ادب فارسی

علمی

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی ۹۲۶۲-۲۲۵۱

سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۹

ناشر

دانشگاه تهران

تحلیل گفتمان ایدئولوژی در لایه‌های سبکی غزلیّات مدحی حافظ ۱

نرگس اسکویی

کاربردِ نظریّهٔ ادبی؛ نگاهی انتقادی به آراءِ کورش صفوی ۲۳

علیرضا محمّدی کله‌سر

تحلیل نمادشناسی و عناصر مارکسیستی در رمان مدیرِ مدرسهٔ جلال آل احمد ۴۱

اسد آبشیرینی

معرّفی و نقد و تحلیل شخصیّت‌های نَفْثَةُالمَصْدور با اتکاء بر منابع تاریخی معتبر ۶۳

سیّده پرنیان دریاباری

اثرپذیری داستان دیوِ گاوپای و دانای دینیِ مرزبان نامه از داستان‌های حضرت موسیؑ و حضرت محمّدؐ ۸۱

زینب رضاپور

کهن الگوی سفرِ قهرمان در خاوران نامه بر اساس نظریّهٔ جوزف‌کمپبل ۹۹

محمّد مجوّزی

ساخت نحوی حاصل از فرآیند «مبتداسازی واژه‌بست مضاعف (ضمیرگذار)» از منظر بلاغت در متون ادب فارسی ۱۲۱

فرهاد محمّدی

تحلیل مقایسه‌ای مناظره در غزل سبک عراقی و غزل معاصر ۱۴۱

مرضیه همّتی، فاطمه‌سادات طاهری و علیرضا فولادی

دگردیسی خاطره به داستان در ادبیّات دفاع مقدّس با رویکرد به رمان آتش به اختیار ۱۶۵

محمود حدادیان و حبیب‌الله عباسی

هیولّه؛ عروسی-خوانی لری (تحلیل محتوا و ساختار یک عروسی-خوانی) ۱۸۷

زهرا خاکباز و حسن ذوالفقاری

ویژگی‌های تکنورئالیسمی در رمانِ این وبلاگ واگذر می شود ۲۱۱

زهرا طاهری

بسم الله الرحمن الرحیم

ادب فارسی

(مجلّهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)

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

سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۹

ناشر: دانشگاه تهران

صاحب امتیاز: دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران

مدیرمسئول: عبدالرّضا سیف (استاد دانشگاه تهران)

سردبیر: منوچهر اکبری (استاد دانشگاه تهران)

هیئت تحریریّه

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

عبدالرّضا سیف
استاد دانشگاه تهران

سیّد علی‌اصغر میرباقری‌فرد
استاد دانشگاه اصفهان

کارشناس: کمال سحاب اسدی ضمیر

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 گفتمان ایدئولوژی در لایه‌های سبکی غزلیّات مدحی حافظ..... ۱
نرگس اسکویی

کاربردِ نظریّهٔ ادبی؛ نگاهی انتقادی به آراءِ کورش صفوی..... ۲۳
علیرضا محمّدی کله‌سر

تحلیل نمادشناسی و عناصر مارکسیستی در رمان *مدیر مدرسهٔ* جلال آل احمد..... ۴۱
اسد آبشیرینی

***معرّفی و نقد و تحلیل شخصیّت‌های نَفْثَةُ المَصْدور با اتکاء بر منابع تاریخی معتبر*..... ۶۳**
سیّده پرنیان دریاباری

اثرپذیری داستان دیوِ گاوپای و دانای دینیِ *مرزبان‌نامه* از داستان‌های حضرت موسیٰ ع و حضرت محمّد ص..... ۸۱
زینب رضاپور

کهن‌الگوی سفرِ قهرمان در *خاوران‌نامه* بر اساس نظریّهٔ جوزف‌کمپبل..... ۹۹
محمّد مجوّزی

ساخت نحوی حاصل از فرآیند «مبتداسازی واژه‌بست مضاعف (ضمیرگذار)» از منظر بلاغت در متون ادب فارسی..... ۱۲۱
فرهاد محمّدی

تحلیل مقایسه‌ای مناظره در غزل سبک عراقی و غزل معاصر..... ۱۴۱
مرضیه همّتی، فاطمه‌سادات طاهری و علیرضا فولادی

دگردیسی خاطره به داستان در ادبیّات دفاع مقدّس با رویکرد به رمان آتش به اختیار..... ۱۶۵
محمود حدادیان و حبیب‌اللّه عباسی

هیولَه؛ عروسی‌خوانی لری (تحلیل محتوا و ساختار یک عروسی‌خوانی)..... ۱۸۷
زهرا خاکباز و حسن ذوالفقاری

ویژگی‌های تکنورئالیسمی در رمانِ *این وبلاگ واگذار می‌شود*..... ۲۱۱
زهرا طاهری

ادب فارسی، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۹
10.22059/jpl.2022.344408.2068
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

Analyzing the Discourse of Ideology in the Stylistic Layers of Hafez's Laudatory Lyrics

Narges Oskouie
Associate Professor of Persian Language and Literature, Bonab Branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran

(P 1-22)
Received: 12 June 2022; Accepted: 31 July 2022

Abstract

Although praise, as an awkward patch in the Diwan of the Unseen Language, is expensive for the eyes and character of Hafez Dostan, and it is also true that the nature of praise is in conflict with Hafez's idealism and liberalism, but whether you like it or not, it must be accepted that Madh's foot is open to Hafez Rand's Diwan as well. and exposed it to all kinds of critics' judgments. The main issue of this research has been a re-reading of Madhi Hafez's sonnets without prejudice with a critical stylistic approach with the aim of discovering the hidden discourse mechanism in the quadruple stylistic layers of language, syntax, rhetoric and discourse of these sonnets. In order to carry out this research, a combined method (descriptive, analytical, statistical) was used to examine 54 selected ghazals of Divan Hafez, and these results were obtained: in the linguistic layer, the predominance of two-faced Randy codes and the less use of personal indicators, emotional words and special words. which is necessary for praise poetry, the color and flavor of praise in Hafez's praise poems has been reduced to a great extent; In the syntactic layer, the emotional aspect and desire, which is more suitable for praise, has very little frequency; In the rhetorical layer, there is not much initiative and effort to invent rhetorical tools in order to confirm and emphasize the discourse of praise; In the discursive layer, priority is given to explicit and persuasive actions, which also serve to promote Hafez's (and not praised's) discursive values; Therefore, it can be said that there is no significant difference in any of the stylistic and discursive layers of Hafez's lyrical lyrics and his other lyrical lyrics, and all of these factors have caused the praise and praise characteristics in Hafez's poetry to fade.

Keywords: Hafez, praise, Critical Stylistics, Critical Discourse, Stylistic Layers.

تحلیل گفتمان ایدئولوژی در لایه‌های سبکی غزلیّات مدحی حافظ

نرگس اسکویی*

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران

(از ص ۱ تا ۲۲)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۳/۲۲، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۵/۹

علمی-پژوهشی

چکیده

اگرچه مدح به‌مثابه وصلهٔ ناجوری در دیوان لسان‌الغیب، بر چشم و طبع حافظ‌دوستان گرانی می‌کند، و نیز درست است که ماهیّت مدح در مغایرت با مرام رندی و مشرب آزاده‌خویی حافظ قرار می‌گیرد، امّا خواه‌ناخواه باید پذیرفت که پای مدح به دیوان حافظ رند هم باز شده و آن را در معرض انواع قضاوت‌های منتقدان نهاده است. مسئلهٔ اصلی این تحقیق، خوانشی دوباره و بدون پیش‌داوری از غزلیّات مدحی حافظ با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی با هدف کشف سازوکار گفتمانی پنهان در لایه‌های سبکی چهارگانهٔ زبانی، نحوی، بلاغی و گفتمانیِ این غزلیّات بوده است. به‌منظور انجام این تحقیق از روش ترکیبی (توصیفی، تحلیلی، آماری) برای بررسی ۵۴ غزل مدحی منتخب دیوان حافظ استفاده شد و این نتایج به دست آمد: در لایهٔ زبانی، غلبهٔ رمزگان رندی دووجهی و کاربرد کمتر شاخص‌های شخصی، واژگان حسّی و واژگان خاصّ که لازمهٔ شعر مدحی است، از رنگ و بوی مدح در غزلیّات مدحی حافظ به میزان زیادی کاسته است؛ در لایهٔ نحوی، وجهیّت عاطفی و تمنّایی که مناسبت بیشتری با مدح دارد، فراوانی بسیارکمی دارد؛ در لایهٔ بلاغی، ابتکار و تلاش چندانی برای ابداع ابزارهای بلاغی به‌منظور تأیید و تأکید گفتمان مدحی به چشم نمی‌آید؛ در لایهٔ گفتمانی اولویّت با کنش‌های تصریحی و ترغیبی است که آن هم در خدمت تبلیغ ارزش‌های گفتمانی حافظ (و نه ممدوح) قرار می‌گیرد؛ بنابراین، می‌توان نظر داد که تفاوت معنی‌داری در هیچ‌یک از لایه‌های سبکی و گفتمانی غزلیّات مدحی حافظ با سایر غزلیّات او وجود ندارد و مجموع این عوامل باعث کم‌رنگ‌شدن مدح و خاصّیت مدّاحی در شعر حافظ بوده است.

واژه‌های کلیدی: حافظ، غزل مدحی، سبک‌شناسی انتقادی، گفتمان انتقادی، لایه‌های سبکی.

*. رایانامهٔ نویسنده: *noskooi@yahoo.com*

۱. مقدّمه

یکی از موضوعات مناقشه‌برانگیز در مطالعات حافظ‌شناسی، پرداختن به مسئلهٔ مدح در دیوان اوست. حافظ‌پژوهان در مواجهه با مضامین مدحی شعر حافظ، یا به‌کلّی آن را نادیده انگاشته و وجود مدح در شعر او را مسکوت وانهاده‌اند؛ یا با طرح ادلّه و براهین گوناگون سعی داشته‌اند عنصر مدح را در دیوان حافظ، توجیه و کم‌رنگ‌تر کنند؛ و یا در موارد بسیار معدود، با تحلیل‌های کمّی و کیفی و با دیدی انتقادی به مدیحه‌پردازی حافظ پرداخته‌اند:

– قاسم غنی در کتاب تاریخ عصر حافظ (۱۳۸۳)، همچنان که محیط و عصر زندگی این شاعر را در ابعاد اجتماعی، حکومتی و سیاسی می‌کاود، تخمین می‌زند که هرکدام از غزلیّات اجتماعی، سیاسی، انتقادی و مدحی حافظ با کدام‌یک از وقایع یا اشخاص عصر حیات وی در ارتباط است. این تحقیق، پایه و مایهٔ اصلی بسیاری از تحقیقات پس از خود، در موضوع شعر، احوال و روزگار و مدحیّات حافظ بوده است.

– ابوالفضل مصفّی در مقالهٔ «وظیفه در شعر حافظ» (۱۳٦٤)، ضمن اشاره به تاریخچهٔ مدح در شعر فارسی و لطمه‌ای که به مقام انسانی شاعر و فخامت شعر دری وارد آورده است، معتقد است که با توجّه به خصلت آزادمنشی حافظ، شعر مدحی او را نمی‌توان کاملاً در زمرهٔ اشعاری از این دست قرار داد و به وی لقب شاعر مدّاح داد.

– مهدی برهانی در مقالهٔ «نظری انتقادی بر مدیحه‌سرایی در دیوان حافظ» (۱۳٦٥)، پس از ذکر مقدّمهٔ مبسوط و تحلیلی بر تاریخچهٔ مدح در ادبیّات عرب و عجم، بررسی منافع و مضارّ حاصل از پیوند ادبا و شعرا با مراجع قدرت و حکومت در طول تاریخ، خدمات دربارها در حفظ و اشاعهٔ زبان و ادبیّات فارسی و مروری بر غزل مدحی و ساختار آن، نهایت کوشش خود را می‌کند تا مخاطب را قانع کند که شعر مدحی حافظ و روش مدّاحی او منحصربه‌فرد و متفاوت از شیوه‌های متداول و عادت‌شدهٔ مدح است. در بخش نخستین مقاله، تلاش اصلی مؤلّف بر آن است که با ذکر شرح احوال ممدوحان حافظ و عملکرد سیاسی و فرهنگی آنان اثبات کند که «حافظ بی‌وجه و بی‌مورد کسی را مدح نگفته و اگر هم استثنائاً از شاه یحیی [ضعیف‌النفس‌ترین شاه آل مظفر] مدحی کرده، در جای دیگر او را نکوهیده و از عمل خود اظهار ندامت کرده است» (برهانی، ۱۳٦٥: ٥٦/۳)؛ در بخشی از این مقاله با عنوان «کیفیّات مدح در زبان حافظ»، برهانی مدح حافظ را همچون کلّ اشعارش، معتدل و مبرّا از هتّاکی و هجو و ابتذال می‌داند. به اعتقاد وی طنز، اعتراض و انتقاد اجتماعی و نیز حکمت و اندرز، ماهیّت مدح را در شعر حافظ به‌کلّی تغییر داده است؛ به‌طوری که می‌توانیم بپذیریم خواجه از این طریق، امرای بلهوس را به عصمت و طهارت تشویق می‌کرده است (همان: ۷٦). در بخش دیگری از این مقاله با عنوان «وظیفه و تقاضای وظیفه در شعر حافظ»، باز هم به اعتقاد مؤلّف، کیفیّت تقاضای حافظ از سایر شاعران مدّاح، متفاوت و بسیار والاتر است؛ زیرا تقاضای او، همیشه توأم با مناعت طبع و غیر مستقیم بوده است (همان: ۸۱).

– سعید نیاز کرمانی در مقالهٔ «سر به آزادگی» (۱۳٦۷)، جسارت حافظ را در استمرار حمایت و مدحِ ممدوحانش در مواقع نامساعد روزگار که دشمنان زورمند و متعصّب آنان بر سر قدرت هستند،[۱] می‌ستاید و آن را خلاف‌آمد روحیّهٔ مدّاحی و نشان آزادگی حافظ می‌داند.

– محمود کیانوش در کتاب راز درون پردهٔ حافظ: سه مقاله دربارهٔ حافظ (۱۳٦۷/۱۹۸۹)، در مقالهٔ سوم با عنوان «گدای کیمیاگر»، ضمن اشاره به برداشت‌های دوگانه از مدح حافظ، دفاعیّات «عبادت‌کنندگان حافظ» را از مدّاحی‌های حافظ، غیر ضروری و بی‌تأثیر می‌داند (کیانوش، ۱۳٦۷: ۸). به اعتقاد وی حافظ همچون هر انسان دیگری، سرشته‌ای دوبعدی و در کشاکش «آنچه هست» و «آنچه باید باشد» است و در ادامهٔ تحقیق، با مرور اشعار مدحی حافظ، برداشت‌های خود را از رابطهٔ حافظ با ممدوحانش (دوستی، رفت و آمد، مجاوبه‌های شاعرانه، دخالت رقبا، قهر، آشتی، فراق، طلب، خاکساری، آزادگی و نصیحت) به‌شکلی روایت‌گونه مطرح می‌کند و دو بُعد تجربهٔ زیستهٔ حافظ (استغنا و آزادگی/طلب و بندگی) را در شعر مدحی او به تماشا می‌گذارد. در بخش دیگری از مقاله، به ساختار غزل‌های مدحی حافظ و الگوبرداری این نوع غزلیّات از قصیدهٔ مدحی و اجزای آن (نسیب و تشبیب، تخلّص یا گریز، ورود به مدح) اشاره می‌کند و ضمن مقایسهٔ غزلیّات مدحی حافظ، با غزل‌های مدحی دیگرانی چون خاقانی و خواجوی کرمانی و طرح دوبارهٔ الگوی رفتاری و شخصیّتی دوگانهٔ حافظ (یکی انسانی سر به آزادگی و آن دیگری در سائلیّت مدح) به این نتیجه می‌رسد که «آنها که منکر زندگی دوگانهٔ حافظ‌اند، منکر واقعیّت انسان‌اند» (همان: ۸۲).

– رکن‌الدّین همایون‌فرّخ، در بخش سوم از جلد اوّل کتاب حافظ خراباتی (۱۳٦۹)، غزل‌های مدحی حافظ را با تکیه بر گزارش‌های احتمالی یا قطعی از شأن نزول غزلیّات، با ذکر جزییّات (اسامی خاصّ، اصطلاحات دیوانی و شغلی، مناسبات حافظ با بزرگان حکومتی و مذهبی و ...) شرح می‌دهد. این اثر بیشتر جنبهٔ توصیفی دارد.

– تندترین نقد دربارهٔ اشعار مدحی حافظ، بخشی از کتاب مزاج دهر تبه شد (۱۳۷۳) با عنوان «مدح در شعر حافظ» نوشتهٔ محمود درگاهی است که معتقد است: «بسیاری از مفسّران حافظ یا آن جرئت را نداشته‌اند، یا درست نمی‌اندیشیده‌اند و یا راست نگفته‌اند و در نتیجه، به توجیه یا تزویر گرفتار شده‌اند» (درگاهی، ۱۳۷۳: ۲۳۱). نویسندهٔ این اثر، ضمن مرور مطالعات پیشین در موضوع مدح حافظ، سعی شارحان و محقّقان مختلف در کم‌رنگ جلوه‌دادن مدح در دیوان حافظ را می‌نکوهد و تمام استدلال‌های آنان را با دلایل تاریخی، اجتماعی و ادبی و با ذکر نمونهٔ اشعار مرتبط از دیوان حافظ و اشعار شاعران دیگر رد می‌کند؛ مثلاً در پاسخ آنان که معتقدند حافظ ممدوحان خود را از میان حاکمان نیکوخصال برمی‌گزیده است، شواهد تاریخی از ظلم، سفّاکی و فساد ممدوحان حافظ ذکر می‌کند تا آنجا که علّت دوستی حافظ با برخی حکمرانان را در اندیشهٔ خوش‌باشی و عشرت‌طلبی وی منحصر می‌یابد. وی در ردّ این مدّعا که حافظ آیینه‌دار تاریخ[۲]

است، مستندات بسیاری از تحریف وقایع تاریخی در شعر مدحی فارسی و مدایح حافظ را شاهد می‌آورد و به این نتیجه می‌رسد :

> چنان‌چه بخواهیم تاریخ را در آیینهٔ شعر حافظ بخوانیم، باید در برخی موارد در شعر او نیز مانند همهٔ شاعران پیش و پس از دورهٔ او، عکس معنای هر کلمه‌ای، به جای آن قرار دهیم تا سیمای یک حاکم عصر او را بهتر بشناسیم؛ مثلاً به جای کلمهٔ عادل، کلمهٔ ستمگر، به جای کلمهٔ بخشنده، کلمهٔ بخیل و ممسک و ... قرار دهیم تا معنی هریک را دریابیم (همان: ۳۰۳).

– نکوروح در مقالهٔ «تفاوت جهان‌بینی سعدی و حافظ و نقش آن در مدحیات دو شاعر» (۱۳۸۵)، زبان شعر مدحی سعدی را سرشار از تناسب و اندرز و زبان شعر مدحی حافظ را مجموعه‌ای از طنز و تضاد معرّفی می‌کند. وی معتقد است که ویژگی شعر مدحی حافظ ناشی از نااستواری رابطهٔ حافظ با صاحبان قدرت و نگرش منفی او به جریانات حاکم بر آن عصر است؛ در مقابل، لحن مشوّقانه و زبان پندآموز سعدی در مدحیّات، از نگرش مثبت و آرامش پرامید او به زمان خود گواهی می‌دهد.

– مالمیر و محمّدخانی در مقالهٔ «نقد و بررسی مدیحه‌سرایی حافظ» (۱۳۹۱)، با بررسی معانی ثانوی جملات موجود در اشعار مدحی حافظ و ارائهٔ اطّلاعات آماری از این مضامین، به این نتیجه رسیده‌اند که حافظ در غزلیّات مدحی خود، بیش از مدح، به منظورهای غیر مدحی و رندانهٔ خود نظیر ریاستیزی، پند و اندرز و طنز پرداخته است.

– حیدری و دژم در مقالهٔ «جایگاه تخلّص در غزل‌های مدحی حافظ» (۱۳۹۲)، با مرور شیوه‌های تخلّص در این نوع از غزل‌های حافظ که در آن شاعر گاه نام خود، گاه نام ممدوح و گاه هردو را ذکر می‌کند و با تحلیل‌های آماری و تاریخی از هرکدام از مدحیّات و ممدوحان آن، به این نتیجه رسیده‌اند که چون ممدوحان حافظ از جایگاه اجتماعی و سیاسی یکسانی برخوردار نبوده‌اند، حافظ در غزل مدحی خود، بنا به رتبهٔ اجتماعی هر ممدوح از روش متفاوتی در تخلّص استفاده کرده است.

– سیّدجواد مرتضایی در کتاب زمینه‌های تاریخی/مدحی اشعار حافظ (۱۳۹۸) با ذکر مقدّمه‌ای در باب تاریخ عصر حافظ و پیشینهٔ مدح، اشعار مدحی حافظ و به‌طور خاصّ، غزلیّات مدحی او را از حیث ممدوح و تحلیل درون‌مایهٔ اصلی غزل بررسی کرده است. محتوای این کتاب اغلب مبتنی بر تحقیقات پیشین، به‌ویژه کتاب تاریخ عصر حافظ، نوشتهٔ قاسم غنی است.

به نظر می‌رسد این همه تکاپوی توجیه و تخفیف مدح در دیوان حافظ، ناشی از قضیّه‌ای دوسویه باشد که یک سوی آن را در نگاه‌های حقارت‌آمیزی که به مدح و مدّاحی در ادبیّات فارسی وجود دارد، باید جست و سویهٔ دیگرش را در نگرش تکریمی و قدسی همهٔ فارسی‌دانان (عامّ و خاصّ) به ساحت معنوی لسان‌الغیب:

> نکند خدای ناکرده و زبانم لال، حافظ هم چون دیگر مدیح‌سرایان حرفه‌ای برای کسب جیفهٔ دنیایی و به طمع دیگدان طلا، دهان به تملّق و چاپلوسی گشوده است؟ پناه به خدا می‌بریم از این که در حقّ آزاده‌مرد کریم و بی‌نیازی چون حافظ، چنین ظنّ ناصواب و پلیدی برده باشیم (تجریشی، ۱۳۶۸: ۱۰۳).

وجود مدح در دیوان حافظ، به‌رغم همهٔ انکارها و توجیه‌ها، امری عینی و واقعی است. درست است که «دوست‌داران حافظ آرزو داشتند خامهٔ وی به ستایش این و آن آلوده نمی‌شد و دلشان می‌خواست که از این حیث، شانه بر شانهٔ ناصرخسرو و عطّار و مولوی می‌رفت» (دشتی، ۱۳۵۲: ۱۸۳)، لیکن حافظ با «وظیفه» امرار معاش می‌کند، پس همچون همهٔ اسلاف و اخلاف مدیحه‌سرایش، وظیفه را از ممدوح تمنّا می‌کند و برای خوشامد آن که وظیفه خواهد داد، مجیزش را می‌گوید و هرگاه که تأخیری در دریافت وظیفه می‌بیند یا کم‌وکاستی در میزان آن مشاهده می‌کند، لب به شکوه می‌گشاید و پای «حسبه للّه» و «روز حساب» را به میان می‌کشد. درست است که حافظ به طرفة الحیلِ زبانی و بلاغی در شعر مدحی خود، نوآوری‌های بسیاری را در این گونهٔ شعری وارد کرده است که در عین حال از ابتذال مدح و تلخی تقاضا می‌کاهد، ولی «با همهٔ این توجیهات، نمی‌توان مدایح حافظ را نادیده گرفت. مخصوصاً که این مدایح تناقض صریحی با ابیات دیگری دارد که از آنها فروغ استغنا و علو طبع می‌تابد» (همان).

اکنون این ضرورت احساس می‌شود که برای کمک به حل ماجرای پایان‌ناپذیر مدح حافظ، باید از شیوه‌های تازه‌تر تحلیل متن بهره جست. پژوهش‌های نوین با مجهّزبودن به ابزارها و نظریّه‌های تحلیل متن، می‌تواند همچنان که خدشه‌ای به تصوّرات و باورهای عام دربارهٔ قدسی‌بودن شعر حافظ وارد نمی‌آورد، وجود مدح در دیوان این اعجوبهٔ شعر فارسی را عادلانه، فارغ از پیش‌داوری و در عین حال، بدون «لاپوشانی»، از جهات مختلف زبانی، آوایی، بلاغی، کنشی و گفتمانی مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد و نتایج علمی‌تر و قابل اتّکاتری را در این موضوع چالش‌برانگیز ارائه کند. این امر نیاز به رجوع دوباره به متن و تحلیل تمام مناسبات درون‌متنی دارد تا انگاره‌های جدیدتری از موضوع مورد بحث، در اختیار پژوهشگر قرار دهد:

> اگر تمامی دیوان [حافظ] را به عنوان پدیده‌ای زنده بنگریم، آن‌گاه باید راه‌های تماشا و آشنایی را از خود پدیده بجوییم و با سازوکار و چگونگی کارکرد عوامل آن در یکدیگر آشنا شویم تا گردش درونی ما از نظارهٔ بیرونی، راهگشاتر و بیناتر باشد (مسکوپ، ۱۳۸۷: ۱۱).

اشعار مدحی حافظ اگرچه از منظرهای مختلف در چندین تحقیق بررسی شده‌اند، امّا به‌جهت گفتمان حاکم بر آنها که راهیابی به ارتباط‌های پیدا و ناپیدای بین متن و فرامتن است، تاکنون موضوع سنجش و پژوهش نبوده‌اند. یافتن نکات پنهان فکری در ژرف‌ساخت گفتمانی متن، به شناخت‌های عمیق‌تری از شعر مدحی حافظ منجر خواهد شد که از طریق پژوهش‌های سبک‌شناختی مبتنی بر اصول زبان‌شناسی و تحلیل گفتمانی میسّر می‌شود و مسئلهٔ اصلی این تحقیق نیز بر همین اساس شکل یافته است؛ این پژوهش، با استفاده از سبک‌شناسی تحلیل گفتمان

انتقادی، اشعار مدحی حافظ را در لایه‌های مختلف متن تحلیل می‌کند. در این تحقیق از شیوهٔ ترکیبی (تحلیلی- توصیفی- استدلالی- آماری) بهره جسته‌ایم.

برای انجام این پژوهش، نخست تمامی تحقیقات انجام‌یافته در موضوع مدح حافظ، مرور و چکیدهٔ دیدگاه‌ها و اطّلاعات بریافتهٔ پژوهشگران مقدّم، برای اجتناب از تکرار و ادامهٔ آگاهانه‌تر مسیر تحقیق یادداشت شد. خلاصهٔ این یافته‌ها ذکر شده است. وجود این تحقیقات پردامنه و متعدّد در باب مدح حافظ، نیاز به ذکر اطّلاعات اوّلیّه چون نام ممدوحان و یا بن‌مایه‌های تاریخی- اجتماعی غزلیّات مدحی حافظ را مرتفع ساخته است. سپس با تکیه بر اطّلاعات آماری از غزل‌های مدحی حافظ، اغلب برگرفته از آثاری کسانی چون غنی (۱۳۸۳) و مرتضایی (۱۳۹۸)، جامعهٔ آماری تحقیق، شامل ۵۴ غزل، با بیشترین قطعیّت در مدحی‌بودن آنها، را از دیوان حافظ به سعی سایه برگزیدیم. پس از آن غزلیّات با الگوهای تحلیلی سبک‌شناختی انتقادی در چهار لایهٔ سبکی (زبانی، نحوی، بلاغی و کنشی) تجزیه و داده‌های آماری هر بخش از لایه‌ها استخراج و تحلیل شد. دستاورد نهایی تحقیق، برآیند تجزیه، تحلیل و استدلال قیاسی از مرور داده‌های هرکدام از لایه‌ها بوده است.

۲. تحلیل گفتمان انتقادی[۳] و سبک‌شناسی انتقادی[۴]

تحلیل گفتمان انتقادی، تحلیل ایدئولوژی‌های مورد نظر گویندگان و نویسندگان است؛ یعنی با تحلیل گفتمان انتقادی، می‌توان تا حدّ زیادی به اندیشه و فکر نویسنده و گوینده دست یافت. مفهوم گفتمان در بسیاری از رشته‌ها و رهیافت‌ها، اعم از زبان، فلسفه و سیاست استفاده می‌شود. این امر تا اندازه‌ای موجب ابهام معنایی این واژه شده است. گفتمان در گسترهٔ مفهومی خود، به معنای موعظه، خطابه، سمینار، سخنرانی و ... است؛ امّا اگر بخواهیم این واژه را در معنای فنّی و علمی بررسی کنیم، می‌توانیم بگوییم:

> گفتمان به جنبه‌هایی از زبان می‌پردازد که تنها می‌توان آنها را با ارجاع به متکلّم، وضعیّت یا موقعیّت مکانی و زمانی وی یا با ارجاع به متغیّرهای دیگر بیان نمود که در مشخّص‌کردن بسترهای بافت موضوعی پاره‌گفتار به کار می‌روند. در این کاربرد فنّی، گفت‌وگو شرط مقدّماتی هر گفتمان است و به بیان «دایان مک دانل» گفتمان هر نوع گفتار و کلام نوشتاری را که در جریان اجتماعی شکل می‌گیرد، شامل می‌شود (فرقانی، ۱۳۸۲: ۶۰-۶۲).

تحلیل گفتمان انتقادی، شاخهٔ علمی بین‌رشته‌ای در زبان‌شناسی است که کارکرد زبان را در جامعه و سیاست بررسی می‌کند. این روش علمی نقّادی، از ره‌آوردهای تفکّر پسانوگرایی (پست‌مدرنیسم) است و ریشه در آرای میشل فوکو دارد که معتقد است: ما مجموعه‌ای از احکام را تا زمانی‌که متعلّق به صورت‌بندی گفتمانی مشترکی باشند، گفتمانی می‌نامیم. گفتمان متشکل از تعدادی از احکام است که می‌توان برای آنها مجموعه‌ای از شرایط موجود را تعریف کرد (به نقل سلطانی، ۱۳۸۴: ۴۰). این رویکرد از زبان‌شناسی، معتقد است که عواملی همچون بافت تاریخی،

روابط قدرت و سلطه، نهادهای اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژی، متن یا صورت زبانی و معانی جدید را به وجود می‌آورند (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۱). این روش مطالعاتی چندرشته‌ای، چگونگی تبلور و شکل‌گیری پیام واحدهای زبانی را در ارتباط با عوامل بافت درونی زبان و نیز کلّ نظام زبانی و عوامل برون‌زبانی (زمینهٔ اجتماعی، فرهنگی و موقعیّتی) بررسی می‌کند. در تحلیل گفتمان انتقادی، معانی تازه‌ای از گفتمان قابل دستیابی است؛ «از این‌رو، در واکاوی و تحلیل گفتمان، می‌توان با بهره‌گیری از روساخت‌های کلامی و زیرساخت‌های دلالتی، به معانی تازه‌ای دست یافت و به خطوط فکری، ایدئولوژیک و اهداف ارتباطی و کنشی گفتمان پی برد» (روشنفکر و اکبری‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۲۶-۱۲۷)؛ در نتیجه، تحلیل گفتمان انتقادی بر نحوهٔ بازتولید قدرت اجتماعی و سیاسی به‌وسیلهٔ متن و گفت‌وگو تأکید می‌کند.

در تحلیل گفتمان، تحلیل‌گر با دو عنصر کلیدی «بافت متن» و «بافت موقعیّت» سروکار دارد؛ منظور از بافت متن، این است که روشن می‌کند عنصر زبانی در چارچوب چه متنی قرار گرفته و جملات ماقبل و مابعد آن عنصر، در داخل متن چه تأثیری در تبلور صوری، کارکردی و معنایی آن دارد؛ در بافت موقعیّتی، یک عنصر یا متن در چارچوب موقعیّت خاصّی که تولید شده است، مدّ نظر قرار می‌گیرد. بافت‌های فرهنگی، اجتماعی، محیطی و سیاسی، همگی از این نوع هستند (بهرام‌پور، ۱۳۷۹: ۲٤).

سبک‌شناسی انتقادی رویکردی است که نحوهٔ شکل‌گیری مفاهیم اجتماعی در زبان و شیوه‌های بازنمایی آنها را تحلیل می‌کند. این نوع تحلیل مستقیماً تحت نفوذ اندیشه‌های فیلسوفانی مانند فوکو، سرل و روش‌های کاربردشناسی زبان، تحلیل گفتمان و زبان‌شناسی متنی انجام می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که زمینهٔ کار را با ابزارهای این روش‌های زبان‌شناختی، در بررسی متن‌های کوتاه و بلند برای سبک‌شناسی فراهم کند. مفاهیم بنیادی سبک‌شناسی انتقادی عبارت‌اند از: سبک، گفتمان، نظریهٔ انتقادی، ایدئولوژی و قدرت. این رویکرد «اصطلاحی است برای اشاره به آن دسته از آثار سبک‌شناختی که روش‌هایی را بررسی می‌کنند که در آنها مفاهیم اجتماعی از طریق زبان آشکار می‌شوند. زبان‌شناسی انتقادی و تحلیل گفتمان انتقادی، این گرایش سبک‌شناختی را به‌طور گسترده‌ای الهام بخشیدند و بر آن اثر گذاشتند» (نورگارد و همکاران، ۱۳۹٤: ۲٦).

۳. تحلیل لایه‌های سبکی غزلیّات مدحی حافظ

زبان، توده‌ای از آواها و نشانه‌های درهم و بی‌نظم نیست؛ بلکه شبکه‌ای نظام‌مند و درهم‌بافته از لایه‌ها و پیوندهاست؛ بنابراین، هر پارهٔ گفتار یا هر تکّه از هر متن، از خلال همکاری و پیوستگی چندین سطح متمایز زبانی، سازمان‌دهی می‌شود. سطوح و واحدهای تحلیل در زبان که می‌تواند یک بررسی سبک‌شناسانه را سازمان‌دهی کند، عبارت‌اند از: لایهٔ آوایی، لایهٔ واژگانی، لایهٔ نحوی، لایهٔ بلاغی، لایهٔ کاربردشناسی و لایهٔ ایدئولوژیکی. دانش زبان‌شناسی هریک از این لایه‌ها را با

روش‌ها و ابزارهای ویژه‌ای بررسی می‌کند. در ادامه لایه‌های سبکی غزلیّات مدحی حافظ را تحلیل کرده‌ایم.

۳-۱. تحلیل لایهٔ واژگانی غزلیّات مدحی حافظ

واژگان نشانه‌دار

وجود معانی ضمنی و تداعی‌های مثبت و منفی در واژه‌های نشان‌دار، سبب می‌شود که این واژه‌ها دربردارندهٔ نگرش مشخّص و تلقّی خاصّی باشند؛ از این‌رو نشانه‌داری، بیان‌کنندهٔ رابطهٔ بینافردی در کلام است و سطوح سبکی را بیان می‌کند. میزان استفاده از لغات بی‌نشان و نشان‌دار، می‌تواند معیار روشنی برای شناسایی سبک، انعکاس فردیّت، دیدگاه روایی و تعیین میزان دخالت نویسنده در متن یا بی‌طرفی وی باشد. «این دسته از واژه‌ها، علاوه بر دلالت بر یک مفهوم خاصّ، دربردارندهٔ معانی ضمنی و مفاهیم ارزشی نیز هستند که نگرش و طرز تلقّی نویسنده و گوینده را در خود دارند» (شمیسا، ۱۳۸٤: ۱۵-۱٦).

واژگان نشان‌دار در غزلیّات مدحی حافظ را در چهار گروه، به ترتیب زیر، بازجسته و تحلیل کرده‌ایم:

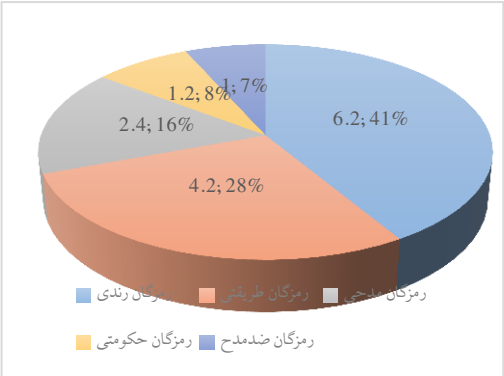
الف) رمزگان

> رمزگان از اصطلاحات کلیدی نشانه‌شناسی است. هر رمزگان، نظامی از دانش است که امکان تولید، دریافت و تفسیر متون را فراهم می‌کند و بیشتر، بافت‌بنیاد و فرهنگ‌بنیاد است. زبان، بزرگ‌ترین و پیچیده‌ترین رمزگان است؛ زیرا همهٔ رمزگان‌های دیگر، ازجمله رمزگان‌های آداب، پوشاک، غذا، اطوار، اشارات، نظام‌های حرکتی و غیره به‌واسطهٔ زبان قابل توصیف است (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۰).
>
> نوع رمزگان در لایهٔ واژگانی و نقش آن رمزگان در متن، میزان وابستگی و دل‌سپردگی نویسنده به گفتمان‌های مسلّط و نسبت او با ایدئولوژی‌ها و نهادهای قدرت را مشخّص می‌کند؛ البتّه گاه بیان هنری سخنور در حدّی است که تن به سلطهٔ گفتمان‌های اقتدارگر نمی‌دهد (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲٦۰).

برای جست‌وجو، مقایسه و در نهایت تحلیل عمیق‌تر زبان شعر مدحی حافظ، پنج نظام رمزگانی (شریعت/طریقت، سیاست/حکومت، رندی، مدحی، ضدّ مدحی) را که عمدهٔ بار فرهنگی و اندیشگانی را در غزلیّات حافظ دارند، بدین شرح در غزل مدحی حافظ جسته‌ایم:

جدول شمارهٔ ۱ - گروه‌های رمزگانی غزلیّات مدحی حافظ

رمزگان شریعت/ طریقت	رمزگان حکومت/سیاست	رمزگان آیین رندی حافظ	رمزگان مدّاحی و تقاضا	رمزگان ضد مدحی
شرع-حکمت-دین-طریقت-سلوک-سفر روحانی-دولتِ احمدی-سبحان-خدا-خداوند-توحید-صنع-عدم-سجود-وجود-حضور-ازل-ابد-فانی-باقی-رزّاق-نور-حسن-جمال-عشق-فرشته-رحمت-بهشت-فردوس-دارالسّلام-حور-کوثر-عرش-غیب-توفیق-خیر-همّت-عافیّت-شوق-اشتیاق-صبر-مهدی-دجّال-محبّت-غیرت-شکر-نعمت-صدق-صفا-شب-قدر-رمضان-دکر-یارب-کرم-دل-لطیفه-لطف-طریق-قضا-استغنا-رحم-رحمت-اسرار-معما-کاینات-محراب-پارسا-اجر-فیض-عارف-امانت-هاتف-خضر-مرحله-مصلحت-وقت-بلا-عیسی-عاد-ثمود-آزر-نمرود-سلیمان-اسمِ اعظم-اهرمن-داوود-آتش طور-وادی ایمن-روز بازخواست-حلال و حرام	شاه-پادشه-پادشاه-خداوند-شاهنشه-سلطان-مَلِک-لشکرشکن-مُلک-شاهی-جهانگیری-خواجگی-منصب-فتح-افسر-رایت-تاج-تخت-چتر-شمشیر-تازیانه-نگین-مُهر-اورنگ-شهباز-شهنامه-کلاه-کاخ-قصر-خزانه-درگاه-جناب-حضرت-گنج‌خانه-دربان-جنیبه‌کش-پیشکار	رند-قلندر-پاکباز-نکته‌دان-قلاش-لاابالی-ملامت-رندی-عشق‌بازی-آشنا-خلوت-پرده-رمز-نامحرم-حریف-حسود-رقیب-بدخواه-ناصح-عقل-عشق-غم-شادی-جام‌جهان‌بین-آینهٔ جام-پرتوِ می-گناه-توبه-رقص-سماع-طرب-دف-نی-عود-می-شراب-باده-المدام-نُقل-قدح-پیمانه-جام-سبو-صراحی-ساغر-پیاله-میخانه-میکده-کویِ می‌فروشان-سرایِ مغان-پایِ خم-مصطبه-طربخانه-خمخانه-پیرِ می‌فروش-مغبچه-خط-ساقی-شاهد-مطرب-بت-یار-خرابات‌نشین-خراب-صبوحی‌زده-مست-قرابه‌کش-پیاله‌نوش-سبوکشان-خمارکش-دُردکشی-اسرارِ مستی-شراب‌زده-فرصت‌شماری-فروختنِ دلق-گسستن تسبیح- خوشدلی-عیش-عشرت-نصیحت‌گو-زرق-فسق-خودفروشی-صوفی-زاهد-محتسب-قاضی-خرقه-دفتر-اوراق-تزویر....	کرم-لطف-انعام-درویش‌پروریدن-تربیت-ترحم-مقسّمِ‌رزق-بخشش‌آموز-منتِ مواهب-طوق گردن-من‌یزیدِ فضل-جرعه-وام-معیشت-عرضِ حاجت-بندگی-گدایی-جرعه‌نوشی-طلبیدن-ملازمت-شغل-طاعت-امید ثواب-التجا به جناب شاهنشهی-بندهٔ‌مخلص-چاکر-ثناخوان-خاک‌بوس-گدا-بندهٔ شاه-غلام-تشنه-بندگان-رهی-خدمتکار- جبین و خاک، خاک آستان-خاک پا.....	قناعت-فقر-استغنا-منّتِ دونان-آزاده-سلطنت فقر



نمودار۱ - توزیع فراوانی رمزگان در غزلیّات مدحی حافظ

رمزگان «رندی» که مفسّر بینش و مشرب فکری و فلسفی حافظ است، بیشترین فراوانی را در تحلیل رمزگان کاربردی در لایهٔ واژگانی غزلیّات مدحی او دارد و نشان می‌دهد که حافظ رویکردی نامعمول یا زاویه‌دار نسبت به دیگر غزلیّات خود در غزل‌های مدحی اتخاذ نکرده است:

خسروان قبلهٔ حاجات جهان‌اند ولی — سببش بندگی حضرت درویشان است
روی مقصود که شاهان به دعا می‌طلبند — مظهرش آینهٔ طلعت درویشان است
من غلام نظر آصف عهدم کو را — صورت خواجگی و سیرت درویشان است
(حافظ، ۱۳۷۸: ۱۲۶)

بر در میکده رندان قلندر باشند — که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی
خشت زیر سر و بر تارک هفت اختر پای — دست قدرت نگر و منصب صاحب جاهی
اگرت سلطنت فقر ببخشند ای دل — کمترین ملک تو از ماه بود تا ماهی
(همان: ۵۵۶)

همچنین گزینش غالب حافظ از دایرهٔ کلمات و کاربرد آنها در متن، جهت‌گیری معناداری به سمت انگاره‌های مذهبی و مکتبی دارد که رنگی از اندرزدهی، حتّی به خود ممدوح، در موضوع عدم وابستگی به جهان مادّی و توکّل به رزّاقیّت خداوندی به کلام او بخشیده است. توصیه به رعایت موازین جوانمردی و مذهبی و نیز تقدیرباوری و معاداندیشی نیز با این رمزگان منتقل شده است:

دمی با غم به سر بردن جهان یکسر نمی‌ارزد — به می بفروش دلق ما کزین بهتر نمی‌ارزد
شکوه تاج سلطانی که بیم جان در او درج است — کلاهی دلکش است امّا به ترک سر نمی‌ارزد
چو حافظ در قناعت کوش و از دنیای دون بگذر — که یک جو منّت دونان دو صد من زر نمی‌ارزد
(همان: ۲۲۳)

بر در شاهم گدایی نکته‌ای در کار کرد — گفت: بر هر خوان که بنشستم خدا رزّاق بود
(همان: ۲۷۸)

رمزگان «حکومتی و مدحی» در جایگاه بعد از دو رمزگان پیشین قرار گرفته و اولویّت نخست قریب‌به‌اتّفاق این غزل‌ها نیست. حداکثر در پنج غزل از ۵۴ غزل، تعداد رمزگان مدحی بیش از سایر رمزگان است:

احمداللّه علی معدلت السلطان — احمد شیخ اویس حسن ایلخانی
خان بن خان و شهنشاه شهنشاه‌نژاد — آن که می‌زیبد اگر جان جهانش خوانی
برشکن کاکل ترکانه که در طالع توست — بخشش و کوشش قاآنی و چنگزخانی
(همان: ۵۳۹)

ب) شاخص

«شاخص» را چنین تعریف می‌کنند:

> صورتی از ارجاع است که وابسته به بافت گوینده است؛ اصطلاحی است که از کلمهٔ یونانی به معنی نشانه‌گذاری اخذ شده است و با استفاده از ابزارهای زبان‌شناختی برای تعیین محل و

مکان‌یابی هویّت در بافت مکان اجتماعی، مکانی-زمانی و گفتمانی استفاده می‌شود (شیبانی‌اقدم، ۱۳۹٤: ۸۱-۸۲).

شاخص را در غزلیّات مدحی حافظ در سه بخش، به ترتیب زیر جسته‌ایم:

جدول شمارهٔ ۲- شاخص‌ها در غزلیّات مدحی حافظ

شاخص شخص	شاخص زمان	شاخص مکان
ابوالفوارس- ماه مجلس- نگار-داور دین-سلیمان-شهسوار-نصرت‌الدین- دارای جهان-خسرو کامل-افراسیاب، کیخسرو-شهنشاه-عزیز مصر- آصف ثانی-جلال‌الحق و الدّین-میر نوروزی- محمود-ایاز-وزیر ملک سلیمان-عماد دین-قوام‌الدّین-مسندفروز دولت-کان شکوه و شوکت-برهان ملک و ملّت- بونصر بوالمعالی-پور پشنگ-اتابک	از دم صبح ازل تا آخر شام ابد- شب قدر- بامدادان-امشب- چل سال-سحر- سحرگه- وقت صبح- در عهد پادشاه خطابخش جرم‌پوش-بهار-موسم گل-روز داوری-دی- دوش-دورِ نرگس- نوروز-	مجلس انس-درِ شاه-خوان-باغ خلد- معرضی که تخت سلیمان رود به باد-کوی می‌فروشان- بزمگه خُلق و ادب- صدر مصطبه-طرب‌سرای محبّت- میکده-گوشهٔ میخانه-خاک درِ می‌فروش-زوایای طربخانهٔ جمشید فلک-خاک آستانهٔ تو-بر آستان میکده-کوی عشق-کنج قلندری- شاهراه جاه و بزرگی-سرای مغان-دو راهه منزل-بزمِ جم- یزد-در گوشهٔ محراب-شیراز-چشمهٔ خورشید- چشمهٔ کوثر-این قفس-فارس-کوی یار- طرف جویباران- حریم عشق-بساط نکته‌دانان-هند-پارس-بنگاله- گلشن احباب-صحرای ایذج

بررسی جدول شاخص‌ها، نشانگر آن است که شاخص‌های زمانی و مکانی به‌کار رفته در غزلیّات حافظ، از همان نوع شاخص‌هایی است که در پیوند با رمزگان و اندیشهٔ رندی حافظ است. در اغلب مواقع، همان فضاها و زمان‌های انتزاعی که حافظ برای غزلیّات رندانهٔ خود طرح کرده است و در قالب آن ادراکات کشف و شهودی خود را برای مخاطب عینی می‌سازد، در غزل‌های مدحی او نیز به چشم می‌خورد؛ مانند دوش یا سحر (شاخص زمانی) و گوشهٔ میخانه یا حریم عشق (شاخص مکانی) که از استعاره‌های هستی‌شناختی و حجمی پرتکرار شعر حافظ است. همین عامل باعث شده است که سبک متداول فکری و زبانی حافظ در غزل‌های مدحی او نیز حس شود و مخاطب تفاوتی از این حیث بین غزلیّات مدحی و غیر مدحی او نمی‌یابد.

در موضوع شاخص شخصی، اگرچه ردیف‌کردن انواع القاب و صفات آبدارِ متجانس و مسجّع، جزو اساسی‌ترین مختصّات سبکی و سنّتی کلام مدحی از دیرباز بوده است، امّا حافظ اصولاً اهل اشارهٔ مستقیم به ممدوح یا ساخت و ذکر القاب و عناوین برای آنها نیست. شاخص شخصی در شعر مدحی حافظ بسیار کم‌رنگ و کم‌جلوه است. حافظ از همان نام‌ها و القاب و عناوینی برای ممدوحانش استفاده می‌کند که به آن نامیده می‌شوند یا شهرت دارند. این مسئله، موضوعیّت مدح در شعر حافظ را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد و از خاصّیت مداهنهٔ مرسوم آن تا حدود زیادی می‌کاهد.

ج) واژه‌های خاصّ و عامّ

«اسم خاصّ آن است که تنها بر یک فرد معیّن از افراد نوع دلالت کند و اسم خاصّ، کمتر از عامّ وابسته می‌گیرد و جمع می‌شود» (فرشیدورد، ۱۳۸٤: ۱۸٤). هر چقدر نویسنده در نوشتار خود از واژگان خاصّ‌تر بیشتر بهره می‌جوید، اطّلاعات بیشتری دربارهٔ امری که از آن سخن می‌گوید، در اختیار مخاطب می‌نهد، مکث بیشتری در جریان گزارش موقعیّت، بافت و متن اتّفاقات پیش می‌آید و به تصویری‌ترشدن ادراک متن کمک می‌کند؛ امّا عامّ‌بودن واژگان، بیانگر کلّی‌نگری مؤلّف/شاعر است. حافظ هیچ علاقه‌ای به «خصوصی‌سازی» واژگان نشان نمی‌دهد و برعکس، بیشتر کنش‌های زبانی و بلاغی شعر او، نمایانگر تمایل وی به عامّ‌ساختن مفاهیم و جریان‌هاست (مثل انواع ایهام، ابهام، پارادوکس، کنایه، مجاز و...).

ویژگی منحصربه‌فرد دیگر حافظ دربارهٔ عموم و خصوص، آن است که واژگان خاصّ مثل «آصف» را هم به‌شکل عمومی (برای همهٔ وزرای ممدوحش) به‌کار می‌برد؛ به همین قاعده، اغلب واژگان موجود در غزلیّات مدحی حافظ از نوع واژگان عامّ و نیز پرتکرار شعر اوست و به‌ندرت در مدحیّات او به واژهٔ خاصّ با کارکرد مدحی برمی‌خوریم؛ همین امر، به میزان زیادی از بار مدحی غزلیّات مدحی حافظ کاسته است.

جدول شمارهٔ ۳- توزیع فراوانی واژه‌های خاصّ و عامّ غزل‌های مدحی حافظ	
واژه‌های عام	**واژه‌های خاص**
شاه-پادشه-پادشاه-خداوند-شاهنشه-سلطان-مَلِک-خسرو-لشکرشکن-مُلک-شاه-جهانگیر-خواجه-افسر-رایت-تاج-تخت-چتر-شمشیر-تازیانه-نگین-مُهر-اورنگ-شهباز-شهنامه-کلاه-کاخ-قصر-خزانه-درگاه-جناب-حضرت-گنج‌خانه-دربان-جنیبه‌کش-پیشکار ...	ابوالفوارس- شاه شجّاع-بونصر بوالمعالی-حاجی قوام- سلطان غیاث‌الدّین- توران‌شاه ...

د) واژه‌های حسّی و ذهنی

واژگان ذهنی، یعنی هر آن واژه که بر عقاید، کیفیّات، معانی و مفاهیم ذهنی دلالت دارند و متن را به سمت انتزاعی‌شدن و عدم وضوح و شفافیّت پیش می‌برند؛ امّا واژگان حسّی، بر وضوح متن می‌افزایند. در غزلیّات مدحی حافظ، غلبهٔ واژگان ذهنی بیش از واژگان حسّی است؛ زیرا همچنان که در بخش رمزگان و شاخص‌ها دیدیم، بیشترین گزینش حافظ از دایرهٔ رمزگان عقیدتی و رندی است. طبیعی است که واژگان ذهنی مربوط به معارف دینی یا معقولات اخلاقی و حکمی، میزان قابل توجّه و اثرگذاری در متن شعر حافظ دارد؛ امّا این واژگان به‌جهت هم‌پوشانی با تفکّر پذیرفته‌شده یا حداقل آشنا برای مخاطب، جزو واژگان عادی‌شده برای او هستند و از شدّت تکرار، تبدیل به اموری واضح (توهّم آشنایی) برای او شده‌اند.

امّا دربارهٔ رمزگان رندی شعر حافظ، تعیین حوزهٔ حسّی یا ذهنی‌بودن این واژگان، امری بحث‌برانگیز و زیربنایی در اندیشه و کلام حافظ است. این واژگان که بیشترین کاربری را در غزل حافظ دارند و خاصّیت تأویل‌پذیری را هم به شعر وی افزوده‌اند، اگرچه همگی در ظاهر از حوزهٔ

حسّی هستند، امّا از دیدگاه هرمنوتیکی و هستی‌شناختی، ذهنی و انتزاعی به‌شمار می‌آیند و بیشترین نقش را در عدم شفافیّت شعر حافظ و پوشیده‌گویی تعمّدی و رندانه-هنرمندانهٔ کلام وی ایفا می‌کنند. برای این دسته از واژگان (ظاهراً حسّی، امّا تاویل‌پذیر) از عنوان «دووجهی» استفاده کرده‌ایم.

جدول شمارهٔ ٤ - توزیع فراوانی واژگان حسّی و ذهنی در غزلیّات مدحی حافظ

واژگان حسّی	واژگان ذهنی	واژگان دووجهی
افسر-رأیت-تاج‌تخت-چترشمشیر-مُهراورنگ کلاه-کاخ-قصرخزانه-لشکر گنج‌خانه-خوان-ساعد-گل-خورشید-زر-کان-دریا-کشتی-چوگان-عنان-کواکب-فلک-سکّه-خاک-غبار-ژاله-لاله-آینه-مرغ-خشت-سر-دست-نان-جنیبت-بلبل-قفس-سوسن-غبغب	دل-ازل-امانت ابد-فانی-باقی-رزّاق-اهرمن-عشق-فرشته-رحمت-خلد برین-خلود-بهشت-فردوس-رضوان-حور-کبریا-دارالسّلام-حور-کوثر-عرش-غیب-توفیق-خیر-همّت-عافیّت-شوق-اشتیاق-صبر-محبّت-غیرت-شکر-نعمت-صدق-فیض-عیش-بخت-صفا-کرم-دل-لطیفه-لطف-طریق-قضا-فقر-استغنا-رحمت-اسرار-معما-وصل-خیال-کائنات-محراب-آتش طور- آب حیات-پارسا-اجر-فیض-امانت ...	رند-قلندر-پاکباز نکته‌دان-قلّاش-لاابالی-ملامت-پرده-رمز-نامحرم-حریف-حسود- جام‌جهان‌بین-آینهٔ جام-پرتوِ می-گناه-توبه-رقص-سماع-طرب-دف-نی-عود-می-شراب-باده-المدام-نُقل-قدح-پیمانه-جام-سبو-صراحی-ساغر-پیاله-میخانه-میکده-کویِ‌میفروشان-سرایِ‌مغان-پایِ‌خم-مصطبه-طربخانه-خمخانه-پیرِمیفروش-مغبچه-خط-ساقی-شاهد-مطرب-بت-یار-خرابات‌نشین-خراب-صبوحی‌زده-مست-قرابه‌کش-پیاله‌نوش-سبوکشان-خمارکش-دُردکشی-اسرارِمستی-شراب‌زده-فرصت‌شماری-فروختنِ‌دلق-گسستن‌تسبیح-خوشدلی-عیش-عشرت-نصیحت‌گو-زرق-فسق-خودفروشی-صوفی-زاهد-محتسب-قاضی-خرقه-دفتر-اوراق-تزویر....

اصولاً زبان شعر مدحی، گرایش به وضوح و حسّی‌گرایی دارد؛ زیرا منطقی به نظر می‌رسد که بیش از هر کلام دیگری بر مخاطب-ممدوح تأثیر بگذارد. دست کم این وضوح و آشناسازی در اجزایی از کلام مدحی، نظیر شناسایی ممدوح یا جایگاه او و همچنین نقش و خواست مادح یا شرح اتّفاقات پیش‌آمده و مرتبط با موضوع، ضروری به نظر می‌رسد؛ امّا همچنان که ذکر شد، انتخاب رمزگان رندی و طریقتی، یعنی وجود واژگان ذهنی و انتزاعی و همچنین عامّ‌بودن واژگان در غزل مدحی حافظ، از شفافیّت مورد انتظار آن به میزان بسیاری کاسته است:

شاه ترکان چو پسندید و به چاهم انداخت — دستگیر ار نشود لطف تهمتن چه کنم
مددی گر بـــــه چراغی نکند آتش طور — چارهٔ تیره‌شب وادی ایمن چـــه کنم
(حافظ، ۱۳۷۸: ٤١٦)

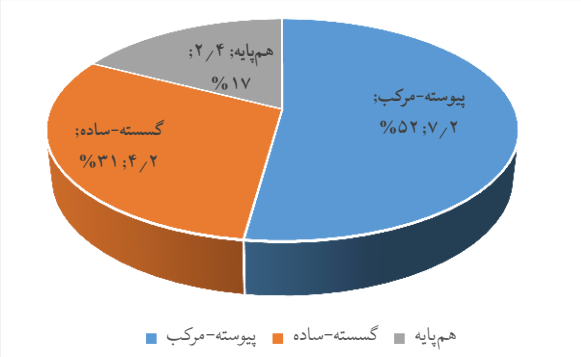
۳-۲. تحلیل لایهٔ نحوی غزلیّات مدحی حافظ

منظور از بررسی نحوی، بررسی قواعد حاکم بر شیوهٔ ترکیب واژگان و شکل‌گرفتن جمله‌ها در هر زبان است. تحلیل روابطی که بر نحو هر متن حاکم است، باورها و ایدئولوژی صاحب آن متن را بازتاب می‌دهد. در برخی از دیدگاه‌ها، نحو از بررسی کیفیّت چینش واژگان و رابطهٔ آنها با دیگر

عناصر جمله فراتر می‌رود و علاوه بر بررسی طول جمله‌ها، در سطحی بالاتر، رابطهٔ جمله‌ها را نیز با هم بررسی می‌کند (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۶۹). در سطح نحوی، عناصر نحوی بارزی در متن مورد تحلیل قرار می‌گیرند؛ عناصری از قبیل لایهٔ نحوی گسسته و پیوسته (وابسته)، ساده و مرکّب‌بودن جملات، صدای نحوی فعّال و منفعل، وجهیّت، قطعیّت و ...

۳-۲-۱. جملات گسسته و پیوسته و جملات ساده و مرکّب

جمله بلندترین واحد سازمانی در نحو است و اگر هر ساخت نحوی، شکلی از یک واحد اندیشه باشد، می‌توان از رهگذر بررسی بلندی و کوتاهی جمله‌ها، ساخت اندیشه و سبک و حالات روحی گوینده را تحلیل کرد؛ زیرا طول جملات، نسبتی با میزان درنگ و تأمّل گوینده در یک واحد فکری دارد (همان: ۲۷۵).



نمودار شمارهٔ ۲- توزیع فراوانی جملات گسسته و ساده یا پیوسته و مرکّب در شعر مدحی حافظ

بیشترین شکل جمله در غزلیّات مدحی حافظ (مثل سایر انواع غزلیّات وی)، از نوع جملات پیوسته-مرکّب است؛ به این ترتیب که ساختار یک بیت، معمولاً متشکّل از جملات مرکّب است که از یک جملهٔ پایه و یک یا چند جملهٔ پیرو پایه یا پیرو پیرو تشکیل شده‌اند. جملات پیوستهٔ معطوف، جملات گسستهٔ ساده و جملات هم‌پایه به‌ترتیب، در ردیف‌های بعدی قرار دارند.

از مجموع ۵۴ غزل بررسی‌شده در این تحقیق، ۲۸ غزل ردیف فعلی دارند؛ داشتن ردیف فعلی به شاعر کمک می‌کند که جملات را به هنجار صحیح نحوی (مبتدای مقدّم و گزارهٔ مؤخّر) بیاورد. این امر در شکل جملات و پیوسته و مرکّب‌بودن آن نیز نقش دارد. همچنین این ویژگی به استقلال نحوی و محتوایی هر بیت که ویژگی سبکی مهمّ شعر حافظ است، کمک می‌کند:

قاصد منزل سلمی که سلامت بادش — چه شود گر به سلامی دل ما شاد کند؟
امتحان کن که بسی گنج مرادت بدهند — گر خرابی چو مرا لطف تو آباد کند
یارب اندر دل آن خسرو شیرین انداز — که به رحمت گذری بر سر فرهاد کند
شاه را به بود از طاعت صد ساله و زهد — قدر یک ساعته عمری که درو داد کند

(حافظ، ۱۳۷۸: ۲۶۱)

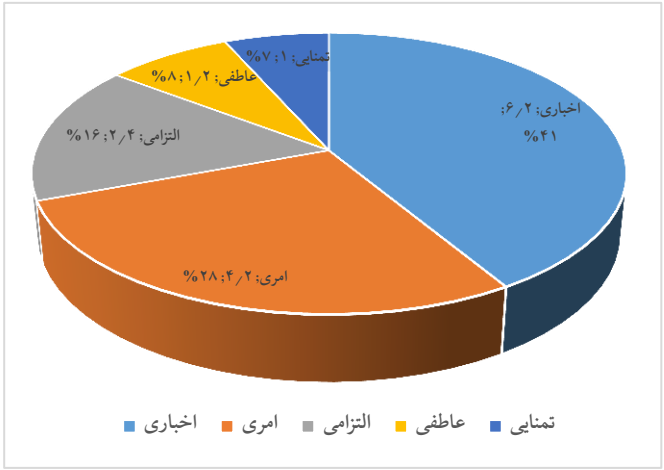
در این شکل از جمله‌بندی (پیوستهٔ مرکّب)، یک بیت مجموعاً حاوی یک پیام است؛ برخلاف زمانی که هر مصراع، یک جمله باشد. این امر از تعداد بسیاری جملات/پیام‌های یک غزل می‌کاهد. تأثیر دیگر این نوع جملات در بافت متن شعر، آن است که امکان تکرار مضمون (به شکل تمثیل و اسلوب‌المعادله و ...) را در یکی از مصراع‌ها از شاعر می‌گیرد؛ بدین ترتیب، تکرار مضامین و اطناب که از ویژگی‌های پربسامد شعر مدحی است، در شعر حافظ کمتر اتّفاق می‌افتد.

نگار من که به مکتب نرفت و خط ننوشت — به غمزه مسئله‌آموز صد مدرّس شد
به بوی او دل بیمار عاشقان چو صبا — فدای عارض نسرین و چشم نرگس شد
طرب‌سرای محبّت کنون شود معمور — که طاق ابروی یار منش مهندس شد
لب از ترشح می پاک کن برای خدا — که خاطرم به هزاران گنه موسوس شد
کرشمهٔ تو شرابی به عاشقان پیمود — که علم بی‌خبر افتاد و عقل بی‌حس شد
خیال آب خضر بست و جام کیخسرو — به جرعه‌نوشی سلطان ابوالفوارس شد

(همان: ۲۳۹)

۳-۲-۲. وجهیّت

«وجهیّت» ابزاری است که مؤلّف با آن درجهٔ تعهّد، التزام و قاطعیّت خود را به گزاره‌هایی که ایراد می‌کند، نشان می‌دهد. وجهیّتِ نحوی نشان می‌دهد که واکنش مؤلّف در قبال پایبندی به واقعیّتِ یک گزاره از چه نوع است؛ اعتماد و باور کامل، شک و تردید، تمنّا و آرزو و یا تحکّم و اجبار. وجه کلام، در یک گفتمان، قادر است نوع مناسبات قدرت و ایدئولوژی را به تماشا بگذارد. وجهیّت کلام در ابعاد اخباری، التزامی، تمنّایی، معرفتی و عاطفی قابل رهجویی است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۸٤-۲۹۵).



نمودار شمارهٔ ۳- توزیع فراوانی وجهیّت در غزلیّات مدحی حافظ

در شعر مدحی، ماهیّتاً و به مقتضای کلام، وجهیّتِ تمنّایی و عاطفی باید بسامد زیادی داشته باشد، امّا همان‌گونه که در نمودار شمارهٔ ۳ مشخّص است، این معادله در شعر مدحی حافظ کاملاً

به هم می‌ریزد. زیادبودن بسامد وجهیّت امری (رتبهٔ دوم)، بیانگر عادتمندی حافظ در آمرانگی به معروف‌های دلخواهش و دعوت به مؤلفه‌های هستی‌شناختی اوست:

هزار نقد بـــــــه بازار کائنات آرند — یکی بـــه سکهٔ صاحب عیار ما نرسد
دلا ز خبث حسودان مـــرنج و واثق باش — که بد بـــــه خاطر امیدوار ما نرسد
چنان بزی که اگر خاک ره شوی کس را — غبار خاطری از رهگذار مـــــا نرسد
(حافظ، ۱۳۷۸: ۲۲۸)

گوش کن پند ای پسر وز بهر دنیا غم مخور — گفتمت چون دُر حدیثی گـــر توانی گوش دار
با دل خونین لب خنـــدان بیاور همچو جام — نی گرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش
بر بساط نکته‌دانان خودفروشی شرط نیست — یا سخن دانسته گـــو ای مرد عاقل یا خموش
(همان: ۳۵۵)

زمـــان خـــوش‌دلـــی دریـــاب و دریـــاب — کـــه دائـــم در صـــدف گـــوهر نباشـــد
غنیمـــت دان و مـــی خـــور در گلســـتان — کـــه گـــل تـــا هفتـــهٔ دیگـــر نباشـــد
بشـــوی اوراق اگـــر همـــدرس مـــایی — کـــه علـــم عشـــق در دفتـــــر نباشـــد
بیـــا ای شـــیخ و از خمخانـــهٔ مـــا — شـــرابی خـــور کـــه در کـــوثر نباشـــد
ز مـن بنیـــــوش و دل در ساغری بند — که حسنش بستـــــهٔ زیـــــور نباشد
(همان: ۲۳۳)

در غزل مدحی حافظ، وجهیّت تمنّایی که فراخور موضوع مدح است، در پایین‌ترین رتبه قرار گرفته است. بدیهی است که فقدان یا خفیف بودن میزان وجهیّت تمنّایی، رنگ و بوی مدحی بودن را از کلام بزداید.

بود کـه مجلس حافظ به یمن تربیتش — هر آنچه می‌طلبد جمله باشدش موجود
(همان: ۲۷٤)

ایـا پـــــــر لعل کرده جام زرّین — ببخشـا بـــــــر کسی کش زر نباشد
(همان: ۲۳۳)

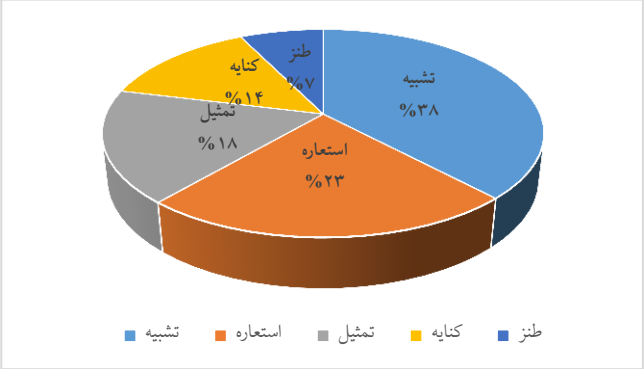
ما را بر آستان تو بس حقّ خدمت است — ای خواجه بازبین بـــــه ترحّم غلام را
(همان: ۱۲٦)

به عاشقان نظری کن به شکر این نعمت — که مـــــن غلام مطیعم تو پادشاه مطاع
جبین و چهرهٔ حافظ خـــدا جدا مکناد — ز خاک بارگـــــــه کبریای شاه شجاع
(همان: ۳٦٤)

۳-۳. تحلیل لایهٔ بلاغی غزل مدحی حافظ

بلاغت به این مسئله توجّه دارد که امور چگونه بازنمایی می‌شوند. اگر ایدئولوژی را محتوا بدانیم، صناعات بلاغی، غالباً تابعی از محتوای متن هستند؛ و عمیقاً در شکل‌دادن به واقعیّات دخالت دارند. شاعر برای تقویّت معانی مورد نظر خود، توجیه‌گری، استدلال و اقناع مخاطب با استفاده از صنایع بلاغی، منظورهای ثانوی نظیر بزرگ‌نمایی، تحقیر، مبالغه، کنایه، تهکّم و امثال آن را در متن

وارد می‌کند. این صناعات در کنار تقویّت معانی اندیشگانی و ارزشی موجود در متن، بر ادبیّت و زیبایی آن می‌افزاید:



نمودار شمارهٔ ۹- توزیع فراوانی ابزارهای بلاغی در آثارالوزراء

در ابیات مدحی از غزلیّات حافظ، تصاویر بلاغیِ مدحی، فاقد نوآوری هنری و ادبی است و اغلب، تکرار همان صورت‌های خیالی است که شعر مدحی فارسی طیّ قرون متمادی در بطن خود اندوخته است. بیشترین مضمون و نغمهٔ درونی برخاسته از این تصاویر، تلاش در بزرگ‌نمایی و آرمانی جلوه‌دادن ممدوح از طریق ارتباط‌دادن اغراق‌آمیز او با زمین و آسمان و ازل و ابد و قضا و قدر و کائنات و زمین و ملکوت و ... است:

گوی زمین ربودهٔ چوگان عدل اوست — وین برکشیده گنبد نیلی حصار هم
عزم سبک‌عنانش به جنبش درآورد — این پایدار مرکز عالی مدار هم
بر یاد رأی انور او آسمان به صبح — جان می‌کند فدا و کواکب نثار هم
(حافظ، ۱۳۷۸: ٤۳۰)

داور دین شاه شجاع آن که کرد — روح قدس حلقهٔ امرش به گوش
(همان: ۳۵۷)

دارای جهان، نصرت دین، خسرو کامل — یحیای مظفّر، ملک عالم عادل
ای درگه اسلام‌پناه تو گشاده — بر روی جهان روزنهٔ دل و جان
روز ازل از کلک تو یک قطره سیاهی — بر روی مه افتاد که شد حل مسائل
خورشید چو آن خال سیه دید به دل گفت — ای کاج که من بودمی آن هندوی مقبل
(همان: ۳۷٤)

فلک جنیبه‌کش شاه نصرةالدّین است — بیا ببین مَلَکش دست در رکاب زده
خرد که ملهم غیب است بهر کسب شرف — ز بام عرش صدش بوسه بر جناب زده
(همان: ٤۸۸)

تلمیحات که بیشتر برای تمثیل، قیاس، تشبیه و استدلال استفاده می‌شود، در غزل مدحی حافظ، بیشتر برگرفته از حوزهٔ تلمیحات قرآنی و قصص انبیا، شاهان باستانی و اساطیر پهلوانی است و این تلمیحات اغلب، به‌شکل تکرارشونده در مدح ممدوحان مختلف استفاده می‌شود.

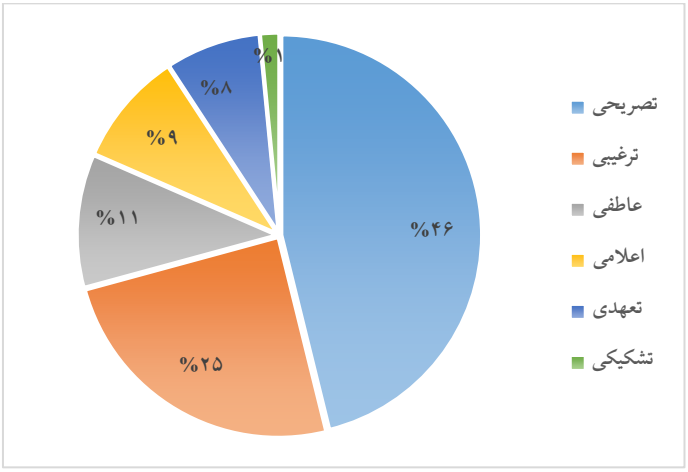
۳-٤. لایهٔ کاربردشناسی

در لایهٔ کاربردشناسی چگونگی ارتباط نویسنده/شاعر با مخاطب در لایه‌های زیرین متن بررسی می‌شود. آنچه در بخش کاربردشناسی بیش از سایر مسائل مورد توجّه سبک‌شناسی انتقادی قرار می‌گیرد، توجّه به نوع نظام‌های گفتمانی موجود در متن است. «در گفتمان‌های کنشی، با ابژه‌های ارزش‌محور مواجه‌ایم که کنش‌گرانی در پی تصاحب آنها هستند» (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۹-۲۷)؛ در گفتمان ایدئولوژیستی و قدرت‌محورِ کلام مدحی، ارزش از آنِ صاحب ایدئولوژی و قدرت یا ممدوح است و مادح اغلب قصد حفظ، اشاعه و یا تبلیغ و صدور آن را دارد؛ بدین جهت، در این نوع نظام‌های گفتمانی، کنش‌گر اغلب دارنده و مدعی ارزشی است که با توجیه و دلالت بر آن، تمایل دارد دیگران را نیز به سمت آن ارزش جذب کند؛ امّا این قاعده در شعر مدحی حافظ وجود ندارد و او در این نوع شعر نیز، نه به تبلیغ ممدوح، بلکه با کنش‌های تصریحی، ایضاحی، اعلامی و تعهّدی به پاسداشت و ابلاغ ارزش‌های فکری و مکتبی خود پرداخته است:

من نخواهم کرد ترک لعل یار و جام می — زاهدان معذور داریدم که اینم مذهب است
(حافظ، ۱۳۷۸: ۱۰۷)

من غلام شاه‌منصـــــورم نباشد دور اگر — از سر تمکین تفاخر بر شه خاور کنم
گر چه گردآلود فقرم شرم باد از همّتم — گر به آب چشمهٔ خورشید دامن تر کنم
من که دارم در گدایی گنج سلطانی به دست — کی طمع در گردش گردون دون‌پرور کنم
من که عیب توبه‌کاران کرده باشم بارها — توبه از می وقت گل دیوانه باشم گر کنم
(همان: ٤١٣)

برای کاوش در این موضوع، انواع کنش‌های موجود در لایهٔ کاربردشناسی غزلیّات مدحی حافظ را در شش گروه به شکل زیر بازجستیم:



نمودار شمارهٔ ۵- توزیع فراوانی کنش‌ها در لایهٔ کاربردشناسی

گفتمان غالب حافظ (چه در مقام تصریح و ایضاح، چه در موضوع ترغیب یا تعهد و بقیّهٔ موارد) تبیین اندیشه‌ها و رویکردهای فلسفی شخصی اوست؛ مثلاً در این غزل که با کنش تعهّدی به ساحت ممدوح آغاز می‌شود، گفتمان جاری، همان گفتمان معهود و مرسوم حافظ است که در غزلیّات غیرمدحی او شاهدش هستیم:

قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شجاع — که نیست با کسم از بهر مال و جاه نزاع
شراب خانگی‌ام بس می مغانه بیار — حریف باده رسید ای رفیق توبه وداع
خدای را به می‌ام شست‌وشوی خرقه کنید — که من نمی‌شنوم بوی خیر از این اوضاع
ببین که رقص‌کنان می‌رود به نالهٔ چنگ — کسی که رخصه نفرمودی استماع سماع

(همان: ۳۶۴)

۴. نتیجه

از تحلیل ۵۴ غزل مدحی حافظ با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی، در لایه‌های مختلف سبکی به این نتایج دست یافتیم:

- در لایهٔ زبانیِ غزلیّات مدحی حافظ، گزینش بیشتر از رمزگان رندی و مذهبی، شاخص‌های شخصی بسیار کم‌تعداد، و واژگانی که بیشتر دووجهی و عامّ هستند، از خاصّیت مدحی در لایهٔ زبانی این غزلیّات بسیار کاسته است.

- در لایهٔ نحوی، ساختار اغلب ابیات در شکل جملات پیوستهٔ مرکّب، باعث استقلال معنای ابیات بوده و از میزان اطناب و تکرار مضامین تا حدود زیادی کم کرده است؛ وجهیّت اخباری و امری بسیار پرتعدادتر از وجهیّت تمنّایی و عاطفی (که ارتباط بیشتری با مدح دارد) است. ویژگی‌های این لایه هم تناسبی با موضوع مدح ندارد و به افزایش بار مدحی غزلیّات کمکی نکرده است.

- در لایهٔ بلاغی، ابزارهای بلاغی به‌کاررفته در موضوع مدح، کم تعداد و اغلب تکراری هستند.

- در لایهٔ گفتمانی، غلبه با کنش تصریحی، ایضاحی و ترغیبی است. گفتمان حاکم بر این غزلیّات، نه تبلیغ ارزش‌های ممدوح، بلکه تبیین اندیشه‌ها و جهان‌بینی حافظ است.

با تحلیل مجموع اطّلاعات به‌دست‌آمده از این تحقیق، می‌توان گفت اگر محقّقان پیشین، خاصّیت مدح را در غزلیّات مدحی حافظ کم‌رنگ شمرده‌اند، سخن گزاف نگفته‌اند؛ زیرا همهٔ آنچه که در سطوح مختلف سبکی، اعم از واژگان، نحو، بلاغت و کنش‌های گفتاری برای ایجاد گفتمان مدحی در شعر بایسته است، در غزل مدحی حافظ کم‌رنگ و کم‌توان است. این غزلیّات تفاوت محتوایی و سبکی چندانی با غزلیّات غیر مدحی حافظ ندارند و گفتمانی که از اغلب ابیات این غزلیّات برمی‌آید، گفتمان عادی و معهود حافظ است.

پی‌نوشت

۱. مثل مدح شاه شیخ ابواسحق اینجو در زمانهٔ حکومت امیرمبارزالدّین محمّد مظفّری، قاتل ابواسحق؛ یا مدح شاه‌شجاع وقتی که از شیراز دور افتاده و مسند حکومتش را شاه‌محمود مظفّری، برادرش، قبضه کرده است و... .

۲. حافظ آیینه‌دار تاریخ نام کتابی از پرویز اهور است.

3. Critical Discourse Analysis
4. Critical stylistics

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۹)، تحلیل گفتمان انتقادی، تهران، علمی و فرهنگی.

برهانی، مهدی (۱۳٦٥)، «نظری انتقادی بر مدیحه‌سرایی در دیوان حافظ»، حافظ‌شناسی، ج ۳، به‌کوشش سعید نیاز کرمانی، تهران، پاژنگ، ۲۷-۹۵.

بهرام‌پور، شعبانعلی (۱۳۷۹)، گفتمان و تحلیل گفتمانی، مجموعهٔ مقالات، به کوشش محمّدرضا تاجیک، تهران، فرهنگ گفتمان.

تجریشی، حمید (۱۳٦۸)، گذار به کوی عشق، تهران، زرّین.

حافظ (۱۳۷۸)، دیوان (حافظ به سعی سایه)، چ ٦، تهران، کارنامه.

حیدری، علی و مهرنوش دژم (۱۳۹۲)، «جایگاه تخلّص در غزل‌های مدحی حافظ»، شعرپژوهی، سال ٥، ش ٤، ٦۷-۹۰.

درگاهی، محمود (۱۳۷۳)، مزاج دهر تبه شد، تهران، ستارگان.

دشتی، علی (۱۳٥۲)، کاخ ابداع، چ ۳، تهران، جاویدان.

روشنفکر، کبری و فاطمه اکبری زاده (۱۳۹۰)، «تحلیل گفتمان انتقادی خطبه‌ی فدک حضرت زهرا(س)»، منهاج، سال ۷، ش ۱۲، ۱۲٥-۱۴٥.

سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، علم.

سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۸۴)، قدرت گفتمان و زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران، تهران، نی.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹٥)، نشانه‌معناشناسی ادبیّات، تهران، دانشگاه تربیّت مدرّس.

شمیسا، سیروس (۱۳۸٤)، کلیّات سبک‌شناسی، تهران، میترا.

شیبانی‌اقدم، اشرف (۱۳۹٤)، کلیدواژه‌های سبک‌شناسی، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی.

غنی، قاسم (۱۳۸۳)، تاریخ عصر حافظ، تهران، زوّار.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی نظریّه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، سخن.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲)، دستور مفصّل امروز بر پایهٔ زبان‌شناسی جدید، تهران، سخن.

فرقانی، محمّدمهدی (۱۳۸۲)، راه دراز گذار، تهران، فرهنگ و اندیشه.

کیانوش، محمود (۱۳۶۷)، راز درون پردهٔ حافظ: سه مقاله دربارهٔ حافظ، لندن، بی‌نا.

مالمیر، تیمور و محمّدخانی، فاطمه (۱۳۹۱)، «نقد و بررسی مدیحه‌سرایی حافظ»، متن‌پژوهی ادبی، ش ٥۱، ۹-۳۲.

مرتضایی، سیّدجواد (۱۳۹۸)، زمینه‌های تاریخی/مدحی اشعار حافظ، چ ۲، تهران، امیرکبیر.

مسکوپ، شاهرخ (۱۳۸۷)، در کوی دوست، چ ۳، تهران، خوارزمی.

مصفّی، ابوالفضل (۱۳٦٤)، «وظیفه در شعر حافظ»، حافظ‌شناسی، ج ۱، به کوشش سعید نیاز کرمانی، تهران، گنج کتاب.

نکوروح، حسن (۱۳۸۵)، «تفاوت جهان‌بینی سعدی و حافظ و نقش آن در مدحیّات دو شاعر»، سعدی‌شناسی، ش ۹، ٦۳-٦۹.

نورگارد، نینا و همکاران (۱۳۹٤)، فرهنگ سبک‌شناسی، ترجمهٔ احمد رضایی جمکرانی و مسعود فرهمندفر، تهران، مروارید.

نیاز کرمانی، سعید (۱۳٦۷)، «سر به آزادگی»، حافظ‌شناسی، ج ۷، تهران، پاژنگ، ۵-۱۳.

همایون‌فرّخ، رکن‌الدّین (۱۳٦۹)، حافظ خراباتی، ج ۱، چ ۲، تهران، اساطیر.

ادب فارسی، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۹
10.22059/jpl.2022.333490.1987
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

Application of Literary Theory: A Critical View on Kourosh Safavi's Opinions

Alireza Mohammadi Kalesar
Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahrekord University, Shahrekord, Iran

(P 23-40)
Received: 6 November 2021; Accepted: 12 April 2022

Absract

Some parts of Kourosh Safavi's views in his works, especially in the book Âshnâyi bâ Nazariye Adabi, are related to the application of literary theories in literary criticism. Reviewing various theories and categorizing them based upon the six elements of Jacobson's communication theory, he has emphasized their inefficiencies in literary criticism and accordingly, he has proposed an efficiency theory for criticism. Some of his most important criteria for the efficiency of a critical theory are: scientificity, comprehensivity (covering all components of Jacobson's communication theory), applicability in criticism of various texts, etc. In this article, I have examined these issues to criticize the methodology of Kourosh Safavi's views about the efficiency of literary theory in criticism. It can be said that the most important defect of his view is the reductionism in the perception of the application of theory. This reductionism has different aspects and consequences: selective perception and introduction of literary theories, ignoring the role of the critic in literary criticism, focusing on interpreting texts and ignoring other types of literary criticism, ignoring text selection, emphasis on patterns abstracted from literary theories and ignoring their other various aspects of them, assuming the homogeneity of theories and having close view about the combination of theories.

Keywords: Literary Theory, Literary Criticism, Kourosh Safavi, Critic's Creativity, Methodology.

کاربردِ نظریّهٔ ادبی؛ نگاهی انتقادی به آراءِ کورش صفوی

علیرضا محمّدی کله‌سر*
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران
(از ص ۲۳ تا ۴۰)
تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۸/۱۵، تاریخ پذیرش مقاله: ۱٤۰۱/۱/۲۳
علمی-پژوهشی

چکیده

بخشی از دیدگاه‌های کورش صفوی در آثارش، دربارهٔ کاربرد نظریّه‌های ادبی در نقد است. وی با مرور و معرّفی نظریّه‌های مختلف ادبی و دسته‌بندی آنها بر اساس مقولاتِ شش‌گانهٔ نظریّهٔ ارتباطی یاکوبسن، بر ناکارآمدیشان در نقد ادبی تأکید کرده و بر همین اساس، نظریّه‌ای نیز برای نقد پیشنهاد داده است که از معیارهای مورد نظر او برای کارآمدی نظریّه برخوردار باشد. برخی از مهم‌ترین معیارهای صفوی برای کارآمدی یک نظریّه در نقد ادبی، عبارت‌اند از: علمی‌بودن، جامعیّت (پوشش‌دادن تمامی مؤلّفه‌های نظریّهٔ ارتباطی یاکوبسن)، کاربرد داشتن در نقد انواع متون ادبی و غیرادبی و معیارهایی از این‌دست. در مقالهٔ حاضر، با نگاهی به این مسائل و دیدگاه‌ها، به نقد روش‌شناختیِ آراء کورش صفوی دربارهٔ کارآیی نظریّهٔ ادبی در نقد پرداخته‌ایم. می‌توان گفت مهم‌ترین کاستی دیدگاه وی، تقلیل‌گرایی موجود در تلقّی او از کاربرد نظریّه است. این تقلیل‌گرایی، جنبه‌ها و پیامدهایی گوناگون دارد؛ از جمله فهم و معرّفی گزینشی نظریّه‌های ادبی، بی‌توجّهی به نقش فعّال و خلّاق منتقد در نقد ادبی، تمرکز بر تفسیر متون و چشم‌پوشی بر دیگر اهداف و گونه‌های نقد ادبی، بی‌توجّهی به گزینش متن، تأکید بر الگوهای برآمده از نظریّه‌های ادبی و نادیده‌گرفتن دیگر وجوه آنها، همگن‌پنداشتن نظریّه‌ها و نگاه محدود به ترکیب نظریّه‌ها.

واژه‌های کلیدی: نظریّهٔ ادبی، نقد ادبی، کورش صفوی، خلاقیّت منتقد، روش‌شناسی .

*. رایانامهٔ نویسنده: *mohammadi.alireza@sku.ac.ir*

۱. مقدّمه

برخی اعتراضات به نظریّهٔ ادبی[۱] و موضع‌گیری منفی در برابر آن، نه به نظریّه‌ای خاصّ، بلکه به خود مفهوم نظریّهٔ ادبی و جایگاه و مشروعیّت آن بازمی‌گردد (جاویدشاد و نیکویی، ۱۳۹۸: ۹۷- ۱۰۸). از نمونه‌های کلاسیک این موضع‌گیری، می‌توان به مقالهٔ «عَلیه نظریّه» نوشتهٔ استیون نپ و والتر بن مایکلز اشاره کرد (Knapp & Michaels,1982). پیش‌تر نیز موریس ویتز (Moriss Weitz) مشروعیّت «منطقیِ» نظریّه (به معنای خاصّ بوطیقا یا تعریف مفاهیمی چون هنر یا ادبیّات) را رد کرده بود (Abrams, 1989: 31- 36)؛ امّا دستهٔ دیگری از اعتراضات نیز نظریّه‌های ادبی را نشانه گرفته‌اند. نمونه‌های ساده و بدیهی آن، برآمدن نظریّه‌هایی است که خود محصول موضع‌گیری انتقادی در برابر نظریّه‌های پیشین بوده‌اند. در ایران، بخش بزرگی از این‌گونه نقدها به چگونگی استفاده از نظریّه در مطالعات ادبی، به‌ویژه مقالات دانشگاهی بازمی‌گردد. عمارتی‌مقدّم (۱۳۸۸) و امن‌خانی (۱۳۹۵ و ۱۳۹۶) نمونه‌هایی از این نقدها ارائه داده‌اند. این نوع مقالات بر انواع خاصّی از کاربرد نظریّه‌های ادبی در مطالعات ادبی متمرکزند و از همین‌رو، آنها را جزو آسیب‌شناسی‌های کاربرد نظریّهٔ ادبی می‌توان دسته‌بندی کرد؛ پس پژوهش‌های یادشده، به کاربرد نظریّهٔ ادبی اعتراض دارند و خودِ نظریّهٔ ادبی یا حتّی نظریّه‌های ادبی را چندان هدف نمی‌گیرند و به همین دلیل، نمی‌توان آنها را به‌طور خاصّ در دستهٔ نقد نظریّه‌ها گنجاند.

جز این مقالات و اشارات پراکنده‌ای که گاه از سوی برخی منتقدان ایرانی شنیده می‌شود، کوروش صفوی نیز در نوشته‌های خود[۲] بر ناکارآمدی و عملی‌نبودنِ نظریّه‌های ادبی انگشت گذاشته است.

در مقالهٔ حاضر برآنیم تا با نقد موضع کورش صفوی، به پرسش‌هایی از این دست پاسخ دهیم: پیش‌فرض‌های صفوی دربارهٔ نقد ادبی و کاربرد نظریّهٔ ادبی کدام‌اند؟ آیا این پیش‌فرض‌ها با مبانی نظریّهٔ ادبی و اصول روش‌شناختی نقد ادبی همخوان‌اند؟ توصیف صفوی از نظریّه‌ها چقدر با نسخه‌های مختلف این نظریّه‌ها همخوان است؟ آیا ادّعای ناکارآمدی نظریّه‌ها در نقد، ادّعایی پذیرفتنی است؟ و هنگامی که از کاربرد نظریّه در نقد سخن می‌گوییم، چه لوازمی را باید در نظر داشته باشیم؟

بنابراین مقالهٔ حاضر بی‌آنکه در پی دفاع از جایگاه نظریّه باشد، با نگاهی انتقادی به دیدگاه‌های کوروش صفوی دربارهٔ کاربرد نظریّه‌ها در نقد ادبی، به دنبال طرح مباحثی در این زمینه است.

۲. بحث

کاربرد عملی و انضمامی، معمولاً معیاری برای تمایز نقد (در معنای کنشی عملی) و نظریّهٔ ادبی دانسته می‌شود (کوش، ۱۳۹۶: ۱۹۵)؛ به عبارت دیگر، نظریّهٔ ادبی با وجه تئوریک یا انتزاعی، و نقد با وجه عملی و انضمامی از یکدیگر متمایز می‌شوند. انتظاری نانوشته نیز وجود دارد که نظریّه را

فراهم‌آورندهٔ روش، بینش یا حتّی ابزاری برای نقد تلقّی می‌کند و همین تلقّی موجب شده تا بخشی از مشروعیّت نظریّه[ها]ی ادبی با میزان کاربردشان در نقد ادبی سنجیده شوند. کوروش صفوی با تکیه بر مقولات شش‌گانهٔ موجود در نظریّهٔ ارتباطی رومن یاکوبسن (فرستنده، گیرنده، پیام، مجرای ارتباطی، رمزگان، موضوع)، انواع نقد مبتنی بر نظریّه‌های ادبی را در شش عنوانِ گیرنده‌مدار، فرستنده‌مدار، موضوع‌مدار، مجرای ارتباطی‌مدار، پیام‌مدار و رمزگان‌مدار جای داده است. وی بر این باور است که هریک از این نظریّه‌ها بر یکی از شش جزء ارتباطیِ یاکوبسن تکیه دارند و دیگر اجزاء را نادیده می‌گیرند. همین نکته موجب شده است تا صفوی شیوه یا نظریّه‌ای برای نقد ادبی معرّفی کند که به باور وی تمامی این شش جزء را در خود دارد.

گفتنی است تقسیم‌بندی‌ای که صفوی آن را محصول فکری خود دانسته (← صفوی، ۱۳۹۸: ۱۷)، همانی است که رامان سلدن (Raman Selden) آن را در کتاب نام‌آشنایش، راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر طرح کرده است (← سلدن، ۱۳۷۲: ۸). کتاب سلدن در ۱۹۸۵ چاپ و در ۱۳۷۲ خورشیدی نیز به فارسی برگردانده شده است. اینکه چرا صفوی هنگام نوشتن دربارهٔ نظریّهٔ ادبی، چنین ایدهٔ معروفی را بدون اشاره به پیشینهٔ مهم و نامدارش به نام خود زده است، موضوع مقالهٔ حاضر نیست. همچنین این مقاله در پی نقد نظریّه یا روش ابداعی صفوی نیز نیست؛ چون هنوز هیچ نمونهٔ عملیِ کاملی از نقد بر پایهٔ آن ارائه نشده است و توضیحات صفوی نیز ابهامات زیادی دارد.

هدف نوشتار حاضر، نگاهی انتقادی به دیدگاه‌هایی است که صفوی در میان مباحث مربوط به نظریّه و نقد ادبی دربارهٔ ناکارآمدی عملی نظریّه‌ها ارائه کرده (برای نمونه ← صفوی، ۱۳۹۸: ۹، ۱۱، ۱۲، ۸۴ و ۱۲۲؛ کالر، ۱۳۸۸: ۴۰۲) و با تکیه بر آنها، به نقد نظریّه‌های ادبی پرداخته و لزوم ارائهٔ نظریّهٔ خود را نیز توجیه کرده است؛ پس در اینجا، فقط به مواردی از کاربرد نظریّه در نقد ادبی خواهیم پرداخت که جزو موضع‌گیری‌های کورش صفوی بوده است؛ بنابراین، دیگر انتقادهای وی مورد توجّه نوشتار حاضر نخواهند بود و تنها مواردی چون تلقّی دریدا از نشانه (صفوی، ۱۳۸۳: ۶۳- ۷۰) یا وجود زبان ادب در مقام نظامی مستقل از نظام زبان (صفوی، ۱۳۹۴: ۶۷- ۸۲) و مواردی از این دست مدّ نظر قرار می‌گیرند. هر یک از بخش‌های آینده به یکی از خطاها و لغزش‌های کوروش صفوی اختصاص خواهد داشت که به تلقّی وی از نظریّه و نقد ادبی[۳] یا استدلال‌های وی دربارهٔ ناکارآمدی نظریّه‌های نقد مربوط است.

۲-۱. تقلیل‌گرایی در فهم و کاربرد نظریّه

شکل‌گیری نسخه‌های مختلف هر نظریّه و برداشت‌های گوناگون از هرکدام از این نسخه‌ها در طیّ زمان، موجب فربه‌شدن مفاهیم و روش‌های برآمده از آن نظریّه می‌شود. درست است که در آموزش نقد و نظریّهٔ ادبی به تمامی وجوه یک نظریّه نمی‌توان پرداخت، ولی این بدان معنا نیست که با نگاهی معطوف به شباهت‌ها، نظریّه را به عناصر سطحی و مشترک با سایر برداشت‌های معمول و

گاه غیر تخصصی فرو بکاهیم؛ به عبارت دیگر، شرح مقدّماتی و آموزشیِ یک نظریّه، می‌تواند شامل گزینشی هدفمند از مفاهیم و راهبردهای موجود در آن نظریّه باشد؛ ولی این به معنای ساده‌سازی مفاهیم آن نظریّه و تقلیل آن به عناصر از پیش‌موجود نیست. صفوی بارها به قصد ارائهٔ خلاصه‌ای از مدّعاها و مفاهیم نظریّه‌ای خاصّ، آن را به عناصری ساده فروکاسته که شباهتی اندک و سطحی به مدّعاهای نظریّه دارد. این تقلیل‌گرایی، هم در مقام فهم و شرح نظریّه رخ داده است و هم در مقام کاربرد آن.[۴] مرور سه نمونه از نقدهای عملیِ صفوی برای درک بهتر این موضوع می‌تواند مفید باشد:

الف) فرمالیسم روسی برخلاف بازهٔ زمانی محدود و تعداد افراد معدودی که در شکل‌گیری آن نقش داشته‌اند، شامل گستره‌ای وسیع از اهداف و مفاهیم و راهبردها بوده که هم در زمان خود، و هم پس از آن تنوّع خود را حفظ کرده‌اند. گزارش بوریس آیخن‌باوم (Boris Eichenbaum) از فعّالیت‌ها و تحولات رخ داده نزد فرمالیست‌ها نشان می‌دهد که شکل‌گیری فرمالیسم تا حدّی محصول فرآیندی تجربی بوده است (← آیخن باوم، ۱۳۸۵).

صفوی نیز در شرح فرمالیسم تلاش می‌کند به بخش‌های مختلف دستاوردهای فرمالیسم اشاره کند؛ ولی سرانجام برجسته‌ترین ایدهٔ فرمالیستی را آشنایی‌زدایی دانسته (صفوی، ۱۳۹۸: ۲۱- ۲۲ و ۱۳۸) و همین مفهوم را نیز از نظر هدف به تمایز زبان ادب و زبان روزمرّه، و از نظر روش، به ساده‌ترین شکل خود، یعنی یافتن «شگرد»هایی از نوع آرایه‌های آشنای ادبی محدود کرده است؛ شگردهایی معنایی مانند استعاره، مجاز، تشبیه و کنایه یا شگردهایی صوری نظیر هم‌حروفی، ردیف و قافیّه[۵] (همان: ۷۰). از اشکالات این نگاه، یکی این است که آشنایی‌زدایی در مقام مفهومی نظری و با ابزارهایی در حدّ آرایه‌های بدیعی و بیانی، بیش از آنکه راهبردی برای نقد انضمامی و عملی باشد، مفهومی است برای هدفی متفاوت که عبارت است از تعریف ادبیّات به‌عنوان «موضوع مطالعهٔ ادبی» و متمایزکردن ادبیّات از غیر ادبیّات؛ به عبارت دیگر، آشنایی‌زدایی و تمایز زبان ادب از زبان روزمرّه گامی آغازین بود برای مطالعهٔ خصوصیّات ویژهٔ هنر ادبی (آیخن باوم، ۱۳۸۵: ۴۷)؛ پس آن را باید معطوف به «موضوع مطالعه» دانست نه «روش» آن (همان: ٦٨). به نظر می‌رسد کاربست این مفهوم برای نقد فرمالیستی لزوماً با اهداف فرمالیست‌ها سازگار نیست؛ مگر آنکه معطوف به کشف شگردهایی تازه، تمایزبخش و متن‌محور باشد. تلاش کسانی چون رومن یاکوبسن برای کشف سازه‌های زبانی شعر[٦] یا شکلوفسکی (Viktor Shklovsky) برای کشف شگردهای روایی در متون نثر بر همین هدف استوار است؛ وگرنه آنها نیز بدون تحمّل این رنج (فارغ از میزان سودمندی آن)، به‌آسانی از مقولات آشنا و از پیش‌موجودی همچون آرایه‌های ادبی و عناصر داستان برای تحلیل‌های خود بهره می‌جستند.[۷] فرمالیست‌ها در نقدهای انضمامی خود، به‌جای یافتن مصادیقی از امور ادبی آشنا، از زاویهٔ دید و پی‌رنگ تا عروض و جناس و تشبیه، به کشف و مهم‌تر از آن صورت‌بندی شگردهایی خاصّ می‌پرداختند که به ادّعای آنها در آن متن خاصّ ارائه شده

بود. این هدف نزد پیروان امروزی آنها نیز به شکلی متفاوت و گسترده‌تر دنبال می‌شود؛ به همین دلیل است که مثلاً شکلوفسکی به‌جای ارائهٔ گزارشی از شگردهای داستانی مرسوم در رمان تریسترام شندی (*Tristram Shandy*) به معرّفی و صورت‌بندی عناصر فرمیِ نویافته مثلاً در پی‌رنگ داستان پرداخته است (Shklovsky, 1990: 147- 170). این کار، هم در راستای تعریفِ «موضوع مطالعات ادبی»، یعنی ادبیّات، بود و هم متناسب با منش تجربی فرمالیست‌ها، یعنی ترجیح متون ادبی یا همان «امور واقع» بر اصول جزم‌اندیشانهٔ روش‌شناختی (آیخن باوم، ۱۳۸۵: ۷۰).

کم‌توجّهی صفوی به این اهداف و تمرکز وی بر آشنایی‌زدایی به‌مثابهٔ مجموعه‌ای از شگردهای از پیش موجود و آشنا، موجب شده است که نمونهٔ نقدهای عملی وی نیز چندان شباهتی به نسخه‌های فرمالیستی و تناسبی با اهداف فرمالیسم نداشته باشند؛ مثلاً تحلیل یا نقد فرمالیستی شعر «زمستان» از سوی صفوی دو نتیجهٔ کلّی داشته است: نخست، برگردان شعر به نثر روان برای نمایش تبدیل زبان روزمرّه به زبان ادب:

> نمی‌خواهند جواب سلامت را بدهند ← سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت
> [آنها] سرشان را در یقهٔ لباسشان فروبرده‌اند ← سرها در گریبان است
> کسی سرش را بالا نمی‌آورد تا جواب [سلامت] را بدهد و دوستان را ببیند ← کسی سربر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را
> نگاه [رهگذران] چیزی جز جلوی پا را نمی‌تواند ببیند ← نگه جز پیش پا را دید نتواند
> [زیرا] که راه، تاریک و لغزنده است ← که ره تاریک و لغزان است [...] (صفوی، ۱۳۹۸: ۱۳۸).

و دوم، معرّفی مصادیقی از کاربرد آرایه‌های ادبیِ آشنا:

> نخستین شگرد آشنایی‌زدایی برایمان همان تکرار هجایی ∪--- است که متن را موزون کرده است. سپس باید به سراغ واژه‌هایی نظیر «لغزان»، «یازیدن»، «گرمگاه»، «چرکین»، «لولی‌وش»، «مغموم»، «بلورآجین» و غیره برویم و مدّعی شویم کاربرد این‌گونه واژه‌ها، ویژهٔ زبان ادب است؛ زیرا در زبان خودکار استفاده نمی‌شوند. در گام بعد، به سراغ صورت‌های تخفیف‌یافته‌ای نظیر «نگه» به جای «نگاه»، «گر» به جای «اگر»، «کز» به جای «که از»، «کاین» به جای «که این» و غیره می‌رویم که اشکلوفسکی معتقد است ویژهٔ زبان ادب‌اند، و یاکوبسن کارکردشان را به همان تکرار هجایی ∪--- نسبت می دهد [...]. مرحلهٔ پایانیِ کارمان استخراج شگردهایی نظیر مجاز، استعاره، تشبیه و غیره خواهد بود تا معلوم شود از این شگردها به چه طریقی برای آشنایی‌زدایی بهره گرفته شده است (همان: ۱۴۱- ۱۴۲).

