی‌نهد و از چهار عامل متن، بافت متن، تولیدکننده و دریافت‌کنندهٔ متن، تنها به دو عامل «متن» و «خواننده» توجّه می‌کند. به اعتقاد او نشانه‌شناسی با اتّکا به همین دو عامل می‌تواند وارد فرآیند تحلیل شود. از این دو عامل نیز، نظر بیشتر او بر «خوانندهٔ برخوردار از توانش ادبی» (Competen Literary) است (همان، ص ۲۴-۲۵)؛ زیرا تنها چنین خواننده‌ای قادر است به نشانه‌های متن که شاعر، آگاهانه یا ناآگاهانه به کار برده است، راه یابد.

۴. خوانشِ ظاهری یا اکتشافی و درونی یا پس‌کنشانه

ریفاتر نظریّهٔ خود را در کتاب نشانه‌شناسی شعر در ۱۹۷۸م گسترش داد. در این اثر برای خوانش شعر دو راه ارائه کرد؛ طبق راهکار او، خوانش شعر در دو سطح **ظاهری یا اکتشافی** (Heuristic) و **درونی یا پس‌کنشانه** (Retroactive) اتّفاق می‌افتد.

سطح اکتشافی، نخستین مرحلهٔ رمزگشایی از شعر است. در این خوانش، خواننده با توجّه به واژگان زبانی خود برای هر دال، یک مدلول می‌آورد که مطابق با دنیای واقعی است و بر این اساس، به درک معنای ظاهری شعر می‌رسد؛ بنابراین، معنا بر مبنای دیدگاه ریفاتر دریافتی است برآمده از شعر و نه حاصل فهم تأویلی خواننده از آن. در فرآیند چنین خوانشی، متن شعر از بالا به پایین مطابق دستور زبان و واقع شکل می‌گیرد؛ امّا در سطح درونی، دیگر از انطباق مدلول با جهان واقعی خبری نیست و اصلاً معنای ظاهری شعر مورد نظر نیست. این خوانش برعکس خوانش نخست، از پایین به بالاست. ریفاتر میان این دو خوانش یا به عبارتی، میان **معنا** و **دلالت** تفاوت گذاشته است؛ زیرا دلالت را مانع از ارائهٔ مستقیم معنا می‌داند:

> من این وحدت صوری و مضمونی را که در برگیرندهٔ همهٔ شاخصه‌های پرهیز از ارائهٔ معنای مستقیم است، «دلالت» می‌نامم (Riffaterre, P 2).

از این‌رو، وی کار منتقد را کنکاش و یافتن دلالت می‌داند، نه معنا؛ زیرا طبق چنین دیدگاهی خوانندگان عادی و هر آن کس که به زبان مورد نظر آگاه باشد، معنا را (هر چند به صورت نامفهوم) درمی‌یابد؛ امّا تنها کسی قادر است به خوانش پس‌کنشانه یا دلالت‌ها، یا به عبارتی خوانش عمیق شعر برسد و ابهامات معنایی را پاسخ دهد که خواننده یا مخاطبی برخوردار از **توانش ادبی** باشد. مقصود از توانایی ادبی، آشنایی خواننده با نظام‌های توصیفی، مضامین، اسطوره‌های جامعه و از همه مهم‌تر، آشنایی با سایر متون است (Ibid, p 5)؛ چنان‌که سلدن (Selden) نیز بر این موضوع صحه گذارده و معتقد است:

> هرچند که درک معنای یک شعر به توانایی زبانی نیاز دارد؛ امّا برای تفسیر جنبه‌های فرامتنی که خارج از قواعد ظاهری سخن موجودیّت دارند، باید از «توان ادبی»نیز برخوردار بود (سلدن، ص ۲۳۹).

بر این اساس، خوانندهٔ دارای توانش ادبی، **عناصر غیر دستوری** متن را **تشخیص می‌دهد**. دستورگریزی، فرار از دستور زبان متعارف است؛ امّا نه به این معنا که منظور از دستور، گرامر زبان باشد، بلکه با توجّه به نظریّهٔ ریفاتر، آوردن کلمات و عباراتی است که هر مخاطبی نمی‌تواند ربط

بین آن‌ها و واقعیّت را دریابد، جز همان عدّه‌ای که دارای توانش ادبی هستند و توانایی تأویل کلمات یا دال‌ها را دارند؛ به عبارتی، «عناصر غیر دستوری همچون موانعی بر سر راه خواننده قرار می‌گیرند و فهم آن را با دشواری روبه‌رو می‌کنند» (Riffaterre, P 6). از دیدگاه ریفاتر، در قرائت دوم و پس‌کنشانه که آن را «پس‌نگر و تأویلی» نیز می‌خواند، پس از بررسی عناصر غیر دستوری، دو فرآیندی که نظام‌های دلالت در شعر را به وجود می‌آورند، عبارت‌اند از: **انباشت** (Accumulation) و **منظومهٔ توصیفی** (Descriptive System)؛ **انباشت** در نظریّهٔ ریفاتر وقتی صورت می‌گیرد که مخاطب با مجموعه واژگانی روبه‌رو می‌شود که به‌وسیلهٔ واژهٔ مشترکی که به آن «معنابن»(Sememe) می‌گوییم؛ به هم مرتبط می‌شوند. معنابن واژه‌ای کانونی است که با توجّه به تناسب و ارتباط‌های دیگر، زیرمجموعه‌هایی دارد؛ مثلاً پرنده، معنابن مشترک گنجشک، کبوتر و طوطی است. باید گفت: «[انباشت‌ها] صرف نظر از معنای اصلی‌شان در زبان معمولی، مترادف یکدیگر می‌شوند» (پاینده ۲، ص ۱۷۱). بدین‌سان خواننده در طیّ متن، انباشت یا انباشت‌ها را با توجّه به معنای کلمات، امّا صرف نظر از معنای اصلی آن‌ها درمی‌یابد؛ زیرا قرائت دوم، پس‌نگر و تأویلی است، و از این طریق، معناهایی که بیشترین ارتباط و درگیری را دارند، محفوظ می‌مانند و در انتقال نشانهٔ تأویلی مؤثّرند؛ مثلاً اگر به واژه‌های «گنجشک» و «کبوتر»، کلمات «سادگی»، «آرامش»، «صفا» و «صمیمیّت» را اضافه کنیم، «صلح و دوستی» معنابن مشترک خواهد بود.

منظومهٔ توصیفی در نظام ریفاتر، «شبکه‌ای از واژه‌هاست که حول محور واژهٔ هسته، با هم در ارتباط‌اند، مبنای این ارتباط واژهٔ هسته است» (Riffaterre, P 39). در واقع همان فرآیند انباشت است که واژهٔ هسته در کانون آن قرار می‌گیرد؛ امّا برخلاف انباشت، از رابطهٔ کل‌نگر ترادف جدا شده، به رابطهٔ جزءنگارانه میان واژه‌ها می‌پردازد. شاعر، واژهٔ هسته‌ای را به صورت مستقیم در متن نمی‌آورد، بلکه با آمدن واژه‌ها و عبارات دیگر، می‌توانیم واژهٔ هسته‌ای و کانونی را در ذهن تداعی کنیم؛ مثلاً برای «می» واژه‌هایی مانند جام، ساقی، مست، خمار، پیاله و پیمانه را می‌آورد، امّا خود واژهٔ «می» را نمی‌آورد.

می‌توان گفت هر شعر ژرفی می‌تواند تعدادی از منظومه‌های توصیفی را در خود جای دهد که این منظومه‌ها با همدیگر به‌صورت هماهنگ عمل می‌کنند. بر این اساس، باید متذکّر شد که منظومه‌های توصیفی و بینامتنیّت با هم رابطه‌ای تنگاتنگ دارند؛ چنان‌که گیلبرت (Gilbreath) چنین معتقد است:

> بدیهی‌ترین جلوهٔ بینامتنیّت آن است که یک متن به‌واسطهٔ یک قطعه، یک جمله و حتّی یک کلمه، متن دیگری را تداعی کند. اگر خواننده قادر به درک اشارات و تلمیحات متن باشد، امکان درک آن منظومه‌های توصیفی را نیز خواهد داشت؛ به این ترتیب، با دیدن جزء می‌توان کل را حدس زد (به نقل از برکت و افتخاری، ص ۱۱۷).

در خوانش دومِ الگوی ریفاتر، خوانندهٔ برخوردار از توانش ادبی، پس از یافتن انباشت و منظومه‌های توصیفی، به هیپوگرام (Hypogram) و در نهایت به خاستگاه و شبکهٔ ساختاری یا همان **ماتریس** (Matrix) شعر می‌رسد.

از دیدگاه ریفاتر تأویل‌گر، شعر را با دانشِ اندوخته از فرهنگ جمعی می‌خواند (Riffaterre, P 19)؛ به عبارتی، مفسّر متن را با یافته‌های کسب‌کرده از فرهنگ جمعی مطالعه می‌کند و به‌واسطهٔ این یافته‌ها، دلالت‌ها و نشانه‌های متن را می‌یابد؛ به دیگرسخن، هیپوگرام‌ها ریشه در پس‌زمینهٔ ذهن خواننده دارند و حاصل دریافت‌های ذهنی او هستند که در متن شعر به‌صورت وسیع بیان شده‌اند؛ بنابراین، خواننده است که با رمزگشایی‌ها و دلالت‌های شاعرانهٔ متن به آن شعریّت می‌بخشد. «تأکید، تجسّم و نیاز خواننده به رمزگشایی، از معانی صریح و تلویحی هیپوگرام است» (Ibid, P 26). هیپوگرام‌ها متن (شعر) را می‌سازند و به خاستگاه و وحدت شعر ختم می‌شوند؛ امّا شاعر اساساً خاستگاه و ایدهٔ شعر را به‌صورت آشکارا نمی‌آورد، بلکه خواننده باید به‌طور غیر مستقیم آن را کشف کند. تمام تلاش شاعر از آوردن کلمات و عبارات دیگر، اشارهٔ غیر صریح به آن خاستگاه واحد است. در واقع شاعر با توجّه به همان کلمه یا جمله (ایده)، متن (ابیات) را شکل می‌دهد. هرچند بنا به تعریف ریفاتر، این امر به‌واسطهٔ مجموعه‌ای از کمینه‌نگاشت‌ها، یعنی گزاره‌های پر کاربرد یا کلیشه‌ای‌شده در زبان یا واژگانی که تداعی‌های متعارفی را به ذهن خواننده متبادر می‌کنند، صورت می‌گیرد (پاینده۲، ص۱۷۰ و پاینده ۳، ص ۱۳-۷۲)، لیکن خواننده با رمزگشایی از معانی تلویحی و یافتن دلالت‌های نشانه‌ای متن، می‌تواند به شبکهٔ ساختاری و وحدت شعر دست یابد.

با توجّه به این مقدّمات، اینک، **نی‌نامهٔ** مولوی و **فصل وصل** قیصر امین‌پور را براساس نظام نظری ریفاتر بررسی و مقایسه می‌کنیم.

۵. تحلیل اشعار انتخابی مطابق دیدگاه نشانه‌شناسی ریفاتر

۵-۱. «نی‌نامه»

بشنو این نی چون حکایت می‌کند — از جدایی‌ها شکایت می‌کند
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند — در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
سینه خواهم شرحه‌شرحه از فراق — تا بگویم شرح درد اشتیاق
هر کسی کو دور ماند از اصل خویش — باز جوید روزگار وصل خویش
من به هر جمعیّتی نالان شدم — جفت بدحالان و خوش‌حالان شدم
هر کسی از ظنّ خود شد یار من — از درون من نجست اسرار من
سرّ من از نالهٔ من دور نیست — لیک چشم و گوش را آن نور نیست
تن ز جان و جان ز تن مستور نیست — لیک کس را دید جان دستور نیست

آتش است این بانگ نای و نیست باد — هر که این آتش ندارد نیست باد
آتش عشق است کاندر نی فتاد — جوشش عشق است کاندر می فتاد
نی حریف هر که از یاری برید — پرده‌هایش پرده‌های ما درید
همچو نی زهری و تریاقی که دید؟ — همچو نی دمساز و مشتاقی که دید؟
نی حدیث راه پر خون می‌کند — قصّه‌های عشق مجنون می‌کند
محرم این هوش جز بی‌هوش نیست — مر زبان را مشتری جز گوش نیست
در غم ما روزها بی‌گاه شد — روزها با سوزها همراه شد
روزها گر رفت گو رو باک نیست — تو بمان ای آن که جز تو پاک نیست
هر که جز ماهی ز آبش سیر شد — هر که بی‌روزی است، روزش دیر شد
درنیابد حال پخته هیچ خام — پس سخن کوتاه باید، والسلام

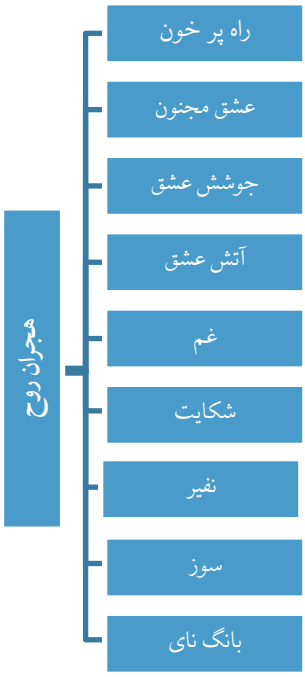
(مولوی، ص ۵۱)

بنا بر آنچه گفته شد، تأکید ریفاتر بر خوانش دوم و پس‌کنشانهٔ شعر است. ریفاتر در کتاب نشانه‌شناسی شعر دو سطح برای متن شعر قائل می‌شود: سطح محاکاتی (متن به‌مثابهٔ بازنمود واقعیّت، زنجیره‌ای از واحدهای اطّلاعاتی متوالی) و سطح معنایی (سطح به‌مثابهٔ واحد معنایی یکّه‌ای که بر پایهٔ تفسیر ساخته می‌شود). خواننده برای فهم متن شعر در سطح نشانه‌ای (ادبیّت شعر) باید از سطح محاکاتی آن عبور کند و به سطح معنایی (دلالتمند) شعر برسد، در واقع خواننده برای گذر از این مرحله، باید شبکهٔ معنایی را تشخیص دهد و آن را تحت کنترل خود درآورد (مکاریک، ص ۳۳۰-۳۳۱)؛ زیرا در خوانش اوّل که قرائت آن از بالا به پایین صورت می‌گیرد، تمام تلاش منتقد، تنها این است که به معنای درستی از متن، مطابق معنای اوّلیّه دست یابد؛ درحالی‌که توجّه ریفاتر به خوانش دوم و پس‌کنشانهٔ شعر است که برخلاف قرائت اوّل، خوانش آن در متن از پایین به بالا صورت می‌گیرد. منتقد برای درک ژرف شعر، باید به دلالت‌های زبانی و عناصر آشکار و نهان متن دست یابد؛ تا سرانجام بتواند به ماتریس واحد و وحدت شعر برسد. بر این اساس، ما نیز بر اساس دیدگاه ریفاتر از خوانش اوّل و محاکاتی شعر گذشته، به سراغ خوانش پس‌نگر و درونی شعر می‌رویم؛ لذا در ابتدا، عناصر غیردستوری متن را جدا می‌کنیم؛ زیرا «آنچه خواننده را به جهشی از تأویل محاکاتی متن به سوی تأویل نشانه‌شناسانهٔ آن وامی‌دارد، به‌رسمیّت‌شناختن چیزی است که ریفاتر آن را دستورگریزی می‌نامد» (آلن، ص ۱۶۶). در نی‌نامه عناصری غیر دستوری که باعث می‌شود مخاطب به فراسوی معنای ظاهر هدایت شود و منتقد را به معانی دیگری هدایت کند، در پسِ این واژه‌ها و عبارت‌ها نهفته است: نی، نیستان، بدحالان، خوش‌حالان، نور، آتش، باد، راه پرخون، عشق مجنون، بی‌هوش، بی‌روزی، ماهی، پخته، خام و ... .

برای یافتن معانی پنهان این عناصر غیر دستوری باید آن‌ها را با سایر اجزای متن بررسی کرد؛ مثلاً، اگر بخواهیم دلالتمندی «نی» را بیابیم، به جای آن‌که خود واژهٔ نی را به‌تنهایی در نظر

بگیریم، آن را در پیوند با سایر اجزای متن می‌سنجیم؛ یعنی ارتباط آن را با نیستان، نفیر، حکایت و شکایت و در واقع، با کل متن بررسی می‌کنیم.

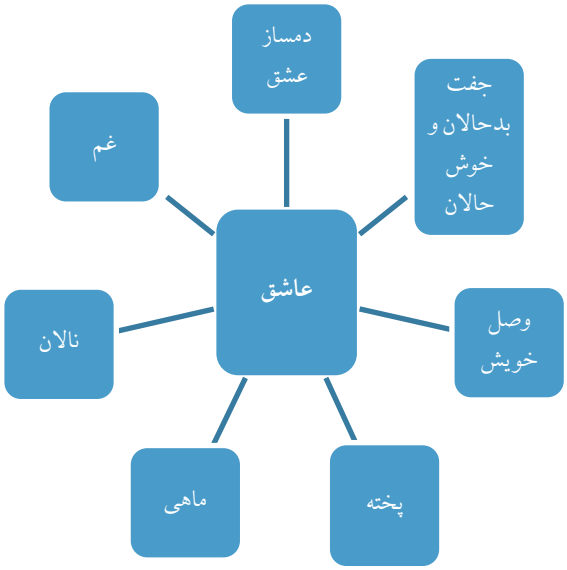
با این بررسی، درمی‌یابیم انباشتِ شعر «نی‌نامه» زنجیره‌ای از واژه‌ها یا ترکیباتی است که از راه اشتراک در عنصر معنایی با معنابن فراق روح از اصل خود، یا به عبارتی فراق عاشق دردمند از معشوق اصلی شکل گرفته است و کلمات یا عبارت‌هایی چون «شرحه شرحه از فراق» و «درد اشتیاق»، همگی با معنابن «هجران روح» رابطه‌ای مترادف‌گونه دارند. در زنجیرهٔ زیر سایر کلمات و عبارات مترادفِ معنابن دیده می‌شود:



نمودار ۱. زنجیرهٔ معنابن‌های هجران روح

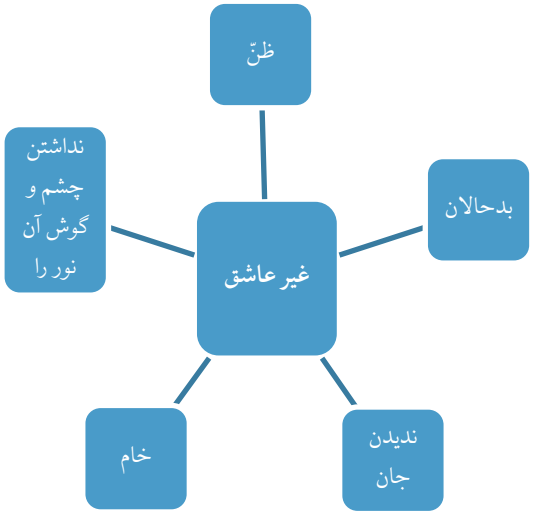
طبق نظریّهٔ ریفاتر، انباشت از فرآیندهای معناسازی‌است که خاستگاه واحد را به متن تبدیل می‌کند. در اینجا مولانا چگونه با آوردن واژگان و عبارات هم‌معنا و وابسته، کمینه‌محتوای «جدایی روح» را به یک متن (شعر) گسترش داده است. در نظام فکری ریفاتر، علاوه بر انباشت، فرآیند دیگری که شعر را به نظامی دلالتمند از نشانه‌ها تبدیل می‌کند، منظومهٔ توصیفی است. مطابق دیدگاه او، این منظومه‌ها دربرگیرندهٔ واژه‌ها و ترکیب‌هایی‌اند که همهٔ آن‌ها یک واژهٔ هسته‌ای را می‌رسانند و رابطه‌شان با آن واژهٔ هسته‌ای، از نوع مجاز است؛ به این صورت که هریک از این اجزاء، هستهٔ معنایی مخصوص به خود را به ذهن متبادر می‌کند. مطابق دیدگاه ریفاتر در نی‌نامه سه منظومهٔ توصیفی قابل ترسیم است که هسته‌های آن‌ها عبارت‌اند از: «عاشق»، «غیرعاشق» و «ناامیدی عاشق از همراهی، جگرسوخته از فراق».

در منظومهٔ اوّل، «عاشق» هسته است و واژه‌ها و عباراتی مانند نی، نالان، غم، پخته، شرحه‌شرحه از فراق، وصل خویش، جفت بدحالان و خوش‌حالان، دمساز و مشتاق، همگی با هستهٔ مورد نظر مرتبط‌اند و بیان حال او را دارند.



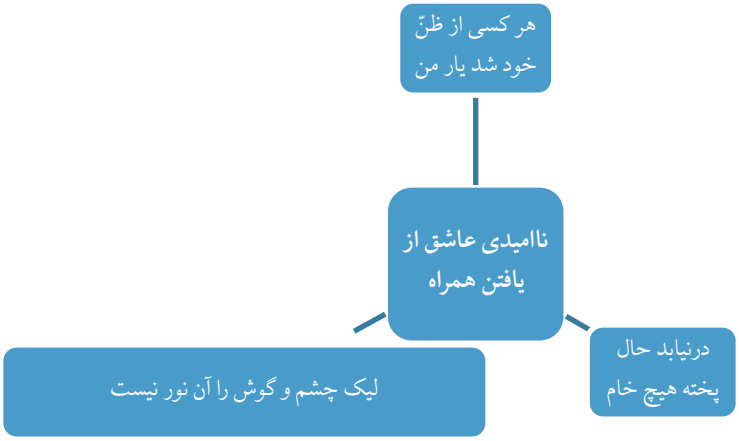
نمودار ۲. منظومهٔ توصیفی اوّل با هستهٔ «عاشق»

در منظومهٔ دوم «**غیر عاشق**» هسته است که در مقابل منظومهٔ اوّل قرار می‌گیرد. کلمات و عباراتی مانند ظن، بدحالان، خام، نداشتن چشم و گوش آن نور را، ندیدن جان و ... بر غیر عاشق دلالت دارند.



نمودار ۳. منظومهٔ دوم با هستهٔ «غیرعاشق»

در منظومهٔ سوم، هسته، «ناامیدی عاشق از یافتن همراهی، جگرسوخته از فراق» است و ترکیباتی چون لیک چشم و گوش را آن نور نیست، هر کسی از ظنّ خود شد یار من، درنیابد حال پخته هیچ خام و ... بر هستهٔ مورد نظر دلالت دارند.



نمودار ۴. منظومهٔ سوم با هستهٔ «ناامیدی عاشق از یافتن همراه»

در واقع هرکدام از این انشعاب‌ها، از شاهراه آن نشئت گرفته است؛ مثلاً در منظومهٔ اوّل، «غم» و «شرحه‌شرحه از فراق» اجزایی از کل، یعنی عاشق هستند. همچنان که در نمودار دوم، «خام»، «بدحالان»، «نداشتن چشم و گوش آن نور را» بیانگر انسان غیر عاشق هستند. در نمودار سوم نیز ترکیبات «هر کسی از ظنّ خود شد یار من» و «در نیابد حال پخته هیچ خام»، جنبه‌هایی از منظومهٔ مربوط به خود هستند که در بافت شعر مفهوم ناامیدی شاعر از پیداکردن یاری همانند خود، دل‌سوخته از فراق را دارد.

هر سه منظومه، حتّی منظومهٔ توصیفیِ غیر عاشق،القاکنندهٔ درد و فغان روح یا عاشق جدا از اصل و معشوق خود هستند که شاعر با چنان سوزی دردناک، این وضعیّت را بیان کرده است. در واقع، زبان برای او وسیله‌ای برای بیان روح بی‌قرارش است و این مخاطب است که باید از پی ظاهر عبارات، به نظام دلالتمند شعر او راه یابد.

هیپوگرام‌ها یا تداعی‌های واژگانی و مفهومیِ نی‌نامه با توجّه به قرائت پس‌کنشانه ، عبارت‌اند از:

۱. روح/ عاشق یا شاعر از دوری معشوق شکایت دارد، امّا امیدوار به وصال است؛

۲. عاشق یا شاعر به دنبال یافتن همراهی هجران‌کشیده، همانند خود است که با او همدردی کند؛

۳. سرانجام از یافتن همراهی دل‌سوخته از فراق، همانند خود، ناامید می‌شود.

بنا به الگوی مورد نظر، هر شعری به ماتریس یا همان خاستگاه واحد ختم می‌شود؛ امّا هرگز به‌صورت مستقیم یا کلمهٔ واحد در شعر ذکر نمی‌شوند، بلکه از پی دلالت‌های شاعرانه باید به آن

دست یازید؛ از این‌رو، ماتریسِ ساختاری «نی‌نامه»، از هجران، امّا امیدوار به وصال و نیز امیدوار به یافتن یار هجران‌دیده شروع می‌شود و در نهایت، با ناامیدی شاعر از یافتن همراه عاشق در این راه به پایان می‌رسد؛ که می‌توان آن را به این صورت بیان کرد:

هجران- امیدوار به وصال- امیدوار به یافتن یار عاشق - ناامید از یافتن یار عاشق

۵-۲. «فصل وصل»

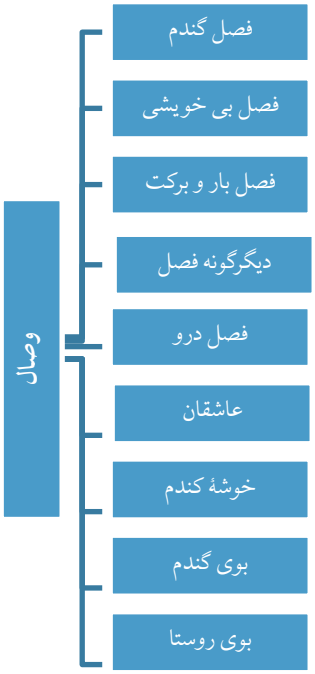
فصل، فصل خیش و فصل گندم است — عاشقان این فصل، فصل چندم است
فصل گندم، فصل جو، فصل درو — فصل بی‌خویشی است، فصل خویش نو
چار فصل سال را رسم این نبود — هیچ فصلی این‌چنین خونین نبود
فصل کشت و موسم برزیگری است — عاشقان این فصل، فصل دیگری است
فصل دیگرگونه، دیگرگونه فصل — فصل پایان جدایی، فصل وصل
فصل سکر وحشی بوی قصیل — شیههٔ خونین اسبان اصیل
فصل داس خسته و خورجین سرخ — فصل تیغ لخت، فصل زین سرخ
فصل گندم، فصل بار و برکت است — عاشقان این فصل، فصل حرکت است
طرح کم‌رنگی است در یادم هنوز — من به یاد دشت آبادم هنوز
خوب یادم هست من از دیرباز — باز جان می‌گیرد آن تصویر، باز
گرگ و میش صبح پیش از هر طلوع — قامت مرد دروگر در رکوع
خوشه‌ها را با نگاهش می‌شمرد — داس را در دست گرمش می‌فشرد
قطره‌قطره خستگی را می‌چشید — دست بر پیشانی دل می‌کشید
بافه‌ها را چون که دربر می‌گرفت — خستگی‌ها از تنش پر می‌گرفت
گاه دستی روی شبنم می‌گذاشت — روی زخم پینه مرهم می‌گذاشت
دشت دامانی پر از بابونه داشت — پینهٔ هر دست بوی پونه داشت
تو همان مردی، همان مرد قدیم — با تو میراثی است از درد قدیم
در تو خون خوشه‌ها جوشیده است — خوشه‌ها خون تو را نوشیده است
دست‌هایت بوی گندم می‌دهد — بوی یک خرمن تظلّم می‌دهد
دارد آن فصل کسالت می‌رود — باز امید اصالت می‌رود
تازه کن آن روزهای خوب را — روزهای خیش و خرمنکوب را
چند فصلی کشت بذر عشق کن — هر چه قربانی است نذر عشق کن
سرخ کن یأس سفید یاس را — پاک کن گرد و غبار داس را
خوشهٔ گندم پس از دی می‌رسد — داس تو افسوس، پس کی می‌رسد؟

بـــــار مـــــی‌بنـــــدیم ســـــوی روســـــتا مـــــی‌رســـــد از دور بـــــوی روســـــتا

(امین‌پور، ص ١٤)

در قرائت اوّل، یعنی اکتشافی و ظاهری، این شعر، خواننده را تنها به یاد گندم‌کاری یا جوکاری و خستگی‌های مرد کشاورز و برداشت آن محصول می‌اندازد، که همان معنای محاکاتی شعر است؛ امّا در این خوانش نیز ممکن است خواننده با ابهامات معنایی مواجه شود. در واقع، پس از همین خوانش اکتشافی است که می‌توان به خوانش پس‌کنشانه رسید؛ به دیگر سخن، به ترکیب‌ها و عبارت‌هایی برمی‌خوریم که نمی‌توان آن‌ها را با معنای ظاهری و محاکاتی تطبیق داد؛ مثلاً ترکیب «فصل بی‌خویشی است، فصل خویش نو» چه ارتباطی با گندم‌کاری یا جوکاری دارد؟ چگونه می‌توان ساختارهایی از این‌دست را با خوانش‌های اکتشافی تحلیل کرد و به نتیجه‌ای پذیرفتنی رسید؟ چنین دشواری‌های معنایی که ریفاتر آن‌ها را عناصر غیر دستوری نامیده است، ذهن مخاطب را به ورای معنای سطحی سوق می‌دهد. زمینهٔ متن و عناصر انسجام‌ساز از سویی و واژگان و ترکیب‌های دیگرِ سروده از قبیل فصل خونین/ فصل دیگرگونه، دیگرگونه فصل/ فصل سکر وحشی بوی قصیل/ شیههٔ خونین اسبان اصیل/ پیشانی دل/ همان مرد قدیم/ درد قدیم/ مرد دروگر در رکوع/ رفتن فصل کسالت/ امید اصالت/ جوشیدن خون خوشه‌ها/ خون‌خوردن خوشه‌ها/ سرخ‌کردن یأس سفید یاس / کشت بذر عشق و ... از سوی دیگر، حاکی از آن است که معنای اوّلین آن‌ها نمی‌تواند با ساختار شعر همراه شود؛ لذا باید در پی خوانش و معنایی دیگر بود.

به عبارتی، در شعر «فصل وصل» عناصر غیر دستوری بسیاری وجود دارد که خواننده را به معنایی ماورای معنای ظاهری شعر می‌کشاند. این امر موجب تمرکز بر خوانش تأویلی یا پس‌کنشانهٔ سروده می‌شود. چنان‌که اشاره شد، یکی از مراحلی که می‌تواند کلید ورود به این مرحله شود، انباشت است؛ انباشتِ زنجیره‌ای از واژه‌ها یا عباراتی که با استفاده از عنصر معنایی مشترک، گرد معنابن جمع می‌شوند. در اینجا نیز انباشت شعر با توجّه به عنوان آن، معنابن «وصال» است که زیر شاخه‌هایی چون روزهای خوب، امید اصالت، فصل جو، فصل خویش نو و ... دارد. نمودار رسم‌شده بیانگر سایر زیر شاخه‌های آن است:

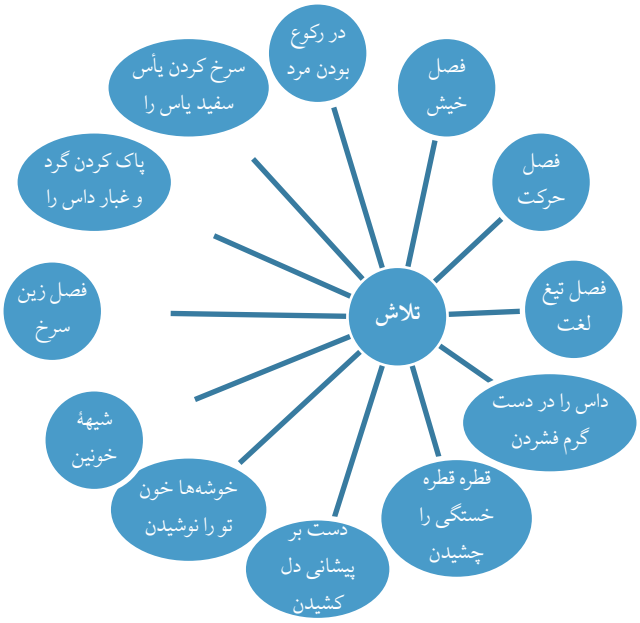


نمودار۵. انباشت معنابن«وصال» در فصل وصل

همگی این زیرشاخه‌ها بر معنابن وصال دلالت دارند و با آن مرتبط و مترادف‌اند. در واقع شاعر با استفاده از همین ترادف‌ها و تناسب‌های دیگر است که خاستگاه واحد «وصال» را به متن تبدیل کرده است؛ کشف این دلالت‌ها تنها با همین خوانش پس‌کنشانه یا تأویلی امکان دارد.

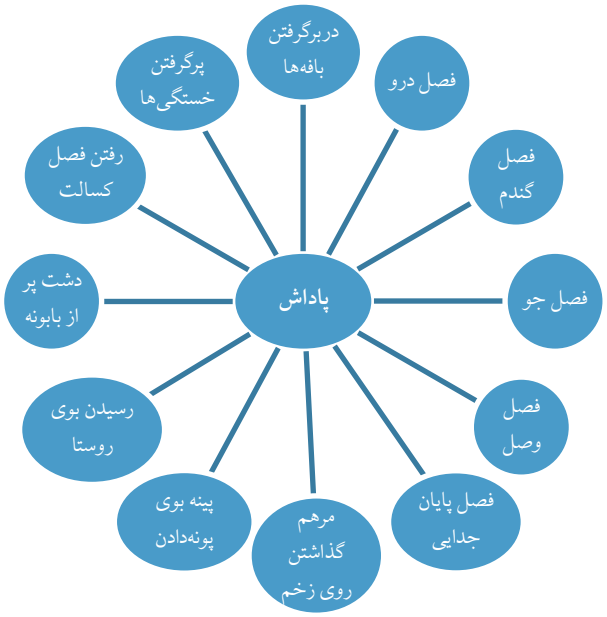
در شعر «فصل وصل» دو منظومهٔ توصیفی با هسته‌های «تلاش» و «پاداش» قابل ترسیم است که هر کدام از اجزاء، جنبه‌هایی از مفهوم هسته‌ای و کانونی منظومهٔ خود را القا می‌کنند؛ زیرا گفته شد در دیدگاه ریفاتر، منظومه‌های توصیفی برخلاف انباشت، از رابطهٔ کل‌نگر ترادف جدا می‌شوند و به رابطهٔ جزنگارانه یا به عبارتی، به رابطه‌ای از نوع مجاز جزء به کل میان واژه‌ها یا ترکیبات با هستهٔ مربوط می‌پردازند.

هستهٔ منظومه توصیفی اوّل، «تلاش» است. واژگان و ترکیباتی که هستهٔ مرکزی منظومه را می‌پرورانند، عبارت‌اند از: دی، فصل کشت و موسم برزیگری، فصل داس خسته و خورجین سرخ، کشت بذر عشق، نذر عشق و ... . همهٔ این واژگان و عبارت‌هایی که در نمودار زیر آمده است، بر سختی‌هایی دلالت دارند که در راه رسیدن به وصالِ معشوق باید در نظر داشت.



نمودار٦. منظومهٔ توصیفی اوّل با هستهٔ «تلاش»

در منظومهٔ توصیفی دوم، «پاداش» هستهٔ منظومه را تشکیل می‌دهد. ترکیب‌هایی که در پس معنای ظاهریشان القاکنندهٔ چنین وضعیتی هستند عبارت‌اند از: فصل بار و برکت، دشت آباد، دست‌گذاشتن بر روی شبنم و ... . همهٔ این عبارت‌ها، دالّ بر وصال معشوق‌اند؛ چنان‌که نمودار زیر نیز گویای این مطلب است:



نمودار۷. منظومهٔ توصیفی دوم با هستهٔ «پاداش»

در منظومه‌های توصیفی با هسته‌های «تلاش» و «پاداش»، علاوه بر معنای ظاهری گوی‌هایی که حول محور هسته می‌چرخند، با توجّه به خوانش تأویلی و درونی فضای شعر، مفهوم ثانوی و دقیق‌تری را به ذهن می‌آورند که از رابطهٔ هریک از این گوی‌ها با کانون خود منتج می‌شود؛ مثلاً، در منظومهٔ توصیفی اوّل، «فصل داس خسته» یا «پاک‌کردن گرد و غبار داس»، تلاش را به ذهن متبادر می‌کند. چنان‌که در منظومهٔ توصیفی دوم نیز «دشت پر از بابونه»، «فصل درو»، «رفتن فصل کسالت» تصویرگر پاداش‌اند؛ بدین‌سان که عاشق راه حق برای رسیدن به معشوق مرارت‌ها را به جان می‌خرد و با تلاش و صبوری در این راهِ پرخطر، به آرمانش که همان وصال است می‌انجامد.

هیپوگرام‌های شعر «فصل وصل»، بدین شرح‌اند:

۱. عاشق/ شاعر می‌خواهد به وصال عشق حقیقی برسد و عاشقان دیگر را نیز فرامی‌خواند؛

۲. معتقد است که برای رسیدن به این وصال باید سختی‌های راه عشق را به جان خرید؛

۳. این عشق، عشقی دیرینه است و با یادآوری خاطرات شیرین آن دوران، امیدوارانه تلاش می‌کند؛

٤. عاشق/ شاعر تنها به خود نمی‌اندیشد، بلکه غم دیگران را نیز دارد تا از قافلهٔ عشق و رسیدن به آن، جا نمانند؛

۵. او همراه با دیگران پای در این راه می‌گذارد و بوی وصال را می‌شنود.

ماتریس شعر «فصل وصل» پس از استخراج دلالت‌های نشانه‌ای، از این قرار است: این مرحله با امیدواری شاعر به وصال و آگاهی او از راه پر خطر عشق و تلاش و جان‌فشانی او در این راه شروع می‌شود و با یادآوری عهد پیشین، به وصال باور دارد؛ بنابراین، به خود نهیب می‌زند که نباید ناامید شد، بلکه با عشق می‌توان بر ناامیدی غلبه و آن روزهای خوب را دوباره زنده کرد. او دیگران را نیز به تلاش و جانبازی در این راه دعوت می‌کند تا از قافلهٔ عشق جا نمانند و به آنان امید می‌دهد؛ بنابراین، همراه با دیگران در این راه پرخطر قدم می‌گذارد و سرانجام این راه، به وصال منتهی می‌شود:

امیدواری به وصال- غلبه بر ناامیدی با به یاد آوردن آن روزهای خوب- غم دیگران را نیز داشتن - جان‌فشانی و جانبازی در این راه - رسیدن به وصال .

۶. مقایسهٔ نشانه‌شناختی «نی‌نامه» و «فصل وصل»

با مقایسهٔ منظومه‌های توصیفی و هیپوگرام‌های این دو سروده، به نظر می‌رسد میان آن‌ها رابطه‌ای بینامتنی وجود دارد؛ در واقع، هر دو شاعر پیام بازگشت به اصل خویش (وصال) را در قالب مثنوی بیان کرده‌اند؛ مولانا با خاستگاه فراق، متنی را در هجده بیت بسط داده است که در سرتاسر این ابیات، سمبل نی گسترانده شده است. امین‌پور هم که موتیف درد از هیپوگرام‌های رایج اشعار

اوست، در این منظومه نیز با خاستگاه واحد وصال، متنی را در ۲۵ بیت بسط داده است؛ امّا بر اساس منظومه‌های توصیفی مستخرج، می‌توان گفت ساختار شعری فصل وصل، برخلاف نی‌نامه است. بر پایهٔ آنچه که پیش‌تر آمد، منظومهٔ نخست، با بیان حال عاشقی آغاز می‌شود که پیرامون او را غم، فراق، اشتیاق و ... فراگرفته است. در نقطهٔ مقابل او، منظومه‌ای با هستهٔ غیر عاشق است که ظن، بدحالی، خامی، بی‌نوری و ... آن را احاطه کرده است. در منظومهٔ سوم با هستهٔ ناامیدی، فراقِ گوینده را تثبیت می‌کند. در این هیجده بیت، عاشق/ شاعر از اوّلین بیت با فعل امر «بشنو» می‌خواهد عظمت واقعه را نشان دهد، و تا آخرین بیت که با درد جدایی همراه است، لحظه‌ای آرام و قرار ندارد؛ تا به این بیندیشد که آیا می‌توان برای وصالِ دوباره راهی یافت؟ وی تنها در پی یاری است که با او در این درد جان‌کاه همراه شود، که در انتها از یافتن آن هم ناامید می‌شود؛ امّا منظومه‌ها و هیپوگرام‌های فصل وصل تصویر دیگری از این موضوع ارائه می‌دهند. در مقابلِ سه منظومهٔ نی‌نامه، در اینجا با دو منظومه متفاوت روبه‌رو هستیم: منظومهٔ نخست، ناظر بر تلاش راوی برای وصال است و منظومهٔ دوم، حاکی از به‌نتیجه‌رسیدن این وصال. فصلِ وصل که در آن نیز، عاشق/ شاعر به درد مولانا دچار است، به دنبال راه حلّی برای رسیدنِ دوباره به آن روزهای خوب است؛ از سوی دیگر، فقط در پی یاری نیست که با او در این راه همراه شود، بلکه می‌خواهد دیگران را نیز در این مسیر قرار دهد و آنان هم طعمِ شیرینِ وصال را بچشند؛ لذا پیام یکی است، امّا دیدگاه دو شاعر در تباین با هم قرار دارد. می‌توان گفت ساختارهای انتزاعی در منظومه‌های نی‌نامه، علاوه بر اینکه درون را نشان می‌دهد، بیشتر به آن رنگ و بوی عاطفی یا احساسی داده است، در حالی که منظومه‌های فصل وصل بیشتر جنبهٔ عینی و بیرونی دارند و شاید همین امر موجب شده است که در ساختار آن جنبهٔ منطقی یا عقلانی بر فضای سروده حاکم شود. گویا در فصل وصل مشکل و راه حلّ آن نشان داده می‌شود. از سوی دیگر، همان‌طور که اشاره شد، مولوی در پی این است که نماد نی را در سراسر متن بگستراند؛ به عبارتی، تمرکز بر نی است، در حالی که در فصل وصل بر طبق منظومه‌های توصیفی، فقط با یک دال که در سراسر متن گسترده شده، مواجه نیستیم ، بلکه حوزهٔ دلالتی گسترده‌ای ایجاد شده است؛ دلالت‌هایی که با قرائت پس‌نگر که «حکم بازنگری، تجدید نظر و مقایسه دارد» (Riffaterre, P 5-6) معنی آن‌ها هویدا می‌شود.

اگر توجّه به الفاظ و ساخت بیرونی واژگان را از مختصّات شعر امین‌پور بدانیم، باید گفت فصل وصل در مقایسه با نی‌نامه از نوواژگان (Neologism) بیشتری بهره برده است؛ واژگانی مانند فصل، گندم، جو، درو، بافه، خرمن، داس، قصیل، و ... که قدر مسلّم هیچ‌یک در معنای ظاهری خود به کار نرفته‌اند. این کاربردها علاوه بر دستورگریزی، گونه‌ای تلاش برای کشف ظرفیّت‌های بالقوهٔ زبان است؛ از این‌رو، چشمگیر و تأثیرگذارند و سبب می‌شوند خواننده آگاهانه آن‌ها را رمزگشایی کند (Ibid, P 5-6). نکتهٔ دیگر اینکه عنوان «فصل وصل»، خود عنوانی هنری است؛ به عبارتی می‌توان گفت:

میان عنوان و اندیشهٔ حاکم بر اشعار ایشان، انسجام و پیوند استواری، هم در حوزهٔ صورت و هم در حوزهٔ محتوا وجود دارد [...]. کشف این ارتباط در محورهای زبانی-ساختاری و محتوایی می‌تواند به تحلیل واقعی متن بینجامد (گرجی و میری، ص ۷۹- ۸۰).

این عنوان علاوه بر اینکه گویای درون‌مایهٔ شعر است و می‌توان آن را به‌عنوان براعت استهلال در نظر گرفت، نوعی ایهام تضاد نیز ساخته است؛ زیرا فصل علاوه بر اینکه به یک دورهٔ زمانی اطلاق می‌شود، به معنای جدایی و فراق نیز هست و از این منظر، با وصل گونه‌ای تقابل ایجاد می‌کند. خود این عنوان چنان‌که آمد، می‌تواند گویای محتوای شعر باشد؛ فراقی که به وصال می‌انجامد؛ همان چیزی که هیپوگرام‌های شعر امین‌پور نیز آن را نشان دادند.

۷. نتیجه

به کارگیری چارچوب‌های نظام‌مند در تحلیل‌های ادبی موجب می‌شود از تحلیل‌های ذوقی و استحسانی دور شویم و موضوعات و مسائل ادبی را در ساختاری ارائه دهیم که هم قابلیّت استدلال منطقی داشته باشد و هم بتوان آن را به‌آسانی به دیگران منتقل کرد. یکی از این دیدگاه‌های منسجم، نظریّهٔ نشانه‌شناختی ریفاتر است. کاربست این نظریّه، به‌ویژه در مقایسهٔ جنبه‌های نشانه‌شناسیک متون و تبیین لایه‌های مختلف معنایی آن‌ها، می‌تواند بسیار کارگشا باشد. بر اساس مؤلّفه‌های این نظریّه، مانند منظومه‌های توصیفی، هیپوگرام‌ها و ماتریس‌ها، در مقایسهٔ دو سروده (یکی از متون کلاسیک و دیگری از متون معاصر فارسی) نشان دادیم این دو متن به‌رغم این‌که کمینه‌محتوای واحدی به نام «وصال» را پرداخته‌اند، لیکن دو نظر متقابل را در این باره مطرح می‌کنند؛ هرچند ممکن است در بادی امر چنین به نظر نرسد. حاصل متن مولوی شکایت از فراق، جست‌وجو برای پیدا کردن همراه و سرانجام، ناامیدی است؛ در حالی که امین‌پور، پای در این راه می‌گذارد، دیگران را نیز فرامی‌خواند، خاطرات خوب گذشته را یادآور می‌شود و در تلاش برای رسیدن به وصال است و سرانجام به این مقصود هم می‌رسد. امین‌پور از دستگاه نشانه‌شناسی گسترده‌تر، خلّاقانه و نوواژگان بهره می‌برد. او به عنوان شعر توجّه و بین عنوان و محتوای آن انسجام برقرار کرده است. این نتایج، حاصل تحلیل عینی و ترسیم منظومه‌های توصیفی، هیپوگرام‌های اشعار و ماتریس‌های آن‌هاست؛ به عبارتی تحلیل اشعار، مبتنی بر این مؤلّفه است.

منابع

آلن، گراهام، بینامتنیّت، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، مرکز، تهران ۱۳۸۰.

احمدی (۱)، بابک، ساختار و تأویل متن، مرکز، تهران ۱۳۸۲.

ـــــــــ (۲)، نشانه‌های تصویری تا متن، مرکز، تهران ۱۳۸۵.

امین‌پور، قیصر، تنفس صبح، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران ۱۳۶۴.

انوشیروانی، علیرضا، «تأویل نشانه‌شناختی ساختارگرای شعر زمستان»، زبان‌های خارجی، ش ۳، ص۵-۲۰، ۱۳۸۴.

برکت، بهزاد و طیبه افتخاری، «نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریّهٔ مایکل ریفاتر بر شعر **ای مرز پرگهرِ** فروغ فرخزاد»، پژوهش‌های زبان و ادبیّات تطبیقی، سال ۱، ش ٤، ص ۱۰۹-۱۳۰، ۱۳۸۹.

تمیم‌داری، احمد و سمانه عبّاسی، «نقد و تحلیل ساختاری و نشانه‌شناسی داستان‌های عاشقانه»، بهار ادب، سال ۵، ش ۱، ص ۲۹-۴۶، ۱۳۹۱.

پاینده (۱)، حسین ، «نقد شعر آی آدم‌ها سرودهٔ نیمایوشیج از منظر نشانه‌شناسی»، نامهٔ فرهنگستان، سال ۱۰، ش ۴، ص ۹۵-۱۱۳،۱۳۸۷.

ـــــــ (۲)، «نشانه‌شناسی شعر: نقد نشانه‌شناختی شعر زمستان»، ادبیّات و زبان‌ها: گوهران، ش ۲۱-۲۲، ص ۱۶۵-۱۸٦، ۱۳۸۸.

ـــــــ (۳)، نظریّه و نقد ادبی درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای، ج ۲، سمت، تهران ۱۳۹۷.

حسن‌زاده، عبداللّه و فاطمه زمانی، «تحلیل رمان سالمرگی بر اساس نظریه نشانه‌شناسی بینامتنی مایکل ریفاتر»، ادب فارسی، سال ۸، ش ۱، ص ۵۷-۷۶، بهار و تابستان ۱۳۹۷.

حقیقی، مانی، سرگشتگی نشانه‌ها، مرکز، تهران ۱۳۷۴.

ذاکری، سمیّه و همکاران، «تحلیل نشانه‌شناسی معشوق در شعر شاملو بر اساس نظریّهٔ مایکل ریفاتر مطالعهٔ موردی: شعر **سرود آن کس که از کوچه به خانه بازمی‌گردد**»، ادب غنایی، سال ۱۷، ش ۳۳، ص۹۷-۱۱۶، ۱۳۹۸.

سجودی، فرزان، نشانه شناسی کاربردی، علم، تهران ۱۳۹۵.

سلدن، رامان، راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عبّاس مخبر، طرح نو، تهران ۱۳۷۲.

شعیری، حمیدرضا، تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان، سمت، تهران ۱۳۸۱.

شمیسا، سیروس، نقد ادبی، میترا، تهران ۱۳۹۴.

علیپور، پوران (صدیقه)، «نشانه‌شناسی هیپوگرام مفهومی **شهادت** در شعر دفاع مقدّس»، ادبیّات پایداری، ش ۳و۴، ص ۳۷۹-۴۰۶، ۱۳۸۹ و ۱۳۹۰.

فرهنگی، سهیلا و محمّدکاظم یوسف‌پور، «نشانه‌شناسی شعر الفبای درد سرودهٔ قیصر امین‌پور»، کاوش‌نامه، سال ۱۱، ش ۲۱، ص ۱۴۳- ۱۶۶، ۱۳۸۹.

کالر، جاناتان، در جستجوی نشانه‌ها (نشانه‌شناسی، ادبیّات، واسازی)، ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امراللهی، علم، تهران، ۱۳۸۸.

گرجی، مصطفی و افسانه میری، «بررسی و تحلیل نام‌های اشعار قیصر امین‌پور»، جستارهای ادبی، ش ۱٦۷، ص ۷۹-۱۰٤، ۱۳۸۸.

مکاریک، ایرنا ریما، دانش‌نامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، آگه، تهران ۱۳۸۵.

مولوی، شرح جامع مثنوی، چاپ کریم زمانی، اطّلاعات، تهران ۱۳۹۰.

میرباقری فرد، سیّدعلی اصغر و زهره نجفی، «بررسی الگوی نشانه‌شناختی پیرس در زبان عرفانی مولانا»، بوستان ادب، سال ۱، ش ۲، ص ۱۳۳- ۱۵۶، زمستان ۱۳۸۸.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمار ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شمار پیاپی ۲۸
10.22059/jpl.2022.334648.1993
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

تطبیق ساختار روایت در *کتاب ایوبِ عهد عتیق* و «حدیث محنت ایوب» در *قصص القرآنِ* عتیق نیشابوری با استفاده از نظریّهٔ گره‌ماس

محمّد غفاری*
استادیار گروه زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه اراک
ملیکا رمزی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه اراک

(از ص ۹۳ تا ۱۱٤)
تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۹/٦، تاریخ پذیرش مقاله: ۱٤۰۰/۱۲/۱۵
علمی-پژوهشی

چکیده

سرگذشت ایوبِ پیامبر یکی از روایت‌های مشترک قرآن کریم و عهد عتیق است که در این دو کتاب به دو شکل متفاوت گزارش شده. گزارش قرآن از سرگذشت ایوب، برخلاف گزارش عهد عتیق، بسیار موجز و اشاره‌وار است؛ امّا این داستان در تفسیرهای کهن قرآن در زبان فارسی به‌تفصیل بازگو شده است. روایت عهد عتیق و روایت مفسّران قرآن، به‌رغم شباهت‌های محتوایی و فرمی، از لحاظ ساختار و سازمان پی‌رنگ تفاوت‌هایی دارند. پژوهش حاضر، با استفاده از الگوی روایت‌شناسانهٔ آلگیرداس ژولین گره‌ماس و نظریّهٔ او دربارهٔ نشانه-معناشناسیِ گفتمان، با روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی تطبیقی ساختار روایت ایوب در عهد عتیق (کتاب ایوب) و یکی از روایت‌های اسلامی سرگذشت او، یعنی «حدیث محنت ایوب» در تفسیر فارسی کهن موسوم به قصص القرآن اثر ابوبکر عتیق نیشابوری (سورآبادی) می‌پردازد. به همین منظور، نخست الگوی نقش‌گزاری، زنجیرهٔ روایت و ساختار پی‌رنگ در نظریّهٔ گره‌ماس به‌اختصار شرح داده می‌شوند؛ سپس، بر اساس آن‌ها، رویدادها، شخصیّت‌ها و ساختار روایت ایوب در دو گزارش مذکور بررسی و مقایسه می‌شوند. در پایان، پژوهش حاضر به این نتیجه می‌رسد که پی‌رنگ روایت کتاب مقدّس از نوع قراردادی و پی‌رنگ روایت عتیق نیشابوری از نوع اجرایی است. در هر دو روایت، یهوه/خدا نقش فرستنده را بر عهده دارد؛ امّا بارزترین تفاوت این دو روایت، شخصیّت شیطان/ابلیس است که در کتاب ایوب نقش‌گزار نیست، ولی در روایت عتیق نیشابوری نقش بازدارنده و فاعل کنش را ایفا می‌کند. همچنین در این دو روایت نقش تخریب‌کننده به شخصیّت‌هایی متفاوت نسبت داده شده است. واکاوی فرآیند نشانه-معناپردازی در تحوّل ساختار روایت‌ها و فعل‌های مؤثّر نیز نشان می‌دهد که در روایت عتیق نیشابوری نظام کنشی-تنشی و در روایت کتاب مقدّس نظام بُوشی-تنشی، گفتمان غالب را در تولید معنا شکل می‌دهند.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، نشانه-معناشناسی گفتمان، ساختار روایت، نقش‌گزار، الگوی گره‌ماس، کتاب ایوب، «حدیث محنت ایوب».

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *m-ghaffary@araku.ac.ir*

۱. مقدّمه

در کتاب مقدّس، باب ایوب جزو بخش شاعرانهٔ عهد عتیق موسوم به مکتوبات یا کتوویم (Ketuvim) است و در کنار بخش‌هایی چون مزامیر داوود، امثال سلیمان و غزل غزل‌های سلیمان آمده است. از سوی دیگر، این روایت در قرآن کریم به‌اختصار در آیه‌های ۸۳ و ۸۴ سورهٔ انبیاء و آیه‌های ۴۱ تا ۴۴ سورهٔ صاد آمده و بعدها مورد توجّه بسیاری از مفسّران قرار گرفته است که بر مبنای همان آیات پندآموز و با استفاده از منابع دیگر، سرگذشت ایوب را با تفصیل بیشتری گزارش کرده‌اند. پرسشی که با خواندن سرگذشت ایوب در عهد عتیق و روایت‌های اسلامی آن به ذهن خواننده متبادر می‌شود، این است که ساختار این روایت‌ها با سرگذشت ایوب تا چه اندازه متفاوت یا مشابه است و تفاوت‌های ساختاری چه تأثیری بر فهم نظام ارزشی نهان در پس این دو متن می‌گذارد؟

در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، آلگیرداس ژولین گره‌ماس (Algirdas Julien Greimas)، نشانه‌شناس و روایت‌شناسِ لیتوانیایی (۱۹۱۷-۱۹۹۲)، روش نشانه‌شناسیِ ساختارنگرانه (Structuralist semiology) را در تحلیل روایت‌های داستانی به کار گرفت و طبق آن واحدهای معناییِ تشکیل‌دهندهٔ روایت را نقش‌گزار (actant = کنش‌گر) نامید (Nayar, p18-19). خوانش روایت‌شناسانهٔ متن‌های دینی از این‌رو اهمّیّت می‌یابد که آموزه‌های دینی در قالب روایت بیان شده‌اند (حرّی ۱، ص ۸۴). تاکنون در زمینهٔ مقایسهٔ ساختار روایت ایوب در کتاب مقدّس با روایت ایوب در قرآن پژوهشی مستقل صورت نگرفته است. پژوهش کیفی و کتاب‌خانه‌ای حاضر که در چارچوب مکتب آمریکایی ادبیّات تطبیقی جای می‌گیرد، بدون درنظرداشتن زمینهٔ تاریخی و فرهنگی این دو روایت، با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از الگوی روایت‌شناسیِ ساختارنگرانهٔ گره‌ماس، به تحلیل ساختار روایت و فرآیند نشانه-معناپردازی (semiosis) در سرگذشت ایوب در عهد عتیق، بر اساس ترجمهٔ فارسی قاسم هاشمی‌نژاد[1] (۱۳۹۸) و مقایسهٔ آن با روایت اسلامی مندرج در قصص القرآن اثر ابوبکر عتیق نیشابوری، معروف به سورآبادی می‌پردازد، که نخستین روایت اسلامی از داستان ایوب است (اوایل نیمهٔ دوم قرن پنجم هجری).

به‌سبب ایجاز و اختصار بسیارِ گزارش سرگذشت ایوب در متن قرآن، روایت بسط‌یافتهٔ سورآبادی برای مقایسه برگزیده شده است. بدیهی است مقایسهٔ تمام روایت‌های اسلامی کهن از حوصلهٔ جستاری کوتاه بیرون است. به این ترتیب، هدف جستار حاضر طرح و بررسی این پرسش‌هاست: طبق الگوی گره‌ماس دربارهٔ ساختار روایت، پی‌رنگ روایت سرگذشت ایوب در عهد عتیق چگونه ترتیب یافته است؟ الگوی نقش‌گزاری در روایت سرگذشت ایوب در عهد عتیق با الگوی نقش‌گزاری در روایت اسلامی سورآبادی چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد؟

از تمام داستان‌های عهد عتیق، هیچ‌یک شهرت کتاب ایوب را ندارند. دلیل آن جهان‌شمول‌بودن مضمون این روایت، یعنی مسئلهٔ عدل الهی و خود شخصیّت ایوب است که بیشتر خوانندگان به او تشبّه می‌جویند و با او همدلی می‌کنند؛ زیرا مسئله‌ای که ایوب، در مقام شخصیّتی نوعی و نمایندهٔ

انسان‌های تمام ادوار مطرح می‌کند، همواره یکی از پرسش‌های اساسی بشر بوده است: چرا انسان‌ها، حتّی انسان‌های خوب و پرهیزگار، در این دنیا متحمّل درد و مصیبت و فلاکت می‌شوند؟ و این وضع چطور با عادل‌بودن خداوند جمع می‌شود؟ (موریستون، ص ۳۴۰). عدالت الهی در این داستان با رنج بشر و معنای زندگی در هم تنیده است؛ به همین سبب، مریم امینی این روایت را نمونهٔ بارز ژانر «ادبیّات رنج»[۲] می‌انگارد (امینی ۲، ص ۱۲). در این بخش، به پژوهش‌های پیشین دربارهٔ روایت‌های قرآن و عهدین، الگوی ساختارنگرانهٔ گره‌ماس و نظریّهٔ او دربارهٔ نشانه-معناشناسی (sé miotique/ semiotics) گفتمان و بررسی‌های تطبیقی صورت‌گرفته دربارهٔ داستان ایوب در عهد عتیق و قرآن می‌پردازیم.

سرگذشت ایوب داستانی مشترک در قرآن و عهدین است؛ با این‌حال، از نظر پردازش رویدادها و ترتیب زمانی آن‌ها تفاوت‌هایی بین این دو متن به چشم می‌خورد. داستان‌های قرآن را می‌توان به سه بخش عمده تقسیم کرد: داستان پیامبران، داستان قوم‌ها و حوادث پیشین، و رخدادهای مربوط به پیامبر اسلام(ص) (Homayouni & Tabibiyan, p 37). داستان ایوب در گروه اوّل جای می‌گیرد. سیّدمحمّد حسینی برخی از روایت‌های داستانی قرآن را به دلیل کوتاهی و ایجازشان «داستانک» و روایت‌های دیگر را به دلیل مضمون اخلاقی و مذهبی آن‌ها «حکایت اخلاقی» می‌نامد (۱۳۹۵، ص ۶۹). احمد بیگدلی، ضمن تبیین سنّت روایت‌های اسلامی، داستان‌های قرآنی را در چهار گروه طبقه‌بندی می‌کند: داستان‌های بلند معاصرگونه، داستان‌های عبرت‌آموز و کوتاه (مینی‌مال)، داستان‌های اروتیک و داستان‌های بلند در قالب رمان (۱۳۹۰، ص ۱۹). بر اساس این دسته‌بندی، داستان ایوب در دستهٔ دوم جای دارد. اشاره‌وار و موجزبودن آیات قرآنی مربوط به سرگذشت ایوب در روایت تفسیر سورآبادی نیز مشاهده می‌شود. مقایسه‌ای کلّی میان ساختار روایت‌های این دو کتاب مقدّس، نشان می‌دهد که قرآن در داستان‌گویی به توصیف وقایع مذهبی اکتفا می‌کند؛ گویی خواننده با تاریخ وقایع آشناست، حال آن‌که عهد عتیق به جزئیّات حوادث می‌پردازد و به اطّلاعات پیشین خواننده تکیه نمی‌کند؛ از این‌روست که مفسّران قرآن در گزارش‌های خود به شرح و بسط قصص قرآن پرداخته‌اند (صالحی‌نیا، ص ۴۱). به‌زعم علی معموری، شیوه‌های داستان‌گویی در قرآن بسیار متنوّع‌اند؛ زیرا پی‌رنگ قصص قرآن از نظر توالی پی‌رفت‌ها (sequence) و عناصر به صورت‌های گوناگونی شکل گرفته است (۱۳۹۲، ص ۷). وی ویژگی‌های روایت‌های قرآن را حذف‌ها و گزینش‌های فراوان، برجسته‌سازی بخش‌های مرتبط با هدف داستان، واقع‌نمایی، کاربرد عبارت‌های معترضهٔ متعدّد، گفت‌وگویی‌بودن، کم‌شخصیّت‌بودن، ساختار اپیزودیک و ناتاریخ‌مندی می‌داند (همان، ص ۶۶-۶۷). به این ترتیب، سنّت قصّه‌گویی که از پیش از اسلام در فرهنگ عربی رایج بوده، به‌نحوی متفاوت و منحصربه‌فرد در قرآن نیز تا حدّ زیادی استفاده شده است؛ چون هدف اصلی داستان‌های قرآن نه نفس قصّه‌گویی، بلکه القای پیام‌ها و آموزه‌های عقیدتی و اخلاقی بوده است (همان، ص ۴۹). معموری در پژوهش خود به داستان ایوب در قرآن اشاره‌ای نمی‌کند، امّا

این داستان نیز واجد بسیاری از این ویژگی‌هاست؛ با این تفاوت که نسبت به سرگذشت پیامبران دیگر با ایجاز و گزینش بسیار بیشتری بیان شده است، تا آنجا که شاید نتوان آن را به معنای دقیق عبارت، روایت داستانی به شمار آورد.

