بی نام تو نامه کی کنم باز

سخن سردبیر

با چاپ و نشر این شماره، نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز هفتادوسومین سال انتشار خود را پشت سر می‌گذارد. در این سال‌های پر فرود و فراز، نشریه علی‌رغم حادثه‌های هائلی که می‌توانست موجودیت و استمرار انتشار آن را به خطر افکند، جز وقفه‌ای چندساله در سال‌های نخست انقلاب، هم‌چنان به حیات خود ادامه داده است. بی‌گمان در این سال‌ها نشریه با مخاطرات و آسیب‌ها و دگرگونی‌های گونه‌گون مواجه بوده است. نه‌فقط بنیانگذاران، مدیران و نویسندگان نخستین آن، بلکه استادان نسل دوم دانشکده نیز که دوام انتشار نشریه مرهون اهتمام آنان بود به دیار باقی شتافته و در جوار رحمت حق آرمیده‌اند. در این مدت، نام آن نیز براساس الزاماتی از "نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز" به "زبان و ادب فارسی" مبدّل شده و محتوای آن هم از دگرگونی مصون نمانده است. با این حال خرسندیم که نشریه‌ای که یادگار آن بزرگان و نامداران است هم‌چنان راه خود می‌پوید.

شادمانیم که از شمارهٔ پیشین، استادان دانشمندی از روی لطف دعوت ما را پذیرفتند و به جمع هیئت تحریریه و داوران علمی نشریه پیوستند، سپاس خود را تقدیمشان می داریم و برای یکایک آنان تندرستی و توفیق روزافزون آرزو می‌کنیم. در سال گذشته با کوشش‌های صمیمانهٔ همکارانم، مدیر ارجمند داخلی و کارشناس کوشای نشریه، در ارزیابی سالانهٔ وزارت، رتبهٔ نشریه ارتقا یافت و نشریه به کسب رتبهٔ الف نائل آمد، امیدواریم بتوانیم با غنابخشیدن به محتوای نشریه و رفع کاستی‌هایش که به نیکی بر آن‌ها واقفیم در مسیر اعتلای کیفی آن گام برداریم.

اینک که این سطور به نگارش درمی‌آید بر خود واجب می دانم یک‌بار دیگر به روان استادان دانشکدهٔ ادبیات و فرهیختگان تبریز که در سال ۱۳۲۷ با درایت و روشن‌بینی به انتشار نخستین مجلهٔ دانشگاهی ایران در حوزهٔ ادبیات و فرهنگ ایرانی اهتمام ورزیدند درود بفرستم. نوزده سال پیش که صاحب این قلم چندسالی عهده‌دار سردبیری نشریه بود بر ذمّهٔ خود

دانست که با ذکر نام بزرگانی که به تأسیس و تداوم انتشار این نشریه اهتمام ورزیده بودند، یادشان را گرامی بدارد. در آن هنگام هنوز چندتنی از آن بزرگان که در سال‌های پس از تأسیس سهم ارزنده‌ای در استمرار نشر آن داشتند، در قید حیات بودند، هرچند در خلوت انزوا و غربت؛ دریغا که اینک آنان نیز رخت به جهان باقی کشیده‌اند و این قلم سوگوار فقدان یکایک آنان است. نوزده سال پیش در سرمقالهٔ شمارهٔ ۱۸۵ سال ۱۳۸۱ چنین نوشته بود: « اکنون در آستانهٔ پنجاه‌وپنجمین سال انتشار آن، فرصت را مغتنم می‌شمارم و به همت و هوشمندی دانشوران تبریز که نخستین نشریهٔ دانشگاهی کشور را در این شهر نخستین‌های ایران بنیاد نهادند درود می‌فرستم. در تأسیس و قوام و دوام نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات در سال‌های نخست انتشار، شادروانان دکتر عبدالرسول خیامپور، دکتر خانبابا بیانی، میرزاعبدالله مجتهدی(عطارد)، حاج‌حسین‌آقا نخجوانی و استاد حسن قاضی طباطبایی سهمی افزون تر از دیگران داشتند، رحمت و مغفرت خداوند بزرگ نثار روح یکایک آنان باد!

اشاره به پیشینهٔ نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات بدون ذکر نام استاد دکتر منوچهر مرتضوی ناتمام خواهد بود.

واجب آید چون که آمد نام او شرح رمزی گفتن از انعام او

دوران حضور ایشان در دانشگاه تبریز، دوران درخشان دانشکدهٔ ادبیات و نشریهٔ آن بود؛ با دانش و درایت ایشان بود که دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز بلندآوازه شد و نشریهٔ دانشکده علاوه بر محافل علمی ایران، در بسیاری از مجامع دانشگاهی و شرق‌شناسی جهان شناخته شد و نام و اعتباری یافت.