ب) صفوی در معرّفی ساختارگرایی نیز به مفاهیم و نظریّه‌های مختلف اشاره می‌کند؛ ولی در بحث از نقد ساختارگرایی، بر کارهای محدود ساختارگرایان در نقدهای انضمامی متون منفرد تکیه می‌کند و مثلاً توجّه چندانی به بوطیقا ندارد. ظاهراً مقالات یاکوبسن در نقد برخی اشعار، الگوی اصلی کار صفوی بوده‌اند؛ امّا وی در اینجا هم نقد ساختارگرا (به‌ویژه آن‌گونه که یاکوبسن در نقدهایش ارائه کرده است) را در یافتن مصادیقی از تکرارها همچون وزن و قافیّه و سایر مقولات آشنا و از پیش موجود خلاصه کرده است.[۸] یکی از اشکالات بنیادینِ نگاه یادشده این است که ساختارگرایی هم

همچون فرمالیسم به بخشی سطحی، بی‌اهمّیّت از نظریّه و نمونه‌های عملیِ نقدهای ساختارگرایان فروکاسته می‌شود؛ چنان‌که بدون اشاره به ساختارگرایی و بدون در نظر داشتن مبانی این نظریّه نیز می‌توان همین عناصر مورد نظر صفوی را در هر شعری برشمرد.

این در حالی است که یاکوبسن در نقدهای خود فراتر از برشمردن این تکرارهای آوایی و واجی، در پی ارائهٔ ساختارهایی مبتنی بر توزیع متناسب این ویژگی‌ها در شعر بوده است؛ مثلاً وی در مقاله‌ای مشترک با لوی استراوس (Levi-Strauss) پس از معرّفی این ساختارها، در پی دلالت‌های معنایی این آرایش‌های فرمی نیز بوده است (یاکوبسون و لوی ستراوس، ۱۳۷۹: ۲٤۱- ۲٤۳). اتفاقاً مهم‌ترین و تندترین انتقادها به یاکوبسن، ربط چندانی به عملکرد صفوی در تحلیل شعر «زمستان» ندارند؛ بلکه متوجّه بخش‌های نادیده‌گرفته‌شده از سوی وی، یعنی یافتن ساختارها و دلالت‌های معنایی آنهاست؛ مثلاً جاناتان کالر در موضع‌گیری خود در برابر تفسیرهای یاکوبسن به این نتیجه می‌رسد که «مسلماً جایگاه [عناصر] نقشی بر عهده دارد، ولی نه به آن شکل که یاکوبسن در نظر می‌گیرد؛ نقش این جایگاه تابع ملاحظات مضمونیِ متن است» (کالر، ۱۳۸۸: ۱۱۰).

کالر، دلالتمندیِ عناصر و نحوهٔ توزیع آنها را از این نظر دارای اشکال می‌داند که نمی‌توانند تأثیرات یا معانی مورد نظر یاکوبسن را توجیه کنند. وی چنین پیشنهاد می‌کند:

> ما می‌توانیم به جای سعی در کاربرد تحلیل‌های زبانی به‌مثابهٔ شگردی برای کشف الگوی درون یک متن، کار خود را با داده‌هایی در باب تأثیرات زبان شعری آغاز کنیم و به دنبال آن باشیم که فرضیّه‌ای را در باب توضیح این تأثیرات ارائه کنیم (همان: ۱۰٤).

پس در دعوای میان خواننده و زبان‌شناس، خواننده است که تأثیر (و حتّی معنای) متن را مشخّص می‌کند و «اگر تحلیل زبان‌شناختی، معناهایی را به دست می‌دهد که مورد تأیید سخن‌گویان زبان نباشد، تقصیر بر گردن زبان‌شناسان است نه سخن‌گویان عادی زبان» (همان: ۱۱۱).

ریفاتر نیز در بخشی از نقد معروف خود بر مقالهٔ یاکوبسن و لوی استراوس، به همین جنبهٔ محتوایی و تفسیری تاخته است. یاکوبسن و لوی استراوس ابتدا انواع تکرارها و چگونگی توزیع افعال و نشانه‌های دستوریِ جنسیّت را در شعر بودلر استخراج کرده و سپس بر اساس همین داده‌ها تفسیری مبتنی بر مفاهیم جنسی از این شعر ارائه داده‌اند. ریفاتر در اینجا بر خلط «جنسیّت دستوری مؤنّث و استفادهٔ فنّی از قافیّهٔ مؤنّث (در نظام زبانی این شعر)» و «مفهوم بالفعل جنسیّت مؤنّث (خارج از نظام زبانی این شعر)» انگشت گذاشته و یادآوری کرده که «تحلیل دستورزبانیِ شعر، حاصلی جز دستور زبانِ آن برای ما نخواهد آورد» (Schmitz, 2007: 39).

رابرت اسکولز نیز با اشاره به همین بخش از کارهای یاکوبسن و با استدلال‌هایی نزدیک به جاناتان کالر، بر توانش ادبیِ خواننده و بی‌توجّهیِ یاکوبسن به آن تکیه کرده است. وی با نقل گفته‌ای از ای. دی. هرش (E. D. Hirsch) که «نظریّهٔ شعری هرگز نمی‌تواند ما را به روشی رهنمون

شود که به کار تفسیر همهٔ شعرها بیاید» بیان می‌کند که «در نقد متن‌های شعریِ خاصّ، چنان‌که در خلق آنها، مقداری مهارت و توانایی فردی، ویژگیِ ضروری و واجب است» (اسکولز، ۱۳۸۳ : ۶۵).

گذشته از اینها، دستهٔ دیگری از انتقادات به یاکوبسن، به استخراج انواع تکرارها در شعر و جای‌دادن آنها در ساختاری وارد است که قرار بوده چگونگی شکل‌گیری و «کارکردن» شعر را نشان دهند و الگوی توزیع این تکرارها و شگردها را نیز معرّفی کنند. ریفاتر با اشاره‌ای ضمنی به وجه ادراکی شعر، بسیاری از مقولات مورد نظر یاکوبسن را برای خوانندهٔ عادی قابل درک نمی‌داند و می‌گوید اینها نقشی در «تأثیر ادبی شعر» ندارند (Schmitz, 2007: 39)؛ امّا اعتراض مهم‌تر از سوی جاناتان کالر است که این ساخت‌ها و توزیع‌های مورد نظر یاکوبسن را بیش از حد دلبخواهی دانسته است:

> اگر قرار باشد نوعی الگوی تقارن در متن کشف کنیم، به هر حال، همواره این امکان وجود خواهد داشت که مقوله‌ای ایجاد کنیم که اعضایش به نحوی مطلوب مرتب شده‌اند [...]. لازم به ذکر نیست که این الگوها «به‌صورت عینی» در شعر موجودند؛ ولی این علّت، به‌تنهایی اهمّیّتی به آنها نمی‌دهد (کالر، ۱۳۸۸: ۹۰).

حال، با پیش چشم‌داشتن این مطالب، اگر نگاهی به نقد صفوی بیندازیم، خواهیم دید که هیچ‌یک از این اعتراضات دربارهٔ آن صدق نمی‌کند؛ نه به آن دلیل که تحلیل صفوی گامی فراتر از یاکوبسن رفته و اشکالات آن را برطرف کرده است، بلکه از آن‌رو که نقد صفوی اصولاً ربط چندانی به نقد ادبی یاکوبسنی و ساختارگرا ندارد:

> نخستین تکرار مورد مطالعه‌مان همان هجاهایی‌اند که در همنشینی با هم، متن را موزون کرده‌اند. [...] حال با توجّه به قواعد حاکم بر اوزان منظومه‌های فارسی، وزن این بند را تعیین می‌کنیم [...]. زمانی که به این مرحله می‌رسیم، درمی‌یابیم که ساخت توازن در سطر اوّل و سطر چهارم یکسان است، و در سطرهای دوم و پنجم و هشتم نیز ما با تکرار دیگری سروکار داریم. همین روش را می‌توانیم در استخراج تکرارهای کمّی هجاها، تا پایان شعر ادامه دهیم و معلوم کنیم توازن‌های تکرارشونده به کدام سطرها مربوط‌اند. در مرحلهٔ بعد، به سراغ ساخت جمله‌هایی می‌رویم که با این تکرارها به کار رفته‌اند [...]. می‌توانیم کارمان را تا پایان شعر ادامه دهیم و معلوم کنیم که ساخت «یک چیزی یک جوری است» در کجاها به کار رفته است؛ مثلاً «هوا بس ناجوانمردانه سرد است»، «صحبت سرما و دندان است»، «سیلی سرد زمستان است»، «پنهان است»، «یکسان است»، «زمستان است». در گام بعد، باید به سراغ انواع تکرارهایی برویم که در سطح واجی، سطح واژگانی و سطح نحوی امکان طرح می‌یابند [...]. مجموعهٔ وسیعی از این شگردها در مطالعهٔ سنّتی فنون و صناعات ادبی نام‌گذاری شده‌اند؛ از قبیل قافیّه، ردیف، جناس، سجع، هم‌حروفی و جز آن (صفوی، ۱۳۹۸: ۱٤۲-۱٤٤).

چنان‌که می‌بینیم، تکرارهای مورد نظر صفوی، ساده‌ترین تکرارهای زبانی‌اند و برخلاف نظر ریفاتر که مقولات استخراج‌شده از سوی یاکوبسن را برای خوانندهٔ عادی فهم‌ناپذیر می‌داند،

مقولات مورد نظری صفوی را هر خوانندهای با اندکی اطّلاعات می‌تواند به‌طور پراکنده استخراج کند؛ بی‌آنکه نیازی به شرح نحوهٔ توزیع و تقارن و دلالت‌های آنها باشد.[۹]

ج) سومین نمونهٔ بخش حاضر، مربوط به پساساخت‌گرایی و به‌طور خاصّ کتاب اس/ زد است. صفوی با هدف ارائهٔ نقدی پساساخت‌گرا، شعر زمستان را بر اساس شیوهٔ رولان بارت در اس/ زد تحلیل کرده است که این‌گونه آغاز می‌شود:

> شعر، حال و هوای نیمه‌شبی نزدیک به بامداد را پیش‌رویمان قرار می‌دهد. گوینده که خود شاعر است، در شرایطی کاملاً ناراحت از وضعیّت خود و جامعه‌اش به گزارش زمستان می‌پردازد که بدون تردید با وضعیت خود و جامعه‌اش همسوست. او گزارشی از حال و روز مردمی را در اختیارمان قرار می‌دهد که از کنار هم رد می‌شوند و حتّی حوصله ندارند نگاهی به هم بیندازند و سلامی ردّ و بدل کنند. واحد خوانشِ (۲۸) ما را به این تعبیر می‌رساند که این مردم در همان لحظه در کوچه نبوده‌اند و شاعر وضعیّت آنان را در کلّیّت امر گزارش می‌کند. واحدهای خوانشِ (۱) تا (۹) با گزارش این وضعیّت ما را به واحد خوانشِ (۱۰) می‌رساند که معلوم کند شاعر به در بستهٔ میخانه می‌رسد. او صاحب میخانه را «مسیحا» می‌نامد که بر پایهٔ شناخت خواننده نفسش جان می‌بخشد. انگار شاعر خود را مرده‌ای چون لازاروس می‌داند که قرار است با نفس مسیحا به زندگی بازگردد. همین واحد خوانش (۱۰) به ما می‌گوید که شاعر با این مسیحا آشناست و انگار او مسیحی است [...] (همان: ۱۴۸– ۱۴۹).

توجّه به چند نکته دربارهٔ این نقد ضروری است: اوّلاً، این نقد چندان فراتر از برگردان شعر به نثر نیست و از همین‌رو نیز پساساختارگرایی و مدل رولان بارت در این میان نقش چندانی ندارند؛ ثانیاً، به نظر می‌رسد تصوّر صفوی این بوده که هدف اصلیِ بارت تفسیر داستان سارازین بوده است، در حالی که این جنبه‌ای فرعی در کار بارت است و سایر جنبه‌های مهم‌ترِ تحلیل وی در کارِ صفوی حضور ندارند؛ مثلاً رمزگان‌های مورد نظر بارت یا تقسیم متن به واحدهای خوانش، چندان جایی در تحلیل صفوی ندارند. اگرچه صفوی هر مصراع را یک واحد خوانش در نظر گرفته است، ولی این با ایدهٔ بارت تفاوتی بنیادین دارد. این اشکال همسو با مطالبی است که پیش از این نیز گفته شد؛ اینکه صفوی مفاهیم موجود در نظریّه‌ها (در اینجا مفهوم واحد خوانش) را به مقولاتی آشنا و از پیش‌موجود (در اینجا مصراع) تقلیل می‌دهد و آنها را برای تحلیل متن کافی می‌داند.

امّا مهم‌ترین نکتهٔ نادیده‌گرفته‌شده در کار صفوی این است که تحلیل بارت بیش از آنکه در پی ارائهٔ تفسیری خاصّ باشد، فرآیند یا «داستانِ خواندن» را ارائه می‌دهد (مارتین، ۱۳۸٦: ۱۲۵). رمزگان‌های مورد نظر بارت همان‌هایی هستند که خواننده را به دریافت معنا هدایت می‌کنند؛ به همین دلیل، آنها را گاه «جنبه‌هایی از فعّالیّت‌های شناختیِ درگیر در پردازش متن» خوانده‌اند (ریان، ۱۳۸۵: ۱۳۹)؛ همان عواملی که «در روند خواندنِ متن، امکان‌های چندگانه را برای خواننده رقم می‌زنند» (مارتین، ۱۳۸٦: ۱۲۳). درست است که برخی از این رمزگان‌ها وابستگیِ بیشتری به خواننده و فرآیند خوانش دارند (ریان، ۱۳۸۵: ۱۳۹)، امّا اشارات بارت نشان می‌دهد که وی حتّی

رمزگانی همچون رمزگان کنشی (proairetic) که ظاهراً باید حضوری عینی در متن داشته باشد را نیز، حاصل فرآیند خوانش می‌داند:

> سیر وقایع (action) (اصطلاحاً رمزگان کنشی) می‌تواند در پیرفت‌های مختلف قرار گیرد که فقط با پشت سر هم قرار گرفتن آنها نمایان می‌شود چون پیرفت‌های کنشی چیزی نیستند جز نتیجهٔ هنر خواندن: هر کسی که متنی را می‌خواند داده‌هایی مشخص را تحت عنوان‌های کلی برای سیر وقایع جمع‌آوری می‌کند (گردش، قتل، قرار ملاقات)، و همین عنوان است که پیرفت را مجسم می‌سازد (Barthes, 1974: 19).

افزون بر اینها، بارت در برخی حواشی نظری کتاب خود، بارها بر فرآیند خوانش متن تأکید کرده است؛ مثلاً وی پس از واحد خوانش شمارهٔ ۴۱۴ دربارهٔ دوباره‌خوانیِ متن و تأثیر آن بر فهم کنش «بوسیدن» در واحد خوانش یادشده سخن گفته است (همان: ١٦٥). تمامی اینها نشان می‌دهد که پروژهٔ بارت بیش و پیش از آنکه در پی ارائهٔ تعبیر و تفسیری از یک داستان باشد، فرآیند درک داستان را شرح می‌دهد.

آنچه در این سه نمونه گفته شد، نشان می‌دهد صفوی در معرّفی و نقد نظریّه‌های ادبی، با تقلیل آنها به عناصری آشنا، ساده و از پیش موجود، تحلیل‌هایی ارائه می‌دهد که یا در حدّ یافتن آرایه‌های مشخّص در متن‌اند و یا در حدّ برگردان متن به نثری ساده‌تر.[۱۰] حال شاید کسانی این پرسش را طرح کنند که وقتی نظریّه‌پردازانی چون بارت و یاکوبسن در نظریّهٔ خود ادّعاهایی طرح کرده‌اند، ولی در عمل به آنها دست نیافته یا وفادار نبوده‌اند، چه لزومی دارد ما نیز همان راه آنان را برویم؟ در پاسخ باید گفت: اوّلاً، چنان‌که در بخش‌های ۲-۲ و ۲-۳ خواهد آمد، نقد و پژوهش ادبی از مسائل و پرسش‌های برآمده از متن و برداشت منتقد آغاز می‌شود، نه از الگوهای نظری؛ بنابراین، چنین کاری نه لازم است و نه می‌توان آن را در دستهٔ نقدهای اصیل گنجاند؛ ثانیاً، کاستی‌های نظریّه‌های یادشده را نمی‌توان انکار کرد، ولی هنگامی که در پی ارائهٔ نقدی بر مبنای فلان نظریّه یا حتّی بر اساس فلان نمونهٔ عملی (صرف نظر از همه کاستی‌هایش) هستیم، نقد ما باید نشانه‌هایی از آن نظریّه و روش را در خود داشته باشد. در غیر این صورت، نه‌تنها ربطی به آن نظریّه و روش نخواهد داشت، بلکه در استدلال خود در ردّ آن نظریّه نیز دست کم دچار مغالطهٔ «پهلوان‌پنبه» (strawman) شده‌ایم.[۱۱]

۲-۲. نظریّه‌محوری

برخی از اشکالات برهان‌های صفوی مبنی بر ناکارآمدی نظریّه‌ها، به اصول روش‌شناختی نقد و تحلیل ادبی بازمی‌گردد. پاره‌ای از این اشکالات را در بخش حاضر و پاره‌ای دیگر را در بخش بعدی ارائه خواهیم داد. صفوی برخی دلایل دیدگاه خود را دربارهٔ ناکارآمدی نظریّه‌های نقد، معطوف به علمی‌نبودن آنها دانسته و بارها از لزوم معرّفی نقد ادبی در هیئت یک علم و سازگاری آن با تفکّر علمی سخن گفته است (صفوی، ۱۳۹۸: ۱۱ و ۱۱۷). از میان اشارات صریح و ضمنی وی،

می‌توان دریافت که او علمی را در برابر عاطفی و فهم فردی قرار می‌دهد که بر مقولاتی همچون دقّت، پیش‌بینی‌پذیری، کارآیی عمومی و سوبژکتیونبودن مبتنی است (همان: ۱۱-۱۲ و ۱۱۷). این نکته را در انتظارات صفوی از مقالات نقد ادبی می‌توان دریافت:

> من حتّی یک مقاله هم سراغ ندارم که بدون ذوق و احساس و شیفتگیِ مطلق، به‌لحاظ علمی ثابت کرده باشد که مثلاً «برتری» غزلی از حافظ نسبت به غزلی از سعدی یا خواجو کجاست؛ و اساساً، این برتری را به کمک چه ملاک‌هایی باید اندازه گرفت (صفوی، ۱۳۹۷: ۳۰۹).

در بخش حاضر، این نگاه صفوی را با تکیه بر نگاه نظریّه‌محور به نقد ادبی مورد بحث قرار خواهیم داد. نظریّه‌محوری در اینجا به‌معنای استفاده از نظریّه در تحلیل ادبی نیست؛ بلکه به این معناست که نظریّه با غلبه بر فرآیند پژوهش و تحلیل، کنترل کلیّهٔ مراحل، مسائل، روش‌ها، تقسیمات و نتایج آن را در اختیار بگیرد (محمّدی کله‌سر، ۱۳۹۲: ۵۱). هنگامی که از نظریّه انتظار داشته باشیم بی‌توجّه به امکانات متن و جایگاه منتقد، نتایجی عینی و دقیق به بار آورد، نقد و پژوهش ادبی ما به نظریّه‌محوری نزدیک می‌شود. در این معنا، پژوهشِ نظریّه‌محور برای اهداف آموزشی و ترویجی می‌تواند مفید باشد؛ چنان‌که نظریّه‌پردازان نیز معمولاً برای ارائه نمونه‌های عملی از ایده‌های خود همین راه را در پیش گرفته‌اند؛ ولی این نگاه معمولاً، خالی از نتایج پژوهشی مستقل است؛ چون آنچه در این میان نادیده گرفته شده، مسئلهٔ پژوهش است؛ اینکه نقد ما قرار است با متن چه کند؟

در نگاه نظریّه‌محور، [شبه]مسئله‌ها از دل نظریّه‌ها بیرون می‌آیند و به همین دلیل، اغلب آنها مسائلی همانند و تکراری‌اند (همان: ۵۳-۵۴)؛ مثلاً، یافتن آشنایی‌زدایی بر مبنای آرایه‌های از پیش موجود، نمونه‌ای است از اهداف ازپیش‌معلوم که (با فرض برداشت درست از فرمالیسم) پیش‌تر در خودِ نظریّه جاسازی شده‌اند؛ پس عملگر اصلی در اینجا نظریّه است، نه منتقد. این در حالی است که در نقدهای مبتنی بر مسئله‌های برآمده از متن، برداشت و درک منتقد از متن، نقطهٔ آغاز نقد است. کار نقد نیز توجیه و تبیین آن برداشت و فهم با تکیه بر امکانات متن است. انتقاد صفوی مبنی بر اینکه رولان بارت تفاوتی میان «تعبیر شخصی» و «نقد ادبی» قائل نیست، در همین نکته‌ها ریشه دارد (صفوی، ۱۳۹۸: ۱۲۳). به نظر می‌رسد پیش‌فرض صفوی این است که نقد ادبی مستقل از دریافت شخصی است و به همین دلیل هم، وی به دنبال ارائهٔ نقدی است که نسبت به بافت برون‌زبانی و دانش دایرةالمعارفی یا پیشینِ منتقد خنثی باشد (همان: ۱۸۶). منتقد، از نگاه صفوی، «گیرنده»‌ای است که پس از ادراک حسّی و تعبیر متن (معناکردن یا ارائهٔ گزینه‌های مختلف معناییِ متن) به نقد آن می‌پردازد و این نقد نیز از یک «نقشهٔ راه» مستقل از خواسته‌ها و اهداف و تمایلات و تلقّی‌های منتقد پیروی می‌کند و نتیجه‌ای مستقل از تعبیر شخصی وی و همسو با اهدافی ازپیش معلوم (مقولات شش‌گانهٔ نظریّهٔ یاکوبسن) به دست می‌دهد[۱۲] (همان).

این نگاه جدا از آنکه فهم منتقد را در حاشیهٔ «نقشهٔ راه» یا روشِ نقد قرار می‌دهد، عمل نقد را نیز بی‌نیاز از مسئله‌های اوّلیّهٔ برآمده از فهم منتقد می‌داند؛ پس اوّلاً، به معنای انفعال منتقد و عاملیّت کاملِ نظریّه/ روش نقد است؛ ثانیاً، متن را نیز در سایهٔ نظریّه قرار می‌دهد؛ از همین‌روست که صفوی ظاهراً اهمّیّت چندانی برای گزینش متن قائل نیست و بارها گزینش متن را از سوی منتقد، دلیلی بر ضعف نقدهای کنونی دانسته[۱۳] و آن را به ناکارآمدی نظریّه‌ها نسبت داده است. نقد مورد نظر وی نقدی است که به‌طور تصادفی بر هر متن قابل اجرا باشد (صفوی، ۱۳۹۱: ۵۱۰ و ۱۳۹۸: ۱۲، ۶۹، ۸۱ و ۱۸۶). این در حالی است که فرآیند نقد ادبی، کار خود را از امکانات متن، دریافت منتقد از آن و مسائل برآمده از تفاوت آن با سایر متون هم‌رده آغاز می‌کند و بر آنها نیز تکیه دارد؛ به همین دلیل، گزینش متن از سوی منتقد نیز بخشی از فرآیند نقد است (محمّدی کله‌سر، ۱۳۹۲: ٤۳-٤۹). آنچه مسیر نقد و تحلیل ادبی را مشخّص می‌کند، مسئله‌ها و ویژگی‌های تمایزبخش متون است، نه نظریّه‌ها و الگوها و روش‌های از پیش‌موجود؛ از همین‌روست که نقد ادبی بر خلّاقیت منتقد، ویژگی‌های متن، مهارت منتقد در مسئله‌یابی و توانایی وی در تبیین و توجیه ویژگی‌های یافت‌شده در متون متکّی است، نه بر اصول و اهداف و شیوه‌هایی ثابت که در پی تبدیل منتقد به موجودی منفعل‌اند. به نظر می‌رسد صفوی نظریّه یا الگوهایی همچون الگوی پیشنهادیِ خود را عامل فعّال در نقد می‌داند و با ردّ اهمّیّت گزینش متن، بر نگاه نظریّه‌محور خود تأکید می‌کند (صفوی، ۱۳۹۸: ۱۹۷).

رابرت اسکولز پس از بیان اشکالات مقالهٔ مشترک یاکوبسن و استراوس، تأکید می‌کند که این اشکالات به‌معنای ناکارآمدی ساختارگرایی در نقد متون منفرد نیست. وی با برشمردن آموزه‌های غیر مستقیمِ ساختارگرایی برای نقد عملی متون شعری یادآوری می‌کند که ساختارگرایی کارهای زیادی برای ما انجام می‌دهد؛ «امّا شعر را برایمان نمی‌خواند. این کار را همیشه باید خودمان انجام دهیم» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۶۶). این نکتهٔ قابل تعمیم به سایر نظریّه‌ها و متون، همان نکتهٔ مهمّی است که در نگاه صفوی به نقد ادبی غایب است.

۲-۳. تلقّی الگومدار از نظریّه

در یک تقسیم‌بندی ساده، دو تلقّی از نظریّهٔ ادبی را می‌توان از یکدیگر بازشناخت: یکی تلقّی الگومدار و دیگری تلقّی بینش‌مدار. این دو تلقّی برای درک چگونگی کارکرد نظریّهٔ ادبی در نقد مفیدند. نخستین تلقّی، برخلاف دومی، برای کاربست نظریّه در عمل نقد، آن را به الگویی ساده و قابل پیاده‌سازی بر متون مختلف و همچنین قابل آموزش تبدیل می‌کند. برخی نمونه‌ها که گاه با نام نظریّهٔ ادبی شناخته می‌شوند، از ابتدا به شکل الگوهایی تبدیل‌پذیر به یک نمودار یا روشی چندمرحله‌ای ارائه می‌شوند؛ مانند نظریّهٔ ارتباطی یاکوبسن؛ امّا برخی دیگر هنگام عمل نقد ادبی، از سوی کسانی که تلقّی الگومدار از نظریّه دارند، به الگویی ساده تبدیل می‌شوند. تلقّی الگومدار

با کم‌رنگ‌شدن نقش منتقد و متن ادبی[۱۴] در پیوند است. به نظر می‌رسد آنچه صفوی در برخورد با نظریّه‌ها انجام می‌دهد، عبارت است از تبدیل نظریّه یا مجموعه‌ای از نظریّه‌ها به الگویی مشخص برای نقد، که خود آن الگو را «نقشهٔ راه» می‌خواند. این نقشهٔ راه، همان فرآیندی است که باید بر هر متن و در دستان هر منتقدی بتواند نتایج علمی به دست دهد. این تلقّی حاکم بر نگاه صفوی، اشکالاتی دارد که به سه مورد از آنها اشاره می‌کنیم:

نخست: تلقّی الگومدار، عملکردِ یک نظریّه را به چند مرحلهٔ عملی ثابت فرومی‌کاهد. تقلیل نظریّه در نگاه صفوی (افزون بر مباحث بخش ۲-۱) گاه به همین صورت است؛ یعنی ابتدا نظریّه به یک نقد نامدار یا نمونه‌وار[۱۵] فروکاسته می‌شود و سپس همین نقد نمونه‌وار نیز خود به الگویی چندمرحله‌ای تبدیل می‌شود. برخورد صفوی با نقد یاکوبسن بر شعر بودلر، یا نقد بارت بر ساراذین از همین نوع است. وی حتّی نظریّهٔ مورد نظر خود را نیز به شکل الگویی از همین نوع معرّفی می‌کند.

دوم: تلقّی الگومدار صفوی موجب شده تا وی با چشم‌پوشی از دیگر وجوه نظریّه‌ها، کاربرد آنها را در نقد، فقط به شکل معرّفی نقشهٔ راه و الگوی نقد بداند. این در حالی است که الگوی نقد، تنها یک وجه، و آن هم معمولاً وجهی حاشیه‌ای و کم‌اهمّیّت از یک نظریّه است. آنچه نظریّه‌ها برای نقد ادبی به ارمغان می‌آورند، در درجهٔ اوّل، نه نقشهٔ راه و الگو برای نقد عملی متون، بلکه دیگر وجوهی است که گاه بیش از این الگوها اهمّیّت دارند؛ مفاهیم و رویکردها و تعاریف و تلقّی‌ها (مثلاً از ادبیّات و نقد). مثلاً مفاهیم برآمده از یک نظریّه در نگاهی حداکثری (از سوی طرفداران کارایی نظریّه در نقد ادبی) به‌مثابهٔ بینش‌هایی جدید برای دستیابی به درکی نو از متون معرّفی می‌شوند و در نگاهی حداقلی (مثلاً از سوی منتقدان جایگاه نظریّه در نقد) به‌مثابهٔ عناصری برای تبیین و توجیه فهم منتقد از متن به کار می‌روند. دیوید بوردول بر همین اساس، نظریّه (در معنای نظریّه‌های روان‌کاوی، جامعه‌شناختی، سیاسی و ...) را منبعِ مفاهیمی می‌داند که با نام مستعار «حوزهٔ معنایی» (semantic field) از آنها یاد می‌کند و بر همین اساس، شیوه‌ها و الگوهای نقد را نه برآمده از نظریّه‌ها، بلکه نتیجهٔ تجربه و قراردادهای نانوشتهٔ «نهاد نقد» می‌شمرد (Bordwel, 1989: 105- 128).

اگر کاربرد نظریّه را فراتر از الگوهای منتزع از نظریّه، وابسته به مفاهیم، تعاریف، تلقّی‌ها و رویکردهای نهفته در آن بدانیم، نه‌تنها با پرهیز از نظریّه‌محوری بر نقش متن و منتقد تأکید کرده‌ایم، بلکه می‌توانیم به ترکیب نظریّه‌ها نیز نگاهی وسیع‌تر داشته باشیم. صفوی بارها با تکیه بر تقسیم‌بندی نظریّه‌ها بر اساس شش مقولهٔ الگوی ارتباطی یاکوبسن، به‌درستی بیان کرده که هیچ نظریّه‌ای به‌طور کامل در یکی از مقولات یاکوبسن جای نمی‌گیرد و همواره به سوی دیگر مقولات گرایش دارد؛ چون هریک از این نظریّه‌ها «بخشی از چرخهٔ آفرینش‌های انسان» را نادیده می‌گیرد و بر بخشی دیگر تکیه می‌کنند (صفوی، ۱۳۹۱: ۵۰۹). او از این نکته نتیجه می‌گیرد که تمامی نقد/

نظریّه‌ها «آمیخته» هستند و لزومی ندارد برای هریک از آنها نقشهٔ راه جداگانه داشته باشیم؛ بنابراین، هدف صفوی از طرح نظریّه یا روش نقد خود، رفتن به‌سوی نقدی «جامع» با «یک نقشهٔ راه جامع» است (صفوی، ۱۳۹۸: ۹۱). در اینجا منظور وی از آمیختگی، نوعی شمول است؛ یعنی نقدی داشته باشیم با چند بخش، که هریک از آنها صراحتاً یکی از مقولات الگوی ارتباطی یاکوبسن را پوشش دهد و از نقشهٔ راهی یگانه نیز پیروی کند. از آنجا که صفوی کاربرد نظریّه را معرّفی الگویی عینی برای نقد می‌داند، ترکیب نظریّه‌ها را نیز در ترکیب همین الگوها در یک الگوی واحد و ثابت می‌جوید. شباهت این الگو با سایر الگوهای شش‌گانهٔ معرّفی‌شده از سوی صفوی، این است که همچنان عامل اصلی در نقد ادبی است؛ به عبارت دیگر، در نقد مورد نظر صفوی، منتقد و متن همچنان جایگاهی حاشیه‌ای دارند. اصلاً به همین دلیل است که وی تمام مشکل نقد را در الگو یا نقشهٔ راه آن می‌جوید و از نقش مسئله‌ها و دریافت‌های برآمده از ارتباطی پویا میان متن و منتقد چشم می‌پوشد.

این در حالی است که با نگاهی گسترده‌تر به ترکیب نظریّه‌ها، می‌توانیم بگوییم منتقد با پیش چشم‌داشتن مسئله‌هایی که از برخوردش با متن زاده شده است، برای توجیه و تبیین فهم خود از ویژگی‌های تمایزبخش متن، به سراغ جنبه‌های مختلف نظریّه‌های گوناگون می‌رود؛ مثلاً تلقّی‌ها، مفاهیم و پیش‌فرض‌هایی را که می‌توانند یاریگر وی باشند، از نظریّه‌های گوناگون وام می‌گیرد و آنها را در قالب روشی مشخّص به‌کار می‌گیرد. در عمل هم بسیاری از نقدهای نامدار، همین مسیر را پیموده‌اند؛ به همین دلیل است که مثلاً نقدهای فمینیستی فراوانی می‌توان یافت که اهداف فمینیستی را با مؤلّفه‌های فرمال و مفاهیمی از مارکسیسم و روش خوانش ساخت‌شکنانه در هم آمیخته‌اند.[۱۶] چشم‌پوشی صفوی از این مسیر راه‌گشا و خلّاقانه، زادهٔ دو چیز است: یکی سوانکردن نقد از نظریّه؛ دوم، تقلیل کارکرد نظریّه به الگویی منتزَع.

سوم: تلقّی الگومدار، نظریّه‌ها را از حیث کاربردشان همگن و از یک جنس می‌پندارد. این در حالی است که تفاوت میان آنها را نمی‌توان نادیده گرفت؛ مثلاً نگاه الگومدار به نقد نو امکان‌پذیرتر است تا هرمنوتیک یا نظریّهٔ دریافت (صرف‌نظر از تفاوت میان نسخه‌های مختلف آنها که خود در نگاه الگومدار نادیده انگاشته می‌شوند). حتّی فراتر از آن، برخی نظریّه‌ها همچون نظریّهٔ دریافت یا بینامتنیّت، اصولاً در درجهٔ اوّل برای نقد متنی انضمامی، کاربردی ندارند و اگر بخواهیم از کاربرد یا کاربست آنها برای نقد متن سخن بگوییم، این کاربرد معطوف به مفاهیم، پیش‌فرض‌ها، تعاریف و تلقّی‌های آنهاست (مثلاً چیستی متن یا چیستی فهم متن)، نه الگوهایی مشخّص و عینی و منتزع از این نظریّه‌ها. اتفاقاً از همین‌روست که می‌توان در دل نقدهای فمینیستی، وجوهی از ساختارشکنی و مارکسیسم و احتمالاً بسیاری از نظریّه‌های روان‌کاوانه را ردیابی کنیم؛ ولی نه لزوماً به‌شکل الگوهایی برای نقد. این نکته‌ای مهم است که در نگاه صفوی نقد و نظریّه جایی ندارد.

بخشی از نگاه الگومدار به نظریّه و انحصار کاربرد نظریّه‌ها در الگوهایی منتزع، زادهٔ این فرض است که نظریّه‌های ادبی از ابتدا برای کاربست یا استفاده در نقد ادبی ایجاد شده‌اند. این در حالی است که اغلب این نظریّه‌ها، به‌ویژه نظریّه‌های پس از دههٔ هفتاد، از زمینه‌هایی دیگر مانند گرایش‌های سیاسی اجتماعی چپ به مطالعات ادبی راه یافته‌اند و به همین دلیل، مفاهیم و تلقّی‌ها و پیش‌فرض‌های نهفته در آنها بیش از الگوهای مورد انتظار برخی منتقدان در راهیابی‌شان به مطالعات ادبی نقش داشته‌اند.[۱۷] در اینجا نیز اگر تمایز میان نقد و نظریّه و همچنین نگاهی گسترده به ترکیب نظریّه‌ها را پیش رو داشته باشیم، از درافتادن در چنین فرض اشتباهی در امان خواهیم بود.

۳. نتیجه

معیارهای کورش صفوی برای نقد/نظریّهٔ کارآمد، معیارهایی تقلیل‌گراست. وی کاربرد نظریّهٔ ادبی را در نقد (دست کم در هدف نهایی آن) فقط در یک جنبه، یعنی تفسیر متون خلاصه می‌کند و از دیگر جنبه‌ها چشم می‌پوشد؛ همین عامل موجب شده است تا وی نظریّه‌های نقد را جامع نداند؛ از سوی دیگر، معیارهای محدودِ او برای علمی‌بودن نقد نیز سبب شده تا نقش منتقد و گزینش متن در فرآیند نقد نادیده گرفته شود و نقش اصلی در این فرآیند بر عهدهٔ نظریّه و نقشهٔ راهِ نهفته در آن باشد. این موضوع، نقد را به عملی عاری از مسئله تبدیل می‌کند؛ چنان‌که نظریّهٔ معرّفی‌شده از سوی صفوی نیز در پی طرح و حل مسئله‌ای نیست، جز تفسیر (معناکردن) متن به همراه شرح چگونگی دستیابی به این تفسیر. در نهایت، وی در معرّفی نظریّه‌ها و شیوه‌های مرسومِ نقد نیز گزینشی عمل کرده است. به نظر می‌رسد صفوی کاربرد نظریّهٔ ادبی در نقد متن را کاربردی می‌داند ازپیش‌معلوم، محدود به استفاده از الگو یا نقشهٔ راه مشخّص، با محوریّت نظریّه و بدون دخالت جدّیِ منتقد؛ از این‌رو، وی با چشم‌پوشی از دیگر وجوه نظریّه، همچون مفاهیم و پیش‌فرض‌ها، و نادیده‌گرفتن امکان ترکیب خلّاقانهٔ نظریّه‌ها برای حل مسئله‌های مورد نظر منتقد، خواهان نقدی است که به همهٔ وجوه نظریّهٔ ارتباطی یاکوبسن به‌عنوان هدفی پیشین بنگرد.

پی‌نوشت

۱. در مقالهٔ حاضر با چشم‌پوشی از گوناگونیِ تعاریف، نظریّه را به معنای مورد نظر کورش صفوی (معنای مرسوم در درس‌نامه‌ها) گرفته‌ایم که مصادیقش را در نام‌هایی چون فرمالیسم و فمینیسم و مارکسیسم و ... می‌توان یافت.

۲. اگرچه این ملاحظات صفوی اخیراً در کتاب آشنایی با نظریّه‌های نقد ادبی چاپ شده است، ولی پیش‌تر در برخی دیگر از آثار وی نیز پایه‌ریزی شده بود و مقالهٔ حاضر نیز تمامی آثار مرتبط با نقد ادبی کورش صفوی را در نظر دارد.

۳. با توجّه به تردید صفوی در تفاوت میان نقد ادبی و نظریّهٔ ادبی (صفوی، ۱۳۹۸: ۱۰)، در نوشتار حاضر نیز گاه، به فراخور بحث و هنگام اشاره به آراء وی، این دو را معادل یکدیگر قرار داده‌ایم.

۴. در بخش حاضر، آن را با این فرض به کار می‌بریم که نقدها، مستقیم یا غیر مستقیم، حاصل **کاربرد** یا **کاربست** نظریّه‌های ادبی هستند.

۵. صفوی در جاهایی دیگر هم، از جمله در یادداشت ۹۹ بر ترجمهٔ کتاب بوطیقای ساخت‌گرا (کالر، ۱۳۸۸: ۴۰۳) شگرد ادبی را در همین آرایه‌های آشنا خلاصه کرده است.

۶. از آنجا که صفوی نوشته‌های یاکوبسن را در دستهٔ ساختارگرایی جای داده است، ما هم در آن قسمت به آن می‌پردازیم.

۷. فرمالیسم در نگاه صفوی، بر آرایه‌های شعری تکیه دارد و به‌شکلی معنادار، مطالعات داستانی فرمالیست‌ها را نادیده گرفته است.

۸. صفوی این مقولات را پیش‌تر در کتاب از زبان‌شناسی به ادبیّات: نظم (۱۳۷۳) معرّفی کرده و در تناظر با مقولات بدیع سنّتی قرار داده بود. شاید از همین‌روست که در شرح فرمالیسم و ساختارگرایی، بیشتر بر شعر تکیه دارد.

۹. یادآوری دو نکته ضروری است: اوّلاً، نباید از نوشته‌های این بخش چنین فهمید که نقد ساختارگرا باید تقلیدی کامل از کار افرادی چون یاکوبسن باشد؛ ثانیاً، این شیوهٔ نقد را نباید کاملاً درست و کارآمد پنداشت. بحث ما در این بخش این است که در انتقاد از یک رویّه، باید همان رویّه را هدف بگیریم، نه تصویری ناقص و تحریف‌شده از آن را.

۱۰. برگردان به نثر روان یا آنچه صفوی، شاید به کنایه، «لغت‌معنی» می‌خواند (صفوی، ۱۳۹۷: ۳۱۲)، در «نظریّه»ی خود صفوی، دست کم در مرحله‌ای که آن را «تعبیر متن» می‌نامد، نیز دیده می‌شود (همان: ۳۲۶-۳۳۱).

۱۱. براون و کیلی، مغالطهٔ پهلوان‌پنبه را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «تحریف‌کردن دیدگاه مخالف، به‌طوری که راحت بتوان به آن حمله کرد؛ یعنی حمله‌کردن به دیدگاهی که در واقع وجود ندارد» (براون و کیلی، ۱۳۹۴: ۱۳۴).

۱۲. در اینجا یادآوری چند نکته ضروری است: اوّلاً، منظور صفوی از تعبیر، فرآیندی استنتاجی است که حاصلش «رسیدن از p به q است» (صفوی، ۱۳۹۷: ۲۴-۲۶) و در عمل، چیزی است شبیه برگرداندن متن به نثر روان‌تر با درنظرداشتن احتمالات معنایی مختلف؛ ثانیاً، پیش‌فرض صفوی این است که کارکرد همهٔ نظریّه‌ها تعبیر متون است؛ ثالثاً، وی در معرّفی شیوه یا «نظریّه»ی خود، از مجموعهٔ شرایط گیرندهٔ پیام سخن می‌گوید که خود با نام بافت B و C از آن یاد می‌کند. ممکن است برخی این بافت‌ها را همان تأثیر و عاملیّت منتقد بخوانند؛ ولی باید توجّه داشت که این بافت‌ها بر اساس آنچه صفوی انجام داده ۱. نقشی فراتر از تصمیم‌گیری در تعیین معنای برخی کلمات و عبارات ندارند؛ ۲. فقط به یک نوع نقد تکیه دارند؛ ۳. مسئله و پرسش نقد را از پیش تعیین‌شده می‌دانند و دخالتی در تعیین آنها ندارند. چنان‌که پیشتر گفتیم، هدف نوشتار حاضر، بررسی نظریّهٔ مطرح از سوی صفوی نیست.

۱۳. مشکلِ گزینش متن برای صفوی وجوه مختلفی دارد که صراحتاً دربارهٔ آنها سخن نگفته است؛ ولی یکی از برجسته‌ترین آنها مربوط به این پیش‌فرض وی است که یک نقد باید همهٔ جوانب نظری یا کلّ «چرخهٔ آفرینش‌های انسان» یا همان مؤلّفه‌های موجود در الگوی ارتباطی یاکوبسن را دربرگیرد. دربارهٔ این موضوع در بخش آینده خواهیم گفت، ولی تلقّی وی در همین‌جا نیز خالی از لغزش نیست؛ مثلاً او رویگردانی فرمالیسم از عناصر برون‌متنی، ازجمله نویسنده را این‌گونه می‌فهمد که منتقد فرمالیست باید به‌جای یا در کنارِ نقد متونِ مشهور به ادبی، به نقد «ورق‌پاره‌ای روی زمین» (صفوی، ۱۳۹۱: ۵۱۰) یا «شعری که دختر خاله‌مان دیروز در تاکسی سروده» (صفوی، ۱۳۹۸: ۶۹) نیز بپردازد. حال سؤال اینجاست که آیا مقصود «از کنارگذاشتن نویسنده»، کنارگذاشتن وی از تحلیل ادبی است یا گمنامیِ وی؟ و اصلاً آیا هدف نقد فرمالیستی، اثباتِ ادبی‌بودنِ «یک متن خاصّ» است؟

۱۴. نکته‌ای که خود، نتیجهٔ رویکرد نظریّه‌محور به نقد و پژوهش ادبی است.

۱۵. بوردول نقدهای برجسته در نهاد نقد را نقدهای «نمونه‌وار» (exemplar) می‌نامد (۱۹۸۹: ۲۴- ۲۵).

۱۶. صفوی جایی چنین نوشته است: «نقد پسااستعماری، به دلیل **موضوع** مورد بررسی‌اش، از ابزارهای نقد فمینیستی و نقد مارکسیستی بهره می‌گیرد» (۱۳۹۸: ۹۱) [تأکید از صفوی]. جدا از اشکالات موجود در این جمله، باید گفت این می‌تواند ویژگی هر نقدی باشد و به هیچ وجه محدود به نقدهایی همچون نقد پسااستعماری نیست. همین نمونه نشان‌دهندهٔ نگاه محدود صفوی به مقولهٔ ترکیب نظریّه‌هاست.

۱۷. صفوی دربارهٔ نظریّهٔ پسااستعماری گفته «نقد پسااستعماری را نباید نقدی صرفاً ادبی به حساب آورد» (صفوی، ۱۳۹۸: ۸۳) در حالی که این حکم در مورد اغلب نظریّه‌های ادبی صادق است.

منابع

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، آگاه.

امن‌خانی، عیسی (۱۳۹۵)، «نقد نظریّه‌زدگی: کاربست نادرست نظریّه‌ها با تأکید بر مقالات مربوط به آرای باختین»، پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، ش ۴۰، بهار، ۱۵۵- ۱۸۵.

ـــــــــــ (۱۳۹۶)، «اقتدار نظریّه در پژوهش‌های ادبی معاصر»، نقد ادبی، ش ۵۶، تابستان، ۳۰-۹۰.

آیخن باوم، بوریس (۱۳۸۵)، «نظریّهٔ روش فرمال»، نظریّهٔ ادبیّات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران، اختران.

براون، ام. نیل و استوارت ام.کیلی (۱۳۹۴)، راهنمای تفکّر انتقادانه؛ پرسیدن سؤال‌های به‌جا، ترجمهٔ کوروش کامیاب، ویراستهٔ هومن پناهنده، تهران، مینوی خرد.

جاویدشاد، مهدی و علیرضا نیکویی (۱۳۹۸)، «نظریّه‌ستیزی و نئوپرگماتیسم در اندیشهٔ استیون نپ و والتر بن مایکلز»، نقد ادبی، ش ۴۶، تابستان، ۹۱- ۱۲۶.

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

صفوی، کورش (۱۳۹۸)، آشنایی با نظریّه‌های ادبی، علمی، تهران.

ـــــــــــ (۱۳۹۷)، تعبیر متن، تهران، علمی.

ـــــــــــ (۱۳۹۴)، آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیّات، تهران، علمی.

ـــــــــــ (۱۳۹۱)، آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی، تهران، علمی.

ـــــــــــ (۱۳۸۳)، از زبان‌شناسی به ادبیّات: شعر، تهران، علمی.

ـــــــــــ (۱۳۷۳)، از زبان‌شناسی به ادبیّات: نظم، تهران، چشمه.

عمارتی مقدّم، داوود (۱۳۸۸)، «بحران نقد: تصادف نظریّه و متن»، نقد ادبی، ش ۸، زمستان، ۲۱۵-۲۱۹.

کالر، جاناتان (۱۳۸۸)، بوطیقای ساخت‌گرا: ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعات ادبی، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران، مینوی خرد.

کوش، سلینا (۱۳۹۶)، اصول و مبانی تحلیل متون ادبی، ترجمهٔ حسین پاینده، نیلوفر، تهران.

مارتین، والاس (۱۳۸٦)، نظریّه‌های روایت، ترجمهٔ محمّد شهبا، تهران، هرمس.

محمّدی کله‌سر، علیرضا (۱۳۹۲)، «گزینش متن و روش‌شناسی مطالعات ادبی»، نقد ادبی، ش ۲۳، پاییز، ۳۷-۵۸.

ریان، ماری لورا (۱۳۸۵)، «رمزگان روایی»، دانشنامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر، ویراستهٔ ایرنا ریما مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران، آگاه.

یاکوبسون، رومن و کلود لوی ستروس (۱۳۷۹)، «گربه‌های شارل بودلر»، ترجمهٔ مدیا کاشیگر، زیباشناخت، ش ۲ و ۳، تابستان، ۲۲۷- ۲۴۴.

Abrams, M. H. (1989), *Doing with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*, New York, W. W. Norton.

Barthes, R. (1974), *S/Z*, trans by Richard Miller, Oxford, Blackwell.

Bordwel, David (1989), *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, London, Harvard University.

Knapp, S. & Michaels, W.B. (1982). "Against Theory". *Critical Inquiry*. No. 8(4). pp. 723-742.

Schmitz, T. A. (2007), *Modern LiteraryTheory and Ancient Texts: An Introduction*, Trans by Thomas A. Schmitz, Hoboken, Blackwell.

Shklovsky, Victor (1990), *Theory of Prose*, Trans by Benjamin Sher, Champaign & London, Dalkey Archive.

ادب فارسی، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۹
10.22059/jpl.2022.332866.1977
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

Analysis of Symbology and Marxist Elements In the Novel Modir-e Madreseh by Jalāl Āl-e-Ahmad

Asad Abshirini
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran

(P 41-61)
Received: 6 November 2021; Accepted: 24 May 2022

Abstract
Modir-e madreseh by Jalal Al Ahmad is one of the famous contemporary novels In which the author of the story is not only dead, but more alive than any other real work, he continuously pays attention to explaining and promoting his ideology, contrary to what Barthes said. The Marxist review of this novel, in which the author goes through definitions such as "class society", "substructure/superstructure", "class consciousness" and finally "revolution", convinces the reader that he is facing a manifesto of Marxist intellectuals, which forces him to line up his position more precisely with regard to this ideological text. In this article with using the perspective of related theorists, we have tried to present an analysis of this story by showing the general thought of Al-e Ahmed. Also, the Lasting literary beauty of this work, its party and discursive aspects are becoming more and more clear to the audience of contemporary fiction literature. The findings of our research show that the narrator of the modir-e madreseh initially experiences a failure at the level of his ideological view. Then at the level of "revolutionary act" he suffers from it. In fact, the modir-e madreseh is a realist narrative of an emotional and passionate intellectual between two revolutions, who signs the failure of his Marxist position with his resignation letter at the end of the story.

Keywords: Al- e Ahmad, Modir-e Madreseh, Marxism, Class System, Infrastructure/Superstructure, Ideology.

تحلیل نمادشناسی و عناصر مارکسیستی در رمان *مدیر مدرسهٔ* جلال آل احمد

اسد آبشیرینی*

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

(از ص ٤١ تا ٦١)

تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۸/۲۸، تاریخ پذیرش مقاله: ۱٤۰۱/۳/۳

علمی-پژوهشی

چکیده

مدیر مدرسه، اثر جلال آل احمد، یکی از رمان‌های مشهور معاصر است که در آن برخلاف آنچه که بارت گفته است، مؤلّف داستان، نه‌تنها «مُرده» نیست، که «زنده»تر از هر اثر رئال دیگری به تبیین و گذشته از آن، به تبلیغ تفکّر مرامی خویش، پیوسته اهتمام می‌ورزد. بررسی مارکسیستی این رمان، که در آن نویسنده با گذرِ هنری از تعابیری همچون «جامعهٔ طبقاتی»، «زیربنا/روبنا»، «آگاهی طبقاتی» و در نهایت «انقلاب»، خواننده را متقاعد می‌سازد که با مانیفستی از روشنفکران مارکسیست مواجه است که او را مُلزم می‌دارد که موضع خویش را در قبال این متن ایدئولوژیک، دقیق‌تر صف‌بندی کند. در این مقاله با استفاده از نگاه نظریه‌پردازان مرتبط، سعی شده است با ترسیم خطوط کلّی اندیشهٔ آل احمد، تحلیلی از این داستان ارائه شود که در کنار وجاهت ماندگار ادبی این اثر، جوانب حزبی و گفتمانی آن نیز بر مخاطب ادبیّات داستانی معاصر، هرچه بیشتر روشن شود. یافته‌های پژوهش ما نشان می‌دهد راوی مدیر مدرسه ابتدا شکستی را در سطح نگاه ایدئولوژیک خود تجربه می‌کند؛ سپس در سطح «عمل انقلابی» نیز بدان دچار می‌آید. در واقع مدیر مدرسه، روایت رئالیستی روشنفکر احساساتی و پرشوری است میانِ دو انقلاب که با استعفانامه‌اش در پایان داستان، شکست رویکرد مارکسیستی خود را به امضا می‌رساند.

واژه‌های کلیدی: آل احمد، مدیر مدرسه، مارکسیسم، نظام طبقاتی، زیربنا/روبنا، ایدئولوژی.

*. رایانامهٔ نویسنده: *a.abshirini@scu.ac.ir*

۱. مقدّمه

بعد از گذشت بیش از شصت سال از نخستین چاپ داستان مدیر مدرسهٔ آل احمد در ۱۳۳۷ خورشیدی، شاید بتوان دربارهٔ وجه نااندیشیدهٔ هستی آن و پیش‌فرض‌های بنیادینش دقیق‌تر به قضاوت نشست. راوی‌ای که در پی ادراک «ازخودبیگانگی» مارکسیستی (استاینر، ۱۳۹۲: ۳۷) از کار معلّمی خویش، تصمیم می‌گیرد مدیر شود و این خود سرآغاز مبارزه‌ای است که آگاهی طبقاتی، او را به نزد رئیس ادارهٔ فرهنگ نیز می‌کشاند. راوی با ایمانی قاطع به اینکه اکنون سوژه‌ای تاریخی است و قادر به تحقّق خود و حقیقت این جهان شده، به دفتر «دیگریِ حاکم» (میلر، ۱۳۹۸: ۶۲) پاگذاشته، رونویس حکمش را روی میز او می‌گذارد. وی با آن خشم فروخفته‌ای که از وضعیّت بردگی خود در تضاد با اقتصاد سرمایه‌دارانه احساس می‌کند، از آن پس، پیش‌شرط جامعه‌شناختی فرهنگ را همانا انسانْ، همچون هدفی در خود می‌بیند (لوکاچ، ۲۷۴:۱۳۸۶).

در نظریهٔ «تقابل خدایگان و بنده»ی هگل، وقتی که به فلسفهٔ مارکس می‌رسیم، «پرولتر»، جایگاه «بنده» را تسخیر خواهد کرد و او با «تولید خصوصیّات فکری و اخلاقی، شناخت و مهارت و انضباط به‌نفسِ لازم برای پایان‌بخشیدن به وضعیّت بندگی خویش را به دست می‌آورد» (پلامناتز، ۸۲:۱۳۹۹). دربارهٔ اندیشهٔ هگل و نقد مارکس بر تفکّر دیالکتیکی او، این نکته را نیز بیفزاییم که «وارونهٔ فهم هگل، ساختار دیالکتیکی اندیشه، علّت یا تبیینی برای ساختار دیالکتیکی واقعیّت تلقّی نمی‌شود» (و. وود، ۳۷۹:۱۳۹۸).

باید گفت که راوی مدیر مدرسه، در تحوّلی مارکسیستی، رفته‌رفته در قامت مبارزه‌گری انقلابی، از نظرگاه هگلیِ فرهنگ دور و به مغناطیس اندیشهٔ آگاهی مارکس نزدیک‌تر می‌شود؛ چراکه «از نظر مارکس، صورت‌های بااهمیّت، فرهنگ‌ها نیستند، بلکه ساختارهای اقتصادی‌اند» (کوهن، ۱۳۹۶: ۳۹).

با این مقدّمات، این نتیجهٔ بلافصل را می‌توان گرفت که به‌معنا، «مدیر مدرسه» هم، آن‌چنان که فکر می‌کنیم یک مدیر سادهٔ مدرسه نمی‌تواند باشد، بلکه روشنفکری مارکسیست است؛ و «هدف روشنفکر مارکسیست هم، فرهنگ‌سازی نبوده، بلکه انقلاب بوده است» (موقن، ۱۳۹۹ب: ۲۴۹). وقتی از «انقلاب» سخن می‌گوییم، منظور صرفاً رویکردی سخت‌افزاری و مضافاً توسّل به اردوکشی خیابانی نیست. نفْس فعّالیّت فکری و نهایت برتری «هژمونی پرولتاریایی» بر «هژمونی بورژوازی»، خود از خواست‌ها و آرزوهای هر شورش‌گر انقلابی از نوع مارکسیستی آن است (وینسنت، ۲۵۰:۱۳۹۸).

راوی-مؤلّف، با پس‌زمینه‌ای از فعّالیّتش در حزب تودهٔ ایران (← شیری، ۱۴۱:۱۳۸۷)، آن «مدرسه» را جامعه‌ای فرض‌می‌کند که هم‌خوان با نظام ایدئولوژیکی ذهن او، از تضادّ طبقاتی موجود، رنجور است، «ایدئولوژی، سازندهٔ مجموعه‌ای از گفتمان‌ها، تصاویر و مفاهیمی است که از طریق آنها، رابطه‌مان را با واقعیّت تاریخی زندگی می‌کنیم» (فرتر، ۱۰۸:۱۳۸۷). بر طبق همین رابطه است که مدیر جدید، به هر کجای واقعیّت تاریخی مدرسه‌اش که نظر می‌کند، سراسر تناقض

می‌بیند و این خود جز بیان دید ماتریالیسم دیالکتیکی نیست (کولتی، ۱۳۹۹: ۵۱) که آل احمد آن را از حزب پیش‌گفته، همیشه با خود داشت. هم‌داستان با نگاه ژیژک (Žižek)، ایدئولوژی را اگر «توهمّی بدانیم که مناسبات اجتماعی واقعی و فعلی ما را ساخت می‌دهد و بدین‌ترتیب، نقابی تحمّل‌ناپذیر تلقّی می‌شود» (ژیژک، ۱۳۹۳:۹۸)، مدیر مدرسه‌ای را می‌بینیم که با اتّکا به چنین ایدئولوژی‌ای، به‌نوعی توهّم استعلای حزبی (کولبروک، ۱۳۹۸: ۱۵۶) دچار شده است و مبنای رفع تناقض اجتماع را تنها در «خویشتن خویش» می‌یابد.

راوی مدیر مدرسه از همان ابتدای داستان، به مقولهٔ «فرهنگ» که آن را روبنایی برساخته از نظام طبقاتی سرمایه‌داری می‌داند، نگاهی انتقادی دارد. چنین پیش‌فرضی خود می‌تواند برخاسته از آن بینش مارکسیست باشد که اصولاً تاریخ روشنگری را چیزی جز پیروزی طبقهٔ بورژوا بر طبقهٔ فئودال نمی‌داند (کاسیرر، ۱۳۹۵: ۳۳). مدیر مدرسه، «این نگرش تقابل‌آفرین و حق‌به‌جانب که ادّعای انحصاری شناخت حقیقت و فضیلت با یک دشمن اهریمنی را یدک می‌کشد» (گلدستون، ۱۳۹۲: ۲۷۵)، پس از اوّلین چالشش با «رئیس فرهنگ»، در توصیف مالک مدرسه عبارت تحقیرآمیز «یک‌فرهنگ‌دوستِ خرپول» را به کار می‌گیرد. این اصطلاح در پیشانی رمان آل احمد، خود براعت استهلالی است کلیدی و مؤجز از آنچه قرار است مخاطب داستان با گره‌هایی که راوی در طیّ روایت مطرح می‌کند، آشنا شود؛ البتّه، باید توجّه داشت که این شکل کاربرد اصطلاح فرهنگ از جانب مارکسیست‌ها نیز نمی‌تواند خالی از اشکال باشد، آنها «می‌بایست که به حکم منطق، فرهنگ را به معنای کلّ شیوهٔ زندگی و فرآیند اجتماعی عامّ به کار می‌گرفتند» (ویلیافر، ۱۳۹۸: ۴۵۶).

تلقّی لوکاچ از «آزمایش‌گران انقلابی» دربارهٔ افرادی همچون آل احمد بسیار راست می‌آید؛ به‌ویژه آنجا که چنین آحادی را «تصادفاً مارکسیست» می‌خواند: «به این علّت می‌گوییم تصادفاً، چون وضعیّت طبقاتیشان، مستلزم هیچ ضرورت عینی اجتماعی برای مارکسیست‌بودن نیست» (لوکاچ، ۱۳۹۸: ۱۸۳). می‌گوییم دلسوزانی مانند راوی مدیر مدرسه، پیش از آنکه روشنفکری مارکسیست دانسته شوند، بیشتر انسان‌هایی احساسی و در نتیجه، از آگاهی طبقاتی به دور هستند؛ چراکه «آگاهی طبقاتی حاصل‌جمع میانگین اندیشه‌ها و احساس‌های یکایک افراد سازندهٔ طبقهٔ اجتماعی نیست!» (لوکاچ، ۱۳۷۸: ۱۶۱).

وجه غالب روشنفکران دههٔ سی و چهل ایران که بیشتر خاستگاهی توده‌ای داشتند، در حقیقت آرمان‌گرایانی بودند که از خاطره‌های تاریخی ستیزه‌های گذشته تا احساسات خام دربارهٔ بی‌عدالتی، روش‌ها و فعّالیّت‌های دیرینهٔ مذهبی را با نظامی از اندیشه‌هایِ اصیل، اشتباهی می‌گرفتند. به‌ناچار نگارنده خود را با این استنباط نیچه از امر «حقیقت» هم‌راستا می‌بیند که آن را از مقولات «چشم‌اندازی» بفهمد؛ بدین معنی که «حقیقت، خلق چشم‌اندازی به زندگی است که در آن توان بالقوّهٔ من بتواند به فعل درآید، امیالم برآورده شوند و غرایز خلّاقم به‌طور کامل شکوفا گردند» (اسپینکز، ۱۳۹۲: ۷۳). در ادامهٔ همین مفهوم چشم‌اندازی از حقیقتِ یک‌ماتریالیسم تاریخی

است که مدیر مدرسه بر آن می‌شود تا به‌مثابهٔ یک «انسان شورشگر، در مقام ابداع مجدّد جهان، به یک تلاش نامعیّن برای دوباره معناکردن جهان بپردازد» (انسار، ۱۳۹۴: ۱۶۳).

نخستین حقیقت معناداری که راوی داستان در پی ایجاد آن پس از ورود به آن مدرسهٔ دورافتاده برمی‌آید، بنا به مرام خویش «رفع نهایی تناقض میان فرد و طبقه و از میان‌رفتن جدایی انسان از انسان» (کولتی به نقل از موقن، ۱۳۹۹الف: ۴۴۵) است. بر این اساس، زیاد هم بی‌راه نیست اگر این ادّعا را بپرورانیم که شکیل‌ترین فرم برای داشتن جامعهٔ بی‌طبقه، فرمی به جز کمونیسم نمی‌تواند باشد؛ چراکه «کمونیسم می‌کوشد تا همهٔ شکل‌های نابرابری اجتماعی را از میان ببرد و حتّی خود نابرابری را نیز محو کند» (همان: ۴۵۷). در مناقشهٔ قدیمی بحث ترجیح فرم بر محتوا و یا برعکس، از چشم‌انداز مارکسیستی‌ای که ما اینجا درآنیم، همیشه چنین بوده که مقهور محتوای مادّی جامعه قرار می‌گرفته است (ایگلتون، ۱۳۹۳:۴۸)، و اتّفاقاً تضادّ منافع آثار مارکسیستی با آن رمانیتک‌ها باز در همین اندیشهٔ محتواگرایانهٔ آنها نهفته است. «مارکس اعلام می‌دارد فرم هیچ ارزشی ندارد، مگر آنکه فرم محتوای خود باشد» (ایگلتون، ۱۳۹۸الف: ۳۲۹).

در بررسی عناصر شکل‌شناختی مدیر مدرسهٔ آل احمد، این عنصر زبان اوست که پیش از همه به قول فرم‌گرایان روسی، «فورگراند» (Foregrounding) می‌شود. اگر محقّق به دنبال رهیافتی محتوانگرانه از منظری مارکسیستی در آثار آل احمد باشد، ناگزیر از این است که در فرم زبان او به تأمّل و درنگ بپردازد.

در رمان رئالیستی مدیر مدرسه، «واقعیّت»، اساس روایت داستان است و زبانی هم که آل احمد به‌کار می‌گیرد، بی‌شُبهه متناظر با آن پرداخته شده است. از نگاه ویتگنشتاین «زبان و واقعیّت با یکدیگر مرتبط‌اند؛ به این معنا که قواعد و معیارهای حاکم بر به‌کارگیری عبارات و اصطلاحات در رفتار و اعمال ما تنیده‌اند» (به نقل از ایگلتون، ۱۳۹۸ب: ۲۰۲). به‌سادگی می‌توان از برخورد زبانی آل احمد در روایت داستان واقع‌گرایانه‌اش با محتوای اندیشهٔ حزبی او آشنایی پیدا کرد. در تقابل «وجود معنوی» و «وجود زبانی» باید گفت «آنچه در یک وجود معنوی هم‌رسانی‌پذیر است، همان وجود زبانی آن است» (بنیامین، ۱۳۹۵: ۴۷). از آنجا که ما اصولاً «در خواندن رمان نه با امر بیان‌شده، بلکه با امر القاشده سروکار داریم» (پاینده، ۱۳۹۳: ۶۸)، می‌توانیم از رهگذر همین وجود زبانی مدیر مدرسه، وجود معنوی ایدئولوژیک نویسندهٔ آن را به‌سادگی دریافت‌کنیم. در این فُرم از بیان، «پیام ایدئولوژیکی در ساختار زیربنایی پنهان قراردارد و طوری در قالب کلام بسته‌بندی شده است که کمابیش به دور از دسترس هم گویندگان و هم شنوندگان است» (مک‌للان، ۱۳۹۰: ۱۲۱).

واضح است که اگر ما روزی از شخص آل احمد می‌پرسیدیم که ای رفیق! شما در مقام یک مؤلّف حزبی، رمانی سیاسی را پرداخته‌اید! حتماً برمی‌آشفت و بی‌وقفه در پی انکار برمی‌خاست؛ امّا تأکید می‌کنیم که باید به یاد داشت که این نه‌تنها برای خالق مدیر مدرسه، که برای ما خوانندگان

نیز پس از شصت سال از زمان چاپ و به‌تبع آن رویدادهای گوناگونی که تجربه‌کرده‌ایم، امر به‌یقین مشتبه خواهد شد.

در کتاب فلسفهٔ هنر از دیدگاه مارکس می‌خوانیم که «متن ادبی عاملی برای بازتولید ایدئولوژی در تمامیّت آن است؛ و امکان می‌دهد تا افراد گمان‌کنند ایدئولوژی از آنِ آنهاست و خود را حامل آزاد یا حتّی خالق آزاد آن بدانند» (لیف‌شیتز، ۱۳۹۶: ۲۱۹). اکنون، دور از ذهن نمی‌تواند باشد که نگارنده، این اثر آل احمد را رمانی سیاسی بخواند و چنین دلیل بیاورد که در این نوع از داستان‌ها «قهرمان یا شخصیّت‌های اصلی داستان و حتّی راوی‌اش [می‌تواند] به نقد قدرت سیاسی و مظاهر آن، چه آشکارا و چه ضمنی بپردازد» (احمدی، ۱۳۹۶: ۷۱).

بنابراین مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر، این است که با استفاده از نگاه نظریه‌پردازان مرتبط، با ترسیم خطوط کلّی اندیشهٔ آل احمد، تحلیلی از داستان مدیر مدرسه ارائه کند که در کنار وجاهت ماندگار ادبی این اثر، جوانب حزبی و گفتمانی آن را نیز بر مخاطب ادبیّات داستانی معاصر، هر چه بیشتر روشن نماید. به همین منظور، در بخش‌های بعدی سعی خواهیم کرد تا با آوردن نمونه‌هایی عینی از جای‌جای متن مدیر مدرسه، مبانی نظری‌ای را که در مقدّمهٔ پژوهش، به‌صورت مجمل بیان شد، به‌تفصیل با خوانندگان درمیان بگذاریم.

دربارهٔ مدیر مدرسه، به‌عنوان شاخص‌ترین اثر ادبی آل احمد، مقالات و کتاب‌های تحقیقی مفصّلی نوشته شده است؛ ازجمله مقالهٔ حسین پاینده با عنوان «رمان رئالیستی یا سند اجتماعی» (۱۳۸۸) که در آن تخطّی نویسنده را از اصول مکتب واقع‌گرایی نقد و بررسی می‌کند. ابوالفضل ذوالفقاری و همکاران در مقالهٔ «بررسی جامعه‌شناختی مؤلّفه‌های هویّت ملّی در داستان مدیر مدرسهٔ جلال آل احمد» (۱۳۹۷) مؤلّفه‌های هویّت ملّی را در داستان مدیر مدرسه برشمرده‌اند. همچنین علیرضا نبی‌لو و همکاران در مقالهٔ «تحلیل مدیر مدرسهٔ آل احمد بر مبنای سبک‌شناسی انتقادی» (۱۳۹۸) این رمان را بر اساس نظریّهٔ لسلی جفریز (Lesley Jeffries) سبک‌شناختی کرده‌اند. از میان کتاب‌ها نیز، کتاب قابل اعتنای جواد اسحاقیان با عنوان داستان‌شناختِ ایران (۱۳۹۳) دربارهٔ غالب آثار آل احمد بحث کرده و در دو فصل آن، از مدیر مدرسه، نقدی جامعه‌شناختی و سبک‌شناختی به دست داده است. باید گفت که ما در این تحقیق، از بخش جامعه‌شناختی این کتاب استفاده کرده‌ایم؛ امّا با این تفاوت که کار ما در ادامه، تکمیل و گسترش آن راهی است که اسحاقیان، به‌اشاره و نه با طبقه‌بندی‌های مفصّل ما، آن هم با جزییات تحلیلی، از آن گذشته است. سایر تحقیقاتی هم که آورده شد، از نگاه اصولی با مقالهٔ حاضر تفاوت دارند و جای چنین پژوهشی با این نگاه جدید، خالی به نظر می‌رسید.

۲. بحث و تحلیل

۲-۱. نظام طبقاتی

در تحلیل رمان مدیر مدرسه بر مبنای نظریّهٔ مارکسیستی، صورت‌بندی واقعیّت موجود را بر اساس آن نظام طبقاتی جامعه‌ای باید دید که راوی داستان برای مخاطب خود توصیف می‌کند. در نگاه راوی-مؤلّف از همان ابتدای روایت، همهٔ مناسبات نظام آموزشی به آن گونه‌ای سامان داده شده که ساختار زیربنایی و روبنایی جامعه بر آن بنیاد طبقه‌بندی شده است. در این نظام طبقاتی، قدرت و آگاهی از آن کسی می‌تواند بود که به مناسبات تولیدی ساختار اقتصادی جامعه، نزدیکی بیشتری دارد و بر همین اساس، «این آگاهی آدمیان نیست که هستی آنان را تعیین می‌کند؛ بلکه برعکس، هستی اجتماعی آنان است که آگاهی‌شان را تعیین می‌کند» (مکی‌نژاد به نقل از مارکس، ۱۳۹۲: ۲۶). از برخورد نخست راوی با رئیس فرهنگ، می‌توان شدّت نارضایتی او را از این فاصلهٔ طبقاتی، به‌وضوح تشخیص‌داد:

> از در که وارد شدم، سیگارم دستم بود و زورم آمد سلام کنم. همین‌طوری دَنگم گرفته بود قُد باشم (آل احمد، ۱۳۸۴: ۹).

در تصویری که راوی از تکاندن سیگار خود در میز برّاق رئیس فرهنگ ارائه می‌دهد نیز، می‌توانیم در لحن او نفرتش را از این نظام طبقاتی موجود، به‌سادگی ببینیم:

> و سیگارم را توی زیرسیگاری برّاق روی میزش تکاندم. روی میز پاک و مرّتب بود. درست مثل اتاق مهمان‌خانهٔ تازه‌عروس‌ها. هرچیز به‌جای خود و نه یک‌ذرّه گرد. فقط خاکستر سیگار من زیادی بود؛ مثل تُفی در صورتِ تازه‌تراشیده‌ای (همان: ۱۰).

در مقدّمهٔ مقاله یادآور شدیم که فصل یک مدیر مدرسه، در کار تبیین سویّهٔ کلّی رمان آل احمد است و به‌واقع، براعت استهلال‌گونه‌ای است که از جزءْجزء آن، به‌هیچ‌روی غافل نمی‌توان بود. در همین بخش اوّل است که راوی با شرحی پانورامایی (panorama) از ساختمان مدرسه و اینکه دوطبقه است و مالکش یک فرهنگ‌دوست خرپول، کماکان بر اندیشهٔ طبقه‌محور خویش تأکید می‌ورزد:

> مدرسه دوطبقه بود و نوساز بود و در دامنهٔ کوه تنها افتاده بود و آفتاب‌رو بود. یک‌فرهنگ‌دوستِ خرپول، عمارتش را وسط زمین‌های خودش ساخته بود و ۲۵ساله در اختیار فرهنگ گذاشته بود که مدرسه‌اش کنند (همان: ۱۱).

۲-۲. زیربنا

چنان‌که پیش‌تر هم آورده شد، در چشم‌انداز نظریّهٔ مارکسیستی، در جدال میان امر زیربنا و امر روبنا، همیشه حق به جانب زیربنای اقتصادی و مادّی اجتماع است. «ماتریالیسم دیالکتیکی بر آن است که امر مادّی اساسی یا مقدّم است؛ مادّه می‌تواند بدون ذهن وجود داشته باشد، ولی عکس آن صادق نیست» (باتامور و همکاران، ۱۳۹۷: ۶۲۱). بر همین سیاق است که می‌بینیم تغییر طبقهٔ راوی

از معلّمی به مدیریت مدرسه، در نهان همان چالش میان «حقوق/زیربنا» و «فرهنگ/روبنا»ست که ذهن او را از ابتدای داستان که با استعفایش از شغل معلّمی شروع و در پایان هم با استعفای مجدّدش از پُست مدیریت به اتمام می‌رسد، درگیر خود کرده است:

> امّا به نظرم همهٔ تقصیرها از این سیگار لعنتی بود که به خیال خودم خواسته بودم خرجش را از محلّ اضافه حقوق شغل جدید دربیاورم (آل احمد، ۱۳۸۴: ۱۱).

نیز در همان اواخر بخش یک، چنان‌که در فقرهٔ زیر آورده شده، عنصر «تنش» را که از بنیادی‌ترین عناصر هر داستان موفّقی به شمار می‌آید، در درون روان راوی میان «حقّ مقام» و «شغل محترم دبیری» در تناقض می‌بینیم:

> ماهی صدوپنجاه تومان حقّ مقام در آن روزها پولی نبود که بتوانم ندیده بگیرم؛ و تازه اگر ندیده می‌گرفتم چه؟ باز باید برمی‌گشتم به این کلاس‌ها و انشاها و قرائت‌ها و چهارمقاله و قابوس‌نامه و سال‌نامهٔ فرهنگ و این‌جور حماقت‌ها (همان: ۱۳).

۲-۳. ایدئولوژی

طبق نگاه آلتوسر (Althusser)، در ایدئولوژی مارکسیستی، گفتمان‌ها درجهت حفظ و تثبیت طبقهٔ حاکم و استثمار اقتصادی آنها بر طبقهٔ فرودست است که سامان می‌یابند (فرتر، ۱۳۸۷: ۲۹). در گفتمانی که راوی مدیر مدرسه می‌زید و از رهگذر آن، به تجربهٔ جهان دست می‌زند و در بابش به تأمّل و اندیشه می‌پردازد (که این خود از کارکردهای اصلی گفتمان است) (میلز، ۱۳۹۲:۹۵)، به هر کجای آن مدرسهٔ دورافتاده که نگاه می‌کند، همان ایدئولوژی زیربنایی را در کار استثمار طبقهٔ محروم می‌بیند؛ از ساختمان مدرسه که در حقیقت متعلّق به یک فرهنگ‌دوست خرپول است و با این ایدئولوژی آن عمارت را بنیاد نهاده است که «رفت‌وآمد بشود و جادّه‌ها کوبیده بشود و این‌قدر ازین بشودها بشود، تا دل ننه‌باباها بسوزد و برای اینکه راه بچّه‌هاشان را کوتاه کنند، بیایند همان اطراف مدرسه را بخرند و خانه بسازند و زمین یارو از متری یک‌عبّاسی بشود صدتومان» (آل احمد، ص۱۱) تا آنجا که برای نجات‌دادن حیاط مدرسه از شرّ گل‌ولای‌های ناشی از بارندگی زمستان، دست به دامن «دُم‌کلفت‌های همسایه» برای آوردن سه‌تا کامیون شن می‌شود. توصیف مدیر مدرسه از انجمن محلّی که قرار است به مدرسه‌اش اعانه بدهند هم، در راستای تقویّت ایدئولوژی اوست:

> سر اعضای انجمن باز شده بود. بسته به احترامی که به هرکس می‌گذاشتند، می‌شد فهمید که چه‌کاره است. حاجی‌آقا صندوق‌دار بود. و آنکه رئیس انجمن بود [...] منتظرالوزاره‌ای بود که [...] (همان، ۱۳۸۴:۵۰).

و نطق معلّم کلاس چهار نیز تماماً بیانگر همین معناست:

> و اینکه هر چه باشد، ما هم زیر سایهٔ آقایانیم و تصدیق می‌فرمایید که خوشایند نیست که آقازاده‌ها، هم‌درس بچّه‌هایی باشند که نه کفش دارند و نه کلاه و [...] تشکّر از کامیون‌های شن (همان: ۵۲).

فصل دهم رمان، روایت تصادف همان معلّم کلاس چهارم است با ماشین یک آمریکایی. در اینجا نیز می‌بینیم که راوی تحت تأثیر گفتمان غالب مارکسیستی خود، از یک اتّفاق معمولی و ساده (تصادف) چه تحلیل ایدئولوژی‌زده‌ای را به دست می‌دهد:

> آخر چرا؟ چرا این هیکل مدیرکلّی را با خودت این‌قدر این‌ور و آن‌ور بردی تا بزنندت؟ [...] مگر نمی‌دانستی که خیابان و راهنما و تمدّن و آسفالت همه برای آنهایی است که توی ماشین‌های ساخت مملکتشان، دنیا را زیر پا دارند؟ آخر چرا تصادف کردی؟ (همان: ۷۳).

مدیر مدرسه پیش خودش فکر می‌کند که تصادف عملی است که تنها یک آمریکایی، به پشتوانهٔ تسلّط اقتصادی کشورش، مُجاز به ارتکاب بی‌رحمانهٔ آن است و این ایدئولوژیِ بورژوازی است که به مدد ارتباطش با تحولات حیطهٔ اقتصاد، او را به این ستم طبقاتی توانمند ساخته است (اکلشال، ۱۳۹۹: ۱۰).

۲-۴. امر والای پول

اگر از نگاه کانت، «امر والا» به حوزهٔ «تجربهٔ زیبایی‌شناسانه» (مالپاس، ۱۳۹۳: ۷۰)، تعلّق می‌گیرد، «از نظر مارکس والابودن، نه در ماهیّت خودِ شیء، بلکه در مبادله‌پذیری فراگیرش و نظریّهٔ پولِ او فهم می‌شود» (کاراتانی، ۱۳۹۶: ۳۱۲). «پول» در مدیر مدرسه از بنیادی‌ترین امور والایی است که پایه‌گذار اساسی‌ترین پی‌رنگ‌های اپیزودهای این داستان به شمار می‌آید. همان‌طور که پیش‌تر هم آوردیم، شخص راوی از حقوق معلّمی خود از ابتدا راضی نبود، مدرسه را هم یک فرهنگ‌دوست خرپول ساخته و کار تا آنجا پیش می‌رود که فرّاش جدید هم حسابی موی دماغ شده‌بود:

> سیصدوخرده‌ای حقوق می‌گرفت. با بیست‌وپنج‌سال سابقه‌ای که داشت، سیصد تومان پولی نبود؛ امّا در مدرسه‌ای که باسابقه‌ترین معلّم‌هایش ۱۹۲تومان می‌گرفت! [...] کار از همین‌جا خراب بود. پیدا بود که معلّم‌ها حق دارند او را غریبه بدانند. نه دیپلمی، نه کاغذپاره‌ای، نه رتبه‌ای و هرچه باشد، یک‌فرّاش که بیشتر نبود! و تازه قُلدر هم بود و حق هم داشت (آل احمد، ۱۳۸۴: ۴۳).

می‌بینیم که فرّاش مدرسه، تنها به‌واسطهٔ اعتمادبه‌نفس بالایی که از حقوق بیشتر خود نسبت به دیگر معلّم‌ها، به دست آورده است، «محلّ سگ به هیچ‌کس نمی‌گذاشت» و مهم‌تر آنکه راوی هم به او حق می‌دهد و در فصل نهم که به واریز حقوق معلّم‌ها اختصاص دارد، این‌گونه از فرّاش یاد می‌کند:

> معلّم‌ها خیلی زود فهمیدند که یک فرّاش پول‌دار خیلی بیشتر به درد می‌خورد تا یک مدیر بی‌بو و خاصیّت (همان: ۶۴).

در همین فصل است که می‌بینیم اهالی فرهنگ/معلّم‌ها (روبنا) تا چه میزان در برابر امر والای حقوق (زیربنا)، بی‌دست‌وپای هستند:

> سروصدای حقوق که بلند می‌شد، معلّم‌ها مرتّب می‌شدند و کلاس‌ها ماهی سه‌چهار روز کاملاً دایر بود تا ورقه‌های انجام کار را به دستشان بدهم [...]؛ امّا هرچه باشد، حقوق یک‌ماهشان بسته

به یک امضا بود و این امضا گرچه به دست مدیری مثل من عقب نمی‌افتاد، امّا [...] لابدّ این حساب‌ها را می‌کردند که همیشه دوسه‌روزی پیش از موعد حقوق، مرتّب می‌شدند (همان: ۶۵).

و زمانی که مدیر برای گرفتن حقوقش به اداره می‌رود:

چنان شلوغی بود که به خودم گفتم کاش اصلاً حقوقم را منتقل نکرده بودم. سر ظهر بود و زن و مرد از سرودوش هم بالا می‌رفتند؛ درست مثل دکّان نانوایی‌های زمانِ جنگ (همان).

در چنین شرایطی است که راوی با دیدن رقم بالای حقوق خود نسبت به دیگران، احساس گناه پوزش‌ناپذیری به او دست می‌دهد؛ و این نیست مگر نقش جایگاه رفیع پول در جامعهٔ طبقاتی:

امّا بدی کار این بود که در لیست حقوق مدرسه، بزرگ‌ترین رقم مال من بود. درست مثل بزرگ‌ترین گناه در نامهٔ اعمال. دوبرابر فرّاش جدیدمان حقوق می‌گرفتم. از دیدن رقم‌های مردنی حقوق دیگران چنان خجالت کشیدم که انگار مالِ آنها را دزدیده‌ام (همان: ۶۶).

نفر دوم بعد از مدیر، آقای ناظم است که او هم در فصل چهارده رمان، در مقابل پیشنهاد «معلّم سرْخانه»شدن از جانب اولیای یکی از اطفال، دهنش حسابی آب می‌افتد:

و همان‌روز عصر، ناظم رفته‌بود و قراروَمدار برای هر روز عصر یک‌ساعت درس به ماهی ۱۵۰تومان. دیگر مسلّم بود که هیچ‌روز عصر، مدرسه تعطیل نخواهد شد. دیگر دنیا به کام ناظم بود. درست به اندازهٔ حقوق دولتی‌اش اضافه‌کار می‌گرفت. آن هم از یک مشتری. هر روز صبح چشم‌هایش چنان برقی می‌زد که گمان می‌کنم هنوز عکس همهٔ تجمّل‌ها و زروزیورهای خانهٔ آن یارو را می‌شد در آن دید (همان: ۱۰۱).

و در ادامه همین آقای ناظم است که نقشهٔ انجمن خانه و مدرسه را می‌ریزد و از هفتاد نفر از اولیا دعوت می‌گیرد و جلسه با حضور بیست‌وچند نفری از اولیای اطفال رسمی می‌شود. اینجا هم هدف اصلی از برگزاری جلسه چیزی جز امر والای پول نمی‌تواند باشد و اینکه همهٔ مدعوین هم حاضر نمی‌شوند، به قول راوی «لابُدّ دعوت‌نامه بوی اخّاذی می‌داده است»؛ نتیجه آنکه در پایان جلسه:

آنکه ناظم به پسرش درس خصوصی می‌داد، نیامده بود؛ امّا پاکت سربسته‌ای به اسم مدیر فرستاده بود که فی‌المجلس بازش کردیم [...] ۱۵۰ تومان. چراغ اوّل! [...] و من احساس کردم که حسابگر شده‌ام و عاقبت‌اندیش، و شاد از اینکه کنار گود نشسته‌ام. در این فکرها بودم که یک‌مرتبه احساس کردم سیصدچهارصد تومان پول نقد، روی میز است و هشتصد تومان هم تعهّد کرده بودند (همان: ۱۰۲).

۲-۵. روبنا

روبنایی‌ترین مفهومی که در مدیر مدرسه، دغدغهٔ اصلی راوی است، مسئلهٔ «فرهنگ» است. در ایدئولوژی مارکسیستی که جهان ذهنی قهرمان داستان، مبتنی بر آن سیر می‌کند، فرهنگ و ملائماتش، فرمی است که فارغ از محتواهای مادّی آن، هیچ‌معنایی نمی‌یابد. در بازدید اوّلیّه‌ای که مدیر از حیاطِ مدرسه می‌کند، توصیف بسیاردقیقی از هم‌نهادی اقتصاد مدرسه و فرهنگی که در اسارت این اقتصاد زیربنایی است، به دست می‌دهد:

قسمت بالای حیاط، تور والیبال بود که دوسه جایش دررفته بود و با سیم بسته بودند و دور حیاط دیواری بلند بود؛ درست مثل دیوار چین، سدّ مرتفعی در برابر فرار احتمالی فرهنگ (همان: ۲۴).

در فصل هفتم، پس از بارندگی و مشاهدهٔ اندوه‌بار وضعیّت حیاط مدرسه، راوی داستان به‌وضوح این بیگانگی فرم از محتوا را به تصویر می‌کشد. او در این توصیف، علناً فرهنگ/روبنا را چیزی به جز کفش/مادّه/زیربنا معرّفی نمی‌کند:

و بدتر حیاط مدرسه بود. بازی و دویدن موقوف شده بود و مدرسه سوت‌وکور بود.کسی قدغن نکرده بود. اینجا هم مسئلهٔ کفش بود. پیش از اینها مزخرفات زیادی خوانده بودم دربارهٔ اینکه قوام تعلیم و تربیّت به چه چیزها است. به معلّم یا به تخته‌پاک‌کن یا به مستراح مرتّب یا به هزار چیز دیگر [...]؛ امّا اینجا به صورتی بسیار ساده و بدوی قوام فرهنگ به کفش بود. گیوه توی آب سنگین می‌شد و اگر تند می‌رفتی، به گل می‌چسبید و از پا درمی‌آمد (همان: ۴۷).

و نیز همچنان در ادامه می‌گوید:

حتّی معلّم کلاس اوّل‌مان هم می‌دانست که فرهنگ و معلومات مدارس ما صرفاً تابع تمرین است. مشق و تمرین. ده‌بار و بیست‌بار. دست یخ‌کرده، بیل و رنده هم نمی‌تواند به کار بگیرد که خیلی هم زُمُخت‌اند و دست‌پرکن. این بود که به فکر افتادیم.

فکری که مدیر مدرسه در داستان آن را دنبال می‌کند، دقیقاً برداشتن همین فاصلهٔ طبقاتی میان زیربنای فرهنگی و روبنای آن است. سوژه‌های انسانی، در چنین موقعیّت‌های مارکسیستی که قرار می‌گیرند، در اندیشهٔ زدودن ناهم‌خوانی‌ها، تضادها و ایجاد برابری اجتماعی هستند (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۴۱). این است که راوی، به‌رغم میل باطنی‌اش، دست به دامان انجمن محلّی مدرسه می‌شود.

از دیگر موقعیّت‌هایی که مدیر مدرسه به عمق بی‌حاصلی فرهنگ، بدون پشتوانهٔ قدرت زیربنایی پی می‌برد، در جریان عیادت‌کردن از معلّم کلاس چهار است:

و ساعت هشت، دم در بیمارستان بودم [...]، روی در بیمارستان نوشته بود: از ساعت ۷ به بعد ورود ممنوع. و در خیلی بزرگ بود و بوی درِ مرده‌شورخانه را می‌داد. در زدم. از پشت در کسی همین آیه را صادر کرد. دیدم فایده ندارد و باید از یک‌چیزی کمک بگیرم؛ از قدرتی، از مقامی، از هیکلی، از یک‌چیزی. صدایم را کلفت کردم و گفتم: من ...؛ می‌خواستم بگویم من مدیر مدرسه‌ام. ولی فوراً پشیمان شدم. یارو لابدّ می‌گفت مدیر کدام مدرسه کدام سگی است؟ [...] این بود که با اندکی مکْث و طُمطُراق فراوان جمله‌ام را این‌طور تمام کردم: بازرس وزارت فرهنگم. که کلون صدایی کرد و در باز شد و قیافه‌ام هم به تناسب صدایم عوض کرده بودم (آل احمد، ۱۳۸۴: ۷۱).

در این دیالوگ، سامان بی‌هویّتی فرهنگ را در چشم راوی‌ای که همه‌چیز را از دریچهٔ گفتمان قدرت نگاه می‌کند، شاهد هستیم؛ و باز در ادامهٔ همین اپیزود است که در آن بیمارستان، مدیر پس از سال‌ها با پزشکی که سابقاً دانش‌آموز او بوده است، مواجه می‌شود و همهٔ رفتارهای امروزی و متناسب با طبقهٔ او را به چشم نقد و انکار می‌نگرد:

یکی دیگر از راه رسید. گوشی به‌دست و سفیدپوش و معطّر. با حرکاتی مثل آرتیست‌های سینما. سلامم کرد. صدایش در ته ذهنم چیزی را مختصر تکانی داد؛ امّا احتیاج به کنجکاوی نبود؛ یکی

> از شاگردهای نمی‌دانم چندسال پیشم بود. خودش، خودش را معرّفی کرد. آقای دکتر [...]، عجب روزگاری! (همان: ۷۴).

و راوی است که با این معرّفی کوتاه از «آقایِ دکتر...»، در طیّ یک منولوگ نسبتاً طولانی شروع می‌کند به پرخاش‌کردن با خود و زحمات هدررفته‌اش در حوزهٔ فرهنگ و انتقاد از تمدّن وارداتی که این‌گونه مظاهر مدرنیسم را تحویل جامعه‌ای که معلّمان زحمت‌کشش کسانی چون او بوده‌اند، داده است و غافل از این نکته که «اگر فناوری آمد، در پی خود حتماً سطوحی از فرهنگ مورد نظر را همراه می‌آورد» (مردیها، ۱۳۹۹: ۱۴۷). اینجا نیز آقای مدیر، این مدل روبناها را با آن زیربنای ایدئولوژی‌زدهٔ مرامیِ خود، غریب می‌پندارد و لامحاله تحمّل نمی‌کند:

> چشم داری احمق؟! می‌بینی که هیچ‌نشانی از تو ندارد؟ آنگ کارخانه‌های فیلم‌برداری را روی پیشانی‌اش می‌بینی؟ و روی ادا و اطوارش و لولهٔ گوشی دور دست پیچیدنش؟ [...] پیش از اینکه دل‌خوشکنکی از این شغل مسخره برای خودش بتراشد، زیر چرخ تمدّن له شده. با این قدّ و قوّاره! و با آن سر و زبان که آبروی مدرسه بود (آل احمد، ۱۳۸۴: ۷۵).

در فصل پانزدهم رمان نیز، راوی در تقابل میان «تحصیل/روبنا» و «کار/زیربنا»، روبنای بدون درآمد را بی‌فایده می‌داند و چنین ابراز عقیده می‌کند:

> این‌روزها که دیگر عهد بوق نیست. حالا دیگر وزرای فرهنگ هم اذعان می‌کنند که این اسم‌ها و فرمول‌ها و سنه‌ها و محفوظات، جایی از عمر پر از بیکاری فردای بچّه‌ها را نخواهد گرفت، و ناچار باید در مدرسه، هر بچّه‌ای کاری یاد بگیرد. هنری، فنّی، صنعتی تا اگر از پتّه‌ها و کاغذپاره‌های قاب‌گرفته کاری برنیامد و میزی خالی نبود، کسی از گرسنگی نمیرد؛ پس چه بهتر از کاردستی (همان: ۱۰۷).

ساده‌انگاری مدیر در تحلیل سازوکارهای پیچیدهٔ اقتصادی جامعه و فروکاستن آن به درس «کاردستی» در مدرسه، خیلی بیش از آن به چشم می‌آید که نیازی به تفصیل داشته باشد؛ امّا یک نکته گفتنی است و آن اینکه «جنبش‌های ضدّ فرهنگ‌پذیری، حتّی نظام‌های ناخودآگاه تصوّرات ذهنی خود را از فرهنگ غالب اقتباس می‌کنند؛ فرهنگی که به‌هرحال مدّعی مبارزه با آن‌اند» (کوش، ۱۱۳:۱۳۹۷). و در پایان این بخش، می‌گوییم که یکی از گویاترین توصیفات راوی از تقابل روبنا که خودش، ناظم و معلّم کلاس چهار، نمایندهٔ آن‌اند و مفهوم زیربنا که اعضای انجمن محلّی به نمایندگی از آن حاضرند، جلسه‌ای است که در زیر آورده می‌شود و در آن به‌وضوح، لحن راوی به‌طور جدّی، نفرت‌آلود و ناباورانه است:

> من و ناظم عین دوطفلان مسلم بودیم و معلّم کلاس چهار عین خولی وسطمان نشسته. اعضای انجمن هرکدام تکیه‌کرده به مال و ثروت و خانهٔ ییلاقی‌شان می‌نشستند. اغلب به لهجه‌های ولایتی حرف می‌زدند و رفتار ناشی داشتند. حتّی یک‌کدامشان نمی‌دانستند دست‌وپاهایشان را چه‌جور ضبط‌وربط کنند. بلندبلند حرف می‌زدند. قایم فین می‌کردند و زُل‌زُل به ما نگاه می‌کردند. درست مثل اینکه وزارت‌خانهٔ دواب سه‌تا حیوان تازه برای باغ وحش محلّه‌شان وارد کرده. یکیشان که

جوان‌تر بود و عینک داشت، درست شکل میمون بود که با عینک‌زدن خودش ادای آدم‌ها را درآورده (آل احمد،۱۳۸۴: ۵۱).

این اوّلین تجربهٔ عملی مدیر مدرسه در قبال ایدئولوژی ذهنی خویش است که این‌گونه به تصویر می‌آید، او چنان‌که دومان می‌گوید، با اشتباه‌گرفتن واقعیّت زبانی مجازها و مفاهیم با تجربهٔ عملی از واقعیّت، به کنش ایدئولوژی دست‌می‌یازد (به نقل از مک‌کوئیلان، ۱۳۸۴: ۱۳۴) و نتیجهٔ آن را هم می‌بیند:

روزهای بعد، احساس کردم زن‌هایی که سر راهم لب جوی آب، ظرف می‌شستند، سلام می‌کنند و یک‌بار هم دعای خیر یکیشان را از عقب سر شنیدم؛ امّا چنان از خودم بدم آمده بود که رغبتم نمی‌شد به کفش و لباس‌هاشان نگاه بکنم. قربان همان گیوه‌های پاره! بله، نان گدایی، فرهنگ را نونوار کرده بود (آل احمد، ۱۳۸۴: ۵۵).

درست است که مدیر توانمندی خود را نشان می‌دهد و عرض چندماه، مدرسه تغییر می‌کند، امّا «در ساختار زیربنایی آموزش و تعلیم و تربیّت، تغییری رخ نمی‌دهد» (عسگری حسنکلو، ۱۳۹۴: ۱۸۳) و او هم، چنان‌که در بالا شاهد آن بودیم، از این تغییر، دل خوشی ندارد؛ و این نیست مگر نگاه متصلّب راوی به عملکرد و دسته‌بندی عنصر زیربنا/ روبنا. به باور حسین بشیریّه، «اشکال و ساخت‌های اقتصادی، سیاسی و ایدئولوژیک درهم‌تنیده‌اند! و موضوع اصلی، مطالعهٔ ساخت‌ها و شرایط آنهاست؛ نه‌فقط زیربنا و روبنا» (۱۳۹۹: ۳۸۹). این مبنای انفکاکی و ایدئولوژیک‌محورِ زیربنا و روبنا، آن‌چنان سرتاسر ذهنیّت راوی را در خود فروگرفته است که سازمایه‌های طنز او هم در مدیر مدرسه، از آن بی‌نصیب نمانده است. به توصیف هیکل معلّم کلاس چهار نگاه کنید:

معلّم کلاس چهار خیلی گُنده بود. دوتای یک آدم حسابی[...]. از طرف همکارانش تبریک ورود گفت و اشاره کرد به اینکه ان‌شاءاللّه زیر سایهٔ سرکار، سال دیگر کلاس‌های دبیرستان را هم خواهیم داشت. پیدا بود که این هیکل کم‌کم دارد از سر دبستان زیادی می‌کند. وقتی حرف می‌زد، همه‌اش در این فکر بودم که با نان آقامعلّمی چطور می‌شود چنین هیکلی به هم زد و چنین سر و پُزِ مرتّبی داشت (آل احمد، ۱۳۸۴: ۱۵).

یا پس از توصیف مستراح‌های خراب مدرسه که «تا تهِ چاهک‌ها پیدا بود و چنان گشاد که گاو هم تویش فرومی‌رفت»، در جواب ناظم که از ادارهٔ ساختمان درخواست پول کرده و می‌گفت: «آقا می‌گند نمیشه پول دولت رو تو ملک دیگرون خرج کرد» می‌گوید:

راست هم می‌گند. مِلکِ فرهنگ که به این آلودگی نمی‌شه. و خندیدیم (همان، ص۲۵).

زیربنا از روبنا جداپذیر نیست و بالعکس. هر تغییری در هرکدام، مستلزم تحوّلی بنیادین در آن دیگری خواهد بود و «بدون بازنگری و تغییر ریشه‌ای در این دو ساختار، هیچ تغییر محسوسی انتظار نباید داشت» (اسحاقیان، ۱۳۹۳: ۸۱).

۲-۶. ازخودبیگانگی

در مقدّمهٔ پژوهش آوردیم چنان‌چه فرد در آن نظام طبقاتی‌ای زیست می‌کند که در آن نظام، اصالت نه با وجه انسانیّت او، که با میزان کاری سنجیده می‌شود که برای صاحب سرمایهٔ خود انجام می‌دهد، در آن صورت باید اذعان داشت شخص، بی‌درنگ دچار ازخودبیگانگی خواهد شد. بیان این نوع ازخودبیگانگی شغلی را از زبان راوی، در دو فقرهٔ زیر از مطاوی داستان می‌شنویم؛ نخست آنجایی است که او دلیل اصلی استعفا از معلّمی را این‌گونه شرح می‌دهد:

> البتّه از معلّمی هم اُقّم نشسته بود. ده سال الف، ب درس‌دادن و قیافه‌های بهت‌زدهٔ بچّه‌های مردم برای مزخرف‌ترین چرندی که می‌گویی [...] و استغناء با غین و استقراء با قاف و خراسانی و هندی و قدیمی‌ترین شعر دری و صنعت ارسال‌المثل و ردُّالعجُز [...] و از این مزخرفات! دیدم دارم خر می‌شوم. گفتم مدیر بشوم. مدیر دبستان! دیگر نه درس خواهم داد و نه دم‌به‌دم وجدانم را میان دوازده و چهارده به نوسان خواهم آورد (آل احمد، ۱۳۸۴: ۱۱).

فقرهٔ دوم هم، در فصل یازدهم رمان اتّفاق می‌افتد؛ جایی که راوی معلّم‌های زمان خودش را با معلّم‌های جوانی مقایسه می‌کند که اکنون در مدرسه‌اش کار می‌کنند. او این‌گونه زبان به انتقاد آنها می‌گشاید:

> و اینها چه جوان‌های چُلفته‌ای! چه مقلّدهای بی‌دردسری برای فرنگی‌مآبی! نه خبری از دیروزشان داشتند، نه از ملاکِ تازه‌ای که با هفتاد واسطه به دستشان داده بودند، چیزی سرشان می‌شد. بدتر از همه، بی‌دست‌وپایی‌شان بود؛ مثلاً به کلّهٔ هیچ‌کدامشان نمی‌زد که دست‌به‌یکی کنند و کار مدرسه را یک‌هفته نه یک‌روز، حتّی یک‌ساعت لنگ کنند. آرام و مرتّب درست مثل واگن شاعبدالعظیم می‌آمدند و می‌رفتند. فقط بلد بودند روزی ده دقیقه یا یک‌رُبع دیرتر بیایند و همین [...] و باز بدتر از همهٔ اینها، بی‌شخصیّتی معلّم‌ها بود که درمانده‌ام کرده بود. دوکلمه حرف نمی‌توانستند بزنند؛ از دنیا، از فرهنگ، از هنر، حتّی از تغییر قیمت‌ها و از نرخ گوشت هم بی‌اطّلاع بودند. عجب هیچ‌کاره‌هایی بودند! (همان: ۷۸).

۲-۷. آگاهیِ طبقاتی

مطابق برنهادی که ما در این پژوهش داشته‌ایم، رمان مدیر مدرسه، متنی است برخاسته از دغدغه‌های طبقاتی نویسندهٔ آن که خواه‌ناخواه نشانه‌هایی از جهان‌شناسی خود را در بخش‌های مختلف این داستان بروز می‌هد. به گفتهٔ پُل ریکور، این شیوهٔ بیانِ یک اثر است که کارکرد یکپارچه‌کنندهٔ ایدئولوژی و حفظ یک هویّت را با خود به همراه دارد (ریکور، ۱۳۹۹: ۴۱۵). در آثار این‌چنینی به مانند آنچه آل احمد نوشته است، «هنر با امر واقعی مخالفت می‌کند؛ امّا نه از راه اعلام مواضع صریح سیاسی، بلکه از طریق وجودش همچون هنر» (ویلسون، ۱۳۹۳: ۹۵). ما بدون اینکه بخواهیم ابعاد هنری اثر جلال آل احمد را به پرسش بگیریم و حتّی مراتب احترام خود را به این اثر ماندگار ادبیّات معاصر ایران، از نظر دور بداریم، ناچاریم از اینکه مدیر مدرسه را سندی بدانیم هنری در تقویّت مؤلّفه‌ها و مصطلحات مارکسیستی‌ای که نویسندهٔ آن، بدان اشتغال ذهنی

مستمرّی داشته است. آگاهی طبقاتی از نگاه مارکس، درک این نکته است که «بنا به منطق واقعیّت، پرولتاریا به نظام جامعهٔ طبقاتی پایان خواهد داد» (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۶). و این خود «راه رهایی کارگران از شرّ ایدئولوژی بورژوایی و آگاهی دروغین است» (همان: ۱۶). مدیر جدید در همان آغاز ورودش به مدرسه است می‌گوید:

> فهمیده بودم که مدیر قبلی مدرسه زندانی است. لابدّ کلّه‌اش بوی قرمه‌سبزی می‌داده و باز لابدّ حالا دارد کفّارهٔ گناهانی را می‌دهد که یا خودش نکرده یا آهنگری در بلخ کرده (آل احمد، ۱۳۸۴: ۱۲).