اغلب پژوهش‌های صورت‌گرفته دربارهٔ ساختار روایت‌های عهدین، به سبک‌های متفاوت در هریک از روایت‌ها و در برخی موارد در هریک از باب‌های کتاب مقدّس پرداخته‌اند. در واقع، یکسان‌نبودن ساختار و گفتمان این روایت‌ها مقایسهٔ کلّی آن‌ها با ساختار روایت‌های قرآن را تا حدّی ناممکن می‌کند. با وجود این، پژوهشگرانی سعی کرده‌اند برخی از ویژگی‌های روایی بارز این دو کتاب را با هم بسنجند. ایاز افسر دربررسی تطبیقی قصص قرآن و عهدین، به این نکته اشاره می‌کند که خوانندهٔ روایت‌های کتاب مقدّس، برخلاف خوانندهٔ قصص قرآن، به اطّلاعات پیشینی نیازی ندارد و همهٔ آنچه برای فهم روایت‌های کتاب مقدّس لازم است، همان‌جا در متن آمده است (2006, p 505). افسر، سپس به این نتیجه می‌رسد که در مجموع، پایان روایت‌های قرآن خوش است و در آن‌ها معمولاً خواسته‌های خواننده برآورده می‌شوند، حال آنکه پایان اکثر روایت‌های کتاب مقدّس نامشخّص و مبهم است (Ibid, 510-511). عباس اشرفی بر آن است که در عهدین، معمولاً داستان با نسب‌شناسی قهرمان داستان شروع می‌شود، ولی در قرآن با ذکر یکی از ویژگی‌های عمدهٔ قهرمان و یا یک خصوصیّت بارز اخلاقی (۱۳۸۰، ص ۱۵۹). همامی و نقوی نیز سبک غالب روایت در قصص قرآنی را این‌گونه توصیف می‌کنند:

> حذف و تلخیص و شکستن منطق خطّی یا به‌عبارتی پس‌وپیش‌کردن بخش‌های یک داستان به‌منظور افادهٔ معنایی اخلاقی و پندآموز (۱۳۹۴، ص ۳۸).

تاکنون، الگوی ساختارنگرانهٔ گره‌ماس در تحلیل بعضی از قصّه‌های قرآن به کار گرفته شده است. حسینی و همکاران (۱۳۹۷) تحلیلی روایت‌شناسانه از داستان حضرت مریم‌ س در قرآن به دست داده و طبق الگوی نقش‌گزاریِ گره‌ماس پی‌رنگ آن را بررسی کرده‌اند. صادقی و همکاران (۱۳۹۲) با استفاده از نظریّهٔ تسوتان تودوروف (Tzvetan Todorov) و گره‌ماس خوانشی روایت‌شناسانه از داستان ایوب در قرآن عرضه کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که در این روایت نیروهای یاری‌رسان خداوند، رحمه (همسر ایوب) و صبرند؛ امّا برخلاف مدّعای این پژوهشگران، همان‌طور که در بخش تحلیل جستار حاضر اشاره خواهد شد، رحمه به‌رغم اینکه همراه ایوب می‌مانَد و به او وفادار است، در پایان روایت از ایوب می‌خواهد که دست از صبر بکشد و از درگاه خدا طلب عافیت کند؛ و این مانعی است در راه پیروزی ایوب در آزمون الهی و رسیدن به هدف ارزشمندی که دنبال می‌کند.

پژوهش‌های متعدّدی با کاربرد روش نشانه-معناشناسیِ گفتمان به تحلیل آثار ادبی پرداخته‌اند. در این بخش، به برخی پژوهش‌ها اشاره می‌کنیم که نظام‌های نشانه‌ای-گفتمانی را در متن‌های قرآنی و کهن فارسی بررسی کرده‌اند: فریده داودی‌مقدّم (۱۳۹۳) نظام‌های گفتمانی کنشی و شُوِشی

(state) را در قصهٔ یوسف تبیین می‌کند و فرآیند ساخت‌وپرداخت معنا در گفتمان پویای این روایت را شرح می‌دهد. خراسانی و همکاران (۱۳۹۴)، در بررسی نظام‌های گفتمانی در داستان سیاوش، نقش گفتمان شوشی در پویایی معنا و غلبهٔ این نظام بر گفتمان کنشی را تبیین می‌کنند. اکبری‌زاده و محصّص (۱۳۹۶)، با اتخاذ رویکرد نشانه-معناشناسی، چگونگی تولید معنا در گفتمان تبلیغی موسیؑ را بررسی می‌کنند و نشان می‌دهند که گفتمان قرآن در آیات مذکور پویا و تعاملی است. نویسندگان مقالهٔ مذکور شرح می‌دهند که بستن قرارداد در روایت موسیؑ از لحظهٔ نقصان آغاز می‌شود (ص ۲۹۹)؛ امّا در روایت ایوب، برخلاف این تحلیل، چنان‌که در جستار حاضر بحث خواهد شد، نه‌تنها قرارداد پیش از لحظهٔ نقصان بسته می‌شود، بلکه این قرارداد خود آغازگر کنش و عامل ایجاد نقصان است. شفیعی و شعیری (۱۳۹۹) در بررسی نظام‌های ارزشی گفتمان در رسالةالطیرهای فارسی و عربی، به نمونه‌هایی اشاره می‌کنند که مانند روایت ایوب، با نقصان ارزشی آغاز نمی‌شوند. پراندوجی و نصیحت (۱۳۹۷) خوانشی نشانه-معناشناسانه از داستان ایمان‌آوردن ملکهٔ سبا به دست می‌دهند و نظام شوشی و فضای تنشی را هستهٔ گفتمان این روایت می‌دانند. در واقع ایشان برآن‌اند که معنا طی فرآیندی پویا در این روایت شکل می‌گیرد و محدود به حضور مطلق نظام کنشی نیست. فلّاح و شفیع‌پور (۱۳۹۸) نظام‌های گفتمانیِ کنشیِ تجویزی و شوشی و مربع معنا را در روایت موسیؑ و سامری تحلیل می‌کنند.

پژوهش حاضر با توجّه به پژوهش‌های پیشین، درصدد است تا جریان سیّال معنا را در گفتمان روایت ایوب در نسخهٔ عهد عتیق و یکی از روایت‌های اسلامی آن نشان دهد و بر پویایی و تحوّل نشانه-معناپردازی در گفتمان آن‌ها تمرکز کند. استفاده از نظریّهٔ متأخر گره‌ماس دربارهٔ نشانه-معناشناسی گفتمان، علاوه بر تکمیل تحلیل‌های ساختارنگرانه و روایت‌شناسانهٔ اوّلیّه، تا حدّ زیادی صبغهٔ مکانیکی و فرمول‌وار را از تحلیل ساختار روایت می‌زداید و موجب می‌شود که پوییِ نظام نشانه‌ای-معناییِ گفتمان و سیالیّتِ فرآیند معناپردازی در روایتِ مورد نظر برجسته شود.

علی نجفی ایوکی (۱۳۹۲) به شباهت‌ها و تفاوت‌های داستان ایوب در عهد عتیق و قرآن می‌پردازد: به‌زعم او، در هر دو کتاب، ایوب بندهٔ درستکاری است؛ مسبّب عذاب ایوب شیطان است؛ و در پایان داستان، خداوند به ایوب پاداش می‌دهد؛ از سوی دیگر، در عهد عتیق، اشاره‌ای به پیامبربودن ایوب نمی‌شود، حال آن‌که در قرآن، او در زمرهٔ پیامبران است؛ برخلاف قرآن، داستان عهد عتیق جزئیّات را ذکر کرده است؛ عهد عتیق به دوستان ایوب و گفت‌وگوی آنان پرداخته، امّا قرآن نامی از آن‌ها نبرده است؛ در عهد عتیق، ایوب ناشکیباست و در برابر بی‌عدالتی ساکت نمی‌ماند، امّا در قرآن ایوب هیچ شکوه‌ای نمی‌کند؛ عهد عتیق به نحوهٔ شفای ایوب اشاره نمی‌کند، حال آن‌که در قرآن ایوب از چشمهٔ حیات جان می‌گیرد (نجفی ایوکی، ص ۱۵۹-۱۶۱). بنا بر تحلیل مریم امینی، در قرآن، ایوب شخصیّتی کم‌رنگ، مختصر و فاقد تصویری چالش‌آمیز است که محنت‌هایش شرح داده نمی‌شوند (امینی ۱، ص ۲۵).

تفاوت پژوهش حاضر با تحقیق‌های یادشده در این است که مقالهٔ حاضر برای نخستین‌بار الگوی گره‌ماس را در تحلیل پی‌رنگ دو روایت ایوب به کار می‌برد و ساختار و زنجیره و کنش روایت و همچنین الگوی پی‌رنگ دو متن برگزیده را تحلیل و از این طریق فرآیند حضور و تغییر نقش‌گزارها را بررسی می‌کند.

۲. کنش روایت طبق الگوی گره‌ماس

گره‌ماس در شرح الگوی نقش‌گزاری، هر کنش را به شش نقش‌گزار تقسیم می‌کند: فاعل، مفعول، فرستنده، گیرنده، یاری‌رسان و بازدارنده (Greimas 3, 199-207).[۳] این شش نقش‌گزار دوبه‌دو با هم در تضادند: ۱. **محور کشش**: فاعل و مفعول؛ ۲. **محور قدرت**: یاری‌رسان و بازدارنده؛ ۳. **محور انتقال**: فرستنده و گیرنده. لویی هِبِر الگوی نقش‌گزاری را با ترسیم نمودار زیر نمایش می‌دهد:

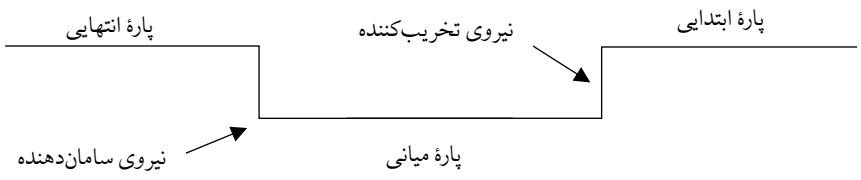
<table>
<tr><td>فرستنده</td><td colspan="2"></td><td>گیرنده</td></tr>
<tr><td></td><td>فاعل</td><td>مفعول</td><td></td></tr>
<tr><td>یاری‌رسان</td><td colspan="2"></td><td>بازدارنده</td></tr>
</table>

شکل ۱. الگوی نقش‌گزاری (Hébert, p 82)

همان‌گونه که تایسن شرح می‌دهد، گره‌ماس پس از بررسی پی‌رنگ قصّه‌های پریان، ساختارهای زیر را به‌منزلهٔ زنجیرهٔ روایت‌ها معرفی می‌کند:

> ۱. ساختارهای قراردادی: شامل بستن/ برهم‌زدن قراردادها و ایجاد یا تخطّی از ممنوعیّت‌ها و قهر و آشتی‌های متعاقب آن؛ ۲. ساختارهای اجرایی: شامل به‌انجام‌رساندن وظایف، دادرسی‌ها، نزاع‌ها و مانند آن؛ ۳. ساختارهای انفصالی: شامل مسافرت، جابه‌جایی، و رسیدن‌ها و عزیمت‌ها» (Tyson, p 213).

علی عبّاسی با الهام از گره‌ماس، پنج سطح برای روایت در نظر می‌گیرد: پارهٔ ابتدایی، نیروی تخریب‌کننده، پارهٔ میانی، نیروی سامان‌دهنده و پارهٔ انتهایی (عبّاسی ۱، ص ۷۷). الگوی این پاره‌های سه‌گانه را می‌توان به‌شکل زیر نشان داد:



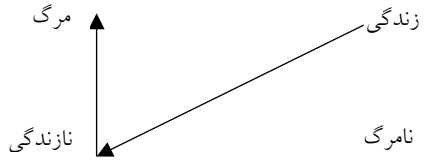
شکل ۲. الگوی پی‌رنگ

با توجّه به عوامل دخیل در روایت ایوب، این الگو نیز در تحلیل ساختار آن روایت مفید خواهد بود.

رویکرد نشانه-معناشناسی، نظریّهٔ متأخّر گره‌ماس، زبان را محدود به نظامی بسته نمی‌داند. پژوهش حاضر، با استفاده از این نظریّه، در بررسی مراحل فرآیند تحوّل گفتمان این دو روایت به شناسایی و نقش پنج فعل مؤثّر، یعنی «خواستن، بایستن، دانستن، توانستن، و باورداشتن» (شعیری، ص ۱۰۲) در پیشرفت کنش می‌پردازد؛ چراکه طبق نظریّهٔ نشانه-معناشناسی گفتمان، معنا طیّ روندی پویا شکل می‌گیرد و فعل‌های مؤثّر توانایی لازم در اجرای کنش و ارزیابی آن را به فاعل می‌دهند (شعیری ۱، ص ۶۵-۶۶).

در گفتمان کنشی، فاعل به دنبال تصاحب مفعول است و رابطهٔ میان این دو با تغییر از انفصال به اتّصال یا برعکس شکل می‌گیرد. مسبّب این تغییر وضعیّت نیرویی بیرونی و برتر بر اساس برنامه‌هایی مشخص و از قبل تعیین‌شده است (شعیری ۴، ص ۲۰). یکی از انواع این گفتمان «نظام گفتمانی تجویزی» است که در آن نقش‌گزارِ فرستنده قادر است فاعل را به انجام کنش مجبور کند و در صورت سرپیچی فاعل از این نظام «برنامه‌مند»، فرستنده می‌تواند او را تنبیه کند (همان، ص ۲۴-۲۵). در گفتمان تنشی، شیء ارزشمند (مفعول) از حالت بیرونی به درونی تغییر می‌یابد (همان، ص ۳۸) و فاعل دچار بحران تنشی می‌شود. نظام گفتمان شوشی به عواطف، تنش‌های درونی و نظام حسّی-ادراکی توجّه دارد (خراسانی و همکاران، ص ۳۶ و گره‌ماس، ۱۳۹۸، ص ۶۳). یکی از تفاوت‌های مهمّ نظام کنشی و نظام شوشی نوع پیوند فاعل با شیء ارزشمند است. در نظام کنشی، این رابطه، کمّی؛ ولی در نظام شوشی، کیفی و عاطفی است (شعیری ۴، ص ۹۸). در نظام بُوشی (existence)، حتّی پس از آنکه نقصان برطرف شود و فاعل به کمال برسد، وضعیّت ثبات و قطعیّت نهایی حاصل نمی‌شود؛ زیرا احتمال از میان رفتن این شرایط و آشفتگی مجدّد وجود دارد؛ از این‌رو، فاعل بوشی همواره فاعلی عصیانگر است (همان، ص ۱۳۹).

بررسی فرآیند پویای پردازش گفتمان، امکان دستیابی به مربع معنا را نیز فراهم می‌کند. گره‌ماس در شرح مربع معنا، چهار موقعیّت را در چهار زاویهٔ مربع ترسیم می‌کند که سه نوع رابطه، میانشان برقرار است: ۱. تضاد (محور افقی بالا)، ۲. نفی یا نقض (دو زاویهٔ روبه‌رو)، ۳. تضمّن (محور عمودی) (۱۹۸۷، ص ۱۵۵). بر اساس این مربع، معنابُنِ (seme) یک (زندگی) فقط با نقض خود به نقطهٔ متّضاد، یعنی معنابنِ دو (مرگ) می‌رسد و برعکس:



شکل ۳. مربع معنا (عبّاسی ۲، ص ۷۶ و Fontanille, p 28)

۳. *کتاب ایوب* در *عهد عتیق*

۳-۱. پی‌رنگ روایت *کتاب ایوب*

در متن اصلی کتاب ایوب، دو سبک متفاوتِ بیان دیده می‌شود: نظم و نثر. باب یک و دو (پیش‌گفتار) به نثر، باب سه تا آیهٔ ششم باب ۴۲ (گفتار) به نظم، و باقی باب ۴۲ (پس‌گفتار) به نثر است. ویژگی دیگر سبک کتاب ایوب زبان دوپهلوی آن است که تفسیری واحد را برنمی‌تابد؛ به همین سبب، ترجمهٔ این کتاب دشوار است. روایت ایوب با پیش‌گفتاری آغاز می‌شود که در آن روایتگر دانای کل در مقام صدایی که روایت را نقل و با خواننده صحبت می‌کند (Thatcher, p 24)، به‌اختصار شخصیّت ایوب، موقعیّت تاریخی و جغرافیایی و فضایل اخلاقی او را معرّفی می‌کند (Mathewson, p 39-40). در دادگاه الهی، یهوه و شیطان شرط می‌بندند ایوب را بیازمایند تا ثابت شود که آیا ایمان او در گرو اموالش است یا خیر. در واقع، این دو به دنبال آزمودن ایوب در گذر از توانش به کنش و ارزشیابی شخصیّت اویند تا دریابند که هدف ایوب از عبادت، دستیابی به ارزش‌های مادّی است یا ارزش‌های معنوی. شیطان بر آن است که عبادت از دید ایوب، ارزش کمّی دارد و در مقابل، یهوه اصرار دارد که ارزش عبادت در نظر ایوب کیفی است؛ پس ثروت، فرزندان و سلامت از ایوب ستانده می‌شوند، امّا او هیچ‌گاه یهوه را نفی نمی‌کند. در این حین، همسر و دوستان ایوب (به‌جز الیهو) او را به پایان‌دادن این محنت تشویق می‌کنند؛ چه با پذیرفتن گناهکاربودن خود، چه با نفی یهوه. سرانجام، پس از مواجههٔ یهوه با ایوب، گره پی‌رنگ گشوده می‌شود و یهوه سلامت، اموال و فرزندان ایوب را به او بازمی‌گرداند.

نحوهٔ گشوده‌شدن گره پی‌رنگ در نظر اکثر خوانندگان رضایت‌بخش نیست. به‌رغم آن‌که یهوه دو برابر آنچه را از ایوب گرفته بود، به او بازمی‌گرداند و روایت در ظاهر به تعادل اوّلیّه بازمی‌گردد، این نکته محل تأمّل است که آیا این برقراری مجدّد تعادل به معنای اجرای عدالت هم هست یا نه؟ جان گری بر آن است که ایوب برخلاف همسرش که خواستار طعن خداوند بود، با لعن‌فرستادن به وجود خود، غیر مستقیم خداوند را مقصود قرار می‌دهد؛ چراکه تمام وجود از خداوند سرچشمه می‌گیرد (Gray, p 138). در نظام گفتمانی بوشی، سوژهٔ بوشی با «خود» یا «تنِ خود» در جدال است (شعیری ۴، ص ۱۴۳). درد ایوب نه‌فقط جسمی، بلکه وجودی است. بحران هستی‌شناسی و احساس غایب‌بودن دادرس در ایوب تنش می‌آفریند. پس از مواجهه با مرگ است که ایوب احساس تنهایی می‌کند: خدایی که ایوب او را در تمام زندگی می‌ستوده، از او روی برگردانده و اکنون ایوب در این جهان بیگانه است. خبر مرگ ایوب پایان‌بخش روایت است.

۳-۲. ساختار روایت در *کتاب ایوب* بر مبنای الگوی گره‌ماس

طبق الگوی گره‌ماس، یهوه (فرستنده) ایوب (فاعل) را به‌سمت آزمودن ایمان راستین (مفعول) می‌فرستد؛ به این ترتیب، مفعول در این روایت، مفهومی انتزاعی است. در این داستان، یهوه هم

نقش فرستنده و هم نقش گیرنده را ایفا می‌کند. یهوه از این‌رو گیرنده است که ایوب با پرهیز از لعن‌کردن او به آغوش وی بازگشته و بار دیگر بندهٔ محبوبش شده است.

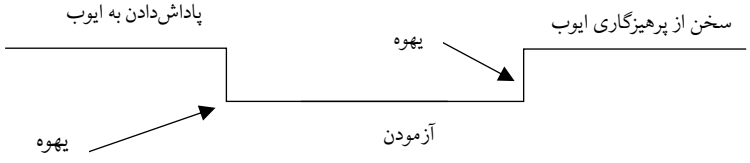
در کنش روایت، نقش‌گزارهای متعدّدی سعی می‌کنند به ایوب، در مقام فاعل یاری برسانند یا او را از ادامهٔ مسیر بازدارند. شیطان[۴] در هیچ دسته‌ای قرار نمی‌گیرد؛ زیرا فقط فرمان یهوه را اجرا می‌کند و پس از آن، دیگر در ادامهٔ داستان به او اشاره‌ای نمی‌شود. همسر ایوب از این‌رو نقش بازدارنده را ایفا می‌کند که می‌خواهد ایوب را (بیشتر از روی دل‌سوزی) از رسیدن به هدفش بازدارد، ولی ناکام می‌مانَد. علاوه بر این، دوستان ایوب نیز در کشمکش اخلاقی با ایوب نقش بازدارنده را برعهده دارند؛ زیرا در اثر درک نادرستشان از حکمت الهی، ایوب را گناهکار می‌پندارند؛ بنابراین، از این نظر، در این روایت چند کُننده در مقام نقش‌گزاری واحد جای گرفته‌اند. الیهو نقش یاری‌رسان را ایفا می‌کند و از ایوب می‌خواهد در برابر مشیّت خداوند صبر پیشه کند تا سرانجام به رستگاری برسد. الگوی نقش‌گزاریِ این روایت را با نمودار زیر می‌توان نمایش داد:

یهوه (گیرنده)			یهوه (فرستنده)
	آزمودن (مفعول)	ایوب (فاعل)	
همسر و دوستان ایوب (بازدارنده)			الیهو (یاری‌رسان)

شکل ٤. الگوی نقش‌گزاری در کتاب ایوب

۳-۳. زنجیرهٔ روایت و الگوی پی‌رنگ در *کتاب ایوب*

از سه زنجیرهٔ روایت که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد، پی‌رنگ این داستان بیشتر با ساختار اوّل مطابقت می‌کند. در ساختار قراردادی، فاعل می‌تواند قرارداد را بپذیرد یا آن را رد کند؛ اگر بپذیرد، قرارداد بسته می‌شود و در صورت تحقّق مفاد قرارداد فرستنده/گیرنده به فاعل پاداش می‌دهد؛ اگر فاعل قرارداد را نپذیرد یا آن را بر هم بزند، مجازات می‌شود (Selden, Raman & et al., p 69). پی‌رنگ کتاب ایوب را می‌توان ساختاری قراردادی به شمار آورد: یهوه و شیطان بر سر وفاداری ایوب و ایمان راستینش به پروردگار قرارداد می‌بندند. در واقع، یهوه، با مأمورکردن شیطان به آزمودن ایوب، نیروی تخریب‌کننده و آغازگر کنش داستان است. ایوب، بی‌خبر از این قرارداد مأموریت دارد تا به ایمان راستین دست یابد. او در نهایت، با پیروزی در تحقّق قرارداد از یهوه پاداش می‌گیرد. بر این اساس، ساختار پی‌رنگِ این روایت به این شکل است:



شکل ٥. الگوی پی‌رنگ کتاب ایوب

به این ترتیب، روایت از سه مرحله‌ای که گره‌ماس در زنجیرهٔ رویدادهای روایت شناسایی کرده بود، عبور می‌کند و کامل می‌شود: ۱. سخن از پرهیزگاری ایوب (پارهٔ ابتدایی/فاعل)؛ ۲. آزمودن ایوب (پارهٔ میانی/فعل)؛ ۳. پاداش‌دادن به ایوب (پارهٔ انتهایی/ مفعول). شعیری در شرح مراحل تحوّل گفتمان در روایت «کچل مم سیاه»، به سه مرحلهٔ «آزمون آماده‌سازی/ آزمایش مقدّماتی»، «آزمون اصلی/ سرنوشت‌ساز» و «آزمون سرافرازی» اشاره می‌کند که در پایان آن، بازشناسی فاعل به دو صورت امکان‌پذیر است: ۱. فاعل در مقام داور آزمون را می‌سنجد؛ ۲. فرد دیگری دربارهٔ فاعل داوری می‌کند (شعیری ۲، ص ۸۸-۸۹). در داستان ایوب، طبق این الگو، نقصان ایجادشده پس از بستن قرارداد، یعنی نابودشدن اموال و فرزندان، مرحلهٔ نخست پی‌رنگ داستان؛ از دست‌دادن سلامت، مرحلهٔ دوم؛ و تسلیم‌شدن، مرحلهٔ نهایی آن است. بعد از این مراحل، نقش‌گزارِ داور (یهوه) ایوب را فاعلی موفّق می‌انگارد. در پایان، با تجلّی یهوه و مطیع‌شدن ایوب (موفقیّت ایوب در آزمون الهی و پیروزی یهوه در قراردادش با شیطان)، فاعل مرحلهٔ ارزیابی را پیروزمندانه پشت سر می‌گذارد. روایت به وضعیّتی شبیه وضعیّت آغازین بازمی‌گردد و کشمکش پی‌رنگ برطرف می‌شود (برای شرح این ساختار ← فاولر، ۱۳۹۶، ص ۴۶ به بعد).

۴. روایت ایوب در *قصص القرآن* برگرفته از تفسیر سورآبادی

روایت سورآبادی از سرگذشت ایوب پیامبر، مانند روایت عهد عتیق، با توضیحی مختصر دربارهٔ پارسایی ایوب شروع می‌شود؛ امّا برخلاف روایت عهد عتیق، روایت سورآبادی خطّی نیست و در همان چند سطر نخست، به صبوریِ ایوب در برابر محنت پیش رویش اشاره می‌شود (شگرد روایی **پیش‌اشاره**) و پس از آن، با **پس‌اشاره**[5] ادامه می‌یابد: روزی ابلیس از روی حسادت به ایوب نزد خدا می‌رود تا با بدگویی از او خدا را به رنجاندن بندهٔ خود ترغیب کند. خدا نیز به ابلیس اجازه می‌دهد که ایوب را بیازماید؛ امّا ایوب هیچ‌گاه تسلیم نمی‌شود و هربار به عبادت خدا می‌پردازد. ابلیس سه‌بار نزد خدا می‌رود و هربار خواستار محنت جدیدی برای ایوب می‌شود. رحمه، همسر ایوب، در تمام این مدّت کنار اوست. در آخر، جبرئیل از ایوب می‌خواهد که ناله کند؛ زیرا «خدای عزّوجل نالهٔ بنده دوست دارد، چنان‌که صبر بنده دوست دارد» (عتیق نیشابوری، ص ۱۹۳-۱۹۴). ایوب نیز چنین می‌کند و رحمت خدا نصیبش می‌شود.

۴-۱. الگوی نقش‌گزاری در روایت *قصص القرآنِ* سورآبادی

در روایت سورآبادی، خداوند نقش فرستنده را برعهده دارد؛ زیرا اوست که مانند یهوه، به ابلیس اجازه می‌دهد ایوب را بیازماید. در این روایت نیز، گیرنده خود خداوند است؛ از این‌رو که در پایان روایت خداوند چنین می‌فرماید:

> ما یافتیم او [= ایوب] را شکیبا، نیک‌بنده، به‌درستی که او بازگردانده بود به دل با خدای (عتیق نیشابوری، ۱۳۹۸، ص ۱۹۴).

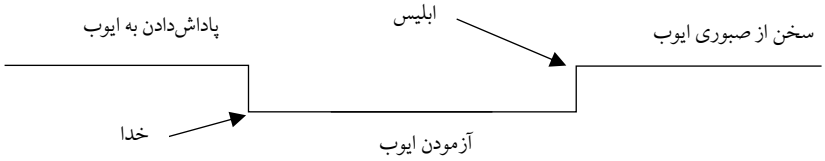
به‌این‌ترتیب، ایوب، در مقام فاعل به گیرنده می‌رسد. هدف فاعل در این روایت توفیق در آزمون الهی است. ابلیس اوّلین عامل بازدارنده در پی‌رنگ است و در طیّ روایت سه‌بار به هیئت‌های گوناگون نزد ایوب می‌آید و سعی می‌کند او را علیه خداوند برانگیزد، ولی ناکام می‌مانَد. برخلاف شیطانِ عهد عتیق که فقط در دو باب اوّل روایت نقش داشت، اینجا ابلیس در کلّ روایت نقش‌گزاری فعال باقی می‌مانَد. به‌زعم هاشمی‌نژاد، سورآبادی بنیاد قصّه‌اش را بر هماوردی ابلیس و ایوب گذاشته است (همان، ص ۱۶۱). بازدارندهٔ بعدی رحمه است که به اندازهٔ ایوب پرطاقت نیست؛ البتّه، ایوب به‌رغم پافشاری همسرش، از رسیدن به هدف خود دست نمی‌کشد و به خداوند امیدوار و وفادار باقی می‌ماند. آخرین عامل بازدارنده در مسیر ایوب شاگردان اویند که نقش آنان کمابیش مانند نقش دوستان ایوب در روایت عهد عتیق است؛ زیرا معتقدند ایوب لابد خطایی مرتکب شده و به همین سبب مستوجب این عقوبت بوده است. واکنش ایوب به شاگردانش نیز شبیه واکنش وی به دوستانش در روایت عهد عتیق است. مسئلهٔ ایوب این‌بار هم بی‌عدالتی و قضاوت نادرست است. ایوب ترجیح می‌دهد بی‌دلیل رنج بکشد تا اینکه به گناه ناکرده متّهم شود. در این روایت، نقش یاری‌رسان را می‌توان به مفهوم توکّل به خداوند و شخصیّت جبرئیل نسبت داد: ایوب با توکّل به خدا مصائب گوناگون را تاب می‌آورَد و به «توفیق اللّه و عصمته» (همان، ص ۱۹۰) صبر می‌کند؛ جبرئیل نیز در پایان ایوب را راهنمایی می‌کند تا با نالیدن در پیشگاه خداوند به عافیّت دست یابد. الگوی نقش‌های این روایت به‌شکل زیر است:

<table>
<tr><td>خدا (گیرنده)</td><td colspan="2"></td><td>خدا (فرستنده)</td></tr>
<tr><td></td><td>آزمودن (مفعول)</td><td>ایوب (فاعل)</td><td></td></tr>
<tr><td>ابلیس، رحمه و شاگردان (بازدارنده)</td><td colspan="2"></td><td>توکل به خدا و جبرئیل (یاری‌رسان)</td></tr>
</table>

شکل ٦. الگوی نقش‌گزاری در روایت قصص القرآن

۴-۲. زنجیره و الگوی پی‌رنگ در روایت *قصص القرآنِ* سورآبادی

پی‌رنگ این روایت با ساختار اجرایی مطابقت بیشتری دارد؛ زیرا این‌بار سخنی از قرارداد میان خداوند و ابلیس نیست؛ در عوض، ابلیس محاکمه را اجرا می‌کند و ایوب در پی دادرسی است. پارهٔ آغازین روایت سورآبادی شامل تمجید از صبوری ایوب است و ابلیس در مقام نیروی تخریب‌کننده بی‌واسطه تغییر ظاهر می‌دهد و ایوب را می‌رنجاند. در پارهٔ میانی، زندگی ایوب به فلاکت کشیده می‌شود تا آنکه خدا پس از شنیدن نالهٔ ایوب به اوضاع سامان می‌بخشد و با باراندن ملخ زرّین بر ایوب، او را مشمول رحمت خود می‌کند. روایت داستان در تمامیّتِ خود غیرخطّی و ساختار پی‌رنگ آن به این شکل است:



شکل ۷. الگوی پی‌رنگ در روایت قصص القرآن

بر اساس تحلیل یادشده، می‌توان دید که ساختار پی‌رنگ در هر دو روایت از الگوی واحدی پیروی می‌کند و شخصیّت‌های روایت در نقش‌های یکسانی قرارداده شده‌اند. در بخش بعد، به روند شکل‌گیری و تحوّل گفتمان پویای این دو روایت می‌پردازیم.

۵. مراحل تحوّل ساختار روایت در *کتاب ایوب*

طبق نظریّهٔ گره‌ماس، روایت در وضعیّت نقصان یا انفصال فاعل و مفعول (شیء ارزشمند) آغاز می‌شود (شفیعی و شعیری، ص ۲۱۱). برخلاف این تعریف، در آغاز روایت کتاب ایوب، فاعل در وضعیّت متعادل و در مجاورت مفعول یا شیء ارزشمند (بندهٔ محبوب خدا بودن) است. آنچه باعث ایجاد نقصان می‌شود، بستن قراردادی است که زمینهٔ آن با تنش میان فرستنده و شیطان مهیا شده است. در این لحظه، فرآیند پوياييِ ساختار گفتمان روایت آغاز می‌شود. اینجا می‌توان به ارزش ایوب از نظر فرستنده اشاره کرد؛ چون یهوه در مقام عامل بدعت‌گذار یا مسبّب، فرمان آزمودن ایوب را صادر می‌کند (شعیری ۲، ص ۹۴). گفتمان کنشی این بخش، از نوع تجویزی است. هربار که بلایی بر سر ایوب می‌آید، یهوه تأکید می‌کند که جان او باید در امان بماند؛ زیرا وجود بنده‌ای خداترس از نظر او ارزش معنوی دارد و یهوه به آن افتخار می‌کند (← کتاب ایوب، ۱:۸). افزون بر آن، نتیجهٔ این کنش به خود او که گیرندهٔ کنش هم هست، بازمی‌گردد. پس از این عملیات کنشیِ مقدّماتی و قرارگرفتن ایوب در وضعیّت انفصال، مفعول مطلوب او تغییر می‌کند و اکنون ایوب در پی سربلندشدن در آزمونی الهی و بازگرداندن وضعیّت خود به تعادل است. چنین تصمیمی موجب تغییر موقعیّت او از **فاعل وضعیّت** به **فاعل کنش**[۶] می‌شود؛ که تحوّلی توأم با تغییر مکانی است (← شعیری ۲، ص ۷۹).

تبدیل‌شدن ایوب به فاعل کنش، آغاز کنش و آزمون اصلی اوست. این کنش او را دچار فرآیندی تنشی می‌کند؛ زیرا در این مرحله نیروهای موافق و مخالفی بر او اثر می‌گذارند. گذشته از این، ایوب در انتظار است؛ احساسی که باعث ایجاد فضای تنشی در روایت می‌شود (شعیری ۱، ص ۱۴۲). جملهٔ «گم به گور شود روزی که در آن زادم» (کتاب ایوب، ۳:۳) به لحظهٔ ورود ایوب به فضای تنشی دلالت می‌کند. مکان فیزیکی او تغییر نمی‌کند؛ زیرا هنگامی که خانه‌اش ویران می‌شود، تحوّل در همان مکان فیزیکی رخ می‌دهد. فقط این‌بار سقفی بر سر ایوب نیست و او بر خاکستر و خاک نشسته است. در واقع، در این مرحله از روایت، فضایی بسته به فضایی باز تبدیل می‌شود.

این مرحله را می‌توان نقطهٔ آغازِ روندِ شدن یا شُوشِ ایوب قلمداد کرد؛ زیرا از این لحظه او در موقعیّت عاطفی یا روانیِ جدیدی قرار می‌گیرد، هرچند هنوز در همان مکان فیزیکی است. فرستنده (یهوه) مسئول این تحوّل تنشی است و ایوب خود خواستار چنین وضعی نبوده است.

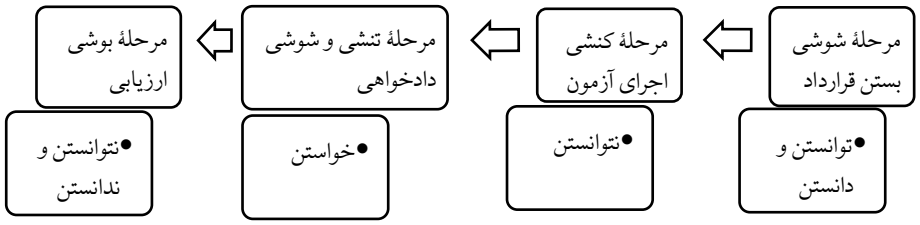
سپس، فرآیند شوش با حضور دوستان ایوب و تغییر فرم زبانیِ روایت از نثر به نظم ادامه می‌یابد. قضاوت‌ها و اتهام‌های این سه دوست، در مقام نظاره‌گران ارزش‌گذار، ایوب را دچار بحران تنشی و عاطفی می‌کند. زبان شاعرانهٔ این بخش نشان‌دهندهٔ تغییر و جدال درونی ایوب است که در اثر عوامل بیرونی به وجود آمده است. در این مرحله، فاعل از کنش فاصله می‌گیرد و رابطهٔ حسّی-ادراکی بر گفتمان او حاکم می‌شود. در فرآیند شوشی، این نوع رابطه میان شوش‌گر و تجربهٔ زیستهٔ او به‌واسطهٔ زبان موسیقی منتقل می‌شود و به این ترتیب، فضایی استعلایی در روایت شکل می‌گیرد (شعیری ۴، ص د؛ همچنین ← شعیری ۵، ص ۲۳۰). ایوب که دچار بحران عاطفی شده است، به‌جای مماشات یا فرمانبریِ بی‌چون‌وچرا از یهوه، در تک‌گویی خود از حال درون و ناخشنودی خود شکوه می‌کند. این روی‌آورد عاطفی، فاعل را وارد گفتمان تنشی و شوشی می‌کند. مفعول یا شیء ارزشمند ایوب نیز در این روند وضعی پویا می‌یابد و اکنون هدف ذهن پرآشوب او اجرای عدالت است، نه صرفاً جلب رضایت یهوه؛ به بیان دیگر، وضعیّت متلاطم شوشی موجب کنشی تازه در او می‌شود: تلاش برای خلاص‌شدن از خلأ عاطفی ایجادشده.

۶. فعل‌های مؤثّر در تحوّل ساختار روایت در *کتاب ایوب*

در باب اوّل، صفت «خداترس» را یک بار روایتگر به ایوب نسبت می‌دهد و یک بار نیز یهوه (کتاب ایوب، ۱:۱ و ۱:۸). خداترس‌بودن یکی از نتایج باورداشتن به وجود و قدرت و مشیّت خداست؛ به همین دلیل، می‌توان فعل مؤثّر «باورداشتن» را در توصیف ایوب و کنش او در روایت به‌کار برد. علاوه بر آن، ایوب به توانایی خود در طعن‌کردن یهوه آگاه است، ولی می‌داند که «خداوند بداد و خداوند بازگرفت» (همان، ۱:۲۱). این دو فعل مؤثّر، یعنی باورداشتن و دانستن، ایوب را در آستانهٔ کنش و آزمون اصلی قرار می‌دهند. ایوب، در اوج محنت و رنج، به ناتوانی خود اعتراف می‌کند: «توانم کو تا امیدم باشد؟ آتیه‌ام کجا تا صبر پیش گیرم؟» (همان، ۶:۱۱). در این هنگام که ایوب از کنش بازمی‌ماند، روایت وارد مرحلهٔ شوشی می‌شود. ایوب مضطرب است و نمی‌تواند کنش تجویزشده را پیش ببرد. طبق الگوی گره‌ماس، این حالت که نفی فعل مؤثّر را در پی دارد، به اضطراب و ناباوری در فاعل منجر می‌شود (شعیری و کریمی‌نژاد، ۱۳۹۱، ص ۳۴). در روایت ایوب، چنین وضعی منجر به تحقق کنشی دیگر در قالب فعل «خواستن» می‌شود: ایوب خواهان و آرزومند مواجهه با یهوه و مناظره با اوست (کتاب ایوب، ۱۳:۳).

بنابراین، ایوبِ عصیانگر و مقاوم، در مقام فاعلی بوشی، در جست‌وجوی پاسخ و یافتن معنایی استعلایی برای زندگی خود است. همین خواسته منجر به تبدیل‌شدن ایوب به فاعل کنش و

فریادخواهی او می‌شود. در نهایت، یهوه او را متوقف می‌کند تا نقصان معنا را برطرف کند. در واقع، «نقصان تنها زمانی از بین می‌رود که سوژه بتواند اطمینان ازدست‌رفته را بازیابد» (به نقل از شعیری ۴، ص ۱۳۸). سخنان یهوه به ایوب موجب می‌شوند که او تسلیم شود و به ناتوانی و نادانی خود در برابر خدا اقرار کند؛ چون چاره‌ای جز مماشات ندارد: «اینک، من ناچیز؛ چه پاسخی به تو توانم دادن؟ [...] پس آنچه بر دادم از ندانستگی بود» (کتاب ایوب، ۴۲:۳ و ۴۰:۴). اتّخاذ چنین رویکردی به این دلیل است که گاهی گفتمان به دلیل شرایط خاصّ و پرهیز از چالش‌های فرهنگی و یا حتّی اعتقادی و ایدئولوژیکی راه مماشات را پیش می‌گیرد (شعیری ۳، ص ۱۲۸). حتّی در این لحظه که نقصان به‌ظاهر برطرف شده است، ایوب به قطعیّت نرسیده و همچنان مضطرب و سرگردان است؛ چون هیچ تضمینی نیست که زندگی او بار دیگر در وضعیّتی نامتعادل قرار نگیرد. مراحل تحوّل گفتمان و سیر تغییر فعل‌های مؤثّر در این روایت را می‌توان با نمودار زیر نشان داد:



شکل ۸. نمودار مراحل تحوّل نظام‌های گفتمان کتاب ایوب

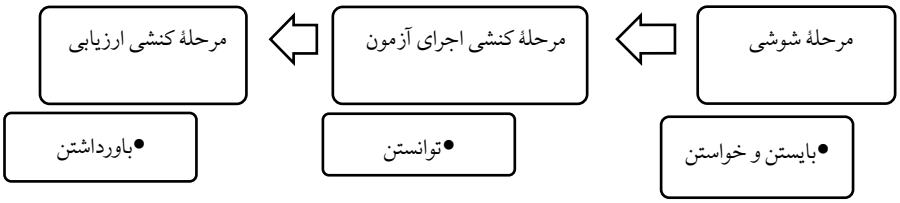
۷. مراحل تحوّل ساختار روایت در *قصص القرآنِ* سورآبادی

همان‌طور که پیش‌تر بحث شد، ابلیس در این روایت نقش‌گزارِ بازدارنده است. در آغاز روایت، ابلیس از مفعول یا شیء ارزشمند خود (تخریب ایوب نزد خدا) منفصل است و در وضعیّت نقصان به سر می‌برد؛ به همین علّت با اجازهٔ فرستنده (خدا)، ابلیس از فاعل وضعیّت به فاعل کنش تغییر می‌یابد تا ایوب را بیازماید. شعیری هنگام شرح نظریّهٔ گره‌ماس، دو تعبیر معرّفی می‌کند که می‌توان از آن‌ها نیز در توصیف ابلیس استفاده کرد: عامل «ضدّ فاعلی اطّلاع‌رسان» و عامل «صحنه‌گردان» (شعیری ۲، ص ۹۲-۹۳). ابلیس علاوه بر اینکه عاملی تخریب‌کننده است و وضعیّت مطلوب و متعادل روایت را بر هم می‌زند و موجب انفصال فاعل از مفعول می‌شود، نقش اطّلاع‌رسانی به فرستنده را هم ایفا می‌کند و او را به آزمودن ایوب برمی‌انگیزد. آغاز روایت، با اینکه نقش مهمّی در شکل‌دادن کنش‌های پس از خود دارد، موقعیّتی شوشی به‌شمار می‌آید؛ چون در آن فاعل غایب و بی‌خبر است، و این موقعیّت بعداً سبب کنش‌گرشدن او می‌شود. ایوب برای اجرای آزمون اصلی از شهر خارج می‌شود؛ چراکه مردم تحمّل زاری او را ندارند. این‌بار نه خدا، بلکه مردم عامل تغییر وضعیّت روایت و فرستادن فاعل به مکان وقوع کنش‌اند. مفعول مورد نظر ایوب تا پایان روایت ثابت و ایستا باقی می‌ماند؛ زیرا او در پی هدفی جز جلب رضایت خدا نیست. در انتهای روایت

می‌توان نتیجه گرفت که رابطهٔ ایوب با اجرای عدالت از نوع کنشی و کمّی است، نه شوشی؛ زیرا باور دارد چون هفتاد سال در سلامت زیسته است، عادلانه است که هفتاد سال هم در محنت بزید و در برابر رنج و اندوه سکوت کند؛ و لذا تنها وقتی از خدا خواهد خواست بلا را پس بگیرد که دوران محنت از دوران عافیّت درازتر شود (عتیق نیشابوری، ص ۱۹۴).

۸. فعل‌های مؤثّر در تحوّل ساختار روایت در *قصص القرآنِ* سورآبادی

بنا بر گزارش روایتگر، هنگامی که دارایی‌های ایوب نابود می‌شوند، او به اجرای وظایف خود، یعنی عبادت خدا ادامه می‌دهد (همان، ص ۱۹۰) و به‌نحوی ارجحیّت بایستن نسبت به خواستن را به خواننده القا می‌کند. در واقع، این کنش الهی به نوعی اضطرار در روایت منجر می‌شود و توانش لازم را به ایوب می‌دهد. به این ترتیب، ایوب وارد نظام ممارستیِ گفتمان می‌شود و هربار که بلایی بر سرش نازل می‌شود، جملهٔ «أخَذه الَّذي أعطانيه» را تکرار می‌کند (همان). هنگامی که شاگردانش او را می‌آزارند، می‌گوید: «خدایا، بر بلای تو مرا صبر هست، امّا بر شماتت اعدا صبر نیست» (همان، ص ۱۹۳). برخلاف ایوبِ عهد عتیق که هم در برابر خدا و هم در برابر بندگان، صبر خود را از دست داده است، ایوبِ روایت سورآبادی با بایسته‌دانستن عبادت و باورداشتن به مشیت خدا، پیوسته توان خود را حفظ می‌کند و در انتظار تحقّق خواسته‌اش که جلب رضایت خداست، می‌مانَد. افزون بر این، تصویر-هدفِ ایوب در این دو روایت متفاوت است (← شعیری ۲، ص ۱۰۳): در عهد عتیق، تصویر-هدفِ ایوب دیدار یهوه و در تفسیر سورآبادی رستگاری است. در پایان روایت سورآبادی، زمانی که رحمت الهی شامل حال او می‌شود، تعادل به وضعیّت بازمی‌گردد و ایوب اعتراف می‌کند که به رحمت خدا باور دارد. مراحل تحوّل ساختار گفتمان و سیر تغییر فعل‌های مؤثّر در این روایت را می‌توان در نمودار زیر نشان داد:

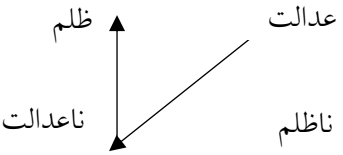


شکل ۹. نمودار مراحل تحوّل نظام‌های گفتمان روایت قصص القرآنِ سورآبادی

۹. مربع معنا در *کتاب ایوب* و روایت *قصص القرآنِ* سورآبادی

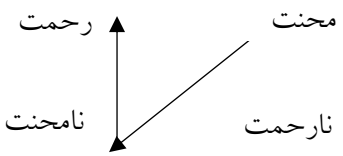
با ترسیم مربع معنا در روایت سرگذشت ایوب، درمی‌یابیم چگونه جهانی که او قبلاً آن را مبتنی بر عدالت می‌دانست، فرومی‌پاشد و درنتیجهٔ آن زندگی او دگرگون می‌شود. ایوب از آزمون پیش روی خود بی‌خبر است و وضع اسفناک زندگی خویش را ظالمانه می‌پندارد و به آن اعتراض می‌کند. در ژرف‌ساخت گفتمان این روایت، آنچه بر ایوب می‌گذرد، مفهوم متعارفِ عدالت را نقض می‌کند. از

این لحاظ، مسیر داستان از عدالت به‌سمت ظلم حرکت می‌کند و پی‌رنگ آن بر مبنای تقابل دوگانهٔ عدالت و ظلم پیش می‌رود؛ طوری که عدالت و ظلم با یکدیگر در تضادند: ناعدالتْ عدالت را نقض می‌کند و به ظلم می‌انجامد. فقدان عدالتْ هستی ایوب را به‌خطر انداخته است؛ از این‌رو، ارزش مطلوبِ ایوب، صبغهٔ کیفی دارد و به دلیل نقصان عاطفی در او شکل گرفته است. در این شکل، این مناسبات معنایی را با پیکان نشان داده‌ایم:



شکل ۱۰. مربع معنا در کتاب ایوب

در روایت سورآبادی، روند روایت بر صبر ایوب و توانایی او در اجرای مأموریت تکیه دارد، نه بر قراردادی که طبق روایت عهد عتیق در دادگاه الهی بسته شده است. رستگاری او با حرکت از محنت به مقاومت در برابر محنت آغاز می‌شود و سرانجام به دستیابی به رحمت الهی می‌انجامد. این ساختار را در قالب مربع معنا به این شکل می‌توان نشان داد:



شکل ۱۱. مربع معنا در روایت قصص القرآنِ سورآبادی

۱۰. مقایسهٔ ساختاری و مضمونی *کتاب ایوب* با روایت *قصص القرآنِ* سورآبادی

در مقایسهٔ ساختار متنی و شیوهٔ بیان این دو روایت، می‌باید به زبان نظم و بُعد شاعرانهٔ متن کتاب ایوب اشاره کرد که در بازنمایی تسلّی‌یافتن ایوب در وضعیّت تنشی تأثیر مهمی دارد؛ زیرا در این متن نیروی شعر علاجی برای بدبینی است، از این جهت که سطح بحث را از تأمّلی در جور و جفای زندگی به نمایش فراز و نشیب‌های آن تغییر می‌دهد (Scheindlin, p 25). به عقیدهٔ شایندلین، زبان شعرگونه ابزار مؤثّری برای نمایش غلبهٔ احساس ایوب بر عقل اوست، گویی ایوب به یاری شعر می‌تواند راهی برای مواجهه با محنت خود بیابد؛ از سوی دیگر، زبان شعر این مجال را به ایوب می‌دهد که دردش را بی‌کم‌وکاست بیان کند (Ibid). سبک روایت در بخش گفتارِ کتاب ایوب شخصیّت‌محور، گفت‌وگومحور و توأم با صحنه‌پردازی‌های دقیق است، حال آنکه روایت مؤجز سورآبادی سبکی یکنواخت دارد و بیشتر رویدادمحور است. در قصص قرآن کریم، اهمّیّت بیان رویدادها، نه در کنش‌گرهایی که در مرکز آن‌ها قرار گرفته‌اند، بلکه در خود رخداد/ کنش‌هایی است که روایت می‌شوند (صالحی‌نیا، ص ۲۵۲).

همان‌طور که در مقدّمه بیان شد، داستان ایوب در قرآن در دو سورهٔ مجزّا آمده است که مضمون مشترکی دارند. حرّی این ویژگی برخی سوره‌های قرآن را «مکمّلیت» می‌نامد (حرّی ۲، ص ۶۲). ویژگی دیگر قصّه‌های قرآن غیرخطّی‌بودن یا به تعبیر مریم صالحی‌نیا، «زمان‌پریشیِ» روایت آن‌هاست (صالحی‌نیا، ص ۲۸۶) که در تفسیر سورآبادی نیز به‌چشم می‌خورد. از لحاظ شیوهٔ روایت، کتاب ایوب و «حدیث محنت ایوب» هردو تا حدودی شبیه ساختار روایی غالب در قصص قرآن‌اند که حرّی از آن به «روایت مابعد» یا «روایت پسینی» یاد می‌کند (حرّی ۳، ص ۵۸)، زیرا هردو ضمن گزارش داستان به رخدادهای گذشته اشاره می‌کنند.

در روایت عهد عتیق، نام ایوب، خداوند و شیطان بدون هیچ پیشوند یا پسوند توصیفی ذکر شده است و روایتگر از جهت‌گیری و ارزش‌گذاری می‌پرهیزد؛ امّا در روایت سورآبادی، روایتگر با به‌کارگیری صفت‌ها و عبارت‌های وصفی، موضع مطلق خود (سیاه/ شر یا سفید/ خیر) را به شخصیّت‌ها نمایان می‌کند: عبارت‌هایی چون «ایوب علیه‌السّلام»، «ایوب صلوات‌اللّه علیه»، «خدای عزّوجل»، «ابلیس لعنةاللّه»، و «[ابلیس] آن ملعون» نمونه‌هایی از این دست‌اند. از این گذشته، در روایت عهد عتیق، شیطان که وظیفهٔ آزمودن ایوب در مقام نوع انسان را برعهده دارد، در میان فرشتگان و در پیشگاه یهوه است که یهوه بحث ایوب را پیش می‌کشد. در این حین، شیطان با لحنی آمرانه موضوع آزمودن ایوب را مطرح می‌کند: «دست فراکن» (کتاب ایوب، ۱:۱۱)؛ امّا در روایت سورآبادی فرشتگان دیگر غایب‌اند و ابلیس با آن‌ها هم‌مرتبه نیست. افزون بر این، ابلیس از روی حسد سعی دارد خدا را به ایوب بدگمان کند (عتیق نیشابوری، ص ۱۸۹) و تا آنجا پیش می‌رود که در نهایت خدا به وی امر می‌کند که اموال ایوب را از او بازستاند. از این مقایسه، می‌توان نتیجه گرفت که ابلیس در روایت قرآنی نسبت به شیطان در عهد عتیق، مقام پست‌تر و قدرت کمتری دارد.

تفاوت واکنش ایوب به ازدست‌دادن اموال، فرزندان و سلامتش در این دو روایت، حائز اهمّیّت است. روایت عهد عتیق در شرح حال فرزندان او به بزم و نوش‌خوارگی آنان و دعای ایوب برای آمرزش گناهان ایشان اشاره می‌کند، حال آنکه در روایت سورآبادی، ایوب شاکر فرزندان کاری خود است (همان، ص ۱۹۰) و هنگامی سقف بر سر آنان فرود می‌آید که نزد معلّم‌اند، نه در مجلس سور. یکی از علّت‌های کوتاه‌بودن روایت تفسیر سورآبادی و گزیده‌گویی آیه‌های مربوط به سرگذشت ایوب در قرآن، ایجاد تأثیری واحد و القای پیام اخلاقی به مخاطب است؛ زیرا به‌طور کلّی در قرآن هدف از نقل سرگذشت پیامبران، نه گزارش دقیق رخدادهای تاریخی، بلکه پرداختن به اهداف الهی و دین‌شناختی است (حرّی ۳، ص ۴۸). دلیل حذف فرزندان ایوب از روایت، می‌تواند همین نکته باشد؛ چراکه گناهکاربودن فرزندان او داستان را پیچیده‌تر خواهد کرد. در روایت عهد عتیق مواجههٔ ایوب با اخبار ناگوار، انسان‌گونه، ولی واکنش او در روایت سورآبادی پیامبرگونه است؛ در اوّلی، ایوب به موهایش چنگ می‌زند و فریادزنان بر خاک می‌افتد؛ امّا در دومی، روایتگر تأکید دارد که به توفیق اللّه و عصمته، ایوب بدون ذره‌ای مویه‌کردن، به عبادت خداوند ادامه می‌دهد

(عتیق نیشابوری، ص ۱۹۰). در روایت سورآبادی، ایوب تنها زمانی می‌نالد و می‌ترسد ارزش از او سلب شود که کِرم، دل و زبانش را می‌خورَد و او بیم دارد که دیگر نتواند به یاد خدا باشد.

در روایت عهد عتیق، دوستان ایوب نزد او می‌آیند و در روایت سورآبادی، شاگردان او. وقتی خواننده در متن روایت سورآبادی به واژهٔ «شاگردان» برمی‌خورد (همان، ص ۱۹۳)، درمی‌یابد که مقام آنان پایین‌تر از مقام ایوب است و هنگامی که آنان به گناهکاربودن ایوب اشاره می‌کنند، خواننده این ادّعا را نشان خامی شاگردان می‌انگارد. در مقابل، در کتاب ایوب، اِلیفَز (Eliphaz) و بِلدَد (Bildad) و صوفَر (Zophar) در مقام دوستان ایوب، هم‌ردهٔ اویند؛ البتّه، همان‌طور که الیهو می‌گوید، قضاوت ناعادلانهٔ این سه دوستِ پیر، گواهی بر آن است که «مردان بزرگ همواره فرزانه نی‌اند» (کتاب ایوب، ۳۲:۹). سرانجام، الیهوی جوان است که ایوب را پند می‌دهد و او را به رستگاری هدایت می‌کند؛ شبیه آنچه جبرئیل در روایت سورآبادی، برای یاری‌رساندن به ایوب می‌کند. وجه مشترک این دو شخصیّت، اعتماد فاعل به ایشان و قرارگرفتن هردو در نقش فاعل شناختی و یاری‌رسان است. این دو نقش‌گزار، پیش از کنش اصلی ایوب در ارزیابی نهایی، به او امید می‌بخشند. به عقیدهٔ گره‌ماس، انتظار فاعل وضعیّت با امیدی که فاعل شناختی به او می‌دهد معنادار و ارزشمند می‌شود و به کمک همین امید است که فاعل وضعیّت در نهایت موفق می‌شود به اهدافش برسد (Greimas 1, p 229). با وجود این، الیهو فرشته نیست، بلکه مانند ایوب انسان است؛ اگرچه فرزانه‌تر از ایوب می‌نماید. این برخلاف روایت قرآنی است که در آن یک فرشته، در مقام یاری‌رسانی فراطبیعی، ایوب را به‌سوی مفعول مطلوبش راه می‌برد.

۱۱. نتیجه

پرسش اوّلیّهٔ پژوهش حاضر این بود که طبق الگوی گره‌ماس، ساختار پی‌رنگ و نقش‌گزاران دو روایت متفاوت از سرگذشت ایوب چگونه سازمان یافته‌اند؟ به این منظور، ابتدا الگوی نقش‌گزاری و زنجیرهٔ روایت را شرح دادیم. سپس، با استفاده از این الگو، به بررسی کتاب ایوب و روایت قصص القرآن پرداختیم. پرسش دوم پژوهش حاضر، معطوف به مقایسهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختار این دو روایت بود. تحلیل دو روایت مذکور بر مبنای الگوی نقش‌گزاری نشان می‌دهد که در هردو روایت یهوه و خدا هستند که بر محور انتقال تسلّط دارند و ایوب را به‌سوی موضوع روایت، یعنی آزموده‌شدن می‌فرستند. بارزترین تفاوت این دو روایت طبق این الگو نقش شیطان/ ابلیس است. در کتاب ایوب، شیطان نقش‌گزار نیست، بلکه فقط صحنه‌گردان است و در مراحل آزمودن ایوب دخالتی ندارد؛ امّا در روایت اسلامی، ابلیس هم بازدارنده‌ای در محور قدرت است و هم بازدارندهٔ دیگر (رحمه) را ترغیب می‌کند که از دستیابی فاعل به مفعول جلوگیری کند. همچنین، بررسی بُعد کنشی گفتمان نشان می‌دهد که طیّ روایت عهد عتیق، شیطان فاعل وضعیّت باقی

می‌مانَد و در کنش دخیل نمی‌شود؛ امّا در روایت سورآبادی ابلیس کلّاً به فاعل کنش تبدیل می‌شود.

با بررسی ساختار قراردادیِ کتاب ایوب و ساختار اجراییِ روایت عتیق نیشابوری، می‌توان نتیجه گرفت که تأکید زنجیرهٔ روایت کتاب ایوب بیشتر بر شخصیّت‌ها و روابط میان ایشان است، حال آنکه در روایت عتیق نیشابوری تأکید بر حوادث و مأموریّت ایوب است. سرانجام، با تحلیل الگوی پی‌رنگ دو روایت مزبور، می‌بینیم که روایت کتاب ایوب خطّی است و در آن به صبوربودن او اشاره‌ای نمی‌شود؛ امّا در روایت اسلامی، با اشاره به صبوری ایوب، روایت از همان آغاز با پندی اخلاقی آغاز می‌شود. افزون بر آن، در این دو روایت، با دو نیروی تخریب‌کنندهٔ متفاوت روبه‌روییم: یهوه در کتاب ایوب و ابلیس در روایت اسلامی. یهوه، در مقام نیروی تخریبگر کتاب ایوب، در بنیاد نظام اخلاقیِ حاکم بر جهان و عدالت خداوند تردید می‌کند؛ امّا در روایت اسلامی، ابلیس که سعی در گمراه‌کردن نقش‌گزاران متعدّد دارد، در مقابل نقش‌گزار یاری‌رسان که توکّل و ایمان ایوب است، شکست می‌خورد.

مقایسهٔ فعل‌های مؤثّر در تحوّل ساختار گفتمان این دو روایت، نشان می‌دهد که آنچه فاعل را در روایت عهد عتیق به‌سوی تحقّق هدف می‌راند، خواستن و در روایت سورآبادی بایستن و باورداشتن است؛ البتّه، برخلاف ایوب در روایت اسلامی که خواسته‌اش از آغاز تا پایان روایت یکی‌است، ایوبِ عهد عتیق از خواستهٔ نخستش که پارسایی است، به دادخواهی روی می‌آورد. در هردو روایت، نیرویی بیرونی کنش را به فاعل تحمیل و تجویز می‌کند و ایوب ناخواسته در مسیر کنش قرار می‌گیرد. هستهٔ گفتمان در روایت سورآبادی کنشی-تنشی و در روایت عهد عتیق بوشی-تنشی است و پی‌رنگ روایت‌ها صرفاً بر مبنای کنش پیش نمی‌رود، بلکه تعامل گفتمان‌های روایی دیگر نیز در جنبه‌های عاطفی آن‌ها دخیل است. در روایت عهد عتیق، ایوب مقاومتی اسطوره‌ای از خود نشان می‌دهد؛ امّا در روایت سورآبادی بر درستی امر خدا ممارست می‌کند. عنصر مشترک در پایان هردو روایت مماشات در گفتمان ایوب است؛ آن‌گاه که در مقام فاعل خود را در مرتبه‌ای پست‌تر از فرستنده می‌بیند.

در پژوهش‌هایی گسترده‌تر، الگوی روایت‌شناسی گره‌ماس را می‌توان در بررسی و مقایسهٔ ساختار روایت‌های دیگر در متون مقدّس و دینی به‌کار گرفت، به‌ویژه سایر روایت‌های اسلامی کهن از سرگذشت ایوب که در تفسیرهای کهن قرآن گزارش شده‌اند؛ از جمله تفسیرِ قرآن مجید معروف به تفسیر کمبریج (حدود قرن پنجم)، قصص الانبیاء اثر ابواسحق نیشابوری (قرن پنجم)، کشف‌الأسرار و عدة‌الأبرار تألیف رشیدالدّین ابوالفضل میبدی (قرن ششم) و روض‌الجِنان و روح الجَنان في تفسير القرآن اثر ابوالفتوح راضی (قرن ششم).[۷] با تحلیل نمودهای بیرونی این روایت واحد، می‌توان دید که سطح باطنی روایت چگونه در فرهنگ‌های مختلف متجلّی شده است. در مرحلهٔ بعد و در تحلیل‌های زمینه‌محوری چون نقد تکوینی، نوتاریخی‌انگاری، گفتمان‌کاوی یا

فرهنگ‌پژوهی، با اتکا به یافته‌های روایت‌شناسیِ ساختارنگر، می‌توان به بررسی علل و نتایج ایدئولوژیک تفاوت‌های احتمالی گزارش‌های گوناگون در زمینه‌های تاریخی و فرهنگی مختلف پرداخت و یافته‌های این پژوهش متن‌محور را به سنت روایت‌پردازی در فرهنگ عبری (عهد عتیق) و فرهنگ عربی-ایرانی (قصص قرآن کریم و تفسیرهای فارسی کهن قرآن) پیوند زد.

پی‌نوشت

۱. از این پس، در ارجاع به این ترجمه از عبارت کتاب ایوب با ذکر شمارهٔ فصل و آیه استفاده می‌شود.

2. the Literature of Suffering

۳. شعیری در شرح خود از الگوی گره‌ماس، به‌جای «فاعل» معادل «کنش‌گر» و به‌جای «فرستنده» معادل «گنش‌گزار» را پیش‌نهاد کرده (۱۳۹۸، ص ۱۹)؛ اما از آنجا که فعل «گزاردن» در زبان فارسی به معنای «اجرا» یا به انجام‌رساندن کنش است، تعبیر کنش‌گزار معادل کنش‌گر یا همان فاعل خواهد بود و، از این‌رو، نمی‌توان آن را به معنای فرستنده به کار برد. در جستار حاضر، در برابر اصطلاح‌های نظریّهٔ گره‌ماس از همان معادل‌های فارسی رایج استفاده شده است.

۴. شخصیّت معادلِ شخصیّت شیطان در روایت‌های اسلامیِ سرگذشت ایوب، در دو ترجمهٔ انگلیسی از کتاب ایوب «the Adversary»(مدّعی) (*Job, 1:7*) و «Satan» (شیطان) (*The Book of Job, 1:6*) نامیده شده است. معنای صورت اصلی این واژه (واژهٔ عبری הַשָּׂטָן) با شخصیّت مسمّا به شیطان (the Devil) در فرهنگ مسیحی و اسلامی و مفهوم پلیدیِ ملازِم آن فرق می‌کند؛ به همین دلیل، صفات شرارت و پلیدی را نمی‌توان به شیطان در کتاب ایوب نسبت داد.

۵. پیش‌اشاره: prolepsis/flashforward، پس‌اشاره: analepsis/flashback

۶. فعال وضعیّت: sujet d'état/ subject of state، فاعل کنش: Sujet performant/ subject of action

۷. برای مطالعهٔ متن سرگذشت ایوب در این پنج تفسیر و همچنین ترجمهٔ فارسی سرگذشت ایوب در کتاب مقدّس به کتاب ایوب (۱۳۹۸)، ترجمهٔ قاسم هاشمی‌نژاد، نشر هرمس رجوع کنید.

