بسم الله الرحمن الرحيم

هستهٔ مطالعات ادبی و متن‌پژوهی

مجموعه مقالات

ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی

نگاهی تازه به ادبیات داستانی معاصر

جلد دوم

هستهٔ مطالعات ادبی و متن پژوهی
سازمان اسناد و کتاب‌خانهٔ ملّی ایران
آذر ماه ۱۳۹۷

به نام خداوند جان و خرد ...

ادبیات داستانی یکی از گونه‌های مهم ادب فارسی به شمار می‌آید که دارای پیشینه‌ی پر بار و درخشانی است و در طول تاریخ ادبی ایران، آثار ارزشمندی در این حوزه پدید آمده است. از حدود یک‌صد و بیست سال پیش، با تکیه بر سنت داستان‌نویسی ایرانی و آشنایی با ادبیات داستانی اروپا و با نوشتن نخستین رمان‌گونه‌های فارسی، ادبیات داستانی معاصر ایران آغاز گردید و پس از آن، داستان کوتاه و دیگر انواع داستانی نیز پدید آمد و نویسندگان صاحب سبک و برجسته‌ی ایرانی با تولید آثار گوناگون، عرصه‌ی تازه‌ای را در تولیدات ادبی به وجود آوردند و بخش عمده‌ای از ادبیات معاصر را به خود اختصاص دادند. با توجه به اهمیت این گونه‌ی ادبی، ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی به موضوع ادبیات داستانی معاصر اختصاص یافته است و آنچه پیش روی شما عزیزان قرار دارد، مجموعه‌ای از تحقیقات و یافته‌های استادان و پژوهشگران ادب فارسی درباره‌ی این موضوع و دیگر موضوعات مرتبط با ادبیات فارسی است. هسته‌ی مطالعات ادبی و متن‌پژوهی امیدوار است برگزاری این همایش، موجب اطلاع هرچه بیشتر تمامی علاقه‌مندان ادبیات فارسی از آخرین تحقیقات پژوهشگران در حوزه مطالعات ادبی گردد و همچنین گامی کوچک در راه اعتلای ادبیات گران‌سنگ پارسی به شمار آید.

دکتر محمدرضا حاجی آقا بابایی

دبیر همایش.

ساختار همایش

دبیر همایش:

دکتر محمدرضا حاجی آقابابایی، عضو هیئت علمی دانشگاه علامه طباطبایی

دبیر کمیته‌ی علمی:

دکتر عباسعلی وفایی، عضو هیئت علمی دانشگاه علامه طباطبایی.

اعضای کمیته‌ی علمی:

دکتر احمد تمیم‌داری، عضو هیئت علمی دانشگاه علامه طباطبایی.

دکتر حبیب‌الله عباسی، عضو هیئت علمی دانشگاه خوارزمی.

دکتر یحیی طالبیان، عضو هیئت علمی دانشگاه علامه طباطبایی.

دکتر غلامرضا امیرخانی، معاون سازمان اسناد و کتاب‌خانه‌ی ملّی ایران.

دکتر محسن روستایی، مشاور معاون مرکز اسناد و کتاب‌خانه‌ی ملّی ایران.

دکتر حسن بلخاری، رئیس انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

دکتر مهدی محبتی، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان.

دکتر سیدمهدی زرقانی، عضو هیئت علمی دانشگاه فردوسی مشهد.

دکتر تیمور مالمیر، عضو هیئت علمی دانشگاه کردستان.

دکتر سید احمد پارسا. عضو هیئت علمی دانشگاه کردستان.

دکتر احمدرضا یلمه‌ها، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد دهاقان.

دکتر علی تسلیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان.

دکتر محمدکاظم کهدویی، عضو هیئت علمی دانشگاه یزد.

دکتر محمود بشیری، عضو هیئت علمی دانشگاه علامه طباطبایی.

دکتر مهدی دشتی، عضو هیئت علمی دانشگاه علامه طباطبایی.

دکتر علی‌محمد پشت‌دار، عضور هیئت علمی دانشگاه پیام نور.

دکتر امیر نصری، عضو هیئت علمی دانشگاه علامه طباطبایی.

دکتر محمد ایرانی، عضو هیئت علمی دانشگاه رازی کرمانشاه.

دکتر محمودرضا قربان صباغ، عضو هیئت علمی دانشگاه فردوسی مشهد.

دکتر سهیلا صلاحی مقدم، عضو هیئت علمی دانشگاه الزهرا.

دکتر بتول واعظ، عضو هیئت علمی دانشگاه علامه طباطبایی.

دکتر حسین آریان، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی زنجان

دکتر محمدامیر جلالی، عضو هیئت علمی دانشگاه علامه طباطبایی.

دکتر فرزاد بالو، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران.

دکتر مهدی خبازی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران.
دکتر مصطفی دشتی، عضو هیئت علمی دانشگاه ولایت.
دکتر نادره جلالی، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
دکتر آیت شوکتی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد خوی.

هستهٔ مطالعات ادبی و متن‌پژوهی
www.matnpajoohi.ir

فهرست

هویت دینی و ملّی در اشعار مهرداد اوستا ۱۱
بررسی مؤلفه‌های رئالیسم در عناصر داستانی *سووشون* ۲۹
«بررسی قصه‌های کلاسیک با رویکرد قصه‌درمانی » مطالعه ۴۷
تفسیر و تحلیل تبارشناسی«قصه عزیز و نگار» ۶۹
بررسی صفات عقل در حدیقه الحدیقه سنایی ۹۷
بررسی واژهٔ ترک وترکیبات آن در آیینهٔ اشعار حافظ ۱۰۵
نقد اخلاق گرایی گلستان سعدی ۱۱۷
توصیف و تصویر سازی طلوع و غروب خورشید در ۱۴۳
نگرش (تطبیقی) هوشنگ ابتهاج و خلیل حاوی به ۱۶۵
بررسی ویژگی‌های عمومی زنان منطقه غرب کشور در ۱۷۹
بررسی صفت خاص و عام در دستور فارسی و تاثیر آن ۲۰۱
رویکردی بر اندیشه نیچه درباره پایگان انسانی و تجانس ۲۱۷
جامعه شناسی شخصیت در رمان ملکوت نوشته ی بهرام صادقی ۲۴۱
سبک شناسی انتقادی رمان «پرنده من» اثر فریبا وفی ۲۶۵
تحلیل ساختاری انواع تلمیح در غزلیات حافظ ۲۹۹
سیر و تحول رمان در دورهٔ پهلوی اول ۳۲۱
ادبیات داستانی از انقلاب تا انقلاب ۳۳۵
بررسی جایگاه شعر کودک، در ادبیات فارسی ۳۴۷
تحلیل شخصیت شمس بر اساس مثنوی معنوی مولانا ۳۶۱
شعاع آفتاب سخن عشق ازمنظر مولانا در مثنوی معنوی ۳۷۷
بازتاب سیمای قهرمانان تاریخ در ادبیات داستانی ۳۹۷
بررسی تحلیلی عنصر مکان در رمان غرور و تعصب و ۴۱۵
بررسی ساختاری رمان سمفونی مردگان معروفی ۴۲۹
تحلیل «خودکشی صادق هدایت» از منظر جامعه‌شناختی ۴۵۱
کاوشی در مضامین و درون مایه های طنز میرزاده عشقی ۴۷۳
کنکاشی در مفهوم وطن دوستی و مشخصه های آن ۴۹۱
تحلیل و ردیابی مکانیسم دفاعی فرافکنی و مؤلفه‌های ۵۰۳
واکاوی شیوه ها و شگردهای طنز آفرینی نسیم شمال ۵۱۳
دستوران و وظایف دستوری از *مادیان هزار دادستان* ۵۳۳
نقد بوم گرایانهٔ رمانِ «پریباد» نوشتهٔ «محمدعلی‌علومی» ۵۵۷
نقد روانشناسی رمان *مردی به نام اُوه* با تکیه بر ۵۷۵
آسیب شناسی ادبی داستان رمان شطرنج با ماشین ۶۰۳

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

هویت دینی و ملّی در اشعار مهرداد اوستا

علی محمّد پشت دار[۱]
حمید رضا نان آور[۲]

چکیده

هویت ملی از آگاهی نسبت به ویژگی‌ها، مفاخر و ارزش‌های ملی سرچشمه می‌گیرد. باید گفت شناخت هر پدیده سبب یگانگی با آن و متقابلاً نشناختن، موجب بیگانگی می‌شود. برای حفظ هویت ملی باید به وحدت ملی روی آورد. وحدت ملّی در برگیرنده ی هویّت دینی و ملّی است، به طوری که در برگیرنده ی ملیّت یکپارچه، امّا چند قومی، چند دینی و چند فرهنگی است. همزیستی وهمنوایی و همدلی میان قوم های ایرانی از نمونه های درخشان یکپارچگی ملی در عین کثرت و تنوع دینی و فرهنگی در درازنای تاریخ به ویژه در دوران معاصر است. یکی از این شاعران که هویت ایرانی و دینی را در اشعار خود انعکاس داده و آن را به آیندگان منتقل می کند؛ محمد رضا رحمانی، معروف به مهرداد اوستا است که در این مقاله، قصد داریم به روش تحلیل محتوا با ابزار کتابخانه چهار اثر او را که عبارتند از: راما، از کاروان رفته، امام، حماسه ای دیگر و شراب خانگی ترس محتسب خورده، از نظر هویت ملی و دینی بررسی کنیم. بررسی هویت ملی، از این نظر، تحلیل مؤلفه هایی است که به ایرانی بودن ایرانیان دلالت دارد. مؤلفه هایی که اگر نباشند، هویت شناسنامه ای ایرانیان لطمه می خورد و ملیتشان گم می شود؛ مؤلفه هایی همچون اسطوره و تاریخ این سرزمین، جغرافیا و شهرها، مفاخر و بزرگان و... . ازنتایج قابل پیش بینی در این مقاله آن است که مهرداد اوستا نظر به بُن مایه های اصیل فکری و معنوی از حیث اعتماد و اتّکا به هویت ملّی و دینی شاعری قدرتمند است و فرهیخته ای است مستقل که گفتار او شاهد صدق مدعای ماست.

واژه های کلیدی: هویت ملّی، هویت دینی، مهرداد اوستا، شعر معاصر

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور - am.poshtdar@gmail.com
۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی - hamidnanavar1359@yahoo.com

مقدمه

الف) پیشینه تحقیق

هر چند درباره هویت ملی ـ دینی به طور عام در حوزه ادبیات فارسی و کاوش در متون ادبی تلاش‌هایی صورت گرفته است تا آنجایی که جستجو شد در چارچوب خاص این تحقیق، هیچ‌گونه تحقیقی دیده نشد. با وجود این، می‌توان از آثاری مشابه و تا حدی نزدیک به تحقیق حاضر اشاره کرد:

۱- پایان‌نامه کارشناسی ارشد سمیه عزیزی با عنوان «بررسی و تحلیل مؤلفه‌های ملی و دینی در اشعار فریدون مشیری» در دانشگاه پیام نور که به مباحث هویت ملی و دینی اشعار فریدون مشیری پرداخته است.

۲- پایان‌نامه کارشناسی ارشد ریحانه محسنی با عنوان «بررسی عناصر و مؤلفه‌های هویت ملی و دینی در آثار نادر ابراهیمی» در دانشگاه پیام نور که به مباحث هویت ملی و دینی آثار نادر ابراهیمی پرداخته است.

۳- پایان‌نامه کارشناسی ابوایوب کشفی با عنوان «جلوه خلقیات ایرانی در متون ادب فارسی قرون چهارم و پنجم (هـ . ق)، در دانشگاه شیراز، که مواردی چون شناختگی هویت ملی و ادراک آن در وجدان جمعی، آئین‌های سوگ و شادی، بینش دینی، منش دینی و.... مطرح کرده است.

۴- پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد باقر رمضانیان سیاهکلرودی با عنوان «مؤلفه‌های هویت فرهنگی ایرانیان در شاهنامه فردوسی» در دانشگاه شهید باهنر کرمان که به مباحث هویت فرهنگی شاهنامه پرداخته است.

۵- کتاب «هویت ایرانی و زبان فارسی» از شاهرخ مسکوب که بیشتر دیدی تاریخی دارد و به لحاظ مبانی نظری بحث، چندان روشن نیست.

۶- کتاب بازشناسی هویت ایرانی ـ اسلامی، از شریعتی که شخصیت فرهنگی ایرانیان را متأثر از دو عامل، ایران و اسلام دانسته است.

۷- مقاله مصطفی گرجی با عنوان «بررسی و تحلیل عناصر بومی (دینی و ملی) بزرگ ترین رمان فارسی» که در نشریه دو فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، سال ۱۳۸۷، شماره ۱۱ به چاپ رسیده است.

۸- کتاب «مؤلفه‌های هویت ملی در ایران» که گروه تحقیقات سیاسی اسلام پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی آن را درسال ۱۳۸۱ چاپ کرده است.

چندین کتاب دیگر هم در زمینه هویت ملی و موضوعات مرتبط با آن چاپ شده که در فهرست منابع به برخی از آنها اشاره شده است. با توجه به مطالب بالا، می‌توان گفت که

هر چند آثار تدوین شده در زمینه هویت ملی ـ ایرانی، با توجه به نوپا بودن بحث،کم نیست، ولی بیشتر آن‌ها، فقط با حوزه مبانی نظری تحقیق حاضر ارتباط تنگاتنگ داشته‌اند و با عنوان خاص این پژوهش آنقدر که اینجانبان جستجو کردیم ـ تحقیقی انجام نشده است و اثر ادبی جامعی چون اشعار مهرداد اوستا کمتر مبنای کار قرار گرفته است. بنابراین ضرورت دارد که با تمرکز روی این منشور هویت ایرانی، به واکاوی و شناسایی مولفۀهای هویت ملی ایرانیان پرداخت و با برداشتی درست، به تعاملی شایسته میان گذشته و حال رسید و از گسست فرهنگی نسل‌ها جلوگیری کرد؛ زیرا با معرفی درست شخصیت فرهنگی و ملی ایرانیان، سبب خواهد شد که این نژاد به طور عام و نسل جدید به طور خاص، فرهنگ بیگانه را برتر ندانند و به داشته‌های خود تکیه کنند، پاس دارند و مؤلفه‌های آن را منفعلانه نپذیرند، چرا که بدین وسیله پاسخ کیستی و چیستی ملی ـ فرهنگی خود را دریافت کرده و درمی‌یابند که پشتوانه‌های محکمی برای تکیه کردن دارند و بدین وسیله از نظریه‌پردازی به عمل گرایی رهنمون می‌شوند و این خود از زمینه‌های فراهم شدن بالندگی ملیت کشور و پاسداری هویت وماهیت ملی آن است. بدیهی است زمانی که اقدام و عمل به عنوان دو راهکار پیش روی هر روندی قرار گیرد هیچ آرمانی به آرزو مبدل نخواهد شد. پس می‌توان چنین گفت که: فرهنگ و ملیّت به خودی خود وجود نخواهد آمد بلکه هر دو در سایه‌سار روشنگری و اتّحاد و با پایایی و ثبات قدم اعتقادات و افکار به دستاوردی جان سخت و نستوه بدل می‌شود.

ب)مؤلفه های هویت ملی

«هویت در یک نگاه کلان، ابزار موجودیت و هستی هر قوم و تبار ملت و همان چیزی است که با نگاه تاریخی و انتقادی، آن را موهبت اقوامی می دانند که دارای سوابق پر افتخار تاریخی و تمدن و فرهنگ هستند که به واسطۀ آن هستی آن قوم اعتبار و ارزش وجودی می یابد. قوم و ملت ما نیز این توفیق را یافته که بخش اعظمی از میراث نیاکان و فرهنگ خویش را که عناصر هویت بخش و فصل ممیز ما از اقوام بوده از خلال متن ادبی و عرفانی به اعصار بعد منتقل کند.»(تاجیک،۱۳۸۶: ۳۹۰).

هویت دینی را هم در قسمت دوم این بخش بررسی می شود و توضیح بیشتر خواهد آمد.

اما مؤلفه های ملی در این بخش تحت شش گفتار اصلی آمده است که هر یک در برگیرندۀ مؤلفه های متعدد است. و آن شش گفتار عبارتند از: ۱- اسطوره و تاریخ ۲- میهن پرستی

۳- مفاخر شعر و ادب فارسی ۴- زبان فارسی/ شعر فارسی ۵- موسیقی ۶- انقلاب اسلامی ایران.

نقد و تحلیل عناصر هویت ملّی و دینی در شعر مهرداد اوستا

۱-اسطوره و تاریخ

اولین گفتار در این بخش، اسطوره و تاریخ نام دارد و مراد از آن تحلیل هرگونه بیتی در آثار اوستا است که اشاره ای به تاریخ و مخصوصاً تاریخ اسطوره ای ایران دارد که در آن از اساطیر و سمبل هایی سخن می راند که در اذهان تاریخی ایرانیان، آشنا هستند؛ و مؤلفه های این گفتار، نه مورد را شامل می شوند که به اسطوره های عاشقانه، حماسی، پهلوانی و باستانی ایران می پردازند که ما آنها را بدین ترتیب آورده ایم: ابتدا مؤلفه های تاریخی- باستانی که شامل آیین های باستانی همچون نوروز، پادشاهان باستانی همچون اسکندر و ... هستند.

پس از آن، در مرتبهٔ دوم به مؤلفه های حماسی – پهلوانی پرداخته ایم. مؤلفه هایی که گاه تفکیک آنها از یکدیگر بسیار سخت می نمود همچون عناصری که برگرفته از شاهنامه بودند که همه را ذیل این بخش، حماسی- پهلوانی، آورده ایم.

و در آخر به مؤلفه های عاشقانه پرداخته ایم.

مؤلفه ها با قسمت شهریار یکسان هستند بنانراین توضیحات آنها را دوباره اینجا نیاورده ایم. اما بعد از هر گفتار تحلیل و خلاصهٔ مربوط به آن، آمده است:

ـ آیین باستان

جشن نوروز است و با خاطر مرا / یاد عهد باستان آید همی (اوستا، از کاروان رفته، زمزمه‌ی نوروز، ۱۳۳۹: ۸۹)

بینم شکوه باستان بینی درفش کاویان / تابان شفق بر آسمان با فره‌ی مزدا زده / مینای دلکش را نگر خون سیاوش را نگر / با آب آتش را نگردرخرمن دل‌ها زده (اوستا، از کاروان رفته، شکوه آریایی: ۱۳۳۹)

ـ نوروز (عید)

الا ای باد نوروزی زصحراها به برزن‌ها / چه مجمرها برافروزی زگلبن‌ها به گلشن‌ها (اوستا، راما، ۱۳۷۰: ۱۸۷)

ـ اسکندر (آینه سکندر)

افکنده تا یأسی مگر برخرگه دارا شرر/ یا مار ضحاکست بردوش سکندر آمده (اوستا، از کاروان رفته، حماسه شب، ۱۳۳۹: ۲۸۴)

رفت بر باد آبرو از دستبرد جهل و گشت / خاک دارا پایمال آتش اسکندری / کت چنین با رستم فرسود رخش رستمی / کت چنین زنگار محنت سود تیغ نادری (اوستا، از کاروان رفته، شکوه آریایی، ۱۳۳۹)

ـ رستم / تهمتن

بکردار سهراب، گوئی که رنگین / دم خنجر از چاک پهلو نماید / دو پیکرش تا با بگوهر ندانی/ دو تابنده گوهر ز باز و نماید / ویا از پس مرگ او پور دستان / گرفته به کف خورشید نماید (اوستا، از کاروان رفته، شکوه شب: ۱۳۳۹)

ـ سیاوش

یکی چون خون اسیاوش، یکی چون دیده‌ی پیران / یکی چون تیرکی آرش، یکی چون جام نستیهن (اوستا، از کاروان رفته، آخرین بامداد: ۱۳۳۹).

ـ سهراب

زدستان تقدیر با تیغ کین / شکافیده پهلوی سهراب‌ها (اوستا، راما، ۱۳۷۰: ۲۱۱و ۲۶۳)

ـ فرهاد / شیرین و فرهاد

نه دلربایی شیرین فسانه فرهاد/ نه دلنوازی لیلی ترانه مجنون (اوستا، شراب خانگی ترس محتسب خورده، ۱۳۸۸: ۲۷۱)

ـ خسرو و شیرین

شبی آشفته چون گیسوی دلبر / بروی آویخته مشگینه چادر / نه عشق کوهکن، نه عیش پرویز / نه چنگ باربد، نه شور شکر (اوستا، از کاروان رفته، بامداد خونین: ۱۳۳۹)

ـ لیلی و مجنون

به چشم مجنون لیلی ترانه شیرین / به گوش وامق آوای پای عذرا بود (اوستا، راما ۱۳۷۰: ۲۶۸)

نه دلربایی شیرین فسانه فرهاد/ نه دلنوازی لیلی ترانه مجنون (اوستا، شراب خانگی ترس محتسب خورده، ۱۳۸۸: ۲۷۱)

"گفتار اول از مؤلفه های ملی آثار اوستا"

اسطوره و تاریخ

	تاریخی- باستانی	تعداد شاهد مثال ها(ابیات)
۱	آیین باستان و نوروز	۴
۲	اسکندر(آینهٔ سکندر)	۳

پهلوانی- حماسی		
۱	رستم	۳
۲	سیاوش	۱
۳	سهراب	۱
عاشقانه		
۱	خسرو وشیرین	۲
۲	شیرین و فرهاد	۱
۳	لیلی و مجنون	۲

۲-میهن‌پرستی

ـ وطن

وطن پرستی! آه ای وطن چه می‌پرسی/ زدرد من که همی خوان خورم به جای نبید(اوستا، راما،۱۳۷۰: ۲۵۱)

ای خروش آریائی وی سرود زندگی / ای درفش کاویانی وی نشان سروری / آریائی سروری دارد به سامی، سروری / پارسی را برتری باشد به تازی برتری (اوستا، از کاروان رفته، شکوه پارسی،۱۳۳۹: ۵۴)

همچو من مست سرگشته‌ای را / خوشتر از آرزوی وطن چیست؟ (اوستا، شراب خانگی ترس محتسب خورده، کاروان سوز، ۱۳۸۸: ۲۰۱)

اوستا نهایت عشق و علاقه اش را به سرزمین مادری در این ابیات نشان داده است و زبان فارسی را سرور زبان ها دانسته است.

ـ شهرهای ایران

کنم بخاک مدائن سرشک را دجله / ویا به بادیه شوش دیده را کارون (اوستا، از کاروان رفته، چه باید؟۱۳۳۹: ۶۹)

بنمایم و نیابم تا گوهری / زی پارسش روان و سپاهان کنم / کالای خویشتن را از مرز ری / باشد روانه سوی خراسان کنم (اوستا، از کاروان رفته، سرگردانی،۱۳۳۹: ۷۴)

در گفتار دوم، به اشعاری از اوستا پرداختیم که اشاره شان به وطن است و همین طور آنهایی که از جای جای جغرافیای این سرزمین سخن رانده اند.

خلاصهٔ این گفتار:

مؤلفه ها		تعداد شاهد مثال ها
۱	وطن	۴
۲	شهرهای ایران	۳

۳-مفاخر شعر و ادب فارسی

-برخی شعرای فارسی زبان مانند رودکی، سنایی، مولوی، کسایی و... که اوستا در کتاب راما از آنها نام برده است:

قول کسایی و هنر حجت و شهید / وین رودکی ترانه و آن مولوی سرود / ملک سنایی‌ست امیر هنروران / کز چین و روم گوی سخن گستری ربود (اوستا، راما،۱۳۷۰: ۲۴۳)

-برخی شعرای فارسی زبان مانند ناصر خسرو، عنصری، انوری، خاقانی و ... که اوستا در کتاب از کاروان رفته از آنها نام برده است:

ای یگانه هنر، ای ناصربن خسرو / که نبوده به سخن هیچ کست ثانی (اوستا، از کاروان رفته، پندارمن: ۱۳۳۹)

خودستانی شیوه‌ی خودکامه باشد، ورنه من / می توانستم هماوردی کنم با عنصری (اوستا، از کاروان رفته، شکوه پارسی۱۳۳۹: ۵۴)

گرچه زخم نابکامی را نشد درمان ولیک / این سرود و چامه‌ی من وین سرود انوری (اوستا، از کاروان رفته، شکوه پارسی،۱۳۳۹: ۵۴)

آری بدیل افضل خاقانیم بنظم / آنکس که هفت‌شهر سخن شد مسخرش (اوستا، از کاروان رفته، آشیانه‌ی عنقا ،۱۳۳۹: ۵۹)

فرسود خاطرم که چو مسعود ناگهان / پستی گرفت همتم از این بلند جای (اوستا، از کاروان رفته، در شکنج پندار ،۱۳۳۹: ۶۴)

در این چکامه پیرو مسعودم و بهار / بر فن چامه گستریم گرچه اوستای (اوستا، از کاروان رفته، در شکنج پندار ،۱۳۳۹:۶۴)

ابیاتی را که در آنها ذکری از یکی از بزرگان علم و ادب این مملکت، در آثار اوستا، رفته است، در این گفتار بیان کردیم. اسامی شاعرانی که بیتی در رابطه با آنها آمده به ترتیب حروف الفبا:

نام شاعر		تعداد شاهد مثال ها
۱	انوری	۱

۲	بهار	۱
۳	خاقانی	۱
۴	رودکی	۱
۵	سنایی	۱
۶	عنصری	۱
۷	کسایی	۱
۸	مسعود سعد سلمان	۲
۹	مولوی	۱
۱۰	ناصرخسرو(حجت)	۲

۴ـ زبان فارسی / شعر فارسی

چو کلک شکر بار شیرین من / به کام نی پارسی قند نیست (اوستا، شراب خانگی ترس محتسب خورده، جام غم، ۳۰۴:۱۳۳۸)

۵-موسیقی

اگر زندگی زان داناستی / معلم همانا مسیحاستی / بکردار لحن خوش باربد / همانند چنگ نکیساستی (اوستا، از کاروان رفته، پند بدر: ۱۳۳۹)

این آریائی نامه‌بین وین آسمانی چامه‌بین / بر چنگ زخمه‌ی خامه بین زینگونه شورافزا زده (اوستا، از کاروان رفته، شکوه آریایی، ۱۳۳۹)

فرو بسته گیتی لب از نای و نوش / نوا در رگ چنگ و بربط خموش (اوستا، شراب‌خانگی ترس محتسب خورده، آهنگ بامداد، ۱۳۸۸: ۳۱۱)

از مهر شیرینی دگر، شور دل‌انگیزی مگر/ این خسروانی نغمه در چنگ نکیسا ریخته (اوستا، شراب‌خانگی ترس محتسب خورده، رؤیای عیسی،۲۶:۱۳۸۸)

ابیاتی که در این گفتار گنجیده اند، فقط ابیات مربوط به آلات موسیقی نیستند بلکه اگر در بیتی اسم نوازنده ای مشهور یا گوشه و لحنی در موسیقی ایرانی و یا هر کلمه ای که در فرهنگ موسیقی بگنجد، آمده است، در اینجا ذکر شده است.

خلاصهٔ گفتار پنجم:

آلات موسیقی		تعداد شاهد مثال ها
۱	بربط	۱

۲	چنگ	۴
۳	نای	۱
ابزار نواختن		
۱	زخمه	۱
نوازندگان		
۱	نکیسا	۲
۲	باربد	۱
کلمات مربوط به موسیقی		
۱	خسروانی نغمه	۱
۲	شور	۱
۳	شور افزا	۱
۴	لحن	۱
۵	نوا	۱

۶- انقلاب اسلامی ایران

اوستا، به عنوان یک فرد ایرانی و انقلابی، چهرهٔ سیاسی وطنش نیز اهمیت خاصی برایش داشته است؛ علاقهٔ او به بنیانگذار انقلاب، در شعرش هویداست. در این گفتار به تحلیل پنج مؤلفه می پردازیم که یا با پیروزی انقلاب به وجود آمده اند ومعنا یافته اند و یا با انقلاب معنایشان تغییر کرده است. و چینش آنها به ترتیب حروف الفباست:

ـ امام خمینی (ره)

موج خون است افق تا به افق گردون را / چهره‌ی دیو درین آینه پیدا (اوستا، امام حماسه‌ای دیگر،۱۳۳۹: ۳۸)

خمینی، الا، ای که داد ولایت / به توفیق دادار داور گرفته / همه داد مستضعفان زمانه / زعفریت زور و بت زر گرفته (اوستا، امام حماسه‌ای دیگر،۱۳۳۹: ۲۸ و ۳۱)

ولای امامم بس ای دل که خوشتر / ازو، مرد حق را ولایی نبینی / امامی به آزادگی چون خمینی / جهان را، جهان کدخدائی نبینی» (اوستا، امام حماسه‌ای دیگر،۱۳۳۹: ۶۰)

حسینی و بدایع شهادتش / خمینی و خجسته پیشوای او (اوستا، راما، ۱۳۷۰: ۳۴۹)

ستوده رهبری که داد و مردمی / به رهبری کنند اقتدای او (اوستا، امام حماسه‌ای دیگر،۱۳۳۹: ۱۰۳)

ای دریغا سید صدر جهان را ای دریغ / ای عراق میهمان کش ای سمردر روزگار (اوستا، امام حماسه‌ای دیگر،۱۳۳۹: ۱۵۱).

پرچم

ستاره همچو پرچم درفش وی / بتابد از بر فراخنای او (اوستا، راما، ۱۳۷۰: ۳۴۹)

-جنگ تحمیلی

اروند را رنگین به خون سنگر به سنگر دیده‌ام / صد کربلا در دامن الله‌اکبر دیده‌ام / از شوش تا دامان طف/ لشکربه لشکر صف‌به‌صف / ز اهواز تا وادی النجف خونین سراسر دیده‌ام (اوستا، امام حماسه‌ای دیگر، ۱۳۶۸: ۱۲۳)

مقام پاسدار و بسیج

سپاهی و درفش عزم قدس وی / بسیج کربلای او (اوستا، راما، ۱۳۷۰: ۳۴۸)

ـ مقام شهدا و شهادت

در این مؤلفه، اوستا مقام شهید و بزرگی شهادت را می ستاید و از شهیدانی همچون بهشتی، باهنر و رجایی نام می برد:

به یاد بهشتی بنال ای شهادت / که چون او یکی پیشوا این نبینی / پس از باهنر زین معزا هنر را / گرفته بدینسان عزایی نبینی» (اوستا، امام حماسه‌ای دیگر، ۱۳۶۸: ۶۰)

رجائی سوخت چون شمعی سراپا / به مردی تا زفتنه پرده برداشت (اوستا، امام حماسه‌ای دیگر، ۱۳۶۸: ۹۶)

هر لاله نقش پای شهیدی‌ست سر زده / زالبرز تاکرانه الوند و کرخه رود (اوستا، راما،۱۳۷۰: ۲۴۲ و ۸۰)

الا ای اختر برج شهادت / غلام بخت وجاهت شهریاران (اوستا، امام حماسه‌ای دیگر، ۱۳۶۸: ۷۲)

خلاصهٔ گفتار ششم:

	مؤلفه ها	تعداد شاهد مثال ها
۱	امام خمینی	۸
۲	پرچم	۱
۳	جنگ تحمیلی	۲
۴	مقام پاسدار و بسیج	۱
۵	مقام شهدا و شهادت	۵

ج)مؤلفه های هویت دینی

در اینجا قصد داریم به مؤلفه های دینی بپردازیم که منظور، آن دسته از اشتراکات ملت ایران است که ربطی به حوزۀ دین اسلام و مذهب شیعه (دین و مذهب غالب در ایران) دارد. در این تحقیق، پس از مطالعه و دقت در چهار اثر اوستا، توانستیم عناصر دینی را تحت پنج گفتار، طبقه بندی کنیم که هر کدام شامل چند مؤلفه می باشند هر اشاره ای که به نوعی مربوط به دین بود را در یکی از این گفتارها گنجاندیم که به ترتیب موضوع تنظیم شده اند بدین معنا که ابتدا به موضوعات کلی هستی شناسی پرداختیم و سپس خداشناسی و انسان شناسی و بعد به سراغ پیامبران و سپس ائمۀ اطها ر رفتیم که مؤلفه های هر یک به ترتیب حروف الفبا تنظیم شده اند.

۱ ـ هستی‌شناسی

شناخت عالم و سیر تحول و تکامل مربوط به آن از ازل تا ابد و شناسائی مقوله‌های مربوط به آن همچون تولد، مرگ و تکامل و بررسی فلسفه‌ی وجودی عالم جزء اندیشه‌ی شاعر است.

ـ دنیا و عقبا (آخرت)

گر چه بینی سرسری بنیاد هستی را ولیک/ هان و مان تا کار هستی را نگیری سرسری (اوستا، شراب‌خانگی ترس محتسب خورده، حصار غم، ۱۳۸۸: ۲۵۵)

کیستم؟ خسته نگاهی همه نومیدی / باز نایافته اسرار جهان را من (اوستا، راما، ۱۳۷۰: ۳۴۳ و۱۲۴)

هنوز نقش وجود مرا به پرده هستی / نبسته بود زمانه که دل به مهر تو بستم (همان: ۱۲۶)

با من بگو تا کیستی، مهری بگو، ماهی بگو؟ / خوابی؟ خیالی؟ چیستی؟ اشکی؟ بگو آهی؟ بگو؟ / راندم چو از مهرت سخن گفتی بسوز و دم مزن / دیگر بگو از جان من، جانا چه می خواهی بگو؟ (همان: ۱۴۹)

ـ دین و دنیا

دین را گزید و دانش هر کو تو را گزید/ دین را ستود ودانش هرکس تو را ستود (اوستا، راما، ۱۳۷۰: ۲۴۴ و ۲۵۱)

ـ مرگ و زندگی

گر بخت من چو دیده شب زنده را دار غم / باری به خواب مرگ ازینسان نمی‌غنود (اوستا، ۱۳۷۰: ۲۴۳).

خلاصهٔ گفتار هستی شناسی:

مؤلفه ها		تعداد شاهد مثال ها
۱	دنیا و عقبا (آخرت)	۵
۲	دین ودنیا	۱
۳	مرگ و زندگی	۱

۲ـ خدا شناسی

بدون تردید شناخت نیاز به ابزار دارد که یکی از آن‌ها خوب دیدن و خوب فکر کردن است. شناخت خداوند هم محتاج شناخت عالم و تفکر مظاهر هستی است که همه‌ی اینها (مظاهر هستی) نقش دست خداوند بزرگ است شاعر این نقش را به خوبی می‌شناسد پس بدون تردید این قشر شناخت وسیعی از خداوند دارند.

ـ دعا و نیایش و نفرین

دعا به عنوان وسیله‌ای برای ایجاد و رابطه میان انسان و معبود خویش همواره مورد توجه بوده است. آنچه از میان دل و عمق وجود فرد به عنوان یک خواسته برمی‌خیزد و با تمنای باطنی همراه است. و صلاح و مصلحت فرد یا افرادی در آن نهفته است.

ناله‌ای بگشود پر، بگرفت پای / سوی عرش هرگز آباد خدای(اوستا، شراب‌خانگی ترس محتسب خورده، شکوه عصیان،۱۳۸۸: ۱۹۳)

چه غم که دامن شب جلوه‌گاه پروین است؟/ چراغ اشک مرا نیز شمع بالین است/ هزار تیر دعا پرگشود و بر سر من / کبوتری که نزد بال مرغ آمین است (اوستا، شراب‌خانگی ترس محتسب خورده، کرشمه گل، ۱۳۸۸: ۴۲)

خلاصهٔ گفتار دوم:

مؤلفه		تعداد شاهد مثال
۱	دعا نیایش و نفرین	۳

۳ـ انسان‌شناسی

ـ آزادی و آزادگی

آزادگی چو خواست گزیند نژاده‌ای / و آزادی و کرامت،حالی تو را گزید (اوستا، راما،۱۳۷۰: ۲۵۷)

ـ قضا و قدر و سرنوشت

زدستان تقدیر با تیغ کین / شکافیده پهلوی سهراب‌ها (اوستا، امام حماسه‌ای دیگر، ۱۳۶۸: ۶۵)

یک سراسر همچو دریا اشک و همچون ابر آه/ تا چه راند بر سر این تقدیر طوفان زای من(اوستا، شراب‌خانگی ترس محتسب خورده، ۱۳۸۸: ۴۱)

ندانم که در نامه سرنوشت/ مرا کلک هستی چه برسرنوشت؟ (اوستا، راما، ۱۳۷۰: ۹۱)

همی پویم و خود ندانم همی / چه برسر مراد دور اختر نوشت! (اوستا، راما، ۱۳۷۰: ۹۱)

از تو ای چرخ بدل هست ملالی، که مپرس / دارم از گردش و نیرنگ تو حالی که مپرس (اوستا، از کاروان رفته، سوگواری۱۳۳۹: ۱۱۲)

همرهی گر بود با تدبیر من تقدیر را / در گسستی همتم از گردن این زنجیر را (اوستا، راما، ۱۳۷۰: ۵۵)همچنین ص ۱۱۰، ۱۸۰،

پای من این تکاور همگام سرنوشت / همگام سرنوشت دوید و بسی دوید (اوستا، راما، ۱۳۷۰: ۲۵۴)

خلاصهٔ گفتار سوم:

مؤلفه ها		تعداد شاهد مثال ها
۱	آزادی و آزادگی	۱
۲	قضا و قدر و سرنوشت	۷

۴- پیامبران

ـ حضرت سلیمان

کجاست تا نگرد خاتم سلیمانی / به دست اهرمن و مسند سلیمان را (اوستا، راما،۱۳۷۰: ۲۰۴ و ۱۸۶)

ـ حضرت عیسی و مریم

یکی به مریم طبعش نگر که آبستن / به عیسی دگری آن خجسته عذرا بود (اوستا، راما، ۱۳۷۰: ۲۶۹)

از چرخ چهار هست، فرود آمده مسیح / وانک زپرنیان افق سوزن زرش (اوستا، از کاروان رفته، آشیانه‌ی عنقا ، ۱۳۳۹: ۵۹)

هرآن شکوه پر زد از تار زه / بپیوست با آه عیسی گره (اوستا، شراب‌خانگی ترس محتسب خورده، شکوه آریایی، ۱۳۸۸: ۳۰۵)

ـ حضرت محمد (ص)

پیمبری که پرند آور خدایی او / به خون کفر دهد آب نخل ایمان را (اوستا، شراب‌خانگی ترس محتسب خورده، آفرین محمد ، ۱۳۸۸: ۲۶۰)

به آبروی محمد(ص) - اوستا

جلوه‌ی روح است یاد روی محمد / روضه حوراست خاک کوی محمد / تافته هر سوز ملک تا ملکوت است / شعشعه‌ی طلعت نکوی محمد / چشمه‌ی خورشید و اختران شب‌افروز / سایه‌ای از آفتاب روی محمد / روضه رضوان دمد اگر گذر افتد / پیک صبا را به تار موی محمد / عرصه اشراق را به شوق سپارد / خاطر عارف به آرزوی محمد / راه نیابد به راز یک سخن او / هر چه سراید به گفتگوی محمد / بزمگه سبز خیمگان سماوات / در ملکوت است های و هوی محمد / پرتو هر اختری‌ست در بر دانا / دست نیازی دگر به سوی محمد / مستی اشراق و سوز سینه عارف / جرعه نوشی‌ست از سبوی محمد / دامن گلزار عشق را به عنایت گل نتراود مگر به بوی محمد / نقش به هر پرده بست چنگی خلقت / یافت در این پرده گفتگوی محمد در دل عارف جمال و فر الهی / باز نتابد مگر ز روی محمد / چاره ترفند غرب و شرق از این ملک / با دم پر مهر و چاره جوی محمد / نهضت ما چون به نام اوست خدایا / هم تو نگهدار از عدوی محمد / آبروی او نگاهدار خدایا / بار خدایا به آبروی محمد/ (اوستا، راما، ۱۳۷۰: ۵۷۳ – ۵۷۴)

-حضرت موسی

چو موسی از آن پرتو دلفروز / فروزان شود طور سینای من / درخشنده چون آتش زردهشت / می اندر بلورینه مینای من (اوستا، از کاروان رفته، شب شراب، ۱۳۳۹: ۴۴)

جدول خلاصهٔ گفتار پیامبران:

مؤلفه ها		تعداد شاهد مثال ها(بیت)
۱	حضرت سلیمان	۱
۲	حضرت عیسی و مریم	۳
۳	حضرت محمد(ص)	یک غزل و۱بیت
۴	حضرت موسی	۲

۵ـ ائمه اطهار علیهم السلام

ـ امام علی(ع)

یکی به مدح علی هل اتی علی الاحسان/ که قطب دایره عشق بود عرفان را (اوستا، شراب‌خانگی ترس محتسب خورده، آفرین محمد ، ۱۳۸۸: ۲۵۹)

در شفق از آستینش می‌چکد خون علی / در فلق خون حسین از آستان آفتاب ((اوستا، راما،۱۳۷۰: ۲۱۴)

ـ امام حسین (ع)

امانتی الهی است و هرکه را / نصیبه نی از این ودیعه وای او / به فر میرکاروان کربلا / حسین (ع) و عاشقان با وفای او / شکوه کاروان او که بگسلد / سلاسل کواکب از ورای او (اوستا، امام حماسه‌ای دیگر، ۱۳۶۸: ۱۰۱) در شفق از آستینش می‌چکد خون علی / در فلق خون حسین از آستان آفتاب ((اوستا، راما،۱۳۷۰: ۲۱۴).

ـ حضرت مهدی موعود (عج)

ای شور انتظار تو جانکاه، بس نه دیر / از پرده‌های غیبت کبرا برآی زود (اوستا، راما،۱۳۷۰: ۲۴۲ و ۲۵۶)

زبس که انتظار او به دل زند شرارها / به جای اشک می‌چکد ز دیده انتظارها (اوستا، شراب‌خانگی ترس محتسب خورده، نوروز ، ۱۳۸۸: ۲۴۸)

شهیدان عشق ورا ناله‌هاست / به فریاد «دریاب دریاب ها» / دمد صبح صادق زبس روشنی / چه شمشیر مهدی (عج) زفرناب‌ها (اوستا، امام حماسه‌ای دیگر، ۱۳۶۸: ۶۷)

ای نهضت بشارت مهدی منتظر / اسلام را عدالت و انصاف را حدود (اوستا، امام حماسه‌ای دیگر، ۱۳۶۸: ۱۱۶)

ـ حضرت فاطمه زهرا علیها السلام

گفت آن ذره که خود هرگز نیاید در شمار / مدح زهرا را ترنم‌های جان آفتاب (اوستا، راما،۱۳۷۰: ۲۱۵)

خلاصهٔ گفتار ائمهٔ اطهار:

	مؤلفه ها	تعداد شاهد مثال ها(بیت)
۱	امام علی	۲
۲	امام حسین	۳
۳	حضرت مهدی	۵
۴	حضرت فاطمهٔ زهرا	۱

نتیجه گیری

آنچه در این پژوهش بررسی شد بازتاب اندیشه های اصیل ایرانی، اسلامی در آثار مهرداد اوستا بود. این شاعر در دوره های پر تلاطم تاریخی و جریان انقلاب اسلامی با احساسات عمیق وطن پرستی، آرمان خواهی و دین جویی توانسته نماینده ی کاملی از دین، تمدن، آیین، آداب و سنن ایرانی و اسلامی در شعر معاصر باشد.

به طوزی که بخش گسترده ای از اشعار استاد مهرداد اوستا با مولفه های ملّی و مذهبی پیوند خورده است. سادگی بیان اوستا در این مورد خود نکته ایی مهم است که در خور فهم مخاطبان عناصر معنوی چون پاسداشت ایثار و فداکاری، گرامیداشت شهیدان در انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی را به رشته ی تصویر در آورده است.

مجموعه ی اشعار مهرداد اوستا بازتابی کاملا ایرانی، اسلامی با جهت گیری انقلابیـ وطن پرستی حکیمانه است یعنی به دور از افراط و تفریط در حد خواستِ مردم و به دور از هر گونه مبالغه ی فریبکارانه و انحراف آمیز.

فهرست منابع و مآخذ

قرآن کریم.
اوستا، مهرداد، (۱۳۳۹)، *از کاروان رفته*، تهران: انتشارات زوار.
اوستا، مهرداد،(۱۳۶۸)، *امام حماسه‌ای دیگر*، تهران: حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
اوستا، مهرداد، (۱۳۷۰)، *راما* ، تهران: مرکز نشر فرهنگی رجاء.
اوستا، مهرداد، (۱۳۸۸)، *شراب خانگی ترس محتسب خورده*، تهران: موسسه انجمن قلم ایران.
تاجیک، محمدرضا، (۱۳۸۲)،*تجربه بازی سیاسی در میان ایرانیان*، تهران: نشر نی، چ دوم.
شرفی، محمدرضا، (۱۳۸۰)، *جوان و بحران هویت*، تهران: سروش، چ ۳.
علیخانی،علی اکبر، (۱۳۸۳)، *هویت در ایران*، تهران: پژوهشکده علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی.

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

بررسی مؤلفه‌های رئالیسم در عناصر داستانی *سووشون* سیمین دانشور و *مادام بوواری* فلوبر

محمدرضا فارسیان[۱]
نسرین امام دادی[۲]

چکیده

واقعگرایی (رئالیسم) از میانه قرن نوزدهم میلادی در فرانسه ظهور کرد و به سرعت در اروپا رواج پیدا کرد. واقعگرایان توجه ویژه‌ای به تحولات سیاسی، اجتماعی دوران خود نشان میدادند. *مادام بوواری* اثر فلوبر را می‌توان کتاب مقدس رئالیسم نامید. حدودا دو قرن بعد از اروپا، واقعگرایی به عنوان یک مکتب ادبی در ایران پا به عرصه‌ی ظهور گذاشت و در بین نویسندگان جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد. در آثار اولین نسل از نویسندگان ایرانی از جمله سیمین دانشور می‌توان بسیاری از ویژگی‌های مکتب واقعگرایی را دید. دانشور در مشهورترین اثر خود، *سووشون* تلاش کرده است با دیدی واقعگرا گوشه‌ای از اوضاع ایران را به تصویر بکشد. در پژوهش حاضر با توجه به ویژگی‌ها و عناصر واقعگرایی به بررسی، تحلیل و مقایسه‌ی مؤلفه‌های مکتب واقعگرایی در ساختار و سبک نوشتار دو داستان *سووشون* و *مادام بوواری* پرداخته‌ایم تا نشان دهیم که آیا رئالیسم در هر دو رمان کاملا رعایت شده است و نیز اینکه آیا می توانیم رئالیسم دانشور را متاثر از رئالیسم فرانسوی بدانیم؟ حاصل تحقیق نشان می‌دهد که عناصر واقعگرایی در هر دو رمان کاملا مشهود است و این مولفه‌ها در روایت دو داستان به خوبی قابل مشاهده است اما شاید نتوان *سووشون* دانشور را تحت تاثیر *مادام بوواری دانست*.

کلیدواژه‌ها : واقعگرایی، *سووشون*، *مادام بوواری*، عناصر داستانی.

۱دانشیار گروه زبان فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد farsian@um.ac.ir
۲ کارشناسی ارشد ادبیات فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد nasrin.emamdadi66@gmail.com

مقدمه

واقعگرایی از جمله مکتب‌هایی است که با توجه به اوضاع و احوال جامعه وارد عرصه‌ی داستان نویسی شد. رمان واقعگرا به بازسازی فضای اجتماعی و مکانیزم‌های اجتماعی به شکل ادبی می‌پردازد، تا جاییکه به نظر می‌رسد مرزهای بین واقعیت و تخیل از میان برداشته شده‌اند. اما رئالیسم به معنی واقعگرایی و واقع بینی، از ریشه‌ی Real به معنی واقعی، حقیقی و اصل مأخوذ می‌شود که خود این واژه نیز از res لاتین مشتق شده است و به معنی شئ می‌باشد. بنابراین رئالیسم یعنی شئ‌گرایی یا شیئیت (گرانت، ۵۶:۱۳۷۹). درواقع واژه‌ی رئالیسم در « زمره‌ی اصطلاحاتی است که هم در هنر و ادبیات به کار می‌رود و هم در فلسفه. از جمله به سبب همین کاربردهای متعدد، این واژه دارای معنایی واحد یا مورد توافق همگان نیست »(پاینده، ۱۷:۱۳۸۹)، زیرا همیشه بر سر اینکه واقعیت چیست و چگونه می‌توان آن را شناخت اختلاف نظر بوده است.

تاریخ رئالیسم را نمی‌توان تنها به مکتبی در قرن نوزدهم محدود کرد. برای یافتن نقطه آغاز حیات واقعگرایی باید به عمق تاریخ بازگردیم. ساچکوف معتقد است که اعمال و رفتار انسان ناشی از علتهای واقعی و عوامل مادی است (ساچکوف، ۱۲:۱۳۶۲). این مکتب برخلاف مکتب رمانتیک با واقعیت سر و کار دارد و تصویری از اوضاع و شرایط اجتماعی را ترسیم میکند. درواقع رئالیسم برای کشف و بیان واقعیت پا به عرصه ادبیات گذاشت و واقعیت را جایگزین وهم، خیال، رویا و افسانه کرد و منجر به خلق رمانهایی تهی از تصاویر غیر واقعی شد. بنابراین بشر تا زمانیکه علت و منشأ رفتارهای فردی را عوامل فرابشری، هیجانهای سرکش و نقشه‌ی الهی می‌دانست از هرگونه واقعگرایی فاصله داشت اما کم کم به تکامل فکری خاصی رسید و نیاز به شناخت ماهیت اجتماعی را درک کرد (رمضانی، جویباری، پارسایی و یزدان پناه، ۱۳۹۵: ۱۵۲).

رئالیسم به مثابه‌ی یک حرکت هنری، محصول و بیان واضح حال و هوای زمانه‌ی خود است ؛ نوعی معرفت استدلالی فراگیر که برعلیه خیال‌های رمانتیک‌ها به پاخاست و به نوبه‌ی خود از رهگذر تاثیرات سیاسی و تغییرات اجتماعی و همچنین پیشرفت‌های علمی و صنعتی تعیین یافت و شکل گرفت (فورست، ۳۵۱:۱۳۷۳). درواقع، رئالیسم یا ادبیات واقعگرا سعی در بازنمایی واقعیت دارد و با پرهیز از دنیای ساختگی بر پایه‌ی تخیلات رمانتیک‌ها سعی در وارد ساختن عناصر واقعی برخاسته از رویکردهای اجتماعی در شکل ادبی دارد. ریشه‌های پیدایش این مکتب به انقلاب فرانسه و طلوع و افول ناپلئون برمی-گردد. هنرمندان تحت تأثیر این رویداد بیش از گذشته علاقه‌مند به شرایط اجتماعی جامعه به ویژه قشر کارگران و روستاییان شدند. حتی در هنرهای تصویری، نقاشان که

کمتر تمایل به نشان دادن نظریات سیاسی خود در آثارشان داشتند هم متأثر از اوضاع اجتماعی به نمایش این رویدادها پرداختند. توجه هنرمندان از روایت‌های اسطوره‌ای و داستانهای کتاب مقدس به سمت تجسم زندگی انسان در جامعه، روابط اجتماعی و رابطه-ی بین فرد و اجتماع کشیده شد. بنابراین، وظیفه‌ی عمده‌ی هر رمان‌نویس خوب یعنی نویسنده‌ای که دارای دیدگاههای رئالیستی است، ارائه‌ی انسان در جامعه‌ای است که خود می‌آفریند. به همین دلیل برای نویسنده‌ی واقعگرا، جامعه عنصری فوق‌العاده است (ناطقی، ۱۳۸۶ : ۳۰). نویسنده‌ی واقعگرا باید واقعیتهای محیط اجتماعی که قهرمانش در آن زندگی می‌کند را به دقت مورد توجه قرار دهد و هرگونه که شایسته بداند با هنر خویش آن را در اثر خود تشریح کند. نویسنده‌ی واقعگرا تنها از واقعیت‌های جامعه عکسبرداری نمی-کند، بلکه منشأ وجودی آن را نیز نشان می‌دهد و نبوغ و نوگرایی خود را به جای خیالبافی و تصاویرساختگی، در مشاهده و دقت در جزئیات به کار می‌گیرد.

از معروف ترین بنیانگذاران واقعگرایی نویسنده‌ی فرانسوی بالزاک است که با اثر معروفش *کمدی انسانی* به عنوان پیشوای مکتب رئالیسم در ادبیات شناخته شد. این رمان در مورد جامعه‌ی پاریس قرن ۱۹ نوشته شده است. در واقع بالزاک آغازگر حرکتی بود که منجر به فراهم آمدن بستری مناسب برای تبلور مسائل مختلف اجتماعی در صحنه ادبیات شد که تا آن زمان کمتر مورد توجه قرار می‌گرفتند. او معتقد بود نباید درمورد شخصی یا واقعه‌ای که هرگز ندیده است، بنویسد. از دیگر نویسندگان معروف این سبک گوستاو فلوبر با کتاب *مادام بوواری* که به عنوان "کتاب مقدس رئالیسم" شناخته شده است. به نظر فلوبر، رمان‌نویس بیش از هر چیز دیگر هنرمندی است که هدف او آفریدن اثری کامل است. اما این کمال بدست نخواهد آمد مگر اینکه نویسنده، عکس‌العمل‌های درونی و هیجان‌های شخصی را از اثر خود جدا کند. ویژگی‌های این مکتب در آثار استاندال با رمان معروفش *سرخ و سیاه* و گی دومو پاسان که عمده شهرتش بخاطر داستان های کوتاه رئالیستی است، نیز مشهود است.

رئالیسم از آغاز حضورش در ادبیات به صورت خاص، دقت و وضوح در نمایش جزئیات زندگی را بیان می‌کند (ویلیامز،۱۳۸۹:۸۳). در حوزه‌ی ادبیات، رئالیسم سعی دارد تصویری واقعی از زندگی بشری ارائه دهد ومحتوای آن برخلاف ادبیات تخیلی، شخصی و احساساتی، مضامین اجتماعی است. رمان نیز داستانی است که براساس تقلیدی نزدیک به واقعیت از عادات و حالات بشری نوشته شده باشد و به نحوی انعکاس دهنده‌ی جامعه بشری است ؛ چرا که عناصر تشکیل دهنده‌ی آن از وقایع شبیه به زندگی واقعی گرفته شده و محیط اجتماعی شخصیت‌های داستانی نیز در آنها تصویر شده است (علی نجفی

ایوکی، سمانه نقوی، ۱۳۹۶ :۱۶۶). این مکتب تمام جهات واقعیت را بدون دخالت ذهن نویسنده در نظر دارد و سعی میکند زندگی را همانگونه که هست نشان دهد. بنابراین نویسندگان واقعگرا نمی‌خواهند داستانهایشان، صرفا در جزیی‌نگری محض طبیعت خلاصه شود و از روح اجتماعی محروم بماند (ارجی، ۵۴:۱۳۹۱).

داستان نویسی به سبک واقعگرا در ایران با انقلاب مشروطه آغاز شد. ادبیات ایران تا پیش از مشروطه با واقعیت‌های اجتماعی پیوند چندانی نداشت اما در این دوره تحولی در نگرش شاعران و نویسندگان ایجاد شد و ادبیات به طور کامل تحت تاثیر تحولات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی جامعه قرار گرفت. در پی ارتباط ایرانیان با غرب و اعزام دانشجو به اروپا، تاسیس مدارس جدید، ورود صنعت چاپ به ایران و ترجمه‌ی آثار ادبی و رواج روزنامه نگاری، نگاه ایرانی‌ها به واقعیت زندگی تغییر کرد که انقلاب مشروطه مولود ظهور این نگاه واقعگرایانه به انسان و جهان بود و با توجه به حوادث تاثیرگذار دنیای بیرون در این دوره، شاعران و نویسندگان، آگاهانه یا ناخوداگاه در چارچوب مکتب رئالیسم آثار خود را خلق کردند.

نویسنده واقعگرا موضوع کارش انسان است. چون می‌خواهد انسان را آنگونه که هست، پیش چشم ما بگذارد، بنابراین با تمام جنبه‌های گوناگون زندگی در پیوندی عمیق و دائمی است و از یکایکشان بار و توشه می‌گیرد (دولت آبادی، ۵۴:۱۳۵۳). ارتباط ایرانیان با غرب و اطلاع از تحولات صنعتی، موجب آگاهی‌های تازه‌ای نسبت به نقش مردم در اداره‌ی زندگی، اداره‌ی جامعه و ساختار زندگی عمومی در ایران شد و به ظهور طبقه‌ی جدید شهری انجامید و باعث شد تا ارزش‌های کهنه و نو در قلمرو اخلاق، ساختار قدرت، ذوق هنری و شکل‌های ادبی و زبان رویاروی هم قرار بگیرند و معادلات جامعه سنتی را بهم بریزند.

در این مقاله ضمن بیان ویژگی‌های رئالیسم، با مقایسه دو داستان *مادام بوواری* فلوبر و *سووشون* سیمین دانشور، چگونگی به کارگیری عناصر رئالیسم و مؤلفه‌های مکتب رئالیسم، همچنین تفاوت ها و اشتراکات در سبک و نوشتار دانشور و فلوبر را بررسی خواهیم نمود و همچنین میزان تقلید یا تاثیرپذیری دانشور از فلوبر در این زمینه را نشان خواهیم داد که آیا دانشور *سووشون* را تحت تاثیر *مادام بوواری* نوشته است ؟

پیشینه‌ی بحث

در سال‌های اخیر مقالات متعددی درباره‌ی رئالیسم و شاخه‌های گوناگون آن نوشته شده است و در آنها به تحلیل رئالیسم و بازتاب آن در برخی آثار ادبی داستانی پرداخته

شده است. در مورد آثار و شیوه‌ی نویسندگی هریک از این دو نویسنده، یا در مقایسه‌ی آثار آنها با سایر نویسندگان منابعی وجود دارد. همچنین مطالعات تطبیقی بین آثار سیمین دانشور و دیگر نویسندگان صورت گرفته است؛ از آن جمله، عباس یوسف و محمدحسین محمدی به بررسی تطبیقی رئالیسم در رمان سیمین دانشور و فواد التکرلی با تکیه بر رمان سووشون و المسرات و الاوجاع پرداخته‌اند. در این پژوهش ویژگی‌های مهم رئالیسم در دو رمان مورد مطالعه قرار گرفته است. کاظم زمانی سیمای انسان را در دو رمان *سووشون* سیمین دانشور و *مدیرمدرسه* جلال آل احمد بررسی می‌کند. نجمه دری و سید مهدی خیراندیش در مقاله‌ی خود به مقایسه‌ی بازتاب فرهنگ عامه در آثار سیمین دانشور و احمد محمود پرداخته‌اند. رضا ناظمیان و فاطمه کاظمی در مقاله‌ای به بررسی تطبیقی تاریخ مداری در رمان‌های *سووشون* از سیمین دانشور و سباق *المسافات الطویله* از عبدالرحمن منیف می‌پردازند. اما در جستجوهای ما، تاکنون هیچ مطالعه‌ی تطبیقی میان *سووشون* و *مادام بوواری* صورت نگرفته است.

مؤلفه‌های مکتب رئالیسم در روایت داستان

۱. شخصیت پردازی در داستان‌های رئالیستی

شخصیت‌های یک داستان افرادی هستند که با کارها، حرف‌ها و اعمالشان به داستان زندگی می‌بخشند. ویرجینیا وولف در اهمیت شخصیت در رمان می‌گوید : « من معتقدم سر و کار همه‌ی رمانها ... فقط با شخصیت است؛ و فقط برای طرح و ترسیم شخصیت است که قالب داستان را طرح افکنده‌اند و پرورش داده‌اند.» (عسگری حسنکلو، ۱۳۳:۱۳۹۴) بنابراین، خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزه داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کند، شخصیت پردازی می‌خوانند (میرعابدینی، ۱۸۴:۱۳۸۰). شاید بتوان اساسی‌ترین عنصر را در میان عناصر رمان شخصیت‌پردازی دانست (عسگری حسنکلو،۱۳۳:۱۳۹۴).

اهمیت شخصیت‌سازی واقعگرایی تا قبل از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم کاملا درک نشده بود، اما در سال ۱۸۵۶م هنری تولی منتقد فرانسوی، سلسله مقالاتی منتشر کرد که قواعد اصلی آفرینش شخصیت رئالیستی برای نویسندگان معاصر خود را روشن میسازد، مجموعه مقالاتی که بر این مفاهیم دلالت می‌کنند :

۱.شخصیت که اساسی‌ترین عنصر داستان کوتاه و رمان است می‌بایست به صورت فرد توصیف شود و نه به صورت تیپ یا نمونه کلی. معهذا هر شخصیت ضمن آنکه ویژگی‌های خاص خود را دارد، توصیف کننده‌ی قشر و طبقه‌ای است که از آن برخاسته است.

۲.توصیف به عنوان وسیله برای پروراندن شخصیت‌های رمان معتبر است، منظره و صحنه سازی می‌بایست در وجود شخصیت مؤثر باشد، هم‌چنان البسه و درون خانه‌ها باید به منزله‌ی مبین ابعاد رئالیستی شخصیت (شکری، ۱۳۸۶: ۲۳۵-۲۳۴).

ادبیات واقعگرا، موضوع خود را از جامعه‌ی معاصر و رویدادهای آن می گیرد؛ یعنی چنین جامعه‌ای وجود دارد که اثر ادبی را در راستای بیان و تحلیل آن به کار می برد (حسن مجیدی، طاهره رستمی، ۱۳۹۲:۸۰). بنابراین نویسنده‌ی واقعگرا برای آنکه بتواند نگاهی منتقدانه نسبت به جامعه‌ی خود داشته باشد، شخصیت‌های داستان‌هایش را از بین افراد معمولی انتخاب می‌کند. رئالیست‌ها انسان را موجودی اجتماعی می‌دانند و شخصیت داستان‌های رئالیستی باید فردی باشد که نماینده‌ی طبقه‌ی خاصی است. شخصیت‌های آثار رئالیستی واقعی خلق می‌شوند، به گونه‌ای که خواننده به راحتی با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند. بنابراین واقعی بودن شخصیت‌ها نشانه‌ای محکم بر واقعگرا بودن اثر است.

در داستان‌های رئالیستی، شخصیت به عنوان عنصری از اجتماع معرفی می‌شود که احساسات و روحیات فردی در بستری از اجتماع و متآثر از شرایط زندگی آنها شکل می‌گیرد. آدم‌هایی که نویسندگان بزرگ رئالیستی آفریده‌اند، زندگی مستقلی دارند که از دایره‌ی اراده نویسنده بیرون است (میترا، ۱۳۴۹:۵۴). همچنین نویسنده‌ی رئالیست به شخصیت‌هایش ویژگی‌هایی می‌دهد که ممکن است این ویژگی‌ها برگرفته از آدم خاص یا ترکیبی از صفات خود نویسنده باشد (گلشیری، ۱۳۸۰:۲۳۵).

رمان *سووشون*، رمان شخصیت محور است و ما در این رمان شاهد سیر تعالی یکی از همین شخصیت‌ها هستیم. بیشترین دغدغه‌ی فکری دانشور را، زن و مشکلات زنان به خود اختصاص داده است. او به عنوان نویسنده‌ی زن سعی داشته است ظلمها، گرفتاریها، جهل و خرافاتی که در ایران بر زنان رفته و می‌رود را نشان دهد، به آنها بیشتر از دریچه‌ی چشم زنان می‌نگرد، مردان در آثار او در ارتباط با زنان معنی پیدا می‌کنند (ناطقی، ۱۳۸۶ :۱۱۲). در رمان *سووشون* شخصیت اصلی رمان یعنی "زری" خط داستانی آن را مشخص می‌کند، چرا که ما بیشتر اتفاقات را از زبان او می‌شنویم.

سووشون را می‌توان به دو بخش سیاسی- اجتماعی و خانوادگی تقسیم کرد که هریک دارای قهرمان جداگانه‌ای است. "یوسف" قهرمان بخش سیاسی- اجتماعی داستان است و "زری" قهرمان بخش خانوادگی داستان است. درواقع "زری" مهمترین شخصیت در رمان *سووشون* است. او زنی تحصیل کرده است که در مدرسه‌ی انگلیسی‌ها درس خوانده و تمام فکر و نگرانیش حفظ بنیان خانواده‌اش در اوضاع نابسامان ایران در بحبوبه جنگ جهانی دوم است. "زری" نمیخواهد جنگ و ناامنی بیرون به داخل خانه‌اش کشیده شود.

«زری گریه کنان گفت : هر کاری می‌خواهند بکنند، اما جنگ را به لانه من نیاورند... شهر من، مملکت من همین خانه است.» ﴿دانشور، ۱۳۸۰:۱۸-۱۹﴾. در *سووشون* نمونه‌های فراوانی می‌توان یافت که هراس "زری" از پیامد درگیری با نیروهای خودکامه‌ی سیاسی-اجتماعی سبب می‌شود در بسیاری از موارد به اصطلاح کوتاه بیاید تا کیان خانواده را از اسیب محتمل ایمن سازد (محمدحسین محمدی، عباس یوسف، ۲۰۱۳:۲۵۳).

"زری" عاشق همسرش "یوسف" و سه فرزندش است و این عشق و وابستگی از او زنی مطیع و ترسو ساخته است. «اگر من بخواهم ایستادگی کنم، اول از همه باید جلو تو بایستم و آن وقت چه جنگ اعصابی راه می‌افتد! می‌خواهی باز هم حرف راست بشنوی؟... پس بشنو، تو شجاعت مرا از من گرفته‌ای ... آنقدر با تو مدارا کرده‌ام که دیگر مدارا عادتم شده.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۲۹). تمام دلبستگی‌های "زری" در این دنیا به شوهر و فرزندانش ختم می‌شود و بجز آنها به چیز دیگری نمی‌اندیشد. در واقع او نماینده‌ی زن ایرانی است که در جامعه‌ی مرد سالار است، جامعه‌ای که در آن زن همیشه در حاشیه است و هرگز جریان ساز نبوده و نقش‌های فرهنگی و اجتماعی ایفا نمی‌کند. اما در جریان حوادث جامعه تحول و رشد شخصیتی پیدا می‌کند به ویژه پس از مرگ همسرش "یوسف" که یکی از خوانین شیراز است. او که در فرنگ درس خوانده و پس از بازگشت از فرنگ به ملک داری می‌پردازد و حاضر نیست گندم به قشون انگلیسی بفروشد و به گرسنگی و قحطی مردم سرزمینش دامن بزند. او مبارزی آرمانگراست که به هیچ قیمتی نمی‌خواهد در مقابل بیگانگان تسلیم شود و در نهایت با تیری ناشناس هدف قرار می‌گیرد و کشته می‌شود.

"اِما بوواری" شخصیت اصلی زن در رمان *مادام بوواری* نیز مانند زری زنی تحصیل کرده است. داستان *مادام بوواری*، به تصویر کشیدن داستان زن فرانسوی قرن ۱۹ می‌باشد. در قرن ۱۹ دختران اشراف و بورژای فرانسوی در کلیسا آموزش‌های مذهبی می‌دیدند. این آموزشهای مذهبی و خشک دختران را برای وظایفشان در جامعه، مادر و همسر بودن آماده می‌کرد. نتیجه‌ی این آموزش‌های خشک و متعصبانه باعث می‌شود تا "اِما" به خیالپردازی و رویاپردازی پناه ببرد و در نهایت به دلیل ناتوانی مواجه شدن با واقعیت‌های زندگی اقدام به خودکشی کند.

"شارل" همسر "اِما" که رمان با ورود او به کلاس درس آغاز می‌شود و با مرگ او به پایان می‌رسد، نمونه‌ی کاملی از بی‌مایگی، بی‌عرضگی و بی‌رگی است. او فردی از طبقه متوسط جامعه است که به طبابت می‌پردازد وهرگز نتوانست روابط صحیحی با همسرش

داشته باشد، او با اینکه همسرش را عاشقانه می‌پرستید اما از درک خواسته‌های او عاجز بود.

۱-۱. مقایسه شخصیت‌ها

"زری" و"اِما" دو شخصیت اصلی شباهت‌ها و تفاوتهایی با یکدیگر دارند. یکی از آن شباهت‌ها این است که هر دوی آنها زنان تحصیلکرده‌ای در جامعه خود هستند. "زری" در مدرسه‌ی مسیحیان شیراز درس خوانده و "اِما" در صومعه تعلیم دیده است. "زری" به واسطه تعلیم در مدرسه انگلیسی‌ها علاوه بر آشنایی کاملی که با زبان انگلیسی پیدا کرده است، آشنایی مختصری هم با ادبیات غرب بدست آورده و بدلیل ازدواج با "یوسف" که جوانی روشنفکر است و قرارگرفتن در فضای ارتباط‌های اجتماعی اطراف وی، از نقش سنتی زن ایرانی فاصله گرفته است (مهدی دوست، ۱۳۹۴). در حقیقت "زری" نماینده‌ی تمام زنان ایرانی است که بدلیل هجوم مدرنیته به ایران در دهه ۴۰، بین تصوراتی که از یک زن مدرن و یک زن سنتی وجود دارد معلق مانده و سعی میکند تا تمام مناسبات خود را با این دو پدیده پی‌ریزی کند(همان). شخصیت "زری" یک شخصیت کاملا واقعگراست.

"اِما" که در سیزده سالگی برای تعلیم به صومعه برده می‌شود تا با دختران خانواده‌های برجسته بزرگ شود و آموزش‌های خوبی ببیند، بعد از مدتی دچار رخوت عارفانه می‌شود. در صومعه « آنقدر طاعت و نماز و فرایض دینی و موعظه به او آموخته و به قدری در رعایت حرمت پاکان و شهیدان به او تلقین کرده و آنقدر درباره‌ی خوار شمردن جسم و رستگاری روحش به گوشش خوانده بودند که او به یکباره مثل اسبهایی که لگامشان را سفت بکشند یکه خورد و درجا ایستاد و لگام از دهانش بیرون پرید »(فلوبر، ۳۸:۱۳۶۹). به همین دلیل بعد از مدتی « به‌جای اینکه حواسش به نماز باشد در کتاب دعای خود به نقوش قدیسینی که با حاشیه‌ی لاجوردی چاپ شده بود می‌نگریست و گوسفند بیمار و قلب مقدس سفته به تیر دلدوز یا خود مسیح بینوا را که هنگام رفتن به بالای صلیب می‌افتد، دوست می‌داشت»(همان). همچنین "اِما" به واسطه تربیت و تحصیلش در صومعه و خواندن کتاب‌هایی که در آن فقط سخن از عشق و عاشق و معشوقه بود، بسیار احساسات‌گرا بار آمد بطوریکه دلش عشق‌های شاهانه می‌خواست.

هر دوی این شخصیت‌ها خانه‌دار هستند با این تفاوت که "زری" عاشق شوهر و فرزندانش است و هر کاری می‌کند تا آرامش خانه‌اش را حفظ کند، اما "مادام بوواری" با آنکه در اداره‌ی امورخانه سررشته دارد کم کم دچار روزمرگی می‌شود و طالب هیجان

است و زندگی پرحادثه را دوست دارد و همواره منتظر است تا حادثه‌ای در زندگی‌اش پدید آید که تا بی‌نهایت ادامه داشته باشد. او همواره دچار نوعی بی‌تابی ناشی از نارضایتی همیشگی از وضعیتش است. "اِما" حتی با داشتن شوهر و یک دختر همیشه احساس تنهایی میکرد تا جاییکه « توله تازیش را محرم اسرار خود کرده بود! و ابا نداشت از اینکه اسرار درونش را با کنده‌های هیزم بخاری و با آونگ ساعت در میان نهد.» (همان، ۶۵). او خودش را قربانی ازدواج و مادر بودن می‌داند و از این وضعیت دلزده می‌شود در حالیکه در عمل هرگز در نقش مادری و حتی همسری فرو نمی‌رود. دقیقاً برعکس، همه‌ی زندگی‌اش طغیان عملی علیه این مفاهیم است . حس مادرانه نیز در "زری" و "اِما" متفاوت است. تنها فرزند "اِما" دختری بنام برت است." اِما" قبل تولد فرزندش خودش را سرگرم تهیه وسایل بچه نکرد و همه چیز را به یکی از زنان کارگر قصبه سپرد، و از آنجائیکه فراهم کردن چنین تدارکاتی لازمه‌ی مهر مادری است پس از همان ابتدا مهر مادری در "اِما" ضعیف شد. "اِما" پسر می‌خواست و چون فرزندش دختر شد بیشتر ناامید شد چرا که به نظر او « مرد لااقل آزاد است و می‌تواند به هوسهایش دست یابد، در همه‌ی کشورها بگردد، از موانع بگذرد و دوردست‌ترین خوشبختی‌ها را به چنگ آورد. اما زن مدام با موانع مواجه است و چون بی‌حال و انعطاف‌پذیر است جسماً ضعیف است و با محدودیتهای قانونی هم روبرو است.» (همان،۹۶)

"زری" برعکس" اِما" عاشق فرزندانش است و هر کاری می‌کند تا آنها را از خطرات احتمالی دور کند، چنانچه می‌بینیم برای حفاظت از پسر بزرگش، خسرو، اسبش سحر را به دختر حاکم می‌دهد و به دروغ به خسرو می‌گوید که سحر مرده و قبر دروغینی که برای او ساخته است را به پسرش نشان می‌دهد. ترس "زری" در داستان از مهر و علاقه‌ی او به شوهر و فرزندانش ناشی می‌شود « من همه‌اش می‌ترسم بلایی سر یکی از شماها بیاید...» (دانشور، ۱۲۹:۱۳۸۱). "زری" در داستان *سووشون* به خوبی نشان می‌دهد که مهر و عطوفت مادرانه هویت و شخصیت انسانی زن را نمایان می‌سازد (زمانی، ۱۴۴:۱۳۹۲) و ما شاهد نگرانی و علاقه‌ی "زری" به فرزندانش هستیم « تو برو، من همین‌جا می‌نشینم، اگر پسرم را نیاوردی، همین جا می‌میرم» (دانشور، ۱۲۹:۱۳۸۰).

"یوسف" همسر "زری" و قهرمان داستان *سووشون* مردی مبارز، مقتدر، بی پروا و بی ملاحظه است. او مبارزی روشنفکر است که علیه استعمار و استبداد میجنگید و معتقد بود که مبارزه « برای پدران ما آسانتر بود و اگر ما نجنبیم برای پسران ما سخت‌تر می‌شود. پدران ما با یک مدعی طرف بودند و متاسفانه در برابرش تسلیم شدند و حالا ما با دو مدعی طرف هستیم. فردا مدعی تازه نفس سوم هم از راه می‌رسد و پس‌فردا مدعیان

دیگر... همه‌شان به مهمانی بر سر این سفره...» (همان، ۱۹۶). همچنین "یوسف" مردی عاشق و مهربان است برای "زری" « من که در بیرون از خانه، مثل ببر هستم و در خانه، در برابر تو یک بره‌ی سربراه؟» (همان،۱۲۹) و در طول داستان بارها "یوسف"، "زری" را در آغوش می کشد و به او محبت می کند و گاهی کلمات مهرآمیزی می گوید.

"شارل" همسر"اِما"، پزشکی از طبقه متوسط اجتماع است. او برعکس یوسف در سووشون فردی معمولی، ساده لوح و بی‌دست و پا است و با آنکه دیوانه‌وار "اِما" را می-پرستید و عاشقش بود اما در زمینه‌ی تشخیص، درک و برآورده‌کردن کوچکترین احساسات و نیازهای زنانه‌ی همسرش عاجز بود. همانطور که جدال‌ها و مقاومت‌های "یوسف" در برابر حاکم و قشون انگلیسی و شهادتش باعث تکوین شخصیت "زری" می‌شود، ناتوانی "شارل" از درک خواسته‌های همسرش او را به تباهی و مرگ میکشاند.

در شخصیت پردازی در هر دو داستان *سووشون* و *مادام بوواری* تمامی قواعد رئالیستی رعایت شده است و شخصیت‌های هر دو داستان به عنوان عنصری از اجتماع معرفی می‌شوند که تک تک حرکات و افکارشان در بستری از اجتماع و متاثر از شرایط زندگی گذشته و حال آنان شکل می گیرد.

۲. زاویه دید واقعگرا

زاویه دید، نظرگاه، دیدگاه، یا کانون روایت، نمایش دهنده‌ی شیوه‌ای است که نویسنده به یاری آن، حال و هوا، وضعیت، موقعیت‌های شخصیت‌ها، گفت‌وگوها و حادثه‌ها و عناصر دیگری که داستان را به وجود می‌آورد به خواننده ارائه می‌دهد.(میرصادقی، ۱۵:۱۳۹۱).درواقع زاویه دید یعنی شیوه تعریف داستان.(احمد رضایی، الهه رستمی، ۲۰:۱۳۹۱). دو زاویه دید وسیع وجود دارد : زاویه دید درونی و زاویه دید بیرونی. در زاویه دید درونی داستان به‌وسیلهٔ شخصیت اصلی داستان (اول شخص :من) یا توسط شخصیت کم اهمیت‌تری (اول شخص :ما) گفته می‌شود. اما در زاویه دید بیرونی افکار و اعمال و ویژگی‌های شخصیت‌ها از بیرون داستان تشریح می‌شود و داستان از زاویه دید سوم شخص (او_ آنها) نقل می‌شود(میرصادقی،۲۴۱:۱۳۶۷). به بیان دیگر، داستان نویس از ذهن یک شخصیت به ذهن شخصیت دیگر می‌پرد و به ما امکان می‌دهد که از آگاهی نسبی همه جانبه‌ای بهره‌مند شویم، بطوریکه میتوانیم از احساس آنها باخبر شویم.(میرصادقی، ۳۸۳:۱۳۹۱).

در داستان‌های رئالیستی از زاویه دید سوم شخص یا اول شخص بیشتر استفاده می‌شود و راوی همانند یک گزارشگر حوادث را از بیرون گزارش می‌کند.

رمان *سووشون* با چند زاویه دید متفاوت روایت شده است. تقریباً کل رمان با زاویه دید بیرونی به شیوه دانای کل محدود به ذهن "زری" روایت می‌شود. در شیوه دانای کل محدود به یک نفر، نویسنده تنها یکی از شخصیت‌ها را انتخاب می‌کند و از زاویه دید همین شخصیت به شخصیت‌های دیگر داستان نگاه می‌کند و اعمال و رفتار آنها را مورد داوری و قضاوت قرار می‌دهد. در داستان *سووشون* وقایع و رویدادهای گوناگون و شخصیت‌های دیگر داستان از چشم "زری" دیده می‌شوند. درواقع، در این زاویه دید از درون به بیرون نگاه می‌شود و خواننده تنها چیزهایی را میبیند و درک می‌کند که "زری" درک و مشاهده می‌کند.

سه فصل از رمان *سووشون* با زاویه دید درونی- اول شخص مفرد- روایت می‌شوند. فصل ۶، تک‌گویی‌های عمه خانم و فصل ۸ تک‌گویی عزت الدوله و فصل ۱۷ تک‌گویی افسر زخمی است که از چگونگی برخورد نیروهای ارتش با عشایر می‌گوید.

در رمان *مادام بوواری* هم مانند *سووشون* راوی تغییر می‌کند. شروع رمان با زاویه دید اول شخص جمع است : « در کلاس مطالعه بودیم که مدیر دبیرستان همراه با "شاگرد تازه‌ای" در لباس شهری و با فراش، که نیمکت بزرگی با خود می‌آورد، وارد شد...» (فلوبر،۱۳۶۹ :۳) سپس این راوی ناپدید می‌شود و تا پایان کتاب نیز ظاهر نمی‌شود. و راوی بعدی داستان دانای کل است. فلوبر با استفاده از زاویه دید سوم شخص با توانایی دانای کل همچون گوینده‌ای رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد و موقعیت و چگونگی زمان و مکان را توصیف میکند. در حقیقت نویسنده سعی کرده در ارائه وقایع و نشان دادن شخصیت‌ها بی‌طرف بماند و از داوری نسبت به آنها خودداری کند.

زاویه دید در هردو داستان متناسب با داستان‌های رئالیستی است.

۳. زمان و مکان در داستان‌ها واقعگرا

زمان و مکان نقش سازنده و دگرگون کننده بس مهمی در روند تحول در داستان دارد. به همین دلیل رمان رئالیستی توجه خاص خود را به زمان و مکان زندگی شخصیت‌هایش مبذول می‌دارد تا بتواند تاثیر متقابل آنها را در یکدیگر کشف کند (شکری، ۲۴۳:۱۳۸۶). بنابراین در داستان‌های واقعگرا، زمان و مکان با ذکر جزئیات بیان می‌شوند.

در اصطلاح داستان نویسی، صحنه عبارت است از موقعیت مکانی و زمانی که عمل داستان در آن تحقق می‌یابد. (داد، ۱۹۹:۱۳۸۳) نویسنده‌ی رئالیست به خوبی می‌داند که برای باورداشت داستانش، مکان و زمان وقوع آن را باید طبیعی و واقعی تصویر کند تا حقیقت مانندی داستانش تحقق پذیرد (میرصادقی، ۲۹۵:۱۳۹۱). همچنین در داستان-های رئالیستی قوی، زمان و مکان داستان با درون مایه و فضای حاکم بر داستان مطابقت می‌کند. بطوریکه با نادیده گرفتن این مسئله گاهی به شاکله و تاثیرگذاری داستان خدشه وارد می‌شود. بنابراین زمان و مکان باید عنصر فعالی در داستان باشند (احمد رضایی، الهه رستمی، ۲۱:۱۳۹۱).

در رمان *سووشون* ماجراهای داستان در محدوده زمانی سالهای اوایل دهه‌ی بیست، در گیرودار جنگ جهانی دوم هنگام اشغال ایران توسط قوای متفقین مطرح می‌شوند. این موضوع را از لابلای گفتگوی اشخاص داستان و حضور شخصیت‌های خارجی مثل زینگر، خانم حکیم و ... می‌توان دریافت. داستان با این جمله آغاز می‌شود : « آن روز، روز عقدکنان دختر حاکم بود.» (دانشور، ۵:۱۳۸۰) به زمان و روز جشن دختر حاکم اشاره‌ای نشده است، اما در صفحات بعدی می‌توان با بیان جزئیات دریافت که روز عقد چهارشنبه بوده است.

دانشور سعی می‌کند با استفاده از توصیف عنصر زمان و مکان را گسترده کند و خواننده را در متن و ماجرای داستان قرار دهد. مثلا برای حقیقت نمایی فصل تابستان به توصیف گرمای هوای تابستانه می‌پردازد : « ده روز می‌شد که یوسف رفته بود گرمسیر و هوای در باغ کم از گرمسیر نداشت. همیشه تابستان همین‌طور عجله میکرد.»(همان،۵۷)

صحنه حوادث اصلی داستان شهر شیراز است و در معرفی شخصیت مستر زینگر نخستین مرتبه‌ای است که از مکان اصلی داستان سخن به میان آمده است : «اقل کم هفده سال می‌شد که به شیراز آمده بود و هنوز فارسی درستی نمی‌دانست.» (همان،۶) البته خانم دانشور از لهجه و فرهنگ شیرازی نیز در اثر خود بهره برده است. « خدیجه آمد لب ایوان و گفت : خانم بچه‌ها گراته می‌گیرند. هر چه ریشخندشان می‌کنم، شامشان را نمی‌خورند، عاجز بی‌جزم کردند.» (همان، ۶۶).

در این داستان، علاوه بر مکان اصلی، مکان‌های فرعی نیز به چشم می‌خورد، مثلا رفت و آمدهای "یوسف" به روستاهای "کوار" و "زرقان" برای رسیدگی به احوال رعیت خویش، ما را با صحنه‌های فرعی داستان و شرایط زندگی در روستاها رویارو می‌کند، اما صحنه اصلی و مرکزی حوادث، همان شهر شیراز است که "زری" شخصیت اصلی نیز در آن به سر می‌برد.

در رمان *مادام بوواری*، داستان از شیوه الگوی تقویمی زمان بهره برده است یعنی انسجام زمان در حوادث دیده می‌شود و گذشته، حال و آینده در یک خط زمانی قرار دارند. اگرچه در داستان از شیوه بازگشت به گذشته استفاده شده است، ولی خط زمانی گم نشده است.

مکان در رمان *مادام بوواری* نقش تعیین کننده‌ای دارد، زیرا به واسطه‌ی مکان است که نویسنده شخصیت‌ها را توصیف میکند و رابطه‌ی دقیقی بین شخصیت‌ها و محیط اطراف آنها برقرار می‌کند. بنابراین از مشخصه های اصلی رمان، توصیفات بدون نقص و دقیق فلوبر است، توصیفاتی که به هیچ وجه خواننده را خسته نمی کند بلکه کاملا در خدمت فضاسازی رمان است، مثلا فلوبر با توصیف مزرعه "برتو" - جائیکه که اِما زندگی می‌کرد- زندگی بورژوازی یک کشاورز را ترسیم می‌کند : «مزرعه‌ای بود به ظاهر آراسته. از بالای درهای باز اصطبل‌ها اسبهای بزرگ شخم‌زنی دیده می‌شدند که در آخورهای نوسازی آرام آرام به خوردن مشغول بودند. در امتداد ساختمانها تخته پهن وسیعی گسترده بود که از آن بخار برمی‌خواست،...»(فلوبر، ۱۶:۱۳۶۹) اولین خانه "شارل" و"اِما" در تست قرار داشت و فلوبر این خانه جدید را اینگونه توصیف می‌کند :«نمای آجری خانه درست در جبهه‌ی خیابان یا به عبارت بهتر در کنار جاده بود. پشت در یک پالتوی یقه باریک، یک لگام و یک کاسکت چرمی مشکی آویزان بود و در گوشه‌ای روی زمین یک جفت زنگال چرمی گل‌آلود که گل آن خشک شده بود دیده می‌شد. در سمت راست، سالن قرار داشت...» (همان، ۳۴) مکان بعدی "ایونویل" است که فلوبر توصیف دقیقی از این قصبه می‌دهد :«"ایونویل" (وجه تسمیه آن به مناسبت صومعه قدیمی کاپوسن‌ها است که حتی خرابه‌های آن نیز برجا نمانده است) قصبه‌ای است که در هشت فرسخی روان بین جاده‌های آبه‌ویل و بووه، در ته دره‌ای که از رودخانه‌ی کوچک ریول مشروب می‌شود. این رودخانه کوچک پس از ...» (همان، ۷۵) هر کدام از این مثال‌ها ادامه دار هستند و یک یا چند پاراگراف کامل را شامل می شوند. فلوبر، مکان‌ها و حوادث و حتی شخصیت‌ها را با استفاده از توصیفات ریز و دقیق برای ما نقاشی می‌کند.

در داستان *مادام بوواری* مکان‌های دیگری هم هستند که در سرنوشت اِما" تاثیر دارند مثل صومعه‌ای که آنجا تحصیل کرد یا مسافرت "شارل" و"اِما" به قصر وبیسار که در اوایل زندگی زناشویی آنها اتفاق می‌افتد و همچنین رفت و آمدهای"اِما" به روان برای دیدن لئون.

زمان و مکان، به عنوان عناصر رئالیست نقش تعیین کننده‌ای در روند هردو داستان دارند و هر دو داستان از شیوه الگوی تقویمی زمان بهره برده‌اند و ما در این رمانها زمان-پریشی را مشاهده نمی‌کنیم.

۴. درونمایه آثار رئالیستی

درونمایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد (میرصادقی، ۴۲:۱۳۶۷). درونمایه داستان‌های رئالیستی توجه به مسائل و موضوعات روز جامعه، اعم از مسائل اجتماعی، اخلاقی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی است. نویسندگان رئالیست با نمایاندن زشتی‌های جامعه، زمینه‌ای برای اصلاح آن فراهم می‌سازند. در این داستان‌ها نویسنده می‌کوشد با استفاده از تأثیر محیط خارج و وضع روحی قهرمان خود، روابط طبیعی را که در لابه‌لای حوادث وجود دارد، نشان دهد. (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۷۰-۱۶۹)

درونمایه اصلی *سووشون* مبارزه است، به همین دلیل در سراسر رمان شاهد درگیری و ستیز قهرمان داستان – یوسف - با آدم‌های خودفروخته هستیم. موضوع داستان مربوط به سال‌های جنگ جهانی دوم است. درونمایه بیشتر جنبه سیاسی دارد و طعنه‌ای است به اوضاع ایران سال ۱۳۲۰، مظلومیت مردم ایران در مقابل قوای انگلیس و درد و رنج شدید آنها از قحطی، بیماری و بی‌توجهی حکام دست‌نشانده‌ی ایرانی که دانشور از همان ابتدای داستان بخوبی به آن اشاره می‌کند : « یوسف تا چشمش به نان افتاد گفت : گوساله‌ها، چطور دست میرغضبشان را می‌بوسند! چه نعمتی حرام شده و آن هم در چه موقعی...» (دانشور، ۱۳۸۰ :۱۵)

درونمایه داستان *مادام بوواری* نارضایتی و اضطراب ناشی از ازدواجی ناهماهنگ و تلاش برای رسیدن به وضعیت مطلوب است. "اِما" زنی ناراضی، ولخرج و تنهاست که به روزمرگی‌های زندگیش راضی نمی‌شود و زیاده‌خواهی او درنهایت منجر به مرگش می‌شود.

درونمایه هر دو داستان مفاهیم اساسی زندگی بشری، عشق و مرگ، را تایید میکند. اگرچه عشق در رمان *سووشون* در غالب عشق به خانواده نمایان می‌شود ولی در رمان *مادام بوواری*، "اِما" در جستجوی عشقی خیالی است و برای تسکین درد زندگی مشترکش به دیگران روی میآورد و درنهایت شکست می‌خورد. مرگ "اِما" نشان‌دهنده تباهی و غرق شدن در دنیای آرزوها و خیال است در حالیکه مرگ "یوسف" نوید دهنده‌ی امید است.

به طور کلی در هردو داستان، نوع شخصیت‌ها، فضا و مکان در تقویت درونمایه تاثیر بسزایی داشته‌اند، تمام مؤلفه‌ها آن را تایید کرده و در جهت حرکت می‌کنند. برای مثال

اگر زمان و مکان در *سووشون* تغییر کند، درون‌مایه تابع آن تغییرات خواهد بود. همین طور اگر شخصیت "اما بوواری" تغییر یابد، درون‌مایه جذابیتی نخواهد داشت. هر دو نویسنده توانسته‌اند درون‌مایه را در طول اثر خود گسترش دهند، و تا پایان داستان زوایای پنهان واقعیت‌های اجتماعی را به خواننده نشان دهند.

نتیجه‌گیری

همانگونه که قبلا ذکر شد بزرگترین نویسنده رئالیست قرن نوزده فرانسه گوستاو فلوبر است و شاهکارش رمان *مادام بوواری* است. فلوبر نقطه آغاز تحولی بنیادی در نگرش ادبیات به انسان و حال و کار اوست، نگرشی که واقعیت را از افسانه و اسطوره جدا می‌کند. اما نگارش واقعگرایانه در ایران با انقلاب مشروطه آغاز شد. تعدادی از نویسندگان معاصر ایران نیز به این سبک گرایش داشته‌اند، که در این پژوهش به جنبه‌های رئالیستی رمان *سووشون* دانشور پرداختیم. با بررسی مؤلفه‌های مکتب رئالیسم در *سووشون*، مشاهده شد که عناصر شاخص رئالیستی در روایت این رمان مشهود است.

با توجه به مکتب رئالیسم ، عناصر و ویژگی‌های این مکتب در *سووشون* نوشته‌ی سیمین دانشور و *مادام بوواری* نوشته‌ی فلوبر بازتاب یافته است و هر دو رمان آثاری واقعگرایانه‌اند و منطبق بر اصول این مکتب هستند. نویسندگان این دو اثر سعی ندارند تصویری مثبت یا منفی از شخصیت‌های داستانشان ارائه دهند، بلکه می‌کوشند چهره‌ی واقعی آنها را با تمام جنبه‌های خوب و بدشان به تصویر بکشند. در دو اثر توصیف انسان به صورت موجود اجتماعی و تاکید بر واقعیت و توصیف زندگی آنگونه که هست، بازتاب یافته است. آنها علاوه بر توجه به دنیای بیرون و توصیف واقعیت‌های آن، دنیای درونی قهرمانان را نیز توصیف می‌کنند و ویژگی‌های فردی آنان که محصول اوضاع و احوال جامعه و اجتماع هستند را بازسازی می‌کنند.

هر دو نویسنده ضمن ارائه صحنه‌های داستان، اطلاعاتی به خواننده می‌دهند تا او را با فضای داستان بهتر آشنا کنند. توجه به جزئیات و توصیف صحنه‌ها به‌گونه‌ای که گویی خواننده در صحنه حضور دارد در هر دو رمان قابل مشاهده است. در این رمان‌ها هیچ چیز تصادفی اتفاق نمی‌افتد و حوادث در جای خود اتفاق می‌افتند. توالی حوادث به روشنی دیده می‌شود و حادثه‌ی نامحتملی رخ نمی‌دهد.

باتوجه به آنچه گفته شد، می‌توان *سووشون* را بازتاب زندگی مردم و اوضاع سیاسی-اجتماعی ایران در اوایل جنگ جهانی دوم و داستان *مادام بوواری* را بازتاب زندگی مردم فرانسه در قرن نوزدهم دانست. تفاوت‌های فرهنگی دو نویسنده در نگارش این دو اثر

بخوبی قابل مشاهده است اگرچه اصول رئالیسم در آنها رعایت شده است و گرایش دو نویسنده به مکتب رئالیسم در آنها مشهود می‌باشد اما تصویر زن در دو جامعه و بیان وقایع اجتماعی در دو اثر شکل و رنگ فرهنگ جامعه‌ای که به آن تعلق دارند را به تصویر می‌کشد. بنابراین میتوان گفت رئالیسم دانشور متاثر از رئالیسم فرانسوی است اما دانشور *سووشون* را تحت تاثیر *مادام بوواری* ننوشته است.

فهرست منابع

کتاب‌ها :

پاینده، حسین. (۱۳۸۹). **داستان‌های کوتاه در ایران**. جلد اول. تهران : نیلوفر.

پرهام، سیروس (دکتر میترا). (۱۳۴۹). **رئالیسم و ضد رئالیسم**. تهران : نیل.

داد، سیما. (۱۳۸۳)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. چاپ دوم. تهران : مروارید.

دانشور، سیمین. (۱۳۸۰). **سووشون**. چاپ پانزدهم. تهران : خوارزمی.

دولت آبادی، محمود. (۱۳۵۳). ***موقعیت کنونی هنر و ادبیات کنونی***. تهران : گلشایی.

ساچکوف، بوریس،(۱۳۶۲). ***تاریخ رئالیسم***، محمد تقی فرامرزی. چاپ اول. تهران : نشر تندر.

سید حسینی، رضا. (۱۳۸۹). **مکتب‌های ادبی**. جلد اول. چاپ شانزدهم. تهران : نگاه.

شکری، فدوی. (۱۳۸۶). **واقعگرایی در ادبیات داستانی معاصر**. تهران : نگاه.

عسگری حسنکلو، عسگر. (۱۳۹۴). **جامعه شناسی رمان فارسی**. تهران : نگاه.

فلوبر، گوستاو. (۱۳۶۹). **مادام بوواری**. ترجمه محمد قاضی و رضا عقیلی. چاپ پنجم. تهران : هدایت.

گرانت، دیمیان. (۱۳۸۷). **رئالیسم**. ترجمه حسن افشار. چاپ پنجم. تهران : مرکز.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۰). **باغ در باغ**. چاپ دوم. تهران : نیلوفر.

میرصادقی، جمال.(۱۳۶۷). **عناصر داستان**. تهران : شفا.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۰). **صدسال داستان نویسی ایران**. جلد اول و دوم. چاپ دوم. تهران : چشمه.

ناطقی، مرضیه. (۱۳۸۶). **نگاهی به رئالیسم در آثار علی محمد افغانی و سیمین دانشور**، چاپ اول. مشهد : دستور.

ویلیامز، ریموند. (۱۳۸۹). ***نظریه های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم***. حسین پاینده. چاپ دوم. تهران : نیلوفر.

مقالات :

ارجی، علی اصغر. (۱۳۹۱). **"نشانه‌های ناب رئالیسم در داستان *مربای شیرین*"**. کتاب ماه کودک و نوجوان. صص ۵۷-۵۳.

رضایی، احمد و رستمی، الهه. (۱۳۹۱). **"بررسی و مقایسه رئالیسم در عناصر داستانی" *دوستی خاله خرسه*" جمالزاده و " *زار* صفر" رسول پرویزی"**. فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی. سال اول. شماره دوم. صص۳۳-۱۸.

پروانه رمضانی، رضا فرصتی جویباری، حسین پارسایی، مهرعلی یزدان پناه. (۱۳۹۵). **" فرخی یزدی منادی رئالیسم انقلابی در عصر مشروطه"**. پژوهشهای نقد ادبی و سبک شناسی. شماره ۳ (پی در پی ۲۴). صص ۱۷۱-۱۵۱.

زمانی، کاظم. (۱۳۹۲). **"سیمای انسان در "*سووشون*" سیمین دانشور و "*مدیرمدرسه*" جلال آل‌احمد"**. فصلنامه پژوهشگران فرهنگ. سال دوازدهم. شماره ۳۳. صص ۱۵۵-۱۳۱.

فتوحی رودمعجنی، محمود و صادقی، هاشم. (۱۳۹۲). **"شکل گیری رئالیسم در داستان نویسی ایرانی"**. جستارهای ادبی مجله‌ی علمی_پژوهشی. شماره۱۸۲. صص ۲۶-۱.

فورست، لیلیان.(۱۳۷۱). **" تفسیرهای رئالیسم"**.ترجمه داریوش کریمی. مجله هنر. شماره ۲۷. صص ۳۶۲-۳۵۱.

محمدی، محمد حسین و یوسف، عباس. (۲۰۱۳). **"بررسی تطبیقی رئالیسم در رمان سیمین دانشور و فؤاد التکرلی با تکیه بر رمان *سووشون* و *المسرات و الأوجاع*"**. صص ۲۶۲-۲۵۱.

نجفی ایوکی، علی و نقوی، سمانه. (۱۳۹۶). **"بررسی رمان *الذین یحترقون* از نجیب کیلانی بر اساس مکتب رئالیسم"**. پژوهشهای نقد ادبی و سبک شناسی. شماره ۲(پی در پی ۲۸). صص ۱۸۸-۱۶۵.

مجیدی، حسن و رستمی، طاهره. (۱۳۹۲). **"تحلیل و بررسی ویژگی‌های رئالیسم در داستان *زقاق المدق* نجیب محفوظ"**. فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی. سال اول. شماره سوم. صص ۹۱-۷۶.

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

«بررسی قصه‌های کلاسیک با رویکرد قصه‌درمانی »
مطالعه موردی حکایت‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه

سلمان یوسفی قطب‌آبادی[۱]
سمیه رضایی[۲]
ماریه دهقان منشادی[۳]

چکیده

ادبیات، خصوصاً حوزۀ داستانی آن، اهمیت زیادی در آموزش و پرورش کودک دارد. اهمیت قصه، تاآنجاست که روانشناسان برای درمان مشکلات رفتاری و ناهنجاری‌ها به‌خصوص در کودکان، گاهی از قصه و تمثیل مدد می‌جویند و شیوۀ درمانی به نام «قصه‌درمانی» به وجود آمده است. قصه‌های کهن ادبیات فارسی که زیربنای داستان‌های امروز هستند، قابلیت بسیاری از این منظر دارند و اگر به صورت علمی بازنویسی شوند، می‌تواند سرگرمی و لذت را به همراه آموزش و پرورش برای کودکان به ارمغان آورد. به‌این‌منظور ۴۶ قصه از کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه براساس بازنویسی‌های آذریزدی، بررسی شد. به‌دنبال بررسی-های صورت‌گرفته با رویکرد قصه‌درمانی، مؤلفه‌های شایان‌توجهی از هر دو متن استخراج گردید. در قصه‌های کلیله و دمنه، دو مولفۀ «تصمیم‌گیری براساس عقل و منطق» و «دقت در انتخاب دوست» نسبت به دیگر مولفه‌ها، از بسامد بالاتری برخوردار است و در مرزبان‌نامه، دو مولفۀ «تدبیر برای حل مشکلات» و «عدم اعتماد به غریبه‌ها» فراوانی چشمگیرتری دارد. به‌طورکلی در قصه‌های بررسی‌شده، جایگاه خرد به صورت بارزی نمایان است؛ چنان‌که این مولفه در بیشتر این قصه‌ها مطرح گردیده است.

کلیدواژه‌ها: بازنویسی، قصه، قصه‌درمانی، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه.

---

۱. مدرس و کارشناس پژوهش دانشگاه فرهنگیان پردیس شهیدرجایی شیراز salmanu349@gmail.com
۲. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان somayehrezaee@ymail.co
۳. عضو هیات علمی گروه روانشناسی و مشاوره دانشگاه آزاد یزد marieh.dehghan@gmail.com.

۱ مقدمه

انسان‌ها غالباً سعی می‌کنند سخنان خود را در قالب قصه بیان کنند، تا تأثیر بیشتری بر مخاطب داشته باشد، او را اقناع کند، ذهن او را به چالش وادارد و نهایتاً به هدف خود، که همان تأثیر بر مخاطب است، برسد؛ چنان‌که اسلوب کتاب‌های آسمانی نیز بر بنیاد تمثیل است.

گاهی تأثیر قصه‌ها بر ذهن مخاطبان اصلی‌شان، یعنی کودکان، امری انکارناپذیر و بدیهی است؛ به‌این‌دلیل که ذهن کودکانهٔ او هم‌اکنون عاری از هرگونه نقش و نگاری‌ست و قابلیت تلقین‌پذیری بسیار بالایی دارد. بنابراین این موجود کوچک اجتماعی در روزهایی که در اوج قابلیت فراگیری‌ست، باید فرا بگیرد؛ و یکی از صور ارائهٔ آموزش، قالب حکایت و قصه است. به این دلیل است که خواندن قصه و داستان، در سنین کودکی، بسیار توصیه می‌شود. «برخی از داستان‌ها که تجربه‌های نامناسب هستند، ساختارهای ذهنی منفی و یا غلطی را در ذهن کودک و نوجوان شکل می‌دهند. بسیاری از رفتارهای ناهنجار یا پرخاش‌گرانه به سبب این نوع باورهای غلط شکل می‌گیرد» (پریرخ، ۵۲:۱۳۸۸). بنابراین باید در انتخاب داستان برای کودک دقت لازم را مبذول داشت.

نه تنها در روانشناسی کودک، که حتی برای بزرگ‌سالان نیز، قصه‌ها جایگاه منحصربه‌فردی در درمان بیماری‌ها دارند؛ تاجایی‌که روش درمانی به نام «قصه‌درمانی» به وجود آمده است؛ چنانچه پیش از این بود: «قصه‌درمانی یکی از شیوه‌های درمانی مرتبط با کتاب‌درمانی است. نوشتن داستان با درون‌مایه روانشناختی از حساس‌ترین عرصه‌ها در ادبیات کودک و نوجوان به شمار می‌آید. داستان‌نویسی برای بچه‌ها با هدف کاویدن روان‌شان، اصلاح رفتارها و کمک به شناخت آن‌ها از درون‌شان مستلزم رعایت نکات بسیاری است و ذره‌ای بی‌دقتی تأثیر سوء بر جای خواهد گذاشت... مبتکر این شیوه درمانی را میلتون اریکسون (نابغه روان پزشکی و هیپنوتیزم درمانی) دانسته‌اند؛ به همین علت در مواردی به قصه‌درمانی، «اریکسون‌درمانی» هم گفته‌اند» (علی‌زاده‌بیرجندی،۱۳۸۱: ۱۷۶).

کودک به هنگام شنیدن داستان، ناخودآگاه خود را در جایگاه قهرمان داستان قرار می‌دهد و با او «همانندسازی» می‌کند. گاهی مشکل قهرمان داستان از نوع مشکلی است که کودک با آن درگیر است.گاهی در داستان راه‌حل آن را می‌یابد؛ بدون این‌که ظاهراً در پیداکردن چنین راه‌حل‌هایی، یک بزرگ‌تر به یاری او آمده باشد و یا شخصی مستقیم به او گفته باشد، این کار را انجام بده یا برخلاف آن عمل کن.

روان‌شناسان در این‌باره می‌گویند: «با مطالعهٔ داستان‌های خوب و متناسب با نیاز، کودک و نوجوان می‌تواند خود را جایگزین شخصیت یا شخصیت‌های اصلی داستان کند و از این طریق در انگیزه‌ها، تعارض‌ها و تجربه‌هایشان سهیم شود. به این ترتیب، داستان بخشی از تجربهٔ شخصی او می‌شود. به این روند «همانندسازی» می‌گویند. همانندسازی به کودک و نوجوان کمک می‌کند، مشکلات خود را بشناسد. در واقع این فرایند، چالشی ذهنی برای خودآزمایی و مسأله‌گشایی بدون دخالت دیگران است. در طول فرایند همانندسازی، کودک و نوجوان از دیدگاه شناختی تجربه‌های قهرمان داستان را با تجربه‌ها و یا مشکلات خود مقایسه می‌کند. به این فرایند «درون‌سازی» گفته می‌شود. درصورتی که تفاوتی بین تجربه‌های پیشین و تجربه‌های قهرمان داستان ببیند، به تفکر در مورد تجربه‌های پیشین وادار می‌شود و در بسیاری موارد به تغییر آن‌ها می‌پردازد. تجدیدنظر در تجربه‌ها را «برون‌سازی» می‌گویند. مانند کودکی که آموخته است در مقابل اذیت هم‌سالان باید به آزار آن‌ها بپردازد؛ پس به اصلاح تجربه و باور پیشین می‌پردازد و می‌فهمد محبت بهتر می‌تواند کارساز باشد. تأثیر برون‌سازی را می‌توان در تغییر رفتار فرد مشاهده کرد» (پریرخ، ۱۳۸۸: ۵۲ و۵۳).

در این فرایند، کودک می‌تواند هیجان‌های نهفتهٔ خود را تخلیه کند و به آرامش روانی برسد. در این فرایند، «درصورتی‌که رابطه‌ای بین مفاهیم کتاب و تجربه‌ها به دست آید و خواننده بتواند خود را جانشین قهرمان داستان کند، درحقیقت کتاب را وارد زندگی خود کرده است. او مفاهیم را به صورت مجرد نمی‌پذیرد، بین تجربه‌های خود، تنش‌ها، موفقیت‌ها و شکست‌ها و تجربه‌های قهرمان رابطه برقرار می‌کند و به آرامش روانی می‌رسد؛ به این فرایند، «پالایش روانی» و یا «تخلیهٔ هیجان‌ها» گفته می‌شود. به عبارت دیگر، درون‌سازی و برون‌سازی، به پالایش روانی منجر می‌شود. در اثر پالایش روانی، تنش‌های کودک کاهش می‌یابد و کودک موفق می‌شود، هیجان‌های نهفته‌ای را که امکان بروز نداشته‌اند، تخلیه کند» (همان‌جا).

از دیدگاهی دیگر، از لحاظ کیفیت تاثیرگذاری بر مخاطب، قصه و تمثیل، به چهار قلمرو تقسیم می‌شود:

۱. قلمرو شناختی: توانایی قصه در انتقال دانش و کمک به فرایند حل مسأله.

۲. قلمرو عاطفی: قصه باعث پالایش عاطفی- هیجانی و امیدآفرینی می‌شود.

۳. قلمرو بین‌فردی: قصه باعث ایجاد و خلق پیوستگی و رابطه انسانی-اجتماعی افراد با یکدیگر می‌شود (پیوند اجتماعی)

۴. قلمرو شخصی: قصه باعث بصیرت و بینش می‌شود، چراکه فرد خود و مسائل مبتلابه زندگی‌اش را در روایت دیگران مشاهده کرده و درک بهتری از خود و مشکلش پیدا می‌کند» (صاحبی، ۱۳۸۹: ۱۲).

۱-۱ - بیان مسأله

از فرهنگ کهن ما آثار روایی بسیاری بر جای مانده است و تمسک بدین میراث غنی، سبب اعتلای نسل امروز و فردا می‌شود. ادبیات سنتی سرشار از مفاهیم و ارزش-های انسانی است؛ ارزش‌هایی که در جوامع امروزی فقر آن را به وضوح احساس می‌کنیم. « ادبیات سنتی برای کودکان لذت‌بخش است و به آن‌ها کمک می‌کند تا دنیا را درک کنند و با مبارزات جهانی انسان آشنا شوند» (نورتون،۱۳۸۲ :۲۳۸). چنان‌که مادهٔ اولیهٔ بخش عظیمی از داستان‌هایی که امروزه برای کودکان نوشته می‌شود، برگرفته از فرهنگ ادبی گذشتهٔ ماست. « قصه‌های قدیم از یک سو به قصد ایجاد لذت و سرگرمی آفریده می‌شدند و از سوی دیگر به نیت اشاعهٔ ارزش‌های انسانی نظیر، پاکی، عدالت، شجاعت و جوانمردی و پرهیز از مکر، دروغ، ستم و خیانت... » (روزبه، ۱۳۸۸: ۲۱).

در این گفتار سعی شده تا قصه‌های مرزبان‌نامه و کلیله‌ودمنه، باتوجه به قابلیت درمانی آن‌ها برای کودکان بررسی شود.

ابتدا داستان‌های مناسب برای گروه سنی کودک و نوجوان، باتوجه به یکی از بازنویسی‌های صورت‌گرفته از آن‌ها (مهدی آذریزدی؛ ۱۳۷۸) انتخاب شد و دلیل انتخاب این بازنویسی، یکی این است که نام‌برده، از بازنویسی‌های برجسته، از هر دو متن می‌باشد و دیگر این‌که تمام متن در آن لحاظ گردیده است و به مانند بازنویسی‌های دیگر، به چند داستان خاص بسنده نشده است.

دلیل انتخاب بازنویسی به جای متن اصلی نیز این است که پژوهش حاضر به بررسی داستان‌ها برای کودکان پرداخته است و متن اصلی، به خودی خود، نمی‌تواند مناسب حال و مقام کودک باشد.

۱- ۲- ضرورت و اهمیت تحقیق

باتوجه به کارکردهای متنوع قصه‌ها و تأثیرات ماندگار آن‌ها می‌توان سرچشمهٔ غنی قصه‌های کهن را با رویکرد قصه‌درمانی بررسی کرد.

کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه از جمله آثاری هستند که قصه‌های پندآموز آن‌ها قابلیت بازنویسی بسیاری برای کودکان دارند؛ چنان‌که تاکنون بارها و بارها بازنویسی شده و کودک بی‌تجربهٔ امروز را از فراز و نشیب‌های زندگی انسان‌های دیروز خبر داده است.

در این پژوهش، میزان توانمندی داستان‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه در از میان بردن مشکلات اخلاقی و رفتاری کودکان مورد توجه قرار می‌گیرد و تلاش می‌شود بدین پرسش پاسخ داده شود که در هر یک از دو متن به کدام یک از مؤلفه‌ها توجه بیشتری نشان داده شده است.

۱- ۳- پیشینهٔ پژوهش

آثار بسیاری دربارهٔ قصه‌درمانی و درجهت شناساندن آن به جویندگان وجود دارد. میلتون اریکسون(۱۳۸۶)، آرتور روشن(۱۳۹۱)، بتلهایم(۱۳۸۷)، صاحبی(۱۳۸۹)، و... آثاری در این زمینه دارند.

مقالات بسیاری نیز پیرامون این دانش روانشناختی در پایگاه‌های اطلاعاتی یافته شد که در آن‌ها به بررسی جایگاه قصه در درمان بیماران پرداخته شده است.

اما در میان پژوهش‌های صورت گرفته، پژوهش‌هایی که به بررسی قصه‌ها با چنین رویکردی پرداخته باشد، نادر است؛ درحالی‌که در میان متون کلاسیک(هزار و یک شب، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، روضه العقول، جوامع الحکایات، قابوس‌نامه، سندبادنامه، آثار عطار، مثنوی، گلستان و...)، قصه‌های بسیاری هست که می‌تواند اساس تحقیقات کاربردی بیشتری در زمینهٔ یاد شده باشد.

در زمینهٔ قصه‌درمانی و پیوند آن با یکی از شاه‌کارهای ادبی(مثنوی مولانا) یک پایان نامه(علی نیا، ۱۳۸۶) یافته شد.

۲ بحث و بررسی

اینک به بررسی قصه‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه، باتوجه به بازنویسی آذریزدی و براساس رویکرد قصه‌درمانی پرداخته می‌شود:

۲-۱ داستان‌های کلیله و دمنه

ابوالمعالی نصر الله بن محمد بن عبدالحمید منشی از فصحای زبان فارسی در قرن ششم هجری است که سبک و شیوه او بر نویسندگان پس از او تأثیر بسیاری گذاشته است. «اثر مشهور نصرالله بن محمد بن عبدالحمید، که هم از روزگار قدیم میان مترسلان معروف شد، ترجمه‌ای است که او از کلیله و دمنه عبدالله مقفع کرده است... در قرون بعد، بعضی از نویسندگان کوشیده‌اند کتبی بتقلید از آن به‌عنوان تهذیب و ترجمهٔ جدید کلیله و دمنه ترتیب دهند؛ مانند انوار سهیلی(حسین بن واعظ کاشفی) و عیار دانش (ابوالفضل علامی)»(صفا، ۱۳۸۴:۳۵۵،۳۵۴).

کلیله و دمنه ابوالمعالی از چند منظر مورد توجه قرار گرفته است؛ نخست این‌که از اولین متونی است که به دلیل نثر خاص آن در مقولهٔ نثر ادبی و شاعرانه قرار می‌گیرد و به‌دلیل فصاحتی که این اثر ممتاز واجد آن است، تأثیر بسیاری بر متون بعد از خود گذاشته است. دومین ویژگی منحصر به فرد کلیله و دمنه پرداخت هوشمندانهٔ قصه‌های طرح‌شده در متن اثر می‌باشد؛ سومین ویژگی این است که «به لحاظ فکری آن را کتاب کیاست و سیاست می‌دانستند و از این رو مخصوصاً مورد توجه دولت‌مردان و اصحاب سیاست بوده است...» (شمیسا،۱۳۸۷:۸۴).

خصوصیت دیگری که در این گفتار قابل بحث و گفتگوست، قابلیت داستان-های کلیله و دمنه برای درمان یا کاهش بیماری‌ها و مشکلات رفتاری کودک و نوجوان است.

۲۵ داستان از کلیله و دمنه از نظر میزان قابلیت تأثیرگزاری بر کودکان، مورد بررسی قرار گرفت که در جدول زیر دیده می‌شود. در هر قصه مولفه‌های بیشتری را می‌توان سراغ گرفت، اما ازآن‌جا که تأثیرپذیری کودکان از داستان‌ها متفاوت است، به بارزترین آن‌ها اشاره شده است.

کلیله و دمنه			
شماره	نام قصه	طرح داستان	مولفه‌ها

۱	شکارچی دانش آموز	یک شکارچی کلمه‌ای می‌آموزد و همین یک کلمه او را ثروتمند می‌کند.	• کودک نسبت به دانش‌اندوزی ذهنیت مثبتی پیدا می‌کند.
۲	خرگوش باهوش	خرگوشی برای رهایی از شر شیر، راهی می‌یابد و او را در چاه می‌اندازد.	• شجاعت • تدبیر مناسب • امیدواری • اقدام برای حل مشکل • تسلط بر خود
۳	کبوتر جهانگرد	کبوتری به نصیحت‌های دوست خیرخواهش گوش نمی‌دهد و به قصد ماجراجویی سفر می‌کند. او با وجود خطرهای زیاد جان سالم به در می برد و به دیار خود باز می‌گردد.	• مشورت • اقدام برای حل مشکل • تدبیر مناسب
۴	روباه حیله گر	گرگی قصد شکار خرگوشی را دارد. خرگوش که جان خود را در خطر می‌بیند، لقمه چرب‌تری را که روباه است به گرگ پیشنهاد می‌دهد. گرگ هم می‌پذیرد؛ اما روباه که زیرک و مکار است هر دوی آنان را به چاه می‌اندازد.	• فریب کسی را نخورد • قصد فریب دادن کسی را نداشته باشد. • انسان گناه‌کار جزای گناهانش را می بیند.

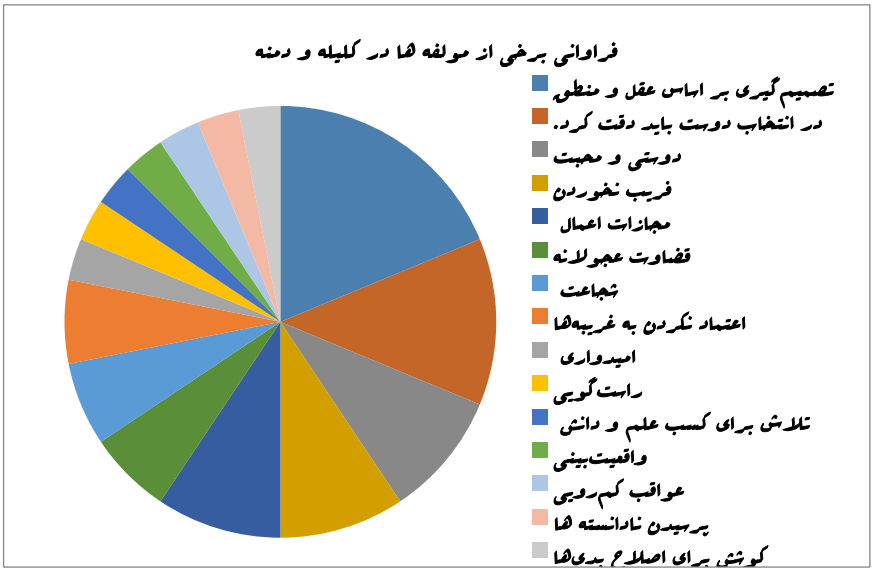
۵	همکاری موش و زاغ و آهو و سنگ پشت	موش و زاغ و آهو و سنگ پشت در خطرها به یاری یکدیگر می‌آیند.	• دوستی و محبت • تدبیر برای حل مشکلات
۶	دوستی کبک و شاهین	شاهین باب دوستی با کبک را باز می‌کند. کبک ممانعت می‌کند اما به اصرار و وعده‌های شیرین شاهین می‌پذیرد تا جانش را از دست می‌دهد.	• در انتخاب دوست باید دقت کرد. • فریب هر کسی را نباید بخورد.
۷	داوری گربه	دو پرنده برای داوری نزد دشمنشان گربه می‌روند. گربه آنان را فریب می‌دهد.	• انسان باید دوست و دشمن خود را بشناسد. • به هر کسی اعتماد نکند.
۸	موش آهن‌خور	مردی دروغ می‌گوید و دروغش برملا می‌شود.	• راست‌گویی
۹	آدم خیال‌باف	مردی خیال‌بافی می‌کند و به دنبال خیال‌بافی خود، کوزه روغن را می‌شکند.	• واقعیت‌بینی
۱۰	خرچنگ و مرغ ماهی‌خوار	مرغ ماهی‌خواری با دسیسه همه ماهی‌ها را به دیار عدم می‌فرستد؛ اما سرانجام دستش رو می‌شود.	• به هرکسی اعتماد نکند.
۱۱	سنگ‌پشت پرحرف	سنگ پشتی که نمی‌تواند جلوی زبان خود را بگیرد و مدت کوتاهی حرف نزند،	• تسلط بر خود

		جان خود را به‌دلیل باز کردن بی‌موقع دهانش از دست می‌دهد.	
۱۲	شغال سیاست‌مدار	شغالی با تدبیر خود، راه حلی درست برای از بین بردن دشمن به زاغ نشان می‌دهد.	• تدبیر و عقل برای حل مشکلات • از چالش واهمه‌ای نداشته باشد.
۱۳	کبوتر بی‌صبر	کبوتری که به جفت خود تهمت دزدی از انبار زده او را از خانه بیرون می‌کند و متوجه اشتباه خود می‌شود.	• در قضاوت نباید عجله کرد.
۱۴	مرغان کارآگاه	دزدان در راهی پیرمردی را می‌کشند و مال او را می برند. او که هیچ کس را نمی‌بیند که به دادش برسد به مرغان ُآسمان می‌سپارد که انتقام او را بگیرند. سرانجام همین مرغان دزدان را به دست قانون می‌سپارند.	• هر کسی کار بدی انجام دهد مجازات می شود.
۱۵	شتر خوش‌باور	گرگ و شغال و زاغی شیر را اغوا می‌کنند تا شتر را بخورند.	• کودک باید با بزرگ‌تر باشد. • فریب کسی را نخورد. • در انتخاب دوست دقت کند.
۱۶	گربه پیر زال	گربه لاغری به دنبال غذاهای خوشمزه راهی	• به حرف بزرگ‌ترهایش گوش دهد

		آشپزخانه سلطانی می‌شود. اما نا امید و کتک خورده به خانه پیرزن باز می‌گردد.	• بی اجازه از خانه خارج نشود. • بهترین جا خانه خودشان است.
۱۷	نیش عقرب	عقربی قصد دارد دوستی را که در حال کمک کردن به اوست نیش بزند.	• در انتخاب دوست باید دقت کرد.
۱۸	احتیاط روباه	روباهی با تدبیر خود، جانش را از مرگ نجات می‌دهد.	• قبل از انجام عملی باید به عواقب آن بیندیشد. • همه جوانب را بسنجد و بعد تصمیم بگیرد. • اگر راهی که می‌رود، مشکلی دارد، راه‌های دیگری هم هست.
۱۹	چشم بیمار	مردی برای درد شکمش نزد طبیب می‌رود و طبیب چشم او را درمان می‌کند.	-
۲۰	جواب طوطی	دو طوطی هستند که یکی دیگری را از میان بر می‌دارد و با حاضرجوابی خود را از جزای عملش نجات می‌دهد.	-
۲۱	تربیت گرگ	گرگی از مرد عابد می‌خواهد او را نصیحت کند غافل از اینکه توبه گرگ مرگ است.	-

۲۲	اشتباه اردک	اردکی پس از مرتکب شدن اشتباهی، به‌دلیل جلوگیری از اشتباه مجدد، کاری انجام نمی‌دهد.	• اهمیت سوال کردن • کمرویی صفت خوبی نیست. • انسان اگر مرتکب اشتباهی شد باید به دنبال دلیل خطایش باشد، و بار دوم مرتکب اشتباه نشودو نقاط ضعف کارش را اصلاح کند.
۲۳	حاضر جوابی بلبل	بلبلی گل‌های باغ را از سر عشق و دوستی پرپر می‌کند. باغبان او را اسیر می‌کند و پس از تمنای بلبل آزادش می‌کند. بلبل هم در ازای برگرداندن آزادی‌اش جای گنج را به باغبان نشان می‌دهد.	• عشق و دوست داشتن • دوستی طبیعت • حاضر جوابی بر اساس عقل
۲۴	دوستی خرس	پیرمرد و خرس دوستان وفاداری بودند اما خرس از سر نادانی دوست خود را به باد فنا می‌دهد.	• در انتخاب دوست باید دقت کرد.
۲۵	گناه مرغ خانگی	مرغ خانگی و باز شکاری با هم مباحثه می‌کنند. باز شکاری به او تهمت بی‌وفایی می‌زند؛ بدون این‌که علت رفتار او را بداند.	• قضاوت عجولانه • اول فکر بعد عمل

میزان بکارگیری مولفه‌ها در داستان‌های بررسی‌شده، در نمودار نشان داده شده است:



همان‌گونه که دیده می‌شود، برخی از مولفه‌ها به میزان بیشتری در داستان‌ها طرح شده‌اند؛ مانند مولفه‌های «تصمیم‌گیری بر اساس عقل و منطق» و «دقت در انتخاب دوست»...

یکی از ویژگی‌های متون کلاسیک فارسی، خردگرایی و عقل‌محوری است. قدما بر عقل و تدبیر تکیهٔ بسیاری داشته‌اند. در داستان‌های بازمانده از آنان نیز عقل جایگاه مستحکمی را به خود اختصاص داده است؛ چنان‌که داستان‌های کلیله و دمنه نیز از این مقوله مجزا نیست. در این داستان‌ها قهرمان یا شخصیت، در پی شکستی که گریبان‌گیر او می‌شود به این نتیجه می‌رسد که بدون مراجعه به عقل و براساس احساسات تصمیم گرفته است و نهایتاً این شکست، نتیجهٔ آن تصمیم عجولانه است. یا این‌که بدون فکر سخنی می‌گوید و بعد پشیمان می‌شود یا دست به کاری می‌زند که ندامت فرجام آن است. اگر کودک در لحظه متنبه نشود گذشت زمان این حقیقت را برای او روشن خواهد ساخت. مؤلفهٔ یادشده در داستان‌های گناه مرغ خانگی، احتیاط

روباه، شغال سیاست‌مدار، کبوتر جهان‌گرد و... قابل‌مشاهده است. البته این مولفه را با اندکی مسامحه می‌توان در بیشتر داستان‌ها سراغ گرفت.

دوست یکی از عوامل تأثیرگذار بر شخصیت کودک است. بنابراین بر بزرگ‌ترهای کودک لازم است که از همان کودکی به او بیاموزند که در انتخاب دوست دقت کند؛ چنان‌که گذشتگان ما نیز بر این نکته بسیار تکیه و تأکید داشته‌اند؛ مانند داستان‌های کلیله و دمنه که علاوه بر نمونه‌های یادشده، می‌توان این مؤلفه را در داستان‌های دیگر آن نیز نام برد. در این داستان‌ها، شخص در پی دوستی با یک شخصیت منفی، نهایتاً پشیمان می‌شود، یا حتی جانش را بر سر این دوستی از دست می‌دهد. گاهی دوستان نادان و اگرچه بی‌گناه، دوست را به دیار عدم می‌فرستند؛ مانند دوستی خرس، که به دلیل شهرت بسیار، تبدیل به ضرب‌المثل شده است. از میان داستان‌هایی که این مولفه در آن‌ها به صورت بارزی نمودار است، به‌جز داستان یادشده می‌توان نیش عقرب، شتر خوش‌باور و دوستی کبک و شاهین را نیز نام برد.

۲-۲ بررسی داستان‌های مرزبان‌نامه

سعدالدین وراوینی از نویسندگان زبردست در قرن هفتم هجری می‌باشد. او برای دومین‌بار کتاب مرزبان نامه را که به زبان طبری بود به فارسی ترجمه و تهذیب کرد. این اثر از آثار نثر مصنوع فارسی و به اسلوب کلیله‌ودمنهٔ بهرامشاهی است. «مرزبان‌نامه از جمله آثار مهم نثر مصنوع فارسی و بر روش کلیله و دمنه در ذکر قصص و امثال و حکم فراهم شده و مطالب آن از زبان وحوش و طیور و دیو و پری و آدمی بیان شده است» (صفا،۱۳۸۴: ۳۶۴).

۲۱داستان از داستان‌های مرزبان‌نامه براساس بازنویسی آذریزدی، به‌دلیل عدم تناسب همهٔ داستان‌های آن، با گروه سنی کودک و نوجوان، بررسی شده که در جدول زیر نشان داده می‌شود:

مرزبان نامه			
شماره	نام قصه	طرح داستان	مولفه ها
۱	آواز بزغاله	بزغاله‌ای با تدبیر خود جانش را نجات داد و	• اگر خداوند چیزی را از انسان بگیرد، عوضش را می‌دهد.

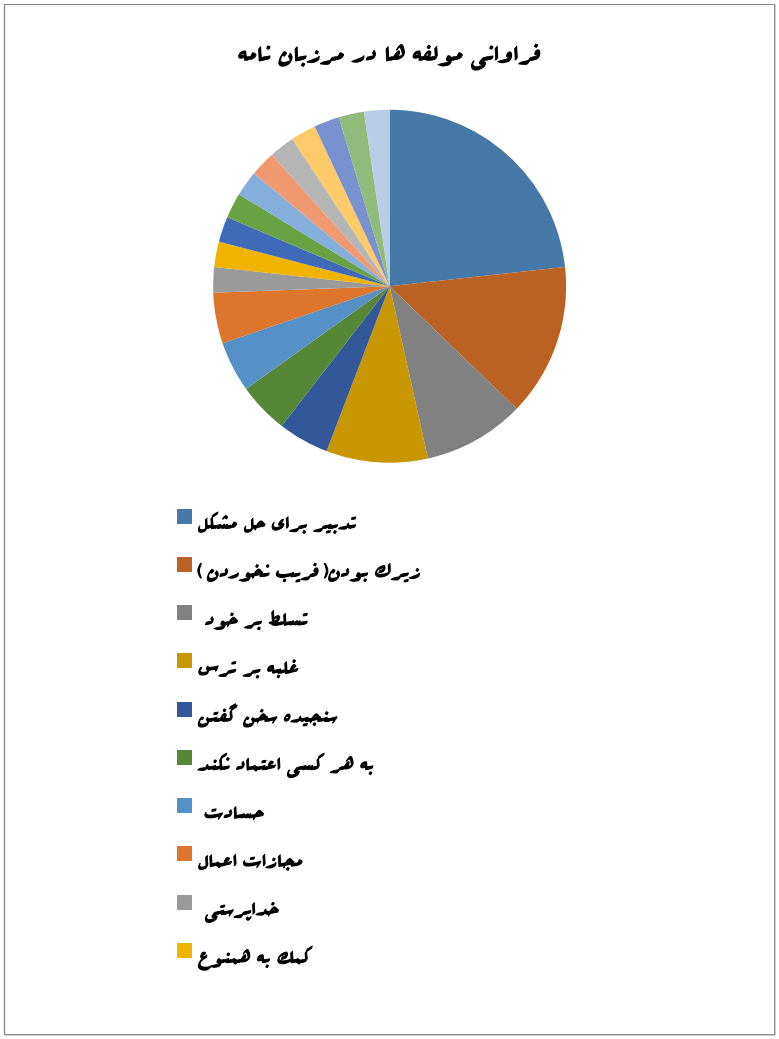
		گرگ ظالم را برای همیشه از بین برد.	• تدبیر و تسلط بر خود • غلبه بر ترس • فریب نخوردن
۲	درخت مراد	مردی به شهری می‌رود و مردم شهر را می‌بیند که درختی را ستایش می‌کنند. مرد هرچه سعی می‌کند نمی‌تواند به مردم بفهماند که از درخت کاری ساخته نیست.	• تصمیم گیری بر اساس عقل و منطق • ترویج یکتاپرستی • انسان‌های نادان زودباورند.
۳	ماهی‌خوار توبه کار	یک ماهی فریب ماهی‌خوار را می‌خورد و به دام می‌افتد.	• تسلط بر خود(برای هر کسی نباید دل سوزاند) • فریب نخورد
۴	پیاده و سوار	مرد سواری قصد فریب دادن مرد پیاده را دارد.	• به هر کسی اعتماد نکنید. • کمک به هم‌نوع • زندگی با تدبیر و بر اساس عقل و منطق
۵	گربه و موش	موش به دشمنش گربه غذا می‌دهد غافل از این‌که همین گربه چاق می‌شود و او را می خورد.	• تصمیم گیری و اقدام براساس عقل و منطق • نداشتن حسادت
۶	شغال خرسوار	خری فریب یک شغال را می‌خورد اما بعد با تدبیر خودش را نجات می‌دهد.	• تسلط بر خود • فریب نخوردن

۷	مرغ آتش‌خوار	مردی حرفی بی‌اساس می‌گوید و برای اثبات حرف خود مشقت‌های زیادی را تحمل می‌شود.	• همه چیز را باید دانست و فهمید، اما همه چیز را همه جا و همه وقت نباید گفت.
۸	شیر پرهیزگار	خرسی به خاطر حسادتش می‌خواهد شتر را نزد شیر بدنام کند، اما عاقبت دستش رو می‌شود و به جزای اعمالش می‌رسد.	• هرکس بد کند جزای اعمالش را می‌بیند. • حسادت نداشتن • فریب نخوردن • به هرکسی نباید اعتماد کرد.
۹	گربه شکاری	صیادی گربه‌اش را به جای سگ به شکار می‌برد و پشیمان می‌شود.	• هر کسی را بهر کاری ساختند.
۱۰	روباه و خروس	روباهی قصد فریب دادن خروسی را دارد؛ اما موفق نمی‌شود.	• فریب نخوردن
۱۱	موش و مار	موشی با مشورت و تدبیر، مار را نابود کرد.	• تلاش برای زندگی بهتر • حل مشکلات بر اساس عقل و منطق • تسلط بر خود • تمرکز بر حل مشکل
۱۲	زشت و زیبا	مرد زشت به پادشاه و همراهانش نشان می‌دهد که نباید خرافات را باور کرد.	• نباید خرافات را باور کنیم.
۱۳	خرس حسود	خرسی به خاطر حسادتش می‌خواهد	• عاقبت حسادت • تسلط بر خود

		دادمه را نزد شیر بدنام کند، اما شیر متوجه می‌شود و او به خواسته‌اش نمی‌رسد.	
۱۴	الاغ سوادار	دختری با هشیاری خود باعث می‌شود که پدرش از پادشاه جایزه بگیرد.	• اقدام برای حل مشکلات بر اساس عقل و منطق • تسلط بر خود
۱۵	سه دزد حریص	سه دزد بد، عاقبت به خاطر حرص خود همدیگر را می‌کشند.	• گناه‌کار نتیجه عمل خود را می بیند.
۱۶	حاضر جوابی بزرگمهر	بزرگمهر برای آزمودن کاردانی وزیرش اقداماتی انجام می‌دهد.	• تصمیم گیری و سخن گفتن بر اساس عقل و منطق
۱۷	رسم راسویی	زاغ برای این‌که خطر را از خود دور کند به آغوش خطر می‌رود و خوراک راسو می‌شود.	• تصمیم گیری بر اساس عقل و منطق • دوری از دشمنان • به موقع اقدام کردن
۱۸	پند خرگوش	شتری به پند خرگوش گوش می‌دهد و روزگارش از آنچه بود بدتر می‌شود.	• فریب نخوردن • تصمیم گیری بر اساس عقل و منطق
۱۹	دوستان نااهل	پسری به حرف مادرش گوش نمی‌دهد و با دوستان بد همنشین می‌شود.	• در انتخاب دوست باید دقت کرد. • مشورت و گوش دادن به بزرگ‌تر
۲۰	انوشیروان و باغبان	انوشیروان از باغستانی دیدن	• از بین بردن خودخواهی(دیگران کاشتند، ما

		می‌کند. از باغبان چند سوال می‌پرسد و باغبان پاسخ می‌گوید.	خوردیم/ ما بکاریم دیگران بخورند) • سنجیده سخن گفتن(دقت در کلام)
۲۱	دانش ناتمام	آشپزی بدون این‌که در سخنان استاد دقت کند به دلیل برداشت نادرستش، آبگوشت را خراب می‌کند.	• دقت و تمرکز

میزان بکارگیری مولفه‌ها در داستان‌های بررسی‌شده، در نمودار نشان داده شده است:



همان‌گونه که دیده می‌شود، برخی از مؤلفه‌ها به میزان بیشتری در قصه‌ها مطرح شده‌اند؛ اگرچه می‌توان مولفه‌های بیشتری در هر قصه، به تسامح و با در نظر گرفتن توانمندی‌های متفاوت کودکان، برای هر دو اثر برشمرد. در مرزبان‌نامه دو مولفهٔ «تدبیر مناسب برای حل مشکلات» و «عدم اعتماد به غریبه‌ها(فریب نخوردن)» از فراوانی بیشتری برخوردار می‌باشند. در این داستان‌ها، گاهی شخصیت داستان، یا قهرمان قصه به دنبال به وجود آمدن مشکلی بزرگ، آرام نمی‌نشیند و تا راه حلی برای آن نیابد، رهایش نمی‌کند و به غصه و اندوه پناه نمی‌برد؛ یا گاهی قهرمان به دنبال

زودباوری و سادگی خود، مشقت‌های بسیاری را متحمل می‌شود و گاهی با فرجام ناخوشی دست به گریبان شده و جز ندامت، ارمغانی به حاصل نمی‌آورد.

در داستانی از مرزبان‌نامه براساس بازنویسی یادشده، یک موش به موقعیت فعلی‌اش تن نمی‌دهد و خودش به دنبال زندگی ایده‌آلش می‌رود. او برای به دست آوردن آن زندگی رویائی تلاش می‌کند. این مولفه در داستان‌های کلاسیک و قصه‌های کهن، جایگاهی ندارد و تا بوده به قناعت و رضایت به وضعیت فعلی، ترغیب و تشویق کرده‌اند و این نمونه در این آثار به صورت نادر یافت می‌شود. در مرزبان‌نامه، داستان موش و مار حاوی این مولفه است.

مولفهٔ «تسلط بر خود» نیز در قصه‌های گذشته و امروز بسیار طرح می‌شود. در واقع بسیاری از مولفه‌های یافته‌شده در قصه‌ها، زیرمجموعهٔ مولفهٔ تسلط بر خود قرار می‌گیرند. غلبه بر حسادت، ترس، اندوه و نوع واکنش نسبت به پیش‌آمدهای ناگوار، وابسته به تسلط بر خود می‌باشند. انسان مسلط بر خود، مسلط بر احساسات خود است و شخصی که بر احساسات خود مسلط است، برگ برنده در دستان اوست.

پایان سخن:

قصه‌ها را با رویکردهای متفاوتی می‌توان بررسی کرد که یکی از جنبه‌های بررسی قصه‌ها، رویکرد درمانی آن است. قصه‌های متون کلاسیک، قابلیت بالایی از این لحاظ دارند و می‌توان آن‌ها را به نحو شایسته‌ای برای کودکان امروز بازنویسی کرد. برای بازنویسی قصه‌های کهن، نکاتی باید لحاظ گردد و یکی از آن نکات، حذف شعارها و پند و اندرزهای اخلاقی‌ست.

قصه‌درمانی یکی از روش‌های درمان بیماری‌های رفتاری و روانی در کودک و بزرگ‌سال است. کودک در هنگام شنیدن قصه با قهرمان همذات‌پنداری و از او تقلید می‌کند و به دنبال سه فرایند همانندسازی، درون‌سازی و برون‌سازی به تخلیهٔ روانی دست می‌یابد.

قصه‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه، بدون درنظرگرفتن پندهای گنجانیده در آن‌ها، قابلیت بررسی با رویکرد درمانی را دارند. در میان ۲۵ داستان بررسی‌شده در کلیله و دمنه، ۱۵ مؤلفه، بدون درنظرگرفتن میزان فراوانی آن‌ها، در داستان‌ها یافته شدند، که در میان آن‌ها دو مولفهٔ «تصمیم‌گیری براساس عقل و منطق» و «دقت در انتخاب دوست» بالاترین بسامد را داشتند. اولین مولفه به کودک می‌آموزد که در زندگی امورش را براساس منطق سامان دهد و برای انجام هر کار به عقل خود رجوع کند، تا

در هر لحظه بهترین نتایج را دریافت کند و دومین مولفه به دقت در انتخاب دوست توصیه می‌کند و این‌جاست که کودک تأثیرات سوء هم‌نشین ناشایسته را از میان حوادث داستان، تجربه می‌کند.

در میان ۲۱ داستان بررسی‌شده در مرزبان‌نامه، ۱۸مولفه یافته شد که در میان آن‌ها «تدبیر برای حل مشکل» و «اعتمادنکردن به غریبه‌ها» بالاترین بسامد را داشتند. اولین مولفهٔ بارز در مرزبان‌نامه، به کودک نشان می‌دهد که برای هر مشکلی راه‌حلی وجود دارد و برای یافتن راه‌حل مناسب باید تدبیر داشته باشد و دومین مولفه این حس را در درون کودک ایجاد می‌کند که به هر غریبه‌ای نباید اعتماد کند.

نهایتاً این نتیجه حاصل می‌شود که داستان‌های مرزبان‌نامه به گونه‌ای به خردمداری و عقل‌محوری توصیه می‌کنند، همان‌گونه که در داستان‌های کلیله و دمنه، عقل جایگاه بارزی را به خود اختصاص داده بود.

کتاب‌شناسی

۱. آذر یزدی، مهدی. (۱۳۷۹). **قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب(قصه‌های برگزیده از کلیله و دمنه)**، تهران: کتاب‌های شکوفه، وابسته به موسسه انتشارات امیرکبیر.

۲. آذریزدی، مهدی. (۱۳۷۹). **قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب(قصه‌های برگزیده از مرزبان نامه)**، تهران: کتاب‌های شکوفه. وابسته به موسسه انتشارات امیرکبیر.

۳. پریرخ، مهری. (۱۳۸۸). ***داستان، همچون ابزاری برای کمک به کودکان و نوجوانان در مقابله با مشکلات، بررسی داستان‌های کودکان با رویکرد کتاب درمانی***، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۴۷.

۴. روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۸)، **ادبیات معاصر ایران(نثر)**، تهران: نشر روزگار.

۵. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). **سبک شناسی نثر**، چاپ دوازدهم، تهران: نشرمیترا.

۶. صفا، ذبیح الله. (۱۳۸۴). **تاریخ ادبیات ایران(جلد اول)**، تهران: انتشارات فردوس.

۷. علیزاده بیرجندی، زهرا. (۱۳۸۱). ***کتاب درمانی و قصه درمانی برای کودکان و نوجوانان***، همایش ادبیات کودکان و نوجوانان.

۸. نورتون، دونا. (۱۳۸۲). **شناخت ادبیات کودکان: گونه‌ها و کاربردها از روزن چشم کودک**. تهران: قلمرو.

analyzing the stories of “Kelileh - and- Demneh” and “Marzban-Name in accordance to the story therapy approach

Abstract

Literature and especially stories are of great importance in the education of children. The importance of the story, being a form of literature, is to such extend that psychologists sometimes use stories and parables to cure behavioural problems and particular mal-behaviours in children; and thus the therapeutic practice of “story therapy”, a sub-category of “art therapy” has come into existence. The classic stories which form the foundation for today’s stories have great potentiality in this respect, and if rewritten in a scientific way, they can offer children the combination of pastime and enjoyment plus education. Towards this end, 46 of Azryazdy’s rewritings of stories from “Kelileh - and- Demneh” and “Marzban-Name”, were surveyed. The analysis carried out in accordance to the story therapy approach, highlighted significant features from both texts. In “Kelileh - and- Demneh” the two parameters “rational and logical decision making” and “being careful in choosing friends”, and in “Marzban-Name” the two features “using thought to solve problems” and “not trusting strangers” are the most frequent features. Generally in the stories analysed, wisdom has a prominent place; to such extent that in almost all of the stories it is present.

Key Words

Rewriting, Story, story therapy, Kelileh - and- Demneh, Marzban-Name

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

تفسیر و تحلیل تبارشناسی«قصه عزیز و نگار» در گذر زمان

دکتر نرگس جابری نسب*[۱]
منیژه وفایی[**]

چکیده

یکی از آثار ادب فارسی، داستان عاشقانهٔ عزیز و نگار است. «قصه عزیز و نگار» یک قصه محلی و عامیانه در منطقهٔ میان طالقان در روستای آردکان است که به صورت روایی و سینه به سینه از نسلی به نسلی دیگر در منطقه میان طالقان نقل می شود و در گذر زمان تغییر و تحول بسیاری پیدا کرده است و روایت های مختلفی از آن نقل می شود، هر چند که از اصل این داستان عاشقانه که با دوبیتی های محلی بین دو عاشق رد و بدل می شد، بسیار دور شده است اما هنوز هم تمام روایت ها به نام عزیز و نگار معروف است این داستان در هر خطه ای به زبان و آداب و اعتقادات آن خطه تغییر یافته ولی داستان اصلی جذابیت خاصی دارد و نسل جوان مشتاقانه به شنیدن آن علاقمند هستند. از آنجا که این قصه خصوصاً در زادگاه عزیز و نگار مورد تحقیقات بسیار قرار نگرفته است. نگارنده تلاش دارد، ضمن معرفی داستان عاشقانهٔ عزیز و نگار و روایتهای مختلف آن به بررسی این داستان که از قصه های فولکلور و عامیانه ای است که به صورت روایی و سینه به سینه در منطقهٔ میان طالقان نقل می شود، بپردازد. این پژوهش از نظر هدف جزو پژوهش های توصیفی-تحلیلی از نوع تحلیل محتوی است. گردآوری داده های پژوهش با روش مطالعه کتابخانه ای انجام شده است. تجزیه و تحلیل اطلاعات و داده ها بر اساس تحلیل کیفی و مبتنی بر توصیف و تحلیل داده ها است.

کلید واژه: قصهٔ عزیز و نگار، طالقان، عزیز، نگار.

.*استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجی
nargesja@azad.ac.ir
.**کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، دانشکده ادبیات فارسی و زبان های خارجی Vafaiee.1394@gmail.com

مقدمه

شناخت فرهنگ و فهم دقیق مسائل فرهنگی جز با اتکا بر ماهیت تاریخی آنها میسر نیست (کچویان و زائری، ۱۳۸۸: ص۸). در این دوران، هولناک ترین حالت برای انسان ها، « تک افتادگی» است. فردیت، لذت نیست، کیفر است. تاریخ، در نتیجه «آزاد اندیشی» و گسست از سنت، از همان تمامیت سفت و سخت حاصل می شود. ضعف تک تک افراد انسانی در برابر این سنت و تمامیت را «نابغه» جبران می کند یعنی نابغه تاریخ را می سازد (کچویان و زائری، ۱۳۸۸: ص۱۰). تبار شناسی نمی خواهد «ریشه های هویت» را باز یابد، بلکه سرسختانه، می خواهد آن را «امحا کند». او نمی خواهد آن موطن نخستین متافیزیکی را شناسایی کند، بلکه در صدد است تا «ناپیوستگی های» هویتی مان را آشکار کند. این نقطهٔ مقابل آن چیزی است که نیچه کار کرد «تاریخ عتیقه جو» می خواند که در تلاش بود تا پیوستگی هایی را که «اکنون ما در آن ریشه دارد» باز شناسد (کچویان و زائری، ۱۳۸۸: ص۱۲).

البته آنچه در این چرخش به چشم می خورد، یک گسست روش شناختی نیست، بلکه جایگزینی تحلیل تبار شناختی به جای تحلیل دیرینه شناختی است. دیرینه شناسی هنگام معطوف شدن آثار فوکو به مناسبات قدرت و معرفت رخت برمی بندد؛ اما همچنان به عنوان روش شناسی مناسبی برای تحلیل و به گونه ای مکمل با تبار شناسی عمل می کند (اکرمی و اژدریان، ۱۳۹۱: ص۱۰). نیچه تبار شناسی را در مطالعه تاریخ به کار گرفت تا نشان دهد تعریف مفاهیم بر مبنای ذاتی آن و توصیف مفاهیم با صفت خوب یا بد ریشه در خاستگاهی تاریخی دارد که به فراموشی سپرده شده است (حسین زاده یزدی و دیگران، ۱۳۹۴: ص۱۷). بر اساس نظریهٔ اشاعه، برای شناخت احوال و خصوصیات فعلی یک جامعه، باید تاریخ فرهنگی آن جامعه را با توجه به روابطش با جوامع دیگر جستجو کرد (خالدی، ۱۳۹۳: ص۱)[۱].

یکی از شیوه های تحلیل و بررسی متون داستانی، پرداختن به تبارشناسی افسانه هاست. داستانهای عاشقانه ای که اگرچه مسائل عشقی و عاطفی زمینهٔ اصلی داستان را تشکیل می دهند ولی در واقع وصال معشوق بهانه ای است تا پای قهرمان داستان را به ماجراهای گوناگونی نظیر جنگ با زشتی ها و پلیدی ها بکشاند (فاضلی، ۱۳۸۱: ص۸۳). مجموعهٔ داستان ها و حکایت هایی که با استفاده از شیوه های غیرمستقیم گویی و تعریض به صورت قصه هایی شفاهی تولید می شد، زبان به زبان در نسلهای متعدد منتقل می گشت.

---

[۱] http://pajoohe.net/25513/index.php?Page=definition&UID=33060

درگذشته این نوع ادبیات اصولاً ریشه در ادبیات شفاهی داشت؛ زیرا مخاطبان ادبیات شفاهی عامهٔ مردم بودند (خالقی پور، ۱۳۸۹: ص۷۰). ریشهٔ بسیاری از ادبیات مکتوب و رسمی ما بر پایهٔ ادبیات شفاهی شکل گرفته است (رحمتی، ۱۳۸۳: ص۱۱۰). این اسناد ثبت تاریخ نگردیده بلکه سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر به یادگار مانده است (پوهیالی، ۱۳۶۱: ص ۵۰). زبان عوام گنجینهٔ جامعه است. این زبان هیچ گاه نمی میرد بلکه فقط تغییر می کند و بهبود می پذیرد (پناهی سمنانی، ۱۳۷۹: ص ۲۴). مفاهیمی در زمینه ادبیات وجود دارند که در طول تاریخ تکرار می شوند، این تکرار می تواند هر چیزی باشد، هر چیزی که در ذهن انسان دارای معنی است.

قصه ها را با توجه به بن مایه هایشان، می توان به انواعی تقسیم کرد: « **گروه اول**؛ قصه های بلند و عامیانه ی فارسی که زمینه و بن مایه ای عشقی و عاطفی و عدالت خواهانه دارند. قهرمان قصه برای رسیدن به وصال معشوق به ماجراهای گوناگون کشانده می شود و در واقع قهرمان به بهانه ی عشق و عاشقی به جنگ زشتیها و پلیدیها بر می خیزد. در این گروه، تک زنی و یک معشوقی و همچنین بن مایه ی سفر، از عناصر مهم محسوب می‌شود. **گروه دیگر**، قصه هایی که زمینه ی دینی و مذهبی و بن مایه ی عقیدتی دارند. در این گروه تعصب دینی است که قهرمانه را به جنگ و جدال با یکدیگر وامیدارد. در این گروه از قصه ها، قهرمانان به زن واحدی قانع نیستند و بعد از سفرهای دور و دراز و فتح شهرهای بسیار که سفرها به همین منظور هستند، قهرمان اصلی به فکر جاودانگی می افتد. همچون قهرمان قصه ی گیل گمش، که به منظور خود نمی رسد و تسلیم مرگ می شود .**گروه سوم** قصه هایی است که به شیوه و روال ساختمانی هزار و یک شب آفریده شده اند. در واقع نقل قصه ها به سبک و اسلوب قصه هایی است که اصل آنها به هند باز می گردد. در برخی از این قصه ها از زبان حیوانات به وجه تمثیل سخن گفته می شود؛ و قصه ای در میان قصه ی دیگر می آید. این گروه قصه ها بر خلاف دو گروه دیگر، از محتوای واحدی پیروی نمی کنند و حوادث و مضامین در آنها بسیار متنوع است.» (میرصادقی، ۱۳۷۲ :۱۳۴)

«قصه عزیز و نگار» در گذر زمان

داستان زندگی عزیز و نگار یک داستان واقعی است که حدود دویست و پنجاه سال پیش در منطقهٔ میان طالقان در روستای آردکان اتفاق افتاده است، این داستان که به صورت یک قصهٔ عاشقانه روایت شده است سینه به سینه نقل می‌شده و تا به امروز به یادگار مانده است، بخصوص دو بیتی هایی که میان دو عاشق رد و بدل می شده و نشان دهندهٔ درد دلهای این عاشق و معشوق هست و به جرأت می توان گفت تقریباً تمامی اهالی

قدیمی این منطقه حداقل چند دو بیتی از دو بیتی های این داستان معروف را حفظ هستند. زمانی که دور هم جمع می شوند، بویژه در شبهای طولانی زمستان این داستان و اشعارش را زمزمه می کنند و سرگرمی خوبی برای آنهاست به گونه ای که هر شب یک مقدار از داستان را تعریف می‌کنند و دنبالهٔ آن را شبهای بعدی پیگیری می کنند. بقدری جذاب است که حتی هر تازه وارد را هم مجذوب خودش می کند و شاید ساعتها پای این داستان عاشقانه می نشیند و گوش فرا می دهند و بی صبرانه منتظر می مانند تا شبهای بعدی دنبالهٔ داستان را بشنوند. این داستان به همین صورت به سراسر طالقان و حتی شمال ایران رسیده است اما این روایت به هر روستایی که سر زده دستخوش تغییراتی شده است و در واقع به سلیقهٔ روایت کننده اش درآمده در حالی که اصل این داستان نشأت گرفته از منطقهٔ طالقان است.

اولین راوی داستان معلوم نیست اما این داستان سینه به سینه نقل شده است و تا امروز باقی مانده است. این عشقنامه در زبان تاتی نمود پیدا کرده است و مردم روستاهای منطقه طالقان، رودبار الموت، تنکابن، اِشکوَر و غیره که با نسخه‌های دست‌نویس و روایت‌های سینه به سینه این عشقنامه آشنا بودند، به مرور به نسخه چاپی داستان عزیز و نگار دست یافتند. هر روستا کتابخوانی داشت که با خرید این کتاب، مجلس آرای شب‌نشینی‌ها و جمع‌های خانوادگی می شد. در عین حال، عزیزخوان‌ها و نگارخوان‌ها نیز بر رونق روزافزون این داستان افزودند.

اکنون و پس از گذشت سال‌ها به رغم چاپ و انتشار داستان‌های گوناگون معاصر، همچنان داستان عزیز و نگار ارزش خود را حفظ کرده است و پیرمردان و پیرزنان روستایی در زمان‌های مختلف و به مناسبت‌های گوناگون، به زمزمه اشعار این داستان می‌پردازند.

روایت های مختلف «قصه عزیز و نگار»

در حدود دویست و پنجاه سال از عمر این داستان عاشقانه می گذرد، تغییرات و تحولات بسیار به «قصه عزیز و نگار» راه پیدا کرده و روایت های مختلفی از آن بوجود آمده است و تمام روایتها به نام عزیز و نگار معروف شده است، این قصه در هر خطه ای به زبان خود تغییر یافته اما همچنان جذابیت خود را حفظ کرده است. نسل جوان منطقهٔ طالقان مشتاقانه پذیرای این نوع داستانهای محلی منطقهٔ طالقان با گویش تاتی هستند.

روایت های مختلفی از «قصه عزیز و نگار»به نظم و به نثر در مناطق مختلف از طالقان تا لاهیجان موجود است. برخی از معروفترین آنها عبارتند از: **۱. روایت کمالی دزفولی، ۲. روایت محمد علی گَرَکانی، ۳. روایت سید محمد تقی میرابوالقاسمی، ۴. روایت محمد علی اکبریان، ۵. روایت الله بداشت سردشتی**

خلاصه روایت اول، «قصه عزیز و نگار» به روایت کمالی دزفولی

روایت کرده اند که: در شهر تنکابن دختری بود بسیار زیبا که مانندی نداشت در این دنیا. اسمش نگار، قد و قامتش چون سرو به آسمان کشیده، رخش گلگون و لبش چو یاقوت خوشرنگ، دو چشمش هست، پُر از برق جوانی، قدمهایش همه با ناز و غمزه، سر و پایش بود رمز خدایی. دلی داشت سرشار از مهر و محبت، سفره اش همیشه باز برای هر سفر کرده، چه غریب چه آشنا، پهلوانی بود چون رستم زال.

هزاران صیاد در کمینش بودند، به هر راهی که می رفت دامی گسترده بود، او مثل مرغ وحشی از هر دامی می پرید، نگار از دست بنی آدم آسایش ندید، در آخر فراری شد. از دست صیاد و دامش، به باغی رفت که درونش، درختانی انبوه بود و دوستانش همه از جنس دد و دام که مهربانتر از بنی آدم، دور تا دورش بود حصاری محکم، در واقع نگار از دست خواستگاران بی خِرَدش فراری شد.

یک مرد خردمندی راه چاره جُست تا مشکل او را حل کند، گفت ای دلارام، داناترین را انتخاب کن. نگار جواب داد: هنوز دلم گواهی به این انتخاب نمی دهد، ولی شرطی دارم، هر که مرا می خواهد باید با من کُشتی بگیرد و هفت بار مرا بر زمین زند آن وقت است که یارم خواهد شد، اما اگر من پشت او را به خاک افکنم سر از تنش جدا می کنم. وقتی مرد دانا سخنان و شرط نگار را شنید، پسندید و گفت: موافقم، وقتی کالایی ارزان باشد دست هر مُفلسی بر آن آسان می شود، اما ای دلارام تو مانند مرغ بهشتی هستی، قساوت و خونخوارگی کار مهرویان نیست. نگار تبسمی کرد.

روز موعود رسید. نگار گفت: فکر نکنید مانند بوم شومم، خدا می داند دلی دارم که از محبت مردم پر شده و سخنانم همه پر از حکمت است. شماها جوان هستید اگر به خود رحم نمی کنید به خانواده تان رحم آورید چون عشق شما بی حاصل است، به سخنان آخرم و پند و اندرزهایم خوب گوش دهید و عشق مرا فراموش کنید و خود را به تیغ بران خنجرم نسپارید. به خدایی که جانم آفرید قسم یاد میکنم، هر کسی را که به خاک افکنم سینه اش را چاک دهم، و از ناکامی او خجل نخواهم شد، بر نادانی و جهالتش ترحم نمی کنم. سپس قدری تأمل کرد و به میدان آمد. مبارز اول قدم در میدان نهاد، در نگاه اول، مبارز پیروز میدان بود ولی نگار از جای برجست، او را به خاک افکند و بر او تبسمی کرد، آن بود خون بهایش، به ناگه برید نایش. خلاصه، تا ده تن به میدان آمدند و جان بی مقدارشان را تقدیم نگار کردند. سپس یکی فریاد برآورد و گفت: این عشق بازی نیست، هوسبازی است، صد نفرین بر این عشق مَجازی. بعد به نگار گفت زمانی رسد که عشق تو

آید. تو هم بی زور می شوی و هم از عقل و معاش معذورا! تو خود جوانی، دانی که جوانی جنون دارد و این جنون هزار نیرنگ دارد.

نگار سخنان مرد کامل را پذیرفت. بسوی خانه و کاشانه اش رفت. مدتها گذشت، جوانی نیرومند با قامتی چون سرو و سیمایی چون قرص قمر در آن سرا پیدا شد. در خانهٔ نگار را زد و گفت: مهمان غریبی هستم از دیار طالقان، نگار با صدای بلند گفت: بفرما به روی چشم صاحبخانه جا داری. به محض اینکه چشم نگار به غریب مهمان افتاد، دلش لرزید و زبانش بند آمد، و به خود گفت دلدار جانانه رسید. به مهمان گفت: شاید تو صاحبخانه باشی و من مهمان تو باشم.

پس از چند روز مقدمات کُشتی فراهم شد و همهٔ مردم دور تا دور میدان جمع شدند. عزیز و نگار لباس رزم پوشیده، هر کدام از طرفی به وسط میدان می آمدند. عزیز با گفتن بسم الله شروع کرد، نگار هم مانند غزالی به سوی شیر دویدن گرفت. اما عزیز مجال نداد، نگار را مانند کمان خم کرد و پشتش به خاک افکند و این کار هفت بار تکرار شد، تماشاچیان از تعجب دهانشان باز مانده بود، با هم زمزمه می کردند و می گفتند عجب پهلوانی تا حالا نظیرش را ندیده بودیم، این حکمتی است که فقط رازش را خدا داند. پس از مبارزه که برای همه شیرین بود. نگار همه را به بزم و شادی دعوت کرد خلاصه چند روزی ادامه داشت بعد خوش و خرم به خانه هایشان رفتند.

عزیز و نگار مدتی به خوبی و خوشی زندگی کردند، اما حسودان سربلند کردند تا آرامش آنان را بهم زنند. این بار عزیز و نگار تصمیم گرفتند. شهر و دیار خود را ترک کنند و راهی طالقان شدند. چند روزی طول کشید تا رسیدند به خانهٔ عزیز. مادرش زینب، با استقبال گرمی از آنها پذیرایی کرد. مدتی هر سه کنار هم به خوشی و خرّمی زندگی می کردند. تا اینکه حسادت کم کم خود را در وجود زینب آشکار کرد، از عیب جویی نگار شروع شد. تا جایی رسید، که عرصه بر آنها تنگ شد، عزیز و نگار از خانه فراری شدند. چند روزی که گذشت مادرش دلتنگ آنها شد، طاقت دوری آنها را نداشت، عزیز و نگار را به خانه برگرداند. پس از مدتی که گذشت، دوباره حسادت جور دیگری برخاست، این بار زینب رفت سراغ جادوگر پیری که مردی بسیار بد روش بود. از او راه چاره خواست، او مایهٔ کف آلودی را به او داد گفت سرّی در آن نهفته است، وقتی با آب چشمه آنرا مخلوط کنی و روی آن زیبا اندام بریزی سنگ خواهد شد.

و تو هم از حسادت راحت می شوی، زینب آن را گرفت. چند روزی با خودش درگیر شد، در نهایت یک روز تصمیم گرفت دستورات جادوگر را عمل کند. آن روز نگار رفته بود سر چشمه تا سر و تن بشوید. زینب کف جادوگر را برداشت از پشت سر او رفت، رسید به

چشمه نگار متوجه ورود او نشد. زینب کف جادوگر را با آب مخلوط کرد، ریخت روی آن نازنین، آنی نکشید پیکرش به سنگی زیبا تبدیل شد. او برگشت منزل، شب که شد عزیز آمد سراغ نگارش را گرفت. مادر گفت امشب پیش گلنار است فردا می آید، عزیز تعجب کرد ولی چیزی نگفت. رفت اما از نگرانی نمی توانست بخوابد، لحظه ای خوابش برد دید نگار نازنینش مانند قرص قمر می درخشد گفت: اگر می‌خواهی پیش من بیایی به این دستوراتی که می گویم عمل کن تا همیشه پیش هم باشیم. عزیز دستورات او را مو به مو اجرا کرد و در کنار نگار تبدیل به سنگ شد. هنوز اهالی آن دیار روز سیزده بدر بر سر آن چشمه میروند و پیکر عزیز و نگار را می شویند و حاجت می گیرند.[۱]

خلاصه روایت دوم، «قصه عزیز و نگار» به روایت محمد علی گَرَکانی

روایت کرده اند که: در روستای آردکان دو برادر زندگی می کردند به نامهای علاءالدین و بهاءالدین که هشتاد سال از عمرشان گذشته بود، اما هیچ فرزندی نداشتند. با ظاهر شدن درویشی و دادن سیبی متبرک هر کدام صاحب فرزندی شدند به نامهای عزیز و نگار که آنها از طفولیت بهم علاقمند شدند و رفته رفته عشقی پاک میانشان شکل گرفت و با هم عهد و پیمان بستند. در این میان پدرانشان را از دست دادند، زینت مادر نگار فرصت را غنیمت شمرد و دخترش را برای خواهرزاده اش کَل احمد بدون حضور او (نگار) عقد کرد. عزیز و نگار وقتی ماجرا را فهمیدند بسیار گریستند اما کاری از دستشان برنمی آمد. خلاصه عروسی نگار با کَل احمد سرگرفت، عزیز که طاقت دیدن این عروسی را نداشت سر به بیابان گذاشت. پس از مدتی به فکر چاره افتاد، تصمیم گرفت با چند تن از دوستانش به شمال برای خرید برنج برود و سر راه به نگار سر بزند. زمان برگشت عزیز پیش نگار رفت و متوجه شد کَل احمد برای خرید برنج به شمال رفته، از این فرصت به دست آمده استفاده کرد. نگار هم از بس ستم کشیده بود پیشنهاد عزیز را پذیرفت و سوار قاطر عزیز شد و به سوی طالقان حرکت کرد. وقتی کَل احمد به بالاروچ رسید ماجرا را فهمید و پیش حاکم شکایت کرد. حاکم پس از شنیدن داستان از کَل احمد، هر سه را به محکمه احضار کرد و موضوع را کاملاً بررسی کرد و در نهایت حق را به عزیز و نگار داد و کَل احمد را محکوم کرد. عزیز و نگار با هم ازدواج کردند و سالها کنار هم به خوبی و خوشی زندگی کردند.[۲]

---

[۱] کمالی دزفولی، سید علی، ۱۳۴۸، عزیز و نگار، تبریز، وزارت فرهنگ و هنر.

[۲] علیخانی، یوسف، ۱۳۸۵، عزیز و نگار بازخوانی یک عشقنامه، چ ۲، تهران، انتشارات ققنوس، (ص ۸۰-۲۵).

خلاصه روایت سوم، «قصه عزیز و نگار» به روایت سید محمد تقی میرابوالقاسمی

در سال های بسیار دور دو برادر به نام های علاءالدین که پسری به نام عزیز داشت و بهاءالدین که دختری به نام نگار داشت، در آردکان که یکی از روستاهای طالقان است زندگی می کردند. کم کم عشقی پاک میان این دو در حین گذراندن دوران تحصیل به وجود آمد و همیشه کنار هم بودند تا یک روز پاییزی پدر و مادر نگار تصمیم گرفتند برای زندگی به شمال بروند، چند سالی گذشت. هر دو برادر به دیار باقی شتافتند. مادر نگار از خواهر زاده اش گل احمد[1] که در رودبار الموت زندگی می کرد تقاضا کرد برای سر و سامان دادن به کارهای مزرعه و باغات به آنها کمک کند. نگار هم که لحظه ای از فکر عزیز دور نمی شد، متوجه شد که مادرش با پسر خاله اش برای او نقشه ای کشیده اند، از طرفی خواستگاران زیادی هم داشت که دست از سر نگار برنمی داشتند. نگار هم جز عزیز به کس دیگری فکر نمی کرد، وقتی فصل بهار رسید نگار تصمیم گرفت به طالقان سر بزند. در منطقه طالقان روز ۲۴ فروردین در روستای یسار هر ساله بین جوانان سراسر منطقه کشتی برگذار می کردند، عزیز هم که پهلوان و کشتی گیر خوبی بود هر ساله در این مراسم شرکت می کرد. نگار این مسأله را می دانست، طوری برنامه ریزی کرد که در روز ۲۴ فروردین در یسار باشد تا نظاره گر مسابقه باشد. خلاصه مسابقه برگذار شد و عزیز قهرمان شد. نگار یک قرآن کوچک برای عزیز هدیه گرفته بود که در آن یک دو بیتی نوشته بود و این هدیه را زیر جایزهٔ قهرمان گذاشت، وقتی عزیز برندهٔ مسابقه شد جایزه و قرآن را به او دادند، عزیز قرآن را بوسید و در جیبش گذاشت، وقتی به خانه رسید قرآن را درآورد تا سوره ای بخواند چشمش به دوبیتی افتاد پیش خود گفت این جز کار نگار نمی تواند باشد، هر چه دنبالش گشت او را نیافت. نگار با همراهانش به شمال رفته بود. عزیز تصمیم گرفت به دنبالش برود که گل احمد از این موضوع باخبر شد و چه بلاها که به سر او نیاورد. از طرفی مادر نگار و گل احمد همدست شدند تا نگار را به رودبار ببرند و به عقد گل احمد درآورند. نگار برای نجات عزیز که با ترفند گل احمد به زندان افتاده بود، تلاش زیادی کرد و سرانجام او را آزاد کرد. وقتی گل احمد متوجه شد که عزیز از زندان او آزاد شده، بسیار ناراحت شد و رفت محکمه شکایت کند و به خیال خودش، با دروغ، قاضی را فریب دهد اما آنچه او پیش خود رشته بود، پنبه شد و قاضی با تحقیقاتی که کرده بود از حقیقت پرده برداشت و به نفع عزیز و نگار رأی داد و عروسی این دو عاشق

[1] گل احمد در روایت میرابوالقاسمی، همان کَل احمد در سایر روایتها است.

سر گرفت و مدتی به خوبی و خوشی زندگی کردند از قضا حسادتی که در وجود مادر عزیز بود شعله ور شد، به جایی رسید که به عزیز گفت، میان من و نگار یکی را انتخاب کن. عزیز که بر سر دو راهی مانده بود فکر چاره افتاد و به همراه نگار رفتند پیش پیرمردی دانا شاید که او راه چاره ای بیابد. خلاصه پیرمرد تصویری از زندگی عزیز کشید که این تصویر، نقاط تاریک و روشنی داشت. پیرمرد به عزیز گفت تو باید نقاط تاریک زندگیت را روشن کنی. عزیز پس از مشورت با پیر دانا، با نگار به سمت رودخانه شاهرود رفتند اما پس از آن هیچکس دیگر آن دو را ندید. تا به امروز مردم آن دیار بر این باورند که آن مکان (رودخانه شاهرود)، مقدس است و هر سال چندین بار به آنجا رفته و سر و تن می شویند.[۱]

خلاصه روایت چهارم، «قصه عزیز و نگار» به روایت الله بداشت سردشتی

داستانی بود در پیشینیان — از زمان های قدیم تا این زمان
عاشقی بودند با نام و نشان — می دهم من شرح احوالاتشان
آن جوان، نامش باشد عزیز — دختره نامش بُد نگار
واندگر یک دلبر خوش هیکلی — هر دو بودند عاشق یکدیگری

در روستای آردکان دو برادر ثروتمند زندگی می کردند به نامهای علاءالدین و بهاءالدین. شصت سال از عمرشان می گذشت ولی هنوز فرزندی نداشتند، یک روز درویش نورانی را دیدند که کشکولی بدست داشت و مدح حضرت علی (ع) را با صدای خوش می خواند. این دو برادر کنار دیوار ایستاده بودند، وقتی مدح درویش تمام شد به او قدری زر و سیم دادند و درویش ضمن تشکر به آنها گفت شماها را پریشان احوال می بینم. آن دو سرگذشت زندگیشان را تعریف کردند و درویش سیبی معطر از کشکولش درآورد و به آنها داد و گفت سیب را نصف و با اهل خانه میل کنید سپس نوید فرزند دار شدن را به آنها داد، دو برادر بقدری خوشحال شدند که در پوست خود نمی گنجیدند. وقتی به خود آمدند دیگر درویش را ندیدند و هرچه دنبالش گشتند او را نیافتند. پس از مدتی خداوند به علاءالدین پسری عطا کرد که نامش را عزیز نهادند و به بهاءالدین دختری هدیه کرد که نامش را نگار گذاشتند. در دوران تحصیل، عزیز و نگار بیشتر وقتها کنار هم بودند و برای هم شعرهای عاشقانه می خواندند. روزی عزیز با مادرش به خواستگاری نگار رفتند اما زینت (مادر نگار) به آنها جواب رد داد و گفت نگار نامزد پسر خاله اش است، در صورتی که نگار از این ماجرا بی اطلاع بود. خلاصه پس از مدتی عروسی نگار با کَل احمد (پسر

[۱] عزیز و نگار، زیباترین و مشهورترین داستان سرزمین گیل و دیلم، به روایت سید محمد تقی میرابوالقاسمی، پلی کپی. (نسخه شخصی)

خاله نگار) سر گرفت البته بدون رضایت نگار. چند سالی گذشت و نگار همچنان دوشیزه بود زیرا کَل احمد را به همسری نپذیرفته بود. بالاخره صبر عزیز و نگار تمام شد و عزیز با ترفندی، نگار را فراری داد. کَل احمد شکایت کرد و حاکم وقت هرسه را به محکمه فراخواند و پس از بررسی کامل، حق را به عزیز داد و طلاق نگار و کَل احمد را جاری کرد سپس نگار را برای عزیز عقد کرد. آن دو دلداده سالها در کنار هم به خوبی و خوشی زندگی کردند.[۱]

خلاصه روایت پنجم، «قصه عزیز و نگار» به روایت محمد علی اکبریان

در روستای زیبای آردکان از توابع میان طالقان حدود دویست و پنجاه سال پیش دو برادر به نامهای علاءالدین و بهاءالدین متمول و متدین زندگی می کردند. از قضای روزگار در سنین پیری و با دعای درویشی و تناول سیبی متبرک صاحب دو فرزند زیبا به نامهای عزیز و نگار می شوند این دختر عمو و پسر عمو در دوران تحصیل عاشق و دلباختهٔ هم می شوند. وقتی به سنین جوانی می رسند پدران خود را یکی پس از دیگری از دست می دهند. پس از مدتی عزیز با مادرش به خواستگاری نگار می رود اما متأسفانه مادر نگار، عزیز را برای دامادی نمی پذیرد و نگار را بدون رضایت به عقد خواهرزادهٔ بی مایهٔ خود، کَل احمد در می آورد و نگار ناگزیر پس از عروسی به محل زندگی احمد، رودبار الموت، به روستای بالاروچ می رود. عزیز بیچاره مدتی سر به بیابان می زند ولی تاب نمی آورد و برای برگرداندن نگار به ترفندهایی می اندیشد.

او در این راه پر خطر دچار گرفتاریها و مصیبت های فراوانی می شود. اما عشق سوزان او نسبت به نگار ذره ای کمرنگ نمی گردد و هرگز مشکلات، او را ناامید نمی کنند. او در فصل بهار به بهانهٔ خرید برنج از گیلان هدف خود را پیش می گیرد و با چند تن از دوستانش این سفر را آغاز می کند و به گیلان می روند و پس از خرید برنج، در راه بازگشت، با دروغی که به احمد می گویند و حیله ای که در مقابل مادر کور احمد به کارمی گیرند، نگار را راهی طالقان می کنند و عزیز نیز از پشت سر او به طالقان حرکت می کند. چند روز بعد از این ماجرا احمد همسر نگار از سفر برمی گردد، وقتی ماجرا را می فهمد به حاکم رودبار شکایت می کند، حاکم نیز پی دادخواست او هر سه نفر را به حضور می خواند و طی تحقیقاتی که به عمل می آورد و امتحاناتی که از آنها می گیرد به این نتیجه می رسد که نگار فقط لایق عزیز است. در همان مجلس نگار را که بعد از شش سال زندگی با احمد هنوز دوشیزه بود به عقد عزیز در می آورد. آن دو، برای ادای نذری

[۱] سردشتی، الله بداشت، ۱۳۵۸، سرگذشت دو عاشق حقیقی.

که کرده بودند به پابوس امام رضا (ع) می روند و در بازگشت، کنار رودخانه جشن عروسی به راه می اندازند. اما در اوج خوشحالی عزیز و نگار، مادر کینه توز نگار، گروهی اوباش را برای انتقامجویی به کشتن عزیز اجیر می کند که این گروه اجیر شده به همراه احمد در روز عروسی به عزیز حمله می کنند و نتیجهٔ این درگیری، کشته شدن چند تن از اجیر شده ها و احمد به دست عزیز در دفاع از خود بود. ولی عزیز که از این اتفاق بسیار ناراحت بود و به خاطر اینکه خون مردم فریب خورده بیشتر ریخته نشود خود را به آب شاهرود می زند. نگار که نظاره گر این صحنهٔ دلخراش بود نتوانست طاقت بگیرد و خود را ناگهان به آب زد تا عزیز را نجات دهد اما هر دو دست در گریبان هم غرق می شوند و بدن هایشان را در خاک منجیل دفن می کنند.[۱]

مقایسه روایت کمالی دزفولی با دیگر نسخه ها

در روایت کمالی دزفولی این طور آمده که نگار اهل شمال و در تنکابن زندگی می کرده، زنی پهلوان و قهرمان کشتی همچنین بسیار زیبا و جذاب بوده و خواستگارانی بسیار داشته که از دست آنها فراری شده بود. برای خواستگارانش شرطی می گذارد که اگر هر کدام از آنها این شرط را ببرد نگار با او ازدواج خواهد کرد. شرطش از این قرار بود که باید با نگار کشتی می گرفتند و پشت نگار را هفت بار بر خاک می زدند، البته خیلی ها از روی نادانی و هوس بازی به این کشتی تن دادند و جان خودشان را از دست دادند چون در صورت باختن، نگار حق داشت که سر آنها را از تن جدا کند. وقتی تعدادی از خواستگاران از بین رفتند نگار گفت اینها جز هوس باز و نادان نیستند و دیگر به میدان نیامد و مدتها گذشت. البته نگار به رسم پهلوانی سفره اش به روی همه باز بود و هر مسافری که از هر دیاری می آمد، یک وعده غذا مهمان نگار می شد تا روزی رسید که مسافری از دیار غریب اما آشناتر از هر مهمانی از دیار طالقان نزد نگار آمد. نگار که برای اولین بار او را دید، یک دل نه صد دل عاشق او شد و پیش خود گفت «فکر کنم که این دوران بسر رسید». نگار او را دعوت به میدان کشتی می کند و عزیز با کمال میل می پذیرد، البته او هم پهلوان و قهرمان کشتی دیار خودش بود. عزیز موفق می شود هفت مرتبه پشت نگار را به خاک افکند و شرط را ببرد، آنها با هم ازدواج و مدتی در همان دیار زندگی می کنند اما کم کم حسودان سر بلند می کنند و موجب آزار آنها می شوند. عزیز و نگار تصمیم می گیرند به دیار طالقان هجرت کنند، وقتی به آنجا می رسند مدتی بعد حسادت مادر عزیز برانگیخته می شود و با جادوگری همراه می شود جهت دور کردن آن دو از خود. اینجاست که کمالی

[۱] اکبریان، محمد علی (متخلص به عاطف)، ۱۳۸۱، دیوان عزیز و نگار، چ ۱، تهران: انتشارات زعیم.

دزفولی از شیرین و فرهاد الهام می گیرد و غول عظیم الجثه ای پیدا می شود و عزیز و نگار را با خود می برد. عزیز را در برزخی میان کوه می اندازد و نگار را در بهشت، به عزیز یک تیشه می دهد تا کوه را بکند و به وصال یارش برسد که پس از گذشت سالها به نگار می رسد سپس دوباره نزد مادر برمی گردند و بعد از مدتی مجدداً تحمل مادر عزیز تمام می شود و این بار دست به نابودی نگار می زند و محلولی از جادوگری می گیرد تا نگار را به سنگ تبدیل کند و بعد عزیز هم که بدون نگار نمی توانست تاب آورد همان ترفند را می زند و به سنگ تبدیل می شود. روایت کننده اظهار دارد که هنوز پیکرهای سنگی آنها وجود دارد و مردم آن دیار روز سیزده بدر به آنجا (اطراف چشمه) می روند و هنگام شستن سر و تنشان پیکر سنگی آنها را نیز می شویند و حاجت می گیرند.

در این روایت تنها اسم عزیز و نگار را از داستان عاشقانهٔ عزیز و نگار واقعی وام گرفته اند و مابقی داستان هیچ شباهتی به داستان واقعی طالقان ندارد.

مقایسه روایت میرابوالقاسمی با دیگر نسخه ها

میرابوالقاسمی چنین روایت کرده، زمانی که نگار نوجوان بود به همراه پدر و مادرش به شمال مهاجرت کردند و در روستای سیاورز ساکن شدند پس از سالها زندگی در آن روستا، نگار برای دیدن عزیز به طالقان سفر می کند. میرابوالقاسمی در روایتش، عزیز را پهلوان و قهرمان کشتی و مادر عزیز را زنی حسود معرفی کرده است. در این روایت حسادت مادر عزیز آنقدر بالا گرفته که روزی از فرزندش می خواهد بین او و نگار یکی را انتخاب کند. عزیز و نگار برای گرفتن راهنمایی نزد پیر دانایی می روند، پس از رد و بدل شدن سخنانی عارفانه و عمیق بین عزیز و پیر دانا تصمیم گیری برای عزیز راحت تر شده و احساس کرد نه تنها کلمات بلکه همه چیز برایش معنی تازه ای پیدا کرده بود. آنگاه با نگار از خانهٔ پیرمرد خردمند بیرون آمدند و چون پرنده بلند پروازی به سمت مالخانی به راه افتادند تا به چشمه ای که امروزه در بین اهالی به نگار چشمه معروف است رسیدند. تا سپیده صبح به نیایش پرداختند و از نگار چشمه سرازیر شده و به کنار رودخانهٔ شاهرود رسیدند و در آنجا ناپدید شدند. بر اساس روایت مذکور آن مکان به مکان متبرکی تبدیل شد که مردم آن دیار هر سال در آن روز بخصوص به آنجا می روند و سر و تن به آب می زنند و حاجت می گیرند.

مقایسه روایت گرکانی با دیگر نسخه ها

در این روایت سلسله مراتب سفر رعایت نشده و از آردکان به سوهان و سپس به بالاروچ اشاره شده است، در صورتی که در نسخه اکبریان تمام سلسله مراتب سفر و نام روستاها حفظ شده است و ابتدا شخصیت های داستان از آردکان حرکت کرده به آرموت رسیدند،

پس از استراحت روانهٔ سوهان شده نهار را آنجا خوردند و به دنبلید رفتند سپس راهی مالخانی شدند که نگار آن چشمهٔ معروف را پیدا کرد و نامش را نگار چشمه گذاشتند و هنوز هم وجود دارد. تفاوت دیگر در آن قسمت داستان است که دختری از سوهان که خاطرخواه عزیز بود در این روایت نامش بانوجان است در حالی که در روایت اکبریان به نام آهوجان اشاره شده است. در انتهای روایت گرکانی، عزیز و نگار به خوبی تا سالیان سال زندگی کردند اما در روایت اکبریان در شاهرود غرق شدند.

مقایسه روایت سردشتی با دیگر نسخه ها

در روایت سردشتی سن پدران عزیز و نگار علاءالدین و بهاءالدین ۶۰ سال ذکر شده در صورتی که در نسخه های دیگر ۵۰ و ۸۰ سال ذکر شده است. در پایان این داستان عزیز و نگار بعد از ازدواج سالهای طولانی به خوبی با هم زندگی کردند در صورتی که در سایر روایت ها این دو عاشق یا غرق شدند یا غیب شدند و یا پیکرشان به سنگ تبدیل شد.

مقایسه روایت اکبریان با دیگر نسخه ها

اکبریان چنین روایت کرده، زمانی که عزیز و نگار به هم رسیدند برای ادای نذرشان به زیارت امام رضا (ع) رفتند در حالی که در هیچ روایتی به زیارت اشاره نشده است. پرنده ای که در روایت اکبریان نام برده شده است دارکوب می باشد اما در دیگر روایت ها از پرنده زَرَچ (کبک) صحبت به میان آمده است.

آغاز داستان در روایت های مختلف

در روایت گرکانی اینگونه است که پدران عزیز و نگار در سن هشتاد سالگی توسط درویشی که به در منزل آنها رفته بود و به آنها سیبی متبرک داده بود آنها با خوردن آن سیبها و دعای درویش، صاحب فرزند می شوند.

اما در روایت اکبریان؛ پدر عزیز و نگار در سن چهل، پنجاه سالگی بودند که روزی در حال رفتن به مسجد درویشی را می بینند که در حال خواندن مدح علی (ع) هست پس از تمام شدن آن درویش از آنها می پرسد از وجنات شما آثار یأس و افسردگی پیداست، هر دو برادر سرگذشت زندگی خود را تعریف می کنند و درویش به آنها می گوید چرا آیهٔ مبارک امنّ یُجیب المضطر اذا دعاو یکشف السوء را تکرار نمی کنید و توسل نمی جویید؟ بعد سیبی به هر یک از آنها داد و گفت سیب را همراه همسرانتان میل کنید.

در روایت میرابوالقاسمی داستان از آنجا شروع می شود که دو برادر به نامهای علاءالدین و بهاءالدین در یکی از روستاهای طالقان بنام آردکان زندگی می کردند که علاءالدین

پسری داشت بنام عزیز و بهاءالدین دختری بنام نگار. این دو در دوران کودکی هم مدرسه بودند و رابطه های خویشی به عشق و دلدادگی انجامید.

در روایت کمالی دزفولی هم این طور شروع شده که در شهر تنکابن دختری بود بسیار زیبا که مانندی نداشت، اسمش نگار بود و قد و قامتش مانند سرو به آسمان کشیده و عزیز هم مسافری بوده از دیار طالقان که به آنجا رسیده بود.

در روایت های شفاهی هم سن پدر عزیز و نگار را هشتاد سال گفته اند و دربارهٔ تولد عزیز و نگار همگی به درویش اعتقاد داشتند که به در خانهٔ علاءالدین و بهاءالدین رفته بود و سیبی از خورجینی که به دوش داشت به آنها داده و دعای خیری برایشان کرده بود و اعتقاد به متبرک بودن سیب داشتند.

در روایت های ضبط شده هم بیشتر روایت گرکانی را می گفتند.

در روایت الله بداشت سردشتی داستان با شعر آغاز می شود.

داستانی بود در پیشینیان از زمان های قدیم تا این زمان

عاشقی بودند با نام و نشان می دهم من شرح احوالاتشان

پایان داستان در روایت های مختلف

در روایت گرکانی، حاکم وقت در نهایت حق را به عزیز و نگار داد و کَل احمد را محکوم کرد. عزیز و نگار با هم ازدواج کردند و سالها به خوبی و خوشی زندگی کردند.

در روایت کمالی دزفولی، عزیز و نگار طبق دستور جادوگری که مادر عزیز پیگیر بود کنار چشمه ای هر دو سنگ شدند. هنوز اهالی آن دیار روز سیزده بدر بر سر آن چشمه می روند و پیکر سنگ شدهٔ عزیز و نگار را می شویند و حاجت می گیرند.

در روایت میرابوالقاسمی، عزیز و نگار بر سر نگارچشمه شب تا صبح را به نیایش پرداختند و به سمت رودخانه (شاهرود) رفتند و در آنجا غیب شدند. تا به امروز مردم آن دیار بر این باورند که آن مکان مقدس است و هر سال چند بار به آنجا رفته و سر و تن می شویند.

در روایت اکبریان، عزیز و نگار با هم ازدواج می کنند و به زیارت امام رضا (ع) می روند، زمانی که برگشتند کنار رودخانهٔ شاهرود در باغ بزرگی جشن عروسی را برپا کردند اما در همین جشن و شادی که بودند مادر نگار عده ای را اجیر می کند تا مجلس آنها را بهم بزند و عزیز را بکشد. عزیز از خود به خوبی دفاع کرد در حالیکه کَل احمد و چند نفر دیگر در این گیر و دار کشته شدند. عزیز خود را به آب زد و نگار هم برای نجات او رفت ولی هر دو غرق شدند و آب آنها را تا پل منجیل برد. مردم پیکرهای بی جان آنها را در همانجا دفن کردند.

در روایتهای شفاهی برخی عقیده دارند طبق روایت اکبریان، عزیز و نگار غرق شده اند و برخی روایت گرکانی را قبول دارند که بر اساس آن، دو عاشق داستان تا آخر عمرشان به خوبی و خوشی زندگی کرده اند.

پایان داستان اکبریان متفاوت از دیگر روایتهاست به این شکل که دو دلدادهٔ عاشق در این روایت غرق می شوند در حالی که در داستان دزفولی تبدیل به سنگ می شوند و در داستان میرابوالقاسمی غیب می شوند. در روایت های شفاهی در منطقه طالقان برخی عقیده دارند که آنها با خوشی زندگی کرده اند در حالیکه عده ای نیز در سرانجام این داستان با اکبریان موافق بوده اند.

در روایت الله بداشت سردشتی زمانی که کَل احمد از عزیز شکایت کرد حاکم وقت کَل احمد و عزیز و نگار را به محکمه فرا خواند و پس از بررسی کامل، حق را به عزیز داد و طلاق نگار و کَل احمد را جاری ساخت. سپس نگار را برای عزیز عقد کرد و آن دو دلداده سالها در کنار هم به خوشی و خوبی زندگی کردند.

بررسی «قصه عزیز و نگار» به روایت محمد علی اکبریان

از بین روایتهای پنجگانه داستان عاشقانهٔ عزیز و نگار، روایت محمدعلی اکبریان یکی از روایتهای کامل این داستان است که هم به صورت نظم و هم به صورت نثر ثبت شده است.

۱- روایت اکبریان هم به نثر و هم به نظم نوشته شده است.

۲- نثر داستان از روایت گَرَکانی گرفته شده است که اولین و قدیمی ترین نوشته موجود است.

۳- در انتهای کتاب لغت نامه ای نیز هست.

۱. داستان منثور عزیز و نگار

تاریخ مشخصی برای شروع نگارش داستان عزیز و نگار در دست نیست. نوع نثر داستان، نثر مرسل ساده است.

بخش نثر داستان با این عبارات آغاز می شود: «اما راویان اخبار و ناقلان آثار و طوطیان شکرشکن و شیرین گفتار سخن پردازان صحنه ادب و کیاست و خوشه چینان خرمن علم و درایت چنین روایت کرده اند که در روستای زیبای آردکان از توابع میان طالقان دو برادر زندگی می کردند به نامهای علاءالدین و بهاءالدین که هردو درحد قابل قبولی باسواد بودند و از نعمت های الهی نیز به حد کافی بهره مندی داشتند. اما از قضای روزگار تا سن چهل، پنجاه سالگی دارای فرزندی نشده بودند.» (اکبریان، ۱۳۸۱: ص ۳۰)

بخش نثر داستان با این عبارات به پایان می رسد: «مردم شیون کنان در کناره های رودخانه شاهرود دوان بودند و از هیچکس کاری ساخته نبود، عاقبت در نزدیکی های پل منجیل، آب، آن بدنهای پاک را برای تحویل به خاک کنار زد و مردم زاری کنان ناظر این مصیبت دلخراش که در اثر فتنه انگیزی یک پیرزن مکار خیانتکار بوجود آمده بود، بودند و پس از ساعتی مشاوره، اهالی منجیل به همراهی چند نفر از اهالی طالقان اجساد را در همان محل نزدیکی های رودخانه شاهرود با احترام خاصی در دو گور جداگانه و در کنار هم به خاک سپردند و درختی بین آن دو قبر غرس کردند و گویند آن درخت به صورت نیمه خشکیده هنوز باقی است و راویان معتبر این داستان واقعی غم انگیز، تاریخ درگذشت آنان را حدود ۱۲۳۰ هجری قمری می دانند. روانشان شاد و روحشان با ارواح مقدسه محشور باد.»(اکبریان، ۱۳۸۱: ص ۶۸)

۲. داستان منظوم عزیز و نگار

بخش منظوم داستان عزیز و نگار در قالب مثنوی و شامل ۱۹۹۰ بیت است. تاریخ سرودن منظومه عزیز و نگار توسط محمد علی اکبریان به تاریخ ۱۳۸۱ هجری شمسی می رسد. « مثنوی عزیز و نگار حاج محمد علی اکبریان متخلص به عاطف طالقانی به طوری که خود سراینده اشاره کرده در بحر رمل مثمن سالم و وزن فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن سروده شده است.» (اکبریان، ۱۳۸۱: ص ۱۱)

منظومۀ عزیز و نگار قصه ای عامیانه است، که بن مایۀ عشقی دارد. سرگذشت رنجبار عزیز و نگار در دوبیتی های آنان بازتاب یافته است (درویشی، ۱۳۷۶: ص۳۶). قهرمان برای رسیدن به وصال معشوق، مصیبت ها و سختی راه و سفر را تحمل می کند، و البته به این بهانه به جنگ پلیدی ها می رود. قهرمان قصه، تک معشوق است و با تمام اغواگری هایی که از سوی زنان، متوجه او می شود، به لغزشی دچار نمی شود. بن مایۀ سفر در تمام قصه ساری و جاری است. در این اثر نیز عزیز در جنگ با رودباریان در حملۀ اول، یک تنه همه را حریف است و به تنهایی جلوی گروه سی نفری می ایستد (دری و فقیهی، ۱۳۹۲: ص۱۹۵).

شرر کردند برپا همرهانش نمودند جنگ و دعوا یاورانش
اگرچه همرهانش بود سی تن تمامی منهزم گشتند از من
(اکبریان، ۱۳۸۱: ص۱۱۳)

بخش منظوم داستان با این ابیات آغاز می شود:

اول هر کار بسم الله خوش است ذکر حق بر قلبها آرامش است
آنکه باقی است و جاویدان خداست غیر حق کل علیها بر فناست

(اکبریان، ۱۳۸۱: ص ۷۰)

بخش منظوم داستان با این ابیات به پایان می رسد:

خواهم ای خواننده صاحب جلال چشم پوشی سازی از نقص کمال
عاطف شیرین سخن بس کن مقال آنچه واقع بد بگفتی لامحال

(اکبریان، ۱۳۸۱: ص ۲۴۲)

جغرافیای محل وقوع «قصه عزیز و نگار»

داستان عاشقانهٔ عزیز و نگار یکی از قصه های فولکلور و عامیانه منطقهٔ طالقان است که برگرفته از یک داستان واقعی است که در منطقهٔ میان طالقان در روستای آردکان اتفاق افتاده است.

در شمال غرب تهران بزرگ طالقانی هست زیبا وسترگ
از شمال شرق وصل کندوان وز جنو ب غرب قزوین را بدان
وز شمال غرب مرز رودبار وز جنوب شرق باشد کوهسار
چون کنم توصیف من از طالقان هست دارالمومنین دارالامان
مردم آن جا تمامی باسواد اهل علم و اهل دین و خوش نهاد
جملگی باشد مسلمان حنیف شیعه اثنی عشر دین شریف
چون که دیندارند اهل طالقان کار بد کم تر شود آن جا عیان
گر کسی زشتی کند گوش و کنار می شود رسوا به هر شهر و دیار
از اصول و وز فروع و واجبات تربیت فرزند را بر صالحات
وز نماز و روزه و خمس و زکات مردمش پابند باشندی به ذات
گر کنم توصیفی از آب و هوا دور می گردم ز عین مدعا
لاجرم جزیی اشارت می کنم کم بود مثلش روایت می کنم
رود زیبایی به نام شاهرود آبشارش روز و شب خواند سرود
هست از خاور روان تا باختر گوییا آب حیات است درگذر
در بهاران آب چون گردد وفور غیر پل ممکن نمی گردد عبور
گرد تا گردش تمامی کوهسار هر طرف باشد روان صد جویبار
در لطافت چون بهشت خرم است این چنین آب و هوا حتماً کم است
طالقان یک منطقه باشد به نام سه دهستان گشته قسمت ای همام
یک دهستان است بالا طالقان یک دهستان دگر پایین آن
گشته در تقسیم این نحو و نشان سومی باشد دهستان در میان

جملگی هشتاد و چار آبادی است کار شرع و عرف بر آزادی است
حال بشنو اصل بحث و داستان سرگذشت عاشقان نوجوان
یک دهی باشد میان طالقان هست عرفاً نام این ده آردکان
داستان عشقی از دو نوجوان از همین قریه به عالم شد روان
قهرمان داستان زیر روستاست داستان واقعی و پربهاست
(اکبریان، ۱۳۸۱: ص ۷۵-۷۳)

« اولین کسی که به طور مستقل تاریخ و جغرافیای طالقان را نوشته، صنیع الدوله بوده که در سال ۱۳۰۱ به همراه ناصرالدین شاه از کلاردشت به طالقان سفر نموده. او درباره طالقان می نویسد: در جهان نمای خلیفه مسطور است که طالقان بلده و ناحیه ای است که در میان کوه بزرگ فی مابین ابه و قزوین است.» (فلاحی، صادقیان، ۱۳۹۰: ص ۷۵۹)
«طالقان یا تالکان بخشی است از شهرستان تهران که در قسمت شمال غربی تهران قرار دارد و آن ناحیه ایست کوهستانی و قسمت مهم آن در درّهٔ شاهرود واقع شده و اغلب ده های آن در کنار شعب همین رود قرار دارند.» (معین، ۱۳۸۸: ذیل واژه) «طالقان در شمال غربی تهران و در شمال فرمانداری ساوجبلاغ قرار دارد. شرقی ترین نقطه آن به فرمانداری کرج و جاده چالوس منتهی می گردد، روستای گراب و گردنه عسلک می باشد، غربی ترین نقطه آن روستای پرگه و گردنه انگه می باشد که به ناحیه الموت و استان قزوین ختم می گردد، در حد فاصل دو رشته کوه، رودخانه شاهرود که سرچشمه آن شاه چشمه گردنه عسلک می باشد از شرق به غرب جریان دارد. به شاهرود صدها چشمه در طول مسیرش می پیوندند، در حد فاصل بین روستای اسفاران و پرگه به باریکترین عرض خود رسیده، به ناحیه الموت وارد و بعد به سد منجیل و رودخانه سفید رود می پیوندد. طالقان با شکل ماهی بزرگی مقایسه می گردد، که شاهرود ستون فقرات آن است و روستاها مانند دنده های ماهی در دو طرف آن قرار دارند.» (فلاحی، صادقیان، ۱۳۹۰: ص ۷۵۵)
«طالقان شهری است میان قزوین و ابهر و آن ولایت سردسیری است، در شرق قزوین. پنجمین ناحیه است از ایالت تهران، از شمال و مشرق محدود است به مازندران، از جنوب به ساوجبلاغ و از مغرب به قزوین و آن ناحیه ای است کوهستانی، قسمت مهم آن در درهٔ شاهرود واقع شده و این رود از مغرب گردنهٔ کندوان سرچشمه گرفته به طرف مشرق جاری است و اغلب قرای طالقان در کنار شعب آن واقعند. قرای متعدد طالقان که همه به خوشی آب و هوا معروفند، عبارتند از: شهرک و نساء محمود آباد و اغلب قریه های آن قدیمی.» (دهخدا، ۱۳۴۱: ذیل واژه)

«طالقان به نام های طلاکان (معدن طلا) طلاقان (طلاق داده شده گان) تالکان (گشنیز کوهی) در تواریخ ثبت شده است.» ««طالقان منطقه ای ییلاقی است که در شمال غربی تهران بزرگ قرار دارد. از شمال شرق به جنوب به وسیله رودخانه ای به نام شاهرود به دو قسمت آفتاب پره و نسام پره معروف است.»(اکبریان، ۱۳۸۱:ص۲۲)

مسیر طی شده در داستان عزیز و نگار از روستای زیبای آردکان از توابع میان طالقان آغاز می شود. این روستا محدود است از شمال به روستای دنبلید، از جنوب به رودخانه شاهرود طالقان، از شرق به مزارع دنبلید و از غرب به روستای آرموت.

قریه ای زیبا به نام آردکان چون گلی در بوستان طالقان
گرد تا گردش تمامی سبزه زار باغ و راغش هست همچون لاله زار
مردمش خوب و نجیب و مهربان اهل دین و کاردان و خوش زبان
مردمانی صادقند و پر تلاش روز و شب در فکر امرار معاش
(اکبریان، ۱۳۸۱: ص ۷۶-۷۵)

پس از آردکان به روستای آرموت که از شمال به املاک روستای دنبلید، از جنوب به رودخانه شاهرود طالقان، از شرق به املاک روستای آردکان و از غرب به املاک روستای سوهان محدود است، اشاره می شود.

از کجاوه شد برون تازه عروس کرد اندر سبزه زاری او جلوس
از قضا این ده که بودی آرموت این مکان بودی درخت سبز توت
دختران گِرد نگار خوبرو جمع گشتند از برای گفتگو
جملگی می خواستندی از نگار تا عرقچینی بدوزد یادگار
این تقاضای زنان آرموت شد قبول اما بنرمی و سکوت
(اکبریان، ۱۳۸۱: ص ۸۸)

روستای سوهان سومین مکانی است که در این عشقنامه از آن نام برده شده است و از شمال به سلسله جبال البرز، از جنوب به رودخانه شاهرود طالقان، از شرق به محدودهٔ املاک آرموت و از غرب به روستای کش و کش رو منتهی می شود. (مصاحبه، محمد ذوقی: ۱۳۹۵/۱۰/۶)

روان شد کاروان بر سوی سوهان به سوهان پشته وارد شد دلیجان
عزیز هم در کناری جای بنمود از آن درماندگی لختی بیاسود
سپس شد سوی یک منزل نهانی در آنجا خورد اندک آب و نانی
دگر درخواست کرد او آب و قلیان بدادند آب و قلیان اهل سوهان
بناگه یاد آهو جان نمودی در آن ساعت که در سوهان غنودی

(اکبریان، ۱۳۸۱: ص ۹۰)

روستای دیگریی که شخصیتهای اصلی داستان از آن عبور می کنند، دنبلید نام دارد که به کوه های البزر جنوبی و مالخانی از شمال، روستای آردکان از جنوب، املاک و محدودهٔ روستای آرتون از شرق و روستاهای آرموت و سوهان از غرب می‌رسد.(مصاحبه، فرهاد ذوقی: ۱۳۹۵/۱۰/۸)

مالخانی که یکی از کوه های دنبلید و در محدودهٔ سلسله جبال البرز جنوبی است به عنوان آخرین توقفگاه شخصیت های داستان قبل از رسیدن به روستای بالاروچ، نام برده شده است.[۱](مصاحبه، رضا ذوقی: ۱۰/۱۲ /۱۳۹۵)

مالخانی بود جای با صفا زین سبب ماندند روزی را به جا
مالخانی جای امن و خلوت است این مکان بهتر ز شهر و جلوت است
صلاح کار باشد در نهانی روی بیرون ز دشت مالخانی

(اکبریان، ۱۳۸۱: ص ۹۹-۹۷-۹۶)

شاهرود طالقان؛ رودخانه ای است که در انتهای داستان به آن اشاره می شود. آب این رودخانه از کوه های البرز جنوبی سرچشمه می گیرد و از وسط برخی روستاها می گذرد، بخشی از آب رودخانه شاهرود از طریق کانال به دشت قزوین می‌رود و بخشی نیز به دریای خزر می ریزد.

رودبار الموت؛ از دیگر مکان هایی که در طول داستان به آن اشاره می شود، محدودهٔ رودبار الموت (روستای بالاروچ) است. الموت مابین بلندی های سلسله جبال البزر واقع شده است که از طریق گردنهٔ سَلَمبار و مَران به سوی گیلان و مازندران راه دارد و در زمان قدیم از همین راه، مردم طالقان و الموت به شمال، مازندران و گیلان و شهسوار (تنکابن) می رفتند. روستای الموت بین دو رشته از انشعابات البزر قرار دارد و رودخانهٔ الموت در درهٔ عمیق از وسط آن می گذرد که نهایتاً با قزل ازون و شاهرود طالقان یکی شده و سفیدرود را تشکیل می دهند که از راه منجیل و رودبار زیتون به سوی دریای مازندران (دریای خزر) روان می شود. الموت هم مانند طالقان آب و هوای کوهستانی دارد و آبادی های آن در دامنهٔ کوه ها قرار گرفته است.[۲](مصاحبه، فرزاد ذوقی: ۱۳۹۵/۹/۲۰)

---

[۱] مالخانی؛ گیاهان معطر دارویی فراوانی دارد، مخصوصاً معدن گیاه گَوَن است. که کتیرا از آن گرفته می شود. یکی دیگر از گیاهان بسیار معطر این کوه، گُرز نام دارد و زیر بوته های آن، قارچ طبیعی فراوان به چشم می خورد.(مصاحبه، رضا ذوقی: ۱۰/۱۲ /۱۳۹۵)

[۲]. رودبار الموت دارای نواحی سرسبز، پُر آب و باغستان های آلبالو، گیلاس، سنجد، گردو و فندق است و دارای مردمانی سخت کوش که شغل عمدهٔ آنها دامداری و کشاورزی است.(مصاحبه، فرزاد ذوقی: ۱۳۹۵/۹/۲۰)

بالاروچ مردمش مهمان نوازند / تمام مشکلم را چاره سازند
که ناگه یک خروس اندر بالاروچ / بزد بانگ جلی یعمی بکن کوچ
نساز در آلکان سو قصر و ایوان / که رودبار نیست در آنجا نمایان
اگر خواهی بود رودبار نمایان / بنا کن قصر در البرز کوهان
یکی پیری بُدی اندر بالاروچ / همه ساله نمود بر طالقان کوچ
جوانک شد روانه سوی رودبار / که تا معشوقه را سازد خبردار
برفت اندر بالاروچ آن جوانمرد / بدید یار عزیز حالش بیان کرد
(اکبریان، ۱۳۸۱: ص ۱۵۴-۱۴۷-۱۴۶-۱۴۳-۱۳۴)

شخصیت های داستان عزیز و نگار

در این داستان خواننده با دو نوع شخصیت روبرو می شود. شخصیتهای اصلی و شخصیتهای فرعی.

الف) شخصیتهای اصلی

شخصیتهای اصلی داستان عزیز و نگار عبارتند از:

علاءالدین پدر عزیز، نقش مهمی در زندگی عزیز داشته و همیشه همراه او بوده و نگار را که برادرزاده اش بود برای همسر فرزندش در نظر گرفته بود اما عمرش وفا نکرد تا خوشبختی دخترش را ببیند.

بهاءالدین پدر نگار، مرد دانا و هوشیاری بود و در طول زندگی با نگار مهربان بود و عزیز که برادرزاده اش بود بسیار دوست می داشت. وقتی با همسرش دربارهٔ نگار صحبت می کرد، می گفت: به نظر من عزیز و نگار می توانند زندگی خوبی را با هم بسازند، اما متأسفانه مادر نگار ساز مخالف می زد.

زینت مادر نگار، زنی بی خرد بود با علم بر اینکه مدام از پدر نگار شنیده بود که این دو خاطر خواه هم هستند و آنها باید مقدمات کار را فراهم کنند تا عزیز و نگار بتوانند زندگی آیندهٔ خودشان را به خوبی پایه گذاری کنند، اما او عزیز را دوست نداشت و فقط به خواهرزادهٔ خودش، کَل احمد، فکر می کرد.

لیک زینت مادر زیبا نگار / حیله و نیرنگ ها بردش به کار
بود زینت نام مام آن نگار / او زنی لجباز بود و نابکار
این همه رنگ و ریا از زینت است / زین عروسی غرق ماتم شد نگار
زینت آن برد العجوز اندر تموز / کینه دیرینه دارد همچو یوز
(اکبریان، ۱۳۸۱: ص ۸۷-۸۳-۸۱-۸۰)

زینب مادر عزیز، زنی دانا، با متانت و با وقار بود و تا آخرین لحظه همراه فرزندش. او همچنین بسیار آرزو داشت که نگار عروسش شود.