آنچه در شمایل‌شناسی طبقهٔ سرمایه‌داری و پرولتاریا در این رمان آل احمد، حائز اهمّیّتِ بسیار است، آن است که عکسی بزرگ از دخمه‌های هخامنشی به دیوار دفتر مدرسه کوبیده شده بود که در زیر آن «روی گچ دیوار با مداد قرمز و نه‌چندان دُرُشت، به عجله و ناشیانه علامت داس و چکش کشیده بود» (همان:۳۰). و در پی آن کاشف به عمل می‌آید که مدیر قبلی و معلّم کنونی کلاس سه، به قول ناظم مدرسه (در گفت‌وگو با مدیر تازه) «کارشون همین چیزها بود. روزنومه بفروشند. تبلیغات کنند و داس و چکش بکشند آقا» (همان).

در شخصیّت‌شناسی روحیّهٔ ناظم و مدیر، در منظومه‌ای از تفکّرات مارکسیستی که از ابتدای کار، در حال ترسیم هرچه بیشتر آنیم، باید گفت که شخص ناظم نسبت به «دخمه‌های هخامنشی» و مدیر هم به «داس و چکش»، سمپاتی نزدیک‌تری دارند. این را از این جهت می‌گوییم که وجه غالب دیالوگ‌ها و رویکردهای ناظم در این داستان، طوری سامان دیده‌اند که در راستای نفی اندیشه‌های حزبی مدیر قبلی و معلّم کلاس سه معرّفی شوند:

> رئیس‌شون رو گرفتند آقا، چه جونی کندم آقا تا حالیشون کنم که دست وردارند آقا. صد دفعه اولیای بچّه‌ها آمدند شکایت آقا. سه دفعه از فرماندار نظامی آمدند که باقیشون کجاند (همان:۳۰).

و جلوتر هم در فصل سیزده، واکنشی که شخص ناظم در قبال دستگیری معلّم کلاس سه از خود بروز می‌دهد، معنایی کاملاً ساختاری به خود می‌گیرد:

> فردا که به مدرسه آمدم، ناظم سر حال بود که از شرّ چیزی خلاص شده است و خبر داد که معلّم کلاس سه را گرفته‌اند (همان:۹۰).

برخلاف او، این مدیر مدرسه است که به آگاهی طبقاتی آن معلّم، حسّی از همدلی و نوع‌دوستی از خود نشان می‌دهد:

> من همه‌اش در این فکر بودم که با آن پاهای باریک و آن هیکل لرزان چطور از زیر کُند و زنجیر آن سیاه‌چال سالم خواهد جست؟ آخر چرا با او حرف نزدی؟ چرا حالیش نکردی که بی‌فایده است؟ (همان:۹۰).

اوج این هم‌حزبی‌گرایی مدیر با معلّم کلاس سوم مدرسه، در فصل هفدهم رمان است که خود را نشان می‌دهد؛ جایی که راوی به ملاقات او در زندان می‌رود:

> اواخر تعطیلات نوروز رفتم به ملاقات معلّمِ ترکه‌ای کلاس سوّم. ناظم که با او میانهٔ خوشی نداشت. ناچار با معلّم حساب کلاس پنج و شش قرار و مداری گذاشته بودم که مختصر علاقه‌ای هم به آن حرف و سخن‌ها داشت (همان: ۱۱۶).

در توصیفی که مدیر مدرسه از سر و وضع معلّم کلاس سوم در زندان به دست می‌دهد، به‌وضوح پیداست که او، مقولهٔ آگاهی طبقاتی را هرچند به هزینهٔ در زندان‌افتادن رفقا هم، بر امر فرهنگ که مقوله‌ای روبنایی است، ترجیح می‌دهد:

> پیدا بود از مدرسه و کلاس به او خوش‌تر می‌گذرد [...]، ولی چاق بود و سردماغ. ایمانی بود و او آن را داشت و خوشبخت بود و دردسری نمی‌دید و زندان حدّاقل برایش کلاس درس بود (همان: ۱۱۸).

تأکید راوی بر «ایمان» و «فرهنگ»ی که یک همکار می‌تواند در زندان «چکش و داس» از آن خود کند، یادآور صریح آموزه‌های انقلابی مارکس می‌تواند باشد که «او با آگاه‌ساختن کارگران نسبت به وضعیّت ستم‌دیده‌شان، برای براندازی سرکوبگرانشان و به‌عنوان ارتقاءدهندهٔ انقلاب می‌اندیشد» (یانگ، ۱۳۹۶: ۲۱۰).

۲-۸. کمونیسم

رمان مدیر مدرسه هرچند با قیام شخصیّت اصلی‌ای شروع می‌شود که در ابتدای روایت، علیه ازخودبیگانگی کار معلّمی خود دست به تغییر طبقه زده و در اندیشهٔ رسیدن به رفاهی است که آن را مدیران و ریاست ادارهٔ فرهنگ از او دریغ داشته‌اند، امّا می‌بینیم که هرچه به فصول پایانی کتاب نزدیک‌تر می‌شویم، ورق برمی‌گردد. تجربیاتی که روزانه آقای مدیر با واقعیّات سخت و ملموس مدرسه از سر می‌گذراند، این نکته را بدو تفهیم می‌کند که علاج کار، نه در فاصله‌گرفتن از قشر محروم، که برعکس، با برداشتن این فاصله حاصل خواهد شد:

> اوایل امر توجّهی به بچّه‌ها نداشتم [...] سرم به کار خودم گرم بود. در دفتر را می‌بستم و در گرمای بخاری دولت قلم صدتایک‌غاز می‌زدم؛ امّا این کار مرتّب سه‌چهار ماه بیشتر دوام نکرد. خسته شدم. ناچار به مدرسه بیشتر می‌رسیدم و تازه‌تازه خیلی چیزها کشف کردم؛ یکی اینکه جای معلّم‌های پیرپاتال زمان خودمان عجب خالی بود! چه آدم‌هایی بودند! چه شخصیّت‌های بی‌نام و نشانی (آل احمد، ۱۳۸۴: ۷۸).

این آغاز فصل یازدهم است. می‌بینیم که مدیر چگونه از قاب طبقهٔ مدیریّتی، اندک‌اندک به درمی‌آید و به اجتماع پیرامونی خود التفات بیشتری می‌کند. در گفتمان غالبی که ذهن راوی تحت سیطرهٔ آن، زندگی فرهنگی‌اش را تجربه می‌کند، دیر یا زود ایدهٔ کمونیسم خود را به‌وجهی، عاقبت نشان خواهد داد؛ ایده‌ای که تبدیل‌شدن فرد به سوژهٔ سیاسی را شکل می‌بخشد و از این‌جهت است که او را تاریخ‌مند خواهد کرد (بدیو، ۱۳۹۶: ۱۶۰).

مواظبتی که از این پس مدیر نسبت به دانش‌آموزان بی‌بضاعت از خود بروز می‌دهد تا آنجاست که حتّی خورد و خوراک آنها را هم دیگر از نظر دور نمی‌دارد. راوی-مؤلّفِ داستان، متأثّر از همان

ایدئولوژی مارکسیستی، در نهان خویشتن خویش، نوعی از حسّ تعهّد را به اقشار فرودست می‌بیند که اثر او را در زمرهٔ آن آثاری دسته‌بندی می‌کند که برخلاف ظاهرش، آرمان‌های جامعهٔ کمونیستی را تبلیغ می‌کند. باید گفت که از منظر هورکهایمر (Horkheimer)، رسالت اجتماعیِ واقعیِ نظریّه‌پردازِ انتقادی آنجاست که نویسنده و اثرش موجدِ وحدتی پویا با طبقهٔ محروم و ستمدیده در نظر آیند و متعاقب آن هم، به معرّفیِ نیروهای موجود در جامعه به‌منظور برانگیختن تغییر و تحوّلات بپردازد (باتامور، ۱۳۹۶: ۳۵).

> توی کوچه مواظبشان می‌شدم. سر پیچ مدرسه غافلگیرشان می‌کردم و می‌خواستم حرف و سخن‌ها و درد دل‌ها و افکارشان را از یک فحش نیم‌کاره یا از یک ادای نیمه‌تمام حدس بزنم [...] فقط دو نفرشان چلوخورش می‌آوردند؛ فرّاش اوّلیِ مدرسه برایم خبر می‌آورد. بقیّه گوشت‌کوبیده‌ای، پنیرگردویی، دَم‌پُختکی و از این‌جور چیزها. دو نفرشان هم بودند که نان سنگک خالی می‌آوردند؛ نه دستمالی، نه سُفره‌ای، نه کیفی؛ برادر بودند، پنجم و سوّم. صبح که می‌آمدند، جیب‌هاشان باد کرده بود. سنگک را نصف می‌کردند و توی جیب‌هاشان می‌تپاندند و ظهر که می‌شد [...] می‌رفتند بیرون. لابدّ توی بیابان، گوشهٔ دنجی پیدا می‌کردند که نانشان را به سَق بکشند و برگردند (آل احمد، ۱۳۸۴: ۷۹).

یکی از گویاترین فصل‌هایی که در رمان مدیر مدرسه به تبیین مانیفست کمونیسمی که در مدخل حاضر آن را بررسی کردیم، کمک شایانی می‌کند، فصل شانزدهم کتاب است که در آن راوی قرار است دو روز قبل از عید، کارنامهٔ بچّه‌ها را امضا کند. همچنان‌که مدیر در کارنامهٔ اعمال دانش‌آموزان مدرسه نظر می‌کند، فرصت درخوری می‌یابد که در کارنامهٔ اندیشه‌های خویش نیز صادقانه بازاندیشی کند و خویشتن خود را مورد قضاوت جدّی قرار دهد:

> عجب! و یک مرتبه به صرافت افتادم که از اوّل سال تا به‌حال، بچّه‌های مدرسه را فقط به اعتبار وضع مالی پدرشان قضاوت می‌کرده‌ام. درست مثل این پسر سرهنگ که به اعتبار کیابیای پدرش درس نمی‌خواند (همان: ۱۱۳).

از این جهت در این رمان، مدیر به‌مثابهٔ سوژه‌ای تاریخی، خود را بر مخاطب خویش عرضه می‌دارد که تحلیل او از عقایدش و گسترش آن، روشن‌کنندهٔ تاریخ پیشِ روی اوست، نه برعکس! (مانهایم، ۱۳۹۸: ۳۲۱). در فقرهٔ زیر می‌بینیم که راوی چگونه در طلب یک جامعهٔ اشتراکی، از طبقهٔ فقرا علیه طبقهٔ اغنیا حمایت می‌کند:

> دیدم در تمام این مدّت، هرکدام که پدرشان فقیرتر است، به نظر من باهوش‌تر، تربیّت‌پذیرتر، و با چشمانی درخشان‌تر می‌آمده‌اند. و آنها که پدرهاشان دستی به دهان دارند، کندتر و خرفت‌تر و بلغمی‌مزاج‌تر و نومیدکننده‌تر از دیگران (آل احمد، ۱۳۸۴: ۱۱۴).

این نوع برخورد مدیر مدرسه با قضایا، نظریّهٔ «اخلاق بردگان» نیچه را به یاد می‌آورد که از دید او بسیار منحطّ و مخرّب به شمار می‌آید؛ به این سبب که «اخلاق بردگان به شکل نوعی حالت خصومت عنّین و پُرکینه با ارزش‌های اشراف‌سالار ظهور می‌کند، نه به‌عنوان تعبیری خلّاق از یک نگرش تازه نسبت به زندگی» (اسپینکز، ۱۳۹۲: ۱۴۶)؛ البتّه ما نیز در مقدّمهٔ این پژوهش توضیح دادیم

و در تحلیل بحث، مفصّل‌تر گفتیم که بیشینهٔ راهروان این ایدئولوژیِ مارکسیستی، وقتی که به هستهٔ سخت واقعیّت برمی‌خورند، چیزی به جز ناکامی نصیب آنها نمی‌شود؛ چنان‌که در ادامهٔ همین بند، مدیر» معترفانه به شکست رویکرد خود اقرار می‌ورزد:

> اگر اختیار با من باشد، به ترتیبِ دارایی پدرها نمره خواهم داد. و تازه خنده‌دار این بود که با این رفتارم می‌خواستم فقر را بکوبم. و تازه متوجّه شدم که این یک نوع توجیه فقر است، نه تخطئهٔ آن. غنای دیگران را به این علّت مکروه می‌داشتم که موجب فقر این میراب‌ها و باغبان‌ها بود و به همین علّت می‌کوبیدمش؛ امّا آیا در چهاردیواری مدرسه کار درستی می‌کردم؟ مسخره‌ترین کارها آن است که کسی به اصلاح وضعی دست بزند؛ امّا در قلمروی که تا سر دماغش بیشتر نیست. و تازه مدرسهٔ من، این قلمرو فعّالیّت من، تا سر دماغم هم نبود. به همان توی ذهنم ختم می‌شد! (آل احمد، ۱۳۸۴: ۱۱۴).

می‌بینیم همچنان‌که به پایانِ داستان نزدیک‌تر می‌شویم، راوی اصلاح وضع امور را آن هم منطبق بر نگرش مرامی خود، مسخره‌ترین کارهای دنیا می‌داند. اصولاً پایه‌های محکم مارکسیسم در غرب هم به‌تدریج به لرزه افتاد و «عملاً تمامی درون‌مایه‌های مهم و تازه در فهرست فکری این دوران، نشان از زوال امید و عدم اطمینان داشتند» (اندرسون، ۱۳۹۸: ۱۳۲).

در مقایسهٔ منصفانه‌ای که پایان همین فصل، مدیر مدرسه میان روحیّهٔ خود و روحیّهٔ ناظم برقرار می‌کند، عملاً رأی به احساساتی‌بودنِ خود و عُقلایی‌بودنِ ناظم می‌دهد:

> به این طریق بعد از پنج‌شش ماه، می‌فهمیدم که حسابم یک حساب عُقلایی نبوده است. احساساتی بوده [...] ضعف‌های احساساتی مرا خشونت‌های عملی او جبران می‌کرد و این بود که جمعاً نمی‌توانستم از او بگذرم. مرد عمل بود. کار را می‌برید و پیش می‌رفت. در زندگی در هر کاری، هر قدمی که برمی‌داشت، برایش هدف بود و چشم از وجوه دیگر قضیّه می‌پوشید (آل احمد، ۱۳۸۴: ۱۱۵).

حسادت‌بردن مدیر به ناظم خود به‌شکلی کاملاً غیر مستقیم، از این بابت نیز هست که او بیش از آنکه اهل زندگی‌کردن باشد، در پیلهٔ ایدئولوژی‌ها و زندانِ اصول مارکسیستیِ خود اسیر شده است. تفکّراتی که در نهایت به بحران هویّت او می‌انجامد؛ چنان‌که در اینجا تصریح می‌کند،:

> این بود که او بُرّش داشت و من نمی‌توانستم؛ چراکه اصلاً مدیر نبودم. نمی‌توانستم باشم. خلاص! (همان: ۱۱۵).

۲-۹. انقلاب

اگر بگوییم که رمان مدیر مدرسه با یک انقلاب شروع و با یک انقلاب دیگر هم به پایان می‌رسد، جای تعجّبی نیست. راوی داستان که از ابتدا از کار معلّمی اُقش نشسته بود و از تدریس بی‌اجر نیز، دچار ازخودبیگانگی مُفرط شده، عطای معلّمی را به لقای پُستِ مدیریتِ ادارهٔ فرهنگ می‌بخشد و با این کار، علیه وضعیّت پیشین خویش می‌شورد. در شغل جدید هم که مشغول می‌شود، رفته‌رفته درمی‌یابد که او اصلاً این‌کاره نیست و توان تغییر در هیچ‌کجای مدرسه در دست او نیست:

> این دور و تسلسل آن‌قدرها کوچک نیست و در دسترسِ تو که بتوانی یک‌جایی قطعش کنی. در مدرسه‌ای یا در کلاسی یا امتحانی. این‌جوری بود که کم‌کم می‌دیدم حتّی مدیر مدرسه هم نمی‌توان باشم (همان: ۱۱۱).

از همین‌روست که چندبار تصمیم به استعفا می‌گیرد، ولی به قول خودش «هی بی‌حالی نمی‌گذارد». انقلاب پایانی مدیر مدرسه در فصل هجدهم کتاب رخ می‌دهد که در فصل نوزدهم که پاراگرافی هم بیشتر نیست، به نوشتن استعفانامه‌اش منجر می‌شود. راوی در پی بی‌حیایی که از یک دانش‌آموز کلاس پنجمی سر می‌زند، عصبانی می‌شود و او را کتک می‌زند:

> جلوی روی بچّه‌ها کشیدمش زیر مشت و لگد و بعد سه‌تا از ترکه‌ها را که فرّاش جدید فوری از باغ همسایه آورده بود، به سر و صورتش خُرد کردم. چنان وحشی شده بودم که اگر ترکه‌ها نمی‌رسید، پسرک را کشته بودم (همان: ۱۲۳).

این همان مدیری است که در آغاز کارش در مدرسه، ناظم را قدغن کرده بود که ترکه‌ها را خُرد کرده، دور بیندازد و اجازه نداده بود که از آن پس دانش‌آموزان را کتک بزند؛ امّا از آنجا که راوی فردی است انقلابی و احساساتی و درکِ صحیحی هم از جامعه‌ای که در آن زیست می‌کند، ندارد، پیش خودش فکر می‌کند که با کتک و کتک‌کاری یک‌تنه می‌تواند امر فرهنگ را که مقوله‌ای کاملاً روبنایی است، دُرُست کند. او که «بیرون از پیوندهای اجتماعیِ این جامعه است، می‌کوشد که آن را بنا بر سنجیدارهای شخصی خویش دگرگون کند» (م. ایرانیان، ۱۷۵:۱۳۵۸). خشونت عریانی که از رفتار مدیر مدرسه به‌عنوان رهبری انقلابی و اصلاحگر سر می‌زند، نشئت‌گرفته از آن استبداد رأیی است که او از فهم ایدئولوژیکِ خود به میراث برده است. به گفتهٔ اِنگِلس «یک انقلاب، بدون شک اقتدارگرایانه‌ترین چیزی است که وجود دارد» (به نقل از احمدی، ۱۳۹۸: ۷۱۵) و شخصِ مدیر از این تصمیم مقتدرانه‌اش نه‌تنها پشیمان نیست، بلکه آن را توجیه طبقاتی نیز می‌کند:

> نمی‌دانست که من اوّل تصمیمم را گرفتم، بعد مثل سگ هار شدم. و تازه می‌فهمیدم کسی را زده‌ام که لیاقتش را داشته، پُرخوریِ شبانه‌روزی و نازپروردگی‌اش را به ضرب مشت و لگد از سراسر اعضای بدنش کنده بودم و دور ریخته بودم (آل احمد، ۱۳۸۴: ۱۲۵).

۳. نتیجه

کارنامهٔ هنری آل احمد در رمان مدیر مدرسه، بازخوانی اندیشه‌های مارکسیستی است که قهرمان اصلی آن، مدیر جدیدی است که پیش از آن در کار معلّمی‌اش از ستم طبقاتیِ جامعه، دچار ازخودبیگانگی شده است. او با تغییری زیربنایی که در طبقهٔ خود ایجاد می‌کند، به روبنایی فرهنگی پای می‌گذارد که از هر سویی دستخوش مسئلهٔ بغرنج فقر است. آنچه نگارنده با بررسی جوانب حزبی و گفتمانی این رمان توانسته است بدان التفات بیابد، شکستی است که راوی ابتدا آن را در سطح نگاه ایدئولوژیک خویش تجربه می‌کند و سپس در سطح عمل انقلابی نیز بدان دچار می‌شود؛ به زبانی دیگر، مدیر مدرسه، روایت رئالیستی روشنفکری احساساتی و پرشور است میان

دو انقلاب که با استعفانامه‌اش در پایان داستان، شکست رویکرد مارکسیستی خود را به امضا می‌رساند. بر طبق این مقاله، ما مدیر مدرسه را سندی می‌دانیم که تاکنون، همچنان نقشهٔراهِ اندیشهٔ اسطوره‌ای و امتناع تفکّر در سرزمینی است که معلّمانش در خیابان‌های بی‌سرانجام شهر، رهروان همان راهی هستند که آل احمد مُبصرِ قدیمی کلاسش بود.

منابع

آلِ احمد، جلال (۱۳۸۴)، مدیر مدرسه، چ ۱۰، تهران، فردوس.

احمدی، اصغر (۱۳۹۶)، ادبیّات ستیزنده، تهران، آگه.

احمدی، بابک (۱۳۸۲)، واژه‌نامهٔ فاسفی مارکس، تهران، مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۹۸)، مارکس و سیاست مدرن، چ ۷، تهران، مرکز.

اسپینکز، لی (۱۳۹۲)، فردریش نیچه، ترجمهٔ رضا ولی‌یاری، چ ۲، تهران، مرکز.

استاینر، جورج (۱۳۹۲)، مارکسیسم و نقد ادبی، ترجمهٔ عزّت‌الله فولادوند، تهران، نگاره آفتاب.

اسحاقیان، جواد (۱۳۹۳)، جلال آل‌احمد، تهران، نگاه.

اکلشال، رابرت (۱۳۹۹)، ایدئولوژی‌های سیاسی، ترجمهٔ محمّد قائد، تهران، نشر نو.

اندرسون، پری (۱۳۹۸)، ملاحظاتی دربارهٔ مارکسیسم غربی، ترجمهٔ علیرضا خزایی، تهران، چشمه.

انسار، پی‌یر (۱۳۹۴)، ایدئولوژی، کشمکش‌ها و قدرت، ترجمهٔ مجید شریف، چ ۲، تهران، قصیده‌سرا.

ایگلتون، تری (۱۳۹۳)، مارکسیسم و نقد ادبی، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، چ ۳، تهران، بوتیمار.

ـــــــــــ (۱۳۹۶)، چگونه شعر بخوانیم، ترجمهٔ پیمان چهرازی، تهران، آگه.

ـــــــــــ (۱۳۹۸الف)، ایدئولوژی زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ مجید اخگر، تهران، بیدگل.

ـــــــــــ (۱۳۹۸ب) ، رویداد ادبیّات، ترجمهٔ مشیّت علایی، تهران، لاهیتا.

باتامور، تام (۱۳۹۶)، مکتب فرانکفورت، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، چ ۶، تهران، نشر نی.

باتامور، تام و همکاران (۱۳۹۷)، فرهنگ‌نامهٔ اندیشهٔ مارکسیستی، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، چ ۲، تهران، بازتاب-نگار.

بدیو، آلن (۱۳۹۶)، فرضیّهٔ کمونیسم، ترجمهٔ مراد فرهادپور و صالح نجفی، تهران، مرکز

بشیریّه، حسین (۱۳۹۹)، تاریخ اندیشه‌های سیاسی در قرن بیستم، ج ۱، چ ۱۶، تهران، نشر نی.

بنیامین، والتر (۱۳۹۵)، دربارهٔ زبان و تاریخ، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران، هرمس.

پاینده، حسین (۱۳۸۳)، «رمان رئالیستی یا سند اجتماعی؟ نگاهی به مدیر مدرسهٔ آل احمد»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیّات. دورهٔ ۱، ش ۲، ۶۹-۹۸.

پاینده، حسین (۱۳۹۳)، گشودن رمان، چ ۲، تهران، مروارید.

پلامناتز، جان (۱۳۹۹)، شرح و نقدی بر فلسفهٔ اجتماعی و سیاسی هگل، ترجمهٔ حسین بشیریه، چ ۷، تهران، نشر نی.

ذوالفقاری، ابوالفضل و همکاران (۱۳۹۷)، «بررسی جامعه شناختی مؤلّفه‌های هویّت ملّی در داستان مدیر مدرسهٔ جلال آل احمد»، مطالعات سیاسی، دورهٔ ۱۰، ش ۴۰، ۱۲۷-۱۴۶.

ریکور، پل (۱۳۹۹)، درس‌گفتارهای ایدئولوژی و اتوپیا، ترجمهٔ مهدی فیضی، تهران، مرکز.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۳)، عینیّت ایدئولوژی، ترجمهٔ علی بهروزی، چ ۲، تهران، طرح نو.

شیری، قهرمان (۱۳۸۷)، مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران، تهران، چشمه.

عسگری حسنکلو، عسگر (۱۳۹۴)، جامعه‌شناسی رمان فارسی، تهران، نگاه.
فرتر، لوک (۱۳۸۷)، لویی آلتوسر، ترجمهٔ امیر احمدی‌آریان، تهران، مرکز.
کاراتانی، ماکوجین (۱۳۹۶)، کانت و مارکس، ترجمهٔ مرادفرهادپور و صالح نجفی، تهران، هرمس.
کاسیرر، ارنست (۱۳۹۵)، فلسفهٔ روشنگری، ترجمهٔ یدالله موقن، چ ۴، تهران، نیلوفر.
کوش، دنی (۱۳۹۷)، مفهوم فرهنگ در علوم اجتماعی، ترجمهٔ فریدون وحیدا، چ ۴، تهران، سروش.
کولبروک، کلر (۱۳۹۸)، ژیل دولوز، ترجمهٔ رضا سیروان، چ ۳، تهران، مرکز.
کولتی، لوچو (۱۳۹۹)، مارکسیسم و دیالکتیک، ترجمهٔ کمال خسروی، تهران، اختران.
کوهن، جرالد (۱۳۹۶)، نظریهٔ تاریخ مارکس، ترجمهٔ ابراهیم حقیقی، چ ۲، تهران، اختران.
گلدستون، جک (۱۳۹۲)، انقلاب‌ها، ترجمهٔ محمّدتقی دلفروز، چ ۳، تهران، کویر.
لوکاچ، جرج (۱۳۷۸)، تاریخ و آگاهی طبقاتی، ترجمهٔ محمّدجعفر پوینده، چ ۲، تهران، تجربه.
ـــــــــــ (۱۳۸۶)، نویسنده، نقد و فرهنگ، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، چ ۲، تهران، دیگر.
لوکاچ، گئورگ (۱۳۹۸)، در دفاع از تاریخ و آگاهی طبقاتی، ترجمهٔ حسن مرتضوی، چ ۳، تهران، آگه.
لیف‌شیتز، میخاییل (۱۳۹۶)، فلسفهٔ هنر از دیدگاه مارکس، ترجمهٔ مجید مددی، تهران، بان.
م. ایرانیان، جمشید (۱۳۵۸)، واقعیّت اجتماعی و جهان داستان، تهران، امیرکبیر.
مالپاس، سایمون (۱۳۹۳)، ژان ـ فرانسوا لیوتار، ترجمهٔ بهرنگ پورحسینی، چ ۲، تهران، مرکز.
مانهایم، کارل (۱۳۹۸)، ایدئولوژی و اتوپیا، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، چ ۴، تهران، سمت.
مردیها، مرتضی (۱۳۹۹)، تمدن و فرهنگ، تهران، ثالث.
مک‌کوئیلان، مارتین (۱۳۸۴)، پل دومان، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
مک‌للان، دیوید (۱۳۹۰)، ایدئولوژی، ترجمهٔ محمّد رفیعی‌مهرآبادی، چ ۳، تهران، آشیان.
مکّی‌نژاد، کیومرث (۱۳۹۲)، مدل زیربنا ـ روبنا در جامعه‌شناسی مارکس/ دورکیم/ وبر، تهران، نقد افکار.
موقن، یدالله (۱۳۹۹الف)، از پیش‌مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، تهران، نیلوفر.
ـــــــــــ (۱۳۹۹ب)، شیوه‌های اندیشیدن، تهران، نیلوفر.
میلر، پیتر (۱۳۹۸)، سوژه؛ استیلا و قدرت، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، چ ۸، تهران، نشر نی.
میلز، سارا (۱۳۹۲)، میشل فوکو، ترجمهٔ مرتضی نوری، چ ۲، تهران، مرکز.
نبی‌لو، علیرضا و فرشته دادخواه (۱۳۹۸)، «تحلیل مدیر مدرسهٔ آل احمد بر مبنای سبک‌شناسی انتقادی، پژوهش-های زبان‌شناختی، دورهٔ ۹، ش ۳، ۹۹۱-۱۰۳۰.
و. وود، آلن (۱۳۹۸)، کارل مارکس، ترجمهٔ شهناز مسمّی‌پرست، چ ۵، تهران، ققنوس.
ویلسون، راس (۱۳۹۳)، تئودور آدورنو، ترجمهٔ پویا ایمانی، چ ۲، تهران، مرکز.
ویلیافر، ریموند (۱۳۹۸)، فرهنگ و جامعه، ترجمهٔ علی‌اکبر معصوم‌بیگی و نسترن موسوی، تهران، نگاه.
وینسنت، اندرو (۱۳۹۸)، نظریّه‌های دولت، ترجمهٔ حسین بشیریّه، چ ۱۴، تهران، نشر نی.
یانگ، جولیان (۱۳۹۶)، فلسفهٔ قارّه‌ای و معنای زندگی، ترجمهٔ بهنام خداپناه، تهران، حکمت.

ادب فارسی، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۹
10.22059/jpl.2022.345992.2080
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

Introduction and Criticism and Analysis of the Characters of *Nafsat al-Masdur* Relying on Reliable Historical Sources

Seyedeh Parnian Daryabari
Assistant Professor of Persian Language and Literature, West Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

(P 63-80)
Received: 19 July 2022; Accepted: 16 September 2022

Abstract

Sometimes ordinary words are unable to describe great sorrows, and some people do not find the usual sentences and phrases enough to express their heart-wrenching pain and sorrow…! Perhaps it is for this reason that "*Zaydri Nesavi*", the secretary of Sultan Jalaluddin Khwarazmshah, also did not find the commonly used expressions in the common language to express his excruciating pains, and the preferred to use this horrible and terrifying prose that trembles the reader's body and soul sometimes to describe his condition! The resulting prose is a relatively small book called *Nafsat al-Masdur*, which is very famous and well-known among people of culture and literature, especially professors and students of Persian language and literature, and of course it is equally difficult to read. The author believes that regardless of the verbal complexity and ambiguity in the sentences and combinations of this book, which have made it difficult to learn and read, there are other important reasons that prevent this valuable work from reaching to scientific and literary societies which are non-academic. One of the most important reasons is the author's ambiguity in introducing the characters of *Nafsat al-Masdur*. In this article, we intend to help identify the influential personalities in this literary-historical work by using reliable historical sources.

Keywords: *Nafsat al-Masdur*, Zaydri Nesavi, Monogol History, Technical and Artifactual Prose, Sultan Jaladuddin Khwarazmshah, Characters, Jalaluddin Menkobarni's Method.

معرّفی و نقد و تحلیل شخصیّت‌های *نَفْثَةُ المَصْدور* با اتکاء بر منابع تاریخی معتبر

سیّده پرنیان دریاباری

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد تهران غرب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

(از ص ٦٣ تا ٨٠)

تاریخ دریافت مقاله: ١٤٠١/٤/٢٨، تاریخ پذیرش مقاله: ١٤٠١/٦/٢٥

علمی-پژوهشی

چکیده

گاه واژگان عادی، ترجمان غم‌های بزرگ نیستند و بعضی از انسان‌ها، جملات و عبارات معمول و متداول را برای بیان درد و اندوه جگرخراش خود کافی نمی‌بینند ...! شاید به همین اعتبار است که «زیدری نسوی»، منشی سلطان جلال‌الدّین خوارزم‌شاه، نیز عبارات مُصطَلحِ متداول در زبان عامّه را برای بیان دردهای جانسوز خود، وافی و کافی نیافته و ترجیح داده است با این نثر هولناک و سهمگین که در برخی مواضع، لرزه بر تن و جان خواننده می‌اندازد، به شرح احوال خود بپردازد! نثری که برآیند آن، کتاب نسبتاً کم‌حجمی به نام نفثة المصدور است که نزد اهل فرهنگ و ادب، به‌ویژه استادان و دانشجویان زبان و ادب فارسی، بسیار مشهور و شناخته شده و البتّه به همان اندازه دشوارخوان است. نگارنده باور دارد که صرف نظر از پیچیدگی‌های لفظی و ابهام و غموض در جملات و ترکیبات این کتاب که فراگیری و خوانش آن را با دشواری روبه‌رو کرده است، دلایل مهمّ دیگری نیز وجود دارد که مانع از راهیابی این اثر ارزشمند به مجامع علمی و ادبی غیر دانشگاهی شده است. یکی از مهم‌ترین این دلایل، ایهام و ابهام در معرّفی شخصیّت‌های نفثة المصدور از سوی نویسنده است. در این نوشتار، بر آنیم تا با بهره‌گیری از منابع معتبر تاریخی، به شناسایی شخصیّت‌های اثرگذار در این اثر ادبی-تاریخی کمک کنیم.

واژه‌های کلیدی: نفثة المصدور، زیدری نسوی، تاریخ مغول، نثر فنّی و مصنوع، سلطان جلال‌الدّین خوارزم‌شاه، شخصیّت‌های نفثة المصدور - سیرت جلال‌الدّین منکبرنی.

۱. مقدّمه

نگارش بَثّ الشکوی‌ها و شکوی الغریب‌ها و نفثة المصدورها، پیشینه‌ای به بلندای تاریخ دارد. از دل‌نوشته‌های اندوه‌بار ابوحیّان توحیدی تا شکوی الغریب‌های دردناک عین القضاة همدانی و سایر بزرگان عرصهٔ ادب و اندیشه، فصلی درخشان، امّا دردناک از تاریخ زبان و ادب پارسی را رقم زده و شاهکارهای متعدّدی را به نظم و نثر، برای این فرهنگ کهن پدید آورده است.

در میان این نوع از آثار ادبی، نفثة المصدور یکی از درخشان ترین‌هاست؛ اثری ذی قیمت که به دلیل دشواری متن و مغلق‌نویسی‌های عامدانهٔ نگارندهٔ آن، تاکنون، آن‌گونه که سزاوار است، شناخته نشده و مورد توجّه و استقبال عامّهٔ مردم و حتّی طیف وسیعی از اهل ادب و مطالعه نیز قرار نگرفته است.

همان‌طور که پیش از این نیز یادآور شد، علاوه بر پیچیدگی‌های لفظی و ابهام و ایهام در جملات و ترکیبات، آوردن ضمایر بی‌مرجع و صفت‌های بی‌موصوف نیز که عمدتاً معطوف به شخصیّت‌های حکومتی است، دلیل مهمّ دیگری در مهجوری و غربت نفثة المصدور به شمار می‌آید. ما به‌درستی نمی‌دانیم چرا زیدری به‌رغم آنکه نام برخی از شخصیّت‌ها را بدون هیچ ملاحظه‌ای بر زبان می‌آورَد، دربارهٔ بعضی دیگر از شخصیّت‌ها، به انواع فنون و لطایف زبانی و ادبی دست می‌یازد تا نامی از آنها نبرد و ایشان را به‌صورت مستقیم مورد خطاب و اشاره قرار ندهد!؟

روش تحقیق ما در این پژوهش، مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای و مراجعه به منابع و کتاب‌های مرجع و مقالاتی است که به‌نوعی با نفثةالمصدور و مطالب ما در ارتباط هستند.

علاوه بر دشوارخوانی و دیریابی مفاهیم اثر، کمبود منابعی که یاریگر ما در این زمینه باشد نیز، از دیگر مشکلات مربوط به پژوهش حاضر بود که خوشبختانه به‌رغم تمام موانع، در حدّ توان سعی شد از تمامی متون و آثار مرتبط با مباحث این جستار بهره ببریم و هیچ منبع قابل اعتنایی در این زمینه را مغفول نگذاریم.

در میان کتب و مقالاتی که تاکنون دربارهٔ نفثة المصدور نوشته شده است، مطالب متنوّعی وجود دارد که طیّ آن، این اثر منحصربه‌فرد، از ابعاد گوناگون بررسی و تجزیه و تحلیل شده است؛ برای نمونه، می‌توان به مقالاتی اشاره کرد که نفثة المصدور را از منظر شکلی و ماهوی و از جنبه‌های بلاغی و تاریخی و دستوری نقد و بررسی کرده‌اند و گاه در خلال این مباحث، به برخی از شخصیّت‌های این کتاب اشاره و دربارهٔ آنها توضیحات مختصری ارائه شده که بعضاً هم در شناخت شخصیّت‌ها اشتباهاتی پیش آمده و شخصیّتی به‌جای شخصیّت دیگر معرّفی شده است؛ امّا نوشتار یا پژوهشی که تمامی شخصیّت‌های نفثة المصدور را به‌تفکیک و استقلال و به‌صورت یکجا و هدفمند مورد احصاء و معرّفی و نقد و بحث قرار داده باشد، به نظر نیامد.

همان‌طور که اشاره شد، نفثة المصدور جزو متون بسیار دشوارخوان و سخته‌ای است که به دلیل ارزش‌های ادبی و تاریخی که در بطن خود دارد، برای فرهنگ و تاریخ و ادبیّات ما بسی ارزشمند است و پژوهشگران و ادیبان پیوسته در جست‌وجوی راهکارهایی برای روان‌خوانی و درک و فهم این اثر منحصربه‌فرد بوده‌اند؛ امّا در این کتاب، وقایع تاریخی آن‌چنان با صنایع ادبی درآمیخته‌اند که توجّه به هرکدام از جنبه‌ها به‌تنهایی، فارغ از توجّه به جنبهٔ دیگر، تقریباً ناممکن است؛ یعنی شناخت جنبه‌های هنرمندانه و ادبی این اثر، به‌نوعی منوط به شناخت جنبه‌های تاریخی آن است و برعکس. یکی از دلایلی که ضرورت چنین تحقیقی را توجیه می‌کند، این حقیقت است که تاکنون تعداد مقالات و پژوهش‌هایی که دربارهٔ ابعاد ادبی نفثة المصدور به انجام رسیده، بسیار بیشتر از جستارها و تحقیقاتی است که دربارهٔ مباحث تاریخی آن صورت پذیرفته است؛ بنابراین، ایجاب می‌کرد که به منظور کمک به اهدافی که در صدر بدان اشاره شد، تحقیقی مستقل و مجزّا دربارهٔ شخصیّت‌های نفثة المصدور انجام شود تا نیل به مقصود، که همان روان‌خوانی و درست‌خوانی و درک مطالب این شاهکار نثر پارسی است، تا جای ممکن ساده شود.

۲. معرّفی اثر

نفثة المصدور اثر شهاب‌الدّین محمّد خُرَندِزی زیدَری نَسَوی، منشی سلطان جلال‌الدّین مِنکُبَرنی (متوفی قرن هفتم هجری)، از شکوهمندترین و فاخرترین آثار منثور زبان و ادب پارسی است. این اثر شگفت‌انگیز و زیبا، کتاب نسبتاً کم‌حجمی است که در عین حال، به دلیل اطّلاعات ادبی و تاریخی مندرج در آن، بسیار ارجمند و گران‌بهاست. جدا از نسخه‌های متعدّدی که به‌صورت خطّی در کتاب‌خانه‌های مختلف ایران و سایر کشورهای جهان موجود است و فهرست کامل این نُسَخ، در مقدّمهٔ امیرحسن یزدگردی بر کتاب نفثة المصدور احصاء شده است، چنین به نظر می‌رسد که غیر از نسخه‌های خطّیِ پیش‌گفته، احتمالاً نفثة المصدور را نخستین‌بار در ۱۳۰۸ش انتشارات «شرکت محدود طبع کتاب» با مقدمهٔ رضاقلی‌خان هدایت به‌صورت چاپ سنگی در ایران منتشر کرده است؛ امّا پس از آن چاپ، که نسبتاً ساده و عاری از تصحیح و توضیح و تعلیقات راهگشا بوده است، بار دیگر، امیرحسن یزدگردی این اثر را به‌صورتی متین و مُنَقّح و نافع تصحیح کرده و با فهرست‌بندی‌های مناسب و شرح لغات و تعلیقات بسیار، از طریق اداره کل نگارش وزارت آموزش و پرورش آن را در ۱۳٤۳ش، به چاپ رسانده است.

۲-۱. وجه تسمیهٔ *نفثة المصدور*

عبارت «نفثة المصدور» متشکّل است از دو واژهٔ «نَفْثَه» و «مَصْدور» است. برخی از فرهنگ های لغت به معانی این دو واژه پرداخته‌اند:

> «نَفْث» بالفتح و ثای مثلثه در آخر.ع. دردمیدن و فضله و چیزی از دهان انداختن (افرغ)» (پادشاه محمّد، ۱۳٦۳: نَفْث).

در لغت‌نامهٔ دهخدا دربارهٔ واژهٔ «نَفْثَة» این گونه آمده است:

«نَفثَة».[نَ ثَ] (ع اِ) یکی «نَفْث» است. دَمیدگی. دَمیدگیِ افسونگر و دَم‌دهنده. انداخته‌شده، کلام و «مَصْدور» بر وزن مَفعول، از «صدر» به معنی «سینه» مشتق است (دهخدا، ۱۳۷۷: نَفثَة).

همچنین دربارهٔ «مَصْدور» چنین آمده است:

«مصدور» (ع ص) دردمند-سینه. سینه‌گرفته. آنکه بیماری سینه دارد. مبتلا به درد سینه. مَسلول. - «نفثة المصدور»، خلط کسی که به عارضهٔ صَدر مبتلا است (همان: مَصْدور).

۲-۲. ارزش‌های ادبی *نفثة المصدور*

نفثة المصدور سرشار از انواع آرایه‌های ادبی است. از جناس و تشبیه و استعاره تا مجاز و تلمیح و کنایه در این اثر موج می زند و می‌تواند بهترین منبع برای آموزش این آرایه‌ها باشد. همچنین منبعی بکر و غنی از واژگان و اصطلاحات ادبی، تاریخی، دیوانی، فلسفی و غیره است. بسیاری از احادیث و آیات مرتبط با تربیت انسان در این کتاب گرد آمده است. بسیاری از اشعار، ضرب‌المثل‌ها و امثال سائره در زبان عربی و فارسی در این کتاب به کار رفته است. گنجینه‌ای نفیس از دانش بلاغت و نکات مربوط به دانش دستور، زبان‌شناسی و صرف و نحو است.

۲-۳. ارزش‌های تاریخی *نفثة المصدور*

شاید برای بسیاری از ما ایرانیان، همواره این پرسش تلخ وجود داشته باشد که چگونه پادشاهی و امپراطوری و تمدّن بزرگی به نام «ایران»، با آن همه سوابق طولانی در جنگ‌های سرزمینی و تجربه‌های گران‌بها از پیروزی‌ها و شکست‌های تاریخی، ناگهان در برابر مشتی بیابان‌گردِ کوچ‌نشین که کمترین بهره‌ای از آموزه‌های نظامی نداشته‌اند، با تحقیرآمیزترین وجه ممکن، تن به تسلیم و مرگ مردمان و غارت و نَهب و ویرانیِ سرزمین خود می دهد!؟

زیدری در بخش‌هایی از این یادنوشته‌های خود، به پاره‌ای از دلایل این شکست اشاره می‌کند و چنین می‌گوید:

سلطان جلال‌الدّین خوارزمشاه [آخرین بازمانده از سلاطینِ خوارزم] در بحبوحهٔ جنگ و نبرد، در حالی که لشکر خون‌ریز مغول، مثل مور و ملخ به فلات ایران سرازیر شده، سلطان نگون‌بخت ایران، در کمال غفلت و بی‌تفاوتی، این‌گونه مشغول شراب و کباب و رباب بوده است (زیدری، ۱۳۷۰: ۱۸).

البتّه شکست خوارزمشاهیانِ سرد و گرم چشیده از مغولان بی‌تجربه و بیابان‌گرد و بیگانه با تمدّن، عوامل تاریخی فراوانی غیر از شادنوشی‌های سلطان جلال‌الدّین داشت که جای طرح آن در این مقال مختصر نیست.

۲-٤. خلاصهٔ *نفثة المصدور*

از مجموع مطالعاتی که از منابع معتبر تاریخی در این باره انجام شد و فهرست تمامی آنها در انتهای این جستار آمده است، چنین به نظر می رسد که «شهاب‌الدّین محمّد خُرَندِزی زیدری نَسَوی منشی» غیر از آنکه صاحب قلعه‌ای موروثی در «خُرَندز» از توابع «زیدر» و «نساء» بوده، ابتدا نزد حاکمان محلی، یعنی خاندان «آل حمزه» در منطقهٔ نساء، از مضافاتِ خراسان، به خدمات دیوانی و اداری اشتغال داشته است. وی در ٦٢١هـ.ق، از جانب نصرةالدّین حمزه (حاکم نساء) مأمور می‌شود تا مالیات مأخوذه از آن مناطق را که محمولهٔ بسیار ارزشمندی بوده است، به دربار غیاث‌الدّین (برادر سلطان جلال‌الدّین) ببرد که در آن زمان بر اساس تقسیم قدرت میان فرزندان سلطان محمّد خوارزمشاه حکومت خراسان را داشت؛ امّا در میانهٔ راه متوجّه می‌شود که سلطان جلال‌الدّین (فرزند ارشد سلطان محمّد خوارزمشاه) از هند برگشته و بر برادرانش غلبه یافته، غیاث الدین را کشته و خود زمام سلطنت را به دست گرفته است؛ بنابراین، زیدری به‌جای رفتن نزد غیاث‌الدّین، به دربار جلال‌الدّین می‌رود تا مالیات یادشده را به این سلطان تسلیم کند؛ بدین ترتیب، او به دربار سلطان جلال‌الدّین خوارزمشاه راه می یابد. در این زمان حوادث بسیار تلخی رخ می‌دهد که ناشی از حملهٔ ویرانگر مغول است.

مرگ «غیاث‌الدّین» در کتاب تاریخ مغول در ایران این‌گونه توصیف شده است:

> در این هنگام دو برادر به فارس لشکر کشیدند و بار دیگر نزاع میان آنان درگرفت. غیاث‌الدّین ناگزیر شد که پس از یک زدوخوردِ خونین، قسمتی از مناطق تحت تصرف خود را رها نماید [...]. چون جلال‌الدّین شنید که قصد جانش را کرده‌اند، دستور داد تا برادرش را نابود کنند. برادر دیگرش، رکن‌الدّین (اوزلاق شاه) نیز، در این میان به قتل رسید. وی در جریان حملهٔ مغولان به استحکامات فیروزکوه و محاصرهٔ شش‌ماههٔ آنجا کشته شده بود [...] (اشپولر، ۱۳۹۲: ۳۵-۳۷).

ماجرا در حقیقت از جزیرهٔ «آبسکون» در دریای خزر آغاز می‌شود؛ از جایی که سلطان محمّد خوارزمشاه به علّت پذیرش شکست سنگین از لشکریان مغول، به آنجا گریخته، امّا به‌واسطهٔ جنگ و گریز مداوم و ضعف قوای جسمانی، به‌شدّت بیمار شده و رو به مرگ است. این پادشاهِ محتضر، در آخرین روزهای حیاتش، پسر کوچک خود، «قطب‌الدّین اوزلاغ‌شاه» را از سِمَتِ ولایت‌عهدی برکنار و پسر بزرگ‌تر خودش، یعنی «جلال‌الدّین منکبرنی» را به‌عنوان جانشینِ خود انتخاب و معرّفی می‌کند و این مقارن با همان روزهایی است که زیدری نسوی مأمور انتقال مالیات منطقهٔ نساء شده و مالیات مذکور را به دربار سلطان غیاث‌الدّین می‌برده است؛ امّا با اطّلاع از تغییر اوضاع و با آگاهی از اینکه رایتِ سلطنتِ مستعجل غیاث‌الدّین برافتاده و خورشید سلطنت جلال‌الدّین بردمیده است، دیگر مَحملی برای بردن مالیات به دربار او ندید و آن مالیات را به دربار جلال‌الدّین که اینک با نام سلطان جلال‌الدّین منکبرنی خوارزمشاه رسماً به‌عنوان پادشاه ایران شناخته می‌شد، برد و به وی تسلیم کرد. زیدری پس از پیوستن به جلال‌الدّین، مالیاتی را که از

سوی حاکم نساء آورده بود، به وزیر او، یعنی شرف‌الملک تسلیم می‌کند! و مدّت یک‌سال در دربار جلال‌الدّین خوارزمشاه به امور دیوانی می پردازد و در این مدّت به طرز عجیبی در حلقهٔ نزدیکان و معتمدان این پادشاه قرار می گیرد! و همین امر، حسادت اطرافیان، ازجمله شرف‌الملک (وزیر سلطان جلال‌الدّین) را برمی‌انگیزد. در این مقطع از زمان، با آنکه زیدری به‌شدّت در فکر اتمام مأموریت خود و استعفاء از امور دیوانی و رفتن به گوشه‌ای امن و آرام بوده است، ناگهان از فرط وفاداری به پادشاه، شاید هم به‌خاطر میهن‌پرستی و احساس مسئولیّت، تصمیم بسیارشجاعانه‌ای می گیرد که همچنان به خدمت خود ادامه دهد و سلطان جلال‌الدّین را در این لحظات دشوار، تنها نگذارد! و این در هنگامه‌ای است که لشکریان مغول به سلطان جلال‌الدّین حمله کرده‌اند. زیدری می‌کوشد سلطان جوان را به مقاومت تحریض کند؛ امّا سلطان به‌جای گوش‌دادن به توصیه‌های این منشیِ خیرخواه و ماندن در موقعیّت خویش و در پیش‌گرفتنِ آرایش جنگی با سپاه خود، شاید به توصیّهٔ «اُوتُرخان»، عقب‌نشینی و گریز از برابر دشمن را برمی‌گزیند و به دامنهٔ کوه‌ها پناه می‌برد؛ امّا در آنجا اسیر یک راهزن کُرد می‌شود و به قتل می‌رسد. با از میان رفتنِ سلطان جلال‌الدّین، در حقیقت، آخرین کورسوهای امید ایرانیان نیز برای مقابله با قوم وحشیِ مغول به خاموشی می‌گراید و سلسلهٔ خوارزم‌شاهیان برای همیشه منقرض و بدین‌ترتیب، یکی از سیاه‌ترین دوره‌های تاریخ ایران آغاز می‌شود.

۳. ارتباط کتاب *سیرت جلال‌الدّین منکبرنی* با *نفثة المصدور*

پیش از این گفتیم که نفثة المصدور آکنده از توصیف است؛ توصیف‌هایی که غالباً موصوفِ آنها ناشناخته است؛ امّا این موصوف‌ها در کتاب سیرت جلال‌الدّین منکبرنی شناخته می‌شوند. بنابراین، به نظر نگارنده، بهتر است خوانش این متن، موقوف بر مطالعهٔ کتابِ سیرت جلال‌الدّین منکبرنی شود. محمّد قزوینی دربارهٔ این دو کتاب می‌گوید:

> مقصود این است که مابین نفثة المصدور و سیره، به اصطلاح طّلاب، «عموم و خصوص من وجه» است. بعضی وقایع را در هردو دارد و بعضی را فقط در سیره و بعضی دیگر را فقط در نفثةالمصدور و هیچ‌کدام از این دو کتاب، مستغنی از یکدیگر نیستند و به عبارت اُخری، چنان‌که اسم هردو کتاب حاکی است، سیرهٔ جلال‌الدّین کتابی است تاریخی و غرض عمدهٔ از آن، تاریخ آخرین سلطان خوازمشاهیان بوده است و نفثة المصدور تذکره‌ای است خصوصی و شخصی در شرح گزارش احوال و وقایع ناگواری که بر سَرِ شخص مولّف آمده بوده است؛ مُنتها در ضمن، اشاره به بعضی حوادث تاریخی نیز می‌نماید (زیدری، ۱۳۷۰: هفتادوسه).

گمان نگارنده آن است که زیدری پس از نگارش نفثة المصدور، از طریق برخی از مخاطبان یا دوستان و آشنایان و اطرافیانی که این کتاب را خوانده‌اند، متوجّه شده است که نثر بسیارسنگین و دشوارخوان و دیرفهم کتاب اگر با ایضاحی همراه نباشد، شاید آیندگان را از خوانش متن رویگردان سازد؛ پس بر آن شده است که نوشته‌ای دیگر را با ذکر عناوین و اسامی افراد و با قید امکنهٔ

جغرافیایی و تاریخی با نثری روان‌تر به رشتهٔ تحریر درآوَرَد که این نوشته همان سیرهٔ جلال‌الدّین منکبرنی به زبان عربی است.

۴. شخصیّت‌های *نفثة المصدور*

در این کتاب، از شخصیّت‌های متعدّدی نام برده شده که ما ابتدا به اسامی این افراد اشاره می کنیم: شهاب‌الدّین محمّد زیدری نسوی (نویسندهٔ نفثة المصدور)، سلطان جلال‌الدّین منکبرنی خوارزمشاه، شمس‌الدّین یا فخرالدّین علی ابن ابی‌القاسم جَندی یلدرچی (ملقب و مشهور به شرف‌الملک، وزیر سلطان جلال‌الدّین خوارزمشاه)، سَعدالدّین جعفر ابن محمّد (پسرعموی زیدری نسوی و مخاطب اصلیِ نفثة المصدور)، نصرةالدّین حمزه (که به گفتهٔ مینوی پس از اختیارالدّین زنگی، صاحب نساء شد) (زیدری، ۱۳۹۴ : ۹۰)، ملک مسعود (صاحب شهر آمِد)، نجم‌الدّین احمد سرهنگ، ملک مظفّر شهاب‌الدّین غازی بن ملک عادل ابی بکر بن ایّوب (همان حاکم میافارقین)، ضیاءالمُلک علاءالدّین محمّد بن مودود نسوی (قبل از زیدری منشی بوده است)، الملک المنصور ناصرالدّین آرتق ارسلان ابن ایلغازی ابن آرتق (صاحب شهر ماردین)، الملک المعظّم مظفّرالدّین گوکبوری بن علی بکتکین (صاحب اربیل)، خواجه محمّد جودانه، جمال‌علی عراقی، شمس‌الدّین صاحب دیوان، بُغدی، بوقا (غلامِ بُغدی)، علاءالدّین (سلطان الموت) و احمد اُرموی. اکنون شرح حال این اشخاص را به اختصار می‌آوریم:

۴-۱. شهاب‌الدّین محمّد زیدری نسوی

شهاب‌الدّین محمّد بن علی بن محمّد خُرَندزی زیدری نَسَوی، معروف به «محمّد نسوی منشی» و مشهور به «زیدری نسوی» از نویسندگان، مورّخان، شاعران و ادیبانِ مشهور قرن هفتم هجری است که در منطقهٔ شیروان از توابع خراسان می‌زیسته است. وی منشی و کاتب و معتمد سلطان جلال‌الدّین خوارزمشاه، آخرین پادشاه سلسلهٔ خوارزمشاهیان بوده که دو کتاب نفثة المصدور و سیرهٔ جلال‌الدّین منکبرنی از او برجای مانده است. از مطالعهٔ دقیق آثار او، می‌توان دریافت که وی علاوه بر فنون نگارش و انشاء و آشنایی به مبانی ادب و اشراف بر امور دفتری و دیوانی، حافظ قرآن نیز بوده و به همین سبب، در جای‌جای آثار خود به تناسبِ سخن، آیات متعدّدی از قرآن را از حافظه نقل می‌کند. زیدری نسوی شخصیّتی است که در نفثة المصدور، به‌عنوان راوی، نقش اساسی را ایفا می‌کند.

او تا پایان عمر خود که گویا سال ۶۴۷ هـ.ق است، به سلطان جلال‌الدّین وفادار باقی ماند. وی به‌عنوان مورخّی بی‌طرف شناخته می‌شود که با وجدان بیدار به وقایع تاریخی می‌نگرد و حتّی دربارهٔ دشمنان خود نیز جانب انصاف را رها نمی‌کند. زیدری دشمنِ خونیِ خود، یعنی شرف‌الملک وزیر را این‌گونه توصیف می‌کند:

> کریم عظیم بود، مال، پیش او محلّی نداشت و بسیار بودی که از جایِ سِتَدَن نَستَدی، و نه به موضع صرف کردی. عُلَماء و زُهّاد را عظیم محترم داشتی و جایزه و صِله فراوان دادی و ادرارات

جهت این طایفه بسیار کردی و عظیم رقیق القلب و صاحب ذوق بودی، به کمتر سببی گریهٔ بسیار کردی و در مجلسِ تَذکیر، اشکِ او از بارانِ بهار مِدرارتر بود، و در وقت تلاوتِ قرآن با اشکِ روان جان می‌داد و در زمان او نزدیک شده بود که مال دیوان به ادرارات مستغرق شود. اگر سلطان در آخرِ عهد، دستِ او را از اطلاق منع نمی‌کرد، همهٔ اموال به ادرارات و صِلات صرف می‌شد [...] (زیدری، ۱۳۹۴: ۲۶۲).

او نیز نشان می‌دهد که همچون سَلَف مشهور خود، ابوالفضل بیهقی، به حقیقت پایبند است و در بیان حقایق تاریخ، پای بر وجدان خود نمی‌گذارد.

۴-۲. سَعدالدّین جَعفر بن محمّد (مخاطب *نفثة المصدور*)

گفته شده است که مخاطب اصلی زیدری در نگارش نفثة المصدور شخصی به نام «سَعدالدّین» است که گویا مقام و منصبی نیز در دربار خوارزمشاهیان داشته است. ادب و احترام زیادی که زیدری برای او قائل است، نشان‌دهندهٔ بلندای مقام و موقعیّت معنوی وی نزد زیدری است؛ چنان‌که دربارهٔ او می‌گوید:

مگو که شقیقی نیست، که به غم و اندوه متأثّر شود و شفیقی ندارم که به بد و نیک، اندوهگین و مُستَبشِر گردد. «چون تو هستی، همه هست...!». اوست آن نیک‌عهدی که أبنایِ عهد در وفایِ عهد، غبار او نتوانند شکافت. اوست آن لطیف‌طبعی که آب در لطافت، گَردِ او نتواند یافت. تَراخی را که در بابِ تَفَقّدِ تو رفته است، همه بر بی‌غمی حمل مکن که اسبابِ آن متکثّر است و تأخیر و إمهال را که در کشفِ حال فرموده‌ای، جز تقصیر و إهمال، مَحمِل‌هایِ فراوان متصوّر است [...] (زیدری، ۱۳۷۰: ۸).

علاوه بر این مطالب، در کتاب سیرهٔ جلال‌الدّین منکبرنی نیز دربارهٔ او چنین آمده است:

قاصدی با نامهٔ پسرعَمّ من، سَعدالدّین جعفر بن محمّد، بدیشان رسید مُنذَر به آنکه لشکری از تاتار جهت کشفِ اخبارِ جلال‌الدّین به قلعه آمدند و از لشکرهای سلطانی که بدین حدود رسیده‌اند، کشف می‌کنند و نمی‌دانند که اُزلاغ‌شاه اینجا رسیده است! و در نامه، یاد کرده بود که به نفس خود از قلعه بدر آمده است و ایشان را مشغول کرده آن قَدَر که سلطان، یعنی اُزلاغ‌شاه، برنشیند و تدبیر مقابله و مقاتله إما فرار و اخلاء دیار کند [...] (زیدری، ۱۳۹۴: ۸۸).

از همین نکات، می‌توان تا حدودی دریافت که او مقام و منصبِ فاخری نزد سلاطینِ خوارزم داشته که پیوسته با ایشان در ارتباط بوده و می‌توانسته است چنین نامه‌ای را به پادشاه بنویسد. هرچه هست، سعدالّدین فردی ادیب، دانش‌آموخته و آشنا به فَنّ تَرسّل و نامه‌نگاری و آگاه به مبانی ادب و معرفت بوده است و اگر چنین نبود، زیدری متنی بدین دشواری و با این ویژگی‌های فنّی را خطاب به او نمی‌نوشت؛ زیرا خواندنِ این نامه هم سوادی برابر با نوشتنِ آن را مطالبه می‌کند و شگفتا از فردی با چنین مرتبه و منزلت که اطّلاعاتِ چندانی از او در منابع ثبت و ضبط نشده است!

۴-۳. سلطان جلال‌الدّین خوارزمشاه(منکبرنی)

یکی دیگر از شخصیّت‌های محوری و اصلی نفثة المصدور، بی‌گمان سلطان جلال‌الدّین خوارزمشاه است که به «منکبرنی» مشهور است. وی فرزند ارشد سلطان محمّد خوارزمشاه است که در واقع، قضاء سوء و حوادث ناخوشایندِ روزگار به او چندان مهلت نداد که دولت و سلطنتی آن‌گونه که درخور پادشاهان و فرمانروایان بزرگ است، تشکیل دهد. او پادشاهی بود که به قول زیدری از زمانی که از سوی پدرش، سلطان محمّد، برای جانشینی و حکومت انتخاب شد، نتوانست حتّی دو روز در یک جای مُقام کند:

هرگـز درنـگ او بـه زمینـی دو شـب نبـود　　تـا او قـرار کـرد، جهـان بـی‌قـرار شـد

(زیدری، ۱۳۷۰ : ۴۵)

شرح دلاوری‌ها و رشادت‌های سلطان جلال‌الدّین خوارزمشاه نه از آن مقالات است که در این مختصر گنجد؛ همین‌قدر می‌توانیم گفت که اگر این پادشاه جسور و نیرومند، دچار اختلافات خانوادگی و کشاکش بر سر تصاحب تاج و تخت با برادران خود نمی‌شد و اگر درگیر جنگ‌های داخلی درون قلمرو پادشاهی خود نمی‌گردید، سرنوشت ایران و ایرانیان در رویارویی با قوم وحشی و متجاوز مغول، به‌گونه ای دیگر رقم می‌خورد. از این نظر، زندگی و مرگ دلخراش این سلطان جوان و جنگاور، یک تراژدی تمام عیار است.

خواجه رشیدالدّین فضل‌اللّه دربارهٔ یکی از نفس‌گیرترین لحظاتی که سلطان جلال‌الدّین با سپاهیانِ معدود و اعضای خانوادهٔ خود در حلقهٔ محاصرهٔ لشکریان بی‌شمار مغول قرار گرفته است، چنین گزارش می‌دهد:

> و لشکر مغول چند حلقه بر پس یکدیگر بایستادند بر مثال کمان و آب، سپید مانند زِه بود. و چون آفتاب طلوع کرد، سلطان خود را در میان آب و آتش دید و سلطان را «چنگیزخان» فرموده بود که به تیر مَزنید و دستگیر کنید. پس حلقه بر وی تنگ می‌کردند و او چون می‌دانست که با کوه مقاومت‌کردن از کفایت دور باشد، بر اسبی آسوده برنشست و عِنان برتافت و سر از پَسِ پشت انداخت و عَلَمِ خویش برگرفت و چون برق از آب بگذشت و بدان طرف فرود آمد و شمشیر را از آب پاک می‌کرد. چنگیزخان از این حال تعجّب کرد و او را به پسران می‌نمود و می‌گفت از آن پدر، پسر چنین باید که آید:
>
> بـه گیتـی کسـی مَـرد زیـن سـان ندیـد　　نـــه از نامـــدارانِ پیشـــین شـــنید
>
> و چون از چنین جنگ، گاه خود را به ساحل نجات توانست برد، از او کارهای بسیار بیاید (۱۳۳۸: ۳۷۶).

در تاریخ وَصّاف دربارهٔ پایان کار سلطان جلال‌الدّین چنین آمده:

> در شُهور سَنة ثمان و عشرین و سِتّمائة، به «موغان» توجّه نمود. عن‌قریب، لشکر مغول آنجا رسید. سلطان، مُعَسکَر خالی گذاشت و به کوهستانِ «قنان» رفت [...]. تمامتِ خانان و اَعیان و سروران بر تیغ معروض گشتند و خاتمتِ احوال سلطان مُشتَبَه شد. بعضی گفتند در «قُهستان»، موضعی که شب را نزول کرد، کُردان گِردِ آن درآمدند و طمع در مَلابس و زیِّ سلطنت کرده، او را

بکشند. و طایفه‌ای بر آن‌اند که خرقه پوشیده، در لباس تصوّف تطوّف نمود [...] (شیرازی، ۱۳۸۸: ۴۴۰).

اشپولر می‌افزاید:

جلال‌الدّین باز به شمال غربی بازگشت، ولی با آنکه سفیرانی نزد فرمانروایان آن مناطق فرستاده بود، نتوانست با آنان از دَرِ اتّحاد درآید. ساکنین این مناطق بیش از آن از سپاهیانِ بی‌نظم خوارزمشاه صدمه دیده بودند، که بتوانند اینک با وی هم‌داستان شوند. جلال‌الدّین زمستان سال ۶۲۵ ق را تنها در آذربایجان گذراند و از آنجا دوباره به گرجستان حمله کرد و توانست شهر خلاط را تصرف کند؛ امّا در حینی که سرگرم جنگ با المَلِک الاشرف، فرمانروای دمشق و سلطان سلجوقیان آسیای صغیر بود، نزاع‌هایی میان ایشان درگرفت که با برقراری پیمانی میان آنان به پایان رسید. مغولان تا آذربایجان پیشرفت کردند. جلال‌الدّین در نزدیکی شیرکبوت شکست خورد و ناگزیر به شمال گریخت و در آنجا، گنجه را تصرّف کرد. وی توانست از این محل تا دیاربکر پیش برود، بی‌آنکه با مغولان روبه‌رو شود. آن‌گاه جلال‌الدّین قصد داشت به اصفهان لشکرکشی نماید، امّا در اینجا مغولان که در پی او بودند، تقریباً به وی رسیدند و او ناگزیر به کوهستان گریخت و در آنجا زندگی‌اش با ضربهٔ خنجر کُردی غارتگر در سال ۶۲۸ق، پایانی تلخ و ناسزاوار یافت (اشپولر، ۱۳۹۲: ۳۷).

زیدری اگرچه سلطان جلال‌الدّین را بارها مورد ملامت و نکوهش قرار داده است، امّا در جای‌جای نفثة المصدور از وی به نیکی یاد می‌کند و شخصیّت بلند و شجاعت او را می‌ستاید و بسی‌روشن است که به او تعلّق خاطری ژرف دارد:

آنکه تیغ در میغ نشاندی و به شمشیر در روی شیر برفتی و به چنگ، وقتِ جنگ بتاختی و از دَرقِ تیر، هدفِ تیر ساختی و به نیزه گاه با سَمّاک برآویختی و «بهرام» را وقت اصطیاد گور پنداشتی [...] (زیدری، ۱۳۷۰: ۴۴).

افسوس به نامردی و ناجوانمردی سور و باروی ملّت و سوار میدان سلطنت، بانی اساس جهانبانی و مُضحِکِ ثغور مسلمانی که از نهیب او زَهره در دل خاکساران آتشی آب می‌شد، به باد دادند [...] (همان: ۴۵).

۴-۴. فخرالدّین علی ابن ابی‌القاسم جَندی یلدرچی (مشهور به شرف الملک)

یکی دیگر از شخصیّت‌هایی که به‌کَرّات و مَرّات در نفثة المصدور به او اشاره شده، امّا هرگز نامی از وی برده نشده است، شخصیّتی است به نام «فخرالدّین» یا «شمس‌الدّین علی ابن ابی‌القاسم جَندی یلدرچی» معروف به «شرف الملک» که وزیر سلطان جلال‌الدّین خوارزمشاه است؛ وزیری که دشمنی شدیدی با زیدری دارد. در نفثة المصدور اوّلین اشارهٔ زیدری به دلایلِ دشمنی وزیر، شرف الملک با خودش به این عبارت باز می‌گردد:

دوم عَداوت و بُوالعَجَبیِ وزیر -رَحْمَه الله- که با چندین سوابق و لَواحقِ جان‌سپاری که در هَوی و وَلایِ او نموده بودم و همانا بعضی از آن به سمعِ مبارک رسیده باشد و شَمّهٔ آن بیش از آن است که به طَوامیر شرح‌پذیر شود، به خونِ من تشنه گشته بود و در کمینِ فرصت خزیده، کمانِ قصد تا

گوش کشیده، و از حَبائِلِ مکر و مَکیدت هزارگونه دام جهتِ کسرِ حالِ من نصب کرده [...] (زیدری، ۱۳۷۰: ۱۲ و ۱۳).

و در ترجمهٔ فارسی سیرهٔ جلال‌الدّین منکبرنی نیز اشارهٔ زیدری به شرف الملک به این مطلب معطوف است:

[...] و در آن وقت شرف المک با من به عنایت نبود؛ بلکه رأی او به سبب آنکه گوش به سعایتِ وُشات می نهاد، در حقّ من گشته، آن تخصیص را سبب طعن کرد [...] (زیدری، ۱۳۹۴: ۲۰۵).

دامنهٔ دشمنی شرف الملک با زیدری تا آنجا بوده است که این وزیر در غیاب وی با فردی آشنا به امور صرف و نحو قرار می‌گذارد که او را به منصبی برساند که پیش از آن بر عهدهٔ زیدری بوده است:

تا در نوبت غیبت «عراق»، دست، گِردِ جهان برآورده تا مجنونی نحوی به دست اوفتاد؛ خطی چون دستگاه کفشگران، پریشان و عبارتی چون هذیانِ مَحموم، نامفهوم. از او مَلواح شرکت، قصد ساخت و به استعانت «عَمر» و «زَید» و تقدیم انواع حیله و کید، قرار منصب کتابت، در غیبت میان او و بنده «لِلذَّكَرِ مِثْلُ حَظِّ الْأُنْثَيَيْنِ» داد و ثلثی از اصابات و «اَلثُّلُثُ كَثِير» با جانبِ او نهاد [...!] غافل از آنکه به فضل ریزهٔ مجرّد، پای بر فَرقِ فَرقدان نتوان نهاد و بی‌همّتی که ایوان «کیوان» سپرد، کام از کام «نهنگ» بر نتوان آورد [...] (زیدری، ۱۳۷۰: ۱۴- ۱۵).

۴-۵. نجم‌الدّین احمد سرهنگ

این شخص، جزو شخصیّت‌های ناشناخته، امّا خوش‌نامِ نفثة المصدور است. به نظر می‌رسد وی جزو مقامات نظامی بوده که وظیفه داشته است از زیدری حمایت کند تا او بتواند اموال و دارایی و مالیات دریافتی از مردم عراق عجم (نواحی مرکزی ایران) را به دست سلطان جلال‌الدّین خوارزم‌شاه برساند. نام او دو بار در یک موضع از نفثة المصدور ذکر شده:

از آن روز باز که به عراق وداعِ «نجم‌الدّین احمد سرهنگ»، قَرَنَه الله بِالسَعادَة وَ بَلَغَه الله الاَرادة، کرده‌ای و روی به درگاه نهاده، «تِلْكَ إِذًا كَرَّةٌ خَاسِرَةٌ» خیر و شَرّی که از تغایر زمان دیده‌ای و گرم و سردی که از کأس دوران چشیده‌ای از هر باب و «إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَي لِأُولِي الْأَلْبَابِ» بنویس تا بدانند که آسیای دوران، جانِ سنگین را چند به‌جان گردانیده است و نَکبای نکبت، تَنِ مسکین را چند بار کُشته و هنوز زنده است [...!] (همان: ۹).

از گفتار مؤلّف چنین برمی‌آید که نجم‌الدّین احمد سرهنگ، بخشی از مسیر را همراه با زیدری طی می‌کند و در مدّتی که در خدمتِ اوست، به‌درستی به وظایفِ خود عمل می‌کند؛ امّا در نیمه‌های راه، بنا به صلاحدیدِ او بازمی‌گردد:

چون از الموت، چنان‌که همانا استماع فرموده است، با قزوین اتّفاق معاودت افتاد و به مؤاتاتِ سعادتی که آن روز بود و گویی همان روز وداع فرمود، کارهایی که از حضرت به صدد اتمامِ آن بودم، برحسب ارادت، تَمشیّت یافت، نجم‌الدّین احمد را از آنجا اجازهٔ عود داده شد و چون با او گوسفندی و اندک‌مایه چیزکی همراه بود و مَنِ بنده، خبرِ عَودِ لشکر مرادی از جانب روم شنیده بودم و چون آفتاب روشن شده که تاتارِ خاکسار در این فرصت، هرآینه از آب بگذرد و وصیّت

کرده بودم که او راهِ مازندران گیرد که از گذر تاتار با جانبی است [...] و یَا لَیْتَ بدانستمی که حالِ او به چه رسید و سرنوشتِ قضاش، در آن خِطّه پایبند گردانید یا آبشخورِ مَقسومش با خاکِ «زیدر» رسانید [...]!؟ و بالجمله از مدّت مُفارِقَت تا امروز، چهار سال و چیزی است که دیده بر راه مانده است [...] (همان: ۹-۱۰).

جز این نوشتار، مطلبِ مهمّ دیگری که بتواند ما را در شناخت این شخصیّت و جایگاه وی یاری رساند و به آگاهی‌های بیشتری رهنمون کند، به دست نیامد.

۴-۶. اُوتَرخان یا اُتُرخان

یکی از شخصیّت‌های دیگر که ازقضا بسیار نامُوّجه و مَنفور هم هست، شخصیّتی است که زیدری ضمن شرح ماجرای خود به او اشاره می‌کند و بدون نام‌بردن از وی، به او با القابی نظیر «مُخَنَّث» و «نه مردی و نه زنی» اشاره می‌کند. با مطالعهٔ کتاب سیرت جلال‌الدّین منکبرنی، مشخّص می‌شود این فرد شخصی به نام «اوترخان» است که به نظر می‌رسد برادرزادهٔ سلطان جلال‌الدّین خوارزم‌شاه باشد:

و عاقبت جهت تمامی عدد بیست‌وهفت به دو ملک دیگر حاجت بود، به برادرزادهٔ خود «اوترخان» و وزیرالدّوله، نظام الملک، تمام کرد [...] (زیدری، ۱۳۹۴: ۳۳).

امّا همچنان مشخص نیست که اوترخان فرزند قطب‌الدّین است یا غیاث‌الدّین و یا رکن‌الدّین یا دیگر برادرانِ سلطان؟ ما برای شناسایی این شخصیّت، ناگزیر از مراجعه به منابع معتبر تاریخی هستیم که دربارهٔ این دوره از تاریخ نوشته شده‌اند و چنین به نظر می‌رسد که برای رسیدن به این منظور، هیچ منبعی بهتر از کتاب‌های نفثة المصدور و سیرت جلال‌الدّین منکبرنی نیست.

۴-۷. نصرةالدّین حمزه ابن محمّد

این شخص فرماندار نظامی اصفهان و از افراد بسیار نزدیک به سلطان جلال‌الدّین بوده است. او فردی بسیاردلیر و با کفایت و جنگاور و از صمیمی‌ترین دوستان سلطان به شمار می‌آمده است؛ شخصیّتی که سرنوشتی بس غم‌انگیز یافت و اگر چنان نمی‌شد، شاید سرنوشت سلطان جلال‌الدّین و بلکه سرنوشت ایران‌زمین نیز طور دیگری رقم می‌خورد. محمّد قزوینی نام کامل او را «نصرةالدّین حمزه ابن محمّد ابن عمر ابن حمزه» آورده است (۱۳۶۶ : ۱۲۰۲).

۴-۸. جمال‌علی عراقی

«جمال‌علی عراقی» که در تاریخ جهانگشا از او به‌عنوان «جمال‌الدّین علی تفرشی» یاد شده است، ازجمله اشخاصی است که به‌عنوان «صاحب دیوان» در دربار سلطان جلال‌الدّین منکبرنی دست یافت. از مجموع مطالبی که دربارهٔ این شخص در متون تاریخی آمده است، چنین برمی‌آید جمال‌علی عراقی که خود را «ابوالجمال» و «اخوعلی» هم معرّفی می‌کرده است، ابتدا در عراق نایب شرف‌الدّین (وزیرعراق) بود. سلطان جلال‌الدّین که از طریق برخی معتمدان، به برخی مفاسد

وزیر خود، شرف‌الملک، و خیانت‌های مُشرِّف و خزانه‌دارِ خویش پی برده بود، جمال‌علی عراقی را فرامی‌خواند و سمت «صاحب دیوان» را به او می‌دهد تا به‌نوعی از این افراد خائن و فاسد که شرف‌الملک در رأس ایشان بود، انتقام کشد. زیدری می‌گوید:

> هم از ناآمَدِ کار و بَدآمَدِ روزگار، جمال‌علی عراقی پیش از مَنِ بنده آنجا رسیده بود و به عادت گذشته به عصا فروخزیده، و به جهت رواج بازار کسب، با کهنه عَوانی که در آن شهر بود، به شرکت عیان، خر فرا کاروان کرده و از آن نوخاسته، کهنه دولی زن کرده و به همهٔ وجوه از پی رضای او فرا ایستاده [...!] غَر داده و زر داده و سَر هم داده[...!] پدر تا ندانند کیست، خود را «اَبوالجَمال» نویسد!. و برادر تا نشناسند که کیست خود را «اَخُوعلی» گوید [...] (زیدری، ۱۳۷۰: ۷۵-۷۷).

۴-۹. رکن‌الدّین مودود بن محمود صاحب آمِد

وی در دوران حملهٔ مغول، فرمانروای منطقهٔ «آمِد» بود که این منطقه اکنون به‌عنوان «دیار بکر» شناخته می‌شود و در ترکیه قرار دارد. زیدری دربارهٔ او می گوید:

> «صاحب آمِد» سُدَّت دُونِه اَبوابُ السَّعادَة [که درهای خوشبختی بر روی او بسته باد] چون دانسته بود که خویشتن بیرون انداختم و جای باز پرداخته، بدان مثال که وُلات، عُمّالِ مال‌خورده را طلب کنند، سواران مجرّد کرده بود و به جست‌وجویِ من به چهار طرف فرستاده [...] (همان: ۶۶-۶۷).

همچنین در موضعی دیگر، او را چنین توصیف می‌کند:

> از حرام‌زاده‌ای که در نَزوانِ اُمهات، سیرتِ تیوس پسندیده باشد و در إتیان مَحارم و اَخوات، مذهبِ مَجوس گُزیده (همان: ۶۲).

زیدری دربارهٔ فرجام او نیز این‌گونه سخن گفته است:

> چهار فصل بیش نگذشته بود، که هم در آن مدّت و آن موسم، به آمِد رسید و به چشم خویش برهانِ «سَأُرِیکُمْ دَارَ الْفَاسِقِینَ» مُعاینه دید. آفریدگار، عَزَّ وَ عَلاَ، به‌واسطهٔ ملوک عظام، پادشاهان کرام، خداوندان مصر و شام، انصاف اهلِ اسلام از او بستد «وَاللَّهَ عَزِیزٌ ذُو انْتِقَامٍ» بلی: این خاک توده، خانهٔ پاداش و کیفر است [...] (همان: ۶۸).

۴-۱۰. ملک مُظَفّر، شهاب‌الدّین غازی، صاحب مَیّافارقَین

«شهاب‌الدّین غازی ایّوبی» را می‌توان ازجمله حکام و فرمانروایانی دانست که به نامِ نیک، زندگیِ جاوید یافته‌اند. زیدری نیز حق‌گزاری و نعمت‌شناسی را به جای آورده و ذکر خیری از او کرده است:

> و الْحَمْدُ لِلَّهِ که فی الجمله نسیم صبای قبول از مَهَبِ اقبال این پادشاه، یعنی مُرْسَلٌ إِلَیْهِ، بر حالِ مَنِ پریشان‌حال وزید تا یک‌سَری، اقوالِ سَرسَری را به مُصِرّی برداشت و نَبهَرهٔ احوال مُزَیَّف را سَره انگاشت [...] (همان: ۳۱).

همچنین در موضعی دیگر دربارهٔ این سلطان می گوید:

و الحق این پادشاه با عاطفت کریم و سلطان با رحمت رحیم می‌فرمود که: وقت تنگ است، تعجیل مَنمای و تأنّی و تَثَبّت کار فرمای، دل قرار نمی‌گرفت [...] (همان: ۳۴).

۴-۱۱. مظفرالدّین کوکبوری، صاحب منطقهٔ اربل (اربیل)

«مظفرالدّین کوکبوری» با نام کامل«الملک المُعَظّم مظفرالدّین ابوسعید کوکبوری»، سپهسالار لشکر صلاح‌الدّین ایّوبی بود که از سوی او به حکومت اربیل و مضافاتِ آن منصوب شده بود. وی به زنگیان و ایّوبیان (دولت های حاکم بر شام و مصر) بسیار خدمت کرد و نقش بسیارمهمّی در پیروزی صلاح‌الدّین ایوبی در جنگ‌های صلیبی داشت.

محمّد قزوینی وی را چنین معرّفی می‌کند:

الملک المُعَظّم مظفرالدّین کوکبوری بن علی بن بکتکین که از سنهٔ ۵۸۶ الی ۶۳۰ هـ.ق، در اربیل و مضافات سلطنت نمود. این پادشاه خوش‌قلبِ نیک‌فطرتِ رحیم‌دل، در عمل خیرات و مَبَرّات، معروفِ آفاق و از نوادر عصر خود بوده است و ابن خلکان شرح مفصّل مَبسوطی از این گونه اعمال خیریّهٔ او از قبیل بناء «مدارس» و «خانقاه‌ها» و «مریض‌خانه‌ها» و «دارالعَمیان» و «دارلزَمَنی»(مریض‌خانه برای زمین‌گیرها) و «دارالاَرامل» و «دارالایتام» و «دارالرَضاعه» برای کودکانِ سَرِ راهی و «دارالضیافه» و «اوقاف» و رَقَبات کثیره برای هریک از وجوه بر مذکوره ذکر می‌کند که شخص، بی‌اختیار بر روان آن پادشاهِ خَیّر رحمت می‌فرستد؛ باری، پادشاه مذکور در ۱۸ رمضان سنهٔ ۶۳۰ هـ.ق وفات نمود و چون فرزندی نداشت اربیل و مضافات را به خلیفهٔ عبّاسی، «مُستَنصَر» واگذار نمود (۱۳۶۶: ۱۲۱۵).

۴-۱۲. مَنصور ابن المَلک المُظَفّر الارتُقی، صاحب ماردین

نام کامل او «داود بن صالح بن غازی بن قرا أرسلان بن أرتق، الملک المظفّر فخرالدّین» و از جمله سلاطین ایّوبی است که در ۷۷۸هـ.ق وفات یافته است. از او به‌عنوان صاحب «ماردین» یاد می‌شود. مورّخ شهیر، ابن تغری، دربارهٔ او می‌گوید:

صاحب «ماردین» و ابن صاحبها الملک الصالح صالح، و ابن صاحِبها المَلک المَنصور، ابن المَلک المُظَفّر الارتُقی. وَلی مُلک ماردین بَعد ابن أخیه المَلک الصالح مَحمود، الّذي أقامَ في مُلک ماردین أربَع أشهَر، عَوَضاً عَن والِده المَلک المَنصور أحمَد بن المَلک الصالح صالح. وَ لمّا تَسَلّطنَ المَلک المُظَفّر هذا اقتَفی أثر والِده المَلک الصالح فِی العَدل لِلرَعیّة وَ الإحسان إلیهِم وَ صارَ مُحبّباً لِلنّاس وَ دامَ عَلی ذلِک إلی أن توفي بِها فِي سَنة ثَمان وَ سَبعین وَ سَبعمائة، بَعد أَن حُکمها نَحو عشر سِنین وَ تولی سَلطَنَه ماردین مِن بَعده اِبنه المَلک الظاهر مَجدالدّین عیسی [...] (۱۹۸۴: ۲۸۹/۵).

۴-۱۳. ناصرالدّین بوغا (غلامِ بُغدی)

نام وی در اکثر منابع به دو صورت «ناصرالدّین بوغا» و «ناصرالدّین بوقا» آمده است. به نظر می‌رسد او شحنه و فرماندار شهر خوی بوده که از خَلاء موجود در نظام فروپاشیدهٔ سیاسیِ کشور،

سوء استفاده کرده و خود را به مقام امیری در این منطقه رسانیده است. وی از عمّال و کارگزاران «بُغدی» بوده و چنین به نظر می‌رسد که بُغدی نیز خود، غلامِ اتابک مظفرالدّین ازبک بوده باشد. در نفثة المصدور فقط در یک موضع به این نام اشاره شده است:

> و دیگر سهل قیادِ سُست‌شلوار «بُوغا» (غلامِ بُغدی) که در آن فترت از فُتور دیگران، خویشتن را امیر کرده بود [...] (زیدری، ۱۳۷۰: ۸۵).

۴-۱۴. علاءالدّین محمّد، سلطان الموت

نام او «علاءالدّین محمّد» معروف به «محمّد سوم» است. وی پسر جلال‌الدّین حسن بود که به «نومسلمان» شناخته می‌شود. زرینکوب دربارهٔ این جلال‌الدّین نومسلمان می‌گوید:

> جلال‌الدّین حسن با رابطهٔ دوستانه‌ای که با شهرهای اطراف الموت برقرار کرد، وحشت و هراس دنیای خارج را از نام «الموت» که قلعهٔ مرگ و کمین‌گاه فساد تلقّی می‌شد، فروکاست [...] (زرّین‌کوب، ۱۳۷۹: ۵۱۴).

به هر روی، علاءالدّین محمّد در سنین کودکی به‌عنوان فرمانروای «الموت» به جای پدر نشست؛ ولی در سال‌های نوجوانی دچار بیماری روحی شد و سرانجام، به‌واسطهٔ برخی از اعمال و رفتارِ ناشی از همین بیماری، ناگزیر به دست فرزند خودش، «خورشاه» به قتل رسید (← مدرّس رضوی، ۱۳۵۴: ۱۳۶).

۴-۱۵. خواجه‌محمّد جودانه

دربارهٔ «خواجه‌محمّد جودانه» در کتاب‌های مرجع و فهرست‌ها و منابع مختلف اطّلاع چندانی حاصل نشد؛ به‌جز اینکه زیدری در نفثة المصدور از او به‌عنوان چهارمین تن از همراهانِ خود یاد می‌کند و می‌گوید:

> تا آخر روز، الحَقِیقَه وقتِ غروبِ مَسَرَّت و أمانی و زوالِ روزِ کامرانی بود؛ خود را پیاده و پای‌کشان با مَغاری چون حالِ محنت‌زده و حوصلهٔ بخیل، تنگ و تاریک، انداخت و آن کهفِ دلگیر را سه شبانه‌روز با یک-دو آشنا هم از أبنای روزگار، که «خواجه‌محمّد جودانه» رابعِ ما بود، بیت‌الاحزانِ خویش ساخت [...] (زیدری، ۱۳۷۰: ۵۷).

نکتهٔ قابل توجّه در این بخش، تلمیحی است به یکی از آیات قرآن مجید که واژه‌های «غار» و «کهف» و «رابع»، ما را به آن رهنمون می‌کند. در واقع لحن زیدری به‌گونه‌ای است که از «جودانه» با تعریض سخن می‌گوید.

۴-۱۶. احمد اُرمَوی

متأسفانه کوشش‌های ما برای شناسایی این فرد نیز به جایی نرسید. آنچه ما دربارهٔ او به دست آوردیم، همان عبارت کوتاهی است که زیدری نسوی در نفثة‌المصدور بدان اشارت کرده است و از همین مطلبِ اندک نیز، چنین برمی‌آید که او اهل خیانت و خباثت بوده است:

آن گاوریشِ خَرطبع که به همهٔ وجوه، رشته به دست او داده بود و به رَسَن او فروچاه رفته [...] (همان: ۸۵).

شایان توضیح است که «احمد اُرمَوی»، صرف نظر از جایگاهی که از آن برخوردار بوده است، فردی فرومایه، دون‌همّت و بدکار بوده که به باور زیدری در آن دورهٔ فترت، با استفاده از فتور دیگران به منصب و مقامی دست یافته بود که در شرایط طبیعی و اوضاع عادیِ مملکت، نمی‌توانست بدان دست یابد.

۵. نتیجه

نفثة المصدور متنی بسیار زیبا و باشکوه است؛ متنی که می‌تواند تمامی مرزهای خیال و تصوّر را درنوردد و انسان را همراه خویش به ژرفای تاریخ بکشاند. آنها که از دانش بلاغت و معلومات ادبی برخوردارند، جایگاه این اثر ارزشمند زبان و ادب پارسی را در میان آثار منثور این زبانِ کهن می‌دانند. از همان سال‌های نخستین که شیفتگان زبان و ادب فارسی به تحصیل در این رشته می‌پردازند، خواهند دانست که نفثة المصدور زیدری نسوی، ازجمله متون و منابع بسیارمهمّ این رشتهٔ تحصیلی به شمار می‌رود که در کنار متونی نظیر تاریخ جهانگشا، تاریخ وصّاف، راحةالصّدور و غیره، جزو منابع آزمون دکتری و برنامه‌های درسی است که در دوران تحصیل با آن سروکار خواهند داشت. نگارنده نیز به سابقهٔ چنین معرفتی، همواره با این متون، به‌ویژه نفثة المصدور در ارتباطِ مداوم بوده و به تناسب نیازهای مطالعاتی و پژوهشیِ خود، بدان مراجعه داشته و متوجّه شده است که ظرافت‌های ادبی و صنایع لفظی و معنوی و همین‌طور پیچیدگی‌های ماهُوی، خوانشِ این اثرِ دلپذیر و سودمند را با دشواری‌های بسیار روبه‌رو کرده است. نگارنده ضمن مُدّاقه در این اثر، بدین نتیجه رسید که علاوه بر دشواری‌های ناشی از به‌کارگیریِ انواع صنایع لفظی و معنوی و آرایه‌های ادبی و مؤلّفه‌های بَلاغی در این متن، ایهام و ابهام در معرّفی اشخاص و عدم اشارهٔ مؤلّف به نام و نشانِ شخصیّت‌های تاریخیِ مؤثّر در این میراثِ تاریخی-ادبی نیز، به دشوارخوانیِ آن دامن زده است؛ بنابراین، ضمن این پژوهش، بر آن شد که شخصیّت‌های موردِ اشاره در این اثر را شناسایی و نقد و بررسی کند.

به علاقه‌مندان نفثة المصدور توصیه می‌شود پیش از آغازِ مطالعهٔ آن، حتماً مقالهٔ محمّد قزوینی و کتاب سیرهٔ جلال‌الدّین منکبرنی و توضیحاتِ مجتبی مینوی و مقدّمهٔ امیرحسن یزدگردی و مقالهٔ حاضر و سایر مقالات مرتبط را بخوانند تا بتوانند از مطالعهٔ آن بیشتر بهره‌مند شوند.

منابع

اشپولر، برتولد (۱۳۷٤)، تاریخ مغول در ایران، ترجمهٔ محمود میرآفتاب، تهران، علمی و فرهنگی.

پادشاه محمّد (۱۳٦۳)، آنندراج، چاپ محمّد دبیرسیاقی، تهران، کتاب‌فروشی خیّام.

تغری بردی الاتابکی، یوسف (۱۹۸٤)، المنهل الصافي و المستوفي بعد الوافي، ج ٥، تحقیق عبدالعزیز نبیل‌محمّد، قاهرة، الهیئة المصریة العامة للکتاب،.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، تهران دانشگاه تهران و روزنه.

رشیدالدّین فضل‌اللّه (۱۳۳۸)، جامع التواریخ، چاپ بهمن کریمی، تهران، اقبال و شرکا.

زرینکوب(۱۳۷۹) روزگاران، ویراستار: فاطمه زندی، نشر سخن، تهران.

زیدری نسوی، شهاب‌الدّین‌محمّد (۱۳۷۰)، نفثة المصدور، چاپ امیرحسن یزدگردی، تهران، ویراستار.

ـــــــــــ(۱۳۹٤)، سیرت جلال‌الدّین منکبرنی، چاپ مجتبی مینوی، تهران، علمی و فرهنگی.

شیرازی، عبداللّه ابن فضل‌اللّه (۱۳۸۸)، تاریخ وصّاف الحضره، چاپ علیرضا حاجیان‌نژاد، تهران، دانشگاه تهران.

قزوینی، محمّد (۱۳٦٦)، مقالات قزوینی، تهران، اساطیر.

مدرّس رضوی، محمّدتقی (۱۳٥٤)، احوال و آثار خواجه نصیرالدّین طوسی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

ادب فارسی، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۹
10.22059/jpl.2022.336253.2007
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

The Impact of the Story of Div-e Gavpai and the Religious Sage in Marzbannameh from the Storeis of Prophet Moses (pbuh) and Prophet Mohammad (pbuh)

Zeinab Rezapour
Assistant professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran

(P 81-98)
Received: 27 December 2021; Accepted: 12 April 2022

Abstract

One of the most important and challenging stories of Marzbannameh is Div-e Gavpai and the religious sage, which covers the fourth chapter of this book and is viewed from different angles. One of the reasons for various speculations about this story is the association of meanings and its connection with a range of religious, historical, mythological narratives and narrative themes in the Iranian mythology and Saami stories that each one has some thematic similarities with the story of Div-e Gavpai and the religious sage. It is likely that Varavini intended to intentionally include some signs and evidence in the text to guide the wise reader to those narrations. Accordingly, while expanding the intentions and dimensions of the story and connecting the audience's mind with similar narrations, he establishes coherence and coordination between the phrases of the fourth chapter of Marzbannameh. Research on this subject has explored this story more from the perspective of mythological critique and related narrative patterns and religions of ancient Iran while its relationship with Saami stories such as the story of Prophet Moses (pbuh) and Prophet Muhammad (pbuh) in religious and historical texts has been neglected. In this paper, with a descriptive-analytical method and based on intra- and extra-textual evidences and presenting structural, verbal and content documents, the similarities and relations of this story with the mentioned narrations are explained. It is also shown that how Varavini, with the help of his own art and the use of storytelling techniques, has created a multi-layered narrative discourse from which different voices can be heard.

Keywords: Marzbannameh, Sa’d al-Din Varavini, Div-e Gavpai and The Religious Sage, The Story of Prophet Moses (PBUH), The Story of Prophet Mohammad (PBUH).

اثرپذیری داستان دیوِ گاوپای و دانای دینیِ *مرزبان‌نامه* از داستان‌های حضرت موسی[ع] و حضرت محمّد[ص]

زینب رضاپور*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

(از ص ۸۱ تا ۹۸)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۶، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱/۲۳

علمی-پژوهشی

چکیده

یکی از داستان‌های مهم و چالش‌برانگیز مرزبان‌نامه، دیوِ گاوپای و دانای دینی است که باب چهارم این کتاب را به خود اختصاص داده و از زوایای مختلفی به آن نگریسته شده است. یکی از دلایل تعدّد گمانه‌زنی‌ها دربارهٔ این داستان، تداعی معانی و ارتباط برقرار کردن آن با طیفی از روایات دینی، تاریخی، اساطیری و بن‌مایه‌های داستانیِ موجود در اساطیر ایرانی و داستان‌های سامی است که هرکدام به‌نوعی با داستان دیوِ گاوپای و دانای دینی اشتراکات مضمونی دارند و این احتمال وجود دارد که وراوینی با گنجاندن هدفمند برخی نشانه‌ها و شواهد در متن، بر آن بوده است تا مخاطبِ آگاه را به آن روایات، رهنمون شود. وی از این طریق، ضمن گسترش اغراض و ابعاد داستانی و پیوند دادن ذهن مخاطب با روایات مشابه، بین عبارات باب چهارم مرزبان‌نامه انسجام و هماهنگی برقرار می‌کند. پژوهش‌های انجام‌شده در این باره، این داستان را بیشتر از دیدگاه نقد اسطوره‌شناسی و الگوهای روایی مربوط به آن و ادیان ایران باستان کاویده‌اند و ارتباط آن با داستان‌های سامی نظیر داستان حضرت موسی[ع] و حضرت محمّد[ص] در متون دینی و تاریخی مغفول مانده است. در این نوشتار، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، بر اساس شواهدِ درون‌متنی و برون‌متنی و ارائهٔ مستندات ساختاری، لفظی و محتوایی، شباهت‌ها و روابط این داستانِ مرزبان‌نامه با روایات مذکور تبیین می‌گردد و نشان داده می‌شود که چگونه وراوینی به مدد هنر ویژهٔ خویش و به‌کارگیری شگردهای قصّه‌پردازی، داستانی با گفتمانی چندلایه پدید آورده که صداهای مختلفی از آن شنیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: مرزبان‌نامه، سعدالدین وراوینی، دیوِ گاوپای و دانای دینی، داستان موسی[ع]، داستان حضرت محمّد[ص].

*. رایانامهٔ نویسنده: *z.rezapour@scu.ac.ir*

۱. مقدّمه

مرزبان‌نامه به‌عنوان سرحلقهٔ نثر فنیِ قرن هفتم و نمونهٔ شاخص این سبک به شمار می رود که نه‌تنها در این قرن، بلکه در قرون بعد نیز سرمشق نویسندگان بوده است (خطیبی، ۱۳۶۶: ۵۱۰). بنا به قولی مرزبان بن رستم اصل این کتاب را در قرن چهارم هجری نوشته است؛ و بر پایهٔ قول دیگر، آن را در دورهٔ ساسانیان یک یا عدّه‌ای از حکمای آن دوران تحریر کرده‌اند (رضایی، ۱۳۸۹: ۶۶) و در اوایل قرن هفتم، سعدالدین وراوینی با دخل و تصرّفاتی آن را به فارسی برگردانده است.

یکی از ابزارهای شناخت ابعادِ هنری مرزبان‌نامه، پی‌بردن به ساختار داستان‌های این کتاب و فهم تصرّفاتی است که نویسنده در داستان‌های آن اعمال کرده است. این امر، تعامل متن را با دیگر متون، مشخّص و هنر وراوینی و خلّاقیت او را در بازپرداخت قصّهٔها آشکار می‌کند. داستان «دیوِ گاوپای و دانای دینی» با طیف وسیعی از متون دینی، اساطیری، تاریخی، تعلیمی و فلسفی ارتباط برقرار می‌کند و در این میان، شباهت آن با داستان پیامبرانی همچون حضرت موسی و در مرتبه‌ای ضعیف‌تر، حضرت محمّد^{ص} بیشتر به نظر می‌رسد. وراوینی مرزبان‌نامه را از آن جهت برای ترجمه برگزید تا با وسعت مجال بتواند هنر نویسندگی خود را در بالاترین حدّی که در آن دوره معهود بوده است، به نمایش بگذارد (خطیبی، ۱۳۶۶: ۵۰۶).

اصل مرزبان‌نامه به زبان طبری موجود نیست؛ ولی از مقایسهٔ ترجمهٔ وراوینی از این کتاب با ترجمهٔ دیگر آن با نام روضه‌العقول که محمّد غازی ملطیوی تحریر کرده است، برمی‌آید که بسیاری از دقایق فنّی و زیباشناختی در این کتاب، حاصل احاطهٔ بسیار وراوینی بر متون مختلف، ژرف‌اندیشی، دقّت نظر و قریحهٔ والای اوست. بر این اساس، می‌توان تداعی داستان‌های مختلف در این باب از مرزبان‌نامه را به‌عنوان یکی از اسلوب‌های سخن‌آرایی و هنر ظریف وراوینی در ترجمهٔ این اثر تلقی کرد؛ به‌ویژه اینکه خودِ وی در مقدمهٔ کتاب دربارهٔ استفاده از منابع گوناگون به این موضوع اشاره کرده‌است:

> چون نحل بر هر شکوفه از افنانِ عبارات نشستم و از هریک آنچ خلاصهٔ لطافت و مُصاصهٔ حلاوت بود، با خَلِیّهٔ خاطر بردم تا از مفردات اجزاءِ آن مرکّبی به‌فرطِ امتزاج عسل‌وار حاصل آمد که امکان تمییز از میان کلّ و جزء برخاست (وراوینی، ۱۳۸۰: ۱۷).

ویژگی چندمعنایی و تأویل‌بردار بودن که سبب تداعی مضامین و مفاهیم متعدّد در شاهکارهای ادبی بوده، با اقتدا به ظرفیت تأویل‌پذیری و بطون معنایی قرآن کریم پدید آمده است. یکی از نمونه‌های شاخص این شیوهٔ سخن‌آرایی، در اشعار حافظ مشاهده می‌شود که به‌طور هدفمند و آگاهانه، اسلوب، معانی و برخی واژگان غزل‌های خود را هنرمندانه و پنهانی، از آیات و داستان‌های قرآنی الگوبرداری کرده است (نظری، ۱۳۹۱: ۲۳۵). وراوینی نیز نه‌تنها در سرتاسر مرزبان‌نامه به‌صورت پیدا و گونه‌گون از واژگان و عبارات قرآنی و روایی بهره گرفته، بلکه از شیوه‌های اثرپذیری پنهان و تعبیهٔ اشارات ضمنی به موضوعات و داستان‌های قرآنی نیز غافل نبوده (رضاپور، ۱۴۰۰: ۵۰)

و تمام سعی خود را در تلفیق داستان‌های اساطیری با الگوهای دینی به کار گرفته است. بر این اساس، در این پژوهش تلاش می‌شود ضمن تبیین شباهت‌های داستان دیوِ گاوپای و دانای دینی با سرگذشت حضرت موسیؑ و حضرت محمّدص، گوشه‌ای از ابعادِ هنری و پنهان باب چهارم مرزبان‌نامه در بازپرداخت وراوینی آشکار شود.