منابع

اشرفی، عبّاس، «قصص عهدین و مقایسهٔ آن با قصص قرآنی»، هنر دینی، ش ۸، ۱۳۸۰، صص ۱۵۳-۱۶۳.

اکبری‌زاده، فاطمه و مرضیه محصّص، «نشانه‌معناشناسی گفتمان تبلیغی موسیؑ»، جستارهای زبانی، ش ٤٠، ص ۲۹۳-۳۱۸، ۱۳۹٦.

امینی (۱)، مریم، «بازخوانی سنّت‌های فکری-کلامی در کتاب ایوب»، معرفت ادیان، سال ۵، ش ۲، پیاپی ۱۸، ص ۲۳-۳٤، ۱۳۹۳.

ـــــــــــ (۲)، (۱۳۹۹)، ادبیّات رنج (کندوکاوی در کتاب ایوب)، فرهامه، تهران ۱۳۹۹.

بیگدلی، احمد، «داستان‌های قرآنی و تطابق آن با شگردهای داستانی امروز»، کاتبان روایت چندم (مقالاتی دربارهٔ ساختار روایت در قصّه‌های قرآنی)، ص ۱۳-۳۵، سورهٔ مهر، تهران ۱۳۹۰.

پراندوجی، نعیمه و ناهید نصیحت، «نشانه‌معناشناسی فرآیند **تنش** در ایمان آوردن ملکهٔ سبا»، جستارهای زبانی، ش ۳، ص ۳۵-٦۱، ۱۳۹۷.

حرّی (۱)، ابوالفضل، «احسن القصص: رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی»، نقد ادبی، س ۱، ش ۲، ص ۸۳-۱۲۲، ۱۳۸۷.

ـــــــــــ (۲)، «بررسی سبک زندگی ایمانی در پرتو قرائت مضمونی و ساختاری سورهٔ حجرات مبتنی بر معناشناسی ایمان و کفر»، آموزه‌های قرآنی، ش ۲۹، ص ۵۹-۸۵، ۱۳۹۸.

ـــــــــــ (۳)، «به سوی تعریف، تحدید و سنخ‌شناسی قصص قرآنی»، کاتبان روایت چندم (مقالاتی دربارهٔ ساختار روایت در قصّه‌های قرآنی)، سورهٔ مهر، ص ۳۷-۶۳، تهران ۱۳۹۰.

حسینی، سیّدمحمّد، ریخت‌شناسی قصّه‌های قرآن (بازخوانش دوازده قصّهٔ قرآنی)، ققنوس، تهران ۱۳۹۵.

حسینی، اعظم‌السادات و همکاران، «تحلیل روایت‌شناختی داستان حضرت مریم(س)»، تحقیقات علوم قرآن و حدیث، سال ۱۵، ش ۳، پیاپی ۳۹، ص ۱-۳٤، ۱۳۹۷.

خراسانی، فهیمه و همکاران، «بررسی نظام گفتمانی شوِشی در داستان سیاوش»، پژوهش‌های ادبی، سال ۱۲، ش ٤۸، ص ۳۵-٥٤، ۱۳۹٤.

داودی‌مقدّم، فریده، «تحلیل نشانه-معناشناسی گفتمان در قصهٔ یوسف»، آموزه‌های قرآنی، ش ۲۰، صص ۱۷۵-۱۹۲، ۱۳۹۳.

شعیری (۱)، حمیدرضا، تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان، سمت، تهران ۱۳۸۵.

ـــــــــــ (۲) ، مبانی معناشناسی نوین، سمت، تهران ۱۳۹٦.

ـــــــــــ (۳)، «مقاومت، ممارست و مماشات گفتمانی: قلمروهای گفتمان و کارکردهای نشانه-معناشناختی آن»، جامعه‌شناسی ایران، ش ۱، ص ۱۱۰-۱۲۸، ۱۳۹٤.

ـــــــــــ (٤)، نشانه-معناشناسی ادبیّات (نظریّه و روش تحلیل گفتمان ادبی)، سمت، تهران ۱۳۹۸.

ـــــــــــ (٥)، نشانه-معناشناسی دیداری (نظریّه‌ها و کاربردها)، سخن، تهران ۱۳۹۱.

ـــــــــــ و سمیه کریمی‌نژاد، «تحلیل نظام بودشی گفتمان: بررسی موردی داستان داش آکل صادق هدایت»، مطالعات زبان و ترجمه، ش ۳، ص ۲۳-٤۳، ۱۳۹۱.

شفیعی، سمیرا و حمیدرضا شعیری، «تحلیل و بررسی رابطهٔ ساختار روایی و فرآیند تولید ارزش در گفتمان (مطالعهٔ موردی: رسالةالطیرهای فارسی و عربی)»، نقد و نظریّهٔ ادبی، سال ٥، ش ۱۰، ص ۲۰۳-۳۲۰، ۱۳۹۹.

صادقی، اسماعیل و همکاران، «بررسی ساختار روایت در داستان حضرت ایوب(ع)»، مطالعات داستانی، سال ۱، ش ٤، ص ۷۷-۱۳۹۲،۸۸.

صالحی‌نیا، مریم، قدسیّت و ساختار (جستاری در روایت‌شناسی تطبیقی متون قدسی)، نگاه معاصر، تهران ۱۳۹٤.

عبّاسی (۱)، علی، روایت‌شناسی کاربردی (تحلیلِ زبان‌شناختی روایت، تحلیل کاربردی بر موقعیّت‌های روایی، عنصر پی‌رنگ، و نحو روایی در روایت‌ها)، دانشگاه شهید بهشتی، تهران ۱۳۹٥.

ـــــــــــ (۲)، نشانه-معناشناسی روایی مکتب پاریس (جای‌گزینی نظریّهٔ مُدَلیته‌ها بر نظریّهٔ کنش‌گران: نظریّه و عمل)، دانشگاه شهید بهشتی، تهران ۱۳۹٥.

عتیق نیشابوری (سورآبادی)، ابوبکر، «حدیث محنت ایوب»، کتاب ایوب (منظومهٔ آلام ایوب و محنت‌های او از عهد عتیق، با مقایسهٔ تطبیقی پنج متن کهن فارسی)، ترجمهٔ قاسم هاشمی‌نژاد، هرمس، ص ۱۸۹-۱۹۴، تهران ۱۳۹۸.

فاولر، راجر، زبان‌شناسی و رمان، ترجمهٔ محمّد غفاری، ویراست دوم، نشر نی، تهران ۱۳۹۶.

فلّاح، ابراهیم و سجاد شفیع‌پور، «تحلیل روایت موسی(ع) و سامری بر پایهٔ نشانه-معناشناسی گفتمانی»، جستارهای زبانی، ش ۱، ص ۲٥-٥۰، ۱۳۹۸.

کتاب ایوب (منظومهٔ آلام ایوب و محنت‌های او از عهد عتیق، با مقایسهٔ تطبیقی پنج متن کهن فارسی)، ترجمهٔ قاسم هاشمی‌نژاد، هرمس، تهران ۱۳۹۸.

گره‌ماس، آلگیرداس ژولین، نقصان معنا (عبور از روایت‌شناسی ساختارگرا: زیبایی‌شناسی حضور)، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، خاموش، تهران ۱۳۹۸.

معموری، علی، تحلیل ساختار روایت در قرآن (بررسی منطق توالی پی‌رفت‌ها)، نگاه معاصر، تهران ۱۳۹۲.

نجفی ایوکی، علی، «خوانش‌های گوناگونِ شاعران معاصر عربی از داستان حضرت ایوبؑ»، زبان و ادبیّات عربی، سال ۵، ش ۹، ص ۱۵۷-۱۸۷، ۱۳۹۲.

همامی، عبّاس و مجدت نقوی، «بررسی و تحلیل سبک‌های ادبی در داستان‌های قرآن»، پژوهش دینی، ش ۳۰، ص ۲۹-٤۸، ۱۳۹٤.

Afsar, Ayaz, "A Discourse and Linguistic Approach to Biblical and Qur'ānic Narrative", *Islamic Studies*, 45(4),pp. 493-517, 2006.

Fontanille, *The semiotics of discourse*, (H. Bostig, Trans.), P. Lang, New York 2006.

Gray, John, *The Book of Job*, (David J. A. Clines, Ed.), Sheffield Phoenix Press, Sheffield 2010.

Greimas (1), Algirdas Julien, *Du sens II* (Essais sémiotiques), Seuil, Paris 1983.

_____ (2), *On meaning* (Selected writings in semiotic theory), (F. H. Collins & P. J. Perron, Trans.), Pinter, London 1987.

_____ (3), *Structural semantics* (An attempt at a method) (D. McDowell, R. Schleifer & A. Velie Trans.), University of Nebraska Press, Lincoln and London 1983.

Hébert, Louis, *An introduction to applied semiotics* (Tools for text and image analysis), (Julie Tabler, Trans.), Routledge, Taylor & Francis Group, London 2020.

Homayouni, Soroush & Tabibiyan, Seyyed Hamid, "A Study of the Literary and Fictional Aspects of Chapter 12 of Holy Quran Based on a Comparison of Two Books of *Bahr al-Mahabah fi Asrar al-Mavadahand Al-Settin Al-JamehLelataef Al-Basatin*", *World Journal of Environmental Biosciences*, 6(1), 36-41, 2014.

Job, In Alter, R. (Ed. & Trans.), *The Hebrew Bible* (A translation with commentary), W. W. Norton & Company, Inc., New York 2019.

Mathewson, Dan, *Death and survival in The Book of Job* (Desymbolization and traumatic experience), T & T Clark, New York 2006.

Morriston, Wesley, "God's Answer to Job", *Religious Studies*, 32(3), pp. 339-356, 1996,

Nayar, Pramod K., *Contemporary literary and cultural theory* (From structuralism to ecocriticism), Pearson India Education Services Pvt Ltd., Uttar Pradesh, India 2010.

Scheindlin, Raymond P, Introduction, In Raymond P. Scheindlin (Trans.), *The book of Job* (pp. 9-52). W.W. Norton, New York 1998.

Selden, Raman, et al., *A reader's guide to contemporary literary theory* (5th ed.), Pearson, London 2005.

Thatcher, Tom, *Anatomies of the Fourth Gospel: Past, Present, and Future Probes, In Thatcher, Tom, & Moore, Stephen D. (Eds.), Anatomies of narrative criticism* (The past, present, and futures of the fourth gospel as literature), Society of Biblical Literature, Atlanta 2008.

The Book of Job, In Marks, H. (Ed.), *The English Bible, King James Version* (The Old Testament), W. W. Norton & Company, Inc., New York 2012.

Tyson, Lois, *Critical theory today* (A user-friendly guide) (3rd ed.), Routledge, London 2015.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۸
10.22059/jpl.2022.335638.2004
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

رهی؛ سنّت، کلیشه یا تخلّص؟

(پژوهشی دربارهٔ واژهٔ «رهی» در شعر فارسی)

مهسا رضایی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس
نجمه درّی*
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس
سعید بزرگ بیگدلی
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس

(از ص ۱۱۵ تا ۱۳۳)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۹/۲۳، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵
علمی-پژوهشی

چکیده

تخلّص یا نام شعری، یکی از ویژگی‌های شعر فارسی است که از قرن ششم به‌عنوان یک سنّت ادبی رواج می‌یابد و در شعر شاعران قرن هفتم به ثبات می‌رسد. شاعرانی چون سنایی، خاقانی و انوری از جریان‌سازان این حیطه به شمار می‌آیند و به‌ویژه، زمینهٔ تشخّص‌یافتن و نیز تثبیت تخلّص در غزل را فراهم می‌آورند. با تکیه بر تکرار یک واژه که از مشخّصه‌های اصلی تعریف تخلّص است، برخی پژوهشگران معاصر در تعیین تخلّص شعرا دچار خطا شده و تخلّص‌های نادرستی را به شعرای قرن شش نسبت داده‌اند؛ از جملهٔ این خطاها در انتساب، می‌توان به واژهٔ «رهی» اشاره کرد که به‌عنوان تخلّص بعضی شاعران معرّفی شده است. در این مقاله به روش توصیفی_تحلیلی، به پیشینهٔ تخلّص در شعر فارسی و عربی و نیز جایگاه آن در شعر اشاره و تخلّص پنهان در شعر سنایی و مولوی را بررسی کرده‌ایم. همچنین با جست‌وجو در اشعار فارسی از آغاز و با تأکید بر تحقیق در اشعار شاعران قرن ششم، به بررسی واژهٔ رهی در جایگاه تخلّص پرداخته‌ایم. نتایج به‌دست‌آمده نوعی سنّت ادبی و مضمون و کلمات مترادف با کلمهٔ رهی را در کاربرد این واژه از سوی شاعران مختلف نشان می‌دهد که نمی‌تواند در همهٔ موارد نشانگر تخلّص شعری باشد.

واژه‌های کلیدی: شعر قرن ششم، تخلّص، انتخاب تخلّص، رهی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *n.dorri@modares.ac.ir*

۱. مقدّمه

سرقت ادبی و انتحال یکی از دغدغه‌های مهمّ شعرا و نویسندگان فارسی‌زبان از قرون آغازین ادب فارسی بوده است. هجویری در مقدّمهٔ کشف المحجوب، دو دلیل برای ذکر نام خود برمی‌شمرد: «یکی نصیب عامّ و دیگری نصیب خاصّ». در نصیب عامّ می‌گوید: اگر نام نویسنده در چند جای اثر مُثبَت نباشد، دیگری، اثر را به خود نسبت می‌دهد؛ همان‌طور که برای دو اثر دیگر او این اتّفاق افتاد؛ «نام من از سر آن پاک کرد و به نزدیک عوام چنان نمود که آن وی کرده است» (هجویری، ص ۲و ۳). در جای‌جای تاریخ بیهقی نیز با گزارهٔ «من که بوالفضلم» مواجه‌ایم؛ این راهکاری است که در متون منثور برای جلوگیری از انتحال به کار گرفته شده است.

در متون منظوم که گاهی شاعر، خود، آثارش را در محضر بزرگان قرائت می‌کرد، به نظر می‌رسید چندان نیازی به تلاش برای حفظ آثار احساس نمی‌شد. امّا در همان قرن ششم کسی چون عمادی شهریاری (عمادی غزنوی) به انتحال متّهم می‌شود. وفایی در مقالهٔ «نگاهی به زندگی عمادی شهریاری (به همراه معرّفی منابع نویافتهٔ اشعار او)» به شمس قیس که در بخش سرقات شعر، ذیل انتحال به قصیده‌ای که هم در دیوان عمادی غزنوی و هم در دیوان سنایی آمده است، اشاره می‌کند و موارد مشابه دیگری را نیز برمی‌شمرد (← وفایی، ص ۱۰۲) . شاید به‌کارگرفتن تخلّص در شعر، راهی برای حفظ اثر باشد؛ امّا با وجود این، سرقت‌های ادبی متوقّف نشد و شاعری با تخلّص غوّاص در دورهٔ معاصر اشعار حزین را به خود نسبت می‌داد (← شفیعی کدکنی، ص ۵۱-۵۲).

تخلّص یکی از مشخصّه‌های شعر فارسی است که به‌شکلی گسترده در کتب بلاغی به آن پرداخته شده است. این ویژگی در شعر عربی و انگلیسی سابقه ندارد. با این‌حال، برخی از شاعران عرب به تقلید از شاعران ایرانی، برای خود تخلّص برگزیده‌اند. شفیعی‌کدکنی در مقالهٔ «روان‌شناسی اجتماعی شعر فارسی»، در این باره چنین می‌گوید:

> البورینی در مورد یکی از شاعران می‌گوید :«مخلّصه [یعنی تخلّصه] سالک علی طریقه شعر الفرس» (۱۷۰/۲)؛ یعنی به سبک شاعران ایرانی «سالک» تخلّص می‌کند (ص ۴۸).

ایشان پس از آوردن شواهدی از سلک‌الدرّر چنین نتیجه می‌گیرد:

> این نشان می‌دهد که در عربی حتّی در قرن دوازدهم نیز شعرای عرب از مفهوم تخلّص، اطّلاع نداشته‌اند که مرادی پیوسته این نکته را یادآوری می‌کند که این‌گونه «مخلّص» یا لقب شعری، سنّتی است در میان شعرای ایرانی و رومی (ترک عثمانی) (همان، ص ۴۹).

پس در زبان عربی واژهٔ تخلّص در معنای اصطلاحی آن وجود ندارد.

شفیعی‌کدکنی دربارهٔ وجود تخلّص در شعر ایرانیِ پیش از اسلام، به نظر خاورشناسان اشاره می‌کند و سخن آن‌ها را با دلیل گونه‌هایی استحسانی و نه اقناعی، قابل توجیه می‌داند؛ این دلایل عبارت‌اند از:

۱. وجود تخلّص به فراوانی در ترانه‌های عامیّانه به نام‌های «حسینا» و «نجما» و «طاهر» و «فایز» و «عارف» و«طالب» در نوع این شعرها که بقایای شعر ماقبل اسلامی‌اند. با اینکه ترانه‌های کوتاه و کم‌حجم عامیّانه جای چندانی برای تخلّص ندارد؛

۲. قدیم‌ترین نمونهٔ شعر فارسی یا پهلوی فارسی‌شده که در کتب تاریخ دورهٔ اسلامی نقل شده، عملاً دارای تخلّص است: منم آن شیر گله منم آن پیل یله/ نام من بهرام گور ... (همان، ص ۵۰).

در قرن‌های آغازین ادب فارسی، به کارگیری تخلّص با قصیده شروع می‌شود. همچنان‌که در قصاید منوچهری، «منوچهری»؛ در قصاید ناصرخسرو «حجّت»؛ و در قصاید فرّخی، «فرّخی» تکرار شده است. در مواردی نام ادبی شاعر در جایگاه تخلّص (گریزگاه) قصیده قرار گرفته است:

هزاردستان این مدحت منوچهری کند روایت در مدح خواجه بوالعبّاس
(منوچهری، ص ۴۵)

ای فرّخی این قصّه و این حال چه چیزاست پیش ملک شرق همی خواب گزاری
(فرّخی، ص ۳۷۵)

در مواردی نیز با سبک شخصی شاعر همراه و در انتهای قصاید آورده شده است که قصاید ناصرخسرو نمونهٔ کامل آن به شمار می‌آید. شاعر علاوه بر هنجارشکنی در به‌کار گرفتن بخش‌های قصیده (حذف نسیب و تشبیب و نیز شریطه در اغلب قصاید) در به‌کارگیری تخلّص نیز هنجارشکنی کرده و تخلّص قصایدش را همچون تخلّص در غزل، در ابیات پایانی قصاید آورده است.

معمول شعرای غزل‌سرا این است که تخلّص و به عبارت دیگر، نام اختصاصی ادبی خود را که بدان شهرت دارند، در مقطع می آورند. الزام ذکر تخلّص در پایان غزل، از دوران مغول به این طرف معمول شده و به‌ندرت شاعری از به کاربردن تخلّص سر باز زده است (مؤتمن، ص ۵۷).

مؤتمن به‌درستی به بی‌ثباتی جایگاه تخلّص در غزل قرن ششم اشاره می‌کند:

غزل در دوران قبل از مغول چون هنوز سیر تکاملی خود را تمام نکرده بود، مظهر کلیّهٔ مشخّصات یک غزل کامل نیست و از جمله در موضوع ذکر یا عدم ذکر تخلّص در پایان یا قسمت‌های دیگر غزل، روش ثابتی در کار نبوده و هر یک از شاعران پیروی از ذوق و سلیقهٔ شخصی خود کرده است. جمال‌الدّین اصفهانی معمولاً نامی از خود نبرده، خاقانی غالباً نام خود را در پایان غزل‌ها ذکر کرده، انوری چندان اصراری به ذکر یا عدم ذکر تخلّص نداشته، سنایی گاهی نام خود را در مقطع و گاهی در اواسط غزل آورده است (همان).

شفیعی‌کدکنی اولین غزلِ دارای تخلّص را از آن رودکی می‌داند:

ظاهراً نخستین تخلّص‌های آگاهانه و عامدانه در نمونه‌های بازمانده از شعر دوران نخستین، از آن رودکی است و بعد از او، در شعر دقیقی و کسایی و عمّاره مروزی و منوچهری و بسیاری از شعرای قرن چهارم و آغاز قرن پنجم (ص ۵۳-۵۴).

شمیسا نیز به همین موضوع اشاره می‌کند و اوّلین غزل فارسی را به شکل و معنی مصطلح به شهید بلخی (متوفّی: ۳۲۵ق) و بعد رودکی (متوفّی: ۳۲۹ق) نسبت می‌دهد:

در دیوان رودکی حدود چهار غزل دیده می‌شود که از همه متشخّص‌تر، غزلی است که تخلّص نیز دارد (شمیسا، ص ۵۹).

بنابراین، در قرن چهارم، اشعاری با نام غزل وجود دارد که سیر تکاملی خود را تمام نکرده، امّا در شمار غزلیّات شعرای این دوره آورده شده‌اند. زرقانی و درّی (۱۳۹۴) در پژوهشی که دربارهٔ غزلیّات سنایی انجام داده‌اند، دسته‌بندی متفاوتی از غزلیّات این شاعر جریان‌ساز ارائه کرده‌اند که می‌توان این الگو را در دسته‌بندی اشعار موسوم به غزل پیش از سنایی نیز به کار گرفت. آن‌ها بر اساس تعداد ابیات، نظام قافیه و تخلّص که فرم رسمی غزل بدان‌ها شناخته می‌شود، به دسته‌بندی غزلیّات سنایی پرداخته‌اند و با توجّه به این شاخصه‌ها، چهار دستهٔ کلّی برای غزلیّات سنایی به دست می‌دهند: ۱. سروده‌هایی که هر سه شاخصهٔ فوق را دربرمی‌گیرند؛ ۲. اشعاری که نظام قافیه و تخلّص را شامل می‌شوند، امّا تعداد ابیات آن‌ها کمتر از شش بیت یا بیشتر از پانزده بیت است؛ ۳. سروده‌هایی که نظام قافیه و تعداد ابیات غزل را دارند، امّا فاقد تخلّص هستند؛ ۴. سروده‌هایی که شرط تعداد ابیات و تخلّص را ندارند. در این دسته سیزده قطعه شعر قرار می‌گیرد که غزل‌بودنشان مردود است.

با توجّه به همین دسته‌بندی، فرم‌های واسط غزل را سه گروه متأخّر معرّفی می‌کنند. بر اساس این پژوهش، غزل‌واره‌های پیش از سنایی نیز قابل شناسایی و دسته‌بندی هستند و سروده‌هایی که بتوانند عنوان غزل را دریافت کنند، انگشت‌شمار خواهند شد.

در پژوهش‌های متعدّدی به دسته‌بندی و انواع تخلّص پرداخته شده است. شفیعی‌کدکنی در این مورد چنین می‌گوید:

تخلّص‌های شعر فارسی در دوره‌های نخستین، غالباً از نسبت شغلی و یا نسبت محلّی و دیگر زمینه‌های پیدایش نام‌های خانوادگی، همان‌ها که در کتاب الأنساب ابوسعد سمعانی و الأکمال ابن ماکولا می‌توان دید، سرچشمه گرفته است؛ از قبیل رودکی و کسایی و دقیقی و امثال آن یا از نسبت نام ممدوح؛ از قبیل منوچهری که مسلماً از نام منوچهر بن قابوس گرفته شده یا تخلّص خاقانی که از نام خاقان اکبر منوچهر شروان‌شاه است، یا تخلّص سعدی که به روایتی ضعیف از نام سعد بن زنگی است (ص ۵۳-۵۴).

پـژوهش‌هـایی دربـارهٔ برخـی واژه‌هـا نظیـر «رهـی» و «خـاموش» در شـعر شـاعرانی چـون سنایی و مولـوی انجـام شـده و تخلّـص‌هـایی بـا عنـوان تخلّـص پنهـان بـه ایـن دو شـاعر نسـبت داده شده است. در این پژوهش، سعی ما بر این است تا به این پرسش‌ها پاسخ دهیم.

- رهی تخلّص کدام شاعر است؟
- آیا کاربرد پربسامد یک واژه، تنها شرط تخلّص است؟
- شاعران دارای تخلّص، به تخلّص پنهان هم علاقه داشته‌اند؟

در ایـن مقالـه بـا روش توصـیفی- تحلیلـی و بـا بررسـی شـعر برخـی شـاعران قـرن ششـم و قبـل و بعـد از آن، بـه تخلّـص و تخلّص‌هـای پنهـان شـاعران می‌پـردازیم. از جملـهٔ ایـن‌هـا می‌تـوان بـه رهـی در شـعر سـنایی، بنـده در شـعر مسـعود سـعد و خـاموش در غزلیّـات شـمس اشاره کرد.

پـژوهش‌هـای متعـدّدی در تعریـف تخلّـص، سـیر و انـواع آن نوشـته شـده اسـت. پـژوهش مهـدی مقاره‌عابـد (۱۳۸۹) در قالـب پایان‌نامـهٔ کارشناسـی ارشـد، بـا عنـوان «بررسـی و تحلیـل تخلّـص در شـعر فارسـی» از جملـهٔ ایـن آثـار اسـت. احمـدی‌پـور انـاری نیـز بـا مقـالات متعـدّدی بـه ایـن مبحـث پرداختـه اسـت: «بررسـی تخلّـص در شـعر فارسـی» (۱۳۹۳)، «شـیوه‌هـای تمـایز شـاعر از تخلّـص» (۱۳۹۴)، «بررسـی کـاربرد معنـایی تخلّـص شـمس در غـزل‌هـای مولـوی» (۱۳۹۴)، «تنـوّع و تکـرار تخلّـص در دیـوان شـمس» (۱۳۹۴). دربـارهٔ تخلّص شـاعرانی چـون حـافظ و مولـوی نیـز تحقیقـات بسـیاری انجـام گرفتـه اسـت. در حیطـهٔ تخلّص دوم یـا تخلّـص پنهـان، مـی‌تـوان بـه مقـالاتی کـه دربـارهٔ سـنایی و مولـوی نوشـته شـده، اشـاره کـرد. چمـن‌آرا و سـهراب‌نـژاد در مقالـه‌ای بـا عنـوان «نکتـه‌ای نـو دربـارهٔ شـاعری کهـن (تخلّـص پنهـان سـنایی)» (۱۳۸۸)، رهـی را تخلّـص پنهـان سـنایی دانسـته‌انـد. دربـارهٔ مولـوی و تخلّـص خـاموش او نیـز مقـالات متعـدّدی نوشـته شـده اسـت. موسـی پرنیـان در مقالـه‌ای بـا عنـوان «تخلّـص پنهـان» (۱۳۸۰) بـه بررسـی واژهٔ خـاموش و گونـه‌هـای دیگـر آن (خـامش و خمش) در غزلیّات شمس پرداخته است.

در ایـن پـژوهش بـا بررسـی و ارائـهٔ شـواهدی از متـون قـرن ششـم و پـیش از آن، نشـان داده شده است که نمی‌توان رهی را به‌عنوان تخلّص برای یک شاعر مشخّص پذیرفت.

مطالعهٔ آثار متقدّمان و معاصران، از جمله مهم‌ترین کارهای هر شاعر در دوره‌های پیشین، به‌ویژه در قرون ابتدایی شکل‌گیری ادب فارسی بوده است. نظامی عروضی در مقالت «شعر و شاعری» در این باره چنین آورده است:

> [...] امّا شاعر بدین درجـه نرسـد، الّا کـه در عنفـوان شـباب و در روزگـار جـوانی بیسـت‌هـزار بیـت از اشعار متقـدّمان یـاد گیـرد و ده‌هـزار کلمـه از آثـار متـأخّران پـیش چشـم کنـد، و پیوسـته دواویـن استادان همی‌خواند و یاد همی‌گیرد. [...] (ص ۱۲۸).

نکتهٔ حایز اهمّیّت این است که مأنوس‌شدن شاعر با آثار پیشینیان و معاصران خود، به شکل‌گیری تشابهاتی در مضمون، یکسانی واژه‌ها، کنایات و تشبیهات منجر می‌شد و همین امر ایجاد و به کارگیری اصطلاحاتی چون تلمیح، تضمین، انتحال و امثالهم را در پی داشت.

بدون شک متون به یکدیگر راه دارند و اگر هنگام بررسی و مطالعهٔ یک متن، پیشینهٔ آن در نظر گرفته نشود، اطّلاعات و نتیجه‌گیری‌های ناقص و بعضاً اشتباه به دست خواهد آمد. بی‌توجّهی به درهم‌تنیدگی و به‌هم‌پیوستگی متون، از مهم‌ترین عوامل بی‌اعتبارشدن یا نقض زودهنگام بسیاری از تحقیقات معاصر به شمار می‌آید.

این موضوع به شکل مفصل‌تر و نظام‌مندتری در نظریهٔ بینامتنیت مطرح می‌شود. باورمندان به این نظریه، هیچ متنی را مستقل نمی‌دانند و معتقدند که یک متن تحت تأثیر آثار پیش از خود و نیز آثار هم‌عصر خود شکل می‌گیرد. در این پژوهش از این نظریّه استفاده نمی‌شود؛ امّا تنها یک اصل آن را متذکّر می‌شویم؛ و آن این‌که متون روابط زنجیره‌ای دارند و هیچ متنی مستقل از متون دیگر نیست.

۲. تخلّص

در میان اصطلاحات ادبی، این اصطلاح حامل دو معنی متفاوت است و با توجّه به قالب‌های مورد بررسی مثل قصیده و غزل، دو تعریف و دو کاربرد متفاوت دارد:

۱. به معنای گریز از مقدّمه به اصل مطلب یا از یک غرض به غرض دیگر، در یک قصیده حدود یک یا دو بیت است که در پایان نسیب و برای ورود به موضوع اصلی قصیده (مدح، هجو یا غیره) می‌آید و در تغزّل یا ضمن وصف طبیعت. معشوق سخن را به موضع مدح یا هجو میکشاند (داد، ص ۳۷۶).

۲. به معنای آوردن نام هنری و شعری در غزل: اسمی است که شاعر آن را در شعر خود می‌آورد و آن اسم بر او دلالت می کند.

معنی اوّل تخلّص، به معنی گریز از مقدّمه مبحثی متفاوت است و در این پژوهش به آن پرداخته نمی‌شود. آنچه مدّ نظر است، تخلّص به معنای نام هنری شاعر در قصاید و غزلیّات است.

۲-۱. جایگاه بیت تخلّص

با توجه به تغزّل در قصیده و اینکه بیت تخلّص در پایان آن قرار می‌گرفت، بیت پایانی بهترین انتخاب برای به‌کاربردن تخلّص است؛ با این حال، این قاعده در مواردی رعایت نشد. زرقانی و درّی (۱۳۹۴) در دسته‌بندی‌ای که از غزلیّات سنایی به دست می‌دهند،

اشاره می‌کنند که در نه غزل سنایی، تخلّص یا در بیت اوّل یا دیگر ابیات غزل، جز بیت آخر آمده است. در غزلیّات حافظ یک مورد تخلّص در مطلع آمده و مولانا در غزلیّات شمس، هم در مطلع و هم در میانهٔ غزل تخلّص خود را آورده است. مقاره‌عابد دیدگاه دیگری دربارهٔ انتخاب بیت آخر برای جایگاه تخلّص ارائه می‌دهد:

> در غزلیّات سنایی حدود ۷۶درصد تخلّص در بیت پایانی آمده است و در غزلیّات خاقانی حدود ۸۹درصد و در غزلیّات سعدی حدود ۸۱ درصد و در غزلیّات حافظ حدود ۹۳ درصد از تخلّص‌ها در بیت پایانی غزل آمده است. این مسئله تصادفی نیست؛ بسیار دور از ذهن است شاعران بزرگی مانند سنایی، خاقانی، سعدی و حافظ که شاعرانی سنّت‌گذار بوده‌اند و دلیل ماندگاری آنان صاحب سبک بودن آن‌هاست، فقط مقلدانه از این سنّت پیروی کرده باشند؛ بلکه آنان هوشمندانه دریافته بودند که بیت پایانی تأثیرگذارتر است و اثرش ماندگارتر؛ بنابراین، بیت آخر را برای این مهم انتخاب کرده‌اند و در دوره‌های بعدی هم شاعران با انگیزه‌ای بیشتر این شیوه را دنبال کرده‌اند (مقاره‌عابد، ص ۳۳).

با این حال، ممکن است پس از تخلّص نیز بیت یا ابیاتی آورده شود که با بیت تخلّص ارتباط مفهومی داشته و در توضیح آن آمده باشد. در ۳۲ غزل حافظ، پس از بیت تخلّص یک یا چند بیت آمده که معمولاً در مدح و ستایش است (همان، ص ۳۵).

۲-۲. تخلّص پنهان

این اصطلاح اوّلین بار دربارهٔ مولوی به کار برده شد. تخلّص آشکار مولوی را «شمس» و تخلّص پنهان او را «خاموش» می‌دانند.

۲-۲-۱. تخلّص پنهان مولوی

در بین شاعران فارسی‌زبان، مولانا از لحاظ تخلّص، پرحاشیه‌ترین شاعر به شمار می‌آید. شفیعی کدکنی دربارهٔ انتخاب تخلّص شمس چنین می‌گوید:

> بوده‌اند شاعرانی که بر اثر دلبستگی به شخصیّتی خاصّ، شعرهایی با تخلّص به نام او سروده‌اند که مشهورترین نمونه‌اش در ادبیّات ایران و جهان دیوان شمس تبریزی جلال‌الدّین محمّد بلخی است و بخشی از غزل‌های دیوان کبیر مولانا که به نام شمس تبریز و شمس الحقّ تبریز و امثال آن تخلّص دارد، نمونه‌های درخشان این گونه از شعر و تخلّص است؛ البتّه بسیاری از آن غزل‌ها هم تخلّص خود مولانا را که «خاموش» یا«خمش» است، دارد (شفیعی کدکنی، ص ۵۸).

احمد محسنی ذیل عنوان «گزینش دوبارهٔ تخلّص» دربارهٔ تخلّص‌های مولانا چنین می‌گوید:

> مولانا پیش از آشنایی با شمس، خاموش تخلّص می‌کرده و پس از آشنایی با او، تخلّص خود را به شمس تغییر داده است (محسنی، ص ۱۰۸).

بررسی سبک غزل‌سرایی مولانا، نکات قابل توجّهی به دست می‌دهد؛ او علاوه بر اینکه به ردیف و قافیه مقیّد نیست، به تعداد ابیات غزل نیز پایبندی نشان نمی‌دهد و تعداد ابیات غزل‌های او بین سه بیت تا ۹۹بیت نوسان دارد. علاوه بر این‌ها، شاعری است که در تخلّص نیز لاقیدی و هنجارشکنی خود را نشان می‌دهد. او در جایگاه تخلّص، نام شمس، صلاح‌الدّین و حسام‌الدّین را آورده است. در کنار این اعلام، واژهٔ خموش و هم‌خانواده‌ها و مترادفات آن را نیز به کار می‌گیرد. به‌علاوه، به جایگاه تخلّص نیز مقیّد نیست و از بیت اوّل تا بیت آخر تخلّص مورد علاقه‌اش را به‌کار می‌برد. تکرار تخلّص در یک غزل نیز، ویژگی دیگر غزلیّات مولاناست.

> تنوّع الفاظ یکی از عوامل گستردگی دامنهٔ تخلّص در دیوان شمس است، به‌ویژه تخلّص شمس که به اشکال مختلف همراه با عناوین و القاب و صفت‌های مختلف، حتّی به‌ندرت ترجمهٔ فارسی این واژه، یعنی خورشید و آفتاب، تخلّص قرار گرفته است. تخلّص خموش نیز در انواع گوناگون دستوری؛ اسم، فعل و صفت به کار رفته است. واژه‌هایی چون «بس» و مترادف‌های آن نیز نشان‌دهندهٔ تنوّع نامحدود الفاظ تخلّص است. اگرچه مولانا اغلب تخلّص را در مقطع غزل آورده است، امّا در موارد متعدّد تخلّص در میان غزل و به‌ندرت در مطلع غزل آمده است. تکرار تخلّص یکی از ویژگی‌های بارز تخلّص مولاناست؛ گاه در یک غزل چندین بار تخلّص شمس تکرار شده است (احمدی پوراناری ۳، ص ۷۶-۷۷).

طبق پژوهش احمدی پوراناری دربارهٔ تخلّص‌های مولانا، می‌توان گفت مولانا ۳هزارو ۲۲۹غزل سروده که در مقطع ۹۹۲ غزل، تخلّص شمس (همراه با صفت و مضاف‌الیه و اغلب با عنوان شمس‌الدّین و شمس الحق)؛ در ۶۰۲ غزل، تخلّص خموش (خمش، خاموش و به‌ندرت واژه‌های هم‌خانواده‌ای چون خمشانه، خمشان و غیره)؛ در ۵۲ غزل، تخلّص شمس و خموش با هم؛ و در مقطع ۱۱۰ غزل، تخلّص‌گونهٔ «بس» و در مقطع ۲۱۴ غزل، مترادف‌های ادبی آن مانند بربستن دهان، ترک سخن و ... آمده است (←احمدی پوراناری ۲). ایشان در ادامهٔ پژوهش خود، به انگیزه‌های مولانا در به‌کارگیری تخلّص شمس می‌پردازد و در نهایت چنین نتیجه می‌گیرد:

> با توجّه به آنکه مضمون تعداد قابل توجّهی از تخلّص‌های مولانا، دعوت به شمس تبریزی و تعداد بسیار بیشتری از تخلّص‌ها در مدح و بیان قدرت روحانی شمس است؛ بنابراین، ذکر تخلّص شمس تبریزی جنبهٔ تبلیغی نیز پیدا کرده و این مورد یکی از کارکردهای تازهٔ تخلّص است که مولانا از آن بهره برده است (همو ۲، ص ۶۲).

شاید بتوان گفت همان‌طور که غزل‌ها را در حالت سماع و غیرهشیارانه سروده و ردّی از منیّت و خودآگاه شاعر در آن‌ها نیست، تخلّص نیز که کارکردی مفاخره‌آمیز دارد، در غزلیّات او راه پیدا نمی‌کند. به هر روی، آمار واژگان پربسامد تخلّص‌گونهٔ غزلیّات

مولـوی، اهمّیّـت‌نداشـتن تخلّـص (بـه معنـای مرسـوم آن در شـعر فارسـی) را در نظـر و کـلام او نشـان می‌دهد.

۲-۲-۲. تخلّص پنهان سنایی

برخی محقّقـان بـه‌اشـتباه اشـعار سـنایی را نیـز هماننـد زنـدگی او بـه دو دوره تقسـیم مـی‌کننـد و در دورهٔ اوّل، اشـعار مـدحی و هزلـی را جـای مـی‌دهنـد؛ در حـالی کـه بعضـی اشـعار هجـوی وی مربـوط بـه سـال‌هـای آخـر زنـدگی اوسـت. در ایـن تقسـیم‌بندی اشـعار دسـتهٔ اوّل چنـین وصف می‌شوند:

> اشعار گـروه اوّل عمـدتاً قصـاید مـدحی، تغـزّلات و غزلیّـات عاشـقانه اسـت. در قصـایدش تـأثّر از پیشـینیان، بـه‌خصـوص عنصـری، فرّخـی، رودکـی و مسـعود سـعد بـه‌خـوبی مشـاهده می‌شـود و مضمون اکثر آن‌ها مدح، لهـو و هـزل اسـت. ایـن قصـاید اکثـراً مصـدّر بـه تغـزّل و تشـبیب هسـتند و تغـزّلات آن‌هـا از جـنس اشـعار عنصـری و فرّخـی اسـت و مضـمون آن‌هـا مسـایل جسـمانی و عشـق صـوری و مجـازی اسـت. شـیوهٔ بیـان او در غزلیّـات، بـه‌خصـوص بـه فرّخـی و رودکـی مشابهت فراوان دارد (واردی، ص ۱۷۱-۱۷۳).

متـون ادبـی همچـون حلقـه‌های یـک زنجیـر بـه هـم متّصـل‌اند و نمی‌تـوان متنـی را بـدون متون پیشـین و هـم‌عصـر آن بررسـی کـرد. نادیـده‌گـرفتن ایـن نکتـه بـه خطاهـا و سـوگیری‌هـایی در پژوهش‌هـا منجـر می‌شـود. چمـن‌آرا و سـهراب‌نـژاد (۱۳۸۸) در پژوهشـی بـا عنـوان «نکتـه‌ای نـو دربـارهٔ شـاعری کهـن» بـه تعریـف تخلّـص و انـواع آن پرداختـه‌انـد، سـپس مبحـث تخلّـص پنهان را مطرح و به مولوی و تخلّص خاموش او اشاره می‌کنند:

> تخلّص پنهان نماد خـود واقعـی شـاعر اسـت کـه شـاعر آن را از عامّـه مخفـی مـی‌دارد (چمـن آرا و سهراب نژاد، ص ۳۱).

در ادامه به شباهت تخلّص پنهان مولوی و سنایی می‌پردازند:

> آنچه بیشـتر از همـه ایـن سـاخت شـعری را در ایـن دو شـاعر بـه هـم نزدیـک می‌کنـد، درون‌مایـه و معنای واژگانی است که به‌عنوان تخلّص پنهان انتخاب شده‌اند (همان: ۳۲).

آن‌هـا سـپس بـه اشـعری‌بـودن ایـن دو شـاعر و اینکـه تخلّـص پنهانشـان بن‌مایـهٔ اشـعری دارد، اشاره کرده و در توجیه تخلّص‌های سنایی چنین آورده‌اند:

> بی شـک سـنایی جـوان، متـأثّر از محـیط دربـاری مملـو از زرق و بـرق و غلامـان دربـاری و شـاهد و شاهدبازی بـوده اسـت و نهایـت تـلاش او سـرودن اشـعاری بـه فخامـت پیشـینیان خـود همچـون انـوری، عنصـری و منـوچهری و ... بـوده اسـت کـه بـه‌زعـم بسـیاری از محقّقـان در ایـن امـر نیـز موفّق نبوده اسـت؛ لـذا بـی‌تناسـب نیسـت کـه در چنـین احـوالی تخلّـص او و بـه‌تبـع پیشـینیان دارای صـبغهٔ اشـرافی‌گرایانه و نشـان‌دهنـدهٔ منزلـت خـانوادگی او باشـد کـه واژهٔ «سـنایی» بهتـرین گزینـه برای این شاعر درباری است (همان: ۳۷).

نویسـندگان پـژوهش یادشـده در ادامـه، بـه انقـلاب روحـانی سـنایی اشـاره مـی‌کننـد و نیـز به این مسئله که شاعر بـیم آن داشـته کـه آثـار پیشـین و نـام و ننگـی را کـه بـا تخلّـص سـنایی بـه

دست آورده است، از دست بدهد؛ پس به جای تغییر کلی تخلّص، به تخلّص پنهان روی می‌آورد. امّا با توجّه به آنچه دربارهٔ جوانی سنایی گفته شده و با توجّه به انقلاب روحانی او، آیا علاقه داشتنش به نام و رسمی که از گذشته به دست آورده و مسیری که پس از به کمال رسیدن به آن پشت کرده، با انقلابش در تضاد نیست؟!

در نهایت، با ارائهٔ شواهدی از دیوان سنایی، «رهی» به‌عنوان تخلّص پنهان سنایی معرّفی و کاربرد هم‌خانواده‌ها و مترادف‌های این واژه، از جمله رهین، بنده، دربان و غلام سندی بر تخلّص بودن رهی دانسته می‌شود (همان: ۳۶-۴۴)؛ در حالی که استناد به چنین واژه‌هایی، نمی‌تواند مؤیّد تخلّص‌بودن واژهٔ رهی در دیوان سنایی باشد. دلایل مختلف برای ردّ این نظر وجود دارد: ۱. این واژه‌ها به‌وفور در دیوان شعرای فارسی‌زبان یافت می‌شود؛ ۲. تکرار واژه‌های مترادف و هم‌خانواده تخلّص‌بودن یک واژه را تأیید نمی‌کند؛ ۳. یکی از دلایل جریان‌سازبودن سنایی این است که او مفاهیم عرفانی را به شعر وارد می‌کند. اظهار بندگی در برابر ممدوح زمینی یا آسمانی، ملزومات خاصّ خود را می‌طلبد؛ از جمله کاربرد واژگانی با بار معنایی خاصّ مثل بنده، غلام، رهی و ... .

این سهو در دو اثر دیگر نیز دیده می‌شود. هرمان اته (Hermann Ethe) در کتاب تاریخ ادبیّات فارسی ذیل ترجمهٔ احوال مسعود سعد، به همین سهو دچار می‌شود و «بنده» را تخلّص مسعود سعد عنوان می‌کند (اته، ص ۱۰۱). بر اساس اشارهٔ او، مصحِّح دیوان رضی نیشابوری نیز، تخلّص رضی را رهی می‌داند! و بدون توجّه به این همانندی‌ها و حتّی بدون توجّه به دیوان رضی، با نقل مستقیم از اثر اته، نظر خود را مستند می‌سازد (← نیشابوری، ص ۲۶). مترجم تاریخ ادبیّات فارسی به ذکر پانویسی اکتفا و اعتراف می‌کند که به دیوان مسعود سعد مراجعه نکرده است.

مجد همگر (متوفّی: ۶۸۶ق) نیز شاعر دیگری است که تخلّص رهی به او نسبت داده شده است. این شاعر تخلّص منحصر و خاصّی ندارد و در اشعارش، خود را با نام‌های متعدّد چون «ابن همگر»، «پسر همگر»، «پسر احمد همگر» و «مجد» خطاب می‌کند. خادمی و کرمی (۱۳۹۳) در پژوهشی به شرح احوال و اشعار مجد همگر پرداخته‌اند. آن‌ها به وجود واژهٔ رهی در شعر این شاعر اشاره می‌کنند و به‌درستی این تکرار را دلیلی بر تخلّص‌بودن این واژه نمی‌دانند. علاوه بر این، به خطای مؤلّف الذریعه، در معرّفی تخلّص و نیز خطای برخی فهرست‌نویسان در معرّفی نسخ خطّی دیوان او اشاره می‌کنند. طبق بررسی‌های ایشان صاحب الذریعه گمان می‌کند رهی تخلّص مجد همگر است و نسخه‌ای از دیوان او در کتابخانهٔ مسجد اعظم قم به شمارهٔ ۶۱۲ با عنوان دیوان رهی معرّفی شده است (← خادمی و کرمی، ص ۱۱۸).

فرحناز وطن‌خواه (۱۳۹۹) در مقالهٔ «ضرورت تصحیح مجدّد دیوان مجد همگر» به معرّفی نسخ دیوان این شاعر پرداخته است و دربارهٔ نسخه‌ای که با عنوان دیوان رهی به نام مجد همگر ثبت است، چنین می‌گوید:

> نسخهٔ شمارهٔ ۲۴۰۳ کتابخانهٔ مسجد اعظم قم به کتابت حسین بن عیسی حسینی با عنوان دیوان رهی به نام مجد همگر ثبت شده است؛ امّا هیچ‌کدام از اشعار آن از مجد نیست (وطنخواه، ص ۱۳۳).

۳. رهی

با درنظرگرفتن همین تکرارها و بدون ذکر شواهد بیشتر، روشن است که **رهی** کلیشه‌گونه‌ای بوده که در دیوان اکثر شعرای فارسی‌زبان تکرار شده است. شاعر در قصیدهٔ مدحی حقّ خودنمایی و اظهارِ وجود ندارد. اگر خطابی هست، اگر نامی از خود می‌برد با واژگانی چون بنده، رهی، غلام و امثالهم است. این واژگان که گویی سنّتی در مدیحه‌سرایی بوده‌اند، با جداشدن غزل، به شکل کلیشه در خطاب به معشوق نیز به کار گرفته شدند. سیر تطوّری برای کاربرد این واژه در خطاب به ممدوح و معشوق نمی‌توان قائل شد. هم‌زمان ممکن بود در تغزّل قصاید (خطاب به معشوق) نیز به کار گرفته شود و در ادوار بعد هم تکرار شود. منشأ این کلیشه با توجّه به اشعار موجود زبان فارسی، به قرن چهارم می‌رسد و اوّلین کسی که در ابیات به‌جامانده از او، رهی در معنی مذکور دیده می‌شود، ابوسلیک گرگانی است.

در این زمانه بتی نیست از تو نیکوتر　　نه بر تو بر شمنی از **رهی**‌ت مشفق‌تر

(← مُدبِری، ص ۶)

پس از او و با یک بررسی اجمالی در اشعار شهید بلخی (همان، ص ۳۱)، فرالاوی (همان، ص ۳۹) و شاکر بخارایی (همان، ص ۴۸) نیز واژهٔ رهی دیده می‌شود.

این واژه علاوه بر دیوان سنایی، با تکرار بسیار در دیوان امیرمعزّی، انوری، مسعود سعد، جمال اصفهانی و کمال اسماعیل نیز به کار رفته است و در دیوان شاعران دیگری چون فرّخی‌سیستانی، خاقانی، قطران تبریزی، ادیب صابر، سیّدحسن غزنوی، ابوالفرج رونی و مجد همگر نیز آمده است.

در ادامه شواهدی از دیوان برخی شعرای قرون پنج تا هفت ارائه می‌شود.

۳-۱. شواهد رهی در دیوان فرّخی سیستانی

چون مرا بویهٔ درگاه تو خیزد چه کنم　　رهی آموز **رهی** را و ازین غم برهان

(فرّخی ، ۱۳۳۵: ۲۷۹)

رهی تا ز درگاه تو دور شد　　بمانده‌ست از دولت خویشتن

(همان: ۳۱۲)

بیش از این جرم ندارم که تو را دارم دوست　　نتوان کشت بدین جرم **رهی** را نتوان
(همان: ۳۲۰)

هر که زین آمدن تو چو **رهی** شاد نشد　　مرهاد از غم تا جانش بر آید ز دهان
(همان: ۳۰۵)

و نیز صص: ۱۳، ۲۹، ۱۱۹، ۱۸۱، ۲۲۰، ۳۲۰، ۴۴۸ و ... .

۳-۲. رهی در *دیوان* قطران تبریزی

عزیز داری شعر رهی و نیست عجب　　ادب عزیز نباشد مگر به پیش ادیب
(قطران، ۱۳۶۲: ۴۱)

من **رهی** سر به تو افرازم و فخر از تو کنم　　گر بر تو بوم ور بر شاهان دگر
(همان: ۱۰۸)

در نعمت تو شاه دو بهره است رهی را　　بهری ز پی حکمت و بهری ز پی حال
(همان: ۲۰۶)

رهی به طمع شرف کرد قصد مجلس تو　　که خلق را شرفی و زمانه را تزیین
(همان: ۲۹۵)

مر رهی را رسم چو پاری و پیراری مده　　زانکه شعر من رهی چو پار و چون پیرار نیست
(همان: ۴۲۷)

و نیز صص ۴۹، ۳۰۷، ۴۰۷، ۴۵۵، ۴۸۵، ۵۰۹، ۵۲۱ و ۵۴۲.

۳-۳. رهی در *دیوان* مسعود سعد

آنچه پیش از این، از توجّه به میراث گذشتگان در شعر و شاعری گفتیم، در شعر مسعود سعد به این شکل قابل ردیابی است.

> او با اینکه در هند زندگی می‌کرده، امّا تأثیر محیط هند در اشعار طبیعی او دیده نمی‌شود و همین امر خود دلیل محکمی است بر اینکه او در توصیفات و تصاویر، بیشتر شیوهٔ گذشتگان را اتخاذ می‌کرده و تنها مقداری آن‌ها را با تخیّلات و زبان ویژهٔ خود ممزوج کرده است (واردی، ص ۱۵۹).

همان‌طور که تصاویر و توصیفات در شعر او تکرار می‌شوند، اصطلاحات، واژگان و ترکیبات نیز ممکن است تکرار شوند. واژهٔ رهی نیز همچون یک سنّت ادبی از قرن چهارم یا حتّی پیش‌تر از آن، به دیوان شعرای قرون بعد راه یافته است.

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، واژهٔ «بنده» نیز در دیوان مسعود سعد بسامد زیادی دارد و اته به‌درستی به آن اشاره کرده است. علاوه بر بنده، شواهد متعدّد نیز برای واژهٔ رهی در دیوان او دیده می‌شود. با این حال، اته به این مسئله بی‌توجّه مانده که مسعود سعد

شاعری بوده است که سال‌های زیادی از عمرش را در زندان گذرانده و اظهار بندگی برای ممدوحانش را کلیدی برای رهایی می‌دانسته است.

شاها **رهی** ز جود تو خوش روزگار شد　　کز روزگار عمر تو خوش روزگار باد
(مسعود سعد، ص ۱۲۵)

لفظ تو چون نام بندگان برد　　نام **رهی** از میان رها کرد
(همان: ۱۵۰)

مطربانت ز گفته‌های **رهی**　　برکشیده به آسمان الحان
(همان: ۵۸۲)

نشمرد نیم ذرّه جرم **رهی**　　چون که روز فراق نشمارد
(همان: ۹۶۱)

شواهد بیشتر: ۱۵۰، ۲۳۶، ۳۳۱، ۳۸۴ و ... .

۳-۴. رهی در دیوان امیرمعزّی

واردی در پژوهش خود شواهدی از دیوان امیر معزّی ارائه می‌دهد و سپس چنین نتیجه می‌گیرد:

> احساسات شخصی شاعر حضور چندانی ندارد و بیشتر از تصویرها و فضاهای کلیشه‌ای که برگرفته از سنّت‌های شعری گذشتگان است، همچون هجران و ضعف و رنجوری عاشق و صفات ظاهری معشوق، بدون ابتکار شخصی استفاده کرده است (واردی، ص ۱۶۶).

این گزاره‌ها بر توجّه به آثار پیشینان و الگوبرداری از آن‌ها صحّه می‌گذارد.

در مدحت تو کار **رهی** باجلال شد　　ابیات شعر او همه سحر حلال شد
(امیرمعزّی، ص ۷۴۶)

فال مدح او **رهی** از دفتر قرآن گرفت　　آیهٔ رحمت برآمد روی بر دفتر نهاد
(همان: ۷۶۶)

زین روی خدمت تو **رهی** را شریعت است　　در وی دعا فریضه و در وی ثنا سنن
(همان: ۶۲۶)

چون نهالی بود طبع من **رهی** در باغ شعر　　پرورش کردی به همّت تا درختی شد نهال
(همان: ۴۵۵)

هر شب که **رهی** فال ز روی تو زند　　مرغی شود و بال به سوی تو زند
(همان: ۸۰۶)

چون باز خیال تو پر و بال زند　　در جان **رهی** عشق تو چنگال زند
(همان: ۸۰۶)

من **رهی** از آفرین تو معانی‌پرورم　　زانکه عالی دولت تو من رهی را پرورید

(همان: ۱۴۳)

نمونه‌های بیشتر: ۲ ،۷۶، ۳۶۲، ۴۲۶، ۴۷۱، ۴۷۸، ۵۴۸، ۵۵۹، ۵۶۷، ۵۷۴، ۶۱۶، ۶۴۳، ۶۹۱، ۷۲۳ و ۷۸۰.

۳-۵. شواهد رهی در *دیوان* انوری

الگوبرداری از تصاویر، مضامین و نیز کلمات و اصطلاحات پیشینیان، در شعر انوری نیز نمود یافته است.

> شیوهٔ سخنوری او عمدتاً تقلیدی است از گذشتگان، امّا گاه با مهارت خاصّی مثلاً با آوردن یک توضیح اضافی ملیح یا حسن تعلیل در میان این تصاویر، به کلامش زیبایی خاصّی می‌بخشد (واردی، ص ۱۹۸).

در غزلیّات نیز تصاویر تکرار می‌شود و وجه تمایز غزل او از غزل پیشینیان، به‌کارگیری زبان محاوره است.

> در غزلیّات او عشق بیشتر رنگ تکرار تجربهٔ عشق‌های متقدّمان را دارد تا احساس واقعی خود شاعر؛ بدین شکل که انوری غالباً همان تصویرهای گذشتگان را تکرار می‌کند، با این تفاوت که سعی او بر نزدیک‌کردن زبان شعرش به محاوره است (همان، ص۲۰۱).

ارجو که **رهی** شود ز لطفت — بر اغلب مادحان مقدّم
(انوری، ص ۳۴۲)

جرم **رهی** دوستی روی توست — آفت سودای دلش موی توست
(همان: ۷۷۳)

که **رهی** در فراق وصلت تو — زندگانی نمی‌تواند کرد
(همان: ۵۹۸)

خداوندا **رهی** را شاهدی هست — که چرخ از عشق او پروین فروشد
(همان: ۶۰۷)

ای خواجهٔ مبارک بر بندگان شفیق — فریاد رس که خون **رهی** ریخت جاثلیق
(همان: ۶۶۷)

چون تو در عیش و خرّمی باشی — چون نباشد **رهی** روا باشد
(همان: ۸۱۸)

همچون سر زلف خود شکستی — آن عهد که با **رهی** ببستی
(همان: ۹۱۳)

و نیز صص ۱۸۹، ۲۱۵، ۷۳۳، ۸۲۵، ۸۵۷ و ...

۳-۶. رهی در *دیوان* جمال اصفهانی

جمال‌الدّین حلقهٔ اتّصال شعر قرن‌های ششم و هفتم است. دربارهٔ تأثیرپذیری او از شاعران متقدّم و معاصرش چنین گفته‌اند:

در قصیده بیشتر به سنایی و انوری نظر دارد و به‌خصوص در مواردی که قصایدش دارای تغزّل‌اند، هرچند به استحکام سخن انوری و سنایی نیستند، امّا به لطافت غزل نزدیک می‌شوند (واردی، ص ۲۱۵).

آنچه او را در این دوره شاخص و جریان‌ساز می‌کند، غزل‌های اوست.

غزل‌های او ساده و روان‌اند و هرچند که بیشتر صاحب‌نظران او را در غزل مقلّد سنایی و انوری دانسته‌اند، به نظر می‌آید غزل‌های جمال‌الدّین لطیف‌تر و روان‌تر از غزل آن دو باشد. جمال‌الدّین با خلق غزل‌های خود به حرکت غزل به طرف شیوهٔ روان و زیبای عراقی سرعت بخشید و اینکه بسیاری او را واسطهٔ انوری و سعدی دانسته‌اند، سخنی حق است (همان: ۲۱۷).

شمع اقبال تو تابان و **رهی** محجوب‌است — گل انعام تو خندان و رهی مزکوم است

(جمال اصفهانی، ص ۶۵)

رنجه مکن قلم که **رهی** خود قلم صفت — آمد میان بسته و بر سر شده دوان

(همان: ۲۹۶)

من **رهی** در مدح تو پرداخته دیوان‌ها — لفظ‌های آن مجانس یا مطابق ساخته

(همان: ۳۲۰)

ازین سپس به لقا کوش که اشتیاق **رهی** — از آن گذشت که یابد ز نامه خرسندی

(همان: ۴۲۹)

نگارم بود و یک چنگی خوش‌زن — سوم ساقی چهارمشان **رهی** بود

(همان: ۴۲۲)

چه قدر و قیمت دارد **رهی** و مثل رهی — که یاد او کنی و خاطر اندرو بندی

(همان: ۴۲۹)

و نیز صص ۳۴، ۷۷، ۱۰۵، ۱۵۹، ۳۲۳، ۳۹۹، ۴۲۴، ۴۷۷، ۴۹۹ و ۵۰۱.

۳-۷. شواهد رهی در *دیوان* کمال اسماعیل

رهی گرچه دعاگویست از دور — در آن حضرت به‌زودی مدح‌خوان باد

(کمال اسماعیل، ص ۵۹)

بنواختی **رهی** را از گونه گونه تشریف — آری جز این نزیبد از جود حق‌گزارت

(همان: ۶۹)

گر دیرتر رسید **رهی** سوی این جناب — کز وی توان به مملکت جاودان رسید [...]

آورد جان خشک **رهی** تا کند نثار — چون از غبار خیل ملک میهمان رسید

(همان: ۷۱)

به درگاه تو گر کم آید **رهی** — بود هم ز تعظیم این بارگاه

(همان: ۷۴)

به پای مدح، رهی بر جناب تو نرسد مگر به قوّت پرّ دعا کند طیران

(همان: ۸۰)

و نیز: ۹۶، ۱۱۲، ۱۳۴، ۱۸۱، ۱۹۶، ۲۰۲، ۲۴۳، ۲۴۶، ۲۶۰، ۲۷۲، ۲۷۹، ۲۹۶، ۳۰۵، ۳۱۶، ۳۲۲، ۳۲۹، ۳۳۵، ۳۴۰، ۳۶۱-۳۶۴، ۳۶۶، ۳۷۳،۳۷۹، ۳۸۴، ۳۹۴، ۳۹۶ و ...

در دیوان کمال قطعه‌ای هشت بیتی نیز با ردیف رهی وجود دارد (همان: ۶۵۲-۶۵۳). طیّ پژوهش شواهد پر تعداد این واژه و نیز جایگاه آن در ابیات پایانی برخی قصاید، ظن تخلّص‌بودن رهی را در دیوان کمال اسماعیل تقویت می‌کرد؛ امّا در بررسی چند قصیده (← همان، صص ۵۹، ۶۹، ۷۱، ۷۶ و ۹۶) متوجّه شدیم این واژه در ابیات قبل یا بعد از آن با واژه‌هایی چون بنده و خادم مؤکّد شده و ادامهٔ همان سنّت پیشین است؛ دیگر اینکه این واژه، در غزلیّات کمال که سابقهٔ غزل قرن ششم و وجود تخلّص را در آن از سر گذرانده، انگشت‌شمار (سه مورد) است.

در دیوان شاعرانی چون ابوالفرج رونی، ادیب صابر ترمذی و مجد همگر نیز شواهد متعدّدی از این کاربرد واژهٔ رهی دیده می‌شود که به جهت پیشگیری از اطالهٔ کلام از ذکر آنها چشم‌پوشی شد.

۴. شاعرانی با تخلّص رهی

در فهرست‌وارهٔ دست‌نوشت‌های ایران (دنا)، یک دیوان با عنوان دیوان رهی فهرست شده و دو نسخه از آن موجود است؛ نسخهٔ اوّل در کتابخانهٔ آیت‌الله گلپایگانی قم با شمارهٔ ۹/۱۹۴-۱۶۴۴/۶ نگهداری می‌شود و چنین توصیف شده است:

> باب سوم در صفت عقل، باب چهارم ذکر العلم ارج، باب پنجم: عشق و محبت. اشعاری عرفانی حدود هزاربیت در معارف الهی و توحید و حکایات عرفانی شامل ابواب و فصول . در آخر اشعار تخلّص شاعر به عنوان «رهی» آمده است، ولی شباهت دارد با منتخب حدیقة الحقیقه سنایی. /اسماعیل/ نستعلیق/ ۱۲۸۶/ ۳۹برگ (درایتی، ج ۵، ص ۱۷۲).

نسخهٔ دوم ۱۲۰۵-ف در دانشگاه تهران است بدون تاریخ، نستعلیق و ۱۴۰ برگ (همان).

علاوه بر این محمّدحسن بیوک معیّری، شاعر غزل‌سرای معاصر، رهی را به‌عنوان تخلّص خود برگزیده و به رهی معیّری مشهور است.