دریغا که امروز نه آن بزرگ برجای است و نه بزرگان دیگری که هریک سهمی درخور در دوام انتشار نشریه داشتند. در این‌جا باید از شادروانان، استاد محمدامین ادیب طوسی، استاد دکتر رشید عیوضی و استاد دکتر رضا انزابی‌نژاد نیز که هریک سال‌ها عهده‌دار ادارهٔ نشریه بودند یادی کنم و از درگاه خداوند بزرگ برای یکایک آن‌ها آمرزش و آرامش ابدی مسئلت دارم.

چنان‌که اشارت رفت نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز که اکنون با عنوان نشریهٔ «زبان و ادب فارسی» انتشار می‌یابد در طول سال‌ها دستخوش دگرگونی‌های گونه‌گونی شده است، در این مجال جای پرداختن به آن‌ها نیست، حکایت افت و خیزها و فرود و فرازهای آن را باید در جای و مجال دیگر خواند. در این‌جا لازم می‌دانم به آسیب‌ها و آفاتی اشاره کنم که نشریهٔ ما و همهٔ نشریات دانشگاهی، هریک به گونه‌ای، در معرض آن قرار دارند و به نظر می‌رسد تا فرصتی هست باید به آن‌ها اندیشید و پیش از وقوع واقعه و مزمن‌تر شدن آفت‌ها چاره‌ای یافت.

پس از حدود بیست سالی که بر اساس تصمیم کمیسیون نشریات وزارت علوم، تحقیقات و فنّآوری تغییراتی در وضعیت انتشار مجلات دانشگاهی پدید آمد و در جای خود گامی به پیش بود، رخدادها و اتخاذ تصمیمات و سیاست‌های گوناگون، به‌ویژه در شانزده سال اخیر، هر یک به گونه‌ای هم در وضعیت دانشگاه‌ها و مجلات و نشریات علمی دانشگاهی و هم در سلامت اخلاق علمی دانشگاه‌ها و مراکز علمی تأثیر نامطلوبی برجای گذاشته است. گسترش بی‌رویهٔ دانشگاه‌ها و شبه‌دانشگاه‌ها، ایجاد بدون مطالعه و ارزیابی دقیق دوره‌های دکتری حتی در دورافتاده‌ترین شهرها و شهرک‌های فاقد توان و امکانات علمی لازم، معیارهای نه‌چندان سنجیدهٔ ارتقا و تبدیل وضعیت اعضای هیئت علمی، پذیرش بی‌رویّهٔ دانشجو در دوره‌های دکتری و ملزم‌کردن آنان به چاپ مقاله پیش از دفاع از رسالهٔ خود، ازجمله پیامدهای اتخاذ چنین سیاست‌هایی بوده است. این تصمیمات و سیاست‌ها، به موازات غلبهٔ بینش کمیت‌گرایانه و ظاهربینانهٔ فراگیر در حوزهٔ دانش و آنچه تولید علم نامیده می‌شود، نه‌فقط نشریات دانشگاهی، بلکه آیندهٔ دانشگاه‌ها و کشور را در معرض آسیب‌های مختلفی قرار داده است. سربرآوردن و توسعهٔ بنگاه‌های جعل پایان‌نامه، مقالات علمی – پژوهشی و ISI، سرقت‌های رو به تزاید علمی و ادبی، تنزل سطح مجلات پژوهشی، انحطاط اخلاق علمی در محیط‌های دانشگاهی، مقاله‌سازی و مقاله‌بازی از جملهٔ این آفت و آسیب‌هاست و هریک داستان پر آب چشمی است که باید تفصیل آن را به مجال دیگر واگذاشت.

اکنون براین گمانم که هنگام آن رسیده است تا اندکی درنگ کنیم، نگاهی به راه پیموده‌شده بیفکنیم، لغزشگاه‌ها، پرتگاه‌ها، گردنه‌ها و گرداب‌های پیش رو را از نظر بگذرانیم و با درایت افزون‌تر به ادامهٔ راه بیندیشیم. بی‌مجامله بگویم باید ازاین کمیت‌گرایی، شکل‌گرایی و تظاهر به تولید علم و خشنود بودن به افزایش عدد و آمار اجتناب ورزیم، کیفیت را فدای کمّیت نکنیم، خود را بازشناسیم و چنان‌که هستیم بنماییم. تردیدی نیست که بازاندیشی و اصلاح مسیر، درمرحلهٔ نخست نیازمند وقوف به ابعاد پرتنوع مسئله است و آن‌گاه به جستجوی راه چاره و علاج برخاستن. این همه، البته جسارتی می‌طلبد و همت و دردمندی و کوششی. باید ملاحظه‌های غیرعلمی را کنار نهاد و به مصالح ملی و علمی میان‌مدت و بلندمدت و مصالح و منافع کشور اندیشید. به نظر می‌رسد هنگام آن رسیده است تا وزارت علوم، پیشگامی ارزیابی مسیر پیموده‌شده را برعهده گیرد و با تشکیل کارگروه‌هایی از کارشناسان کاردان وزارت‌خانه، مدیران و سردبیران مجلات علمی - پژوهشی دانشگاه‌های بزرگ کشور، مجال آسیب‌شناسی جدّی، عالمانه و بدون مجاملهٔ مجلات و نشریات علمی - پژوهشی را فراهم آورد.