پیشینهٔ پژوهش

در باب داستان «دیوِ گاوپای و دانای دینی» پژوهش‌های گوناگونی انجام گرفته است. محمّد معین، داستان اساطیری ماتیکان یوشت فریان و اخت را منبع دیوِ گاوپای و دانای دینی می‌داند (۱۳۲۴: ۱۵) و احمد تفضّلی ضمن ردّ نظر معین، صرفاً آن‌گونه ادبیات را در تدوین داستان مرزبان‌نامه موثّر دانسته است (۱۳۹۳: ۲۵۳-۲۵۴). سیروس شمیسا در مقالهٔ «مرزبان‌نامه و خاطرهٔ شکست دیوان» از یک‌سو روایتی قدیمی از شکست مردمان بومی مازندران و گیلان از آریایی‌ها را منشأ این داستان می‌داند که تغییراتی نظیر جایگزین‌کردن شکست معنوی به جای شکست نظامی نیز در آن اعمال شده است و از سوی دیگر، قبول دیانت زرتشتی توسّط بومی‌های شمال را نیز در این داستان مطرح می‌داند و بر این اساس معتقد است داستان دیوِ گاوپای در اثر آمیزش اساطیر چند دوره، به شکل کنونی عرضه شده است (۱۳۶۱: ۱۲۸۳). رزمجو بختیاری و خلیلی جهرمی، در مقالهٔ «نقد اسطوره‌گرای باب دیوِ گاوپای و دانای دینی مرزبان‌نامه» عناصر زمان و مکان، دانای دینی و دیوِ گاوپای را از چشم‌انداز اسطوره‌ای کاویده‌اند و معتقدند شخصیّت‌هایی از قبیل یوشت فریان، هوشنگ، زردشت و حضرت سلیمان، هریک به‌نوعی با شخصیّت اصلی داستان، یعنی دانای دینی مشابهت‌هایی دارند؛ ولی در نهایت، به عدم انطباق کامل شخصیّت‌های این داستان با شخصیّت‌های اساطیری و تاریخی اذعان کرده‌اند (۱۳۹۰: ۸۰). سیّده معصومه حسینی در مقالهٔ «تحلیل جنبه‌های مانوی داستان دیوِ گاوپای و دانای دینی در مرزبان‌نامه» مرد دینی را با مانی و دیوِ گاوپای را با کرتیر، موبد موبدان زرتشتی و عامل کشتار مانویان، شبیه دانسته و بر اساس مستندات تاریخی و درون‌متنی، به این نتیجه رسیده است که مانویان به دلیل شرایط خفقان‌آوری که پس از مانی داشته‌اند، با دست‌کاری افسانهٔ زرتشتی مناظرهٔ اخت و یوشت، صحنهٔ مناظرهٔ مانی و کرتیر را که به قتل مانی انجامید، در آن مخفی کرده‌اند (۱۳۹۶: ۲۷). فولادی و همکاران در مقالهٔ «مسئله دیوِ گاوپای و دانای دینیِ مرزبان‌نامه» محتمل می‌دانند که هستهٔ اصلی این داستان برگرفته از اوستا و منابع پهلوی باشد که با مفاهیم فلسفی آمیخته و باتوجّه به مینوی خرد پرداخته شده است (۱۳۹۹: ۸۲).

۲. اثرپذیری چندسویه در داستان دیو گاوپای و دانای دینی

چنان‌که گفته شد وراوینی از جمله نویسندگانی است که به اقتضای نثر فنّی، در بازپرداخت مرزبان‌نامه، از تأثیر مستقیم و غیر مستقیم آیات قرآنی بهره‌مند بوده و گونه‌های مختلف اثرپذیری در اثر وی قابل مشاهده است. اگر شیوه‌های گوناگون اثرپذیری به‌طور یک‌جا در یک نمونه جمع

شوند، بدان «اثرپذیری چندسویه» گفته می‌شود (راستگو، ۱۳۹۸: ۸۷). در داستان دیوِ گاوپای و دانای دینی نیز اثرپذیری واژگانی، تلمیحی، الهامی- بنیادی و تأویلی به‌صورت توأمان دیده می‌شود؛ ولی آنچه در عمق‌بخشیدن به داستان و چندبعدی‌کردن آن نقش اساسی داشته، تعبیهٔ مفاهیم ضمنی در زیرساخت باب چهارم مرزبان‌نامه است که از ساختار و سبک قرآن مجید پیروی می‌کند. در اثرپذیری ساختاری - سبکی، سخنور سخن خویش را در ساخت و بافتی همخوان و همسان با قرآن پردازش می‌کند. قرآن نیز در ورای روساخت آشکار خود، ژرف‌ساختی پیوسته و درهم‌تنیده دارد که لایه‌لایه و تودرتوست و با روساخت آن پیوندی پنهانی دارد (همان: ۷۰) . یکی از نتایج ساختار و سبک منحصربه‌فرد قرآن که در کنار دیگر عوامل، ماندگاری و پویایی آن را در ادوار مختلف رقم زده است، قابلیت تأویل و تطبیق آیات قرآنی و لزوم کشف معانی باطنی و دقایق نهفتهٔ آن است (رکنی، ۱۳۹۲: ۱۳۴) و این شیوه، همواره در اذهان سخنوران ادبی از جمله سعدالدین وراوینی الهام‌بخش و اثرگذار بوده است.

۳. داستان دیو گاوپای و دانای دینی در *مرزبان‌نامه*

بر اساس داستان دیو گاوپای و دانای دینی در مرزبان‌نامه، در روزگاران قدیم که دیوان آشکارا در جامعه به فساد و گمراه‌کردن مردم و به تباه‌کاری اهتمام داشتند، با ورود مردی دین‌دار به سرزمین ایشان و گسترده‌شدن بساط عبادت و دعوت و افزایش شمار پیروان وی، احساس خطر می‌کنند و در مجلسی با مهتر خود دیو گاوپای گرد هم می‌آیند. در این مجلس، هرکدام از دیوان برای دفع مشکل پیش‌آمده و مقابله با دانای دینی دیدگاه‌های خود را ارائه می‌دهند و در نهایت، دیو گاوپای تصمیم می‌گیرد با گردآوردن هزار دیو دانا و پرسیدن سؤالات دشوار به افشای نادانی دانای دینی در حضور دانشمندان و بزرگان و آدمی و پری بپردازد و سپس برای قتل او اقدام کند. همچنین ایشان متعهد می‌شوند که در صورت شکست، موطن مألوف خود را ترک کنند و در بیابان‌ها و غارها و زمین‌های پست ساکن شوند؛ به‌طوری که هیچ تماسی با آدمیان نداشته باشند. در نهایت، دانای دینی به تمامی پرسش‌های آنان پاسخ می‌گوید و دیوان، زیان‌دیده و ناامید از آن جایگاه آباد رانده می‌شوند.

باید توجّه داشت که در سنّت ادب فارسی، دیو همواره در معنای موجود اسطوره‌ای، اهرمن یا جن به کار نرفته و مصداق‌های مختلف انسانی و غیر انسانی پیدا کرده است؛ برای مثال، ناصرخسرو افرادی چون خلفای عباسی، امیران سلجوقی، عوام، جهّال، فقهای دروغین، افراد حریص و ... را دیو نامیده و صفاتی چون فریبندگی، بی‌وفایی، بدگوهری، گمراه‌کنندگی، جهل، نفاق، گردن‌کشی، جفاکاری، بدکنشی و ... را بدیشان نسبت داده است (به نقل از اسعدی، ۱۳۸۴: ۱۰). در متن دیو گاوپای نیز به این موضوع چنین اشاره شده است:

> هر گه که گوهر آز و خشم درو (انسان) استیلا کند، بصفت دیوان بیرون آید و در امر و نهی بالقاء شیطانی گراید (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۶۷).

بر این اساس، دیو و دانای دینی در این داستان، جنبهٔ نمادین می‌یابند و قابلیت تأویل به شخصیّت‌های گوناگون و تطبیق با آنها را پیدا می‌کنند. کاربرد عباراتی چون «از بدعت کفر بشرعت ایمان آمدند و بر قبلهٔ خدای‌پرستی اقبال کردند» (همان: ۲۱٤) و استفاده از واژگانی نظیر «مردی دین‌دار»، «بساط دعوت»، «بازار دعوت» و «ارکان شریعت» در شأن مرد دینی، بر پیامبر بودن دانای دینی دلالت دارد و دیوان در حکم دشمنان و مخالفان وی قرار می‌گیرند.

۴. شباهت‌های داستان حضرت موسی[ع] با دیو گاوپای و دانای دینی

داستان حضرت موسی[ع] یکی از داستان‌های مشهور در ادیان سامی (یهودیت، مسیحیت و اسلام) است که به‌سبب برخورداری از درون‌مایهٔ جذّاب و ابعاد تربیتی گوناگون و درس‌های اخلاقی برجسته، بسیار مورد توجّه بوده است. بخش‌های مختلف داستان حضرت موسی در قرآن در ضمن ۳۴ سوره و از جمله سوره‌های طه، شعرا، اعراف، بقره، انفال، نمل و قصص ذکر شده است و از کنار هم قراردادن این بخش‌های پراکنده، داستان کامل می‌شود. فرازهایی از این داستان با روایت دیو گاوپای و دانای دینی قابل تطبیق است و به نظر می‌رسد وراوینی از طریق عبارت‌پردازی‌های هدفمند و گزینش واژگان و تعابیر خاصّ، در جهت برقراری ارتباط بین این دو داستان کوشیده است. از این نگاه، دانای دینی، به حضرت موسی[ع] و دیو گاوپای و گروه دیوان به فرعون و یاران و مشاوران او قابل تأویل خواهند بود. در زیر، شباهت‌های این دو داستان ذکر می‌شود:

۱. در بخش‌های مختلف مرزبان‌نامه به کبر و غرور و مهتری و برتری‌جویی دیو گاوپای اشاره می‌شود (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۳۰ و ۲۴۹-۲۵۰). فرعون نیز به مانند گاوپای، خود را از همه برتر و بهتر می‌داند و برای خویش جایگاه خدایی قائل است:

> گفت: بزرگ‌تر منم ایشان همه کهتر از من‌اند. و چهل سال هم بر این بود. پس آن‌گاه در بت‌خانه‌ها برآورد و ایدون گفت: مَا عَلِمْتُ لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرِي. شما را جز من خدای کس نشناسم و خلق را به پرستیدن خود خواند (طبری، ۱۳۷۸: ۲۶۵).

فرعون از جهت دیگری نیز به گاوپای شباهت دارد و آن علاقهٔ وافر وی به گاو است:

> فرعون هر چند دعوی خدایی کرد، گاو را دوست داشتی؛ هرگاه که گاوی نیکو بدیدی، او را سجده کردی و خلق را بفرمودی که او را سجود کردندی. و به پادشاهی مصر اندر خلقی بودند بسیار که سَر گاو را پرستیدندی و بتان داشتندی بر صورت سرِ گاو، و فرعون بر ایشان انکار نکردی از دوستی که او را با گاو بود. و فرعون گوشت گاو نخوردی و نپسندیدی که کس از قوم او گاو کشتی (همان: ۳۰۵).

۲. در مرزبان‌نامه، از دیو گاوپای به «فجرهٔ طواغی و طواغیت» و از زیردستان و لشکریان او به‌عنوان «عبدهٔ طواغیتِ طغیان» یاد می‌شود (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۱۵ و ۲۵۲). در آیات مختلف قرآن نظیر «اذْهَبْ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى» (طه: ۲۴؛ نازعات: ۱۷ و طه: ۴۳) و «قَالَا رَبَّنَا إِنَّنَا نَخَافُ أَنْ يَفْرُطَ عَلَيْنَا أَوْ أَنْ يَطْغَى» (طه: ۴۵) نیز فرعون به‌عنوان فردی طغیان‌گر و سرکش معرّفی می‌شود.

۳. در مرزبان‌نامه، دانای دینی را «علم و حکمت پیشه است» (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۴۵) و هر روز، افراد بیشتری به آیین او می‌پیوندند: «تا به اندک روزگاری بساطِ دعوت او روی به بسطت نهاد و بسیار کس اتّباع دانش او کردند و اتباعِ بی‌شمار برخاستند ...» (همان: ۲۱۴). موسیؑ نیز به مانند دانای دینی از علم و حکمت برخوردار است و پس از آغاز دعوت، روزبه‌روز بر شمار پیروان او افزوده می‌شود: «وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَاسْتَوَى آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا» (قصص: ۱۴). در تاریخ طبری آمده است: «خبر او به مصر اندر افتاد. هر کسی به دیدار او می‌آمدند تا بنی اسرائیل جمله بر او گرد آمدند و بدو می‌گرویدند» (طبری، ۱۳۷۸: ۲۹۴).

۴. محلّ عبادت دانای دینی بر سر کوهی است که در آن جایگاه، صومعه‌ای ترتیب می‌دهد و سجّادهٔ عبادت می‌گسترد و خلق را به طریق عصمت دعوت می‌کند و آفتاب سلطنتش سر از ذروهٔ این کوه برمی‌زند (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۱۴ و ۲۱۶). در داستان حضرت موسی نیز کوه طور جایی است که خداوند بر موسیؑ تجلّی می‌کند (شمیسا، ۱۳۷۸: ۶۳۰) و آن حضرت در این کوه به عبادت و مناجات پروردگار می‌پردازد و «چون نعمت بر او تمام گشت و مناجات سپری شد، موسی از آن مقام کوه طور بازگشت با مرتبت‌ها و نعمت‌ها و برکت‌ها؛ برکت پیغمبری و برکت وحی و برکت مناجات و برکت شریعت و دین و برکت مرتبت و قدرت» (طبری، ۱۳۷۸: ۲۹۰).

۵. در مرزبان‌نامه دربارهٔ دانای دینی از زبان دیوان چنین گفته می‌شود:«این مردِ دینی برین سنگ نشست و سنگ در آبگینهٔ کار ما انداخت و شکوهِ ما از دلِ خلایق برگرفت» (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۱۶). دربارهٔ حضرت موسی و محلّ عبادت وی نیز چنین آمده است:

> گروهی گفتند آن سنگی بود از کوه طور سینا که موسی آنجا با خدای عزّ و جل مناجات کرده بود بر مقدار مصلّی نماز موسی هرکجا به سفر بودی یا به حضر، آن سنگ را از خویشتن جدا نکردی. پس چون موسی مناجات خواستی کردن، بر آن سنگ برایستادی و نماز کردی و مناجات گفتی (طبری، ۱۳۷۸: ۳۶۳).

به نظر می‌رسد تکرار واژهٔ «سنگ» در این عبارات مرزبان‌نامه ناظر به نقش برجستهٔ آن در داستان حضرت موسی نیز هست؛ چنان‌که یکی از معجزات آن حضرت، با عصا به سنگ ضربه‌زدن و جاری‌شدن دوازده چشمه از آن برای اقوام دوازده‌گانهٔ بنی اسرائیل بود: «أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ» (اعراف: ۱۶۰). از این قبیل است به سنگ تبدیل‌شدن اموال و دارایی‌هایی مخالفان موسیؑ به سبب دعای آن حضرت (طبری، ۱۳۷۸: ۳۰۳).

۶. در مرزبان‌نامه، گروه دیوان به فساد و تباهی اهتمام داشتند و با ورود دانای دینی به آن جایگاه و دعوت افراد به طریق عصمت و شریعت، مردم از افعال دیوان اعراض می‌کنند و بدو می‌گروند (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۱۴). موسی نیز زمانی به رسالت مبعوث می‌شود که آل فرعون ظلم و فساد و تعدّی را در بین مردم به اوج خود رسانده بودند و قوم موسی از این بابت نزد او شکایت می‌برند و

یاری می‌جویند: «قَالُوا أُوذِينَا مِنْ قَبْلِ أَنْ تَأْتِيَنَا وَمِنْ بَعْدِ مَا جِئْتَنَا قَالَ عَسَى رَبُّكُمْ أَنْ يُهْلِكَ عَدُوَّكُمْ وَيَسْتَخْلِفَكُمْ فِي الْأَرْضِ... » (اعراف: ۱۲۹).

۷. یکی از اعمال پلید دیوان در داستان گاوپای و دانای دینی، اغوای مردم از طریق جادوگری و درست جلوه‌دادن باطل در انظار آدمیان بوده است: «باغوا و اضلال خلق را از راهِ حقّ و نجات می‌گردانیدند و اباطیلِ خیالات در چشمِ آدمیان آراسته می‌نمودند» (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۱۳). در زمان حضرت موسیؑ نیز سحر و جادوگری رواج بسیار داشت و آن حضرت با آوردن معجزه‌ای که آنان قادر به انجامش نبودند، سحرهاشان را باطل و با آنها اتمام حجت کرد (صدوق، ۱۳۷۳: ۸۰/۲).

۸. دیو گاوپای پس از وقوف بر ویژگی‌های دانای دینی و گرویدن تعداد زیادی از مردم به وی، برای چاره‌جویی در این کار زمان می‌خواهد و به مشورت با وزرای خود می‌پردازد:

> ... گفت از شما زمان می‌خواهم که چنین کارها اگرچه توانی برنتابد، اما بی تأنی هم نشاید کرد ...؛ پس سه سر دیو را که هرسه دستوران ملکت و دستیاران روز محنت او بودند حاضر کرد و آغاز مشاورت از دستور مهترین نمود (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۱۷).

فرعون نیز بعد از اوّلین مواجهه با موسی و مشاهدهٔ برخی معجزات، همچون گاوپای برای مقابله با موسیؑ و چاره‌اندیشی، زمان می‌خواهد و به مشورت با وزیران و سران مملکت خویش می‌پردازد (← شعرا: ۳۶-۴۰).

۹. گاوپای معتقد است که دانای دینی در پی فریب مردم و بی‌اعتبارکردن حکومت ایشان در اذهان عمومی است:

> تو آمده‌ای و عرصهٔ دعوی دانش به گام فراخ می‌پیمایی و جهانیان را به اظهار تورع و امثال این تصنّع، سغبهٔ زرق و بستهٔ فریب خویش می‌کنی و می‌خواهی که چهرهٔ آراستهٔ دولت و طرّهٔ طرازندهٔ مملکت ما را مشوّه و مشوّش گردانی (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۵۱).

فرعون و قومش نیز بر آن‌اند که موسیؑ از طریق سحر و فریب، درصدد اخراج ایشان از آن سرزمین و براندازی آیین و طریقت ایشان است: «قَالَ أَجِئْتَنَا لِتُخْرِجَنَا مِنْ أَرْضِنَا بِسِحْرِكَ يَا مُوسَى» (طه: ۵۷) و نیز: «قَالُوا إِنْ هَذَانِ لَسَاحِرَانِ يُرِيدَانِ أَنْ يُخْرِجَاكُمْ مِنْ أَرْضِكُمْ بِسِحْرِهِمَا وَيَذْهَبَا بِطَرِيقَتِكُمُ الْمُثْلَى» (طه: ۶۳).

۱۰. یکی از روش‌های پیشنهادی به گاوپای برای مقابله با دانای دینی که با استقبال وی مواجه می‌شود، عیب‌جویی از دانای دینی و تخریب وجههٔ وی در نزد گروندگان به اوست که «چون تو به اظهار معایب و افشاء مثالب او زبان بگشایی، تو را تصدیق کنند و از او برگردند و بازار دعوتش کُند شود» (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۲۳). در داستان موسیؑ نیز فرعون با اتهاماتی نظیر جنون و جادو به موسیؑ (طه: ۵۷؛ اعراف: ۱۲۷ و هود: ۱۷)، درصدد تخطئهٔ شخصیّت آن حضرت در نزد بنی اسرائیل و سپس قتل اوست:

فرعون خواست که بنی اسرائیل را از موسی جدا کند تا چون موسی را بکشد، از بهر او بر خود نجنبند که بنی اسرائیل به عدد بسیار بودند. موسی را به چشم بنی اسرائیل زشت همی کرد ... (طبری، ۱۳۷۸: ۳۰۵).

۱۱. گاوپای بر آن است تا در مجمعی عام بنشیند و با دانای دینی در اسرار علوم و حقایق اشیا سخن راند تا او در پرسش و پاسخ گاوپای فروماند و عورت جهل وی بر خلق آشکار شود (← وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۲۳ و ۲۵۲). وی بعد از شنیدن سخنان دینی و پی‌بردن به نشانه‌های دین‌داری و خردورزی او، هزار دیو دانا و دستان‌ساز برمی‌گزیند تا با کمک آنها و همراهی زاهدان و عابدان فریب‌خورده به مقابله با دانای دینی بپردازد: «این همه را حشر کرد و به جوارِ آن کوه رفت که صومعهٔ دینی بر آنجا بود» (همان: ۲۵۰ و ۲۵۶). فرعون نیز پس از اولین دیدار و گفت‌وگو با موسی و دیدن برخی معجزات وی تصمیم می‌گیرد ساحران بسیار دانا و توانا را از سراسر ملک خویش گرد آورد و در محضر خلقی انبوه، جهل و عجز موسی را بر همگان نمایان کند.

به نظر می‌رسد واژهٔ «حشر» در این عبارات مرزبان‌نامه، ناظر به ذکر این واژه در آیاتی است که بر گردآمدن همهٔ مردم برای تماشای اعمال ساحران و حضرت موسی دلالت دارد: «قَالَ مَوْعِدُكُمْ يَوْمُ الزِّينَةِ وَأَنْ **يُحْشَرَ** النَّاسُ ضُحًى» (طه: ۵۹)، «فَأَرْسَلَ فِرْعَوْنُ فِي الْمَدَائِنِ **حَاشِرِينَ**» (شعرا: ۵۳ و نیز ← شعرا: ۳۶ و اعراف: ۱۱۱)، «**فَحَشَرَ** فَنَادَى» (نازعات: ۲۳).

نکتهٔ دیگر اینکه در مرزبان‌نامه، تقابل گاوپای و دانای دینی به شکل مناظره نشان داده شده و آن هم به دلیل پیروی از الگوهای غالب اساطیری و دینی است که در بسیاری از این روایات، مقابلهٔ نیروهای خیر و شر در قالب مناظره پدیدار شده و در القای هم‌زمان این داستان‌ها برای مخاطب تأثیر بیشتری داشته است.

۱۲. گاوپای خواهان از بین‌بردن دانای دینی است؛ ولی با مخالفت یکی از وزیران مواجه می‌شود که عاقبت این کار را وخیم می‌داند و گاوپای را از این تصمیم بازمی‌دارد: «رایِ من آنست که اگر خود میسّر شود، خون‌ریختن این مردِ دینی صلاح نباشد وخامتِ آن زود بما لاحق گردد و این انداخت از حزم و پیش‌بینی دورست» (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۲۲). فرعون نیز به مانند گاوپای بر کشتن موسیؑ مصمّم است؛ لیکن برخی از مشاوران او از جمله مؤمن آل فرعون با این تصمیم مخالفت کرده و عاقبت شوم چنین کاری را به او یادآور می‌شوند (← غافر: ۲۶ و ۲۸).

۱۳. گاوپای ادعای سروری بر دیوان جهان را دارد و مدّعی نفوذ در آسمان‌ها و گوش‌دادن به سخنان اهل ملکوت است: «من پیشوا و مقتدایِ دیوان جهانم، استراقِ سمع از فرشتگانِ آسمان می‌کنم» (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۵۱). فرعون نیز دعوی خدایی دارد و از وزیر بدسرشت خود، هامان، می‌خواهد که برای صعود به آسمان و اطلاع از خدای موسی برای او بنای عظیمی مهیا کند: «وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرِي فَأَوْقِدْ لِي يَا هَامَانُ عَلَى الطِّينِ فَاجْعَلْ لِي صَرْحًا لَعَلِّي أَطَّلِعُ إِلَى إِلَهِ مُوسَى وَإِنِّي لَأَظُنُّهُ مِنَ الْكَاذِبِينَ» (قصص: ۳۸).

۱۴. سخن‌گفتن دانای دینی و موسیؑ نیز به هم شباهت دارد. دانای دینی «کلماتی درشت در عبارتی نرم می‌راند و مرارتِ حق را به وقتِ تجریع در ظرفِ تقریع به انگبینِ تلطّف چاشنی می‌دهد» (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۵۴) و موسیؑ نیز از سوی خداوند مأموریت می‌یابد که به نزد فرعون رفته، با او به نرمی سخن بگوید: «فَقُولَا لَهُ قَوْلًا لَيِّنًا لَعَلَّهُ يَتَذَكَّرُ أَوْ يَخْشَى» (طه: ۴۴).

۱۵. مناظرهٔ دیو گاوپای و دانای دینی با سؤالاتی از کردگار جهان و چیستی او آغاز می‌شود: «دیو گفت: جهان بر چند قسمست و کردگارِ جهان چند؟» (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۵۷). بین موسیؑ و فرعون نیز مناظره‌ای دربارهٔ کردگار جهان و آفرینش درمی‌گیرد و نخستین پرسش فرعون از آن حضرت، دربارهٔ ماهیت خداوند و کیفیت اوست: فرعون گفت: و ما ربّ العالمین. این خدای عالمیان که تو را فرستاده است، چیست و کیست؟» (طبری، ۱۳۷۸: ۲۹۲) و در جای دیگر آمده است: «قَالَ فَمَنْ رَبُّكُمَا يَا مُوسَى» (طه: ۴۹).

۱۶. در نخستین پیغام‌هایی که بین دیو گاوپای و دانای دینی ردّ و بدل می‌شود، شکوه دینداری و نشانه‌های پرهیزکاری دانای دینی بر گاوپای معلوم می‌گردد و او را به هراس بسیار می‌افکند:

> گاوپای از حکایت حال او سخت بهراسید و اندیشید که این همه امارت پرهیزکاری و علامات شریعت‌ورزی و دین‌پروری شاید بود و از عادت متجرّدان و متهجّدان می‌نماید ... (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۵۵).

در نخستین مواجههٔ موسی با فرعون پس از رسالت نیز حضرت موسی معجزاتی را برای فرعون آشکار می‌کند که باعث رعب و وحشت او می‌شود:

> گفت تو را چیزی بنمایم و آیتی پیدا کنم تا بدانی که من پیغمبرم. فرعون گفت بیار و بنمای اگر راستگویی. موسی عصا از دست بیفکند ... فرعون بترسید و از تخت فروافتاد و به زیر تخت اندر شد و شکمش فرورفت از بیم (طبری، ۱۳۷۸: ۲۹۳).

۱۷. در هر دو داستان، تأثیر مهابت و عظمت دانای دینی و موسیؑ پیش از دیو گاوپای و فرعون در قلوب اطرافیان ایشان مشاهده می‌شود؛ چنان‌که در توصیف فرستادهٔ گاوپای به خدمت دانای دینی آمده است: «شکوه و مهابتِ او دیو را چنان گرفت که مجالِ دم‌زدن نیافت» (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۵۲). در فرازی دیگر، گاوپای می‌گوید: «بی‌آنک از دستبردِ این مردِ دینی به جدال و قتالِ ما کاری برخاست، وقعِ هراس و بأسِ او در دل‌هایِ شما بنشست» (همان: ۲۴۹). در داستان موسیؑ نیز، ساحران پیش از فرعون تحت‌تأثیر معجزات حضرت موسی قرار می‌گیرند و به همین دلیل از سوی فرعون مؤاخذه می‌شوند: «قَالَ آمَنْتُمْ لَهُ قَبْلَ أَنْ آذَنَ لَكُمْ إِنَّهُ لَكَبِيرُكُمُ الَّذِي عَلَّمَكُمُ السِّحْرَ» (طه: ۷۱). به نظر می‌رسد گزینش واژهٔ «وقع» ناظر به آیهٔ قرآن است که از پیروزی حق (موسی) بر باطل و تأیید نبوّت وی حکایت دارد: «فَوَقَعَ الْحَقُّ وَبَطَلَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ» (اعراف: ۱۱۸)

۱۸. فرجامِ کار گاوپای و پیروانش نیز به سرانجام فرعون و قوم او شباهت دارد. گاوپای در مناظره و معارضه با دانای دینی شکست می‌خورد و به‌ناچار، سرزمین آباد خود را ترک کرده، در

گودال‌ها و زمین‌های پست ساکن می‌شوند (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۷۳). فرعون و لشکریانش نیز مقهور معجزات گوناگون موسی شده، سرانجام از باغ و بوستان و موطن آباد خویش بیرون می شوند: «فَأَخْرَجْنَاهُمْ مِنْ جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ وَكُنُوزٍ وَمَقَامٍ كَرِيمٍ» (شعرا: ۵۷ و ۵۸).

۱۹. یکی از فرازهای برجسته و شواهد مهم داستان دیو گاوپای و دانای دینی که احتمال ارتباط این داستان با سرگذشت موسی در قرآن را تقویت می‌کند، اقرار دانای دینی بر بهره‌مندی اندک او از علم لدنی و متعلّق‌دانستن آن به راسخ قدمان نبوّت و ولایت است:

> اگرچ بهرهٔ من از عالمِ لدنّیّت علمی زیادت نیامدست و از محیطِ معرفتِ نامتناهی به راسخِ قدمانِ نبوّت و ولایت بیش از قطرهٔ چند فیضان نکرده، وَ مَا اُوتِیتُم مِنَ العِلمِ اِلَّا قَلِیلاً؛ امّا از علم آن‌قدر تخصیص یافته‌ام که از سؤال و جوابِ او در نمانم و از کم‌زنانِ دعوی، مهرهٔ عجز باز نچینم (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۵۴).

یکی از بخش‌های داستان حضرت موسی ع به ملاقات و همراهی آن حضرت با خضر ع اختصاص دارد که در آیات ۶۰ تا ۸۲ سورهٔ کهف به این ماجرای اسرارآمیز اشاره شده است و بسیاری از مفسّران، منظور از «عبد صالح» را در این آیات، حضرت خضر دانسته‌اند. طبری در تفسیر این بخش از آیات می‌نویسد:

> وچون موسی با خدای مناجات همی کرد، ایدون گفت: یا رب هیچ خلقی تو را هست بر پشت زمین از من داناتر؟ گفت: یا موسی مرا بنده‌ای است نام او خضر، او به علم از تو بیش است. موسی گفت: یا رب، مرا به سوی او رهنمون کن. خدای گفت- عزّ و جل-: او به میان دو دریا باشد. پس موسی گفت: که من نیاسایم تا به میان دو دریا نرسم و سوی خضر روم و از او علم آموزم (طبری، ۱۳۵۶: ۹۴۷/۴).

در این داستان، خضر با این شرط که موسی ع هیچ سؤالی از او نپرسد، همراهی او را می‌پذیرد. موسی پس از مشاهدهٔ اقدامات خضر که شامل سوراخ‌کردن کشتی، کشتن نوجوان و تجدید بنای دیوار بود، به وی اعتراض می‌کند و خضر تأویل کارهای خود را برای او بازگو کرده، او را بدرود می‌گوید. خضر که در قرآن از او با تعبیر «عَبْداً مِنْ عِبادِنا آتیناهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنا و عَلَّمْناهُ مِنْ لَدُنّا عِلْماً» (کهف: ۶۵) یاد شده، نماد «باطن» و دارای علم لدنی و ولایت است؛ اما موسی ع نماد «ظاهر» و دارای رسالت، نبوّت و تشریع است (اسفندیار و بیطرفان، ۱۳۸۹: ۱۸). علم لدنی، به‌عبارتی همان معارف غیبی و حقایق و اسرار الهی است که از طریق کسب و یا ابزار حس و عقل به دست نمی‌آید (پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۲۹۰). گفتنی است قرآن از مکان ملاقات حضرت خضر با حضرت موسی به **مجمع‌البحرین** یاد می‌کند (کهف: ۶۰) و تعبیر «**محیط معرفت نامتناهی**» (دریای معرفت) در این بخش از عبارات مرزبان‌نامه با توجّه به همین نکته است. واژهٔ «مجمع» نیز چندبار در داستان گاوپای و دانای دینی تکرار می‌شود (← وراوینی، ۱۳۸۰:۲۵۶) که احتمال دارد بر اساس کاربرد این واژه در داستان حضرت موسی باشد.

علاوه بر موارد یادشده، کاربرد برخی الفاظ برجستهٔ داستان حضرت موسی[ع] در تنسیق عبارات باب چهارم مرزبان‌نامه، احتمال نظرداشتن وراوینی به آن داستان را در پرداخت دیوِ گاوپای و دانای دینی تقویت می‌کند؛ برای مثال، به نظر می‌رسد تکرار واژهٔ «انداخت» و مشتقات آن در برخی عباراتِ این داستان نظیر«آنچ ایشان **انداختند** در خاطر تو جای گرفت» (همان: ۲۲۱)،«این **انداخت** از حزم و پیش‌بینی به دور است» (همان: ۲۲۲)، «سنگ در آبگینهٔ کار ما **انداخت**» (همان: ۲۱۶) و «هر تیر تدبیر که ما **اندازیم** بر نشانهٔ کار نیاید» (همان: ۲۱۸) با توجّه به تکرار این واژه در داستان حضرت موسی و به ویژه مواجههٔ وی با ساحران به کار رفته باشد: «قَالَ أَلْقُوا فَلَمَّا أَلْقَوْا سَحَرُوا أَعْيُنَ النَّاسِ ... وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ ...» (اعراف: ۱۱۶-۱۱۷)، «فَأَلْقَوْا حِبَالَهُمْ وَعِصِيَّهُمْ ... فَأَلْقَى مُوسَى عَصَاهُ ... فَأُلْقِيَ السَّحَرَةُ سَاجِدِينَ» (شعرا: ۴۴-۴۶)؛ و از این قبیل است آیات متعدّدی از سورهٔ طه که این واژه در آنها تکرار می‌شود.

همچنین «مار اژدهاپیکر» در عبارت «روزی ماری اژدهاپیکر ... به طلب آبشخور در آن باغ آمد» (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۳۵) یادآور مار اژدهاشکل در داستان حضرت موسی (← اعراف: ۱۱۷ و ۱۰۷) و «شعبدهٔ حیل» (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۴۲) و «طلسم سحرهٔ فرعون» (همان: ۲۱۶) که به سحر ساحران دلالت دارند.

۵. شباهت‌های داستان پیامبر[ص] با داستان دیو گاوپای و دانای دینی

چنان‌که گفته شد، به نظر می‌رسد وراوینی در بازپرداخت باب چهارم مرزبان‌نامه، با ذکر نشانه‌های مشترک در داستان‌های مشابه با دیو گاوپای و دانای دینی در پی تداعیِ معانی و پیوند فرهنگی بین عناصر اسطوره‌ای و دینی است. داستان حضرت محمّد[ص] نیز در مراتب ضعیف‌تری با این داستان مرزبان‌نامه شباهت‌هایی دارد و احتمالاً وراوینی در بازپرداخت داستان خود به آن نیز گوشه‌چشمی داشته است.

۱. حضرت محمّد[ص] نیز به مانند دانای دینی از علم و حکمت و خُلقی نیکو و برجسته برخوردار بود و با نرم‌خویی و مدارا به تبلیغ دین و جذب قلوب افراد مبادرت می‌کرد. در قرآن کریم در باب علم بسیار وی چنین آمده‌است: «وَأَنْزَلَ اللَّهُ عَلَيْكَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُنْ تَعْلَمُ» (نساء: ۱۱۳). همچنین از رفتار نیک و اخلاق حسنهٔ حضرت رسول[ص] چنین یادمی‌شود: «فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ لِنْتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ ...» (آل‌عمران: ۱۵۹) و نیز: «وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ» (قلم: ۴).

۲. آن حضرت نیز به مانند دانای دینی بساط عبادت خود را در کوه (غار حرا) می‌گسترَد و در همان‌جا به رسالت و فراخواندن مردم به آیین تازه مبعوث می‌شود:

> و قریش را آیین چنان بودی که هرکه از ایشان دعوی نیک‌مردی کردی، هرسال به ماه رجب، یک روز به کوه بیرون شدی و بر سر کوه مجاور بودی روز و شب، ... و چون پیغامبر علیه السّلام، آن

سال مجاورنشستن تمام کرد، و آن سی روز از رجب بود و ده روز از شعبان، و اندر غار بودی به کوه حرا ... (طبری، ۱۳۷۳: ۳۲۱).

در جای دیگر دربارهٔ آشکارشدن دعوت آن حضرت آمده است:

پس دیگر روز به کوه صفا برشد و بانگ کرد تا همه‌کس آوازش بشنیدند و از هر بنگاهی از قریش بر وی گرد آمدند. آنگه پیغمبر علیه السّلام ایشان را گفت: من تا اکنون در میان شما چه قوم بودم؟ همه گفتند: امین و راستگوی و استوار بودی (همان: ۴۳).

۳. در مرزبان‌نامه، دیوان به اغوا و اضلال خلق از راه حقّ و نجات اهتمام داشتند و مردم پس از آغاز دعوت دانای دینی و تمسّک‌جستن به قواعد تنسّک او و اقبال بر قبلهٔ خداپرستی، از دیوان و افعال ایشان اعراض می‌کنند (← وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۱۴). در زمان حیات پیامبر نیز مشرکان به فساد و گمراه‌ساختن افراد مبادرت می‌کردند و پس از گرویدن مردم به آیین اسلام و روی‌گردانی از کفّار، مخالفان بر آزار و اذیّت خود افزودند (طبری، ۱۳۷۳: ۵۰).

۴. در داستان گاوپای و دانای دینی، چند نوبت از سلطنت فراگیر و سایه‌گستردن چتر دولت دانای دینی بر اطراف عالم سخن می‌رود و حدیثی از پیامبر را نیز در شأن وی وارد می‌داند: «و ذکر او در اقالیم عالم انتشار گرفت و نزدیک آمد که سرّ حدیثِ **سَیَبلُغُ مُلکُ أُمَّتِي مَازُوِیَ لِي مِنهَا**، در حقِّ او آشکارا شدی» (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۱۵-۲۱۶). صرف‌نظر از حدیث مذکور که خود می‌تواند نشانه‌ای دالّ بر شباهت دینی و پیامبر[ص] باشد، در فرازهای مختلف داستان آن حضرت، بدین نکته اذعان می‌شود:

(پیغمبر) گفت: اگر آن جهان می‌نخواهید، باری این جهان بجویید که خدای عزّ و جل این دین را آشکارا خواهد کردن، و پادشاهی تازیان و پارسیان و روم و شام از مشرق تا مغرب مرا خواهد دادن و امّتان مرا (طبری، ۱۳۷۳: ۴۵).

۵. دیوان در داستان مرزبان‌نامه پس از وقوف بر دعوت دانای دینی و افزایش پیروان او احساس خطر می‌کنند و در مجلسی به چاره‌اندیشی و گفت‌وگو دربارهٔ این موضوع می‌پردازند (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۱۵). پس از آشکارشدن دعوت پیامبر و گرویدن روزافزون مردم به آیین تازه نیز در محافل مشرکان و کفّار که به‌نوعی گروه دیوان را نمایندگی می‌کنند، ولوله‌ای بر پا می‌شود و برای دسیسه‌چینی و مقابله با آن حضرت، مجالس شور و مشورت برگزار می‌کنند:

و به مزگت اندر به انجمن‌ها همی‌گفتند که محمّد دینی نو آورده است و می‌گوید که مرا از خدای عزّ و جل پیغام آمده است و من پیغامبرم. و گروهی از پنهان بدو گرویده‌اند و نماز همی‌کنند. بوجهل بن هشام گفت: اگر بدانم که کیست که به دین او بگرویده است، سرش چون سر مار بکوبم. و اگر محمّد را بینم که به مزگت اندر آید و به جز هبل را سجود کند، سنگی بر سرش زنم و بشکنم و هبل بتی بود که همهٔ مکّیان او را پرستیدندی (طبری، ۱۳۷۳: ۴۰).

۶. در مجلس گاوپای و مشاوران وی، برای از رونق‌افتادن بازار دعوت دانای دینی، بر اظهار معایب و افشای مثالب وی در نزد مردم تأکید می‌شود (← وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۲۳). در داستان

پیامبرص نیز دشمنان برای تخریب چهرهٔ آن حضرت، از شیوه‌های گوناگون و اتهام‌هایی همچون جنون، ساحری، تمسخر و ... بهره می‌بردند (میانجی، ۱۳۸۵: ۱۰۶).

۷. در گفت‌وگوی گاوپای با وزرای خود، دربارهٔ گونه‌های مختلف برخورد با دانای دینی نظیر کشتن او، جنگیدن با وی، تخریب شخصیّت، اغفال او با وسوسه‌های شیطانی و تطمیع وی با زیورهای دنیوی و ... بحث و مشورت می‌شود (← وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۱۷-۲۴۹). در داستان پیامبر نیز کفّار و مشرکان، شیوه‌هایی چون کشتن آن حضرت، فریفتن او با زر و سیم، تخطئهٔ شخصیّت، جنگ و قتال و ... را برای مقابله با وی پیشنهاد می‌دهند و به کار می‌گیرند (طبری، ۱۳۷۳: ۴۶-۸۹).

۸. در مرزبان‌نامه، دیوان پس از بحث و تبادل نظر دربارهٔ شیوه‌های مقابله با دانای دینی، سرانجام تصمیم می‌گیرند داناترین افراد را در قلمرو خویش گردآورند و با پرسیدن سؤالات دشوار و به چالش‌کشیدن دانای دینی در انظار عام، بر وی غلبه یابند و جهل و نادانی وی را در برابر همگان آشکار کنند (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۵۰). در داستان پیامبرص نیز مشرکان پس از رایزنی‌های بسیار و نومیدی از شگردهای گوناگون جدال با آن حضرت، به تصمیمی مشابه دست می‌یازند تا با طرح سؤالات دشوار و درماندن پیامبر از پاسخ، ایشان مقهور شود و دیگر دعوی پیامبری نکند:

> و آن قصّه بیست‌وهشت مسئله بود که مشرکان و جهودان از تورات بیرون آورده بودند و این بدان وقت بود که پیغمبر علیه السّلام اسلام نو آشکارا کرد و کافران مکّه با وی جدال کردند وحجّت‌ها همی‌آوردند و همی‌گفتند باشد که او را به حجّت مقهور توانیم کردن. پس چون به هیچ با او برابر نمی‌آمدند، تدبیر آن کردند که به مدینه روند و آنجا با جهودان مدینه گرد آیند تا جهودان از تورات مسئله‌ها بیرون کنند هرکدام مشکل‌تر، تا باشد که پیغمبر را بدان مغلوب توانند کردن. پس بوجهل بن هشام و ولید بن مغیره برفتند و همهٔ جهودان را از حنین و فدک و وادی‌القری همه را گرد کردند و حال دعوت پیغمبر بگفتند و گفتند او سخنانی چند می‌گوید و چنان گوید آن سخن‌های خداست. و به دست ما اندر کتابی نیست از آسمان آمده، باید که از کتاب شما ما را مسئله‌ها بیرون کنید هرکدام مشکل‌تر تا ما او را بپرسیم. اگر چنان‌که باید بگوید، ما بدانیم که او پیغمبر است و اگر آن مسئله‌ها جواب نیکو نکند، باری مقهور گردد و نیز آن‌چنان دعوی نکند (طبری، ۱۳۷۸: ۱۲).

۱۰. در مرزبان‌نامه، قرار بر این می‌شود که اگر دانای دینی در مناظره پیروز شود، دیوان «معمورهٔ عالم» رها کنند و به نشیب‌ها و گودها روند (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۵۶). در داستان پیامبرص نیز مکّه تنها پایگاهی بود که در دست مشرکان و مخالفان اسلام باقی مانده بود و کعبه را مرکز گردهمایی‌ها وکارشکنی‌های خود قرار داده بودند و آن حضرت پس از فتح مکّه، این شهر را از پلیدی شرک و طاغوتیان و کعبه (**بیت المعمور**) را از لوث وجود بتها پاک گرداند. نکتهٔ قابل ذکر در این باره این است که طبق آنچه در آیهٔ چهارم سورهٔ طور و گزارش اغلب مفسّران از این آیه آمده است، «بیت‌المعمور» نام دیگر خانهٔ کعبه است (میبدی، ۱۳۷۶: ۳۳۳/۹ و طبرسی، ۱۴۱۵: ۲۴۷/۹) و از این

حیث با واژهٔ «معموره» در عبارت ذکرشده از مرزبان‌نامه مشابهت و مقارنت پیدا می‌کند و می‌تواند نشانهٔ دیگری برای تداعی داستان پیامبر[ص] باشد.

۱۱. در مرزبان‌نامه، گاوپای سؤالات خود را با پرسش از چیستی و چگونگی پروردگار و آفرینش جهان آغاز می‌کند (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۵۷). در مناظرهٔ پیامبر با کفّار نیز چنین سؤالاتی مطرح می‌شود:

> اوّل آن بود که گفتند بگوی تا آن خداوند که تو او را همی پرستی چگونه است و صفّت او چیست؟ دیگر گفتند بگوی تا خدای عزّ و جل این جهان را به چند روز آفرید و چند هنگام بدارد و کدام وقت باشد که درنوردد و نیست کند. و دیگر گفتند بگوی تا رستخیز روز قیامت یا از این جهان چند مانده است دیگر ستارگان ... (طبری، ۱۳۷۸: ۱۲/۱).

۱۲. در مرزبان‌نامه، پس از پیشی‌گرفتن دانای دینی در میدان مسابقه و مناظره، دیوان از آن مباحثه پشیمان می‌شوند و «از آن جایگه جمله هزیمت گرفتند و خسار و خیبت بهرهٔ ایشان آمد» (وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۷۳). در داستان پیامبر[ص] نیز دشمنان آن حضرت در نهایت از معارضه با پیامبر بازمی‌مانند و به هیچ روشی بر وی فائق نمی‌آیند: «ولید مغیره و دیگران نومید و خایب و خاسر و خاموش شدند و بازگشتند و هیچ نتوانستند گفتن ... و نیز با پیغامبر علیه‌السّلام نتوانستی چخیدن» (طبری، ۱۳۷۳: ۵۰).

۶. تلفیق روایات دینی و متون ایران باستان در داستان دیو گاوپای و دانای دینی

وراوینی در نقل پرسش و پاسخی نیز که بین دیو گاوپای و دانای دینی درمی‌گیرد، از ترکیب روایات دینی و متون ایران باستان استفاده می‌کند و از این طریق، در تلفیق دو فرهنگ ایران و اسلام کوشیده است؛ برای مثال، دانای دینی در پاسخ به یکی از سؤالات گاوپای، نزدیک‌ترین چیز به افراد را اجل و دورترین چیز را روزی نامقدّر می‌داند (← وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۶۳-۲۶۴). این سخن برآیندی است از حدیثی از حضرت علی[ع]: «أقْرَبُ شَیْءٍ الأجلُ» (آمدی، ۱۳۶۶: ۲۹۲۰) و این عبارت در مینوی خرد چنین آمده است: «با کوشش، آن نیکی را که مقدّر نشده است، نمی‌توان به دست آورد» (مینوی خرد، ۱۳۹۱: ۱/۲۱-۶). از همین قبیل است سخن دانای دینی دربارهٔ خمیرمایهٔ فرشتگان، دیوان و آدمیان (← وراوینی، ۱۳۸۰: ۲۶۷) که آن هم برآیندی است از روایت نبوی:

> اِنّ اللهَ تَعالی خَلَقَ الْمَلائِکَة وَ رَکَّبَ فیهِم الْعَقلَ و خَلَقَ الْبَهائِمِ وَ رَکَّبَ فیهَا الشَّهْوَة وَ خَلَقَ بنی آدَمَ وَ رَکَّبَ فیهِمِ الْعَقْلَ وَ الشَّهْوَة فَمَنْ غَلَبَ عَقْلُهُ شَهْوَتَهُ فَهُوَ اَعْلی مِنْ الْمَلائِکَة وَ مَنْ غَلَبَ شَهْوَتُهُ عَقْلَهُ فَهُوَ اَدْنی مِنَ الْبَهائِمِ (صدوق، ۱۳۸۳: ۴/۱).

و روایتی از مینوی خرد که شبیه ویژگی‌های یادشده را در توصیف انواع مردم برشمرده است (← مینوی خرد، ۱۳۹۱: ۴۱/ ۱-۱۵).

۷. نتیجه

هدف وراوینی از ترجمهٔ مرزبان‌نامه، صرفاً در زیور عبارت و آرایش ظاهری سخن محدود نمی‌شود؛ بلکه زوایای دقیق و پنهان و ابعاد هنری و گسترده‌تری دارد که هنوز سر به مُهر و ناشناخته باقی مانده است.

چنان‌که در این پژوهش دیدیم، فرازهای مختلف داستان دیو گاوپای و دانای دینی، با داستان‌های سامی نظیر داستان حضرت موسی[ع] و در مرتبه‌ای ضعیف‌تر نیز حضرت رسول[ص] شباهت‌های محتوایی، لفظی و ساختاری بسیاری دارد و ابعاد گوناگونی از این دو داستان با قصّهٔ مرزبان‌نامه قابل تطبیق است. این شباهت‌ها، به‌ویژه در جنبه‌های شخصیّتی و کنشی و حوادث و بن‌مایه‌ها، ظهور و بروز بیشتری دارد. در سنّت ادب فارسی، دیو همواره در معنای موجود اسطوره‌ای، اهرمن یا جن به کار نرفته و مصداق‌های مختلف انسانی و غیر انسانی پیدا کرده و در داستان دیو گاوپای و دانای دینی نیز به این موضوع اشاره شده است که اگر آز و خشم بر انسان غلبه کند، در جرگهٔ دیوان به شمار می‌رود و اوامر شیطان را اجرا می‌کند. بر این اساس، دیو و دانای دینی در این داستان، جنبهٔ نمادین می‌یابند و قابلیّت تأویل به شخصیّت‌های گوناگون و تطبیق با آنها را پیدا می‌کنند.

به نظر می‌رسد هنر وراوینی و تلاش او بر این بوده است که داستان‌های دینی، تاریخی و اساطیری را که به‌نحوی با حکایت گاوپای اشتراکاتی دارند، برگزیند و در این راستا در تنسیق عبارات و گزینش واژگان و پردازش تصاویر، کلام خود را به‌گونه‌ای بیاراید که فرازهای مختلف این داستان، داستان‌های مشابه دیگر را برای مخاطب تداعی کند. این روایات، هیچ‌کدام با داستان مرزبان‌نامه، مطابقت کامل و همه‌جانبه ندارند و هرکدام از برخی جنبه‌ها با آن پیوند می‌یابند. صرف نظر از شباهت‌های بسیار محتوایی و ساختاری داستان حضرت موسی[ع] و حضرت محمّد[ص] با دیو گاوپای و دانای دینی که در این پژوهش به‌تفصیل بررسی شد، برخی نشانه‌های آشکار لفظی نظیر **فجرهٔ طواغی و طواغیت، بر سنگ نشستن برای عبادت، حشرکردن همگان، بهره‌مندی کمتر دانای دینی از علم لدنی نسبت به راسخ‌قدمان نبوّت و ولایت، محیط معرفت نامتناهی، طلسم سحرهٔ فرعون، شعبدهٔ حیل، مار اژدهاپیکر، اژدهای گشاده‌کام** و تکرار واژگانی نظیر **سنگ** و **انداخت** و ... در داستان مرزبان‌نامه این احتمال را تقویت می‌کند که نویسنده در پی تداعی داستان حضرت موسی برای مخاطب بوده است. وراوینی در نقل مناظرهٔ دیو گاوپای و دانای دینی نیز، از ترکیب روایات دینی و متون ایران باستان بهره گرفته و از این طریق، بر آرایش هرچه بیشتر کلام و تلفیق دو فرهنگ ایران و اسلام کوشیده است. بر این اساس، داستان دیو گاوپای و دانای دینی در بازپرداخت وراوینی، داستانی با گفتمان چندساحتی است که در صورتی نو و خلّاق ارائه شده است و صداهای مختلفی از آن شنیده می‌شود.

منابع

قرآن کریم.

آمدی، عبدالله (۱۳۶۶)، غرر الحکم و دررالکلم، تحقیق مصطفی درایتی، قم، مکتب الاعلام الاسلامی.

اسعدی، مریم (۱۳۸۴)، «دیوان در دیوان ناصرخسرو»، پژوهشنامهٔ ادب غنایی، سال سوم، ش ۴، بهار و تابستان، ۵-۲۶.

اسفندیار، محمود رضا و طاهره بیطرفان (۱۳۸۹)، «نگاهی به ابعاد عرفانی داستان موسیؑ و خضر در قرآن»، نامهٔ الهیات، ش ۱۱، تابستان، ۷-۲۰.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۵)، داستان پیامبران در کلیّات شمس، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

تفضّلی، احمد (۱۳۹۳)، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، چاپ ژاله آموزگار، تهران، سخن.

حسینی، سیده معصومه (۱۳۹۶)، «تحلیل جنبه‌های مانوی داستان دیو گاوپای و دانای دینیِ مرزبان‌نامه»، جستارهای ادبی، سال پنجاهم، ش۱۹۹، زمستان، ۲۷-۴۷.

خطیبی، حسین (۱۳۶۶)، فنّ نثر در ادب پارسی، تهران، زوّار.

راستگو، سیدمحمّد (۱۳۹۸)، تجلّی قرآن و حدیث در شعر فارسی، تهران، سمت.

رزمجو بختیاری، شیرین و الهام خلیلی جهرمی (۱۳۹۰)، «نقد اسطوره‌گرای باب دیو گاوپای و دانای دینی مرزبان‌نامه»، فصل‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال دوم، ش۴، زمستان، ۶۹-۸۲.

رضاپور، زینب (۱۴۰۰)، «زیبایی‌شناسی صنعت حلّ در مرزبان‌نامه با تأکید بر آیات قرآنی»، متن‌شناسی ادب فارسی، سال سیزدهم، شمارهٔ سوم (پیاپی ۵۱)، پاییز، ۴۹-۶۵.

رضایی، مهدی (۱۳۸۹)، «مرزبان‌نامه یادگاری از ایران عهد ساسانی»، پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)، سال چهارم، ش اول (پیاپی۱۳)، بهار، ۴۷-۶۸.

رکنی، محمّدمهدی (۱۳۹۲)، آشنایی با علوم قرآنی، تهران، سمت.

شمیسا، سیروس(۱۳۷۸)، فرهنگ تلمیحات: اشارات اساطیری، داستانی، تاریخی و مذهبی در ادبیّات فارسی، فردوس، تهران.

ـــــــــــ (۱۳۶۱)، «مرزبان‌نامه و خاطرهٔ شکست دیوان»، چیستا، ش۱۰، خرداد ، ۱۲۷۶-۱۲۸۳.

صدوق ، محمّد (۱۳۸۳)، علل‌الشرایع، ج ۱، قم، مکتبة الداوري، ۱۳۸۳.

ـــــــــــ (۱۳۷۳)، عیون أخبار الرضاع، ترجمهٔ حمیدرضا مستفید و علی‌اکبر غفاری، ج ۲، تهران، صدوق.

طبری، محمّد بن جریر (۱۳۷۸)، تاریخنامهٔ طبری (پیش از اسلام)، گردانیدهٔ منسوب به بلعمی، چاپ محمّد روشن، ج ۱، تهران، سروش.

ـــــــــــ (۱۳۷۳)، تاریخنامهٔ طبری (دوران اسلامی)، گردانیدهٔ منسوب به بلعمی، چاپ محمّد روشن، تهران البرز.

ـــــــــــ (۱۳۵۶)، ترجمهٔ تفسیر طبری، چاپ حبیب یغمایی، ج ۴، تهران، توس.

طبرسی، فضل بن حسن (۱۴۱۵ق)، مجمع‌البیان فی تفسیرالقرآن، ج ۹، بیروت، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

فولادی، یعقوب و همکاران (۱۳۹۹)، «مسئله دیو گاوپای و دانای دینی مرزبان‌نامه»، جستارهای نوین ادبی، دورهٔ ۵۳، ش ۲ (۲۰۹)، تابستان، ۶۹-۸۴.

معین، محمّد (۱۳۲۴)، یوشت فریان و مرزبان‌نامه، تهران، مجلس شورای ملّی.

میانجی، ابواحسان (۱۳۸۵)، «قرآن و تخریبگران چهرهٔ نبوی»، فرهنگ کوثر، ش ۶۸، زمستان،۱۰۶-۱۰۹.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۷۶)، کشف الاسرار و عدة الابرار، چاپ علی‌اصغر حکمت، ج ۹، تهران، امیرکبیر.

مینوی خرد (۱۳۹۱)، ترجمهٔ احمد تفضّلی، به کوشش ژاله آموزگار، تهران ، توس، ۱۳۹۱.

نظری، علی (۱۳۹۱)، «ردّ پای داستان قرآنی ابراهیم ع در مژگان سیه حافظ»، کاوش‌نامه، سال سیزدهم، ش ۲۵، پاییز و زمستان ، ۲۳۳-۲۶۳.

وراورینی، سعدالدین (۱۳۸۰)، مرزبان‌نامه، چاپ خلیل خطیب‌رهبر، تهران صفی‌علیشاه.

ادب فارسی، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۹
10.22059/jpl.2022.336990.2017
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

Ancient Survey of the Hero's Travel Pattern in Khavaran-Nameh Based on Joseph Campbell's Theory

Mohamad Mojavezy
Asistant Professor of Persian Language and Literature, zabol University, zabol, Iran

(P 99-120)
Received: 9 January 2022; Accepted: 15 June 2022

Abstract

Ibn Hassam Khosfi's Khavaran-Nameh is a verse in the form of religious epic, with the theme of fictional tales and wars of Ali (AS) with kings of idolatry such as Tahmasshah, Salasul Shah, and embraces ancient concepts. Patterns of hero and travel, due to its nature is one of the most used motifs. This study, through descriptive-analytic method, seeks to review Joseph Campbell's proposal for the heroic journey and also its amount of appliance in the Middle East. Campbell considers life as a journey that the hero must take on this journey, while awaring of his strengths and In addition, by identifying his inner desires and secrets and his strengths and weaknesses, he should conduct individua's ethical issues. The three main themes of the hero's travel theory are: departure, approach, and return. This theory is in harmony with the epic hero's life. Because the hero of each epic should encounter somke delimas, he should face the most terrible paths ,the most awesome creatures and the most dangerous enemies; however, with all his courage, he can go through all the difficult passages and achieve his goal. The is a religious one. The results of the study indicated that in Khavaran-Nameh Ali (AS) began a long journey to save human beings from evil forces. In this journey, How fought with the Dragon and the Wizardand ultimately he eliminated them. Ali (AS), with his inner voice, addresses the Prophet's worry, he could obviatethe obstacles and problems that each hero goes through to complete their achievement and excellence. after the unity and godliness, the victorious and glorious man returns to Medina and delievers Solomon's souvenior to the Prophet. The results of the study also indicated that the internal stages, transcendental help, crossing the threshold, whale abdomen, test path,woman in the role of tempter, blessings and free and free stage in Khavarannameh conforms to the stages of Campbell's journey and heroism, and the omission of some stages is due to the religious nature of this epic effect.

Keywords: Anceient Pattern of Travel, Joseph Campbell, Religious Epic, Khavaran-Nameh, Ibn Hassam.

کهن‌الگوی سفرِ قهرمان در *خاوران‌نامه* بر اساس نظریّهٔ جوزف‌کمپبل

محمّد مجوّزی*

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه زابل، زابل، ایران

(از ص ۹۹ تا ۱۲۰)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۱۹، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۳/۲۵

علمی-پژوهشی

چکیده

خاوران‌نامهٔ ابن حسّام خوسفی، مثنوی‌ای در قالب حماسهٔ دینی‌است، با موضوع داستان‌های خیالی از سفرها و جنگ‌های حضرت علی(ع) با شاهان بت‌پرستی‌چون تهماس‌شاه و صلصال‌شاه که دربرگیرندهٔ مفاهیم کهن‌الگوییِ فراوان است.کهن‌الگوی قهرمان و سفر، بنا به سرشت حماسه، از پرکاربردترین بن‌مایه‌های آن است. این پژوهش درصدد است تا به روش توصیفی_تحلیلی، الگوی پیشنهادی جوزف‌کمپبل را با عنوان‌سفر قهرمان، در خاوران‌نامه بررسی و میزان انطباق آن را با مثنوی خاوران‌نامه مشخّص کند. سه‌بخش اصلی نظریّهٔ سفرِ قهرمان عبارت‌اند از: عزیمت (جدایی)، رهیافت (تشرّف) و بازگشت. این نظریّه با زندگی قهرمان حماسه همخوانی‌دارد؛ زیرا قهرمان هر حماسه‌ای برای رسیدن به مقصود خویش، راه‌های سختی را طی می‌کند. او در سفرخود با وحشتناک‌ترین مسیرها و شگفت‌ترین موجودات و خطرناک‌ترین دشمنان مواجه می‌شود؛ امّا با شجاعت تمام می‌تواند تمام گذرگاه‌های سخت را پشت سر گذارد و به هدف خویش نایل شود. سفر قهرمان درخاوران‌نامه، سفری دینی است. حضرت علی(ع) برای نجات انسان‌ها از نیروهای پلید، سفری طولانی را آغاز می‌کند. در این سفر با دیوان، اژدها و جادوگران به جنگ می‌پردازد و سرانجام بر تمام بدی‌ها فایق می‌آید. علی(ع) با ندای درونی خود، برای رفع نگرانی پیامبر(ص) پا در مسیر پرخطر می‌گذارد و به کمک یاریگران می‌تواند چهارده‌خوان را به‌خوبی پشت سر بگذارد. خوان‌ها، نماد موانع و مشکلاتی است که قهرمان برای به‌کمال‌رسیدن‌خود و احراز برتری و شایستگی‌خویش پشت سر می‌گذارد و بعد از یگانگی و خدای‌گون‌شدن، پیروز و سرافراز به مدینه بازمی‌گردد و تحفهٔ سلیمان را برای پیامبر به ارمغان می‌آورد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد مراحل ندای درونی،کمک از ماوراء، عبور از آستان، شکم نهنگ، جادهٔ آزمون‌ها، زن در نقش وسوسه‌گر، برکت نهایی و مرحلهٔ آزاد و رها در خاوران‌نامه با مراحل‌سفر قهرمان‌کمپبل انطباق دارد و حذف برخی مراحل به دلیل ماهیّت دینی این اثرحماسی است.

واژه‌های کلیدی: کهن‌الگو، سفر قهرمان، نظریّهٔ کمپبل، حماسهٔ دینی، خاوران‌نامه، ابن حسّام خوسفی.

*. رایانامهٔ نویسنده: *momojavezy@uoz.ac.ir*

۱. مقدّمه

نقد کهن‌الگویی از رویکردهای جدید ادبی است که براساس آرای روان‌شناس معروف سوئیسی، کارل گوستاویونگ بنا شده است. در این نوع نقد به مطالعه و بررسی کهن‌الگوهای اثر می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه ذهن شاعر و نویسنده، این کهن‌الگوها را که محصول تجربه‌های بشری است و در ضمیر ناخودآگاه جمعی به ودیعه گذاشته شده، به شیوه‌ای نمادین و تمثیلی به نمایش گذاشته است. کهن‌الگوها دامنهٔ وسیعی دارند و بعضی از آنها در ادبیّات اساطیری اهمّیّت بسیاراساسی دارند. یکی از کهن‌الگوهای مهم، قهرمان و سفرِ نمادین اوست که همواره محور اصلی مباحث اسطوره‌ای بوده است و سایر کهن‌الگوهای روان‌شناختی از جمله آنیما، پیرِ خردمند، سایه و ... با او و در جریان تکامل شخصیّت وی نمود می‌یابند (ووگلر، ۱۳۸۷: ۵۹). «نمادگرایی سفر بسیار غنی است و اغلب جست‌وجوی حقیقت، آرامش و جاودانگی، جست‌وجو و کشف یک مرکز معنوی، معنا می‌دهد» (شوالیه، ۱۳۸۲: ۵۸۳). شناخت کهن‌الگویِ قهرمان می‌تواند راهنمای مناسبی برای دریافت و تحلیل نظریّهٔ تک‌اسطورهٔ کمپبل به دست دهد. در ۱۹٤۵م، جوزف‌کمپبل (۱۹۸۷-۱۹۰٤م) با مطالعه دربارهٔ شخصیّت قهرمان داستان‌های‌حماسی و اسطوره‌ای ملل مختلف، به این نکته دست یافت که این داستان‌ها با وجود تفاوت‌های مختصر، شباهت‌های ساختاری فراوانی در شکل روایت داستان‌ها با یکدیگر دارند؛ به عبارتی دیگر، در هر داستان، کهن‌الگویی از سفر قهرمان وجود دارد که بنا به نیازهای هر داستان می‌توان مراحلِ سفر را حذف یا تکرار کرد (ویتیلا، ۱۳۹۰: ۹). با توجّه به حماسی‌بودن خاوران‌نامه، می‌توان گفت عنصر قهرمان و سفر، از بن‌مایه‌های مهم و اصلی آن است؛ از این‌رو، با توجّه به اهمّیّت این دو عنصر در حماسه، در این پژوهش تلاش شده است تا کهن‌الگویِ سفر قهرمان در حماسهٔ دینیِ خاوران‌نامه بررسی شود.

خاوران‌نامه حماسه‌ای دینی است که در آن، افسانه‌ها و داستان‌های خیالیِ سفرها و جنگ‌ها و دلاوری‌های علی بن ابیطالب[ع] در سرزمین خاوران با شاهان بت‌پرستی چون قباد، تهماس‌شاه و صلصال‌شاه و سپاه دیوان و اژدها در قالب مثنوی به تصویر کشیده شده است.

دربارهٔ خاوران‌نامه پژوهش‌هایی انجام شده است؛ از جمله قنبری (۱۳۸٦) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی بلاغی و زبانی علی‌نامه با خاوران‌نامهٔ ابن حسّام، حملهٔ حیدری ابن باذل و حملهٔ حیدری راجی کرمانی» به این نتیجه دست یافته است که سرایندگان چهار منظومهٔ حماسی دینی از همهٔ عناصر و اجزای داستانی و حماسی در بافت تاریخی استفاده کرده‌اند و حاصل را با جاذبه‌های مختلف آراسته‌اند تا تأثیر آن افزون شود. حق‌شناس (۱۳۹۰) در کتابی با عنوان داستان داستان‌ها (تأمّلی بر خاوران‌نامهٔ ابن حسّام خوسفی) به مقایسهٔ خاوران‌نامه با شاهنامه پرداخته و به این نتیجه دست یافته است که ابن حسّام از استاد توس پیروی کرده و از اندیشه و اشعار او در نظم خاوران‌نامه بهره برده است. بهمدی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ‌خود با عنوان «بررسی پیوند حماسه و دین در خاوران‌نامهٔ ابن حسّام خوسفی» به این نتیجه دست یافته است که ابن حسّام در خاوران‌نامه فضای حماسی و

دینی را در هم آمیخته و از طریق بیان‌حماسی زندگی بزرگان دینی، لطایف قرآنی، احادیث و اخبار مذهبی را به رشتهٔ نظم درآورده است. مجوّزی و نوری (۱۳۹۵) در مقالهٔ خود با عنوان «ریخت‌شناسی خاوران‌نامهٔ ابن حسّام خوسفی» به این نتیجه دست یافته‌اند که در خاوران‌نامه علاوه بر کارکردهای پیشنهادی پراپ، کارکردهای خاصّ حماسه‌های دینی نیز موجود است.

بیگ‌زاده و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «شخصیّت علیؑ در خاوران‌نامه بر اساس نظریّهٔ فلیپ هامون»، معتقد است که کنش‌های گفتاری در خاوران‌نامه، دو سطح از شخصیّت علیؑ را نشان می‌دهد: در گفت‌وگو با مردم، وی شخصیّتی بی‌نیاز و توانمند ترسیم شده است؛ امّا در گفت‌وگوهایی که بین او و خداوند صورت می‌گیرد، شخصیّتی نیازمند و ناتوان به تصویر کشیده شده است.

پیرعین‌الدّین و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «بن‌مایه‌های حماسی در خاوران‌نامه»، به این نتیجه دست یافته‌اند که ابن حسّام با بهره‌گیری از بن‌مایه‌های حماسی نظیر سفر قهرمان، خواب و رویا، کتمان نام، پیشگویی، جادو و جادوگران، اژدها و اژدهاکشی و ... باعث ارتقای هنری و تأثیربخشی و برجستگی اثر خویش شده است.

پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای، سفر قهرمان را در خاوران‌نامهٔ ابن حسّام خوسفی بر اساس نظریّهٔ جوزف کمپبل بررسی می‌کند و مراحل سفر قهرمان را در این حماسهٔ دینی، مورد تحلیل و تطبیق قرار می‌دهد تا به این پرسش پاسخ دهد که خاوران‌نامهٔ ابن حسّام تا چه اندازه با الگویِ سفر قهرمان جوزف‌کمپبل قابل تطبیق است و با توجّه به ماهیّت دینیِ این اثر حماسی، چه تفاوت‌هایی با این الگو دارد؟

۲. نظریّهٔ کهن‌الگوی سفر قهرمان

کارل گوستاویونگ، روان‌شناس مشهور قرن بیستم، اوّلین کسی است که اصطلاح «کهن‌الگو» را به کار برده است. از نظر او در روان هر شخص، دو نوع ناخودآگاه وجوددارد: فردی و جمعی. ناخودگاه فردی افراد، به ناخودآگاه جمعی آنها متکّی است که در حقیقت فطری است. این قسمت از روان همگانی شامل محتویاتی است که در همه‌جا و همه‌کس یکسان بروز می‌کند. محتویّات این ناخودآگاه را «آرکی‌تایپ» می‌نامند. واژهٔ آرکی‌تایپ در فارسی، کهن‌الگو، نمونهٔ ازلی، صور اساطیری و صور ازلی ترجمه شده است.

به عقیدهٔیونگ، کهن‌الگوها، افکار غریزی و مادرزادی و تمایل به رفتارهایی است که انسان ناخودآگاه انجام می‌دهد؛ به عبارت دیگر، کهن‌الگو به تصاویری می‌گویند که بر اثر تجربیّات مکرّر قدیمی به ضمیر ناخودآگاه بشر راه یافته است. کهن‌الگوهای موجود در ضمیر ناخودآگاه جمعی همچون سایه به نظرمی‌رسند؛ زیرا از زندگی فرد مایه نگرفته‌اند. کهن‌الگوها اسطوره‌هایی پدید می‌آورند که بر ملّت‌ها و تمامی ادوار تأثیرمی‌گذارند (یونگ، ۱۳۸٦: ۱۱۱-۱۱۲). «کهن‌الگوها،

معرّفِ کارکرد یا نقشی هستند که شخصیّت‌ها در یک داستان ایفا می‌کنند. کهن‌الگو، نقابی است که یک شخصیّت در صحنه‌ای خاصّ به چهره می‌زند» (ویتیلا، ۱۳۹۰: ۱۷).

از نظر یونگ، کار اصلی کهن‌الگوی قهرمان، کشف خودآگاهِ خویشتن فرد است؛ یعنی آگاهی به ضعف‌ها و توانایی‌های خودش، به‌گونه‌ای که بتواند با مشکلات زندگی روبه‌رو شود. به محض اینکه فرد توانست آزمایش اوّلیّه را پشت سر بگذارد و وارد مرحلهٔ پختگی شود، مرگ نمادین قهرمان فرامی‌رسد. گویی مرگ نمادین قهرمان، سرآغاز پختگی اوست (یونگ، ۱۳۸٦: ١٦٤). کمپبل، متأثّر از یونگ، نظریّهٔ «تک‌اسطوره»ی خود را مطرح‌کرد. این نظریّه به این معناست که همهٔ اسطوره‌ها از اشکال واحد کهن‌الگوها تبعیّت می‌کنند؛ به عبارت دیگر، بر اساس این نظریّه، تمام اسطوره‌های جهان در اصل، یک داستان واحد را بیان می‌کنند که این‌داستان‌ها ویرایش گوناگونی از آن هستند. عناصر اسطوره‌ای به دلیل طبیعت انسانی و تجربه‌های کمابیش مشابه میان انسان‌ها و تمدّن آنها، اشتراکات و شباهت‌های فراوانی دارند (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۲۰۱). نظریّهٔ سفر قهرمان جوزف‌کمپبل، شامل سه مرحله است: مرحلهٔ اوّل: عزیمت که شاملِ ۱. دعوت به آغاز سفر، ۲. ردّ دعوت، ۳. امدادغیبی، ٤. عبور از نخستین آستانه و ۵. شکم نهنگ است؛ مرحلهٔ دوم: آیینِ تشرّف شامل مراحلِ ۱. جادهٔ آزمون‌ها، ۲. ملاقات با خدابانو، ۳. زن در نقش وسوسه‌گر، ٤. آشتی و یگانگی با پدر، ۵. خدایگان و ٦. برکت نهایی؛ مرحلهٔسوم: بازگشت که ۱. امتناع از بازگشت، ۲. فرار جادویی،۳. دست نجات از خارج، ٤. عبور از آستان بازگشت، ۵. ارباب دو جهان و ٦. آزاد و رها در زندگی را شامل می‌شود (کمپبل، ۱۳۹۲: ٤۵-٤٦).

۳. قهرمان

قهرمان، شخصیّت مرکزی اسطوره‌ها و آثارحماسی، به‌ویژه آثارحماسی کهن و نیز بسیاری از رمان‌های عامّه‌پسند است. قهرمان سنّتی، واجد ویژگی‌های تحسین‌برانگیزی همچون پایبندی به اخلاق والا، رشادت، وظیفه‌شناسی، ازخودگذشتگی، میهن‌دوستی، گذشت و پایمردی است. قهرمان، نمایندهٔ یک قوم برای رسیدن به آرمان‌ها به شمار می‌آید. او باید متفاوت باشد تا بتواند این مسیر پرخطر را طی کند. همهٔ اساطیر بر این توافق دارند که قهرمان باید قابلیّتی فوق‌العاده داشته باشد (پاشایی‌مهترلو و همکاران، ١٤٠٠: ١٦٢). ووگلر معتقد است: «قهرمان یعنی کسی که آماده است نیازهای خود را فدای دیگران کند. مفهوم قهرمان، مرتبط با مفهوم ایثار است» (۱۳۸۷: ۵۹). کمپبل معتقد است قهرمان مرد یا زنی است که توانایی غلبه بر محدودیتّ‌های شخصی یا بومی را دارد و با عبور از آنها، به شخصیّتی عمومی و انسانی دست می‌یابد. از نظرکمپبل، قهرمان، انسانی است متعلّق به تمام جهان و وظیفهٔ مهمّ او، بازگشت مجدّد به جامعه است با هیئتی‌جدید و انتقال تجربیاتی که از این حیاتِ دوباره به دست می‌آورد (کمپبل، ۱۳۸۹: ۳۰-۳۱).

٤. جوزف کمپبل

جوزف کمپبل (۱۹۰۴-۱۹۸۷م) در نیویورک آمریکا به دنیا آمد و در همین شهر، تحصیلات خود را آغازکرد. او در ابتدا در دانشگاه دارتموت، بیولوژی و ریاضی خواند و سپس برای مطالعهٔ علوم انسانی به دانشگاه کلمبیا رفت و پس از گرفتن لیسانس در رشتهٔ ادبیّات انگلیسی، کارشناسی ارشد خود را در رشتهٔ ادبیّات تطبیقی قرون وسطا در ۱۹۲۷ به پایان رساند. او به دلایلی از ادامهٔ دکتری انصراف داد، در عوض به مدّت پنج‌سال به دور از دنیای شهر، در طبیعت اطراف نیویورک به تأمّلات و مطالعات جدیدی دست زد؛ آن‌گونه که در این دوران توانست طرح و اندیشه‌اش را دربارهٔ تحقیقات آیندهٔ خود، به‌طورکلّی شکل‌دهد (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۱۹۰).

کمپبل سفرهایی به فرانسه و آلمان داشت و به مطالعهٔ زبان‌های سانکسریت و فرانسوی قدیم، آلمانی، ژاپنی و همچنین روان‌شناسی یونگی پرداخت. شناختی که کمپبل از روان‌شناسی به دست آورد، باعث شد که وی با رویکردی‌روان‌شناسانه، به مطالعات اسطوره‌ای بپردازد.

۵. حماسه‌های دینی و *خاوران‌نامه*

حماسه‌های دینی بیشتر به زندگی ائمه و پیشوایان نظر دارد. در این نوع حماسه‌ها، وقایع تاریخی و مطالب داستانی با اعتقاد و ایمان درهم می‌آمیزد و داستان‌های دل‌نشین آفریده می‌شود. بخشی از افسانه‌ها هم به اولیاء و شخصیّت‌های تاریخی و ماجراهای باورنکردنی در زندگی آنها اختصاص دارد و بیشتر نشئت‌گرفته از ایمان و اعتقاد ساده و صمیمی راویان آنهاست و نمودار واقعیّت‌ها و بازتاب آرمان‌ها و آرزوهای‌تودهٔ مردم باورمند است. این افسانه‌ها، نوعی حماسه‌اند و مثل‌حماسه از تخیّل و احساس بهره گرفته‌اند. اصطلاح «حماسهٔ دینی» را نخستین‌بار ذبیح‌اللّه صفا در ادب فارسی به کار برده است. وی معتقداست موضوع حماسهٔ تاریخی می‌تواند زندگی یک یا چندتن از قهرمانان دینی باشد که ممکن است بر اساس‌حقایق تاریخی یا ادغام وقایع تاریخی و مطالب داستانی به وجود آمده باشد و به دلیل برخورداری از بسیاری ویژگی‌های منظومه‌های حماسی، جزو آثار ملی به شمار می‌آیند. او این‌گونه منظومه‌های حماسی را که در زبان‌فارسی نمونه‌های بسیاری از آن وجود دارد، مانند خاوران‌نامهٔ ابن حسّام و حملهٔ حیدری باذل، منظومهٔ حماسی دینی می‌نامد (صفا، ۱۳۸۷: ۲۸).

خاوران‌نامه، از قدیمی‌ترین منظومه‌های حماسی دینی در ادب فارسی است که در نوع خود کم‌نظیر و به‌لحاظ سبک و ارزش شعری از مقام ممتازی برخوردار است. این منظومه، در بحر متقارب سروده شده است. ابیات آن حدود ۲۲هزارو۵۰۰ بیت دربارهٔ جنگ‌های حضرت علی[ع] و یاران آن حضرت با امرای بت‌پرست برای اشاعهٔ اسلام و برانداختن کفر در خاورزمین است.

سرایندهٔ خاوران‌نامه اظهار می‌دارد که اصل آن عربی بوده و در سال ۸۳۰ ق، نظم آن را به پایان رسانده است:

چـــو بـــر ســـال هشتصـــد بیفـــزود ســـی　　شـــد ایـــن نامـــهٔ تازیـــان پارســـی
(خوسفی، ۱۳۸٦: ۵۵۲)

به گفتهٔ محقّقان، آخرین تقلید مهم و ارزشمندی است کـه از شـاهنامهٔ فردوسـی شـده و ابـن حسّام نیز با خرسندی به آن اشاره کرده است:

بهـــاری چـــو بـــاغ ارم تـــازه‌بـــوی　　چـــو فـــردوس فردوســـی از رنـــگ و بـــوی
(همان:۵۵۲)

منظومهٔ حماسی ابن حسّام، بیشـتر بـه نـام ***خاورنامـه*** معـروف اسـت؛ ولـی خـود شـاعر آن را ***خاوران‌نامه*** نامیده است:

مـــر ایـــن نامـــه را خاوران‌نامـــه نـــام　　نهـــادم کـــه در خـــاوران شـــد تمـــام
(همان: ۵۵۳)

٦. بررسی کهن‌الگوی سفر قهرمان در *خاوران‌نامه*

قهرمان اصلی در خاوران‌نامه، حضرت علی[ع] است. علی[ع] در تاریخ، فـردی دلیـر و دادگـر شـناخته شده است:

> اوّلین نامی که بر او نهاده شد، حیدر بود که یکی از نام‌هـای شـیر اسـت، هنگـام ولادت بـود کـه مادرش این نام را برگزید؛ زیرا در چهرهٔ فرزندش، پیشاپیش، نیرو، صلابت و فتوّت شـیرمردانـه‌ای خواند؛ زیرا نوزاد، دارای اسکلتی نیرومند، استخوان‌بندی سخت‌محکم و دارای پنجهٔ قـوی بـود و شایستگی آن را داشت که در نبرد و قدرت و تحمّل، مانند شیر باشد (صدر، ۱۳۸۷: ۳۷).

٦-۱. مرحله‌اوّل:عزیمت

٦-۱-۱. ندای‌فراخوان

نخستین مرحلهٔ سفر اسطوره‌ای قهرمان، «ندای پیک» یا دعـوت بـه سـفر نامیـده می‌شـود. در ایـن مرحله، دست تقدیر، قهرمان را به خود می‌خواند و او را از بطن جامعه به سرزمینی ناشناخته متوجّه می‌کند. این سرزمین ناشناخته، سرشار از خطرهاست. این ندا، زمینه‌ساز آغاز مرحلهٔ سفر اسـت و می‌توان آن را «آوای مخاطره» هم نامید؛ زیرا دست تقدیر، قهرمان را بـه مبـارزه فراخوانـده اسـت و نیرو و جاذبه‌ای معنوی، او را از موطنش به سرزمینی ناشناخته منتقل‌می‌کند؛ جایگاهی که افتخار و خطر در آن هم‌آغوش هم هستند و قهرمان را به نبرد فرامـی‌خواننـد (کمپـل، ۱۳۸۹: ۱۸). دعـوت بـه سفر، قهرمان را بر آن می‌دارد تا در نقش منجی، سفری مخـاطره‌آمیـز را آغـاز کنـد. ایـن دعـوت را اغلب کهن‌الگوی منادی ابلاغ می‌کند. شخصی که کارکرد منـادی را دارد، ممکـن اسـت مثبـت یـا منفی و یا خنثی باشد. کار منادی ایـن اسـت کـه بـا طـرح دعـوت یـا چـالش بـرای رویـارویی بـا ناشناخته‌ها، داستان را به حرکت درآورد (ووگلر، ۱۳۸۷: ۱۳۱). در خاوران‌نامه، پیامبر[ص] نقش منادی را ایفا می‌کند. حضرت علی[ع] قهرمانی است دلیر، جنگاور و شکست‌ناپذیر و در جنگ‌های بزرگِ این

حماسه، حضوری فعّال دارد؛ به‌طوری که به‌حق می‌توان خاوران‌نامه را داستانِ رشادت‌های آن حضرت نامید. این جنگجوی دلیر، بر همهٔ موانع اعم از دیو، اژدها، طلسم، جادو، سپاهیان گران، پهلوانان بزرگ و ... غلبه می‌کند و همیشه پیروز از میدان بیرون می‌آید. پهلوانان و جنگاورانِ مقابل او، همه سترگ و تسخیرناپذیرند؛ با این‌حال، آن حضرت بر همهٔ آنان چیره می‌شود. وی هرگز اشتباه نمی‌کند و در دام دشمن اسیر نمی‌شود. علاوه بر قدرت بدنی، از جهت تفکّر، تعقّل، هوش و سیاستی که بایستهٔ کارزار است، از همگان برتر است و به‌راحتی سپاه دشمن را به بازی می‌گیرد. اظهار اندوه پیامبر از اتّفاقی که برای دوتن از پهلوانان اسلام پیش آمده است، به‌نوعی دعوت از علی[ع] برای رفتن به این سفر و آزادکردن این پهلوانان است که با ندای درونی و وجدان بیدار آن حضرت همراه می‌شود. زمانی که آن‌حضرت، نگرانی پیامبر[ص] را از جدایی دو گُرد نام‌آور (ابوالمحجن و سعد وقّاص) از جرگهٔ اصحاب متوجّه می‌شود، داوطلبانه همراه قنبر به دنبال آن‌ها به راه می‌افتد:

غمی شد پیمبر ز کار عمر — به اندیشه لختی بپیچید سر
برون شد پراندوه و تیماردل — ز بیزار یاران پر آزاردل
همان آگهی شد به حیدر نخست — که آخر چه رفت و چه بود از نخست
پراندیشه شد حیدر نامدار — ز بوالمحجن آن گُرد خنجرگذار
بگفت ار فرستم کسی را ز پس — همانا نیاید به گفتار کس
مرا خود همی بست باید میان — از این پیش کاید بدو برزیان

(خوسفی، ۱۳۸۶: ۸۵)

گویی علی[ع] قرارگرفتن در این‌وضعیّت را زمانی مناسب برای تحقّق اهداف الهی و نابودی کفّار می‌داند. او قدم در مسیری ناشناخته می‌گذارد؛ امّا در این راه تنها نیست و همواره یاریگرانی وی را به سمت هدف رهنمون می‌سازند. طبق نظریّهٔ کمپبل، قهرمان باید با ندای فردی پا در مسیرِ سفر بگذارد؛ امّا علی[ع] داوطلبانه قدم در این‌مسیر گذاشته و دعوت‌کنندهٔ او ندای درونی است که با پذیرش قهرمان همراه می‌شود.

۶-۱-۲. کمک از ماورا

در این مرحله، امدادگر و محافظی مهربان، اطمینان‌خاطر و نوید آرامشی بهشتی را در آینده، به قهرمان می‌دهد. کمپبل معتقد است کسانی که دعوت امدادگر را می‌پذیرند، در گام نخستِ سفر با فردی حمایت‌کننده روبه‌رو می‌شوند که به‌صورت پیرزنی زشت یا پیرمردی نمایان می‌شود و طلسمی به قهرمان می‌دهد که در مقابل نیروهای هیولایی به او کمک می‌کند (کمپبل، ۱۳۸۹: ۷۵). اگرچه قهرمان در گذراز مراحلِ مختلفِ سفر در ظاهر به خطرمی‌افتد، امّا نیرویِ حمایت‌گر حاضر است و در پشت نیروهای ناشناس پنهان شده است. باید او را شناخت و به او اطمینان کرد، آن‌گاه حامی ازلی ظاهر خواهد شد. قهرمان در این مرحله، کسی است که به ندایِ درون خود پاسخ داده،

هم‌زمان با آشکارشدن نتایج آن، با شجاعت راه خود را ادامه می‌دهد و تمام نیروهای ناخودآگاه را با خود همرا و یاور می‌بیند (همان: ۷۸). در خاوران‌نامه، یاریگران بسیاری قهرمان را برای نیل به هدف یاری می‌دهند. باورهای دینی در خاوران‌نامه نقش مهم و می‌توان گفت فراتر از یک شیوهٔ دستیابی به عامل ماورایی و جادویی دارند؛ به بیان دیگر، باورهای دینی که در این کتاب در قالب خویش‌کاری دینی و اشخاص دینی نمود یافته‌اند، به‌گونه‌ای نقش یاریگر را برای قهرمان بازی می‌کنند که عبارت‌اند از: ۱. مناجات، راز و نیاز و دعا؛ ۲.سروش از عالم‌غیب ؛۳. پیرمردی طولانی‌عمر که معاصرحضرت موسی بوده است؛ ٤. شخصیّت‌های دینی خضر و پیامبر؛ ۵. خواندن آیت ستر؛ ٦. انسان‌های عادی؛ ۷. موی آدم؛ ۸. درقهٔ حمزه؛ ۹. لباس‌حضرت محمّد[ص] که خاصیّت شفابخشی داشت؛ ۱۰. جبرئیل؛ ۱۱.هاتف؛ ۱۲. معجزه؛ ۱۳. وحی؛ ١٤. استفاده از ابزار و سلاح نمادین.

در آغازسفر، حضرت علی[ع] قنبر را به همراهی خود فرامی‌خواند:

بر قنبر آمد پراندوه و تاب — فرا رفت و بیدار کردش زخواب
بدو گفت که امشب شب رفتن است — نه هنگام آسایش و خفتن است

(خوسفی، ١٣٨٦: ۸۷)

سروشی از عالم غیب همواره علی[ع] را یاری می‌رساند و راهنمایی می‌کند. سروش (Seraosha) در اینجا پیک خداوند است و میان آسمان و زمین در آمدوشد است و همواره در خواب و بیداری فریادرس نیکان است و راه و چاره را به ایشان بازمی‌نماید. هاتف در خاوران‌نامه، همان سروش است که از طرف خداوند یاریگر امام علی[ع] است و هرجا به سختی می‌افتد و از خداوند طلبِ یاری می‌کند، هاتف به یاری او می‌شتابد. هنگامی که حضرت علی[ع] از یافتن قنبر ناامید می‌شود و از خداوند یاری می‌خواهد، هاتف او را راهنمایی‌می‌کند و از غم نجات می‌بخشد:

یکی هاتف آواز داد از نهفت — سخن‌های رفته بر او بازگفت
که قنبر اسیر آمد و خوار گشت — به چنگال دشمن گرفتار گشت
کنون می‌برندش به خاورزمین — تو رو تا چه خواهد جهان‌آفرین

(همان: ۹۵)

مرد یاریگری ظاهر می‌شود و علی[ع] را راهنمایی‌می‌کند و دربارهٔ راه خاوران با او سخن می‌گوید:

یکی شخص پیدا شد از راه دور — ز موی سپیدش جهان پر زنور
جز او کس به بالای آدم نبود — که بالای او شست گز کم نبود
درازی عمرش ز اندازه بیش — به سر برده عمری چو بالای خویش
به پیش علی رفت و کردش سلام — بدو گفت کای پیشوای انام

مـــــن از دَورِ موســـــای پیغمبـــــرم　　ســـــخن هـــــوش فرمـــــای، تـــــا بســـــپرم

(همان: ۱۴۳)

تـــو رو هـــر کجـــا روی داری بـــه راه　　کـــه تنهـــا مـــن ایـــن حصـــن دارم نگـــاه

بپرســـــــید حیـــــــدر ز راه دراز　　کـــــه از خـــــاوران تـــــا زمـــــین حجـــــاز

خبرگـــوی تـــا چنـــد راه اســـت پـــیش　　چنـــان چـــون تـــو دانـــی بـــه هنجـــار خـــویش

ســـراینده گفـــت ای خداونـــد هـــوش　　بـــه گفتـــار گوینـــده بگشـــای گـــوش

کـــه ایـــن راه دشـــوار دور و بـــد اســـت　　کمـــابیش فرســـنگ او هفتصـــد اســـت

(همان: ۱۴۴)

وقتی پیامبر از سفرِ علی[ع] آگاه می‌شود، مالک را به یاری او می‌فرستد. هنگام مبارزه، علی[ع] به‌تنهایی با سپاه خاوران می‌جنگد. مالک از راه می‌رسد و به کمک علی[ع] می‌شتابد:

چـو زیـن رزم یـک سـاعت انـدر گذشـت　　پـــر از گـــرد شـــد روی هـــامون و دشـــت

جهـــانگیر مالـــک درآمـــد ز راه　　فروداشـــت لشـــکر بـــدان رزمگـــاه

(همان: ۱۵۶)

پیامبر[ص] به خواب علی[ع] می‌آید و او را از حضور ابوالمحجن در حصن پولاد آگاهی می‌دهد:

چنـــان دیـــد شـــب حیـــدر نامـــدار　　کـــه گشـــتی پیمبـــر بـــر او آشـــکار

علـــی مـــر نبـــی را بـــه بـــر درگرفـــت　　پیمبـــر ســـخن گفـــتن از ســـر گرفـــت

بگفـــت ای علـــی یـــک ســـخن یـــاد گیـــر　　از ایـــن چـــارهٔ حصـــن پـــولادگیر

زبـــوالمحجن آنجـــا بیـــابی خبـــر　　بـــدین رزم بـــا خـــود مـــر او را ببـــر

بگفـــت ایـــن و حیـــدر در آمـــد ز خـــواب　　زانـــدوه ســـیّد رخـــش پـــر ز آب

(همان: ۱۷۹)

پیر زاهدی در مسیر علی[ع] قرارمی‌گیرد و راه را به او نشان می‌دهد:

بگفـــت ایـــن و حیـــدر ز دشـــت نبـــرد　　بیامـــد بـــه نزدیـــک آن پیرمـــرد

بـــدو گفـــت ســـعد دلاور کجاســـت　　نشـــان ده مـــرا ســـوی او راه راســـت

چنـــین پاســـخ آورد دانـــا بـــدوی　　کـــه رو بنـــدگاه ســـلیمان بجـــوی

حصـــاری‌اســـت بـــر دشـــت ویـــران‌شـــده　　کنـــام پلنگـــان و شـــیران شـــده

چـــو ره یـــافتی ســـوی آن بنـــدگاه　　فـــرو رفـــت بایـــد بـــه چـــاه ســـیاه

بـــدآن بندگـــه ســـعد را برده‌انـــد　　بـــه دیـــوان در آن چـــاه بســـپرده‌انـــد

ســـلیمان چـــو زان شـــهر شـــده بهره‌منـــد　　بـــه چـــاه انـــدرون آب را کـــرد بنـــد

کـــه آن مـــردمش زیـــر فرمـــان نبـــود　　بـــر آیـــین دیـــن ســـلیمان نبـــود

(همان: ۱۹۲)

هاتفی ظاهر می‌شود و او را به محل ابوالمحجن راهنمایی می‌کند:

چو حیدر دعایی چنان ساز داد — ز بالا یکی هاتف آواز داد
که بر خیز و راه شدن ساز ده — بر استر نشین زو عنان باز ده
تکاور بر این دشت تا می‌رود — رها کن سرش هر کجا می‌رود
مپیچان عنان و مجنبان لگام — ببین تا کجا می‌رود تیزگام
به جایی رساند تو را زین میان — که بفزاید از نارسیدن زمان

(همان: ٤٦)

هنگامی که علی[ع] در چاهسار برای آوردن صندوقچهٔ ربوده‌شدهٔ زن شاه خاوران می‌رود، به مناجات با خدا می‌پردازد، مرد سبزپوشی ظاهر می‌شود و علی[ع] را به سلامت از آب گذر می‌دهد:

بنالید کای داور داد من — پناه من و پشت و فریاد من
به توران و انجیل و صُحف و زبور — به موسی و نور و تجلّی طور
به قرآن و ایمان و دین رسول — به سبطین زهرا و زوج بتول
کز این آب دامن مرا رهنمای — به جایی رسانم که باشد به جای
چو کرد این دعا حیدر نامدار — برآمد یکی پیر از آن رودبار
از این سبزدریا یکی سبزپوش — بر حیدر آمد به فرهنگ و هوش
بدو گفت بر جان پاکت سلام — سلامت بر این ژرف دریاخرام
از این آب من بگذرانم تو را — بدان جا که خواهی رسانم تو را
بده دست خود را به دستم نخست — به دریا تو را بگذرانم درست
علی دست خود را بدان پیر داد — روان گشت بر روی دریا چو باد
از آن آب دریا چنان درگذشت — که نعلین او ذرّه‌ای تر نگشت

(همان: ٥١٧)

هنگامی که علی[ع] مورد آزمایش الهی قرار می‌گیرد و در مسیر، کشتی وی در اثر برخورد با طوفانی سهمگین تکّه‌تکّه می‌شود، چون از آزمایش سربلند بیرون می‌آید، خضر در مسیر علی[ع] قرار می‌گیرد و او را از شهر سمنه و پادشاه آن، شهریار بن ناهیدشاه آگاه می‌کند و راه را به علی[ع] نشان می‌دهد.

همان‌گاه خضر نبی شد پدید — بر آن روی دریا بدیشان رسید
گرفت آن سپرها به آب اندرون — همی‌برد تا شد ز دریا برون

(خوسفی، ۱۳۷۷: ۳)

در خاوران‌نامه حضرت علی[ع] همان رستم است و پیامبر[ص] و جبرئیل، نقش زال و سیمرغ شاهنامه را دارند؛ با این تفاوت که در شاهنامه، زال واسطهٔ بین سیمرغ و رستم است و پس از واسطه‌گری، خود کنار می‌رود و رستم با داشتنِ پر، با سیمرغ در ارتباط مستقیم قرار می‌گیرد، امّا پیامبر[ص] ضمن ارتباط با جبرئیل، خود نیرویی خدایی دارد و در تمام داستان‌ها، همان نقش سیمرغ را دارد و در گرفتاری‌ها چون سیمرغ شاهنامه، یاریگر حضرت علی[ع] و دیگر پهلوانان سپاه اسلام است. رستم با سوزاندن پر، سیمرغ را به یاری فرامی‌خواند، اما علی[ع] از طریق دل و نیروی معنوی،

با پیامبر ارتباط برقرارمی‌کند؛ این امر به دلیل ماهیّت دینیِ این اثر حماسی است. در جنگ سختی که بین سپاه کفر و اسلام درمی‌گیرد، پیامبر^{ص} نگران حضرت علی^{ع} می‌شود. در این حال، جبرئیل بر او وارد می‌شود و وی را از نگرانی می‌رهاند (خوسفی، ۱۳۸٦: ۳۵۸). زمانی که علی^{ع} از فتح قلعهٔ آهن‌ربای نااُمید می‌شود، پیامبر^{ص} نوشته‌ای با قلم عنبرآگین خود مزیّن به «انّا فتحنا» برای وی می‌فرستد و می‌فرماید که نامه را به تیر ببندد و آن‌گاه به جانب قلعه پرتاب کند که طلسمِ آن دژ با تیر گشوده می‌شود (همان: ٥٤٤). علی^{ع} با وجود همین توانمندی‌های الهی و فوق انسانی است که هیچ‌گاه دچار شکست نمی‌شود. این مرحله از سفر در خاوران‌نامه و در مقایسه با آثارحماسی‌ملّی و اساطیری بسیار متنوّع‌تر و گسترده‌تر است و نیروهای مختلف معنوی و الهی (پانزده نوع یاریگر) به علی^{ع} در پشت سرگذاشتن موانع و مشکلات کمک می‌کنند؛ نظیر جبرییل، پیامبر اسلام^{ص}، خضر، مرد سبزپوش، هاتف، پیر زاهد، سروش و ... . این امر به‌واسطهٔ غلبهٔ تفکّر دینی بر جنبهٔ حماسی اسطوره‌ای این اثر است.

۶-۱-۳. عبور از نخستین آستانه

قهرمان در سفر پرماجرای خود، با موانعی روبه‌رومی‌شود؛ یکی از این موانع، نگهبان آستان است که در هرمرحله مانع ورود قهرمان به مرحلهٔ بعدی می‌شود:

> نگهبان آستانه می‌تواند یک شخص یا یک در قفل‌شده یا یک حیوان یا یکی از نیروهای‌طبیعی مثل طوفان باشد (ویتیلا، ۱۳۹۰: ۱۸).

همچنان‌که بر سر در معابد، پیکرهایی محافظ مانند شیر، اژدها و قهرمانان دیوکش و ... دیده می‌شود و عابد از آنها گذر می‌کند، بر درگاه وجود هم نگهبانانی هستند که قهرمان باید از آنها بگذرد (کمپبل، ۱۳۹۲: ۹۸) . در خاوران‌نامه، اوّلین مانعی که علی^{ع} با آن روبه‌رو می‌شود، برخورد با پهلوان زنگی است که با لحنی تند خواستار اسب و باروبنهٔ او می‌شود. بعد از جدالی لفظی، نبردی میان علی^{ع} و پهلوان زنگی درمی‌گیرد. علی^{ع} پس از به‌بندکشیدن آن پهلوان زنگی و نشان‌دادن قدرت خویش به آن زنگیان، شرط رهایی او را اسلام‌آوردن و بازگویی کلمهٔ توحید قرار می‌دهد. پهلوان زنگی که «چیپال» نام دارد و در حصن ظفر حکم‌رانی می‌کند، اسلام می‌آورد و علی^{ع} از مسلمان‌شدن وی شادکام می‌شود؛ در نتیجه قهرمان از این مانع با موفّقیّت می‌گذرد:

یکی تند زنگی درآمد چو قار — چو کوهی که بر کوه گردد سوار
بر حیدر آمد به کردار مست — یکی تیغ هندی گرفته به دست
بدو گفت نامت مرا گوی زود — که سر می‌کند مر تنت را درود
بگو تا کدامی و نام تو چیست — کجا می‌روی رأی و کام تو چیست

(خوسفی، ۱۳۸٦: ۸۸)

کمپبل چنین معتقد است که «قهرمان مقابل‌درِ ورود به سرزمین اعلا، با نگهبانان آستانه مواجه می‌شود؛ آن‌سو، تاریکی ناشناخته و خطر در انتظار اوست» (۱۳۸۹: ۸۵). در واقع نگهبان آستانه،

قهرمان را آزمایش می‌کند تا ظرفیّت و توانایی او را برای ورود به دنیای ویژه بسنجد. در اینجا چیپال زنگی، نگهبان آستانه است و در نبردی تن‌به‌تن، قدرت قهرمان را محک می‌زند و چون می‌بیند که قهرمان آمادهٔ ورود به دنیای دیگر است، او را همراهی می‌کند. در حقیقت، غلبه بر چیپال و عبور از این مانع و درآمدن او و سپاهیانش به دین اسلام و همراهی او با آن حضرت، ورود به مرحلهٔ بعدی سفر است (خوسفی، ۱۳۸٦: ۹۱).

> عبور از نخستین‌آستانه، عملی ارادی است که طیّ آن قهرمان با تمام وجود درگیر ماجرا می‌شود (ووگلر، ۱۳۸۷: ۱٦۱).

قهرمان برای ترک دنیای‌عادی خود، به مسئله‌ای درونی یا بیرونی نیاز دارد. مسئلهٔ بیرونی علی[ع] برای ورود به دنیای ویژه، رفع نگرانی پیامبر[ص] و یافتن ابوالمحجن و سعد وقّاص و مسئلهٔ درونی او گسترش اسلام و برانداختن کفر از مناطق کفرنشین است.

٦-۱-٤. شکم نهنگ

قلمروی ناشناخته را که قهرمان بدان‌جا پای می‌گذارد، می‌توان در هیئت شکم نهنگ ترسیم کرد. این درون‌مایهٔ تکرارشونده و محبوب، بر این نکته تأکید می‌کند که عبور از آستان، نوعی فنای خویشتن است (کمپبل، ۱۳۸۹: ۹۸). قهرمان به درون سفر می‌کند تا دوباره متولّد شود. این غیبت، معادل گذر عابد به درون معبد است. معبد درون، شکم نهنگ و قلمرو ملکوتی‌ای که بالا، پایین و یا آن سوی دنیای عینی قراردارد، یکی هستند (همان: ۹۹). در خاوران‌نامه، قرارگرفتن علی[ع] بر سر پنج‌راهی، معادل شکم نهنگ است؛ زیرا قهرمان پا در مسیری می‌گذارد که سرشار از بلاست. سپاهیان حضرت علی[ع] پس از اُتراق و آسودن در کنار بندگاه سلیمان، روز دیگر در صبحگاهان باروبنهٔ خود را برمی‌دارند و در بیابانی وسیع، راه خود را پیش می‌گیرند. پس از هفت روز طیّ طریق، روز هشتم بر سر پنج‌راهی می‌رسند که در آنجا بر سنگی به زبان عبری چنین نوشته شده است: از این پنج راه، یکی راه به سلامت می‌برد که در آن سنگی سرخ نمایان است و چهار راه دیگر بلا بر بلاست. علی[ع] در میان این درماندگی و ملال، در خواب پیامبر[ص] را می‌بیند که می‌گوید: پنج فرمانده برگزیند و هرکدام را به راهی روانه کند و خود از راهی که سنگ سرخ بر سر آن است، راهی شود. آن حضرت چنین می‌کند و هرکدام از سرکردگان لشکر اسلام، راهی را برمی‌گزینند و بدین ترتیب از یکدیگر جدا می‌شوند:

سه روز دگر چون بپیمود راه — به پیش اندر آمد سر پنج‌راه
چو حیدر به راه اندرون بنگرید — به ره برنهاده یکی سنگ دید
از اندیشهٔ راه دلتنگ شد — غمی گشت و نزدیک آن سنگ شد
به عبری نبشته بر آن سنگ بر — که ای هر که یابد بدین ره گذر
از این پنج راه چار راه بلاست — یکی راه دیگر بود راه راست

(خوسفی، ۱۳۸٦: ۲۰۱)

در واقع، هریک از قهرمانان چون طالب پختگی و رسیدن به کمال هستند، با احترام بـه سـخن پیامبر، قدم در راه می‌گذارند. علی[ع] در مسیر سنگ سرخ به حرکت ادامه می‌دهد.