عزیز پسر عموی نگار، یک عاشق واقعی و یک پهلوان خداشناس بود که در راه رسیدن به معشوقش تمام سختی ها را به جان خرید و با همه ناملایمتی های روزگار جنگید اما یک لحظه هم از هدفش دست نکشید و در نهایت طعم شیرین رسیدن به معشوق را چشید.

نگار دختر عموی عزیز، نیز در واقع یک قهرمان و معشوق حقیقی بود که هرگز در طول آن دوران سخت و آزاردهنده، عشقش نسبت به عزیز لحظه ای کمرنگ نشد و عهدی که با عزیز بسته بود تا آخرین لحظه به آن وفادار بود. حتی در آن چند سالی که به اجبار زن کَل احمد شده بود، خودش را حفظ کرد و دوشیزه باقی ماند.

کَل احمد پسر خاله نگار، در بچگی به بیماری کچلی دچار شد و بخشی از موهای سرش را از دست داد. از آن زمان به بعد او را کَل احمد صدا زدند. احمد علاوه بر نسبت فامیلی با نگار، همسر اول نگار نیز بود اما نگار تا آخرین لحظه او را به همسری نپذیرفت.

تنگ خُلق و در سرش مویی نداشت — او ز فرهنگ و خرد، کم مایه داشت
اهل بالاروچ بود از رودبار — آدمی کم مایه و کم اعتبار
نام او احمد کَل احمد بُد شهیر — بود در بی عرضگی هم کم نظیر
(اکبریان، ۱۳۸۱: ص ۷۹)

ب) شخصیتهای فرعی داستان

شخصیتهای فرعی داستان عزیز و نگار عبارتند از:

رقیه مادر کَل احمد و خاله نگار، زنی نابینا و نامهربان بود که در مدتی که نگار عروسش بود او را بسیار اذیت می کرد به طوری که نگار در سالهایی که با خاله و پسر خاله اش، همسرش، زندگی می کرد بارها فکر فرار را در سرش می‌پروراند.

مُلّا حسن، دوست عزیز و یار و همراه روزهای سخت او بود و هر زمان عزیز در تنگنا قرار می گرفت، به یاریش می‌شتافت.

شیرزاد، دوست عزیز، اهل سوهان، مردی قوی هیکل و شکارچی و بسیار مهربان بود. روزی اتفاقی سر راه عزیز قرار گرفت و این دو دوستان خوبی برای هم بودند به گونه ای که شیرزاد بارها به عزیز کمک کرد و او را از گرفتاری که کَل احمد به وجود آورده بود، نجات داد.

درویش، روزی سر راه پدران عزیز و نگار که تا سن پنجاه سالگی بچه دار نشده بودند، قرار گرفت و سیبی به آنها داد همراه با دستور استفاده به منظور بچه دار شدنشان و بعد ناگهان غیب شد. پس از آن ماجرا که خداوند به آنها فرزندانی عطا کرد، هر چه دنبال آن درویش گشتند او را نیافتند.

آهو جان، دختر زیبای سوهانی که عاشق عزیز شده بود اما عزیز که عاشق و دلباختهٔ نگار بود به ابراز عشق او جواب رد داد.

بانو جان، یکی دیگر از خاطرخواهان عزیز به حساب می آمد که دختر زیبای مَرانی بود. این دختر جوان شاعر توانایی هم بود که در وصف عزیز دو بیتی های زیبایی سرود اما عزیز که دلش گیر نگار بود با ترفندی از او جدا شد و به راهش ادامه داد.

خاطر خواهان عزیز، اینطور که روایت کرده اند عزیز بسیار زیبا و جذاب و همچنین شاعر توانا و پهلوان بود که وقتی برای کُشتی گرفتن به روستای ایستا می رفت مردم برای تماشای کُشتی او از تمام روستاهای طالقان و شمال و الموت به آنجا می رفتند یا زمانی که عزیز برای خرید برنج به شمال می رفت، دختران که او را می دیدند به او پیشنهاد ازدواج می دادند مانند لیلی جان، گلناز جان، پری جان و... . اما عزیز به همهٔ آنها جواب رد می داد چون فقط به عشق نگار پای بند بود.

اشعاری که عزیز برای خاطرخواهانش خوانده بود:

بناگه یاد آهو جان نمودی — در آن ساعت که در سوهان غنودی
چه آهو دختر زیبای سوهان — اسیر عشق او بود است سالان
بدید آهوی سیمین ساق زیبا — درآمد نزد او تا خوش کند جا
عزیز چون دید او را ناگهانی — بگفت ای آهو ای لیلای ثانی
شنیدم آهو جان تو سر گرانی — نباید زین جهت غافل بمانی
برو در فکر دلداری دگر باش — منم پابند عشق آردکانی
در این خانه که عاشق میهمان بود — زنی با نام زینب میزبان بود
بگفتا بر عزیز ای مرد دلدار — شده آهو ز عشقت زار و بیمار
باین آهوی زیبای خوش اندام — عروسی کن که گردی شاد و خوش نام
اگر در عشق بازی عاصیم من — نگار جانم ز تو ناراضیم من
نگارم از چه بر کوهان روانی — نمانده بر تنم جز نیمه جانی
اگر خوش قامت و زیبا جوانی — نه مثل یار من شیرین زبانی
تو هر چند شوخ شنگ و دلفریبی — ولی بر یار من اصلاً نمانی
نگارم نرگس بالا بلنده — پری خانم ولی تو کم از آنی

تو ای طاووس سرمست مرانی خُجیره دختری چون گل میمانی
ولی با این همه طنازی و عشق به یار گلعذار من نمانی
بدی گلناز نام گیله دختر به ظاهر شوخ طبع اما هنرور
پس آنگه مثل بلبل شد غزل خوان سرود ای لیلی ای زیبای گیلان
بهار است و درختان سبز لیلی تو را از دیگران بیش است میلی
هوا گرم است و لیلی بیقراره خداوندا رسان یک ابر پاره
(اکبریان، ۱۳۸۱: ص ۱۷۹-۱۷۷-۱۷۳-۱۲۷-۱۲۶-۹۲-۹۱-۹۰)

ویژگی های منظومه عزیز و نگار

سفر، دوراهی؛ در این قصه دوراهی وجود دارد که عزیز گرفتار آن شده است. دوراهی بر سر مرگ و زندگی خویش. او می تواند بماند و بجنگد و خون انسانهای بیشتری ریخته شود و یا می تواند برود و خود را به آب بزند و جان مردمانی را از مرگ نجات بدهد. با علم به اینکه اگر خود را در آب بیاندازد، خواهد مرد. ولی قهرمانان همیشه راه های سخت و صعب را انتخاب می‌کنند. بدون در نظر گرفتن خطر، ترس و یا حتی مرگ (دری و فقیهی، ۱۳۹۲: ص۱۹۷-۱۹۶).

هی نمود رعنا سمندش باشتاب چون جلال الدین بزد خود را بر آب
(اکبریان، ۱۳۸۱: ص۲۳۴)

جنگ و درگیری؛ در قصهٔ عزیز و نگار دو بار جنگ و درگیری رخ می دهد و هر دو بار نیز عزیز با گروهی به نبرد می پردازد. در هر دوبار نیز این گروه رودباریان هستند که به عزیز حمله می کنند و قصد جانش را دارند. ولی بر طبق الگوی سنتی، نیروی خیر اگرچه یک نفر باشد، بر شر و بدی در قالب گروه پیروز می شود. عزیز به طور مشخص دو تن را با گرز از پای درمی آورد و کسان دیگر را زخمی می کند. او گرز را در قربوس[۱]زین قاطرش نگه داری می کند و هر زمان که بدان احتیاج دارد به تندی آن را برمی دارد[۲] و از آن استفاده می کند. (دری و فقیهی، ۱۳۹۲: ص ۹۸-۹۶)

به آن گرزی که در قربوس زین داشت به فوری دست برد و گرز برداشت
(اکبریان، ۱۳۸۱: ص۱۰۰)

---

[۱]. قربوس: کوهه زین برآمدگی جلو و عقب زین.

[۲]. به تندی برداشتند گرز سنگین، کنایه ای به پهلوانی قهرمان قصه است.

مکر و حیله و دروغ؛ در این قصه، عزیز که نماد همهٔ خوبی ها است نباید دروغ بگوید و یا کسی را فریب دهد زیرا این اعمال مختص شخصیتهای منفی است و در خور قهرمان قصه نیست ولی زمانی که معشوقش را با حیله از او دور می کنند، او نیز با مکر و حیله و دروغ او را پس می گیرد. مانند زمانی که رستم پهلوان با حیله و نیرنگ سهراب و اسفندیار را از پای درمی آورد. اما این واژه برای ضد قهرمان و یارانش حیله و فریب است. و برای قهرمان، تیزهوشی و ذکاوت نامیده می شود.

هزاران حیله و نیرنگ بودش غلط اندر غلط بد تارو پودش

(اکبریان، ۱۳۸۱: ص۱۲۰)

رقابت عشقی؛ تقریباً در تمامی داستان های عاشقانه، بن مایهٔ رقابت عشقی وجود دارد. چرا که وجود این بن مایه باعث حرکت داستان می شود و سرانجام قهرمان داستان بر رقیبان پیروز می شود و معشوق را از آن خود می کند. مانند هزاران قصهٔ عاشقانه که در ادبیات ایران وجود دارد از جمله: همای و همایون، لیلی و مجنون و ویس و رامین. در عزیز و نگار هم رقابتی عمیق و ریشه دار بین عزیز و احمد بر سر نگار است که کشمکش قصه را باعث می شود. در ادبیات زبان زد شده است. در این قصه هم، زمانی که نگار به عقد احمد درمی آید، عزیز از دوری او راهی کوه و بیابان می شود (دری و فقیهی، ۱۳۹۲: ص۱۹۹-۱۹۸).

بحث و نتیجه گیری

یکی از قصه های بلند و عامیانه ی فارسی که زمینه و بن مایه ای عشقی و عاطفی و عدالت خواهانه دارد، قصه عزیز و نگار است. «قصه عزیز و نگار» یک قصه محلی و عامیانه در منطقهٔ میان طالقان در روستای آردکان است. این داستان که برگرفته از یک داستان واقعی است از زمان آغاز تاکنون تغییر و تحول بسیاری پیدا کرده و روایت های مختلفی از آن به وجود آمده است ولی تمام روایت ها به نام عزیز و نگار معروف است. هر چند که از اصل این داستان عاشقانه که با دوبیتی های محلی بین دو عاشق رد و بدل می شود، بسیار دور شده است.

از بین روایتهای پنجگانه که در حال حاضر در این منطقه موجود است، روایت کمالی دزفولی از غنای ادبی بیشتری برخوردار است اما هرگز نتوانسته جایگزین روایت های شفاهی و چاپی عامیانه گردد گرچه این روایت از ویرایش بیشتری نیز برخوردار است. به عبارت دیگر این روایت خیلی برای مردم جذاب نیست تا پای داستان آن بنشینند. از آنجا که روایت اکبریان هم بیشتر به صورت ادبی نوشته شده است از اصل داستان دور شده و در نتیجه برای مردم خیلی جذابیت ندارد.

نتیجه ای که از مجموع این یافته ها به دست آمده بیانگر این نکته است که ریشهٔ درخت تناور ادب غنایی در سنت شفاهی نیاکان ما و اشعار محلی بی پیرایهٔ اقوام گوناگون ایران است که به مدد این سنت، فرهنگ و باورهای سرزمین خود را حفظ و از نسلی به نسل دیگر منتقل کرده اند و شناخت فرهنگ در مطالعهٔ تاریخ بکار گرفته نشان می دهد تعریف مفاهیم بر مبنای ذاتی آن و توصیف ریشه خاستگاهی تاریخی دارد. همانگونه که فوکو در به کارگیری تبارشناسی، موضوع پیوند دانش و قدرت را از نیچه وام گرفته است، نشان داده است که دگرگونی اندیشه ها فقط معلول اندیشه نیست و بیش از آن با نیروهای اجتماعی که رفتار افراد را کنترل می کنند در ارتباط است. می توان اینگونه برداشت کرد که در «قصه عزیز و نگار» نیز مجموعهٔ رفتارها و عکس العمل های دو شخصیت اصلی تنها برگرفته از عشق و عاطفهٔ به وجود آمده بین آن دو نبوده بلکه آن رفتارها و عکس العمل ها با نیروهای اجتماعی برگرفته از اعتقادات و باورهای آن زمان در ارتباط بوده است.

فهرست منابع و مآخذ

الف) منابع چاپی

۱. اکبریان، محمد علی (۱۳۸۱). **دیوان عزیز و نگار**. چ ۱. تهران: انتشارات زعیم.

۲. اکبریان، محمد علی (۱۳۸۴). **فرهنگ عامیانه مردم طالقان**. چ ۲. تهران: انتشارات افروز.

۳. اکرمی، موسی و همکاران (بهار ۱۳۹۱). «**تبارشناسی از نیچه تا فوکو**». س ۱۸. ش ۷۰. ص۳۲-۷.

۴. پناهی سمنانی، محمد احمد (پاییز ۱۳۷۶). «**ادب رسمی و ادب عامیانه**». شعر. ش ۲۱. ص۲۵-۲۰.

۵. پوهیالی، کامله (۱۳۶۱). «**فولکلور چیست**». مجله فرهنگ مردم. س ۴. ش ۳. ص۵۸-۴۶.

۶. حسین زاده یزدی، مهدی و همکاران (بهار و تابستان ۱۳۹۴). «**تبیین و بررسی مبانی معرفتی تبارشناسی میشل فوکو**». س ۶. ش ۱. ص۳۶-۱۵.

۷. خالدی، سمانه (آبان ۱۳۹۳). «**مکتب اشاعه**». http://pajoohe.net/25513/index.php?Page=definition&UID=33060.

۸. خالقی پور، بشیر (بهار و تابستان و پاییز و زمستان ۱۳۸۹). «**مفهوم شناسی ادبیات عامه پسند متعهد ایرانی**». مجله دین و ارتباطات. س ۱۷. ش ۳۸و۳۷. ص۹۰-۶۳.

۹. درویشی، محمد رضا (پاییز ۱۳۷۶). «**سیری در مضامین ترانه های عامیانه**». مجله شعر. ش ۲۱. ص۳۹-۳۵.

۱۰. دری، زهرا و همکاران (پاییز ۱۳۹۲). «**تحلیل بن مایه های داستانی منظومهٔ عزیز و نگار**». فصل نامه تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی. ش ۱۷. ص۲۱۳-۱۸۹.

۱۱. دهخدا، علی اکبر (۱۳۴۱). **لغت نامه**. تهران: چاپ دانشگاه تهران.

۱۲. رحمتی، حمید رضا (تابستان و پاییز ۱۳۸۳). «**ویژگی های قصه های عامیانه فارسی**». مجله فرهنگ مردم ایران. ش ۴و ۳. ص ۱۱۳-۱۰۵.

۱۳. علیخانی، یوسف (۱۳۸۵). **عزیز و نگار بازخوانی یک عشقنامه**. ج ۲. تهران: نشر ققنوس.

۱۴. فاضلی، نعمت الله (فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۱). **فرهنگ عامه و ادبیات عامه فارسی**. کتاب ماه هنر. ش ۴۴و۴۳. ص ۸۵-۸۲.

۱۵. فلاحی، کامران و همکاران (۱۳۹۰). **درآمدی بر گویش و فرهنگ طالقان**. چ اول، تهران: شرکت سهامی انتشار.

۱۶.کچویان، حسین و همکاران (پاییز ۱۳۸۸). «**ده گام اصلی روش شناختی در تحلیل تبار شناسانه فرهنگ با اتکا به آراء میشل فوکو**». راهبرد فرهنگ. ش ۷. ص۳۰-۷.

۱۷. معین، محمد (۱۳۸۸). **فرهنگ فارسی**. ۶ ج. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۸. میرصادقی، جمال (۱۳۷۲). **ادبیات داستانی**. چ ۲. تهران: مؤسسه فرهنگی ماهور.

ب) منابع شفاهی

۱-ذوقی محمد، مصاحبه ۱۳۹۵/۰/۶، سن ۷۲ ساله.

۲-ذوقی فرهاد، مصاحبه ۱۳۹۵/۱۰/۸، سن ۴۵ ساله.

۳-ذوقی رضا، مصاحبه ۱۳۹۵/۱۰/۱۲، سن ۳۰ ساله.

۴-ذوقی فرزاد، مصاحبه ۱۳۹۵/۹/۲۰، سن ۵۰ ساله

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

بررسی صفات عقل در حدیقه الحدیقه سنایی

فاطمه حسین پور ماستری[۱]

چکیده:

از موضوعات مورد اختلاف در ادبیات فارسی ، موضوع عقل است که دایره ی معنایی گسترده و گاه متناقضی یافته است و به مفهوم عقل در ادبیات فارسی از منظرهای متفاوتی پرداخته شده‌است و شاعران و نویسندگان با دیگاه های متفاوت در مورد عقل سخن گفته اند؛ که این مطلب اهمیت مفهوم عقل را در ادبیات فارسی می رساند. سنایی بابی از حدیقه را به عقل، عاقل و معقول اختصاص داده است که این نشان دهنده ی آن است که مفهوم عقل نزد سنایی نیز از اهمیت ویژه ای برخوردار بوده است و این که توجه سنایی به توصیف مقوله عقل ؛ بدین معنی است که او دیدگاه خاصی در مورد مفهوم عقل داشته است. در این نوشتار سعی بر این است تا صفات نسبت داده شده به عقل در حدیقه سنایی بررسی شود، از آنجایی که صفت ها ویژگی ها موصوف را بیان می کنند و توضیحی برای موصوف خود هستند و در واقع نشانه های زبانی هستند که به کمک آن ها می توان به شناخت موصوف پرداخت بنابراین با بررسی صفات نسبت داده شده به عقل در اشعار سنایی با محوریت حدیقه متوجه دیدگاه سنایی در مورد عقل می شویم. در حدیقه به دو گونه صفات به عقل نسبت داده شده است زمانی که منظور سنایی از عقل، عقل شرعی است که آن را عین شریعت و حکمت الهی می داند که خداوند آن را برای خیر و صلاح بشر به او عطا کرده است و طی کردن راه سعادت بدون وجود آن غیر ممکن است، صفات نسبت داده شده به عقل رویکرد مثبت و ارزشی پیدا می کنند ولی زمانی که عقل جنبه مادی و حساب گر پیدا می کند که از نظر سنایی در منافات با شریعت است، صفات نسبت داده شده به عقل منفی و سرزنش کننده است، در واقع سنایی از سر تعصبی که نسبت به شریعت، آن هم شریعت خاص خود دارد هر چیزی غیر از آن را پوچ و بی فایده می داند و تا زمانی که عقل در خدمت شریعت باشد چیزی غیر از آن نباشد آن را با صفات نیکو یاد می کند ولی زمانی که از شریعت خاص او دور شود و چیزی غیر از شریعت باشد آن را صفات منفی نکوهش می کند.

واژه های کلیدی: حدیقه الحقیقه، عقل، صفت

---

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی تهران hosseinpour.fa.1993@gmail.com

مقدمه:

مفهوم عقل در فرهنگ و اندیشه ایرانی، پیوسته محل اختلاف بوده و چون غالبا با فلسفه یونانی، کلام اسلامی با شاخه های متعدد آن و اندیشه های صوفیانه در آمیخته، تکثر مفهومی یافته تا حدی که در برخی موارد وضوح و دلالت معنایی خود را نیز از دست داده است؛ بنابراین دشوار است بدانیم چیزی که در دیدگاه فکری فردوسی یا ناصر خسرو تحت عنوان عقل یا خرد، مرتبه ویژه ای یافته چیست و چه تفاوتی با عقل و خرد مورد نظر امثال خیام دارد ؛ عقل مورد نظر سنایی نیز متفاوت از دیگران است.

«دو رویکرد به عقل در فلسفه ی اسلامی ظهور کرد و پیروانی را در طول سال های متمادی گرد خود جمع آوری کرد؛ رویکرد نخست متعلق به پیروان و معتقدان به عقل و در اصطلاح "عقلی مسلکان" بودند اینان با ابزار عقاید افراطی درباره ی عقل در مواردی حقایق دینی را نادیده می گرفتند...رویکرد دوم متعلق به "نقلی مسلکان" است اینان اصالت را به شریعت می دادند.»(ابراهیمی دینانی.۱۳۷۶: ۹۵_۹۱)

می دانیم که سنایی غزنوی در حدیقه الحقیقه، بابی اختصاصی درباره عقل و عاقل و معقول دارد که در طی آن به تعریف و توصیف عقل مورد نظر خود، و نیز بیان کارکردهای آن پرداخته است. هم چنین تنها در حدیقه الحقیقه، بیش از یکصد و هفتاد بیت با یکی از دو واژه عقل و خرد آغاز شده است.

«زبان شناسی نوعی نشانه شناسی است. بعد و جنبه ای از مطالعه معنا است.» (هلیدی. ۱۳۹۳: ۳۶) بنابراین صفت به عنوان نشانه ای بیان کننده ی معنا است و از آنجایی که "صفت کلمه ای است غیر از اسم که با گروه اسمی می آید و معنی آن را مقید می کند و توضیحی درباره ی آن می دهد."(فرشید ورد.۱۳۹۲: ۲۵۲) بنابراین توجه سنایی به توصیف از مقوله عقل ؛ بدین معنی است که اگر او نیز مانند حکمای پیشین، تصور واحدی از مفهوم عقل می داشت، هرگز فصلی از کتاب خود را به این مقوله تخصیص نمی داد و به تبیین دیدگاه خود در باره آن نمی پرداخت، پیداست که توجه خاص او به مفهوم عقل، حکایت از اختلاف دید او با دیگران دارد و عقلی که او می گوید با عقل دیگران متفاوت است .

«موضوع معنا شناسی می تواند هر چیزی باشد که نقش یا رمز را ایفا می کند. این نشانه ها یا رمزها، گاه نشانه هایی هستند که در جاده ها به چشم می خورد و گاه اشاره با دست و یا اشاره با سر یا کلمه ها و جمله ها هستند؛ به عبارت دیگر گاهی نشانه ها یا رمزها غیر زبانی هستند ولی دارای معنا و گاه زبانی می باشند.» (مختار عمر.۱۳۸۵: ۱۹)، بنابراین صفت می تواند یکی از نشانه های زبانی باشد که در معنا شناسی کمک به سزایی انجام می دهد. «صفت واژه ای است که ویژگی ای را از شمار، مقدار و حالت یا چیز دیگر به موصوف خود یعنی اسم یا جانشین آن نسبت می دهد.» (وفایی.۱۳۹۲: ۱۹۵)، سنایی، واژه ی عقل یا خرد را با منسوب کردن صفات مثبت یا منفی به آن به دو نوع تقسیم کرده است.وجه مثبت آن را عقل، و وجه منفی آن را عقیله می نامد. وی آنجا که مفهومی مثبت از آن اراده می کند، عقل را با صفات و معانی زیر به کار می برد :

عقل، کمال شریعت است(در حروفی که پرده نقل است/آخر شرع اول عقل است).(سنایی.۱۳۸۳: ۲۹۵)

عقل، ازلی و ابدی است(عقل در منزل ازل ز اول/آخرش اول است همچو ازل)، عقل، عقل فعال یا همان عقل کل است(عقل فعال نام او کرده/پنج حس را غلام او کرده).(همان:۲۹۶)

عقل، سایه خداست.(همان:۲۹۷)

ابزار تشخیص خوب و بد است.(همان:۲۹۸)

عقل، دروازه جهان ازل است. وسیله تشخیص پاک و نجس است.(همان:۲۹۹)

عقل موجب ترک شراب، شطرنج، نرد، بربط، نای و قمار می شود، عقل به اطاعت از خدا می انجامد.(همان:۳۰۰)

عقل به ترک شعر (مدیحه) گفتن می انجامد،عقل ابزار دور ماندن از بدی است.(همان:۳۰۱)

عقل موجب ترک دروغ و بهتان است، عقل عامل ترک زیاده خواهی است(.همان:۳۰۲)

عقل سبب ترک و نفی حسابگری می شود.(همان:۳۰۳)

عقل، والی چرخ و دهر است، عقل، عالم شرع و داد است.(همان:۳۰۴)

عقل، پدر جهان لطیف است، عقل موجب ترک آرزو خواهی است.(همان:۳۰۵)

عقل، چراغ ایمان است، عقل منیت را نفی می کند، عقل وسیله دستیابی به علیین است، عقل موجب تعصب ورزیدن در دین است.(همان:۳۰۶)

عقل موجب ترک آز است.(همان:۳۰۷)

عقل عاطفت و مهربانی در پی دارد،عقل بر و احسان می آفریند.(همان:۳۱۴)

عقل به تسلیم و مسلمانی می انجامد.(همان:۳۳۰)

بدیهی است که تمامی این مفاهیم به امور معنوی و فرا طبیعی مربوط است و در زیر مجموعه مسائل دین و شرع قرار می گیرد،«دین با تعقل و تفکر که به معنای طلب علم و معرفت است هیچ گونه منافاتی ندارد.» (غزالی.۱۳۷۵: ۵۰۴) و به همین دلیل از عقل حسابگر بشری که به امور دنیایی مربوط است، فاصله بسیار دارد.

«عقل نزد برخی از شاعران عارف چیزی است که به وسیله ی آن خدا را عبادت می کنند...عقل دو گونه است: عقل معاش که محل آن سر است وعقل معاد که محل ان دل است.» (سجادی.۱۳۷۵: ۵۸۵)

اما آنجا که سنایی به نقد عقل می پردازد از آن، مفهومی منفی اراده می کند و آن راه عقیله می خواند. در چنین مواردی، عقل را صفاتی مانند:

عقل، ضعیف و ناتوان است.(سنایی.۱۳۸۳:۱۳۶)

عقل، در راه عشق ناتوان است، عقل عقیله است.(همان:۳۰۰)

عقل، عاریتی است، عقل آبروریز و نان طلب است، عقل نیست،عقل بوالعجب، عقل نیست،عقلی که زندان سرد را برای زندانیان گرم کند، عقل نیست،عقلی که از روی نیاز به مقابله با سرما برود، عقل نیست، عقلی که از سنگ، شیشه می سازد، عقل نیست، عقلی که راه و رسم مهره بازی در حقه را می داند، عقل نیست.(همان:۳۰۱)

عقل ، دهای ناپسند است، عقل، عین خدعه و تلبیس است، عقل، خرد بی خردان است، عقل، کیاست اوباش است.(همان:۳۰۳)

عقل، عیب جو و گزاف گوست.(همان:۳۰۴)

عقل، موجب ناکامی است، عقل، لاف زن و مدعی است.(همان:۳۰۵)

دقت در موارد یاد شده از حدیقه سنایی نشان می دهد که وی، عقل را عین شریعت و حکمت الهی می داند که خداوند آن را برای خیر و صلاح بشر به او عطا کرده است. از این رو، چنین عقلی موهبتی است ، نه صفتی اکتسابی. هم چنین تمام مواردی را که سنایی به عنوان نتیجه با کار کرد عقل بر می شمارد، می توان درردیف نتایج و اغراض دین و شریعت قرار داد. البته همانطور که گفته شد، سنایی عقل حسابگر را می شناسد آن را نکوهش می کند. همین که سنایی به نکوهش آن روی آورده، دلیلی روشن بر این مدعاست که آن را به خوبی میشناسد، اما بدان اعتقادی ندارد و چون از اساس با آن مخالف است، وجوه مثبت آن را هم به حساب عقل مورد نظر خود می گذارد. سنایی در قصاید خود نیز در مواردی مستقیما به ستیز و مخالفت با عقل برمی خیزد و آن را رو در روی ایمان قرار می دهد.

برون کن طوق عقلانی به سوی ذوق ایمان شو

چه باشد حکمت یونان به پیش ذوق ایمانی (سنایی.۱۳۸۰ :۶۷۹)
و نیز از ریشه به انکار فلسفه یونانی بر می خیزد و فلاسفه آنان را هوس گو و بیهوده باف می خواند:
شراب حکمت شرعی خورید اندر حریم دین که محرومند
ازین عشرت هوس گویان یونانی (همان :۶۷۸)
.. فرو شد آفتاب دین بر آمد روز بی دینان
کجا شد درد بو دردا و آن اسلام سلمانی(همان :۶۷۸)
سنایی از سر تعصبی که نسبت به شریعت، آن هم شریعت خاص خود بروز می دهد هر چیزی غیر از آن را پوچ و بی فایده می داند. کاربرد فراوان تعبیراتی چون حکمت شرعی ، عقل دینی، علم دینی و... از ستیز او با عقل و اندیشه این جهانی (مادی) حکایت دارد؛ یعنی ستیز با عقلی که باید زندگی واقعی انسان را سامان بخشد. از این روست که به یکباره عقل و حجت و استدلال را- که خود داده های الهی هستند تعطیل اعلام می کند و به نقل روی می آورد و می گوید:
جز به دستوری قال الله یا قال الرسول
ره مرو فرمان مده حاجت مگو حجت میار(همان :۱۹۱)
مقوله علم ، نیز در حدیقه هم چون یکی از نتایج یا تبعات عقل، مورد توجه سنایی بوده است. طبعا علم، مورد اشاره سنایی هم ،رنگ عقل او را دارد :
علم، علم دین و داد است.(سنایی.۱۳۸۳: ۳۲۱)
نهایت علم، اقرار به نادانی است.(همان: ۳۲۴)
علم، انسان را از مال و جاه و نفس دور می کند، علم، انسان را به بهشت می رساند، علم، دلیل نعمت و ناز است.(همان :۳۱۵)
علم، بام گلشن جان است، علم، دل را زنده می کند.(همان :۳۱۸)
علم، به صدق می انجامد.(همان:۳۲۵)
اما از جنبه دیگر سنایی می گوید:
علمی که از روی بازیچه آموخته و با آن ساز و برگ دنیا اندوخته شود، تو را گرفتار خواهد کرد.(همان:۳۲۱)
علم قال، مذموم است،علم، نباید به زیرکی و دها بینجامد.(همان: ۳۲۱)
علمی که برای کسب دنیا آموخته شود، چراغی است در دست دزدی.(همان: ۳۲۵)
با نگاهی عمیق تر به موضوع علم در حدیقه سنایی، می توان دریافت که علم او نیز از عقل دینی یا عرفانی او نشات می گیرد و و همان طور خود او اشاره کرده است به کار امور

دنیایی نمی آید و چنانچه در این زمینه ها به کار گرفته شود، خسران و پشیمانی به بار خواهد آورد. پس چنین علمی نمی تواند با عقل حسابگر نسبتی داشته باشد، موارد یادشده، صفاتی است که سنایی درباره نوع عقل و علم مورد نظر خودش به کار برده است، که فراوان در روساخت زبان و کلام حدیقه نمایان است؛ همچنین توجه به زیر ساخت کلام سنایی یعنی ساختار ذهنی سنایی نشان می دهد که سنایی به لحاظ کلامی، معتقد به جبر است و بر این اساس، انسان را موجودی منفعل و بلا اراده می داند که در زندگی و کار خود، قدرت هیچ تصرفی را ندارد. انسان مورد نظر سنایی، موجودی است دست و پا بسته و گرفتار در جبر آفرینش، جبر جامعه و جبر تاریخ. او در این زندگی، نه راه پیش دارد و نه راه پس. بنابراین باید به هر چه اتفاق می افتد راضی باشد؛ چه این اتفاق از بشری مثل او صادر شده یا دست تقدیر آن را رقم زده باشد. از این رو، سنایی همه هستی را از دریچه دین و شریعت و به طور اخص از منظر اعتقادات اشعری خویش می نگرد؛ پس همه چیز در شعر او، رنگ دینی وشرعی خواهد داشت.

اخلاق سنایی، زهد او، انتقاد و اعتراض او، علم و حکمت او، همه و همه در ظرف اندیشه اشعری پخته شده و قوام یافته است؛ ستیز سنایی با دنیا و دنیاگرایی، آن هم به شیوه ای افراطی تا حدی خرد ستیزی او نشات می گیردو خرد ستیزی او هم نشات گرفته از ذهنیت اشعری و نگاه صوفیانه اوست.

نتیجه گیری:

با بررسی صفات داده شده به عقل در کتاب حدیقه الحقیقه سنایی به این نتیجه می رسیم در چار چوب فکری سنایی دو جنبه برای عقل مطرح است، یک جنبه مثبت و یک جنبه منفی: زمانی که صفات مثبت باری عقل به کار برده در واقع عقل، عین شریعت و حکمت الهی می داند که خداوند آن را برای خیر و صلاح بشر به او عطا کرده است و یه همین دلیل چنین عقلی موهبتی است و صفت اکتسابی نیست اما زمانی که صفاتی با بار منفی به عقل نسبت داده است مقصودش از عقل، عقل حسابگر ومعاش اندیش بشری بوده است که به امور دنیایی مربوط است.

منابع:

ابراهیمی دینانی، غلامحسین.(۱۳۷۶). ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام. جلد۱.تهران: طرح نو.

سجادی، سید جعفر.(۱۳۷۵). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. چاپ سوم. تهران: انتشارات طهوری.

سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم.(۱۳۸۳).حدیقه الحقیقه و الشریعه الطریقه. تصحیح محمد تقی مدرس رضوی.تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

---------.(۱۳۸۰)دیوان. تصحیح مدرس رضوی.چاپ چهارم. تهران: انتشارات سنایی.

غزالی، محمد بن محمد.(۱۳۷۵).کیمیای سعادت. به کوشش حسین خدیو جم.جلد ۲.تهران: علمی فرهنگی.

فرشیدورد، خسرو.(۱۳۹۲). دستور مفصل امروز.تهران: سخن.

مختار عمر، احمد.(۱۳۸۵). معناشناسی. مشهدک دانشگاه فردوسی مشهد.

وفایی، عباسعلی.(۱۳۹۲). دستور توصیفی: بر اساس واحدهای زبان فارسی. تهران: سخن.

هلیدی،مایکل الگزاندر کروک وود. رقیه حسن.(۱۳۹۳). ترجمه ی مجتبی منشی زاده و طاهره ایشانی. تهران: نشر علمی.

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

بررسی واژۀ ترک وترکیبات آن در آیینۀ اشعار حافظ

علی نجفی[۱]
مهدی عزیزی حرمت[۲]

چکیده

حافظ، شاعر توانمند سدۀ هشتم و یکی از بزرگ‌ترین سخنوران جهان است و بدون تردید، یکایک کلمات به‌کاررفته در اشعار لسان الغیب، به بهترین نحو گلچین شده است که ماحصلش اشعار، و به ویژه غزلیاتی بی مانند شده است، یکی از کلماتی که در دیوان حافظ توجه خواننده را به خود جلب می کند، واژۀ ترک و ترکیبات آن از قبیل: ترکان، ترکانه و ترکی است.در این پژوهش با توجه به منابع مختلف، به بررسی معنا، تعداد تکرار این واژگان در اشعار خواجه و هم چنین به بیان نظرات صاحب نظران در این خصوص، پرداخته شده است. تمام مصداق های این واژه در اشعار حافظ، در معنای "زیباروی" و نیز "معشوق" هستند، و چون معنای واژۀ ترک در آن روزگار با بی رحمی عجین شده بود، حافظ معشوق خویش را به خاطر سنگدلی و ظلمی که در حق او روا می داشته به ترک تشبیه کرده است. این واژگان گاه به صورت مفرد و گاه به صورت جمع در اشعار خواجه نمود پیدا می کنند.

کلیدواژه ها: تُرک شیرازی، حافظ ، معشوق

[۱]استاد یار و عضو هیئت علمی دانشگاه فرهنگیان a.najafi44@yahoo.com
[۲]دانشجوی کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان پردیس شهید مقصودی همدان
azizihmahdi@gmail.com

پیشینهٔ پژوهش

آقای مهدی صـــدری در مقاله ای تحت عنوان" نا گفته هایی از یک غزل" در شـــرح و توضیح نخستین بیت غزل سوّم حافظ، واژهٔ ترک شیرازی را بررسی کرده است.

مقدمه

خواجهٔ شیراز، واژه ترک و ترکیبات آن را بارها در اشعار خود به کار برده است، حافظ پژوهان و صاحب نظران بارها در خصوص این مسئله به مباحثه و ارائه نظر پرداخته اند، اما پاسخ حقیقی چیست؟ منظور حافظ از به کار بردن این واژگان چیست؟ آیا منظور وی فرد یا افرادی از قبیلهٔ ترک هاست یا این الفاظ، فقط بهانه ای هستند تا خواجه در ورای آن مباحث و مسائل ژرف و شگرف خاص خود را مطرح کند؟ و یا حتی مطرح کردن این سؤال که این ترک شیرازی کیست که حافظ در ازای یک دلدادگی، حاضر است سمرقند و بخارا را نثار خال هندویش کند؟

در واقع پس از روی کار آمدن غزنویان و ورود ترک تباران به عرصهٔ حکومتی ایران و نشست و برخاست با ادبای ایران، ورود واژه های ترکی به زبان پارسی نیز رونق یافت، شعرای قرن هشتم و به ویژه حافظ اگرچه سعی کردند تا کمترین استفاده را از این واژه ها بکنند اما در اشعار حافظ بارها به این دست واژگان می خوریم، از جملهٔ این واژگان، واژه ی ترک و ترکیبات آن است که افزون بر بیست بار در اشعار حافظ شیرازی به چشم می خورد .

در واقع دانستن اینکه معنای حقیقی این واژه در اشعار خواجه، گامی مهم در شناخت شخصیت والای وی و مشرب فکری اوست.

از حافظ بعنوان یک هنرمند چیز زیادی نمی دانیم . شخصیت حافظ به دلایل متعدد شخصی ، تاریخی و فرهنگی بر ما پوشیده است . آنچه از او به میراث رسیده است دیوان اشعار وی می باشد ؛ اما اشعار حافظ نیز به دلیل شخصیت رند شاعرنه تنها مضامین آن از نظر ظاهری مستقل از یکدیگر هستند بلکه مملو از ایهام و پیچیدگی و واژه های سمبلیک می باشند که کار تفسیر را دچار مشکل می سازند. از این روی هر کس و هر گروهی بسته به دیدگاه خود از حافظ بهره ها برده و اشعاروی را به نفع خود تفسیر نموده است تا آنجا که تفسیر های مختلف و ضد و نقیضی از غزلیات وی بر جای مانده است .

معنای لفظی تُرک

در ابتدا نظر و عقیدهٔ علمای لغت را در خصوص معنای واژهٔ ترک مطرح می کنیم.

نقیض تازیک باشد، نام طایفه ای در ترکستان که تاتار و مغول و سایر ترکان از آن طایفه اند. مطلوب و معشوق و غلام باشد، مجازا معشوقان را نیز، ترک گویند (انجمن آرا) و (آنندراج)، مجازاً به معنی معشوق(غیاث اللّغات)، معشوق(ناظم الاطبا)، معشوق بی باک و نامهربان(فرهنگ رشیدی). (دهخدا، ۱۳۷۷: ۶۶۴۵ و۶۶۴۶)

از اقوام آسیایی که به زبان ترکی تکلم می کنند، هر یک از افراد این قوم، اهل کشور ترکیه، (موسیقی ایرانی) بیات ترک، زیباروی، معشوق، جنگ جو. (انوری، ۱۳۸۲: ۵۹۸)

ریشۀ آن مصدر تورماق/دورماق(ماندن، حرکت نکردن) است، به اعتبار آنکه ترک ها قومی یکجانشین بودند.(نائبی، ۱۳۸۰: ۹)

ترک در اصل لغت به معنای تاتار است، یعنی به صفت تاتار، ترک می گویند، چون این قوم فطرتاً خون‌خوار، ظالم و بی رحم اند، شعرای عجم معشوق هارا در بی رحمی و سنگدلی نسبت به عشاق خود به قوم ترک تشبیه کرده اند و آنهارا ترک لقب داده اند(سودی، ۱۳۷۲: ۲۴)

نظرات و گفته ها در خصوص این واژه بسیار زیاد است اما مهم ترین نظرات در خصوص این مسئله گفته شد و ما به بیتی از خود حافظ اشاره می کنیم که می فرماید:

این شـــرح بی نهایت کز زلف یار گفتند حرفیست از هزاران کاندر عبارت آمد[1]

(حافظ، ۱۳۹۶: ۱۷۱)

باید توجه داشت که برخی معتقدند که این واژه یک کلمۀ فارسی است در حالی که این چنین نیست و این واژه، ترکی است و ادبایی چون انوری و معین نیز روی این مسئله صحّه می‌گذارند.

حال که به معنای لغوی این کلمه آشنا شدیم، به بیان موارد به کار رفتۀ این واژه در حالات مختلف در دیوان حافظ می پردازیم.

حالت مفرد

واژه و لفظ "ترک" دراشعار خواجه به صورت مفرد ۱۵ بار به کار رفته است به شرح ذیل:

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل مارا به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

(حافظ، ۱۳۹۶: ۳)

شرح واژۀ ترک در این بیت به صورت مفصل در ادامه، بیان خواهد شد.

دلم ز نرگس ســاقی امان نخواســت بجان چرا که شیوۀ آن ترک دل سیه دان ست

(حافظ، ۱۳۹۶: ۴۷)

ترک دل سیه، معشوق زیبارویی بود که مردمک چشمش سیاه بود، به گونه ای دیگر هم می توان تعبیر کرد و آن این که، چون معشوق، سنگدل است و دل سیاهی دارد، شایستهٔ امان خواستن نیست.

آن ترک پری چهره که بدوش از بر ما رفت آیا چه خطا دید که از راه خطا رفت

(حافظ، ۱۳۹۶: ۸۲)

واژهٔ ترک از سال ها قبل از حافظ در معنای زیباروی به کار رفته است، برخی از صاحب نظران اعتقاد دارند که در مدح شاه شجاع است یا اینکه ترک پری چهره، استعاره ای است از شاه شیخ ابو اسحاق، اما طبق شواهد، شاه شجاع زیباروی نبوده است و اگر این شعر در مدح او بود، در بیت آخر، حافظ از آن مرحوم نمی‌خواست که به دیدنش بیاید.

چشم مخمور تو دارد ز دلم قصد جگر ترک مستست اگر میل کبابی دارد

(حافظ، ۱۳۹۶: ۱۲۴)

در این بیت نیز حافظ، چشمان خمار و فریبندهٔ معشوقش را به ترک تشبیه می کند و می فرماید: چشمان تو می خواهد جگر مرا کباب کند، مثل جنگ جوی ترکی که پس از ترک تازی، کباب و شراب می خواهد.

بیا که ترک فلک، خوان روزه غارت کرد هلال عید به دور قدح اشارت کرد

(حافظ، ۱۳۹۶: ۱۳۱)

ترک فلک در این بیت، کنایه از قوم خونخوار مغول هستند و فلک به ترک تشبیه شده است و در واقع، ماه رمضان مثل خوان نعمتی بوده که ترک فلک آن را غارت کرده است!

به تنگ چشمی آن ترک لشگری نازم که جمله بر من درویش یک قبا آورد

(حافظ، ۱۳۹۶: ۱۴۵)

ترک لشکری، معشوق است، معشوقی تنگ چشم! تنگ چشمی به طور متداول در معنای بخل و خساست است اما در این بیت، می تواند ناظر بر کوچکی چشمان ترکان آسیای مرکزی نیز باشد.

یا رب این نو دولتان را با خر خودشان نشان کاین همه ناز از غلام ترک و استر می کنند

(حافظ، ۱۳۹۶: ۱۹۹)

حافظ با لحنی انتقاد آمیز در این بیت از خدا می خواهد که این تازه سر و سامان یافتگان را که قبلا بر خر سوار بودند به جایگاه حقیقی شان ببرد، کسانی که حالا به غلامان ترک و اسب هایشان می نازند.

ترک عاشـــق کش من مســـت برون رفت امروز تا دگر خون که از دیده روان خواهد بود

(حافظ، ۱۳۹۶: ۲۰۵)

ترک عاشق کش، معشوقی است که هوا خواهان بسیاری دارد و در حال جلوه گری به بیرون رفته و دیگر عاشقانش در حسرت رسیدن به او، اشک های خونبار می ریزند.

نگـاری چـا بکی شـــ نـگی کُلـه دار ظریفی مـه وشـــی ترکی قبـاپوش

(حافظ، ۱۳۹۶: ۲۸۲)

در تکرار صحبت هایی که در ابیات بالا گذشت، ترک قباپوش در معنای دلبر است با این توضیح که به گفتۀ برخی صاحب نظران، می تواند ناظر به ترک زبان نیز نباشد و در معنای مطلق معشوق باشد، چه ترک زبان باشد چه نباشد.

تـرک مـا ســـوی کـس نـمـی نـگـرد آه ازیـن کـبـریـا و جـاه و جـلال

(حافظ، ۱۳۹۶: ۳۰۲)

اشاره به محبوب و یار ابدی و ازلی دارد که هر کسی توان راه یابی به حریم کبریای او را ندارد، بزرگ منش است و جاه و جلال عظیمی دارد.

بازکش یکدم عنان ای ترک شهر آشوب من تا ز اشک و چهره راهت پر زر و گوهر کنم

(حافظ، ۱۳۹۶: ۳۴۶)

شهرآشوب یعنی چنان دلفریب که تمام شهر را عاشق خود می کند و فتنه بر پا می کند، ترک اصطلاحی است معادل معشوق.

غلام چشم آن ترکم که در خواب خوش مستی نگارین گلشن رویست و مشکین سایبان دارد

(حافظ، ۱۳۹۶: ۴۱۲)

ترک، اشاره به آن معشوقی است که رویش همانند باغ گل و ابروان سیاهش همانند سایه بان باغ است.

خیز تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم کز نسیمش بوی جوی مولیان آید همی

(حافظ، ۱۳۹۶: ۴۷۰)

حافظ، دل سپردن به معشوق را پیش می کشد، معشوقی که بوی خوش زلفش، حافظ را مفتون کرده است.

یکیست ترکی و تازی دراین معامله حافظ حدیث عشق بیان کن، بدان زبان که تو دانی

(حافظ، ۱۳۹۶: ۴۷۶)

حدیث عشق به هر زبانی که بیان شود فرقی نمی کند زیرا معشوق آن را می فهمد. البته این نکته را هم نمی توان از نظر دور داشت که صنعت ایهام در اکثر ابیات حافظ موج می زند و در بعضی از ابیات حافظ ایهام چندگانه را هم افاده کرده است. در شواهد مورد بحث کلاً باید معنی اول ایهامی واژه «ترک «که معنی نزدیک آن است به معنی «معشوقه زیبارو» پنداشت و معنی دوم یعنی معنی دور آن را با توجه به عناصر به کار رفته در بیت تحلیل و تفسیر نمود.

حالت جمع

واژۀ ترک در غزلیات حافظ به صورت جمع ۷ بار تکرار شده است، به شرح ذیل:

شاه ترکان سخن مدعیان می شنود شرمی از مظلمۀ خون سیاوشش باد

(حافظ، ۱۳۹۶: ۱۰۵)

بنا به اعتقاد برخی صاحب نظران منظور از شاه ترکان، شاه شجاع است که مادرش ترک بوده، اما در این بیت نشانی از مدح دیده نمی شود و منظور وی یار دیرین خود است که مدعیان و رقیبان اجازه نمی دهند تا به حافظ توجه کند.

حافظ چو ترک غمزۀ ترکان نمی کنی دانی کجا ست جای تو خوارزم یا خجند

(حافظ، ۱۳۹۶: ۱۸۰)

در این بیت حافظ به این نکته اشاره می کند که اگر همچنان بر عشقی که دارد، پافشاری کند، سرگشتۀ کوه و بیابان و آواره خواهد شد.

یا رب این بچۀ ترکان چه دلیرند به خون که به تیر مژه هر لحظه شکاری گیرند

(حافظ، ۱۳۹۶: ۱۸۵)

بچه ترکان، اشاره به زیبارویان جوانی دارد که عاشق خود را بیچاره می کنند.

شاه ترکان چو پسندید به چاهم انداخت دستگیر ار نشود لطف تهمتن چه کنم

(حافظ، ۱۳۹۶: ۳۴۵)

منظور از شاه ترکان، چنانچه که گذشت، معشوق و زیباروی است هرچند که در روایات حماسی، شا ترکان، اشاره به افراسیاب دارد.

به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می نازند سیه چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

(حافظ، ۱۳۹۶: ۴۴۰)

زیبا رویانی که به شعر حافظ شیرازی فخر می فروشند و می رقصند.

سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل شاه ترکان فارغست از حال ما کو رستمی

(حافظ، ۱۳۹۶: ۴۷۰)

شاه ترکان همان گونه در غزل ۳۴۵ گذشت، با توجه به قرینه‌ها، افراسیاب است، اما در این بیت، پادشاه خوبان و زیبارویان، مراد است و رستم پهلوان نامدار ایرانی که البته در اینجا مراد، پیر و مراد است

هم چنین این واژه یک بار هم به همراه پسوند"انه" به کار رفته است :

بر شکن کاکل ترکانه که در طالع توست بخشش و کوشش خاقانی و چنگیزخانی

(حافظ، ۱۳۹۶: ۴۷۲)

کاکل ترکانه، کاکلی به شیوۀ ترکان و برشکن در معنای پیچ و تاب بده.

اما در سایر اشعارش فقط یک بار در ساقی نامه از این واژه بهره جسته است، به شرح ذیل:

کجا رای آن پیران لشگر کشش کجا شیده آن ترک خنجر کشش

(حافظ، ۵۲۶)

که ترک خنجر کش در این بیت در وصف "شیده" پهلوان تورانی از لشگر افراسیاب است.

ترک شیرازی

«بنا بر اعتقاد اکثر حافظ پژوهان، اکثر کلمات و حتی به زعم بعضی همهٔ کلمات به کار رفته در دیوان حافظ جنبهٔ رمزی دارند.» (زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱) واژهٔ ترک نیز از این قاعده مستثنا نیست و باید معنای آن را در ورای اندیشه های حافظ جست و جو کرد.

بنا به نقل و قول هایی که سینه به سینه نقل شده است و به قول شیرازی ها، عده ی زیادی از از سپاهیان هلاکو در شیراز ساکن شده و زندگی کرده اند، با این توضیح می توان گفت منظور حافظ دقیقاً گروهی ترک نشین هستند که به شیراز مهاجرت کرده اند.

« مراد از ترک شیرازی، تشبیه و استعاره نیست بلکه مراد ترکانی است که در شیراز اقامت گزیده اند.» (سودی، ۱۳۷۲: ۳۲)

ترک شیرازی می تواند ناظر به نژاد هم باشد، یعنی ترک زیباروی مقیم شیراز یا متوطن آنجا.(هروی، ۱۳۷۵: ۱۱۷)

ادیب فرزانه، آقای خرمشاهی معتقد است که منظور حافظ از ترک شیرازی صرفاً، یک معشوق شیرازی نیست و می تواند شامل مناطق دیگری حتی غیر از شیراز هم باشد که حافظ را مفتون خویش کرده است که با ناز و کرشمه، در آن روزگار به هنرمندی مشغول بوده اند. «حافظ، مفتون زیبارویان ترک اعم از شیرازی یا غیر شیرازی است که هنرشان دلبری و چالاکی است.» (خرمشاهی، ۱۳۹۶: ۱۱۰)

یکی از داستان های جالب پیرامون"ترک شیرازی" که دولتشاه سمرقندی بدان اشاره می کند این است که: امیر تیمور گورکان پس از تصرف فارس، حافظ را احضار کرده و به او می گوید که من کشور گشایی می کنم تا سمرند و بخارا را آباد کنم اما تو آنرا به خال هندوی ترک شیرازی می فروشی؟! و حافظ در پاسخ او می گوید: به خاطر این بخشندگی به این حال و روز افتاده ام!

در بخشی از این کتاب می خوانیم:

« من به ضرب شمشیر آبدار، اکثر ربع مسکون را مسخر ساختم و هزاران جای ولایت را ویران کردم تا سمرقند و بخارا که مألوف و تختگاه منست، آبادان سازم، تو مردک به خال هندوی ترک شیرازی، سمرقند و بخارای مرا می فروشی؟.... خواجه حافظ زمین خدمت را بوسه داد و گفت: ای سلطان عالم، از ؟آن نوع بخشندگی است که به این روز افتادم!» (سمرقندی، ۱۳۸۲: ۳۰۵ و ۳۰۶)

در عین حال می توان گفت که مقصود باطنی حافظ از ترکیب این دو کلمه شاه شجاع می‌باشد که از طرف مادر نسبش به ترکان قراختایی کرمان می‌رسید و همانند سایر افراد

آل مظفّر خالی سیاه در چهره داشت لیکن منظور ظاهری شعر اشاره به همان قوم ترکی دارد که در شهر شیراز می‌زیسته‌اند.

ترک شیرازی در این بیت، شاه شجاع است و بنا بر اعتقاد عده ای افراد موضوع بر می‌گردد به وصیت نامۀ شاه شجاع، که در آن، او، تیمور گورکانی را به عنوان حامی فرزندش، سلطان زین العابدین، در رسیدن به تاج و تخت، معرّفی می‌کند. که شیرازیان، خصوصا حافظ شیرازی، از این مطلب، اظهار ناخوشنودی کردند. خصوصاً این که حافظ و شیرازیان، شاه منصور، برادرزادۀ شاه شجاع را بیشتر دوست داشتند.

این واژه در اشعار سایر شعرا از جمله سعدی، مولوی و فردوسی نیز به کار رفته است که برای آشنایی چند بیت از این شعرا نیز اشاره خواهد شد.

ز دســـت ترک ختایی کســـی جفا چندان نمی برد که من از د ست ترک شیرازی

(سعدی، ۱۳۸۵: ۸۸۹)

آن کیست کاندر رفتنش صبر از دل ما می برد ترک از خراسان آمدست، از پارس یغما می برد

(همان: ۱۹۲)

آن غزان ترک خون‌ریز آمدند بهر یغما بر دهی ناگه زدند

(مولوی، ۱۳۸۵: ۳۰۴۶)

که ترکان بدین پریچهره اند بجنگ از هنر پاک بی بهره اند

(فردوسی، ۱۳۹۲: ۴۹۳)

با توجه به اشعار فوق نیز درمی‌یابیم که ترک در نگاه سایر شاعران نیز، دلالت بر خونریزی و غارتگری دارد و حافظ شیرازی با هنرمندی خاصی از این مضمون برای توصیف معشوق خویش بهره برده است.

نتیجه‌گیری

در ۲۲ باری که لسان‌الغیب در اشعار خود از واژه‌ی ترک و ترکیبات آن استفاده کرده است، چه به‌صورت مفرد(از قبیل: ترک شیرازی، ترک دل سیه، ترک پری‌چهره، ترک قبا پوش و...) و چه به‌صورت جمع(از قبیل: ترکان سمرقندی، شاه ترکان، غمزۀ ترکان و...)،

در معنای معشوق و یار زیبای خویش بوده است که حافظ را آن‌گونه که باید، مورد توجه قرار نمی داده است.

و در واقع از روزگاران کهن، زیبارویانی را که اهل قبیله های ترک آسیای مرکزی بودند، به عنوان کنیر، برده یا خدمتکار به سایر بلاد می فرستادند و چون این قوم بسیار سنگدل بودند، شعرا و از جمله حافظ، معشوقهٔ خود را به خاطر این سنگدلی به ترک مانند کرده اند.

همچنین چون این ترکان، لهجه ای خاص در تلفظ کلمات فارسی داشتند، در نظر فارسی زبانان حسن و جذابیتی محسوب می شده است و به تدریج، ترک در معنای زیباروی و معشوق به کار رفته است.

پی نوشت

۱ تمامی ابیات اشاره‌شده از غزلیات حافظ، مربوط به کتاب دیوان حافظ با اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی است.

فهرست منابع و مأخذ

۱-انوری، حسن(۱۳۸۲).**فرهنگ فشردهٔ سخن**. تهران: سخن.

۲-بختیشاه الغازی السمرقندی، امیر دولتشاه بن علاء الدوله(۱۳۸۲). **تذکرهٔ الشعرا**. به سعی و اهتمام و تصحیح ادوارد براون. تهران: اساطیر

۳-بلخی، جلال الدین محمد(۱۳۸۵). **مثنوی معنوی مولانا جلال الدین محمد بلخی**. به تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: نگاه

۴-حافظ شیرازی، شمس الدین(۱۳۸۷). **دیوان حافظ به همراه کشف الابیات و فرهنگ لغات**. به تصحیح محمد قدسی، به کوشش دکتر حسن ذوالفقاری و ابولفضل علی محمدی. تهران: چشمه

۵- حافظ شیرازی، شمس الدین(۱۳۹۶). **دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی**، به همراه شرح لغات دشوار. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، به کوشش کاظم مطلق. قم: نگاه

۶- خرمشاهی، بهاءالدین(۱۳۹۶). **حافظ نامه**: شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و واژگان دشوار حافظ. تهران: علمی و فرهنگی

۷-دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷). **لغت نامه دهخدا**. زیر نظر دکتر محمد معین و سید جعفر شهیدی. تهران: دانشگاه تهران

۸- زریاب خویی، عباس(۱۳۶۸). **آیینهٔ جام**. تهران: علمی

۹- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۷۴). **از کوچهٔ رندان**(دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حافظ). تهران: سخن

۱۰- سعدی، مصلح الدین عبدالله(۱۳۸۵). **کلیات سعدی**، به تصحیح محمد علی فروغی. تهران: هرمس

۱۱- سودی بوسنوی، احمد(۱۳۷۲). **شرح سودی بر حافظ**. ترجمه دکتر عصمت ستار زاده. تهران: انتشارات زرین و نگاه

۱۲- فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۹۲). شاهنامه فردوسی(بر اساس نسخهٔ چاپ مسکو). تهران: بهنود

۱۳- نائبی، محمد صادق(۱۳۸۰). **واژگان ترکی در زبان فارسی**؛ با مقدمه حسین صدیق (دوزگون). تهران: نائبی محمد صادق

۱۴- هروی، حسینعلی(۱۳۷۵). **شرح غزل های حافظ**. تهران: نشر سیمرغ با همکاری نشر نو

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

نقد اخلاق گرایی گلستان سعدی

ملیکا پورکمال زاده[1]
راضیه آران[2]

چکیده

گلستان سعدی به دلیل ویژگی های منحصر به فرد داستانی و تعلیمی، نه تنها در ادبیات ما بلکه در ادبیات جهان نیز از شهرت و اعتبار خاصی برخوردار است. از آنجا که ملاک پذیرش آثار ادبی سنتی و کلاسیک معمولا" برخورداری از اخلاقیات بوده است، عده ای به نقد آثار ادبی و هنری روی آوردند و در همین راستا نقد اخلاقی شکل گرفت.شیوه های بکار برده شده در گلستان برای بیان اخلاقیات متفاوت است،گاهی از بیان مستقیم برای انتقال مضامین و مفاهیمی که در ذهن دارد استفاده می کند وگاهی نیز بیان بلاغی را مورد استفاده قرار می دهد که به زیبایی هر چه تمام تر توانسته است با استفاده از کنایه، تمثیل، تشبیه و مبالغه مفاهیم اخلاقی را بیان کند.پرکاربردترین شیوه ی بیان سعدی، بیان آراسته و شاعرانه است که نثر او را نظم گونه کرده است.همچنین بیان مبتنی بر تلمیح و اقتباس نیز مورد نظر سعدی بوده است که به زیبایی توانسته است از این شیوه استفاده کند که البته بیشترین تضمین وی، استفاده از آیات و احادیث است.این پژوهش می کوشد ضمن آشنایی با نقد، به نقد کلی حکایات گلستان سعدی بپردازد و فضایل و رذایل اخلاقی سنتی را با ذکر برخی مصادیق آن در گلستان بیان کند. همچنین به ذکر برخی آیات قرآن بپردازد که سعدی برای بیان تعلیمات اخلاقی خویش از آنها اقتباس جسته است.

واژگان کلیدی: نقد، نقد اخلاقی، گلستان سعدی، فضایل اخلاقی،رذایل اخلاقی. –

[1]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان
Melikapoorkamal39@gmail.com
[2]. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد
r1370.aran@stu.yazd.ac.ir

مقدمه

ادبیات هر ملتی از مهمترین جلوه های فرهنگی است که اخلاق در آن ظهور یافته و نمود پیدا کرده است.چه در ادبیات ما و چه ادبیات سایر ملل،اخلاق و آموزه های اخلاقی به گونه ای در همه ی آثار نویسندگان دیده می شود،زیرا اغلب ملاک پذیرش متون سنتی و مدرن،برخورداری از آموزه های اخلاقی است. نویسنده و حتی شاعر سنتی همواره خود را پایبند اخلاق می دانسته و تمامی سعی خود را برای بکار بردن مضامین اخلاقی در اثرش به کار گرفته است. "اخلاق نویسی" فقط به دوره ی اسلامی محدود نمی شود ، در متون پیش از اسلام نیز اخلاق با نمودهای متفاوتی در آثار نویسندگان وجود دارد.اندرزنامه های منسوب به انوشیروان ،اردشیر ،بزرگ مهر ، ارسطو و متن های زیاد دیگری بیشتر با رویکرد اخلاقی نوشته شده است.پس از اسلام نیز کتابهای بسیاری در زمینه ی اندرزنویسی به ادبیات ما وارد شد که مضامین اخلاقی را با روشهای متفاوتی در آثار خود بیان کردند.

اگر بخواهیم سنتی ترین اثری که بعد از اسلام در این زمینه نوشته شد معرفی نماییم بی گمان باید از قابوس نامه نام برد، زیرا اندرزها و اخلاقیات با برجستگی بیشتری در این اثر دیده می شوند که ذهن هر خواننده ای می تواند آنها را درک کند.

اخلاق در واقع باید و نبایدهای زندگی روزمره است که باید در ارتباط با دیگران آنها را رعایت کنیم.در آثار ادبی و اخلاقی قدیم ما ، واژه ی (اخلاق) به گونه ای دیگر نیز تعریف شده است. « خلق ملکه ای بود نفس را مقتضی سهولت صدور فعلی ازو بی احتیاج فکری و رویّتی » (طوسی،۱۳۶۰،۱۰۱) . و در ادامه برای روشن ساختن مفهوم « ملکه » آن را در مقابل حال قرار داده که سریع الزوال است اما ملکه در نفس انسان باقی می ماند. اخلاق در ادبیات سنتی ما علاوه بر قابوس نامه ، در « گلستان »، اثر مشهور شیخ اجل،سعدی شیرازی نیز به طور چشم گیری نمود پیدا کرده است. سعدی این اثر را در سال ۶۵۶ هجری قمری نگاشت ، به گونه ای که شهرت و آوازه ی جهانی پیدا کرد و به بیشتر زبانهای دنیا ترجمه شد. چندین قرن از زمان تألیف این کتاب ارزشمند می گذرد ولی هنوز طراوت و تازگی خود را حفظ کرده است. در واقع گلستان حاصل تجربیات شخصی و فردی سعدی است یا می-توان گفت علم و آگاهی سعدی است نسبت به علوم مختلف که آنها را در قالب حکایات و حتی روایات و احادیث بیان کرده است.

گلستان سعدی کتابی کاملا" تعلیمی و اخلاقی است که به زبان ساده و روانی نوشته شده ، به طوری که حتی عوام نیز از خواندن آن لذت می برند و اخلاقیات را می توانند از لابه لای متن این کتاب ارزشمند استخراج کنند. درست است که سعدی اخلاق را بیشتر

در بوستان خویش آورده، اما گلستان نیز خالی از بحث های اخلاقی نیست. هدف از بیان واژه ی اخلاق صرفا" فضایل اخلاقی نیست بلکه رذایل اخلاقی را نیز شامل می شود ، و گلستان کتابی است که شامل هر دو مورد می شود. همانطوری که همه ی سعدی شناسان عنوان کرده اند، بوستان نشان دهنده ی جامعه ی آرمانی سعدی و گلستان، دنیای محسوس و واقعی سعدی است، پس اگر بخواهیم مصادیق اخلاق را در واقعیت بیابیم باید آنها را در گلستان جستجو کنیم.

شکل داستانی گلستان باعث می شود تا به جای امر و نهی مستقیم، اخلاقیات و تعلیمات اخلاقی در قالب حکایات بیان شوند تا تأثیرگذاری آنها بیشتر شود، بدینگونه که خواننده یا شنونده خود را با اتفاقات و حوادث داستان و حکایت همراه می داند و تا پایان آن پیش می رود و بعد از تمام شدن حکایت به قضاوت آن می پردازد و به نتیجه گیری می پردازد. چون حکایات گلستان به زبانی ساده نوشته شده اند نتیجه گیری در پایان آنها نسبت به حکایاتی که نثری مصنوع دارند ساده تر است، بنابراین خواننده ی حکایات همین که در بطن و محتوای حکایت قرار گیرد به نتیجه خواهد رسید.

۱- پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ بررسی مضامین اخلاقی گلستان سعدی تاکنون مقاله ای نگاشته نشده اما چندین پایان نامه، مضامین اخلاقی را در این اثر بررسی کرده اند:

۱- « بررسی مضامین اخلاقی در گلستان سعدی و مقامات حریری» (۱۳۹۰)، عنوان پایان نامه ای است از سمیه مظهری صفات به راهنمایی احمد امیری خراسانی در دانشگاه شهید باهنر کرمان.

۲- لیلا بستانی کوهنجانی به راهنمایی اکبر صیاد کوه پایان نامه ای را تحت عنوان «بررسی شیوه های ترغیب و تحذیر در گلستان سعدی» (۱۳۹۱) در دانشگاه شیراز انجام داده است که شیوه های ترغیب و تحذیر را در این اثر بررسی کرده است.

۳- « بررسی و مقایسه آموزه های اخلاقی در قابوس نامه، کیمیای سعادت و گلستان» (۱۳۸۹) عنوان پایان نامه ای است از فاطمه السادات آقامیرکریمی به راهنمایی غلامرضا مستعلی پارسا که در دانشگاه علامه طباطبایی تهران دفاع شده است.

اما تاکنون پژوهشی با این عنوان در رابطه با این اثر ارزشمند صورت نگرفته است.

۲- روش تحقیق

این تحقیق از نوع پژوهشی و با روشی کتابخانه ای صورت گرفته، بدین صورت که ابتدا به جمع آوری منابع و اطلاعات موجود در این زمینه پرداخته شده است و بعد از آن فضایل و رذایل موجود در گلستان سعدی استخراج و بررسی شده اند.

۳- سوالات پژوهش

این پژوهش می تواند پاسخ گوی سوالات زیر باشد:

۱- مضامین اخلاقی در گلستان سعدی کدامند؟

۲- شیوه های بیان مضامین اخلاقی در گلستان چگونه است؟

۴- بحث اصلی

۵-۱- نقد

برای « نقد »(criticism) معانی مختلفی ذکر کرده اند ،که اغلب این معانی به هم نزدیک و از ریشه ی واحدی هستند.« واژه ی نقد در زبان فارسی معانی متعددی دارد و از آن جمله:پول رایج ، پول نقد(=در مقابل نسیه) ، سره گزینی(=انتخاب نیکو و ناب از هر چیز) ، ارزیابی و سنجیدن ،به محک زدن ، خوب و بد چیزی را نشان دادن و بهین و بهترین را برگزیدن» (امامی،۱۳۷۷،۱۱).

البته باید این را ذکر کنیم که « واژه ی نقد از واژه های کهن عربی است که وارد زبان فارسی شده و به خوبی با زبان ما گره خورده است.» (اسلامی،۱۳۸۳،۱۵). گاهی نیز واژه ی نقد مترادف با انتقاد بکار می رود ولی در ادبیات ما نقد با انتقاد متفاوت است. انتقاد را غالبا" بیان کاستی های یک چیز و خرده گیری از چیزی می دانند اما نقد امور ذهنی، فرهنگی و هنری را مورد ارزیابی قرار می- دهد و علاوه بر بیان کاستی های یک چیز، مزایای آن را نیز بیان می کند.(همانجا).

۵-۲- نقد ادبی

تا اینجا با مفهوم نقد و انتقاد آشنا شدیم، اما نقد ادبی برگرفته از ادبیات است و آن «نه مدح است و نه ذم، بلکه فعالیتی است مبتنی بر مطالعه ای هوشمندانه در آثار ادبی و هنری، و توصیف و تحلیل و بیان فضایل و کاستی های آن ها » (همان،۱۳).

بنابراین در نقد ادبی، یک اثر را مورد ارزیابی قرار می دهیم و بر اساس متن و اطلاعاتی که از نقد داریم، جنبه های مثبت و منفی(مزایا و کاستی ها) آن را بیان می کنیم.هر گونه نقدی اهداف خاص خود را دنبال می کند تا از حالت کمی و کاستی دور شود، نقد ادبی نیز سه هدف اصلی را دنبال می کند: «الف)شرح و تفسیر ب)مقایسه و ارزش گذاری ج)جنبه های استدلالی و توجیهی » (همان،۱۴). سیروس شمیسا نیز در کتاب نقد

ادبی(۱۳۸۳) خود همین تعریف را برای نقد ادبی به کار برده و معتقد است که در نقد ادبی بیش از اینکه نقاط ضعف مهم باشد نقاط قوت مهم است.

در واقع نقد ادبی شناخت مبهمات است، آنچه در ذهن نویسنده وجود داشته ولی از دید عموم پنهان است، پس همیشه یک نوع ملاحظه کاری در فکر موجود است، یک فکر درونی که تمام حقه بازی در آن خوابیده است.(نقد ادبی در فرانسه از قرن شانزدهم تا حاضر،۱۳۷۴). نقد ادبی همواره در کشور ما وجود داشته و « غالبا" اکثر به آثار ادبی نسبت به سایر آثار علاقه ی بیشتری نشان داده اند و درباره ی این آثار اظهار نظر نیز می کنند، اما همین مسأله سبب شده است که در نقد آثار ادبی بیش از نقد سایر فنون هنر اختلاف عقیده و سلیقه ظهور کند.» (زرین کوب، ۲۹،۱۳۷۲).

۵-۳- نقد اخلاقی

نقد اخلاقی یکی از انواع نقد است که اساس آن مبتنی بر تحقیق این نکته است که آثار ادب و هنر، وسیله و ابزار اخلاق و تربیت به شمار می روند یا اینکه خود هدف و غایت هستند. بسیاری از خردمندان گذشته معتقد بودند که هنر باید تابع و پیرو اخلاق باشد.(زرین کوب،۱۳۷۲). این نوع نقد از قدیم مورد توجه نویسندگان و شاعران بوده، همانطوری که افلاطون در جمهوریت به تأثیر اخلاقی شعر توجه داشته و ارسطو نیز به گونه ای دیگر مسئله ی تزکیه ی نفس را مطرح کرده است. بنابراین اخلاقگرایان بر این نظر معتقد بودند که ادبیات باید اخلاقیات را در خود متجلی کند و این را ملاکی برای ارزشگذاری متون ادبی می دانستند، البته نباید از این نکته غافل شد که « نمی شود همه ی آثار را به شیوه ی اخلاقی نقد کرد، زیرا اگر نویسنده ای در اثر خود کوشیده باشد تا شرایط اجتماعی و سیاسی و اقتصادی جامعه را نشان دهد، بی انصافی است اگر مورد ملامت منتقدان اخلاق گرا قرار گیرد». (امامی،۱۲۱،۱۳۷۷). شناخت زندگی فردی و شخصی شاعر یا نویسنده می تواند تا حد زیادی به ما در زمینه ی نقد اخلاقی آثار او کمک کند، زیرا با شناخت روحیات و اخلاق درونی او می توان رفتار او را هم شناخت.همچنین با نقد اخلاقی یک اثر نه، بیشتر آثار یک نویسنده تا حدودی می توان شخصیت او را شناخت.بنابراین یک اثر ادبی هم می تواند عمل پیامبرگونه و هم عمل شیطانی داشته باشد، از آن جهت که بر روی نفس و درون مخاطب تأثیر مثبت و یا منفی داشته باشد.به هر اندازه که فضایل اخلاقی در یک اثر بیشتر باشند شخصیت پدیدآورنده ی اثر محبوب تر خواهد شد و عکس آن.البته نباید از این نکته غافل شد که رذایل اخلاقی نیز طرفداران خاص خود را دارد که البته باید آثار ادبی برای شخصیت انسانی احترام قائل شوند و از دید انسان به وی نگاه کنند تا مورد قبول همگان قرار گیرند.حال این اثر نظم

باشد و یا نثر، همانطور که در نظم، اعمال اخلاقی منعکس می شوند، یک داستان یا رمان نیز می تواند منعکس کننده ی اعمال اخلاقی زیادی به شیوه های گوناگون باشد.

۵-۴- اخلاق و اقسام آن برحسب زمان

اخلاق در زبان عربی جمع خلق(به سکون لام) و خلق (به ضم لام)است که به معنی طبع و طبیعت آمده است.البته برای اخلاق در آثار گذشتگان تعاریف متعددی ذکر شده است.به عنوان مثال خواجه نصیرالدین طوسی در اخلاق ناصری اینگونه اخلاق را برای ما بیان می کند: «خلق ملکه ای بود نفس را، مقتضی سهولت صدور فعلی از وی، وبی اختیار فکری و رویّتی» وهمچنین محمد ابن زکریای رازی می گوید: «الأخلاق، هو الطّب الروحانی». (جرجانی،۱۳۸۶،۲۴). علمای دیگری مانند جالینوس و ابن مسکویه نیز تعریفی از اخلاق بیان کرده اند که تفاوتی با این مصداق ندارد. بنابر آنچه گفته شد اخلاق، عملی است که منشأ درونی دارد و حالتی نفسانی است که در ضمیر و نهاد یک فرد جلوه می کند و همانجا ثابت می شود و جز طبایع وی می شود تا آنجا که در انجام اعمال خود بدون هیچ وقفه ای از حالت بالقوه بودن به فعل در می آید.

در یک دسته بندی بر حسب زمان، می توان اخلاق را به اخلاق سنتی (Classic Moral) و اخلاق جدید(Modern Moral) تقسیم بندی کرد.که ذیل هر کدام از این دسته بندی انواعی قرار می گیرد.آنچه در کتب گذشته واضح و آشکار است این است که اخلاق را به دو دسته، فضایل اخلاقی و رذایل اخلاقی تقسیم بندی کرده اند.« پس فضایل نیز چهار بود یکی از تهذیب قوت نظری و آن حکمت بود، و دوم از تهذیب قوت عملی و آن عدالت بود، و سیم از تهذیب قوت غضبی و آن شجاعت بود، وچهارم از تهذیب قوت شهوی و آن عفت بود».(طوسی،۱۳۶۰،۱۱۵). بنابراین فضایل اخلاقی چهار نوع هستند:حکمت، عدالت، شجاعت و عفت، که البته ذیل هر کدام از این موارد نیز انواعی قرار می گیرد. چون فضایل چهار نوع هستند أضداد آن یعنی رذایل نیز باید در چهار دسته تقسیم بندی شوند و « آن جهل باشد که ضد حکمت است، و جبن که ضد شجاعت است، و شره که ضدّ عفت است و جور که ضدّ عدالت است.» (همان،۱۱۷). براساس آنچه گفته شد رذایل اخلاقی سنتی نیز چهار نوع هستند:جهل،جبن،شره،جور که به ازای هر فضیلت دو رذیلت وجود دارد، یا به سمت افراط کشیده می شود و یا تفریط.

۵-۵- نقد اخلاقی جدید(Contemporary Moral Criticism)

در مقابل اخلاق سنتی می توان اخلاق معاصر را قرار داد و این مقوله را نیز همانند اخلاق سنتی می توان به فضایل و رذایل تقسیم بندی کرد.بر اساس آنچه در کتب نقد معاصر موجود است می توان فضایل اخلاقی معاصر را استخراج کرد و اینگونه نام گذاری

کرد:اخلاق اجتماعی، اخلاق سیاسی، اخلاق مدنی، اخلاق روانی، فضایل نفسانی(که ذیل هر کدام از این موارد می تواند انواعی مانند صداقت، پشتکاری، سازگاری و ... قرار گیرد) و همچنین در مقابل هر کدام از فضایل اخلاقی نیز می توان رذایلی قرار داد.بیشترین رذایل اخلاقی که در متون معاصر ادبیات ما وجود دارند عبارتند از:قانون گریزی، قانون ستیزی، انزوا و عزلت، افسردگی، نوستالوژی(خانه نشینی)، سرکشی و لجاجت،ماشین زدگی،خودکشی و... .

۵-۶- .فضایل اخلاقی سنتی در گلستان

بنابر آنچه گفته شد فضایل و رذایل اخلاقی سنتی هر کدام به چهار دسته تقسیم می شوند که ذیل هر کدام از آنها انواعی قرار دارد.بر اساس آنچه خواجه نصیرالدین طوسی در اخلاق ناصری بیان کرده، ذیل هر کدام از فضایل، موارد زیر قرار می گیرد.

«حکمت: ذکا، سرعت فهم، صفای ذهن، سهولت تعلّم، حسن تعقّل، تحفظ، تذکر.

شجاعت:کبر نفس، نجدت، بلند همتی، ثبات، حلم، سکون، شهامت، تحمّل، تواضع، حمیّت، رقّت.

عفت:حیا، رفق، هدی، مسالمت، دعت، صبر، قناعت، وقار، ورع، انتظام، حریّت، سخا.

عدالت:صداقت، الفت، وفا، شفقت، صلت رحم، مکافات، حسن شرکت، حسن قضا، تودّد، تسلیم، توکّل، عبادت.»(طوسی،۱۱۲،۱۳۶۰)

سعدی بیشتر فضایل ذکر شده را در گلستان با هنرمندی تمام بکار برده است، به گونه ای که وی را به عنوان یک عالم دینی می-بینیم.اکنون به بررسی برخی فضایل با ذکر نمونه می پردازیم:

۵-۶-۱- حلم

حلم در واقع فرو بردن خشم است آن هنگام که از امری خشم بر ما غلبه کند و آنرا بروز ندهیم.«حلم آن بود که نفس را طمأنینتی حاصل شود که غضب به آسانی تحریک او نتواند کرد... .»(همان،۱۱۳) این فضیلت اخلاقی را می توانیم در حکایات گلستان بیابیم:

حکایت اول باب اول:«پادشاهی را شنیدم که به کشتن اسیری اشارت کرد.بیچاره در حالت نومیدی به زبانی که داشت ملک را دشنام دادن گرفت...،ملک پرسید که چه می گوید؟ یکی از وزرای نیک محضر گفت:ای خداوند جهان همی گوید:والکاظمین الغیظ والعافین عن النّاس.ملک را رحمت در دل آمد و از سر خون او در گذشت... .»(یوسفی،۱۳۸۹،۵۸). اولین فضیلت اخلاقی که در آغاز باب اول گلستان با آن روبرو می شویم «حلم» است که سعدی به گونه ای هنرمندانه و از زبان وزیری نیک و صالح این فضیلت را بیان می کند.البته سعدی این فضیلت را به طوری هنرمندانه بر اساس آیه ی

۱۳۴ سوره ی آل عمران از زبان سوم شخص داستان، حکایت می کند.«الذین ینفقون فی السراء والضراء والکاظمین الغیظ والعافین عن النّاس والله یحب المحسنین»(آل عمران،آیه۱۳۴)

استفاده ی شاعر و نویسنده از آیات بدینگونه که سعدی عمل کرده باعث می شود که معنا زودتر و ساده تر به خواننده منتقل شود.سعدی این آیه را به گونه ای بکار برده که همه ی ما با خواندن حکایت آن را جز اصلی کلام و حکایت می دانیم و این آیه را به طرزی ماهرانه در مکالمه گنجانده است.همانطوری که رابرت مک کی می گوید:«بخاطر کمبود نشانه های غیر زبانی در مکالمه-های ادبی، تنها وسیله ای که نویسنده برای رساندن معنا به مخاطب در اختیار دارد زبان واژگان است، بنابراین مناسب ترین جایگاهی که نویسنده باید برگزیند در قالب گفتگو و از طریق مکالمات است.»(مک کی،۲۶۲،۱۳۸۵).

حکایت ۳۰ باب اول:«پادشاهی به کشتن بی گناهی فرمان داد، گفت:ای پادشاهف به واسطه ی خشمی که تورا بر من است آزار خود مجوی،گفت به چه معنی؟گفت از برای آنکه این عقوبت بر من یک نفس به سرآید و بزه ی آن، جاوید بر تو بماند... .ملک را نصیحت سودمند آمد و از سر خون او برخاست.» (یوسفی، ۸۱،۱۳۸۹). اینگونه حکایات در سرتاسر گلستان به چشم می خورد که فرد بالا دست از کلام کسی که سطح او پایین تر است تحت تأثیر قرار می گیرد و حقیقت بر او آشکار می شود.اینگونه که پادشاه دچار خشم می شود و دستور به کشتن فرد عامی بی گناه می دهدف اما او با کلامش و ذکاوتش آتش خشم پادشاه را

خاموش می کند که باعث می شود از خون او بگذرد.

حکایت ۳۴ باب اول:«یکی از پسران هارون الرشید پیش پدر آمد خشمناک که فلان سرهنگ زاده مرا دشنام [مادر] داد...،هارون الرشید پسر را گفت:ای پسر، کرم آ است که عفو کنی... .»(یوسفی،۸۲،۱۳۸۹). گذشتن از گناه کسی با وجود خشم فراوان مضمون این حکایت است که پادشاه پسر خود را پند می دهد خشم خود را فرو خورده و از گناه شخصی که وی را دشنام داده درگذرد و او را عفو کند.

۵-۶-۲- سخا

«سخا آن بود که انفاق اموال و دیگر مقتضیات برو سهل و آسان بود تا چنانکه و چندانکه باید به مصبّ استحقاق می-رساند.»(طوسی،۱۱۴،۱۳۶۰). سفارش به «سخا» و واژه هایی معادل آن، در تعداد زیادی از حکایات گلستان به طور مستقیم یا غیر مستقیم

اشاره شده است و سعدی با روایات و اشعار بسیاری این مفهوم را در قالب حکایات بیان می کند.بر اساس آنچه خواجه نصیرالدین طوسی در اخلاق ناصری بیان کرده سخا، بخشش و انفاق اموال و اشیاء دیگر است بدون هیچ منتی و به طوری که برای فرد آسان باشد.در حکایت زیر بخشش پادشاه شامل حال درویشی می شود که برهنه است و در سرما پوششی ندارد.

حکایت ۱۳ باب اول:«یکی از ملوک شنیدیم که شبی در عشرت روز کرده بود و در پایان مستی می گفت:

مارا به جهان خوشتر ازین یکدم نیست کز نیک و بد اندیشه و از کس غم نیست

درویش برهنه بیرون به سرما خفته بود، بشنید و گفت:

ای آنکه به اقبال تو در عالم نیست گیرم که غمت نیست، غم ما هم نیست؟

ملک [را خوش آمد] صرّه ای هزار دینار از روزنه ای بیرون داشت گفت:دامن بدار[ای درویش]. گفت دامن از کجا آرم که جامه ندارم.[ملک را بر حال ضعیف او رقّت زیادت شد و] خلعتی بر آن مزید کرد و پیشش فرستاد... .»(یوسفی،۱۳۸۹،۷۳). سعدی در این حکایت مفهوم سخاوت و بخشش بی منت را با زبانی بیان کرده که عوام قادر به فهم آن هستند و از آن جهت که از زبان به روش تازه و ابداعی استفاده می کند که قابل فهم است او را شاعر مردم دانسته اند.در نگاه اول، مخاطب به زبان و چیدمان واژه ها در کنار هم توجه می کند و آن را هنرمندانه می داند اما با اندک تأملی خواهد فهمید که هنری فراتر از لفظ که همان مضمون است با هنری تمام و آراسته به ابیات شعر نهفته است.

حکایت ۱۸ باب اول:«ملک زاده ای گنج فراوان از پدر میراث یافت، دست کرم برگشاد و داد سخاوت بداد، و نعمت بی دریغ بر سپاه و رعیت بریخت... .»(همانجا). سعدی این حکایت را با آوردن ابیات شعر،آراسته و مزین کرده و سخاوت و بخشش ملک زاده را به گونه ای زیبا بیان می کند که وزیر وی او را نصیحت می کند تا دست از این بخشش ها بردارد و مال را برای روزهای سخت ذخیره کند.اما جواب ملک زاده اینگونه است:«مرا خدای، عزّوجلّ، پادشاه این مملکت گردانیده است تا بخورم و ببخشم، نه پاسبانم که نگه دارم.(همان،۷۵). در حکایت بعدی سخاوت و جوانمردی مرد پارسا به گونه ای خاص جلوه می کند، به گونه ای که خلاف هنجارهای اجتماعی است و در حق دزدی بخشش می شود که باید مجازات شود، اما پارسا با روح بلند و متعالی خویش در مقابل عمل آن دزد، سخاوت به خرج می دهد. حکایت مختصر و آراسته به ابیات شعر است.

حکایت ۴ باب دوم:« دزدی به خانه ی پارسایی درآمد، چندان که جست چیزی نیافت.دلتنگ شد.پارسا را خبر شد.گلیمی که در آن خفته بود برداشت و در راه دزد

انداخت... .»(یوسفی،۱۳۸۹،۸۷). از این نوع حکایات در گلستان فراوان یافت می شود از جمله: حکایت ۱۳ باب دوم، حکایت ۱۷ باب اول، حکایت ۴۷ باب دوم، حکایت ۱۳ باب سوم، حکایت ۱۴ باب سوم، حکایت ۲۰ باب سوم و... .که البته نمی شود همه ی آنها را اینجا ذکر کرد.

۵-۶-۳- تسلیم

همانگونه که می دانیم کلام سعدی را **سهل ممتنع** نامیده اند.از این رو با وجود ساده گی کلام، چنان مضامین اخلاقی را در سطرهای حکایات گنجانده که گویی جزئی از کلام هستند.در واقع سعدی با وجود زیبایی کلام، دنبال تصویر سازی نبوده است و با بهره گیری اندک از عناصر دیگر، بیشترین معنا را به کلام می دهد. از این رو سعدی با مراعات حال خواننده و رعایت آهنگ کلام در حکایات، مضامینی مانند **تسلیم** را گنجانده که همه ی اینها نشان از فرهنگ دینی وی است. در واقع تسلیم، رضایت دادن به قضای الهی است، همانطوری که خواجه نصیرالدین طوسی می گوید:«تسلیم آن بود که به فعلی که تعلّق به باری، سبحانه و تعالی داشته باشد یا به کسانی که بر ایشان اعتراض جایز نبود، رضا دهد و به خوش منشی و تازه رویی آن را تلقّی نماید و اگر چه موافق طبع او نبود.»(طوسی، ۱۳۶۰،۱۱۶)

حکایت ۱۹ باب سوم:«هرگز از دور زمان ننالیدم و روی از گردش آسمان در هم نکشیدم مگر وقتی که پا برهنه بود و...» (یوسفی،۱۳۸۹،۱۱۵). سعدی در این حکایت در قالب اول شخص ظاهر می شود و از آغاز حکایت از تسلیم خویش در برابر آنچه پیش می آید سخن می گوید.

۵-۶-۴- شفقت

سعدی با مهارتی که دارد و با توجه به همه ی جهات متن، (ظاهر و باطن) مضامین اخلاقی مانند شفقت را در مکالمات حکایات گلستان به گونه ای بکار می برد که هیچ کدام از ویژگی های کلی حکایت از بین نمی رود.درست است که دیالوگ ها اکثر موجز و فشرده هستند اما اثر گذاری آنها به قدری است که کمتر کسی یافت می شود با خواندن حکایات، از آن ها لذت نبرد و مضمون آنها را در نیابد.آنچه از شفقت می دانیم همان مهربانی و همدردی کردن با هم نوع است هنگامی که برای او گرفتاری و سختی پیش آید.خواجه نصیرالدین طوسی نیز اینگونه می گوید: «شفقت آن بود که از حالی غیر ملایم که به کسی رسد مستشعر بود و همّت بر ازالت آن مقصور دارد.» (طوسی،۱۳۶۰،۱۱۶). این مضمون در حکایتی از باب سوم گلستان با برجستگی زیادی به چشم می خورد.

حکایت ۱۵ باب سوم:«موسی علیه السلام درویشی را دید از برهنگی به ریگ در شده.دعا کرد تا خدای عزّوجلّ مر او را نعمتی داد... .» (یوسفی،۱۳۸۹،۱۱۴). حضرت موسی از خداوند طلب می کند که درویش را نعمت دهد و او را از مفلسی و بی چیزی برهاند.گرچه در دنباله ی حکایت، مسیر زندگی درویش عوض می شود و قدر وقیمت این لطف را نمی داند و به بی راهه می رود ولی احساس شفقت در کلام سعدی که آنرا از زبان موسی نقل می کند،موج می زند.

۵-۶-۵- قناعت

بیشترین فضیلت اخلاقی در گلستان سعدی **قناعت** است.به طوری که باب سوم این کتاب به طور کامل در فضیلت قناعت می باشد.حتی سعدی را آموزگار قناعت دانسته اند.معنایی که ما از قناعت در ذهن خود داریم اکتفا به اندک مال و منال دنیا است.و هم چنین« قناعت آن بود که نفس آسان فرا گیرد امور مآکل و مشارب و ملابس و غیر آن و رضا دهد به آنچه سدّ خلل کند از هر جنس که اتفاق افتد.» (طوسی،۱۳۶۰،۱۱۴). در واقع مضامین اصلی قناعت که سعدی بیان می کند اکتفا به قدر ضرورت و خرسندی به آنچه که برای انسان فراهم شده، از ثروتمندان تقاضای حاجت نکردن، بی اعتنایی به مال و منال دنیا، و فواید کم خوردن و زیان های شکمبارگی و مواردی از این قبیل هستند.سعدی در باب فضیلت قناعت در اولین حکایت از این باب، قناعت را بالاترین نعمت می داند.«ای قناعت، توانگرم گردان که ورای تو هیچ نعمت نیست». (یوسفی،۱۳۸۹،۱۰۹). که این بیت سعدی را می توان متأثر از این حدیث مشهور دانست:«القناعه مال لا ینفد و کنز لا یفنی».(همان،۳۵۴). نکته ی جالب توجه این است که سعدی در این باب(فضیلت قناعت) تمام حکایات را با ابیات شعر مزیّن کرده و لذت فهم آنها را چندین برابر کرده است.سعدی تا آنجا که بتواند مضمون و پیام خود را از زبان شخصیت های حکایت بیان می کند ولی اگر این مورد امکان پذیر نباشد خود وارد صحنه ی داستان می شود و مضامین مورد نظر خود را از زبان خودش که اول شخص است یا به طور مستقیم و یا آراسته با شعر و احادیث و آیات قرآنی بیان می کند. اوج نشان دادن قناعت شاید در حکایت سوم از این باب باشد که« درویشی را شنیدم در آتش فاقه می سوخت و خرقه بر خرقه می دوخت و تسکین خاطر به این بیت می کرد...» (یوسفی،۱۳۸۹،۱۰۹). و مضمون این بیت همین است که درویش می گفت به یک تکه نان خشک و جامه ی کهنه و پاره روزگار را سپری می کنم ولی بار منت کسی را بر دوش نمی کشم.کسی او را در این حالت دید و به وی گفت این فقر و تنگدستی را با مراجعه به فرد کریم و بخشنده ای که در این شهر است از خود دور کن ولی درویش اینگونه به او

پاسخ می دهد: «خاموش که به گرسنگی مردن به که حاجت به کسی بردن...» (همان،۱۱۰).سعدی در بیان فضایل قناعت با زیبایی و اختصار هنرمندانه هدفش را به مخاطب ابلاغ می کند.

حکایت ۸ باب سوم:« رنجوری را گفتند:دلت چه می خواهد؟گفت آنکه دلم چیزی نخواهد...»(همان،۱۱۱). تمام این حکایت در دو سطر به سرانجام می رسد.که سطر دوم آن بیت شعری است از زبان خود سعدی.اینگونه حکایات کوتاه در گلستان فراوان به چشم می خورد، البته کلام هر اندازه موجزتر و رساتر باشد گیرایی و تأثیر آن بیشتر است. سعدی قناعت را با جان معاوضه می کند و آن را برتر از زندگی می داند، آن هنگام که شخص بیماری نوشدارویش نزد انسان بخیل باشد و پای جان در میان باشد اینگونه قناعت را توصیف می کند:

حکایت ۱۰ باب سوم:« جوانمردی را در جنگ تاتار جراحتی هول رسید.کسی گفت: فلان بازرگان نوشدارو دارد....و گویند که آن بازرگان به بخل معروف بود...، جوان مرد گفت:اگر نوش دارو خواهم دهد یا ندهد و اگر دهد منفعت کند یا نکند.باری خواستن از وی زهر کشنده است...، وحکما گفته اند: اگر آب حیات فروشند فی المثل به آب روی، دانا نخرد که مردن به علت به از زندگانی به مذلّت...».(همان،۱۲۲). سعدی مطلب اصلی و مضمون اصلی حکایت را در قسمت پایانی حکایت از زبان حکما بیان کرده است.

به طور کلی این باب از گلستان شامل ۲۹ حکایت است که همه ی آنها فضایل قناعت را به شیوه های گوناگون و آراسته به ابیات شعر بیان می کنند. درخواست وسوال نکردن از کسی یکی از مضامین اصلی این حکایات است.در واقع انسان باید به چیزی که در این دنیا به دست می آورد دلبسته نشود و چندان اعتنایی به آنها نکند.بلکه آنها را وسیله ای برای رسیدن به کمالات انسانی بداند.بنابراین بی اعتنایی به مال ومقام دنیایی مضمون دیگر این حکایات است.سعدی نه تنها بی اعتنایی به مال را تبلیغ می کند بلکه حرص را مذمت و نکوهش می کند.حتی انسان را به کم خوردن توصیه می کند:

«نه چندان بخور کز دهانت برآید نه چندان که از ضعف جانت برآید».

(یوسفی،۱۳۸۹،۱۱۱).

شاید یکی دیگر از مضامینی که اوج قناعت را نشان دهد همین باشد.

۵-۶-۶- تحمل

آنچه در گلستان مشهود است انشاء بلیغ آن است.«در لباسی که متکلمان را به کار آید و مترسلان را بلاغت بیفزاید.»این گفته ی خود سعدی را می توان به طور کامل در زبان و نگارش او جستجو کرد و به همین نتیجه رسید.سعدی مطالب اخلاقی را در دسته

بندی های متفاوت برای گروه های مختلف اجتماعی، از پادشاه گرفته تا درویش فقیر و بی چیز با الفاظ زیبا و رسا بیان کرده، البته بدون اینکه معنا را فدای لفظ کند.تحمل یکی از فضایل اخلاقی دیگر است که نمود زیادی در حکایات گلستان داردو همه ی ما تعریفی از این واژه در ذهن خود داریم.خواجه نصیرالدین طوسی اینگونه آن را تعریف می کند:«تحمّل آن بود که نفس آلات بدنی را فرسوده گرداند در استعمال از جهت اکتساب امور پسندیده.» (طوسی،۱۳۶۰،۱۱۳). آنچه ما نیز از تحمل در ذهن خود داریم همین است، برای رسیدن به برخی مقاصد نیکو سختی هایی را برداشت کردن.

حکایت ۳۹ باب دوم:«طایفه ی رندان به انکار درویشی به در آمدند و سخنان ناسزا گفتند و بزدند و برنجانیدند. شکایت [از بی طاقتی] پیش پیر طریقت برد که چنین حالی رفت.گفت:ای فرزند، خرقه ی درویشان جامه ی رضاست هر که در این جامه تحمّل بی مرادی نکند مدّعی است و خرقه بر وی حرام است...» (یوسفی،۱۳۸۹،۱۰۵). رضا و تحمل در برابر سختی های روزگار، محور اصلی این حکایت و حکایاتی از این قبیل است.در ادامه ی حکایت، سعدی آرایش کلام خویش را با آوردن دو بیت شعر کامل کرده است:

« گر گزندت رسد تحمل کن که به عفو از گناه پاک شوی
ای برادر چو عاقبت خاک است خاک شو، پیش از آنکه خاک شوی»
(همان،۱۰۵)

در نگاه سعدی، جایگاه اصلی انسان آسمان است و تمام تلاش خود را در این راه انجام داده است که نه تنها هم نوعان خودش را، بلکه همه ی عالم بشریت را به آن مقصد برساند.به همین دلیل گلستان وبوستان او را سرشار از اخلاقیات می بینیم که به زبانی ساده و در گلستان به نثری مسجع بیان کرده است و همیشه جانب فصاحت و بلاغت را نگه می دارد. تحمل در مقابل سختی ها،محور اصلی این حکایت بود که سعدی به زیبایی هرچه تمام تر از عهده ی آن بر آمده و این مضمون را بیان کرده است.

۵-۷- دیگر فضایل اخلاقی

علاوه بر فضایل اخلاقی یاد شده - که بر اساس آنچه خواجه نصیرالدین طوسی بیان کرده بودآنها را دسته بندی کردیم و مصادیق برخی از آنها را بیان کردیم – اخلاقیات دیگری نیز در باب های گلستان به چشم می خورد که به بیان مختصر برخی از آنها می پردازیم.

۵-۷-۱- حفظ سرّ

سعدی در باب هشتم گلستان از زبان خودش این فضیلت اخلاقی را به زیبایی بیان می کند.از آنجا که سعدی تحصیل کرده ی بغداد و نظامیه بوده است و امکانات زبانی و معنایی را به خوبی آموخته، با رعایت و رجحان معنی بر لفظ نکات اخلاقی را برای ما بیان می کند. «هر سرّی که داری با دوست در میان منه چه دانی که وقتی دشمن گردد و هر بدی که توانی به دشمن مرسان باشد که وقتی دوست گردد.رازی که پنهان خواهی با کس در میان منه و گرچه دوست مخلص باشد که مر آن دوست را نیز دوستان مخلص باشد همچنین مسلسل.» (یوسفی،۱۳۸۹،۱۷۱). سعدی معتقد است که اگر می خواهی راز درون سینه ات فاش نشود حتی آن را به نزدیکترین دوست خود نیز نگو، زیرا او نیز همچون تو دوست مخلصی دارد که رازت را برای او فاش می کند و او نیز برای کسی دیگر، بنابراین به شکل سلسله مراتب، این روند ادامه پیدا می کند.

۵-۷-۲- عیب نگرفتن

جستجوی عیب دیگران و فاش کردن آن یکی از رذایل اخلاقی است.به همین دلیل سعدی در گلستان، تجسس در عیب های دیگران و ظاهر کردن آنها را نکوهش می کند و آن را پسندیده نمی داند.« مردمان را عیب نهانی پیدا مکن که مر ایشان را رسوا کنی و خود را بی اعتماد» (همان،۱۷۷).

۵-۷-۳- پند پذیرفتن

این مضمون در کلام سعدی از زبان خود نویسنده نقل می شود و آن را با آوردن ابیات شعر زینت بخشیده است.«نیکبختان به حکایت و امثال پیشینیان پند گیرند ازان پیش که پسینیان به واقعه ی ایشان مثل زنند و دزدان دست کوته نکنند تا دستشان کوته کنند» (همان،۱۸۷). و در ادامه با آوردن تمثیلی زیبا کلام خود را زینت می بخشد.

«نرود مرغ سوی دانه فراز چو دگر مرغ بیند اندر بند
پند گیر از مصایب دیگران تا نگیرند دیگران به تو پند» (همانجا)

همچنین این مضمون در قرآن کریم به فراوانی دیده می شود، به عنوان مثال:

« وَ لَقَدْ ضَرَبْنا لِلنَّاسِ فی هذَا الْقُرْآنِ مِنْ کُلِّ مَثَلٍ لَعَلَّهُمْ یَتَذَکَّرُونَ» (زمر،آیه ۲۷)

(و همانا در این قرآن از هر مَثَلی برای مردم آورده ایم، باشد که آنان آگاه شوند و عبرت گیرند.)

۵-۷-۴- همدردی

احساس غم با گرفتار شدن هم نوع به مصیبتی را سعدی در این ابیات معروف خود به زیبایی بیان کرده است:

«بنی آدم اعضای یکدیگرند که در آفرینش زیک گوهرند
چو عضوی به درد آورد روزگار دگر عضوها را نماند قرار
تو کز محنت دیگران بی غمی نشاید که نامت نهند آدمی» (یوسفی،۱۳۸۹،۶۶)

از انجا که سعدی را یک عالم دینی می دانند دور از ذهن نیست که این مضمون را از آیات قرآن یا احادیث گرفته باشد.

« ...وَ تَعاوَنُوا عَلَی الْبِرِّ وَ التَّقْوی وَ لا تَعاوَنُوا عَلَی الْإِثْمِ وَ الْعُدْوانِ وَ اتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ شَدیدُ الْعِقابِ». (مائده،آیه ۲).

(شما مؤمنان یکدیگر را در نیکوکاری و تقواپیشگی یاری دهید و در گناه و تجاوز به یکدیگر کمک نکنید، و از خدا پروا کنید که خداوند سخت کیفر است.)

۵-۷-۵- سعی نیکو

سعدی در جای جای گلستان آدمی را به سعی و تلاش کردن پند می دهد و از او می خواهد که با سعی و تلاش نان بازوی خویش را بخورد ولی از خدمت و چاپلوسی شاهان پرهیز کند:

«دو برادر یکی خدمت سلطان کردی و دیگری به سعی بازو نان خوردی. باری توانگر گفت درویش را: چرا خدمت نکنی تا از مشقّت کار کردن برهی؟گفت تو چرا کار نکنی تا از مذلّت خدمت رهایی یابی؟که حکماگفته اند: نان خود خوردن و نشستن به از کمر زرّین بخدمت بستن...».(یوسفی،۱۳۸۹،۸۳)

همچنین این کلام سعدی برگرفته از آیات قرآن است.به عنوان مثال:

«وَ لا تَتَمَنَّوْا ما فَضَّلَ اللَّهُ بِهِ بَعْضَكُمْ عَلی بَعْضٍ لِلرِّجالِ نَصیبٌ مِمَّا اكْتَسَبُوا وَ لِلنِّساءِ نَصیبٌ مِمَّا اكْتَسَبْنَ وَ سْئَلُوا اللَّهَ مِنْ فَضْلِهِ إِنَّ اللَّهَ كانَ بِكُلِّ شَیْءٍ عَلیماً» (نساء، آیه ۳۲).

(و آنچه را که خداوند برخی از شما را به وسیله آن بر برخی دیگر برتری داده است آرزو مکنید، چرا که مردان از آنچه به اقتضای طبیعت یا کار و کوشش خود فراهم آورده اند بهره ای دارند، و زنان نیز از آنچه به اقتضای طبیعت یا کسب و کار خویش به دست آورده اند بهره ای دارند. شما امتیازات و دستاوردهای آنان را مخواهید، بلکه به خدا روی آورید و از او بخواهید تا شما را از فضل خود بهره مند سازد، که خدا به هر چیزی داناست.)

بنابراین با مختصری از فضایل اخلاقی بیان شده در گلستان سعدی آشنا شدیم.البته این اثر توأم است از اخلاقیات و تعلیمات اخلاقی.سعدی به اندازه ای بر اندیشه ی خود احاطه دارد که توانسته است تمام اندیشه و جهان بینی خودش را در هشت باب گلستان با زبانی شیرین و نثری مرسل و ساده بیان کند.البته بیشتر این تعلیمات سعدی رنگ و

بوی دینی دارند و معیارهای والایی را برای خویش تعیین می کند که تحقق آنها در همین جهان امکان پذیر است.

۵-۸- رذایل اخلاقی سنتی در گلستان

بنابر آنچه گفته شد فضایل اخلاقی به چهار دسته تقسیم می شوند.اما در مقابل آنها نیز رذایل قرار دارند که در چهار دسته تقسیم بندی می شوند.و از نظر خواجه نصیرالدین طوسی هر فضیلتی حدی خاص و نقطه ی معینی دارد.اگر از آن حدخاص بالاتر و یا پایین تر رود به رذیلت تبدیل می شود.« هر فضیلتی را حدّیست که چون از آن حدّ تجاوز نماید چه در طرف غلوّ و چه در طرف تقصیر به رذیلتی ادا کند.» (طوسی،۱۳۶۰،۱۱۷) بنابراین به ازای هر فضیلتی دو رذیلت وجود دارد.«پس اجناس رذایل هشت باشد، دو ازآن به ازای حکمت و آن سَفَه و بَلَه؛ و دو به ازای شجاعت، و آن تهوّر و جُبن؛ و دو به ازای عفّت، و آن شَرَه بود و خمود شهوت؛ و دو به ازای عدالت، و آن ظلم بود و انظلام.» (همان،۱۱۹).

۵-۸-۱- شَرَه

آنچه از این رذیلت می دانیم همان حرص و آز است که خواجه نصیر در اخلاق ناصری اینگونه آن را بیان می کند:« و آن در طرف افراط است، ولوع باشد بر لذّات زیادت از مقدار واجب.» (همان،۱۲۰). این رذیلت را در حکایات گلستان می توان به وفور پیدا کرد که سعدی به طور متنوع این صفت را نکوهش می کند.

حکایت ۲۱ باب سوم:« گدایی هول را حکایت کنند که نعمت بی قیاس اندوخته بود.یکی از پادشاهان گفتش: همی نمایند که مال بی کران داری وما را مهمّی است اگر به برخی از آن دستگیری کنی چون ارتفاع رسد وفا کرده شود و شکر گفته.گفت: ای خداوند روی زمین لایق قدر بزرگ سلطان کجا باشد دست به مال چون من گدایی آلوده کردن که جوجو فراهم آورده ام... .» (یوسفی،۱۳۸۹،۱۱۶). سعدی حرص این گدا را به صورتی زیبا به تصویر می کشد که حتی حاضر نمی شود مقداری از اندوخته ی خویش را برای شاه ببخشد که البته با مرتب شدن اوضاع، آن را و حتی شاید چندین برابر آن را به او بازگرداند.اما گدا چونکه حریص مال است به این امر پادشاه پاسخ نمی دهد.در قرآن کریم و احادیث معصومین نیز پیوسته این صفت اخلاقی نکوهش شده و ما را از آن برحذار داشته اند. بدون شک سعدی مضمون اصلی کلام خویش را از همین روایات و آیات قرآن گرفته است.

«وَیْلٌ لِکُلِّ هُمَزَةٍ لُمَزَةٍ...الَّذی جَمَعَ مالاً وَ عَدَّدَهُ...یَحْسَبُ أنَّ مالَهُ أخْلَدَهُ.» (همزه،آیات ۱ تا۳).

(وای بر هر عیبجوی غیبت کننده ای...که مالی فراهم آورده و آن را پی در پی شمرده است...چون می پندارد که ثروتش مرگ را از او دور کرده و جاودانه اش ساخته است.)

قرآن ،گاهی از مال ،تحت عنوان خیر الهی در دست مردم یاد کرده و گاهی از مال به عنوان وسیله هلاکت و بدبختی و علّت عذاب ابد سخن گفته و گاهی مال را منشأ سعادت و زمانی وسیله بخل و حرص معرّفی نموده ،گاهی مردم را تشویق به روی‌آوردن به مال و زمانی آنان را از مال دنیا سخت برحذر می‌دارد و این تقسیمات همه در ارتباط با وضع حالی و دینی انسان نسبت به مال است .

۵-۸-۲- خمود شهوت

یکی دیگر از رذایل اخلاقی است که در مقابل فضیلت اخلاقی عفّت قرار دارد.«و آن در طرف تفریط است، سکون بود از حرکت در طلب لذّات ضروری که شرع و عقل در اقدام بر آن رخصت داده باشند.» (طوسی،۱۳۶۰،۱۲۰). بنابراین خمود شهوت جنبه ی تفریط عفّت است که شخص حتی به تأمین نیازهای اولیه ی خود نیز نمی پردازد.سعدی در حکایت ۲۸ باب سوم سعی وتلاش را برای بدست آوردن مایحتاج زندگی از زبان مشت زن بیان می کند.آنجا که پدر وی به او می گوید:« ای پسر، خیال محال از سر بدر کن و پای قناعت در دامن سلامت کش که بزرگان گفته اند: دولت نه به کوشیدن است، چاره کم جوشیدن است...، پسر گفت:ای پدر قول حکما را چگونه مخالفت کنم که گفته اند: رزق اگر چه مقسوم است، به اسباب حصول آن شرط است... .» (یوسفی،۱۳۸۹،۱۲۲). بی گمان سعدی به آیات قرآن نظر داشته و بر اساس آنها تعالیم خود را بیان می کند.

«وَ أَنْ لَیْسَ لِلْإِنْسانِ إِلاَّ ما سَعی». (نجم، آیه۳۹).

(مگر در کتاب های ابراهیم و موسی این حقیقت بیان نشده است که برای انسان جز آنچه برای به دست آوردنش تلاش کرده است چیزی نیست ؟). برخلاف آنچه بعضی تصور می کنند که اسلام فقط دین عبادت است و برای زندگی اجتماعی و تمدن بشری برنامه ندارد و درباره امور اقتصادی و تولید ثروت (البته ثروت به معنای صحیح و واقعی و نه ثروتی که از راه ظلم و ستم و رشوه و ربا جمع آوری شده باشد) و ایجاد امکانات مالی گامی بر نداشته، اسلام آیین جامع و کاملی در این زمینه ها دارد. تعلیمات اسلام بر اساس اصل سعی و کوشش پی ریزی شده که هم آیات قرآن کریم و هم روایاتی که پیامبر اسلام صلی الله علیه و آله و ائمه معصوم علیهم السلام در اختیار ما قرار داده اند، همه افراد جامعه را به کار و تلاش و جهاد دعوت کرده اند.

۵-۸-۳- ظلم

با معنای اصلی این واژه آشنا هستیم و می دانیم که ظلم جنبه های مختلفی دارد، اما چون ملاک تقسیم بندی اخلاقیات در این پژوهش اخلاق ناصری است ما این واژه را بر اساس این کتاب تعریف می کنیم و مصادیق آن را در گلستان سعدی می یابیم.« و اما ظلم و آن در طرف افراط است، تحصیل اسباب معاش بوده از وجوه ذمیمه.» (طوسی،۱۳۶۰،۱۲۰). بنابراین ظلم بدست آوردن معاش و مایحتاج زندگی است از روشهای ناپسند و مکروه.

حکایت ۶ باب اول:« یکی را از ملوک عجم حکایت کنند که دست تطاول به مال رعیّت دراز کرده بود و جور و اذیت آغاز کرده تا به جایی که خلق از مکاید ظلمش به جهان برفتند و از کربت جورش راه غربت گرفتند...» (یوسفی،۱۳۸۹،۶۳).

۵-۸-۴- جبن

«جبن» در طرف تفریط شجاعت است؛ یعنی ترسویی و اجتناب از کارهایی که باید به آنها اقدام کرد. در مواردی که انتقام بهتر است،انسان فعالیتی برای گرفتن حق و حقوق خویش و دیگران نداشته باشد، در مقابل غضب که افراط در این حرکت است؛ لذا جبن به یک اعتبار ضدّ غضب است و به اعتباری دیگر ضدّ تهوّر. و به هر دو اعتبار در طرف تفریط و از مهلکات بزرگ است و آدمی به سبب آن دچار صفات مذمومی؛ مانند خواری نفس و ذلّت و ناگواری زندگی می‌شود و مردم در جان و مال او طمع می‌کنند و در کارهای خود بی‌ثبات و تنبل و راحت طلب می‌گردد؛ از این‌رو از همه سعادت‌ها باز می‌ماند و ستمکاران دست تجاوز بر او می‌گشایند، و انواع رسوایی‌ها را درباره خود و خانواده‌اش تحمّل می‌کند. دشنام‌ها و تهمت‌های ناروا را می‌شنود و نسبت به آنچه موجب ننگ و رسوایی است بی‌مبالات می‌شود و کارهای مهمّ خود را معطّل می‌گذارد؛ لذا در شریعت از آن نکوهش شده است.(نراقی، ۱۳۸۶،۲۰۴)

در واقع جبن ترس از چیزی است که ترسیدن از آن پسندیده نیست.این مضمون در حکایت زیر به خوبی نشان داده شده است:

حکایت۷ باب اول:« پادشاهی با غلامی عجمی در کشتی نشست و غلام هرگز دریا ندیده بود و محنت کشتی نیازموده، گریه و زاری در نهاد و لرزه بر اندامش افتاد.چندانکه ملاطفت کردند آرام نمی گرفت و ملک را عیش از او منغض شد...»

۵-۹- دیگر رذایل اخلاقی در گلستان

چند مورد از رذایل اخلاقی که در گلستان به آنها اشاره شده است بر اساس تقسیم بندی سنتی بیان کردیم،البته تعداد آن ها بی-شمار است که ما به طور مختصر و برای

نمونه چند مورد از آن ها را ذکر کردیم.اکنون به بررسی مواردی می پردازیم که شاید در این تقسیم بندی وجود نداشته باشند.

۵-۹-۱- دزدی

همانطور که می دانیم دزدی یعنی دخل و تصرف و استفاده از مال و دارایی یا ثروت فردی دیگر(آشنا یا غریبه)، بدون جلب رضایت او.

که البته این عمل جنبه های مختلفی دارد و به شکل های متفاوتی انجام می شود که هیچکدام مورد پسند عوام نیست.سعدی این مضمون را در برخی از حکایات خود به تصویر کشیده و به ما نشان می دهد که در روزگار او این رذیلت اخلاقی نیز وجود داشته و عده ای از این طریق امرار معاش می کردند.در واقع در چنین حکایاتی می توان جامعه ی واقعی عصر سعدی را شناخت.

حکایت ۴ باب اول:« طایفه ای دزدان عرب بر سر کوهی نشسته بودند و منفذ کاروان بسته و رعیّت بلدان از مکاید ایشان مرعوب و لشکر سلطان مغلوب.به حکم آنکه ملاذی منیع از قله ی کوهی بدست آورده بودند و ملجأ و مأوی خود کرده...» (یوسفی،۱۳۸۹،۶۰).

۵-۹-۲- دلبستگی کاذب

این رذیلت اخلاقی نه تنها در گلستان بلکه در بیشتر متون سنتی ما دیده می شود.در واقع در ادبیات ما آن را شاهد بازی نامگذاری کرده اند. شاید این دلبستگی به دلیل فضایلی است که در وجود آن شخص می بینند.حکایت ۱۹ باب پنجم:« قاضی همدان را حکایت کنند که با نعلبند پسری سر خوش بود و نعل دلش در آتش، روزگاری در طلبش متهلّف بود و پویان و مترصّد و جویان...» (همان،۱۴۵).و این حکایت ادامه پیدا می کند تا آنجا که قاضی با او شبی را به خلوت می گذرانند«فی الجمله شبی خلوتی میسّر شد و هم در آن شب شحنه را خبر شد.قاضی همه شب شراب در سر و شباب در بر، از تنعّم نخفتی...» (همان،۱۴۶).

چندین مورد از این حکایات در گلستان وجود دارد که به ذکر همین بسنده می کنیم.

۵-۹-۳- تظاهر و ریا

ریا عبارت است از این که انسان بخواهد با نشان دادن اعمال و کارهای نیک خود به دیگران در پیش آنان اعتبار و منزلت کسب کند. و اگر عبادتی انجام می دهد یا اقدام به کار خیری و عمل صالحی می کند، هدفش این است که مردم را از کار خود آگاه کند و مردم او را تمجید و ستایش کرده، انسان خوبی بدانند. ریا، نوعی بیماری است که بعضی از مردم به آن دچار هستند. این افراد در هر کار خیری و در هر عمل مفیدی، به ریا و تظاهر عادت دارند. اینان اگر بدانند در کاری، نام و نشانی از آنها نیست و تعریف و تمجیدی

نمی شوند، از انجام آن سر بازمی زنند. این انسان های متظاهر، خواه ناخواه در اجتماع شناخته می شوند و مردم به نیت شان پی می برند. آنان عبادت ها و رفتارهای خیر خود را به دلیل تظاهر، باطل و بی ارزش می کنند. البته ریا و تظاهر جنبه های مختلفی دارد که همه ی ما با آن آشنا هستیم.خداوند در قرآن کریم پیوسته ما را از این عمل باز داشته و آیات زیادی به این رذیلت اخلاقی اشاره می کنند. «وَ لا تَکُونُوا کَالَّذینَ خَرَجُوا مِنْ دِیارِهِمْ بَطَراً وَ رِئاءَ النَّاسِ وَ یَصُدُّونَ عَنْ سَبیلِ اللَّهِ وَ اللَّهُ بِما یَعْمَلُونَ مُحیطٌ» (انفال،آیه ۴۷).

(و هنگامی که برای جهاد با دشمنان دین بیرون می روید، مانند کسانی نباشید که با سرمستی و برای خودنمایی به مردم از شهر و دیارشان برای جنگ بیرون رفتند و مردم را از راه خدا باز می داشتند. آنان گمان نکنند که از تحت سلطه خدا خارجند، بلکه خدا به آنچه می کنند احاطه دارد.).آنچه بیان شد یک نمونه از جنبه های مختلف ریا است که در قرآن به آن به طور مفصّل اشاره شده است.سعدی نیز در گلستان با توجه به آموزه های قرآن کریم پیوسته این رذیلت اخلاقی که در عصر او به فراوانی دیده می شود، نکوهش می کند.

حکایت ۶ باب دوم:«زاهدی مهمان پادشاهی بود.چون به طعام بنشستند کم تر از آن خورد که ارادت او بود و چون به نماز برخاستند بیش از آن کرد که عادت او بود تا ظنّ صلاح در حقّ او زیادت کنند...» (یوسفی،۱۳۸۹،۸۸).

۵-۹-۴- بُخل

بخل، یک رذیله اخلاقی است که به صورت خودداری از خرج و هزینه کردن مال، به ظهور در می‌آید، حال آن که خداوند متعال نعمت‌ها را به انسان‌ها بخشیده تا بهره وری کنند و به سعادت برسند. بخیل، کسی است که بخل می‌ورزد، یعنی از نعمت‌هایش برای زندگی سعادتمند خود و دیگران بهره نمی‌برد. او همواره مالش را نگاهبانی می‌کند و در اضطراب به سر می‌برد که از دست نرود. این حالت، که جایگزین استفاده صحیح و به موقع از نعمت هاست، روح و روان و ذهن و فکر بخیل را از آرامش و آسایش دور می‌دارد و در چنین حالتی او کسی است که دارد، ولی نمی‌خورد و گرسنگی می‌کشد، و از انواع نعمت‌ها بهره‌مند است، لکن همه را جمع کرده و نه خود از آنها بهره می‌برد و نه دیگران را بهره می‌رساند.سعدی در گلستان در حکایات متعددی انسان بخیل را به تصویر کشیده و او را نکوهش می کند.

حکایت ۲۳ باب سوم:« مالداری را شنیدم که به بخل چنان معروف بود که حاتم طایی در کرم. ظاهر حالش به نعمت دنیا آراسته و و باطنش بخیل و بخل آگنده چنانکه نانی به جانی از دست ندادی و گربه بوهریره را به لقمه ای ننواختی و سگ اصحاب کهف را استخوانی نینداختی. فی الجمله خانه او را کس ندیدی درگشاده و سفره او را سرگشاده.» (همان،۱۱۷).

۵-۹-۵- ناسپاسی

آنچه مورد نظر ما از ناسپاسی است قدر نشناسی از والدین است که سعدی نیز در گلستان به آن اشاره می کند.و حکایتی را از زبان خویش و در واقع شرح حال خودش را بیان می کند که بر مادر خویش بانگ می زند.

حکایت ۷ باب ششم:« وقتی به جهل جوانی بانگ بر مادر زدم، دل آزرده به کنجی نشست و گریان همی گفت: مگر خردی فراموش کردی که درشتی می کنی؟ .

چه خوش گفت: زالی به فرزند خویش
چو دیدش پلنگ افکن و پیل تن
گر از عهد خردیت یاد آمدی
که بیچاره بودی در آغوش من
نکردی در این روز بر من جفا

که تو شیر مردی و من پیرزن» (همان،۱۵۲).این عمل نکوهیده ای است که خود سعدی آن را در روزگار جوانی خویش انجام داده است و به آن مبتلا شده است که البته خودش آن را ناشی از جهل جوانی می داند.

۵- شیوه ی بازتاب اخلاقیات در گلستان

سعدی در گلستان شیوه های مختلفی را برای بیان اخلاقیات بکار برده است که هر کدام از آنها هنرمندانه و زیبا بکار رفته اند.اگر بخواهیم این شیوه ها دسته بندی کنیم بدینگونه می شود:

۶-۱- .بیان مستقیم: در این روش سعدی به طور مستقیم وارد میدان می شود و از زبان خودش تعلیمات اخلاقی را بیان می کند،تعداد این نوع تعلیمات به مراتب بیشتر از شیوه های دیگر است. « مال از بهر آسایش عمر ست نه عمر از بهر گرد کردن مال. عاقلی را پرسیدند نیکبخت کیست و بدبختی چیست؟ گفت: نیکبخت آن که خورد و کشت و بدبخت آنکه مرد و هشت». (یوسفی،۱۳۸۹،۱۶۹).

۶-۲- بیان بلاغی: سعدی در این روش از صناعات ادبی مانند کنایه، تمثیل، تشبیه و مبالغه استفاده می کند تا کلام خود را آراسته و زیبا جلوه دهد.که البته در این راه نیز

موفق بوده است و بدون اینکه معنا را فدای لفظ کند با هنرمندی هر چه تمام تر از صناعات ادبی استفاده می کند.به عنوان مثال در حکایت ۱۱ باب پنجم اینگونه از تشبیه استفاده می کند:« یکی را از علما پرسیدند که کسی با ماه رویی در خلوت نشسته و درها بسته...» (همان،۱۳۹). یا در حکایت ۸ باب پنجم:«یاد دارم که در ایام پیشین من و دوستی چون دو بادام مغز در پوستی، صحبت داشتیم...».استفاده از تشبیهات زیبا در گلستان به وفور دیده می شود.

۶-۳- بیان آراسته و شاعرانه: همانگونه که می دانیم استفاده از ابیات شعر در سرتاسر گلستان به چشم می خورد به طوری که آن را می توان جز جدانشدنی حکایات این اثر دانست.سعدی این ابیات را یا از زبان خودش و یا از زبان یکی از شخصیت های حکایت بیان می کند.از آنجا که گلستان نثری نظم گونه است و ابیات شعر در آن به فراوانی یافت می شود از آوردن نمونه صرف نظر می کنیم.

۶-۴- بیان مبتنی بر تلمیح و اقتباس(به خصوص آیات و احادیث)

سعدی از آیات و احادیث به فراوانی استفاده کرده است. یا به طور مستقیم و یا غیرمستقیم از مضمون آنها استفاده می کند.در واقع سعدی برای روشن تر ساختن معانی از این آیات و یا احادیث استفاده می کند.«استفاده از آیات و احادیث در نثر و نظم فارسی از قرن چهارم تا نیمه ی اول قرن پنجم در حدی که در رساندن معنای کلام مفید واقع شود، استفاده می شده و بعد از آن از نیمه ی اول قرن پنجم به بعد و با تسلط سلطان محمود به ری (که باعث اختلاط مردم خراسان و عراق می شود و تأثیر پذیرفتن این دو از یکدیگر در تمامی زمینه ها) توجه آنان به صوفیان و حکومت بغداد، رواج زبان عربی و توجه به معارف اسلامی و تأسیس مدارس علمی و خانقاه ها همه و همه باعث می شوند که تغییراتی در نظم و نثر حاصل شود.که یکی از بارزترین این تغییرات استفاده از آیات و احادیث هم در حوزه ی معنایی و هم در جهت آراستن کلام در حدی متعارف و خالی از تکلف است.» (شمیسا،۱۳۸۲،۷۶).

به عنوان مثال در حکایت۳۷ باب دوم قسمتی از ۴۴ سوره ی بقره را بکار برده است:
أ تَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبِرِّ وَ تَنْسَوْنَ أَنْفُسَكُمْ.

از این نمونه ها در گلستان به طور فراوان یافت می شود که از ذکر آنها صرف نظر می کنیم.

۶- نتیجه گیری

یکی از مهمترین جلوه های فرهنگ در هر ملتی ادبیات آن ملت است که مضامین اخلاقی بیشتر در ادبیات آن ظهور پیدا می کنندا‌ز آنجا که دربین بیشتر منتقدین سنتی

و معاصر ملاک پذیرش آثار هنری و ادبی، برخورداری از اخلاق است نویسندگان در آثار خود بیشتر به این مقوله می پردازند.. نویسنده و حتی شاعر سنتی همواره خود را پایبند اخلاق می دانسته و تمامی سعی خود را برای بکار بردن مضامین اخلاقی در اثرش به کار گرفته است. اخلاق نویسی نه تنها در دوره ی اسلامی بلکه در همه ی ادوار و حتی پیش از اسلام نیز وجود داشته است.یکی از سنتی ترین متون اخلاقی ادبیات ما قابوس نامه می باشد.که البته گلستان سعدی نمونه ی اعلای ادبیات تعلیمی و بازتاب اخلاقیات است.از آنجا که هر اثر ادبی جنبه های مختلفی از مضامین متفاوت را در بر می -گیرد و باید شناخته شوند نقد ادبی به وجود آمده است که کاستی ها و مزایای یک اثر ادبی را بیان می کند.

یکی از مقوله های نقد ادبی، نقد اخلاقی است که در متن کاوش می کند و فضایل و رذایل اخلاقی را از متن استخراج می کند.در واقع نقد اخلاقی بیشتر به زیر ساخت اثر توجه می کند.گلستان سعدی اثری است سرشار از اخلاقیات،گاهی در این اثر به رذایل اخلاقی بر می خوریم که نباید بر این اساس قضاوت کنیم و گلستان را کتابی ضد اخلاقی بدانیم، بلکه سعدی سعی داشته که واقعیات روزگار خویش را بیان کند و در واقع جامعه ی عصر خویش را به تصویر بکشد که البته هدف والاتر سعدی این است که به عامه ی مردم درس زندگی بدهد و با بیان اخلاقیات آنها را با وجوه مختلف آن آشنا کند.بیشتر مصادیقی که از تقسیم بندی سنتی اخلاقیات و حتی تقسیم بندی معاصر آن در کتاب های سنتی و معاصر یافت می شود را می توان در گلستان پیدا کرد که به زبانی ساده و نثری سلیس و روان بیان شده اند.بیشترین فضیلت اخلاقی که در گلستان یافت می شود و حتی یک باب کامل به آن اختصاص دارد **قناعت** است که به شیوه های مختلفی بیان شده است.گاه خود سعدی در جایگاه موعظه گر و عالم دینی قرار می- گیرد و گاه از زبان شخصیت های حکایات و دیالوگ هایی که بین آنها انجام می شود اخلاقیات را بیان می کند و حتی برای ما این را نیز روشن می کند که نتیجه ی رذایل و فضایل اخلاقی که متوجه فاعل آن می شود چه می باشد.

سعدی روش های مختلفی را برای بیان اخلاقیات بکار می گیرد که در همه ی آنها موفق بود است.**بیان مستقیم** اخلاقیات یکی از شیوه هایی است که سعدی بسیار از آن استفاده می کند و گاهی خارج از حکایت گاهی نیز در بطن حکایت ظاهر می شود و کلام خودش را به مخاطب انتقال می دهد.یکی دیگر از این روش ها، **بیان بلاغی** است که وجوه مختلفی از جمله کنایه، تمثیل، تشبیه و مبالغه را شامل می شود.تشبیهاتی که سعدی ضمن بیان حکایات استفاده می کند زیبا و به نوعی تازگی دارند.**بیان آراسته و**

شاعرانه یکی دیگر از شیوه های بازتاب اخلاقیات در گلستان است که این شیوه بیشترین کاربرد را در گلستان دارد؛ زیرا در اکثر حکایات گلستان، سعدی یا از زبان خودش و یا از زبان یکی از شخصیت های داستان برای فهم بیشتر و بهتر مضمون حکایات و برای زینت بخشیدن به کلام خویش ابیات شعری را ذکر می کند که جنبه ی مثل دارند.و روش دیگری که سعدی برای بیان اخلاقیات بکار می برد **بیان مبتنی بر تلمیح و اقتباس** است که بیشترین اقتباس او تضمین از آیات قرآن و احادیث است.به عبارت دیگر اگر تأملی در حکایات داشته باشیم درخواهیم یافت که مضمون بیشتر حکایات گلستان برگرفته از قرآن و احادیث دینی است.

منابع

۱. قرآن کریم (۱۳۸۳). ترجمه مهدی الهی قمشه ای. تهران: صبا.
۲. اسلامی، سید حسن (۱۳۸۳). اخلاق نقد. قم : معارف.
۳. امامی، نصرالله (۱۳۷۷). مبانی و روشهای نقد ادبی. تهران : جامی.
۴. تهرانی، علی (۱۳۷۳). اخلاق اسلامی. مشهد : کانون نشر کتاب.
۵. جرجانی، منصور (۱۳۸۶). مقدمه ای بر اخلاق. مشهد : رستگار.
۶. دیچز، دیوید (۱۳۷۳). شیوه های نقد ادبی. ترجمه محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات علمی.
۷. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲). آشنایی با نقد ادبی. چاپ دوم. تهران: سخن.
۸. سعدی، شیخ مصلح الدین (۱۳۸۹). گلستان سعدی. به تصحیح غلامحسین یوسفی. چاپ نهم. تهران: خوارزمی.
۹. شمیسا، سیروس (۱۳۸۲). سبک شناسی نثر. چاپ هفتم. تهران: میترا.
۱۰.شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). نقد ادبی. چاپ چهارم. تهران: فردوس.
۱۱.طوسی،نصیرالدین (۱۳۶۰). اخلاق ناصری. تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری. چاپ دوم. تهران: خوارزمی.
۱۲. فایول،روژه (۱۳۷۴). نقد ادبی در فرانسه از قرن شانزدهم تا عصر حاضر. ترجمه علی اصغر سید یعقوبی. تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.
۱۳. فرامرز،احمد و همکاران (۱۳۹۰). ارمغان نقد. تهران: خانه کتاب.
۱۴. مک کی، رابرت (۱۳۸۵). ساختار داستان:ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.
۱۵. میرصادقی،جمال (۱۳۶۷). عناصر داستان. چاپ دوم. تهران: شفا.
۱۶. نراقی، محمد مهدی (۱۳۸۶). جامع السعادات. چاپ هفتم. جلد اول. قم: اسماعیلیان

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

توصیف و تصویر سازی طلوع و غروب خورشید در شرفنامه نظامی

وحید علی بیگی سرهالی[۱]
ام‌البنین نیکخواه نوری[۲]

چکیده.
توصیف و تصویرسازی از عناصر مهم در ادبیات به شمار می‌رود تا به کمک صورخیال، زیباترین اتفاقات روزمره را با بیانی دلنشین به تصویر بکشد. توصیف طلوع و غروب خورشید از مبانی انکار ناپذیر برای مخیل انگیز کردن آثار ادبی است که شاعری همچون نظامی در کتاب شرفنامه، نهایت دقت و تامل را در آن به کار بسته و به کمک عناصر متنوعی سعی در ترغیب خوانندگان به سروده خویش نموده است. وی با به کارگیری رنگهای موجود در طبیعت و استفاده از عناصر غنایی، طلوع و غروب خورشید را به نحو احسن به تصویر می‌کشد و با کمک عناصر اشرافی و بهره بردن از سنگها و جواهرات قیمتی، طلوع و غروب آفتاب را به شکلی زیبا ترسیم می‌کند. نظامی در ادامه با بهره‌گیری از عناصر حماسی و مادی و نیز کمک گرفتن از تشبیهات و استعارات حیوانی و انسانی، زیباترین تصویر سازی ها را در وصف طلوع و غروب خورشید به انجام رسانیده است که استفاده وی از عناصر حیوانی و استعارات انسانی به مراتب بیش از سایر مقولات بوده و همچنین کمترین بهره وی از تصویرسازی در عناصر غنایی و رنگها صورت پذیرفته است. این پژوهش با روشی تحلیلی و توصیف ابیات مستخرج شده از کتاب مذکور به کمک منابع کتابخانه‌ای به انجام رسیده استَ که در آن توصیف و تصویر سازی نظامی را در موضوع مورد بحث با واکاوی دقیق برای مخاطبان شرح داده‌ایم.

کلیدواژگان: شرفنامه، توصیف ، تصویر سازی، طلوع و غروب، نظامی گنجوی.

---

[۱]دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه. (نویسنده مسئول)
vahid.sarhali@gmail.com
[۲]دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد. واحد زاهدان
Nikkhahe.noori1393@gmail.com

مقدمه.

توصیف و تصویر سازی از عناصر مهمی است که شاعران و نویسندگان با بهره‌گیری از آن، مخاطبان بیشتری را برای مطالعه آثارشان ترغیب می‌کنند و با کمک بیانی زیبا، به خلق آثاری شگفت انگیز دست می‌زنند«زیبایی بیان تا حدی اهمیت دارد که عالی ترین هدف هنر است»(تولستوی، ۱۳۵۳: ۲۸). و این هنر جز با توصیف به ثمر نخواهد نشست. زیرا «توصیف یکی از شیوه های بیان است که در بیان مسائل، ظرفیتی چشمگیر دارد»(محمدی، ۱۳۸۰: ۱۲۱). هر گونه توصیف و تصویرسازیی که در آثار نویسنگان و شاعران نقش می‌بندد، بیان‌گر تجربه‌های عاطفی و احساسی آن در زندگی روزمره است. بنابراین می‌توان گفت که توصیف جهان پیرامون و تصویر سازی خلاقانه هر شاعر و یا نویسنده ریشه در شخصیت و نگاه وی به جهان پیرامون دارد. بررسی تصاویری که در آثار آنها وجود دارد علاوه بر آن که بخشی از ارزش های بلاغی و هنری یک اثر را بازگو می‌کند، رابطه نزدیکی با نوع سبک‌شناسی اثر دارد که می‌توان حتی از لحاظ جامعه شناختی و روانشناختی بررسی شود.

استفاده از صنایع بدیعی در ایجاد تصویر سازی از نکاتی است که شاعران با بهره‌گیری از آن توصیفات زیبایی را خلق نموده‌اند. بنابراین باید گفت«استعاره پردازان ایرانی به خوبی توانسته اند با بهره‌گیری از قدرت استعاره، سخنان ساده و گاه مکرر خود را به صورت هایی فاخر و جذاب بیان کنند . در این طرز بیان، قدرت و شکوه کلام بیش از هر چیز از استعاره مایه می‌گیرد.»(فتوحی رود معجنی ، ۱۳۸۵: ۹۵) . در میان شاعرانی که تصویر سازی‌های زیبایی را با استفاده از استعاره و تشبیه به ارمغان آورد، می‌توان به نظامی اشاره کرد. وی در آثار منظوم خویش از تخیلاتی استفاده نموده که نشان از قدرت خلاقیت وی در تصویر سازی دارد، زیرا« قدرت شعر در این است که شاید با یک کلمه، نیرویی را در ذهن می‌چکاند که خیال را به تصویر برمی‌انگیزد»(هاوکس، ۱۳۷۷: ۷۲) «در روزگار نظامی(قرن ششم)و در حوزه‌ی شمال غربی ایران، سبک آذربایجانی در شعر رایج بود از لحاظ ادبی شعر آذربایجانی از بدیع لفظی خصوصاً انواع جناس و از بدیع معنوی خصوصاً انواع ایهام سود می‌برد و به تشبیه و استعاره نیز توجه وافر دارد»(شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۴۳) .«نظامی در تصویر جزئیات و نیروی تخیل دقت در وصف و ایجاد مناظر رائع و ریزه کاری در توصیف طبیعت و اشخاص و احوال و به کاربردن تشبیهات و استعارات مطبوع و نو در شمار کسانی است که بعد از خود نظیری نیافته است».(صفا، ۱۳۷۲.ج۲: ۸۰۸) . «بسیاری از منتقدان و اهل ادب نظامی را در هنر نمایی با انواع صور خیال، کم نظیر یا بی‌نظیر دانسته‌اند مانند این دیدگاه که: نظامی استاد بی بدیل استعاره است» (شمیسا، ۱۳۸۰:

۱۶۱). وی در انواع توصیف و به خصوص طلوع و غروب خورشید به خوبی از انواع صور خیال استفاده کرده و در این راه تا حدودی نیم نگاهی به فردوسی داشته است، اما تفاوت نظامی با فردوسی در به کار بردن انواع صور خیال برای توصیف و تصویر سازی در این است که« حکیم طوس با هوشیاری عجیبی نقش های مختلف هر یک از انواع صور خیال را می‌داند، او نیک می‌داند که جای تشبیه کجاست و جای استعاره،کجا ...او این نکته را به خوبی دریافته ولی دیگر حماسه سرایان اغلب متوجه آن نشده اند و با لبریز کردن شعر خود از تشبیه و استعاره، زمینه حماسی را از آن برگرفته اند»(شفیعی،۱۳۷۵: ۴۴۵- ۴۴۷). این نکته در شعر نظامی کاملا مشهود است و توصیفاتی که در شرفنامه به انجام رسانده، به دلیل وجود همین تشبیهات و استعارات دشوار، زمینه حماسی را تا حدودی از این کتاب زدوده است؛ اما باید گفت که اهمیت استفاده از انواع استعارات در آثار شاعران بر کسی پوشیده نیست زیرا «استعاره یک زینت نیست بلکه ابزاری شناختی است که هم زمان، هم منشأ وضوح و هم منشأ معماست» (اکو، ۱۳۸۳: ۶۷).علت اینکه نظامی از انواع استعارات و تشبیهات دشوار در خلق توصیفات و تصویر سازی‌های خلاقانه سود جسته، ترکیب انواع عناصر در شعرش است و« این همان قوه ترکیب کننده سحرآمیزی است که ایجاد توازن و وابستگی بین صفات متضاد می‌کند»(فاطمی،۱۳۶۴: ۱۷). علت همین امر نیز عدم تقلید از دیگران است.«در حقیقت این توجه به ابداع و عدم تقلید به پیروی از یک روایت موجود مدون، نظامی را خیلی بیشتر از فردوسی مجال هنرنمایی داده است و تا حدی سبب گشته که داستان‌های او از تشبیهات تازه و استعارات لطیف مشحون گردد و شاعر با مجالی گشاده به ابداع خیالات و ایجاد تعبیرات بپردازد»(زرین کوب، عبدالحسین،(۱۳۷۹: ۲۰۲).با توجه به توضیحاتی که بیان شد توصیفات و تصویر سازی های نظامی درباره طلوع و غروب آفتاب با استفاده از انواع صور خیال در شرفنامه وجود دارد که در این پژوهش به شرح و توضیح آنها پرداخته‌ایم.

مسئله و فرضیه پژوهش:

با توجه به اثرگذاری توصیفات مختلف برای ایجاد فضای موجود در کتابهای حماسی همچون شاهنامه و نگاه موردی به تصویرسازی طلوع و غروب خورشید با رنگ و بوی حماسی در آثار فوق و نیز قدرت خلاق نظامی در توصیفات گوناگون و تصویرسازی‌های متنوعی که در زمینه‌های مختلف در دیگر آثارش به انجام رسانیده، این مسئله به ذهن متبادر می‌شود که آیا نگاه وی به توصیفات و تصویرسازی در زمینه طلوع و غروب خورشید در شرفنامه به عنوان یک اثر حماسی به چه صورت بوده است، که در پایان با بررسی

طُرُق مختلف از کتاب مذکور، توصیفات و تصویرسازی‌های نظامی به کمک عناصر گوناگون به کمک شواهد مثال از شرفنامه بررسی و تنوع آن برای مخاطبان به اثبات رسیده است.

پیشینه پژوهش:

۱. نجمه نظری، معصومه مظفری(۱۳۸۹).« مقایسه شاهنامه با خسرو و شیرین».مجله مطالعات زبانی بلاغی. سال یکم. پاییز و زمستان.شماره دو.

۲. یلمه‌ها، احمدرضا.(۱۳۷۷). « طلوع و غروب در شاهنامه فردوسی». مجله کیهان فرهنگی. شماره ۱۴۳.تیر ماه.

با توجه به پیشینه مقاله حاضر، مشاهده می‌کنیم تاکنون درباره‌ی موضوع این تحقیق، پژوهش جامعی صورت نگرفته و این مقاله دارای نوآوری کاملی است.

ضرورت پژوهش.

از آنجا که در آثار حماسی، تصویرسازیهایی در طلوع و غروب آفتاب با رنگ و بوی حماسی مشاهده می‌شود لذا بر خود لازم دانستیم تا این ویژگی نیز در شرفنامه که خود یک اثر حماسی از شاعری غناسُرا است، مورد تحقیق قرار بگیرد. تا نحوه توصیفات و تصویرسازی-هایی درباره موضوع مورد بحث در این اثر حماسی مشخص شود.

۱. رنگ ها

اولین مبحثی که در تصویرسازی نظامی از طلوع و غروب خورشید وجود دارد، مبحث رنگ است.

«رنگ از مهم‌ترین پدیده‌ها و عناصری است که تصویر ادبی را تشکیل می‌دهد؛ چرا که با تمام زمینه‌های زندگی ارتباط محکم دارد و با علوم طبیعی، روان‌شناسی، دین، فرهنگ، ادب، هنر و اسطوره سخت در ارتباط است». (الشریف، ۱۹۷۴: ۱) «بررسی دقیق آثار ادبی، نشان می‌دهد که به کارگیری رنگ در آثار ادبی با همه‌ی زمینه‌های ساختاری و بلاغی متن ادبی، ارتباطی تام دارد.» (عصفور، ۲۰۰۳: ۲۸۱) «بنابراین عنصر رنگ به عنوان گسترده‌ترین حوزۀ محسوسات انسان در تصویرهای شاعران سهم عمده‌ای دارد و از قدیم-ترین ایّام مجازها و استعاره‌های خاصّی از رهگذر توسعه دادن رنگ در غیر مورد طبیعی خود وجود داشته است چنانکه بسیاری از امور معنوی که به حس زیبایی در نمی‌آیند با صفتی که از صفات رنگهاست، نشان داده شده‌اند». (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۷۴). با توجه به اهمیت رنگها در آثار ادبی، باید گفت که بهره‌گیری نظامی از عناصر غیر مادی و انتزاعی نظیر رنگها در توصیف و تصویرسازی طلوع و غروب آفتاب در شعرش، جلوه خاصی یافته است، اما این تصویرسازی‌ها در شرفنامه نسبت به سایر سروده‌هایش نمود کمتری پیدا کرده است. نظامی در توصف صبح این چنین از عناصر رنگها استفاده کرده است:

برآسود تا صبحدم بر دمید سپیدی شد اندر سیاهی پدید

(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۹۶)

همانگونه که می‌بینیم، وی در توصیف و تصویر سازی طلوع آفتاب به رنگ «سپیدی» صبح و «سیاهی» شب توجه خاصی دارد و طلوع آفتاب و دمیدن صبح را با ناپدید شدن سیاهی شب در دل سپیدی صبح بیان می‌کند، وی با یک شگرد خاص بیانی، نحوه پدیدار شدن صبح را با استفاده از رنگ سیاهی و سپیدی برای مخاطبان به تصویر می‌کشد. لازم به ذکر است که اینگونه توصیف از خورشد و توجه به روشنایی و سپیدی آن ریشه در نمادشناسی ایرانیان دارد.« از دیدگاه نمادشناسی نیز ایران سرزمین سپند روشنی، سرزمین روز است. از این روی ایرانیان فرزندان روزند، روشنایی و روز نشانه های راز و ارائه‌ی بهروزی و شادمانی و گشایش در کارند».(کزازی، ۱۳۷۶: ۱۶۹)

وی در جایی دیگر به کمک استعاره و جانبخشی به خورشید، آن را همانند انسانی تصور می‌کند که با پدیدار شدن سرش از پشت کوه، باعث شستن قبای سیاه شب شده و رنگ نیل«کبودی» و سیاهی را از دامان روز زدوده است.

چو خورشید برزد سر از سبز میل فرو شست گردون قبا را ز نیل

(نظامی، ۱۳۷۶: ۴۵۰)

تصویر سازی و توصیف نظامی با استفاده از رنگ‌ها در بحث غروب آفتاب نیز در نوع خود جالب توجه است. وی با استفاده از عناصر رنگ‌ها این چنین به تصویر سازی غروب پرداخته است:

چـو گلنارگون کسوت آفتاب کبودی گرفت از خُم نیل آب

نگهبان این مـار پیکر درفـش زر انـدود بـر پرنیـان بنـفـش

(همان، ۱۱۸)

در بیت فوق، نظامی با تشبیه دریا به آب «کبود رنگ» و این مسئله که آفتاب بر حسب معروف در آب دریا غروب می‌کند، خورشید را به جسمی مانند کرده که در خُم کبود رنگ فرو رفته و آن رنگ «سفیدی» و درخشانی او به رنگ کبودی و تیره مبدل گشته است. وی در ادامه با تشبیه آسمان به پرنیان بنفش و توصیف آن به مار پیکر بودن، دو رنگ «سیاه» و «سفید» بودن آسمان را مدنظر داشته که با یک تصویر سازی زیبا رنگ زرد ستارگان را در برابر مخاطبان قرار می‌دهد که در آن ستارگان همانند زر بر آسمان پاشیده شده اند.

نمونه‌ای دیگر از اینگونه توصیف غروب و توجه به رنگ آن در بیت زیر مشاهده می‌شود:

چو روز سپید از شب زاغ رنگ برآمد چو کافور از اقصای زنگ

(نظامی، ۱۳۷۶: ۳۲۵)

همانگونه که باز هم مشاهده می‌کنیم توجه به رنگ«سپیدی» صبح و رنگ کافور و نیز رنگ«سیاهی» پرنده زاغ و وجه شبه آن برای شب بسیار قابل توجه است.

۲. عناصر غنایی

منظور از عناصر غنایی، مضامینی است که معمولا در شعر غنایی مشاهده می‌شود.«شعر غنایی بیانگر عواطف و احساسات شخصی شاعر است»(رزمجو، ۱۳۷۲: ۱۱).از این رو نظامی در وصف طلوع و غروب خورشید،عواطف خود را به کار می‌بندد و تصویر سازی های بی‌نظیری را ارائه می‌دهد. بهره گیری وی از عناصر غنایی در توصیف طلوع و غروب خورشید در شرفنامه، از مواردی است که می‌تواند در نوع خود دارای اهمیت خاصی باشد، زیرا وی در یک اثر حماسی از توصیفات و تشبیهاتی استفاده نموده است که یادآور افکار و سبک غنایی نظامی در دیگر آثارش است.

وی در توصیف صبح و طلوع آفتاب، خورشید را به شاه چین مانند می‌کند و در ادامه آسمان را به دریای عدن تشبیه کرده (که جواهرات آن بسیار معروف است) که در آن جواهر زرین خود را که همان ستاره ها هستند را با دینار که همان خورشید است معاوضه می‌کند و تصویری بسیار زیبا را از طلوع آفتاب بیان می‌کند:

که چون صبح را شاه چین بار داد عروس عدن سر به دینار داد

(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۹۸)

در بیت بالا مشاهده می‌کنیم که شاه ،عروس ، جواهرات و دینار از عناصری هستند که معمولا در ادبیات غنایی بیشترین کاربرد را دارند. همچنین در بیتی دیگر نظامی در توصیف طلوع خورشید از عناصری مانند خاتون، خلخال و زر استفاده نموده است که یاد آور بن مایه های عناصر غنایی است:

چـو خاتون یغـما به خلخال زر ز خـرگـــاه خـلّـخ بـــرآورد زر

جهانی چو هندو به دود افگنـی چو یغما و خلخ شد ازو روشنی

(همان،۳۷۰)

در بیت بالا نظامی صبح را به خاتون یغما و خورشید را به خلخال زر تشبیه کرده است و در ادامه آسمان را به خرگاه خلخ مانند می‌کند که در هنگام دود افگنی ظلمت شب

که همچون هندویی سیاه است،آسمان همچون خرگاه خلخ پر از لعبت سپید و روشن شده است.در این دو بیت توجه به خلخال و خرگاه و تشبیه ستارگان به لعبتان سفید و زیبا رو و نیز مانند کردن آسمان به خلخ که به داشتن زیبا رویان مشهور است، یادآور مضامین غنایی است. نظامی از مضامین غنایی برای تصویر سازی غروب آفتاب نیز به خوبی بهره جسته است. وی با تشبیه شب به زلف سیاه و مانند کردن ستارگان به گل یاسمن و توجه به زیبایی منحصر به فرد آنها، این چنین به خلق توصیفی زیبا دست زده است:

چو زلف شب از حلقه عنبری　　سمن ریخت بر طاق نیلوفری

(همان، ۳۲۴)

توجه به زلف و حلقه عنبرین و خوشبوی ان و نیز استفاده از مضامینی مانند سمن ریختن بر طاقچه کبود رنگ، یاد آور مضامین غنایی است. وی در بیت زیر نیز با استفاده از مضامینی نظیر عروس که بیشتر در متون غنایی به چشم می‌خورد، این چنین به تصویر سازی غروب اقدام نموده است:

چو ترک حصاری ز کار اوفتاد　　عروص جهان در حصار اوفتاد

(همان، ۳۶۹)

۳. عناصر اشرافی

از دیگر مضامینی که نظامی در توصیف طلوع و غروب خورشید از آنها استفاده نموده است، مضامینی با محتوای اشرافی و استفاده از سنگ‌ها و اشیاء قیمتی است. «استفاده عناصر اشرافی ابتدا در شعر شاعرانی همچون، ازرقی نمود پیدا کرد که به صورت اغراق آمیزی، چیزهایی را که تقریبا محال بود زرین باشند را به صورت عناصر اشرافی تشبیه می‌کرد»(شفیعی، ۱۳۷۵: ۳۰۱).این شیوه تصویر سازی سپس در دیوان سایر شعرا مورد استفاده قرار گرفت که می‌توان به نظامی اشاره کرد. اما باید گفت که شیوه نظامی در این راستا با شاعران مورد بحث کاملا متفاوت است و وی هر تشبهی که از عناصر زرین و گرانبها انجام داده، کاملا صحیح و نمونه‌های زیر گواه مطلب فوق است.

وی با تشبیه «خورشید» به «یاقوت ناسفته» و جاندار انگاری آسمان که به ساختن تاجی از جنس یاقوت همت گماشته تا آن را بر سر آسمان بگذارد، اینگونه تصویری زیبا از طلوع خورشید را به نمایش گذاشته است:

چو یاقوت ناسفته را چرخ سفت　　جهان گشت با تاج یاقوت جفت

(نظامی،
۱۳۷۶: ۳۹۷)

نظامی در جایی دیگر در شرفنامه باز هم عناصر اشرافی و قیمتی را برای وصف طلوع خورشید به کار می‌گیرد و با تشبیه آسمان به «طاق فیروزه رنگ» و توصیف خورشید به «یاقوت درخشان»، اینگونه به وصف طلوع آفتاب پرداخته است:

دگر روز کین طاق پیروزه رنگ برآورد یاقوت رخشان ز سنگ
(همان، ۴۵۳)

از دیگر تصویرسازی‌هایی که در شرفنامه در این مبحث قابل توجه است، تشبیه آسمان شب به قیر سیاه است که نظامی با یک ذهن خلاق و بهره‌گیری از تصاویر ذهنی خویش، خورشید را به «گوهری»مانند می‌کند که آسمان آن را از دریای شبی که همچون قیر سیاه و تاریک است، بیرون می‌کشد:

چنین تا یکی روز کاین چرخ پیر برآورد گوهر ز دریای قیر
(همان، ۴۵۵)

دیگر عنصر اشرافیی که نظامی از آن در تصویر سازی طلوع خورشد استفاده نموده است، «گنج قارون» است. او با تشبیه روز به «فردوس پاک» و توصیف خورشید به «گنج قارون»، تصویری بی‌نظیر را خلق کرده است که در آن با روشن شدن هوا و سپید شدن روز، خورشید همچون «گنج قارون» از دل خاک سر بر می‌آورد و نمایان می‌شود:

فروزنده روزی چو فردوس پاک برآورده سر گنج قارون ز خاک
(همان، ۳۲۵)

نکته قابل توجه در این بیت این است که این طلوع خورشد به احتمال فراوان در صحرا یا بیابانی اتفاق افتاده است که هنگام برآمدن آفتاب کاملا با زمین تقارن پیدا کرده و خود شاعر نیز به عنوان شخص نظاره گر بر آن اشراف کامل دارد.

نکته قابل تامل در این بخش این است که نظامی در شرف نامه برای بیان غروب خورشید از عناصر اشرافی استفاده نکرده و تنها در مبحث طلوع خورشید از آن استفاده کرده است.

۴. عناصر حماسی

اصلی ترین و مهمترین مبحثی که در تصویر سازی طلوع و غروب خورشید در شرفنامه به چشم می‌خورد توصیف آن با استفاده از عناصر حماسی است زیرا که کتاب مذکور یک کتاب حماسی بوده و اهمیت موضوع فوق به همین خاطر است. «حماسه از جنگ‌های ملی علیه نیروهای مهاجم خارجی و نیروهای وهم‌انگیز و خرابی‌آور طبیعی سخن می‌گوید و بازتاب آرمان و کوشش‌های یک ملّت در حال تشکّل یا دفاع است». (مهرور، ۱۳۷۷:

۱۷). « بنابراین رسالت شعر حماسی که در ساختاری روایی بیان می‌شود و درباره رفتار و کردار پهلوانان و رویدادهای قهرمانی و افتخارآمیز در جهان باستانی یک ملّت سخن می‌گوید.»(مختاری، ۱۳۶۸: ۲۱). اما گاهی اوقات دیگر شاعران برای جذب بیشتر مخاطبان به آثارشان، از عناصر دیگر حماسی بحث می‌کنند و توصیفات و تشبیهات خود را بر پایه شعر حماسی نظیر اسباب و ملزومات مورد استفاد در این نوع سرایش به انجام می‌رسانند که نظامی در شرفنامه اینگونه عمل کرده، هر چند خود کتاب مذکور نیز دارای ماهیتی حماسی است.

نظامی با استفاده از عناصر و لوازم حماسی این گونه به توصیف طلوع خورشید اقدام نموده است:

سپیده چو سر برزد از باختر سپاهی به خاور فرو برد سر

(نظامی، ۱۳۷۶: ۴۶۰)

وی با تشبیهی زیبا تعدد ستارگان را به «سپاهی» مانند می‌کند که با روشن شدن آسمان در افق محو شده و یک توصیف زیبای حماسی را به تصویر می‌کشد.

نظامی در جایی دیگر هنگام سحر را به« لشکری» مانند کرده که «عَلَم و بیرق» خود را برافراشته و جهان بر وجود شب قلم نابودی می‌نگارد که در آن دماغ و مغز زمین که سودای شب را در سر می‌پروراند و از سرسام به خواب رفته بود، با آن« هجوم سپاه« سحر و گرمای آفتاب بیدار می‌شود:

سپاه سحر چون عَلَم برکشید جهان حرف شب را قلم درکشید

دماغ زمین از تف آفتاب به سرسام سودا درآمد ز خواب

(همان، ۴۷۳)

بنابراین همان‌گونه که در ابیات بالا مشاهده شد، نظامی از عناصر حماسی همچون، «عَلَم و سپاه» برای بیان طلوع آفتاب استفاده کرده است که همین مضمون نیز در ابیات زیر کاملا مشهود است.

زمین فرش سیفور چون در نوشت برآورد سر صبح با تیغ و طشت

بدان تیغ کز طشت بنمود تاب سرافگنده تیغ گشت آفتاب

(همان، ۴۳۶)

وی با یک تصویر سازی ناب صبح را همچون «افسری» تصور نموده است که با شمشیر و طشت به سراغ خورشید رفته و با بریدن سرش، آن را در طشت آسمان قرار داده است که در این ابیات توجه به رنگ سرخی آفتاب تصویر سازی بریدن سر و غرق خون نمودن آن بسیار جالب است.

نکته قابل توجه در این مبحث این است که نظامی در توصیف غروب آفتاب از عناصر حماسی استفاده نکرده است.

۵. عناصر مادی و طبیعی

بهره‌گیری از عناصر مادی و طبیعی به جای عناصر انتزاعی از دیگر عناصر تصویر سازی و توصیف در شعر است. در توصیف طبیعت باید گفت که «بشر در طبیعت همان چیزی را می‌بیند که خودش هست و فقط در صورتی به درون معانی باطنی طبیعت نفوذ می‌کند که قادر باشد تا به اعماق درونی خویش نفوذ کند و از این که صرفاً بر حواشی وجود خویش تکیه کند دست بر دارد» (نصر ،۱۳۸۳: ۱۲۶). نظامی از این ویژگی نهایت استفاده را کرده و در توصیف طلوع خورشید با استفاده از عناصر طبیعی در اعماق دلها نفوذ کرده و به تصویرسازی در شرفنامه اقدام کرده است.

نظامی خورشد را به یک عنصر طبیعی«گل سرخ» تشبیه کرده که در آسمان طاق مانند جلوه‌گری نموده و با حالت نیکویی و مبارکی بر آسمان پدیدار گشته است:

سحرگه که آمد به نیک اختری گل سرخ بر طاق نیلوفری

(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۱۸)

تشبیهی دیگر از نظامی درباره طلوع آفتاب اینگونه در شرفنامه دیده می‌شود:

چو روز دگر چشمه آفتاب برانگیخت آتش ز دریای آب

(همان، ۱۲۵)

در این بیت نیز با استفاده از عناصر مادی و تشبیه آفتاب به «چشمه روشن» و توصیف آسمان به «دریای آب»، یک تصویر بسیار زیبا را در برابر خواننده ایجاد نموده است که در آن آفتابی که همچون «چشمه روشن» و به لحاظ سرخی و گدازندگیش، آتش را از «دریای آب»(اسمان) پدیدار می‌کند؛ طلوع آفتابی را بیان کرده که مخاطبان به خوبی آن را تصور می‌کنند. نمونه دیگری که در توصیف طلوع آفتاب با کمک عناصرمادی درشرفنامه دیده می‌شود، بیت زیر است:

سحرگه که مشکین پرند طراز به دیبای عودی بدل گشت باز

(همان، ۵۰۵)

در بیت فوق نیز نیز سیاهی پیش از طلوع آفتاب را به «دیبای پرندین مشکی رنگ» مانند کرده و سفیدی بعد از طلوع آفتاب را به «دیبای عود» که رنگش تیره است مانند کرده و توصیفی زیبا از طلوع آفتاب را به نمایش گذاشته است. همین تصویر سازی با کمک عناصر مادی در توصیف غروب نیز به خوبی جلوه گر است. نظامی روز را به یک «آتشی» مانند می‌کند که در هنگام خاموشیش تمامی جهان را به دود سیاه آگنده کرده است و می‌گوید:

که چون اتش روز روشن گذشت　　پر از دود شد گنبد تیز گشت

(همان، ۲۰۸)

نمونه دیگری از تصویر سازی نظامی به کمک عناصر مادی در بیت زیر کاملا مشهود است:

چو شب زیور عنبرین ساز کرد　　سر نافه مشک را باز کرد

(همان، ۲۹۹)

وی شب را به «زیوری عنبرین» تشبیه می‌کند که هنگام فرا رسیدنش، «نافه مشک» خود را باز می‌کند و تمام جهان در تاریکی فرو می‌رود. توصیف نظامی از شب به «نافه مشکین» باز کردن به خاطر رنگ سیاه مُشک است که غروب آفتاب را به خوبی به تصویر می‌کشد. نمونه دیگری از توصیف شب و غروب آفتاب در شرفنامه نظامی با کمک عناصر مادی، در بیت زیر به چشم می‌خورد.

چو شب قفل پیروزه برزد به گنج　　ترازوی کافور شد مشک سنج

(همان، ۴۶۵)

وی شب را به انسانی مانند کرده که «قفل فیروزه رنگ» خود را بر آسمان می‌زند و روز سفید را به «ترازوی کافور» مانند کرده که در آن به وزن کردن «مشک» می‌پردازد. در این تشبیه توجه به عناصر مادی همچون، «ترازو و قفل» بسیار جالب توجه است و در ادامه مد نظر قرار دادن رنگ سفیدی «کافور» برای روز و سیاهی «مُشک» برای شب از دیگر نکات قابل توجه در این توصیف است.

نظامی در جایی دیگر شب را به «مُشکی» سیاه مانند می‌کند که سفیدی و روشنایی روز همچون «عُود» در برگرفته و آن را محو نموده است:

چو آمد شب، آن نیم روشن دیار　　سیه مُشک بر عود کرد اختیار

(همان، ۵۰۴)

۶. عناصر حیوانی

از دیگر مباحثی که در تصویر سازی طلوع و غروب آفتاب در شرفنامه به چشم می‌خورد، توصیف به کمک عناصر حیوانی و جاندار است. استفاده از حیوانات از دیر باز در ادبیات نقش چشمگیری داشته و شاعران و نویسندگان برای درک بهتر و القای بیشتر محتوا به

مخاطبان، از کاربرد حیوانات در آثار خود بهره جسته‌اند. اما باید توجه داشت که بهره گیری از عناصر حیوانات در این پژوهش به معنای عام آن، فابل نیست. بلکه تشبیهی است که در آن صورت گرفته و نظامی در این کار مهارت والای خود را نشان داده است.
وی در بیت زیر این چنین طلوع آفتاب را بیان کرده است:

چو صبح از دم گرگ بر زد زبان بـه خفتن درآمـد سگ پاسبـان
خـروس غنوده فرو کوفت بـال دهل زن بـزد بـر تبـیـره دوال
(همان، ۹۴)

وی در ابیات بالا با تشبیه صبح کاذب به «دُم گرگ» و این نکته که «سگ پاسبان» بر حسب عادت به خواب رفته، از «خروس» سخن به میان می‌آورد که با بانگ زدن و آواز خواندن، نوید طلوع آفتاب را می‌دهد.
نظامی در جایی دیگر آفتاب را به «طاووسی» مانند می‌کند که با خرامیدن در مشرق، سرش را از طاق فیروزه رنگ آسمان بالا آورده و خود را نمایان ساخته است:

سحرگه که طاوس مشرق خرام برون زد سر از طاق فیروزه فام
(همان، ۴۱۵)

این ارتباط میان «خورشد و طاووس» به جهت تشابهاتی است زیرا «بین خورشید و طاووس از جهت جلوه کردن و زیبایی و هفت رنگ بودن نور خورشید، علاقه ی همانندی است» (ثروتیان، ۱۳۸۳: ۳۷).
نمونه دیگری از این تصویر سازی نظامی از طلوع آفتاب با بهره گیری از عناصر حیوانی در زیر مشاهده می‌شود:

دگر روز کاین بور بیجاده رنگ ز پهلوی شبدیز بگشاد تنگ
(نظامی، ۱۳۷۶: ۴۲۴)

همانگونه که مشاهده می‌کنیم وی با تشبیه آفتاب به «اسب بیجاده رنگ» و تشبیه شب به «اسب سیاه(شبدیز)» و نیز تنگ قرار گرفتن «شبدیز(کهکشان)»، عناصر حیوانی را به مدد جسته و تصویری زیبا از طلوع آفتاب را به نمایش گذاشته است.
وی در بیت زیر نیز آفتاب را به یک شخص «ابلق سواری» مانند کرده که بر «اسب دو رنگ» خود سوار است و در آسمان همچون مرغزار، می‌خرامد و نمایان می‌شود.

چو روز آخور صبح ابلق سوار طویله برون زد برین مرغزار
(همان، ۲۲۰)

نظامی در بیت زیر نیز روز را به شاه چین مانند می‌کند که زین آفتاب را بر« اسب» صبح قرار داده و به سرعت در حال عبور است.:

که چون شاه چین زین برابرش نهاد فلک نعل زنگی بر آتش نهاد

(همان، ۱۰۰)

همین بهره گیری از عناصر حیوانی در توصیف غروب خورشید نیز در شرفنامه جلوه خاصی یافته است.

چو شنگرف سودمند بر لاجورد سمور سیه زاد روباه زرد

(همان، ۳۰۰)

وی در بیت بالا با تشبیهی زیبا روز را به «روباهی زرد» تشبیه کرده است که در هنگامه عصر «سموری سیه» را می‌زاید. استفاده از عنصر حیوانی «رویاه زرد» و «سمور سیه» در این بیت کاملا بدیهی است.

نظامی در بیت زیر نیز این چنین با کمک عناصر یاد شده به توصیف غروب آفتاب پرداخته است:

چو گوهر فرو برد گاو زمیـن برون جست شیر سیاه از کمین

برآفاق شد گاو گردون دلیـر بـرآمد ستاره چـو دندان شـیر

(همان، ۹۸)

نظامی در ابیات بالا با تشبیه زمین به «گاو» و فرو بردن گوهر آفتاب به گلو و تشبیه شب به «شیر سیاه»، غروب آفتاب را به تصویر می‌کشد.

توصیف غروب آفتاب با استفاده از عناصر حیوانی در شرفنامه به همین جا ختم نمی‌شود. نظامی در بیت زیر اینگونه به بیان غروب آفتاب پرداخته است:

چو این سبزطاووس جلوه نمای سپید استخوانی ربود از همای

(همان، ۳۳۹)

در بیت بالا آسمان به« طاووسی» تشبیه شده است که استخوان سفید (آفتاب) را از «همای» روز می‌رباید که همین ربودن استخوان(آفتاب) باعث سیاهی جهان و آمدن شب شده است.

نظامی در دو بیت زیر نیز غروب افتاب را به زیبابیی خاصی بیان می‌کند و می‌گوید:

چو در برقع کوه رفت آفتاب سر روز روشن درآمد به خواب

شب تیره چون اژدهای سیاه ز مـاهی برآورد سـر سوی مـاه
(همان، ۴۲۵)

وی در بیت مذکور، آفتاب را در روپوشی از کوه پنهان کرده که هنگام خوابیدن روز، سیاهی شب فرا رسیده است که با توصیف و تشبیه شب به «اژدهای سیاه» غروب خورشید را توصیف می‌کند.

۷. عناصر انسانی

عناصر انسانی در توصیفات بسیار مهم هستند. «محتوای انسانی فی نفسه فاقد معنای ادبی است و صرفاً زمینه را برای عملکرد تمهیدات ادبی فراهم می سازد»((کالر، ۱۳۸۲: ۴۵). و این ذهن خلاق است که از آنها تصویر سازی های زیبایی به انجام می‌رساند. عناصر انسانی در توصیف و تصویرسازی ایجاد کننده استعاره مکنیه از نوع جان بخشی به امور بی‌جان می‌شود. این جاندار انگاری در توصیف و تصویر سازی طلوع و غروب آفتاب در شرفنامه نظامی جایگاه خاصی یافته است.در این مبحث بهره‌گیری از جان بخشیدن به امور مادی و نمودار کردن معنای ادبی برای توصیف طلوع و غروب خورشید از نکاتی است که نظامی از آنها بهره جسته و تصاویر زیبایی را خلق کرده است. وی در بیت زیر با استفاده از عناصر انسانی اینگونه به توصیف طلوع آفتاب پرداخته است:

سپهر از کمین مهر بیرون جهاند ستاره ز کف مهره بیرون فشاند
(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۰۰)

در بیت بالا آسمان را به «دزدی» تشبیه کرده است که با بیرون آمدن از کمین، ستاره از ترس مهره های قیمتی خود را تقدیم او کرده و تمامی آنها را از دست داده است.

نمونه دیگری که در تصویرسازی طلوع آفتاب با استفاده از استعاره مکنیه در شرفنامه به چشم می‌خورد بیت زیر است:

چو خورشید روشن برارد کلاه پدیدار گردد سپید از سیاه
(همان، ۲۰۹)

در بیت بالا نیز نظامی خورشید را به« انسانی» مانند می‌کند که با برداشتن کلاه خویش، سفیدی را از سیاهی بیرون می‌کشد.

توصیف دیگری که بسیار زیبا و در خور توجه است بیت زیر است:

دگر روز کاین روی شسته ترنج چو ریحانیان سر برون زد ز کنج
(همان، ۲۰۵)

در این بیت یک استعاره مکنیه زیبا با توصیفاتی جالب دیده می‌شود، بدین گونه که «روی شسته ترنج» مانند خورشید را در پیش چشم مخاطب قرار می‌دهد و در حالی که دسته هایی از گلِ اشعه خورشید را بر دست گرفته از کنج آسمان بیرون می‌آید و همه جا را روشن کرده است.

نمونه دیگری که در این بخش قابل بررسی است، بیت زیر است.:

چو صبح دوم سر به افلاک زد　　شفق شیشه باده بر خاک زد

(همان، ۳۳۹)

در این بیت، صبح صادق به نانسانی» تشبیه شده است که از «بلندی قد»، سرش بر آسمان ساییده و با نمایاندن چهره‌اش همه جا را روشن نموده است و شفق به واسطه این روشنایی سرخی پیش از طلوع آفتاب را بدرود گفته است.

در بیت زیر نیز اینگونه استفاده از عناصر انسانی و جان بخشی به طلوع آفتاب مشاهده می‌شود بدین صورت که هنگامه سحر را به« انسانی» تشبیه نموده است که قایق آفتاب را به دریای آسمان می‌افکند:

سحرگه که زورق کش آفتاب　　ز ساحل برافگند زورق برآب

(همان، ۳۹۰)

نظامی در جایی دیگر با یک تصویر گری زیبا، صبح را به «انسانی» مانند می‌کند که «روبند خویش» را از روی روز برمی‌دارد و با تشبیه روز به واسطه سپیدی به ختن و نیز مانند کردن شب به خاطر سیاهی به حبش، تصویری زیبا از آزاد کردن روشنایی روز و داغ جزیت نهادن بر آن، صبح را اینگونه وصف می‌کند:

چو صبح از رخ روز برقع گشاد　　ختن بر حبش داغ جزیت نهاد

(همان، ۲۵۵)

در شرفنامه تشبیه صبح به «ساقی» نیز بسیار جالب توجه است. نظامی در یک بیت، صبح را به«ساقی» مانند کرده و با مشبه به قرار دادن آن و توجه به وجه شبه اشعه خورشید، مَی را برای مخاطبان پیش چشم قرار می‌دهد و تصویری زیبا را به نمایش می‌گذارد:

دگر روز کاین ساقی صبح خیز　　ز مَی کرد بر خاک یاقوت ریز

(همان، ۴۴۱)

انسان انگاری نظامی در وصف شب نیز در شرفنامه جایگاه خاصی دارد. وی با تشبیهی زیبا شب را به «دزدی» تشبیه کرده که گوی روشنایی روز را که همان خورشید است، به تاراج برده و ماه را به چراغی مانند می‌کند که بعد از آن دزدی، همه جا را روشن کرده و در ادامه می‌گوید که به خاطر آن دزدی خورشید و به تلافی شب، گوی های نقره‌ای زیبایی را به آسمان می‌دهد:

شب از روز رخشنده چون گوی برد چراغی برافروخت، شمعی بـمرد

بـه تـاوان آن گـــوی زر بـر سـپهـر بسا گوی سیمین که بنمود چـهـر

(همان، ۲۹۶).

وی در جایی دیگر با تصویر سازیی زیبا روز را به «انسانی» مانند کرده که خورشید «چشم» آن است و با قرار دادن میل در سرمه سیاه رنگ شب، خود را در سیاهی آن پنهان کرده و این پنهان شدنش را به فرو رفتن گویی زرین در دریای نیلگون تشبیه کرده است:

چو در سرمه زد چشم خورشید میل فرو رفت گوهر به دریای نیل

(همان، ۳۱۸)

از دیگر مواردی که در این مبحث باز هم به چشم می‌خورد، تشبیه شب به« انسانی» است که با پوششی از پارچه پرند مشکی رنگ خود را نمایان ساخته و این نمایان شدنش با شانه کردن و آراستن زلف سیاهش با ماه و مُشک همراه است:

چو شب جلوه کرد از پرند سیاه رخ و زلف اراست از مشک و ماه

(همان، ۲۵۲)

نظامی در تصویر سازی غروب آفتاب با یک توصیف زیبا، شب را به نسلطانی» تشبیه کرده است که چتر بزرگ سیاه خود را بر سر قرار داده و تمامی جهان به واسطه آن، رنگ سیاهی به خودش گرفته است:

چو سلطان شب چتر بر سر گرفت سواد جهان رنگ عنبر گرفت

(همان، ۳۹۶)

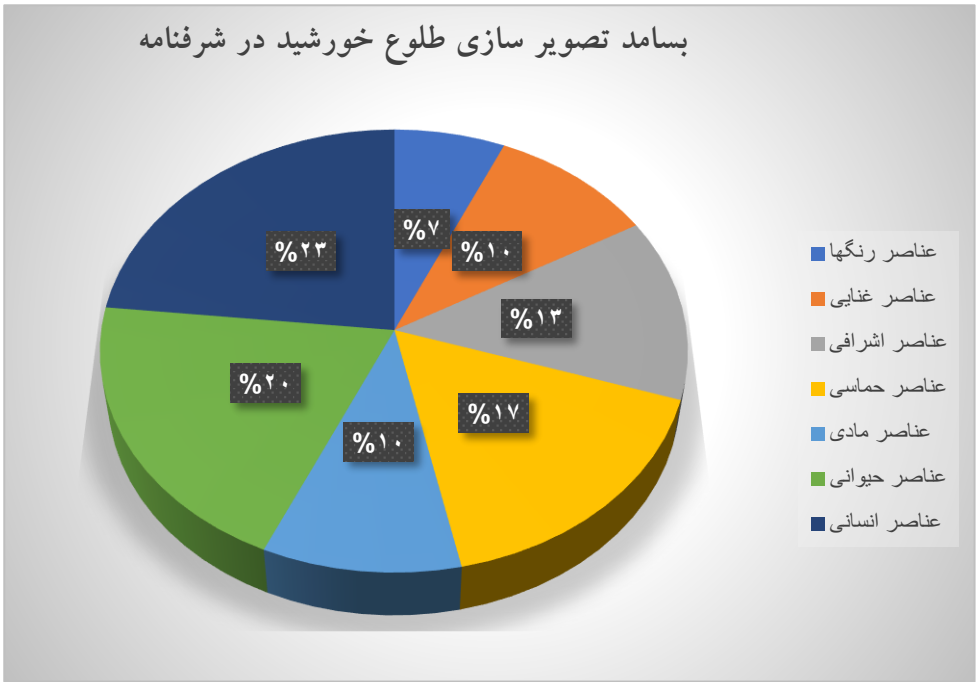
تصویر دیگری که از غروب آفتاب در شرفنامه وجود دارد بیت زیر است:

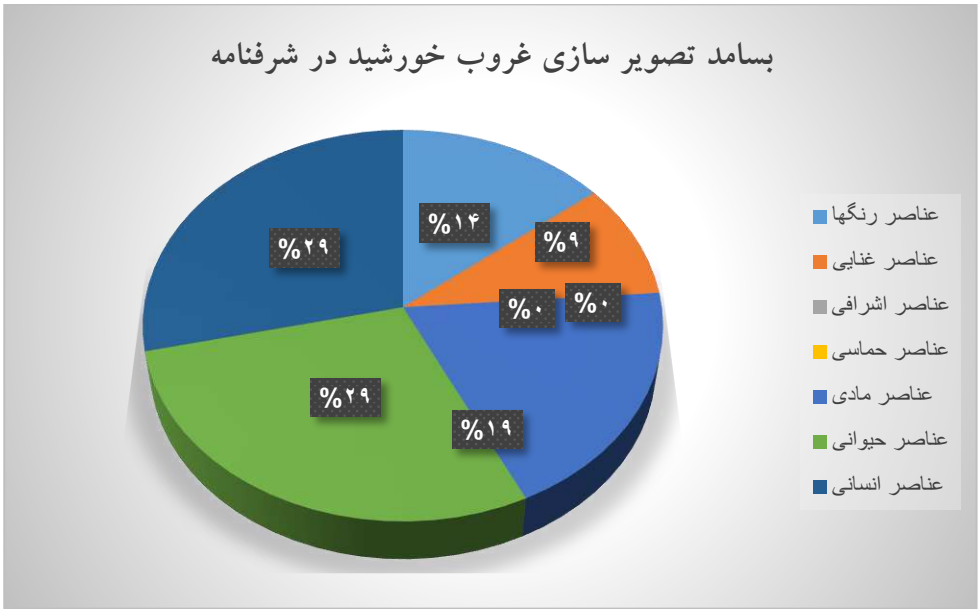
چو شب در سر آورد کحلی پرند سر مه در آمد به مشگین کمند

(همان، ۴۴۹)

در این بیت با «انسان انگاری شب» و قرار دادن پوششی از پرند کحلی، آن را به شخصی تشبیه کرده است که سرمه ماه را با کمن مشکین خود به دام کمند خود گرفتار کرده است و تصویری زیبا را در ذهن مخاطبان ایجاد نموده است.

بسامد استفاده از عناصر گوناگون در توصیف و تصویر سازی طلوع و غروب خورشید





نتیجه.

توصیف و تصویرسازی از مبانی کاربردی و جزء جدانشدنی آثار ادبی است که با کمک آنها و بهره بردن از شیوه بیان زیبا، موجب ترغیب و تشویق دیگران به مطالعه آثار ادبی می‌شود. این اصول ادبی و کمک گرفتن از صور خیال برای بیان توصیفات و تصویرسازی-های عوالم طبیعی در شرفنامه نظامی جایگاه خاصی دارد. وی در توصیف طلوع و غروب خورشید از عناصر گوناگونی استفاده کرده است.بهره بردن از عناصر رنگها و توجه به رنگهایی نظیر سرخی ، سفیدی و سیاهی برای تصویرسازی این امر گویای مطلب فوق است. وی به کمک عناصر غنایی و استفاده از ملزومات آن و همچنین بهره‌گیری از عناصر اشرافی و قیمتی به توصیفاتی دست زده است که در نوع خود جالب توجه است. کمک گرفتن از عناصر حماسی و آوردن مضامینی همچو، سپاه، تیر و .. شکلی حماسی که لازمه کتاب مذکور است را به محتوای آن تصویرسازی های القا نموده است که در ادامه با استفاده از عناصر مادی و تشبیهات خورشید به حیوانات و بهره گیری از استعارات و جانبخشی به آفتاب، نهایت زیبایی را در توصیف مطلب فوق به انجام رسانیده است. نکته قابل تامل در این مورد این است که وی در توصیف طلوع و غروب آفتاب از عناصر رنگها، مادی و حیوانی به میزانی تقریبا برابر استفاده نموده و لی در توصیف غروب خورشید از عناصر اشرافی و حماسی هیچگونه استفاده‌ای به انجام نرسانده است. همچنین باید گفت

که بیشترین تصویر سازی ها در عناصر انسانی و حیوانی صورت گرفته و کمترین آنها در عناصر اشرافی نمود پیدا کرده است که در نمودار این پژوهش کاملا گویا و مشهود است.

منابع

۱. اکو، اومبرتو،(۱۳۸۳). **استعاره، فلسفه و نشانه شناسی، استعاره** ، به کو شش فرهاد ساسانی،تهران: سوره مهر.

۲. تولستوی، لئون.(۱۳۵۲). **هنر چیست**. ترجمه کاوه دهقان. تهران: امیر کبیر. چاپ چهارم.

۳. ثروتیان، بهروز.(۱۳۸۳). **فن بیان در آفرینش خیال**، چ ۱، تهران، امیرکبیر.

۴. رزمجو، حسین.(۱۳۷۲). **انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی**. چاپ دوم. مشهد: آستان قدش رضوی.

۵. زرین کوب، عبدالحسین.(۱۳۷۹). **با کاروان حله**.چاپ۱۲. تهران: نشر علمی.

۶. الشریف، طارق. (۱۹۷۴)، **الشعر والفن التشکیلی**، مجله الموقف الأدبی، العدد۷.

۷. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۷۵) .**صور خیال در شعر فارسی**، انتشارات آگاه، چاپ چهارم.

۸. شمیسا، سیروس.(۱۳۸۰). **سبک شناسی شعر** چ ۷، تهران، فردوس.

۹. صفا، ذبیح ا....(۱۳۷۲) **تاریخ ادبیات در ایران** جلد دوم،چ ۱۲ ، تهران، فردوس.

۱۰. عصفور، جابر.(۲۰۰۳). **النقد الأدبی**، ج۲، ط۱، بیروت: دار الکتب اللبنانیه.

۱۱. فاطمی، سید حسی. (۱۳۶۴). **تصویرگری در غزلیات شمس**، انتشارات امیرکبیر، تهران.

۱۲. . فتوحی رود معجنی، محمود.(۱۳۸۵). **بلاغت تصوی** ، تهران، سخن. چاپ اول.

۱۳. کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). **نظریه ادبی** . ترجمه ی فرزانه طاهری، چ ۱، تهران، نشر مرکز.

۱۴. کزازی، میرجلال الدین. (۱۳۷۶) **رویا، حماسه، اسطوره**. چ ۲، تهران، نشر مرکز.

۱۵. محمدی، عباسقلی.(۱۳۸۰). **رازهای خلق یک شاهکار ادبی**. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

۱۶. مختاری، محمد. (۱۳۶۸). **حماسه در رمز و راز ملی**، تهران: قطره.

۱۷. مهرور، زکریا، (۱۳۷۷)، «اسطوره چیست؟ حماسه کدام است؟»، علوم تربیتی، شماره ۱۳۶/

۱۸. **نسیم تالش**، ۱۳۴۰، شماره ۱۶/.
۱۹. نصر، حسین. (۱۳۸۳)**انسان و طبیعت، بحران معنوی انسان متجدد**، مترجم عبدالرحیم گواهی،
تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلام.
۲۰. نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف.(۱۳۷۶). **شرفنامه**. به کوشش سعید حمیدیان.
تهران: نشر قطره
۲۱. هاوکس، ترنس (۱۳۷۷). **استعاره**، ترجمه فرزانه طاهری، نشر مرکز، تهران

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

نگرش (تطبیقی) هوشنگ ابتهاج و خلیل حاوی به مفهوم زمان

نسرین میرزایی[۱]
وحید علی بیگی سرهالی[۲]

چکیده:
بررسی مفهوم زمان و نگرش شعرا به این پدیده انتزاعی ناشی از قدرت تصورات ذهنی آنان است. در این میان شعرای معاصر بیشتر به این امر توجه نموده‌اند. هوشنگ ابتهاج به‌عنوان شاعر معاصر ایران و خلیل حاوی شاعر معاصر لبنانی نگرش‌های جالب و متفاوتی به این عنصر ذهنی دارند. ابتهاج باآنکه زمان را در قبضه خود دارد اما از آن در هراس است که ترس و وحشتش را از زمان به عواملی حسی معطوف می‌کند و این ترس و دلهره را ناشی از اتفاقات تلخ گذشته می‌یابد، درحالی‌که خلیل حاوی به خاطر دل‌تنگی از زمان هراس دارد. ابتهاج با توصیف زمان به جاندار بودن و بهره‌گیری از صنعت تشخیص به مفهوم زمان شخصیت می‌بخشد درحالی‌که دیدگاه خلیل حاوی متفاوت است و وی زمان را بیشتر با آرایه حس‌آمیزی توصیف می‌کند. پیوند زمان در شعر ابتهاج با استفاده از واژگان کهنه و قدیمی صورت می‌پذیرد درحالی‌که خلیل حاوی خود به گذشته سفر می‌کند و زمان را به هم پیوند می‌زند. زمان ازنظر ابتهاج و خلیل حاوی گاهی در پویای و گاهی در ایستایی است که این عامل ناشی از موقعیت‌هایی است که آن‌ها در آن قرار داشته‌اند. بنابراین فرهنگ و مکان زندگی باعث تغییر دیدگاه‌های شعرا به یک مفهوم می‌شود که در این پژوهش به آن پرداخته‌شده است.

کلیدواژگان: هوشنگ ابتهاج، خلیل حاوی، شعر معاصر، زمان

[۱] دانشجوی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه
nasrin.mirzaei2018@gmail.com
[۲] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه
vahid.sarhali@gmail.com

مقدمه:

شاعران برای بیان مفاهیم انتزاعی خود و به تصویر کشیدن تصورات ذهنی، از راه‌هایی گوناگونی استفاده می‌کنند. زیرا هر شاعر یا نویسنده‌ای بنا به درک ذهنی خود از محیط اطراف، دیدی متفاوت به دنیای خارج دارند و همین نگرش آنان باعث می‌شود تا آنچه را که ما نمی‌بینم، آنان ببینند و چه‌بسا به کمک معانی و بیان و علم بلاغت نادیده‌ها را نیز به تصویر بکشند، یکی از این عناصر انتزاعی و غیرقابل مشاهده، زمان است. برای زمان تعاریف متفاوتی ارائه‌شده است. زمان در اصطلاح دستوری عبارت است از«وقوع فعل در هنگامی و آن شامل ماضی، حال و آینده است»(معین،۱۳۸۶: ذیل واژه زمان). زمان به انواعی تقسیم می‌شود:۱- زمان خطی: «به زمان عینی هم معروف است، در این زمان، کمیت جایگزین کیفیت است»(شایگان، ۱۳۸۹: ۱۷۷)۲- زمان گرامری: که وقوع فعل در زمان دستوری است۳- زمان اسطوره‌ای: «که نه پس دارد و نه پیش که در آن گذشته و حال و آینده از هم متمایز نمی‌ماند»(کاسیرر، ۱۳۸۷: ۱۸۸). اما علاوه بر این تعاریف، دانشمندان دیگری، از زمان تعاریف متفاوت‌تری ارائه داده‌اند. ابن‌سینا در تعریف زمان می‌گوید«زمان، مقدار حرکت دوری نسبت به‌پیش و پس آن است.»(حناالفاخوری، ۱۳۷۷: ۴۶۱-۴۶۲). در تعریفی دیگر از زمان چنین گفته‌اند: «زمان امری اعتباری است که منشأ انتزاعش، موجود و معدوم شدن اجسام و احوال است.»(فروغی،۱۳۶۰: ۹۱). آگوستینوس نیز درباره زمان نظر جالبی دارد. وی می‌گوید «همه‌ی ما می‌دانیم زمان چیست، زمان نزدیک‌ترین چیز به ماست، اما به‌محض اینکه تلاش می‌کنیم درباره‌ی آگاهی از زمان، بررسی انجام دهیم با مشکل برخورد می‌کنیم (راثی،۱۳۹۰: ۶۴) .

بنابراین باید گفت که هرکسی تعریفی از زمان را متناسب با دیدگاه‌ها و تجربیات خود ارائه داده‌اند. زیرا «هر تجربه‌ی زمانمند (تجربه‌ای که در مسیر زمان رخ می‌دهد و بازمان دانسته و شناخته می‌شود) با کنش روایی همراه است. زمان بی‌معناست، مگر آن‌که خود زمانمند شود، یعنی به بیان درآید، یا به گفته‌ی ارسطو روایت شود».(احمدی،۱۳۷۸: ۶۳۵). پس با توجه به توضیحات بالا باید گفت که « مفهوم زمان در شعر، می‌تواند تا حدودی بازگوی افکار درونی شاعر باشد. چراکه«جریان دائمی احوال درونی و خودآگاهی، حقیقت زمان است»(فروغی، ۱۳۶۰: ۲۸۶). حتی گاهی اوقات می‌توان گفت که«زمان» ارتباطی عمیق با دنیای درون و بیرون شاعر یا نویسنده دارد .بنابراین«جست‌وجوی زمان گمشده، جست‌وجوی حقیقت است و اگر این جست‌وجو، نامِ زمان گمشده را به خود می‌گیرد، تنها به این منظور است که حقیقت بازمان ارتباطی اساسی دارد.»(دلوز،۱۲۸۹: ۲۵)هرچند که بحث زمان در شعر شاعران نو پرداز جلوه‌ای دیگر دارد و «چرخه‌ای

تیزروست که به چیزی نمی‌نگرد».(گنجیان، ۱۳۸۴: ۷۰). در این میان نگرش شاعران معاصر به این امر درخور توجه است و دیدگاه‌های متفاوتی در این زمینه وجود دارد که ناشی از فرهنگ زندگی، مکان و زبانی است که افراد آن سرزمین با آن تکلم دارند. بنابراین نگاه یک شاعر معاصر در ایران با زبان فارسی با نگرش یک شاعر عرب در سرزمین لبنان نسبت به یک موضوع انتزاعی قابل‌توجه است و این امر در این پژوهش به‌طور مفصل مورد واکاوی قرار داده می‌شود تا نوع نگرش آنان به امورات ذهنی برای مخاطبان روشن شود.

پیشینه پژوهش:

۱. «مفهوم زمان در شعر شاملو و آدونیس».زلیخا حاجی پور، اکبر شامیان ساروکلایی،عبدالرحیم حقدادی.مجله بوستان ادب. شماره اول. بهار ۱۳۹۳.صص ۷۱-۹۲.

۲. «زمان در شعر فروغ فرخزاد و نازک الملائکه بررسی تطبیقی دو شعر «بعد از تو و افعوان». رضا ناظمیان . ادبیات تطبیقی (ادب و زبان نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان) . بهار ۱۳۸۹ . دوره ۱، شماره۲.صص۲۰۷-۲۲۰ .

۳. «زمان در شعر حافظ». علی محمدی اسیابادی. مجله متن شناسی ادب فارسی.دوره۱.شماره۳. پاییر۱۳۸۸. صص۱۰۳- ۱۲۳.

۴. «بررسی مفهوم زمان در شعر محمود درویش و قیصر امین پور»مصطفی کمالجو ،حمیده فقیه عبداللهی ، مهرعلی یزدان‌پناه. فصلنامه علمی پژوهشی پژوهشهای ادبیات تطبیقی.دوره ۴.شماره۲. تابستان۱۳۹۵. صص۱۰۹- ۱۳۲.

با توجه به پیشینه مذکور، این مقاله دارای نوآوری است و هیچ‌گونه کار مشابهی در این مورد صورت نگرفته است.

بحث و بررسی.

مفهوم زمان در شعر شاعران مطابق تحلیل‌های آنان متفاوت است.

۱. هراس از زمان

هوشنگ ابتهاج در غزلیاتش، زمان را آن‌گونه در دسترس می‌بیند که می‌توان به‌سادگی بر آن حکمرانی کرد. پس گاهی اوقات زمان در تصرف شاعر است، گویی از خود جنب‌وجوش ندارد و این شاعر است که می‌تواند آن را هر طور که بخواهد به جریان بیندازد و مراد دل خود را از آن کسب کند. چراکه آن را در قبضه‌ی خود می‌بیند:

زمان به دست شما می‌دهد زمام مراد از آنکه هست به دست خرد زمام شما

(ابتهاج،۱۳۷۸: ۱۲)

و گاهی این تصرف و چیرگی بر زمان را در قبضه‌ی معشوق می‌بیند که اگر معشوق با شاعر همراه و همدم باشد، زمان نیز در اختیار شاعر است و این زمان است که از خود اختیار ندارد و وجودش مشروط بر وجود معشوق قلمداد شده است:

تا تو با منی، زمانه با من است بخت و کام جاودانه با من است

(همان، ۷۱)

هوشنگ ابتهاج با این تسلطی که بر زمان دارد بازهم از زمان در ترس و نگرانی به سر می‌برد. این ترس از «زمان»، دلایلی دارد.«زمانی» که شاعر از آن در هراس است، «شب» است و این ترسی که از شب وجود دارد ریشه‌ی اسطوره‌ای دارد چراکه در اساطیر باستانی ایران شب زایده اهریمن است و در مقابل روز که زاییده اهوراست پدیدار می‌شود و وحشت از شب و نمادهای منفی آن تأییدی بر این مدعاست. اما در شعر ابتهاج علت این ترس از شب، «دل‌تنگی» است که «شب» آن را برای شاعر به ارمغان آورده است:

شب آمد و دلِ تنگم هوای خانه گرفت دوباره گریه‌ی بی طاقتم بهانه گرفت

(همان، ۸۷)

و این هراس و نگرانی از «شب» تمام‌شدنی نیست زیرا گاهی باصفت« دشوار» از آن یاد می‌کند؛ و از آمدن آن هراس دارد، هراسی که اگر سپری شود، امید و آرزو را برای شاعر به ارمغان می‌آورد

بگذار تا از این شب دشوار بگذریم آنگه چه مژده‌ها که به بام سحر بریم

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۰۲)

اما گاهی اوقات هراس و ترس شاعر از« شب»، به خاطر هجرانی است که از معشوق کشیده و شاعر در اینجاست که با لحنی تند و از روی عصبانیت، آن را مخاطب قرار داده است.گویی این شب بوده که دوری از معشوق را برای شاعر رقم‌زده است:

چه خواهی از سر من ای سیاهی شب

هجران سپید کردی چشمم در انتظار سپیده

(همان، ۳۲)

و در پایان می‌بینیم که ترس شاعر از «شب» به خاطر تداعی خاطراتی است که از هجران معشوق کشیده، و تأثیر این غم و هجران، در زمان«شب» برای شاعر نمود بیشتری دارد:

وقت است که بنشینی و گیسو بگشایی تا با تو بگویم غم شب‌های جدایی

(همان،۱۰۱)

اما شاعر علت دیگرش از ترسی که از «زمان» دارد را منوط به ناسازگاری و رنجش آن می‌داند که باعث شده است تا سلامتی و راحتی را کسب نکند، و علت عدم سلامتی و

آسایش خود را ناسازگاری«زمان» می‌داند و شاید این دلیل اصلی شاعر از زمان هراسی باشد:

امید عافیتم بود، روزگار نخواست قرار عیش و امان داشتم، زمانه گرفت

(همان، ۸۸)

خلیل حاوی نیز نه‌تنها زمان را در قبضه خود نمی‌بیند بلکه به‌شدت از آن در هراس است، و این هراس شاعر از زمان دلایلی دارد.

خلیل حاوی از زمان(شب) به دلیل دل‌تنگی و ناکامی که در آن وجود دارد ترس و واهمه-ای عجیب به دوش می‌کشد:

فی لیالی الضیقِ و الحرمانِ /و الریحِ المدوی فی متاهات الدروب /من یقَوینا علی حملِ الصلیب.

(حاوی، ۱۹۹۳: ۲۲)

ترجمه: {در شبهی دل‌تنگی و ناکامی /که صدای زوزۀ باد در بیراهه‌ها می‌پیچد /چه کسی ما را قادر به بر دوش کشیدن این صلیب می‌سازد؟}

هراسی که وی از زمان دارد به دلیل ستم‌پیشگی آن است، ستمی که خلیل حاوی را به ترس وامی‌دارد در بطن زمان نهفته است:

و أنا فی الصبح عِبد للطواغیت الکبار/ و أنا فی الصبحِ شیء تافه، آه من الصبحِ/ و جبروت النَّهار!/

(همان، ۲۴- ۲۷)

ترجمه {من صبحگاهان، بندۀ خدایان دروغین و بت‌هایم/ من بامداد، چیزی بی‌ارزشم، فغان از صبح/ و ستم‌پیشگی روز}

ترس و هراسی که شاعر از زمان دارد باعث می‌شود تا آن را با چهره‌ای متفاوت مشاهده کند و صفت(نفرین‌شده) را برای آن به کار ببرد و در ادامه زمان(شب) را غم فزا بیند که به دنبال صبحی رنگ‌پریده آمده است:

هی ذکری ذلک الصبحِ اللَّعین/ کان صبحاً شاحباً /أتعس من لیلٍ حزین

(همان، ۸۱)

ترجمه {می‌خواهم خاطرۀ آن صبح نفرین‌شده را بازگویم /: صبحی بود پریده‌رنگ /بخت‌برگشته‌تر از شبی غم‌افزا}

۲. توصیف زمان

در توصیفاتی که شاعران و نویسندگان از امور زندگی انجام می‌دهند، عوامل عینی را بیشتر مدنظر قرار می‌دهند که این امر، کاملاً محسوس و کلیشه‌ای محسوب می‌شوند. در این میان برشمردن ویژگی‌هایی که در یک مقوله‌ی عقلی وجود دارد، می‌تواند بر زیبایی توصیفات بیفزاید که در این میان، عنصر«زمان» از این مقوله خارج نیست.

هوشنگ ابتهاج در غزلیاتش توصیفاتی برای زمان به کار می‌برد که بسیار جالب و جذاب هستند و باعث می‌شود که مخاطب از متن، گیرایی بیشتری داشته باشد.

«زمان» در غزلیات هوشنگ ابتهاج جاندار است . او با دیدی متفاوت به زمان می‌نگرد، گاهی اوقات زمان جاندار انگاشته می‌شود، به‌طوری‌که مانند طفل نوپایی، چیزهای زیادی از شاعر می‌آموزد:

از روی تو دل کندنم آموخت زمانه این دیده ازآن‌روست که خونابه فشان است

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۷۲)

و یا مانند انسانی است که حرف کسی را باور ندارد:

الا ای صبح آزادی، به یاد آور در آن شادی کزین شب‌های ناباور منت آواز می‌دادم

(همان، ۲۲۲)

و گاهی «زمان» را به انسانی مانند کرده که جرائت گذشتن از کوی معشوق را ندارد:

شب را چه زهره کز سر کوی تو بگذرد؟ کان آفتاب سایه شکن در سرای توست

(همان، ۱۳۹)

گاهی هم از آن با استعاره مکنیه یاد می‌کند:

جز مرگ، دیگرم چه کس آید به پیشواز رفتیم و همچنان نگران تو باز پس

(همان، ۷۴)

او «شب» را به کوچه ساری مانند کرده که کسی در آن پدیدار نیست و «سحر» را به خانه‌ای مانند می‌کند که کسی بر در آن نمی‌زند و این می‌تواند از زیبایی‌های تشبیه زمان باشد:

یکی ز شب گرفتگان چراغ برنمی‌کُند کسی به کوچه سار شب در سحر نمی‌زند

(همان، ۷۹)

گاهی وقت«زمان» را به خانه و یا قصری مانند کرده و برای آن آستانی تصور می‌کند که گمان در آن ایستاده است:

در آستانِ سحر ایستاده بود گمان سیاه کرد مرا آسمانِ بی خورشید

(همان، ۲۳۳)

خلیل حاوی نیز با استفاده از صنعت حس‌آمیزی، زمان را توصیف می‌کند اما این توصیفات وی با ابتهاج متفاوت است وی شب و روز را به‌صورت یک عنصر تلخ تصور می‌کند که در برابر دیدگانش جلوه‌گر است:

مُرهً لیلته الولی/ و مُرٌ یومُه الاول

(حاوی، ۱۹۹۳: ۲۲۵)

ترجمه {شب اولش تلخ بود و روز اولش تلخ بود}

توصیف دیگری که در شعر خلیل حاوی درباره عنصر زمان به چشم می‌خورد، آوردن صفت(رنگ‌پریده) برای صبح است، او در ادامه با توصیف کردن زمان(شب) به غم‌آلودی دیدگاه منفی خود را درباره زمان بیان می‌کند:

کانَ صبحاً شاحبا / أتعَسَ من لیلٍ حزینٍ

(همان، ۸۱)

ترجمه {صبحی رنگ‌پریده بود/ نگون‌بخت‌تر از شبی غم‌آلود}

زیباترین توصیفی که درباره عنصر زمان در شعر حاوی دیده می‌شود، وصف کردن بیماری برای آن است. وی با توصیف صفت بیماری برای ثانیه‌ها، توجه مخاطبان را بیشتر به عنصر زمان جلب کرده است و گویی با این توصیف ، به‌کندی رفتن آن را در برابر چشم خواننده به تصویر می‌کشد:

غِبتَ عَنّی/ والثوانی مَرِضَت.

(همان، ۲۲۳)

ترجمه {از پیش من رفتی و ثانیه‌ها بیمار شدند(زمان ایستاد)}

۳. پیوند زمان

در زندگی روزمره پیوند دادن عناصر طبیعی و ارتباط ایجاد کردن میان مقوله‌های مختلف از شگردهای هنرمندان برای ایجاد اثر هنری، است. شاعران همچون دیگر هنرمندان، از این ابزار نهایت استفاده را برده‌اند و با پیوند دادن عناصر ذهنی و غیرقابل محسوس، اثری را خلق کرده‌اند که در نوع خود بسیار قابل‌توجه است. ازجمله می‌توان به ارتباط میان زمان و عناصر آن نام برد. گاهی این پیوند زمان بازمان گذشته نیز صورت می‌گیرد که به آن باستان‌گرایی نیز می‌گویند. ازنظر ناقدان ادبی، باستان‌گرایی یعنی «ادامه‌ی حیات گذشته در خلال زبان اکنون» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ص۲۴). در این نوع از فرایند، شاعر یا نویسنده از کلماتی استفاده می‌کند که در ادبیات کهن بیشترین کاربرد را داشته‌اند و می‌تواند موجب پیوند زمان شود. پیوندی که ناشی از گذشته‌ای پرفروغ دارد. «شاعر می‌تواند زمان حاضر را درک کند، گذشته را به آن مرتبط نماید و آینده را حدی بزند، یا انتظار رخدادهایی را داشته باشد.» (احمدی، ۱۳۸۱: ۲۷۸). باستان‌گرائی و پیوند زمان به گذشته از راه‌های متفاوتی صورت می‌پذیرد.گاهی از طریق آوردن واژگان قدیمی انجام می‌گیرد. هوشنگ ابتهاج این‌چنین از واژگان قدیمی استفاده کرده است. وی در شعر خود

از واژه«قبا» استفاده کرده که این واژه با توجه به این‌که نوعی«لباس بلند» بوده و درگذشته‌های دور از آن استفاده‌شده والان از رونق افتاده، کمتر در ابیات شاعران دیده می‌شود اما در شعر هوشنگ ابتهاج دیده می‌شود:

قصور عقل کجا و قیاس قامت عشق تو هر **قبا** که بدوزی به قد ادراک است

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۵۴)

واژه«ساقی» و ساقیگری از دیگر واژگانی است که به علت اینکه در زمان حال چنین شغلی وجود ندارد، عملاً از کاربرد ساقط‌شده و کمتر در ادبیات امروز دیده می‌شود اما در غزلیات ابتهاج، به‌وفور دیده می‌شود:

درد هجران عزیزان به جهان چند کشم همه رفتند خدارا تو بمان ای **ساقی**

(همان، ۱۸۶)

یکی **ساقی** مست است پسِ پرده نشسته ست

قدح پیش فرستاد که مستانه بگردید

(همان، ۲۰۸)

«خُمخانه» از دیگر کلمات کهنه و مهجور است که درگذشته وجود داشته:

سرشکی که برآن خاک فشاندیم بن تاک

در این جوش شراب است، به **خُمخانه** بگردید

(همان، ۲۰۹)

اما این شیوه در شعر خلیل حاوی بسیار متفاوت است. «زمان» در شعر خلیل حاوی به‌عنوان یک عنصر دارای انعطاف است که بنا بر شرایط، رنگ و بوی دیگری به خود می‌گیرد.گاهی اوقات «زمان» با عناصر دیگری پیوند می‌خورد، این پیوند زمان ممکن است پیوند زمانی گذشته و آینده باشد، پیوندی که جز با توصیفی از گذشته باستان ممکن نخواهد بود:

بعد أن راوغه الریح رماه /الریح لشرقِ العریق /حطَّ فی أرضٍ حکی عنها الروّاۀ /:حانۀٌ کَسلی، أساطیرٌ، صلاۀ

(حاوی، ۱۹۹۳ ۴۱-۴۲)

ترجمه: {پس‌ازآنکه باد با تردستی، او را به شرق باستان انداخت /به سرزمینی افکنده شد که روایتگران درباره‌اش، چنین نقل می‌کردند / :آنجا میکده‌ای است در مرز کسالت}.

وی زمان کوتاه (لحظه) را به عنصری عینی مانند می‌کند که به‌خوبی بر پیکر جاودانی عمر پیوند زده می‌شود و این پیوند زدن زمان را به‌خوبی می‌توان حس کرد:

سمِّرِ اللحظۀ عمراً سرمدیاً

(همان، ۳۴۶)

ترجمه {این لحظات کوتاه را با میخ به عمری جاودانی پیوند بزن}

و گاهی خود شاعر اعتراف می‌کند که زمان دچار عدم توانایی شده است که نه راهی به‌سوی آینده طی می‌کند و نه توانایی پیوند زدن را دارد و این تصور را در بیت زیر این‌گونه بیان می‌کند:

ذلک الجوُّ الجحیمیُّ السعیر /فی مداه لا غدٌ یُشرِقُ /لا أمسٌ یفوت /غیرَ آنٍ ناءَ کالصَّخر علی دنیا تموت

(همان، ۶۵)

ترجمه {در پهنهٔ آن فضای دوزخی افروخته /نه طلیعهٔ فردایی سر میزند / و نه دیروزی به گذشته می‌پیوندد /تنها همین لحظه است که چونان تخته‌سنگی بر این دنیای مرده، سنگینی می‌کند.}

وی درجایی دیگر زمان‌ها را به هم پیوند می‌دهد که این زیباترین نوع پیوند زمان است. زیرا که پیوند دادن چند زمان متفاوت جز با هنرمندی و قریحه ناب یک شاعر یا نویسنده میسر نیست که نمونه آن در شعر خلیل حاوی این‌گونه است:

ماتَت البلوی و منا من سنین /سوف تبقی مثلما کانت /لیالی المیتین.

(همان، ۷۹)

ترجمه {مصیبت، فروکش کرد و ما دیرزمانی است که مرده‌ایم}.