۵. وصف ضمیر

مقولهٔ دیگری که با توجّه به واژهٔ رهی می‌توان به آن اشاره کرد، وصف ضمیر است. واژهٔ رهی در کنار واژهٔ بنده از پر کاربردترین وصف ضمیرهای ادب فارسی است. ابیات متعدّدی را می‌توان برای شاهدمثال «من بنده» و «من رهی» ارائه داد. همین کثرت استعمال، باعث شده است برخی محقّقان دچار خطا شوند و دیگر واژه‌ها را به‌عنوان وصف ضمیر نپذیرند. در نقد تصحیح دیوان اسماعیل بن بابا قزوینی، فرزاد ضیایی با قید تردید گفته به جای «من بیدل»، «من بنده» درست است. ایشان در ادامه با ذکر شاهد

اشاره می‌کند که در بیت دیگری نیز من بیدل در دیوان این شاعر آمده است (← ضیایی، ص ۱۱۶). شواهد شعری وصف ضمیر در کتب دستور، نشان‌دهندهٔ تنوّع اوصاف به‌کار رفته در این ترکیب است و محدود به بنده و رهی نیست. خیّامپور در کتاب دستور زبان فارسی، شواهد متعدّدی ذیل مبحث «وصف ضمیر» آورده است (← خیّامپور، ص ۶۲-۶۶)؛ از جملهٔ آن‌ها می‌توان به این ابیات اشاره کرد:

ز آب چشم چو من **گدای** بترس — ور نه از آتش خدای بترس
(سنایی، ص۵۶۶)

ماه رخسار بپوشی **تو** بت **یغمایی** — تا دل خلقی ازین شهر به یغما نرود
(سعدی، ص۵۸۱)

به زیورها بیارایند وقتی خوب‌رویان را — **تو** سیمین‌تن چنان خوبی که زیورها بیارایی
(همان، ص ۶۴۹)

۶. نتیجه

شعر فارسی با مدحیّات آغاز می‌شود. واژه‌هایی چون رهی، بنده، غلام و نظایر آن را باید از ملزومات شعر مدحی دانست؛ واژگانی که خضوع و بندگی شاعر را نسبت به ممدوح می‌رسانند. در این مقاله با بررسی و تحلیل واژهٔ رهی در اشعار شاعران فارسی از آغاز تا قرن هفتم، کوشش شد شیوهٔ کاربرد آن از جانب این شاعران نشان داده شود. با این حال، به این نکته باید اذعان داشت که منش شاه و بنده بین همهٔ شاعران دیده نمی‌شود. دیگر اینکه در شعر کسی چون سنایی که اندیشه‌های عرفانی را به شعر وارد می‌کند، باید با توجّه به ممدوح که در اشعار عرفانی او، از ممدوح زمینی به آسمانی تبدیل می‌شود، شعر وی را بررسی کرد. اظهار بندگی در برابر ممدوح زمینی یا آسمانی، ملزومات خاصّ خود را می‌طلبد؛ از جمله با واژگان دارای بار معنایی خاصّ مثل بنده، غلام، رهی و دربان و نظایر آن. در نتیجه این واژگان در شعر عرفانی نیز با بسامد بسیاری به کار گرفته می‌شوند؛ بنابراین، نمی‌توان تکرار یک واژه را دلیلی بر این دانست که شاعر تخلّص پنهان دارد. شاعری چون مسعود سعد که بخش زیادی از عمر خود را در زندان سپری می‌کند، مجبور است با اظهار بندگی برای نجات‌یافتن از بند تلاش کند. نکتهٔ دیگر در بررسی متون، توجّه به آثار متقدّمان است که در مواردی از تحقیقات معاصر، نادیده گرفته می‌شوند. همین امر به خطاهای گوناگون در پژوهش‌ها و نتایج آن‌ها منجر می‌شود.

منابع

اته، هرمان، تاریخ ادبیّات فارسی، ترجمهٔ رضازاده شفق، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران۲۵۳۶.

احمدی پور اناری (۱)، زهره، «بررسی تخلّص در شعر فارسی»،نشریه ادب و زبان دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۱۷، ش۳۶، ص۲۳-۵۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۳.

ـــــــــــ (۲)، «بررسی کاربرد معنایی تخلّص شمس در غزل‌های مولوی»، فنون ادبی، سال هفتم، ش ۱، پیاپی ۱۲، ص ۴۷-۶۴،بهار و تابستان ۱۳۹۴.

ـــــــــــ (۳)، «تنوّع و تکرار تخلّص در دیوان شمس»، هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی،پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،تهران ۱۳۹۴.

ـــــــــــ (۴)، «شیوه‌های تمایز شاعر از تخلّص(نشانه‌های تجرید در کاربرد تخلّص)»، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ۱۳، ش۲۴، ص۹-۲۴، بهار و تابستان ۱۳۹۴.

امیرمعزّی، دیوان، چاپ عباس اقبال آشتیانی و عبدالکریم جربزه دار، اساطیر، تهران ۱۳۸۹.

انوری، اوحدالدّین ، دیوان، چاپ محمّدتقی مدرّس رضوی، علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۶۴.

پرنیان، موسی، «تخلّص پنهان»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی تهران، دوره ۴۶-۴۷، شماره ۱۵۸-۱۵۹، ص ۳۵۵-۳۶۵، تابستان و پاییز ۱۳۸۰.

جمال‌الدّین عبدالرّزاق اصفهانی، دیوان کامل استاد جمال‌الدّین عبدالرّزاق اصفهانی، چاپ حسن وحید دستگردی، کتابخانهٔ سنایی، تهران ۱۳۶۲.

چمن‌آرا، بهروز و علی‌حسن سهراب‌نژاد، «نکته ای نو دربارهٔ شاعری کهن (تخلّص پنهان سنایی)»، جستارهای ادبی، ش ۱۶۵، ص ۲۷-۴۶،تابستان ۱۳۸۸.

خادمی، روح‌اله و محمّدحسین کرمی، «جست‌وجو در احوال و اشعار مجدالدّین همگر»، آینهٔ میراث، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۵۵، ص ۱۱۳- ۱۴۸،۱۳۹۳.

خیّام‌پور، عبدالرّسول، دستور زبان فارسی، ستوده، تهران ۱۳۹۲.

درایتی، مصطفی، فهرستوارهٔ دست‌نوشته‌های ایران (دنا)، ج ۵، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، تهران ۱۳۸۲.

زرقانی، مهدی و نجمه درّی، «رده‌بندی غزلیّات سنایی»، پژوهش‌های ادب عرفانی(گوهر گویا)، سال نهم، شمارهٔ اول، پیاپی ۲۸، ۱۳۹۴، صص ۳۵-۵۸.

سنایی، مجدود بن آدم، دیوان، چاپ محمّدتقی مدرس‌رضوی، کتابخانه سنایی، تهران ۱۳۶۲.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا، «روان‌شناسی اجتماعی شعر فارسی (در نگاهی به تخلّص‌ها)»، بخارا، ص۴۶-۶۶، مهر و آبان ۱۳۸۲.

شمیسا، سیروس، سیر غزل در شعر فارسی، علم، تهران ۱۳۸۶.

ضیایی حبیب آبادی، فرزاد، «نگاهی به دیوان اسماعیل بن بابا قزوینی»، گزارش میراث، دورهٔ دوم، سال هفتم، ش ۱ و ۲، ص ۱۱۲-۱۱۷، ۱۳۹۲.

فرّخی سیستانی، دیوان، چاپ محمّد دبیرسیاقی، شرکت نسبی حاج محمّدحسین اقبال و شرکاء، تهران ۱۳۳۵.

قطران تبریزی، دیوان، چاپ محمّد نخجوانی، ققنوس، تهران ۱۳۶۲.

محسنی، احمد، «نگاهی نو به پدیده‌ای کهن (تخلّص و بهرهٔ هنری از آن)»، ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی، ش ۱، ص ۱۰۲-۱۱۳، ۱۳۸۴.

مؤتمن، زین‌العابدین، تحوّل شعر فارسی، کتاب‌فروشی حافظ و کتاب‌فروشی مصطفوی، تهران ۱۳۳۹.

مدبّری، محمود، شاعران بی دیوان، پانوس، کرمان ۱۳۷۰.
مسعود سعد سلمان، دیوان اشعار، چاپ مهدی نوریان، کمال، اصفهان ۱۳۶۵.
نظامی عروضی، احمد بن عمر علی، چهارمقاله و تعلیقات، چاپ محمد معین، معین، تهران ۱۳۸۸.
نیشابوری، رضی‌الدّین، دیوان، تصحیح و توضیح ابوالفضل وزیرنژاد، محقّق، مشهد۱۳۸۲.
مقاره‌عابد، مهدی، «تحلیل و بررسی تخلّص در شعر فارسی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی جهانگیر صفری، دانشگاه شهرکرد، ۱۳۸۹.
منوچهری دامغانی، دیوان، چاپ محمّد دبیرسیاقی، تهران، زوّار.
واردی، زرّین، بررسی شعر غنایی فارسی در محدودهٔ قرن ششم تا هشتم هجری قمری، رسالهٔ دکتری، به راهنمایی منصور رستگار فسایی، دانشگاه شیراز، مهر ۱۳۷۸.
وطن‌خواه، فرحناز، «ضرورت تصحیح مجدّد دیوان مجد همگر»، متن‌شناسی ادب فارسی، سال پنجاه‌وهفتم، سال داوزدهم، ش ۴، پیاپی ۴۸، صص ۱۲۷-۱۴۶، زمستان ۱۳۹۹.
وفایی، محمّدافشین، «نگاهی به زندگی عمادی شهریاری (به همراه معرّفی منابع نویافتهٔ اشعار او)»، ادب فارسی، سال ۴، ش ۱(پیاپی۱۳)، ص ۹۳-۱۱۲، بهار و تابستان ۱۳۹۳.
هجویری، کشف‌المحجوب، چاپ محمود عابدی، سروش، تهران ۱۳۹۲.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمار ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شمار پیاپی ۲۸
10.22059/jpl.2022.335342.1999
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

تحلیل ساختاری *معراج‌نامه‌ی* ابن سینا بر پایهٔ سفر قهرمان کمپبل

احسان زندی‌طلب
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی
خلیل بیگ‌زاده*
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی
(از ص ۱۳۵ تا ۱۵۳)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۹/۱۸، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵
علمی-پژوهشی

چکیده

معراج‌نامه گونه‌ای ادب دینی و عرفانی و گزارش سفر شخصیّتی روحانی به قلمروهای ناشناخته است. سفر در ساختار این گونهٔ ادبی و روایی، همواره عنصری تعالی‌بخش در سلوک انسان به سوی کمال بوده‌است؛ بر این اساس، معراج‌نامه‌های مبتنی بر سیر و سلوک روحانی در ریخت سفرنامه نگاشته شده‌اند که گزارش معراج پیامبر اسلام(ص) به روایت ابوعلی‌سینا، از کهن‌ترین نمونه‌های منثور و مستقل آن در ادب فارسی با نگاهی نمادگرایانه به عناصر روایت در معراج‌نامه است. ضرورت بررسی این‌گونه متون بر اساس نظریّه‌های ادبی نو، تلاش برای گشودن افقی تازه از متن در برابر خواننده و نگاهی به تولید معنا مبتنی بر واکاوی خویشتن است تا لایه‌های رازناک و پوشیدهٔ آن آشکار شود و دریافت خواننده از متن گسترش یابد. بر این پایه، پژوهش پیش روی، معراج‌نامه‌ی ابن سینا را بر پایهٔ انگارهٔ تک‌اسطورهٔ جوزف کمپبل که برآمده از نگاهی ساختارگرایانه و روان‌شناسانه به سفر قهرمان و کهن‌الگوی خویشتن است، با تکیه بر مطالعات بینارشته‌ای ادبیّات تطبیقی در رویکردی توصیفی- تحلیلی نقد و بررسی کرده است. دستاورد پژوهش نشان می‌دهد معراج‌نامه‌ی ابن سینا اگرچه در برخی زیرمرحله‌ها، مانند امتناع از بازگشت، ناسازی دارد، امّا با ساختاری روایی و بافتارشناختی سفر قهرمان با تکیه بر الگوی جوزف کمپبل همسانی آشکاری دارد که گویایی و پویایی معراج حضرت ختمی مرتبت(ص) را مبتنی بر ساختار روایی آن در آیات قرآن کریم آشکار می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: معراج‌نامه‌ی ابن سینا، کهن‌الگو، جوزف کمپبل، سفر قهرمان، قلمروهای ناشناخته.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: kbaygzade@yahoo.com

۱. مقدّمه

پژوهش‌های اسطوره‌شناختی با فریزر (Frazer) و کتاب مهمّ وی، شاخهٔ زرّین، آغاز شد و پس از آن بر ادبیّات و پژوهش‌های ادبی اثر گذاشت و گاهی نوشته‌ای ادبی خوانده شد (فرای، ص ۱۳۴)؛ امّا نقد اسطوره‌ای و کهن‌الگویی برآمده از نظریّات یونگ روان‌شناس سویسی است. وی مفهوم ناخودآگاهی فروید را که برآیند سازوکار روانی سرکوب است (فروید۲، ص ۱۳۳) و معنایی شخصی و محدود دارد، بررسی کرد، به جنبه‌های دیگری از ضمیر ناآگاه پی‌برد و ناخودآگاه فردی را به سه پارهٔ ناخودآگاهی در دسترس، ناخودآگاهی باواسطهٔ در دسترس و ناخودآگاهی غیر دسترس بخش کرد (یونگ ۲، ص ۸۱). وی با ورود بیشتر به حوزهٔ دین و روایات اسطوره‌ای از نوعی ناخودآگاهی سخن گفت که میان همهٔ اقوام مشترک و موروثی است و برساختهٔ فرآیندهای روانی انسان نیست. این وجه ناخودآگاهی دربرگیرندهٔ انگاره‌ها و نگاره‌هایی است که به‌گونه‌ای خودکار، سازوکارهای روانی فرد را تشکیل می‌دهند و سامان‌دهندهٔ بینش و نگاه ویژهٔ او خواهند بود و یونگ این نمادها و تصاویر ناخودآگاه جمعی را «کهن‌الگو» نامید و اذعان داشت که این اصطلاح قرن‌ها پیش از او بارها در نوشته‌های دیگران به کار رفته است (یونگ ۴، ص ۱۶-۲۰). او بر این باور بود که شمار کهن‌الگوها مانند موقعیّت‌هایِ نوعیِ زندگی بی‌پایان است (به نقل از مادیورو و ویلرایت، ص ۲۸۴) و تکرار و تداوم، موجب ثبت این تجربیّات به‌صورت اشکالی فاقد محتوا در روان شده است. انگارهٔ «خویشتن»، پایه‌ای‌ترین کهن‌الگویی است که اشکال گوناگون آن در اسطوره و خواب پدیدار می‌شود (یونگ ۱، ص ۴۹). نظام اساطیر و افسانه‌ها از این دیدگاه، فرافکنی انگاره‌های درونی انسان بدوی به عالم بیرون است که در پیوندی جاودانه و ناگسستنی به کهن‌الگوی خویشتن گره خورده‌اند. اسطورهٔ قهرمان، تجلّی نمادین کهن‌الگوی خویشتن است که در تلاشی ممتد و مداوم به دنبال بازشناسی و گردآوری پاره‌های دورافتادهٔ خود است که پیوندی تنگاتنگ با عالم خدایان و شیاطین دارد.

کهن‌ترین سرچشمه دربارهٔ معراج پیامبر اسلام^{ص} قرآن کریم است که در آیاتی از سوره‌های نجم و اسراء آمده است و بیشتر صحف کهن دلالت بر تقدّم نزول سورهٔ نجم دارند (جلالی نائینی، ص ۱۶۰- ۱۷۹) که در آیات پنجم تا هجدهم آن از معراج پیامبر اسلام^{ص} سخن رفته و نیز آیهٔ اوّل سورهٔ اسراء به سیر شبانهٔ حضرت^{ص} اشاره کرده‌است. همچنین می‌توان گفت: معراج‌نامه‌ی ابن سینا رویکردی نمادگرایانه به معراج پیامبر اسلام^{ص} دارد، چنان‌که نجیب مایل هروی گفته است که حاج خلیفه این معراج‌نامه‌ی نمادین را در کشف‌الظّنون از ابن سینا دانسته است (ابن سینا، ص ۶۸؛ نقل از نجیب مایل هروی) معراج‌نامه‌ی ابن سینا متنی کوتاه است که معراج پیامبر اسلام^{ص} را در ساختاری روایی گزارش می‌دهد و به دلیل انکار معراج جسمانی (همان، ص ۹۷)، هر شخصیّت و رویدادی را تأویل کرده است. پژوهش پیش روی چگونگی معراج پیامبر اسلام^{ص} را در این کتاب با رویکردی توصیفی- تحلیلی کاویده است که دستاورد آن حاکی از تطبیق نسبی ساختار روایی آن با الگوی

کمپبل است.

بازخوانی معراج‌نامه‌ی ابن سینا بر پایهٔ نظریّهٔ تک‌اسطورهٔ جوزف کمپبل موضوع اصلی این پژوهش است که اهمّیّت آن در میزان تطبیق و سازگاری متنی کهن با نظریّه‌ای معاصر است. سنجش این معراج‌نامه با نظریّهٔ یادشده، قابلیّت آن را در تبیین معراج حضرت ختمی مرتبت‌ص آشکار می‌کند و از سویی جامعیّت الگوی کمپبل را نشان می‌دهد.

پژوهش‌هایی با موضوع معراج‌نامه‌ی ابن سینا انجام شده که عبارت است از: حبیب‌اللّه آموزگار در مقالهٔ «تفسیری بر معراج‌نامه‌ی ابن سینا با انشای فارسی امروز» (۱۳۴۴) تفسیری روشن به زبان فارسی روان امروزی از معراج‌نامه‌ی ابن سینا ارائه داده است. محسن ذوالفقاری در مقالهٔ «معراج در اندیشهٔ ابن سینا و حکیم نظامی» (بی تا) شیوه پرداختن به معراج را با رویکردی تطبیقی از نگاه ابن سینا و نظامی گنجوی به‌عنوان فیلسوف و حکیم تبیین کرده است. سعید احمدی زاویه و افرا خاکزاد در جستار «مقایسهٔ سیمای جبرییل در معراج‌نامه‌های ابن سینا و میرحیدر در دو بعد فلسفی و تجسّمی» (۱۳۹۵) سیمای جبرئیل را اختصاصاً از بعد فلسفی و تجسّمی بررسی کرده‌اند. ادهم ضرغام و ندا عظیمی در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی شرایط اجتماعی- سیاسی تأثیرگذار بر شکل‌گیر کمدی الهی دانته و معراج‌نامه» (۱۳۹۵) اثرگذاری شرایط اجتماعی و سیاسی را بر شکل‌گیری معراج‌نامه‌ی ابن سینا و کمدی الهی دانته بررسی و اثرپذیری دانته را از ابن سینا تبیین کرده‌اند، امّا پژوهشی در زمینهٔ سنجش و خوانش معراج‌نامه‌ی ابن سینا بر پایه الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل دیده نشد.

۲. *معراج‌نامه‌ی* ابن سینا و الگوی تک‌اسطورهٔ سفر

انسان در دنیای ذهنی و عینی یا روحانی و جسمانی برای رسیدن به کمال و بهره‌گرفتن از عالم معنا و معنویّت سفری در پیش دارد که در کانون نگاه صاحب‌نظران قرار گرفته است و هریک از زاویه‌ای بدان نگریسته‌اند؛ یکی از این اندیشمندان، جوزف کمپبل است که الگوی تک‌اسطورهٔ سفر را مطرح و چارچوبی برای تبیین سفر انسان در زندگی خویش تعریف کرده است.

حکایت شگفت سفر و تکاپوی همیشگی قهرمانان، موضوع مطالعات گروهی از محقّقان از جمله جوزف کمپبل (Joseph Campbel)، اسطوره‌شناس امریکایی است که با اثرپذیری از میراث فکری یونگ و دستاوردهای مکتب ساختارگرایی به پژوهش در داستان‌های روایی کهن پرداخت. وی که از دیرباز شیفتهٔ اسطوره‌های بومیان امریکا و بررسی تطبیقی اساطیر جهان بود، بیش از هر چیز، به دنبال کشف تصویری یگانه و رازآلود می‌گشت که از نظر او حقیقت مرکزی و غایی اسطوره‌ها را شکل داده است. وی معتقد است که اسطوره از طریق نماد سخن می‌گوید و برای درک پیام آن، می‌باید در پی گزاردن آن بود و گاه با فرارفتن از این پندار، عملکرد اصلی اسطوره‌ها را زایایی نمادهایی برای رشد و تداوم حیات بشر می‌داند (کمپبل ۳، ص ۲۲). این تفسیر نمادگرایانه از

اسطوره بر پایهٔ رویکردی اسطوره‌زدا (demythologize) است و بولتمان (Boltzmann)، الهیّات‌دان آلمانی، از شاخص‌ترین پژوهشگران این مکتب فکری است. این مکتب وارون جریانی که به قرائت تحت‌اللّفظی از اسطوره قائل است، به مفاهیم و اشارات پنهان در دل اسطوره‌ها توجّه دارد و می‌کوشد تا با زدودن آنچه ذهن بشر امروزی خرافه می‌داند، جایگاه اسطوره‌ها را در دنیای فعلی حفظ کند (بولتمان، ص ۲۸). همچنین باید دانست که موضوع راستین اسطوره نه جهان، که تبیین ادراک انسان از جهان است و تنها تعابیر درست از اسطوره را باید در رویکردهای انسان‌شناسانه و وجودشناختی جست (سگال، ص ۸۷- ۸۸). برداشت‌های نمادگرایانهٔ بولتمان از اسطوره و تعابیر روان‌شناسانهٔ یونگ که اسطوره را تصاویری ازلی و رازآلود به شمار می‌آورد، اساس برداشت کمپبل از اسطوره‌ها را شکل داده است. وی اسطوره‌ها را داستان‌هایی با ساختار مشابه می‌انگاشت که با زبانی نمادین به بازگویی حالات روانی می‌پردازند و یکی از کارکردهای بنیادین آن‌ها، تأویل‌پذیری است (کمپبل ۱، ص ۳۴). تحقیقات کمپبل برای به‌دست‌دادن الگویی جهانی از اسطوره‌ها، سرانجام در سال ۱۹٤۹م در کتاب قهرمان هزار چهره به نگارش درآمد. او در این کتاب الگویی واحد از سفر قهرمان ترسیم کرد و اظهار داشت که صورت کلّی تمامی داستان‌های قهرمانی برآمده از آن است. اصطلاح «تک‌اسطوره» که کمپبل با وام‌ستانی از داستان شب زنده‌داری فینگان‌ها، نوشتهٔ جیمز جویس (James Joyce) برای بیان نظریّهٔ خود به‌کار می‌برد، به اندازهٔ کافی روشنگر است؛ هزار قهرمان به‌مثابهٔ یک تن.

تمامی اسطوره‌های قهرمانی بر این پایه، داستان قهرمانی است که از دیرباز تاکنون با نقاب‌هایی بی‌شمار به انجام‌دادن اعمالی مشابه در بستر رویدادهایی کمابیش یکسان می‌پردازد. بدین‌گونه است که به یک اعتبار، هدف اصلی نقد اسطوره‌ای برقراری نظامی فروکاهنده برای فروفشردن اساطیر گوناگون به اسطوره‌ای یگانه است (روتوِن، ص ۱۰۳)؛ بنابراین، نظام وحدت‌بخش تک‌اسطوره در الگوی پیشنهادی کمپبل، شامل تبیین مراحل سفر قهرمان در سه بخش و چند زیرگروه است:

الف) **عزیمت:** ۱. دعوت به آغاز سفر؛ ۲. ردّ دعوت؛ ۳. امدادهای غیبی؛ ۴. عبور از نخستین آستان؛ ۵. شکم نهنگ.

ب) **تشرّف:** ۱. جادّهٔ آزمون‌ها؛ ۲. ملاقات با خدابانو؛ ۳. زن در نقش وسوسه‌گر؛ ۴. آشتی و یگانگی با پدر؛ ۵. خدایگان؛ ۶. برکت نهایی.

ج) **بازگشت:** ۱. امتناع از بازگشت؛ ۲. فرار جادویی؛ ۳. دست نجات از خارج؛ ۴. عبور از آستان بازگشت؛ ۵. ارباب دو جهان؛ ۶. رها و آزاد در زندگی.

عزیمت زندگی عادی قهرمان تا مرحلهٔ ورود به جهان ناشناخته است. تشرّف، مرحلهٔ گذار است؛ جایی که قهرمان تمام توان خویش را به نمایش می‌گذارد و از آزمون‌هایی دشوار عبور می‌کند و بازگشت، آستانهٔ ورود دوباره به زندگی عادی در ریخت یک قهرمان است. کمپبل که اسطوره‌ها را بیاناتی معنوی و در همان حال نشانه‌هایی ناخودآگاه می‌دانست (کمپبل ۳، ۲۶۵)، نظریّهٔ

خود را بر پایهٔ مبانی دانش روان‌شناسی و به‌صورت سفری یکسره درونی پی‌ریزی کرد. الگوی وی تولّد و مرگ قهرمان را نادیده می‌گیرد و تنها به بازنمایی مراحل سفر قهرمان به سوی خودشکوفایی می‌پردازد. کناره‌گیری از جهان بیرون و روی آوردن به عالم درون، نخستین خویش‌کاری قهرمان در این سفر است (همان، ص ۲۸). وی باید بر مشکلات درونی فایق آید و گره‌های روانی را بازگشاید و بر تنگناهای نهادینه‌شدهٔ فردی و اجتماعی غلبه کند. خویش‌کاری قهرمان هر دو ساحت جسمانی و روحانی را دربرمی‌گیرد (کمپبل ۲: ص ۱۸۹ـ۱۹۰) و شامل نبرد با تن و یا تجربهٔ عالم ماوراءالطّبیعه و بازآمدن است. کمپبل همچنین به کارکرد نمادین سفر قهرمان به‌مثابهٔ رازی ناگشودنی اشاره می‌کند که عمل قهرمان، تلاشی برای رمزگشایی و بازنمایی آن است. قهرمان در پایان قصّه، با فروشکستن قواعد زمان به تجربهٔ آگاهانهٔ مراحل پیشین چرخهٔ کیهانی دست می‌یابد و با تمام کائنات یگانه می‌شود.

۳. خلاصهٔ *معراج‌نامه*

جبرئیل با هیئتی درخشان و باشکوه در شبی که پیامبر^{ص} در حالتی بین خواب و بیداری است و هر صدایی جز غریو تندر و آذرخش به خاموشی گراییده است، بر حضرت پدیدار شد و از ایشان خواست که از بستر برخیزد و در پی او روان شود. چارپایی موسوم به براق با رویی چون انسان همراه جبرئیل است که پیامبر^{ص} بر آن سوار شده، از کوه‌های مکّه درمی‌گذرد؛ در حالی که ندای رونده‌ای فریب‌کار از پشت سر به گوش می‌رسد و پس از آن زنی فریب‌کار بر اثر وی آواز می‌دهد که بمان تا به تو برسم. پیامبر^{ص} به دلالت جبرئیل از هر دو درمی‌گذرد و به بیت‌المقدّس می‌رسد. سه قدح از شراب و آب و شیر بر او عرضه می‌دارند، پیامبر^{ص} به اشارت جبرئیل قدح شیر را می‌ستاند، سپس به مسجد می‌رود و انبیا و ملائکه به امامت ایشان نماز می‌گزارند. زان پس نردبانی می‌بیند؛ یک پایه از سیم و یک پایه از زر و از آن به آسمان اوّل برمی‌شود و آنجا با اسماعیل دیدار می‌کند؛ درآسمان دوم، فرشته‌ای مقرّب و در آسمان سوم، ملکی در غایت حسن می‌بینند؛ آسمان چهارم، جایگاه فرشته‌ای شاه‌وار؛ آسمان پنجم، دوزخ؛ آسمان ششم، مکان فرشته‌ای بر کرسی نور و آسمان هفتم، مقرّ ملکی بر کرسی یاقوت است. پس از این مراحل، سدرةالمنتهی است که جایگاه فرشتگانی پرستنده و ستاینده است. سپس چهار دریاست؛ هریک به رنگی و بعد، دریایی بی‌کرانه که زیر آن وادی عظیمی است بی‌منتها که از هیچ سوی آن کرانی پدید نیست. پیامبر^{ص} میکائیل را در آنجا ملاقات می‌کند که بزرگ‌تر ملائکه است و از او معرفت و رؤیت حق تعالی را می‌خواهد. میکائیل، پیامبر^{ص} را از چندین هزار حجاب می‌گذراند و به بارگاه خداوند می‌رساند. در آن جایگاه که غرق در سکون و سکوتی ابدی است، سلام خداوند چون آوازی شگفت به پیامبر^{ص} می‌رسد و ایشان با کسب رخصت از محضر خداوندی هرچه می‌خواهد، می‌پرسد و چون اشکال‌ها برمی‌خیزد، به خانه بازمی‌گردد؛ در حالی که هنوز جامهٔ خواب، گرم است.

۴. تحلیل *معراج‌نامه*

معراج‌نامه‌ی ابن سینا نگاهی تأویلی به معراج حضرت ختمی مرتبت[ص] دارد که از زوایای گوناگون قابل بررسی است و هر نگاهی به متن آن، می‌تواند معنایی تازه از این کتاب فراهم سازد که مقالهٔ پیش رو، آن را بر پایهٔ الگوی کمپبل بررسی کرده است.

۴-۱. عزیمت

بایستگی فردی یا تباری، قهرمان را بر آن می‌دارد تا در راه هدفی والا ایثارگری کرده، سفری شگفت را بیآغازد؛ امّا ناشناختگی راه، بیم جان و هولناکی آزمون‌های پیش رو، وی را برآن می‌دارد که اگرچه با درنگی کوتاه از رفتن سر بازمی‌زند، امّا پس از این درنگ کوتاه، نیروهایی ناشناخته وی را یاری می‌رسانند تا سفر قهرمانانهٔ خویش را آغاز کند.

جبرئیل پیامبر را در متن معراج‌نامه از خواب برمی‌انگیزد و ایشان بی آنکه تن بزند، سوار بر براق می‌شود و در تاریکی به معراج می‌رود.

الف) دعوت: از نظر ارسطو لازمهٔ ورود به فلسفه، گذر از فطرت اوّل که کثیف و حیوانی است، به فطرت صیقل‌خوردهٔ ثانی است (به نقل از ملاصدرا، ص ۵) و دعوت به سفر، تبیینِ اسطوره‌ای همین حقیقت است:

> دست سرنوشت قهرمان را با ندایی به خود می‌خواند و مرکز ثقل او را از چهارچوب‌های جامعه به سوی قلمروی ناشناخته می‌گرداند (کمپبل ۳، ص ۶۶).

سفر قهرمان با احساس نابسندگی امورات تکراری دنیای مادّی و نیاز عمیق به وجود و ادراک چیزی فراتر از واقعیّات معمول آغاز می‌شود. ندای آغاز در معراج پیامبر[ص] دعوت جبرئیل است. شبانگاهان که پیامبر در میان خواب و بیداری است، جبرئیل فرود آمده، ایشان را درآغوش می‌گیرد و به سفر می‌خواند: «ای خفته برخیز! چند خسبی؟» (ابن سینا، ص ۱۰۲). فضای رازگونه‌ای که به گفتهٔ کمپبل به هنگام شنیدن ندای آغاز، بر محیط غلبه دارد (کمپبل ۳، ص ۶۱)، در روایت معراج‌نامه دیده می‌شود:

> شبی بود با رعد و برق و هیچ حیوانی آواز نمی‌داد و هیچ پرنده صفیر نمی‌کرد و هیچ‌کس بیدار نبود (ابن سینا، ص ۱۰۱).

امّا ندادهنده که اغلب موجودی خُرد و زشت‌روست (کمپبل ۳، ص ۶۱)، نه‌تنها با روایت معراج‌نامه هم‌داستان نیست که وارون آن است:

> جبرئیل فرود آمد اندر صورت خویش با چندان بهاء و فرّ و عظمت که خانه روشن شد، [...] سپیدتر از برف و روی نیکو و موی جعد (ابن سینا، ص ۱۰۱ـ۱۰۲).

به نظر می‌رسد این تفاوت، برآمده از تمایز زبان دین و اسطوره است؛ یعنی هرگونه گزارش دینی معمولاً مبتنی بر ادراک امری واقعی یا فراواقعی، امّا مبتنی بر واقعیّت فرض می‌شود؛ حال آنکه روایات اسطوره‌ای از زبانی استعاری و نمادین برخوردار است. همچنین در روایات دینی، نقش

فرشتگان و موجودات غیبی سخت پررنگ است و جانوران مادی و زمینی، شاید از آن‌رو که در نظر مردم شأن چندانی ندارند، منشأ وقایع و امورات سترگ نیستند. حال اینکه در نظام اسطوره‌ای، به‌ویژه در اسطوره‌هایی که مبتنی بر سفر قهرمان هستند، موجودات زمینی و کوچک از کارکرد و اهمّیّت چشمگیری برخوردارند.

ب) ردّ دعوت: گذشتن از عوالمِ آکنده از تصاویر و ادراکات مألوف، همواره دشوار و گزنده است؛ چون مسافر نمی‌داند چه چیز در انتظار اوست و چه تجاربی از سر خواهد گذراند.

> در این حالت، فرد که پشت دیواری از کسالت زندگی روزمرّه، کار سخت یا فرهنگ زندانی شده است، قدرت انجام عمل مثبت را از دست می‌دهد (کمپبل ۳، ص ۶۷).

بر پایهٔ روان‌شناسی فروید، اساس ردّ دعوت را باید در ویژگی رانهٔ عشق (Eros) بازجست که برآمده از لیبیدو (نیروی حیاتی) است که وارونهٔ رانهٔ مرگ (Thanatos) و با امیال معطوف به زندگی در پیوند است (فروید ۱، ص ۲۴۷) و انسان را به حفظ زندگی سوق می‌دهد. در معراج‌نامه‌ی ابن سینا، پیامبر^{ص} هراسان از حضور ناگهانی جبرئیل از جای برمی‌خیزد و جبرئیل ایشان را تسکین می‌دهد:

> ساکن باش که من برادر توام؛ جبرئیل (ابن سینا، ص ۱۰۳).

و پس از آن پیامبر^{ص} همراه وی روان می‌شود. اگرچه پیامبر^{ص} دعوت جبرئیل را رد نمی‌کند، امّا آشفتگی آغازین را می‌توان نمادی از ردّ سفر دانست.

ج) امدادهای غیبی: ضرورت حضور یاریگران غیبی، جبران ناتوانی اولیّهٔ قهرمان برای آغاز سلوک است (یونگ ۳، ص ١٦٤). این یاریگران همواره بازتابی از کهن‌الگوی **پیر فرزانه** هستند که غالباً به‌صورت مرد پدیدار می‌شوند (کمپبل ۳، ص ۸۱) و گونه‌ای خردمندی فطری است که سامان‌دهندهٔ ساختار زیستی و اندام‌واره‌های روانی ماست (یونگ ۷، ص ٦١). هیچ قهرمانی بی‌بهره از امداد نیروهای غیبی نیست و یاری‌نکردن آن‌ها شکست حتمی را در پی خواهد داشت. این نیروی دعوت‌کننده و مددکار غیبی در معراج‌نامه‌ی ابن سینا جبرئیل است و گفت‌وگوی وی با پیامبر^{ص} نشان‌دهندهٔ اهمّیّت حضور اطمینان‌بخش او برای آغاز سفر است:

> گفتم (پیامبر): ای برادر دشمنی دست یافت. گفت: تو را به دست دشمن ندهم. گفتم: چه کنی؟ گفت برخیز و هوشیار باش و دل با خوددار (ابن سینا، ص ۱۰۳).

شخصیّت جبرئیل مانند دیگر استادان راه، مردانه است و به گفتهٔ پیامبر^{ص} شبیه‌تر کس به او، دِحیه، از صحابی ایشان است (ترمذی، ص ۳۰). تلقّی ابوعلی سینا از جبرئیل، قوّت روح قدسی است که به‌صورت امر به پیامبر^{ص} پیوسته است (ابن سینا، ص ۱۰۱) و به این تعبیر، وجودی معنوی است که پیامبر^{ص} او را نه به‌واسطهٔ حواسّ ظاهر، که به جان دریافته است و نیز می‌توان همسو با گزارش ابوعلی سینا او را نمادی از کهن‌الگوی پیر فرزانه مبتنی بر توانمندی‌های روح پیامبر^{ص} دانست.

د) عبور از نخستین آستان: اگرچه سفر قهرمان با زادن وی رقم خورده و با ندای دعوت آغاز شده است، آنچه جهان ناشناخته‌ها را فراروی او می‌گشاید، عبور از آستان نخستین است و در این مرحله، همهٔ قهرمانان با موانعی روبه‌رو می‌شوند (ووگلر، ص ۸۱). آستان نخستین، دروازهٔ ورود به عالم ناشناخته و حایل میان دو ساحت دیگرگون است. قهرمان در این مرحله، با نگهبانانی مواجه می‌شود که تعبیر روان‌شناختی آنان از نظر فروید به ریختی از فراخود و از نگاه ویلهلم استکل (Wilhelm Stekle) به خودآگاه فرد اشاره دارد (کمپبل ۳، ص ۹۰). پیش از آغاز معراج، پیامبر^{ص} بر اثر جبرئیل، جانداری به نام براق می‌بیند که از خر مهتر و از اسب کهتر است و رویی چون آدمیان دارد. او که واسطهٔ انتقال پیامبر^{ص} به سپهر دیگر است، مانع برنشستن ایشان می‌شود:

خواستم بر وی نشینم، سرکشی کرد، جبرئیل یاری داد مرا تا رام شد (ابن سینا، ص ۱۰٤).

بنا بر روایات دیگر، چون جبرئیل سرکشی براق را می‌بیند، پرچم او را گرفته، شخص پیامبر^{ص} را به او معرّفی می‌کند و براق از شرم رام می‌شود (ابن هشام، ج ۱، ص ۳۹۲). براق معرّف کهن‌الگوی نگهبان آستان است که سیر به سوی سپهر دیگر به محض سوارشدن بر او آغاز می‌شود و توسنی او موقّتاً از ورود پیامبر^{ص} به قلمرو ناشناخته جلوگیری می‌کند. باید در نظر داشت که آزمودن توانایی و لیاقت قهرمان برای ورود به تاریکی جهان ناشناخته، خویش‌کاری شخصیّتی است که نماد کهن‌الگوی نگهبان آستان است (ووگلر، ص ۸۱)؛ او شخصیّت مقابل قهرمان نیست و می‌تواند چونان براق پیامبر^{ص} همراه و یاریگر سفر قهرمان باشد.

هـ) شکم نهنگ: عالم ناشناخته در آغاز با انگاره‌های تاریکی و تنهایی در ارتباط است که شکم نهنگ تعبیری از آن است. این مرحله انتقال انسان به سپهری دیگر است که در آن دوباره متولّد خواهد شد و شکم نهنگ به‌عنوان رحم جهان نمادین شده است. قهرمان توسّط ناشناخته بلعیده می‌شود و به‌ظاهر می‌میرد (کمپبل ۳، ص ۹٦). به تعبیری شکم نهنگ صورت نمادین رحم مادر است؛ درست همان‌گونه که جنین از تاریکی و فشردگی شکم مادر پا به فراخنای جهان می‌گذارد، قهرمان هم از تاریکی‌های درون خویش بیرون می‌آید و در ساحتی نو زاده می‌شود. این مرگ و تولّد دوباره که صعب‌ترین آزمایش فراروی قهرمان می‌تواند باشد، همان است که در سخن پیامبر^{ص} تجلّی یافته است:

مُوتُوا قَبلَ اَن تموتوا: بمیرید (فنای خود) پیش از آنکه بمیرید (مرگ تن) (نیکلسون، ج ۱، ص ۳٤۰).

نیز همین تعبیر رمزآلود از مرگ صفات رذیله و تولّد صفات محموده است که با ریختی دیگر در کلام مسیح متجلّی شده است:

اگر تولّد دوباره پیدا نکنی، هرگز نمی‌توانی ملکوت خدا را ببینی (کتاب مقدّس، ص ۱۰۰۸).

همچنین سخن بایزید که گفته است:

از بایزیدی بیرون آمدم، چون مار از پوست (عطّار، ص ۱٦٤)،

نشان‌دهندهٔ گونه‌ای از نیستی و فنای خود و زندگی‌یافتن دوباره در قالبی تازه است. سفر

پیامبر(ص) در معراج‌نامه‌ی ابن سینا از ابتدا تا انتها در شب می‌گذرد (ابن سینا، ص ۱۰۱) و از این‌رو، ممکن است امتداد و دیریازی آن مغایر با این مرحله از سفر قهرمان به نظر برسد؛ امّا نکتهٔ باریک آن است که تاریکی شکم نهنگ در الگوی کمپبل، لزوماً فرجام‌پذیر نیست و می‌تواند تا پایان سفر ادامه یابد. افزون بر این، کارکرد اساسی این مرحله انتقال قهرمان به ابعاد دیگری از سفر است که در معراج‌نامه‌ی ابن سینا به‌وضوح دیده می‌شود.

۴-۲. تشرّف

قهرمان باید زنجیره‌ای از آزمون‌ها و دگرگونی‌های پیاپی را پشت سر بگذارد، با ناشناخته‌ترین صورت‌ها ملاقات کند، به ریختی دیگر درآید و در پایان به هدف سفر خود دست یابد؛ البتّه عالم درون، می‌تواند قلمروی چندلایه از خدایان و نیز شیاطین و اجنّه باشد. پیامبر(ص) دو آزمون شگفت را در این بخش از سر می‌گذراند، همراه با براق وسوسهٔ دنیا را پس پشت می‌نهد و سپس به وادی قربت و عظمت کبریایی پا می‌گذارد، مخاطب خاصّ خداوند قرار می‌گیرد و به نهایت درجات معنوی دست می‌یابد.

الف) جادّهٔ آزمون‌ها: قهرمان در راه دستیابی به هدف باید رشته‌ای از دشواری‌ها را با پیروزی پشت سر بگذارد، بر ترس خود چیره شود و از وقایع و صور هولناکی که بر او پدیدار خواهند شد، گذر کند. در معراج‌نامه‌ی ابن سینا آوایی به محض سوارشدن پیامبر(ص) بر براق و به‌راه‌افتادن به گوش می‌رسد:

> چون اندر راه روان شدم و از کوه‌های مکّه اندر گذشتم، رونده‌ای بر اثر من می‌آمد و آواز می‌داد که بایست (ابن سینا، ص ۱۰۴).

این رونده که هویّت او در روایت ابوعلی سینا پیدا نیست، در تحریر ابرقوهی، ابلیس است (همان: ۱۴۱) و رویارویی با او نخستین آزمون پیامبر(ص) در معراج است که به اشارت جبرئیل با بی‌توجّهی به آن، پشت سر نهاده می‌شود. آزمون دیگر، پس از ورود به بیت‌المقدّس پیش می‌آید و آن، دشواری انتخاب است:

> یکی پیش آمد و سه قدح به من داد: یکی خمر، یکی آب و یکی شیر؛ خواستم که خمر بستانم، جبرئیل نگذاشت و اشارت به شیر کرد تا بستدم و بخوردم (همان، ص۱۰۶).

پس از این دو آزمون، پیامبر(ص) راه افلاک را در پیش می‌گیرد و چون به میکائیل می‌رسد، از سختی راه و خواستهٔ خود می‌گوید:

> تا اینجا که رسیدم، بسیار رنج و مشقّت به من رسید و مقصود من از آمدن اینجا آن بوده است تا به معرفت و رؤیت حق تعالی رسم (همان، ص ۱۱۵).

سخن پیامبر(ص) دربارهٔ مصائب راه، نشان می‌دهد که حمایت تمام‌عیار جبرئیل از ایشان دشواری آزمون‌ها و درازی راه را یکسره از میان نبرده است.

ب) ملاقات با خدابانو: یونگ تصویر زنانهٔ ناخودآگاهی مرد را «آنیما» و چهرهٔ مردانهٔ ناخودآگاه زن را «آنیموس» نامید (یونگ ۵، ص ۲۰۷) و چون روان آدمی از دو بخش روشن و تیره تشکیل شده است، تمامی کهن‌الگوها حاوی جنبه‌های مثبت و منفی و سویه‌های دلخواه و آزارنده هستند (سنفورد، ص ۲۲). **بغ‌بانو** روی روشن آنیماست که شناخت و هماهنگی با او اتّفاقی فرخنده در راه شناخت و یگانگی با خویشتن است. همان‌گونه که شخصیّت زن در اسطوره‌ها، همهٔ آن چیزی است که قهرمان می‌تواند به کشف و درک آن نائل آید (کمپبل ۳، ص ۱۲۳)، چنین می‌نماید که معرفت‌النّفس جز با شناخت روی دیگرِ روان و برقراری ارتباط و پیوند با آن امکان‌پذیر نیست. نشانه‌ای حاکی از دیدار پیامبر^{ص} با خدابانو در روایت معراج وجود ندارد؛ امّا نکتهٔ شگفت و درخور درنگ، سیمای انسانی براق است:

> از خری بزرگ‌تر بود و از اسبی کوچک‌تر، درازدست و درازپای. روی او چون روی آدمیان بود (ابن سینا، ص ۱۰۴).

اگرچه به نظر می‌رسد در هیچ‌یک از معراج‌نامه‌ها سخنی درباره جنسیّت براق گفته نشده است، شگفت است که استادان صورت‌گر از دیرباز او را به هیئت زن یا بسیارشبیه به آن نقّاشی کرده‌اند (خداداد و اسدی، ص ۵۶-۶۴)؛ از این‌رو، پرسش درخور درنگ آن است که آیا می‌توان میان براق به‌مثابهٔ فرشته یا خدابانو با بخش مادینهٔ روان پیوندی برقرار ساخت؟ به عبارتی دیگر، آیا براق صورت دیگرگون‌شده‌ای از توانمندی‌های روان پیامبر نیست که یاریگر ایشان در مراحلی از سفر معراج است و سپس در گزارش آن به ریختی دیگر درآمده و کارکردی نمادین یافته‌است؟ به‌ویژه آنکه براق خیلی زود از پیامبر جدا می‌شود و سفر معراج بی او ادامه می‌یابد. باید توجّه داشت که در داستان‌ها و روایات گاه دیده می‌شود که بعضی از نشانه‌های بنیادین به علل گوناگون سترده شده و از میان می‌روند؛ با این حال، در بیشتر موارد اثری کم‌رنگ از آن‌ها به جا می‌ماند که یاریگر پژوهشگر در پی‌بردن به آبشخور اصلی است؛ برای نمونه، یونگ اشاره می‌کند که یکی از نمادهای روانی در فرآیند فردیّت مردان، تصاویری از زن یا آنیماست که گاه به‌صورت «هیکلی زنانه با چهره‌ای پوشیده» نمود یافته است (یونگ ۶، ص ۸۳). چنانکه پیداست، در این توصیف نیز چهره یا صدا به مثابهٔ نشانه‌هایی حاکی از زنانگی، یکسره سترده شده و به هیئتی کلّی که تنها ردّی از صورت اولیّه را در خود دارد، تقلیل یافته‌است.

ج) زن در نقش وسوسه‌گر: زن وسوسه‌گر پارهٔ منفی و تاریک آنیما و کامل‌کنندهٔ مرحلهٔ ملاقات با خدابانوست و هر دو بخش به‌منزلهٔ برخورد قهرمان با خویشتن خویش است؛ چنان‌که قهرمان با تاریکی و روشنی به‌مثابهٔ پاره‌هایی از وجود خود دیدار می‌کند و می‌کوشد تا نیمهٔ تاریک را به روشنی درآورد. خدابانو گاه در صورتی زشت پدیدار می‌شود و تنها قهرمان است که به سیمای زیبای او پی‌می‌برد، امّا زن وسوسه‌گر، وارون خدابانوست و عفریته‌ای است که در صورتی فریبنده نمود می‌یابد.

پیامبر[ص] از آواز رونده‌ای که در پی وی روان بود، درمی‌گذرد، امّا صدایی دیگر به گوشش می‌رسد:

> بر اثر من زنی آواز می‌داد: ـ فریبنده با جمال ـ که بایست تا به تو رسم، هم جبرئیل گفت: اندر گذر و مایست؛ چون اندر گذشتم، جبرئیل گفت که اگر او را انتظار کردی تا اندر تو رسیدی، دنیادوست گشتی (ابن سینا، ص ۱۰۵).

این مطلب گزارشی دقیق از مواجهه‌ای سازنده و یاریگر با زن وسوسه‌گر است که عبارت از شناخت ماهیّت او و دوری جستن از اوست. نکتهٔ باریک در اینجا آن است که پیامبر[ص] آواز هر دو رونده را از پشت سر می‌شنود؛ گویی ایشان همواره پیش‌تر از آن‌هاست و آنان را به ساحت حضرت دسترسی نیست.

د) آشتی با پدر: آیاتی در قرآن هست که در کنار تبشیر به انذار می‌پردازد (← بقره، ۱۱۹؛ احزاب، ۴۵ و سباء، ۲۸) و نیز خوف در عالم تصوّف از احوالات و مرتبهٔ پیش از رجاء است (سراج، ص ۱۱۱) که بی‌گمان یادکرد این دو هیجان در کنار هم کارکردی روان‌شناختی دارد و در برقراری تعادل روانی انسان سخت کارگر است. این مرحله، لطف‌آمیزساختن چهرهٔ یکسره خوفناک پدر است و شاید بتوان آن را واپسین مرحله در فرآیند تکامل **تفرّد** دانست. این مفهوم که یونگ بارها از آن سخن گفته است، به تلاش آگاهانه برای آشنایی و پیوند با خویشتن اشاره دارد که به گسترش و استواری شخصیّت می‌انجامد. قهرمان باید با صورت هراسناک پدر به وفاق برسد و به دشمنایگی میان تصاویر و ادراکات درونی خود پایان دهد تا به کمال خویش نزدیک‌تر شود.

تصاویر ذهنی کودک از پدر بر پایهٔ دانش روان‌شناسی در پیوند تمام با مفهوم خداوند است و جنبهٔ هولناکی و هیمنه پدر با آنچه انسان را به خوف و خشیّت در برابر خداوند می‌خواند، سازگار است. گفتهٔ مسیح مبنی بر وحدت او با پدرـ خدا (کتاب مقدّس، ص ۱۰۲۱) نیز نشانه‌ای از این تعامل و تشابه و مبیّن آشتی و هماهنگی با اوست. در معراج‌نامه‌ی ابن سینا واپسین مراحل عروج پیامبر[ص] حاکی از مرتبهٔ قرب و سکر و درآمیختگی هیبت و انس است:

> از هیبت خداوندی فراموش کردم، همهٔ چیزها را که دیده بودم و دانسته و چندان کشف و عظمت و لذّت قربت حاصل آمد که گفتی مستم (ابن سینا، ص ۱۱۷).

وفور فیض رحمانی از این هم فراتر رفته، به امر خداوند هراس ایشان از میان می‌رود:

> چندان اثر قربت یافتم که لرزه بر اندام من اوفتاد و خطاب آمد: فراتر آی! چون فراتر شدم، خطاب آمد که مترس و ساکن باش! (همان، ص ۱۱۷).

بدین‌سان پیامبر[ص] در شب معراج به آن سوی مرتبهٔ خوف می‌رسد؛ جایی که همه‌چیز فراتر از حالات نفسانی آدمی است.

هـ) خدایگان: قهرمان هنگام رسیدن به این مرحله، به آن سوی نادانی و ترس راه یافته، چهره‌ای خدای‌گون می‌یابد که بازتاب فرارفتن از تنگناهای نادانی و جهل است (کمپبل ۳، ص ۱۵۶).

یکی‌شدن و درآمیختن با الوهیّت را می‌توان با شطحیّاتی چون «سبحاني ما اعظم شأني» از بایزید بسطامی (هجویری، ص ۳۷۵) و «أنا الحق» (بقلی شیرازی، ص ۲۸۸) از حسین منصور حلّاج و لقب «خداوندگار» در خطاب به جلال‌الدّین محمّد بلخی (سپهسالار، ص ۱۰۲) که با سلطنت ظاهری و باطنی مراد بر مرید در پیوند است (فروزانفر، ص ۲۵) مطابقت داد و سنجید. در این مرحله قهرمان به ریخت خدایان درمی‌آید و به انجمن آنان راه می‌یابد. عروج به بالاترین مراتب روحانی قرب و مشاهده و مخاطبهٔ خاصّ خداوند، از دستاوردهای سفر پیامبر^{ص} در شب معراج است:

چون فراتر شدم، سلام خداوند به من رسید؛ به آوازی که هرگز مثل آن نشنیده بودم (ابوعلی سینا، ص ۱۱۷).

سلام خاصّهٔ خداوند نشانهٔ علوّ درجاتی است که پیامبر^{ص} به آن دست یافته است.

و) برکت نهایی: سفر قهرمان با دستیابی به هدفی که به‌مثابهٔ برکتی برای او و تبار اوست، عملاً به پایان می‌رسد.

برکت به‌سادگی سمبول انرژی زندگی است که بر اساس نیازها و احتیاجات هر مورد خاصّ بر آن نازل می‌شود (کمپبل ۳، ص ۱۹۶).

طبیعی است که قهرمان پس از خداگونگی، تمایل به پاسداشت جایگاه خود داشته باشد و نگاهبانی از آرامشی بهشتی که جز در پایان سفر نمی‌توان به آن رسید. برکت نهایی به‌مثابهٔ بازگشت با اکسیر است که می‌تواند معجونی شفابخش، گنجی شایگان یا دانشی رهایی‌بخش و یاریگر باشد (ووگلر، ص ۴۸). این مرحله نهایت پیشروی قهرمان در دل تاریکی است و بعد از آن تنها مسیر بازگشت فراروی اوست.

پیامبر^{ص} در دیدار با میکائیل از سختی راه و هدف خود می‌گوید:

مقصود من از آمدن اینجا، آن بوده است تا به معرفت و رؤیت حق تعالی رسم، دلالت کن مرا به وی تا باشد که به مراد خود رسم و به فایدهٔ کلّی بهره‌مند شوم و به خانه بازگردم (ابن سینا، ص ۱۱۵).

با درگذشتن از حجاب‌های بسیار، دیدار با خداوند میسّر می‌شود و امر خداوند به پیامبر^{ص} می‌رسد:

خطاب آمد که چیزی بخواه! گفتم اجازتی ده که هرچه مرا پیش آید، بپرسم تا اشکال‌ها برخیزد (همان، ص ۱۱۸).

مشاهده و معرفت، ره‌آوردهای خاصّ معراج پیامبر^{ص} است که بی‌واسطه از ذات خداوندی دریافت شده است.

۴-۳. بازگشت

قهرمان پس از رسیدن به هدف، خواسته یا ناخواسته می‌باید تا هنگام مرگ به زندگی روزمرّه بازگردد و قهرمان زندگی خود باشد و بازگشت، بیش از هر چیز نشان‌دهندهٔ کارکرد اجتماعی شخصیّت قهرمان است. برکتی که با دگرگون‌ساختن جهان‌بینی قهرمان از او انسانی دیگر ساخته است، باید تا

ممکن است در اختیار دیگران قرارگیرد و الهام‌بخش کسانی باشد که دیر یا زود سفر شگفت خود را می‌آغازند؛ از این‌روی، پیامبر نه‌تنها برای بازگشت نیازمند یاری نیست، بلکه خود به‌جان آمادهٔ این سفر است تا ماحصل آنچه را دریافته است، برای امّت خویش به ارمغان آورد.

الف) امتناع از بازگشت: دلبستگی به عالم ناشناخته از یک‌سو و تردید در اصل انتقال‌پذیری تجارب شگفت شخصی از سویی دیگر، قهرمان را از بازگشت به زندگی روزانه بازمی‌دارد. این مرحلهٔ دشوار، تعیین‌کنندهٔ جایگاه اجتماعی قهرمان است و گذشتن از این آستان از قهرمانی فردی، قهرمانی اجتماعی می‌آفریند که نه‌تنها تباری را از تباهی و گمنامی خواهد رهاند، بلکه تا روزگارانی دراز می‌تواند الهام‌بخش مردمان باشد؛ از این‌روی، دستاورد قهرمانانی که از سفر بازنگردند، یکسره فردی است، حتّی ممکن است در میان خلسه‌ای متعالی درگذرند (کمپبل۳، ص ۲۰۳) یا مجذوب جذبه‌ای الهی شوند و عقل درباخته، در بی‌خودی فرومانند. این جماعت را در تصوّف «مجذوب مطلق» خوانده‌اند (لاهیجی، ص ۲۴۱) و اگرچه آنان را انکار نمی‌کنند، اقتدا به آنان را هم درست نمی‌دانند و چون این گروه، سفر خود را به فرجام نرسانده‌اند، از طایفهٔ کاملان نیستند؛ بر این پایه، امتناع از بازگشت، خصوصیّتی مشترک میان قهرمانان اسطوره‌ای و دینی است؛ امّا در معراج پیامبر^{ص} اندیشهٔ بازگشت به دنیای عادی به‌عنوان فرجام پیروزمندانهٔ سفر کاملاً مشهود است و ایشان در هم‌کلامی با میکائیل از آن سخن گفته است (ابن سینا، ص ۱۱۵) و پس از دریافت پاسخ‌های خود از خداوند به انجام آن اقدام می‌کند: «چون این همه بکردم، به خانه آمدم» (همان، ص ۱۱۵). بنابراین، پیام معراج باید به مردم برسد و پیامبر^{ص} همچنان بار رسالت خویش را با خود حمل کند.

ب) فرار جادویی: قهرمان که در آغاز با دشواری‌های شروع سفر مواجه بود، اکنون می‌باید سختی‌های بازگشت را یکی پس از دیگری پشت سر بگذارد:

> اگر قهرمان هنگام رسیدن به پیروزی، دعای خیر خدابانو و یا خدا را پشت سر داشته باشد، آشکارا مأمور است با اکسیری برای جامعه‌اش به جهان بازگردد و در این حال تمام نیروهای حامی مافوق‌الطّبیعه حافظ اویند (کمپبل ۳، ص ۲۰۶).

قهرمانی که از بازگشتن سر باز نزده است، از راه رفته بازمی‌گردد و در این مسیر موانع موجود را از سر راه خود کنار می‌زند. امتناع‌نکردن پیامبر^{ص} از بازگشت و مرتبهٔ والایی که در معراج به آن دست یافته‌اند، مسیر بازگشت را بر ایشان هموار کرده است و ایشان به میل خود و به‌آسودگی به عالم پیش از معراج بازمی‌گردند؛ چنان‌که گویی تمام سفر ایشان لحظه‌ای بوده است.

ج) دست نجات از خارج: گاه پیش می‌آید که با درافتادن گرهی در کلاف روایت، داستان از رفتار بازمی‌ایستد و پویایی و حرکت طبیعی آن می‌افسرد. این مرحله راه‌گشایی در مسیر فروبستهٔ داستان است؛ به‌گونه‌ای که سیر منطقی آن ادامه یابد و قهرمان با برکت حاصل از سفر به جهان

پیشین بازگردد. اگر قهرمان نخواهد یا نتواند از راه رفته برگردد، نیرویی رهاننده به او یاری خواهد رساند. در واقع این مرحله برای آن دسته از قهرمانانی روی می‌دهد که از بازگشت سر باز زده یا موفّق به فرار جادویی نشده‌اند و از یاری خدا یا خدابانو بی‌بهره‌اند. پیداست که مراحل فرار جادویی و دست نجات از خارج، نافی یکدیگرند؛ قهرمانی که موفّق به فرار شده است، نیازمند یاری نخواهد بود و قهرمانی که در انتظار نیرویی رهاننده است، پیش‌تر از حرکت بازمانده است. قهرمانان دینی اساساً مخالفتی با بازگشت ندارند و این مرحله از سفر آنان، به‌سادگی برگزار می‌شود. به نظر می‌رسد یکی از زمینه‌های بروز این اختلاف، جنبهٔ عام‌تر سفر قهرمان دینی است؛ پیامبر می‌باید نزد امّت خود بازگردد و ضمن تدوام و تکمیل رسالت خویش، دستاورد سفرش را برای آنان به ارمغان آورد. پیامبر^{ص} در شب معراج از بازگشت سخن می‌گوید (← ابن سینا، ص ۱۱۵) و چون هرچه می‌خواهد، می‌پرسد و اشکال‌ها از میان برمی‌خیزد، به خواست خود به خانه بازمی‌گردد. هیچ مانعی بر سر راه بازگشت قرار ندارد و او برای بازآمدن نیازمند مساعدت نیروی خارجی نیست. این مرحله در سفر قهرمان اسطوره‌ای، از جنبهٔ شخصی بیشتری برخوردار است؛ سفر او اگرچه حائز ارزشی قومی و گاه انسانی است، از گستردگی و ژرفای معراج پیامبر بی‌بهره است. قهرمان اسطوره‌ای یقینی به بازگشت ندارد و از این‌رو گاه ممکن است با خاطری دردمند از سفر بازگردد، آن را به تأخیر بیندازد یا حتّی نیازمند نیرویی باشد تا با یاری او بتواند به جهان پیشین بازگردد.

د) عبور از آستانهٔ بازگشت: مسافری که به جهان شگفتی‌ها گام می‌گذارد و عوالم رمز و راز را درمی‌نوردد، خود پاره‌ای از آن جهان سراسر اسرار می‌شود، یا آن جهان دیگر، خود اوست؛ امّا اگرچه او بیش از همیشه به خود راستین خویش مانند است، دیگر همان مسافر پیشینی که بود، نیست. او اکنون قهرمانی است که جهانی از رمز و راز و دانش را آگاهانه با خویش و در خویش حمل می‌کند. دشواری او از این پس، تطبیق و فهم دو جهان به‌ظاهر متعارض است که با همهٔ تضادها و تقابل‌ها چیزی جز دو جلوه از حقیقتی واحد نیستند. بر این پایه، رهنوردانی که در راه فرومانده‌اند یا هنوز به فرجام نرسیده‌اند، فهم درست و دقیقی از هستی نمی‌توانند داشت و تنها آنانی به این درک عمیق دست خواهند یافت که به ژرفای راز راه برده باشند.

بازگشتن از معراج، به تعبیر ملاصدرا، به‌منزلهٔ سفر فی الخلق بالحق است. قهرمان از سفر بازمی‌گردد تا مردمان را دست‌گیری کند و پیام غیب را در حدّ فهم هرکس به او برساند. این ویژگی که اساس نبوّت را تشکیل می‌دهد، در معراج پیامبر^{ص} مشهود است. ایشان عالم پیش از سفر را در نهایت مرتبهٔ قربت و مشاهدت به یاد دارند (همان) و بازگشت از سفر را مرحله‌ای می‌دانند که دیر یا زود باید از سربگذراند. گویی برای پیامبر^{ص} تطبیق و سنجش دو جهان به‌ظاهر متفاوت، امری بدیهی است و اساساً در نظر ایشان، این موضوع از پیش حل شده است و به نظر می‌رسد از این

لحاظ که قهرمان طیّ سفر، بازگشت را پیش چشم دارد و از آن سخن می‌گوید و آن را به‌سهولت تمام برگزار می‌کند، معراج پیامبر[ص] روایتی کاملاً استثنایی باشد.

هـ) ارباب دو جهان: بازگشت قهرمان به معنای گسستن او از جهان ناشناخته نیست، بلکه وی به هردو جهان چیرگی دارد و با حقیقت هستی یگانه است:

> هنر ارباب دو جهان، آزادی عبور و مرور در دو بخش آن است، حرکت از سوی تجلیّات زمان به سوی اعماق سبب‌ساز و بازگشت از آن (کمپبل ۳، ص ۲۳۷).

قهرمانی که از سفر درون و فراتر از آن، از معراج بازگشته، طبعاً دری را فراروی خود گشوده است که دیگر بازبسته نخواهد شد. سفری که تا دل تاریکی و ناشناختگی پیش رفته است، اگرچه ممکن است برای همیشه رازآلود باقی بماند و این خاصیّت عالم ناشناخته است، امّا منطقاً چنان پیوند و تعامل تنگاتنگی با مسافر خود خواهد داشت که قهرمان خود را در ارتباط با آن یگانه احساس خواهد کرد.

نکتهٔ مهم در این مرحله، توانایی درک هم‌زمان قهرمان از هردو کرانه است؛ به‌گونه‌ای که مقیاس‌های هیچ‌یک با دیگری درنیامیزد و قهرمان بتواند ویژگی‌های هریک را از دیگری تفکیک کند و از هم تمییز دهد. مطلبی که نشان‌دهندهٔ این توانایی در معراج پیامبر[ص] است، یادکرد و ذکر ایشان از عالم پیشین در حین سفر است:

> دلالت کن مرا به وی **خداوند** تا باشد که به مراد خود رسم و به فایدهٔ کلّی بهره‌مند شوم و به خانه بازگردم (ابن سینا، ص ۱۱۵).

بالطّبع چون تجلّی بی‌منتهای عالم امر بر پیامبر[ص] موجب نسیان عالم خلق نشده است، بازگشت به عالم اصغر هم، شکوه بی‌پایان عالم اکبر را از خاطر ایشان نخواهد زدود.