٦-٢. مرحلهٔ دوم (آیین تشرف)

٦-٢-١. جادهٔ آزمون‌ها

در این مرحله، قهرمان به چشم‌انداز رؤیایی اشکال مبهم و سیّال قـدم می‌گـذارد؛ جـایی کـه بایـد سلسله‌ای از آزمون‌ها را پشت سر بگذارد (کمپبل، ۱۳۸۹: ۱۰۵).

قهرمان هر حماسه‌ای برای رسیدن به مقصود خویش، راه‌های سختی را طی می‌کند. او در طـیّ سفر خویش با وحشتناک‌ترین مسیرها و شگفت‌ترین موجـودات و خطرنـاک‌ترین دشـمنان مواجـه می‌شود؛ امّا با شجاعت تمام می‌تواند تمـام گـذرگاه‌های سـخت را پشـت سـر گـذارد و بـه هـدف خویش برسد. داستان‌گویان از این مرحله برای قراردادن قهرمان در بوتهٔ آزمایش و چـالش اسـتفاده می‌کنند تا ضمن شناساندن توانایی‌های قهرمان به مخاطب، برای قهرمـان نیـز آمـادگی بیشـتری در روند مواجهه با مشـکلات پـیش‌رو حاصـل شـود (فـولادی و رحمـانی، ۱۳۹۷: ۹۵). در خاوران‌نامـه، حضرت علی[ع] برای نجات انسان‌ها از نیروهای پلید، سفری طولانی آغاز می‌کند. در ایـن سـفر بـا دیوان، اژدها و جادوگران به جنگ می‌پردازد و سرانجام بر تمام بدی‌ها فایق می‌آید و انسان را از شـرّ آنها می‌رهاند. خوان‌ها، نماد موانع و مشکلاتی است که هرقهرمـان بـرای بـه‌کمـال‌رسـیدن خـود و احراز برتری و شایستگی خویش پشت سرمی‌گذارد. می‌توان چنین گفت که علـی[ع] در خاوران‌نامـه خوان‌های بی‌شماری را پشت سر می‌نهد که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: کشتن شیر (خوسفی، ۱۳۸٦: ۱۲۳)، کشتن دیوی ماربه‌دست (همان: ۱۸۸)، کشتن اژدهایی هفت‌سر (همـان: ۱۹۰). در تحلیـل ایـن مرحله از دیدگاه کهن‌الگوی یونگ، می‌توان چنین گفت که در واقع این ستیز قهرمان و سایه (اژدهای درون) است برای رسیدن از ناخودآگاه به خودآگاه؛ و این نبـرد بـه اشـکال گونـاگون سـتیز قهرمـان کهن‌الگویی و نیروهای منفی و شرّ که در قالب اژدها و سایر پلیـدی‌ها نمـودار می‌شـوند، صـورت می‌گیرد. علی[ع] با آگاهی و معرفت و اسـتمداد از خداونـد بـر اژدهـای اهریمنـی پیـروز می‌شـود و می‌تواند اژدها را که مانع بزرگ و واسطه‌ای سهمیگن میـان خودآگـاه و ناخودآگـاه اسـت، از میـان بردارد؛ هلاک‌کردن دیو و اژدها و نجات‌دادن سعد از چاه خاوران (همـان:۱۹٤)، گذشـتن بـر دشـت گرم و سـوزان و کشـتن مهتـر پیـل‌گوشـان (همـان: ۲۳۳)، کشـتن رعـد جـادوگر در شـکل اژدهـا و نجات‌دادن ابوالمحجن (همان: ٤٦۳)، بیرون‌آمدن حضرت علی[ع] و دلدل از چـاه مکـر جمشیدشـاه (همان: ٥۰٤)، جنگ با دیوان در چاه و گشودن عمیاق‌دیو از بنـد و آوردن صـندوق زر (همـان: ٥۲۰)، ویران‌کردن حصن آهن‌ربای (جایگاه دیو عفریت) با تیر معجزنمای و کشتن جادوی بابلی در صـندوق (همان: ٥٤٦)، کشتن اژدها و آوردن صندوق یادگار حضرت سلیمان[ع] برای پیـامبر[ص] (خوسـفی، ۱۳۷۷: ۱-٤۲)، کشتن پری در کوه بلور (همـان: ۲٥-۲۸)، هلاک‌کردن زن جادوگر و رهانیدن مالک از بند زن

جادوگر (همان: ۲۳۱-۲۲۶)، گشادن طلسمات دال و آگاهی‌یافتن بر شهر زرّین (همان: ۲۵۳-۲۳۳) و کشتن اژدهای بزرگ با هفتاد ضربهٔ ذوالفقار و آزادکردن میر زنهارخوار (همان: ۳۸).

رفتن به کام نهنگ، خواننده را به یاد داستان حضرت یونس می‌اندازد. این مرحله، اشاره‌ای نمادین به حضور قهرمان در یکی از سخت‌ترین و مخوف‌ترین مراحل جادّهٔ آزمون‌هاست؛ مرحله‌ای با وجود خطرات بسیارتاریک و سیاه که قهرمان ناگزیر است با آن روبه‌رو شود و بر آن غلبه کند. در خاوران‌نامه با وجود خوان‌های سختی که قهرمان پشت سر گذاشته است، می‌توان یک صحنه و اتّفاق را مهیب‌تر و هولناک‌تر از بقیه تصوّر کرد؛ و آن وقتی است که تهماس‌شاه قدرت بازوی علی^{ع} را می‌بیند و چاره‌ای جز فرار به درون دژ نمی‌بیند. علی^{ع} و یارانش در پای حصارند و راهی بدان‌جا ندارند؛ تا اینکه حضرت در لباس یک بازرگان و به بهانهٔ شکایت از زیادی خراج، خود را به پیش تهماس می‌رساند. در آن هنگام تهماس حیدر را نمی‌شناسد (خوسفی، ۱۳۷۷: ۲۱۲-۲۱۰). این صحنه را می‌توان کام نهنگ دانست؛ زیرا علی^{ع} با پای خود وارد قلعهٔ دشمن می‌شود و بدون هیچ ترسی بعد از حضور در نزد تهماس‌شاه، خود را معرّفی می‌کند. اگرچه علی^{ع} خوان‌های بسیاری را پشت سر گذاشته، ولی از آن روی که علی^{ع} در این صحنه به ارادهٔ خود به پیشباز خطر و دشمن می‌رود، می‌توان این مرحله را کام نهنگ دانست. تفاوت این صحنه با خوان‌های پیشین آن است که لحظات به‌طور ناگهانی رخ می‌دهد و قهرمان به‌ناچار باید آن لحظات را تحمّل کند؛ امّا نقشهٔ تغییر شکل، امری ارادی است و قهرمان به خواست خود وارد این مرحله می‌شود. کام نهنگ، اشاره‌ای نمادین به حضور قهرمان در یکی از ترسناک‌ترین مراحل جادهٔ آزمون‌هاست؛ مرحله‌ای که علاوه بر وجود خطر، مهیب، سیاه و تاریک است (کمپبل، ۱۳۸۹: ۷۴-۹۹).

۶-۲-۲. زن در نقشه وسوسه‌گر

یکی از موجودات اهریمنی که در سر راه قهرمان قرارمی‌گیرد و درصدد فریفتن اوست، زن جادوی پری‌پیکر است. زنان جادو اغلب به‌صورت دوشیزه‌ای ماه‌پیکر تغییر شکل می‌دهند و با قرارگرفتن بر سر راه قهرمان، قصد فریفتن او را دارند (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۱). نظر کمپبل دربارهٔ این‌مرحله این است که زن وسوسه‌گر انعکاس نفس قهرمان است؛ بنابراین، هرکس باید جایگاه خود را بیابد و دیوهایش را بشناسد. زن به‌عنوان سمبل لذّت‌های زندگی در چشم انسان‌های پرهیزگار و الهی، رنگ باخته است. پس از وسوسه‌های نفس گذر می‌کند و در فضای اثیری پاک به پرواز درمی‌آید (کمپبل، ۱۳۸۹: ۱۲۸-۱۲۹).

در خاوران‌نامه پری‌زاده‌ای راه بر علی^{ع} می‌بندد و به‌جهت پافشاری در این کار، حضرت دست و بازویش را با تیغ می‌برد و آن‌گاه سپاهیان انبوهی از دیو و جادو و اژدها با آن حضرت به نبرد می‌پردازند. از انبوه سپاهیان دیو، هوا همچون دریای زنگ، تاریک و دل‌گیر می‌شود. سرانجام حضرت به اشارهٔ هاتف «آیت ستر» بر خود می‌خواند و آن سیاهی و آشوب به خاموشی می‌گراید و

تیرگی‌ها به روشنایی بدل می‌شود و آن حضرت همچنان بر سپاه دیو و پری تیغ می‌رانـد؛ بـه‌گونـه‌ای که بر دامن کوه، خون روان می‌شود. این پری با توصیفات کمپبل مطابقت دارد. زنی زیبا که درصدد فریفتن قهرمان است؛ ولی قهرمان به کمک یزدان بر این زن فایق می‌آید و چهرهٔ واقعی او را می‌بینـد و از دام می‌رهد:

بـــدان چشـــمه انـــدر یکـــی مـــاه روی — نشســـته برهنـــه همـــی شســـت مـــوی
رخ انـــدر خـــم پـــرچم مشـــک نـــاب — نهـــان کـــرده چـــون زیـــر شـــب آفتـــاب
گرفتـــه بـــه دود ســـیه شـــمع نـــور — زعنبـــر بـــر آتـــش فکنـــده بخـــور
زمشـــکین رقـــم بـــر بلـــور ســـپید — چـــو بـــر بـــرگ گـــل طـــرّهٔ مشـــک بیـــد
طـــــرازان ز رخ طـــــرّهٔ عنبـــــری — چـــو بـــر ارغـــوان نیـــل نیلـــوفری
فروهشـــته ســـنبل ز ســـر تـــا بـــه پـــای — ز عنبـــر بـــر انـــدام گـــل مشـــک‌ســـای
پـــری‌زاد بـــر دامـــن چشـــمه‌ســـار — نبـــود آگـــه از حیـــدر نامـــدار
تـــو را چـــون رســـد بـــر لـــب چشـــمه پـــای — نگـــه دار خـــود را بـــه نـــام خـــدای
چـــو حیـــدر بیامـــد بـــدان جایگـــاه — بگفـــت ای پـــری‌زاده بگشـــای راه
چـــو راه گـــذر نیســـت جـــز ایـــدرم — تـــو زایـــدر بپـــرداز تـــا بگـــذرم
بـــدو گفـــت دختـــر بـــرو بـــاز جـــای — اگـــر پـــای داری بـــدینجا مپـــای
بـــر ایـــن کـــوه رفـــتن نشـــاید تـــو را — کنـــون بازگشـــتن بـــه آیـــد تـــو را

(خوسفی، ۱۳۷۷: ۲۷)

زن اغواگر همیشه تمثیلی از لذّات مادی و شهوانی بوده است که مانع بزرگی در رسیدن به تعالی به شمارمی‌آید. قهرمان به مرحله‌ای می‌رسد که با اغوای زن و یا حتّی زنان مواجـه می‌شـود کـه بـا دل‌ربایی ممکن است قهرمان را از ادامهٔ مسیر و هـدف نهـایی‌خـود بـازدارنـد. در اکثـرحماسـه‌ها، قهرمان با این‌مرحله آشناست و با آن روبه‌رومی‌شود. این زن زیبا در ابتدا بسیار دل‌فریب است؛ امّـا زمانی که روح قهرمان تعالی می‌یابد، جذابیّتش برای او از بـین مـی‌رود و چهـرهٔ زشـت و پلشـتش نمایان می‌شود. مواجهه با زن در نقش‌وسوسه‌گر در سفر قهرمان عرفانی هم اتّفـاق مـی‌افتـد. شـیخ صنعان در روم با دخترمسیحی روبه‌رومی‌شود که همان نقش زن وسوسه‌گر سفر قهرمـان کمپبـل را دارد (عطار، ۱۳۹۲: ب۱۵۹۳-۱۱۸۵).

٦-۲-۳. برکت نهایی

بر اساس نظر کمپبل، رنج و سختی عبورکردن از محدودیّت‌ها و مشکلات، در جهت رشد معنـوی است. هنر، ادبیّات و اسطوره، همه اسبابی هستند که به انسان کمک می‌کنند از محدودیتّ‌ها عبـور کرده، به‌سوی افلاک یا بالاتر سیر کند. برکت نهـایی، یـافتن خودآگـاهی و در پـس آن خداشناسـی است (کمپبل، ۱۳۸۹: ۱۹۹). برکت نهایی می‌توانـد دسـتیابی بـه گـنج، اکسـیر حیـات یـا هـر هـدف ارزشمند دیگری باشد که قهرمان بـه‌خـاطر آن بـه سـفر مـی‌رود (ذبیحـی و پیکـانی، ۱۳۹۵: ۱۰۷). در

خاوران‌نامه، علی[ع] پس از تسخیر شهرهای دیار کفر و اسلام‌آوردن مردم آن دیار، به سامان‌دادن امور حکومتی آن سرزمین‌ها می‌پردازد و حاکمان آنها را مشخّص و توصیه‌های لازم را ارائه می‌کند:

بدو گفت چون مرز ساحل زمین / تو را بود از این پیش زیر نگین
از این مرز نیمی سپارم تو را / همه گنج‌ها برشمارم تو را
دگر نیمه گلنار را در خور است / که تهماسپ را دوده و خواهر است
ببندید با هم به شاهی کمر / مجویید هریک ز دیگر گذر
همان کشور قام و آباد او / تو دانی همه داد و بیداد او
به دین و به دانش دل آباد کن / جهان را سراسر پر از داد کن
به هر شهر محراب و منبر بساز / که اندر دو گیتی شوی سرفراز
چنان کن به آزادگی بندگی / که فردا نباشد سرافکندگی
شمامه پذیرفت و کرد آفرین / شد آراسته کار دنیا و دین [...]

(خوسفی، ۱۳۷۷: ٥٤٤)

سپس غنایم را میان سپاهیان و سرکرده‌های لشکری و کشوری تقسیم و قسمتی را بار شتران می‌کند و به جانب مدینةالنّبی رهسپار می‌شود:

بزرگان لشکر به هنجار خویش / ره بازگشتن گرفتند پیش
ز شهر مرصّع شتر ده قطار / ز بار گران‌مایه کردند بار
هم از شهر زر صد شتروار زر / بسی تاج زرّین و زرّین‌کمر
بزرگان عَلَم‌ها برافراشتند / به شادی همه راه بگذاشتند [...]
سپهدار حیدر سپه برگرفت / به سوی مدینه ره اندر گرفت

(همان: ٥٤٦-٥٤٧)

در واقع برکت سفر علی[ع] علاوه بر پاداش مادی، در برگیرندهٔ پاداش معنوی وافری بود. وی توانست با سفر به سرزمین‌های ناشناخته، انسان‌هایی را که از نعمت هدایت بی‌بهره بودند و قلب آنان آمادهٔ پذیرش حق بود، به راه راست رهنمون سازد و بهترین دستاورد و پاداش را با خود به ارمغان آورد. برکتی که نه‌تنها در یک عصر و زمان مشخّص، بلکه در طیّ تاریخ می‌تواند مثمر ثمر باشد.

٦-۳. مرحلهٔ سوم

٦-۳-۱. آزاد و رها در زندگی

هدف اسطوره این است که بین خودآگاه فردی و خواسته‌های آسمانی، همراهی برقرار کند و با این کار، دوگانگی و انکار را از بین ببرد؛ این کار اتّفاق نمی‌افتد، مگر با درک این نکته که باور کنیم بین پدیده‌های زودگذر زندگی دنیایی با زندگی جاویدان که در همهٔ ما وجود دارد، رابطهٔ حقیقی برقرار است (کمپبل، ۱۳۸۹: ۲٤٥). اگر در دنیای عمل، انسان نگران نتیجهٔ اعمالش باشد، مرکزیّتش را در

اصل جاودانگی از دست می‌دهد؛ ولی اگر نتیجه و ثمرهٔ اعمالش را در دامان خداوند توانا بگذارد، درست مثل این است که قربانی‌ای به درگاه برده باشد. در این صورت، از اسارت دریای مرگ رهایی می‌یابد. قهرمان پس از طیّ مراحل سفر، تبدیل به نماد جاودانگی می‌شود. برای او مرگ هم حیات است. او اکنون آزاد و رها شده است و امیدواراست بعد از مرگش همچنان ارزش‌های متعالی جاوید بمانند (همان: ۲٤٥).

خاوران‌نامه چون حماسه‌ای دینی است، دو سپاه با اعتقادی متضاد در مقابل هم قرار می‌گیرند. ستیز بین نیروهای خیر و شرّ، فقط جنبهٔ اعتقادی دارد. سپاه اسلام نماد واقعی خیر، مؤمن به پروردگار و روز جزاست و اهل نیکی‌کردن در دنیا و پیرو دستورهای اسلامی است؛ امّا سپاه کفر، نماد واقعی نیروهای شرّ، فریفتهٔ ثروت و مقام و قدرت خویش‌اند و در تنگناها، هیچ‌گاه از پروردگار یاری نمی‌طلبند. پیامبر از یثرب به حضرت علی^{ع} پیغام می‌فرستد و این هدفِ والا را یادآورمی‌شود:

از این رزم کردن نباید غنود — که خاورزمین را بخواهی گشود
ولیکن هر آن گه که جمشید شاه — مسلمان شود باز گردان سپاه

(خوسفی، ۱۳۸٦: ۳۰۳)

مرحلهٔ آزاد و رها، مرحلهٔ دستاوردهای قهرمان پس از توفیق نهایی در اهداف سفر است. قهرمان در ازای جان‌فشانی و استقامت در عبور از موانع، پاداش عمل خود را می‌گیرد. پس از نبردهای فراوان و پیروزی بر نیروهای شریر و کفّار و فتح سرزمین‌خاور، جمشیدشاه که هدف‌نهایی سفر قهرمان، هدایت او به اسلام است، مسلمان می‌شود و علی^{ع} از این اتّفاق شادمان است. او اکنون به هدف نهایی سفر رسیده، گویی پاداش تلاش خویش را دریافت کرده و به آرامش و کمال رسیده است و با خرسندی، آمادهٔ بازگشت به مدینه می‌شود:

گواهی دهم پیش این انجمن — گواهی بده بر گواهی من
که بیزارم از کفر و از کافری — پذیرفتم آیین پیغمبری
خداوند عالم خدای من است — محمّد بدو رهنمای من است
فرستادگانش همه راستند — که از ما همه راستی خواستند
علی گفت با من برادر شدی — به شاهی سرافراز و افسر شدی
بسی خواند بر شهریار آفرین — بدو داد منشور خاور زمین
چنین گفت پس حیدر نامدار — که بر بازگشتن بسازید کار

(خوسفی، ۱۳۷۷: ٥٤۳)

علی^{ع} چون توانست پیغام رسول خدا را عملی‌کند و سپاه کفر را براندازد، با روحی متعالی و سرشار از ایمان به جانب پیامبر^{ص} رهسپارمی‌شود:

پیمبر بدین مژده دلشاد گشت — همی گفت غم‌ها همه باد گشت
برون آمد از شهر با دوستان — رخش تازه همچون گل بوستان

حسین و حسن هر دو با یکدگر خرامان به امید روی پدر

(همان: ۵۵۰)

۷. تفاوت‌های مراحل سفر قهرمان در حماسهٔ دینی *خاوران‌نامه* با الگوی سفر قهرمان کمپبل

الگوی سفر قهرمان کمپبل در کلّیّت خود با مراحل سفر قهرمان خاوران‌نامه تطبیق دارد؛ امّا با توجّه به ماهیتّ دینی این اثر حماسی، برخی از مراحل در آن وجود ندارد یا با تغییراتی در این اثر نمود یافته است. به نظر می‌رسد این تفاوت‌ها، با توجّه به ماهیّت اکثریّت حماسه‌های دینی، بر آنها قابل تطبیق باشد.

نخستین تفاوت قابل توجّه، شخصیّت علی^{ع} به‌عنوان قهرمان حماسهٔ دینی خاوران‌نامه است. قهرمان الگوی پیشنهادی کمپبل، انسانی است که در طیّ سفر با پشت سر گذاشتن مشکلات سفر و پیروزی بر دشمنان به کمال می‌رسد. طبق الگوی سفر قهرمان کمپبل، هدف قهرمان از سفر، آگاهی‌یافتن از ضعف‌ها و توانایی‌های‌خویش است. او باید آزمایش‌های اوّلیّه را پشت سر بگذارد و وارد مرحلهٔ پختگی شود. قهرمان حماسه‌های غیر دینی و داستان‌های اسطوره‌ای، باید بر محدودیّت‌های شخصی و بومی‌خویش غلبه کند. وظیفهٔ صلی او بازگشت مجدّد به جامعه است با هیئتی جدید برای اصلاح و هدایت آن به‌سوی کمال (کمپبل، ۱۳۸۹: ۳۰-۳۱)؛ امّا علی^{ع} انسانی کمال‌یافته و برخوردار از عصمت الهی است که به‌واسطهٔ شخصیّت الهی، از کرامت و هدایت خداوند و پیامبر^{ص} در سفر برخوردار است و این سفر، نقشی در کمال‌یافتن او ندارد، بلکه او به وظیفهٔ الهی خویش عمل می‌کند. از طرفی هدف قهرمان حماسه‌های غیر دینی، نابودی دشمنان برای اثبات خویش است؛ امّا قهرمان حماسهٔ دینی، هدفش هدایت انسان‌های شریر به راه راست و ایمان به خداوند است. علی^{ع} در اوّلین برخورد با پهلوانان و پادشاهان سرزمین خاور، از آنها می‌خواهد مسلمان شوند و طبق آیین اسلام در سرزمین خود به حکومت ادامه دهند. تعدادی از پادشاهان سرزمین خاور مسلمان می‌شوند و علی^{ع} هنگام بازگشت پس از توصیه‌های لازم، حکومت سرزمینشان را به خود آنها واگذار می‌کند (← خوسفی، ۱۳۷۷: ۵۴۳-۵۴۴). طبق الگوی کمپبل در مرحلهٔ عزیمت، ندای فراخوان از طریق منادی اتّفاق می‌افتد؛ امّا در خاوران‌نامه به دلیل شخصیّت دینی و کمال‌یافتهٔ علی^{ع}، این وجدان بیدار و بهره‌مند از کمال معنوی است که قهرمان داستان را به حرکت وامی‌دارد. طبق الگوی کمپبل، بعد از مرحلهٔ **فراخوان دعوت**، **امتناع از پذیرش دعوت** اتّفاق می‌افتد. کمپبل معتقد است قهرمان قادر به جداشدن از فضای احساسی و ایده‌آل نیست؛ گوش‌ها را می‌بندد و حواس را متوجّه چیز دیگری می‌کند (کمپبل، ۱۳۸۹: ٦٧). در این مرحله قهرمان به دلیل ترس‌ها و دلواپسی‌هایی که به‌واسطهٔ دعوت به ماجرا در وجودش شکل‌می‌گیرد، از پذیرش سفر سر باز می‌زند (ویتیلا، ۱۳۹۰: ۱۱). تفاوت قهرمان حماسهٔ دینی با قهرمان‌حماسه‌های غیر دینی و داستان‌های اساطیری باعث شده است به دلیل‌شخصیّت معنوی و هدف الهی قهرمان خاوران‌نامه،ترس و تزلزلی در ارادهٔ او به وجود نیاید و این‌مرحله در این اثر حماسی اتّفاق نیفتد.

مطابق الگوی پیشنهادی کمپبل، مرحلهٔ سوم از سفر قهرمان، شامل مراحل فرعی از جمله **فرار جادویی** است. کمپبل معتقد است اگر قهرمان دعای خیرخدابانو یا خدا را پشت سر داشته باشد، مأمور است با اکسیری برای احیای‌جامعه‌اش به جهان بازگردد. در این حال، تمام نیروهای مافوق طبیعت حافظ او هستند. اگر قهرمان برخلاف میل نگهبان، گنج غنیمتی را به دست آورد و دیوها راضی به بازگشت قهرمان نباشند، آن‌گاه آخرین مرحلهٔ سفر به تعقیب و گریز تبدیل می‌شود (کمپبل، ۱۳۸۹: ۲۰۶). در خاوران‌نامه با توجّه به شخصیّت معنوی و شجاعت خدادادی علی‌ع و پیروزی مقتدرانهٔ ایمان بر کفر و مسلمان‌شدن پادشاهان خاورزمین، بنا به ماهیّت دینی این اثر، تعقیب و گریز اتّفاق نمی‌افتد، بلکه آن‌حضرت پیروزمندانه و مقتدرانه به نزد پیامبر در مدینه بازمی‌گردد (← خوسفی، ۱۳۷۷: ۵۵۰).

یکی از مراحل فرعی مرحلهٔ سوم (بازگشت)، **امتناع قهرمان از بازگشت** و عدم تعجیل بر بازگشت پس از موفّقیّت و رسیدن به اهداف سفر برای بهره‌بردن از لذّات سرزمین فتح شده است. کمپبل معتقد است تعداد زیادی از قهرمانان برای همیشه در سرزمین پربرکت خدای بانویِ جوانِ نامیرا ساکن می‌شوند (کمپبل، ۱۳۸۹: ۲۰۳). این مرحله نیز به دلیل ماهیّت دینی خاوران‌نامه و هدف والا و الهی علی‌ع، اتّفاق نمی‌افتد و آن حضرت بلافاصله پس از رسیدن به اهداف سفر و مسلمان‌شدن پادشاهان خاورزمین، به مدینه رهسپار می‌شود.

۸. نتیجه

قهرمان هر حماسه‌ای برای رسیدن به مقصود خویش، راه‌های سختی را طی می‌کند. در طیّ سفر خویش با وحشتناک‌ترین مسیرها و شگفت‌ترین موجودات و خطرناک‌ترین دشمنان مواجه می‌شود؛ امّا با شجاعت تمام می‌تواند تمام گذرگاه‌های سخت را پشت سر گذارد و به هدف خویش نایل شود. نتایج پژوهش حاضر نشان‌می‌دهد الگوی جوزف کمپبل برای تحلیل کهن‌الگوی سفرِ قهرمان که به‌عنوان الگوی جهانی و معتبر در تحلیل داستان‌های حماسی کهن شناخته می‌شود، بر سفرهای علی‌ع در خاوران‌نامه منطبق است. در خاوران‌نامه حضرت علی‌ع برای نجات انسان‌ها از نیروهای پلید، سفری طولانی آغازمی‌کند. در این سفر با دیوان اژدها و جادوگران به جنگ می‌پردازد و سرانجام بر تمام بدی‌ها فائق‌می‌آید و انسان را از شرّ آنها می‌رهاند. علی‌ع با ندای درونی خود برای رفع نگرانی پیامبر‌ص پا در مسیر پرخطر می‌گذارد و به کمک یاریگران می‌تواند چهارده خوان را به‌خوبی پشت سر بگذارد. خوان‌ها نماد موانع و مشکلاتی است که هر قهرمان برای به‌کمال‌رسیدن خود و احراز برتری و شایستگی خویش پشت سر می‌گذارد و بعد از یگانگی و کسب خداگونگی، پیروز و سرافراز به مدینه بازمی‌گردد و تحفهٔ سلیمان را برای پیامبر به ارمغان می‌آورد. از مراحل سفر قهرمان کمپبل، مراحل ندای فراخوان (ندای درونی علی‌ع)، کمک از ماورا (در خاوران‌نامه این نیروهای ماورایی در پانزده‌دسته جای گرفته‌اند)، عبور از نخسین آستان (اوّلین نبرد علی طیّ سفر

خود با چپیال زنگی)، شکم نهنگ (قرارگرفتن علیؑ در پنج‌راهی)، جادهٔ آزمون‌ها (خوان‌ها و نبردهای متعدّد علیؑ که در ذیل پانزده مورد ذکر شد)، زن در نقش وسوسه‌گر (مواجههٔ علیؑ با پری در کوه بلور)، برکت نهایی (کسب ثروت فراوان و توزیع آن میان سپاه اسلام، به‌دست‌آوردن تحفهٔ سلیمان که پیامبر از علیؑ خواسته بود، و مسلمان‌شدن مناطق کفرنشین) و آزاد و رها (شادی علیؑ از اعمال خود) در خاوران‌نامه آمده است و نشان می‌دهد توالی مراحل و کلیّت مراحل سفر قهرمان در خاوران‌نامه با الگوی پیشنهادی سفر قهرمان کمپبل مطابقت دارد؛ امّا با توجّه به ماهیّت دینی این اثر حماسی، بعضی از مراحل مثل **امتناع از پذیرش دعوت** و **فرار جادویی**، در سفر قهرمان خاوران‌نامه دیده نمی‌شود. همچنین به دلیل اینکه خاوران‌نامه حماسهٔ دینی است و علیؑ شخصیّتی الهی و برخوردار از کمالات معنوی است، عملکرد او طیّ سفر، با قهرمانان آثار حماسی غیر دینی و داستان‌های اساطیری متفاوت است. علیؑ به قصد گسترش دین اسلام پا در این سفر می‌گذارد و از کشتن پادشاهان و قهرمانان خاورزمین که مسلمان می‌شوند، خودداری می‌کند. همچنین به دلیل‌برخورداری ازعصمت الهی، در مراحل سفر فریب زنان وسوسه‌گر و جادوگران را نمی‌خورد و از ابتدا بر مکر آنها آگاه است.

منابع

بیگ‌زاده، خلیل و همکاران (۱۳۹۸)، «بررسی شخصیّت علیؑ در خاوران‌نامه بر اساس نظریّهٔ فلیپ‌هامون»، فصلنامهٔ علمی تفسیر و تحلیل متون زبان فارسی (دهخدا)، دورهٔ ۱۱، ش ۴۱، پاییز، ۶۹-۹۱.

بهمدی، زهرا (۱۳۹۱)، «پیوند حماسه و دین در خاوران‌نامهٔ ابن حسام خوسفی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه زابل.

پاشایی مهترلو، محمّد و همکاران (۱۴۰۰)، «تحلیل کهن‌الگوی سفر قهرمان در منظومهٔ گل و نوروز بر اساس نظریّهٔ جوزف کمپبل»، مجلهٔ علمی تفسیر متون زبان و ادبیّات فارسی(دهخدا)، سال ۱۳، ش ۴۹، زمستان، ۱۵۵-۱۸۱.

پیرعین‌الدّین، ستّار و همکاران (۱۳۹۸)، «بن‌مایه‌های حماسی در خاوران‌نامه»، زبان و ادب‌فارسی، سال ۷۲، بهار و تابستان، ش ۲۳۹، ۱-۳۲.

حق‌شناس، شهربانو (۱۳۹۰)، داستان داستان‌ها (تأمّلی بر خاوران‌نامهٔ ابن حسّام خوسفی)، شیراز، نوید.

خوسفی، محمّد بن حسام (۱۳۸۶)، خاوران‌نامه، نیمهٔ اوّل، چاپ حیدرعلی خوش‌کنار، اردبیل، مهد تمدّن.

ـــــــــــ (۱۳۷۷)، خاوران‌نامه، نیمهٔ دوم، چاپ حمیداللّه مرادی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد.

ذبیحی، رحمان و پروین پیکانی (۱۳۹۵)، «تحلیل کهن‌الگوی سفر قهرمان در داراب‌نامهٔ طرطوسی بر اساس الگوی جوزف کمپبل»، ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ۱۲، ش ۴۵، زمستان، ۹۱-۱۱۸.

سرکاراتی،بهمن (۱۳۸۵)، سایه‌های شکارشده، تهران، قطره.

شوالیه، ژان (۱۳۸۲)، فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضایلی، چ ۳، تهران، جیحون.

صدر، سیّد محمّدصادق (۱۳۸۷)، امیرالمومنین در عهد پیامبرص، ترجمهٔ سیّدجمال موسوی، تهران، بنیاد شهید انقلاب اسلامی.

صفا، ذبیح‌اللّه (۱۳۸۷)، حماسه‌سرایی در ایران (از قدیمی‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردم هجری)، چ ٤، تهران، فردوس.

عطّار (۱۳۷۲)، منطق‌الطیر، چاپ صادق‌گوهرین، تهران، علمی و فرهنگی.

فولادی، محمّد و مریم رحمانی (۱۳۹۷)، «بررسی و نقد داستان بیژن و منیژه بر اساس الگوی سفر قهرمان کمپبل»، علوم ادبی، سال ۸، ش ۱۳، بهار و تابستان، ۸۷-۱۰۷.

قنبری، زهرا (۱۳۸٦)، «بررسی بلاغی و زبانی علی‌نامه با خاوران‌نامهٔ ابن حسام، حملهٔ حیدری ابن باذل و حملهٔ حیدری راجی کرمانی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه یاسوج.

کمپبل، جوزف (۱۳۹۲)، قدرت اسطوره، ترجمهٔ عبّاس مخبر، چاپ ششم، تهران، مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، قهرمان هزارچهره، ترجمهٔ شادی خسروپناه، مشهد، گل آفتاب.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲)، درآمدی بر اسطوره‌شناسی، تهران، سخن.

مجوّزی، محمّد و افسانه نوری (۱۳۹٦)، «ریخت‌شناسی خاوران‌نامهٔ ابن حسام خوسفی با تکیه بر نظریّهٔ پراپ»، متن‌پژوهی ادبی، سال ۲۱، ش ۷۲، تابستان ۱۳۹٦، ۱۸۲-۱٤۳.

ویتیلا، استوارت (۱۳۹۰)، اسطوره و سینما، ترجمهٔ محمّد گذرآبادی، تهران، هرمس.

ووگلر، کریستوفر (۱۳۸۷)، سفر نویسنده، ترجمهٔ محمّد گذرآبادی، تهران، مینوی خرد.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸٦)، انسان و سمبل‌هایش، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چ ٦، تهران، جامی.

ادب فارسی، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۹
10.22059/jpl.2022.333322.1984
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

Syntactic Construction Resulting from the Process of "Topicalization of Doubled Clitic" (pro-put) from the Perspective of Rhetoric in Persian Literary Texts

Farhad Mohammadi
Assistant Professor of Kurdish Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran

(P 121-139)
Received: 2 November 2021; Accepted: 13 July 2022

Abstract
In the Persian language, there is a special syntactic structure in which the proposition of the sentence, which is a complete sentence itself, together with the subject, forms another sentence. Abdul Rasul Khyampoor, the traditional grammarian, has mentioned such structure as a large and small sentence. The linguists also consider such a structure to be the result of the topicalization process, in which the proposition is basically an element within the sentence that then by the process of topicalization has separated from its grammatical position and moved to the beginning of the sentence and in place of that element, a co-referential pronoun has been placed. Of course, topicalization as a process in moving the components of speech to the beginning of the sentence has a wide structural scope and in this paper, only a special type of it is considered which causes doubled clitic in the sentence and produces a distinctive syntactic structure. The grammarian and linguists have studied this structure as a grammatical phenomenon. They have tried to describe and explain the way of this syntactic construction and to determine appropriate names and titles for its components. In this paper we study this structure with approach of rhetoric. We want to show that the main cause of forming this structure has been the rhetorical aims, such as "centeredness of the subject", "observing the principle of speech" and "emphasis".

Keywords: Rhetoric, Syntactical Structure, Topicalization, Large and Small Sentence, Centeredness of the Subject.

ساخت نحوی حاصل از فرآیند «مبتداسازی واژه‌بست مضاعف (ضمیرگذار)» از منظر بلاغت در متون ادب فارسی

فرهاد محمّدی*

استادیار گروه زبان و ادبیّات کردی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران

(از ص ۱۲۱ تا ۱۳۹)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۸/۱۱، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۴/۲۲

علمی-پژوهشی

چکیده

در زبان فارسی ساختِ نحوی منحصربه‌فردی وجود دارد که در آن، گزارهٔ جمله در آنِ واحد که خود یک جملهٔ کامل است، همراه با نهاد، یک جملهٔ دیگر را تشکیل می‌دهند. عبدالرّسول خیّامپور، از دستورنویسان سنّتی، از چنین ساختی با عنوانِ «جملهٔ بزرگ و کوچک» نام برده است. زبان‌شناسان نیز چنین ساختی را حاصل فرآیند «مبتداسازی» می‌دانند که در آن، نهاد (جزء آغازین جمله) در اصل عنصری در درونِ جمله بوده که طی فرآیند مبتداسازی از جایگاه واقعی خود به ابتدای جمله انتقال یافته و در جای آن عنصر، ضمیری هم‌مرجع قرار گرفته است؛ البتّه مبتداسازی به‌عنوان فرآیندی در حرکت اجزای کلام به ابتدای جمله، حوزهٔ ساختاری گسترده‌ای دارد و در این جستار، تنها گونهٔ خاصّی از آن با عنوان مبتداسازی ضمیرگذار مدِّ نظر است که باعث ظهور واژهٔبست مضاعف در جمله می‌شود و ساختار نحوی متمایزی تولید می‌کند. زبان‌شناسان و دستورنویسان با رویکردِ دستوری به مطالعهٔ این ساختِ نحوی پرداخته‌اند و سعی آنان بر این بوده است که چگونگیِ این ساختِ نحوی را توصیف و تبیین کنند و برای اجزا و سازه‌های آن نام و عنوانِ مناسبی تعیین کنند. در این جستار، ساختِ نحوی مورد نظر از منظر بلاغت بررسی می‌شود تا هدف از شکل‌گیری و کاربرد بلاغی آن نمایان شود. برآیند پژوهش نشان می‌دهد که در اصل عامل شکل‌گیری این ساختِ نحوی، رعایتِ اغراض بلاغی‌ای همچون «محوریّت موضوع»، «رعایت اصل سخن» و «تأکید و تشخّص» بوده است.

واژه‌های کلیدی: بلاغت، ساخت نحوی، مبتداسازی، جملهٔ بزرگ و کوچک، محوریّت موضوع.

*. رایانامهٔ نویسنده: *f.mohammadi@uok.ac.ir*

۱. مقدّمه

بحث پژوهش حاضر دربارهٔ ساختِ نحوی خاصّی در زبان فارسی است که در آن اسمی در ابتدای جمله قرار دارد و ادامهٔ جمله، خود یک جملهٔ کامل است که ضمیری در این جمله بدان اسمِ آغازین برمی‌گردد؛ مانند مصراع نخست از این بیت:

(۱) وجـودت پریشـانی خلـق از اوسـت　　نـدارم پریشـانی خلـق دوسـت
(سعدی، ۱۳۸٤الف: ۵۷)

چگونگی قرارگرفتن سازه‌ها در این ساخت نحوی طوری است که کُلّ جمله را می‌توان به دو بخش اصلی تقسیم کرد: اسم (وجودت) + جملهٔ کامل (پریشانی خلق از اوست). مرجع ضمیر «او» در این جمله همان اسم نخستین است؛ یعنی «وجودت». حال برای شناخت کامل از این ساخت نحوی و درک زیبایی و اغراض بلاغی آن، باید نشان داد که صورت ابتدایی و معمولی آن، چگونه بوده است و چه تغییری در صورت ابتدایی رخ داده که به شکل‌گیری ساخت کنونی منجر شده است. برای این منظور، ابتدا هر دو ساخت اوّلیّه و کنونی جملهٔ مورد نظر ذکر می‌شود تا با مقایسهٔ آنها بهتر بتوان دربارهٔ تفاوت‌های ساختاری و بلاغی آنها تأمّل کرد:

ساخت اوّلیّه: پریشانی خلق از وجودت است؛

ساخت حاصل از مبتداسازی: وجودت پریشانی خلق از اوست.

مفاد و موضوعی که در هر دو جمله بیان می‌شود، یکی است؛ امّا ساخت نحوی این دو جمله متفاوت است. وقتی ساخت نحوی و چگونگی چینش سازه‌های آنها متفاوت است، بدین معناست که ریزه‌کاری‌های بلاغی و وجوه زیبایی‌شناختی در این تفاوت نهفته است؛ به عبارت دیگر، تفاوت ساختاری این دو جمله نشانهٔ آن است که در هرکدام از آنها اغراض بلاغی خاصّی وجود دارد. از منظر بلاغت، عامل شکل‌گیری ساخت نحوی حاصل از مبتداسازی در نظام زبانی، نیاز برای القای معانی و اغراض بلاغی بوده است. برای درک این مسئله، ابتدا لازم است که مختصراً به مطالعات و تحقیقاتی که پیش از این، مستقیم یا غیرمستقیم، دربارهٔ این ساخت نحوی صورت گرفته است، اشاره کنیم تا مشخّص شود پژوهشگران دیگر با چه رویکردی بدان پرداخته‌اند و چه مسائلی را مطرح کرده‌اند. با این کار، دقیقاً مشخّص می‌شود که ما با چه رویکردی به تحلیل این ساخت می‌پردازیم و می‌خواهیم چه چیزی را بیان کنیم.

مروری بر یافته‌ها و مطالعاتِ پیشین

مبتداسازی به‌عنوان فرآیندی ساختاری، حوزهٔ گسترده‌ای را دربرمی‌گیرد که مصداق‌های گوناگونی دارد. در این جستار آنچه از مبتداسازی مدّ نظر است، گونهٔ خاصّی است که پس از حرکت عنصری از درون جمله به ابتدای کلام، ضمیری متّصل یا منفصل در جای اوّلیّهٔ آن قرار می‌گیرد که بدان «واژه‌بست مضاعف» (doubled clitic) می‌گویند (انوشه، ۱۴۰۰: ۱۵۷)؛ البتّه خود مبتداسازی نیز،

همانند «کانونی‌سازی» (focalization) و «پس‌گذاری» (extra position)، یکی از گونه‌های فرآیند گسترده‌تری با عنوان «قلب نحوی» (scrambling) است که دربارهٔ آرایش‌های گوناگون جمله با توجّه به جابه‌جایی عناصر آن بحث می‌کند (همان: ۱۲۱). با توجّه به یافته‌های زبان‌شناختی، ماهیّت ساخت نحوی مورد نظر تقریباً مشخّص است و دربارهٔ چگونگی آن، جای ابهامی باقی نمانده است؛ زیرا شکل‌گیری این ساخت نحوی حاصل فرآیند مبتداسازی است. در غالب کتاب‌های دستور که بر پایهٔ زبان‌شناسی نوین نوشته شده‌اند و همچنین رساله‌ها و مقاله‌هایی که دربارهٔ قلب نحوی و ساخت جمله در زبان فارسی تدوین شده‌اند، می‌توان مطالبی را دربارهٔ فرآیند مبتداسازی یافت. در اینجا برای طرح بهتر موضوع و شناخت کافی از ساخت نحوی مورد نظر، صرفاً به تحقیقاتی اشاره می‌شود که به گونهٔ مورد نظر این جستار از مبتداسازی مرتبط است.

دبیرمقدّم در مقالهٔ «پیرامونِ «را» در زبان فارسی» (۱۳۹۲)، هنگام بهره‌گیری از این فرآیند در تحلیل مباحث مربوط به نقش و کارکردِ حرفِ «را» در فارسی امروز، مبتداسازی را چنین معرّفی و تبیین کرده است که منظور از این فرآیند، انتقال عنصری از بطن جمله به آغاز جمله است که در جایگاه اوّلیّهٔ آن عنصر، ضمیری هم‌مرجع با آن قرار می‌گیرد؛ مانند جملهٔ (۲الف) که در آن مضافٌ‌الیهِ گروه اسمی در جایگاه فاعل، با استفاده از فرآیند مبتداسازی به آغاز جمله انتقال یافته است و در جایگاه اوّلیّه و اصلی آن، ضمیر متّصلِ «ش» قرار گرفته است که با آن عنصر جداشده هم‌مرجع است. این قضیّه در (۲ ب) ظاهر شده است (دبیرمقدّم، ۱۳۹۲: ۱۲۶).

(۲الف): مهمون همسایه آمد؛

(۲ب): همسایه مهمونش آمد.

گرچه بحث اصلی دبیرمقدّم در مقالهٔ یادشده، دربارهٔ رخدادهای مربوط به حرفِ «را» در زبان فارسی امروز است، امّا بیشتر مثال‌هایی که ذکر کرده، با فرآیند مبتداسازی در پیوند است و طیّ مقاله عملکرد این فرآیند را در انواع جملات نشان داده است.

تحقیق دیگری که به ساخت نحوی مورد نظر و موضوع مبتداسازی مربوط می‌شود، بخشی از کتاب تعیین همبستگی‌های نحوی و آوایی در ساخت ارتقایی و مبتداسازی در زبان فارسی (۱۳۹۳) است که تکیهٔ اصلی آن بر نقد و بررسی دیدگاه‌های دبیرمقدّم در مقالهٔ ذکرشده قرار دارد. در این کتاب گرچه به جای اصطلاح «مبتداسازی» از اصطلاح «فکِّ اضافه»[۱] استفاده شده است، امّا تقریباً مفهوم یکسانی از آن در ارتباط با ساخت نحوی مورد نظر دریافت می‌شود.[۲] از جمله مثال‌هایی که در این کتاب ذکر شده، این جمله است که از نظر ساختی شبیه نمونه‌ای است که در مقالهٔ دبیرمقدّم ذکر شد:

(۳) «رضا شهرداری خونه‌اش را خراب می‌کنه» (درزی و صادقی، ۱۳۹۳: ۲۳).

ساخت زیربنایی این جمله که هریک از اجزا در جایگاه اصلی خود قرار داشتند، چنین بوده است: «شهرداری خونهٔ رضا را خراب می‌کنه»؛ البتّه پیش‌تر نیز درزی (۱۳۸۵) در ضمن نقد

مطالعات پژوهشگران دیگر دربارهٔ مبتداسازی، همین مطالب را در این باره بیان کرده بود که در کتاب مذکور منسجم‌تر مطرح کرده است. نکتهٔ مهّمی که در این تحقیقات بدان اشاره شده، توجّه به گروه‌هایی است که عنصری از آنها به ابتدای جمله حرکت داده می‌شود. دبیرمقدّم گفته است که عملکرد مبتداسازی بر مفعولِ صریح، مفعول غیرصریح و مفعول متمّمی صورت می‌گیرد (دبیرمقدّم، ۱۳۹۲: ۱۲۶). درزی و صادقی نیز اشاره کرده‌اند که «در زبان فارسی یک گروه اسمی در آغاز جمله می‌تواند با ضمیر متّصلی در درون گروه اسمی فاعل، بر روی مفعول و یا بر روی هستهٔ گروه حرف اضافه‌ای هم‌نمایه باشد» (درزی و صادقی، ۱۳۹۳: ۲۲-۲۳). به بیان ساده، منظور نویسندگان این است که آن عنصری که از جایگاه اصلی خود به ابتدای جمله منتقل می‌شود، می‌تواند مضاف‌الیه اسمی باشد که نقش فاعلی یا مفعولی دارد و یا آن عنصر، نقشِ متمّمی داشته باشد که پس از حرف اضافه می‌آید. انوشه (۱۳۸۹) نیز فرآیند مبتداسازی را با رویکرد مشخّصه‌بنیاد بررسی کرده که گرچه جمله‌های مورد تحلیل وی ساختار واژه‌بست مضاعف را ندارند و کُل گسترهٔ مبتداسازی را مدِّ نظر داشته است، امّا به این نکتهٔ مهّم اذعان دارد که این فرآیند با انگیزه‌های کلامی صورت می‌گیرد و تغییر جایگاه عناصر، بر معنا تأثیرگذار است و خوانشی نشان‌دار به دست می‌دهد. با وجود اینکه تمام مثال‌هایی که در تحقیقات پیشین وجود دارد، گفتاری و مربوط به زبان محاوره است، از نظر ساختاری تفاوتی بین چنین مثال‌هایی با نمونه‌های موجود در آثار ادبی وجود ندارد.

افزون بر پژوهشگران زبان‌شناس، محقّقان دیگری نیز دربارهٔ این ساخت نحوی مطالبی را بیان کرده‌اند که برخلاف زبان‌شناسان، تکیهٔ آنها بر شاهدمثال‌های موجود در آثار ادبی بوده است. نخستین‌بار، عبدالرّسول خیّامپور در کتاب دستور زبان فارسی (۱۳۸۴) عنوانِ «جملهٔ بزرگ و کوچک» را برای این ساختِ نحوی به کار برد. منظور ایشان از این عنوان این است که گزارهٔ یک جمله، خودش یک جملهٔ کامل است. خیّامپور وقتی جمله و انواع آن را توضیح می‌دهد، در پی‌نوشت اشاره می‌کند که گاهی «در جملهٔ اسمی ممکن است مسند از جمله‌ای تشکیل یافته باشد (اسمی یا فعلی)» (۱۳۸۴: ۲۵). سپس چندین نمونه را مانندِ بیت زیر از سعدی ذکر می‌کند:

(۴) جز این علّتش نیست کان خودپسند حسد دیدهٔ نیک‌بینش بکَند[۳]

(سعدی، ۱۳۸٤الف: ۱۷۰)

مصراع دوم، مسند است برای خودپسند. در ادامه توضیح می‌دهد که این نوع جملهٔ اسمی را «جملهٔ بزرگ» و جمله‌ای را که مسند آن است، «جملهٔ کوچک» می‌نامیم. در جملهٔ کوچک باید ضمیری باشد که به مسندٌالیه جملهٔ بزرگ برگردد (خیّامپور، ۱۳۸۴: ۲۵). با وجود دقّت نظر خیّامپور در توصیف چنین ساختی، در نقد عنوانی که ایشان به کار برده‌اند، محقّقان دیگری گفته‌اند که «در این مثال‌ها تنها یک جمله وجود دارد؛ چون بیش از یک فعل نداریم؛ امّا مشخّص نیست که خیّامپور بر چه اساسی قائل به وجود دو جملهٔ بزرگ و کوچک شده است» (ایرانی و ترکاشوند، ۱۳۹۶: ۱۲۰). در مقالهٔ ایرانی و ترکاشوند که موضوع آن به همین ساخت نحوی مربوط می‌شود، عنوانی که

برای نام‌گذاری مرجع ضمیر (اسم ابتدای جمله) پیشنهاد شده، «هم‌نقش ضمیر» است (همان: ۱۲۶)؛ بدین معنا که اسم ابتدای جمله، همان نقش دستوری ضمیر یا واژه‌بست مضاعفی را دارد که به آن اسم برمی‌گردد. نویسندگان مقاله بیان کرده‌اند که ضمیر مورد نظر در سه نقش «مفعول»، «مضاف‌الیه» و «متمّم» ظاهر می‌شود (همان: ۱۲۶). وحیدیان کامیار نیز بحثی با عنوان «مضاف‌الیه گسسته» مطرح کرده است که با تقدّم مضاف‌الیه و قرارگرفتن ضمیر پیوستهٔ مناسب در جای آن، هستهٔ گروه اسمی، دارای دو مضاف‌الیه می‌شود (۱۳۸۷: ۸۰). این موضوع گرچه یکی از مصداق‌های همین ساخت مبتداسازی به شمار می‌رود، امّا رویکرد وی صرفاً محدود به خود ترکیب اضافی می‌شود و به ساخت نحوی جمله اشاره‌ای نکرده است؛ در حالی که آچه مهّم است، ایجاد ساخت نحوی جدیدی است که همین تغییر جایگاه مضاف‌الیه باعث آن می‌شود.

از بین تحقیقات صورت‌گرفته، محقّقان زبان‌شناس موشکافانه‌تر به بررسی این ساخت نحوی پرداخته و به تمام تغییر و تحوّلاتی که در فرآیند شکل‌گیری آن رخ داده است، اشاره کرده‌اند. همان‌طور که از یافته‌ها و تحقیقات مذکور برمی‌آید، رویکرد پژوهشگران به این موضوع مبتنی بر تشریح و توصیف چگونگی ساخت نحوی مورد نظر بوده است؛ اینکه چنین ساختی چه اجزایی دارد و عنوان هریک از این اجزا چیست. ما می‌خواهیم با بهره‌گیری از دستاوردهای این پژوهشگران از دیدگاهی دیگر و با رویکردی متفاوت به مطالعه و تحلیل این ساخت نحوی بپردازیم. در کنار رویکرد دیگرتحقیقات که زبان‌شناختی و دستوری بود، هدف ما در این پژوهش تشریح «چرایی» شکل‌گیری این ساخت نحوی است که بر رویکرد بلاغی و ارتباط نحو با بلاغت مبتنی است؛ در واقع، هدف اصلی ما تعیین و تبیین اغراض و مقاصد بلاغی در کاربرد این ساخت نحوی است. برای این کار مبنا را بر پاسخ به این پرسش مهم قرار داده‌ایم: کارکرد بلاغی این ساخت نحوی چیست و برای القای چه اغراض بلاغی‌ای با تغییر و دستکاری در ساخت ابتدایی و معمولی شکل گرفته است؟

۲. چارچوب مفهومی

موضوع این جستار از جنبهٔ نظری بر دو حوزهٔ بلاغت و زبان‌شناسی مبتنی است؛ زیرا بلاغت و زبان‌شناسی گرچه در اهداف، زبان و شیوهٔ بیانِ موضوع، متفاوت از یکدیگر هستند، امّا در بسیاری از مباحث اشتراکات زیادی باهم دارند و در بیشتر مواقع به نتایج یکسان می‌رسند. ارتباط ساخت نحوی با بلاغت، انکارناپذیر است؛ زیرا القای اغراض بلاغی و بیان معانی با ساخت نحوی انجام می‌شود و این اغراضِ بلاغی است که تعیین می‌کند نحو کلام چه ساختار و نظامی باید داشته باشد. این موضوع همان نظریّهٔ «نظم معانی نحو» جرجانی است که اساس علم معانی را مبتنی بر کیفیّت نحو کلام می‌دانست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ٤٣٤). چنان‌چه بخواهیم الگوی تعاملی ساخت نحوی را با بیان معانی و اغراض بلاغی نشان دهیم، بدین صورت خواهد بود که اغراض بلاغی

عامل اصلی و مؤثّر در شکل‌گیری و چگونگی ساخت نحوی کلام است و نحو و ساختارهای نحوی، نمود زبانی بلاغت به شمار می‌رود که انگیزه‌ها و معانی بلاغی در آنها نمودار می‌شود. در نظریّهٔ نظم معانی نحوِ جرجانی نیز محور تمام مباحث، این موضوعِ مهّم و کاربردی است که چگونگی تکوین و القای معنا به لایهٔ نحوی زبان مربوط می‌شود (جرجانی، ۱۳٦۸: ۷۸-۸۰). با توجّه به این قضیّه، می‌توان گفت که شیوهٔ چینش اجزای کلام می‌تواند دقیقاً بازگوکننده و تجسّم معانی و اغراض بلاغی باشد؛ البتّه بلاغت را باید با توسّع معنایی در نظر گرفت که تمام جنبه‌های زیبایی‌شناختی، کاربردشناختی، منظورشناختی و تمام پیش‌زمینه‌ها و شرایط حاکم بر ارتباط کلامی بین گوینده و شنونده را دربرگیرد. مصداق بارز پیوند بلاغت و نحو با هم، همین ساختِ نحوی حاصل از فرآیند «مبتداسازی واژه‌بست مضاعف» است. بر مبنای این فرآیند که در زبان‌شناسی با عنوان «گشتار مبتداساز» شناخته شده است، عنصری از کلام که جایگاه اصلی آن وسط جمله است، به ابتدای کلام منتقل می‌شود که این انتقال یکی از فرآیندهای حرکتی در زبان فارسی محسوب می‌شود (غلامعلی‌زاده، ۱۳۷۴: ۲۰۷)؛ مانند ساخت جملهٔ (۵ب) که از (۵الف) به دست آمده است:

(۵ الف): برادر احمد از سفر برگشت؛

(۵ ب): احمد برادرش از سفر برگشت.

زبان‌شناسان بیان کرده‌اند که در زبان‌شناسی به ساخت معمولی و اوّلیّه که در آن تمام اجزا در جایگاه اصلی و واقعی خود قرار دارند، ساخت «بنیادی» (بی‌نشان = unmarked) می‌گویند، و به ساختی که با تغییر و دگرگونی در سازه‌های ساخت بنیادی به دست می‌آید، ساخت «غیربنیادی» (نشان‌دار= marked) گفته می‌شود (دبیرمقدّم، ۱۳۹۲: ۱۲۶). در نمونهٔ مذکور، جملهٔ (۵ الف) که سازه‌ها در جایگاه اوّلیّه و اصلی خود قرار دارند، ساخت بنیادی محسوب می‌شود؛ امّا جملهٔ (۵ ب) که با تغییراتی در ساخت (۵ الف) تولید شده است، ساخت غیربنیادی به شمار می‌رود که نمونه‌ای از ساخت حاصل از مبتداسازی است؛ بدین‌صورت که در ساخت نحوی (۵ الف) واژهٔ «احمد» از جایگاه اصلی خود که مضاف‌الیه باشد، با فرآیند مبتداسازی جابه‌جا می‌شود و به ابتدای جمله می‌آید و در جای آن، ضمیر متّصل «ش» گذاشته می‌شود که حاصل چنین تغییراتی ساخت نحوی (۵ ب) است؛ بنابراین، زایش یک ساخت نحوی جدید با تغییر در ساخت نحوی اوّلیّه، بر اساس نیاز معنایی و اغراض بلاغی است. در واقع، از منظر بلاغت تمام جابه‌جایی‌ها و حرکت‌های عناصر که در جمله رخ می‌دهد، برای بیان اغراض و القای انگیزه‌های خاصّی است.

۳. واکاوی ساخت نحوی مورد بحث از منظر بلاغت

از جمله مهم‌ترین انگیزه‌های بلاغی که بر چگونگی ساخت نحوی تأثیرگذار است، رعایت «اصل سخن و محوریّت موضوع» است. ساخت نحوی مورد بحث نیز برجسته‌ترین نمونه‌ای است که

شکل‌گیری و استفاده از آن، ناشی از رعایت همین غرض بلاغی است. در ادامه، با ذکر نمونه‌هایی از آثار ادبی، این ساخت را از منظر بلاغت بررسی و تبیین می‌کنیم تا مشخّص شود که انگیزهٔ بلاغی در استفاده از آن چه بوده است. با جملهٔ بیت دوم از سعدی که قبلاً نیز ذکر شد، شروع می‌کنیم:

مُغـی در بـه روی از جهـان بسـته بـود　　بُتـی را بـه خـدمت میـان بسـته بـود
(٦الف) پس از چند سال آن نکوهیده‌کیش　　قضـا حـالتی صـعبش آورد پـیش
(سعدی، ١٣٨٤الف: ١٩٨)

ساخت نحوی این جمله از صورتی به دست آمده که در آن، جزء ابتدای جمله (آن نکوهیده‌کیش) در اصل در جایگاه ضمیر پیوستهٔ «ش» در واژهٔ «صعبش» قرار داشته است، بدین شکل:
(۶ب): «پس از چند سال، قضا حالتی صعب پیش آن نکوهیده‌کیش آورد» یا بدین صورت: «پس از چند سال، قضا حالتی صعب برای آن نکوهیده‌کیش پیش‌آورد».

پرسش این است که چرا ساختِ نحوی مواردی مانند این، به همان صورت اوّلیّه بیان نشده است تا اسم ابتدای جمله در جای ضمیر بیاید و دیگر نیازی به ذکر ضمیر نباشد؟ وقتی عنصری از جایگاه اصلی خود حرکت داده می‌شود و به ابتدای کلام می‌آید، ساخت نحوی به‌دست‌آمده از نظر بلاغت و القای اغراض بلاغی با صورت اوّلیّه متفاوت خواهد بود و بدون شک، انگیزه‌های خاصّی از این تغییر مدّ نظر بوده است. معمولاً در زبان فارسی هر جزئی از کلام که مورد تأکید باشد، در صدر کلام قرار می‌گیرد و بنای جمله بر همان جزء گذاشته می‌شود تا محوریّت و اصالت آن جزء نمایان شود. همین جزء است که بر چگونگی ساخت نحوی جمله تأثیر می‌گذارد و چینش اجزا، متناسب با آن صورت می‌گیرد. عامل شکل‌گیری این ساخت نحوی و انگیزهٔ استفاده از آن نیز رعایت تشخّص واژه‌ای است که از نظر مفهومی، محور موضوع محسوب می‌شود؛ بنابراین، از منظر بلاغت «محوریّت موضوع»، «رعایت اصل سخن»، «تشخّص و برجستگی» و «تأکید و مبالغه»، مفاهیم و اغراضی است که این ساخت نحوی برای بیان و القای آنها به کار می‌رود؛ در واقع برای رعایت این اغراض و مفاهیم است که با استفاده از فرآیند مبتداسازی، عنصر درون جمله از جایگاه اصلی و اوّلیّهٔ خود به ابتدای کلام حرکت داده می‌شود. گرچه انگیزه‌های بلاغی تأکید و تشخّص در غالب جابه‌جایی‌های نحوی مدّ نظر است، امّا در دیگر جابه‌جایی‌ها و تقدّم و تأخّرها ساخت نحوی جدیدی تولید نمی‌شود؛ در حالی که این نوع جابه‌جایی، ساخت نحوی جدیدی به نظام نحو زبان فارسی افزوده است. در بیت سعدی، عبارت «آن نکوهیده‌کیش» که در اصل در جایگاه ضمیر پیوستهٔ «ش» قرار داشته است، چون محور موضوع و اصل سخن است، برای اینکه در جمله تشخّص و برجستگی لازم را پیدا کند، با فرآیند مبتداسازی به ابتدای جمله انتقال داده شده است؛ به عبارت دیگر، چون «آن نکوهیده‌کیش» ادامهٔ رشتهٔ کلام دربارهٔ واژهٔ «مُغی» در بیت قبل است و بدان برمی‌گردد، بدین معناست که در این بیت، یعنی بیت دوم، جهت سخن گوینده

دربارهٔ «آن نکوهیده‌کیش» است و باید در سطح ساختاری جمله، تشخّص جایگاهی داشته باشد تا محوریّت موضوعی آن لحاظ شود. اگر غیر از این می‌بود و واژهٔ دیگری در ابتدای جمله می‌آمد، از نظر منطقی ساختار جمله با جریان حکایت و جهت کلام گوینده ناهمگون می‌شد.

البتّه چنین ساختی تنها در شعر رخ نمی‌دهد تا شکل‌گیری آن را ناشی از ضرورت‌های شعری تلقّی کنیم؛ بلکه در نثر نیز وجود دارد که در ادامه، برای تأیید بر نقش اغراض بلاغی در جابه‌جایی جزء مورد نظر و شکل‌گیری این ساختار نحوی، نمونه‌هایی از نثر نیز ذکر می‌شود. این قضیّه نشان می‌دهد که دلیل چنین مبتداسازی‌ای اغراضی همچون تأکید بر محور سخن و برجسته‌سازی اطّلاعاتی بوده است.

برای درک بهتر از کارکرد بلاغیِ این ساختِ نحوی و پی‌بردن به مفاهیم مذکور، توجّه به نقش دستوری ضمیری که در جایگاه اوّلیّه و اصلی واژهٔ ابتدای جمله قرار گرفته است، راهگشا خواهد بود. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، پژوهشگران در این باره سه نقش دستوری مضاف‌الیه، متمّم و مفعول را برای ضمیری که مرجع آن، اسم ابتدای جمله است، مطرح کرده بودند؛ یعنی عنصر آغازین جمله قبل از اینکه به ابتدای جمله منتقل شود، در یکی از این سه نقش ظاهر می‌شده است. حال باید دید که موقعیّت این نقش‌ها نسبت به اغراض و مفاهیم بلاغیِ محوریّت موضوع، تأکید و برجستگی، چگونه خواهد بود؟ از یک طرف مفاهیم و اغراضی همچون محوریّت موضوع، «اصل سخن» و ... از جمله مفاهیم صدارت‌طلب هستند؛ یعنی عنصری که واجد این مفاهیم است، باید در صدر کلام قرار گیرد؛ از طرف دیگر، این سه نقش دستوری به‌گونه‌ای هستند که در حالت عادی جایگاه آنها غیر از آغاز کلام است؛ در نتیجه، در مواقعی که یکی از این سه نقش، واجدِ مفاهیم و اغراض بلاغیِ ذکرشده باشد، ضرورت دارد که با تغییر و دست‌کاری در ساخت نحوی، شرایط قرارگرفتن در موقعیّت پذیرش این اغراض برای آنها فراهم شود. وقتی که برای رعایت چنین اغراضی، واژه از جای واقعی و دستوری خود به جای دیگری در کلام منتقل می‌شود، طبیعی است که زنجیرهٔ چینش اجزای سخن، شکل و ساختی متفاوت با حالت اوّلیّه پیدا خواهد کرد. در ادامه، این سه نقش را یکی‌یکی در ساخت نحوی مورد نظر بررسی می‌کنیم تا مشخّص شود که برای تجسّم و القای اغراض بلاغیِ ذکرشده بوده است که به ابتدای کلام منتقل شده‌اند و در جایگاه اصلی آنها ضمیری گذاشته شده است.

۳-۱. مضافٌ‌الیه

مضاف‌الیه و متمّم، از جمله نقش‌های دستوری هستند که در سطح کلام تشخّص و استقلال جایگاهی ندارند و جایگاه آنها در جمله، وابسته، کور و پنهان است که امکان برجستگی آن در همان حالت وجود ندارد (محمّدی، ۱۳۹۷: ۱۲۲-۱۲۳)؛ بنابراین، در مواقعی که محوریّت موضوع و اصل سخن با مضاف‌الیه و متمّم باشد، برای نمایش این محوریّت و اصلیّت، باید از آن حالت

وابستگی و پنهانی خارج شوند و در جایگاهی از جمله قرار گیرند که تشخّص و برجستگی لازم را دارد. در بیت زیر برای رعایت همین محوریّت موضوع و اصل سخن بوده است که مضاف‌الیه در مصراع دوم از جای دستوری خود جدا شده و به جای آن ضمیر متّصل «ش» قرار گرفته است:

(۷) جز این علّتش نیست کـان بدپسـند　　حسـد دیـدهٔ نیـک‌بیـنش بکَنـد
(سعدی، ۱۳۸٤الف: ۱۷۰)

با مقایسهٔ این ساخت با صورت اوّلیّه که مضاف‌الیه (آن بدپسند) در جای اصلی خود قرار داشت، انگیزهٔ بلاغی از این تغییر و جابه‌جایی به‌خوبی نمایان می‌شود. صورت اوّلیّهٔ جمله چنین بوده است: «حسد دیدهٔ نیک‌بینِ آن بدپسند بِکَند».

در صورت اوّلیّه چون جایگاه «آن بدپسند» وابسته است، هیچ نشانهٔ زبانی و ساختاری وجود ندارد که دلالت کند بر اینکه محوریّت موضوع و اصل سخن معطوف به «آن بدپسند» است. در این حالت، مرکزیّت و روی سخن با واژهٔ «حسد» خواهد بود؛ زیرا خبر دربارهٔ آن است و بدان برمی‌گردد. در مقابل، در ساخت نحوی بیت آنچه دارای محوریّت موضوع است و اصل سخن واقع شده، «آن بدپسند» است؛ به این دلیل که صاحب خبر قرار گرفته است و ادامهٔ جمله که خبر باشد، بدان مربوط می‌شود. حال این قضیّه را با جملهٔ بیت زیر بسنجیم که مضاف‌الیه از ترکیب اضافی «دلِ آن یار» منفک نشده است؛ زیرا در این جمله محوریّت موضوع و اصل سخن متوجّه مضاف است نه مضافٌ‌الیه:

(۸الف) چه بودی ار دلِ آن یار مهربان بودی؟　　که حال ما نه چنان بودی ار چنـان بـودی
(حافظ، ۱۳۸۲: ٦۰۰)

امّا اگر مضاف‌الیه (آن یار) محورِ موضوع و اصل سخن می‌بود، قطعاً از جایگاه خود جدا می‌شد و به ابتدای جمله می‌آمد تا محوریّت و اصلیّت آن نمایان شود. در آن صورت، ساخت نحوی جمله بدین شکل می‌بود:

(۸ ب): «چه بودی ار آن یار دلش مهربان بودی ...».

شاید چنین تصوّر شود که چنین حالتی تنها در شعر به سبب ضرورت وزن رخ می‌دهد و نمی‌توان آن را مبتنی بر قاعده و غرض بلاغی دانست؛ امّا در نثر نیز نمونه‌هایی از همین فرآیند جابه‌جایی مضاف‌الیه برای رعایت اصل سخن و محوریّت موضوع وجود دارد و کاملاً تأیید می‌کند که چنین تغییراتی در جمله و شکل‌گیری ساخت نحوی جدید، مبنای بلاغی دارد؛ مانند این دو جمله که به ترتیب از کتاب‌های نوروزنامه و هدایةالمتعلّمین فی طبّ است:

(۹): «این پسر را سالش به هجده رسید».

(۱۰): «بیمار را به وقتِ بیماری رویش سرخ بود» (به نقل از ناتل خانلری، ۱۳۶۶: ۱۹۴/۳).

در جملهٔ زیر از تاریخ بیهقی نیز همین فرآیند جابه‌جایی مضاف‌الیه از جایگاه اصلی به ابتدای جمله مشاهده می‌شود و در جای اوّلیّهٔ آن، ضمیر منفصلِ «آن» قرار گرفته است. با مقایسهٔ ساخت

نحوی این جمله با ساخت ابتدایی آن، هم تفاوت ساختار نحوی دو جمله مشخّص است و هم نقش انگیزهٔ بلاغی «محوریّت موضوع» و «اصل سخن» در تغییر ساخت اوّلیّه و تولید ساخت نحوی جدید قابل دریافت است:

(۱۱الف): ساخت عادی و ابتدایی: حال املاک ایشان بر ما پوشیده است.

(۱۱ب): ساخت بلاغی حاصل از مبتداسازی: املاک ایشان، حال آن بر ما پوشیده است (بیهقی، ۱۳۸۳: ۷۱).

شدّت و ضعف تشخّص و محوریّت مضاف‌الیه که با فرآیند مبتداسازی از جایگاه دستوری خود جدا می‌شود و در صدر جمله قرار می‌گیرد، به نقش دستوری «مضاف» نیز بستگی دارد. چنان‌چه مضاف، نقش مفعول یا متمّم داشته باشد، تشخّص مضاف‌الیهِ جابه‌جاشده نسبت به مواقعی که مضاف نقش نهادی دارد، شدیدتر و واضح‌تر است؛ زیرا هرچه جایگاه اصلیِ عنصر منتقل‌شونده از ابتدای جمله دورتر باشد، تشخّص آن در هنگام مبتداسازی ملموس‌تر و بیشتر است.

در ترکیبات اضافی وقتی برای تشخّص، تأکید و نمایش محوریّت مضافٌ‌الیه، تغییری در جایگاه آن رخ می‌دهد و از مضاف تفکیک می‌شود، همین ساخت نحوی حاصل از فرآیند مبتداسازی به وجود می‌آید؛ به‌ویژه در مواقعی که ترکیب اضافی (مضاف) در جمله نقش مفعول داشته باشد یا اینکه اگر در نقش نهادی ظاهر شده باشد، مضاف‌الیه از مضاف به‌صورت ساختار بدلی تفکیک می‌شود، که در این حالت نیز همین ساخت نحوی مبتداسازی شکل می‌گیرد؛ مانند مصراع نخست از بیت زیر:

(۱۲) بد است این پسر طبع و خویَش و لیک　　مرا زو طبیعت شود خوی نیک

(سعدی، ۱۳۸۴الف: ۱۲۴)

(الف): صورت اوّلیّه: طبع و خوی این پسر بد است؛

(ب): صورت حاصل از مبتداسازی: این پسر طبع و خویَش بد است.

یادآوری: نکتهٔ مهّمی که دربارهٔ مبتداسازی مضاف‌الیه قابل تأمّل است، وجود توأمان حرف «را» و ضمیر پیوستهٔ «ش» در نمونه‌های مربوط به متون اوّلیّهٔ نثر فارسی است که در دو مثال مذکور از نوروزنامه و هدایةالمتعلّمین فی طبّ نیز قابل مشاهده است. در دوره‌های بعد جمله‌هایی مانند دو نمونهٔ مذکور بدین صورت بیان می‌شدند که تنها حرف «را» برای نمایش فکّ اضافه در ساختار جمله وجود داشت و ضمیر «ش» ذکر نمی‌شد؛ مانند این نمونه از سعدی:

(۱۳): «جوان را دل از این طعنه به هم برآمد» (سعدی، ۱۳۸۴ب: ۱۲۳).

اگر این جملهٔ سعدی را به سیاق زبان فارسی قرن ۴ و ۵ هجری دربیاوریم که در دو جملهٔ بالا مشاهده می‌شود، بدین شکل خواهد بود:

(۱۳الف): «جوان را دلش از این سخن به هم برآمد».

امّا امروزه اگر همین جمله را مطابق الگوی زبان فارسی معاصر با مبتداسازی مضاف‌الیه بیان کنند، چنین صورتی خواهد داشت:

(۱۳ ب): «جوان دلش از این سخن به هم برآمد».

در این الگو، حرف «را» در آن ذکر نمی‌شود. با مقایسهٔ این صورت‌ها با هم، می‌توان به سیر تاریخی این ساخت نحوی و ویژگی‌های آن در هر دوره از زبان فارسی و دگرگونی‌های رخ‌داده در آن پی‌برد؛ البتّه دربارهٔ وجود یا عدم وجود حرف «را» به‌عنوان نشانهٔ مبتداسازی در زبان فارسی معاصر، برخی از زبان‌شناسان اشاره کرده‌اند که این حرف را می‌توان با هر اسمی در جمله، به استثنای فاعل و مفعول حرف اضافه‌ای، افزود (دبیرمقدّم، ۱۳۹۲: ۸۶)؛ مانند نمونهٔ زیر که چون مضاف (تحصیل) در جایگاه نهاد/فاعل جمله نبوده است، هنگام انتقال مضاف‌الیه به ابتدای جمله، حرف «را» پس از آن ذکر می‌شود تا تأکید و برجستگی آن را افزایش دهد:

(۱۴): چقدر خرج تحصیل آقا کوچیک کردم ← آقا کوچیک را چقدر خرج تحصیلش کردم

البتّه در زبان فارسی معاصر، به‌ویژه در گفتار، وقتی جمله مرکّب باشد و فاعل جملهٔ پیرو (بند متمّمی یا پیرو) به ابتدای کلام حرکت کند، با فاعل نیز «را»ی مبتداسازی می‌تواند ظاهر شود؛ مانند این جمله که با مبتداشدن فاعل جملهٔ درونه (پیرو) «را» ظاهر شده است:

(۱۵): علی را خبر داری که امروز نمی‌آید؟

در هر حال در جمله‌های ساده، از نظر بلاغی ذکر حرف «را» پس از جزء منتقل‌شده به ابتدای کلام، تنها در مواقعی دارای فصاحت و زیبایی است که آن جزء در جمله نقش مفعول یا وابستهٔ اضافی مفعول داشته باشد؛ مانند نمونهٔ یادشده. در بقیهٔ مواقع ذکر حرف «را» از میزان فصاحت و زیبایی کلام می‌کاهد.

۳-۲. متمّم

همانند مضاف‌الیه که در گروه اسمی پس از واژهٔ دیگری قرار دارد و به همین سبب، جایگاه آن وابسته و پنهان است، متمّم[۴] نیز چون پس از حرف اضافه قرار می‌گیرد، جایگاهش وابسته و پنهان است؛ بنابراین، در مواقعی که محور موضوع و اصل سخن واقع می‌شود، لازم است که با ظرفیّت‌های نحوی همچون مبتداسازی از حالت وابستگی بیرون آید و در موقعیّت برجستگی قرار گیرد؛ مانند مصراع دوم این بیت:

(۱۶) دم عیسی است پنداری نسیم باد نوروزی که خاک مرده بازآمد در او روحی و ریحانی

(سعدی، ۱۳۹٤: ۱٤۷)

«خاک مرده» در اصل در جای ضمیر «او» بوده و نقش متمّمی داشته است: «روحی و ریحانی در خاک مرده بازآمد». «خاک مرده» در چنین حالتی گرچه مدِ نظر گوینده هم بوده باشد، هیچ‌گونه محوریّت و تشخّصی در سطح جمله ندارد. برای اینکه محوریّت آن نمایان شود، باید

جایگاهش تغییر یابد و در جای محوری‌مدار قرار گیرد؛ برای همین است که به ابتدای جمله آمده است: «خاک مرده، روحی و ریحانی در او بازآمد». قضیهٔ جابه‌جایی متمّم از جایگاه اصلی و انتقال آن به ابتدای جمله برای رعایت اصل سخن و محوریّت موضوع، در مصراع دوم این بیت کاملاً ملموس و نمایان است:

(۱۷) منه دل بـر ایـن سـالخورده مکـان　　کـــه گنبـــد نپایـــد بـــر او گردکـــان

(سعدی، ۱۳۸٤الف: ۱۸٦)

با مقایسهٔ دو صورتِ زیر از جملهٔ مورد نظر، مشخّص می‌شود که قطعاً محوریّت موضوع و اصل سخن در این دو صورت یکسان نیست و با هم تفاوت دارند:

(۱۷ الف): گردکان بر گنبد نپاید؛

(۱۷ ب): گنبد، گردکان بر او نپاید.

در جملهٔ (۱۷ الف) که صورتِ اوّلیّه و دست‌نخورده است، «گردکان» محوریّت دارد و مرکز توجّه است؛ زیرا سخن دربارهٔ آن است. امّا در جملهٔ (۱۷ ب) که متمّم از جای معمول خود جابه‌جا شده و ضمیر «او» در جایگاه آن قرار گرفته است، محوریّت با «گنبد» است و خبری که داده می‌شود، دربارهٔ آن است و بدان مربوط می‌شود؛ بنابراین، با این جابه‌جایی و تغییر ساخت نحوی، مشخّص است که محوریّت موضوع و اصل سخن در این جمله با ساخت قبلی آن متفاوت خواهد بود و هدف از تغییر ساخت نحوی جمله نیز رعایت همین نکته است. در جملهٔ زیر از کلیله و دمنه نیز اگر واژهٔ «لئیم» که نقش آن متمّم است و جایگاه اوّلیّهٔ آن در جای ضمیر «او» بوده است، محور موضوع و اصل سخن گوینده نمی‌بود، در ابتدا نمی‌آمد و ساخت نحوی جمله نیز بدین شکل بیان نمی‌شد:

(۱۸ الف): «لئیم را [...] از او مُلاطفت چشم نتوان داشت» (نصرالله منشی، ۱۳۸۱: ۱۶۶).

ساخت اوّلیّهٔ جمله چنین بوده است که با مقایسهٔ آن با ساخت حاصل از مبتداسازی، فرآیند تغییر ساختار جمله و نیز اغراض بلاغی در این تغییر نمایان می‌شود:

(۱۸ ب): «از لئیم ملاطفت چشم نتوان داشت».

۳-۳. مفعول

گرچه مفعول مستقیم مانند مضاف‌الیه و متمّم، در جمله پس از عنصر دیگری قرار نمی‌گیرد و به نسبت آن دو، جایگاهِ آزادتر و مستقل‌تری در سطح کلام دارد، امّا به دلیل اینکه در وسط جمله قرار دارد، باز هنگامی که محور موضوع و اصل سخن قرار می‌گیرد، به ابتدای جمله منتقل می‌شود؛ مانند مصراع نخست در این بیت:

(۱۹ الف) غریق بحر مودّت ملامتش مکنید　　کـه دسـت و پـا بزنـد هرکـه در میـان مانـد

(سعدی، ۱۳۸۹: ۷۱٦)

در اینجا چون وجه جمله امری است و فاعل به‌صورت شناسه نمایان شده است، فرآیند جابه‌جایی و تغییر در ساخت نحوی چندان جلب توجّه نمی‌کند؛ در نتیجه، شاید گفته شود که جمله صورت عادی خود را دارد و اجزا دقیقاً در جای دستوری خود قرار گرفته‌اند و حرفِ «را» به ضرورت وزن شعری ظاهر نشده است. در پاسخ باید گفت که با توجّه به ضمیر متّصل «ش» که به جزء پیشین فعل مرکّب چسبیده است و نقش مفعولی دارد، اگر ضمیر منفصل فاعلی را ذکر کنیم، مشخّص می‌شود که «غریق بحر مودّت» از جایگاه دستوری خود به ابتدای جمله آمده و در جای اصلی آن، ضمیر «ش» قرار گرفته است؛ بنابراین، ساخت آن دارای همان مبتداسازی واژهبست مضاعف است. صورت کاملِ جمله چنین است:

(۱۹ ب): «غریق بحر مودّت، شما ملامتش مکنید».

البتّه گاهی در آثار ادبی گذشته هنگامی که اصل سخن و محور موضوع متوجّه مفعول می‌بود، قاعده چنین بود که مفعول بر فاعل مقدّم می‌شد و در جایگاه واقعی آن دیگر ضمیری قرار نمی‌گرفت؛ مانند این جمله از گلستان:

(۲۰ الف): «عابدی را پادشاهی طلب کرد» (سعدی، ۱۳۸۴ب: ۹۳).

همین ذکرنکردن ضمیر در جایگاه اصلی مفعول، سبب شده است که در چنین مواردی با وجود اینکه مفعول با تغییر جایگاه، مبتدا می‌شود، جمله به دو بخش (جملهٔ بزرگ و کوچک) تقسیم نشود؛ این بدان معنا نیست که گفته شود ظرفیّت نحوی مبتداسازی و گذاشتن ضمیر به جای عنصر جابه‌جاشده، دربارهٔ مفعول صدق نمی‌کند. همان جملهٔ گلستان را می‌توان با این فرآیند به‌صورت دیگر نیز درآورد که متناسب با زبان فارسی معاصر است:

(۲۰ ب): «عابدی، پادشاهی طلب کردش».

اتفاقاً موارد مشابه جابه‌جایی مفعول و گذاشتن ضمیر به جای آن، که باعث تغییر در ساخت نحوی و شکل‌گیری ساخت مبتداسازی می‌شود، در فارسی امروز و زبان محاوره بسیار متداول است؛ برای نمونه جملهٔ (۲۱) «دزدان احمد را زدند» برای رعایت اصل سخن و محوریّت موضوع، به دو صورت می‌تواند عمل مبتداسازی را بپذیرد:

(الف): «احمد، دزدان زدندش»؛

(ب): «احمد، دزدان او را زدند».

البتّه مطابق گفتهٔ زبان‌شناسان، در چنین حالتی صورت اوّل بی‌نشان‌تر و پرکاربردتر است. در بیت زیر، حرکت مفعول به ابتدای جمله و قرارگرفتنِ ضمیر در جایگاه آن به سبب دو ویژگی خاصّ جمله بهتر قابل دریافت است: ۱. وجه جمله اخباری است؛ ۲. صیغهٔ جمله، سوم شخص (غایب) است؛ که در چنین حالتی فاعل دیگر ضمیر نیست تا با وجود شناسهٔ فعل نیازی به ذکر آن نباشد:

(۲۲) دیوانهٔ کوی خوب‌رویان　　دردش نکند جفای بوّاب

(سعدی، ۱۳۹٤: ۹۳)

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ مفعول در آثار ادبی گذشته جلب توجّه می‌کند، مواردی است که در آنها مفعول در جای اصلی خود قرار دارد و هیچ تغییری در ساخت نحوی جمله رخ نداده است؛ با وجود این، باز ضمیر متّصلِ مفعولی به فعل جمله پیوسته است که مرجع آن همان مفعول است؛ مانندِ این جمله:

(۲۳): «او را فرود آوریدش تا بیاساید» (به نقل از ناتل خانلری، ۱۳۶۶: ۱۹۴/۳).

با وجود ذکر مفعول در جایگاه اصلی خود، ضمیر پیوستهٔ مفعولی نیز آمده است که به ویژگی‌های تاریخی زبان فارسی مربوط می‌شود. نمونهٔ دیگر، مصراع نخست بیت زیر از فردوسی است:

(۲۴ الف) چو او را بدیدش جهان‌شهریار نشاندش بَرِ خویشتن نامدار

(به نقل از ایرانی و ترکاشوند، ۱۳۹۶: ۱۲۳)

صورت نثری جمله بدین شکل است:

(۲۴ ب): «جهان‌شهریار چو او را بدیدش، ...».

چنین مواردی دارای ساخت نحوی حاصل از مبتداسازی واژه‌بست مضاعف (ضمیرگذار) نیست و با بحث ما تفاوت دارد؛ زیرا در این موارد به دلیل اینکه مفعول از جای دستوری خود به ابتدای جمله منتقل نشده است تا به جای آن، ضمیری گذاشته شود، ساخت نحوی جمله قابل تقسیم به دو جملهٔ بزرگ و کوچک نیست. بر اساس نحو کمینه‌گرا، در چنین مواردی به این دلیل ضمیر پیوستهٔ مفعولی می‌تواند ظاهر شود که مفعول مستقیم، معرفه است و مرجع مشخّصی دارد؛ امّا اگر مفعول معرفه و مشخّص (دارای مرجع) نباشد، نمی‌تواند واژه‌بست مضاعف بگیرد (انوشه، ۱۴۰۰: ۱۵۸). در کُل کارکردی که می‌توان برای ضمیر متّصل مفعولی در چنین مواردی قائل شد، تأکید بر مفعول است؛ زیرا مفعول با این ضمیر تقویت شده است؛ انگار مفعول دوبار تکرار شده است. به هرحال، مفعول نیز همانند متمّم و مضاف‌الیه، برای رعایت اصل سخن و محوریّت موضوع، با حرکت از جایگاه دستوری خود به ابتدای جمله و قرارگرفتن ضمیری در جایگاه آن، باعث شکل‌گیری ساخت نحوی حاصل از مبتداسازی ضمیرگذار یا طبق نظر خیّامپور، جملهٔ بزرگ و کوچک می‌شود.

پس از اینکه ساخت نحوی حاصل از مبتداسازی مضاف‌الیه، متمّم و مفعول را از منظر بلاغت بررسی کردیم و مشخّص شد که انگیزهٔ اصلی از تغییرات و جابه‌جایی‌ها در صورت اوّلیّه و عادی جمله، رعایت اغراض بلاغی بوده است، حال باید به این پرسش احتمالی و مقدّر پاسخ داد که «آیا فرآیند مبتداسازی که منجر به ساختِ نشانه‌دار (مبتداسازی واژه‌بست مضاعف یا ضمیرگذار) می‌شود، تنها بر همین سه نقش اعمال می‌شود و نقش‌های دیگر محلِّ اغراض بلاغیِ اصل سخن و محوریّت موضوع قرار نمی‌گیرند تا آنها نیز با انتقال از جایگاه واقعی خود به ابتدای کلام، باعث شکل‌گیری این ساخت نحوی شوند؟». در پاسخ به این پرسش باید گفت که غیر از سه نقش

مضاف‌الیه، متمّم و مفعول که هرگاه محور موضوع و اصل سخن واقع می‌شوند، کُل ساخت نحوی جمله از بنیان به ساخت دیگر تغییر می‌یابد، نقش‌هایی مانند «صفت»، «بدل» و «قید» نیز گرچه محل توجّه و محمل اغراض بلاغی قرار می‌گیرند، امّا تغییراتی که از سر می‌گذرانند، آن‌چنان نیست که ساخت عادی جمله را از اساس دگرگون کند، بلکه دگرگونی‌ها تنها در همان گروه رخ می‌دهد و تأثیری بر ساختار کُلّ جمله ندارد؛ در واقع، با تغییر آنها ساخت نحوی مورد نظر که دارای دو بخش است، یعنی «اسم + جملهٔ کامل حاوی ضمیرِ هم‌مرجع با اسم آغازین» شکل نمی‌گیرد. در ترکیب وصفی، تغییری که در جایگاه صفت رخ می‌دهد، تنها تقدّم آن بر موصوف یا جابه‌جایی‌هایی در این حد است که چنین تغییراتی ساخت اوّلیّه و عادی جمله را به ساخت دیگر تبدیل نمی‌کند (← محمّدی، ۱۳۹۷: ۱۲۶-۱۳۰). «قید» نیز که از بقیّهٔ نقش‌ها در سطح کلام آزادتر است، بدون هیچ‌گونه تغییری در ساخت نحوی، می‌تواند برای رعایت اغراض بلاغی در هر کجای جمله قرار گیرد. «بدل» نیز تنها می‌تواند با مبدل‌منه جابه‌جا شود که این عمل باز باعث شکل‌گیری ساخت نحوی مورد نظر از ساخت عادی نمی‌شود.

۴. رعایت اصل سخن و محوریّت موضوع در جملات مرکّب

مثال‌هایی که تاکنون دربارهٔ ساخت نحوی حاصل از فرآیند مبتداسازی برای رعایت اغراض بلاغی ذکر شد، جملات ساده بودند. علاوه بر کارآیی این ساخت نحوی در جملات ساده، در جملات مرکّب نیز هرگاه عنصری از کلام، محور موضوع و اصل سخن قرار گیرد، برای قرارگرفتن در موقعیّت این مفاهیم، از جای واقعی خود به ابتدای جمله حرکت می‌کند و در جایگاه اوّلیّه و دستوری آن، ضمیری قرار می‌گیرد؛ مانند این نمونه:

(۲۵الف) زنبور اگر میانش باشد بدین لطیفی — حقّا که در دهانش این انگبین نباشد
(سعدی، ۱۳۹٤: ۲۵۹)

در این نمونه، اگر جملهٔ دوم (جملهٔ پایه) مربوط به «زنبور» نمی‌بود و بدان بازنمی‌گشت، از نظر بلاغی اشکالی پیش نمی‌آمد. اگر این واژه در جایگاه ضمیر «ش» قرار می‌گرفت، بدین صورت: (۲۵ب): «اگر میانِ زنبور بدین لطیفی باشد، حقّا که در دهانش این انگبین نباشد»، در چنین حالتی که «زنبور» در جای واقعی و دستوری خود آمده و کلام دارای ساخت عادی است، گرچه از نظر دستوری هیچ ایرادی به جمله وارد نیست، امّا از منظر بلاغت به دلیل اینکه اصل سخن و محوریّت موضوع در ساخت نحوی جمله و در چینش اجزا رعایت نشده، نقص بلاغی رخ داده است. برای رهایی از این اشکال بلاغی و رعایت اصل سخن و محوریّت موضوع بوده است که «زنبور» از حالت مضاف‌الیهی خارج و به ابتدای جمله منتقل شده است؛ بنابراین، تفاوتی ندارد که جمله، ساده باشد یا مرکّب؛ این فرآیند در هر دو نوع جمله کاربرد دارد.

در نثر که ضرورت وزن و قافیه در آن حاکم نیست، چنین ساختی در جملات مرکّب و انگیزه‌های بلاغی آن ملموس‌تر و موجّه‌تر جلوه می‌کند. در این جملات، وقتی جملهٔ پایه که از نظر دانش معانی و منطق، خبر و مسند محسوب می‌شود، متعلّق به مضاف‌الیهی در جملهٔ پیرو است و بدان برمی‌گردد، ساخت نحوی کلام باید طوری باشد که جمله بر مبنای آن جزء ساخته شود؛ به همین سبب است که در چنین مواقعی، رعایت اغراض بلاغی اقتضا می‌کند که مضاف‌الیه به ابتدای جمله حرکت داده شود و چنین ساخت نحوی‌ای شکل بگیرد. در نمونهٔ زیر از کلیله و دمنه اگر «هرکه» در ابتدای کلام نمی‌آمد و در جای ضمیر «او» قرار می‌گرفت، جایگاه آن محوریّت و استقلال لازم را نمی‌داشت و جمله از نظر بلاغی دارای نقص ساختاری می‌بود؛ زیرا جملهٔ پایه بدان برمی‌گردد و به‌عنوان محور موضوع و اصل سخن ضروری است که جایگاه آن در سطح کلام، وابسته و کور نباشد:

(۲۶الف): «هر که را همّت او طعمه است، در زمرهٔ بهایم معدود گردد» (منشی، ۱۳۸۱: ۶۲).

شکل بدساختِ جمله که دارای نقص بلاغت ساختاری است، بدین صورت است:

(۲۶ب): همّت هرکه طعمه است، در زمرهٔ بهایم معدود گردد.

بنابراین، در جملات مرکّب چون دو جملهٔ پایه و پیرو (اصلی و فرعی) وجود دارد، حتماً باید واژه‌ای در ابتدای کلام قرار گیرد و بنای ساخت نحوی بر آن گذاشته شود که جملهٔ پایه/ اصلی مربوط بدان و ادامهٔ آن است. در غیر این صورت، چون مرجع جملهٔ اصلی جایگاه مستقل و برجسته‌ای ندارد، کلام دچار بدساختی و عدم فصاحت خواهد شد. در مثال زیر، چنان‌چه واژه‌ای که جملهٔ پایه و اصلی مربوط بدان است، در ابتدای کلام قرار نمی‌گرفت، عدم رعایت محوریّت موضوع و اصل سخن رخ می‌داد و ساخت کلام، بدفرم و نافصیح می‌شد:

(۲۷الف) کسی را که پیری درآرد ز پای　　چو دستش نگیری، نخیزد ز جای

(سعدی، ۱۳۸٤الف: ۱۹۹)

شکل بدساخت کلام چنین است:

(۲۷ب): «چو دست کسی را نگیری که پیری ز پای درآرد، ز جای برنخیزد».

در اینجا عنصر آغازین جمله، اسم مبهم است که جملهٔ وصفی دارد. همین امر فرمولِ ساخت کلام را نسبت به موارد قبلی که عنصر ابتدایی‌شده، اسمِ صریح و معیّن بود، پیچیده‌تر کرده است. در چنین مواقعی که اسم دارای جملهٔ وصفی است، اگر قرار باشد کلام طوری ساخته شود که اسمِ محوری در جای دستوری و عادی خود بیاید، در آنِ واحد دو نقص بلاغی پیش می‌آید: یکی همان رعایت‌نکردن اصل سخن و محوریّت موضوع و دیگری نازیبایی و عدم انسجام ساخت و صورت کلام است (بدساختی). در بیت یادشده به دلیل اینکه جملهٔ پایه (ز جای برنخیزد) خبر اصلی و لُبّ کلام است، آن جزئی، اصل سخن و محور موضوع خواهد بود که مرجع این جمله باشد. همین جزء در ابتدا قرار می‌گیرد و بنای ساخت نحوی باید بر آن گذاشته شود. این در حالی است که در

شکل بدساخت کلام، مرجع جملهٔ پایه که دارای نقش فاعلی است، جایگاه وابسته‌ای دارد و هیچ‌گونه استقلال و برجستگی ندارد؛ بنابراین، در جملات مرکّب از منظر بلاغت، آن جزئی که جملهٔ پایه و ادامهٔ کلام بدان مربوط می‌شود، باید در کلام تشخّص و استقلال جایگاهی داشته باشد؛ زیرا محوریّت موضوع و اصل سخن معطوف به همین جزء است.

۵. نتیجه

فرآیند شکل‌گیری ساخت نحوی حاصل از مبتداسازی یا ساخت نحوی «جملهٔ بزرگ و کوچک»، چنین بوده است که عنصری از جایگاه اصلی و دستوری خود به ابتدای جمله منتقل می‌شود و ضمیری متّصل یا منفصل در جای اوّلیّهٔ آن عنصر قرار می‌گیرد. از منظر بلاغت، چنین ساختی برای رعایت اغراض بلاغی‌ای همچون محوریّت موضوع و اصلِ سخن بوده که با تغییر و دست‌کاری در ساخت عادی و اوّلیّه به دست آمده است. آن عنصری که با جابه‌جایی به ابتدای جمله، باعثِ دگرگونی در ساخت عادی و شکل‌گیری ساخت جدیدی می‌شود، یکی از نقش‌های مضاف‌الیه، متمّم و مفعول را دارد. موقعیّت این سه نقش در سطح جمله وابسته و پنهان است؛ در مواقعی که محوریّت موضوع و اصل سخن معطوف به یکی از این سه نقش باشد، برای اینکه از حالت وابستگی و پنهانی خارج شوند و تشخّص و برجستگی جایگاهی یابند، به ابتدای جمله منتقل می‌شوند تا اغراض بلاغی ذکرشده رعایت شود. این سه نقش وقتی به ابتدای جمله می‌روند، از نظر معنایی، صاحب خبر می‌شوند و ادامهٔ کلام نیز خبری است دربارهٔ آنها که بدانها مربوط می‌شود. از نظر منطقی نیز جزء ابتدای جمله، موضوع است و ادامهٔ سخن که محمول نامیده می‌شود، بدان برمی‌گردد. فرآیند جابه‌جایی عنصری از درون جمله به ابتدای آن، هم در جملات ساده کارآیی دارد و هم در جملات مرکّب. رعایت مفاهیم اصل سخن و محوریّت موضوع در سطح کلام در جملات مرکّب اهمّیّت دوچندان دارد؛ زیرا در چنین جملاتی، جملهٔ دوم به واژه‌ای ازجملهٔ نخست مربوط می‌شود و باید این واژه که مرجع واقع می‌شود، دارای تشخّص و استقلال جایگاهی باشد.

پی‌نوشت

۱. آنچه زبان‌شناسان از «فکّ اضافه» دربارهٔ حرکتِ عنصری از جایگاه دستوری خود به ابتدای جمله مدِّ نظر دارند، با فرآیند فکّ اضافه در متون گذشته تفاوت دارد. منظور از فکّ اضافه در آثار ادبی گذشته، جداشدن مضاف‌الیه از مضاف بوده است؛ بدین صورت که مضاف‌الیه بر مضاف مقدّم می‌شد و در بین آنها حرف «را» می‌آمد؛ البتّه این فرآیند در تمام انواع اضافه‌ها رخ نمی‌داد و تنها در اضافه‌های ملکی و گاهی نیز اختصاصی صورت می‌گرفت؛ مانند این جملهٔ مشهور از حافظ: «فلک را سقف بشکافیم ...». در حالی که در رابطه با فکّ اضافهٔ مورد نظر زبان‌شناسان، عنصر جداشده منحصراً مضاف‌الیه نیست.

۲. غیر از دو عنوان مبتداسازی و فکّ اضافه، برای فرآیند حرکت سازه‌ای از درون جمله به ابتدای آن، عنوان‌های دیگری نیز بیان شده است؛ مانند «استنساخ» و «ارتقا». گرچه بین صاحب‌نظران زبان‌شناس دربارهٔ این عنوان‌ها اختلاف نظر وجود دارد، امّا در کلیّت موضوع تقریباً می‌توان وجه مشترکی را از بین تمام این عنوان‌ها دریافت؛ و آن

اینکه عنصری ازجمله از جایگاه اصلی خود به ابتدای جمله منتقل می‌شود. دلیل ما برای انتخاب عنوان «مبتداسازی» از بین عنوان‌های دیگر، سادگی و همه‌فهم‌بودن آن است؛ زیرا از ظاهر لفظ به‌آسانی می‌توان به مفهوم آن پی برد.

۳. در چاپ یوسفی از بوستان سعدی به جای «خودپسند»، «بدپسند» ضبط شده است (سعدی، ۱۳۸٤الف: ۱۷۰).

٤. تعریف سنّتی متمّم مدّ نظر است، نه آنچه در زبان‌شناسی به‌عنوان وابستهٔ یک هسته خوانده می‌شود.

منابع

انوشه، مزدک (۱۴۰۰)، صرف در نحو: از کمینه‌گرایی تا صرف توزیعی، چ ۲، تهران، دانشگاه تهران.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، «رویکردی مشخّصه‌بنیاد به فرآیندهای مبتداسازی و تأکید در زبان فارسی»، پژوهش‌های زبانی، دورهٔ ۱، ش ۱، ۱-۲۸.

ایرانی، محمّد و مریم ترکاشوند (۱۳۹۶). «تحلیل نحوی «هم‌نقش ضمیر» با نگاه به ساختار فعل و نقش ضمایر متّصل در جمله‌های انفعالی ـ احساسی»، فنون ادبی، سال نهم،ش ۱، پیاپی ۱۸، ۱۱۹ـ۱۳۲.

بیهقی، ابوالفضل محمّد (۱۳۸۳)، تاریخ بیهقی، چاپ علی‌اکبر فیّاض، به اهتمام محمّدجعفر یاحقی، چ ۴، مشهد، دانشگاه فردوسی.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۸)، دلائل الاعجاز فی القرآن، ترجمهٔ سیّدمحمّد رادمنش، مشهد، آستان قدس رضوی.

حافظ (۱۳۸۲)، دیوان، چاپ خلیل خطیب‌رهبر، چ ۳۴، تهران، صفی‌علیشاه.

خیّام‌پور، عبدالرّسول (۱۳۸۴)، دستور زبان فارسی، چاپ دوازدهم، تبریز، ستوده.

دبیرمقدّم، محمّد (۱۳۹۲)، پژوهش‌های زبان‌شناختی فارسی، چ ۴، تهران، نشر دانشگاهی.

درزی، علی (۱۳۸۵)، «ضرورت تمایز میان فرآیند ارتقا و مبتداسازی در زبان فارسی»، دستور، ش ۲، ۱۶۱-۱۸۷.

درزی، علی و وحید صادقی (۱۳۹۳)، تعیین همبستگی‌های نحوی و آوایی در ساخت ارتقایی و مبتداسازی در زبان فارسی، تهران، دانشگاه تهران.