همان‌طور که مشاهده می‌کنیم وی با آوردن فعل(است) و ارتباط با واژه(مرده‌ایم) زمان حال را به زمان گذشته پیوند داده است و بر زیبایی مفهوم آن افزوده است.

۴. زمان ایستایی و سکون

زمان به‌خودی‌خود در حال سپری شدن است. اما این تنها چیزی است که یک انسان معمولی از زمان درک کرده است درحالی‌که دیدگاه شاعران و نویسندگان درباره‌ی این مقوله بسیار متفاوت است. آنان زمان را در حالت ایستایی و سکون هم دیده‌اند که نمونه‌ی آن در غزلیات هوشنگ ابتهاج جلوه‌گری می‌کند. پس زمان گاهی اوقات می‌ایستد، و این ایستایی زمان در مفهوم نسبیت زمان کاملاً مشهود است چراکه در هنگام فراق، زمان دیر می‌گذرد و در وصال و شادی زمان زودگذر و سیال است. بنابراین شاعر در این سکون، به دنبال چیزی است که به آن برسد، چراکه با این ایستایی و سکون است که شاعر به آرامش می‌رسد. او برای دیدن یارش، خود را به «شب» مانند می‌کند که سپری نمی‌شود تا شاید ماه(معشوق) خود را زیارت کند:

چون شب به راه تو ماندم که ماه من باشی چراغ خلوتِ این عاشقِ کهن باشی

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۹۵)

و یا در این «سکون زمان» به دنبال چیز دیگری است. زمان می‌ایستد تا شاعر با آب چشمی که از دیدگان جاری ساخته، به دنبال یار بگردد و این مفهوم ایستایی و توقف زمان دقیقاً با آوردن فعل(ماندن)مشاهده می‌شود:

مانده‌ام با آب چشم و آتش دل ساقیا چاره کار مرا در آب آتشگون ببین

(همان، ۱۰۹)

و حتی دوست دارد که این ایستایی زمان، تا رسیدن به وصال، ادامه داشته باشد:

مگر در این شبِ دیر انتظارِ عاشق کُش به وعده‌های وصال تو زنده دارندم

(همان، ۱۹۶)

باید توجه داشت که در بیت بالا ، شاعر از کاربرد این واج‌آرایی کسره و تنسیق الصفات، کش آمدن زمان و بسط لحظات را موردنظر داشته است.

خلیل حاوی نیز بابیانی رازآلود چگونگی توقف زمان را بیان می‌کند، توقفی که فقط خلیل حاوی آن را درک می‌کند:

ماذا سوی کهف یجوع، فمٍ یبور/ و ید مجوفةٍ تخُطُّ و تمسح / الخطَّ المجوف فی فتور؟/ هذی العقارب لاتدور

رباه کیف تمطُّ أرجلَها الدقائق/: کیف تجمد، تستحیل إلی عصور؟

(حاوی، ۱۹۹۳: ۲۸۸)

ترجمه: {چیست جز غاری گرسنه و دهانه‌ای وامانده/ و دستی استخوانی که با کرختی، پیوسته نقش گور می‌زند و آن را محو می‌سازد؟/ این عقربه‌های ساعت از حرکت بازایستاده(مرگ و ایستایی، اتّفاق افتاده است)/ خدای من این دقیقه‌ها چطور امتداد می-یابند؟/ و چگونه با انجماد و ایستایی خویش در قالب روزگاران، جلوه‌گر می‌گردند؟؟}

گاهی اوقات به ایستایی زمان به‌گونه‌ای دیگر اشاره می‌کند و با آوردن الفاظی که دلالت بر سکون و بی‌حرکتی باشد آن را به تصویر می‌کشد که در بیت زیر از صفت(یخ‌بسته) استفاده می‌کند:

فی جبال من کوابیس التخلّی و السهاد /حیث حطَّت بومةٌ خرساء /تجترُّ السواد /الصدی و الظل وٌّ الدمع جماد.

(همان، ۴۱۴-۴۱۶)

ترجمه {در کابوس‌های کوه‌پیکر تنهایی و بی‌خوابی /جایی که جغدی لال فرود آمده /که تنها سیاهی در کام دارد /پژواک صدا و سایه و اشک یخ‌بسته است.}

همچنین، وی در چکامهٔ سجین فی قطار(یک زندانی در قطار)، قطار بی پنجره دنیا را به زندانی تشبیه کرده که زمان، درون آن از حرکت بازایستاده است و مسافر آن حتّی امکان دیدن مناظر بیرون و آگاهی از رویدادهای جهان خارج را ندارد:

سجینٌ فی قطار /ما درَی ما نکهةُ الشمسِ و ما طیبُ الغُبار /و رشاشُ الملحِ فی ریح البحار

(همان، ۱۹۸- ۱۹۹)

ترجمه{یک زندانی در قطار /دربندی که نه از دم زدن خورشید آگاه گشته /و نه بوی غبار را شناخته است / و نه ذرات نمک را در نسیمی که از سوی دریا می‌وزد}.

خلیل حاوی باحالتی مؤکد و تکرار گونه بر دستان مرگ جان می‌سپارد و غروب عمر خویش را در پهنه جهان هستی گونه‌ای به تصویر می‌کشد که زمان از جای خود حرکتی نمی‌کند و این سکون زمان را باحالتی غم‌آلود با تکرار صفت(سکوتی محض) برای مخاطب به تصویر می‌کشد.

فنَموت بین أیدٍ حا نِیاتٍ / فی سُکوتِ ،فی سُکوت.

(همان، ۶۴)

ترجمه{تا بر دستان مهربان مرگ جان‌سپاریم /درسکوتی محض در سکوتی محض}

اما زیباترین توصیفی که در شعر حاوی برای ایستایی و سکون زمان به چشم می‌خورد بیت زیر است :

رد باب السجنِ فی وجه النهار /کان قبل الیوم یغری العفو/ أو یغری الفرار/قبلَ أن تصدأ فی قلبی الثوانی.

(همان، ۷۳)

ترجمه: {درِ زندان را بر روی روز و روشنایی ببند/ تا پیش‌ازاین، امید بخشودگی یا فرار داشتم/ پیش از آنی که ثانیه‌ها بر قلبم، زنگار زنند}.

او با توصیف زنگار زدن ثانیه‌ها بر قلب خویش، سکونی را برای آن تصور کرده است که در نوع خود بسیار جالب‌توجه است زیرا تنها باگذشت زمان است که زنگار بر چهره عناصر روزگار نقش می‌بندد، پس این زنگار زدن ثانیه‌ها نشان‌دهنده سکونی طولانی برای زمان است که بسیار هنرمندانه آن را بیان می‌کند.

نتیجه.

نگرش‌های متفاوت شعرا و نویسندگان به امور روزمره باعث ایجاد صحنه‌های متنوع و زیبایی می‌شود که این امر بیشتر در امور حسی صورت می‌پذیرد. گاهی اوقات

دیدگاه آنان به امور ذهنی معطوف می‌شود که یکی از این امور انتزاعی، عنصر زمان است. هوشنگ ابتهاج و خلیل حاوی به‌عنوان نمایندگان شعر معاصر ایران و لبنان، بحث عنصر زمان و نگرش‌های خود درباره این مفهوم ذهنی را در اشعار خود گنجانده‌اند. ابتهاج زمان را در قبضه خود دارد و بر آن مسلط است اما بااین‌همه از آن در هراس است. ترسی که ابتهاج از زمان دارد به خاطر خاطرات تلخ گذشته است که در یک‌زمان مشخص برای شاعر اتفاق افتاده است، درحالی‌که خلیل حاوی نه‌تنها بر زمان احاطه ندارد بلکه به‌شدت از آن در هراس است و این ترس شاعر ناشی از دل‌تنگی است. ابتهاج زمان را با تشبیهات و توصیفات زیبایی برای مخاطبان ترسیم می‌کند و به آن شخصیت می‌بخشد درحالی‌که خلیل حاوی به کمک حس‌آمیزی برای آن تلخی و... متصور است. ابتهاج زمان را به گذشته پیوند می‌دهد و این پیوند زمان به کمک بهره‌گیری واژگان کهنه صورت می‌پذیرد؛ درحالی‌که خلیل حاوی خود به گذشته سفر می‌کند و زمان‌ها را به هم پیوند می‌دهد. ازنظر آن‌ها زمان گاهی درحرکت است و گاهی به علت مشکلاتی که برای شاعر اتفاق افتاده است از حرکت می‌ایستد و دچار سکون و ایستایی می‌شود. بنابراین محیط اجتماعی و فرهنگی هر یک از آنان باعث می‌شود تا از یک مفهوم واحد، تصاویر و نگرش‌های متفاوتی ارائه شود.

منابع.

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۱). **از نشانه‌های تصویری تا متن**، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم.

۲. ----------.(۱۳۷۸).**ساختار و تاویل متن. تهران: نشرمرکز.**

۳. ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۸). **سیاه مشق**.تهران: نشر کارنامه.

۴. حاوی، خلیل(۱۹۹۳). **دیوان خلیل حاوی**، بیروت، لبنان: دارالعودۀ.

۵. دلوز، ژیل (۱۳۸۹). **مارسل پروست و نشانه‌ها**.ترجمه‌ی شکراله اسداللهی، تهران: نشر علم.

۶. راثی، فاطمه (۱۳۹۰). زمان اندیشی درونی از دیدگاه هوسرل«**جستارهای فلسفی**».
شماره ۲۰صص ،۶۳- ۹۰. پاییز و زمستان.

۷. شایگان، داریوش.(۱۳۸۹). **آمیزش افق ها**(منتخب آثار). گزینش و تدوین محمد منصور هاشمی. تهران: فرزان روز.

۸. شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۴)، **موسیقی شعر**، چاپ هشتم، تهران: انتشارات آگاه.

۹. الفاخوری،حنا، الجر خلیل (۱۳۷۳). **تاریخ فلسفه در جهان اسلامی**، ترجمه‌ی عبدالمحمد آیتی، تهران: علمی فرهنگی.

۱۰. فروغی، محمد علی (۱۳۶۰). **سیر حکمت در اروپا**، تهران: نشر سپهر.

۱۱. کاسیرر، ارنست (۱۳۸۷). **فلسفه صورتهای سمبلیک**. ترجمه یدالله موقن. تهران: هرمس.

۱۲. گنجیان، علی.(۱۳۸۴).«جهانبینی شاعرانه».آناهید: **ماهنامه‌ی پژوهش‌های ایران شناسی**،ادبیات، اندیشه و هنر.سال۱، شماره۱۰، صص ۶۴-۷۲ .

۱۳. معین، محمد (۱۳۸۶). **لغتنامه**. تهران: نشر زرین.

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

بررسی ویژگی‌های عمومی زنان منطقه غرب کشور در آثار منصور یاقوتی

وحید مبارک[۱]
افسانه آهنگری[۲]

چکیده

انعکاس وجوه مختلف زندگی «زنان» به‌عنوان «انسان و جنس اوّل» در آثار ادبی تا قبل از انقلاب مشروطه در کشورمان رایج نبود. به دنبال تحولات فرهنگی - اجتماعی عصر مشروطیت «زن» و «زندگانی» وی مورد توجه بسیاری از شاعران و نویسندگان قرار گرفت. از این زمان به بعد کمابیش آثاری پدید آمد که دربرگیرندهٔ ابعاد گوناگون زندگی «زنان» بود. منصور یاقوتی از نویسندگان «مکتب کرمانشاه» است که به مبارزه با بی عدالتی در رژیم گذشته اعتقاد داشت. او در خلال نوشته‌هایش ناخواسته به بیان پاره‌ای از خصوصیت‌های عمومی زنان پرداخته است. در این پژوهش تحلیلی - توصیفی سعی شده است تا با واکاوی آثار یاقوتی، مهم‌ترین ویژگی‌های زنان شهری و روستایی منطقه غرب تا پیش از انقلاب سال پنجاه و هفت مشخص شود. یافته‌ها بیانگر آن است که علی رغم باورهای منفی پیرامون زنان که از دیرباز وجود داشته، زنان منطقه غرب تأثیر مثبت بر ثبات زندگی خانوادگی و گذران مردها و چرخهٔ اقتصاد خانواده داشته‌اند.

واژه‌های کلیدی: زن، منصور یاقوتی، مکتب داستان‌نویسی کرمانشاه.

[۱]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، ایران.
Email:vahid_mobarak@yahoo.com
[۲]. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
Email: Ahangariafsaneh@yahoo.com

مقدمه

تصـور «جنس دوم» و داشـتن نگاه منفی به «زن» جریان جدیدی نیسـت، گویی با آفرینش «زن» این اندیشه نیز آفریده شده است. «فرهنگ و تاریخ ایران مثل بسیاری از ملل جهان بر روی هم سـیمایی مردانه دارد و زن در آن به تعبیر امروزی آن جنس دوّم معرفی شـده اسـت» (یاحقی، ۱۳۷۸: ۳۴۹). شـاید در به‌وجود آمدن این تفکر وضـعیت ج سمانی زنان تا حدودی مؤثر بوده ا ست. اگرچه در طول تاریخ همواره ک سانی بوده‌اند که خواسـتار برابری حقوق زنان شـده‌اند و در این راه قدم‌هایی نیز برداشـته‌اند، «با این همه زن در بیشتر دوره‌های تاریخی کمابیش کنیز و اسیر مرد بوده و این ستمکاری مرد نسبت به «زن» موجب شده است که «زن» زندگانی خویش را همیشه با ترس و هراس به سر برده و چنان پندارد که آنچه بر مرد رواست بر زن روا نیست و هر چه مرد سختی و در شتی کند، زن باید شکیبایی نماید و بر هر چه فرمان او ست گردن نهد» (آرین پور، ۱۳۸۲: ۳). برر سی چهرهٔ زن در گسترهٔ ادبیات فار سی نیز بیانگر آن ا ست که زنان به‌طور عموم از جایگاه رفیع و چهره شـاخصـی در ادبیات برخوردار نبوده‌اند: «شـعر کلاسـیک ایران زن را به صـفت یار و دلدار و دلبر شـناخته و غالباً از او به بی‌وفایی و مکر و خیانت یاد کرده اسـت» (همان: ۴). این نگرش منفی به «زن» همواره تا دوره مشـروطه وجود داشـته اسـت. از این زمان به بعد تحت تأثیر عواملی چند مانندرشـد جریان فمینیسـم (Feminism) درجهان و آشـنایی با افکار اروپاییان، رشـد صـنعت چاپ و نشـر و ... تا حدودی تغییر پیدا کرد. از آن پس روشنفکران ایرانی خواستار بهره‌مندی زنان از آموزش و تعلیم و تربیت شدند و در دفاع از حقوق ان سانی ای شان شعرها سرودند و دا ستان‌ها پرداختند: «یکی از نتایج آشـنایی با فرهنگ و تمدن اروپایی در عصـر بیداری و آسـتانهٔ مشروطیت، طرح مسأله زنان به شیوهٔ نوین بود که باعث شد زنان، هم موضوع آثار ادبی قرار گیرند و هم خود به آفرینش آثاری دست بزنند» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۶۲۲).

از دههٔ چهل به بعد شـاهد ظهور نوع جدیدی از ادبیات به نام «ادبیات اقلیمی» هسـتیم. ادبیاتی که در آن نویسـندگان عناصـر فرهنگی خاص منطقهٔ خود را در طول داسـتان به‌کار می‌گیرند و به خوانندگان معرفی می‌کنند. منصـور یاقوتی از نویسـندگان مکتب کرمان شاه ا ست (شیری، ۱۳۸۶). وی با هدف ن شان دادن فقر و محرومیت دهقانان پس از ا صلاحات ار ضی شاه، د ست به قلم برد. یاقوتی در خلال دا ستان‌های واقع‌گرایانه اش و ضـمن پرداختن به مسـائل اجتماعی، ناخواسـته گوشـه‌هایی از زندگی زنان را به تصـویر می‌کشـد. او ضـمن نشـان دادن رنج و مشـقت زندگی زنان، به بیان ویژگی‌های عمومی آن‌ها در منطقه غرب پرداخته اسـت. علی‌رغم اینکه پاره‌ای از این صـفات بیانگر

وجود باورهای منفی پیرامون زنان بوده است امّا جو حاکم بر داستان‌ها به دلیل پایداری، گذشت و کار و ایثار زنان حاکی از دید مثبت نسبت به «زن» و تأثیر او در زندگی و چرخهٔ اقتصاد خانواده در روستاست.

پشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ توجه به مسائل زنان در ادبیات داستانی چندان طولانی نیست، با این وصف می‌توان به چند اثر ارزشمند اشاره نمود و به‌عنوان پیشینه از آن‌ها نام برد. درویشیان (۱۳۹۰) در کتابش گوشه‌هایی از خشونت علیه زنان و ترس و هراس دائمی زنان کرمانشاهی را به تصویر می‌کشد. عباسی (۱۳۹۳) در مقاله خود نشان می‌دهد که روند مدرن‌سازی در حکومت پهلوی به دلیل بُن مایه جنسی برای زنان نتوانست تغییرات زیادی در جایگاه و حقوق اجتماعی زنان ایرانی به‌وجود آورد. درویشیان (۱۳۹۱) نشان می‌دهد چگونه دختران خردسال قربانیان فقر در خانواده‌های مستمند روستایی می شوند. آرین‌پور (۱۳۸۲) هراس را به دلیل سلطهٔ مردان جزء لاینفک زندگی زن ایرانی می‌داند. خسروی (۱۳۸۵) در کتابش به بیان برخی از باورهای مردم روزگارش نسبت به زنان و زندگی کسالت‌آور ایشان می‌پردازد. امیرشاهی (۱۳۵۰) در اثر خود به بیان خشونت علیه زنان پرداخته است، امّا در موضوع پژوهش حاضر، پژوهش مستقلی دیده نشد.

نگاهی به وضعیت اجتماعی زنان قبل و بعد از انقلاب مشروطه

هرچند پیشوایان دین تلاش کردند تا مقام «زن» را در جامعه بالا ببرند و علی‌رغم تأکید قرآن بر برابری انسان‌ها در آفرینش و برتری فرد بر سایرین تنها به‌واسطهٔ تقوا و پاکدامنی مطابق آیهٔ شریفهٔ «اِنَّ اکرمکم عند الله اتقیکُم» (حجرات ۴۹/ ۱۳)، واقعیت‌های زندگی زنان چیزی جز این را به ما نشان می‌دهد. متأسفانه «زن مسلمان چه در ایران و چه در کشورهای دیگر شرق عموماً جزء اموال و مستملکات مرد بوده است» (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۴). زنان هرگز وجودی مستقل نداشته و در تعیین زندگی و سرنوشت خود نیز هیچ نقشی ایفا نکرده‌اند. اگر زنانی کاردان و صاحب‌نظر بوده‌اند از آنان در تاریخ ردّپایی نمی‌یابیم چرا که «فرهنگ و تاریخ ایران مثل بسیاری از ملل دیگر جهان بر روی هم سیمایی مردانه دارد» (یاحقی، ۱۳۷۸: ۳۴۹). قلم در دست مردان بوده است. «فرهنگ ایران، فرهنگ مردان است، به‌وسیلهٔ مردان و برای مردان ساخته شده است» (براهنی، ۱۳۶۳: ۳۱). طبیعی است در چنین فضایی جایی برای رشد و نمو و دیده شدن زنان وجود

نداشته است. سیمای «زنان» در ادبیات نیز چنین بوده است: «در ادبیات قدیم مطمئن بودند که زن مخاطب و خواننده نیست، مردان برای مردان می‌نوشتند و لذا هر چه از ذهنشان می‌گذشت، می‌گفتند: زن را بزنید، تقویم پارینه ناید به کار» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۸۸) و اگر در برخی از آثار ادبی کهن به «زن» توجهی شده نه به جهت ستایش صفات خوب وجود او بوده بلکه معمولاً او را «به صفت یار و دلدار و دلبر شناخته و غالباً از او به بی‌وفایی، مکر و خیانت یاد کرده است» (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۴) و این تصویر عمومی «زن» ایرانی در تاریخ، فرهنگ و ادب فارسی تا قبل از انقلاب مشروطه بوده است. از آنچه گفته شد می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که «زن ایرانی در گذشته عملاً وجود خارجی نداشته است. سیادت تاریخی مرد، زن را تنها به‌عنوان یک انسان درجه دو، انسانی شیء شده و از انسانیت افتاده، خواسته است» (براهنی، ۱۳۶۳: ۲۸)، امّا با شروع زمزمه‌های آزادی خواهی در کشور و از سوی دیگر آشنایی روشنفکران با اندیشه‌های برابری انسان‌ها با یکدیگر و سایر عوامل اجتماعی تأثیرگذار وضعیت اسف‌انگیز «زنان» مورد توجه و اعتراض قرار گرفت. «از همان آغاز مشروطیت وضع زنان ایرانی همیشه مورد توجه و اعتراض روشنفکران ایران بود. در این کوشش‌ها شعرا و نویسندگان در صفّ اوّل قرار داشتند» (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۱۰). در این مقطع از زمان تربیت، آموزش، آزادی و حقوق «زنان» مورد توجه قرار گرفت. «نخستین کسی که موضوع حقوق زنان را پیش کشید دهخدا نویسندهٔ روزنامه صوراسرافیل بود. او در مقالات «چرند و پرند» در چند جا به این مطلب پرداخت» (همان، ۱۱). پس از دهخدا عده‌ای دیگر از شاعران و نویسندگان در آثار خود به مسائل مربوط به زنان پرداختند. در حقیقت می‌توان گفت: «زن به‌عنوان موجودی اجتماعی، هم‌زمان با انقلاب مشروطه به ادبیات راه می‌یابد» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۵۵). در این مقطع چهرهٔ زنان متفاوت نمایانده می‌شود، از او دیگر با صفت بی‌وفایی و حیله‌گری یاد نمی‌شود. نویسندگان به بیان مسائل و مشکلات زنان از جمله ازدواج اجباری و نامتناسب، خشونت علیه زنان و تیره‌روزی‌های آنان پرداختند. توجه همه‌جانبه به «زنان»، مسائل و مصایب زندگی ایشان و تلاش در جهت احقاق حقوق از دست‌رفتهٔ «زنان» اندک اندک زمینه‌های رشد و آگاهی آنان را در عرصه‌های گوناگون فرهنگی - اجتماعی فراهم آورد. از سویی زنان در آثار ادبی مطرح شدند و از سوی دیگر زنانی فرهیخته و صاحب قلم در عرصهٔ فرهنگ و هنر ظهور پیدا کردند. همین‌طور تعدادی از زنان توانستند به موقعیت‌های ممتاز اجتماعی دست یابند. گفتنی است در این میان زنانی هم بودند که به دلیل نامساعد بودن وضعیت اقتصادی خانواده، دور بودن از رویدادهای اجتماعی و پای‌بندی خانواده نسبت به برخی باورها و اعتقادات سنّتی

همچنان در دنیای محرومیت‌ها باقی ماندند و می‌توان گفت مشـــروطه هیچ تأثیری بر زندگی ایشان نگذاشت.

مکتب داستان‌نویسی کرمانشاه

بحث درباره ادبیات اقلیمی ســـابقه طولانی ندارد. محمّدعلی ســـپانلو در ســـال ۱۳۴۹ نخستین بار در مقاله‌ای با عنوان «دوران داستان» اصطلاح «ادبیات اقلیمی» را پیشنهاد می‌کند. پس از او حسن میر عابدینی در کتاب «صد سال داستان‌نویسی ایران» به بحث در مورد پیدایش و تعریف ادبیات اقلیمی می‌پردازد (صـــادقی شـــهپر، ۱۳۸۹: ۳۶). ادبیات اقلیمی نویسندگانی با سبک‌های متفاوت و دیدگاه‌های گوناگون را در یک تقسیم‌بندی جغرافیایی قرار می‌دهد و در آن بر وجود «عناصـــر مشـــترکی چون فرهنگ، معتقدات مردمی و آداب و رســـوم بومی» (همان، ۳۷) تأکید می‌ورزد. شـــیری (۱۳۸۷)، در کتابی با عنوان «مکتب‌های داســـتان‌نویســـی ایران»، هفت مکتب را (مکتب آذربایجان، اصـــفهان، خراسان، جنوب، شمال، غرب و مرکز) مشخص می‌کند. مکتب غرب یا مکتب کرمانشاه که در این مقال به بیان ویژگی‌های آن خواهیم پرداخت، مکتبی خاص و ممتاز به‌شـــمار می‌آید، چرا که تمام ویژگی‌هایی را که داســـتان‌نویســـان این منطقه در آثار خود پرورانده‌اند، در آثار نویســـندگان ســـایر مکاتب دیگر یک‌جا نمی‌توان یافت (ر.ک: شـــیری، مکتب‌های داســـتان‌نویســـی ایران). یکی از شـــاخصـــه‌های ســـبکی داســـتان‌نویســـان کرمانشـــاه «صراحت‌گویی و عریان‌نمایی، هم‌صدایی و هم‌دردی با طبقات پایین‌دست، ارائه تصاویر فراوان از تقابل‌ها و تضـــادهای طبقاتی و تراژدی‌های خشـــونت‌بار خانوادگی و اجتماعی، اسارت انسان در چنبره جبر و جهل و خرافه‌پرستی و محرومیت از ابتدایی‌ترین امکانات زیستی» (شیری، ۱۳۸۶: ۳۰۲) است. آن‌ها انعکاس واقعیت‌های زندگی را در آثار خود نوعی تعهد می‌دانند و معتقدند: «اگر آثار ما فاقد حقیقت انسانی و واقعیت زندگی باشد، بدون تردید خوانندگان خود را فریب داده‌ایم» (درویشیان، ۱۳۸۱: ۴۹)، البته انگیزه‌های سیاسی و گریز از فضای سخت و سنگین خفقان یکی از مهم‌ترین علل روی آوردن نویسندگان این منطقه به نوشتن است. در واقع آنان با نوشتن حقایق، دردهای جامعه را فریاد می‌کردند. نویسندگان مکتب کرمانشاه «ایده‌آل‌های ادبی خود را در مکتب داستان‌نویسی روسیه و در آثار نویسندگانی چون چخوف، شولوخف، گورکی و داستایفسکی جستجو می‌کنند» (شیری، ۱۳۸۶: ۳۰۶). شرح‌حال نویسی که قسمت فراوانی از آثار یاقوتی را تشکیل می‌دهد نشـــان از علاقه و پیروی نویســـندگان مکتب کرمانشـــاه به آثار گورکی دارد. هر چند بر داستان‌نویسان خطهٔ غرب از نظر تکنیک ایراداتی وارد است امّا آن‌ها همواره بدین نکته

اشاره دارند که هدفشان از نوشتن مبارزه با ظلم و جور و افشاگری بوده است. «داستان می‌نویسم تا پیامی را که در دل دارم و آنچه که در بطن جامعه بوده، به‌خصوص رنج مردم ستمدیده را با تصاویر به دیگران ارائه دهم» (درویشیان ۱۳۸۱: ۲۰۳). نویسندگان مکتب کرمانشاه بر این باورند که: «باید کاری کرد تا تاریخ جامعه از طریق ادبیات آن خوانده شود» (فرزاد، ۱۳۹۳: ۱۳۲)، بنابراین آثار این نویسندگان می‌تواند تاریخ جامعهٔ آنان محسوب شود و بازخوانی ما از این آثار، نقش زن و جایگاه او را مشخص و تبیین می‌کند.

ادبیات اقلیمی

در نخستین سال‌های دهه چهل، مصالح ادبی جنبه‌های نوینی از داستان‌نویسی را پایه‌ریزی می‌کند؛ «نوع‌های» جدیدی چون رمان اجتماعی و ادبیات اقلیمی و روستایی. در این سال‌ها نوشتن داستان‌های اقلیمی و روستایی، کوشش‌های پراکنده‌ای است که به‌طور منظم دنبال نمی‌شود. شروع جدّی ادبیات روستایی با تک نگاره‌های اجتماعی آل‌احمد و ساعدی بود. انتشار این تک‌نگاری‌ها موجب رشد ادبیات منطقه‌ای شد. به دنبال این مطالعات بسیاری از روشنفکرانی که به‌عنوان معلم روستا یا سپاهی دانش و بهداشت روانه روستاها شده بودند، به نوشتن مشاهدات و خاطرات خود از زندگی روستایی راغب شدند. ساعدی و آل‌احمد و نویسندگانی که به تبعیّت از آنان می‌نوشتند، در داستان‌های منطقه‌گرایانه‌شان به ثبت جامعه‌شناختی حقایق زندگی در نقاط مختلف کشور اعتقاد داشتند. به همین دلیل ضمن مطلع ساختن خوانندگان از شیوه‌های متفاوت زندگی، دید آنان را نسبت به واقعیت‌های اجتماعی تغییر و توسعه دادند. نویسندگان جوانی که به ادبیات محلّی گرویدند، از طریق بازنمایی مردم، آداب و رسوم، معماری و منظره‌های مختلف میهن، میدان مشاهده خود را وسعت بخشیدند؛ دور افتاده‌ترین مناطق و کشف ناشده‌ترین فرهنگ‌ها در افق دیدشان قرار گرفت و باعث تنوع مضامین داستان‌هایشان شد (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۵۰۷-۵۰۸).

زندگی‌نامه منصور یاقوتی

منصور یاقوتی نویسنده، منتقد ادبی و شاعر کرمانشاهی در سال ۱۳۲۷ در یکی از روستاهای منطقهٔ سنقر و کلیایی دیده به جهان گشود. پدر او مباشر خان بود و آرزو داشت پسرش بتواند موقعیت اجتماعی مناسبی به دست آورد. او با این امید به شهر کوچ کرد، امّا به دلیل خوش‌گذرانی‌های زودگذر سرمایهٔ خود را به زودی از دست داد و خانواده درگیر فقر و نداری شد. منصور که در آن ایّام طفل هفت ساله‌ای بیش نبود

مجبور شد دستفروشی کند. چهارده ساله بود که برای اوّلین بار دست به قلم برد. نخستین کتاب‌های او که در نوجوانی نوشته شد دارای مضمون پلیسی بودند. در سال ۱۳۵۲ اوّلین داستانش به نام «زخم» را به رشتهٔ تحریر درآورد، امّا هیچ ناشری به طبع آن اقدام نکرد. منصور یاقوتی بعدها به استخدام آموزش و پرورش وقت درآمد ولی به دلیل مبارزات سیاسی و گرایشات کمونیستی که داشت دستگیر و از آموزش و پرورش اخراج شد. یاقوتی جز آن دسته از نویسندگانی است که هم پیش از انقلاب و هم پس از انقلاب مورد غضب حاکمان سیاسی بوده است.

برخی از آثار منصور یاقوتی

- برخی از آثار منصور یاقوتی عبارت است از:
- زخم، ۱۳۵۲ (مجموعه ۷ داستان)
- کودکی من، ۱۳۵۴ (داستان بلند)
- چراغی بر فراز مادیان کوه، ۱۳۵۵ (داستان بلند)
- پاچوش، ۱۳۵۶ (داستان بلند)
- دهقانان، ۱۳۵۸ (رُمان)
- نگاهی به آثار درویشیان، ۱۳۵۹ (با نام مستعار گلباخی)
- گامی به پیش، ۱۳۶۹ (نقد رمان «برفابه‌های بهاری» لاری کرمانشاهی)
- درگذر باد، ۱۳۷۹ (مجموعه داستان)
- قصه‌های کاظم آباد (گردآوری انشاهای دانش‌آموزان)

سبک منصور یاقوتی

منصور یاقوتی از نویسندگان مکتب رآلیسم و از چهره‌های شاخص دههٔ چهل و پنجاه به شمار می‌آید. وی از پرورش یافتگان مکتب کرمانشاه است که به سرزمین خود عشق می‌ورزد و به همین دلیل توجه خاصی به ادبیات بومی و اقلیمی دارد. یاقوتی توانسته است با آثار خود جایگاه مهمی در ادبیات روستایی و همین‌طور ادبیات اقلیمی جنوب کردستان ایران به دست آورد. وی علاوه بر داستان‌هایی که به رشتهٔ تحریر درآورده، در زمینهٔ نقد ادبی، ادبیات کودکان، شعر، جمع‌آوری افسانه‌ها و تحقیق در ادبیات عامیانه و شاهنامه کُردی هم تلاش‌هایی به‌سزا و درخور توجه انجام داده است.

درون‌مایه داستان‌های منصور یاقوتی تصویر فقر و تیره‌روزی کارگران و کشاورزانی است که طی چند دههٔ گذشته در روستاهای کرمانشاه تحت سلطهٔ خان‌ها زندگی می‌کردند.

خوانندهٔ آثار او می‌تواند از خلال نوشته‌های یاقوتی با اوضاع اجتماعی مردم شهر و روستا در عصر پهلوی آشنا شود. وی علاوه بر بیان محرومیت و تنگدستی روستاییان و مشکلاتی که «اصلاحات ارضی شاه» برای آنان به‌وجود آورد، در آثارش به مبارزه و خشکاندن ریشه‌های ظلم و ستم توجه دارد. «یاقوتی خود را زبان گویا و بلندگوی آرزوهای مردم می‌داند که باید بر اساس توان خود و مبارزه خیر با شر، شرکت کند تا منجر به رهایی انسان از خرافات و عقاید بی‌پایه باشد» (شیری، ۱۳۸۷: ۳۱۵). وی در نوشته‌هایش جزئیات را به دقت مورد بررسی قرا رمی‌دهد و به توصیف دقیق «محیط زندگی» و «طبیعت» می‌پردازد. ا ستفاده از زبان محاوره یکی دیگر از ویژگی‌های سبکی اوست. یاقوتی تصویرهای واقعی از زندگی مردم عادی ترسیم می‌کند و در مقابل دیدگان خواننده آثارش قرار می‌دهد. عباس معروفی (نویسنده و صاحب امتیاز نشریه گردون) وی را به دلیل استفاده از جملات کوتاه، ادبیات قائم به ذات و به دور از تقلید، چخوف ایران می‌داند. گفتنی ا ست یاقوتی مانند سایر نویسندگان مکتب کرمانشاه تمایل به آثار نویسندگان روسی همچون شولوخف، داستایفسکی، گورکی و چخوف دارد.

منصور یاقوتی از پیروان «صمد بهرنگی» ا ست. او همچون صمد در کتاب‌هایی که برای کودکان می‌نویسد به بیان مشکلات کودکان روستایی می‌پردازد. وی گه‌گاه نگاهی هم به وضعیت زنان دارد. البته وی بیشتر از آن‌که بخواهد به مسئلهٔ «زن» و دغدغه‌های زندگی ایشان بپردازد، به ظلم و ستم خان‌ها، سختی زندگی در روستا و روستاییانی که پیوسته با عوامل طبیعی در نبرد هستند، بیشترین توجه را معطوف داشته است.

ویژگی‌های زنان در داستان‌های منصور یاقوتی

آثار یاقوتی را از جهت توجه و حضور زنان می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دسته نخست داستان‌هایی که در محیط روستا اتفاق می‌افتد و اهم حوادث آن مربوط به مشکلات روستاییان، ستم خان‌ها، بلایای طبیعی، روابط مردم روستا با یکدیگر و ... است. نویسنده در خلال داستان هر جا که لازم باشد به نقش‌آفرینی زنان می‌پردازد و البته در این نقش‌های هر چندکوتاه نکته‌هایی دقیق از وضعیت معیشت زنان، مشاغل ایشان، روابط زن با همسر و تمایلات واعتقادات آن‌ها در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد. دستهٔ دوم از داستان‌های یاقوتی شامل آثاری می‌شود که ماجراهای آن در شهر اتفاق می‌افتد. صحنه‌های مربوط به کتک‌کاری و خشونت علیه زنان در این قسمت بیشتر اتفاق می‌افتد و دیده می شود، گویا وی معتقد ا ست که محیط رو ستایی از صفای زندگانی بی شتری

برخوردار اســت و فقر و ناســازگاری و اختلافات خانوادگی در شــهرها بســیار بیشــتر از روستاهاست. چیزی که نمی توان به راحتی از کنارش گذشت.

مهم‌ترین مسائل و ویژگی‌های مربوط به زنان در آثار منصور یاقوتی عبارتند از:

- زن وسیله‌ای برای تخلیهٔ مرد از تنش‌های اجتماعی
- انسان‌هایی قوی و با صلابت
- بی‌باکی زنان عشایر و روستایی
- زنان، انگیزه‌ای برای زندگانی
- علاقه‌مند به تحصیل فرزندان
- سرشار از مهر مادری
- منزلت زنان سالخورده در روستا
- زن و مشاغل او در شهر و روستا
- زنان، اعتقادات و خرافات
- رقابت عشقی و حسادت
- چشم و هم‌چشمی و حسادت
- تنهایی و بی‌پناهی زن
- موجودی همیشه تسلیم
- زن و خیانت
- زن بودن به مثابه فحش و ناتوانی و نشان ضعف
- اعتیاد زنان
- زن و ازدواج
- طلاق

۱. زن وسیله‌ای برای تخلیهٔ مرد از تنش‌های اجتماعی

صحنه‌های کتک‌کاری و اعمال خشونت یکی از تصویرهای مندرج در آثار منصور یاقوتی است. در برخی از داستان‌های این نویسنده زنان مورد خشونت و بی‌مهری همسرانشان قرار می‌گیرند. آن‌ها در واقع وســیله‌ای برای رهایی مرد از تنش‌ها و ســرخوردگی‌های جامعه محسوب می شوند: «چند روز پیش که ننه قاسم آمده بود سرکشی، شنیدم که ننه به او می‌گفت: جانم به لب رســیده، روزی هزار دفه از خدا مرگ می‌خوام. یه شــب نیس که به خانه برگرده و به من و بچّه‌ها فحش نده. به خاطر بچّه‌ای که تو شــکمم مجبورم دندان رو جگر بذارم و جوابش را ندم. می‌تر سم حرفی بزنم و با لگد بزنه شکمم

و بچّه سقط بشه. ننه قاسم می‌گفت: بیشتر صبر و بردباری نشان بده. اونم تقصیر نداره، صب تا غروب با چار تا کت تو خیابان پرسه می‌زنه و چیزی گیرش نمی‌افته، شب با دس خالی برمی‌گرده، از بچّه‌هاش خجالتی می‌کشه، مجبوره بهانه‌ای بگیره و بغض و کینه‌اش را رو سر شما خالی بکنه» (یاقوتی، ۱۳۵۴: ۹۹-۱۰۰) و یا در تصویر دیگری که نویسنده ارائه می‌کند درگیری و جدل بر سر مسائل مالی است که در نهایت اگر وساطت دیگران نبود، زن مورد ضرب و شتم همسرش قرار می‌گرفت: «با سابقه‌ای که از رابطه پدر و مادر داشتم می‌دانستم حالاست که دعوای بزرگی پا بگیرد و همسایه‌ها سر ما بریزند. همچنان که حدس می‌زدم پدر با عصبانیت گفت: از جهنم پول بیارم؟ با روزی چار تومن درآمد که نمیشه مثه شازده‌ها زندگی کرد ... خوب بود که عمه نرگس و شوهرش دخالت کردند وگرنه هیکل مادرم باید روی برف‌های تو حیاط پرت می‌شد» (همان، ۵۲-۵۳). در داستانی دیگر خواننده از خشونتی که بر زنی اعمال شده حیران می‌ماند: «عمه گل‌اندام زن با بنیه و آبله‌رویی بود. شوهر سابقش بینی او را از وسط به پایین با چاقو بریده بود و دور انداخته بود. اکنون به جای بینی دو تا سوراخ نفرت‌انگیز روی صورت آبله‌گونش دیده می شد» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۱۰) و نمونه‌ای دیگر از ضرب و شتم زنان: «هیچ روزی مثل آن روز نیمتاج کتک نخورده بود. هر جای بدنش خون گره بسته و سطح آن کبود شده بود. انگار ساعت‌ها با سر آویزانش کرده بودند. سرش گیج می‌خورد، درد می‌کرد، چشمانش تار می‌شد؛ گویی که وزنه سنگین سوزانی را به دوش می‌کشید، شقیقه‌هایش می‌سوخت. مثل کیسه بوکس از هر طرف کوبیده شده بود» (یاقوتی، ۲۵۳۶، ۱۶).

۲. انسان‌هایی قوی و با صلابت

در آثار یاقوتی خواننده با چهره‌های متفاوتی از زنان آشنا می‌شود. همان زنانی که در نقش «مادر» به خاطر حفظ خانواده و فرزندان همیشه در مقابل همسر کوتاه می‌آیند و مهر سکوت بر لب می‌زنند و بدترین تحقیرها را به جان می‌خرند، اگر لازم باشد برای حفظ منافع جمعی، قوی و پرصلابت در برابر مردانشان می‌ایستند و تهدید می‌کنند: «غروب که خسته و کوفته روی تخت سفریم دراز کشیدم، شنیدم که زن‌های آبادی، صبح آن روز، ما را که دیده بودند، مردهایشان را نفرین کرده بودند، دشنام داده بودند. تهدید کرده بودند که اگر به کمک ما نشتابند آن‌ها را به خانه راه نخواهند داد» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۱۲۷). در داستانی دیگر از همین نویسنده صلابت و شجاعت مادر پیر روستایی را می‌بینیم که از پسرش به دلیل داشتن روحیهٔ سازش‌کارانه عصبانی شده، او را شماتت کرده: «ننه روی سر پنجعلی غرید: خفه شو ... بی‌غیرتِ ترسو ... این یکی انگار از شکم

من نیفتاده» (یاقوتی، ۱۳۸۸: ۱۴) و فرزندانش را به ایستادن در مقابل ظلم ارباب دعوت می کند.

۲-۱. بی‌باکی زنان عشایر

عشایر مبارزه و سرسختی در برابر ناملایمات را هم از زندگی در دل طبیعت فراگرفته‌اند. آنان در مقابل نامرادی‌ها و شداید به مقابله می‌ایستند و سر خم نمی‌کنند: «مادر پیرمرد را دشـــنام داد. نفرین کرد ... حرص می‌خورد و می‌گفت: چه فایده؟ من که آنجا نبودم سنگ‌های کوچه را جمع می‌کردم و دانه دانه به فرقش می‌کوبیدم. چه فایده تو هم مثل پدرت لش و بی‌عر ضه ه ستی و خون ع شایر تو رگ‌هایت نی ست. می‌گرفتی و با سنگ کله‌اش را داغان می‌کردی» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۸۲). همین‌طور در قسمتی از کتاب «دهقانان» شاهد برخورد بی‌باکانهٔ زنی ه ستیم که سخت و محکم در برابر عُمال ارباب می‌ای ستد: «ماه‌جبین گفت: ژاندارما به ریش پدرشـــان خندیدن. آمدی بالای ســـر دو تا ضـــعیفه را گرفتی که چه؟ کور که نیســـتی. می‌بینی که اینجا نیســـتن. برو تا اون چوب را تو فرقت ن شکستم» (یاقوتی، ۱۳۸۸: ۱۰۰). باز نمونه‌ای از جنگ و جدال و بی‌باکی زنان رو ستایی را در مقابل مبا شر ارباب می‌بینیم: «زن‌ها مبا شر را گرفته و با چنگول و دندان با پاره‌سنگ به جانش افتاده بودند. یکی موهایش را می‌کشید. یکی دندان‌هایش را توی بازوی مبا شر فرو کرده بود» (همان، ۱۲۴).

۳. زنان، انگیزه‌ای برای زندگانی

علی‌رغم صحنه‌های اعمال خشونت علیه زنان، در قسمتی از داستان‌های یاقوتی زنان مورد مهر و محبت همســـران خود قرار می‌گیرند و همهٔ اینها به روحیهٔ مرد و اوضـــاع اقت صادیش ب ستگی دارد: «... ت صمیم می‌گرفت که شامگاه کارش که تمام شد، به زنش بگوید برایش آب گرم درســـت کند و توی طویله، در کنار گوســـفندها و بزها تنش را بشوید. شب هنگام کنار نرگس بخوابد، ببوسد و در گوشش بگوید: یکی از این روزها باید سری به شهر بزنم. از حاجی شریف دکاندار یک جفت کفش و چند متر پارچه ق شنگ برایت قرض کنم ... درد و بلایت روی سرم بخورد، عزیزکم» (یاقوتی، بی‌تا، ۱۰). نویسنده وجود زنان را ا نگیزه‌ای برای زندگی و انجام امور مختلف از جمله «به خود ر سیدن» می داند: «انگ شتان لاغرش د سته بیل را ف شرد. ت شنه‌اش شده بود. آب دهانش را که تلخ و بدمزه بود تف کرد. د ستی به ریش و سبیلش که خیس عرق بود، ک شید و با خود گفت: خدا برای محمود ن سازد. این هم شد سلمانی؟ آدم بی‌زن دل و دماغ هیچ کاری ندارد»

(همان، ۱۷). گاهی هم شاهد شوخی‌های مرد خانواده با زنش هستیم؛ شوخی‌هایی که برای زن چندان خوشایند به نظر نمی‌رسد و حسادت زنانهٔ او را برمی‌انگیزند: «... گاه‌گاهی هم اگر حو صله دا شت - که چنین چیزی به‌ندرت اتفاق می‌افتاد- سر به سر زنش می‌گذا شت: خدا می‌داند به خاطر اینکه چ شمم توی چ شمت نیفتد از خانه بیرون می‌روم ... یکی از این روزها ست که د ست زنی را بگیرم. از هم صحبت که بدت نمی‌آید؟! ... نرگس مثل زنی که شوخی‌های شوهرش را باور کند، دندان به هم می‌ف شرد و فریاد می‌ک شید ... خالو پا شا از جوش و خروش زنش با صدای بلند می‌خندید. د ستی برایش تکان می‌داد و از خانه بیرون می‌زد» (یاقوتی، بی‌تا، ۲۵-۲۶).

۴. علاقه‌مند به تحصیل فرزندان

یکی از ویژگی‌های زنان در آ ثار منصور یاقوتی علاقه‌مندی آن‌ها به درس خواندن و تحصیل فرزندانشان است. گویی این زنان عامل تمام بدبختی‌ها و تیره‌روزی‌هایشان را در بی‌سوادی می‌بینند و به همین دلیل به شدت و با اصرار تلاش می‌کنند تا فرزندانشان به مدرسه بروند و از نعمت سواد بهره‌مند شوند: «پدر با عصبانیت گفت: از جهنم پول بیارم؟... می‌خوام نره مدرسه. بره کار بکنه. پسر عمو حیدر نیم وجب قد داره و رفته گروهبانی ماهی پان صد تومن حقوق از دولت می‌گیره ... ننه بلندتر از پدر فریاد ک شید: تا کلاس هشت رساندمش. گدایی کردم باس دیپلمش را بگیره» (یاقوتی، ۱۳۵۴: ۵۲-۵۳). برای این مادران تنها راه خو شبختی درس خواندن و با سواد شدن بچه‌هایشان ا ست. به همین دلیل پیوسته خود را به آب و آتش می‌زنند: «اوّل مهر ماه مادرش دست او را گرفته، پیش آقای مدیر برده بود با گریه روی دست و پای مدیر افتاده و کفش‌هایش را بوسیده بود» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۱۱).

۵. سرشار از مهر مادری

چه در دنیای واقعی و چه در دل دا ستان‌ها هر جا صحبت از «مادر» به میان می‌آید، مهر و محبت و فداکاری و از خودگذ شتگی او ن سبت به فرزندانش مثال زدنی ا ست. چه بسیار مادرانی که در طول زندگانی مشترک مورد بی‌مهری و تحقیر همسر خود واقع می شوند، امّا به دلیل دلب ستگی به کودک یا کودکان شان حا ضر به ترک خانواده نی ستند و پیو سته در مقابل همسر خود مهر سکوت بر لب می‌زنند و همهٔ سختی‌ها را به جان می خرند تا بتوانند همچنان در کنار فرزندانشان باقی بمانند و از آن‌ها مراقبت کنند: «نیمتاج با صدایی که به خرخر شبیه بود، گفت: دل از بچّه‌ها نمی‌کنم وگرنه چه

دلخو شی دارم؟ سه سال ا ست که او برای من شوهر نی ست. اگر به خاطر بچّه‌ها نبود، هزار بار خودم را ک شته بودم. حا ضرم به جای سگ‌های کنار آبادی با شم و توی کوچه پس کوچه‌ها بخوابم ولی کنار بچه‌هایم باشم» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۷).

۶. منزلت زنان سالخورده در روستا

احترام به سالخوردگان و بزرگان قوم و خویش و قبایل از سنت‌های پسندیده‌ای است که در بین روستاییان وجود داشته و دارد و این احترام به بزرگی «زن» و «مرد» نمی شناسد: «آخرش، مادر کدخدا که به علّت کبر سن و موقعیت اجتماعی، کوچک و بزرگ احترامش را دا شتند، طاقت نیاورد. دوک نخ‌ریسی‌اش را بردا شت و با قامتی که مثل شاخ میش قوس زده بود، با گام‌های تند به سوی محل حادثه رفت» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۶).

۷. زن و مشاغل او در شهر و روستا

یاقوتی در دا ستان‌هایش به معرفی برخی از م شاغلی که زنان در شهر و رو ستا می توانستند انجام دهند و از آن طریق امرار معاش کنند، می‌پردازد: «زندگیش از طریق چیدن گیوه و بنداندازی صورت زن‌ها می‌گذشت. چند تا مرغ و خروس هم گوشهٔ حیاط نگهداری می‌کرد» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۱۱). پیرزن‌های روستایی هم که دیگر توان انجام دادن کارهای سخت را ندارند، با نخ‌ری سی به اقت صاد خانواده کمک می‌کنند: «پیرزن‌هایی که توان راه رفتن نداشتند، زیر آفتاب ملایم و مطبوع ظهر اردی‌بهشت، روی بام‌ها دور هم جمع شده بودند و نخ می‌ری سیدند» (یاقوتی، ۲۵۳۵: ۵۸). یکی از م شاغل رایج بین زنان و دختران روستایی قالی‌باقی است: «آهو هم بعد از آن‌که نان روزانه را می‌پخت به خانهٔ کدخدا می‌رفت و تا غروب برای آن‌ها قالی می‌بافت» (همان، ۳۸). زنان بی سواد شهری در بیرون از خانه به چه م شاغلی می‌توانند روی بیاورند؟ پا سخ را از دل یکی از دا ستان‌های یاقوتی بیرون می‌آوریم: « صبح تا غروب تن و بدن زن و بچهٔ مردم را کی سه می‌ک شم. از این روزها ست که رماتی سم بگیرم و خانه‌ن شین ب شوم» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۱۳). شغل دیگری که خواننده با آن آشنا می‌شود فروشندگی است: «عبدل از بازار به یک کوچهٔ فرعی پیچید. دماغ سوخته و بیچاره. بوی شلغم که از بساط «چرخی» بغل کوچه تو هوا پخش شده بود آزارش داد. فرو شنده زن بلندقدی بود که رنج ب سیار و زندگی سخت بر چهره واندام و لباس محلی‌اش آثاری پاک نشدنی از فقر و فلاکت بر جای نهاده بود» (همان، ۷).

۸. زنان، اعتقادات و خرافات

اعتقاد به دعا و جادو و چشم زخم از جمله مسائلی است که در برخی از داستان‌های یاقوتی به چشم می‌خورد. مردمی که دسترسی به هیچ‌گونه امکاناتی ندارند و از لحاظ مادی و فرهنگی در فقر به سر می‌برند. برای درمان دردهای خود چاره‌ای به جز روی آوردن به خرافات و دعا و جادو نخواهند داشت: «طلعت سه روز بود که اسهال گرفته بود و نمی‌توانست او را به شهر ببرد. بیماری ساده‌ای مثل اسهال رخسار طلعت را زرد کرده بود. صوفی موسی هم هر چه دعا می‌نوشت، بی‌اثر بود» (یاقوتی، ۲۵۳۵: ۶۹). یا در داستانی دیگر برای درمان پسر نوجوانی که به دلیل بحران روحی در آتش تب و هذیان می‌سوزد، چنین درمانگری فراخوانده می‌شود: «نزدیک غروب، مادر آقا سید محمد را روی سر پسر آورد. سید دست روی پیشانی عبدل گذاشت و گفت: باید مشکل‌گشا بدهید و گوسفند قربانی کنید. پسرتان چشم بد خورده و تنگ غروب، اجنه به او آسیب رسانده‌اند. از روی قبرستان هم گذشته و فاتحه نداده. برایش سه تا دعا می‌نویسم یکی را به شانه‌اش آویزان کنید. یکی را تو آب می‌اندازید و آبش را به حلقش می‌ریزید. سومیش را هم لای قرآن می‌گذارید» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۵۷-۵۸). اعتقاد به مقدس بودن عناصری از طبیعت مانند سنگ و چوب و درخت و ... از دیرباز بین اقوام مختلف مرسوم بوده است. این باورها هنوز هم در بین برخی از مردم به‌ویژه روستاییان مشاهده می شود: «زنش به او گفته بود که درختای اونجا مقدسن، مردم زیر اون درختا نذر و نیاز می‌کنن، از جای دیگه چوب ببر» (یاقوتی، ۲۵۳۵: ۶۷). و یا در داستان «سال کورپه» شاهد آن هستیم که زنی برای اینکه فاسق همسرش از زندگی آنان بیرون برود و دوباره زندگیشان سر و سامان بگیرد به سراغ جادو و جنبل می‌رود و البته نتیجه‌ای حاصل نمی شود: «از روزی که شوهرش به هواداری گلباخی برخاسته بود، این او بود که توی گل و لای و پهن حیاط و کوچه ول می‌خورد. هر چقدر هم نفرین کرده و پناه به جادو و جنبل برده بود، ثمری نداشت» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۱۸). همین‌طور اعتقاد به طلسم کردن در یکی از آثار یاقوتی به چشم می خورد: «باقر و نورالله، آن عفریته را به جای مادرشان می شناسند. یک سال است که به من بی‌اعتنا هستند. آن جادوگر طلسمشان کرده» (همان، ۸).

۹. رقابت عشقی و حسادت

یکی از موضوعاتی که یاقوتی به آن پرداخته رقابت عشقی بین دو زن و حوادث مربوط به آن است. نویسنده می‌گوید این ماجرا واقعی است و هنوز برخی از شخصیت‌های این داستان زنده هستند (مصاحبه حضوری با منصور یاقوتی) قسمتی از

این داستان بیان درگیری فیزیکی دو زن (که رقیب عشقی یکدیگر نیز هستند) می‌باشد: «گلباخی جارو به د ست گرفته بود و حیاط را می‌روبید. در واقع چند لحظه پیش پ شت پنجره کمین کرده و از آنجا مخفیانه نیمتاج را پاییده بود. نیمتاج غفلتاً جارو را از دست گلباخی که متحیر مانده بود، قاپید و آن را توی صورتش کوبید. بعد گی سویش را چنگ انداخت و دندان‌هایش مثل انبر به بازوی راستش بند شد. فریاد گلباخی برخاست و دو تا زن، کف حیاط، روی هم غلتیدند. گلباخی از بند جگر جیغ می‌کشد و با دست دیگری که آزاد بود گیس نیمتاج را می‌کشید. دندان‌های نیمتاج تا استخوان نشسته بود و با یک د ست موهای گلباخی را پیچ می‌داد و با د ست دیگر ناخن به صورت رقیبش می‌ک شید. ضجهٔ دردآلود گلباخی، زن‌های آبادی را به سوی خانه ک شاند. آن‌ها روی هم غلتیدند و گرد و خاک به پا کردند» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۱۹). در قسمت دیگری از داستان برخورد این دو رقیب عشقی و واکنش یکی از آنان را نسبت به مقهور شدن دیگری شاهد هستیم: «گلباخی، زن عمومی بهرامی، کوزه‌ای آب روی شانه گذاشته بود و به سوی خانه می رفت. ناله‌های نیمتاج را می‌شنید و قند در دلش آب می‌شد. با لودگی لمبرهایش را تکان می‌داد و تعمداً از آن طرف‌ها می‌گذشت که رقیبش نیمتاج او را ببیند و از غصه دق مرگ شود» (همان، ۶).

۹-۱. چشم و هم‌چشمی و حسادت

چشم و هم‌چشمی و حسادت نسبت به یکدیگر یکی از مسائل پیچیده روحی - روانی ماست که یاقوتی به چند نمونه آن در طی داستان‌هایش اشاره دارد: «بابام یه جفت گو شوارهٔ یاقوت از شهر برام آورده. فردا می‌بندمش به گو شام و سر چ شمه می‌رم. می خوام دخترای صوفی مو سی از غ صه دق بکنن تا دیگه با آن پیرهنای گل‌گلی شان افاده نریزن. انگار دخترای سالارالدولن! از بس تو خانه ماندن و کسی سراغشان را نگرفته ترشیدن ... آهو بی‌آنکه حرفی بزند پیش خود گفت: خیال می‌کنه خودش خیلی قشنگه! یکی از دنداناش سالم نیست، همه روی هم سواران. وقتی می‌خنده انگار می‌خواد آدم را گاز بگیره. یه من جواهراتم به سینه‌ش آویزان بکنه کسی احوالش را نمی‌پرسه. گوشواره‌های یاقوت!» (یاقوتی، ۲۵۳۵: ۴۷-۴۸).

۱۰. تنهایی و بی‌پناهی زن

از عواملی که سبب شده تا «زن» همواره با شرایط سخت زندگی مشترک کنار بیاید و همه چیز را تحمل کند، «تنهایی» و «بی‌پناهی» او بوده است. بی‌سوادی، نداشتن

شغل، نانخور ا ضافی و « سربار خانواده» بودن جزء انگیزه‌های ا صلی «زنان» برای کنار آمدن و پذیرفتن شداید زندگی مشترک بوده و یاقوتی به آن اشاره‌ای کوتاه داشته است: «به چه کسی می‌توانست پناه ببرد و داد خودش را بگیرد؟ چند ده پایین‌تر، برادرهایش زندگی می‌کردند که سال تا سال احوالش را نمی‌پرسیدند. در اثر تلقینات سوء شوهرش و گلباخی از محبت بچه‌هایش هم محروم مانده بود. توی این دنیا چه کسی سنگ صبورش می‌شد؟ (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۱۷).

۱۱. زن و خیانت

یکی از مسائلی که یاقوتی به آن پرداخته مسئلهٔ «خیانت زن» است. هر چند جامعهٔ ما پاکدامنی، پای‌بندی به خانواده، تقوا، حفظ شرف و آبرو را در وهلهٔ اوّل از زنان انتظار دارد، امّا باید به این نکته اذعان داشت که زن نیز همچون مرد انسان است و دارای احساسات و عواطف ... نباید از سخنان نگارنده چنین استنباط شود که خیانت قابل توجیه است بلکه برعکس باید به این نکته رسید که کار بد از هر کسی که سر بزند چه «مرد» و چه «زن» زشت و قبیح و غیرقابل دفاع است. در داستان «سال کورپه» محور اصلی داستان حول و حوش خیانت زنی به نام «گلباخی» است و این اوّلین و آخرین جایی است که ردّ پای «خیانت زنی» دیده می‌شود: «عاشق را پروای نام و ننگ نیست. نه پروای نیش بدخواهان و نه طعنهٔ خشکه مقدس‌ها و نه بیم از تازیانه ... اینجور بود که گلباخی طاقت نیاورد. بی‌اعتنا به همهٔ سنت‌ها و قراردادها برخاست، بیرون رفت و در را پشت سر خودش قفل کرد. از چند تا پله فرسوده پایین کشید، به حیاط رسید، در اتاق را گشود و تو رفت. چند لحظه بعد، مثل دو تا پیچک سبز در هم پیچیدند» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۴۰).

۱۲. زن بودن به‌مثابه فحش و ناتوانی و نشانه ضعف

علی‌رغم آنکه منصور یاقوتی خود دیدی مثبت نسبت به «زنان» به‌ویژه «زنان روستایی» دارد (بر اساس مصاحبهٔ حضوری) امّا گاهی از زبان قهرمانان برخی از داستان‌هایش سخنانی شنیده می‌شود حاکی از آن‌که مردی که در برابر ظلم ساکت بنشیند و واکنشی از خود نشان ندهد، شایستهٔ پوشیدن لباس «زنان» است: «بابا پیرمراد نوک چوب دستی‌اش را به زمین کوبید و گفت: به ضیافت گرگ رفتن این چیزا را هم داره. بی‌خود این همه ولخرجی نکرده بود. خانه خراب شدیم. پنجعلی گفت: چه می توانیم بکنیم؟ واقعاً چه می‌توانیم بکنیم؟ کُردامیر پیچ فانوس را بالا زد و گفت: به خدا

باید پیرهن زنانه بپوشیم» (یاقوتی، ۱۳۸۸: ۵۸). به دیگر تعبیر در فرهنگ عوام وقتی فردی را به «زن» تشبیه می‌کنند در واقع دست بر ضعف و ناتوانی او گذاشته‌اند و قصد «تحقیر» آن شخص را نموده‌اند ولو اینکه مردی در مورد خودش چنین به قضاوت بنشیند: «کوچ کنیم؟ امّا به کجا؟ ... مردم پشت سر حرف در نمیارن که کهنه یاغی مثه موش آب کشیده تو سوراخ قایم شده؟ نه! به من مربوطه که مردم چه فکری می‌کنن ... کاملاً مربوطه ... گفته‌ام «نه» و باس رو حرفم وایسم. مردی که در بند ناموس و آبروش نباشه باس لچک دور سرش ببنده» (همان، ۱۶).

۱۳. موجودی همیشه تسلیم

زنان باید همیشه مطیع مرد و فرمانبر دستورات او باشند. آنان فقط برای اطاعت کردن و انجام دادن کارهای خانه آفریده شده‌اند و حق هیچ‌گونه اظهارنظری ندارند: «این جمله از دهان پنجعلی در رفت که پشیمانی بار آورد و کاسهٔ خشم بابا را لبریز کرد: تا نظر گوهر چه باشد؟ بابا تکان خورد و توفید و پنجه‌هایش به لرزه افتاد: از کی زن حق اظهارنظر پیدا کرده؟ به حق حرفای نشنیده! زن باید قالی ببافه، بچه‌داری بکنه ... خانه را رُفت و روب کنه ... آب از سرچشمه بیاره ...» (یاقوتی، ۱۳۸۸: ۱۴).

۱۴. اعتیاد زنان

یاقوتی در طی داستانی به نام «پاجوش» که در سال (۲۵۳۶ شاهنشاهی) می‌نویسد، شاید برای نخستین بار در ضمن آثارش به مسئلهٔ اعتیاد «زنان» البته به‌صورت سطحی و گذرا اشاره می‌کند: «همسایهٔ دیگر آن‌ها پیرمرد و پیرزنی معتاد بودند. آن‌ها دو تا پسر داشتند که هر دو گروهبان ارتش بودند و در محلهٔ دیگر زندگی می‌کردند» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۱۱). و باز در جای دیگری در همان کتاب آورده است: «سر عمو رمضان شلوغ بود: مرد و زنی معتاد، پسربچّه‌ای که ریزه‌های گوشت را با مهارت از استخوان ریزه‌ها جدا می‌کرد» (همان، ۵).

۱۵. زن و ازدواج

ازدواج امری مقدس است که در شریعت اسلام به آن توجه خاصی شده است. امّا همین امر مهم و مقدس گاهی به‌عنوان وسیله‌ای برای حفظ قدرت و یا تحکیم موقعیت و یا به‌دست آوردن پول و ثروت و ... به‌کار رفته است: «من می‌دانم زن پدر آینده‌مان کیه! هم بدن سالمی داره و هم این‌که یه جفت زمین داره. اگه بابا «مروارید» را بگیره

صاحب زمین می‌شیم. دیگه مجبور نیستیم اوّل بهار که شد ترک وطن کنیم و تو یه شهر غریب به اربابا خدمت کنیم» (یاقوتی، ۲۵۳۵: ۳۹-۴۰).

۱۵-۱. ملاک انتخاب همسر از دیدگاه زنان

بی‌شک در گزینش همسر برای زنان ملاک‌های متعددی بر اساس اعتقادات خانوادگی، موقعیت اجتماعی و... تأثیرگذار هستند. امّا ملاک انتخاب زوج مناسب در آثار یاقوتی و از دیدگاه نقش‌آفرینان زن این داستان‌ها چیست؟ «خدا بیامرز مادرت تا وقتی که زنده بود یک بار نشد که پیش کسی گلایه بکنه که شوهرش بداخلاقی می‌کنه ... پدرت مرد زرنگیه ... عرق‌خور و قمارباز نیست» (یاقوتی، ۲۵۳۵: ۴۰-۴۱).

۱۵-۲. ملاک انتخاب همسر از دیدگاه مردان

در انتخاب همسر همان‌طور که گفته آمد هر فردی بر اساس اعتقادات خانوادگی و ... ویژگی‌هایی برای همسر آینده خود در نظر می‌گیرد. در روستاها بر اساس آنچه که نویسنده در داستان بدان اشاره نموده «سالم بودن بدن زن» و قدرت جسمی او یکی از ملاک‌های مثبت در این انتخاب است چرا که «زن» یک «نیروی کار» و یک «کارگر رایگان» برای خانواده زوجش محسوب می‌شود: «همت که نگاهش با امیدواری افق را می‌کاوید، رو به پدرش کرده و گفته بود تا آهو به خانهٔ شوور نرفته بیا یه کمی به خود سخت بگیریم و پولی جمع بکنیم و پاییز که برگشتیم «مروارید» را بگیر. درسته که بیوه‌اس امّا بدنش سالمه و زمین داره» (یاقوتی، ۲۵۳۵: ۴۰). نکتهٔ دیگری که قابل توجه است اینکه «بیوه بودن» زن چیز جالبی به نظر نمی‌رسیده، امّا امتیازاتی همچون داشتن بدن سالم و توانایی کار کردن و مالیکت چند قطعه زمین و به‌طور کلی دارایی‌های زن می‌تواند بیوه بودن او را پوشش داده و کم‌رنگ نماید. «اگر بابا صفر می‌مرد، بهرامی زمین و زنش را تصاحب می‌کرد. زمین! بی‌زمین وجود گلباخی (زن صفر) فایده‌ای نداشت» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۱۲).

۱۵-۳. جایگاه مرد در باورهای زنان

مردها در دنیای واقعی و در داستان‌ها همواره جنس برتر شناخته شده‌اند. آن‌ها قهرمانان بی‌چون و چرای زندگی همسرانشان هستند و همواره زنان با دیدی توأم با احترام و تحسین به شوهران شان می‌نگرند: « سردار، طلعت را داشت. زنش شیرین را

دا شت. او ک سی نبود که در مقابل زندگی سر خم کند و برنخیزد. در چهاردیواری خود، او برای زنش شیرین و در آینده برای طلعت یک سردار واقعی بود» (یاقوتی، ۲۵۳۵: ۶۹).

۱۶. زن و طلاق

از دیگر مواردی که یاقوتی در دا ستان‌هایش به آن پرداخته م سئلهٔ «طلاق» ا ست. آنچه از این داســتان برمی‌آید اینکه درخواســت «طلاق» از ســوی مرد اســت و زن به دلیل دلبســتگی به فرندانش تمام شــرایط ســخت و غیرانســانی را تحمل می‌کند امّا حاضــر به «طلاق» و جدایی نیســت: «این اواخر که بابا لقوه گرفته بود، بهرامی به جنب و جوش افتاده بود و هر روز بهانه‌ای از زنش می‌گرفت و تا سر حد مرگ کتکش می‌زد که بگوید: طلاقم بده. مهرم حلال جانم آزاد. امّا زنش، به خاطر علاقه‌ای که به بچه‌هایش داشــت بیدی نبود که از این بادها بلرزد» (یاقوتی، ۲۵۳۶: ۱۲) و در مورد شرایط سخت زندگی زن از زبان مادر کدخدای رو ستا می شنویم: «مادر کدخدا گفت: مثل سگ هفت جان داری! با چه دلخوشــی پیش این فاســق می‌مانی؟ ســه ســال اســت که یک دســت لباس برایت نخریده. هفته‌ای هفت بار کتک می‌خوری ... نیمتاج با صــدایی که به خرخر شــبیه بود، گفت: دل از بچه‌هایم نمی‌کنم، وگرنه چه دلخوشــی دارم؟ ... اگر به خاطر بچه‌ها نبود، هزار بار خودم را کشته بودم» (همان: ۷).

غیر از دلبســتگی «زن» به فرزندانش از دیگر مواردی که یاقوتی بدان اشــاره کرده که تا حدودی «جدایی» را برای «زن» سخت نشان می‌دهد، «بی‌پناهی و تنهایی» اوست: «به چه کســی می‌توانســت پناه ببرد و داد خودش را بگیرد؟ چند ده پایین‌تر، برادرهایش زندگی می‌کردند که ســال تا ســال احوالش را نمی‌پرســیدند ... توی این دنیا چه کســی سنگ صبورش بود» (همان، ۱۷).

نتیجه‌گیری

منصــور یاقوتی از نویســندگان مکتب کرمانشــاه اســت. او ســعی کرده تا واقعیت‌های زندگی مردم را بی‌کم و کاســت در آثارش منعکس کند. تصــویری که یاقوتی از "زنان منطقه غرب" به نمایش می گذارد نمایی واقعی از ویژگی های عمومی زنان و باورهای مثبت و منفی اســت که پیرامون آنان وجود داشــته اســت. "زن" در آثار یاقوتی انســانی قوی و با صلابت معرفی می شود. او قدرت رویارویی با تمام سختی‌ها و مصایب زندگی را دارد؛ امّا همین انســان توانا و قوی در برابر همســر خود موجودی رام، مطیع و فرمانبردار اســت. "زن" حق هیچ‌گونه اظهارنظر در امور زندگی را ندارد. مهم‌ترین وظیفهٔ او خدمت

به هم‌سر و اطاعت از او ست. زنان رو ستایی پیو سته در کار و تلاش ه ستند. آنان با کار خود تأثیر به سزایی در چرخهٔ اقتصاد خانواده و رو ستا دارند. در آثار منصور یاقوتی، توان و قدرت مقابله زنان با شـــداید زندگی و نقش مؤثر آنان در فعالیت‌های اقتصـــادی مورد تحسین نویسنده (که خود را زبان گویای مردم می‌داند) قرار گرفته است.

منابع

- قرآن مجید
- آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲). از نیما تا روزگار ما. چ ۴، تهران: زوّار.
- امیرشاهی، مهشید (۱۳۵۰). به صیغهٔ اوّل شخص مفرد. چ ۱، تهران: بوف.
- خسروی، محمّدباقر میرزا (۱۳۸۵). شمس و طغرا. چ ۱، تهران: هرمس.
- درویشیان، علی‌اشرف (۱۳۸۱). چون و چرا. چ ۱، تهران، نشر اشاره.
- درویشیان، علی‌اشرف (۱۳۹۰). آبشوران. چ ۲۸، تهران: نشر چشمه.
- درویشیان، علی‌اشرف (۱۳۹۱). از این ولایت. چ ۲۸، تهران: نشر چشمه.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰). انواع نثر فارسی. چ ۱، تهران: سمت.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). نقد ادبی. چ ۳، تهران: میترا.
- شیری، قهرمان (۱۳۸۶). مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران. چ ۲، تهران: نشر چشمه.
- صادقی شهپر، رضا (۱۳۸۹). «نخستین رمان اقلیمی در داستان‌نویسی معاصر». کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۵۴: ۳۵-۳۹.
- عبا سی، سمیه و من صور مو سوی (۱۳۹۳). «نگاهی به موقعیت زنان ایرانی در دورهٔ پهلوی از ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲ش». پژوهش‌نامه زنان، دوره ۵، شماره ۹: ۵۹-۸۲.
- فرزاد، عبدالحسین (۱۳۹۲). دربارهٔ نقد ادبی. چ ۶، تهران: قطره.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷). صد سال داستان‌نویسی ایران. چ ۱، تهران: نشر چشمه.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۷). جویبار لحظه‌ها. چ ۱، تهران: جامی
- یاقوتی، منصور (۱۳۸۸). دهقانان. چ ۱، تهران: شباهنگ.
- یاقوتی، منصور (۲۵۳۵). داستان‌های آهودره. چ ۲، تهران: شبگیر.
- یاقوتی، منصور (۲۵۳۶). پاجوش. چ ۱، تهران: نشر آینده.
- یاقوتی، منصور (۲۵۳۶). سال کورپه. چ۱، تهران: شباهنگ.
- یاقوتی، منصور (۲۵۳۶). مردان فردا. چ ۱، تهران: انتشارات شبگیر.
- یاقوتی، منصور (بی‌تا). زیر آفتاب. چ ۱، تهران: انتشارات شبگیر

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

بررسی صفت خاص و عام در دستور فارسی و تاثیر آن در ادبی کردن متن

فاطمه حسین پور ماستری[۱]

چکیده :
با تحقیق و پژوهش در کتاب ها و پژوهش های دستوری متوجه این موضوع می شویم که اغلب تقسیم بندی های صفت شبیه به هم بوده و صفت در موضوعات محدودی بررسی شده است و اغلب نیز تکراری است، بنابراین دراین نوشتار سعی بر این است که تقسیم بندی جدیدی از صفت ارائه داده شود و نگاهی از زاویه ی معنا شناسانه به مقوله ی صفت شود، در این راستا ما صفت را از نظر اختصاص یا عدم اختصاص به موصوف به دو دسته ی خاص و عام تقسیم بندی می کنیم : صفت خاص و عام؛ و بر آن هستیم ابتدا تعریفی از صفت خاص و عام انجام داده و ویژگی های آنها را مطرح کنیم و با آوردن مثال ها و نمونه هایی از آنها در متن فارسی موضوع را هر چه روشن تر بیان داریم. با بررسی صفات مختلف متوجه می شویم برخی از اسم ها در زبان فارسی صفت خاص دارند و بین نوع صفت وصفت عام یا خاص ارتباط معنای وجود دارد واین که صفت های خاص عمدتاً با اسم های کنشگر به کار می رود و برخی صفت های خاص با تعلق گرفتن به موصوف های دیگر در طول زمان به صفت های عام تبدیل شده اند. برای پیدایش یک متن ادبی راهکارهای زیادی وجود دارد یکی از راهکار های قابل بررسی در متن ادبی که به ایجاد وشکل گیری آن کمک می کند این است که گاه صفات خاص یک موصوف برای موصوفی دیگر در حیطه ی هنجار گریزی زبان مطرح می گردد و بسط استعاری سبب ادبی شدن متن می شود و در ایجاد آرایه های تشخیص، استعاره ، تشبیه و... کابرد پیدا می کند.

واژگان کلیدی : صفت خاص، صفت عام، متن ادبی

۱.دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی تهران
Hosseinpour.fa.1993@gmail.com

مقدمه :

«حوزه معنایی (Semantic Field) یا حوزه ی قاموسی(Lexical Field) همان مجموعه ای از کلمه ها هستند که دلالت آنها به هم ارتباط دارد و معمولا تحت واژه عامی که آنها را به هم پیوند می دهد، جای می گیرند، مانند رنگها که اصطلاح عام «رنگ» شامل واژگانی چون «سرخ، آبی، زرد، سبز، سفید و...» می گردد.«اولمان» آن را چنین تعریف کرده است: « مجموعه کاملی از واژگان زبانی که بیانگر حوزه ی مشخصی از تجربه می باشد.»، «لانیز» می گوید: «مجموعه جزئی از واژگان زبان.»»(مختار عمر، ۱۳۸۵: ۷۳)

برخی از حوزه های معنایی برای نمونه:

میز، صندلی، قفسه و...

زرد،قرمز،سفید، آبی و...

زمین، خاک، سرزمین و...

خودکار، قلم، دوات، مداد و...

کتاب، دفتر، کاغذ و...

کلاغ،طاووس، عقاب و...

گوسفند، اسب، بز و...

مرد، زن، دختر، پسر و...

مرد، پسر، پیرمرد و...

مو، پشم، کرک، پر و...

باران، برف، تگرگ، باد و...

دریا، اقیانوس، ساحل و...

قبل از طرح موضوع صفت خاص و عام لازم است به بررسی برخی از کتاب های دستور در این خصوص بپردازیم تا معلوم شود که آیا در تعریف و تقسیم صفت به این موضوع توجه شده است یا خیر، آنگاه طرح موضوع خواهیم کرد.

گذری به مباحث برخی کتب دستوری درباره ی صفت:

صفت حالت و مقدار و شماره یا یکی دیگر از چگونگی های اسم را می رساند .(انوری، گیوی.۱۳۷۳: ۱۳۷)

صفت بیانی یا صفت اصلی آن است که ویژگی هایی از قبیل چگونگی، حالت، مقدار، زمان ، مکان ، شمار و وضع موضوع را بیان می‌کنند.(فرشید ورد. ۱۳۸۴: ۲۵۲)
خیام پور صفت را این چنین تعریف می کند «کلمه ای است که به خصوص برای مقید ساختن اسم وضع شده باشد و به عبارت دیگر برای بیان چگونگی اسم باشد.مانند خوب ، سفید، این، دو و امثال آنها.(خیام پور. ۱۳۸۸: ۴۹)
حق شناس و همکاران صفت را واژه ای می دانند که ویژگی را به موصوف نسبت می دهد.در ادامه بحث به صفت بیانی و ویژگی های آن و بازشناسی ترکیب وصفی و اضافی و به بررسی صفت از حیث تقدم و تاخر می پردازند. و با تمیز انواع صفت از یکدیگر نقش‌های صفت را از حیث نحوی بیان می‌کنند.

در اغلب دستور های زبان فارسی صفت به همین صورت و البته با اندک تفاوت های در محتوا بیان شده است، و نقسیم بندی ها با اندکی تغییر به شیوه ی زیر است:

صفت (گزارواژه) کلمه‌ای است که یک اسم را توصیف می کند، مقوله ی واژگانی است که هسته ی گروه صفتی واقع می شود. صفت کلمه یا عبارت و یا جمله ای است که با اسم یا جانشینان آن می آید تا ویژگی آن را بیان کندیا مطلبی به مفهوم آن بیفزاید.
برای مثال: یک گل زیبا برای توصیف بیشتر این کلمه، از صفت هایی مانند با طروات و دوست داشتنی نیز استفاده کنیم.

صفت‌ها معمولاً بعد از اسم میایند: خانه بزرگ ولی گاهی وقتها قبل از اسامی هم قرار می گیرند: مانند تاریکخانه.

صفت از نظر تقدم و تاخر نسبت به موصوف خود بر دو قسم است: صفت پیشین و صفت پسین.

صفت های پیشین عبارتند از: صفت اشاره، صفت پرسشی، صفت تعجبی، صفت مبهم ، صفت عالی.

صفت های پسین عبارتند از: صفت شمارشی ترتیبی و صفت بیانی.

صفت از نظر درجه بندی به سه دسته تقسیم می شود: صفت مطلق و صفت تفضیلی و صفت عالی.

صفت مطلق پایه ی صفت است که با اضافه کردن « تر » و « ترین » به پایان آن، می توان صفت های تفضیلی و عالی ساخت؛ مانند : زیباتر و زیباترین.

صفت اشاره

واژه های « این »، « آن »، « همین »،« همان»، « چنین » و « چنان » که پیش از هسته قرار می گیرند و برای اشاره به اسم به کار می روند، به اعتبار همراهی با موصوف ، صفت خوانده می شوند؛ مانند:
این خانه
آن مرد
همان روز

صفت اشاره با اسم ذکر می شود، بر خلاف ضمیر اشاره که جانشین اسم می شود. صفت اشاره به هر نوع اسم یا صفتی که جانشین اسم باشد، می پیوندد.

صفت پرسشی

واژه های : کدام، چه، چند، چطور، چگونه، چقدر و ... در صورتی که قبل از اسم قرار بگیرند و از چگونگی ، مقدار، جنس، زمان و تعداد موصوف پرسش کنند، صفت پرسشی اند. مانند:
کدام کتاب
چند روز

صفت تعجبی

واژه های « عجب»، « چه»، « چقدر» و ... اگر با اسم بیایند و مفهوم تعجب، کثرت، شگفتی و شدت تعجب گوینده را در مورد خصوصیتی از موصوف با آهنگ تعجبی بیان دارند، صفت تعجبی اند؛ مانند:
چه هوایی!
چه گلی!

صفت تفضیلی (برتر)

صفت برتر صفتی است که موصوف خود را در قیاس با موصوف دیگر توصیف می کند و نتیجه ی مقایسه را بیان می دارد. نشانه ی این صفت « تر » است که به صفت مطلق افزوده می شود. صفت برتر به متمم نیاز دارد و متمم صفت برتر با « از»، « که» و « تا » به صفت برتر افزوده می شود.
خانه ی ما از خانه ی آنها زیبا تر است.
جنس این پارچه از آن بهتر است.
شد.

صفت عالی (برترین)

صفت عالی صفتی است که نتیجه ی مقایسه ی یک موصوف را با چند عنصر مشابه آن ها بیان می دارد. صفت عالی را در فارسی از صفت تفضیلی و پسوند « ین » می سازند. در متون کهن « ینه » نیز نشانه ی صفت عالی یا برترین است؛ مانند: « بهین و بهینه »، « کمین و کمینه » و « مهین و مهینه ».

صفت عالی به صورت های زیر به کار می رود:

۱) صفت برای موصوف جمع:

در این حال صفت پیش از موصوف به کار می رود؛ مانند :
بهترین عبادات؛ بهترین از میان عبادات

۲) صفت برای موصوف مفرد:

صفت پیش از موصوف می آید؛ مانند :
بهترین معلم؛ معلمی که از همه ی معلمان بهتر است.

۳) مضاف برای مضاف الیه جمع:

بهترین شاگردان؛ بهترین از میان شاگردان.

۴) با متمم جمع:

در این حالت ممکن است صفت عالی پیش از متمم یا پس از آن بیاید؛ مانند: بهترین از دانشمندان / از دانشمندان بهترین / بهترین از همه / از همه بهترین ، که همه معنی جمع دارد.

صفت فاعلی چیست؟

صفت فاعلی صفتی است که مفهوم انجام عملی را به موصوف نسبت می دهد. صفت های فاعلی از نظر ساختمان به سه دسته تقسیم می شود: مشتق، مرکب،مشتق – مرکب.

در ذیل به پاره ای از آنها اشاره می کنیم:

بن مضارع+ ان = روان، پرسان.

فعل امر یا صفت و یا اسم + کار= بستانکار، بدهکار، ستمکار.

بن ماضی + گار=پروردگار، کردگار.

پیشوند + بن مضارع یا صفت= نادان، نااهل.

صفت لیاقت

صفت لیاقت صفتی است که شایستگی و قابلیت موصوف را در امری می رساند؛ مانند :

فیلم دیدنی، کتاب خواندنی، لباس پوشیدنی

و ساختمان آن چنین است:

مصدر+ ی= خوردنی، گفتنی.

فعل امر در مفهوم صفت لیاقت؛ مانند: اسرار مگو (اسرار نگفتنی).

بن مضارع + اک= خوراک، پوشاک.

برخی از ساخت های فاعلی ثبوتی با مفهوم صفت لیاقت؛ مانند: خط خوانا (خط خواندنی)، روا (رفتنی).

بن ماضی+ گار= ماندگار.

صفت مبهم

صفات مبهم (نامشخص) ویژگی هایی از اسم را به طور مبهم و نامشخص بیان می کنند. تعدادی از صفت های مبهم عبارتند از: « هر، همه، هیچ، هرقدر، خیلی، بسیار، کمی،قدری، بعضی، پاره ای، چند، فلان، دیگر، اندکی، تعدادی و ... ».

برخی از صفت های مبهم، هم پیش از موصوف می آیند و هم پس از آن؛ مانند: « دیگر و چند».

در خور تامل است که « هر » هرگز بدون موصوف به کار نمی رود ولی صفات مبهم دیگر می توانند بدون همراهی با موصوف و به صورت ضمیر مبهم نیز به کار روند.

صفت مفعولی

صفت مفعولی صفتی است که مفهوم وقوع فعلی را به موصوف خود نسبت می دهد. این نوع صفت نیز از نظر ساختمان به مرکب، مشتق و مشتق- مرکب بخش پذیر است.

ساخت های صفت مفعولی عبارتند از:

بن ماضی+ ه = گفته، خورده

بن ماضی + ار= گرفتار، رفتار

اسم یا صفت + بن ماضی= خوش دوخت، بادآورد.

قابل ذکر است در مواردی که اسم یا صفت به اول صفت مفعولی افزوده می شود، گاهی حرکت « ه » از آخر آن حذف می شود؛ مانند: « گل اندود = گل اندوده / پشم آلود = پشم آلوده / آدمیزاد = آدمیزاده » و گاهی حذف نمی گردد؛ مانند : « آبدیده، دلداده، پس مانده، خرج در رفته».

از هر فعلی چه گذرا (متعدی) و چه ناگذر (لازم) می توان صفت مفعولی ساخت. برخی ۹از صفت های مفعولی که معمولا از فعل های لازم ساخته می شوندمعنی صفت فاعلی دارند نه مفعولی؛ مانند : گذشته، رفته، ایستاده، خوابیده، مرده، پیش آمد، کارآمد.

این نوع صفت های مفعولی که معنی صفت فاعلی می دهند، فرقشان با صفت فاعلی این است که صفت فاعلی به انجام دهنده ی کار در زمان حال یا آینده و یا هر سه زمان دلالت می کند، ولی این صفت ها به فاعلی گفته می شود که کار را در گذشته انجام داده یا شروع کرده باشد؛ برای نمونه: « رونده » یعنی آنکه اکنون یا در آینده یا همیشه می رود، ولی « رفته » یعنی آنکه در گذشته رفته است.

بنابر آن چه گفته شد صفت های مفعولی را در ارتباط با اسم می توان به دو دسته تقسیم کرد:

۱) دسته ای که به طور کامل صفت هستند و می توانند به عنوان وابسته ی اسم در ساختمان گروه اسمی به کار روند؛ مانند:

(در) گشوده ، (پنجره) بسته، (پرچم) برافراشته، (دل) سوخته، (مرغ) مرده، (سال) گذشته، (آدم)خفته، (نامه های) رسیده، (میوه) گندیده، (آدم) فهمیده.

۲) واژه هایی که از نظر ساختمان صفت مفعولی هستند اما کارکرد صفتی ندارند و در ساختمان فعل مجهول و ماضی بعید و التزامی و نقلی به کار می روند؛ مانند: آورده، فروخته، پرسیده.

این صفت ها به تنهایی کاربرد صفتی ندارند و تنها در ترکیب با واژه های دیگر صفت مفعولی می سازند؛ مانند: بربادرفته، رنج کشیده.

صفت نسبی

صفتی است که ویژگی هایی چون مذهب، ملیت، محل و ... را به موصوف خود نسبت دهد. صفت نسبی به صورت های زیر ساخته می شود:

۱) اسم+ ی = خاکی، اصفهانی، خودی، خانگی، هفتگی (به واژه های مختوم به « ه» به جای « ی »، « گی» می افزایند).

اگر اسم یا کلمه ای که یای نسبت به آن افزوده می شود، حرف آخرش مصوت بلند « ا» باشد، میان کلمه و « ی » نسبت حرف میانجی « ی » می افزایند؛ مانند:

دنیایی، مومیایی، سرایی، همایی.

اگر کلمه به « های بیان حرکت » ختم شده باشد، به جای « ی» به کلمه « ای » می افزایند: خامه ای، حرفه ای.

۲) اسم یا صفت + انه = روزانه، شبانه، دلیرانه، محترمانه،پسرانه، دخترانه،مادرانه.

۳) اسم یا صفت + ین یا ینه = زرین، زرینه، پشمین، پشمینه، سیمین، سیمینه.

۴) اسم + کسره پایانی = ریزه، درسته، کاره.

۵) ترکیب وصفی+ کسره پایانی = چند روزه، یک شبه، همه کاره.

۶) اسم+ انی= روحانی، جسمانی، نورانی.

۷) اسم یا صفت + گان= گروگان، رایگان.

۸) صفت+ گانه = دوگانه، جداگانه، چندگانه.

۹) اسم یا صفت + کی = دروغکی، دزدکی.

۱۰) اسم+ چی= پستچی، پنبه چی، تماشاچی.

۱۱) اسم + و= ترسو، اخمو.

صفت های غیر بیانی عبارتند از صفت های اشاره، پرسشی،شمارشی و تعجبی.

صفت ها از جهات دیگر نیز قابل بررسی هستند که یکی از آنها مبحث مربوط به صفت های خاص و عام و یا صفت حقیقی و غیر حقیقی است که لفظ صفت دربردارنده ویژگی خاص و عام یا حقیقی و غیر حقیقی موصوف و اسم است و صفت های حقیقی با بسط استعاری و عاریتی به دیگر موصوف ها تسری یافته است و چنانچه در تکوین این واژگان

دقت شود و سیر تاریخی آنها بررسی گردد مشخص خواهد شد که در آغاز صفت هایی که ما آنها را عام یا غیر حقیقی می‌خوانیم چنین تعمیم معنایی نداشته اند.
همچنین نسبت فعل با موصوف یکی از مهمترین راه ها ی شناخت صفت خاص به شمار می آید که فعل در جایگاه گزاره و اسناد، نوعی صفت به گروه اسمی به شمار می رود؛ به همین دلیل در دانش معانی از افعال تام به عنوان مسند یاد شده است و صفت ها را از این حیث، به شامل، نیمه شامل و غیر شامل تقسیم می شوند.
صفت های شامل را عام و صفت های غیر شامل را خاص می خوانند. و آن دسته از صفت ها را صفات حقیقی هستند که ممیزند و ویژگی خاصی از موصوف را توصیف می کنند.

صفت خاص: صفتی است که ویژگی خاص موصوف را می‌رساند و در زبان عادی و رسمی قابل تسری به دیگر موصوف ها نیست و این صفت فعل خاص اسامی است· به مثال های زیر دقت کنید.

انسان ناطق
انسان دانشمند
انسان سعادتمند
انسان فاضل
انسان احساساتی
انسان آگاه
انسان با مروت
انسان رویا پرداز
انسان با تدبیر
ابر باران زا
باد وزان
گل پژمرده
سنگ خارا
آسمان ابری

صفت های فوق خاص موصوف های است که با آنها آمده است. به نوعی فعل آنها نیز هست.این قسمت از صفت ها در زبان فارسی چندان گسترده نیستند و مشخص نیست که بسامد به کارگیری آنها نیزبه چه حدی در متون فارسی است.

صفت عام : صفتی استکه با موصوف های گوناگون به کار می رود و ممکن است در آغاز برخی از این صفت ها حکم صفت خاص برای موصوف داشته است. اما به گذر زمان تعمیم یافته است و با موصوف های دیگر به کار می رود. خود این صفت ها نیز از جهاتی قابل تقسیم است.

به مثال زیر دقت کنید:

مرد خوب/بد
هوای خوب/بد
کتاب خوب/بد
درس خوب/بد
دفتر خوب/بد
قلم خوب/بد
کیف خوب/بد
بیمه خوب/بد
معلم خوب/بد
پزشک خوب/بد
شاگرد خوب/بد
میز خوب/بد
قطار خوب/بد
دانشگاه خوب/بد
ماشین خوب/ بد
افکار خوب/بد
زندگی خوب/بد
دوست خوب/بد
خانه ی خوب/بد
گلدان خوب/بد
معلم خوب/بد
گلدان خوب/بد
روزگارخوب/بد
دوست خوب /بد

اندیشه ی خوب/بد
پول کم/زیاد
غذای کم/زیاد
مزد کم/زیاد
نور کم/زیاد
صدای کم/زیاد
کیفیت کم/زیاد
صفحه نازک/ضخیم
کاغذ نازک/ضخیم
پارچه نازک/ضخیم
نخ نازک/ضخیم
بافت نازک/ضخیم
موی نازک/ضخیم
کاموا نازک/ضخیم
لباس نازک/ضخیم

چنانچه دیده می شود این صفت ها با بیشتر اسم ها بکار می رود، بنابراین در این پژوهش صفت های خاص و عام یا حقیقی و غیر حقیقی را در سه اثر فوق استخراج خواهیم کرد و با دسته بندی و تحلیل آنها نشان خواهیم داد که در زبان فارسی با توجه به آثار مورد پژوهش چه فراوانی دارد.البته نکته قابل تامل در مورد صفات عام آن است که صفات عام در بافت زبانی با موصوف های متفاوت معانی مختلفی به خود می گیرد، برای مثال: معنی خوب در ترکیب وصفی مرد خوب با کاغذ خوب و ماشین خوب متفاوت است .

کاربرد صفات خاص یک موصوف برای موصوفی دیگر گاه در حیطه ی هنجار گریزی زبان مطرح می گردد و بسط استعاری سبب ادبی شدن متن می شود و در ایجاد آرایه های تشخیص، استعاره ، تشبیه و... کابرد پیدا می کند. برای مثال :

باور از بخت ندارم که به صلح آن از در من/ آن بت سنگ دل، سخت کمان باز آمد. (سعدی. ۱۳۹۵: ۱۱۳)

سحرم دولت بیدار به بالین آمد / گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد. (حافظ.۱۳۸۳: ۱۲۵)

نشست از بررخش چون پیل مست/ یکی گرزه ی گاو پیکر به دست. (فردوسی. ۱۳۸۲: ۱۰۰۱)

زد نفس سر به مهر صبح ملمع نقاب/ خیمه روحانیان کرد معنبر طناب. (خاقانی.۱۳۸۸: ۱۶)

در کوچه های نجیب غزلها که چشم تو می خواند/ گهگاه اگر سخن باز می ماند/ افسون پاک منش پیش میراند.(اخوان ثالث. ۱۳۸۵: ۱۴۰)

درین بلاغت سبز/حضور روشن ایجاز قطره برلب برگ و بال های نسیم از نثار باران تر.(شفیعی کدکنی.۱۳۸۸: ۴۰)

گوئیا آب جوانی است که بر گشته به جوی/ اشک شوقی که از او آتش من تیز آمد.(شهریار.۱۳۷۶: ۱۱۸۰)

ساعت گیج زمان در شب عمر/ می زند پی در پی زنگ. (سپهری. ۱۳۸۷: ۴۵-۴۴)

گوش دادم/ در خیابان وحشت زده ی تاریک/ یک نفر گوئی قلبش را مثل حجمی فاسد زیر پا له کرد. (فرخزاد.۱۳۵۴: ۴۸-۴۷)

این سماجت عجیب/ پا فشاری شگفت درد ها/ دردهای آشنا/ دردهای بومی غریب/ دردهای خانگی/ دردهای کهنه ی لجوج. (امین پور. ۱۳۹۰: ۲۴۳-۲۴۲)

در نمونه های بالا با جانشین شدن صفات یک حوزه ی معنایی در حوزه ی معنایی دیگر در محور جانشینی و هم نشین شدن و نسبت داده شدن این صفات که متعلق به حوزه ی خاص معنایی هستند در محور همنشینی به پدیده ها یا اشیا که در حوزه ی معنایی

دیگر قرار دارند، سبب گردیده تا آنها به آرایه ی ادبی تبدیل بشوند واز این رو از نظر زیبا شناختی و ادبیت متن قابل بررسی باشند.

نتیجه گیری :

برخی صفات در زبان فارسی مختصص موصوف خاصی هستند که صفت خاص نامیده می شوند ولی برخی صفات با اکثر اسامی می آیند که صفت عام نام میگیرند . البته بعضی صفات عام در ابتدا خاص بوده اند که با تحول زبانی و بسط پیدا کردن به عام تبدیل شده اند.

در یک متن ادبی عوامل زیادی دخیل اند که متن را از متن ساده به سوی متن ادبی سوق دهند عاریه دادن صفت خاص یک حوزه ی معنایی به حوزه ی معنایی دیگر نیز می تواند یکی از راهکارها برای شاعر یا نویسنده باشد.

منابع:

احمدی گیوی، حسن و حسن انوری(۱۳۸۴). دستور زبان فارسی(۲)، انتشارات فاطمی.
اخوان ثالث، مهدی.۱۳۸۵. شعر زمان ۲: شعر مهدی اخوان ثالث از آغاز تا امروز، شعرهای برگزیده تفسیر و تحلیل موفق ترین شعرها. محمد حقوقی. تهران: موسسه انتشارات نگاه.
امین پور، قیصر.۱۳۹۰. مجموعه ی کامل اشعار. چاپ ششم. تهران: انتشارات مروارید.
حافظ شیرازی، شمس الدین. محمد بن بها الدین محمد.۱۳۸۳.دیوان. از نسخه ی دکتر قاسم غنی و محمد قزوینی. تهران: انتشارات لاهیجی.
خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل بن نجار. ۱۳۷۹. گزیده اشعار خاقانی. به کوشش دکتر سید ضیا الدین سجادی . تهران: امیرکبیر.
خیام پور، عبدالرسول(۱۳۸۸). دستور زبان فارسی، چاپ چهاردهم، تبریز، انتشارات ستوده.

فرشیدورد، خسرو(۱۳۸۰) دستور مفصل، تهران، انتشارات سخن.
سپهری، سهراب. ۱۳۸۷. هشت کتاب. چاپ چهل و هفتم. تهران: انتشارات طهوری.
سعدی شیرازی، مشرف الدین مصلح بن عبدالله. ۱۳۹۵. غزلیات. تصحیح محمد علی فروغی. به کوشش و ویرایش کاظم عابدینی مطلق. قم: نگاه آشنا.
شفیعی کدکنی، محمدرضا.۱۳۸۸. مثل درخت در شب باران.تهران: سخن. فردوسی، ابوالقاسم.۱۳۸۲. شاهنامه. بر پایه چاپ مسکو. تهران: انتشارات هرمس.
شهریار، محمد حسین. ۱۳۷۶. دیوان شهریار. تهران : انتشارات زرین.
فرخزاد، فروغ. ۱۳۵۴.تولدی دیگر. چاپ نهم. تهران : انتشارات مروارید.
مختارعمر، احمد. ۱۳۸۵. معنا شناسی. ترجمه سید حسین سیدی. چاپ اول. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

رویکردی بر اندیشه نیچه درباره پایگان انسانی و تجانس آن در شاهنامه فردوسی

(تاکید بر ابرانسان)

سعیده معصومی[۱]

چکیده

نیچه فیلسوفی است که توانسته است با عمل بر وفاق سرچشمه ها و مرزهای انسانی در این راه تقریبا تا گستره کامل هستی تاثیر گذار باشد. رویکرد به «ابر انسان» از اساسی‌ترین راهکارهای نیچه برای خروج از بن‌بست نیست‌انگاری قرون جدید، است. او در چنین گفت زرتشت، مشهورترین اثر خود، به ترسیم شخصیت «ابر انسان» می‌پردازد. با تأمل بر این بن مایه های فلسفی، میتوان میان هستی شناسی نیچه و اثر حماسی چون شاهنامه فردوسی تناظری یافت. و همچنین بر همین اساس می توان گفت که در هستی شناسیِ نیچه ای و حماسی به گونه ای به زندگیِ زمینی، من جمله آرمان رستگاری، آری می گویند و همچنین اراده و خواست قدرت را تأیید می کنند و نسبت به هرگونه آرمان یگانه شدن با هستی، تهذیب و انکار نفس، و مفاهیم متعلاییِ دیگری از این دست بیگانه اند. در هر دو ساحت، آنچه مرجع اعتبار ارزشی و حجیت اخلاقی است، کنش و چیرگی است. در این پژوهش سعی شده است با تاکید بر ابرانسان در نظریات نیچه و شاهنامه فردوسی با صورت‌بندی فلسفی، بینشهای متجانس بیان گردد. نوع تحقیق از نظر ماهیت و روش توصیفی- تحلیلی است؛ در شاخه ی تحقیق های نظری و به صورت تحقیق و تفحص در مجموعه ای از نظریه ها، رهیافت ها، تحلیل، تنفیذ و داوری آنها برداشت شده است.

واژگان کلیدی

نیچه، فردوسی، ابرانسان، شاهنامه، حماسه، تاریخ، اخلاق

[۱] دانشجوی دکتری فلسفه هنر دانشگاه آزاد تهران شمال Email: amasoumi87@gmail.com/

مقدمه

فردریش نیچه[۱] فیلسوف فرانسوی، از مهم‌ترین متفکران جهان در قرون اخیر است که بی‌گمان از پیشوایان اندیشه‌ورزی امروزه به شمار می‌رود(استرن،۲۵، ۱۳۸۰). تأثیرگذاری شخصیت نیچه تقریباً بر تمامی ارزش‌ها (یا ضد ارزش‌های) آدمی امروز در جوامع متمدن، چه موافق و چه مخالف، آشکار است. بی‌گمان، متفکران مشهوری چون فروید[۲]، یاسپرس[۳]، هیدگر[۴]، و سارتر[۵] از نیچه تأثیر مستقیم پذیرفته‌اند. رویکرد به «ابر انسان» از اساسی‌ترین راهکارهای نیچه برای خروج از بن‌بست نیستانگاری قرون جدید، است. او در چنین گفت زرتشت، مشهورترین اثر خود، به ترسیم شخصیت «ابر انسان» می‌پردازد. «ابرانسان[۶]» واژه‌ای است که نیچه در چنین گفت زرتشت به کار می‌برد. زرتشت نیچه در ابتدای راه پر فراز و نشیب خود قصد دارد «ابرانسان را بیاموزد»، اما ابرانسان نیچه کیست، چه خصوصیاتی دارد و در سیر تفکر او، چه ضرورتی بر عهده وجود ابرانسان است؟ این واژه در فارسی «ابرانسان»، «ما فوق بشر»، «از ما بهتران»، «ابر مرد»، «فرا انسان»، «زبر مرد» یا «مرد برتر» ترجمه می‌شود. ایده «ابرانسان» در تفکر نیچه معماگونه است؛ بنابر بعضی از عبارات نیچه، ابرانسان کسی است که در زمان آینده می‌آید. آیا ابرانسان نیچه تحت شرایطی، آن مصلح بزرگ جهانی آیین زرتشت، خروج خواهد کرد؟ یا این‌که تنها انسان در تحت فرآیند تکامل داروینی می‌تواند به ابرانسان تبدیل گردد؟ مفسران فلسفه نیچه در این‌باره دیدگاه‌های متفاوتی دارند: پیر ابر سوفرن می‌گوید: ابرانسان در نزد نیچه یک نوع جدید نیست که مخلوق انتخاب طبیعی باشد و مثلاً همان طور که انسان اندیشه‌ورز جانشین انواع پیشین نوع میمون شده است، ابرانسان نیز جانشین انواع انسان فعلی شود. ابرانسان به یک نژاد جدید تعلق ندارد. اما آن‌چه الزام و ضرورت دارد، این است که اگر ابرانسان چیزی است که خود انسان می‌تواند روزی به آن تبدیل شود، پس در همین معنا انسان باید پس از مرگ خدا بتواند به ابرانسان تبدیل شود.(سوفرن،۱۳۷۶، ۳۳-۳۵). فردریش کاپلستون در باب ابرانسان نیچه می‌گوید: نیچه اسطوره ابرانسان را هم‌چون مهمیزی به انسان بالقوه والاتر و هم‌چون هدفی برای او پیش می‌کشد. «هدف» نه انسانیت که ابرانسان است. انسان چیزی است که بر او چیره باید شد، انسان پلی است نه هدفی.

---

[۱] Nietzche, Frierich(1844-1900)

[۲] Freud, Sigmund(1856-1939)

[۳] Jaspers, Karl (1883–1969)

[۴] Heidegger, Martin (1889–1976)

[۵] Sartre Jean-Paul (1905–1980)

[۶] Uber- Mensch

اما این بدان معنا نیست که انسان با فرآیندی ناگزیر به ابرانسان بدل خواهد شد. ابرانسان یک اسطوره است. هدفی است برای اراده ابرانسان معنای زمین است... این‌جا مسئله بدل شدن انسان به ابرانسان از راه یک فرآیند گزینش طبیعی در میان نیست؛ زیرا در این صورت، رشته چه بسا در مغاک فروافتد. ابرانسان پدید نخواهد آمد، مگر آن‌که افراد برتر دلیری کنند و همه ارزش‌ها را باژگون کنند و لوح‌های کهن ارزش‌ها را بشکنند. به ویژه لوح‌های مسیحی را و از درون زندگانی و قدرت سرشار خود، ارزش‌های تازه بیافرینند. ارزش‌های تازه به انسان والاتر جهت و هدفی خواهد بخشید که ابرانسان مظهر شخصی آن است. اگر گریبان نیچه را بگیرند که چرا نتوانسته است ابرانسان را به‌روشنی وصف کند، او چه بسا پاسخ دهد که چون ابرانسان هنوز در میان ما نیست (کاپلستون،۱۳۹۲،۴۰۳)

۱-پایگان انسانی

۱-۱ ابرانسان و پایگان انسانی از دیدگاه نیچه از دیدگاه کاپلستون

ابر انسان و پایگان انسانی به نظر نیچه، تعیین کننده رده[۱] قدرت است.«آنچه رده را معیت و جدا میکند مقدار قدرت است و نه هیچ چیز دیگر.» پس می توان نتیجه گرفت که اکثریت میانمایه قدرت بیشتری از فردی دارد که میانمایه نیست، و همچنین ارزش بیشتری. اما این البته به هیچ روی نظر نیچه نیست. او قدرت را به معنای کیفیت ذاتی فرد می فهمد. و میگوید« من فرق میگذارم میان گونه ای که نماینده ی زندگانی اوج گیرنده است و گونه ای که نماینده ی تبهگنی و پاشیدگی و ناتوانی است». و اکثریت میانمانه اگر چه هنگامی که با هم یگانه میشود قدرتمند میشود، اما برای نیچه نماینده زندگی اوج گیرنده نیست. بااین همه وجود میانمانگان ضروری است. زیرا «یک فرهنگ والا تنها بر پایه ای پهناور تواند زیست، یعنی بر یک میانمایگی همبسته سخت و سالم.» در واقع نیچه از این دیدگاه پراکنشِ دموکراسی و سوسیالیسم را خوشامد میگوید. زیرا که آنها به پدید آمدن پایه ضروری میانمانگی یاری میدهد. نیچه در تکه ی نامبرداری از بخش یکم زرتشت بر دولت ملی، بر آن«سردترین همه هیولاهای سرد» میتازد، بر این بت نوی که همه را به پرستش خود وا می دارد و میکوشد همه را به سطح میانمانگی فرو کشد. اگر چه وی دولت ملی را از این دیدگاه محکوم میکند، زیرا آن را جلو گیرنده پرورش افراد برجسته می شمارد، با این همه تاکید می کند که توده های میان مایه وسایلی ضروری برای هدفی هستند، و این هدف پدیدار شدن گونه ی والاتری از انسان است.

---

[۱] rank

رسالت این کاست یا گونه ی تازه برتر آن نیست که همچون شبان گله ی خود را بگرداند، بلکه این رسالت توده ها است که پایه ای بسازند که بر آن، به اصطلاح خداوندگاران تازه زمین بتوانند زندگی خود را بگردانند و اسباب پدید آمدن گونه هایی باز هم والاتر از انسان را فراهم کنند. اما پیش از آن که چنین چیزی رخ دهد، بربرهای نوین- چنانکه نیچه می نامدشان – فراز خواهند آمد، آنانی که فرامانروایی کنونی توده ها را در هم خواهند شکست و راه را برای پرورش آزادانه ی افراد برجسته هموار خواهند کرد.(کاپلستون، ۱۳۹۲، ۴۰۲-۴۰۳)

۱-۲ قلمرو اندیشه نیچه دردوره چنین گفت زرتشت از دیدگاه هایدگر

در نیچه هایدگر درباره یادداشتهای مربوط به دوره چنین گفت زرتشت به تفسیر این جمله میپردازد« خودِ زندگی خالق این سنگین بارترین اندیشه برای زندگی بوده است، زندگی از بلندترین مانع خویش فرا میجهد». در اینجا موضوع بر سر معنا و تاثیر اخلاقی و سوبژکتیو این آموزه نیست، بلکه بر سر ارتباط این اندیشه با خود زندگی است. زندگی، اراده معطوف به قدرت است. خودِ موجود در مقام آنچه می شود، آفریننده و ویرانگر است؛ در مقام آفریننده چشم اندازهای امکانات روشنگر خویش را در پیش خود می افکند. بالاترین آفرینش آفرینشِ بلندترین مانع است، یعنی همان مانعی که سختترین ایستادگی را به نفسِ آفرنش عطا می کنند و به این وسیله بزرگترین و گسترده ترین ضربه[۱] را نثار ارتقای زندگی می کند. اما این اندیشه بازگشت جاودان برای زندگی دشوارترین اندیشه برای تفکر است، زیرا این زندگی به نفس خود در مقام آفریننده دقیقا بر اثر آن اندیشه به راحتیِ تمام دچار سرگردانی می شود و خواهان آن است مغروق در صرف رها کردن همه چیز و ترک همراهی انها شود. از اینرو از خودکامگی ایده و اقرار به باور شخصی محض در امان می ماندو اموزه هراکلیتی در مثابه شدن مدام در بازگشت جاودان دانسته میشود.« من به تو رهایی از سیلان دایمی را میاموزم: رودخانه ها بارها و بارها به سوی خویش باز میگردد و شما یعنی همان کسان، بارها و بارها وارد میشوید.» این عبارت واکنشی است هوشیارانه در قبال اندیشه است که در فلسفه یونانی به دنبال هراکلیت یا به عبارتی به دنبال تفسیر خاصی از آموزه او در میان آمده بود. بر آن اندیشه ما هرگز نمیتوانیم به علت جریان دورشونده رودخانه در همان رودخانه وارد شویم. بر خلاف آنچه نیچه آموزه خود را رهایی از سیلان دایمی می خواند. معنای واقعی آن نفیِ شدن و متصلب کردن ان نیست بلکه رهایی از« همواره به همان نحو» محضِ پایان ناپذیر است. شدن به مثابه شدن حفظ

[۱] absotoss

میشود و با این وصف دوام یا به عبارتی هستی، مطابق درک یونانی از آن، درشدن نهاده میشود (قانونی، ۱۳۸۸،۲۰۸).

۱-۳ تفکر فلسفی نیچه از نظرگاه تاریخی به زبان استرن

استدلال نیچه عمتا به نحوی طرح ریزی کرده که نشان دهد آگاهی تاریخی چگون ممکن است در رسیدن به هدفهای میهن پرستانه کامیاب شود و چرا غالبا از نیل به ان هدفها باز می ماند. نیچه از این بابت بیمناک نیست که پژوهش تاریخی تحت تاثیر آنچه براستی باید مقاصد سیاسی خوانده شود، به تباهی و فساد بگراید. او میان نیازهای فرد و جامعه و دولت فرقی نمی گذارد و بنابراین، به هیچ وجه معتقد نیست که روحیه تاریخی یکی از عوامل سیاسی است، ولی انرا جنبه ای از فرهنگ افراد می داند. فقط فرد است که اهمیت دارد و به حساب می آید. قوم یا دولت چیزی جز انبوه توده ها نیست که عده ای انگشت شمار از مردان بزرگ رهبری آنرا در دست دارند. بالاترین مقصود بنی آدم، روزبهی و ارتقا نوع بشر است. هر چیزی که نیروی حیاتی و شور زندگی را در مردان بزرگ بهتر کند، نوع صحیح علم تاریخ و سزاوار ستایش است. تنها شخصیتهای نیرومند قادر به برتافتن تاریخ اند؛ شخصیتهای ضعیف زیربار آن نابود می شوند (استرن،۱۳۷۸ ،۷۸).

۱-۴ انسان والا و ابر انسان از خوانش نیچه ی یاسپرس

از دیدگاه نیچه اساسا، قضاوت در باب ارزش و مرتبه هر فردی منوط به پاسخ به این پرسش است که آیا او انسانی فراشونده است یا فرو شونده؟ به دیگر سخن، آیا مسیر حرکت او و جهت گامهای او منطبق بر جاده ای است که رو به سوی ابرانسان دارد و نیرو و قوایش در خدمت ابرانسان و مصروف تمهید مقدمات ظهور او است، یا آن عکس، که به مانعی است بر سر راه او؟ به واقع ارزش شخصیت یا عمل انسان به اصول اخلاقی که مبنای عمل اوست، نیست ،بلکه به آن است که در کدام یک از دو گروه فوق جای دارد(حقیقی، ۱۳۸۷،۱۰۲) با این توضیح میتوان چهار مصداق انسانی را بیان کرد:

انسانی،بسیار انسانی [۱]، واپسین انسان[۲]،انسان والا (برتر)[۳] و ابرانسان[۴] فروکاست که هرکدام نوعی و سبکی از زندگانی را نمایندگی می کنند. انسانی، بسیار انسانی انسانی که «بسیار انسانی» و یا به تعبیری «زیادی انسانی» است، انسانی است غرق در روزمرّگیها، با افق نگاهی بس ضیق و محدود، آویخته به ارزش های از اعتبار ساقط شده، در قید و بند

---

[۱] last man

[۲] human- all too human

[۳] human higher

[۴] superhuman

باورهای عامیانه و سنتهای پوسیده، اسیر تکرّری عبث و یک نواخت، بی هیچ خلاقیات و آفرینش گری، قانع به آسودگی خموده خویش و مقاوم در برابر تحول و بر هم خوردن نظم معمول، همواره منفعل و فرمانپذیر. ویژگی هایی چنان پست و فرومایه که در چشم زرتشت بیماری را میماند که به شدت از آن حذر می باید کرد« زمین پوستی دارد و این پوست بیماریهایی،ازجمله، یکی از بیماریها "انسان" نام دارد»(نیچه، ۱۳۸۹،۱۴۵) ظاهراً همین، گونه است که در نگره زرتشت «بر او چیره میباید شد»«نگرانترین کسان امروز میپرسند" : انسان را چگونه نگاه میتوان داشت؟ "» اما زرتشت نخستین و تنها کسی است که می پرسد : "بر انسان چگونه چیره توان می شد" (نیچه،۱۳۸۹، ۳۰۶) :چه اینکه او نه غایتی برای ماندن، بل پلی است که میباید از آن برگذشت تا به آنچه به حق شایسته غایت بودن است، نائل گردید. زرتشت بر آن است که ما باید آنچه را که معنایِ انسان بودن است، مورد بازاندیشی قرار دهیم و او را چونان چیزی که ظرفیت بیشتری از واقعیت دارد ببینیم. به دیگر سخن عشق زرتشت به انسان، در واقع عشق به توانِ او برای فراتر رفتن از طبیعت خودش است (Sedgwick, 110: 2009) رسیدن به این مرتبه نیز تنها از طریق فائق آمدن بر وضع موجود و خلق ارزش هایی نوین امکانپذیر خواهد بود. البته بیگمان موانعی این راه رو به فراز را سد خواهند کرد: مسیحیت رسمی، اندیشه مدرن و به ویژه مدل حکومتی آن در قالب لیبرال - دموکراسی، و سرانجام علم مدرن . ناگفته نماند که این تنها یک روی سکه اندیشه نیچه است و در ژرفای این نفرت، محبتی ناب به بشریت رخ در حجاب دارد. گویی عشق نیچه به آدمی او را وامی دارد که از انسان به آنسان که هست روی بگرداند، و در طلب آنچه نیست برآید، اما ظاهراً در دوره پایانی تفکرش از این موضع نیز عدول می کند و بار دیگر با رویی گشادهتر به انسان چشم می دوزد.

واپسین انسان قابل تحقیرترین و «زشت ترین» گونه انسان در نگاه زرتشت (نیچه)؛ لاابالیِ بی قید و بندی که آموزه «همه چیز مجاز است زرتشت را» صرفاً در قالبی اباحی گرانه و روادار فهمیده است، نه اینکه مقصود او را در اشارت به توان بشر برای انجام کارهای بزرگ دریافته باشد، بل این گزاره را به مثابه مجوزی برای انجام هر کار حقیر و پستی تفسیر نموده است و اینک پس از «مرگ خدا» شادمان از فقد «یک سرور زیادیِ متوقع و شاهدی مزاحم» هیچ دلیلی برای منع و پرهیز از هیچ کاری ندارد و از نبود هر مانع و رادعی فراراه ارضای بی حد و مرز سطحی ترین و وابتدائی ترین به عبارتی حیوانیترین امیال و غرایز خویش به وجد می آید. درک او این است که «اگر خدا مرده، پس دیگر نه اخلاقی وجود دارد، نه تکلیفی، نه روشی برای زیستن. [او] نفی رسوم اخلاقی را با غیر اخلاقی بودن

عوضی می - گیرد (سوفرن،۱۳۷۶، ۳۷) .» و چه بسا او اساساً خود «قاتل خدا»ست،چه این که نمی توانست تاب آن کسی را داشته باشد که همیشه او را می پائید، زشتی ها و پستی های او را. از آن رو شد که از چنین «شاهدی» انتقام بستاند(نیچه، ۱۳۸۹،۲۸۵). او خویشتن را چونان قله آفرینش می بیند، به مثابه موجودی با ارزشِ مطلق، بنابراین برای چنین فردی هیچ هدفی برای دنبال کردن باقی نمی ماند. او آینده را صرفاً به عنوان صیانتی از وجود کنونی می بیند با این [باور] که او خداوندگارِ اکنون است. اندیشیدن به ابرانسان برای او چیزی بیش از اندیشیدن به قابلیتهای خودش نیست (Hasse,2008,156). واپسین انسان چونان در چشم زرتشت منفور است که او را درست در جایی مقابل «ابرانسان» می نشاند و هر اندازه بشارت ابرانسان را میدهد و به او فرامی خواند، درهمان حال از «واپسین انسان» برحذر می دارد و هشدار می دهد که اگر آدمی طریق ابرانسان در پیش نگیرد، ناگزیر به مرتبه واپسین انسان فرو خواهد افتاد. هراس و انزجار زرتشت از واپسین انسان از آن روست که او فاقد افق هایی متعالی در دوردست است. گستره حیات محدود او به چیزی بیش از چهاردیواری خانه اش، خانوادهاش، شغل و سلامتی اش نیل نمی کند . نه تنها سودای وسعت بخشیدن به زندگانی خویش - چه آن ابرانسان در پی آن است - را ندارد، حتی به دنبال آن است که دیگران را نیز در اشتغال به این دغدغه های حقیر روزمره با خود سهیم گرداند. واپسین انسان در رضایتی خموده از این وضعیت منحط گرفتار آمده است و هیچ میلی به خروج و فراروی از این موقعیت ندارد. تو گویی به همان اندک داراییِ پست خود بسنده کرده است و اشتیاق دست یازیدن به هیچ رؤیای برتری او را به وجد نمی آورد. مردمان عصر او نیز شیب آسانی را که به ورطه واپسین انسان سرازیر است، به فراز دشواری که تا ابرانسان اعتلا می یابد، ترجیح می دهند «زرتشت، این واپسین انسان را به ما ارزانی دار. ما را به صورت این واپسین انسان ها درآرتا ما ابرانسان را به تو ارزانی داریم. » (استرن،۱۳۸۹،۲۸) انسان والا (برتر) اما آیا در نگاه زرتشت انسان را فقط همین دو گزینه در پیش است؟ یعنی او را گریزی از این دوراهی نیست؛ یا انسان باید در پی ابرانسان باشد، ورنه به وادی واپسین انسان فرو می غلطد؟ پاسخ این سؤال به نظر منفی می آید در این میانه هستند کسانی که گرچه تا مرتبه ابرانسان اوج نگرفته اند لیک در شمار واپسین ها نیز انسان نمی توان آنان را به حساب آورد. انسانی که به گفته ی یاسپرس مادامی که هنوز ابرانسان «با قوت به اندیشه نیچه چنگ نیانداخته بود» اصل اعتقاد خود را بر این گونه بنا نهاده بود و حتی او را «مقصدی به کمال می انگاشت»، چه اینکه او را کسی میدانست که خود را از همه زنجیرها رهانیده است؛ زنجیرهایی چون «کژ اندیشی های سنگین و معنی دار

در دین، اخلاق و مابعدالطبیعه»(یاسپرس،۱۳۸۳، ۲۷۱). از نگاه نیچه، انسانهای والاتر، اگرچه مدام در معرض تهدید و همواره دستخوش اندوهند در واقع وجود دارند. انها از درون و برون معرض خطیرترین خطرند. جامعه دشمن سنگدل و بی امان این بزرگان است.«خلایق از تصور انسانی از نوع والاتر بیزارند.» انگاه که فقدان ایمان نیچه به انسان کم کم بر همه کسانی که برای جهانینان شناخته شده و عزت یافته اند شمول پیدا می کند این اعتقاد در او آغازیدن می گیرد که تصور انسانیتی اشرف باشد، هرگز وجود خارجی پیدا نخواهد کرد.(همان،۲۷۲) انسان اشرف مستور و رمز آلود است. این انسان های والا را ویژگیهایی هست که در زرتشت «مهر و امید می انگیزد» اینکه شما خوار داشته اید، شما انسان هایِ والاتر، مرا امید می بخشد. زیرا خوار دارندگان بزرگ، پاسدارندگان بزرگاند. اینکه شما نومید گشته اید، بسی چیزها در این نومیدی احترام انگیز است. زیرا شما نیاموخته اید تن سپردن را. نیاموخته اید زیرکی های خوارمایه را(استرن، ۱۳۸۹،۳۰۷) زرتشت آن ها را می آموزاند که «خوارداشتن» را به «پاس داشتن» بدل کنند اما نه پاسداشت خویش، بل پاسداشت ابرانسان و انتظار او از ایشان این است که خود را قربانی ابرانسان نمایند. زرتشت از آنان خشنود است از آن رو که ایشان نیز از وضع موجود « نومید گشته اند» و «تن سپردن» به هنجارهای مرسوم را «نیاموخته اند» و از این رو نمی دانند که «امروز چگونه باید زندگی کرد»، چه این که «امروز» از آنِ «مردمان کوچک» است، با «فضیلتهای کوچک» و «زیرکیهای کوچک» و »وحساب گری های سنگریزه وار » و «آسودگی نکبتبار» و « نیک بختی بیشینه شمار» و این همه آن چیزهایی است که در کیش زرتشت بر آنها چیره می باید گشت که با اینهاست که مردمانِ کوچک «امروز سروری اندیافته » و «اینان بزرگترین خطر برای ابرانسان اند»(نیچه، ۱۳۸۹ ،۳۰۷)

نیچه انسانهای والاتر از هرگونه ای که باشند، رها میکند و بر همه انواع طرقی که انسان خدایی ساخته میشود دست رد می زند و این همه ازآن انگیزشی بر میخیزد که هرگزبه نیچه اجازه نمیدهد تا با رضامندی به چیزی محدود آرام گیرد. اگر امر والایی ما را به مراد نرساند، امر والاتری باید وجود داشته باشد. اگر انسان حتی انجا که انسانی برتر است به ناکامی برسد، پس این پرسش مطرح است: چگونه از خودِ انسان نیز می توان گذشت؟ اندیشه «ابر نسان» پاسخ چنین پرسشی است. زرتشت آنگاه که از جانب همه گونه های انسان با نامرادی کلی رویاروی می گردد، آواز بر می دارد «اگر انسان همه نامرادی باشد، مارا چه باک» برد نگاه زرتشت تا دور دستهایی می رسد که در آنچه برای وی غایت اهمیت است ظهور پیدا میکند. «ابرانسان همبسته دل من است. او نخستین و یگانه درد من است، نه انسان درد من است، نه همسایه ام، نه ناتوانترینان، نه غمگین ترینان و نه

بهترینان...انچه توانم در انسان دوست داشت این است که او گذر است، که او سقوط است.» نیچه را به آنچه در انسان عیان یا نهان است کاری نیست. سروکار وی با آینده ای است که آن سوی انسان منزل دارد و از رهگذر انسان باید به آن رسید. تکلیف ما این است که درخت ابر انسان را به بار بنشانیم:«آفریدن موجودی فراتر از خودمان سرشته در سرشت ماست.از خود فراتر آفریدن! این چیزی است که ما را به زایش سوق می دهد، و این نیاز مبرمی است که در پس همه فعالیتهای و کامیابی هاهای مانهفته است. هر آهنگیرا از پیش هدفی بید. هدف انسان آن موجودی است که گرچه خود وجود ندارد، به وجود انسان هدف می بخشد.» باید آنگونه موجوداتی افریده شوند که در بلندجایی بسی والاتر از تمامی انواع انسانها منزل دارند(یاسپرس،۱۳۸۳ ،۲۷۷)

در پایان این بحث اشاره به این نکته خالی از فایده نیست که برخی دل‌سپردگی عمیق نیچه را به ابرانسان نافرجام دانسته اند محصول زایش دوره «ابرانسان»می‌دانیم که تولد میانی اندیشه نیچه است اما در دوره سوم است که پرورده و صورت‌بندی می‌شود و سایه سنگین خود را بر دیگر آموزه‌های نیچه می‌گسترد و چنان در کانون توجه نیچه‌جای می‌گیرد که او را وامی‌دارد تا همه انگاره‌هایش را در ربط و نسبت با ابرانسان سامان بخشد. با این‌حال یاسپرس از آغاز تا پایان از انسان به آن‌سان که هست دل ریش و ناخشنود است و انگیخته «اشتیاق تحقق امکانات اصیل و بی غش انسانی است، مدعی می شود که نیچه در نهایت در افسونِ افسانه ابرانسان نمی‌ماند و سرانجام خود و اندیشه هایش را از سلطه هیمنه او رهایی می بخشد و از درِ تصدیق انسان درست به همان سان که هست و با همه امکانات»حاضرش درمی‌آید. او بر نگرگاه سابق‌اش - «من جماعت انسان‌ها را جسته‌ام بی آن‌که ایده آل خود را پیدا کنم، چیره می‌شود و انسان بالفعل موجود را به رغم همه کاستی‌ها و نابسندگی ها، به‌سان سرکه‌ای نقد، به حلوای نسیه ترجیح می‌دهد و برخلاف مواضع «ابرانسان» نخستین اش، به تکریم و ستایش او قد علم می کند.چه آن‌چه انسان را واقعیت توجیه می کند این‌که درمی‌یابد و انسان بالفعل بسی برتر از چنین و چنان انسانی‌است، اوست که تنها حدیث آرزومندی او را ساز می‌کنیم و رؤیای ظهورش را می پروریم، یعنی انسانی بالقوه وآرمانی. کلام نیچه در این مقطع رنگی از اعتراف به خود انسانی برای من وجود نخواهد داشت، می‌گیرد که رمیدگی و نفرت مرا برانگیزد. من انسان را دوست‌دارم، و آن‌گاه که با این گرایش نهان بیش از هر زمان می ستیزم» او را نیز بیش از هر زمان دوست می دارم(یاسپرس، ۱۳۸۷، ۲۱۱-۲۱۳). شاید اشاره یاسپرس ناظر آن‌چه توجیه گر انسان است»به این بیان نیچه است که واقعیت اوست، واقعیت اوست که او را تا ابد توجیه می‌کند .چه اندازه ارزنده تر است. انسان واقعی از انسان یکسره

ساخته آرزو و رؤیا، ساخته ی دروغ و دغلی؛ از انسان آرمانی ...آن‌چه ناخوشایند فیلسوف است انسان و آرمانی است و بس (نیچه، ۱۳۸۷، ۱۳۰). بر این اساس می‌توان ادعا کرد به‌زعم نیچه، انسان به‌راستی هم غایت است و هم به غایت خود رسیده است و از این پس‌تاریخ بشریت از منظر او چونان فرآیندی که منتهی به ابرانسان به‌مثابه گل سر سبد هستی و کمال والاتر خلقت می‌شود، دیده نمی‌شود(Hasse, 2008: 156).

۲- نیچه و اسطوره

ارزشهایی که با سرشت بنیادی آدمی بیگانه اند او را بر نمی انگیزد. هم از اینروست که نیچه هرگز ژرفکاوانه به اساطیر نپرداخت از اینرو ظاهرا به جز دیونوسیوس نه اسطوره ای را محمل تصویر پردازی و خیال قرار داد، نه اسطوره ای را احیا کرد و نه حتی اسطوره ای خاصی را به قلمرو اندیشهی خود اختصاص داد. با این همه، از منظری دیگر این کاستی سبب ساز قدرت او بود. تا انجا که اساطیر صرفا چون جامه هایی خالی از درونمایه اند، نیچه هر گونه اسطوره باوری را محکوم میکند. این فرضیه که آدمی نیازمند اسطوره است نباید دلیلی بر این آرزو تلقی شود که آدمی اسطوره جدیدی را به جای اسطوره منسوخ شده بیافریند، زیرا ما با این اسطوره ی کاذب در صدد بر انگیختن چیزی هستیم که اراده ی ما از تاثیر بر صورت اصیل و حقیقی آن عاجز است. این اسطوره سازی هستی را به آنگونه بازی نمایشی تبدیل میکند که نیچه آن را به عنوان مصیبت زمانه ی خود با شدت و سخت دلی مورد حمله قرار میدهد. خدا و خدایان را نمیتوان خلق کرد. آن را باید آزمود. هستی آنها را باید در آینه ی رمزها و نمادها تفسیر کرد: نیچه به صدق و امانت وفادار میماند، او نمادها و اسطوره های پیشینیان که عده ای مدعی اعتقاد به انها هستند، زبانی نمی یابد که بتواند گویای ژرفای اصیل اگزیستانسش باشد. نیچه به چای جعل اسطوره ی جبرانی و جانشین از طریق انگیزه ی خویشرا نه از اسطوره ها و الهییات، بلکه از آن واقعیت بالفعلِ تاریخی کسب میکند که خود ان را به لحاظ تاریخی سزچشمه آغازین فلسفه ورزی میداند.(یاسپرس، ۱۳۸۳،۵۸۴) با این همه، اگر چه او به وضوح در زرتشت از قصد آفرینش اسطوره یا جعل اسطوره جانشین سخنی به میان نمی اورد، با وضوحی روز افزون به کشف واقعیت شبه اساطیری تازه ای به طور کلی نایل می آید: حضور توانمند چشم انداز طبیعی، هوا، طبیعت، و حیات و حضور مادون انسانی.

۳-زایش حماسه در نیچه و مقایسه در شاهنامه فردوسی

کتاب چنین گفت زرتشت که یکی از دستاویزهای عارف قلمداد کردن نیچه است، با تأکید به آن، را انگاره هایی آغازید که نقیضهٔ همهٔ آن ارزشهایی است که اساس دینخوییِ ایرانی- من جمله دینخوییِ عرفانی است. هم از این رو با طرح شاعرانه لکن بی پیرایهٔ آموزه هایی

چون « مرگ خدا » و «وفاداری به زمین» در نسبت به «دزدان چراغ به دستی»، اصل «خواستِ قدرت» که برای سرقت اندیشه هایش و زمین خرابه هایی چون خرابه های عرفان ایرانی کمین کرده اند هشدار داده و خطاب به مخاطبان فلسفه اش«خوار شمردن زندگی»و «زهرپالایی»را به «امیدهای اَبَرزمینی» متهم ساخته و می نویسد: هان! من به شما اَبَرانسان را میآموزانم. بادا که ارادهٔ شما بگوید: اَبَرانسان معنای زمین « باید! برادران شما را سوگند میدهم که به زمین وفادار مانید و باور ندارید آنانی را که با شما از امیدهای اَبَرزمینی سخن میگویند. اینان زهرپالایند، چه خود دانند یا ندانند. اینان خوارشمارندگان زندگی اند و خود زهر نوشیده و رو به زوال که زمین از ایشان به ستوه است. بِهِل تا سرِ خویش گیرند! روزگاری کُفران خدا بزرگترین کُفران بود. اما خدا مُرد و در پی آن این کُفرگویان نیز بِمُردند. اکنون کُفران زمین سهمگین ترین ُکفران است و اندرونهٔ آن «ناشناختنی» را بیش از معنای زمین پاس داشتن. » (نیچه،۱۳۷۷ ،۲۲-۲۳) با تأمل بر این بن مایه های فلسفی، میتوان میان هستی شناسی نیچه و حماسه تناظری یافت. و همچنین بر همین اساس میتوان گفت که هستی شناسیِ حماسی و نیچه ای، هر دو، به زندگیِ زمینی آری من جمله آرمان رستگاری، می گویند، اراده و خواست قدرت را تأیید می کنند، نسبت به هرگونه آرمان یگانه شدن با هستی، تهذیب و انکار نفس، و مفاهیم متعالییِ دیگری از این دست بیگانه اند. در هر دو، ساحت، آنچهٔ مرجع اعتبار ارزشی و حجیت اخلاقی است، کنش و چیرگی است. حال آنکه ساحت عرفان است که نه بر تأیید زندگی و اراده، بلکه بر انکار و نفی آن» (صمیم و سلیمان نژاد،۱۳۹۵ ،۲۸۰).

بیان نمادین و داستانیِ این شاخه گرفتن را در نسبت میان سیاوس و رستم در شاهنامه میتوان پی جست. سیاوش زیر نظر رستم تربیت میشود و آئین پهلوانی را از او میآموزد. لکن همان سیاوش در مواجهه با واقعیت، تن به خمودگی میدهد و به جای ایستادگی در برابر رذالت سودابه و حراست از حُریت خویش، مرحله به مرحله از مواجهه با آن متواری میشود و حتی تن به جنگ میسپارد و در واپسین مرحله نیز پناهنده شدن به کشور متخاصم یعنی توران را به بازگشت به کاخ شاهی که زنی چون سودابه انتظارش را میکشد ترجیح می دهد. لذا قهرمان حماسهٔ منفی و بدیل آن در عرفان، در نهایت از ایستادگی در برابر نیروی شر در میماند. استیصال، انقیاد، دست شستن از جهان و مرگ فرجامی گریزناپذیر است که هم در سرنوشت سیاوش تجلی دارد و هم در سرنوشت عارفی چون حلاج سیاوش بیش و پیش از آنکه یادآور. رستم و قهرمان نوعیِ حماسهٔ مثبت باشد، دریافت «عارفانه از انسان کامل را به یاد می آورد.» (مسکوب،۱۳۷۵، ۵۸)

سیاوش پاک ترین و معصومترین شخصیت شاهنامهی فردوسی است. اندیشه هایی اما شخصیت سیاوش که در وجود این پهلوان وجود دارد بیشتر اندیشه های انسانی و فرا انسانی است. اندیشه هایی برای تمام بشریت است. اندیشه ی سیاوش، ایرانی کار کردن، جهانی اندیشیدن، حفظ هویت ملی و در کنار آن احترام به نوع انسان، شخصیت انسانی و احترام به فرهنگ کلی بشری است.(اکبری مفاخر،۱۳۹۳، ۱۴۰)

۴- پایگان انسانی در شاهنامه فردوسی و مطابقت آن با ابرانسان نیچه

آری گفتن به جهان ناسوتی و بریدن از امیدهای جهان لاهوتی، آن سوگند ابدی است که اَبَرانسان نیچه را به برادرخواندگیِ قهرمانان حماسه های بزرگ بشر در آورد. در باب «آری گویی به زمین» و پشت کردن به هرگونه دعویِ انکارگرایانه دایر بر تهذیب نفس و کار و نیز ان ،«آرمان زُهد» وتیز انکار ارزشهای استعلاییِ القائات عرفانی، اَبَرانسان نیچه با قهرمان حماسه از یک منبع سیراب گشته اند که چیزی نیست جز اندیشه ی «خواست قدرت» اَبَرانسان نیچه همچون قهرمان حماسه به زمین وفادار است و زندگی را تنها در ساحت زمینیِ آن درک می کند و به قول نیچه به هیچ اُمید اَبَرزمینی باور ندارد. در ساحت حماسه آنچه مرجع اعتبار و ارزش است، زندگیِ عینی و خود قهرمان است و نه هیچ مرجعی فراتر از آن. در واقع ماهیت ایمان در ساحت حماسه «التفات به خود»است و نه «التفات به غیر» ،ایمان حماسی برخلاف ایمان دینی و ایدئولوژیک به سلسله مراتبی از خدایگان ابتناء ندارد و نسبت به استیلای اراده ای برتر از اراده ی فردی بی تفاوت است. به عبارتی ساحت حماسه عرصه ای ربانی است برای قربانی کردن ایمان در پای اراده؛ و این باور، نقیض درک عرفانی و دینی و هر آن گفتمان ایدئولوژیکی است که فردیت و اراده را به دار مرجعی فراتر می آویزد. (صمیم و سلیمان نژاد،۱۳۹۵، ۲۸۴). نیچه در دانش شاد که مستمسک ارائهٔ تفاسیر عارفانه از اندیشهٔ اوست، مینویسد«همیشه جایی که در آنجا نشانی از خواست و اراده نباشد، ایمان بی درنگ مورد طلب و نیاز بیشتر قرار میگیرد. زیرا اراده، همچون جلوهٔ فرماندهی، نشانهٔ قاطع اقتدار و قدرت است. به عبارت دیگر هر کس کمتر بداند که چگونه باید فرمان، بی درنگ نسبت به، کسی که فرمان براند خواه خدا باشد یا شهریار، طبقه، پزشک، کشیش، اعتقاد جزمی، یا آگاهی حزبی حریص می شود.» (Nietzsche,1974,289) منطبق با همین اصل اخلاقیِ نیچه، هرگونه دعویِ مرتبط با مفهوم ایمان نیز خارج از دغدغه های اصلیِ هستی شناسیِ حماسی است. برای مثال دعاویِ مطروحه در رابطه با دین رستم در شاهنامه همگی داعیه هایی است عقیم که به نتیجه نیز نمی رسد. آراء و نظرات موجود در رابطه با دین رستم را می توان چنین جمع بندی کرد:« موضوع دین رستم مایه ی بسی بگومگوها و بحثها و اظهارنظرهای مختلف

گردیده است ...۱- دقیقی در هزار بیت خود، چنان که می دانیم، به صراحت از اینکه رستم و دیگر زابلیان دین زردشت و کتاب زند اوستا را از گشتاسب در سفر دو ساله اش به سیستان پذیرفته اند سخن می گوید. ۲ - مطابق سخن فردوسی رستم از امشاسبندان (فرشتگان هفتگانه ی دین زردشتی) یاد می کند ... ۳ -شادروان استاد دکتر معین معتقد بودند که رستم در هنگام رویارویی با اسفندیار به دین کهن باقی بود. مراد از دین کهن دین آریاییِ باستان قبل از ظهور زرتشت است... ۴ -به همینسان ادیان دیگری از قبیل دین زروانی و مهری نیز برای رستم قائل شده اند. ۵-برخی از پژوهندگان با بحث و بررسی دربارهٔ نیاکان رستم معتقدند که او از نظر دین زردشتی عنصر مطلوبی به شمار نمی آمده است ... پیداست که این همه اختلاف حاکی از دشواریِ مسأله و وجود ابهام هایی در این باره در خودِ شاهنامه است.»(حمیدیان،۱۳۸۳، ۲۳۶-۲۳۷) علت بنیادین این مغایرت نظرات این است که قهرمان حماسه اساساً با هر ارادهٔ برتر از فردیت خود همچون ارادهٔ الهی، بیگانه است و غریبه با هرگونه دغدغه ای در باب ایمان و الوهیت سر به کار خود دارد و لذا نسبت به ایمان و هر مقولهٔ استعلاییِ دیگر بی اعتنا است که این ویژگی با مبنای ایمانی و هستی شناسیِ عرفانی نمی خواند. در چنین مناسبتی ارادهٔ قهرمان در مواجهه با هر اراد ۀ برتری، هرگز به خمودگی و استیصال دچار نمی شود و به انقیاد در نمی آید.برای مثال:« ای پسر من، پس تو می خواهی مرگ خود را پیش بیندازی، زیرا سرنوشت فرمان داده است که تو از نزدیک در پی هکتور به گور بروی.»(هومر،۵۶۲،۱۳۸۲) و انتقام جویی از هکتور ارزش و مرجع تصمیم و کنش است و نه غیر آن. برای همین به مادرش پاسخ میدهد:« یازمندی ما را ناگزیر میکند، سرانجام باید بتوانیم دل خود را رام کنیم. آری، میروم هکتورِ سنگیندل را که چنین شخص گرامی را از دست من گرفته است بجویم؛که خدایان فرمان دهند، مرگ را در بر گیرم. هرکولِ شکست ناپذیر این نازپرودهٔ سرکردهٔ خدایان هم که به سرنوشت و کینهٔ پی درپیِ هرا تن در داد، نتوانست از مرگ برهد. من نیز مانند وی واپسین دم را بر می آورم و بر خاک می افتم.»(همان،۵۶۳) رستم نیز با هشدار سیمرغ میداند: «که هر کس که خون یل اسفندیار/ بریزد، وُرا بشکند روزگار/ همان نیز تا زنده باشد ز رنج/ رهایی نیابد، نماندش گنج /بدین گیتیاش شوربختی بُود/ چو بُگذشت در رنج و سختی بُود»لیکن حفظ نام و نامداری و در واقع حراست از فردیت و حُریت به ایستادگی در برابر جاه طلبیِ شاهپورِ خیره سر بسته است. رستم یا باید اسفندیار را بکشد که به مرگ خود او منجر خواهد شد، و یا باید تن به ذلت داده و تسلیم شود. همچنین پس از قتل اسفندیار، زوّاره رستم را از پذیرش قیومیت بهمن پسر اسفندیار بر حذر میدارد: زواره بدو گفت کای نامدار/ نبایست پذیرفت زو، زینهار/ ز دهقان تو

نشنیدی آن داستان/ « که یاد آرد از گفتهٔ باستان/ که گر پروری بچهٔ نرهشیر/ شود تیز دندان و گردد دلیر/ چو سر بر کشد زود جوید شکار/ نخست اندر آید به پروردگار/ دو پهلو برآشفته از خشم بد/ نخستین از آن بد به زابل رسد/ چو شد کشته شاهی چو اسفندیار/ ببیند از این پس بد روزگار/ ز بهمن رسد بد به زابلستان/ بپیچند پیران کابلستان/ نگه کن چون او شد تاجدار/ به پیش آورد کین اسفندیار» مع الوصف در جهان حماسه "فضیلت" بر "نام و نامداری" است و برای قهرمان حماسه نیز هیچ ارزشی فراتر از نامداری و کسب افتخار نیست. رانهها و تمناهای دیگر همواره حاشیهای است در زندگی قهرمان حماسه. در تأیید اهمیت بنیادین نامداری در شاهنامه برای مثال از زبان گودرز میشنویم: «به رنج است گنج و به نام است رنج/ به آید ز گنج/ اگر جاودانه همانا نام ات نمانی به جای/ همان "نام"به زین سپنجی سرای » (تأکید از ماست.) مسکوب مینویسد: ...پهلوان- ایرانی و تورانی- فقط بر سر امری کلی و مجرد (داد یا بیداد -کشورداری یا ...« کشورگشایی) نمیجنگد. نام به منزله ی سربلندی، شرف و گوهر جسم و جان، آن نیروی فردی، یگانه و بنیان کنی است که مرد میدان را بی هراس از مرگ به سوی دشمن میراند...»(مسکوب،۱۳۸۴، ۱۲۹) از این منظر تمامیِ افعال قهرمان حماسه معطوف به نامداری و فخرآوری است. به همین اعتبار،"فضیلت" در جهان حماسه هیچ نیست جز حراست از کیان "خود بنیادی"[۱] که عاری از هرگونه مفهوم استعلایی به معنای انکار نفس و نفیِ انانیت است در ایلیاد هومر "آرته"[۲] به معنای فضیلت در چنین معنایی به کار میرود. و همچنین: «در حماسه های هومری آرته تقریباً هیچگاه به معنی سجایای اخلاقی یا روحی فهمیده نمیشود، بلکه در انطباق با شیو ۀ فکر دوران باستان این کلمه بیانگر نیرو و مهارت و چابکیِ مرد جنگی یا ورزشکار و علیالخصوص شجاعت پهلوانی است، آن هم نه به معنی امروزی به عنوان سجی ۀ اخلاقیِ جدا از نیرومندیِ تن، بلکه شجاعتی که همیشه متضمن نیروی جسمانی است ... فضیلت با افتخار و حرمت ملازمه دارد. افتخار و حرمت در ادوار باستانیِ زندگی اجتماعی از قابلیت و دلیری و خدمت جدایی ناپذیر بود.»(یگر،۱۳۷۶، ۴۷-۴۳)

فلسفهٔ اخلاق نیچه نیز که بدیل همین ارزشهای حماسی است، بی اعتبار کنندهٔ همهٔ آن ارزشهایی است که هستی شناسیِ عرفانی بر آن می آویزد. در "چنین گفت زرتشت در بخش سوم در باره سه شر" به سه نفرین شده ترین چیز در جهان یعنی شهوت رانی،قدرت خواهی و خودخواهی اشاره شده است که هر سه مفهوم با الگوی حماسیِ فضیلت منطبق

---

[۱] autonomy

[۲] Arête

است. در جهان حماسه اخلاق صوفیانه، دین، مذهب و هر مرجع استعلاییِ دیگری از درجهٔ اعتبار ساقط است و چنانچه بنا بر تحمیل یک مبنای اقتدار باشد، به رویارویِی قهرمان حماسه خواهد انجامید. فیالمثل رویارویِی حزن انگیز رستم و اسفندیار هیچ نیست جز بستری داستانی برای ممثول کردن همین تقابل خودبنیادیِ قهرمان حماسه با الزامات دین بنیادی. رستم تقریباً در برابر همهٔ قهرمانان آیین زرتشت میایستد و در نهایت نیز آَبرقهرمان متون زرتشتی (اسفندیار) توسط او از پای در میآید. اهمیت حراست از خودبنیادی در جهانبینیِ شاهنامه تا بدانجاست که شاعر نیروهای فراطبیعی را نیز به مدد فرا میخواند. چرا که روئینتنیِ اسفندیار هرآینه اقتدار رستم را به مخاطره می افکند؛ تا بدانجا که بدون خُدعهٔ سیمرغ تمام هیمنهٔ رستم زایل شدنی است. اما منطق حماسه چنین اقتضاء می کند که نامداریِ قهرمان از گزند تعد یِ نیروهای متخاصم در امان بماند، حتی اگر این نیرو قهرمان آیین زرتشت باشد: یعنی اسفندیار مغموم. آخیلس نیز چنین است. او آن چنان به خودبنیادیِ خود متکی است که در یورش به تروا علیه آپولون که در جنگ هوادار سپاه تروا است میشورد و کاهنهٔ معبدش بریسیس را به نشانهٔ چیرگی و ظفرمندیِ خویش به بردگی در می آورد. لذا هم رستم و هم آخیلس هرجا که پای ظفرمندی و نامداریشان در میان باشد، به طرفه العینی علیه همه چیز بر می آشوبند: حتی دین و مذهب. به خاطر مرجعیت خودبنیادی بلکه «وظیفه» و « تکلیف» در جهان حماسه، آنچه مبنای کنش و تصمیم قهرمان حماسه است، نه خواست درونی و فردیِ خود قهرمان است. برای مثال مخاصمهٔ آخیلس با آگاممنون و ترک سپاه یونان بر سر ماجرای بریسیس نشان از فقدان حضور عنصر تکلیف در کنشگریِ قهرمان دارد. تا بدانجا که آخیلس پس از مخاصمه با آگاممنون تنها زمانی به صحنهٔ کارزار باز می گردد که پاتروکلس توسط هکتور به قتل میرسد. رستم نیز در داستان سیاوش علیه کیکاووس می آشوبد و تنها پس از قتل سیاوش است که به میدان نبرد باز می گردد. لذا مبنای کنش رستم و آخیلس و حضورشان در عرصهٔ نبرد نه به خاطر الزام تکلیف و علقه های میهنپرستانه که تنها به خاطر خونخواهیِ سیاوش و پاتروکلس است. به موازات همین مسأله در کار قهرمان حماسه هیچ خط و خبری از باور استعلایی به انگارهٔ چرا که ایثار موکول به عدول از خویشتن و فراموشیِ عنصر، هم نیست «از خود گذشتگی»و «ایثار» بنیادین خودبنیادی است. به خاطر ذات انکارگر فعل ایثار است که نیچه در مقام فیلسوف اراده و قدرت مینویسد:« تجربه های من این حق را به من میدهد که از بیخ و بن نسبت به هر چیز موسوم به « رانه های از خود گذشتگی و عشق برادرانه که همواره در گفتار و کردارِ افراد حضور دارد بدگمان باشم. برای من این رانه ها فی نفسه همچون ضعف و نمونهٔ

خاصی از ناتوانیِ از مقاومت در برابر انگیختارها و نیروهای محرک به نظر می آید که تنها انسانهای منحط از سر شفقت و دلسوزی آن را فضیلت می نامند.» (Nietzsche, 2007, 12) و یا در دانش شاد می نویسد: «چه چیز به انسان اصالت میبخشد؟ یقیناً ایثار کردن نیست، زیرا انسانهای شهوت چران نیز ایثار می کنند. همچنین یقیناً پیروی کردن از احساسات پرشور نیز نیست، زیرا احساسات پرشور فرومایهٔ بسیاری وجود دارند. قطعاً بدون خودخواهی کاری برای دیگران انجام دادن هم نیست: زیرا شاید خودخواهی در هیچ کس پایدارتر از انسانهای اصیل نباشد.»(Nietzsche,1974,117)

البته میان خودبنیادی و جاه طلبی حد فارق ظریفی است! شاهنامه جاه طلبی را با کاربست مکرر واژهٔ «آز» نکوهیده است. همچنان که در ایلیاد نیز این خصلت نکوهیده ذیل عنوان «آته » (الههٔ خیره سری) مذموم پنداشته شده است. در کنش قهرمان حماسه نشانی از جاهطلبی نیست و متن مکتوب حماسه نیز چنین نسبتی به قهرمان روا نمیدارد. آنان ستایشگران بیهمتای رقیب و دشمن خویشاند. فیالمثل در شاهنامه پیران ویسه که سپهسالار سپاه توران است، در مواجهه با رستم بیش و پیش از آنکه نکوهندهٔ او باشد، ستایشگر اوست:« بدو گفت پیران که ای پیلتن/ درودی ز یزدان بر آن انجمن/ ز نیکی دهش آفرین توباد/ فلک را گذر بر نگین تو باد/ ز یزدان سپاس و بدویم پناه/ که دیدم تو را زنده برجایگاه»در چنین ساحتی قهرمانان حماسه به تعبیر نیچه از کین رسته اند و به همین اعتبار کنش ایشان دیگر جاهطلبانه نیست. قهرمانان حماسه ناگزیر به پاسداری از حریم خویشاند و تقابل ایشان با رقیب، بیش و پیش از آنکه مخاصمه جویانه باشد، تجلی هستومندیِ آنهاست. ارادهٔ قهرمان «معطوف به قدرت است، لکن این واقعیت با تکریم دشمن مقارن است نه تخریب او. فیالواقع بدون حضور دشمنی نامدار، نامداریِ قهرمان نیز با چالشی عظیم مواجه میشود. از این رو قهرمان با ستودن توانایی های رقیب، بر توانمندیِ خود صحه می گذارد و از قدرت او چونان برهانی در اثبات قدرت خویش بهره می جوید. چه چیز سلحشورانه تر از اینکه قدرتِ دشمن مرجعی باشد از برای اثبات قدرت خویش !نیچه نیز دقیقاً مروج چنین ارزشهایی است. در چنین گفت زرتشت امده است: «ما نمی خواهیم بهترین دشمنانمان با ما مدارا کنند و نیز آنانی که به جان و دل دوستشان میداریم. پس بیایید حقیقت را با شما در میان گذارم: برادران جنگیام! به جان و دل دوستتان دارم ... دشمنتان را بجویید و جنگتان را بر پا کنید! جنگی در راه اندیشههاتان ... شما را تنها دشمنانی باد که از ایشان بیزار باشید، نه دشمنانی که خوارشان شمارید. دشمنتان میباید مایهٔ سربلندی شما باشد: آنگاه کامیابیِ او کامیابیِ شما نیز خواهد بود.»(نیچه،۱۳۷۷، ۵۸-۵۹)

خواست قدرتِ انسانِ حماسه آن چنان به رابطهٔ او با زندگی وابسته است که نزول جانکاه ترین شقاوتها نیز قادر به گسیختن پایبندیِ فزاینده و همهجانبهٔ او به زندگی نیست. به تعبی ر نیچه، انسان در ساحت حماسه زندگی را با همهٔ رنجها و مصائباش تأیید کرده و بدان آری میگوید و به تزریق نشئهجات عرفانی در شریانهای حیاتیِ خویش اقدام نمیکند و خود را در برابر هرگونه اعتیاد مزمن به هیچانگاری دور نگه میدارد. البته این وفاداری به معنای خوشبینیِ سادهانگارانه به زندگی نیست. قهرمانان شاهنامه و ایلیاد گاه اسیر نگرش بدبینانهای به هستیاند. رستم همیشه از سرنوشت مشقتبار خود شاکی است. آخیلس در پیشگاه مادرش تتیس از بدخواهیِ روزگار میگرید. منطق حماسه را از این منظر باید پالوده از خوشبینیِ رمانس دانست. قهرمان حماسه با شوالیهٔ رمانس همسان نیست که مسیر مشقتباری از خطرات را طی کرده و در نهایت به مُراد خویش برسد. هم رستم و هم آخیلس به مرگی جانکاه می میرند. با این همه قهرمان حماسه بر نیروی هیچ انگاری، بدبینی و انکار چیره است و تحت هر شرایطی در دفاع از حُریت و خودبنیادیِ خود-چونان رستم در برابر اسفندیار و یا آخیلس در برابر هکتور-دست به اقدامی ناگزیر زده و از ورطهٔ انفعال به در می آید. اما شاهنامه در کنار تصویرگریِ چهرهای چون رستم، مصور چهرهایی دیگری است که به تمامی از ساحت حماسیِ حیات خارج اند و درست در مقابل روح عملگرای حماسه، انگاره هایی در باب اِعراض از دنیا، امساک و اعتکاف را به پیش می کشند که در پی روزگار حیات فردوسی به گفتمان غالب فرهنگی در شاهنامه محسوب میشوند که در ساده دلی و رقت قلب اخلاقی ترین خصلتهای مؤکد در نظام ارزشی را همراه دارند. این در حالی است که قهرمان حماسه اساساً انسانی اخلاقی نیست و گاه حتی ممکن است کنشی مذبوحانه و ضداخلاقی از او سر بزند. معروفترین نمونهٔ چنین عملی رندیِ مذبوحانهٔ رستم در برابر سهراب است. در نظام اخلاقیِ حماسه کنش رندانهٔ قهرمان امر نکوهیده ای نیست، لکن بی کنشی و انفعال که عموماً ناشی از چیرگیِ بدبینی است، امری مذموم است. برای نمونه در شاهنامه که زال کیخسرو را به خاطر اعتکاف در قصر شاهی و تصمیم برای ترک مسند پادشاهی سرزنش میکند. وضعیت کیخسرو در قیاس با وضعیت رستم نشان از توفق بدبینی و هیچانگاری دارد تا بدانجا که کیخسرو نسبت به همهچیز بدگمان است و میگوید: «ز من بگسلد فرّه ایزدی/ گرایم به گژی و نابخردی/ تبه گردد این روی و رنگ رُخان/ « بپوسد به خاک اندرون استخوان/ هنر کم شود ناسپاسی به جای/ روان تیره ماند به دیگر سرای» چنین بدبینی و انفعالی در کلام ایرج نیز به بیانی دیگر جاری است: «نه تاج کئی خواهم اکنون نه گاه/ نه نام بزرگی نه ایران سپاه/ من ایران نخواهم، نه خاور نه چین/ نه شاهی نه گسترده روی

زمین»نیچه دقیقاً به خاطر خوی حماسیِ فلسفه اش با هرگونه اختگی و انفعال در خصم است و بر پلشتیِ آن می تازد. برای مثال در باب همین مسألۀ سکوت و خاموشی مینویسد: «وقیحانهترین کلمه، حتی گستاخانهترین نامه، خوشطینتتر و شرافتمندانهتر از ...« سکوت است. کسانی که سکوت پیشه میکنند، همواره فاقد نزاکت و ادب صادقانه اند. سکوت ضعف است، حرف خود را خوردن ضرورتاً شخصیت انسان را ناگوار میکند، وحتی معده را از بین میبرد. انسانهای ساکن دچار سوهاضمه اند.»(Nietzsche,2007A,13) نیچه در مقام حماسی ترین فیلسوف تاریخ فلسفه، که در پی برافکندن نقاب ارزشها از چهره انفعال و بی ارادگی است در رد همین ارمان شهادت مینویسد: «اینکه شهیدان چیزی را دربارۀ حقیقتِ قضیهای ثابت کنند، چندان نادرست است که من « نمیخواهم منکر این شوم که شهید اساساً با حقیقت پیوندی داشته باشد. لحن و آهنگی که شهید به یاریِ آن عقیدۀ خویش را بر سرِ جهانیان فرو میبارد، چنان خالی از درستیِ معنوی و چندان عاری از فهم دربارۀ مشکل حقیقت است که بشر نیاز به رد و انکار او نمیبیند.» (نیچه،۱۳۸۵، ۱۰۹-۱۱۰)

نفیِ و انکار اراده، شانه خالی کردن از زیر بار مسئولیت در برابر نیروی شر، و ناتوانی در ستاندن انتقام، حالتی از دل آشوبه و تهوع را به وضعیت مزاجی تحمیل میکند که منجر به تشدید استیصال انسان میشود. در این مورد بهخصوص هملت شاهزادۀ رنجور دانمارک در کنار رنجورانی رنجورتر از خود چون سیاوش و مسیح قرار دارد. استفراغ، اشمئزاز، قی و تهوع تنها کنش انسان رنجور در مواجهه.»بیزاری از خویشتن«با رنج بشری است: تهوع از انسان، تهوع از جهان و در نهایت به تعبیر نیچه ماندن در مرحلۀ دلآشوبگی عایدیِ دیگری جز کاشتن تخم کینه و عقده[1] یا به تعبیر نیچه در نهاد انسان نخواهد داشت. چنین ساحتی از کین توزی انسان متهوعِ متنفر را از نیست انگاری آبستن خواهد کرد. به خاطر خطر استحاله یافتن در همین جنون و تنفر است که نیچه هشدار می دهد: «آنچه از آن می باید هراسید، آنچه از هر بلایی بدتر است نه ترسِ بزرگ که تهوع بزرگ از انسان است، و همچنین ترحم بزرگ بر انسان.»(نیچه،۱۳۸۲ ،۱۵۸) در نگاه نیچه تهوع[2] صرفاً محرکی است برای شوریدن علیه نیهیلیسم و نه دارویی مُسهل از برای روان یبوستزده. عجیب نیست که در چنین گفت زرتشت آن زاهد جنگلی پس از برخورد با زرتشت می گوید: « آری زرتشت را میشناسم. چشمانش پاک است و در دهانش هیچ تهوعی نهان نیست.»(نیچه، ۱۳۷۷،۲۰) بدین ترتیب در حماسه انسان از قی و دل آشوبه خلاص و نیز

[1] Ressentiment

[2] Ekel

از کین رهاست و به معنای به انفعال و ترک اراده نیست: بلکه گرانباریِ جان است از اراده، خواست و قدرت. نیچه رهیدگی در تبارشناسی اخلاق اساساً این حالت دل آشوبگی و اشمئزاز را ویژگیِ زهد می داند. انفعال و رخوت ناشی از استحالهٔ ارادهٔ بشری در شک و بدبینی به زندگی است. باور به بیاعتباریِ دنیا در نهایت اراده را به مرگ معطوف میسازد، همچنان که ارزشهای حاکم بر ذهن و روان سیاوش نیز مرگ را اجتناب ناپذیر مینماید. هرچند در نگاه قهرمان حماسه نیز جهان فاقد آن ارزشی است که، به هر قیمتی درخور زیستن باشد. با اینهمه باور به بی اعتباریِ جهان به انکار اخلاقیِ هستی نمی انجامد چرا که در ساحت حماسه بیاعتباریِ دنیا معلول ضعف، بیارادگی و رنجوری نیست و قهرمان حماسه اسیر ادراکی رومانتیک و ساد هلوحانه در باب اخلاقی بودن کار عالم نیست تا با خدشه وارد شدن به پیکرهٔ نحیف این ادراک شاعرانه، یأس و فسردگی به بدبینی و انکار بیانجامد. در واقع رنجوری چونان معیاری در کار داوری و سنجشگریِ قهرمان حماسه عمل میکند. مرز بین قدرت و رنجوری، مقیاس داوری و سنجش انسان حماسی است، زیرا قدرت خواستار برشدن و چیرگی است و رنجوری خواستار فنا و ذوب شدن. همین که قهرمان رنجوری را در مقام رانهٔ اصلی کنش تشخیص داد، همانجا به سوی آن می تازد.(صمیم و سلیمان نژاد،۱۳۹۵،۲۸۴) سیاوش پاک ترین و معصومترین شخصیت شاهنامه ی فردوسی است. اندیشه هایی اما شخصیت سیاوش که در وجود این پهلوان وجود دارد بیشتر اندیشه های انسانی و فرا انسانی است. اندیشه هایی برای تمام بشریت است. اندیشه ی سیاوش، ایرانی کار کردن، جهانی اندیشیدن، حفظ هویت ملی و در کنار آن احترام به نوع انسان، شخصیت انسانی و احترام به فرهنگ کلی بشری است.(اکبری مفاخر،۱۳۹۱، ۱۴۰)

نتیجه گیری

با تقید به اصل عقلانیت در تفسیر، و نیز با تأکید بر اصولی چون خودبنیادی، اصالت اراده، ذم بی کنشی، و آری گویی به زندگی، فلسفهٔ نیچه را می توان تقلایی فلسفی برای باززاییِ فرهنگ حماسی در افق زمانه و فرهنگ مدرن به شمار آورد.

اندیشهٔ نیچه، متکی به جهان بینیِ حماسی است. می توان به صراحت اذعان داشت که فلسفه ی نیچه واکنشی است بنیادین به ارزشهای تاریخی. تشبث به هر آن مرجع فلسفی است که ارزشهایی مبتنی بر کنش و عمل را ترویج کند. بنا به گفته نیچه در پاره ی۱۱۰ دانش شاد، منشاء شناخت خطاهای فکریِ انسان است که در گذر زمان مقبول می افتند و بنیاد هستیِ انسان را شکل می دهند. مسأله اصلیِ نیچه این هم نیست که چون شناخت انسان ناشی از فراموش شدن خطاهاست، پس از بیخ و بن مهمل و باطل است؛ بلکه دغدغه

ی او این است که نشان دهد برخی از این خطاهای معرفت شناسانه مغفول، برای زایش دوباره ی حماسه از فلسفه ی نیچه بقاء انسان مفیدند و برخی دیگر مضر. برنامه ی فلسفیِ نیچه این است که پرده از خطا بودن گونه ی مضر شناخت بر دارد که طبق گفته ی او همان ادعای شناخت مطلق است. مرجع در نقل ابیات فردوسی، شاهنامهٔ چاپ مسکو، نسخهٔ چاپی آن زیر نظر سعید حمیدیان است. شاهنامه فردوسی، بزرگترین اثر حماسی زبان فارسی در برگیرنده‌ی مفاهیم کهن الگویی فراوانی است که یکی از آن‌ها کهن الگوی قهرمان است. بنا به سرشت حماسه و بن مایه‌ی اصلی آن (نبرد میان نیروهای نیک و بد) قهرمان، یکی از پرتکرارترین موتیف‌های آن است. قهرمان حماسه که معمولاً دارای نیروهای فوق انسانی است. که تجانسی نزدیک به دیدگاه نیچه است که درباره ابرانسان از کاپلستون در ابتدای مقاله ذکر شد که به اختصار می توان گفت: ابرانسان یک اسطوره است. هدفی است برای اراده ابرانسان معنای زمین است... این‌جا مسئله بدل شدن انسان به ابرانسان از راه یک فرآیند گزینش طبیعی در میان نیست؛ زیرا در این صورت، رشته چه بسا در مغاک فروافتد. ابرانسان پدید نخواهد آمد، مگر آن‌که افراد برتر دلیری کنند و همه ارزش‌ها را باژگون کنند و لوح‌های کهن ارزش‌ها را بشکنند. به ویژه لوح‌های دینی(تاکید نیچه مسیحیت بود) را و از درون زندگانی و قدرت سرشار خود، ارزش‌های تازه بیافرینند. ارزش‌های تازه به انسان والاتر جهت و هدفی خواهد بخشید که ابرانسان مظهر شخصی آن است. به نام خداوند جان و خرد/کزین برتر اندیشه بر نگذرد... در بسیاری از جریان های فکری و مذهبی قبل و بعد از فردوسی از جمله در اسلام "انسان" را به مثابه اشرف مخلوقات مورد ستایش قرار داده اند. اما ستایش انسان یا به قول شاهنامه "مردم" در تفکر فردوسی خاص خود اوست، چرا که به زعم فردوسی انسان قابل ستایش **"انسان خردمند"** است. انسانی که برای رسیدن به جهان بینی عقلانی و نه خرافی باید در ابتدا خود را بشناسند. از دیدگاه فردوسی "برترین انسان" انسان پذیرنده خرد است، که مهمترین ویژگی آن خودشناسی و تفکر عقلانی است. جهان بینی عقل گرایانه ای که فردوسی در تبیین و توصیف حوادث تاریخی و وقایع اسطوره ای و شخصیت های داستانی به کار می بندد خاص خود اوست، در آثار همتراز شاهنامه مانند ایلیاد و ادیسه هومر و ادیپوس سوفوکل ودیگر روایات اساطیری ماوراءطبیعه نقشی به مراتب بیشتراز شاهنامه ایفا می کند. یاسپرس درباره اندیشه بنیادین نیچه علم و فلسفه را نکته اساسی میداند و نیچه را به نوعی از حقیقت که ذاتی روش علمی قائل میداند و اهمیت ان را با آگاهی از حدود حقیقت علمی، چنان حقیقتی را مطلق و خاتم نمیدانست. نیچه حدود علم را نه آهنگ ویرانگری، بلکه به قصد رهیابی و نفوذ به کنه ذات خود علم در معرض پرسش قرار

داد. انچه مطرح است استیلاست، نه براندازی دانش. مرز علم در نکته که حقیقت مورد نظر عالم آگاهانه ابداع شخص او تلقی نمیگردد. وجود، امری پیش فرض ست و مردعلم هنگام رفع حجاب از بر این باور است که حقیقت را می یابد. بدین ترتیب در حماسه انسان از قی و دل آشوبه خلاص و نیز از کین رهاست و به معنای به انفعال و ترک اراده نیست: بلکه گرانباریِ جان است از اراده، خواست و قدرت. نیچه رهیدگی در تبارشناسی اخلاق اساساً این حالت دل آشوبگی و اشمئزاز را ویژگیِ زهد می داند. انفعال و رخوت ناشی از استحالهٔ ارادهٔ بشری در شک و بدبینی به زندگی است. باور به بی اعتباریِ دنیا در نهایت اراده را به مرگ معطوف میسازد، همچنان که ارزشهای حاکم بر ذهن و روان سیاوش نیز مرگ را اجتناب ناپذیر می نماید. هرچند در نگاه قهرمان حماسه نیز جهان فاقد آن ارزشی است که، به هر قیمتی درخور زیستن باشد. با اینهمه باور به بی اعتباریِ جهان به انکار اخلاقیِ هستی نمی انجامد چرا که در ساحت حماسه بی اعتباریِ دنیا معلول ضعف، بیارادگی و رنجوری نیست و قهرمان حماسه اسیر ادراکی رومانتیک و ساده لوحانه در باب اخلاقی بودن کار عالم نیست تا با خدشه وارد شدن به پیکرهٔ نحیف این ادراک شاعرانه، یأس و فسردگی به بدبینی و انکار بیانجامد. در واقع رنجوری چونان معیاری در کار داوری و سنجشگریِ قهرمان حماسه عمل می کند. مرز بین قدرت و رنجوری، مقیاس داوری و سنجش انسان حماسی است، زیرا قدرت خواستار برشدن و چیرگی است و رنجوری خواستار فنا و ذوب شدن. همین که قهرمان رنجوری را در مقام رانهٔ اصلی کنش تشخیص داد، همانجا به سوی آن می تازد.

فردوسی سخن سرایی حکیم است،که نه تنها احیا کننده هویت، تاریخ و زبان پارسی، به عنوان مهمترین عامل فرهنگی پاسدارنده ملیت ماست، بلکه به عنوان یکی از سردمداران جهان بینی خردگرایانه در تفسیر تاریخ، از جایگاه ویژه ای در سرگذشت اندیشه ها در میان اندیشمندان ایران و جهان برخوردار است. اما بیخردی و ناآگاهی از وجود چنین اندیشمندانی، برای قرنها ایرانیان را از داشتن یک نظام معرفتی- فلسفی عمیق و تحول آفرین محروم ساخته است. شاید نمود این تنهایی فردوسی را بتوان در این سروده او به خوبی دریافت:

حکیما چو کس نیست، گفتن چه سود از این پس بگو کافرینش چه بود

در زمانه ای که دکان خردورزی تعطیل گشته و خرافه پرستی رواج یافته، در زمانه ای که ناآگاهی تاریخی و هویتی از نسل ما انسانهایی معلق ساخته و در زمانه ای که اخلاق انسانی و همبستگی اجتماعی ما به شدت تهدید و در حال فراموشی است و آسیبهای ناشی از آن روان جامعه را هر روز فرسوده تر می سازد، رجعت به فرهنگ خردگرایانه

ضرورتی بسیار حیاتی است. بویژه که این فرهنگ عقلانی اصیل و بومی بوده و انگ عاریتی بودن را هم یدک نمی کشد. و استدلال نیچه عمدتا به نحوی طرح ریزی کرده که نشان دهد آگاهی تاریخی چگون ممکن است در رسیدن به هدفهای میهن پرستانه کامیاب شود و چرا غالبا از نیل به آن هدفها باز می ماند. نیچه از این بابت بیمناک نیست که پژوهش تاریخی تحت تاثیر آنچه براستی باید مقاصد سیاسی خوانده شود، به تباهی و فساد بگراید. او میان نیازهای فرد و جامعه و دولت فرقی نمی گذارد و بنابراین، به هیچ وجه معتقد نیست که روحیه تاریخی یکی از عوامل سیاسی است، ولی انرا جنبه ای از فرهنگ افراد می داند. فقط فرد است که اهمیت دارد و به حساب می آید. قوم یا دولت چیزی جز انبوه توده ها نیست که عده ای انگشت شمار از مردان بزرگ رهبری آنرا در دست دارند. بالاترین مقصود بنی آدم، روزبهی و ارتقا نوع بشر است. هر چیزی که نیروی حیاتی و شور زندگی را در مردان بزرگ بهتر کند، نوع صحیح علم تاریخ و سزاوار ستایش است. تنها شخصیتهای نیرومند قادر به برتافتن تاریخ اند؛ شخصیتهای ضعیف زیربار آن نابود می شوند.

منابع

۱. استرن،جوزف، پیتر(۱۳۸۹)نیچه، ترجمه عزت الله فولادوند، تهران، اندیشه نو
۲. اکبری مفاخر، آرش(۱۳۹۱)مسیحای پارسی، تهران، انتشارات سازمان دانشجویان جهاد دانشگاهی.
۳. حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران، انتشارات ناهید.
۴. فردوسی (۱۳۸۵) شاهنامه چاپ مسکو، زیر نظر سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره.
۵. کاپلستون، فردریک(۱۳۸۷)تاریخ فلسفه، از فیشته تا نیچه. ترجمه داریوش آشوری، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش.
۶. سوفرن، پیر ابر(۱۳۷۶) زرتشت نیچه، ترجمه بهروز صفدری، تهران، انتشارات فکر روز.
۷. علوی تبار، هدایت و امامی، سیده آزاده (۱۳۹۲)طلوع ابرانسان در سپهر اندیشه نیچه، مجله متافیزیک، سال چهل و نهم، شماره ۱۵
۸. صمیم، رضا و سلیمان نژاد، فرهاد(۱۳۹۵)زایش دوباره حماسه از فلسفه نیچه، پژوهشهای فلسفی سال دهم شماره ۱۹.
۹. مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۵) سوگ سیاوش، تهران، انتشارات خوارزمی.
۱۰. مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۵) مقدمه ای بر رستم و اسفندیار، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۱. نیچه، فردریش (۱۳۸۹) چنین گفت زرتشت، ترجمه داریوش آشوری، تهران، انتشارات آگه.
۱۲. نیچه، فردریش(۱۳۸۴)انسانی، بسیارانسانی کتابی برای جانهای آزاده، ترجمه سعید فیروزآبادی، تهران، جامی.
۱۳. نیچه، فردریش (۱۳۸۵) دجال، ترجمه عبدالعلی دستغیب، آبادان، نشر پرسش.
۱۴. نیچه، فردریش (۱۳۸۶)اراده قدرت، ترجمه مجید شریف، تهران، انتشارات جامی.
۱۵. هایدگر،مارتین(۱۳۹۱)نیچه، ترجمه ایرج قانونی، تهران، انتشارات آگه.
۱۶. هومر(۱۳۸۲)ایلیاد، ترجمه سعید نفیسی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۷. یاسپرس، کارل(۱۳۸۷)نیچه، درآمدی به فهم فلسفه ورزی او. ترجمه سیاوش جمادی،تهران،انتشارات ققنوس.
۱۸. یگر، ورنر(۱۳۷۶) پایدیا، جلد اول، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران، انتشارات خوارزمی.
19. Nietzsche, Friedrich (1974) The Gay Science: With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs, translated with commentary by Walter Kaufmann, New York, Vintage Books.
20. Nietzsche, Friedrich (2007) The Birth of Tragedy and Other Writings, translated by Ronald Speirs, edited by Raymond

Geuss and Ronald Speirs, Cambridge and New York, Cambridge University Press.

21. Hasse, Ullrich. (2008) Starting with Nietzsche. MPG Book Ltd, Bodmin, Cornwall.
22. Sedgwick, R. Peter (2009) Nietzsche, the Key Concepts. London and New York: Routledge

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

جامعه شناسی شخصیت در رمان ملکوت نوشته ی بهرام صادقی

دکتر فرهاد طهماسبی[۱]

چکیده
رمان ملکوت نو شته ی بهرام صادقی ،از جمله ی رمان های م شهور فار سی و مح صول سال های پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ش در ایران است؛در این رمان فضای سیاسی – فرهنگی جامعه ی پس از کودتا که سـرشـار از یاس و نومیدی و ابتذال و روز مره گی ا ست به نمایش گذا شته شده ا ست.در این رمان ،ق.شربندی اجتماعی جدید و دگرگونی شیوه های تولید و معیشت و سر برآوردن طبقه ی متوسطه شهری ،رفاه زدگی،سطحی نگری و سایر عوارض نا شی ازاقتصادوابسته و تقلید از فرهنگ غربی و فضای خفقان زده ی دهه ی چهل پدیدار گشته است.در این مقاله از منظر جامعه شناسی ادبی به بررسی دادو ستد های دیالکتیکی میان جامعه ی آن روزگار و شخصیت هاو فضاهای داستانی رمان ملکوت پرداخته و به این نتیجه رسـیده ایم که اگر چه این رمان،در ظاهر رمانی فراواقع گرا ونمادگرایانه اسـت میان جهان تخیلی رمان و جهان واقعی،روابط معنی داری قابل پیگیری و تبیین اسـت؛شـخصـیت های این رمان هرکدام پیوندی معنادار باطبقات اجتماعی و کارکرد ها وآرمان ها و ایدئولوژی های آن طبقات دارند.

کلید واژه ها: جامعه شناسی ادبی،طبقات اجتماعی،شخصیت، واقع گرایی، فراواقع گرایی.

[۱] عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر farhad.tahmasbi@yahoo.com

مقدمه

سرآغاز پیدایش جامعه شناسی ادبیات به قرن نوزدهم میلادی برمی گردد،زمانی که مادام دواستال نویسنده ی فرانسوی (۱۷۶۶-۱۸۱۷م)دو مفهوم روح زمان و روح قومی را در آثار خود مطرح ساخت و سپس منتقد نامدار هیپولیت تن (۱۸۲۸-۱۸۹۳م)باتکیه بر نژاد ،محیط و زمان آفرینش اثر به تحلیل آثار ادبی روی آورد؛آراء فیلسوفانی همچون هگل و مارکس نیز بر شکل گیری اصول پایه ای جامعه شناسی ادبیات تاثیر گذاشت.(ر.ک،برسلر،۶۵:۱۳۹۳)

یکی از شاخه های مهم جامعه شناسی ادبیات ،جامعه شناسی ادبی است که استقلال آن به مثابه ی یک نظریه ی ادبی مدیون نظریه ها و روش های فیلسوف و نظریه پرداز مجار جورج لوکاچ (۱۸۸۵-۱۹۷۱م)است؛آثار لوکاچ پیوند دهنده ی جامعه شناسی ادبی و زیبایی شناسی کلاسیک و دیالکتیک کانت و هگل و مارکس به شمار می آیند.

مهم ترین اثر لوکاچ در این زمینه ،کتاب نظریه ی رمان اوست که با نگرش دیالکتیکی هگلی تدوین شده است،لوکاچ در این اثر انسان امروز ی و قهرمان رمان را انسان مسئله دار (problematik)می نامد،موجودی که در پی دست یابی به ارزش هایی است که آن ها را نمی شناسد و هیچ گاه با آن ها نزیسته است و به همین دلیل نمی تواند به آن ها دست یابد.(لوکاچ،۱۶۸:۱۳۹۲-۱۷۳)

نظریات لوکاچ در آراء نظریه پردازانی همچون گلدمن ،آلتو سر وباختین ادامه و گسترش یافت.(آدورنوو دیگران،۱۶۲:۱۳۹۲)

مفاهیم بنیادین در مطالعات جامعه شناسی ادبی شامل،ایدئولوژی و جهان نگری، طبقات اجتماعی ،آگاهی ممکن ،شخصیت و قهرمان مسئله دار(problematik)،چند صدایی و کارناوال گرایی است.

یکی از مباحث **جامعه‌شناسی ادبی**، جامعه‌شناسی انواع ادبی است که در آن به هم پیو ستگی کارکردی نظام اجتماعی و نظام ادبی نوعی، تو ضیح داده می شود، پر سش اساسی جامعه‌شناسی انواع ادبی این است که «کارکرد یک نوع ادبی را در دل نظام انواع ادبی، چگو نه با ید تعریف کرد و تحول نظام ادبی (در مقام نظام فرهنگی) را در درون نظام اجتماعی چگونه باید توضیح داد؟»

گفتنی است که «ادبیات بخشی جدایی‌ناپذیر از مجموعهٔ فرهنگی است جدا ساختن ادبیات از بقیهٔ فرهنگ و پیوند دادن مستقیم آن (از فرا سوی فرهنگ) به عوامل اقتصادی ــ اجتماعی و دیگر عوامل، امکان‌ناپذیر است. این عوامل بر فرهنگ در مجموع

آن تأثیر می‌گذارند. زندگی ادبی بخ شی جدایی‌ناپذیر از زندگی فرهنگی ا ست.»(آدورنوو دیگران،۱۳۷۶:۱۰۹-۱۱۳)

یکی از انواع ادبی مشـــهور و کارآمد در جهان معاصـــر«**رمان**» اســـت. دربارهٔ جامعه‌شناسی رمان کتاب‌ها و مقالات کم شماری ترجمه و تألیف شده است که از میان آنها می‌توان به کتاب **جامعه شنا سی ادبیات** (دفاع از جامعه شنا سی رمان) از لو سین گلدمن ترجمهٔ محمدجعفر پوینده و **ادبیات داســتانی، رمان** و **واقعیت اجتماعی** نوشــتهٔ میشــل زرافا ترجمهٔ نســرین پروینی و **واقعیت اجتماعی و جهان دا ستان** از جمشید مصباحی پور ایرانیان، اشاره کرد.

از آنجا که گفتارها، کردارها و اندیشه‌های مطرح شده در رمان از طریق کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌های دا ستانی پدیدار می شود و یکی از ا صلی‌ترین عنا صر دا ستان، شخصیت به شمار می‌رود، «**جامعه شنا سی شخصیت**» در بردارندهٔ مطالعه و برر سی عنصر «شخصیت» و کارکردهای آن از دید جامعه‌شناسی ادبی در رمان است.

بحث و بررسی

۱- معرفی داستان

ملکوت نوشتهٔ بهرام صادقی، چاپ در مجلهٔ کتاب هفته، ۱۳۴۰ ش.

رمان اجتماعی ـ سیاسی با گرایش‌های فراواقع‌گرایی و نمادپردازی درشش فصل و ۱۱۲ صفحه.

موضوع: جدال خیر و شر، خدا و شیطان، مرگ و زندگی.

زمان: در لایهٔ واقع‌گرایی رمان از ساعت یازده شب چهار شنبه تا صبح پنج‌شنبه (دههٔ چهل) در لایه‌های دیگر رمان شناور و نامعین.

مکان: در لایهٔ واقع‌گرایی رمان شـــهری دورافتاده و بی‌نام در ایران؛ در لایه‌های دیگر رمان شناور و نامعین.

زاویهٔ دید: در ف صل‌های اول، چهارم، پنجم و ش شم دانای کل و در ف صل دوم و سوم به شیوهٔ اول شخص از نوع راوی قهرمان.

۲- خلاصهٔ داستان

رمان ملکوت در شش ف صل نو شته شده ا ست **ف صل اول** که «حلول جن» نام دارد با بخشی از آیه‌ای از قرآن کریم آغاز می‌شود: فَبشرهُم بِعذابٍ اَلیم. (آنان را به عذابی سخت بشارت ده).

آقای مودت مالک پول‌دار و خوش‌گذرانی است که با سه تن از دوستانش برای تفریح به باغ آمده‌اند، در ساعت یازده شب جن در بدن آقای مودت حلول می‌کند. دوستان او را سوار جیپ می‌کنند و به شهر می‌رسانند، «شهری دورافتاده با خیابان‌های خواب‌آلود که مالامال از جلوه‌های غریبانه است» آقای مودت را نزد دکتر حاتم می‌برند. دکتر حاتم اگرچه تا صبح کار می‌کند اما بعد از ساعت یک مریض قبول نمی‌کند.

در این فصل در ضمن مراجعه به مطب دکتر حاتم با دوستان آقای مودت بیشتر آشنا می شویم. منشی جوان فردی نسبتاً عمل‌گرا ست و در مقابل هم‌نوعان احساس وظیفه می‌کند، او برای نجات دادن دوستش از این گرفتاری که آن را مخمصه‌ای خدایی می‌خواند تلاش می‌کند. دوست دیگر آقای مودت مرد چاق است. خیال دارد صد سال عمر کند، به همین چاقی و سلامتی بخورد و کیف کند، زن هم بگیرد، صیغه هم بگیرد و لذت ببرد. دوست دیگر آدمی مرموز و رازناک است که در داستان مرد ناشناس نامیده می‌شود، کم حرف می‌زند؛ پیش‌بینی‌های عجیب می‌کند و غالباً ساکت است.

دکتر حاتم هم آدم عجیبی است اندامی متناسب و با نشاط دارد اما سر و گردنش پیرترین و فرسوده‌ترین سر و گردن‌هاست. پیشانی برآمده، چشم‌های سوزان و پرفروغ، بینی عقابی، ریش کوتاه، و گردن کلفت پرچین و چروکی دارد. مردم شهر پشت سر او حرف‌هایی می‌زنند، می‌گویند آدم‌ها را می‌کشد، هر سال شاگرد تازه‌ای استخدام می‌کند و چندی بعد او را می‌کشد.

م. ل. یکی از بیماران دکتر حاتم است که نزد او بستری شده است. او مردی با ذوق است، سواد دارد، خاطرات می‌نویسد، کتاب می‌خواند و چهل سال است که خودش را جراحی می‌کند می‌خواهد آخرین عضو ممکنش را، دست راستش را قطع کند.

در حالی که دکتر حاتم به معالجهٔ آقای مودت مشغول است با منشی جوان صمیمی می‌شود و با هم گفت‌وگو می‌کنند. «من کارمند ساده و زحمت‌کشی هستم هر روز جان می‌کنم که شاید پول بیشتری به دست بیاورم و زندگیم را کمی بهتر کنم خیلی چیزهاست که برایم مفهومی ندارد، هنوز خانه ندارم، پس‌انداز ندارم و به آینده‌ام مطمئن نیستم.» منشی جوان همسر زیبایش «ملکوت» را عاشقانه دوست دارد. دکتر حاتم به او می‌گوید: «شما شباهت دوری به حضرت آدم دارید.»

دکتر حاتم همواره گرفتار احساسی دوگانه است یک گوشه بدنش او را به زندگی و گوشه دیگر او را به مرگ می‌خواند. خود را بدشانس می‌خواند، از زن و عشق خیری ندیده است چندین زن گرفته است و اکنون آخرین آنها (ساقی) با او زندگی می‌کند، اما او و زنانش هیچ کدام یکدیگر را دوست نمی‌داشته‌اند. زن‌هایش یکی پس از دیگری

مرده و یا دیوانه شـــده و یا خیانت کرده یا طلاق گرفته‌اند. آخرین زن دکتر حاتم قبل از ســاقی ملکوت نام داشــته اســت. دکتر حاتم میان آســمان و زمین احســاس ســرگردانی می‌کند. دکتر حاتم می‌گوید آمپول‌هایی دارد که برای طول عمر و ازدیاد میل جنســـی ســودمندند، او به همهٔ مردم شــهر از این آمپول‌ها تزریق کرده اســت و فردا از این شــهر کوچ خواهد کرد، لذا منشی جوان و مرد چاق از او می‌خواهند که از این آمپول‌ها به آنان هم تزریق کند.

سرانجام دکتر حاتم جن را از بدن اقای مودت خارج می‌کند. سیمای جن شبیه منشیان دورهٔ قاجار است پسر بچهٔ جنِ سبز خطی با چشم‌های بادامی هم در آغوش دارد با صـــدایی زیر و دلخراش ســـخن می‌گوید، جن یادداشـــتی رمزآمیز به دکتر حاتم می‌دهد که مفهوم آن این اســـت که آقای مودت ســـرطان گل کلمی دارد. دکتر حاتم با مرد ناشناس خصوصی حرف می‌زند به او می‌گوید آقای مودت سرطان دارد و می‌میرد، به تو هم آمپول نزدم چون به من کمک خواهی کرد، «اما این راز را بشنو: من همهٔ زن‌ها و شـــاگردها و دســـتیارهایم را کشـــته‌ام و از آنها صـــابون و چیزهایی دیگر ســـاخته‌ام. آمپول‌هایی هم که به همهٔ مردم شهر و به دوستان تو تزریق کرده‌ام چیزی جز یک سم کشـــنده و خطرناک نیســـت. من از هم اکنون آن روز فرخنده را به چشـــم می‌بینم! هفت روز دیگر را! روزی که حتی قوی‌ترین و ســـمج‌ترین افراد از پا در خواهند آمد و این شهر ستان دیگر قبرستانی بیش نخواهد بود... آخرین زنم را همین امشب خفه خواهم کرد... اما این م. ل. او با همهٔ کسانی که تاکنون در عمرم دیده‌ام فرق دارد و تنها کسی است که خیالم را ناراحت می‌کند، او مرا به زانو در خواهد آورد! ذره‌ای از مرگ نمی‌ترسد، به اســـتقبال آن می‌رود. ... برو، برو، ســـرانجام برای او هم فکری خواهم کرد...» (صـــادقی ۱۳۸۶، ۳۰-۳۱)

فصل دوم رمان ملکوت با عنوان «اکنون او سخن می‌گوید» و مصراع «سرّ من از نالهٔ من دور نیست» آغاز می شود. زاویهٔ دید در این فصل، اول شخص و از نوع راوی ـ قهرمان اســـت که از منظر م. ل با اســـتفاده از تک‌گویی یا اشـــاره به خاطرات او روایت می‌شود.

او از قصر سفیدش دور افتاده است. و در جست‌وجوی فراموشی است. و اکنون در این اتاق عجیب که ســقفش را با آینه پر از ماه و ســتاره کرده‌اند در مطب دکتر حاتم به سر می‌برد. از نوکرش شکو و سفرش به مغرب سخن می‌گوید.

بیست سال پیش مرد ناشناسی به شهر م. ل. آمده و با پسر م. ل. دوست شده اســـت مرد ناشـــناس در آن زمان خود را شـــاعر و فیلســـوف می‌نامیده و یک روز هم

بی‌سروصدا غیبش زده است. م. ل. می‌داند که دکتر حاتم همان مرد ناشناس است، اگرچه تغییر نام و شخصیت داده و جراحی پلاستیک صورت کرده و رنگ موهایش را عوض کرده است، او نتوانسته است م. ل را گول بزند.

سپس م. ل به کشتن و قطعه قطعه کردن پسرش و بریدن زبان شکو که شاهد ماجرا بوده است، اشاره می‌کند. دوران کودکیش را یادآوری می‌کند از مهر مادر و خشونت و خودکشی پدر و املاک موروثی به جا مانده از او یاد می‌کند. از اعضاء قطع شده‌اش که آنها را در شیشه‌های الکل نگهداری می‌کند و کالسکهٔ سیاهی که تابوت پسرش در آن حمل می‌شود، سخن می‌گوید.

او قصد دارد که انتقام پسرش را از دکتر حاتم که باعث قتل او شده است بگیرد. بعدازظهرها برای او عذاب‌آور است، در بعضی چیزها با دکتر حاتم شریک است و شباهت دارد، از جمله همین بعدازظهرها، شکو مثل سگ او را دوست دارد و دور و برش می‌پلکد. صحنهٔ قتل پسر را به یاد می‌آورد و این که پسرش درد و غمش را به او نمی‌گفته و این که به خوبی می‌دانسته که او دیگر از آن او نیست.

در پایان فصل دوم م. ل تغییر می‌کند، تصمیم می‌گیرد دکتر حاتم را ببخشد نعش پسرش را به خاک بسپارد، اعضای قطع شده‌اش را پیش سگ بیندازد، زن زیبای دهاتی که فقط در فکر پول او با شد بگیرد، بچه‌دار شود، فرزندش را بزرگ کند تا روزی که بتواند دشنه‌ای در دست بگیرد.

م. ل از طریق شکو از بیمار عجیب دکتر حاتم که جن در بدنش رفته و این که دکتر حاتم فردا به مسافرت خواهد رفت خبردار می‌شود، شکو مطالب را روی کاغذی می‌نویسد و لوله می‌کند و آهسته به کف دست او می‌لغزاند، م. ل نمی‌داند که شکو این همه خبرهای جور واجور را از کجا به دست می‌آورد؟

فصل سوم با عنوان «سیزده» و عبارتی از انجیل آغاز می‌گردد: «... و عقابی را دیدم و شنیدم که در وسط آسمان می‌پرد و به آواز بلند می‌گوید: وای وای وای بر ساکنان زمین...» در این فصل نیز شیوهٔ روایت، به صورت اول شخص و راوی ـ قهرمان از منظر م. ل روایت می‌شود.

م. ل از طریق روایت جریان سیال‌گونه به گذشته باز می‌گردد از پدر و مادرش سخن می‌گوید، جریان کشتن کشاورز بی‌گناه و آتش زدن خانه‌های رعیت‌ها و روزهایی که شکو را به زیر شلاق می‌گرفت به یاد می‌آورد. می‌گوید زمین بی‌گناه نیست مادر گناهکاران است و من شکایت زمین را به آسمان‌ها و ملکوت‌ها خواهم برد. در رؤیا مادرش بر او ظاهر می شود، دیو درونش می‌گریزدو پاک و طاهر می شود و خود را طفلی

معصوم و بی‌گناه می‌بیند، ندایی آسمانی وعدهٔ آمدن روزی مقدس و کسی که باید بیاید به او می‌دهد؛ «روزی است برای هر انسان که دیگر خوب باشد و دوست بدارد و بدی را فراموش کند و خدا هر اشکی را از چشمان ایشان پاک خواهد کرد و بعد از آن موت نخواهد بود و ماتم و ناله و درد دیگر رو نخواهد نمود...» (همان: ۵۶) هنگامی که بیدار می‌شود صدای قاری پیری می‌شنود که آیهٔ ۱۰ سوره طارق را قرائت می‌کند «فماله من قوة و لا ناصر» او را نه نیرویی است و نه یاوری!

فصل چهارم، «آخرین دیدار، پیش از صبحدم» از طریق دانای کل روایت می‌شود.

این فصل دربردارندهٔ گفت‌وگوی ساقی و دکتر حاتم است. ساقی در حالی که چیزی در پیرهنش پنهان می‌کند (بعداً در می‌یابیم که نامهٔ شکو است) به دکتر حاتم می‌گوید: «ما به هم وفادار بوده‌ایم، مثل این شکو به اربابش... من برای شما همسفری بیش نیستم.»

دکتر حاتم به او می‌گوید: فکر می‌کنی، کتاب می‌خوانی و روی هم رفته یک زن عادی و معمولی نیستی. زیبائیت افسونم می‌کند، من همیشه ترسیده‌ام که مبادا آنها را از دست بدهم.

ساقی می‌گوید: «شما مرا دوست نمی‌دارید بلکه، با تصورات و خیال‌های خودتان خوش هستید.... من شما را نمی‌شناسم.»

دکتر حاتم می‌گوید: «با آن که رو به رویم خوابیده‌ای فرسنگ‌ها با من فاصله داری.» ساقی می‌گوید: «من چشم بسته دنبالتان می‌آیم. .. دیگر خسته‌ام، خسته‌ام و افسرده و نومید و تنم فرسوده است و خودم را تحقیر شده حس می‌کنم... آیا واقعاً کنیز شما هستم؟» (همان: ۶۴)

ساقی مدام ابراز خستگی و تنهایی می‌کند. او نه بچه داشته است و نه امید داشتنش را. دکتر حاتم به او می‌گوید: تو بودی که عاشق من شدی، آن روزها یک کولی عاشق بودی، ساکت و خاموش پدر و مادرت را به خاطر من رها و دق مرگ کردی.

ساقی می‌گوید هیچ خاطره‌ای از پدر و مادرش ندارد «آنها خیلی دور شده‌اند، خیلی از من دور شده‌اند و من فقط خسته‌ام.»

دکتر حاتم می‌گوید: «اگر با تو هم آغوش می‌شدم پس با حیوان چه فرقی داشتم؟» ساقی با بی‌اعتمادی و گله‌مندی به دکتر حاتم می‌گوید همیشه به من وعده داده‌اید... وقتی که دکتر حاتم به ساقی می‌گوید خیلی از شکو حرف می‌زنی، ساقی می‌گوید: «تنهایی و خستگی وادارم می‌کند گاهی با او حرف بزنم.»

ساقی دکتر حاتم را در آغوش می‌گیرد، حاتم می‌گوید، احساس آرامش می‌کنم، چیزی که عمرها و سال‌ها از آن محروم بوده‌ام. سپس به ساقی می‌گوید به یک شهر بزرگ می‌رویم به سینما و تئاتر می‌رویم، طلا و لباس‌های قشنگ برایت می‌خرم، ممکن است به اروپا برویم. ساقی می‌گوید همهٔ این کتاب‌ها و لباس‌های زشت شهرستانی را می‌سوزانم، تو باید برایم دستبند و سینه ریز و گلوبندی طلا بخری. من باید دل تمام زن‌ها را بسوزانم. من تو را می‌پرستم.

دکتر حاتم در بستر ساقی را خفه می‌کند و هنگامی که کاغذ مچاله شده‌ای را از پیراهن او بیرون می‌آورد، متوجه رابطهٔ ساقی با شکو می‌شود. «ساقی برای آخرین بار به شکو وعدهٔ دیدار داده بود، در همان محل موعود ـــ گوشه‌ای از نارنجستان خانه ـــ و در ساعتی نزدیک به سحر و شکو هم در همان نامه از او تشکر کرده بود و گفته بود که می‌آید و خاطرات هم آغوشی‌های این چند مدت را باز بیان کرده و به ساقی وعدهٔ تکرار آن لذت‌ها را داده بود.» (همان: ۷۷).

فصل پنجم، «آخرین گفت‌وگو، پیش از صبحدم» به شیوهٔ دانای کل روایت می‌شود.» این فصل در بردارندهٔ سرگذشت شکو است. م. ل از تغییری که در احوال شکو پدیدار شده تعجب می‌کند و علتش را نمی‌داند. «اما به او چه مربوط بود؟ شکو هم آدمی بود برای خودش، فردی از افراد بشر، می‌توانست و حق داشت که تغییر کند. خوشحال شود و یا نومید باشد و م. ل مگر انسان بود و مگر می‌توانست که خودش را با این حال لابه‌لای بشرها جا بزند و با مقیاس‌های خود آنها را بسنجد.» (همان: ۷۹)

شکو غلام خانه‌زادی است که مادرش کنیز دو رگه‌ای بوده که در قصر پدر م. ل کار می‌کرده و به زبان عجیبی حرف می‌زده است، و هیچ وقت هم زبان ما را یاد نگرفته است. «روزی او را در زمین بزرگ قصر، پشت خمره‌های شراب، گیر آوردند که در بغل باغبان فرو رفته بود. باغبان ما هم آدم عجیبی بود، گذشتهٔ تاریکی داشت و کسی از رازش سر در نمی‌آورد. اما به زبان ما حرف می‌زد و خدا همین یک شکو را برای آنها باقی گذاشت. بچه‌های دیگرشان می‌مردند و گاهی هم ناپدید می‌شدند اما آشپز ما عقیده داشت که پدر شان آنها را با تبر راحت می‌کند و می‌گفت بارها با چشم خود این منظرهٔ خوشمزه را دیده است... بالاخره یک روز کنیز پیر سکته کرد و مرد. فردایش باغبان خودمان را از دست دادیم: قصر را گذاشت و رفت و تا به حال کسی از حالش خبر ندارد... این سرگذشت شکو و خانواده‌اش بود. شکو بزرگ شد و من او را برای خودم انتخاب کردم چون وفادارتر و فداکارتر از او سراغ نداشتم.» (همان: ۸۱-۸۲)

م. ل می‌گوید: «چرا من حق نداشـــته باشـــم مثل دیگران لذت ببرم؟ از آفتاب و مهتاب استفاده کنم، سحرخیز شوم، غذا بخورم، زن بگیرم، و لباس‌های خوب بپوشم.»

دکتر حاتم می‌گوید: «آه هیچ کس این حقوق را از شـما سـلب نمی‌کند. خودتان د ست و پای خود را بریدید و سال‌ها در دخمه به سر بردید و غذا و لباس و آفتاب را بر خود حرام کردید.»

م. ل به شـــباهت‌های خود با دکتر حاتم اشـــاره می‌کند، وحشـــت از بعدازظهرها، کابوس و بی‌خوابی، حالات متضاد، همیشه با خود در جنگ بودن، ندانستن این که زمین را باید قبول داشـــت یا آســـمان را، تنهایی و بی‌کس و رفیق بودن. ســـپس م. ل می‌گوید کینه را در خود ک شته ا ست و می‌خواهد قطرهٔ ناچیزی در دریای اجتماع با شد، «از این پس من یکی از هزارها خواهم بود... یکی از میلیون‌ها... و در طبقه‌ای جا خواهم گرفت و دیگر آ سوده خواهم شد! مثل همان‌ها می‌خورم و می‌نو شم و جماع می‌کنم و زندگی را جدی و واقعی می‌گیرم.... آن وقت من دیگر اح ساس تنهایی نمی‌کنم. مثل حالا در ف ضا معلق نیســـتم، تکلیفم معلوم شـــده اســـت و به جایی تعلق دارم. به آســـمانِ طبقهٔ خودم ایمان می‌آورم و با ریشخند و آسودگی به آن نداهای همیشگی درونم گوش می‌دهم. آن نداها که همی شه از ابتذال و یک سانی برحذرم دا شته‌اند... را ستی آیا چه خواهند گفت؟ اینکه تســـلیم شـــده‌ام و پا بر فهم خود گذاشـــته‌ام و پوچی و بیهودگی طبقهٔ من، اجتماع من و همان دریای بزرگ **یکرنگ و راکد** و یکنواخت، لابد از عضـــو خودشـــان از قطرهٔ کوچک گمنام و بی‌نام و نشان خودشان دفاع خواهند کرد.» (همان: ۸۶-۸۷)

م. ل از دکتر حاتم می‌خواهد داروی طول عمر و تقویت قوای جنسی به او و شکو تزریق کند اما دکتر حاتم می‌گوید نمی‌تواند این کار را برای شکو انجام دهد و فقط به م. ل آمپول تزریق می‌کند زیرا شـــکو باید در ادامهٔ ســـفر از م. ل پرســـتاری کند و او را به جایی برساند. دکتر حاتم در دل گفت: «شکو، شکو، تو باید زنده بمانی تا تشنج و احتضار ارباب محبوبت را در میان صـــحرای بی‌آب و علف و در وســـط جادهٔ دور و دراز ببینی و آنگاه ندانی چه باید کرد... و باید سال‌ها زنده بمانی شاید روزی پدر پیرت را و یا برادران و خواهران ناشـــناســـت را در گوشـــه‌ای از این دنیا بیابی و از آنها بگریزی و در آن بیابان فراخ که در آن نه آدم ه ست و نه آبادی و نه جایی برای ا ستراحت، نعش بی‌جان اربابت بر روی د ست‌هایت سنگینی می‌کند و تو نمی‌دانمی چه باید کرد و با خودخواهی گفت که فقط جا برای دفن کردن هست و به گور سپردن... و آنگاه شن‌های سوختهٔ روان که از دل کویر برخاســـته‌اند او را در کفن داغ خود به دوردســـت‌ها خواهند برد و هنوز تو زنده‌ای و دیگر کسی نیست که برایش وفادار باشی و فداکاری کنی.» (همان: ۹۱)

در پایان فصل تصویر دکتر حاتم و م. ل درهم می‌آمیزد و از هم جدا می‌شود. «در آینهٔ روبه‌رو و در ماه و ستاره‌های دق و اندوهگین، درسراسر سقف و در کمرکش دیوارها، تصویرهای فراوان آن دو در زوایای گوناگون فروشکست و منعکس شد و در آهم آمیخت و آنگاه از هم جدایی گرفت.» (همان: ۹۱)

فصل ششم با عنوان «زمین» و با این بیت از مثنوی مولوی آغاز می‌شود:

گر نبودت زندگا نی منیر یک دو دم مانده است، مردانه بمیر

این فصل را هم راوی دانای کل روایت می‌کند. آقای مودت و دو ستانش از شهر برگشتند، جیپ را در گوشهٔ تاریکی نگاه داشتند و هر چهار نفر به سوی باغ به راه افتادند. آقای مودت و مرد چاق در باغ با هم مجادله می‌کنند، مرد نا شناس گو شه‌گیری می‌کند و به آنها می‌خندد، منشی جوان کوشش می‌کند از ستیز و مجادلهٔ آنها جلوگیری کند.

دکتر حاتم، م. ل و شکو به باغ می‌آیند. دکتر حاتم ضمن اعلام خبر مرگ عن قریب همه به منشی جوان می‌گوید: «به خاطر شما که جوان و پاک هستید و فلسفهٔ زندگیتان را برایم تشریح کردید و به خاطر ملکوت زیبایتان، این بار دست از عادتم برداشتم. شما می‌توانید در این چند روز باقی مانده، دراین هفتهٔ باقی‌مانده، به اندازهٔ صدها سال عمر کنید، از زندگی و از هم تمتع کافی بگیرید، بخوانید، برقصید، چند رمان مطالعه کنید، بخورید، بنوشید، یک دو شاهکار موسیقی گوش کنید... چه فرق می‌کند؟ اگر قرن‌ها هم زنده باشید همین کارها را خواهید کرد. سپس مسئله فقط در کمیت است و نه کیفیت، و آدم عاقل کارهای یک‌نواخت و همیشگی را سال‌های سال تکرار نمی‌کند. به عقیدهٔ من یک هفته زندگی در این جهان کافی است، به شرط آن که آدم از تاریخ مرگ خود واقعاً خبر داشته باشد و شما این موهبت را دارید. بنابراین چه جای نگرانی است؟ شما در دم مرگ هیچ حسرت و اندوهی نخواهید داشت.» (همان:۱۰۶)

منشی جوان می‌گوید: «چرا تاکنون نفهمیده بودم که مرگ خواهد آمد؟ سال‌ها به خوبی کار کردم و حرف زدم و راه رفتم، زندگی معتدل و پاکی داشتم، مال کسی را نخوردم و به همه کمک رساندم. اما احمق بودم. در تمام آن سال‌ها که من مثل معصومان و مقدسان زندگی می‌کردم و به خیال خود نمونهٔ کامل یک فرد انسانی بودم در حقیقت خودم را فریب می‌دادم و گول می‌زدم و احمق بیچاره‌ای بیش نبودم، زیرا برای هیچ و پوچ زحمت می‌کشیدم و یخه می‌دراندم. اگر جز این بود چرا می‌بایست به این سرنوشت کثیف دچار بشوم؟ چرا می‌بایست محکوم به مرگی باشم که مایهٔ خنده و شوخی است؟ درست مثل مرگ حیوانی بی‌زبان و ابله.» (همان: ۱۱۱)

دوستان در حالی که سوار جیپ شده‌اند تا مرد چاق را که از ترس مرگ بر زمین افتاده است نزد دکتر دیگری غیر از دکتر حاتم ببرند با هم سخن می‌گویند؛ منشی جوان می‌گوید: «اما یک چیز هست، این را بدانید، اگر همهٔ این‌ها دروغ و بازی باشد، اگر شوخی باشد و دکتر حاتم دستمان انداخته باشد و یا این همه خواب و رؤیایی بیش نباشد و اگر من نتوانم بار دیگر مثل دیروز و پریروز مالک زندگی و ملکوت و خانه و ادارهٔ خود باشم، نه یک هفته بلکه یک عمر، و از این کابوس نجات پیدا کنم، همین فردا خودم را خواهم کشت؛ خواهم کشت که مبادا روزی لش سنگینم از ترس مرگ زودتر از موعد به زمین بیفتد و یا روی دست آشنایانم بماند. بله، اگر عمر دوباره‌ای به من ببخشند احمق نخواهم بود.» (همان: ۱۱۱)

آقای مودت می‌گوید: «اما من با تو هم عقیده نیستم. اگر من جای تو بودم و قرار بود عمر دوباره‌ام بدهند و یا مثلاً موضوع آمپول‌ها دروغ از کار در می‌آمد، بشکن می‌زدم و آواز می‌خواندم. چقدر خوب بود! و باز هم سال‌ها مثل گذشته زندگی می‌کردم، با همان شیوه و همان حماقت‌ها... چه عیبی دارد؟ این کار را من همیشه کرده‌ام و از این پس با لذت و آسودگی بیشتری خواهم کرد.» (همان: ۱۱۲)

مودت از بیماری و مرگش بی‌خبر است و گمان می‌کند سال‌ها آسوده و سالم زندگی خواهد کرد به منشی جوان می‌گوید من خودکشی نمی‌کنم. ناشناس تبسم می‌کند. و سپیده می‌دمد.