و) آزاد و رها در زندگی: سفر قهرمان با تنهایی و تاریکی آغاز می‌شود و به روشنایی و یگانگی با تمام هستی می‌انجامد. قهرمان تا سفر مرگ به زندگی روزانه بازمی‌گردد و اگر عهده‌دار نقشی اجتماعی باشد، ره‌آورد خود را که نجات‌بخش یک قوم یا ملّت در درازنای تاریخ است، به تبار خود هدیه می‌کند. نکتهٔ مهمّی که در پایان سفر به چشم می‌آید، دگرگونی و در عین حال، ثبات و تداوم نظام هستی است؛ چنان‌که در یکی از متون کهن ذن آمده است:

> آن گاه که من مطالعهٔ ذن را آغاز کردم، کوه کوه بود. چون اندیشیدم که به ذن رسیده‌ام، کوه دیگر، کوه نبود؛ ولی چون به شناسایی کامل ذن رسیدم، کوه باز کوه بود (ایزوتسو، ص و).

این گونه است که مفهوم تاریکی و روشنی، ثبات و حرکت، تنهایی و عدم تنهایی و سایر مفاهیم متّضاد و متقابل دیگر، اگرچه تهی از معانی و حقیقت پیشین خود نیستند، امّا دیگر همان انگاره‌ها و مفاهیم پیشین نیز نیستند؛ از این‌حیث، این مرحله از سفر قهرمان با مفهوم «زندهٔ آزاد» (Jivan mukti) در طریقت هندی یوگا مطابق است که در آن مرحله، از سیروسلوک همهٔ ادراکات یوگی فرجام می‌یابد و هرگونه پیوند او با دنیای مادی می‌گسلد و چون هنوز در قید حیات است،

وضعیّتی شگفت می‌یابد:

> هم مرده است و هم زنده؛ هم در قید حیات است و هم ممتاز و آزاد؛ هم در زمان است و هم ابدیّت؛ هم وجود است و هم نیستی، [...] وی در محل تقاطع کلیّهٔ تضادها قرار یافته [است] (شایگان، ج ۲، ص ۷۰۱).

در واقع سفر قهرمان با گذر از آستانهٔ بازگشت و تبدیل‌شدن او به ارباب دو جهان به پایان می‌رسد و این مرحله، توسّع و تمدید دریافت‌ها و تجارب شگرف قهرمان تا پایان زندگی است؛ چنان‌که گویی جنبه‌ای از سفر هنوز پایان نگرفته است و قهرمان می‌باید تأثیر تجارب خود را که به آزادی او از ساحت کوته‌بینی‌ها و تنگ‌نظری‌ها انجامیده است، در بازماندهٔ زندگی خویش انعکاس دهد:

> قهرمان، پهلوان همهٔ آن چیزهایی است که در حال وقوع‌اند؛ نه چیزهایی که واقع شده‌اند. او تغییرناپذیری ظاهری را در دل زمان با ابدیّت بودن (هستی) اشتباه نمی‌گیرد، از لحظهٔ بعد نمی‌هراسد، یا از هر چیز دیگر که می‌آید تا پایداری را با تغییر و تحوّل نابود کند (کمپبل ۳، ص ۲۵۰).

نادانی ریشهٔ همهٔ گرفتاری‌های روحی انسان‌هاست و تنها آن که آگاه است، با خود و دیگران بر سر صلح است. آرامش، مهرورزی، شادی و آزادی، همه ره‌آوردهای خاصّ زندگی هستند که تنها از طریق کسب معرفت و بصیرت می‌توان به آن‌ها دست یافت. این آگاهی در عمیق‌ترین و بالاترین حدّ ممکن، برای پیامبر^{ص} صورت می‌بندد و ایشان با کسب رخصت از پروردگار به طرح بی‌پردهٔ همه اشکال‌های خود پرداخته، پاسخ را از خداوند دریافت می‌دارد و با خاطری آگاه و آزاد به خانه بازمی‌گردد (ابن سینا، ص ۱۱۸-۱۱۹). برکتی که پیامبر^{ص} در پایان مرحله تشرّف به دست آورده است، اکسیر آگاهی و آزادی ابدی و گوهری نافرسودنی است.

۵. نتیجه

دستاوردهای بازخوانی معراج‌نامه‌ی ابوعلی سینا بر اساس نظریّهٔ تک‌اسطورهٔ جوزف کمپبل نشان می‌دهد که این متن با الگوی یادشده همسانی دارد؛ اگرچه در مراحل ردّ دعوت و امتناع از بازگشت ناسازی‌هایی دیده می‌شود که گاه بر پایهٔ نشانه‌ها و نیز رمزگان‌های متن قابل توجیه است. افزون بر آن، دعوت قهرمانِ معراج‌نامه توسّط موجودی کم اهمّیّت، یکی‌بودن شخصیّت دعوت‌کننده و یاریگر غیبی که قهرمان را از آغاز تا پایان سفر همراهی می‌کند و چند و چون در مرحلهٔ ملاقات با خدابانو، نکاتی درخور تأمّل و درنگ است.

به نظر می‌رسد، نخستین علّت ناسازی میان معراج‌نامهٔ ابوعلی سینا و الگوی کمپبل، وجود ناهمگونی باریک، امّا تعیین‌کننده در کیفیّت سفر قهرمان دینی با قهرمان اسطوره‌ای است که محصول شدّت و ضعف جنبهٔ قدسی در دو ساحت دین و اسطوره است. بر این اساس، قهرمان دینی از پشتیبانی تمام‌عیار نیروهای غیبی برخوردار است که اگر این نیروها را حتّی به نمادهایی صرفاً روحانی فروبکاهیم، میزان فعلیّت آن‌ها در قالب کهن‌الگو اطمینان‌بخش‌تر از حضور

نیروهای یاریگر در داستان‌های اسطوره‌ای است؛ چون مراحل گوناگون سفر و آزمون‌ها در معیّت آن‌ها به‌سادگی و با موفّقیّت سپری خواهد شد. قهرمان اسطوره‌ای می‌باید سفر پر خطری را آغاز کند که راه آن جز در تاریکی و تنهایی نمی‌گذرد. آزمون‌های پیاپی و دشواری که این قهرمان به‌تنهایی و در ابهام از سر می‌گذراند، منحنی تغییر شخصیّت وی را در پایان سفر به شدّت تکان خواهد داد و او دیگر همانی نیست که در آغاز سفر بوده است. از سویی، ناشناخته برای قهرمان دینی چندان ناشناخته نیست، بلکه وی می‌داند که کجا خواهد رفت، چه خواهدکرد و چگونه از سفر باز خواهدگشت.

عامل دیگر این ناهمسانی، فراتر رفتن روایت معراج‌نامه از حدود نظریّه سفر قهرمان است. در واقع الگوی تک‌اسطوره، پی‌ریزی ساختار سفر قهرمانی بالقوّه است که با برانگیختن توانمندی‌های درونی خود و گذشتن از مراحل دشوار به قهرمانی راستین دگرگون خواهد شد و هر انسانی که در بیدارسازی و شکوفایی قهرمان درون خود بکوشد، در حدود توانمندی‌هایش قادر به درک و تجربه این الگو خواهد بود. این ویژگی برآمده از وجههٔ عمیقاً فردی و درونی الگوی سفر قهرمان کمپبل است و می‌توان آن را تجلّی یکپارچهٔ مفهوم تفرّد در روان‌شناسی یونگ دانست که هرگونه نقصی در روند رشد و پیشرفت آن، مانعی در راه تکامل و تعالی شخصیّت فرد خواهد بود؛ امّا موقعیّت پیامبر اسلام[ص] چنان است که پیش‌تر سفر قهرمانانه خود را پشت سر گذارده و اینک در مقام قهرمانی مقدّس در آستانهٔ تشرّف به سفری دیگر است. این‌گونه است که معراج‌نامه نه روایت سفری قهرمان‌ساز که داستان قهرمانی تمام‌عیار است که سفر قهرمانانهٔ دیگری را، اگرچه در قلمروی ویژه‌تر و شگفت‌تر، درمی‌نوردد تا با رهاورد عظیم آن، جامعهٔ دینی پیروان خود را در طیّ هزاره‌ها روشنایی بخشد. بر این اساس، هر چند وجوه حماسی و اسطوره‌شناختی روایت معراج‌نامه اندک است، حایز نتیجه‌ای عمومی‌تر و متعالی‌تر از دستاوردهای کلّی قهرمان اسطوره‌ای در الگوی سفر قهرمان است.

بازخوانی و سنجش متن معراج‌نامه‌ی ابن سینا با نظریهٔ کمپبل نشان‌دهندهٔ قابلیّت و توانمندی روایت ابن سینا در مواجهه با نظریّه‌ای جدید در حوزهٔ اسطوره‌شناسی و از سویی میزان توسّع، انعطاف و فراگیری این نظریّه در کاربست آن با متنی دینی است. همچنین به نظر می‌رسد، با وجود تفاوت‌های بنیادین اسطوره و دین، به‌ویژه در نگاه انسان معاصر، این دو ساحت، به‌رغم تفاوت‌های موجود، از نقاط اشتراک بسیاری برخوردار بوده‌اند.

منابع

قرآن کریم.

کتاب مقدّس، ترجمهٔ تفسیری شامل عهد عتیق و عهد جدید، انجمن بین‌المللی کتاب مقدّس، بی‌جا، بی تا.

آموزگار، حبیب‌اللّه، «تفسیری بر معراج‌نامه‌ی ابن سینا با انشای فارسی امروز»، مهر، سال یازدهم، ش ٦، ص ۳۱۵-۳۲۰، ۱۳٤٤.

ابن سینا، معراج‌نامه، تصحیح نجیب مایل هروی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، مشهد ۱۳٦۵.
ابن هشام، سیرت رسول‌اللّه، ترجمهٔ رفیع‌الدّین اسحق بن محمّد همدانی، چاپ اصغر مهدوی، خوارزمی، چاپ سوم، تهران ۱۳۷۷.
ابونصر سراج طوسی، اللمع فی التّصوّف، چاپ رینوالد آلن نیکلسون، ترجمهٔ مهدی محبّتی، اساطیر، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۸.
احمدی زاویه، سعید و افرا خاکزاد، «مقایسهٔ سیمای جبرئیل در معراج‌نامه‌های ابن سینا و یرحیدر در دو بعد فلسفی و تجسّمی»، مطالعات هنر اسلامی، سال دوازدهم، ش ۲۵، ص ۷ـ۲۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۵.
ایزوتسو، توشیهیکو، خلق مدام در عرفان ایرانی و آیین بودایی ذن، ترجمهٔ شیوا کاویانی، علمی و فرهنگی، چاپ سوم، تهران، ۱۳۸۱.
بقلی شیرازی ، شرح شطحیات، چاپ هانری کربن، طهوری، چاپ پنجم، تهران ۱۳۸۵.
بولتمان، رودلف، مسیح و اساطیر، ترجمهٔ مسعود علیا، مرکز، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۵.
ترمذی، شمائل النّبی، ترجمهٔ محمود مهدوی دامغانی، نی، چاپ چهارم، تهران ۱۳۹٤.
جلالی نائینی، محمّدرضا، تاریخ جمع قرآن کریم، سخن، چاپ سوم، تهران ۱۳۹۰.
خداداد، زهرا و مرتضی اسدی، «بررسی نقّاشی‌های معراج حضرت محمّد در کشورهای اسلامی از دیرباز تاکنون»، نگره، سال پنجم، ش ۱۵، ص ٤۹-٦۷، تابستان ۱۳۸۹.
ذوالفقاری، محسن، «معراج در اندیشهٔ ابن سینا و حکیم نظامی»، مجموعه‌مقالات همایش بین‌المللی ابن سینا، ص ۱- ۱۱، (بی‌تا).
روتوِن، کنت نولز، اسطوره، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، مرکز، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۵.
سپهسالار، فریدون احمد، رساله در مناقب خداوندگار، چاپ محمّدعلی موحّد و صمد موحّد، کارنامه، تهران، ۱۳۹۱.
سگال، رابرت آلن، اسطوره، ترجمهٔ فریده فرنودفر، بصیرت، چاپ سوم، تهران ۱۳۹٤.
سنفورد، جان. ا، یار پنهان، ترجمهٔ فیروزه نیوندی، افکار، چهارم، تهران ۱۳۸۸.
شایگان، داریوش، ادیان و مکتب‌های فلسفی هند، ج ۲، امیرکبیر، چاپ ششم، تهران، ۱۳۸٦.
ضرغام، ادهم و ندا عظیمی، «مطالعهٔ تطبیقی شرایط اجتماعی ـ سیاسی تأثیرگذار بر شکل‌گیری کمدی الهی دانته و معراج‌نامه»، پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی، دورهٔ چهارم، ش ۳، پیاپی ۹، ص ۲۷ـ۵۸، پاییز ۱۳۹۵.
عطّار، تذکرةالاولیاء، چاپ محمّد استعلامی، زوّار، چاپ شانزدهم، تهران، ۱۳۸٦.
فرای، نورتروپ، تحلیل نقد، ترجمهٔ صالح حسینی، نیلوفر، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۱.
فروزانفر، بدیع‌الزّمان، محمّد جلال‌الدّین مشهور به مولوی، معین، چاپ هفتم، تهران، ۱۳۸۵.
فروید (۱)، زیگموند، آیندهٔ یک پندار، ترجمهٔ هاشم رضی، آسیا، چاپ دوم، تهران ۲۵۳۷.
ـــــــــــ (۲)، «ضمیر ناخودآگاه»، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، ارغنون، ش ۲۱، سازمان چاپ و انتشارات، چاپ سوم، تهران ۱۳۹۰، ص ۱۳۳-۱۵۲.
کمپبل (۱)، جوزف، تو آن هستی، ترجمهٔ مینا غرویان، دوستان، تهران ۱۳۹٤.
ـــــــــــ (۲)، قدرت اسطوره، ترجمهٔ عبّاس مخبر، مرکز، چاپ پنجم، تهران ۱۳۸۸.
ـــــــــــ (۳)، قهرمان هزارچهره، ترجمهٔ شادی خسروپناه، گل آفتاب، چاپ دوم، مشهد ۱۳۸٦.
لاهیجی، شمس‌الدّین محمّد، مفاتیح‌الإعجاز فی شرح گلشن راز، چاپ محمّدرضا برزگر خالفی و عفّت کرباسی، زوّار، چاپ سوم، تهران ۱۳۹۵.

مادیورو، رنالدو.ج و جوزف.ب ویلرایت، «کهن‌الگو و انگارهٔ کهن‌الگویی»، ترجمهٔ بهزاد برکت، ارغنون، ش ۲۲، سازمان چاپ و انتشارات، چاپ چهارم، تهران ۱۳۸۲، ص ۲۸۱-۲۸۷.

ملاصدرا، مبدأ و معاد، ترجمهٔ احمد بن محمّدالحسینی اردکانی، چاپ عبداللّه نورانی، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۱.

نیکلسون، رینولد آلن، شرح مثنوی معنوی مولوی، ترجمهٔ حسن لاهوتی، علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، تهران ۱۳۸۹.

ووگلر، کریستوفر، سفر نویسنده، ترجمهٔ محمّد گذرآبادی، مینوی خرد، چاپ سوم، تهران ۱۳۹٤.

هجویری، کشف المحجوب، چاپ محمود عابدی، سروش، چاپ هفتم، تهران، ۱۳۹۰.

یونگ (۱)، کارل گوستاو، آیون، ترجمهٔ پروین فرامرزی و فریدون فرامرزی، به‌نشر، مشهد ۱۳۸۳.

ـــــــــــ(۲)، انسان در جستجوی هویّت خویشتن، ترجمهٔ محمود بهفروزی، جامی، چاپ چهارم، تهران ۱۳۹۲.

ـــــــــــ(۳)، انسان و سمبل‌هایش، ترجمهٔ محمود سلطانیّه، جامی، چاپ پنجم، تهران ۱۳۸٤.

ـــــــــــ(٤)، چهار صورت مثالی، ترجمهٔ پروین فرامرزی، به‌نشر، چاپ سوم، مشهد ۱۳۹۰.

ـــــــــــ(٥)، خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها، ترجمهٔ پروین فرامرزی، به‌نشر، چاپ چهارم، مشهد ۱۳۹۰.

ـــــــــــ(٦) روان‌شناسی و کیمیاگری، ترجمهٔ محمود بهفروزی، جامی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۹۲.

ـــــــــــ(۷)، سمینار یونگ دربارهٔ زردشت نیچه، ویرایش و تلخیص جیمز ل. جرت، ترجمهٔ سپیده حبیب، قطره، چاپ چهارم، تهران ۱۳۹۰.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمار ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شمار پیاپی ۲۸
10.22059/jpl.2022.329397.1950
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

اشاره‌ای به جغرافیایِ فرهنگی ارتباطاتِ تن‌زبانی در داستان‌های کوتاه جمال‌زاده

ایرج صادقی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه محقّق اردبیلی
بیژن ظهیری‌ناو*
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه محقّق اردبیلی
خدابخش اسداللّهی
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه محقّق اردبیلی
(از ص ۱۵۵ تا ۱۷۵)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۶/۱۵، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵
علمی-پژوهشی

چکیده

این پژوهش با تکیه بر نظریّهٔ رفتار زبانی و موقعیّت اجتماعی **آلفرد آدلر** و نظریّهٔ مکتب چشم‌انداز **کارل ساور** از تعریف جغرافیا، جهان‌متن داستان‌های جمال‌زاده را از نظر زبان بدن و ارتباطات غیر کلامی بررسی می‌کند. طبق نظریّهٔ آدلر، رفتارهای زبان، انعکاسی از موقعیّت‌های اجتماعی و محیطی است. در چشم‌انداز متن، با توجّه به انسان و تغییرات رفتاری، جغرافیای فرهنگی شکل می‌گیرد. گاهی داستان از گونه‌های مختلف انسانی تشکیل می‌شود که جغرافیای فرهنگی خاصّ خود را بر اساس گونه‌شناسی انسان نمایان می‌کند. سنخ‌های انسانی، مبیّن فرهنگ و فضای ذهن و دوران نویسندهٔ داستان هستند. در این مقاله، با بررسی ارتباطات غیر کلامی، از روش توصیفی-تحلیلی و مطالعات کتابخانه‌ای استفاده شده است. هدف از پژوهش، اشاره‌ای به نسبت کارکرد ارتباطات تن‌زبانی شخصیّت‌ها و سنخ‌های انسانی در داستان‌های جمال‌زاده و تأثیر مفهومی آن بر روابط گونه‌های انسان، در داستان است. نتایج حاصل از این پژوهش این است که ارتباطات غیر کلامی در جمال‌زاده بسیار پررنگ است و جمال‌زاده برای بیان احساسات و مفاهیم نامحسوس، از تن‌زبانی و رفتار بدنی بهره می‌برد. یکی از دلایل این روش وی فقر واژگانی و نداشتن برابری‌های مناسب مفهومی است. از جمله خشم و شادی را می‌توان نام برد. از نظر فراوانی، بنا بر نمودار، بیشترین رفتار زبانی غیر کلامی در مؤلّفهٔ «چشم» دیده می‌شود و کمترین رفتار تن‌زبانی به مؤلّفهٔ عضو بدنی «زبان» تعلّق دارد.

واژه‌های کلیدی: چشم‌انداز، رفتار، زبان بدن، داستان، انسان، فرهنگ.

---

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *bijanz Dzahiri@uma..ac.ir*

۱. مقدّمه

به‌طور کلّی، در جغرافیای فرهنگی، رابطهٔ فرهنگ و جغرافیا از موضوعات پایه‌ای است و تأثیر مستقیمی در شکل‌گیری جغرافیای فرهنگی دارد. جغرافیای فرهنگی که از توسّع تعریف جغرافیا بر مبنای چشم‌انداز شکل می‌گیرد، برگرفته از نظریّهٔ چشم‌انداز کارل ساور است.

حضور انسان و فرهنگ‌مداری، باعث دگرگونی و شکل‌گیری فضا و محیط هر رفتار است؛ با تکیه بر نظریّهٔ رفتار زبانی و موقعیّت اجتماعی آدلر و مکتب چشم‌انداز کارل ساور، باید گفت رفتار و اعمال بشر زائیدهٔ موقعیّت اجتماعی و نوعی کنش و واکنش اجتماعی است که بی‌ارتباط با سبک زندگی نیست. جغرافیا از منظر ساور، بررسی و ایجاد چشم‌انداز است؛ چشم‌اندازهای جغرافیایی به‌منزلهٔ انسان‌ساختی است که از فرهنگ نشئت می‌گیرد. این نظریّه بر نقش انسان در انتخاب و تغییر تأکید دارد؛ و چشم‌انداز را به‌منزلهٔ بخشی از فضای جغرافیایی، شامل نمودهای بیرونی می‌داند که انسان با فرهنگش آن را شکل می‌دهد. بنا بر نظریّهٔ چشم‌انداز کارل ساور، بر اساس تطبیق و مقایسهٔ دو جهان، جهانِ متنِ واقع‌گرا را به‌عنوان راوی و تصویرگر جهانِ برون به شمار می‌آوریم. نیز چشم‌اندازهای تصویرشده با نشانه‌های زبانی، از فضا، محیط و انسان‌ساخت، چون جهانِ برون است؛ بنابراین، جهـان خلق‌شده در داستان واقع‌گرا، همان جهان بیرونی است؛ زیرا همهٔ ملزومات از جمله انسان، انسان‌ساخت، تولیدات فکری-فرهنگی، زبان، فضا و ... را دارد. لذا می‌توان همان چشم‌انداز جهان برون را در چشم‌انداز جهانِ متنِ واقع‌گرا دید؛ با این تفاوت که چشم‌انداز متن با واژگان به تصویر کشیده و خلق می‌شوند. در جغرافیای فرهنگی، حضور انسان به‌علّت ویژگی خاصّش، الزامی است. با وجود انسان و فرهنگ‌محوری‌اش، یکی از موارد جغرافیای فرهنگی، در چشم‌انداز جهانِ متن جمال‌زاده، فرهنگ ارتباطات شخصیّت‌های داستان جمال‌زاده است. کنش و واکنش ارتباطی، در موقعیّت‌ها و فضا بر رفتار انسان مؤثّر است. در داستان جمال‌زاده، جغرافیای فرهنگی ارتباطاتِ زبانی، به دو شکل نمود می‌یابد: نخست، نمود ارتباطات زبانی-کلامی؛ و دیگر، ارتباطات زبانی غیرکلامی. محیط، شکل‌دهندهٔ انسان است و با تدبیر محیط، رفتار انسان قابل تغییر است. در جغرافیا محیط را همان چشم‌انداز می‌دانیم؛ همان شرایطی که فرد در آن قرار می‌گیرد و از لحاظ ارتباط غیر کلامی با رفتار زبان و موقعیّت آدلر پیوند برقرار می‌کند. با وجود شخصیّت‌ها در داستان‌های کوتاه جمال‌زاده، جغرافیای فرهنگی تن‌زبانی یا رفتارهای زبان بدن، در جهانِ متن برجسته است.

هدف از پژوهش، بیان نسبتِ کارکرد ارتباطات تن‌زبانی، در شخصیّت‌های داستان‌های جمال‌زاده و تأثیر بر روابط گونه‌های انسانی، در این داستان‌هاست. این پژوهش با روشِ توصیفی و تحلیلی، سنجشِ فراوانی، رسمِ نمودار، روشِ مطالعات کتاب‌خانه‌ای و استخراجِ مؤلّفه‌ها و دلالت‌های تن‌زبانی انجام شده است.

باتوجه به رفتار غیر کلامی موقعیّت، از نظر آدلر، داستان، گویای نوعی چشم‌انداز فرهنگی ارتباطات تن‌زبانی است. از مسائل مهمّ جغرافیای فرهنگی، ارتباطات انسانی، رفتار غیرکلامی یا زبان بدن است. پرسش‌های این پژوهش عبارت‌اند از: با توجّه به واقع‌گرایی داستان جمال‌زاده و جهانِ متنِ، جمال‌زاده چقدر و چرا از زبان بدن، برای بیان مفاهیمش بهره برده است؟ نسبتِ فراوانی مؤلّفه‌ها چگونه است؟ با توجّه به تن‌زبانی در داستان‌های جمال‌زاده تا چه حد می‌توان به رفتار اجتماعی که بخشی از روحیات و باور و نیّات جامعهٔ ایرانی است، پی‌برد؟

شناخت ارتباط غیر کلامی اهمّیّت ویژه‌ای دارد. در داستان‌های جمال‌زاده این نوع ارتباطات غیر کلامی، ما را با روان و روحیهٔ فرهنگ دوره‌ای از تاریخ ایران آشنا می‌کند. نویسندهٔ شاخص و واقع‌گرا معمولاً، مستقیماً انعکاس‌دهندهٔ رفتارهای اجتماعی و ارتباطی فرهنگ جامعه است.

با توجه به موضوع از نظر پیشینه تحقیق به آثار زیر اشاره می‌شود:

- جغرافیای فرهنگی (۱۳۹۰) که بیشتر به مبانی جغرافیای فرهنگی و چشم‌اندازها پرداخته است.
- اصول و مبانی جغرافیای فرهنگی، با تأکید بر جغرافیای ایران (۱۳۹۷) که بیشتر تأثیرپذیری فرهنگ حاکم بر محیط جغرافیای سرزمین ایران را بررسی می‌کند.
- تاریخ بدن در ادبیّات (۱۳۹۸): این اثر ما را به تماشا و تحلیل و بازنمایی بدن در ژانرهای مختلف دعوت می‌کند.
- جامعه‌شناسی بدن (۱۳۹۸): این اثر جامعه‌شناسی بدن را شاخه‌ای از جامعه‌شناسی نمی‌داند و آن را در جایگاه علوم اجتماعی قرار می‌دهد .
- «رابطهٔ کارکردهای زبان، با تیپ‌های شخصیّتی داستان محمّدعلی جمال‌زاده» (۱۳۹۲)، در این مقاله بیشتر به سازه‌های زبانی گونه‌های زبانی اقشار پرداخته است.
- «نشانه‌شناسی چشم‌اندازهای فرهنگی؛ راهبردی مفهومی در جغرافیای فرهنگی» (۱۳۹۰): این مقاله به جغرافیای فرهنگی انسان‌ساخت درسطح زمین پرداخته است.
- «هویّت، فردیّت و نمایش امر بدنی در داستان‌های یکی بود و یکی نبود جمال‌زاده» (۱۳۹۷): در این مقاله، از جامعهٔ جسمانی و بعد اجتماعی به‌نوعی به قشربندی اجتماعی می‌پردازد .
- «سبک زندگی و مدیریت بدن» (۱۳۹۰): در این مقاله بیشتر بر مفاهیمی چون ظاهر بدن تکیه دارد.
- «جامعه‌شناسی مدیریت بدن و ارتباط آن با عوامل اجتماعی و فرهنگی» (۱۳۹۷) که بیشتر رویکرد جامعهٔ جسمانی دارد.
- «جامعه‌شناسی بدن و پاره‌ای مناقشات» (۱۳۸۷): این مقاله به ادبیّات پیشامدرن می‌پردازد .
- «نقد و بررسی دیدگاه‌های جمال‌زاده دربارهٔ زنان ایرانی» (۱۳۸۸): این مقاله به زنان در دوره ای از فرهنگ مقطعی ایران عصر قاجار اشاره دارد.

۲. جغرافیای فرهنگی ارتباطات تن زبانی

رفتار ارتباطی تن‌زبانی بی‌ارتباط با سبک زندگی نیست. از آنجا که تغییر فضا و تغییر طبقات اجتماعی، باعث ایجاد سبک زندگی است، قرارگرفتن انسان در موقعیّت، روش و سبک ارتباطی خاصّ خود را دارد؛ مانند انسانی که در میان طبقاتی همچون فرادستان قرار می‌گیرد و حرکات بدنی خاصّ و امر بدنی ویژه و متناسبی را انعکاس می‌دهد یا انسانی که در جمع، سخنانی پنهانی می‌خواهد بگوید یا در مقابل ناشنوایان قرار می‌گیرد.

امّا بنا بر دیدگاه آنتونی گیدنز (Antony Giddens) «سبک زندگی، تمامی رفتارها در زندگی روزمرّه را شامل می‌شود که در دنیای مدرن در تمام گروه‌ها و طبقات اجتماعی وجود دارد» (به نقل از ستّارزاده و احمدی، ص ۱). از آنجا که واژهٔ «Life-Style» را نخستین‌بار آلفرد آدلر، روان‌شناس، در ۱۹۲۹م برای اشاره به منش انسانی که در دوران کودکی شکل می‌گیرد، به کار برده است (← همان، ص۲)، می‌توان گفت درست است که سبک زندگی با تغییرات جامعه حاصل می‌شود و بر اساس الگوی مصرف بیشتر نمود دارد، امّا فقط به جامعهٔ مدرن وابسته نیست و امری نسبی در زمان است.

آدلر، روان‌شناس و از شاگردان فروید، از نظر «روان‌شناسی فردی، هرگونه نماد ظاهری، مثل تغییرات چهره، طرز گفتن و رفتار را نشانه‌ای از ساختمان عمقی و مَنِشی فرد می‌داند» (آدلر، ص ۱۶۱). همچنان که ارتباطات زبانی را روان‌شناسان، نوعی رفتار می‌دانند (باطنی ۱، ص ۱۱۰).

تن‌زبانی یا زبان بدن، از جمله ارتباطات زبانی غیر کلامی است که معمولاً بر اثر موقعیّت انسان و اجتماع به کار می‌رود؛ مثلاً افراد در مواجهه با خطر و برای درخواست کمک، با واحد حرکتی دست، پیام کمک را پدیدار می‌سازند، یا برای پنهان‌کاری، از حرکات چشم و ابرو استفاده می‌کنند و ...:

> اندام‌های بدن از طریق زبان بدن صحبت می‌کنند و معمولاً بیانگرتر است و عقیدهٔ مشخّص را واضح‌تر از کلمات افشا می‌کند (فیست، جی فیست و آن رابرتس، ص ۱۱۲).

زبان‌شناسان، زبان را مجموعه‌ای از نشانه‌ها می‌دانند، ارتباطات غیر کلامی بیشتر مجموعه‌ای از نمادهای حرکتی هستند. «نشانه از نظر سوسور، رابطه‌ای ذهنی و انتزاعی میان تصوّر صوتی و مفهوم آن صورت است» (صفوی ۲، ص ۲۹). بنا بر نظریّهٔ کنش متقابل نمادین از جرج هربرت مید، فیلسوف امریکایی، اداهای غیر کلامی نیز نماد هستند:

> اداها و اطوارهای غیر کلامی یا شکل‌های ارتباطی غیر کلامی نیز نماد هستند. کنش متقابل نمادین، توجّه ما را به جزئیّات و ظرایف متقابل بین اشخاص و چگونگی استفاده از این جزئیّات، برای معنادادن به آنچه دیگران می‌گویند و انجام می‌دهند، جلب می‌کند. جامعه‌شناسان متأثّر از این مکتب، اغلب به کنش متقابل چهره‌به‌چهره، در متن و زمینهٔ زندگی هر روزی توجّه می‌کنند (گیدنز ۲، ص ۲۸-۲۹).

با تکیه بر نظریّهٔ عوامل و موقعیّت اجتماعی رفتار آدلر، رفتارهای انسان که هم‌ریشهٔ فرهنگی دارد، و دال و مدلول‌های ارتباطات غیر کلامی نمادین، به فرهنگ جامعهٔ زبانی محیط، فضا و سبک زندگی انسان برمی‌گردد؛ مثلاً تن‌زبانی خنده، در موقعیّتی طبق سبک زندگی جایز است و در موقعیّت اجتماعی دیگر، جایز نیست؛ از جمله، مراسم شادی و غم، این سازهٔ حرکتی، مفهوم خودش را دارد. «آدلر معتقد است که رفتار انسان نه به‌وسیلهٔ نیروی زیست‌شناسایی غریزه، بلکه به‌وسیلهٔ عوامل اجتماعی تعیین می‌شود» (شایگان‌فر، ص ۱۱۵).

فرهنگ بعد از شکل‌گیری جامعه و زندگی اجتماعی و عملکردهای انسان، نسبت به چشم‌اندازها و تغییرات به وجود می‌آید؛ پس همچنان که جامعه فرهنگ را می‌سازد، فرهنگ نیز بر مبنای تفکّر و تطبیق انسان، با توجّه به موقعیّت شکل می‌گیرد:

> فرهنگ یک مفهوم است که از مشاهدهٔ رفتار به دست می‌آید. باید گفت هنگامی‌که چیزی و رخدادی در رابطه با اندام در نظر گرفته شود، رفتار به شمار می‌آید (آشوری، ص ۷۶).

پس رفتار انسان باعث فرهنگ است و می‌توان گفت تغییر رفتار سبب تغییر و تحوّلی فرهنگی است. روان‌شناسان معتقدند که: «از راه زبان، انسان تحول اساسی پیدا می‌کند و از نظرگاهی، زبان بزرگ‌ترین آفرینش فرهنگی بشر است» (میلر، ص ۷).

بنا بر نظریّهٔ آدلر، رفتار انسان را عوامل اجتماعی تعیین می‌کند. عوامل اجتماعی می‌تواند فضا و محیطی را شامل شود که آن را «جغرافیا» یا «جغرافیای فرهنگی» می‌نامیم. با تکیه بر نظریّه و مکتب چشم‌انداز کارل ساور، جغرافی‌دان آمریکایی، از تعریف جغرافیا می‌توانیم بگوییم:

> چشم‌انداز پدیده‌های دیدنی و عناصر مشخّصی است که به بهره‌برداری انسان از زمین پیوند می‌خورد و هدف از مطالعات جغرافیایی، بررسی تغییرات محیط طبیعی به چشم‌اندازهای فرهنگی و انسان در طول زمان است که به‌صورت عینی و ذهنی قابل‌شناسایی است. به اعتقاد او چشم‌اندازهای جغرافیایی، به‌منزلهٔ تولید انسانی است که مستقیماً از فرهنگ آن‌ها سرچشمه گرفته و ظهور می‌یابد (لشکری تفرشی و احمدی، ص ۲۷).

تعریف جغرافیا از منظر چشم‌انداز با توجّه به فرهنگ، سبب و نشانهٔ آشکار فرهنگ هر جامعه است؛ چراکه «چشم‌اندازها محصول فرهنگ‌ها بوده و خود در طول زمان، فرهنگ‌ها را بازتولید می‌کند» (کرنگ، ص ۲۹).

کارل ساور (Carl Sauer) برای چشم‌انداز، وجودی قائل می‌شود و صفات و معانی‌ای متفاوت برای آن در نظر می‌گیرد و جغرافیا را با توجّه به چشم‌انداز، از تک‌معنایی خارج می‌کند و آن را با توجّه به فرهنگ، به مفاهیم عینی و ذهنی تقسیم می‌کند. چشم‌اندازها در ابتدا، به دو دستهٔ کلّی **چشم‌انداز طبیعی** و **چشم‌انداز فرهنگی** تقسیم می‌شوند؛ چشم‌انداز فرهنگی نیز خود به دو دستهٔ عینی و ذهنی قابل تقسیم است. مانند جنگل و کوه که یک چشم‌انداز طبیعی است، امّا بشر با توجّه به فرهنگ آن را تغییر می‌دهد؛ مثلاً پارکی با امکانات کتابخانه، جایگاه مطالعه، سینما، جای تفریح و

حتّی کتاب‌ها و متن، از چشم‌انداز فرهنگی عینی است. چشم‌انداز ذهنی یا معنوی مانند باورها، عقاید، مراسم و ... .

باید گفت جغرافیای فرهنگی با نشانه‌هایی بازشناخته می‌شود؛ این نشانه‌ها شاید فقط یک اسم باشد که فقط مکان محدودی را به ذهن می‌آورد؛ مثلاً، دریای خزر که گاهی حالت نمادین دارد؛ مثل میدان آزادی که جایگاه و مفهوم خاصّی در ذهن جامعه دارد؛ پس نمادها برگرفته از فرهنگ جامعه است، والاّ معنی ندارد.

از نظر ارتباط جغرافیا با رفتار یا رفتار غیر کلامی، باید گفت:

> واتسن معتقد بوده که محیط، شکل‌دهندهٔ رفتار انسان است و با کنترل محیط، می‌توان رفتار انسان را تغییر داد. از نظر رفتارگرایی و جغرافیایی شخصی، عوامل روان‌شناسانه، اثرگذار بر رفتار فردی بوده است؛ حال آنکه در بررسی این عامل با بنیان‌های جغرافیایی، علی‌الخصوص از دیدگاه مکتب جغرافیای رفتاری، دو عامل در ارتباط با فرد و رفتارهای فردی مطرح می‌شود که عبارت‌اند از: ادراک محیطی و تصاویر و نقشه‌های ذهنی افراد.
>
> بحث ادراک در جغرافیا، یعنی تفسیر ذهنی، در موقعیّت‌ها یا عارضه‌های قابل رؤیت‌شده، از طریق حواس پنج‌گانه است؛ یعنی یک فرآیند، در نتیجهٔ اطّلاعات دریافت‌شده، از دنیای واقعی (محیط طبیعی و انسانی) به‌وسیلهٔ دریافت‌های ادراکی در ذهن فرد ثبت می‌شود (حمزه، ص۸۰-۸۴).

می‌توان با توجّه به جغرافیای فرهنگی، محیط را یک چشم‌انداز فرض کرد که همان شرایط و موقعیّت اجتماعی آلفرد آدلر است که رفتار فرد را تعیین می‌کند؛ لذا چشم‌اندازهای فرهنگی، به‌مثابهٔ «متن» بررسی و مطالعه می‌شود و جهانِ متن با نشانه‌ای که دارد، چشم‌اندازهای گوناگونی را به ما می‌نمایاند. ما در قرائت چشم‌انداز از منظر جغرافیای فرهنگی، با نشانه و رمزگان روبه‌روییم.

> عوامل نشان‌دهندهٔ خلق جهان‌های متن ضروری است؛ زیرا آن‌ها به‌مثابهٔ علائم جهت‌یابی عمل می‌کنند (نورگارد و همکاران، ص ۱۷۴).

از آنجا که جغرافیای فرهنگی به اعمال انسان اشاره دارد، انسان خود را با محیط سازگار می‌سازد. جغرافیای فرهنگی کشف می‌کند که چگونه گروه‌های اجتماعی با سرزمین‌هایشان پیوند می‌یابند (اتکینسون و همکاران، ص ۲۶).

این پیوند در انسان‌های هر سرزمین، گاهی متغیّر است؛ زیرا نمادها گاهی در جامعهٔ جسمانی، معنای رمزنگاری خاصّ خود را دارد:

> موقعیّت‌های بدنی هر نفر در این روابط از یک جامعهٔ دیگر تغییر می‌کند و اداهای بدنی انسانی، واقعیّتی هستند مرتبط با جامعه و فرهنگ، نه طبیعت زایشی و زیستی‌ای که خود را به بازیگران تحمیل کند (لوبرتون، ص ۶۵-۶۸).

تغییر را از نظر جغرافیایی در اینجا باید موقعیّت‌های اجتماعی دانست؛ زیرا هر اجتماعی زبان خاصّ خودش را دارد که از عوامل برونی تأثیر می‌پذیرند و رفتار ارتباطی خاصّی ایجاد می‌کنند.

به تعبیری، تغییرات اجتماعی عامل مهم در تغییرات «زبان» به حساب می‌آیند؛ عوامل محیطی ساختار اجتماعی و باورهای اجتماعی، از مهم‌ترین عوامل برون‌زبانی هستند (صفوی ۱، ص ۱۲۲).

میان چشم‌انداز، رفتار زبانی غیر کلامی و عوامل محیطی، چنان ارتباطی برقرار است که تعیین‌کنندهٔ رفتار در موقعیّت است. نماد تصویری، نمونهٔ بارز عوامل محیطی رفتار موقعیّت را برای ما تعیین می‌کند؛ همان نماد تصویری «سکوت پرستار» در محیط بیمارستان، ما را به تن‌زبانی وامی‌دارد.

بدن، برساخته‌ای اجتماعی فرهنگی است که ارزش نمادین دارد. هویّت بدن را نه سلول، بلکه شرایط فرهنگی، اجتماعی، عقیدتی و سیاسی‌ای می‌سازد که بر بدن سایه افکنده است؛ بنابراین، تمامی کنش‌های بدنی، معانی ضمنی و تصریحی دارند (زرقانی و همکاران، ص ۳۲-۳۳).

با توجّه به وجود پررنگ زبان بدن، چه از نظر امر بدنیِ نمای ظاهر و چه سازه‌های حرکتی، در داستان‌های جمال‌زاده نمای ظاهری و رفتار فردی در سازه‌های حرکتی و امر بدنی، سبب آشکاری هویّت فردی و اجتماعی جامعهٔ آن زمان می‌شود.

نمای ظاهری فرد بیش از آنکه نشان‌دهندهٔ هویّت شخصی او باشد، بیانگر هویّت اجتماعی او بود. لباس و هویّت اجتماعی، حتّی امروز هم هنوز به‌کلّی از یکدیگر جدا نشده‌اند و پوشش افراد، همچنان به‌صورت نشانه‌ای از نوع و موضع طبقاتی یا پایگاه حرفه‌ای آنان باقی‌مانده است (گیدنز ۱، ص ۱۴۴).

یک دسته از این سیاه‌کلاه‌ها را که ریششان را می‌تراشند و سبیلشان را می‌تابند و کلاهشان را چندانگشت کوتاه نموده و یک ور می‌گذارند، فکلی می‌نامند. این دسته طرفدار بعضی تغییرات و «رفورم» در نظام‌نامهٔ انجمن «دیوان» هستند (جمال‌زاده ۶، ص ۱۱۶).

۳. ارتباط تن‌زبانی و داستان‌های جمال‌زاده

از نظر جامعهٔ انسانی و زبانی، ارتباط، عملی است کلامی و غیر کلامی که انسان‌ها از طریق آن، احساس و فکر خویش را منتقل می‌کنند.

به‌طور کلی هر فرد برای ایجاد ارتباط با دیگران و انتقال پیام‌های خود به آن‌ها، از وسایل مختلف استفاده می‌کند؛ به‌طور مثال، وقتی انسان با نگاه و یا لبخند، نشاط خود را به دیگری نشان می‌دهد، نوعی ارتباط برقرار کرده است؛ بدون اینکه آن احساس یا حالت را در قالب کلام، به‌طور عمدی بیان کند (کریمی، ص ۵۰).

ویژگی درونی انسان، بیشتر از طریق رفتار و دگردیسی‌های ظاهری او آشکار می‌شود. زبان جزء فرهنگ ارتباطی هر سرزمین است که در ذهن انسان ریشه دارد. زبان در اصل، توانایی یا توانشی ذهنی است (باطنی ۲، ص ۱۳۵). نمود این توانایی، بیشتر در دو حالت صادر می‌شود: یکی، نمود آوایی؛ و دیگر، نمود حرکتی. نمود آوایی مربوط به ارتباط کلامی است؛ امّا تن‌زبانی را می‌شود از دستهٔ نمود حرکتی دانست. شباهت بارز تن‌زبانی را در زبان ناشنوایان می‌توان دید. ارتباط غیر کلامی که در اصل نوعی رفتار بدن یا زبان بدن است، روشی برای انتقال اطّلاعات است؛ با این

تفاوت که از طریق حالت‌های صورت، ادا و آداب، حرکات فیزیکی و ... انجام می‌شود (ناوارو، ص۲۰). با توجّه به فیزیک انسان از نظر بدنی و حرکتی، قدیمی‌ترین یا اوّلین ارتباط در انسان، ارتباط تن‌زبانی یا غیر کلامی است. از نظر ریشهٔ زمانیِ ارتباط غیر کلامی باید گفت:

> نوزاد با مادر خود، حتّی پیش از تولّد، ارتباط غیر کلامی دارد؛ چنین ارتباطی از طریق لمسیدن، اعمال می‌شود (فورزدیل، ص ۱۹).

این نوع زبان غیر کلامی، یعنی لمسیدن را در نابینایان هم مشاهده می‌کنیم. تمام حرکات بدن، معنی خاصّ خود را دارد؛ مثل پوست، چشمان، ابروان، بینی، سر، دهان، پاها و ... .

در چشم‌انداز جهانِ متن، معانی مختلفی از زبان بدن، هم به‌لحاظ متفاوت‌بودن اعضا و هم متفاوت‌بودن حرکات عضو مشترک مشاهده می‌شود. از آنجا که تن‌زبانی مانند ارتباط کلامی، جزء فرهنگ رفتاری ارتباطی انسان است، ارتباطی بین تن‌زبانی و فرهنگ وجود دارد.

> تن‌زبانی در فرهنگِ بخصوص آموخته می‌شود و با فرهنگ‌های دیگر جهان متفاوت است و این امر دربارهٔ تمام انواع ارتباطات مشخّص صادق است (همان، ص ۷۰).

امّا باید گفت که فرهنگ ارتباطات تن‌زبانی می‌تواند در یک جامعهٔ زبانی (مثلاً جامعهٔ زبانی ناشنوایان) شکل بگیرد و در قرارداد معنایی نمایان شود؛ زیرا می‌دانیم که جامعهٔ زبانی گروهی از مردم است که صرف نظر از تمام تفاوت‌های فردی، اجتماعی و جغرافیایی از نظر زبان با یکدیگر مشترک‌اند (ساغروانیان، ص ۱۲۵). در داستان‌های جمال‌زاده، زبان بدن پررنگ است تا بهتر بتواند حالات نامحسوسِ تعجّب، ترس، خشم، شادی و ... را نشان دهد.

تن‌زبانی در داستان‌های جمال‌زاده، نشانی از سبک زندگی دارد؛ تغییر فضا و مکان و از نظر جغرافیای رفتاری که موقعیّت‌های اجتماعی را انعکاس می‌دهد، از عوامل ایجاد تن‌زبانی است و همچنین نزدیکی به دوران مدرنیته، تأثیرپذیری از غرب و انسان‌های دورهٔ جمال‌زاده و داستان‌هایش، ایجادکنندهٔ سبک زندگی و سبب به‌روزشدگی و حرکت‌های متمایزکننده است؛ لذا زبان بدن، در امر بدنی، به‌ویژه در الگوی مصرف و همچنین در نمایش نمادین تن‌زبانی در داستان‌های جمال‌زاده نمایان است. شیوهٔ داستان‌نویسی و زبان نویسنده، روایت را بر مبنای موقعیّت و زندگی در نظر می‌گیرد؛ از جمله موقعیّت‌گونه‌های اجتماعی فتایان و پهلوانان که سبک خاصّی در زندگی و تن‌زبانی دارند.

> جنبهٔ فراداستانی آثار جمال‌زاده بیش از آنکه بر وقوفِ روایت‌شناختی باشد، از ویژگی زندگی‌نامه‌ای رمان‌ها، همچنین از طبع شوخ نویسنده ناشی می‌شود (میرعابدینی، ص ۵۶).
>
> چون احساسات باعث تغییر چهره و بدن می‌گردند، حتّی تغییر چهره نیز باعث بروز احساسات می‌شود (ادواردز، ص ۲۵).

به‌طور کلّی انسان، حتّی اگر بر اساس غریزی و حسّ باطنی، دست به تن‌زبانی می‌زند، مبنایی دارد:

ترکیب حس‌ها، لحن و متن کاربردشان، ماهیّتی اجتماعی و نه صرفاً فیزیولوژیکی دارند. ما در هر لحظه جهان را از طریق حس‌هایمان رمزگشایی می‌کنیم و برای این کار، آن را به مجموعه‌ای از اطّلاعات تصویری، شنیداری، بویایی، بساوایی یا چشایی بدل می‌کنیم (لوبرتون، ص ۸۲).

۳-۱. اشاره‌ای به دلالت‌های مفهومی تن‌زبانی در داستان‌های جمال‌زاده

در داستان‌های جمال‌زاده تن‌زبانی، با توجّه به عملکرد و ناحیهٔ بدنی انسان، در دو حالت و سه جایگاه نمود می‌یابد:

حالت: ۱. فرآیند حرکتی؛ ۲. فرآیند تغییر پوستی

تن‌زبانی از نظر جایگاه دیدار:

۱. بالای تن: مانند سر، صورت همراه با پوست، چشم، ابرو، گردن، دهان، زبان و ...؛

۲. میان تن: مانند دوش یا کتف، دست، قفسهٔ سینه و ...؛

۳. پایین تن: مانند پاها، زانو و ... .

۳-۲. مؤلّفهٔ تن‌زبانی صورت

چهرهٔ انسان، مانند تابلوی راهنماست که با حالت و حرکات خاصّ، مثل فرآیند پوستی، ابروانی، لبی، زبانی، دندانی و ... پیام‌هایی را صادر می‌کند. در کلامِ انسان‌های مجرّب و هنرمندان، جملاتی را می‌شنویم که حکایت از تن‌زبانی صورت و اعضای آن دارد. می‌گویند: «آدم با روی گشاده و باز جایی می‌رود» که اشاره به شادی و نشاط دارد، یا در این شعر، اشاره‌ای به تن‌زبانی صورت شده است.

زلف‌آشفته و خوی‌کرده و خندان‌لب و مست　　پیرهن‌چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست

(حافظ، ص ۳۹)

حالات چهره که بیانگر حالات عاطفی غیر کلامی و معمولاً غیر ارادی است، در این شکل‌ها انعکاس می‌یابد: الف) چهرهٔ بی‌تفاوت و خنثی؛ ب) چهرهٔ درهم‌کشیده با پیشانی چین‌خورده؛ ج) چهرهٔ گشاده؛ د) چهرهٔ بی‌قرار، جویدن لب‌ها و حرکات سریع عضلات؛ هـ) چهرهٔ حیرت‌زده، نگران و شگفت‌زده؛ و صدها علائم رفتاری دیگر که هرکدام گویای عواطف و هیجانات، غم، نشاط و ... است (کریمی، ص۲۰۶).

۳-۳. مؤلّفهٔ تن‌زبانی پوست

یکی از علامت‌های غیر کلامی، حالات تن‌زبانی صورت پوست است. پوست مؤلّفه‌ای است که از طریق لمس فیزیکی و دیداری قابل دریافت است؛ مثل زمانی که شخص اضطراب یا تب دارد؛ در این زمان پوست از نظر رنگ، پیام‌هایی را انعکاس می‌دهد یا از طریق حرکت‌ها و حالت فیزیکی، همچون چین‌افتادن بر پیشانی و یا دانه‌دانه و برجسته‌شدن، پیام‌هایی را صادر می‌کند.

پوست، آیینهٔ درون‌نمای انسان بوده، بیش از همهٔ اعضا، متأثر از اثرات اندیشه و تألمات روانی و روحی است (همان، ص۲۰۲).

گر بگویم که مرا حال پریشانی نیست　　رنگ رخسار خبر می‌دهد از سرّ ضمیر

(سعدی، ص ٦١٧)

در داستان‌های جمال‌زاده، تن‌زبانی پوست با دگردیسی، پیام را آشکارا می‌رساند؛ مثل تصویر صورت عبوس، گره‌خوردن سگرمه‌ها، سرخ‌شدن، برافروخته‌شدن و ...

دیدم سرخ شد و چشم‌هایش دیوانه‌وار از حدقه بیرون آمد و حالش دگرگون شد («جمال زاده ٦»، ص ١١١).

در اینجا دگرگونی و نارضایتی و خشمِ شخصیّت داستان از ناحیهٔ پوست به خواننده منتقل می‌شود و بدین ترتیب، از فضا و شخصیّت‌های داستان آگاهی می‌یابیم.

حاجی آقا مکثی کرد و قیافه‌اش را برافروخت و گفت [...] («جمال زاده ۳» ، ص ۱۵۷).

البتّه آگاهی‌ای که ما از تن‌زبانی یا بدن در مقایسه با اجتماع داریم، زمینه‌ای در فرهنگ و سبک زندگی دارد. گیدنز معتقد است سبک زندگی در فرهنگ‌های سنّتی چندان رواج ندارد، امّا باید گفت که مجموعه‌ای از عادت‌ها، باعث سبک زندگی است؛ لذا، حاجی‌آقا برافروخته می‌شود؛ چون عادتِ زندگی سنّتی بر هم می‌خورد.

تن‌پویهٔ پوست، با فرآیند برافروختگی، نشان عصبانیّت است و با این توصیف، از نیّت شخص و از حال درون او باخبر می‌شویم.

حاجی آقا با رنگ پریده و چهرهٔ افروخته در حالی که ناگهان دانه‌های عرق بر پیشانی‌اش نشست، سر را به زیر انداخت (همان ۳، ص ۱۵۸).

رنگ صورت آخوند برگشته مثل قیر سیاه شده و پرّه‌های دماغش به هم آمد (جمال‌زاده ۲، ص ۳۵۱).

تغییرات پوستی هرچند معمولاً نوعی سازوکار دفاعی هستند، ولی با رمزگانی که دارند، باعث افشاگری می‌شوند. آدلر معتقد است که افراد برای محافظت از عقدهٔ برتری اغراق‌آمیز خود، یعنی محافظت از عزّت نفس، از پرخاشگری استفاده می‌کنند (فیست، جی فیست و آنرابرتس، ص ١٢٤). سیاه‌شدن رنگ و نزدیک‌شدن پرّه‌های بینی، پیام خاصّ خود را به رمزگان بیان کرده است.

۳-٤. مؤلّفهٔ تن‌زبانی خنده

ما در گفت‌وگوهای خود با یکدیگر می‌گوییم: «فلانی لبخند معنی‌داری زده است»؛ این خود معرّف تن‌زبانی از رفتار صورت و لب و دهان است که به‌نوعی برای خود پیام‌هایی را مرتّب می‌کند. خنده تن‌پویه‌ای است که از نیّت و ذهنیّت افراد دربارهٔ یکدیگر خبر می‌دهد. لبخند نشانهٔ شادی است؛ امّا به مکان و موقعیّت هم بستگی دارد. فرهنگ هر سرزمین، از نظر خندیدن با یکدیگر تفاوت‌هایی دارد؛ مثلاً، بلندخندیدن یا کشیده‌خندیدن و لبخندزدن.

لبخندها دو حالت دارند؛ یا اثر لذّت است و خوشحالی یا از سر کتمان عصبانیّت و نوعی پوشش و غلبه بر آن که به آن لبخند تمسخر هم می‌گویند. در مقابل لبخند، پوزخند وجود دارد که در آن، صورت از نظر فیزیکی حالتی خاصّ به خود می‌گیرد؛ همچنان که لبخند و خندیدن، حالت خاصّ خود را دارد؛ مثلاً «گوشه‌های لب، هنگام خنده تو می‌روند و به سمت بالا کشیده می‌شوند و از بینی تا قسمت بیرونی لب‌ها، خطّی شکل می‌گیرد؛ امّا [در] پوزخند یک گوشهٔ لب بالا می‌آید» (ادواردز، ص ۲۹-۳۱). پوزخند معمولاً مفهوم تحقیر و بی‌اهمّیّت‌دانستن فرد مقابل را می‌رساند. در داستان‌های جمال‌زاده، لبخند و پوزخند، معانی خاصّ خودش را دارد که گاهی در متن، معنی این تن‌زبانی می‌آید.

خوب گوش کرد و سر را به زیر انداخت و مدّتی در فکر فرورفت. لبخند بر لبانش نقش بست و [...] (جمال‌زاده ۳، ص ۱۱۶).

این لبخند، دنیای متفاوت با مخاطب را می‌رساند و قرینهٔ در فکر فرورفتن، نوعی تطبیق دو دنیا را در ذهن انجام می‌دهد که یک خنده‌ای تصنّعی است.

از شنیدن این سخنان، لبخند تلخی بر گوشهٔ دهان حاج‌شیخ نقش بست (همان ٤، ص۹۳).

در اینجا لبخند از سر درد و غلبه بر آن است.

میزبان با پوزخندی که با یک دنیا تحقیر و تنفّر آمیخته بود (همو ۱، ص ۱۱۰).

در این مثال مفهوم پوزخند مشخّص است.

لبخند عجیبی بر روی لبان درویش نقش بست و از کشکول خود یک مشت پول سیاه درآورد (همان ۲، ص۱۳۰).

از آنجا که هرگونه علامت، تغییر، کنش، مدیریّت و کنترل بدن دارای بار نشانه‌شناسی است (زرقانی، ص٤٤)، لبخند عجیب در مثال یادشده، بیان تعجّب نیست، بلکه با توجّه به رمزگان پول سیاه، نوعی تحقیر است؛ یعنی بی‌آنکه کلامی بگوید، با سازهٔ حرکتی مطلب را رسانده است. قدرت لمس، در زبان بدن، بسیار برجسته است.

۳-۵. مؤلّفهٔ تن‌زبانی ابرو

حرکت ابرو عملاً از رفتارهای چشمی نشئت می‌گیرد. از موارد تن‌پویه‌های ابرو، اخم‌کردن یا در هم‌کشیدن سگرمه‌هاست که پیام‌هایی دارد؛ مثلاً اعلام عصبانیّت و دوست‌نداشتن و حتّی ندیدن چیزهای ناخوشایند. به‌غیر از اخم‌کردن در زمان ناراحتی قوس‌دادن به ابرو نشانهٔ اعتمادبه‌نفس زیاد و احساسات مثبت است، در حالی که پایین‌آوردن ابرو معمولاً نشانهٔ اعتماد به نفس اندک و احساسات منفی و رفتاری است که ضعف و تزلزل فرد را نشان می‌دهد (ناوارو، ص ۲۰۲). لذا برای آشکاری نیّت، حالت و جهت ابروان معنی خاصّی دارد.

آب دهان را با همان تأنّی حکیمانه قورت داد و ابروها را بالا کشید و گفت: [...] (جمال زاده ۳، ص ۱۲۰)؛

در این مثال حرکت ابرو در جهت فکر مثبت است؛ زیرا به سمت بالا رفته است. گاهی حرکت ابرو به سمت بالا معنی نارضایتی است؛ مثال:

قلتشن دیوان ابروها را به رسم عدم موافقت بالا انداخته و به همین قدر اکتفا نمود (همو ٤، ص ۱۲۴).

حرکت ابرو و خمیدن آن تفکّر، چاره‌گری و درماندگی را می‌رساند؛ مانند این:

خم به ابرو انداخته سر به جیب تفکّر فروبرده (همو ۵، ص ۷۶).

بدن از شخص جدا نیست و همان مواد اوّلیّه‌ای که در ترکیب انسان به کار رفته، در طبیعت پیرامونی او نیز به کار می‌رود (لوبرتون، ص ۴۷). هرچند در جامعهٔ سنّتی، بدن را متمایزکنندهٔ شخص نمی‌دانند، امّا باید گفت که زبان بدن و بعضی از سازه‌های حرکتی، گروه‌ها یا جامعهٔ فرهنگی‌ای را از جامعهٔ دیگر جدا می‌کند؛ مثلاً در این نمونه:

یک ابرو را به بالا انداخت و مشهدی‌وار لام علیکم غرّایی تحویل و سری در مقابل مولانا فرود آورد (همان ۲، ص ۲۲۵)

طیف و جامعهٔ مشهدی‌ها از طیف و جامعهٔ فرهنگی دیگر، از لحاظ فرهنگی و سازه‌های حرکتی خاصّ خود، جدا و گونه‌شناسی می‌شود؛ به‌طوری که با زبان بدن، فرهنگ و سبک زندگی این گونهٔ انسانی متمایز می‌شود.

۳-۶. مؤلّفهٔ تن‌زبانی دهان

دهان شامل لب، حفرهٔ دهان، دندان‌ها، زبان، لثّه، سقف دهان و بزاق است. حرکات دهان و مجموعه‌اش هریک معنای خاصّ خود را دارد و رفتارهایی چون لیسیدن، گازگرفتن، جویدن و شکل‌دادن و کشیدگی لب‌ها، هرکدام پیامی را می‌رسانند:

وقتی لب‌ها ناپدید می‌شوند، معمولاً نشان استرس یا اضطراب است، یا وقتی لب‌ها ناپدید می‌شوند و گوشه‌های دهان به سمت پایین برمی‌گردد، احساسات و اعتماد به نفس در سطح پایینی است و اضطراب و استرس افزایش می‌یابد. وقتی لب‌ها کامل‌اند، معمولاً فرد راضی است و وقتی فرد دچار استرس است، لب‌ها رفته‌رفته ناپدید و کیپ خواهند شد. زمانی لب‌هایمان را غنچه یا جمع می‌کنیم که با کسی یا موضوعی مخالف یا در فکر گزینهٔ دیگری باشیم (ناوارو، ص ۲۱۸-۲۱۹).

حالت‌های دهان:

در هنگام تعجّب، دهان باز و لب‌ها از هم جدا می‌شوند و در هنگام ترس، دهان باز و لب‌ها پایین افتاده است و در حالت تنفر، لب بالایی بالا می‌رود و بینی چروک می‌شود و در حالت خشم، لب‌ها به هم فشرده می‌شوند و گوشه‌های آن پایین می‌آید (ادواردز، ص ۲۸-۲۹).

در تن پویه‌های دهان در متن داستان جمال‌زاده، معمولاً، پیام تن‌زبانی در متن بیان می‌شود:

ما مات و متحیّر انگشت به دهن سرگردان مانده بودیم (جمال زاده ۶، ص ۳۰).

در مثال یادشده معنی تحیّر و تعجّب آمده است.

دهانش از زور تعجّب بازمانده و نگاه حیرت‌زده‌اش را به من دوخت (همان ۳، ص ۲۴۸).

در اینجا بازبودن دهان، بیان تعجّب را می‌رساند.

ولی با کمال آرامی و آهستگی، دندان‌های فکّ بالا را به روی لبهٔ پایین آورد و به این اشاره به من رساند که صدایت درنیاید (همان ۶، ص ۸۰).

این حرکت دندان و لب، همچنان که خود نویسنده معنی کرده است، دعوت به سکوت است. بیان کدورت و ناراحتی، با جلوه دادن لب و لوچه و تکان‌دادن سر در این مثال:

مولانا به حالت کدورت [...] لب‌ولوچه را جلو آورده و مدّتی سر را تکان داد (همو ۲، ص ۱۴۴).

بیان ترس و وحشت:

دندان‌هایم به هم می‌خورد [...] و دنیا را در مقابل چشمم، تیره و تار می‌کرد (همان ۵، ص ۱۴۷).

در تن‌زبانی دهان، زبان بدن در جمال‌زاده معمولاً، فرهنگ عادت بدنی، فرهنگ اجتماعی و جامعهٔ بدنی است که دور از سبک زندگی نیست.

سبک زندگی بر جست‌وجوی معنا توسّط فرد، توسعهٔ فردی و نمودهای فرهنگی دلالت دارد (باینگانی، ایران‌دوست و احمدی، ص ۶۱) .

۳-۷. مؤلّفهٔ تن‌زبانی چشم

چشم‌های ما پنجره‌های روح خوانده می‌شود (ناوارو، ص ۱۹۷). چشم با حالت‌های خویش ما را با نیّت‌ها و احساسات درونی افراد آشنا می‌کند. در داستان‌های جمال‌زاده در حالت کلّی، چشم‌ها به چند حالت جلوه دارند که هریک معنی خاصّ خود را می‌رسانند، و ما در اینجا با توجّه به نمودار به نمونه‌هایی بسنده می‌کنیم.

حالت بستن چشم‌ها: بستن غیرارادی چشم‌ها معانی گوناگونی دارد؛ یا صحنه‌ای را دوست ندارند ببینند، یا بیان احساس ترس و مخالفت است؛ امّا گاهی بستن چشم به خاطر یادآوری و تمرکز است؛ هرچند ارادی باشد. بستن چشم به شکل‌های مختلف اظهار معنی می‌کند.

یک دست را کاملاً روی هر دو چشم می‌گذارند؛ یعنی آنچه شنیدم یا دیدم را دوست ندارم. رمز کوتاه چشم‌ها در طول گفت‌وگو ممکن است سرنخی باشد از اینکه نگاه فرد به موضوع گفتگو، منفی است. تأخیر در بازکردن پلک‌ها در زمان شنیدن اطّلاعات یا بستن طولانی‌مدت آن‌ها، نشانگر هیجانات منفی و ناخوشایند است. وقتی که شخص چشم‌هایش را کاملاً فشرده می‌بندد، یعنی، کاملاً از شنیدن خبر منفی جلوگیری می‌کند (ناوارو، ص ۲۰۳).

گاهی بستن چشم و صحبت‌کردن، نشان خودبرتربینی است (پیز، ص ۱۱۹). پلک‌زدن که بر اثر اضطراب و عصبی‌بودن است، از موارد بستن چشم است. بستن چشم در داستان‌های جمال‌زاده، بیشتر به حالت‌های پشت چشم نازک‌کردن، به هم رفتن چشم، پلک‌زدن و ریزکردن چشم مشاهده می‌شود:

جعفرخان لبش را از پستانک لوله بافور برداشت و پشت چشمش را نازک کرد و دوفواره دود از دو سوراخ بینی و دو لب، جهانید (جمال‌زاده ۶، ص ۸۱)

پشت چشم نازک‌کردن، بر اثر کبر و غرور مژگان را به هم نزدیک‌کردن است (دهخدا، ج ۱، ص ۵۰۸)؛ یعنی به بسته‌شدن چشم اشاره دارد. یک حرکت منفی چشم است.