سعدی (۱۳۸۴الف)، بوستان، چاپ غلامحسین یوسفی، چ ۸، تهران، خوارزمی.

ـــــــــــ (۱۳۸۴ ب)، گلستان، چاپ غلامحسین یوسفی، چ ۷، تهران، خوارزمی.

ـــــــــــ (۱۳۹۴)، غزل‌های سعدی، چاپ غلامحسین یوسفی، چ ۲، تهران، سخن.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، کلیّات سعدی، چاپ محمّدعلی فروغی، چ ۱۵، تهران، امیرکبیر.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، چ ۳، تهران، سخن.

غلامعی‌زاده، خسرو (۱۳۷۴)، ساخت زبان فارسی، تهران، احیاء کتاب.

محمّدی، فرهاد (۱۳۹۷)، «مفهوم بلاغی تأکید و تشخّص در ترکیبات آثار سعدی»، کهن‌نامهٔ ادب پارسی، سال نهم، ش ۲، ۱۱۹-۱۳۴.

ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۶۶)، تاریخ زبان فارسی، ج۳، چاپ سوم، تهران، نشر نو.

نصرالله منشی، ابوالمعالی (۱۳۸۱)، ترجمهٔ کلیله و دمنه، چاپ مجتبی مینوی، چ ۲۳، تهران، امیرکبیر.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۷)، دستور زبان فارسی (۱)، چاپ یازدهم، تهران، سمت.

ادب فارسی، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۹
10.22059/jpl.2022.332904.1979
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

A Comparative Analysis of Debate in Iraqi_Style Sonnet and Contemporary Sonnet

Marzieh Hemmati
PhD Student of Persian Language and Literature, University of Kashan, Kashan, Iran
Fatemeh Sadat Taheri
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Kashan University, Kashan, Iran
Alireza Fooladi
Associate Professor of Persian Language and Literature, Kashan University, Kashan, Iran

(P 141-164)
Received: 28 October 2021; Accepted: 12 February 2022

Abstract

Many poets have chosen the art of debate to express their thoughts. Since the widest horizon of Persian poetry belongs to the lyrical type, a considerable number of Persian debates are also included in this type of literature. In these debates, the poet creates a dialogue or a give and take between the lover and the beloved, and each side tries to convince the other or force him/her to accept his/her opinion by showing his views as superior. Contemporary poets have also used debate extensively in their poems; but instead of boasting and competing with their opponents, they have talked, interacted, and tried to create an argumentative atmosphere. The present study through a descriptive-analytical method tries to discuss the differences between romantic debates in Iraqi-style sonnets and the romantic debates in contemporary sonnets as well as the reason for these differences. It has been concluded that contemporary sonnet, due to the political and social changes in Iran and changing views of poets, have moved towards dialogue and conversation; furthermore, it has undergone fundamental changes by altering the position of the beloved and his/ her individuality; In a way, it can be said that contemporary debate sonnets are different from Iraqi-style debate sonnets in structure, subject matter, content, gender of the lovers and the beloved.

Keywords: Iraqi-Style Sonnets, Contemporary Sonnets, Debate, Dialogue, Give and Take.

تحلیل مقایسه‌ای مناظره در غزل سبک عراقی و غزل معاصر

مرضیه همّتی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران
فاطمه‌سادات طاهری*
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران
علیرضا فولادی
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران
(از ص ۱٤۱ تا ۱٦٤)
تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۸/٦، تاریخ پذیرش مقاله: ۱٤۰۰/۱۱/۲۳
علمی-پژوهشی

چکیده

بسیاری از شاعران برای بیان اندیشه‌های خود فنّ مناظره را برگزیده‌اند. از آنجا که گسترده‌ترین افق شعری فارسی متعلّق به نوع غنایی است، تعداد بسیاری از مناظره‌های فارسی نیز زیرمجموعهٔ این نوع ادبی قرار گرفته‌اند. شاعر در این مناظره‌ها میان عاشق و معشوق گفت‌وگو یا پرسش و پاسخی ترتیب می‌دهد و هرطرف می‌کوشد با برتری‌دادن دیدگاه‌های خود، حریف را قانع یا به پذیرش نظر خویش مجبور کند. شاعران معاصر نیز در اشعار خود به‌فراوانی از مناظره استفاده کرده‌اند؛ امّا بیش از آنکه به تفاخر و رقابت با طرف مقابل بپردازند، به گفت‌وگو و تعامل پرداخته‌اند و کوشیده‌اند فضایی برهانی تشکیل دهند. پژوهش حاضر با شیوهٔ توصیفی-تحلیلی انجام شده و به این پرسش‌ها پاسخ داده است که مناظره‌های عاشقانه در غزل سبک عراقی با مناظره‌های عاشقانهٔ غزل معاصر چه تفاوت‌هایی دارند و علّت پیدایش این تفاوت‌ها چیست؟ سپس به این نتایج دست یافته که غزل معاصر به دلیل دگرگونی‌های حاصل از شرایط سیاسی و اجتماعی ایران و در نتیجهٔ تغییر جهان‌بینی شاعران، به گفت‌وگو روی آورده و با تغییر جایگاه معشوق و فردیّت‌یافتن وی، تغییرات بنیادین در غزل‌های مناظره‌ای معاصر ایجاد شده است؛ به‌گونه‌ای که غزل‌های مناظره‌ای معاصر از نظر ساختار، موضوع و محتوا، جنسیّت عاشق و معشوق با غزل‌های مناظره‌ای سبک عراقی تفاوت دارند.

واژه‌های کلیدی: غزل سبک عراقی، غزل معاصر، مناظره، گفت‌وگو، پرسش و پاسخ.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *Taheri@kashanu.ac.ir*

۱. مقدّمه

مناظره به‌عنوان یک اسلوب بیانی که سابقهٔ آن به ایران پیش از اسلام برمی‌گردد، در همهٔ دوره‌های سبکی ادب فارسی نمود داشته است. مناظره در هر دوره با اهداف خاصّی سروده شده است. فضای فکری جامعه نیز در شکل‌گیری این اهداف اثرگذار بوده و سبب شده است در مناظره‌های دوره‌های مختلف تغییراتی ایجاد شود؛ بنابراین در دوره‌های مختلف، ناگزیر با انواع متفاوت مناظره روبه‌رو هستیم. یکی از انواع مناظره، مناظره‌های تغزّلی است. طرفین دعوی در این مناظره‌ها عاشق و معشوق‌اند که دربارهٔ عشق زمینی یا آسمانی با یکدیگر مناظره می‌کنند. اکنون این پرسش مطرح می‌شود که با توجّه به تغییرات ایجادشده در مناظره‌های دوران مختلف، بین مناظره‌های غزل سبک عراقی، به‌عنوان کامل‌ترین وجه غزل در شعر فارسی، و مناظره‌های غزل معاصر چه تفاوت‌هایی وجود دارد؟ در این مقاله تنها تفاوت‌ها مطمح نظر قرار گرفته است؛ زیرا تنها اشتراک اساسی مناظره در غزل‌های هر دو سبک، گفت‌وگوی عاشق و معشوق است؛ در حالی که از جنبه‌های جنسیّت عاشق و معشوق، وصف حال عاشق و معشوق، جایگاه ایشان، نوع ارتباط آنها با همدیگر و ساختار و شیوه‌های مناظره و گفت‌وگو میان غزل‌های مناظره‌ای سنّتی و معاصر تفاوت وجود دارد.

دربارهٔ مناظره‌سرایی در شعر سنّتی، پایان‌نامه‌های مستقلّی مانند مناظره در شعر فارسی از آغاز تا پروین اعتصامی (۱۳۷۴) از مهدی رحیمی، «تحلیل محتوا و ساختار مناظرات پروین اعتصامی» (۱۳۸۸) از لیدا عزیزی، «بررسی عنصر گفت‌وگو در خسرو و شیرین نظامی گنجوی» (۱۳۹۰) از لیلا حسن‌زاده، «مقایسهٔ فنّ مناظره در دو سبک خراسانی و عراقی» (۱۳۹۱) از اسماعیل شریفی بروجردی، «بررسی و تحلیل کاربرد مناظره در شعر فارسی از ابتدا تا قرن هفتم» (۱۳۹۵) از مریم قصابیانی انجام شده است. در این پژوهش‌ها به نوعی از مناظره‌سرایی در ادبیّات سبک عراقی که با شیوهٔ پرسش و پاسخ و با واژهٔ «گفتم» و مشتقّات آن همراه است، پرداخته شده است. همچنین محمّدرضا روزبه و قدرت‌اللّه ضرونی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «نوآوری‌های شفیعی کدکنی در عرصهٔ مناظره‌سرایی»، ضمن توضیح مناظره در شعر شفیعی کدکنی، به بیان نوآوری‌های وی در مناظره‌سرایی پرداخته، این نوآوری‌ها را در ظاهر اثر، یعنی همان قالب شعری و در طرفین مناظره معرّفی می‌کند و در پایان، بحثی کوتاه دربارهٔ حرکت مناظره‌های شفیعی کدکنی به سوی گفت‌وگو مطرح می‌کند؛ امّا تاکنون مناظره‌سرایی در شعر معاصر و مقایسهٔ این شیوه با مناظره در شعر سنّتی بررسی نشده است و نگارندگان مقالهٔ حاضر برای نخستین‌بار در تلاش می‌کنند طیّ این پژوهش به این هدف دست یابند.

روش تحقیق در این مقاله، توصیفی-تحلیلی و نوع تحلیل آن، تحلیل محتوای کیفی است. این روش با روش مقایسه‌ای پیش می‌رود و ضمن آن کوشش خواهد شد غزل‌های مناظره‌ای چند غزل‌سرای سبک عراقی و چند غزل‌سرای معاصر مقایسه شود و تفاوت‌های آنها کشف و تبیین شود.

۲. مناظره

مناظره در لغت مباحثه‌کردن و بحث با یکدیگر دربارهٔ حقیقت و ماهیّت چیزی، یا با هم سؤال و جواب‌کردن است و به تعبیری دیگر، گفت‌وگویی دو طرفه است که هر طرف با استدلال و ارائهٔ براهین سعی می‌کند تا برتری و فضیلت خویش را بر دیگری به اثبات برساند. بر اساس علم منطق، مناظره «توجّه متخاصمین است در اثبات نظر خود، در مورد حکمی و نسبتی از نسبت‌ها برای آشکارکردن حق و صواب» (رزمجو، ۱۳۸۵: ۱۴۸).

دربارهٔ منشاءِ ظهور مناظره در شعر فارسی آورده‌اند که مناظره‌سرایی نتیجهٔ اثرگذاری متکلّمان از طریق بحث در اسالیب قرآن و خطابه و مناظره بر نقد ادبی است (← زرّین‌کوب، ۱۳۸۸: ۲۸۸)؛ این در حالی است که مناظراتی از ادبیّات ایران پیش از اسلام نیز به دست ما رسیده است و برای نمونه، «درخت آسوریک» در این باره قابل ذکر است (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۷۹).

برخی از محقّقان برای مناظره دو مفهوم عامّ و خاصّ در نظر گرفته‌اند، به نظر ایشان مناظره در مفهوم خاصِّ خود، گفت‌وگویی است که طبق قواعد خاصّی انجام می‌گیرد و مثلاً هریک از دو طرف متخاصم سعی می‌کند با برشمردن محاسن خویش و ذکر معایب طرف مقابل، خود را بهتر از او نشان دهد.

> این گفت‌وگوها در بسیاری موارد با پادرمیانی و داوری شخص ثالثی پایان می‌پذیرد و معمولاً داور می‌کوشد رضایت طرف‌های متخاصم را جلب کند و آنها را آشتی دهد (همان: ۳۴) .

گاه مناظره از نوع پرسش و پاسخ است:

> از جمله صناعت‌های شعر آن است که شاعر به هر بیتی سؤالی و جوابی بگوید و یا هر مصراعی، پاسخی (رادویانی، ۱۳۷۴: ۱۸۸).

مناظره‌های از نوع پرسش و پاسخ که بیشتر در غزل‌های عاشقانه و منظومه‌های غنایی کاربرد دارد و طرفین مناظره اکثراً عاشق و معشوق‌اند، از رایج‌ترین مناظره‌های شعر فارسی، به‌خصوص در سبک عراقی هستند. این‌گونه مناظره‌ها با نوعی خودستایی، تفاخر، قهر، رجزخوانی، سرزنشِ رقیب، مجاب‌کردن حریف و ... همراه‌اند و هدف اصلی آنها، پیروزی بر حریف است. گاه این نوع مناظره‌سرایی را محصول تأثیر فرهنگ اسلامی بر ادب ایران دانسته‌اند؛ با این توضیح که عقیده به حقانیّت قرآن موجبات ناحق‌دانستن سایر اندیشه‌ها و روحیهٔ حذفی بوده است (فروزانفر، ۱۳۸۳: ۳۹).

میرجلال‌الدّین کزّازی پرسش و پاسخ را از آرایه‌های درونی می‌داند. از دیدگاه وی، پرسش و پاسخ زمانی می‌تواند آرایه شمرده شود و ارزش زیبایی‌شناختی داشته باشد که پاسخِ داده‌شده به پرسش، پاسخی نغز و زیرکانه باشد و چندان با پرسش انجام‌شده پیوند و همگونی نداشته باشد. پاسخ‌گو در این گونه از پرسش و پاسخ چنان وامی‌نماید که به پرسنده پاسخ می‌دهد؛ امّا به‌راستی با بهره‌جستن از فریبی در سخن، از پاسخ تن می‌زند و پرسنده را در تب و تاب شنیدن پاسخ وامی‌گذارد. روش کار بیشتر چنان است که پرسنده، سخنور دل شده است و پاسخ‌گوی سرگردان

خرده‌سنج که واژگان را زیرکانه به بازی می‌گیرد؛ امّا پاسخی را که باید به پرسندهٔ آرزومند و سرگشتهٔ خویش بدهد، نمی‌دهد (کزّازی، ۱۳۷۳: ۵۴). با این حال، باید گفت همهٔ پرسش و پاسخ‌ها در شعر فارسی چنین نیستند و می‌توان آنها را در سه دستهٔ برهانی و جدلی و مغالطه‌ای گنجاند و شیوهٔ مورد بحث، همان شیوهٔ مغالطه‌ای است.

به هر حال، در مناظره‌های شاعرانهٔ قدیم، مباحثه‌کنندگان یا انسان هستند یا از زمرهٔ اشیاء و جانوران و مفاهیم انتزاعی که در قالب شخصیّت‌های انسانی قرار می‌گیرند و گاه هرکدام مظهر عقیده یا طرز فکری می‌شوند. در این نوع مناظره‌سرایی، یک طرف همیشه حقِّ مطلق و طرف دیگر باطلِ مطلق است. در این دست مناظرات، حقِّ مطلق، باطل مطلق را شکست نمی‌دهد، بلکه او را متنبّه می‌سازد و طرف مقابل، به باطل‌بودن خود پی می‌برد، تغییر مسیر می‌دهد، مشرب خود را عوض می‌کند و به آیین طرفی که حقّ مطلق است، درمی‌آید (همایی، ۱۳۸۹: ۲۴۵). اینجاست که می‌بینیم گاه کوشیده‌اند گفت‌وگو و مناظره را از یکدیگر جدا سازند و بنابراین، دربارهٔ تفاوت آنها نوشته‌اند:

> در دیالوگ طرفین نه حقِّ مطلق و نه باطلِ مطلق بوده؛ از این‌رو در گفت‌وشنود، هم‌اندیشی و هم‌افزایی اتّفاق می‌افتد. حال آنکه در مناظره‌سرایی یکی حقِّ مطلق و دیگری باطلِ مطلق بوده و از این‌رو، باب گفت‌وشنود، هم‌اندیشی و هم‌افزایی مسدود می‌شود (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۹۷).

در این تمایز، در واقع با تمایز میان مناظرهٔ برهانی به‌عنوان گفت‌وگو و مناظرهٔ جدلی مواجه‌ایم که پیش‌تر از آنها سخن رفت و با مناظرهٔ مغالطه‌ای سه رویکرد مناظره را در شعر فارسی تشکیل می‌دهند.

به‌طور کلّی برداشت ما این است که مناظره‌های شعر فارسی، از نظر طرفین یا واقعی هستند؛ بدین‌معناکه شخصیّت‌های انسانی هر دو طرف آن را تشکیل می‌دهند، یا خیالی هستند که دست‌کم یکی از دو طرف آن، غیر انسان یا حتّی غیر جاندار است.

در هر دو نوع مناظرهٔ یادشده، دو نوع ساختار نحوی وجود دارد: یا مناظره ساختار گفت‌وگو دارد و بدون پرسش و پاسخ می‌گذرد؛ یا ساختار آن بر پرسش و پاسخ مبتنی است؛ یعنی یک طرف چیزی می‌پرسد و طرف دیگر بدان پاسخ می‌گوید.

همچنین مناظره به‌لحاظ رویکرد، یا برهانی و برای اثبات راه و روشی است و به این مورد «دیالوگ» گفته‌اند؛ یا جدلی و برای غلبه بر حریف است؛ و یا مغالطه‌ای و برای به اشتباه انداختن طرف مقابل. مورد اخیر بیشتر جنبهٔ طنز می‌گیرد و در اشعاری مانند «گفتم غم تو دارم گفتا غمت سرآید» (حافظ، ۱۳۸۵: ۳۱۳) نمود یافته است.

۳. غزل سبک عراقی و مناظره

دورهٔ سبک عراقی از طولانی‌ترین دوره‌های سبکی شعر فارسی است. محدودهٔ زمانی این دورهٔ سبکی از قرن هفتم تا اواخر قرن نهم را دربرمی‌گیرد. در جریان حملهٔ مغول دربارهای شاعرپرور

گذشته از میان رفتند و در سلیقهٔ هنرپذیران دگرگونی ایجاد شد. زبان شعر از صلابت و استواری حماسی تهی و از ملایمت و نرمی و مدارا سرشار شد. عرفان، حکمت و عشق عارفانه یا شاعرانه جای حماسه و خوش‌باشی و عشق زمینی را گرفت و بدین‌گونه شعر فارسی با دگرگونی خود، روی دیگری از خویش را مطابق شرایط نشان داد (طهماسبی، ۱۳۹۵: ۱۴۱).

بی‌گمان غزل سبک عراقی، اوج غزل‌سرایی در شعر فارسی را منعکس می‌کند و طبیعی است که بزرگ‌ترین غزل‌سرایان فارسی، یعنی مولوی، سعدی و حافظ در این سبک پدید آمده باشند.

غزل مناظره‌ای که از سبک خراسانی، دست کم در قالب تغزّل‌های قصاید شروع شده بود، در این دوره کمال پذیرفت. ویژگی‌های فراگیر غزل مناظره‌ای سبک عراقی بدین شرح است:

۳-۱. برتری همیشگی معشوق بر عاشق

در مناظره‌های غزل سبک عراقی، خواه معشوق آسمانی باشد و خواه زمینی، همیشه دور از دسترس است، عاشق از درد فراق او می‌نالد و از بی‌توجّهی وی شکوه سر می‌دهد. متقابلاً معشوق خود را در حدّ عاشق نمی‌بیند و ضمن مناظره، راه عناد را با دلدادهٔ خویش در پیش می‌گیرد و سرانجام، با شیوهٔ جدلی یا مغالطه‌ای پشت آن عاشق دلسوخته را بر خاک می‌مالد.

شاید این رویکرد تغییرناپذیر، نتیجهٔ نوع تفکّر انسان سنّتی بوده است. غالباً مطلق‌نگری، یکی از ویژگی‌های جهان‌بینی در جوامع سنّتی است. در چنین جوامعی فرد، به دانسته‌های خود و نیز به خودِ دانسته‌ها تردیدی ندارد و آنها را به موضوع پرسش تبدیل نمی‌کند. این مطلق‌نگری و ایستایی بینش روزمرّه در حوزهٔ عمل جمعی، از جمله عوامل گرایش به افراط و تفریط است. بینش روزمرّه منجر به زندگی و کردار کمابیش یکنواخت و تکراری انسان برای بقای فردی می‌شود؛ از این‌رو، دربردارندهٔ فعّالیّت‌هایی که موجب تداوم (و نه تکرار) زندگی اجتماعی باشد، نیست. در این نوع جهان‌بینی؛ قناعت‌طلبی، شکیبایی و انتظار، بارزترین ویژگی‌های عملی انسان است که هیچ‌کدام بر عمل و کنش و فعّالیّت مبتنی نیستند، بلکه مشوّق انفعال و رخوت‌اند (همان: ۱۴۴- ۱۴۷)؛ پس در چنین جامعه‌ای با شرایط موجود، راه بر هر نوع چندصدایی بسته می‌شود و هیچ گفت‌وگویی به معنای واقعی آن شکل نمی‌گیرد؛ از این‌رو، در مناظره‌ها همواره یک طرف دعوی برنده است و دیگری بازنده و طبعاً در غزل‌های مناظره‌ای طرف برندهٔ دعوی، کسی جز معشوق نیست. غزل زیر این نکته را به‌خوبی نشان می‌دهد:

گفتا که کیست بر در گفتم کمین غلامت — گفتا چه کار داری گفتم مهما سلامت
گفتا که چند رانی گفتم که تا بخوانی — گفتا که چند جوشی گفتم که تا قیامت
دعوی عشق کردم سوگندها بخوردم — کز عشق یاوه کردم من ملکت و شهامت
گفتا برای دعوی قاضی گواه خواهد — گفتم گواه اشکم زردیّ رخ علامت
گفتا گواه جرحست تردامنست چشمت — گفتم به فرّ عدلت عدل‌اند و بی غرامت
گفتا که بود همره گفتم خیالت ای شه — گفتا که خواندن اینجا گفتم که بوی جامت

گفتـا چـه عـزم داری گفـتم وفـا و یـاری　　گفتا ز مـن چـه خـواهی گفـتم کـه لطـف عامـت
(مولوی، ۱۳۸۱: ۷۶)

۳-۲. عاشق مذکّر

به نظر می‌رسد عاشق در غزل مناظره‌ای سبک عراقی، مذکّر است یا دست کم جنسیّت نامعلوم دارد و این نکته نه‌تنها از مذکّربودن بیشتر شاعران در مقام طرف عاشق مناظره برمی‌آید، بلکه به‌طور کلّی ناشی از آن است که تاریخ گذشتهٔ ما تاریخ مذکّر بوده است و حتّی اندک زنان غزل‌سرای گذشته، باز به روش مردانه، از خطّ و خال و چشم و ابرو سخن گفته‌اند. چهرهٔ معشوق در شعر زنان شاعر گذشته، همواره متأثّر از سیمای معشوقهٔ شعرهای مردانه بوده است؛ با همان چشمان شهلا و ابروان کمند و لب‌های لعل و قامت سروماننـد و دیگر ویژگی‌های اخلاقی مؤنّث‌مآبانه: ستمگر، بی‌وفا، خضاب به خون عاشق بسته.

> معشوق شعر فارسی معمولاً زن است و اگر هم مرد باشد (معشوق مذکّر سبک خراسانی یا مکتب وقوع) مردی است که در مقام معشوق، زن توصیف شده است. در شعر زنانی چون رابعه و مهستی هم معشوق مرد، چهرهٔ روشن و مشخّصی ندارد و چندان از معشوق کلّی شعر فارسی قابل تشخیص نیست (شمیسا، ۱۳۷۲: ۲۸۸).

گفتم که لبم به بوسه‌ای مهمان است　　گفتا که بهای بوسهٔ من جان است
(مهستی گنجوی، ۱۳۶۶: ۱۰)

در غزل زیر از خواجوی کرمانی نشان از عاشق مذکّر و معشوق مؤنّث وجود دارد:

گفـتم کـه چـرا صـورتت از دیـده نهانسـت　　گفتـا کـه پـری را چـه کـنم رسـم چنانسـت
گفـتم کـه نقـاب از رخ دلخـواه بـرافکن　　گفتـا مگـرت آرزوی دیـدن جانسـت
گفـتم همـه هیچ‌اسـت امیـدم ز کنـارت　　گفتـا کـه تـرا نیـز مگـر میـل میانسـت
گفتم کـه جهـان بـر مـن دلتنـگ چـه تنگسـت　　گفتـا کـه مـرا همچـو دلـت تنـگ دهانسـت
گفـتم کـه بگـو تـا بـدهم جـان گرامـی　　گفتـا کـه تـرا خـود ز جهـان نقـد همانسـت
گفـتم کـه بیـا تـا کـه روان بـر تـو فشـانم　　گفتا که گدا بـین کـه چـه فرمـانش روانسـت
گفـتم کـه چنـانم کـه مپـرس از غـم عشـقت　　گفتـا کـه مـرا بـا تـو اردات نـه چنانسـت
گفـتم کـه ره کعبـه بـه میخانـه کدامسـت　　گفتـا خمـش ایـن کـوی خرابـات مغانسـت
گفـتم کـه چـو خواجـو نبـرم جـان ز فراقـت　　گفتـا بـرو ای خـام هنـوزت غـم آنسـت
(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۲۱۹)

غزل مناظره‌ای زیر دست کم نشانی از جنسیّت مؤنّث طرف اوّل مناظره، یعنی عاشق ندارد:

هـر وقـت دلـدار مـرا بـا مـن خطـایی دیگرسـت　　بـی جـرم بـا مـن هـر دمـش از تـو عتـابی دیگرسـت
گفـتم بـه جـان منّـت بنـه جـان بسـتدی بوسـه بـده　　در زیـر لـب مـی گفـت زه ایـن از حسـابی دیگرسـت
گفـتم بـه مـن بگـذار جـان یـا بوسـه‌ای ده رایگـان　　گفتـا نـه ایـن بینـی نـه آن ایـن خـود جـوابی دیگرسـت
گفـتم طریقـی سـاز پـس یـک سـاعتم فریـاد رس　　کز هجر تـو جـان هـر نفـس در رنـج و تـابی دیگرسـت

گفتا که زر باید کهن ور نیست کوته کن سخن / نی نی حدیث زر مکن کان فصل بابی دیگرست
گفتم گذر کن سوی من باز آر آبِ روی من / کز طعنهٔ بدگوی من دل در عذابی دیگرست
بگشا ز اشک چون گهر بر روی من روی دگر / یارب ندانست این قدر کاین آب آبی دیگرست
گفتی که دل شد نیکخو شد با دگر کس مهرجو / دوشین کجا خفتی بگو کاین خواب، خوابی دیگرست

(جمال‌الدّین اصفهانی، ۱۳۲۰: ۴۳۵)

۳- ۳. کلّیت معشوق

شعر عاشقانه بر سه محور اساسی عشق، عاشق و معشوق استوار است و در این میان معشوق، محوری‌ترین شخصیّت شعر عاشقانه است. معشوق در غزل سنّتی فارسی نمود یکسانی ندارد و به سه گونهٔ اصلی تقسیم می‌شود:

الف) معشوق مذکّر که منظور همان ترکان نوجوان لشکری در قرون نخستین تاریخ ایران بعد از اسلام است؛ معشوقی عربده‌جوی، خونخواره، کمان‌کش، خنجرگذار و بی‌وفا که بعدها هم به‌طور سنّتی در غزل فارسی حضور دارد؛

ب) معشوق زن که در حقیقت کنیز شاعر است و لاجرم ارج و قربی ندارد و فقط زیبایی او برای شاعر مطرح است. در واقع شاعر معشوق است و آن کنیزک عاشق، شاعر به او امر و نهی می‌کند و او مجبور به اطاعت است؛

ج) معشوق کهن‌الگویی: یعنی ایزدبانوها، الهگان و خدایان مؤنّث و زنان فرمانروا بر جوامع زن‌سالاری و مادرمدارانهٔ اعصار کهن؛ این همان معشوق تغزّل است که وارد دنیای غزل شد و در غزل حرمت و تعالی بیشتری یافت. صوفیّه او را به آسمان بردند و معبود خواندند و در هاله‌ای از رمز و راز و تقدّس فروپوشاندند (شمیسا، ۱۳۷۲: ۲۸۸).

علاوه بر این، معشوق غزل عرفانی، حضرت حق است و برخلاف معشوق انسانی، مظهر علم و حکمت است.

به هر حال، همهٔ جلوه‌های معشوق در غزل سبک عراقی، کلّی است و چنان است که گویی قابل تطبیق بر هیچ شخص انسانی خاصّی نیست. این موضوع در مناظرات میان عاشق و معشوق ضمن غزل‌های این سبک هم دیده می‌شود:

گفتم که عهد بستم وز عهد بد برستم / گفتا: «چگونه بندی چیزی که من شکستم؟»
با وی چو شهد و شیرم، هم دامنش بگیرم / امّا چگونه گیرم چون من شکسته دستم؟
خو دامنش نگیرد الّا شکسته‌دستی / اکنون بلند گردم کز جور کرد پستم
آمد خیال مستش، مستانه حمله آورد / چندان بهانه کردم وز دست او نرستم
حلقه زدم به در، آواز داد دلبر / گفتا که «نیست اینجا» یعنی بدان که هستم
گفتم که «بنده آمد.» گفت: «این دم تو دامست / من کی شکار دامم، من کی اسیر شستم؟»
گفتم: «اگر بسوزی جان مرا، سزایم / ای بت مرا بسوزان زیرا که بت‌پرستم

من خشک از آن شدستم تا خوش مرا بسوزی — چون تو مرا بسوزی از سوختن برستم
هرجا روی بیایم هرجا روم بیایی — در مرگ و زندگانی با تو خوشم خوشستم
ای آب زندگانی! با تو کجاست مردن — در سایهٔ تو باللّه جستم ز مرگ، جستم»
(مولوی، ۱۳۸۱: ۳۳۲)

۳-۴. ساختار ثابت «گفتم- گفتایی»

زمینهٔ اصلی سازندهٔ مناظره، گفت‌وگو یا پرسش و پاسخ میان طرفین مناظره است. مناظره در غزل سنّتی و به‌تبع آن در غزل سبک عراقی، معمولاً یک ساختار ثابت دارد که با «گفتم» و «گفتا» یا «گفت» پیش می‌رود؛ و این ساختار همانند عنصر گفت‌وگوی یک داستان است که البتّه گاهی نیز به‌صورت ساختار «گفتا- گفتمی» برعکس می‌شود.

پرسش و پاسخ، یکی از رایج ترین شیوه‌های مناظره‌سرایی در ادب فارسی است؛ بدین ترتیب که شاعر برای بیان دیدگاه‌های خود و مجاب‌کردن طرف مقابل خود که حریف یا رقیب اوست، از شیوهٔ پرسش و پاسخ استفاده می‌کند. از منظر علم بدیع سؤال و جواب که آن را «مراجعه» نیز گویند، آن است که شعر مبتنی بر پرسش و پاسخ یا گفت‌وگو باشد. سؤالات یا سخنان باید زیبا و ظریف باشند و مخصوصاً پاسخ‌ها باید جنبهٔ ادبی داشته باشند؛ یعنی در آنها نکته‌ای هنری باشد. در پرسش و پاسخ، پرسش‌کننده محکوم و مجاب می‌شود؛ مثلاً اگر سؤال برهانی است، باید آن را رد کنند و اگر جنبهٔ انتقاد دارد، باید آن را توجیه کنند و اگر در آن طلبی است، باید آن را احاطه به محال کنند (شمیسا، ۱۳۷۰الف: ۱۲۷). در مناظرهٔ طنزآمیزِ زیر، با گفت‌وگو مواجه‌ایم:

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سرآید — گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید
گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز — گفتا ز خوبرویان این کار کمتر آید
گفتم که بر خیالت راه نظر ببندم — گفتا که شب رو است او از راه دیگر آید
گفتم که بوی زلفت گمراه عالمم کرد — گفتا اگر بدانی هم اوت رهبر آید
گفتم خوشا هوایی کز باد صبح خیزد — گفتا خنک نسیمی کز کوی دلبر آید
(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۱۳)

امّا در مناظرهٔ زیر، شیوهٔ پرسش و پاسخ به کار رفته است:

گفتا: تو از کجایی کاشفته می نمایی ؟ — گفتم منم غریبی از شهر آشنایی
گفتا سر چه داری، کز سر خبر نداری — گفتم بر آستانت دارم سر گدایی
گفتا: کدام مرغی، کز این مقام خوانی — گفتم که خوش نوایی از باغ بینوایی
(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۳۵۲)

۳-۵. سوررئالیسم عرفانی

روش سوررئالیسم، چنان‌که از نام آن برمی‌آید، بر این اصل استوار است که جهان ذهن ناخودآگاه، جهانی واقعی‌تر از جهان عادی است. سوررئالیسم، نیروی عظیمی است که از راه تجارب و

واقعیّت‌های عادی نمی‌توان به آن دست یافت؛ بلکه دستیابی به آن از طریق دگرگونی ناگهانی روحی که عواطف و اندیشه‌های انسان را متحوّل می‌کند، امکان‌پذیر است. سوررئالیسم حاصل ناامیدی در برابر وضع فعلی انسان و امیدواری به راهیابی به مراحل بالاتر و واقعیّت برتر در لحظات خلسه، شهود و اشراق است. هنر، به‌ویژه شعر، راهی برای ورود به عالم واقعیّت است و شاعر می‌تواند با انعکاس اعماق تاریک دنیای درونی خویش، صورت واقعیّت برتر را به مخاطبان خود نشان دهد و اندیشهٔ خود و ایشان را تعالی بخشد. هزل (طنز)، امر شگفت و جادو، نگارش خودکار، اشیاءِ سوررئالیستی، تصادف عینی، رؤیا و جنون و دیوانگی، شیوه‌هایی هستند که به آفرینش جنبه‌های سوررئالیستی در شعر منجر می‌شوند (سیّدحسینی، ۱۳۹۶: ۷۸۴/۲- ۸۶۵) که بعضی از مظاهر آن، در غزلیّات عرفانی فارسی قابل ملاحظه است. در غزل عرفانی سبک عراقی، گاه مناظرهٔ عاشق، نه با معشوق، بلکه با عشق است و از این منظر به نوعی سوررئالیسم منجر می‌شود که می‌تواند سوررئالیسم عرفانی نامیده شود:

من غلام قمرم غیر قمر هیچ مگو — پیش من جز سخن شمع و شکر هیچ مگو
سخن رنج مگو جز سخن گنج مگو — ور از این بی خبری رنج مبر هیچ مگو
دوش دیوانه شدم عشق مرا دید و بگفت — آمدم نعره مزن جامه مدر هیچ مگو
گفتم ای عشق من از چیز دگر می ترسم — گفت آن چیز دگر نیست دگر هیچ مگو
من به گوش تو سخن‌های نهان خواهم گفت — سر بجنبان که بلی جز که به سر هیچ مگو
قمری جان‌صفتی در ره دل پیدا شد — در ره دل چه لطیف است سفر هیچ مگو
گفتم این روی فرشته است عجب یا بشر است — گفت این غیر فرشته‌ست و بشر هیچ مگو
گفتم ای دل پدری کن نه که این وصف خداست — گفت این هست ولی جان پدر هیچ مگو

(مولوی، ۱۳۸۱: ۴۵۰)

۳-۶. عاشقانگی محض

در مناظرات غزل سنّتی فارسی به موضوعات سیاسی توجّه چندانی نشده است یا حداقل این مباحث در آنها بسیار کمیاب است؛ زیرا پدیدآمدن شعر سیاسی به معنای خاصّ آن، حاصل تحوّلات ادبی دوران معاصر است و از این‌رو، غزل معاصر هم گاه سیاسی شده است. بر این پایه، آنچه در مناظره‌های غزل سبک عراقی وجود دارد، تنها مباحث میان عاشق و معشوق را در برمی‌گیرد:

گفتم: کی‌ام دهان و لبت کامران کنند؟ — گفتا: به‌چشم، هرچه تو گویی چنان کنند
گفتم: خراج مصر طلب می‌کند لبت — گفتا: درین معامله کمتر زیان کنند
گفتم: به نقطهٔ دهنت خود که برد راه — گفت: این حکایتیست که با نکته‌دان کنند
گفتم: صنم‌پرست مشو، با صمد نشین — گفتا: به کوی عشق هم این و هم آن کنند
گفتم: هوای میکده غم می‌برد ز دل — گفتا: خوش آن کسان که دلی شادمان کنند

گفتم: شراب و خرقه نه آیین و مذهب است / گفت: این عمل به مذهب پیر مغان کنند
گفتم: ز لعل نوش‌لبان پیر را چه سود؟ / گفتا: به بوسهٔ شکرینش جوان کنند
گفتم که خواجه کی به‌سر حجله می‌رود / گفت: آن زمان که مشتری و مه قران کنند
گفتم: دعای دولت او ورد حافظ است / گفت: این دعا ملائک هفت آسمان کنند
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۶۸)

دوش می‌آمد نگار بربرم / گفتم ای آرام جان و دلبرم
دامن افشان زین صفت مگذر ز ما / گفت بگذار ای جوان تا بگذرم
گفتم امشب یک زمان تشریف ده / تا به کام دل ز وصلت برخورم
گفت بی‌پروانه نتوان یافتن / صحبتم را زانکه شمع خاورم
گفتم از پروانه و خط در گذر / من نه میر ملک و شاه کشورم
یک زمان با من به درویشی بساز / زانک من هم بنده‌ات هم چاکرم
چون غلامِ حلقه در گوش توام / چند داری همچو حلقه بر درم
گفت: آری بس جوانی مهوشی / تاکنون جز راه مهرت نسپرم
راستی را سروبالایی خوشی / تا بیایم با تو جان می‌پرورم
گفتم از مهر جمالت گشته‌ام / آن‌چنان، کز ذرّه پیشت کمترم
گفت آری با چنان حسن و جمال / شاید ار گویی که مهر انورم
گفتم امشب گر مسلمانی بیا / گفت اگر یک لحظه آیم کافرم
گفتم ارجان بایدت استاده‌ام / گفت کو سیم و زرت تا بنگرم
گفتمش گر سیم باید شب بیا / گفت خلقت بینم از لطف و کرم
(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۴۵۹)

۴. غزل معاصر و مناظره

در غزل معاصر، سه جریان کلاسیک، مدرن و نئوکلاسیک مشاهده می‌شود. در دو جریان اخیر، رویکرد به عشق زمینی و معشوقِ محسوس به‌خوبی آشکار است که می‌توان آن را اثرپذیری غزل امروز از نیما دانست:

من آن روز می‌گفتم که: «از مار می ترسم.»
«تأکید می‌کردم که: بسیار می‌ترسم!»
به بازی، طنابی را تن مار می‌کردی
من آشفته می‌گفتم: «ازین کار می‌ترسم!»
چو بر دوش می‌بستی دو مار دروغین را
به فریاد، می‌گفتم که: «بردار! می‌ترسم!»
تو گفتی که «ضحاکم!» من از درد نالیدم
که: «جابر، جبون، جانی، جوانخوار! می‌ترسم!»
تو خندیدی و گفتی که: «بازی‌است.» – من گفتم:

«ز بازی‌ای که انجامد به کشتار می‌ترسم.»
گرفتند جان، ماران تو را خنده وحشت شد؛
گرفتی ز دامانم که: «مگذار می‌ترسم!»
سر از یأس جنباندم، نگاهم نشانی شد
ز درماندگی، یعنی: «به‌ناچار، می‌ترسم.»
پی پاس خود، زان پس بسا مغز برکندی ...
من از مار، اینک، نه! که از یار می‌ترسم! (بهبهانی، ۱۳۸۴: ۷۳۵)

از اصلی‌ترین خصیصه‌های غزل نئوکلاسیک، توجّه به فرم بیرونی و نوآوری در سطح غزل است که در راستای آن، ساختار غزل و شبکهٔ ذهنی-زبانی آن دست‌نخورده باقی می‌ماند. ثبت مستقیم روحیّات و عواطف فردی، درونی‌ترشدن عواطف شاعرانه، غلبهٔ احساس ناامیدی و پوچی بر دیگر احساسات شاعر و در نهایت غلبهٔ حس بر اندیشه، از دیگر ویژگی‌های غزل نئوکلاسیک است. در حوزهٔ اندیشه نیز می‌توان به فقدان اندیشه‌های عمیق فلسفی، عرفانی، تاریخی، رواج مضامین اجتماعی و سیاسی در زبان نمادین و همچنین گسترش مضامین عاشقانهٔ رمانتیک اشاره کرد (روزبه، ۱۳۷۹: ۱۷۲). معشوق نیز در غزل نئوکلاسیک اغلب زمینی، بلکه شهری است. روایت‌پردازی و بهره‌گیری از نمادهای کهن با رویکردی تازه و نمادهای ابداعی نیز به‌تبع تحوّلات شعر نو، در فضای نئوکلاسیک وارد شد.

در شعری که آورده شد، سیمین بهبهانی با بهره‌گیری از زبان محاوره و نمادین و توسّع موسیقایی کلام و فضای سوررئال و استفاده از شیوه گفت‌وگو، توانسته است محور عمودی غزل را تقویت کند که بعدها زمینه‌ساز شکل‌گیری ساختار غزل روایی شد (همان: ۱۹۰-۲۹۰).

افزون بر موارد مذکور، در غزل‌های مناظره‌ای معاصر، این تفاوت‌ها با غزل‌های مناظره‌ای سبک عراقی به چشم می‌خورد:

۴-۱. جایگزینی تفاهم با تخاصم

چنان‌که گذشت، در دیدگاه کهن سخن از نفی عاشق و اثبات معشوق و هرچه به معشوق تعلّق داشت، بود؛ امّا پس از آن‌که توجّه به رابطهٔ بی‌واسطه معطوف شد، گفت‌وشنود دو دلداده، جای تک‌گویی عشق را گرفت. در چنین گفت‌وشنودی دیگر هویّت عشق در نفی عاشق و اثبات معشوق نیست، بلکه به وحدتی وابسته است که در سلوک، این دو ابداع می‌شود. عاشق اگر به‌تنهایی نیز سخن می‌گوید، گویی در یک گفت‌وشنود سخن می‌گوید (طهماسبی، ۱۳۹۵: ۵۰۰)؛ به عبارت دیگر، یکی از تفاوت‌های غزل سنّتی با غزل نو آن است که در غزل سنّتی شاعر(عاشق) از معشوق سخن می‌گوید، امّا در غزل معاصر شاعر(عاشق) با معشوق سخن می‌گوید؛ به همین دلیل، معشوق که در جامعهٔ سنّتی و غزل سنّتی با ضمیر غایب به «او» اشاره می‌شد، در جامعهٔ معاصر و غزل نو در فضای شعر حضور می‌یابد و «او» به «تو» تبدیل می‌شود و بدین‌گونه، در مفهوم رابطهٔ عاشقانه که

در گذشته مبهم، خیالی و باواسطه بود، تغییر ایجاد می‌شود؛ یعنی رابطهٔ عاشق و معشوق، روشن، واقعی و بی‌واسطه می‌شود (همان: ۵۱۵). در این نوع غزل‌ها «منِ» عاشق در تقابل با «توِ» معشوق معنا می‌یابد. عاشق کوشش می‌کند که در حدّ امکان، خود را به معشوق بشناساند. این کوشش در ایجاد شناخت متقابل، موضوعی است که در غزل سنّتی مورد توجّه نبوده است (همان: ۵۲۱ و ← بشردوست، ۱۳۹۳: ۲۹۵). ناگفته نماند که این ویژگی در بسیاری از غزل‌های قدما نیز مشهود است؛ امّا از آن‌رو که مناظره در غزل‌های معاصر، اغلب به‌صورت گفت‌وگو انجام شده است (تا جایی‌که می‌توان گفت‌وگو را صورت متعالی و تکامل‌یافتهٔ مناظره دانست و لازمهٔ گفت‌وگو استفاده از ضمیر مخاطب به‌جای ضمیر غایب است)، بسامد گفت‌وگوهای دوطرفهٔ بین عاشق و معشوق و توجّه به صیغه‌های مخاطب افعال و ضمایر در غزل سنّتی و معاصر قابل مقایسه نیست:

بانوی من که چشم فروبست خواب را / در خواب خود به بند کشید آفتاب را
می‌بیندش خیال که از راه می‌رسد / تن‌پوش کرده پیرهن ماهتاب را
همچون نگین به حلقهٔ سیمین صورتش / از لب سوار کرده عقیق مذاب را
بر شانه‌هاش ریخته آوار موج را / بر سینه‌هاش بسته چراغ حباب را
با ناز می‌خرامد و در خیل ماهیان / بیدار کرده وسوسهٔ پیچ و تاب را
رفتارش از طراوت و لبخندش از صدف / جان داده داستان پری‌های آب را
می‌گویمش به زمزمه: می در میان خوش است / شاید که رام خود کند این التهاب را
می‌گویدم به وسوسه: نه! بوس خوش‌تر است / زین لب! که مست می‌کند این لب شراب را!
پرسیدمش: چگونه و کی صبح می‌شود؟ / چشمی ز هم گشود به نرمی جواب را

(منزوی، ۱۳۷۳: ۴۵)

از ویژگی‌های مهم و برجستهٔ مناظره‌های معاصر، سیر تکاملی شاعر از حیطهٔ مناظره به سوی قلمرو وسیع گفت‌گوست. لازمهٔ این حرکت بنیادی، سیر از تقابل به سوی تعامل است. شاعر به‌رغم شیوهٔ پیشینیان، از تعارض و تقابل متعصّبانه می‌پرهیزد و به سوی تعامل، تفاهم، هم‌زبانی و همدلی با مخاطب گام برمی‌دارد. شاعر دریافته است که «در فرهنگ تک صدایی، اصلاً مکالمه‌ای وجود ندارد. مکالمه مناظره نیست؛ برخورد و تقابل دیالکتیکی است که از متن شاعر دریافت می‌شود» (بشردوست، ۱۳۹۳: ۲۹۵).

نشسته بود خیال تو هم‌زبان با من
که باز، جادوی آن بوی خوش، طلوع تو را
در آشیانهٔ خاموش من بشارت داد
زلال عطر تو پیچید در فضای اتاق
جهان و جان را در بوی گل شناور کرد
در آستانهٔ در
به روح باران می‌ماندی،
ای طراوت محض!

شکوه رحمت مطلق ز چهره‌ات می‌تافت
به خنده گفتی:
«تنها نبینمت!»
گفتم:
«غم تو مانده و شب‌های بی‌کران با من»؟ ستاره‌ای ناگاه
تمام شب را یک لحظه نورباران کرد.
و در سیاهی سیّال آسمان گم شد.
تو خیره ماندی بر این طلوع نافرجام
هزار پرسش، در چشم روشن تو شکفت
به طعنه گفتم:
در این غروب، رازی هست
به جرم آنکه نگاه از تو برنداشته‌ام،
ستاره‌ها ننشینند مهربان با من!
نشستی آنگه، شیرین و مهربان، گفتی:
-چرا، زمین بخیل،
نمی‌تواند دید
تو را گذاشته یک روز آسمان با من!؟
چه لحظه‌ها که در آن حالت غریب گذشت
همه درخشش خورشید بود و بخشش ماه
همه تلألؤ رنگین‌کمان، ترنّم جان
همه ترانه و پرواز و مستی و آواز
به هر نفس، دلم از سینه بانگ برمی‌داشت:
که: ای کبوتر وحشی!
بمان! بمان با من!
[...] (مشیری، ۱۳۸۴: ۲۷۷)

چنان‌که ملاحظه می‌شود در شعر مشیری که خود آن را «غزلی در اوج» نامیده است، به‌خوبی این گفت‌گو و تعامل بین عاشق و معشوق هویداست.

۴-۲. عاشق مؤنّث

ژاله اصفهانی را نخستین زن شاعری دانسته‌اند که با دیدگاهی زنانه به سرودن از عشق می‌پردازد که بعداً این رویکرد در شعر فروغ فرخزاد رسمیّت می‌یابد. فروغ بیشتر و صریح‌تر از دیگران، از چهرهٔ معشوقِ مردی زمینی سخن گفته است. معشوق در شعر فارسی مانند انسان شرقی، یک موجود جمعی است نه فردی، هویّت مشخصی ندارد و عکس‌العمل ایجاد نمی‌کند. در شعر فروغ همه‌جا سخن از عشقی طبیعی و زمینی، امّا متعالی است و بدیهی است معشوق یک زن، باید مرد باشد. (شمیسا، ۱۳۷۲: ۲۸۹). در غزل معاصر فارسی، هم معشوق زن و هم معشوق مرد شفافیّت خود را

دارد. زنان احساسات عاشقانهٔ خود را به‌طور کامل نثار مرد می‌کنند و در غزل جایگاه معشوق می‌یابند. بی‌تردید، بعد از تجربهٔ فروغ در شعر نیمایی، سیمین بهبهانی در این زمینه نقش بسزایی دارد. همین رویکرد در غزل‌های مناظره‌ای معاصر نیز نمود یافته است؛ چنان‌که سیمین بهبهانی در غزل زیر، یک زن را در جایگاه عاشق قرار می‌دهد و نگاه این زن هم واقعاً زنانه است. در این غزل دو تفاوت وجود دارد که تفاوت نخست، که قبلاً در نمونهٔ غزل مولوی وجود داشت، به جای ساختار «گفتم- گفتایی»، ساختار «گفتا- گفتمی» دارد و دیگر این‌که زن همچنان معشوق است؛ امّا این معشوقیت را با نگاه زنانه و عشق متقابل به عاشق ابراز می‌کند. طرف اوّل معشوق است که با واژهٔ «گفتی» سخن خود را آغاز می‌کند و طرف دوم، عاشق است که این عشق را می‌پذیرد و به هیچ عنوان معشوق خود را رد نمی‌کند و این موضوع، نشان‌دهندهٔ برتری جایگاه معشوق بر عاشق در این غزل است:

گفتی که می‌بوسم تو را، گفتم تمنّا می‌کنم — گفتی اگر بیند کسی؟ گفتم که حاشا می‌کنم
گفتی ز بخت بد اگر، ناگه رقیب آید ز در — گفتم که با افسونگری، او را ز سر وامی‌کنم
گفتی که تلخی‌های می گر ناگوار افتد مرا — گفتم که با نوش لبم آن را گوارا می‌کنم
گفتی چه می‌بینی بگو در چشم چون آیینه‌ام — گفتم که من خود را در او، عریان تماشا می‌کنم
گفتی اگر از کوی خود، روزی تو را گویم برو؟ — گفتم که صد سال دگر امروز و فردا می‌کنم
گفتی که از بی‌طاقتی، دل قصد یغما می‌کند — گفتم که با یغماگران، باری، مدارا می‌کنم

(بهبهانی، ۱۳۸۴: ۴۵۲)

سیمین بهبهانی در جایی دیگر احساسات خود را نسبت به معشوق مرد بدون پرده‌پوشی بیان می‌کند؛ آن هم با لحن و بیانی زنانه که تا قبل از او و فروغ بسیار کم‌سابقه بوده است:

چون درخت فروردین پرشکوفه شد جانم — دامنی ز گل دارم بر چه کس بیفشانم
ای نسیم جان‌پرور امشب از برم بگذر — ورنه این چنین پُر گل تا سحر نمی‌مانم
لاله‌وار خورشیدی در دلم شکوفا شد — صد بهار گرمی‌زا سر زد از زمستانم

(همان: ۲۹۶)

بهبهانی خود را درختی بهاری می‌داند که پر از شکوفه و گل است؛ درختی که دامنی از گل دارد و نشان‌دهندهٔ مؤنّث‌بودن عاشق است و از معشوق خود با عنوان نسیم جان‌پرور که باعث زایش و رویش گل‌ها و شکوفه‌هاست، می‌خواهد بر او گذر کند.

گاهی عاشق که زن است، شیفتهٔ وجود خویش است؛ یعنی شاعر زن به خود عشق می‌ورزد و در حقیقت عاشق و معشوق یک نفرند:

من نسیم بهشتم هر کجا که گذشتم — مهربانی، دستی مست در گشوده به رویم
تا ز ساغر سیمین مستِ بادهٔ عشقم — دیگر از چه فریبی با شکسته سبویم

(همان: ۵۸۰)

دم‌مزن از من و تـویی شـکوه مکـن از ایـن دویـی آن که به‌جاست خود تویی وآنچه سزاست خود منم
(همان: ۸۵۰)

۴-۳. تغییر در جهان‌بینی انسان معاصر و فردیّت معشوق

ادبیّات در دورهٔ معاصر سیری تکاملی یافت. ترجمه از ادبیّات جهان که از میانهٔ دورهٔ قاجار رواج داشت، در این دوره تداوم یافت و به‌تدریج آثار درخشانی از ادبیّات جهان به زبان فارسی ترجمه شد و بر روند تکاملی ادبیّات نوین ایران تأثیر فراوان گذاشت.

> در این میان غزل فارسی نیز دچار تغییراتی در زبان، اندیشه و مضامین و امکانات ادبی گردید و در نهایت به پدیدارشدن غزل نو یا تصویری منجر شد؛ این نوع غزل تحت تأثیر شعر نو به وجود آمده و از امکانات آن از نظر زبان و مضمون و تنوّع موسیقایی شعر نیز بهره‌مند گردیده است (شمیسا، ۱۳۷۰ب: ۲۰۷).

اساسی‌ترین تغییر اجتماعی-فرهنگی که به تحوّل در جهان‌نگری انسان ایرانی منجر شد، انقلاب مشروطه بود؛ پس می‌توان ادّعا کرد که نگاه انسان ایرانی به جهان و هستی و موضوعات مربوط به آن، از این دوره متحوّل شد و گونه‌ای از جهان‌بینی متفاوت با جهان‌بینی سنّتی شکل گرفت. مفاهیم اصلی این جهان‌بینیِ تازه، به‌طور عمده در تعارض و تقابل و تضاد با جهان‌نگری سنّتی است.

> در غزل معاصر، دیگر شاعران از هر دری سخن نمی‌گویند و به‌تدریج دایرهٔ شمول گفتمان‌ها و موضوعات مطرح‌شده در غزل، به گفتمان های سیاسی-اجتماعی و عاشقانه تقلیل می‌یابد. غزل‌پردازان معاصر به‌تدریج از توصیف ظواهر به توصیف و تبیین روابط عاشق و معشوق روی می‌آورند و تقدّس معشوق جای خود را به احترام متقابل می دهد (طهماسبی، ۱۳۹۵: ۴۷۷).

در غزل نو، عاشق و معشوق در رابطه‌ای برابر در تقابل با هم قرار می‌گیرند؛ این نگاه برابری‌جویانه برگرفته از نگاه به روابط برابر در مناسبات انسانی-اجتماعی و سیاسی است. عاشق در غزل معاصر می‌کوشد به‌جای ناله و عجز و ابراز حقارت، به تبیین و توضیح و روشنگری موجودیّت و خواسته‌های خویش بپردازد. او از خود و معشوق سخن می‌گوید و در راه شناختن و شناساندن خود و معشوق تلاش می‌کند و از این رهگذر است که احترام متقابل، جای تقدّس یک‌سویهٔ معشوق را می‌گیرد و از جسمانیّت و مباحث تن‌کامگی (اروتیک) به‌گونه‌ای متفاوت با غزل سنّتی سخن به میان می‌آید (همان: ۴۷۸).

غزل معاصر(نو) غالباً به جای توصیف، به تصویرپردازی روی می‌آورد و از این‌رو به‌درستی، آن را غزل «تصویری» خوانده‌اند. رابطهٔ عاشق و معشوق، روشن، واقعی و بی‌واسطه می‌شود. در توصیف زیبایی معشوق، وصف اجزای اندام و پیکر معشوق در جنب رابطهٔ عاشقانه اهمّیّت دارد. شاعر به تبیین شاعرانهٔ مفهوم آغوشی و هماغوشی و بوسه و وصف نگاه و کیفیّت آن می‌پردازد.

در غزل معاصر، شاعر به توصیف زیبایی مادّی و جسمانی معشوق و بهره‌مندشدن جسمانی عاشق از زیبایی معشوق می‌پردازد. در غزل زیر از علیرضا بدیع به روایت عشق عمیق پیراهن به

شلوار اشاره می‌کند و با انسان‌نمایی، فضایی طنزآلود را خلق می‌کند و با زبانی نمادین به توصیف عشق و روابط عاشقانهٔ پیراهن و شلوار می‌پردازد و در توصیف خود کاملاً بی پرواست:

و من به هیئت پیراهنی برای زنم ... / و سال‌هاست که در حال پیرتر شدنم
تمام البسهٔ پشت شیشه معتقدند / که بس بی سر و پایم، شبیه پیرهنم
مرا، تو را به خدا، یک نفر پسند کند / مرا که هدیهٔ ناقابلی به یک بدنم
شبی تو می‌رسی از پشت پنجشنبهٔ بعد / نگاه می‌کنی از پشت ویترین به تنم
سلام، قیمت آن چارخانه‌ها چند است؟ / سلام، چارهٔ آن چاربوسه از دهنم!!!
قبول می‌کنی و می‌روی اتاق پرو / و توی آینه تنها: تو من تو من تو منم
میان پیکر ما هفت دکمه فاصله است / و هفت ثانیهٔ بعد با تو می‌بدنم
شبانه می‌روی از ذهن جمعه‌ها، آن‌گاه / چگونه خانم شلوار از تو دل بکنم؟
تو رفت! نوبت این جالباسی پیر است / چقدر بی سر و پایم! چقدر مثل منم!

(بدیع، ۱۳۸۷: ۹۶)

۴- ۴. ورود ساختار نمایشی به عرصهٔ ساختار گفتم-گفتایی

شعر نمایشی، شعری است که حادثه‌ای تاریخی یا خیالی از زندگی انسان را به تصویر می‌کشد و تجسّم می‌یابد و شاعر هیچ‌گونه دخالتی در آن حادثه ندارد. به هرحال در شعر نمایشی، انسان در پیوندی که با زندگی و طبیعت دارد، مطرح است. وظیفهٔ اصلی نمایش، بیان حادثه و تحلیل اشخاص است.

> در شعر نمایشی همیشه یک حادثهٔ اصلی وجود دارد که حوادث فرعی برای تصویر بیشتر و بهتر آن حادثه به وجود می‌آیند. حوادث فرعی(Intrigue) همواره به کمک حادثهٔ اصلی (Action) می‌آیند؛ اگرچه گاهی این دو را مترادف یکدیگر به کار برده اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱۵).

این نوع بیان روایی و نمایشی، یکی از گونه‌های نوآوری در شعر معاصر است. نیما در مجموعه‌های مختلفی مانند «افسانه»، «مرغ آمین»، «خانهٔ سریویلی» و ... با بهره‌گیری از شیوهٔ گفت‌وگو، آزادی در زبان و ساختار نمایشی به‌خوبی از عهدهٔ سرودن شعر به این طریق برآمده است.

از دیگر شاعرانی که اشعار موفّقی در حوزهٔ شعر نمایشی دارند یا جنبهٔ نمایشی در آثارشان قابل توجّه است، مهدی اخوان ثالث است. محمّدرضا شفیعی کدکنی شعر اخوان را از کوشش‌های موفّق در عرصهٔ شعر نمایشی می‌داند و می‌نویسد:

> در این راه شاید توفیق‌آمیزترین کوشش‌ها در راه گونه‌ای از شعر نمایشی، کوشش‌های م.امید باشد؛ در شعرهایی از نوع «کتیبه»، «شهر سنگستان»، «مرد و مرکب» که بیشترین صبغه را از خصایص شعر نمایشی دارد (همان: ۱۱۷).

ساختار روایی، گهگاه و نه همیشه، در مناظرات غزل معاصر نیز وارد شده است؛ چنان‌که سیمین بهبهانی مناظرهٔ زیر را در بیت اوّل با همین ساختار آغاز می‌کند و از بیت دوم به همان ساختار «گفتم-گفتایی» روی می‌آورد:

نوشیدنی، گرم یا سرد؟
یک قهوهٔ ترک اگر هست
البتّه!
در خانه،
صد شکر!
شک نیست، این مختصر هست.
آوردم و نوش کردی
گفتی:- به فنجان نظر کن
در این تصاویر آیا
جز عشق نقشی دگر هست؟
با خنده گفتم که: - هان، عشق؟
سیمرغ شد،
کیمیا شد!
از این سه گم‌گشته
دیگر
جز نام، حرفی مگر هست؟
گفتی:
-ولی دست کم تو
باید که باور بداری.
گفتم که:
-در دست من نیست،
گیرم به دریا گهر هست.
برخاستی سخت آگاه
رو سوی من، پای در راه
گفتی:
اگر هم به دریاست،
ما را سر این خطر هست.
چشم تو ایمان و سوگند
سیمای تو اشک و لبخند
برسینه دستی نهادی
یعنی که
«این جا شرر هست».
گفتم که
-آقای مجنون،
بس کن! که دوشیزه لیلی
انگار دیگر نه انگار
کز عشق هیچش خبر هست [...] (بهبهانی، ۱۳۸۴: ۹۹۹)

۴-۵. گفت‌وگوی عاشق (شاعر) با خویشتن

در غزل معاصر عاشق از خویشتن سخن می‌گوید. در غزل‌هایی که عاشق از خود سخن می‌گوید، بسامد ضمیر منفصّل «من» و ضمیر متّصل «م» افزایش می‌یابد. در این گونه غزل‌ها که غالباً این منِ عاشق در تقابل با تویِ معشوق معنا می‌یابد، کوشش می‌شود که در حدّ امکان خود را به معشوق بشناساند، این تلاش در ایجاد شناخت متقابل، موضوعی است که هیچ‌گاه در غزل سنّتی مورد توجّه نبوده است (طهماسبی، ۱۳۹۵: ۵۲۰). در غزل سنّتی همانند جامعهٔ سنّتی، تک‌گویی حاکم بود. معشوق، سلطان مسلّط غزل بود و عاشق، بنده و رعیت و ستایشگر او بود و هیچ‌گاه از خود سخنی نمی‌گفت که از خود گفتن خلاف قاعده و عرف و ادب و خود را نادیده‌گرفتن شرط عشق بازی بود؛ امّا در غزل معاصر عاشق رودرروی معشوق به گفت‌وگو می‌نشیند و از خود و خواسته‌هایش به‌صراحت سخن می‌گوید و مفهوم نابرابری در رابطهٔ عاشقانه را بر هم می‌زند و در تلاش ایجاد رابطه‌ای برابر در مناسبات عاشقانه است؛ همان‌گونه که انسان معاصر در پی ایجاد برابری در فضای جامعه است.

در گوشه‌ای از آسمان ابری شبیه سایهٔ من بود
ابری که شاید مثل من آمادهٔ فریادکردن بود
من رهسپار قلّه و او راهی درّهٔ تلاقی‌مان
پای اجاقی که هنوزش آتشی از پیش بر تن بود
خسته نباشی [پاسخی پژواک‌سان از سنگ‌ها آمد]
این ابتدای آشنایی‌مان در آن تاریک و روشن بود
او نیز مثل من زبانش در بیان درد الکن بود
او منتظر تا من بگویم [گفتنی‌های مگویم را]!
من منتظر تا او بگوید، وقت، امّا وقت رفتن بود
گفتم که لب وامی‌کنم [با خویشتن گفتم] ولی بغضی
با دست‌هایی آشنا در من به کار قفل‌بستن بود
او خیره بر من، من به او خیره اجاق نیمه‌جان دیگر
گرمایش از تن رفته و خاکسترش در حال مردن بود
گفتم: [خداحافظ] کسی پاسخ نداد و آسمان یک‌سر
پوشیده از ابری شبیه آرزوهای سترون بود
تا قلّه شاید یک نفس باقی نبود، امّا غرور من
با چوب‌دست شرمگینی در مسیر بازگشتن بود
چون ریگی از قلّه به قعر درّه افتادم هزاران‌بار
امّا من آن مورم که همواره به دنبال رسیدن بود (بهمنی، ۱۳۸۶: ۵۱)

۴-۶. مناظرهٔ سیاسی و اجتماعی

از دوران مشروطه به این سو، مفاهیم اجتماعی و سیاسی وارد شعر شد؛ مفاهیمی چون آزادی، عدالت، قانون، وطن‌پرستی و حقوق بشر که تا پیش از جریان مشروطه جایی در شعر نداشتند. (مختاری، ۱۳۸۱: ۲۱۰).

> انسان امروز، به بینشی جدید از زندگی دست یافته که در شعر او نمایان است. این بینش جدید، نگاه او را به طبیعت، عشق، موضوعات اجتماعی، مذهب و اخلاق، حالات انسانی و سایر مظاهر زندگی تغییر داده است. در شعر امروز، طبیعت، بخشی از وجود انسان است که روح آدمی با آن آمیخته شده است. عناصر طبیعت تنها برای وصف معشوق و ممدوح به کار نمی‌رود؛ بلکه شاعر با یگانگی با طبیعت به مسایل روز و جهانی می‌اندیشد (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۳۷۱).

در دوران پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ش و پیش از پیروزی انقلاب، فضای استبدادزده و اختناق سیاسی حاکم، با نمادپردازی اجتماعی-انتقادی در غزل معاصر به تصویر کشیده می‌شود. در حوزهٔ گفتمان هستی‌شناسانه در غزل نو، جهان‌نگری عام و کل‌نگر به جهان‌بینی (ایدئولوژی) سیاسی- اجتماعی تغییر می‌یابد و توجّه به زندگی مادّی و عینی و مناسبات جهانی انسان اعتلا می‌یابد.

گاه تحت تأثیر رویکرد اجتماعی شعر و شاعران معاصر، در غزل معاصر به مناظرهٔ سیاسی نیز برمی‌خوریم و اینجاست که مناظرهٔ خیالی روی می‌دهد و گفت‌وگو میان غیر انسان به‌عنوان نماد افراد جامعه اتّفاق می‌افتد. در این غزل از منزوی این نوع مناظره هویداست و این شیوه در مناظره‌های غزل سبک عراقی قابل دستیابی نیست:

ریشهٔ سرو جوان با خاک، صحبت می‌کند — از عذاب تشنگی با وی شکایت می‌کند
با زبان خشک برگش، بید می‌گوید که: آه — ابر هم دارد به باغ ما، خیانت می‌کند!
این خیانت نیست- گوید نارون با پوزخند — ابر دارد به اجاق پیر، خدمت می‌کند!
باد هم دُردانه می‌پیچد به گِرد ساقه‌ها — ساقه زان همبستگی، احساس جرأت می‌کند
تن به نزد ساقه‌ای خشکیده چون خود می‌کشد — تا بگوید که: تبر، اینجا حکومت می‌کند
هیچ می‌دانی؟ خبر داری؟ رفیق سوخته! — که عطش با آتش سوزنده وصلت می‌کند؟
جوی خشک و برکهٔ خالی حکایت می‌کنند — تشنگی امسال هم دارد قیامت می‌کند
هر درختی را که می خشکاند از بن تشنگی — تیشه در بین اجاق و کوره قسمت می‌کند
باغبان ما- شریک دزد و یار قافله — ایستاده است و بر این غارت نظارت می‌کند
ساقهٔ دوم، نمی گوید جواب و اولی — از طنین گفته‌های خویش وحشت می‌کند
هر گره در ساقه‌ها، گوشی است می‌گوید به خود — و سپس لرزان به جای خویش رجعت می‌کند

(منزوی، ۱۳۸۷: ۱۹۷-۱۹۸)

در شعر زیر از سیمین بهبهانی دو عامل فقر و سرخوردگی عاطفی که ریشهٔ بسیاری از معضلات اجتماعی است، به چشم می‌خورد. بسیاری از شاعران معاصر، شعر خود را آیینه‌ای برای

انعکاس مشکلات و معضلات مردمی که پیرامونشان زندگی می‌کنند، قرار می‌دهند. آنها نمی‌توانند بی‌اعتنا از کنار چنین مسائلی بگذرند؛ بنابراین، با طرح موضوعات اجتماعی مخاطبان اصلی شعر خود را طبقات محروم و فقیر قرار می‌دهند.

بانگ برداشتم: آه دختر
وای از این مایه بی‌بندوباری
بازگو سال از نیمه بگذشت
از چه با خود کتابی نداری؟
می‌خرم؟ کی؟ همین روزها. آه
آه ازین مستی و سستی و خواب
معنی وعده‌های تو این است
نوشدارو پس از مرگ سهراب
از کتاب رفیقان دیگر ...
نیک دانم که درسی نخواندی
دیگران پیش رفتند و اینک
این تویی کاین چنین بازماندی
دیدهٔ دختران بر وی افتاد
گرم از شعلهٔ خودپسندی
دخترک دیده را بر زمین دوخت
شرمگین زین همه دردمندی
گفتی از چشمم آهسته دزدید
چشم غمگین پرآب خود را
پا پی پا نهاد و نهان کرد
پارگی‌های جوراب خود را
بر رخش از عرق شبنم افتاد
چهرهٔ زرد او زردتر شد
گوهری زیر مژگان درخشید
دفتر از قطره‌ای اشک تر شد
اشک نه، آن غرور شکسته
بی‌صدا، گشته بیرون ز روزن
پیش من یک به یک فاش می‌کرد
آن چه دختر نمی‌گفت با من:
چند گویی کتاب تو چون شد؟
بگذر از من که من نان ندارم
حاصل از گفتن درد من چیست
دسترس چون به درمان ندارم؟
خواستم تا به گوشش رسانم

نالهٔ خود که: ای وای بر من
وای بر من، چه نامهربانم (بهبهانی، ۱۳۸۴: ۴۵۵)

در این شعر از بهمن میری نیز شاهد غزلی با مفهوم اجتماعی هستیم:

دخترم با دست‌های کوچک خود غم کشید — باز هم تصویری از من خسته و درهم کشید
گفتمش: دلبند من، نقشی بکش از زندگی — طرحی از صدها قفس در چشم یک آدم کشید
گفتمش: از عمر آیا می‌توانی نقش زد؟ — جادّه‌ای کوتاه، امّا پر ز پیچ و خم کشید
گفت: بابا کاش می‌شد با مداد آبی‌ام — روی بال زخمی پروانه‌ها مرهم کشید
اشک در چشم درشت و مهربانش حلقه بست — روی گل‌های کبود دفترش شبنم کشید

(به نقل از شفق، ۱۳۷۷: ۸۷۸)

۵. نتیجه

بعد از بررسی و مقایسهٔ شیوهٔ مناظره در غزل‌های سبک عراقی با غزل‌های معاصر، این نتایج به دست آمد:

– مناظره‌های سبک عراقی که در قالب غزل سروده شده‌اند، بیشتر ساختار پرسش و پاسخ دارند. طرفین مناظره در واقع عاشق و معشوق هستند که معمولاً یک طرف، حقّ مطلق و یک طرف باطل مطلق است. در این نوع مناظرات، حقّ مطلق، باطل مطلق را شکست نمی‌دهد، بلکه او را متنبّه می‌سازد و طرف مقابل به باطل‌بودن خود پی‌می‌برد.

– در غزل سبک عراقی معشوق خواه آسمانی باشد، خواه زمینی، همیشه دور از دسترس است. عاشق از درد فراق می‌نالد و معشوق خود را در حدّ عاشق نمی‌بیند و در ضمن مناظره، راه عناد با دلدادهٔ خویش در پیش می‌گیرد و سرانجام با شیوهٔ جدلی یا با شیوهٔ مغالطه‌ای عاشق دل‌سوخته را شکست می‌دهد.

– مطلق‌نگری موجود در جامعهٔ سنّتی راه را بر هر نوع چندصدایی بسته است و هیچ گفت‌وگویی به معنای واقعی در آن شکل نمی‌گیرد و در مناظره‌ها همواره یک طرف دعوی برنده است و دیگری بازنده و طبعاً برندهٔ دعوی، کسی جز معشوق نیست.

– عاشق در این‌گونه مناظرات معمولاً مذکّر است و یا جنسیّت نامعلوم دارد و به وصف حال خویش در برابر معشوق پیمان‌شکن و سنگدل می‌پردازد.

– در این مناظره‌ها معمولاً طرف اوّل، یعنی عاشق صحبت خود را با «گفتم» شروع می‌کند و طرف دوم، یعنی معشوق با «گفتا» به او پاسخ می‌دهد و گاهی به‌ندرت این ساختار تغییر می‌یابد.

– در مناظرات عرفانی نوعی سوررئالیسم به معنای گفت‌وگوی شاعر با خویش و یا مفهوم عشق مشاهده می‌شود؛ درحالی‌که در غزل مناظره‌ای معاصر سخن از نفی عاشق و اثبات معشوق نیست.

– معشوق در فضای غزل معاصر، حضوری فعّال دارد و به جای مخاصمه با عاشق به تفاهم می‌رسد.

– همیشه عاشق، مذکّر نیست؛ در این غزل گاه با عاشق مؤنّث و معشوق مذکّر روبه‌رو هستیم؛ موضوعی که ابتدا در شعر فروغ فرخزاد آغاز شد و در شعر شاعرانی مانند سیمین بهبهانی ادامه یافت.

– در غزل معاصر ساختار روایی و نمایشی جایگزین ساختار گفتم-گفتایی شده و شاعر عنصر روایت و داستان را وارد عرصهٔ شعر کرده و به جای پرسش و پاسخ به گفت‌وگو با معشوق پرداخته است.

– نکتهٔ قابل توجّه دیگر اینکه به دلیل فضای شخصی و عاشقانه، فضای گفت‌وگوی حاکم بر غزل مناظره‌ای معاصر از دایرهٔ بستهٔ احساسات و تعاملات شخصی فراتر نمی‌رود و در بسیاری موارد شاهد گفت‌وگوی شاعر با خویشتن هستیم.

– ورود موضوعات سیاسی و اجتماعی در کنار مضامین عاشقانه در غزل‌های مناظره‌ای شاعران معاصر که در مناظرات شعر سبک عراقی قابل دستیابی نیست و در عوض، جای خالی غزل‌های مناظره‌ای عارفانه نیز در شعر معاصر احساس می‌شود که از جمله تفاوت‌های بنیادین بین این گونهٔ شعری خاصّ در دو دورهٔ تاریخی متفاوت است.

منابع

بهبهانی، سیمین (۱۳۸٤)، مجموعه اشعار، تهران، نگاه.

بهمنی، محمّدعلی (۱۳۸٦)، گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود، تهران، نیل.

بدیع، علیرضا (۱۳۸۷)، «شعر»، همین فردا بود (فصل‌نامهٔ غزل پست مدرن)، ش سوم، بهار، ۹٦.

بشردوست، مجتبی (۱۳۹۳)، در جستجوی نشابور، تهران، ثالث.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۵)، زبان حال در عرفان و ادبیّات فارسی، تهران، هرمس.

جمال‌الدّین اصفهانی (۱۳۲۰)، دیوان اشعار، تهران، ارمغان.

حافظ (۱۳۸۵)، دیوان اشعار، چاپ خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی‌علیشاه.

حسن‌زاده، لیلا (۱۳۹۰)، «تحلیل محتوا و ساختار مناظرات پروین اعتصامی»، پایان‌نامهٔ‌کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور قزوین.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳)، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، تهران، ثالث.

حمیدیان، سعید (۱۳۷۳)، آرمان شهر زیبایی؛ گفتارهایی در شیوهٔ بیان نظامی، تهران، قطره.

خواجوی کرمانی (۱۳۷۰)، دیوان اشعار، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

رحیمی، مهدی (۱۳۷۴)، مناظره در شعر فارسی از آغاز تا پروین اعتصامی، رسالهٔ دکتری، دانشگاه تربیّت مدرّس.

رادویانی، عمر (۱۳۷٤)، ترجمان البلاغه، چاپ احمد آتش، چ ۳، تهران، اساطیر.

رزمجو، حسین (۱۳۸۵)، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، مشهد، دانشگاه فردوسی.

روزبه، محمّدرضا (۱۳۷۹)، سیر تحوّل غزل فارسی، تهران، روزبه.

ـــــــــــــ و قدرت‌اللّه ضرونی (۱۳۹۲.)، «نوآوری‌های شفیعی کدکنی در عرصهٔ مناظره‌سرایی»، جستارهای نوین ادبی، دورهٔ ۴۶، ش۴، زمستان، ۱۱۱- ۱۳۴.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸)، آشنایی با نقد ادبی، تهران، سخن.

سیّدحسینی، رضا (۱۳۹۶)، مکتب‌های ادبی، ج ۲، چ ۱۹، تهران، نگاه.

شریفی بروجردی، اسماعیل (۱۳۹۱)، «مقایسهٔ فنّ مناظره در دو سبک خراسانی و عراقی»، پایان‌نامهٔکارشناسی ارشد، دانشگاه خوارزمی.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۵۲)، «انواع ادبی و شعر فارسی»، خرد و کوشش، ش ۱۱ و ۱۲، بهار، ۹۶ -۱۱۹.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۰الف)، انواع ادبی، تهران، باغ آینه.

ـــــــــــــ (۱۳۷۰ب)، سیر غزل در شعر فارسی، تهران، فردوس.

ـــــــــــــ (۳)، نگاهی به فروغ، تهران، مروارید.

طهماسبی، فرهاد (۱۳۹۵)، جامعه‌شناسی غزل فارسی، تهران، علمی و فرهنگی.

شفق، مجید (۱۳۷۷)، غزل‌های شاعران امروز از صدر مشروطه تاکنون؛ به انضمام شرح احوال و آثار آنان، تهران سنایی.

عزیزی، لیدا (۱۳۸۸)، «تحلیل محتوا و ساختار مناظرات پروین اعتصامی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه ایلام.

فروزانفر، بدیع‌الزّمان (۱۳۸۳)، تاریخ ادبیّات ایران، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

قصابیانی، مریم (۱۳۹۱)، «بررسی و تحلیل کاربرد مناظره در شعر فارسی از ابتدا تا قرن هفتم»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه شهرکرد.

کزّازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۷۳)، زیباشناسی سخن پارسی، تهران، مرکز.

مختاری، محمّد (۱۳۸۱)، انسان در شعر معاصر، تهران، توس.

مولوی (۱۳۸۱)، غزلیّات شمس تبریزی، تهران، سخن.

منزوی، حسین (۱۳۷۳)، از شوکران و شکر، تهران، آفرینش.

ـــــــــــــ (۱۳۸۷)، حنجرهٔ زخمی تغزّل، چ ۲، تهران، آفرینش.

مهستی گنجوی (۱۳۳۶)، دیوان اشعار، تهران، طهوری.

همایی، جلال‌الدّین (۱۳۸۹)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، هما.

ادب فارسی، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۹
10.22059/jpl.2022.283078.1441
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

The Transformation of Memory into a Story in Sustainability Literature with the *Atash be Ekhtiyar* Novel

Mahmood Haddadeyan
PhD Graduate of Persian Language and Literature,Tehran University, Tehran, Iran
Habibollah Abbasi
Professor of Persian Language and Literature of Kharazmi University, Tehran, Iran
(P 165-186)
Received: 8 June 2019; Accepted: 15 June 2022

Abstract
Memoir is one of the literary genres and forms of writing in which the writer recounts the events that have taken place in his lives and has had role in them or has observed them.The author faces incidents with his perspectives, and over time, he accumulates them in mind and recreates them by relying on his ability and art of writing.These variables can transform memory from the simple narrative of an historical event to a literary, readable and lasting work.With the start of the eight-year Iraq war against Iran, many Iranian warriors began to write memories and daily notes.These memories and notes, while expressing their feelings and thoughts in the history documents of events, used to explain the realities of the war and the creation of the story. The decoding of the transformation process of memory into a story in resistance literature is a matter in which research and development, while formulating and defining the principles and rules of the transformation of memory into a story, will pave the way for writers to create such works.In this research, we have analyzed the metamorphosis of the memory to the novel by relying on Atash be Ekhtiyar novel, written by Mohammad Reza Bayrami.The results of the research show that Atash Be Ekhtiyar has characteristics like dialogue, scenery, movement in time, the fluid flow of the mind, etc…that can transform this work from memory into litrary work and give it a litrary-historical nature.

Keywords: Sacred Defense Literature, The *Atash be Ekhtiyar* Novel, Memory, Metamorphosis, Genre.

دگردیسی خاطره به داستان در ادبیّات دفاع مقدّس با رویکرد به رمان *آتش به اختیار*

محمود حدادیان*
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران
حبیب‌اللّه عباسی
استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران
(از ص ۱۶۵ تا ۱۸۶)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۳/۱۸، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۳/۲۵
علمی-پژوهشی

چکیده

خاطره‌نویسی یکی از انواع ادبی و شکلی از نوشتار است که در آن نویسنده، وقایعی را که در زندگی‌اش روی داده و در آنها نقش داشته یا شاهدشان بوده است، بازگو می‌کند. خاطره‌نویس با زاویهٔ دید خود با حوادث روبه‌رو می‌شود و با گذشت زمان، آنها را در ذهن انباشته و با تکیه بر توانایی و هنر نویسندگی خود بازآفرینی می‌کند. همین متغیرهاست که می‌تواند خاطره را در فرآیند دگردیسی، از روایت سادهٔ حادثه‌ای تاریخی به اثر ادبی خواندنی و ماندگار تبدیل سازد. با شروع جنگ عراق علیه ایران، بسیاری از رزمندگان ایرانی به نوشتن خاطرات و یادداشت‌های روزانه اقدام کردند. این خاطرات و یادداشت‌ها، ضمن بیان احساسات و افکار آنان، در حکم مستندات تاریخی برای تبیین واقعیّت‌های جنگ و نیز آفرینش داستان استفاده می‌شوند. به همین سبب رمزگشایی از فرآیند دگردیسی خاطره به داستان در ادبیّات پایداری، مسئله‌ای است که پژوهش در آن، ضمن تدوین و تعریف اصول و قواعد دگردیسی خاطره به داستان، زمینه‌ساز موفّقیّت هرچه بیشتر نویسندگان برای خلق این گونه آثار خواهد بود. در این پژوهش دگردیسی خاطره به رمان را با تکیه بر رمان آتش به اختیار، نوشتهٔ محمّدرضا بایرامی واکاوی می‌کنیم. نتایج پژوهش نشان می‌دهد رمان آتش به اختیار دارای شاخصه‌هایی همچون گفت‌وگو، صحنه‌آرایی، حرکت در زمان، جریان سیّال ذهن و ... است که توانسته این اثر برخاسته از خاطره را به اثری ادبی تبدیل کند و به آن ماهیّت ادبی_داستانی بدهد.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات دفاع مقدّس، رمان *آتش به اختیار*، خاطره، دگردیسی، گونه.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *mhaddadi@ut.ac.ir*

۱. مقدّمه

اگرچه خاطره‌نویسی ژانری است که قدمت آن را به الواح سنگ‌نوشته‌های پیش از اسلام نسبت می‌دهند، در معنای امروزی آن، ژانری نوظهور و مولود دنیای مدرن است. با وجود اینکه این ژانر در جامعهٔ امروز رونق زیادی دارد و سرعت خاطره‌نویسی و چاپ خاطرات از گذشته بسیار چشمگیرتر شده است، متأسّفانه مجامع علمی-ادبی، تلاش زیادی برای شناختن و شناساندن آن انجام نداده‌اند. ظهور و رونق ژانرهای جدید می‌تواند زمینه‌ساز رونق و غنای بیشتر ادبیّات شود؛ به همین دلیل پرداختن به ژانر خاطره اهمّیّت دارد. تحوّل یک گونهٔ ادبی به گونه‌ای دیگر، تحت تأثیر عوامل مختلف و برای اهداف گوناگون امری پذیرفته‌شده و بدیهی است که در تاریخ و در فرهنگ‌ها و جوامع مختلف می‌توان مصادیق متعدّدی برای آن یافت.

«واقع‌گرایی» و «حقیقت‌مانندی» دو عنصر تأثیرگذار در گونهٔ ادبی ادبیّات پایداری است که مخاطب هنگام خواندن آثاری از این‌دست به دنبال آن است؛ از دیگرسو، با عنایت به اینکه هر قصّه و داستانی، منظوم یا منثور، ناگزیر از خاستگاه و منبع الهام است، بی‌راه نیست اگر مهم‌ترین منبع الهام‌گیرندهٔ ادبیّات پایداری و دفاع مقدّس را «وصایا»، «خاطرات مکتوب»، «خاطرات شفاهی» (بی‌واسطه یا باواسطه)، «گزارش‌ها»، «تجربیّات» و ... مردمان از عرصه‌های مقاومت و جنگاوری و مبارزات بدانیم که در سیر تحوّل خود، صورتی ادبی گرفته‌اند. با اندکی تحقیق در ادبیّات داستانی ایران و جهان درمی‌یابیم که بسیاری از این داستان که برخی از آنها در زمرهٔ آثار موفّق و برجستهٔ داستانی قرار دارند، خاطرات شفاهی یا مکتوبی بوده‌اند که طیّ فرآیندی به داستان تبدیل شده‌اند یا دست کم بخش‌هایی از این داستان‌ها، خودآگاه یا ناخودآگاه برگرفته از خاطرات و یافته‌های اجتماعی نویسنده‌اند.

ادبیّات دفاع مقدّس در دوران شکل‌گیری و رشد خود، از قالب‌های مختلف ادبی برای انتقال واقعیّات و بازتاب روحیّات و احساسات شاهدان خود استفاده کرده است و در این راه، گونهٔ خاطره، جایگاه مهمّی دارد. خاطره و خاطره‌نویسی که از همان روزهای آغاز جنگ هشت‌ساله و با یادداشت‌های روزانهٔ حاضران و رزمندگان، رسالت خود را در ثبت این واقعهٔ مهم شروع کرد، از نظر حجم، استناد و به‌ویژه معرّفی و مشارکت نویسندگان پرشمار در این عرصه، درخور بررسی است.

از آنجا که ادبیّات دفاع مقدّس، با خاطرات مکتوب و نوشته‌های حاضران در جنگ و شاهدان این واقعهٔ مهم آغاز شده و شکل گرفته است، این گونهٔ ادبی در درج و ثبت وقایع بسیار مؤثّر بوده است. این موضوع وقتی جدّی‌تر جلوه می‌کند که بدانیم در ادامه نیز خاطره و خاطره‌نویسی دفاع مقدّس، عملاً بیشترین سهم را در بین گونه‌های ادبی این حوزه به خود اختصاص داده و در سال‌های پس از جنگ نیز ادامه یافته است؛ چنان‌که نویسنده خاک و خاطره، از آن به‌عنوان «نهضت خاطره‌نویسی» یاد می‌کند و می‌نویسد:

اکثریّت خاطره‌نویسان جنگ، اوّلین‌بار است که می‌خواهند کتابی بنویسند و یا خاطرات خود را از جنگ، به‌صورت مشروح و کامل مکتوب کنند (دهقان، ۱۳۸۶: ۱۷۷).

امّا با وجود اقبال عوامّ و خواصّ به این گونهٔ ادبی، جز برخی پژوهش‌های پراکنده، اقدام علمی مؤثّر و منسجمی برای شناسایی و تدوین و تقویم مبانی این گونهٔ ادبی صورت نگرفته است. با توجّه به این توضیحات، موضوع خاطره و خاطره‌نویسی به‌عنوان سوژه و منبع الهام‌بخش داستان‌نویس، موضوع پژوهش نویسندگان و محقّقان فارسی‌زبان قرار نگرفته است؛ لذا در پژوهش حاضر دگردیسی خاطره به داستان در ادبیّات پایداری با رویکرد به رمان آتش به اختیار از محمّدرضا بایرامی مطالعه شده است.

این پژوهش بر آن است تا تأثیر خاطره بر داستان و فرآیند دگردیسی خاطرات (اعم از خاطرات بی‌واسطه و باواسطه) را به داستان، در رمان آتش به اختیار تحلیل کند و با توجّه به اینکه بایرامی پیش‌تر خاطرات خود را در کتاب هفت روز آخر (۱۳۹۱) گردآوری کرده و سپس آنها را به‌صورت داستان در رمان آتش به اختیار آورده است، تلاش می‌کند به این پرسش پاسخ دهد که چه عناصری بر دگردیسی این خاطرات (در کتاب هفت روز آخر) به داستان (در رمان آتش به اختیار) تأثیرگذار بوده است؟

این پژوهش با استفاده از روش نقد تحلیلی، موضوع پژوهش را بررسی می‌کند و با تکیه بر دیدگاه نورتروپ فرای (Northrop Frye) در کتاب تحلیل نقد که نظریّهٔ انواع را در نقد، موضوع تکامل‌نایافته‌ای می‌داند و تصریح می‌کند که نقد معاصر در واقع گامی فراتر است از آنچه یونانیان به دست داده‌اند (فرای، ۱۳۷۷: ۱۰)، به واکاوی نقش و تأثیر خاطره در رمان آتش به اختیار می‌پردازد. در نقد تحلیلی با بررسی عناصر موجود در خاطرات نویسنده و مقایسهٔ آنها با عناصر داستانی رمان آتش به اختیار که برساختهٔ هنر نویسنده از خاطرات خود است، این اثر بررسی می‌شود.

نویسنده که خود از جمله رزمندگانی است که به‌عنوان سرباز وظیفه در جبهه‌های جنگ تحمیلی حضور داشته است، پیش از نوشتن این رمان، خاطرات تلخ روزهای آخر و پایانی جنگ را در کتابی با عنوان هفت روز آخر به تصویر کشیده است. او اینک با بهره گیری از هنر نویسندگی خود آن خاطرات را به داستان بدل می‌کند و با عنوانی چندوجهی و مبهم که مقدّمه‌ای برای ورود به فضای سراسر وهم و توهّم داستان است، اثری جدید و خلّاقانه می‌آفریند؛ اثری که تحلیل اجزای آن و مقایسه و تقابل آن با خاطرات مندرج در هفت روز آخر یافته‌های تازه‌ای به دست می‌دهد و توان تحلیل مضاعفی به تحلیل‌گران علاقه‌مند به این عرصه می‌بخشد.

از آنجایی که ذهنیّت نویسندگان این جستار بر این فرضیّه استوار است که خاطرات و تجربیّات فردی و اجتماعی داستان‌نویسان، بن‌مایهٔ شکل‌گیری بسیاری از داستان‌های حوزهٔ عمومی و غالب داستان‌های دفاع مقدّس است و اینکه خاطرات بستر و زادگاه رمان آتش به اختیار است، روش تحلیلی و تحقیق در این پژوهش کمک خواهد کرد تا موضوع «چگونگی دگردیسی خاطره به

داستان» که از اهمّ موضوعات و دغدغه‌های نویسندگان این پژوهش است، مورد سنجش دقیق‌تری قرار گیرد و راه را برای پژوهشگران این حوزه در داستان/ رمان‌های دفاع مقدّس هموارتر کند.

دربارهٔ پیشینهٔ این تحقیق می‌توان گفت پژوهش دربارهٔ خاطره‌نویسی به‌عنوان یک گونهٔ مستقل ادبی و تحت این عنوان سابقهٔ چندانی ندارد؛ امّا سفرنامه‌ها، تذکره‌ها، برخی شرح احوال اهل تصوّف و برخی تاریخ‌ها را می‌توان جزو قدیمی‌ترین نمونه‌های خاطره‌نویسی در زبان فارسی به شمار آورد. خاطره‌نویسی در دوران قاجار در بین برخی خواصّ و صاحب‌منصبان رواج داشت. پس از دوران قاجار نیز این گونهٔ ادبی، با شدّت و ضعف و در میان گروه‌های خاصّی از جامعه، به حیات خود ادامه داد.

با وجود قدمت گونهٔ خاطره، امّا دربارهٔ «دگردیسی خاطره به داستان» به‌عنوان موضوعی اصیل، پژوهش مستقلّی در ایران صورت نگرفته است؛ لیکن در سال‌های پس از دههٔ شصت و پایان دفاع مقدّس، به‌ویژه سال‌های اخیر دربارهٔ خاطره‌نویسی و زمینه‌های آن در ادبیّات دفاع مقدّس، پژوهش‌های پراکنده و نامنسجمی صورت گرفته است که هرچند نمی‌توانند به‌درستی و کامل مؤلّفه‌ها و تأثیرات خاطره بر داستان را تبیین کنند، امّا درآمدی برای پژوهش‌های گسترده بعدی در این حوزه به شمار می‌آیند. در پژوهش‌های موجود، پژوهشگران بیشتر به تحلیل خاطرات و توصیف شگردهای خاطره‌نویسی و اصول حاکم بر آن پرداخته‌اند؛ آثار زیر چند نمونه از این پژوهش‌هاست:

- یادنگاران، گفت و شنود با خاطره نویسان دفاع مقدّس (۱۳۸۴) از معزّز پرنیان؛
- خاک و خاطره (۱۳۸۶) از احمد دهقان؛
- نسل باروت (۱۳۸۱) از ابراهیم زاهدی مطلق؛
- مقوله‌ها و مقاله‌ها (۱۳۸۹) از اکبر صحرایی؛
- مفهوم و ماهیّت مصاحبه در تاریخ شفاهی، مصاحبه به‌مثابهٔ دیالوگ و روایت در قالب مصاحبه (۱۳۸۶) از مهدی کاموس؛
- پرسمان یاد، گفتارهایی در باب خاطره‌نگاری و خاطره‌نویسی جنگ و جبهه (۱۳۹۴) از علیرضا کمری؛
- با یاد خاطره، درآمدی بر خاطره نویسی و خاطره نگاشته های پارسی در تاریخ ایران (۱۳۸۳) از علیرضا کمری؛
- درآمدی بر خاطره‌نگاشته‌ها در گستره ادب مقاومت و فرهنگ جبهه (۱۳۷۳)، از علیرضا کمری؛
- یاد مانا، پنج مقاله دربارهٔ خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته‌های جنگ و جبهه (۱۳۹۳) از علیرضا کمری.

در این پژوهش می‌کوشیم تا تأثیر خاطرات نویسندهٔ رمان آتش به اختیار را بر این اثر تحلیل و دگردیسی و تحوّل خاطرات وی را (به‌عنوان ژانر پایه) به داستان بررسی کنیم. نویسندگان قصد دارند «خاطره» را به‌عنوان «زیرساخت و بستر تولّد رمان آتش به اختیار» بررسی و تحلیل کنند؛ به‌عبارتی نویسندگان معتقدند بسیاری از داستان‌ها، چهرهٔ تحوّل‌یافتهٔ خاطرات نویسنده (خودِ خاطره‌اندوز) و یا دیگر خاطره‌اندوزان هستند؛ به این معنی که خاطرات نویسنده طی فرآیندی دستخوش دگردیسی شده و خود را در هیبت ژانری جدید به نام «داستان» به مخاطبان عرضه می‌کند؛ اتّفاقی که در رمان آتش به اختیار قابل مشاهده است.

۲. عناصر تحلیل

۲-۱. خاطره

خاطره‌نویسی یکی از فروع زندگی‌نامه‌نویسی است. خاطره‌نگاری، روایت رویدادهایی است که یا نویسندهٔ خاطره شاهد وقوع آنها بوده و یا از افراد آگاه آنها را شنیده و به خاطر سپرده است. هیچ گونهٔ ادبی خاصّ یا سبک ویژه‌ای در نگارش خاطره وجود ندارد. آنچه اهمّیّت دارد، بیان روایی خاطره است که به آن سرشت داستانی می‌بخشد و گاه حسب توانایی‌های نویسنده مرزهای داستان را نیز درمی‌نوردد. نکتهٔ شایسته توجّه دیگر، استفاده از «من روایتی» است که از همان آغاز، خاطره‌نگاری را جلوه‌گاه حدیث نفس می‌سازد. حضور «منِ فعّال» نویسنده در خاطره‌نویسی، بعدها در داستان‌نویسی به‌صورت زاویهٔ دید اوّل‌شخص مفرد درمی‌آید (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۵۷).

واژه «خاطره» از ریشهٔ «خاطر» است و خاطر در اغلب واژه‌نامه‌های فارسی، فکر، اندیشه، یاد و ... معنا شده است. اغلب واژه‌نامه‌ها نیز بر اساس تکرار این واژه در اشعار کهن فارسی و با استناد به کاربردی که در آثار بزرگان شعر داشته، آن را معنا کرده‌اند. خاطره، اموری را گویند که بر شخص گذشته و آثاری از آن در ذهن مانده باشد، گذشته‌های آدم، وقایع گذشته که شخص آن را دیده یا شنیده است (دهخدا، ۱۳۵۲: خاطره).

بر این اساس، منظور از خاطره به‌عنوان گونه‌ای ادبی (Literary genre) وقتی می‌تواند معنا یابد که آن خاطره به‌صورت مکتوب درآید و ویژگی‌های اثر ادبی را در خود جای دهد. خاطرهٔ مکتوب نیز اثری است که نویسنده با اتّکا به حافظه، با مرور گذشته و وقایعی که بر او گذشته، نوشته است (دهقان، ۱۳۸٦: ۱۳٦).

ویژگی‌هایی که یک خاطره را به داستان نزدیک می‌کند و باعث پذیرش آن به‌عنوان اثر ادبی می‌شود را می‌توان چنین برشمرد:

- در خاطره، اغلب مسائل ریز و جزئی زندگی ثبت می‌شود؛

- خاطره اگرچه از خیال نویسنده مایه نمی‌گیرد و عین واقعیّت را نقل می‌کند، تااندازه‌ای از حسّ او می‌جوشد. خاطره‌نویس، معمولاً احساس و عواطف خود را نسبت به ماجرایی که خاطره‌اش را می‌نویسد، بیان می‌کند؛
- بیان و کلام یک خاطره، صمیمی، راحت و غیر رسمی است. به‌علاوه، بیان در خاطره، به اندازهٔ گزارش، مقاله و تاریخ، مستقیم و صریح نیست. خاطره نسبت به این قالب‌ها از لحظه‌پردازی و صحنه‌پردازی بیشتری بهره می‌گیرد؛
- موضوع خاطره، بیان تمام و یا گوشه‌هایی از زندگی یک فرد است. خاطره، اغلب از لحظه‌های نسبتاً برجستهٔ زندگی انسان مایه می‌گیرد (مثل قصّه)؛
- هدف خاطره، ارائهٔ تحقیقی استدلالی و آموزشی برای قشر محدودی از متخصصین نیست.

هرچند آندره تارکوفسکی (Andrei Tarkovsky)، نویسنده و فیلم‌ساز روسی، معتقد است که خاطره و یاد گذشته‌ها، دو همراه هستند و از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند و از آنجا که هر خاطره از چیزهایی یاد می‌کند که دیگر وجود ندارد، این یادآوری در ما ایجاد غم غربت یا نوستالژی می‌کند (دهقان، ۱۳۸٦، ۱۳۸).

از یاد، خاطر و یا حافظه، به‌عنوان توانایی انسان در یادآوردن و بخشی از ذهن به‌منظور یادآوری نام برده شده است و خاطره همانند مظروفی است که در این ظرف و پایگاه منزل می‌گزیند و بعضاً آن را اشغال می‌کند؛ از این‌رو، خاطره را می‌توان به جهتی، انفعال و بازتاب ذهن در برابر رویدادهایی دانست که در حافظه جای گرفته‌اند، یا نتیجه یادآوری آنچه در ذهن است، به شمار آورد. «در هر حال خاطره، رویدادی است که شایستگی ثبت و ماندگاری در ذهن را یافته است» (کمری، ۱۳۸۳: ۲۸-۲۹). به این ترتیب، خاطره هر آن چیزی است که در مسیر زندگی و تجربیّات روزانه در ذهن جای گرفته است و حسب اهمّیّت یا توجّه فرد به آن، در حافظه مانایی و پایایی می‌یابد و یا از مرحلهٔ خاطرات کوتاه‌مدت به مرحلهٔ خاطرات قدیمی منتقل می‌شود. خاطره‌نویسی یکی از انواع ادبی و شکلی از نوشتار است که در آن نویسنده خاطرات خود، یعنی صحنه‌ها یا وقایعی را که در زندگی‌اش روی داده یا در آن‌ها نقش داشته و یا شاهدشان بوده است، بازگو می‌کند (دهقان، ۱۳۸۶: ۱۳۷).

از آنجایی که خاطره مفهومی است که هم‌زمان در علومی همچون روان‌شناسی و روان‌پزشکی و نیز ادبیّات تحقیق و بررسی می‌شود، تعریف‌های متفاوتی از آن ارایه شده است. گروهی آن را مترادف و برابر با خاطر یا حافظه و ذهن دانسته‌اند. عدّه‌ای آن را محصول تراوشات ناخودآگاه ذهن تعریف کرده‌اند و بعضی بر این باورند که «خاطره، بخشی از محفوظات است که از برجستگی و ویژگی خاصّی برخوردار باشد» (واحد و همکاران، ۱۳٦٤: ۱٤۳)؛ ولی نویسندگان و اهل ادب، خاطره را اموری می‌دانند که بر شخص گذشته و آثاری از آن در ذهن شخص مانده باشد؛ گذشته‌های

آدمی، وقایع گذشته که شخص آن را دیده یا شنیده است، دیده‌های یا شنیده‌های گذشته (کمری، ۱۳۸۳: ۲۶). همچنین در تعریف خاطره بیان شده که اثری است مکتوب که در نتیجهٔ یادآوری و نگارش شرح حالات، حوادث و ماجراهایی که در زمان و مکان معیّنی به وقوع پیوسته و به‌واسطهٔ مشاهده یا استماع یا حضور، از کیفیّت واقع آن اطّلاع حاصل شده است، خلق می‌شود (صحرایی، ۱۳۸۹: ۶۶۹).

برخی خاطره‌نویسی را زیرگونه‌ای برای گونه‌ای دیگر می‌دانند؛ ولی تلقی نگارندگان این است که از آنجایی که در دوران معاصر، به‌ویژه پس از انقلاب و دوران دفاع مقدّس خاطره‌نویسی با گستره‌ای وسیع‌تر از گذشته، به‌عنوان روشی شایع برای ثبت وقایع و تجربیّات تلخ و شیرین عموم افراد، به‌ویژه سیاستمداران و رزم‌آوران درآمده است و از حیث تکثّر آثار و نیز اقبال عمومی و نیز توجّه رو به افزایش منتقدان، بر زندگی‌نامه و حتّی برخی گونه‌های قدیمی‌تر ادبی پیشی گرفته است و با لحاظ نظر تودوروف مبنی بر شکل‌گیری نظام ژانرها با تکیه بر ویژگی‌ها و شاخصه‌ها و تمایزات امور ادبی (← تودوروف، ۱۳۷۹: ۱۵۷) می‌توان آن را به عنوان گونهٔ مستقل ادبی مورد توجّه قرار داد. در اطلاق خاطره به گونه‌های مختلف علمی و ادبی، بعضی نیز خاطره‌نویسی را از باب اینکه به وقایع‌نگاری نیز می‌پردازد، نوعی تاریخ‌نگاری و مترادف با آن دانسته‌اند (عبّاسی، ۱۳۸۸: ۳). هرچند گروهی از منتقدان و پژوهشگران نه‌تنها در اینکه خاطره‌نویسی گونه‌ای ادبی است، تردید نکرده‌اند، بلکه آن را طبقه‌بندی کرده، به‌جهت وجود احساسات و عواطف جزو ادب غنایی محسوب می‌کنند (← شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۷۰).