۳- شیوهٔ شخصیت‌پردازی

بهرام صادقی در وجوه مختلف آفرینش هنری از امکانات گوناگون استفاده می‌کند؛ در فصل اول و ششم رمان که شخصیت‌های داستانی، آقای مودت و دوستان او هستند و داستان جنبهٔ واقع‌گرایی آشکارتری دارد و راوی از نوع دانای کل است، بیشتر به جنبه‌های بیرونی و سطحی اشخاص که نمونهٔ نوعی (تیپ) هستند می‌پردازد، آقای مودت، مرد چاق، مرد ناشناس همه در سطح معرفی و بازنمایی می‌شوند، خواننده در جریان ذهنیات و آرمان‌های آنها قرار نمی‌گیرد، این آدم‌ها در طول داستان تغییر چندانی نمی‌کنند، ایستا و بی‌تحرک و بی تغییرند و با جامعهٔ رخوت زده، منفعل و بی‌انگیزهٔ عصر خویش تناسب دارند. تنها منشی جوان است که وجوهی از کنشگری و فعالیت از خود بروز می‌دهد، خواننده از طریق گفت‌وگوهای او با دکتر حاتم از وضعیت زندگی و ذهنیت سادهٔ فلسفی او آگاهی می‌یابد او در مقایسه با دیگر دوستان، شخصیتی نسبتاً پویا و تغییرپذیر دارد اما تغییراتی که در او پدیدار می‌شود هم از اندازهٔ ظرفیت جامعهٔ زمانش بیشتر نیست، او در نهایت تن به همان خواست‌های دیگران می‌دهد و رنج و بی‌عدالتی را

فقط تحمل می‌کند، تنها کنشگری او پرسش و انتقاد زبانی و ابراز بی‌نیازی از کمک دکتر حاتم و م. ل است. او به جای مبارزه با عوامل ستم و بی‌عدالتی با خود مبارزه می‌کند و خودکشی را بر مرگ تحمیلی ترجیح می‌دهد.

شخصیت‌های دکتر حاتم و م. ل شخصیت‌هایی همه جانبه و مبهم و مرموز هستند. شخصیت دکتر حاتم اگرچه کلی و شبه اساطیری است. خالی از وجوه باورپذیری نیست، در توصیف ظاهر و باطن او از امکانات سبک فراواقع‌گرایی استفاده شده است، گاهی مبهم و دور از دسترس می شود و در هاله‌ای از وهم و ترس تصویر می‌شود و گاه در جریان روند سادهٔ زندگی قرار می‌گیرد این شیوهٔ دوگانه در شخصیت‌پردازی باعث شده است که دوگانگی تمهید شده دربارهٔ او در داستان پذیرفتنی‌تر شود. او شیطان، شاه، مرد و دکتر حاتم است و هیچ کدام از اینها به تنهایی نیست. نویسنده به خوبی در پرداخت این شخصیت وجوه مختلف را با هم ترکیب کرده است. تناقض‌ها و کشمکش‌های درونی و حالت تعلیق روانی او میان آسمان و زمین و خوبی و بدی و توانایی و ناتوانی و... به زیبایی در داستان انعکاس یافته است.

گفت‌وگوهای او با دیگر اشخاص داستان او را به واقعیت نزدیک می‌کند و تک‌گویی‌های او و گفت‌وگوهای درونیش سیمای فراواقعی و نمادین او را به نمایش می‌گذارد. یکی از ابزارهای کارآمد در شخصیت‌پردازی در این رمان، گفت‌وگوپردازی است. شناخت و نمایش شخصیت‌ها از طریق گفت‌وگوهای موجز و شفاف در ساختار داستان صورت می‌گیرد.

شخصیت م. ل هم مانند دکتر حاتم در نوسان میان نمونهٔ نوعی (تیپ) و شخصیت همه جانبه است. البته هر دو شخصیت نمادین هستند.

شخصیت دکتر حاتم ایستا و بی‌تغییر است. اما م. ل در پایان داستان دچار تغییر و دگرگونی می شود او می‌خواهد به زمین و میان مردم بیاید و با آنها همسان و همرنگ شود، اگرچه این همسانی و همرنگی در ابتذال و روزمره‌گی باشد. در پرداخت این شخصیت از تک‌گویی درونی، جریان سیال ذهن و گفت‌وگوپردازی و شیوهٔ شخصیت‌پردازی در رمان‌های وهم و خیال و فراواقع‌گرایانه بهره گرفته شده است.

شخصیت شکو اگرچه به مناسبت فضای داستان، شخصیتی حاشیه‌ای و در سایه بازنمایی شده است، نویسنده با پرداختی هنرمندانه از طریق حرکات، کردارها و حضور وغیبت او و سخنان دیگران دربارهٔ او، این شخصیت زبان بریده و خاموش را در داستان به شخصیتی تاثیرگذار تبدیل کرده است. او از دکتر حاتم انتقام می‌گیرد، با ساقی عشق‌ورزی می‌کند و در پایان داستان هم قرار است زنده بماند. او شخصیت متناقضی

دارد، از طرفی منفعل و تسلیم و سر سپرده و ستم‌پذیر است و از طرف دیگر نستوه و ماندگار و انتقام گیرنده؛ شخصیت ساقی هم شخصیتی کلی و تیپ‌گونه است. او هم به مناسبت فضای داستان و موقعیت تاریخی و نمادینش در حاشیه و محدود است. همان‌گونه که شکو را از طریق م. ل می‌شناسیم. ساقی هم در سایهٔ دکتر حاتم و از طریق او شناخته می‌شود. از طریق گفت‌وگوهای دکتر حاتم با ساقی بخشی از محدودیت‌ها و بی‌عدالتی‌های تاریخی ــ فرهنگی دربارهٔ زنان و به ویژه زن در حال تغییر در فضای واقع‌گرای داستان به نمایش گذاشته شده است.

۴- نام‌گذاری شخصیت‌ها

در بخش واقع‌گرای داستان به جز آقای مودت دیگر شخصیت‌ها فاقد نام هستند، نام آقای مودت هم نامی کلی است و در پیوند با فضای دوستانه معنا می‌یابد. مودت یعنی دوستی و او و دوستانش فقط دوست هستند. هیچ کدام هویت و فردیت مشخصی ندارند، از این رو نامی هم ندارند، مرد چاق، منشی جوان و دوست ناشناس. آنها نمونهٔ نوعی و تیپ هستند و نام‌گذاری کلی آنها موقعیت نمونه‌وار و جنبه‌های کلی و اجتماعی آنها را بهتر نمودار می‌سازد.

دکتر حاتم نامی نمادین و متناقص‌نماست. حاتم یعنی بخشنده و او به ظاهر بخشنده عمر دراز و ازدیاد میل جنسی و سلامتی است در حالی که در باطن بخشندهٔ مرگ و تباهی است. م. ل نامی رمزی است و در خدمت فضای مرموز و فراواقع‌گرایانه داستان قرار گرفته است. از طرفی با ملکوت و از طرف دیگر با ملت می‌تواند رابطه داشته باشد.

ساقی نامی است که برای زن داستان که سیمای تاریخی اساطیری و در عین حال واقع‌گرایانه دارد انتخاب شده است. او در طول زندگی تاریخی خود برای جامعهٔ مردسالار همسفر و ساقی‌ای مستی‌بخش، بیش نبوده است. ابزار عیش و شیئی تزئینی در مجلس بزم؛ او لذت را نوشانیده است و خود تشنه و محروم مانده است.

شکو، که نماد عامهٔ مردم و طبقات ستمدیده و تحقیر شده است، نامی ساده، همگانی، عامیانه با کاف و واو تحقیر است، در طول داستان هم او را همواره به سگ تشبیه می‌کنند، حرکات او و اندام او و وفاداری او از جانب دکتر حاتم و م. ل همراه با تحقیر بازنمایی شده است.

۵- سبک داستان

سبک داستان ملکوت سبکی ترکیبی است. در فصل‌های اول و ششم شیوهٔ غالب واقع‌گرایی انتقادی ـــــ اجتماعی است. زبان نزدیک به گفتار و اندیشه و فکر ساده و معمولی و از نظر ادبی ساده و بی‌تکلف است. در فصل‌های دیگر رمان شیوهٔ غالب نمادپردازی اجتماعی ـــــ سیاسی با گرایش‌های فراواقع‌گرایانه است. در این فصل‌ها نویسنده از شگردهای بازگشت به گذشته، جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی و تداعی معانی‌های گوناگون استفاده کرده است.

بهرام صادقی در این رمان شیوهٔ ثابت و یکدست روایت را برهم زده و از شیوه‌های گوناگون روایت درفصول مختلف رمان بهره برده است. در فصل دوم و سوم راوی اول شخص از نوع راوی ـ قهرمان و در فصل‌های دیگر راوی سوم شخص و دانای کل است.

در فصل‌هایی که به جنبه‌های درونی شخصیت‌ها می‌پردازد از زاویهٔ دید اول شخص و در دیگر فصول که جنبه‌های بیرونی و کلی اشخاص را نمایش می‌دهد از زاویهٔ دید سوم شخص استفاده می‌کند.

طنزی تلخ و عمیق در فضای کلی داستان و گفت‌وگوهای اشخاص به کارگرفته شده است.«...نگرش صادقی که بر مبنای سنجش تناقض ها در یک موضوع انسانی و اجتماعی شکل می گیرد ،ناگزیر در قصه هایش به طنزی ظریف و ریز بافت و معماوار نزدیک می شود.جمله های دراز بهرام صادقی که از قول آدم های وراج قصه ردیف می شود،روانشناسی پیچیده ی آدم هایی را که معمولا بر لبه ی تیغ یک دوران معین زندگی کرده اند در پرتو وضعیات اجتماعی نمایش می دهد و هیچ کس دقیق تر از او روحیات بقایای هزیمت یافتگان یک شکست بزرگ سیاسی را تصویر نکرده است.»(سپانلو،۱۳۶۹:۱۱۵)

نثر داستان در موقعیت‌های مختلف تغییر می‌کند، آنجا که وجه واقع‌گرایانه تشخّص دارد، نثر ساده و نزدیک به گفتار و شفاف و موجز است و آنجا که وجه نمادپردازانه و فرا واقع‌گرایانه به خود می‌گیرد، نثر ادبی، فاخر و توصیفی و شاعرانه می شود. نویسنده برای فصل‌های مختلف نام‌هایی گویا برگزیده و در آغاز هر فصل بیت، مصراع، آیه و عبارات روشنگرانه‌ای که سیمای مبهم فصل را تبیین می‌کند، آورده است. به کار بردن ابیات و مصراع‌های شعر بیانگر تاثیر مستمر و سایهٔ مستدام شعر بر سر ادبیات فارسی است. بهرام صادقی که از نوگراترین نویسندگان معاصر است هم از سیطرهٔ ادبیات شعر محور در امان نمانده است. لحن داستان غم‌انگیز است و فضای پوچی، ناامیدی و مرگ بر داستان حکم‌فرماست.

ملکوت از نظر سبکی شباهت فراوانی به بوف‌کور هدایت دارد، ساختار کلی، شیوه‌های روایت، نثر شفاف و هنرمندانه، فضا سازی‌های فراواقع‌گرایانه و آفرینش اثری چند لایه و ترکیبی از وجوه شباهت و تاثیرپذیری ملکوت از بوف‌کور صادق هدایت است. پرداختن به دقایق این موضوع مستلزم مجال و مقال دیگری است.

۶- زبان داستان

زبان رمان ملکوت مبتنی بر زبان معیار است. نویسنده حتی در گفت‌وگوهای عادیِ اشخاص کوشیده است ویژگی‌های زبان معیار و مکتوب را مراعات کند و از شکسته‌نویسی و زبان محاوره استفاده نکرده است. توجه به این ویژگی زبان متناسب با سبک و فضای داستان است، فضاهای اساطیری، وهمناک و فراواقع‌گرایانه و نمادین با زبان محاوره و شکسته‌نویسی تناسب ندارند. آفرینش این گونه فضاها مستلزم به کارگیری زبان توصیفی، چند لایه و فاخر است و نویسنده از این نکته غفلت نورزیده است.

«از خیابان‌های خواب‌آلود و خلوت که مالامال جلوه‌های غریبانه‌ای بود که تنها آخر شب در شهرستان‌های دورافتاده ممکن است پدیدار شود گذشتند.» (ملکوت، ص ۶)

گاهی جمله‌ها کشدار و طولانی و آوارگونه می‌شود و این زمانی است که اشخاص داستان به شیوهٔ تک‌گویی درونی و تداعی آزاد سخن می‌گویند:

«... و آن روز را که ناگهان از ترس مرگ برخاستم و نمی‌دانستم چه باید کرد و اضطراب با دندان‌های سبعش قلبم را می‌مکید و من نمی‌خواستم بمیرم و می‌اندیشیدم که آیا باید به زیر خاک بروم و چرا؟ و شبی را که با پدرم و دوستانش بر اسب‌هایمان سوار شدیم تا به شکار برویم و چهرهٔ مردانه او در سرخی نور سیگارها عبوس و تلخ بود و فرمان داد که آماده باشیم و به من گفت «پسرم» و من ناگهان رقتی در خود احساس کردم که نزدیک بود فریاد بزنم و خودم را از اسب بر زمین بیندازم و دست‌های خشن پدرم را ببوسم و التماس کنم و بگویم که نَمیرد و زنده باشد و همیشه زنده باشد و نگذارد که مرگ بر من چیره شود...» (ملکوت، ص ۵۳)

گاهی نثر جلوه‌های ملکوتی و آسمانی متون مقدس را باز می‌نماید: «گفت: نزدیک است، نزدیک است آن روز پاک مقدس، و من گفتم: کدام روز؟ و در آن روز چه خواهد شد و او جواب داد: روزی است برای هر انسان، که دیگر خوب باشد و دوست بدارد و بدی را فراموش کند...» (همان، ص ۵۶)

و گاه نثر متناسب با فضاهای داستانی شاعرانه می‌شود: «ببین چه شب دم کردهٔ دیروقتی است، ببین چه تنهایی و سکوتی است.» (همان، ص ۷۵)

«آب گل‌آلود شد و ماه در آن شکست.» (همان، ص ۹۴)

«بار دیگر گرد و خاکی تنبل، مثل مه غلیظ از زمین به هوا برخاســـت.» (همان، ص ۱۰۹)

۷-تحلیل جامعه شناختی شخصیت‌ها

دردوره ی حکومت پهلوی اقتصــاد ایران جذب اقتصــاد جهانی شــد و به ســرعت رشد کرد،جمعیت کشور سه برابرشد و شهرنشینی توسعه یافت،افزایش جمعیت و رشد شهرنشینی،رشد اقتصادی را در پی داشت،رشد جمعیت وتوسعه شهرنشینی و رشد اقتصادی وتمایل شدید حکومت به هدایت جامعه به سمت و سوی زندگی غربی ،باعث تغییر ســبک نهاد های اجتماعی ،آموزشــی و فرهنگی شــدو در نتیجه در نظام طبقاتی ایران دگرگونی های بنیادین پدیدار گردید.جامعه ی ایران در این دوره به پنج طبقه ی اجتماعی:(۱-طبقه ی مســلط ۲-طبقه ی متوســط ومتوســط پایین شــهری ۳-طبقه ی متوسط و متوسط پایین سنتی ۴-طبقه ی کارگر ۵-طبقه ی زارعان)تقسیم می شد.

طبقه ی متوســط جدید شــهری شــامل صــاحبان حرفه های آزاد ،کارمندان دولتی،پرسنل نظامی،کارمندان اداری،تکنسین های بخش های خصوصی و روشنفکران وقشر متوسط سنتی شامل روحانیون وبازاریان بود؛طبقه کارگر در دهه ی ۱۳۳۰ ش به سرعت رشد کرد و وارد فعالیت های سیاسی شد، اما پس از کودتای ۲۸ مرداد۱۳۳۲ به شــدت ســرکوب گردید؛طبقه ی زارع برخلاف طبقه ی کارگر باکاهش جمعیت رو به رو شد و همچنان فقیر ماند؛عوامل متعددی از جمله حرکت از کشاورزی به صنعت،مهاجرت از روستا به شهر،گسترش سریع دستگاه اداری ،کاهش سلطه ی دولت بر اقتصاد پس از خروج رضا شاه از ایران و توسعه ی بورژوازی تجاری و صنعتی باعث شد که در حدود ســال های ۱۳۰۰ش تا ۱۳۵۰ش در اندازه و حدوده قشــر های اجتماعی تغییراتی پدید آید.(ر.ک،اشرف و بنوعزیزی ،۱۳۸۷:۶۳- ۱۰۲)

محمدرضــاپهلوی پس از کودتای ۲۸ مرداد۱۳۳۲ش بر بیشــتر بخش های جامعه به ویژه طبقه ی روشنفکر و کارگر شهری تسلط یافت و با رشد روز افزون در آمد های نفتی روز به روز احســاس قدرت بیشــتری می کرد،وی در برابر طبقات ســنتی و جدید ،سیاست دوگانه ای در پیش گرفت،در حالی که طبقات جدید را به شدت تحت نظارت و کنترل داشت ،کوشش در جذب طبقات سنتی داشت؛وی تواسته بود به ظاهر میان

رهبران مخالفان و پیروانشان و احزاب سیاسی و پایگاه های اجتماعیشان جدایی بیفکند و در طی چند سال فضای سیاسی آرام و ساکتی پدید آورد و آرامشی در جامعه حکم فرما گردد،درحالی که او آن آرامش را نشانه ی رضایت مردم و مشروعیت حکومتش قلمداد می کرد،مخالفان آن را آرامش پیش از طوفان می دانستند.(ر.ک،آبراهامیان،۱۳۹۲: ۵۱۶-۵۶۰)

بهرام صادقی از نویسندگان خلاق دههٔ چهل به شمار می‌آید. «دههٔ ۱۳۲۰ دههٔ داستان کوتاه بود اما دههٔ ۱۳۴۰، رمان مهم‌ترین بخش ادبیات منثور ما را تشکیل می‌دهد... رشد طبقهٔ متوسط، تمرکز شهری و افزایش تحصیل‌کردگان، رمان را به رایج‌ترین نحوهٔ بیان ادبی زمانه تبدیل می‌کند. درگیر نبودن نویسندگان در کارهای شتابناک اجتماعی، برای آنان فرصت و فراغت آفریدن داستان‌های بلند را فراهم می‌کند تا به شکلی جامع و با دیدی انتقادی، حقیقت زندگی دوران خود را بیان کنند. نویسندگان بهترین رمان‌های این دروه، شیوه‌های هوشمندانه‌تری را برای نگارش آثار خود به کار برده‌اند. توجه به ساخت، قالب و انضباط درونی سبب شده تا رمان از وعظ اجتماعی به حد آفرینش هنری ارتقاء یابد. رمان‌نویس پیشرو نمی‌کوشد چون سال‌های ۱۳۳۰، گوناگونی شخصیت انسان را در حد یک تز عقیدتی قراردادی تنزل دهد. او شخصیت‌ها را در محیط اجتماعی مشخصی تکامل می‌بخشد و با ظرافت بیشتری به روان‌شناسی آدم‌ها و روابطشان با یکدیگر می‌پردازد.»(میرعابدینی،۱۳۶۹ : ۴۰۹-۴۱۰)

رمان ملکوت از جمله رمان‌های مشهور پس از کودتای ۲۸ مرداد سی و دو و حاصل فضای مأیوس و نومید آن سال‌ها است. روی آوردن به سرنوشت کلی بشر، بریدن از رهایی‌بخش های زمین و روی آوردن به آرمان های فرازمینی، بهره‌مندی از امکانات اساطیری، دینی و تاریخی ـــ فرهنگی، توجه به فنون داستان‌نویسی نوین و ساخت و پرداخت مستحکم داستان، زبان متناسب و سبک ترکیبی و هنرمندانه و منحصر به فرد، تحلیل نمادین ساخت‌های دیرپای اجتماعی، ناامید شدن از رستگاری و قهاریت شر، بدی و مرگ و طنز تلخ نهفته در لایه‌های مختلف داستان از ویژگی‌های چشمگیر این رمان به شمار می‌آید.

در سطح و لایهٔ واقع‌گرای داستان، ابتذال، روزمره‌گی، دلخوشی‌های زودگذر زندگی، و یأس و دلزدگی آدم‌ها و در لایه‌های اساطیری و تاریخی ـــ فرهنگی دل مشغولی‌های فلسفی عشق و مرگ و سرنوشت تراژیک و غمبار کلی بشر به نمایش گذاشته شده است.

ملکوت متأثر از رمان یکلیا و تنهایی او نوشتهٔ تقی مدرسی و بوف‌کور هدایت است. شخصیت دکتر حاتم در این رمان شباهت زیادی به شخصیت دکتر پاسکال در رمان دکتر پاسکال نوشته امیل زولا دارد با این همه ملکوت سبکی منحصر به فرد و مستقل دارد. استفاده از شیوه‌های مختلف روایت در فصول شش‌گانهٔ داستان، بهره‌مندی از متون دینی مانند قرآن کریم و انجیل، استفاده از شعر در آغاز برخی فصل‌ها، استفاده وسیع از شیوهٔ گفت‌وگوپردازی، جریان سیال ذهن، آفرینش فضاهای وهمناک و فراواقع‌گرایانه، بیان نمادین و نثر شفاف و گاه شاعرانه، رمان ملکوت را در شمار رمان‌های درخشان زبان فارسی قرار می‌دهد.

آقای مودت نمونهٔ نوعی (تیپ) اشخاص مرفه و روشنفکر مآب کم عمق است که در ظاهر ادعای تغییر و نوگرایی دارند اما در باطن سنتی می‌اندیشند و زندگی می‌کنند، تظاهر به خوشبختی می‌کنند اما زندگی غمبار و تلخی دارند. او اهل مطالعه و کتاب است اما آدم عمیقی نیست؛ به مفهوم زندگی پیچ و تاب می‌دهد، اما آن را نمی‌فهمد، اداها و ادعاهای روشنفکرانه دارد، آدمی غافل است، مرگ‌اندیش نیست، نسبت به موقعیت خویش وقوف و خودشناسی ندارد، اگر عمر دوباره بیاید به گفتهٔ خودش به همان شیوهٔ سال‌های گذشته زندگی خواهد کرد.

مرد چاق نمونه نوعی (تیپ) افراد بازاری کم سواد است. پولش از پارو بالا می‌رود اما همیشه در عذاب زندگی می‌کند. عمر طولانی، خوردن، کیف کردن، زن گرفتن و صیغه گرفتن آرزوهای لذت‌بخش اوست. کار نمی‌کند، زحمت نمی‌کشد و همواره نگران سلامتیش است. ذوق درک و فهم زیبایی و لطافت را ندارد، در مقابل هیچ کس احساس مسئولیت نمی‌کند، فقط به فکر خویش است در بند رفاقت و دوستی هم نیست؛ زندگی او خالی و دردناک است و گرفتار بی‌خوابی و رنج است. ترسوست و هراس از مرگ او را از پای در می‌آورد.

منشی جوان نمونهٔ نوعی (تیپ) قشر کارمند آرمان باخته یا نسل جوان بی‌آرمان پس از کودتاست. ساده، زحمت‌کش، حساس و عمل‌گرا در حد وظایف تعریف شده است؛ زندگی را سهل و ساده می‌فهمد و آن را پیچ و تاب نمی‌دهد، نسبت به کسی کینه ندارد، زندگی و زنش را دوست دارد، قانع است؛ دغدغهٔ پول بیشتر به دست آوردن، خانه‌دار شدن، پس‌انداز کردن و نسبت به آینده مطمئن شدن را دارد. به عادی بودن و مبتذل بودن خود و دیگران وقوف نسبی دارد، اما تا پیش از این که توجه اش به مسئله مرگ جلب شود انگیزهٔ تغییر ندارد. هنگامی که از مرگ عن قریب خویش خبردار می شود، در مقابل دکتر حاتم و م. ل موضع‌گیری می‌کند و می‌خواهد تن به تحقیر ندهد و خودکشی

را بر مرگ تحمیلی ترجیح می‌دهد. عذاب‌ها و شکنجه‌ها و بی‌عدالتی‌ها را تحمل می‌کند ولی اهل مبارزه و درافتادن با وضع موجود نیست، با خودش مبارزه می‌کند.

دوست «ناشناس» مرموز و مبهم است. از ماجراهای پشت پرده خبر دارد؛ اغلب کم حرف می‌زند و سکوت می‌کند و گویی دیگران را زیر نظر دارد با دکتر حاتم هم‌دست است، پنهان‌کار و آب زیرکاه است، به ظاهر از دوستان است و در میان آنهاست اما در خدمت دکتر حاتم است. به کارهای دوستان با تمسخر و پوزخند می‌نگرد. شاید بتوان او را نمونهٔ نوعی (تیپ) افراد ساواکی پس از کودتای بیست و هشت مرداد سی و دو به حساب آورد.

حلقهٔ دوستان آقای مودت نمایانندهٔ قشرهای مختلف اجتماعی در جامعهٔ ایران در دههٔ چهل هستند، قشرهایی که به وضعیت موجود تن در داده‌اند، از روشنفکری ادا و ادعای آن را دارند و دغدغه‌های حقیر و گذرای زندگی آنها را به خود مشغول کرده است. خوردن و خوابیدن، عمر دراز و ازدیاد قوای جنسی نهایت آرمان‌های حقیر آنهاست از زندگی فقط به کمیت آن می‌اندیشند و به کیفیت آن توجه ندارند. این آدم‌ها در لایهٔ واقع‌گرای رمان حضور دارند و فاقد وجوه نمادین و فراواقعی و اساطیری‌اند.

شخصیت‌های دیگر رمان شخصیت‌هایی چند لایه، مبهم و پیچیده‌اند و در پرداخت آنها از عناصر تاریخی، دینی، اساطیری و نمادپردازانه استفاده شده است.

دکتر حاتم، شخصیت پیچیده و مرموزی است. عمری به درازنای زمان دارد؛ او می‌گوید من همیشه بوده‌ام. او نماد قدرت حاکم و نظام استبدادی است؛ سر و گردنی پیر و اندامی جوان دارد. دوست دارد که قشرهای مختلف جامعه سرگرم باشند و بر سر در مطبش نوشته است: «هر که می‌خواهد داخل شود باید هیچ چیز نداند.» او دچار دوگانگی است ادعای آباد کردن و زندگی‌بخشی به جامعه دارد اما مبنای کارش بر کشتن است. او کارگزار مرگ است. ادعا می‌کند خودش را وقف مردم کرده است در حالی که مردم پشت سرش حرف می‌زنند؛ او می‌داند که زندگی مردم را سراسر پوچ و خالی و خسته‌کننده و یکنواخت ساخته است و جز لذت‌های زودگذر و سرگرمی، امیدواری و هدف دیگری ندارند، لذا برای آنها آمپول‌های طول عمر و ازدیاد میل جنسی تزریق می‌کند، مردم فریبِ ادعای ظاهر او را می‌خورند و از آمپول‌هایش استقبال می‌کنند، اما همین آمپول‌های او در مدتی کوتاه جامعه را از زندگی و حیات تهی خواهد ساخت. او با کسانی که جور دیگر هستند و طور دیگر می‌اندیشند و به سراغ او نمی‌آیند و از آمپول‌هایش استفاده نمی‌کنند به ظاهر کاری ندارد.

او عقیم است، زنان خود را می‌کشد و اگر فرزندانی می‌داشت دوست داشت جان کندن آنها را هم تماشا کند. با این همه عمرها و سال‌ها از آرامش محروم بوده است؛ به ظاهر، شکست‌ناپذیر می‌نماید اما در مقابل اعتماد به نفس م. ل و انتقام خاموش شکو به زانو در می‌آید. او پس از آن که شهر را به گورستان تبدیل می‌کند، می‌رود، اما شکو باید زنده بماند تا پدر و برادر و خواهرانش را بازشناسی کند و به زندگی ادامه دهند.

م. ل در این رمان نمادی از طبقات بالای جامعه و افراد تحصیل‌کرده و فئودال و ارباب و وزیر و وکیل جامعه است. از طرفی با شکو که نماد عامهٔ مردم و رعیت است ارتباط دارد و از طرفی به گونه‌ای مبهم کارگزار دکتر حاتم و همکار اوست.

م. ل در طول تاریخ شاهد و شریک ستم‌های هیئت‌های حاکمه بوده است از این رو همواره در جست‌وجوی فراموشی است، او نتوانسته است که بر آنچه دیده است حتی اشکی بریزد از این رو می‌گوید گویی اشک را از من دریغ داشته‌اند. به مادر که می‌تواند نمادی از میهن باشد عشق می‌ورزد اما در عمل پدر که نمادی از نظام استبدادی و پدرسالار است او را مقهور و میراث‌دار خویش ساخته است؛ در رؤیا به خواست مادر می‌اندیشد و عمل می‌کند و در واقعیت مانند پدرش عمل می‌کند، کشاورزان بی‌گناه را می‌کشد خانهٔ رعیت‌ها را آتش می‌زند، شکو را به زیر شلاق می‌کشد، پسرش را می‌کشد، زبان شکو را از حلقوم بیرون می‌آورد و...

او ویژگی های مشترک فراوانی با دکتر حاتم دارد، هر دو بعدازظهرها عذاب می‌کشند، لحظه‌های پوچ و خالی و کابوس‌های وحشتناک دارند، در مجموع شیوهٔ زندگی او به هیئت حاکمه نزدیک‌تر است تا عامهٔ مردم. نزدیکی او به قدرت وجود راستین او را قطعه قطعه کرده است؛ او می‌خواهد از معلق بودن میان وابستگی به قدرت استبدادی و عامهٔ مردم خود را نجات بدهد به همین دلیل کینه را در خود می‌کشد و به میان مردم می‌آید و ابتذال و روزمره‌گی زندگی عامهٔ مردم را به تنهایی و تعلیق ترجیح می‌دهد او می‌خواهد با مردم درآمیزد، زنی دهاتی بگیرد و صاحب فرزندی شود و وقتی فرزندش بزرگ شد دشنه‌ای به دست او بدهد و سر بر زانویش بگذارد و به هر چیز اعتراف کند و از او بخواهد تا شیطان را در درون او بکشد. با این همه م. ل هم تحت تاثیر آرزوی همگانی‌ای که دکتر حاتم برای جامعه ترسیم کرده است قرار می‌گیرد و فریب او را می‌خورد به آمپول‌های طول عمر و ازدیاد میل جنسی دل می‌بندد.

شکو نماد طبقات فرودست جامعه، عامهٔ مردم و رعیت‌ها است؛ اصل و نسبی برایش قائل نمی‌شوند. و این ابزاری است برای تحقیر و سرسپرده ساختن او؛ وفاداری را بارزترین ویژگی او می‌شمارند تا به او تلقین کنند که وفادار بماند. عمرش در خدمت،

خاموشی، سکوت و فراموشی گذشته است. زبانش را بریده‌اند بی‌اراده و سرسپرده و پست همت بار آمده اســت. اما گویی در حال تغییر اســت. م. ل می‌گوید او هم آدم اســت و حقوقی دارد. با ساقی مکاتبه و عشق‌ورزی می‌کند. اهل نوشتن است، گویی می‌خواهد کاری که نتوانســته با زبانش بکند با نوشــتن خاطرات و نقل خوب و بد دیگران به انجام برساند. در پایان داستان اوست که باید زنده بماند و شهر مرده را حیات دوباره بخشد و پدر و خواهران و برادرانش را بازیابد و بشناسد.

ساقی نماد زن در جامعهٔ پدر سالار ایرانی است. او جوان است اما با پیر زندگی می‌کند. او محروم از برآورده شدن خواست‌های جسمانی است. او را دوست ندارند، خیال او را دوست دارند، حتی اگر او را دوست بدارند نمی‌توانند این دوست داشتن را نشان بدهند، دکتر حاتم به ســاقی می‌گوید تو را دوســت دارم اما نمی‌توانم نشــان بدهم و این بزرگ‌ترین عذاب من است. ساقی / زن اگرچه روبه‌رو و در نزدیک مرد است اما فرسنگ‌ها با او فاصله دارد. مفهوم درست رابطه و درک متقابل میان آنها وجود ندارد. ساقی / زن چشــم بســته به دنبال مرد رفته اســت، خود را تحقیر شــده و بازیچهٔ دســت او به شــمار می‌آورد، هیچ‌گاه طرف مشورت قرار نمی‌گیرد، از این رو معترض می شود و می‌گوید آیا واقعاً کنیز شما هستم؟ ساقی / زن از خستگی، تنهایی و محدودیت و بچه نداشتن گله می‌کند. دکتر حاتم به او می‌گوید: «تاوان گذشته و رفتارت را پس می‌دهی.» ساقی نماد زن در حال تغییر و پرسش‌گر است، کتاب می‌خواند، از رمان‌های مختلف حرف می‌زند و سئوال می‌کند و می‌کوشد که به خودشناسی و وقوف بر موقعیت خویش دست یابد اما دکتر حاتم او را با وعده‌های فریبنده افسون می‌کند و از پای در می‌آورد.

بدین گونه رمان ملکوت در یکی از لایه‌های خود در بردارندهٔ نمادپردازی انتقادی ـــ اجتماعی از جامعه ایران در دوره پهلوی دوم و پس از کودتای ۲۸ مرداد است. شاه با داعیهٔ مدرنیسم با اقتصاد وابسته مدعی آبادگری و نوسازی و ساختن زندگی مرفه و سالم برای مردم بود و تبلیغات وسیع او این موارد را برای عوام موجه جلوه می‌داد اما بنیاد کار او بر کشتار، ویرانگری، سرسپردگی و تهی ساختن جامعه از اندیشه‌ها و آرمان‌های والای بشــری بود. او مانند دکتر حاتم طبیبی بود که بیمارانش را به بهانهٔ مداوا مشــتاقانه به سوی خود می‌کشید و به آنها آمپول‌های کشنده تزریق می‌کرد.

نتیجه:

زمینه های تاریخی واجتماعی – فرهنگی وسیاسی ایدئولوژیک زمان داستان در بردارنده ی مسائلی همچون اختناق و استبداد سیاسی،یاس و دلمردگی اجتماعی و فردی،روحیه ی ثروت ا ندوزی و ر فاه زدگی،انح طاط اخلاقی ، ناجوانمردی ،ذهن یت اســـت بدادی و پدرسالارانه ونابرابری زن و مرد و... است.

در جهان تخیلی رمان نیز این زمینه ها پدیدار گشته است:

_شخصیت آقای مودت در رمان نمونه ی نوعی (تیپ) اشخاص مرفه و روشنفکر مآب کم عمق اســت که گرفتار تضــاد اســت،در ظاهر ادعای تغییر و نوگرایی می کند و در باطن سنتی می اندیشد و زندگی می کند؛وی در جایی از رمان می گوید اگر عمر دوباره بیابد به همان شیوه ی گذشته زندگی خواهد کرد.

_مرد چاق،نمونه ی نوعی (تیپ) افراد بازاری سنتی و کم سواد است.فقط به فکر خود و آرزو های زودگذر شخصی است و نسبت به هیچ کس احساس مسئولیت نمی کند.

_منشــی جوان نمونه ی نوعی (تیپ) افراد طبقه ی کارمند آرمان باخته و یانســل جوان بی آرمان پس از کودتا اســت؛آینده نگری و آرمانش در حد پس انداز کردن پول و خانه دار شدن است.

_دکتر حاتم نماد قدرت حاکم و نظام ا ستبدادی ا ست.او دو ست دارد ق شرهای مختلف جامعه سرگرم آرزوهای سطحی و پوشالی باشند؛لذا برای آن ها آمپول های طول عمر و ازدیاد میل جنسی تزریق می کند.

_م.ل نمادی از طبقات بالای جامعه و نزدیک به قدرت حاکم و م سلط ا ست،از طرفی با عامه ی مردم ارتباط دارد و از طرف دیگر به گونه ای مبهم کارگزار اهداف قدرت حاکم اســت .او در طول تاریخ همواره شــاهد ســتم های نظام اســتبدادی بود ه و بنابر مصــالح خویش ســکوت کرده و دم برنیاورده اســت و به همین دلیل ویژگی های مشــترک او با دکتر حاتم (نماد قدرت حاکم) از دیگر طبقات جامعه بیشتر است.

_شکو نماد طبقات فرودست جامعه و عامه ی مردم است.

_ساقی نمونه نوعی (تیپ) زن در جامعه ی مرد سالار سنتی است.

منابع و مآخذ:

آبراهامیان ،یرواند.(۱۳۹۲).ایران بین دو انقلاب . ترجمه ی احمد گل محمدی ومحمد ابراهیم فتاحی. تهران .نشر نی.
آدورنو ،تئودور ودیگران.(۱۳۹۲).درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات ریا.ترجمه ی محمد جعفر پوینده. تهران .نقش جهان.
آدورنو،تئودور و دیگران.(۱۳۷۶).جامعه ،فرهنگ- ادبیات (لوسین گلدمن).ترجمه ی محمد جعفر پوینده.تهران.چشمه.
اشرف،احمد و علی بنو عزیزی .(۱۳۸۷).طبقات اجتماعی،دولت و انقلاب در ایران . ترجمه ی سهیلا ترابی فارسانی .تهران.نیلوفر.
برسلر ،چارلز .(۱۳۹۳). در آمدی بر نظریه ها و روش های نقد ادبی.ترجمه ی مصطفی عابدینی فرد .تهران.نیلوفر.
زولا،امیل.(۱۳۶۲).دکتر پاسکال . ترجمه ی محمد علی خندان.تهران.اکباتان.
سپانلو،محمد علی.(۱۳۶۲).نویسندگان پیشرو ایران.تهران . نگاه.
صادقی ،بهرام.(۱۳۸۶).ملکوت . تهران . کتاب زمان.
لوکاچ،جورج.(۱۳۹۲).نظریه ی رمان . ترجمه ی محسن مرتضوی .تهران. آشیان.
میر عابدینی،حسن.(۱۳۶۹).صدسال داستان نویسی ایران . ۲ج.تهران.تندر.

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

سبک شناسی انتقادی رمان «پرنده من» اثر فریبا وفی

داود عبدی قیداری[۱]
سیده رقیه موسوی[۲]

چکیده:
سبک شناسی انتقادی می تواند ،به شیوه ای دقیق، به ادبیات زنانه بپردازد. در این مقاله که بر روی رمان «پرنده من»فریبا وفی تامل کرده ایم ،این پرسش را طرح نموده ایم که ایدئولوژی پنهان درمتنِ رمان «پرنده من»، اثر فریبا وفی چیست؟ چه مولفه های سبکی ای منجر به کشف آن می شود وایدئولوژی پنهان متن، چه کار کردی دارد.فرضیه ی این پژوهش آن است که در این رمان، ایدئولوژی ساز وکاری برای مشروعیت بخشیدن به ستیز علیه گفتمان مرد سالارانه است.این پژوهش به روش لایه ای انجام شده است.نخست بافت موقعیتی متن مورد تحلیل قرار گرفته و سپس کانون سازی در روایت در رمان یاد شده، مشخص گردیده ودر نهایت خرد لایه های واژگانی، نحوی وبلاغی به عنوان مولفه های سبکی برجسته ومعنادارمورد کاوش قرار گرفته است وگفتمان مسلط وایدئولوژی پنهان در متن ونابرابری قدرت در آن تحلیل گردیده است.نتایج پژوهش نشان می دهد در این اثر تقابل گفتمان مرد سالارانه وحقوق ازدست رفته ی زنان ، ایدئولوژی پنهان در این متن است که در سطوح مختلف متن به منصه ی ظهور رسیده است. سخن اصلی این پژوهش آن است که هیچ گفتمانی خالی از ایدئولوژی نیست وتلاش می کند تا با درنظر گرفتن عوامل بافتی و زبانی، روابط پنهان قدرت، سلطه، نابرابری اجتماعی و سوءاستفاده از قدرت را در این اثر آشکار کند.

واژگان کلیدی:سبک شناسی انتقادی ،گفتمان شناسی،ایدئولوژی،قدرت،فریبا وفی،رمان فارسی،ادبیات زن نوشت.

---

۱ کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی (نویسنده مسئول) manistanmehri@yahoo.com
۲ . کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی manistanmehri@yahoo.com

۱-۱-مقدمه

سبک شناسی انتقادی ریشه در تحلیل گفتمان انتقادی وزبان شناسی اجتماعی دارد. این رویکرد نوین، بر این باور است که هیچ گفتمانی خالی از ایدئولوژی نیست وتلاش می کند تا با درنظر گرفتن عوامل بافتی و زبانی، روابط پنهان قدرت، سلطه، نابرابری اجتماعی و سوءا ستفاده از قدرت را آ شکار کند. در این پژوهش سبک شناسی انتقادی رمان فریبا وفی ، با عنوان «پرنده ی من»، را به صورت کار بردی بررسی نمودیم وگفتمان مسلط وایدئولوژی پنهان در متن ونابرابری قدرت در آن را تحلیل کردیم.پر سش ا سا سی پژوهش این ا ست که ایدئولوژی پنهان در متن این رمان چیست؟به کمک کدام مولفه های سبکی می توان آن هارا کشف کرد؟فرض بر این است که در رمان وفی ایدئولوژی پنهان در متن، ستیز علیه گفتمان مرد سالارانه ونابرابری حقوق زن ومرد در جامعه کنونی ایران است .

فریبا وفی از جمله ی نویسندگان زنی است که در بازتاب اندیشه ی زنانه در زبان و ادبّیات فارسی دوره ی معاصرموثر بوده است .نخستین رمان او در سپیده دمان دهه ی هشتاد به نام «پرنده ی من» متولّد شد. این رمان مورد استقبال منتقدان و تحلیل گران رمان و متن ادبی قرار گرفت وجوایز ادبی فراوانی به خود اختصاص داد.«ترلان»،«رویای تبّت»،«رازی در کوچه ها»و«ماه کامل می شود» و دو مجموعه داستان «در عمق صحنه» و «حتی وقتی می خندیم» از آثار دیگر این نویسنده ا ست.این پژوهش بر آن است تا گفتمان غالب در رمان«پرنده ی من» را بر پایه ی ایدئولوژی وقدرت که از مفاهیم بنیادین در تحلیل گفتمان انتقادی است مورد بر رسی ومداقّه قرار داده و نشان دهد که چگونه مفاهیم اجتماعی نظیر قدرت وایدئولوژی در زبان باز نمایی می شوند .از این رو، رویکرد این پژوهش در نقد رمان وفی از زاویه ی سبک شناسی انتقادی خواهد بود ؛چراکه این نویسنده ی زن،دست کم در رمان خود به مسائلی چون بحران هویّت در زنان،ناتوانی انسان ها در برقراری رابطه ،نگاه جانبدارانه به وضعیت زن،فقر اقتصادی و فرهنگی پرداخته است.

راجر فاولر از نخستین کسانی بود که ایده ی سبک شنا سی انتقادی را مطرح کرد.او وهمکارانش کتاب «زبان وکنترل»(۱۹۷۹)را برای استحکام پایه های نظریه ی انتقاد از زبان انتشار دادند ودرواقع تئوری زبان به مثابه ی دیدگاه و محمل اندیشه توسط او وهمکارانش مطرح شد. بعد از انتشار این کتاب و ندا یک (۱۹۸۵)فرکلاف(۱۹۸۹) وداک(۱۹۸۹) بر پایه ی همین نظریه زبان شناسی انتقادی را مطرح کردند ودرست یک دهه بعد،سمپسیون در کتاب ایدوئولوژی ،«قدرت ،زاویه دید» به رابطه ی بین تحلیل

گفتمان و سبک شناسی پرداخت و سر انجام جفریز(۲۰۱۰) نام سبک شناسی انتقادی را برای کتاب خود انتخاب کرد وبار دیگر رابطه ی بین تحلیل گفتمان انتقادی وســـبک شناسی را متذکر شد .در سبک شناسی انتقادی ،سبک شناس بر مبنای سر نخ ها و اشارات مربوط در متن و نیز با استفاده از متون دیگرکه در حکم ساختارهای درونی شده ی ایدئولوژیک هســـتند به تعبیر های منســـجم از متن دســـت می یابد . انســـجام عامل ا سا سی در ساختن و باز سازی ایدولوژیک امور در کلام ا ست. یکی از ایدئولوژی های بنیادین در آثار «وفی» نظامی از عقاید وزاویه ی دید خاص در باب زن و موقعیت زنان در جامعه وحوزه ی خصوصی یعنی خانواده است. زن در آثار وفی اغلب زن سنتی وخانه دار است که حق اظهار نظر از وی سلب شده است. به نظر می رسد زن آثار وفی جسور نیست با شرایط سخت گیرانه ی مرد سالاری زود انس می گیرد.مرد مقابلش را دوست می دارد حتی اگر این دوست داشتن یک طرفه باشد؛امّا با همه ی این خصوصیات همین زن در آثار «وفی» فردیت ومحوریت خود را به خوبی نشان داده است زن دراین اثر غالبا چهره ی بارز ومشخص دارد وگنگ و نا مفهوم نیست و تفاوت عمده ای با زن «لکّاته» ی هدایت و زن«لجّاره» ی آل احمد دارد.

۱-۲-بیان مسئله

دیدگا ه های متفاوتی در بررســـی متون ادبی و رابطه ی آن با عوامل اجتماعی و فرهنگی در حوزه ی نقد ارائه شده ا ست ونظریه های کلانی در نقد ادبی حا صل شده است. رویکرد نظریه های تحلیل متن به دو روش تحلیل روساخت وژرف ساخت ،متن را ارزیابی کرده اند .از روش هایی که به روساخت متن پرداخته اند می توان به نظریه نقد فرمالیستی ، ساختار گرایی ونقد نو ا شاره کرد.روش های نقد هرمنوتیکی وپ سا ساختار گرایی هرکدام در کشف معنای متن نظریاتی را عر ضه کرده اند.یکی از نظریه های موثر در تحلیل متون ادبی ، سبک شناسی انتقادی است. نیزاز زوایایی که می توان از آن به ادبیات زنانه نگریست ،زاویه ی دید سبک شناسی انتقادی است . سبک شناسی انتقادی شاخه ای از سبک شناسی است که ریشه در زبان شناسی و جامعه شناسی دارد .

۱-۳-اهمّیّت موضوع و ضرورت پژوهش

در حوزه «سبک شناسی انتقادی» متاسفانه پژوهش های کلانی در حوزه داستان ورمان صورت نگرفته است. کما این که اصالت این شیوه تحلیل متن نیز ایرانی نیست ، وسبک شناسی ادبی با این وضعیت موجود حالت رکود دارد چرا که سبک شناسی سنتی نمی تواند پا سخ گوی متن های نوظهور با شد؛در شیوه های سبک شنا سی نوین دیگر پارامتر هایی نظیر دســـتور تاریخی ، بســـامد واژگان مهجور تازی و...بررســـی نمی شـــود

واســاســا این بحث هارا بر نمی تابد. با این وجود پژوهش هایی ازاین دســت می تواند زمینه یی برای تحقیق و بررسی آثار ادبی و بالاخص رمان های نویسندگان زن را فراهم آورد و تفاوت های زبانی و ایدئولوژیک باز نمایی شــده در زبان بین دو جنس زن و مرد می تواند درمطالعات زبان شنا سانه ی روان شنا سی وجامعه شنا سی بسیار سودمند و مفید واقع شود.

۱-۴-اهداف و کاربرد های پژوهش

هدف اصــلی این پژوهش شــناخت ویژگی های ســبکی رمان فریبا وفی اســت. با استفاده از سبک شناسی انتقادی ، که به طور غیر مستقیم حیطه های ادبی، مذهبی ، سیاسی ، اجتماعی و فرهنگی را نیز در خود جای می دهد. برای کشف ایدئولوژی وقدرت حاکم در کلام ودریافت این امر که ایدئولوژی در ســطوح مختلف ســبک و کلام از نظام های آوایی ،واژگانی ،نحوی و بلاغی و کیفیت کانون ســازی و میزان تداوم آن و جنبه های ایدئولوژیکی ، روان شناسانه و ادراکی کانون سازی چگونه نمود یافته است . چرا که ساختار و رخداد های کلامی ا سا سا ماهیتی گفتمانی وایدئولوژیک هستند. هدف عمده ی این پژوهش هم عبارت ا ست از کاربرد سبک شنا سی انتقادی در تحلیل رمان متن های فار سی ورو شن شدن این مو ضوع که با برقراری ارتباط بین ویژگی های سبکی و لا یه های گفتمان ، اعم از بافت موقعیتی ولا یه بیرونی متن و مقوله های ا یدئولوژی وقدرت می توان به تفسیر ودریافت عمیق تری از متن دست یافت.

۱-۵-فرضیّه های پژوهش

۱-۵-۱- میان زبان و قدرت وایدئولوژی ارتباط مستقیم وجود دارد.

۱-۵-۲- متون زنانه به لحاظ این که از نگرش های جنسیتی دور نیستند ، ارتباط و وابستگی مستقیمی با قدرت و ایدئولوژی موجود دارند.

۱-۵-۳- ایدئولوژی باز نمود شده در کلام وفی همبستگی مستقیمی با مفاهیم ضد مرد سالاری دارد .

۱-۶-نوع پژوهش

این پژوهش از نوع تحلیلی –توصیفی است با محوریت مطالعات کتاب خانه ای به انجام رسیده است.

۱-۷-جنبه ی نو آوری پژوهش

بررسی متون ادبی به ویژه رمان های زنانه از منظر سبک شناسی انتقادی بی تردید گامی به پیش در بررســی ونقد ادبیات زنانه خواهد بود ؛چرا که از این زاویه ،گفتمان

غالب وهژمونی قدرت در کلام نمایان می شـــود و معلوم می نماید که رمان های زنانه از جنس رمان های وفی تا چه میزان هژمونی قدرت مردانه را باز تولید می کند ویا تا چه میزان از آن هنجار های مردانه گریز دارد. باتوجّه به این که آثار فریبا وفی وبه ویژه رمان های او تا کنون مورد نقد وســبک شــناســی انتقادی از منظر تحلیل گفتمان قرار نگرفته است ، می توان این پژوهش را کاری نو در این زمینه دانست.

۲-۱-سبک شناسی انتقادی چیست؟

از آن جا که در سبک شناسی انتقادی هدف از مطالعه ی ویژگـی هـای سـبکی مـــتن، آشـــکار کردن فرا یندهای ایدئولوژیکی پنهان در متون است، ایدئولوژی یکی از مفـــاهیم کلیـــدی آن است . این اصطلاح نخستین بار در کتاب« عناصر ایدئولوژی» نوشـته ی «آنتـوان دوسـتوت دوتراسی» برای اشاره به علم جدیدی درباب اندیشه به کار رفت . اما آنچه تأثیر بـــسیاری بر متفکران معاصر گذاشت، مجموعه تعاریفی بود که کارل مارکس و فریدریش انگلـــــس از این اصـطلاح به دسـت دادند . به عقیدۀ آن ها، ایـــدئولوژی مجموعـــه ای از نگـــرش هـــا و اندیشه هایی است که سرشت واقعی روابط اجتماعی را کتمـان مـی کنـد و درنتیجـه بـه توجیه و ماندگار کردن سلطه ی اجتماعی ستمگرانه ی یـک طبقـه بـر طبقـات دیگـر یـاری میرساند. آلتوسر با بسط آرا ی مارکس، ایدئولوژی را «کنشی اجتماعی » می انگـــارد کـــه به پنهان داشتن سرشت حقیقی واقعیت اجتماعی ، اقتصادی و سیاسی یـاری مـی رسـاند. (مکاریک: ۱۳۸۸،۴۲-۴۳)

نویسنده یا گوینده قدرت انتخاب کلمه هایی را دارد که به هدفش نزدیک تر باشد و این شامل انتخاب فعل نیـز مـی شـود کـه نویـسنده (گوینـده) موقعیـت را بـه گونـه ای کـــــه میخواهد، بیان می کند. برای مثال ، سـیاسـتمداری که می خواهد رأی بیاورد، مـشکلات اقتصادی کشورش را به صورت رخداد توصیف می کند (بازارهای جهـانی دارد سـقوط میکند)؛ مخالفانش ممکن است همین وضعیت را به صورت یک کنش توصـیف کننـــد (فلانی اقتصاد را ویران کرده است)؛ گزارشگر ی هم ممکن اســـت فرا ینـــدی اسـنادی را برای توصیف انتخاب کند (اقتصاد جهانی در خطر است). هریک از این شیوه های بیان فعل به جهت موقعیتی که توسط خواننده / شنونده دیده می شـــود، نتـایجی دارد ؛ هرچنـد ممکن است این نتایج آشکار نباشـد و در مـواردی بـه وسـیله ی خوانندـه ای کـه نگـرش انتقادی دارد به دست آید؛ هرچند همه ی ما تحت تأثیر تفاوت های آشـــکار معنایی و آواییِ این شـــیوه های مختلف بیان قرار میگیریم.(در پر:۱۳۹۱،۴۹)

۲-۲-مولفه های سبک شناسی انتقادی

نخ ستین گام در سبک شنا سی انتقادی ،رو شن سازی بنیان های کار تحقیقی ا ست سبک شناس پس از گزینش روش ودیدگاه خود باید این بنیان را م شخص نموده وکار پژوه شی خود را بر روی این پایه ها ا ستوار کند.تعین پیکره ی متنی ، شنا سایی مولفه های سبک ساز وحرکت از خرد لایه ها به سوی کلان لایه های سبک شناسی پایه های مهم پژوهش هستند.

۲-۲-۱-ایدئولوژی(ideology)

اگر زبان را عنصر واقعیت سازدر جامعه بدانیم باید رابطه ی آن را با باورها، عقاید و سبک زندگی در نظر داشته باشیم. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های زندگی هر انسانی ایدئولوژی است. اهمیت ایدئولوژی در کنش های اجتماعی را کارل مارکس در قرن نوزدهم برای نخستین بارمطرح کرد، که بعدها مورد واکاوی منتقدان قرار گرفت. مارکس ایدئولوژی را تقلیل‌گرایانه تعریف می‌کرد. او می‌گفت ایدئولوژی باورهای طبقه ی بورژواست که بر طبقه‌ی پرولتاریا تحمیل می‌شود.در قرن بیست گفته شد که ایدئولوژی مجموعه‌ای از باورها، ارزش‌ها و عقاید است که در میان تمام انسان‌ها در جریان است. اصطلاح ایدئولوژی گرچه در نقد ادبی و نقد فرهنگی جدید به فراوانی به کار می رود ؛امّا هم در حوزه ی نقد وهم در قلمرو علوم اجتماعی وضعیتی حساس وبی ثباتی دارد ؛به طوری که حتی برخی از ناقدان از جمله ریموند ویلیامز سود مندی این اصطلاح را زیر سوال برده اند.ناقدانی که به نقد ایدئولوژیکی می پردازند معمولا با ارجاع به مسائل مربوط به قدرت سیا سی ،جن سیت وطبقه،در باره ی متون حرف می زنند. آن ها چنین می انگارند که هر متنی تا حدی ،ایدئولوژی های برتر جامعه ی خود را باز تاب می دهد یا آن ها را در خود می گنجاند.(مکاریک:۴۲،۱۳۹۳)

۲-۲-۱-۱- رویکردهای انتقادی: این گروه، نگاه تحقیرآمیزی به ایدئولوژی دارند. این دیدگاه که نخست بر زبان ناپلئون آمد و با نگاه فلسفی مارکس و انگلس بازخوانی و از نو تعریف شد، ایدئولوژی را به منزلهٔ «آگاهی کاذب یا عقاید گمراه کننده» معرفی می‌کند. از نظر انگلس، مفسر اندیشه‌های مارکس و بسیاری از رهبران مارکسیسم، ایدئولوژی ها شکل هایی از «آگاهی کاذب» و عقاید عامه‌پسند و گمراه‌کننده هستند که طبقهٔ حاکم آن ها را به منظور مشروعیت دادن به وضعیت فعلی و برای نهان ساختن وضعیت واقعی اجتماعی - اقتصادی به طبقه‌کارگر تلقین کرده است. به نظرمارکس ایدئولوژی با هدف توجیه جهان پدید می‌آید. لیکن جز بیان اراده ی یک طبقهٔ مسلط

به منظور باقی ماندن به م سند قدرت نی ست. بنابراین م شروعیت بخش به قدرت حاکم است. مشروعیت سلطه، نقش مهمی در بسیاری از ایدئولوژی ها دارد.

لویی آلتوسر (۱۹۱۸-۱۹۹۰) ،مارکسیست ساختارگرا ،نیز در مقالهٔ مشهورش «ایدئولوژی و دستگاههای ایدئولوژیک دولتی» (۱۹۷۰) قائل به این است که آگاهی، توسط ایدئولوژی ساخته و پرداخته می شود. قلمرو ایدئولوژی عر صهٔ مبارزه ی دوگانه ا ست و ایدئولوژی ها از طریق تضاد با یکدیگرشکل می‌گیرند. آلتوسر سطح ایدئولوژیک را به مثابه ی مجموعه‌ای از د ستگاه های دولتی تلقی می‌کند و بر چند تز تأکید می‌ورزد: ۱) ایدئولوژی رابطه ی تخیلی افراد را با شرایط واقعی وجود، بازنمایی می‌کند. ۲) ایدئولوژی ها دارای وجود مادّی هستند (فتوحی :۵۴،۱۳۹۰) .

در این معنی ایدئولوژی، تصور نظمی است که از اوضاع موجود فراتر می‌رود و آن را تعالی می‌بخشد و گاه به مبارزه با آن بر می‌خیزد و سعی دارد نظم موجود امور را تحریف کند یا آن را دگرگون سازد و جهان را در دو قطب (خوب/ بد) رده‌بندی کند.

۲-۲-۱-۲-رویکردهای بیطرفانه و خنثی: گروه دوم که دیدگاه بیطرفانه‌ای دارند، ایدئولوژی را «نظامی از عقاید» یا یک «نظام فرهنگی» می‌دانند. از این منظر ایدئولوژی عبارت است از «نظامی از هنجارها، ارزش ها، باورها و جهان‌بینی ها که نگرش های اجتماعی- سیا سی و اعمال یک گروه، یک طبقهٔ اجتماعی یا جامعه را در حکم یک کل، هدایت می‌کند» . به بیان دیگر ایدئولوژی عبارت است از باورهای بنیادین یک گروه و اعضای آن، بنا بر این با مقولات ادراکی و شناختی افراد مرتبط است و چگونگی تفکر، تکلم و استدلال فرد و گروه را هدایت می‌کند. اعضای یک گروه یا فرقه در مجموعه‌ای از عقاید کلی شریکند و این کلیات، زیربنای نگرش آنها در بارهٔ جهان و راهنمای تفسیرشان از وقایع است و انگیزه ی آداب و رسوم اجتماعی و معنای نشانه‌های آن ها را شکل می‌دهد. ایدئولوژی، مبنای عرف اجتماعی است. کار ایدئولوژی به عنوان نظام عقاید گروه های اجتماعی و نهضتها، تنها فراهم ساختن معنایی برای درک جهان (از زاویهٔ دید گروه) نیست؛ بلکه اساس آداب و رسوم و شعائر اجتماعی اعضای گروه را نیز شکل می‌دهد .(فتوحی :۱۵۷،۱۳۹۰)

در حوزه معنا، تمایز میان امر ایدئولوژیک و غیر ایدئولوژیک بسیار دشوار است. به تعبیری ایدئولوژی در همه جا هست، ایدئولوژی هم در مقام اعتراض و هم در مقام توجیه و هم در مقام دفاع جلوه می‌کند. فرمالیست های روسی در حلقه ی میخائیل باختین، ایدئولوژی را نظامی از ن شانه‌ها می‌دانندکه کمابیش مترادف فرهنگ ا ست. همه

ی فرآورده های خلاقه ی ایدئولوژ یک مثل آ ثار هنری، علمی، نماد ها و آیین های مذهبی و ... همگی و واقعیاتی مادی هستند که آدمی را در حصار خود گرفته‌اند .
منتقدان ایدئولوژی، عمدتاً ایدئولوژی غالب و حاکم را به نقد ک شیده‌اند. م سلم ا ست که وقتی ایدئولوژی مسلط شود و قدرت را به دست گیرد زبان را ابزار سلطه می‌کند. آلتوسر ایدئولوژی را به دو نوع حاکم و محکوم یا غالب و مغلوب تقسیم می‌کند. ایدئولوژی غالب مو جب تبعیض و اختلاف می‌شـــود یعنی تضـــاد های اجت ماعی را « باز تحم یل» می‌کند(Althusser, ۱۹۷۰).(به نقل از فتوحی:۱۸۵،۹۰)

۲-۲-۲-موقعیت ایدئولوژیک واژه

واژه‌ها در زبان خنثی نیســـتند، بلکه از لحاظ تاریخی، فرهنگی و ایدئولوژیکی مفاهیم و دلالتهای ضـــمنی متعدد دارند. در مباحث گفتمان‌شـــناســـی واژه‌ها را از حیث ارزش گفتمانی به دو دســته تقســیم می‌کنند: واژگان خنثی یا بی‌نشـان و واژگان غیر خنثی یا نشان دار. واژگان بی‌نشان، از طبیعی‌ترین و عادی‌ترین اقلام زبانی هستند که در اختیار همهٔ اهل زبان قرار دارند و دلالت بر واقعیت می‌کنند و از آنها معانی ضـــمنی و کنایی مستفاد نمی‌شود. این واژه‌ها به گروه یا قلمرو خاصی از کلام و گفتمان تعلق ندارند و نزد همهٔ کاربران ارزش یکسانی دارند. اما واژگان نشاندار ، علاوه بر ا شاره به م صداق خاص، دربردارندهٔ نگرش و طرز تلقی نویســنده و گوینده هم هســتند. واژه‌های نشـان‌دار، حامل دیدگاه و نگرش ارزشـــگذار و تلقیهای ایدئولوژیک هســـتند، این واژگان دارای شـــاخص اجتماعی هستند. شاخصهای اجتماعی در زبان عبارتند از آن د سته از عنا صر زبانی که م ستقیماً یک «پاره‌گفتار» را به یک «گروه اجتماعی» پیوند می‌دهند. میزان ا ستفاده از لغات نشاندار یا بی‌نشان و شاخص های اجتماعی، می‌تواند معیار رو شنگری برای میزان آغشتگی متن به ارزش های ایدئولوژیک باشد.

در کلام ادبی، واژه‌ها ماهیّت قراردادی خود را از دســـت می دهند و مســـتقل از بافت ایدئولوژیک عمل می‌کنند، اما نوی سنده ی ایدئولوژیک، ن شانه‌ها را به منزله ی عنا صر هویت بخش گروه به کار می‌گیرد. بنابراین محتوای نشانه و شاخص ارز شی آن در متن ایدئولوژیک پیوند استواری با گفتمان و رمزگان ایدئولوژیک و فضای اجتماعی کلام دارد. در نشانه ی ایدئولوژیکی، صورت و محتوا (دال و مدلول) پیوند ناگسستنی دارند، علت این امر آن اســت که تصــرف ایدئولوژی در واقعیت، تنها در واژه قابل مشــاهده اســت. تا زمانی که ن شانه‌ها محل رویارویی ارزش های مت ضاد و مبارزه ی طبقاتی با شند زنده و پویایند. اما با زوال ایدئولوژی و تغییر آن، نشـــانه‌های ایدئولوژیک کم رمق می‌شـــوند و می‌میرند. سرنو شت نشانه‌ها و واژه‌های خاص ادبیات سوسیالیستی در زبان فارسی پس

از افول ایدئولوژی مارکسیسم و سوسیالیسم، بیان گر این مدعا ست. نسل جوان امروز معانی ضمنی و حزبیِ «داس و چکش، مترقی، رفیق، ارتجاع، تغییر حرکت تاریخ، حل تضادهای ابدی، توده، زحمتکش، بورژوازی و ...» را نمی‌شناسد. این نشانه‌ها که در چهار دههٔ پیش در زبان فارسی شاخص مرزبندی میان گروه ها و عقاید بود، اکنون به حافظهٔ تاریخ سپرده شده است.

۲-۲-۳-ایدئولوژی در متن

با توجه به دیدگاههای گروه دوم که در بالا گذشت، تصور یک سطح صفر تهی از ایدئولوژی در یک متن دشوار است. رولان بارت ایدئولوژی را یک نظام معنایی ثانویه می‌داند که معنای ضمنی را به معنای اولیه یا معنای صریح می‌افزاید (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸۵). از سوی دیگر تفسیر و معنای متن مولود بافت موقعیتی است و در بستر مناسبات اجتماعی زاده می‌شود، بنا بر این دریک بافت ایدئولوژیک ممکن است تفسیرهای ایدئولوژیک از یک متن غیر ایدئولوژیک ارائه شود.

به هر حال ایدئولوژی ها در متون به دو صورت صریح و ضمنی بازتاب می‌یابند. متنهایی که درآنها ایدئولوژی با صراحت و شفافیت بازتاب یافته، از نوع متن های گفتمانی‌اند که بطور مستقیم، نشانه‌ها و محتوای گروه ایدئولوژیک را بیان می‌کنند. این متنها متعلق به یک «جامعهٔ گفتمانی» یا جامعهٔ تفسیری خاص هستند. یعنی متعلق به گروهی از نویسندگان و خوانندگان که یک ژانر متنی خاص را می‌سازند و می‌خوانند. به تعبیر ساختارگرایان جوامع تفسیری در ساختن واقعیت و حفظ آن در محدودهٔ هستی‌شناختی که برای خود تعریف می‌کنند مشارکت دارند.

دوم متن های ایدئولوژیک که ایدئولوژی در آن ها پنهان و پوشیده و در شمار معانی ضمنی است. در این گروه از متن ها، مفاهیم و ارزش های ایدئولوژیک را به مدد شگردهای بیانی ضمنی با صناعات ادبی و ابهام های هنری پنهان می‌کنند. کار مفسر ادبی، کشف مواضع ایدئولوژیک و جهان‌بینی نهفته در چنین متن هایی است.(فتوحی ۱۳۸۸،۶:)

ایدئولوژی های بزرگ و مؤثر در جهان معاصر هر کدام به نحوی در این دو نوع متون بازتاب یافته‌اند. متن هایی که مستقیماً مبانی فکری آن ها را بیان می‌کنند و متن های که عمدتاً ادبی و محصول نگرش ایدئولوژی اند و ارزش های ایدئولوژیک در آن ها نهفته و پنهان است. بسیاری از متون ادبی معاصر جهان تحت تأثیر این ایدئولوژی ها متولد شده‌اند. مثلاً ایدئولوژی های سوسیالیسم، پان‌ایرانیسم، انقلابی‌گری، بنیادگرایی، فمینیسم و ... نقش قابل ملاحظه‌ای در جریان های ادبی ایران معاصر داشته‌اند.

در دو دهۀ اخیر گسترش موج فمینیسم، موجب پدید آمدن رمان های بحث‌انگیز در موضوع زنان و مناسبات و حقوق اجتماعی آن ها شده است و دور نیست که این جریان به تدریج به ایدئولوژی مسلط در ادبیات بدل شود.

جنبه‌هایی از زبان یک متن ادبی ممکن است نشانه‌های معناداری از ایدئولوژی را در خود داشته باشند. شناسایی این موقعیت‌ها و محل رویارویی ایدئولوژیها در متن در روشهای نوین زبانشناسی و بویژه روش «تحلیل انتقادی گفتمان» از اهمیت زیادی برخوردار است. این روش ها رابطۀ میان زبان و نظام های اعتقادی و ایدئولوژی ها را با حساسیت بررسی می‌کنند. پرسش هایی که در بررسی ماهیت ایدئولوژیک متن طرح می‌شود از این قراراست:

-ایدئولوژی چگونه در متن بازتاب یافته است؟ به صورت آشکار یا پنهان؟

-آیا ایدئولوژی خاصیتی متعلق به ساختارهای زبان است یا به رخدادهای زمانی؟

-کدام عناصر زبانی محل رویارویی ایدئولوژی ها در متن‌اند؟ یا نقطۀ برخورد ایدئولوژی ها در متن کجاست؟

-متن تا چه حد صورت مادی ایدئولوژی و آغشته به آن است؟ برای پاسخ به این پرسش باید ببینیم کدام سطوح زبانی (نشانه‌ها، معانی یا صورت ها، پیش فرض ها، اشارات ضمنی، استعارات) دارای بار ایدئولوژیک اند؟ و بسامد نشانه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک در متن نسبت به واژه‌های خنثی چقدر است؟ (همان:۷)

۲-۲-۴-بافت بیرونی و موقعیتی متن

سبک شناسی انتقادی، متن را در دو سطح بافت متن وبافت موقعیتی تحلیل می کند. توجه به این سطوح در کشف ایدئولوژی ودیدگاه نویسنده از اهمیت بسیار زیادی برخورداراست.یعنی نویسنده متن و فضایی که متن در آن پدید آمده است.

در رویکرد سبک شناسی انتقادی پرداختن به بافت بیرونی به معنای فضا،زمان ومکانی که متن در آن خلق شده وبافت موقعیتی متن که شامل نویسنده؛مقام و موقعیت اجتماعی ,علمی یا سیاسی او،مخاطب؛ مقام و موقعیت اجتماعی ،سیاسی وعلمی او ونقش وکارکرد متن می باشد،ضروری است.زیرا پرداختن به لایه ی بیرونی رابطه ی متن را با برون متن برقرارکرده، پژوهشگر را به کشف ایدئولوژی وچگونگی رابطه ی قدرت در متن می رساند ودر نهایت سبب دست یافتن به درک ودریافت عمیق تر از متن می شود.(درپر:۱۳۹۳، ۷۰)

۲-۲-۵-کانون سازی در روایت(focalization)

میلِ بشر به قصه‌گویی و روایت، چنان سرکوب ناشدنی است که در گستره‌ی تاریخ در هیچ قالب روایی محدود و محبوس نمانده است. داستان، بازآفرینی یک اتفاق با حفظ توالی زمانش نیست. محصول ذهنی خلاق است که یافته یا زیسته‌ای را با لعاب ذهن راوی به صورت واقعیتی داستانی، و نه داستانی واقعی، عرضه می‌کند. اما هر متن داده‌هایی اشاری و ارجاعی و فرامتنی دارد، گویی در جایی خاص و زمانی خاص و از زبان یک راوی به خصوص تعریف می شود. اشاراتی مثل آن‌جا، دیروز، اکنون، من، او و... که تعبیر درست و دقیق چنین داده‌هایی بدون شناسایی موقعیت زمانی و مکانی گوینده امکان پذیر نیست. (فصلنامه سینما وادبیات زمستان ۹۱)

افراد از نظر شناختی و حوزه ی آگاهی با هم متفاوتند. جهت‌گیری‌های ادراکی و عاطفی، عادات، رفتار و توانایی‌های ذهنی گوناگونی دارند که به هنگام روایت، بیانگری بی‌تردید متاثر از مجموعه‌ی این‌هاست. اندیشه‌های جهان که قابل شمارش و آشنا و چه بسا تکراری‌اند اما روایات جهان از شمار بیرونند. در این میان راوی است که باید از چشم‌اندازی با چارچوب‌های هدفمند و محکم برخوردار باشد تا بتواند جهت‌گیری مورد نظر مولف را از سمت و سوی اتفاق و جای و گاه روایت به خواننده منتقل کند. «ژرار ژنت »در نظریه ی روایتش میان دو پرسش «راوی کیست؟»و «کدام زاویه‌ی دید، چشم انداز روایت را جهت می‌دهد؟» تمایز قائل می شود. گرچه برخی دیگر از نظریه پردازان «روایت»، بر این تمایز نیستند، اکثریت بر «جایگاه کانونی» و یکسان برای روایت اتحادنظر دارند. (فصلنامه سینما وادبیات زمستان ۹۱)

راوی و شخصیت روایتگر را چه منطبق بدانیم و چه متمایز، ثبات در زاویه‌ی دید راوی، اعم از دلالت صریح بصری و حوزه‌ی تفسیر و تعبیرش، نکته‌ای ظریف است و اهمیت و مزیتی بزرگ دارد: درجه‌ی باورپذیری اثر را بالا برده، اطمینان خواننده را جلب می‌کند، خواننده‌ای که در تنهایی، کتاب را می خواند و داستان را از آن خود می‌کند. برانگیخته شدن چنین حس اعتمادی غیر از تمایل و خودجوشی خواننده، وابسته است به تجربه‌ی حضور قصه‌گویی با هویت مشخص، که یک اتفاق را در فضایی خاص و زمان و مکانی ملموس تعریف کند و حس و تجربه و تخیل خود را بدل به اندوخته‌ی دیگران می‌کند. انتخاب ناگزیر نظرگاه محدود در روایت، کانون‌سازی(focalization) نام دارد. با رعایت وحدت نظرگاه، راوی فقط چیزهایی را می گوید که در حوزه ی دید و دانش تفسیری شخصیت روایتگر و راوی می‌گنجد. در قطع بلند مثل رمان هم راوی در حد دانش خود حول هر شخصیت کانونی قصه‌پردازی می کند. راوی ممکن است یکی از شخصیت های اصلی داستان یا از بیرون، ناظری از راه دور حتی در حد یک دوربین، موثق یا غیر موثق،

انسان یا غیر انسان باشد. انتخاب تکنیک مناسب نیز موجب باورپذیرشدن زمان گسیختگی‌ها و غیر خطی بودن‌ها و فراواقعی‌ها می‌شود. (فصلنامه سینما وادبیات زمستان ۹۱)

۲-۲-۶-میزان تداوم کانون سازی(focalization continuity)

میزان تداوم کانون سازی در متن عبارت از دیدگاه هایی است در مورد یک موضوع از زبان شخصیت های داستان یا متن بیان می شود .

زاویه ی دید ابزار راوی و روایتگری است، اما گاهی در داستان به جملاتی برمیخوریم که از آن راوی نیست؛ یعنی بنا بر فاصله ای که راوی از فضا و اشخاص داستان دارد، نمی تواند آن سخنان را بر زبان رانده یا بدان افکار بیندیشد. به دیگر سخن، لازم است میان زاویه ی دید (چه کسی میبیند؟)و صدا (چه کسی میگوید؟) تمایز قائل شد .(حری: ۱۳۸۷، ۱۱۰) در این خصوص که روایت از آن راوی است، اما اندیشه و افکار به اشخاص تعلق دارد، شگرد تازه ای مطرح می شود که از آن به کانونی شدگی یاد میکنند. در مجموع زاویه ی دید معمولاً از آن راوی است یعنی همان کسی که داستان را روایت می کند و کانونی شدگی، نظر و افکار اندیشیده شده یا ناشده ی اشخاص داستان است .(همان:۱۱۱)

ژرار ژنت نظریه پرداز ونشانه شناس فرانسوی، برای تمیز آن که در داستان سخن می گوید و آنکه وقایع را می بیند وبه آن می اندیشد ،زاویه ی دید را کانونی سازی و راوی را کانون ساز می خواند.(علی پور گسکری:؟ ،۴۸)

۲-۲-۶-لایه بلاغی(rhetorical)

لایه بلاغی در سبک شناسی مختص زبان مجازی است. وسایر متون را شامل نمی شود.وداین میان بیشتر به متون شهری می پردازد تا نثر ،ادبیات داستان وبه ویژه ژانر رمان از این حیث که سرشار از نماد ها واستعارات وکنایات است در خرد لایه ی بلاغی نیز بررسی می شود.

سبک هر سخن براساس فراوانی کاربرد آرایه های بلاغی ،سرشت صوری ومحتوایی ویژه ای پیدا می کند؛ مثلا فراوانی کاربرد تشبیه در یک متن ، سبک تشبیهی را شکل می دهدو بسامد بالای استعاره سبک استعاری را رغم می زند.(فتوحی:۱۳۹۳، ۳۰۴)

۲-۲-۷-واژگانی(lexical)

ذات یک سبک را نوع انتخاب وگزینش واژگان آن متن می سازد .انتخاب واژگان اساسا ازمولفه های سبک ساز است.مثلا در داستان کوتاه «جشن فرخنده»از آل احمد دشواژه

هایی که به کار رفته سبک نو شتاری نویسنده را از سایر متن ها متمایز می کند«زنیکه ی لجّاره باز تو کار من دخالت کردی ؟حالا دیگه باید دستتو بگیرم وسر و....برهنه ببرمت جشن.»(آل احمد:۱۳۷۳ ،۳۰).

۲-۲-۸- نحوی(syntactic)

علم نحو که در تکلم عامه به آن دستور زبان گفته می شود ،عبارت است از مطالعه ی روابط میان صورت های زبانی در جمله وچگونگی توالی وهمنشینی واژه ها. در زبان شنا سی قواعدی برای سخن وگفتار وجود دارد که ا صطلاحا از آنها به قواعد ترکیب در زبان یاد می شود که یکی از این قواعد قاعده ی نحوی است . طبق قاعده ی نحوی گویش ور ملزم است تمام اصول زبانی را که به آن تکلم می کند را رعایت کند برای مثال مطابقت نهاد و فعل یا مطابقت حروف اضافه با فعل. در متن نیز لایه نحو ونوع بهره ای که نویسنده از این روابط میان واژه ای می برد منجر به سبک می شود .مثلا متن بایک پرسش آغاز می گردد واین کردار در متن بسامد باایی پیدا می کند.«زبان معیار یا درجه صفر نگارش ،در سبک شناسی مبنای کشف و شناسایی هنجار گریزی های سبکی است.بنا بر این در بررسی نحو هر متن ، باید میزان خروج از معیار های آن متن را بر اساس نحو پایه یا هنجار بسنجیم.»(فتوحی:۱۳۹۰ ،۲۷۰)

۳-تجزیه وتحلیل ویژگی های سبکی رمان «پرنده ی من»

۳-۱-ویژگی های سبکی

دا ستان از زاویه دید اول شخص و از زبان یک زن خانه دار روایت می شود، زنی که درگیر روزمرگی و سختی های زندگی زناشویی و بچه داری،آ شپزی وخانه داری است . شوهر او امیر انسان بلند پروازی است ،آرمان ها ورویا هایی در سر دارد و در درجه اول به رویاهای خود می پردازد . راوی از خودش می گوید ، از محل زندگی شان از همه چیز در مورد زندگی زنا شوییش با امیر ،از احـ سا سات زنانه خود ، خواهرانش ، مادرش و ... شوهر ش ،بی وفا نیست اما هم قدم وهم رای او نیز نیست . شوهر بی رحمی نیست اما خون گرم هم نیست. داستان به صورت خط موازی نیست و رفت و برگشت های متعددی دارد .هیچ جا زبان دا ستان شکسته نمی شود. محله مثل جعفر عشقی شده است که عینک آفتابی می زند و موهایش را به بالا شانه می کند ولی کفش هایش همیشه پاره است..... صاحب خانه شیطان نیست ولی همان اندازه می تواند روح آدم را تسخیر بکند..... سکوت من گذشته دارد . به خاطر آن بارها تشویق شده ام . هفت هشت ساله بودم که دانستم هر بچه ای آن را ندارد . سکوت من اولین دارایی ام به حساب می آمد.... حرف می تواند مخفی گاهی، حتی بهتر از سکوت، باشد ....تو از تغییر می ترسی .

از تحرک می ترسی . ماندن را دوست داری . فکر می کنی دنیا به همین شکلی که می خواهی می ماند . تازه مگر همین شکلش خوب است ؟جواب بده . خوب است ؟ این قدر سرت توی لاک خودت است که فراموش کرده ای زندگی دیگری هم وجود دارد و این زندگی نیست که تو می کنی .... سفر روحمان را تازه می کند . آدم های تازه می بینیم . دوستان تازه پیدا می کنیم . خودمان عوض می شویم .

۳-۲-بافت بیرونی متن

نویسنده ی این داستان «فریبا وفی» در بهمن سال ۱۳۴۱ در تبریز به دنیا آمد. از نوجوانی به داستان‌نویسی علاقه‌مند بود و چند داستان کوتاهش در گاه‌نامه‌های ادبی، آدینه، دنیای سخن، چیستا، مجله زنان منتشر شد.اولین داستان جدی خود را با نام «راحت شدی پدر» در سال ۱۳۶۷ در مجله آدینه چاپ کرد. به گفته خود وی، هنوز جرئت نکرده بود نام کامل خود را در پای داستانش بنویسد. وفی این داستان را خودجوش‌ترین داستانش می‌داند. او تحصیلات آکادمیک ندارد ؛ولی استادان تأثیرگذار بر کارش را احمد پوری، رحیم رئیس‌نیا، زنده یاد واعظ، غلامحسین فرنود، کاظم فیروزمند و آقای جمال میرصادقی می داند. ازدواج می کند وبچه دار می شود این برهه از زندگی هرچند که کار رمان نویسی او را اندکی به تاخیر می اندازد ولی اراده و صف ناشدنی اش به نویسندگی اورا دوباره بر سر رمان می آورد این بار با ایده های نو وتازه.

با قاطعیت می توان گفت فریبا وفی از معدود نویسندگان زنی است که دغدغه ی پرداختن به مسائل ومشکلات اجتماعی در خانواده ها واقشار مختلف جامعه بالاخص قشر زنان را دارد.(تلخابی:۷،۱۳۹۳)

> نخستین مجموعه داستان‌های کوتاه او به نام «در عمق صحنه» در سال ۱۳۷۵ منتشر شد و دومین مجموعه، با نام «حتی وقتی می‌خندیم» در سال ۱۳۷۸ چاپ شد.نخستین رمان او «پرنده من» در سال ۱۳۸۱ منتشر شد که مورد استقبال منتقدین قرار گرفت. این کتاب برنده جایزه بهترین رمان سال **۱۳۸۱**، جایزه سومین دوره جایزه «هوشنگ گلشیری» و جایزه دومین دوره جایزه ادبی«یلدا» شده است و از سوی بنیاد جایزه ادبی مهرگان و جایزه ادبی اصفهان مورد تقدیر واقع گشته است.رمان سوم او «رویای تبت» که در سال ۱۳۸۴ منتشر شد و چندین جایزه از جمله جایزه بهترین رمان «هوشنگ گلشیری» و مهرگان ادب را دریافت کرد .هم اکنون وفی همراه دختر ،پسر و همسرش در تهران زندگی می کند .

فریبا وفی زاده ی شهر تبریز است آنچنان که در شهرهای آذربایجان رایج است در خانواده وحتی در مدارس به زبان آذری تکلّم می کنند وتدریس معلم هم به زبان آذری است ،مگر آنکه خود معلم آذری زبان نباشد، این وضعیت موجب شده است که وفی با لهجه معیار فارسی خوگر نباشد همچون خودما که در مناطق آذری زبان اغلب تکلّم هایمان با گویش محلّی است؛این عدم تطابق گویش ونوشتار، آن هم در سطح رمان که دایره ی واژگان باید از محدوده متن های معمولی به میزان بسیار زیاد افزون باشد،باعث شده رمان متن وفی از بسیاری از این واژگان خالی باشد .اگر نیم نگاهی به سابقه رمان وداستان کوتاه در دهه های متاخر بیندازیم ،متوجه خواهیم شد که داستان نویسان ورمان نویسانی چون جلال آل احمد،سیمین دانشور،بزرگ علوی،صادق هدایت،صادق چوبک،هوشنگ گلشیری و... با لهجه ی معیار مخصوصا لهجه ی تهرانی خوگر بودند و زبان کوچه بازار محلّات و نواحی ایران را می شناختند ووسعت واژگانشان بسی افزون تر بوده که امروز وقتی خواننده نا آشنا به لهجه وزبان معیار در درک درست متن با مشکل مواجه می شود. اما رمان متن های وفی عاری از این تکلّف هستند وشمار واژگانی از این دست که به کار برده محدود است. «خیابان ما پر از نعمت است.چند تا نانوایی وصدتا بقّالی »(پرنده ی من ص۷) که اگر این جمله را به فارسی معیار ولهجه ی تهرانی برگردانیم چیزی جز این است:خیابان ما پر از نعمت است.(وفی:۷،۱۳۹۲)← خیابان ما امکاناتش خوب است.

از خنکی کولر لذت نمی برم.(همان:۴۸) ← خنکی کولر سرحالم نمی کند.

۳-۳-بافت موقعیتی متن

در باره ی فضای اجتماعی و سیاسی خلق این داستان باید به ذکر این نکته بسنده کنیم که اوایل دهه ی ۱۳۷۰زمانی بود که ایران از یک جنگ خانمان بر اندازخارجی فارغ شده بود واوضاع اجتماعی کشور در پی چالش هایی برای ادامه حیات با عنوان ،سازندگی، در همه ی زمینه ها بود در این میان کسانی بودند که ایران را هنوز جای امن ترقی وپیشرفت نمی دانستند وترقی وآمال خود را آنسوی آب ها تلقی می کردند این بود که هر که می توانست و می شد مهاجرت می کرد.در این عصر مبانی هویتی جدید وارد میدان می شود و ادبیات ویژه ی جنگ حتی در گفتگو ها هم کنار می رود و مردم در تکاپوی یافتن هویت ایرانی خود هستند ولی سردرگم وسرگشته. در سال های آغازین دهه هفتاد، ادبیات داستانی

غیر از مشـکلاتی که با دسـتگاه های اجرایی داشـته و مشـغول گمانه زنی برای بهبود بخ شیدن به فضای زیستی خود ا ست یک روند غیرقابل انکار را نیز درک می کند. این روند که تجربه تاریخی فراگیر آن در سال های بعد از کودتای سال ۳۲ درک شده بود، ر شد کمّیِ آثار عامه پ سندی ا ست که بنا به شرایط خاصّ اجتماعی توانسته قسمت عمده ای از مخاطبان دا ستان ایرانی را به سمت خود بکشـاند. فرم روایی این آثار به دلیل سـهولتی که برای مخاطب در حین خوانش فراهم می کرد و از طرفی، انگاره های سـطحی اجتماعی را با رنگ و لعاب ، پلیسـی و یا تاریخی در اختیار آن ها قرار می داد از اقبال فراوانی برخوردار شـد. در عین حال بسـیاری از نویسـندگان جدید کارگاهی و یا تازه پا که آن چنان تمایلی به دا ستان پیچیده و خاص پ سند ندا شتند، نیز آرام آرام فعالیت خود را آغاز می کردند و با در پیش گرفتن اصول شناخته شده قصه گویی می کوشیدند تا علاوه بر دسـت یافتن به یک مخاطب جدی و پی گیر، راوی فضـاها و واقعیّت های عینی جامعه پیرامون خود با شند. این قشر از نویسندگان که در نیمه دوم دهه هفتاد توانسته اند از سلطه بی چون و چرای ادبیات عامه پسند کم کرده و همان مخاطب را با آثار جدی تر و عمیق تر خود آشـنا کنند می توان آن هارا نویسندگان سنت گرا نامید. و آثار رئالیستی را که در این دوره به وجود آمد نمی توان نادیده گرفت.آثار رئالیسـتی که سـنت گرا بودند وبدون اندک تغییری در وجود خود عرضه می شدند.البته منظور از رئالیسم سنت گرا آثاری هستند که در ذات روایی خود خلاقیت و دگردیسـی جدیدی را به وجود نمی آورند و این دقیقاً شیوه ای ا ست که بسیاری از نویسندگان سنت گرا پیرو آن هستند. واقعاً در رئالیسـم نویسـنده ای مانند فریبا وفی - چه در آثار اولیه و چه در آثار جدیدش- چه اتفاق نویی در باب رئالیسـم روایی می افتد و یا انبوه نویسـندگان فمینیست چه انگاره جدیدی را به ساختارهای رئالیستی خود ا ضافه کرده اند؟ موضوع داستان «پرنده ی من» زندگی زناشویی در ایران آن روزگار است ووقایع داستان مرتبط با آن مسائل است.

۳-۵- تجزیه وتحلیل سبک داستان در سطح مولفه های روایی:

در این پژوهش، نخسـت مشـخصـه های سـبکی این رمان با مولفه های روایی از قبیل «کانون سـازی» ،«میزان تداوم کانون سـازی» ، (کانون سـازی متغیر وچند گانه وجنبه های کانون سـازی وجنبه ادراکی : زمان ترتیب ، دیرش وبسـامد و مکان)که در حقیقت

نوعی د ید راوی را ب یان می ک ند وهمچنین جن به ا یدئولوژیکی را بررســـی خواهیم کرد؛سپس به خرد لایه های واژگانی ،بلاغی ، نحوی و کاربرد شناسی خواهیم رسید.

۳-۶- کانون ساز وکانون شونده:

در همین ابتدا باید تمایز دو مقوله ی دیدگاه ودیدن مشـخص شـود دیدگاه اندیشـه ای اســت که به گفتار می آید و شــخص بدان باور مند اســت اما دیدن مقوله ای اســت که شخص روایت گر آن را می بیند وآن چه را که دیده وهمانطور که هـست فارغ از دیدگاه شخـصی بیان می کند. هر متن روایی نیاز به وا سطه ای دارد .وا سطۀ میان دا ستان و خواننده راوی ا ست.توماس مان، نوی سندۀ آلمانی که نظری هایش تأثیر عمد ه ای در نظر یه پردازان آل مان گذاشـــت، معت قد بود که راوی روح روا یت اســـت.(آ قایی میبدی:۱۵،۱۳۹۲)

راوی در این رمان، اول شخص ا ست و کانون ساز همان زن خانه دار ا ست ،هم سر امیر که در طول داســتان هیچ نامی از خود به زبان نمی آورد واز زبان دیگر شـخصـیت های دا ستان نیز بیان نمی شود. در این روایت کانون سازی بیرونی ا ست،هرچند که کانون سازی بیرونی در روایت سوم شخص و دانای کل شایع است، و راوی اول شخص موضع بیرونی اتخاذ کرده و پدیده ها ووقایع داســتان را از بیرون می بیند و کانون ســازی می کند و ورود مخاطب به به ذهنیات کانون شونده ا صلی و کانون شوندگان دیگر ممنوع است. گذشته از این که این فضای بسته کشف دید کانون شونده وعدم راهیابی به ذهن شخ صیت های دا ستان چند گانگی تفا سیر رمان را منجر می شود لیکن موجب التذاذ بی شتر دا ستان را می شود. راوی وکانون ساز اح سا سات ونگرش های گوناگون افراد را حدس می زند واین گمانه زنی کانون ســـاز را وادار می کند در بیشـــتر اوقات وجه بیان گفتارش را به گونه التزامی بیان کند واز موضع حتمیت وقطعیت دور شود.

شـهلا می گوید :«امیر بازهم فیلش یاد هندوسـتان کرده»می گویم این فیل نیسـت این کرگدن است کر گدن همیشه تنها می رود. ای کاش من هم فیلی داشتم ویاد هندوستان یا جای نزدیک تری می کرد (وفی:۱۵،۱۳۹۲)

مامان به وقت درد زاری نمی کند وقتی که تلفن زیاد زنگ می زند ،یا صـــدای تلوزیون خیلی بلند ا ست ،زاری میکند. یا وقتی شهلا از اداره می آید ویک را ست به اتاقش می رود زاری می کند وقتی هم به د ست شویی می رود مثل ک سی که سوزش ادرار دا شته باشد زاری می کند. (همان :۲۹)

امیر وقتی سیر می شود ، مثل غولی با قدم های سنگین توی اتاق راه می رود. در هارا با سر و صدا باز می کند ومی بندد. توی حمام زیر آواز می زند وزمانی که انتظارش رانداری با صدای بلند شعرهایی از حافظ می خواند. (همان :۶۰)

مامان وقتی سرحال می شد اثاث خانه را توی حیاط می ریخت وچند روز پشت سر هم ، زاری کنان همه جارا تمیز می کرد. به در ودیوار وزمین همه جا دستمال می کشید .(همان:۶۱)

خاله کار های زیادی بلد بود از دارو درمان گرفته تا فال ودعا وطلسم وجادو. به وقتش خواندن ورقصیدن هم می دانست.همسایه ها به دیدنش می آمدند.حتی مامان برای یک ساعت هم که شده دستگاه زاریش را پیش او خاموش می کرد وجوان و سر حال به نظر می رسید.(همان :۳۴)

«محبوب لوطی ا ست »مامان می گفت«محبوب از دیوار را ست بالا می رفت . پ سر های محله از دستش عاجز بودند. مثل من تپاله نبود».(همان:۳۵)

روایت گر –کانون ساز ا صلی – برا ساس شواهد فیزیکی وقابل رویت، اندیشه وباور های شخصیت داستان را حدس می زند:

اولین بار که با خاله به سینما رفتم دو فیلم را همزمان تماشا کردم؛یکی را با تمام صورتم ودیگری را با نصف آن . از هیچ کدامش چیز زیادی نفهمیدم .وقتی برای مامان وشهلا تعریف کردم . شهلا فیلمی را که با تمام صورت دیده بودم فهمید ومامان فیلمی را که با نصف آن دیده بودم .عصر آن روز خاله محبوب برای اولین بار مرا پس داد.

«خبرچین دوست ندارم».

دستش را روی سینه استخوانی ام گذاشت:

«زن باید یادبگیرد همه چیز را این جا، نگه دارد. فهمیدی؟» فهمیده بودم. (همان:۳۵)

[شهلا]از مهندسی خانه ما می گوید.

«توالت دور از دید وبغل حمام ساخته شده. خوب است». از همکارهای اداره اش می پر سم . ولی شهلا ا صرار دارد از توالت ود ستشویی حرف بزند. از سیفونش می گوید واز جا دار بودنش . نمی شود از شهلا جلوزد. باید صبر کرد وپابه پای او پیش رفت .

«می شود یک توالت فرنگی هم گذاشت».(همان:۸۸)

«مرد داشت خودش را چاقو می زد که رسیدیم . تا مردم جلویش را بگیرند خودش را ناکار کرده بود. من وحسینی زود تر از بقیه رسیدیم. زنش را داشتند با آمبولانس می بردند. می گفتند تمام کرده».امیر بازهم خبر آورده. (همان:۱۷)

۳-۷- میزان تداوم کانون سازی

میزان تداوم کانون سازی در این رمان از نوع متغیر وچند گانه ا ست یعنی مهاجرت امیر که مانند رویایی برای امیر ،کانون شونده وکابو سی برای راوی ،همسر امیرکانون ساز که به زندگی ایشان سایه افکنده است از دیدگاه های مختلفی بیان می شود.

«مامان امیر می رود».

«پر نده ی اورفته اســـت. خودش هم دیگر نمی توا ند بما ند. با ید دنبال پر نده اش برورد.بگذار برود».(همان:۸۶)

مامان می گوید هرکس پرنده ای دارد . اگر پرواز کند و جایی بنشـــیند صـــاحبش راهم دنبال خودش می کشـــد. پرنده ی امیر در شـــهر باکوســـت. قبل از خودش رفته ومنتظر اوست. (همان:۸۶)

من می روم .او می رود . ما می رویم. رفتن تنها فعلی اســـت که امیر همیشـــه در حال صرف کردن است.

لعنت به این شـــانس ! هنوز مزه ی یک جا ماندن را نچشـــیده ایم که باز دارد می رود.(همان :۱۵)

دیدگاه امیر به آینده متفاوت از دیگران اســـت . او فکر می کند اگر مهاجرت نکند می پوسد می گندد یک جا ماندن آدم را می پوساند. او نمی تواند یک جا بند بشود. راوی به عنوان کانون ساز اصلی معتقد است سکون آرامش می آورد او مهاجرت را در به دری می داند او حتی در خانه ی ا ستیجاری که مجبور ا ست هرچند وقت یک بار ا سباب ک شی کند ناراحت است.

امیر به آینده می رود.عا شق آینده ا ست.گذ شته را دو ست ندارد،آن هم گذ شته ی زنانه ای که نه از دیوار پریدن دارد نه دوچرخه سواری نه فوتبال در محله...امیر حا ضر نی ست حتی یک قدم بامن به عقب برگردد.(همان:۱۵)

آینده چیست؟ آینده باید همان پیر زنی باشد که شبیه پاکت زرد و مچاله ای بود و امیر توی پارک نشـــانم داد. نمی توانم به آینده فکر کنم .نمی دانم از چه چیزی درســـت می شود.تا به این سن برسم،می توانستم به آینده فکر کنم. ولی حالا می بینم بقدر کافی به آن چیز مبهمی که هر روز ابهام ورازش را بیشتر از دست داده،نزدیک شده ام و دیگر می خواهم بایستم؛همین جا. (همان:۷۵)

۳-۸- بسامد ودیرش:

بسامد ودیرش مولفه های سبکی معناداری در این روایت هستند که به مدد آن می توان نارضایتی راوی به عنوان زن که خود نماینده ی قشری از جامعه زنان است را از وضعیت موجود زن در جامعه ونوع برخورد مردان با زنان را نشـــان داد. تقابل دو دیدگاه زنانه ومردانه نارضـــایتی زن از مردخانه بارها وبارها در متن باز نمایی شـــده و دید گاه های مختلفی در این باره از زبان پرسوناژهای داستان گاه مادر راوی گاه خودراوی وگاه خواهر راوی بیان شده است:

وقتی [امیر]از من سیر می شود مرد مجردی می شود که به اشتباه در خانه ی شلوغی مهمان اسـت اینجور وقت ها دیگر بچه ها باهوش وکنجکاو نیسـتند و اصـلا به پدرشـان نرفته اند....امیر به خودش می رسد و وعده ی به خود رسیدن بیشتر را می دهد.

«مثل حمال کار می کنم و مثل گدا می گردم.»(همان:۶۱)

امیر با عجله گفت «زود باش بنویس . به اطلاعات تازه ای احتیاج دارم. بنویس مهین برایمان بفرستد».

گفتم «خودت بنویس».

گفت«توبهتر می نویسی».

اخم کردم.

به شانه ام کوبید«بارک الله بنویس.به خاطر آینده مان».(همان:۷۴)

مامان گفت«دیگر نمی توانم ». حریف آقا جان نمی شد. (همان:۹۳)

مامان به وقت درد زاری نمی کند...زاری اش به پیری مربوط نمی شود .وقتی هم که آقا جان مهمان می آورد ودســـتور شـــام می داد صـــدای زاریش توی زیر زمین می پیچید. (همان:۲۹)

۳-۹-گستره ی مکانی

در بر رســـی جنبه ادراکی ،گســـتره ی مکانی به عنوان مولفه ی ســـبکی دیگر در این روایت نشـــان می دهد که کانون ســـاز وقایع را از موضـــعی متحرک ومتوالی نشـــان داده اســـت: فضـــای خانه با تمام جزئیاتش از آشـــپزخانه تا حیاط کوچک پشـــتی، پنجره ای که می توان از آن به خانم هم سایه دیدزد.کوچه ی شلوغ که نوید سنده را یاد چین کمونیست می اندازد یا بازار پر از عطر بوی میوه جات که شبیه هندوستان است ویا خود هندوستان است بازنمایی شده است. در این روایت ،دید جزیی نگرانه ودرشت نما در کنار موضـــع متحرک آن نگرش مثبت یا منفی راوی نویســـنده را در باره ی افراد مختلف خانواده حاضر در داستان نشان می دهد ودر کشف ایدئولوژی پنهان متن بسیار موثر اســـت.دید منفی راوی به همســـر وحتی پدر که به خواســـته های آنها اصـــلا توجهی

نمی کند وبا راوی بد رفتاری می کند آنهارا تنها می گذارد وبه دنبال خوا سته ها وهوس های خود می رود ودایم به خو د وعده می دهد که بیشتر به خودش برسد.این دید منفی در باره ی مردان جامعه نیز کاملا از زبان راوی وکانون شـــونده های اصـــلی وفرعی زن بارها بیان شده ودر تو صیف زن ها و گستره ی مکانی زندگی آنها دیده می شود. رمان «پرنده من» در یک خانه کوچک در محله‌ای شلوغ و فقیر اتفاق می افتد. قهرمان و راوی این داســـتان زنی اســـت که بنا به ویژگی‌های خاص روحی‌اش با فراز و فرودهای زندگی همراهی کرده، و می‌کوشـــد با وجود تمام ناکامی‌ها و ناملایمات، رگه‌هایی از آرامش و اطمینان را در زندگی یافته و بدان قرار بیابدویا دســـت کم این گونه وانمود کند که آرام است. با این وجود در طول داستان از پس چهره ی آرام، صبور و منفعل این زن به تدریج شاهد بروز دغدغه‌ها و تعار ضات پنهانی در وی هستیم، تعارض‌هایی که او را به مقاومت در برابر شـــرایطی می‌خوانند که با علائق و نیازهایش ســـازگار نیســـتند.او که در طول دا ستان با خوا سته‌های دور و دراز هم سرش برای موفقیت، از جمله سفر کوتاه به باکو برای ک سب درآمد بی شتر همراهی کرده ا ست، در انتهای دا ستان پس از ا صرار هم سر برای فروش خانه و مهاجرت به کانادا از مرز سکون و تسلیم عبور کرده و خانه و اعضایش را برای همیشه ترک می‌کند.

۳-۱۰- بررسی خرد لایه های بلاغی واژگانی ونحوی

ضـــمن بررســـی مولفه های روایی ،برای کشـــف ایدئولوژی ورابطه ی قدرت در رمان ،به تجز یه وتحلیل خرد لا یه های بلاغی ،واژ گانی ونحوی می پردازیم.در این ر مان تعرض بین حقوق زن ومرد وتقابل بین این دو لایه از اجتماع مولفه ی مهم ومعناداری ا ست که منجر به تمایز سبکی نوی سنده می شود. در برر سی تعار ضات بین جن سیت مرد وزن وخوا سته ها وتمایلات درونی هر دو ق شر از جامعه به عنوان مولفه سبکی آنچه اهمیت دارد ،برر سی چگونگی این تعار ضات و جلوه ی آن در متن ا ست.به عبارت دیگر برر سی این تعار ضات و تقابل ها ورو شن شدن این م سئله که چگونه ودر کدام ساختار زبانی یا متنی صورت بندی می شود اهمیت ویژه ای دارد. که این بررسی ومشخص نمودن تمایز نوشته از این حیث می تواند مشخصه های سبکی نویسنده را تعیین نماید.

در رمان «پرنده من» تعرض بین خواسته ها وحقوق زن ومرد به روایت داستان شکل می دهد :همســـر راوی شـــخصـــیت اول داســـتان کارمند کم درآمدی اســـت که در رویاها وآرزوهایش زندگی می کند وابدا توجهی به همســـر وفرزندانش ندارد او تنها خودش را می بیند و عملا زن را به عنوان کسی که حق وحقوقی در خانه جامعه دارد به ر سمیت نمی شناسد امیر همسر راوی دایم به فکر رفتن است مثل کرم ابریشمی می ماند که می

خواهد پیله دور خود را باز کند و پروانه وار پرواز کند . اما هیچ توجهی ندارد که بعد ازآن روند زندگی زن وفرزندان چگونه خواهد بود واز طرفی راوی همسر امیر سکون را دو ست دارد آدم رفتن نی ست ماندن را ترجیح می دهد.به نظر می ر سد این تعارض به صورت پو شیده وبا شک وتردیدی که در ذهن خواننده ایجاد می کند به نقطه وحدت می رسد نشانه های متنی از قبیل چاقو زدن مرد که خود زنش را با چاقو از پای در آورده زاری کردن مامان زاری که ناشی از درد نیست. پنهان کاری هایی که در کنش داستان روی می دهد وراوی آن قسمت از داستان را واضح نمی بیند واین خواننده است که باید با ذهنیات خودش بدان پی ببرد. زن خوش چهره ای که با امیر دست می دهد وامیر او را خواهرش معرفی می کند . و راوی در خواهر بودن زن تردید دارد .این ابهام را در ذهن خواننده ایجاد می کند که چطور راوی خواهر شوهر خود را نمی شناسد واز وجود این زن بی اطلاع است.بارز ترین این پنهان کاری ها بی خبر ماندن راوی از ماجراهایی است که امیر در بیرون از خانه دارد.نادیده انگاری حقوق زن از طرف مرد ، حتی به صورت کلامی ، ازدیگر مشخصه های سبک ساز داستان است:

دارم فکر می کنم چرا مردی که می تواند آدم را اوی صدا بزند نمی میرد؟ مرگ مطمئنا عزیزتر می کندهمان طور که آقاجان را کرد.(همان:۶۴)

دوست نداشتم او نامه را بخواند آن هم با صدای بلند وپر از غلط غلوط . روزنامه که نیست .نامه است ومال یک نفر .با این حال حرفی نزدم وتمام مزه ی آن از بین رفت. (همان:۷۰)

امیر با یک تیر صد نشان می زند .یک تیر حیف است که به یک نشان بخورد. وقتی غذا می خورد به تلویزیون هم نگاه می کند . خانه ی فامیل که می رود چند تا کاردیگر هم انجام می دهد. (همان:۱۰۴)

۳-۱۱-خرد لایه ها

۳-۱۱-۱- لایه ی واژگانی

واژگان نشان دار در واقع اشاره به مصداق خاص،نگرش گوینده ونویسنده دارند که علاوه بر دلالت بر یک مفهوم خاص ، در بر دارنده ی معانی ضمنی ومفاهیم ارزشی نیز هستند.(تلخابی:۱۳۹۳،۱۴)

بخش عمده ای از سر شت یک سبک را نوع گزینش واژه ها می سازد. واژه ها ایستا ومنجمد نیستند ؛بلکه جاندار وپویا یند، تاریخ وزندگی نامه دارند، حتی شخصیت و شناس نامه وبار عاطفی وفرهنگی دارند برخی ثابت وانعطاف پذیرند برخی در اثر فشار

بافت های مختلف تغییر شـــکل ومعنا می دهند و جدال وانگیزشـــی مداوم برای تخیل نویسنده ایجاد می کنند.(فتوحی :۲۴۹،۱۳۹۰)

در مثال زیر واژه ی *اوی* یک واژه نشاندار است. راوی در نشان دادن شخصیت درونی همسرش امیر تکه ای از گفتمان رایج امیر در خانه را به خواننده نشان داده است.

دارم فکر می کنم چرا مردی که می تواند آدم را اوی صـــدا بزند نمی میرد؟ مرگ مطمئنا عزیزتر می کندهمان طور که آقاجان را کرد.(وفی:۶۴،۱۳۹۲)

آینده چیست؟ آینده باید همان پیر زنی باشد که شبیه پاکت زرد و مچاله ای بود و امیر توی پارک نشانم داد.(همان :۷۵)

عامیانگی واژگان در رمان به عنوان یک مولفه سبکی معنا دار مورد نظر است. هریک از دوبافت رســـمی وعامیانه ،واژگان مخصـــوص خود را می طلبد.واژه های عامیانه وتعابیر کوچه بازاری بیشتر در میان گروه های پایین جامعه رایج است.

واژه ی «چراغ» در مثال زیر در نظر نویسنده دارای مفهومی است که ممکن است این معنای مورد نظر، منحصر به خود نویسنده باشد. از این روی چراغ در مثال زیر یک واژه ی نشاندار است:

شهلا با دست پر می آید .

«چرا در تاریکی نشسته اید؟»

چیزی نمی گوییم. چراغ را روشـــن می کند و مامان تند تند مژه می زند . فکر می کنم مامان فقط یک چراغ دارد که با خاموش کردن آن ، همه جا تاریک می شـــود. شـــهلا یکی بیشتر دارد. برای همین حتی وقتی عزادار است و شیون وزاری می کند از میان و اشک و فریاد می تواند به دختر جوانی که سر پاست بگوید فلان خانم چای ندارد، یا دستمال کاغذی بیاور و بهتر است قندان ها پر شود.

امیر هم چراغ هایش زیاد اســت. وقتی مال خانه خاموش اســت می تواند بیرونی ها را روشن کند . برای همین وقتی از من قهر است می تواند استخر برود . صبحانه کله پاچه بخورد. خودش را به یک آب میوه ی خنک مهمان کند وبا دوستانش به کوه ودشت بزند. من هم مثل مامان فقط یک چراغ دارم.(همان:۱۳۶)

در مثال های زیر شواهدی می آید که نشان می دهد شخصیت های داستان از کدام لایه اجتماع هستند:

شـوهر دار هم که شـدی تمام دنیا قبل از هر کاری یک عدد سـاعت *گنده* به دیوار اتاق خوابت آویزان می کنند... توی خیابان همه ی نگاه ها ناخوا سته روی شکمت پایین می آیند که حالا دیگر گرد و *قلمبه* شده.(همان:۷۶)

۳-۱۱-۲- رمزگان

مفهوم رمز **(Code)** در نشانه شناسی بسیار بنیادی است.سوسور با رمزگان زبانی سر و کار داشت و تاکید می کرد که نشانه ها به تنهایی معنا دار نیستند و فقط وقتی که در ارتباط با یکدیگر ند تفسیرپذیر می باشند. یاکوبسن از دیگر زبانشناسان ساختگرا بود که تاکید داشت تولید و تفسیر متن به وجود رمزگان یا قراردادهای ارتباطی بستگی دارد بنابراین معنای ن شانه به رمزی که در آن قرارگرفته ب ستگی دارد.رمزگان چارچوبی را به وجود می آورد که در آن نشانه ها معنی می یابند. در واقع نمی توان چیزی را که در قلمرو رمزگان نیست نشانه نامید به علاوه اگر رابطه میان دال و مدلول را اختیاری فرض کنیم آن گاه رو شن ا ست که تف سیر معانی مر سوم ن شانه ها م ستلزم آ شنایی با مجموعه های مناسبی از قراردادها می باشد.رمزگان نشانه ها را به نظامهای معنادار بدل می کند و بدین ترتیب باعث ایجاد رابطه میان دال و مدلول می باشد. دراین پژوهش برای پرهیز از دراز دامنی ، تنها رمزگان بدنی در رمان پرنده ی من بررسی می شود:

۳-۱۱-۳- رمزگان بدنی

امیر باعجله گفت «زود باش بنویس.به اطلاعات تازه ای احتیاج دارم .بنویس مهین برایمان بفرستد».

گفتم«خودت بنویس»

گفت «توبهتر می نویسی»

اخم کردم.

به شانه ام کوبید« بارک الله بنویس به خاطر آینده مان»(همان:۷۴)

استفاده از رمزگان اخم کردن از جانب راوی داستان نشانه ی این مطلب است راوی مهاجرت به آن سوی آب هارا نمی پذیرد. ونمی تواند قبول کند که خانه اش ، وطنش ومحل آرام شش را ترک کند .آینده مفهوم گنگ وگم شده ای در باور راوی ا ست. آینده آنچه که در باور امیر بسیار رویایی وخوش است در باور راوی کاملا بر عکس است این است که با اخم کردن به این نظر امیر اعتراض می کند.

از عمو قدیر وچشمک هایش وحشت داشتم.عمو قدیر در سه حالت نی قلیان را از دهنش دور می کرد. وقتی که می خواست چشمک بزند .وقتی که می خواست تملق خاله محبوب را بگوید. وقتی که می خواست من برایش چای بریزم واو وقت بردن چای مچ دستم را بگیرد ونفس پر دودش را توی صورتم خالی کند.(همان:۵۴)

چشمک زدن عمو قدیر شوهری که نماینده مردان تن پرور ونمود دیگری از امیر همسر راوی ا ست. ن شان گر نوعی ترس ونار ضایتی راوی نماینده زن از مردان ا ست وبیان این مطلب که تمام مردان مثل همند.

۳-۱۱-۴- لایه نحوی:

نحو منظم ،مولود ذهن نظام مند اســت.ســاخت اندیشــه با نحوپیوند آشــکار تری دارد تا واژه.کیفیت چیدمان کلمه در جمله طول جمله ها نوع جمله هاکیفیّات وجه وزمان همگی بیان گر نوع ا ندیشـــه ا ند.(فتوحی:۲۶۷،۱۳۹۰) بنا بر این ذهنیات پنهان در نویســنده وگوینده در عناصــر نحوی وســاختمان جمله ها نمود بیشــتری پیدا می کند نمودی که شاید واژه به تنهایی نتواند آن را ابراز بکند. همان طور که مشخص ا ست،علم نحو به مطالعه روابط بین واژه ها وتوالی جمله ها ونقش کلمات می پردازد .واز این علم یعنی مطاله کوتاهی بلندی جمله ها کیفت نظم واژه ها در جمله پیوستار بلاغی جمله هانقش معنایی جمله ها ،وجهیت وصدای دستوری جمله ها همه وهمه خواننده را به اندیشه ی نویسنده رهنمون می کند.

۳-۱۱-۵- وجهیت:

وجه کلام در یک گفتگو ودریک گفتمان، نوع روابط میان افراد ومناســـبات اجتماعی را مشخص می کند. هلیدی نشان داد که وجه در القای معنای بینا فردی وتعامل اجتماعی نقش عمده ای دارد(فتوحی:۲۸۴،۱۳۹۰)

وجه کلام در یک گفتمان روابط میان افراد و شخ صیت هارا م شخص می کند از این رو در این رمان به پاره ای از نمود های وجهیت ا شاره می شود تا به میانجی آن خواننده به جهت گیری های نویسنده به آنچه می گوید ،پی ببرد:

وقتی که می خواســـت من برایش چای بریزم واو وقت بردن چای مچ دســـتم را بگیرد ونفس پر دودش را توی صورتم خالی کند.

«عمورا دوست نداری ؟»

«دارم».

چشمک می زد.

«پس چرا فرار نمی کنی »

«فرار نمی کنم».(وفی: ۵۴،۱۳۹۲)

جدال بین راوی در خرد سالی وعموقدیر شوهر خاله ی راوی که از بودن همیشه کودکی مال خودشان نیست ناراضی است.

شادی انگشتش را می خورد.مامان بدن سنگینش را بلند کرده و پیراهنش را مرتب می کند«اگر می ترسی بمانم»

«نه ، نه نمی ترسم» .

مهین به شاهین می گوید «برو لباس هایت را عوض کن ،بیا برویم».

شهلا دم در این پا وآن پا می کند وکفش هایش را برق می اندازد. عجله دارد.باید به کار هایش برسد.

می گوید«نمی شود بهانه ی مامانش را می گیرد . نصف شب نمی توانیم اورا برگردانیم».

می گویم مهین جان نمی خواهد».

شاهین گریه می کند.

«تورابریم مامانت تنها می ماند».

این را مامان می گوید. (همان:۵۴)

۳-۱۱-۶- لایه بلاغی :

پیوستگی وانسجام از متغیر های سبکی است که در بلاغت ساختاری متن لازم است به آن بپردازیم؛ انسجام وپیوستگی را بر این مبنا مورد مطالعه قرار می دهیم که هر متن پیوسته یک گزاره اصلی یا یک پیام مهم قابل دریافت دارد وبقیه متن حول همین محور شکل می گیرد. این گزاره اصلی انعکاس دهنده ی ایدئولوژی متن است.(درپر:۱۳۹۲، ۸۵)

سبک هر متن براساس بسامد وفراوانی کاربرد صناعات ادبی سرشت صوری ومحتوایی ویژه ای پیدا می کند؛ فراوانی ا ستعاره متن را ا ستعاری وفراوانی نماد متن را سمبولیک می کند.

هریک از آرایه های بلاغی به نوبه ی خود گونه های مختلفی دارد که سرشت وماهیت صوری ومحتوایی سبک را متمایز می کند؛مثلا دوشاعر که استعاره گرایند سبک یکسانی ندارند بلکه تفاوت های جزیی تری در استعاره پردازی های آن ها هست(فتوحی : ۳۰۴،۱۳۹۰)

تقابل یکی دیگر از مولفه های سبک سازی ا ست که در برر سی این لایه ی روایی بدان می پردازیم. در بررسی تقابل به عنوان یک پارامتر سبک ساز آنچه اهمیت دارد بازنگری چگونگی انعکاس تقابل در متن ا ست؛ به عبارت دیگر برر سی اینکه تقابل ها چگونه ودر کدام ساختارهای زبانی یا متنی صورت بندی شده اهمیت ویژه ای دارد. تقابل ممکن است در دو گفتمان متفاوت باشد در بررسی لایه های سبکی «جشن فرخنده» از جلال آل احمد ،مریم در پر تقابل دوگفتمان دینی و گفتمان تجدد خواهی حاکمیت را مورد

کاوش قرار می دهد. تقابل ممکن ا ست میان دوواژه با شد یا دو شخ صیت در متن؛ حتی ممکن است در سطح بلاغی ونماد های متن گسترش یابد.

دراین رمان راوی (همســـر امیر)خود رادر تقابل امیر می بیند وهمین طور در تقابل باخود بر سر حل مشکلات وتصمیم گیری آن هاست. وگاهی امیر در تقابل باخود ومحیط پیرامون خود است که راه سفر را در پیش می گیرد.

بچه ها شــلوغ می کنند .امیر می گوید به ما،به این زندگی زنجیر شــده اســت .تاکی ؟تا آخر عمر.

امیر پول می آورد ما خرج می کنیم .ما مصرف کننده ایم.

می گویم«می روم کار می کنم. قبلا هم کار کرده ام. می توانم».

«تواگر می توانی بچه هایت را خوب تربیت کن»

شاهین شادی را می زند وشادی تف می اندازد

«بفرما».

می گوید «تنها راه نجاتم رفتن است».(وفی: ۱۳۹۰، ۴۸)

فقط مُردن اســـت که می تواند زندگی را به شـــکل اولش برگرداند. اگر یک دفعه قلبم بگیرد ودراز به دراز وســط آشــپزخانه بیفتم،امیر تازه آن وقت می تواند مرابببیند. (همان: ۶۲،)

گاهی راوی در تقابل خود اســـت ومن راوی ومن خود را به جنجال می کشـــد ودرگیری بین این دومن می افتد کشمکشی که به پوچ می انجامد.

نا امیدانه به خودم می گویم اگر او در خیابان نزدیک مترو با زنی لحظه ی شادی دا شته با شدهیچ چیز نمی تواند آن را خراب کند.مغزم مثل آبکشی با سوراخ های گشاد شده است که فکر وخیال چند تا چند تا ازآن عبور می کندوبه ذهنم هجوم می آورند. (همان: ۱۰۴)

دوروز ا ست که کیسه ی امیر خالی ا ست. نه ماجرا دارد نه خبر . شامش را می خورد وزل می زند به صــفحه ی تلویزیون. حرف می زنی گوش نمی دهد. ســوال هم می کنی جواب هم نمی دهد. ســر من داد می زند که توی این گرانی خرج می تراشــم. نوبت من است که بلند شوم وبگویم کدام پول؟ کدام خرج؟ (همان: ۹۷،)

تقابل بین راوی وهم سرش در نو سان ا ست وفراز وفرود هایی دارد وگاه به اوج خود می رسد زمانی که راوی می گوید ما هیچ ربطی به هم نداریم .

امیر غریبه ا ست وغایب...کنار امیر دراز می ک شم حالا نه برایش زنم، نه مادر، نه خواهر. هیچ ربطی به هم نداریم. نور ســرد وســفید تلویزیون مثل نور افکنی از خط دشــمن به رویمان افتاده ودنبال شناسایی ماست که مثل دوغریبه روی قالی افتاده ایم. (همان: ۹۸)
در مثال های زیر واژه ی « سیر» دارای دو ظرفیت معنایی ا ست که یکی معنای حقیقی ودیگری معنای کنایی آن است:
من باید مفلوک تر از همه باشم که وقتی سیر می شوم سرم را روی شکم کسی که بیش از همه ازش سیرم بگذارم.(همان:۶۲)
وقتی از من سیر می شود شکمم اورا به یاد طبل وپاهایم اورا به یاد شتر می اندازد.
وقتی از من سیر می شود مرد مجردی می شود که به اشتباه در خانه ی شلوغی مهمان است(همان: ۶۰)
از این که این همه از او سیرم احساس گناه می کنم . (همان:۵۹)

۳-۱۲- نتیجه گیری:

ایدئولوژی حاکم بر متن، بیان اعتراض گونه ی م شکلات زنان ا ست ،م شکلاتی که زنان در جامعه ی جهان سومی با آن روبرو ه ستند. قهرمان زن واجد ویژگی‌های شخ صیتی است که تداعی‌گر ویژگی‌های آ شنای یک زن ایرانی است. خصوصیات وی به سان دیگر همنوعانش به گونه‌ای ســامان یافته‌اند که به بهترین شــکل با شــرایط موجود ســازگاری یافته و بی‌شترین آرامش را برای اطرافیان به ارمغان بیاورند. او از اینکه صاحب یک خانه پنجاه متری شده اح ساس م سرت می‌کند، علیرغم میل به سکوت شنوای خوبی برای پرگویی‌های همسرش است، و در هنگام سفر او به باکو می‌پذیرد که کودکانش متعلق به خودش هستند و او مسئول‌ترین فرد برای نگهداری از آنهاست. به نظر می‌رسد خوشی‌ها و خواسته‌های این زن نیز ساده بوده و بیشتر به دنبال لذت بردن از امور ساده و معنادار ا ست، یاد سفرهای خیالی خودم می افتم «سفر هم که نمی شود گفت. کمی دور تر از پارک رفتن اســت».(همان :۸۲)تا کارهایی که از نگاه دیگران بزرگ هســتند.احســاس آزادی می‌کنم و از آن حرف می‌زنم اما امیر اجازه نمی‌دهد کلمه به این مهمی را در مورد چنین حس‌های کوچک و ناچیزی به کار برم تا امیر در خانه اســت اجازه ندارم نادان باشم. برای همین صبر می‌کنم تا او بیرون برود(همان:۱۱)

زن قهرمان داستان پرنده من به همسرش وابستگی زیادی دارد. به نظر می‌رسد که این وابستگی برخواسته از چهره‌ای است که جامعه و خود او، از وی به عنوان یک زن ترسیم کرده و همزمان آن‌را تقبیح نموده‌اند. در طول داســتان بارها شــاهد زیر ســوال بردن این نیاز و وابستگی از سوی همسر هستیم. زن داستان پرنده من نیز به تدریج می‌آموزد که

همسرش تکیه‌گاه محکمی برای اتکا و اطمینان نیست. چنین وضعیتی به تدریج او را به سمت بی‌تفاوتی و به تعبیر خود وی قوی شدن در برابر برخی واقعیات زندگی سوق می‌دهد.ازدواج اگر دوام بیاورد، پوست زن شروع می‌کند به کلفت شدن. ظاهراً حساس و لطیف است ولی کلفت شده است. این زن نه غش می‌کند نه بیهوش می شود... (همان: ۱۱۰)

سکوت و رازداری از دیگر ویژگی‌های قهرمان زن این داستان است. وی در زندگی همواره به رازداری دعوت شده و به خاطر سکوتش مورد تشویق قرار گرفته است. وی این عبارت را از کودکی به خاطر سپرده و به کار بسته است که زن باید یاد بگیرد همه چیز را این جا [در سینه‌اش] نگه دارد (همان :۳۵).

در روابط دیالکتیک این رمان سوء استفاده از قدرت آشکار است. تلاش‌های وی برای شکستن سکوت و خاموشی هرگز از سوی دیگران پاسخ مناسبی دریافت نکرده است. حتی همسر وی که همواره او را به سخن گفتن دعوت کرده و از لزوم نبودن ناگفته‌ها میان همسران سخن می‌راند، تنها طالب شنیدن وقایع روزمره از سوی وی است، و علاقه‌ای به شنیدن اندیشه‌ها و خواسته‌هایی که با افکار او سازگار باشند ندارد. این شرایط تا زمانی که او حصار این سکوت را می‌شکند ادامه می‌یابد.

امیر می گوید «فکر نمی کردم اینقدر لاغر باشد.انگار بد عنق هم هست». می گویم «ولی به نظر من بد عنق نیست حساس است». ومی خواهم بگویم دستهایی قوی دارد که به موقع حرفم را می خورم. دیدن دو حسن در یک نظر اغراق آمیز است وهر نوع اغراقی از طرف من ، امیر را ناراضی می کند. به آشپز خانه می روم.(همان:۶۶)

گفتمان دیگری که بر این متن حاکم است نوعی سلطه ی جامعه ی مذکر وحاکمیت مطلق ایشان نسبت به جامعه زنان است .جامعه ای که از سوی نیمه دوم اش هیچگاه به رسمیت شناخته نشده است. این سلطه به سوء استفاده از قدرت در بین شخصیت های مذکر ومونث از سوی مردان انجامیده است. راوی داستان که خود را قربانی این سوء استفاده می کند تشابه زیادی با مادرش دارد. وقتی که آقا جان بدون هماهنگی مهمان می آورد . مردان غریبه را وارد خانه می کرد وامنیت وآسایش راوی در خرد سالی را به همراه دیگر خواهرانش به هم می ریخت، مادرش تنها در پاسخ به این سلطه ی قدرت زاری می کرد.

اندیشه ی دیگری که نویسنده به خوبی در این رمان آن را باز نمود می کند، عدم اقتدار زبانی زنان در این رمان است و ایدئولوژی حاکم بر این اثر، شرایط زن در جامعه ایران را

عرضـــه می کند .البته با اســـتفاده از همین ایدئولوژی در می یابیم که زنان جامعه وزنان پرســـوناژاین داســـتان موقعیت های متفاوتی دارند .موقعیت خاله محبوب با مادر راوی متفاوت ا ست خاله محبوب لوطی ا ست رند ا ست در برابر سوء ا ستفاده از قدرت مردش ایستاده است ولی مادر چنین جسارتی نداشته است.

زن در پرنده ی من سعی کرده به فردیت بر سد وهویت خود را پیدا کند از بحران هویت رنج می برد واقعا می خواهد بداند که کیســـت؟ «صـــد جور بازی در می آورم که دیده نشوم. یواش یواش از چشم خودم هم پنهان شدم ویک روز مجبور شدم از خودم بپر سم که کی هستم. با این گم گشتگی بزرگ شدم . گم گشتگی عمیقی که پیدا شدنی در کار نبود. امیدش هم نبود.(همان:۴۶)

کتابنامه

۱-آبوت، پاملا و والاس، کلر (۱۳۸۷). جامعه‌شناسی زنان. ترجمه منیژه نجم عراقی. تهران: نشر نی

۲-استنبرگ ، رابرات .جی ، (۱۳۸۶) روان شناسی شناختی ،وفایی ، مریم ، ناشد دانشگاه تربیت مدرس ، مرکز نشر آثار علمی ، جلد دوم ، تهران .

۳-اسکولز ، رابرت ، عناصر داستان ، فرزانه طاهری ، اول ، تهران ، مرکز ، ۱۳۷۷

ایزدی ، پیروز " تحلیل انتقادی در عمل : توصیف" کتاب " تحلیل انتقادی گفتمان" نورمن فرکلاف - مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها - ۱۳۷۹

۴-باختین، میخائیل. (۱۳۷۳). سودای مکالمه خنده آزادی، ترجمهٔ مجمد جعفر پوینده، تهران: شرکت فرهنگی هنری آرست.

۵-بالایی،کریستف،۱۳۷۷،پیدایش رمان فارسی،مهوش قدیمی،نسرین خطاط،تهران انتشارات معین.

۶-براهنی ، رضا ، قصه نویسی ، چهارم، تهران ، البرز، ۱۳۶۸

۷-برگر، پیتر و برگر، بریجیت و کلنر، هانسفرید (۱۳۸۱). ذهن بی خانمان. ترجمه محمد ساوجی. تهران: نشر نی

۸-بهار، محمدتقی، ۱۳۶۹، سبک‌شناسی (۳ جلد) تهران، امیرکبیر.

۹-بهرامپور ، شعبانعلی - مقدمه گردآورنده - کتاب " تحلیل انتقادی گفتمان" نورمن فرکلاف - مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها - ۱۳۷۹

۱۰-بهرامپور، شعبانعلی "درآمدی بر تحلیل گفتمان " کتاب مجموعه مقالات گفتمان و تحلیل گفتمانی -به اهتمام : محمدرضا تاجیک - اتنشارات : فرهنگ گفتمان- ۱۳۷۸

۱۱-بودون، ریمون، و فرانسوا بوریکو (۱۳۸۵)، فرهنگ انتقادی جامعه‌شناسی، ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر، تهران، فرهنگ معاصر.

۱۲-برگر، ل. پیتر، و توماس لوکمان (۱۳۷۵)، ساخت اجتماعی واقعیت (رساله‌ای در جامعه‌شناسی شناخت)، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران، علمی و فرهنگی.

۱۳-تزوتان،تودوروف،ترجمه ی محمد نبوی،بوطیقای ساختار گرا،تهران،انتشارات آگه،چاپ دوم،۱۳۸۲

۱۴-ترادگیل،پیتر،۱۳۷۶زبان شناسی اجتماعی :در آمدی بر زبان واجتماع ،محمد طباطبایی ،تهران انتشارات

۱۵-رهبری ،زهره،۱۳۸۵،تحول گفتمان ادبی دو نسل از نویسندگان معاصر ایران با تاکید بر جنسیّت

۱۶-روزبه ، محمد رضا ، ادبیات معاصر ایران ، سوم ، تهران ، روزگار ، ۱۳۸۷

۱۷-سجودی فرزان،۱۳۷۷،در آمدی بر نشانه شناسی ،فصلنامه سینمایی فارابی شماره ۳۰.

۱۸-سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: نشرعلم. ویراست دوم
۱۹-سلدن، رامان. (۱۳۷۲). راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.
۲۰-سلدن، رامان.(۱۳۷۵). نظریهٔ ادبی و نقد عملی، ترجمهٔ جلال سخنور و سیما زمانی. تهران: فرزانگان پیشرو.
۲۱-سرایی، حسن و دیگران «روش کیفی در مطالعات اجتماعی با تاکید بر روش تحلیل گفتمان و تحلیل
۲۲-سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۸۴)، قدرت، گفتمان و زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران، تهران، نی.
۲۳-سلما،بئاتریس،(۱۹۸۱)، از ادبیات زنانه تا ادبیات زن نوشت، ترجمه سمیرا رشید پور
۲۴-سلیمانی،محسن،۱۳۸۷،رمان چیست؟انتشارات سوره ی مهر،تهران
۴۳-شقاقی، ویدا،۱۳۸۷،مبانی صرف (واژه) انتشارات،تهران
۲۵-شمیسا، سیروس؛، ۱۳۸۶ کلیاتسبک‌شناسی ، تهران، میترا.
۲۶-شمیسا، سیروس؛، ۱۳۷۸نقد ادبی،تهران انتشارات فردوس،
۲۷-شمیسا، سیروس؛، ۱۳۷۵سبک شناسی شعر،تهران انتشارات میترا.
۲۸- طاهری، قدرت اله(۱۳۸۸)" زبان و نوشتار زنانه؛ واقعیت یا توهم؟". فصلنامه زبان و ادب پارسی، ش۴۲ص۸۷.
۲۹- غلامرضایی ،محمد ، ۱۳۷۷، سبک شناسی شعر پارسی، انتشارات جامی.
۳۰- فاولر،راجر (۱۳۹۰)زبان شناسی و رمان. ترجمه محمدغفاری،تهران:نی.
۳۱-فتوحی رودمعجنی،محمود،(۱۳۹۰)سبک شناسی نظر یه ها،رویکرد ها وروش ها، تهران،انتشارات سخن،
۳۲-فرکلاف، نورمن. تحلیل انتقادی گفتمان. گروه مترجمان. ویراستاران محمد نبوی و مهران مهاجر. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. مرکز تحقیقات رسانه‌ها. ۱۳۷
۳۳-فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، تحلیل گفتمان انتقادی، ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.
۳۴-فوکو، میشل (۱۳۷۰)، »قدرت انضباطی و تابعیت» در : قدرت فرانسانی یا شر شیطانی، ویراستهٔ استیون
۳۵-فوکو، میشل، ۱۳۸۷تاریخ جنون، ترجمه: فاطمه ولیانی، انتشارات هرمس،
۳۶-فی، برایان (۱۳۸۱)، فلسفهٔ امروزین علوم اجتماعی، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران، طرح نو.
۳۷-وفی، فریبا (۱۳۹۲). پرنده من. تهران: مرکز
۳۸-وفی، فریبا ۱۳۸۲ - ترلان .نشر مرکز .
۳۹-وفی، فریبا ۱۳۸۴ - رویای تبت .نشر مرکز .

۴۰-وفی، فریبا ۱۳۸۶ - رازی در کوچه‌ها .نشر مرکز .
۴۱-وفی، فریبا ۱۳۸۹ماه کامل می شود .نشر مرکز
۴۲-وفی، فریبا ۱۳۹۲ -بعد از پایان. نشر مرکز
۴۳- وفایی، مریم (۱۳۸۶)، روان شناسی شناختی، تهران: مرکز نشر آثار علمی .
۴۴-ون دایک، ای. تئون (۱۳۸۲)، مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دســـتور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی .ترجمهٔ پیروز ایزدی و دیگران، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
۴۵-ویلم برتنز، یوهانس۱۳۸۲، نظریه ادبی، ترجمه : فرزان ســـجودی، انتشـــارات آهنگ دیگر، چاپ اول،
۴۶-یار محمدی لطف اله،گفتمان شناسی رایج وانتقادی،تهران انتشارات هرمس،۱۳۸۳
47-Duranti, Alessandro. 2006. A Companion To Linguistic Anthropology. Susan U. Philips. "Language and Social Inequality". Blackwell publishing

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

تحلیل ساختاری انواع تلمیح در غزلیات حافظ

دکتر یدالله شکری[۱]
سمانه عباسی[۲]

چکیده

ساختارگرایی، از طریق تأکید بر ساختار و نحوهٔ ارتباط اجزای کلام، شیوه‌ای است که با آن می‌توان ویژگی‌های آثار را فارغ از ارزش‌های عاطفی، و آرایه‌های ادبی را بدون توجه به مسائل خارج از محدودهٔ بلاغت بررسی کرد. تلمیح از جمله صنایع معنوی است که تاکنون از این منظر به آن پرداخته نشده است. در این مقاله، پس از اشاره‌ای کوتاه به انواع و اهداف تلمیح، با تأکید بر ساختار تلمیح، دو نوع تلمیح روایی و استعاری مشخص شده است. سپس این دو نوع در ۸۰ غزل حافظ، به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی، به منظور دست یافتن به سبک خاص وی در استفاده از تلمیحات، مورد بررسی قرار گرفته است؛ طبق این بررسی میزان تلمیحات روایی نسبت به تلمیحات استعاری، همچون بسیاری از اشعار فارسی، در غزلیات حافظ نیز بیشتر است؛ اما نحوهٔ به کار بردن تلمیحات نوع دوم، یعنی تلمیحات استعاری، که منجر به گستردگی محدودهٔ معنایی تلمیحات، خیال‌انگیزی و غنای تصاویر ارائه‌شده و درنتیجه ایجاد لذت بیشتر در خواننده برای دستیابی به معناهای موردنظر می‌شود، به غزلیات حافظ برجستگی ویژه‌ای بخشیده است.

کلیدواژه‌ها

ساختارگرایی، تلمیح، اسطوره، استعاره، غزلیات حافظ

[۱]. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان. yadollaheshokri@yahoo.com
[۲]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان. (نویسندهٔ مسئول).
Sama.abbasi48@yahoo.com

مقدمه

آرایهٔ تلمیح، که ابن‌سنان خفاجی در کتاب *سرالفصاحه*، فخر رازی در *نهایه الایجاز فی درایه الاعجاز* و خطیب قزوینی در کتاب *ایضاح* خود هر یک به وجهی و البته به‌طور مختصر به آن پرداخته‌اند (برای مثال، به عقیدهٔ فخر رازی «تلمیح آن است که در ضمن سخن به یک مثل یا یک قصهٔ مشهور اشاره شده باشد.») (ضیف،۱۳۸۳:۳۸۱)، برای اولین‌بار در المعجم فی معاییر اشعار العجم شمس قیس رازی به‌عنوان یک صنعت ادبی مطرح شده است. این آرایهٔ ادبی همچون بسیاری از آرایه‌های دیگر بر پایهٔ ایجاز بنا شده و بر این ایجاز در تعریف شمس قیس و تمام تعاریف پس از او در کتب بلاغت تأکید شده است. صاحب المعجم در تعریف تلمیح گفته است: «تلمیح آن است که الفاظ اندک بر معانی بسیار دلالت کند و لمح جستن برق باشد و لمحه یک نظر بود و چون شاعر چنان سازد که الفاظ اندک بر معانی بسیار دلالت کند، آن را تلمیح خوانند.» (رازی،۱۳۷۳:۳۸۵)

ویژگی اشاره کردن و تأکید بر مسئلهٔ ایجاز در تعاریف جدید از تلمیح نیز ذکر شده است. سیروس شمیسا در *فرهنگ تلمیحات* در تعریف این صنعت ادبی آورده است: «تلمیح به تقدیم لام بر میم از ریشهٔ لمح در لغت به معنی دیدن و نظر کردن و آشکار ساختن و اشاره کردن است و در اصطلاح علم بدیع اشاره به قصه یا شعر یا مثل سائر است؛ به شرطی که آن اشاره تمام داستان یا شعر یا مثل سائر را دربرنگیرد.» وی در ادامه اذعان می کند: «شاید بتوان معنای تلمیح را گسترش داد و اشاره به فرهنگ عامه و عقاید و آداب و رسوم و علوم قدیم را نیز جزء تلمیح محسوب کرد، زیرا اگر امروزه کسی به اعتقادات نجومی یا طبی قدیم آشنا نباشد، از فهم بسیاری از ابیات شاعران بازخواهد ماند.» (شمیسا،۱۳۸۶:۹-۱۰) بنابراین اشاره کردن به موضوعی قیدی مشترک در تمام تعاریف مربوط به تلمیح است و اختلاف در این تعاریف بیشتر به حوزه و محدودهٔ تلمیح باز می‌گردد.

اهداف و انواع تلمیح

شمیسا در مقدمهٔ *فرهنگ تلمیحات* خود بخشی را به استفادهٔ شاعران از تلمیح اختصاص داده است که می‌توان آن را با عنوان اغراض و اهداف تلمیح مورد بررسی قرار داد. این اهداف عبارت‌اند از:۱. بالا بردن خبر شعر یا ایجاد زبان شاعرانه ۲. اغراق ۳. اشاره به حوادث تاریخی عصر ۴. ایجاز ۵. معنی‌آفرینی ۶. ایجاد تمثیل و زبان رمزی ۷. پنهانکاری و ابهام. (شمیسا،۱۳۸۶:۴۱-۴۴) علاوه‌بر اینها به نظر می‌رسد که می‌توان دو هدف مهم دیگر را نیز به این اهداف افزود: تعلیم و آشنایی‌زدایی یا ارائهٔ برداشت دیگری از داستان. در زمینهٔ تعلیم ابیات بسیاری مشاهده می‌شود که در آنها غرض اصلی شاعر پند و اندرز

و برحذر داشتن یا تشویق کردن مخاطب است؛ به‌ویژه در آثاری که در حوزهٔ ادب تعلیمی سروده شده‌اند. برای مثال، می‌توان به این ابیات حافظ اشاره کرد (حافظ:۱۳۲۰):

هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی کاین کیمیای هستی قارون کند گدار را (۹/۵)

ببر ز خلق و چو عنقا قیاس کار بگیر که صیت‌گوشه‌نشینان زقاف تا قاف است (۵/۲۶)

در مورد آشنایی‌زدایی نیز، که در غزلیات حافظ نمونه‌های بسیاری را می‌توان یافت، شاعر می‌کوشد تا با اشاره به داستانی آشنا به شیوه‌ای ناآشنا، نوعی بازخوانی جدید و تأویلی تازه به دست دهد. (توکلی،۱۳۹۲:۱۱) گرچه ممکن است اهداف دیگری نیز در کنار چنین هدفی در ارائهٔ تلمیح مدنظر باشد؛ همچون این ابیات حافظ:

گرت هواست که با خضر همنشین باشی نهان ز چشم سکندر چو آب حیوان باش (۳/۲۷۳)

پیراهنی که آید از او بوی یوسفم ترسم برادران غیورش قبا کنند (۹/۱۹۶)

اما با توجه به اینکه ایجاز به‌عنوان مهم‌ترین ویژگی تلمیح پایه و اساس آرایه‌های دیگری چون تشبیه، استعاره، ایهام و کنایه نیز هست، گاه شاعران در ضمن تلمیح به دیگر صنایع ادبی نیز می‌پردازند تا به مفاهیم و تصاویری که ارائه می‌دهند، عمق بیشتری بخشند و بر میزان تأثیرگذاری آن بر ذهن مخاطب بیفزایند. بر همین اساس، بررسی ارتباط تلمیح با دیگر آرایه‌های ادبی موضوعی است که می‌تواند مورد توجه قرار گیرد. مهم‌ترین این آرایه‌ها تشبیه و تناسب است که زیرساخت تلمیح محسوب می‌شود.

علاوه‌بر اشاره به اهداف و اغراض تلمیح و ارتباط آن با آرایه‌های دیگر، به نکتهٔ دیگری که درمورد این صنعت ادبی می‌توان پرداخت، انواع تلمیح است. در بیشتر مقالات یا پایان‌نامه‌هایی که در زمینهٔ تلمیح در آثار شاعران نوشته شده، درمورد انواع تلمیح این نوع تقسیم‌بندی ارائه شده است: آیات قرآنی، احادیث و روایات، اساطیر، اشاره به ابیات، داستان پیامبران و امامان، ضرب‌المثل‌ها، فرهنگ عامه و آداب و رسوم، مشاهیر؛ یا در یک تقسیم‌بندی کلی‌تر تلمیحات مرکزی، قرآنی، دینی، اساطیری، تاریخی یا تلمیحات ایرانی، سامی، یونانی و هندی و تقسیم هر کدام به غنایی و حماسی یا تلمیحات اسلامی و تلمیحات ایرانی که با تأکید بر سیر تلمیح در ادبیات فارسی صورت گرفته است. (شمیسا،۱۳۸۶:۱۸-۲۴) همانطور که مشاهده می‌شود، این تقسیم‌بندی‌ها، با توجه به تعریف تلمیح و تأکید بر اشاره کردن، بر اساس مواد مورد استفاده در تلمیح یا منشأ

تاریخی تلمیحات است؛ درحالی‌که برای صنایع ادبی دیگری چون تشبیه (مفرد، مرکب، مقید و یا مفروق، ملفوف، تسویه، جمع و...) و استعاره (مصرحه و مکنیه، مجرده، مرشحه و مطلقه) بر مبنای ساختار درونی و ارتباط اجزای سازندهٔ آنها با یکدیگر انواعی مطرح شده است. به‌عبارت‌دیگر در بررسی انواع تلمیح ساختار تلمیحات و نحوهٔ استفاده از داستان‌ها، اسطوره‌ها و... در آنها مغفول مانده است و درنتیجه تلمیحات نه بر اساس بلاغت و صور خیال، بلکه بر مبنای میزان گرایش شاعران به موضوعی خاص بررسی شده‌اند؛ بررسی‌ای که بیشتر بر سبک خاص دوره‌ای که هر شاعر متأثر از آن بوه است، تأکید دارد و نه سبک شخصی شاعر؛ یعنی خلاقیت‌ها، تصرفات، میزان خیال‌انگیزی و قدرت شاعر در ارائهٔ تصاویر بدیع و شاعرانه. این نوع بررسی نتایج آماری‌ای به دست می‌دهد که برای مثال روشن می‌کند صائب به‌عنوان شاعر سبک هندی بیشتر به استفاده از تلمیحات مربوط به فرهنگ عامه گرایش دارد یا شاعرانی چون رودکی و دقیقی به‌عنوان شاعران سبک خراسانی از تلمیحات ایرانی بیشتر از تلمیحات اسلامی بهره برده‌اند.

توجه به ساختار آرایه‌ها و متون ادبی گوناگون به‌طور جدی پس از تسلط نظریهٔ ساختارگرایی مطرح شد. ساختارگرایان، که بیش از هر چیز متأثر از مطالعات زبان‌شناختی سوسور و یاکوبسن و همچنین دستاوردهای فرمالیست‌های روس بوده است، تلاش می‌کنند با ارائهٔ تفکری ساختاری و با تأکید بر نظام ادبیات و روابط موجود میان واحدهای این نظام، علمی‌ترین شیوه را برای مطالعات ادبی فراهم کند.

این دانش، که بسیاری از اصطلاحات خود را از زبان‌شناسی جدید و نظریات سوسور در این زمینه اخذ کرده است، در پی آن است تا ثابت کند معنای هر نشانه یا به عبارتی هر دال جز در نتیجهٔ ارتباط با سایر نشانه‌ها و عناصر متن آشکار نمی‌گردد. تأکید بیش‌از حد بر رابطهٔ میان این عناصر، بدون درنظر گرفتن مسائل خارج از متن، موجب برجسته شدن ادبیت اثر می‌شود. برای مثال، از دید ساختارگرایی آنچه در آرایه‌هایی چون تشبیه، استعاره، مجاز، نماد و کنایه اهمیت دارد، مسئلهٔ ارتباط است؛ ارتباطی که در کنایه درنتیجهٔ ملازمت و در تشبیه و استعاره درنتیجهٔ مشابهت است؛ یا آنگونه که یاکوبسن مطرح می‌کند مجاز مرسل با محور همنیشنی و استعاره با محور جانشینی در ارتباط است.

ازآنجاکه تلمیحات اساطیری و داستانی و به‌طور کلی تلمیحاتی که بر مبنای روایتی شکل گرفته‌اند، متداول‌ترین نوع تلمیحات در ادب فارسی‌اند که از طریق آن تخیل شاعر مجال ظهور می‌یابد و امکاناتی چون تأویل‌پذیری، تصویرسازی، آشنایی‌زدایی و تصرف در موقعیت‌ها و عناصر روایت را برای اثر فراهم می‌آورد، در این مقاله سعی شده است تا این نوع تلمیحات در ۸۰ غزل حافظ با تأکید بر ساختار درونی آنها بررسی و تقسیم‌بندی

جدیدی بر این اساس ارائه شود تا شیوه‌های تازه و بدیع حافظ در بهره‌گیری از این تلمیحات و درنتیجه سبک خاص وی در این زمینه مشخص گردد.

پیشینهٔ پژوهش

تلمیح با ایجاد لذت ادبی در ذهن خواننده و با هدف بیان مقاصد مختلف آرایه‌ای است که از گذشته تا کنون در شعر شاعران، به‌عنوان یکی از شگردهای بلاغی پرکاربرد، نقشی بسزا ایفا کرده است. به همین دلیل همواره در کتب بلاغی در کنار دیگر آرایه‌های ادبی، به تلمیح، انواع و اهداف آن در شعر فارسی توجه شده است. از جملهٔ این کتب می‌توان به *فرهنگ تلمیحات* سیروس شمیسا، *صور خیال در شعر فارسی* محمدرضا شفیعی کدکنی و *فرهنگ تلمیحات شعر معاصر* محمدحسین محمدی اشاره کرد. در کنار این کتب، مقالات متعددی نیز با هدف بررسی تلمیح در کتب بلاغی یا در شعر شاعران گذشته و معاصر به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. از جملهٔ آنها می‌توان به این مقالات اشاره کرد: «تلمیح از سرقت ادبی تا صنعت ادبی: بررسی تلمیح در منابع بلاغی» از علی صباغی و حسین حیدری، «تلمیحات پیچیده و رازآمیز در مثنوی معنوی مولانا» از سید محمد حسینی، «بررسی و تحلیل بلاغی تلمیحات شاهنامه‌ای محمد سلماانی» نوشتهٔ علی‌پدرام میرزایی و هوشنگ مرادی.

غزلیات حافظ نیز به دلیل ویژگی‌های منحصربه‌فرد ادبی، زبانی و محتوایی همواره مورد توجه پژوهشگران از منظرهای گوناگون بوده است. مقالاتی چون «ساختار منسجم غزلیات حافظ شیرازی» از تیمور مالمیر، «تحلیل غزلیات حافظ بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی» نوشتهٔ مرتضی محسنی و «بررسی آزاداندیشی در شعر حافظ» از محسن ایزدیار و کتبی چون *از کوچهٔ رندان (دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حافظ)* اثر عبدالحسین زرین‌کوب و *گمشدهٔ لب دریا (تأملی در معنی و صورت شعر حافظ)* از تقی پورنامداریان تنها بخش کوچکی از این پژوهش‌هاست. با وجود این، پیرامون بررسی تلمیح در غزلیات حافظ به جز مقالهٔ «حافظ و آشنایی‌زدایی در قلمرو تلمیح» از حمیدرضا توکلی تاکنون تحقیق مستقلی صورت نگرفته است. در آن مقاله نیز نویسنده فقط به شگردهای ویژهٔ حافظ در به کار بردن تلمیحات داستانی اشاره می‌کند و بهره بردن از ایهام و تناسب و پیچیده کردن ساختار اشاری و تداعی‌انگیز تلمیح را از ویژگی‌های شعری حافظ می‌داند. در حالی که به ویژگی‌های ساختاری تلمیح و انواع آن بر مبنای ساختارشان در غزلیات حافظ توجهی نشده است که در مقالهٔ حاضر به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی به این مبحث پرداخته می‌شود.

انواع تلمیح بر اساس ساختار آن

همانطور که گفته شد در کتب بلاغت قدیم در مقایسه با دیگر آرایه‌های ادبی چندان به تلمیح اهمیتی داده نشده است و بیشتر تعاریف ارائه‌شده برای تبیین و تأکید بر مسئلهٔ ایجاز در علم بلاغت بوده است. در کتب بلاغت امروز نیز به همان تعاریف و مشخص کردن حوزه و محدودهٔ تلمیح، البته دقیق‌تر از گذشته، اکتفا شده و به انواع تلمیح آنچنان که باید پرداخته نشده است و اگر هم تقسیم‌بندی دربارهٔ انواع تلمیحات صورت گرفته، نه بر مبنای بلاغت و صور خیال، که بر اساس عناصر مورد استفاده در تلمیح یا منشأ تاریخی آن بوده است؛ علاوه‌براین ازآنجاکه میزان به کارگیری تلمیحات از سوی شاعران به میزان انس و آشنایی ذهن آنها با کتب تاریخی، داستان‌ها، اساطیر، آیات و احادیث وابسته است، در بررسی تلمیحات در آثار مختلف بیش از هر چیز به مسئلهٔ کمیت توجه شده و از این رهگذر خلاقیت و هنر شعرا در بهره‌گیری از تلمیح مورد بررسی قرار گرفته و چگونگی توجه شاعران به تلمیح و طرق مختلف پرداختن به این صنعت ادبی مغفول مانده است. این در حالی است که تمرکز بیشتر بر کیفیت و نحوهٔ به کارگیری اساطیر، داستان‌ها، آیات و احادیث در قالب تلمیح می‌تواند زمینه‌ساز بررسی سبک هر شاعر و همچنین تشخیص شیوه‌های بدیعی باشد که برخی شاعران در این مورد به کار می‌برند.

در این مقاله سعی شده است تا بر مبنای ساختار تلمیحاتی که بر اساس داستان‌ها و اساطیر شکل گرفته‌اند، تقسیم‌بندی ارائه شود که از طریق آن توانایی شعرا در بهره‌گیری از صور خیال و خلاقیت آنها در ارائهٔ تصاویر و برداشتی تازه، بیش از میزان گرایش آنها به موضوعی خاص در قالب تلمیح، مورد بررسی قرار گیرد. اما پیش از آن لازم است تا به توجه ویژهٔ ساختارگرایان به دو مقولهٔ استعاره و اسطوره پرداخته شود که مبنای بررسی انواع تلمیحات در این مقاله است.

فردینان دوسوسور، زبان‌شناس سوئیسی، که با کتاب تأثیرگذار خود *دورهٔ زبان‌شناسی* عمومی مهم ترین مفاهیم را برای تحلیل‌های ساختاری تدوین کرد، با طرح مفهوم روابط همنشینی و جانشینی (زنجیره و متداعی) میان نشانه‌های زبانی، توجه پژوهشگران زبان را بیش‌ازپیش به خود جلب کرد. به عقیدهٔ او محور همنشینی زبان به موقعیت یک نشانه در هر گفتهٔ معین مربوط است؛ محوری افقی که در طول آن جمله‌ای گسترده می‌شود. از طرف دیگر محور جانشینی به رابطهٔ واژه‌ای در یک جمله با گروه‌های معینی از واژه ها مربوط می‌شود که در آن جمله حضور ندارند، اما با آن واژهٔ موجود رابطه‌ای جانشینی برقرار می‌کنند که در نتیجهٔ آن معنی واژه مشخص می‌شود. (اسکولز،۱۳۸۳:۳۸)

رومن یاکوبسن با توجه به این وجه افتراق میان دو محور همنشینی و جانشینی، به بررسی آن در زمینهٔ زبان‌پریشی و همچنین کاربرد آن در حوزهٔ ادبیات می‌پردازد و مجاز

را با محور همنشینی و استعاره را با محور جانشینی مرتبط می‌داند و در دیدی کلی‌تر حتی سبک‌های ادبی را نیز انحرافی به سوی بیان استعاری یا مجازی تلقی می‌کند. (سلدن،۱۳۸۴:۱۵۰)

اما علاوه‌بر استعاره، یکی دیگر از مباحثی که ذهن ساختارگرایان را به خود جلب کرده و نتیجهٔ آن به وجود آمدن تحقیقات گسترده، ژرف و بی‌سابقه‌ای بوده است، مبحث روایت است. می‌توان گفت بررسی ساختاری پراپ درمورد یکصد قصهٔ روسی که در کتابی با عنوان *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* چاپ شده، اولین و درخشان‌ترین اثر در این زمینه است؛ بررسی‌ای که ساختارگرایان بعدی را بر آن داشت تا با گسترش الگوی پراپ و یا رفع نواقص آن گام‌های دیگری را در این حوزه بردارند. از جملهٔ این ساختارگرایان کلود لوی استروس است که تلاش کرد با تمرکز بر اساطیر به شناخت ساختار و کارکرد ذهن انسان نائل شود. استروس عقیده داشت هر اسطوره «شکل دگرگون‌شدهٔ» اسطوره‌ای دیگر است و به همین دلیل می‌توان از ترکیب عناصرش به «ترکیب معنایی» آن اسطوره و در کل به ترکیب معنایی نظام یا منطق اساطیر پی برد. (احمدی،۱۳۹۱:۱۸۹)

اسطوره‌پژوهان هر یک از منظرهای گوناگون تعاریفی درمورد اسطوره ارائه کرده‌اند که در همهٔ آنها به مهم‌ترین ویژگی اسطوره، یعنی روایتدار بودنش تأکید شده است و همین ویژگی اسطوره است که آن را به یکی از حوزه‌های مورد علاقهٔ ساختارگرایان تبدیل کرده است. به‌عبارت دیگر زمینه‌های روایی و داستان‌وارگی اسطوره‌ها سبب شده است که اسطوره و ادبیات همواره با هم پیوند برقرار کنند؛ به‌طوری که بسیاری از ادبا معتقدند استعاره به لحاظ ساختاری زمینهٔ مشترک میان اسطوره و ادبیات است و همواره این سؤال وجود داشته که آیا استعاره اسطوره‌ای فشرده است یا اسطوره شکل گستردهٔ استعاره است. فرمالیست‌ها نیز سرچشمهٔ اساطیر را در استعاره جست‌وجو می‌کردند و معتقد بودند هر دو با در دست داشتن قدرت افسونگری همانند یکدیگرند. (رستگار فسایی،۱۳۸۸:۱۲۹-۱۳۰) شاید بتوان گفت ماکس مولر بیش از هر اسطوره‌شناس دیگری به رابطهٔ میان اسطوره و استعاره توجه کرده است. مولر نظریه‌ای با عنوان بیماری زبانی را دربارهٔ تبیین اسطوره‌ها و خاستگاه آنها مطرح می‌کند. به عقیدهٔ وی انسان‌های اولیه ویژگی‌ها و صفاتی را به پدیده‌های طبیعی اطلاق می‌کردند، اما به‌مرور آن صفات جنبهٔ استعاری خود را از دست دادند و تبدیل به شخصیت‌های اسطوره‌ای و الهی شدند. این فراموشی و به دنبال آن تبدیل صفت به اسم و ویژگی به شخصیت اسطوره‌ای نوعی ضایعه و بیماری زبانی است. به زعم مولر آریایی‌ها مشاهدات خویش را از طبیعت به شیوه‌ای انسان‌گونه به زبانی استعاری تشریح می‌کردند. آنها به دلیل اینکه به آن سطح از انتزاع نرسیده بودند که

بتوانند به سادگی بگویند «شب فرا رسیده است» به ناگزیر می‌گفتند «سلنه با بوسه‌ای اندومیون را به خواب می‌برد» (سلنه برابر ماه و اندومیون خورشید در حال غروب است). به‌عبارت دیگر اسطوره زمانی شکل می‌گیرد که نسل‌های پسین فراموش می‌کنند روایت‌های اسطوره‌ای روایت‌های استعاری‌اند و به همین دلیل می‌کوشند با ارجاع به ظاهر آن، روایت را از نوع معناگذاری کنند و چون از اصل داستان و استعاری بودن آن بی‌خبرند، آنچه استعاری بود را حقیقی تلقی می‌کنند. این نقطهٔ چرخش از استعاره به اسطوره است. (نامور مطلق،۱۳۹۲:۱۱۶-۱۱۸)

حال با توجه به بررسی ساختارگرایان در حوزهٔ استعاره و اسطوره و بر اساس چنین رابطهٔ عمیقی که میان استعاره و اسطوره وجود دارد، می‌توان گفت که تلمیحات داستانی و به‌طور کلی تلمیحاتی که بر مبنای روایتی شکل گرفته‌اند، در حدفاصل اسطوره (روایت) و استعاره قرار دارند. به‌عبارت دیگر چنین تلمیحاتی می‌توانند ویژگی‌های هر دو را در خود داشته باشند و تفاوت میان این نوع تلمیحات در میزان گرایش هر کدام به روایت موردنظر و یا استعاره است. در این تلمیحات هم می‌توان شخصیت‌های روایتی خاص، ویژگی‌های آنها و موقعیت‌هایی را که خلق می‌کنند، تشخیص داد و هم می‌توان در خلاقانه‌ترین نوع آن گونه‌ای استعاره با بافتی پیچیده‌تر را مشاهده کرد. به‌عبارت دیگر می‌توان دو نوع تلمیح را درنظر گرفت؛ تلمیحاتی که ساختارشان به سمت روایت پیش می‌رود (تلمیحات روایی) و تلمیحاتی که ساختارشان به سمت استعاره حرکت می کند (تلمیحات استعاری). در تلمیحات روایی زیرساخت تلمیح تشبیه، تناسب و یا تمثیل است و شاعر بدون هیچ گونه تصرفی در روایت از آن به صورت خام بهره می‌گیرد؛ یعنی فقط نام شخصیت‌های روایتی را در کنار هم قرار می‌دهد یا فقط اشاره‌ای به موقعیت‌های مربوط به این شخصیت‌ها می‌کند که مراعات‌النظیر تلمیحی را در پی دارد. در چنین تلمیحاتی رابطهٔ عناصر روایت، بدون ایجاد معنایی تفکربرانگیز، بسیار واضح و غیرخلاقانه است. این نوع تلمیحات را بیشتر از نوع دیگر می‌توان در آثار شاعران مشاهده کرد؛ به‌ویژه در اشعار توصیفی که در آن قصد شاعر بسط دادن معنا از طریق اشاره ای گذرا به روایتی خاص است، اما حتی می‌توان در غزلیات حافظ هم (که در ادامه به آنها اشاره خواهد شد) شاهد تعداد بیشتر چنین تلمیحاتی نسبت به تلمیحات استعاری بود.

در تلمیحات استعاری, با توجه به نظریهٔ ماکس مولر, روند تبدیل استعاره به اسطوره برعکس می‌شود؛ یعنی در این تلمیحات اسطوره به استعاره تبدیل می‌شود. در مثال مولر سلنه که استعاره از ماه بوده است به‌مرور تبدیل به شخصیتی اسطوره‌ای می‌گردد و در ادامه روایتی اسطوره‌ای برایش شکل می‌گیرد، اما برای مثال در این بیت حافظ:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد
(۴/۱۰۵)

شاه ترکان به افراسیاب حماسی اشاره دارد که در گذر از اسطوره به حماسه ویژگی‌های شخصیتی خاصی یافته است، اما در این تلمیح حافظ بار دیگر به استعاره تبدیل می‌شود و حافظ شخصیت خاصی را از آن اراده می‌کند.

در این تلمیحات شاعر می تواند از شیوه های مختلفی برای پیش رفتن به سمت استعاره بهره ببرد؛ یکی از این شیوه ها التفات است؛ شاعر با قرار گرفتن به جای یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی روایت مطرح‌شده در تلمیح بر برداشت تازهٔ خود از آن روایت، متناسب با قصد و نیتی که دارد، تأکید می‌کند و به‌این‌ترتیب شخصیت ها یا موقعیت‌های آن روایت را استعاره‌ای از شخصیت‌ها یا موقعیت‌های دیگری قرار می‌دهد؛ برای مثال در بیت

سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل شاه‌ترکان فارغ است ازحال‌ماکو رستمی
(۴/۴۷۰)

حافظ خود را همچون بیژن می داند که به دلیل ظلم افراسیاب و در نتیجهٔ عشق منیژه در چاه گرفتار آمده و نجات دهنده اش، رستم را انتظار می کشد. اما او با چنین تشبیهی کل بیت را استعاره ای برای موقعیت خاصی درنظر گرفته است که در آن هرکدام از شخصیت ها مصداقی عینی دارند و در نتیجه پیامی که ارائه می شود، متناسب با شرایط ویژهٔ زندگی حافظ است.

شیوهٔ دیگر، تصرف شاعر در عناصر یا شخصیت های روایتی است که در تلمیح از آن بهره می گیرد و از این طریق هدف و مقصود ویژه ای را از ارائهٔ آن اراده می کند. در این بیت حافظ تصرف به وضوح دیده می شود:

زبان مور به آصف دراز گشت و رواست که‌خواجه خاتم‌جم یاوه کرد و باز نجست
(۴/۲۷)

گم شدن خاتم از سوی آصف و کوتاهی اش در یافتن آن موقعیتی است که در داستان سلیمان وجود ندارد و حافظ از این طریق کل بیت را استعاره (استعاره تمثیلی) از رویدادی تاریخی متعلق به عصر خود قرار داده است. ایجاد زبان رمزی شیوهٔ دیگری است که تلمیح را به سمت اوج استعاره، یعنی فضای سمبلیک، سوق می دهد؛ استعاره ای که می تواند با توجه به ذهن مخاطبان معانی مختلفی ایجاد کند. این نوع تلمیحات سمبلیک در متون عرفانی بیشتر دیده می شوند.

شب تار است و ره وادی ایمن در پیش آتش طور کجا موعد دیدار کجاست
(۲/۱۹)

در چنین تلمیحاتی که متناسب با فضای سمبلیک محدودهٔ معنایی کلمات بیش از پیش گسترده می‌شود، اشاره به عناصر روایت به قصد ارائهٔ مفاهیمی کلی‌تر است.

شاعر از طریق گنجاندن ماجرایی خاص در تلمیح نیز می‌تواند به تلمیح بعدی استعاری ببخشد؛ شیوه‌ای که بسیار مورد توجه حافظ بوده است.

الای‌یوسف‌مصری که‌کردت‌سلطنت مغرور پدر را باز پرس آخر شد مهر فرزندی
(۴/۴۴۰)

در ادامه به بررسی این دو نوع تلمیح و برجستگی خاص تلمیحات استعاری در غزلیات حافظ پرداخته می‌شود.

تحلیل ساختاری انواع تلمیح در غزلیات حافظ

ایراد کلام به موجزترین شکل آن در قالب صنایع مختلف لفظی و معنوی یکی از ویژگی‌های غزلیات حافظ است که نتیجهٔ آن مضمون‌آفرینی‌های مطبوع و بدیع در بیت و گاه در مصراع است. از طرف دیگر حافظ علاوه‌بر اینکه به‌عنوان یکی از شاعران گروه تلفیق در قرن هشتم در هر دو شیوهٔ غزل عارفانه و عاشقانه طبع‌آزمایی کرده (شمیسا،۱۳۸۸:۲۳۰) در زمینهٔ مدح و همچنین پرداختن به نقش سیاسی و اجتماعی شعر از جمله شاعران سرآمد این دوره است که موجب شده به‌عنوان شاعری سیاسی و مبارز به برخی از آرایه‌های ادبی، از جمله ایهام و طنز، توجه بیشتری نشان دهد.

تلمیح نیز به دلیل اینکه بر پایهٔ ایجاز بنا شده و بستر مناسبی است تا شاعر بتواند به‌طور غیرمستقیم از طریق آن مسائل تاریخی، اجتماعی و به‌طور کلی اوضاع و احوال عصر خود را بیان کند و همچنین به طرح معانی دقیق عرفانی بپردازد، همچون آرایهٔ ایهام و طنز و استخدام توجه حافظ را به خود جلب کرده است.

می‌توان گفت تلمیحاتی که بر اساس داستان یا اسطوره‌ای خاص شکل گرفته‌اند، ازآنجاکه از جمله هنری‌ترین تلمیحات محسوب می‌شوند و بر انس و آشنایی بیشتر ذهن شاعر با این روایات دلالت دارند، تأثیر بسزایی بر ادبیت و تأویل‌پذیری اثر می‌گذارند. حافظ نیز با آنکه در قرنی می‌زیسته که در مقایسه با قرون قبل نسبت استفاده از تلمیحات اسلامی به تلمیحات ایرانی به مراتب بیشتر بوده است، بهره‌گیری‌اش از تلمیحاتی با عناصر ایرانی در کنار تلمیحاتی با عناصر اسلامی نشان‌دهندهٔ قدرت ذهن و خلاقیت وی برای ارائهٔ تصاویر، مفاهیم و معانی گوناگون با توسل به روایاتی است که شخصیت‌ها، کنش‌ها و موقعیت‌های آن می‌توانند در خدمت مقاصد خاص اجتماعی، سیاسی و عرفانی او قرار

گیرند. این نوع تلمیحات که با اهداف مختلفی در ابیات گنجانده شده‌اند، زمینه را برای بیانی غیرمستقیم، موجز، تأثیرگذار و حتی تهدیدآمیز و طنزآمیز فراهم می‌آورد.

با توجه به تقسیم‌بندی‌ای که پیش‌تر درمورد تلمیحات بر اساس ساختار آنها صورت گرفت، می‌توان این نوع تلمیحات را نیز در غزلیات حافظ به دو نوع تلمیحات روایی و استعاری تقسیم کرد. در ۸۰ غزل مورد بررسی این مقاله, میزان تلمیحات نوع اول (۱۹ مورد) بیشتر از تلمیحات نوع دوم (۱۵ مورد) بوده است و تعلیم، اغراق و بالا بردن خبر اهداف تلمیحات نوع اول محسوب می‌شود. علاوه بر اینکه می‌توان گفت تعداد تلمیحات روایی در شعر شاعران پیش از حافظ، به‌ویژه شاعران سبک خراسانی نیز به دلیل برونگرایی و وصف امور عینی و غلبهٔ جنبه‌های عقلانی و همچنین واقع‌گرایی و دوری از امور ذهنی و خیالی بسیار بیشتر از تلمیحات استعاری است (با توجه به اینکه در شعر سبک خراسانی میزان بهره‌گیری شاعران از تشبیه به خصوص تشبیهات حسی بیشتر از استعاره است) پند وا ندرز و بالا بردن خبر نیز اهدافی‌اند که ناگزیر شاعر را به سمت استفاده از این نوع تلمیحات سوق می‌دهند؛ زیرا برای تبدیل جملات سادهٔ نثری به شعر و همچنین ترغیب مخاطب به امری یا تحذیر او از امری، فقط کافی است که با استفاده از تشبیه یا تمثیل به روایتی اشاره‌ای گذرا شود و میان عناصر آن و مشبه مورد نظر ارتباط برقرار گردد؛ به‌عبارت دیگر هدف حافظ و دیگر شاعران از بیان چنین تلمیحاتی بیشتر از اشاره‌ای غیرمستقیم، ضمنی، مبهم و چندپهلو، تأکید بر مشبه از طریق برقراری ارتباطی ساده و قابل فهم‌تر با مشبه‌بهی است که در عناصر تلمیح نمود می‌یابد.

تلمیحات روایی، با توجه به اهداف آنها، در ۸۰ غزل حافظ به شرح زیر است:

سپهر برشده پرویزنی است خون‌افشان که ریزه‌اش سر کسری و خون پرویز است (۶/۴۱)

درین چمن گل بی‌خار کس نچید آری چراغ مصطفوی با شرار بولهبی است (۳/۶۴)

نه من از پردهٔ تقوا به در افتادم و بس پدرم نیز بهشت ابد از دست بهشت (۶/۸۰)

که آگه‌است که کاووس و کی کجا رفتند که‌واقف است‌که‌چون‌رفت تخت‌جم بر باد (۵/۱۰۱)

ز حسرت لب شیرین هنوز می‌بینم که لاله می‌دمد از خون دیدهٔ فرهاد (۶/۱۰۱)

حکایت لب شیرین کلام فرهاد است شکنج طرهٔ لیلی مقام مجنون است (۴/۵۴)

در این ابیات هدف حافظ از اشاره به روایتی ویژه بالا بردن خبر یا ایجاد زبان شعری است؛ به‌عبارت دیگر، حافظ از طریق استفاده از تلمیح در این شش بیت به نوعی زبان شعری دست یافته است؛ برای مثال، در اولین بیت به جای جملهٔ نثری «آسمان آنچنان ستمگر است که کمترین ستمش نابودی پادشاهان بزرگ و نامدار است» با اشاره به سلطنت باشکوه خسرو انوشیروان و پرویز، در کنار ایجاد ایهام تناسب میان دو واژهٔ پرویز، خبر شعر را بالا بره است. جملات نثری دیگر ابیات به این شرح‌اند: «اضداد همواره در کنار هم‌اند»، «دور شدن انسان از تقوا از ازل بوده است»، «انسان از جهان دیگر و از عجایب این جهان ناآگاه است» و «عشق عشاق جاودانه است».

در آسمان نه عجب گر به گفتهٔ حافظ سرود زهره به رقص آورد مسیحا را (۸/۴)

سرشک من که ز طوفان نوح دست برد ز لوح سینه نیارست نقش مهر تو شست (۲/۲۸)

فرق‌است ازآب خضرکه‌ظلمات‌جای اوست تا آب ما که منبعش ا... اکبر است (۵/۲۸)

گنج قارون که فرو می‌شود از قهر هنوز خوانده‌باشی که‌هم ازغیر درویشان است (۱۱/۴۹)

ز بیخودی طلب یار می‌کند حافظ چومفلسفی که طلبکار گنج قارون است (۹/۵۴)

گر بایدم شدن سوی هاروت بابلی صد گونه جادویی بکنم تا بیارمت (۴/۹۱)

در این شش بیت نیز حافظ به قصد اغراق در مسئله ای از تلمیح بهره برده است. «طربناکی شعر حافظ»، «بیش از حد بودن اشک حافظ و ماندگاری مهر معشوق در قلب او»، «برتر بودن آب رودی که در شیراز جاری است از آب حیات»، «تأثیر غیرت درویشان» و «میزان طلب در راه وصال با معشوق» در دو بیت آخر به ترتیب موضوعاتی اند که با استفاده از تلمیح در آنها اغراقی صورت گرفته است.

هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی کاین کیمیای‌هستی قارون کند گدا را (۹/۵)

در عیش نقد کوش که چون آبخور نماند آدم بهشت روضهٔ دارالسلام را (۶/۷)

شکوه آصفی و اسب باد و منطق طیر بهبادرفت و ازو خواجه هیچ‌طرف نبست (۷/۲۵)

ببر ز خلق و چو عنقا قیاس کار بگیر کهصیت گوشه‌نشینان زقاف‌تاقاف است (۵/۴۴)

گره به باد مزن گرچه بر مراد رود که این‌سخن به‌مثل باد باسلیمان گفت (۷/۸۸)

قدح به شرط ادب گیر زانکه ترکیبش زکاسهٔ سر جمشید و بهمن است و قباد (۴/۱۰۱)

احوال گنج قارون کایام داد بر باد در گوش دل فرو خوان تا زر نهان ندارد (۷/۱۲۶)

تعلیم نیز یکی از مهم‌ترین اهداف تلمیح است که در این هفت بیت مشاهده می‌شود. «تأکید بر اهمیت فقر»، «درک لحظهٔ موجود»، «بهره‌گیری از تجربیات دیگران»، «تأکید بر اهمیت گوشه‌نشینی و ترک خلق»، «تکیه نکردن بر امور گذرا» و «درک ناپایداری دنیا» در دو بیت آخر اندرزهایی‌اند که حافظ با کمک تلمیح سعی در انتقال آنها به مخاطبانش دارد.

اما شاعران از طرق مختلفی نیز می‌توانند به تلمیح وجهی استعاری ببخشند؛ التفات، تصرف در یکی از عناصر تلمیح، ایجاد زبان رمزی، گنجاندن ماجرایی خاص در تلمیح و قرار دادن کل تلمیح به عنوان مشبه‌بهی برای یک مشبه کلی از جمله این شیوه‌هاست.

به‌طورکلی می‌توان گفت تلمیح درواقع نوعی استعاره است و در آثار ادبی هدف آن با هدف انواع استعاره‌ها، یعنی بسط و آشکار کردن ساخت و مضمون، تفاوتی ندارد. آنچه تلمیح را از دیگر انواع استعاره متمایز می‌کند پیچیدگی بافت آن و توان بالقوه بیشتر آن است، زیرا تلمیح استعاره‌ای است با وجه شبه‌های تقریباً بی‌شمار. (حسینی،۱۳۷۱:۶۰-۶۱)

حافظ نیز در کنار استفاده از تلمیحات روایی که رابطهٔ میان مشبه و مشبه‌به در آنها محسوس‌تر است، از تلمیحات استعاری نیز به شیوه‌ای بهره می‌برد که با دیگر ویژگی‌های سبکی وی تناسب دارد. بیشتر این نوع تلمیحات با هدف اشاره به حاثه‌ای ویژه و از طریق قرار دادن کل تلمیح به‌عنوان مشبه‌بهی برای مشبهی خاص ساخته شده‌اند. در این تلمیحات نه فقط شخصیت‌ها، موقعیت‌ها یا تصاویر، بلکه تمام آنچه بیان شده بر مشبهی

محذوف دلالت دارد که محدودهٔ معنایی‌اش از طریق توجه به محدودهٔ معنایی دیگر ابیات و آشنایی با حادثهٔ ذهنی یا شرایط تاریخی و اجتماعی عصر حافظ آشکار می‌گردد. تلمیحات استعاری، با توجه به اهدافشان، در ۸۰ غزل حافظ به شرح زیرند:

شب تار است و ره وادی ایمن در پیش آتش طور کجا موعد دیدار کجاست (۲/۱۹)

گذار بر ظلمات است خضر راهی کو مباد کآتش محرومی آب ما ببرد (۴/۱۲۹)

گرچه شیرین دهنان پادشهانند ولی او سلیمان زمان است که خاتم با اوست (۲/۵۷)

جملات نثری، که در این سه بیت با بهره گیری از تلمیح، به زبان شعری تبدیل شده اند، عبارت اند از: «در راه طلب راهنمایی دیده نمی شود» برای دو بیت اول و « پادشاه واقعی کسی است که به مدد الهی همه چیز و همه کس به فرمانش باشند» برای بیت سوم.

من‌ازآن‌حسن‌روزافزون‌که‌یوسف داشت‌دانستم که‌عشق‌ازپردهٔ‌عصمت‌برون‌آردزلیخارا (۵/۳)

برقی از منزل لیلی بدرخشید سحر وه‌که‌باخرمن‌مجنون‌دل‌افگارچه‌کرد (۴/۱۴۰)

«حسن و زیبایی بیش از حد معشوق و تأثیر آن بر عاشق» مسئله ای است که در این دو بیت با استفاده از تلمیح در آنها اغراق شده است.

یار مردان خدا باش که در کشتی نوح هست آبی که به خاکی نخرد طوفان را (۶/۹)

به مهلتی که سپهرت دهد ز راه مرو توراکه‌گفت‌که‌این‌زال ترک دستان گفت (۸/۸۸)

بانگ گاوی چه صدا باز دهد عشوه مخر سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد (۷/۱۲۸)

در این سه بیت «اعتماد به مردان خدا» و «آگاهی از نیرنگ دنیا و فریبکاران» پندهایی اند که حافظ با بهره گیری از تلمیح به داستان حضرت نوح (ع)، اسطورهٔ زال و ماجرای سامری و حضرت موسی (ع) به آنها پرداخته است.

ماه کنعانی من مسند مصر آن تو شد وقت آن است که بدرود کنی زندان را (۹/۹)

زبان مور به آصف دراز گشت و وراست که‌خواجه خاتم جم یاوه کرد و باز نجست (۴/۲۷)

گفتم ای مسند جم جام جان‌بینت کو گفت افسوس که آن دولت بیدار بخفت (۶/۸۱)

بار غمی که خاطر ما خسته کرده بود عیسی دمی خدا بفرستاد و برگرفت (۵/۸۵)

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد (۴/۱۰۵)

من همان روز ز فرهاد طمع ببریدم که عنان دل شیدا به لب شیرین داد (۳/۱۱۲)

عماری‌دارلیلی‌را که مهدماه‌درحکم است خدارادردل‌اندازش‌که بر مجنون گذار آرد (۴/۱۱۵)

در این هفت بیت نیز با کمک تلمیح به حادثهٔ تاریخی خاصی اشاره شده است. حافظ در اشاره به حوادث تاریخی عصر از طریق تلمیح بهترین نمونه است؛ به‌طوری که می‌توان گفت بیشتر تلمیحات او به یک حادثهٔ تاریخی اشاره دارد (شمیسا،۴۲:۱۳۸۶) که آگاهی از آنها از طریق درک دیگر ابیات غزل و موقعیت تاریخی‌ای که حافظ در آن می‌زیسته، امکان‌پذیر است. گرچه برخی از این ابیات هم نه صرفاً به حادثه‌ای تاریخی، بلکه به ماجرایی در زندگی شخصی حافظ اشاره دارد؛ همچون بیت چهارم و ششم که فهم آن در گرو آشنایی کامل با وقایع زندگی اوست.

با در نظر گرفتن آنچه در مقدمه گفته شد، برای مثال در بیت: شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود/ شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد، در نگاه اول شاه ترکان به شخصیت حماسی افراسیاب اشاره دارد و ذکر نام سیاوش با توجه به ماجرای دادخواهی از خون او بر ویژگی‌هایش در شاهنامه تأکید دارد. اما همانطور که هر کدام از این افراد در اساطیر استعاره از خصوصیات و موقعیت‌های خاصی بوده‌اند، در این بیت نیز استعاره از افرادی‌اند که حافظ به شیوه‌ای غیرمستقیم مقصودی ویژه از بیان ماجرای آنها اراده کرده است؛ ماجرایی که می‌تواند به‌طور ضمنی بر واقعه‌ای تاریخی دلالت داشته باشد که درمورد خود حافظ یا شخصی دیگر رخ داده و حافظ با چنین بیان تهدیدآمیزی در قالب تلمیح درصدد آگاه کردن پادشاه از تصمیم و عملی بوده است که می‌تواند پیامدهای نامطلوبی برایش داشته باشد.

اما نکته‌ای که درمورد بیشتر این تلمیحات (۱۲ مورد) دیده می‌شود، تصور همزمانی حافظ با شخصیتی تاریخی، اسطوره‌ای یا داستانی است. به‌عبارت دیگر حافظ با گریز از زمان حال و حضوری خیالی در موقعیتی مربوط به زمان گذشته، که با استفاده از افعالی در زمان حال نمود می‌یابد، ارتباط مستقیمی با چنین موقعیتی برقرار می‌کند و به این ترتیب احساس درک بهتری از زمان گذشته و کنش شخصیت‌های روایتی خاص را به خوانندهٔ اشعارش انتقال می‌دهد و به همین دلیل خواننده می‌تواند به فهم بهتر و باور نزدیک‌تری نسبت به سخن حافظ دست یابد.

حافظ در چنین تلمیحاتی گاه با القای احساس بی‌خبری از سرنوشت شخصیت‌های روایتی ویژه، برداشت خود را از آن روایت ارائه می‌دهد و حتی گاه سرنوشت آنها را، که برای خوانندگان آشنای داستان امری مشخص و مسلم است، بار دیگر پیشگویی می‌کند؛ همچون بیت :

من‌ازآن‌حسن‌روزافزون‌که‌یوسف داشت‌دانستم — که‌عشق‌ازپردهٔ‌عصمت‌برون‌آردزلیخارا (۵/۳)

خوانندهٔ آشنا با داستان یوسف و زلیخا از عشق زلیخا و نتایج آن، که در مصرع دوم به آن اشاره شده، آگاه است، اما حافظ به قصد تأکید بر حسن روزافزون یوسف و همچنین بیان مشبهی کلی، که می‌تواند بر حادثه‌ای ویژه نیز دلالت داشته باشد، با گریز از زمان حال همچون شخصیتی فرعی، که ناظر بر عشق زلیخا به یوسف و ماجرای میان آنهاست، پایان داستان را پیشگویی می‌کند؛ به جز ابیاتی که با چنین تمهیدی در هشتاد غزل ابتدایی دیوان حافظ ساخته شده‌اند و به آنها اشاره شده است، ابیات دیگری که در دیگر غزل‌ها با بهره گیری از چنین تلمیحاتی بر مشبه خاصی دلالت دارند، عبارت‌اند از:

پیراهنی که آید از او بوی یوسفم — ترسم برادران غیورش قبا کنند (۹/۱۹۶)

اینکه پیرانه‌سرم صحبت یوسف بنواخت — اجرصبری‌است‌که‌درکلبهٔ‌احزان کردم (۸/۳۱۹)

سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل — شاه‌ترکان‌فارغ‌است‌ازحال‌ما کورستمی (۴/۴۷۰)

حافظ مکن اندیشه که آن یوسف مه‌رو — باز آید و از کلبهٔ احزان به در آیی (۸/۴۹۴)

بنابراین حافظ با حضور در لحظه‌ای ویژه از روایت، مشاهدات خود را از وقایع آن لحظه به گونه‌ای ارائه می‌دهد که گویی خواننده، بی‌خبر از پایان ماجرا، داستان را از زبان او می‌شنود. در بیشتر این تلمیحات حافظ به‌عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی با استفاده از ضمیر متصل یا منفصل من حضور می‌یابد و گاه از طریق التفات چنین تلمیحات بدیعی را خلق می‌کند. «التفات به معنی وسیع کلمه یکی از خصوصیات چشمگیر شعر حافظ و یکی از شیوه‌های برجسته‌سازی زبان شعر و علل استقرار ابهام در ساختار شعر اوست که توجه به آن در بازسازی بعضی عناصر حاکم بر بافت موقعیتی شعر یاری می‌رساند و در تأویل شعر و کشف انسجام آن نقش اساسی دارد.» (پورنامداریان،۲۱۷:۱۳۸۸)

نمونه‌هایی از این تلمیحات را می‌توان در قصاید خواجوی کرمانی و دیوان سلمان ساوجی، از جمله شاعران هم‌عصرحافظ، نیز مشاهده کرد. در قصاید خواجو:

توراخون سیاوش گرچه دامنگیر شد لیکن　　به‌ترکستان‌منه‌رخ‌تا نیفتی در چه بیژن
(کرمانی،۱۳۷۴: ۳/۹۹)

بیا و دامن همت به دست نفس مده　　برو نگین سلیمان به اهرمن مسپار
(همان: ۱/۵۳)

در دیوان سلمان ساوجی:

چنان‌برصورت‌شیرین‌من‌بیچاره‌مفتونم　　که‌درخاطرنمی‌گنجدخیال‌ملک پرویزم
(ساوجی،۱۳۶۷: ۸/۲۷۳)

اما بسامد بالای این نوع تلمیحات و همچنین وجود آنها به‌عنوان وسیله‌ای برای بیانی چندپهلو، غیرمستقیم و گاه مبهم از نظر تشخیص مشبه موردنظر در دیوان غزلیات حافظ، می‌تواند به‌عنوان یکی از ویژگی‌های سبکی شعر او محسوب شود؛ ویژگی‌ای که مصداق این بیت از یکی از غزلیات اوست:

طی مکان ببین و زمان در سلوک شعر　　کاین طفل یکشبه ره صدساله می‌رود
(۴/۲۲۵)

نتیجه‌گیری

تلمیح، که در حوزهٔ صنایع معنوی قابل بررسی است، در کتب بلاغت قدیم نسبت به دیگر صنایع ادبی چندان مورد توجه قرار نگرفته است و اهل بلاغت در این زمینه فقط به ارائهٔ

تعریفی محدود از آن اکتفا کرده‌اند که آن نیز در راستای تأکید بر ایجاز و حذف زوائد کلام است. در میان پژوهندگان جدید حوزهٔ بلاغت توجه بیشتری نسبت به گذشته به این صنعت ادبی شده و تقسیم‌بندی‌های متعددی در این زمینه صورت گرفته است؛ تقسیم‌بندی‌هایی که راهی برای بررسی سبک ویژهٔ هر شاعر بر مبنای نوع تلمیحاتش نمی‌گشاید و بدون توجه به صور خیال در این تلمیحات، بیشتر در پی ارائهٔ نتایجی آماری متناسب با سبک شعری دوره‌ای خاص است.

در این مقاله، با اعتقاد به اینکه توجه به ساختار آرایه‌های ادبی می‌تواند راهگشای تحلیلی باشد که خلاقیت‌ها و نبوغ شاعران را در نحوهٔ استفاده از صور خیال آشکار می‌کند، بر اساس نظریات ساختارگرایان، به تلمیحاتی پرداخته شده است که بر مبنای روایتی (داستان، اسطوره و افسانه) شکل گرفته‌اند و بیش از سایر تلمیحات زمینه را برای تصرفات شاعرانه فراهم می‌آورند. در همین راستا و با توجه به تأکید ساختارگرایان بر رابطهٔ تنگاتنگی که میان اسطوره و استعاره برقرار است و اسطوره‌پژوهانی چون ماکس مولر، که اسطوره را استعاره‌های فراموش‌شده‌ای می‌دانند، دو نوع تلمیح مشخص شده است؛ تلمیحات روایی و تلمیحات استعاری. ویژگی تلمیحات نوع اول گرایششان به تشبیه، تناسب و تمثیل، آشکار بودن رابطهٔ میان اجزای آن با هدف مورد نظر شاعر و نبود هرگونه تصرفی در عناصر روایت موردنظر و درنتیجه نبود معنایی تفکربرانگیز و خلاقانه است.

اما در تلمیحات نوع دوم، که روند تبدیل استعاره به اسطوره در آنها معکوس می‌شود و اسطوره یا روایت به سمت استعاره پیش می‌رود، شاعر از طرق مختلفی چون التفات، تصرف در تلمیح، ایجاد زبان رمزی، گنجاندن معنایی خاص در تلمیح و قرار دادن کل تلمیح به‌عنوان مشبه‌بهی برای مشبهی ویژه دست به خلق معانی بدیع می‌زند و با گسترش محدودهٔ معنایی دال‌ها موجب لذت بردن خواننده در روند دست یافتن به معنای موردنظر خود می‌شود.

در این مقاله، دو نوع تلمیح روایی و استعاری در ۸۰ غزل حافظ بررسی شد و این نتیجه به دست آمد که میزان تلمیحات روایی نسبت به تلمیحات استعاری بیشتر است و پند و اندرز، اغراق و بالا بردن خبر اهداف این تلمیحات به شمار می‌رود. درنتیجه حافظ در این تلمیحات بیشتر بر مشبه از طریق برقراری ارتباطی ساده‌تر و قابل فهم‌تر با مشبه‌بهی که در عناصر تلمیح نمود یافته است، تأکید دارد. در کنار این تلمیحات، حافظ با اغراض گوناگون، به‌ویژه با هدف اشاره به حادثه‌ای تاریخی و از طریق قرار دادن کل تلمیح به‌عنوان مشبه‌بهی برای مشبهی خاص، از تلمیحات استعاری نیز به گونه‌ای بهره برده است که درک دلالت آنها برای خواننده با توجه به دیگر ابیات و آشنایی با شرایط تاریخی و اجتماعی

عصر او امکانپذیر است. در این نوع تلمیحات، که بیشتر به‌صورت غیرمستقیم، ضمنی و گاه چندپهلو محدودهٔ معنایی خود را آشکار می‌کنند، تلمیحاتی دیده می‌شود که حافظ در آنها با شخصیتی تاریخی، اسطوره‌ای یا داستانی تصور همزمانی کرده است و با گریز از زمان حال خود و حضوری خیالی در موقعیتی مربوط به زمان گذشته و گاه القای حس بی‌خبری از سرنوشت شخصیت‌های روایت و در ادامه پیشگویی سرنوشت آنها، تصویری ارائه می‌دهد که خواننده می‌تواند به درک و فهم بهتری نسبت به مفاهیم موردنظر حافظ دست یابد. این شیوه، که در غزلیات حافظ بسامد بالایی دارد و برجستگی خاصی یافته است، می‌تواند از جمله ویژگی‌های سبکی شعر او باشد که همچون دیگر ویژگی‌های سبکی‌اش، مانند بهره بردن از ایجاز، انواع ایهام، ابهام، طنز و استخدام، در خدمت ارائهٔ مفاهیمی قرار گرفته است که می‌تواند ابعاد مختلف اجتماعی، سیاسی و عرفانی یابد.

به‌این‌ترتیب همانطور که ساختارگرایان، به جای مسائل خارج از متن، به متن و کلام بیش از هر چیز دیگری اهمیت می‌دهند، با تمرکز بر ساختار و صور خیال در آرایه‌های ادبی و همچنین توجه به ارتباط عناصر موجود در آنها، می‌توان تقسیم‌بندی ارائه داد که برای بررسی سبک ویژهٔ هر شاعر در دوره‌های متعدد شیوه‌ای مناسب باشد.

منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۹۱). *ساختار و تأویل متن*، چ۱۴، تهران: نشر مرکز.

۲. اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، چ۲، تهران: آگاه.

۳. توکلی، حمیدرضا (۱۳۹۲). «حافظ و آشنایی‌زدایی در قلمرو تلمیح»، *فصلنامهٔ مطالعات بلاغی*، سال چهارم، شمارهٔ هفتم، صص۷ـ۲۶.

۴. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸). *گمشدهٔ لب دریا*، چ۳، تهران: سخن.

۵. حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۲۰). *دیوان اشعار*، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: کتابخانه زوار.

۶. حسینی، صالح (۱۳۷۱). *نیلوفر خاموش*، چ۲، تهران: نیلوفر.

۷. خواجوی کرمانی، محمودبن علی(۱۳۷۴). *دیوان اشعار*، به اهتمام و تصحیح احمد سهیلی خوانساری، چ۳، تهران: انتشارات پاژنگ و مرکز کرمان شناسی.

۸. رازی، شمس قیس (۱۳۷۳). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به کوشش سیروس شمیسا، چ۲، انتشارات فردوس.

۹. رستگارفسایی، منصور(۱۳۸۸). *پیگردانی در اساطیر*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۰. ساوجی، سلمان (۱۳۶۷). *دیوان اشعار*، به اهتمام منصور مشفق، چ۲، تهران: انتشارات صفی علیشاه.

۱۱. سلدن، رامان (۱۳۸۴). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، چ۵، تهران: طرح نو.

۱۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *فرهنگ تلمیحات*، ج۱، تهران: نشر چشمه.

۱۳. ..... (۱۳۸۸). *سبک‌شناسی شعر*، چ۴، تهران: میترا.

۱۴. ضیف، شوقی (۱۳۸۳). *تاریخ و تطور علوم بلاغت*، ترجمهٔ محمدرضا خاکی، تهران: سمت.

۱۵. نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲). *درآمدی بر اسطوره شناسی*، تهران: سخن.

Structuralism,s Investigation of the types of allusions in lyrics of Hafez

Abstract

Structuralism by emphasizing the structures and the relationship between the parts of speech is a manner by which it can be examined the attributes of literary works inattentive to the emotional values and also examined the figures of speech non-rhetorical. Allusion has not been studied yet by the structuralism approach. In this article, two types allusions have been considered based on their structures: narrator allusions and metaphorical allusions. then this types of allusions have investigated and analysisd in the 80 lyrics of Hafez to achieve his special style. According to this study, the numbers of the narrator allusions are more than the metaphorical allusions. but the way of applying the second type, metaphorical allusions has given his poems a special prominence. This way expands the semantic range of the allusions and also, enriches the imagination and the presented imageries so it gives the reader more pleasure to achieve the intended mwanings.

Abstract

Structuralism, allusion, myth, metaphor, lyrics of Hafez

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

سیر و تحول رمان در دورهٔ پهلوی اول

فاطمه نوری[۱]
معصومه محمودی[۲]

چکیده

پس از پایان حکومت قاجار و آغاز حکومت پهلوی اول، همراه با اصلاحات رضا شاه ادبیات داستانی ایران وارد عرصه نوینی شد. پهلوی اول در دوران پادشاهی ۲۰ سالهٔ خود اصلاحات زیادی را به زعم خویش در جهت پیشرفت کشور انجام داد. اصلاحاتی که چندان به مذاق تودهٔ مردم خوش نیامد. از جملهٔ آن اصلاحات، غربی کردن فرهنگ و تمدن جامعهٔ ایرانی به معنای افراطی کلمه بود. نویسندگان توانمند ایرانی در واکنش به این اصلاحات و دربند کردن آزادی مردم در روزگارانی که حق آزادی و عدالت‌خواهی را به اسارت برده بودند به سمت رمان‌نویسی و داستان‌نویسی متمایل شدند؛ در این دوره رمان جایگاه ویژه ای یافت و رمان‌نویسان به بیان مسائل زندگی و جامعه پرداختند. این مقاله در پی آن است که به بررسی اجمالی رمان بپردازد و همچنین رمان، محتوای رمان، تحول آن، رمان های تاریخی_اجتماعی، شهرستیزی و تصویر زن در رمان‌های نویسندگان زن را در این دوره مورد بحث و بررسی قرار دهد.

کلیدواژه: رمان، پهلوی اول، رمان‌های تاریخی _اجتماعی، شهرستیزی، زنان داستان‌نویس.

[۱] دانشجوی کارشناسی ادبیات فارسی (دانشگاه فرهنگیان شهید باهنر شهرکرد)
Fatemeh.nori1999@gmail.com
[۲] دانشجوی کارشناسی ادبیات فارسی(دانشگاه شهید باهنر شهرکرد)
masomemahmodi1371@gmail.com

مقدمه

«روی آوردن به داستان نویسی به تقریب از اوایل مشروطیت در ایران با کتاب هایی نظیر: سیاحت نامه ابراهیم بیگ، یا بلای تعصب او اثر زین العابدین مراغه‌ای و مسالک المحسنین نوشتهٔ میرزا عبدالرحیم طالبوف آغاز شد».(میرصادقی، ۱۵:۱۳۹۰)

« دورهٔ مشروطیت دورهٔ مبارزه قلم و قدم بود. مبارزه برای یک حکومت مبتنی بر قانون و آزادی‌های مترتب، بدان که آزادی قلم و بیان در راس آن قرار داشت».(آژند، ۱۳۷۳: ۱۳_۱۲)

« نویسندگان این دوره سعی کردند که به مسائل اجتماعی، رنج‌های بشری و طبقات محروم جامعه علیه زور و بی عدالتی برخیزند و رسالت اجتماعی و وجدانی خود را انجام دهند از این رو تحت تاثیر ادبیات داستانی غرب از نحوه و اسلوب قصه‌نویسی متداول و مرسوم پیش از مشروطیت فاصله گرفتند و اصول فنی داستان‌نویسی غربی را تا حدودی آموختند و رمان‌گونه‌های توأم با انتقاد تند و مستقیم و گاه هجوآمیز و ریشخند کننده از اوضاع اجتماعی ایران نوشتند». (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۱۶)

« در سال‌های پس از انقلاب مشروطه که هنوز رمان‌نویسی به شیوهٔ نوین و فنی خود در ادبیات ایران پدید نیامده بود، گروهی از نویسندگان با روی آوردن به برخی شخصیت‌های تاریخی گذشته که به رغم آنان در روزگارخود یا پس از آن توانسته بودند اعتبار و اهمیتی به دست آورند و با بازسازی توأم با تخیل سرگذشت آنان رمان‌های جدیدی پدید آورند. که در یک دورهٔ گذرا و موقت می‌توانست عطش وطن‌خواهی و گذشته نگری گروهی از روشنفکران و طبقه متوسط آن زمان را سیراب کند. رمان تاریخی می توانست بر شکوه از دست رفتهٔ ایران باستان تاسف بخورد و همگام با شعر و ادبیات عصر مشروطه از نظر تاریخی و سیاسی جامعه را زیانکار ببیند به همین دلیل است که واقعیت های زمانه در این گونه رمان‌ها بازتاب نیافته است». (یاحقی، ۱۳۸۱: **232_231**)

« در دورهٔ مشروطیت با جوانه‌های رمان فارسی در قالب سفرنامهٔ تخیلی، خواب نامه یا نوشته‌های مکالمه‌ای مواجه می‌شویم. سال‌های پس از جنگ جهانی اول دهه ۱۲۹۰ شمسی را می‌توان زمان شروع دورهٔ جدایی نوع تازه رمان از زمینه‌های صرفا سیاسی و مستقل شدن آن به عنوان تجربه‌ای فردی در قالب سرگذشتی خیالی دانست رمان‌ها خود را از واقعیت موجود رمان‌واره‌های سفرنامه‌ای جدا می‌سازند و با آفرینش جهانی خیالی، واقعیت رمانی خاص خود را پدید می آورند البته اغلب رمان‌های پدید آمده در سالهای ۱۲۹۰ تا ۱۳۲۰ آثاری بینابین و خاص دورهٔ گذار به شمار می‌آیند».(میرعابدینی،۱۳۹۲: ۱۹۰)

«کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ شمسی که در پشت پرده و با ابتکار و طراحی انگلیسی ها و رجال و اشراف انگلیسی مآب صورت گرفت، دورهٔ ترکیب جدیدی در تاریخ معاصر ایران رقم زد. رضاخان یکی از سرهنگان بریگاد قزاق در عرض چهار سال در صحنه سیاست ایران مطرح گردید. رضا شاه حکومتی را در ایران راه انداخت که غرب‌گرایی و تمرکز، از ویژگی‌های آن بود و این دو با دیکتاتوری تنبیه شده بود. در این دوره تلقیات و گرایش های جدید فکری_اجتماعی وارد قاموس سیاسی ایران شد و در ادبیات نیز بازتابید؛ طبقه جدید همراه با سازمان بندی جامعه رشد پیدا کرد و تحول یافت و به صورت یک عامل موثر اجتماعی وارد جریان‌های فرهنگی کشور گردید در میان همین طبقه جدید بود که موجی از داستان‌نویسی جدید برخاست و به بیان مستقیم زمان حال پرداخت». (آژند، ۱۳۷۳: ۱۷)

«در این دورهٔ ۲۰ ساله با وجود سایه سنگین دیکتاتوری رضاخان نزدیک به یکصد رمان از زبان‌های اروپایی به فارسی ترجمه شد که نسبت به دوره قبل افزایش چشم‌گیری را نشان می‌داد. در این دوره برخی از نویسندگان اروپایی از کانون توجه مترجمان دور شدند و به دلیل وقوع انقلاب اکتبر و توجه به ارزشهای سیاسی و فرهنگی ناشی از آن برخی از نویسندگان روسی در متن توجه قرار گرفتند. در این دوره و متعاقب سیاست‌های رضاخانی ایران گرایی و ملیت پرستی اوج می‌گیرد بنابراین به طور طبیعی و مشخص نویسندگان و مترجمان به خلق و ترجمه رمان‌های توام با دلاوری و وطن‌خواهی روی می‌آورند رمان‌هایی که هرچند احساسی است اما جنبه‌های اجتماعی در آنها نیز به چشم می‌خورد». (یاحقی، ۱۳۸۱: ۲۲۳)

پیشینهٔ تحقیق:

در مورد این موضوع کتاب‌ها و نوشته‌های بسیاری از جمله: مقالهٔ « بازتاب تحولات سیاسی و اجتماعی دورهٔ پهلوی اول در رمان‌های تاریخی و اجتماعی ۱۳۰۰_ ۱۳۲۰ » از حسین مسعودنیا و عاطفه فروغی و کتاب‌هایی نظیر: صد سال داستان‌نویسی ایران از حسن میرعابدینی، ادبیات داستانی از جمال میرصادقی، ادبیات داستانی در ایران و ممالک اسلامی ترجمه و تدوین دکتر یعقوب آژند، تاریخ ادبیات داستانی ایران از حسن میرعابدینی، جویبار لحظه‌ها از محمد جعفر یاحقی و... یافت می‌شود ولی در تمام این نوشته‌ها دربارهٔ این موضوع به طور کلی بحث شده است و به صورت اختصاصی کاری صورت نگرفته است.

تاریخچهٔ رمان در یک نگاه

تعریف رمان

«رمان یا ناول شکل نوین یا مدرن بازگویی داستان، حوادث و امور زندگی است. به طور دقیق‌تر رمان داستان بلند تخیلی و روایت ساخته و پرداخته یک شخص معین، یا یک نویسنده معین است. جنبهٔ زندگینامه‌ای دارد و گستره‌ای از زندگی یک انسان یا حوادث آن را در بر می گیرد». (محمودیان،۱۳۸۲: ۳۷)

«هدف رمان، نشان دادن و توضیح دادن واقعیت، تعلیم دادن یا سرگرم‌کردن است. رمان نه تنها ذائقه مردم را منعکس، بلکه آن را خلق می کرد. در این مورد همان نقشی را ایفا می‌کرد که امروزه سینما، ایفا می‌کند. در سینما نیز اغلب پیوندها، شخصیت‌ها، به اسطوره‌هایی گزیده می‌شوند که ادبیات آن را فراهم می‌کند و همین قدرت جذابیتش را چند برابر می‌کند». (بورنوف«همکاران»، ۱۳۷۸: ۱۰)

پیدایش رمان

قصه ها عمری طولانی دارند و تاریخ پیدایش آنها تقریباً همان اندازه قدیمی است که تاریخ زندگی بشر. اما شکل در حال حاظر ادبی، که ما در رمان می‌بینیم یعنی خلق داستانی منصور و طولانی با تاکیدی بر واقعیت و اصالت و تجربیات و تخیلات فردی و شخصی، هرگز گذشته طولانی نداشته است و تاریخ پیدایش و طلوع آن در فرهنگ ادبی جهان از سه قرن تجاوز نمی‌کند. در حقیقت وقتی آدمی شناسنامه و هویت فردی خود را پیدا کرد رمان نیز تولد یافت.

«پیدایش رمان از جمله نتایج دل برکندن آدمی از قیود کهنه و دست و پاگیر جوامع کهن و جهد و جست و جوی آزاد و بی قید و شرط او بدان مقصود است که جامعهٔ مطلوب خود و فرهنگ آن جامعه را به دست خویش و به یاری خرد خام خود رقم زند.»(دستغیب،۱۳۸۳: ۶۰)

پیدایش رمان در ایران

«رمان در ایران، زادهٔ بحرانی است که بین شکل‌های خلق شده برای دنیایی در شرف فروپاشی و نابودی شکل‌های تازه‌ای که پاسخگوی وضعیت جدیداند پدید می‌آید». (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۱۶).

رمان‌نویسی، مهاجری است که بیش از صد سال از اقامتش در این سرزمین نمی گذرد و در واقع تا سنت ادبی و نثر آمادگی لازم را پیدا نکرد و روانشناسی اجتماعی به مرحله پرسشگری و درک تغییر نرسید، میسر نشد که نوع ادبی جدید رمان از اروپا وارد ایران شود و به عنوان الگوی نوشتاری تازه‌ای، توجه اثرآفرینان را برانگیزد. رمان فارسی

هم نتیجه الگوبرداری از رمان‌های غربی ترجمه‌شده عمدتا آثار حادثه‌ای و تاریخی است و هم برخی از شگردهای روایی آن ریشه در سنت‌های ادبی ایران دارد.

«در دورهٔ مشروطه با تغییر اندیشه و گفتمان سیاسی و تحول اقتصاد جامعه، پیشرفتی شگرف در ادبیات فارسی به وجود می‌آید. در این دوره مطابق اقتصاد، با نگرش نوین به مسائل اجتماعی_سیاسی و عقیدتی جدیدی نیز برای انتقال این مفاهیم به وجود می‌آیند. رمان یکی از این ابزار هاست که نگرش جدیدی را به روی مردم گشود.