سر را به زیر انداخت و چشم‌هایش به هم رفت (جمال‌زاده ۳، ص ۱۵۸).

به هم رفتن چشم، فراموش‌کردن و نپذیرفتن حادثهٔ بد را می‌رساند:

آمد پهلوی من روی نیمکت نشست و آب دهان را قورت داد؛ چند بار پلک‌ها را بسته و باز نمود (همو ۳، ص ۲۶۲).

فرد مضطرب را به تصویر می‌کشد.

چشم‌هایش را مالید و گفت: عجب نقشه‌های دور و درازی داری (همو ۵، ص ۸۹)؛

لمس چشم مفهوم موافق‌نبودن را می‌رساند.

پیام رفتاری چشم باز

نوزاد ۷۲ ساعت پس از تولّد، چهرهٔ مادرش را دنبال می‌کند و چشمانش به نشانهٔ علاقه و رضایت گشاد می‌شود. بازبودن چشمان نشانه‌ای مثبت است (ناوارو، ص ۲۰۶-۲۰۷).

در تفسیر چشم‌های بازی که برق می‌زنند، همواره هیجانات مثبت را مطرح کرده‌اند؛ امّا برق‌زدن چشم‌های باز گاهی معنی منفی، مثل خشم و ترس را هم می‌رساند. حالت چشم‌های باز در متن داستانی جمال‌زاده در هر دو حالت مثبت و منفی مشاهده می‌شود.

چشم‌باز به معنی انتظار و امیدداشتن:

جمعیت با دهان و چشم و گوش‌های باز منتظر بود (جمال‌زاده ۶، ص ۶۴).

حالت برق‌زدن چشم که رسانای مفهوم محبت است:

در حالی که شرارهٔ ذوق و شادمانی از چشم‌های شهلایی مهر و محبتش شعله‌ور بود (همو ۲، ص ۱۱۴).

چشمان برق‌زنِ باز که خشم را می‌رساند:

هرچند آتش از چشمانش می‌بارید (همان، ص ۲۱۹).

چشم باز، معنی ترس و هراس:

چشم‌هایش که از زور هول و هراس نزدیک بود از حدقه بیرون بجهد (همو ۴، ص ۸۳).

چشم‌های باز و برق‌زنندهٔ اعلام رضایت:

نشاط و سرور در حلقهٔ چشم‌ها شعله‌ور گردید (همان، ص ۱۰۶)؛.

مؤلّفهٔ تن‌زبانی چشم، رسانای دو مفهوم اعتماد و اضطراب است که در رفتارهای مختلف تن‌زبانی چشم نمود دارد. گاهی اعتمادبه‌نفس شخص یا اعتماد متقابل نسبت به هم را می‌رساند یا گاهی تن‌زبانی چشم، بیان اضطراب از حادثه‌ای است که می‌خواهد رخ دهد یا رخ داده است و این، یک کنش متقابل اجتماعی است.

کنش متقابل، فرآیندی است که طیّ آن، نسبت به کسانی که اطراف ما هستند، کنش و واکنش نشان می‌دهیم. خیره‌نگریستن، می‌تواند مثال خوبی باشد؛ در اکثر کنش‌های متقابل، تماس چشمی تقریباً کوتاه و گذرا است (گیدنز، ص ۱۵۰).

پیام رفتاری چشم‌دوختن

مستقیم نگاه‌کردن دیگران یکی از رفتارهای جهان‌شمول و به معنای آن است که دوستشان داریم یا درباره‌شان کنجکاویم، یا می‌خواهیم تهدیدشان کنیم (ناوارو، ص ۲۹).

در داستان‌های جمال‌زاده این نوع رفتار چشم دیده می‌شود؛ امّا گاهی این چشم‌دوختن حالت سیرکردن کل بدن را به خود می‌گیرد و به‌صورت خیره نیست؛ مثلاً، نگاه از بالا به پایین یا دزدیدن نگاه یا از بالای عینک نگاه‌کردن را در میان شخصیّت‌های داستان می‌بینیم.

ادواردز در صفحهٔ ۳۷ کتاب خود دربارهٔ نگاه از بالا به پایین می‌گوید:

اگر فردی سرش را بالا بگیرد و از بالا به پایین به شما نگاه کند، معمولاً خود را بالاتر از شما احساس می‌کند.

و پیز معتقد است تنها زمانی که فرد دیگری را «چشم‌درچشم» می‌بینید، پایهٔ واقعی ارتباط بنا می‌شود (ص ۱۱۵).

حاجی‌آقا نگاهش را به او دوخت و گفت: مگر تو با جواد با ماشین نرفته‌ای؟ (جمال‌زاده ۳، ص ۱۵۷).

خیره‌شدن از نوع قدرت، یعنی نگریستن به چشم و پیشانی (ادواردز، ص ۳۶)؛ نگاه‌دوختن حاجی قدرت و برتری او را نسبت به طرف مقابل (کارگر) می‌رساند.

مولانا به حالت کدورت، نگاه خود را به زمین دوخت (جمال‌زاده ۲، ص ۱۴۴).

چشم‌دوختن به زمین که نوعی دزدیدن نگاه است، در اینجا مفهوم آرام‌بخشی به خود دارد؛ البتّه زمانی هم که افراد، ناامید و عصبانی هستند، نگاه‌شان را از طرف مقابل می‌دزدند (ادواردز، ص ۳۸).

ناگهان، چشمانش را در چشمان من دوخته، گفت: ای کاش! (جمال‌زاده ۵، ص ۲۴)

گاهی خیره‌خیره نگاه‌کردن به معنی تقاضای کمک است که در داستان جمال‌زاده با فضاسازی، هوای سرد نگاه را معنی کرده است.

۳-۸. مؤلّفهٔ تن‌زبانی سر

هرچند در برخی از کتاب‌ها این حرکت‌ها را معنی کرده‌اند؛ امّا بیشتر در فضای متن داستان، نمونه‌ها را با توجّه به متن و تطبیق با جامعهٔ تن‌زبانی، بررسی می‌کنیم.

حرکت سر، به معنی بیان رغبت و رضایت:

سر و گردن‌جنبان به جان من و اولاد من و [...] دعا کرد (همو ٦، ص ٥٧).

حرکت سر، به معنی تأیید:

جعفرجان سری تکان داد و گفت: خوب باشد (همان، ص ۷۷).

در داستان‌های جمال‌زاده حرکت سر با بیان مفهوم و قرائن کاملاً قابل فهم آمده است. این تن‌زبانی، حالت جهان شمول دارد:

سر را به رسم ادب خم نموده و گفت: نوکر سرکار، رحمت است (همو ۱، ص ۲۲).

آداب، نوعی زبان اشارت است که در خدمت روابط سلسله‌مراتبی و منزلت‌محور است (یعقوبی جنبه‌سرایی و کامیاب، ص ۷۱).

۳-۹. مؤلّفه تن‌زبانی گردن

تن‌زبانی گردن، در متن جمال‌زاده همچون نثر وی، مفاهیم را بسیار ساده و مشخّص آشکار می‌کند؛ مثل احترام‌گذاشتن، حالت تدافعی و قدرت‌گرفتن، ابراز غرور، بیان حقارت و انتظار، و کنجکاوی که معمولاً با فضای داستان متناسب است؛ و در جامعهٔ تن‌زبانی مفهوم مشترک برجسته است.

گفتهٔ قدیمی «سرت را بالا بگیر» اظهار نظر دربارهٔ کسی است که دچار افسردگی یا بداقبالی است (ناوارو، ص ۲۳۰).

این حرکت در اصل مربوط به گردن است.

بیان احترام و رضایت:

گردنش خم می‌شد و راست می‌شد و می‌گفت خادم آستان شمایم (جمال‌زاده ٦، ص۵۷)؛

جهت گردن، بیان شجاعت و قدرت است:

گردن را دزدیده و طبلهٔ سینه را جلو می دهد (همو ۲، ص ۲۳۱)؛

بیان حقارت و التماس و ...:

گرسنه‌ها و لختی‌ها تا آن وقت با گردن کج و چشم‌های پر از اشک برای یک کف نان خالی عمر و عزّت صاحب خبر را دراز می‌خواستند (همو ۱، ص ۱۷۲).

۳-۱۰. مؤلّفهٔ تن‌زبانی دست و شانه

این حالت نه‌تنها در حالت نامحسوس، بلکه در حالت محسوس هم نقش به‌سزایی دارد؛ مثلاً هنگام افتادن، سریعاً دستانمان به جلو می‌آید و از بدن یا ما محافظت می‌کند. در تن‌زبانی، دست‌ها حالت‌هایی می‌گیرند که معانی‌ای چون دفاع، فرمان، بیان ادب و احترام، غرور، خودبرتربینی و ... را می‌رساند.

بیان همدردی و دلداری:

دست بر شانه‌اش گذاشته گفتم: «پسر جان، من فرنگی کجا بودم؟! من ایرانی برادر توأم» (همو ٦، ص ۴۱).

دربارهٔ دست بر سینه نهادن و بر چشم نهادن، باید گفت که این تن‌زبانی، شرقی و به‌ویژه ایرانی است که نشان سبک زندگی است و در فاصلهٔ طبقاتی و منزلت‌های اجتماعی ریشه دارد.

فاصله در مقام بعد پنهان، در نمایان‌کردن بدنمندی و هویّت شخصیّت‌هاست که تمایزها و شباهت‌ها را نمایش می‌دهد و منزلت اجتماعی را آشکار می‌کند (کامیاب و یعقوبی جنبه‌سرایی، ص۲۰).

تن‌زبانی دست، به نشانهٔ بیان احترام در مقام منزلت اجتماعی:

هی عقب رفت و جلو آمد و لحیه جنباند و دست‌ها را از سینه، بر چشم و از چشم بر سر نهاد و خندان سر و گردن جنباند؛ دعا به جان اولاد و اجدادم کرد (جمال‌زاده ٦، ص ۵۷).

دست‌به‌کمر بودن، برای بیان نوعی از تن‌زبانی حالت دست به کمر:

دو دست به علامت تعجّبی به اعتراض آمیخته به کمر زد و گفت چشمم روشن (همو ۲، ص ۱٤۳-۱٤٤).

زیرا دست به‌کمر حالت‌هایی دارد؛ مثلاً، حالت دست به‌کمر و شست‌ها به سمت جلو، این حالت معمولاً مفهوم کنجکاوانه و ناراحت و وجود مشکل را می‌رساند. یا دست‌به‌کمر ایستادن در حالی که شست‌ها به عقب یا پشت باشد؛ به‌طوری که دیده نشود، حالت سلطه و وجود مشکل و اعتراض را می‌رساند (ناوارو، ص ۱٤٦-۱٤۷).

تن‌زبانی دست، به نشانهٔ بی احترامی و تحقیر:

میرپنج به کمک دست، حرکت رکیکی کرد که منتهای تحقیر و بی‌ادبی را می رسانید (جمال‌زاده ۲، ص ۲۱۹).

در متن داستان‌های جمال‌زاده، گاهی از حرکات تن‌زبانی استفاده می‌شود که به‌غیر از بیان مفهوم، اشاره‌ای به جامعهٔ تن‌زبانی دارد:

سر انگشت شست را به روی انگشت سبابه نهاد به‌وسیلهٔ همین اشاره بین‌المللی که می‌توان آن را به «سخنم تلخ نخواهی دهنم شیرین کن» تفسیر و تعبیر نمود، فهماندند که بی‌مایه فطیر است (همو ٤، ص ۱۳۱).

در اینجا استفاده از لفظ «بین‌المللی» گویای این مطلب است. به‌طور کلّی، بالاانداختن کامل یا ناقص شانه، ممکن است با توجّه به شرایط، معانی بسیاری داشته باشد؛ مثلاً پرسش رئیس از کارمند دربارهٔ رضایت شغلی، که شاید با بالادادن یک شانه روبه‌رو شود، نشانهٔ صداقت‌نداشتن در پاسخ است، یا بالاانداختن ناقص شانه نشانهٔ بی‌تعهّدی یا تزلزل است (ناوارو، ص ۱۲۷-۱۲۸)؛ امّا می‌توان گفت انعکاس مفهومی تن‌زبانی با شخصیّت و امر بدنی، از جمله نوع پوشش، بی‌ارتباط نیست؛ به‌طوری که مبیّن مفاهیمی چون اعتماد‌به‌نفس، سلطهٔ مردانه، آدم موفّق و حاضرجواب را می‌رساند. بالاانداختن شانه و ضرب انگشت بر سینه و تشخیص بدن‌محورانهٔ فرنگی‌مآبی ، شکلی است و ادایی خودبرتربینانه به شمار می آید (بریسیج، ص ۲۳، ۹۹، ۱۰۵).

جناب موسیو شانه‌ای بالا انداخته و با هشت انگشت به روی سینه قایم ضربش را گرفته و بنای قدم‌زدن را گذاشته بدون آنکه اعتنایی به رمضان بکند (جمال‌زاده ٦، ص ۳۹).

گاهی بیان هیجان و غلبه بر غم درون است که در شانه‌ها انعکاس می‌یابد:

در حالی که از بالارفتن و پایین‌آمدن مرتب شانه‌هایش معلوم بود که بغض گلویش را گرفته [...] (همو ۲، ص ۲۱۸).

۳-۱۱. مؤلّفهٔ تن‌زبانی پاها

پاها صادق‌ترین بخش بدن‌تان هستند. پاها و ساق‌هایمان اطّلاعاتی دربارهٔ حواس، افکار و احساساتمان منتقل می‌کنند. رقص و بالا و پایین پریدنی که امروزه انجام می‌دهیم و [...] (ناوارو، ص ۷۲-۷۳).

برای رفتارهای پا، مفاهیم و پیام‌هایی در نظر می‌گیرند؛ مثلاً پاهایی که با سرخوشی می‌جنبند و یا بالا و پایین می‌روند، پاهای خوشحال‌اند، یا جهت پا یا شست پا اگر حالت L پیدا کند؛ یعنی فرد می‌خواهد برود، یا اگر دو نفر پاهایشان را به همراه تنه‌هایشان برای پذیرش شما حرکت دادند، به معنای خوشامدگویی کامل و واقعی است (همان، ص ۷۵-۸۱). در داستان‌های جمال‌زاده، طبق عادت نویسنده، مفهوم و منظور حرکت های پا، بیشتر در متن انعکاس دارد.

پاشنه‌ها را به هم کوبید و سلام نظامی دادند (جمال‌زاده ۲، ص ۱۴۳).

در اینجا حرکت پاها برای بیان احترام مرسوم یک گروه و دستهٔ نظامی است که به جای بیان سلام، با تن‌زبانی پاها انجام می‌شود. گاهی حرکت‌های نمادین در فرهنگ ورزش است که برای خود انواعی دارد و معرّف فرهنگ قشر و گونهٔ انسانی است:

آقا لطف‌اللّه، تنگ گوش، اقسام و انواع پاها را از پای اول و پای دوم و پای سوم و سه پای جنگلی و پای ضربی و پای چکشی و پای تبریزی و [...] شرح داد (همان، ص ۲۹۳).

پاهایشان بلااختیار جفت می‌شود و دست‌هایشان به روی سینه می‌رود (همو ٤، ص ٦٤).

در داستان‌های مذکور جمال‌زاده، پاها از نظر تن‌زبانی، حضور کمرنگی دارند و بیشتر مفهوم احترام را بیان می‌کنند.

با توجّه به نظر آدلر از لحاظ رفتار زبانی و موقعیّت اجتماعی، گاهی تن‌زبانی پا، بر اساس موقعیّت خویش، از جمله ورزش، منجر به رعایت سبک آن و مدیریّت بدن می‌شود. برای بیان هویّت خویش از راه مدیریّت بدن به تقاضای فرهنگی جامعهٔ خود، با نمایش و سازه‌های حرکتی تن‌زبانی پاسخ می‌دهد. همچنان که هویّت پهلوانی و فتوّت و موقعیّت اجتماعی زورخانه، با توجّه به سبک ورزشی، تغییر و حرکت اندام‌ها، رابطهٔ معنی‌داری را می‌رساند. گیدنز، بدن را در ارتباط با هویّت خود، قرار می‌دهد و بر این باور است که افراد از بدن‌هایشان، برای شکل‌دادن به هویّت شخصی خویش استفاده می‌کنند (به نقل از خواجه‌نوری، روحانی و هاشمی، ص ۳۲).

کف پا را در ضمن چرخیدن، چنان به زمین می‌کوبید که مثل ترقّهٔ فرنگی صدا می‌داد. چنان به فرزی و چالاکی میان گود می‌چرخید که چشم انسان از تشخیص پشت و رویش عاجز بود (جمال‌زاده ۲، ص۲۸۰).

۳-۱۲. مؤلّفهٔ تن‌زبانی سکوت

سکوت که رویکرد پرورشی آن بیشتر است، اثرپذیری آن اکثراً در پیوند با اندام‌های دیگر نمایان و برجسته می‌شود.

اغلب سکوت را نبودِ صدا تعریف می‌کنند؛ امّا می‌توان آن را حالت «حضور» تلقّی کرد؛ حضوری که باعث کشف می‌شود؛ لذا گفته‌اند سکوت حکیمانه (کریمی، ص ۱۵۵).

خامشی بحراست و گفتن همچو جو　　بحر می‌جوید تو را جو را مجو

(مولانا، ج ٤، ص ٥٩٥)

باید گفت سکوت فرآیندی ذهنی است که انسان را به واکاوی و درنگ وامی‌دارد که پس از آن به قدرت انتخاب می‌رسد. در سکوت انسان به تطبیق و قضاوت و گزینش و نتیجه می‌رسد. در متن داستان‌های جمال‌زاده، زبانِ سکوت، بیان تجربهٔ شخصیّت‌های داستانی است و با درنگ و به فکر فرورفتن،همراه با سکون بدنی نمایان می‌شود.

سکوت حکیمانه، بیان تجربه در تصمیم گیری است:

امیر نمی‌خواست نشان بدهد که متأثّر شده است. مدّتی ساکت و متفکّر ماند و سپس رو به دوستاقچی‌باشی کرده، گفت: [...] (جمال‌زاده ۳، ص ۱۵).

سکوت ناگفته‌ای؛ که چون لوحی از بی‌حرکتی بدن نمودار می‌شود:

فیلچه در فکر فرورفت و مدّتی ساکت ماند و سپس لب زیرین را به علامت تعجّب و انکار به جلو آورد و سری جنباند (همان، ص ۲۱۵).

سکوت حکیمانه در ارتباطات غیر کلامی، سکون اندام بدن است؛ چون صدای غیر کلامی، حرکت اندام‌هاست در زبان سکوت بدن، از سبک مصرف نمایش سکون بسیار برخوردار است. در داستان‌های جمال‌زاده، زبان سکوت، به صورت‌های گوناگون جلوه دارد؛ گاهی با سازه‌های زبانی کنایات به تصویر کشیده می‌شود؛ مثلاً، «هاج‌وواج‌ماندن»:

کلاهٔنمدی از شنیدن این سخنان، هاج و واج مانده بود؛ چون از فرمایشات جناب شیخ، تنها، کلمهٔ کاظمی، دستگیرش شده بود (همو ٦، ص ٣٤).

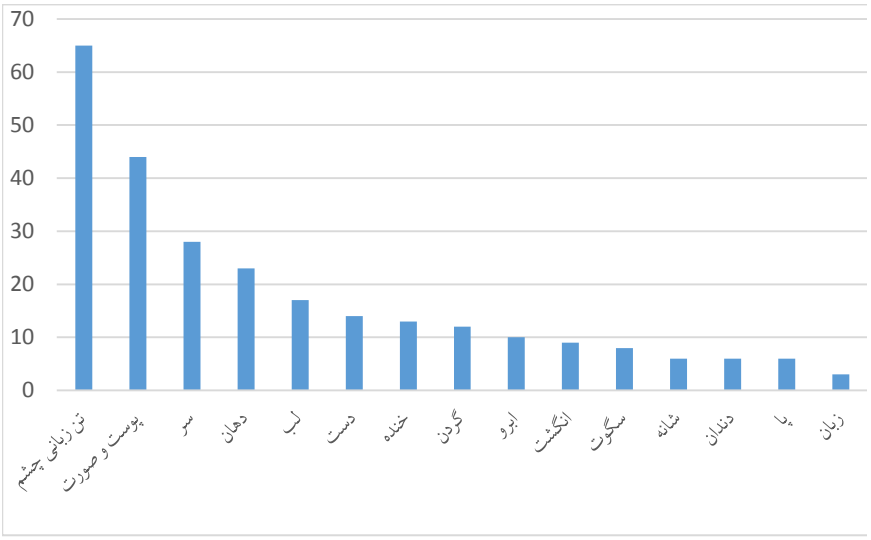
تصویری از رمضان، مبنی بر تعجّب و گیجی با مکثی و سکونی از چهره و دهان جلوه می‌کند. گاهی زبان سکوت در داستان‌های جمال‌زاده، به حالت سکوت حکیمانه است که در بی‌حرکتی گویای حرف‌های بسیار است:

چشم‌هایش را به گنبد دوخته، به سیگارش پک می‌زد و ابداً لب به سخن، آشنا نمی‌ساخت (همو ۲، ص ٣٦٧).

زبان سکوت ارتباط غیر کلامی، با سکون در اندام بدن است که بار عاطفی فراوانی دارد؛ البتّه اگر قرائت درستی داشته باشیم.

گاهی جمال‌زاده سکوت را به‌منزلهٔ زبان معرّفی می‌کند؛ زبانی که عاجز از تکلّم نیست و سرشاری این زبان را از گفته‌ها به تصویر می‌کشد؛ این یعنی ارتباط غیر کلامی. این قطعه سکوتی پر از سخن را می‌رساند:

گفت کی به تو گفته که پاشنه‌کش نباید حرف بزند، سکوت که دلیل بر این نیست که بی‌زبانم، ما ساکتیم؛ نه عاجز بر تکلّم (همو ۳، ص ۲۷۳).



نمودار: چشم‌انداز شش داستان

۴. نتیجه

فرهنگ رفتاری ارتباطات زبانی در داستان‌های جمال‌زاده، به دو شکل نمود دارد: نخست، ارتباطات زبانی کلامی؛ و دیگر، ارتباطات زبانی غیر کلامی یا تن‌زبانی. در داستان، واحد رفتاری زبان بدن، با اجتماع و اقتضای فضا متناسب است و امر بدنی و جامعهٔ زبانی تن‌پویه، معرّف فرهنگی دوران است. به کارگیری تن‌پویه در داستان‌های جمال‌زاده، دو دلیل اساسی دارد: یکی به خاطر نبود واژگان معادل، برای بیان پیام نامحسوس چون خشم، شادی، حسادت و ... ؛ دیگر، بیان تجربه و دیداری‌نمودن موضوعات و نیّات درونی. در بررسی واحدهای رفتاری اندام پوست، خنده، ابرو، دهان، لب و چشم، رفتار تن‌زبانی بیشتر رویکرد منفی دارد؛ مانند بیان موضوعاتی چون خشم، عصبانیّت، نارضایتی، ترس، حیرت، مخالفت، خجالت، اضطراب، طعنه، تمسخر و ...، که نشانی از روان‌شناختی و جامعه‌شناختی دوران است.

از نظر فراوانی، بر اساس نمودار، تن‌زبانی چشم، بیشترین تن‌پویه و کارکرد را دارد. همچنین کمترین تن‌زبانی، مربوط به عضو بدنی زبان است. در داستان‌های جمال‌زاده تن‌زبانی بی‌تأثیر از سبک زندگی نیست. از آنجا که سبک زندگی از تغییر دوران و جغرافیای فضا و مکان متأثّر است، سنخ‌های انسانی، گاهی با رفتارهای تن‌زبانی و امر بدنی، سبک زندگی خاصّ را به نمایش می‌گذارند.

نشانه‌هایی چون سلیقهٔ مصرف، نمایش‌های بدنی، نمادهای طبقاتی از مقولهٔ احترام و خاکساری گونه‌های اجتماعی است که در ژست‌های اجتماعی برجسته می‌شود؛ مانند سبیل تاب‌دادن، کلاه کج‌نهادن، نگاه ازبالا به‌پایین، با انگشتان چهارضرب برسینه‌کوفتن و ...، همه، نشان

از جامعهٔ طبقاتی فرادست‌ها و فرودست‌هاست که به نمایش می‌گذارد و مبیّن چگونگی ارتباطات زبانی غیر کلامی و سنخ‌های انسانی آن روزگار است که به سبک زندگی برمی‌گردد.

همچنین نظر به تن‌زبانی و فراوانی سنخ‌های مختلف انسانی، جامعهٔ زبانی از تک‌صدایی خارج می‌شود و به چندصدایی می‌رسد. با تکیه بر تن‌زبانی و نمادها، می‌توان در داستان‌های جمال‌زاده، ایران آن زمان را از نظر اجتماعی و روان‌شناختی آشکارا و گویا قرائت کرد.

منابع

آدلر، آلفرد، روان‌شناسی فردی، ترجمهٔ حسن زمانی شرفشاهی، پیشگام، تهران ۱۳۶۱.

آشوری، داریوش، تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ، آگه، چاپ ششم، تهران ۱۳۹۶.

اباذری، یوسف و حمیدی،نفیسه،«جامعه شناسی بدن و پاره ای مناقشات»، پژوهش زنان، دوره ۶، شماره ۴، ص ۱۲۹-۱۶۰، زمستان ۱۳۸۷.

اتکینسون، دیوید و دیگران، جغرافیای فرهنگی، ترجمهٔ نرگس خالصی‌مقدّم، تیسا، تهران ۱۳۹۵.

ادواردز، ونسان، زبان بدن و رفتارهای فریبنده، ترجمهٔ مهسا مشتاق، ابوعطا، تهران ۱۳۹۵.

باطنی، محمّدرضا (۱)، زبان و تفکّر، فرهنگ معاصر، چاپ پنجم، تهران ۱۳۷۳.

ـــــــــــ (۲)، نگاهی تازه به دستور، آگاه، چاپ ششم، تهران ۱۳۷۳.

باینگانی، بهمن، فهیم ایران‌دوست و سینا احمدی، «سبک زندگی از منظر جامعه‌شناسی؛ مقدّمه‌ای بر شناخت و واکاوی مفهوم سبک زندگی»، مهندسی فرهنگی، سال ۸، ش ۷۷، ص۵۶-۷۴، پاییز ۱۳۹۲.

پشت‌کاو، محمّدعلی و کیومرث گروسی، «رابطهٔ کارکردهای زبان با تیپ‌های شخصیّتی داستان محمّدعلی جمال‌زاده»، ادبیّات پارسی معاصر، سال سوم، ش ۱، ص۵۶-۷۶، بهار ۱۳۹۲.

پیز، آلن، زبان بدن، ترجمهٔ زهرا حسینیان، ترانه، چاپ دهم، مشهد ۱۳۸۹.

جمال‌زاده، محمّدعلی (۱)، تلخ و شیرین، نشر علم، چاپ پنجم، تهران ۱۳۹۹.

ـــــــــــ (۲)، سر و ته یک کرباس، سخن، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۹.

ـــــــــــ (۳)، قصّه‌های کوتاه برای بچّه‌های ریش‌دار، سخن، تهران ۱۳۸۰.

ـــــــــــ (۴)، قلنشن دیوان، سخن، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۸.

ـــــــــــ (۵)، کهنه و نو، سخن، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۴.

ـــــــــــ (۶)، یکی بود و یکی نبود، سخن، چاپ ششم، تهران ۱۳۹۸.

حافظ، دیوان، کتاب آبان، چاپ چهارم، تهران ۱۳۹۱.

حمزه، فرهاد، «از رفتارگرایی تا جغرافیای رفتاری»، جغرافیا، دورهٔ ۳، ش ۸-۹، ص۷۲-۹۸، بهار و تابستان ۱۳۸۸.

خواجه‌نوری، بیژن، علی روحانی و سمیّه هاشمی، «سبک زندگی و مدیریّت بدن»، جامعه‌شناسی زنان، سال دوم، ش ۴، ص ۲۱-۴۷، زمستان ۱۳۹۰.

دهخدا، امثال و حکم، ج ۱، امیرکبیر، چاپ هفتم، تهران، ۱۳۷۰.

زرقانی، سیّدمهدی و همکاران، تاریخ بدن در ادبیّات، سخن، تهران ۱۳۹۸.

ستّارزاده، زینب و حافظ احمدی، «بررسی مفهومی سبک زندگی از دیدگاه جامعه‌شناختی گیدنز»، دومین همایش ملی روان‌شناسی و علوم تربیتی، شیراز، ۲۱ بهمن ۱۳۹۵.

ساغروانیان، سیّدجلیل، فرهنگ اصطلاحات زبان‌شناسی، نما، تهران ۱۳۶۹.

سعدی، کلیّات، چاپ محمّدعلی فروغی و اقبال آشتیانی، جاویدان، چاپ هفتم، تهران ۱۳۶۸.
شایگان‌فر، حمیدرضا، نقد ادبی، دستان، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۴.
صفوی، کورش (۱)، آشنایی با زبان شناسی در مطالعات ادب فارسی، علمی، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۹.
ـــــــــــــ (۲)، از زبان‌شناسی به ادبیات، سوره مهر، چاپ پنجم، ج ۱، ۱۳۹۴.
عقیلی، وحید و علی احمدی، «نشانه‌شناسی چشم‌اندازهای فرهنگی، راهبردهای مفهومی در جغرافیای فرهنگی»، جغرافیای سرزمین، سال هشتم، ش ۲۹، ص ۲-۱۰، بهار ۱۳۹۰.
فورزدیل، لویی، سکوت پر سخن، ترجمهٔ داور شیخاوندی، سخنوران، تهران ۱۳۹۴.
فیست، جی.فیست، جی. گریگوری و تامی آن رابرتس، نظریّه‌های شخصیّت، ترجمهٔ یحیی سیّدمحمّدی، روان، چاپ پانزدهم، تهران ۱۳۹۵.
قبادی، حشمت، علیرضا کلدی و سیّدصادق مهدوی، «تبیین جامعه‌شناسی مدیریّت بدن و ارتباط آن با عوامل اجتماعی و فرهنگی»، زنان و خانواده ، سال سیزدهم ، ش ۴۵، ص ۷۵-۹۵، زمستان ۱۳۹۷.
کرنگ، مایک، جغرافیای فرهنگی، ترجمهٔ مهدی قرخلو، سمت، چاپ ششم، تهران ۱۳۹۰.
کریمی، عبدالعظیم، الگوی نمادین و غیر کلامی در تعلیم و تربیت نامرئی، عابد، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۷.
گیدنز، آنتونی (۱)، تجدد و تشخّص، نشر نی، چاپ دهم، تهران ۱۳۹۴.
ـــــــــــــ (۲)، جامعه‌شناسی، نشر نی، چاپ شانزدهم، تهران ۱۳۹۹.
لشکری تفرشی، احسان و سیّدعبّاس احمدی، اصول و مبانی جغرافیای فرهنگی با تأکید بر جغرافیای فرهنگی ایران، سمت، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۷.
لوبرتون، داوید، جامعه‌شناسی بدن، ترجمهٔ ناصر فکوهی، ثالث، چاپ چهارم، تهران ۱۳۹۸.
مولانا، مثنوی معنوی، چاپ کریم زمانی، اطّلاعات، چاپ بیست‌وپنجم، تهران ۱۳۷۸.
میرعابدینی، حسن، شهروند شهرهای داستانی، چشمه، تهران ۱۳۹۷.
میلر، جرالد، ارتباط کلامی، ترجمهٔ علی ذکاوتی قراگزلو، سروش، چاپ چهارم، تهران ۱۳۸۹.
ناوارو، جو، زبان بدن آنچه بدن می‌گوید، ترجمهٔ امیر انصاری، آموخته، چاپ دوم، اصفهان ۱۳۹۸.
نصر اصفهانی، محمّدرضا و طاهره میرزایی، «نقد و بررسی دیدگاه‌های جمال‌زاده دربارهٔ زنان ایرانی»، پژوهش‌های زبان ادبیّات فارسی، ش۴، ص ۱۱۵-۱۳۰، زمستان ۱۳۸۸،.
نورگارد، نینا و همکاران، فرهنگ سبک‌شناسی، ترجمهٔ احمدرضا جمکرانی و مسعود فرهمندفر، مروارید، تهران ۱۳۹۴.
یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا و مرجان کامیاب، «هویّت، فردیّت و نمایش امر بدنی در داستان‌های یکی بود و یکی نبود»، جستارهای زبانی، دورهٔ نهم ، ش ۴، ص ۱-۳۲، مهر و آبان ۱۳۹۷.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی ۲۸
10.22059/jpl.2021.332639.1974
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

نوع و کارکرد راوی در روایت‌های داستان «رستم و سهراب»

چیمن خوشنمای بهرامی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کردستان
تیمور مالمیر*
استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کردستان

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۷/۲۷، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵
(از ص ۱۷۷ تا ۱۹۵)
علمی-ترویجی

چکیده

داستان‌های حماسی و پهلوانی به شیوه‌های گوناگون بازسازی شده‌اند. طومارهای نقّالی و روایت‌های عامیانه و مردمی، محملی برای بازآفرینی این داستان‌ها هستند. مصنّف شاهنامه، نویسندگان و نقّالان طومارها و روایتگرانی که داستانی را سینه‌به‌سینه نقل می‌کنند، هریک متناسب با اهداف و نگرهٔ خود برای بازگوکردن داستان، راوی و زاویهٔدید خاصّی را برمی‌گزینند. در این پژوهش، نوع و کارکرد راوی و زاویهٔدید را در روایت‌های داستان «رستم و سهراب» بررسی کرده‌ایم. پرسش تحقیق آن است که راویانِ روایت‌های این داستان، هریک چگونه و با چه دیدگاهی بخش‌هایی از داستان را برجسته می‌کنند یا به نسبت اصل داستان، آن را به‌صورتی متفاوت یا با نگرشی دیگرگون نقل می‌کنند؟ نتیجهٔ تحقیق نشان می‌دهد نگاه راویان روایت‌های مختلف داستان رستم و سهراب، مبتنی بر تقدیرباوری است. راوی شاهنامه با ذکر جزئیّات یک واقعه همراه با مکث و تأمّل یا کلّی‌نگری و حذف، گفتمانِ خاصّ و موردِنظر خود را رقم می‌زند. راوی طومار، راوی مداخله‌گر است؛ مدام در پی افشا، قضاوت و تفسیر است و برای پذیرش و مقبولیّت هرچه بیشترِ قهرمان، او را باورمند به دین و مذهب معرّفی می‌کند. در طومارها، به سبب مکان اجرا و مخاطبان نقّالی، کنشِ «شخصیّت» بر مبنای پسند جامعه و فرهنگ متداول زمانه ساخته شده است. نگاه راوی به زن در شاهنامه با روایت طومارها متفاوت است. راویان دربارهٔ نبرد گردآفرید و سهراب، در تمام روایت‌ها یک نگاه دارند و آن مبتنی بر غلبهٔ نیرنگ گردآفرید بر جنبهٔ جنگاوری اوست.

واژه‌های کلیدی: تقدیرباوری، داستان رستم و سهراب، شاهنامه، نوع و کارکرد راوی، طومار نقّالان.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *t.malmir@uok.ac.ir*

۱. مقدّمه

داستان رستم و سهراب به چند شکل روایت شده است؛ امّا روایت شاهنامهٔ فردوسی شهرت بیشتری یافته است. این داستان در طومارهای نقّالی و روایت‌های مردمی نیز نقل و روایت شده است. این آثار به‌عنوان متون روایی دارای سه عنصر راوی، متن و داستان هستند. «راوی» بازنمایندهٔ داستان است و ساخته‌وپرداخته‌کردن داستان در متون روایی بر عهدهٔ اوست (لوته، ص ۳۲). راوی در بازآفرینی هر داستان ممکن است باورها و جهان‌بینی خود را با استفاده از شخصیّت‌پردازی، زبان و توصیف رخدادها به مخاطب یا خوانندهٔ متن منتقل کند. دیدگاه راوی از جمله عواملی است که بر خوانش، معناسازی و تفسیر خواننده اثر می‌گذارد.

نقّالان با روایت داستان‌هایی که بازتاب احساسات، عواطف، آرزوها، پسندها و باورهای تودهٔ مردم و یادآور شکوه گذشتهٔ آن‌ها بود، زمینه‌های افزایش علاقه‌مندی عموم مردم به شنیدن و دیدن نقّالی را فراهم می‌کردند. با وجود سنّت زندهٔ نقّالی، شاهنامه در هر اجرا در معرض بازسرایی است (← دیویدسون، ص ۷۹). هنگامی که داستانی بارها بازسازی و نقل می‌شود، در هر روایت، جنبه‌ای از داستان مورد توجّه قرار می‌گیرد و ممکن است قسمت‌هایی از آن به‌نسبتِ روایت‌های دیگر حذف شده باشد؛ بدین سبب است که گفته‌اند ناهمسانیِ روایت‌ها معنادار است (فلودرنیک، ص ۲۶-۲۷). هر طومار نقّالی، روایت متفاوت و قابل تأمّلی از داستان‌های حماسی است. در فرآیند بازپیکربندی روایت حماسی در کنار عناصر اصلی، عناصر دیگری وارد متن روایی می‌شوند که برآیند زمینه‌های فردی و اجتماعی مصنّف هستند. تغییرات مورد نظر مصنّف، عمدتاً به کمک راوی تحقّق می‌یابد.

پرسش اصلی مقاله این است که راویانِ روایت‌های رستم و سهراب به‌منظور تأثیرگذاری بر مخاطبان یا تعیین نوع خوانش، درک و تفسیر داستان، به چه شیوه‌ای عمل کرده‌اند؟

پیکرهٔ این پژوهش عبارت است از داستان رستم و سهراب در شاهنامهٔ فردوسی، طومار رستم و سهراب مرشدعبّاس زریری، تصحیح دوستخواه (۱۳۶۹)؛ هفت‌لشکر، تصحیح افشاری و مداینی (۱۳۷۷)؛ طومار نقّالی شاهنامه، تصحیح آیدنلو (۱۳۹۱) و برخی روایت‌های مردمی در آثاری چون فردوسی‌نامه، گردآوری انجوی‌شیرازی (۱۳۶۹) و «داستان رستم و سهراب به روایت قوم لک».

به‌منظور دریافت میزان و چگونگی نقش مصنّفان در تکوین روایت‌های حماسی، نحوهٔ عملکرد راوی و تأثیر او را در کنش‌های مشترک داستان رستم و سهراب تحلیل می‌کنیم.

داستان رستم و سهراب از جنبه‌های مختلفی تحلیل و بررسی شده است. برخی از این پژوهش‌ها معطوف به تصحیح و شرح ابیات است که در حوزهٔ پژوهش حاضر نیست؛ در اینجا به معرّفی مواردی می‌پردازیم که با روایت‌شناسی داستان مرتبط باشد.

آهنگرنژاد و حیدری به نحوهٔ پرسش سهراب از مادرش، تهمینه، دربارهٔ اصل و نسب خود پرداخته‌اند. آن‌ها دربارهٔ برخورد تند سهراب با تهمینه در پرسش از نام پدر، تحلیلی بر مبنای روایت نقّالان و شاهنامهٔ کُردی انجام داده‌اند. در این تحلیل به ابیاتی از شاهنامهٔ کردی اشاره شده که بیانگر برتری سهراب بر همسالان است و همین موضوع باعث می‌شود همسالان سهراب در مقابل او کم بیاورند و برای جبران، به او تهمت زنازادگی بزنند (۱۳۹۶: ۲۵).

برخی از محقّقان، این داستان را از جنبه‌های روایی بررسی کرده‌اند (راستی‌پور، ۱۳۹۹و فلاح، ۱۳۸۵). توصیف وجوه روایی داستان نیز مورد توجّه بسیاری از پژوهشگران بوده است. محمّدی و بهرامی‌پور (۱۳۹۰) نقش فردوسی به‌عنوان راوی، نوع ارتباط و نگرش وی را در داستان رستم و سهراب تأثیرگذار می‌دانند. موسوی و همکاران (۱۳۹۲) عنصر داستانی «کشمکش» را در داستان رستم و سهراب بررسی کرده‌اند؛ روساخت و لایه‌های ژرف‌ساخت داستان را از دیدگاه عناصر داستانی و جنبه‌های روانی آن واکاویده‌اند.

رضایی‌دشت‌ارژنه و اللّه‌بخش‌زاده (۱۳۹۴) با بررسی پی‌رنگ در داستان‌های شاهنامه، معتقدند پی‌رنگ داستانِ رستم و سهراب نااستوار و سست است. فلاح و افشاری (۱۳۹۵) براساس نظریّهٔ روایت‌شناسی کلود برمون به تحلیل داستان رستم و سهراب در شاهنامه پرداخته‌اند. پناهی (۱۳۹۵) سازوکار روایی نقّالان داستان رستم و سهراب را در دو محور اصلی «قرینه‌سازی» و «دلیل‌تراشی» بررسی کرده است. از نظر وی، نقّالان با ابهام‌زداییِ زبان مؤجز حماسه و اسطوره، به تکمیل یا تفسیر روایت داستانی پرداخته‌اند.

در برخی از پژوهش‌ها، شخصیّت تهمینه بررسی شده است. سرکاراتی معتقد است تهمینه دارای ویژگی‌های «پری» پیش از ظهور زرتشت است (۱۳۵۰: ۲). مختاریان معتقد است ازدواج رستم و تهمینه و فرزندی که حاصل این آشنایی یک‌شبه است، داستانی هشداردهنده است؛ فرزندی که جایگاه او از لحاظ قومی مشخّص نیست؛ زیرا فرزند از نیروی پدر بهره‌مند است و میان او و پدر جنگ درمی‌گیرد. در این‌گونه داستان‌ها، زنانی که به سراغ پهلوان قوم بیگانه می‌روند، ویژگی‌های اغفالگرانه دارند (مختاریان، ص ۱۵۷-۱۶۵).

کزّازی، مطابق اسطورهٔ آفرینش در نظر مزدیسنا و آنچه محقّقان پیش‌تر دربارهٔ سیاوش گفته‌اند (← مسکوب، ص ۱۷-۲۹)، سهراب را با سیاوش یکسان تلقّی کرده است؛ او می‌نویسد:

> سهراب در این داستان که بازتابی از افسانهٔ کهن آفرینش است، تندیسه و نمادی است از گومیچشن، از آفرینش آمیخته (کزّازی، ص ۷).

۲. راوی و روایت

راوی و زاویهٔدید از عناصر مهمّ داستان هستند. نوع راوی و زاویهٔدید بر درک و فهم مخاطب از داستان تأثیر دارد. وجود هر روایت متضمّن وجود یک راوی است. برخی از منتقدان برای راوی، وجودی حقیقی قائل‌اند و او را دارای هویّت می‌دانند. آن‌ها معتقدند راوی فردی است که در داستان حضور دارد و روایتی را نقل می‌کند. منتقدانی نظیر بارت، توماس مان، کایزر، هامبورگر، ریکاردو، واین بوث و استانزل سه نظریّهٔ «روح روایت»، «نقش روایتی» و «نویسندهٔ ثانی» را مطرح می‌کنند. بارت، راوی را دارای تعیّن نمی‌داند. برخی معتقدند راوی، روح روایت است؛ روحی که در همه‌جا ناظر است و از نظر دستوری فقط در قالب سوم‌شخص می‌توان از آن سخن گفت. برخی راوی را دارای هویّت و شخصیّت نمی‌دانند و معتقدند داستان در پشت نقاب راوی، خود را روایت می‌کند و از دیدگاه هامبورگر، راوی فقط اشیا و اشخاص را روایت می‌کند. واین بوث، راوی را منِ دوم نویسنده یا نویسندهٔ ثانی می‌داند. استانزل با توجّه به نظریّهٔ دستورزبان گشتاری چامسکی اعتقاد دارد شکل‌های مختلف راوی تنها در روساختِ داستان وجود دارد و در روند تولید و خلق داستان نقشی ندارد. از دید ژان ریکاردو، روایت و راوی تفکیک‌ناپذیرند (اخوّت، ص ۸۸-۹۳).

در ادبیّات داستانی، هر اثر روایی دارای چهار سطح نویسندهٔ واقعی، خوانندهٔ واقعی، راوی و روایت‌شنو است؛ امّا نوع دیگری از روابطِ ارتباطی میان راوی/شنوندهٔ روایت وجود دارد: «نویسندهٔ فرضی» و «خوانندهٔ فرضی». نویسندهٔ فرضی حاصل ایده‌پردازی خواننده‌ای است که برای یافتن هدفِ اثر بر اساس خوانشی از متن، سعی در فهمِ معنای اثر دارد. خوانندهٔ فرضی، «هم‌عصر» اثر است و با دیدگاه‌های نویسندهٔ آن موافق است (فلودرنیک، ص ۸۲-۸۳). آنچه راوی می‌آفریند، ترکیبی از روایت اصلی با خواست فرهنگ حاکم برجامعه و پسند روایت‌شنو است. خواننده، جهان داستان را بازسازی می‌کند و برای این کار باید دلالت‌های متنی و اهداف ارتباطی نهفته در پسِ موقعیّتِ روایی را هم استنباط کند؛ زیرا از این طریق باید به اهدافی دست پیدا کند که کار آفرینندهٔ متن را در گزینش برخی نشانه‌های متنی به جای دیگر نشانه‌های ممکن توجیه می‌کند (هرمن، ص ۴۴).

ریمون-کنان از راویِ متفاوت داستانی و همانندداستانی نام می‌برد. راوی متفاوت‌داستانی در داستان حضور ندارد و راوی همانندداستانی به‌سبب برخی آشکارسازی‌های «شخصی»، در داستان حضور می‌یابد (ریمون-کنان، ص۱۳۰). راویان فراداستانی اگر غایب باشند، ویژگی همه‌چیزدانی خواهند داشت. این‌گونه راویان با افکار و احساسات درونی شخصیّت‌ها آشنا هستند و از گذشته، حال و آینده آگاه‌اند. همچنین از آنچه در تنهایی شخصیّت‌ها می‌گذرد و اتّفاق‌هایی که هم‌زمان در جاهای مختلف رخ می‌دهد، باخبرند (همان، ص ۱۳۰-۱۳۱).

راوی را از نظر خصلت دیدگاه‌ها به چند نوع تقسیم می‌کنند: راوی بی‌طرف، راوی دخالتگر (راوی مفسر یا فضول)، راوی خودآگاه، راوی غیرموثّق، راوی قابلِ اعتماد (راوی معتمد یا معتبر)، راوی موجّه یا جهت‌داده‌شده (بی‌نیاز، ص ۸۷-۸۸).

۳. تطبیق و تحلیل کنش‌های داستان در روایت‌های مختلف

۳-۱. رفتن رستم به سمنگان

داستان رستم و سهراب در شاهنامه، با رفتن رستم به سمنگان برای شکار آغاز می‌شود. گوری شکار می‌کند و می‌خورد. پس از آن به خواب می‌رود. راوی در آغاز، شنونده را از دیرینگی داستان آگاه می‌کند، سپس از روایتگری یاد می‌کند که داستان را از او شنیده است. راوی با گفتن «غمی بُد دلش ساز نخچیر کرد» (فردوسی، ص ۱۱۹)، دربارهٔ حالت روحی و درونی شخصیّت داستان به خواننده آگاهی می‌دهد؛ بدین صورت، حضور خود را در داستان اعلام می‌کند. رستم به دنبال شکار به مرز توران می‌رسد. پس از شکار و خوردن گور بریان می‌خوابد. تورانیان، رخش را می‌یابند و با خود به شهر می‌برند. رستم به سبب گم‌شدن اسبش اندوهگین می‌شود. جای پای رخش را پی می‌گیرد تا به سمنگان می‌رسد (همان: ۱۱۹). راویِ داستان شاهنامه، رفتن رستم به سمنگان و گم‌شدن رخش را بدون ذکر جزئیّات روایت می‌کند.

هدف رستم از رفتن به سمنگان، در طومار زریری، شکار و یافتن غذا عنوان شده است و هیچ اشاره‌ای به حالت روحی رستم ندارد. رستم از زابل به سوی شکارگاه روانه می‌شود تا به سمنگان می‌رسد. او به‌سبب فراوانی شکار و آب و هوای دلپذیر آن دشت، سه روز در آنجا می‌ماند. روز سوم به کوه باصفایی می‌رسد و در مرتع آن در کنار چشمه، مسندی گسترده می‌بیند و چند شقّه گوشت که به درخت‌ها آویخته شده است (دوستخواه، ص ۲). در این طومار راوی جزئیّات بیشتری از ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری رستم در اختیار مخاطب می‌گذارد. در هفت‌لشکر، رفتنِ رستم به شکار، خوردن کباب گور و به‌خواب‌رفتنش، بدون ذکر جزئیّات بیان شده است. عدّه‌ای از مردم سمنگان در آنجا «طرفه‌مرکبی» می‌بینند و کمند بر یال رخش می‌اندازند (افشاری و مداینی، ص ۱۸۳). در طومار نقّالی شاهنامه هنگامی که رستم پس از شکار به خواب می‌رود، ایلخی شاه سمنگان به آنجا می‌رسد و رخش به میان ایلخی می‌رود. فسیله‌بان رخش را به کمند می‌کشد و به نزد شاه می‌برد. شاه از دیدن رخش خوشحال می‌شود و دستور می‌دهد رخش را پنهان کنند (آیدنلو، ۱۳۹۱: ۴۵۷).

۳-۲. دیدار رستم و تهمینه

در شاهنامه، تهمینه و رستم در خوابگاهِ رستم با هم دیدار می‌کنند. تهمینه به همراه یک کنیز بر بالین رستم حاضر می‌شود. راوی، تهمینه را دختری زیبا و خردمند معرّفی می‌کند. تهمینه پس از

برشمردن صفات نیک خود، به رستم ابراز عشق می‌کند و درخواست می‌کند تا او را به همسری برگزیند؛ چون می‌خواهد از رستم پسری داشته باشد (فردوسی، ص ۱۲۳). راویِ شاهنامه ویژگی‌های خوب و ممتاز تهمینه را برمی‌شمارد و هیچ واژه‌ای که صفتی منفی به او نسبت دهد، در متن دیده نمی‌شود (همان: ۱۲۲).

در طومار زریری، نخستین دیدار رستم و تهمینه پیش از رفتن رستم به کاخِ شاه سمنگان اتّفاق می‌افتد. رستم هنگامی که به سمنگان می‌رسد، برای شکار، چند روز در آن دشت اقامت می‌کند. در یکی از روزها با نقابداری روبه‌رو می‌شود. نقابدار بر رستم بانگ می‌زند و به او حمله می‌کند. رستم می‌خواهد با ملایمت او را آرام کند؛ امّا نمی‌تواند و به‌ناچار با او رزم می‌کند. در هنگام رزم، رستم متوجّه می‌شود حریفش زن است. وقتی او را بلند می‌کند که بر زمین بزند، کلاه‌خود و نقاب دختر می‌افتد و چهره‌اش نمایان می‌شود. دختر، رستم را می‌شناسد؛ چون پیش‌تر وصف او را از پدرش شنیده است (دوستخواه، ص ۳). در این دیدارِ ناگهانی، بخشی از بی‌باکی و جنگاوری تهمینه، برای مخاطب آشکار می‌شود (همان: ۱۲-۲۲، ۳۳-۳۴ و ۳۹-۳۸). رستم از پذیرش دعوت تهمینه به کاخ پدرش سر باز می‌زند و با خود می‌اندیشد:

> در خاک توران، به اغفال زنی در خانهٔ دشمن روم شرط عقل نیست؛ و لو آنکه به او قول داده باشم (همان: ۴).

تهمینه پدرش، سهرم را از حضور رستم آگاه می‌کند. سهرم با جمعی برای آوردن رستم به شهر به سراغش می‌روند؛ رستم را بر سر چشمه‌ای در خواب می‌بینند و برای کشاندن رستم به شهر، اسبش را می‌برند (همان: ۴). تهمینه در این روایت، زمینه‌ساز اجرای نقشهٔ ربودن رخش و حضور رستم در بارگاه سهرم است. رستم پس از بیدارشدن در جست‌وجوی اسب خود به سمنگان می‌رسد. بزرگان به استقبالش می‌روند و او را با احترام به دربار می‌برند؛ امّا از دادن رخش پرهیز می‌کنند. رستم وقتی رخش را می‌یابد، از دسیسهٔ شاه سمنگان آزرده می‌شود و قصد رفتن می‌کند؛ امّا بر اثر پافشاری زنده‌رزم می‌ماند. راوی در اینجا، نیرنگ و دسیسهٔ شاه سمنگان را نشان می‌دهد (همان: ص ۶-۱۱).

راوی در طومار زریری بر اغفالگری و افسونگری تهمینه تأکید دارد و علّت رفتنش را به خوابگاه رستم، نقشه‌ها و خیالاتی می‌داند که تهمینه در سر دارد (همان: ص ۸). گرایش آشکار راوی مبتنی بر «تفسیر توأم با داوری» (چتمن، ۱۳۹۵: ۱۵۳)، با اظهار نظرهای مستقیم دربارهٔ شخصیّت‌ها جلوه می‌کند؛ نمونهٔ آشکار آن را در تفسیر گفتار و رفتار تهمینه می‌توان دید.

رستم در شاهنامه، پیشنهاد تهمینه را برای ازدواج بی‌درنگ می‌پذیرد، درحالی‌که رخش هنوز پیدا نشده است؛ تهمینه به رستم قول می‌دهد رخش را برایش پیدا کند. شرطی که تهمینه برای یافتن رخش می‌گذارد، حاوی این آگهی است که تصمیم رستم برای ازدواج با تهمینه تا حدودی به امید

یافتن رخش بوده است. راوی شاهنامه، رویداد دیدار رستم و تهمینه را به‌طور مؤجز نقل می‌کند. چهرهٔ پری‌گونهٔ تهمینه، بهره‌مندی او از دانش، نیز قولی که برای یافتن رخش به رستم داد؛ دلایلی بود که رستم را برای ازدواج با تهمینه مصمّم کرد (فردوسی، ص ۱۲۳-۱۲۴). در شاهنامه، صفات و ویژگی‌های مثبتی که به تهمینه نسبت داده می‌شود، بیانگر دیدگاه مثبت راوی دربارهٔ این شخصیّت است و از توطئه‌گری تهمینه خبری نیست. در طومار زریری، دیدار ناگهانی تهمینه و رستم پیش از گم‌شدن رخش، بیانگر این نکته است که حضور تهمینه پیش از آنکه اغواگرانه باشد، با هدف شکل‌گیری رویدادهایی طرح‌ریزی شده که قرار است به جنگ میان دو سرزمین منجر شود.

در طومار نقّالی شاهنامه شب‌هنگام دختر پادشاه سمنگان، تهمینه‌بانو، به‌تنهایی به نزد رستم می‌رود. رستم با دیدن او عاشقش می‌شود. تهمینه‌بانو به رستم قول می‌دهد رخش را به او برگرداند به شرط آنکه رستم با او ازدواج کند (آیدنلو، ص ۴۵۸).

در طومار هفت‌لشکر، دیدار تهمینه با رستم همانند روایت شاهنامه است. تهمینه همراه با کنیزی به خدمت رستم می‌آید و خود را دختر پادشاه سمنگان معرّفی می‌کند. تهمینه از رستم درخواست می‌کند او را به کنیزی خود بپذیرد. رستم عاشقش می‌شود و کسی را نزد پادشاه سمنگان می‌فرستد. تهمینه، همان شب به عقد رستم درمی‌آید (افشاری و مداینی، ص ۱۸۴).

داستان ازدواج رستم و تهمینه در طومار زریری بنا به ویژگی طومارهای نقّالی، مفصّل و طولانی است. رستم از دیدن تهمینه و زیبایی خیره‌کنندهٔ او شگفت‌زده می‌شود؛ امّا هنگامی که تهمینه درخواست ازدواج را مطرح می‌کند، رستم خشمگین می‌شود و او را سرزنش می‌کند؛ چون نمی‌خواهد آبرو و اعتبار خود را به خطر اندازد، امّا تهمینه درخواست خود را تکرار می‌کند. تا آنکه رستم راضی می‌شود فردایش او را خواستگاری کند (دوستخواه،ص ۱۱).

کنش شخصیّت بر مبنای پسند جامعه و فرهنگ متداول زمانه ساخته و پرداخته می‌شود. نباید فراموش کرد طومارهای نقّالی را در مکان‌های عمومی مانند قهوه‌خانه‌ها و برای همهٔ مردم اجرا می‌کردند. بر همین اساس، رعایت ملاحظات اخلاقی و دینی در داستان‌ها، مورد نظر راویان طومار بوده است؛ از سوی دیگر، رستم پهلوانی بی‌مانند است؛ و برای مردم وجود هیچ نوع خدشه و نقصی در اعمال و رفتار قهرمان آرمانی آنان پذیرفتنی نیست. راوی در این داستان از رستم چهره‌ای خویشتن‌دار و اخلاق‌مدار ترسیم کرده است که از پذیرش درخواست تهمینه خودداری و در برابر وسوسه‌های او مقاومت می‌کند. در یکی از روایت‌های مردمی کتاب فردوسی‌نامه ویژگی اخلاق‌مداری رستم به‌طور برجسته نمایان می‌شود؛ تهمینه به خوابگاه رستم وارد می‌شود و با التماس، نسبت به او اظهار عشق می‌کند و فوری خود را در اختیار رستم می‌گذارد؛ امّا رستم مردی تمام‌عیار است و به ناموس میزبان خود خیانت نمی‌کند. در برابر پافشاری‌های تهمینه به ازدواج راضی می‌شود (انجوی شیرازی، ص ۵۹).

راوی مداخله‌گرِ طومار زریری، داستان را قطع می‌کند و به اظهارنظر می‌پردازد. او ارزش‌های اخلاقی روزگار خود را با دوران گذشته مقایسه و رفتار و کردار جوانان روزگار را نقد می‌کند. راوی معتقد است رستم جوان خوش‌سیمایی نبوده است که تهمینه عاشقش شود. زنان از نظر راوی ناقص‌عقل هستند؛ امّا تحتِ‌تأثیر باورها و ارزش‌هایی قرار می‌گیرند که به نژاد، شجاعت و مردانگی، بیشتر از هر چیزی اهمّیّت می‌دهند؛ بدین سبب است که تهمینه برای داشتن فرزندی از نژاد رستم می‌خواهد با او ازدواج کند (دوستخواه، ص ۱۰).

داستانِ رفتن تهمینه بر بالین رستم به قصد پیوند با او و زاده‌شدن فرزندی از تخمهٔ پهلوان، جزو داستان‌هایی است که درون‌مایهٔ آن همواره مورد بحث بوده است. برخی محقّقان معتقدند این ازدواج‌ها مقاصد سیاسی دارند و به‌دست‌آوردن نطفهٔ عامل قدرت از حوزهٔ قدرت بیگانه برای زاده‌شدن فرزند، یگانه انگیزهٔ این ازدواج است؛ زیرا برای غلبه بر قبیلهٔ دشمن باید زنی اغواگر دل پهلوان را برباید و با به‌دست‌آوردن تخمهٔ پهلوانِ قبیلهٔ دشمن، صاحب فرزندی شود که بر قبیلهٔ پدری غلبه کند (مختاریان، ص ۱۶۵ و ۱۷۰). برخی دیگر معتقدند در جماعت بدوی، دوشیزه‌ماندن دختران شرط نبود؛ به همین دلیل، در قصّه‌های قدیم، زن به قصد بچه‌دارشدن با مرد همخوابگی می‌کند و بعد از ازدواج عفیف می‌ماند (مینوی، ص ۱۷).

در طومار زریری، در گزارش این داستان، دلیل پیشنهاد ازدواج از سوی تهمینه به رستم، برای داشتن فرزندی از نژاد رستم است. راوی ضمن تأیید اهمّیّت این کار، جسارت تهمینه را برای چنین اقدامی ستایش می‌کند. راوی از تهمینه چهره‌ای اغفالگرانه برای خواننده ترسیم می‌کند؛ در هر رویدادی که منجر به خلق صحنه‌های درگیری و مبارزهٔ او با جنگاوران و پهلوانان می‌گردد، حریف او عاشقش می‌شود و به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد (دوستخواه، ص ۱۲۶). چنین مسئله‌ای می‌تواند تأکید بر ویژگی زنی باشد که افسونگر است و با نیرنگ، پهلوان قبیلهٔ دشمن را اغفال می‌کند. در همین طومار، رستم پیش از وصلت با تهمینه، به جنگ شاه خجند می‌رود؛ در دژ گرفتار می‌شود و پس از رهایی با تهمینه ازدواج می‌کند. پس از ازدواج رستم و تهمینه، اعیان شهر جشن بزرگی برگزار می‌کنند و مردم در آن جشن شرکت می‌کنند. این کار برای آنها گران تمام می‌شود؛ چون سبب خشم افراسیاب می‌شود (همان: ص ۲۰-۲۴).

۳-۳. تولّد، پرورش و سبب سپاه‌برکشیدن سهراب به ایران

رستم در روایت شاهنامه پس از ازدواج، مهره‌ای به تهمینه می‌دهد و می‌گوید اگر روزگار دختری به تو داد، مهره را به گیسویش ببند و اگر فرزندت پسر بود، مهره را به بازویش ببند (فردوسی، ص۱۲۴).

رستم در طومار زریری، بازوبندی به تهمینه می‌دهد و سفارش می‌کند اگر فرزندشان دختر بود، آن را به گیسوی او بیاویزد و اگر پسر شد، به بازوی او ببندد. رستم به تهمینه می‌گوید اگر من نتوانستم شما را به زابل ببرم، فرزند را روانهٔ ایران کن (دوستخواه، ص ۲۳-۲۴).

در طومار هفت‌لشکر، رستم پس از ازدواج با تهمینه یک هفته در سمنگان می‌ماند و در شهر جشن و شادی برپا می‌شود. رستم سه دانه لعل آبدار به تهمینه می‌دهد (افشاری و مداینی، ص ۱۸۴). در این طومار نقل است که سهراب را به دایه سپردند (همان: ۱۸۴). سپردن سهراب به دایه در روایت‌های دیگر نیامده است. رسمِ سپردن نوزاد به دایه از رسوم اشراف بوده است.

در طومار نقّالی شاهنامه، رستم از آن لعل‌هایی که در بازو دارد، یکی را به تهمینه‌بانو می‌دهد (آیدنلو، ص ۴۵۸).

راوی شاهنامه به خواننده این آگاهی را می‌دهد که فرزندِ تازه‌متولّدشده به رستم و سام و نریمان می‌ماند (فردوسی، ص ۱۲۵). راوی شاید با بیان این مشابهت و تأکید بر اسامی پهلوانان مشهور قصد دارد بر وجهه و جایگاه نوزاد بیفزاید و او را برجسته سازد. سرخ‌رویی و تازگی و طراوت چهرهٔ نوزاد سبب می‌شود تهمینه او را سهراب بنامد. شرح این نام‌گذاری در طومار رستم و سهراب مفصّل است. سهراب به دنیا می‌آید، رستم به دیدنش می‌رود و او را در آغوش می‌گیرد. کودک در آغوش رستم گریه می‌کند. وقتی زال کودک را از رستم می‌گیرد، کودک ساکت می‌شود و می‌خندد. این اتّفاق سه‌بار تکرار می‌شود. راوی با گفتن جملهٔ «مقتول در آغوش قاتل نمی‌توانست تأمّل کند» (دوستخواه، ص ۳۳)، خواننده را از پیشامدهای بعدی آگاه می‌سازد. راوی با این دخالت، پیش‌آگاهی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد تا بر مبنای آن ادامهٔ داستان را پیگیری کند. این ماجرا برای تهمینه بازگو شد. تهمینه به قصد کشتن رستم به دنبال او رفت. تیری به سوی رستم پرتاب کرد که به خطا رفت. رستم وقتی مطلب را فهمید، او را نصیحت کرد و برگرداند. پس از آن تهمینه به شهر آمد. برای نوزاد هنوز اسمی معلوم نشده بود. تهمینه کودک را به دریا افکند و هنگام یافتن، چون طفل میان آب چرخ‌زنان به طرف او می‌آمد، پس در حالِ ذوق، فریاد می‌زد: «سوی آب من! سوی آب من!» و او را از آب گرفت و بعد از آن، کودک را «سوی آب» نام نهاد و رفته‌رفته سوی آب، «سهراب» شد. راوی داستان پس از نقل رویداد، این وجه‌تسمیه را بی‌معنی و بی‌جا می‌داند (همان: ۳۴) و این‌گونه هر بار با اظهارنظرهایش، وجود خود را به خواننده اعلام و یادآوری می‌کند.