۲-۲. دگردیسی خاطره به داستان

تحوّل و دگردیسی در پدیده‌ها امری بدیهی و پذیرفته شده است و هنر و ادبیّات نیز از این مقوله که غالباً سیری تکاملی دارد، مصون نبوده‌اند؛ به این معنی که غالب پدیده‌ها در انواع گوناگون، حسب شرایط، مقتضیّات و نیاز بهره‌وران و مخاطبان خود دستخوش تغییر و دگردیسی شده و می‌شوند؛ به عبارتی، تحوّل و دگردیسی در محیط زیست و حیات طبیعی، لازمهٔ بقاء و استمرار حیات است و در حیات بشری و عرصهٔ زندگی اجتماعی، در عین حال که برای استمرار حیات لازم است، ضرورت تکامل و رشد علمی، عقلانی و عاطفی نیز هست.

> به نظر من بهتر است در این میان نظری بین نظریّهٔ فرمالیست‌های روسی و نظر کسانی که دیدی جامعه‌شناسانه نسبت به انواع دارند، اتخاذ کنیم؛ یعنی معتقد باشیم که تغییر و تحوّل انواع، هم به تغییر و تحوّل اجتماعی بستگی دارد و هم تا حدودی مستقل است. به این معنی که از قوانین خودِ آن نوع و زمینه‌های ادبی آن پیروی می‌کند؛ یعنی سرگذشت هر نوع به سرنوشت آن نوع در گذشته‌ها هم مربوط است (شمیسا، ۱۳۷۳: ۳۶).

اگر بپذیریم آثاری همچون تاریخ بیهقی و تاریخ جهانگشا و یا حتّی سفرنامه‌ها و گلستان سعدی (در صورتی که سفرهای سعدی را واقعی بدانیم و حکایات را حاصل تجربیّات واقعی وی) محصول

خاطرات نویسندگان خود هستند، در این صورت می‌توان خاطره‌نویسی را در تاریخ ادبیّات (نه به‌عنوان گونه‌ای ادبی) دارای پیشینه‌ای دیرین دانست (نورایی و ابوالحسنی، ۱۳۸۹: ۹۷)؛ چراکه در تاریخ جهانگشا، عطاملک جوینی غالباً مشاهدات و شنیده‌های خود را شرح می‌دهد (← جوینی، ۱۳۸۸: مقدّمه/چهل-چهل‌وهفت و ۶) و نیز ابوالفضل بیهقی در غالب بخش‌های اثر مستندش، حسب نقل خودش مشاهدات و خاطرات دیداری و شنیداری خود را در قالب تاریخ بیان می‌کند (صفا، ۱۳۸۱: ۸۹۱/۲) و نیز سعدی با بیانی شاعرانه مشاهدات و خاطراتِ «از سرگذشته» خود را به رشتهٔ تحریر می‌کشد.

خاطره‌نویسی با سبک جدید و تحت عنوان «گونه‌ای نویافته»، در ایران سابقهٔ چندانی ندارد. آغاز این گونهٔ جدید را در ایران، به عصرقاجار و اواخر دوران ناصرالدّین‌شاه، به‌ویژه بعد از سفر تنی‌چند از دانشجویان به اروپا می‌رسانند که با تشویق عبّاس میرزا برای کسب علم صورت گرفت. از جملهٔ این دانشجویان، میرزاصالح شیرازی بود که با نوشتن سفرنامهٔ خود به اروپا، پایه‌گذار جنبشی در ایران شد:

> میرزا صالح اندکی پس از بازگشت به تبریز در سال ۱۱۹۸خورشیدی (۱۸۱۹میلادی)، بر اساس یادداشت‌های سفر، سفرنامه‌اش را نوشت و منتشر کرد. انتشار این کتاب سرآغاز خاطره‌نویسی ایرانیان شد (دهقان، ۱۳۸۶: ۶۱).

انحصارگرایی در خاطره‌نویسی در دوران قاجار تا حدودی شکسته شد و خاطره‌نویسی در چرخشی واضح در بین طبقهٔ متوسّط اجتماعی نیز پایگاهی برای خود یافت تا آنجا که حدود ۲۷ اثر با موضوع خاطره‌نویسی در دوره قاجار نگاشته شد (عبّاسی، ۱۳۸۸: ۳)؛ ولی با وجود ادامهٔ سیر تکاملی این گونهٔ نویافته، خاطره‌نویسی برای رسیدن به پایگاهی مستقل در میان انواع ادبی، می‌بایست مسیری طولانی را طی می‌کرد؛ چراکه هنوز موفّق به نفوذ در همهٔ طبقات اجتماعی نشده بود، بلکه بیشتر در بین اهل سیاست، نظامی‌ها و گاهی طبقهٔ اشراف و کمتر در بین دانشمندان مورد توجّه قرار می‌گرفت. در عین حال که این امر تا پیش از پیروزی انقلاب اسلامی که عامّهٔ مردم کمترین بهره را از این گونهٔ ادبی برده‌اند، ادامه داشت؛ امّا از دههٔ چهل شمسی خاطره‌نویسی مورد توجّه تحصیل‌کردگان و خواصّ جامعه قرار داشت.

پیروزی انقلاب اسلامی و به‌ویژه دفاع مقدّس و حوادث ذیل آن از یک‌سو و ضرورت‌های ناشی از این دو رخداد مهم از دیگرسو، خاطره‌نویسی را به‌عنوان رخدادی همه‌گیر و حتّی یک ضرورت وارد زندگی انقلابیون و رزمندگان جبهه‌ها کرد. از طرف دیگر، لزوم انتقال تجارب و نیز ثبت رشادت‌ها و از خودگذشتگی‌ها، توجّه و نگاه ویژهٔ نهادهای فرهنگی مرتبط را به ثبت و جمع‌آوری تاریخ شفاهی و سیر تحوّلات و وقایع جنگ جلب کرد؛ تا آنجا که مراکز و دفاتر ویژه‌ای برای این منظور تشکیل شد. این خیزش عمومی بعد از دوران هشت‌سالهٔ دفاع مقدّس نیز با هدف مستندسازی این برهه با حمایت و هدایت نهادها و سازمان‌هایی همچون «حوزهٔ هنری سازمان

تبلیغات اسلامی»، «بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس»، «بنیاد شهید و امور ایثارگران»، «خانهٔ کتاب»، «پژوهشگاه علوم و معارف دفاع مقدّس» و ... ادامه یافت. نتیجهٔ این تلاش‌ها تألیف و تدوین و انتشار ده‌ها اثر از خاطرات رزمندگان، وابستگان آنها و ساکنان مناطق جنگی و یا تألیف و انتشار ده‌ها داستان مبتنی بر خاطرات رزمندگان بود؛ داستان‌هایی که نویسندگان آن یا رزمندگانی بودند که مستقیماً در جبهه‌های نبرد حضور داشتند و خاطرات خود را با بهره‌گیری از هنر نویسندگی به داستان تبدیل کردند و یا نویسندگانی بودند که داستان‌هایشان را با بهره‌گیری از خاطرات مکتوب و یا خاطرات شفاهی دیگران خلق کرددند؛ به همین دلیل، داستان‌های دستهٔ اوّل بیشتر مبتنی بر تجارب فردی نویسندگان است؛ امّا خاطرات دستهٔ دوم، ضمن آنکه مایه‌هایی از حقایق و تجربیّات رزمندگان را در خود دارد، در بسیاری موارد متکّی بر تخیّل نویسندگان خویش است.

«جریان‌شدگی» و «جریان‌سازی» خاطره‌نویسی در سال‌های دفاع مقدّس و پس از آن موجب شد تا گروهی از نویسندگان مانند «علی‌رضا کمری»، «احمد دهقان»، «کامران پارسی‌نژاد» و ... و مراکزی چون حوزهٔ هنری، بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس و . . . با احساس نیاز و حسب ضرورت کتاب‌ها و جزوه‌هایی تألیف کنند که طیّ آن با بیان اصول و مبانی‌ای برای خاطره‌نویسی، نویسندگانِ خاطرات را با قواعد و روش‌های خاطره‌نویسی آشنا نمایند.

با توجّه به توضیحات یادشده و با تأمل در پیشینهٔ دگردیسی انواع ادبی که نمونه‌های بسیاری از آن را در تاریخ ادبیّات فارسی و نیز ادبیّات معاصر می‌توان نشان داد، موضوع دگردیسی خاطره به داستان نیز همانند تحوّل و دگردیسی سایر انواع تحوّل‌یافتهٔ ادبی، نه موضوع غریبی است و نه می‌تواند توجیه‌ناپذیر باشد؛ چراکه شاکلهٔ اصلی بسیاری از داستان‌ها (در گونه‌های مختلف آن) و نیز عناصر داستانی و بخش‌های زیادی از همهٔ داستان‌ها، ریشه در خاطرات نویسندگان آن دارد؛ به این معنی که نویسندگان و نگارندگان داستان‌ها در آفرینش اثر داستانی خود، بهره‌های فراوان از خاطرات و تجربیّات زندگی فردی و اجتماعی خود و یا دیگران برده‌اند؛ با این توضیح که این بهره‌مندی یا آگاهانه و با طرح و برنامه صورت گرفته و یا متأثّر از ناخودآگاه خالقان آثار داستانی بوده است.

۳. نقد و تحلیل

۳-۱. خلاصهٔ رمان *آتش به اختیار*

عدّه‌ای سرباز، بعد از انجام یک عملیّات و تک سنگین از سوی دشمن، پا به فرار می‌گذارند؛ امّا حین فرار، راه خود را گم می‌کنند. این جمع با فرار از دست نیروهای دشمن، به دام هوای سوزاننده و عطش‌آفرین تابستان و بیابانی سخت و خشک می‌افتند؛ لیکن با تمام وجود و همهٔ تلاش خود به دنبال راه نجات و «روشنایی» می‌گردند، ولی با وجود سختی‌های فراوانی که متحمل می‌شوند،

هرگز راهی پیدا نمی‌کنند. تشنگی و سختی راه، یکی‌یکی آنها را یا از پا می‌اندازد و یا به کام ناامیدی می‌کشاند و از سوی دیگر محاصرهٔ دشمن (عراق) آنها را تهدید می‌کند؛ و این همه، هرچند موجب ناامیدی جمعی از آنها می‌شود، امّا برای برخی از سربازان دست‌مایهٔ تلاش بیشتر است.

داستان از زبان سربازی روایت می‌شود که نویسنده‌ای ناکام و بی‌توفیق است و پیش از آن، تمام آرزویش این بود که خاطرات باشکوه و پرتنش و قدیمی اجدادش را بنویسد؛ اجدادی که در زمرهٔ خان‌ها و بزرگان ایل و قبیله قرار داشتند و دائماً در کشمکش بودند، ولی در گذر زمان دیگر هیچ نشانی از آن شکوه و بزرگی باقی نمانده بود. نویسنده، روایت اصلی را با داستان‌های میانی و فرعی مختلفی که در فواصل مختلف قطع می‌شوند و با عبور از بخش‌هایی از داستان، دوباره ادامه می‌یابند، می‌آمیزد؛ امّا با وجود بهره‌گیری از این تکنیک و توسعهٔ نسبی داستان، خواننده را همانند شخصیّت‌های فعّال داستان خود، در پایان کتاب در حالت تعلیق رها می‌کند و بی آنکه روایت سرگردانی سربازان وحشت‌زدهٔ تشنه را به سرانجامی ازپیش‌تعیین‌شده به پایان رساند، اجازه می‌دهد خواننده به نتیجه‌ای «خودیافته» که زمینهٔ آن در این داستان محدود است، دست یابد (← بایرامی، ۱۳۸۹).

۳-۲. تحلیل عنصر خاطره در رمان آتش به اختیار

انتخاب نام «آتش به اختیار» از سوی بایرامی، موضوعی کاملاً تجربی و مرتبط با فضا و حال‌وهوای بخش‌های آغازین داستان است. بایرامی چنین می‌گوید:

> در نیروهای مسلّح، اصطلاحی تحت عنوان «آتش به اختیار» وجود دارد که به‌واسطهٔ آن، برخی یگان‌های مسلّح، این اجازه و اختیار را می‌یابند تا بدون هماهنگی با مرکز فرماندهی و در زمانی که شاید امکان کسب فرمان نیست، به‌سوی هر جنبنده یا شیئ پرنده‌ای آتش بگشایند.
>
> در عین حال همین اصطلاح جنگی را دیده‌بان‌ها نیز به کار می‌برند و از آن بوی جنگ سنگین می‌آید. وقتی گفته می‌شود آتش به اختیار، یعنی هرجا را که زدید، زدید و همه‌جا هدف است. از سوی دیگر، می‌تواند نشانهٔ آشفتگی و به‌هم‌ریختگی باشد و شدّت یک جنگ را نشان دهد. در واقع،چون این عنوان توانسته است بار کلّی داستان را به عهده بکشد، از آن استفاده کرده‌ام (بایرامی، ۱۳۹۰).

و امّا انتخاب نام «آتش به اختیار» برای این رمان، صرفاً به‌خاطر صحنه‌ای نیست که در قسمت‌های پایانی داستان بیان شده است، بلکه به نظر می‌رسد این نام جنبهٔ نمادین دارد؛ چراکه نمادگرایی و توجّه به سمبل‌ها از دیگر ویژگی‌های داستان‌های دفاع مقدّس است. محوربودن مذهب و معنویّت در این داستان‌ها موجب شده تا نمادگرایی در بعضی از داستان‌ها جلوه و نمود بیشتر پیدا کند. رمزها و نمادها در داستان‌های برگرفته از خاطرات، عموماً رمزها و نمادهایی هستند که حاصل تلاش و اندیشهٔ نویسندهٔ داستان است؛ در عین حال که انتخاب عنوان **آتش به اختیار**، بیانگر ازهم‌گسیختگی در جنگ و گسست ارتباطات و پراکندگی رزمندگان است که هر نظامی و

هر فردی که صاحب قبضه‌ای است، می‌تواند به اختیار خود تیراندازی کند و آتش به اختیار داشته باشد. این عنوان نامی نمادین و بسیار هوشمندانه است که وجهی کاملاً تمثیلی دارد و با درون‌مایهٔ اثر در ارتباط کامل و مستقیم است و به خواننده از ابتدای داستان دربارهٔ به‌هم‌ریختگی فضای داستان و روابط داستانی ذهنیّت می‌دهد. با توجّه به رعایت‌نکردن روایت خطّی در آتش به اختیار و بهره‌گیری فراوان و دفعی نویسنده از بازگشت به گذشته و رجوع به آینده (Flashback and Flash Forward)، نوعی آشفتگی از داستان دریافت می‌شود که موجب می‌شود نام داستان با درون‌مایهٔ اثر همخوانی پیدا کند. کثرت استفاده از بازگشت به گذشته به اندازه‌ای است که یکی از منتقدان این رمان چنین اظهار می‌دارد: «به گمان بنده اگر فلاش بک‌ها را از این کتاب جدا کنیم، این اثر به داستان بلند مبدّل می‌شود» (جلالی زنوزی، ۱۳۹۰). داستان در سیر روایت خود با درهم‌آمیختگی گذشته و حال و عدم رعایت زمان خطّی مواجه است. این نکته ضمن افزودن بر داستان‌وارگی اثر و ایجاد نوعی تخیل القائی، به علّت تکرار و نیز بی‌قاعدگی و گسست و پیوست‌های مستمر و نیز جملات توصیفی مکرّر، خواننده را با سردرگمی در ایجاد ارتباط و انسجام در بخش‌های مختلف داستان مواجه می‌کند. این ویژگی اثر که می‌تواند در کلّیّت و انسجام داستان نقیصه‌ای تلقّی شود، در عین حال خواننده را در همذات‌پنداری با شخصیّت‌های داستان و در بازآفرینی ذهنی صحنه و حوادث داستان یاری می‌دهد.

بایرامی در رمان آتش به اختیار، با استفاده از جریان سیّال ذهن که احتمالاً حاصل تلخی و گزندگی خاطرات وی و نیز تقلّای نویسنده است، نه محصول ذهن شخصیّت‌های داستان، و با به تصویرکشیدن دنیای درونی افراد در مواجهه با موقعیّت‌های مختلف، اثر را به رمانی درون‌گرا بدل می‌کند. او تلاش می‌کند با انتخاب زاویهٔ دید مناسب و با کمک راوی، به عمق روح انسان نفوذ کند و جریان تأثیرپذیری و دریافت‌های درونی وی را بازنماید. آنچه در کلّیّت این داستان روایت می‌شود، شکل دگردیس‌شده و تکامل‌یافتهٔ تجربیّات «هفت روز آخرِ» حضور نویسنده در جبهه‌های جنگ است که تمام ذهن و اندیشهٔ نویسنده متأثّر از آن است. در میان همهٔ عناصر دلهره‌آور خاطرات نویسنده، اعم از مرگ به دست دشمن، اسارت، محاصره، پاره‌پاره‌شدن توسّط حیوانات درّنده، مرگ و پریشان‌حالی دوستان و ...، عنصر محوری در این میان، آب و خاطرهٔ تشنگی روز و شب اوّل از هفت روز است.

اینکه داستان مبتنی بر خاطرات نویسنده است، دلیل بر عاری‌بودن اثر از خلاقیّت نویسنده یا عدم تأثیرگذاری شرایط زمان بازآفرینی اثر داستانی بر داستان نیست؛ بلکه «بعد از زمانی‌بودن» داستان، به این معنی که خلق داستان مدّت‌ها بعد از حوادث خاطرات، صورت گرفته است، سیر تکوین اثر را با شگردهای داستانی و خلاقیّت‌های هنری همراه می‌کند. تأثیر بعد از زمانی‌بودنِ خاطرات بایرامی بر نگارش رمان آتش به اختیار، حتّی بدون مقابلهٔ آن با خاطره‌نوشتهٔ وی، یعنی هفت روز آخر مشهود است؛ چراکه گلایه‌های نویسنده که از زبان شخصیّت‌های داستان مطرح

می‌شود و ناشی از اشراف بر آینده و تفوّق فرازمانی نویسنده است و در فرآیند دگردیسی خاطره به داستان و تکوین اثر داستانی، خود را بازمی‌نمایاند، مؤیّد این مطلب است؛ به عبارتی، هفت روز آخر در سیر تکوین خود به رمان آتش به اختیار، از عنصر داستانی «نگاه به آینده» بهره می‌برد. همراه‌بودن داستان با عنصر آینده‌نگری ناشی از تأثیرپذیری نویسنده از زمان حالِ خود است؛ یعنی نویسنده در خلال داستان، برخی از حوادث را که در سال‌های پس از جنگ رخ داده‌است، پیش‌گویی می‌کند. بایرامی در عین حال که خود را به اتّفاقات اساسی و اصلی داستان وفادار می‌داند، می‌گوید: «زمان حاضر هیچ‌گاه در نوع نگاه نویسنده بی‌تأثیر نیست». بایرامی چنین معتقد است:

> این را «تغییر» نمی‌توان گفت. این‌ها «تفاوت» هستند که البته آن‌قدرها زیاد نیستند که بتوان از آنها با عنوان تغییر یاد کرد؛ امّا قطعاً اگر همان زمان، نگارش رمان را ادامه می‌دادم، کمی متفاوت می‌شد و این تفاوت اجتناب‌ناپذیر است (به نقل از جلالی زنوزی، ۱۳۹۰: خبرگزاری فارس).

از نمونه «نگاه به آینده»های به‌کاررفته در رمان آتش به اختیار، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد (با این توضیح که بایرامی در آغاز رمان به توصیف صحنه‌هایی می‌پردازد که مربوط به گذشته است؛ امّا برای توصیف صحنه‌ها گوشه‌ای از آینده را ترسیم می‌کند):

> با آن پتویی که جلوی همه‌شان می‌اندازند که آدم را یاد این خلاءهای موقّتی می‌اندازد که در این خانه‌های در حال احداث که کارگرانی در آن مستقر می‌شوند که همه افغانی‌اند و یا شهرستانی و همه کوتاه و همه دارای قلّه‌های پخ و دامنه‌های رگه‌دار که وقتی جلو می‌روی یا جلوتر می‌روی، بهتر پیداست و می‌تواند نه سرباز که هر آدم دیگری را به اشتباه بیندازد که راهی است و محلّ گذری (بایرامی، ۱۳۸۹: ۸)

بایرامی با نگاهی منتقدانه به برخی از برخوردهای نامناسب مأموران امر به معروف و نهی از منکر، نگاه گروهبان واحد را این‌گونه توصیف می‌کند:

> با یک نگاه، نگاهی خیره و طلب‌کارانه، نگاهی مثل نگاه پاسبان‌ها، یا کمیته‌ای‌های جدید در وقتی که در خیابان یا جایی دیگر، ناخواسته باهاشان چشم‌درچشم می‌شوی و زل می‌زنند به تخم چشم‌هایت. نگاهی که انگار ازت می‌خواهند اعتراف کنی به خلاف‌کاری؛ یعنی کاری که حتّی ممکن است نکرده باشی و تو سر فرو می‌اندازی تا مثلاً از بازجویی‌ای که حرفی در آن زده نمی‌شود [...] (همان: ۲۵-۲۶).

آتش به اختیار دارای ویژگی‌هایی است که توانسته این اثر برخاسته از خاطره را به متنی ادبی بدل کند و به آن ماهیّت ادبی_داستانی ببخشد. هرچند نویسنده در به‌کارگیری این شاخصه‌ها، گویی با هدف رسیدن به سبکی خاصّ در نویسندگی، زیاده‌روی می‌کند و از این رهگذر، از نسبت توفیق خود برای سبک‌آفرینی و تأثیر حداکثری بر مخاطب می‌کاهد. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از:

الف) برجسته‌سازی زبان؛

ب) یکپارچگی بین عناصر سازندهٔ داستان؛

ج) آشفتگی ذهنی راوی؛

د) روایت‌های تودرتو؛

هـ) تکرار مترادفات و جمله‌های معترضهٔ مکرّر؛

و) نام کتاب.

از آنجایی که محتوا مبتنی بر واقعیّت است و نویسنده نیز به علّت تعلّق خاطرش به دفاع مقدّس و نیز به خاطر تأثیرپذیری انکارناپذیر از رخداد حقیقی، در تلاش است تا به‌سبب ارزش و اهمّیّتی که خاطرات برای او دارند، ارتباط داستان و آن واقعیّت ویژه را حفظ کند و در هر موقعیّتی آن را به خواننده یادآور شود؛ حتّی با ایجاد تطابق و تناظر بین حوادث ریشه‌دار در تجربهٔ شخصی خود و رخدادهای مخلوق داستان.

محمّدرضا بایرامی از تجربهٔ نویسندگی مناسبی برخوردار است و از سوی دیگر به علّت تجربی‌بودن موضوع، بر محتوا و موضوع داستان که بخش محوری آن خاطرات خودش است نیز اشراف کافی دارد، شیوهٔ روایت را بر شگرد وقفه استوار کرده است؛ به این معنی که نویسنده با استفاده از «بازگشت به گذشته» و بیان داستان در قطعات جدا از هم و جورچین‌وار روایت‌ها، از داستان‌های فرعی در دل داستان اصلی، به‌ویژه بیان مُقطّع سرگشتگی و تشنگی سربازان در دشت‌های گرم جنوب برای رسیدن به «آب» و «نور» سود می‌برد. در موقعیّت‌های مختلف داستان می‌توان شاهد این وقفه بود؛ برای مثال این مورد را می‌توان در ماجرای «بدرخان» و آوردن سر برادرش «واعظ»، از صفحهٔ ۱۵۵ کتاب تا بازشدن روایت در صفحهٔ ۲۲۳ مشاهده کرد. بایرامی شروع قصّهٔ بدرخان و واعظ را با این جملات آغاز می‌کند:

> بدرخان می‌گوید: هرکس سر برادرم واعظ را برای من بیاورد، یک گاو به او می‌دهم و صدایش در همه آبه‌ها و آلاچیق‌ها می‌پیچید.(بایرامی، ۱۳۸۹: ۱۵۵).

وی در ادامه به تبیین ماجرا می‌پردازد:

> آیا آن شبی که میت‌خان نه به شهر که به روستای اجدادی و محلّ زندگی شیخ‌واعظ رفت تا خواهر او را برای برادرش حسین که به‌زودی جوان‌ترین کربلایی آن محل می‌شد خواستگاری کند، هیچ‌کس به این نمی‌اندیشید که پای سواران قوجالبیگ‌لو که روزی یکی از آنها را زده بود و بدجوری هم زده‌بود و از بد جایی هم زده‌بود، به ده واعظ هم باز خواهدگشت (همان: ۲۰۹) .

و در انتها به مرگ واعظ اشاره می‌کند:

> و این‌جوری است که خان از جایش بلند می‌شود و از بالای تپّه چشم می‌دوزد به راه و می‌داند که خبر مهمّی می‌آید و برای او هم می‌آید: مژده بده خان! برادرت واعظ مرد (همان: ۲۲۳).

نویسنده با کمک تأخیر در روایت که به نظر برخاسته از ذهن آشفتهٔ راوی است، نه‌تنها تعلیق متنی را فراهم می‌کند، بلکه با آشفته‌سازی ذهن مخاطب، باعث همسویی ذهنی خوانندهٔ متحیّرمانده در فضای داستان، با درون‌مایهٔ آن می‌شود. نکته‌ای قابل تأمل در رمان آتش به اختیار وجود دارد که در متن مبنا، یعنی هفت روز آخر، خبری از آن نیست و آن عبارت است از استفادهٔ مکرّر و بعضا آزاردهنده از جملات توضیحی و مترادف. این تکرار تا آنجا زیاد می‌شود که گاهی در

پی یک جمله، ولو ساده، سه یا چهار جملهٔ توضیحی آورده می‌شود. این ویژگی که مصنوعی‌بودن کاربرد آن گاهی به دل نمی‌نشیند، در دوسوم اوّل داستان به‌وفور مشاهده و در بخش‌های آغازین ثلث سوم داستان کم‌رنگ می‌شود؛ برای مثال، می‌توان به نمونهٔ زیر اشاره کرد:

> خاکی گرم، پرپیچ‌وخم؛ نه به سفیدی، که به زردی می‌زند؛ آن هم نه زردی یک‌دست که کم و زیادشونده، همچون نمایی از یک منظره که با دوربین ثابتی گرفته می‌شود در ساعات مختلف روز، که گاه به کاهی می‌رسد و گاه حتّی گویی نارنجی می‌شود؛ طوری که انگار یکی است، امّا هربار جور دیگری به نظر می‌آید؛ چرا که با نور دیگری دیده می‌شود و انگار هربار نورپردازی آن را عوض می‌کنند و یا کم و زیادشدن شیب و سرازیری و سربالایی رفتنش باعث می‌شود آن را این‌طور ببینند در آن زاویه تابش و با آن نور بینش که برای این در راه‌رفتگان که مدّتی پیش در راه‌ماندگان بوده‌اند و حالا بویی را حس کرده‌اند و به کوهی رسیده‌اند که تمام نیازشان پشت آن است [...] (همان: ۷).

نکتهٔ دیگر که از جمله تفاوت‌های ساختاری رمان واقع‌گرای آتش به اختیار با متن زمینهٔ آن، یعنی هفت روز آخر است، عبارت است از اینکه منطق حاکم بر جنبهٔ زیستی انسان حکم می‌کند فرد یا افرادی که در معرض تشنگی قرار دارند، هرچه از زمان تشنگی آنها می‌گذرد، ناتوان‌تر و بی‌حوصله‌تر شوند؛ ولی در آتش به اختیار طرح روایت با ذهنیّت رو به آشفتگی راوی و همراهانش ناهمخوان است؛ زیرا راوی و همراهان سرباز وی شرایط سختی را از سر می‌گذرانند و علی‌القاعده این امر باید موجب استهلاک و فرسایش توان ذهنی و جسمی شخصیّت‌ها شود (هرچند نویسنده با توصیف بی‌رمقی، نحوهٔ راه‌رفتن و بازنمایی عطش رو به تزاید آنان از زبان راوی، سعی در به‌تصویرکشیدن این ناتوانی دارد)؛ ولی آنچه خواننده، به‌رغم بی‌انگیزگی و سرخوردگی و ناامیدی ناشی از تحیّر سربازها در بیابان، در یک‌سوم انتهای کتاب که می‌باید اوج ضعف و کم‌توانی راوی و همراهانش باشد، می‌بیند، نظم روایت در روایت و سپس فراوانی و نظم گفت‌وگو بین شخصیّت‌ها به‌صورت یک دور تکرارشونده است. حال آنکه بروز این حالت ناگزیر در هفت روز آخر به‌صورت طبیعی از طریق نمایش رفتار و گفتار و حالات سربازها نمایانده می‌شود؛ برای مثال، در رمان مورد بررسی می‌بینیم که با وجود خستگی فراوان و تحلیل‌رفتن توان جسمی و ذهنی، سربازان آن‌قدر حوصله و انرژی دارند که مسائلی چالشی را مطرح و دربارهٔ آنها بحث می‌کنند:

> مسعود گفت: پس فکر می‌کنی چه کار باید می‌کردم؟ آن هم در حالی که آن گنده‌گنده‌ها بی‌آنکه بگویند، فلنگ را بستند و ماها را دادند دم توپ؛ ماهایی که حتّی آن‌قدر برایشان ارزش نداشتیم که یک خبر خشک و خالی [...] فکر می‌کنی آمار شهدا چطوری بالا می‌رود؟ همینطوری‌است دیگر. کافی‌است هرکسی یک دسته را به کشتن بدهد از سر ناچاری یا [...]
>
> حسن گفت: ولی همه‌اش که این‌طور نبود یا همیشه این‌طور نبوده. دستهٔ سه را یادتان نیست مگه؟ جز معاون دسته هیچ‌کس باقی نماند. همه ترکش می‌خوردند و می‌رفتند [...] حمید گفت: ما را حتّی آشغال هم به‌حساب نیاوردند. مردم وقتی جایی اطراق می‌کنند، موقع رفتن، آشغال‌هایشان را هم جا نمی‌گذارند؛ البتّه اگر با فرهنگ باشند (همان: ۲۵۱-۲۵۰).

آشفتگی و عطش و رنجی که خواننده در توصیف و فضاسازی مشاهده می‌کند و به‌واسطهٔ آن می‌باید هرچه در دل دشت به جلو می‌رود، راوی تشنه‌تر و خسته‌تر باشد و در نتیجهٔ آن نتواند منسجم و با یک دور تکرارشونده قصّه‌های تودرتو را بیان کند، در گفتار و رفتار راوی دریافت نمی‌شود؛ یعنی آنچه باید منطقاً در قسمت‌های آغازین کتاب و روایت تحقق پیدا کند تا لذّت و حظّ بیشتری را نثار خواننده کند، در پایان کتاب گنجانده شده است. همین امر موجب شده است تا آنچه در خاطرات هفت روز آخر، اثر و روایت داستان‌وارهٔ آن را باورپذیر کند، در این اثر داستانی موجب کاهش باورپذیری و حقیقت‌مانندی آن شود. در بعضی قسمت‌های اثر توصیف و صحنه‌پردازی فوق‌العاده‌ای شکل گرفته است که همذات‌پنداری خواننده را تشدید می‌کند و خواننده را به فضای ذهنی و آشفتگی روحی نویسندهٔ صاحب خاطره نزدیک می‌کند؛ برای مثال، آنجا که سربازانِ گریخته از محاصرهٔ دشمن و در امان مانده از تعقیب خودروهای زرهی دشمن، خسته و تشنه به تانکر آبی می‌رسند و عطشناک به سراغ تانکر می‌روند و حمید از دیدن صحنهٔ پیش رو وحشت‌زده می‌شود:

> به‌یکباره سبک‌بالی شگفت‌انگیزی احساس کرده بودیم در وجودمان با وجود آن همه تشنگی؛ طوری که انگار به‌یکباره از وزنمان کاسته شده و زیاد هم کاسته شده بود؛ آن‌قدر که می‌توانستیم آن بدن را با آن بارهایی که ازش آویزان بود، هنوز هم با خود ببریم و یا بکشیم. تانکر بزرگ بود و باشکوه و آن را گذاشته بودند روی تلی از خاک، به جای پایه [...] این‌جوری بود که رفتیم به‌سوی آب؛ همان‌طور که روزها می‌رفتیم به‌سوی آبادی و یا جایی که خیال می‌کردیم آبادی است و شب‌ها به‌سوی نور و یا جایی که فکر می‌کردیم نوری از آنجا دیده‌ایم [....] مقرّ متروک بود. سنگرها گرداگرد آن خاک‌ریز نعل اسبی، درهایشان رو به وسط، سقف‌هاشان همه بلند (انگار سنگر اجتماعی بودند)، [...] هر چند گرسنه‌مان نبود، امّا می‌دانستیم که این تشنگی است که نمی‌گذارد گرسنگی، خودش را نشان بدهد و حالا تانکر جلوی رومان بود [...] شیر را بازکردیم دیدیم هیچ آبی بیرون نمی‌آید و گفتیم یعنی چه؟! [...] و در همان لحظه بود که حمید تل خاکی را دور زد و از پشت تانکر که چسبیده بود به زمین تقریباً، بالا رفت تا در بزرگ آن را باز کند و ببیند که آب ندارد یا اینکه مشکلی [...] و طوری جیغ زد و پرت شد به عقب که من فکر کردم برق ۲۲۰ ولت گرفته او را (همان: ۲۳۰-۲۳۱).

بایرامی به آنچه قرار است از آن بنویسد و به تمام متعلّقاتش آشنایی کامل دارد. ابزار جنگی و کارکردشان را می‌شناسد و مناطق جنگی و مختصّات آنها را تجربه و تشنگی و سرگردانی و مهم‌تر از همه ترس را با تمام وجودش لمس کرده است. برای همین توصیف‌هایش دقیق و باورپذیر است:

> و آب چیزی است که اشکال مختلف دارد، می‌تواند جمع شده باشد توی یک استخر تمیز که کف و دیوارهٔ آن را هم رنگ آبی زده‌اند تا دل‌نواز بشود و وسوسه‌انگیز [...] (همان: ۲۵۷).

ضعف شخصیّت‌پردازی از کاستی‌های جدّی آتش به اختیار است. شخصیّت‌های داستان، حتی شخصیّت‌های فعّال نیز تا انتهای کتاب خوب شناخته نمی‌شوند. اگر از خواننده‌ای که کتاب را به انتها رسانده است خواسته شود که مثلاً مختصری شخصیّت حسن یا مسعود و حتّی حمید و

راوی را توصیف کند، اطّلاعات زیادی برای ارائه نخواهد داشت. شاید شناختی که خواننده از شخصیّت‌هایی همچون بدرخان و میت‌خان و ... که در زمرهٔ روایت‌های ضمنی با آنها آشنا می‌شود، به دست می‌آورد، بیشتر از شخصیّت‌های محوری و فعّال داستان باشد؛ برای مثال، بایرامی در رمان خود، دو شخصیّت سرباز و سرگروهبان را خلق می‌کند که پیش از این در خاطراتش، این دو شخصیّت، با این وضعیّت وجود نداشتند. آنها هردو از جبهه فراری هستند و هیچ‌کدام نماد اندیشه و فرهنگ دفاع مقدّس نیستند و معلوم نیست به چه دلیل، یکی را محاکمه می‌کنند؟ بداخلاقی سرگروهبان در پادگان چه بوده که سربازی می‌خواهد دست به انتقام‌جویی از وی بزند؟ بایرامی در پردازش داستان و شخصیّت‌پردازی باید به این نقص پاسخ می‌داد. مهم‌تر از آن، چرایی رفتار سرباز بعد از کشتن سرگروهبان است که دست به خودکشی می‌زند که به‌واسطهٔ نپرداختن به شخصیّت او، این قسمت مبهم و حتّی تخیّل‌ناپذیر می‌ماند. انتخاب گزینهٔ «مرگ» در چهار موضع محتمل است: یا برای فداشدن در راه آرمان‌ها و ارزش‌های انسانی و اعتقادی اتّفاق می‌افتد؛ یا برای تصاحب چیزی و کسی که انتخاب‌کننده رجحانی برای آن قائل است؛ یا به‌جهت از دست‌دادن تعادل روحی و روانی؛ و یا به‌خاطر وحشت از آینده؛ امّا هیچ‌یک از این موارد در شخصیّت‌پردازی سرباز قابل دریافت نیست. به همین دلیل و با توجّه به منطق درونی داستان خودکشی او فاقد دلیل موجّه است:

> جلوتر، سیاهی وارفته‌ای بود روی زمین. اوّل فکر کرد لاشهٔ حیوانی است، بعد نزدیک‌تر که شد دید سرباز است و باز نزدیک‌تر شد، دید زنده است با صورت گداخته، و لباس‌های سفیدک‌زده از شدّت عرق دارد و باز نزدیک‌تر که شد، دید آشناست. خود سرگروهبان بود. خنده‌اش گرفت، چه شانسی! او دیگر در اینجا چه می‌کرد [...] (همان: ۳۱)؟
>
> سرباز گفت: پس شروع می‌کنیم و اوّلین تیر را شلیک کرد. گروهبان به‌سختی سر جایش تکان می‌خورد. دست برد به زخم پایش، امّا گویی در وسط راه پشیمان شد و دستش را عقب کشید. سرباز عجله‌ای نداشت. با آتش سیگار قبلی، سیگار دیگری روشن کرد. از آن پایین، بالاتر از گرد و غبار، حلقه‌های سفید و سرگردان دود در هوا دیده می‌شدند [...] و دوباره روبرگرداند طرف گروهبان و تیرها را یکی‌یکی و با فاصله شلیک کرد. گروهبان دیگر تکان نمی‌خورد. سرباز گلنگدن را کمی عقب کشید تا از بودن آخرین گلوله در جان لوله مطمئن شود. بعد، باز دست برد به پاکت سیگارش، خالی بود. گفت: حیف تمام شد، و لولهٔ اسلحه‌اش را گذاشت روی شقیقه‌اش (همان: ۱۵۲).
>
> از آن بالا صحنهٔ ده‌ها کیلومتر نبرد، کوچک و ابلهانه یا بچّگانه به‌نظر می‌رسید. انگار نمی‌توانست جدّی باشد. چیزی نبود که بتوان تصوّرش کرد یا عظمّت یا نعمت یا نکبتش را دریافت (همان: ۱۹۸).

در داستان، «سرباز» هدفی برای حضور در جنگ ندارد و هیچ علاقه‌ای به مدافعان و ارزش‌هایشان ندارد؛ چه اینکه آن را نکبت می‌داند. شبیه همان ویژگی‌هایی که از شخصیّت سرگروهبان قابل درک است؛ پس کنارآمدن سرباز با سرگروهبان، بیشتر قابل پذیرش بود تا کشتن

وی و سپس خودکشی! چراکه جنس رفتار آنها علاقه به جان‌دربردن از خطر است؛ امّا در روال داستان معلوم نیست که این دو فرد علاقه‌مند به زنده‌ماندن، چگونه بی‌وجود دلیل و منطقی پذیرفتنی، کارشان به انتقام‌جویی می‌کشد؟ در عین حال، با وجود اینکه نویسنده هیچ اشارهٔ مستقیمی به ایرانی یا عراقی‌بودن آن دو نکرده و از این جهت راه فراری برای خود گذاشته است، ولی با شواهد و قرائن می‌شود به ایرانی‌بودن این دو تن پی برد؛ برای مثال، پیشینهٔ حضور سرگروهبان در صحنه‌های دیگر داستان، لحن و گفت‌وگوهای بین این دو شخصیّت که کاملاً لحنی ایرانی است و اینکه ذائقهٔ عراقی‌ها با سیگار «سومز» آشناست، ولی اینکه سرباز می‌گوید: «بیا سرگروهبان سومز است به مزاجت که می‌سازد؟»، نشان از عراقی‌نبودن سرگروهبان دارد.

دربارهٔ درون‌مایهٔ رمان آتش به اختیار می‌توان از نوع توصیف‌های سرباز، باور او را به جنگ دریافت. بازیچهٔ بچّگانه، ابلهانه، کوچک و جدّی نمی‌توانست باشد. «نمی‌توان عظمّت، نعمت یا نکبتش را دریافت»، اظهاراتی است که او دربارهٔ صحنه ده‌ها کیلومتر نبرد بیان می‌کند؛ یعنی هیچ نگاه قابل قبول و مثبتی به هیچ‌یک از طرفین نبرد ندارد. سرباز با احساس پوچی و بیهودگی به دنبال انتقام‌جویی است؛ آنجا که می‌گوید: «چه نقشه‌هایی برای این لحظه کشیده بودم. هزاربار و هزارجور» و دست به انتقام‌جویی می‌زند. نکتهٔ مهمّ دیگر، تناقض بین اندیشه و عمل سرباز است. از سویی می‌گوید: «نه کینه‌ای دارم و نه خشمی و خواهشی» و در جای دیگر می‌گوید: «دستور مغزم قبل از اینکه از کار بیفتد این بوده: انتقام بگیر به بدترین شکل ممکن»! این تناقض در وجود یک شخصیّت، آن هم در یک بازهٔ زمانی، به‌لحاظ منطقی پذیرفتنی نیست.

نویسنده در استفاده از زاویهٔ دید سوم‌شخص موفّقیّت زیادی به دست نیاورده و بلکه کم‌توفیق بوده است؛ تا آنجا که حتّی از حمید به‌عنوان نزدیک‌ترین فرد به راوی، کمترین اطّلاعات به خواننده داده می‌شود:

> از آن دسته ادوات که کنار دویرج پراکنده شده بود با آن ارواح سرگردان فراوانش که شاید در میانشان یکی هم بود که حمید نامیده می‌شد و معلوم نبود در آن شب و با آن تورها کجا پرسه می‌زد (همان: ۳۹).

یکی دیگر از کاستی‌های رمان آتش به اختیار آن است که داستان از نیمهٔ حادثه آغاز می‌شود و به‌رغم بهره‌گیری فراوان از شگرد بازگشت به گذشته، در هیچ جای داستان، به ابتدای داستان و به انگیزه و علل سردرگمی و حیرانی سربازان در بیابان پرداخته نمی‌شود. گویی نویسنده موضوع را به علم پیشین خواننده از طریق خواندن خاطرات هفت روز آخر واگذار کرده است. هرچند فضای کلّی داستان «فرار از دست دشمن» را به ذهن متبادر می‌کند، ولی چگونگی و چرایی این فرار در خلال داستان وضوح ندارد. مگر اینکه خواننده، این (آتش به اختیار) همانی (هفت روز آخر) اثر را از پیش بداند و آن را نیز خوانده باشد؛ برای مثال، وی در ابتدای داستان، نمایی از انتهای داستان را نیز پیش چشم خواننده می‌آورد:

> خاکی گرم، پرپیچ‌وخم؛ نه به سفیدی که به زردی می‌زند؛ آن هم نه زردی یک‌دست که کم و زیادشونده، همچون نمایی از یک منظره که با دوربین ثابتی گرفته می‌شود در ساعات مختلف روز، که گاه به کاهی می‌رسد و گاه حتّی گویی نارنجی می‌شود؛ طوری که انگار یکی است، امّا [...] باعث می‌شود آن را این‌طور ببینند در آن زاویهٔ تابش و با آن نور بینش که برای این در راه رفتگان که مدّتی پیش در راه ماندگان بوده‌اند و حالا بویی را حس کرده‌اند و به کوهی رسیده‌اند که تمام نیازشان پشت آن است و برای همین هم نیرو گرفته‌اند، چنان لذّت‌بخش است و چنان نیروزا و سبک‌کننده و سرخوشی‌آور که انگار در دشتی سبز و خرّم و خنک و دل‌انگیز نشسته‌اند در کنار جویی [...] (همان: ۷).

امّا با وجود خاطره‌بودن هفت روز آخر، حاکمیّت منطق خطّی روایت (هرچند با فعّال‌شدن عنصر بازگشت به گذشته گاهی این منطق تحت تأثیر قرار می‌گیرد) و نیز فعّال‌شدن بعضی عناصر داستان‌ساز، در این خاطره‌نوشته، داستان‌وارگی هفت روز آخر تقویت می‌شود و خواننده دریافت‌های کامل‌تری از اثر دارد. رعایت منطق خطّی روایت را در نقل خاطرات، هر روز در پی روز قبل و نیز رخداد حوادث در تناوب زمانی و مکانی و کلّیّت داستان می‌توان دید؛ مگر، در «بازگشت به گذشته‌هایی» که نه ساختار روایت اصلی را مخدوش می‌کند و نه یکپارچگی داستان را در ذهن خواننده دچار تزلزل و لطمه می‌کند:

> رو به پرتگاه داد زد یا در واقع عربده کشید حمید! و صدالبتّه و همان‌طور که می‌شد انتظارش را داشت، جوابی به گوش نرسید. در همان حالی که مسلم می‌گفت: اگر این پهلوان ناجی شما الان اینجا بود لابد می‌توانست آن نقش جزء و کلّش را یک‌جا ایفا و اجرا کند؛ یعنی اوّل برود حمید را بیاورد یا بیرون بکشد از پرتگاه و بعد همهٔ ما را برساند به جایی و یا دست کم آبادانی و یا آبی، و او باز به یاد آن پهلوان خانوادگی افتاد با آن اسب عجیب و بلکه به‌شدّت عجیبش: بهبود! آره! همین بوده اسمش (همان: ۱۰۲).

نویسنده در آتش به اختیار برای تکوین خاطره به داستان و تحقّق دگردیسی و عبور از این‌همانی، موقعیّتی را پیش رو قرار می‌دهد که ضمن بهره‌گیری از روایت‌های ضمنی یا خرده‌روایت، با شکستن منطق خطّی روایت و نیز واردکردن جریان سیّال ذهن، خوانندهٔ آشنا با خاطرهٔ هفت روز آخر را وارد فضای داستانی تازه‌ای می‌کند که در مه‌آلودگی و آشفتگی فضا «دیگربودنِ» اثر را باور کند. در عین حال که این توهّم و مه‌آلودگی به حقیقت‌مانندی اثر، حتّی در خرده‌روایت‌ها خدشه‌ای وارد نمی‌کند و مانع هم‌ذات‌پنداری خواننده با شخصیّت‌ها نمی‌شود. به‌رغم اینکه بایرامی در اثر خود این قابلیّت را دارد که با پرداختن به شخصیّت‌های اثر، رابطهٔ نزدیک‌تری بین خواننده و داستان برقرار کند؛ ولی گویی آن‌چنان تحت تأثیر رخدادهای واقعی و خاطرات روایت اصلی و روایت‌های ضمنی است که از این موضوع غفلت می‌کند. حتّی راوی داستان که نویسنده‌ای سرخورده است و به‌شدّت تمایل دارد که داستان سلحشوری‌ها و جنگ‌ها و جدل‌ها و زندگی باشکوه اجداد خود را به رشتهٔ تحریر درآورد، آن‌چنان مجذوب و دریغ‌مندِ آن گذشتهٔ باشکوهِ ازدست‌رفتهٔ پیشینیان خود است که از حالِ در جریان و آنانی که در هول‌گاه ترس و

تشنگی و توهّم همراه او هستند، غفلت می‌کند و معرّفی آنان در اولویّت روایتش قرار نمی‌گیرد. حال آنکه این موضوع در هفت روز آخر، به‌رغم توقع‌نداشتن خواننده و محدودیّت‌های قهری و شناخته‌شدهٔ خاطره، صورت بهتری به‌خود گرفته است.

رمان آتش به اختیار در سیلان حال و گذشته و آینده است. نویسنده به‌گونه‌ای بسیارظریف در برخی از قسمت‌های اثر به نوعی تقابل دست می‌یازد: تقابل بین حال (زمان روایت) و گذشته که با بازگشت به گذشته به سراغ آن می‌رود. این کتاب نقد شرایط اجتماعی زمان داستان است؛ با این توضیح که نویسنده در انتقادات خود تا حدود زیادی متأثّر از زمان تحریر داستان است؛ برای مثال، در قسمتی از رمان از زبان یکی از شخصیّت‌های داستان گفته می‌شود: «من برای نداشته‌هایم جنگیده‌ام، برای خاکی که حتّی یک وجب از آن مال من نیست» (همان: ۱۲۶). به نظر می‌رسد این انتقاد و این نوع بیان و لحن، مربوط به زمان جنگ و اوج هیجانات آن نیست؛ بلکه نگاهی است برخاسته از سرخوردگی‌ها و ناسپاسی‌ها و قدرناشناسی‌های سال‌های پس از پذیرش قطعنامه و پایان جنگ که گروهی میراث‌خوار تلاش‌ها و ایثارها شدند؛ به همین دلیل می‌توان این رمان را رمان یأس و سرخوردگی و امید و تلاش نیز دانست. نمونه‌ای از یأس نمایانده شده در اثر را در عبارت زیر می‌توان دید:

> نه سربازی که از یادها می‌رفت؛ سربازی که روزها و شب‌ها همان‌جا لابه‌لای تپه‌های شبیه به هم خواهد افتاد، باران‌ها روی او خواهد بارید، در وقتی که دیگر به کارش نمی‌آید، سربازی که روزی لاشخوری چشمش را که شاید هنوز به آسمان دوخته شده، در خواهد آورد و روزی دیگر مردی شاید پس از هفته‌ها و ماه‌ها او را خواهد دید و به طمع اسلحه‌اش یا از سرکنجکاوی نزدیکش خواهد شد [...] (همان: ۱۳۷).

درون‌مایهٔ غیر بنیادی و شعاری، شخصیّت‌های تکراری، زبان عاری از نوآوری و خلاقیّت و حوادث کلیشه‌ای، از جمله عوامل دلزدگی خواننده از بسیاری از داستان‌های معاصر، به‌ویژه داستان‌های دفاع مقدّس است. این موضوع که از نگاه تجربه‌گرای بایرامی مخفی نمانده است، او را بر آن داشت تا برای جلب نظر مخاطب از شعارها و تکرارها دوری و یکنواختی را رها کند و وارد حیطه‌ای از ادبیّات شود که برای خواننده تازگی دارد؛ و آن واردشدن به ادبیّات اعتراض بود که ضمن جذب خواننده، تجربهٔ تازه‌ای برای او و مخاطب به شمار می‌آید.

۴. نتیجه

نتایج پژوهش حاضر از این قرار است:

الف) رمان آتش به اختیار اثری ادبی در ژانر داستان است. این رمان هرچند برگرفته از خاطرات بی‌واسطه و باواسطهٔ نویسنده است، ولی به دلیل برخورداری از عناصری چون واقع‌گرایی، طرح، گفت‌وگو، حرکت در زمان، جریان سیّال ذهن، حادثه، تعلیق، زبان خاصّ و ... که نویسنده با

هنرمندی در اثر خود از آنها بهره برده، با تلفیق عناصر خاطره و داستان و بهره‌گیری از شگردهای داستان‌نویسی، از سطح خاطره‌نویسی فراتر رفته و ماهیّتی داستانی به خود گرفته است.

ب) بنای داستان بر حوادث واقعی، در کنار شخصیّت‌های غالباً واقعی و تعلّق خاطر نویسنده به دفاع مقدّس و نیز متأثّربودن او از واقعه‌ای که داستان بر اساس آن و با هدف روایت آن شکل گرفته، موجب شده است تا نویسنده تمام تلاش خود را برای آفرینش اثری که جنبه‌های خاطره‌مدارانهٔ آن حفظ شود، به کار بندد.

ج) بایرامی برای رسیدن به داستان‌وارگی در اثر خود، به تطابق یا گاهی قرینه‌سازی بین حوادث اصلی که خود آنها را تجربه کرده و رخدادهایی که در مسیر نگارش داستان به خلق آنها دست زده است، می‌پردازد.

د) به‌کارگیری عنصر تعلیق و حرکت در زمان و تلاش مبالغه‌آمیز نویسنده در استفاده از این تکنیک و نیز عنصر زبانِ (بعضاً) کسالت‌آور، در مسیر دگردیسی خاطره به داستان، موجب شده است تا در بخش‌هایی از داستان، ابهام‌زایی نویسنده، خواننده را همچون شخصیّت‌های متحیّر، گیج و راه گم‌کردهٔ داستان دچار سردرگمی کند؛ تا آنجا که این افراط موجب اختلال در روند شکل‌گیری داستانی تمام‌عیار شده‌است.

منابع

بایرامی، محمد رضا(۱۳۹۱)، هفت روز آخر، سورهٔ مهر.

بایرامی، محمّدرضا (۱۳۸۹)، آتش به اختیار، تهران، نیستان.

ـــــــــــ (۱۳۹۰)، «رونمایی از کتاب آتش به اختیار»، پایگاه جامع فرهنگ ایثار و شهادت:
http://navideshahed.com.

پرنیان، معزز (۱۳۸۴) یادنگاران (گفت و شنود با خاطره نویسان دفاع مقدّس)، صریر.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمهٔ محمّد نبوی، تهران، آگاه.

جلالی زنوزی، فیروز (۱۳۹۰)، «بررسی کتاب آتش به اختیار»، پایگاه موسسه فرهنگی اطلاع رسانی تبیان:
https://article.tebyan.net/180233

جوینی، عطاملک، (۱۳۸۸)، تاریخ جهانگشا .به کوشش حبیب‌الله عبّاسی و ایرج مهرکی ج ۱ و ۲، چ ۲، تهران، زوّار.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۵۲)، لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران.

دهقان، احمد (۱۳۸٦)، خاک و خاطره، تهران، صریر.

رضوانیان، قدسیّه (۱۳۸۹)، از سرگذشت‌نویسی به داستان‌نویسی؛ آیینی نو در نگارش، مازندران، دانشگاه مازندران.

زاهدی مطلق، ابراهیم (۱۳۸۱)، نسل باروت، صریر.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، انواع ادبی، چاپ دوم، تهران، فردوس.

صحرایی، اکبر (۱۳۸۹)، مقوله‌ها و مقاله‌ها، چاپ محمّدقاسم فروغی جهرمی، تهران، خانهٔ کتاب و بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس.

صفا ، ذبیح‌اللّه (۱۳۸۱)، تاریخ ادبیّات ایران، ج ۲، چاپ پانزدهم، تهران، رامین.

عبّاسی، سمیّه (۱۳۸۸)، «تحوّل خاطره‌نویسی و جایگاه آن در تاریخ‌نگاری دورهٔ قاجار»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا(س).

فرای، نورتروپ (۱۳۷۷)، تحلیل نقد، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، نیلوفر.

کاموس، مهدی (۱۳۸۶)، مصاحبه در تاریخ شفاهی؛ مفهوم و ماهیّت مصاحبه در تاریخ شفاهی-مصاحبه به‌مثابهٔ دیالوگ و روایت در قالب مصاحبه، تهران، سورهٔ مهر.

کمری، علیرضا (۱۳۹۴)، پرسمان یاد؛ گفتارهایی در باب خاطره‌نگاری و خاطره‌نویسی جنگ و جبهه، صریر.

ـــــــــــ (۱۳۸۳)، با یاد خاطره (درآمدی بر خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته‌های پارسی در تاریخ ایران)، تهران، سورهٔ مهر.

ـــــــــــ (۱۳۹۳)، یاد مانا؛ پنج مقاله دربارهٔ خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته‌های جنگ و جبهه، تهران، سورهٔ مهر.

ـــــــــــ (۱۳۷۳)، درآمدی بر خاطره‌نگاشته‌ها در گسترهٔ ادب مقاومت و فرهنگ جبهه، تهران، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

نورایی، مرتضی و مهدی ابوالحسنی ترقّی (۱۳۸۹)، «مقایسهٔ تحلیلی خاطره‌نگاری با تاریخ شفاهی»، گنجینهٔ اسناد، سال بیستم، ش ۸۰، ۹۶-۱۲۲.

واحد، سینا و کلهر، مهدی (۱۳۶۴)، «خاطره و خاطرات»، یاد، ش ۱، زمستان، ۱۳۹-۱۶۶.

ادب فارسی، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۹
10.22059/jpl.2022.341146.2044
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

Hivela (Luri Weddingsong)
Content and Structure Analysis of a Weddingsong

Zahra Khakbaz
PhD Student of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Hasan Zolfaghari
Professor of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

(P 187-210)
Received: 12 April 2022; Accepted: 31 July 2022

Abstract
There are several wedding songs in Luri culture and Hivela is one of them. This wedding song includes various narrations in different areas of Lur inhabitants. There is a Hivela with 32 verses customized in Azna, Lorestan province which ranges from courtship ritual to a day after the wedding ceremony. The Masnavi has syllabic rhythm and the poet is anonymous. Features, performance method, form, rhythm, rhyme, and aesthetic aspects of the song are investigated in this inquiry and its main narration is arranged and analyzed in 15 forms of discrete ceremonies. This research aims at a complete introduction of this wedding song and distinguishing it with other Luri wedding songs like Kelzanoon, Sit Biarem and etc.; Since They are usually mistaken to be synonym of each other. Folk poems are similar to each other because of integration of their roots and it is hard to classify them but lack of a structured research about Luri wedding song revealed this gap more. Investigation of each wedding song discretely leads to better judgment about all wedding songs of Luri culture. The research is done based on descriptive-analytic method; Its main data is achieved based on field research in various Luri inhabitants' provinces; Meanwhile written researches and works of other researchers were considered.

Keywords: Folk Literature, Folk Poetry, HIVELA, Weddingsong, Lur People.

هیولَه؛ عروسی‌خوانی لری
(تحلیل محتوا و ساختار یک عروسی‌خوانی)

زهرا خاکباز*
دانشجوی دکتری ادبیّات غنایی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
حسن ذوالفقاری
استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
(از ص ۱۸۷ تا ۲۱۰)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱/۲۳، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۵/۹
علمی-پژوهشی

چکیده

در فرهنگ قوم لر، عروسی‌خوانی‌های فراوانی وجود دارد که هیولَه (hivela) یکی از آنهاست. این عروسی‌خوانی در نواحی متعدّد لرنشین، روایت‌های گوناگونی دارد. در شهرستان ازنا، واقع در استان لرستان، هیوله‌ای مرسوم است که ۳۲ بیت دارد و گسترهٔ آن از خواستگاری تا بعد از روز عروسی است. این مثنوی، وزن هجایی دارد و سرایندهٔ آن نامشخّص است. در این جستار، ویژگی‌ها، نحوهٔ اجرا، قالب، وزن، قافیه و جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ این سرود بررسی شد و روایت اصلی آن، در قالب پانزده مراسم مجزّا، طبقه‌بندی و تحلیل گردید. هدف این پژوهش، معرّفی کامل این عروسی‌خوانی و روشن‌کردن مرز آن با سایر عروسی‌خوانی‌های لری مانند **کِل زِنُون**، **سیت‌بیارِم** و ... است؛ زیرا معمولاً به اشتباه، آنها را مترادف یکدیگر می‌دانند. اشعار عامیانه به علّت پیوند در ریشه‌ها، شباهت‌های زیادی دارند و طبقه‌بندی کردن آنها مشکل است لیکن نبود پژوهش‌های ساختارمند دربارهٔ عروسی‌خوانی‌های لری، این خلأ را بیشتر نمایان کرده است. بررسی هر یک از این عروسی‌خوانی‌ها به‌طور مجزّا، موجب قضاوت بهتر دربارهٔ مجموع عروسی‌خوانی‌های فرهنگ لر می‌شود. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی انجام شده است که دادهٔ اصلی آن بر مبنای تحقیقات میدانی در استان‌های متعدّد لرنشین به دست آمده و ضمن آن، تحقیقات و آثار مکتوب سایر پژوهندگان مطمح نظر بوده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات عامّه، شعر عامّه، هیوله، عروسی‌خوانی، قوم لر.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *z.khakbaz@modares.ac.ir*

۱. مقدّمه

عروسی‌خوانی، شعرهای عامیانه‌ای دربارهٔ عروسی است که برای خوانده‌شدن و اجرا، سروده می‌شده است. با توجّه به آداب مفصّل عروسی در قوم لر، عروسی‌خوانی‌های این قوم بسیار متنوّع هستند و هریک از آنها مرحله‌های گوناگونی در اجرا دارند.

> این ترانه‌ها شامل ترانهٔ جشن‌های هریک از بخش‌های عروسی همچون خواستگاری، شیرینی‌خوران، بله‌بران، رخت‌بران، جهازبران، حنابندان، حمام‌رفتن عروس و داماد، عقدکنان، حجله‌بستن و مراسم پاگشاست که با هدف شاد و سرگرم‌کردن شنوندگان اجرا می‌شود (ذوالفقاری، ۱۳۹۸: ۳۴۵).

عروسی‌خوانی‌ها غالباً عمومی اجرا می‌شوند و در هر منطقه نام خاصّی دارند. در کرمان به «آبادو» معروف‌اند که در مراحل مختلف ازدواج مانند خواستگاری، نامزدی و مراسم عروسی، خوانده می‌شوند. در بوشهر «یزله» و «هشکله» نام دارد که عمدتاً یک نفر به‌عنوان تک‌خوان مصراعی را می‌خواند و انبوه جمعیّت پس از اتمام هر مصراع یک‌صدا هشکله می‌گویند؛ مثل «دی بلال» در لرستان و یا «آلمان آلمان». در بوشهر به «بیت‌خوانی» مشهور است که در مراسم عروسی از زبان مادر، خواهر، عمّه و یا خالهٔ داماد خوانده می‌شود. شبیه این ابیات را شیرازی‌ها در مراسم عروسی با آهنگی تند همراه با دف و ضرب می‌خوانند که به «واسونک» معروف است و در تمام مراحل عروسی اجرا می‌شود. در میان بلوچ‌ها مراسم عروسی به مدّت هفت شب ادامه دارد. در روز هفتم، داماد را با پایکوبی به حمام می‌برند و در راه برای او «لارو» می‌خوانند. به هنگام استحمام داماد، ترانه‌های لارو تبدیل به ترانهٔ «هالو» می‌شود. «بندون بندونه» ترانهٔ حنابندان در تالش است که در آن، گفت‌وگوی دختری با خانواده‌اش به تصویر کشیده شده است. «روایی» عنوان نوعی اشعار و ترانه‌هایی شاد در دامغان است که زنان در مراسم عروسی می‌خوانند. در آباده به آن «رُباهی» می‌گویند. در بیرجند و برخی مناطق «چهاربیتی» یا «چاربیتو» اغلب در مجالس عروسی، ختنه‌سوران و شب‌نشینی، به‌صورت فردی و گروهی خوانده می‌شود.

ترانهٔ عروسی در بختیاری «دُوالالی» نام دارد که زنان و دختران به‌صورت فی‌البداهه و دسته‌جمعی همراه با ساز و دهل می‌خوانند. تعدادی از این اشعار را که با وزن «دای نی نای نی نای» و یا «آهای گُلی گُلی گُلی» می‌سرایند، به همین نام می‌گویند؛ امّا اغلب و در تمام مناطق بختیاری، این دسته از اشعار عروسی و شادیانه‌ها را «دُوالالی» (داماد لالایی یا لالایی داماد) می‌نامند. این‌گونه در کنار «دای نی، دای نی نای نای، زهرا زهرا، سکینه سکینه، آهای گُل، دای شیرین شیرین» و ... از انواع ترانه‌هایی است که زنان در عروسی‌ها یا مجالس شادی دیگر می‌خوانند. همان‌گونه که در قوم بختیاری، «آهای گل» ژانر فراگیر عروسی‌خوانی است، در میان لرنشینان استان‌های لرستان، همدان، خوزستان، ایلام و ... نیز «هیولَه» ژانری فراگیر است که در هر منطقه روایت خاصّ خود را دارد.

این جستار در پی پاسخ به سه سؤال کلیدی دربارهٔ این عروسی‌خوانی است:

–آیا هیوله مترادف «سیت‌بیارِم»، «کِل زِنون» و ... است؟

– گسترهٔ عروسی‌خوانی هیوله چه رسومی را دربرمی‌گیرد؟ (این پرسش علاوه بر معرّفی بهتر هیوله، سبب توجّه به محدودبودن رسوم در سایر عروسی‌خوانی‌هایی می‌شود که معمولاً مترادف آن قلمداد می‌شوند و مقایسهٔ آنها با گسترهٔ وسیع هیوله را تسهیل می‌کند)

–عروسی‌خوانی هیوله به‌لحاظ وزن، قافیّه، قالب، نحوهٔ اجرا و مشخّصه‌های زیبایی‌شناسانه چه ویژگی‌هایی دارد؟

ازنا یکی از شهرستان‌های استان لرستان است که در شمال شرقی استان واقع شده است. شاعر هیولهٔ مورد اعتنای این پژوهش مشخّص نیست. بلندترین نقل این هیوله از محترم بیات، فرزند کدخدا محمّد، از خوانین شهرستان شنیده شد که پیرزنی هفتادواندی‌ساله و بی‌سواد است و تمام ابیات شعر را در حافظه دارد. ذکر هیوله‌ای از شهرستان ازنا، فقط به این اعتبار است که این شعر در ازنا فراگیر است و خیلی از پیرزنان و ... آن را حفظ هستند و با آن مأنوس‌اند؛ لیکن باید توجّه داشت که ممکن است برخی از ابیات این هیوله در سایر شهرهای لرنشین نیز رایج باشد و مانند خیلی از ترانه‌های عامّه، نمی‌توان صاحب مشخّصی برای آن نام برد و به‌طور کلّی متعلّق به فرهنگ قوم لر است. نگارندگان با نمونه‌های بسیاری از هیوله در میان اقوام گوناگون لر مواجه شدند که بررسی هرکدام از آنها پژوهشی مستقل می‌طلبد؛ امّا مانند انواع «آهای گل» که هم‌مضمون هستند و تفاوت‌های جزئی دارند، روایت‌های متعدّد هیوله نیز از نظر وزن، محتوا، نوع خوانش و مراحل توصیف، شبیه به هم هستند و در مقام سنگین سماع و بدون ساز و سرنا اجرا می‌شوند. نکتهٔ مهم در دسته‌بندی عروسی‌خوانی‌ها، آن است که سیت‌بیارم، کل‌زنون، رمو دیره و ... توصیف بخشی از مراسم عروسی هستند؛ لیکن هیوله وصف تمام رسوم عروسی است و معمولاً ابیات آن از خواستگاری شروع می‌شود و تا بردن عروس امتداد می‌یابد؛ بدین‌گونه از نظر تعدّد روایت و نیز از نظر وسعت محتوایی، عظیم و قابل اعتناست.

در این جستار، ابیات هیوله به‌تفکیک مراسم ذکر شده که عبارت‌اند از: شیرینی‌خوران، رخت‌بران، نان‌پزان، جاهل‌نشینان، حمام‌بردن داماد، حمام‌بردن عروس، مقدّمات عروسی، جهازبران، سوارشدن داماد بر اسب برای حرکت به سمت خانهٔ عروس، بردن عروس از خانهٔ پدرش، زدن انگشت عروس در چشمه، خبرآوردن عروس به مادر داماد، نشستن داماد روی تخت دامادی، گشودن روی عروس و سایر بخش‌های عروسی.

دربارهٔ پیشینهٔ تحقیق می‌توان گفت کتاب‌های ترانه و ترانه‌سرایی در ایران (احمدپناهی، ۱۳۸۳) و زبان و ادبیّات عامّهٔ ایران (ذوالفقاری، ۱۳۹۸) و نیز مقالهٔ «ترانه‌های عروسی در فرهنگ شفاهی مردم ایران» (ذوالفقاری،۱۴۰۰) به معرّفی برخی ترانه‌های عامیّانه پرداخته‌اند. در زمینهٔ فرهنگ لر نیز کتبی موجود است؛ ازجمله فرهنگ قوم لر (چنگایی و حنیف، ۱۳۷۴)، سور و سوگ در فرهنگ عامّهٔ لرستان

و بختیاری (حنیف، ۱۳۸۶)، فرهنگ عامّهٔ لرستان (عسکری عالم، ۱۳۸۷ الف) و ادبیّات شفاهی قوم لر (عسکری‌عالم، ۱۳۸۸). برخی از مقالات این حوزه نیز عبارت‌اند از: «چهل سرو، سرود نوشت» (زیودار، ۱۳۷۶)، «بازتاب کار و تلاش در ترانه‌های عامیّانهٔ لرستان» (حنیف، ۱۳۸۳)، «جلوه‌ای از مراسم عروسی در میان لرهای لرستان و بختیاری» (پهلوان، ۱۳۸۷)، «گونهٔ ترانه در ادبیّات عامّه بختیاری» (قنبری عدیوی، ۱۳۹۰)، «فرهنگ مردم لرستان» (شادابی، ۱۳۹۵)، «تحلیل زیبایی‌شناختی شادی سروده‌های لرستان با تکیه بر ترانهٔ سیت‌بیارم» (ارشد و همکاران، ۱۳۹۸) و «نگاهی به بومی سروده‌های لرستان» (امرایی و بازوند، ۱۳۹۹)؛ لیکن تاکنون پژوهش مستقلّی دربارهٔ هیوله صورت نگرفته و کتاب یا مقاله‌ای دربارهٔ هیچ‌یک از روایت‌های این عروسی‌خوانی نوشته نشده است و این جستار، نخستین گام در این زمینه است.

۲. هیوله

۲-۱. معرّفی

نام‌گذاری عروسی‌خوانی‌های لری در تحقیقات، به‌سبب پژوهش‌های محدود در این حوزه، دقیق‌نشدن در بافتار و فقدان طبقه‌بندی آنها، همواره با تشتت آرا همراه بوده است؛ البتّه این امر تا حدّ زیادی ناشی از آن است که «شباهت این ترانه‌ها به زمانی می‌رسد که خانواده‌های ملل گوناگون با هم می‌زیسته‌اند» (هدایت، ۱۳۷۱: ۲۰۰). در پژوهش‌ها، گاه مقصود از هیوله، شعر معروف «سیت‌بیارم» (sit biarem) است که پژوهندگان ضمن معرّفی سیت‌بیارم، گریزی به نام هیوله می‌زنند و آن را مترادف سیت‌بیارم می‌دانند. «در مراسم حنابندان کل می‌زنند و هیوله یا سیت‌بیارم می‌خوانند» (پهلوان، ۱۳۸۷: ۱۲۵).

> هیوله وسیع‌ترین، نافذترین و معروف‌ترین آواهای عروسی است. اکثر قریب‌به‌اتّفاق زنان لرستان این لفظ را می‌شناسند. در گویش لری خرم‌آبادی به هیوله، سیت‌بیارم هم می‌گویند (چنگایی و حنیف، ۱۳۷۴: ۴۹).

البتّه نام‌های دیگری نیز برای آن برشمرده‌اند، «این ترانه خاصّ عروسی و جشن و شادی است. در شمال لرستان به سیت‌بیارم و در قسمت مرکزی و جنوب لرستان به **سِرو** یا **سرود** معروف است» (عسکری‌عالم، ۱۳۸۷الف: ۱۳۲). این پراکندگی آراء ناشی از نبود تحقیق منسجم در عروسی‌خوانی‌های فراوان لری است. برخی از پژوهشگران ذیل تعریف‌های مذکور، چامه‌هایی را ذکر کرده‌اند که در هیولهٔ مورد اعتنای این پژوهش نیست؛ همین امر بیانگر این است که مترادف‌دانستن هیوله با سیت‌بیارم یا کل زنون یا آنچه در بخش چگنی (خرم‌آباد) «دالم» به یا «دالم بوئی» نامیده می‌شود، خالی از شتاب‌زدگی نیست. به نظر می‌رسد تمام این اشعار، ریشهٔ مشترک دارند و با مشارکت سرایندگان محلّی، هر بیت سرسلسلهٔ عروسی‌خوانی مجزّایی شده است و به‌مرور زمان از یکدیگر منفک شده‌اند و امروزه نیازمند طبقه‌بندی دقیق و ساختارمند هستند.

هیوله ابیاتی مستقل از سایر عروسی‌خوانی‌ها دارد. در شهرستان ازنا، هیوله به شعری اطلاق می‌شود که هیچ ردّ و نشانی از آن در آثار مکتوب نیست و فقط در ادبیّات شفاهی مردم، ابیاتی از آن باقی مانده است؛ البتّه هیولهٔ مرسوم در این شهر، دوسه بیت از شعر معروف سیت‌بیارم و «رمو دیره» (ramo dira) را شامل می‌شود:

رمو دیره نام ترانه‌ای شاد در بختیاری و دیگر طوایف لر است که هنگام عروسی، زنان و دختران به‌صورت دسته‌جمعی و گاهی با همراهی ساز و دهل می‌خوانند (ذوالفقاری، ۱۳۹۸: ۳۱٦).

لیکن اشتراکات هیوله با سیت‌بیارم و رمو دیره، از حد پنج‌بیت تجاوز نمی‌کند و بقیّهٔ مضامین آن، مجزّا از آن شعرهاست. ضمن آنکه آن ترانه‌ها بخشی از مراسم عروسی، مانند شیرینی‌خوران، حنابندان و ... را شامل می‌شوند؛ لیکن گسترهٔ هیوله از روز نامزدی تا بعد از عروسی و فراگیرتر از اشعار مذکور است. همچنین هیولهٔ ثبت‌شده در این پژوهش، تفاوت‌های بارز فرهنگی با برخی عروسی‌خوانی‌های سایر نواحی لرنشین دارد؛ برای نمونه، در ترانهٔ «کل‌زنون» خرم‌آبادی، داماد در جواب بقیّه که می‌گویند: اگر می‌خواهی بهترین زن را برایت پیدا کنیم، می‌گوید:

تا تزاکَه خوم بِتِرَ دِ غَریوَ بی وفا

:/tatzaka khom betera de qariva bi vafa/

(عموزادهٔ خودم خیلی بهتر از غریبه‌های بی وفاست).

در حالی‌که در هیولهٔ ازنایی آمده است:

زن زِ بی غِیرون بَسونید مِنَت خودی نَکَش

:/zan ze biqeiron basunid menat xodi nakaš/

(زن از غریبه بگیرید و منّت خودی‌ها را نکشید).

این اختلاف شعری، بیانگر نگرش متفاوت دو شهرستان به ازدواج خویشاوندی است. این موضوع یک نمونه از استخراج فرهنگ عامّه از این ترانه است و هر مصراع از این شعر، حاوی مطالبی برای فهم فرهنگ سرایندگان آن است.

۲-۲. علّت نام‌گذاری

«وله» به معنی گستردن و چرخیدن و «وله‌ای» به معنای گستردگی است. محتمل است که هیوله مرکب از «هی» (آوایی که در رقص لری یک‌باره با هیجان تکرار می‌شود و همراه آن پاها را محکم بر زمین می‌کوبند) و «وله» به معنی دورچرخیدن باشد. این معنی دور از ذهن نمی‌نماید؛ زیرا رقص لری به‌صورت مدوّر انجام می‌شود و برای شادیانه گرداگرد یکدیگر حلقه می‌زنند، گاه این حلقه‌ها به چند حلقهٔ تودرتو تبدیل و آوای «هی» در میان رقص تکرار می‌شود. هرچند هیوله الزاماً همراه با رقص نیست، لیکن پایکوبی در عروسی جزء لاینفک مراسم است و احتمالاً نام این عروسی‌خوانی مأخوذ از شکل رقص لری باشد.

۲-۳. نحوهٔ اجرا و مجریان

نحوهٔ اجرای هیوله غالباً مشارکتی بوده و برخی از ابیات نیز به‌صورت فردی خوانده می‌شده است. این شعر به‌صورت ملحون و همراه با دست‌زدن و تکان‌دادن آرام سرها اجرا می‌شود.

> موسیقی و ترانه‌های عروسی در لرستان به سه‌بخش تقسیم می‌شود: ۱. موسیقی با کلام؛ .موسیقی بدون کلام؛ ۳. ترانه‌ها و آواهای بدون موزیک [...] کلام بدون موزیک به‌صورت دسته‌جمعی و بیشتر توسّط زنان (زنانی که دور عروس حلقه زده‌اند) خوانده می‌شود. (ارشد و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۲۸).

هیوله از نوع اخیر است و ابیات آن معمولاً به‌صورت کش‌دار خوانده می‌شود، الزاماً همراه با ساز نیست و مطرب در آن نقش ندارد. این عروسی‌خوانی با دست‌زدن آرام و دفعتی مجریان، آهنگین می‌شود و در مقام سنگین سماع است. مجری هیوله زنان هستند. آنها که حافظهٔ خوبی دارند با صدای بلند اشعار را می‌خوانند و سایرین دست می‌زنند. گاهی دو نفر به‌صورت پرسش و پاسخ، برخی ابیات را می‌خوانند و برخی ابیات نیز به‌صورت جمعی و هماهنگ خوانده می‌شود. در هریک از مراحل عروسی، ابیاتی از زبان مادر داماد، خواهر داماد و ... ذکر می‌شود که معمولاً خود این افراد یا اقوام نزدیک داماد آنها را می‌خوانند. سرایش و خواندن هیوله بیشتر مختصّ قوم داماد بوده و نقش خانوادهٔ عروس در اجرای آن بسیار کم‌رنگ است، اساساً در فرهنگ لر، به عروسی دختر توجّه نمی‌شود و خانوادهٔ او در برگزاری و اجرای مراسم کنشگر نیستند.

۲-٤. بررسی محتوایی متن هیوله

در گذشته معمولاً مراسم عروسی در قوم لر سه روز تا یک هفته و یا ده روز به طول می‌انجامید و در این مدّت آداب و سنن بسیاری انجام می‌شد که ذکر آنها در این مجال نمی‌گنجد. در هیولهٔ مورد اعتنا، بخشی از مراسم عروسی ذکر شده و بخشی دیگر نیامده است؛ مثلاً حنابندان مراسم مهمّی است که از دیرباز تا روزگار حاضر برگزار می‌شود و اشعاری در آن خوانده می‌شود که بعضی از آنها در هیولهٔ مرسوم در خرم‌آباد آمده است؛ لیکن در مصاحبه با افراد ازنایی بیتی در این باره ذکر نشد و برای رعایت امانت در این جستار، فقط اشعاری ثبت شد که به‌صورت شفاهی، از افراد محلّی نقل شد.

برای برقراری پیوند، غالباً این‌گونه بود که ابتدا خواهر و مادر داماد برای دیدن عروس به منزل ایشان می‌رفتند و پس از اطمینان از سلامت جسمی و ...، قرار خواستگاری گذاشته می‌شد. مراسم خواستگاری بیشتر برای به توافق‌رسیدن بزرگان بود و پس از توافق، جلسهٔ خرج‌بُرُن (شیرینی‌خوران) برقرار می‌شد و دربارهٔ کیفیّت عقد و عروسی بحث می‌شد و با دادن انگشتری به عروس که معمولاً این انگشتر را مادرشوهر از دست خود هدیه می‌داد، عروس را به‌اصطلاح «نشان» می‌کردند.

در ادامه، متن هیوله به‌تفکیک مراسم مختلف ذکر شده است؛ البتّه این دسته‌بندی‌ها الزاماً دقیق نیست. برپاداشتن چندین روز سوروسات، مستلزم تکرار و جابه‌جایی خیلی از بیت‌هاست. برخی

از ابیات دارای مراسم حاشیه‌ای بودند؛ مثلاً، برای «ری‌گُشُن» که در ادامه آمده است، خواندن شعر همراه با هدیه‌دادن انگشتر بود و گاهی نیز ابیات فقط جنبهٔ تبریکی داشت و ملازم حاشیهٔ خاصّی نبود.

۲-٤-۱. خرج‌بُرُن (xarjboron : شیرینی‌خوران)

این مراسم برای رسمیّت‌دادن به پیوند و بستن قرارداد آن است. در این قرارداد میزان شیربها، مهریّه و ... نوشته می‌شد. در گذشته شیربها معمولاً پول نقد، گوسفند یا تفنگ بود.

آقا (نام پدر دختر) آقا (نام پدر دختر) پر و بالِتِه گُشُن

:/aqa (nam pedare aru:s) aqa (nam pedare aru:s) par o: balete qoshon/

(ای پدر عروس، با آغوش باز پذیرای این وصلت باش)

اَر خِلی دِل ناگِرُنی دو هِزار دِیَه بِسون

:/Ar kheli del nagero:ni do hezar dia bason/

(اگر خیلی نگران هستی دو هزار سکهٔ دیگر هم بگیر)

مَن مَنَمُ سُلطُن مَنَم که مادَر داماد مَنَم

:/man manamo solton manam ke madare damad manam/

(من منم، سلطان این مجلس منم زیرا مادر داماد هستم)

زَن بِیید، داماد بِیید که، اِسمِ خرج به ما نَمَن

:/zan bei:id damad bei:id ke esme xarj be manaman/

(به ما زن بدهید و اسمی هم از خرج نیاورید)

من مَنَمُ سُلطُن مَنَم که، خواهَرِ داماد منم

:/man manam o solton manam ke xahare damad manam/

(من منم، سلطان مجلس من هستم زیرا خواهر داماد هستم)

زن بِیید، گِنَم بِیید که، اِسمِ خَرج بِه ما نَمَن

:/zan bei:id geam bei:id ke esme xarj be manaman/

(به برادر من زن بدهید و اسمی هم از خرج نیاورید)

پس از خرج‌بران، مراسم عقد در ظهر یک روزِ مورد توافق برگزار می‌شود و اغلب شب عقد، مصادف با انجام مراسم عروسی است. در قوم لر در نظر گرفتن فاصلهٔ زمانی بین رسوم ازدواج مطلوب نیست و معمولاً این سنن به‌صورت زنجیروار برگزار می‌شوند؛ البتّه برخی از ابیات هیوله بیانگر فراق هستند که به نظر می‌رسد مربوط به فاصلهٔ اندک بین عقد تا عروسی در بعضی از خانواده‌ها باشد؛ مانند این بیت:

اِمشونَه، چاردَ شونَه، دلِ داماد هی هَوَس

:/emšowa čarda šowa dele damad hi havas/

(امشب چهاردهمین شبی‌است که دل داماد هوس یار را دارد)

شِرِشِرِ برف و بارو، کوکی داشتیم در قفس

:/šere šere barf o baro: kowki daštim dar qafas/

(صدای برف و باران می‌آید، کبکی در قفس خانه داشتیم)

کبک «در باور مردم مظهر زیبایی است و هر زیبارویی را به آن تشبیه می‌نمایند. کوگ، سمبل و نماد نیکورویی است و در اشعار و ترانه‌های مردم این دیار (لرستان) حضور دارد» (پهلوان، ۱۳۹۷: ۵۱)؛ البتّه کبک مظهر رعنایی و خودفریبی نیز هست. ظاهراً بیت مذکور حاکی از فراق است؛ امّا در توضیح آن یکی از پیرزنان گفت که در قدیم وقتی باران می‌آمد، در حیاط کاه می‌پاشیدند تا پاها در گل فرونرود و زن‌ها زیر باران این بیت را برای داماد می‌خواندند. در بیت بعدی هدیه‌بردن داماد برای عروس بیان شده است؛ هدیه‌ای که داماد آن را به خانهٔ پدر عروس می‌برد؛ بنابراین، این بیت نیز مربوط به پیش از عروسی است:

آقا (نام داماد) رَ وِ شکارو تیرِش خورد وِه بلبلی

:/Aqa damad ra ve šekaro tireš xord ve bolboli/

(آقا داماد بلبلی شکار کرد)

بردِشَه حونَه هُسیرَش دادشه چَپَه گلی

:/Bordeša hona hosiraš dadeša čapa goli/

(برای تحفه آن را به خانهٔ پدر زدنش برده و به عروس داده است)

ارتباط گل و بلبل در این بیت موجب تقویّت وجه غنایی شده است.

۲-٤-۲. رَخت‌بُرّون (raxtboron: رخت‌بران)

دوختن لباس عروس و داماد، همراه با جمع شدن زن‌ها و سوروسات و کیل کشیدن بود. «چند روز قبل از عروسی عدّه‌ای زن که از نزدیکان داماد هستند، برای تهیّه و مقدّمات لباس‌دوزی به منزل عروس می‌روند و به این مراسم رخت‌برون می‌گویند» (محرّر، ۱۳٦۵: ۳۳):

پالتو آوی، پالتو آوی، سر دَسِش دُگمَه طِلا

:/Palto avi palto avi sar daseš dogma tela/

(پالتوی آبی، پالتوی آبی‌ای که سر آستین‌های آن دکمهٔ طلا دارد)

ای دختِرِه والی ولایت، بِرارزا سرتیپ شا

:/Ei doxtere vali velayat berarza sartipe ša/

(عروس بزرگ زاده است و برادرزادهٔ سرتیپ شاه است)

رنگ آبی در زبان لری، «کِئو» (keu) یا همان کبود تلفّظ می‌شود و معمولاً لباس آبی، روسری آبی و ... را برای جلوگیری از چشم‌زخم استفاده می‌کنند و این رنگ در بین لرها بسیار محبوب و مبارک است. رنگ‌ها در هیوله مهم‌اند؛ در این شعر علاوه بر رنگ آبی، از رنگ‌های دیگری مانند سبز، زعفرانی که نماد شادی است، سپید و ... استفاده شده است. رنگ‌های تیره معمولاً در عروسی‌خوانی‌ها نقشی ندارند و در این شعر رنگ مشکی فقط برای گیسوان عروس آمده است.

در هیوله شش بار نام طلا آمده و حتّی برای آب‌نوشیدن داماد به کاسهٔ طلا و یا برای لباس عروس، به دکمهٔ طلا اشاره شده است؛ این ناشی از علاقهٔ شدید قوم لر به طلاست که هم نشان ثروت و هم درخشش آن مورد پسند این قوم است.

۲-٤-۳. نوپَزون (now pazon: نان‌پزان)

زنان قبل از عروسی چندین روز مشغول پخت نان می‌شدند. همسایه‌ها و اقوام در این کار صاحب مجلس را یاری می‌دادند و گاهی برای او هدیه‌ای می‌آوردند که «سر نو پزونه» (sar now pazona) نام داشت. سوای رسوم مختلف مقدّماتی، گاهی خود مجلس عروسی روزها طول می‌کشید تا تمام اهالی قوم، به‌ویژه آنهایی که ساکن شهرها و روستاهای دیگر بودند، بتوانند در مراسم شرکت کنند. در این ایام مطبخ مدام در کار بود و به گفتهٔ اهالی روستا، زنان پی‌درپی نان می‌پختند:

عروسیت گویی کُشِم که نُ پَزونِه شیشَکی

:/Arusit goei košom ke now pazone šišaki/

(در عروسی‌ات گاوی می‌کشم که نانواها مدام نان بپزند و بره‌های تازه را در لانجین بگذارند)

تختِتِه کُجا بَوَنِم؟ پا دَرَختِ میخَکی

:/Taxtete koja bavanem? Pa daraxte mixaki/

(تخت و طاق عروسی‌ات را کجا ببندم؟ پای یک درخت میخک)

معمولاً در حیاط خانهٔ پدر داماد تختی را آذین می‌بستند و دور آن گلدان، منقل اسپند و ... قرار می‌دادند تا عروس و داماد روی آن بنشینند.

۲-٤-٤. مراسم جاهل‌نشون (jahel nešon: جاهل‌نشینان)

واژهٔ «جاهل»، به معنای جوان است. در مراسم جاهل‌نشینان، جوانان فامیل، دوستان داماد، برادران کوچک او و ... دور داماد جمع می‌شدند و زمان را به شوخی و خنده و رقص و یاد ایام می‌گذراندند و این مراسم، نوعی وداع داماد با دنیای مجرّدی بود. این مراسم معمولاً یک شب قبل از حنابندان برگزار می‌شد.

آقا (نام فلانی) آقا (نام فلانی) مَه تو نیسی با خَوَر؟

:/Aqa (nam duste damad) aqa (nam duste damad) ma to nisi ba xavar/

(آقای فلانی مگر خبر نداری؟)

آقا (نام داماد) زَن گِرِفتَه گُل اِناری سیش بَخَر

:/Aqa (nam damad) zan gerefta gol enari siš baxar/

(آقای فلانی زن گرفته است، برایش گل اناری بخر)

گل اِناری سیش خریِم، صد تومن دادم بهاش

:/Gol enari siš xariyem sad toman dadem bahaš/

(گل اناری برایش خریدم که خیلی گران است)

صد جِوون فیت و فَن دار، اِناختِمَه وِ نُواش

:/Sad jevone fit e fan dar enaxtema ve novaš/

(و صد جوان ماهر و خبره جلوی داماد روانه کردم)

منظور این است که خیل عظیمی را پیشاپیش داماد راهی می‌کردند که بیانگر والامقامی اوست. این ابیات را علاوه بر مراسم جاهل‌نشینان، در زمان حرکت داماد برای آوردن عروس نیز می‌خوانده‌اند. در این دو بیت، دو بار به نام «انار» اشاره شد. نام انار سه‌بار در هیوله آمده است.

دختر انار، افسانه‌ای است که در آن دختری طلسم شده، در درون اناری زندگی می‌کند. این افسانه که در ادبیّات شفاهی رشته‌کوه زاگرس ریشه دارد، از پیکر اسطوره جدا شده است (عادل زاده و پاشایی فخری، ۱۳۹٤: ۳۳۵).

انار برای همهٔ ایرانیان و به‌طور خاصّ برای زاگرس‌نشینان میوه‌ای اسطوره‌ای است.

انار به‌خاطر دانه‌های فراوان، نشانه باروری است و بر اساس یک سنت کهن که در میان برخی اقوام رایج می‌باشد، عروس، اناری بر زمین می‌اندازد تا بترکد و دانه‌هایش روی زمین پخش شود. تعداد دانه‌های پخش شده نمایانگر این است که او چند فرزند به دنیا خواهد آورد (همان: ۳۳٦).

علاوه بر هیوله، در سیت‌بیارم و دیگر اشعار لری نیز معمولاً نام انار ذکر شده است.

۲-٤-۵. حمام‌بردن داماد

اصولاً یکی از رسوم رایج در گذشته، حمام‌بردن عروس و داماد بود. پس از جاهل‌نشینان، اقوام و دوستان داماد او را تا حمام مشایعت می‌کردند. آنها برای حمام‌رفتن داماد وسایل نو تهیه می‌کردند و هدیه‌هایی به حمامی، دلّاک و ... می‌دادند. مقصود از حمام در اینجا خزینه (xazine) است که به‌صورت حوضچه یا آب‌انبار بود و شامل دو قسمت سردوگرم بود:

اِی حَمُمی، اِی حَمُمی، راه حَمُمِت کجا؟

:/Ey hamu:mi ey hamu:mi rahe hamu:met koja?/

(ای مسئول حمام، راه حمامت از کدام طرف است؟)

وِ میُنِ صَحنِ حَمُم شادُماد نِشَستِیَه

:/Ve miyone sahne hamom šadomad nešasteya/

(شاه داماد میان صحن حمام نشسته است)

پس از حمام‌کردن داماد، او را روی صندلی می‌نشاندند و در همان مکان ساز و دهل می‌آوردند و به رقص و پایکوبی مشغول می‌شدند. در همین زمان، زنان در مراسم خانهٔ پدر داماد مشغول شادی و سرودخوانی می‌شدند و می‌خواندند:

آقا (نام داماد) رَ وِ شکارُ وا بَچُنِ پادشا

Aqa (nam damad) ra ve šekaro vabačone padeša

(آقا داماد با پسرهای پادشاه به شکار رفت)

کیسَه شُنِش مخمَلَه و سنگِ پاش خشک اِز طِلا

Kisa šoneš maxmala ke sange paš xošk ez tela

(کیسهٔ روی شانهٔ او مخمل است و سنگ‌پایش کاملاً طلاست)

همراه‌شدن داماد با پسران پادشاه، بیانگر هم‌ترازی وی با آنهاست. در مصراع دوم بیت مذکور، از دو ابزار تجمّلی مخمل و طلا نام برده شد. پارچهٔ مخمل به‌سبب برّاقی و موج و جلوهٔ خاصّی که دارد، به‌نوعی در ردهٔ پوشاک اعیانی است. این پارچه بیشتر در لباس‌های مجلسی موسوم به «لباس پلوخوری»، کاربرد داشت. طلابودن سنگ پای داماد نیز جلوه‌ای از تفاخر غلوآمیز است. نکتهٔ دیگر در این بیت، شکاررفتن است، پیوند قوم لر با تفنگ و شکار ناگسستنی است. لرها حتّی در مراسم عروسی نیز از تفنگ استفاده می‌کنند و با زدن تیر هوایی شادی خود را بروز می‌دهند. در گذشته تفنگ از وسایل ضروری مردان لر بود، آنها از تفنگ برای دفاع از طایفه، وطن، شکار، دفاع از خود در برابر حیوانات وحشی و ... استفاده می‌کردند و تفنگ‌داربودن نماد شجاعت مردان این قوم بود و در این قسمت نیز، اهل شکاربودن داماد، نوعی تفاخر است. پس از حمام‌بردن، با اجازهٔ پدر داماد رخت دامادی را بر او می‌پوشاندند.

(نام داماد) جو سر تخت و (نام برادر داماد) وِ پای تخت

:/(nam damad) jo sare taxt o (nam baradare damad) ve paye taxt/

(آقا داماد روی تخت نشسته است و برادرش پای تخت است)

آقا جو اجازه بِیید (نام داماد) بَپوشَه رخت

:/Aqa jo ejaza beiid (nam damad) bapu:sha raxt/

(ای پدر داماد، اجازه بدهید داماد لباس دامادی بر تن کند)

۲-٤-٦. حمام‌بردن عروس

حمام‌بردن عروس نیز همراه با هلهله و شادی بود و زنان و دختران فامیل، عروس را همراهی می‌کردند. خدمهٔ حمام قالیچه‌ای در صحن حمام می‌انداختند و روی آن لنگ، حوله، آینه، شانه و ... می‌گذاشتند. زنی تحت عنوان دلّاک، بدن عروس را می‌شست و می‌خواند:

سنگ مرمر سنگ مرمر، اُو دِرآر وِ کَشِ مِه

:/Sang mar mar sang mar mar o derar ve kaše me/

(ای سنگ مرمر، ای سنگ مرمر، برای من آب دربیاور)

تا بشورِم زلفِ مشکی زِش درارِم قرصِ مَه

:/Tabašurem zolfe meški zeš derarem qorse mah/

(تا این زلف مشکی را بشورم و از آن قرص ماه را درآورم)

تشبیه صورت عروس به قرص ماهی که در شبِ زلف می‌درخشد، سبب تقویّت وجه غنایی این بیت شده است.

۲-٤-۷. مقدّمات عروسی

مرغِ اِسپی پرپری که، دور خِیمَه می‌چَری

:/Morqe espi parpari ke dore xeima mičari/

(ای مرغ سپید پرپری که دور خیمهٔ داماد می‌چرخی) سپیدی مرغ، کنایه از سپیدبختی داماد و شگون‌داشتن و مبارک‌بودن وصلت است.

دَس بردِم مرغِنه بِرِم شادوماد اِز خُو پَری

:/Das bordem morqene berem šadomad ez xo pari/

(دست بردم تا مرغ را بگیرم امّا شاه داماد از خواب پرید)

هِه خروسِهُ مَخُن مَخُن کِه صُوِ پاک وُری بَخون

:/He xoruse maxon maxon ke sove pak vori baxon/

(ای خروس، نخوان. نخوان. اوّل صبح بلند شو و بخوان)

نوکِتِه طِلا بَگیرِم، بالیاتِه زَفِرون

:/Nokete tela bagirem baliate zaferown/

(نوکت را طلا می‌گیرم و بال‌هایت را زعفران می‌سایم)

نام حیواناتی مانند مرغ سفید، خروس، مگس، اسب و گاو در هیوله آمده است؛ البتّه چندبار نیز با عباراتی نظیر «دور زینت گل بکارم» اشاراتی به اسب و ملزومات آن شده است. نام برخی از حیوانات در هیوله نمادین نیست و مثلاً نام گاو، به‌عنوان حیوانی که مقابل پای عروس قربانی می‌شود، آمده است؛ لیکن بعضی از حیوانات جنبهٔ نمادین دارند؛ مانند مرغ سپید، خروسی با نوک طلا و بال‌های زعفرانی یا اسب سفیدی که از کوه بلند می‌شود و زینش برق می‌زند.

۲-٤-۸. مراسم جِیازبَرون (jiaz baron:جهازبران)

پس از مراسم عقد، جهیزیهٔ عروس را به خانهٔ داماد منتقل می‌کردند. معمولاً بین مراسم عقد و عروسی فاصله‌ای نبود و پس از عقد و قبل از شروع مراسم عروسی، جهاز را به خانهٔ داماد می‌بردند:

دَرِ حُنَ (نام پدر داماد) سازِنَه کار مُکُنَه

:/Dare hona (nam pedare damad) sazena kar mokona/

(در خانهٔ پدر داماد ساز و دهل می‌زنند)

در حُنَ هالو (نام پدر عروس) جیازی بار مُکُنَه

:/Dare hona: (nam pedare aru:s) jiazi bar mokona/

(در خانهٔ پدر عروس جهاز را بار می‌زنند)

با توجّه به آنکه در گذشته داماد معمولاً در اتاقی از خانهٔ پدری ساکن می‌شد و جا برای وسایل اضافی نداشت، جهاز به‌صورت امروزی مفصّل نبود و آن را روی چند طبق به خانهٔ داماد می‌بردند.

این طبق‌ها شامل وسایل ضروری و شخصی عروس و داماد بودند. در فرهنگ لر تأمین وسایل زندگی، بر عهدهٔ خانوادهٔ داماد است.

۲-٤-۹. سوارشدن داماد بر اسب برای حرکت به سمت خانهٔ عروس

طیّ این مراسم داماد به همراه پدر و بزرگ‌ترهای قوم به سمت خانهٔ عروس می‌رفتند و در راه تیراندازی و شادی می‌کردند. سوارانی در اطراف داماد به تاخت‌وتاز مشغول می‌شدند و حرکات نمایشی انجام می‌دادند. گاهی شدّت هیجان سواران و تیراندازی‌ها، نمونهٔ یک جنگ واقعی حماسی می‌شد. در این هنگام «دهل‌زن‌ها با صدای سرنا هماهنگی کرده و با نواختن آهنگ‌های افشاری، سه‌گاه با مهارت تمام مردم را به رقص و پایکوبی تشویق می‌کنند» (شادابی، ۱۳۹۵: ۱۱٦):

اِز خُدا خواسِم مُرادی (نام داماد+ه) بینِم سُوار

:/Ez xodaːxasem moradi (nam damad) binem sovar/

(از خداوند خواستم که داماد را سوار بر اسب ببینم)

دورِ زینِش گُل بَکارِم مینِ زینِش گُل اِنار

:/Dore zineŝ gol bakarem mine zineš gol enar/

(دور زین اسبش گل بکارم و داخل آن گل انار بگذارم)

اسب سوزی زِ کُ وُریسا، بَرچِ بَرچِ زینِشَه

:/asbe sowzi ze ko vorisa barče barče zineša/

(اسب سفیدی از روی کوه بلند شد که زینش برق میزند)

جُمِ طِلانِ بِشورید، آقا دوماد تِشنَشَه

:/jome telaːne bašurid aqa domad tešnaša/

(جام طلا را بشورید که آقا داماد تشنه است)

باورها و اسطوره‌های کهن ایران‌زمین در فرهنگ قوم لر نقش مهمّی دارند. اسب در این قوم فقط یک حیوان نیست، بلکه نمادی ویژه است و شدّت اهمیت آن در میان لرها که به شاهنامه‌خوانی و روحیات حماسی شهره‌اند، یادآور رخش رستم است که فراتر از یک حیوان است. «در لرستان اسب‌ها بر دو گونه‌اند. یکی اسب‌های نژاده و دیگر اسب‌های بارکش» (عسکری عالم، ۱۳۸۷ ب: ۱۷۵). عسکری‌عالم ویژگی‌هایی برای اسب نژاده برمی‌شمرد و ذکر می‌کند که «اسب‌های سفید یک‌رنگ که دارای این مشخّصات باشند، باارزش‌تر از سایر اسب‌ها هستند» (همان). اسبی که عروس را با آن می‌بردند، معمولاً مادیان سفید بود و این مطلب، در هیوله نیز قید شده و بیانگر این است که در مراسم سور از اسب‌های نژاده استفاده می‌کردند.

۲-٤-۱۰. بردن عروس از خانهٔ پدرش

تا چندسال پیش در قوم لر مرسوم بود که برای عروسیِ پسر، سنگ‌تمام می‌گذاشتند و برای عروسی دختر شوقی وجود نداشت. مراسم خانهٔ عروس با گریه و بدرقهٔ دردناک عروس، تعداد مهمان کم و ... همراه بود؛ امّا در خانهٔ پدری داماد سوروساتی تمام‌عیار برپا بود. حتّی در هدیه دادن، معمولاً برای جبران زحمات خانواده‌ها، برای عروسی پسرشان، مبلغی بیش از عروسی دختر می‌بردند. بسیاری از ابیات هیوله نیز فقط در مراسم خانوادهٔ داماد اجرا می‌شد و ابیات اندکی مربوط به خانوادهٔ عروس بود. برای بردن عروس به خانهٔ پدری داماد، خویشان عروس در خانهٔ دختر چنین می‌خواندند:

اِز ای گِلال وِ او گِلال گُمِ‌گُمِ ساز میا

:/Ez ei gelal ve o gelal gome gome saz mia/

(از این دشت و چشمه، به آن دشت و چشمه صدای گُمب‌گُمب ساز می‌آید)

ساز و دهل در سور و سوگ اقوام لر نقش مهمّی دارد. کسی که ساز می‌زند را «سازنه» (sazena) می‌گویند. سازنه معمولاً در بلندی ده می‌ایستد و طوری ساز می‌زند که همهٔ اهل ده از سور یا سوگ خبردار شوند:

سُرفَه‌چین سُرفَتِه وُرچین خواهَر داماد میا

:/Sorfa čin sorfate vorčin xahare damad mia/

(ای کسی که مسئولیت انداختن و برداشتن سفره را داری، سفره را بردار، خواهر داماد در راه است)

خانوادهٔ عروس برای آنکه خانوادهٔ داماد را بزرگ جلوه دهند، آنها را شمشیرزن و قدرتمند توصیف می‌کردند:

قوری اِشکَس، قوری اِشکَس، هر پنجو قوری شِکَس

:/quri eškas quri eškas har panjo quri šekas/

(قوری شکست، قوری شکست، همهٔ قوری‌ها را شکاندند)

ای خانیا فولادوندونُ همشون شَمشیر کَشَن

:/Ei xania:fu:ladvanon hamašo šamšir kašan/

(این خان‌های فولادوند، نام طایفهٔ بزرگی در لرستان، همه‌شان شمشیرکشان قهّاری هستند)

با ورود همراهان داماد، خواهران او و زنان بستگان ابیاتی را می‌خواندند که مفصّل آن تحت عنوان «رمو دیره» در ادبیّات عامّهٔ لری معروف است. قبلاً ذکر شد که برخی به‌اشتباه رمو دیره را مترادف هیوله می‌دانند، حال آنکه این عروسی‌خوانی مختصّ مرحلهٔ بردن عروس است؛ امّا هیوله جامع‌تر است:

ای اِنارِ مَشکِنید کِه مَه ایما اِنار خوریم؟

:/Ei enare maškenid ke ma eima:enar xorim/

(انار را دانه نکنید، ما پی انار نیامده‌ایم)

اَسبیانِ زین کنید که ایما شورِ رَفتِنیم

:/Asbiane zin konid ke eima šure raftenim/

(اسب‌ها را زین کنید که ما شوق رفتن داریم)

رَمو دیرَه، رَمو دیرَه، رَمو دیر و ناهُمار

:/Ramo dira ramo dira ramo dir o nahamar/

(راهمان دور است، راهمان دور است، راهمان دور و ناهموار است)

اِز بالویی آقا دوماد هَمَمُ تاسکی سُوار

:/Ez baloei aqa domad hamamo taski sovar/

(امّا از بزرگی و مقام آقا داماد همه‌مان تاکسی‌سوار هستیم و اذیت نمی‌شویم)

پس از خواندن این ابیات، عروس را به سمت مجلس اصلی که در خانهٔ داماد بود، حرکت می‌دادند.