رمان دورهٔ رضا شاه را می‌توان ادامهٔ تمرین فرم‌های روایی دورهٔ مشروطه دانست. مشق‌ها در آن دوره شد که بر اثر ورود عنصر تجددخواهی و توجه به هویت فردی، تغییر ذهنیت و تحول روشنفکری به عنوان یکی از اساسی‌ترین بنیان‌های دنیای مدرن در زمینه‌سازی برای پیدایش رمان فارسی اثر گذاشت».(میرعابدینی،۱۳۹۲: ۱۹۱)

«نیکیتین خاستگاه اجتماعی نخستین رمان‌ها را در جنبش ناسیونالیستی شکل گیری نهاد دولت_ ملت و تمرکز سیاسی و فرهنگی در آستانهٔ ۱۳۰۰ شمسی می‌داند. زیرا پس از لرزه و تکان وحشتناک جنگ بین المللی اول عصر نو شکفتگی و کار سازنده گام نهاد و این در همهٔ عرصه‌ها مشهود است... بلا تردید شاهد بیداری و بروز نیروهای ملی در ایران هستیم و ظهور رمان تاریخی بی گمان می‌تواند و باید برحسب تمامی این فضای نوین تفسیر شود». (همان:۱۹۱)

رمان‌های تاریخی و اجتماعی دورهٔ رضا شاه

رمان تاریخی

«رمان‌های تاریخی به موازات خود راه را برای پدید آمدن جهان اجتماعی هموار می‌کرد که یک مرحله به واقعیت داستان‌نویسی به شیوهٔ نوین نزدیک تر بود. رمان‌های تاریخی با آن که در شرایطی زمان و مکانی پدید آمد و به بی‌نیازی تاریخی و فرهنگی مربوط به برهه‌ای از زمان پاسخ می‌گفت، در دورهای بعد نیز کاملاً از رونق باز نماند. علت آن را عمدتاً در سرگرم‌کنندگی و حالت غمگنانه فرهنگی آن جستجو کرد که به منزلهٔ مرهمی بر زخم‌های تاریخی ملتی تلقی می‌شد که به آرزوها و آرمان‌های بلند خویش دست نیافته است. این رمان ها به هر حال از نظر نویسندگی هم می توانست تا حدودی قابل توجه باشد».(یاحقی،۱۳۸۱: ۲۳۳_۲۳۲)

اگر سال‌های ۱۲۸۴ تا ۱۳۰۰ شمسی را دورهٔ ظهور و شکل گیری رمان تاریخی بخوانیم، سال‌های ۱۳۰۴ تا ۱۳۲۰ را میتوانیم دورهٔ رشد و شکوفایی این نوع ادبی به شمار

آوریم. گرایش ناسیونالیستی در نسل اول رمان تاریخی‌نویسان خود انگیخته بود. اما این گرایش در نسل دوم نویسندگان رمان تاریخی با سیاست حاکم همسویی می‌یابد و نگارش این نوع رمان بیش از پیش به امکانات و محدودیت های خاص زمان وابسته می‌شود. ستایش از مجد و عظمت باستانی و ضدیت با اجانب درون‌مایه‌های دیرین این‌گونه رمان‌ها زمینه‌ساز برخورد احساساتی و ناسیونالیستی تعصب آمیز با مایه‌های تاریخی می گردد. این رو هم باید خاطر نشان ساخت که رمانهای تاریخی را هرچند مشحون از سخن های میهن پرستانه هستند ولی نمی‌توان آن‌ها مورد بهره‌برداری ایدئو لوژیک قرار داد . چون تنها یک صدا را بازتاب نمی‌دهند و در آن‌ها صداها و دیدگاه‌های گوناگون امکان مطرح شدن می‌یابند و درک پیام نهایی با خواننده است. همچنین در لابه‌لای ماجراهای تاریخی هر رمان میتوان برداشتی خاص از زندگی معاصر سراغ گرفت. در برخی از رمان های این دوره تاریخی‌گرایی بر داستان‌گویی چیره می‌شود و دل‌مشغولی نویسنده به صحت تاریخی سبب گران‌بار شدن رمان از حواشی باستان‌شناختی و اساطیری می‌گردد.

بیش از ۲۵ رمان تاریخی در این دوره نوشته می‌شود، نظیر: عروس مادی از عباس آریان‌پور، نادر پسر شمشیر از نورالله یارودی، خون‌بهای ایران از علی اصغر شریف و ... .

«دراین دوره رمان تاریخی شخصیت‌گراتر می‌شود یعنی، به جای پرداختن به یک دوره، محور رمان بر یک شخصیت قرار می گیرد و داستانی‌تر می‌گردد از جمله: می توان به رمان حسینقلی میرزا سالور دربارۀ زندگی فردوسی اشاره کرد».(میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۲۶۲)

رمان اجتماعی

«پانزده سال پس از پیدایش رمان‌های تاریخی، یعنی در حدود ۱۳۰۰ شمسی، نخستین رمان‌های اجتماعی پدید آمدند و، چون پسند خاطر خوانندگان شدند، رشد درخوری یافتند به طوری که تا ۱۳۲۰ به نام بیش از ۵۰ نویسنده برمی‌خوریم که بیش از ۱۶۰ عنوان اجتماعی نوشته‌اند»(همان: ۲۹۱)

نخستین رمان‌های اجتماعی که زندگی مردم و جامعه را تصویر می‌کرد در سال‌های پس از جنگ جهانی اول و تقریباً همزمان با نشر یکی بود یکی نبود پدید آمد. اولین رمان اجتماعی یعنی تهران مخوف را مرتضی مشفق کاظمی در سال ۱۳۰۰ منتشر کرد. چند رمان دیگر بعدها تحت تأثیر این داستان پدید آمد که هر کدام جنبه‌ای از جنبه های اجتماعی عصر دلمردۀ رضا شاه را در خود منعکس می‌کرد.معروف‌ترین رمان‌های اجتماعی این دوره به قرار زیراند:

- روزگارسیاه، انتقام و اسرار شب، هر سه از عباس خلیلی
- شهرناز از یحیی دولت‌آبادی
- مجمع دیوانگان از صنعتی‌زاده کرمانی
- جنایات بشر یا آدم‌فروشان قرن بیستم از ربیع انصاری

پس از سقوط قاجاریه و جلوس رضاشاه، رمان‌های پرماجرا که احساسات عاشقانه را برمی‌انگیزد و به توصیف روابط اجتماعی می‌پردازد باب شد و مطالعه این گونه رمان ها با تجددگرایی و آشنایی با فرهنگ غربی مترادف گردید.(یاحقی،۱۳۸۱: ۲۳۵_۲۳۴)

نویسندگان داستان‌های اجتماعی فارسی از طرفی تحت تأثیر شیوهٔ داستان‌پردازی قدیم ایران بودند و از طرف دیگر زیر نفوذ ادبیات سلحشوری و رمان‌های خارجی، به گونه ای که در آثار آنان تخیلات پهلوانی و زمینه‌های عاطفی توأم با فداکاری و اندوه‌زدگی منعکس شده است. درآمیختگی این داستان‌ها با انتقادهای اجتماعی و اعتراض به جلوه های بد و ناپسند زندگی آن روز، آن‌ها را آموزنده و سرگرم کننده نشان می‌داد.

«در آن سال‌ها هم‌زمان آثار زیادی از نویسندگان اروپایی به ویژه فرانسوی به فارسی ترجمه می‌شد و فضای داستان‌نویسی و تخیل نویسندگان را تحت تاثیر قرار می داد. ترجمه آثاری از لا مارتین، الکساندر دوما، شاتو بریان و قطعات و تمثیل‌هایی از لرد بایرون، آناتول فرانس، پوشکین و دیگران تاثیر خاص خود را بر رمان‌های اجتماعی فارسی به صورت آشکار بر جای گذاشته بود. ترجمه بینوایان اثر جاودانهٔ ویکتور هوگو که حسینقلی مستعان آن را در فاصله سال‌های ۱۳۰۷ تا ۱۳۱۰ منتشر کرد. در جریان داستان‌نویسی آن سال‌ها اثر مهمی بر جای گذاشت. مستعان برای ترجمه این کتاب شیوه ای ابداعی به کار گرفته بود که در آن صرف نظر از محتوای غنی و انقلابی کتاب، ظاهر خوش آهنگ عبارات و الفاظ هم علاقهٔ خواننده را جلب می کرد».(همان: ۲۳۶)

شهرستیزی در رمان پهلوی اول

«سالهای ۱۳۰۰ به بعد، کوشش نویسندگان صرف ارائه‌ی تصاویری واقع‌گرایانه اما منفی از شهر با تاکید بر مکان‌های عمومی فساد می‌شد.

در ادبیات این دوره، شهر و تحولات آن بازتاب‌دهندهٔ وضعیت کلی جامعه می‌گردد. شهرنشینی همزاد تجدد است؛ رمان نیز با تجدد می‌آید و چون آیینه‌ای، زندگی ایرانی را بازتاب می‌دهد. تجدد آمرانه، که ریشه در تحولی بنیادی ندارد واکنش‌هایی را برمی انگیزد. رمان‌های این دوره روایت جامعه‌ای است که به دام تجددی افتاده که از آن گریزی نمی‌بیند، و در عین حال از شناخت چند و چون آن نیز ناتوان است.

در این آثار، شهرنشینی به مثابهٔ اتفاقی ناگوار و احیاناً قابل اجتناب در نظر می‌آید نه چون پدیده ای ضروری در روند تکامل جامعه». (حسامیان :۱۳).

«در رمان‌ها، آنچه عامل اصلی مشکل محسوب می‌شود شهر بزرگ و عمدتا تهران است نه نظام سیاسی مشکل‌زایی که شهرنشینی بیمارگونه هم محصول آن به شمار می‌آید. راه حل مشکلات شهری هم جلوگیری از شهرنشینی و بازگشت به روستا تلقی می‌شود و به صورت نوعی بینش رمانتیک ضد شهری نمود می‌یابد و بازتاب دهندهٔ اضطراب رمانتیک روستایی رانده شده به شهر می‌گردد که اندیشه‌ای جز بازگشت به آب و خاک اجدادی ندارد و آرزویش احیای سنت‌های بومی و آیینی است.

کنش‌روایی همهٔ رمان‌های اجتماعی عصر رضاشاه بر مخرب بودن زندگی شهری تمرکز یافته است. از موضوع‌های تکرار شونده در این رمان‌ها بیزاری از زندگی بی بند و بار در تهران است به طوریکه تهران چون شهری نیازمند احیای معنوی تصویر می‌شود. تغییر فضای شهری طی جریان مدرن سازی آمرانه، قبول خاطر این نویسندگان نبود. آنان تغییرات ظواهر زندگی، پوشاک و رفتار را نشانه‌ای از نابودی هویت اجتماعی می‌دانستند. این واکنش بازتاب عاطفی گذار از مرحله‌ای اجتماعی به مرحلهٔ اجتماعی دیگر است و ریشه در دشواری دل کندن از آنچه جامعه به آن خو گرفته دارد. گوی ضرب‌آهنگ تند زندگی شهری توازن دیرین و محافظه کارتره زندگی روستایی را برهم به است».(میرعابدینی،۱۳۹۲: ۳۲۴_۳۲۳)

«رمان‌نویسی در شهر بزرگ رشد و بنا به سلیقه های گوناگون تنوع می‌یابد نه در محیط‌های بسته سنتی که در آنها زندگی راکد و یکنواختی جریان دارد. زیرا شهر بزرگ محل برخورد تمایلات گوناگون است. اما نویسندگانی که در همین شهر بزرگ رشد ادبی یافتند، آن را نکوهش کردند. شاید دلیلش این باشد که مدنیت متجدد بر شهر بزرگ تحمیل شده و مدرنیت آن به صورتی طبیعی شکل نگرفته و مبتنی بر شالودهٔ مدرن شده نیست. ساکنان آن نیز بین سنت و تجددی سطحی سرگردانند. بدین‌سان، شهر رضاشاهی دچار نوعی دوگانگی است. ساختمان‌های دولتی کنار خیابان‌های تازه، به سبک معماری آلمانی، شکوه دولت متمرکز را به رخ میکشند. اما از خیابان که بگذریم و به سمت عمق شهر برویم به کوچه‌های خاکی محلات پست خانه‌های نمناک فقیرنشین و به طور کلی جهانی زیر زمینی می رسیم که نویسندگانی چون مشفق کاظمی و محمد مسعود و جلیلی آن را چون جنگلی خطرناک و تاریک توصیف کرده‌اند. جایی که در آن زندگی خشن و طاقت فرسایی جریان دارد. تناقضاتی که ویژگی بارز این شهر است، در نظرنویسندگان با تاکید بر جنبهٔ تیره و مخوف آن بازتاب می‌یابد.»(همان۳۲۶_۳۲۵)

« متفکران دورهٔ مشروطه نیز گاهی دوگانه مبتنی بر شیفتگی و هراس توأمان، به مدرنیته داشتند زیرا هر دو چهرهٔ اروپا را دیده بودند: چهرهٔ پیشرو آن را در قالب دستاوردهای فنی و مدنیت اجتماعی و چهرهٔ منفی آن را به شکل سلطه جوئی استعماری روس و انگلیس و فرانسه.

از سوی دیگر اغلب نویسندگان رمان های اجتماعی سوای استثناهایی چون خدا دادهٔکرد دینوری و محمد مسعود از خانوادهٔ مستوفیان قاجار یا روشنفکران درباری برخاسته بودند، مثل حجازی یا مشفق کاظمی؛ یا ریشه‌ای روحانی داشتند، مثل خلیلی یا دشتی؛ و یا از طبقه مالکان هستی باخته ای بودند که، به کسوت کارمند، در پی کسب اعتباری اجتماعی یا تقرب به قدرت تازه بودند. آنان، ضمن دلبستگی به مفاهیم تازهٔ متجددانه از نقد فساد اداری یا پرداختن به مسئله زن، مخاطرات زندگی شهری را برجسته می کردند. توقع اغلب اینان برآورده نمی شد. آموزشی که فرا گرفته بودند موجب بلندپروازی‌هایی عاطفی و فکری می شد که با واقعیت سازگار نبود. این جوانان در آغاز به نظام جدید دل بستند اما، در این نظام، قدرت و ثروت در دست نظامیان و اشراف ریشه دار بود. جوانان نوجو، که بلندپروازی‌های خود را تحقق‌پذیر نمی‌دیدند و اطمینانی به آینده خود در نظام تازه نداشتند، رمان‌های بدبینانه نوشتند.

در نفی زندگی شهری و ستایش از طبیعت روستا، سوای تاثیر شعر سنتی که ذهنیت ادبی نخستین رمان نویسان را شکل می داد، سرمشق‌هایی چون آثار شاعران و رمان‌نویسان رمانتیک اروپا نقش مهمی دارد. با این حال نویسندگان رمان‌های اجتماعی را می توان نویسندگان شهر دانست، زیرا روستا به شکلی محو در پس زمینه آثارشان حضور دارد.

محمدمسعود و جهانگیر جلیلی برداشت خود از زندگی شهری متجددانه را از طریق حضور شخصیت‌های پرسه‌زن بازتاب می‌دهند و پیوند نزدیکی بین مشاهدات آنان و چشم‌انداز عمومی پایتخت برقرار می‌کنند».(همان:۳۲۷ _۳۲۶)

داستان‌نویسان زن

تصویر زن به عنوان قربانی، آنقدر درونی می‌شود که نخستین نویسندگان زن نیز در داستان‌های خود، آن را تکرار می‌کنند. گویی سنت رایج نویسندگی مردانه چنان گسترده است که نویسندگان زن چاره‌ای جز آن ندارند که در قالب همان زبان و تصویرهای مردانه بیان مطلب کنند.

به تدریج با ورود زنان به عرصهٔ فعالیت‌های فرهنگی، شخصیت‌های زن در آثار ادبی نقش بارزتری یافتند همچنان که زنان نیز از فراغت و امکان بیشتری برای رمان خواندن برخوردار گشتند.

خواندن رمان، توسط زنان در این دوره باعث شد که دید زنان نسبت به دنیای پیرامون خود بازتر شود و با حقوق خود در جامعه، آشنایی بیشتری پیدا کنند.

«رمان‌های اجتماعی سال‌های ۱۳۰۰ شمسی نظیر: تهران مخوف، مشفق کاظمی و شهرناز از یحیی دولت‌آبادی نشان از دل‌مشغولی نویسندگان به مسئله زنان دارد و، در عین حال، ناشی از الگوبرداری آنان از رمان احساساتی اروپایی هم هست. این مشغله‌های ذهنی، همراه با ایجاد مؤسسات آموزشی جدید و برخورداری زنان از فرصت‌های آموزشی هم‌سان با مردان و پدید آمدن نشریات زنان و نقش فعال آنان در جنبش استیفای حقوق خود، زمینه ساز پیدایش نویسندگان زن شد.

داستان‌های آنان بازتاب نگرانی‌ها و دیدگاه‌های گروه‌های گوناگون اجتماعی دربارهٔ زندگی دختران و زنان در وضعیت جدید است و گاه دشواری‌هایی را بازگو می کند که دختران و زنان با آنها دست و پنجه نرم می کردند. در این دوره نویسندگان زن هدف از داستان‌نویسی را تربیت و تهذیب اخلاق هم‌جنسان خود می‌دانستند و می‌کوشیدند کتاب هایی اخلاقی برای دختران بنویسند و، با دادن پند و اندرز مستقیم، آن‌ها را از خطرهایی که پیرامونشان وجود دارد آگاه سازند. رمان در دست آنان همچون تازیانهٔ عبرت است. از این‌رو پایان اندوه‌بار داستان‌های عاشقانه‌شان را به گونه ای طراحی کرده‌اند که حس نفرت و پشیمانی را در دختران مخاطب دامن بزند». (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۳۵۲_۳۵۱)

«اگرچه این رمان‌ها از جنبه موضوع و درون‌مایه با رمان‌هایی که مردان در این باره نوشته‌اند تفاوتی ندارند، اما دارای ساختاری متفاوت هستند. در رمان‌هایی که زنان نوشته‌اند، هشدارها و اندرزها به سرتاسر داستان راه می‌یابند و داستان را به بیانیه‌ای اخلاقی تبدیل می‌کنند. در پی هر رخدادی، اندرزها و هشدارهای هدایت کننده پدیدار می شوند. زهرا کیا و ایراندخت تیمورتاش، درست هنگامی که شخصیت اصلی به تنگنا می‌افتد، به ناگاه در مقام اندرزگو به صحنه می‌آیند و زنگ خطر را به صدا در می آورند».(محمدی و قائینی، ۱۳۸۰: ۴۰۰_۳۹۸)

«در این آثار عشق، موضوع ممنوعی بود و طرح روابط زنان و مردان به منظور هشدار دادن به دختران و کریه نشان دادن باطن مردان انجام می‌گرفت. این وجههٔ نظر هم برداشتی از واقعیت زمان است و هم نشان از تاثیر داستان احساساتی غربی دارد و هم

مبین هراس زنان از ورود به عرصهٔ جذاب و ناشناختهٔ جامعه و در آمدن به فضای بازتر اما نا امن تر است.

در داستان دختر تیره بخت و جوان بلهوس، مریم دختر چهارده سالهٔ احساساتی و زودباور، با سنت‌هایی که خانواده مظهر آنهاست، درگیری دارد. او، در راه مدرسه، فریب جوان زبان‌باز خوش‌ظاهری را می‌خورد و به خانهٔ او می رود. پس از چند روز، موفق می شود که از دام رهایی یابد و نزد خانواده بازگردد. اما چون پدر و مادر او را نمی‌پذیرند، ناگریز نزد جوان می رود و زندگی خود را به تباهی می‌کشاند.

تیمورتاش این سرگذشت را درس عبرتی می‌داند برای دخترهای بی‌تجربه، از برای خواهران احساساتی، که نباید گول احساسات گرم جوانان بلهوس را خورده و خود را اسیر پنجهٔ بدبختی سازند». (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۳۵۴_۳۵۳)

مرد برجستهٔ رمان‌نویسی دوره پهلوی اول

« صادق هدایت، نخستین نویسنده‌ای بود که مدرنیسم را در حیطهٔ ادبیات داستانی در بعضی از آثارش به نمایش گذاشت و شکل‌های غیر خطی و زمان‌های به هم ریخته داستان‌نویسی مدرن را در چهار اثرِ: «سه قطره خون»، «زنده به گور»، «بوف کور» و «فردا» به کار برد.

هدایت در روزگاری می‌زیست که استبداد و خفقان اجتماعی بر همهٔ شئون جامعه حاکم بود. آزادی‌خواهان، متواری یا دربند و شکنجه بودند و عامهٔ مردم در جهل و فقر غوطه می‌خوردند، به همین دلیل بیزاری از زندگی و محیط نکبت‌زده در وجود هدایت ریشه کرده بود و از نظر بینش فلسفی گرفتار نوعی بدبینی شده بود که از آن به عنوان «یأس فلسفی» یاد می‌کنند. این بینش بدبینانه، سایهٔ سنگین خود را بر اغلب داستان های کوتاه او انداخته بود.

تقریباً نیمی از رمان‌های او با مرگ یا خودکشی شخصیت‌های رمان‌ها، پایان می‌گیرد و کمتر از او می‌توان رمانی سراغ گرفت که بیزاری از زندگی، اندوه‌زدگی و اضطراب و دلهره‌های روانی و فلسفی، نشانهٔ خود را بر آن نزده باشد. در رمان کوتاه «بوف کور» که آندره برتون بنیانگذار مکتب سوررئالیسم را به شگفتی واداشته بود، این دیدگاه فلسفی هدایت بعد سوررئالیستی تمثیلی و نمادین عمیقی یافته است. این داستان بلند یا رمان کوتاه، به بسیاری از زبان‌ها ترجمه شده و تاکنون مقالات بسیاری در تحلیل و تفسیر آن نوشته شده است. ».(میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۷_۱۶)

نتیجه‌گیری:

با بررسی سیر رمان‌نویسی در دورهٔ پهلوی اول، به این برداشت می‌رسیم که رمان در این دوره جایگاه ویژه ای یافت و رمان‌نویسان به بیان مسائل زندگی و جامعه می‌پرداختند. و در عین حال دورهٔ جدایی رمان از زمینه‌های صرفاً سیاسی ومستقل شدن آن به عنوان تجربه‌ای فردی بود. زیرا در این دوره، رمان‌ها شخصیت‌گرا می‌شوند و به جای پرداختن به یک دوره، فرد را محور قرار می‌دهند.

و به طور کلی رمان در این دوره تأثیرات مهمی بر جای می‌گذارد. ازجمله:

_ دید مردم نسبت به جامعه بازتر شد.

_ زنان جامعه توانستند جایگاه ویژهٔ خود را بیابند.

_ رمان نوعی بازگشت به «اصل خویش» را بازگو می‌کرد.

_ محتوای رمان‌ها تغییر پیدا می‌کند وبه زبان مردم نزدیک‌تر می‌شود.

منابع و مآخذ

۱) آژند، یعقوب. (۱۳۷۳). ادبیات داستانی در ایران و ممالک اسلامی. تهران: آرمین.
۲) بورنوف، رولان. جهان رمان. ترجمهٔ نازنین خلخالی(۱۳۷۸). تهران: مرکز.
۳) حسامیان، فرخ. (۱۳۶۳). شهرنشینی در ایران. تهران: آگاه.
۴) دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۳). کالبدشکافی رمان فارسی. تهران: سوره مهر (حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی).
۵) محمدی، محمد هادی و زهره قائینی، (۱۳۸۰). تاریخ ادبیات کودکان ایران، جلد۵، تهران.
۶) محمویان، محمد رفیع. (۱۳۸۲). نظریهٔ رمان و ویژگی‌های رمان فارسی. تهران: الوان.
۷) میرصادقی، جمال. چ۶ (۱۳۹۰). ادبیات داستانی. تهران: سخن.
۸) میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰).جهان داستان«ایران». تهران: اشاره.
۹) میرعابدینی، حسن. (۱۳۹۲). تاریخ ادبیات داستانی ایران. تهران: سخن
۱۰) یاحقی، محمد جعفر. چ۴ (۱۳۸۱).جویبار لحظه‌ها. تهران: جامی

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

ادبیات داستانی از انقلاب تا انقلاب

فاطمه یزدان مهر[۱]

چکیده

چرخش قلم بر علیه ظلم و ستم موضوعی بوده است که در طول تاریخ پر فرازو نشیب این مرزو بوم همیشه زبان گویای نفیر مردم سختی کشیده ،رنج دیده و دل آزده بوده است.در این مقاله سعی شده است هنر نوازی قلم پرتوان نویسنگان توانمند کشورمان در عرصهٔ ادبیات داستانی، در دوران سکوت و خفقان مشروطیت و چگونگی ورود ادبیات داستانی نوین در آن برههٔ تاریخی و بسط و گسترش آن بعد از مشروطیت مورد بررسی قرار گیرد. ویژه‌گی‌های ادبیات داستانی از انقلاب مشروطیت و تقلید از نویسندگان غربی و ترجمهٔ داستان‌های آنان و سرآغاز تبلور ذوق و قریحهٔ نویسندگان ایرانی چون جمال‌زاده ، صادق هدایت، بزرگ علوی ،صادق چوبک و جلال آل‌احمد بر ادبیات داستانی تا قبل از انقلاب اسلامی به رشتهٔ تحریر دراورده شده است.

واژه‌های کلیدی: داستان، ادبیات داستانی، دورهٔ مشروطیت، نوآوران ادبیات داستانی در ایران.

[۱] دانشجوی کارشناسی آموزش ابتدایی(دانشگاه فرهنگیان شهید باهنر شهرکرد) banizade75@gmail.com

مقدمه

انقلاب مشروطیت در تمام ارکان اجتماع حرکتی به وجود آورد که موجب تحولات مهمی در زمینه‌های گوناگون شد، از جمله ادبیات داستانی متفاوتی به وجود آمد که هم از نظر ساختار و هم از نظر معنا از ادبیات داستانی گذشته متمایز بود. این ادبیات داستانی، تحت تاثیر ترجمۀ رمان‌ها و داستان‌های کوتاه خارجی رواج یافت و نوشتن داستان به شیوۀ غربی معمول شد و از آنجا که غالبی جدا و کاربردی دیگری داشت، انواع سنتی و مرسوم قصه‌های قدیمی را به کناری افکند و راهی به کلی جدا و متفاوت از قصه‌ها در پیش گرفت و رونق بسزایی یافت.

دلایل بسیاری برای این داستان‌های تازه می‌توان ارائه کرد که شاید یکی از آنها توجه به واقعیت‌های زندگی و وقایع روزمره مردم بودر؛زیرا که بر خلاف قصه‌های گذشته، این نوع آثار وقایع و مظاهر زندگی واقعی را با نظر انتقادی تشریح و تصور میکرد و در عین لذت بخشیدن به خواننده و سرگرم کردن او آموزنده بود.

انقلاب مشروطیت در تمام ارکان اجتماع حرکتی به وجود اورده است که ، موجب تحولاتی مهم در زمینه‌های گوناگون شد:

دیگر اینکه این تحول، ادبیات را از انحصار طبقه‌ی اشراف برگزیده و خاص پیشین بیرون آورده و جامعیت و عمومیت ویژه‌ای به آن بخشید. در گذشته ادبیات بطور کلی در حیطۀ بینش و خواست حامیان نویسندگان بود و خواست حامیان نویسندگان بود . ودر دریچۀ ذوق و سلیقۀ شاهان و امیران دیده می‌شد و توجهی به واقعیت‌های زندگی مردمان فرو دست و رنج‌ها و نابسامانی‌های آن‌ها نداشت، در واقع شاعران و نویسندگان به علت آنکه در حیطۀ منافع مخدومان خود زندگی می‌کردند،به شیوۀ فکر و اندیشه آن‌ها کشیده می‌شدند،انقلاب مشروطه این قائده را به هم زد.

در این میان حرفه‌ای نبودن کار نویسندگان توجه نویسندگان واقعی ما را به داستان کوتاه بیشتر جلب کرد تا به رمان.زیرا که دنبال آب و نان دویدن فرصت چندانی به نویسندگان نمیداد که به نوشتن رمان دست بزنند که خاطری آسوده و وقتی بسیار میخواهد و فعالیت ذهنی مستمر و مداومی می‌طلبید.گذشته از این رمان خاص جوامع باز است و در جوامع بسته‌ای چون ایران کمتر میتوانسته رشد و نما پیدا کند ، .البته اشتناعاتی نیز دارد.همانطور که فرانک اوکانر،نویسندۀ آمریکایی ایرلند تبار گفته:«بدون تصور جامعه‌ای طبیعی و عادی امکان به وجود آمدن رمان نیست.» اما داستان کوتاه با انعطاف پذیری ذاتی خود می‌تواند خودرا با هر اوضاع و احوالی وفق دهد. از این رو داستان

کوتاه چون با زندگی نویسندگان و اوضاع و احوال نویسندگان مطابقت داشت، مورد توجه بیشتری قرار گرفت. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۹-۱۰).

اگر نثر دورهٔ قاجار را با نثر امروز مقایسه کنیم بی تردید با تحول بزرگی که در نظر چند دههٔ اخیر پدید آمده است رویارویی خواهیم شد. بخشی از این تحول مربوط به ترجمه آثار اروپایی است که در میانهٔ دوررهٔ قاجاریه آغاز شد.

این ترجمه‌ها هم در ساده شدن نثر مؤثر بودند و هم در دگرگون ساختن دیدگاه نوسندگان و مردم که قرن‌های طولانی عادت کرده بودند جهان و تاریخ را ساکن و راکد ببینند.

یکی از آثاری که در نثر داستان نویسی ما تأثیر بسیار داشت، ترجمهٔ «حاجی بابا» بود.میرزا حبیب یکی از مشروطه خواهان این دوره به قصد توجه دادن هم میهمان خود به اوضاع و احوال خودشان، به ترجمهٔ این کتاب دست زد و سنگ بنای ساختمان نثر جدیدی را پایه گذاشت که در آثار بعدی حتی در آثار دهخدا و جمال‌زاده مؤثر افتاد.(دستغیب، ۱۳۸۳: ۲۱-۲۳).

پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با این موضوع، تنها یک مقاله از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تحت عنوان «تحولات ادبیات فارسی از انقلاب مشروطه تا انقلاب بهمن» به رشتهٔ تحریر درآورداند. لازم به ذکر است که مقالات دیگری نیز نزدیک به این موضوع تدوین شده‌اند اما دوره‌های مورد بررسی با مقالهٔ ذیل متفاوت است.

کتاب‌هایی نیز در این حیطه نگارش شده است نظیر: از ادبیات داستانی در ایران و ممالک اسلامی از دکتر یعقوب آژند، جویبار لحظه‌ها از دکتر محمد جعفر یاحقی، کالبد شکافی رمان فارسی از عبدالعلی دستغیب، ادبیات داستانی از جمال میر صادقی، تاریخ ادبیات داستانی ایران از حسن میرعابدینی، جهان داستان (ایران) از جمال میر صادقی، صدسال داستان نویسی ایران از حسن میرعابدینی.

داستان

ای.ام.فورستر (رمان نویس و ادیب انگلیسی ۱۸۷۹_۱۹۷۰) داستان را چنین نقل می‌کند:

«داستان نقل وقایع ایست به ترتیب توالی زمانی، مثل نهار پس از چاشت و سه‌شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از مرگ می‌آید.»

به تعریف دیگر داستان توالی حوادث واقعی و تاریخی یا ساختگی است.بنابراین تخیل تسخیر عمل را ارئه میدهد.خصلت بارز داستان این است که بتواند ما را وادار کند که بخواهیم بدانیم بعد چه اتفاقی می‌افتد.در این مفهوم عام تنها، زمان عامل جمعی است

و اینکه چه اتفاقی روی خواهد داد.از این رو داستان کیفیت عامی است که بنیاد هر اثر خلاق را می‌ریزد و تقریبا هم معنا و مترادف ادبیات است.داستان در معنای خاص آن، مترادف ادبیات داستانی است. شکل گرایان روس معتقدند که داستان روایت کامل توالی حوادث است که داستان نویس ترتیب واقعی آن را در روایت پیررنگ تغییر میدهد؛ بنا به نظر آن‌ها داستان توالی طبیعی و درست حوادث است،همانطور که در نظم محتمل خود در طی زمان پیایی اتفاق می‌افتد،در حالی پیرنگ انتخاب خاص و بازآفرینی حوادث است،بنابر این داستان تنها مواد خام درک شده از حوادث است که داستان نویس برای به انجام رسانیدن نظم پیرنگ،حوادث را بازسازی میکند.شکل گرایان روس واژۀ Fabula رامعادل داستان آورده اند. (میرصادقی، ۱۳۱۲: ۲۳-۲۴)

به عبارت دیگر داستان از قدیمی ترین قالب‌های هنری است که پیشینه‌ی بسیار کهنی دارد و انسان‌ها آن را به صورت گوناگون برای یکدیگر نقل و بازگو میکردند. از زمانی انسان های غار نشین پس از یک روز تلاش و کوشش و شکار حیوانات، شبانه درون غارها می‌نشستند و ماجراجوها و اتفاقات روزانه و چگونگی شکار حیوانات وحشی را برای یک دیگر بازگو می‌کردند و به انتظار پایان ماجراها به حرف‌های یکدیگر گوش فرا می‌دادند ،تا امروزبا همۀ پیشرفتی که در زمینه های مختلف زندگی حاصل شده است و نویسندگان بسیاری با خلق آثار متنوعی پا به عرصۀ ادبیات داستانی نهاده‌اند، همواره انسان نیازمند خواندن و شنیدن داستان و انواع گوناگون آن بوده است.

در هیچ عصری انسان ها بی‌نیاز از داستان نخواهند شد، زیرا که داستانها در زندگی انسان‌ها دارای جنبه‌های پندآموز و عبرت انگیز می‌باشند و به نوعی درس زندگی و تجربه بهتر زیستن را به انسان می‌آموزند.داستان یک اصطلاح عام است که می‌توان آن را به

شعبه‌های گوناگون اعم از قصه،افسانه،اسطوره، رمان، داستان بلند، داستان کوتاه، داستانک و داستان کوتاه کوتاه(مینی مال یا خُردگرایی) تقسیم کرد. (خلیلی اردلی، ۱۳۹۴: ۲۱۵).

ادبیات داستانی

ادبیات داستانی، بخشی از ادبیات است که همه انواع آثار روایتی منثور را در برمیگیرد؛یعنی اثر روایتی منثور خلاقانه‌ای که با دنیای واقعی ارتباط معنی دار داشته باشد، در حوزۀ ادبیات داستانی قرار میگیرد. به عبارت روشن‌تر، ادبیات داستانی شکلی از روایت است که در همه یا بخشی از آن به رویدادهایی اشاره می‌شود که واقعی نیستند؛ یعنی خیالی‌اند و ساخته‌ی ذهن نویسندۀ اثر هستند..(خلیلی اردلی،۱۳۹۴: ۲۱۵).

ادبیات داستانی در دوران مشروطه

روی اوردن به داستان نویسی نوین، به تقریب از اوایل مشروطیت در ایران آغاز شده است. با کتابهایی نظیر«سیاست نامۀ ابراهیم بیک» یا بلای تعصب او از زین‌العابدین مراغه‌ای و« مسالک المحسنین» نوشتۀ میرزا عبدالرحیم تالبوف که در واقع داستان به صورت معمول و شناخته شدۀ امروز نبود بلکه داستان-مقاله یا مقاله‌ای رومان گونه بود که به قصد انتقاد از اوضاع اداری ، اجتماعی ، سیاسی و اقتصادی روزگار نوشته شده بود.

خوانندگان داستان و رمان‌های ترجمه شده و پر ماجرایی چون «کنت مونت کریستو» و «بوسۀ عذرا» و «ژیل بلاس» و نظایر آنها ذهن خوانندگان ایرانی را با نوعی از هنر داستان نویسی غرب آشنا کرد.

پیش از آن مردم با قصه خوانی خو گرفته بودند و قصه هایی نظیر «رستم‌نامه» و «اسکندر نامۀ هفت جلدی» و «حسین کرد شبستری» و «امیر ارسلان» را می‌خواندند. این نوع قصه‌های عامیانه به ظاهر هدفی جز سرگرمی و مشغول کردن شنوندگان خود نداشتند اما در واقع برای ستایش خوبی‌ها و جوانمردی‌ها و بزرگداشت خصایل نیک و فضیلت‌های اخلاقی به وجود آمده بودند و قالباً برای نقل در قهوه‌خانه‌ها و مجامع عمومی از آنها استفاده می‌شد.

بعد از انقلاب مشروطیت نویسندگان سعی کرده‌اند که به مسائل اجتماعی و رنج‌های بشری و طبقات محروم جامعه بپردازند و علیه زور و بی عدالتی برخیزند و رسالت اجتماعی و وجدانی خورد را انجام دهند. از این رو ، تحت تاثیر ادبیات داستانی غرب از نحو و اسلوب قصه نویسی متداول و مرسوم پیش از مشروطیت فاصله گرفتند.اصول فنی داستان نویسی غربی را تا حدودی اموختند و رمان گونه‌هایی توام با انتقاد تند و مستقیم و گاه هجوآمیز و ریشخند کننده از اوضاع اجتماعی ایران نوشتند. رمان گونه‌هایی نظیر«مجمع دیوانگان»صنعتی زاده، «تهران مخوف» مشفق کاظمی، «روزگار سیاه» عباس خلیلی، «شهرناز» یحیی دولت آبادی و...(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۶).

علاوه بر تأثیر مستقیم ادبیات خارجی از طریق ترجمه‌ها، از ارمغان‌های تحصیل کردگان خارج،باید یاد کرد که پس از بازگشت،با توجه به تخصّصی که کسب کرده بودند، در دانشگاه و نظام آموزشی و یا ادارات و مؤسسات دولتی و خصوصی به کار گمارده شدند و تحول زیادی در جهت تمایل فرهنگ و جامعۀ ایران به مغرب زمین به وجود آوردند.

در میان این گروه افراد صاحب اندیشه و قلم نیز دیده می‌شدند که آثار تازه‌ای بر اساس موازین و دید جدید از خود به یادگار گذاشتند. از آن میان میتوان به صادق هدایت، بزرگ علوی و صادق چوبک و جلال آل احمد نام برد، که هر کدام به گونه‌ای بر سرنوشت داستان‌نویسی ایران تأثیر گذاشتند. (یاحقی، ۱۳۷۸: ۲۳۷).

ادبیات داستانی ایران، تلاش‌های نخستین

هنگامی که در سال‌های نخستین قرن بیستم ، هنر داستان نویسی و داستان گویی احیا گردید، الگوهایی که برای این کار بکار رفت از سنت ادبی خود ایران مایه نگرفت، بلکه از مکاتب هنری اروپای غربی بیرون کشیده شد.برخی از این داستان‌ها، نه از نظر ارزش ادبی درونی آنها، بلکه از این حیث که آغازگر و پیشتاز بودند، اهمیت داشتند.

زبان این رمان‌ها ادبی بود و حتی گاهی نویسنده تلاش کرده بود محاوره‌ها و گفتگوها را با خاستگاه اجتماعی و روانی شخصیت‌های داستان پیوند بزند.

اکثر آن‌ها متشتت و پرت و از نظر تاریخی آشفته و پر از اشتباهات تاریخی بودند.آنها نه از منابع بومی، بلکه از رمان‌های رومانتیک تاریخی قرن نوزدهم اروپا مایه گرفته بودند.اینکه این رمان‌ها نتوانستند جامعهٔ ویژه‌ای را بازتاب دهند، مسئله ایست که از خود نویسندگان آنها ناشی می‌شده.اما در این زمینه این نوع ادبیات داستانی حال و هوا و خصوصیات ایران معاصر را منعکس کرده‌اند. (آژند، ۱۳۷۳: ۳۸).

نوآوران ادبیات داستانی ایران

نوآوران واقعی قلمرو داستان نویسی ایران ،در حیطهٔ داستان کوتاه به عرصه رسیدند و نخستین این نوآوران هم محمد علی جمال‌زاده بود با نخستین مجموعهٔ داستانی خود بنام یکی بود یکی نبود ، که در سال ۱۹۲۱م. منتشر شد.عنوان این اثر برداشت جدیدی از سراغاز قصه‌های عامیانه بود(یکی بود،یکی نبود...غیراز خدا هیچکس نبود...). (همان،۱۳۷۳: ۱۴۳) . این مجموعه که عنوان خود را از فاتحهٔ کلام قصه‌سرایان ایرانی گرفته و اولین کتابی بود که بر خلاف عادت به زبان محاورهٔ معمولی نوشته شده بود، ولوله و غوغایی در ایران بر پا کرد. گروهی نویسنده را به بی ذوقی و بی‌سلیقه‌گی متهم کردند که فن نویسندگی را تا حد قبول و پسند عامه تنزل داده و نیز به جامعه و آداب ایرانی اهانت کرده است.اما اکثریت خوانندگان دریافتند که این داستان‌های کوچک آزمایش جدیدی است در ادبیات ایران که از حیث سبک انشاء می‌خواهد اوضاع و احوال و حوادث و اشخاص را راست و درست، چنانکه بوده و هست توصیف کند و از لحاظ مضمون می‌کوشد که اعمال دورهٔ خود کامی و نادانی را به باد انتقاد بگیرد.

نویسنده در دیباچهٔ این مجموعه که در حقیقت «مانیفست» مکتب جدید ادبی است و با کلام فرخی سخنور بزرگ سیستانی

فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر سخن نو آر که نوراحلاوتی است دگر

آغاز می‌شود، از عقب ماندگی و بیسوادی گروه کثیری از مردم کشور سخن میگوید و گناه آن را به گردن نویسندگانی می‌داندکه نوشته‌های خود را تنها برای گروه

فضلا و ادبا می‌نویسند و التفاتی به سایرین ندارند و حتی اشخاص بسیاری را نیز که سواد خواندن و نوشتن دارند و نوشته‌های ساده و بی‌تکلف را به خوبی می‌توانند بخوانند و بفهمند، هیچ در مد نظر نمی‌گیرند. (آرین پور،۱۳۷۲: ۲۷۹-۲۸۰)

با اینهمه داستان‌های جمال‌زاده برخلاف عنوان آن، الهام زیادی از ادبیات عامیانه نگرفته بود و از شش داستان کوتاه این مجموعه، فقط یکی تاثیر از ادبیات عامیانه داشت: یعنی داستان دوستی خاله خرسه.

بیشترین کمک و یاری جمال‌زاده به پیشرفت نثر فارسی،در تاکیدی نهفته بود که وی بر کاربرد زبان مردمی عامه فهم میکرد و با اینکه خود او فراتر از کار بست قالب های محاوره‌ای و گویشی نرفت(جز استثنائاتی چند)، ولی نوشته هایش مملو از اصطلاحات و ضرب المثل‌های عامیانه بود.

درواقع آثار وی به دلیل بهره‌گیری بی رویه و وسیع از این اصطلاحات عامیانه(بدون نظم و نسق و بدون تلاش برای ارائهٔ لحن و لون ریتم زبان مردمی) جایی انتقاد داشت.جمال‌زاده هم مثل اکثر نویسندگان معاصر خود،به نقادی اجتماعی پرداخت؛ ولی تاثیر این نقادی اجتماعی به دلیل اقامت طولانی او در خارج از کشور و دور افتادن از اوضاع و شرایط جدید ایران، کمتر بود.جمال‌زاده پس از انتشار اولین مجموعه قصه‌های خود، به مدت بیست سال سکوت کرد و چیزی منتشر نساخت؛ ولی بعدها چهار مجموعه از قصه های خود را با نام‌های عمو حسین علی(۱۹۴۲م. که در سال ۱۹۶۷م. با نام شاهکار تجدید نظر و چاپ شد)، تلخ و شیرین(۱۹۵۵م.)، غیراز خدا هیچکس نبود(۱۹۶۱م.)، و آسمان و ریسمان(۱۹۶۱م.) و شش رمان با نام‌های دارالمجانین (۱۹۴۲م.)، صحرای محشر(۱۹۴۴م.)،قلتشن دیوان(۱۹۴۵م.)، راه آب‌نامه(۱۹۴۷م.)، معصومهٔ شیرازی(۱۹۵۳م.)و سرته یک کرباس(۱۹۵۵م.) منتشر کرد.

با اینکه زندگی ادبی بیش از چهل سالهٔ جمال‌زاده، پایگاه بلندی برای او در تاریخ ادبی ایران به وجود آورد، اما در نوشته‌های بعدی او، آن قریحه و هنر اصلی و اساسی داستان نویسی وی چندان به دیده نیامد.اعتبار و افتخار تحول و دگرگونی نثر فارسی بدست جوانی افتاد که زندگی ادبی چندان طولانی نداشت؛ نویسندگان دیگری که در ارتباط با او بودند یا از او پیروی میکردند، این تحول و دگرگونی را گسترش دادند. از جمله صادق هدایت:

نخستین اثر چاپی صادق هدایت درسال ۱۹۲۳م.(در بیست سالگی وی) منتشر شد؛ ولی مهمترین کمک و یاری او به ادبیات داستانی ایران از سال۱۹۳۰م. آغاز گردید یعنی هنگامی که وی پس از بازگشت از پاریس به ایران، مجموعه داستان زنده بگور را

منتشر ساخت که حاوی هشت داستان کوتاه بود. چهارسال بعد، نخستین دورهٔ پر ثمر نویسندگی خلاقانهٔ او بود؛ در این ایام هدایت در رأس گروهی از دوستانش بود که این گروه از سوی خود آنها و دیگران به گروه ربعه معروف شدند؛ این گروه ربعه علاوه بر خود هدایت، متشکل از مسعود فرزاد(که هدایت در سال۱۹۳۴م. با یاری او یک جلد از آثار طنزآمیز خود یعنی وغ وغ ساهاب را منتشر ساخت) و مجتبی مینوی(که هدایت با همکاری وی یک نمایش نامه تاریخی در سه پرده بنام مازیار را در سال ۱۹۳۳م. نوشت) و بزرگ علوی(که خود قصه نویس برجسته‌ای بود، ولی آن دو نفر دیگر در عالم تحقیق شهرت داشته‌اند) بود.

از اینها گذشته، هدایت در داستان نویسی، خود را محدود به یک قلمرو و یا طبقهٔ خاص نکرد بلکه دربارهٔ طبقات مختلف جامعه داستان نوشت، ولی دلسوزی و عاطفه‌اش نسبت به لایه‌های پایین جامعه جای خود داشت.این دوره از نویسندگی هدایت با نوشتن یک اثر شگرف بنام بوف کور به اوج خود رسید(این اثر تا سال۱۳۹۷م. منتشر نشد و بعدها بصورت خصوصی و فتوکپی در هند انتشار یافت تا اینکه در سال۱۹۴۱م. بطور کامل از زیر چاپ درآمد). این اثر، هدایت را تا سطح یک نویسندهٔ جهانی برکشیده است.

هدایت پس از دگرگونی رژیم در سال۱۹۴۱م. داستان نویسی را ادامه داد(در مقطع سالهای ۱۹۳۷-۱۹۴۱م.فقط مقالات ادبی نوشته و از زبان پهلوی هم ترجمه هایی انجام داده بود) و در سال ۱۹۴۷ میلادی دو مجموع داستان کوتاه با عناوین سگ ولگرد(۱۹۴۳م.)،ولنگاری(۱۹۴۴م.) یک رومان بنام حاجی اقا(۱۹۴۵م.) و دو داستان بلند بنام آب زندگی(۱۹۴۴م.) و فردا(۱۹۴۶م.) و نیز تعداد زیادی مقالات و ترجمه ها منتشر ساخت. آثار هدایت در ایام آگاهی عمیق او را از مسائل سیاسی(حتی برای مدت کوتاهی) و رگه هایی از خوش‌بینی را در او نشان میدهد که فارغ از شخصیت خود او، جریان جاری نوشته های این روزگار وی بود.

بزرگ علوی، یار غارو دوست نزدیک هدایت، با اینکه در بعضی اهداف و آرمانها با او هم‌جهت بود،اما از بعضی لحاظ سنخیتی با وی نداشت. علوی علاقهٔ زیادی به ادبیات و فولکلور از خود نشان نمیداد، بلکه عمیقانه تحت تاثیر نظریه روانشناسی فرویدی و تئوری سیاسی مارکسیسم قرار داشت.همین وابستگی او به مکتب مارکسیسم بود که باعث دستگیری و زندانی شدنش در سال۱۹۳۷م. و بعدها شرکت وی در حزب تازه تاسیس توده در سال۱۹۴۱م.(پس رهایی از زندان) گردید.این تجارب او در اولین مجموعهٔ داستان کوتاهش با عنوان چمدان(۱۹۳۴م.) منعکس شد؛ البته به غیر از یک داستان در مجموعه انیران(۱۹۳۱م.) که در کنار دو همکار دیگر هدایت،قرار داشت.

وی درسال ۱۹۴۱م.دومین مجموعه داستان های خود را با نام ورق پاره های زندان و در سال ۱۵۲م. سومین مجموعه داستان خود را با عنوان نامه‌ها و یک رمان با نام چشمهایش منتشر ساخت.علوی درسال ۱۹۵۳م. ایران را به قصد برلین شرقی ترک گفت و در آنجا دست از قصه نویسی کشید(البته نویسنده این مقاله گویا با آثار داستانی بعدی علوی با عناوین میرزا،دیو دیو، سالاریها و موریانه آشنایی نداشته است=م-).بیشترین شهرت و آوازهٔ علوی در کیفیت نوشته هایش نهفته است و تاثیر شدیدش را از رئالیسم و شناخت دقیق شخصیت‌های داستان نشان میدهد.(آژند،۱۳۷۳: ۱۴۳-۱۴۴-۱۴۵-۱۴۶-۱۴۷).

آن مکتب نویسندگی که گروه ربعه راه انداخته بودند، تعدادی تعدادی مقلد و پیرو پیدا کرد که بعدها خودشان نوسیندگان مستقلی شدند.در میان این‌ها بایستی از صادق چوبک و جلال آل‌احمد نام برد. (همان،۱۳۷۳:ص۱۴۷). صادق چوبک(۱۲۹۵-۱۳۷۷) از جمله نویسندگانی بود که پس از شهریور ۱۳۲۰ به نوآوری در ادبیات ایران می‌اندیشید. جوبک تحت تأثیر هدایت، مترودانِ پایین‌ترین لایه‌های اجتماعی(مثل روسبیان و معتادان) را به داستان‌هایش راه داد. او که همانند روزگارانی مانند گلستان و آل احمد به نثر داستان توجهی خاص داشت، کوشید تا از طریق بازآفرینی لحن طبیعی چهره‌های داستانی، روحیات و راه و روش زندگی آنان را به نمایش بگذارد به طوری که شخصیت‌های داستان‌های او با زبان خود معنی می‌یابند. چوبک از معدود نویسندگان این دوره است که، با آگاهی عمیق از قالب داستان کوتاه، شروع به نوشتن کرد و همهٔ عناصر داستان، از جمله زبان عامیانه را، در پیوندی ساختاری، با هم و برای رسیدن به تأثیر واحد به کارگرفت.در دوره‌ای که به داستان نویسی پرداخت، رشد مفاهیم جامعه گرایانه در سیاست و فرهنگ نویسندگان را متوجهٔ زندگی بی پناهان و افشای بی عدالتی‌ها کرده بود.

چوبک نخستین ترجمه‌ها(شامل آثاری از یوجین اونیل،آرتور شنیتسلر، ودی.اچ.لارنس) و داستان‌های خود را در مجلات سخن و نامهٔ مردم منتشر کرد و پس از انتشار مجموعه داستان خیمه شب بازی(۱۳۲۴) به شهرت رسید.(میرعابدینی،۱۳۹۲: ۵۸۱).

زبان داستان‌های چوبک، خشن و صریح و گفتگوها با املای شکسته و همراه با ضرب المثل‌ها و اصطلاحات بومی و محلی و حرفه‌ای شخصیت‌های داستان‌هاست و چوبک لغات و خصوصیات نجوی و دستوری لحجهٔ اهالی جنوب ایران(بوشهر) را در بعضی از آثارش بکار میگیرد.

داستان‌های کوچک چوبک، آینهٔ تمام نمای جامعه‌ای عقب مانده و گندیده است با آدم‌های توسری خورده و ذلیل و درمانده و ساقط و بیچاره‌ای که غرق در ابتدایی‌ترین نیازهای جسمی و روانی خویشند و گرفتار سرنوشتی محتوم و تغییر ناپذیر؛ شخصیت‌هایی چون رانندگان بیابانی، لوتی عنتری‌ها، کفتربازها، مرده‌شورها، فاحشه‌های لاشی و پااندازهای مفنگی و شیره‌ای که در آثار نویسندگان پیش از چوبک با چنین خصوصیت و کیفیتی کمتر ظاهر شده بودند. (میرعابدینی،۱۳۸۰: ۲۰).

جلال آل‌احمد (۱۳۴۸-۱۳۰۲)، بر خلاف چوبک هنر نویسندگی جامع الاطرافی داشت و نوشته‌هایش بیشتر در زمینهٔ جامعه‌شناسی، فولکلور، مسائل سیاسی بود و رسالات و مقالاتی در زمینهٔ این مضامین و موضوعات پرداخت.

او در عالم داستان نویسی، چهر مجموعه قصهٔ کوتا منتشر ساخت با نامهای دیدوبازدید(۱۹۴۵م.). پنج داستان دیگر او بطور همزمان با عنوان پنج داستان منتشر شد. او چهار رمان و یا قصه بلند نیز نوشت با عناوین سرگذشت کندوها(۱۹۶۱م.)، مدیر مدرسه(۱۹۵۸م.)، نون و القلم(۱۹۶۱م.)و نفرین زمین(۱۹۶۸م.)

دیدگاه جامعه شناختی آل احمد در اکثر آثار او چهره نمود، ولی این مسأله حاکی از بُعد نقادانه آثار او نبود، چون او شخصیت‌های خود را با عبارات کوتاه و عصبی و با عبارات خودشان(که بیشتر در قالب محاوره‌ای بود) توسعه بخشیده است و در آنها توضیحات خود نویسنده چندان چای پائی نداشت. (آژند،۱۳۷۳: ۱۴۸-۱۴۹).

ویژگی ممتاز داستان‌های کوتاه آل احمد،زبان آنهاست. آل احمد با بهره گرفتن از نثر مرسل متون ادبی پنج و شش ، کلاسیک فارسی مثل«تاریخ بیهقی» و «اسرالتوحید» و زبان محاوره‌ای مردم کوچه و بازار تهران، سبک خاص خود را به وجود آورد.این سبک بسیار از اختصاصات ساختی و بنیادی زبان گفتگو را دارد. آنچه زبان آل احمد را از زبان نویسندگان پیش و بعد خود متمایز میکند، بالا بودن بسامد (Frequency)، عناصر زبان گفتاری اوست که او را به عنوان نویسنده‌ای صاحب سبک در میان نویسندگان دیگر ایرانی معرفی میکند.اسلوب نگارش او، تأثیر عمیقی بر نثر اغلب نویسندگان همزمانش گذاشت.

جلال آل احمد سر دستهٔ گروهی از داستان نویسانی است که در دورهٔ بعد (دورهٔ رشد و گسترش) علمدار جریان‌های ادبی_سیاسی شدند. این نویسندگان از جریانهای روشنفکری پنجاه و شصت میلادی تدثیر پذیرفته بودند که نویسندگانی چون ژانپل سارتر، البرکامو، و سیمون دوبوار در رأس آن قرار داشتند.آل احمد این جریان روشنفکری را با توجه به گرایش عصر، وسیلهٔ پیشبرد عقاید و ذهنیت سنتی و مذهبی خاص خود کرد و

جریان‌های مخالف حکومت وفت را در جهت خاصی پیش برد.(میرصادقی،۱۳۸۰: ۲۲-۲۳).

نتیجه گیری

دوران سیاهی و رکود قبل از مشروطه و فشارهای همه جانبه بر مردم و قراردادهای ننگین، عیاشی و خوش‌گذرانی شاهان قاجار، ظلم و ستم و بی توجهی به خواسته‌های مردم و نبود آزادی فردی و آزادی بیان در دوران پهلوی و همه و همه دلیلی برای نوشتن در جهت رسیدن به آرمانها و آرزوهایی که حق طبیعی هر انسانی است می‌بود.

قلم تیز هنرمندان و نویسندگان ایرانی در دوران مشروطه و زمینه سازی آن بی تاثیر نبود. نوشته‌هایی که از درون جامعه بپا می‌خواستند و بر عمق جان می‌نشستند. قلم و نی و دوات اسلحه‌ی اولیه‌ی آزادی خواهان و عدالت جویان در دوران قاجار و پهلوی بودند. نخستین جرقه‌های داستان نویسی نوین و چگونگی آن، به تقلید از نویسندگان غربی در ابتدا، و رشد و پرورش آن با نوجه به فرهنگ و اوضاع و احوال جامعهٔ ایرانی از انقلاب تا انقلاب (انقلاب مشروطیت و انقلاب اسلامی) ایران همچون قطره‌ای در برابر دریا بازگو شد.

بطور کلی داستان و ادبیات داستانی و چگونگی شکوفایی آنها در دوران مشروطه و بزرگانی که در آن دوره و بعد از آن در این راستا تلاش و کوشش نمودند مورد بررسی قرار گرفت.

منابع و مآخذ

۱)آرین‌پور، یحیی.(۱۳۷۲). چ۴ از صبا تا نیما-ج ۲.

۲) آژند، یعقوب.(۱۳۷۳). ادبیات داستانی در ایران و ممالک اسلامی. تهران:آرمین .

۳) خلیلی اردلی، وحید.تازه‌تر از باران.(۱۳۹۴).اصفهان: انتشارات جهاد دانشگاهی واحد اصفهان.

۴) دستغیب،عبدالعلی. کالبد شکافی رمان فارسی.(۱۳۸۳).تهران: سوره مهر(حوزۀ هنری سازمان تبلیغات اسلامی).

۵) میرصادقی، جمال. ادبیات داستانی. چ ۶ (۱۳۹۰).تهران: سخن.

۶) میرصادقی، جمال. جهان داستان «ایران».(۱۳۸۰). تهران. نشر اشاره .

۷) میرعابدینی، حسن. تاریخ ادبیات داستانی ایران.(۱۳۹۲). تهران: سخن.

۸) یاحقی، محمد جعفر. جویبار لحظه‌ها. چ۴ (۱۳۸۱). تهران: جامی

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

بررسی جایگاه شعر کودک، در ادبیات فارسی

محمد عبداللهی مقدم[۱]
فاطمه فراهانی[۲]

چکیده

ادبیات کودک عبارت است از هرگونه متنی که با چهارچوب و طرح مشخص به طور عمد یا غیرعمد، برای کودک آفریده شده باشد. شعر کودک، سخنی است آهنگین، که با تکیه بر وجوه صوتی و موسیقایی کلمات و بهره‌گیری از وزن و قافیه و تکیه بر سادگی و زیبایی مضمون و معطوف به عنصر تخیل، به ذوق زیبایی‌شناسی و موسیقایی کودک و غریزه‌ی بازی او پاسخ می‌دهد. در این مقاله، شعر کودک در ادبیات فارسی مورد بررسی قرار می گیرد، که روش انجام کار کتابخانه‌ایی بوده و با استفاده از کتب کتابخانه‌ها و مطالب اینترنت ابتدا مطالب گردآوری شده و سپس با رعایت سلسله ارتباط در مقاله تألیف شده است. در پایان نتیجه این شد که شعر کودکان باید از تمام ویژگی‌های شعری برخوردار باشد و به زبانی دیگر می‌توان گفت زمانی شعری را شعر کودک می‌توان نامید که روان، ساده، صمیمی، پرمحتوا، نغز و ناب باشد. بنابراین نتایج حاصل نشان می دهد، که شعر کودک در ادبیات فارسی جایگاه بالقوه‌ایی دارد.

کلید واژگان: ادبیات فارسی، شعر، کودک

[۱] دانشجوی ارشد تحقیقات آموزشی دانشگاه خوارزمی تهران و دبیر مدارس ابتدایی شهرستان خرم آباد
Email: nomoallem@gmail.com
[۲] دانشجو کارشناسی علوم تربیتی گرایش ابتدایی دانشگاه فرهنگیان پردیس آیت الله کمالوند خرم آباد
Email: fatemehfarahani4175@gmail.com

مقدمه

ادبیات کودک عبارت است از؛ هرگونه متنی که برای کودک آفریده شده باشد. در صورتی که کودک با آن ارتباط برقرار می‌کند و این رابطه منجر به برانگیختن احساسات، عواطف و پدید آمدن لذت زیبا شناختی شود و تأثیرات خاص روحی - روانی روی کودک بگذارد و سبب شناخت او شود. ادبیات کودکان شامل قصه، شعر، نمایش، افسانه و داستان است. در شعر کودک عناصر شعری را باید با احتیاط به کاربرد تا حدی که به زیبایی کلام آسیب نرساند و پل ارتباطی را که شعر با کودک ایجاد کرده است، خراب نکند(کاشفی خوانساری، ۱۳۸۷: ۱۳۵).

نخستین شاعرانی هم که برای کودکان شعر گفتند، شاعر کودک نبودند بلکه شاعران بزرگسالی بودند، که از سر تفنّن یا از سر احساس مسئولیت و ضرورت اشعاری هم برای کودکان سرودند. بسیاری از شاعران معروف دوره مشروطه و بعد از آن از جمله: بهار، ایرج میرزا، عشقی و نسیم شمال کودکان را نیز فراموش نکردند. البته از نظر مفهوم فنی کلمه، این شعرها را تا آنجا می‌توان شعر کودک نامید، که مخاطب آن‌ها کودکان هستند. اما از یک جهت مهم هنوز با شعر کودک به مفهوم امروز کلمه فاصله دارند. این اشعار هنوز به اندازه کافی به عالم کودکی و توجّه داشتن به خصیصه‌های ادراکی و عاطفی ذهن کودک نزدیک نشده‌اند. «قیصر امین‌پور» از دیگر شاعرانی است، که اشعاری هم برای کودکان دارد. «به قول پرستو» و «مثل چشمه، مثل رود» دو مجموعه شعر کودک اوست. اما شعر کودک به مفهوم اصطلاحی و دقیق آن به عنوان یک نوع ادبی یعنی شعری که به عالم خاص کودکی نیز توجه می‌نماید و به خصوصیات ویژه ذهن کودک نظری دارد، با کارهای «جبار باغچه‌بان» و «عباس یمینی شریف» شروع شد.

«پروین دولت آبادی» و «محمود کیانوش» از دیگر پیشگامان شعر کودک بوده‌اند. محمود کیانوش از نظریه‌پردازان شعر کودک است، که ادبیات امروز کودک ایران بر مبنای دیدگاه های او استوار شده و هنوز هم غالب کسانی که در حوزه‌ی ادبیات کودک تحقیق می‌کنند، به نحوی به دیدگاه‌های او استناد می‌کنند. امروزه شعر کودک حوزه‌ی مستقلی است که تئوری و مبانی نظری و علمی خود را یافته و شاعران برجسته‌ای را در دامان خود پرورانده است.

بیان مسأله

کودکان به عنوان قشری که در جامعه زندگی می‌کنند، به عنوان یک مخاطب همواره مورد توجه نویسندگان، شعرا و ادیبان بوده‌اند. این دسته از افراد دارای ویژگی‌های خاصی هستند، که باید مورد توجه قرار گیرد. انتقال مفاهیم به این قشر نیازمند برخی ملاحظات

است، چرا که باید با زبانی که خاص خود آن‌ها است بیان گردد. این دوره‌ی سنی آمادگی دریافت کامل از مفاهیم ثقیل اجتماعی و مذهبی را نداشته و از لحاظ روحی توان هضم این معانی را ندارد. لذا ارتباط با این قشر نیازمند ظرافت و زیبا اندیشی بسیار است.
شاید به همین دلیل است که مقوله‌ی شعر و ادبیات کودک به صورت یک بخش مجزا همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است. برخی از مسائل موجود در جامعه می‌تواند بر روی ادبیات تأثیر بگذارد؛ به عنوان مثال جنگ به عنوان یک پدیده اجتماعی تأثیراتی بر جامعه دارد که گاهی اوقات در ادبیات نیز رخنه می‌نماید که ادبیات کودکان نیز از این مسئله مبرا نیست. شاید به همین دلیل است، که ادبیات در طول سالیان دچار تغییرات می‌گردد. چرا که شرایط اجتماعی در تمامی اعصار یکسانی نمی‌باشد. در این پژوهش تلاش خواهد شد شعر و ادبیات کودکان و خصوصیات مربوط به آن مورد بررسی قرار گیرد.

تبیین اهداف

هدف اصلی در این پژوهش بررسی شعر کودک در ادبیات فارسی است.

پرسش‌های پژوهش

در این پژوهش محقق در صدد پاسخگویی به سؤالات زیر است:
۱- ادبیات کودکان چیست؟
۲- شعر چه خصوصیاتی دارد؟
۳- انواع شعر کودک و صور خیال در شعر کودک کدامند؟

پیشینه‌ی شعر کودک

پیشینه‌ی شعر کودک از پیشینه ادبیات کودک فراتر نمی‌رود. از نیمه دوم قرن هجدهم، شاخه‌ای از ادبیات به ادبیات کودک اختصاص یافت و همراه داستان کودک، شاعر کودک نیز پیدا شد و از آن پس شعری که در ابتدا تنها به نام کودک بود خود به دانستن ویژگی های خاصی متمایز شد و گاهی نیز معدودهایی را چشید. اما شعر، به شعر بودنش رهاست و بسیاری از این قالب‌های دست و پاگیر را می‌شکند و به پرواز در می‌آید. مخصوصاً اگر در فضایی سروده شود، که آفریده‌هایی غیرقابل پیش‌بینی و بسیار اعجاب انگیز تنفس می کنند. کودک و دوران درخشانش که همهٔ انسان‌ها موجودیت خود را از آن زمان گرفته‌اند و در حقیقت اساس فکر آینده و منشاء زندگی گذشته اگر دقیق بنگریم شعر کودک ایران کارش را با یاد دادن آداب و اصول اخلاقی به کودکان آغاز کرد امّا خیلی زود متوجه شد که پند و رازگویی مستقیم چندان مثمر ثمر نیست و زبان، عرصه‌ای دیگر را برای شعر

برگزید و این طفل نوپا، آغاز تحولاتی عمیق و رنگارنگ را به چشم خود شاهد و منتظر است. به طور کلی، آنچه سبب ایجاد تفاوت و حضور دسته بندی‌های سنی در شعر می شود، تغییر در خصوصیات و چگونگی کنار هم نشستن این خصوصیات است. اینکه هر شعر به چه میزان از وزن، عاطفه، رمز و موسیقی کلام بهره بیشتری برده است، شعر را به دسته کودک و بزرگسالی تقسیم کرد. که شعر کودک در بردارندهٔ شعر نوجوان نیز شده است، اما در حقیقت شعر کودک نیز مرزبندی‌های خود را دارد.

پایه‌گذاران ادبیات نوین کودک

در حدود سال‌های ۱۳۰۰، جبار عسگرزاده (باغچه بان) که نمونه یک معلم واقعی بود، به خلق خواندنی‌های خاص کودکان می‌پردازد، برای آن‌ها شعر می‌گوید و نمایشنامه‌ای نیز می‌نویسد. او کودکان را خوب می‌شناخت؛ و با زبان و رفتار آن‌ها آشنا بود. گر چه بسیاری از آثار او در زمان زندگیش به طبع رسید. اما پس از وفات وی، مجموعه اشعارش با عنوان «من هم در دنیا آرزو دارم» و «افسانهٔ بابا برفی» با برخورداری از فنون چاپ جدید منتشر شد(غفاری، ۱۳۷۹: ۱۰).

تعریف ادبیات کودک

ادبیات کودکان به مجموعه آثار و نوشته‌هایی (کتاب و مقاله) گفته می‌شود که به وسیله متخصصین (نویسندگان متخصّص) برای مطالعه آزاد کودکان تهیّه می‌شود و در همهٔ آن‌ها ذوق و سطح رشد و نضج کودکان مورد توجه است. ادبیات کودکان با این تعریفی که گفته شد، تمام مسائل مربوط به زندگی را در بر می‌گیرد و کودک را در تمام شئون زندگی کمک می‌کند، قدرت تخیل را گسترش می‌دهد، تجربه‌های متعدد و متنوعی را در اختیارشان قرار می‌دهد، قدرت خلاق آن‌ها را برانگیخته و پرورش می‌دهد. کتاب‌ها و مقالات غیردرسی که در مواد و موضوعات مختلف برای کودکان تألیف شوند بهتر و بیشتر می‌توانند مسائل گوناگون زندگی را به زبان بچگانه مطرح کنند و کودکان را به طور غیرمستقیم برای مواجهه با آن مسائل آماده سازند. از سوی دیگر با بیان تجارب گوناگون کمبود و محدودیت کتاب‌های درسی و زمان مدرسه و وقت معلم را جبران می‌کند. بنابراین هدف‌های ادبیات کودکان را چنین می‌توان خلاصه کرد:

۱. ذوق و علاقه مطالعه آزاد را در کودکان برانگیزد.
۲. کودکان را با مسائل کوناکون زندگی آشنا کند.
۳. محدودیت‌ها و کمبودهای کتاب‌های درسی را از لحاظ مطالب تأمین کند.
۴. اوقات فراغت دانش‌آموز را سودبخش کند.

۵. کودکان را با جهان وسیع معرفت و فرهنگ‌های مختلف انسان آشنا کند.
۶- صلح و تفاهم بین‌المللی را در جهان ایجاد و تقویت کند(علوی، ۱۳۸۲: ۶۹-۶۸).

ویژگی‌های ادبیات کودک

در شعر، شاعران شعر کودک، کاربرد زبان محاوره یکی از ویژگی‌های اساسی آن به شمار می‌آید، به ویژه در شعر خرسالان که خود کودک آن را نمی‌خواند و بسامد کاربرد زبان محاوره بسیار بالا است. گروهی از شاعران شعر کودک بر این باورند که نباید در شعر کودک، به ویژه کودکانی که با زبان نوشتار آشنا هستند از زبان محاوره استفاده کرد و کاربرد این گونه زبان را جزء ضعف شعر کودک می‌دانند. دسته‌ای دیگر بر این باورند که در کاربرد زبان محاوره در سرایش شعر کودک نباید هیچ باک داشت و هر جا که لازم بود، باید از آن زبان استفاده کرد. نه تنها کاربرد زبان محاوره در شعر کودک ضعف نیست، بلکه از نقاط قوت شعر نیز به شمار می‌آید.

فهرست و کارکردهای ادبیات کودکان

۱- برانگیخته کردن مهمترین و اساسی‌ترین حس غریزی انسان در کودک یعنی «خداجویی».
۲- شناساندن کودک به خویشتن؛ اعم از شناساندن جسم و روح او، اینکه چه استعدادها و توانایی‌هایی دارد. ۳- فراهم کردن و نشان دادن راه‌های «شناخت خدا» به کودک و نوجوان از طریق خویشن شناسی، جهان‌شناسی (طبیعت، حیوانات، انسان‌های دیگر و محیط اطراف و ...).
۴- آماده کردن کودک برای شناختن، دوست داشتن و ساختن محیط
۵- نشان دادن ضرورت دوست داشتن و محبت ورزیدن به هم نوع خویش و برقراری ارتباط سالم با آن‌ها.
۶- فراهم کردن شرایط تجربه‌های معنوی، معرفتی و دینی برای مخاطب کودک بر اساس نیازهای معنوی و مذهبی آن(حکیمی - کاموسی، جلد ۲، ۱۳۸۳: ۳۹).

زیبایی‌شناسی در شعر

اثر هنری حرکتی است از مرئی به نامرئی، از آشنایی و عادت به عادت شکنی و بیگانه سازی، این مفهوم اندیشه آشنایی زدایی و هنر (در این جا شعر) را تشکیل می‌دهد که اولین بار توسط «اشسکلوفسکی» نظریه‌پرداز روسی ارائه شد. او نشان داده است که هنر قاعده‌ها، ساختارها و شکل‌های به ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر، عادت هایمان را تغییر می‌دهد. هر چیز آشنا و یکنواخت را در ذهن و روان برای ما شگفت‌انگیز

می‌کند، به شکلی که انگار آن را تازه دیده‌ایم. هنر از جمله شعر، عادت و نگرش ما را به جهان عوض می‌کند؛ و ما را متحول می‌سازد. وظیفه شاعر به ویژه شاعران کودک از بین بردن نیروی عادت در مخاطب است، یعنی آفرینش دنیایی تازه و دیدن عمیق اشیاء و جهان هستی است(قرشی، ۱۳۸۳: ۲۳۸).

شعر کودک در دوران پیشین

شعر کودک مثل همهٔ انواع آثار خاص کودکان باید از زندگی کودک گرفته شده باشد، یعنی جاذبهٔ احساسی شعر کودک باید بازتابی باشد از احساسات واقعی کودکان. اشعاری که زیبا و فریبنده و یا حسرت آور و کنایی هستند (کاشفی خوانساری، ۱۳۸۳: ۶۲-۶۱).

وزن و قالب در شعر کودک

از قدیم‌ترین زمانی که اصطلاح شعر به یکی از انواع هنر اطلاق می‌شده، همیشه مفهوم آن با مفهوم وزن همراه بوده است. در فرهنگ دهخدا، وزن معادلی «سنجیدن و سرودن شعر مطابق میزان» ذکر شده است؛ و براساس تعاریف متعددی که برای شعر - از «افلاطون» تا حکمای اسلامی و ایرانی - شده است، همگی عمل وزن را مهمترین ویژگی شعر برشمرده‌اند(محمدبیگی، ۱۳۸۹: ۷۸).

وجود «وزن» در شعر کودک در همهٔ دوره‌های آن دارای اهمیت خاصی بوده و هست. زیرا وزن شعر نه تنها سبب افزایش احساس لذت و آسایش می‌گردد، بلکه اگر صحیح از آن استفاده شود، می‌تواند سبب افزایش بار معنایی کلمات نیز باشد. در شعر به طور کلی و شعر کودک به ویژه، برای بیان لحظه‌های شادی و خوشحالی از بیت‌های با حرکت تند و مصوت‌های کوتاه استفاده می‌شود و عکس این قضیه برای بیان لحظه‌های آرام و غمگین از بیت‌های متناسب با آن لحظه‌ها استفاده می‌شود.

قافیه در شعر کودک

اساس شعر کودک، بی گمان بر قافیه استوار است. اگر چه ممکن است امروزه در شعر بزرگسالی قافیه خیلی تأثیر نداشته باشد ولی شعر کودک بدون قافیه هیچ ارزشی ندارد؛ چرا که ذهن کودک ناخودآگاه با قافیه آشنایی کامل دارد. «یمینی شریف» از آنجایی که به ارزش قافیه در شعر کودک بسیار آگاه است، لذا تلاش کرده است از قافیه‌های غنی و مستحکم سود جوید:

بابا بزرگ پیرم / دستشو من می‌گیرم / چه خوب و مهربانه / چه شاد و خوش‌زبانه/

یا

من یار مهربانم / دانا و خوش بیانم/ گویم سخن فراوان / با آنکه بی زبانم/

موسیقی در شعر کودک

بطور کلی، موسیقی در شعر به ویژه در شعر کودک از اهمیت بسیاری برخوردار است و شعر کودک بدون موسیقی دوام نخواهد داشت. ذهن کودک در آغاز، قبل از آنکه محتوا را بشناسد فقط به موسیقی دل می‌بندد. دلبستگی کودک به لالایی، به عنوان گونه‌ای از ادبیات شفاهی، فقط بخاطر آهنگ آن می‌باشد. خردسال به چیزی جز آهنگ و موسیقی نمی‌اندیشد. پس شعر کودک در ابتدا با موسیقی مفهوم می‌پذیرد.

«آنچه که در شعر کودک بیش از همه چیز دیگر ارزش دارد و شعریت شعر کودک وابسته به آن می‌باشد، موسیقی شعر است. موسیقی شعر، همان طوری که می‌دانیم به چهار گونه در اشعار شاعران - طبق نظر «دکتر شفیعی»- تجلی می‌یابد که عبارتند از: موسیقی بیرونی (وزن)، موسیقی کناری (قافیه - ردیف)، موسیقی درونی و موسیقی معنوی در شعر کودک بیشترین توجه هر شاعری به وزن معطوف می‌باشد و اصولاً شعر کودک بدون وزن و آن هم وزنی کوتاه، ضربی و شاد مفهومی ندارد.

برخی از شاعران، دست به سرایش شعرهای بی وزن برای کودکان یازیده‌اند که البته بسیار مورد توجه کودکان واقع نشد. اما «یمینی شریف» در تمامی اشعارش، بسیار تلاش کرده است تا از وزن‌های پرکاربرد شعر مثل بحر رمل، بحر هزج، بحر رجز و از زحاف‌های این وزن‌ها بیشتر بهره‌مند شود و چون به تأثیر سحرانگیز موسیقی بیرونی در شعر به ویژه در شعر کودک آگاهی کامل دارد. بی گمان در گزینش وزن برای سرایش شعر کودک، موفق به نظر می‌رسد. حتی او تلاش کرده است با آگاهی تمام، از صداهای موجود در محیط که صدای حیوانات، پرندگان و غیره می‌باشد بسیار سود جوید: قُدقُدقُدا، قُدقُدقُدا/ آی بچه‌ها، آی بچه‌ها / این تخم را من کرده‌ام/ با آن سفیده، زرده ام . . . /» (علی پور، ۱۳۸۵: ۱۵-۱۴).

صور خیال در شعر کودک

اصولاً شعر بودن هر شعر را صور خیال نشان می‌دهد و دنیای کودک دنیای خیال می باشد. لذا در سرایش شعر کودک صور خیال نقش فراوانی می‌تواند داشته باشد. البته در شعر خردسالان میزان کاربرد از عناصر خیال کمتر است و هر چقدر کودک از نظر سنی بیشتر رشد می‌کند با خیال بیشتر ارتباط برقرار می‌کند. عناصر تشکیل دهندهٔ صور خیالی در شعر فراوان است. عناصری که کاربرد بیشتری در شعر کودک دارند:

۱- تشبیه: تشبیه به عنوان یکی از عناصر سازندهٔ خیال، بیشترین کاربرد را در شعر دارد.

شهر آفتاب و نور / شهر شادی و سرور / شهر باغ و بوستان/ شهر رود نغمه‌خوان / نیمهٔ جهان و اصفهان ما

همان‌طوری که مشاهده می‌کنیم شاعر شهر اصفهان را به شهر آفتاب، شادی، باغ و رود مانند می‌کند.

چون مخملی است موجش / نرم و لطیف و زیبا دارد سرود بر لب / آواز رود و دریا/

شاعر در این شعر از تشبیه گسترده استفاده کرده است و موج را مانند مخملی می‌داند که وجه شبه آن نرمی و لطافت است.

تو بهاری، تو گلی / نازنین کودک من/ همه آواز خوشی / بلبل کوچک من/

شاعر باز در این شعر از یک تشبیه فشرده استفاده کرده است و کودک را به بهار، گل و بلبلی مانند کرده است.

۲- استعاره: استعاره نیز از دیگر عناصر سازندهٔ تخیل است که در شعر کودک همواره مورد نظر شاعران بوده است و کمتر شاعری است که در سرایش شعر به این عنصر که بیشتر جنبهٔ زیباشناختی دارد، توجه ننماید. یکی روشنی روز / یکی نور شب افروز / یکی طلای زرده / یکی نقرهٔ سرده /

مقصود شاعر در اینجا از طلای زرد، خورشید و نقرهٔ سرد، ماه می‌باشد که می‌توان گفت طلای زرد و استعاره از خورشید و نقرهٔ سرد نیز استعاره از ماه می‌باشد.

ای باغبان زندگی! از توست / این برگ و بار من / در من ببین عمری که کردی طی / ای دوستدار من/

باغبان زندگی استعارهٔ آشکار است که در حقیقت استعاره از آموزگار می‌باشد.

موج می‌آمد به ساحل / قصه‌ها می‌خواند در گوش صدفها // * شبنم آرام آید/ لب غنچه گشاید/

در این شعرها، گوش صدف و لب غنچه استعاره هستند.

۳- تشخیص (جاندار انگاری): یکی از ویژگی‌های دیگر شعر کودک این است که شاعر از تشخیص یا جاندارانگاری فراوان می‌تواند استفاده نماید. کودک در دنیای زیبا و لطیف خودش همه چیز را زنده می‌بیند. برای کودک، اسباب بازی‌هایش هم جاندارند. بنابراین با آن‌ها هم بازی می‌شود و با آن‌ها سخن می‌گوید.

ای بادبادک / ای جغجغه / ای فرفره / ... آی جغجغه فریاد کن / این بچه‌ها را شاد کن / آی فرفره، چرخی بزن/ رقصی بکن در دست من/

شاعر در این شعر بادبادک، جغجغه و فرفره را که وسایل بازی کودکان می‌باشند، به موجودی جاندار مانند کرده است و با آن‌ها سخن می‌گوید

گشت طوفان به پا همره باد / برقی خندید و رعد زد فریاد / نارون به باد گفت: / ای دم تو گرم . . .

۴- حس آمیزی در شعر کودک: حس آمیزی یکی از آرایه‌هایی است که از دیرباز چه در سخن سخنوران و چه در شعر شاعران همواره بکار برده می‌شد، که نتیجتاً به زبان استحکام بیشتری می‌بخشید یعنی آمیختن دو حس متفاوت است در کلام که موجب زیبایی کلام خواهد شد و یکی از صورت‌های خیال می‌باشد. اگر چه در شعر شاعران بزرگ به ویژه «حافظ» و «مولوی» حس آمیزی کاربرد فراوانی دارد امّا شاعران سبک هندی به خصوص «بیدل» و «صائب» بیشتر از این آرایه سود جستند. در شعر کودک نیز کم و بیش شاعران تلاش کردند جهت غنی بخشیدن به شعر و نفوذ کلام در میان کودکان از آن بهره‌مند شوند.

بعضی از شب‌ها / با صدای شیرین / ساعتی می‌خواند / قصه‌های شیرین ... /

همان‌طوری که می‌دانیم صدا شنیدنی است و با حس شنوایی در ارتباط است و شیرینی با حس چشایی مرتبط است. اما شاعر در کنار حس شنوایی، حس چشایی را قرار داده است و موجب غنای شعر شده است.

خنده‌هایت صورتی / یا به رنگ آتش است / چشم‌های آبی‌ات / بستر آرامش است

شاعر خنده‌ها را به رنگ صورتی یا به رنگ آتش می‌بیند و صدا را نیز به رنگ سبز تعبیر می‌کند که ترکیبی شاعرانه و دلچسب می‌باشد. زیبایی این شعر شاید بخاطر حسی آمیزی آن باشد که این حس‌آمیزی خیال کودک را بر می‌انگیزد و ذهن او را به اندیشیدن وا می دارد و شاید یکی از اهداف شعر کودک همین باشد.

انواع شعر کودکان

«۱. لالایی‌ها: به نظر می‌رسد که لالایی‌ها اولین شعرهایی هستند که برای کودکان خوانده می‌شوند. در لالایی‌ها با بهره‌گیری از آهنگ بین مادر و کودک ارتباط عاطفی برقرار شده، به کودک آرامش می‌بخشد و گوش او را برای پذیرش آهنگ و موسیقی آماده و تربیت می‌کند. لالایی‌ها نه تنها خواب کودک را تسریع می‌کنند بلکه او را با رنج‌ها و دردها نیز آشنا می‌نمایند.

لالایی‌ها برای خواب کردن کودک با وصف خواب حیوانات

گنجشک لالا/ سنجاب لالا/ آمده دوباره / مهتاب لالا/ «لالا، لایی، لالا، لایی»/ گل زود خوابید/ مثل همیشه / قورباغه ساکت / خوابیده بیشه / «لالا، لایی، لالا، لایی»

۲. اشعار بی‌معنی و پوچ: در این جا وزن سازندهٔ شعر است. تکرار کلمات خوش آهنگ، کودکان را با وزن و موسیقی شعر آشنا کرده و بیشتر در بازی‌های کودکانه خوانده می‌شود، مانند:

لیلی لیلی حوضک / موشه آمد آب بخوره افتاد تو حوضک

۳. اشعار شوخی‌آمیز یا بی سرو ته: آنچه باعث توجه و جلب کودکان به این اشعار می‌شود مطالب عجیب و غریب و غیرطبیعی و کلمات بی‌معنی است. مثل انواع اشعاری که کودکان دبستانی می‌خوانند:

اوّلیا شلخته / دوّمیا پاتخته / سوّمیا پلیسن/ چهارمیا رئیسنا / پنجمیا فراری از سوراخ بخاری

۴. اشعار مربوط به زندگی کودکان: این اشعار دربارهٔ انسان‌ها و حیوانات، گیاهان، عوامل طبیعت، حوادث روزانه و معاشرت کودکان با یکدیگر یا بزرگترها گفتگو می‌کند. برای سرودن چنین اشعاری شاعر طبیعت را به دقت مشاهده و زیبایی‌های آن را با بیانی احساسی و زبانی عاطفی ثبت می‌کند.

۵. چیستان: از قدیم الایّام چیستان در شعر عامیانه نیز رواج بسیار داشته است. این بازی شعری، با نظم بخشی به ارزش‌ها می‌تواند بخشی از شعر کودک را تشکیل دهد.

یک بشقاب پر از انار / جرأت داری یکی وردار (آتش)/» (غفاری، ۱۳۷۹: ۳۳- ۳۰)

نتیجه گیری

در پایان چنین می‌توان نتیجه گرفت که؛ شعر کودک باید از تمام ویژگی‌های شعری برخوردار باشد و به زبانی دیگر می‌توان گفت زمانی شعری را شعر کودک می‌توان نامید که روان، ساده، صمیمی، پرمحتوا، نغز و ناب باشد. پس شعر کودک باید ناب باشد. شاعر کودک نباید تجربه‌های بزرگسالانهٔ خود را در قالب شعر کودک بریزد. کودک در آغاز زندگی با مفاهیم فلسفی آشنایی ندارد، بلکه کودک آنچه را که می‌بیند و حس و لمس می‌کند می‌شناسد. او ممکن است مدت‌ها در داخل باغچهٔ کوچک خانه‌اش دنبال یک پروانه‌ای که روی گل‌های باغچه می‌نشیند، بدود و با آن پروانه بازی کند؛ پس شعر کودک باید دارای حسی کودکانه باشد و نیز باید از تجربه‌های کودکانه برخوردار باشد. کودک وقتی که به شعر روی می‌آورد، می‌خواهد خودش باشد و در سن خودش زندگی کند و از خود بودن و زندگی کردن لذت ببرد و شعری که می‌خواند، نمی‌خواهد او را در آن شعر از زمان حال جدا کنند و هوش و حواسش را به آینده معطوف بدارد. نمی‌خواهد او را در آن شعر برای بزرگسالی بودن یا بزرگسالی شدن آماده کند و برای این آمادگی به او اندرزهای حکیمانه بدهند.

شعر، تنفس روان کودک است و همانگونه که زندگانی تن به نفس کشیدن باز بسته است، حیات جان به شعر پیوسته است. شعر، نفس کشیدن ناخودآگاه کودک است در همهٔ اکنون‌های خود به آن زنده است. به یاد داشته باشیم که حقیقت شعر، کاری به هجاهای الفاظ و اصوات آن‌ها ندارد و هیچ جز اتصال آدمیزاد به روان پنهان خویش و زیستن در

قلمرو ذهن خود و جهان نیست. این حالت، تنها در آنان که زمان از صورت کمی خود بیرون می‌آید و در آن ماضی و حال و مستقبل از مصداق می‌افتند، پیش می‌آید و به این اعتبار، کودکان که در اکنونی گسترده به سر می‌برند شاعرانه می‌زیند.

«ژاک شارپانترو» شاعر معاصر فرانسوی، در این باره می‌گوید: شعر درهای جدید بیان را بر اطفال می‌گشاید و وسایل و ابزار کاملاً متفاوت برای بیان تجربه‌ها و مشاهدات و احساسات در اختیارشان می‌گذارد. در زمانی که اطفال در انزوای خاصی به سر می‌برند و به وسیلهٔ دیوارهای صوتی و تصویری تلویزیون محصور شده‌اند، شعر سفر عاطفی بسیار جالبی دارد که در آن رؤیاها و احساس خویش را باز می‌یابند و نشانه‌های غم و شادی، هراس و نفرت خویش را باز می‌بینند.

منابع

- ایمن (آهی)، لیلی، خمارلو (میرهادی)، توران، دولت آبادی، مهدخت، (۲۵۳۶)، گذری در ادبیات کودکان، شورای کتاب
- بختیاری، محمدرضا، (۱۳۸۶)، فولکلور و ادبیات عامیانه، ارومیه، ادیبان
- حکیمی، محمود، کاموس، مهدی، (۱۳۸۲)، مبانی ادبیات کودکان و نوجوانان، جلد ۱، تهران، آرون
- خسرو نژاد، مرتضی، (۱۳۸۳)، معصومیت و تجربه (درآمدی بر فلسفه ادبیات کودک)، تهران، چاپ دوم، نشر مرکز
- سلاجقه، پروین، (۱۳۸۵)، از این باغ شرقی، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
- شعاری نژاد، علیاکبر، (۱۳۵۳)، اصول ادبیات کودکان، تهران، مؤسسهٔ مطبوعاتی سروش
- علوی، سهیلا، (۱۳۸۲)، تاملی دیگر در ادبیات کودک و نوجوان، تهران، یادوارهٔ کتاب
- علی پور، منوچهر، (۱۳۷۹)، پژوهشی در شعر کودک (با مقدمهٔ دکتر قدمعلی سرامی)، تهران، تیرگان
- غفاری، سعید، (۱۳۷۹)، گامی در ادبیات کودکان و نوجوانان، تهران، دبیزشی
- قرشی، محمدحسین، (۱۳۸۳)، مجموعه مقالات اولین همایش ادبیات کودکان و نوجوانان، بیرجند، گلرو
- قزل ایاغ، ثریا، (۱۳۸۳)، ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن، تهران، سمت
- کاشفی خوانساری، سید علی، (۱۳۸۳)، گزارش تحلیلی نقد ادبیات کودک و نوجوان بین سالهای ۱۳۷۷-۱۳۵۸، قم، کتاب طه
- محمدبیگی، ناهید، (۱۳۸۹)، راز کاوی ادبیات کودکان و نوجوان (با سخنی از دکتر قدمعلی سرامی)، ابهر، ترفند
- محمدی، محمدهادی، قایینی، زهره، (۱۳۷۹)، تاریخ ادبیات کودکان ایران (ادبیات شفاهی و دوران باستان)، جلد ۱، تهران، بنیاد پژوهشی تاریخ و ادبیات ایران، چیستا

- موسوی گرمارودی، سیدمصطفی، (۱۳۸۶)، شعر کودک از آغاز تا امروز، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
- نجفی، عبدالمجید، (۱۳۸۹)، زیر گنبد کبود (صور خیال در شعر کودک و نوجوان)، تهران، انتشارات سوره هاشمی نسب، صدیقه، (۱۳۷۱)، کودکان و ادبیات رسمی ایران، تهران، سروش

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

تحلیل شخصیت شمس بر اساس مثنوی معنوی مولانا

دکتر علی نجفی [۱]
علیرضا آتش زر [۲]
کوثرملک محمدی [۳]

چکیده

شمس و مولانا از مفاخر تاریخ و فرهنگ این مرزوبوم می‌باشند که به سبب واکاوی نشدن شخصیت آنان به‌ویژه شمس تبریزی رابطه‌ی آنان در پرده‌ای از ابهام قرارداد و یکی از آثاری که می‌توان شمس را با آن شناخت مثنوی مولانا است.به همین منظور در این پژوهش از دیدگاه مولانا در مثنوی معنوی،شخصیت شمس و اندیشه و افکار او،نوع و چگونگی ارتباط وی با مولانا،دیدگاه مولانا در مورد شمس،دیدگاه سایر افراد در مورد شمس و معانی مختلف کلمه‌ی شمس و تعداد دفعات استعمال آن‌ها در مثنوی تحلیل‌شده است.نتایج تحلیل نشان می‌دهد شمس برای مولانا شخصیتی مقدس،بسیار تأثیرگذار،برتر از سایر انسان‌ها حتی انبیا،باعث هدایت و برکت و روشنایی ونیز جان‌ودل و روح مولانا می‌باشد.همچنین مولانا شمس را تکرار نشدنی و انسانی غریبه درروی زمین معرفی می‌کند که هرکسی را به وجود بلندبالای او راه نیست. مولانا در بطن داستان‌های تمثیلی خود می‌خواهد هرکسی در زندگی شمس خود را بیابد تا به‌وسیله‌ی او به خدا و عشق الهی و حقیقی نائل شود.

واژگان کلیدی: افکار، شخصیت، شمس، مثنوی معنوی، مولانا

---

[۱] استادیار و هیئت‌علمی دانشگاه فرهنگیان شهید مقصودی همدان A.NAJAFI44@YAHOO.COM
[۲] دانشجوی کارشناسی دبیری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان شهید مقصودی همدان (نویسندهٔ مسئول)
A.R_ATASHZAR1355@YAHOO.COM
[۳] دانشجوی کارشناسی طراحی صنعتی دانشگاه علامه قزوینی Malekmohammadi.k2478@gmail.com

مقدمه

در زندگی مولانا جلال‌الدین بلخی مهم‌ترین و پرشورترین دوره‌ای که اتفاق افتاده است و آتش بر جان این عارف و شاعر نامی زده است دیدار او با شمس تبریزی بوده است این دیدار مولانا با شمس در تاریخ ۶۴۲ هجری قمری مصادف با سال ۶۲۳ هجری شمسی و نه آذر و همچنین ۳۰ نوامبر ۱۲۴۴ بوده است زندگی مولانا با این دیدار به‌طور شگرفی دگرگون شده است و در طول این ۱۶ ماه که شمس در کنار مولانا بوده است اندازه کل عمر مولانا آتش عشق را در وجود مولانا بیدار کرده است به‌طوری‌که بعد از دیدار با او طریقه زندگی مولوی تغییر کرده و می‌توان گفت تبدیل به انسانی دیگر می‌شود ازآنجایی‌که از روایات و منابع معتبر به دست ما رسیده است معلوم شده است که شمس تبریزی انسان عادی و معمولی نبوده و درویشی از درویشان زمان خود بر طریق عرفان قلندریه بوده است در کمتر کسی و یا حتی هیچ‌کسی به‌طور کامل نتوانسته است به شخصیت پیچیده‌ای او دست پیدا کند و شخصیتی خاص در ادبیات فارسی می‌باشد بدون شک رفیق شفیق شمس و یا حتی مهم‌ترین شخصیت در زندگی او مولانا می‌باشد و شمس نیز برای مولانا مهم‌ترین شخصیت و حتی می‌توان گفت معشوق زمینی بوده است و مهم‌تر از او در زندگی مولانا وجود نداشته است به‌طوری‌که در غزلیات خود تخلص خود را شمس انتخاب می‌کند همان‌طور که از داستان آشنایی شمس و مولانا بر می‌آید پس از ۱۶ ماه دیدار و مجالست بنا به دلایلی شمس تصمیم به ترک گونی می‌گیرد و بنا به روایاتی در قونیه کشته می‌شود اما در این موضوع شکی نیست که در طول این ۱۶ ماه مولانا به‌طور کامل در محضر شمس بود و ساعت‌ها را در طول روز در کنار او می‌گذراند و از او بهره می‌برد و بعضی‌اوقات تمام‌روز را در کنار شمس می‌بود و از معارف او جرعه‌ای چند نوش جان می‌کرد خمس در زندگی خود از معارفی بهره‌مند بود که قادر بود کارهای خارق‌العاده انجام دهد و در مورد این معارفه خود فقط با مولانا سخن می‌گفت سعی می‌کرد مولانا نیز مانند خود او باشد می‌توان گفت تمامی آن معارف الهی را در طول دیدار خود با مولانا در میان گذاشت و مولانا را به تغییر اساسی در زندگی دچار کرد و آن معارف قواعد چهل‌گانه شمس می‌باشد که ۴۰ شبانه‌روز با مولانا در مورد آن سخن گفته است این نکته نیز ناگفته نماند که شخصیتش هم بسیار پیچیده بود به‌طوری‌که خود نیز در مقالات خود آن را بیان می‌کند از اولین دیدار شمس با مولانا نیز می‌توان به برخی خصوصیات شمس پی برد ز جدایی شمس از مولانا و در اثر ضربه خوردن آتش عشق مولانا به‌وسیله‌ی شمس به‌طور خارق‌العاده‌ای شروع به سرودن مثنوی معنوی می‌کند و خود مولانا در این مورد می‌گوید که من فقط اون شعر هایی که در وجودم بود را منتقل

می‌کردم و کس دیگری آنها را در وجودم می‌سرود و بعد از گفتن آن‌ها دیگر قادر به یادآوری آنها نبودم موضوع نشان می‌دهد که شمس به خوبی توانسته بود بر مولانا اثر بگذارد و سرودن مثنوی نیز رابطه مستقیم با جدایی شمس دارد و یا شاید این جدایی باعث به وجود آمدن مثنوی بوده است و چه بسا اگر شمس برای همیشه در کنار مولانا می ماند این اثر گرانقدر نیز به وجود نمی آمد به همین دلیل در مثنوی معنوی می‌توان به دنبال شمس تبریزی بود در مثنوی می‌توان به دنبال شخصیت و طرز فکر شمس تبریزی بود زیرا سراینده این اثر ضمن بیان اندیشه‌های یاد گرفته از خودشان به دنبال شمس نیز می گردد و شاید هیچ کسی نتوانسته است مانند مولانا شمس را بشناسند و از او چیزی یاد بگیرد زیرا او تنها کسی است که آتش عشق را در شمس یافت و آن را موشکافی کرد و تنها کسی بود که شمس با او در این موضوعات سخن می‌گفت و به او نیامد و مولانا شاگردی شمس را می‌کرد در مثنوی نشان دهنده طرز فکر شمس می‌باشد زیرا آنچه که مولانا بعد از دیدار با شمس به دست می‌آورد در مثنوی معنوی خود آن را بروز می‌دهد و در واقع حق شاگردی خود را به شمس در مثنوی ادا میکند پس از رفتن شمس چکیده افکار مولوی که نشان از اندیشه‌های شمس دارد در مثنوی بیان می‌شود و در بیشتر مواقع در مثنوی از شمس تبریزی سخن به میان می آورد

بنابر این یکی از آثاری که می‌توان شمس را به طریقه ی آن به‌طور واقعی شناخت آثار مولانا و به خصوص مثنوی معنوی می‌باشد

شناختن شخصیت و طرز فکر شمس در مثنوی شاید و واقعی‌ترین و بی‌پرده‌ترین بیوگرافی باشد که عاشقی از معشوق خود بیان می‌دارد و این بیانات که به زبان رمز و تمثیل می‌باشد نیز باید موشکافی شود به‌طوری‌که مولانا در هر داستانی که در مثنوی بیان می‌دارد بعضی از شخصیت‌های تأثیرگذار را نماد شخصیت شمس می‌داند و در بعضی مواقع نیز از خود شمس مدد می‌گیرد.

اهداف پژوهش

بدون شک دو چهره‌ی مولانا و شمس نزدیک‌ترین و درعین‌حال صمیمی‌ترین انسان‌هایی بوده‌اند که روزگاری در کنارهم و روزگاری در فراق و در دل هم زندگی کرده‌اند بنابراین کسی مانند خود آنان نمی‌تواند این دو بزرگ‌مرد را آن‌گونه که باید بشناسد و هدف این پژوهش بررسی شخصیت و اندیشه‌ی شمس از دیدگاه مولانا در مثنوی می‌باشد تا چهره‌ی واقعی این عارف بزرگ را نمایان کند.

ضرورت تحقیق

با توجه به اهمیت شخصیت‌های ویژه در ادبیات فارسی به‌خصوص شمس و مولانا و تأثیر آن‌ها بر نسل‌های بعدی و همچنین مشخص شدن شخصیت هریک در جهت روشن‌تر شدن روابط آنان و جلوگیری از خرافه افکنی در مورد این دو مرد بزرگ ضروری به نظر می‌رسد تا شخصیت هر یک به‌صورت واقعی موردبررسی قرار گیرد و ازآنجایی‌که پژوهش‌های زیادی در مورد مولانا صورت گرفته ولی در مورد شمس کارهای زیادی انجام‌نشده است و این پژوهش گامی در جهت روشن‌تر شدن شخصیت شمس تبریزی هست.

روش تحقیق

در این پژوهش ابتدا کلمه‌ی شمس که مولانا آن را در مثنوی شمس بیان می‌کند معانی مختلف آ« ازنظر مولانا ذکر و توضیح داده می‌شود و تعداد دفعات استعمال آن‌ها نیز بیان‌شده، سپس از مثنوی برای هر یک از معانی مختلف کلمه‌ی شمس نمونه‌هایی ذکر می‌شود.

معرفی شمس ازنظر دیگران

محمد بن علی بن ملک‌داد تبریزی ملقب به شمس‌الدین یاشمس تبریزی (زاده ۵۸۲ - درگذشته ۶۴۵ هجری قمری) از صوفیانِ ایرانی مسلمان مشهور سده هفتم هجری است. سخنان وی را که در مجالس مختلف بر زبان آورده، مریدان گردآوری کرده‌اند که به نام «مقالات شمس تبریزی» معروف است.

شمس تبریزی درویشی جهانگرد بود و از همین رو را شمس پرنده می‌گفتند و دلیل جهانگردی او این بود که پیوسته در جستجوی عشق ابدی و حلق بوده است وی در دیدار خود با مولانا در سال ۶۴۲ هجری قمری او را شیفته خود ساخت و دنیای تازه پیش روی او گشاد که مشرف عرفانی او را تغییر داد و مولوی را با طریقت عرفان عاشقانه آشنا کرد درباره شمس‌الدین گفتند که تندخو بود و کسی را تاب تحمل آن بود شمس خود به این مطلب که کسی را لایق دمسازی با خویش نمی‌دیده اشاره‌کرده است از زندگی شمس پیش از ملاقاتش با مولانا اطلاع زیادی در دست نیست آنچه از مقالات برمی‌آید آن است که در جوانی به کارهای سختی چون عملگی و گچ کاری و رنگرزی پرداخته و وقتی مسن‌تر شده و به مشاقی رفته چون ضعیف بوده است اما پس از دسترسی به مقالات معلوم شد که او مکتب دیده و فقه آموخته و به روشی در آموختن قرآن دست‌یافته که می‌توانسته کودکی نوآموز را در سه ماه قرآن بیاموزد شمس تبریزی را عارفی از عارفانه قلندریه معرفی کرده‌اند و کمتر اطلاعی در مورد زندگی و شخصیت و شیوه فکری او موجود می‌باشد.

شمس ازنظر مولانا

مولوی شمس راه معشوق حضرت خضر می‌داند و نقل‌شده است که «بر در حجره مدرسه هم به دست مبارک خود نوشته است که مقام معشوق حضرت خضر علیه‌السلام» مولوی شمس را نوری می‌داند که به موسی علیه‌السلام می‌گوید منم آن خدای تو و شمس تبریزی را برتر از سایر انبیا می‌داند همان‌گونه که در اشعار غزلیات خود نیز بدان اشاره‌کرده است.

عیسی و موسی که باشد چاوشان درگهش جبرئیل اندر فسونش سحر مطلق می‌زند
جان ابراهیم مجنون گشت اندر شوق تیغ را بر حلق اسماعیل و اسحق می‌زند
(غزلیات شمس۱۳۹۵:۷۳۸)

شمس در نظر مولانا تجلی حق بود او نوری بود که تاریکی‌ها را زدوده و حقیقت را آشکار ساخته بود شمس گشاینده همه رازها بود تقدیر را رام و عقل را دیوانه می‌کرد و کلید همه مشکلات در دست وی بود.

مولانا از میان تمامی افراد اطراف خود درویشی غریبه و دوره‌گرد را به‌عنوان رفیق شفیق خود انتخاب کرد تا باراهنمایی و کمک‌های او آن چیست که می‌خواست یعنی آن حال وجد و سماع عارفانه و عاشقانه دست یابد شمس تبریزی برای مولانا به‌منزله یک دوست معمولی نبود بلکه او شمس را پیامبر خود می‌دانست که راه حق را به مولانا نشان می‌دهد.

دیدار مولانا و شمس

در روز شنبه ۲۶ جمادی الاخر سال ۶۴۲ هجری قمری مصادف با ۹ آذر سال ۶۲۳ هجری شمسی و ۳۰ نوامبر ۱۲۴۴ شمس‌الدین محمد بن ملک داد تبریزی وارد گونه شد که در آن زمان مولانا ۳۸ سال داشت.

شمس پس از دیدار با مولانا با او گفتگوی کوتاه داشت و از آن چند سؤال پرسید که یکی از آن‌ها این بود که صراف عالم معنا محمد صلی‌الله برتر بود یا بایزید بسطامی؟

ازاینجا بود که هوش شمس را رها نکرد و او را در پیش خود نگه داشت با این ملاقات که در ظاهر یک تصادف نابیوسیده بود برای مولانا زندگی تازه‌ای آغاز شد زندگی تازه‌ای که یک واعظ منبر و یک زاهد کشور را به یک درویش شاعر و یک عاشق شیدا تبدیل کرد خلوت با شمس با این غریبه از راه رسیده نقطه آغاز این زندگی بود این خلوت نه خلوت زاهدانه بود نه خلوت اهل علم و اندیشه خلوتی روحانی بود که مولانا را در صحبت این درویش غریبه از دوستی‌ها و دلنوازی‌هایی که مانع از خود رهایی مانع عروج و مانع سلوک درراه خدا بود رهایی می‌بخشید مولانا در صحبت شمس برای آنکه از ابرام طالب

علمان از رفت‌وآمد مریدان و زیارت کسانی که تردد آن‌ها به خانه وی اوقات ویرا مشوب می‌کرد در امان بماند از همان اولین روزهای دوستی با شمس خانه و مدرسه خود را رها کرد آنچه در طی این خلوت طولانی از آن‌کس که واعظ منبری زاهد کشوری بود عاشقی کف‌زنان و نوآموزی خاموش و بی‌زبان ساخت مغلوبیت عقل در مقابل قلب و بیهشی متواضعانه خاصگان در وجود اخص بود لیکن زبان انسانی که ترجمان مدرکات ادیوس و هرگز برای گونه‌گون پریشیدگی‌ها بحرانی و پیچیده روح و قلب نمی‌تواند تمام محتوای واقعیات وجدانی را در طرف لفظ و عبارت خالی کند برای این حال که در مرزهای بین جنون و تاله این‌سو و آن‌سو می‌شد. جز عشق هیچ تعبیری دیگر نمی‌توانست پیدا کند چیزی که خود مولانا هم جز با آن نام برایش ممکن نبود آنچه را نسبت به شمس احساس می‌کرد تعبیر کند اما مولانا که از این حال به عشق تعبیر می‌کرد می‌دانست تمام شور و اشتیاق و میل و انجذاب وی در آنچه این لفظ قادر به تداعی آن بود گنجایی نداشت این عشق آن‌گونه که در وجود مولانا ظاهر شد شعله سوزنده بود که عقل و ادراک وی را در نور تابناک نوعی الهام طعمه حریق کرد او را از خویش جدا کرد و در وجود مطلوب مستهلک و فانی نمود عشق مولانا یک تبیان عظیم مقاومت‌ناپذیر روح بود بر ضد عقل بر ضد آداب و بر ضد تمام مصلحت‌جویی‌های عادی.

شمس تبریزی که آتش عشق را در وجود مولانا روشن کرد مولانا که عاشق دل‌بسته بود را به هجران دچار می‌کند اصلاً او آمده بود تا مولانا را عاشق کند و برود تا به‌وسیله همین دوری و هجران او را عاشق پخته کند تا آتش به دل سایر عاشقان دنیا بزند همین دوری از شمس باعث شد در غیاب او معشوق حقیقی را پیدا کند و از شمس تبریزی به خدا برسد دل پرخون مولانا بعد از رفتنش مثل شروع به سرودن مثنوی می‌نماید و شاید اگر شمس نبود و یا حتی اگر بود و همیشه پیش مولانا می‌ماند اصلاً مثنوی وجود نداشت مولانا در این مدت خود را در مکتب شمس شاگردی نوآموز می‌دید و جذب اشاراتی به هیچ کاری اقدام نمی‌کرد شمس هم که می‌خواست او را از محدوده دنیای مدرسه برهاند و از نخوت ناشی از محبوبیت و شرط رهایی بخشد نه‌فقط او را از دست رفت که سد راه از خود رهایی‌اش بود ما نه و من بلکه از مطالعه و تأمل در کتاب هم که او را از توجه به لوح قلب و عالم روح عایق محسوب می‌شد من کرد بدین گونه مولانا با التزام مخلوط و اشتغال به ذوق و سماع خود را در صحبت مردی تبریزی از علمان مدرسه از مریدان طالب و تذکیر و از جاه و حشمت فقیهانه که وابسته به این چیزها بود جدا یافت

شخصیت شمس در مثنوی معنوی

علاوه بر مطالبی که بیان شد حال می‌خواهیم از دیدگاه مولانا در مثنوی معنوی خود به شرح شخصیت شمس بپردازیم:

درمثنوی معنوی کلمه‌ی شمس به‌طورکلی در ۶ دفتر ۳۸بار استعمال شده است و۹بار نیز کلمه‌ی تبریزو۲بار هم تبریزی مورداستفاده قرارگرفته است که در اکثر مواقع منظورش شمس تبریزی بوده است و چه‌بسا کلمه‌های دیگری نیز استفاده کرده باشد که منظور او شمس تبریزی بوده است.

۱. روشنایی و برکت و هدایت در شخصیت شمس

شمس تبریزی برای مولانا شخصیتی فراتر از یک شخصیت معمولی داشت و گاهی مولانا برتر از انبیا معرفی می‌کند بعد از آشنایی با شمس در اکثر مواقع مولانا شمس را منشی خود می‌خواند و معتقد است هر کاری که شمس با آن همسو باشد درست و پربرکت خواهد بود هر جا که شمس با شدت روشنایی وجود دارد و شمس را خزر خود می‌داند که او را در هر کاری راهنمایی می‌کند و از گمراهی نجات می‌دهد بلندی در مثنوی در مواقعی که کار به گمراهی و تاریکی کشیده می‌شود از شمس مدد می‌گیرد و با توسل به او راه‌حل هر مشکل را می‌یابد معتقد است همان‌گونه که از اسمش پیداست به جان و روح ما را روشن می‌کند و برتر از خورشید ظاهری است و او نور باطن است که انسان و ضمیر پاک او را از گمراهی و ضلالت نجات می‌دهد همان‌گونه که زندگی مولانا را متحول کرد وزندگی او را تأمین از عشق بخشی در هر بخشی از تمثیلات مولانا در مثنوی که کار بدی راهی می‌کشد و شخصیت داستان‌ها به بن‌بست می‌خورند به نام شمس را می‌آورد درواقع مولانا در این نجات زندگی همگان از مشکلات زندگی را شیوه افکار شمس می‌داند و این نشان‌دهنده شخصیت بسیار تأثیرگذار شمس در زندگی مولانا و حتی سایر افراد دارد که اورا مورد راهنمایی قرار می‌دهد.

کلمه شمس در مثنوی در این معنا صراحتاً ۱۳ بار تکرار شده است که یکی از پرکاربردترین معانی این کلمه نیز می‌باشد و نشان‌دهنده تأکید مولانا بر مشرب فکری شمس نیز می‌تواند باشد.

چون حدیث روی شمس‌الدین رسید　　شمس چارم آسمان سر در کشید
(د۱/۱۲۳)

روز سایه آفتابی را بیاب　　دامن شه شمس تبریزی را بتاب
(د۱/۴۲۷)

مطلع شمس آی گر اسکندری　　بعداز آن هرجا روی نیکو فری
(د۲/۴۵)

این چراغ شمس کاو روشن بود نه از فتیل و پنبه و روغن بود
(د۴/۳)

۲. شمس شخصیتی آسمانی به‌عنوان عشق حقیقی

مولانا هم عشق مجازی و هم عشق حقیقی را شمس می‌داند هردوی آن‌ها را از شمس تبریزی به خود می‌بیند زیرا این شمس بود که با عشق مجازی خود عشق حقیقی را در دل مولانا جریحه‌دار کرد مولوی عشق الهی خود را نیز در مثنوی شمس می‌نامند زیرا کلمه شمس برای او به‌قدری مقدس است که یادآور عشق مجازی خودشان و هم عشق بی‌پایان خداوند نیز هست و شمس نماد عشق مولانا به مشروب می‌باشد و گاهی هم در سخنان وی نمایانگر ذات بیکران الهی نیز به شمار می‌رود.

درکل می‌توان گفت سیمرغ در شعر مولانا و در مثنوی معنوی شمس تبریزی می‌باشد در مواقعی در مثنوی شخصیتش هم مانند پیامبر توصیف‌شده است که پیام‌آور عشق الهی است و خود او نیز عاشق واقعی است.

کلمه شمس در این معنا در مثنوی صراحتاً ۱۲ بار تکرار شده است که نشان از اهمیت عشق الهی و کلمه شمس در این معنا دارد.

شمس جان کاو خارج آمد از اثیر نبودش در ذهن و در خارج نظیر
(د۱۲۰/۱)

نور این شمس شموسی فارس است روز خاص و عام را او حارص است
(د۶۰۷/۴)

خویشتن را دوست دارد کافر است زان که او مناع شمس اکبر است
(د۲۰۳۳/۵)

چون همه انوار از شمس بقاست صبح صادق صبح کاذب از چه خواست
(د۱۶۰۷/۶)

۳. شخصیت شمس نماد معشوق مجازی

در این‌که دلیل سرودن مثنوی عشق و محبت شدید قلبی بوده است شکی نیست و بنا بر آیه المجازُ قَنطَرهَ الحقیقه می‌توان شمس تبریزی را عشق مجازی مولوی دانست زیرا بود که آتش عشق را در وجود مولانا شعله‌ور کرد و خود شمس نیز معتقد بود ابتدا باید مولانا عشق یک مخلوط را به چه شد و از آن به عشق ازلی و ابدی خداوند پی ببرد بنابراین تکلیف خود را در این می‌دانست که عشق را در مولانا برای عشق الهی آماده سازد و این عشق مجازی مقدمه‌ای برای عشق الهی و حقیقی شود.

درواقع مولانا عشق مجازی را پلی می‌داند که عاشق را به عشق حقیقی منتقل می کند یعنی اگر عاشق عشق مجازی را به چه شرط و باوجود تمام نقص و کاستی‌های آن شیرینی آن را می‌چشد به عظمت و بی‌پایانی عشق الهی و حقیقی پی می‌برد و از این طریق از عشق مجازی به عشق حقیقی می‌رسد مولانا در مثنوی بسیار زیاد به عشق اشاره می‌کند ولی همه آن‌ها به زبان تمثیل و در پرده‌ی شخصیت‌های داستان‌ها هست و تنها ۵ بار کلمه شمس را در این معنا صراحت به‌کاربرده است:

شمس در خارج اگرچه هست فرد　　می‌توان هم مثل او تصویر کرد
(د۱/۱۱۹)

ما ز عشق شمس دین بی ناخنیم　　ور نه ما آن کور را بینا کنیم
(د۲/۱۱۲۲)

۴. شمس به‌عنوان خورشید ظاهری

در بعضی مواقع در مثنوی کلمه شمس به معنای خورشید ظاهری در آسمان نیز به کاررفته است و در مقابل کلماتی مانند فلک ما در سپهر و ... دیده می‌شود

همان‌طور که بیان شد شمس نیز به معنای نور باطنی نیز به‌کاررفته است به همین دلیل مولوی در مثنوی خود نوعی ایهام تناسب در کلمه شمس به‌کاربرده است که هم نشانه نور ظاهری خورشید و هم نور روشنایی باطنی و نور آگاهی می‌باشد که نشان از استادی مولانا در سرودن آثار خود می‌باشد.

کلمه‌ی شمس در مثنوی در این معنا صراحتاً ۵ بار استفاده‌شده است.

شمس هم معده‌ی زمین را گرم کرد　　تا زمین باقی حدثها را بخورد
(د۶/۲۶۹۷)

نیست هر مطلوب از طالب دریغ　　جفت تابش شمس و جفت آب میغ
(د۶/۱۸۸۹)

۵. شخصیت غیرقابل‌توصیف شمس

مولوی تنها کسی بود که این‌چنین به جان و روح و فکر شمس تبریزی نزدیک شده بود و تنها کسی است بهتر از هرکسی وی را می‌شناسم و با جریان روحی و معنوی و فکری او آشناست.مولوی در عین شناخت کامل شمس او را غیرقابل‌توصیف می‌داند و معتقد است کار هرکسی نیست که شمس را بشناسد و این به خاطر شخصیت خارق‌العاده شمس می‌باشد که تا این زمان کسی از پشت پرده شخصیت وی خبر ندارد و این موضوع شخصیت وی را همراه با ابهام و اسرار کرده است.

همچنین خود شمس نیز بر این موضوع تأکید می‌کند که کسی نمی‌تواند وی را بشناسد و او را تحمل کند و خود نیز خبر از شخصیت پیچیده خود می‌دهد مولانا این موضوع را در مثنوی بیان می‌دارد که هرکسی به دنبال شناخت شمس برود کار بیهوده‌ای می‌کند و زیره به کرمان بردن است و شناختن او ممکن نمی‌باشد وکسی که می‌خواهد او را بشناسد با انسانی عادی سروکار ندارد به همین دلیل شخصیت وی را توصیف نمی‌کند و از آن دست می‌کشد و فقط به آن تمسک می‌جوید

مولوی شمس و آفتاب و بادبان کشتی وجود می‌نامند جان جان و موجود غریبی می‌کند که در گیتی مانند او یافت نمی‌شود.

در مثنوی کلمه شمس در این معنا صراحتاً ۳ بار استفاده‌شده است

آرزو می خواه لیک اندازه خواه بر نتابد کوه را یک برگ کاه

فتنه و آشوب و خونریزی مجوی بیش از این از شمس تبریزی مگوی

این ندار آخر از آغاز گوی رو تمام این حکایت باز گوی

(د۱/۱۴۰-۱۴۲)

۶. شخصیت معنوی شمس به‌عنوان جان و روح مولانا

بعد از غیبت شمس علاوه مولانا نسبت به وی چند برابر شده و تا جایی پیش می‌رود که حتی جان و عقل و روح خود را روح و جان شمس می‌داند و معتقد است شمس در وجود وی زندگی می‌کند هرگز نمرده و یا اصلاً از او دور نیست و حتی در مواقعی نقل کردند که وقتی اطرافیان مولوی از غیبت و دوری شمس احساس ندامت و یا ناراحتی می‌کردند با تندی با آن‌ها برخورد می‌کرد که چرا این‌گونه فکر می‌کنند زیرا شمع دون شده است و همیشه در کنار مولانا حاضر می‌باشد گفتار مولانا و کمتر سخن گفتن از شخصی خاص به این مورد کمتر اشاره‌شده است اما مولوی علاقه بی‌پایان خود به شمس را جایی نمایان می‌کند که یک دیوانه خود را به اسم شمس و حتی تخلص خود را نیز شمس انتخاب می‌کند و در غزلیات شمس خود به‌وفور از شمس تبریزی سخن به میان می‌آورد و علاقه خود به ایشان را نشان می‌دهد بنابراین در بعضی مواقع در مثنوی معنوی شخصیت شمس نشان‌دهنده جان و روح و وجود مولانا می‌باشد بین آن‌ها تفاوتی نمی گذارد و شمس را از آنِ خود می‌داند و خود را از جنس شمش می‌پندارد.

کلمه شمس در مثنوی در این معنا صراحت نزدیک به ۳ بار تکرار شده است

از وی ار سایه نشانی می‌دهد شمس هر دم نور جانی می‌دهد

(د۱/۱۱۷)

ماکه واپس ماند ذرات وی ایم در دو عالم آفتابی بی فی ایم

بازگرد شمس می گردم عجب هم ز فر شمس باشد این سبب
(د۲/۱۱۱۰-۱۱۱۱)

۷. شمس شخصیتی غریب درروی زمین

از همان اولین دیدار شمس و مولانا شمس تبریزی به صورتی درویشی دوره‌گرد و ناشناس با مولانا جلال‌الدین گفتگو نمود پیداست که شخصیت شمس برای همگان ناشناس و غریبه بوده است وکسی از وجود چنین شخصیت عظیمی باخبر نبوده است زیرا او معتقد بود این شهرت است که بین ما و خداوند حجاب ایجاد می‌کند و انسان را مغرور می‌دارد و از خداوند دور می‌کند به همین دلیل او فضیلت‌های خود را پنهان می‌داشت تا دچار نخوت انسانی نشود به همین دلیل هم در زمان زندگی خود شمس از زندگی او آگاهی چندانی به دست نیامده بود و هم تا این زمان اطلاع چندانی از زندگی وی در دست نمی‌باشد و شخصیت او همچنان ناشناس و غریبه و مبهم می‌باشد و مولانا نیز معتقد است در جهان کسی نمی‌تواند خمس را بشناسد و مانند او در جهان تکرار نخواهد شد.

در مثنوی نزدیک به ۲ بار به این موضوع اشاره‌شده است.

خود غریبی در جهان چون شمس نیست شمس جان باقیی کش امس نیست
(د۱/۱۱۹)

نتیجه‌گیری

در این پژوهش سعی بر آن بود که شخصیت و افکار شمس از دیدگاه مولانا در مثنوی معنوی بررسی شود که نتایج به‌دست‌آمده خلاصه‌وار بیان می‌شود از دیدگاه مولانا شمس جان جان است روح در بدن او است و او خود را شمس می‌داند زیرا معتقد است شمس در وجود اوزندگی می‌کند به‌طورکلی در مثنوی معنوی دیدگاه مولانا به شمس نگاهی مثبت مقدس بسیار تأثیرگذار غیرقابل شناخت و غیرقابل تکرار برای همگان و همچنین شخصیت غریبی که با باطنی پاک به جستجوی ذات باری الهی پرداخته است و در پی راه یافتن به معشوق ابدی و ازلی می‌باشد او دوای زندگی خود را دوای زندگی همگان در مثنوی معرفی می‌کند و شمس را چاره همه مشکلات می‌داند و شمس برای او نه‌تنها شمس تبریزی است بلکه او از شمس تبریزی به ذات بیکران الهی راه‌یافته است و معتقد است هرکسی در زندگی‌اش باید شمس تبریزی خود را بیابد و از طریق آن به عشق حقیقی راه یابد معتقد است کسی نمی‌تواند شمس را بشناسد ولی باید به او توسل کند و از او راهنمایی بگیرد.

مولوی شمس را نور و آگاهی و دانایی می‌دانند و در بعضی مواقع او را عشق زمینی معرفی می‌کند و در بعضی موارد دیگر شمس را نماد عشق الهی نمایان می‌کند به‌طورکلی می توان گفت سیمرغ مولوی در مثنوی معنوی شمس تبریزی می‌باشد.

منابع

* قرآن کریم.
* نهج‌البلاغه، ۱۳۸۳، ترجمه‌ی فیض‌الاسلام، تهران: مرکز نشر فیض‌الاسلام.
*غررالحکم و دررالکلم
۱- ------(۱۳۸۷)،غزلیات شمس تبریز،گزینش،تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی،انتشارات سخن تهران
۲ - افلاکی، شمس¬الدّین احمد. ۱۹۶۱ ـ ۱۹۵۹. مناقب العارفین. ویراستهٔ تحسین یازیچی. ۲ مجلّد: آنکارا
۳ - پورجوادی،نصرالله(۱۳۸۷)باده عشق،پزوهشی در معنای باده در شعر عرفانی فارسی،نصرالله پورجوادی،نشر کارنامه تهران
۴ - تبریزی،شمس الدین محمد(۱۳۴۹)،مقالات شمس،تصحیح احمد خوشنویس،مطبوعات عطایی،تهران
۵ - حافظ،شمس الدین محمد،دیوان خواجه شمس الدین محمد شیرازی،ازروی نسخه تصحیح شده علامه قزوینی،کهن پارسه، شیراز
۶ - زرین کوب،عبدالحسین (۱۳۹۰)سرنی،نقد وشرح تحلیلی و تطبیقی در مثنوی تألیف عبدالحسین زرین کوب ،جلد دفتر۱،علمی تهران
۷ - زرین کوب،عبدالحسین(۱۳۸۶)بحر در کوزه،نقد وتفسیر قصه ها وتمثیلات مثنوی،تألیف عبدالحسین زرین کوب،علمی تهران
۸ - سجّادی، ضیاءالدّین. (۱۳۷۰). فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. نشر زبان و فرهنگ ایران (کتابخانهٔ طهوری)، چاپ اوّل.
۹ - سعدی،مصلح الدین عبد الله،(۱۳۹۵)کلیات،تألیف محمد علی فروغی
۱۰ - شافاک،الیف(۱۳۸۸)ملت عشق،ترجمه ارسلان فصیحی،انتشارات ققنوس
۱۱ - قرآن کریم
۱۲ - کاشانی، عزالدّین محمود.(۱۳۸۲)، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه. به تصحیح عفّت کرباسی و دکتر محمّدرضا برزگر خالقی. انتشارات زوّار، تهران
۱۳ - مجلسی، محمّدباقر.(). بحارالانوار جلد ۷۸، داراحیاء التراث العربی، بیروت
۱۴ - محمّدی ری شهری، محمّد.(۱۳۸۴). گزیدهٔ میزان الحکمه. تلخیص سیّد حمید حسینی. انتشارات سازمان چاپ و نشر دارالحدیث، چاپ دوم

۱۵ - مولوی جلال‌الدین محمد بن محمد(۱۳۷۸)،کلیات شمس یا دیوان کبیر،مشتمل بر قصاید و غزلیات و مقطعات فارسی و عربی و ترجیعات و ملمعات با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر ،نگاه تهران
۱۶ - مولوی،جلال‌الدین محمد بن محمد(۱۳۸۸)،دوره ی کامل مثنوی به کوشش رینولد الین نیکلسون،ارمغان تهران

Abstract

Shams and Mowlana are among the creators of the history and culture of this border and that their relation to Shams Tabrizi, in particular Shams Tabrizi, is in the shadow of ambiguity, and one of the works that Shams is able to recognize is Rumi's Masnavi. This is the viewpoint of this study from the point of view of Rumi in the spiritual mathnavi, the personality of Shams and his thoughts, the type and manner in which he communicates with Rumi, the Rumi's view of Shams, the viewpoint of others about Shams and the different meanings of the word Shams and the frequency of their use in Mathnavi has been analyzed. The results of the analysis show that Shams for Rumi is a holy person, very influential, superior to other humans Even the prophets lead the blessings and brightness, and the soul and soul of Mowlana. Also, Mollana introduces Shams as an unrepeatable and human stranger on earth, each of which does not make way for a long time. In the context of his allegorical stories, Rumi wants to find anyone in his life to achieve God's sake and divine and true love through him.

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

شعاع آفتاب سخن عشق ازمنظر مولانا در مثنوی معنوی

دکتر علی نجفی [۱]
علیرضا آتش زر [۲]

چکیده

اشعار جلال‌الدین بلخی مولانا از دیدگاه‌های متفاوتی موردبحث قرارگرفته است دیدگاه او در مثنوی معنوی از ویژگی‌های خاصی برخوردار است که یکی از مهم‌ترین مباحث آن آثار عشق هست. ازآنجایی‌که مولانا این آثار را به دو بخش تقسیم کرده است ما نیز به این آثار به‌صورت مستقل در دو بخش می‌پردازیم که شامل آثار منفی در عشق و آثار مثبت در اثر عشق می‌باشد. در ادبیات فارسی ابیات بسیار زیادی به دوری و جدایی و هجران عاشق و معشوق پرداختند که مولانا نیز به‌وفور از آن‌ها در مثنوی یاد می‌کند و از آن‌ها به‌عنوان شعاع آفتاب عشق سخن می‌گوید که تاکنون در این مورد به‌طور مجزا و جامع در اثر بزرگ مولوی پرداخته نشده است. در این پژوهش سعی شده است ضمن بیان معانی عرفانی آثار عشق در اثر مولانا و سایر سخن‌پردازان ادبیات فارسی انواع آثار عشق و تفاوت معنایی و اصطلاحی کلمات مذکور همراه با ذکر نمونه و شاهد مثال موردبررسی قرار گیرد به همین منظور پس از مطالعه آثار متعددی درباره مولانا و شمس تبریزی، عشق و آثار آن بررسی‌شده است و ابیات مرتبط با موضوع‌های بیان‌شده از مثنوی نیز به‌صورت شاهد مثال استفاده‌شده است. ازنظر مولانا آثار منفی عشق است که عاشق خام باتجربه کردن آن به‌سوی آثار مثبت عشق و وصال حرکت می‌کند و به عاشقی حقیقی تبدیل می‌شود.

واژگان کلیدی: آبِ آتش فروز، آثار عشق، مثنوی معنوی، مولانا، نقطه علیا

---

[۱] استادیار و هیئت‌علمی دانشگاه فرهنگیان شهید مقصودی همدان A.NAJAFI44@YAHOO.COM
[۲] دانشجوی کارشناسی دبیری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان شهید مقصودی همدان (نویسندهٔ مسئول)
A.R_ATASHZAR1355@YAHOO.COM

بیان مسئله

عشق بن‌مایه‌ی ادبیات غنایی فارسی است که وسیع‌ترین افق شعر فارسی را دربر می گیرد و وصل و هجران دو رکن مهم از مقوله‌های عشق هستند که در اینجا مولوی از آن‌ها به آثار عشق به‌صورت مثبت و منفی در عشق اشاره می‌کند در بررسی مفهوم آثار عشق این سؤالات مطرح است که آیا رهرو راه عشق به تسلیم بودن و ضعیف و ناچار بودن در برابر عشق راضی است یا در تلاش است تا این لاغری و بیچارگی به اتمام رسد؟ این سؤال پیش می‌آید که آیا عاشق بر فربگی(آثار مثبت) خود خوشنود می‌باشد یا لاغری خود(آثار منفی)؟ مولانا چه حالت‌هایی از عشق را فربگی و چه حالت‌هایی از عشق را نازکی در عشق تعریف می‌کند؟ در این پژوهش تلاش می‌شود علاوه بر سؤال‌های مذکور به سؤال‌های دیگری از آثار عشق ازجمله : انواع آثار عشق ؟انواع فربگی و لاغری در اثر عشق ؟ فانی یا جاودانی بودن این دو حالت؟ جواب داده شود و هدف از این پژوهش موشکافی و واکاوی مفهوم آثار مثبت و منفی در اثر عشق در مثنوی معنوی می‌باشد.

روش کار

در این پژوهش ابتدا مفاهیم مختلف آثار عشق از قبیل:عشق نقطه اولیای مولوی، عشق آب آتش فروز،لاغری و فربگی که مولانا آن‌ها را در مثنوی معنوی بیان می‌کند ذکر و توضیح داده می‌شود و تعداد دفعات استعمال آن‌ها نیز بیان‌شده ، سپس از کتاب مثنوی معنوی و سایر منابع مختلف مرتبط برای هریک از موضوعات نمونه‌هایی ذکر می‌شود.

ضرورت و اهمیت تحقیق:

با توجه به بررسی‌های به‌عمل‌آمده در آثار مذکور و سایر آثار ادبیات فارسی تاکنون در هیچ کتاب یا مقاله‌ای به‌صورت مبسوط و جامع و تخصصی و با ذکر شواهد و ابیات به موضوع آثار عشق در اثر باارزش مولانا یعنی مثنوی معنوی اشاره نشده است و ضروری به نظر می‌رسد تا برای مفهوم هرچه عمیق‌تر و تخصصی‌تر عشق ، بن‌مایه‌ی اصلی غزل فارسی این مقوله جداگانه موردبررسی قرار گیرد شاید یکی از اساسی‌ترین مفاهیم مرتبط با موضوع عشق بررسی آثار عشق از قبیل فربگی و لاغری،نقطه علیای مولوی و آب آتش فروز عشق می‌باشد و برای تفهیم هرچه بیشتر داستان‌های عاشقانه و عارفانه ضروری به نظر می‌رسد این موضوع در کلام مولانا بررسی‌شده و قدمی در جهت پیشرفت ادبیات فارسی برداشته شود.

پیشینه تحقیق :

عشق سرچشمه‌ی هستی است و آفرینش انسان هم بر پایه‌ی عشق بوده است. آوای خوش «اَکسَبَ بِرَبِّکُم» قبل از وجود آدمی در فطرت او پیچیده است. هجران نیز یکی از

ارکان اساسی عشق از زمان رانده شدن آدم از بهشت جان گرفت و از آغاز اشعار فارسی شاعران به بیان دوری و فراق از دلداده و معشوق خود پرداختند بنابراین پیشینه‌ی هجران به آغاز اشعار فارسی تعلق دارد. در این زمینه کارهای زیادی انجام‌گرفته است هر جا سخن از عشق بوده سخن از جدایی و دوری از معشوق نیز باید باشد همچون کشف‌المحجوب اثر علی بن عثمان هجویری عشق صوفیانه و حالت عشق مجنون از جلال ستاری عشق و عرفان و تجلّی آن در شعر فارسی از داریوش صبور و ...؟. گروهی دیگر نیز تنها بخشی از آثار خود را به موضوع مذکور اختصاص داده‌اند مانند: مصباح الهدایه از عزالدین محمود کاشانی و سوانح العشاق از احمد غزالی در خصوص وصال به جانان و مفهوم عرفانی آن کتبی نوشته شده است.

مقدمه

مولانا به‌عنوان یکی از پیامبران بزرگ ادبیات فارسی بوده و نیز خواهد بود ایشان در اثر بزرگ خود یعنی مثنوی معنوی از هر موضوعی سخن به میان می‌آورد و از ارکان سخن این عالم بزرگ عشق و آثار بر خواسته از عشق است. در ادبیات فارسی بیشترین حجم موضوعات مربوط به عشق بوده که در ادبیات غنایی و عرفانی نمودار شده است.

در اشعار بزرگانی مانند حافظ شیرازی ، سعدی شیرازی ، فروغی بسطامی و سایر صاحبان سخن نیز همین جایگاه ملموس و محسوس است ازآنجایی‌که در ادبیات پارسی عشق حقیقی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و هست باید به جنبه‌های مختلف عشق نگاهی ویژه داشته باشیم که یکی از این مسائل تأثیر عشق بر عاشق و معشوق واز نظر مولانا آثار عشق در مثنوی او است.

«قبل از اینکه به مفهوم عشق در مثنوی بپردازیم باید به این مسئله توجه کرد کلمه عشق(باریشه سه‌حرفی ع ش ق)در قرآن کریم استعمال نشده است و به‌جای آن از مفاهیم محبت، علاقه و... استفاده‌شده است« و اینکه بسیاری معتقدند عشق از عشقه گرفته‌شده باید سخنی درست باشد زیرا در تعابیر اعراب جاهلی و پس از جاهلی تا حدود تثبیت اسلام در عربستان معاشقه به معنای معانقه و به یکدیگر پیچیدن و لذت جنسی بوده است» (محمدی،۱۳۸۸ :۶۴۵)

«اما برخلاف معنای لغوی، تعریف اصطلاحی عشق بسیار متفاوت بوده ، درواقع بسیاری آن را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «بین امام اجزای عالم کشش و پویه‌ای هست که عشق نام دارد و چون در همه‌ی اجزای جهان است هرگز یک سویه نیست و ذرت را با شوق و میل به جست‌وجوی یکدیگر وا می‌دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۹۰، ج۱: ۴۹۴)

پس از اشاره کردن به معنای عشق حال به آثار آن ازنظر مولانا خواهیم پرداخت که در کلام وی از آن‌ها به فربگی در عشق، لاغری در عشق، نقطه علیای مولوی وآب آتش فروز یاد شده است که منظور از فربه شدن ، چاقی و فربه بودن ظاهری نبوده و منظورما وصال عاشق شاداب و پربار و طرب آکندگی زندگی عاشق و معشوق براثر عشق است و منظور از لاغری در عشق نیز لاغری و نحیف بودن ظاهری نبوده و منظور ما سوز و گدازها و فراق و هجران عشق است که عاشق و معشوق را ضعیف و لاغر میکند.در این مورد نقطه ی علیای مولوی مربوط به آثار مثبت و آب آتش فروز عشق مربوط به آثار منفی عشق است.

در زندگی مولوی همه چیز از عشق شروع می‌شود، او عالمی نامی و مشهور در قونیه بود اما اتفاقی که وجود مولانا را به سوز و گداز انداخت ظاهر شدن شمس تبریزی در زندگی او بود شمس آمد تا عشق را به مولوی بچشاند او آمد تا مولوی بداند مزه ی وصل به معشوق شیرین تر و کامل تر از هرچیزی است اما درواقع هدف شمس ماندن در کنار مولانا نبود شمس آمده بود به مولانا بفهماند که وقتی عشق و معرفت یک بنده و مخلوق می تواند چنین شیرین باشد پس عشق حقیقی که خالق همه‌ی عشق ها ، عاشق ها و معشوق هاست و منبع عشق می‌باشد به چه اندازه ای گوارا و شیرین است او آمد تا گوشه ای از شراب عشق را به مولوی بچشاند و برود و باید میرفت و این شریعت شمس بود که با رفتن او مولوی دچار هجران و نازکی، لاغری وآب آتش فروز عشق شده و در اثر دوری او شیرینی غم فراق و لاغری عشق را بچشد و مولانا برای دیدن معشوق ازلی و فربه شدن و رسیدن به نقطه ی علیا در عشق که همان وصل به معشوق است آماده سازد. این دوری و هجران نوعی لطافت است که عاشق از دوری معشوق میچشد و در غم دوری او هرچه غیر از عشق او در سر دارد را خالی میکند و مملوء از عشق معشوق خود می‌شود و این دل بریدن عاشق از هرچه غیر از عشق را مولانا لاغری و نازکی در اثر عشق می نامد

و در اثر همین لاغری‌ها و سوز و گداز ها بود که مولانا فربگی و طرب آکندگی خود در عشق را یافت به گونه ای که شمس تبریزی با جریحه دار کردن آتش وجود مولانا او را برای لاغری در عشق و راهنمایی به سوی فربگی و نقطه علیا آماده کرد. پس می توان گفت برای رسیدن به طعم شیرین فربگی و طرب افکندگی در عشق باید ابتدا خود را تسلیم عشق کرد و این لاغری و آب آتش فروز را چشید. بنابراین مولانا کسی است که شهرتش در پس ۷۰۰ساله ی هستی پنهان شده و ما امروز از زاویه دیگر به آن می نگریم.

شمس در روایات نقل می‌کند که: «به گمانم زمانم در قونیه به سر آمده. وقت رفتن رسیده. عشق حقیقی راه را بر استحاله های غیرمنتظره می‌گشاید. عشق نوعی میالد است.

اگر پس ازعشق همان انسانی باشیم که پیش از عشق بودیم به این معناست که به قدر کافی دوست نداشته ایم اگر کسی را دوست داشته باشی با معناترین کاری که می توانی به خاطر او انجام بدهی تغییرکردن است. هیچ کس نمی تواند به تنهایی از خامی به پختگی برسد. باید رفیق راهت را پیدا کنی تا مثل پرنده از این منزل به آن منزل پروازت دهد و اگر پیدایش کردی خودت را نه او را باید بزرگی ببخشی داشتم به پایان زمان مشترکم با مولانا در این دنیا می رسیدم در مدت دوستیمان زیبایی‌ای نادیده را با هم قسمت کردیم مانند دو آیینه که بی وقفه تصویرهم را منعکس می کنند در وجود یکدیگر به تماشای ابدیت نشستیم اما در پایان چرخ می‌چرخد دور تمام می‌شود و آیینه به راز بدل می شود هر زمستانی بهاری و هر بهاری پایانی دارد. و این نکته هنوز معتبر است: هر جا عشق باشد دیر یا زود جدایی هم هست» (ملت عشق،۱۳۹۵: ۴۱۳،۴۱۴)

«در آثار هیچ یک از شاعران ، ادیبان و عارفان خودمان ندیده ایم که از عاشقی تعبیر به فربه شدن کرده باشد البته عاشق در کنار این فربهی از نوعی نازکی هم نصیب میبرد»(قمار عاشقانه،۱۳۹۶: ۲۸)

سخت نازک گشت از لطافت های عشق دل نخواهم ، جان نخواهم ، آن من کو؟ آن من
تا خموشم من ز گلزار تو ریحان می برم چون بنالم ، عطر گیرد عالم از ریحان من
(غزلیات شمس،۱۳۹۵: ۱۹۴۶)

«این نازکی نوعی لطافت است عشق از روح عاشق زنگار زدایی میکند اما اکنون جای این پرسش بسیار مهم است که چرا کسانی مثل مولوی با آن تربیت ، تیز هوشی ، خوش بیانیو با آن همه معلومات و تحصیلات تمام سرمایه خود را در اختیار شمس گذاشت و به او گفت هر آتشی می خواهی دراین سرمایه بزن؟رها کردن آن همه سرمایه کار آسانی نبود به راستی شمس در قبال این از خود گذشتگی چه وعده ای به مولوی داده بود هدف چه بود؟

آن آینده درخشان و دلپذیری که شمس برای او تصویر کرد چه بود؟ شمس به مولانا گفت که اگر از آنچه داری بگذری به چه میرسی؟ همه‌ی مطلب در همین جاست که شمس کم ترین وعده ای به مولوی نداد و مولوی شدن مولوی هم در گرو همین قمار عاشقانه و کریمانه و همین گذشت بی توقع پاداش بود و درواقع آن چیز که مولوی به دست می آورد فربگی در عشق و حقیقت عشق الهی بود.» (قمار عاشقانه،۱۳۹۶: ۲۸)

خُنُک آن قمار بازی که بلاهت آنچه بودش بنماند هیچش الّا هوس قمار دیگر
(غزلیات شمس،۱۳۹۵: ۱۰۸۵)

بحث

عزیز الدّین سفی گوید: «عشق آتشی است که در عاشق می افتد و موضع این آتش، دل است. این آتش از راه چشم به دل می‌آید و در دل وطن می سازد»(سجّادی،۱۳۷۰: ۶۱۹)

گر دل نبـــود کجا وطن ســـــازد عشق ور عشق نبـــــاشد به چه کـــــار آید دل
(ابوسعیدابوالخیر، رباعیات۱۳۹۴ :۴۰۳)

شعلهٔ این آتش به همهٔ اعضـا می رسد و به تدریج اندرون عاشق را می سوزاند و پاک و صافی می گرداند تا دلش لطیف شود. که دیدار معشوق را تحمّل نمیتواند کرد و بیم آن است که به تجلّی معشوق نیست گردد. موسی (ع) در این مقــام بود که چون دیدار خواست، حق تعـالی فرمود: «هرگز مرا نتـوانی دید.»(لَنْ تَرانِی). در این مقام است که عاشق فــراق را بر وصـال ترجیح می نهـد و از فراق راحت و آسایش بیش می یابد.»(سجّادی،۱۳۷۰: ۶۲۰)

بررسی لغوی و اصطلاحی

معنای لغوی فربگی:فربگی در لغت به معنای پرگوشت بودن، گوشتالو، چاق، سمین، فربی، پروراندن و چاق کردن(فرهنگ معین،۱۳۹۰:۷۵۹)

معنای لغوی لاغری:باریک اندام، مقابل فربه و چاق(معین،۱۳۹۰:۹۰۹)

معنای اصطلاحی فربگی:فربگی در اصطلاح مولانا به معنی برخوردار بودن از حالت های مثبت و طرب انگیزو به طور کلی فربگی را در اثر عشق می داند و او معتقد است کسی که عاشق است از هر صفت نیکویی فربه و پر می شود و در آثار مولوی در اکثر موارد فرد فربه نماد انسان برخوردار از عشق است.

معنای اصطلاحی لاغری:اصطلاح لاغری در کلام مولانا به معنای تهی و خالی بودن از عشق می‌باشد و منظور او این است که لاغری و نازکی از خلا عشق می‌باشد و کسانی که عشق را نادیده گرفنه باشند در نظر مولانا لاغر و نازک و ضعیف خواهند بود. این را نیز می توان بیان کرد که عاشقان خام و عاشقانی که به معشوق واصل نشده اند نیز از لاغری برخوردارند.

آثارعشق در ادبیات فارسی

آثار عشق در ادبیات فارسی (فربگی و لاغری،نقطه علیا و آب آتش فروز) بدون شک می توان گفت ادبیات زنده و بسیار گسترده فارسی بیشترین مضمون مربوط به بحث عشق و عاشقی و دوری عاشق و معشوق و جدایی ها و سوز و گداز ها به شکل داستان و حکایت در قالب ادبیات غنایی دارا است.

در گیر و دار این داستان ها و حکایت ها دو قطب مهم عشق یعنی وصل و هجران که مولوی از آنها به فربگی و لاغری،نقطه علیا و آب آتش فروز یاد میکند ، بسیار پرکاربرد و پرتکرار می‌باشد و آثار عشق را در سخن همه‌ی شاعران و نویسندگان و بزرگان فارسی میتوان یافت این نکته را نیز باید ذکر کرد که در سخن سایر شاعران و نویسندگان آثار عشق به‌صورت یکسان تکرار میشوند اما مولوی از همین آثار عشق به فربگی و لاغری یا نقطه علیای خود و آب آتش فروز عشق یاد میکند که سخن او از سایر شاعران و نویسندگان متفاوت است به چند نمونه از سخن سایر شاعران توجه کنید :

چون عاشق می‌شدم گفتم که بردم گوهر مقصود ندانستم که این دریاچه موج خون‌فشان دارد

(حافظ،۱۳۹۴: غزل ۱۲۰)

تحصیل عشق و رندی آسان نمود اول آخر بسوخت جانم در وصف این فضایل

(حافظ،۱۳۹۴: غزل ۳۰۷)

همان‌طور که از مثال‌های بالا پیداست حافظ تجربه‌ی عشقی خود را بیان می‌کند که او عشق را با سختی‌هایی دشوار همراه می‌داند و درواقع معتقد است فربگی بدون لاغری به دست نمی‌آید.

گویند روی سرخ تو سعدی چه زرد کرد اکسیر عشق بر مسم افتاد و زر شدم

(سعدی،۱۳۹۵: غزل ۳۷۴)

سعدی نیز سعادت زندگی دنیوی و اخروی خود را از عشق می‌داند و معتقد است هستی یک اصل و یک جوهره دارد که آن عشق می‌باشد و از این عشق است که انسان زندگی خود را بنا می‌کند که همان فربگی در کلام مولانا می‌باشد.

آثار عشق ازنظر مولانا:

نی که مولوی شکایت و حکایت آن را در منظومه‌های خود به شعر درآورده است به‌تصادف و اتفاقی در کلام وی راه نیافته بلکه معنی و مقامی خاص یافته است چنانکه در مثنوی بیشتر از ۸۲ بار لفظانی مایه و موضوع تمثیل قرارگرفته است. لیکن جلال‌الدین محمد مولوی نی را مظهر و مفهوم اندیشه‌ای والا و لطیف و پرمعنی تری قرار داده است . این نی در حقیقت ذهن و ضمیر مولانا است که از مایی و منی خالی‌شده و در تصرف عشق درآمده است. این ندای روح‌انگیز که از جان وی برمی‌آید در حقیقت از او نیست بلکه از عشق است که تنها بر زبان او جاری می‌شود و بر پرده‌های نوا و نایش آهنگی شرربار می‌ریزد و در پی دوری از معشوق ازلی و هجران از حالت نگاه خود می‌نالد. و این

نالیدن و سوختن نی درواقع لاغری عاشق است و این نالیدن نی به خاطر دوری از فربگی عشق است.

ما چو نایيم و نوا در ما ز توست ما چو کوهیم و صدا در ما ز توست

(مثنوی معنوی۱۳۹۵دفتر ۵۹۹/۱)

مولانا معتقد است برای آنکه آدمی شیرین‌سخن باشد باید تلخی بکشد نباید در این دنیا به هر تمتعی که می‌خواهد دست یابد بازنهادن راه تمتع جویی حتی تمتعات حلال و برخورداری از همه‌ی آنچه آدم می‌خواهد راه این کامیابی را سد خواهد کرد ، شیرینی سخن پاداش تلخی کشیدم در پاره‌ای از امور است.

همان‌گونه که ذکر شد مولوی عشق را از اول خونی می‌داند و معتقد است برای رسیدن به فربگی و نقطه علیا در عشق که همان عشق الهی است باید لاغری‌ها و آب آتش فروز عشق را طی نمود و نازکی‌های بسیاری را پشت سر گذاشت. مولانا آثار عشق را باهنری ویژه و با تمثیلی خاص به فربه‌شدن و لاغر شدن ودر مواقعی به نقطه علیا و آب آتش فروز تشبیه می‌کند و معتقد است کسی که عاشق می‌شود ابتدا باید لاغری از تمامی تعلقات را تجربه کند و از هر چه هست لاغر و خالی شود سپس براثر این خالی و لاغر بودن او فربگی عشق به دست می‌آید و به نقطه علیای خود می رسد که این فربگی با چاق بودن ظاهری تفاوت بسیار دارد و فرد عاشق را مانند کسی می‌داند که در هرچه غیر از عشق خالی و لاغر می‌باشد ولی در عشق فربگی دارد و وجود او را سراسر عشق فراگرفته است.

چون وفا آن عشق افزون می‌کند کی وفا صورت دگرگون می‌کند

(د ۲/ ۷۰۸)

مولانا فرد عاشق را مانند قماربازی می‌داند که همه‌ی زندگی خود را ازدست‌داده است اما در پی قمار عاشقانه دیگری است و آنچه عاشق از این قمار به دست می‌آورد فربگی در عشق هست.

حال به شرح معانی مختلف و دیدگاه‌های مولانا نسبت به آثار عشق یعنی فربگی و لاغری می‌پردازیم:

الف) آثارمثبت عشق

۱.عشق نقطه علیای مولوی

وقتی سخن از آثار مثبت عشق می شود می توان گفت همه ی فضایل و خوبی ها را می توان برای عشق برشمرد که ما به چند نمونه از آن ها اشاره می کنیم مانند وصال، طرب افکندگی، نقطه علیا، فربگی، فضایل اخلاقی که یکی ازمهم ترین آنها نقطه علیای

مولانا است. عشق برای مولانا نقطه ی آسمانی است و هدف او رسیدن به عشق آرمانی خود است.او برای رسیدن به این آرمان دست به هر کاری می زند.

در بحث آثار عشق می توان به بحث آثار مثبت عشق یا طرب افکندگی در کلام مولانا اشاره کرد از نظر مولانا عشق برترین آفریده خداوندی است عشق از نظر مولانا یک نوع طرب افکندگی، برکت و روزی ایمان و رسیدن به خدا اسطرلاب اسرار خدا باعث بسیاری از معجزات ممکن کردن امور غیر ممکن پخته کردن افراد خام دلیل شادمانی و سروری جاودانگی و دلیل کمال و رشد و حرکت تمامی موجودات می‌باشد از نظر مولانا این است که باعث حرکت زندگی است و همه موجودات با قوه عشق در جریان می باشند او معتقد است عشق پدیده ای است که تمامی فضایل اخلاقی مربوط به آن است این فضایل به شرطی حاصل میشوند که سختی‌ها و مشقت های آن را گذراند به طور کلی دیدگاه مولانا به آثار عشق به دو صورت مثبت و منفی بود که آثار مثبت آن به فرد گی و ترنس کندگی تعبیر شد و آثار منفی هم که لاغری و آب آتش فروز است که آن را شرح خواهیم داد.

آثار مثبت عشق به گونه ای است که لازمه آن تحمل کردن آثار منفی است این آثار منفی شامل سختی ها و دشواری های ابتدایی عشق است و در حقیقت آثار منفی نیست بلکه به وجود آورنده آثار مثبت است که خود مولانا نیز آن را منفی نمی دانند اما معتقد است عاشق باید به ناچار آنها را بگذراند تا به نقطه اولیای عشق برسد بهترین و زیباترین مفاهیم شعری در کلام مولانا و مربوط به آثار مثبت عشق می‌باشد که آنها را در قالب بسیار زیبایی بیان کرده است که به تعدادی از آنها اشاره خواهیم کرد

به طور کلی مولانا این مورد از آثار عشق را در مثنوی نزدیک به ۵۸ بار استفاده کرده است

جسم خاک از عشق بر افلاک شد　　کوه در رقص آمد و چالاک شد
(د۱/۲۵)

باغ سبز عشق کاو بی منتهاست　　جزغم و شادی در او بس میوه هاست
(د۱/۱۷۹۳)

جمع باید کرد اجزا را به عشق　　تا شوی خوش چون سمرقند و دمشق
(د۴/۳۲۸۹)

عشق نان مرده را می جان کند　　جان که فانی بود جاویدان کند
(د۵/۲۰۱۴)

۲.فربگی در عشق

۲-۱) فربگی حلال مشکلات :

همان‌طور که بیان شد مولانا طرب افکندگی و سعادت درراه عشق را فربگی می‌نامد. این نوع فربگی در نظر مولانا به‌نوعی است که وی آن را حلال تمامی مشکلات می‌داند او معتقد است به‌وسیله‌ی عشق است که انسان از هرچه غیر عشق خالی و لاغر می‌شود و فقط و فقط از عشق فربه می‌شود و این مسئله انسان را از هر نظر پخته می‌کند. این فربگی نوعی فربگی حلال است و مولوی همگان را به آن تشویق می‌کند و این فربگی ظاهری نیست . مولانا تنهاترین و مهم‌ترین جوهره‌ی هستی را فربگی عشق می‌داند و این سعادت را بسیار دوست می‌دارد.

مولانا کلمه‌ی فربه را در این معنا صراحتاً نزدیک به ۱۵ بار استعمال کرده است .

این مهم‌ترین و پرکاربردترین معنای این کلمه در مثنوی هست که نشان از اهمیت آن در مثنوی خبر می‌دهد و می‌توان از آن به‌عنوان فربگی حقیقی و مدنظر مولانا نام برد.

تا خیال و فکر خوش بروی زند فکر شیرین مرد را فربه کند
(د۶/ ۲۸۹)

چرش اینجا دان که جان فربه شود کار نا اومید اینجا به نشود
(د۳/ ۲۹۷)

لیک عشق عاشقان تن زه کند عشق معشوقان خوش و فربه کند
(د۳/ ۴۳۹۴)

آدمی را فربهی است از خیال گر خیالاتش بود صاحب‌جمال
(د۲/ ۵۹۴)

۲-۲) فربگی ظاهری :

علاوه بر اینکه مولوی بسیار به فربگی در عشق تأکید کرده است ولی او در چند مورد در مثنوی معنوی فربگی ظاهری را نیز بیان می‌کند و از آن زیاد یاد می‌کند تا هر دو نوع از فربگی را توضیح داده شود و بتوان فربگی حقیقی را از فربگی ظاهری تشخیص داد. برخلاف فربگی عشق ، مولانا فربگی ظاهری را بسیار خطرناک می‌داند و آن را مقدمه‌ی رذایل اخلاقی همچون ترس، طمع ، غرور ، تاریکی ، هوا و هوس حیوانی و شهوت می‌داند و در مقابل این‌ها به‌تمامی آدم‌ها اخطار می‌دهد که مبادا به این نوع از فربگی تن بدهند.

موضوع مهم در تشخیص فربگی ظاهری و فربگی حقیقی در وجود یا عدم عشق حقیقی می‌باشد. همان‌طور که بیان شد فربگی در عشق به نظر مولانا ظاهری و جسمی نیست و آن نوعی فضائل اخلاقی محسوب می‌شود که مولانا به‌خوبی به تأویل آن می پردازد.

مولوی در مثنوی کلمه‌ی فربه در این معنا را نزدیک به ۱۲ بار استفاده کرده است.

پس به یک سوزن تهی گردی ز باد　　این‌چنین فربه تن عاقل مباد
(د۳/ ۷۱۹)

تا همه ز آن خوش‌علف فربه شوند　　هین که گرگانند ما را خشم مند
(د۴/ ۳۶۶۹)

ب) آثار منفی عشق

۱.عشق آب آتش فروز

درباره ی آثار منفی عشق نیز می توان تعدادی از حالات منفی مانند هجران، دوری، سوزوگداز عاشق برای رسیدن به معشوق ودشواری های مشقت بار راه پر خون عشق را بیان کرد که یکی از مهمترین آن ها آب آتش فروز عشق می‌باشد.عشق به مانند آبی است که برای سیراب کردن تشنگان است ولی با نوشیدن آن عطش فرد دوچندان می شود و او را مشتاق تر می سازد.

نقطه مقابل آثار مثبت عشق آثار و منفی آن می‌باشد در این مورد لاغری در اثر عشق بیان شد و در مورد آن توضیحاتی داده شد آثار منفی در اثر عشق به گونه ای است که نمی توان آن را مضر تلقی کرد بلکه در اینجا بدان معنی است که انسان عاشق باید سوز و گداز ها و دشواری های این راه پر پیچ و خم را بگذراند و آن ها را تجربه کند تا به طعم شیرین عشق برسد و بدون تحمل این سختی ها و مشکلات نمی‌توان به عشق نایل شد مولانا عشق را در این معنا بسیار سوزنده دردناک و شوریده معرفی می کند به گونه ای که آتش بر جان عاشق می زند و او را از مویی نازک تر میکند او معتقد است که عشق مانند گل است که سختی های آن مثل خارهای آن است که اگر خار نباشد هر کسی می توانست گل را بچیند و این سختی های عشق نیز به خاطر آن است که هر کسی نتواند ادعای عاشقی کند فقط عاشقان ای که این دشواری ها ومضایق را تحمل کند عاشق واقعی می‌باشد و به تبع واقعی و گوارای عشق خواهد رسید به طور کلی در زندگی شخصی مولانا و دشواری‌ها و سوز و گداز های فراوانی وجود داشته است و او نیز آنها را تجربه کرده است به همین دلیل از این موضوع فراوان سخن می گوید

در مثنوی معنوی مولانا نزدیک به ۳۰ بار به آثار منفی عشق یا آب آتش فروز عشق اشاره شده است

همچو کوره عشق را شوریدنی است　　هرکه او زین کور باشد کوره نیست
(د۱/۱۳۷۷)

رحم خود را او همان دم سوخته است　　که چراغ عشق حق افروخته است

(د۱۹۲۱/۳)

عشق معشوقان دوزخ افروخته عشق عاشق جان اورا سوخته
(د۴۴۴۶/۳)

جان ز هجر عرش اندر فاقه ای تن ز عشق خار بن چون ناقه ای
(د۱۵۴۵/۴)

عشق آن شعله ست کاو چون بر فروخت هرچه جز معشوق باقی جمله سوخت
(د۵۸۸/۵)

۲.لاغری در عشق

۲-۱) لاغری ضعیف و بی‌چیز بودن عاشق

در مقابل فربگی در عشق ، لاغری و نازکی در عشق نیز وجود دارد که مولانا آن را ناچیز ، ضعیف و نحیف بودن عاشق در برابر عشق می‌داند و معتقد است کسی که عاشق می‌شود سرنوشت او سوزوگداز است که از همان روز اول برای عاشق شروع می‌شود. موضوع لاغری و بی‌چیز بودن عاشق یکی از موضوعات پرکاربرد در ادبیات فارسی بوده است. انسانی که عاشق می‌شود کم‌کم در برابر عشق سر خم می‌کند و خود را تسلیم عشق می‌داند و هر چه غیر از عشق را از وجود خود خالی می‌کند که مولوی آن را لاغری عاشق تعبیر می‌کند که این نوع لاغری بسیار زیبا و پسندیده هست این لاغری لازمه‌ی عاشقان است و بسیاری این هجران و سوز فراق را بر وصل ترجیح می‌دهند و می‌خواهند همیشه در طلب یار در سوزوگداز باشند.

خوش است باغم هجران دوست سعدی را/ که گر چه رنج به جان می‌رسد امید دوا است
(سعدی ،۱۳۹۵: غزل ، ۴۳)

مولوی نیز این هجران و لاغری را می‌پسندد و آن را نیکو و مقدمه‌ی رسیدن به فربگی و وصال عشق می‌داند در مثنوی معنوی کلمه‌ی لاغری در این معنا صراحتاً نزدیک به ۸ بار تکرار کرده است که مهم‌ترین معنای آن نیز می‌باشد.

هر که این باور کند از ابلهی است مرغک لاغر چه در خورد شهی است
(د۲/ ۱۱۵۱)

لیک میل عاشقان لاغر کند میل معشوقان خوش و خوش فر کند
(د۳/ ۴۴۴۰)

در جهاد اکبر افکندم بدن در ریاضت کردن و لاغر شدن
(د۵/ ۳۷۸۶)

این از عنایت‌ها شمر کز کوی عشق آمد ضرر/عشق مجازی را گذر بر عشق حقست انتها

(غزلیات شمس،۱۳۹۵: غزل ۲۷)

شد زغمت خانه‌ی سودا دلم در طلبت رفت به هر جا دلم

(غزلیات شمس، ۱۳۹۵: غزل ۱۷۷۱)

۲-۲) لاغری ظاهری :

بدون شک برای تفهیم هرچه بهتر یک موضوع بیان کردن ضد آن کمک شایانی می کند. در این زمینه مولانا برای فهم بهتر لاغری در عشق نیز لاغری ظاهری را بیان کرده و ویژگی‌های آن را بر می‌شمارد.

او در مثنوی برای مثال آوردن از لاغری در عشق از مثال‌هایی با ترکیبات زیبا و انسانی استفاده می‌کند ولی برای بیان لاغری ظاهری از ترکیبات حیوانی نیز کمک می‌گیرد زیرا معتقد است لاغری عشق فقط مخصوص انسان خاست اما لاغری ظاهری بین انسان و حیوان مشترک است.

البته در بعضی موارد مولانا لاغری ظاهری را نیز در اثر لاغری در عشق می‌داند و غم عشق را استخوان سوز بیان می‌کند.

کلمه‌ی لاغری در مثنوی در این معنا صراحتاً نزدیک به ۷ بار تکرار شده است.

خر همی شد لاغر و خاتون او مانده عاجز کز چه شد این خر چو مو

(د۵/ ۱۳۳۸)

باز چون شب می‌شود آن گاو نر می‌شود لاغر که آوه رزق رفت

(د۵/ ۲۸۶۵)

۲-۳) لاغری در اثر ترس و غم و هوا و هوس :

نوعی دیگر از لاغری که مولانا آن را از نوع لاغری ظاهری می‌داند ، لاغری در اثر ترس ، طمع ، هوا و هوس و شهوت و شهرت است . مولانا معتقد است عاشقی که صفت‌های مذکور را داشته باشد دیگر عاشق نیست و نمی‌توان از او فربگی در عشق را انتظار داشت. او هم‌چین معتقد است که این صفات ناپسند یک نوع لاغری منفی و مذموم را به وجود می‌آورد که هر وقت مولانا می‌خواهد مثالی برای عواقب کار آن‌ها بیاورد از این نوع لاغری استفاده می‌کند. شاید بتوان گفت زشت‌ترین و پست‌ترین نوع لاغری در نظر مولانا ، این نوع لاغری هست که سراغ انسان‌های حریص ، ترسو ، کافر و طمع‌کار می‌رود.

مولانا کلمه‌ی لاغری را در این معنا صراحتاً نزدیک به ۵ بار استعمال کرده است.

شب ز اندیشه که فردا چه خورم گردد او چون تار مو لاغر ز غم

(د۵/ ۲۸۵۷)

باز شب اندر تب افتد از فزع تا شود لاغر ز خوف منتجع

(د۵/ ۲۸۶۱)

نفس آن گاو است و آن دشت این جهان کاو همی لاغر شود از خوف نان

(د۵/ ۲۸۶۶)

سیرحرکت عاشق

از لاغری به فربگی:

در موضوع انواع عشق ، عشق مجازی پلی برای رسیدن به عشق حقیقی است. در بحث آثار عشق نیز این موضوع قابل‌بیان است و شکی نیست که راه عشق راه بی‌خطری نیست و کسی که این راه پرخطر را نگذراند نمی‌تواند به عشق حقیقی برسد. عاشق حقیقی پس از تحمل سختی‌های فوق‌العاده‌ای به شیرینی عشق می‌رسد. این موضوع را می‌توان در زندگی بزرگانی چون : مولانا ، حافظ ، عطار ، ناصرخسرو و حتی حضرت یوسف (ع) دید. شخصیت‌هایی مانند خسرو و شیرین و فرهاد ، لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا براثر گذراندن همین سختی‌ها و نازکی‌ها و لاغری‌های عشق زبانزد عام و خاص شده‌اند و به فربگی هم رسیده‌اند. بهترین شاهد مثال برای این موضوع استناد به این سخن است که : " البحارُ قنطرةَ الحقیقةِ" که در کلام مولا به این شکل می‌شود آن را تفسیر کرد که عشق ابتدا دشواری‌ها و لاغری‌هایی را به همراه می‌آورد که اگر عاشق این‌ها را بتواند بگذراند به درجه‌ی اعلی عشق خواهد رسید.

مولوی در مثنوی کلمه‌ی فربه را صراحتاً در این معنا نزدیک به ۶ بار تکرار کرده است که می‌توان آن را از موضوعات کلیدی ملای بلخ دانست.

تا که چوبش می‌زنی به می‌شود او ز زخم چوب فربه می‌شود

(د۴/ ۹۸)

کار دوزخ می‌کنی در خوردنی بهر او خود را تو فربه می‌کنی

کار خود کن روزی حکمت بچر تا نشود فربه دل با کروفر

خوردن تن مانع این خوردن است جان چو بازرگان و تن چون ره زن است

(د۴/ ۳۶۰۷ _ ۳۶۰۹)

مقایسه فربگی ظاهری و باطنی

مولوی در آثار خود هر دو نوع فربگی را بیان می‌کند و از هر دو مثال‌هایی را روا می دارد که در اینجا به مقایسه‌ی فربگی حقیقی عشق و فربگی ظاهری می‌پردازیم.

او برای تفهیم آسان‌تر این دو موضوع فربگی در عشق را چنین بیان می‌کند که با برخورداری از فربگی عشق، انسان تمامی صفت‌های انسانی و نیکو را دارا می‌شود صفاتی مانند : شرف ، عزت، جلال ، جمال ، زیبایی باطنی تمامی صفت‌های نیکو را شامل می‌شود

و مولانا می‌گوید بهترین راه برای کسب این فربگی گوش دادن و نوشیدن از معارف الهی می‌باشد. او همچو فربگی ظاهری را نیز باصفت‌هایی مانند شهوت ، هوی و هوس ، فربگی جسمانی ، فربگی در اثر غذاهای دنیوی و تمامی رذایل همراه می‌داند و معتقد است که انسان‌های بی‌خرد با پرخوری و چاق شدن فربه می‌شوند که آن‌ها را به فربگی حیوانات تشبیه می‌کند ، در کلام مولوی به‌راحتی می‌توان انواع فربگی را شناخت زیرا او با شیوه‌ی تأویلی خود ، سخنانش را در آثار شرح می‌دهد و این موضوع نیز از همین شیوه برخوردار است.

در مثنوی معنوی ، مولانا در چهار مورد به مقایسه‌ی بین فربگی در عشق و فربگی ظاهری می‌پردازد.

جانور فربه شود لیک از علف　　آدمی فربه ز عز است و شرف
(د۶/ ۲۹۰)

آدمی فربه شود از راه گوش　　جانور فربه شود از حلق و نوش
(د ۶/ ۲۹۱)

لاغری و سوزو گداز امری ضروری برای عاشقی

شکی نیست که مولانا یکی از عارفان سرآمد در سیر و سلوک خداوند یگانه بوده و به‌خوبی از مسیر راه آگاه است به همین دلیل ایشان معتقد است لازمه‌ی رسیدن به خداوند تبارک‌وتعالی و درواقع رسیدن به عشق حقیقی ، عشق مجازی می‌باشد. مولوی می‌گوید کسی که دچار عشق مجازی شده باشد به‌راحتی می‌تواند عشق حقیقی را درک کند ، دلیل این بینش او این است که معتقد است معشوق(عشق مجازی) معشوقی کامل نبوده و ازآنجایی‌که معشوق مجازی توانایی آن‌را ندارد که عاشق خود را از عشق سیراب کند زیر منبع عشق نبوده و نیست، عاشق پس از مدتی پی خواهد برد که عشق مجازی فقط نشانه‌ای از معشوق حقیقی(خداوند خالق یکتا) است پس اگر عشق مجازی برای او شیرین است بدون شک عشق حقیقی‌ای که منبع همه‌ی عشق‌های عالم است بسیار پر گوهرتر و بسیار باارزش‌تر و شیرین‌تر است و عشق در وجود انسان یکی از صفات اوست به همین دلیل است که مولوی عشق مجازی را همانند نردبانی توصیف می‌کند که لازمه ی وصول عاشق به معشوق حقیقی است، این را نیز باید گفت که مولوی عشق مجازی را نوعی بازی و تمرین می‌داند که عاشق را برای عشق حقیقی آماده می‌کند.

در دیوان شمس به این مسئله، این‌چنین اشاره می‌کند و می‌فرماید:

این از عنایت‌ها شمر کز کوی عشق آمد ضرر/عشق مجازی را گذر بر عشق حقست انتها
غازی به دست پور خود شمشیر چوبین می‌دهد/تا اودرآن استاشود شمشیر گیرد در غزا

عشقی که بر انسان بود شمشر جوبین آن بود/آن عشق بارحمان شود چون آخر آید ابتلا
(غزلیات شمس،۱۳۹۵: غزل ۲۷)

در اندیشه‌ی مولانا عاشقی ملزوم به یکسری از اعمال می‌شود که بدون آن‌ها عاشقی را امری امکان‌ناپذیر می‌داند که لاغری و تسلیم بودن در برابر عشق نیز یکی از این موضوعات می‌باشد. مولانا یکی از بزرگانی است که در زندگی شخصی خود این لاغری و تسلیم بودن را تجربه کرده و از طریق یک قمار بزرگ عاشقانه عشق حقیقی را از طریق عشق مجازی چشیده است. به همین دلیل به این ضرورت اهمیت ویژه می‌دهد و معتقد است همین ضرورت لاغری است که آن را با عشق جدایی‌ناپذیر کرده است.

مولانا در مثنوی کلمه‌ی لاغری را نزدیک به ۵ بار در این معنا به‌کاربرده است.

وین نیاز ار چه که لاغر می کند صدر را چون بدر انور می کند
(د۵/ ۵۴۸)

گفت که تو کشته نه ای در طرب آغشته نه ای/پیش رخ زنده کنش کشته افکنده شدم
(غزلیات شمس،۱۳۹۵:غزل۱۳۹۳)

وصال همراه با فنا

«عشق شعله‌ای است که چون بیفروزد، جز معشوق هر چه باشد خواهد سوخت، کسانی که صلاحیت و ظرفیت عشق را ندارند با یک سنجش و بلای ناچیز از عشق گریزان می‌شوند و جز نام چیزی از عشق درک نکرده‌اند، از طرفی عشق از ابتدا سرکش و خونی است تا مدعیان را بیرون براند و بسیار ناز و خودپسندی دارد که عاشق باید نازهای فراوان او را بکشد» (محمدی،۱۳۸۸: ۶۶۰)

در نظر مولانا هرکسی که بیشتر عاشق شود، دردسرها و سختی‌های او نیز متناسب با گستره‌ی عشق خود دشوار خواهد شد و یا به قولی " هر که بامش بیش ، برفش بیشتر" هرکسی بیشتر فربه‌تر باشد زودتر به فنا نائل می‌شود.

در راه عاشقی دشواری‌های بسیاری وجود دارد که مولانا از آن‌ها به لاغری یاد می‌کند و پس از تحمل این لاغری‌ها به فربگی در عشق می‌رسد و در این شکی نیست که آخرین مرحله‌ی هفت‌گانه‌ی عشق فنا می‌باشد و می‌توان گفت هر انسانی که به فربگی کامل در عشق برسد به فنا خواهد رسید.

سعدی می‌فرماید:

ای مرغ سحر عشق ز پروانه بیاموز آن سوخته را جان شد و آواز نیامد
این مدعیان در طلبش بی خبرانند کان را که خبر شد خبری باز نیامد
(سعدی ، گلستان۱۳۹۵ :۱۲)

همان‌طور که بیان شد کسی به فربگی واقعی در عشق برسد بدون شک باید به فنا نائل شود و مانند آن پروانه‌ای که آن زمان به عشق حقیقی می‌رسد که در شعله‌ی شمع بسوزد و وقتی پر و بالش می‌سوزد عشق تحقق می‌یابد که همان فنا می‌باشد. مولانا فربگی عشق را با فنا همراه می‌داند و آن را جدایی‌ناپذیر می‌داند.

در مثنوی معنوی کلمه فربه در این معنا صراحتاً نزدیک به ۴ بار تکرار شده است.

گوسفندان را ز صحرا می‌کشند آن‌که فربه‌تر فر آن را می‌کشند

(د۱/ ۲۳۰۳)

نتیجه‌گیری

در مورد مولانا سخنان بسیاری گفته‌شده است اما آنچه مسلم است این است که هنوز هم ناشناس مانده و کسی او را آن‌چنان‌که باید نشناخته است و سخن اورا درک نکرده است که ازجمله‌ی آن‌ها سخن از عشق و آثار آن است. در این پژوهش سعی بر آن بود که آثار عشق یعنی فربگی و لاغری یانقطه علیا و آب آتش فروز در اثر عشق از دیدگاه مولانا در مثنوی معنوی موردبررسی قرار گیرد که نتایج به‌دست‌آمده خلاصه‌وار بیان می شود. مولانا وصال و طرب آکندگی و سعادت و خوشی‌های عشق را فربگی در عشق ونقطه علیای عشق می‌داند و لاغری و آب آتش فروز را سوزوگدازها و سختی و دشواری‌های راه عشق می‌داند که عاشق را به‌زحمت می‌اندازد. از دیدگاه مولانا این لاغری است که ابتدا عاشق را به سوزوگداز در عشق دچار می‌کند و او دشواری‌های این راه را تجربه می‌کند و پس از گذراندن این لاغری و نازکی به فربگی در عشق می‌رسد و عشق واقعی را تجربه می‌کند و به وصال معشوقو نقطه علیا نائل می‌شود. به‌طورکلی در مثنوی آثار عشق به دو بخش تقسیم می‌شود که شامل آثار مثبت مانند فربگی در عشق و نقطه علیای عشق می شود وآثار منفی شامل لاغری و آب آتش فروز در عشق است. این آثار در مثنوی به‌صورت های گوناگونی موردبررسی قرار گرفت که به‌صورت انواع آثار عشق و فربگی و لاغری و مقایسه‌ی آن‌ها با یکدیگر، نحوه‌ی سیر عاشق از لاغری به فربگی در عشق و بررسی آثار عشق در کلام سایر ادیبان و شاعران ادبیات فارسی موردبررسی قرارگرفته است. به‌طور خلاصه می‌توان گفت مولانا ضرورت رسیدن به عشق حقیقی و وصال به معشوق را تجربه کردن خامی و گذراندن سوزوگدازهای عشق می‌داند.

منابع و مأخذ

قرآن کریم
۱-------(۱۳۸۷)، غزلیات شمس تبریز، گزینش، تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات سخن تهران
۲-ابوالخیر، ابوسعید(۱۳۹۴)دیوان اشعار ابوسعید ابوالخیر، انتشارات کتابناک تهران
۳ - افلاکی، شمس¬الدّین احمد. ۱۹۶۱ ـ ۱۹۵۹. مناقب العارفین. ویراستهٔ تحسین یازیچی. ۲ مجلّد: آنکارا
۴ - پورجوادی، نصرالله(۱۳۸۷)باده عشق، پژوهشی در معنای باده در شعر عرفانی فارسی، نصرالله پورجوادی، نشر کارنامه تهران
۵ - تبریزی، شمس الدین محمد(۱۳۹۵)، مقالات شمس، تصحیح احمد خوشنویس، مطبوعات عطایی، تهران
۶ - حافظ، شمس الدین محمد، (۱۳۹۴)دیوان خواجه شمس الدین محمد شیرازی، ازروی نسخه تصحیح شده علامه قزوینی، کهن پارسه، شیراز
۷- حسینی، سیدحسین؛(۱۳۹۲)، «**عشق پژوهی؛ از انسان تا خدا**»، فصلنامه ی ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، بی جا، شماره۳۲، زمستان ۹۲، از صفحه ۳۳ تا ۶۱
۸ - زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۹۰)سرنی، نقد وشرح تحلیلی و تطبیقی در مثنوی تألیف عبدالحسین زرین کوب ، جلد دفتر۱، علمی تهران
۹- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۶)بحر در کوزه، نقد وتفسیر قصه ها وتمثیلات مثنوی، تألیف عبدالحسین زرین کوب، علمی تهران
۱۰- سجّادی، ضیاءالدّین. (۱۳۷۰). فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. نشر زبان و فرهنگ ایران (کتابخانهٔ طهوری)، چاپ اوّل.
۱۱ - سعدی، مصلح الدین عبد الله، (۱۳۹۵)کلیات، تألیف محمد علی فروغی
۱۲- ستاری، جلال؛ (۱۳۹۶) ، **عشق نوازی های مولانا**، به اهتمام: جلال ستاری، تهران: مرکز
۱۳ - شافاک، الیف(۱۳۸۸)ملت عشق، ترجمه ارسلان فصیحی، انتشارات ققنوس
۱۴ - کاشانی، عزالدّین محمود. (۱۳۸۲)، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه. به تصحیح عفّت کرباسی و دکتر محمّدرضا برزگر خالقی. انتشارات زوّار، تهران
۱۵ - مجلسی، محمّدباقر. (). بحارالانوار جلد ۷۸، داراحیاء التراث العربی، بیروت
۱۶ - محمّدی ری شهری، محمّد. (۱۳۸۴). گزیدهٔ میزان الحکمه. تلخیص سیّد حمید حسینی. انتشارات سازمان چاپ و نشر دارالحدیث، چاپ دوم

۱۷ - مولوی جلال الدین محمد بن محمد(۱۳۷۸)، کلیات شمس یا دیوان کبیر، مشتمل بر قصاید و غزلیات و مقطعات فارسی و عربی و ترجیعات و ملمعات با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر ، نگاه تهران
۱۸ - مولوی، جلال الدین محمد بن محمد(۱۳۸۸)، دوره ی کامل مثنوی به کوشش رینولد الین نیکلسون، ارمغان تهران
۱۹-معین، محمد(۱۳۹۰)لغت نامه ی کامل فرهنگ فارسی، انتشارات امیرکبیر تهران

مقاله

۱-علاقه ها، زهرا(۱۳۸۸)، نمود های گوناگون سوز هجران در ادب غنایی(سبک عراقی)مندرج در فصلنامه ی زبان و ادب پارسی شماره ۴۰

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

بازتاب سیمای قهرمانان تاریخ در ادبیات داستانی ایران معاصر

(مطالعه موردی: یعقوب لیث صفاری)

قاسم قریب[۱]

چکیده

پرداختن به شخصیت و اقدامات قهرمانان تاریخ، یکی از حوزه های مورد علاقه داستان نویسان معاصر ایرانی بوده و هست. این علاقه ریشه در خواست و تمایل خوانندگان پرشمار رمان های تاریخی دارد و تقاضایی است که از جانب مخاطبان به وجود می آید. ترسیم کنش های قهرمانان ملی تاریخ ایران، یکی از عرصه های مشترک میان تاریخ نگاری آکادمیک و داستان نویسی معاصر است که سبب شده تا هریک از زاویه دید ویژه و با اهدافی معین به سراغ سوژه های خویش بروند. یکی از ویژگی های رمان تاریخی، ترسیم فضای داستان در دوره گذشته و بازسازی شرایط گذشته است اما از آنجا که رمان بر عنصر خیال مبتنی است؛ فاصله گرفتن از گزارش های منابع تاریخی را نمی توان نقطه ضعفی برای کتاب های داستانی و رمان های تاریخی تلقی کرد. نوشتار حاضر با مطالعه موردی رمان ها و گونه های مختلف کتاب های داستانی با موضوع یعقوب لیث، در پی پاسخ به این پرسش است که تا چه میزان بازسازی گزارش های زندگی این قهرمان ملی توسط داستان نویسان مبتنی بر گزارش های منابع تاریخی اصیل ارائه شده است؟ به بیان دیگر، سیمای یعقوب لیث صفاری در رمان های تاریخی تا چه اندازه به چهره واقعی او در تاریخ نزدیک است؟ نتیجه بررسی داستان های تاریخی مرتبط با زندگی یعقوب لیث و گزارش های منابع تاریخی نشان می دهد که کلیت اقدامات سیاسی یعقوب و جنبش عیاری او در انواع کتاب های داستانی و رمان ها با واقعیات تاریخی منطبق است. کتاب های داستان کوتاه در زمینه توصیف اخلاق و مرام یعقوب از مبانی اندیشه اخلاقی عیاران سود جسته اند و موفق عمل کرده اند اما رمان نویسان با شاخ و برگ دادن به داستان های عاشقانه از فضای زندگی و زمانه یعقوب لیث و اهداف ناسیونالیستی او فاصله بسیاری دارند.

واژگان کلیدی: یعقوب لیث، ادبیات داستانی، رمان تاریخی، واقعیات تاریخی

---

[۱]. دانشجوی دکتری تاریخ ایران بعد از اسلام/ دانشگاه فردوسی مشهد ghasem.gharib@mail.um.ac.ir

مقدمه

یکی از راه های انتقال تاریخ به نسل نوجوان و جوان، بازنویسی تاریخ به سبک داستان است. جذابیت داستان ها و رمان های تاریخی برای مخاطبان عمومی علاقه مند به تاریخ سبب شده است تا بسیاری از شخصیت های بزرگ تاریخ ایران در قالب همین گونه از انواع ادبی به آنان معرفی شوند. ادبیات داستانی بدون آنکه همچون تاریخ نگاری های آکادمیک با ارجاعات و پی نوشت های طولانی و ملال آور، خواننده خود را خسته نماید، با دامنه دار کردن دایره خیال، او را به فضای تاریخی قهرمان می برد و آنچه را که می خواهد در قالب یک روایت داستانی به مخاطب خویش منتقل می نماید. از این منظر، پرفروش بودن رمان های تاریخی نه نقطه ضعفی برای مورخان آکادمیک ایرانی است و نه سرزنشی بر خوانندگان این گونه های ادبی. اما آسیب جدی که در این زمینه وجود دارد، واقعیت تلقی شدن برخی گزاره های رمان های تاریخی از سوی مخاطبان است که به فهم نادرست از تاریخ می انجامد. راهکار برون رفت از این مسأله نیز در ایجاد ارتباط میان تاریخ نگاران دانشگاهی با رمان نویسان چیره دست است. بدین معنا که کلیات اقدامات قهرمان، که قرار است درباره او داستانی نوشته شود توسط استادان تاریخ، تبیین گردد و از آن مهمتر، در عرصه تحلیل کنش های شخصیت مزبور، باید زوایای مختلفی که برای غیرمورخان پوشیده است آشکار گردد تا داستان نویس بداند که آگاهانه یا ناآگاهانه بر اساس کدام جریان فکری به سراغ تحلیل شخصیت قهرمان رفته است. اینکه رمان نویسان کنونی در ایران بر اساس کدام جریان فکری به تحلیل شخصیت های داستان های خویش می پردازند خود می تواند موضوع پژوهشی مستقل باشد؛ اما آنچه مسلم است، واقیعت پنداشتن خیالات داستان نویسان توسط برخی مخاطبان به عنوان واقعیت های تاریخی یکی از جدی ترین آسیب های دانش تاریخی در جامعه امروز ایران است.

قهرمانان در تاریخ از جذابیت بسیار زیادی برخوردارند که ریشه در اقدامات خارق العاده و سترگ آنان دارد. در تاریخ هر کشوری، شخصیت های ملی و میهنی از جایگاه رفیعی برخوردارند و به دلیل اقدامات شجاعانه آنان برای استقلال و سربلندی مردم، همواره به دیده تحسین نگریسته می شوند و از آنان تجلیل می گردد. حوزه مشترک اهل تاریخ و ادبیات دقیقا همین جاست؛ با این تفاوت که مورخان برای اثبات اقدامات قهرمان و تحلیل آن ها فقط بر منابع اولیه تاریخی تکیه می کنند اما داستان نویسان، برای نوشتن جزئیات زندگی قهرمان به خیال خود متوسل می شوند. توقع وجود معیاری برای سنجش اعتبار محتوای رمان های تاریخی به همان اندازه نادرست است که از مورخان آکادمیک انتظار داشته باشیم که تحلیل های بازاری و کلیشه ای موجود درباره ماهیت جنبش های برخی

از قهرمانان ایران را بپذیرند. با این وجود، معیارهای داستان پردازی پیرامون شخصیت های تاریخی چیست و نویسنده تا کجا می تواند بر آن ها تکیه کند؟ آیا داستان نویسی بر اساس محورهای کلی زندگی نامه قهرمانان در کتاب های تاریخ نگاری به معنای مقید کردن رمان نویسان و ایجاد محدودیت برای آنان در زمینه داستان پردازی و توسعه دادن به دایره خیال است؟ اما اگر هیچ ملاکی برای تدوین رمان تاریخی وجود نداشته باشد پس تفاوت میان این گونه ادبی با سایر انواع رمان در چیست؟ نوشتار حاضر به دنبال بررسی صحت و سقم جزئیات داستان های موجود در رمان های تاریخی نیست بلکه به دنبال میزان اعتنا و توجه رمان نویسان به کلیت گزارش های تاریخی پیرامون شخصیتی است که درباره او به داستان سرایی پرداخته اند. از رهگذر مقایسه محتوای رمان های تاریخی با داده های واقعی تاریخ، می توان معیارهایی برای میزان قوت و ضعف رمان های تاریخی تدوین کرد و خود این امر منجر به گشودن افقی تازه در نقد ادبیات داستانی از منظر گزاره های تاریخی خواهد شد.

۱. سیمای یعقوب لیث در ادبیات کودک

زندگی نامه قهرمانان تاریخ فقط برای افراد بزرگسال جذابیت ندارد و کودکان هم از چنین موضوعاتی استقبال می کنند. در کتاب های کودک با موضوعات مشاهیر تاریخی انتظار می رود که نویسنده بر روی کلیات و خطوط برجسته زندگی قهرمان تمرکز کند و آن را با ادبیات ویژه کودکان به آنان انتقال دهد. فهرست کردن لشکرکشی ها و اقدامات سیاسی قهرمانان تاریخ نه تنها برای کودکان، دلچسب نیست بلکه ممکن است آنان را از این گونه کتاب ها دلزده نماید. برخی نویسندگان ادبیات کودک با نادیده انگاشتن اصل مزبور به شرح حوادث سیاسی و فتوحات یعقوب اشاره کرده اند و حتی گاهشماری این رویدادها را هم ثبت کرده اند (بغلانی و ابراهیمی، ۱۳۹۲: ۷-۶؛ شیخی، ۱۳۹۰: ۱۳-۱۲). آیا ضروری است برای کودکی که هنوز تفاوت میان گاهشمار هجری قمری و هجری شمسی را نمی داند سال های تسخیر سرزمین ها توسط یعقوب با گاهشمار هجری قمری برایش توضیح داده شود؟

۲. سیمای یعقوب لیث در داستان های کوتاه

در داستان نویسی ایران، معمولا به کتاب های کمتر از ۴۰ یا ۳۰ هزار کلمه، داستان کوتاه یا قصه اطلاق می شود (غلام، ۱۳۸۱: ۳۹). بازسازی چهره قهرمانان تاریخ در داستان های کوتاه کار نسبتا دشواری است زیرا نویسنده بدون اطناب در جزئیات و مجال دادن به دامنه خیال و داستان پردازی باید شخصیت موردنظر خویش را به مخاطب خود معرفی نماید. به بیان دیگر، نویسنده باید روایتی داستان گونه از مشاهیر تاریخی ارائه نماید و

ناگزیر است هم خطوط کلی زندگی قهرمان و هم فضای تاریخی زمانه او را به خواننده منتقل کند.

گنجینه تاریخ ایران عنوان سری کتاب هایی است که با هدف آشنایی نوجوانان و جوانان با تاریخ ایران منتشر شده است. یک کتاب از این مجموعه به زندگی نامه یعقوب لیث اختصاص یافته است. کتاب *یعقوب لیث صفاری قهرمانی از سیستان* نوشته علی نجاتی با آنکه از نظر فنی در شمار ادبیات داستانی محسوب نمی شود اما توانسته است با نثری روان و بدون ارجاعات آکادمیک، گزارشی جذاب از زندگی یعقوب لیث ارائه دهد. برای نمونه سقوط نیشابور، بدون تحلیل های تاریخی و به صورت توصیفی بدون نگاه به زمینه و پیامدهای آن مطرح شده است (نجاتی، ۱۳۸۹: ۳۱-۲۷).

مجموعه *تاریخ بخوانیم* عنوان سری کتاب های تاریخی برای رده سنی جوانان است و یک کتاب از آن به زندگی نامه یعقوب لیث اختصاص یافته است. در محتوای کتاب، اثری از داستان پردازی نیست و هدف، آشنایی با سیمای یعقوب لیث در تاریخ است که برای مخاطبان عمومی و به صورت ساده بازنویسی شده است. گرچه رگه هایی از داستان پردازی در بخش هایی از متن وجود دارد (شیخی، ۱۳۸۳: ۴۱-۳۵) اما بسیار کم فروغ و در راستای توضیح مسائل تاریخی است.

کتاب *پسر نان و نمک* نوشته عباس جهانگیریان برای گروه سنی د و ه تألیف شده و از موفق ترین نمونه های ادبیات داستانی کودکان و نوجوانان با موضوع یعقوب لیث است. نویسنده با آگاهی از علایق رده های سنی مزبور فقط بر شخصیت های واقعی تاریخی تکیه نکرده بلکه به شخصیت سازی پرداخته و کاراکترهایی را آفریده است. عمو سیحون، بهمن عیار، ماهان و طلاچنگ از جمله این شخصیت ها هستند. از نیمه کتاب و با ورود به تاریخ واقعی زندگی یعقوب، آشفتگی در اسامی شخصت ها نمایان می شود و ناگهان نام های عربی وارد متن می شود که با شخصیت های خیالی همگونی ندارند. با این وجود، جهانگیریان موفق شده است حتی در نقل تاریخ واقعی هم فضای داستانی را تداوم دهد و نمونه آن را در داستان یعقوب و صالح بن نصر به روشنی می توان دید (جهانگیریان، ۱۳۹۵: ۶۷-۴۷). اما بخش های دیگری از کتاب به رویدادنگاری تاریخ نزدیک می شود و رخدادهایی همیچون سقوط نیشابور و نبرد یعقوب با داعی کبیر را روایت می کند (همان: ۱۰۷-۸۱).

۳. سیمای یعقوب لیث در رمان های تاریخی

در برخی تعاریف، رمان به داستان بلندی اطلاق می شود که بین ۶۰ تا ۷۰ هزار کلمه و یا حتی نزدیک به ۲۰۰ هزار کلمه داشته باشد (Guddon, 1977: 430). در منابع

فارسی، رمان به داستان های بیش از ۳۰ یا ۴۰ هزار کلمه گفته می شود (غلام، ۱۳۸۱: ۳۹). اگر ملاک تعریف رمان بر اساس طول آن را از قول منتقدان ادبی اروپایی بپذیریم، همه رمان های فارسی درباره یعقوب لیث را باید در شمار رمان های کوتاه یا Novelette محسوب کنیم. اینگونه از رمان به داستان های بلند گفته می شود (Ibid: 452) اما گاهی به صورت اصطلاحی اهانت آمیز برای رمان های بی اهمیت نیز به کار می رود (گری، ۱۳۸۲: ۲۲۶). در این نوشتار، داستان های پیرامون یعقوب لیث که در ادامه به آن ها پرداخته خواهد شد با تسامح، رمان نام گرفته اند گرچه در معنای آکادمیک و ادبی کلمه، رمان نیستند و داستان بلند یا ناولت محسوب می شوند.

رمان تاریخی گونه ای انواع رمان است که بازتابی از یک فضای تاریخی است و شخصیت های آن می تواند واقعی و تخیلی باشند (The Encyclopedia Britannica, 1989: 5/948). اینگونه از رمان، نزدیک ترین نوع ادبی به ژانر حماسی در ادبیات کلاسیک است (دیچز، ۱۳۷۰: ۸۳). ترکیبی بودن شخصیت های رمان از افراد واقعی و تخیلی مورد اختلاف منتقدان ادبی نیست (گری، ۱۳۸۲: ۱۵۴) و بنابراین نویسنده رمان در این زمینه می تواند آزادانه به آفرینش شخصیت های جدید بپردازد. اما صاحب نظران نقد ادبی تأکید می کنند که در تألیف رمان تاریخی، پایبندی به واقعیات تاریخی و تلاش نویسنده برای حرکت در فضای تاریخی، امری ضروری است (Wehba, 1974: 215). اکنون پرسش اینجاست که رمان های تاریخی مرتبط با زندگی یعقوب لیث تا چه میزان با واقعیات تاریخی روزگار او هماهنگی دارند و آیا نویسندگان این گونه های ادبی در بازسازی سیمای یعقوب و اوضاع سیستان در عصر او موفق بوده اند؟

۳,۱. معرفی و مرور اجمالی رمان ها

کتاب *یعقوب لیث موجد اولین حکومت اسلامی ایران* نوشته یحیی خان قریب برخلاف عنوانش که جلوه ای تاریخی و علمی دارد در شمار کتاب های داستانی است. شاید بتوان این کتاب را قدیمی ترین نمونه داستان نویسی درباره یعقوب لیث محسوب کرد. سطور آغازین کتاب بیانگر محتوای خیالی آن است: «دل شب است. بغداد به خواب عمیقی فرو خفته. قطعات ابر سیاه و سوزان فضای شهر را دربرگرفته...». (قریب، ۱۳۱۴: ۲). تصویرسازی های اینچنینی در سراسر کتاب وجود دارد.

علی شیرازپور پرتو معروف به شین. پرتو در رمان *قهرمان ایرانشهر* داستانی جذاب را درباره یعقوب لیث روایت کرده است. تصویرپردازی های خیال انگیز در سراسر کتاب او دیده می شود (پرتو، ۱۳۵۳: ۴۵). قهرمان ایرانشهر، شخصیت های غیرتاریخی فراوانی دارد. شاهین، شادک، گلنار و زنگالود از نمونه های این کاراکترها هستند. همه این شخصیت ها از یک

سوم کتاب به آن سو به تاریخ ملحق و وارد داستان صالح بن نصر می شوند (همان: ۸۴). یکی از منتقدان ادبی به دلیل دخالت عنصر اتفاق در شکل گیری حوادث داستان یعقوب، ساختار داستانی آن را ضعیف ارزیابی کرده (غلام، ۱۳۸۱: ۲۰۶) اما با این وجود، نثر کتاب را ساده و استوار یافته است (همان: ۲۰۷).

شیرمرد سیستان یعقوب لیث یکی از رمان های تألیفی ناصر نجمی است. نجمی، مؤلف، مترجم و داستان نویس بود و بیشتر آثارش در دهه هفتاد شمسی منتشر شد. او علاوه بر تألیف داستان زندگانی یعقوب، زندگی نامه های سایر قهرمانان و مشاهیر تاریخ ایران از آریوبرزن و بابک خرمدین تا مولانا و کمال الملک را به نگارش درآورد. کتاب شیرمرد سیستان یکی از تجربه های موفق نجمی در ادبیات داستانی است زیرا هم توانسته سیمای تاریخی یعقوب لیث را آنگونه که بوده روایت کند و هم پیرامون این شخصیت داستان پردازی نماید. بیشتر شخصیت های داستان نجمی، تاریخی و واقعی هستند و نام های کاراکترهای داستان در منابع اولیه تاریخی مرتبط با تاریخ صفاریان موجود است. نجمی موفق شده است با استفاده از همین شخصیت ها روایت داستان گونه خویش را تا پایان کتاب ادامه دهد. نویسنده در این کتاب با بیان و بسط داستان های تاریخی، تصویر نسبتا جامعی از اخلاق و منش عیاران ارائه داده است (نجمی، ۱۳۷۳: ۳۴-۲۸؛ ۷۱-۵۷).

یعقوب فرزند لیث نوشته نگین ایران بان، رمان تاریخی دیگری پیرامون مؤسس سلسله صفاری است که رونویسی کامل از کتاب ناصر نجمی است. نویسنده این کتاب تنها برخی عناوین فصول این کتاب را تغییر داده اما محتوای فصل ها انتحال مطلق و سرقت ادبی محض از اثر نجمی است. برای نمونه فصلی از کتاب نجمی با عنوان «پس از چهار ماه هجران» (نجمی، ۱۳۷۳: ۱۹۰-۱۸۶) توسط ایران بان به عنوان «بعد از مدت ها بی خبری» (ایران بان، ۱۳۷۷: ۲۷۲-۲۶۵) تغییر یافته اما مطالب آن تماما کپی شده است. مسأله سرقت ادبی که گاهی در اشکال سرقت ایده و گاهی در رونویسی رخ می دهد یکی از معضلات داستان نویسی معاصر ایران است که برای طرح بحث آن در این نوشتار کوتاه، مجالی نیست. بخشی از این قصور بر عهده ناشران و ناآشنایی آنان با آثار منتشر شده پیشین است که اجازه سوء استفاده را به نویسنده نمایان می دهد.

حمزه سردادور از نویسندگان و مترجمانی است که در حوزه تاریخ و ادبیات چندین اثر از خود برجای گذاشته است. او با تدوین زندگی نامه یعقوب به حوزه نگارش رمان تاریخی نیز وارد شد. کتاب *قهرمان سیستان* سردادور از حیث کمیت، حجیم ترین داستان فارسی درباره یعقوب لیث صفاری است.

۳,۲. نقاط قوت و ضعف رمان های تاریخی

هدف این مقاله، استفاده از نظریه ها و روش های نقد ادبی برای بررسی رمان تاریخی نیست بلکه مقایسه طرح و محتوای داستان با گزارش های تاریخی موجود در منابع تاریخی است. پیشتر بیان شد که نویسنده می تواند از شخصیت های تخیلی و ماجراهای فرعی برای داستان پردازی بهره ببرد اما نباید از فضای تاریخی فاصله بگیرد. در رمان های فارسی مرتبط با زندگی یعقوب لیث، داستان های تخیلی عرصه را بر متن و واقعیت تاریخی تنگ کرده و حاشیه بر متن چربیده است. نقد تاریخی رمان های تاریخی در چندین محور قابل بررسی و ارزیابی است که در ادامه به آن ها پرداخته خواهد شد.

۳،۲،۱. میزان پایبندی به واقعیات و فضای تاریخی

با وجود زمینه داستانی کتاب یحیی قریب، ارجاعات به منابع تاریخی برای رویدادهای زندگی یعقوب موجود است. قریب برای توصیف شجره نامه یعقوب به کتاب تاریخ سیستان استناد کرده (قریب، ۱۳۱۴: ۲۵) و در جای دیگری از کتاب مستقیما به کتاب روضۀ الصفا میرخواند ارجاع داده است (همان: ۴۰). او داستان صالح بن نصر را هم مطابق با گزارش مصادر تاریخی روایت کرده و فقط برخی نکات ادبی چاشنی آن شده است (همان: ۳۹-۳۱). نویسنده در بخش توصیف لشکرکشی های یعقوب از داستان پردازی فاصله می گیرد و به گزارشگر تاریخ تبدیل می شود (همان: ۵۴-۴۹).

حضور تاریخ در داستان *شیرمرد سیستان* در اوج و اعتدال است. ناصر نجمی از تصویرسازی و داستان پردازی غفلت نکرده و در همان حال رویدادهای مؤثر و مهم زندگی یعقوب را از آغاز تا انتها روایت کرده است. درگیری یعقوب با ادهم بن نصر (نجمی، ۱۳۷۳: ۲۸) همکاری و کشمکش های او با صالح بن نصر (همان: ۱۵۱-۱۳۳) سقوط نیشابور (همان: ۱۸۵-۱۶۲) تسخیر فارس (همان: ۱۹۸-۱۹۱) و شکست دیرالعاقول (همان: ۲۱۴-۱۹۹) همه در راستای طرح داستان گزارش شده است.

تحولات تاریخی سیستان و اقدامات یعقوب لیث در کتاب *قهرمان سیستان* در میان انبوهی از داستان های عاشقانه روایت می شود (سردادور: ۸۱-۷۰، ۱۰۳-۹۲، ۲۰۴-۱۸۹). همین بخش ها نیز به شدت متأثر از ماجراهای رمانتیک است. اگر یعقوب و رخدادهای تاریخی زندگی او از متن داستان سردادور حذف شود؛ کتاب او تبدیل به رمانی عاشقانه می شود که نه صحنه داستان آن سیستان و نه کشنگران آن عیار و نه رویدادهای آن تاریخی و ملی است. تا آنجا که به نظر می رسد شخصیت اصلی داستان، دختری به نام طاوس است که یعقوب ابتدا دل در گرو او دارد اما پس از مدتی دچار تردید می شود و مهر از دل او می شوید. در غیرتاریخی بودن خط سیر داستان همین بس که دست شستن یعقوب از

عشق طاوس، معطوف به دلایل میهنی و اهتمام او برای مبارزه در جهت آزادی سیستان و ایران نیست بلکه قهرمان دچار سوءظن به معشوقه خویش است (همان: ۱۶۵-۱۶۳).
داستان های بسیاری از منش عیاری یعقوب لیث در منابع تاریخی موجود است که برخی از آن ها در میان داستان پردازی های نویسندگان نقل شده است. برخی داستان های مشهور مانند داستان معروف نمک خوردن اتفاقی او و امتناعش از بردن اموال شخصی که نمک از آن او بوده در رمان های پیشگفته تکرار شده است (نجمی، ۱۳۷۳: ۳۴-۳۳؛ سردادور، ۱۳۸۰: ۴۹-۴۲).

۳،۲،۲. نادیده انگاشتن حقایق تاریخی

ضعف های تاریخی عمده که منجر به خوانش نادرست از زمانه و زندگی قهرمانان می شود، در رمان های تاریخی مشهود است. نخستین اصل در تدوین رمان تاریخی توجه به زمان و کرونولوژی زندگی قهرمان است که از سوی بسیاری از داستان نویسان چندان جدی گرفته نمی شود. برای نمونه در رمان *قهرمان سیستان*، هنگامی که یعقوب نوجوان را به علت گستاخی در برابر حاکم سیستان برای مجازات به کاخ فرامی خوانند او هراسان می شود و «یعقوب برای رهایی از صدمه صالح متوسل به ائمه اطهار شد و پیش خود نذری برای دستگیری از فقرا و مساکین نمود و به راه افتاد». (سردادور، ۱۳۸۰: ۱۳). در منابع تاریخی نشانه ای دال بر مذهب یعقوب وجود ندارد. همکاری او با خوارج در ابتدای قیام (نویسنده مجهول، ۱۳۸۱: ۲۱۱) و نبرد او با داعی کبیر رهبر شیعیان زیدی طبرستان (نویسنده مجهول، ۱۳۸۱: ۲۲۶؛ گردیزی، ۱۳۶۳: ۳۱۰؛ الطبری، ۱۳۸۷: ۵۰۹/۹). احتمال شیعه بودن او را با تردید جدی مواجه می کند. گزارش قاضی نورالله شوشتری در مجالس المؤمنین مبنی بر تشیع یعقوب لیث (شوشتری، ۱۳۵۴: ۳۴۰/۲-۳۳۸) فاقد اعتبار است زیرا شوشتری تمایل دارد که همه مشاهیر ایران بعد از اسلام را شیعه معرفی نماید. وانگهی حتی در صورت پذیرش تشیع یعقوب، دوران نوجوانی او به لحاظ تاریخی برابر با نخستین سال های سده سوم هجری قمری است و چگونه یعقوب متوسل به امامان شیعه(ع) می شود در حالی که در این برهه زمانی، هنوز امامان واپسین مذهب شیعه متولد نشده بودند! این اشتباه در کتاب *گذری بر زندگی یعقوب لیث سیستانی* که جنبه داستانی ندارد اما با ادبیاتی ساده و روان به نگارش درآمده نیز قابل مشاهده است. نویسندگان این کتاب با اشاره به اینکه در روزگار امویان، امام علی(ع) بر منابر سیستان لعنت نمی شده این مسأله را دلیلی بر ارادت مردم این سرزمین به امامان شیعه(ع) دانسته اند (حیدری نسب و دیگران، ۱۳۸۰: ۲). اصل این گزاره تاریخی صحیح است اما این امر به دلیل تمایل شیعی مردم سیستان نبود بلکه ناشی از مرکزگریزی سیستانیان در عصر اموی و تنفر و مخالفت

آنان نسبت به کلیت ایدئولوژی عربی مورد تبلیغ امویان بود که از سوی خلافت ترویج می شد؛ چنانکه این ایالت به مهم ترین پایگاه خوارج که مخالفان اصلی امویان بودند بدل شد. فقدان رخدادهای مهم تاریخی می تواند یکی دیگر از نقاط ضعف در انتقال خط سیر کلی سرگذشت قهرمانان تاریخ تلقی گردد. ناصر نجمی با وجود توفیق فراوان در عرضه یک رمان تاریخی جامع، ماجرای مهم نبرد یعقوب با داعی کبیر و زمینگیر شدن یعقوب در طبرستان (ابن اسفندیار، ۱۳۲۰: ۲۴۶-۲۴۵) را از قلم انداخته است.