امروز برای کسانی که دستی از نزدیک بر آتش دارند به‌وضوح عیان است که در گسترش بیش‌ازاندازه و نیاز مؤسسات آموزش عالی و آن‌چه دانشگاه می‌نامیم به خطا رفته‌ایم، چنان‌که در افزایش بی‌رویّهٔ تعداد مجلات به‌اصطلاح علمی و پژوهشی نیز. به صراحت بگویم ما نه به این همه دانشگاه و شبه‌دانشگاه نیاز داریم و نه به این همه دانشجوی فوق‌لیسانس و دکتری و نه به این همه مجلات به اصطلاح علمی - پژوهشی. باید بپذیریم که در این حوزه نیز مثل برخی عرصه‌ها و حوزه‌های دیگر نسنجیده عمل کرده‌ایم، به شکل و صورت و عدد وآمار دل خوش داشته‌ایم و کیفیت و معنی را به مسلخ مصلحت‌ها برده‌ایم. باید درنگ کنیم و از خود بپرسیم به کجا چنین شتابان؟. باید از تجربه‌ها درس عبرت بیاموزیم، به تکرار خطاها خطر نکنیم و پای نفشاریم. جای آن است که از ورای قرون به نهیب مولانای بزرگ گوش دل بسپاریم، از صورت بگذریم و به معنی بگراییم و دریابیم که در کارزار رقابت‌های علمی، به‌ویژه در حوزهٔ علوم انسانی و پژوهش‌های ادبی، تیغ چوبین به دست گرفته‌ایم و تا چنین

است کار زار خواهد بود. باید تیغ پولادینی به کف آورد و از خودفریبی که بدترین فریب‌هاست، فاصله گرفت، واقعیت‌ها را چنان‌که هست دید و دعای پیامبر رحمت(ص) را تکرار کرد که: اللّهمَّ أَرِنی الأشیاءَ کَما هی، و آن‌گاه طرحی نو درافکند و سرفرازانه در عرصهٔ آموزش، پژوهش و خلاقیت علمی و ادبی گام فراپیش نهاد. به امید آن روز!

رو به معنی کوش ای صورت‌پرست — زان که معنی بر تن صورت پر است

جان بی‌معنی در این تن بی‌خلاف — هست همچون تیغ چوبین در غلاف

تا غلاف اندر بود با قیمت است — چون برون شد، سوختن را آلت است

تیغ چوبین را مبر در کارزار — گر بود چوبین برو دیگر طلب

گر بود چوبین برو دیگر طلب — ور بود الماس پیش آ با طرب

باقر صدری‌نیا

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

زبان نظامی گنجوی

تقی پورنامداریان[۱]، مصطفی موسوی راد[۲]

[۱] استاد تمام پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

[۲] دانشیار، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، ایران (نویسنده مسئول)

چکیده

ابومحمد الیاس بن زکیّ مؤید نظامی گنجوی شاعر داستان‌سرای پارسی‌گوی قرن ششم هجری است که در بعضی مطالعات اخیر، اشعاری ترکی به او نسبت داده شده است. در این مقاله کوشیده‌ایم در درجهٔ نخست با استناد به آثاری از نظامی گنجوی که در انتسابشان به وی هیچ‌گونه شک و تردیدی وجود ندارد و نسخه‌های خطی کهن آن‌ها، و در درجهٔ دوم با استناد به منابعی که از گذشتهٔ دور تا امروز در ارتباط با این موضوع وجود دارد و نیز پژوهش‌ها و تحلیل‌های منتشرشده در ارتباط با موضوع موردبحث، به بررسی زبان نظامی و مردم گنجه در روزگار او بپردازیم. در این پژوهش روشن شد که زبان مادری نظامی گویشی ایرانی از گویش‌های مختلف موجود در تاریخ و جغرافیای پهناور ایران بوده است که به این گویش اشعار فراوانی معروف به فهلویات در لابه‌لای متون و نسخ خطی به دست ما رسیده است. زبان شعری نظامی نیز فارسی دری بوده است و هیچ نشانهٔ قابل‌اعتنایی از این که شعری به زبان ترکی سروده باشد در دست نیست و با مستندات بیّن نشان دادیم که شاعرِ شعرهای ترکی منتسب به نظامی، شاعری است به نام نظامی قارامانلی که در قرن نهم هجری می‌زیسته و به سه زبان ترکی، فارسی و عربی شعر می‌سروده است.