در داستان شاهنامه، سهراب با خشم از مادر دربارهٔ نام و نشان پدر می‌پرسد. راوی برای نحوهٔ سخن‌گفتن سهراب با مادرش و علّت خشم او، توجیه و توضیحی بیان نمی‌کند. دانستنِ پاسخ این پرسش برای او به‌قدری اهمّیّت دارد که مادرش را به‌خاطر آن به مرگ تهدید می‌کند (فردوسی، ص ۱۲۵).

در طومارِ نقّالیِ شاهنامه، سهراب در پی آگاه‌شدن از نام و نشان پدر است؛ زیرا اگر نامداری، نشان پدر از وی بپرسد، پاسخی برایش نخواهد داشت (آیدنلو، ص ۴۵۸). راوی، سهراب را پهلوانی بی‌رقیب می‌داند که برای حفظ آبرو و غرور باید نام پدر خود را بداند. مادرش در پاسخ می‌گوید تو تخم سام سوار و پسر رستم زال هستی. همان‌گونه که در هنگام تولّدِ سهراب، راوی از شباهتِ او با سام سخن گفته است، این بار هم با اشاره به سام، اهمّیّت و ارزش نسل و نژاد سهراب را یادآوری می‌کند.

در طومار هفت‌لشکر، سهراب خود را متفاوت از قوم مادر می‌داند و ریشهٔ این تفاوت را در نژاد پدر می‌جوید. او دربارهٔ پدر و نسل خود از تهمینه می‌پرسد و برای اینکه مادرش را به بیان حقیقت وادار کند، او را به مرگ تهدید می‌کند. تهمینه نام و نشان پدر و نیای سهراب را می‌گوید و ایرانی‌بودن پدرش را بر وی آشکار می‌سازد (افشاری و مداینی، ص ۱۸۴).

در طومار زریری، پنهان‌کاری تهمینه و نگفتن نام و نشان پدر به سهراب، چندبار تکرار می‌شود. تهمینه از پاسخ‌دادن طفره می‌رود و هربار افراد مختلفی را به‌عنوان پدر به او معرّفی می‌کند، تا اینکه سهراب عاشق دختر افراسیاب می‌شود. افراسیاب به توصیهٔ پیران شیربهای دخترش را کشتن رستم قرار داد. آنها از این طریق می‌خواستند از واکنش سهراب متوجّه بشوند که او می‌داند فرزند رستم است یا نه. سهراب در جواب افراسیاب سوگند یاد کرد رستم را از بین ببرد. سهراب نزد مادرش می‌آید و به او خبر می‌دهد که می‌خواهد به جنگ ایرانیان برود و رستم را از بین ببرد؛ امّا پیش از رفتن می‌خواهد نام و نشان پدر خود را بداند. تهمینه به او می‌گوید که فرزند سهرم است. سهراب این را باور ندارد و به تهمینه می‌گوید مردم تو را زانیّه و من را زنازاده می‌خوانند؛ اگر این‌گونه نیست، بگو چه کسی پدر من است. تهمینه می‌گوید:

> مردم از نژاد تو آگاه نیستند، والّا نژاد هیچ‌کس به مانند تو نیست [...] . پدر تو در دربار شهریار ایران دارای سمت تاج‌بخشی می‌باشد؛ زیرا بانی سلطنت آنان پدر تو است (دوستخواه، ص ۱۶۱- ۱۶۴).

در این روایت، به نیا و اجداد سهراب اشاره نمی‌شود و راوی، تاج‌بخشیِ رستم را به‌عنوان ویژگی برجسته و ارزشمند رستم برای شناساندن او به سهراب برمی‌گزیند. برجسته‌سازی صفت «تاج‌بخشی» رستم به‌گونه‌ای انجام می‌شود که مخاطب دریابد نه‌تنها جایگاه رستم از تاجوری کمتر نیست، بلکه سلطنت متکّی به اوست.

در یکی از روایت‌های فردوسی‌نامه، هنگامی که سهراب بزرگ می‌شود، او را به مکتب می‌فرستند. چون سهراب زورش به بچّه‌های بزرگ‌تر از خودش می‌رسد، به او توهین می‌کنند و بی‌تربیت و بی‌پدر خطابش می‌کنند. سهراب سراغ پدرش را می‌گیرد و به مادرش می‌گوید اگر دربارهٔ نام و نشان پدر راست نگویی، ترا می‌کشم (انجوی شیرازی، ص ۲۸).

در «داستان رستم و سهراب به روایت قوم لک»، سهراب هنگام بازی با همسالان خود به رسم بازی، می‌خواهد کلاه از سر حریف بردارد؛ امّا او سرِ کودک را با کلاه از بدن جدا می‌کند. مادر کودک، هنگام شیون بر جنازهٔ فرزندش می‌گوید از بخت بد ما این بی‌پدر و مادر از کجا آمد که نژادش معلوم نیست (رضایی نورآبادی، ص ۳۵).

۳-۴. رهسپارشدن سهراب به سوی ایران

در داستان شاهنامه، روایت طومار نقّالان و طومار هفت‌لشکر، هدفِ سهراب از لشکرکشی به ایران، دیدنِ پدر و بر تخت‌نشاندن او عنوان شده است. او می‌خواهد پس از پیروزی بر کاووس، توس و گودرز و افراسیاب را از بین ببرد، آن‌گاه ایران و توران را به زیر نگین پدر درآورد (آیدنلو، ص ۴۵۸ و افشاری و مداینی، ۱۳۷۷: ۱۸۵). در طومار زریری، هدف سهراب از رفتن به ایران، کشتن رستم است. سهراب خود را از ترکان می‌داند و می‌خواهد رستم را که دشمن جان و مال ترکان است، از بین ببرد. هنگامی که سهراب از نژاد خود آگاه می‌شود، روحیّه‌اش تغییر می‌کند و دربارهٔ رستم از تهمینه بیشتر می‌پرسد. تهمینه رویدادِ زمان نوزادی سهراب و گریه‌اش را در آغوش رستم تعریف می‌کند و می‌گوید آرزوی من این است که بر رستم چیره شوی و تا هنگامی که او را بر زمین نزده‌ای خود را معرّفی نکنی. راوی تهمینه را ناقص‌عقل می‌داند؛ چون بدون درنظرگرفتن پایان کار، با سخنان تحریک‌کننده، سهراب را به کشتن می‌دهد (دوستخواه، ص ۱۶۴-۱۶۵).

در روایت هفت‌لشکر هنگام روانه‌شدن سهراب به سوی ایران، تهمینه، زنده‌رزم را با سهراب همراه می‌کند تا رستم را به او بشناساند. افراسیاب از شنیدن خبر لشکرکشی سهراب به ایران خوشحال می‌شود و به سهراب نامه می‌نویسد که در صورت کشتن کیکاووس، تو را پادشاه ایران می‌کنم و دختر خود را به تو می‌دهم و از سوی دیگر هومان را مأمور می‌کند تا پدر و پسر همدیگر را نشناسند (افشاری و مداینی، ص ۱۸۵). این طرح نیرنگ و مانع‌تراشی افراسیاب و فرستادن هومان و بارمان به همراه سهراب در طومار زریری نیز آمده است (دوستخواه، ص ۱۶۶).

۳-۵. نبرد هجیر با سهراب

سهراب به سوی ایران لشکر می‌کشد و به دژ سپید می‌رسد. هجیر، نگهبان دژ، وقتی سهراب و سپاهش را دید که به دژ نزدیک می‌شوند، سوار بر اسب به سوی آن‌ها می‌تازد. سهراب و هجیر به نبرد می‌پردازند. پس از مدّتی زد و خورد، سهراب هجیر را از اسب بر زمین می‌زند و می‌خواهد سر او را از تن جدا کند. هجیر از سهراب امان می‌خواهد. سهراب او را اسیر می‌کند و به نزد هومان می‌فرستد (فردوسی، ص ۱۳۲-۱۳۱). در طومار زریری، سهراب هجیر را نزد پیران می‌فرستد و سفارش می‌کند کسی به او جسارت نکند. لشکر هجیر به دژ می‌گریزد. در این طومار از گردآفرید به‌عنوان همسر هجیر نام برده می‌شود. گردآفرید، گژدهم را با جمعی از سواران برای حفظ قلعه در

شاه‌برج‌ها می‌گذارد و خود برای مبارزه با سهراب به میدان می‌تازد (دوستخواه، ص ۱۷۳-۱۷۴). در طومار نقّالی شاهنامه، دیده‌بانِ قلعهٔ سفید هجیر پسر گودرز است. او پدر گردآفرید و گژدهم است. وقتی پسر گودرز علامت سپاه سهراب را می‌بیند، از قلعه بیرون می‌آید. سهراب سر راه پسر گودرز را می‌گیرد و از او نام و نشانش را می‌پرسد. او جواب می‌دهد هجیر دلاور نامدارم و آمده‌ام که سر تو را جدا کنم و برای شاه کاووس بفرستم. سهراب به حرف پسر گودرز می‌خندد و نیزه بر کمربند او می‌زند، از زین اسب، او را بر زمین می‌زند و دست‌بسته نزد هومان و بارمان می‌فرستد. گردآفرید وقتی از گرفتاری پدر خبردار می‌شود، سوار بر اسب از قلعه بیرون می‌آید (آیدنلو، ص ۴۶۰). در هفت‌لشکر، هنگامی که هجیر، سپاه سهراب را می‌بیند بر اسب سوار می‌شود و از قلعه بیرون می‌آید. سهراب از او می‌پرسد کیستی که به‌تنهایی نزد من آمده‌ای و هجیر خود را هجیر بن گودرز معرّفی می‌کند و می‌گوید آمده‌ام که سر تو را از تن جدا سازم. این سخنِ هجیر بر طبع سهراب گران می‌آید و نیزه‌ای بر کمربند او می‌زند که هجیر از پشت اسب به زیر می‌افتد. سهراب دستور می‌دهد دست و گردن او را ببندند (افشاری و مداینی، ص ۱۸۶).

۳-٦. نبرد گردآفرید و سهراب

پس از گرفتارشدن هجیر، گردآفرید به میدان می‌آید و با سهراب به نبرد می‌پردازد. پس از زد و خورد و مبارزه، سهراب به او نزدیک می‌شود:

چو آمد خروشان به تنگ اندرش　　بجنبید و برداشت خود از سرش

(فردوسی، ص ۱۳۳)

آرای گوناگونی دربارهٔ معنی مصراع دوم وجود دارد. برخی معتقدند گردآفرید کلاه‌خودش را برداشت، سر و موی خویش را برهنه کرد تا سهراب متوجّه شود که او زن است (خطیبی، ص ۵۵؛ مینوی، ص ۱۵ و یاحقی، ص ۹۴) و به این وسیله، سهراب از اسیرکردن او منصرف شود (رستگار فسایی، ص ۱۲۶). برخی محقّقان نیز معتقدند مقصود شاعر در این مصراع آن است که سهراب کلاه‌خود را از سر گردآفرید برمی‌دارد (شعار و انوری، ص ۱۰۰ و جوینی، ص ۱۲۹-۱۳۰). اکبری مفاخر با استخراج موارد همسان با این نبرد در متن شاهنامه، معنای مصراع را چنین می‌داند:

سهراب پیچید و کلاه‌خود را به نشانهٔ پیروزی از سر گردآفرید برداشت (ص ۱۳۳).

تا سهراب بداند که او مرد نیست. نگارندهٔ طومار زریری در بخشی که مربوط به دیدار گردآفرید و سهراب است، ابیات شاهنامه را نقل کرده است و همان داستان شاهنامه در طومار هم نقل شده است (دوستخواه، ص ۱۷٦). در روایت هفت‌لشکر این‌گونه آمده است که دختر گژدهم به میدان می‌آید و سهراب نیزه‌ای بر کمر او می‌زند. دختر بر زمین می‌افتد. سهراب، خُود از سرش برمی‌دارد و می‌خواهد او را با خود به سپاه توران ببرد. گردآفرید می‌گوید:

ای دلاور، خود بر سر من بگذار که مردمان می‌بینند که من دخترم، باعث بدنامی تو می‌شود؛ اولی آن است که با من به پای قلعه آیی و من پیش‌تر داخل شوم و درِ قلعه را باز کنم (افشاری و مداینی، ص ۱۸۶).

گردآفرید، سهراب را می‌فریبد و به در قلعه برمی‌آید و خطاب به سهراب می‌گوید:

ای جوان خود را آزار مده که این قلعه را به تو نمی‌دهند، الحال راست گفتند که ترکان ناقص‌العقل‌اند؛ مرا گذاشتی، حال می‌خواهی مرا به دست آوری؟ (همان، ص ۱۸۶).

در طومار نقّالی شاهنامه وقتی گردآفرید از گرفتاری پدر خبردار می‌شود، بر اسب می‌نشیند و به پیش سپاه توران می‌رود. نعره می‌کشد و حریف می‌طلبد. گردآفرید، سهراب را تیرباران می‌کند و سهراب سپر بر سر می‌کشد و به سوی او اسب می‌راند. گردآفرید نیزه به دست می‌گیرد و سهراب، نیزه به نیزهٔ او می‌زند. نیزهٔ گردآفرید می‌شکند. سهراب کلاه از سر دختر برمی‌دارد و گیسوی او نمودار می‌شود. سهراب، دختر را می‌گیرد و می‌گوید:

دیگر از دست من خلاصی نداری. دختر روی خود را به سهراب نمود گفت ای دلاور حالا دست از من بدار که این خبر شهرت نکند که مردم می‌گویند که سهراب به یک دختر ایرانی جنگ خود را برابر کرد» (آیدنلو، ۱۳۹۱: ۴۶۱).

۳-۷. نامهٔ کاووس به رستم و طلبیدنش به جنگ

در شاهنامه، کاووس به رستم نامه می‌نویسد و او را از لشکرکشی تورانیان و سهراب آگاه می‌سازد و از رستم می‌خواهد بی‌درنگ برای مقابله با دشمن حرکت کند. گیو نامه را به رستم می‌رساند. رستم از او می‌خواهد آن روز را بماند و روز بعد به درگاه کاووس بروند. این درنگ چهار روز طول می‌کشد. روز چهارم رستم و گیو به دربار می‌روند. شاه برآشفته می‌شود و به طوس فرمان می‌دهد رستم و گیو را بر دار کند (فردوسی، ص ۱۴۶-۱۴۱).

در طومار زریری، کاووس دو بار به رستم نامه می‌نویسد؛ رستم پس از خواندن نامهٔ نخست، از خدمات خود و خاندانش به دولت و ملّت ایران طیّ سالیان بسیار یاد می‌کند و روزی را یادآوری می‌کند که در چمنِ نوذری، طوس در مقابل دوست و دشمن به او تهمت خیانت زده بود. رستم پاسخ را به زنگه می‌دهد و از او می‌خواهد به شاه گوشزد کند که برای او دیگر نامه ننویسد؛ چون در جنگ شرکت نخواهد کرد، حتّی اگر ایران ویران شود (دوستخواه، ص ۱۸۴-۱۸۵). بار دوم، هنگامی است که گیو نعش شیراوژن، عم رستم را به زابل می‌برد که در جنگ با ترکان کشته شده است و نامهٔ دومِ کاووس را به رستم می‌دهد. رستم به رفتن رضایت می‌دهد. بعد از آن، ماجرای رفتن رستم به درگاه شاه و رویدادهای مرتبط با آن، همان روایتی است که در شاهنامه آمده است. در طومار نقّالی شاهنامه رفتن گیو به زابل برای خبردارکردن رستم و توقّف او در آنجا به اصرار رستم یک ماه طول می‌کشد. پس از یک ماه به درخواست گیو روانه می‌شوند (آیدنلو، ص ۴۶۲). در هفت‌لشکر هم به درنگ یک‌هفته‌ای رستم در رفتن به خدمت کاووس اشاره شده است (افشاری و مداینی، ص ۱۸۷).

مدّت زمان تعلّل رستم برای رفتن به بارگاه کاووس در طومارها بیش از آن است که در شاهنامه آمده است. راویان طومارها با طولانی‌ترکردن زمان درنگ رستم، شاید خواسته‌اند بی‌باکی قهرمان مورد علاقهٔ مردم را با بی‌توجّهی او به درخواست کاووس نشان دهند و عواقب سرپیچی او از فرمان شاه را خطرناک‌تر جلوه دهند. در طومارها، سرپیچی رستم از فرمان کاووس حالتی کینه‌توزانه دارد و برای تلافی تهمت خیانتی است که به او زده بودند.

۳-۸. رفتن رستم به لشگرگاه سهراب

تهمتن جامهٔ ترک‌وار می‌پوشد. در نزدیکی حصار صدای ترکان را می‌شنود و وارد دژ می‌شود. سهراب را می‌بیند که بر تختی نشسته و زنده‌رزم، هومان و بارمان را در کنار او می‌بیند. زنده‌رزم برای انجام کاری شایسته (ضروری) بیرون می‌آید، رستم را می‌بیند و از او می‌خواهد در روشنایی چهره‌اش را نمایان کند (فردوسی، ص ۱۵۵-۱۵۴).

در طومار زریری هنگامی که رستم مخفیانه به نزدیکی سپاه ترکان می‌رود، سهراب را می‌بیند که مانند گرشاسب روی تخت نشسته و زنده‌رزم وسط خیمه، رو به سهراب و پشت به در خیمه نشسته است (دوستخواه، ص ۲۳۱). راوی با تفسیری که از این رویداد دارد، خواننده را به این نتیجه، باورمند می‌سازد که کشته‌شدن زنده‌رزم می‌توانست اتّفاق نیفتد؛ اگر رستم از حضور او در سپاه سهراب آگاه می‌شد. قضاوت‌های راوی در جهت توجیه اعمال رستم است. اشارهٔ راوی به دخالت و تأثیر قضا در رخدادها برای دورکردن اشتباه و خطا از رستم است. در روایت طومار نقّالی شاهنامه، رستم در پشت خیمهٔ سهراب قرار می‌گیرد و خیمه را سوراخ می‌کند. سهراب را می‌بیند که در طرف راستش زنده‌رزم و در طرف چپش هومان و بارمان نشسته‌اند. زنده‌رزم از بارگاه بیرون می‌آید و متوجّه حضور رستم می‌شود و بر رستم بانگ می‌زند تا خود را معرّفی کند. رستم مُشتی بر مهرهٔ گردن زنده‌رزم می‌زند و او می‌میرد (آیدنلو، ص ٤٦٤). در هفت‌لشکر، رستم شبانه به میان تورانیان می‌رود. سهراب را بر تخت طلایی می‌بیند که زنده‌رزم و هومان و بارمان در کنار او نشسته‌اند. زنده‌رزم ناگهان بیرون می‌آید و سیاهی را می‌بیند. رستم برای نجات خود، او را می‌کشد (افشاری و مداینی، ص ۱۸۹).

۳-۹. رویارویی رستم و سهراب

سهراب به تلافی کشته‌شدن زنده‌رزم بر خیمهٔ کاووس می‌تازد و میخ‌های خیمه‌گاه را می‌کند. کاووس فرمان می‌دهد تا رستم را به یاری بخوانند و طوس به رستم از این حمله آگهی می‌دهد (فردوسی، ص ۱۶۸-۱۶۹). در طومار زریری، رستم هنگامی که با سهراب روبه‌رو می‌شود، از او می‌خواهد نامش را بگوید و علّت تاختن بر خرگاه شاه را از او می‌پرسد. سهراب پس از معرّفی خود می‌گوید شب گذشته یک ایرانی خالوی من را به قتل رسانده است (دوستخواه، ص ۲۳۸). راوی

توضیح می‌دهد اگر سهراب به رستم گفته بود خالوی من، زنده‌رزم را کشته‌اند، خودش کشته نمی‌شد (همان: ۲۳۸). رستم به سوی سهراب می‌آید و به او قانون جنگ را یادآوری می‌کند که تا دستور طبل جنگ داده نشود، نباید حمله کرد. وقتی سهراب می‌پرسد: تو رستمی؟ رستم می‌اندیشد این جوان را از رستم ترسانده‌اند و شاید به او فهمانده باشند با کشتن رستم ایران را تسخیر می‌کند؛ پس نام خود را نمی‌گوید تا اگر به دست سهراب کشته شود، سهراب از ترس رستم جرئت ادامهٔ جنگ را نداشته باشد (همان: ۲۳۹). راوی گاه برای اعمال رستم، علّتی متفاوت با شاهنامه ذکر می‌کند که اغلب برای پررنگ‌کردن وجههٔ پهلوانی و میهن‌دوستی اوست.

رستم و سهراب به نبرد می‌پردازند. هنگامی که از نبرد خسته می‌شوند، رستم به سوی سپاه توران می‌تازد و سهراب نیز به لشکر ایران حمله می‌برد. رستم برای محافظت از کیکاووس به سمت سپاه ایران بازمی‌گردد. سهراب نیز به میان سپاهیان خود برمی‌گردد و از هومان و سران لشکر نام و هویّت کسی را که به سوی آنها هجوم آورد، جویا می‌شود. هیچ‌کدام جواب درستی به سهراب نمی‌دهند؛ چون بردنِ نام رستم قدغن شده بود (همان: ۲۴۷).

در طومار هفت‌لشکر هنگامی که سهراب با رستم روبه‌رو می‌شود، همان کسی را می‌بیند که مادرش نشانی‌های او را داده بود؛ خندان به رستم می‌گوید: گمان دارم که تو رستم دستان هستی. رستم می‌گوید: من رستم نیستم، رستم در زابل است و هنوز نیامده است (افشاری و مداینی، ص۱۹۱). در طومار نقّالی شاهنامه، سهراب نشانه‌هایی را که تهمینه از رستم داده، در حریفش دیده است و باتوجّه‌به شباهت ظاهری رستم و خودش احساس می‌کند هم‌نبردش رستم است؛ امّا هومان به او اطمینان می‌دهد که حریفش رستم نبوده است (آیدنلو، ص ۴۷۰).

در طومار زریری عبارت‌های روایت از زبان رستم، بیانگر دیدگاه منفی نسبت به زن است؛ وقتی رستم جان خود را در خطر می‌بیند، از روی نیرنگ می‌خندد. به سهراب می‌گوید: به نظر من مربّی و مشوق تو یا زن بوده، یا مردی که ابداً در فکر نام و ننگ نبوده است یا خواسته‌اند تو را به بدنامی زبانزد خلق کنند یا مربّی گفته است و خودت متحمل نشده‌ای! قانونِ کُشتی دوبار است و تو یک‌بار من را بر زمین زدی (همان: ۲۵۷).

۳-۱۰. مرگ سهراب

پس از آنکه رستم، سهراب را بر زمین می‌زند و پهلوی او را می‌شکافد، راز آشکار می‌شود و رستم درمی‌یابد فرزند خود را کشته است. سهراب پیش از مرگ دربارهٔ سپاه ترکان توصیه‌هایی به رستم می‌کند؛ از او می‌خواهد از جنگ با آن‌ها صرف‌نظر و در حقّشان نیکی کند (فردوسی، ص ۱۸۸).

در طومار زریری، سهراب وصیّت می‌کند کسی به ترکان صدمه‌ای نزند، هجیر را که در دژ اسیر کرده است، آزاد کنند. همچنین سفارش می‌کند اسب و سلاحش را اسکندر برای تهمینه ببرد تا

مادرش با دیدن لباس و سلاح فرزندش تسکین پیدا کند (دوستخواه، ص ۳۵۱-۳۵۲). سهراب در آخرین لحظه هم به فکر نجات سپاه ترکان است و خود را مسئول جان آنان می‌داند. سپس از رستم می‌خواهد هجیر را برهاند. سهراب از اینکه هجیر، از نشان‌دادن رستم خودداری کرده است، او را نفرین می‌کند. سخنان اندوه‌باری از زبان سهراب نقل می‌شود که بزرگیِ مصیبت و جنبهٔ تراژیک داستان را برجسته‌تر می‌کند (همان: ۳۵۲).

در شاهنامه پس از مرگ سهراب، رستم جنازهٔ فرزند را به زابلستان می‌برد. در شاهنامه راوی همان‌گونه که در هنگام به دنیا آمدن سهراب او را به سام مانند کرده بود، بار دیگر در هنگام مرگ این همانندی را یادآوری می‌کند. سهراب را در تابوت نهاده و به زابلستان می‌برند. در آنجا رستم سرِ تابوت را می‌گشاید و تنِ فرزندش را به نامداران می‌نماید. سپس با دیبای زرد او را می‌پوشاند، سر تابوت را محکم می‌کند و برایش دخمه می‌سازد (فردوسی، ص ۱۹۸). ساختن دخمه برای سهراب در طومارها نیز بازگو شده است (دوستخواه، ص ۳۵۶). در طومار نقّالی شاهنامه، راوی به دخمهٔ شاهواری اشاره می‌کند که سهراب را پس از غسل‌دادن و کفن‌کردن، در آن قرار می‌دهند (آیدنلو، ص ۴۷۳). رستم تا چهل روز بر سر دخمه مجاور می‌شود تا اینکه زال او را به خانه می‌آورد (افشاری و مداینی، ص ۱۹۶).

رستم به وصیّتِ سهراب از خون ترکان می‌گذرد؛ امّا نقش گجستهٔ هومان و بارمان را در این ماجرا از یاد نمی‌برد. در طومار نقّالی شاهنامه رستم به هومان و بارمان پیام می‌فرستد و آن‌ها را حرام‌زاده خطاب می‌کند (آیدنلو، ص ۴۷۲) و در هفت‌لشکر، سخن‌گفتن سپاهیانش را با هومون ویسه (هومان) ممنوع می‌کند (افشاری و مداینی، ص ۱۹۵).

۴. نتیجه

راوی در روایت‌های داستان رستم و سهراب، بر همه‌چیز احاطه دارد؛ هنگامی که در طومار نقّالی دست به بازسازی داستان حماسی می‌زند، شخصیّت قهرمان محبوب را مطابق پسند خود و مخاطبانش بازسازی می‌کند. برای برانگیختن حس همدردی یا انزجار نسبت به شخصیّت‌های داستان، جزئیّات بیشتری به رویدادها می‌افزاید و از صفت‌ها و عبارت‌های ارزش‌گذاری استفاده می‌کند.

راویِ شاهنامه رویدادها را به‌طور مؤجز نقل می‌کند و دربارهٔ حالت روحی و درونی شخصیّت‌های داستان به خواننده آگاهی می‌دهد. صفات و ویژگی‌های مثبت تهمینه در شاهنامه، بیانگر دیدگاه مثبت راوی دربارهٔ اوست؛ امّا در طومار زریری، دیدار ناگهانی تهمینه و رستم پیش از گم‌شدن رخش، بیانگر آن است که حضور تهمینه پیش از آنکه اغواگرانه باشد، برای طرح‌ریزی رویدادهایی است که به جنگ میان دو سرزمین منجر شود.

هدف رستم از رفتن به سمنگان، در طومار مرشد عبّاس زریری، شکار و یافتن غذا عنوان شده است و هیچ اشاره‌ای به حالت روحی رستم ندارد. راوی در این طومار، جزئیّات بیشتری از ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری رستم برای شناساندن بیشتر شخصیّت او در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. در این طومار، راوی فارغ از طرح اصلی داستان رستم و سهراب در شاهنامه، دربارهٔ شخصیّت‌ها و حوادث داستان اظهارنظر می‌کند یا اطّلاعی به شنونده می‌دهد.

در طومارها، به سبب مکان اجرا و مخاطبان نقّالی، کنشِ شخصیّت بر مبنای پسند جامعه و فرهنگ متداول زمانه ساخته و پرداخته شده است؛ یعنی رعایت ملاحظات اخلاقی و دینی در داستان‌ها، مورد نظر راویان بوده است. راویان در طومارها و روایت‌های مردمی، اغلب برای چراییِ پرسش سهراب دربارهٔ نام و نشان پدر خود، انگیزه و علّتی فراهم می‌کنند تا حسّ همدلی مخاطب با سهراب را برانگیزانند و برای رفتارش توجیه منطقی داشته باشند.

نگاه راوی به زن در شاهنامه با روایت طومارها متفاوت است؛ صفات و ویژگی‌هایی که راوی در شاهنامه برای گردآفرید و تهمینه نقل می‌کند، بیانگر جایگاه و ارزش و اندیشمندی آنان است؛ امّا در روایت‌ها با عبارت‌هایی نظیر ناقص‌عقل یا فریب‌کاری با نگاهی منفی به زن روبه‌رو هستیم. نوع نگاه راوی در طومارها دربارهٔ پیوند رستم و تهمینه، عمدتاً مبتنی بر این اندیشه است که اهل سمنگان و به‌طور کلّی تورانیان، برای نابودی رستم طرح و برنامه دارند؛ اگر هم از اغفالگری تهمینه سخن رفته است، بر این اساس است.

راوی در طومارهای نقّالی، از نظر خصلت، راوی دخالتگر است و افکار و انگیزه‌های شخصیّت‌ها را قضاوت می‌کند؛ یعنی راوی، دانای کلّی است که به‌طور مکرّر داستان را قطع می‌کند و به داوری دربارهٔ شخصیّت‌ها و حوادث داستان می‌پردازد. به‌شکل نامحدودی از رویدادها، شخصیّت‌ها، احساسات و گفتار و افکار آن‌ها آگاه است. راوی به رستم صبغهٔ مذهبی می‌بخشد و از این طریق او را مؤیّد به تأیید دینی می‌نماید.

راویان دربارهٔ نبرد گردآفرید و سهراب، در تمام روایت‌ها یک نگاه دارند و آن مبتنی بر غلبهٔ نیرنگ گردآفرید بر جنبهٔ جنگاوری اوست؛ یعنی جنگ را کار زنان نمی‌دانند.

نوع نگاه راویان به درخواست کاووس از رستم برای آمدن به نبرد سهراب و درنگ و تأخیر رستم در اجرای فرمان پادشاه، یکسان است و بیانگر بی‌نیازی رستم به قدرت پادشاه است؛ امّا قدرت و جایگاه پادشاهی به وجود رستم وابسته است.

نگاه راویان روایت‌های مختلف داستان رستم و سهراب، مبتنی بر تقدیرباوری است؛ اتّفاقات مختلف داستان را بر مبنای سرنوشت مقدّر توجیه می‌کنند و نقش اختیار را در انجام کارها کم‌رنگ می‌پندارند.

منابع

آهنگرنژاد، جلیل و علی حیدری، «تحلیل بیتی از رستم و سهراب بر مبنای روایت نقّالان و شاهنامهٔ کردی»، پژوهشنامهٔ ادب حماسی، س ۱۳، ش ۲٤، ص۱۳-۲۸، ۱۳۹٦.

آیدنلو، سجاد، طومار نقّالی شاهنامه، به‌نگار، تهران ۱۳۹۱.

اخوّت، احمد، دستور زبان داستان، فردا، چاپ سوم، اصفهان ۱۳۹۲.

افشاری، مهران و مهدی مداینی، هفت‌لشکر: طومار جامع نقّالان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران ۱۳۷۷.

اکبری‌مفاخر، آرش، «بپیچید و برداشت خود از سرش»، پاژ، س ۱، ش ۱، ص ۱۳۳-۱۴۲، ۱۳۸۷.

انجوی‌شیرازی، ابوالقاسم، فردوسی‌نامه، علمی، تهران ۱۳۶۹.

بی‌نیاز، فتح‌اللّه، درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، افراز، تهران ۱۳۹٤.

پناهی، نعمت‌اللّه، «روایت نقّالان از داستان رستم و سهراب»، کاوش‌نامه زبان و ادبیّات فارسی، س ۱۷، ش ۳۳، ص ۲۲۵-۲۴۸، ۱۳۹۵.

جوینی، عزیزاللّه، داستان رستم و سهراب: از دست‌نویس موزهٔ فلورانس، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۸۲.

چتمن، سیمور، «نقطهٔ دید»، گزیدهٔ مقالات روایت، ویراستهٔ مارتین مکوئیلان، ترجمهٔ فتّاح محمّدی، مینوی‌خرد، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۵.

خطیبی، ابوالفضل، «نگاهی تازه به برخی بیت‌های داستان رستم و سهراب»، دیهیم هفتاد: مهرنامهٔ استاد دکتر محمّدجعفر یاحقی، سخن، ص۵۳-۶۴، تهران ۱۳۹۷.

دوستخواه، جلیل، داستان رستم و سهراب: روایت نقّالان، نقل و نگارش مرشدعبّاس زریری، توس، تهران ۱۳٦۹.

دیویدسون، الگا، شاعر و پهلوان در شاهنامه، ترجمهٔ فرهاد عطایی، تاریخ، تهران ۱۳۷۸.

راستی‌پور، مسعود، «نگاهی دیگر به خطبهٔ داستان رستم و سهراب»، آینهٔ میراث، س ۱۸، ش ٦٦، ص ۹۵-۱۲۲، ۱۳۹۹.

رستگار فسایی، منصور، حماسهٔ رستم و سهراب، جامی، تهران ۱۳۷۳.

رضایی دشت‌ارژنه، محمود و بهاره اللّه‌بخش‌زاده، «نقد و بررسی نارسایی‌های موجود در پیرنگ داستان رستم و سهراب»، ادبیّات پهلوانی، س ۲، ش ۱، ص ٤۷-۷۳، ۱۳۹٤.

رضایی‌نورآبادی، علی‌عبّاس، «رستم و سهراب به روایت قوم لک»، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، س ۲۲، ش ۲، ص ۳٤-۳۷، ۱۳۸۷.

ریمون-کنان، شلومیت، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، نیلوفر، تهران ۱۳۸۷.

سرکاراتی، بهمن ، «پری: تحقیقی در حاشیهٔ اسطوره‌شناسی تطبیقی»، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، س ۲۳، ش ۹۷-۱۰۰، ص ۱-۳۲، ۱۳۵۰.

شعار، جعفر و حسن انوری، غم‌نامهٔ رستم و سهراب از شاهنامهٔ فردوسی، قطره، چاپ پانزدهم، تهران ۱۳۷۵.

فردوسی، شاهنامه، چاپ جلال خالقی‌مطلق، ج ۲، روزبهان، ۱۳۶۹ تهران.

فلاح، غلامعلی، «تأملی در دو بیت نخست داستان رستم و سهراب»، مطالعات و تحقیقات ادبی، س ۳، ش ۱۰-۱۳، ص ۴۷-۶۰، ۱۳۸۵.

ـــــــــ و نرجس افشاری، «تحلیل داستان رستم و سهراب براساس نظریّهٔ روایت‌شناسی کلود برمون»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، س ۵، ش ۱، ص ۵۱-۷۱، ۱۳۹۵.

فلودرنیک، مونیکا، درآمدی بر روایت‌شناسی، ترجمهٔ هیوا حسن‌پور، خاموش ، تهران ۱۳۹۹.
کزّازی، میرجلال‌الدّین، از گونه‌ای دیگر: جستارهایی در فرهنگ و ادب ایران، مرکز، تهران ۱۳۶۸.
لوته، یاکوب، مقدّمه‌ای بر روایت در ادبیّات و سینما، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، مینوی‌خرد، تهران ۱۳۸۸.
محمّدی، علی و نوشین بهرامی‌پور، «تحلیل داستان رستم و سهراب براساس نظریه‌های روایت‌شناسی»، ادب پژوهی، س ۵، ش ۱۵، ص ۱۴۱-۱۶۸، ۱۳۹۰.
مختاریان، بهار، «تهمینه (تهمیمه) کیست؟»، نامهٔ فرهنگستان، س ۹، ش ۳۵، ص ۱۷۹-۱۵۰، ۱۳۸۶.
مسکوب، شاهرخ، سوگ سیاوش: در مرگ و رستاخیز، خوارزمی، چاپ ششم، تهران ۱۳۷۰.
موسوی، سیّدکاظم و همکاران، «بررسی عنصر کشمکش در داستان رستم و سهراب»، نثرپژوهی ادب فارسی، س ۱۶، ش ۳۴، ص۳۳۱-۳۵۱، ۱۳۹۲.
مینوی، مجتبی، داستان رستم و سهراب از شاهنامه، بنیاد شاهنامهٔ فردوسی، تهران ۱۳۵۲.
هرمن، دیوید، عناصر بنیادین در نظریّه‌های روایت، ترجمهٔ حسین صافی، نی، تهران ۱۳۹۳.
یاحقّی، محمّدجعفر، سوگنامهٔ سهراب، توس، تهران ۱۳۶۸.

ادب فارسی، سال ۱۱، شمار ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، شمار پیاپی ۲۸

10.22059/jpl.2022.331755.1967
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

تحلیل شخصیّت رستم با تأکید بر مکتب وظیفه‌گرایی کانت

فاطمه حاجی‌رحیمی*
دانش‌آموختهٔ دکتری ادبیّات حماسی دانشگاه قم
سلمان رحیمی
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران

(از ص ۱۹۷ تا ۲۱۵)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۷/۱۳، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵
علمی-ترویجی

چکیده

در فلسفهٔ اخلاق، معیار ارزش‌گذاری و سنجش افعالِ اخلاقی یکی از مباحث برجسته است. ایمانوئل کانت، فیسلوف آلمانی، معتقد است تنها فعلی واجد ارزش اخلاقی است که مطابق با تکلیف باشد و فاعل هیچ‌گونه انگیزهٔ دیگری غیر از عمل به وظیفه نداشته باشد. برای فهم اینکه چه عملی مطابق با وظیفه است، باید به امر مطلق مراجعه کرد. مراد از امر مطلق که تمام وظایف اخلاقی ما را مشخّص و معیّن می‌کند، این است که می‌گوید بنا بر آن قاعده‌ای عمل کنید که بتوانید هم‌زمان اراده کنید که آن قاعده، قانونی جهان‌شمول شود. کانت امر مطلق را حکم بدیهی عقل عملی می‌داند. از آنجا که این امر مطلق است، احکام به‌دست‌آمده از آن نیز مطلق خواهد بود. رستم، شخصیّت آرمانی شاهنامه در تمام عرصه‌های زندگی، همواره به انجام تکلیف و اجرای عدالت و داد توجّه داشت و برای رسیدن به اهداف متعالی، از ابزارها و روش‌های غیر اخلاقی استفاده نکرد. با توجّه به شاهنامه، گزاره‌های متعدّدی دال بر وظیفه‌گرایی اخلاق در مکتب اخلاقی رستم به چشم می‌خورد. نگارندگان در پژوهش حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است، به این نتیجه رسیده‌اند که شخصیّت رستم با برخی از شاخص‌های مکتب وظیفه‌گرای اخلاقی کانت همسویی و ارتباط تنگاتنگ دارد؛ این شاخص‌ها عبارت‌اند از: تکالیف انسان نسبت به خود، تکلیف انسان نسبت به دیگران، تکالیفی که نسبت به طبقات خاصّ از افراد مطرح است.

واژه‌های کلیدی: مکتب وظیفه‌گرایی، کانت، رستم، امر مطلق، عقل عملی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *hajirahimi2015@yahoo.com*

۱. مقدّمه

بحث معیار فعل اخلاقی و ارزیابی افعال اختیاری انسان از منظر اخلاق، یکی از محورهای بنیادین در علم فلسفهٔ اخلاق است. در طیّ تاریخ، در این زمینه، مکاتب متعدّد و نظریّات متفاوتی از سوی متفکّران و فیلسوفان به دست آمده است. در مکتب اخلاقی کانت، عنصر تکلیف یا وظیفه اساسی‌ترین نقش را ایفا می‌کند؛ از این‌رو نظر وی، به وظیفه‌گرایی شهرت دارد. این نظریّه به حوزهٔ اخلاق هنجاری مربوط است.

از آنجا که حماسه، روایت و اسطوره‌ای پایدار است، حقایقی با خود دارد که شاید در سیاق کلام نویسنده و در دست توانای هنرمند آفرینشگر آن، آشکارا به چشم نیاید؛ امّا در جاودانگی اثر و درک و توجّه ملل و فرهنگ‌های مختلف به آن، تأثیری خاصّ دارد. این امور، همان اصول و بنیادهای مشترک انسانی است که همهٔ اعصار و ملل درمی‌یابند و با آن همدلی و همراهی می‌کنند؛ اموری مانند عشق، اخلاق، معنویّت و حکمت، از این دست هستند. اشعار حماسی هر ملّت و سرزمینی، آیینهٔ فرهنگ و ادب تعلیمی آن مردمان نیز به شمار می‌رود. حماسه‌ها در اصل آیینهٔ منش و سلوک ملّت‌ها هستند و حماسه‌سرایان نیز انگیزهٔ ویژه‌ای برای بیان ویژگی اخلاقی چهره‌های برجستهٔ اثر خود دارند؛ تا به کمک آن، شخصیّت‌های برتر اثر خود را پهلوان یا قهرمان بنامند. یکی از مؤلّفه‌های مطرح در حماسه‌ها، مباحث اخلاقی و اساساً شرح رفتارهای اخلاقی و ستودهٔ قهرمانان است؛ از این‌رو حماسه‌ها، عرصهٔ ظهور و بروز رفتارهای اخلاقی و به‌تبع رفتارهای غیر اخلاقی ضدّ قهرمان است. از طرفی دیگر، نکته‌ای مهم‌تر در این زمینه وجود دارد و آن توجّه به چگونگی رفتارها و تحلیل اثر از منظر مرتبهٔ اخلاقی و پاسداشت ساحت اخلاق است.

شاهنامه جامع علوم انسانی و اخلاقی است و آیینهٔ تمام‌نمایی است که همهٔ فضیلت‌ها و رذیلت‌های اخلاقی در آن با ذکر نمونه‌هایی از کردار پهلوانان و شاهان ذکر می‌شود. کمتر اثری همچون شاهنامه این‌گونه تصویرسازی را برای خواننده ایجاد می‌کند.

> توجّه به صفات ستودهٔ انسانی و اخلاقی و ستایش آن در شاهنامهٔ فردوسی، چون آفتاب، روشن است و یکی از رازهای ماندگاری آن نیز همین مضامین انسانی خوانده شده است (هانزن، ص ۲).

یکی از مهم‌ترین و برجسته‌ترین نکاتی که مورد توجّه حکیم طوس بوده است، صفات و ویژگی‌های اخلاقی است. فردوسی هماره آنجا که به وصف پهلوانان شاخص شاهنامهٔ خویش پرداخته، ذکر خصایل والای انسانی و اخلاقی آنان را فروگذار نکرده است؛ با ایمان به این نکته که هر حماسه‌ای قهرمانی دارد که آرزوها و آرمان‌های یک قوم در وجود او مجسّم می‌شود.

رستم تمام دوران پهلوانی شاهنامه را بر محور وجود خود می‌چرخاند. پهلوانی که بسیاری از شاهان، تاج و تخت و شکوه و اعتبار خویش را از نیروی بی‌همال او دارند. او نگهبان و نگهدارندهٔ ایران‌زمین است. پهلوانان بزرگ در شاهنامه والاترین ویژگی‌ها و ارزش‌های انسانی را بازمی‌تابانند و آشکار می‌کنند؛ ارزش‌هایی مانند داد، جوانمردی، وفای به عهد، فرمانبرداری از پادشاه،

باورمندی به دین، بیزاری از آز، میهن‌دوستی. یکی از مبانی اساسی اخلاق در دیدگاه رستم، نگاه مسئولانه به وظایف است. در نگاه وی وظیفه‌شناسی، حیطهٔ گسترده‌ای است که دامن پاسداری اخلاق را به سرزمین‌ها، جانداران، شهرها و چارپایان می‌کشاند و حرمت و کرامت آدمیان را در قلّهٔ این دامنه می‌نشاند.

هدف از پژوهش حاضر، بررسی و تحلیل معیار اخلاقی رستم از دیدگاه فیلسوف آلمانی‌تبار، امانوئل کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۴م) است. در این مقاله با روشی توصیفی-تحلیلی ابتدا به تبیین و توصیف مکتب وظیفه‌گرایی پرداخته شده و سپس کارکیایی‌های رستم مطابق با این نظریّهٔ کانت تحلیل شده است.

شاهنامهٔ مورد ارجاع در این مقاله، شاهنامهٔ تصحیح جلال خالقی‌مطلق است. تجزیه و تحلیل اطلّاعات، براساس مبانی نظری تحقیق و با ارائهٔ شواهد شعری گسترده و به شیوه‌ای مستند و مستدل انجام و براساس یافته‌های تحقیق نتیجه‌گیری شده است.

نگارندگان در این مقاله درصدد پاسخ به این پرسش‌اند که آیا شخصیّت رستم با شاخص‌های مکتب وظیفه‌گرای اخلاقی کانت همسویی و ارتباط دارد؟

شخصیّت رستم و خویش‌کاری‌های وی در شاهنامه و متون حماسی پس از آن، از جنبه‌های مختلف در پژوهش‌های دیگری بررسی شده است که اگرچه کاملاً همسو با هدف پژوهش حاضر نیستند، امّا در شناخت ساختار و مضمون داستان، راهگشا بوده‌اند؛ از جمل مهم‌ترین این پژوهش‌ها عبارت‌اند از:

۱. کمالی بانیانی و کزّازی در مقالهٔ «تحلیل شخصیّت رستم در هفت خان براساس دیدگاه‌های یونگ و فروید» (۱۳۹۵) نخست، به تعریف خودآگاهی و ناخودآگاهی و ویژگی‌های آنان، تعابیر فروید و یونگ در ارتباط با این موارد پرداخته‌اند، سپس تحلیل جداگانهٔ هر هفت خان و در نهایت تطبیق و تبیین حالات رستم را در هر خان در سنجش با خودآگاهی و ناخودآگاهی ارائه داده‌اند.

۲. مریم صادقی در مقالهٔ خود با عنوان «تحلیل شخصیّت رستم در نبرد با سهراب» (۱۳۹۱) پس از بررسی شخصیّت رستم از دیدگاه روان‌شناسی در چهار بُعدِ بی‌مسئولیّتی، هراس، ضعف قدرت و شخصیّت و خلاف‌گویی در پی اثبات دو نکته است: نخست آن‌که لازم نبود رستم با تلاشی تصنّعی، هویّت خود را از سهراب پنهان کند؛ زیرا سهراب در هر صورت، دشمن ایران و ایرانی بود و باید بر دست رستم، حتّی اگر فرزند رستم هم بود، کشته می‌شد، چراکه در غیر این‌صورت سرزمین آرمانی ایران نابود می‌شد؛ دیگر آنکه هجیر و پس از او رستم، در این نبرد سهراب را با سخنان خلاف واقع فریفتند و سهراب هم به‌دلیل زودباوری و صداقت خود، در دام نیرنگ رستم گرفتار و کشته شد.

۳. موسوی و صفری در مقالهٔ «تحلیل شخصیّت در داستان رستم و سهراب» (۱۳۹۲)، به تحلیل شخصیّت سهراب، رستم و کاووس پرداخته‌اند. در این پژوهش ابتدا شخصیّت سهراب براساس تیپ شخصیّتی «پرشور»، واکاوی و ارایه شده و سپس با توجّه به ویژگی‌های مشترک میان سهراب و این تیپ شخصیّتی از جمله قدرت‌طلبی، شجاعت، اهمّیّت‌دادن به اهداف خود، روابط عاشقانه، لذّت‌بردن از درگیرشدن در جنگ قدرت و جدّی‌بودن بیان شده است. در ادامه، دیدگاه فروید دربارهٔ شخصیّت و ساختار آن، یعنی نهاد، خود و فراخود بیان می‌شود و سهراب، رستم و کاووس نمادی از آن سه جزو شخصیّت دانسته می‌شوند.

۴. ستّاری، حیدری‌صفّار و محرابی در مقالهٔ «شخصیّت رستم بر اساس داستان رستم و اسفندیار در شاهنامه و نظریّهٔ خودشکوفایی آبراهام مزلو» (۱۳۹۴)، ابتدا آبراهام مزلو و نظریّهٔ خودشکوفایی و عناصر آن را معرّفی می‌کنند و سپس به توصیف و تحلیل شخصیّت رستم (با تأکید بر داستان رستم و اسفندیار) مطابق با الگوهای معرّفی‌شده می‌پردازند. در واقع این پژوهش رستم را به‌عنوان الگوی ایرانی برای نظریّهٔ مزلو معرّفی می‌کند که به نمونه‌هایی از داستان رستم و اسفندیار مستند شده است.

۵. محمّدرضا خالصی در مقالهٔ «بررسی تطبیقی اخلاق از دیدگاه کانت و سعدی» (۱۳۹۲)، ابتدا آثار و اندیشه‌های سعدی را که متأثّر از آموزه‌های مدرَسی وی در نظامیّه بغداد و تحت تأثیر امام غزالی و نظام اخلاقی او شکل گرفته است، برپایهٔ نظریّهٔ اخلاق فضیلت دینی تحلیل می‌کند؛ سپس به تطابق و تمایز اندیشه‌های سعدی با افکار کانت می‌پردازد.

۶. باقر پرهام در کتاب «با نگاه فردوسی؛ مبانی نقد خرد سیاسی در ایران» (۱۳۷۷)، که پژوهشی دربارهٔ شاهنامه است، در نخستین بخش آن به مسائل و دشواری‌های موجود در خواندن و تصحیح شاهنامه می‌پردازد؛ سپس در بخش دوم، ضمن تشریح مبانی و کارکردهای شهریاری در شاهنامه، به عناصر مفید برای شناخت خرد سیاسی در ایران اشاره می‌کند و درنهایت از دیدگاه سهروردی نبرد رستم و اسفندیار را تحلیل می کند.

۷. محمّدعلی اسلامی ندوشن در در بخش ششم کتاب «زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه» (۱۳۸۵)، ابتدا به معرّفی رستم و خاندان وی و سپس به توصیف صورت و سیرت پهلوان پرداخته است. مؤلّف رستم را مردی پرزور و هنرمند معرّفی می‌کند که با چاره‌گری و تکیه بر نیروی اعتقاد و وفاداری به شاه توانسته است جایگاه جهان‌پهلوانی را از آنِ خود کند.

موضوع این پژوهش تاکنون به‌طور مستقل تحلیل نشده است و نخستین‌بار است که تحقّق می‌یابد.

فرضیّهٔ نگارندگان بر این استوار است که شخصیّت رستم با برخی از شاخص‌های مکتب وظیفه‌گرای اخلاقی کانت همسویی و ارتباط تنگاتنگ دارد؛ این شاخص‌ها عبارت‌اند از: تکالیف

انسان نسبت به خود، تکلیف انسان نسبت به دیگران، تکالیفی که دربارهٔ طبقات خاصّی از افراد مطرح است.

۲. نظریّهٔ کانت

امانوئل کانت، به‌عنوان بزرگ‌ترین نماینده و سخنگوی مشرب وظیفه‌گرایی، در یکی از نقطه‌عطف‌های عمده در تاریخ اخلاق واقع شده است. نظریّهٔ اخلاقی وی، مانند فلسفه‌اش بسیار مهم و تأثیرگذار بوده و همواره محلّ توجّه قرار گرفته است. نظریّهٔ کانت یکی از بحث برانگیزترین و مهم‌ترین دیدگاه‌ها در فلسفهٔ اخلاق است که البتّه از نقد اندیشمندان دیگر به دور نمانده است.

آنچه در نظریّهٔ اخلاقی کانت بیش از هر چیزی توجّه خواننده را جلب می‌کند، تأکید بیش از حدّ او بر انجام وظیفه از روی احساس وظیفه است. نظریّهٔ اخلاقی کانت به‌عنوان یک نظریّهٔ وظیفه‌گرای اخلاقی، در مقابل نظریّه‌های نتیجه‌گرایانی چون جرمی بنتام، جان استوارت میل و جورج مول، تأثیر بسیاری در حوز فلسفهٔ اخلاق گذاشته و توجّه فیلسوفان زیادی را به خود جلب کرده است. کانت در نظام اخلاقی خود سعی کرده است ارزش احکام اخلاقی را در خود آن‌ها و مستقل از هرگونه غرض و غایتی قلمداد کند. اگر احکامی وجود داشته باشند که مشروط به شرطی و برای وصول به غایتی باشند، ارزش اخلاقی ندارند. اساس اخلاق در عقل عملی مطلق و کلّی است و ارتباط مستقیم به طبیعت انسان ندارد. کانت با تکیه بر این اساس مابعدالطبیعی، اخلاق‌های مبتنی بر لذّت، نفع، احساس و دوراندیشی را نقد می‌کند؛ زیرا هریک از این حوزه‌ها سعی دارند به‌نحوی منشأ اخلاق را در طبیعت انسان بیابند. از نظر کانت ملاک درستی اعمال، نه احساسات، و نه نتایج اعمال است. همچنین حجیّت کسی، چه انسان و چه خداوند، ضامن درستی اعمال نیست. کانت حتّی اعتقاد به خدا را مبتنی بر اخلاق می‌داند.

نظریّهٔ اخلاقی کانت، بر این نکته استوار بود که اعمال فی‌نفسه درست یا نادرست‌اند و این درستی و نادرستی، متکّی بر خوبی و بدی نتایج اعمال نیست. ویژگی اصلی مکتب وظیفه‌گرایی اخلاقی کانت، توجّه به وظایف و ذات اعمال، صرف‌نظر از نتایج آن‌هاست. کانت معتقد است:

> غایت هرگز کاری را توجیه نمی‌کند، بلکه وضعیّتی حقیقی در آن عمل است که آن را درست یا نادرست می‌سازد. کانت با ردّ معیار نتیجه در تعیین درستی و نادرستی اعمال، معیار «امرمطلق» را ارائه می‌کند. از دید وی قانون امر مطلق، معیاری است برای کشف وظیفه و این‌که انجام کدام عمل به لحاظ ماهوی درست یا نادرست است (کانت ۱، ص ۸۹).

کانت به تمام تصوّراتی که پیش از او وجود داشت، مبنی بر اینکه برترین نیکی سعادت این جهانی و نیکبختی است، پایان داد. وی برخورداری از سعادت را مساوی با برخورداری از شایستگی اخلاقی نمی‌دانست. فضیلت در نظر او معنای دیگری داشت و آن عبارت بود از ادای وظیفه یا فعل مطابق با وظیفه؛ امّا صرف مطابقت با وظیفه برای تحقق فضیلت کافی نیست، بلکه نیّت فاعل نیز باید ادای وظیفه باشد.

۳. شرح وظیفه‌گرایی

به‌طور کلّی امروزه دو مشرب عمده بر کلّ گسترهٔ فلسفهٔ اخلاق سایه افکنده‌اند که تقریباً تمام نظریّه‌های هنجاری اخلاق نیز در یکی از این دو دسته جای می‌گیرند. این دو مشربِ عمده عبارت‌اند از: نتیجه‌گرایی و وظیفه‌گرایی.

منظور از وظیفه‌گرایی این است که معیار صواب و خوبی و بایستگی یک کار این است که هماهنگ با وظیفه باشد؛ در صورتی که آن فعل مطابق با وظیفه نباشد، آن فعل نادرست و خطا شمرده می‌شود (مصباح، ص ۲۶).

تعبیر «وظیفه‌گرایی» را نخستین‌بار، جرمی بنتام در کتاب خود با عنوان وظیفه‌گرایی یا علم اخلاق[1] مطرح کرد. واژهٔ انگلیسی «Deontologism»، ترکیبی است از «Deonto» به معنای تکلیف یا وظیفه و «Logos» به معنای شناخت و شناسایی (Alexander, p1) و در لغت به معنای تکلیف‌شناسی یا علم به وظایف است؛ امّا در فلسفهٔ اخلاق، وظیفه‌گرایی به مجموعه‌ای از نظریّه‌های اخلاق اطلاق می‌شود که بر ارزش فی‌نفسه و ذاتی اعمال تأکید دارند و نقطهٔ مرکزی ارزش در این نظریّه‌ها خود عمل است.

در اخلاق هنجاری، نظریّات وظیفه‌گرایانه در مقابل نظریّات نتیجه‌گرایانه قرار می‌گیرند. در حالی که نتیجه‌گرایی، اعمال درست را براساس نتایج خیر مشخّص و معیّن می‌کند، وظیفه‌گرایی مدّعی است که اگرچه نمی‌توان از نتایج و پیامدهای اعمال صرف نظر کرد، امّا ویژگی‌های مهمّ دیگری نیز وجود دارند که تعیین‌کنندهٔ درستی و نادرستی اعمال‌اند.

دیدگاه‌های وظیفه‌گرایانه، در کلّ، حائز چند ویژگی هستند:

۱. در میان نظریّات اخلاقی، به‌نحو کاملاً واضح و مهمّی تعیین‌کنندهٔ وظایف و الزاماتی خاصّ نسبت به دیگران‌اند؛

۲. در این‌گونه نظریّات، رفتار اخلاقی درست بر اساس وظیفه معیّن می‌شود و رفتاری که خیر را به حد اعلی می‌رساند، لزوماً رفتاری اخلاقاً درست قلمداد نمی‌شود؛

۳. ارزش‌های اخلاقی بنیادی، نظیر خیر، آن‌گونه که نتیجه‌گرایان معتقدند، قابل افزایش نیستند؛ به عبارت دیگر، درستی یا نادرستی، خیر و شر، باید و نباید و وظیفه، ملاکی مطلق برای تعیین اخلاقی‌بودن اعمال‌اند و نمی‌توان آن‌ها را افزایش یا کاهش داد.

۴. وظیفه‌گرایان معتقدند که «درست»، به تعبیر راولز، مقدّم بر «خوب» است (Darwall, p 3).

۴. ارادهٔ نیک

چه چیزی در زندگی وجود دارد که بدون هیچ قید و شرطی خوب است و بدون مقایسه با چیز دیگری می‌توان آن را خوب دانست؟ اگر پاسخ ثروت باشد، بلافاصله باید گفت به شرطی که در راه خیر استفاده شود؛ پس ثروت، خوبِ بدون شرط نیست. یا اگر گفته شود استعدادهای ذهنی

خوب‌اند، باز باید گفت به این شرط که در اختیار یک دزد و مجرم نباشند؛ پس استعداد هم نمی‌تواند خوبِ بدون قید و شرط باشد. کانت نظریّهٔ خود را برای یافتن ریشهٔ احکام اخلاقی از همین نقطه شروع می‌کند و معتقد است اگر بتوانیم چیزی را بیابیم که ذاتاً خوب است نه به‌خاطر پیامدها و چیز دیگری غیر از خودش، توانسته‌ایم به یک پایگاه مناسب به‌عنوان بنیاد احکام اخلاقی دست یابیم. کانت می‌گوید ارادهٔ خوب، یگانه چیز خوبی است که تنها برای خودش خوب است. حتّی اگر کسی با ارادهٔ خوب کاری انجام دهد و نتیجهٔ بدی به دست آید، نمی‌توان گفت شخص ارادهٔ بدی داشته است؛ بلکه باید گفت ارادهٔ وی خوب بود، ولی به‌خاطر شرایط و اوضاع مادّی به انجام نیک نرسید؛ و این نقطهٔ آغاز استدلال کانت برای یافتن بنیاد اخلاق است.

نیک هنگامی که در کنار اراده می‌آید، دقیقاً به چه معناست؟ کانت برای پاسخ به این پرسش توجّه خود را به تکلیف معطوف می‌کند و می‌گوید: «اراده‌ای که تنها برای تکلیف عمل می‌کند، ارادهٔ نیک است» (به نقل از کاپلستون، ص ۳۲۴). یک اراده ممکن است نتواند خوب باشد، نه فقط به دلیل اینکه ممکن است تکلیف از روی انگیزه‌های ناشی از نفع شخصی انجام شده باشد، بلکه همچنین به دلیل اینکه ممکن است تکلیف از روی انگیزه‌های نوع‌دوستانه، که در عین حال از تمایل ناشی شده‌اند، انجام گرفته باشد (مک‌اینتایر، ص ۳۸۳).

از دیدگاه کانت ما نمی‌توانیم تمایلات خود را انتخاب کنیم:

> آنچه مقدور ماست انتخاب میان تمایل و تکلیف خود است؛ بنابراین چگونه تکلیف، خود را بر من عرضه می‌کند؟ تکلیف، خود را به‌عنوان اطاعت از قانونی که به‌طور کلّی بر همهٔ موجودات عاقل الزام شده است، بر من عرضه می‌کند (مک‌اینتایر، ص ۳۸۵).

در این صورت رفتار او مطابق با تکلیف است؛ امّا انگیزهٔ او ادای تکلیف نیست. کانت این دو مفهوم را برای روشن‌شدن تکلیف از هم تفکیک می‌کند.

۵. فضیلت‌گرایی

کانت از فضیلت با عنوان ارادهٔ نیک و خیر مطلق یاد می‌کند. بدین‌ترتیب، او انسان فضیلت‌مند را انسانی می‌داند که دارای ارادهٔ نیک باشد، و در مورد آن می‌گوید:

> هیچ چیز در جهان و حتّی بیرون از جهان نمی‌توان در اندیشه درآورد که بی‌قید و شرط خوب دانسته شود؛ مگر خواست [یا ارادهٔ] خوب» (کانت ۱، ص ۱۲).

کانت دارایی‌های خارجی را مانند ثروت، استعدادهای ذهنی و سجایای اخلاقی نظیر شجاعت و ... را خیر مطلق و فی‌نفسه نمی‌داند؛ زیرا امکان استفادهٔ آن‌ها برای غایات شر وجود دارد. در حالی که ارادهٔ نیک ممکن نیست در هیچ وضعی بد یا شر باشد؛ و لذا خیر مطلق و بدون قید و شرط است. کانت علاوه بر ارادهٔ نیک، به ارادهٔ قدسی اشاره می‌کند که همواره در راستای وظیفه عمل می‌کند، برخلاف شخصِ دارای ارادهٔ نیک که همواره به اصول عقلانی نیاز دارد؛ زیرا تمایل وی در راستای سرپیچی از آن‌هاست و از آنجا که شخص اخلاقی برای استنتاج کارها از اصول، به

عقل نیاز دارد، اراده چیزی جز عقل عملی نیست (Kant 1, p: 29). بدین‌ترتیب، قلمرو عقل عملی، قلمرو اعمال اراده است.

۶. امر مطلق و صورت‌های آن

طبق نظر کانت، یک قاعدهٔ کلّی اخلاقی وجود دارد که همهٔ افعال اختیاری باید بر اساس آن انجام شوند؛ به عبارت دیگر، این قاعده همهٔ وظایف اخلاقی ما را مشخّص می‌کند. این اصل اخلاقی از این قرار است: «تنها طبق قاعده‌ای عمل کن که در عین حال اراده کنی قانونی عام شود» (به نقل از اونی، ص ۶۳). کانت این اصل اخلاقی را «امر مطلق» نام نهاده است. مطابق نظر کانت، امر مطلق یگانه اصل اخلاقی و اساس اخلاق است که از ارادهٔ متعیّن‌شده نشئت می‌گیرد. «چنین هنجاری یکتاست و وجود بیش از یکی از آن امکان‌پذیر نیست» (راس، ص ۶۷). امانوئل کانت دو صورت‌بندی از امر مطلق ارائه می‌کند؛ امّا تأکید می‌کند که هر دو اصل معطوف به حقیقتی یگانه‌اند.

۶-۱. صورت اوّل: خودآیینی یا قانون عام (اصل کلیّت‌پذیری)[۲]

> من هرگز نباید به شیوه‌ای عمل کنم که همچنین نتوانم اراده کنم که ضابطهٔ رفتارم به‌صورت قانون عام درآید (سالیوان، ص ۶۲).

معیاری که کانت برای تعیین و تشخیص وظیفهٔ اخلاقی ارائه می‌دهد، این است که در زمان انجام هر عملی از خود بپرسیم «آیا می‌پسندی که این آیین رفتاری، رواج یابد و فراگیر شود؟» به اعتقاد کانت با اندکی تأمّل در پاسخ به این پرسش، می‌توان به شناخت وظیفهٔ اخلاقی و عمل درست دست یافت. کانت نام این قاعده را که وظایف را معیّن می‌کند، امر مطلق می‌گذارد.

همچنین است رفتن رستم به کوه اساطیری البرز برای آوردن کیقباد. پس از مرگ زو طهماسب تخت ایران تهی مانده است، باید از خاندان شاهی کسی را جست؛ و او کیقباد است. رستم به دستور پدر، تنها به جست‌وجوی کیقباد روانه می‌شود؛ بنابراین، رستم بر آیینی رفتار کرد که اعتقاد داشت این رفتار او، یک قاعدهٔ عام شود.