۳،۲،۳. کیفیت تم رمانتیک رمان ها

داستان یحیی قریب از نیمه کتاب و آغاز عزیمت یعقوب به کرمان ناگهان وارد زمینه رمانتیک می شود (قریب، ۱۳۱۴: ۵۵). معشوقه یعقوب تهمینه بیست ساله است که «تاج گلی به رسم زنان چوپان سیستانی، گیسوان مجعد و مشکین او را زینت داده. لبان نازک گلگونش از هم شکفته و آوازی مغموم و حزن انگیز که موی بر بدن شوندگان سوزن سازد سر نموده، گاه از بی وفایی جهان و گاه از رنج و آسیب دوران، نغمه سرایی می کند. یعقوب را که در پشت درخت دل از سینه به در رفته بود دیگر طاقتش نمانده...» (همان: ۶۷). در ادامه این داستان، سردار سیستان که به گواه منابع تاریخی، فردی عفیف و پاکدامن بوده دل در گرو تهمینه می سپارد و داستان تاریخی یعقوب از مسیر اصلی منحرف می گردد. دیگر دغدغه یعقوب لیث تسخیر بغداد و براندازی خلافت ستم پیشه عباسی و رهایی ایران و ایرانیان نیست و هراسان می شود که «نگرانم که مردمان خواهند گفت شاهنشاه ایران دلباخته دختر دهقانی گردیده و بعلاوه رعایا هرگز راضی نخواهند بود که ملکه ایران از طبقه پست باشد» (همان: ۸۷). داستان نویس با آفرینش چنین فضایی، این واقعیت مهم درباره یعقوب را نادیده می گیرد که خود او رویگر زاده و از طبقه فرودست جامعه بوده است.

بخش پایانی کتاب یحیی قریب به تهمینه و شرح ازدواج او با یعقوب اختصاص یافته است. تصویرسازی های نویسنده برای توصیف مراسم عروسی شاه و ملکه نه به فضای تاریخی سیستان شباهتی دارد و نه به اخلاقیات یعقوب لیث و عیاران. «عراده شاهی میان جنبش مردمان وارد باغ گردید. در قصر غوغایی برپاست» (همان: ۱۰۱). این تصویرسازی ها با گزارش های تاریخی مرتبط با یعقوب که در همه موارد دلالت بر ساده زیستی او دارند (مسعودی، ۱۴۲۵: ۱۶۴/۴) کاملا مغایر است. خواجه نظام الملک در سیاست نامه روایتی را از روزهای یعقوب در جندی شاپور پس از شکست دیرالعاقول نقل کرده است که نشان می دهد قهرمان سیستان نه از بین اشراف که از میان توده های تهیدست برخاسته است. او می نویسد هنگامی که خلیفه برای دلجویی از یعقوب و راضی نمودن او به ترک

خوزستان و بازگشتن به سیستان، سفیری به جندی شاپور فرستاد؛ یعقوب به غذای خویش که نان جوین و ماهی و پیاز بود اشاره کرد و گفت: «این پادشاهی و آلات و گنج و خواسته از سر عیاری و شیرمردی به دست آورده ام، نه از پدر میراث دارم و نه از تو یافته ام، از پای ننشینم تا سر تو به مهدیه نفرستم و خاندان تو را ویران نکنم. یا اینکه گفتم بکنم یا به سر نان جوین و ماهی و تره باز شوم» (خواجه نظام الملک، ۱۳۴۴: ۱۸). یحیی قریب در صفحات پایانی داستان از عالم خیال به تاریخ بازمی گردد و ماجرای سقوط نیشابور و برافتادن سلسله طاهریان به دست یعقوب را نقل می کند (قریب: ۱۳۴۱: ۱۱۳-۱۰۷).

معشوقه یعقوب در کتاب *قهرمان ایرانشهر* آمنه نام دارد و از همان صفحات آغازین داستان، قهرمان به او دل می بازد (پرتو، ۱۳۵۳: ۱۵-۷). از فصل دهم تا پایان کتاب، زندگی واقعی سیاسی یعقوب روایت می شود اما داستان های رمانتیک هم ادامه می یابد تا جایی که تشخیص اینکه کدام شخصیت ها تاریخی و کدام خیالی هستند کمی دشوار می گردد. افراط در تم عاشقانه کتاب زمانی نمایان می شود که ماجرای سقوط نیشابور و برافتادن طاهریان و فتوحات بعدی یعقوب کاملا تحت تأثیر روابط عاشقانه عیاران و معشوقه های آن ها قرار می گیرد (همان: ۲۱۲-۱۷۱).

در داستان ناصر نجمی، رخسانه دختری از شهر بست است که کاروان پدرش مورد هجوم عیاران قرار می گیرد و چون یکی از عیاران قصد سوء نسبت به او دارد توسط یعقوب تنبیه می شود (نجمی، ۱۳۷۳: ۶۷-۶۲). رخسانه عاشق جوانی، جوانمردی و میهن دوستی یعقوب می شود و در مقابل پدرش که از بازرگانان بزرگ سیستان و از مخالفان اقدامات عیاران است می ایستد (همان: ۸۷-۸۶). تم رمانتیک داستان *شیرمرد سیستان* در حد اعتدال است و صحنه های عاشقانه، لابه لای حوادث تاریخی را پر کرده و برخلاف داستان های پیشگفته، کل زندگی یعقوب را تحت تأثیر قرار نداده است (همان: ۱۴۷-۱۴۶؛ ۱۹۰-۱۸۶).

معشوقه یعقوب در داستان سردادور، طاوس نام دارد که یعقوب در ازدواج با او تردید دارد و او را دو بار به نامزدی دیگران حواله می دهد (سردادور: ۱۶۳، ۲۴۴). زمینه رمانتیک داستان *قهرمان سیستان* به قدری غلیظ است که قهرمان ملی به عیاشی هوسران و دلباخته ای سردرگم بدل می شود که مهم ترین پروژه اش نه نجات ایران از یوغ خلافت عباسی که پادرمیانی برای ازدواج مهرویان سیستانی با عیاران است (سردادور، ۱۳۸۰: ۱۴۲-۱۳۸، ۱۸۰-۱۶۳، ۲۴۲-۲۴۱). شخص یعقوب نیز در کل داستان اسیر هوس های زودگذر خویش است (همان: ۲۶-۲۲، ۳۶). عمرو لیث برادر و جانشین یعقوب نیز دارای

شخصیتی مذبذب است که میل به ارتباط با زنان متعدد دارد (همان: ۲۵۳، ۲۸۱). طرح داستان مملو از ماجراهای خیانت های زناشویی است (همان: ۲۹-۲۷، ۳۳-۳۱،) و گاهی به قتل های ناموسی هم تبدیل می شود (همان: ۶۹-۵۶). گویا نویسنده کاملا از یاد برده است که شخصیت های داستان، عیاران سیستان هستند که یکی از صفات برجسته شان پاکدامنی و احترام به ناموس بوده است. مؤلف *تاریخ سیستان* در توصیف منش یعقوب در زمینه ارتباط با زنان و میران پاکدامنی او می نویسد: «از باب حفاظ هرگز تا او بود به وجه ناحفاظی به هیچ کس ننگرید نه زی زن و نه زی غلام». (نویسنده مجهول، ۱۳۸۱: ۲۵۸).

۳,۲,۴. غفلت از دیرالعاقول؛ ضعف در بازسازی تراژدی یا غفلت از نگرش ملی گرایی؟

کیفیت نبرد دیرالعاقول و خیانت خلافت عباسی و سپس استقرار یعقوب در جندی شاپور برای تجدید قوا و آغاز دوباره درگیری با بغداد (گردیزی، ۱۳۶۳: ۳۱۱) دارای یک پتانسیل تمام عیار برای داستان پردازی ناسیونالیستی است. سیمای یعقوب به عنوان یک ایرانی عصیانگر در برابر خلافت عربی بغداد که تا رویارویی نظامی با این نهاد بیگانه پیش رفته است می تواند دست مایه خوبی برای نویسندگان دارای گرایش ملی گرایی باشد. اهمیت ندادن به رخداد دیرالعاقول در رمان های تاریخی یعقوب لیث به دو گونه قابل تفسیر و توضیح است. بر این اساس، در تفسیر نخست، فقدان توجه کافی به نبرد دیرالعاقول می تواند ناشی از عدم تمایل ملی گرایی در این داستان ها تفسیر شود. تفسیر دوم این است که نویسندگان این رمان ها از اهمیت دیرالعاقول و پتانسیل آن برای سرایش یک تراژدی ملی غافل بوده اند و شاید این تفسیر پذیرفتنی تر باشد. زیرا در کتاب یحیی قریب، دیالوگ های ناسیونالیستی و ضد بیگانه کم نیستند و این نشان از آگاهی رمان نویس به ماهیت کنش یعقوب لیث است اما نویسنده در زمینه پروراندن داستان در دیرالعاقول بسیار ضعیف عمل کرده است. به عنوان مثال در کتاب مزبور، خلیفه پس از دریافت خبر قیام یعقوب خطاب به ایوان کسرا می گوید: «ای کسرا، ای برپاکننده مدائن، این همه آسیب که به دولت عباسی می رسد همه از تو است.... بارها کتابخانه های آن ها را طعمه آتش نمودیم. شهرها را ویرانه نموده و فارسی زبانان به انواع شکنجه و عذاب گرفتار ساختیم». (قریب، ۱۳۱۴: ۶). با این حال، واقعه دیرالعاقول با آنهمه سوژه برای داستان پردازی فقط ۴ صفحه پایانی کتاب قریب را به خود اختصاص داده است (همان: ۱۲۵-۱۲۲).

شاید دلیل دیگر کم توجهی به مسأله مهم دیرالعوقل، مانور بیش از اندازه بر وجه رمانتیک داستان یعقوب لیث باشد. به این معنا که نویسنده با محور قرار دادن حوادثی که خود آفریده؛ توان بازگشتن به متن تاریخ واقعی و بازنمایی قهرمان آنگونه که بوده را از دست

داده است. برای نمونه، فصل پایانی کتاب شین پرتو به واقعه دیرالعاقول و حوادث زندگی یعقوب تا مرگ او اختصاص یافته و برخلاف سایر بخش ها، داستان پردازی چندانی در آن صورت نگرفته است (پرتو، ۱۳۵۳: ۲۳۴-۲۲۲). نتیجه آنکه حتی اگر گرایش ملی گرایی در بین رمان نویسان زندگی یعقوب لیث وجود داشته باشد به دلیل ضعف در برجسته نمودن تراژدی دیرالعاقول موفق به انتقال کامل و دقیق آن به مخاطبان نشده اند. اثر ناصر نجمی هم با وجود توفیقی که در ارائه یک داستان جذاب تاریخی دارد اما از دیرالعاقول تا مرگ یعقوب را بسیار شتابزده روایت کرده است. اما در مقایسه با داستان های پیشگفته، نجمی بر توصیف نبرد دیرالعاقول و تبیین چرایی شکست یعقوب تمرکز بیشتر و بهتری دارد (نجمی، ۱۳۷۳: ۲۱۴-۲۰۹).

در تحلیل کلان مسأله باید افزود که رمان های تاریخی از نظر ساختاری به دو گونه رمان تاریخی عاشقانه (سنتی) و رمان تاریخی شخصیت قابل تقسیم اند (غلام، ۱۳۸۱: ۵۳-۵۲). در نوع نخست، قهرمان ابزاری برای روایت یک داستان عاشقانه است و نویسنده در بند ترسیم فضای تاریخی نیست و در نوع دوم، تلاش نویسنده معطوف به بازسازی زمان و مکان و واقعیت شخصیت قهرمان است. بر این اساس، رمان های تاریخی پیشگفته همه از نوع رمانس یا رمان های تاریخی عاشقانه هستند و فقط اثر نجمی توانسته است تا حدی به رمان تاریخی شخصیت نزدیک شود و حقایق تاریخی مربوط به تاریخ یعقوب لیث و سیستان معاصر او را بازتاب دهد.

۴. سیمای یعقوب لیث در نمایشنامه ها

بررسی نمایشنامه های تاریخی و آسیب شناسی آن می تواند موضوع پژوهش مستقلی باشد اما اشاره ای اجمالی به یکی از معدود نمایشنامه های مرتبط یا قیام یعقوب لیث با نام *فرزندان لیث صفار* نوشته اسدالله سلیمانی فر خالی از فایده نیست. پرده اول این نمایشنامه در کارگاه اسلحه سازی است که در پشت مغازه رویگری فرزندان لیث قرار دارد (سلیمانی فر، ۱۳۷۵: ۱۲). گفتگوی یعقوب و برادرانش و سایر عیاران پیرامون قیام برای آزادسازی ایران از سیطره بیگانگان است (همان: ۲۲). پرده دوم نمایشنامه به داستان یعقوب و صالح و فرجام کار این دو تن اختصاص یافته است. صحنه پرده سوم جندی شاپور است و در قسمت اول به مقدمات نبرد دیرالعاقول مربوط است (همان: ۵۵-۴۷). قسمت دوم پرده سوم، فضای یأس انگیز پس از نبرد دیرالعاقول و سفارش های یعقوب به برادرش عمرو را روایت می کند (همان: ۶۲-۵۶). به نظر می رسد نویسنده تقسیم بندی درستی از زندگانی یعقوب به دست داده و با حذف زوائد و مسائل فرعی، محورهای اصلی زندگی او را برای مخاطب به تصویر کشیده است. پرده سوم و نبرد دیرالعاقول با اینکه از

نظر زمانی، بخش اندکی از عمر یعقوب را شامل می شود اما مهم ترین و تراژیک ترین قسمت زندگی نامه او می تواند محسوب شود.

۵. سیمای یعقوب لیث در کتاب های تحقیقی- داستانی

در میان آثار مرتبط با شخصیت های تاریخی، گونه ای از در میانه آثار تاریخی آکادمیک و آثار داستان نویسی قرار می گیرند. برای نمونه، آثار محمد ابراهیم باستانی پاریزی را باید حد فاصل میان تاریخ نگاری آکادمیک و داستان نویسی تاریخی قلمداد کرد. نثر او داستانی است اما یک داستان تاریخی مستند. انتخاب عناوین فصول و تیترهای کتاب های تاریخی اش آشکارا رنگ و بوی ادبی دارد و کلیت کتاب هایش حتی آن دسته از کتاب هایی که زندگی نامه نیست، یک داستان را روایت می کند. باستانی پاریزی یکی از آثارش را به سرگذشت یعقوب لیث اختصاص داد. به نظر می رسد او سعی داشته تا جایی که مقدور است، کتابش را مستند نماید زیرا گاهی برای تأیید مطالب خود، قطعه ای از منابع تاریخی را عینا در متن کتاب خویش نقل است (باستانی پاریزی، ۱۳۴۴: ۱۲، ۱۳، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲۳). اما همین راهکار نیز کتاب *یعقوب لیث* باستانی پاریزی را از ادبیات داستانی دور نکرده است و به نظر می رسد می توان اقدام وی را نوعی «تضمین تاریخی» نامید؛ آنچنان که اهل ادب از آرایه تضمین در تأیید محتوای اشعار خویش بهره می برند. باستانی پاریزی با مخاطبانش صمیمی است و همین امر نثر کتاب *یعقوب لیث* را از لحن علمی و آکادمیک دور کرده است. عباراتی مانند «همان طور که گفتیم» (همان: ۲۶۰)، «باری، چنانکه گفتیم» (همان: ۲۱۸)، «اتفاق روزگار و فداکاری های خودش کار را بدانجا کشید که دیدیم» (همان:۱۳۳) و «چنانکه گفتیم» (همان: ۱۳۹) از نمونه ادبیات خودمانی موجود در کتاب *یعقوب لیث* باستانی پاریزی است. اساسا کتاب باستانی پاریزی توسط انتشارات کتابخانه ابن سینا و در ذیل مجموعه «*کتاب جوانان برای آشنایی با فرهنگ و تمدن و سرزمین ایران*» منتشر شده است و این نشان می دهد که ناشران هم متن آن را زیرمجموعه آثار آکادمیک تلقی نمی کرده اند. با این وجود، چهره یعقوب لیث و اقداماتش در قلم باستانی پاریزی همانگونه ترسیم شده است که در منابع تاریخی ثبت و ضبط است. به علت آنکه باستانی پاریزی جایگاه استادی تاریخ را دارا بود تحلیل هایش از اوضاع سیستان و اقدامات و انگیزه های یعقوب با واقعیات تاریخی کاملا منطبق است. نویسنده تا می توانسته بر داده های تاریخی منابع اولیه تکیه کرده و از بزرگ نمایی پرهیز کرده است. سردار سیستانی در آینه کتاب باستانی پاریزی چونان قهرمانی ملی است که برای آزادی ایران از یوغ خلافت عباسی مجاهدت کرده اما توفیق نیافته است. اما این نکته را هم باید افزود که تبیین باستانی پاریزی گرچه تاریخی است اما سطحی و مبتنی بر درک

بسیط از واقعه نگاری صرف است. قیام یعقوب اگر بر بستر نهضت های ملی و دینی ایرانی در دو سده نخست و به ویژه جریان شعوبیه تجزیه و تحلیل نشود؛ تبیینی ناقص است. جنبش یعقوب، قیام شعوبیه سیستان برای براندازی بنیان خلافت اسلامی و تغییر مشروعیت سیاسی در ایران بود که به فرجام نرسید. موضوع و نثر شیوای کتاب باستانی باریزی آن اندازه مایه و اهمیت داشت که توسط محمد فتحی یوسف الریس استاد زبان فارسی دانشکده ادبیات دانشگاه قاهره به عربی ترجمه و منتشر شود. یوسف الریس ویژگی مهم کتاب باستانی باریزی را در پرداختن به فضای تاریخی سیستان و شناسایی گروه های اجتماعی معاصر با یعقوب لیث می دانست (همان: ۳۹).

بعید نیست که باستانی پاریزی در نوشتن کتاب یعقوب لیث از اثر حسین یزدانیان الهام گرفته باشد. کتاب حسین یزدانیان با نام زندگانی یعقوب لیث صفار یکی از بهترین نمونه هایی است که نویسنده توانسته در مرز باریک میان تاریخ و ادبیات حرکت کند. چاپ نخست کتاب یزدانیان در سال ۱۳۳۵ و ده سال پیش از تألیف باستانی پاریزی روانه بازار شد و آن اندازه اعتبار علمی و ادبی داشت که فردی چون محمود تفضلی بر آن مقدمه بنویسد و ویژگی های کتاب را برشمرد (یزدانیان، ۱۳۳۵: ۶-۳). یزدانیان همه گزارش های کتاب خود را به منابع تاریخ اولیه مستند نموده است. برای نمونه، درگیری و رقابت یعقوب با صالح مطابق با گزارش های تاریخی منابع است (همان، ۱۳۳۵: ۳۸-۲۶). اما عناوین فصل ها و لحن کتاب یزدانیان کاملا جنبه داستان پردازی دارد. فصل یازدهم با عنوان «جنگ در سرزمین ابرها و مگس ها، شکار فراری به دست می آید» (همان: ۸۶) اشاره به لشکرکشی یعقوب لیث به طبرستان و نبرد با داعی کبیر برای به چنگ آوردن عبدالله سگزی (نویسنده مجهول، ۱۳۸۱: ۲۲۶؛ گردیزی، ۱۳۶۳: ۳۰۹؛ ابن اسفندیار، ۱۳۲۰: ۲۴۵) دارد. گرچه عنوان فصل کاملا داستانی است اما محتوایش یکسره خالی از ادبیات داستانی و نوعی رویدادنگاری تاریخی است. دیالوگ هایی که در کتاب یزدانیان بر زبان شخصیت های مختلف جاری می شود آشکارا برساخته ذهن اوست. اما غیر از این موارد که چاشنی کتاب او محسوب می شود، همه داده های کتاب و غالب شخصیت های آن تاریخی هستند. در هر حال، اثر حسین یزدانیان نباید رمان تاریخی تلقی شود زیرا با ذکر ارجاعات مطالب در گروه تحقیقات آکادمیک جای می گیرد.

مؤسسه کتاب همراه در دهه ۷۰ و ۸۰ شمسی کتاب هایی با موضوعات متنوع علمی، هنری و تاریخی تحت عنوان سری کتاب های همراه منتشر می کرد و کتاب *یعقوب لیث* نوشته فریبا غفاری یکی از همین کتاب هاست. کتاب یعقوب لیث با ادبیاتی علمی اما ساده نوشته شده و بنابراین در شمار داستان های تاریخی محسوب نمی شود. نویسنده

برای مطالب خود از منابع دست اول تاریخی و پژوهش های علمی بهره برده است (غفاری، ۱۳۸۲: ۷۸-۷۷).

بعضی از کتاب ها با وجود آنکه نامشان تداعی کننده رمان های تاریخی است اما محتوایشان کاملا غیر داستانی است و به یک گزارش تاریخی به زبان ساده و بدون ارجاع آکادمیک شبیه ترند. کتاب *یعقوب مردی از تبار دلیران سیستان* از جمله این کتاب هاست که زندگانی یعقوب را به صورت مختصر شرح داده (رامتین، ۱۳۸۹: ۲۵-۱۹) و مابقی کتاب هم تحلیلی از اوضاع سیستان در عصر یعقوب و توصیف عیاران است.

نتیجه

زندگی و اقدامات یعقوب لیث صفاری به عنوان یکی از قهرمانان ملی تاریخ ایران مورد توجه و علاقه نویسندگان گونه های مختلف ادبیات داستانی بوده و هست. نویسندگان ادبیات کودک با ارائه جزئیات تاریخی زندگی یعقوب از شاخصه اصلی کتاب های داستان کودکان که بازگو کردن کلیات برای مخاطبان خردسال است منحرف شده اند. در میان داستان های کوتاه، کتاب *پسر نان و نمک* توانسته است به کمک ترکیبی از شخصیت های خیالی و واقعی، خطوط کلی زندگی یعقوب را برای مخاطب سنی نوجوان ترسیم نماید. ایجاد تعادل میان عناصر داستانی و واقعیات تاریخی یکی از ظرافت های رمان های تاریخی است. خیال پردازی رمانتیک یکی از ویژگی های اصلی رمان های تاریخی است که در همه رمان های تاریخی پیرامون یعقوب لیث دیده می شود. اما در بسیاری از موارد، افراط در بسط دادن زمینه عاشقانه طرح داستان های مرتبط با یعقوب، سبب شده است تا کلیات شخصیت و اقدامات او تحت تأثیر فضای غیرتاریخی و غیرواقعی قرار گیرد. *یعقوب لیث موجد اولین حکومت اسلامی ایران* از نخستین نمونه های رمان تاریخی پیرامون شخصیت یعقوب است که نویسنده توانسته آن را در زمینه ای رمانتیک قرار دهد و در عین حال، فضای تاریخی زمانه یعقوب را نیز به خواننده منتقل نماید. *قهرمان ایرانشهر* نوشته علی شیرازپور دارای مهارت بیشتری در داستان پردازی است اما به همان میزان از تبیین واقعیات زمانه یعقوب دور مانده است. *قهرمان سیستان* حمزه سردادور مفصل ترین و در عین حال غیرتاریخی ترین داستان را پیرامون یعقوب روایت می کند. تم رمانتیک کتاب سردادور به اندازه ای است که می توان ادعا کرد، وقایع تاریخی در میان طرح عاشقانه داستان، پراکنده و بلکه گم شده است. داستان سرایی بیش از اندازه درباره مضامین عاشقانه، دستکم در مورد یعقوب لیث می تواند به معنای دور شدن از ترسیم چهره واقعی او باشد؛ زیرا غرق شدن در روابط رمانتیک که بیشتر آن ها نیز برگرفته از فضای کنونی جامعه است به معنای نادیده انگاشتن مرام عیاری و تلاش های میهنی

یعقوب در جهت احیای هویت ملی ایرانی است؛ هرچند که رعایت اعتدال در آن نمی تواند تضادی با واقعیات تاریخی داشته باشد. موفق ترین نمونه رمان تاریخی درباره یعقوب لیث *شیرمرد سیستان* نوشته ناصر نجمی است که نویسنده موفق شده همه عناصر داستانی را با واقعیات تاریخی به صورت همگون و همساز در هم بیامیزد. کلیت کتاب نجمی، تصویری واقع گرایانه از سیمای تاریخی یعقوب ترسیم و در همان حال داستانی خواندنی از زندگی او را روایت می کند. در مجموع ادبیات داستانی ایران، در زمینه شناساندن یعقوب و کنش های تاریخی او ضعیف عمل کرده است و رمان های تاریخی، دستکم در ارتباط با یعقوب لیث، منابع قابل اتکایی برای تفسیر اقدامات قهرمانان تاریخ ایران به حساب نمی آیند.

منابع

ابن اسفندیار، محمد بن حسن (۱۳۲۰). تاریخ طبرستان. تصحیح عباس اقبال آشتیانی. تهران: کلاله خاور

ایران بان، نگین (۱۳۷۷). یعقوب فرزند لیث. تهران: نشر علم

باستانی پاریزی، محمدابراهیم (۱۳۴۴). یعقوب لیث. تهران: کتابخانه ابن سینا

بغلانی، مازیار و ایلناز ابراهیمی (۱۳۹۲). یعقوب لیث. تهران: یزدانیار

پرتو، شین (۱۳۵۳). قهرمان ایرانشهر. تهران: کانون انتشارات مزدا

جهانگیریان، عباس (۱۳۹۵). پسر نان و نمک. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

حیدری نسب، حسین علی و دیگران (۱۳۸۰). گذری بر زندگی یعقوب لیث سیستانی. زابل: دانشگاه زابل

خواجه نظام الملک، حسن بن علی (۱۳۴۴). سیاست نامه. تصحیح محمد قزوینی. به کوشش مرتضی مدرسی چهاردهی. تهران: کتابفروشی زوار

دیچز، دیوید (۱۳۷۰). شیوه های نقد ادبی. ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: علمی

رامتین، ایرج (۱۳۸۹). یعقوب لیث مردی از تبار دلیران سیستان. مشهد: آیین تربیت

سردادور، حمزه (۱۳۸۰). قهرمان سیستان. تهران: افسون

سلیمانی فر، اسدالله (۱۳۷۵). نمایشنامه فرزندان لیث صفار. تهران: نشر شیفته

شیخی، مژگان (۱۳۸۳). یعقوب لیث. تهران: مدرسه

شیخی، مژگان (۱۳۹۰). یعقوب لیث. تهران: مدرسه

شوشتری، قاضی نورالله (۱۳۵۴). مجالس المؤمنین. تهران: کتابفروشی اسلامیه

طبری، محمد بن جریر (۱۳۸۷ق). تاریخ الرسل و الملوک. تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم. القاهرة: دارالمعارف

غفاری، فریبا (۱۳۸۲). یعقوب لیث. تهران: مؤسسه همراه کتاب

غلام، محمد (۱۳۸۱). رمان تاریخی سیر و نقد و تحلیل رمان های تاریخی فارسی ۱۳۳۲-۱۲۸۴. تهران: نشر چشمه

قریب، یحیی خان (۱۳۱۴). یعقوب بن لیث موجد اولین حکومت اسلامی ایران. تهران: کتابخانه جامی

گردیزی، عبدالحی (۱۳۶۳). تاریخ گردیزی (زین الأخبار). تصحیح عبدالحی حبیبی. تهران: دنیای کتاب

مسعودی، علی بن الحسین (۱۴۲۵ق). مروج الذهب و معادن الجوهر. تصحیح کمال حسن مرعی. بیروت: الکمتبهٔ العصریهٔ

نجاتی، علی (۱۳۸۹). یعقوب لیث صفاری (قهرمانی از سیستان). تهران: پل

نجمی، ناصر (۱۳۷۳). شیر مرد سیستان یعقوب لیث. تهران: گوتنبرگ

نویسنده مجهول (۱۳۸۱). تاریخ سیستان. تصحیح محمدتقی بهار (ملک الشعرا). تهران: معین

یزدانیان، حسین (۱۳۳۵). از رویگری به سلطنت زندگانی یعقوب بن لیث صفار. تهران: کتابخانه گوتنبرگ

Guddon, J.A. (1977). A Dictionary of Literary terms, New York: Penguin Books.

The Encyclopedia Britannica (1989). Robert p. Gwinn and others, Chicago: The University of Chicago.

Wahba, Magdi (1974). A Dictionary of Literary terms, Beirut: Librairie du Liban

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

بررسی تحلیلی عنصر مکان در رمان غرور و تعصب و اثرگذاری آن در نگرش شخصیت‌ها

نگین بابائی[۱]

چکیده

امروزه داستان نویسی (کوتاه و بلند) یکی از مورد توجّه‌ترین انواع ادبی است. رمان که یک داستان بلند محسوب می‌شود، از عناصر داستان بهره می‌برد. یکی از این عناصر اصلی تشکیل دهنده‌ی ساختار هر داستان، مکان است. به‌گونه‌ای که می‌توان گفت: نقد هر داستان، بدون در نظر گرفتن آن ناقص است. در پژوهش حاضر برآنیم؛ به واکاوی عنصر مکان در رمان غرور و تعصب که از شاهکارهای ادبی داستان‌نویسی و رمان‌نویسی غرب محسوب می‌شود و در ایران نیز بسیار مورد اقبال مخاطبان بوده است، بپردازیم. هدف نهایی این تلاش، این است که؛ عنصر مکان که یکی از عناصر حائز اهمّیّت در داستان است، بیشتر مورد اقبال ادب‌پژوهان قرار گیرد و انگیزه‌ای برای دیگر محققان داستان نویسی باشد. دستاورد پژوهش حاضر که با ارائه‌ی شاهد مثال‌هایی از این شاهکار ادبی، صورت گرفته است؛ روشن شدن اهمّیّت عنصر مکان در داستان روایی و تأثیر این عنصر از عناصر داستان بر شخصیت‌های داستان غرور و تعصب است که مورد بحث و بررسی تحلیلی قرار گرفته است. در این داستان، مکان بر روحیات و احساسات شخصیت‌ها اثر می‌گذارد و احساساتی چون خشم، شادی، آرامش، اضطراب و غیره را در وجود آن‌ها برمی‌انگیزد.

کلیدواژه: عناصر داستان، عنصر مکان، داستان بلند، غرور و تعصب.

[۱] کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه پیام‌نور ملایر-همدان Nini.70.nb@gmail.com

مقدمه

رمان در فارسی، قالب ادبی مدرنی به شمار می‌آید. رمان یا داستان بلند از مهم‌ترین اشکال ادبی متنی و روایتگر است.

«رمان» از واژه‌ی فرانسوی «novella» (به معنای «جدید») گرفته شده است و آن متنی روایتگر و داستانی است که در قالب نثر نوشته می‌شود. (موسوی سیرجانی و خوش چهره ۱۳۹۲: ۵۹)

داستان با کنار هم قرار گرفتن عناصری چون: پیرنگ، زاویه دید، صحنه، مکان و زمان، فضا، لحن و ... شکل گرفته است. هر کدام از این عناصر از اهمّیّت انکار نشدنی و بسزایی برخوردار است. در این میان، مکان یکی از شاخص‌ترین عناصری است که تداعی کننده‌ی معنایی واقعی برای داستان به شمار می‌رود. در رمان، مجال بیشتری برای بکارگیری فنون داستانی هست.

کتاب غرور و تعصب، اثر گرانبهای جین آستین، دومین داستان این نویسنده‌ی انگلیسی است. او این داستان را در سال ۱۷۹۶ نوشت امّا تا سال ۱۸۱۳ چاپ نشد.

همانطور که در ابتدای امر اشاره شد، مکان یک عنصر اصلی در خلق داستان محسوب می‌شود. زمان و مکان دو بعد لاینفک در هر حادثه هستند که داستان برای به وقوع پیوستن و بیان شدن به آن‌ها نیاز دارد. مکان می‌تواند تنها یک اتاق کوچک باشد و یا حتّی یک باغچه و حتّی محیطی کوچکتر باشد، امّا وجود دارد. شخصیت‌های داستان در مکان است که نمود پیدا می‌کنند و به عمل می‌پردازند. امکان ندارد شخصیتی در داستان آفریده شود ولی برای او مکانی در نظر گرفته نشود، هر شخصیتی به محض آفرینش و خلق نیاز به مکان و زمان دارد، چرا که بدون این دو عنصر معنی ندارد. گاه در یک رمان، تنها با چند مکان محدود روبرو هستیم ولی در رمان مدرن با مکان‌های متعددی در داستان مواجه می‌شویم که خواننده را مشتاق‌تر می‌کند و حس یکنواختی را می‌زداید.

در پژوهش حاضر بعد از تعریف رمان و ذکر مثال‌هایی از رمان غرور و تعصب و بررسی آن‌ها بر اساس تقسیم بندی‌های رمان، به تحلیل رمان غرور و تعصب پرداخته شده است و سعی بر این بوده که با نمونه مثال‌هایی تأثیر مکان را در نگرش شخصیت‌های داستان شرح دهیم.

پیشینه پژوهش

داستان نویسی در عصر حاضر یکی از انواع ادبی رایج در جهان است و در کنار آن رمان مدرن نیز بسیار مورد توجّه قرار گرفته است. با وجود این؛ مطالعه‌ی مستقل عنصر مکان در ابداعات داستانی در عرصه‌ی نقد ادبی ما بسیار نادر و اندک بوده است و منبع قابل ذکری به زبان فارسی در این زمینه یافت نمی‌شود. و محققان توجّه شایانی به این مورد نشان نداده‌اند. باید گفت که در این رابطه، تنها چند پژوهش مرتبط با موضوع مقاله حاضر صورت گرفته است، که در ادامه به ذکر آن‌ها اکتفا می‌کنیم، از جمله؛ (اصغری، ۱۳۸۸) نگارنده در پژوهش خود به بررسی وجوه زیبایی شناختی عنصر مکان در داستان پرداخته است و هدف خود را برانگیختن انگیزه‌ی محققان برای مطالعه این عنصر بیان کرده است. (نقی‌زاده و امیریان، ۱۳۹۰) به مقایسه تطبیقی تمامی عناصر داستان کلیله و دمنه در دو ترجمه‌ی عربی و فارسی پرداخته است. (خانی کلقای و نوروزی، ۱۳۹۲) در این پژوهش نگارندگان بر این اعتقاد هستند که «فارسی شکر است» که از داستان‌های کوتاه جمال‌زاده است با حکایات و داستان‌های سنّتی ایران تفاوت‌های بنیادی و اساسی دارد و عناصر داستانی وارد رگه‌های آن شده است، هر چند انتقاداتی هم بر آن وارد است. (گل‌پرور و صمصام، ۱۳۹۲) در این پژوهش روابط اجزا، عناصر و سازه‌های درونی در آثار دهقان در حوزه‌ی جنگ، مورد بررسی قرار گرفته است و تلاش شده است تا توانمندی دهقان در عرصه‌ی داستان کوتاه، همچون رمان و خاطره‌نویسی به اثبات برسد و نشان داده شود. (سیرجانی و خوش‌چهره، ۱۳۹۲) در این پژوهش نیز چون دیگر پژوهش‌های ذکر شده به شناسایی عناصر داستان پرداخته شده است و علاوه بر آن، ابعاد گوناگون عناصر داستان به روش کاملاً ساختاری و علمی تحلیل شده است. امّا تاکنون پژوهش مستقل و درخور توجّهی در رابطه با موضوع مقاله حاضر « بررسی تحلیلی عنصر مکان در رمان غرور و تعصب و اثرگذاری آن در نگرش شخصیت‌ها» صورت نگرفته‌است و هیچ پژوهشگری به تحلیل عنصر مکان در رمان غرور و تعصب نپرداخته است. این پژوهش به نوبه‌ی خود بدیع و بکر است.

گذری بر رمان غرور و تعصب

در دهکده‌ی لانگبورن خانواده‌ی بنت زندگی می‌کنند. آقا و خانم بِنِت (Benet) پنج دختر دارند. دو دختر بزرگتر به نام‌های جین و الیزابت باوقارتر و بانزاکت‌ترهستند، در حالی‌که دو خواهر کوچکتر بسیار سبکسرند و مایه‌ی خجالت دو خواهر بزرگشان شده‌اند. دختر وسط (مری) تنها دختر نازیبای خانواده است، دائم در حال مطالعه و یادگیری موسیقی و کسب کمالات است. مدّتی است که در همسایگی‌شان، در قصری به نام

«نِدرفیلد» مردی سرشناس و ثروتمند به اسم «چارلز بینگلی» ساکن شده که بسیار بامحبّت و خوش‌چهره است. در معیّت بینگلی هم یک دوست به نام «دارسی» است. خانم بِنِت می‌کوشد تا هرطور شده مرد جوان را برای ازدواج با یکی از دخترانش تشویق کند. در یک مهمانی عمومی روستا، خانواده‌ی بِنِت نیز حضور دارند. آقای دارسی، دوستِ صمیمی چارلز بینگلی هم در آن جشن شرکت کرده‌است. او صاحب قصری به نام پمبرلی در دربیشر و مردی بسیار ثروتمند و خوش‌اندام است، ولی رفتاری بسیار متکبرانه و پرغرور دارد و بسیار کم حرف است. در این شب، جین با چارلز بینگلی آشنا می‌شود و ارتباط عاشقانه‌ای بین آن دو شکل می‌گیرد.

پس از آن مراسم، همه از خودبزرگ‌بینی و بدخلقی دارسی صحبت می‌کنند؛ مخصوصاً الیزابت از رفتار او بسیار متنفر شده‌است، چراکه دارسی، بدون اینکه بداند الیزابت حرف‌هایش را می‌شنود، به زیبایی او توهین کرد و نپذیرفت با او برقصد.

از سوی دیگر، خانواده‌ی بنت به این دلیل که از نعمت فرزند پسر محروم هستند، یکی از اقوام آن‌ها وارث اموال آقای بنت می‌شود. کشیش «کالینز»، برای آنکه؛ لطفی در حق این خانواده که اموالشان به او می‌رسد کرده باشد، قصد دارد تا با یکی از دخترها ازدواج کند. او نخست جین را برمی‌گزیند، ولی وقتی می‌فهمد جین احتمالاً با بینگلی نامزد می‌کند به فکر الیزابت می‌افتد. خانم بنت هم با این پیوند موافق است؛ چون دراین صورت ارث خانوادگی آن‌ها به غریبه‌ها نمی‌رسد. با این حال الیزابت درخواست کالینز را رد می‌کند و تهدیدهای مادرش را نادیده می‌گیرد. کشیش کالینز وقتی می‌بیند که الیزابت هم برای ازدواج با او بی‌رغبت است، متوجّه دوست صمیمی الیزابت، شارلوت شده و سرانجام با او عروسی می‌کند. در همین روزها الیزابت با آقای «ویکهام»، یکی از افسران هنگ نظامی که به تازگی در نزدیکی شهر ساکن شده آشنا می‌شود. ویکهام جوانی خوش‌قیافه و بسیار خوش‌برخورد و در نگاه اول بسیار صادق است. او خود را برادرخوانده‌ی دارسی معرفی می‌کند و از دارسی به بدی یاد می‌کند و می‌گوید که او مردی بدطینت است. الیزابت با شنیدن این حرف‌ها، بیشتر از دارسی متنفر می‌شود. تلاش می‌کند تا به شناخت بهتری از دارسی دست یابد، برای نیل به این خواسته اخلاق و رفتار دارسی را بیشتر زیر نظر می‌گیرد.

پس از چندی، خانواده‌ی بینگلی به‌طور ناگهانی ندرفیلد را ترک کرده و به لندن می‌روند. این سفر را دارسی تدارک دیده است که دوستش را از اشتباهی احتمالی و عشقی غیر واقعی نجات دهد. خواهر بینگلی هم از سوی دیگر یکی از طراحان این سفر است، او عاشق دارسی است و با این حیله‌ی زنانه می‌خواهد بین برادرش و جین فاصله بیندازد تا

چارلز به خواهر دارسی علاقه‌مند شود و خودش هم به این‌گونه، دارسی را ازآنِ خود کند. جین و الیزابت از این موضوع باخبر می‌شوند. الیزابت در ذهنش دارسی را مقصر این جدایی می‌داند.

زمانی می‌گذرد. از بینگلی و دارسی خبری نمی‌شود. جین با دایی و زن‌دایی‌اش به «خیابان گریسچرچ» در لندن می‌رود تا روحیه‌ی از دست رفته‌ی خود را دوباره بازیابد، با این امید که خبری از بینگلی در لندن دریافت کند. پس از چندین هفته، هیچ خبری از بینگلی نمی‌شود و او سراغی از جین نمی‌گیرد. چندی بعد، الیزابت به دیدن دوستش شارلوت که با کالینز ازدواج کرده در هانسفرد می‌رود تا مدّتی مهمان آن‌ها باشد. آن‌ها درکنار املاک و اراضی خاله آقای دارسی «لیدی کاترین» که زن اشراف‌زاده و بسیار متموّل ولی ازخودراضی است زندگی می‌کنند. بعد از مدّتی، دارسی به آنجا می‌آید و با الیزابت دیدار می‌کند. بعد از چند روز دارسی به او اظهار عشق و علاقه می‌کند ولی الیزابت با ردّ درخواست وی، از ستم‌های او به ویکهام و جداسازی چارلز از جین سخن می‌گوید. دارسی فردای آن روز نامه‌ای به الیزابت می‌نویسد و توضیح می‌دهد که چرا رابطه بینگلی را با جین به هم زده‌است. او همچنین به الیزابت می‌گوید که ویکهام فردی هوس‌باز و دروغگوست و او قصد فریب خواهر کوچک دارسی را داشته و می‌خواسته با او فرار کند تا به اموال او دست یابد. نامه‌ی دارسی باعث ناراحتی الیزابت از خودش می‌شود که چرا به اشتباه قضاوت کرده است و در دلش عشق و دوست داشتن دارسی را حس می‌کند. چند وقت می‌گذرد و الیزابت به همراه دایی و زن‌دایی‌اش در سفری برای بازدید به قصر معروف خانواده دارسی، پمبرلی می‌روند. در آنجا بصورت اتّفاقی با دارسی روبرو می‌شوند. دارسی نیز رفتار پر غرور خود را کنار گذاشته و مردی جذاب و دوست داشتنی شده‌است. ناگهان خبر می‌رسد که ویکهام با «لیدیا» (خواهر کوچک الیزابت) گریخته است. دارسی ترتیبی می‌دهد که آن‌ها را پیدا کنند و سپس با پرداخت پول، ویکهام را وادار می‌کند تا با لیدیا ازدواج نماید. خاله‌ی دارسی (لیدی کاترین) به دیدن الیزابت می‌رود و با لحنی توهین آمیز بیان می‌کند که حقّ ازدواج با دارسی را ندارد. الیزابت به صحبت‌هایش اهمّیّتی نمی دهد و قاطعانه می‌گوید که کسی نمی‌تواند مانع سعادت او شود. این رفتار و سخن الیزابت دارسی را امیدوار می‌کند. الیزابت متوّجه می‌شود که دارسی برخلاف ظاهر متکبر و مغرورش، قلب مهربانی دارد و به او علاقه‌مند می‌شود. در نهایت الیزابت با آقای دارسی و جین با بینگلی ازدواج می‌کنند.

بحث و بررسی

رمان و تقسیم بندی‌های آن

رمان یک داستان بلند است. در رابطه با پیدایش آن باید گفت: تازه بنیان نهاده شده است و عمر چندانی ندارد. سال ۱۹۹۸ طی گفتگویی در فصلنامه The Paris Reviw که با آقای اسماعیل کارداره تدارک دیده شده بود، ایشان درمورد عمر رمان و رمان نویسی اینطور مطرح می‌کند: من معتقدم که دوره‌ی شعر حماسی به سر آمده است. ولی درباره‌ی رمان، باید بگویم که هنوز خیلی جوان است. حتّی می‌شود گفت که در آغاز راه است. امّا عدّه‌ای مرگ رمان را چهل سال دیگر پیش‌بینی کرده‌اند. همیشه افرادی که حرف‌های بی‌معنی می‌زنند وجود دارند. امّا در بعد جهانی، اگر رمان، جایگزین این دو نوع ادبی مهمّ: شعر حماسی-که از بین رفته است-، و تراژدی –که هنوز ادامه دارد- بشود، پس تازه آغاز به کار کرده است. (گفتگو با اسماعیل کارداره، هنر داستان نویسی، بی‌تا: ۱۵۲)

رمان از آغاز ظهور و پیدایش خود تا به حال فراز و نشیب‌های زیادی داشته است. امّا مسئله‌ای که همچنان خود را به شکلی غیر قابل حل در این نوع ادبی نشان داده است، رابطه‌ی بین واقعیت و زبان داستانی است.

ویلیام هزلیت (۱۸۷۸-۱۸۳۰) نویسنده‌ی انگلیسی در این رابطه می‌گوید: «رمان داستانی است که بر اساس تقلید نزدیک به واقعیت از روی عادات و حالات نوشته شده باشد و به گونه‌ای شالوده جامعه‌ی خود را تصویر و منعکس می‌کند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۰۱)

رمان اثری داستانی است که حجمی کمابیش طولانی دارد، به همین دلیل کلیه عناصر داستان در این نوع، پیچیده‌تر و متنوع‌تر است و به تناسب آن وقایع پیش‌رو گره خورده‌تر هستند و در کنار حوادث اصلی حوادث فرعی متعددی مطرح می‌شود؛ که به فراخور آن ذهن پویایی را می‌پذیرد.

آبرامز می‌گوید: «فرق رمان با دیگر آثار داستانی در تعداد و تنوع و پیچیدگی، طرح و توسعه فضاست. شخصیت‌های پابرجاتر و استوارتر نسبت به قالب‌های دیگر داستانی در این نوع دیده می‌شوند. به همین دلیل نیاز به تمرکز و تنوع بیشتری دارد.» (Abrams, p21)

ادوین میور رمان را به دو نوع کلّی تقسیم می‌کند: رمان عمل و رمان شخصیت. در رمان شخصیت قهرمان داستان به عنوان جزئی از طرح اندیشیده نمی‌شود، بلکه برعکس وجودی مستقل دارد و عمل تابع آن‌ها در خدمت آن‌ها است. نویسنده ممکن است همچنان که قصّه پیش می‌رود، طرح خود را بیافریند. این شخصیت‌ها همیشه بر یک حالند. آن‌ها مانند منظره‌ای آشنا هستند که گاهی، وقتی تأثیر نور یا سایه خاصی آن‌ها را تغییر می‌دهد، یا ما از زاویه دید دیگری به آن‌ها می‌نگریم ما را به شگفتی می‌افکنند.

در رمان عمل تنها به عمل اهمّیّت داده می‌شود. در این نوع، شخصیت وقتی مفهوم دارد و وجود پیدا می‌یابد که عمل انجام بدهد. عمل مهمّ است و بعد از انجام عمل وجود شخصیت نیز بی‌اهمّیّت است. (عبدالهیان، بی‌تا: ۳۵)

باتوجّه به این تعاریف از ادوین میور، رمان غرور و تعصب جزو رمان شخصیت بشمار می‌آید. در چنین رمانی فضا و صحنه (زمان و مکان) بیش از دیگر رمان‌ها نمود پیدا می‌کند. شخصیت در چنین رمانی در تکاپو و حرکت است و از مکانی به مکان دیگر می‌رود، همین امر موجب پیش رفتن داستان می‌شود و رمان را از رکود بیرون می‌آورد.

عنصر مکان

زمینه که به آن صحنه هم گفته می‌شود، موقعیت زمانی - مکانی رخدادها و توصیف‌های یک داستان است. در زمینه، باید سعی کرد اطلاعات تاریخی، جغرافیایی، جامعه‌شناسی دقیق و عمیق بستر حوادث داستان به خواننده منتقل شود؛ مگر این‌که نیازی نباشد، مانند وقوع جرم (مثلاً قتل) در یک خانه خارج از شهر در داستان‌های پلیسی. زمینه، همان‌طور که گفته شد، جدا از مکان و زمان وقایع داستان، عناصر، اجزاء و مواد دیگری، از جمله عادت‌ها، آداب، راه و روش زندگی، روحیات، افکار عمومی محیط شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارد. اهمّیّت زمینه چنان است که حتّی در داستان‌های فراواقعی نیز به «صورت واقعی» حضور دارد.

در زندگی معمولی، هر یک از افراد، در شبانه روز در مکان‌هایی مانند منزل، محلّ تحصیل، محلّ کار، مکان تفریحی و غیره به سر می‌بریم. هر یک از این مکان‌ها را می‌توان بستری برای عمل داستان دانست.

مکان در داستان از جهات متعدد تأثیر می‌گذارد. جدای از داستان، مکان بر اشخاص و قهرمانان داستان هم بسیار اثر می‌گذارد و آن‌ها را در بطن خود جای می‌دهد.

زمان و مکانی که اشخاص داستان در آن به سر می‌برند، حال و هوای خاصی دارد و غم‌انگیز، نشاط‌آور، ترسناک یا روح‌بخش است، بنابراین، محیط و صحنه‌ی داستان (بیئه القصه)، ارتباط تنگاتنگی با خود شخصیت‌ها و خصلت‌ها و روش‌های زندگی آن‌ها دارد. (امین، ۱۹۶۷: ۱۲۷)

در رمان غرور و تعصب، تمام این حالات، به وفور دیده و لمس می‌شود؛ به گونه‌ای که راوی، خواننده را با خود و حوادث داستان همراه می‌کند و خواننده خود را جزوی از شخصیتی می‌داند که در گیر و دار حوادث قرارگرفته است.

بررسی عنصر مکان در رمان غرور و تعصب

مکان یک بستر و زمینه‌ی مناسب برای شکل‌گیری داستان است و باید گفت یک قالب کلی است که دیگر عناصر داستان در آن قرار می‌گیرد و ضمن قرار گرفتن در عنصر مکان است که شخصیت‌ها خود را بیان می‌کنند و حوادث نیز در جریان عنصر مکان و زمان است که شکل می‌گیرند.

درباره عنصر مکان در داستان مدرن، باید گفت اهمّیّت بسیار آن، تنها بدان سبب نیست که یکی از عناصر هنری داستان را تشکیل می‌دهد یا حوادث داستان در آن جریان می‌یابد و شخصیت‌های داستانی در قالب آن به حرکت در می‌آید. اگر چه همه‌ی این قضایا در اهمّیّت یافتن «مکان» در داستان، بی تأثیر نیست. سبب اصلی اهمّیّت این عامل این است که «مکان» در برخی آثار داستانی برجسته به فضایی تبدیل می‌شود که همه‌ی عناصر داستان از جمله حوادث و شخصیت‌ها و روابط میان آن‌ها را در خود جای می‌دهد و به روند شکل‌گیری ساختار داستان کمک می‌کند. (اصغری، ۸۸: ۰۳۰)

حسن بحراوی در این رابطه می‌گوید:

«مکان عنصری زائد نیست بلکه شکل‌ها و مضمون‌های متعددی دارد که گاه ممکن است هدف نهایی اثر داستانی، همان شکل‌ها و مضمون‌ها باشد. (بحراوی، ۱۹۹۰: ۳۳)

در رمان غرور و تصب بسیاری از اماکن هستند که؛ در شکل‌گیری روابط شخصیت‌های داستان بسیار موثر واقع شده‌اند و همین مسئله چون سنگ‌بنایی است برای اتفاقات و حوادثی که در آینده، شخصیت‌های داستان با آن‌ها روبرو می‌شوند و حتی گاهی زندگی آن‌ها را به چالش می‌کشند.

چند مورد از این مکان‌ها؛ مجالس رقص عمومی، مهمانی‌های خصوصی و حتّی رفتن دخترهای داستان به مریتن و آشنایی با هنگ است که در ادامه شواهد به عینه ذکر شده است.

اولین مهمانی رقص با حضور دو مرد جوان (بینگلی و دارسی) از ساکنان ندرفیلد، خانواده‌ی لانگبورن و لوکاس‌ها تدارک دیده شد و همین مجلس موجب رقم خوردن آشنایی‌ها و روشن شدن شعله‌ی عشق برای این دو بود. این مکان در بطن خود، بسیاری از وقایع را جای داده بود.

«آقای بینگلی خیلی زود با همه‌ی آدم‌های مهم توی سالن آشنایی به هم زده بود.» (آستین، ۱۳۸۷: ۱۸)

«آقای بینگلی بسیار جوان، فوق‌العاده خوش‌قیافه و بی نهایت مطبوع بود، و بالاتر از همه‌ی این‌ها، دوست داشت در مهمانی بعدی با عده‌ی زیادی آشنا شود. علاقه داشتن به

رقص خودش یک قدم در راه عاشق شدن بود، به خاطر همین، امیدواری‌ها به صاحبدلی آقای بینگلی بیشتر شد.» (همان: ۱۹)

مجلس رقص بعدی در منزل سر ویلیام لوکاس، فرصت دوباره‌ای برای دارسی بود که بیشتر الیزابت را بشناسد و اشتیاقش به هم‌صحبت شدن و رقص با الیزابت را نشان دهد.

«آقای دارسی می‌خواست الیزابت را بیشتر بشناسد و برای این که یک قدم جلوتر برود و سر صحبت را با او باز کند، به حرف‌های الیزابت با دیگران گوش سپرد.» (همان: ۳۶)

«دو دختر کوچک‌تر خانواده، یعنی کاترین و لیدیا، زیاد به مریتن می‌رفتند.» (همان: ۴۲)

«سر زدنشان به خانم فیلیپس این فایده را داشت که خبرهای جالب‌تری دستگیرشان می‌شد. اقامتگاه افسرها را هم دیگر می‌شناختند. بالاخره خود افسرها را هم شناختند.» (همان: ۴۲)

نامگذاری مکان

یکی از اصول بکارگیری عنصر مکان در داستان، شبیه‌سازی داستان با واقعیت و جهان خارج است. در تمامی داستان‌های کوتاه و بلند، خواننده با تعدادی اسم مکان روبرو می‌شود که هر کدام از این اسم‌ها، واقعیت داستان را به ذهن خواننده القا می‌کند، امّا باطن امر چیزی جز واقعیت است و قوه‌ی خیال مخاطب را بر می‌انگیزد. نامگذاری مکان توسط راوی، برای واقعی جلوه دادن است تا مکان داستانی را نقش بزند نه اینکه مکان خارج از داستان و واقعیت را تصویر کند.

مکان داستانی، مکانی لفظی و تخیلی است که مصداقی در جهان خارج ندارد و تحت تأثیر تلاش‌های نویسنده برای نامیدن آن با نام‌های حقیقی (که هدف از آن، اقناع خواننده در خصوص صدق حوادث و واقعی بودن جامعه روایی است) قرار نمی‌گیرد. (الفصیل، ۱۹۹۵: ۲۶۱)

در داستان مورد پژوهش، راوی با استفاده از تعدد نام مکان و خلق مکان‌های جدید در داستان، واقعی بودن داستان را به ذهن خواننده القا می‌کند. خواننده‌ی رمان با اسامی زیادی از مکان‌ها برخورد می‌کند، چون: دهکده لانگبورن، هانسفرد، ملک پمبرلی، دربیشر، ندرفیلد، مریتن، روزینگز و غیره.

«خانم لانگ می‌گوید که ندرفیلد را یک جوان پول و پله داری اجاره کرده است.» (آستین، ۱۳۸۷: ۱۱)

علاوه بر این اسامی کلی، گاهی راوی به سراغ اسامی مکان‌های جزیی‌تر می‌رود و همین باعث می‌شود که خواننده خود را در بطن داستان و همراه شخصیت‌ها تصوّر کند.

اسامی مکان‌هایی چون: اتاق پذیرایی، اتاق صبحانه، کتابخانه، بوته‌زار، پارک، درخت-زار، ایستادن کنار پنجره، پله‌ها، کالسکه و غیره که؛ هر کدام توسط شخصیت که با حضورش در این مکان‌ها به آن‌ها معنا می‌دهد و حتّی برعکس (شخصیت با وجود مکان می‌تواند پویایی داشته باشد و حرکت کند) اهمّیّت پیدا می‌کنند.

«کمی که پیش جین نشست، دوشیزه بینگلی آمد و دعوت‌شان کرد، و خانم بنت و سه دخترش همگی به سالن صبحانه رفتند.» (همان: ۵۵)

«شب که شد، الیزابت در اتاق پذیرایی به جمع آن‌ها پیوست.» (همان: ۶۱)

تعدد اسامی مکان‌ها در چند جمله‌ی کوتاه پشت سر هم، خواننده را با متن و حادثه همراه می‌کند و به دنبال خود می‌کشاند، گویی که در آن مکان حضور دارد و خودش شاهد حوادث است. این مسئله از نکات قوت رمان مورد پژوهش محسوب می‌شود:

«ماریا حاضر نبود چیزی به الیزابت بگوید. دویدند پایین و وارد اتاق غذاخوری شدند که روبروی جاده بود، تا ببینند چه شده است. دو خانم توی کالسکه‌ی دو اسبه‌ی کوتاه کنار دروازه‌ی باغ ایستاده بودند. (همان: ۱۹۰)

در رمان‌های مدرن، ما بسیار با این مورد مواجه هستیم که خود نشان از قدرت نویسنده است. رمان غرور و تعصب، غنی از اسامی مکان، چه مکان‌های کلی و چه مکان-های جزیی است.

توصیف مکان، لازمه‌ی ایجاد فضای روایی داستان

باید این نکته را نیز اضافه کرد که توصیف، عنصر اساسی در ساختار مکان است. چنانچه مکانی توصیف نشود، آن مکان و موقعیت به درستی به ذهن مخاطب القا نمی‌شود و برای مخاطب، تنها چون یک پوسته است که مغز و معنا و مفهومی را در خود ندارد.

داستان در وهله‌ی نخست یک شیء یا یک کتاب است که در کتابخانه‌ی ما قرار دارد. امّا وقتی ما آن را می‌گشاییم و به صفحات آن نگاه می‌اندازیم در جهان آن واقع می‌شویم و اتاقمان به مکانی دیگر تبدیل می‌شود که دکور داستان، آن را می‌سازد. (بوتور،۱۳۷۹: ۵۹)

بنابراین می‌توان گفت توصیف مکان، هدف نیست بلکه ابزار تعریف است، ابزاری برای ایجاد فضای داستانی. این فضای روایی و داستانی از طریق حرکت شخصیت‌ها و تعامل آن‌ها با یکدیگر و جابجایی از مکانی به مکان دیگر شکل می‌گیرد. در داستان مورد پژوهش،

این نکته در زمان سفر الیزابت به قصر پمبرلی بروز می‌کند و بیان توصیفات از قصر و طبیعت اطراف آن را می‌بینیم.

«خود را بالای تپه‌ی وسیعی دیدند که دیگر در آن خبری از جنگل نبود و چشم هر ناظر خود به خود به خانه‌ی پمبرلی می‌افتاد که آن طرف دره‌ای بود که جاده با شیب نسبتاً تندی به درون آن می‌پیچید. عمارت بزرگ و قشنگی بود که از سنگ ساخته بودند و روی زمین مرتفعی خودنمایی می‌کرد و پشت سرش یک ردیف تپه‌های بلند جنگلی دیده می‌شد. در مقابل آن آب نهری که منظره‌ی طبیعی داشت جمع می‌شد و به نهر بزرگ‌تری می‌ریخت، بی‌آن‌که هیچ نوع دستکاری و تغییرات مصنوعی در آن دیده شود.» (آستین، ۱۳۸۷: ۲۸۵)

از این دست توصیفات محل زندگی و فضا در رمان غرور و تعصب زیاد نیست، تنها درمورد هانسفرد، قصر روزینگز، ندرفیلد و منزل آقای بنت به توصیف پرداخته‌است. این مورد، خود نشان از قوی بودن این رمان دارد. چراکه توصیف بیش از حدّ و زیاد در داستان و رمان صورت مثبتی ندارد و بیشتر این حس را به مخاطب می‌دهد که راوی قصد گذران وقت داشته‌است و مطلب خاصی برای بیان در داستانش نداشته است.

عنصر مکان و القای احساسات به ذهن شخصیت

فضا در معنای گسترده‌تری از مکان قرار دارد که در بر دارنده‌ی مکان و زمان نیز هست. یک مکان و در معنای گسترده‌تر آن؛ یعنی فضا، می‌تواند احساسات شخصیت‌های داستان را برانگیزد. به گونه‌ای که در امتداد جریان داستان، خیلی از این احساسات برای افرادی که در فضای روایی ایفای نقش می‌کنند و برانگیخته می‌شود، مربوط به اثر یک مکان خاص است که شخصیت در آن قرار دارد. جمال میرصادقی نیز در تعریف چنین مفهومی، آن را «فضا و رنگ» می‌خواند: فضا را استعاره وسیعی می‌داند که برای کل احساسات و حال و هوای داستان به کار می‌رود و حاصل دیگر عناصر داستان چون پیرنگ، صحنه، شخصیت، سبک، نماد، ضرباهنگ و ... است. (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۰۸)

عواملی که در برانگیختن احساسات در داستان مؤثر است؛ مکان، شخصیت و زمان است. مکان در این مثلث بسیار پر اهمّیّت است. چنان‌که به وضوح می‌توان دید که: یک مکان توانایی انتقال احساسات در اشخاص را دارد. احساساتی از قبیل: حس خشم، شادی، نفرت، آرامش روح، تحیّر، شگفتی و غیره. این مسئله به خاطرات خوب یا بدی که شخصیت از آن مکان دارد برمی‌گردد، خاطراتی که به محض قرار گرفتن شخصیت در آن مکان برایش تداعی می‌شوند.

در داستان غرور و تعصب مکان‌هایی چون بوته‌زار، درخت‌زار و پارک به شخصیت‌ها آرامش روح می‌دهد.

«الیزابت زیاد برای هواخوری بیرون می‌رفت. پیاده‌روی دلخواهش و جایی که زیاد می‌رفت (موقعی که بقیه به دیدن لیدی کاترین می‌رفتند)، در درخت‌زار وسیعی بود در کنار آن ضلع پارک که گذرگاه پوشیده و قشنگی داشت و ظاهراً کسی جز الیزابت قدرش را نمی‌دانست.» (آستین، ۱۳۸۷: ۲۰۲)

طبیعت همیشه به انسان حس خوب و آرامش روح را می‌بخشد که در این داستان نیز مورد توجّه راوی قرار گرفته‌است و با مهارت این حس را به تصویر کشیده است. این نکته از لحاظ روانشناسی نیز می‌تواند مورد توجّه باشد. چنین نکته‌ی ظریفی در خلق داستان، خود نشان از مهارت و دانش نویسنده و راوی دارد.

«دو خانم جوان از بوته‌زاری که وسط آن داشتند این حرف‌ها را می‌زدند احضار شدند، چون یکی از همان آدم‌هایی که آن‌ها داشتند درباره‌اش صحبت می‌کردند آمده بود.» (آستین، ۱۳۸۷: ۱۰۶)

بیشتر اوقات، دامن طبیعت و بوته‌زار مکانی برای خلوت و آرامش ذهن شخصیت‌های اصلی داستان (جین و الیزابت) بود. مکانی به دور از تشویش ذهن و هرگونه مزاحمتی.

«همیشه خیالش راحت بود که لااقل توی کتابخانه‌اش آرامش و فراغت دارد. همان‌طور که به الیزابت گفته بود، در هر اتاق دیگری حاضر بود با هر حماقت و بلاهتی مواجه شود، امّا در کتابخانه‌اش می‌خواست از دست این چیزها در امان باشد.» (همان: ۹۰)

آقای بنت، بیشتر ساعات زندگی‌اش را در کتابخانه‌ی خود سپری می‌کرد. تنها مکانی بود که به او حس آرامش می‌داد. می‌توانست افکارش را نظم و نسق دهد و با تأمل به وقایع فکر کند. کتابخانه؛ مکان آرام و خلوتی است که شخصیت داستان (آقای بنت) برای دور ماندن از هر دغدغه و آشوبی به آن پناه می‌برد. ذات کتاب، آرامش دادن و اندیشه‌مند کردن دوستانش است. همین هم‌نیشنی با کتاب و فضای آرام کتابخانه، آقای بنت را فردی با تأمل و اندیشمند، خونسرد و آرام بار آورده است. اهمّیّت مکان را در شکل دادن به شخصیت افراد داستان از همین مسئله می‌توان دریافت.

مکان، شاخصه‌ی شناخت طبقات اجتماعی مرفه و فقیر از هم

عنصر مکان، شاخصه‌ای برای نشان دادن طبقات اجتماعی مرفه و فقیر است. به‌گونه‌ای که مرز بین طبقات اجتماعی و حتّی لایه‌های فرهنگی را از هم جدا می‌کند. آداب‌دانی و نزاکت و دانستن آیین تشریفات می‌تواند در میان خانواده‌های مرفه که در مدارس عالیه تحصیل کرده‌اند، بیشتر از قشر ضعیف باشد. البتّه این موضوع، به این معنا نیست که؛

کسی که در قصر مجللی زندگی کرده است و به مدارس معتبر رفته از شعور علمی و فرهنگی بالاتری برخوردار است. بلکه این موضوع تنها به شکل ظاهری مکان محلّ زندگی افراد مربوط است نه شخصیت واقعی اشخاص. چنان‌که در داستان مورد بررسی می‌بینیم که؛ لیدی کاترین خاله‌ی آقای دارسی با وجود اینکه از اشراف و اعیان زادگان است و قصر مجلل و بسیار گرانبهایی در روزینگز دارد، فردی بسیار خودخواه و متکبر است و رفتاری محقرانه و گستاخانه با افراد پایین‌تر از خود دارد. در برابر او می‌توان شخصیت بینگلی را نام‌برد که خلاف ثروت بالایش، رفتاری کاملاً متواضعانه با دیگر اشخاص دارد و بسیار خوش‌رو است.

نتیجه

چنانکه گذشت؛ مکان از شاخص‌ترین عناصر داستان است. مکان خیالی و داستانی با مکان واقعی بسیار متفاوت است و هرگز نمی‌توان این دو را یکی دانست. مکان داستانی و روایی تنها زاده‌ی ذهن راوی و نویسنده است که برای واقعی جلوه دادن داستان و حوادث وقوع یافته در آن خلق می‌شود. مکان هم‌چون دیگر عناصر داستان وابسته به دیگر عناصر است و با وجود دیگر عناصر است که معنا می‌یابد، ولی باید گفت که اگر عنصر مکان نباشد داستان ناقص است و به هیچ وجه مخاطب و خواننده نمی‌تواند ذهن خود را با داستان عجین کند. شخصیت و مکان هر دو به هم وابسته هستند. این دو عنصر با همدیگر است که معنا پیدا می‌کنند. همانطور که در متن پژوهش نیز به آن اشاره شد؛ عنصر مکان در رمان شخصیت نمود بیشتری دارد، و در چنین رمانی ما با تعدد مکان مواجه هستیم. مکان که از اصلی‌ترین عناصر ساختار تشکیل‌دهنده‌ی داستان است؛ بر عواطف و احساسات شخصیت‌های داستان اثر می‌گذارد و می‌تواند تداعی کننده‌ی غضب، ناراحتی، شادی، آرامش و غیره در وجود شخصیت باشد و انتقال دهنده‌ی این احساس به مخاطب است. نامگذاری مکان از دیگر عواملی است که بر واقعی جلوه دادن داستان تأثیر بسزایی دارد، هرچند که هرگز این نام‌ها به معنای واقعی بودن اماکن نیست، بلکه تخیلی هستند. مکان حتّی نشانه‌ای برای تشخیص طبقه‌های اجتماعی مرفه و فقیر است.

منابع

- اصغری، جواد (۱۳۸۸). «بررسی زیبایی‌شناختی عنصر مکان در داستان». نشریه ادب و زبان فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. شماره ۲۶. پیاپی ۲۳. دوره جدید. صص ۲۹- ۴۵.
- الفصیل، سمر روحی (۱۹۹۵م). بناء الروایه العربیه السوریه. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- امین، احمد (۱۹۶۷). النقد الادبی. چاپ چهارم. بیروت: دارالکتب العربیه.
- آستین، جین (۱۳۸۷). غرور و تعصب. ترجمه رضا رضایی. چاپ چهارم. تهران: نشر نی.
- بحراوی، حسن (۱۹۹۰). بنیه الشکل الروائی. بیروت: المرکز الثقافی العربی.
- بوتور، میشل (۱۳۷۹). جستارهایی در باب رمان. ترجمه سعید شهر تاش. تهران: سروش.
- خانی کلقای، حسین/ ولی نوروزی (۱۳۹۲). «بررسی عناصر داستانی داستان کوتاه «فارسی شکر است» از سیّد محمّد جمال زاده». بهارستان سخن، فصلنامه علمی- پژوهشی ادبیات فارسی. سال نهم. شماره ۲۲. صص ۸۱- ۹۸.
- عبداللهیان، حمید (بی‌تا). «داستان و شخصیت‌پردازی در داستان». ادبیات داستانی. شماره ۵۰. صص ۳۱- ۳۹.
- «گفتگو با اسماعیل کارداره، هنر داستان نویسی» (بی‌تا). ادبیات داستانی. شماره ۵۰. صص ۱۵۰-۱۵۹.
- گل‌پرور، ابراهیم/ حمید صمصام (۱۳۹۲). «بررسی عناصر داستانی داستان‌های کوتاه «احمد دهقان» بر ساس مجموعه داستان (من قاتل پسرتان هستم)». فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج. شماره ۱۵. سال پنجم. صص ۸۵- ۱۰۹.
- موسوی سیرجانی، سهیلا/ ایران خوش چهره (۱۳۹۲). «عناصر داستان در رمان عشق سال‌های جنگ». ادبیات پارسی معاصر. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. شماره چهارم/ سال سوم. صص ۵۹-۷۳.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). ادبیات داستانی. چاپ سوم. تهران: انتشارات علمی.
- _____، _____/ ذوالقدر میمنت (۱۳۷۷). واژه نامه هنر داستان نویسی. تهران: کتاب مهناز.
- نقی‌زاده، فرناز/ طیبه امیریان (۱۳۹۰). «بررسی عناصر داستان در کلیله و دمنه‌ی فارسی و عربی (باب شیر و گاو)». پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی. شماره ۳. صص ۱۰۳- ۱۳۱.
- Abrams MH: Aglossary of literary terms/ p21

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

بررسی ساختاری رمان سمفونی مردگان معروفی

مریم کفشدوز زرین[۱]

چکیده:
پژوهش‌های مربوط به نقد ساختارگرایی درسال‌های اخیر پیشرفت روزافزونی داشته است. بررسی ساختار آثارادبی بر اساس اجزاء وعناصرتشکیل دهندۀ آن مورد توجه منتقدان وپژوهشگران قرارگرفت . ساختارگرایی درپی دست یافتن به این بودکه بتواند یک وحدت کلی دربین اجزاء و عناصر یک نظام برقرار سازد؛ وقراردادهای معنایی مشترک دربین آثار ادبی را روشن سازد. این شیوه ازنقد نخستین بار توسط فردینان دوسوسور منتقد ساختارگرای سوئیسی مطرح شد که مفهوم نشانه هارامطرح می کرد.کوشش این نوع نقد بهره‌گیری ازتئوری‌های زبانشناسیک به دنبال یافتن قواعد زبانی مشترک درساختار تمامی آثارادبی است. آثارادبی بخصوص داستان ورمان باتوجه به ساختارومحتوای نشانه ایشان می‌توانند مورد بررسی این نوع نقد قرار بگیرند. براین اساس رمان سمفونی مردگان معروفی باتوجه به شیوۀ روایتی خاص خود که ساختارمند بودن آن رانشان می‌دهد موضوع پژوهش این مقاله قرارگرفت و هدف از این پژوهش بررسی قراردادهای نشانه ای رمان و دلالت‌های نشانه ای باتوجه به آراء سوسوری ودیگر نظریه پردازان و سپس به تحلیل محتوای رمان، ساخت شخصیت‌ها و شخصیت پردازی‌ها، وشیوۀ روایتی رمان براساس نقدساختاری پرداخته شده است .

کلیدواژه:نقدساختارگرایانه، سمفونی مردگان، دوسوسور،نشانه

[۱]کارشناسی ارشد زبان وادبیات فارسی maryamzn2017@yahoo.com

مقدّمه

امروزه یکی از موضوعات مهم ادبی که توجه پژوهشگران و منتقدان ادبی را به خود جلب کرده نقد ادبی است که خود انواعی را در برمی‌گیرد. نقد ساختارگرایی یکی از انواع این نقد است.

«از منظری خاص می‌توان گفت که مارکسیسم و ساختارگرایی هر دو واکنشی در برابر بیگانگی و نومیدی «مدرنیستی»اند؛ (اسکولز، ۱۳۷۸: ص۱۸)

«در هر دو نگرشی علمی به جهان وجود دارد که هم به خودی خودی واقعی است و هم قابل درک برای انسان» (همان)

ساختارگرایان نیز مانند فرمالیست‌ها بحث فرم را طرح می‌کنند. ساختارگرایی به تجزیه و تحلیل متن براساس ساختار می‌پردازد. بنیان گذار این سبک فردینان دوسوسور بود. همهٔ انواع ادبی ساختاری دارند که دو جنبهٔ صورت و معنی را دربرمی‌گیرد.

ساختارگرایی مکتب دوسوسور همانند دیگر پدیده‌های اجتماعی و ادبی بسیار پیچیده است و مانند دیگر پدیده‌های زبانشناسی تأثیر آن به دیگر نظام‌ها نیز می‌رسد. مطابق این مکتب که شاخه‌های فرعی آن فرمالیسم روسی و مکتب پراگ هستند: متن ادبی یک ساختار زبانی از پیش اندیشیده شده دارد اما محتوای آن حقیقی نیست بلکه زبان معنا و صورت آن را می‌آفریند.

در مورد نقد ساختاری کتاب‌ها و مقالات چندی نوشته شده است که پاره‌ای از این مقالات به پژوهش در مورد کاربرد این نقد در تحلیل آثار ادبی می‌پردازد.

ساختارگرایی به روابط اجزاء بین یک کل می‌پردازد. به قول دکتر سیروس شمیسا در کتاب نقد ادبی در بررسی شعر حافظ مسألهٔ وزن و قافیه باید در ارتباط با کل ساختار یک غزل باید مورد بررسی قرار گیرد. این مکتب که در نیمهٔ اول قرن بیستم پا به عرصهٔ ظهور گذاشت یک جنبش ذهنی بود. در ساختارگرایی فردینان دوسوسور بین زبان و گفتار تفاوت هست. «به قول کادول» ساختارگرایی واکنشی است در پاسخ انسان به جهانی منسجم. «(اسکولز، ۱۳۷۹: ص۱۷)

روشی که می‌خواهد کلیهٔ علوم را در نظام اعتقادی جدیدی وحدت بخشد.

جستجو در جریانات فکری این قرن اهمیت این مکتب را روشن می‌سازد. ما همواره باید در پی یافتن حقیقت نه در اشیای منفرد بلکه در ارتباط آنها با نظام و قوانین موجود باشیم. «در تفکرات روانشناسان این قرن فرآیندهای ذهنی ما بر برتری کل بر جز حاکم بود و رهبری می‌کرد. پس در تعریف یا مفهوم ،،ساختاگرایی بررسی عناصری است که اجزای یک فرآیند ذهنی در بنیاد خویش ترکیب یافته. اما نکتهٔ اساسی این است که

ساختار امری فراتر از روابط است، زیرا روابط چیزی است که میان دو عنصر ساختاری رابطه برقرار می‌کند. در حالی که ساختار هم خود عناصر و هم روابط میان عناصر را در برمی‌گیرد. ساختار هر چند از مجموعهٔ روابط بدست می‌آید. اما در نهایت قابل فرو کاستن به روابط نیست. »(جوادی، نیک پی، ۱۳۸۹:ص۱۸۲)

اهمیت این بحث از آنجا پیدا می‌شود که مکتب‌های مختلف و انواع نقد ادبی برای تجزیه و تحلیل ادبی پیدا شدند که نقد ساختارگرایی علمی‌ترین آنهاست.

نقد و نظریهٔ ادبی هنوز در ایران آنچنان که باید نهادینه نشده است. در کشورهای غربی هر ساله هزاران کتاب و مقاله در مورد نقد ادبی منتشر می‌شود که جایگاه این نوع نقد و نظریه‌ها را در آن کشورها تعیین می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

نخستین بار یاکوبسون نظریه‌هایی به آرای دوسوسور افزود. نمونهٔ دیگر کارهای ساختارگرایان ،کارپروپ است.« پروپ به مطالعهٔ ساختارگرایانه در قصص فولکلوریک روسی پرداخت و کتاب ریخت شناسی قصّه‌های پریان را در ۱۹۲۸ در روسیه به چاپ رساند. در۱۹۶۰ لوی استروس نقدی بر آن نوشت و موجب پیشرفت آن شد. پروپ هر قصّه را انتخاب و سازه‌های آن را مشخص کرد. »(شمیسا، ۱۳۹۴ :ص۲۱۰)

نمونهٔ دیگر تحقیقات ساختارگرایانه در ادبیات ما «کتاب سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی» نوشتهٔ کریستف بالایی و میشل کویی پرس است .آنان در حکایات سنتی فارسی به دنبال یک ساختار دوگانه بوده‌اند. در کتاب طبقه بندی قصّه‌های ایرانی اولریش مارزلف شخصیت‌های ثابت قصه‌های ایرانی، انواع قهرمانان (مثلاً شاهزاده) و ضد قهرمان (مثلاً پدر زن) به روش ساختارگرایانه مشخص شده است.» (شمیسا، ۱۳۹۴: ص۲۱۴)

همچنین مقالهٔ تحلیل ساختاری رمان اهل غرق منیرو روانی پور،بررسی ساختاری رمان کلیدر بر اساس نظریهٔ برمون و تحلیل ساختار روایت در رمان آفتاب پرست نازنین از دیگر پژوهشهای مرتبط با ساختارگرایی است.

حیطهٔ داستان نویسی و رمان بستر و جایگاه مناسبی برای اینگونه تحلیل‌های ساختارگرایانه بوده است. از جمله رمان‌های معاصر فارسی که در این سال‌ها شهرتی در ادبیات داستانی معاصر ایرانی داشته رمان سمفونی مردگان عباس معروفی است.

در مورد این رمان نقدها و پژوهش‌های فراوانی انجام گرفته است. امّا این مقاله سعی در ارائهٔ دیدگاهی نووتازه در تحلیل نقد مدارانه و معنادار را دارد.

هدف از مطالعه بررسی ساختارگرایانه به ویژه نقد ساختارگرایانهٔ فردینان دوسوسور دراثر داستانی یک نویسندهٔ معروف ایرانی است. در این مقاله به بررسی ارتباط ساختارگرایی با ادبیات و نقد ادبی پرداخته شده و از آنجائی که طبق آراء ساختارگرایان متن داستان ورمان بیش از شعر در گسترهٔ نقد ساختارگرایانه می‌گنجد به پاره‌ای از عناصر این نوع نقد در تحلیل رمان‌های معاصرفارسی پرداخته‌ایم.

مبانی نظری پژوهش

اگر بخواهیم راجع به ساختارگرایی به تفصیل سخن بگوییم باید تأکید کنیم که «در سبک شناسی ساختارگرا (Structural stylistics) مبحث اساسی این است که هیچ جزئی به تنهایی معنی دار نیست. بلکه باید هر جزء را در ارتباط با اجزاء دیگر آن و نهایتاً کل سیستم در نظر گرفت به عبارت دیگر عناصر و اجزاء یک متن یا پیام را نباید مجزّا و مجرّد بررسی کرد.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ص۱۲۹)

در عرصهٔ مردم شناسی، کلود لوی استروس مؤکّداً می‌گوید که «واحدهایی که حقیقتاً یک اسطوره را می‌سازند روابط جدا جدا نیستند، بلکه دسته‌هایی از این روابط هستند و این را فقط به شکل دسته‌ای می‌توان به کار گرفت و با هم تلفیق کرد تا معنایی را پدیدار سازند.» (همان: ص۲۱)

«در ادبیات، ساختارگرایی عبارت از تحقیق در ساختارهای آثارادبی و شناخت انواع این آثاراست.» (صادقی، آقاخانی بیژنی، سال اول: ص۵۰)

«ساختارگرایی از منظری خاص، همانند مارکسیسم عمل می‌کند و در عین اینکه هر دو از جهات مختلف در تقابل با هم قرار دارند اما هر دو درکی واحد نسبت به جهان را دارا هستند. »(اسکولز، ۱۳۷۹: ص۱۸)

ظهور درک ساختارگرایانهٔ جامعه با نظریهٔ زبانی سوسور آغاز شد. سوسور در تدریس زبان شناسی عمومی، موضوع متمایزی را درباره نظریهٔ زبان شناختی ارائه می‌کند. دومّین کار مهم سوسور را می‌توان در پیشنهاد به ظاهر ساده و در عین حال انقلابی او دید که معتقد بود: زبان نظامی از نشانه‌هاست که ایده را بیان می‌کند. زبان به عنوان نظامی از نشانه‌ها (یا به اصطلاح سوسور than gue) و حل مجموعه‌ای ضروری از قواعد زبان شناسی است. عناصر بنیادین یک زبان از نظر سوسور نشانه‌ها هستند. امّا سوسور (۶۵:۱۹۷۴) ادّعا می‌کند که کارکرد زبان فقط برای نامیدن یا اشاره کردن به اشیاء در میان است. به نظر سوسور معنا و دلالت به طور کلی در داخل سیستم زبان اتفاق می‌افتد.

ساختارگرایی نقش بسیار مهمی در درک ما از زبان و سیستم‌های اجتماعی داشته است. نظریهٔ زبان سوسور به طور کلی در نقش قاطع معناودلالست. در ساخت زندگی انسان تأکید دارد. به ویژه توسعهٔ الگوی زبانشناسی سوسور، درون مجموعه‌های گسترده‌تر از روابط و فعالیت‌های اجتماعی.

در کتاب ساختار و تأویل متن لیوتار می‌گوید: «به جایی رسیده‌ایم که اشکال گوناگون سخن یا گونه‌های شکل گیری و ترکیب جمله‌ها، (شناختی، روایی، اعلامی) به حدّ شناسایی رسیده‌اند و فراسوی آنها گستره‌ای اساساً ناشناختی وجود دارد؛ یعنی ما در حال جدا شدن از واپسین پدیده‌های معناشناسیک و محتوای متن هستیم.» (احمدی، ۱۳۷۰: ص۸)

حال اگر بخواهیم به تحلیل متن و ساختار رمان‌های فارسی معاصر بپردازیم «در ایران وقوع انقلاب مشروطه به عنوان یک پدیدهٔ تاریخی، موجب بروز تحولاتی در زمینه‌های گوناگون می‌شود ادبیات نیز تحت تأثیر این تحولات قرار می‌گیرد و یک نوع داستانی را بوجود می‌آورد که هم از نظر ساختار و هم از نظر معنا، از ادبیات داستانی گذشته متمایز می‌شود؛ یعنی رمان که به واقعیات وقایع روزمرهٔ زندگی مردم با هدفی منتقدانه توجه نشان می‌دهد.» (میرعابدینی، ۱۹:۱۳۸۷از صادقی،آقاخانی بیژنی،۱۳۹۱ :ص۶۶-۴۸) این گونه بحث‌ها باعث شناساندن نقد ساختاری در ایران شد و توجه محافل نقد و ادبی ایرانی به مبانی این نظریه در تحلیل و بررسی پاره‌ای از متون فارسی ایرانی جلب گردید.

«به نظر دریدا ساختارگرایی تلاشی است برای تجرید ساختارهای کلی کنش آدمی. ساختار خود کلی است فراهم آمده از گردهمایی عناصری که در مناسبات با هم، کنش آدمی را ممکن می‌کنند. اینجا مناسبات اهمیت دارد و نه عناصر.» (احمدی، ۱۳۷۰:ص۲۴)

»مزایا ومحدودیت های ساختارگرای به منزلهٔ شیوه ای در بررسی ادبیات در رویکرد آن به ادبیات روایی ،روشن تر از هرجنبهٔ دیگر نظریه یا نقد ادبی درک می شود.این چندین دلیل دارد که سرانجام به «سازگاری» ادبیات روایی به عنوان موضوع مورد بررسی و ساختارگرایی به عنوان یک رشته ختم می شود.چون عرصهٔ روایت از یک طرف به اسطوره می رسد(ساده،کوتاه،همگانی،شفاهی،پیش تاریخی) و از طرف دیگر به رمان (پیچیده، طولانی، فردی، مکتوب، تاریخی) ضمن آنکه برخی ویژگی‌هایی ساختارگرایی را حفظ می‌کند. (شخصیت، موقعیت، کنش، گره گشایی)، عرصه‌ای بسیار عالی برای بررسی ساختارگرایان است.» (همان: ص۱۳۷)

امّا فردینان دوسوسور بود که نظریه‌های او در نقد ساختارگرایی نهضت عظیمی به راه انداخت و باعث جنبش‌های ذهنی بسیاری در این راستا شد. سوسور عقیده داشت زبان نظامی است از نشانه‌هایی که افکار را بیان می‌کند «نشانه شناسی به منزلهٔ وجهی از نقد ساختارگرایانه پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد. امّا نتایجی که پژوهشگرانی چون لوی استروس و رولان بارت به دست آورده‌اند حاکی از این است که زبان در ارتباطات آدمی مقامی چنان محوری دارد که هیچ نظام معنایی دیگری نمی‌تواند بدون کمک آن کاری از پیش ببرد. »(اسکولز، ۱۳۷۹،:ص۳۶)

رولان بارت نظریه پرداز دیگری است مدافع رمان و نقد نو. «بارت پیوسته تکرار می‌کند که ساختارگرایی باید مفهومی را که از ساختار دارد گسترش دهد و قابلیت انعطاف بیشتری پیدا کند.» (همان:ص۲۱۵)

بارت « به راحتی از ساختار داستانی به ساختارهای فکری گوناگونی که داستان فرا می‌خواند حرکت می‌کند. در یک داستان که نقش‌ها در هم می‌روند و با هم تداخل می‌کنند می‌توان گفت یک داستان به عین آغاز کردن کنش‌ها و برانگیختن پرسش‌ها پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد و بعد تا مدتی از کامل کردن آنها تن می‌زند.» (همان:ص۲۱۷)

ساختارهای بنیادین یک داستان چیست؟ از منظر نقد ساختارگرایی ارتباط معنا و محتوایی اجزاء تشکیل دهندهٔ هر داستان امّا دیدگاه سوسوری سنت شکنانه‌تر بود.

سوسور زبان شناس سوئیسی عنصر اساسی ساختارهای زبان یعنی نشانه را در ابتدا تعریف کرد. نشانه شناسی فهم معنادار پیام‌هایی است که ما همواره در حال دریافت آنها هستیم. نشانه‌ها برای انتقال پیام و مفهوم به کار می‌روند. از نظر سوسوری نشانه چیزی نیست که صرفاً برای نامیدن چیزی به کار می‌رود بلکه «کلی است پچیده که تصویر آوایی و یک مفهوم را به هم می‌پیوندد. سوسور دو جنبهٔ نشانه را دال و مدلول نامید. او معتقد بود که رابطه بین آوای دال و مفهوم مدلول رابطه‌ای قراردادی است.» (اسکولز، ۱۳۷۹:ص۳۵)

«حکم سوسور این است که زبان نظامی است که از تمایزها ایجاد شده است و مجموعه‌ای است از واحدهای معنایی مستقل. این نشان می دهد که زبان در گوهر خود و در کل از تمایزها و فاصله‌هایی شکل گرفته است که هر چند می‌کوشد تا بر آنها پیروز شود ولی همواره شکست می‌خورد.» (احمدی، ۱۳۷۰: ص۱۸)

نشانه‌ها همواره معنای حقیقی متن را نشان می‌دهند. از طرف دیگر نشانه‌ها نیازمند شرح و توضیح و تفسیر هستند. پیشروان نشانه شناسی همچون پیرس و لیور معتقدند

فاصلهٔ معنا با واقعیت در زبان شکل می‌گیرد و به یاری زبان از بین نمی‌رود.» (همان :ص۳۱)

معناشناسی و نشانه شناسی جنبه‌های پنهان حقیقت متن را متمایز و مشخص می‌سازند.

با نشانه شناسی می‌توان متن را تأویل کرد.خواه شعر باشد یا متنی مربوط به دوران گذشته و معاصر. در تعریف سوسوری منطق متنی را نشانه‌ها تعریف می‌کنند. زبان‌های مختلف هر کدام دنیای محسوسات را با شیوهٔ خود ارائه می‌دهند و این راز قراردادی دال و مدلولست..

زبان شناسان برای هر اصطلاح و واژه چند معنا را در نظر می‌گیرند. دریافت معنی اصلی هر واژه و متن بر عهدهٔ خواننده است. هر خواننده‌ای که متنی ادبی را می‌خواند باید همسو و موازی با افکار واحساسات مؤلف و نویسندهٔ متن درک درستی از مقصود اصلی او داشته باشد. «نظریهٔ کلاسیک هرمنوتیک معتقد است هر متنی دارای معنی اصلی و نهایی است.» (احمدی، ۱۳۷۰:ص۲۲۲)

« هرش از نویسندگان نوکلاسیک در دفاع از نظریهٔ معنایی نهایی متن رسالات چندی نوشت مبنی بر اینکه اعتبار متن را در ارزیابی نیّت مؤلف می‌داند و تأویل متن را براساس این ضابطه می‌سنجد. به نظر هرش معنایی دگرگونی ناپذیر وجود دارد که به آگاهی از نیّت مؤلف وابسته است و مستقل از هر گونه تأویل زبانی پا بر جا می‌ماند.» (همان :ص۲۲۴-۲۲۳)

«هرش اصطلاح دقت توصیفی را مطرح کرد و مقصودش از آن شرح و وصف معنای متن است که چه بسا فراتر از اصطلاح، واژگان و راهنمای معنایی خود متن می‌رود.» (احمدی، ۱۳۷۸: ص۲۲۴)

بدین ترتیب بحث دلالت معنایی متن مطرح می‌شود که بی شباهت به نظریهٔ نشانه شناسی سوسوری در ارتباط با معنی و مفهوم واژه‌ها نیست. هر چند سوسور معتقد بود نشانه‌ها را باید در کل متن جستجو کرد «به نظر هرش معنا و دلالت از هم جدا هستند اگر مصداق واقعی نیّت مؤلف باشد آنگاه معناهای بی شماری که خوانندگان متن در وعده‌های بعدی به دست آورده‌اند بی اعتبار خواهد شد.» (همان)

پس در این نظریهٔ هرش تنها تأویل بنا به سلیقهٔ ذهنی مشخص نیست .او معنی اصلی متن را مطرح می‌کند. از دیدگاه سوسور زبان شناس سوئیسی ساختارگرایی با بهره گیری از روش‌هایی علمی در دستیابی به معنا و مفهوم دیدگاهی نو و جدید را پیش روی آنهایی که به دنبال تحقیق در حوزهٔ لغت و معنا هستند می‌گذارد. از دیدگاه سوسوری

واژگان نهادهای نشان دهندهٔ یک معنا و مفهوم نیستند بلکه همواره معطوف به معنایی هستند که در ذهن گوینده وجود داشته است. او مفهوم دال و مدلول را در این مورد به کار می‌برد. «سوسور با بوجود آمدن علم معناشناسی semiology چگونگی خلق معنا را در نظام‌های اجتماعی مطرح ساخت.»(dreamcafe .persianblog.ir)

اینک به بررسی و تحلیل رمان سمفونی مردگان عباس معروفی برساس نقد ساختارگرایی و به ویژه از منظر فردینان دو سوسور می‌پردازیم.

سمفونی مردگان رمان معروف عباس معروفی یک رمان اجتماعی است. داستانی که در آن اصول و اندیشه و اخلاق و روحیات حاکم بر طبقات اجتماعی موج می‌زند. زبان رمان بیانگر نوعی روایت است که مدام از این راوی به این راوی تغییر می‌کند. حال و هوای رمان حکایت بدبختی و فلاکت و ستیزهٔ مردمانی است که در نهایت به سرانجام نمی‌رسد و مؤثر نمی‌افتد. داستان با توصیف یک کاروانسرا آغاز می‌شود.

حال و هوای رمان که در زمان جنگ جهانی دوّم روایت می‌شودخود آبستن خیلی ماجراهاست. این رمان حکایت زندگی خانواده‌ای است که پدری متعصّب و جاهل ریشهٔ زندگی آنها را به ورطهٔ بدبختی و تباهی می‌کشاند. پدرکه از تاجران موفق در کاروانسرای آجیل فروش‌هاست به همراه چهار فرزند خود آیدا، آیدین، اورهان و یوسف روزگار می‌گذراند. اگر بخواهیم شخصیت‌های این رمان را بررسی کنیم هر کدام نمایندهٔ قشری از اقشار جامعه هستند و در تمام طول داستان این از رفتار و برخورد شخصیت‌ها به چشم می‌خورد. قبل از هر چیز باید گفت سمفونی مردگان شاهکار ادبیات است و از این جهت شخصیت‌های آن بسیار پرداخته شده‌اند که از خصوصیات داستان‌های برجسته و بزرگ به شمار می‌آید. می‌توان گفت کل رمان را شخصیت‌های آن به پیش می‌راند. این رمان داستانی تراژدیک دارد که حاصل زندگی تلخ آدم‌ها در بحبوحهٔ جنگ است.

آیدا دختر خانواده می‌میرد و پدر در این میان نقش مؤثر دارد. از طرف دیگر آیدین شخصیت اصلی داستان پسر بزرگ خانواده است بعد از مرگ خواهرش از هم می‌پاشد تنها تکیه گاهش سورمه همسرش است که با از دست دادن او برای همیشه راهی زندگی جنون آمیز می‌شود. داستان روایتی خاص و منحصر به فرد دارد. اگر بخواهیم از جنبهٔ روایی داستان را تحلیل کنیم ابتدا باید گفت: «روایت شناسی، علمی جدید و نتیجهٔ انقلاب ساختارگرایی در عرصهٔ داستان است. در تحلیل ساختارگرایانهٔ روایت، جزئیات ظریف «سازوکارهای» درون متون ادبی بررسی می‌شوند تا واحدهای ساختاری بنیادین مانند واحدهای پیشروی روایت با عملکردهایی حاکم بر کارکردهای روایی ستون کشف شوند.» (دزفولیان، مؤذنی، ص۴ به نقل از ketabnak.com،۸۹)

علم روایت شناسی دو دورهٔ فرمالیسم روسی و ساختارگرایی را در برمی‌گیرد. «مطالعات روایت شناسی فرمالیسم روسی با تمایز گذاشتن بین مفاهیم داستان با طرح اوّلیه (fabula) و پیرنگ یا طرح روایی (siuzhu) آغاز شد.» (همان)

روایت شناسی به وسیلهٔ نظریه پردازان ساختارگرا گسترش یافت و نظریات فردینان دوسوسور در این میان تأثیری چشمگیر داشت. سوسور مطالعات زبان شناسی دال و مدلولی خود را بر پایهٔ شناخت روایت‌های داستانی گذاشت. «روایت شناسی به پیروی از تمایزی که سوسور بین زبان و گفتار قائل بود هر داستانی را متنی روایی فرض می‌کردند که بر نظام نشانه شناسی مشترک بین تمام داستان‌ها تکیه دارد. اینان همچنین با توجه به برتری زبان بر گفتار در زبان شناسی سوسوری توجه خود را به اجزای ساختاری و اصول حاکم بر ترکیب سازه‌ها در نظام نشانه‌ای زبان متمرکز کردند و در نتیجه مفهوم عام روایت را مهمتر از روایت‌های منفرد واقعی می‌انگاشتند.» (بشری، هرمزی، ۱۳۹۳: ص ۲ از صافی و فیاضی ۱۳۸۱: ص۱۴۶)

نظریه پردازان ساختارگرا در بررسی ساختار روایت به بررسی اجزاء و عواملی که طرح و الگوی یک روایت را شکل و انسجام دهد پرداختند. هر داستانی شیوهٔ روایت مخصوص به خود را داراست و نویسندهٔ داستان شگردهای گوناگونی را به کار می‌برد تا بتواند طرح روایی خود را برای پردازش ماجراها و حوادث داستان به کار بندد. روایت شناسان ساختارگرا اصول مشترک تمام داستان‌ها را بررسی می‌کنند تا بتوانند هدف و نقطهٔ اصلی مشترک تمامی روایت‌های داستانی را بررسی کنند.

در تعریف روایت باید گفت طرح سلسله وار رشته‌ایی از وقایع حوادث در یک داستان و طبق این تعریف هر روایت از اجزاء متشکّله‌ای چون زمان روایت، راوی یا زاویهٔ دید، شخصیت‌هاو پیرنگو... ساخته شده است. در بررسی جنبهٔ ساختاری روایت رمان سمفونی مردگان می‌بینیم که نویسنده از چند زاویهٔ دید بهره می‌گیرد.

«زاویهٔ دید در رمان سمفونی مردگان تلفیقی است. در این روش هر یک از فصول داستان بایکی از انواع زاویهٔ دید بیان می‌شود. همچنین در درون فصول رمان نیز چرخش زاویهٔ دید وجود دارد. در این شیوه، در عین حال که تک گویی درونی (هر نوعش) برای بیان داستان به کار گرفته می‌شود. راوی نیز به عنوان دانای کل در لا به لای تک گویی‌ها حضور می‌یابد. آن چه در این شیوه تعیین کننده است، همین حضور راوی به عنوان دانای کل در میان تک گویی‌های درونی است.» (حسن لی، قلاوندی، به از ملکی، ۱۳۸۲: ص۵۶) سایت (www.hasnli.com)

رمان سمفونی مردگان با این شیوهٔ روایی ذهن خواننده‌ها را همگام و پویا به دنبال خویش می‌کشاند. داستان که یک حکایت سمفونی وار است از چهار موومان تشکیل شده. در هر بخش با یک راوی دانای کل مواجهیم که می‌تواند داستان را به مرحلهٔ رکود و سستی یا سیر پویایی و روحمندی بکشاند.

در نگاه ساختارگرایانه به انسان همواره تفکر دربارهٔ آگاهی جدیدی در مورد اوست. انسان در داستان معاصر تفکّری متفاوت با داستان سنتی دارد. اگر بخواهیم هر کدام از شخصیت‌های رمان سمفونی مردگان را بررسی کنیم به یک آگاهی کلّی می‌رسیم که حاکی از تصویری نمادین و پیچیده است. زمان روایت از حال به گذشته چرخ می‌زند و شخصیت‌های داستان مدام در حال سرک کشیدن به خاطرات گذشته خویشند:.

حتی در موومان دوّم راوی حکایت مدرسه رفتن خودشان را اینگونه نوشته:

«اوایل شهریور ماه پدر با اصرار زیاد مادر به حجره رفت که اسم یوسف و آیدین را در مدرسه بنویسد. مادر ویرش گرفته بود که بچه‌هایش اوّلین نفراتی باشند که ثبت نام می‌کنند و اسمشان در دفتر حضور و غیاب اوّل بیاید پدر گفت: و این اذیت است. به خدا این اذیت است. »(معروفی، ۱۳۸۸: ص۹۰)

در تحلیل معناشناسی رمان اهمیت این زمان‌ها و مکان‌های مختلف به چشم می‌خورد. این زمان‌ها و مکان‌ها تصاویر نمادین رمان را تشکیل می‌دهند درست مانند اینکه در شکل گیری نیّت نویسنده، تک گویی‌هایی درونی و ذهنی شخصیت‌های رمان نقش داشته است. فرایند روانکاوانه شخصیت‌ها، فضای داستان که در بحبوحهٔ جنگ رخ می‌دهد ما را به درکی غریزی و روانکاوانه از داستان می‌رساند. اما خلاصهٔ داستان چیست:

سمفونی مردگان داستان دوبرادر است در چارچوب یک خانواده، خانواده‌ای که از هم می‌پاشد. این داستان، روایت شوربختی خانواده‌ای است که بار جامعه‌ای را بر دوش می‌کشد.

دو برادر نماد تقابل دو فرهنگ هستند. برادر بزرگتر آیدین نماد روشنفکری و علاقه به درس و کتاب خواندن. اما پدرش اجازه نمی‌دهد این راه را دنبال کند. (اورهان) برادر کوچکتر برخلاف آیدین دنباله روی پدر و آرزوهای اوست. آیدا، دختر خانواده، خواهر دو قلوی آیدین است که دختری کم حرف و فرمان بردار است که زندگیش در خانهٔ پدری به آشپزخانه محدود می‌شود و چند سال پس از ازدواج دست به خودکشی می‌زند. بزرگترین پسر این خانواده یوسف است که بعدها در جریان حملهٔ روس‌ها تبدیل به تکه‌ای گوشت می‌شود پدر که جابر اورخانی نام دارد به شدت مخالف فعالیت‌های آیدین است. مادر خانواده نیز تسلیم فرمان‌های پدر است و طرفدار آیدین و مخالف پدر و اورهان با

بزرگتر شدن دو برابر فاصله آنها از هم بیشتر می‌شود. سرانجام آیدین خانه را ترک کرده و عاشق دختر زیباروی ارمنی، سورمه می‌شود. در این هنگام بعد از گذشت دو سال، پدر خانواده می‌میرد. آیدین به خانه برمی‌گردد و سرانجام به دست برادر خود اورهان مسموم و دیوانه می‌شود. سرانجام اورهان به زندگی خود نیز پایان می‌بخشد.

در تحلیل شخصیت‌های داستان، آیدین را فردی متفکر و روشنفکر می‌بینیم که از سوی پدر واپس زده شده است و همین او را به ورطه‌ای میان عقده‌های سرکوب شده و سرانجام فروپاشیدگی کامل می‌کشاند. او انسانی است طرد شده از طرف خانواده و جامعه و سرانجام رفتارش واکنشی در برابر این سرخوردگی‌هاست.

اصولا" رفتار و شخصیت آیدین در این رمان نوعی پروسهٔ ساختارگرایی است. دلبستهٔ خواهری است که می‌میرد و بعد پای همسرش سورمه به میان می‌آید. «اگر دربارهٔ ساختارگرایی و عشق سخن بگوییم باید به عنوان یک ایدئولوژی حرف بزنیم. افرادی چون رولان بارت اصرار دارند که ساختارگرایی یک فعالیت یا روش است و نه یک ایدئولوژی. آنچه امروز سخت به آن نیاز داریم دقیقاً ایدئولوژی ساختارگرایی است این جاست که عشق به میان می‌آید.» (اسکولز، ۱۳۷۹:ص۲۷۴)

آیدین یک شخصیت سمبولیستی‌ست که عشق و علاقهٔ حاکم بر وجودش او را درگیرودار یک زندگی محنت بار قرار می‌دهد. آیدین از ابتدا سرنوشت شومی را دنبال می‌کند. او می‌خواهد درس بخواند و پدر مانع است. صحبت‌هایش در موومان دوّم با آیدا خواهرش اینگونه رقم می‌خورد. «می‌خوام دور این زندگی را خط بکشم بروم سراغ خودم. می‌دانی آیدا، دلم به استاد دلخونم خوش بود، پیش خودم گفتم چه نیازی هست که بروم دانشگاه، ولی حالا که او را سر به نیست کرده‌اند، می‌خوام بروم تهران، اتاقی اجاره کنم، درسم را بخوانم، این استاد دلخون خیلی به من امیدوار بود. من هم پشتم گرم بود.» (معروفی، ۱۳۸۸: ص۱۶۴)

او بالاخره از آن هیبت پر طمطراق در می‌آید و لباس خودی می‌پوشد. وسعت اندیشه‌های روشنفکرانهٔ او همراه با عشق آمیخته با وجودش را نه خود بر می‌تابد و نه دیگران. او همواره در شمایل نمادین خود باقی می‌ماند. در اینجا باید شخصیت ساختارگرایانهٔ او را به چالش کشید. آنچنان که رولان بارت و سایر نظریه پردازان اینچنینی عشق را در مفهوم ساختارگرایی می‌گنجانند.

شخصیت او به نظر می‌رسد که مبانی تمام نظام‌های اجتماعی از هم گسیخته است بعد از دو عشقی که زندگی او را به کام نیستی فرو می‌برد پای برادری به میان می‌آید که او را مسموم می‌کند. هر کدام از شخصیت‌های رمان سمفونی مردگان در بطن خود روحی

پررنگ‌تر و عمیق‌تر را به نمایش می‌گذارند و همین رمان را درست همانند تابلوی نقاشی می‌سازد که سبکی ویژه را به نمایش می‌گذارد. در این جا شاید بتوان با استفاده از نظریهٔ معناشناسی سوسوری بدین معنا پاسخ داد.

مطابق رویکرد ساختارگرایی هر ساختار از یک کل و اجزاء آن تشکیل یافته است. در نظام زبانشناسی سوسوری زبان را نه در واژگان بلکه در ارتباط با ساختار کلی زبان باید بررسی کرد. در درک پیام کلّی این رمان همواره باید به یک نقش ویژه توجه داشت که در کلیّت ساختاری داستان تأثیرگذار است و آن شخصیت جابر اورخانی پدر خانواده است. او را می‌توان دالی تصور کرد که همواره مدلولی از تصویر گذشته است. پدر خانواده در تحلیل شخصیتی خویش که قدرت خانواده را در دست دارد اما در نهایت در مقابل آیدین اوست که بازنده می‌شود. پدر نیز در وجود خود عقده‌ای نسبت به آیدین پسر خویش دارد. هم او را می‌راند هم در دل خویش چیزی در آیدین هست که به تحسینش وا می‌دارد. در نهایت امّا با عقده‌های خویش سعی در سرکوب او دارد. داستان در حوادث تلخ میان جنگ و همواره در فضای برف و سرما می‌گذرد و شخصیت‌های داستان را به نوعی در کش و قوس قرار می‌دهد. در گیرودار داستان با این مفاهیم دلالتی آشکارا مواجه هستیم.

در تحلیل ساختار این داستان باید گفت«درست همان گونه که انسان شناسی ساختاری فرابینی‌های ساختارگرایانه را برای مطالعهٔ تطبیقی فرهنگ‌های بشری به کار می‌برد. نشانه شناسی هم از فرابینی‌هایی ساختارگرایانه برای مطالعهٔ نظام‌های نشانه استفاده می‌کند. درست مثل اینکه بگوییم مثلاً، تصویری از یک زیبای بلوند لمیده در لباسی چسبان، دکوری از مخمل سیاه روی تابلو اعلانات که مارک خاصی از ویسکی را تبلیغ می‌کند وقتی از نظر نشانه شناسی بررسی شود به ما می‌فهماند که احتمالاً آن مردانی که از این نوع ویسکی می‌نوشند، برای آن فتانه جذاب‌تر خواهند بود.» (نقد ساختاری، سایت www.morour.ir)

نام رمان هم آهنگ مرگ را می‌نوازد که بر پیکرهٔ داستان سیطره انداخته. این مفاهیم و ادراک‌های ذهنی فضاسازی‌ها و مکالمات اشخاص داستان را شکل می‌دهد. «بیرون قبرستان شلوغ بود (فایتون ها) پشت سر هم مسافر می‌راندند و طرف شهر راه می‌افتادند. آن طرف، عده‌ای هم پیاده می‌رفتند، در بیابانی که به شهر می‌رسید دنبال هم ریسه شده بودند. پیرزن‌های فقیر مثل دوالپا دنبال آدم می‌افتادند و هی التماس می‌کردند، چند گدای زمین گیر نیز گوشه و کنار افتاده بودند و دیوار قبرستان فرو ریخته و زخمی بود.» (معروفی، ۱۳۸۸، ص۱۵۳)

حال اگر بخواهیم هر یک از شخصیت‌های این رمان را در طرح روایی آن بررسی کنیم باید به مسألهٔ کنش آنها بیشتر توجه کنیم.

آیدین از اوّل هم حالش خوب نبود. مدام غصه‌ای در دل دارد. «آیدین بر افروخته بود. می‌خواست همهٔ غصه‌هایش را در یک جمله خلاصه کند امّا نمی‌شد. وقت کم بود. به هر چیز که فکر می‌کرد می‌بایست یک عالم خاطره و کابوس به یاد خود و مادر بیاورد.» (همان: ص۱۵۴)

با دلایل روانشناسیک می‌توان برای کنش‌ها و رفتارهای او در داستان پاسخ یافت. «در آثار ساختارگرایان ،کنش، «ارتباط کلامی» زمینه‌های اجتماعی و روانی، یعنی زمینه‌های غیر زبانشناسیک طرح گزاره را در برمی‌گیردوابسته به زبان است؛ چرا که در تمامیت زمان امکانات گوناگون، ارتباط کلامی تحقق می‌یابد.» (احمدی، ۱۳۷۰: ص۷۳)

این قراردادهای معنایی را با توجه به کلّ محتوای داستان باید تأویل کرد. «بیان از راه معنایش همواه به ابژهٔ خود (همچون مدلول) دلالت می‌کند. ابژه لزوماً چیزی موجود در جهان نیست، چیزی موجود در زبان است به همین دلیل معنا راه تأویل را می‌گشاید.» (همان: ص۶۸۱)

شخصیت آیدین در انزوایی ذهنی دور از جهان پیرامون خویش قرار دارد. برادر کوچکتر آیدین (اورهان) برخلاف آیدین به دنبال برآورده کردن آرزوی پدر و دنبال کردن راه اوست و بعد آیدا دختر خانواده را می‌بینیم که در کنج خانه تنها و منزوی سرنوشت شوم خود را دنبال می‌کند. نویسندهٔ داستان همواره با بر هم زدن توالی داستان از حال به گذشته و چرخش زاویهٔ دید همواره خواننده را در تنگناهای ذهنی شخصیت‌ها قرار می‌دهد. شخصیت آیدین کلّی است که همواره زندگی خویش را در میان تفکرات و کتاب‌های خود می‌گذراند. در قسمتی از کتاب می‌خوانیم که «امّا آیدین که تمام وقت خود را با وسواس و دقتی عجیب صرف خواندن و نوشتن می‌کرد توجهی به این حرفها نداشت. هر چیز را به شعر برمی‌گرداند و برای تحکیم حرفهایش یک بیت شاهدمثال می‌آورد. در مدت کوتاهی همه می‌دانستند که شعر از او سرریز می‌کند. رفته رفته غذا خوردن، خوابیدن، کتاب خواندن، حرف زدن و تمام رفتارش حالتی خاص می‌یافت و آوازه اش در شهر پیچید.»(معروفی، ۱۳۸۱: ص۱۵۸) آن قدر که توجه تمامی زنان شهر در پی اوست امّا «آیدین در عوالم دیگری سیر می‌کرد.» (همان) شخصیت دیگر این داستان استاد دلخون است که او هم به نوعی در ایجاد موقعیت تنش در زندگی آیدین نقش دارد. اگر فرضیهٔ نشانه شناسی این رمان کشف شود ارتباط مناسبات درونی متن با رفتارها و سرنوشت شخصیتهای آن آشکار می‌شود: «آیدا به خانهٔ پدرش آمده همراه با بچه‌اش،

سعی می‌کرد خوشحال و خندان جلوه کند. از آن سکوت دیرینه درآمده بود امّا غم عجیبی در چشمهایش موج میزد.» (همان:ص۱۶۲)

همچنین به فضاسازی نویسنده در پرداخت داستان توجه داشت. «محیط خانه همیشه یکنواخت و ساکت بود. آدم احساس خستگی می‌کرد و انگار گم کرده داشت. نه کسی می‌آمد، نه جنجال بود، نه جشنی، نه غذایی. فقط گاه گاه، صدای کلاغی از لابه‌لای شاخه‌های کاج در حیاط می‌پیچید. »(همان: ص۱۶۶)

معروفی در بعضی از توصیفات خویش نقبی هم به سبک سوررئالیستی می‌زند. این رمان پر است از خاطرات، کابوس‌ها، هذیان‌ها، خواب‌ها و خیال‌های شخصیت‌ها.

همچنان که می‌بینیم روایت داستان که در بعد از ظهری برفی و زمستانی شروع می‌شود به نوعی دال و نشانه‌ای از سردی و برودت مرگ هست که بر پیکرۀ داستان سیطره انداخته و بعد در طول داستان همچنان برف، برف، برف می‌بارد. بر هر کدام از شخصیت‌ها نیز نیروی غریزی سرکوب شده‌ای حاکم است که باعث می‌شود در گیرودار حوادث زندگیشان برنتابند.

در بررسی ساختار این داستان می‌بینیم که بخش عمدۀ داستان به اندیشه‌ها و ذهنیات دو شخصیت اصلی رمان یعنی آیدین و اورهان می‌گذرد. برفی که در سراسر داستان همواره می‌بارد نشانه‌ای است بر سردی‌ای که وجود اورهان را در برگرفته. سرمایی که سیاه و کبود می‌کرد و باعث شده در ابتدای داستان« اورهان یا ایاز پاسبان و چند یار دیگر با گرمای چراغ یا آتش پیت‌های حلبی خود را گرم نگه داشته‌اند. »(معروفی، ۱۳۸۰: ص ۱۰-۹)

در تمام صحنه‌هایی که اورهان در داستان حضور دارد همواره برف وسرما هست. وجود او تداعی کنندۀ مرگی است که همواره در سیطرۀ آن است و خاطرات بد مدام ذهن او را می‌آشوبند. آیدین بدست خود او دیوانه شده، مادر و آیدا و پدر می‌میرند اینها تمام ذهنیات درونی اوست.

تصور برف و سرما همواره تداعی ناکامی‌های زندگی اورهان است. اما در تضادی می‌بینیم که دیوانه شدن آیدین به دست اورهان در میان برف و زمستان رخ نمی‌دهد بلکه فصل بهار و گرماست.

فضاها و تصاویری که در داستان هست نیز نشانه‌ای به وجود مرگ و نیستی است و تباهی و نیستی را تداعی می‌کند. همان آشپزخانه‌ای که آیدا همیشه در آنجا نشسته ساکت و راکد. آشپزخانه نماد و نشانۀ انحلال است.

ابتدا انحلال روحی و بعد جسمی آیدا. آیدا می‌توانست متفاوت باشد اما نبود. پدر به آیدا گفته بود: «جهیزیه‌ای که به تو می‌دهم در خور آدمی مثل من نیست ولی کسی که به بخت خویش لگد بزند، بیش از این نباید توقع داشته باشد.» (معروفی، ۱۳۸۸:ص۲۲۶) درست رفتاری که با آیدین سال‌ها پیش داشت.

و بعد پدر در اثر عارضهٔ قلبی می‌میرد. تصور او هنوز در ذهن آیدین مقدس است. «پس از مرگ پدر، نفس تنگی مادر شدت یافته بود. با حالتی افسرده گوشهٔ راهرو چمبک می‌زد و خیرهٔ حیاط می‌شد کلاغ‌ها دسته دسته می‌آمدند و می‌رفتند.» (معروفی، ۱۳۸۸: ص۲۳۰)

در فضاهایی که آیدین می‌رود بعد از مرگ پدر، مادر، آیدا باران مدام می‌بارید و بعد یکباره بند می‌آید. برف وکلاغ وباران نمادهای نشانه ای هستند.آیدین برخلاف اورهان و علی رغم سرنوشت ناگوارش آکنده از اشتیاق به زندگی است. او عاشق سرمه دختر ارمنی که برای او روزنامه می‌آورد می‌شود. آیدین و آیدا در مقابل اورهان و پدر تقابل نشانه‌های ساختاری هستند.

در تحلیل ساختاری شخصیت آیدین علی رغم سختی‌های زندگی و از دست دادن خواهرش آیدا و زنش سرمه همواره سعی کند استقامت خویش را حفظ کند. او نماد و نشانه‌ای از آدم روشنفکر امروزیست که پدر او را افسار تمدن» می‌خواند. و سرانجام به دست برادر خویش مسموم می‌شود و از پا در می‌آید و به زندگی جنون آمیز خود ادامه می‌دهد. سوگواری و عزا و مرگ نشانه‌ها و درون مایهٔ این رمان تراژدیک را تشکیل می‌دهند و فضای رمان که همچنان برف و سرماست.

«چلچله‌ها دسته دسته در برف کش و قوس می‌آمدند، پخش می‌شدند و به هم برمی‌آمدند و بعد یک یک نقطهٔ سیاه می‌شدند، و می‌رفتند، می‌رفتند، می‌رفتند، و خال می‌شدند. آسمان چقدر زرد بود و دودکش‌ها چه دودی می‌کرد. جای کلاغ‌ها روی شاخه‌های درخت کاج بود. و صبح که وقتی می‌گفتند: «برف، برف» او از خواب بیدار می‌شد.» (معروفی، ۱۳۸۸: ص۳۴۸)

در اینجا می‌بینیم که «مطابق نظریهٔ دریدا، نشانه شناسی با طرح نقش جدا نشدنی دال و مدلول از یکدیگر و اینکه آنها دو سویهٔ یک پدیدارند» مطرح بوده است. (احمدی، ج۲، ۱۳۷۱: ص۳۹۲)

اگر به کنش‌هایی که ظاهراً تعیین کنندهٔ ساختارهایند دقت کنیم، درمی‌یابیم که هر کنش توسط ساختاری پیشین، ساخته و تعیین شده است یعنی امکان معنای هر چیز ار پیش در ساختار زبان وجود داشته است. (همان: ص۴۰۸)

مثل مرگ اورهان که سرانجام در سردی و یخی برف فرو می‌رود. می‌رود داخل برقی که او را بپوشاند همراه با خاطراتی که در ذهنش لیز می‌خورند. جلوی قهوه خانه، کنار قبر پدر که سمت راست قبرستان بود همچنان که درخت‌های بی برگ گورستان پر از کلاغ بود. همراه با خاطرات مادر که با سینی چای روی پله‌ها بود و «او نشانهٔ مردی شد که خود را در آب حلق آویز کرده است.» (معروفی، ۱۳۸۱: ص۳۵۰)

نتیجه گیری

دراوایل قرن بیستم نوعی بررسی روشمند در تحلیل آثار ادبی پیدا شد که آثار ادبی را از منظر ساختاری و ارتباط اجزاء آن با هم بررسی می‌کرد. این نظریه آثار ادبی را از چشم اندازی خاص مورد بررسی قرار می داد. مطابق این نظریه سوسور کارکرد نشانه‌ها را بررسی کرد و آنها را قراردادی نامید. نظریهٔ زبانی سوسور همواره بر کارکرد نشانه‌ها و دلالت‌های معنایی تأکید داشت. از سویی دیگر نشانه‌ها را در تقابل با سایرنشانه‌ها در کل نظام باید شناخت .ساختارگرایی به بررسی روابط درونی متنی می‌پردازد که زبان و نیز تمامی نظام‌های نمادین را می‌سازند. اگر ما به بررسی اصل سازندهٔ هر نظام ساختاری مثل داستان و روند طرح روایت و شخصیت پردازی‌ها و کنش‌ها و اعمال آنها بپردازیم به بررسی ساختاری دست زده‌ایم.

در بررسی رمان سمفونی مردگان ابتدا باید دید نویسنده از چه شیوه‌هایی برای طرح روایتی داستان بهره برده. آنچنان که می بینیم نویسنده زاویهٔ دید متغیری را برای بیان داستان برگزیده و شگرد نویسنده در نحوهٔ بیان خود و انتخاب زاویهٔ دید دانای کل و همچنین تغییر مداوم زاویهٔ دید از اوّل شخص به سوّم شخص ارتباطی مداوم را با فضای داستان می‌سازد. عنصر اساسی این رمان غم و اندوه و مرگ است. نویسنده با به کار بردن دلالت‌های نشانه ای برف و سرما به نوعی ابعاد درونی و درگیری‌های ذهنی شخصیت‌ها را نشان داده. در این رمان مسیر زندگی شخصیت‌ها طوری رقم می‌خورد که در ایجاد ساختار داستان تأثیر اساسی دارد.

عنصر اساسی داستان زاویهٔ دید که نویسنده با تأکید اصرار بر تغییر آن و بازگشت مداوم راوی از حال به گذشته فضاهای مرئی و نامرئی بین محتوای تراژیک رمان با نحوهٔ بیان آن برقرار می‌سازد.

نویسندهٔ رمان در توصیف‌های شفاهی و مکانی خود همواره یک بعد نشانه‌ای را که معنا و مفهوم اصلی رمان را دربردارد انتخاب کرده توصیفات سور رئالیستی از دیگر شگردهای نویسنده برای نقب زدن به چنان دلالت‌های معنایی است. همچنین شخصیت‌های داستان در کشمکشی مداوم با اطرافیان هستند که منجر به حوادث داستان می‌شود. شخصیت اصلی داستان آیدین، شخصیت مستقلیست که سرانجام به دست برادر خود اورهان کشته می‌شود نماد و نشانهٔ قشر روشنفکر جامعه است که در تضاد با جامعهٔ اطراف خود به نوعی انزوای اجتماعی دچار است و در تقابل با او اورهان سرکش و عاصی قرار دارد که تحت تأثیر عواطف سرکوب شده به جدال با برادر خویش برمی‌خیزد و سرانجام او را و در نهایت خود را از بین می‌برد. این رمان از مضمونی اجتماعی نیز برخوردار است و آن تقابل سنت‌ها

با دنیای مدرن است که آن را در خلال شخصیت‌های داستان می‌بینیم. آیدین روشنفکر و شاعر در مقابل پدری جاهل و سنتی که حتی شعر گفتن او را برنمی‌تابد ودیگر شخصیت‌ها نیز به نوعی منفعل وتأثیرپذیر از هم و حوادث داستان هستند و سرانجام اینکه معروفی دراین اثر خود مرگی مداوم را به رخ می‌کشد که فضای رمان را در آن می‌آفریند که این مفهوم در دلالت‌های نشانه‌ای این رمان همچون برف، سرما، کلاغ‌ها، کاج‌های پیر و آشپزخانهٔ متروک و توصیفات و تصاویر خیالی و تک گویی‌های ذهنی شخصیت‌ها به خوبی نمایان است. ساختار منحصر به فرد داستان که خواننده را در بحبوحهٔ سال‌های جنگ قرار می‌دهد از دیگر شگردهای معروفی است.

منابع و مآخذ

کتاب ها

۱- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز
۲- اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی، (جلد اوّل و دوّم)، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، آگاه
۳-ژ.س.کارون و فیلونه،مهربان سمیعی،خسرو،(۱۳۷۰)،نقدادبی،تهران،انتشارات بزرگمهر
۴-شمیسا، سیروس،(۱۳۷۳)،کلیات سبک شناسی،تهران،انتشارات فردوس
۵-شمیسا ،سیروس،(۱۳۹۴)نقدادبی،تهران،نشرمیترا
۶-صادقی، میرمیمنت(ذوالقدر)،(۱۳۸۹)،رمان های معاصر فارسی،جلداوّل،نیلوفر،تهران
۷- معروفی، عباس، (۱۳۸۰)، سمفونی مردگان، تهران، ققنوس

مقاله‌ها

۱- اسلم جوادی، محمد، نیک پی، امیر (۱۳۸۹)، ایده و مفهوم ساختارگرایی با بررسی آرای سوسور و لوی استروس، نشریهٔ معرفت فرهنگی اجتماعی، سال اوّل، شمارهٔ ۳، صفحات ۲۰۳-۱۷۷
۲- بشیری، محمود، هرمزی، زهرا (۱۳۸۳)، تحلیل ساختار روایت در رمان آفتاب پرستان نازنین، سامانه مدیریت نشریات علمی، دانشگاه علامه طباطبائی، صفحات ۱۰-۸۵
۳-. حسن لی، کاووس، قلاوندی، زیبا، بررسی زاویهٔ دید، راوی و روایت در رمان سمفونی مردگان اثر عباس معروفی
۴-. دزفولیان، کاظم، مؤذنی، علی محمد، روایت شناسی در ادبیات، (روایت شناسی تاریخ بیهقی، بررسی سازوکار روایت «حکایت بویکر حصیری» براساس نظریهٔ ژنت ۸/۸- مجلهٔ تاریخ ادبیات، شمارهٔ ۶۱/۳ صفحات ۱۰۸-۱
۵. - صادقی،اسماعیل، آقاخانی بیژنی، محمود (۱۳۹۱)، بررسی ساختار زمانی در رمان چشمهایش علوی، سامانهٔ مدیریت نشریات علمی، دورهٔ ۱، شماره ۲- صفحه ۶۶-۴۸
۶. صلاحی مقدم، سهیلا، اظهری، محبوبه، زمستان (۱۳۹۱)، تحلیل روانکاوانهٔ شخصیت‌های رمان سمفونی مردگان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، صفحات۱۷-۱
۷-مالمیر، تیمور، ناصر بافقی، علیرضا (۱۳۹۳)، تحلیل ساختاری رمان اهل غرق منیرو روانی پور/ نشریهٔ متن پژوهی علمی ادبی دانشگاه علامه طباطبائی، دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۷۰، صفحهٔ ۲۳-۷

۸-مجرد، ساناز، حسنلی، کاووس (۱۳۸۸)، مقالهٔ بررسی ساختاری رمان کلیدربراساس نظریهٔ برمون، ۴۲، شمارهٔ ۲ (مسلسل ۱۶۵)، ص ۱۱۱-۹۵
۹. مولایی، شیرین (۱۳۹۲)، بررسی عناصر روایی آثار داستانی سپیده شاملو براساس نظریهٔ روایت شناسی ساختارگرایی (روایت شناسی ژرارژنت) www.library.sbu.ac.ir
۱۰. مولودی، فؤاد، یزدخواستی، حامد (۱۳۹۱)، تحلیل فضای مرگ در رمان سمفونی مردگان، ششمین همایش پژوهش‌های ادبی
۱۱. عابدینی، امیر،(۱۳۸۷؛ ۱۹) به نقل از بررسی ساختار زمانی در رمان چشمهایش علوی، صادقی، اسماعیل، آقاخانی بیژنی، محمد

سایت اینترنتی

۱- مولودی، فؤاد، یزدخواستی، حامد www.anjomanfarsi.ir
۲-www.cafe-dastan.ir
۳-www.dreamcafe.persianblog.ir
۴- مولایی، شیرین www.library.sbu.ac.ir
۵- نقد ساختارگرایانه ،www.morour.ir

Structural examination of Maarophy's novel of death symphony

The research about structuralism related critics has been developed increasingly during recent years. The examination of literary works based on its details and composing elements has been paid the critics and researchers. Structuralism seeks to find that it could establish a general unity among details and elements of one system; and it makes it clear the common meaning contracts among the literary works. This method of critics was firstly proposed by Ferdinand Desusure, Swiss structuralism critic who proposed the concept of symbols. This kind of critics tries to use linguistic theories seeking the common linguistic principles in the structure of all the literary. The literary works especially novel and story could be under the under the examination of this kind of critics. Based on this, the novel death symphony by Maarophy regarding its certain method of narration that shows its being structural, has been the issue of this study and the purpose of this research was to examine symbolic contracts of novel and its symbolic implications considering the opinions of Desusure and other theorists and then it has been dealt with the content analysis of novel, structure of characters and characterization and the method of narrative of the novel based on structural critics.

Keywords: structural critics, death symphony,Desusure، symbol

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

تحلیل «خودکشی صادق هدایت» از منظر جامعه‌شناختی و روان‌شناختی با بررسی آثار داستانی او

حسام خالویی[۱]
علی جهانشاهی افشار[۲]

چکیده:
آثار ادبی که از هر نویسنده‌ای باقی می‌ماند، بیانگر افکار و روان آدمی هستند که با مخاطبان خود در میان می‌گذارد. «صادق هدایت» ازجمله بزرگان داستان‌نویسی ایران است که همواره از بعد روانی آثار او را مورد تحلیل قرار داده‌اند و قضاوت‌های درست و نادرستی نیز در این حوزه انجام گرفته است؛ اما بعد دیگری از آثار داستانی او که در این پژوهش مورد تفسیر قرار گرفته، بعد «خودکشی هدایت» است. این آثار وجه روانی و جامعه‌شناختی خاص خود را دارند که با تحلیل این آثار بر اساس عوامل جامعه‌شناختی و روان‌شناخی خودکشی، با تکیه‌بر نظرات و آراء صاحب‌نظران و اندیشمندان مقولهٔ خودکشی، «امیل دورکیم» و «ادوین اس اشنایدمن»، می‌توان به قضاوت درستی در باب «خودکشی هدایت» دست‌یافت. این تحلیل مشخص می‌کند که از بعد جامعه‌شناختی، فردگرایی مفرط و اوضاع نابسامان اقتصادی، و از منظر روان‌شناختی، روان‌درد، ناامیدی و نیازهای ناکام‌مانده، سبب بروز میل به خودکشی در هدایت شده است.

واژه های کلیدی: **خودکشی، جامعه‌شناسی خودکشی، روان‌شناسی خودکشی، خودکشی هدایت.**

[۱] کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، hessam.indus@yahoo.com
[۲] استادیار، دانشکده زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان
ajahanshahiafshar@gmail.com

۱. مقدمه:

اهمیت ادبیات داستانی همواره بر این اصل استوار است که تصویری واضح و شفاف از ابعاد مختلف جامعه در دوره‌ای خاص به نمایش می‌گذارد؛ اما وجه دیگر ادبیات داستانی یا هر نوشتهٔ ادبی دیگر که در پشت تصویر یادشده پنهان است، نوع افکار و در کل جهان‌بینی پیچیدهٔ انسانی است که این افکار را لازم و شایستهٔ نوشتن می‌یابد و با خواننده به اشتراک می‌گذارد. «ممکن است داستان بر اساس تاریخ و واقعیت ساخته شود یا به‌کل از قوهٔ تخیل نویسنده سرچشمه بگیرد، در هر دو حال خصیصهٔ ممیز آن، لذت‌بخشی و فایده‌مندی است. هدف نهایی تمام داستان‌ها این است که به خواننده امکان می‌دهند هر چه در جهان داستان حس کردنی است، حس کند» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۸). حال گاهی خود نویسنده در گرداب این افکار غرق می‌شود و راه نجاتی را در مقابل خود نمی‌بیند. به عبارتی نویسنده متوجه می‌شود که برای سؤالات و دیدگاه مطرح‌شدهٔ خود، پاسخی درخور ندارد؛ این می‌شود که متفکر قلم‌به‌دست، دست به قتل نفس می‌زند. موضوعی که معمولاً از ذهن و نظر پژوهشگران ادبی، به‌خصوص ادبیات مدرن تا حدودی دور مانده است. موضوع، خودکشی نویسندگان و روشنفکران بزرگی در ادبیات جهان است که از خود آثار و تفکری آینده‌ساز برای بشر به‌جا گذاشته‌اند و اغلب پژوهشگران در این حیطه کار خود را پیش برده‌اند؛ اما تابه‌حال آن‌چنان به جست‌وجوی خودکشی این بزرگان در لابه‌لای آثار به‌جا-مانده نپرداخته‌اند.

«صادق هدایت» (۱۲۸۱-۱۳۳۰ ه.ش) داستان‌نویس، مترجم و روشنفکر برجستهٔ ادبیات معاصر ایران و جهان، یکی از این بزرگان است که به‌گونه‌ای مفهوم خودکشی روشنفکرانه را در جامعهٔ ایرانی نمایان کرد. نویسنده‌ای متعهد که نوشته‌هایش بیش از آن‌که انعکاس زوایای تاریخی و فرهنگی دورهٔ زندگی او باشد، تجلی افکار و منش او بودند. نویسنده‌ای که محوریت افکار او انسان بود و مابقی موضوعات در پیشگاهش هیچ. همان‌گونه که دکتر «احمد فردید» هدایت را تعریف می‌کند: «صادق هدایت بر روی هم نویسنده‌ای بود «نیست‌انگار»، آدمی بود که مانند همهٔ هنرمندان و نویسندگان باختررزمین حوالت تاریخی او چنین آمده بود که آنچه برای او اصالت داشته باشد همان «من» و «ما» ی انسانی باشد نه حق و حقیقت به‌طور مطلق» (جمشیدی، ۱۳۷۶: ۲۸۵). به‌هرحال هدایت تا جایی که حرفی برای گفتن داشت نوشت و دانش خود را در اختیار جامعه و نسل‌های آینده قرار داد و سعی کرد درمانی برای دردهای تاریخی جامعهٔ ایرانی بیابد؛ هرچند که خود این وضعیت را تاب نیاورد و راه غربت را در پیش گرفت. «او امیدوار بود که به محکومیت قی‌آلود خود در آن محیط "ایران" پایان دهد و در اروپا بماند» (کاتوزیان، ۱۳۷۲: ۱۶۹).

سرانجام پس از فرازوفرودهای فراوان در زندگی، در نوزدهم فروردین سال هزار و سیصد و سی در آپارتمان شخصی خود واقع درکوچهٔ شامپی‌یونه با استنشاق گاز خودکشی کرد. هرچند که خودکشی هدایت، عملی از پیش اعلام‌شده از طرف وی بود اما همیشه بر این عمل هدایت نظریه‌های متفاوتی وارد شده است؛ اما اکثریت این نظریه‌ها بدون در نظر گرفتن پایه‌های علمی بوده است و حتی گهگاه او را مورد قضاوت‌های مغرضانه قرار داده‌اند و انگ دیوانگی بر وی روا داشته‌اند. بااین‌حال هیچ‌کس نمی‌تواند منکر نقش بسزای هدایت در شناساندن هنر و ادبیات ایران به جهان معاصر شود. نقشی که با خودکشی او پیوند تنگاتنگی دارد.

۱-۱. بیان مسئله:

خودکشی عملی است که به‌طور مشخص از خود شخص اقدام‌کننده بر اساس علل روانی سر می‌زند، اما جامعهٔ اطراف نیز در آن سهیم است. عملی که در حال حاضر نیز پژوهشگران در پی یافتن جوابی قاطع برای آن هستند و تابه‌حال نظریه‌ها و دیدگاه‌های مختلفی در باب این عمل تأمل‌برانگیز و پیچیده بیان شده است که اغلب مربوط به دوران معاصر تاریخ‌اند. «امیل دورکیم»(۱۸۵۸-۱۹۱۷ م)، جامعه‌شناس برجستهٔ فرانسوی، برای اولین بار کتابی جامع در مورد خودکشی از دیدگاه جامعه‌شناسانه به رشتهٔ تحریر درآورد که هرچند برخی نظریات او اکنون رد شده‌اند، اما همواره نظریات او چراغ هدایت محققان در این زمینه بوده است. هدف پژوهش پیش رو یافتن پاسخی سزاوار برای خودکشی «صادق هدایت» در آثار اوست؛ زیرا تنها از طریق نوشته‌های هدایت است که می‌توان امیدوار به پاسخی شایسته برای سؤال خود باشیم. هدایتی که بوی دل‌مردگی و نیست-انگاری داستان‌ها و قهرمان داستان‌هایش بر هیچ‌کس پوشیده نیست. به اعتقاد اغلب متفکران، خودکشی هدایت باید حول جنبه‌های ذهنی و فردی، افسردگی، انزوا و جامعه-گریزی که جنبه‌های روان‌شناختی خودکشی است مورد تحلیل قرار گیرد و جنبهٔ جامعه-شناختی معمولاً از نظرها دور مانده است؛ در حالی‌که بر اساس گفته‌های جامعه‌شناسان زمینهٔ خودکشی، از جمله «دورکیم» و «مارکس»، این عوامل جامعه‌شناختی هستند که بر روی روان فرد برای اقدام به خودکشی تأثیر می‌گذارند. در این تحقیق و مقاله، تمرکز بر هر دو عامل روان‌شناختی و جامعه‌شناختی در مورد موضوع خودکشی، در آثار داستانی هدایت است تا از دیدگاه علوم انسانی، علت خودکشی هدایت را بتوان بهتر ارزیابی کرد.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش:

تاکنون مقاله‌ای حول خودکشی هدایت از دیدگاه روان‌شناختی و جامعه‌شناختی خودکشی در آثار او نگاشته نشده است؛ اما در باب زندگی شخصی و خودکشی و روزهای آخر عمر

هدایت، مقاله‌ای تحت عنوان *نگاهی به زوایای ناشناختهٔ زندگی هدایت* (گزارش، ۱۳۷۷) توسط جهانگیر هدایت و مقاله‌ای دیگر تحت عنوان *صادق هدایت و ساختمان شمارهٔ ۳۷ مکرر، خیابان شامپیونه* (بخارا، ۱۳۸۴) به قلم سهند لطفی نگاشته شده است. هم‌چنین دکتر احمد رضی و مسعود بهرامی در حیطهٔ ذهنیت ناامید و نیست‌انگار هدایت، پژوهشی با نام *زمینه‌ها و عوامل نومیدی صادق هدایت* (پژوهش‌های ادبی، ۱۳۸۵) به‌انجام رسانده‌اند. در حوزهٔ کتاب، اسماعیل جمشیدی با نگاهی زندگی‌نامه‌ای، کتابی با عنوان *خودکشی هدایت* (۱۳۷۳: انتشارات زرین) نگاشته است که به‌مرور آثار و زندگی «هدایت» و بازتاب خودکشی او پس از اقدام به خودکشی می‌پردازد و حتی علل روانی و اجتماعی را برمی‌شمارد، اما به‌گونه‌ای آماری، نه تحلیلی. محمدعلی همایون کاتوزیان چند اثر در زمینهٔ صادق هدایت به چاپ رسانده است. کتاب *صادق هدایت و مرگ نویسنده* (۱۳۷۳: مرکز) مجموعه مقالاتی در رابطه با صادق هدایت و نظریه‌های تازهٔ رولان بارت در مورد نقش نویسنده و آثار ادبی است. کتاب دیگر *صادق هدایت، از افسانه تا واقعیت* (۱۳۷۲: طرح نو) به ترجمهٔ فیروزه مهاجر نام دارد. در این کتاب نویسنده به بررسی جامع از زندگی و آثار هدایت در چشم‌اندازهای پیشرفت‌های ادبی و سیاسی ایران در نیمهٔ اول قرن بیستم می‌پردازد. از کتاب‌های دیگر در این زمینه می‌توان کتاب *زندگی و آثار هدایت* (۱۳۸۰: زوار) نوشتهٔ یحیی آرین‌پور و *آشنایی با صادق هدایت* (۱۳۷۲: مرکز) نوشتهٔ مصطفی فرزانه را نام برد..

۲. بحث

۲-۱. خودکشی:

شاید تفکری که در مورد خودکشی در اذهان مختلف قرار دارد آن را عملی شخصی تعریف می‌کند اما اجتماع اطراف فردی که دست به خودکشی می‌زند تأثیر بسزایی در این عمل دارد و حتی این عمل بر روی اجتماع نیز اثر می‌گذارد. برای خودکشی که از آن با نام‌های «آخرین اعتراض» و «فریاد عدم انقیاد» (آرین‌پور، ۱۳۸۰: ۳۴) نام می‌برند، تاکنون تعاریف مختلفی ارائه شده است که از جنبه‌های مختلف این عمل پیچیده را بیان می‌کند؛ اما کلی‌ترین تعریفی که از خودکشی می‌توان کرد: «هر نوع مرگی که نتیجه مستقیم یا غیرمستقیم کردار مثبت یا منفی خود قربانی است که می‌دانسته است که می‌بایست چنان نتیجه‌ای به بار آورد» (دورکیم، ۱۳۷۸: ۶). خودکشی مسئله‌ای است که انسان هنوز به‌گونه‌ای قطعی پاسخی برای آن نیافته است تا جایی که در گذشته به خودکشی آن‌گونه که باید توجه نمی‌شد و علت این عمل تنها بروز اختلالات و مشکلات روانی انسان دانسته می‌شد و مداخله در این مسئله را بر عهدهٔ روان‌شناسان و روان‌پزشکان می‌گذاشتند؛

درحالی‌که باید تمام جوانب در مورد این عمل مورد بررسی و تجزیه‌وتحلیل قرار گیرد. حال که این بررسی حول نویسنده‌ای چون «هدایت» در حال انجام است و واضح است که تمامی آثار او سرشار از جوانب روان‌شناختی و جامعه‌شناختی در باب زندگی شخصی اوست، باید علل عمل او را هم در خود او و هم در جامعه‌ای که او همیشه از آن فراری بوده است و همواره انگشت انتقاد خود را به‌سوی آن نشانه گرفته است، پیدا کرد. در ادامه به دو علت موردتوجه در باب خودکشی یعنی علل «جامعه‌شناختی» و «روان‌شناختی» به‌عنوان علل اصلی و قابل‌توجه در حوزهٔ خودکشی پرداخته می‌شود و «خودکشی هدایت» نیز در این محدوده مورد کندوکاو قرار می‌گیرد. بر اساس کتاب «دورکیم»، آثار داستانی هدایت از دیدگاه علل جامعه‌شناختی که می‌تواند «خودخوهانه»، «دگرخواهانه»، «ناشی از بی‌هنجاری اجتماعی« و «قهری» باشد، بررسی می‌شود و پس از آن بر اساس اندیشه-های «ادوین اس اشنایدمن»، انگیزه‌های روان‌شناختی خودکشی هدایت بحث می‌شود؛ انگیزه‌هایی که می‌توانند زاییدهٔ عواملی چون: «حل یک مشکل»، «قطع فکر و خیال»، «نیازهای ناکام‌مانده»، «ناامیدی و درماندگی»، «دوسوگرایی» و «مطلع کردن دیگران از قصد خود» باشد.

۲-۱-۱. جامعه‌شناسی خودکشی:

نقش محیط و جامعهٔ پیرامون فرد خودکشی شده را به‌هیچ‌عنوان نمی‌توان نادیده گرفت یا به‌عنوان عاملی فرعی در امر خودکشی به‌حساب آورد. با این‌که در میان اقشار عامهٔ جامعه این‌گونه جا افتاده است که خودکشی امری کاملاً فردی و روانی است و این فرد است که به انتخاب خود به زندگی خود پایان می‌دهد اما نمی‌توان نقش اجتماعی که فرد در عمر خود عضوی از آن به‌حساب می‌آید را نادیده گرفت. «هرچند چنین کژ رفتاری‌های آشکاری چون خودکشی معمولاً توسط فرد در نهان انجام می‌گیرد اما هنوز موضوع آن دارای الگوها و نظم‌های مشخصی است که ممکن است از ماهیت روانی و اجتماعی که فرد عضوی از آن است نشأت گرفته باشد» (تیلور، ۱۳۷۹: ۱۵). به‌هرحال از دید جامعه-شناسی خودکشی پدیده‌ای جمعی به‌حساب می‌آید و اعتقاد بر این موضوع دارد که این محیط است که بر رفتار فرد اثر می‌گذارد و هیچ عمل فردی خارج از چارچوب جامعه نیست. ازجملهٔ این جامعه‌شناسان «مارکس» و «دورکیم» را می‌توان نام برد که بر این مهم تأکید دارند. «هم مارکس و هم دورکیم خودکشی را در جامعهٔ مدرن بیشتر بر اساس شرایط اجتماعی موردبحث قرار می‌دهند تا شرایط روانی؛ هر دو خودکشی را نشانهٔ بیماری‌های گسترده‌تر اجتماعی می‌دانند و هر دو به داده‌های تجربی در مورد خودکشی علاقه‌مندند و نه تأملات اخلاقی یا فلسفی» (مارکس، ۱۳۸۳: ۳۳). با این تفاسیر از این

دیدگاه باید در پی عوامل اجتماعی و محیطی بود تا گوشه‌ای از علت خودکشی فرد موردنظر مشخص شود. دورکیم که نظریاتش در باب جامعه‌شناسی خودکشی غالباً موردقبول اکثر جامعه‌شناسان قرار دارد، خودکشی را از دیدگاه نظم اجتماعی و اخلاقی به چهار دسته تقسیم می‌کند:

الف) خودکشی خودخواهانه **ب)** خودکشی دگرخواهانه (ناشی از افراط‌وتفریط انسجام اجتماعی)

ج) خودکشی ناشی از نابسامانی یا بی‌هنجاری اجتماعی (آنومی) **د)** خودکشی قهری (ناشی از افراط‌وتفریط در نظم) (تیلور، ۱۳۷۹: ۲۶)

حال با توجه به هر عامل، شواهدی از ارتباط آثار و نوشته‌های هدایت با عامل موردنظر بیان می‌کنیم و به تحلیل و تفسیر آن برای روشن شدن و نزدیک شدن به علت واقعی خودکشی هدایت می‌پردازیم.

۲-۱-۱-۱. خودکشی خودخواهانه:

تعریف این نوع خودکشی را از نام آن نیز می‌توان دریافت. با توجه به واژهٔ خودخواهی اولین مفهوم و تعریفی که از آن در ذهن نقش می‌بندد این است که فرد خودکشی‌شده انگیزه‌اش از این نوع عمل دورافتادگی از جامعه و انزوا بوده است؛ به زبانی دیگر هنگامی‌که پیوند بین فرد با گروه‌های اجتماعی دچار سستی و ضعف شود و از ارزش‌ها و انتظاراتی که او را احاطه کرده است جدا شود، دچار فردگرایی مفرط شده و نسبت به خودکشی آسیب‌پذیرتر. این خودکشی را «خودکشی خودخواهانه» می‌نامند. (تیلور، ۱۳۷۹: ۲۶) «دورکیم» این‌گونه از خودکشی را در پیوند تنگاتنگی با مذهب جامعه می‌داند. او همبستگی و یکپارچگی مذهبی جامعه را حالت متعادل و مناسب برای افراد جامعه می‌داند و این مهم را با توجه به مذاهب مختلف اروپایی تبیین می‌کند. درواقع «دورکیم» نابسامانی مذهبی جامعه را در ارتباط با این نوع از خودکشی معرفی می‌کند. «بشر درصدد آموزش خویش است و دست به خودکشی نیز می‌زند، زیرا جامعهٔ مذهبی که او بخشی از آن است، همبستگی خود را از دست داده؛ ولی این بدان معنی نیست که او خود را می‌کشد، چون دانش‌آموخته است. حتی این دانشی که کسب کرده نیز موجب نابسامانی مذهب نشده است بلکه زمانی که مذهب خود دچار ازهم‌پاشیدگی می‌شود، نیاز به آموختن، بیدار می‌شود» (دورکیم، ۱۳۷۸: ۱۸۶). هدایت نیز در دوره‌ای از جامعهٔ ایران می‌زیست که جامعه سخت دچار ولنگاری‌ها و زشتی‌های اجتماعی و فرهنگی در بطن و صورت خود بود و همین موجب پریشانی افکار و روان او شده بود. مسئله‌ای که هیچ‌گاه ازنظر او دور نماند و تجلی بیشتر این مسئله در رمان کوتاه «حاجی‌آقا» نمود پیدا کرده است. «هدایت

در این رمان کوتاه، به‌خوبی توانسته است به ارائهٔ تصویری دقیق و گویا از دیوان‌سالاری و بوروکراسی بیمار حاکم بر عصر حکومت رضاشاه توفیق یابد و نحوهٔ روی کار آمدن طبقهٔ متوسط بورژوای شهری را گزارش دهد» (غلام،۱۳۸۱: ۱۷۱). مسئله‌ای که در نظر هدایت فروپاشی فرهنگی به‌حساب می‌آمد:

«زمامداران امروز ما دورهٔ شاه‌سلطان‌حسین را روسفید کردند؛ در تاریخ ننگ این دوره را به آب زمزم و کوثر هم نمی‌شود شست. ما در چاهک دنیا داریم زندگی می‌کنیم و مثل کرم در فقر و ناخوشی و کثافت می‌لولیم و به ننگ‌ترین طرزی در قید حیاتیم» (هدایت، ۱۳۳۰: ۷۵).

او این نابسامانی فرهنگی را حاصل از رفتارهای اجتماعی افراد جامعه می‌دانست و به‌شدت این وضعیت را موردانتقاد و اعتراض قرار می‌داد و در این راه اقشار مختلف جامعه که در طبقات مختلف پراکنده هستند را به‌عنوان عامل اصلی بیماری‌های اجتماعی برمی‌شمارد:

«همه‌اش دزدی، کلاه‌برداری! ما در حال تعفن و تجزیه هستیم، از صوفی و درویش و پیر و جوان و کاسب‌کار و گدا، همه منتظر پول و مقام هستند» (هدایت، ۱۳۳۰: ۷۵).

با توجه به جهت‌گیری‌های «هدایت» متوجه می‌شویم که کار در زمان سقوط رضاشاه به‌جایی رسیده است که هدایت ذره‌ای نور در امتداد حرکت جامعه نمی‌بیند و تمامی افکار و شایعات مربوط به بهبود یافتن اوضاع سیاسی-اجتماعی کشور را نتیجهٔ ناآگاهی مردم و زمامداری استعمارگران معرفی می‌کند. او به این وضعیت در «قضیه خر دجال» در مجموعهٔ «علویه خانم و ولنگاری» می‌پردازد:

«باید اصلاحاتی بشود، اما این اصلاحات باید به دست بز اخفش انجام بگیرد و کوزهٔ ما را لب سقاخانه بگذارد. عجالتاً خدا کند که ما از چریدن علف نیفتیم» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۲۰).

او در این داستان حتی شعری هم با زبان طنز برای نشان دادن از بین رفتن تمامی روزنه‌های امید فرهنگی، علمی و در کل آگاهی در جامعهٔ دههٔ ۲۰ شمسی می‌سراید که بیشتر شبیه به ترانه‌های محلی و کوچه-خیابانی است:

«بس است ما را هوای بوستان،
شبدر به گلستان،
گوسبندستان،
نامردستان،
گندستان،
الدنگستان!» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۲۶)

او در مقابله با اجتماع و قدرت حاکم بر جامعه، خود را بازنده به‌حساب می‌آورد و نقش خود را در میان جامعه گم کرده بود. «باید یادآور شد که قدرت این ایام (زمان نوشتن داستان: ۱۳۱۱)، تنها نظام رضاخانی نیست؛ مجموعه روابط پنهان و آشکار اجتماعی است که در باورهای مردم به قضاوت می‌نشیند» (خائفی، ۱۳۹۱: ۶۷). به عبارتی «هدایت» سرنوشت خود را پذیرفته بود و این را با تمام وجود درک می‌کرد که توان هضم این حجم از بی‌اعتمادی و پریشانی اجتماعی را در خود ندارد و ناچار باید به گوشه‌ای تنها از اجتماع پناه بیاورد:

«همه بازیگرهای زبردستی بوده‌اند. تنها او گول خورده بود و به ریشش خندیده‌اند. از سرتاسر زندگی‌اش بیزار شد، از همه‌چیز و همه‌کس سرخورده بود. خودش را بی‌اندازه تنها و بیگانه حس کرد. راه دیگری نداشت» (هدایت، ۱۳۱۱: ۳۲).

«هدایت» این فضای غبارگرفته که درنهایت هم موجب هجرت اجباری او شد را با نگاهی جبرآمیز و ناامیدانه در ضمیر داستان «حاجی‌آقا» بیان می‌کند. گویی که مرگ در تنهایی را تنها چارهٔ رهایی از این وضعیت می‌داند:

«من در این جامعه که به فراخور زندگی امثال شما درست شده، نمی‌توانم منشأ اثر باشم، وجودم عاطل و باطل است؛ اما افتخار می‌کنم در این چاهک خلا هیچ‌کاره‌ام. توی این چاهک فقط شماها حق دارید که بخورید و کلفت شوید اما من محکومم که از گند شماها خفه بشوم» (هدایت، ۱۳۳۰: ۸۹).

باری می‌توان نمونه‌های بیشتری از این گسست عمیق میان هدایت و جامعهٔ آن روزهای ایران یافت اما آنچه اهمیت دارد مدت‌زمان این پریشان‌احوالی‌های اجتماعی است که «هدایت» در اغلب آثارش از ابتدا تا پایان عمر از بازگو کردن آن هیچ ابایی نداشت؛ البته این صراحت هدایت مطمئناً از دیدگاه او در جهت آگاه ساختن افراد اجتماع است، هرچند که هیچ‌زمان نوشته‌های او را به‌درستی و بدون تعصب قضاوت نکرده‌اند و یا او را به روان-پریشی متهم کرده‌اند اما نمی‌توان تأثیر او را بر دیدگاه‌های روشنفکرانهٔ جامعهٔ ایرانی نادیده گرفت.

۲-۱-۱-۲. خودکشی دگرخواهانه:

این نوع خودکشی از دیدگاه «دورکیم» دقیقاً در مقابل خودکشی خودخواهانه قرار دارد. به این معنی که فرد دیگر مانند نوع خودخواهانه از جامعه روی‌گردان نیست بلکه این خودکشی نتیجهٔ افراط انسجام فرد در گروه‌های اجتماعی است. به‌عبارتی‌دیگر فرد در خودکشی دگرخواهانه ازلحاظ هویت و شخصیت آن‌چنان در گروه‌های اجتماعی حل می-گردد که درنهایت اقدام به خودکشی می‌کند. (تیلور، ۱۳۷۹: ۲۸) درواقع در این نوع

خودکشی ما با مسئله‌ای از نوع فراموشی خود مواجه هستیم. فرد به‌هیچ‌عنوان خواست فردی و شخصی را نمی‌پذیرد و ازلحاظ روانی به‌طور کامل خود را در اختیار خواست و ارادهٔ جمعی گروه قرار می‌دهد. «در این نوع خودکشی فرد تقریباً محکوم‌به خودکشی می‌شود زیرا زندگی، موقعیت اجتماعی، یا رفتار آن فرد طوری است که باید این اقدام را انجام بدهد» (هولمز، ۱۳۹۲: ۲۷).

حال با توجه به این تعاریف و نشانه‌هایی که از جامعه‌شناسی خودکشی هدایت در نوع «خودخواهانه» به دست آوردیم متوجه این موضوع می‌شویم که هدایت هیچ پیوند و تعلق‌خاطری نسبت به جامعه‌ای که او بیزاری خود را همواره نسبت به آن ابراز داشته، وجود ندارد و زندگی او همان‌گونه که گفته شد همانند شمعی بود که به دلیل روشن ساختن تاریکی فضای جامعهٔ پیرامون خود مجبور به گوشه‌نشینی و انزوا شد و در آن گوشهٔ تنهایی خود آهسته سوخت تا که قطره‌قطره آب شد. نشانهٔ واقعی گریز و خودداری هدایت از حل شدن در اجتماع و تفکر جمعی، در داستان کوتاه «تاریکخانه» از مجموعهٔ «سگ ولگرد» موجود است:

«روزی از جامعه فرار خواهم کرد و در یک دهکده یا جای دور منزوی خواهم شد. اما نمی‌خواستم انزوا را وسیلهٔ شهرت و یا نوندونی خودم بکنم. من نمی‌خواستم خودمو محکوم افکار کسی بکنم یا مقلد کسی بشم» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۳۳).

این جنبه از تفکر هدایت در داستان «سایه روشن» نیز به‌شکلی واضح وجود دارد:

«من از لفظ اکثریت و اقلیت و بشر، همچنین کسانی که مبتلا به جنون خدمت به جامعه هستند و از این‌جور چیزها بدم می‌آید. خوب بود همین‌طور ناگهانی تمام می‌شدیم» (هدایت، ۱۳۳۱: ۱۸).

پس با توجه به این تفاسیر و نشانه‌ها، این نوع از خودکشی در باب هدایت نمی‌تواند درست باشد.

۲- ۱- ۱- ۳. خودکشی ناشی از بی‌هنجاری اجتماعی (آنومی):

این نوع از انواع جامعه‌شناختی خودکشی، کلیتی از برخی علل خودکشی که پیوند تنگاتنگی با دگرگونی‌های اجتماعی که درنهایت فرد را تحت تأثیر قرار می‌دهد، بیان می‌کند. به عبارتی منظور از بی‌ثباتی‌ها و بی‌هنجاری‌های اجتماعی، دوره‌های رکود و رونق اقتصادی است. «در این حالت، افراد در موقعیت‌های فقر یا رونق اقتصادی، هنجارها و ارزش‌های اجتماعی که قبلاً رفتارشان را هدایت کرده است تحت‌فشار فزاینده‌ای که کمتر با موقعیت‌های جدید و متغیر آن‌ها ارتباط دارد، قرار می‌گیرند» (تیلور، ۱۳۷۹: ۲۹).

حال هدف از بیان این علت برای کسی چون «هدایت» که در خانواده‌ای متشخص و صاحب‌نام به دنیا آمده است این نیست که چون او در خانواده‌ای متمول متولد شده است، پس دلیل خودکشی او را رونق اقتصادی و شرایط اجتماعی او بدانیم؛ بلکه هدف از بیان این عامل این است که «هدایت» به دلیل بی‌هنجاری‌های موجود در جامعهٔ آن زمان ایران و شرایط اجتماعی و فکری خود، در جست‌وجوی بیش ازآنچه در زندگی داشت، بود. به زبانی دیگر این خلأ به‌وجودآمده میان داشته‌های فرد و آنچه طلب می‌کند، عاملی است در جهت تسهیل خودکشی. (تیلور، ۱۳۷۹: ۳۰) اما آنچه این عامل را با «خودکشی هدایت» پیوند می‌دهد، توقع بالای او از زندگی است که رکود اقتصادی سال‌های منتهی به خودکشی، بر زندگی او سایهٔ سنگینی افکنده و این عامل را بی‌نهایت تقویت کرده است: «با خودم عهد کردم روزی که کیسه‌ام به ته کشید یا محتاج به کس دیگه بشم، به زندگی خودم خاتمه بدم» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۳۷).

نوع شرایط اجتماعی و فکری هدایت، شرایطی که در پایان عمر برای او در غربت پیش آمده است را برنمی‌تابد؛ به عبارتی دگرگونی‌های اجتماعی تأثیری عمیق بر فردیت و شخصیت «هدایت» گذاشته بودند و همین موجب سرخوردگی و یاس مداوم او شده بود. هنرمند و نویسنده‌ای که شرایط اجتماعی او را مغلوب ساخته بود. «آنچه مسلم می‌باشد این است که هدایت به‌عنوان یک نویسندهٔ هنرمند به همان اندازه در میان افراد خانواده و خویشان گمنام و ناشناس بود که در جامعه» (جمشیدی، ۱۳۷۶: ۳۵۱). این بی‌هنجاری و دگرگونی‌ها و رکود اقتصادی گریبان گیر او در داستان «آب زندگی» و «حاجی‌آقا» به‌خوبی بیان می‌شود:

«اهالی آنجا هم بدبخت و فقیر بودند و شهر سوت‌وکور بود و همهٔ مردم به درد کری و لالی گرفتار بودند، زجر می‌کشیدند و یک دسته کر و کور و احمق پولدار و ارباب دسترنج آن‌ها را می‌خوردند» (هدایت، ۱۳۰۹: ۸۰).

در داستان «حاجی‌آقا» هدایت به صراحت از اوضاع اقتصادی و اجتماعی جامعهٔ آن‌روز ایران به انتقاد می‌پردازد:

«دولت خودش دزده و ملت را می‌چاپه، آن‌وقت دو غرت و نیمش هم باقیه! یک‌مشت عاجزی گداگشنه اسمش را ملت گذاشتند! کو دلسوز؟» (هدایت، ۱۳۳۰: ۸۰)

با این بیان «هدایت» مشخص می‌شود که او تا چه حد از بی‌پولی و شرایط بد اجتماعی که جامعه بر سر او آوار کرده بود ناراضی بوده است و موجب شده بود که او نتواند کتاب-هایش را به چاپ برساند. شرایطی که همیشه و همواره پای روشنفکران و نخبگان این جامعه را دربند تنگدستی و انزوا قرار داده است. «محمود هدایت» در مورد سفر هدایت

به هند و چاپ بوف کور در هند می‌گوید: «بالاخره خودش را از ایران کند و به کراچی رسید و در آنجا تصمیم گرفت که بوف کورش را ... همان عصارهٔ وجودش را پلی‌کپی بکند و بعد زیرش هم بنویسد: «طبع و فروش در ایران ممنوع». چرا؟ چون می‌ترسید که به دلایلی نتواند در دیار خود، افکارش را به دیگران بفهماند ...» (جمشیدی، ۱۳۷۶: ۱۳۱۴). اکنون می‌توان گفت که رکود اقتصادی اثری تشدیدکننده بر تصمیم هدایت در اقدام به خودکشی داشته است. این عامل نیز همچون عامل «خودکشی خودخواهانه» پاسخی صریح در رابطه با خودکشی او را ارائه می‌دهد. هدایتی که خواهان اهدافی بزرگ‌تر و والاتر از زندگی است در گردباد دنیای اقتصادی خود را غرق‌شده می‌بیند:

«اما از همهٔ این اشکالات مهمتر جوال رفتن با آدم‌هاست، شر جامعهٔ گندیده، شر خوراک و پوشاک. همهٔ اینا دائما از بیدار شدن وجود حقیقی ما جلوگیری می‌کنه» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۳۲).

این ازنظر «امیل دورکیم» به معنای گرفتاری در آگاهی‌های غیرمنظمی است که زندگی را ناگوار نشان می‌دهند و فرد را به داشتن رنج و درد بیشتر نسب به لذّت‌های زندگی متهم می‌کنند. (دورکیم، ۱۳۷۸: ۳۰۵)

بعد از تعریف خودکشی ناشی از بی‌هنجاری اجتماعی و یافتن جلوه‌های این نوع خودکشی در «هدایت» به این مهم دست می‌یابیم که «خودکشی هدایت» از دید جامعه‌شناسی در محدودهٔ نوع چهارم، یعنی «**خودکشی قهری**» که نقطهٔ مقابل «خودکشی آنومی» قرار دارد، جای نمی‌گیرد؛ چراکه این نوع از خودکشی به‌افراط در نظم فردی تعریف می‌شود و واضح است که «خودکشی هدایت» معلول چنین علتی نمی‌باشد. به‌طورکلی نیز «امیل دورکیم» چنین علتی را در جوامع معاصر فاقد اهمیت آن‌چنانی می‌دانست. (تیلور، ۱۳۷۹: ۳۰)

حال با توجه به بررسی‌های صورت گرفته در آثار هدایت و تطبیق نوشته‌های او با علل جامعه‌شناختی خودکشی، به این نقطه از بررسی و تحلیل می‌رسیم که دو نوع خودکشی در جهت اندیشه‌های او و عمل او به خودکشی قرار دارند: ۱- **خودکشی خودخواهانه** ۲- **خودکشی ناشی از بی‌هنجاری اجتماعی (آنومی)**. این دو علت که از دید جامعه-شناسان نیز در ارتباط با همدیگر هستند، انزوا، تنهایی و دوری «هدایت» از جامعه را به‌خوبی نشان می‌دهند و این انواع خودکشی بی‌هیچ شکی در مسیر انتخاب هدایت، یعنی انتخاب مرگ به‌جای زندگی، اصلی‌ترین علل جامعه‌شناختی محسوب می‌شوند.

۲-۱-۲. روان‌شناسی خودکشی:

بعد دیگر مسئله و مفهوم «خودکشی» که تعداد زیادی از محققان به آن معتقد هستند و علت این امر را در آن می‌دانند، «روان‌شناسی خودکشی» است. این دسته از محققان انگیزه و محرکات این عمل پیچیدهٔ آدمی را در گفتار و رفتار فرد یا به‌طورکلی در خود فرد دنبال می‌کنند و به ارجاع دادن این عمل انسان به خارج از خود انسان معتقد نیستند. این دسته از محققان تمامی علت را در کلمات و جملاتی که فرد در صحبت‌ها، نوشته‌ها و گزارش‌های خود بیان می‌کند جست‌وجو می‌کنند. یکی از محققان برتر در این زمینه دکتر «ادوین اس اشنایدمن» است که خود از اساتید برجستهٔ رشتهٔ مرگ‌شناسی در آمریکا بوده است. او علاوه بر بررسی روان‌کاوانهٔ خودکشی، در تحقیقات خود راهکارهایی نیز برای مبارزه با این امر خطیر و چالش‌انگیز ارائه داده است.

او در رابطه با علت خودکشی انسان، ذهن فردی که مرتکب این عمل می‌شود را ذهنی خودکشی‌گرا معرفی می‌کند و علت اصلی این امر را «درد روانی» یا «روان‌درد» به‌حساب می‌آورد. «تمام خودکشی‌ها معلول نوعی درد و رنج است که من آن را «درد روانی» یا «روان‌درد» می‌نامم (درست مثل سردرد). این روان‌درد ناشی از تحریف یا انسداد ارضای نیازهای روانی است. به‌عبارت‌دیگر خودکشی اصولاً یک نمایشنامهٔ ذهنی است.» (اشنایدمن، ۱۳۷۸: ۱۸) این نمایشنامه که در واقعیت زندگی انسان رخ می‌دهد و خود فرد بازیگر اصلی آن است مطمئناً بدون دلیل یا از روی تفریح صورت نمی‌پذیرد. انسان همواره به دنبال نیروی محرکه‌ای برای انجام اعمال خود بوده است. دکتر «اشنایدمن» انگیزهٔ اصلی این نمایشنامهٔ ذهنی را «پریشان‌حالی» معرفی می‌کند. «پریشان‌حالی همان احساس درد و رنج است؛ مرگ‌گرایی هم محصول این طرز فکر است که مرگ (نابودی و قطع زندگی) بهترین راه‌حل است. پس پریشان‌حالی همان مرگ‌گرایی نیست. بلکه مرگ-گرایی وقتی با بالا گرفتن پریشان‌حالی همراه می‌شود، زمینه را برای مرگ خودخواسته فراهم می‌آورد. درواقع، پریشان‌حالی انگیزهٔ خودکشی را فراهم می‌آورد و مرگ‌گرایی چکانندهٔ ماشهٔ آن است» (اشنایدمن، ۱۳۷۸: ۲۱).

این موضوع که «هدایت» نویسنده‌ای نومید و نیست‌انگار بوده است بر هیچ‌کس پوشیده نیست و مسئلهٔ آزاردهنده در این میان، دیوانه خواندن او توسط عدهٔ کثیری از نویسندگان و منتقدان است. «جهانگیر هدایت» از قول پدر خود «عیسی هدایت» در مورد بیماری روانی عموی خود و مراجعهٔ آن‌ها به دکتر مغز و اعصاب و روان‌شناس می‌نویسد: «از نظر جسمی هیچ نقصی در او ملاحظه نشد و دکتر روان‌شناس به من چنین گفت: مغزش کاملا سالم و طبیعی است، فقط دنیا را با عینک سیاه نگاه می‌کند. باید آن را از برابر چشمانش برداشت و یا محیط زندگیش را تغییر دهید» (هدایت، ۱۳۷۷: ۷۷). اما باید

دقت کرد که اغلب نویسندگان دورهٔ «هدایت» درگیر چنین نومیدی و نیستانگاری بوده‌اند اما این «هدایت» است که به نسبت بقیهٔ هم‌صنفان خود زیر ذره‌بین منتقدان ازنظر گرایش به نیستانگاری قرار دارد؛ گرایشی که اغلب او را به‌عنوان نویسنده‌ای در مخالفت با دین و مذهب و رسوم معمول در جامعه معرفی کرد و حتی تا به امروز باقی مانده است. «هدایت اولین قربانی نیستانگاری در تاریخ جدید این سرزمین است. هم‌صدایی با تجدد-خواهی در عین وانگرش به ایران قبل از اسلام، مبارزهٔ با جهل و خرافه و دین و آداب و عادات و سنن، بدون تفکیک حق از باطل، هم‌زبانی با مستمندان و محرومان و فاصله گرفتن از طبقهٔ خود در عین دلسوزی برای ارزش‌های اشرافی ... و اغلب آثار مهمی که در کشاکش با هرکدام از این دردها نوشت و به‌ویژه بوف کور، نتایج نیستانگاری او بودند نه علل نیستانگاری او» (میرشکاک، ۱۳۷۳: ۷۵).

اکنون برای پیشبرد هدف پژوهش و روشن شدن ابعاد روانی خودکشی هدایت به بررسی و کندوکاو در آثار داستانی او می‌پردازیم:

۲-۱-۲-۱. حل یک مشکل:

هیچ عملی از انسان سر نمی‌زند مگر برای تحقق هدفی. خودکشی نیز به‌عنوان عملی که به‌طور مستقیم با اراده و اختیار انسان در ارتباط است مطمئناً نمی‌تواند بدون دلیل یا هدفی صورت گرفته باشد؛ حال این هدف می‌تواند برای رهایی از گردابی باشد که فرد خود را در طول زندگی حیران و سرگردان گرفتار آن دیده است یا می‌تواند عکس‌العملی برای پایان دادن به تشویش‌ها و پریشانی‌های ذهنی و رسیدن به آرامش باشد. «خودکشی یک جواب و ظاهراً تنها جوابی است که فرد برای سردرگمی خود و این پرسش می‌یابد که چطور می‌توانم از این مخمصه خارج شوم یا چه باید بکنم؟» (اشنایدمن، ۱۳۷۸: ۱۳۶) هدایت مرگ و خاک را به‌گونه‌ای با اوهام و خیال‌های خود توصیف می‌کند که آرزوی مرگ و خوشی آن را در قلم هدایت به خوبی می‌توان حس کرد:

«... میان خاک سرد غمناک خوابیده. کفن به تنش چسبیده! دیگر نه اول بهار را می‌بیند و نه آخر پاییز را و نه روزهای خفهٔ غمگین مانند امروز را» (هدایت، ۱۳۱۱: ۲۲).

که گویی چندی با سخن می‌گوید که یکی از مهم‌ترین داستان‌های هدایت که می‌توان این خصوصیت از خودکشی را در آن به‌وضوح ببینیم داستان کوتاه «زنده بگور» است. هدایت در این داستان که به عقیدهٔ گروهی شرح خودکشی اول او در سن بیست‌وپنج‌سالگی در رودخانهٔ «مارن» پاریس است از روان‌درد جوانی صحبت می‌کند که در اندیشهٔ خودکشی به‌عنوان راه‌حلی نهایی است:

«باری بعد آمدم در کوچه‌ها، بدون اراده می‌رفتم، چند بار به فکرم رسید که چشم‌هایم را ببندم، بروم جلو اتومبیل، چرخ‌های آن از رویم بگذرد، اما مردن سختی بود. بعد هم از کجا آسوده می‌شدم، شاید باز زنده می‌ماندم. این فکر است که مرا دیوانه می‌کند» (هدایت، ۱۳۰۹: ۱۳).

این جمله‌های هدایت کاملاً نشان از هدف او برای اقدام به خودکشی سخن می‌گویند. فکر آسودگی و ترس از زنده ماندن نشانه‌ای واضح از دست‌وپا زدن در باتلاق زندگی است. او حتی در این داستان اوهام و تصورات خود را پس از مرگ نیز بیان می‌کند و باز از «آسودگی» سخن می‌گوید:

«پس‌ازآنکه مرده بودم اگر مرا در مبال هم انداخته بودند برایم یکسان بود، آسوده شده بودم» (هدایت، ۱۳۰۹: ۱۹).

این نشانه‌ها همگی از بعد روانی، خیال هدایت را در رسیدن به آرامشی ابدی نشان می‌دهد. به‌عبارتی‌دیگر «هدایت» تنها و تنها مرگ را حل‌کنندهٔ تمامی مشکلات خود در زندگی می‌دانست و این امر در داستان «زنده بگور» هدف غایی و نهایی او معرفی می‌شود.

۲-۱-۲-۲. قطع فکر و خیال:

اضطراب‌ها و اختلال‌های روانی فردی که خودکشی می‌کند یکی از بارزترین نشانه‌هایی است که در فرد بیمار می‌توان مشاهده کرد. معمولاً چنین افرادی در دورهٔ بیماری خود تا اقدام به خودکشی دچار فکر و خیال‌هایی هستند که آن‌ها را سخت دچار عذاب روانی می‌کند. «هنگامی‌که قضیهٔ توقف فکر و خیال به‌عنوان جواب یا چاره به ذهن یک انسان آزرده‌خاطر خطور می‌کند، درواقع جرقه اول زده و نمایشنامهٔ خودکشی شروع شده است» (اشنایدمن، ۱۳۷۸: ۱۳۶). بهترین داستان هدایت برای پرداختن به فکر و خیال‌های او داستان بلند «بوف کور» است. شاید یکی از دلایلی که این داستان دارای شهرتی جهانی است، مملو بودن این داستان از افکار و خیال‌های هدایت و بیماری‌های روحی باشد. این داستان شرح بیماری‌های روحی و بیان درمان و مداوای این بیماری‌ها نیست بلکه همهٔ این موارد را در معانی داستانی و پنهان خود (استعاری) به کار برده است و در اولین جملهٔ خود در این داستان از نوعی بیماری روحی که «مثل خوره روح را در انزوا می‌خورد و می‌تراشد» صحبت می‌کند که راوی داستان دچارش است. (قانون‌پرور، ۱۳۶۹: ۶۳-۶۴) «هدایت» به نهایت کمال در ابتدای این داستان جداافتادگی خود از زندگی را به‌واسطهٔ اوهام پریشان را به‌خوبی به تصویر کشیده است. او از فکر و خیال‌ها به‌عنوان زخم‌هایی روانی یاد می‌کند که در زندگی با هیچ‌کس نمی‌توان در میان گذاشت:

«در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیشامدهای نادر و عجیب بشمارند...» (هدایت، ۱۳۱۵: ۹).

«هدایت» حتی موجودات دیگر را به این دلیل که مثل انسان دچار توهمات فکری و روانی نمی‌شوند نسبت به انسان خوشبخت‌تر می‌پندارد. او این دیدگاه و نظر خود را در داستان «آفرینگان» به‌وضوح بیان می‌کند:

«آن‌ها خوشبختند، آزادند ولی ما چه هستیم: یک‌مشت سایه‌های سرگردان با افکار شوریده که در هم می‌لولیم» (هدایت، ۱۳۳۱: ۱۰۵).

شاید اغلب متوجه این موضوع باشند که هدایت یکی از راه‌های رهایی از افکار و اوهام پریشان را نوشتن می‌دانسته، اما او فکر کردن زیاد و نوشتن را مایه و مبنای این پریشان-احوالی می‌داند:

«آدم سالم باید خوب بخورد، خوب بنوشد و خوب عشق‌ورزی بکند. خواندن، نوشتن و فکر کردن، همهٔ این‌ها بدبختی است، نکبت می‌آورد» (هدایت، ۱۳۳۱: ۲۲).

۲-۱-۲-۳. نیازهای ناکام مانده:

یکی دیگر از عوامل روان‌شناختی خودکشی، عدم برآورده شدن نیازهای آدمی است. انسان به‌سان دیگر موجودات در وجود خود مملو از نیازهایی است که سرتاسر زندگی برای رفع این نیازها می‌کوشد. «هدایت» نیز هرچند از داشتن نیاز و تعلق‌های دنیایی ابراز بیزاری می‌کند اما همواره در داستان‌هایش از تنهایی و نبود هم‌فکری که او را واقعاً درک کند و بشناسد به‌گونه‌ای شکایت می‌کند. «بسیاری از مرگ‌ها بی‌هدف‌اند، اما تمام خودکشی‌ها بازتاب و انعکاسی از یک نیاز روان‌شناختی ارضا نشده‌اند.» (اشنایدمن، ۱۳۷۸: ۱۳۷) او در داستان «بوف کور» سراسر از تنهایی راوی صحبت می‌کند:

«من با هوا حرف می‌زنم» (هدایت، ۱۳۱۵: ۷۳).

این خود نشانی از نبود هم‌نشینی درخور برای هدایت در جامعهٔ آن روز ایران است. «هدایت در محیط یأس و ظلمت دیکتاتوری "بوف کور" را نوشته است. او در این کتاب مالیخولیائی مأیوسی است که به شگفت‌ترین رؤیاهای باطنی خود پناه برده» (دستغیب، ۱۳۷۳: ۳۳۰) او ترجیح می‌دهد در این داستان از لفظ «رجّاله» برای مردمان محیط اطراف خود استفاده کند:

«در اتاقم یک آینه به دیوار است که صورت خودم را در آن می‌بینم و در زندگی محدود من این آینه مهم‌تر از دنیای رجّاله‌هاست که با من هیچ حرفی ندارد» (هدایت، ۱۳۱۵: ۳۹).

این محدودیتی که «هدایت» برای خود قائل شده است نشان از انزواگزینی اوست. انزوایی که بی‌شک هدایت را در طول عمر خود بیشتر به آرامش می‌رساند تا زندگی در کنار رجّاله‌ها! انزوایی که مطمئناً بیشترین نقش را در گرایش هدایت به نیستانگاری دارد. «بوف کور نخستین و معتبرترین اثر ادبی نیستانگارانه‌ای است که می‌توان به آن رجوع کرد و ویژگی‌های نیستانگاری در فرهنگ میانجی را پی گرفت» (میرشکاک، ۱۳۷۳: ۵۱). نمود روشن نیازها و لذت‌های سرکوب‌شده و ناکام در وجود هدایت را می‌توان در داستان «تاریک‌خانه» مشاهده کرد؛ ناکامی که در نهایت به درد تبدیل شده است:

«من هیچوقت در کیف‌های دیگرون شریک نبوده‌ام، همیشه یه احساس سخت یا یه احساس بدبختی جلو منو گرفته. درد زندگی، اشکال زندگی» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۳۲).

۲-۱-۲-۴. ناامیدی و درماندگی:

این دو احساس در وجود هدایت به‌نوعی رخنه کرده بودند و در اکثر آثار هدایت به‌خوبی مشهود هستند. او به حدی از زندگی در فضای اطراف خود احساس ناامیدی و درماندگی داشت که راهی جز خودکشی را برای رهایی نمی‌دید. «هدایت باوجود نومیدی مانند قهرمان داستان سامپینگه‌اش در آرزوی سرزمین شگفتی بود که ساکنین آن احتیاجات ناهنجار آدمی را نداشته باشند، سرزمین سحرانگیزی که ساکنین آن را خدایان و قهرمانان تشکیل دهند و از جمال و لطف زیبایی سرشار باشد» (والری، ۱۳۳۳: ۳۵۵). «هدایت» حتی این احساس ناامیدی و درماندگی را تقدیر خود می‌دانست که گریزی از آن برای او وجود ندارد:

«خستگی پدرانم در من باقی مونده بود و نوستالژی این گذشته رو در خود حس می‌کردم» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۳۴).

این سویهٔ هدایت نسبت به خود و زندگی شخصی خود به‌خوبی در داستان «تاریک‌خانه» به تحریر درآمده است. «نویسنده تلویحاً یا به‌صراحت در این داستان خود را معرفی می‌کند. خودی که مزاحم اوست. خودی که باور اوست. خودی که برای او تصمیم‌گیری به خودکشی گرفته است. خودی که از همه گریزان است. خودی که می‌خواهد به «زهدان مادر» که جایی دور از «رجّاله‌ها» و ... برگردد» (آزاد، ۱۳۸۲: ۵۲).

او این درماندگی را حتی در داستان «بوف کور» نیز با همین دیدگاه که تقدیر و سرنوشت اوست بیان می‌کند:

«زندگی من آهسته و دردناک می‌گداخت» (هدایت، ۱۳۱۵: ۱۰).

«هدایت» این جبرگرایی خاصی که نسبت به شوربختی و ناامیدی خود داشت را در داستان «زنده بگور» هم بیان می‌کند. گویی که این مشکل بزرگ روحی خود را به ذات خود وابسته می‌داند و تلاشی برای رهایی از این مشکل نمی‌کند:

«نه کسی تصمیم خودکشی را نمی‌گیرد، خودکشی با بعضی‌ها هست.» (هدایت، ۱۳۱۵: ۱۵)

خودکشی‌شناسان نیز این احساس تثبیت‌شده را دلیل قانع‌کننده‌ای برای فرد بیمار می‌دانند، یعنی فرد بیمار معتقد است که کاری جز خودکشی از دستش برنمی‌آید. (اشنایدمن، ۱۳۷۸: ۱۳۷۸) اوج این ناامیدی و درماندگی هدایت را می‌توان در همین داستان «زنده بگور» مشاهده کرد. او حتی در این داستان نیز عقیدهٔ جزم‌گرایانهٔ خود را نسبت به یاس و ناامیدی خود بازگو می‌کند و شاید این دلیل مهمی باشد برای فردی که احساس ناامیدی و درماندگی در او تثبیت شده است:

«اما من از کسی رودربایستی ندارم، به چیزی اهمیت نمی‌گذارم، به دنیا و مافیهایش می‌خندم. هرچه قضاوت آن‌ها دربارهٔ من سخت بوده باشد... آن‌ها به من می‌خندند، نمی‌دانند که من بیشتر به آن‌ها می‌خندم، من از خودم و از همهٔ خوانندهٔ این مزخرف‌ها بیزارم» (هدایت، ۱۳۰۹: ۲۷).

۲-۱-۲-۵. دوسوگرایی:

شاخصهٔ دیگری که در بعد روان‌شناختی خودکشی‌ها موردتوجه محققان است، دوسوگرایی است. این شاخصه به‌منزلهٔ قرار گرفتن فرد در دوراهی نیست بلکه به معنی وجود کورسویی امید در فرد اقدام‌کننده است که تا لحظات آخر او را به نجات از این مخمصه امیدوار نگه می‌دارد. «یعنی درعین‌حال که احساس می‌کنیم مجبوریم خودمان را بکشیم، دوست داریم کسی به ما کمک کند و جلوی خودکشی ما را بگیرد» (اشنایدمن، ۱۳۷۸: ۱۳۸). هرچند «هدایت» همواره به حدی ناامید از نجات خود است و فکر کردن به آن را نیز بعضاً مورد تمسخر قرار می‌دهد، اما آنچه اهمیت دارد اشارهٔ هدایت به این ویژگی در داستان «زنده بگور» است. شاید همین یک جمله را از هدایت بتوان به این روشنی پیدا کرد که از «دوسوگرایی» خود نسبت به مرگ و زندگی سخن می‌گوید:

«الآن نه از زندگی خوشم می‌آید و نه بدم می‌آید، زنده‌ام بدون اراده، بدون میل، یک نیروی فوق‌العاده‌ای مرا نگه‌داشته» (هدایت، ۱۳۰۹: ۱۹).

این دوسوگرایی «هدایت» نکته‌ای را خاطرنشان می‌کند که او مدام در داستان‌هایش از نوشتن و خوانده شدن آثارش بیزار است اما درعین‌حال این کار برایش کورسویی معنا از

زندگی را در پی دارد. این دوسوگرایی هدایت نسبت به قصه‌پردازی و نوشتن در داستان «بوف کور» به‌وضوح قابل‌بررسی است:

«چقدر حکایت‌هایی راجع به ایام طفولیت، راجع به عشق، جماع، عروسی و مرگ وجود دارد و هیچ‌کدام حقیقت ندارد، من از قصه‌ها و عبارت‌پردازی خسته شده‌ام» (هدایت، ۱۳۱۵: ۳۷).

ولی در جای دیگر، نوشتن و قصه‌پردازی خود را یک عادت می‌بیند اما این کار به‌منزلهٔ پوچی و بی‌معنی شدن نوشتن و قصه‌پردازی برای او شده است. بااین‌حال او با این کار نوعی آرامش را برای خود جست‌وجو می‌کرد:

«می‌خواهم پیش از آنکه بروم دردهایی که مرا خرده‌خرده مانند خوره یا سلعهٔ گوشت این اتاق خورده است، روی کاغذ بیاورم» (هدایت، ۱۳۱۵: ۳۶).

۲-۱-۲-۶. مطلع کردن دیگران از قصد خود:

آخرین خصوصیت و ویژگی روان‌شناختی در بحث خودکشی، مطلع کردن اطرافیان از قصد خود یا به زبانی دیگر، برجای گذاشتن سرنخ‌هایی از خود است. این امر غم‌انگیز اگر با دقت اطرافیان همراه باشد حتی می‌تواند با نجات فرد اقدام‌کننده همراه باشد ولی اکثر اطرافیان نسبت به چنین نشانه‌ها و سرنخ‌هایی بی‌اعتنا هستند. به گفته «دکتر اشنایدمن» خودکشی کنندگان سرنخ‌ها را هشیارانه یا ناهشیارانه از خود برجای می‌گذارند. (اشنایدمن، ۱۳۷۸: ۱۴۰) هدایت جدای از زندگی خصوصی خود، در داستان‌های مختلف خود سرنخ-هایی برجای گذاشت که نشان از عزم راسخ او برای پوشیدن جامهٔ عمل به‌قصد و نیت خود است:

«باید هرچه زودتر کلک را کند و رفت. این دفعه شوخی نیست و هرچه فکر می‌کنم هیچ‌چیز مرا به زندگی وابستگی نمی‌دهد، هیچ‌چیز و هیچ‌کس» (هدایت، ۱۳۰۹: ۱۷).

این جمله‌ای از داستان «زنده بگور» هدایت است که با چنین بی‌پردگی از رفتن حرف می‌زند. «دربارهٔ زنده بگور چنین به نظر می‌رسد قهرمان این داستان و افکارش در تمام آن سال‌های بعد، لحظه‌ای از «هدایت» دور نشد. درواقع خود او قهرمان داستان بود. «هدایت» بسیاری از صحنه‌های پیداشده پس از مرگش را بیست‌ویک سال قبل از مرگش در همین داستان پیش‌بینی و تشریح کرده بود... اگر به‌جای چند خط پایان داستان، زنده بگور، گزارش خودکشی با گاز هدایت را در کوچه شامپی‌یونه اضافه کنیم داستان از هر نظر کامل خواهد بود!» (جمشیدی، ۱۳۷۶: ۳۰۴) هدایت در این داستان، هنگام توصیف زمینه‌سازی قهرمان داستان برای انجام خودکشی، گویی که صحنهٔ خودکشی خود را بازسازی می‌کند:

«یک هفته بود که خودم را آمادهٔ مرگ می‌کردم، هرچه که نوشتم و کاغذ داشتم، همه را نابود کردم. رخت‌های چرکم را دور انداختم تا بعد از منکه چیزهایم را وارسی می‌کنند چیز چرک نیابند. رخت زیر نو که خریده بودم پوشیدم، تا وقتی‌که مر از رختخواب بیرون می‌کشند و دکتر می‌آید معاینه بکند شیک بوده باشم. شیشه «اودوکلنی» را برداشتم. در رختخواب پاشیدم که خوشبو بشود» (هدایت، ۱۳۰۹: ۱۸-۱۷).

می‌بینیم که «هدایت» همواره از خودکشی و مرگ در داستان‌های خود بی‌پرده سخن گفته است؛ او حتی در اواخر زندگی خود، به‌صراحت از مراجعه به پزشک و انجام مداوا خودداری می‌کند (دهباشی، ۱۳۸۰: ۷۳۰) و در داستان «آفرینگان» از واقعیت‌ها، دل‌خوشی‌ها و دل‌بستگی‌های زندگی سخن به میان می‌آورد، خودکشی را جز همین دل‌خوشی‌های زندگی به شمار می‌آورد و آن را تنها امید زندگانی به‌حساب می‌آورد:

«نازپری، البته که روی زمین، روی زمین ساز هست، پول هست، شراب هست، خواب هست، فراموشی هست، عشق هست، دوندگی، گرسنگی، گرما، سرما، تشنگی، گردش و حتی امید خودکشی هست. ولی ما هیچ دل‌خوشی نداریم» (هدایت، ۱۳۳۱: ۱۱۴).

حال با این تفاسیر اگر ذره‌ای اطرافیان «هدایت» به این نوشته‌ها و داستان‌ها به‌عنوان افکار «هدایت»، نه صرفاً قصه‌های خودساخته، نگاه می‌کردند شاید کار او به خودکشی نمی‌کشید؛ او حتی در داستان «بوف کور» که به سال‌های مرگ او نزدیک‌تر است هم از قصد خود برای خودکشی سخن می‌گوید. واقعاً نمی‌توان به این داستان‌ها و نوشته‌ها تنها به چشم قصّه‌ای خیالی نگاه کرد:

«تنم پرحرارت و چشم‌هایم حالت خمار و غم‌انگیزی به خود گرفته بود و در چشم‌هایم غبار مرگ را دیده بودم. دیده بودم که باید بروم» (هدایت، ۱۳۱۵: ۴۷).

در پایان این قسمت و بررسی‌های خود با توجه به خصوصیاتی که برای خودکشی، «دکتر اشنایدمن» برشمرده بود به انعکاس این خصوصیات و ویژگی‌ها در داستان‌های هدایت پرداختیم و به‌وضوح تجلی این ویژگی‌ها و خصوصیات را در آثار مختلف هدایت مشاهده کردیم و تنها در زمان ما می‌توان افسوس خورد که جامعه و اطرافیان هدایت به‌هیچ‌وجه با او رفتار مناسبی نداشته‌اند که او به این نقطه از روان‌درد رسیده بود. اگر کمی هدایت را باور داشتند، نه به‌عنوان یک نویسنده بلکه همچون دیگر همنوعان و هم‌وطنان، شاید او مجبور به خودکشی در غربت نمی‌شد.

نتیجه‌گیری:

از منظر جامعه‌شناسی بررسی‌ها نشان داد که «خودکشی هدایت» در طبقه‌های «خودخواهانه» و «آنومی» قرار می‌گیرد. دو نوع خودکشی که به گفتهٔ «امیل دورکیم» در

ارتباط تنگاتنگی باهم قرار دارند و به‌نوعی نشان‌دهندهٔ انزوا و دورافتادگی از جامعه را بیان می‌کنند که عامل اصلی را جامعه می‌داند نه فرد؛ اما از بعد روان‌شناختی «خودکشی هدایت» خصوصیاتی را که «دکتر اشنایدمن» برای خودکشی افراد بیان کرده بود را با آثار هدایت تطبیق دادیم و متوجه این مهم شدیم که «هدایت» دچار «روان‌درد» بوده و به‌دفعات از قصد خودکشی خود در آثار داستانی‌اش سخن گفته و حتی این نوشتن را ابزاری برای فرار از روان‌درد استفاده می‌کرده اما کسی از اجتماع اطراف او این مسائل را جدی نگرفته است و باعث سرانجام تلخ و غم‌انگیز هدایت شدند؛ سرانجامی که شاید در تقدیر «هدایت» نوشته‌شده بود و «هدایت» برای خودکشی و خودکشی برای هدایت به وجود آمده بودند.

فهرست منابع:

- آرین‌پور، یحیی. (۱۳۸۰). *زندگی و آثار هدایت*. چاپ اول. تهران: زوار.
- آزاد، پیمان. (۱۳۸۲). «نگاهی به تاریکخانهٔ صادق هدایت». مجلهٔ بایا. دورهٔ دوم. شمارهٔ بیست‌وچهار. صص ۵۲-۵۸.
- اشنایدمن، ادوین اس. (۱۳۷۸). *ذهن خودکشی‌گرا (روان‌شناسی خودکشی)*. ترجمهٔ مهرداد فیروزبخت. تهران: انتشارات شناخت.
- ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). *هنر رمان*. چاپ اول. تهران: آبان گاه.
- تیلور، استیو. (۱۳۷۹). *جامعه‌شناسی خودکشی*. ترجمهٔ رسول ربانی، ابراهیم انصاری و مجید کارشناس. تهران: آوای نور.
- جمشیدی، اسماعیل. (۱۳۷۶). *خودکشی صادق هدایت*. چاپ دوم. تهران: زرّین.
- خائفی، عباس. (۱۳۹۱). «بررسی سه قطره خون هدایت بر مبنای نظریهٔ قدرت میشل فوکو». بوستان ادب شیراز. سال چهارم. شمارهٔ ۱. صص ۵۹-۷۲.
- دست‌غیب، عبدالعلی. (۱۳۷۳). «افسانه و واقعیت صادق هدایت از دیدگاه جامعه‌شناس (نگاهی به کتاب‌های دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان دربارهٔ هدایت)». کلک. شمارهٔ ۶۰. صص ۳۲۷-۳۴۰.
- دورکیم، امیل. (۱۳۷۸). *خودکشی*. ترجمهٔ دکتر نادر سالار زاده امیری. چاپ اول. تهران: انتشارات دانشگاه علّامه طباطبایی.
- دهباشی، علی. (۱۳۸۰). *یاد صادق هدایت*. چاپ اول. تهران: ثالث.
- غلام، محمد. (۱۳۸۱). *رمان تاریخی*. تهران: نشر چشمه.
- قانون‌پرور، محمدرضا. (۱۳۶۹). «نوشتن‌درمانی در بوف کور». کلک. شمارهٔ ۷. صص ۶۲-۶۹.
- مارکس، کارل. (۱۳۸۳). *مارکس و خودکشی*، با ویرایش و مقدمه‌های اریک‌ای.پلوت و کوین آندرسون. ترجمهٔ حسن مرتضوی. تهران: گام نو.
- میرشکاک، یوسفعلی. (۱۳۷۹). «نیست‌انگاری و صادق هدایت». نشریهٔ مشرق. شمارهٔ دوم و سوم. صص ۷۴-۷۹.
- والری، پاستور. (۱۳۳۳)، «یک نویسندهٔ نومید». ترجمهٔ حسن قائمیان. مجلهٔ سخن. صص ۳۴۹-۳۵۵.
- هدایت، جهانگیر. (۱۳۷۷). «نگاهی به زوایای ناشناختهٔ زندگی صادق هدایت». گزارش. شمارهٔ ۸۹. صص ۷۶-۷۹.
- هدایت، صادق. (۱۳۰۹). *زنده بگور*. چاپ اول. تهران: جاویدان.

- _____. (۱۳۱۱). *سه قطره خون*. چاپ اول. تهران: جاویدان.
- _____. (۱۳۱۵). *بوف کور*. چاپ اول. تهران: جاویدان.
- _____. (۱۳۳۱). *سایه‌روشن*. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.
- _____. (۱۳۴۲). *سگ ولگرد*. چاپ هفتم. تهران: امیرکبیر.
- _____. (۱۳۴۲). *علویه خانم و ولنگاری*. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.
- _____. (۱۳۳۰). *حاجی‌آقا*. چاپ اول. تهران.: بی‌جا.
- همایون کاتوزیان، محمدعلی. (۱۳۷۲). *صادق هدایت و مرگ نویسنده*. چاپ اول. تهران: مرکز.

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

کاوشی در مضامین و درون مایه های طنز میرزاده عشقی

موسی اسلامی مؤخر[۱]

بر خود بلرز و زنگ از چهره بباز، چون تازیانه قهار طنز به چرخش درآید.
(آرتور پلارد)

چکیده

طنز، زیرکانه ترین شیوه ی انتقاد از مسایل نامطلوب جامعه است که با زبان غیر مستقیم و چاشنی شوخی و خنده، ضمن فراهم آوردن شرایط اعتراض آمیز بر کاستی ها و پلیدی ها، اصلاح آن ها را دنبال می کند. طنز در بیان هنری معانی و مفاهیم نقش بسیار مؤثری دارد. میرزاده ی عشقی یکی از برجسته ترین شاعران طنز پرداز دوره ی مشروطه می باشد، که این جنبه از کار وی تاکنون تحت تأثیر جنبه های دیگر شعر او ناشناخته مانده است. این جستار با تکیه بر رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و با هدف واکاوی مضامین و درون مایه های طنز میرزاده عشقی صورت پذیرفته است. دستاورد پژوهش حاکی از آن است که مضامین و درون مایه های طنز در اشعار میرزاده ی عشقی به ترتیب شامل: طنز سیاسی، اخلاقی، اجتماعی، فلسفی، دینی یا مذهبی، ادبی و اقتصادی بوده است. بنابراین مضامین و درون مایه های طنز در شعر این شاعر دوره ی مشروطه، کاربردی چشمگیر داشته است و از این حیث میرزاده ی عشقی، یکی از برجسته ترین شاعران دوره ی مشروطه در حوزه ی طنز و طنز پردازی به شمار می رود.

کلید واژه ها: میرزاده ی عشقی، مضامین و درون مایه، طنز و انتقاد، شعر مشروطه.

[۱] کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی mosa.eslami1980@gmail.com

مقدمه

سید رضا میرزاده ی عشقی، فرزند حاج سید ابوالقاسم کردستانی در سال ۱۳۱۲ هجری قمری مطابق با ۱۲۷۳ شمسی در همدان در زمان سطلنت ناصرالدین شاه قاجار به دنیا آمد (حائری، ۱۳۷۳: ۲)، او در آموزشگاه های «الفت و آلیانس»، به تحصیل فارسی و فرانسه پرداخت و سپس در تجارت خانه ی یک نفر بازرگان فرانسوی به شغل مترجمی پرداخت» (سلیمی، ۱۳۵۰: ۴)، وی در سال ۱۳۳ روزنامه ای در همدان تحت عنوان نامه ی عشقی منتشر ساخت. در همین دوران به استانبول مهاجرت کرد. وی نخستین آثار شاعرانه ی خود را در آن جا به وجود آورد (هاشمی سبحانی، ۱۳۸۶: ۶۲۱)، عشقی سپس به همدان برگشت، پس از مدتی به تهران رفت و به جمع نویسندگان و ادیبان آزادی خواه پیوست.

نکته ای که در زندگی میرزاده ی عشقی خودنمایی می کند، جهت گیری خاص سیاسی وی بود. او دارای عقاید سیاسی خاصی بود که هرگز از آن عقب نشینی نکرد. او نیش تند قلم خود را بیشتر متوجه وثوق الدوله، نخست وزیر ایران می کرد که قرارداد ۱۹۱۹ را با انگلیس منعقد ساخت.

او با سخنرانی های تند و قلم نیش دار خود مبارزه ی سختی را بر علیه وثوق الدوله شروع کرد و وثوق الدوله مجبور شد برای مدتی او را به زندان بیندازد. عشقی گاه به نمایندگان مجلس دوره ی چهارم نیز که اکثریت مجلس را داشته اند، حملات تند و گاه رکیکی می کرد. فعالیت مطبوعاتی عشقی نیز نسبتاً زیاد بود. بعد از انتشار نامه عشقی در همدان، روزنامه ی کاریکاتوری قرن بیستم را در ماه مه (۱۹۲۵۱.م) انتشار داد و در آن به طرح مسائل سیاسی و انتقاد از عملکرد دولتمردان و نمایندگان مجلس پرداخت. همچنین در روزنامه ی «شفق سرخ» در همان تاریخ (۱۹۲۱) به انتشار مقالات سیاسی خود پرداخت. «عشقی سرانجام در سال ۱۳۴۲ هجری قمری در خانه ی خویش، به دست دو نفر ناشناس ترور شد و ظهر روز ترور، در بیمارستان جان داد.» (هاشمی سبحانی، ۱۳۸۶: ۶۲۱).

پیشینه، هدف و روش تحقیق

پیرامون این شاعر مشهور و برجسته ی دوره ی مشروطه پژوهش هایی همچون:

«انعکاس مکاتب ادبی و سیاسی جهان در شعر میرزاده ی عشقی»(۱۳۹۵) نوشته ی بهمنی مطلق، «شکل گیری شعر سیاسی مشروطه و نمود آن در آثار میرزاده ی عشقی» (۱۳۹۴) نوشته ی رسول جهانشاهی و مهدی حسنی باقری صورت گرفته است در مورد مضامین و درون مایه های طنز، به طور خاص نیز پژوهش های فراوانی انجام شده است.

برخی از این پژوهش ها عبارتند از: «نگرشی اجمالی به مضامین و درون مایه های طنز پروین اعتصامی» (۱۳۹۴) نوشته ی موسی اسلامی مؤخر و محمد میر، «مضمون و درون مایه در داستان‌های طنز محسن صالحی» (۱۳۹۶) نوشته‌ی محبوبه خراسانی و سعیده امینی. در این مرور محرز شد با وجود مقالات و پژوهش‌های حول محور این شاعر مشهور دوره ی مشروطه، تاکنون مقاله و پژوهش مستقلی در زمینه ی مضامین و درون مایه های طنز میرزاده ی عشقی صورت نگرفته است.

روش خاص این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است که با تحلیل شواهد درون متنی و استفاده از منابع کتابخانه ای صورت گرفته است.

هدف از این جستار علاوه بر شناساندن هر چه بیشتر میرزاده ی عشقی و اشعارش به دوستداران شعر و اندیشه، آگاه نمودن شاعران جوان و علاقمند با مفهوم مفاهیم و درون مایه های طنز میرزاده‌ی عشقی است. و نیز امید است که این جستار برای تحقیق هایی که در این زمینه انجام خواهد شد، راهگشا باشد.

وی یکی از شاعران طنزپرداز دوره ی مشروطه است و در این دوره و قبل از آن نویسندگان و شاعران بسیاری در زمینه طنزپردازی در ادبیات فارسی ظهور کرده‌اند. در حقیقت «دوره‌ی مشروطه، دوره ی رستاخیز طنز در ادبیات فارسی است. از میان خیل طنزآوران این دوره افرادی مانند دهخدا، نسیم شمال، ایرج میرزا، میرزاده ی عشقی، ابوالقاسم لاهوتی و حالت، طنزشان کامل تر از دیگران است.» (باقریان بستان آباد، ۱۳۸۷: ۱۲۹).

یکی از شاعران و طنزنویسان برجسته ی دوره ی مشروطه که هم در نظم و هم در نثر قطعاتی طنز آمیز، در روزنامه ی قرن بیستم که خود آن را منتشر می ساخت و در اختیار مردم می گذاشت، میرزاده ی عشقی است که بعد از کودتای اسفند ۱۲۹۹ و اعمال نظارت در مطبوعات و سانسور آنها، جلوی کار او به نوعی گرفته شد. سید اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال) و میرزاده ی عشقی را می توان نمایندگان واقعی شعر طنز این دوره یعنی دوره ی مشروطه به حساب آورد. (رزمجو، ۱۳۸۲: ۱۶-۱۵).

طنز

طنز در لغت به معنای مسخره کردن و طعنه زدن و در اصطلاح، شعر یا نثری است که در آن حماقت یا ضعف های اخلاقی، فساد اجتماعی یا اشتباهات بشری با شیوه های تمسخرآمیز و اغلب غیر مستقیم بازگو می شود (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۸۰).

طنز بر خلاف هجو، «اشاره و تنبیهی است اجتماعی که هدف آن، اصلاح و تزکیه است نه ذم و مردم آزاری» (آرین پور، ۱۳۸۲: ۳۶).

تفاوت طنز با هجو

می توان گفت که تفاوت بنیادین طنز با هجو در این است که هجو کلامی است پرده در که زشتی ها را بزرگ نمایی می کند و «غالباً بار رکاکت لفظ و دشنام و عدم رعایت عفت کلام، توأم است و قصد شاعر در بیان آن برانگیختن خنده و مسخره کرده است.» (رزمجو، ۱۳۷۲: ۹۰)، یا به بیانی دیگر «هرگونه تکیه و تأکید بر زشتی های وجودی یک چیز ـ خواه به ادعا و خواه به حقیقت ـ هجو است» (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۲۸)، اما در طنز اشتباهات یا جنبه های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی و سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوه ای خنده دار بیان می کند (داد، ۱۳۸۳: ۳۴).

تفاوت طنز با کمدی

در طنز از پس هر خنده، هدف و فلسفه ای نهفته است، اما در کمدی خنده برای خنده است. پس می توان گفت که طنز وسیله ای جهت رسیدن به هدف است نه خود هدف، اما کمدی خود هدف است. وجه اشتراک این دو مقوله را باید در این امر جست که هر دو منتهی به خندیدن می شوند (ابراهیمی، ۱۳۸۳: ۶۳).

درون مایه های طنز میرزاده ی عشقی

رایج ترین مفاهیم، مضامین و درون مایه های طنز در آثار و اشعار بزرگان و ادیبان در تمام جهان، شامل طنز سیاسی، طنز اجتماعی، طنز اخلاقی، طنز ادبی، طنز دینی و مذهبی، طنز اقتصادی، طنز فلسفی و ... می شود. چون اصولاً طنز برای رفع و نواقص و معضلات و مسائل جوامع بشری به وجود آمده و قصد آن اصلاح این موارد می باشد، بنابراین مسلماً، رایج ترین و مشهورترین مضامین و موضوعات طنز، حول محور این مسائل است. (رحیمیان، ۱۳۸۰: ۲۰۲).

از مطالعه در اشعار و طنز میرزاده ی عشقی نیز می توان به این حقیقت دست یافت که مهم ترین مضامین، درون مایه ها و موضوعات طنز این شاعر دوره ی مشروطه، نیز شامل همین مضامین بوده و او تقریباً سراغ موضوعات دیگر کمتر رفته است و بیشتر درباره ی مسائل روز جامعه ی خود که اغلب همین مسائل هستند، قلم فرسایی و طبع آزمایی کرده است. ضمناً تذکر این نکته نیز ضروری می نماید که بعضی از این مضامین در اشعار و آثار یک شاعر گاه ممکن است که با هم آمیخته شوند و جدای از هم به کار نروند، مثلاً ممکن است در یک شعر شاعر طنزپرداز، طنزی آمیخته در دو موضوع سیاسی ـ اجتماعی، سیاسی ـ اقتصادی، اخلاقی ـ سیاسی، اخلاقی ـ اجتماعی و یا اخلاقی ـ مذهبی و عرفانی

به کار برده شود. حتی گاه پیش می آید که در یک شعر طنز آمیز همزمان چند مضمون دست مایه ی طنز شاعر قرار گیرد. شعر میرزاده ی عشقی نیز در این مورد مستثنی نیست و همین روند را گاهی دنبال می کند. اگر بخواهیم آثار و اشعار میرزاده ی عشقی را تجزیه کنیم، می توانیم از آن‌ها موضوعات و درون مایه‌های جداگانه‌ای استخراج کنیم و در دسته‌های مشخصی قرار دهیم. در این جا هر یک از مضامین و درون مایه های طنز در آثار و اشعار میرزاده ی عشقی شرح داده می شوند:

۱ـ طنز سیاسی

این نوع طنزها، در زمان های گذشته اغلب از زبان دلقک های درباری و دیوانه نمایان شنیده می شد و پس از آن نیز در آثار گوناگون مانند حافظ و عبید زاکانی نمود پیدا کرد (عزتی پور، ۱۳۷۷: ۲۵۲).