۲-٤-۱۱. زدن انگشت عروس در چشمه

قبل از عروسی، عروس را به چشمه می‌بردند و انگشت کوچکش را داخل آب می‌زدند و می‌خواندند:

بیا روییمُ وِ اُو کنیمُ که پِیوَنی زِ نو کنیم

:/Biaroeimo ve o: konimo ke peyvani ze no konim/

(بیا برویم و انگشت به آب چشمه بزنیم و پیوند را به جریان بیندازیم)

ناز و غمزَ کِه تو داری پَ ایما چِطو کُنیم؟

:/naz o qamza ke to dari pa imačeto konim?/

(عروس خانم، ما چه کنیم با این همه ناز و غمزهٔ تو؟!)

۲-٤-۱۲. خبرِ آوردنِ عروس به مادر داماد

شاید این موضوع در بیشتر فرهنگ‌ها پیش پا افتاده باشد؛ امّا در فرهنگ قوم لر هنوز هم استقبال از عروس موضوع مهمّی است. کسی که خبر آمدن عروس را بدهد، مژدگانی دریافت می‌کند و کسی که با اسفند جلوی عروس برود، از خانوادهٔ داماد هدیه می‌گیرد. همچنین قربانی‌کردن مقابل عروس رسمی دیرینه و بسیارمهم است:

حالَه (نام مادر داماد) حالَه (نام مادر داماد) کم بَیَرد وِ هُنیا

:/hala (nam madare damad) hala (nam madare damad) kam bayard ve honeya/

(ای مادر داماد انقدر از این خانه به آن خانه نرو)

اُو بَپاش، جارو بَکُن کِه عروست دارَه میا

:/ow bapaš jaru: bakon ke aruset dara mia/

(آب بپاش و جارو بزن که عروست در راه است)

۲-٤-۱۳. نشستن داماد روی تخت دامادی

سر بونِ مسعود آواد، قالیچَه اَوریشُمی

:/sare bune masqud ava qaliča avrišomi/

(بر پشت‌بام روستای مسعودآباد، روستایی از توابع شهرستان ازنا، قالیچهٔ ابریشمی برای داماد پهن کرده‌اند)

دَم یَخَه شاهِ دوماد چی طِلا بَرچ ایزِنی

:/dame yaxa šahe domad či telaːbarč izeni/

(لبهٔ یقهٔ شاه‌داماد مانند طلا برق می‌زند)

حجلَه کیَه؟ حجلَه کیَه؟ (نام آقا داماد) وا زنِش

:/hejla kia? Hejla kia? Aqa (naːm daːmad) vaːzaneš/

(این حجله از کیست؟ از آقاداماد و عروس‌خانم است)

کی بَیَردَ دور حجله؟ خوعَر کلانتَرِش

:/ki bayarda dowre hejla? xoare kalaːntareš/

(چه کسی دور حجله بچرخد؟ خواهر والامقام داماد)

۲-٤-۱٤. ری‌گُشُن (rigošona: گشودن روی عروس)

این مراسم قبل از نشستن عروس بر تخت عقد یا عروسی صورت می‌گیرد. «اگر داماد به عروس هدیه یا پولی نپردازد، عروس نمی‌نشیند؛ به این رسم ری‌گشونه می‌گویند» (محرّر، ۱۳٦٥: ٤٠). داماد هدیه‌ای می‌داد و چادر عروس را بالا می‌زد و بعضاً برای بار اوّل او را می‌دید؛ البتّه برخی مراسم ری‌گشن را الزاماً مربوط به شب زفاف می‌دانند. «در این شب نیز داماد باید هدیه‌ای از جمله یک قطعه طلا همراه داشته باشد که این هدیه را ری‌گشونه نام داده‌اند» (شادابی، ۱۳۹٥: ۱۱۲):

انگُشتَر تیکَه طِلا که هر دو سَر فیروز نِشون

:/angoštar tika telaːke har do sar firuznešon/

(انگشتر طلایی که دو سر آن فیروزه نشان است ...)

قُروُنِت بام آقا داماد بُور بِیِش وِ ری‌گُشُن

:/qorvonet baːm aqa domad bor beyeš ve rigošon/

(قربانت بشوم ای آقاداماد، این انگشتر را برای گشودن روی عروس، تحفه ببر)

سنگ فیروزه در هیوله، نگین تحفه‌ای برای مراسمِ گشودن روی عروس است. آوردن نام سنگ فیروزه، می‌تواند کنایه از شدّت زیبایی عروس باشد؛ زیرا این سنگ برای چشم‌زخم استفاده می‌شود. ابوریحان بیرونی از قول جابر بن حیّان صوفی، سنگ فیروزه را سنگ غلبه و چشم‌زخم و قدرت می‌داند (بیرونی، ۱۳۷٤: ۲۷٦). سوای بحث چشم‌زخم «داشتن فیروزه به فال نیکو دارند و گویند کسی که با خود دارد بر خصم فیروزی یابد» (طوسی، ۱۳٤۸: ۷۹) و میمون‌بودن این سنگ،

متناسب با حضور آن در عروسی‌خوانی استة؛ البتّه محبوبیّت این سنگ فقط به جوامع لرنشین اختصاص ندارد.

> در هر جامعه‌ای، بسته به نوع باور و پایه‌های اعتقادی مردم و برخی ویژگی‌های رنگ‌ها، رنگ و سنگ رنگین خاصّی بیش از دیگر رنگ‌ها برجسته شده و در زوایای گوناگون زندگی فردی و جمعی مردم نفوذ یافته است. سنگ فیروزه و رنگ فیروزه‌ای از گذشته تاکنون در میان ایرانیان از چنین جایگاهی برخوردار بوده است (رویانی، ۱۳۹۰: ۱۱۷).

۲-٤-۱۵. سایر بخش‌های عروسی

برج بالا، برج دامون، برج میون سوزتِرَ

:/borje bala borje damun borje miyon sowztera/

(از بین سه برج بالا و پایین و میانی کدام بهتر است؟ برج میانی سبزتر است)

اِز میونِ سه بِرارون آقا دوماد بِتِرَ

:/ez miyone se beraron aqa domad be:tera/

(از میان سه برادر، آقاداماد بهتر است)

پل بَوَنید پل بَوَنید، زیر پُلُ لونَه مَیَس

:/pol bavanid pol bavanid zire pol o lona mayas/

(پل ببندید، پل ببندید، زیر پل لانهٔ مگس باشد)

زن زِ بی غِیرون بَسونید مِنَت خودی نَکَش

:/zan ze biqeyron baso:nid menate xodi nakaš/

(زن از غریبه بگیرید و منت فامیل را نکشید)

همان‌گونه که پیش از این ذکر شد، این بیت در شاکلهٔ هیوله بیت درخور توجّهی است و می‌تواند بیانگر اعتقاد خاصّ شاعران دربارهٔ ازدواج باشد؛ زیرا معمولاً پنج‌گونه ازدواج در بین لرها مرسوم است که عبارت‌اند از: «۱. ازدواج نافبرون؛ ۲. ازدواج خون‌بس؛ ۳. ازدواج گابه‌گا؛ ٤. ازدواج فامیلی؛ ۵. ازدواج هم‌بهری» (پهلوان، ۱۳۸۷: ۱۱۸). ازدواج با غریبه و به‌ویژه فضیلت این نوع از ازدواج، در هیچ‌یک از دسته‌های مذکور نیامده است؛ امّا در بافتار این هیوله دیده می‌شود و این امر بیانگر تفاوت فرهنگی سرایندگان هیوله در ازنا با سایر مناطق لرنشین است:

سر و چَتر بی‌وی عروس، طاق و نیم طاق مِزِنَه

:/sar o čatre bivi a:rous tagh o nim tagh mezena/

(چترِی زلف‌های مادربزرگ عروس آراسته و زیبا و مطبق شده است)

دَم یَخَه آقادوماد چی طِلا بَرچ مِزِنَه

:/dame yaxa aqa domad či tela barč mizena/

(یقهٔ آقا داماد مثل طلا برق می‌زند)

خانِم عروس خانِم عروس پاشنی پاتِ کُوش گِرِف

:/xanem aru:s xanem aru:s pašni pate kowš geref/

(عروس‌خانم، عروس‌خانم، پاشنهٔ پایت را کفش گرفت)

روئی بوئی شاهِ دُماد ایراد اِز چاروا گِرِف

:/rowi: boei Šahe domad irad ez čarvageref/

(پس برای داماد ناز کن تا چهارپایی کرایه کند)

بیتی در هیوله وجود داشت که کسی نمی‌دانست در چه هنگام خوانده می‌شده است:

آقا (نام برادر عروس) رَ وِ بُلَنی، گو قوچ گَلَه اِز مونَه

:/aqa (nam baradare arus) ra ve bolani go quče gala ez mo:na/

(برادر عروس روی بلندی رفت و گفت قوچ گله از من است)

آقا (نام داماد) جار زِنَه که خوعَرِت یار مونَه

:/aqa (nam damad) jar zena ke xuaret yare mo:na/

(آقاداماد فریاد می‌زند که خواهرت همسر من است)

محرّر در کتاب خود از رسمی نام برده است که پس از صرف ناهار عروسی «بز یا گوسفندی را در فاصلهٔ بسیار دوری روی تپه می‌گذارند و با هم مسابقه تیراندازی می‌گذارند و بعد از آن بستگان عروس می‌روند» (محرّر، ۱۳۶۵: ٤٠). به نظر می‌رسد این تک بیت مربوط به چنین رسمی باشد.

صبح روز عروسی و یا سه‌روز پس از آن، مراسم پاتختی انجام می‌شد و زنانی که در مراسم عروسی حضور داشتند، برای دادن هدیه به خانهٔ داماد می‌رفتند و در این ایام، با سازودهل و ضرب و کمانچه مشغول نواختن آهنگ می‌شدند. پس از هفت‌روز نیز مراسم پاگشا را برگزار می‌کردند که در هیوله بیتی دربارهٔ دو رسم مذکور نیامده است. احتمالاً اشعار ذکرشده در پاتختی تکرار می‌شده؛ امّا معمولاً پاگشا همراه با شعرخوانی نبوده است.

۲-۵. جنبه‌های ادبی

این شعر به سادگی مردمی است که آن را سروده‌اند؛ لحن، محتوا و ... در اوج سادگی و بی‌آلایشی است. در ادامه، جنبه‌های ادبی هیوله به تفکیک بیان می‌شود.

۲-۵-۱. قالب، وزن و قافیّه

هیوله در قالب مثنوی سروده شده است. به علّت بداهه‌گویی، طولانی‌بودن و اجرای طیفی از افراد، امکان یکسان‌بودن قافیّه در عروسی‌خوانی‌ها کم است و مثنوی برای این نوع، مناسب‌تر از سایر قالب‌هاست. این شعر موزون است. «تناسب اگر در زمان واقع شود، وزن خوانده می‌شود» (ناتل خانلری، ۱۳۴۵: ۲۴) و این امر، دربارهٔ هیوله صادق است؛ البتّه وزن آن هجایی است و مانند خیلی دیگر از اشعار عامیّانه، به نوع خوانش بستگی دارد. به سبب ملحون‌بودن، خوانندگان حین خوانش، به‌طور ناخودآگاه ضعف‌های وزنی را جبران می‌کرده‌اند.

سرایندهٔ هیوله مشخّص نیست. همچنین نمی‌توان تاریخ دقیقی برای سرودن آن مشخّص کرد. سرایش آن از دوران‌های گذشته شروع شده و تا سال‌های متأخّر ادامه یافته است. این امر را می‌شود

از واژگان مهجور و نامأنوسی مانند «ناهمار» (nahomar: ناهموار)، در کنار کلمات متأخّری مثل «تاسکی» (تاکسی) دریافت. مانند خیلی دیگر از اشعار عامیّانه، در برخی از قسمت‌های هیوله، قافیّه‌پردازی خیلی دقیق نیست و واژه‌هایی مانند «منم و نمن»، «مَیَس و نکَش» هم‌قافیّه شده‌اند. همچنین تلفّظ لری برخی کلمات با واژگان فارسی هم‌قافیّه شده است؛ مثل واژه‌های «بها و نُوا»، «نو و چطو».

۲-۵-۲. جنبه‌های زیبایی‌شناسانه

زبان این عروسی‌خوانی ساده است و از تشبیهات و استعارات غریب در آن خبری نیست. غالباً، عینیّات بر انتزاعیّات تفوّق دارند. استفاده از نمادها برای زدن فال نیک و استفادهٔ هوشمندانه از رنگ‌ها و عناصر پربرکتی مانند آب، اسب، رنگ فیروزه‌ای و ...، به‌عنوان نمادهای سعادت، در شعر دیده می‌شود. استعارات، ساده و بعضاً متناسب با جغرافیای منطقه است؛ مثلاً، در قسمتی کبک که نماد زیبایی و رعنایی و پرندهٔ محبوبی در بین لرهاست، استعاره از عروس است؛ عروسی که در قفس داماد زندانی بوده و داماد با شنیدن صدای برف و باران یاد آن افتاده است. برخی مفاهیم نیز کنایی بیان شده‌اند؛ مثلاً، برای بیان بلندمرتبگی عروس، او را «برادرزادهٔ سرتیپ شاه» خوانده‌اند.

نمادها در این شعر، نقش ویژه‌ای دارند و انار برجسته‌ترین آنهاست. «میوهٔ انار نزد قدیمیان به‌عنوان سمبل تولید مثل و عشق شمرده می‌شد» (مقصودی، ۱۳۸۶: ۵). تولید مثل نزد قوم لر اهمّیّت زیادی دارد و طبعاً عروسی‌خوانی‌های لری به نمادهایی مانند انار که حاکی از این امر باشند، توجّه ویژه دارند. همچنین بعضی از تصویرسازی‌ها جالب توجّه است؛ مثلاً، اینکه مقابل منزل پدر داماد ساز و دهل می‌زنند و هم‌زمان مقابل منزل پدر عروس، جهاز را بار می‌کنند، نوعی ایجاد تصویر ذهنی از صحنه‌هاست. تشخیص هم در این ترانه دیده می‌شود. اساساً انسان‌هایی که با طبیعت مأنوس‌اند، آن را جاندار و اثرگذار می‌پندارند و حتّی با آن هم‌کلام می‌شوند؛ مانند مخاطب قراردادن سنگ مرمر و درخواست آب از آن. استفاده از جناس، واج‌آرایی و تکرار، برای تقویّت موسیقایی نیز از عناصر قابل توجّه این شعر است؛ برای مثال، در بخشی از شعر، عبارت «سنگ مرمر» پشت‌هم تکرار شده است یا در بعضی از ابیات، مانند بیت زیر واج‌آرایی وجود دارد:

اِمشونَه، چاردَ شونَه، دلِ داماد هی هَوَس

:/emšoa: čarda šowa dele damad hi havas/

(امشب چهاردهمین شبی است که دل داماد هوس یار را دارد)

شِرِ شِرِ برف و بارو، کوکی داشتیم در قفس

:/šere šere barf o baro: ko:ki daštim dar qafas/

(صدای برف‌وباران می‌آید، یادش به خیر کبکی در قفس خانه داشتیم)

همچنین واج‌آرایی در ترکیب‌های دیگری مانند «در حونه هالو»، «تا بشورم زلف مشکی»، «سر دسش دکمه طلا» و ... نیز دیده می‌شود.

ابیات هیوله غشّ‌وسمین است؛ زیرا سرایندگان آن افراد مختلفی هستند و به تبع همین امر، جنبه‌های زیبایی‌شناسانه نیز در آن متفاوت است امّا باید آنها را در قاموس ادب عامّه و سادگی مخاطب آن بررسی کرد. در ادامه، برای دسته‌بندی جنبه‌های ادبی هیوله، جدولی به تفکیک آرایه‌ها رسم شده است:

آرایه‌های موجود در هیوله	
تشبیه	● لبهٔ یقهٔ داماد به طلا ● زلف مشکی به شب و قرص ماه به عروس (تشبیه مرکب) ● سه برادران به سه برج
استعاره	● چَپَه گل: عروس
نماد	● کبک: زیبایی و رعنایی ● طلا: ثروت و جایگاه ● رنگ آبی و فیروزه: خوشبختی و دفع چشم زخم ● انار: باروری ● درخت میخک: خوشبختی ● مرغِ سفید پرپری: سپیدبختی ● اسب سوز (اسب سفید): سپیدبختی و خوشبختی
کنایه	● گشودن پر و بال: گشاده‌رویی و رضایت ● برادرزادهٔ سرتیپ شاه: دولتمندی عروس ● زعفران ساییدن بال خروس: شادی و سرور ● زین‌کردن اسب: آمادگی برای حرکت ● انگشت به آب چشمه زدن: به جریان انداختن پیوند
تشخیص	● خطاب قراردادن سنگ مرمر
مبالغه	● مخمل‌بودن کیسهٔ روی شانهٔ داماد و طلابودن سنگ پای او ● آب‌خوردن داماد با جام طلا ● شمشیرکش بودن همهٔ اقوام داماد
تکرار	● آقا (۲ بار) ● مَن (٤ بار) ● من (٤ بار) ● پالتو آوی (۲ بار) ● آقا (۳ بار) ● حمام (٤ بار) ● قوری اِشکَس (۳ بار) ● رَمو دیرَه (۳ بار) ● حاله (۲ بار) ● حجلَه (۳ بار)

	● برج (۳ بار) ● پل (۳ بار) ● مَخُن مَخُن ● بَرچِ بَرچ ● شِرِ شِرِ
واج‌آرایی	● دِل ناگِرُنی دو هِزار دِیَه (د) ● اِمشونَه، چاردَ شونَه (ش) ● هی هَوس (ه) ● بردِشَه حونَه هُسیرَش دادشه (ش، ح) ● کُشِم که نُ پَزونه شیشَکی (ش) ● شادُماد نِشَستِیَه (ش) ● کیسَه شُنِش مخمَلَه و سنگِ پاش خشک اِز طِلا (ش، خ) ● اِسپی پرپری، پَری (پ) ● در حُنَ هالو (ح) ● اسب سوزی زِ کُ وُریسا (س) ● گِلال وِ او گِلال گُمِ‌گُم (گ) ● همشون شَمشیر کَشَن (ش) ● انگُشتَر تیکَه طِلا (ت)
استفهام انکاری	● تختِتِه کُجا بَوَنِم؟ (تختت را کجا ببندم؟) ● راه حَمُمِت کجا؟ (راه حمام کدام طرف است؟) ● مَه ایما اِنار خوریم؟ (مگر ما انارخوریم؟) ● حجلَه کیَه؟ (حجلهٔ‌کیست؟) ● کی بَیَردَ دور حجله؟ (چه کسی دور حجله بگردد؟)
مراعات‌النظیر	● بلبل - گل ● برف - باران – کبک - قفس ● دختر _ برادرزاده ● والی ولایت – سرتیپ شاه
جناس	● تخت و رخت ● اُو و نو
تضاد	● بالا - دامون (پایین)

۳. نتیجه

اوّلین و مهم‌ترین نکتهٔ این پژوهش، حفظ یکی از روایت‌های اصیل عروسی‌خوانی هیوله است. این سرود ۳۲بیتی که میراث شفاهی قوم لر است، از روز نامزدی تا بعد از عروسی را شامل می‌شود و بیشتر این بیت‌ها که تنها حافظ آنها، برخی از افراد سالخوردهٔ محلّی بودند، برای نخستین‌بار ثبت و

ضبط شد. بحث هیوله با این پژوهش به پایان نرسیده است و این گونهٔ وسیع، نیازمند پژوهش‌های مکمّل است؛ زیرا روایت‌های دیگری در سایر شهرهای لرستان و همچنین سایر استان‌های لرنشین دارد که ذکر آنها در این مجال نمی‌گنجید.

کاوش دربارهٔ هریک از این شعرها، می‌تواند راهنمای مطالعات جامعه‌شناختی و روان‌شناختی باشد؛ زیرا ادبیّات عامّه با مشارکت آحاد مردم شکل می‌گیرد و ابیات این عروسی‌خوانی‌ها بیانگر ذوق، سلیقه، حالات روحی، فرهنگ و باورهای مردم است. این اشعار حتّی بیانگر برخی مشخّصات اقلیمی، تاریخی و دیگر مختصّات زندگی مردم است؛ مثلاً طبق ابیات هیوله، می‌توان دریافت که کبک، پرنده‌ای محبوب در جوامع لرنشین است و کوه و دشت، عناصر جغرافیایی مهمّی به شمار می‌آیند. به‌علاوه، نکات دیگری که در خلال هیوله ذکر شد و می‌توان آنها را با عروسی‌خوانی‌های سایر مناطق مقایسه کرد؛ مثلاً، در عروسی‌خوانی‌های جنوبی به‌جای کوه، دریا نقش پررنگی دارد و یا به‌جای کبک، ماهی مورد توجّه است و این امر بیانگر آن است که می‌توان از کلّی‌ترین تا جزئی‌ترین نکات زندگی مردم را در این عروسی‌خوانی‌ها ردیابی کرد.

با وجود تعداد زیاد و تنوّع کم‌نظیر عروسی‌خوانی‌های لری، این شعرها فاقد دسته‌بندی دقیق، علمی و منسجم‌اند و حتّی نام برخی از آنها محل اختلاف است. راه حل این موضوع، انجام پژوهش‌هایی دقیق دربارهٔ یکایک این شعرها و شناسایی هریک از آنها و نهایتاً ارائهٔ یک دسته‌بندی کلّی و منسجم است. برخی به‌نادرستی، هیوله را مترادف سیت‌بیارم، رمو دیره و ... می‌دانند؛ امّا ابیات ذکرشده در این پژوهش، بیانگر آن بود که مترادف‌دانستن هیوله با آنها خالی از اشکال نیست. اساساً هیوله یک گونه است و جامعِ بخش‌های مختلف عروسی است؛ امّا عروسی‌خوانی‌های دیگر، بیانگر یک رسم خاصّ هستند. یکسان‌دانستن هیوله با آنها به سبب اشتراک ریشه‌هاست؛ یکسانی نحوهٔ اجرا، وزن، برخی کلمات و ... در این شعرها، نشانهٔ پیوندی دیرینه میان آنهاست؛ لیکن به‌مرور زمان و با مشارکت سرایندگان محلّی، هر بیت سر سلسلهٔ شعری مجزّا شده است، روایت‌های مختلف از یکدیگر منفک شده‌اند و اینک با حجم گسترده‌ای از عروسی‌خوانی‌ها روبه‌رو هستیم که از یکدیگر مجزّا هستند.

در این جستار، اصل سرود هیوله را در قالب پانزده رسم متعدّد، ذکر و بررسی کردیم. همچنین ضمن معرّفی هیوله، علّت نام‌گذاری، ویژگی‌ها، نحوهٔ اجرا و مجریان و جنبه‌های ادبی (قالب، وزن، قافیّه و جنبه‌های زیبایی‌شناسانه) آن تحلیل و آرایه‌های ادبی این عروسی‌خوانی در دوازده دستهٔ مجزّا طبقه‌بندی شد.

سپاس‌گزاری

از خانم‌ها: محترم بیات، سهیلا احمدی و فاطمه خاکباز و آقایان: علی‌محمّد زیدوند و علیرضا بیات که به فراهم‌آوردن ابیات هیوله و تدوین این پژوهش یاری رساندند، صمیمانه سپاسگزاریم.

منابع

احمدپناهی، محمّد (۱۳۸۳)، ترانه و ترانه‌سرایی در ایران، چ ۲، تهران، سروش.

ارشد، معصومه و همکاران (۱۳۹۸)، «تحلیل زیبایی‌شناختی شادی سروده‌های لرستان باتکیه‌بر ترانهٔ سیت بیارم»، زیبایی‌شناسی ادبی، د ۱۰، ش ۴۲، ۱۲۵-۱۵۴.

امرایی، آرش و علی بازوند (۱۳۹۹)، «نگاهی به بومی سروده‌های لرستان»، ادبیّات و زبان‌های محلی ایران‌زمین، د ۶، ش ۳، ۵۱-۷۲.

بیرونی، ابوریحان (۱۳۷۴)، الجماهر فی الجواهر، چاپ یوسف الهادی، تهران، علمی و فرهنگی و میراث مکتوب.

پهلوان، کیوان (۱۳۸۷)، «جلوه‌ای از مراسم عروسی در میان لرهای لرستان و بختیاری»، فرهنگ مردم ایران، ش ۱۳، ۱۱۷-۱۴۲.

ـــــــــــ (۱۳۹۷)، فرهنگ گفتاری در موسیقی ایران (استان‌های لرستان و ایلام)، چ ۳، تهران، آرون.

چنگایی، عزت‌اللّه و محمّد حنیف (۱۳۷۴)، فرهنگ قوم لر، تهران، جهاد دانشگاهی.

حنیف، محمّد (۱۳۸۳)، «بازتاب کار و تلاش در ترانه‌های عامیانهٔ لرستان»، فرهنگ مردم ایران، ش ۲، ۱۰۱-۱۱۲.

ـــــــــــ (۱۳۸۶)، سور و سوگ در فرهنگ عامّه لرستان و بختیاری، تهران، اداره کل پژوهش‌های رادیو.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۸)، زبان و ادبیّات عامهٔ ایران، چ ۴، تهران، سمت.

ـــــــــــ (۱۴۰۰)، «ترانه‌های عروسی در فرهنگ شفاهی مردم ایران»، فراسوی فارسی (مجموعه مقالات یادنامهٔ دکتر زهرا استادزاده)، تهران، کتاب تهران، ۱۴۳-۱۶۵.

رویانی، وحید (۱۳۹۰)، «پیشینهٔ اساطیری فیروزه در ادبیّات فارسی»، تاریخ ادبیّات، ش ۶۴/۳، ۱۱۷-۱۳۱.

زیودار، علی (۱۳۷۶)، «چهل سرو، سرود سرنوشت»، شعر، ش ۲۱، ۹۶-۱۰۰.

شادابی، سعید (۱۳۹۵)، فرهنگ مردم لرستان ۲، خرم‌آباد، شاپورخواست.

طوسی، خواجه نصیرالدّین (۱۳۴۸)، تنسوخ‌نامه، چاپ مدرّس رضوی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

عادل‌زاده، پروانه و کامران پاشایی فخری (۱۳۹۴)، «بررسی انار در اساطیر و بازتاب آن در ادبیّات فارسی»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، س ۸، ش ۱، ۳۶۱-۳۷۴.

عسکری‌عالم، علیمردان (۱۳۸۷الف)، فرهنگ عامهٔ لرستان، خرم‌آباد، شاپورخواست.

ـــــــــــ (۱۳۸۷ب)، فرهنگ و باورهای مردم لرستان (فرهنگ عامّه لرستان/۲)، ویراستهٔ مهتاب بازوند، خرم‌آباد، شاپورخواست.

ـــــــــــ (۱۳۸۸)، ادبیّات شفاهی قوم لر، تهران، آرون.

قنبری عدیوی، عبّاس (۱۳۹۰)، «گونهٔ ترانه در ادبیّات عامّهٔ بختیاری»، ادبیّات و زبان‌های محلّی ایران زمین، ش ۱، ۱۴۹-۱۷۶.

محرّر، ایرج (۱۳۶۵)، آئینهٔ آئین‌ها و افسانه‌های لرستان، تهران، بنیاد نیشابور.

مقصودی، شهرام (۱۳۸۶)، اناردرمانی، تهران، کشاورزی.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۵)، وزن شعر فارسی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

هدایت، صادق (۱۳۷۱)، فرهنگ عامّهٔ مردم ایران، تهران، چشمه.

ادب فارسی، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۹
10.22059/jpl.2022.336592.2009
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

A Study of Technorealism in *This Weblog Will be Transferred*

Zahra Taheri
Assistant Professor of English Literature, University of Kashan Kashan, Iran

(P 211-229)
Received: 6 January 2022; Accepted: 18 April 2022

Abstract

Due to the dominance of cyber space on the world, it is obvious that people's daily lives, especially young adults', have been affected so much by this space. The same is true about art and literature as true mirrors to life. Therefore, this article focuses on the notion of 'technorealism' in *This Weblog will be Transferred* (2012), the acclaimed work of contemporary Iranian writer, Farhad Hasanzade, through a posthumanist perspective. Using ideas of Falnagan and others, the writer tries to elaborate on notions of technorealism which has recently become popular in young adult literature. To this end, the notions of "physical self" and "digital self" are discussed while it foregrounds the fluidity of identity as a major feature of posthuman literature. It is argued that technorealist literature makes attempt to imitate cyber space and realize its features in printed books. Adopting a polyphonic multi-perspectivism while introducing linguistic innovations, this new genre tries to provide a positive perspective towards the cyber space, despite its all possible threats. It also tries to replace the grand narratives of liberal humanism –such as individualism and essential identity—with 'collectivism' and fluid identity which can be deployed as great guards against binary-orient system of liberal humanism.

Keywords: Technorealism, Fluid Identity, Collectivism, Cyberspace, Farhad Hasanzade.

ویژگی‌های تکنورئالیسمی در رمانِ *این وبلاگ واگذر می‌شود*

زهرا طاهری*

استادیار زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

(از ص ۲۱۱ تا ۲۲۹)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۱۶، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱/۲۹

علمی-ترویجی

چکیده

مقالهٔ حاضر به بررسی ژانر تکنورئالیسم (رئالیسم مبتنی بر تکنولوژی) و کاربرد آن در ادبیّات کودک می‌پردازد. نویسنده ضمن معرّفی ویژگی‌های این نوع ادبی و تمرکز بر موضوعاتی نظیر «خود واقعی»، «خود مجازی»، «هویّت سیّال» درپی پاسخ به این پرسش است که ویژگی‌های رمان‌های تکنورئالیسمی چیست و چه تأثیری می‌تواند در بالندگی و رشد فردی و اجتماعی نوجوانان ایفا کند؟ بدین منظور، رمان این وبلاگ واگذر می‌شود (۱۳۹۱)، اثر فرهاد حسن‌زاده، نویسندهٔ برجستهٔ ادبیّات کودک و نوجوان معاصر، بررسی می‌شود تا با تمرکز بر ویژگی‌های زبان‌شناختی و روایی آن، به چگونگی تقلید این آثار از رسانه‌های اجتماعی برخط نظیر وبلاگ‌ها بپردازد. در این پژوهش که به روش تحلیلی ـ توصیفی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای است، چنین استدلال می‌شود که این نوع آثار با نوآوری‌هایی نظیر «روایت ازهم‌گسیخته»، «چندکانونگی»، «اختلاط ژانری» و «نوآوری‌های زبانی» می‌کوشند تا بازتعریف جدیدی از مقولهٔ هویّت و فرهنگ، به‌ویژه پس از تسلّط تکنولوژی بر زندگی روزمرّه در دهه‌های اخیر به دست دهند. به نظر می‌رسد این آثار با ایجاد تغییر در گفتمان ایدئولوژیک مرسوم در تلاش‌اند فضای مجازی را بیش از پیش مکمّل زندگی نوجوانان ترسیم کنند تا تهدیدی بزرگ علیه آن و افزون بر آن، افق جدیدی در فراسوی بازتعریف هویّت فردی و هم‌گرایی فرهنگی، که تحت اصل فردیّت گفتمان انسان‌گرای لیبرال به حاشیه رانده شده بود، بگشایند.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات کودک، تکنورئالیسم، فرهاد حسن‌زاده، فضای مجازی، هویّت سیّال.

*. رایانامهٔ نویسنده: *ztaheri@kashanu.ac.ir*

۱. مقدّمه

ظهور فنّاوری‌های مدرن و جهانی‌شدن اینترنت نه‌تنها به بازتعریف مقوله‌های فلسفی نظیر «زمان» و «مکان» منجر شد، بلکه انقلابی شگرف در حوزهٔ فرهنگ رقم زد که مفاهیمی نظیر هویّت فردی، مذهبی و نژادی جوامع را به‌شدّت تحت تأثیر قرار داد. با گذر از مرزهای جغرافیایی، الگوهای ارتباطی و مدل‌های اجتماعی نیز متحوّل شدند و نوع بشر ناگزیر از بازتعریف کلان‌روایت‌هایی (Meta-narratives) نظیر جغرافیا، فرهنگ، نژاد و هویّت شد. به نظر می‌رسید دیگر دوانگاره‌های پیشین، کارکرد خود را از دست داده بودند و جهان به‌سمت نوعی هم‌گرایی گام برمی‌داشت که در آن پدیدهٔ «اختلاط» (Hybridity) بر مرزهای منفکّ پیشین برتری داده می‌شد. اگرچه این امر چنان‌که شایسته بود، محقّق نشد؛ امّا دست کم، بازگشت به‌گذشته و تقلید صرف از مدل‌های آن را نیز به‌چالش کشید؛ به‌طوری که جهان شاهد بروز نخستین پدیدهٔ «چندصدایی» (Polyphonic) شد که تاکنون به دلیل تسلّط تفکّر انسان‌گراییِ لیبرال اجازهٔ بروز نیافته بود. یکی از این صداها، صدای نسل نوجوان بود که در کنار «دیگری» (The other) سیاه‌پوست، زنانه و نژادی پیوسته سرکوب می‌شد. نشنیدن صدای این گروه، مانند انواع «دگرشده‌ها» (Otherized) ریشه در عقلانیّت مدرن انسان‌گرای لیبرال و ساختار سلسله‌مراتبی آن داشت که نوجوانی را دوران سرکشی، هنجارگریزی و حاکمیّت احساس تعریف می‌کرد؛ بنابراین، این گروه از ایده‌آلِ خردورزی و احساس‌گریزی جامعهٔ لیبرالیسمی بسیار فاصله داشت.

آغاز دوران پسامدرن و رشد فنّاوری، افق نوینی در برابر این گروه گشود؛ با تغییر دیدگاه اجتماعی، عرصه‌های فرهنگی و سیاسی نیز متناسب با آن دستخوش تغییر شدند. در نتیجهٔ این تغییرات، ادبیّات نوجوان نیز از مولفه‌های ادبیّات تعلیمی صرف فاصله گرفت؛ به‌دیگرسخن، این نوع ادبیّات فقط در پی کنترل، تعلیم و تبدیل کودکان به شهروندی متمدّن و ایده‌آل نبود، بلکه به ابزاری برای بازنمایی مشکلات و روحیّات نسل نوجوان تبدیل شد؛ از این‌رو، دیگربار سبک رئالیسم ادبی در کنار سبک‌های فانتزی و تخیّلی در پسامدرن محبوبیّت یافت. نمونه‌های اوّلیّهٔ این نوع ادبیّات در ایران را می‌توان در آثار صمد بهرنگی دید. کمتر کسی است که ماهی سیاه کوچولوی وی را دعوت به کنشگری فعّال کودک و نوجوان در اجتماع به‌شمار نیاورد.

لیکن در کنار این تغییرات شگرف مثبت، گستردگی حضور نوجوانان در فضای مجازی در دهه‌های اخیر، تنش‌آفرین نیز بوده است؛ چراکه آسیب‌پذیری این گروه برابر جنایات و خطرها با ورود آزادانه به‌فضای مجازی نه‌تنها کاهش نیافته، بلکه جدّی‌تر شده است. این امر، سبب بروز واکنش‌های متفاوتی از سوی منتقدان ادبیّات نوجوان و نحوهٔ بازنمایی این فضا در آثار ادبی شده است. برخی منتقدان نظیر هی‌لیز (Hayles) بر این باورند که فضای مجازی تهدیدآمیز است؛ در نتیجه، آثار فراوانی برای تبیین خطرهای این فضا و آگاهی‌بخشی به‌نوجوانان در غرب به چاپ رسیده که از آن جمله می‌توان به رمان بازیِ اِندر (*Ender's Game*) اشاره کرد که دربارهٔ کم‌رنگ‌شدن

مرز بین واقعیّت و مجاز هشدار می‌دهد. در برابر این گروه، منتقدانی نظیر مک‌نیل (Mcneill) و فلنگن (Flangan) قرار دارند که معتقدند واقع‌بینی آنان را ملزم می‌کند که جذابیّت، گستردگی و ماهیّت سرگرم‌کنندهٔ فضای مجازی را نیز به شمار آورند؛[1] چراکه نوجوان امروزی غالب اوقات خویش را در فضای مجازی می‌گذراند و از این‌رو، تلاش برای جدایی نوجوان از این فضا که با زندگی فردی وی درهم تنیده‌شده، خلاف واقعیّت موجود است؛ بنابراین، ادبیّات برای حفظ بقای فرهنگی خویش، ناگزیر از همراهی با شرایط نوین شده است. برآیند این تفکّر، ایجاد فضا برای شکل‌گیری ژانری نوین است که از آن به «ادبیّات تکنورئالیستی» (Technorealism) تعبیر می‌شود. این ادبیّات که می‌کوشد رابطهٔ فضای مجازی و دنیای واقعی و تأثیرات آنها را بر یکدیگر به تصویر کشد، نزدیک به دو دهه است که در غرب شکل گرفته است. مخاطب این نوع ادبیّات قشر نوجوان است. این نوعِ ادبی از یک‌سو بازتابی از دغدغه‌های فکری و اجتماعی نوجوانان است و از دیگرسو بر فضای واقعی زندگی آنان تأکید می‌کند.

در ایران این نوع ادبیّات پدیده‌ای کاملاً نوظهور است که معدود نویسندگانی بدان پرداخته‌اند. از این میان، شاید بتوان فرهاد حسن‌زاده را جزء پیشگامان این نوع ادبی برشمرد که داستانی تقریباً تکنورئالیستی را در رمان این وبلاگ واگذار می‌شود (۱۳۹۱) رقم زده است؛ از این‌رو، این پژوهش بر آن است تا ضمن معرّفی ویژگی‌های ادبیّات تکنورئالیستی و تمرکز بر تأثیرات فضای مجازی بر قشر نوجوان، بدین پرسش‌ها پاسخ دهد: ویژگی‌های ادبیّات تکنورئالیستی که آن را از ادبیّات رئالیستی پیشین متمایز می‌کند چیست؟ تداخل فضای مجازی و فضای واقعی چگونه در ساختار روایی و زبانی رمان حسن‌زاده منعکس شده است؟ حسن‌زاده چگونه مقوله‌هایی نظیر «خود واقعی» (Physicall self)، «خود مجازی» (Virtual self) و «هویّت سیّال» را به تصویر کشیده است؟ آیا اثر حسن‌زاده همانند نمونه‌های غربی به انعکاس تعامل و کنش‌گری فعّال نوجوانان و رسانه می‌پردازد؟

به‌رغم نوآوری‌های زبانی و روایی و کسب جوایز متعدّد، رمان حسن‌زاده از سوی منتقدان بسیاری بررسی نشده است. پژوهش‌ها دربارهٔ این اثر به چندین مقاله محدود می‌شود که از آن جمله می‌توان به مقالهٔ «خوانش رمان نوجوانِ این وبلاگ واگذار می‌شود، براساس اصول نقد لاکانی» (۱٤۰۱) نوشتهٔ مرادی و چالاک اشاره کرد که مقولهٔ فردیّت را در شخصیّت زال از دیدگاه لاکانی بررسی می‌کند. غیاثی و کمال‌آبادی نیز در اثر دیگری با عنوان «خوانش بینامتنی فراداستانِ این وبلاگ واگذار می‌شود» (۱۳۹٤) به بررسی مقولهٔ فراداستان و بینامتنیّت در این اثر می‌پردازند. به نظر می‌رسد که کمتر منتقدی در ایران به نوآوری ژانری این اثر و ماهیّت تکنورئالیستی آن توجّه داشته و همین نکته نوآوری پژوهش حاضر را تأیید می‌کند. دربارهٔ نقد تکنورئالیستی به‌منزلهٔ رویکردی نوین در نقد آثار ادبی نوجوان نیز مقالات اندکی در دسترس است؛ از جملهٔ این مقالات می‌توان به مقالهٔ ویکتوریا فلنگن تحت عنوان «سوبژکتیوته در فضای مجازی» اشاره کرد که در آن

به نقد مرد قطارنشین (۲۰۰۶) نوشتهٔ هیتوری ناکانو می‌پردازد. این مقاله که بر ماجرای روایت عاشق‌شدن مردی جوان و اشتراک‌گذاری این ماجرا در صفحهٔ وبلاگ خویش با خوانندگان متمرکز است، به تأثیر فضای مجازی بر رفتارهای مرد جوان، نقش این فضا در حلّ مشکلات جوانان و هم‌گرایی اجتماعی، به‌رغم فردیّت حاکم اشاره می‌کند.

۲ . ادبیّات تکنورئالیسمی، نوجوانان و فضای مجازی

کاترین مونت‌گومری (Kathryn Montgomery) و باربارا رُبلز (Barbara Robles) در مقالهٔ خود با عنوان «نوجوانان به‌منزلهٔ شهروندان مجازی»(۲۰۰۶) دیدگاهی متفاوت از فضای مجازی و از تأثیر آن بر قشر نوجوان به دست می‌دهند. از منظر ایشان، نوجوانان دیگر مصرف‌کنندهٔ صرف دنیای مجازی نیستند و به‌رغم دیدگاه مرسوم، نقش پررنگ و فعّالی در خلق فرهنگ در این فضا ایفا می‌کنند (Montgomery & Robles, 2006: 132)؛ این تعبیر از فضای مجازی و نقش نوجوانان در دنیای امروز، راه‌گشای افق‌های نوینی در ادبیّات نوجوان و پیدایش ادبیّات تکنورئالیسمی شده که امروزه، با وجود تمام تبلیغات منفی، می‌کوشد نقش سازندهٔ این فضا را در زندگی نوجوانان برجسته کند. این تأکید بیش از هرچیز، بر ماهیّت سیّال این فضا و خلق و تغییر مناسباتی متمرکز است که در دنیای بیرون، نه‌تنها دور از دسترس ایشان که تقریباً ناممکن می‌نماید؛ از این‌رو، فضای مجازی نویدبخش چنان حیات اجتماعی پررنگ و سازنده‌ای برای نوجوان است که هرگز متصوّر نبوده است؛ چراکه این گروه همواره به دلیل سلسله‌مراتب‌های فرهنگی به نوعی انفعّال در دنیای واقعی محکوم شده است (Subrahmanyam & Greenfield, 2008: 123).

این ویژگی‌ها در کنار دانش رسانه‌ای نوجوانان، فضای مجازی را به‌رقیب سرسخت دنیای حقیقی تبدیل کرده است؛ به‌طوری که در این فضا نوجوانان فارغ از محدودیت‌های شهروندی حاکم بر فضای واقعی، برای نخستین‌بار، به‌گفتهٔ دان تپسکات (Don Tapscott)، «به نیروی محرکهٔ تغییرات اجتماعی بدل شده‌اند» (42 :1998). از منظر فلانگن، پیامد این امر تبدیل نوجوانان به فعّالانی سیاسی/ اجتماعی است که قادرند با شکل‌دهی اجتماعات مختلف مجازی خاستگاه جریان‌های فرهنگی متفاوتی در جهان امروز باشند (ibid: 70). به‌علاوه، ماهیّتِ مرکززدا و سیّال فضای مجازی (همانند گفتمان پسامدرنیسمی) به‌نوعی «بازنمای تغییر عامدانهٔ رویکردی» از ساختار سلسله‌مراتبی گفتمان انسان‌گرای لیبرال و کلان‌روایت «فردیّت» است (ibid: 72)؛ به دیگر سخن، این فضا با تأکید بر ساختاری افقی و روابطی ریزومی نوعی «بینیّت» (In-betweenness) را به تصویر می‌کشد که با تجارب روان‌شناختی و تجربی نوجوانان که در فضای بینابینی کودکی و بزرگسالی به سر می‌برند، بسیار همخوانی دارد.

درهم‌تنیدگی فضای واقعی و مجازی، علاوه بر ماهیّت زایا و جذّاب این فضا برای قشر نوجوان، سبب شکل‌گیری ژانری به نام «تکنورئالیسم» شده است؛ ژانری که می‌کوشد «محیط مجازی را در

فضای کتب کاغذی به تصویر کشد»(Subrahmanyam & Greenfield, 2008: 123). شکل‌گیری این نوع ادبیّات در وهلهٔ نخست، نوعی هم‌افزایی بین فضای مجازی و دنیای واقعی ایجاد می‌کند؛ چراکه رویکرد دوانگارانهٔ انسان‌گرای لیبرال بر انفکاک این دو فضا و برتری یکی بر دیگری تأکید می‌کند؛ نوعی برتری که از منظر هی‌لیز برای جهان معاصر بسیار خطرناک شمرده می‌شود؛ زیرا با اقبال عمومی به فضای مجازی، «حضور فیزیکی» امری بی‌ارزش به شمار خواهد رفت (Haleys, 1993: 175). امّا شکل‌گیری این نوع ادبیّات بدون بازتعریف مقولهٔ «فضا» (Space) ممکن نیست؛ به دیگرسخن، این نوع ادبیّات مبتنی بر ادراک نوینی از مقولهٔ فضاست که در آن، فضای مجازی به همان میزان فضاهای مادّی، واقعی و اصیل پنداشته می‌شود. در واقع، استفاده ازتعبیر «فضای مجازی» (cyberspace) به موجودیّت فضایی غیر مادّی برای پیاده‌سازی و یا تحقّق تجاربی کاملاً مادّی صحّه می‌گذارد (Nunes, 1999:61). کم‌رنگ‌شدن این مرزها، ناگزیر با نوآوری و سنّت‌شکنی‌های ادبی همراه می‌شود و ماهیّتی شناور به ادبیّات تکنورئالیستی می‌بخشد که هدف آن «بازنمایی متنی فضای مجازی در رمان‌های نوجوانان است» (ibid: 155). این آثار ناگزیر با استفاده از تکنیک‌های زبان‌شناختی و گرافیکی، به تقلید شبکه‌های برخط نظیر بلاگ‌ها، پیغام‌های فوری، اتاق‌ها و تالارهای گفت‌وگو می‌پردازند (ibid) و دامنهٔ گسترده‌ای از ابداعات متنی نظیر ازهم‌گسیختگی روایی، چندکانونگی، اختلاط ژانری و نوآوری‌های زبان‌شناختی را رقم می‌زنند (ibid: 156).

۳. ویژگی‌های روایی ادبیّات تکنورئالیستی

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، منظور از ادبیّات تکنورئالیستی ادبیّاتی است که در بستر نوشتار می‌کوشد از فضای مجازی تقلید کند و این تقلید، در چارچوب ادبیّات رئالیستی، یعنی در بستر پی‌رنگی مشخّص، زمان روایی خطّی(Linear) و چارچوب آغاز، میانه و پایان صورت می‌پذیرد؛ امّا شایان ذکر است که تحمیل ساختار روایی سنّتی بر گفت‌وگوها و تعاملات بین فردی در رمان‌های تکنورئالیستی در وهلهٔ نخست، نوعی اختلاط روایی (Hybridize narrative form) را رقم می‌زند. این اختلاط، ماحصل تقلید این آثار از فضای مجازی و تلاش برای شبیه‌سازی وبلاگ‌ها، تالارهای گفت‌وگو و یا پیغام‌های فوری در بستر ساختار روایی سنتی است؛ از این‌رو، در این نوع آثار به‌رغم وجود پی‌رنگی کلّی و رابطهٔ علّی-معلولی حاکم بر روایت، به علّت تعدّد شخصیّت‌ها در هر صفحه و گاه طرح نکات نامربوط به‌پی‌رنگِ اصلی داستان از سوی آنها، دنبال‌کردنِ پی‌رنگ روایت بسیار مشکل‌تر از روایت رئالیستی است؛ چراکه در این فضا خواننده صرفاً با خواندن پیام‌های ارسالی شخصیّت‌ها می‌تواند به داستان پی‌برد. از دیگرسو، وجود شخصیّت‌های متعدّد نوعی فضای تعاملی را برای خواننده ترسیم می‌کند که بسیار به تالارهای گفت‌وگو و یا اتاق‌های گپ مجازی شبیه است؛ البتّه این ویژگی، چنین روایاتی را بیش‌ازپیش گفت‌وگومحور و نمایش‌گونه

به تصویر می‌کشد تا متن داستانی مبتنی بر بندهای بلند؛ با این تفاوت که این متون برای اجرا نوشته نشده‌اند (Flanagan, 2014a: 164).

علاوه بر گفت‌وگومحوری، در این آثار به دلیل تقلید از تالارهای گفت‌وگو، خواننده با حجم بی‌شماری از شخصیّت‌ها روبه‌رو می‌شود که هم‌زمان با یکدیگر در حال تعامل هستند. وجود شخصیّت‌های بی‌شمار ناگزیر به چندکانونگی روایت منجر می‌شود. اگرچه مقولهٔ چندکانونگی پدیده‌ای نوظهور نیست و پیش از این در دیگر آثار به کار برده شده‌است، امّا در رمان‌های تکنورئالیستی، خواننده با نوعِ اغراق‌آمیز این پدیده روبه‌رو می‌شود (Ibid: 176)؛ به دیگرسخن، اگر در آثار ادبی پیشین، اثر از دیدگاه چندین شخصیّت روایت می‌شد، این روایات هرگز هم‌زمان صورت نمی‌پذیرفتند و غالباً فصل‌به‌فصل و یا بخش‌به‌بخش، یکی پس از دیگری نقل می‌شدند؛ امّا در روایات تکنورئالیستی، چندین شخصیّت هم‌زمان در یک صفحه و دربارهٔ یک یا چند موضوع تبادل نظر می‌کنند که خوانش این آثار را در مقایسه سخت‌تر می‌کند. به گفتهٔ الیزا درسانگ (Eliza Dresang) و کاترین مکلاند (Kathryn McClelland):

> هنگامی که چندکانونگی روایی در اثری اتّفاق می‌افتد، ساختارش غالباً به دلیل تغییر [پیوسته] صدای شخصیّت‌ها دستخوش تغییر می‌شود. این چینش بسیار تعاملی است؛ چراکه خواننده ناگزیر از سر هم‌کردن داستان است تا شکاف‌ها پر شوند. امّا تنوع کانون دید به‌همان میزان به محتوای متن نیز مربوط می‌شود؛ زیرا خواننده باید خودش را جای افراد مختلف قرار دهد، در حالی‌که همان موضوع را از مناظر مختلف مشاهده می‌کند (1999: 164).

علاوه بر تعدّد شخصیّت‌ها که به چندکانونگی این آثار منجر می‌شود، این آثار دارای ویژگی «بینامتنی» نیز هستند. بینامتنیّت (Intertexuality)[۲] از یک‌سو، برآیند ابرپیوندهاست. به گفتهٔ مری لور راین (Marie-Laure Ryan) «در عصر فضای مجازی به دلیل وجود ابرپیوندها (Hyperlinks) متن علناً به شبکه‌ای از متون گوناگون بدل شده و ماهیّت آن بازنوشته می‌شود» (14 :1999). اگرچه ابرپیوندها در متون چاپی بی‌تأثیر می‌شوند، ولی وجود آنها در متن می‌تواند نقشی نمادین در تداعی متون مجازی ایفا کند. از دیگرسو، مقولهٔ بینامتنیّت در متون چاپی بیش از هر چیز برآیند «انواع عبارات زبان‌شناختی [. . .] به‌ویژه مختصرنویسی و زبان روزمرهٔ فضای مجازی (در واقع زبان ویژهٔ گفتمان جوانان) و زبان نوشتار فرهنگ متعالی است» (Flanagan, 2014a: 176)؛ بنابراین، در این آثار علاوه بر آنکه زبان ادبی در لابه‌لای گفتار روزمرّه استفاده می‌شود، نوعی گفت‌وگو بین ژانری نیز خلق می‌شود.

ویژگی روایی دیگر این آثار، تفاوت آنها در مقولهٔ شخصیّت‌پردازی است؛ علاوه بر تعدّد شخصیّت‌های داستانی، آثار تکنورئالیستی دست به آفرینش شخصیّت‌های جدید ادبی نیز می‌زنند که برخلاف شخصیّت‌های آثار رئالیستی سنّتی، اطّلاعات چندانی از آنها در دسترس نیست؛ به‌طوری که حتّی برخی شخصیّت‌ها به‌جای نام صرفاً با ارقام شناخته می‌شوند؛ برای مثال،

شخصیّت ۱۲۳. به‌علاوه، شخصیّت‌های این آثار ممکن است که حداقل دارای دو یا چند هویّت الکترونیکی (E-dentity) باشند که صرفاً در پایان داستان علنی‌شود (Ibid: 167)؛ امری که اگرچه بر میزان حسّ تعلیق یا هیجان متن می‌افزاید، امّا روند داستان را برای خواننده پیچیده‌تر می‌کند.

۴. ویژگی‌های زبانی ادبیّات تکنورئالیستی

علاوه بر نوآوری‌های روایی، ادبیّات تکنورئالیستی در حوزهٔ زبان‌شناختی نیز دارای ویژگی‌های بدیع است. استفاده از ساختارهای زبانی نظیر سرواژه‌ها (Acronyms)، شکلک‌ها (Emoticons) و تصویرنگاری‌ها (Pictographic) در متن گفت‌وگوها ره‌آورد این نوع ادبی است (Flangan, 2014a: 158). کوتاه‌نویسی، خواه در سطح واژگانی و خواه در جملات، از دیگر الگوهای زبانی رایج در این آثار است؛ به‌طوری که املای کلمات دستخوش تغییر می‌شود، بدون آنکه در روال تعامل مانعی ایجاد کند. کاربرد نشانه‌های جدید نیز موضوع دیگری است که به چشم می‌خورد؛ به دیگر سخن، در این آثار نشانه‌های جدیدی به زبان اضافه می‌شوند که پیش از این کاربردی نداشته‌اند: علامتی نظیر هشتگ (#) و یا اَت‌ساین (@). این نشانه‌ها که از فضای مجازی وام گرفته شده‌اند، با همان بار مفهومی در راستای کوتاه‌نویسی و پرهیز از تکرار در متن به کار برده می‌شوند. به‌علاوه، خواننده چندان با علامت‌های سجاوندی متعارف در متن مواجه نمی‌شود؛ گویا نگارش این آثار، مبتنی بر پیش‌فرض کاربردِ حداقلی نشانه‌های سجاوندی برای تداعی سرعت تبادل کلامی در فضای مجازی است (ibid:164).

علاوه بر ویژگی‌های زبان‌شناختی که سرعت و ماهیّت خلاقانهٔ فضای مجازی را به تصویر می‌کشد، ماهیّت گفت‌وگومحور این فضا نیز ناگزیر از نوعی نوآوری در حوزهٔ توپوگرافی (وضع‌نگاشتی) است؛ به دیگرسخن، برخلاف دیگر آثار که فاقد صفحه‌آرایی و صفحه‌بندی خاصّ هستند و غالباً رنگ جوهر، قلم و فونت (اندازهٔقلم) ثابت است، صاحبان آثار تکنورئالیستی، به گفتهٔ فلنگن، ناگزیر از انجام برخی خلاقیّت‌ها در این حوزه هستند تا ماهیّتی مجزّا را برای هریک از شخصیّت‌ها رقم زنند (ibid:156)؛ به‌عبارت‌دیگر، هریک از شخصیّت‌ها از توپوگرافی منحصربه‌فردی برخوردارند (ibid: 157)؛ برای مثال، گاه تا پایان روایت از رنگ‌های متفاوت برای انعکاس نوشته‌های شخصیّت‌های مختلف استفاده می‌شود (Dresang & McClelland, 1999: 163). علاوه بر این تغییرات، صفحه‌آرایی در این آثار نیز از نوع سنّتی آن متفاوت است و نویسنده می‌کوشد با حاشیه‌گذاری‌ها، پی‌نوشت‌ها یا سرنوشت‌ها به‌نوعی به تقلید از صفحات مجازی بپردازد (Flangan, 2014a: 171) و فضای یک وبلاگ، اتاق گپ یا تالار گفت‌وگو را در قالبی بصری نیز تداعی کند. همچنین استفاده از دیگر ویژگی‌های بصری نظیر تصاویر مجازی و تصویرنگاری‌ها نیز ساختار توپوگرافی صفحات را دستخوش تغییر می‌کند. این امر حتّی در تغییر رنگ کاغذ این‌گونه آثار نیز منعکس می‌شود تا ذهن خواننده را از فضای کتب سنّتی با برگ‌های صرفاً سفید به سمت فضای

متفاوتی، گاه با تصاویر پس‌زمینهٔ مشابه صفحات مجازی هدایت کند. به‌علاوه، نحوهٔ قرارگیری متن در گوشه‌ها و آرایش نوشته‌ها در صفحات نیز متفاوت است و صفحات وب را به ذهن متبادر می‌کند.

این نوآوری‌های روایی و زبان‌شناختی، اگرچه درصدد نزدیک‌کردن فضای کتب چاپی به فضای مجازی هستند، امّا بیش از هرچیز، در دو انگارهٔ فضای مجازی/ واقعی تردید وارد می‌کنند؛ چراکه با تحقّق این امر، کلان‌روایت‌های گفتمان انسان‌گرای لیبرال، به‌ویژه کلان‌روایت‌های «فردیّت» (Individualism)، «هویّت» و مقوله‌های وابسته به آن نظیر نژاد، جنسیّت و قومیّت به چالش کشیده و بازتعریف می‌شوند.

۵. تکنورئالیسم و مقوله‌های فردیّت و هویّت

وقتی پی‌یر لِوی (Pierre Levy)، فیلسوف و منتقد فرهنگی، به تشریح مقولهٔ «هوش جمعی» (Collective intelligence) در عصر حاضر می‌پردازد، از رایانه و فضای مجازی به‌عنوان مهم‌ترین ابزار در شکل‌گیری این پدیده نام می‌برد؛ به گفتهٔ لوی، با پیدایش فضای مجازی اشکال نوینی از پیوندهای اجتماعی رخ دادند که ظهور نوع دیگری از سوبژکتیویته را ممکن ساختند؛ سوبژکتیویته‌ای که با محوِ اصالت دانش و هویّت، امکان سیّالیّت و اختلاط آنها را رقم زد؛ از این‌رو، این فضا نه‌تنها به فروپاشی مقولهٔ هویّت منجر نشد، بلکه نوعی رهایی را برای آن به ارمغان آورد (Levy, 1997: 159).

از منظر لِوی، مهم‌ترین کارکرد فضای مجازی را می‌توان درونی‌کردن مقولهٔ «هویّت جمعی» و چالش مقولهٔ «خود» به‌منزلهٔ مفهومی پایدار، واحد و منسجم برشمرد (Haraway, 1958: 105). تأکید لِوی بر ماهیّت جمعی هویّت، ریشه در تغییر الگوهای تعاملی دارد که تحت تأثیر ماهیّت غیرمادی این فضا محقّق می‌شود؛ یعنی گروه‌هایی نظیر نوجوانان، زنان و اقلیّت‌های نژادی و مذهبی که در چارچوب ساختار حاکم به‌دلیل گفتمان سلسه‌مراتبی حاکم اجازهٔ بروز نداشته‌اند، آزادانه به اشتراک‌گذاری عقاید می‌پردازند؛ این ویژگی، می‌تواند تحوّلات مهمّی در جامعه رقم زند که مهم‌ترین آن، غلبه بر تک‌صدایی غالب دنیای بیرون و شنیده‌شدن تمامی صداها به‌صورت هم‌زمان و بدون هیچ سانسوری است. این امر برای قشر نوجوان، به‌ویژه دختران که مقهورمحدودیّت‌های جنسیّتی/ اجتماعی هستند، چنان جذابیّتی دارد که فضای مجازی را به محبوب‌ترین فضاهای تعاملی این قشر تبدیل کرده است (ibid)؛ تمایلی که به تدریج دوانگارهٔ فضای واقعی/ فضای مجازی را به چالش می‌کشد.

به‌علاوه، واشکنی دوانگارهٔ «واقعیّت/مجاز»، ادراک متفاوتی از مقولهٔ هویّت را در نوجوان رقم می‌زند؛ نبرد بین «خود مادی» و «خود مجازی» (Flangan, 2014b: 155)؛ چراکه با اختلاط فضای مجازی/واقعی و چالش مقولهٔ فردیّت (سوژهٔ اومانیستی که مبتنی بر دوانگارهٔ «خود/دیگری» است) هویّت

نمی‌تواند به‌منزلهٔ مفهومی پایدار، واحد و منسجم شناخته شود (Haraway, 1991: 150)؛ اگرچه به گفتهٔ فلنگن این سیّالیّت و عدم انسجام، به معنای فروپاشی هویّتی وی نیست:

> اگرچه واشکنی سوژهٔ انسانی، پروژه‌ای بود که دهه‌ها پیش از این با پیدایش جریان پسامدرن در نیمهٔ دوم قرن بیستم آغاز شد، لیکن ادبیّات کودک در اقتباس ایدئولوژی پسامدرن کاملاً مطمئن نبود؛ چراکه آنرا در بازتعریف سوژه انسانی بسیار افراطی یافت. فقدان عاملیّت که معرّف مفهوم سوژگی انسانی پسامدرنی است، در بافت ادبیّات کودک عمدتاً چالش‌برانگیز است. به‌معنای واقعی کلمه چنین دیدگاهی نسبت به‌سوژگی کودکان برخلاف ویژگی‌های ادبیّاتی است که هدفمندانه در پی تجویز الگوهای دلخواه از رشد و رفتار کودک است (2014a: 5).

به دیگر سخن، این دو نوع «خود»، برخلاف تفکّر انسان‌گرا، در تضادّ مطلق با یکدیگر نیستند، بلکه نقش تکمیلی دارند؛ از این‌رو،می‌توان ماهیّت سوبژکتیویتهٔ خلق‌شده در فضای مجازی را نوعی چالش علیه انواع شناخت از هویّت بشری خواند و از آن به هویّت «پسااومانیسمی» تعبیر کرد (ibid: 3) که از چارچوب دوانگاره‌های اومانیسمی فراتر می‌رود.

۶. خلاصهٔ داستان *این وبلاگ واگذار می‌شود*

رمان این وبلاگ واگذار می‌شود نوشتهٔ فرهاد حسن‌زاده، نویسندهٔ سرشناس ادبیّات کودک است. این اثر بر وبلاگ‌نویسی دختری نوجوان به نام «درنا» متمرکز است. درنا دختری شانزده‌ساله و فرزند پزشکی آبادانی است که «مثل ملخ کتاب می‌خورد» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۷). درنا دختری است «که کلاس داستان‌نویسی می‌ره و چندتا داستان مینی‌مال و تمام‌مال و نرمال و غیر نرمال نوشته» است (همان: ۸). درنا هدفش از نوشتن این وبلاگ را در اوّلین پست چنین تشریح می‌کند: «راسیاتش، این وبلاگ دربارهٔ یه آقاست و یه خانم. نه، دربارهٔ عشق یه آقاست و یه خانم. نه، دربارهٔ گذشتهٔ یه آقاست» (همان). درنا به‌طور اتّفاقی با مرد کتاب‌فروشی به نام «زال ذاکری» آشنا می‌شود. آشنایی این‌طور آغاز می‌شود که درنا دفترچهٔ خاطرات زال را در کتاب‌فروشی می‌بیند و به‌اصرار از وی می‌خواهد آن را به وی قرض دهد. دفترچه مربوط به سی سال قبل و شرح خاطرات زال در نوجوانی و در حین حملهٔ عراق به ایران است. درنا که از یک‌سو، سودای نویسندگی دارد و از سوی دیگر، دسترسی آزادانه به فضای مجازی، تصمیم می‌گیرد که داستان زال را در وبلاگی با اسم «دسته‌کلید» بنویسد.

غالب روایت‌ها در هر پستِ وبلاگ شامل سه‌بخش عمده هستند: سخنان درنا با خوانندگان، متن اصلی داستان و بازخوردهای خوانندگان دربارهٔ وقایع داستان و یا نحوهٔ روایتگری درنا. تمام متن اصلی داستان از دید اوّل شخص و قهرمان داستان روایت می‌شود، به‌جز فصل ماقبل آخر که از دیدگاه درنا خطاب به زال است. درنا اسم «ذال» را برای قهرمان روایت خویش انتخاب می‌کند که سرواژه‌ای متشکّل از حروف اول «ذاکری» و حروف آخر «زال» است. داستان آقای ذال، روایت نوجوانی آبادانی است که پدرش او رابرای کار، نزد فردی به نام «قادر قناری» می‌سپرد. قادر مغازهٔ

پرنده‌فروشی به‌نام «قفس طلایی» دارد. زن و فرزندی ندارد و ذال به‌عنوان شاگرد کارهای مغازه را سامان می‌دهد و هرشب همان‌جا داخل مغازه می‌خوابد. در همین رفت‌وآمدهاست که ذال با توران خانم، همسایهٔ مغازهٔ قادر، و دو دخترش، فریبا و فرشته آشنا می‌شود. توران زن مهربانی است که همواره نگاهی مادرانه به ذال دارد و گاه وی را به خانه دعوت می‌کند. شوهر توران‌خانم در کویت کار می‌کند و برای خانواده‌اش پول می‌فرستد؛ از این‌رو، ذال گاه خریدی برای توران خانم انجام می‌دهد. این آشنایی‌ها کم‌کم به‌علاقهٔ ذال به فریبا، دختر بزرگ توران‌خانم، منجر می‌شود. با آغاز حملهٔ صدام به ایران، توران‌خانم و دخترانش به نزد خواهرش در برازجان می‌روند؛ امّا قبل از سفر، توران‌خانم، طوبا (طوطیِ خانه) و کلید منزل را به ذال می‌سپارد تا از آنها در غیاب وی نگهداری کند. با فرار مردم، شهر خالی از سکنه می‌شود و ذال نیز به اجبارِ قادر شهر را ترک می‌کند؛ امّا پس از گذشت سال‌ها انتظار، توران‌خانم بازنمی‌گردد و دسته‌کلید همچنان نزد زال به امانت می‌ماند. این دسته‌کلید تنها نقطهٔ اتّصال زال با گذشته است؛ از این‌رو، درنا از آن به‌عنوان نام وبلاگ خود استفاده می‌کند.

در پایان هر پست وبلاگ، اسم نویسندهٔ وبلاگ، تاریخ و ساعت نوشتار موجود است. تعداد کل نوشته‌های درنا شانزده پست است که هرکدام عنوانی خاصّ دارد. دو پست به‌منزلهٔ پیش‌درآمد معرّفی وبلاگ و داستان است و چهارده پست دیگر به شرح ماجرای آقای ذال می‌پردازند. تاریخ نوشتار این پست‌ها از جمعه ششم مرداد ۱۳۹۱ تا جمعه بیست مرداد ۱۳۹۱ است. «این وبلاگ واگذار می‌شود»، عنوان پست آخر درنا در وبلاگ «دسته‌کلید» است که نام کتاب هم از آن گرفته شده است. در این پست، درنا اعلام می‌کند که زال از ماجرای وبلاگ مطلع شده و به انتشار آن در فضای وب اعتراض کرده است: «انگاری یه جواریی باید وبلاگو تعطیلش کرد، یا به قولی واگذارش کرد. [. . .] دیگه نمی‌تونم بنویسم؛ یعنی نباید بنویسم. [. . .] لابد میگین چی شد؟ درنا جازد. نه. درنا جا نزده. ماجرا چیز دیگه‌ایه» (همان:۱۴۰). در همین پست، ماجرای زال هم از سوی نویسنده به پایان می‌رسد؛ چراکه زال از طریق پدر درنا مطّلع می‌شود که فریبا با والدین و همسرش در امارات زندگی می‌کنند و از زال خواسته منتظر بازگشت آنها نباشد.

۷. ویژگی‌های تکنورئالیستی *این وبلاگ واگذار می‌شود*

رمان حسن‌زاده به‌منزلهٔ اثری تکنورئالیستی، شامل نوآوری‌های برجستهٔ متنی، همچون ابداعات زبانی و ساختاری؛ بینامتنیّت یا ترکیب ژانری؛ چندکانونگی روایی و ازهم‌گسیختگی روایی است که هریک می‌کوشند فضای دیالکتیک مجازی را تداعی کنند.

۷-۱. صفحه‌آرایی و توپوگرافی

یکی از روش‌هایی که اثر حسن‌زاده می‌کوشد فضای مجازی را به‌رغم محدودیّت کتاب چاپی به تصویر کشد، تمرکز بر مقولهٔ توپوگرافی است. کتاب حسن‌زاده در صفحاتی کاهی و خاکستری‌رنگ،

شبیه صفحات وب طراحی شده است و همانند صفحات وب، کادرهایی مجزّا برای متن اصلی و ثبت بازخورد خوانندگان وبلاگ دارد. در پایین هر صفحه، آدرس وبلاگ با حروف لاتین نگاشته شده است: «http://www.dastehkelid.ir». بازخوردها (کامنت‌ها) بعد از اتمام هر پست در زیر سرواژهٔ «نظر شما» آورده شده و رنگ صفحات بازخورد (خاکستری روشن) از صفحات متن وبلاگ (کاهی) متفاوت است. گاه بعد از اتمام یک پست و کادرهای بازخورد وبلاگ، خواننده با صفحات خاکستری پررنگی که قلمی درشت‌تر نیز دارند، مواجه می‌شود که به زبان لاتین یا «خطای ۴۰۴» و عدم امکان بالاآمدن صفحه (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۴۶ و ۱۰۰) یا عدم امکان دسترسی به نت (همان: ۱۲۲-۱۲۱) و یا سرویس مورد نظر رابه خواننده گوشزد می‌کند (همان: ۷۰). در پایان غالب متن‌های وبلاگ، در بخش «نظر شما» کادرهای خالی سفیدرنگی وجود دارند که گویا فضایی را برای نوشتن دیدگاه خوانندگان و علاماتی برای «ثبت نظر» یا «بازنویسی آن» برای خواننده فراهم آورده است و می‌کوشد ماهیّت تعاملی فضای مجازی را از این طریق تداعی کند. در برخی صفحات خواننده با تصویر یک ساعت شنی کوچک در وسط صفحه روبه‌رو می‌شود (همان: ۶) که نمایهٔ انتظار بارگذاری صفحات مجازی است. همچنین در انتهای یکی از پست‌های وبلاگ، کادر پخش موسیقی قراردارد که از اشتراک آهنگ موسیقی از سوی درنا با خوانندگان خبر می‌دهد (همان: ۱۲۷). گویا موسیقی در حال پخش است؛ زیرا طبق تصویرِ کادر، تا پایانِ پخشِ آهنگ دقایق زیادی نمانده است. در متن، ناهماهنگی قلمی دیده می‌شود؛ به‌طوری‌که نویسنده گاه برای تأکید، برخی کلمات متن را با قلم بزرگ‌تر تایپ کرده است. در مقایسه، قلمِ بخش «نظرشما» کوچک‌تر از قلم متن و سیاه‌رنگ است. در آخرین صفحهٔ کتاب، کادری در میان صفحه‌ای خاکستری وجود دارد که دربارهٔ برخی از کلمات مورد استفادهٔ درنا توضیح می‌دهد. در بخش پایین صفحه، علامت‌های خاموش‌کردن (شات‌داون)، خروج (لاگ‌آف) و از سرگیری (ری‌استارت) دیده می‌شود. با این صفحه، کتاب پایان می‌پذیرد و این امر به خواننده سپرده شده است که بماند یا خارج شود. اوّلین صفحهٔ کتاب نیز، صفحه‌ای خاکستری با کادر آدرس‌دهی (آدرس‌بار) است که داخل آن نام وبلاگ دسته‌کلید نوشته شده و علامت اشاره‌گر بر روی واژهٔ «برو» (Go) قرار گرفته است. در زیرِ کادر آدرس، علامت سه‌نقطه است که نشان می‌دهد کلیک بر روی آدرس انجام شده و صفحه در حال انتقال به وبلاگ دسته‌کلید است. با رفتن به صفحهٔ بعدی، خواننده دوباره تصویر ساعت شنی را می‌بیند که وی را به‌قدری تأمّل برای انتقال به صفحهٔ وبلاگ (متن اصلی) دعوت می‌کند. تمام این ویژگی‌ها، در خدمت خلق و تقلید فضای تعاملی مجازی در کتاب چاپی از سوی نویسنده و انتقال ماهیّت تعاملی و عمومی وبلاگ است که به گفتهٔ فلنگن، آن را از متون سنّتی متمایز می‌کند (Flangan, 2014b: 3).

۷-۲. ویژگی‌های زبان‌شناختی و روایی

حسن‌زاده با کاربرد انواع زبان نوشتار و ساختارهای زبانی، می‌کوشد فضای صفحات مجازی را تداعی کند. از آنجا که هر وبلاگ از سه بخش عمده تشکیل شده، خواننده شاهد سه نوع زبان نوشتاری متفاوت است. در بخش ابتدایی هر پست، جایی که درنا با خوانندگان صحبت می‌کند، زبان نوشتار، زبان مرسوم قشر نوجوان امروزی و مملو از واژگان خیابانی است؛ واژگانی نظیر «خفن» (عالی)، «گنده»، «ضایع» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۷)، «گندزدن»(همان: ۸)، «کار توپ» (عالی)، «ترکوندن» (همان: ۹)، «ریپ‌زدن» (همان: ۲۰)، «فازدادن» (همان: ۸۴)، «اِند مزّه» (همان: ۸۳) و «جای بیست» (همان: ۸۴). زبان متن داستانِ آقای ذال چون از زبان اوّل‌شخص، ذال، روایت می‌شود، به لهجهٔ جنوبی (آبادانی) روایت شده که از زبان درنا و بخش نظرات کاملاً متفاوت است: «هوووف، تو ئی گرما چطور خووِت می‌بره. دِ پاشو دیگه» (همان: ۱۸). در بخش نظرات نیز خواننده با انواع زبان گفتاری رویارو می‌شود که انعکاسی از سنّ افراد، فرهنگ و موقعیّت اجتماعی آنهاست؛ برای مثال روناک، دوست درنا، به زبان نوجوان امروزی می‌نویسد و نوشتار خانم همّتی در مقایسه با آن، رسمی‌تر است. کاربرد انواع زبان نوشتاری از سوی حسن‌زاده، نوعی «چندزبانی» (Heteroglossia) را رقم می‌زند که تداعی‌گر فضای همگرای مجازی است. افزون بر آن، استفاده از حداقل سه نوع زبان متفاوت در متن (فارسی، انگلیسی، عربی در قالب آهنگ عربی) این چندگانگی را شدّت می‌بخشد. به‌علاوه، نویسنده از زبان فنگلیش (استفاده از حروف لاتین برای نوشتن کلمات فارسی) و یا برعکس (استفاده از حروف فارسی برای کلمات انگلیسی) استفاده می‌کند: «kheyliiii liiiiiiike» (همان: ۴۵) و «خیلی لایک» (همان: ۱۲۰).

امّا جذابیّت زبانی اثر حسن‌زاده به اینجا ختم نمی‌شود. خواننده در سراسر متن شاهد خلق واژگان یا اصطلاحات جدید، به‌ویژه از سوی درناست؛ کلماتی که ترکیبی از واژگان فارسی و انگلیسی هستند یا ساختار جدیدی از کلمات فارسی را به دست می‌دهند: تایپیدن، زلیدم، سکوتید، بچاپونه (چاپ‌کردن)، کشفیدم و لندیدم (غرولندکردن). زبان متن داستان، زبان شکسته است که خود به تغییر املای کلمات می‌انجامد: مثِ (مثل)، یه (یک). همچنین نوشتار کلمات نیز در بخش‌هایی از متن بازخورد زبان مرسوم دنیای مجازی است؛ مانند استفاده از «ه» چسبان آخر به‌جای علامت کسره: «طولانیه»، «عالیه». به‌علاوه، گاه از تغییر در املای کلمات، برای انعکاس هیجان و احساس گوینده استفاده می‌شود؛ بدین معنا که گاه یک حرف یا پسوند چندین‌بار تکرار می‌شود تا حسّ گفتاری را به خواننده منتقل کند؛ روشی که در ارتباطات مجازی بسیار مصطلح و مرسوم است: «عاااالی»، «بهترترترترتره» (همان: ۹)؛ «فکر فِررر» (همان:۲۶)؛ «خیییللللییییی» (همان:۳۸)؛ این روش دربارهٔ کلمات انگلیسی نیز تکرار می‌شود: «liiiiiike» (همان:۴۵). علاوه بر این تغییرات املایی، نویسنده به‌جهت تداعی فضای مجازی، از شکلک‌ها (ایموتی‌کان) نیز برای انتقال احساس به خوانندهٔ خود استفاده و حسّ غم، شادی و اندوه را از این طریق منتقل می‌کند.

این انتقال احساس، همچنین از طریق نشانه‌های سجاوندی نیز صورت می‌گیرد تا با تداعی احساسی خاصّ، ماهیّتی تعاملی به متن ببخشد. استفاده از علامت تعجب (!) و سه‌نقطه (. . .) در متن بسیار زیاد است که خود تداعی‌گر هیجان مثبت و منفی نویسنده یا غلبهٔ احساس بر اوست. این بیان حس، گاه با تغییر فونت کلمات نیز تداعی می‌شود (بزرگ‌نویسی) تا تأکید بر آن کلمه را پررنگ کند: «نه» (همان: ۱۲). تمامی این روش‌ها تلاشی بر دیداری‌کردن گفتار و تداعی ساختار تصویرمحور فضای مجازی است.

این موارد نه‌تنها به متن ماهیّتی «چندزبانی» می‌بخشند، که نوعی «چندصدایی»[۳] را نیز رقم می‌زنند. این امر با تعدّد شخصیّت‌ها برجسته‌تر نیز می‌شود؛ برخلاف داستان‌های عادی، در اثر تکنورئالیستی تعدّد شخصیّت‌ها وجود دارند که غالباً در بخش «نظرات» برای نخستین و آخرین‌بار به فضای داستان وارد می‌شوند. داستان علاوه بر درنا، زال، روناک و سایر شخصیّت‌های داستان اصلی، حدود ۳۴شخصیّت دارد که صرفاً متعلّق به بخش نظرات‌اند و هریک گفتمان و دیدگاه خاصّی را وارد فضای داستان می‌کنند و نوعی چندصدایی را رقم می‌زنند. به‌علاوه، برخی از شخصیّت‌ها در بخش نظرات و در راستای پست‌های درنا، گاه داستان‌های کوتاهی را به اشتراک می‌گذارند که این چندصدایی را پررنگ‌تر می‌کند؛ مانند داستان آرش، خوانندهٔ وبلاگ، دربارهٔ خانم خرمشهری که نسخهٔ دیگری از داستان انتظار زال را به تصویر می‌کشد:

> یادم به خانمی افتاد که پارسال تو راه‌آهن خرمشهر دیده بودم. خانمه ظاهرش کمی عجیب‌غریب بود . . . یه چتر و یه چمدون قرمز دستش بود . . . . خیلی‌ها می‌شناختنش و می‌گفتند هر روز ساعت ۹صبح با یه چمدون می‌آد ایستگاه و دوسه ساعتی منتظر می‌مونه و بعد راهش رو می‌کشه و می‌ره. می‌گفتن چندسال پیش همین‌جا با نامزدش قرار داشته و نامزدش قالش گذاشته و نیومده که نیومده. فکر می‌کنم آقای ذال، داستان تو هم همین‌جوریه (همان:۱۵).

به‌علاوه، این چندصدایی در قالب ترکیب ژانری و پدیدهٔ بینامتنیّت نیز واقع می‌شود: آمیختگی شعر، ترانه، موسیقی، تمثیل و شکلک متن اثر را به‌رغم ظاهری ساده به متنی پربار و چندصدا تبدیل می‌کند. ترانهٔ ناظم غزالی، تمثیل طوطی و بازرگان، داستان فولکلور اژدها و دخترشاه پریون، اشعار سهراب سپهری، قصّهٔ حسن‌کچل، داستان پترس فداکار، داستان سیمرغ عطّار، ابیاتی از مولانا در کنار ضرب‌المثل‌های رایج، فضایی بینامتنی را رقم می‌زنند که می‌کوشد از فضای بستهٔ داستان فراتر رفته، مانند ابرپیوندهای موجود در فضای مجازی ذهن خواننده را به آثار هنری و ادبی دیگر پیوند دهند و به‌نحوی نمادین ماهیّت غیرخطّی و تعاملی حاکم بر آن فضا را ترسیم کنند. این ابرپیوندها گاه به‌صورت آدرس الکترونیکی در بخش نظرات از سوی برخی خوانندگان ثبت می‌شوند و صریحاً این فضای تعاملی را با دیگر متون و صفحات وب برجسته می‌کنند؛ اگرچه امکان آن در بستر کتابی چاپی فراهم نیست.

۷-۳. هویّت

یکی از ویژگی‌های بارز ادبیّات تکنورئالیستی، همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، بسط مقولهٔ هویّت قشر نوجوان، به‌ویژه دختران، است. راوی داستان حسن‌زاده، دختری شانزده‌ساله به نام درناست که حین خرید کتاب با آقای زال آشنا می‌شود و زان پس تصمیم به نوشتن داستان وی در فضای وب می‌گیرد. درنا پیش از این، داستان نوشته و حتّی در مسابقهٔ داستان‌نویسی مقام اوّل را کسب کرده است؛ لیکن محدودیّت موجود در فضای بیرون و قوانین دست‌وپاگیر چاپ، درنا را مجاب کرده است که آزادانه در فضا مجازی به نوشتن ادامه دهد و روایتش را با دیگران به‌اشتراک بگذارد:

> خوبی اینترنت همینه که همیشه کسایی هستن که داستانتو بخونن و نظر بدن. دیگه لازم نیست منّت سردبیر و ته‌دبیر مجله‌ها را بکشی (حسن‌زاده، ۱۳۹۸:۱۶).

تصمیمی که از سوی عمو مهران، خانم همّتی و چندی دیگر از خوانندگان به شدّت تشویق می‌شود: «نترس برو جلو. ما هوات‌رو داریم»؛ «جیگرتو! خودت میدونی که من خوانندهٔ سریش وبلاگ قبلیت بودم . . . . لینکتو واسه یک میلیاردتا همشهرهای آبادانی فرستادم تا اونا هم مشتری شن . . . » (همان:۹).

چنین فضایی، به گفتهٔ فلنگن، نه‌تنها فرصت ابراز وجود بهتری برای درنا فراهم می‌آورد که امکان ارتباط وی با همسالان را نیز افزایش می‌دهد (Flangan, 2014b: 176). به‌علاوه، تأثیرگذاری قشر نوجوان در حل یا انعکاس مشکلات دیگری را به‌خوبی برجسته می‌کند. شاید به همین دلیل است که از فضای مجازی به‌منزلهٔ فضایی برای بروز اشکال غیر مرسوم خودابرازی فردی تعبیر می‌شود (Mcneill, 2012: 73)؛ به عبارت دیگر، درنا از داستان زال به‌منزلهٔ فرصتی برای پردازش مقوله‌های عشق، حسرت و انتظار (مقوله‌هایی که شاید اندیشیدن به آنها برای وی زودهنگام است) استفاده می‌کند و از این طریق پنداشت خود را با خوانندگان به اشتراک می‌گذارد؛ در نتیجه، گاه ناگزیر از اغراق، حذف و طنز در برخی بخش‌های داستان می‌شود؛ امری که در نهایت به ناراحتی زال ختم می‌شود:

> شما رفتی با آب‌وتاب نوشتی، بهش پروبال دادی. یه جاهایی‌شه دست‌کاری کردی و از خودت نوشتی. قرارمون ئی بود؟(حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۴۰).

این امر درحالی اتّفاق می‌افتد که «خود» واقعی درنا همواره در فضایی واقعی چنان احساساتی است که در برابر اعتراض زال یا نگاه پدر زبانش بند می‌آید و سکوت می‌کند و نمی‌تواند حرفش را بزند؛ امّا در فضای مجازی به راحتی به بیان احساسات و عقاید خویش می‌پردازد و جسارت و اعتمادبه‌نفس پاسخ‌گویی به خوانندگان شاکی را دارد: «غر هم نزنین که پستش طولانیه. هرکی حوصله‌شو نداره، نخونه» (همان: ۳۱). صرفاً این بسط روانی و بیان آزادانهٔ احساس، مختصّ درنا نیست. خوانندگان وبلاگ وی نیز چنین خودابرازی را که در دنیای واقعی از آنها دریغ شده است،

در فضای مجازی تجربه می‌کنند؛ ازجمله فردی با هویّت الکترونیکی «غریب آشنا» که به بیان احساسات عاشقانهٔ خویش می‌پردازد؛ فردی که طبق شواهد موجود در آخرین پست وبلاگ، به‌نظر لطیفه، خواهر لطیف است که سال‌ها در عشق زال سوخته و از درنا می‌خواهد پیامش را به‌زال برساند:

> می‌خوام از دربه‌دری نجات پیدا کنم. می‌خوام یکی از این روزا لطیف و ویلچرش‌رو سوار ماشین کنم و دوتایی از اصفهان پاشیم بیاییم اونجا. حالا شاید لطیف با موقعیّت و خانواده‌ای که پیدا کرده به زال احتیاج نداشته باشه، ولی من دارم (همان: ۱۴۳).

بنابراین، انتخاب «هویّت الکترونیکی» امکان تعامل و خودافشایی را در این فضا فراهم می‌آورد. این امر برای خانم‌ها به دلایل فرهنگی بیشترین جذابیّت را دارد. برخلاف درنا، روناک، خانم همّتی و عمو مهران، شخصیّت‌های دیگر (خوانندگان وبلاگ) برای درنا ناآشنا هستند. خواننده با انواع هویّت‌های مجازی در بخش نظرات روبه‌رو می‌شود؛ عنوان برخی از آنها معمولی و مبتنی بر اسم کوچک افراد است: علی، آرش، سوگل، سبحان، صابر، رویا، مهتاب، نیوشا، فوزیه، سیناد، محمّدامین؛ امّا عناوینی هم موجودند که بر هویّتی فردی دلالت ندارند و غالباً مبتنی بر توصیف و استعاره هستند: پاگنده، غریبِ آشنا، ستاره‌های ایران، مشتاق دیدار، قیّم، خودنویس مجازی، نگهبان طبقهٔ هفتم، بی‌نام، یه آبادانی بامرام، متولّد ماه مهر؛امّا برخی عناوین متشکّل از نام و نام خانودگی هستند و یا تنها نام خانوادگی. هریک از این افراد روایتی را آغاز می‌کند که نیمه‌تمام در فضای کتاب رها می‌شود و در کل، روایتی ازهم‌گسیخته را رقم می‌زند؛ امّا نکتهٔ جذاب دربارهٔ روایت این شخصیّت‌ها آن است که با وجود نقش کوتاه هریک در داستان، روایت را پیش می‌برند و جنبه‌های جذّابی از داستان را آشکار می‌کنند؛ مانند عشق لطیفه به زال که کمتر کسی می‌توانست با توجّه به اشارهٔ کوتاه داستان به لطیفه متوجّه آن شود. به همین دلیل است که از منظر منتقدان، «در ژانرهای مبتنی بر هم‌گرایی، نظیر تکنورئالیسم، هویّت فردی در بستری هم‌گرایانه تا [صرفاً] مستقل رشد می‌کند» (Flangan, 2014a: 172)؛ به دیگر سخن، هویّت فردی و روایاتی که آنها را شکل می‌دهد، در هم آمیخته‌اند (Mcneill, 2012: 73).

افزون بر آن، از آنجا که داستان مبتنی بر جنگ ملّی است، توانسته برای جمعیّت میانسال نیز جذابیّت داشته باشد و نوعی هم‌گرایی ملّی را بین مخاطبان وبلاگ رقم زند؛ برای مثال، غریبِ آشنا می‌گوید: «ادامه بده دختر جان ... شاید کسانی باشن که با آقای زال هم‌داستان باشن، بی‌صبرانه منتظر بقیّه‌شم» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۳۰)؛ یا شخصیّتی به نام قاسم‌زاده دربارهٔ داستان می‌نویسد: «یکی از فامیل‌های ما حتّی با خودش چمدان هم نیاورده بود، همین‌جوری از شهر زده بود بیرون. اونا ساکن خرمشهر بودند» (همان: ۳۷). این حسّ هم‌گرایی و تأکید بر مقولهٔ «اجتماع» در این آثار و تلاش برای خلق و یافتن نقاط مشترک هویّتی در برابر «فردگرایی» حاکم بر دنیای بیرون و تمرکز بر تفاوت‌ها، دیگر عنصری است که علاوه بر بسط هویّتی و فرهنگی نوجوانان، به برجستگی این نوع

آثار و اهمّیّت آنها دلالت دارد و با گسترش تجربهٔ زیستی و قدرت شناختی آنها، بستر را برای مشارکت و تعامل فعّالشان با جامعه فراهم می‌آورد؛ بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که فضای شناور مجازی به همان میزان که می‌تواند مصداق «ویران‌شهر» (Dystopia) و در نتیجه مخرّب و تهدیدآفرین باشد، قادر است نوعی «آرمان‌شهر» (Utopia) را رقم زند که برآیند آن خلق فضای شهروندی پویاست.

۸. نتیجه

مقالهٔ حاضر ویژگی‌های ادبیّات تکنورئالیستی را در رمان فرهاد حسن‌زاده با عنوان‌این وبلاگ واگذار می‌شود، بررسی کرد. در این پژوهش چنین استدلال می‌شود که رمان مورد بحث در واقع تلاشی برای پیوند ادبیّات نوجوان با فضای مجازی است و نویسندهٔ آن می‌کوشد تا در اثری ادبی به بازتاب تجربه روزانهٔ نوجوانان در فضای مجازی بپردازد. در این رمان، حسن‌زاده سعی دارد که جنبهٔ مثبت فضای مجازی و نقش آن را در بسط هویّت فردی و بازنویسی کلیشه‌های هویّتی قشر نوجوان، به ویژه دختران بازتاب دهد؛ از این‌رو، شخصیّت اصلی داستان را دختری شانزده‌ساله انتخاب می‌کند که درصدد است مباحثی چون عشق دوران نوجوانی، انتظار و هجران را در قالب داستان نوجوان دیگر، زال ذاکری، در فضای مجازی به اشتراک گذارد. مباحثی که با توجّه به دلایل فرهنگی، بیان آنها به‌نحو مستقیم در زندگی روزمرّه، به‌ویژه از سوی دختران، دشوار و در برخی موارد ناپسند تلقّی می‌شود. حسن‌زاده با برجستگی ماهیّت تعاملی این فضا، می‌کوشد تا نشان دهد چگونه فضای مجازی می‌تواند «هم‌گرایی» را جایگزین «فردیّت» موردتأکید گفتمان لیبرالیستی حاکم بر جامعهٔ امروز کند و درنا را از «دیگری در حاشیه» به شهروندی فعّال و پویا بدل کند که قادر است با رقم‌زدن جریانی اجتماعی پس از سال‌ها از صاحب دسته‌کلید خبر بگیرد و به انتظار زال پایان بخشد؛ از این‌رو، در اثر حسن‌زاده فضای مجازی، به‌رغم تهدیدات ممکن، به‌منزلهٔ ابزاری کارآمد معرّفی می‌شود که می‌تواند برای کمک به هم‌گرایی و حل مسایل فردی و اجتماعی به خدمت گرفته شود و مفهوم زندگی اجتماعی را برای تمام اقشار برجسته کند. این امر در اثر حسن‌زاده با کم‌رنگ‌کردن مرزهای واقعیّت بیرونی/واقعیّت مجازی و دوانگارهٔ خود/دیگری و نوآوری‌های زبانی صورت می‌پذیرد. نتیجهٔ این امر، برجسته‌سازی مفهوم«عدم اصالت هویّت»، رابطهٔ غیر سلسله‌مراتبی و برابری اجتماعی است که در آن برای قشر نوجوان نیز، به‌رغم دیدگاه سنّتی لیبرال، نقشی اجتماعی قائل است؛ پنداشتی که نوعی چندصدایی (همانندآنچه در فضای مجازی است) در دنیای واقعی رقم می‌زند و از دیدگاه مرکزمحور گفتمان لیبرال فاصله می‌گیرد.

پی‌نوشت

۱. امیلی بودن (۲۰۱۲) نوشتهٔ راشل گُلد یکی از این آثار است.

۲. از منظر ژرارد ژنه (Gerard Genette) بینامتنیّت به معنای شکل‌دهی معنای یک متن بر مبنای دیگر متون با استفاده از شیوه‌هایی نظیر نقل قول، تلمیح، نقیضه و روش‌های مشابه است (18 :1997). بینامتنیّت می‌تواند آگاهانه از سوی نویسنده صورت پذیرد، ولی امروزه جزء عناصر درونی هر اثر ادبی به شمار می‌رود. این واژه برای نخستین‌بار از سوی ژولیا کریستیوا ساخته شد تا معنا را از انحصار نویسنده خارج کند و آن را برآیند آن دسته از کدهای زبانی اعلام کند که از طریق دیگر متون به خواننده منتقل می‌شوند.

۳. Polyphony: در معنای لغوی به صدای‌های بی‌شمار گفته می‌شود و مقوله‌ای است که میخائیل باختین از موسیقی وام گرفته تا به تشریح ماهیّت برخی رمان‌ها در دوران قبل از عصر مجازی بپردازد. از منظر باختین (Bakhtin)، چندصدایی ثمرهٔ ماهیّت دیالکتیک حقیقت است و به‌صورت «مجموعه‌ای از صداها و ذهن‌آگاهی‌های مستقل و مجزّا بروز می‌کند»؛ به دیگر سخن، در جهان چندصدایی تعداد بی‌شماری از دیدگاه‌ها به تعامل و گفت‌وگو با یکدیگر می‌نشینند (7 :1984). در چنین ساختاری هریک از شخصیّت‌ها برای خویش صحبت می‌کند و می‌تواند حتی آراء نویسنده را به چالش بکشد. مهم‌ترین نکته دربارهٔ آثار چندصدایی به رسمیّت شناختن انواع دیدگاه‌ها، حذف سلطهٔ نویسنده بر معنای متن و چالش انحصار معنایی وی است.

منابع

حسن‌زاده، فرهاد (۱۳۹۱)، این وبلاگ واگذار می‌شود، تهران، افق.

مرادی، ایوب (۱٤۰۱)، «خوانش رمان نوجوانِ این وبلاگ واگذار می‌شود براساس اصول نقد لاکانی»، مطالعات ادبیّات کودک، سال ۱۳، ش ۱، بهار و تابستان، ۲۱۱-۲۳۸.

میرغیاثی، سیّده ربابه و سیّد محمّدباقر کمال‌الدّینی (۱۳۹٤)، «خوانش بینامتنی فراداستانِ این وبلاگ واگذار می‌شود»، مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه محقّق اردبیلی، شهریور، ۱۰۵۲-۱۰۴۴.

Bakhtin, Mikhail (1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minnesota, University of Minnesota.

Dresang, Eliza T and Kathryn McClelland (1999), "Radical change: Digital age literature and learning", *Theory into practice*, *38*(3),160-167.

Flanagan,Victoria (2014 b), *Technology and identity in young adult fiction*, London, Palgrave.

———— (2014 a), "Subjectivity in cyberspace:Technorealism and the mergingof virtual and materials", In *Technology and identity in young adult fiction*, 155-185.

Genette, Gerard (1997), *Paratexts: Thresholds of interpretation*, London, Cambridge University.

Haraway, Donna (1985), "Manifesto for cyborgsscience, technology, and socialist feminism in the 1980s", *Socialist review*, *15*(2), 65–107.

———— (1991), *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*, London, Free Association Books.

Hayles, N. Katherine (1993), *The Seductions of cyberspace*. Conley, VerenaAndermatt (ed). *Rethinking technologies*, Minneapolis, MN: University of Minnesota, 173–90.

Lévy, Pierre (1997), *Collective intelligence: Mankind's emerging world in cyberspace*,Trans. Robert Bononno, New York and London, Plenum Trade, Print.

Mcneill, Laurie (2012), "There is no 'I' in network: Social networking sites and posthuman auto/biography", *Biography 35*(1), 65–82.

Montgomery, Kathryn and Barbara Gottlieb-Robles (2006), "Youth as e-citizens: The internet's contribution to Civic engagement". Buckingham, David and Rebekah Willet (eds.). *Digital generations: Children, young people, and new media*. London: Lawrence Erlbaum Associates: 131–47.

Nunes, Mark. (1999) "Virtual topographies: Smooth and striated cyberspace". Ryan,Marie-Laure (ed). *Cyberspace textuality: Computer technology and literary theory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press,: 61–77.

Ryan, Marie-Laure. (1999). (ed). *Cyberspace textuality: Computer technology and literary theory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Subrahmanyam, Kaveri and Patricia Greenfield (2008), "Online communication andadolescent relationships", *The Future of Children* 18 (1), 119–66.

Tapscott, Don. (1998), *Growing up digital: The rise of the net generation*, New York, McGraw-Hill.

TABLE OF CONTENTS

Analyzing the Discourse of Ideology in the Stylistic Layers of Hafez's Laudatory Lyrics 1
Narges Oskouie

Application of Literary Theory: A Critical View on Kourosh Safavi's Opinions 23
Alireza Mohammadi Kalesar

Analysis of Symbology and Marxist Elements In the Novel Modir-e Madreseh by Jalāl Āl-eAhmad 41
Asad Abshirini

Introduction and Criticism and Analysis of the Characters of *Nafsat al-Masdur* Relying on Reliable Historical Sources 63
Seyedeh Parnian Daryabari

The Impact of the Story of Div-e Gavpai and the Religious Sage in Marzbannameh from the Storeis of Prophet Moses (pbuh) and Prophet Mohammad (pbuh) 81
Zeinab Rezapour

Ancient Survey of the Hero's Travel Pattern in Khavaran-Nameh Based on Joseph Campbell's Theory 99
Mohamad Mojavezy

Syntactic Construction Resulting from the Process of "Topicalization of Doubled Clitic" (pro-put) from the Perspective of Rhetoric in Persian Literary Texts 121
Farhad Mohammadi

A Comparative Analysis of Debate in Iraqi_Style Sonnet and Contemporary Sonnet 141
Marzieh Hemmati, Fatemeh Sadat Taheri and Alireza Fooladi

The Transformation of Memory into a Story in Sustainability Literature with the Atash be Ekhtiyar Novel 165
Mahmood Haddadeyan and Habibollah Abbasi

Hivela (Luri Weddingsong) Content and Structure Analysis of a Weddingsong 187
Zahra Khakbaz and Hasan Zolfaghari

A Study of Technorealism in *This Weblog Will be Transferred* 211
Zahra Taheri

Persian Literature

(The former Journal of Faculty of Literature and Humanities)

Print ISSN: 2251-9262

Online ISSN: 2676-4113

Vol. 12, No. 1, spring and summer 2022, (29)

Publisher: University of Tehran

License Holder: Faculty of Literature & Humanities

Chief Executive: Abdoreza Seyf (Professor in University of Tehran)

Editor in chief: Manoochehr Akbari (Professor in University of Tehran)

Editarial Bord

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 Expert & Editor: kamal Sahab Asadi zamir

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.

Persian Literature

University of Tehran
Faculty of Letters and Humanities

29

ISSN:2251-9262
Vol. 12, No. 1, Spring & Summer 2022

Analyzing the Discourse of Ideology in the Stylistic Layers of Hafez's Laudatory Lyrics 1
Narges Oskouie

Application of Literary Theory: A Critical View on Kourosh Safavi's Opinions 23
Alireza Mohammadi Kalesar

Analysis of Symbology and Marxist Elements In the Novel Modir-e Madreseh by Jalāl Āl-eAhmad 41
Asad Abshirini

Introduction and Criticism and Analysis of the Characters of *Nafsat al-Masdur* Relying on Reliable Historical Sources / Seyedeh Parnian Daryabari 63

The Impact of the Story of Div-e Gavpai and the Religious Sage in Marzbannameh from the Storeis of Prophet Moses (pbuh) and Prophet Mohammad (pbuh) / Zeinab Rezapour 81

Ancient Survey of the Hero's Travel Pattern in Khavaran-Nameh Based on Joseph Campbell's Theory 99
Mohamad Mojavezy

Syntactic Construction Resulting from the Process of "Topicalization of Doubled Clitic" (pro-put) from the Perspective of Rhetoric in Persian Literary Texts / Farhad Mohammadi 121

A Comparative Analysis of Debate in Iraqi_Style Sonnet and Contemporary Sonnet 141
Marzieh Hemmati, Fatemeh Sadat Taheri and Alireza Fooladi

The Transformation of Memory into a Story in Sustainability Literature with the *Atash be Ekhtiyar* Novel 165
Mahmood Haddadeyan and Habibollah Abbasi

Hivela (Luri Weddingsong) Content and Structure Analysis of a Weddingsong 187
Zahra Khakbaz and Hasan Zolfaghari

A Study of Technorealism in *This Weblog Will be Transferred* 211
Zahra Taheri