۶-۲. صورت دوّم: احترام به کرامت اشخاص (اصل غایت بودن)[۳]

> چنان رفتار کن که انسانیّت را چه در شخص خودت و چه در شخص دیگری همیشه به‌عنوان یک غایت بدانی و نه یک وسیله[۴] (کانت ۲، ص ۷۴).

رفتن رستم به هاماوران و رهانیدن کاووس از چنگ شاه هاماوران، احترام به کرامت پادشاه است. پادشاه هاماوران برای دربند کردن کاووس از دو پادشاه سرزمین‌های مصر و بربرستان کمک خواسته است. سپاه رستم با سپاه سه کشور روبه‌رو می‌شود و با آنکه شمار آن‌ها در برابر سپاه دشمن بسیاراندک است، ولی در فرجام پیروزی با سپاه ایران است. پادشاه بربرستان زنهار می‌خواهد. آن‌گاه کاووس را تندرست به نزد رستم می آورند. این نخستین بار و آخرین بار نیست که رستم برای

رهایی و آزادی کاووس جان خویش و سپاهیان را به خطر می‌اندازد؛ هنگامی که شاه ایران آهنگ پرواز به آسمان‌ها را دارد و بر اثر ناکامی، در سرزمین آمل فرود می‌آید، این رستم است که وظیفهٔ خود می‌داند تا به همراه چند پهلوان دیگر به آمل برود و پادشاه را بازیابد. تا بدین‌ترتیب، کرامت پادشاه را حفظ کند؛ پادشاهی که بر اثر خیره‌سری و جنون، چند بار خود را تا آستان مرگ می‌کشاند.

وظیفه‌گرایی به اصول اخلاقی مانند آزادی، عدالت، احترام به حقوق اشخاص، وفاداری به حقیقت در رابطه با دیگران، صرفاً به‌عنوان این‌که آن‌ها یک شخص هستند توجّه می‌کند؛ بنابراین، دلیل وظیفه‌گرایان، شخص‌محور است؛ یعنی چون این عمل، نوعی احترام به اشخاص دیگر است الزامی است (همان، ص ۳۲). برای مثال، در ادامه به وفاداری و ادای احترام رستم به کرامت شاهان اشاره می‌شود:

خانوادهٔ رستم همواره به پادشاه وقت وفادارند. این وفاداری در آزمون‌های گوناگون نموده می‌شود. هنگامی که نوذر راه بیداد در پیش می‌گیرد، بزرگان کشور از سام تقاضا می‌کنند تکلیف قبول پادشاهی کند، امّا او چون از خاندان سلطنتی نیست، این پیشنهاد را رد می‌کند و چنین پاسخ می‌دهد:

بدیشان چنین گفت سام سوار — که این کی پسندد ز ما کردگار؟
که چون نوذری از نژاد کیان — به تخت کِیی بر، کمر بر میان
به شاهی مرا تاج باید بسود — محال‌است و این کس نیارد شنود!

(فردوسی، ج۱، ص۱۶۰)

زال نیز پس از سام پاسدار خاندان کیان است؛ هنگامی‌که پس از مرگ گرشاسب، تخت ایران از پادشاه تهی می‌ماند، زال رستم را برای یافتن کیقباد، که از تبار کیان است، به البرزکوه رهسپار می‌کند. چون آمد، او را بر تخت می‌نشاند. باز زمانی‌که کاووس‌شاه در هاماوران و مازندران گرفتار می‌شود، زال به رستم فرمان می‌دهد که برای نجات او بشتابد.

میان سلطنت نوذر و کیقباد که ایران‌شهر دورانی بحرانی را می‌گذراند، امکان به‌سلطنت‌رسیدن خاندان رستم وجود دارد، ولی آنان به‌جهت آن‌که تبار شاهی ندارند، ابا می‌کنند. رستم دست کم تا پایان پادشاهی کیخسرو فرمانبر و خدمتگزار کمربستهٔ شاهان ایران است و عمر خود را برای نجات و حفظ ایران بارها به خطر می‌اندازد. تنها پس از کناره‌گیری کیخسرو و بر تخت نشستن لهراسب است که اطاعت و احترام ویژهٔ خاندان زال نسبت به دربار سستی می‌گیرد و در پی آن، رستم نیز در سیستان کناره می‌جوید و دیگر به دربار نمی‌رود. رستم و خاندان وی چنان رفتار می‌کنند که انسانیّت را در شخص خود یا شاهان، همیشه به‌عنوان یک غایت می‌دانند و نه صرفاً وسیله.

۷. انواع تکالیف مهم مشخّص‌شده برای انسان در باب اخلاق و منشأ آن

کانت در بنیاد مابعدالطبیعهٔ اخلاق چند نمونه از وظایفی را مطرح می‌کند که کاربرد پیروی از امر مطلق را نشان می‌دهند و این وظایف را به وظایف در برابر خود و وظایف در برابر دیگران یا به عبارتی دیگر، تکلیف کامل و تکلیف ناقص تقسیم می‌کند. کانت تکلیف کامل (Perfect) را تکلیفی می‌داند که در تبعیّت از تمایلات هیچ‌گونه استثنایی نمی‌پذیرد و در برابر، تکلیف ناقص (Imperfect) را تکلیفی می‌داند که در تبعیّت از تمایلات استثناپذیر است. از نظر کانت، منشأ تکلیف اخلاقی صرفاً عقل است، نه تجربه؛ بنابراین، از نظر او تکلیف نمی‌تواند بر تجربه استوار باشد؛ زیرا ممکن نیست که با قطعیّت کامل، از راه تجربه، حتّی یک مورد را پیدا کرد که در آن قاعدهٔ کاری، هرچند درست و بر حق، تنها بر بنیاد اخلاقی و مفهوم وظیفه استوار باشد (کانت ۱، ص ۳۶).

۷-۱. تکالیف انسان نسبت به خود

مهم‌ترین تکالیف انسان نسبت به ذات خود عبارت‌اند از: تلاش برای انتقال از وضع طبیعی به وضع مدنی، کوشش برای پذیرش تمام مسئولیّت‌های مربوط به زندگی و مقدّرات خود، کوشش برای دفع شر از وجود خویش و پیوستن به خیر، کوشش برای ساختن شخصیّت قابل قبول (از لحاظ اخلاقی) برای خویش، کوشش برای شناخت ذات خویش و کوشش برای پرورش قوا و استعدادهای فطری و طبیعی خویش. به موجب این تکالیف، انسان باید به خودآزمایی و خودپژوهی بپردازد تا معلوم شود که آیا خصلت او از خلوص اخلاقی برخوردار است یا خیر.

رستم هنگامی‌که کودکی بیش نیست، یکی از تکالیف که نسبت به ذات خود احساس می‌کند، این است که باید بکوشد خود را در وضعیّت اجتماعی فرهیخته و کاملی قرار دهد. اگر جامعه از لحاظ اصول مدنی و اخلاقی نابسامان باشد، او مکلّف است از آن بیرون رود و شرط کمال انسان را در این می‌داند که مسئولیّت زندگی خود را تماماً بر عهده گیرد. او کشتن پیل سپید (پیل بزرگ زال که از بند رها شده) را نخستین وظیفهٔ اخلاقی خود می‌داند؛ چون هیچ‌کس را یارای برابری با او نیست و بیم آن است که کسانی را هلاک کند. به اعتقاد رستم، باید هرچه بیشتر و تا می‌تواند چنان عمل کند که گویا همه چیز بر دوش اوست و تنها به این شرط می‌تواند امیدوار باشد که حکمت بالغه، سعی و جهت خیرخواهانهٔ او را به کمال خواهد رساند. این بدان علّت است که حکمت بالغه (ذات خداوند) در واقع در درون اوست و باطن خود را تشکیل می‌دهد. از این جهت وقتی رفتار رستم چنان باشد که گویا همه چیز بر دوش خود اوست، حکمت بالغه سعی او را به نتیجه خواهد رساند؛ بنابراین، گرز نیای خود، سام را برمی‌دارد و بر سر پیل بزرگ می‌کوبد و او را در دم هلاک می‌کند.

رستم در باب رفتن به هفت خان، دارای آزادی و اراده و اختیار است. اوّلین اصلی که کانت در اینجا مطرح می‌کند، این است که چنان رفتار کن که همیشه قانون بر اعمال تو حاکم باشد. آن قاعدهٔ بنیادی که رستم باید رفتار خود را بر اساس آن مشخّص کند، عبارت است از: اعمال آزادانه

با غایات ذاتی انسانیّت؛ پس او نباید تابع تمایلات خود باشد، بلکه باید آن‌ها را تحت ضبط و ربط درآورد. هنگامی‌که کاووس در مازندران گرفتار می‌شود، زال رستم را مأمور نجات شاه می‌کند و به او می‌گوید: برای رسیدن بدانجا دو راه است؛ یکی راهی دراز و بی‌خطر و دیگر، راهی کوتاه و پرخطر. رستم آزادانه و از روی اختیار، راه دوّم را در پیش می‌گیرد. زال رستم را دل داد و به رفتن برانگیخت. خود نیز حتّی به مرگ فرزند رضا داد؛ زیرا نجات کشور و خویش‌کاری مردانگی، غایت ذاتی انسانیّت است و رستم نباید تابع هراس و تمایلات خود باشد.

> هفت‌خوان‌ها هدفی هماهنگ با آیین ایزدی و ارزش‌های اخلاقی حماسه دارند و پهلوان در راهی سزاوار به‌جان می‌کوشد تا سزاوار نام بلند باشد که آرمان زندگی و مرگ است (مسکوب، ص ۳۴).

مسئلهٔ مهم دیگر در بیان تکلیف رستم نسبت به خویشتن، اصل احترام به خود است. در این باب کانت می‌گوید:

> اصل تکالیف انسان نسبت به خویشتن از باب ترّحم به خود نیست، بلکه از احترم به خود است؛ یعنی اعمال ما باید با شرافت انسانی منطبق باشد (کانت ۲، ص ۲۰۵).

کانت اضافه می‌کند که پژوهش در احوال خویشتن باید امری دائمی و متصّل باشد. خودپژوهی در واقع عمل خاصّی است که استمرار آن بسیار دشوار است. ما باید مراقبت دائمی نسبت به اعمال خود داشته باشیم. اعمال ما همیشه باید تحت مراقبت ویژه‌ای باشد که پیوسته ناظر بر خلوص عقاید و دقّت اعمال ما باشد (همان، ص ۲۰۹). اسفندیار با دین جدیدی آمده است و علاوه بر قدرت، شوکت و اصل و نسب، دین را برای یاری خود آورده است؛ امّا نه دینی که انسان را به نرمی و کردار نیک دعوت می‌کند، بلکه دینی که تنها باید او را برای رسیدن به هدفش یاری کند. در طرف دیگر میدان، رستم قرار دارد که به‌واسطهٔ داشتن تجربه و جوانمردی، مجسّم اخلاق است و بارها برای جلوگیری از ستم و تجاوز جنگیده است؛ اخلاقی که از یک آیین سالم و خالصانه نشئت می‌گیرد. برای همین مدام از اسفندیار خواهش می‌کند که دست از لجبازی و جنگ بردارد. رستم از رزم نمی‌هراسد؛ زیرا بارها برای آزادی ایران و نجات ایرانیان و مظلومان با افتخار جنگیده و پیروز شده است. او پایبند آیین است. از بزرگان و شاهان اطاعات می‌کند؛ برای همین می‌گوید: من خودم نزد گشتاسب‌شاه آمده، خدمت خواهم کرد:

برابر همی با تو آیم به راه　　کنم هرچه فرمان دهی پیش شاه

(فردوسی، ج ۳، ص ۱۷۸)

امّا اسفندیار پافشاری می‌کند که باید رستم را دست‌بسته ببرد. شخصیّت رستم در این داستان شخصیّتی سنتّی و جاافتاده است. مظهری از عدالت‌جویی، اعتدال و برقراری امنیّت اجتماعی است. او انسانی است که از منطق و واقعیّت پیروی می‌کند و برای خود ارزش و احترام قائل است. و با تمام کوشش خود از برقراری تعادل و تعاون میان اسفندیار و گشتاسب ناکام می‌ماند و سرانجام اسفندیار نابود می‌شود.

فردوسی خردگراست و به همه چیز با دید خرد می‌نگرد. او دین دارد؛ دینی که اخلاق نیکو را ترویج می‌دهد، نه دینی که در خدمت امیال شخصی باشد. او می‌داند که دین منطق دارد و از نظر او خرد انسان، افکار و اعمال دینی را تأیید می‌کند. اعمال انسانی باید در خدمت دین باشد، نه این که دین در خدمت سوءاستفاده‌های شخصی و جاه‌طلبی افراد باشد.

کانت در باب تکالیف انسان نسبت به خویشتن موارد متعدّدی ذکر کرده است که در ادامه، به مهم‌ترین مورد آن، اشاره می‌شود:

تکلیف انسان نسبت به بدن خود و مسئلهٔ محکوم‌کردن خودکشی

در دستورات اسلام آیات و روایات فراوانی برای حرمت اضرار به نفس و خودکشی داریم (بقره، ۱۹۵). مباحث کانت می‌تواند فلسفهٔ خوبی برای حرمت اضرار به نفس و محکومیّت خودکشی باشد و مورد استفاده قرار گیرد. وی در این باب می‌گوید که خودکشی به این دلیل ممنوع و منفور نیست که حیات باید یک خیر عالی تلقّی شود؛ چه در این حال، ممکن است که هرکس خودکشی را وسیلهٔ دست‌یافتن به خیر عالی تلقّی کند. طبق قاعدهٔ بصیرت، خودکشی بهترین وسیله می‌بود که انسان می‌توانست، به‌واسطهٔ آن، خود را از سر راه بردارد؛ امّا طبق قاعدهٔ اخلاق، در هیچ شرایطی این کار مجاز نیست؛ زیرا این عمل به معنای اهدام انسانیّت است و انسان را نازل‌تر از حیوانات قرار می‌دهد؛ مانند اقدام به خودکشی رستم پس از مرگ سهراب:

یکی دشنه بگرفت رستم به دست — که از تن ببرد سر خویش پست
بزرگان بدوی اندرآویختند — ز مژگان همی خون فروریختند

(فردوسی، ج ۱، ص ۲۹۷)

به نظر کانت ما تحت شرایط و اهداف خاصّی به جهان آمده‌ایم؛ امّا کسی که خودکشی می‌کند، برخلاف غایت خود عمل می‌کند؛ و مانند کسی است که مسئولیّت خود را رها کرده، از این جهان به جهانی دیگر می‌رود؛ پس او را باید به‌عنوان کسی که علیه خدا طغیان کرده است، تلقّی کرد (کانت ۲، ص ۶۷).

۷-۲. تکلیف انسان نسبت به دیگران

کانت دربارهٔ ارتباط عدالت و تکلیف می‌گوید:

> عالی‌ترین تکلیف ما نسبت به دیگران عبارت است از حرمت‌نهادن به حقوق دیگران. این تکلیف ماست که حقوق دیگران را مراعات کنیم و به معنی یک امر مقدّس آن را پاس داریم. حقوق مردم چیزی است که به‌هیچ‌وجه نمی‌توان در مورد آن چون و چرا کرد و یا آن را مورد تعرّض قرار داد (کانت ۳، ص ۱۱۸).

رفتار رستم در مواجهه با خواستهٔ تهمینه نیز قابلیّت داوری دارد. رستم که آثار نجابت و خرد را در تهمینهٔ پری‌روی مشاهده می‌کند، او را به همسری برمی‌گزیند. رفتار رستم بزرگ‌منشانه بود؛ چرا که از ویژگی‌های بزرگ‌منش آن است که تقاضای دیگران را با گشاده‌رویی می‌پذیرد، به دیگران نیکی

می‌کند و مهر می‌ورزد، رفتارش با بزرگان، توأم با احترام است و اهل اقدامات بزرگ و چشمگیر است. رستم به‌عنوان یکی از وظیفه‌گرایان سرسخت و سنتّی، رفتن به «سپیدکوه» را ارادهٔ نیک و انجام این تکلیف اخلاقی را از مفاهیم کلیدی در اخلاق می‌داند و معتقد است هر فردی باید بر طبق وظیفه و به انگیزهٔ ادای وظیفهٔ اخلاقی خود رفتار کند؛ زیرا کارهایی که مخالف وظیفه‌اند، گرچه سودمند باشند، ولی به‌لحاظ اخلاقی نادرست و بی ارزش‌اند.

بر این کوه، قلعهٔ عظیمی است که مردمانش یاغی هستند و تا آن روز کسی به گشایش قلعه توفیق نیافته است. جدّ رستم، نریمان، در پای آن کوه کشته شده و سام که به خون‌خواهی پدر بدانجا لشکر کشیده، پس از سال‌ها که آن را در محاصره گرفته بود، ناکام بازگشته است. با راهنمایی زال، رستم و همراهانش در هیئت یک کاروان که بار نمک دارند، روانهٔ دژ می‌شوند. این نیرنگ در دژنشینان کارگر می‌افتد و کاروانیان را به درون راه می‌دهند. شبانگاه رستم و یارانش که سلاح زیر جامه پنهان دارند، حمله می‌برند و مردان قلعه را از دم تیغ می‌گذرانند و خزانهٔ دژ را به تصرّف درمی‌آورند.

۷-۳. تکالیفی نسبت به طبقات خاصّی از افراد

ایمانوئل کانت در این قسمت به تکالیف مرتبط با طبقات خاصّ اجتماع می‌پردازد که بر اساس سن، جنس و موقعیّت از همدیگر تفکیک می‌شوند (مجتهدی، ص ۱۱۴). کانت اصل حق را شرط لازم برای زندگانی اجتماعی می‌داند و این اصل را برای فرمانروا و برای مردم یکسان می‌پندارد. وی معتقد است که مردم نیز همانند فرمانروا و در برابر او حقوق نقض‌ناشدنی دارند؛ گو آنکه ممکن است قدرتِ استوارکردن آن‌ها را نداشته باشد. کانت فرمانروا را از اشتباه مبرّا نمی‌داند و بر این است که او در صورتی از اشتباه و نادانی مصون می‌ماند، که برتر از انسان و برخوردار از الهام خدایی باشد، و البتّه این ناممکن است؛ از این‌رو، آزادی قلم را نه‌تنها نگهبان حقّ مردم می‌شمرد، بلکه باور دارد این آزادی زمینهٔ امکان شناخت بدی‌ها را برای فرمانروا فراهم می‌کند و او را به اصلاح این بدی‌ها وامی‌دارد.

۷-۳-۱. تکلیف نسبت به شاه

بن‌مایهٔ «چهره‌های نمادین»، از بنیادی‌ترین بن‌مایه‌های شاهنامه به‌شمار می‌رود و سازوکارهای ریشه‌ای حماسهٔ ملّی ما بر آن‌ها استوار است و کردار آن‌ها هدف‌های نهفته در دل روایت‌ها را آشکار می‌سازد. در زمرهٔ این چهره‌های نمادین، شاهان و پهلوانان هستند که دو پایهٔ استوار و استومند در روند حماسهٔ ملی ما به شمار می‌آیند:

> شاه و پهلوان، دو عنصر مهم از نظامی واحد و وابسته و مکمّل یکدیگرند؛ امّا اینکه در نخستین ادوار، شاهی و پهلوانی در وجود یک تن تحقّق می‌یابد، بسیار سنجیده است؛ زیرا، در این روزگاران هنوز سخنی از تفکیک وظایف این دو در میان نیست. نخستین‌بار در زمان پیری فریدون، هنگامی‌که نبیرهٔ

او، منوچهر، به‌صورت جوانی برومند در کنار فریدون و سهیم در وظیفهٔ مملکت‌داری است، پهلوانان به میدان می‌آیند و کار سپهداری و لشکرکشی و تدارک امور سپاه به آنان واگذار می‌شود. از این پس، هر زمانی و به هر دلیلی که پهلوان در عرصه نباشد و یا پهلوان راستین یافت نشود، این امر از نشانه‌های آشکار خواری و خذلان دانسته می‌شود؛ و امّا پهلوانان عصر اوّل در کنار فریدون و منوچهر، عبارت‌اند از: گرشاسب، سام، قارن و قباد و کاوه، شیروی، شاپور و [...] (حمیدیان، ص ۱۸۷).

از این پس مرکز ثقل قهرمانی‌ها از شاهان اساطیری که در حقیقت پهلوانان دینی و ملّی هم بودند، به پهلوانان منتقل و شاه-پهلوان به دو شخص تفکیک می‌شود. شاه در مرکز، به ادارهٔ مملکت و صدور فرمان‌ها می‌پردازد و به‌ندرت، در لشکرکشی‌ها شرکت می‌کند.[۵] پهلوان نیز در نقش خود باقی می‌ماند.[۶] رستم عمل به فرمان و اطاعت از دستور شاهان را غایت وظیفهٔ اخلاقی می‌داند. او به دستور کیخسرو، مأمور جنگ با اکوان‌دیو می‌شود؛ شاه در پاسخ به دادخواهی چوپانی که به درگاهش روانه شده است، از رستم یاری می‌خواهد؛ زیرا پهلوانی غیر از رستم یارای مقابله با چنین دیوی مهیب را ندارد. رستم بی چون و چرا فرمان کیخسرو را می‌پذیرد:

چنین گفت رستم که با بختِ تو — نترسد پرستند تخت تو
ز دیو و ز شیر و ز نر اژدها — ز شمشیرِ تیزم نیابد رها

(فردوسی، ج ۲، ص ۶۳۲)

همچنین در نجات بیژن از چاه افراسیاب، کیخسرو با نگاه در جام گیتی‌نمای خود[۷] از احوال بیژن که در چاهی آویزان و سرنگون بود، آگاهی یافت و تنها راه نجات او را به دست رستم دانست. در اینجا نیز رستم مانند گشایش دژ سپید نیرنگ به کار می‌برد و در هیئت کاروان‌سالار، با کاروانی از متاع به توران روی می‌نهد، به کاخ افراسیاب حمله می‌برد و گنج و لوازم دربار او را که غافل‌گیر شده و گریخته است، میان سپاهیان تقسیم می‌کند.

رستم در فرمانبرداری از شاه که ارزشی بلامنازع در سرزمین آریایی‌های ایرانی کهن تلقّی می‌شده، تسلیم محض بوده است.

نحوهٔ کشته‌شدن سهراب به دست رستم، نکته‌ای قابل تأمّل است. ناراستی و نیرنگی که رستم در جنگ با سهراب به کار گرفته است، نکته‌ای است که از منظر اخلاقی قابل چشم‌پوشی نیست و رفتاری خارج از فضیلت راست‌کاری به شمار می‌رود. بسیاری از پژوهندگان این حوزه نیز رفتار رستم را در این زمینه ناپسند خوانده و آن را خارج از اصول اخلاقی برشمرده‌اند. فریب و افسون رستم به سهراب، نکته‌ای است که ارتباطی مستقیم با مرگ سهراب داشته است:

در این داستان، رستم پیروزمند، امّا در واقع مغلوب است؛ وی تنها با توسّل به فریب توانسته است تفوّق احراز کند (هانزن، ص۱۹۶).

این در حالی است که سهراب، پیش از مبارزه، رستم را به صلح دعوت می‌کند؛ امّا رستم سر باز می‌زند و می‌گوید:

بســـی گشـــته‌ام در فـــراز و نشـــیب　　نـــیم مـــرد دســـتان و بنـــد و فریـــب
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۱)

رستم، خود را به دور از هرگونه فریب و نیرنگی معرّفی می‌کند و مهم‌تر آن‌که هماوردی که به او پیشنهاد صلح داده است، به دروغ و فریب‌کاری متهّم می‌کند. این عمل رستم به‌زعم بسیاری از پژوهشگران تهی از فضیلت عدالت و جوانمردی است و رستم در سویِ دیگر فضیلت عدالت، یعنی رذیلت ظلم قرار گرفته است.

حقیقت امر این است که به‌زعم نگارندگان این مقاله، در این روایت، دفاع از میهن انگیزهٔ اصلی نبرد و تکلیف رستم است. رفتاری که رستم در رویارویی با سهراب در پیش گرفت، توأم با نابرابری نبود؛ زیرا او قانونی را که خود در مبارزه مطرح ساخت، پاس داشت و از منظر اخلاقی و با توجّه به معیارهای مورد نظر در مکتب وظیفه‌گرایی کانت، شیوهٔ وی در جنگ قابل دفاع است، هرچند رفتاری نکوهیده به شمار آید. از نظر کانت ملاک درستی اعمال، احساسات و نتایج اعمال نیست و همچنین حجیّت فرد، اعم از انسان و خداوند، ضامن درستی اعمال نیست. فضیلت در نظر او معنای دیگری داشت و آن، عبارت بود از ادای وظیفه یا فعل مطابق با وظیفه؛ امّا صرف مطابقت با وظیفه برای تحقّق فضیلت کافی نیست، بلکه نیّت فاعل نیز باید ادای وظیفه باشد. در وظیفه‌گرایی، ملاک سنجش افعال اخلاقی، وظیفه است. حقانیّت افعال اخلاقی، ناشی از یک الزام است؛ الزامی که در خود عمل نهفته است؛ در نتیجه، درستی و نادرستی افعال، برآمده از ذات خود فعل است؛ یعنی فعلِ خوب ذاتاً مستحقّ تحسین است و نه به موجب ایجاد نتایج خوب. این به این معنی نیست که در باب وظیفه و ملاک آن، عملاً باید دست کنشگر را برای هر نوع ستم و جنایتی باز گذاشت. رستم همواره به وظیفهٔ خود عمل می‌کند و فرمان شاه را بالاترین فرمان‌ها می‌داند. یا هنگامی‌که پای کین‌خواهی بزرگی در میان باشد، جوانمردی رستم مانع از سنگدلی و سخت‌گیری پهلوان نیست. یک نمونهٔ سنگدلی در قتل سرخه، پسر افراسیاب نموده می‌شود؛ سرخه که اسیر شده است، اظهار لابه و تضرّع می‌کند و خود را بی‌گناه و دوست سیاوش می‌خواند، حتّی پهلوان انعطاف‌پذیری چون طوس دل بر او می‌سوزاند؛ امّا رستم نرم نمی‌شود و به کشتن او فرمان می‌دهد:

ســـرش را بـــه خنجـــر ببرّیـــد زار　　زمـــانی خروشـــید و برگشـــت کـــار
بریـــده ســـرش، تـــنش بـــر دار کـــرد　　دو پـــایش ز بـــر، ســـر نگونســـار کـــرد
بـــر آن کشـــته از کـــین برافشـــاند خـــاک　　تـــنش را بـــه خنجـــر بکردنـــد چـــاک
(فردوسی، ج ۲، ۴۱۰)

در همین جنگ اوّل کین‌خواهی سیاوش است که دستور می‌دهد خاک توران را ویران کنند.

وظیفه‌گرایی، احترام به خودِ ارزش را الزامی می‌داند؛ فارغ از اینکه این رفتار چه نتایجی را به دنبال داشته باشد (کانت ۱، ص ۹۴).

از نظر کانت ارزش اخلاقی یک عمل، وابسته به انگیزهٔ انجام فعل با قصد انجام وظیفه است. فعل اخلاقی باید به نیّت وظیفه‌شناسی یا به‌خاطر نفس وظیفه انجام گیرد (kant 2, p 77).

۷-۳-۲. تکلیف شاه نسبت به پهلوان

تصویری که فردوسی از شخصیّت رستمِ پهلوان، برای ما به نمایش می‌گذارد، فردی تعالی‌یافته و کامل است. در شاهنامه تمام وظایفی که بر دوش او محوّل شده است، کامل و بی نقص به انجام می‌رساند و سربلند و پیروز می‌شود: کشتن پیل سپید زال، رفتن به کوه سپند به خون‌خواهی جدّش نریمان، آوردن کیقباد از البرزکوه، عبور از هفت‌خان برای رهایی کاووس، نبرد با افراسیاب، کشتن اکوان‌دیو و ... . اسلامی ندوشن دربارهٔ رستم چنین می‌نویسد:

> او در حالی که مبرّا از ضعف‌های انسانی نیست، تمام صفات یک مرد آرمانی را در خود دارد. در طیّ عمری دراز از تمام مواهب زندگی بهره می‌گیرد. هم بر نیروی بدنی خود تکیه دارد و هم بر نیروی معنوی خود. هم سربلند زندگی می‌کند و هم کامیاب، و تا آنجا که یک بشر خاکی بتواند بر طبیعت قهّار مسلّط شود، او تسلّط دارد. در عین حال، چون انسان است، سرنوشت او جدا از سرنوشت انسان‌ها، یعنی عاری از بعضی ناکامی‌ها نیست (ص ۲۵۸).

کاووس به کشور هاماوران لشکر کشیده و اسیر شده است. از سوی دیگر، چون افراسیاب تخت ایران را از پادشاه تهی دیده، به ایران حمله کرده است. مُلک با خطر بزرگی روبه‌روست و ایرانیان بار دیگر به رستم پناه می‌برند. پس از آنکه رستم، کاووس را از زندن هاماوران می‌رهاند و به ایران بازمی‌گرداند، شاه، در ازای خدماتش مقام «جهان پهلوانی»، یعنی پهلوان بی‌همتا را به او می‌دهد:

جهان پهلوانی به رستم سپرد — همه روزگار بهی زو شمرد

(فردوسی، ج ۱، ص ۲۴۸)

هیچ چیز نمی‌تواند فراتر از نیّات یا روحِ خود کانت باشد. خواست وی این است که فرد اخلاقی را همچون منظر و معیاری برتر از هر نظام اجتماعی بالفعل و خارج از آن نشان دهد. او از نوکرصفتی بیزار است و به استقلال نفس ارزش می‌دهد (مک‌اینتایر، ص ۳۹۶).

هنگامی که کاووس بر رستم خشم می‌گیرد (چون رستم برای جنگ با سهراب چند روزی درنگ کرده است)، او در جواب شاه می‌گوید:

دلیران به شاهی مرا خواستند — همان گاه و اختر بیاراستند

سوی تخت شاهی نکردم نگاه — نگه داشتم رسم و آیین و راه

اگر من پذیرفتمی تاج و تخت — نبودی تو را این بزرگی و بخت

(فردوسی، ج ۱، ص ۲۷۵)

و یا هنگامی‌که اسفندیار تنها راه گذشتن از جنگ را به بندکشیدن رستم به شمار می‌آورد، رستم ضمن یادآوری پهلوانی‌ها و خدمات ارزنده‌ای که در حقّ شاهان به‌جای آورده است، می‌گوید:

چه نازی بدین تاج گشتاسبی — بدین تازه آیین لهراسبی

که گوید برو دست رستم ببند — نبندد مرا دست چرخ بلند

که گر چرخ گوید مرا کاین نیوش — بگرز گرانش بمالم دو گوش

مـــن از کودکـــی تـــا شدستـــم کهـــن　　بـــدین گونـــه از کـــس نبـــردم ســـخن

(فردوسی، ج۳، ص۱۶۴)

درخواست اسفندیار پذیرفتنی نیست؛ زیرا باید دست به بند او داد، و دست به بند دادن، یعنی نام‌آوری‌ها و افتخارهای گذشتهٔ خود را پایمال کردن. کسی که هم گردن‌فرازان جهان را به بند کشیده، چگونه اکنون پیرانه‌سر، مانند یک محکوم، مانند یک اسیر، بگذارد که بازوانش را ببندند (اسلامی ندوشن، ص ۲۱۳).

بنا بر شاهنامه رستم فطرتی در منتهای نجیبی دارد، از اختلاف دینی هیچ صحبتی نیست. او نیز مانند پهلوانان دیگر یکی از خداپرستان باایمان به شمار می‌رود. معلوم است که وظیفهٔ رستم، اطاعت از اسفندیار، فرستادهٔ شاه، بود؛ امّا توهین بر شرف و افتخار او سخت گران آمد و در نتیجه، کشکمش آن‌ها ضروری است (نولدکه، ص ۱۶۱).

چـه کـاووس پیشـم، چـه یـک مشـت خـاک　　چـــرا دارم از خشـــم او تـــرس و بـــاک

(فردوسی، ج ۱، ص۲۷۷)

رستم دارای مقامی مقدّس و روحانی بوده و از قدرت‌های فوق انسانی برخوردار است؛ امّا برای وی، احترام به غرور انسانی خود، به منزلهٔ احترام به اصول اخلاقی و دینی است؛ فریضه‌ای است که نمی‌توان از آن درگذشت. او خود را فرمانبر پادشاه می‌داند، ولی تا هنگامی‌که پادشاه غرور و شخصیّت وی را در معرض تهدید قرار نداده است. این تکلیف از منظر کانت ناقص خوانده می‌شود؛ زیرا با تبعیّت از تمایلات، دارای استثنائاتی شده است.

۸. نتیجه

در مکتب اخلاقی ایمانوئل کانت، عنصر تکلیف یا وظیفه، اساسی‌ترین نقش را ایفا می‌کند. نظریّهٔ اخلاقی کانت به‌عنوان یک نظریّهٔ وظیفه‌گرای اخلاقی، در مقابل نظریّات نتیجه‌گرایان تأثیر بسیاری در حوزهٔ فلسفهٔ اخلاق گذاشته و توجّه فیلسوفان زیادی را به خود جلب کرده است. این نظریّه، بر این نکته استوار است که اعمال، فی‌نفسه درست یا نادرست هستند و درستی و نادرستی آن‌ها متکّی بر خوبی و بدی نتایجشان نیست. ویژگی اصلی مکتب وظیفه‌گرایی و به‌ویژه نظریّهٔ اخلاقی کانت، توجّه به وظایف و ذات اعمال، صرف‌نظر از نتایج آن‌هاست. از نظر کانت، غایت عمل هرگز کاری را توجیه نمی‌کند، بلکه وضعیّتی حقیقی در آن عمل است که آن را درست یا نادرست می‌سازد. نگارندگان با تحلیل و واکاوی شخصیّت رستم در شاهنامه، به این نتیجه رسیدند که انواع تکالیف مهم مشخّص‌شده در باب اخلاق در مکتب وظیفه‌گرای کانت، با شخصیّت او همخوانی و ارتباط دارد. تکالیف مهم عبارت‌اند از:

۱. تکالیف رستم نسبت به خود که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: تلاش برای انتقال از وضع طبیعی به وضع مدنی، کوشش برای پذیرش تمام مسئولیّت‌های مربوط به زندگی و مقدّرات خود، کوشش برای دفع شر از وجود خویش و پیوستن به خیر، کوشش برای ساختن شخصیّت قابل قبول

(از لحاظ اخلاقی) برای خویش، کوشش برای شناخت ذات خویش و کوشش برای پرورش قوا و استعدادهای فطری و طبیعی خویش. رستم با کشتن پیل سپید و رفتن به هفت‌خان برای نجات شاه ایران و کشتن اکوان‌دیو و گشودن دژ سپند و ...، تمام مسئولیت‌های مربوط به زندگی و مقدرّات خود را به دوش گرفت و برای دفع شر آن‌ها از وجود خود کوشید و این‌گونه شخصیّتی پذیرفتنی از لحاظ اخلاقی برای خویش ساخت.

۲. تکالیف رستم نسبت به دیگران، و به‌طور خاصّ تکلیف وی در برابر شاه: هنگامی‌که رستم در مواجهه با خواستهٔ تهمینه آثار نجابت و خرد را در وی مشاهده می‌کند، او را به همسری برمی‌گزیند. رستم با بزرگ‌منشی به دیگران نیکی و مهر می‌ورزد، رفتارش با بزرگان توأم با احترام است. او به‌عنوان یکی از وظیفه‌گرایان سرسخت و سنّتی، رفتن به سپیدکوه را ارادهٔ نیک و انجام این تکلیف اخلاقی را از مفاهیم کلیدی در اخلاق می‌داند و معتقد است هر فردی باید بر طبق وظیفه، و به انگیزهٔ ادای وظیفهٔ اخلاقی خود رفتار کند. همچنین است انجام تکالیفی که نسبت به شاه بر ذمّهٔ رستم نهاده شده است و او با دلیری و فراست بسیار، کاووس را از بند شاه هاماوران و دیو سپید می‌رهاند.

پی‌نوشت

1. Bentham, Jeremy (1834), Deontology or the Science of Morality.
2. Universalizability
3. Principle of ends.
4. Possible Kindom of ends

۵. تنها موردی که شاه و پهلوان در وجود یک تن گرد می‌آید، کیخسرو است.

۶. رستم از نظرگاه تاریخی، یکی از شاهزادگان بزرگ پارتی بوده که بر سرزمین‌های باختری شاهنشاهی پارت فرمانروایی می‌کرده و کم‌وبیش پایگاهی همانند پادشاهان بزرگ پارت پیدا کرده بوده است. این فرمانروای توانا، بر اثر ایستادگی در برابر کوشانی‌ها و دیگر مهاجمان بدوی و لشکرکشی به گرگان و مازندران و پشتیبانی از خاندان گودرز، به‌گونهٔ پهلوان قومی مردم سیستان درآمده است (سرکاراتی، ص۳۹).

۷. کیخسرو با نگاه‌کردن در این جام از اسرار پنهان عالم آگاه می‌شد.

منابع

اسلامی ندوشن، محمّدعلی، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، شرکت سهامی انتشار، چاپ نهم، تهران ۱۳۸۵.
اونی، بروس، نظریّهٔ اخلاقی کانت، ترجمهٔ علیرضا آل بویه، بوستان کتاب، قم ۱۳۸۱.
پرهام، باقر، با نگاه فردوسی؛ مبانی نقد خرد سیاسی در ایران، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۷.
حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۲.
راس، دبلیودیوید، شرحی بر تأسیس مابعدالطبیعهٔ اخلاق کانت، ترجمهٔ محمّدحسین کمالی‌نژاد، حکمت، تهران ۱۳۷۶.
سالیوان، راجر، اخلاق در فلسفهٔ کانت، ترجمهٔ عزت‌اللّه فولادوند، طرح نو، تهران ۱۳۸۰.

ستّاری، رضا و همکاران، «شخصیّت رستم بر اساس داستان رستم و اسفندیار در شاهنامه و نظریّهٔ خودشکوفایی آبراهام مزلو»، متن‌پژوهی ادبی، دورهٔ ۱۹، ش ۶۴، ص ۸۳-۱۰۹، ۱۳۹۴.

سرکاراتی، بهمن، سایه‌های شکار شده، طهوری، چاپ دوّم، تهران ۱۳۸۵.

صادقی، مریم، «تحلیل شخصیّت رستم در نبرد با سهراب»، مطالعات نقد ادبی، دورهٔ ۷، ش ۲۷، ص ۱-۱۷، ۱۳۹۱.

فردوسی، شاهنامه، چاپ جلال خالقی‌مطلق، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران ۱۳۸۶.

کاپلستون، فردریک، تاریخ فلسفه، ترجمهٔ اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر، ج ۶، سروش، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۵.

کانت، امانوئل (۱)، بنیاد مابعدالطبیعهٔ اخلاق، ترجمهٔ حمید عنایت و علی قیصری، خوارزمی، تهران ۱۳۶۹.

ـــــــــــ (۲)، درس‌های فلسفهٔ اخلاق، ترجمهٔ منوچهر صانعی درّه‌بیدی، نقش و نگار، تهران ۱۳۷۸.

ـــــــــــ (۳)، مابعدالطبیعهٔ اخلاق: مبانی مابعدالطبیعی تعلیم فضیلت، ترجمهٔ منوچهر صانعی درّه‌بیدی، نقش و نگار، تهران ۱۳۸۰.

کمالی‌بانیانی، مهدی‌رضا و میرجلال‌الدّین کزازی، «تحلیل شخصیّت رستم در هفت خان براساس دیدگاه‌های یونگ و فروید»، فنون ادبی، دورهٔ ۸، ش ۴، ص ۱-۱۶، ۱۳۹۵.

مجتهدی، کریم، فلسفهٔ نقّادی کانت، امیرکبیر، تهران ۱۳۷۸.

مسکوب، شاهرخ، تن پهلوان و روان خردمند، طرح نو، تهران ۱۳۷۴.

مصباح، محمّدتقی، نقد و بررسی مکاتب اخلاقی، نگارش احمدحسین شریفی، مؤسسهٔ امام خمینی، قم ۱۳۸۴.

مک‌اینتایر، السدیر، تاریخچهٔ فلسفهٔ اخلاق، ترجمهٔ انشاءاللّه رحمتی، حکمت، تهران ۱۳۷۹.

موسوی، سیّدکاظم و جهانگیر صفری، «تحلیل شخصیّت در داستان رستم و سهراب»، شعرپژوهی، دورهٔ ۵، ش ۱۶، ص ۱۵۱-۱۷۶، ۱۳۹۲.

نولدکه، تئودور، حماسهٔ ملّی ایران، ترجمهٔ بزرگ علوی، نگاه، چاپ ششم، تهران ۱۳۸۴.

هانزن، کورت هاینریش، شاهنامهٔ فردوسی، ساختار و قالب، ترجمهٔ کیکاوس جهانداری، فروزان روز، تهران ۱۳۷۴.

Alexander, L. and Michael M, "Deontological Ethics", Stanford Encyclopedia, PP. 1-90, 2007http//Plato.stanfovd.edu/entries/ethics-deontological.

Darwall, Stephen,(ed.), *Deontology*, First edition, London, Blackwell, 2003

Kant, Immanuel (1), *Foundations Of The Metaphysics Of Morals*,(Trans.) Lewis White Beck, The library of Liberal Arts, The Bobbs-Merrill Company, Inc., New York 1959.

——— (2), *Critique of Pure Reason*, *Great Books of The Western World*, (trans). By Thomas Kingsmill Abbott, The University of Chicago Chicago, 1952.

Analysis of Rostam's Personality with Emphasis on Kant's School of Deontologism

Fatemeh Hajirahim
Graduate of PhD in Epic Literature, Qom University
Salman Rahimi
Graduate of PhD in Persian Literature, Mazandaran University

Abstract

In the philosophy of ethics, the criterion of valuing and measuring moral actions is one of the prominent issues. Immanuel Kant, a German philosopher, believes that only the present has a moral value that is in accordance with the task and that the actor has no other motive than to perform the duty. To understand what an action is in accordance with the duty, one must refer to the Absolute. What is meant by the Absolute, which defines all our moral duties, is: Act according to a rule that you can simultaneously will that rule become universal law. Kant considers the absolute to be the obvious rule of practical reason. Since this is absolute, the rulings derived from it will also be absolute. Rostam, the ideal character of Shahnameh in all spheres of life, always paid attention to doing his duty and justice and did not use immoral tools and methods to achieve sublime goals. According to the Shahnameh, several propositions indicate the Deontologism of morality in the moral school of Rostam. In the present study, which has been done by descriptive-analytical method, the authors has come to the conclusion that Rostam's personality is closely related to some indicators of Kant's moral conscientious school. These indicators are: human duties towards oneself, human duties towards others, duties towards certain classes of people.

Keywords: School of Deontologism, Kant,Rostam , Absolute Matter.

The Type and the Function of the Narrator in the Narrative of the Story of Rostam and Sohrab

Chiman Khoshnamay Bahramir
PhD Student in Persian Language and Literature, University of Kurdistan
Teymoor Malmir
Professor of Persian Language and Literature. University of Kurdistan

Abstract

The epic and heroic narrations are reformed in various ways. The narration scrolls and vulgar and folk narratives are a means of recreating these stories. The author of *Shahnameh*, writers, scroll narrators and the narrators who narrate stories for generation, each choose a narrator and a particular point of view in accordance with their goals and attitudes to tell the story. In this research, we have analyzed the form and function of the narrator and the point of view in Rostam and Sohrab narratives. The question of this research is that how and in what point of view each narrator of this story emphasizes on some parts of the story or narrates it in a different way or with a different view rather than the original version? The result of the research indicates that the point of view of different narrators in Rostam and Sohrab narratives, is based on Fatalism. The narrator of *Shahnameh*, by mentioning the details of an event with pause and hesitation or generalization or omission, forms his own specific and intended discourse. The narrator of the scroll is an intervening narrator; he is constantly on the verge of revelation, judgment and interpretation and for the sake of the hero's acceptance and admissibility as much as possible, he introduces him as a believer in religion. In the scrolls, due to the venue and the narrator's audience, the "character's" action is based on society's approbation and the common culture of the time. The narrator's view of the woman in *Shahnameh* is different from that of the scrolls. The narrators have the same view about the battle of Gordafarid and Sohrab in every narrative and that is based on the prevalence of Gordafaris's trick over her warfare skills.

Keywords: Fatalism, The Story of Rostam and Sohrab, *Shahnameh*, The Type and the Function of the Narrator, Narrators' Ncroll.

A Refrence to Cultural Geography of Body Language in Jamalzade's Short Stories

Iraj Sadeghi
PhD student of Persian language and literature, Mohaghegh Ardabili University
Bijan ZahiriNav
Associate Professor of Persian Language and Literature, Mohaghegh Ardabili University
Khodabakhsh Asadollahi
Professor of Persian Language and Literature, Mohaghegh Ardabili University

Abstract

This study by relying on theory of linguistic behavior and social status of "Alfred Adler" and theory of Prospect's" Karl Sover "examines the world of the texts of Jamalzadeh's stories in terms of body language and non-verbal communication by definition of geography. According to Adler, language behaviors are a reflection of social and environmental situations. In the prospects of the text, cultural geography is formed given to human beings and behavioral changes. In this article, descriptive-analytical method and library studies have been used by examining non-verbal communication. The purpose of this study is to refer the function of linguistic relations in characters and human species in Jamalzadeh's stories and its conceptual effect on the relations of human species in the story. Sometimes. The story in formed of various human species (types). The results of this study showed that non-verbal communication is so significant in Jamalzadeh's works and Jamalzadeh uses linguistic and physical behavior to express intangible feelings and intangible concepts. The reasons for that are lexical poverty and conceptual suitable inadequacies. Lifestyle has an effect on dynamic structures. From the view of amplitude, according to the diagram, the most of non-verbal language behavior is observed in the eye component and the lowest linguistic behavior belongs to the organ component.

Keywords: Prospects, Behavior, Body Language, Story, Human, Culture.

The Structural Analysis of Ebn-e Sina's Merajnameh According to Campbell's Model of the Hero's Journey

Ehsan Zanditalab
PHD Student of Persian Language and Literature in Razi University
Khalil Beygzade
Associate Professor of Persian Language and Literature in Razi University

Abstract

Merajnameh is an example of religious and mystical literature. It is a report of spiritual journey to unknown territories beyond self-awareness. In this literary form and narrative, the concept of journey has always been a well-known element in the evolution of mankind towards perfection. For that reason, Merajnamehs of spiritual pilgrimage have been written in the form of travel books. The Meraj of Prophet Muhammad (PBUH), narrated by Abu-Ali Sina (aka. Avicenna), is one of the oldest independent examples in the Persian literature, written in prose, with a symbolic approach to the elements of narrative. The importance of studying such texts according to new literary theories is to attempt to open a new horizon in the reader's knowledge of the text in order to reveal its cryptic layers and to extend his comprehension of the text. The present research examines Ebn-e Sina's Merajnameh according to Campbell's concept of monomyth, which is a structuralistic psychological approach to the hero's journey, with a descriptive-analytic method and based on interdisciplinary studies of comparative literature. The results demonstrate that Abu-Ali Sina's Merajnameh is compatible with the narrative structure of Joseph Campbell's model of the Hero's Journey, except for some inconsistencies in the sublevels of "rejecting invitation" and "refusing to return" Which reveals the eloquence and dynamism of the ascension of Hazrat Khatami (PBUH) based on its narrative structure in the verses of the Holy Quran.

Keywords: Merajnameh of Abu-Ali Sina, Archetype, Joseph Campbell, The Hero's Journey, Unknown Territories.

RAHI; Tradition, Stereotype or Pseudonym?
(Research on the Word “Rahi” in Persian Poetry)

Mahsa Rezaei
PhD Student of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University
Najmeh Dorry
Associate Professor of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University
Saeid Bozorg Bigdeli
Associate Professor of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University

Abstract
A pseudonym or poetic name is one of the characteristics of Persian poetry that became common as a literary tradition from the sixth century onwards and stabilized in the poetry of seventh century poets. Poets such as Sanai, Khaghani and Anvari are the mainstreaming poets in this field and especially provide the ground for identifying and establishing of pseudonym in the Lyric. Relying on the repetition of a word that is one of the main characteristics of the definition of a pseudonym, some contemporary scholars have made a mistake in determining the pseudonym of poets and have attributed incorrect pseudonym to sixth century poets. Among these mistakes in attribution, we can mention the word Rahi, which has been introduced as the pseudonym of some poets. In this article, in a descriptive-analytical method,we mentioned the history of pseudonym in Persian and Arabic poetry as well as its place in poetry. We examined the hidden pseudonym in Sana'i and Rumi's poetry and by searching in Persian poems from the beginning and with emphasis on research in the poems of sixth century poets, we have studied the word Rahi in the place of pseudonym. The results show a kind of literary tradition and theme and words synonymous with the word Rahi in the use of this word by different poets, which cannot in all cases indicate the poet's pseudonym.

Keywords: Sixth Century Poetry, pseudonym, Choose a Pseudonym, Rahi.

A Comparative Study of Narrative Structure in *The Book of Job* from *The Old Testament* and "The Tale of Job's Misery" from *Stories of the Quran* by Atiq Nishaburi (Surabadi) Using Algirdas Greimas's Model

Mohammad Ghaffary
Assistant Professor of English Language and Literature, Arak University
Melika Ramzi
MA Student of English Language and Literature of English, Arak University

Abstract

The story of Job the prophet is one of the narratives included in both *The Quran* and *The Old Testament* but narrated differently in each of them. *The Quran*'s account of Job's story, unlike *The Old Testament*'s, is quite brief, but this story is retold in detail in the ancient Persian interpretations of *The Quran*. Despite similarities in form and content, the narrative in *The Old Testament* and the narratives by interpreters of *The Quran* differ in terms of plot structure. Adopting Algirdas Greimas's narratological model as well as his semiotics of discourse and using descriptive-analytical method, the present study conducts a comparative analysis of narrative structure in *The Book of Job* from *The Old Testament* and one of the Islamic narratives of the same story, namely "The Tale of Job's Misery" from the ancient Persian text *Stories of the Quran* by Aboubakr Atiq Nishaburi (Surabadi). To this aim, first, the actantial model, narrative chains, and plot structure are concisely explained according to Greimas's theory; then, the events, characters, and narrative structure are analyzed and compared in the two selected narratives of Job's story. Finally, this study concludes that the plot of *The Book of Job* is contractual, whereas that of "The Tale of Job's Misery" is performative. Moreover, in both texts, Yahweh/God is the sender, but the most striking difference is the devil/Satan, who is not an actant in *The Book of Job*, while he is the opponent and the performing subject in the Islamic narrative. Besides, in these two narratives, the function of the disrupter of the pattern is attributed to different characters. The analysis of the process of semiosis, the evolution of narrative structure, and the role of modal verbs shows that in the Islamic narrative the active-tensive system and in *The Book of Job* the existential-tensive system form the dominant discourse in the creation of meaning.

Keywords: Narratology, Semiotics of Discourse, Narrative Structure, Actant, Greimas's model, *The Book of Job*, "The Tale of Job's Misery".

Semiotic Comparison of Rumi's Neynameh and Qaisar Aminpour's Fasl - e- Vasl based on Riffaterre's View

Ahmad Rezaei
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Qom.Iran
Marzieh Parsamanesh
M.A. student of Persian language and Literature, University of Qom.Iran

Abstract
Today, different theoretical and research domains of literature each try to analyze literary works from a different and, of course, systematic perspective. It can be said that the development of the theoretical framework, methodical analysis, presentation of codified results, and avoidance of taste-based opinions are the basis of many literary types of research of the present day; one of these domains is semiotics. Semiotics is related to many aspects of life, especially literature in the broad sense and poetry in the specific sense, because of its essential function of "examining something that represents something else." The system of semantic connection in literature, or the connection between signifier and signified, or what should be discovered in literary texts on the basis of existing signs, has been a significant vehicle for semioticians to enter literary texts from different angles. In this paper, Moalavi's Neynameh and Aminpoor's Fasl-e-Vasl, which pay attention to the subject of "union", according to Riffaterre's view, were analyzed and compared. The present study, by drawing descriptive systems, hypo gram, and matrix, shows that these two texts, despite their similar content, have expressed two opposite views. The narrator of Neynameh, complaining of parting and getting along, does not seem, Joiner, while the narrator of Fasl-e- Vasl, by motivating others and … has reached its optimum. Although descriptive systems in Fasl-e- Vasl are less, have greater diversity; Hypo grams of this poem is also widespread. In addition, ungrammaticality and neologism in Aminpoor's poem compared with Neynameh are much more impressive.

Keywords: Semiotics, Comparison, Rumi, Aminpour, Riffaterre.

Exact Date of Death of Khaqani Shervani

Seyed Mohsen Hosseini Vardanjani
Graduate of PhD in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad

Abstract

One of the happiness of any ancient poet can be the existence of strong manuscripts of his poems and the existence of correct knowledge of the events of his life. Unfortunately, the ancient and valuable manuscripts of pre-Mongol poets are scarce, and we do not have accurate information about the life tragedies of many of these poets. Fortunately, Khaqani is one of the few ancient narrators whose works have good and solid manuscripts and many of his life's accidents are known to us, and there are two main reasons for this; The first is Khaqani himself, who informs the audience about many events in his life, and the second is the existence of sources that provide us with valuable information about Khaqani 's life.One of these details is his exact anniversary and death, which are now available to us through ancient manuscripts. In this research, we have tried to report the different dates mentioned for Khaqani 's death, relying on the method of the first library, and then critique them, and at the end, the exact date of his death, which is between the two Let us present the ancient and solid manuscript of his divan; According to this, Khaqani died on the 21st of Shawwal in the year 581 AH, which is equal to the seventh of Bahman in the year one hundred and seven.

Keywords: Khaqani , Exact Date, Manuscript,, Death.

Examining an Account of a Qaṣīdah by Athir al-Din Akhsikati in the Corrected Texts and Unraveling the Meaning of its Difficult Verses

Sayyed Mahdi Tabatabaei
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University of Tehran

Abstract

Writing according to his extensive knowledge in poetry and insisting on the difficulty, complexity, and ambiguity, Athir al-Din culminated the meaning of verses. Athir al-Din, whose qaṣīdah (ode) verses have been introduced in some poetic memoirs as an instance of difficult verses of poetry, is considered one of the most prominent qaṣīdah (ode) poets of the sixth century. Owing to this poet's position in the canon of Persian literature, contemporary scholars have paid special attention to textual criticism of his diwan; therefore, his poetry collection has textually been criticized triple in the present century. The first correction was made by Rokn al-Din Homayoun Farrokh between 1957 and 1958 in the form of 6537 verses; The second correction was made by Mahmoud Barati Khansari in 2019 in 12,000 verses. The third correction was the Ph.D. dissertation of Professor Abbas Mahyar, published in 2020 and a few years after his demise. Examination of the corrected texts and manuscripts of this poet's diwan shows that there are shortcomings in the writing of the manuscripts and the account of the criticisms so that it can be claimed there is a long way to go before reaching a revised text from the diwan. To prove this claim, in this research, by descriptive-analytical method, difficult verses of a poem by Athir al-Din will be examined based on the account of corrected texts, and their comparison with the writing of ancient manuscripts. Many of the versions cited in this study are the same as those that were available to the textual critics, but they did not use the necessary care in selecting or reading words, combinations, and interpretations. The research findings display that among the three corrections made, the correction of the late Mahyar is better than the other two since he has chosen an eclectic method of correction and the other two correctors have worked according to the base version. From a textual criticism perspective, according to the existing versions of Athir al-Din's Diwan, it seems that using the "base version" method in criticizing cannot have the necessary efficiency. Further, to criticize this poet's diwan textually, while grasping his mentality, language, and scope of knowledge, one should use other knowledge in the field of literature such as lexicography, stylistics, and criticism.

Keywords: Textual Criticism; Athir al-Din Akhsikati; Corrections of Athir al-Din's Diwan; Reading of n Qaṣīdah (ode).

Hermeneutic Analysis of Sohrab Sepehri's Poem “ The Voice of Meeting”

Homayun jamshidian
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Golestan university

Abstract

According Roland Barthes, “Writerly Text” are symbolic and it is not possible to understand hidden layers except by passing through the formal and superficial level. One of Sohrab Sepehri's poems "The Voice of Meeting" is such kind of text that narrates the intuitive experience of poet. In this poem, first the narrator reports his intuitive experience, encountering with the singer fruits and their circumstances and actions with ambiguity. At the end of intuition, the narrator indirectly, as well as during the conversation, deals with issues that obstacle intuitive reports. The main question of the article is what this poem has the unmentioned or hidden meaning and what concepts are clarified or created through the works that has the same horizon. In this article, this poem is interpreted with the method of hermeneutics and intertextual analysis and using other works of Sepehri, the Qur'an, and mystical concepts as a pre-texts. Through these works, the meaning of the codes in the experiences of the narrator become clearer. The results show that in the narrator's intuition, the happiness of fruits is on account of confronted with the hidden surface of the universe or the "expanded world". Attitudes toward the surface and utilitarianism prevent confrontation with the upper level of universe. Sepehri's poems as a whole and this poem show that revelation does not stop at a specific time or specific place. Evidences from Sepehri's biography also confirm this.

Keywords: Intuition, Hermeneutics, Writerly Text, Code, Sohrab Sepehri. Voice of Meeting.

Formalist Analysis of the Short Story “Mesl e Hamishe” by Houshang Golshiri

Bahador Bagheri
Associate Professor of Persian Language and literature, Kharazmi University

Abstract
The short story ”Mesl e hamishe” by Houshang Golshiri, is in fact three stories that run parallel to each other and in an alternating and confusing way. Since the main theme of the story is the emphasis on vicious circle, everyday life, boredom and repetition of the phenomena of existence and human life, the form and content of the story have found an artistic interaction in each other; In a way, the form of the story confirms this theme. The author uses the art of repeating the names of the characters and their functions and jobs and other sub-themes. In fact, he used the trick of mirroring and Parallel imagery to embody this repetition and in a way the vicious circle in the form of a story. In the Parallel imagery technique, the author forms one or more sub-stories next to the main story to emphasize the theme of the story, or the characters and themes are repeated in various forms until finally, convey a single function and message to the reader; Or, in order to emphasize specific themes, the author, one or more times, inserts objective and tangible images in the text of the story without mentioning their direct connection with the main concepts and these objective images confirm and embody those abstract claims or concepts. Parallelism technique seems to be the most appropriate artistic trick to consolidate the theme of this story, which can be deciphered with a formalistic reading.

Keywords: Houshang Golshiri, Story “Mesl e Hamishe”, Short Story, Formalist Critique, Parallel Imagery.

Abstracts

TABLE OF CONTENTS

Formalist Analysis of the Short Story "Mesl e Hamishe" by Houshang Golshiri
Bahador Bagheri 1

Hermeneutic Analysis of Sohrab Sepehri's Poem "The Voice of Meeting"
Homayun Jamshidian 17

Examining an Account of a Qaṣīdah by Athir al-Din Akhsikati in the Corrected Texts and Unraveling the Meaning of its Difficult Verses
Sayyed Mahdi Tabatabaei 41

Exact Date of Death of Khaqani Shervani
Seyyed Mohsen Hosseini Vardanjani 61

Semiotic Comparison of Rumi's Neynameh and Qaisar Aminpour's Fasl -e- Vasl based on Riffaterre's View
Ahmad Rezaei and Marzieh Parsamanesh 73

A Comparative Study of Narrative Structure in The Book of Job from The Old Testament and "The Tale of Job's Misery" from Stories of the Quran by Atiq Nishaburi (Surabadi) Using Algirdas Greimas's Model
Mohammad Ghaffary and Melika Ramzi 93

RAHI; Tradition, Stereotype or Pseudonym? (Research on the Word Rahi in Persian Poetry)
Mahsa Rezaei, Najmeh Dorry and Saeid Bozorg Bigdeli 115

The Structural Analysis of Ebn-e Sina's Merajnameh According to Campbell's Model of the Hero's Journey
Ehsan Zanditalab and Khalil Beygzade 135

A Refrence to Cultural Geography of Body Language in Jamalzade's Short Stories
Irag Sadeghi, Bijan Zahiri Nav and Khodabakhsh Asadollahi 155

The Type and the Function of the Narrator in the Narrative of the Story of Rostam and Sohrab
Chiman Khoshnamay Bahramir and Teymoor Malmir 177

Analysis of Rostam's Personality with Emphasis on Kant's School of Deontologism
Fatemeh Hajirahim and Salman Rahimi 197

Persian Literature

(The former Journal of Faculty of Literature and Humanities)

Print ISSN: 2251-9262

Online ISSN: 2676-4113

Vol. 11, No. 2, Autumn & Winter 2021-2022

Publisher: University of Tehran

License Holder: Faculty of Literature & Humanities

Chief Executive: Abdoreza Seyf (Professor in University of Tehran)

Editor in chief: Mohammad Reza Torki (Associate Professor in University of Tehran)

Editarial Bord

Manouchehr Akbari	Professor in University of Tehran
Ali Sheikholeslami.	Professor in University of Tehran
Sayyed Ali Asghar Mirbagheri Fard	Associate Professor in University of Isfahan
Nasrollah Emami	Professor in Ahwaz University of Shahid Chamran
Mahmood Abedi	Professor in kharazmi University
Mohammad Yousef Nayyery	Professor in University of Shiraz
Ali Mohammad Moazeni	Professor in University of Tehran
Saeeid Vaez	Professor in Allameh TabaTabaee University
Abdolreza Seif	Professor in University of Tehran
Alireza Hajiannejad	Associate Professor in University of Tehran

Executive Director: Moharam Bastani

Executive Expert & Editor: kamal Sahab Asadi zamir

English editor: Saeed Keshavarz Afshar

Address: Journal of Persian Literature, publications office of Faculty of Letters and Humanities, 3th Floor, Plate 10, building No.2, Azin Alley, Qods St. Enqelab-Eslami St. Tehran, Iran.

Phone: +9821- 66971170

Email: jalit@ut.ac.ir **Web Site**: http://jalit.ut.ac.ir

Indexing

www.Ulrich's international periodicals directory **(**Jornal,magazine)

www.isc.gov.ir

www.academia.edu

www.sid.ir

According to Notice No 3/11/55852 dated 12/07/2011 issued by Supervisory Commission of Estate Scientific Journals affiliated to Ministry of Science, Rsearches & Technology**, the Scientific- Research Rank** was granted to **Journal of Persian Literature.**

Tehran University, Faculty of Literature & Humanities All rights reserved.

University of Tehran
Faculty of Letters and Humanities

Persian Literature

ISSN:2251-9262
No 11, Vol 2, Autumn & Winter 2021-2022

Formalist Analysis of the Short Story "Mesl e Hamishe" by Houshang Golshiri 1
Bahador Bagheri

Hermeneutic Analysis of Sohrab Sepehri's Poem "The Voice of Meeting" 17
Homayun Jamshidian

Examining an Account of a Qaṣīdah by Athir al-Din Akhsikati in the Corrected Texts and Unraveling the Meaning of its Difficult Verses / Sayyed Mahdi Tabatabaei 41

Exact Date of Death of Khaqani Shervani 61
Sayyed Mohsen Hosseini Vardanjani

Semiotic Comparison of Rumi's Neynameh and Qaisar Aminpour's Fasl -e- Vasl based on Riffaterre's View 73
Ahmad Rezaei and Marzieh Parsamanesh

A Comparative Study of Narrative Structure in The Book of Job from The Old Testament and "The Tale of Job's Misery" from Stories of the Quran by Atiq Nishaburi (Surabadi) Using Algirdas Greimas's Model 93
Mohammad Ghaffary and Melika Ramzi

RAHI; Tradition, Stereotype or Pseudonym? (Research on the Word Rahi in Persian Poetry) 115
Mahsa Rezaei, Najmeh Dorry and Saeid Bozorg Bigdeli

The Structural Analysis of Ebn-e Sina's Merajnameh According to Campbell's Model of the Hero's Journey 135
Ehsan Zanditalab and Khalil Beygzade

A Refrence to Cultural Geography of Body Language in Jamalzade's Short Stories 155
Irag Sadeghi, Bijan Zahiri Nav and Khodabakhsh Asadollahi

The Type and the Function of the Narrator in the Narrative of the Story of Rostam and Sohrab 177
Chiman Khoshnamay Bahramir and Teymoor Malmir

Analysis of Rostam's Personality with Emphasis on Kant's School of Deontologism 197
Fatemeh Hajirahim and Salman Rahimi