طنز سیاسی میرزاده ی عشقی شامل مواردی است که در ادامه می آید:

۱ـ فساد رجال سیاسی

یکی از موضوعات مهم ظنز میرزاده ی عشقی، فساد رجال سیاسی است. این افراد بیشتر وکلای مجلس و وزراء بودند که برخی قراردادهای استعماری با دیگر کشورها را امضاء می کردند و یا در مجلس جیره خور اجانب و یا استبداد داخلی بودند که در ابیات زیر به آن اشاره می شود:

در بی گناه شهر، به غارتگری است ز آنک غارتگران ملک شده پیشوای لُر
آن کو خورد به نام وزرات، حقوق خلق یا رب تو مبتلاش نماید بر بلای لُر
آن کو برد به اسم وکالت حقوق مفت زین ملت فقیر، کنش مبتلای لُر

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۳۴۱)

که شاعر در ابیات فوق از تکرار برخی کلمات مانند: لُر (مقصود لُر عامی و نه شخص مشخص) و مناجات و نفرین برای ایجاد طنز و شوخ طبعی استفاده نموده است.

عشقی در جای دیگری از دیوان خود با مبالغه ی طنز آمیز (همه رجال سیاسی را دزد نامیده) برای ایجاد طنز و شوخی طبعی استفاده کرده است:

رجال ما همه دزدند و دزد بدنام است که دزد گردند، به نام دزد پایتختی است

(همان: ۳۷۳)

وی در جای دیگری از دیوان خود از تمثیل و تشبیه به حیوانات برای ایجاد طنز و انتقاد از رجال سیاسی استفاده کرده است. یعنی رجال سیاسی خیانت گر را به خر تشبیه کرده است و آن ها را تحقیر کرده است. از جمله در ابیات زیر:

خری از گلستان باغی گذشت بسی گل به ره دید وقعی نهشت

نسنجید کآن جلوه ی گل، ز چیست؟ نفهمید فریاد بلبل ز کیست؟
طبیعی است بر جسم آن شاخسار بدانسان که گل بود، بد نیز خار
سر خر در آن شاخه ها گیر کرد بسی سر بر آورد و سر زیر کرد
سر و روی وی، اندر آن شاخسار بیازرد و گلگون شد از زخم خار
بیا، بنگر، اینک خر بی تمیز که وقعی نمی هشت تا می شناخت
هر آن خار بر گردنش می نواخت بر آن خیره می گشت تا می شناخت
مدام از دم آن، حذر می نمود بر آن عاجزانه، نظر می نمود
چو بر خر ز گل هیچ زحمت نبود نیم دید گل، نیز دارد وجود
سرودم از این ره، من این داستان که بینم در این کشور باستان
رجال خیانتگر آن سان خرند که بر اهل فضل و هنر ننگرند

(همان: ۳۹۴)

شاعر در اشعار مذکور از رجال سیاسی انتقاد کرده و شوخ طبعی و طنز خلق کرده است:

۲ـ ملت فروش

میرزاده ی عشقی در جایی از دیوان خود، از تمثیل (ملت به آن غلام) برای طنز و شوخ طبعی مدد گرفته است و مجدداً از شیوه ی خیانت گری و دزدی ملت به غلامی فروختن انتقاد کرده است. از جمله در اشعار زیر:

یکی را ز تن جامه در دزدگاه بکندند از کفش پا تا کلاه
سپس آنگاه آن روز تا شب دوید که تا بر دهی نیمه شب در رسید
بشد در سرای خداوند ده که چیزی مرا ای خداوند ده
که تا پوشد اندام خود این غلام بد اندر دهانش هنوز این کلام
که خواجه خدمت گزاران بخواست بگفتا کنون کاین غلام زماست
سحرگه به بازارش اندر برید خروشید و نقدینه اش آورید
چو آن بینوا این سخن بر شنفت سر از جیب حیرت برون کرد و گفت
بگفتم غلامی که تن پوشی ام نگفتم غلامم که بفروشی ام
دلم بس ز کردار آن خواجه سوخت که ما را به نام غلامی فروخت
نوشتم من این قصه را یادگار که تا یاد دارد ورا روزگار

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۴۰۱)

که شاعر در ابیات فوق، از دزدی و خیانت گری و ملت فروشی، با حالت طنز و شوخ طبعی انتقاد فراوان کرده است.

عشقی در جای دیگری از دیوان خویش، از تهکم (دولت شصت و چهار بندی) و تحقیر (گندیدن)، برای دولت و ملت، فروتنی، طنز و شوخ طبعی ایجاد کرده است و می گوید:

ای یار لطیفه گوی مرشد — با آن همه منطق چرندی
کابینه ی نیم بند خواندی — این دولت آبروی مندی
دیدی که رغم گفته ی تو — شد دولت شصت و چهار بندی
گویا تو خیال کرده بودی — با این سخنان ریشخندی
کابینه کند سقوط از نو — چون بز بپرید بر بلندی
زین پس تو به این خیال، آن به — در خانه بمانی و بگندی

(همان: ۴۰۷)

۳ـ انتقاد از نمایندگان ریاکار

میرزاده ی عشقی شاعر معروف طنز پرداز دوره ی مشروطه، با استفاده از شگرد تحقیر و تهکم (جنتلمن عالی جناب) و بیان این نکته که نمایندگان ریاکار کشور به جای قانون گذاری به خیابان گردی و خوش گذرانی مشغولند، برای ایجاد طنز سود جسته است:

رند شیادی که دارایی وی — یک کت و شلوار و یک سرداری است
ریش بتراشیده، اسبیل از دو سوی — راست بالا رفته، کج دو داری است
گرچه او را نیست، دیناری به جیب — هیکلش چون مردم درباری است
شغل این جنتلمن عالی جناب — در خیابان ها قدم برداری است

(همان: ۴۱۳)

وی در جای دیگری از دیوان خویش، این نمایندگان ریاکار را با تحقیر خر خوانده است و با حالت شوخ طبعی و طنز، این گوه به انتقاد از آن ها پرداخته است:

دردا و حسرتا که جهان شد به کام خر — زد چرخ سفله سکه دولت به نام خر
خر سرور ار نباشد، پس خر از چه روی — گردد همی ز روی ارادت غلام خر
خرها تمام محترمند، اندر این دیار — باید نمود از دل و جان احترام خر
خرها وکیل ملت و ارکان دولت اند — بنگر که بر چه پایه رسیده، مقام خر

(همان: ۴۲۵)

۴ـ فریبکاری دول استعماری

میرزاده ی عشقی در دیوان اشعار خود در جایی از طریق تمثیل و کلمات عامیانه ی طنز آمیزی چون جمبول، از فریبکاری دولت های استعماری انتقاد کرده است:

هست در اطراف کردستان دهی — خاندان چند کرد ابلهی

قاسم آباد است آن ویران ده / این حکایت، اندر آن واقع شده
کد خدایی بود کاکا عابدین / سرپرست مردم آن سرزمین
یا سی ماهست ای یار عزیز / حضرت جمبول یعنی انگلیز

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۲۷۸)

سپس عشقی از این حکایت طنز آمیز، یک نتیجه گیری سیاسی از آن می کند و می سراید:

یا سی ماهست ای یار عزیز / حضرت جمبول یعنی انگلیز
گر بخواهد آدمی، پی گم کند / یا سی های خویشتن را رسم کند
آن که دایم، کار یاسی می کند / و ز طریق دیپلماسی می کند

(همان: ۲۷۹)

وی در جای دیگری از دیوان خود در مورد امنیت در کشور آورده است:

جان پسر، گوش به هر خر مکن / بشنو و باور مکن
مشهد و تبریز و ری و اصفهان / ششتر و کرمان شد و مازندران
امن بود، شکوه دگر سر مکن / بشنو و باور مکن

(همان: ۲۹۵)

که باز شاعر در ابیات مذکور از طریق تهکم و تحقیر با نام حیوانات و عبارت های «امن بود، شکوه دگر سر مکن، بشنو و باور مکن»، خواهان امنیت در کشور است و از این طریق شوخ طبعی و طنز فوق العاده ای ایجاد کرده است.

۵ـ استفاده از استبداد حاکم بر زمانه

میرزاده ی عشقی در جای دیگری از دیوان خود، از این که در جامعه استبداد حاکم است، از مدح شبیه به ذم (به به از این مجلس ملی و آزادی) و مبالغه ی (بلکه از چنگیز، هم تاریخ را در یاد نیست)، برای ایجاد طنز و انتقاد از وضع موجود استفاده کرده است:

به به از این مجلس ملی و آزادی / من چه بنویسم قلم در دست کس آزاد نیست
رأی من این است کاندید از برای انتخاب / اندرین دوره مناسب تر کس از شداد نیست
حرف های تازه را فرعون هم ناگفته بود / بلکه از چنگیز، هم تاریخ را در یاد نیست
ای خدا این عهد استبداد را ویران نما / گرچه در سرتاسرش یک گوشه ی آباد نیست
گرچه جمهوری است، این اوضاع بر گیر و ببند / هیچ آزادی طلب بر ضد استبداد نیست

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۳۷۷)

۶ـ وطن

شاعر در جای دیگری از دیوان اشعار خود درباره ی وطن آورده است:

آوخ کلاه نیست وطن تا که از سرم برداشتند، فکر کلاهی دگر کنیم
(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۱۸۴)

که در بیت مذکور شاعر از تشبیه وطن به کلاه و عبارت عامیانه ی کلاه برداشتن، برای ایجاد طنز و شوخ طبعی استفاده کرده است.

۷ـ جمهوری

عشقی در مقاله ی قرن بیستم خود با شیوه ی تخریب سمبل ها، جمهوری را به باد تمسخر انتقاد گرفته و می گوید:

دست اجنبی چون کرد، کشور عجم ویران تخم لق شکسته آخر، در دهان این و آن
گفت فکر جمهوری، هست قند هندوستان هاتفی ز غیب، خوش گرفت عیب
جمهوری نقل پشکل است این بسیار قشنگ و خوشگل است این
(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۳۹۸)

و یا در جای دیگری در مورد جمهوری می گوید:

من مظهر جمهورم، الدرم و بولدرم از صدق و صفا دورم و بولدرم
من قلدر و پر زورم، الدرم و بولدرم مأمورم و معذورم، الدرم و بولدرم
(همان : ۳۸۱)

«من قائد جمهورم الدرم و بولدرم»

که در موارد فوق از طریق صوت و کلمات عربی (الدروم و بولدرم)، طنز و شوخ طبعی ایجاد کرده است.

۲ـ طنز اجتماعی

طنزهایی که حاوی مضامین اجتماعی هستند؛ نگرانی های فردی، اجتماعی، همراه با آلام و دل واپسی ها، تشویق ها و پریشان حالی های عصر و مردم، به شکل طنز مورد نظر به تصویر کشیده می شود، هم چنین ضمن خرده گیری از افراد مؤثر در شکل گیری فساد و گمراهی، همچون دولت مردان، زورگویان و تیپ های ذی نفوذ یک جامعه، در قالب طنز به اصلاح کژی ها و نادرستی ها همت گماشته می شود. (کازرونی، ۱۳۸۹: ۱۰۱).

طنز اجتماعی میرزاده ی عشقی، شامل مواردی است که در ادامه می آید:

۱ـ اختلاف طبقاتی

یکی از موارد طنز اجتماعی میرزاده ی عشقی، اختلاف طبقاتی است. شاعر با ایجاد تقابل و تحقیر (مردکی پیر و پلید و احمق و زنی زیبا و خوشگل) و ارائه ی تصویری نامناسب، از اختلاف طبقاتی انتقاد می کند:

مردکی پیر و پلید و احمق و معلول و لنگ هیچ نافهمیده و ناسوخته غیر از جفتک

روی تختی با زنی زیبای در قصری قشنگ آرمیده چون که دارد سکه سنگ زرد رنگ
من جوان شاعر معروف از چین تا فرنگ چون ندارم سنگ سکه، نیست باد این سکه سنگ
مرده باد آن کس که داد آن را رواج احتیاج ای احتیاج

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۳۰۴)

۲ـ هوچی گری

میرزاده ی عشقی شاعر طنز پرداز معروف، در جای دیگری از دیوان خود با روش تحقیر (مقایسه ی آدمی با میمون) و نام حیوانات (سگ و میمون) و صدای سگ و با انتقاد و تمسخر هوچی گری، ایجاد طنز و شوخ طبعی کرده است و می گوید:

به پندار دانای مغرب زمین پدید آورد پند تو داروین
زمانه ز میمون، دمی کم نمود سپس ناسزا نامش، آدم نمود
اگر آدمیت بر این بی دمی است دمی کو که من عارم از آدمیت
من ای قوم، جنس شما نیستم دو پا دارم، اما دو پا نیستم
سگ ار اجنبی دید، عو عو کند مرا نیز این قوم دون هو کند

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۳۹۵)

۳ـ فقر فرهنگی

یکی از موارد طنز اجتماعی در اشعار میرزاده ی عشقی، فقر فرهنگی است:

ای خدا، این خلق، عطر مشک را ببینند و باز با گل افیون دماغ خود معطر می کنند

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۴۴۰)

که عشقی در بیت مذکور، با ایجاد تقابل و تضاد بین عطر مشک و گل افیون (گل خشخاش یا تریاک) و انتقاد از فقر فرهنگی، ایجاد شوخ طبعی و طنز کرده است.

۴ـ وضعیت زنان

شاعر در جای دیگری از دیوان اشعار خود و با مدد گرفتن از آرایه و شگرد طنز آمیز تقابل و تضاد، بین زنده بودن و در کفن بودن، از وضعیت زنان انتقاد فراوان کرده است.

زنان کشور ما زنده اند و در کفن اند که این اصول سیه بختی، از سیه رختی است

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۳۷۳)

۳ـ طنز اخلاقی

در این گونه طنزها، طنز پرداز به زوایا و رفتارهای اخلاقی جامعه می پردازد و از منظر خود تفسیر به رأی می کند. نیشخندهای حاصل از این نوع تأثر، خنده ی تلخ و تأثری هزل انگیز است. موضوع و هدف غایی در این گونه طنزها، بیشتر اصلاح رفتارهای فردی و جمعی جامعه است. (عزتی پور، ۱۳۷۷: ۲۵۲).

طنز اخلاقی میرزاده ی عشقی شامل مواردی است که در ادامه می آید:

۱ـ فساد جنسی (عیاشی و خوش گذرانی)

یکی از موارد طنز اخلاقی میرزاده ی عشقی، فساد جنسی است. در این نمونه طنز، میرزاده ی عشقی می خواهد با قالب یک نمایش نامه به نوعی فساد اخلاقی برخی دولت مردان و فرزندان آنها را که سرمایه ی ملتی را تاراج و غارت می کنند و به خوشگذرانی و اعمال خلاف اخلاق در هتل های فرنگ می پردازند، به نمایش بگذارد. در این نمایش نامه عشقی با شیوه ی طنزی بسیار استوار و ناب می خواهد این پیام را بدهد که این دزدان سر گردنه ی اموال عمومی یعنی بعضی از شاهزادگان و دولتمردان، نه تنها سرمایه ی ملی را با خوشگذرانی های خود به باد می دهند، بلکه اعمال خلاف و عرف خود، آبروی ملت را نیز در کشورهای متمدن می برند و اینک قسمت هایی از این نمایش نامه ی طنز آمیز:

«نمایش نامه ی جمشید ناکام»

«پرده بالا می رود، اطلاق یک هتل زیبای قشنگی موسوم به هتل دوکنت را نشان می دهد که (مقراض میرزا) روی تخت خوابیده و (ولنگارخان) هم نزدیکش با یک مادموازل قشنگی موسوم به (مادموازل آنه کا) مشغول خنده و شوخی و ورق بازی است. مقراض میرزا، و لنگارخان: این مادموازل (روزا) واقعاً هیچ حقیقت ندارد! دیدی قریب سی هزار فرانک مرا متضرر کرد و چه طور بیست هزار فرانک ما را دزدید و رفت؟! حالا شنیده ام، یکی از یان ایرانی های لات خودمان را پیدا کرده، هر شب این سینما و آن سینماست.

ولنگارخان: بله قربان! این زن های فرنگستان کجا قدر شما را می دانند؟ فکر نمی کنند که شما هر چه باشید، در ایران پسر شخصی هستید و به پدر شما تمام مردم تعظیم و تکریم می کنند، ولی فلان پسر، که امروز از ایران آمده و «مادموازل روزا» به او دل بسته، پسر یک مرد کرباس فروش از ایران آمده و «مادموازل روزا» به او بیست سی تومان برای پسرش فرستد...»(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۱۹۴).

عشقی در نمایش نامه مذکور از طنز موقعیتی برای نشان دادن فساد اخلاقی شاهزادگان استقبال می کند، به این صورت که آن ها را با فقر فرهنگی و نادانی از نظر موقعیت در جامعه ای مدرن (هتل دو کنت در پاریس) قرار می دهد و به تمسخر و انتقاد آن ها می پردازد.

۲ـ تنبلی

یکی دیگر از موارد طنز اخلاقی به کار رفته در اشعار عشقی، انتقاد از تنبلی است. وی در ادبیات زیر از طریق طعنه و به کار بردن کلمات عامیانه (چک و کتک)، ایجاد طنز و شوخ طبعی می کند و از تنبلی نیز انتقاد فراوان دارد:

ای که هر خواسته ی دل، ز فلک می خواهی — آن قدر راضی از خود که کتک می خواهی
من به جز تنبلی این را چه بنامم؟ که توهی! — خفته ی هر روز و روزی ز فلک می خواهی
ای که هر روز، حوالات تو در بانک خداست! — به خدایی خداوند که چک می خواهی!
که دست تو دراز است، پی آز به خلق — چه کمک کرده ای آخر!که کمک می خواهی

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۳۷۸)

۳ـ جاه طلبی

یکی دیگر از موارد طنز اخلاقی به کار رفته در دیوان میرزاده ی عشقی، انتقاد از جاه طلبی است. شاعر از طریق طعنه و سرزنش و عبارات عامیانه ی (چشمت کور) و به انتقاد و تمسخر گرفتن جاه طلبی، ایجاد طنز و شوخ طبعی کرده است:

خیال خواچگیت بود، بر تمام جهان — شدی ز خانه ی خود هم جواب، چشمت کور!
جزای نیت زشت توست، این که چنین — زهر کنار شوی طرد باب چشمت کور!
شوی ز خوی بد و فعل زشت و نیت شوم — در آتش ستم خود کباب، چشمت کور!

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۴۰۵)

۴ـ نادانی

از موارد طنز اخلاقی به کار رفته در اشعار میرزاده ی عشقی، انتقاد از غفلت و نادانی است. وی در جایی از طریق تحقیر شیخ و انتقاد از نادانی، طنز ایجاد کرده است:

بگو به شیخ مکن عیبم این جنون عقل است — تو را نداده خدا عقل، من چه کار کنم

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۳۸۰)

و یا در جای دیگری از نادانی و ابلهی انتقاد فراوان کرده است:

بوآلو شاعر گویای مغرب — حکیم بخرد دانای مغرب
که اندر چارپایان چرانی — و یا ماهی و مرغابی هوایی
ز هر تیره گروه نسل حیوان — ندیدم ابلهی مانند انسان

(همان: ۳۸۶)

۴ـ طنز دینی یا مذهبی

این گونه طنزها اعتراض و انتقاد از دین یا خرافات و عوامل مربوط به امور دینی و مذهبی را شامل می شود (علومی، ۱۳۸۶: ۱۲- ۳۶).

طنز دینی و مذهبی میرزاده ی عشقی حول مسائل می چرخد که در ادامه می آید:

۱ـ انکار روایات مذهبی

یکی از موارد طنز مذهبی میرزاده ی عشقی، انکار روایات مذهبی و دینی است.
شاعر در جایی از دیوان خود با روش تحقیری طنز آمیز، به این مورد پرداخته و طنز خلق کرده است. چون انسان را از نسل میمون می داند. از جمله در ابیات زیر:

قصه ی آدم و حوا، دروغ است دروغ — نسل میمون و افسانه از خاکم
کاش هم چون پدران لخت به جنگل بودم — که نه خود غصه ی مسکن بدونی پوشاکم

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۳۶۹)

۲ـ دخالت روحانیون در سیاست

یکی دیگر از موارد طنز مذهبی و دینی که شاعر نسبت به آن بی اعتنا نبوده، دخالت روحانیون در عرصه ی سیاست است.
شاعر در جایی از دیوان خود با طعنه زدن از مداخله ی شیخ در مذهب انتقاد می کند:

مکن مداخله در کار مملکت ای شیخ — که این مباحثه غسل بی نمازی نیست

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۳۶۷)

۵ـ طنز فلسفی

این گونه طنزها غالباً چون و چراهایی در مورد خلقت و آفرینش بشر است که مصایبی را برایش به ارمغان می آورد. مسأله معاد فیزیکی از مسائلی است که سر نیش تر طنز فلسفی متوجه آن است و آن را گاه با شک و تردید بیان کرده، سرآمد طنزهای فلسفی در ادبیات فارسی، طنزهای خیام نیشابوری است.

گویند کسان بهشت با حور خویش است — من می گویم که آب انگور خوش است
این نقد بگیر و دست از نسیه بدار — کآواز دهل شنیدن از دور خوش است

(خیام، ۱۳۵۱: ۱۲)

طنز فلسفی میرزاده ی عشقی شامل مواردی است که در ادامه ذکر می شوند:

۱ـ قوانین خلقت

یکی از موارد به کار رفته در طنز فلسفی میرزاده ی عشقی، قوانین خلقت است. شاعر در جایی از دیوان اشعار خود با ایجاد تقابل و تضاد طنز آمیز و با به کار بردن نام حیواناتی مانند خر و خنزیر، ایجاد طنز و شوخ طبعی کرده است و قوانین خلقت را مورد انتقاد قرار داده است:

از چه بر اوضاع کائنات نخندم — مسخره بازی است این جهان زبر و زیر
آخر انصاف برده، ای فلک انصاف — اندک وجدان، ای آسمان مه و تیر
گرسنه من، بخل نان مدام خورد خر — برهنه تن، پوستین خز، تن خنزیر

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۳۴۴)

۲ـ آفرینش

یکی دیگر از موراد طنز فلسفی به کار رفته در دیوان عشقی، آفرینش است.

وی در جایی از دیوان خود با به کار بردن عبارات عامیانه چون اجاقت کور بود، ایجاد طنز و شوخ طبعی کرده و قوانین خلقت و آفرینش را زیر سؤال برده و این گونه به تمسخر و انتقاد آن پرداخته است:

خلقت من در جهان یک وصله ناجور بود — من که خود راضی به این خلقت نبودم زور بود؟
خلق از من در عذاب و من از اخلاق خویش — از عذاب خلق و من یا رب چه ات منظور بود؟
ای طبیعت گر نبودم من، جهانت نقص داشت — ای فلک گر من نمی زادی، اجاقت کور بود؟
آن که نتواند به نیکی، پای هر مخلوق داد — از چه کرد این آفرینش را؟ مگر مجبور بود؟

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۳۳۷- ۳۳۸)

۶ـ طنز اقتصادی

این نوع طنز معضلات اقتصادی چون گرانی، احتکار، کلاه برداری، فقر و ... را مورد تمسخر و انتقاد قرار می دهد. (عزتی پور، ۱۳۷۷: ۲۵۲).

میرزاده ی عشقی شاعر معروف دوره ی مشروطه، فقط یک مورد از طنز اقتصادی را در دیوان خود به کار برده است و آن هم بودجه ی کشور است.

وی با به کار بردن عبارت عامیانه و جناس به نوعی ایجاد طنز و شوخ طبعی کرده است و فقط همین یک مورد یعنی کمبود بودجه ی کشور را در بیت زیر بیان کرده و از آن انتقاد قراروان کرده است:

کلاه خویش نما قاضی! این همه قاضی! — چه لازم است، که اندر خزانه غازی نیست

۷ـ طنز ادبی

این نوع طنز به مسائل ادبی مربوط می شود. مثلاً شاعری، شعر جدی دیگری را در نظر می گیرد و بر طبق آن شعر طنز آمیز بیان می کند که اصطلاحاً به آن نظیره گویی می گویند. (عزتی پور، ۱۳۷۷: ۲۵۳).

میرزاده ی عشقی این نوع طنز را یک بار در دیوان خود به کار برده است، که در آن از شیوه ی حافظ شیرازی تقلید کرده است.

تقلید یا نظیره گویی طنز آمیز که در انگلیسی پارودی (parody) خوانده می شود، تقلیدی است که به وسیله ی تعریف و مبالغه، موجب سرگرمی و استهزاء و گاهی تحقیر می شود. تقلید یا نظیره گویی یکی از فنون عمده ی طنز می باشد، اما بدیهی است که هر نوع

تقلیدی جنبه ی طنزآمیز ندارد. به عنوان نمونه «هنگامی که مقلدی گفتار یا اعمال شخصیت مشهوری را نمایش می دهد، می گویم چقدر عالی است، عیناً شبیه خودش است. این کار وقتی جنبه ی طنز پیدا می کند که
معایب و نقاط ضعف آن شخصیت به صورت مبالغه آمیزی مورد استهزاء قرار گیرد و چه بسا او را آزرده و ناراحت کند». (جوادی، ۱۳۸۴: ۲۰).

سعدی شیرازی در بوستان در شیوه ی حماسه سرایی، نظیره ای بر داستان های شاهنامه ساخته است. در باب پنجم بوستان، یعنی «باب رضا» در جواب پراکنده گویی البته به قول سعدی، که مدعی شده بود سعدی در شیوه ی زهد و طامات و پند بلیغ است، نه در خشت و گرز کوپال، می گوید:

نداند که ما را سر جنگ نیست — و گرنه مجال سخن تنگ نیست
توانم که تیغ زبان برکشم — جهان سخن را قلم در کشم
بیا تا در این شیوه چالش کنیم — سر خصم را سنگ بالش کنیم

(سعدی، ۱۳۶۹: ۳۲۱)

میرزاده ی عشقی شاعر معروف طنزپرداز دوره ی مشروطه، یک بار در دیوان خود طنز ادبی را به کار برده است و در آن از طریق نظیره گویی از شعر معروف حافظ:

هرگز نمیرد آن که دلش زنده است به عشق — ثبت است بر جریده ی عالم دوام ما

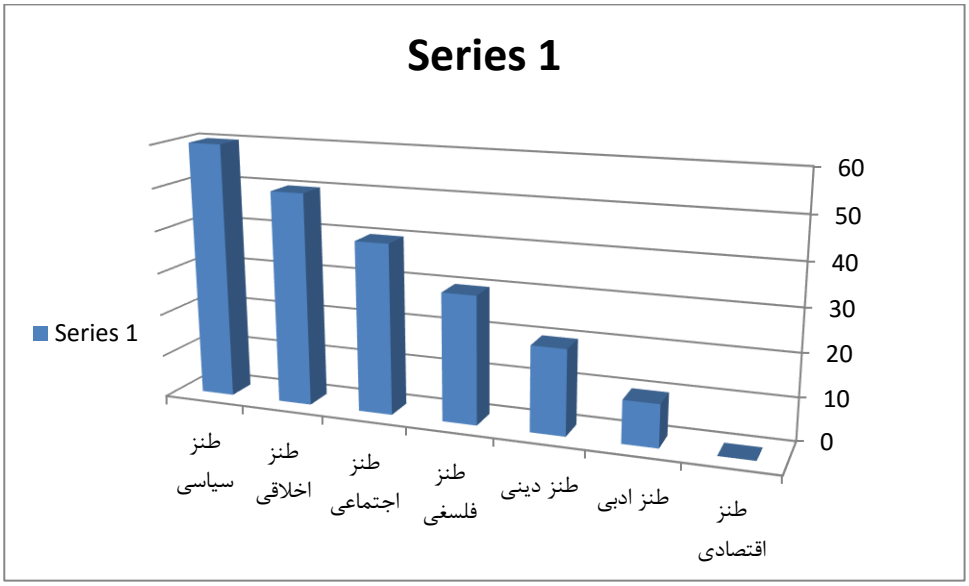
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۷)

ایجاد طنز و شوخ طبعی کرده است. همان طور که می دانیم یکی از روش های طنز ادبی نظیره گویی است. میرزاده ی عشقی می گوید:

شد دائمی ریاست خرها به ملک ما — ثبت است بیر جریده ی عالم دوام خر

(میرزاده ی عشقی، ۱۳۵۰: ۴۲۵)

که نظیره و تقلیدی است از شعر حافظ که شرح آن گذشت.



نمودار مضامین و درون مایه های طنز میرزاده ی عشقی

نتیجه گیری

از بررسی برخی اشعار طنز پردازان گذشته به صورت مختصر و اشعار طنز این شاعر طنز پرداز دوره ی مشروطه به طور مفصل، می توان به این نکته پی برد، که طنز در بیان هنری معانی و مفاهیم نقش بسیار مؤثری دارد. هم چنین از مضامین و درون مایه های اشعار طنزآمیز این شاعر دوره ی مشروطه و تأمل در اشعار او می توان به لحاظ منطقی به این باور رسید که مضامین و درون مایه های طنز در اشعار میرزاده ی عشقی به ترتیب بیشتر، سیاسی، اخلاقی، اجتماعی، فلسفی، دینی یا مذهبی، ادبی و اقتصادی بوده است. بنابراین با بررسی کردن مضامین و درون مایه های طنز در اشعار طنز آمیز میرزاده ی عشقی، این نتیجه حاصل شد که طنز و طنز پردازی در اشعار این شاعر طنز پرداز دوره ی مشروطه، کاربردی چشمگیر داشته است و از این حیث میرزاده ی عشقی، یکی از برجسته ترین شاعران دوره ی مشروطه در حوزه ی طنز و طنزپردازی به شمار می رود.

کتابنامه

ـ آرین پور، یحیی، (۱۳۸۲)، از نیما تا روزگار ما، جلد سوم، چاپ چهارم، تهران: زوار.
ـ ابراهیمی، صادق، (۱۳۸۳)، «سلاح طنز و طنزپردازی»، کیهان فرهنگی، شماره ی ۲۱۸، ص۶۳
.
ـ باقریان بستان آباد، الهام، (۱۳۸۷)، «طنز در شعر معاصر»، فصلنامه ی ادبیات فارسی، سال چهارم، شماره ی۱۲، ص۱۳۰.
ـ جوادی، حسن، (۱۳۸۴)، تاریخ طنز در ادبیات فارسی، چاپ اول، تهران: کارون.
ـ حائری، سید هادی، (۱۳۷۳)، سده ی میلاد میرزاده ی عشقی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
ـ حافظ شیرازی، شمس الدین محمد، (۱۳۸۹)، دیوان غزلیات حافظ، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، چاپ چهل و نهم، تهران: صفی علیشاه.
ـ خیام نیشابوری، عمر، (۱۳۵۱)، رباعیات، با مقدمه و شرح محمدعلی فروغی، چاپ اول، تهران: جاویدان.
ـ داد، سیما، (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ اول، تهران: مراورید.
ـ رحیمیان، هرمز، (۱۳۸۰)، ادوار نثر فارسی، تهران: دانشگاه تهران.
ـ رزمجو، حسین، (۱۳۸۲)، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، چاپ اول، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
ـ سعدی، مصلح الدین، (۱۳۶۹)، کلیات سعدی(بوستان)، به اهتمام محمدعلی فروغی، چاپ هشتم، تهران: امیر کبیر.
ـ عزتی پور، احمد، (۱۳۷۷)، «بررسی و سیر تحول طنز در متون ادبی و جایگاه طنزپردازان»، فصلنامه ی پژوهش و سنجش، شماره ی ۱۳-۱۴، صص۲۵۰- ۲۵۲.
ـ علومی، محمدعلی، (۱۳۸۶)، طنز در مثنوی، تهران: امیرکبیر.
ـ کازرونی، سید احمد، (۱۳۸۹)، «طنز گونه های ادبی فارسی و انواع آن»، فصلنامه ی بهار ادب (سبک شناسی تخصصی نظم و نثر)، سال چهارم، شماره ی ۱۱.
ـ میرزاده ی عشقی، رضا، (۱۳۵۰)، کلیات آثار، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.
ـ میرصادقی، میمنت، (۱۳۷۳)، واژه نامه ی هنر شاعری، تهران: کتاب مهناز.
ـ نیکوبخت، ناصر، (۱۳۸۰)، هجو در شعر فارسی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
ـ هاشمی سبحانی، توفیق، (۱۳۸۶)، تاریخ ادبیات ایران، چاپ اول، تهران: زوار.

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

کنکاشی در مفهوم وطن دوستی و مشخصه های آن با تکیه بر اشعار قیصر امین پور

موسی اسلامی مؤخر[۱]

وطن یعنی چه آباد و چه ویران وطن یعنی همین جا، یعنی ایران
(شهریار)

چکیده

ادبیات از دیرباز آیینه ی تمام نمای احساسات و عواطف بشر بوده است. در این میان "وطن دوستی" یکی از مسایلی است که از دیرباز ذهن شاعران را به خود مشغول داشته و احساسات آنان را در سرایش اشعار وطنی برانگیخته است. قیصر امین پور از جمله شاعران معاصر است که این جنبه از کار وی، تاکنون تحت تأثیر جنبه های دیگر شعر او ناشناخته مانده است. این پژوهش با تکیه بر رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و با هدف تحلیل و بررسی مفهوم وطن دوستی و مشخصه های آن با تکیه بر اشعار قیصر امین پور صورت پذیرفته است. برآیند تحقیق نشان از آن دارد که مشخصه های وطن دوستی به کار رفته در شعر قیصر امین پور شامل مواردی از جمله؛ عشق و انگیزه به وطن، امیدواری به آینده وطن، مبارزه و استقامت در راه وطن و غم و غصه خوردن برای وطن می باشد. بنابراین وطن دوستی و مشخصه های آن را می توان یکی از مضامین و درون مایه های بارز شعری این شاعر معاصر به شمار آورد.

کلید واژه ها: قیصر امین پور، وطن دوستی، اصول و مشخصه ها، ادبیات معاصر، شعر فارسی.

[۱] کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی -mosa.eslami1980@gmail.com.

درآمد

یکی از گسترده ترین ویژگی های مشترک در ادبیات پایداری ملل، میهن دوستی است. این تعلق خاطر گاه چنان رنگ افراط به خود گرفته است که از آن به میهن پرستی تعبیر شده است که در این صورت تبعات منفی را نیز در پی خواهد داشت، اما میهن دوستی یا حب وطن از ویژگی های مثبت آدمیان است که در آیین های الهی نیز به عنوان صفتی نیکو و پسندیده یاد شده است، به طوری که جزئی از هویت ملی و مذهبی ملل تلقی شده و با مصادیقی چون حفظ هویت ملی و تفاخر به گذشتگان همراه گشته است. (فروغی جهرمی، ۱۳۸۹: ۵۲۶)، وطن نیز مانند بسیاری از مفاهیم ادبیات فارسی در طول قرون تحول و تکامل یافته است. به طوری که وطن به مفهوم جدید خود ارتباط تنگاتنگی با دو مفهوم ملت و دولت ملی دارد و برگرفته از مفاهیم ناسیونالیستی است. آشکار است که با این توصیفات باید گفت وطن به مفهوم جدید خود در ایران سابقه چندانی ندارد. (آجودانی، ۱۳۸۲: ۲۱۱۱). اما دلبستگی به زادگاه و زادبوم، در کهن ترین اشعار و نثرهای ادبی دیده می شود. در ادبیات کهن فارسی خصوصاً متون حماسی به پاسداری از مرز و بوم ایران در حملات بیگانگان اشاره رفته و به آن افتخار شده است (شریفی پور، ۱۳۹۴: ۱۹۱). شاید بتوان گفت ردپای بهره برداری از وطن و مفاهیم آن به عنوان مؤلفه ای برای پایداری و مقاومت در برابر دشمن را می توان پس از نهضت شعوبیه و به خصوص در شاهنامه ی فردوسی دید (روستا، ۱۳۹۳: ۱۶۶).

تلاش ملت ها برای دست یابی به آزادی و رهایی از ظلم و ستم، سابقه ای به درازای تاریخ دارد و به همین سبب، ادب پایداری را باید همزاد تاریخ ظلم و ستم بر بشر دانست. غالی شکری در تعریف ادبیات پایداری، آن را اثری دانسته که با زبانی ادیبانه به مبارزه با زشتی ها و ستم خارجی یا داخلی می پردازد «ادب پایداری به مجموعه آثاری گفته می شود که از زشتی ها و فجایع بیداد داخلی یا تجاوز بیرونی در همه حوزه های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی با زبانی ادیبانه سخن می گوید. برخی از این آثار پیش از رخ نمودن فاجعه، برخی در زمان جنگ و یا پس از گذشت زمان به نگارش تاریخ آن می پردازد.» (شکری، ۱۹۷۹: ۱۰-۱۱)، این ادبیات از برجسته ترین گونه های ادبیات متعهد است که در کشورهایی که طعم مرگ را چشیده اند به رشد رسیده است. «در جهان عرب ادبیات پایداری در معنای جدیدش به تدریج پس از آگاهی عرب ها از تحرکات و جنبش های شکل گرفته در اروپا از اواخر قرن ۱۹ در ادبیات معاصر عربی مطرح گردید.» (حیدریان شهری، ۱۳۹۰: ۱۰۷)،

«وابستگی و تعلق به مکان، در انسان حس وطن پرستی و عشق به سرزمین و زادگاه پدری و مادری را از سویی و حق تابعیت و شهروندی را از سوی دیگر فراهم می کند.»(کرانک، ۱۳۸۳: ۱۴۴)، وطن در مفهوم ملی مترادف با مفهوم کشوری است با مرزهای جغرافیایی، پرچم و مساحت مشخص که دارای تاریخ و هویت است. این مفهوم از وطن که به معنای مدرن و غربی آن است، از دوران مشروطه به ادبیات کشور ما راه یافت و سابقه ی چندانی ندارد. (شریف نسب، ۱۳۹۴: ۱۹۳).

وطن و میهن دوستی در ادبیات پایداری و دفاع مقدس نیز با فاصله گرفتن از دوران جنگ تحمیلی این مفهوم از وطن بازتاب فراوان تری یافت (کاکایی، ۱۳۸۰: ۶۸).

وطن یکی از مؤلفه های هویت ساز پایداری به شمار می رود که در میان هر ملتی مطرح می شود و علاقه و دوستی نسبت به آن در صیانت از فرهنگ و هویت یک کشور می تواند تأثیرگذار باشد. (کافی، ۱۳۸۹: ۱۳۹). نیز یکی از با ارزش ترین داشته های انسان است که بدان عشق ورزیده و افتخار می کند. (نیکوبخت، ۱۳۸۵: ۲۳). عشق و علاقه به وطن، یکی از اصلی ترین درون مایه های شعری شاعران ـ به ویژه شاعران معاصر محسوب می شود. (ملک زاده، ۱۳۶۳: ۱۱). وطن دوستی یکی از ویژگی های مردم آزاده و ضامن حفظ استقلال و تمامیت ارضی یک کشور یا سرزمین است. (کسروی، ۱۳۵۶: ۷۹). یکی از مشهورترین شاعران معاصر ایران که مفهوم وطن دوستی در اشعار او نمود یافته است و بازتاب فراوانی دارد، قیصر امین پور است.

این جستار به تحلیل این مفهوم در شعر قیصر امین پور می پردازد.

پیشینه و هدف پژوهش

پیرامون این شاعر مشهور و برجسته ی ایرانی پژوهش هایی همچون: مقاله «بررسی شعر مقاومت نزد معین بسیسو و قیصر امین پور» از احمدرضا حیدریان و ندا صدیقی (۱۳۹۱) که به تحلیل و بررسی مؤلفه های مقاومت در شعر قیصر امین پور پرداخته است، مقاله «تحلیل تطبیقی درون مایه های مقاومت در اشعار سمیح القاسم، حسن حسینی و قیصر امین پور» (۱۳۹۰) از روشنفکر و دیگران که این مقاتله نیز در چارچوب ادبیات تطبیقی در پی کشف مؤلفه های پایداری در اشعار این شاعر بوده و در اکثر موارد نیز به ذکر یک مثال برای هر عنوانی اشاره کرده است. مقاله «بررسی زمینه های دلتنگی در شعر قیصر امین پور»(۱۳۹۱) نوشته ی شریفیان که به جنبه های نوستالژی و حسرت سروده در شعر شاعر اشاره دارد. با مطالعه ی مقالات حاضر این نتیجه به دست می آید که اگرچه

درباره ی اشعار قیصر امین پور پژوهش های فراوانی انجام گرفته است، منتهی تاکنون کسی به مفهوم وطن و وطن دوستی به صورت مجزا و جداگانه پژوهشی انجام نداده است. هدف این جستار علاوه بر شناساندن هر چه بیشتر قیصر امین پور و اشعارش به دوستداران شعر و اندیشه، آگاه نمودن شاعران جوان و علاقمند با مفهوم وطن و وطن دوستی و مؤلفه های آن در شعر قیصر امین پور می باشد. و نیز امید است که این پژوهش برای تحقیق هایی که در این راستا انجام خواهد شد، راهگشا باشد.

زندگینامه قیصر امین پور

قیصر امین پور فرزند مراد در سال ۱۳۳۸ در گتوند خوزستان دیده به جهان گشود. وی دارای دکترای زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه تهران بود. «در سال ۱۳۸۲ به عضویت فرهنگستان زبان و ادب درآمد و همچنین در دانشگاه تدریس می کرد و همچنان شعر می سرود و سرانجام در سه شنبه ۸ آبان ۱۳۸۶ پس از تحمل هشت سال درد و رنج تصادف در جاده لاهیجان ـ لنگرود، به دیار باقی شتافت و در زادگاهش گتوند به خاک سپرده شد.» (سنگری، ۱۳۸۰: ۱۱۳ ـ ۱۱۹). وی از شاعران دوران جنگ و دفاع مقدس است که بینش و نگرشش بر اخلاق و عرفان استوار است. زبان شعرش همدلی است و زبان درد. از شاخصه های زبان و بیان امین پور باید به اندیشه صریح و عریان او اشاره کرد. «امین پور طوری کلمات را کنار هم می چیند که تصاویرش، از عمق و محتوای خاصی برخوردار می گردند. وی هیچ گاه اندیشه و منطق شعری را فدای عاطفه و احساس بیش از حد نمی کند، در نتیجه تصویرهای شعری او تزیینی نیست، بلکه برای القای معانی ذهنی اوست.» (پرهام، ۱۳۶۲: ۵۲).

امین پور در قالب کلاسیک و شعر نیمایی طبع آزمایی و قلم فرسایی کرده است. پور نامداریان درباره شعر او می گوید: «در زمینه ی شعر، امین پور یکی از بزرگ ترین شاعران این دوران است، زبان ساده، برداشت های بدیع و تصویرهای بسیار زیبای اشعارش باعث شده است که در بین دوستداران شعر به شاعری محبوب تبدیل شود.» (محقق، ۱۳۸۷: ۲۵).

مجموعه های شعری او شامل؛ تنفس صبح، در کوچه آفتاب، ظهر روز دهم، مثل چشمه مثال رود، آینه های ناگهان، به قول پرستو، گل ها همه آفتابگردانند، و دستور زبان عشق می باشد.

مشخصه های میهن دوستی و وطن در شعر قیصر امین پور

وطن و به طور کلی اشعار میهنی در شعر قیصر امین پور به فراوانی یافت می شود و او به عنوان شاعر تنیده است که احساس می کنی عشق و علاقه به وطن و بازتاب مفهوم آن

در شعرش یک ضرورت محسوب می شود. ما در این جستار این مفهوم را در چند عنوان، تحت عناوین زیر تحلیل و بررسی می کنیم:

امیدواری به آینده وطن، عشق و علاقه به میهن، مبارزه و مقاومت در راه وطن غم و غصه و اندوه خوردن برای وطن. اکنون به شرح و توضیح هر یک از این موارد پرداخته می شود:

۱ـ عشق به وطن

مفهوم وطن و عشق بدان در دوران معاصر مهم ترین موضوع مورد اهتمام شاعران بوده است. وطن دوستی از مفاهیم والا و شاخص ادبیات پایداری است که تمامی شاعران این حیطه به خوبی توانسته اند آن را در اشعارشان بازتاب نمایند. عشق به ایران در شعر امین پور موج می زند و یکی از پر بسامدترین مضامین اشعار اوست. در خصوص قیصر امین پور باید گفت جای جای دیوان وی عشق و غرورش به وطنش است.

او حتی در سروده های جنگش نیز این دوست داشتم را ابراز می کند. امین پور همچون شاعران دیگر عرصه پایداری از وطن دوستی و عشق به میهنش سخن می گوید:

طرح کمرنگی است در یادم هنوز　　من به یاد دشت آبادم هنوز

(امین پور، ۱۳۹۰: ۲۱۱)

و همان گونه که اندوهش را برابر با کوه الوند می داند، غرور وطن دوستی اش را هم‌پایه دماوند می داند و بدان تشبیه می کند:

اندوه من انبوه تر از دامن الوند　　بشکوه تز ار کوه دماوند غرورم

(همان: ۲۱۴)

۲ـ امید به آینده ی وطن

عشق به میهن و در انتظار آینده روشن بودن موضوعی است که در اشعار اکثر شاعران ادبیات پایداری دیده می شود. شاعران بزرگ عرصه ی پایداری در آثار خود همواره به ستایش آرزو و امید به زندگی و مبارزه با یأس و نومیدی در راه رسیدن به پیروزی و سعادت، گام برداشته اند. «کدام اندوه و رنج را می توان شناخت که با داروی جان بخش امید، تحمل ناپذیر باشد و کدام کوه غم، توانسته دل های پر از امید را بزداید و از تپش باز دارد؟ زیرا امید فرآیند فعالی است که جان را از رکود و افسردگی می رهاند.» (سیدی و سالم، ۱۳۹۰: ۱۹۹).

امید به آینده ی وطن در شعر شاعر میهنی ایران، قیصر امین پور نیز تجلی یافته است. وی نیز وطنش را جنگلی می داند که مورد تهاجم دشمن قرار گرفته و در حال از دست دادن تمام بود و نبودش است. طوفانی که بر این جنگل می وزد تمام آب را به دست باد می دهد، اما این جنگل هنوز زنده است. همچنان استوار و پایدار است:

«طوفانی از تبر/ ناگه به جان جنگل افتاد/ و هرچه را کاشته بودیم/ طوفان به باد داد/ جنگل ولی هنوز/ نفس می کشد/ جنگل هنوز هم/ جنگل بود هر چند در دلش/ جای هزار تا ول بود.» (امین پور، ۱۳۹۰: ۲۰۵).

امین پور گاه یا در اشعارش انتظار روزهای پر امید آینده را می کشد. او به آینده خیره شده است که آزادی و پیروزی از آن وطنش شود:

در انتهای کوچه شب، زیر پنجره قومی نشسته، خیره به تصویر پنجره

(همان: ۳۴۵)

گاه انتظار به آینده ی وطن با ظهور منجی موعود در شعر امین پور تصویر می نماید. اعتقاد قیصر همچون اعتقاد شیعیان این است که منجی ما خواهد آمد و قفل تیرگی را خواهد گشود و وطن را از چنگال ظلم و ستم رهایی خواهد داد:

ناگهان قفل بزرگ تیرگی را می گشاید آن که در دستش کلید شهر پر آیینه دارد

(همان: ۴۰۹)

شهیدان در راه وطن نیز در اشعار قیصر امین پور با فدا کردن خونشان به آینده امید دارند و آن را به ملت شان منتقل می کنند. اینان با خون سرخ خود پیروزی ملت شان را به دیگر هموطنان خود وعده می دهند:

«شهیدی که بر خواب می خفت/سرانگشت در خون خود می زد و می نوشت/ دو سه حرف بر سنگ/ به امید پیروزی واقعی نه در جنگ، که بر جنگ.»(همان: ۱۷).

۳ـ مقاومت و مبارزه در راه وطن

هر انسانی از دیرباز تاکنون به میهن خویش تعلق خاطر خاصی داشته و دارد و در هر جای دیگری که ساکن باشد و زندگی کند، قلبش برای سرزمین مادری اش می تپد، اما این وطن دوستی در اشعار شاعرانی که مردم کشورشان از ظلم و ستم رنج می برند، نمایان است. قیصر امین پور نیز مبارزان را به مبارزه و مقاومت در راه وطن دعوت می کند. در نگاه شاعر مبارزان حتی اگر در مسیر مبارزه دچار سختی شوند، همچنان محکم و قاطع خواهند ایستاد و از وطنشان طبق کلام امام خمینی (ره) دفاع خواهند کرد:

«اینان/ هرچند/ بشکسته زانوان و کمرهاشان/ استاده اند فاتح و نستوه/ بی هیچ خانمان / در گوش شان کلام امام است/ فتوای استقامت و ایثار بر دوششان درفش قیام است.» (امین پور، ۱۳۹۰: ۱۴۵).

مبارزان نیازی به دعوت به مبارزه ندارند و هماره همچون کوه در مقابل دشمن می ایستند. استقامت آنان استقامتی به بلندای تاریخ است و شاید بتوان مجسمه‌ای از جنس مقامت و ایستادگی شان در راه وطن ساخت:

«اسرار پایداری او را / زان یار سربلند بپرسید/ شاید توان مجسمه ای ساخت/ از جنس استقامت خالص.» (همان: ۱۶).

اگرچه پژمردگی بر شاعر غالب آید، اما او هماره مقاوم و پایدار ایستاده و در برابر میهنش از هیچ کمکی دریغ نمی کند و هم وطنانش را همچنان به پایداری و مبارزه فرا می خواند:

سراپا اگر زرد و پژمرده ایم ولی دل به پاییز نسپرده ایم

(همان: ۳۱۴)

اگرچه دشمنان ظالم ایران در اشعار امین پور، نمرودیانی هستند که آتش هایشان همیشه شعله ور است، اما مبارزان وطن از این آتش ها بیمی ندارند و آن را خنثی خواهند کرد:

«نمرودیان همیشه به کارند/ تا هیمه ای به حیطه ی آتش بیاورند/ اما ما را از آزمایش آتش هراسی نیست/ ما بارش همیشه ی باران کینه را/ با چترهای ساده ی عریانی/ احساس کرده ایم.» (همان: ۳۹۰).

«حکم آغاز طوفان» یکی از اشعار قیصر امین پور است که به استقامت در برابر متجاوزان وطن، نسل در نسل و پشت به پشت هم و متحد اشاره دارد:

«نسل در نسل/ از تبار جنون، پشت در پشت.» (همان: ۳۵۴).

حفظ سرزمین و میهن و مبارزه در راه آن و تبع دفاع از این خاک و بوم، برای امین پور همچون شاعران انقلابی دیگر بسیار مهم است از آن جا که این گونه می سراید:

سرمایه دل نیست به جز اشک و به جز آه پس دست کم این آب و هوا را نفروشید

(همان: ۶۶)

وطن و سرزمین و دفاع از آن بر هر شخصی واجب است و امین پور در پی تهاجم به دزفول در زمان جنگ، مقاومت را در برابر ناجوانمردان دشمن توصیه کرده و از ادامه دادن راه شهدا می گوید:

مبادا خویشتن را واگذاریم امام کوفه را تنها گذاریم
ز خون هر شهیدی لاله ای رُست مبادا روی لاله پا گذاریم

(همان: ۴۵۵)

۴ـ غم و غصه خوردن بر وطن

وطن به عنوان یکی از مؤلفه های پایداری و یکی از انواع تعلقات انسان است که در خطر قرار گرفتن آن به هر گونه ای، انسان را دچار رنج و عذاب و در نهایت اندوه بر آن می کند. شاعران با سلاح قلم این اندوه و غم و غصه را به خوبی در اشعارشان به تصویر کشیده اند. اندو.ه و غم بر وطن در اشعار قیصر امین پور نیز نمود بارزی دارد. با فرا رسیدن و شروع دوران جنگ تحمیلی، اندوه و غم بزرگی بر جان شاعر می نشیند. اندوه تجاوز

نیروهای بعث عراق بر باغ قیصر که همان وطن اوست. او از آرامشی می گوید که روزی در سراسر وطنش حاکم بود و اکنون باد بیرحم جنگ آن را به هم ریخته است و همه را عزادار نموده است:

«فصل گل بود و بهار/ فصل پر نقش و نگار/ باد بیرحم خزان/ ناگهان از سر دیوار پدید/ و بر این باغ وزید/ بهترین گل ها را / از دل باغچه مدرسه چید.» (امین پور، ۱۳۹۰: ۸۵).

شاعر اگرچه گاهی به صراحت اندوهش را بیان نمی کند، اما فضای حاکم بر اشعارش این مفهوم را به خوبی منتقل می کند. در زمان بمباران شیمیایی که سراسر ایران بمب و موشک و جنگ و درگیری بود، امین پور بارانی زرد و شیمیایی را بر سر خود و هموطنانش به تصویر می کشد:

«گفتند آسمان همه جا ابری است/ باران زرد/ باران شیمیایی/ می بارد.» (همان: ۲۳۱ - ۲۳۲).

نتیجه گیری

عشق و علاقه به وطن دوستی یکی از اصلی ترین درون مایه های شعری شاعران ـ به ویژه شاعران معاصر ـ محسوب می شود. از آن رو به خوبی در اشعار قیصر امین پور تجلی یافته است.

این پژوهش با بررسی دیوان اشعار قیصر امین پور از شاعران مشهور و برجسته ی ادبیات معاصر و استخراج مفهوم وطن دوستی و مشخصه های آن، کوشیده است تا مفهوم وطن دوستی و مشخصه های آن را به مثابه ابزاری جهت شناخت بهتر و بیشتر این شاعر معاصر فارسی به کار گیرد و اهمیت آن را در نگاه او بررسی کند و نشان دهد. مشخصه های وطن دوستی در اشعار قیصر امین پور نمودی کاملاً مشخص دارند و به نحوی زیبا و دلنشین در اشعارش انعکاس یافته است. مشخصه های وطن دوستی به کار رفته در اشعار او شامل مواردی من جمله؛ عشق و علاقه به وطن، امیدواری به آینده ی وطن، مبارزه و مقاومت در راه وطن و غم و غصه خوردن برای وطن می باشد. بنابراین از میان شاعران معاصر ادبیات فارسی، قیصر امین پور از جمله افرادی است که به نحوی هنرمندانه توانسته

است از مفهوم وطن دوستی و مشخصه های آن در نظم پردازی و ترسیم فضای شعری خود بهره ی فراوان ببرد.

کتابنامه

۱ـ آجودانی، ماشاء الله، (۱۳۸۲)، یا مرگ یا تجدد، دفتری در شعر و ادب مشروطه، تهران: اختران.
۲ـ امین پور، قیصر، (۱۳۹۰)، گزینه اشعار، تهران: مراورید.
۳ـ پرهام، سیروس، (۱۳۶۲)، رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات، تهران: نگاه.
۴ـ حیدریان شهری، احمدرضا، (۱۳۹۰)، «خوانش تطبیقی جلوه های پایداری در شعر معاصر ایران و فلسطین (مطالعه مورد پژوهانه: شعر معین بسیسو و قیصر امین پور)، فصلنامه نقد و ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی کرمانشاه، شماره سوم، صص۱۰۵- ۱۲۵».
۵ـ روستا، جمشید، (۱۳۹۳)، «واکاوی نهضت شعوبیه و تبیین ادبیات پایداری در آثار برخی از شاعران و نویسندگان شعوبی»، نشریه پایداری و دانشکده ی ادبیات و علوم انسانی دانشکده ی شهید باهنر کرمان، سال ششم، شماره دهم، صص۱۸۵-۱۶۵.
۶ـ سنگری، محمدرضا، (۱۳۸۰)، نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس، جلد دوم، چاپ اول، تهران: پالیزان.
۷ـ سیدی، سید حسن و شیرین سالم، (۱۳۹۰)، «جلوه های ادب پایداری در سروده های فدوی طوقان»، نشریه ادبیات پایداری، سال سوم، شماره پنجم، صص۱۸۵-۲۰۸.
۸ـ شریف نسب، مریم، (۱۳۹۴)، «بازتاب مفهوم وطن در شعر دفاع مقدس با تأکید بر جهل دفتر شعر»، نشریه پایداری و دانشکده ی ادبیات و علوم انسانی دانشکده شهید باهنر کرمان، سال ششم، شماره یازدهم، صص۱۹۷- ۱۸۸.
۹ـ شریفی پور، زهرا، (۱۳۹۴)، جنگ از سه دیدگاه، چاپ اول، تهران: نشر صریر.
۱۰ـ شکری، غالی، (۱۹۷۹)، ادب المقاومت، بیروت: دارالافاق الجدیده.
۱۱ـ فروغی جهرمی، محمدقاسم، (۱۳۸۹)، مقوله ها و مقاله ها، جلد اول، چاپ اول، تهران: بنیاد حفظ نشر و ارزش های دفاع مقدس.
۱۲ـ کاکایی، عبدالجبار، (۱۳۸۰)، بررسی تطبیقی موضوعات پایداری در شعر ایران و جهان، تهران: پاکیزان.
۱۳ـ کافی، غلامرضا، (۱۳۸۹)، شناخت ادبیات انقلاب اسلامی، چاپ اول، تهران: بنیاد حفظ آثار و ارزش های دفاع مقدس.
۱۴ـ کرانگ، مایک، (۱۳۸۳)، جغرافیای فرهنگی، ترجمه مهدی قرخلو، تهران: سمت.
۱۵ـ کسروی، احمد، (۱۳۵۶)، تاریخ مشروطه ایران، چاپ سیزدهم، تهران: امیرکبیر.
۱۶ـ محقق، جواد، (۱۳۸۷)، شکفتن در آتش «یادبود قیصر امین پور»، چاپ اول، تهران: هنر اردیبهشت رسانه.

۱۷ـ ملک زاده، مهدی، (۱۳۶۳)، تاریخ انقلاب مشروطیت ایران، چاپ دوم، تهران: علمی.
۱۸ـ نیکوبخت، ناصر، (۱۳۸۵)، «وطن در شعر مشروطه»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس، سال چهاردهم، شماره ۵۴ و ۵۵، صص ۱۳۱- ۱۴۹.

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

تحلیل و ردیابی مکانیسم دفاعی فرافکنی و مؤلفه‌های آن با تکیه بر قصاید ناصر خسرو

موسی اسلامی مؤخر[۱]

چو از تو بود کژی و بی رهی گناه از چه بر چرخ گردون نهی
(اسدی طوسی، ۱۳۸۹: ۳۴)

چکیده

از دیرباز، علم روان شناسی با ادبیات گره خورده است و می توان در آثار شاعران و نویسندگان، مفاهیم روان شناسی را یافت. فرافکنی یکی از این مفاهیم است که برای اولین بار در آثار زیگموند فروید ظهور کرد. فرافکنی یکی از مکانیسم های پدافندی (دفاعی) روان شناسی است که از طریق آن می توان به ضمیر و درون هر کسی پی برد و شناخت نسبی از شخصیت وی به دست آورد. یکی از شاعران و اندیشمندان بزرگ ایران زمین که به جنبه های روان شناختی رفتار انسان توجه دارد، ناصر خسرو قبادیانی است. تا آن جا که در جای جای آثار منظوم و منثور او به ویژه در قصاید او تحلیل های روان شناختی و حتی برخی از مسایل و مفاهیم نوین این دانش نظیر خود فریبی، توجیه، فرافکنی و ... به کرات مشاهده می شود. این جستار با تکیه بر رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و با هدف واکاوی و تحلیل ساز و کار دفاعی فرافکنی و مؤلفه های آن با تکیه بر قصاید ناصر خسرو صورت پذیرفته است. دستاورد پژوهش حاکی از آن است که شاخصه ها و مؤلفه های فرافکنی به کار رفته در قصاید ناصر خسرو شامل مواردی از جمله: نقد فرافکنی بر قضا و قدر، ذم و نکوهش فرافکنی بر روزگار و تغییر زمانه و نقد فرافکنی بر دیگران می شود. بنابراین فرافکنی و مؤلفه های آن را می توان یکی از مشخصه های بارز شعری این شاعر بزرگ دانست.

کلید واژه ها: ناصر خسرو، قصاید، فرافکنی، روان شناسی و ادبیات، اصول و مؤلفه ها.

[۱] کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی mosa.eslami1980@gmail.com

مقدمه

ابومعین ناصر بن خسرو بن حارث قبادیانی بلخی، معروف به ناصر خسرو (۳۹۴-۴۸۱ هـ ق) از شاعران بزرگ فارسی زبان، فیلسوف، حکیم و جهانگرد ایرانی و از مبلغان مذهب اسماعیلی بود. (غلامرضایی، ۱۳۸۹: ۹). وی در قبادیان از توابع بلخ متولد شد از اوان جوانی به تحصیل علوم و تحقیق ادیان و مطالعه ی اشعار شعرای ایران و عرب پرداخت. در دوره ی جوانی به دربار غزنویان و سپس به دربار سلاجقه راه یافت. در سال ۴۳۷ هجری قمری خوابی دید و به قول خود از خواب چهل ساله بیدار شد، کارهای دیوانی را رها کرد و به سیر آفاق و انفس پرداخت. پس از پیوستن به فرقه ی اسماعیلیه و تبلیغ عقاید آنان، امرای سلجوقی در صدد کشتن وی برآمدند، پس به ناچار به بدخشان گریخت و سرانجام در سال (۴۸۱هـق) در یمگان وفات یافت (شعار، ۱۳۷۸: ۴). از آثار او می توان زادالمسافرین، وجه دین، خوان اخوان، دلیل المتحیرین، روشنایی نامه و سفرنامه را نام برد. (همان: ۵). یکی از مکانیزم های دفاعی روان شناسی که افراد برای مواجهه با احساسات و عواطف ناخوشایند به طور ناخودآگاه به کار می برند، فرافکنی است. در این مکانیزم دفاعی، فرد به جای پذیرش و کنترل احساسات و عواطف نامطلوب خود، آنها را نسبت به خود دیگری انعکاس می دهد. یکی از مشهورترین شاعرانی که در ادبیات فارسی این مکانیسم دفاعی یعنی فرافکنی را در شعر خود به کار برده است، ناصرخسرو قبادیانی است. وی از جمله ی نخستین سخنوران فارسی است که به مفهوم فرافکنی در شعر خود توجه شایانی داشته است. این جستار می کوشد تا به مفهوم فرافکنی و مؤلفه های آن به عنوان یکی از مکانیسم های دفاعی روانشناسی در قصاید ناصرخسرو بپردازد.

پیشینه، هدف و روش تحقیق

پیرامون این شاعر مشهور و برجسته ی ایرانی پژوهش هایی همچون:

«نگاهی به بازتاب مسائل اجتماعی در دیوان ناصر خسرو قبادیانی»(۱۳۹۱). نوشته ی جهانگیر صفری و صدیقه کافتری، «از عقل ناصر خسرو تا عقل سنایی»(۱۳۸۸) نوشته محمد پارسا نسب، «بررسی افکار سیاسی ـ انتقادی ناصر خسرو» (۱۳۷۷) نوشته ی محمود بشیری، صورت گرفته است. در مورد مفهوم روان شناسی فرافکنی، به طور خاص نیز پژوهش های فراوانی انجام شده است. برخی از این پژوهش ها عبارتند از: «نقد و نفی فرافکنی در اشعار پروین اعتصامی»(۱۳۹۴) نوشته‌ی دکتر احمد کتابی، «فرافکنی در مثنوی معنوی»(۱۳۸۶) نوشته ی یدالله رحیمی، «فرافکنی در اشعار مسعود سعد سلمان»(۱۳۹۵) نوشته ی محمد میر و زهرا داور.

در این مرور محرز شد با وجود مقالات و پژوهش های حول محور این شاعر مشهور و برجسته ی ایرانی، تاکنون مقاله و پژوهش مستقلی در زمینه ی مفهوم فرافکنی و مؤلفه های آن در قصاید ناصر خسرو، صورت نگرفته است.

روش خاص این پژوهش توصیفی، تحلیلی است که با تحلیل شواهد درون متنی و استفاده از منابع کتابخانه ای صورت گرفته است.

هدف از این جستار علاوه بر شناساندن هر چه بیشتر ناصر خسرو و قصایدش به دوستداران شعر و اندیشه، آگاه نمودن شاعران جوان و علاقمند با مفهوم فرافکنی و مؤلفه های آن با تکیه بر قصاید ناصر خسرو قبادیانی است. و نیز امید است که این جستار برای تحقیق هایی که در این زمینه انجام خواهد شد، راهگشا باشد.

فرافکنی (Projection)

فرافکنی یا فراز فکنی یا سویفکنی یعنی «نسبت دادن ناآگاهانه اعمال، عیب ها و امیال ناپسند خود به دیگران که در واقع ساز و کاری پدافندی (دفاعی) به شمار می آید. زیگموند فروید نخستین کسی بود که این مبحث را در روان شناسی مطرح کرد. آلفرد آدلر شاگرد فروید و از جمله اولین منتقدان این نظریه است». (شایگان فر، ۱۳۹۲: ۱۸).

«فرافکنی یعنی انگشت اتهام به سوی دیگران گرفتن. فرافکنی، با برجسته کردن و اغراق آمیز کردن، صفات شخصیتی منفی یا آرزوهای غیر قابل قبول خود را در دیگران می بیند.»(گنجی، ۱۳۹۳: ۳۷). «فرافکنی، نوعی مکانیسم دفاعی است که ما بخش های نامطلوب شخصیت خودمان را به دیگران نسبت می دهیم، یعنی آن چیزی که در واقع نمی دانیم خودمان داریم، می گوییم دیگری دارد و در مرحله ی بعدی آنها را محکوم می کنیم تا منکر وجود آن عنصر در شخصیت خودمان شویم یا تپق فرویدی و آن عبارت است از تپق زدن در کلام یا اشتباه نوشتن یک کلمه یا انجام اعمال ناخواسته».(خالدیان، ۱۳۸۴: ۲۳).

«فرافکنی در معنای تحت الفظی‌اش بر پرتاب کردن رو به بیرون یا رو به جلو دلالت دارد و به فرآیند یا اسلوبی اشاره دارد که افراد به مدد آن، ایده ها، تصویرها و امیال را بر محیط بیرونی شان تحمیل می‌کنند. این بیرونی سازی مشتمل است بر دریافت (ادراک) فعالیت عقلی، دریافت تصویرها و نشانه ها به عنوان واقعیت (مثلاً در رؤیا و خیالات) و یا مکان یا بی انگیزه ها و امیال موجود در درون "خود" در محدوده ی عین ها (ابژه)، مردم و یا رویدادهای دیگر». (اسولیوان، ۱۳۸۵: ۳۲۱).

نیز «فرافکنی، یکی ار اصطلاحات . مفاهیم نوین روان شناختی است که زیگموند فروید روان شناس و روان پزشک اتریشی، ضمن بحث ساز و کار (مکانیسم) های دفاعی آن را مطرح کرد» (کتابی، ۱۳۸۳: ۱۱).

کاربرد فرافکنی

کاربرد اصلی این واژه، کاربردی روان کاوانه است که در آن فرافکنی یکی از مکانیسم های دفاعی علیه اضطراب محسوب می شود. در این معنی خواسته ها و انگیزه های غیر قابل پذیرش که بازشناخت آن‌ها در "خود"، ممکن است موجب ناراحتی شود، به دیگران نسبت داده می شود. «این وسیله ی دفاعی کاملاً در جهت عکس درون فکنی می باشد و اساس آن از این قرار است که فرد می کوشد تا تمایلات نامناسب و ناپسند خویش را به دیگران نسبت دهد و در نتیجه خود را عاری از هرگونه عیب و نقص بداند و خود را از احساس گناه برهاند. با این وسیله ی دفاعی فرد در مورد دیگران با مقیاس خویش قضاوت می کند. مثلاً فرد خسیس دیگران را متهم به خسیس بودن می کند. انتقاد و سرزنش مدام از دیگران و نسبت دادن صفات و خصوصیاتی به افراد دیگر، غالباً ناشی از وجود این کیفیات در فرد نسبت دهنده است. این گونه فرافکنی، اساساً نوعی دلیل تراشی است. پسری که در حال دعوا و کتک کاری با دیگری است، معمولاً او را برای شروع دعوا مورد سرزنش قرار می دهد. هر چند فرافکنی بسیار متداول بوده و بی شک در کاهش دادن تنش ها در فرد ناراحت و ناکام مؤثر است؛ اما استفاده ی مداوم از آن برای فرد، خنثی می شود؛ زیرا در درجه ی نخست هیچ گونه کمکی به حل مشکل اساسی فرد نمی کند و در درجه ی دوم، استفاده مداوم از این وسیله ی دفاعی ممکن است فرد را در اوهام و تخیلات فرو ببرد».(نوابی نژاد، ۱۳۸۲: ۱۳۴).

کاربرد اول فرافکنی در مطالعات روان کاوانه بود و کاربرد دوم آن در تحلیل برهمکنشی و ارتباط است. فرافکنی جزئی از «پاسخ کلی پیش بین» انگاشته می شود، که مستلزم ادراک و ارزیابی حرکت های دیگری در راهنمایی اعمال خویشتن است.

«پیش بینی واکنش های احتمالی دیگران، متضمن پذیرش "نقش اشخاص دیگر" است. به این ترتیب که مردم خود را در دیدگاه دیگران «فرافکنی» کنند. در این جا فرافکنی به دو معنی به کار می رود و در وهله ی اول فرافکنی عبارت است از نسبت دادن انگیزه ای انتزاعی یا انتظار انجام رفتاری به دیگران که با یک نقش متناسب باشند؛ در وهله ی دوم فرافکنی عبارت است از فرافکندن «خود» در دیدگاه «دیگری» به معنایی که کنش گر محتوای نقش را انجام داده که انگیزه داده شده ممکن است خوب یابد باشد. در قسمت دوم یعنی فرافکندن خود در دیدگاه دیگری، گاهی افراد به پذیرش نقش یکدیگر می

پردازند که به نوعی همدلی است و یا تلاش دارند با این کار تصدیق یا تأیید طرف مقابل (که مورد توافق دو جانبه باشد) را دریافت کنند.» (گولد و کولب، ۱۳۷۶: ۶۱۹).

مؤلفه های فرافکنی در قصاید ناصر خسرو

فرافکنی، اساساً به عنوان یک مفهوم روان شناختی و از جمله ی ساز و کارهای دفاعی روان به شمار می رود و عبارت است از نسبت دادن ناخودآگاهانه کاستی ها، کوتاهی ها، خطاها، تقصیرها، اعمال ناروا و مشکلات خود ساخته‌ی خود به دیگران و یا عوامل خارجی. اکنون برآنیم تا در ذیل مؤلفه های فرافکنی را در قصاید ماندگار ناصر خسرو، شاعر گرانقدر فارسی ـ تحلیل و ردیابی کنیم.

۱ـ نقد فرافکنی بر قضا و قدر

ناصر خسرو، نظیر بسیاری از سخنوران بزرگ فارسی، از جمله پروین اعتصامی و مولوی، به تمایل غالباً ناخودآگاهی که در بسیاری از آدمیان برای نسبت دادن تقصیرات و اشتباهات خود به قضا و قدر (معقولات مشابه آن)، به منظور فرار از مسئولیت، وجود دارد توجه یافته و به تخطئه و مذمت آن پرداخته است.

ابیات و شواهد زیر مؤید این مدعاست:

نکوهش مکن چرخ نیلوفری را — برون کن ز سر باد خیره سری را
بری دان ز افعال چرخ برین را — نشاید ز دانا نکوهش بری را
چو تو خود کنی اختر خویش را بد — مدار از فلک چشم نیک اختری را

(ناصر خسرو، ۱۳۷۸: ۱۴۲)

ناصر خسرو، ضمن قصیده ای دیگر در دیوان خود، آدمیان را از این رفتار سفیهانه و خودفریبانه بر حذر می دارد که مسئولیت گناهان و تنبلی های خود را متوجه قضا و قدر سازند:

از پس آن که رسول آمده با وعد و وعید — چند گویی که بد و نیک به تقدیر و قضاست
گنه و کاهلی خود به قضا بر چه نهی؟ — که چنین گفتن بی معنی کار سفهاست

(همان: ۲۱)

باز در همین قصیده، ناصر خسرو، مقصر دانستن تقدیر را به منزله ی مقصر شمردن باری تعالی تلقی می کند و کسانی را که مرتکب این عمل می شوند ریاکارانی توصیف می نماید که به زبان، خداوند را عادل و حکیم می خوانند ولی در دل، وی را مسئول نقصان ها و گناهان و مصائب و حوادث ناگوار می شمارند:

گر خداوند قضا کرد گنه بر سر تو — پس گناه تو به قول تو خداوند تو راست

بدکنش زی تو خدایست بدین مذهب زشت گرچه می گفت نیاری کت از این بیم قفاست
اعتقاد تو چنین است ولیکن به زبان گویی او حاکم عدل است و حکیم الحکماست
با خداوند زبانت به خلاف دل توست با خداوند جهان نیز تو را روی و ریاست
(همان: ۲۲)

وی در قصیده ای دیگر از دیوان خود، جهان را به منزله ی مادر آدمی و نکوهش آن را کار نادان می شمارد:

جهان را چو نادان نکوهش مکن که بر تو مرا و را حق مادری است
به فعل اندر او بنگر و شکر کن مرا و را که صنعش بدین مکبری است
(همان: ۱۱۰)

و نیز:

نگر که هیچ گناهت به دیو بر ننهی اگرت هیچ دل از خویشتن خبر دارد
مباش عام که عامه ز جهل تهمت خویش چه بر قضای خدای و چه بر قدر دارد
(همان: ۲۸۰)

و در جایی دیگر، قضا را خرد و قدر را سخن می نامد و این هر دو را راهبر خود تلقی می کند:

هر کس همی حذر ز قضا و قدر کند وین هر دو رهبرند قضا و قدر مرا
نام قضا خرد کن و نام قدر سخن یاد است این سخن ز یکی نامور مرا
و اکنون که عقل و نفس سخنگوی خود منم از خویشتن چه باید حذر مرا؟
(همان: ۱۳)

۲ـ ذمّ و نکوهش فرافکنی بر روزگار و تغییر زمانه

ناصر خسرو، در چندین جای از دیوان خود، به مذمت و انتقاد از افرادی می پردازد که گناه و مسئولیت همه عیب ها و کارهای ناروا و دشواری های خود را به تغییر بد شدن زمانه نسبت می دهند و به این واقعیت توجه ندارند که در حقیقت، این خود آنانند که دستخوش و دچار دگرگونی احوال و انحطاط شده اند. شاهد گویای این معنا ابیات زیر است:

چند بنالی که بد شده ست زمانه؟ عیب تنت بر زمانه بر فکنی چون؟
هرگز! کی گفت این زمانه که بد کم؟ مفتون چو نی به قول عامه مفتون؟
تو شده ای دیگر این زمانه همان است کی شود ای بی خبر این زمانه دگرگون
(ناصر خسرو، ۱۳۷۸: ۹)

و در بیتی دیگر با طرح استفهام انکاری، پاسخ بدیهی آن را خود عرضه می دارد:

من دگرم یا دگر شده ست جهانم؟ هست جهانم همان و من نه همانم

(همان: ۲۰۹)

و نیز در جای دیگری از دیوان خود به همین نکته اشاره می کند و می گوید:

گویی که روزگار دگرگون شد ای پیر ساده دل، تو دگرگونی!

با تو فلک به جنگ و شبیخون است پس تو چه مرد جنگ و شبیخونی؟

(همان:۳۸۱)

وی در جایی، مقصر شمردن و دشمن پنداشتن روزگار را نشانه و مظهر جهل می داند. زیرا که از جهان، بدون مشیت خداوند، کمترکاری ساخته نیست:

چون با خرد، ای بی خرد، نسازی جز رنج نبینی و سوگواری

آنگه گنه از روزگار بینی وز جهل معاد ای روزگاری

ناید ز جهان هیچ کار و باری الا که به تقدیر و امرباری

(همان: ۳۰)

و نیز

نگیرد هرگز اندر عقل من جای که گردون خیر داند کرد یا شر

(دشتی، ۱۳۶۲: ۲۰۵)

۳ـ نقد فرافکنی بر دیگران

نادیده گرفتن عیب ها و نقاط ضعف خود و انگشت نهادن بر عیوب و نقایص دیگران، اگر نه دقیقاً که با مسامحه، از مصادیق فرافکنی است. از این گونه فرافکنی در جای جای دیوان ناصر خسرو، به شدت انتقاد شده است. ناصر خسرو، در چندین جای از دیوان خویش، آدمیان را به مثابه آیینه هایی تلقی می کند که چهره وخوی سایرین را، زشت یا زیبا، عیناً منعکس می کنند. از این رو، بدگویی و یا خوب گویی آنان را از یکدیگر، در واقع به منزله ی گونه ای «قیاس به نفس» و یا «حدیث نفس» به شمار می آورد:

ای بسوی خویش کرده صورت من زشت من نه چنانم که می بری تو گمانم

آینه ام من، اگر تو زشتی زشتم ور تو نکویی نکوست صورت و سانم

(ناصر خسرو، ۱۳۷۸: ۲۱۱)

بیت زیر نیز مبین همین معنی است:

نباشد دوست جز آیینه دوست به جان و دل هم آن این و هم این اوست

(ناصر خسرو، ۱۳۴۸: ۵۳۲)

ناصر خسرو در مواضع متعدد دیگری، از فرافکنی، به طور اعم، انتقاد می کند:

چون لعنت کند بر بدان بدکنش همی لعنت او بر تن خود کند
چو هر دو تهی می برآیند از آب چه عیب آورد مر سبد را سبد؟

(ناصر خسرو، ۱۳۷۸: ۲۷۳)

وی از تنها به قاضی رفتن آدمیان شکوه ها و شکایت ها دارد:

چو خود بد کنیم از که خواهیم داد؟ مگر خویشتن را به داور بریم!
چرا پس که ندهیم خود دادِ خود؟ از آن پس که خود خصم و خود داوریم!

(همان: ۵۰۴)

ناصر خسرو در جای دیگری از قصاید خویش، آدمیان را برداشت کننده ی محصول کشت خویش و اعمالش می داند:

بد به تن خویش چو خود کرده ای باید خوردنت ز کشتار خویش

(همان: ۱۷۷)

و نیز:

ور عیب من ز خویشتن آمد همه از خویشتن به پیش که افغان کنم؟

(همان: ۳۷۱)

در جایی دیگر، دشمن انگاشتن دیگران را، در حالیکه همه ی تقصیرها و مسئولیت ها متوجه خود ماست، ناروا و نامعقول می شمارد:

ای عجب ار دشمن من خود منم! خیره گله چون کنم ار دشمنم؟

(همان: ۳۰۳)

و نیز

چو بد کردی مشو ایمن ز آفات که لازم شد طبیعت را مکافات

(دهخدا، ۱۳۵۷: ۶۳۳)

و مخصوصاً از واعظ غیر متعظ بودن برخی انسان ها به شدت مذمت می کند:

ببندم چه دهی؟ نخست خود را محکم کمری ز پند در بند
چون خود نکنی چنانکه گویی پند تو بود دروغ و ترفند

(ناصر خسرو، ۱۳۷۸: ۲۳)

ابیات زیر هم، کم و بیش، حاوی انتقادها و هشدارهایی از همین گونه است:

بت پرست از بت بدست و توهمی دست نتوانی از این ملعون وثن
بت نشسته در میان پیرهنت توهمی لعنت کنی بر برهمن

(همان: ۱۶۰)

گر تو را جز بت پرستی کار نیست چون کنی لعنت همی بر بت پرست؟

(همان: ۳۳)

حکایت های شاهان را همی خوانی و می خندی همی بر خویشتن خندی نه بر شاه سمرقندی

(همان:۳۳۴)

نتیجه گیری

این پژوهش با بررسی دیوان اشعار ناصر خسرو قبادیانی از شاعران مشهور و برجسته ی قرن چهارم و پنجم و استخراج فرافکنی و مؤلفه ها و شاخصه های آن کوشیده است تا فرافکنی و مؤلفه های آن را به مثابه ابزاری جهت شناخت بهتر و بیشتر این شاعر کلاسیک فارسی به کار گیرد و اهمیت آن را در نگاه او بررسی کند و نشان دهد. مؤلفه های فرافکنی در دیوان اشعار ناصر خسرو نمودی کاملاً مشخص دارند و به نحوی زیبا و دلنشین در اشعارش انعکاس یافته است.

مؤلفه های فرافکنی به کار رفته در اشعار او شامل مواردی من جمله: نقد فرافکنی بر قضا و قدر، ذم و کوهش فرافکنی بر روزگار و تغییر زمانه و نقد فرافکنی بر دیگران است. بنابراین از میان شاعران کلاسیک ادبیات فارسی، ناصر خسرو از جمله افرادی است که به نحوی هنرمندانه توانسته است از مفهوم روان شناسی فرافکنی و مؤلفه های آن در نظم پردازی و ترسیم فضای شعری خود بهره فراوان ببرد.

کتابنامه

۱ـ اسدی طوسی، ابونصر علی بن محمد، (۱۳۸۹)، گرشاسپ نامه، تهران: دنیای کتاب.
۲ـ اسولیوان، تام، (۱۳۸۵)، مفاهیم کلیدی ارتباطات، ترجمه ی سید حسین رئیس زاده، چاپ اول، تهران: فصل نو.
۳ـ خالدیان، محمدعلی، (۱۳۸۴)، بررسی موانع معرفتی در مثنوی (با نگاهی به اندیشه ها و جهان بینی مولوی)، مؤسسه ی فرهنگی و انتشاراتی مختومه مقلی فراغی.
۴ـ دشتی، علی، (۱۳۶۲)، تصویری از ناصر خسرو، تهران: انتشارات جاویدان.
۵ـ دهخدا، علی اکبر، (۱۳۵۷)، امثال و حکم، جلد چهارم، چاپ چهارم، تهران: امیر کبیر.
۶ـ شایگان فر، حمیدرضا، (۱۳۹۲)، نقد ادبی، انتشارات دستان.
۷ـ شعار، جعفر، (۱۳۷۸)، گزیده اشعار ناصر خسرو، تهران: نشر قطره.
۸ـ غلامرضایی، محمد، (۱۳۸۹)، سی قصیده ناصر خسرو، تهران: جامی.
۹ـ کتابی، احمد، (۱۳۸۳)، فرافکنی در فرهنگ و ادب فارسی، با شواهدی از آثار ناصرخسرو، عطار، نظامی، مولوی، حافظ و دیگران، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۰ـ گنجی، حمزه، (۱۳۹۳)، نظریه های شخصیت، نشر ساوالان.
۱۱ـ گولد، جولیوس و ویلیام. ل. کولب، (۱۳۷۶)، فرهنگ عوامل اجتماعی، ترجمه ی ازکیا، چاپ اول، تهران: نشر مازیار.
۱۲ـ ناصر خسرو قبادیانی، ابومعین، (۱۳۴۸)، دیوان اشعار، به تصحیح سید نصرالله تقوی، با مقدمه ی سید حسن تقی زاده و مجتبی مینوی، به کوشش مهدی سهیلی، تهران: چاپ افست.
۱۳ـ ــــــــــ (۱۳۷۸)، دیوان اشعار، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۴ـ نوابی نژاد، شکوه، (۱۳۸۲)، رفتارهای بهنجار و نابهنجار، چاپ چهارم، تهران: ابتکار هنر.

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

واکاوی شیوه ها و شگردهای طنز آفرینی نسیم شمال

موسی اسلامی مؤخر[۱]

به نام خداوند طنزآفرین به دنیای طنزش هزار آفرین
(رؤیا صدر)

چکیده

طنز و شوخ طبعی از دیرباز در رگ های ادبیات هر کشوری ساری و جاری است. نسیم شمال در انتقاد خود، در مواجهه با خفقان جامعه اش دارویی بهتر از طنز نمی یابد. او کلام بغض آلود خود را در لفافه ای از ریشخند و طنز و تحقیر و در قالب اشعارش به مخاطب عرضه می کند. طنز نسیم شمال تسکین دهنده ی آلام مردم زمانه است. این جستار با تکیه بر رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و با هدف واکاوی شیوه ها و شگردهای طنز آفرینی نسیم شمال صورت پذیرفته است. شاعری که به حق با سلاح طنز، به جنگ با مصایب زمانه خویش پرداخت و مسائل و مشکلات سیاسی، اجتماعی و ... عصر خویش را با اسلوبی هنرمندانه و گاه با شیوه های نو و ابتکاری مطرح کرد. برآیند تحقیق نشان از آن دارد که شگردهای به کار رفته در اشعار نسیم شمال شامل مواردی از قبیل؛ تقلید و نظیره سازی، تضاد، مناظره، برلسک عالی یا حماسه ی مضحک، اغراق، ضرب المثل تحقیر، تشبیه، کنایه و ... می شود. بنابراین شگردهای به کار رفته در اشعار این شاعر دوره ی مشروطه، از تنوع، گستردگی و حسن تأثیر چشمگیری برخوردار بوده و عاملی اساسی و عمده در شهرت و ماندگاری این شاعر دوره ی مشروطه و اشعار طنزآمیز او بر شمرده می شود.

کلید واژه ها: نسیم شمال، شگرد، طنز و انتقاد، شعر مشروطه.

[۱] کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی mosa.eslami1980@gmail.com

مقدمه

سید اشرف الدین حسینی قزوینی (گیلانی) معروف به نسیم شمال در سال ۱۲۸۸ هجری قمری در قزوین متولد شد (کریمی موغاری، ۱۳۸۲: ۴۳)، علت شهرت وی به حسینی آن بود که از سادات حسینی بود و چون در قزوین متولد شد به قزوینی معروف شد. اما چون مدتی در دشت گیلان اقامت یافت به گیلانی و در بعضی منابع به رشتی نیز شهرت پیدا کرد. البته در برخی از منابع در این مورد اختلاف نظر وجود دارد، اما نظر اکثر ادب پژوهان در این مورد مؤید سال ۱۲۸۸ هجری شمسی می باشد. اشرف الدین گیلانی پس از انجام تحصیلات مقدماتی در قزوین به شهرهای کربلا و نجف رفت و به مدت پنج سال در آن جا زندگی کرد. (سبحانی، ۱۳۸۶: ۶۳۱).

سید اشرف الدین بعد از آن به قزوین مراجعت کرده و در سن ۲۳ سالگی به تبریز رفت و در آن جا در محضر استادان، دروسی چون هیأت، جغرافیا، صرف، نحو و منطق و هندسه را فرا گرفت. ضمناً در آن جا پیر روشن ضمیری از او دستگیری می کند (کریمی موغاری، ۱۳۸۲: ۴۳).

در ره تبریز با سوز و تعب خدمت پیری رسیدم نیمه شب
وه چه پیری صافی روشن ضمیر طالبان راه حق را دستگیر
آن قلندر چون مرا دیوانه دید مست از جام می جانانه دید
کرد تعلیم همه اسرار حق گشت روشن روح از انوار حق
از منازل های جانم یاد داد وز سفرهای روانم یاد داد

(گیلانی، ۱۳۸۶: ۳۴۰)

وی پس از آن از تبریز عازم رشت شد، هنوز چند سالی از ورود و اقامتش در رشت نگذشته بود، که فرمان مشروطیت در سال ۱۳۲۴ هجری قمری صادر شد و او به جمع آزادی خواهان پیوست و به طرفداری شدید از نهضت مشروطه پرداخت. در سال ۱۳۲۵ هجری قمری نخستین شماره ی روزنامه یا به عبارت صحیح تر، هفته نامه ی نسیم شمال را در رشت انتشار داد. چون هفته ای یک آن را منتشر می ساخت. همیشه در سرلوحه ی این روزنامه این بیت معروف حافظ خودنمایی می کرد:

خوش خبر باش ای نسیم شمال که به ما می رسد زمان وصال

(حافظ، ۱۳۸۵: ۴۰۸)

در سال چهارم این روزنامه، روس ها شمال کشور را تحت سیطره ی نظامی خود قرار دادند و تا حدی جلوی آزادی قلم و آزادی خواهان را گرفتند و در انتشار روزنامه نسیم

شمال نیز اختلالاتی به وجود آمد. در یکی از شماره های آن به این موضوع اشاره می کند(گیلانی، ۱۳۸۶: ۳۱۰).

نسیم شمال یکی از بزرگترین شاعران طنزپرداز دوره ی مشروطه است. اشعار فکاهی، طنز و انتقادی ـ اجتماعی روزنامه اش را به تنهایی می نوشت و چاپ می کرد. این اشعار او به شدت مورد توجه و استقبال مردم عامه که مخاطبان وی بودند، قرار می گرفت. اخلاق فردی سید اشرف الدین گیلانی زبانزد دیگران بود، چنان که سعید نفیسی درباره ی اخلاق شخصی او می نویسد:

«مردی بود به تمام معنا مرد، مؤدب، فروتن، افتاده، مهربان، خوش روی و خوش خوی، صمیمی، کریم، بخشنده، نیکوکار، بی اعتنا به مال دنیا و صاحبان جاه و جلال، گدای راه نشین را بر مال دار کاخ نشین همیشه ترجیح می داد. آن چه که گفت برای همین مردم خرده پای بی کس بود» (همان: ۱۱).

او در پایان عمر دچار بیماری جنون شد. مدرکی در دیوان نسیم شمال وجود دارد که نشان می دهد که او قبلاً سابقه ی چنین بیماری را داشته است:

می دهم یک مژدگانی من چه در شاهوار — آمد از دارالمجانین این نسیم نامدار
شکرالله آن خدایی را که یک بار دگر — چشم ما را کرد روشن از قدومش بی شمار
دوستان آمد زمانی را که بودی منتظر — می شوید آسوده ای باران دگر زین گیردار

(گیلانی، ۱۳۸۶: ۳۷۴)

سید اشرف الدین گیلانی بعد از تحمل مشقت یک دوره ی اقامت اجباری در تیمارستان، در سال ۱۳۱۳ هجری شمسی، در تهران درگذشت (فخرایی، ۱۳۷۷: ۳۷).

پیشینه، هدف و روش تحقیق

پیرامون این شاعر مشهور و برجسته ی دوره ی مشروطه پژوهش هایی همچون: «بازتاب مشروطیت در اشعار نسیم شمال و احمد شوقی» (۱۳۸۶) نوشته ی قاسم صحرایی، «مقایسه ی بن مایه های پایداری نسیم شمال و صالح محمودی هواری»(۱۳۹۴) نوشته ی محسن پیشوایی علوی و مسعود باوان پوری صورت گرفته است. در مورد شیوه ها و شگردهای طنزپردازی، به طور خاص نیز پژوهش های فراوانی انجام شده است. برخی از این پژوهش عبارتند از: «جستاری در شگردهای طنزپردازی و انواع آن در مقالات شمس»(۱۳۹۰) نوشته ی لیلا آقایانی چاوشی، «نگاهی به گستره ی طنز و مطایبه و شگردهای آفرینش طنز در آثار فرهاد حسن زاده» (۱۳۹۴) نوشته‌ی علی صفایی و حسین ادهمی. در این مرور محرز شد با وجود مقالات و پژوهش های حول محور این شاعر مشهور

دوره ی مشروطه، تاکنون مقاله و پژوهش مستقلی در زمینه ی شگردهای طنزآفرین نسیم شمال صورت نگرفته است.

روش خاص این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است که با تحلیل شواهد درون متنی و استفاده از منابع کتابخانه ای صورت گرفته است.

هدف از این جستار علاوه بر شناساندن هر چه بیشتر نسیم شمال و اشعارش به دوستداران شعر و اندیشه، آگاه نمودن شاعران جوان و علاقمند با مفهوم شیوه ها و شگردهای طنزآفرین نسیم شمال می باشد و نیز امید است که این جستار برای تحقیق هایی که در این زمینه انجام خواهد شد، راهگشا باشد.

طنز و طنزپردازی

برای واژه ی طنز در فرهنگ ها تعاریف متعددی آمده است. عموم طنز پردازان سعی کرده اند این هنر را از جلوه های برخورد با نارسایی ها و کمبودها نشان دهند. در مورد تعریف طنز آمده است که طنز «واژه ای عربی است به معنای تمسخر و استهزاء و در اصطلاح ادب به آن دسته از آثار ادبی اطلاق می شود که با دست مایه ی آیرونی و تهکم و طعنه به استهزاء و و نشان دادن عیب ها، زشتی ها، نادرستی ها و مفاسد فرد و جامعه می پردازد. این کلمه برابر نهاده ی واژه ی Satire و کلمه Satire اصلاً از satira و satura در زبان لاتینی اقتباس شده است و آن ظرفی پر از میوه های متنوع بوده است که به یکی از خدایان فلاحت و زراعت هدیه کرده اند» (داد، ۱۳۸۳: ۴۰- ۳۳۹).

علاوه بر آن که در طنز پنهان کاری ها، ریاکاری ها و ... که عاملان آن ها ژرفای کار خود را می دانند و آگاهانه به کارهای ناشایست می پردازند، گاهی نیز در طنز، نادانی ها و اشتباهات انسان ها هدف قرار می گیرد. «شاعر یا نویسنده ی طنزپرداز با به مسخره گرفتن اشخاص یا آداب و رسوم و مسائل موجود در جامعه، از آن ها انتقاد و بدین طریق آن ها را محکوم می کند، با این هدف که ناهنجاری های اخلاقی و نابسامانی های جامعه اصلاح شود» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۸۰- ۱۸۱).

در طنز، هدف اصلی، بیان و نشان دادن زشتی ها، مفاسد و معایب افراد و جوامع است، زیرا طنز می خواهد ناهنجاری هایی را که در صدد پنهان ساختن آنها هستند، آشکارا یا تلویحی و کنایی بیان کند. «به بیان دیگر طنز اشاره و تنبیهی اجتماعی است که هدفش اصلاح است نه مردم آزاری، طنز نویس با درشت نمایی و اغراق در ناهنجاری ها، سعی در آفتابی کردن و نشان دادن اختلافات عمیق وضع نابسامان موجود با صورت آرمانی دارد» (انوشه، ۱۳۷۶: ۹۳۴).

تفاوت طنز با هجو

می توان گفت که تفاوت بنیادین طنز با هجو در این است که، هجو کلامی است پرده در که زشتی ها را بزرگ نمایی می کند و «غالباً با رکاکت لفظ و دشنام و عدم رعایت عفت کلام، توأم است و قصد شاعر در بیان آن برانگیختن خنده و مسخره کردن است ولی طنز برعکس آن است» (رزمجو، ۱۳۷۲: ۹۰).

یا به بیانی دیگر «هرگونه تکیه و تأکید بر زشتی های وجودی یک چیز ـ خواه به ادعا و خواه به حقیقت ـ هجو است» (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۲۸).

شگردهای طنزآفرینی سید اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال)

از آن جایی که طنز، نوعی اعتراض به نابسامی های یک جامعه است، لازم است طنزپرداز برای ابراز این اعتراض از شگردها و شیوه هایی استفاده کند تا انتقادات خود را غیر مستقیم مطرح کرده و از این طریق، ویژگی های ناپسندی که باعث این انتقاد شده را اصلاح نماید. برای محدودیت زدایی از ممنوعیت‌ها به ناچار از ابزارها و شیوه هایی استفاده می کند که همان شیوه ها و شگردهای طنزپردازی هستند.

«طنز یک گونه ی ادبی نیست، بلکه در وهله‌ی اول یک شگرد ادبی است؛ اما وقتی این شگرد، سراسر یک گونه‌ی ادبی را فرا می‌گیرد، در وهله‌ی بعد، به گونه‌ای ادبی تحویل می پذیرد» (فولادی، ۱۳۸۲: ۱۱).

می دانیم که محدود کردن اشعار طنزآمیز به شیوه و شگرد خاصی، تقریباً ممکن نیست و در هر مورد امکان دارد چندین روش برای ایجاد طنز وجود داشته باشد. آن چه مطمح نظر است، وجه غالب شیوه ها و شگردهایی است که سید اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال) در طنز پردازی به کار گرفته است.

ضمناً تذکر این نکته نیز ضروری می نماید که برخی از ابیات شعر یک شاعر گاه ممکن است که متضمن و در بردارنده ی یک یا چند شیوه و شگرد طنز باشد و جدای از هم به کار نروند. مثلاً ممکن است در ابیات شعر یک شاعر طنزپرداز، همزمان چند شیوه و شگرد دست مایه ی طنز شاعر قرار گیرد. شعر نیز در این مورد مستثنی نیست و همین روند را گاهی دنبال می کند.

اینک در ذیل به شیوه ها و شگردهای طنزآفرینی نسیم شمال پرداخته می شود:

۱ـ تقلید یا نظیره سازی

این گونه تقلید که در انگلیسی پارودی (parody) خوانده می شود، تقلیدی است که به وسیله ی تعریف و مبالغه، موجب سرگرمی و استهزاء و گاهی تحقیر می شود. تقلید یا نظیره ی طنزآمیز یکی از فنون و شگردهای عمده ی طنز می باشد، اما بدیهی است که هر نوع تقلیدی جنبه ی طنزآمیز ندارد. به عنوان مثال «هنگامی که مقلدی گفتار یا اعمال شخصیت مشهور را نمایش می دهد می گوییم چقدر عالی است، عیناً شبیه خودش است. این کار وقتی جنبه ی طنز پیدا می کند که معایب و نقاط ضعف آن شخصیت به صورت مبالغه آمیزی مورد استهزاء قرار می گیرد و چه بسا او آزرده و ناراحت می کند» (جوادی، ۱۳۸۴: ۲۰).

سید اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال)، از این شگرد در موارد زیر استفاده کرده است:

شه ایران حکایت با صبا کرد — که دیدی ملتم با من چه ها کرد
من از بیگانگان هرگز ننالم — که با من هر چه کرد آن آشنا کرد
حقیقت مجلس شورای ملی — عجب اقدام خوش کاری به جا کرد
بنازم دست ملت را که آخر — مرا از قید این شاهی رها کرد
کنون آسوده دل در شهر پاریس — بباید مجلس جشنی به پا کرد
به دور خوبرویان فرنگی — چه شاهان مدتی عیش و صفا کرد
از این نعمت که ارزانی است ما را — به هر شام و سحر شکر خدا کرد

(گیلانی، ۱۳۸۶: ۱۲۰)

که گیلانی در اشعار بالا به شیوه ی نظیره گویی از یکی از اشعار حافظ: «سحر بلبل حکایت با صبا کرد». به قضیه ی خلع احمد شاه از سلطنت به طنز و شوخ طبعی سخن می گوید. نسیم شمال در جای دیگری با گزارش اتفاقی روزمره و شیوه ی گفتگو و نیز نظیره گویی و تضمین از شعری از فردوسی به نوعی ایجاد طنز نموده و از روزه خواری افراد انتقاد می کند:

شنیدم که یک دسته ی روزه خوار — به باغی ز باغات وقت نهار
مهیا نموده بساط خوراک — برای شکم جملگی سینه چاک
چو دیدند گشته آژان خشمناک — فتادند چو بید مجنون به خاک
یکی لال گردید و خاموش شد — یکی دیگر از ترس بیهوش شد
یکی گفت بیمارم و ناتوان — بگیر از من این نسخه را و بخوان
آژان ها چو رفتند بیرون ز در — در باغ بستند بار دگر
دوباره یکی سفره آراستند — نشستند و خوردند و برخواستند

(همان: ۲۰۱)

نسیم شمال در جای دیگری مجدداً از این شگرد برای شوخ طبعی و طنزپردازی استفاده کرده است و با نظیره گویی ادبی و تقلید از ساقی نامه ها از قمار بازی انتقاد می کند:

فقط عشق من بر قمار است و بس — عرق پیش من زهر مار است و بس
نه کنیاک می خواهم و نه عرق — به جای عرق می کشم من ورق
بود یا ورق ذکر من — بکارا بود دختر بکر من
بیار ای ملازم بساط قمار — بکن مستم از پاسور و غنچه نار

(همان: ۱۶-۱۷)

۲ـ اغراق یا بزرگ نمایی

این شیوه از متداول ترین شیوه ها و شگردهای مورد استفاده در طنز است؛ زیرا بزرگ نمایی عمل ناهنجار، از بهترین شیوه ها و شگردها برای نشان دادن ناهنجاری هاست (اسلامی راد، ۱۳۸۲: ۲).

ستایش اغراق آمیز و نامعقول هم می تواند در ایجاد فضای طنزآمیز، مؤثر باشد. هرگاه ستایش کسی از حد طبیعی خود خارج شود، به مسخره کردن او مانند تر می شود (شادروی منش، ۱۳۸۴: ۵۲). اغراق، گاه نتیجه تشبیهات و استعارات و کنایات است و گاه، به طور طبیعی و خود به خودی، بروز و ظهور دارد (فشارکی، ۱۳۷۴: ۷).

اینک نمونه هایی از اغراق طنزآمیز نسیم شمال در ادامه می آید:

به هر کجا که روی قیل و قال و جنجال است — تمام صحبت شان از سجل احوال است
تمام خلق به فامیل خود لقب دادند — به خویشتن لقب از نام و از نسب دادند
یکی به زمزمه آغاز خودپرستی کرد — بریا سرقت القاب پیش دستی کرد
سجلشان به کمیساریه مقرر شد — هر آن لقب که نوشتند ثبت دفتر شد
یکی نوشت که از نسل کی قبادم من — یکی نوشت که فرزند شیرزادم من
یکی نوشت که اولاد اردشیر منم — یکی نوشت که از نسل وشمگیر منم
یکی نوشت که من خسروی لقب دارم — یکی نوشت که نادری لقب دارم
یکی نوشت که من از نتایج هوشنگم — یکی نوشت که من از دوستان هوشنگم
از این مقدمه معلوم شد که در تهران — به هر محله دو صد شاهزاده بود نهان

(گیلانی، ۱۳۸۶: ۲۰۰ - ۲۰۲)

که سید اشرف الدین گیلانی در اشعار مذکور از طریق اغراق و مبالغه طنز آمیز و با استفاده از کلمات اساطیری، از دزدی و کلک بازی که در جامعه همگانی شده، انتقاد می کند.

آن چه که موجب طنز در ادبیات فوق می شود، ناسازگاری لقب ها و فامیل هایی است که به دروغ به خود نسبت می دهند و به آن تفاخر و نازش می کنند.

۳ـ تحقیر یا کوچک نمایی

یکی دیگر از شیوه ها و شگردهای طنزآفرینی نسیم شمال، تحقیر یا کوچک نمایی است. تحقیر، عبارت است از کوچک شمردن و بی ارزش جلوه دادن آن که یا آن چه مورد انتقاد قرار می گیرد (شادروی منش، ۱۳۸۴: ۵۱)، این روش، گاه با تشبیه کردن به حیواناتی نظیر گاو، الاغ و ... و گاه با دشنام دادن است.

کوچک کردن، یکی از شگردها و تکنیک های طنزنویسی است که معمولاً کاریکاتوریست ها از آن بهره می گیرند و هدف آن ها پایین آوردن اشخاص پر مدعاست (جوادی، ۱۳۸۴: ۱۸).

نمونه هایی از این شیوه و شگرد که نسیم شمال در اشعار خود از آن بهره جسته است، در ذیل می آید:

عقل ها و روح ها و مغزها یکسان شوند — از ظهور علم مشکل همه آسان شوند
وانگه این بیچاره حیوان ها همه انسان شوند — این اتفاق و اختلاف آید به پایان ای نسیم
می شود دیو جهالت کشته در گودال ها — می دهد تغییر علم و عقل بر احوال ها

(گیلانی: ۱۳۸۶: ۴)

شاعر در ابیات فوق با استفاده از شگرد تحقیر و کوچک نمایی انسان های نادان به حیوانات، از آن ها انتقاد کرده و ایجاد طنز و شوخی طبعی کرده است.

یاهو به بیش از زاهدان حرفی ز بیش و کم مزن — ای محرم اسرار حق حرفی به نامحرم نزن
در پیش مشتی گاو خر دم از بنی آدم مزن — زاهد چه می دانی برو کنجی بمیر و دم مزن

(همان: ۲۰)

نسیم شمال مجدداً در ابیات بالا، با شیوه ای تحقیر آمیز و نام حیوانات از زاهدان نادان انتقاد می کند و با حالت طنز و شوخ طبعی به اشعار خود ارزش دو چندانی بخشیده است.

۴ـ تهکم

گونه ای به استهزاء گرفتن مخاطب با ایراد کلامی که موهم معنای جدی باشد و در حقیقت از آن معنا خالی باشد. «اساس تهکم بر ضدیت و مبانیت لفظ و معنی استوار است، ظاهر کلام بر تعریف و تمجید و ستایش شخصی یا چیزی دلالت می کند، در حالی که حاکی از تحقیر و استهزاء است»(نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۱۱۶).

نسیم شمال از این آرایه و شگرد طنز آمیز در اشعار خود بهره فراوان برده است و می سراید:

تبارک الله از این مجلس بهارستان | که شد ز خون در و دیوار او نگارستان
زنیم بر در مجلس لوای مشروطه | کنیم جان و تن خود فدای مشروطه
خدا گواه است تمامی دروغ می گویند | به حق حق سخن بی فروغ می گویند

(گیلانی، ۱۳۸۶: ۱۰- ۱۱)

که شاعر در ابیات فوق گفته مدعیان و بانیان دروغگوی مشروطه را به باد انتقاد گرفته و از روش تهکم طنزآمیز (تبارک الله) برپا ایجاد طنز و شوخ طبعی استفاده کرده است. و یا در ابیات زیر شاعر با مبالغه ی مثلاً سال دوازده ماه عریان بودن، و تهکم (بزن بلا نبینی)، از فقر در جامعه انتقاد می کند و ایجاد طنز کرده است:

ما مردمان دهقان از علم و عقل دوریم | هر چند چشم داریم، اما کریم و کوریم
سال دوازده ماه عریان و لخت و عوریم | ای مفت خوار ابتر بزن بلا نبینی

(همان: ۱۷۸)

نسیم شمال مجدداً در ابیات زیر با مدد گرفتن از شیوه تهکم (تبارک الله) به ظاهر ملاها و روضه خوان ها را تحسین می کند، ولی در حقیقت از آن ها انتقاد می کند و شوخ طبعی ایجاد کرده است:

بنشسته صدر سفره اعیان و بگ خان است | به به تمام مجلس ملا و روضه خوان است
چیزی که نیست پیدا درویش ناتوان است | زین بزم دلخواه به به تبارک الله

(همان: ۱۷۶)

و یا در ابیات زیر باز شاعر با روش تهکم، واعظ را شیرین کلام می نامد، ولی در حقیقت از او انتقاد کرده است:

گر به منبر واعظ شیرین کلام | گوید از غول بیابانی مدام
گر تمام خلق را خواهد عوام | غم مخور یا هو که ای هم بگذرد

(همان: ۳۶-۳۷)

۵ـ طعنه و تعریض

تعریض همان گوشه زدن به کنایه و کلامی است که الفاظی که در آن عرضه شده، معنی دیگری از آن اراده شده که متضمن تنبیه یا طنزی است (تجلیل، ۱۳۸۵: ۸۲).

سید اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال) از این آرایه و شگرد، در موارد زیر استفاده کرده است:

یک سلسله تسبیح به کف از ره سالوس | در مجلس احرار چو شیطان، شده جاسوس
هر صبح عرب، ظهر عجم، عصر شود روس | در مملکت ما شده این دسته چو کابوس

(گیلانی، ۱۳۸۶: ۲۰۱)

که شاعر در ابیات مذکور به روش طعنه زدن از ریاکاری و نفاق در جامعه انتقاد کرده است. و یا در ابیات زیر نسیم شمال با روش طعنه و تعریض طنزآمیز از اختلافات مذهبی انتقاد می کند:

تلاش مان همه این است ما جدال کنیم به اسم شیعه و سنی به هم قتال کنیم
ز اختلاف روایت به هم در آویزیم همه محمدیان خون یکدیگر ریزیم
ز دور چون که به احوال ما نگاه کنند به عقل و مشعر ما خنده قاه قاه کنند

(همان: ۵۱)

شاعر در جای دیگری از دیوان خود برخی از افراد بی مسئولیت را که نسبت به وطن حساسیتی ندارند، به تمسخر می گیرد. و با روش طعنه و تعریض از این افراد انتقاد کرده است:

گر وطن بر باد شد، ما روز شب می می خوریم باده با مه طلعتان کشور ری می خوریم

(همان: ۵۵)

۶ـ اصطلاحات محاوره یا یا عبارات عامیانه

یکی دیگر از شیوه ها و شگردهای به کار رفته در اشعار نسیم شمال، به کارگیری عبارات و الفاظ عامیانه است. طنزپرداز برای نزدیکی بیشتر به خواننده از کلمات و عباراتی استفاده می کند که روزمره بر سر زبان ها جاری است. طنزپرداز اصطلاحات محاوره ای را گاهی در قالب دشنام و نفرین، که برای هجاگویان از آشناترین و در دسترس ترین شیوه ها و شگردها بوده، می آورد. گرچه دشنام گویی، جولان گاه اصلی هجاگویان است، در طنز پردازی نیز دشنام های پوشیده و کنایی کابرد ویژه ای دارند (شادروی منش، ۱۳۸۴: ۵۳ -۵۲).

نسیم شمال شاعر طنزپرداز دوره ی مشروطه از این شگرد طنزپردازی در موارد زیر بهره ی فراوان برده است:

رخسار عالی قرمز و این بی حجابی ها پیداست همچو ماه ز زیر نقاب ها
هر گوشه ای ستاده فرنگی مآب ها فکر لاس دسته ی عالی جناب ها

(نسیم گیلانی، ۱۳۸۶: ۱۳۹)

شاعر در ابیات بالا با روش عبارت عامیانه ی لاس زدن از نفاسد اخلاقی در جامعه انتقاد می کند و یا در جای دیگری از شاعار خود شاعر عبارت عامیانه ی به پای خر و واعظ بودن را آورده و می گوید:

یک سلسله وافور به کف اول افطار یک سلسله حاضر شده در محضر واعظ

گرد آمده در دایره ی منبر واعظ افتاده ز اخلاص به پای خر واعظ
(هما ن: ۲۰۱)

نسیم شمال در جای دیگری از دیوان خود با حالت طنز و شوخ طبعی، عبارت عامیانه ی «کله ی شیخنا ملنگ است» را آورده است و بر زیبایی طنز خود افزوده است:

تا کله ی شیخنا ملنگ است تا در دل ما غبار و زنگ است
تا پیر دلیل مست و منگ است این قافله تا به حشر لنگ است
(همان: ۱۴۷)

شاعر نیز با عبارات عامیانه ی اردنگ و چک، در ابیات زیر ایجاد طنز کرده است و می سراید:

ز دفتر نام ما یک پاره چک شد جواب حرف قانونی کتک شد
نصیب ما همه اردنگ و چک شد تمام کارها دوز و کلک شد
معمم می خورد چک از مکلا صلای اهل عرفان شد مصلا
کبوتر می کند رقص معلا امان از سید و درویش و ملا
(همان: ۱۱۵)

۷ـ مناظره

یکیدیگر از شگردهای ادبی در شکل گیری طنز مناظره است، که گاه دو دشمن و یا پدیده هایی در مقام دو دشمن با یکدیگر نزاع و پیکار کرده اند و معمولاً هر کدام با خودستایی و تحقیر و زبون ساختن دیگری، سعی در مغلوب کردن او دارد. ریشه ی این مناظره ها را باید در ادبیات پیش از اسلام جستجو کرد و در ادب فارسی در هر دوره و عصری نمونه های بسیار ارزشمندی از شاعران و نویسندگان به یادگار مانده است که گاه کل یک کتاب آن ها به صورت مناظره طنزآمیز نگارش یافته است. در این باره می توان به مقامات حریری و مقامات حمیدی اشاره کرد (پور جوادی، ۱۳۸۵: ۴۲۱).

سید اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال) از این آرایه و شگرد طنزپردازی، در اشعار خود استفاده فراوان کرده است، که نمونه هایی از آن در ادامه می آید:

در ابیات زیر شاعر به شیوه ی مناظره ی طنزآمیز که بی ادبی هم به نظر می رسد، گفتگوی پدر با پسر خود است که با حالت شوخ طبعی و با به کار بردن عبارت عامیانه ی «حنا به ریشت»، از بی ادبی و هرزگی و تعداد زوجات در جامعه انتقاد کرده است:

پدر می گوید:

اگر علم و صنعت نداری به من چه به تحصیل رغبت نداری به من چه

شعور و ذکاوت نداری به من چه ز کس خوف وحشت نداری به من چه

پسر می گوید:

تو هم گر مروت نداری به من چه به یزدان اطاعت نداری به من چه

به یک زن قناعت نداری به من چه اگر هیچ غیرت نداری به من چه

پدر می گوید:

تو هم ای پسر شب برو در محله خصوصاً به شب های تاریک چله

ببین عاشقان هر طرف گله گله اگر هیچ عصمت نداری به من چه

پسر می گوید:

تو هم جان بابا حنا به ریشت سه دختر گرفتی همه قوم و خویشت

نشان هر سه را روز تا شب به پیشت اگر هیچ حالت نداری به من چه

(گیلانی: ۱۳۸۶: ۲۰)

شاعر در جایی دیگر از دیوان خود، غارت گری بعضی اتباع کشورهای استعماری را در کشور به صورت یک مناظره ی گروهی به باد تمسخر می گیرد و با طنز و شوخ طبعی ندا در می دهد:

پس حسن کور از میان برجست با چشمان کور گفت یا مر نارد از رحم و از انصاف دور

بهر کوران جمع کردی پول در چیز به زور از چه پول کور عور خسته جان را خورده ای

خوب کردم هر چه خوردم هر چه بردم مفت من کور گردد چشمتان از دولت هنگفت من

یک کچل گفتا: مگر این مملکت بی صاحب است یا که هر گردن کلفتی بر ضعیفان غالب است

اسکناس و اشرفی از بهر تو گر واجب است بی حیا از چه نیا با دو قران را خورده ای

(همان:۸)

۸ـ ضرب المثل

نوعی بهره گیری از زبان مردم است تا مسائل حساس سیاسی و اجتماعی روزگار خود را بیان کند. آن هم به گونه ای که همگان از آن سر در بیاورند. ضرب المثل که زبان مردمی است و مانند میراثی در دل های مردم نهفته است و سینه به سینه و نسل به نسل منتقل می گردد. شیوه و شگرد دیگری. در طنزپردازی سید اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال) است. ضرب المثل، طرز فکر توده ی مردم را به کاملترین وجه بیان و تجربه های اجتماعی و تاریخی طبقات مختلف مردم را به شکلی موجز و با بیانی شیرین مطرح می کند، غالب امثال، بر محور خفقان های سیاسی، بی رسمی های اجتماعی، محرومیت های جنسی، تعصبات، خصومت های مذهبی و کمبودهای مادی، شکل گرفته است که نشان دهنده ی مضایق و مظالم ادوار گوناگون تاریخی است (بهزادی اند و هجردی، ۱۳۷۸: ۵۱۲ -۵۱۳).

تعدادی از ضرب المثل های سید اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال) در ادامه می آید:

زلزله ها افکنده ای بر کوه و دشت و دامنه آهسته بیا آهست برو که گربه شاخت نزنه
(گیلانی، ۱۳۶۴: ۲۴)

از روی وفاداری بر ضد خیانت شو خواهی نشوی رسوا هم رنگ جماعت شو
(همان:۳۷)

خواهی نشوی رسوا هم رنگ جماعت شو بنویس فلان ظالم در ظلم نمود اسراف
(همان: ۳۶)

این ماده بز به حق خدا نر نمی شود دندان مار دسته ی خنجر نمی شود
(همان: ۱۴۹)

احتیاج است آن که ما را خوار کرد رفع مایحتاج ما علم است علم
آن چه شیران را کند رو به مزاج احتیاج است احتیاج است احتیاج
(همان: ۳۶)

شاعر در همه ی ابیات فوق با به کار بردن ضرب المثل، شوخ طبعی و طنز خلق کرده است.

۹ـ تضاد

یکی از شگردهای بدیهی برجسته که طنزپردازان از آن بهره ی بسیار می برند، آرایه ی تضاد است. نویسندگان و شاعران با این آرایه ی بدیهی به برجسته سازی عیوب و موضوعات مورد انتقاد می پردازند. تضاد آرایه ی ادبی است که در آن واژه هایی را که با یکدیگر تقابل معنایی دارند، به صورت بدیهی و هنری در کلام می گنجانند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵).

سید اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال) از این آرایه و شگرد طنز پردازی، در اشعار خود استفاده فراوان کرده است و این گونه حکایت می کند.

اندرین سرمای سخت شهر ری اغنیا پیش بخاری، مست می
ای خداوند کریم فرد و حیّ داد ما گیر از فلان السلطنه
آخ عجب سرماست امشب ای ننه می خورد سر شب جناب مستطلاب
ماهی و قرقاول و جوجه کباب ما برای نان جو در انقلاب
وای اگر ممتد شود این دامنه آخ عجب سرماست امشب ای ننه
(گیلانی، ۱۳۸۶: ۱۶)

نسیم شمال در ابیات فوق از بی تفاوتی دولتمردان در برابر فقر مردم انتقاد می کند. در این جا با نشان دادن تضادی که بین وضع فقرا و مسئولین دارد، ایجاد شوخ طبعی و طنز می کند.

تشنه لب ماندیم بی آبیم ما خلق بیدارند و درخوابیم ما
خلق بیدارند و در خوابیم ما بهر حرص و آز بی تابیم ما
(همان: ۴۹۰)

شاعر در ابیات فوق با ایجاد تقابل و تضاد مثل خواب و بیدار، از عقب ماندگی و فقر فرهنگی در جامعه انتقاد می کند و از این طریق شوخ طبعی و طنز خلق کرده است.

نسیم شمال در جایی دیگر از دیوان خود از تقابل و تضاد بین فقیر و غنی ایجاد طنز می کند و بدین وسیله از فاصله و اختلاف طبقاتی در جامعه انتقاد می کند:

آخ عجب سرماست امشب ای ننه ما که می میریم دور هذا السنه
تو نگفتی می کنیم امشب چلو تو نگفتی می خوریم امشب پلو
نه پلو دیدیم امشب، نه چلو سخت افتادیم اندر منگنه
آخ عجب سرماست امشب ای ننه اغنیا مرغ و مسما می خورند
با غذا، کنیاک و شمپا می خورند منزل ما، جمله، سرما می خورند
آخ عجب سرماست امشب این ننه خانه ی ما بدتر است از گردنه
(همان:۱۴)

شاعر در جای دیگری با ایجاد تقابل و تضاد در اعمال اشخاص، ایجاد شوخ طبعی و طنز کرده است:

جمعی در ذکر خداوندگار بعضی گسترده بساط قمار
برخی خورده به نهانی نهار چندی الواط برای شکار
گشته به هر کوچه روان های های آمده ماه رمضان های های
(همان: ۶۲)

۱۰ـ حماسه ی مضحک یا برلسک عالی

یکی دیگر از شیوه ها و شگردهای طنزپردازی، برلسک عالی یا حماسه مضحک است، که در آن موضوعی عوامانه با انشای عالی و کلمات فاخری بازگو می شود که خاص حماسه است. هدف این نوع، به مسخره گرفتن اعمال و رفتار پست و مبتذل است (میر صادقی، ۱۳۸۵: ۵۹-۶۰)، « برلسک

عالی یا حماسه مضحک نوعی از شیوه ها و شگردهای طنزپردازی است که در آن لات ها و پتیاره ها به شیوه ی قهرمانان حرف می زنند و عمل می کنند» (پلارد، ۱۳۷۸: ۵۴). از این شگرد طنزپردازی، در اشعار خود بهره فراوان برده است: و در ابیات زیر با حماسه ی مضحک، شراب خواری را در جامعه به باد تمسخر می گیرد:

سر برهنه پا برهنه رو به تهران می رویم — از برای نون سنگک توت شمران می رویم
گر وطن بر باد شد، ما روز و شب می می خوریم — باده با مه طلعتان کشور ری می خوریم
از شراب کشمش قزوین پیاپی می خوریم — پای بطری هم دگر را جمله قربان می رویم

(گیلانی، ۱۳۸۶:۵۵)

وی در جای دیگری از دیوان خود با حماسه ی مضحک و نام خوراکی ها و کلمات شکسته ایجاد طنز و شوخ طبعی می کند و از شراب خواری در جامعه انتقاد می کند:

فصل ییلاق چه آب ها می خوردیم — دیگ جوش ها کباب می خوردیم
روی حشیش شراب ها می خوردیم — پلو چلو با قاب ها می خوردیم
«حلوای زرد عسلی چطو شد» (همان: ۱۵۹)

مجدداً شاعر در جای دیگری از دیوان اشعار خود با حماسه ی مضحک و برلسک عالی از ریاکاری و نفاق و بوقلمون صفتی در جامعه با حالت شوخ طبعی و طنز انتقاد می کند:

ما ملت ایران همه باهوش و زرنگیم — افسوس که چون بوقلمون رنگ به رنگیم
ما بک نداریم ز دشنام و ملالت — ما میل نداریم به آثار و سلامت
گوباده نباشد سر وافور سلامت — از نام گذشتیم، همه مایل ننگیم
افسوس که چون بوقلمون رنگ به رنگیم — گاه از مشروطه به صد رنج و ملالیم
لاغر ز فراغ و کلاهم چو هلالیم — یک روز همه قنبر و یک روز بلالیم
شب فکر شرابیم، سحر طالب بنگیم — افسوس که چون بوقلمون رنگ به رنگیم

(همان: ۲۲۵)

۱۱ـ کنایه

کنایه در لغت به معنی ترک تصریح است، بنابراین در طنز «کنایه» بالاترین بسامد محسوب می شود، چرا که بهترین فضاهای طنز آمیز و مطبوع ترین لطیفه ها را در بیان پوشیده ایجاد می کند (اسلامی ندوشن، ۱۸۱: ۱۹۲)، طنز کنایی به آثاری اطلاق می شود که در آن ها منظور و مضمون به شکی غیر صریح و با حالت ابهام و اشاره یا تعویض و استعاره بازگو می شود. در این نوع طنز، کشف مقصود گوینده مستلزم دقت در عبارت ها و کندوکاو در معنی ضمنی کلمه ها و جمله هاست (اسلامی راد، ۱۳۸۲: ۱۰).

در ادامه نمونه هایی از کنایه در اشعار نسیم شمال می آید:

خدا گواه است تمامی دروغ می گویند به حق حق سخن بی فروغ می گویند
خدا گواه است تمامی دروغ می گویند به جای ماست سر سفره دروغ می گویند
زنیم بر در مجلس لوای مشروطه کنیم جان و تن خود فدای مشروطه
(گیلانی، ۱۳۸۶: ۱۰- ۱۱)

که شاعر با آوردن تعبیر کنایی «به جای ماست سر سفره دروغ گفتن» که کنایه از تفاوت ظاهر با باطن و یا بیانگر ریاکاری و دروغ گویی آن هاست، به شیوه ای بارز ایجاد طنز کرده است. شاعر در ابیات زیر مجدداً از بی صاحب بودن مملکت و بی لیاقتی دولت مردان با حالت کنایه و نیشخند انتقاد می کند:

هیچ کس از حال آذربایجان آگاه نیست یک نفر با غصه ی تبریزیان همراه نیست
روس ها هر روز می آیند و هر شب می روند کبر و ناز و حاجب و دربان در این درگاه نیست
(همان: ۲۹)

سید اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال) در ابیات زیر با عبارات کنابی طشت بام افتادن و خواب خرگوشی که به ترتیب کنایه از رسوا شدن و خیانت کاری دولتمردان و جهل و غفلت و بی خبری و عقب ماندگی اجتماعی است، با حالت شوخ طبعی و طنز انتقاد می کند.

خائنین را طشت از بام افتاده چون شده اندرین کابینه الحق قافیه موزون شده
(همان: ۴۹)

که طشت از بام افتادن کنایه از رسوا شدن و فضیحت است.

خواب خرگوش که بیدار نگردد ماییم رمز سربسته که اظهار نگردد ماییم
(همان: ۴۶)

که خواب خرگوشی کنایه از جهل و نادانی است.

۱۲ـ تشبیه طنزآمیز (تشبیه به چیزی بی ارزش)

یکی دیگر از شیوه ها و شگردهای برجسته که سید اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال) برای ایجاد طنز در اشعار خود از آن استفاده کرده است، تشبیه طنزآمیز است. هدف و مقصود از تشبیه طنزآمیز، تحقیر و تمسخر است. در این نوع تشبیه، کسی یا چیزی را به موجودات بی ارزش مثل حیوان، مانند می کنند (حلبی، ۱۳۷۷: ۵۷).

نسیم شمال در ابیات زیر با به کار بردن این شگرد، بر شوخ طبعی و طنز اشعار خود افزوده است.

وی در این ابیات با شگرد تشبیه طنزآمیز، دزدان دغل پیشه به گرگ، شوخ طبعی ایجاد کرده است:

آیا تو نفهمیدی تهران عرفا دارد صدرالفصحا دارد، تاج الشعرا دارد
دزدان دغل پیشه گرگان دغل دارد ای خانه خراب این جا آماده ی ذلت شو

(گیلانی، ۱۳۸۶: ۳۶)

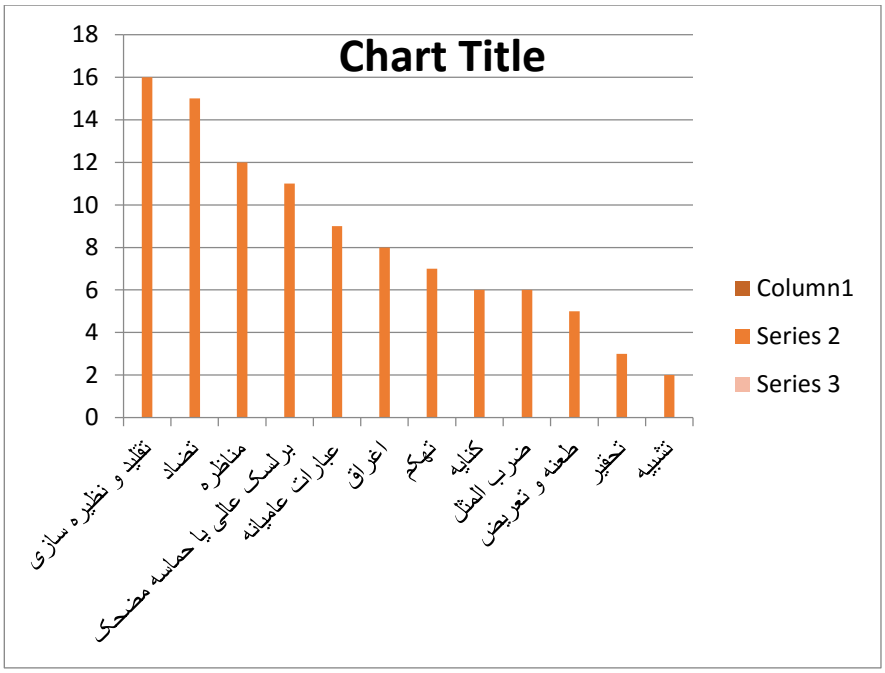
شاعر در جای دیگری از دیوان خود با تشبیه طنزآمیز مال موقوفات به شیر مادر، از بی دینی افراد در جامعه انتقاد می کند.

گر چه در ظاهر مسلمانیم، باطن کافریم منکر حق، خصم دین، غافل ز روز محشریم
مال موقوفات را چون شیر مادر می خوریم با وزیران گفتگوی رمز و خلوت مال ماست

(همان:۲۲۰)

وی در جای دیگری از دیوان خود با تشبیه طنزآمیز شیخ مفت خور ایجاد شوخ طبعی کرده است:

خوش می شود بلبل دستان معرفت با شیخ مفت خور مکن عنوان معرفت
«ابلیس را با علم الهی رمیده گیر (همان: ۱۶۵)



نمودار میزان شیوه ها و شگردهای طنزآفرین نسیم شمال

نتیجه گیری

در این جستار دیدم که سید اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال) با فراست در می یابد که در جامعه، طنز یکی از برنده ترین ابزار مبارزه است، از این رو با این وسیله در مقابل پلیدیها و کج روی ها و عیب ها و کاستی های جامعه ایستادگی می کند. از بررسی برخی آثار طنزپردازان گذشته به صورت مختصر و اشعار طنزآمیز این شاعر طنزپرداز دوره ی مشروطه به طور مفصل، می توان به این نکته پی برد، که طنز در بیان هنری معانی و مفاهیم نقش بسیار مؤثری دارد.

در متن نوشتار، حدود دوازده شیوه و شگرد معرفی شد که در سروده های نسیم شمال، ایجاد طنز از طریق آن ها صورت گرفته است. تقلید و نظیره سازی، حماسه ی مضحک یا برلسک عالی، تضاد، اغراق، تحقیر، اصطلاحات محاوره ای و عبارات عامیانه، مناظره و ضرب المثل از مهم ترین آن هاست. یافته های پژوهش نشان داد که از میان شیوه ها و شگردهای به کار رفته در اشعار نسیم شمال، تقلید و نظیره سازی (نقیضه) و تشبیه، به ترتیب بیشترین و کمترین میزان طنز را به خود اختصاص داده اند. لذا متوجه شدیم که شیوه ها و شگردهای طنز در اشعار این شاعر طنزپرداز دوره ی مشروطه ی، کاربردی چشمگیر داشته است و از این حیث سید اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال)، یکی از برجسته ترین شاعران دوره ی مشروطه در حوزه ی طنز و طنزپردازی به شمار می رود.

کتابنامه

اسلامی راد، زهرا، (۱۳۸۲)، «راز طنزآفرینی»، نشریه ی میراث شهاب، شماره ی ۱۳-۱۴.
اسلامی ندوشن، محمدعلی، (۱۳۸۱)، چهار سخنگوی وجدان ایران، تهران: قطره
انوشه، حسن، (۱۳۷۶)، فرهنگ نامه ی ادبی فارسی، جلد دوم، چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
بهزادی اندوهجردی، حسن، (۱۳۷۸)، طنز و طنزپردازی در ایران، چاپ اول، تهران: نشر صدوق.
پلارد، آرتور، (۱۳۷۸)، طنز، ترجمه ی سعید سعیدپور، چاپ دوم، نشر مرکز.
پورجوادی، نصرالله، (۱۳۸۵)، زبان حال در عرفان و ادبیات فارسی، چاپ اول، نشر هرمس.
تجلیل، جلیل، (۱۳۸۴)، معانی و بیان، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
حافظ، شمس الدین محمد، (۱۳۸۵)، دیوان غزلیات، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی علیشاه.
حلبی، علی اصغر، (۱۳۷۷)، تاریخ طنز و شوخ طبعی در ایران و جهان اسلام، چاپ اول، تهران: بهبهانی.
داد، سیما، (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ اول، تهران: مراورید.
رزمجو، حسن، (۱۳۷۲)، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، چاپ دوم، مشهد: آستان قدس رضوی.
شادروی منش، محمد، (۱۳۸۴)، «شیوه ها و شگردهای طنز مطایبه»، رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، شماره ی ۷۳.
فخرایی، ابراهیم، (۱۳۷۷)، گیلان در قلمرو شعر و ادب، چاپ اول، رشت: طاعتی.
فشارکی، محمد، (۱۳۷۴)، بدیع، چاپ اول، تهران: چاپ نیل.
فولادی، علیرضا، (۱۳۸۲)، طنز در زبان عرفان، چاپ اول، تهران: فراگفت.
کریمی موغاری، فریده، (۱۳۸۲)، زندگی و شعر سید اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال)، چاپ اول، تهران: نشر ثالث.
گیلانی، سید اشرف الدین، (۱۳۸۶)، دیوان نسیم شمال، چاپ اول، تهران: سعدی.
میرصادقی، میمنت، (۱۳۷۳)، واژه نامه ی هنر شاعری، تهران: کتاب مهناز.
نیکوبخت، ناصر، (۱۳۸۰)، هجو در شعر فارسی، تهارن: انتشارات دانشگاه تهران.
وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۷۹)، بدیع از دیدگاه زیباشناسی، چاپ اول، تهران: دوستان.
هاشمی سبحانی، توفیق، (۱۳۸۶)، تاریخ ادبیات ایران، چاپ اول، تهران: زوار.

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

دستوران و وظایف دستوری از *مادیان هزار دادستان*

زهرا حسینی[۱]

چکیده

مادیان هزار دادستان یا مجموعه هزار قضاوت، نوشته حقوقی از دوره ساسانیان است و احکام حقوقی و مدنی آن دوره را در بر دارد، از این سند، تنها یک دستنویس ناقص که در قرن هفدهم میلادی بازنویسی شده، به دست ما رسیده است. با وجود افتادگی و محتوای سخت، این کتاب باارزش‌ترین منبع موثق حقوقی ایران پیش از اسلام است. هدف اصلی این گفتار، بررسی وظایف و اختیارات دستوران از *مادیان هزار دادستان* با روش تحلیلی-تاریخی بوده است. پرسش مقاله این است: دستوران چه کسانی بودند و به چه اموری رسیدگی می‌کردند؟ حدود اختیارات آن‌ها در جامعه مدنی دوره ساسانی چقدر بوده است؟ با بررسی احکام موجود مشخص شد، دستوران عملاً مشاوران حقوق شرعی و صاحب نظر در امور قضایی بودند و به برخی از دعاوی مالی و حقوقی رسیدگی می‌کردند. آن‌ها در امور دادرسی بسیار پر انگیزه ظاهر شدند؛ و توانستند اعتماد مردم و مفسران حقوقی را جلب کنند، تا به‌حدی که، در حوزه خانواده احکام نوآورانه‌ای صادر کردند. شرح وظایف دستوران حدود اختیارات آن‌ها را مشخص می‌کند. در برخی احکام حقوقی *مادیان*، جزییات سوء استفاده دستوران از مقام حقوقی خود در امور شخصی، به‌صراحت و روشنی نهی می‌شود. چنانچه دستوری از مقام خود کنار گذاشته شود، دیگر نمی‌تواند به امور مردم بپردازد.

واژه‌های کلیدی: ساسانیان، فارسی میانه، *مادیان هزار دادستان*، متن حقوقی، دستور و دستوری

---

[۱] دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران، مدرس دانشگاه جامع علمی کاربردی مرکز فرهنگ و هنر، واحد ۲۶ تهران. hosseini_z90@yahoo.com

۱- مقدمه

۱-۱- مادیان و دستور[۱]

مادیان هزار دادستان یا مجموعه هزار قضاوت تنها نسخه خطی ناقص[۲]موجود از چندین مجموعه حقوقی دوره ساسانیان، در نیمه نخست قرن هفتم میلادی گردآوری شده است. مؤلف در مقدمه کتاب، خود را فرخ مرد بهرامان معرفی می‌کند. او بر آن بوده است که قضایای حقوقی را، چه آن‌هایی که اتفاق افتاده و چه آن‌هایی که بالقوّه می‌توانسته اتفاق بیافتد، در کتاب گردآوری کند (تفضلی ۱۳۸۶: ۲۸۷). در دوره‌های گوناگون ساسانیان، موبدان زردشتی با سیاست‌های دینی، جامعه ایران را زیر نفوذ داشتند. به این دلیل، قوانین و مقررات فراوان و اغلب پیچیده در مورد قوانین حقوقی و جزایی رشد کرد؛ امّا در آن دوره، مجموعه مدون جامعی به‌وجود نیامد؛ بلکه این قوانین در کتاب‌ها و رساله‌های مختلف گرد می‌آمد و به‌صورت دستورالعمل و نمونه کار قاضیان و فقها به‌کار می‌رفت (وهمن ۱۳۷۷: ۱۸۹). به‌خاطر افتادگی‌ها و آشفتگی‌هایی که در شماره‌گذاری صفحات وجود دارد و نیز به خاطر عدم تطبیق عنوان فصل‌ها با متن فصل، دانشمندانی که در طی صد سال گذشته به مطالعه و تحقیق در این اثر پرداخته‌اند، دچار مشکلات فراوان بوده‌اند، و این مشکلات، سوای کار سنگین دیگر یعنی جنگیدن با مبهمات زبان پهلوی به‌خصوص اصطلاحات مبهم حقوقی آن است (همان: ۱۹۱).

---

[۱] dastwar: دستور، نماینده تام‌الاختیار، امانتدار، معتمد، متولی، سرپرست، کسی که می‌تواند حق یا ادعای مالکیت را به سر و سامان برساند (Perikhanian, 1997: 348). یکی از معانی «دستور» دارنده قدرت و اجازه دخل و تصرف، و انتصاب و گماشتگی در امری و کاری از سوی شخص صاحب حق و توانایی است. بر این اساس، در سلسله مراتب روحانیون صاحبان منصبِ برتر دستورانی دارند و در نهایت همه «دستوری» خود را از زرتشتروتم، یا پیشوای روحانی، دریافت می‌کنند (مزداپور ۱۳۶۹: ۱۰۷)؛ داشتن «دستور» یکی از امور بایسته بهدین است: یکی این که آن <کس> خود دین آگاه‌تر <است که> کسی را که از خود <وی> دین آگاه‌تر<باشد>، به دستوری (=به عنوان موبد راهنما، راهنمای دینی) داشته باشد؛ تا <چینود> پل را <برای گذر> روان نیاشوبد (همان: ۱۵۱-۱۵۲). در زاداسپرم به عنوان یکی از پنج خوی آسرونان(=پیشوایان دینی) چنین آمده است: سوم دستورداری (=دستور دینی داشتن)، یعنی آنچه داناترین و راستگوترین رَد به دانایی، بیاموزد(= تعلیم دهد) به گفتار راست فرا گیرد (راشد محصل ۱۳۸۵: ۷۳). نک. (Dhabhar, 1909: 22-23)؛ (راشد محصل ۱۳۸۹: ۲۳۳)؛ نک. (آموزگار- تفضلی ۱۳۸۸: ۱۲۵). در مورد اندرز دستوران به بهدینان، نک. (عریان ۱۳۷۱: ۱۵۸-۱۶۲).

[۲] ؛ تفضلی ۱۳۸۶: ۲۸۶-۲۸۷). Perikhanian, 1997:9-18 درباره نسخه‌های *مادیان* نک. (

در *مادیان هزار دادستان* علاوه بر قانونگذاران و مفسران حقوقی، مقامات دینی زردشتی مانند ردان،[۱] موبدان، هیربدان،[۲] دستوران و داوران[۳] نیز در نقش قضات ظاهر شده‌اند؛ دستوران مقامات دینی یا دین مردانی بودند که ضمن هدایت مردم در امور شرعی، مشاوره و راهنمایی حقوقی آن‌ها را نیز برعهده داشتند؛ بنابر *مادیان*، عملاً مشاوران حقوق شرعی در امور قضایی بودند. فصلی در این کتاب، به دستور و وظایف او اختصاص دارد. دستوران یا حاکمان شرع در این فصل به برخی از دعاوی مالی و حقوقی رسیدگی می‌کنند. لازم به ذکر است که، وظایف دستوران فقط منحصر به این فصل نیست[۴] و فتواها و احکام نوآورانه‌ای نیز در بخش‌های مختلف *مادیان* و موضوعات گوناگون صادر کرده‌اند.

این گفتار از نوع نظری و با روش توصیفی تحلیلی صورت پذیرفته است. هدف آن تحلیل و بررسی قوانین حقوقی دستور و وظایف دستوری از *مادیان هزار دادستان* بوده است. صدور احکام بسیار در این کتاب، نشان می‌دهد که دستوران در چه اموری صاحب نظر بودند. *مادیان هزار دادستان* به خط و زبان فارسی میانه (پهلوی ساسانی) نوشته شده است؛ تحلیل و بررسی احکام دستوران و وظایف آن‌ها **نخستین پژوهش مسند** از این کتاب ارزشمند حقوقی است.

۲-۱- پیشینه پژوهش

---

۱ radān: ردان، مجریان قوانین شرعی، قاضیان شرعی، پیشوایان دینی که در کار اجرای قوانین مدنی نظارت دارند (حسینی ۱۳۹۴: ۱۵۷). ردان در باز پس گرفتن مالکیت و مالیات نهادن بر دارایی و مسایل خرید و معاوضه و ارزیابی ارزش اموال آتشکده صلاحیت دارند. نک. (Anklesaria, 1912: 26/17-27/4).

۲ hērbedān: ریاست مقامات مذهبی را «موبذ موبذان» (موبدان موبد یا دانای دانایان) می‌خواندند که زیر نظر او «هیربَذ» (هیربذان هیربذ) قرار داشت و سرپرست آتشکده بود (میراحمدی ۱۳۹۰، ۶۳۸). هیربدان هیربد، رئیس کل همه «هیربد»ها بود و پس از موبدان موبد، مقام عالی روحانیت زردشتی را داشت و گاه معاون یا مشاور او بود. مقام «هیربدان هیربد» گاه با «موبدان موبد» مترادف بود، امّا بعدها که مراتب روحانیون، ترتیب بیش تری یافت، «هیربدان هیربد» نظارت بر امور آتشکده‌ها را برعهده گرفت. (همان: ۶۴۵). هیربد تعلیم دهنده بهدین، برگزار کننده مراسم یشت و مراسم درگذشتگان(برشنوم). نک. (مزداپور ۱۳۶۹: ۱۱۲، ۱۶۵، ۲۳۱)؛ (راشد محصل ۱۳۸۵: ۳۸۴)؛ (میرفخرایی ۱۳۹۳: ۲۳۳-۲۳۴). وظایف دین مردان در ایران باستان (فکری ۱۳۸۸: ۱۰۱-۱۱۲).

۳ dādwar: داذور، یکی از قاضیانی بود که از جانب داذوران (دادور داوران) برای امور قضایی ارتش تعیین می‌شد و کارهای قضایی و حقوقی سپاه را برعهده داشت...(میراحمدی ۱۳۹۰: ۶۷۲). در مورد داور و داوری، نک. (Anklesaria, 1912: 25/16-30/5)؛ (Shaki, 2011c: 557-559).

۴) فصل کوتاهی با عنوان «چند حکمی که از دستوران شنیده و به دقت نوشته شده است» وجود دارد. در این فصل کوتاه موضوعات متنوع از قول مفسران بیان شده است. جز عنوان، این فصل مطلبی مرتبط با مقاله حاضر نداشت. نک. (Modi, 1901:95-96

مادیان هزار دادستان به زبان‌های انگلیسی، روسی، آلمانی و فارسی ترجمه شده است.[۱] در این ترجمه‌ها فصل دستور و احکام مرتبط با آن در فصول مختلف ترجمه شده است؛ امّا قوانین و وظایف دستوران و دستوری مدون و تحلیل نشده است. منصور شکی(2011a)، در مقاله «دستور»، ریشه شناسی این واژه را نوشته است و اشاره‌ای اجمالی به معانی این واژه در منابع مختلف ساسانی و منابع جدید فارسی داشته است.

۲- دستوران و وظایف دستوری از *مادیان هزار دادستان*

دستور پیشوای دینی، دارنده این مقام، نگاهدارنده سنت‌های مزدیسنائی است که گاهی در مقام قاضی قرار دارد (ژینیو ۱۳۸۲: ۴۲). دستوران در دادرسی‌های گوناگون *مادیان* حضور دارند؛ در انجام وظیفه خود پرانگیزه ظاهر می‌شوند و احکام نوآورانه‌ای نیز صادر می‌کنند.

۱-۲- دستور و امور مالکیت[۲]

د ستوران ادعاهای مالی و مالکیتی را ر سیدگی می‌کنند؛ و احکامی صادر می‌کنند تا در موارد مشابه، در دادرسی‌های دیگر از آن استفاده شود.

۱-۱-۲- دستور و رسیدگی به تصرف مال غیر:

در حکم زیر، شـــخص ثالث یا مدعی العمومی به عنوان خواهان، ادعا می‌کند، دارایی متعلق به شخصی(آذرفرنبغ)[۳] است درحالی‌که، شخص دیگری(فرّخ) آن را در اختیار گرفته است.[۴] طبق حکم، خوانده باید مالکیت خود را اثبات کند.

(16) az dastwarān pad gyāg nibišt kū, ka pēšēmāl gōwēd kū xwāstag ādūr-farrōbay (17) xwēš būd ud apādixšāyīhā farrox dared, farrox pad nē ēdōnīh ī (1) ān hamāg čiš ēdōnīh ī xwēš abāz abāyēd guftan ud agar dādestān pad

---

[۱] بُلسارا(Bulsara) ۱۹۳۷؛ ۲) آناهید پریخانیان(Anahit Perikhanian) ۱۹۷۳؛ ۳) ماریا ماتسوخ (Maria Macuch ۱۹۸۱) از کتاب پریخانیان در سال ۱۹۹۷؛ ۴) نینا گارسویان(Nina Garosian و ۱۹۹۳؛ ۵) رستم شهزادی ۱۳۶۵؛ ۶) سعید عریان ۱۳۹۱.

[۲] مالکیت رابطه‌ای است میان شخص و مالی که قانون آن را معتبر شناخته است که به موجب آن مالک حق هر گونه تصرف و انتفاع را دارد. مادهٔ ۳۹ قانون مدنی: هیچ مالی را از تصرف صاحب آن نمی‌توان بیرون کرد، مگر به حکم قانون(قاسم زاده و همکاران ۱۳۹۳: ۲۹).

[۳] این اسامی (آذرفرنبغ و فرّخ و مهرین) فرضی هستند و قانونگذار در مثال به جای کسی استفاده می‌کند.

[۴] در ماده ۳۵ تفسیر قانون مدنی امروز چنین آمده است: تصرف به عنوان مالکیت، دلیل مالکیت است؛ مگر اینکه خلاف آن ثابت شود(قاسم زاده و همکاران ۱۳۹۳: ۳۱). در این حکم نیز، خواهان با مستندات ثابت می‌کند، بنابراین خوانده برای راستی آزمایی تصرف خود، باید مراسم سوگند را به جای آورد.

war ud pasēmāl weh-dād(2)estāntar war <pad xwēšīh ī xwēš> ayāb pad nē xwēšīh ī ādurfarrōbay warzišn (MHD13/16-14/2).

از <قول> دستوران در جایی نوشته شده است، که اگر خواهان گوید که دارایی از آنِ آذرفرنبغ بوده است، امّا فرّخ <آن را> غیرقانونی در اختیار دارد، فرّخ باید اینگونه نبودن (=نادرست بودن) آن همه و اثبات مالکیّت خویش را بازگوید و اگر حکم دادگاه سوگند[1]<باشد> و خوانده <برای این کار> ارجح باشد، <آنگاه> باید برای اثبات مالکیّت خویش یا عدم مالکیّت آذرفرنبغ سوگند یاد کند.

۲-۱-۲- تثبیت مالکیت توسط دستوران:

اگر در دادرسی‌ها، دستوران مالکیت یک دارایی را برای خوانده تایید کنند؛ مالکیت آن دارایی به حکم دستوران به خوانده تعلق می‌گیرد؛ سند دیگری برای این مالکیت نیاز نیست.

gyāg-ē nibišt kū ka-š pad xwēšīh(17) būd ī dastwarān guft ka-z ēn nē gōwēd kū-m pad ān dastwarīh xwēš (1) ēg-iz-iš pad dastwarīh ī ōy guft bawēd kū-m xwēš čē any ēwēnag būd (2) nē šāyēd (MHD5/16-6/1).

جایی نو شتـــــه شده ا ست که هرگاه او (=خوانده) در مورد مالکیت چیزی تو سطِ د ستوران اظهار کرده با شد، اگر این<مو ضوع> را نیز نگوید، که من بنابر آن حقوق، مالک <این دارایی> هســـتم. آنگاه نیز، بنابر حقوق خود گفته اســـت که،<آن دارایی> به من تعلق دارد؛ زیرا به آیین دیگری ممکن نباشد.

۲-۱-۳- توجه به امانتداری[2] و حفظ مالکیت:

در حکم صادره دستوران توجه به امانتداری دیده می‌شود، و جریمه‌ای که خاطی به دنبال عدم توجه باید بپردازد. چنانچه بخش مشخصی از یک دارایی به کسی بخشیده شود، و آن بخش در هنگام مالکیت واگذارکننده از بین برود، آنچه که باقی می‌ماند، باید به گیرنده داده شود، یعنی آن بخش باقی مانده تقسیم نمی‌شود.

---

[1] در مورد سوگند و مراسم آن، نک. (پورداود ۱۳۷۷: ۵۶۷-۵۷۳)؛ (حسینی ۱۳۹۴: ۱۷۷-۱۷۸).

[2] دو ماده (۶۱۴ و۶۱۵) در تفسیر قانون مدنی امروز، امین را ضامن تلف یا نقصان مالی که به او سپرده شده نمی‌داند (قاسم زاده و همکاران ۱۳۹۳: ۲۱۹-۲۲۰). در مادیان، نگهدارنده مال، امانتدار است و باید از آن مراقبت کند.

pad guft ī dastwarān nibišt (2) kū ka gōwēd kū ēn xwāstag ēd bahr tō xwēš ē(w) bawēd kardag ōwōn abāg kū-š tan (3) xwēš az mayān be āwurd bawēd xwāstag hamēwēn awiš be rasēd (MHD55/1-3).

بنابر گفتِ دستوران نوشته شده است: اگر کسی بگوید که، یک بخش این دارایی متعلق به تو باشد، مقررات[1] اینگونه است که، <اگر> آن (بخش از دارایی) تحت مالکیت <واگذارنده> از میان رفته باشد، مطابق آیین و قوانین جاری دارایی به او (=دریافت کننده) می‌رسد.

۴-۱-۲- عدم توافق فقها در ترتیب دادرسی های مالکیتی و حضور دستور درآن:

برخی از مفسرین حقوقی معتقدند، برای رسیدگی به همه شکایات یا اعتراضات مالی نباید جلسه دادرسی ترتیب داد و حضور دستور را الزامی کرد. درواقع، این فقها می‌گویند، شکایات ساده و بدون پیچیدگی، نیاز به تشکیل جلسه و حضور دستور ندارد؛ در شکایات مبهم نیز، باید مراجع شرعی وارد شوند و آن را حل کنند. آن‌ها می‌خواهند برای عملکرد دستور در این حوزه چهارچوبی تعیین کنند و محدودیت ایجاد کنند. برعکس برخی فقهای دیگر، از حضور همه جانبه دستوران در رسیدگی به امور مالی و مالکیتی نگرانی ندارند و معتقدند، همه نوع شکایات مالی و مالکیتی باید رسیدگی شود؛ شکایات ساده بدون حضور دستور با تشکیل جلسه دادرسی به انجام برسد و سایر شکایات مالی با حضور دستور انجام شود. در جایی که خوانده تناقض‌گویی دارد و نیاز به مراسم سوگند است، هیربدان دخالت کنند.

در حکم زیر، اطمینان خوانده، بیانگر غیر واقعی بودن ادعای خواهان است؛ این دادرسی واضح و بدون پیچیدگی، با ارائه سند خوانده به انجام می‌رسد و خواهان یا باید سندی محکم‌تر از خوانده نشان دهد و یا خسارت ادعای خود را بپردازد، پوسان وه (مفسر)[2] برای بررسی و مختومه شدن این پرونده، ترتیب جلسه را الزامی می‌داند.

ka pēšēmāl pad ēn kū xwāstag man xwēš apādixšāyīhā pasēmāl dārēd(10) pasēmāl hamēmāl ud pasēmāl nē xwēšīh ī pēšēmāl pad tāšt gōwēd, pas (11) zamān ō dastwar xwāhēd, pusānwih ī āzād-mardān guft kū ka ēdōn gōwēd (12) ēg-iš zamān ōh dahišn (MHD 5/9-12).

---

[1] : کرده، احکام پذیرفته، احکام قانونی، قوانین حقوقی، روند قانونی، مقررات (حسینی ۱۳۹۴: ۳۰۸).kardag

[2] اسامی مفسران حقوقی در این مقاله، عبارتند از: پوسان وه آزاد مردان، ابرگ، میدیوماه، وای یار، بهرام. در مورد مفسران مادیان، نک. (Perikhanian, 1997: 416-418).

اگر خواهان <از> خوانده به این شکایت کند که دارایی متعلق به من است و خوانده<آن را> غیر قانونی در اختیار دارد؛ خوانده اعتراض کند و عدم مالکیت خواهان را با اطمینان[۱] بگوید، سپس جلسه دادگاه[۲] را با حضور دستور بخواهد: <در این مورد> پوسان وه آزاد مردان گفته است که: هرگاه <خوانده> چنین گوید، آنگاه باید برای او جلسه دادگاه ترتیب داده شود.

در حکم زیر، عدم توافق فقها در بیان شکایات مالی آسان و ترتیب جلسه با حضور دستور، مشخص است؛ این دادرسی بدون ابهام با ارائه سند و مدرک، حل و فصل می‌شود، مفسران پوسان وه آزاد مردان و ابرگ موافق تشکیل جلسه برای رفع شکایت و ایجاد اطمینان هستند؛ معتقدند می‌توان جلسه دادرسی برای اینگونه شکایات، با حضور دستور ترتیب داد و به گفته خوانده اعتماد کرد و سند اطمینان را دید و موضوع را خاتمه داد.

ud abarag guft kū zamān ī ō (15) dastwarān zamān ī ō ēwarīh bawēd; ka-z-iš xwēšīh ī pasēmāl xwēš guft ēstēd, (16) ēg-iz-iš zamān ī ō dastwar ōh dahišn (MHD5/13-16).

و ابرگ(مفسر) گفته است که <ترتیب> جلسه دادگاه با حضور دستوران، جلسه‌ای برای ایجاد اعتماد با شد. حتی اگر خوانده خود مالکیت آن <دارایی> را اظهار کرده با شد، آنگاه نیز باید برای او وقت دادگاه با حضور دستور، ترتیب داده شود.

میدیوماه، موافق تشکیل جلسه با حضور دستور نیست و وای یار، با تشکیل جلسه دادگاه موافق است، اما حضور دستور را لازم نمی‌داند

mēdō-(14)māh guft kū-š zamān ō dastwar nē dahišn (MHD5/13-14).

میدیوماه (مفسر) گفته است که نباید برای او وقت دادگاه با حضور دستور ترتیب داده شود

wāyayār nibišt kū pasēmāl ka-š xwāstag ī pad xwēšīh ī xwēš guft zamān ī (5) ō dastwar nē bawēd(MHD5/4-5).

---

[۱] pad tāšt.: با اطمینان، به صراحت

[۲] zamān ī/ zamān : منظور از زمان/ زمانِ، زمان دادگاه، زمان دادرسی، زمان حضور دردادگاه (= در دادگاه)، وقت دادگاه، جلسه محاکمه دادرسی، زمان تشکیل جلسه دادگاه است. اصطلاحی که برای مخاطب آشناست و در این فصل موارد مذکور مورد نظر است. نک. (راشد محصل ۱۳۸۹، ۲۳۳)،

وای یار(مفسر) نوشتــه است که، اگر خوانده مالکــیت خویش را بر دارایی<در> جلسه دادگاه اظهــار کرد، نیازی به حضور دستور <در دادگاه> نیست.

خوانده در حکم زیر، با قاطعیت سخن نمی‌گوید و سند محکمی برای رد ادعای خواهان ندارد و مجادله می‌کند و می‌گوید، مال من است؛ چنین دادرسی با حضور دستور حل و فصل نمی‌شود و نیاز به مرجع بالاتر دینی و شرعی دارد، که واقعیت‌گویی و یا تناقض‌گویی خوانده طبق احکام شرعی تشخیص داده شود.

bē ka gōwēd kū tō nē xwēš, čē man xwēš zamān ī (13) ō dastwar nē dahišn, čē dādestān be rāyēnīdan čiyōn hērbedān gōwēnd(MHD5/12-13).

امّا اگر<خوانده> بگوید که، تو مالک <این دارایی> نیســتی، زیرا مال من ا ست؛ نباید وقت دادگاه با ح ضور د ستور داده شود. چه <لزوم> ترتیب دادن چنین دادگاهی را، هیربدان <باید> بگویند.

۲-۲- دستور و رسیدگی به امور خرید و فروش

۱-۲-۲- رسیدگی به امور بَرده:[1]

ترتیب دادرسی و رسیدگی به خرید و فروش بَرده و درآمد بَرده با حضور دستور انجام می‌پذیرد.

pasēmāl pad xwāstag-ē pahikārēd kū windišn ī (5) anšahrīg ī-m az mihrēn xrīd mihrēn-iz pad anšahrīg ī pahikārēd kū anšahrīg ī-m az (6) mihrēn xrīd zād zamān ō dastwar ōh dahišn (MHD7/4-6).

خوانده در مورد خواسته‌ای شکایت/دعوی می‌کند که، درآمد برده‌ای که از مهرین خریدم(؟) مهرین نیز در مورد برده <مذکور> دعوی می‌کند (پاسخ می‌دهد) که برده‌ای که من خریدم، زاده شد. <پس> باید جلسه دادگاه با حضور دستور ترتیب داده شود.

۲-۲-۲- رسیدگی به اعتراضات خریداران کالا:

رسیدگی به مسایل مالی خریدار در حوزه اختیارات دستور است. چنانچه خریدار در ارتباط با کالای خریداری شــده، معترض باشــد، در شــهر خود باید اقدام کند؛ اگر

[1] نگارنده مقاله‌ای در باره حقوق اجتماعی بردگان از مادیان هزار دادستان نوشته است که امید است بزودی چاپ شود و در اختیار پژوهندگان قرار بگیرد.

فروشنده در شهر خریدار ساکن نباشد، باید به آن شهر بیاید و دستور یا نماینده تام الاختیاری برای کار خود انتخاب و تنفیذ اختیارکند، تا به نمایندگی از او در دادگاه حاضر شود.

u-š ēn-iz nibišt kū, ka farrox ī az gōr xwāstag-ē be ō (6) mihrēn ī az kāzirōn frōšēd, pas mihrēn pad ān xwāstag pēš kāzirōn dādwar hamēmāl (7) bawēd farrox nē pādixšāy, bē ka ō kāzirōn āyēd pad dastwarīh andar ēstēd (8) bē-š pahikārišn andar būd kē guft kū pādixšāy ka nē āyēd(MHD5/5-8).

و او(= وای یار) این را نیز نوشته است که، اگر فرخ که از<شهر> گور <است>، اموالی را به مهرین که از<شهر> کازرون <است>، بفروشد، سپس مهرین <در ارتباط> با آن دارایی پیش دادور کازرون شکایت کند، فرّخ <به هیچ اقدامی> مجاز نیست، به جز آن که به کازرون آید<و> برای وکالت دادن[۱] اقدام کند؛[۲] امّا در <مورد حضور> او<در> دادرسی، برخی گفته‌اند که، قانونی است اگر نیاید.

۱-۲-۲-۲- وضعیت حضور دستور در نقش فروشنده:

حضور دستور در نقش فروشنده از نکات بسیار با اهمیت بیان شده در *مادیان* است. دستوری که در امور شرعی و حقوقی مردم نقش ارشادی و قضاوت دارد، اکنون در نقش فرو شنده ظاهر می شود. قانونگذار با صدور چنین حکمی، هشداری برای مقامات دینی و حقوقی دارد، که مبادا صاحب مقامی از جایگاه اجتماعی خود، برای رفع مسایل شخصی استفاده کنند.[۳] بنابر حکم زیر، اگر فروشنده کالا، مقام دستوری داشته باشد و خریدار معترض خرید خود باشد؛ دستور نمی‌تواند نسبت به اعتراض خریدارش بی‌تفاوت باشد؛ باید مانند سایر شهروندان پاسخگو باشد.

---

[۱] pad daswarīh: برای وکالت دادن، برای انتخاب‌کردن دستور و تنفیذ اختیار به او.

daswarīh : ۱- قابلیّت، اهلیّت، ۲- مختار کردن(کسی)، مجوز رسمی(دادن به کسی)، تنفیذ اختیار، انتخاب)، دستوری، داوری، قضاوت.Perikhanian, 1997: 349کردن کسی به‌وکالت رسمی(

[۲] andar ēstēd: شروع کند، اقدام کند.

[۳] در فروش اموالی که نمایندگی آن را دارد نیز مانند فروش اموال شخصی باید).Modi,1901:7/15-17 نک. (هزینه‌های آن را بپردازد؛ یعنی، هرگاه دستور بخواهد اموالی را که طبق حکم دادگاه، مالکیت آن را برای پرداخت دیون متوفی و سایر در اختیار دارد، بفروشد، نمی‌تواند از امکانات دولتی استفاده کند؛ باید مخارج آن در دستمزد دستور محاسبه شود و او آن مخارج را بپردازد.

az dastwarān pad gyāg-ē nibišt kū ka dastwar (7) kē xwāstag ō kas ud kas kē ān xwāstag awīš frōxt pad ān xwāstag pad any (8) šahr hamēmāl hēnd ō ānōh kū-š xrīdārīh hamēmālīh kard ēstēd nē pādixšāy (9) bē ka šawēd u-š uzēnag az xwēš (MHD6/6-9).

از دستوران در جایی نوشته شده است که، هر گاه دستور دارایی را به کسی <بفروشد> و کسی که آن دارایی، به او فروخته شده، درمورد آن دارایی در شهر دیگر شاکی شود، او (=د ستور) باید به آنجا که <در مورد دارایی> خریداری‌شده، شکایت شده، مجاز نیست<که نرود> بلکه باید با هزینه[1]خویش برود.

در هر دو حکم بیان شده به اعتراضات خریداران توجه می‌شود. در حکم اوّل فرو شنده موظف بود، به شهر خریدار برود و د ستوری را به نمایندگی خود انتخاب کند، تا به امور دادرسی رسیدگی شود؛ ولی در حکم دوّم، فروشنده منصب دستوری نیز دارد، باید خود در آن شهر حاضر شود و اعتراض خریدار را برطرف کند. قانونگذار در این حکم نکات زیر را مورد توجه دارد:

الف) قانون برای همه یکسان است و استثنایی در کار نیست؛ حتی کسی که مقام قضاوت دارد، و برای امور شرعی و دعوی مردم حکم صادر می‌کند، چنانچه از او شکایتی بـ شود، مانند سایر افراد مراحل دعوی را باید طی کند.

ب) برخلاف حکم اوّل حضور فروشنده -که دارای مقام دستوری نیز هست- در آنجا الزامی است، چون با وجود مقام دستوری، خود باید به امور دادرسی رسیدگی کند و مشابه حکم اوّل نیست که دستوری در آن شهر به وکالت از خود انتخاب کند.

ج) یک د ستور، وقتی برای اموری اقدام می‌کند، باید با هزینه شخ صی، امور خود را پیش برد.

۲-۲-۲-۲- درخواست خسارت وارده دستور:

اگر کسی که منصب د ستوری دارد، دارایی را بفرو شد که مالکیت آن را ندارد، اما به سبب دستور بودن در اختیار دارد، مانند هر شهروند دیگری باید پاسخگوی خواهان در دادر سی با شد. در صورتی که خواهان محق با شد و اختیار تام به د ستور خود نداده با شد، می‌تواند از مایملک دستور، دارایی و خسارت وارده را طلب کند.

---

[1] uzēnag: هزینه. اصطلاح «هزینه کردن» در شایست ناشایست معادل خرج کردن در زبان فارسی امروز است، یعنی میهمانی و سفره دادن به مناسبت در گذشت و به یاد کسی (مزداپور ۱۳۶۹: ۱۴۲). در هیربدستان، به معنی «گران» آمده‌است(Kotwal, 1992, 1:78.)

ka dastwar gōwēd kū-m xwāstag frōxt (16) bē az xwēš nē būd pēšēmāl wināhgārīh agar-iš kāmēd was-iz gōhrīg az dastwar (17) pad xwēšīh be kunēd pādixšāy (MHD7/15-17).

اگر دستور بگوید که: «دارایی را فروختم، امّا از خویش(=حق خودم) نبود.» خواهان اگر بخواهد مجاز است که عوض[1] آن خسارت از مایملک دستور طلب کند.

۳-۲- دادن اختیار تام به دستور و پذیرفتن عواقب آن

هرگاه خوانده در امور دادرسی، به دستور اختیار تام دهد، باید عواقب آن را بپذیرد. هر اشکالی در روند دادرسی از سوی دستور به وجود آید، جریمه آن را باید خوانده بپردازد؛ مثلا اگر در زمان تشکیل دادگاه، دستور غیبت کند، مانند این است که خوانده در دادگاه حاضر نشده است؛ جریمه عدم حضور در دادگاه را خوانده باید متحمل شود و....

wahrām guft kū ka pasēmāl gōwēd kū harw (12) čē dastwar ī man pad ēn xīr gōwēd, kunēd ud rāyēnēd pad guft kard ud rāyēnīd tā xwēš (13) dārēm ka az dastwar azišmānd bawēd ma agar wināhgārīh pad azišmānd ēk (14) dastwar bawēd ēk pasēmāl bē ēdōn dānēm kū ēdōn čiyōn ka az pasēmāl (15) azišmānd būd hē wizīr abāyēd kardan (MHD7/11-15).

بهرام(مفسر) گفته است که: «هرگاه خوانده بگوید که هر چه دستور من، درباره این دارایی بگوید، انجام دهد، و ترتیب دهد، براساس <خواسته من>، گفته، کرده و ترتیب داده است، تا زمانی که خود نگهدارم (مدیریت دارایی خود را بر عهده بگیرم)». چنانچه، قصور/ کوتاهی[2] از سوی دستور باشد، حتی اگر دستور یا خوانده مقصر باشد، اینگونه می‌پندارم که: قصور از سوی خوانده بوده است و باید حکم صادر کرد.

صدور حکم بالا، هشداری است که افراد، اختیار تام به مقامات دستور ندهند؛ هرچند آن‌ها دین آگاه‌تر هستند و کم‌تر قصور در کارهایشان دیده می شود؛ ولی ممکن است، برای آن‌ها نیز مانند سایرین مشکلاتی به وجود آید، و تبعات آن، شامل کسانی شود که

---

[1] gōhrīg(هم ارزش، مثل، معادل ارزش: Perikhanian, 1997: 362). در عوض

[2] متشکل از: az-iš+mānd معنی لغوی «از آن بازماند.» قصور در روند دادگاه، عدم حضور.

به این دستوران اختیار کامل در امور دادرسی خود داده‌اند. اگر این مقامات اختیار تام نداشته باشند، باید قصور خود را جبران کنند.

۲-۴- بی اعتباری حضور دستور برکنار شده در دادگاه

اگر دستوری از جایگاه قضاوت کنار رود و یا کنار گذاشته شود، نمی‌تواند به دلیل اطلاعاتی که در حوزه دین و حقوق دارد، نماینده حقوقی شخصی بشود، و به کارش ادامه دهد. هشداری برای افرادی که در کار دادرسی خود به دستوران برکنار شده یا پروانه ادامه کار آن‌ها تایید نشده، مراجعه می‌کردند.

ka dastwar (12) az dastwarīh nakkīrā bawēd pas <pad dādestān>andar ēstēd abāg pēšēmāl dādestān rāyēnīdan kār nest (MHD6/11-12).

اگر دستور از<مقام> دستوری کنار رود، سپس در دادگاه حاضر شود و همراه خواهان اقامهٔ دعوی کند، معتبر نیست.[1]

۲-۵- درخواست شورای دستوران

دستور اگر لازم بداند که در امری نیاز به مشورت همکاران دارد، می‌تواند درخواست تشکیل جلسه با آن‌ها را بدهد، و جلسه‌ای برای این منظور ترتیب داده می‌شود.

dastwar ka pad xwāstag kē pad-iš dastwar ō dastwarān zamān (11) xwāhēd zamān ōh dahišn(MHD8/10-11).

هرگاه دستور، برای دارایی که در ارتباط با آن دستور<شده است>، با حضور دستوران، تشکیل جلسه درخواست کند، وقت (تشکیل آن جلسه) باید داده شود.

۲-۶- امکان حضور دو دستور در امور دادرسی

خوانده می‌تواند در دادرسی تقاضای حضور دو دستور را داشته باشد. وقتی جلسه دادرسی با حضور دو دستور تایید شود، با حضور یک دستور آن جلسه رسمی نمی‌شود.

ka pasēm[āl pad ē(w) tis 2] dastwar (10) ud mard 2 zaman ō dastwar kunēd ud dastwar ēk āyēd ud pad dādestān andar ēstēd ud ēk (11) nē āyēd, <ān ī āyēd> dastwarīh ud rāyēnišn ī <dādestān> pad hamāg ān dādestān kardan nē tuwān (MHD6/9-11).

---

[1] kār nest : معتبر نیست، مؤثر نیست.

اگر خوانده برای کاری دو دستور <داشته باشد> و <تقاضای> وقت دادگاه با حضور دو دستور کند، و یک دستور بیاید و در دادگاه حاضر شود[۱] و یکی نیاید، دستور حاضر نمی‌تواند، به وظایف دستوری <بپردازد> و برای تمام <مورد> آن دادرسی اقامه دعوی کند.[۲]

۷-۲- عدم اقدام دستور بدون حضور موکل

اگر طرف اصلی دعوا در دادرسی حاضر نشود؛ دستور تا حضور موکل می‌تواند هیچ اقدامی نکند.

dastwar ka mādag nē mad ēstēd ud nē dānēd pādixšāy ka tā mādag āstāwēd pad (4) dastwar andar nē ēstēd (MHD7/3-4).

هرگاه اصلی(= طرف اصلی دعوا/ موکل) نیامده باشد (= غایب باشد) و نمی‌داند <که باید بیاید> (=مطلع نبا شد) دستور مجاز است تا زمانی که طرف اصلی (=ذیحق) بپذیرد،[۳] به عنوان دستور اقدام نکند.

۸-۲- چگونگی تغییر زمان دادرسی با حضور دستور

معمولا زمان دادرسی‌ها با حضور دستور مشخص می‌شود و تغییر نمی‌کند. اگر هر کدام طرفین هم در دادگاه حاضر نباشند، غیبت در دادگاه محسوب می‌شود؛ در حکم صادره زیر، تغییر زمان دادرسی به علت بیماری طرف اصلی دعوی اتفاق می‌افتد، قانونگذار هماهنگی لازم را برای تشکیل جلسه بعدی در همان سال طالب است و در دادرسی او، رعایت زمان حضور بیمار را گوشزد می‌کند.

zamān ī ō dastwar nē mādag bē anāsān-tan āmār ka-z mādag (12) az nērōg ud mizd kam ēg-iz sāl dranāy zamān dahišn pad kardag ahy šāyēd pad (13) āmad zamān wēš nē dahišn kū ān ī tā hangām ka pad āmad tuwānīg (MHD 8/11-13).

وقت دادگاه با حضور دستور <تغییر> نمی‌کند بجز <زمانی که> طرف اصلی بیمار به شمار رود؛ حتی اگر طرف اصلی کم توان و کم درآمد باشد. آنگاه نیز در طی سال باید وقت دادگاه داده شود؛ بر اساس

---

[۱] pad dādestān andar ēstēd.: در دادگاه حاضر شود

[۲] rāyēnišn kardan.: علیه کسی اقامه دعوی کردن

[۳] āstūdan, āstāw-. āstāwēd: موافقت کردن، تایید کردن، پذیرفتن. : بپذیرد (حسینی ۱۳۹۴: ۲۸۵)

قواعد قضایی موجود <اگر تشکیل جلسه> از پیش ممکن باشد، برای حضور <در دادگاه> نباید زمانی بیش از آن زمانی که او می‌تواند <در دادگاه> حضور یابد، داده شود.

حتی اگر طرف اصلی دعوا کم درآمد باشد و توان پرداخت هزینه‌های دادرسی را نداشته باشد، باید شرایط او را در نظر گرفت؛ وقتی او -چه از نظر جسمی و چه از نظر مادی- آمادگی داشت، ترتیب جلسه دادرسی را باید داد؛ برای خواهانی که بیمار است، نباید زمان جلسه را طولانی کرد یا برای خواهانی که توان پرداخت هزینه‌های دادرسی را ندارد، نباید جلسه دادرسی را به زمان دیگری موکول کرد.

۹-۲- دستور در نقش شاهد

اگر دستور در یک دادرسی، اتفاقاً شاهد خوانده نیز بوده باشد، آیا می‌تواند دونقش را با هم در دادگاه داشته باشد یا نه؟ پاسخ این است که: نه نمی‌تواند در یک دادرسی هم دستور باشد و هم شاهد؛ برخی از مفسرین معتقدند که، یا باید به دلیل احاطه دستور به حقوق دینی، دو شاهد برای خوانده به حساب بیاید؛ یعنی، فقط نقش شاهد را برعهده بگیرد و برخی دیگر معتقدند، به دلیل اشراف شاهد بودن بر موضوع، نقش دو دستور را برای خوانده در دادرسی داشته باشد؛ که در مورد دو دستور محسوب شدن دستور شاهد باید حکم صادر بشود.

ka pasēmāl pad xwāstag (7) dastwar, gugāy būd kē guft kū pad 2 gugāy būd kē guft kū pad 2 dastwar (8) dārišn 2 dastwarīhā dārišnīh rāy wizīr kunišn (MHD7/6-8).

هر گاه خوانده را، برای خواسته‌ای[1] دستور، شاهد < او هم> بوده باشد، برخی گفته‌اند، او باید به عنوان دو شاهد محسوب شود. برخی گفته‌اند، باید دو دستور شمرده شود. برای اینکه دو دستور محسوب شود، باید حکم صادر کرد.

۱۰-۲-وضعیت معترض بودن به دستاورد دستور

خوانده می‌تواند طبق مقررات دستاورد دستور را نپذیرد یا به آن معترض باشد.

۱-۱۰-۲- امکان نپذیرفتن حکم دستور:

[1] xwāstag.(۳۳۲ :۱۳۹۴ خواسته، دارایی اموال، پول، ملک (حسینی :

خوانده می‌تواند، اقدام دستور را در دادگاه نپذیرد، و برای اثبات بی‌گناهی، خود پاسخ بگوید و فرصتی از دادگاه بخواهد؛ دادگاه این فرصت را به او می‌دهد، اما تعهدی می‌گیرد که در زمان تعیین شده، همراه یک دستور در دادگاه حاضر شود.

dastwar ka āyēd ud pad dastwarīh (9) andar ĕstēd ud be ēraxtēd pasēmāl pādixšāy ka ān ērangīh nē padīrēd bē (10) xwad passux gōwēd ud dādestān rāyēnēd bē-š nibišt-ē az-iš ō xwāhišn pad (11) dād zamān ō dastwar ōh bawēd(MHD7/8-11).

هر گاه دستور بیاید(=در دادگاه حاضر شود) و به عنوان دستور اقدام کند و محکوم شود، خوانده مجاز است آن محکومیت را نپذیرد؛ بلکه خود پاسخ گوید و به عنوان یکی از طرف‌ها در دادگاه حاضر شود؛ امّا یک تعهد نوشته شده (مکتوب) که او در زمان مقرر با حضور دستور در جلسه دادگاه حاضر خواهد شد، باید از او خواسته شود.

۲-۱۰-۲- بررسی اعتراض خوانده به کار دستور:

خوانده در یک دادرسی به دستاورد دستور اعتراض دارد و در دادرسی دیگری، همان دستور قبلی را تعیین می‌کند و کار دادرسی دوم او، با رضایت انجام می‌شود؛ در حالی که، خوانده همچنان به حکم دستور در دادرسی اول اعتراض دارد.

ka pasēmāl andar pēšēmāl ī fradom pad dastwar nakkīrā bawēd ud andar (3) pēšēmāl ī dudīgar dastwar ān kunēd ī-š andar pēšēmāl ī fradom kard (4) pasēmāl ka abar xwēš būd ī dastwar gōwēd, be ĕstēd ud pad mad ī (5) az ān dastwar pahikārēd ēd rāy ka-š andar pēšēmāl ī fradom dastwar nē ān (6) kard ī-š andar pēšēmāl ī dudīgar guft (MHD8/2-6).

اگر خوانده در ارتباط با خواهان نخست، به دستور معترض باشد و در ارتباط با خواهان دوّم (=دیگر) همان دستور را تعیین کند که در برابر خواهان نخست کرد، اگر خوانده بر این بایستد(=اصرار ورزد) و مالکیت دستور را بگوید و بر آنچه که از آن دستور به دست آمده است، اعتراض کند؛ به این دلیل که دستور درارتباط با خواهان نخست، <حکم> آن نکرد، که در ارتباط با خواهان دوّم گفته شد.

قانونگذار اعتراض خوانده را در ارتباط با نتیجه عملکرد د ستور برر سی می‌کند؛ اما برای جلوگیری از مجادلات بیهوده و بی‌حاصل، درصدد است که برای این‌گونه اعتراضات و نارضـــایتی‌ها از کار دســـتوران، عنوان جرمی پیدا کند. مفســـری جرم تناقض گویی را پیشـــنهاد می‌کند، اما بهرام (مفســـر) می‌گوید، چنین کاری تناقض گویی محســـوب نمی‌شود، زیرا خوانده اعتراضی به دستاورد دستور در دادرسی دوم ندارد و دستور را هم تغییر نداده اســت. به نظر می‌رســد ظاهراً موضــوع دادرســی هر دو جلســه یکی بوده، اما دســـتاورد آن برای خوانده یکی نبوده اســـت. خوانده از درک ظرافت‌های خاص حقوقی عاجز اســت و به نتیجه دادرســی اول اعتراض می‌کند. تاکید بســیار ظریفی در این حکم وجود دارد، قانون و احکام آن م شخص و معین ا ست و تغییر د ستور نمی‌تواند تغییر در نتیجه دادرسی به وجود آورد.

būd kē guft kū pad waštagīh (7) ēraxt. wahrām guft kū pad ān waštagīh nē ēranjēnišn čē andar pēšēmāl (8) ī dudīgar tis-iz waštagīh nē kard(MHD8/6-8).

بود کسی که گفت: او باید به سبب تناقض گویی محکوم شود. بهرام(مفسر) گفته است که، به سبب آن تناقض گویی نباید او را محکوم کرد، زیرا در برابر خواهان دوّم هیچ تناقض گویی روی نداده است.

در ادامه، قانونگذار جرم تناقض‌گویی[1] را تعریف می‌کند؛ چنانچه خوانده برای یک مو ضوع در دو دادر سی، دو د ستور انتخاب کند و نتیجه دو دادر سی یکسان نبا شد، درآن صورت تناقض گویی خوانده مورد توجه قرار می‌گیرد.

۱۱-۲- اختیار دستوران در پرداخت دین متوفی

بنابر حکم دادگاه، اموال متوفی برای پرداخت قرض و دین او، باید در اختیار دستوران قرار بگیرد. سرپرست بعدی خانواده و بانوی خانه باید در این امر همکاری داشته باشند. بدین صورت که مرگ بزرگ خانواده اعلام شود و اگر کسی از او طلبکار است، یا متوفی پرداخت چیزی را برعهده گرفته است و... همه مشخص شود، تا بخشی از اموال برای پرداخت تعهدات متوفی اختصاص داده شود و در اختیار دستور قرار بگیرد. دستور به عنوان نماینده رسمی خانواده، تعهدات متوفی را به انجام می‌رساند. اگر خانواده متوفی

[1]) به احکام تناقض‌گویی می‌پردازد، که نگارنده، آن احکام را نیز به Modi, 1991: 8-10 فصلی در دستنویس صورت مقاله در دسترس قرار خواهد داد.

همکاری نکنند و بگویند ما از چنین روند رسمی اطلاعی نداشتیم، برای درستی یا نادرستی بی‌اطلاعی اظهار کنندگان، مراسم سوگند انجام می‌شود.

(6) gyāg-ē nibišt kū ka pad dādestān pēšēmāl sālār ud kadag-bānūg hamēmāl…, ka dādestān az ān xwēš būd ī (10) kadag-xwadāy xwāstag wizārdan abāyēd ī <kadag-xwadāy dastwarān> tōzišn saxwan ka pad war xwēš būd ī (11) kadag-xwadāy ud dastwarān xwāstag wizārdan abāyēd ī kadag-xwadāy tōzišn pad nē (12) dānist gōwēnd pad ān ī pad ān ēwēnag gōwēnd har(w) 2 war warzišn (13) u-šān āhang kard kū ma agar ēk warzēd ud ēk nē war dād abāyēd ud warzēd (MHD13/9-13).

جایی نوشته شده است که، هرگاه خواهان در دادگاه با سالار و بانوی خانه منازعه کند...، چنانچه حکم دادگاه این باشد که دینِ بزرگ خانواده باید از دارایی او، به وسیله دستوران پرداخت شود، سالار و بانوی خانواده با سوگند یاد کردن، اعلام کنند که از دارایی بزرگ خانواده و دستوران دارای اختیار در مورد آن دارایی، نیز الزام دستوران برای پرداخت دین بزرگ خانواده «آگاه نبودیم». آنگاه برای آنچه که اینگونه می‌گویند، باید سوگند داده شوند و هر دو باید سوگند یاد کنند.[1] بنابر مقررات جاری، نباید وضع به گونه‌ای باشد که یکی سوگند یاد کند و یکی نه.

۱۲-۲- صدوراحکام دستوران و تفسیر احکام صادره فقها

دستوران در دوره ساسانی توانستند وظایف حقوقی زیادی را دادرسی کنند، به همین دلیل آنقدر در کار خود توانمند شدند که بتوانند در زمینه‌های گوناگون دادرسی حکم صادر کنند و احکام مفسران دینی و حقوقی را تفسیرکنند.

۱-۱۲-۲- دستور و تفسیر صلاحیت زندانبان:

[1]: باید مراسم تحلیف به جای آورده شود. تحلیف: (دادرسی) کسی را وادار به ادای سوگند war dād abāyēd کردن (جعفری لنگرودی ۱۳۷۰: ۱۴۱).

در حکمی(Anklesaria,1912: 28/11-29-5)، صاحب‌نظران صلاحیت زندانبان (رئیس زندان) را نوشته‌اند، دستوران گفته آن‌ها را تفسیر کرده‌اند.[۱]

برخی صاحب‌نظران، وظیفه زندانبان را نگهداری مجرم می‌دانند؛ در حالی که برخی دیگر، معتقدند که زندانبان صلاحیت تعیین هویت، نام، مشخصات و تعیین جرم مجرم را نیز دارد؛ بنابراین، دستوران این صلاحیت زندانبان را تفسیر کرده‌اند و گفته‌اند که: منظور از صلاحیت زندانبان در تعیین هویت آن است که، اگر دو مجرم مثلا یکی دزد در روز اول ماه و دیگری متهم به مرگ در روز دوم ماه به زندان آمده باشند، رئیس زندان باید بداند که کدام متهم در کدام روز زندانی شده است. در مورد تایید نام و مشخصات، زندانبان باید بداند نام دزد چیست و یا نام متهم به مرگ. به نظر دستوران، صلاحیت رئیس زندان آن است که نام متهمان زندانی شده را بداند، جرم هریک را به‌دقت بداند و زندانیان را از یکدیگر بازشناسد و زمان دقیق زندانی شدن آن‌ها را نیز بداند. یعنی علاوه بر نگهداری زندانیان، شناخت دقیق از آن‌ها نیز لازم است.

۲-۱۲-۲-صدور قوانین نوآورانه دستوران

۱-۲-۱۲-۲- صدور قانون ازدواج تک دختر بدون وظیفه وارث آوری برای پدر در زمان حیات او:

وقتی پـدری فوت می‌کرد و اولادش فقط یـک دختر بود، آن وقـت آن دختر «ایوکین»[۲] پدر می شد. این دختر دیگر نمی‌تواند ست، ازدواج پراختیار پاد شازنی دا شته باشد، باید با عقد چکرزنی ازدواج می‌کرد و فرزندش متعلق به پدرش بود.[۳] دستوران این مانع بزرگ را از سـر راه تک دختران برداشـتند. با صـدور حکمی بسـیار نوآورانه غرور و احترام ازدواج پراختیار را نصـــیب تک دختر کردند. هرچند ممکن بود که خانواده‌ها همچنان طبق سنت، مانع ازدواج پاد شازنی تک دختر خود بشوند؛ اما صدور این حکم، همراهی قانونگذار را با جوانانی نشـان می‌دهد، که به سـنت‌های دسـت و پاگیر اعتراض می‌کردند.

---

[۱] به دلیل طولانی بودن حکم، از آوانویسی آن خودداری شد؛ نوشتن آوانویسی توضیح واژگانی و سایر به درازا می‌انجامید و کمکی به انسجام مقاله نمی‌کرد. خلاصه‌ای از گفته و تفسیر دستوران در این حوزه نوشته شد تا نمونه‌ای از تفسیر حقوقی آن‌ها بیان شده باشد.

[۲] نک. (Shaki, 2011b: 149)؛ (Modi, 1991:21-24الف: ۱۳۹۷)؛ (حسینی ۱۳۹۴: ۲۰۲-۲۰۹)؛ (حسینی ۷۹-۸۰).

[۳] قانونگذار معتقد است، دختر ایوکین اگر در زمان زندگی پدر ازدواج پادشازنی داشته باشد، قانونی است و اگر پدرش از دنیا برود به او این اجازه داده نمی‌شود که ازدواج پادشازنی داشته باشد و باید به وظیفه ایوکینی خود عمل کند. نکاح او چکرزنی خواهد بود. در مورد انواع ازدواج، نک. (حسینی ۱۳۹۷ الف: ۷۱-۹۲).

pad guft ī dastwarān ēd nibišt kū yōk hē pasčaēta ka zindag pid šōy (2) kunēd xūb(22/1-2).

به گفته دستوران چنین نوشته شده است که ایوکین در زنده بودن پدر شوی کند، خوب است.

اگر تنها دختر در زمان حیات پدر ازدواج پادشایی داشته باشد، قانونی و درست است.

۲-۲-۱۲-۲- صدور قانون پذیرفتن فرزند ازدواج چکرزنی توسط پدر چکر به عنوان وارث:

فرزندان ازدواج دوم زن (چکری)، متعلق به پدر واقعی(چکرمرد) نبود. این پدران هیچ وظیفه‌ای در مورد فرزندان چکر نداشتند. در صورت نیاز به وارث هم نمی‌توانستند، فرزندچکر خود را وارث اعلام کنند. با صـــدور قانون نوآورانه دســـتوران، پدران واقعی- زیستی می‌توانستند در صورت نیاز به وارث، فرزند چکر خود را به فرزندی بپذیرند.[۱]

abāg ān ī pad was gyāg pad nibišt ud āwišt ī dastwarān (13) padīrēnd frazand ī čagarīhā nibišt ēstēd(A35/12-13).

ضمناً در بسیاری جای‌ها نو شته شده ا ست که بنابر نو شت (=حکم) و سند ممهور دستوران فرزند ازدواج چکرزنی را می‌پذیرند.

۳-۲-۱۲-۲- صدور قانون پس گرفتن سالاری نابرنا:

سالاری دختر یا پسر نابرنا جهت قیمومت(=سُتُری)[۲] به دیگری واگذار می شد، برای پس گرفتن آن فقها در اختلاف بودند؛[۳] ولی دســـتوران با صـــدور این حکم با فقهایی که موافق پس گرفتن سالاری بودند، همراهی کردند. پس گرفتن سالاری نابرنا یعنی توجه به خواست و رضایت فرزند در پذیرفتن وظیفه وارث آوری برای متوفی یا فرد نیازمند به وارث.

---

[۱] در مورد حقوق فرزندان ازدواج دوم، نک. (حسینی ۱۳۹۷ب: ۱-۱۱).

[۲] هرگاه، کسی بدون فرزند پسر بمیرد، مرد یا زنی وظیفه دارند جانشینی (= فرزند پسر) را برای شخص درگـذشته تعیین کنند، به آن مرد یا زن عنـوان «سُتُـر» اطلاق می‌شود (Perikhanian, 1997: 387).

[۳] نک. (Modi, 1901: 50/13-17). برخی از فقها، معتقدند چه پسر و چه دختر نابالغ اگر برای قیمومت، سالاری آن‌ها به کسی داده شد، باید آن وظیفه را برعهده بگیرند، و این وظیفه به آن‌ها منتقل می‌شود. یعنی پدر نمی‌تواند فرزندش را پس بگیرد و مانع وظیفه محول شده بشود. عده‌ای از فقها معتقدند، اگر آن فرزند به برنایی برسد-چه دختر و چه پسر- می‌تواند آن وظیفه را برعهده نگیرد. گاهی پسر نابرنا از سوی پدر قانونی به پدر چکر به عنوان فرزندخوانده واگذار می‌شد. ولی همچنان تا بلوغ سالاری پسر به عهده پدر قانونی بود (Modi, 1901: 76/15-16)؛ (حسینی، ۱۳۹۷ب: ۹). دختر بسیار کم به فرزندخواندگی داده می‌شد. در حکمی نوشته شده است که: دادن دختر به دخترخواندگی وجهه قانونی ندارد و او از پدرخوانده ارث نمی‌برد (Modi, 1901: 70/10-11).

az dastwarān ōwōn nibišt (10) kū pid sālārīh ī aburnāyag ī-š pad sālārīh be dād hamē ka-š kāmag kāmēd (11) abāz stad pādixšāy (MHD 28/9-11).

از قول/ سوی دستوران چنین نوشته شده است، که <اگر> پدر، سالاری نابرنا را برای سالاری <به دیگری> داد، مجاز است هر زمان که بخواهد، آن (=سالاری) را باز ستاند.

در دادن ســـالاری نابرنا به دیگری، معمولا دختر نابرنا مد نظر بود، و اگر پدر، دختر نابالغ را شوهر می‌داد، پس گرفتن سالاری م شکل بود، باید سالار دوم به باز پس دادن آن سالاری راضی می‌شد. گاهی طبق عرف، دختر جوان و نابالغی را برای پسری -که بعد از پانزده ســالگی ناکام مرده و ازدواج نکرده- عقد می‌کردند، تا دختر، همســر آن دنیایی پسر درگذشته باشد و در این دنیا هم به نام آن پسر ازدواج کند و فرزندی برای او به دنیا آورد. در این ارتباط با صدور حکم دستوران، باز پس گرفتن سالاری دختر نابرنا، قانونی و بدون م شکل انجام می شد. لازم به ذکر ا ست در کتاب حقوقی *مادیان*، ر ضایت دختر در ازدواج ب سیار مهم ا ست (Modi, 1901:36/9-16). حتی یکبار هم نیامده ا ست که، یک دختر را باید برای متوفی بی فرزند در نظر گرفت. طبق احکام، یک زن متاهل هم می‌توانست وظیفه فرزندآوری را برای متوفی بی وارث برعهده بگیرد (حسینی ۱۳۹۷الف: ۸۹). یک زن را - تا زمانی که زایاســـت- می‌توان به این منظور انتخاب کرد. پس گرفتن سالاری دختر نابرنا، در نظر گرفتن رضایت دختر برای ازدواج است. صدور چنین حکمی در جامعه‌ای که به طور ســـنتی اعتقاد داشـــت برای پســـر ناکام، دختر ازدواج نکرده عقد کند، بسیار نوآورانه محسوب می‌شود.

۳- نتیجه‌گیری

در *مادیان* دستوران، این پیشوایان دینی بر منصب قضاوت نشسته‌اند؛ قانونگذاران و مفسران حقوقی حضور آنان را در این منصب پذیرفتند و مقررات و حدود و وظایفی برای آن‌ها مشخص کردند. مثلا وقتی که یک دستور به سبب وظیفه موظف است، به شهر دیگری برود، نمی‌تواند شخص دیگری را به جای خود بفرستد؛ اگر دارایی متعلق به خود را بفروشد و در این ارتباط خریدار اعتراض داشته باشد، باید به شهری که خریدار در آن ساکن است، با هزینه شخصی برود؛ یا اگر دستور، دارایی را که به سبب دستوری اختیار آن را دارد، بفروشد و اعتراضی خریدار داشته باشد، او باید هزینه ماموریت خود را بپردازد. نمی‌تواند به سبب دستور بودن از هزینه دولتی استفاده کند یا جبران هزینه رفت و برگشت

خود را از کسی که نماینده اوست، بگیرد. نمی‌تواند از موقعیت قضایی خود برای پیشبرد امور خود یا امور محوله استفاده کند. به نظر می‌رسد حقوق وظیفه دستوری مشخص است؛ اگر در روند به انجام رساندن وظیفه محوله مشکلی پیش آید، باید خود دستور آن را رفع و رجوع کند. دستوران و مردم ارتباط نزدیک‌تری نسبت به سایر مقامات حقوقی داشتند. به همین دلیل گاهی مردم برای رسیدگی به امور مالی و حقوقی اختیار تام به آن‌ها می‌دادند؛ مفسران در اختیار کامل به دستور دادن، هشدار می‌دهند و می‌گویند، اگر اختیار تام از سوی مردم به دستور داده نشود، در صورت عدم رضایت از دستاورد دستور، می‌توان به او اعتراض کرد و تقاضای جبران خسارت کرد. آنچه مشخص است، دستوران توانستند اعتماد قانونگذاران را جلب کنند، تا آنجا که در برخی امور، حکم صادره آن‌ها، الگوی دادرسی‌های مشابه قرار می‌گیرد. آن‌ها می‌توانند قبل از رسیدگی، تقاضای تشکیل شورای دستوران را بدهند و با همکاران خود مشورت کنند و با اطمینان کار خود را به انجام برسانند. صدور قوانین نوآورانه بیانگر توانمندی دستوران در حوزه قضاوت است. قانون پس گرفتن سالاری فرزند نابالغ توجه به تامین رضایت فرزند به هنگام بلوغ و واگذاری تصمیم ازدواج به خود اوست. صدور قانونی که تک دختر در زمان زنده بودن پدر می‌تواند ازدواج پراختیار پادشازنی داشته باشد و پس از مرگ پدر به وظیفه مرسوم وارث آوری بپردازد و همینطور قانون پذیرفتن فرزند ازدواج دوم یا چکرزنی از سوی پدر دوم، از نوآوری‌های جسورانه دستوران در جامعه سنتی دوره ساسانی محسوب می‌شود.

منابع

پورداود، ابراهیم (۱۳۷۷). *یشت‌ها*، جلد۱، تهران: اساطیر.

تفضلی، احمد (۱۳۸۶). *تاریخ ادبیّات پیش از اسلام*، چ. پنجم، تهران: سخن.

جعفری لنگرودی، محمد جعفر (۱۳۷۰). *ترمینولوژی حقوق*، تهران: گلشن.

حسینی، زهرا (۱۳۹۴). *ماتیکان هزار داتستان (تصحیح متن، آوانویسی، برگردان فارسی، تعلیقات و واژه نامه) پاره نخست*، پایان‌نامه دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات.

حسینی، زهرا (۱۳۹۷الف). «*احکام انواع ازدواج و تعدد زوجات از مجموعه هزار قضاوت*»، مجموعه مقالات پنجمین همایش ملی متن پژوهی ادبی، جلد هفتم، اردیبهشت ۹۷، ص ۷۱-۹۲.

حسینی، زهرا (۱۳۹۷ب). «*حقوق فرزندان ازدواج دوم (دوده‌زادان) در مادیان هزار دادستان*»، اولین همایش بین‌المللی زبان و ادبیات فارسی، اردیبهشت ۹۷، ص ۱-۱۱.

راشدمحصل، محمدتقی(۱۳۸۵)، *وزیدگیهای زاداسپرم*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

راشدمحصل، محمد تقی(۱۳۸۹)، *دینکرد هفتم*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ژینیو، فیلیپ(۱۳۸۲). *ارداویراف‌نامه*، ترجمه ژاله آموزگار، چ. دوم، تهران: معین- انجمن ایرانشناسی فرانسه در ایران.

عریان، سعید (گزارنده)(۱۳۷۱)، *متون پهلوی*، تهران: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

عریان، سعید (۱۳۹۱). *مادیان هزار دادستان*، تهران: علمی.

فکری، کتایون(۱۳۸۸). «*وظایف دین مردان در ایران باستان*»، پژوهش‌های تاریخی، دوره جدید، شماره۱، ص۱۰۱-۱۱۲.

قاسم زاده، سید مرتضی، حسین ره پیک و عبدالله کیایی (۱۳۹۳). *تفسیر قانون مدنی*، چ. ششم، تهران: سمت.

مزداپور، کتایون(۱۳۶۹). *شایست ناشایست*، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

میراحمدی، مریم (۱۳۹۰). *تاریخ تحولات ایران شناسی*، تهران: طهوری.

میرفخرایی، مهشید(۱۳۹۳). *بررسی دینکرد ششم*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

وهمن، فریدون. (۱۳۷۷). «*ایران شناسی درغرب: مادیان هزار دادستان کتاب هزار داوری (به کوشش آناهید پریخانیان)*»، مجله ایران‌شناسی، سال دهم، شماره ۱، ص ۱۸۸-۱۹۱.

-Anklesaria, *T. D. (1912):* **The Social Code of the Parsis in Sassanian Times or Mādigān i Hazār Dādistān. Part II,** Bombay.

-Bulsara, S. J.(1937): *The Laws of the Ancient Persains*. Bombay.

-Dhabhar,E.B.N., (1909): (ed.) *Saddar Nasr and Saddar* Bundehesh.Bombay.

-Kotwal.Firoze M.- Kreyenbroek.Philip G., (1992): *The Hērbedestān and Nērangestān,* vol.I, Paris.

-Macuch,M.,(1981):**Das sasanidische Rechtsbuch Mātakdān i hazār Dātistān** (**Teil II**), Wiesbaden.

-Macuch,M.,(1993).*Rechtskasuistik und Gerichtspraxis zu Beginn des Siebenten Jahrhundersts in Iran*. Wiesbaden.

-Modi.J.J. (1901). *Mādigān-i-Hazār Dādestan*, Part1, Poona.

-Perixanian,A., (1973): *Sasanidskii sudebnik*, Yerevan.

-Perikhanian, Anahit., (1997). The book of A Thousand Judgments. tr. Nina Garosian. Persian Heritage Seres 39.

-Shaki, M., (2011a): Dastūr. Encyclopædia Iranica. London-New York. Vol. VII, Fasc. 1, pp. 111-112.

-Shaki, M. (2011b).Ayōkēn. Encyclopædia Iranica. London-New York. Vol. III, Fasc. 2, p. 149.

-Shaki, M. (2011c). *Dādwar,Dādwarīh. Encyclopædia Iranica*. London-New York Vol. VI, Fasc.5, pp. 557-559

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

نقد بوم گرایانهٔ رمانِ «پریباد» نوشتهٔ «محمدعلی‌علومی»

معصومه زارع کهن[۱]
فاطمه حیدری[۲]

چکیده

خوانش نقد بوم‌گرایانهٔ یک متن ادبی، دغدغه‌ای را مطرح می‌کند؛ دغدغه‌ای که نویسندگان آن را در نثر و نظم به تصویر می‌کشند. نقد بوم‌گرایانه یا نقد سبز، نقدی نوپاست که بیشترین تلاش آن کمک به حفاظت از زیست بوم است؛ این نقد، توسط برخی از نظریه-پردازان ادبی در قرن بیستم مطرح شد تا بتوان رابطهٔ تنگاتنگی که بین ادبیات و محیط زیست وجود دارد را مورد مطالعه قرار داد. جستار پیش رو به بررسی نقد بوم‌گرایانه در رمان «پریباد» نوشتهٔ «محمدعلی علومی» پرداخته است. اندیشهٔ علومی در این رمان، اندیشه‌ای سبز است که به از بین رفتن طبیعت و مداخلهٔ غیراصولی انسان‌ها در محیط زیست اشاره می‌کند که در نهایت موجب تخریب گسترده محیط زیست و در نهایت نابودی شهر پریباد می‌شود. در این مقاله ابتدا به بررسی تئوری‌های مربوط به نقد بوم‌گرا که شامل: بوم فمینیسم، نظریهٔ گایا، رویکردهای انسان محور، طبیعت محور و دین محور است، اشاره شده؛ و در ادامه به خوانش رمان بر اساس اصول نقد بوم گرا پرداخته است.

کلیدواژه : نقدبوم‌گرا، زیست بوم، پریباد، محمدعلی‌علومی

[۱]. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی واحدکرج،دانشگاه آزاد اسلامی کرج،ایران.
Email:masoume.zare1980@gmail.com
[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی واحدکرج، دانشگاه آزاد اسلامی کرج،ایران.
Email:fateme_heydari10@yahoo.com

مقدمه

در پایان قرن بیستم دانشمندان به این نتیجه رسیدند که زمین دچار یک فاجعهٔ زیست محیطی شده است که «حاصل آلودگی صنعتی و شیمیایی بیوسفر است. بحران زیست محیطی همچنین حاصل عریان کردگی جنگل ها و منابع طبیعی، انقراض بی‌رحمانهٔ گونه‌های گیاهی و جانوری و انفجار جمعیت انسانی است که فراتر از قابلیت زمین برای حفظ و تأمین آن‌هاست.» (آبرامز،۱۱۲:۱۳۸۷) از آن پس گروهی از طبیعت دوستان برای آشتی مردم با طبیعت و حفاظت از آن پیش قدم شده‌اند و با تشکیل انجمن‌ها و جلسات مربوط با محیط زیست راه‌های حفاظت از آن را آموزش می‌دادند تا این که نگرانی‌ها به محافل علمی از جمله محافل ادبی نیز راه پیدا کرد. جلوه‌های متفاوت اسطوره‌ای، دینی،عرفانی و اجتماعی طبیعت و محیط زیست با ادبیات آمیخته بوده است. در این عصرپژوهشگران نقد ادبی آثار ادبی را با نقدهای جدیدتری از جمله نقد بوم محوری یا نقد بوم گرایانهٔ و تطبیق آن‌ها با نظریات و فرضیه‌های دانشمندان حوزهٔ محیط زیست، مورد بررسی قرارداده‌اند تا بتوانند در حفظ محیط زیست قدمی بردارند. «ریشه‌های ظهور مطالعات چند جانبه دربارهٔ طبیعت و مسائل زیست محیطی در دهه‌های اخیر معلول تحولات فلسفی، سیاسی، اجتماعی و طرح اندیشه‌های نو در مباحث انسان شناسی و زیبایی‌شناسی در اروپاست.» (شایان‌سرشت،۹۸۰:۱۳۹۵) در بیشتر داستان‌ها و حکایت-های به جا مانده از بزرگان، طبیعت مانند یک پس زمینه در داستان وجود دارد و گاهی فقط برای پیشبرد داستان و فضاسازی‌های لازم در داستان از طبیعت استفاده می‌شود و گاهی طبیعت با شخصیت‌ها همراه است چون «پیرمرد و دریا» اثر «ارنست همینگوی»، آثار محمود دولت‌آبادی، احمد محمود و بسیاری دیگر.

نقد بوم‌گرا به زبان ساده «مطالعه رابطهٔ بین ادبیات و جهان طبیعت است.» (پارساپور به نقل ازگلاتلفتی،۱۳۹۲: ۱۵) گاهی انسان با طبیعت در جدل است و همین امر باعث از میان رفتن بسیاری از منابع طبیعی و محیط زیست می‌شود.

این نوشتار در تلاش است به نقد بوم محورانهٔ رمان «پریباد» اثر نمادین «محمدعلی علومی» بپردازد. علومی در حین بیان داستانِ خود به از بین رفتن طبیعت به دست انسان‌ها اشاره می‌کند که با آمدن هر تکنولوژی قسمتی از طبیعت از بین می‌رود.

پیشینهٔ تحقیق

نقد بوم‌شناسی رویکردی نوست هرچند از ابتدای پیدایش آثار ادبی، طبیعت و شخصیت-های داستانی با هم عجین بوده‌اند؛ در این باب مقالات فراوانی نوشته نشده است؛ از جملهٔ مقالاتی که در این زمینه نوشته شده می توان به: «نقد بوم‌گرا، رویکردی نو در نقد ادبی»

نوشتهٔ «زهرا پارساپور» اشاره کرد؛ نویسنده پس از بیان دیدگاه های گوناگون در زمینه نقد بوم‌گرایی به این نتیجه رسیده است که بحران زیست محیطی حاصل رشد علوم تجربی و مهندسی و فناوری است اما خاستگاه آن را می‌توان در تفکرات علوم انسانی جستجو کرد. از این روی مقابله با این بحران نیازمند بازنگری در حوزه‌های مختلف علوم انسانی از جمله ادبیات است.(پارساپور،۱۳۹۱: ۲۴). «مرتضی حبیبی‌نسامی» در مقاله «بررسی بوم گرایانهٔ با شبیرو، اثر محمود دولت آبادی» علت انتخاب این موضوع را پیوند آثار دولت-آبادی با طبیعت و تأثیر دو سویه طبیعت و انسان ذکر کرده است.(حبیبی نسامی،۱۳۹۳: ۹۵) مؤلفانِ مقاله «نقد بوم‌گرایانهٔ دفتر شعر «از زبان برگ» سرودهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی» هدف خود را از نگارش این مقالهٔ واکاوی و تبیین نگاه شفیعی کدکنی به موضوعات طبیعت و محیط زیست از منظر نقد بوم گرا ذکر می‌کنند.(بشیریان و همکار،۱۳۹۶:۱)

در این نوشتار پس از تعریف نقد بوم‌گرا و چگونگی پیدایش آن، به بررسی بوم فمنیسم، نظریهٔ گایا و رویکرد طبیعت محور و انسان و محور و توجه دین به طبیعت و سپس به واکاوی نقد بوم گرا در رمان پریباد اشاره شده است، این مباحث برای نخستین بار است که بر روی این رمان مورد بررسی قرار می‌گیرد.

بحث و بررسی

۱.تعریف نقد بوم‌گرا و تاریخچهٔ آن

نقد بوم‌گرا، به عنوان یک مفهوم، نخستین بار در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ در یکی از گردهمایی های ولا(WLA) مطرح شد. «میشل برنچ» در مقدمهٔ مجموعه مقالات کوتاهی با عنوان «نقد بوم گرا» چیست؟ تاریخچه این اصطلاح را پی می‌گیرد و به منشأ آن در مقالهٔ ویلیام روکرت با عنوان «ادبیات و بوم شناسی، آزمایشی در نقد بوم‌گرا» می رسد. منتقد بوم‌گرای برجسته آمریکایی، «کارل کروئبر» بر اساس مقاله‌اش «خانه‌ای در گراسمر: تقدس بوم شناختی» که در مجلهٔ «پملا» منتشر شد، ادعا می‌کند برای اولین بار وی عبارت بوم شناسی را که مرتبط با نقد بوم‌گراست در حوزه نقد ادبی به کار برده است. به گفتهٔ برنچ ظاهراً هر دو اصطلاح بوم شناسی و نقد بوم‌گرا در واژگان نقد تا کنفرانس ۱۹۸۹ ولا(WLA) در کوئر دالنای ایالات متحده مکتوم مانده تا این که گلاتفلتی، فارغ التحصیل دانشگاه کرنل و دانشیار گروه ادبیات و محیط زیست دانشگاه نوادا، نه تنها اصطلاح نقد بوم‌گرا را احیا می‌کند بلکه بر به کارگیری آن به جای اصطلاحی که پیش از آن برای اشاره به شاخهٔ پراکنده و نقادانهٔ «مطالعات طبیعت نگاری» به کار می‌رفت، اصرار می‌ورزد. موقعیت ادبی نقد بوم گرا در آمریکا مرهون سه نویسندهٔ قرن نوزدهم است: «رالف والدو

امرسون، مارگارت فولر، هنری دیوید تورو» که در آثارشان به ستایش طبیعت، نیروی حیات و طبیعت بکر و وحشی می‌پردازند. (پارساپور،۱۳۹۲: ۱۶)

نقد بوم‌گرا از۱۹۹۰، با پیدایش انجمن مطالعات ادبیات و محیط زیست، به طوررسمی، وارد نقد ادبی شده به مطالعهٔ رابطهٔ میان انسان و طبیعت می‌پردازد. مقصوداصلی این جنبش مطالعهٔ تأثیر انسان در طبیعت، ترغیب به حفاظت از محیط زیست، و هشدار برای شرایط بحرانی محیط زیستی کرهٔ زمین است. درحقیقت، نقد بوم‌گرا افق تازه‌ای در بررسی آثار ادبی گشوده است.« اسکات اسلاویک» و «مایکل برنچ»، از بنیان‌گذاران این رویکرد تازه در نقد ادبی، برآنند که همهٔ آثار ادبی را می‌توان از منظر زیستی بررسی کرد.(کلایتون،۲۰۰۳: ۱۹)

نقد بوم‌گرا (بوم نقد) یا مطالعهٔ سبز یکی از تعاملات بین رشته‌ای میان ادبیات و محیط زیست است که «به بررسی رابطهٔ ادبیات و محیط فیزیکی می‌پردازد» (پارساپور،۱۳۹۱:۷) هدف دیگر نقد بوم‌گرا «وادار کردن انسان به اندیشیدن دربارهٔ موضوعی است که باید دربارهٔ آن اندیشیده شود.» (همان:۱۰۰) بطور کلی نقد بوم‌گرا جلوه های رابطهٔ انسان و محیط زیست در آثار ادبی و دغدغهٔ آن حفاظت از محیط زیست و رابطهٔ صحیح انسان با طبیعت است.

در این میان چون در بسیاری از آثار ادبی کهن، زمین را به زن و مادر تشبیه کرده‌اند و همیشه الهه‌ها و ایزدبانوانی از طبیعت محافظت می‌کردند در بین نظریه پردازان اصطلاح اکوفمینیسم یا بوم فمینیسم بوجود آمد که ضروری است به این مفهوم نیز اشاره‌ای شود.

۲.بوم فمینیسم یا اکوفمینیسم

اکوفمینیسم زیرمجموعه‌ای از فمینیسم است که بین بوم‌شناسی و فمینیسم رابطه برقرار می‌کند. آن‌ها معتقدند «سرکوب مرد سالارانه زیر عناوین سود و پیشرفت، طبیعت را از بین می‌برد.» (هام،۱۳۸۲:۱۳۳) بطور کلی اکو فمینیست‌ها بر سه مسأله تأکید دارند: « ۱. روابط زنان با طبیعت ۲. ارتباط بین سلطه بر زن و سلطه بر طبیعت ۳. نقش زنان در حل مشکلات اکولوژیکی» (هنشال،۱۳۸۵:۱۱۴)

بوم فمینیست‌ها برای استدلال های خود توجیهات متفاوتی دارند یکی از مهم‌ترین استدلال‌های آنان این است که معتقدند«اساساً زنان بیشتر از مردان از لطمه دیدن و آلودگی محیط زیست صدمه می‌بینند و در نتیجه اصولاً مسألهٔ محیط زیست مسأله‌ای جنسیتی است. افزایش گازهای سمی باعث تشدید آثار گازهای گلخانه‌ای و تغییرات آب و هوایی و آلودگی‌هایی می‌شود که بر زندگی بسیاری از زنان به ویژه زنان کشاورز تأثیر مستقیمی دارد و نیز آثار سوء بر سلامت افراد و به ویژه زنان دارد که از نمونه‌های آن

افزایش سرطان‌های خاص زنان است.» (مشیرزاده،۱۳۸۵:۴۲۳) در واقع اکوفمینیسم پروژه‌ای سیاسی است که هدف آن بازبینی در رابطه مردان با طبیعت و نیز رابطه آن‌ها با زنان است نقطه عزیمت آن نیز تأکید بر شباهت میان سلطه و ستم مردان بر طبیعت و بر زنان و نیز نزدیکی زنان با طبیعت است. برخی از اکوفیمنیست‌ها این نزدیکی را بر مبنای زیست شناختی و برخی بر مبنای تفاوت‌های اجتماعی توضیح می-دهند.(همان:۴۲۲)

۳.نظریهٔ «گایا»

کلمهٔ «گایا» در اساطیر یونان نام«مادرِزمین» بوده و مظهر باروری و سمبل زنانگی و مادرانه زیستن است. نظریهٔ «گایا»، نظریه‌ای است که در آن سیارهٔ زمین را به عنوان موجود زنده معرفی می‌کند. نظریهٔ «گایا» شامل سه فرضیه است:

فرضیه اول: هر چیزی بر روی زمین بخشی از یک سیستم درهم تنیده، رو به تکامل و خودکنترلی می‌باشد.

فرضیه دوم: اجزای کرهٔ زمین را (محیط موجودات) به هم وابسته می‌داند به طوری که بین آن‌ها رابطه برقرار است و قابلیت خود تنظیمی دارند.

فرضیه سوم: کره زمین به طور عمده، آگاهانه می‌تواند کنترل محیط زیست را در اختیار بگیرد، به طوری که ارتباط یا پیوند حال و آینده تا حدودی بر اساس این نظریه (نقش آگاهانه گایا در کنترل محیط زیست) باشد. (بوتکین و همکار،۱۳۸۲:۴۸)

بر اساس۱- فرضیهٔ گایا، موجودات و محیط آن‌ها دو عنصر جداگانه در نظر گرفته می‌شوند یا به عبارتی ۲- محیط و موجودات در بخش اصلی یک سیستم می‌باشد؛ تداخل در یک عنصر روی دیگری اثر گذاشته و این به نوبهٔ خود روی تغییر اصلی تأثیر می‌گذارد و این بازخورد می‌تواند موجب ارتقاء و یا دور شدن شرایط اولیه گردد؛ بنابراین نظریه گایا معتقد است، موجودات کرهٔ زمین و محیط سطحی آن یک سیستم خود تعدیل به وجود آورده که زندگی روی آن را ممکن می‌سازد. (لاولاک،۱۹۸۳: ۹۷) به اعتقاد لاولاک«زمین فرا اُرگانیسمی زنده است که با وجود تمامی تغییراتی که انسان در آن به وجود آورده، توانسته ثبات و هماهنگی خود را حفظ کند.» (عمارتی‌مقدم،۱۳۸۷: ۱۹۵)

اردکانی در کتاب اکولوژی خود نظریه مربوط به عالم کبیر و عالم صغیر را به گونه ای دیگر ذکر می‌نماید: «گایا» زمین را به عنوان یک ابرموجود زنده معرفی نموده است. چرخهٔ مواد غذایی حاصل از خاک و سنگ را که بر اثر جویبارها و رودخانه ها به جریان می‌افتد به گردش خون در بدن جانوران تشبیه می‌کند. در این تشبیه رودخانه‌ها در حکم رگ‌ها، جنگل در حکم ریه و اقیانوس به مثابه قلب زمین است.(اردکانی،۱۳۸۳:۱۱۷)

در اندیشه‌های دینی و عرفانی زمین زنده است و تمام عناصر موجود در آن دارای روح هستند و نباید آن را آزرده و خشمگین کرد. «چهارچوب اندیشه گایا از کتب قدیمی ایران باستان و تفکر «آهیمسه» گرفته شده است. این واژه به معنی آسیب نرساندن است که بر جاودانگی روح و تناسخ تأکید دارد و همهٔ جانداران را دارای روح با گوهر مشابه می‌داند. اندیشهٔ گایا این پیام استوار را انتقال می‌دهد که افراد بشر باید به تندرستی سیارهٔ زمین احترام بگذارند و برای حفظ زیبایی و منابع آن بکوشند.» (قویدل،۶۲:۱۳۸۶) و حتی-المقدور از آسیب زدن به طبیعت پرهیز کند زیرا حیات طبیعت و موجودات آن به صورت زنجیروار به هم متصل است و تخریب یک زیستگاه موجب تخریب و از بین رفتن سایر موجودات می‌شود.لاولاک در کتاب گایا به این موضوع اشاره کرده است که تکامل موجودات و محیط آن ها، فرایندی واحد و متصل به هم می‌باشد، این تکامل حیات با تکامل سنگ ها، اقیانوس‌ها و هوا در ارتباط می‌باشد که این ارتباط بین موجودات و اکوسیستم‌ها آن‌ها و آب و هوا در مقیاس بزرگ، مدت‌ها به طول خواهد انجامید. (لاولاک،۴۷:۱۹۷۹)

۴.رویکرد انسان محور

در این رویکرد حمایت از انسان و منافع آن در اولویت است و محیط زیست ابرازی است برای استفادهٔ بشر. این شخص انسانی است که ارزش دارد و تنها علایق یا اهداف انسانی هستند که موضوع داوری اخلاقی قرار می‌گیرند.(لویی،۵۷:۱۳۸۴) این رویکرد در حفاظت از محیط زیست به دنبال این است که صرفاً انسان بتواند در یک محیط سالم رشد کند و محیط او در برابر آلودگی‌ها، آفات، خسارت‌ها و آسیب‌ها حفظ گردد.(سراج الدین و همکار،۱۳۷۹: ۸۱)

۵.رویکردطبیعت محور

اگر در رویکرد انسان محور طبیعت عنصری وابسته و تبعی محسوب می‌شود و در نهایت به منافع انسانی گره می‌خورد در این رویکرد طبیعت و محیط زیست ارزش ذاتی دارد. در این رویکرد به هیچ‌وجه انسان و مسایل و منافع مادی وی مطرح نیست. بلکه طبیعت، فی نفسه و به خودی ارزشمند است. (نبوی و همکار،۷۴:۱۳۹۳) و همچنین باید رابطهٔ اخلاقی انسان نیز گسترش یابد و به رابطهٔ اخلاقی جهان طبیعی غیرِبشری نیز پیوند بخورد. (همان)

۶.رویکرد دین محور

اکثر مکاتب دینی و اندیشه‌های وحیانی بر این عقیده پایبندند که طبیعت و مهربانی با آن و حفظ و حراست از آن امری واجب و ضروری است. همچنان که فراوانی واژه‌های

مربوط به طبیعت در قرآن و نامگذاری برخی از سوره‌های قرآن با عناصرطبیعی و سوگند خداوند به پدیده‌های طبیعی همگی حاکی از توجه خاص و ویژهٔ دین به طبیعت است.در سورهٔ اعراف وقتی داستان حضرت موسی و درخواستش بیان می‌شود کوه محل تجلی پروردگارست. (اعراف:۱۴۳)و اوست کسی که دریا را مسخر گردانید تا از آن گوشت تازه بخورید و پیرایه‌ای که آن را می‌پوشید از آن بیرون آورید و کشتیها را در آن شکافنده [آب] می‌بینی و تا از فضل او بجویید و باشد که شما شکرگزارید.(نحل:۱۴)

و بر سر آنها دسته دسته پرندگانی ابابیل فرستاد. (فیل:۳) پس چون به آن [آتش] رسید از جانب راست وادی در آن جایگاه مبارک از آن درخت ندا آمد که ای موسی منم من خداوند پروردگار جهانیان. (قصص:۳۰)

آیا ندیده‌ای که خدا آنچه را در زمین است به نفع شما رام گردانید و کشتی‌ها در دریا به فرمان او روانند و آسمان را نگاه می‌دارد تا [مبادا] بر زمین فرو افتد مگر به اذن خودش [باشد] در حقیقت خداوند نسبت به مردم سخت رئوف و مهربان است. (حج: ۶۵)

و همچنین در آیهٔ۸۷ سورهٔ مائده خداوند برای حفاظت هر چه در اختیار انسان گذاشته سفارش و تأکید می‌کند: ای کسانی که ایمان آورده‌اید چیزهای پاکیزه‌ای را که خدا برای [استفاده] شما حلال کرده حرام مشمارید و از حد مگذرید که خدا از حدگذرندگان را دوست نمی‌دارد.(مائده: ۸۷)

و بسیاری از سوره‌ها که خداوند به روز و شب و ماه و خورشید قسم یاد می‌کند همگی به جهت اهمیت فراوان موضوع حفظ و حراست محیط زیست است.

۷.دربارهٔ رمان پریباد

«محمدعلی علومی»، نویسنده، پژوهشگر و طنزپرداز معاصرایرانی است که به سال۱۳۴۰ در بم به دنیا آمد. رمان های او عبارتنداز: سوگ مغان(۱۳۸۹)، آذرستان(۱۳۸۸)، ظلمات(۱۳۸۹)، پریباد(۱۳۸۹)، داستان‌های غریب مردمان عادی (۱۳۸۹)، هزارویک شب نو(۱۳۹۳)، خانه کوچک(۱۳۹۱)، عطای پهلوان(۱۳۹۴) و خانهٔ اساطیر (۱۳۹۷). وی فارغ التحصیل رشته علوم سیاسی از دانشکده حقوق و علوم سیاسی دانشگاه تهران است. در سال ۱۳۷۰باگردآوری قسمتی از فرهنگ مردم استان کرمان در ماهنامه ادبی/ فرهنگی «ادبستان» مشغول به کار شد و چندین سال بخش آموزش داستان‌نویسی را در مجلهٔ «جوانان» برعهده داشت.

داستان پریباد روایت شهری است که یک شبه از بین می‌رود. «قصه پریباد، این طور است که از عدم تعادل شروع می‌شود و با عدم تعادل تمام می‌شود نمونه‌ای نادر از دنیای قصه‌ها.» (علومی،۱۳۹۰:۱۱) این رمان با اتفاق دزدیده شدن «ناهید دختر مش کیامرث»

توسط عواملِ خان، و کشته شدن مادر ناهید آغاز می‌شود. مش کیامرث بعد از شنیدن این حادثه، برای رهایی دخترش از دست خان به «طوس» یکی از جوانمردان شهر متوسل می شود. طوس به مش کیامرث قول می‌دهد تا ناهید را نجات دهد. به اتاقش می‌رود. در همین هنگام که طوس تصمیم می‌گیرد به یاری ناهید بشتابند ناگهان از پشت کتف‌هایش دو بال درآورد؛ طوس بال می‌زند و تا پشت بام خانهٔ خان می‌رود. سپس بعد از درگیری‌های فراوانی که با سامخان داشتند هر دو کشته شدند. بعد از مرگ طوس و سامخان شهر پریباد دچار اتفاقات زیادی شد. باران خون بارید. بزرگان شهر مات و حیران از وقایع پیش آمده، نزد پیرویس مردی که از همه چیز اطلاع داشت و در کلات دیو، در خارج از شهر زندگی می‌کرد رفتند تا از او چاره جویی کنند. پیرویس اتفاقات چند سال پیش پریباد را برای بزرگان شهر یادآوری کرد. زمانی که طوفان سختی درگرفت و شهر پریباد زیر خاک مدفون شد و مردان و زنان زیادی جان دادند. یک روز مردم زنده مانده از طوفانِ خاک، صدای دلنشینی شنیدند؛ و به طرف صدا دویدند. زنی با لباس محلی به همراه دختر کوچکش کنار جوی آب نی می‌نواخت و همه پرندگان و حیوانات به سویش می‌آمدند. با آمدن بیدخت سرسبزی و برکت به شهر برگشت. مردم طوفان را فراموش کردند. تا این که بیدخت توسط خان مورد تجاوز قرار گرفت و کشته شد. بعد از کشته شدن طوس و سامخان هر چه در شهر بود غم بود و ناراحتی. بعد از این حادثه داستان درگیر انتقام‌جویی می‌شود. انتقام خانوادهٔ خان از خانواده طوس. و داستان‌هایی که در خلال داستان اصلی از زبان شخصیت‌های گوناگون روایت می‌شود که بیشتر جنبهٔ یادآوری خاطرات را دارد. در پایانِ داستان نویسنده ویرانی شهری را این گونه بازگو می‌کند. می‌گویند بعد از اتفاقات بدی که در پریباد افتاد از آه بی‌بی ماهی مادر طوس و دختر بیدخت شرکت‌ها و تکنولوژی-های آمده به شهر دود شدند و به خاکستر تبدیل شدند. تندباد وحشتناکی درگرفت و خاک و شن را از قبرستان کهنه برمی‌داشت و بر سر و روی شهر و مردم می‌ریخت. خلاصهٔ کلام به یک ساعت نکشید که دیگر پریبادی نمانده بود. هراس دیگری که در این رمان آشکارا مشهود است ویرانی محیط زیست و خشم طبیعت است. مردم شهر با آمدن تکنولوژی مخالفندند از مدرن شدن شهر متعجب و حیرانند وقتی کافه و سینما به شهر آمد و آرامش پریباد از بین رفت؛ وقتی کامیون‌ها باغ‌ها و مزارع را به جاده تبدیل کردند وقتی شرکتی بزرگ راه اندازی شد و مردم بیکار شدند و بسیاری از موارد که مربوط به احترام نگذاشتن به محیط زیست است در این رمان به چشم می‌خورد.

۸.نقد بوم‌گرا در رمان پریباد

۱-۸.طبیعت و زن

رمان پریباد یک داستان کاملاً زنانه است و نماد آناهیتا ایزدبانوی آب و نگهبان آب‌ها و چشمه‌ها و رودخانه هاست و نماد فراوانی و خرد است. آنیما مظهر طبیعت زنانهٔ ناخودآگاه مرد است. هر مردی تصویر جاودان زن، البته تصویر نهایی زنانه را در خویش حمل می-کند.«تمایل مردان برای تطبیق فرافکنی‌های آنیمای خود با جهان خارج می‌تواند اثر ویران کننده‌ای داشته باشد. این کار آنان را وا می‌دارد تا جهان را چنان که هست بلکه براساس تصاویر از پیش تعیین شده از جهان خارج درذهن خود تصورکنند.(بندرسن۱۳۷۸: ۷۵) «زن به‌صورت ابتدایی، کسی است که احتیاج به داشتن رابطه با سرچشمهٔ زندگی دارد، با ارتباط جدانشدنی ازتمام چیزهایی که باعث رشد او می‌شوند و اتصال دائمی با آنها مانند چهارفصل که پشت هر زمستانی بهاری است.» (کلارمونت۸۲:۱۳۸۸) زنان تاثیرگذار در داستان پریباد هم به همین گونه‌اند. آن‌ها با سرچشمه حیات رابطه‌ای تنگاتنگ دارند. بیدخت زنی است از تبار پریان در اعتقادات ایرانیان کهن دو تصور دربارهٔ پری وجود داشت: یکی تصور منفی که پریان را پلید و اهریمنی می‌دانست؛ دیگری تصوری که پری را الهه عشق و باروری می دانست. پریان قرن‌هاست در ذهن و اندیشه و تاریخ اساطیری زنده هستند. از اوستا تا قصه‌های عامیانه مادربزرگ‌ها، نامشان تکرار شده است. پری موجودی افسانه‌ای و بسیار زیبا و فریباست. در دین زردشت ایزدبانوی باروری و زایش است؛ که تولد فرزندان، برکت و فراوانی، جاری شدن آبها و رویش گیاهان را به او نسبت می‌دادند. پریزادگان سرسبزی و حاصلخیزی را به زمین تشنه باز می‌گرداندند. همانطور که در داستان‌ها آمده است پریان در کنار دریاها و رودخانه‌ها و چاه‌های پرآب زندگی می‌کردند. و از همه اسرار خبرداشتند. با انسان‌های نیک دوستی داشتند و گاهی اسراری را برای آنها بازگو می‌کردند و با انسان‌های پلید دشمن بودند. در داستان پریباد، بیدخت زنی است از دیار پریان، چون پریان دیگر در کنار چشمه پرآب با دخترش زندگی می‌کند. با آمدنش بعد از طوفان خاک و مدفون شدن مردم زیر خاک، برکت و سرسبزی را به شهر باز می گرداند. (علومی،۹۱/۹۸:۱۳۹۰) با آمدنش به شهر برکت می‌دهد و همه جا آباد می‌شود. اما با مرگش دوباره بدبختی شهر را فرا می‌گیرد. «تا بیدخت بود، نمی‌دانم، شاید ازبس که دل پاک و مهربان و بی‌آزار بود، پریباد هم کم‌کم رنگ و آبی گرفت همهٔ باغ‌ها میوه‌هاشان سالم و آبدار و شیرین می‌شد. ماده گاوها و میش‌ها جفت جفت می‌زائیدند. هردانه گندم صددانه و بیشتر ثمر می‌داد. هوا خوب شده بود، نه گرم بود و نه سرد. سه روز بعد از مرگ بیدخت ناغافل خاکستر برسر پریباد بارید. یک به یک نهرها خشک شد تا سه سال کما بیش خشکسالی بود. گاهی خشکسالی و قحطسالی چنان می‌شد که عاشق‌ها عاشقی از یادشان می‌رفت.» (همان)

از دیگر زنان تأثیرگذار داستان، «ماهی» دختر بیدخت است؛ که بعد از مرگ مادر زنده می‌ماند و تا میانسالی در پریباد زندگی می‌کند اما بعد از مرگ فرزندانش به دست عوامل خان، یک شب آنقدر از بلاهایی که از کودکی توسط عوامل خان بر سرش آمده از جمله کشته شدن مادرش «بیدخت» و پسرش «طوس» گریه می‌کند که می گویند پریباد نابود می‌شود.«اما شاید صداهای شیون و گریه‌های بی‌بی ماهی آنقدر بلند و شدید بود و شاید آن قدر اشک ریخت که صدای گریه‌های بی امانش، مه را صدا زد و شاید هم از آن همه اشک که ریخت مِه جمع شد و همه جای شهر را گرفت و تاریک شد.» (همان:۵۰۷)

بر اساس نظریهٔ بوم فمینیسم این مردان هستند که می‌خواهند برتری خود را حتی به رخ طبیعت بکشند و قصد نابودی آن را دارند در این رمان هم به همین گونه است مردان و زیاده خواهی آنان (عوامل خان) است که سبب نابودی شهر می‌شود. زن در رمان پریباد مظهر برکت بود اما مردی شیطان صفت با تجاوز به مادر طبیعت و مرگ او باعث ازبین رفتن حیات در شهر می‌شود.

۲-۸.خشم طبیعت

۲-۸-۱.طوفانِ بادو خاک

دربارهٔ اسطورهٔ باد نیاکان ما سخنان بسیار گفته‌اند، در اوستا آمده است: ایزدی که در پهلوی وات و در اوستا واتَ نامیده می شود از ایزدان قدرتمند زرتشتی است. این ایزد با نام‌های دیگری چون وای، وایو در میان ایزدان از جایگاه و موقعیت خاصی برخوردار است. برخی او را از خدایان هند و ایرانی به شمار می‌آورند. چرا که هر دو مظهر جنگاوری و ایزد جنگ هستند. مطابق آن چه در اسطوره‌های ایران آمده است و نیز آنچه از اوستا برداشت می‌شود وای خوب، ایزدی برکت بخش و آورندهٔ باران است. او همکار و همراهِ تیشتر یا تشتر ایزد باران است. تیشتر آب را به او می‌سپارد تا آن را به یاری ابرها به کشورها برساند. باد در نقش اهریمنی نیز ظاهر می‌شود و به شکل دیوی که با صفات منفی، با سرشت‌های نیک به مقابله برمی‌خیزد. و همچنین طوفان بزرگ طوفانی است که بنا به گفتهٔ اساطیر از سوی خدا یا خدایان برای نابودی تمدن‌ها فرستاده می‌شود. بر اساس آن چه گفته شد در اساطیر، باد دو چهرهٔ کاملاً متضاد دارد یکی در نقش ایزدی و به‌عنوان عنصری اهورایی با صفاتی نیک و پسندیده که حامی و یاری‌رسان نیروهای اهورایی است و دیگری در نقش اهریمنی و به شکلِ دیوی که با صفات منفی با سرشت‌ها و آفرینش‌های نیک به مقابله برمی‌خیزد و بیشترین نمود او را در این نقش در شاهنامه و در داستان اکوان دیو که به صورت باد ظاهر می‌شود می‌توان مشاهده کرد. کزازی معتقد است: «چنان می‌نماید که وای در پارسی چنان واژهٔ نفرین بر جای مانده باشد.

آن‌گاه که نمونه را گفته می‌شود: «وای برتو» می‌تواند بود که کاربردی باشد بازمانده از باورشناسی زرتشتی که در آن بدین‌گونه ایزد وای یا باد را به ستیزه و ناسازی با بداندیش و بدخواه فرا می‌خوانده‌اند» (کزازی،۱۳۹۰،ج۱: ۲۲۶).در ارداویراف نامه که از کتب دینی زرتشتیان است، باد، وسیلهٔ انتقام بدکاران است.«هنگامی که ارداویراف از بهشت می‌گوید: و روان بدکاران را می‌بیند که بسیار رنج می‌کشند، از سروش اهلو و آذر ایزد می پر سد که اینان روان چه کسانی ا ست؟آنان پا سخ می‌گویند که روان بدکارانی ا ست که در گیتی در برابر ستایش کنندگان آب و آتش و باد و دیگر آفریدها ، مطابق کام اهریمن و دیوان بدکنش به جای می‌آورند.»(کو شش و کفا شی،۱۳۹۰: ۱۴۸) نوی سنده در داستان پریباد نیز برای انتقام گرفتن از بدکاران باد و طوفان را بر سر شهر روانه می‌کند. باد یکی از بن‌مایه‌های ا صلی در دا ستان پریباد ا ست؛ که قسمتی از نام دا ستان را هم در برگرفته است.

اعتقاد ایرانیان به باد به عنوان عنصری ذی روح که از قدرت و نفوذ فوق العاده‌ای برخوردار است دربسیاری از باورها و افسانه‌ها و داستان‌های کهن ریشه دوانده است. مطابق آن چه در اسطوره ایران آمده است و نیز آنچه از اوستا برداشت می‌شود. وای خوب که هرمزد است، ایزدی برکت‌بخش و آورندهٔ باران است. او همکار و همراهِ تیشتر یا تشتر ایزد باران است. تیشتر آب را به او می‌سپارد تا آن را به یاری ابرها به کشورها برساند.تیشتر هرسال پس از چیرگی بر ، اَپوش "دیو خشکسالی" مخزن باران در دریای فراخ کرت را باز می‌کند. طوفان بزرگ طوفانی است که بنا به گفتهٔ اساطیر از سوی خدا یا خدایان برای نابودی تمدن‌ها فرستاده می‌شود.داستان طوفان در تورات و در قرآن به نوح نسبت داده شده است و در اکثر ادیان طوفان بزرگ به طوفان نوح معروف است. در داستان پریباد باد نقشِ ویرانگر، شوم و ترسناک دارد. هرجا طوفان بزرگی اتفاق افتاده، شهر در معرض نابودی قرار گرفته است. بعد از کشته شدن طوس و اتفاقات ناگواری که رخ داد«باد ابرها را از بالادستِ کوه‌ها به تازیانه بسته، می‌تاراند و ابرها را بالای شهر جمع می‌کند. ابرهایی طولانی، که تیره و تاریک بودند.» (علومی،۱۳۹۰: ۵۹) قبل از آمدن بیدخت نیز «سه شبانه روز باد آمد. همراه خود گرد و خاکی زبر و زمخت از طرف بیابان وگورستان کهنه برمی‌داشت می‌آورد. در تمام شهر نان‌ها طعم خاک گرفته بود. غبار خاک تا ته خانه ها آمد.شهرداشت یواش یواش خفه می‌شد در تمام شهر نان‌ها طعم خاک و خاکستر گرفتند. خیلی‌ها از ترس مردند. بودند کسانی که از نومیدی مردند، کسانی از اندوه مردند.»(همان:۸۶/۸۷)

۲-۸-۲.باران خون

بارانی که در داستان پریباد به آن اشاره شده همراه باد است، بادی که شوم و اهریمن است، پس باران از نقش برکت و زایش خارج و شوم گشته است تا جایی که باران خون بر سرمردم می بارد. بعد از کشته شدن طوس و سامخان وقتی بزرگان شهر دور هم جمع می شوند، باران خون می‌بارد. «به آسمان خاکستری ابری نگاه می‌کرد و به تندبادی که هنوز داشت می‌وزید و انگار زوزه می‌کشید گفت:بارانِ خون»(همان:۷۶) بعداز باران خون پیرویس گفت که بیدخت باران خون را پیش بینی کرده بود.«اما هیچکدام باورتان نشد که نشد، ای داد مرا دیوانه حساب کردید.» (همان:۱۰۰) بقدری باران خون بارید که «بوی شور و چرب خون برپشت بام می‌وزید. بام خیس، لغزنده، خطرناک شده بود. چهره کلو غرق خون بود.»(همان:۱۱۱)

۲-۸-۳.بوی نامطبوع

در رمان پریباد وقتی بدی و تباهی شهر را فرا گرفت و طبیعت ستیزه جویی خود را آغاز کرد؛ بعد از طوفان و باد و باران خون که همه جا را فراگرفت، این بار بوی نامطبوع کل شهر را احاطه کرد که گویی بوی بدی‌های مردمان بود.

بوی بد و متعفن: بعد از سه شبانه روز که در پریباد باد آمد و همه جا را خاک گرفت «هوا بد بو بود. بوی مرده‌ها می‌داد و مرده‌ها را دیگر نمی‌شد دفن کرد.»(همان:۸۷) حتی خاک هم از پذیرش مرده‌ها امتناع می‌ورزید. بعد از آمدن کافه به شهر اتفاقات عجیبی افتاد یکی از این اتفاقات ریزش مستراح‌ها در شهر بود «دریکی از همان شب‌ها، دوباره و همزمان تعداد زیادی از چاه‌های فرسودهٔ مستراح های شهر فرو ریختند و باز بوی تعفن شدید و غیر قابل تحمل تمام شهر را انباشت.» (همان:۴۰۹)

بوی گند عفونت: بعد از اینکه سامخان از قبر خارج شد و به خانه برگشت بوی گند همه جارا گرفته بود «آمدم سرسنجر را بگیرم و دیدم که دل آن را ندارم،از بس که بوی گند عفونت می‌داد.» (همان:۱۴۷)

بوی نم و نا: وقتی مهرک به دیدن مادر سنجرخان می رود «از باریکه راهی پر از برگ‌های پوسیدهٔ نمناک می گذرد. بوی تند نم و نا،تارهای عنکبوت»(همان:۲۳۲)

۳-۸.از بین رفتن محیط زیست با آمدن تکنولوژی

با آمدن تکنولوژی‌های نو بدی‌ها و بد اخلاقی‌ها در شهر بیشتر می‌شود. تا جایی که هراسی جدید در مردم ایجاد می‌کند. مزارع و رودها که خانه پریان بود ویران می‌شود و تبدیل به جاده و شرکت می‌شود. قهوه‌خانه‌ها که جای نقالی بود با کافه عوض می‌شود. کشته شدن

خوبان شهر چون نفرین پریان، شهر را به نابودی می‌کشاند و شهر یک شبه نابود می‌شود.(همان:۱۲) آلبرتو یکی از شخصیت‌های ایتالیایی رمان پریباد است، وقتی به خانه ایرج آمد در این باره گفت «آنتونیو در مقاله‌ای که در زندان‌های موسولینی نوشته توضیح داده هراسی جدید در جهان دارد شکل می‌گیرد که منشأ آن تکنولوژی افسار گسیختهٔ اروپاست و برخلاف هراس‌های کلاسیک حالا حتی در دیرهای کوهستان هم نمی‌شود از این ترس عمیق و مدرن در امان ماند.» (همان:۴۲۳) ورود کامیون‌ها به دشتی سرسبز به نام دشت یزدان که انارهای شیرین و انگورهای حبه درشت عسگری آن زبانزد بود و حالا این دشت پر از نعمت زیر و رو شده بود. صدای غژغژ کامیون‌ها و غوم غومی مدام که گوش آزار و بی‌انقطاع بود.(همان:۲۴۳-۲۴۲) «امانی به دور و بر نگاه می‌کرد ماتش برده بود حیران شده بود، رو به ما کرد و گفت ای بابا، پس آن همه باغ کو؟ این دشت که صاف شده است. پس خانه‌ها و باغ‌ها کو؟ امانی گریه‌اش گرفته بود.» (همان:۲۴۳)

۴-۸.از بین رفتن خوبی‌ها

آموزه‌های دینی و اخلاقی ادیان الهی همگی متفق‌القول مبنی بر دعوت به انجام امور خیر و پرهیز از شرو بدی است.«آریائیان از دیرباز، به دو مبدأ خیر و شر قائل بودند: ازیک سو، خدایان و از سوی دیگر، اهریمنان قرارداشتند. امور نیک و خیر مانند روشنایی و باران را به خدایان نسبت می‌دادند و امور بد و شر همچون تاریکی و خشکی را به اهریمنان.» (معین۱۳۲۶: ۴۳) این تقابل در داستان‌ها و باورهای ملت ها کاملاً مشهود است. شر همیشه در مقابل خیر قرار دارد و یا برعکس، خیر برای بازستانی حق روبروی شر قرار می‌گیرد. معمولاً این تقابل بین قهرمان و ضدقهرمان در داستان‌ها صورت می‌گیرد. ضدقهرمان همان اهریمن است که معمولاً در این تقابل بالاخره اهریمن ازبین می‌رود. اعتقاد آریائیان به دو نیروی خیروشر همه ابعاد زندگیشان را فرا گرفته است تا جایی که همه پدیده‌های هستی از این دو نیرو معنا پیدا کرده است. زرتشتیان در کتاب مقدسشان به نیروهای خوب و بد اشاره می‌کنند. هیلنز در این باره می‌گوید: آنان(زرتشتیان) برای بیان خوب و بد از کلماتی همچون «سر، دست، گفتن و درگذشتن را برای بیان خوبی و هنگامی که عضوی از نیروهای بد مدنظر است، از کلماتی چون گمال (گله)، گو(دست)، دو (هرزه گویی) و مردن و هلاک شدن استفاده می کنند.» (هینلز۱۳۷۱: ۶۸) در داستان پریباد طوس قهرمان است و نماد خیر، و سامخان ضدقهرمان است، و نماد شر. طوس پس از ربوده شدن ناهید توسط سامخان تصمیم گرفت برای نجات دختر، کاری کند همان‌گونه که در داستان روایت شده است طوس وقتی آماده کمک برای نجات ناهید می‌شود، دو بال در می‌آورد و پرواز کنان بر بام خانه سامخان می‌رود. «طوس پرو بالی زد و بالاتر

رفت، از درون داغ بود، انگار گُر گرفته بود، می‌سوخت و حالا در این بالا، نرمه بادی خنک از هر سو می‌وزید. خانه‌ها بقدر قوطی کبریت، باغ‌ها و درخت‌هاشان، مثل بوته‌های کوچک کنار نهر دیده می‌شد.» (علومی،۱۳۹۰:۴۰) داستان پریباد پر است از تقابل خیرو شر که به صورت موضوعی به برخی از آنها اشاره می شود: ۱- بیدخت که نماد خیر و خوبی در داستان است، در مقابل خان که نماد شر است.۲- طوس نماد خیر و سامخان نماد شر ۳- بی‌بی ماهی نماد خیرو سودابه خاتون نمادشر ۴- آلبرتو نماد خیر و آق بوقا نماد شر ۵- قحطی و خشکسالی که نماد شر و بدی است، در برابر آبادانی ۶- شمسا و مهرک خواهر و برادری که یکی نماد خیر و دیگری نمادشر است. در رمان هر جا خیر و خوبی رفت. همان‌طور که اشاره شد طبیعت خشم خود را بر سر مردمان فرو ریخت.

۵-۸.نابودی شهر پریباد

در داستان پریباد بعد از این که خاک و طوفان همه جا را فرا می‌گیرد. شهر به زیر خاک می‌رود از صدای هوم هوم باد همه می‌ترسند «پیرزن‌های پریباد، ترسیده می‌گفتندکه این صدا، صدای تنورهٔ دیو است که از کلات می آید. شهر داشت یواش یواش خفه می-شد.»(علومی،۱۳۹۰، ۸۶) وقتی بی‌بی ماهی دختر بیدخت با آق بوقا درگیر شد گفت: «آق‌بوقا گفتمت که نگویی نگفتی، من مادر طوسم، من دختر چشمه‌هایم، مگذار کاری کنم که...آق بوقا مثل اسب شیهه کشید، غش غش خندید، گفت چه کار می‌توانی بکنی، تو؟ هان؟هاا؟ بی‌بی ماهی هر دو دست ستون کرد. دست‌هایش هر دو می‌لرزیدند. به زحمت از جا برخاست. آهسته و بی رمق، گفت: آه بکشم دنیا را می‌سوزانم، آتش کوه طور در سینهٔ من است. بی‌بی ماهی نگاهشان کرد، نفس فرو برد و خواسته و ناخواسته، عمیق آه کشید. آه او انگار صدایی داشت طنین انداز، بلند، همراه آه، هُرمی سوزان برخاست. اتومبیل ناگهان آتش گرفت، از هر گوشه و کنارش شعله‌های سرکش زبانه می‌کشید.» (همان: ۵۲۹/۵۲۶) و یا هنگامی که بی‌بی ماهی به خانهٔ خان رفت و در خیالش دعوای طوس و خان را دید و سودابه خاتون مادر سنجرخان که در حیاط با کمر خمیده بوی تعفن می‌داد به خاتون گفت: یک عمرِ که دارم از آه تلمبار شدهٔ در سینه‌ام می‌سوزم «بالِ چارقدش را کمی کنار زد. از سینه‌اش شعله زبانه می‌کشید، زرد، نارنجی،قرمز. .بی‌بی ماهی روی شعله‌ها را باز با بالِ چارقدش پوشاند.» (همان:۵۳۰) وقتی بی‌بی ماهی بی‌اراده آه کشید و شعله‌ای از سینه‌اش برخاست و درهم پیچید و در میان پنجدری زبانه کشید و همه‌چیز را سوزاند. شهر به هم ریخت ترس و وحشت همه جا را گرفت خیلی‌ها از شهر گریختند. تندبادی از سمت گورستان آمد و خاک و شن از قبرستان کهنه بر سر مردم

می‌پاشید. خلاصه که به یک ساعت نکشیده، پریبادی نبود، هیچ! (همان:۵۳۱) در این رمان پریان و انسان‌های بی‌نهایت خوب مورد ستم و بی مهری قرار گرفتند با کمک طبیعت توانستند انتقام خود را بگیرند و نیستی و نابودی سزای کسانی شد که با طبیعت و محیط زندگی خود نامهربانه برخورد کردند.

نتیجه‌گیری

حکایت‌ها و اندیشه‌های عقلانی و وحیانی بر این عقیده تأکید دارند که همه موجودات و منابع و معادن طبیعی دارای حقوق اخلاقی هستند و بر همگان حفاظت از زمین و هر چه در آن است یک مسئولیت مهم و حیاتی محسوب می‌شود که نمی‌توان از زیر آن شانه خالی کرد زیرا صدمات ناشی از آن دامن‌گیر خود انسان‌ها است. رمان پریباد مجموعه‌ای زیبا از انسان‌های نیک و بد، انسان‌هایی بی‌شمار خوب و بی‌شمار ناخوب، رنج‌های جانکاه آدمی، طوفان و خاک و خون و شهری خشکیده در حسرت آب، این داستان جایگاه پریان مهربان و دیوان ستمگر است؛ که گاه در چهرهٔ انسان و گاه در چهرهٔ موجودی دیگر ظاهر می‌شوند، قصه، نماد دلاوری های گروهی از انسان‌های نیک است؛ که به مقابله با ستم برمی‌خیزند و خود نیز در این راه کشته می‌شوند. شهری که انسان ها را سِحر می‌کند،در پس اتفاقات جادویی‌اش. و شهری که ترس را می‌توان در جای جای آن حس کرد. می‌توان گفت روایت پریباد، روایت شهری است که خوبی و مهربانی در آن از بین رفته است و جای آن را پلیدی و ستم گرفته است. رویکرد این مقاله بررسی رمان بر اساس مؤلفه‌های بوم گرایانه است؛ که پس از بیان تئوری‌های این نقد که شامل بوم فمینیسم، نظریهٔ گایا، نقش مؤثر انسان و دین در پاسداشت از طبیعت، به بررسی این نقد در رمان پریباد پرداخته است که شامل نقش زن در طبیعت، خشم طبیعت که شامل :باد و طوفان و باران خون،

بوی تعفن، از بین رفتن خوبی ها، تخریب محیط زیست با آمدن تکنولوژی و در نهایت نابودی شهر پریباد است.

منابع

۱. قرآن کریم.
۲. آبرامز، مایرهوارد. (۱۳۸۷). فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران: رهنما.
۳. اردکانی، محمدرضا. (۱۳۸۳). اکولوژی، تهران: دانشگاه تهران.
۴. بندرسون، آلبرت ادوارد.(۱۳۷۸). درآیینهٔ یونگ، ترجمهٔ شاپور عظیمی،تهران:انتشارات فارابی.
۵. بوتکین، دانیل؛ کلر، ادوارد. (۱۳۸۲). شناخت محیط زیست (زمین سیاره زنده)، ترجمهٔ عبدالحسین وهاب زاده، مشهد: انتشارات جهاد دانشگاهی.
۶. پارساپور، زهرا. (۱۳۹۲). دربارهٔ نقد بوم گرا، ترجمهٔ عبدالله نوروزی؛ حسن فتحعلی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۷. سراج الدین، اسماعیل؛ پارت، ریچارد. (۱۳۷۹). اخلاقیات و ارزش‌های معنوی در خدمت ارتقای توسعه پایدار بر اساس محیط زیست، ترجمهٔ احمدرضا اشرف العقلایی، تهران: نشر حفاظت محیط زیست.
۸. علومی، محمد علومی.(۱۳۹۰). پریباد،تهران: آموت.
۹. کزازی،میرجلال الدین.(۱۳۹۰).**نامهٔ باستان**،ج ۱و۵، تهران:سمت.
۱۰. کلارمونت، ایرنه. (۱۳۸۸). اسرارناگفته از دنیای زنان براساس روانشناسی یونگ.ترجمهٔ پریسا امیری، تهران: انتشارات کلام.
۱۱. لویی، پویمان. (۱۳۸۴). اخلاق زیست محیطی، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران: نشر توسعه.
۱۲. مشیرزاده،حمیرا.(۱۳۸۵). از جنبش تا نظریه(تاریخ دو قرن فمینیسم)، تهران: شیرازه.
۱۳. معین، محمد. (۱۳۲۶). مزدیسنا و ادب فارسی،تهران:انتشارات دانشگاه تهران.
۱۴. هام، مگی؛ سارا،گمیل. (۱۳۸۲). فرهنگ نظریه های فمینیستی، ترجمهٔ نوشین احمدی خراسانی و همکاران، تهران: توسعه.
۱۵. هینلز، جان. (۱۳۷۱). شناخت اساطیرایران،ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی،تهران.نشرچشمه.

منابع لاتین

1.Clayton, susan(2003)”Enviromental Identity: A conceptual and operational definition” I dentity and natural environment: the

psgchological siginificance of nature, Ed. Susan clayton, Mtt press.
2.lovelock,james.(1979). Gaia. A new look at life on earth. An ford: university. Press.
3. lovelock,james.(1983).Daisy world acybernetic proof of the Gaia hypothesis. The conenolution quartenly(summer).66-77.

مجموعه مقالات

۱. بشیریان، فرهاد؛ شایان سرشت، اکبر.(۱۳۹۶). «نقد بوم‌گرایانه دفتر شعر از زبان برگ سرودهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی»، مجله شعر پژوهشی(بوستان ادب) دانشگاه شیراز،س۹،ش۳،صص۱۸-۱.
۲. پارساپور، زهرا. (۱۳۹۱). «نقدبوم گرا، رویکردی نو در نقد ادبی»، فصلنامه علمی – پژوهشی نقد ادبی، سال۵، ش۱۹.صص۷-۲۶.
۳. پارساپور، زهرا. (۱۳۹۱). «بررسی ارتباط انسان با طبیعت در شعر»، مجلهٔ ادب فارسی، د۲ ش۱ ،پ۹، صص ۷۷-۹۹.
۴. حبیبی‌نسامی،مرتضی.«بررسی بوم‌گرایانهٔ باشبیرو اثر دولت آبادی» مجله ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،سال۴،ش۴،صص۹۵-۱۱۵.
۵. شایان‌سرشت، اکبر. (۱۳۹۵). «گفتمان طبیعت در سروده های شفیعی کدکنی»، مجموعه مقالات یازدهمین گردهمایی زبان و ادب فارسی، گیلان. صص۹۷۵-۹۹۵.
۶. عمارتی مقدم، داود. (۱۳۸۷). «اکوکریتیسیزم» ، فصل نامه نقد ادبی، د۱، ش۴،صص۱۹۵-۲۰۶.
۷. قویدل رحیمی، یوسف.(۱۳۸۶). «نظریهٔ گایا و شکل گیری نگرش های نو در علوم محیطی»، فصلنامه محیط شناسی،ش۴۱، صص۵۵-۶۸.
۸. کوشش،رحیم ،کفاشی،امیررضا. (۱۳۹۰).«بررسی تطبیقی نمادینگی عناصر طبیعت در شاهنامه».فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی.سال هفتم،شماره۲۴.
۹. نبوی، سیدعبدالحسین؛شهریاری، مرضیه. (۱۳۹۳). «دین، اخلاق و محیط زیست»،ش۲۹، صص۶۹-۸۴.
۱۰. هنشال،ژانت. (۱۳۸۵). «نقش های جنسیتی و دغدغه های زیست محیطی»، ترجمهٔ سونیا غفاری، روزنامه سرمایه.ش۳۶۵ (۱۳۸۵/۱۰/۱۷).

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

نقد روانشناسی رمان *مردی به نام اُوه* با تکیه برنظریه فردنگر آدلر

فروزنده عدالت کاشی[۱]
احمد فروزانفر[۲]

چکیده

پرسش فلسفی"ادبیات چیست"را باید در خود ادبیات پیدا کرد. نقد انواع ادبی اولین قدم در راه شناخت ادبیات و باعث تحول و زنده ماندن آن است. نقد به انسان کمک می‌کند تا نکات پنهان اثرادبی را بیابد. رمان از انواع ادبی است که بازخورد کوچکی از انسان و جامعه است و نقد مبتنی بر نظریه رمان، موجب شکوفایی شخصیت و جامعه می‌شود. نقد ادبی روانکاوانه از انواع نقد ادبی است و آلفرد آدلر از روانشناسان فردگراست. جهت‌گیری آدلر بر آینده استوار است. او بر وحدت شخصیت تاکید دارد و معتقد است رفتار انسان به وسیله عوامل اجتماعی تعیین می‌شود. آدلر می‌گوید حقارت منبع همه تلاش‌های انسان است. شخصیت در رمان به مثابه انسان در جامعه است. فردریک بکمن در رمان واقع‌گرای خود"مردی به نام اوه" در مورد مردی صحبت می‌کند که با غلبه بر عقده حقارت و تلاش برای برتری یا کمال، آینده خود و جامعه را می‌سازد. در این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی به نقد روانکاوانه فردگرا با تکیه بر نظریه آدلر پرداخته می‌شود تا به این سوالات پاسخ داده شود: عقده حقارت "اوه" حقیقی است یا تخیلی؟ وآیا عقده حقارت عامل بازدارنده شخصیت اصلی رمان ،اوه، از کمال است یا تلاش برای برتری هدف نهایی یا خودپسندانه ؟

کلیدواژه: نظریه آدلر، نقد روانکاوانه فردگرا، مردی به نام اوه، عقده حقارت

[۱] دانشجوی دکتری دانشگاه الزهرا edalat.2014.as@gmail.com
[۲] استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه شاهد dr.foruozanfar@yahoo.com

مقدمه

نقد به مفهوم داوری و قضاوت دوجانبه در مورد یک گزاره است. نقد، نوعی مقاومت است. « نقد قصه، شعر، نمایش نامه،...را نقد ادبی می گویند. نقد ادبی یعنی نشان دادن قوت ها و ضعف های یک اثر ادبی (قصه، شعر، نمایش نامه،...). همچنین، اگر "اثر"، نکات ظریف و پنهانی داشته باشد، نقد وظیفه دارد به خواننده کمک کند تا آن نکات پنهان را هم دریابد. به بیانی دیگر، نقد ادبی، همان محک زدن آثار ادبی است. کار نقد ادبی، در حقیقت همان تعیین خالصی ها و ناخالصی های اثر ادبی است. چرا؟ برای آن که قدر و ارزش آن اثر ادبی را تعیین کند. چه طور می شود قدر و ارزش یک اثر ادبی را معین کرد؟ این کار، مرحله هایی دارد. یعنی قدم به قدم باید جلو رفت.»(رهگذر،۱۳۸۹: ۱۷-۱۴) «رای زدن و داوری کردن درباره ی نیک و بد امور و سره و ناسره آنها مستلزم معرفت درست و دقیق آن امور است . (زرین کوب ، ۲۲:۱۳۷۶) با نقد ادبی اولاً همواره ادبیات و علوم ادبی متحول و زنده می ماند زیرا منتقد در بررسی آثار والا از آن بخش از ابزارهای ادبی استفاده می کند که کارآمد است و خود به خود برخی از ابزارهای علمی و فنی فرسوده از دور خارج می شوند و ثانیاً با بررسی آثار والا معاییر و ابزارهای جدیدی را کشف می کند و به ادبیات کشور خود ارزانی می دارد «کار نقد، آشکار ساختن مناسبات اثر با مؤلف نیست و نیز قصد ندارد تا از راه متون، اندیشه یا تجربه‌ای را بازسازی کند، بلکه می خواهد اثر را در ساختار، معماری، شکل ذاتی و بازیِ مناسبات درونی اش تحلیل کند. در اینجا، مسأله‌ای پیش می آید: اثر چیست؟»(فوکو،۱۳۷۱: ۷۱) رمان از انواع ادبی است « ویلیام هزلیت گفته است: رمان داستانی است که براساس تقلیدی نزدیک به واقعیت، از آدمی و عادات و حالات بشری نوشته شده باشد و به نحوی از انحاء تصویر جامعه را در خود منعکس کند. (میر صادقی، ۱۳۷۶: ۴۰۵) و در جای دیگر می‌گوید رمان «روایت منثور داستانی با طول شایان توجه که در آن شخصیت‌ها و اعمال که نمایندهٔ زندگی واقعی‌اند با پیرنگی که کمابیش پیچیده است، تصویر شده‌اند. (میرصادقی،۱۳۷۶: ۴۱۱) پس نقد روانکاوانه بر روی شخصیت‌های رمان مانند نقد افراد در جامعه است.رمان "مردی به نام اوه" از فردریک بکمن از آن دسته از داستان‌های واقع‌گراست که بازخورد انسان در جامعه است. عقده حقارت از موانع بازدارنده فرد در رسیدن به کمال است که موجب عقب ماندگی جامعه هم می‌شود. آدلر نظریه روانکاوانه فردگرای را عنوان کرد.« به نظر او انسان بودن، یعنی احساس حقارت کردن؛ چون این حالت در همگی انسان‌ها مشترک است و نشانهٔ ضعف و یا نابهنجاری نیست. آدلر اعلام کرد احساس‌های حقارت منبع همهٔ تلاش‌های انسان است. پیشرفت، رشد و ترقی فرد درغلبه بر حقارت است؛ یعنی ناشی

از تلاش‌های ما بـرای غلبـه کـردن بـر حقـارت‌هـای نتیجهٔ جبران واقعی یا تخیلی ماست» (شولتز، ۱۳۸۳ :۱۳۹) آدلر نتیجه می گیرد بزرگ ترین نقش تربیتـی انـسان را ایـن احـساس برعهده دارد و رفتار بزرگسالان با او می تواند بیشترین تأثیر را داشته باشد. چون «رمان عبارت است از معرفی یک شخصیت اصلی در جامعه قابل شناخت»(احمدی ،۱۳۸۶: ۲۱) پس با نقد و تحلیل شخصیت اصلی رمان بکمن می‌توان به خصوصیات نمونه‌های مانند او در جامعه پی برد. در این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی به این سوالات پاسخ داده می‌شود:

۱-آیا عقده حقارت "اوه" حقیقی است یا تخیلی؟

۲-آیا عقده حقارت عامل بازدارنده شخصیت اصلی رمان ،اوه، از کمال است یا تلاش برای برتری هدف نهایی یا خودپسندانه ؟

پیشینه تحقیق

در مورد نقد روانکاوانه با تکیه بر نظریه آدلر در ادبیات این موارد یافت شد:

-نقد روانکاوانه شخصیت داستان پادشاه جهود و وزیر از مثنوی معنوی بر اساس نظریه آدلر،۱۳۸۹، توسط اکبر محبوبه مباشری، انجمن علمی

-تحلیل و بررسی تحقیقات ادبی مبتنی بر نظریلا روان‌شناسان از ابتدا به سال ۱۳۹۰ با تکیه بر نظریات فروید، یونگ، آدلر و لاکان ،۱۳۹۱، پایان نامه ارشد فرزانه مهدوی دانشگاه تربیت مدرس.استاد راهنما دکتر غلامحسین غلامحسین زاده

-تحلیل روانشناختی شخصیت در رمان شی‌های تهران بر اساس نظریات عادلر،۱۳۹۲، توسط فاطمه آذرشین، در هشتمین همایش بین المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی ایران.

-نقد و بررسی روانکاوانه شخصیت زال از نگاه آلفرد آدلر، ۱۳۹۳، توسط حسینعلی قبادی و مجید هوشنگی در ممرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی.

-تحلیل روانشناختی اشعار صعالیک بر اساس مکتب آدلر، ۱۳۹۴، توسط عباس عرب و یونس حق پناه

-تحلیل روانشناختی هجویات حُطینه بر اساس نظریه عادلر و هورنای،۱۳۹۴، توسط جهانگیر امیری و رضا کیانی و فاروق نعمتی، در فصلنامه لسان الیمین.

در مورد رمان"مردی به نام اوه" نقدی با تکیه بر نظریه آدلر یافت نشد.

متن

نقد اثر ادبی تلیل اثر به روش علمی است به منظور دست یابی به پنهان متن. نثر نقد ادبی باید ساده ، روشن ، علمی و خلاق باشد. منتقد ادبی به اندازه صاحب اثر باید دارای ذوق و خلاقیت باشد. منتقد ادبی باید علوم ادبی آشنا باشد تا از آنها بعنوان ابزاری در تجزیه و تحلیل عوامل برتری اثر ادبی بهره گیرد. منتقد با نقد ادبی مبتنی بر نظریه، کاری می‌کند تا خواننده متون طراز اول را به سبب برجستگی و تازگیشان که معمولاً با ابهام و اشکال همراهند بفهمد. در روان شناسی« ظهور روانکاوی فرویدی ودر پی آن مباحثات پسا فرویدی هایی همچون آلفرد آدلر،گوستاو یونگ،کارن هورنای و بالخصوص اریک فروم به نقد مدرنیته و فرایند و اختلالات ذهنی انسان مدرن به وجود آمد.»(شولتز،۱۳۹۵: ۳۳) نقد در بستر جامعه و فرهنگ صورت می گیرد. «نقد ادبی روانکاوانه، گونه‌ای از نقد ادبی است که در آن روش‌ها، مفاهیم، نظریه‌ها و فرم‌های به کار رفته متأثر از سنت روانکاوی است که توسط پدر روان‌شناسی مدرن زیگموند فروید بنا نهاده شد. از همان نخستین روزهای پیدایش روانکاوی، خوانش روانکاوانه نیز در محافل ادبی مغرب زمین رایج شد و اکنون از یکی رویکردها و روش‌های اصلی نقد ادبی محسوب می‌شود. در این شیوه از نقد ادبی به متن به مثابه یک رؤیا می‌نگرند و منتقد به تاویل آن می‌پردازد تا به لایه‌های نهفته آن پی ببرد. به نقد ادبی روانکاوانه، نقد روانشناختی نیز می‌گویند. زیگموند فروید (۱۸۵۶–۱۹۳۹ میلادی) چندین نوشته درباره ادبیات دارد و در آنها می‌کوشد روان شخصیت‌های آثار یا روان نویسنده را تجزیه و تحلیل کند و از این طریق مفاهیم جدیدی را در روانکاوی بپروراند. برای مثال او در کتاب «تعبیر رویاها» به تفسیر روانکاوانه نمایشنامه ادیپ شهریار اثر سوفکل و نمایشنامه هملت اثر ویلیام شکسپیر می‌پردازد. کارل یونگ و ژاک لاکان نیز که خود را از پیروان فروید می‌دانستند به ادبیات علاقه خاصی داشتند. برای مثال لاکان که نظریه‌های زبان‌شناسی مدرن را وارد روانشناسی فروید کرده بود، داستان «نامه مسروقه» اثر ادگار آلن پو را به شیوه روانشناختی نقد و تفسیر می‌کند.»(شمیسا،۱۳۸۳: ۲۳) و « نقد روانکاوانه ، شکلی از نقد ادبی است که برخی از مفاهیم و شیوه‌های روانکاوانه را به متون ادبی اعمال می‌کند»(پاینده، ۱۳۹۰: ۲۵)

آلفرد آدلر (۱۸۷۰ – ۱۹۳۷م)، شاگرد فروید، به مدت نه سال همکاری خود را با فروید ادامه داد . بیماری، آگاهی از مرگ و حسادت به برادر، معرّف دوران کودکی آدلر است . او به نرمی استخوان مبتلا بود که باعث می شد از بازی با کودکان محروم باشد . در سه سالگی، برادر کوچک ترش روی تختی که کنار تخت وی بود، درگذشت . آدلر در چهار سالگی بر اثر ذات الریه در آستانهٔ مرگ قرار گرفت و در دو سالگی با تولد کودکی دیگر از طرف مادرش طرد شد . او همچنین به برادرش که سالم بود و ورزش می کرد،

احساس حقارت مینمود. احساس حقارت آدلر از خانواده، به دوستان و همسن وسالان نیز کشیده شد تا آنجا که سعی کرد برای غلبه بر احساس های حقارت و جبران محدودیت های جسمانیاش به سختی تلاش کند . او خود را به بازی ها و روش های سخت ملزم کرد تا آنکه سرانجام توانست بر ضعف های خود چیره شود و بنیان نظریات خود را در آینده طرحریزی کند . او در دانشگاه وین تحصیل کرد و سپس به عنوان چشم پزشک وارد حرفهٔ شخصی خود شد . اما به سرعت به پزشک عمومی روی آورد و در نهایت ، به عصب شناسی و روان پزشکی تغییر تخصص داد . او در سال ۱۹۰۲م همکاری اش را با فروید آغاز کرد؛ اما طی این چند سال، روابط خوبی بین این دو حاکم نبود و آدلر بسیاری از نظریات فروید را نقد می کرد. تا آنکه در سال ۱۹۱۱م، به طور رسمی مکتب خود را از فروید جدا کرد و با او وارد مشاجراتی پیچیده و موهن شد. یک سال پس از آن، به آمریکا مهاجرت کرد و در آنجا به تبلیغ مباحث روان‌شناسی فردنگر خود پرداخت. کتابها و سخنرانی های آدلر موجب شهرتش در سطح ملی شد و به اولین روانشناس محبوب آمریکا و شخصیت سرشناس آن روزگار تبدیل شد . سرانجام در سال ۱۹۳۷م، درحالی که برای ایر اد سخنرانی توانکاه به گردش در اروپا مشغول بود، دچار حملهٔ قلبی شد و در اسکاتلند درگذشت (شولتز،۱۳۸۳: ۱۳۷-۱۳۸) آدلر و فروید در بسیاری جهات در مقابل یکدیگر قرار گرفتند . درحالی که فروید نقش گذشته را در تأثیرگذاری بر رفتار مورد تأکید قرار می داد، جهت گیری آدلر بر آینده استوار بود . « روان‌شناسی فردی آدلر در عین ساده و گیرا بودن، درست در نقطه مقابل صورت‌بندی، مکانیکی فروید و عقاید عرفانی یونگ قرار دارد. نظریه آدلر، یک صورت‌بندی خوش‌بینانه است که ویژگی‌هایی همچون انسان‌دوستی، نوع‌پرستی، همکاری، خلاقیت، یگانگی و آگاهی را به بشر ارزانی می‌دارد. با توجه به اینکه نظریات آدلر در مورد شخصیت جنبه اجتماعی دارد، بنابراین می‌توان به عنوان الگو و راهنما از آن استفاده کرد.»(راس،۱۳۸۶: ۱۰۵) این طرز تلقی که ما هشیارانه و صرفنظر از محدویت‌های وراثتی یا رویدادهای کودکی، رشد خود را هدایت می‌کنیم، خوشایندتر است. آدلر، یک تصویر خشنودکننده و خوش‌بینانه از ماهیت انسان ارائه داد.»(شولتز،۱۳۷۸: ۵۰۴) بخش اساسی نظریهٔ فروید را تقسیم شخصیت بر بخش های جداگانه تشکیل می دهد، درحالی که آدلر بر وحدت شخصیت تأکید دارد . آدلر معتقد است رفتار انسان نه به وسیلهٔ نیروهای زیست شناختی غریزه، بلکه به وسیلهٔ عوامل اجتماعی تعیین می‌شود. به نظر او، نخستین موقعیت اجتماعی کودک ارتباطش با مادر است که از روز تولد آغاز می شود و به واسطهٔ مهارت تربیتی مادر علاقهٔ کودک به شخصی دیگر بیدار میشود. هرگاه مادر بداند چگونه

این علاقه را در جهت همکـاری و همیـاری تربیـت کند، در آن صورت تمام ظرفیت های مادرزادی و اکتـسابی کـودک درجهـت احـساس اجتماعی متمرکز خواهد شد . آدلر نیز مانند فروید به اهمیت سازندۀ سال هـای کـودکی توجه نشان می‌دهد؛ اما توجه آدلر بر نیروهای اجتماعی معطوف است نه زیست‌شناختی. از دیگر اختلافات آدلر با فروید، اهمیت خودآگاهی اسـت. درحـالی کـه فرویـد بـه تعیین‌کننده‌های ناخودآگاه رفتار تأکید دارد، آدلر بر خودآگـاه تکیـه مـی کنـد . بـرای او انسان در وهلۀ نخست موجود خودآگاهی است که به انگیزه‌هایش آگاهی دارد . از نظـر فروید، رفتار انسان به وسیلۀ تجربه‌های گذشته تعیین می شود؛ ولی به اعتقاد آدلر انـسان به گونۀ نیرومندتری در باب آنچه او در مـورد آینـده فکـر مـی کنـد، تحـت تـأثیر قـرار می‌گیرد. کوشش برای اهداف آینده می تواند تغییر کند و آنچـه انـسان در لحظـۀ حـال انجام می‌دهد، تحت تأثیر قرار می‌دهد (کلیفورد،۱۳۶۶: ۱۹۳) آدلر ثابت می‌کند که احساسهای حقارت ، منبع تلاش انسان همواره به عنوان نیرویـی برانگیزنـده در رفتـاراست.« آدلر معتقد است احساس های حقارت وجود دارند . به نظر او انسان بودن، یعنی احساس حقارت کردن؛ چـون ایـن حالـت در همگی انسان‌ها مشترک است و نشانۀ ضعف و یا نابهنجاری نیـست. آدلـر اعـلام کـرد احساس‌های حقارت منبع همۀ تلاش‌های انسان است. پیشرفت، رشد و ترقـی فـرد درغلبه بر حقارت است؛ یعنی ناشی از تلاش‌های ما بـرای غلبـه کـردن بـر حقـارت‌هـای نتیجۀ جبران واقعی یا تخیلی ماست» (شولتز، ۱۳۸۳ :۱۳۹) آدلر بر این باور است « انسان از همان ابتـدای زندگی به احساس درماندگی و ضعف عمیق دچار می شود؛ چون می فهمد در مقایسه با بزرگسالان و اطرافیان موجودی ضعیف است و قادر نیست به تنهایی از عهدۀ مشکلات زندگی برآید. با این تفاسیر، آدلر نتیجه می‌گیرد بزرگ‌ترین نقش تربیتـی انـسان را ایـن احـساس برعهده دارد و رفتار بزرگسالان با او می‌تواند بیشترین تأثیر را داشته باشد؛ برای مثـال ، اگر کودکی دچار نارسایی در یکی از اعضای بدن خود باشد، حـس حقـارت بیـشتری نسبت به همسالان خود دارد . حال اگر والدین با رفتار نامناسب و تحقیـر او ناخواسـته این بحران را افزایش دهند ، کودک در آینده احساس عجز و درماندگی دائمی مـی کنـد؛ اما رفتار مناسب والدین در برابر این مشکل، به پدید آمدن حس برتری در فرزند منجر می‌شود و در آینده به زیردستان با دید حقارت می نگرد و دستاوردهای آنان را مـسخر ه می‌کند. پس این احساس باید در کودکی به صورت متعادل و سازنده پـرورش یابـد تـا ویرانگر نباشد (آدلر، ۱۳۷۶ :۵۳ –۵۵) با اینکه تجربۀ حقارت در کودکی بـر هـر شخـصی وارد می شود، هرگز ارثی نیست و درنتیجۀ ارتباط با

اجتماع و عوامل محیطی صورت می‌گیرد. عقدهٔ حقارت می‌تواند از سه منبع در کودک ناشی شود :

۱-حقارت عضوی، آدلر معتقد بود «اجزاء یا اعضای ناقص بدن از طریق تلاش های فرد برای جبران کردن آن نقص یا ضعف، شخصیت را شکل می‌دهند؛ درست همانگونه که آدلر نرمی استخوان خود را جبران کرد. در دوران باستان، دموستنس برای آنکه سخنور بزرگی شود بر لکنت زبان خود چیره شد . تئودور روزولت مریض احوال، بیست و ششمین رئیس جمهور آمریکا، در بزرگسالی الگوی تناسب اندام شد . بعضی محققان این احساس را کهتری واقعی یا صفات غیرعادی و عجیب می‌پندارند که شامل نقص عضوهای جسمانی و معلولیت‌های ذهنی و هم‌چنین داشتن ضعف‌ها و کمبودهایی در یکی از اعضای بدن است. (منصور، ۱۳۶۹ :۱۷)

۲- لوس کردن نیز منبعی برای ایجاد عقدهٔ حقارت است .« زمانی‌که کودک خود را کانون توجه خانواده می‌شمارد و همه چیز را مطابق با ارادهٔ خود می‌بیند، به محض ورود به اجتماع و مدرسه، ضعف‌ها و نقصان‌های اخلاقی و هم‌چنین جای خالی تجربیات خوب فردی را در خویشتن احساس می‌کند و دچار عقدهٔ حقارت می‌شود» (شولتز،۱۳۸۳: ۱۴۰)

۳-بی‌توجهی به فرزند و از یاد بردن او، عنصری بسیار مهم در تخریب ذهن فرزند وایجاد حس حقارت در اوست. البته تأثیر محیط و خانواده و مدرسه و اجتماع، بزرگترین عامل در ایجاد حس حقارت و یا برتری است که عملکرد مستقیم یا غیرمستقیم اجتماع می‌تواند دربردارندهٔ یکی از ارمغان‌های شخصیتی باشد.

آدلر عقیده داشت تلاش برای برتری، واقعیت اساسی زندگی است . «مقصود آدلر از تلاش برای برتری، به نوعی تلاش برای کمال است . البته کمال به مفهوم کامل شدن و تمام کردن به کار می رود؛ بنابراین ، انسان همیشه درجهت کامل کردن خود برای برتری می‌کوشد. این هدف فطری، یعنی تلاش در جهت کامل شدن، به سوی آینده جهت‌گیری شده است . درحالیکه فروید معتقد بود رفتار انسان به وسیلهٔ گذشته تعیین می‌شود، یعنی به وسیلهٔ غرایز و تجربیات کودکی؛ آدلر معتقد است اگر باور داشته باشیم رفتار به گونه‌ای در جایگاه زندگی ما در آینده یا بهشت و زندگی پس از مرگ مؤثر است، تلاش خواهیم کرد تا طبق آن اعتقاد عمل کنیم . آدلر این مفهوم را با عنوان غایت نگری خیالی بیان کرد و معتقد بود وقتی ما در جهت کمال هستی یا وجود تلاش می‌کنیم، اندیشه-های خیالی رفتار ما را هدایت می کند. ما زندگی خود را به وسیلهٔ بسیاری از این خیال ها هدایت می کنیم؛ اما فراگیرترین آن ها، آرمان کمال

است» (شولتز، ۱۳۸۳ :۱۴۲) از این رو، «انسان در زندگی همواره دو مسیر را پیش رو دارد : نخست، تلاش برای برتری شخصی است که تنها انسان در پی به نتیجه رساندن منافع شخصی است و در راه رسیدن به هدف خود دست به هر کاری می زند. دوم، تلاش برای موفقیت همهٔ انسان هاست که این روش زندگی ویژهٔ انسان‌های متعادل از نظر روانی است که همواره در زندگی به منافع دیگران نیز می‌اندیشند و سعی می کنند به برتری شخصی همسو با برتری اجتماعی دست یابند.» (فیست،۱۳۸۴: ۹۰-۸۹) جنبه قابل اهمیت و جالب توجه نظریه آدلر، «تاکید وی بر تاثیر عوامل اجتماعی در شکل‌گیری شخصیت است که بخشی از ذهنی بودن نظریه او را جبران می‌کند. اگرچه اختلاف‌نظر وی با فروید به انجمن بین‌المللی روانکاوی، ضررهای مهمی وارد کرده است، اما تاکید بر اهمیت عوامل اجتماعی حتی به قیمت نارضایتی و جدایی از فروید، ارزش این زیان و جدایی را داشته است.»(کریمی، ۱۳۷۶: ۹۷).« البته تکیه آدلر بر دو اصل "کوشش برای برتری" و "غلبه بر احساس کهتری و جبران آن" قابل توجه است. همچنین در جایی که بحث "خود خلاق" را مطرح می‌کند، اگر منظور این باشد که انسان صرفا ساخته وراثت و محیط و به‌ویژه محیط تربیتی دوران کودکی نیست، سخن حقی است که باید بر آن تاکید داشت. همان‌گونه که برخی گفته‌اند:«آدمی می‌تواند حاکم بر سرنوشت خود باشد و نه محکوم آن».(شکرشکن،۱۳۸۰: ۳۹۱) همچنین آدلر، مجموعه رفتارهایی را که هر فرد در جهت رفع حقارت یا حصول برتری به‌کار می‌برد "سبک زندگی" می‌خواند و بیشترین نقش را در سبک زندگی مربوط به دوران کودکی و نحوه تربیت کودک و برخورد با او می‌دانست. البته این مطلب قابل توجه است، اما نباید بر نقش کودکی بیش از حد تکیه کرد. آگاهی‌های اکتسابی انسان و انتخاب و گزینش او در زندگی می‌تواند نقش بسیار مهمی ایفا کند و حتی سبک گذشته زندگی را می‌توان براساس اهداف جدید و شناخته‌نشده تغییر داد و مسیر دیگری را در زندگی ترسیم کرد. شاهد این مدعا، حرکت انبیاء و تحولی است که ایشان در سبک زندگی بشر ایجاد کرده‌اند. از طرفی نباید از نقش اجتماع و تاثیر الگوهای اجتماعی بر شخصیت فرد غافل ماند.»(همان:۳۹۲) روش آدلر مورد پژوهی بود. همه انتقادهایی که در رابطه با فروید و یونگ مورد بحث بود، به اطلاعات و روش آدلر نیز وارد هستند. مشاهدات او را نمی توان تکرار کرد و به صورت کنترل شده و منظم نیز اجرا نشده اند. اغلب قضایای آدلر در برابر تایید علمی مقاومت کرده اند، اما درباره تعدادی از مباحث تحقیق شده است. این مباحث عبارتند از : رویاها، احساس های حقارت، خاطرات قدیمی، لوس کردن و غفلت در کودکی، علاقه اجتماعی و ترتیب تولد. فردریک بکمن و "مردی به نام اوه"

فردریک بکمن متولد ۱۹۸۱ در استکهلم، نویسنده و وبلاگ‌نویس سوئدی، در سال ۲۰۱۳ به عنوان «موفق‌ترین» نویسنده سوئد شناخته شد. بکمن تحصیلتش را در رشته فقه مسیحی نیمه‌کاره رها کرد و به عنوان راننده کامیون و شاگرد گارسون و کارگر در رستوران‌ها و انبارها شروع به کار کرد. او در سال ۲۰۰۷ به عنوان روزنامه‌نگار آزاد در روزنامه‌ای نه چندان مهم در استکهلم دوره تازه‌ای از زندگی‌اش را آغاز کرد و به زودی به عنوان یک وبلاگ‌نویس به شهرت رسید. در سال ۲۰۱۲ نخستین رمانش «مردی به نام اوه» را منتشر کرد. این رمان که از قلمرو رمان‌های سرگرم‌کننده می‌آید ۶۰۰ هزار نسخه به فروش رفت و به ۲۵ زبان ترجمه شد. مردی به نام اوه، چهل فصل دارد و هر فصل با یک عنوان زیبا و جذاب نوشته شده است؛ مانند: مردی به نام اوه یک کامپیوتر می‌خرد که کامپیوتر نیست، مردی به نام اوه و یک زن جوان در قطار، مردی به نام اوه و روزی که دیگر کاسه صبرش لبریز شد و ... .

کتاب "مردی به نام اوه" از فردریک بکمن، داستان مرد سوئدی میانسالی را بازمی‌گوید که گرفتار در بحران وجودی و شخصیتی به قهقرای زیست رسیده است. در این میان کسی در زندگی او پیدا می‌شود که با برخوردهای خویش زمینهٔ رسیدن به کمال را فراهم می‌آورد. او یک زن ایرانی است. حکایت اوه (Ove) مردی تنها، عبوس و خودمحور ولی در عین حال عمل‌گرا، است. اوه گرفتار در بحران به نام حقارت، امید به زندگی را از دست داده است. چیزی ندارد که بخواهد به امید آن راهی را به کمال بیابد . زندگی ولی برنامهٔ دیگری برای او دارد. تقدیر زندگی زنی ایرانی به نام پروانه را به زندگی او وصل می‌کند، پیوندی که اوه با اکراه بدان تن در می‌دهد. پروانه با رفتار و برخوردهای خود روشنائی، امید و شور را به زندگی اوه باز می‌گرداند و اوه به تدریج شخصیتی نو، اجتماعی و باز به سیر تحولات در جهان و جامعه، پیدا می‌کند. بکمن در کتاب مردی به نام اوه،راههای غلبه بر حقارت و اندوه را نشان می‌دهد. پروانه به چند دلیل دیگری اوه و سنخ شخصیتی او است که باعث غلبه اوه بر افسردگی می‌شود. اوه در ابتدای رمان در قهقرای وجود به سر می‌برد. او در پی مرگ چند ماه پیش همسرش تمامی شور و علاقهٔ خود به زندگی را از دست داده و در پی خاتمه بخشیدن به زندگی خود است. تمامی هویت او چیزی جز باورها، رویکردها وعادت‌های فسیل شده‌ای نیستند. مسئلهٔ اصلی او در زندگی صرفه‌جوئی (در مرز خست)، عشق به برند خاصی از ماشین و هویت مردانهٔ کار راه‌انداز (در زمینهٔ تعمیر خانه و اموری همانند آن) است. با شخصیت و موقعیت خود او بیش از آنکه به جامعهٔ خود تعلق داشته باشد، بازماندهٔ دوره‌ای تاریخی سپری شده است و بیش از آنکه زنده باشد مرده است.

نقد روانکاوانه فردگرا در رمان

«یکی از جنبه های مهم در نظریهٔ شخصیت، تصوری است که نظریه پرداز دربارهٔ ماهیت انسان بیان می¬کند. هر نظریه پرداز به تعدادی پرسش بنیادین پاسخ می دهد. موضوعاتی که بر اصل آنچه منظور از انسان بودن است، تمرکز دارد . شاعران، فیلسوفان و هنرمندان طی قرنهای طولانی کوشیده‌اند به این پرسش‌ها پاسخ دهند:

۱ .آیا هوشیارانه اعمالمان را هدایت می کنیم یا عوامل دیگری بر آن‌ها حاکم هستند؟(جبرگرایی)

۲ .آیا ما نیز تحت تأثیر وراثت هستیم یا محیط؟ (طبیعت و تربیت)

۳ .آیا شخصیت هر انسانی یگانه است یا الگوهای شخصیتی گسترده ای وجود دارند که تعداد زیادی از اشخاص را دربرمیگیرند؟ (عمومیت و یگانگی) (شولتز، ۱۳۸۳ :۴۰) اما آنچه در بستر نظریه های روانکاوانه اهمیت بسزایی دارد و می تواند تاحدودی پاسخی قوی برای این سؤالات باشد، ارتباط ابژه با شکل گیری شخصیت فرد است . شخصیت فرد در رابطه شکل می گیرد و رشد می کند و این سایهٔ دیگران است (ابژه) که بر «منِ» او می افتد. در واقع، «منِ» فرد از همان آغاز زندگی در جست وجوی ابژه است. در جست وجوی کسی یا چیزی که خود را با آن پیوند دهد . پس چگونگی رفتار فرد را بایست در این رابطه، همین پیوند و من رشد یافتهٔ او جستجو کرد. اولین کلیشهٔ این پیوند را رابطهٔ کودک با مادرش می‌سازد. «مادر اوه در کارخانه شیمیایی کار می‌کرد و سیگار می‌کشید»(بکمن:۴۵) و در کودکی اوه، مرد. و پدرش ساکت شد و به ندرت حرف می-زد.همان کاری که اوه بعد از مرگ همسرش انجام می‌داد. اوه می‌گوید« تنها کلماتی که برای پدرش مانده بودند"ظاهراً مادرش این‌ها را جا گذاشته بود" درباره موتورها بود»(بکمن: ۴۶) رفتاری که ما از اوه می‌بینیم. جدایی دردناک و اضطراب‌آور است. هر خللی در این مسیر اختلالی در کارکردهای من و سرانجام در شخصیت و روابط او ایجاد می‌کند. اگر فرصت بیابد، باید با ابژه رابطه برقرار کند؛ زیرا دیگر چنین فرصتی دست نخواهد داد . اگر عشق را تجربه کند، دیگر همدلی، عشق، گناه و افسوس در او رشد نمی‌کند و نمی‌تواند تصویر خوب از خود داشته باشد. تشکیل هستهٔ من و اعتماد پایدار پریشان می‌شود و جای خود را به ابژهٔ «خود حاوی پرخاشگری به تمامی بد» می دهد اما با این حال اوه از بودن با پدرش لذت می‌برد. اوه او را مردی مهربان و قوی توصیف می‌کند. او از کودکی از محبت یکی از والدین محروم است و از لحاظ برقراری ارتباط دچار مشکل است. او کم حرف می‌زند. ارتباط اجتماعی اوه ضعیف است. او زندگی خانوادگی را تجربه نکرده است. احساس حقارت و خود کم بینی حاصل این عدم ارتباط است. اوه در

۱۶ سالگی یتیم می‌شود«تازه شانزده سالش شده بود که پدرش مُرد»(بکمن:۵۱) آدلـر در تکـوین و رشد شخصیت هر فرد به احساس های حقارت او در دوران کودکی اشـاره مـی کنـد . او معتقد است احساس های حقارت همواره مانند نیرویی بران گیزنده در رفتار وجود دارند . او می گوید «انسان بودن یعنی خود را حقیر احساس کردن .» (آدلـر، ۱۳۷۰ :۹) چـون ایـن حالت در همگی ما مشترک است، نشانهٔ ضعف یا نابهنجاری نیست. آدلر اعلام می کند احساس‌های حقارت منبع همهٔ تلاش‌های انسان است . پیـشرفت، رشد و ترقی فرد در نتیجهٔ جبران است؛ یعنی ناشی از تلاش‌های ما بـرای غلبـه کـردن بر حقارت های واقعی یا تخیلی‌مان. ما در سراسر زندگی خود، به وسـیلهٔ نیـاز بـه غلبـه کردن بر این احساس حقارت و تلاش برای رسیدن به سطوح بـالاتر رشـد برانگیختـه می‌شویم. این فرایند در کودکی آغاز می‌شود. کودکانْ کوچـک و درمانـده و کـاملاً بـه بزرگسالان وابسته اند. آدلر معتقد است کودک از قدرت و نیرومندی والـدین خـود و از ناامیدی تلاش برای مقاومت یا مبارزه با آن قدرت آگاه است؛ در نتیجه، کودک نـسبت به افراد بزرگتر و نیرومندتر اطراف خود احساس‌های حقارت را پرورش می‌دهداو شغل پدر را که کار روی ریل‌های قطار است، ادامه می‌دهد و می‌خواهد به سربازی برود که متوجّه می‌شود یک بیماری قلبی مادر زاد دارد، در نتیجه با ناراحتی به کارش ادامه می‌دهد. به عقیده آدلر عقدهٔ حقارت می‌تواند از هر یک از این سـه منبع در کودکی ناشی شود: حقارت عضوی، لوس کردن و بی‌توجهی. تحقیق دربار ۀ حقارت عضوی، یعنی اولین تلاش پژوهشی اصلی آدلر، زمانی انجـام شد که او هنوز با زیگموند فروید - که این نظر را تأیید کرد - ارتباط داشت . آدلر نتیجه گرفت اجزا یا اعضای ناقص بدن از طریق تلاش های فرد برای جبران کـردن آن نقـص یا ضعف شخصیت را شکل می دهند؛اوه دچار دو نوع حقارت است که دومی ،حقارت ناشی از نقص سلامتی،عامل مهمتری برای اوه است. تا این‌که یک روز سونیا را در قطار با کفش‌های قرمز، در حالیکه یک کلیپس بزرگ زرد رنگ به سرش زده است و یک سنجاق سینه طلایی روی سینه‌اش دارد می‌بیند. « او برای پنج سال توی راه‌آهن کار کرد. بعد یک روز صبح سوار قطاری شد و او را برای اولین بار دید. اولین باری بود که بعد مرگ پدرش می‌خندید.»(بکمن:۵۲) آن دو، زندگانی عاشقانه‌ای را آغاز می‌کنند و سونیا باردار می‌شود و تصمیم می‌گیرند به اسپانیا سفر کنند، در این سفر، اتوبوس با گاردریل اتوبان برخورد می‌کند و سونیا هم فرزند در شکمش را از دست می‌دهد و هم برای همیشه فلج می‌شود. امّا، تا روزی که زنده‌اند همدیگر را عاشقانه دوست دارند و سونیا در مدرسه به دانش آموزان بیش فعال، شکسپیر آموزش می‌دهد. شروع داستان وقتی است که، اوه پنجاه و نه ساله است، همسرش، سونیا را به علت سرطان از دست داده

است و او را اجباری بازنشسته کرده‌اند تا از نیروهای جوان استفاده کنند. اوه که سونیا را بسیار دوست می‌داشته است پس از مرگ او، امیدی ندارد و در فکر خودکشی است. هر دفعه که می‌خواهد خودکشی کند، اطرافیان جلوی این اقدام او را ناخواسته و ندانسته می‌گیرند.« اوه فقط می‌خواهد در آرامش بمیرد. این خواسته زیادی‌ست؟ اوه فکر نمی‌کند این‌طور باشد.شش ماه قبل، درست بعد از مراسم خاکسپاری همسرش، باید مقدمات این کار را آماده می‌کرد»(بکمن:۵۳) یکی از همسایه‌ها، زنی ایرانی به نام، پروانه، باردار است و با همسرش که اوه او را " مغز فندوقی " می‌نامد با دو دختر سه ساله و شش ساله‌اش و یک گربه نقش مهمی در چهار سال آخر زندگی اوه دارند و حوادث زیبایی را شکل می‌دهند.اوه خود برتر بینی را یاد می‌گیرد و برحس حقارتش غلبه می‌کند. اوه که نمی‌تواند تغییر را بپذیرد و همیشه کارهایش را از روی عادت انجام می‌دهد یک روز، بر اثر حمله دو مهاجم راهی بیمارستان می‌شود و از آن روز در کنار خانواده پروانه، از فکر خودکشی بیرون می‌آید، وارد زندگی جدیدی می‌شود و حتی کار با موبایل و کامپیوتر را هم می‌آموزد و در یک زمستان سرد می‌میرد. اوه ، شخصیت اصلی رمان، مردی سنتی است که از دنیای جدید، هیچ نمی‌داند.همین ندانستن در میانسالی باعث ایجاد نوعی حقارت می‌شود که اوه آن را پس می‌زند و سعی می‌کند با نشان دادن قابلیت‌هایش بر آن‌ها غلبه کند. «"نه اینی را که گفتی نمی‌خوام. کامپیوتر می خوام!"فروشنده سرش را با زیرکی به نشان تأکید تکان می‌دهد. " لپ تاپ همون کامپیوتره." اوه فروشنده را با دلخوری چپ چپ نگاه می‌کند و انگشت اشاره چراغ قوه‌ای‌اش را معترضانه روی پیشخان فشار می‌دهد. " خودم می دونم!" ... سپس زیر لبی می‌گوید:"اون وقت صفحه کلید از کجاش در می آد؟"»(بکمن:۹) نشانه‌های بحران داستان که ،تنهایی اوه و برگشت حس خود کمتربینی در او می‌شود، به خواننده نشان داده می‌شود. اوه را از محل کارش بازنشسته کرده‌اند و او احساس می‌کند که به هیچ دردی نمی‌خورد. «دیروز سرکار به اوه گفتند:"خوبه آدم یه کم ترمزش را بکشه!" همان موقع بهش توضیح دادند کار "کم" شده و می‌خواهند " نسل قدیم را بر کنار کنند."»(بکمن:۲۱) اوه در یک زمان کوتاه همه وابستگی‌هایش را که باعث می‌شد با آن‌ها انگیزه‌ای برای زندگی داشته باشد از دست می‌دهد. «گفتند: "الان واسه ات خوبه که یه کم ترمزت را بکشی." اصلاً می‌دانند چه حسی دارد که آدم یک روز صبح سه شنبه از خواب بیدار شود و ببیند دیگر به هیچ دردی نمی‌خورد؟»(بکمن:۲۱) اوه مدام در کشمکش با مرگ است. او می‌خواهد به سونیا برسد. او انگیزه زندگیش را از دست داده او به پوچی رسیده است. او، هر بار که می‌خواهد خودکشی کند، یک بار با طناب، یک بار می‌خواهد خود را روی ریل مترو بیندازد، یک بار با تفنگ شکاری و...، ماجرایی به طور

اتفاقی پیش می‌آید و جلوی این حادثه را می‌گیرد و جالب است که تا پایان رمان، هیچ کس متوجه نمی‌شود که اوه می‌خواسته خودکشی کند. اوه، در پی یافتن شخصیت گم شده‌اش است. بهانه او این است که، انسان‌ها بی مسئولیت شده‌اند و اوه دنیای مدرن را نمی‌تواند بپذیرد. تاثیر عوامل اجتماعی در انتخاب مرگ به جای زندگی در این رمان به خوبی نشان داده شده است. «آدم خوب می‌داند که این روزها همه، همه چیز را قسطی می‌خرند ولی اوه همه چیز را بازپرداخت کرده. حالا همه چیز متعلق به خودش است. سرکاررفته، در کل زندگی‌اش یک روز هم مریض نشده، مشکلات خودش را داشته ولی تحملشان کرده، مسئولیت پذیرفته. این روزها دیگر کسی مسئولیت قبول نمی‌کند. این روزها همه چیز حول کامپیوتر می‌چرخد و مشاور و کارمندهای بانفوذ شهرداری که کاباره می‌روند و بابت امضای قراردادهای اجاره رشوه می‌گیرند. پناهگاه‌های مالیاتی و سرمایه گذاری در سهام. هیچ کس نمی‌خواهد کار کند. سرتاسر کشور پر از آدم‌هایی است که کل روز فقط به ناهار فکر می‌کنند.»(بکمن:۱۹) اوه تصویر حقارت خود را در گربه می‌بیند. «چند قدم به گربه نزدیک شد. گربه بلند شد. اوه ایستاد. هر دو ایستادند و چند لحظه همدیگر را مثل دو لات و آشوبگر بالقوه توی یک میخانه کوچک محلی ورانداز کردند. اوه در این فکر بود که یکی از کفش‌های چوبی‌اش را سمت گربه پرت کند. ظاهراً گربه داشت بابت این امر مسلم ناسزا می‌گفت که خودش هیچ کفش چوبی‌ای ندارد تا با آن جواب اوه را بدهد.»(بکمن:۱۴) انگیزه‌ی اوه برای خودکشی، گم کردن "خود" است. او، همسرش را که بسیار دوست دارد، از دست داده،همسر برای او جایگزین مادری است که در کودکی از دست داده. مادری که اوه از او صدای بدش را بیاد می‌آورد و از سونیا صدای خنده‌های نوازشگش را که برای شنیدن آن احساس دلتنگی می‌کند. از کارش اخراج شده کاری که برای او بجای پدرش است.اوه تنهاست. هویتش را گم کرده است. اوه، که می‌خواهد خودکشی کند، شلوار و پیراهن پلوخوری‌اش را می‌پوشد و این بار به ایستگاه قطار می‌رود. جالب است که هنگامی که می‌خواهد خودش را روی ریل بیندازد، مردی که کت و شلوار خاکستری پوشیده، غش می‌کند و روی ریل ولو می‌شود. همه جیغ می‌کشند و حیرانند و تنها اوه است که روی ریل می‌پرد و مرد را نجات می‌دهد و همه او را قهرمان می‌خوانند. «اوه روی لبه سکوی رو به رو ایستاده و با عصبانیت یکی و سپس دیگری را نگاه می‌کند. سرانجام به خودش می‌گوید: " باورکردنی نیست.» و سپس روی ریل می‌پرد.»(بکمن: ۱۶۱) آدلر اعلام می کند احساس‌های حقارت منبع همهٔ تلاش‌های انسان است . پیـشرفت، رشد و ترقی فرد در نتیجهٔ جبران است؛ یعنی ناشی از تلاش-های ما بـرای غلبـه کـردن بر حقارت های واقعی یا تخیلی‌مان. اوه در شکست در خودکشی‌هایش عزت

نفس و خودبرتر بینی پیدا می‌کند. «کلاه ایمنی اولی فریاد می‌کشد: "شاید شما یک قهرمان هستین!»(بکمن:۱۶۳) اوه پس از تصادف سونیا و فلج شدن دو پای او، خشمش را بر اسباب و اثاث خالی می‌کند. بکمن به تاثیر جامعه بر شکست شخصیت افراد و بیدار شدن عقده حقارت خفته ناشی از دوران کودکی تاکید دارد وجامعه‌ای که می‌تواند مردی افسرده را به زندگی برگرداند.«در این حین، اوه آن قدر از خشم در حال انفجار بود که سونیا هرازگاهی غروب‌ها ازش می‌خواست جلوی در برود تا اسباب و اثاث را داغان نکند. دل سونیا به طرزی باورنکردنی به درد می‌آمد از این که می‌دید چطور میل به درب و داغان کردن کمر شوهرش را می‌شکست؛ درب و داغان کردن آن راننده اتوبوس، شرکت مسافرتی، گاردریل اتوبان، شراب سازها، همه چیز و همه کس ... او این خشم را توی اتاقک چوبی تخلیه می‌کرد، توی گاراژ، این خشم را طی وارسی‌های روزانه‌اش در محوطه روی زمین می‌پاشید، در آخر این خشم را توی نامه‌ها هم پراکند.»(بکمن: ۲۲۷) اوه نماد انسان معاصر است که تنها و خسته و درمانده و تحقیر شده است و امیدی برای ادامه‌ی حیات ندارد. پس از مرگ همسرش که همه کسش بوده، تنها امیدش رفتن به محلّ کار خود است و آن را هم از او می‌گیرند. درون مایه‌ی داستان اوه، مردی سرشار از عقده حقارت را به تصویر می‌کشد که نسبت به مسائل پیرامون خود حساس است. اوه مانند هر انسان دیگری دچار شادی و غم است. وقتی مردهای پیراهن سفید برای خراب کردن خانه‌ی پدری اوه می‌آیند چون خانه در طرح افتاده است و از اوه می‌خواهند که اوراق را امضا کند، اوه از آن‌ها متنفر است و از خشم دستش را در توی جیب شلوارش مشت کرده است. «از مردهای پیراهن سفید متنفر بود. نمی‌توانست به خاطر بیاورد تا قبل از آن از کسی متنفر بوده باشد، ولی حالا آن را مثل یک گوی سوزان در درونش حس می‌کرد. پدر و مادر اوه این خانه را خریده بودند ... با یک دست زیر کاغذ را امضا کرد. دست دیگرش را توی جیب شلوارش مشت کرده بود.»(بکمن:۱۲۶) بکمن اوه را رنگی خلق نکرده است. اوه این را می‌داند. انسان‌های خودکم بین هرگز رنگی خلق نمی‌شوند.اوه از این موضوع زجر می‌کشد او وقتی سونیا را رنگی می‌بیند شاد می‌شود. «او یک مرد سیاه و سفید بود.» (بکمن: ۴۸) و در جای دیگر می‌گوید:«آدم‌ها می‌گفتند اوه دنیا را سیاه و سفید می‌بیند؛ اما سونیا رنگ بود. همه رنگی که اوه در زندگیش داشت»(بکمن:۵۲»

ما در سراسر زندگی خود، به وسیلهٔ نیاز به غلبه کردن بر احساس حقارت و تلاش برای رسیدن به سطوح بالاتر رشد برانگیخته می‌شویم. این فرایند در کودکی آغاز می‌شود. کودکانْ کوچک و درمانده و کاملاً به بزرگسالان وابسته اند. شخصیت اوه در نظر دیگران، مردی گوشت تلخ و آدم گریز است. چون خود را حقیر می‌داند و نمی‌تواند با

مدرنیته همراه شود. اما خود را در آن رها نمی‌کند، با آن مبارزه می‌کند.«مردم می‌گفتند اوه گوشت تلخ است. شاید حق با آن‌ها بوده ولی خودش در این باره مطمئن نبود. اصلاً راجع بهش فکر نکرده بود. مردم می‌گفتند:"اوه آدم گریز است." و اوه قبول کرده بود این لغت به این معنی است که او از آدم‌ها خوشش نمی‌آید و خودش هم نمی‌توانست منکر قضیه شود. بیشتر وقت‌ها مردم خیلی زیرک نبودند." (بکمن: ۴۷) او طبق عادت هر روز سوسیس و سیب زمینی می‌خورد و نمی‌تواند تغییر عادت را بپذیرد. او دچار عقده حقارت است و با عادت‌ها زندگی می‌کند. «تا وقتی سونیا زنده بود، زندگی‌شان نظم و هماهنگی داشت. اوه ساعت یک ربع به شش از خواب بیدار می‌شد، قهوه درست می‌کرد، به وارسی روزانه‌اش می‌پرداخت، سونیا ساعت شش و نیم حمام می‌رفت و سپس صبحانه می‌خوردند و قهوه می‌نوشیدند. سونیا تخم مرغ می‌خورد و اوه ساندویچ. ساعت هفت و پنج دقیقه، زنش را با ساب می‌رساند، او را روی صندلی شاگرد می نشاند، صندلی چرخ دار را توی صندوق عقب می‌گذاشت و زنش را تا مدرسه می‌رساند ...»(بکمن:۲۸۸) عادت‌های اوه او را دچار رفتارهای وسواس گونه کرده است. «وارسی اتاق زباله که تمام شد، در را قفل کرد درست مثل هر روز صبح، و دستگیره را برای اطمینان خاطر سه مرتبه فشار داد ...»(بکمن:۱۷) اوه، یک مرد سنتی است و از دنیای مدرن خوشش نمی‌آید. «به همان اندازه که همیشه به کارت اعتباری و کارت بانک شک دارد، معتقد است که آدم باید کارت بنزین داشته باشد. اصولش این است: آدم گواهینامه می‌گیرد، اولین اتومبیلش را می‌خرد، یک پمپ بنزین زنجیره‌ای برای خودش در نظر می‌گیرد و همیشه همان جا بنزین می زند. آدم چیزهای مهم مثل مارک اتومبیل و پمپ بنزین را از روی هوا و هوس عوض نمی‌کند.»(بکمن:۳۳۹) جالب‌ترین قسمت شخصیت او هنگامی است که دچار تحول می‌شود و در انتهای رمان از دختر پروانه، کار با موبایل را به درستی می‌آموزد و این تغییر با آنکه تغییر بزرگی نیست و لی باعث تغییر شخصیت او ه به سمت برتری شود. «دختر شش ساله به او یاد می‌دهد چطوری توی پیامک کوتاه شکلک بگذارد و بهش قول می‌دهد پاتریک اصلاً بو نبرد که اوه گوشی موبایل دارد.»(بکمن: ۳۶۹) اوه برای نشان دادن خود و رهایی از حقارتی که موقع کمک نکردن به سونیا موقع تصادف، شروع به نامه نگاری می‌کند. «در آخر این خشم را توی نامه‌ها هم پراکند. به دولت اسپانیا نامه نوشت، به دولت سوئد، به پلیس، به سیستم قضایی، ولی هیچ کس مسئولیت این حادثه را به عهده نگرفت. برای هیچ کس مهم نبود. پاسخ‌هایشان فقط به چند ماده از قانون و سازمان‌های دیگر اشاره می‌کرد. هر کس این تقصیر را از خودش باز می‌کرد. وقتی شهرداری در خواست بازسازی پله‌های مدرسه‌ای را رد کرد که سونیا در آن کار می‌کرد، اوه ماه‌ها شکایت نوشت.

برای سردبیر روزنامه‌ها نامه می‌نوشت. سعی می‌کرد صاحب اختیارهای سازمان‌های دولتی را به دادگاه بکشاند. گذاشت تا وجودش از حس احمقانه انتقام یک پدر لبریز شود.» (بکمن: ۲۲۷) تضاد شخصیت در اوه ناشی از جنگ او با جامعه است که فکر می‌کند او را نمی‌پذیرند.اوه در اوج خشونت، مهربان هم هست است. وقتی اوه دوچرخه آدریان را تعمیر می‌کند، پروانه تعجب می‌کند و جمله‌ای شگفت به اوه می‌گوید. «اوه، می دونی چیه؟ بعضی وقت‌ها آدم اصلاً باورش نمی شه که تو هم قلب داری!»(بکمن: ۲۷۹)

آدلر دربارهٔ کودکانِ دچار بحران‌های عضوی معتقد است هنگامی که کودک نمی‌تواند احساس های حقارت خود را جبران کند، ناتوانی در غلبه بر احساس‌های حقارت آن‌ها را تشدید می‌کند و به رشد عقدهٔ حقارت می-انجامد . افراد دارای عقدهٔ حقارت نظر بدی به خود دارند و در کنار آمدن با درخوا ست‌های زندگی احساس درماندگی و ناتوانی می‌کنندواوه در تمام زندگی سعی کرده مانند پدرش باشد. او ساب می‌خرد. زن می‌گیرد و منتظر است پدر شود. اوه و سونیا به خاطر تصادف نمی‌توانند صاحب فرزند شوند و وقتی دختر شش ساله‌ی پروانه به اوه " بابابزرگ " می‌گوید اوه ده دقیقه به نقطه نامعلوم زیر پایش خیره می‌شود.او سهم برتری‌اش را می‌گیرد. «دختر از راهرو سرک می‌کشد تا مطمئن شود کسی نگاه نمی‌کند، سپس لبخند می زند و اوه را سریع بغل می‌کند. زمزمه می‌کند:"مرسی بابابزرگ." و توی اتاقش می‌پرد ... احتمالاً ده دقیقه می‌شود که اوه توی راهرو ایستاده، هنوز کتش را در نیاورده و به نقطه‌ای نامعلوم زیر پایش خیره شده.»(بکمن: ۳۵۵) اوه،برای مبارزه با درون‌گرایش کار می‌کند.برف‌ها را پارو می‌کند. رادیاتور یا هرچیزی که قابل تعمیر باشد،او بدون چشم‌داشت تعمیر می‌کند.او ه برای رفع حقارت خود، کسانی را که نمی‌توانند چیزهای ساده را به درستی تعمیر کنند به خصوص جوانان نسل جدید را "بی عرضه " می‌خواند. «دارند خانه‌هایشان را بازسازی می‌کنند و در نصب تیرک‌های چوبی برای ساخت دیوار داخلی دچار مشکل شده‌اند. نمی‌دانند چه کار کنند. بنابراین، اوه چیزی زیر لبی می‌گوید که احتمالاً " بی عرضه‌ها " است، می‌رود و چگونگی ساخت دیوار را بهشان نشان می‌دهد.»(بکمن: ۳۶۹) یکی دیگر راه‌های مبارزه با عقده حقارت و رسیدن به کمال مانند دیگ انسان‌های موفق شدن است. اوه سعی می‌کند مانند دیگر افراد جامعه اطرافش شود. «کنار گربه -گربه‌ای که خودش از زیر برف نجات داده - می‌ایستد و ابتکارش را مدتی طولانی ورانداز می‌کند. یک تله سگ درست و حسابی زیر برف پنهان شده که تویش برق دارد و آماده انجام عملیات است. یک دستگاه مرتب و منظم برای گرفتن انتقام. اگر دفعه دیگر به سر خنگول و آن سگ ولگرد بزند که جانور روی سنگ فرش اوه بشاشد، برق از طریق ایرانیت آن جانور ولگرد را

می‌گیرد ... اوه دست‌هایش را توی جیبش می‌کند و سرش را به نشان نفی تکان می‌دهد. سپس آه می‌کشد: " نه ...نه ...نه." ساکت آن جا می‌ایستد. دست آخر، اضافه می‌کند:"نه ...نه، معلومه که نه." و زیر چانه‌اش را می‌خاراند. و باتری و گیره‌ها و ایرانیت را جمع می‌کند و همه را توی گاراژ می‌برد. اصلاً نظرش این نیست که خنگول و آن سگ هرز مستحق یک شوک الکتریکی نیستند، معلوم است که هستند، ولی یادش می افتد خیلی وقت پیش یک نفر بهش یادآوری کرده بود کسی که بد است فرق دارد با کسی که می‌تواند بد باشد." (بکمن: ۲۴۸) اوه می‌خواهد نشان دهد که به توصیه پدرش مانده است و مهربان است. اما به نظر سونیا، اوه کینه‌ای است. اوه وقتی نمی‌تواند با مردم مبارزه کند با شیوه خود با آن‌ها به مقابله برمی‌خیزد. اوه به سبک زندگی خاص پناه می‌برد.سبک زندگی چارچوبی برای هدایت و راهنمایی تمام رفتار های بعدی می‌شود . آنگونه که اشاره کردیم، ماهیت سبک زندگی به تعامل‌های اجتماعی به ویژه ترتیب تولد شخص در خانواده و ماهیت رابطهٔ والد – کودک بستگی دارد. «سونیا همیشه می‌گفت اوه "کینه‌ای " است. مثلاً، یک بار به مدت هشت سال از نانوایی محل خرید نمی‌کرد، چون خانم فروشنده فقط یک دفعه پولش را اشتباهی پس داده بود.» (بکمن:۲۶۷) یکی از شرایطی که می‌تواند به عقدهٔ حقارت منجر شود، بی‌توجهی یا فراموش شدگی است . کودکان فراموش شده ممکن است در کنار آمدن با درخواست‌های زندگی احساس حقارت کنند و از این رو نسبت به دیگران بدگمان و متخاصم شوند . در نتیجه، ممکن است سبک زندگی آن‌ها شامل این موارد شود : انتقام‌جویی، بیزاری از موفقیت دیگران یا انجام دادن هر آنچه احساس می‌کنند سزاوار آن‌هاست. اوه و سونیا با یکی از همسایه‌ها به نام رون و آنیتا ارتباط برقرار می‌کنند. رابطه‌ی اوه و رون خوب است و دو زن هم زمان باردارند. پس از تصادف سونیا و از دست دادن فرزندش، غم پدر نشدن همیشه اوه را اندوهگین می‌کند هرچند که به زبان نمی‌آورد. او احساس کمبود می‌کندو به همین دلیل، رابطه‌ی خوب دو مرد، تبدیل به کینه و قهر و خشم و نفرت می‌شود. اوه عقده حقارت دیگری را تجربه می‌کند درست زمانی که گمان می‌کرده به برتری دست پیدا کرده است. «طبیعتاً این خصومت به طور ناخودآگاه و بلافاصله از وقتی شروع شد که اوه و سونیا بعد از تصادف از اسپانیا به خانه برگشتند. اوه در آن تابستان، تراس را او نو کاشی کرد. در نتیجه، رونه دور تراسش نرده کشید. در نتیجه، اوه هم طبیعتاً یک نرده بلندتر کشید. در نتیجه، رونه به مصالح فروشی رفت و چند روز بعد توی محوطه راه افتاد و قمپز در کرد که " یک استخر ساخته ". اوه با صدای بلند به سونیا گفته بود هیچ هم استخر نیست، فقط یک حوضچه برای پسر تازه متولد شده آنیتا و رونه است، نه بیشتر.» (بکمن: ۲۶۸) بعد از فوت

سونیا، رون دچار بیماری شدیدی می‌شود و از طرف شهرداری می‌خواهند او را به آسایشگاه ببرند، آنیتا هم دچار بیماری است و به سختی از رون نگهداری می‌کند و دلش هم نمی‌خواهد رون را ببرند، پسرشان هم بزرگ شده و در امریکاست و گاهی حال آن‌ها را تلفنی جویا می‌شود، در این میان اوه که از موضوع به زور بردن رون به آسایشگاه با خبر می‌شود. اوه خود را به جای رون می-گذارد. اوه برتری خود را نسبت به رون درک می‌کند و با همکاری همسایه‌ها که با هم دوست شده‌اند از ورود "پیراهن سفیدها " که مأمورین بی رحم شهرداری هستند جلوگیری می‌کنند. در این میان دختر خبرنگاری هم هست که پس از حادثه نجات مرد کت و شلوار خاکستری پوش ریل قطار، مدام در تلاش است تا با اوه مصاحبه کند و نمی‌تواند، او هم در این امر به اوه کمک می‌کند. دختر خبرنگار، مسئول پیراهن سپیدها را متهم می‌کند. اوه تحت تاثیر جامعه و افراد بر افسردگی غلبه می‌کند. او با جسارت با ماموران روبرو می‌شود و حتی نقشه هم می‌کشد. حس کمال در اوه با این همکاری شکوفا می‌شود. «این مدارک مربوط به همه کارهایی می شه که شما و بخشتون این چند سال اخیر رویشان کار کردین، اشخاص بیماری مثل رونه که گیرشون انداختین و علی رغم میل خودشون و خانواده شون، اونا را گوشه آسایشگاه‌ها انداختین، تمام بی بند و باری‌های توی آسایشگاه‌ها که شما دستورش را داده بودین، همه اتفاقاتی که در موردشون قوانین نادیده گرفته شده و روند تصمیم گیری به درستی پیش نرفته.» (بکمن: ۳۳۳)

شخصیت حقیر برای شکستن عقده حقارت باید از تنهایی رها شود. اوه برای بالا کشیدن خود و رهایی از حقارت تنهایی در صدد برگشتن به روزهایی است که خود را در آن گم کرده است. «وقتی اوه یک ساعت بعد خانه را دوباره ترک می‌کند، مدتی می‌شد که با رون توی اتاق نشیمن تنها نشسته بود و با صدای آرام حرف می‌زد. اوه در حالی که پروانه، آنیتا و پاتریک را با ترشرویی به آشپزخانه هل می‌داد، توضیح داده بود باید او و رونه " بدون هیچ گونه مزاحمتی " با هم حرف بزنند. و چون آنیتا از همه جا بی‌خبر بود، فقط می‌توانست قسم بخورد که چند دقیقه بعد چند بار صدای خنده بلند و از ته دل رونه را شنیده بود.» (بکمن: ۳۳۶) آدلرعقیدهٔ تلاش برای برتری را واقعیت اساسی زندگی به شمار می آورد. برتری، هدف نهایی است که در جهت آن تلاش می کنیم . منظور او از برتری به مفهوم عادی این کلمه نبود و این مفهوم ارتباطی با عقدهٔ برتری نداشت. تلاش برای برتری، تلاش برای بهتر بودن از دیگران نیست و گرایش خودپسندانه یا سلطه جویانه یا عقیدهٔ کاذب به توانایی‌ها و موفقیت‌ها هم نیست . منظور آدلر از این مفهوم، تلاش برای کمال بود . واژهٔ کمال از کلمهٔ لاتین به معنای «کامل کردن» یا

«تمام کردن» است. تغییر شخصیت اوه بعد از بالا رفتن عزت نفس او ،خواننده را که با او همزادپنداری کرده است شگفت زده می‌کند. وقتی دو خرابکار، در شب جشن تولد دختر پروانه، شیشه یکی از خانه‌های محوطه را می‌شکنند، اوه که در محوطه است متوجه می‌شود و به طرف آن دو حمله می‌کند، آن دو اوه را زخمی می‌کنند و فراری می‌شوند. پروانه و خانواده‌اش او را به بیمارستان می‌رسانند و در این حال،باز اوه خود حقیقی‌اش می‌شود. از ذهن اوه می‌گذرد که ورود آمبولانس به محوطه ممنوع است. «اوه صدای قدم‌های خراب کارها را می‌شنود که توی برف می‌دوند و دور می‌شوند و به این نتیجه می‌رسد که فرار را ترجیح داده‌اند. نمی‌داند چند ثانیه گذشته، ولی سردردش غیرقابل تحمل است ... آخرین چیزی که اوه می‌تواند بهش فکر کند این است که زن باید بهش قول بدهد نگذارد آمبولانس توی محوطه تا جلوی در خانه بیاید. به عبارت دیگر، ورود اتومبیل به محوطه ممنوع است.»(بکمن: ۳۵۸) پس از این حادثه، اوه همان شرایط را دارد یعنی، همسرش را از دست داده و از کار بازنشسته‌اش کرده‌اند و احساس می‌کند کاری برای انجام دادن ندارد،اما دیگر به خودکشی فکر نمی‌کند چون با خانواده پروانه و دخترهای او دوست شده و حس تنهایی و حقارت را از دست داده است. آدلر معتقد است کودک از قدرت و نیرومندی والـدین خـود و از ناامیدی تلاش برای مقاومت یا مبارزه با آن قدرت آگاه است؛ در نتیجه، کودک نـسبت به افراد بزرگتر و نیرومندتر اطراف خود احساس‌های حقارت را پرورش می‌دهد. اما با رسیدن به حس برتری و احساس مهم بودن بر این عقده حتی در میانسالی، غلبه می‌کند. اوه فهمیده که وجودش برای عده‌ای مهم است، فرزند سوم پروانه که یک پسر است به دنیا می‌آید، اوه در کمک به پروانه نقش دارد پس فرزند او را بجای فرزند از دست داده می گذارد.حس برتری اوه وقتی اوج می‌گیرد که اوه کمی با دنیای مدرن آشنا می شود یعنی تاثیر جامعه را می‌پذیرد.او گوشی تلفن همراه می‌خرد.«در کل خوب است که روزها کاری برای انجام دادن دارد.» (بکمن:۳۶۹) بکمن در رمان " مردی به نام اوه" ، شخصیتی ویژه از اوه را به نمایش گذاشته است. اوه در آخر شخصیتی کمال یافته و جامع پیدا کرده است. بکمن تاثیر افراد و رابطه اجتماعی را در داستان به نمایش می‌گذارد. بکمن برای رفع عقده حقارت اوه بعد از فوت والدینش، شخصیت‌هایی را می‌سازد تا بگوید که اشخاص از افراد و جامعه پیرامونشان شکل می-گیرند. اولین فرد موثر همسرش است. سونیا زنی مهربان و اهل کتاب است و به این علت با اوه ازدواج کرده است که اوه "چیزی بیش از غیر عادی است ". بکمن کمبود-های اوه را در غیر عادی بودن تجسم می‌بخشد. «دختر هیجان زده پرسید:"کتاب خوندن دوست دارین؟" اوه با حالتی مردد سرش را به علامت منفی تکان داد، ولی ظاهراً دختر ناراحت

نشد. در عوض، گفت: «من عاشق کتابم! سپس شروع کرد به تعریف کردن داستان تمام کتاب‌هایی که روی دامنش بود و اوه به این نتیجه رسید که دوست دارد تا آخر عمرش به حرف‌های او درباره چیزهای مورد علاقه‌اش گوش دهد .... چند سال بعد، زن جوان تعریف کرد وقتی اوه وارد واگن شد و بغل دستش نشست فهمید او چیزی بیش از غیرعادی است. اعمالش خشن و رفتارش گستاخانه بود ولی چهارشانه بود و عضلات بازوهایش آن قدر برجسته بودند که آستین پیراهنش کش آمده بود و چشم‌هایش دوست داشتنی بودند ...» (بکمن: ۱۴۶) همسر اوه در داستان مانند اوه مادرش را در کودکی از دست داده است اما دچار عقده حقارت نشده است. او پدری قوی دارد که اعتماد به نفس را در او تقویت می‌کند. سونیا پس از مرگ پدرش، تا سه روز نمی‌تواند از تخت پایین بیاید و اوه فکر می‌کند که سونیا دیگر تحمل زندگانی پس از این را ندارد اما از روز چهارم، با انرژی و قدرت به زندگی ادامه می‌دهد. سونیا زنی است با اعتمادبه نفس ویژه و لبی هزار خنده.او تسلیم مشکلات نمی‌شود. سونیا عقده حقارت ندارد پس خیلی سریع با فقدان پدر کنار می‌آید. «روز چهارم، سونیا از تخت بیرون آمد و با چنان انرژی و قدرتی خانه را تمیز کرد که اوه خودش را سریع از زیر دست و پا بیرون کشید، درست مثل یک آدم عاقل که از جلوی گردباد به یک جای امن پناه می‌برد.» (بکمن: ۱۸۶) نمونه دیگر قدرت بالا و عزت نفس سونیا، پس از حادثه تصادف و قطع نخاع شدن است. سونیا آزمون می‌دهد و به کلاس‌های تدریس برمی‌گردد.ا و به دانش آموزانی که هیچ کس حاضر نبود درس بدهد و"بیش فعال هستند " شکسپیر درس می‌دهد. «سونیا تنها کسی بود که برای آن موقعیت شغلی مراجعه کرد و او به آن دخترها و پسرها احتیاج داشت تا برایشان آثار شکسپیر را بخواند.»(بکمن:۲۲۷) بکمن با نمونه فابل برای بیان عقده حقارت و حس بریری یابی اشخاص داستان استفاده می‌کند. گربه بیمار و گر،از شخصی‌های فرعی موثر داستان است. گربه‌ای است که پروانه از زیر برف بیرون می‌ورد، و اوه را مجبور می‌کند تا او را نگه دارد. امّا اوه نمی‌خواهد، و با اصرار پروانه، مجبور می‌شود گربه را در خانه‌اش بپذیرد و خیلی زود حس مسئولیتش نسبت به گربه اعجاب آور می‌شود. اوه وقتی می‌خواهد از خانه بیرون برود، گربه را تنها نمی‌گذارد. «این که اوه را به طور اتفاقی مجبور کرده‌اند کاملاً علی رغم میلش با این موجود کوچک زندگی کند –به جهنم –دلیل نمی‌شود آن حیوان وحشی را توی خانه تنها بگذارد. گربه باید با او برود، حتی اگر او و اوه بلافاصله سر این موضوع دعوایشان شود که گربه باید با او برود، حتی اگر او و اوه بلافاصله سر این موضوع دعوایشان شود که گربه باید روی صندلی شاگرد ساب، روی روزنامه بنشیند.»(بکمن:۱۹۳) اوه با گربه در جدال است. اوه احساس می‌کند به نوعی به سونیا

خیانت کرده که بجای او در خانه یک حیوان وارد کرده است؛ آن هم گربه‌ای مریض و زخمی. بکمن به گربه شخصیت داده است و خواننده گاه فراموش می‌کند که اوه با که حرف می‌زند. بکمن برای برای ایجاد حس برتری در اوه گربه را خلق کرده است. «اولش گربه را به زور روی دو تا کاغذ تبلیغ دولا می نشاند و گربه همان لحظه کاغذها را بلافاصله با پنجه‌های عقبش با عصبانیت روی زمین می‌اندازد و روی تشک نرم صندلی لم می‌دهد. همان لحظه، اوه گربه را با خشونت از گردنش بلند می‌کند، طوری که حیوان به طرز خیلی عصبی و آشفته‌ای به اوه فیس می‌کند و اوه سه تا کاغذ تبلیغ دولا به اضافه نقدنامه‌های کتاب را زیر حیوان هل می‌دهد.»(بکمن:۱۹۳) اوه می‌خواهد بر گربه پیروز شود به تلافی شکست‌هایی که از دیگران می‌خورد. او اولین تجربه کمال را دارد. عکس العمل گربه مانند یک فرد با درصد هوش بالاست. کمال اوه، برای خواننده، دچار تردید است. «آن وقت است که گربه با سه مرتبه چنگول کشیدن معترضانه، کاغذ را به آرامی پاره می‌کند و دو پنجه جلویش را از لای پارگی کاغذ تو می‌برد و روی صندلی می‌گذارد. همان موقع، اوه را با حالتی تحریک کننده نگاه می‌کند، انگار بخواهد ازش بپرسد: " حالا می خوای چی کار کنی؟" این جاست که اوه پایش را محکم روی ترمز می‌کوبد، طوری که گربه، شوکه شده، به جلو پرتاب می‌شود و با دماغ به داشبورد می‌خورد و قیافه‌اش جوری می‌شود که انگار بخواهد به سوال خودش چنین پاسخی بدهد:" دقیقاً این کارا!"(بکمن:۱۹۳-۱۹۴) در این زمینه چون لحن داستان بین طنز و تراژدی در حرکت است. خواننده آن‌ها را در ذهن می‌سازد و در میان مرگی که اوه نقشه آن را برای خودش می‌کشد و باید گریه‌آور باشد، خواننده به را به لبخند می‌زند. و به مبارزه اوه برای رسیده به کمال فکر می‌کند. «قیافه گربه جوری است که انگار بخواهد یک آدامس بادکنکی صورتی را توی صورت اوه بترکاند.»(بکمن: ۱۹۰) خواننده زود درمی‌یابد که این دقیقاً جایی است که اوه دارای عزت نفس شده است.«" عامل "چنان توپ و تشری می زند که حروف صامت توی اتاق مثل یک بچه تخس بالا و پایین می‌پرند:"گربه، بیرون! کافه که جای حیوون نیست!»(بکمن:۲۸۵) و نشانه دیگر کمال یافتن اوه، وقتی است که پیراهن سفیدها می‌خواهند رون را به زور به آسایشگاه ببرند، تشبیه نگاه آنیتا، و انتقال درد و اندوه آنیتا ست. «آنیتا پاسخ می‌دهد:"من می تونم مراقبش باشم! " نگاهش مثل یک غار زیرزمینی، تاریک است.»(بکمن:۳۳۲) بکمن در فضای غمگین و طنز داستان شخصیت را پرورش می‌دهد. عقده حقارت اوه کمرنگ شده و او می‌خواهد به کمال برسد. نویسنده فضای داستان را فضایی ترسیم کرده که شخصیت آن، یک زندگانی روزمره دارد افسرده است، خود را حقیر و رانده شده از جامعه فرض می‌کند و نسبت به اطرافیان، بی اعتماد است.

«دستگاه قهوه را روشن کرد و درست همان مقدار قهوه تویش ریخت که هر روز صبح طی چهار دهه زندگی در خانه‌شان که در ردیف خانه‌های دیگر بود با زنش نوشیدند. یک قاشق برای هر فنجان و یک قاشق اضافه برای قوری. نه بیشتر و نه کمتر. این روزها دیگر هیچ کس نمی‌تواند قهوه درست و حسابی دم کند. درست مثل این که این روزها کسی نمی‌تواند با دست چیزی بنویسد ...» (بکمن: ۱۳) آدلر پیشنهاد کرد ما در تلاش برای کامل کردن خودمان، برای برتری می کوشیم. این هدف فطری، یعنی تلاش برای کامل شدن، به سوی آینده جهت گیری شده است. بکمن در داستان اهمیت نقش حضور پدر، مادر، همسر و همسایه‌*ها و دوستان رادر پیروزی بر کمبودها نشان می‌دهد*. «جمعه شب‌ها تا ده و نیم بیدار می‌ماندند و تلویزیون تماشا می‌کردند. بنابراین، شنبه‌ها دیرتر صبحانه می‌خوردند، بعضی وقت‌ها حتی ساعت هشت. سپس خرید می‌رفتند، به بازارچه، فروشگاه لوازم خانگی و مرکز گل و گیاه. سونیا گل می‌خرید تا آن‌ها را در باغچه بکارد و اوه ابزار را تماشا می‌کرد.»(بکمن:۲۸۸) بکمن با استفاده از زمان و برگشت به زمان‌های گوناگون حالتهای مختلف شخصیت و تغییرات اوه را به خواننده نشان می‌دهد. نویسنده با ایجاد تعلیق و هنر نویسندگی خواننده را در طول گذشته نگری و گاه آینده-نگری، با اوه آشنا می‌کند.تا به درمان این درد در جامعه بپردازد.از نمونه برگشت زمان‌ها داریم: وقتی پیراهن سفیدها می‌آیند تا رونه را به آسایشگاه ببرند اوه یاد خاطرات تصادف سونیا می افتد نویسنده، شخصیت اوه را قوی کرده است. «و حالا سرو کله‌شان دوباره پیدا شده. از وقتی او و سونیا از اسپانیا برگشتند، این دور و بر آفتابی نشده بودند. از بعد از آن تصادف.»(بکمن:۲۰۶)

بکمن می‌گوید سفر به اسپانیا شادترین روزهای زندگی و سپس بدترین می‌شود. با این کلمات، و ایجاد پرادوکس، خواننده رابه جایی می‌رساند که فکر کند اوه هرگز عقده حقارت نداشته است. «آن هفته شادترین روزهای زندگی اوه بود. و سپس بدترین روزها از راه رسید.» (بکمن:۲۱۱) و در بدترین روزها عقده حقارت اوه را بیدار می‌کند. «...اتوبوس ناگهان منحرف شد، با گاردریل برخورد کرد و سپس برای یک دقیقه سکوت مطلق شد. انگار زمان نفسش را در سینه حبس کرده باشد و سپس انفجار شیشه‌ها، قرچ قرچ سنگدلانه فلز که پیچ و تاپ می‌خورد، برخورد شدید اتومبیل‌هایی که پشت اتوبوس می راندند.»(بکمن: ۲۲۳ و ۲۲۴) آدلر معتقد است که فقط هدف نهایی برتری یا کمال می-تواند شخصیت و رفتار را تبیین کند. بنا بر نظر آدلر هدف نهایی همگی ما، برتری یا کمال است؛ اما از طریق رفتارهای خاص بسیار متفاوتی سعی می کنیم به این هدف برسیم . هر یک از ما تلاش را به گونه‌ای متفاوت نشان می‌دهیم. هدف نهایی بکمن

و حرکتش بین زمان حال و گذشته این است که خواننده بتواند تغییرات شخصیت اوه را درک کند و با همزادپنداری به درمان خود یا افرادی مانند اوه بپردازد. «گربه که به یک گوشه قل می‌خورد و شروع می‌کند به خرخر کردن، اوه نگاهی بهش می‌اندازد. آدم باید کار را دست گربه بسپارد؛ گربه‌ها به طرزی واقع گرایانه در حل کردن مشکلات تبحر دارند! نمی‌شود منکر قضیه شد. اوه دوباره پارکینگ را نگاه می‌کند. گاراژ روبه رویش را تماشا می‌کند. صدها مرتبه با رونه جلوی آن گاراژ ایستاده بودند. آن موقع هنوز با هم دوست بودند ...»(بکمن:۱۹۷) آدلر می‌گوید این رفتارها بخشی از سبک زندگی می شوند؛ یعنی الگوی رفتارهـایی کـه برای جبران کردن حقارت ترتیب داده شده است. هر کاری که انجام می‌دهیم، به وسیلهٔ سبک زندگی بی نظیر ما شکل گرفتـه اسـت و توصیف می‌شود. سبک زندگی تعیین می‌کند که ما به کدام جنبه‌های محیط خود توجـه می‌کنیم یا آن ها را نادیده می‌گیریم و چه نگرش‌هایی را حفظ می‌کنیم؟ سبک زندگی از تعامل‌های اجتماعی که در سال های اولیهٔ زندگی رخ می‌دهند، آموخته مـی‌شـود. «اوه و زنش اولین کسانی بودند که خیلی سال پیش به این خانه‌های ردیف هم آمدند. زمانی که خانه هنوز نوساز بود و اطرافشان پر از درخت. رونه و آنیتا یک روز بعد از آن‌ها به آن جا اسباب کشی کردند.»(بکمن: ۱۹۷)

بکمن خواننده را در میان خاطرهات با اوه بیشتر آشنا می‌کند. اوه در گذشته سیر می‌کند تا دوباره به خود بیآید. این رفت و برگشت باعث می‌شود خواننده عقده حقارت خود را بازبینی کند به سبک زندگی اوه توجه کند و به رفع آن عقده، مانند اوه اقدام کند. «همان طور که اوه توی سابش نشسته و در گاراژ رونه را نگاه می‌کند، سرش را به نشان تأیید می‌جنباند. نمی‌تواند به یاد آورد آخرین دفعه‌ای که این در باز بود کی بوده. چراغ‌های ساب را خاموش می‌کند، با آرنج به گربه می زند که با همان ضربه اول بیدار می‌شود و از اتومبیل پیاده می‌شود.»(بکمن: ۲۰۱) ما الگوی منحـصربه فـردی از ویژگـی هـا، رفتارهـا و عادت‌ها را پرورش می‌دهیم که آدلر آن را «منش متمایز» یا «سبک زندگی» نامید. اوه سبک زندگی را یافت و خواننده با او به این سبک رسید بنابر این مرگ اوه، پس از اینکه از فکر خودکشی کامل رها می‌شود و با خانواده پروانه دوستی زیبایی را شروع می‌کند، با دنیای مدرن آشنا می‌شود و با رون آشتی می‌کند، اندوهبار است .زیرا خواننده از این که مردی با کمال یافته مانند اوه را مرده ببیند می‌گرید زیرا اوه دارای شخصیت تاثیر گذار شده است. انتخاب زمان مرگ که اوه در یک زمستان سرد می‌میرد.، نشان دهنده مرگ طبیعی است. نه ناشی از افسردگی. « پروانه با ربدوشامبر و دمپایی رو فرشی از مسیر بین خانه‌ها می‌دود و اوه را با صدای بلند صدا می زند. در را با کلید زاپاسی باز می‌کند که اوه

بهش داده بود، با عجله به اتاق نشیمن می‌رود، سپس با دمپایی‌های خیسش سکندری خوران از پله‌ها بالا می‌رود. به در اتاق خواب که می‌رسد، قلبش تقریباً می‌ایستد. به نظر می‌رسد اوه در خواب عمیقی باشد. پروانه هیچ وقت قیافه‌اش را آن قدر آرام و خوشحال ندیده بود.»(بکمن: ۳۷۰). بکمن نشان می‌دهد انسان کمال یافته زیبا می‌میرد.

نتیجه‌گیری

با توجه به پژوهش انجام شده، ارتباط روانشناسی فردگرا با شخصیت داستان را می توان چنین نتیجه گرفت: نقد روانکاوانه می‌تواند سرنخهای عمیق بسیاری برای حل معماهای مربوط به رمان در اختیار ما قرار دهد. رمان از انواع ادبی و نمود کوچکی از جامعه است. شخصیت‌های داستان همان افراد جامعه با خصوصیات خاص هستند. آلفرد آدلر از روانشناسان فردگراست. جهت‌گیری آدلر بر آینده استوار است. او بر وحدت شخصیت تاکید دارد و معتقد است رفتار انسان به وسیله عوامل اجتماعی تعیین می‌شود، صفاتی که ما از اوه در رمان"مردی به نام اوه" از فردریک بکمن در داستان می‌بینیم. نویسنده با بهره‌گیری از موقعیت‌پردازی و همچنین فضاسازی‌های به هنگام، برای بیان روانی شخصیت، تلاش کرده است. آدلر می‌گوید حقارت منبع همه تلاش‌های انسان است. اوه با مرگ پدرش دچار عقده حقارت شد و در شانزده سالگی سرپرست خود شد. شخصیت در رمان به مثابه انسان در جامعه است. ما پرشمار، انسان در جامعه مانند اوه می‌بینیم که نیاز به درمان روانکاوانه دارند. فردریک بکمن در رمان واقع‌گرای خود"مردی به نام اوه" در مورد مردی صحبت می‌کند که با غلبه بر عقده حقارت و تلاش برای برتری یا کمال، آینده خود و جامعه را می‌سازد. او مردی را از مرگ نجات می‌دهد. دو جوان را در راه رسیدن به اهدافشان کمک می‌کند. دوست دیرین خود را که آلزایمر گرفته از دور انداختن و جدا شدن از خانه و همسرش نجات می‌دهد. او همه این کارها را در حالی انجام می‌دهد که در افسردگی ناشی از مرگ همسرش غرق است و می‌خواهد خود را بکشد. در این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی به نقد روانکاوانه فردگرا با تکیه بر نظریه آدلر این شخصیت پرداختیم و به پاسخ این سوالات رسیدیم: عقده حقارت "اوه" حقیقی بود. او در فقدان مادر، با پدر افسرده زندگی می‌کند و او را زود از دست می‌دهد. تخیلی برای این عقده نبود. اما این عقده حقارت عامل بازدارنده شخصیت اصلی رمان ،اوه، از کمال نشد. اوه با سرکوب کردن عقده حقارت و رشد دادن صفت "مسئولیت پذیری" و مهربانی ذاتی به کمال رسید. او زندگی خوبی فراهم کرد. ازدواج موفق و عاشقانه داشت و *سال‌ها از همسر فلجش نگهداری کرد. تلاش* برای برتری هدف نهایی او نبود اما به آن رسید و در

قلب بسیاری از آدم‌ها جا پیدا کرد. او نوعی خودپسندی ذاتی داشت که ناشی از شناخت او از وسایل مکانیکی بود و اعتماد به صفات بارز پدر بود که با خود داشت. در روایت داستان غریزهٔ ناخودآگاه روانی، یعنی کمال جویی در جهت جبران عقدهٔ حقارت به خوبی مشاهده می‌شود. آنچه آشکارا در خوانش داستان از نگاه روانکاوانهٔ آدلر به دست می آید، بیانگر ظرفیت های رفتاری و گفتاری شخصیت داستان است که با نگاهی روانکاوانه آن را تحلیل کردیم. موقعیت جسمی و تفاوت شخصیت اوه با دیگران ،مرگ والدین با او و نگاه منفی او به محیط از یک سو، و بروز رفتارهای روان رنجورانهٔ اوه و برخوردهایش با جامعه پیرامونش، واکنش‌های جبرانی شخصیت داستان در جهت بازسازی موقعیت‌های ازدست رفته، کسب پیشرفت‌های او درمراحلی ناخواسته و سرانجام برتری اوه در بعضی موارد بر دیگران، گواه بر این مدعاست. عقدهٔ حقارت و افسردگی در وجود شخصیت داستان ، ناخودآگاه او را بر آن داشت تا در تمام عرصه‌ها به مبارزه برخیزد و بدین سبب در جمع اطرافیانش مردی مهربان و بزرگمنش معرفی شود.

Criticism of the psychology of the novel by a man named Oh, referring to Bardngergalalder's theory

Abstract
The philosophical question "what is literature" should find in literature itself. The critique of literary forms is the first step in recognizing literature and causing it to survive. Criticism helps human beings to find out the hidden hidden things. The novel is a literary genre that is a small feedback from humans and society, and critique based on the theory of the novel brings about the prosperity of personality and society. Psychoanalytic literary criticism is a type of literary critique, and Alfred Adler is one of the individual psychologists. Adler's orientation is on the future. He emphasizes the unity of personality and believes that human behavior is determined by social factors. Adler says humility is the source of all human endeavors. The character is in the novel as a human being in society. In his realistic novel, "A Man named Ow", Frederick Beckman speaks of a man who, by overcoming the humiliation complex and striving for excellence, his future, and society. In this article, an analytic-descriptive method is considered to be an individualistic psychoanalytic critique relying on Adler's theory to answer the following questions: The humble complex "Oh" is real or imaginary? Is the obsolescence factor inhibiting the main character of the novel, oh, is it perfect, or trying to excel the ultimate or self-serving purpose?

Keywords: Adler's Theory, Individual Psychoanalytic Criticism, A Man called Ooh, A Conviction

مراجع

-آدلر،آلفرد(۱۳۷۶) شناخت طبیعت انسان، مترجم طاهره جواهرساز، تهران: رشد.
-احمدی، بابک. (۱۳۸۶) مدرنیته و اندیشه انتقادی. تهران: نشرمرکز.
- بکمن، فردریک، (۱۳۹۵)، مردی به نام اُوه، مترجم آیدین پورضیایی، تهران: راه معاصر.
-پاینده، حسین(۱۳۹۰)گفتمان نقد، تهران:نیلوفر
-راس، آلن(۱۳۸۶)روان شناسی شخصیت، ترجمه سیاوش جمالی فر، تهران:روان.
-رهگذر،رضا(۱۳۸۹)بیایید ماهی گیری بیاموزیم، تهران: حوزه هنری اندیشه اسلامی.
-زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۷۶)آشنایی با نقد ادبی، تهران:سخن.
-شکرشکن،حسین و همکاران(۱۳۸۰) مکتب های روانشناسی و نقد آن، چاپ ۴، تهران:سمت.
- شمیسا،سیروس(۱۳۸۳) داستان یک روح، چاپ ششم، تهران: فردوس.
-شولتز،دوان، شولتز،سیدنی الن(۱۳۹۵) تاریخ روان شناسی نوین. مترجم:علی اکبر سیف و حسن پاشا شریفی. انتشارات دوران. چاپ بیست و یکم.
-شولتز،دوان، شولتز،سیدنی الن(۱۳۸۳)نظریه های شخصیت، ترجمه یحیی سید محمدی، تهران: هما
-فوکو،میشل(۱۳۷۱) نقد چیست، ترجمه همایون فولادپور، تهران:کلک.
-فیست، جیس(۱۳۸۴) نظریه های شخصیت، ترجمه یحیی سید محمدی، تهران: روان
-کریمی،یوسف(۱۳۷۶) روان شناسی شخصیت، تهران:پیام نور.
-کلیفورد،آلن(۱۳۶۶) دانشگاه تربیت مدرسآیین آیینه، سیر تحول نماد پردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس
-میرصادقی،جمال(۱۳۷۶) ادبیات داستانی ، تهران:سخن.
-میرصادقی، جمال، ۱۳۸۰، عناصرداستان، تهران: نشر سخن
-منصور، محمود(۱۳۶۹) احساس کهتری، تهران: دانشگاه تهران.

مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی
آذر ماه ۱۳۹۷

آسیب شناسی ادبی داستان رمان شطرنج با ماشین قیامت با توجه به عناصر داستان

فروزنده عدالت کاشی[۱]
دکتراحمد فروزانفر[۲]

چکیده
دفاع مقدس و جنگ هشت ساله تحمیلی تاثیری غیر قابل انکار بر جامعه و به خصوص نویسندگان و هنرمندان و زوایای گوناگون زندگی اجتماعی داشته است. دفاع مقدس سند مقاومت‌ایران وایرانی است که در تاریخ ثبت شده است. بنابراین جستجو برای یافتن حقیقت‌ها و ارزش‌های‌این رویداد عظیم و اثر گذاری آن در عرصه هنر و دفاع مقدس ضروری به نظر می‌رسد. نمود جنگ‌ایران وعراق در ادبیات داستانی نشان می‌دهد که اصالت، محتوا و ساختار قصه، رمان، داستان و داستان کوتاه و عناصر آنها در ادبیات دفاع مقدس شایسته تحلیل و بررسی است. توجه به رمان شطرنج با ماشین قیامت اثر حبیب احمدزاده که ازاین منظر بوده است. که با روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است. که پس از بررسی عناصر داستان مورد استفاده دراین رمان و ویژگی سبکی نویسنده به‌این می‌رسیم که‌این داستان نگاه مثبت به جنگ دارد و برای جاودانگی اثر نیاز به تامل بیشتر بر روی عناصر داستانی دارد. دراین داستان نشان داده می‌شود که به فرم داستان و تکنیک‌های داستان نویسی اهمیت داده شده است.این داستان در زمره آثار کلاسیک قرار می‌گیرد زیرا با تمام عناصر در جهت تفکر حاکم بر رمان که همان اعتقاد به روایت کلان است هم سویی دارد. عواطف، احساسات، چرایی، درگیریها و طرز تفکر نوجوانی را در بستر جنگ به تصویر می‌کشد. راوی علاوه بر روایت مامریت خود نقبی به مهم به گذشته زندگی اش می‌زند که منجر به خلق فضای سیال در داستان و روایت آن شده است.
کلید واژه: ماشین قیامت، عناصر داستانی، دفاع، جنگ

[۱] دانشجوی دکتری دانشگاه الزهرا edalat.2014.as@gmail.com
[۲] استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه شاهد dr.foruozanfar@yahoo.com

مقدمه

مطالبی که دراینجا گرد آمده به عنوان آسیب‌شناسی ادبی بر روایت داستان و ادبی بودن داستان‌ها و روایت‌های پایداری است.این مطالب نمایی کلی از مباحث اصلی و ساخت داستان و روایت و چگونگی ساخت آن، عناصر و راه‌های تاثیرگذاری بیشتر بر خواننده را بیان می‌کند. مطالب حاضر بر چند پیش فرض استوار است نخست آن که چیزی به نام داستان یا روایت بدون در نظر گرفتن ساختار ادبی آن وجود ندارد. واکنش‌های ما به داستان‌ها و روایات بخصوص در مورد دفاع مقدس خواه غیر ارادی و مبتنی بر احساس باشد یا کاملا منسجم و بر پایه علم، در هر حال تعاملاتی ازاین دست همگی بر عوامل اصلی و زیر بنایی استواراند که نحوهٔ واکنش خاص ما به هر متن را تعیین می‌کنند. در واقع هدف اصلی‌این است: چه چیز موجد واکنش‌های مثبت و منفی می‌شود و یااینکه چگونه خواننده مفهوم یا معنایی را از متن دریافت می‌کند. دوم آن که: چون واکنش ما به هر اثری یا در واقع به هر مطلب چاپ شده خواه ناخواه بر مبنای اصول داستانی که خوانده‌ایم یا شنیده‌ایم استوار است و هر خواننده انتظار دارد با خواندن یک داستان پایداری در زیر و بم‌های داستان فرو رود و همراه شود و اگر در جایی از داستان در کلافی گیر کند ممکن است کتاب را به سمتی پرتاب کند و از ادامه خواندن صرف نظر کند و چه بسااین «نیمه‌خوانی» اثر نامطلوبی در ذهن خواننده به جای بگذارد. فرض سوم من براین استوار است که هر خواننده می‌تواند آگاهانه یا نا آگاهانه، کامل یا ناقص، مبتنی بر اطلاعات دقیق یا نا دقیق و التقاطی یا یک دست، در مورد ادبی بودن یک داستان یا روایت نظر بدهد. و از آن جا که یک داستان یا روایت ناقص و بدون انسجام یا چیدمان عناصر داستان می‌تواند تاثیر نا مطلوب یا ناقصی بر خواننده بگذارد یا تاثیری را که نویسنده یا راوی در پی آن است نگذارد پس در نهایت با پژوهشی که انجام شد به پاسخ پرسش‌ها دست یافتیم.

پیشینه تحقیق

با تحقیق و بررسی که انجام شد به‌این نتیجه رسیدیم که پژوهش‌هایی ازاین نمونه یعنی بررسی عناصر داستان روی رمانهای گوناگون انجام شده است از جمله:

۱-مقاله بررسی و تحلیل رمان بی و تن با تاکید بر عنصر شخصیت و شخصیت‌پردازی محصول همکاری: دکتر مصطفی گرجی استاد گروه زبان و ادبیات فارسی پیام‌نور مرکز آمل و یوسف رضا حامدی کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی .

۲- مقاله نقد و بررسی ساختار و عناصر داستان رمان: «آتش بدون دود» که از مهیار علومی‌و سوسن پورشهرام است.

۳- بررسی عناصر داستانی در مرد از محمد حسین خوان محمدی .

۴-تاریخ تحلیلی داستان کوتاه جنگ از آغاز تا پایان جنگ از محمد جواد جزینی را نام برد.

۵-بر روی رمان شطرنج با ماشین قیامت یک مقاله به نام، کارناوال گرایی در شطرنج با ماشین قیامت اثر سحر غفاری و سهیلا سعیدی وجود دارد اما در مورد عناصراین رمان تحقیقی صورت نگرفته است.

متن

ادبیات چیست و چه ماموریتی دارد؟ ادبیات در نزد بشر ابتدایی که سرشار از تخیّل و توهّم و ترس بود و چشم مظاهر طبیعت دوخته بود که گاه چرا از لطف بود و گاه پر از خشم و عتاب. ادبیات و نیروی تخیّل که در آن نفوذ دارد اسارت جسمانی انسان را قابل تحمّل می‌کند. ادبیات و دین هر دو از یک منشا مشترک یعنی انسان سرچشمه می‌گیرد، هدفهای مشترکی دارند، یعنی وصول به عالم برتر، بااین تفاوت که دین بیشتر طالب حق است و ادبیات طالب حقیقت، اما هر دو راه به آسمان جسته‌اند. تاثیری که ادبیات بر جامعه بشری نهاده است در ارتباط با خویشاوندی با دین است یعنی هر دو داعیه اصلاح جامعه و بسط دامنه اخلاق را دارد اما سبک کار ادبیات با دین فرق دارد.

«ادبیات بعنوان یکی از شاخه‌های هنر، خزانه ی بایگانی ارزش‌ها بوده است در طی هزاران سال آنچه از دریافت‌های بشر قابل ثبت شدن و ماندن بوده از طریق ادبیات و هنر انتقال داده شده است»(اسلامی‌ندوشن، ۱۱:۱۳۴۸).

در فرهنگ اسلامی و درایران، ادب به معنای مجموع روش‌های خوب زندگی کردن بوده است.

«یک اثر همین که از جوهر هنری برخوردار بود، خوب و حقیقی نیز پنداشته میشد و هنرمند خود بخود مروّج اخلاق نیز بود. ارسطو تماشای تراژدی را موجب» تطهیر روح و تزکیه نفس«میدانست» (زرّین کوب، ۴۷:۱۳۵۷).

«رمان در معنی عام آن به دوگونه داستان کوتاه و رمان تقسیم می‌شود» (یاحقی، ۲۲۶:۱۳۹۱).

«جنبه اصلی رمان جنبه داستان سرایی آن است»(فورستر، ۲۲۶:۱۳۹۱). «رمان باید حاوی زندگی بر حسب ارزش نیز باشد» (فورستر، ۴۴:۱۳۹۱).

استعداد قصه گویی در درجه اوّل اهمیت است و استعداد ادبی در درجه دوم اما بسیار مهّم.

«زیرا استعداد فاقد مهارت مثل بنزین بدون ماشین است، که شعله زیاد دارد اما چیزی را به حرکت در نمی‌آورد» (مک کی، ۲۰:۱۳۹۱).

ادبیات پایداری جلوه‌ای حماسی از هنر و ادبیات موعود است ما به عنوان یک مسلمان که بهره‌ای از هنر داریم، چشم به‌اینده موعود دوخته‌ایم. پس‌این «هنر و ادبیات» ما باید از هم اکنون چشم به افق‌این‌اینده موعود بدوزد و هنرمندان ما برای رسیدن به قاف کمال چنین‌اینده‌ای باید تلاش کنند. ادبیات پایداری و مقاومت ریشه در کربلا و عاشورا دارد.

ادبیات مشروطه به ادبیات دورهای گفته می‌شود که در آن شاعران، نویسندگان، اصحاب هنر، ادبیات را وسیله‌ای برای بیان اهداف سیاسی و اجتماعی خود از جمله تنویر افکار مردم، آزادی و استقرار مشروطیّت قرار داده بودند.

«ادبیاتی که به شرح و بیان مبارزه، پایداری، از جان گذشتگی و درد و رنج مردم مبارز، جهت به دست آوردن آزادی، استقلال و رسیدن به برابری و از بین بردن جور و ستم و کوتاه کردن دست متجاوزان و اشغالگران از سرزمین اجدادی خود و دفاع از فرهنگ و سنت‌های قومی‌و حمایت از دین و باور داشت‌های مردم آن سرزمین است»(ترابی، ۷:۱۳۸۹).

ادبیات مقاومت در فرهنگ معین به «ایستادگی» تعبیر شده است و ادبیات پایداری به «مقاومت،ایستادگی، دوام و توان». اما مقاومت کلمه‌ای عربی است و در ادب عرب جایگاه دارد و پایداری واژه‌ای فارسی و در ادب فارسی مورد استفاده است. درایران بعد از هشت سال دفاع مقدس مقوله جنگ وارد ادبیات و داستان نویسی شد. زیرااین پدیده چشم‌انداز گسترده‌ای پیش روی داستان نویس باز می‌کند: نویسنده می‌تواند با ثبت هنرمندانه وقایع و به تصویر کشیدن حماسه‌ها، دلاوری‌ها، شکست‌ها و پیروزی‌های یک ملّت، نگارگر عوارض و تبعات جنگ باشد، مردم را به مبارزه و مقاومت در برابر دشمن ترغیب کند.

ادبیات داستانی بخش عمده از ادبیات یا ادبیات تخیلی است و تفاوت عمده ی آن‌ها با هم دراین است که ادبیات داستانی همه انواع آثار روایتی منثور را در بر می‌گیرد. خواه‌این انواع از خصوصیت شکوهمندی ادبیات تخیلی برخوردار باشد، خواه نباشد، یعنی هر اثر روایتی منثور خلاقانه‌ای که با دنیای واقعی ارتباطی معنی‌داری داشته باشد در حوزه ادبیات داستانی قرار می‌گیرد (میرصادقی، ۲۱:۱۳۷۳).

ادبیات داستانی شامل، قصه: تاکید اصلی بر حوادث خارق‌العاده بیشتر از آدم‌ها و شخصیت‌ها می‌باشد، رمانس که قصه خیالی منثور یا منظوم است، رمان: اثری داستانی طولانی که کمتر از ۳۰ تا ۴۰ هزار کلمه باشد (میرصادقی: ۱۳۷۳، ۲۴-۲۲).

و داستان کوتاه:روایت به نسبت کوتاه خلاقانه‌ای است که سرو کارش با گروهی از شخصیت‌هاست که در عمل انفرادی شرکت دارند (همان:۲۶)

داستان: «نقل واقعه‌ای که به نحوی تابع توالی زمان باشد و حداقل از سه واقعه تشکیل و زمان وقوع‌این حوادث تشکیل شده و زمان وقوع‌این حوادث نیز با یکدیگر متفاوت است. رابطه وقایع داستان با یکدیگر از کیفیت علت و سلولی برخوردار است.» (داد، ۳۱:۱۳۷۱).

«داستان اثری است که در آن نویسنده به مدد یک طرح منظم یک شخصیت اصلی را در یک حادثه اصلی نشان می‌دهد واین اثر در جمع تاثیر واحدی را القا می‌کند»(یونسی، ۱۳۶۴: ۱۴ -۱۰).

داستان به معنای امروزی یک شکل جدید ادبی است که در غرب حدود سیصد سال و درایران نزدیک به صد سال سابقه دارد. شخصیت داستان یا قصه هر طور شده زبانش نیز همانطور است، و داستان نویس هر طور باشد، زبانش نیز همانطور (براهنی، ۲۳۵:۱۳۴۸).

هر داستان عناصر ساختاری دارد تحت عنوان:

۱-پیرنگ: مجموع سازمان یافته وقایع است که با رابطه علت و معلولی به هم پیوند خوردند (میرصادقی: ۶۴، ۱۳۷۳).

پیرنگ پاسخ به سوال چرا است و با خلاصه داستان تفاوت دارد. واز عناصر ساخته شده است از جمله ۱- واژگونی ۲-گره افکنی ۳- تعلیق یا هول و ولا ۴- بحران ۵- نقطه اوج ۶- گره گشایی پیرنگ (بازوبسته)

پیرنگ داستان‌های جنگی بیشتر بر پایه پیرنگ بسته استوار است چون ساختار پیچیده دارد.

۲- شخصیت و شخصیت‌پردازی: اشخاص ساخته شده‌ای را که در داستان ظاهر می‌شوند شخصیت می‌نامند (میرصادقی: ۸۴، ۱۳۷۳).

شخصیت می‌تواند پویا یاایستا باشد.

۳- حقیقت مانندی: در کیفیتی که در عمل داستانی و شخصیت‌های اثری وجود دارد احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم می‌آورد (همان:۱۴۳).

حقیقت مانندی گاه واقع‌گرا (شرح دقیق واقعیت) و یا مافوق طبیعی و فرا واقع، واقع‌گرایانه مثل داستان شطرنج با ماشین قیامت می‌تواند باشد.

۴- درون مایه: «چیزی است که از موضوع حاصل می‌شود. درونمایه فکر اصلی و مسلط هر اثری است» (همان:۱۷۴).

۵- موضوع: شامل پدیده‌ها و حادثه‌هایی است که داستان را ما آفریند و درون مایه را تصویری کند (همان:۲۱۸).

موضوع داستانهای جنگ و دفاع مقدس، واقعی است یعنی نویسنده جنگ و دفاع و تاثیرات مستقیم و غیر مستقیم آن را بر روی شخصیت‌ها و جامعه دست مایه موضوع داستان خود قرار می‌دهند و به آن می‌پردازند.

۶- زاویه دید: یا زاویه روایت نمایش دهنده شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستانی خود را به خواننده ارائه می‌کند و رابطه نویسنده را با داستان نشان می‌دهد. زاویه دید می‌تواند درونی یا بیرونی باشد. زاویه دید درونی راوی یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی داستان است که همان زاویه دید اول شخص است و زاویه دید بیرونی توضیح داده می‌شود و داستان از زاویه سوم شخص نقل می‌شود.

۷- صحنه و صحنه پردازی:

زمان و مکانی که در آن محل داستان صورت می‌گیرد «صحنه» می‌گویند (میرصادقی: ۴۴۹)

۸- گفتگو: مکالمه و صحبت کردن با هم و مبادله‌ی افکار و عقاید است و در شعر و داستان و نمایشنامه و... به کار برده می‌شود(میرصادقی:۴۶۶).

گفتگو عمل داستانی را در جهت هم سو با هدف نویسنده به پیش می‌برد و نوعی زینت و آرایش سبکی نویسنده است.

۹- سبک یا شیوه نگارش:

اسلوب خاص یک نویسنده در نوشتن است که در اثر مطالعات و تمرین در نویسندگی به دست می‌آید (میرصادقی:۵۰۶)

۱۰- لحن و لحن پردازی:

شیوه پرداخت نویسنده نسبت به اثر است به طوری که خواننده آن را حدس بزند. لحن می‌تواند: تحقیر آمیز، نشاط‌آور موقرانه، رسمی‌یا صمیمی نباشد، همان‌طور که لحن نویسنده هم طرز بر خورد اوست(میرصادقی:۵۲۳)

لحن رمان شطرنج با ماشین قیامت صمیمی، نسبتا ارزشی است.

۱۱- فضا و رنگ: توصیف فراگیر اثر خلاقانه‌ای از ادبیات یا نمونه‌های دیگری از هنربه کار برده می‌شود (میرصادقی:۵۳۱).

فضا و رنگ رمان احمدزاده منبعث از فضای جنگ و خونریزی، مرگ و جنایع انسانی، ناراحتی‌های جسمی‌و روحی و روانی و عاطفی است که بر شخصیت‌های سایه‌انداخته است. ادبیات داستانی معاصرایران در حرکت خود با انقلاب مشروطه تغییر نگاه داد و با ارتباط با غرب و آشنایی با فرهنگ آنان آثار ادبی از جمله رمان و داستان کوتاه آشنا گردید. داستان از قصه‌های منظوم ادبیات کهن از قبیل شاهنامه فردوسی و مثنوی مولوی شروع شد و با داستان‌های منثور مثل سمک عیار و امیر ارسلان ادامه پیدا کرد. تا به داستان کوتاه جمال زاده و... در نهایت به رمان در عصر نوین رسید. بعد از رخ داد عظیم انقلاب اسلامی‌و سرنگونی نظام شاهی، ادبیات معاصرایران تولدی دوباره یافت. و مضمون جدید و نگاه جنگی بعد از آغاز جنگ هشت ساله آغاز شد. داستانهای جنگی ابتدا خاطره نویسی و گزارش گونه بودند و با گذشت زمان نویسندگان‌این عرصه با برگزیدن سبک‌های نگارشی متنوع کوشید تا آثاری متمایز بسازند مثل حبیب احمدزاده در رمان شطرنج با ماشین قیامت:

زندگی نامه نویسنده:

حبیب احمد زاده، رمان نویس، مستند ساز، فیلمنامه نویس، دستیار کارگردان و محقق در ۲۷مهرماه سال ۱۳۴۳ در آبادان مهاجرت کرده‌اند، از دلوار بوشهر است. او در سال ۱۳۵۹ به علت شروع جنگ تحمیلی درس را رها کرد. امادر سال ۱۳۷۷ پس از اخذ دیپلم متوسطه وارد دانشگاه شد و در رشته فیلم نامه نویسی مشغول تحصیل گردید. احمدرضا فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد نمایشی از دانشگاه تهران است و هم اکنون دکترای پژوهش هنر می‌خواند.

رمان «شطرنج با ماشین قیامت» که در سال ۱۳۷۵ نوشته شد، در سال ۱۳۸۴ به چاپ رسید و دومین اثر داستانی احمدزاده است که در زمره آثار کلاسیک قرار می‌گیرد زیرا با تمام عناصر در جهت تفکّر حاکم بر رمان که همان اعتقاد به روایت کلان است هم سویی دارد.

رمان «شطرنج با ماشین قیامت» رمانی است که عواطف، احساسات، چرایی، درگیریها و طرز تفکر نوجوانی را در بستر جنگ به تصویر می‌کشد.این رمان بابخش‌هایی از تورات (باب آفرینش)، انجیل (متی)و قران مجید روایتی است مفصل از «سوره تکویر» آغاز شده است و شامل سه روز زندگی جوانی هفده ساله از اهالی آبادان است که پس از پایان جنگ به روزهای گذشته می‌اندیشد که زندگی او را به دلیل یک اتفاق ساده دستخوش تحولی بزرگ می‌نماید.

جوان دیده بانی است که به جای دوست مجروحش پرویز، رانندگی ماشین حمل غذا را نیز بر عهده دارد و در خلال داستان با افراد غیر نظامی‌ای همچون (مهندس، گیتی، مهتاب و کشیش‌های ارمنی)آشنا می‌شود.

داستان همانطور که با یک اطلاّعیه نظامی‌آغاز شده است با اطّلاعیه نظامی‌دیگری نیز به پایان می‌رسد.

راوی رمان علاوه بر روایت ماموریت خود، نقبی هم به گذشتهٔ زندگی اش می‌زند که همین منجر به خلق فضای سیال در داستان و روایت آن شده است.

عناصر داستان:

پیرنگ:

چهار چوب اصلی داستان روایتی از یک جوان شانزده، هفده سالهٔ بسیجی است که در آبادان اتفاق می‌افتد و بدنبال یافتن یک دستگاه رادار است و حوادث و اتفاقاتی که برایش تا پیدا کردن و از کارانداختن دستگاه اتفاق می‌افتد دراین بین شاهد داستان‌های فرعی و اتفاقات زیادی هستیم که به طرح اصلی داستان رنگ خاص بخشیده است.

مجموعه اتفاقات و حوادث از یک رابطه علّت و معلولی نسبی برخوردار است و الگوی منطقی را دنبال می‌کند. حوادث داستان در مقطع زمانی سه روز اتفاق می‌افتد. شخصیت اصلی داستان یعنی صادق محور حوادث است.

الف)گره اولیه داستان با اطلاعیه نظامی‌که اول داستان و برگشت راوی به گذشته آغاز می‌شود.

«بنا به اطلاعات واصله، دشمن یک دستگاه رادار فرانسوی سامبلین را در آن مناطق عملیاتی مستقر نموده است. لذا هر گونه اخبار از محل استقرار رادار مزبور را، در اسرع وقت به‌این قرارگاه گزارش نمایید تا... »(احمدزاده، ۱۱:۱۳۹۴).

تحویل دادن ماشین پخش غذا به راوی، مجروح شدن پرویز، آشنا شدن با افرادی که هر کدام نماینده یک قشر خاص از اجتماع هستند، مهندس دیوانه، مادر و دختری که در محله بدنام زندگی می‌کنند، کشیشها، مادر و پدر جواد که تنها پسرشان را از دست داده‌اند. در طول داستان ما با گره‌های فرعی دیگری روبرو می‌شویم که داستان را جذابتر می‌کند. مهندس و رفتار غیر طبیعی اش و سوالات مکرر راوی از خود که «آیا او مهره دشمن است؟»

گره بعدی کشیش‌ها که نوجوان با دلایلی آنها را جاسوس فرض می‌کند و... بستنی‌ها!که خواننده را با تکرار این کلمه و اشمئزازی که با کلمهٔ عرق روی بستنی‌ها با اسم (پاک)و

عرق روی جنازه‌ها که هر دو در یک سرد خانه هستند و برق که قطع می‌شود، به دنبال خود می‌کشاند.

گره فرعی مهم دیگر، پرویز است که تا آخر داستان خواننده در پی آن است که بفهمد«آیا او زنده می‌ماند و راوی خلاص می‌شود یا نه؟

گره گشایی:

گره گشایی زمانی است که دستگاه کشف می‌شود اما نمی‌شود آن را از بین برد فقط می‌توان گمراه کرد، گره‌های فرعی باز می‌شوند، همه گره‌های فرعی در یک ساختمان مترو که باز می‌شود. اوج و تعلیق داستان در هنگام جمع شدن همهٔ مظنونها در ساختمان است نشانه‌های بحران از زمان شروع جستجوی صادق برای یافتن دستگاه رادار سامبلین آغاز می‌گردد.

بحران داستان با عدم موفقیت اولیه در جستجوی جوان ادامه می‌یابد و گره خوردگی نخستین داستان در دیدار با مهندس، گیتی، کشیش‌ها، مادر و پدر جواد نمایان می‌گردد.

گره گشایی در داستان به طور متوالی و منظم رعایت گردیده به نحوی که در پایان حوادث موجب روشن شدن و رفع پیچیدگی و ابهام پایانی داستان می‌شود.

پیرنگ داستان از نوع باز باشد. زیرا سعی شده نظم طبیعی حوادث پایدار باشد. در برخورد با شخصیت‌ها حوادث داستان با نوعی همزادپنداری خواننده مواجه هستیم بنا براین در فراز و فرود و هیجان‌ها، موجب انگیزش، عواطف و مشغولی خواننده می‌شود. نباید از نظر دور داشت که تجربیات زندگی شخصی نویسنده در زمان حضور در جبهه‌های دفاع مقدس و آبادان تاثیر به سزایی داشته است.

شخصیت و شخصیت‌پردازی:

دراین رمان ما با شخصیتهای زیادی روبرو می‌شویم که فرعی هستند و فقط چند شخصیت محوری داریم که دراین جا آن‌ها را معرفی می‌کنیم.

راوی(جوان بسیجی)که در داستان فردی کوشا، حساس، عاطفی، باهوش می‌باشد که نماینده نوجوانان و جوانان بسیجی کم تجربه و پردل و جرات وایثارگر است.

راوی سایه‌ای از نویسنده است. زمانی که در جبهه‌ها حضور داشته و نماد نسلی است که تعلق خاطر به دوران خاصی از زندگی ندارد، کسی که در اوج دوران سخت جنگ و شهرش به فکر دفاع و حفظ جان و مال هم وطنش است.

احمدزاده، شخصیت نوجوان ناشی درگیر با افراد بالغ دنیا دیده می‌کند درگیر با نسلی که سر در گم و سر خورده هستند.

رمان فضای رئالیستی دارد و شخصیتهای آن افراد گم شدهٔ جامعه هستند.

شخصیت‌های داستان تحت یک نوع جبر محیطی قرار می‌گیرند و نوعی تسلیم نسبت به کلّیت فلسفه هستی در شخصیت‌ها به چشم می‌خورد که از منظر جامعه شناسی اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند.

در شخصیت پردازی نویسنده آنچنان در راوی غرق می‌شود که خواننده نمی‌تواند هرگز در جایی آن دو را از هم تفکیک کند.

نوعی نمادگرایی (سمبولیسم) در زوایای روحی و ذهنی اشخاص و نام‌ها وجود دارد. مثلاً گیتی نماینده زنانی است که زخم مرد و جامعه فرسوده خورده‌اند و مهتاب، دخترش، که همیشه در تاریکی است یا مهندس که زمانی از بالا به زن نگاه می‌کرده و زمانی با او در یک سطح، شاید پایین تر قرار گرفته است.

راوی که هرگز اسمش را نمی‌فهمیم و با اسم رمزی «موسی» شناخته می‌شود، نماد یک نوجوان از بیست هزار بسیجی است که امام فرمودند درایران وجود دارد، با همهٔ خصوصیات بسیجی وارش، کم غذا، پرگذشت، پرتلاش، دلسوز... و گاه بی‌ملاحظه گی که ناشی از جوانی و خامی‌اوست.

نویسنده، راوی را بین تفکّرات مسیحیت و اسلام درگیر می‌کند تا ذهن درگیرش آنچه را می‌خواهد برگزیند و دراین مقوله از آوردن مشابهاتی در هر دو دین کوتاهی نمی‌کند.

«این بار هم، نور آذرخش، و به فاصله کمی‌از آن، صدای تندِ باران، در انتظارمان بود. و زمان کاملاً بر علیه من! چشم ام به تابلوی شام اخر افتاد. در نور شمع، هیچ کس نه یهودا و نه مسیح دیگر دیده نمی‌شدند. ولی چرا دراین مدت، تابلو را حداقل به خاطر احترام مذهبی اش میزان نکرده بودند؟

-کبریت دارید؟

-بله. تو کیف دستی من هست.

-خب. بدون سوال، شمع رو خاموش کن و بعد، با کیف دستی‌هاتون، پشت سر من راه بیفتید!فقط ساکت. و به سمتِ در، حرکت کردم.

-ولی دوست عزیز ۱ما به بهانهٔ آخرین شب، قصد داشتیم مراسم عشایِ ربّانی رو اجرا کنیم.

-اشکال نداره. جایی که می‌ریم، بخونید! اگر شد؛ با هم دعای توسل می‌خونیم! حرکت!» (همان:۲۲۷).

بنیان اصلی داستان بر پایه شخصیت راوی و خاطرات او سامان یافته است.

راوی داستان اطلاعات زیادی درباره خود نمی‌دهد بلکه از لابلای داستان می‌فهمیم که او جوان بسیجی هفده ساله است که به دلیلی مجبور به انجام کاری می‌شود(پخش غذا) که به آن علاقه ندارد و دون شخصیت خود می‌داند و نوع دوستی را به کمال می‌رساند در

عین حالی که می‌خواهد نشان دهد "مجبور شده است» و در نهایت پیدا کردن راز دستگاه و محکم کردن اتحاد ارتش و بسیج که از هدفهای محوری داستان است.

راوی خود را دارای شخصیتی بی احساس و محکم نشان می‌دهد، او احساسات خود را بروز نمی‌دهد و جز در مواردی، که او را متمایز میکند، و قلبش را به تپش هیجانی می‌اندازد و کاری می‌کند با بیماری و مرگ دست و پنجه نرم کند زمانی است که به هدفش می‌اندیشد. می‌خواهد اطمینان ارتش که نمادش سرگرد است را از بین نبرد.

شناختی که ما از شخصیت راوی پیدا می‌کنیم با تعریف‌هایی است که دیگران می‌کنند، انگار که او خود را در «دفاع» گم کرده است، ما هرگز نام جوان را نمی‌فهمیم، اما مطابق نقشی که به عنوان مسئول گروه آوارگانِ جنک دارد، نام رمزی‌اش موسی است. زیرکی و کنجکاوی بی نهایتش، از او یک رزمندۀ بسیجی موفق ساخته است. اما به خاطر جوانی، محدودیت قابل درکی از زندگی و ذاتی انسان‌ها دارد.

نبرد با ماشین قیامت (اسمی‌که به دستگاه رادار می‌دهد)درس فروتنی به او می‌دهد. او در حساس‌ترین لحظۀ زندگیش، کشف رادار، ماشین قیامت، بزرگترین نعمت یعنی بینائیش دچار حادثه می‌شود و به ناچار به همۀ آنهایی که مشکوک بود اطمینان می‌کند.

«کلاه آهنی را روی سرش گذاشت و پشت به من و رو به آجرها و قبضۀ خود می‌نشست». حس آرامش، به سختی روی چهره ام نشست و خیلی زود محو شد. بعد، با چشمان تار، به سمت تاریکی ممتدِ خانه‌ها و درخت‌ها نگاه کردم.

شاسی بی سیم را فشار دادم.

«خدایا خودت رحم کن!»

احسان جان آماده‌ای؟

-بله موسی!آماده‌ایم.

-پس، ما رَمَیتَ اذا رَمیتَ وَلکن الله رَمی.

موسی جان!الله اکبر!

-آقا مهندس!دقیق اون جارو نگاه کن!

مهندس دوربین را بر چشم گذاشت. با کلاه آهنی، کاملاً شکل یک سرباز پیر شده بود. »(همان:۲۶۲).

گیتی

شخصیت اصلی زن در شطرنج با ماشین قیامت، یک روسپی سابق است. او که در دو ازدواج شکست خورده و دومین همسرش او را به وادی روسپی گری می‌کشد. از همسر اول یک پسر و از ازدواج دوم یک دختر دارد. زنی که برای نجات خود از منجلاب زیر بار

پیشنهاد مهندس نمی‌رود پسرش را با خبرچینی از دست می‌دهد، او و دخترش، مهتاب، در محلهٔ بدنام آبادان زندگی می‌کنند. جایی که ملوانان خارجی و مردان محلی قبل از انقلاب اسلامی‌به‌این محله رفت و آمد می‌کردند.

این شخصیت بد زبان کتاب است او مثل حوا، اغواگر است که در نوشتهٔ"سفر پیدایش"نخست کتاب به آن اشاره شده است.

«پس (زن)از میوهٔدرخت چید و خورد.

وبه شوهرش هم داد و او نیز خورد.

آن گاه چشمان هر دو باز شد و از برهنگی خود آگاه شدند.

سپس خداوند فرمود:«حال که آدم مانند ما شده است و خوب و بد را می‌شناسد، نباید گذاشت که از میوهٔ(درخت حیات)نیز بخورد و تا ابد زنده بماند».

پس خداوند او را از باغ عدن بیرون راند؛

تا برود و در زمینی که از خاک آن سررشته شده بود؛کار کند.

و در سمت شرقی باغ عدن، فرشتگانی قرار داد

تا با شمشیرش آتش بار، که به هر طرف می‌چرخید،

راه (درخت حیات) را محافظت کنند. (تورات باب آفرینش)»(همان:۱)

گیتی فاحشه‌ای با گذشته‌ای تلخ و گزنده، پسری را بر اثر مواد مخدر از دست داده و زندگی اش توسط مردان به تباهی و یغما رفته است، شخصیت‌پردازی او با انتخاب کلماتش، آوای حرفهایش و رفتارش صورت گرفته است طوری که گیتی می‌تواند همدلی خواننده‌ها را فرا بخواند، بااین وضع می‌توان او را به مریم مجدلیه که توسط حضرت عیسی رهانیده می‌شود تشبیه کرد. با وجودی که وانت غذای مسیح بسیجی را درهم خُرد می‌کند و اثاثیه‌اش را داغان می‌کند و مادرش را با درشت‌ترین کلمات دشنام می‌دهد ولی انسانیت ضعیفی که بسیجی در وجود گیتی پیدا می‌کند که مهندس با آشنایی که از قدیم داشته نمی‌بیند.

در پایان داستان «شطرنج با ماشین قیامت»، بسیجی بی دلیل، شاید بی اراده، یااینکه بداند چرا؟به جای واژهٔ پر کنایهٔ «خانم» که در وقت اولین دیدار به طور عرف به کارش برده است، اورا«مادر» صدا می‌زند، گیتی فراتر از نقش زنی که تنها مادر با محبت دخترش است، دراین لحظه به مریم، مادر حضرت مسیح تشبیه می‌شود.

«هیچ راه دیگری وجود نداشت. یکی گوشم به گوشی بی سیم بود. برای اولین بار، از شنیدن صدای قاسم در بی سیم متنفر بودم. شنیدن صدای قاسم. یعنی تمام شدن کار بچه‌ها.

-مادر خواهش می‌کنم برو پایین!الان دخترت تنهاست.
-نه!مادر جواد پهلوشه.
-مگه مادر جواد بیداره؟
-چه بهتر، مادر!برو پایین؛ بگو برای مام دعا کنه. برو مادر!برو!بعدداًخودم حساب مهندس رو می‌رسم.
گیتی دست‌هایش را از روی صورتش پایین کشید و مات و مبهوت به من و پیرمرد خیره شد.
-برو دیگه!آخه من که نباید وسط عملیات، میانجی دعوا باشم!
و گیتی، دست به دیوار، شروع به حرکت کرد.
-مادر!
برگشت.
-رفتن؛برامون دعا کن، همین!»(همان:۲۸۱).

مهندس

سیاه‌ترین شخصیت «شطرنج با ماشین قیامت» است. زندگی از او یک شخص گوشه‌گیر و مردم گریز ساخته است. همسر و دخترش او را ترک کرده‌اند. پالایشگاه نفت که او را در ساختنش کمک کرده، در پیش چشمانش به خاکستر تبدیل می‌شود. او تنها در طبقه سوم یک ساختمان متروکه که هفت طبقه با تعدادی گربه که تنها هم نشینانش هستندروزگار می‌گذراند. در ابتدا رابطهٔ بین او و بسیجی خصمانه است بسیجی از مهندس بیزار است. زیرا باید به او غذا بدهد واین بدان معنی است که غذای کمتری به همرزمانش در پایگاه خواهد رسید. بسیجی وقتی می‌بیند مهندس سهمی‌از غذا را به گربه‌ها می‌دهد عصبانی می‌شود. مهندس هم دل خوشی از بسیجی ندارد، زیرا بسیجی، خانه او را اشغال کرده و دیوار تنهایی و آرامش او را شکسته است، بسیجی برای نشان دادن توان نظامی‌اش از در، تحت تاثیر قرار دادن مهندس، یکی از گلدان‌های کاکتوس را با تفنگ نشانه می‌رود، گویی بسیجی جنگ را به محل زندگی مهندس آورده است. بسیجی در عملی کردن نقشه پیدا کردن و گمراه کردن رادار، آتش کاتیوشای دشمن را روی ساختمان متمرکز کرده است. رابطهٔ بین آنا دو بعد از آشنایی بیشتر، عوض می‌شود. صبر و اعتماد جای سوءظن و دشمنی را می‌گیرد. پیرمرد معناهای ضمنی«خانم»، «شطرنج» و زندگی گیتی را به بسیجی جوان، می‌گوید. مهندس هم چنین سرگذشت زندگی‌اندوه بار خود را برای مرد جوان تعریف می‌کند،این که چرا خانواده او را رها کردند واین که بعد از گذاشتن همهٔ عمرش به پای پالایشگاه، تاوان کمی‌دریافت کرده است.

زمانی که آن‌ها روی سقف ساختمان هفت طبقه هستند، گفتگوی آن‌ها به سمت تفسیر متفاوت از کتب مقدس می‌رسد.

«سوال اول:اولین کسی که بنای سیاست بازی را دراین دنیا گذاشت؟یعنی چه؟»(همان:۲۶۴).

بسیجی به سوال‌ها پاسخ‌هایی می‌دهد که آن‌ها را درست و غیر قابل بحث و رد می‌داند اما مهندس آن‌ها را قبول نمی‌کند و دلیل می‌آورد که در دو مورد خداوند پاسخ است.این پاسخ بدبینانه و توهم)، نقشی که خداوند در زندگی انسان به‌این صورت دارد، به تفسیر بدبینانهٔ او از جنگ بر می‌گردد.

کلمات مهندس در شخصیت‌پردازی و تفسیر مطالبی که نویسنده نمی‌توانسته توسط یک نوجوان شانزده هفده ساله که راوی است بیان می‌کند، کمک شایانی می‌کند. او بسیجی و دشمنان عراقی‌اش را مهره‌های پیاده‌ای در یک بازی شطرنج می‌داند که نتیجه‌اش از قبل تعیین شده است. مهندس به بسیجی می‌گوید که دشمن واقعی او، خداست و با توجه به‌این نگاه، بسیجی و همرزمانش و دشمن عراقی‌اش به صورتِ «جنگ با خدا» در می‌آیند که در اسلام، گناه بزرگ و در جمهوری اسلامی‌جرم سنگینی است. مهندس کم مانده است که جوان بسیجی را متقاعد کند که او و عراقی‌ها هیچ گونه اختیاری ندارند و ایثار و از جان گذشتگی آن‌ها دراین راه بیهوده است.

اما قاسم (شخصیت فرعی)و همرزم بسیجی نقطه مقابل آن چه مهندس می‌گوید را بیان می‌کند. قاسم فرماندهٔ مقر ساحلی، کنجکاوی و شوق جوان را ستایش می‌کند و در پایان رمان برای ساختن قالب رمان بر پایهٔ آزادی اراده و اختیار بشر ظاهر می‌شود.

«- خب، ما باید بریم واین دوست مون رو به بهداری برسونیم.این یکی که دیگه مشیت الهی نیست ؛این جا بمیرن؟»(همان:۳۱۸).

دو کشیش و مهتاب شخصیتهای مکمل هستند که هر کدام نمادی از تیپهای بخصوص در جامعه هستند. مهتاب نماد مظلومیت و بی گناهی همه دخترانی که کفاره گناهان و ستمی‌که به مادر شده را پس می‌دهند، کشیشها نماد روحانیون دینی که به رهبانیت اعتقاد دارند و با دعا می‌خواهند به همهٔ خواسته‌هایشان برسند و به جامعه و مشکلاتش کاری ندارند. نماد همهٔ کسانی است که معتقدند دنیا با جبر پیش می‌رود و بشر اختیاری از خود ندارد.

حضور شخصیت زن در داستان:

شخصیت زنان دراین داستان منفعل وایستا است. آن‌ها دچار حرمان، فشار آسیب روحی و اجتماعی حتی جسمی‌هستند. هیچ کدام امیدی به‌اینده ندارد.

گیتی، مادر جواد، مهتاب، زن سبزی فروشی که با میله‌ای در گردنش می‌میرد.

موضوع داستان

موضوع داستان پیرامون شخصیت راوی، نوجوان شانزده بسیجی شانزده بسیجی است که یه روز از زندگیش در آبادان در حال جنگ و بمباران و در محاصره می‌گذرد.

او دیده بان توپخانۀایران و تجسس گر مغزهای استقرار دشمن است.

نوجوانی بی اسم، با اسم رمزی موسی. زیرک، کنجکاو که نماد همۀ بسیجیان نوجوان، زود جوان شده است. او نوجوان، بی تجربه است و درکش از زندگی و ذات انسان محدودیت‌هایی دارد. شخصیتی که دائم در حال جدال و کشمکش با خود و شخصیتی است که بار و فعالیتش به او بخشیده می‌شود. چون او مسئولیت دو کار را دارد، نخست بعد از مجروح شدن رانندۀ وانت غذا مجبور می‌شود غرور نوجوانیش را کنار بگذارد و تنزل رتبه کند و از دیده بانی توپخانه به یک تقسیم کننده غذا برسد.

دوم‌این که،ایرانیان متوجه می‌شوند که عراقی‌ها به یک سیستم رادار پیشرفته غربی که ابتدا مهندس "ماشین قیامت"نام می‌گیرد، دست یافته‌اند که می‌تواند با دقّت زیاد منبع آتش توپخانه اش را شناسایی کند. او باید راداری را پیدا کند که هیچ کدام ازایرانی‌ها آن را ندیده‌اند.

سوم‌این که، او بر خلاف مقررات نظامی‌یک مجموعۀ عجیب و غریب از افراد غیر نظامی‌را که در شهر در حال محاصره گیر افتاده‌اند، هم غذا بدهد، کاری که راننده قبلی از سر رافت و مهربانی انجام می‌داده، اتفاقی که در قلب نوجوان بسیجی به تکامل نرسیده است. ابتدا ازاین کار عصبانی است اما در طول داستان مسئولیت مواظبت از آن‌ها را به عهده می‌گیرد و زیرکی و مهارت نظامی‌اش را برای حفظ جان و مراقبتشان به کار می‌برد. از جنگ با ماشین قیامت درس فروتنی می‌کیرد. در اوج داستان او به آنها اعتماد می‌کند و به موفقیت، که همان از کارانداختن رادار است، می‌رسد.

داستان با مطالبی از تورات(باب آفرینش)، انجیل متی و قران مجید(سوره تکویر)آغاز می‌شود. و شخصیت‌های اصلی آن:بسیجی، گیتی و مهندس، که ترکیبی از گناه و بی‌گناهی و تقدّس و کفر، هستند. این شخصیت‌ها به ویژگی‌هایی دست پیدا می‌کنند که خواننده می‌تواند به عنوان، یهودی، مسیحی و مسلمان سنتی با آن‌ها هم ذات پنداری کند. در نیمه دوم رمان وظیفۀ بسیجی جوان مانند حضرت موسی هدایت و راهنمایی مردم است به وادی‌ایمن،این اشاره‌ای است به نام رمزی جوان بسیجی، موسی. در کتاب اما همان لحظه که او نقش موسی را بازی می‌کند در قالب پیامبر دیگری حاضر می‌شود: حضرت عیسی(ع). بسیجی گروه کوچکی از مردم را نجات می‌دهد آن‌ها در زیر یک سقف

ویران برای یک شام ساده جمع می‌کند. «شام آخر» در بخش اول کتاب در قالب نقاشی که به محراب کلیسای ارمنی‌ها آویخته شده است پدیدار می‌شود.

«سرم را بلند کردم. زیر گنبد سفید رنگ، پایین تر از سوراخ گلولهٔ منفجر شده، تابلوی شام آخر عیسی مسیح که در اثر موج انفجار کج شده، دیده می‌شد، زیر لایه‌ای از غبار، با کل حواریون اش نشسته دور میز و از همه بدتر، قیافهٔ یهودای خائن...

-این تابلو که سالمه! اونو چرا نمی‌برید؟

-خیلی چیزها را نمی‌شه برد، فرزند!قیافهٔ یهودای خائن...

این تابلو که سالمه!اونو چرا نمی‌برید؟

-خیلی چیزها را نمی‌شه برد، فرزند!مسیح در وسط دیگران در کنارش. و عجیب آن که تابلو ترکش نخورده. ومسیح که می‌دانست یهودا امشب به او خیانت خواهد کرد و نگاه غیر مستقیم و عجیب اش به یهودا؛وقتی که دست در یک کاسهٔ خورش می‌کردند. اگر الان یکی از ترکش‌های سقف به قلب یهودا برخورد کرده بود، حتماً بقیهٔ حواریون داد می‌زدند، یهودا ترکش می‌خورد؛ یهودا شهید شد؛و تا آخر قیامت، همه یهودا را به جای خائن، شهید می‌نامیدند؛آه! این یهودای عزیز که در تابلوی شام آخر، خود را حائل بیت ترکش‌ها و مسیح کرد و به جای آن مصلوب بزرگ، شربت شهادت نوشید». (همان:۱۲۱).

وقتی که عملیات «فریب رادار» وارد مراحل بحرانی‌اش می‌شود، بسیجی که مسیح است دو بار خیانت می‌بیند، رمان با گزیده‌ای از انجیل متی شروع می‌شود که به خیانت‌ها استناد می‌کند. بعد به یهودا اسخریوطی در نقاشی «شام آخر» در کلیسا اشاره می‌شود، خیانت اوّل از دست دادن بینایی، یعنی خیانت چشمان، و خیانت دوم به وسیله کشیش ارمنی هوانس، که هر چه بسیجی التماس می‌کند جای چشمان خائن او را نمی‌گیرد، توجه نمی‌کند.

گیتی ابتدا مریم مجدلیه یا ماری ماگدالیون است که توسط مسیح رهانیده می‌شود و در آخر به مریم مادر مسیح تشبیه می‌شود.

مهندس اغواگر شیطانی است که با طرح سوالات بدبینانه جوان را وادار کند بپذیرد، آزادی عمل در کار نیست.

تمام آوارگان جنگ، گیتی و دخترش مهتاب، دو کشیش، پدر و مادر جواد، مهندس و گربه‌ها، همه برای شام آخر در کنار هم جمع شده‌اند. عدد هفت تصادفی نیست. مطابق‌ایات قران (سوره طلاق‌ایه۱۲) «آسمان و زمین هفت طبقه است » ساختمان متروکه قرار بود هشت طبقه بشود اما نشده، هفت طبقه است و عملیاتی در طبقه هفتم هدایت می‌شود تا به پیروزی برسد.

صحنه و صحنه پردازی

الف) زمان داستان مربوط به سه روز از هشت سال دفاع مقدس است که از ۳۱ شهریور ۱۳۵۹ شروع و تا پذیرش قطعنامه ۱۳۶۷/۷/۲ پایان می‌یابد. سه روزی که تمام تجربیات یک دوره گذار از نوجوانی، جوانی رسیدن به کمال است.

زمان داستان فصل سرماست.

«باد، موهایم را به پشت برده بود و سردی‌اش، اشکم را در آورد. »(همان:۲۰).

سرما نمادی از روزگار سرد و یخی و بی روح و منجمد کشور است. فضای دلمردۀ روزهای جنگ را توصیف می‌کند و شهری که تا حد زیادی خالی است.

آبادان که قلب تپنده اقتصاد کشورایران در سرمایی پر از گرسنگی، وحشت، مرگ و نابودی قرار گرفته است آن هم توسط راداری (ماشین قیامتی)که هیچ کس ندیده و نمی‌شناسد.

اجزای صحنه:محل جغرافیایی شهر، جنوب کشور، آبادان، کار و پیشه شخصیت‌ها، عادات و راه و روش زندگی آنان، ساختمان متروکه هفت طبقه که قرار بوده هشت طبقه شود، محله بدنام، کلیسا.

ب)مکان:

ایران-شهر آبادان است. بیشتر داستان در ساختمان متروکه هفت طبقه می‌گذرد.

«ساختمان هفت طبقه دودزده نیمه ساز، که در میان خانه‌های دو سه طبقه، خودنمایی می‌کرد. (همان:۳۶).

در خیابان‌های آبادان که صحنه جنگ است، در پایگاه، کنار کارون، کلیسا، پایگاه، بازار نیمچه باز شهر:

«از وسط تنها بازار نیمچه باز شهر رد شدم.»(همان:۲۳).

و مدرسه که تعمیرگاه شده بود:

«وقتی ماشین را وسط حیاط مدرسه که از شروع جنگ به تعمیرگاه تبدیل شده بود نگه داشتم؛»(همان:۲۵).

و خانه‌های عمومی:

«پرویز درست وارد محوطه شده بود. خانه‌های کوچک و قدیمی، به ردیف، بدون هیچ شکل خاص. حس کردم که‌این خانه و محله را فقط برای همان لحظه‌های خوشگذرانی ساخته بودند. هیچ معیاری نداشتند؛ جز چهاردیواری بودن و پنجره‌های بزرگ. و مردهایی که وارد محوطه می‌شدند؛ چند قدمی‌در این کوچه‌های بن بست راه می‌رفتند؛ خانه‌ای را انتخاب کردند و بعد...» (همان:۴۴).

راوی فضای داستان را بیشتر شبیه یک صحنهٔ تئاتر پردازش نموده و سعی کرده خارج از صحنه چیزی را بازگو نکند چون اکثر صحنه‌های رمان دارای شخصیت‌های تکراری و شبیه به هم است. برادران رزمنده همه جا شبیه به هم هستند؛چه در آبادان، یا اهواز یا در هر کدام از جبهه‌های جنگ، زنان آنچنانی پیرمرد مهندس دیوانه و توصیف صحنه‌های داستان دارای شخصیت‌های مشابه و تکراری است اما بسیار قوی و تاثیر گذار است. صحنه‌ها را راوی طوری به تصویر می‌کشد که خواننده بتواند تمام آن را در ذهن خود تجسّم کند.

«وارد کلیسا شدم، محوطهٔ کلیسا، به دو قسمت نقسیم می‌شد. درسمت چپ، صحن کوچک کلیسا قرار داشت. فضای سمت راست را به صورت کلاس درس ساخته بودند. بین‌این دو، یک تابلوی بزرگ از سنگ مرمر، که بر روی آن با فلز برنج، تندیس برجسته‌ای از مریم مقدس، در حالی که حضرت عیسی را به دو دست گرفته بود؛نشان داد. » (همان:۳۰).

زیباترین توصیف‌این رمان، کشته شدن زن سبزی فروشی است که از زیر آوار در می‌آورند و میله آهنی میان گلویش فرو رفته است.

و توصیف سردخانه‌ای که یک در برای نگهداری بستنی‌ها و در دیگر مخصوص جنازه‌هاست و راوی با تاکید بر بستنی‌ها، عرق روی آن، نه بخار، خاموش شدن موتورهای برق و عرق جنازه‌ها که گه گاه باهاله‌ای از تلخی گزنده پوشانده شده است.

«سرباز، آستین زن را سریع کشید و النگوها در زیر تیرگی آن ناپدید شدند. عکس‌العمل سرباز، ناگهانی بود. و دوباره به شدّت اوّلیه، مشغول به کار شد. تنهٔ زن هنوز دیده نمی‌شد. سرباز اولی، دست به آخرین قطعه‌ای احتمالًا بزرگ زد، با تکان خوردن قطعه، دست زن نیز تکان شدیدی خورد.

-هنوز زنده است!

سرباز زور بیش تری زد و دوباره دست زن تکان شدیدی خورد. یکی از تکاورها داد زد:

-تکون نده.

و با دو دست، سرباز را گرفت. سربازهاج و واج ماند...

هر دو با فشار، قطعه را بالا کشیدند. جسم زن از گردن، با قطعه بالا آمد و بعد آرام از آن جدا شد. تکاور کوتاه قد، با پشت دست دهانش را گرفت و به گوشهٔ دیوار پناه برد؛تا استفراغ نکند. میلهٔ مفتولی آج دار، از پشت گردن زن وارد شده و از سمت دیگر خارج شده بود... چشم زن کاملاً باز بود و همچنین دهانش. حتماًبر اثر خفگی کشته شده بود.

جلو رفتم و یک پای زن را از مچ گرفتم. سرباز هم پای دیگر زن را گرفت. لحظهٔ تماس با مچ لخت پای زن، حس غریبی پیدا کردم. دست زدن به پوست یک جسد، آن هم جسد یک زن... مرگ دلخراشی بود؛بدتر از ترکش خوردن.» (همان:۲۱۰).

این صحنه چندان خوشایند نمی‌نماید و حاکی از نوع دید راوی نسبت به مرگ و خامی‌و بی تجربه گی اوست.

تخیل:

تخیل دراین داستان تا حدودی قابل تامل و تاثیر گذار است. عنصر تخیل را می‌توان بعنوان ارتباط دهنده بین عناصر و اپیزودها مطرح کرد. یعنی اجزا را با تنه اصلی طرح پیوند می‌دهد. چون دراین داستان گاهی، روایت واقعی از اوضاع و احوال شهر در حال جنگ و زندگی مردم و رزمنده‌ها در میانهٔ آتش و خون است که فکر مرگ، غذا و زندگیند. توصیف‌های رئالیستی داستان تا حدودی تخیل گونه است مثل واگویه‌هایی که راوی در برخورد با مسائلی بیان می‌کند که تجربه دیدن آنها را نداشته است. (کلیسا).

«-نیگا کن!نیگا کن!حضرت مریم ترکش خورده!

راست می‌گفت درست در قلب حضرت مریم، جای یک ترکش دیده می‌شد. تصویر آشنا بود آره خودش بود. تصویر، درست شبیه پارچه‌هایی بود که تو حسینیهٔ محله مان، موقع محرم نصب می‌کردند. همان حالتی که امام حسین، علی اصغر شیرخواره به دو دست گرفته بود و نشان لشکر یزید می‌داد. بااین فرق که علی اصغر، در قنداق پیچیده شده بود و به جای صورت‌ها، قرص ماه می‌درخشید. »(همان:۳۱).

حبیب زاده نگاهی نماد گرایانه در داستان خود دارد. تخیل او نماد را در قالب‌های مختلف دینی، فردی، تیپیک و مکانی را می‌شودبخوبی در طول داستان مشاهده کرد. از جمله مهم‌ترین آنها دستگاه رادار سمبولین به بازی شطرنج قیامت، انفجار پل صراط توسط شهدا، بستنی‌ها، گل کاکتوس که فقط سه تا هستند نشانه تثلیث که یکی با گلوله راوی از بین می‌رود!

حقیقت مانندی:

شخصیت‌های داستان مثل افراد موجود در جامعه آن زمان و مکان هستند که در تجربیات و مشاهدات نویسنده در دوران نوجوانی نقش داشته‌اند. لذا موجب گردیده تا داستان باور پذیر شده و از حقیقت مانندی نسبی برخوردار باشد. گر چه گاهی بعضی از امور که کمی‌محل تردید و غیر قابل باور می‌نماید، مثل‌اینکه مهندس با وجود کبر سن و تجربه، گول حرفهای و وعده‌های یک پسر نوجوان را بخورد در مورد منفجر کردن پل صراط!

با وجود همه مسائل نویسنده داستان را پیش می‌برد. البته توصیف مهندس و رفتار گاه به گاه غیر عاقلانه اش باور پذیری ساده لوحی او را به خواننده می‌قبولاند.

توصیف لحظه به لحظهٔ بمباران و صحبت کردن با بی سیم و مورد هدف قرار دادن ساختمان در نهایت و بیهوشی بسیجی توانسته کمکی بزرگ در توصیف صحنه‌ها و صحنه پردازی‌ها به باور پذیری داستان جامعه حقیقت بپوشاند.

گفتگو

گفتگو در این داستان نقش محوری دارد و داستان بر پایه گفتگوهای دو جانبه و حتی گفتگوی درونی پیش می‌رود و اساس و معرفی شخصیت‌های هر داستان بر پایه گفتگو می‌باشد.

در عنصر گفتگو است که به افکار وایدئولوژی و جبهه گیری فکری، اخلاقی، عقیدتی، سیاسی افراد پی می‌بریم. البته شخصیت‌های اصلی داستان (بسیجی، گیتی، مهندس)و سایر شخصیت‌ها به مقتضای حال گاه به نوعی گفتگوی درونی (مونولوگ)کشیده می‌شود. به طور مثال، بسیجی گاه در خلوت خود و یا حتی در جمع و همراهان با ذهن سیال خود درگیر است. به طور پیوسته مسائل اطراف و اشخاص را بررسی می‌کند. دراین عنصر گاه فرصتی می‌دهد تا عنصر گفتگو بیانگر و تداعی خاطرات برگشت به گذشته باشد. مثلاً وقتی بسیجی به محلّه گیتی می‌رود و خاطره کودکی و اولین بار به آنجا رفته بود و از پاسبان باتوم خورد را به یاد می‌آورد.

داستان بر پایه اول شخص مفرد است به معنی "من روایتی"می‌باشد البته آنچه از میان عنصر گفتگو برجسته می‌نماید گفتمان حاکم بر فضای بین افراد از طبقات مختلف اجتماع است که هر کدام داستان خود را دارند.

البته به خاطر سیر نمایش گونه‌این رمان، گفتگو نقش زیادی در آن پیدا کرده، هر چند گفتگوها بین شخصیت‌های اصلی داستان طولانی و خسته کننده و گاه تکراری بوده است. (سوال و جواب مهندس وایجاد معما).

اما گفتگوهای کوتاه هم بین شخصیت‌ها وجود دارد که همگی بیانگر طرز فکر شخصیت‌ها و انجام وظایف و گاه تعریف زندگی خود یا دیگران می‌باشد. نویسنده بیشتر از طریق گفتگوهاست که شخصیت افراد را نشان می‌دهد.

«نزدیک بازار بودیم. دوباره به فکر زن سبزی فروش افتادم؛و سرد شدن و یخ زدن تدریجی بدنش در کنار اجساد دیگر...

«خانواده اش چی؟باخبر شده بودن یا نه؟مثلاًاگه دختر کوچکی داشته؛پدرش چه جوری به او خبر داده ؟نه. اگر عاقل باشه؛امشب بهش خبر نمی‌ده، پس نبودن مادرش رو چه

طوری توجیه می‌کنه؟حتماً می‌گه به خانهٔ اقوام رفته. درست مثل من؛که هیچ وقت عکس جواد رو به مادرش نشون نخواهم داد... (همان:۱۸۹).

ما ازاین خود گویی، می‌فهمیم که بسیجی جوان و احساساتی است.

واژه‌هایی که در گفتگوها بکار می‌رود در میان دو قشر مختلف شخصیت‌ها کاملاً متفاوت است. مثلاً کلماتی که گیتی به کار می‌برد سراسر ناسزا و دری وری است و کلمات مادر جواد پر احساس و مادرانه.

کنار دیوار نشسته و کز کرده بود. بی تفاوت جواب داد:

- من مسئله رو انتخاب نکردم. از توی کتابی، اونی رو انتخاب کردم که با مهره‌هام می‌خوند.

- یعنی مهره‌های شطرنج ات کامل نیست؟

رویش را به سمت دیگری برگرداند.

- نه مهره‌های حضرت عالی کامل هستند؟

- من؟من که شطرنج بلد ندارم!»(همان:۱۵۳).

واژه‌ها و کلمات مورد استفاده در گفتگوها بدون لهجه و با لحن و گویش فارسی است. فقط اختلاف لحن‌ها در استفاده از واژه‌های متفاوت است.

فضا و رنگ

فضای داستان تیره و تار و غم انگیز است. فضای جنگی، شهری ماتم زده، خالی، صداهای وحشتناک که با توصیف و گفتگو می‌توان به فضای رمان پی برد.

فضای داستان با وجود غم انگیزی سیاه نیست. چون هیچ خداحافظی، اشک بار یا بازگشت به خانه شادمانه‌ای را در خود ندارد. در اوج‌اندوه «مجروحیت پرویز» باز هم راوی از مزاح دوستانه دست بر نمی‌دارد.

«اگه امروز صبح، سواراین خراب شده نمی‌شدم؟اگر بااین آدم لجباز که الان روی تخت اورژانس چند تا لوله بهش وصل شده هم زبون نمی‌شدم و گول چرب زبانی اش رو نمی‌خوردم؟.. »(همان:۵۳).

کتاب از یغما و غارت آبادان و سیل کشتار و مناظر منقلب کننده به دفعات می‌گوید اما این به معنای فاقد احساسات انسانی و حیوانی شمردن وایجاد فضای خشن نیست. بلکه پاره‌ای از ساختار نمادین در کل اثر است.

درون مایه

درون مایه داستان جنگ است. جنگ واقعی بین انسان‌ها و رویدادهای واقعی که در هر جنگی ممکن است اتفاق بیفتد. درون مایه رمان شطرنج با بازی قیامت، در واقع قربانی سازی و مظلوم نمایی نیست، بلکه بر عکس، دراین کتاب قاسم فرمانده مقر ساحلی، اصرار

می‌ورزد که انسان‌ها آزادی عمل دارند، و آن گونه که مهندس به بسیجی می‌گوید آن‌ها به هیچ وجه پیاده‌های یک بازی شطرنج نیستند. نحوۀ ارائۀدرون مایه دراین داستان اغلب صریح است چون داستان واقع گراست.

توصیف جنازه شهدا، زخمی‌شدن دوست، امکان شهادت هم رزمان، بی سامان‌ها و مفلوکان جامعه که از همه رانده شده‌اند و گذشته پر از فراز و نشیب واندوه بار آنان درایجاد فضا و درون مایه بی تاثیر نیست. فضایی که در همه رمان سایه‌انداخته است، فضای فداکاری، همکاری، گذشت، که اولین آنها همکاری بسیجی بی نام با پرویز در رساندن غذاو بعد همکاری بسیج با ارتش در حلّ مساله‌ای که حتی ارتش با آن همه معلومات به حل آن نرسیده است.

زاویه دید

این رمان سبک خاطره نویسی دارد و از زاویه دید اول شخص مفرد روایت می‌شود. و با توجه به‌این که تاریخ نوشتن کتاب سالها بعد از پایان یافتن جنگ تحمیلی، سال۱۳۸۶، است، پس‌این وقایع را بعد از اتفاقاتی که رخ داده نوشته است و نوع زاویه دید و پنهان نگه داشتن پیرنگ(طرح)این سبک را تقویت می‌کند. اما عنصر مهمی‌که شطرنج با بازی قیامت را از بسیاری از خاطره نگاری‌ها متمایز می‌کند، پیچیدگی سه شخصیت اصلی‌اش است. بسیجی، گیتی، مهندس، بیگناهی بسیجی و گناهکاری گیتی و تقدس بسیجی و کفر مهندس.

نکته قابل توجه‌این که بیشتر فعل‌ها زمان حال استمراری دارد، گویا همه چیز در حال حاضر اتفاق افتاده است. نویسنده به مواردی در مورد پنهان داشتن طرح و حفظ گره داستان وایجاد هیجان با گره‌های متعدد اشاره می‌کند که گویی نویسنده از پایان ماجرا خبر ندارد.

«مهندس:آقا مهندس:

-مهندس و مرض!مهندس و دل درد!مهندس و زهر مار!خداوند، بزرگترین رحمتش را به‌این شهر داد که تو را مریض و علیل کردوگرنه هنوز داشتی با اون بی سیم، بازی ات را دنبال می‌کردی. مگر متوجه نیستید چه کردید، آقا؟

متحیّر بودم. کاملاًشجاع شده بود.

-کِی‌این شهر،این همه زیر آتش قرار می‌گرفت؟اون وقت، آقایان نشستن به فکر کردن. که با ماشین قیامت بجنگن.این هم نتیجه‌اش!

حالا انگشت اشاره اش را هم به لحن تهدید آمیزش اضافه کرده بود...

«بچه‌ها! بچه‌ها! اسدالله! محمّد! اگر شهید شده باشن؟ چه کسی مقصره؟ حتماً من! چرا با تواین وضعیت مریضی، لج بازی می‌کردم و دستور شلیک می‌دادم؟قاسم مقصر نیست؟». (همان:۳۱۱).

حبیب زاده تصویری واقعی که از زاویهٔ دید بسیجی، قاسم، و آدم‌هایی‌این چنینی دیده می‌شود، نشان می‌دهد و جلوه گاهی درست می‌کند برای عرضه آنچه خود بدان اعتقاد دارد. راوی با دیدگاهی یکسو نگرانه به عنوان یکی از شاهدان و عاملان حوادث داستان را بازگو می‌کند.

نویسنده از درون شخصیت‌ها بی خبر است و راهی به عمق ذات اشخاص نمی‌برد. حتی گیتی و مهندس را از تعریف‌هایی که هر کدام از دیگری می‌کند می‌شناسد.

خواننده نمی‌تواند با شخصیت‌ها ارتباط درونی و هم ذات پنداری پیدا کند واین امر موجب می‌شود همه نگاه‌ها متوجه ماشین شود که باید توسط چند نوجوان بسیجی از کار بیفتد. قصد نویسنده‌این است که نشان دهد جنگ یک دسیسه جهانی بود و هدف ضد مذهبی داشت و هدف مردم مذهبی و یک دفاع مقدس بود.

گاهی زاویهٔ دید «نمایشی» می‌شود. مخصوصاًوقتی که حادثه فرعی یا منظره خاصی را می‌خواهد بیان کند. مثل غذا بردن برای گیتی و دخترش همراه مهندس که می‌ترسد و می‌خواهد فرار کند، در تاریکی شب بدون فانوس و چراغ و شمع!

سبک و لحن

سبک یا شیوه نگارش نویسنده دراین داستان، به زبان عامیانه و محاوره نزدیک است و از نوع و سبک حرف زدن رزمندگان نمونه‌هایی در داستان آورده است.

در قسمت‌هایی از رمان لحن نویسنده به طنز نزدیک می‌شود.

پرویز و بسیجی، دو نفر از شخصیت‌ها، زبان طنز گونه دارند یا بسیجی و هم رزمانش، اسدالله و محمّد و حتی قاسم که فرمانده است.

اما طنز موجود دراین رمان متمایز است چون احساسی قوی در بیان داستان دارد و سبک او از نوعی است که عنوانش را از هدف، منظور، غرض و حالت و کیفیت نویسنده اش وام گرفته است.

قصهٔ جنگ نیازمند سبک خاصی از نگارش است تا بتواند با ایجاد کشمکش در خواننده، صحنه‌های خوب، تلخ، بد، شیرین اطراف او را به تصویر بکشد.

نتیجه

داستان تجربه شخصی نویسنده است. شطرنج با ماشین قیامت به عنوان اثری خلّاقانه الهام گرفته از جنگ‌ایران و عراق، نمایانگر حرکت بزرگی در ادبیات پایداری است.

بیشتر آثار منثور فارسی که بر آمده از جنگ هستند، اغلب به صورت زندگی نامه‌هایی با موضوعات قابل پیش بینی هستند و نسبت به آثار داستانی معروف و شناخته شده مجازی ترند. خاطره نویسی با ادبیات جنگ یکی نیست. بررسی جزء به جزء عناصر داستان و واقع گرایی در عین‌این که واقع‌گرایی جادویی هم در آن دخیل شده است، موجب گردیده تا دید جامع و کلی از این منظر به زبان و تفکر و سیاق نویسنده، آقای حبیب احمدزاده، داشته باشیم. چون در حوزه ادبیات دفاع مقدس فعالیت داشته و در جبهه‌های جنگ حضور داشته، مانند اندره برتون نویسنده و شاعر فرانسوی و یا ارنست همینگوی آمریکایی، با رویکرد خاطره نویسی و دگردیسی آن به داستان، شروع به نوشتن کرده است. و با توجه به آشنایی احمدزاده به اصول داستان‌نویسی و آایین نگارش توانسته اثر ممتازی را نسبت به دیگر آثار در این مقوله تالیف کند.

با بررسی و پژوهشی که انجام شد به‌این نتیجه رسیدیم که‌این داستان تا اندازه‌ای می‌تواند احیاگر این گونهٔ ادبی باشد اما نویسنده این مقوله از ادبیات باید مطالعات خود را گسترش دهدتا اثر جاودانه ای در این زمینه ادبی یعنی داستان به جا بگذارد از جمله:

- مطالعه شیوه‌های نوین داستان نویسی و استفاده از همه عناصر داستان در متن.
- نقد و پژوهش روی آثار ادبی پایداری برای غنی تر کردن اثر.
- ثبت دقیق رشادت‌ها و از جان گذشتگی‌ایثار گران بدون داخل شدن تخیل و عقیده نویسنده

منابع

- احمد زاده، حبیب، (۱۳۸۷)، «شطرنج با ماشین قیامت» چاپ۲۱، تهران:سوره مهر.
- اسلامی‌ندوشن، محمد علی(۱۲۴۸)، ادبیات و عصر فضا، تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی. -
- براهنی، رضا(۱۳۴۸)، قصه‌نویسی، چاپ دوم، تهران: اشرفی.
-ترابی، ضیاءالدین(۱۳۸۹)، آشنایی با ادبیات دفاع مقدس جهان: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس.
- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۵۷)، فن شعر ارسطو، تهران:امیر کبیر.
- داد، سیما(۱۳۷۱)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
- فورستر، ادوارد مورگان(۱۳۹۱)، جنبه‌های رمان، مترجم:ابراهیم یونسی، چاپ۶، تهران:نگاه.
- مک کی، رابرت(۱۳۹۱)، دایتان، مترجم:محمد گذرآبادی، چاپ۸، تهران:هرمس.
- میر صادقی، جمال(۱۳۷۳)عناصر داستان، تهران:سخن.
- یا حقی، محمد جعفر(۱۳۹۱)، جویبار لحظه‌ها، چاپ۱۴، تهران:هرمس.
- یونسی، ابراهیم(۱۳۹۲)، هنر داستان نویسی، تهران:نگاه.