واژگان کلیدی: زبان شعری نظامی گنجوی، فهلویات، فارسی دری، گنجه، نظامی قارامانلی.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۰۴/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۳۰

[1]E-mail: poornamdarian@gmail.com
[2]E-mail: mmusavi@ut.ac.ir

ارجاع به این مقاله: پورنامداریان، تقی، موسوی راد، مصطفی، (۱۴۰۰)، زبان نظامی گنجوی، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. DOI: 10.22034/PERLIT.2022.47080.3117

۱. مقدمه

در سال ۱۳۹۱ش انتشارات دانشگاه تهران کتابی منتشر کرد با عنوان *دیوان نظامی گنجوی*، تصحیح، گردآوری و توضیح دکتر برات زنجانی، استاد دانشگاه تهران. استاد زنجانی در سه صفحه‌ای که ذیل عنوان «سرآغاز» در این کتاب نوشته‌اند توضیح داده‌اند که «بسیارند شاعرانی که بعد از نظامی، تخلّص "نظامی" گزیده‌اند ... گاهی نیز اشعار بکر و پرمعنای شاعران دیگر به گنجینهٔ آثار او پیوسته است ... برای نمونه تضمینی از یک غزل حافظ شیرازی را که در دست‌نوشت کتابخانهٔ خدیویهٔ مصر آمده نقل می‌کنم.

چون‌که دهقان ازل کشت روان‌ها را کشت　　چرخه‌گردان قضا رشتهٔ جان‌ها را رشت
خاک من دست ارادت به می ناب سرشت　　"عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه‌سرشت"
"که گناه دگری بر تو نخواهند نوشت"...

... ناگفته نماند که با به‌کار گرفتن نقد ادبی و سخن‌سنجی می‌توان به مقداری از اشعار نظامی در این نسخهٔ خطی دست یافت و به زمان بیشتر احتیاج دارد والسلام.»

از این عبارات که پیش از پیش‌گفتار کتاب و توضیحات دربارهٔ تصحیح و نسخهٔ کتابخانهٔ خدیویهٔ مصر و ... آمده پیداست که استاد این نسخه را به‌عنوان نسخه‌ای از *دیوان نظامی گنجوی* به‌رسمیت نشناخته‌اند و کار را نیازمند بحث و بررسی و زمان بیشتر می‌دانند. ایشان پیش‌گفتار کتاب را نیز با عنوان «دیوان **منسوب به نظامی گنجوی و نظامی قونیوی (قرامانلی)**» آغاز کرده‌اند. یعنی این دیوان را متعلّق به نظامی نمی‌دانند بلکه **منسوب** به دو نظامی گنجوی و قونیوی می‌دانند. در همین صفحه ذیل عنوان «معرفی **نسخهٔ دیوان نظامی قرامانلی**» مرقوم فرموده‌اند: «عنوان صفحهٔ اول عبارتِ "دیوان نظامی" دارد. **از گنجوی بودن شاعر ذکری نرفته است** اما در فهرست همان کتابخانه نام دیوان چنین ذکر شده: "دیوان نظامی تألیف المولی نظام‌الدین ابی‌محمد جمال‌الدین یوسف بن مؤید الگنجوی الاویسی المتوفی سنه ۵۹۷."»

وقتی در نسخه‌ای نام مؤلف ذکر نشده و آثار و نشانه‌هایی تعیین‌کننده از دیگر آثار مؤلف در نسخه نیست برای نوشتهٔ فهرست‌نویس کتابخانهٔ خدیویهٔ مصر که معلوم نیست میزان دانش او در حوزهٔ زبان و ادبیات فارسی تا چه حد بوده، چه اعتباری می‌توان تصور کرد؟ تا این‌جا تمام عبارات و توضیحات دکتر زنجانی حاکی از این است که ازنظر ایشان این نسخه از آن نظامی گنجوی نیست اما در صفحهٔ پایانی پیش‌گفتار نوشته‌اند: «قصیدهٔ نعت رسول اکرم(ص)، با قصیدهٔ با ردیف نرگس

را به‌احتمال قوی از نظامی دانستم هرچند در کلمهٔ «خان» که دنبال نام محمد **[**ممدوح شاعر**]** آمده بود وسواس داشتم. تا این‌که قاصدی از راه رسید و خواستِ ما را در دامن داشت و از نظامی‌شناس دانشمند و فاضل معروف کتابی به نام «*دیوان نظامی گنجوی – ینی‌تاپیلان*» تألیف صدیار وظیفه ائل‌اوغلو که از روی دیوان نظامی خدیویهٔ مصر فراهم آورده بودند زیارت کردم. ... دلایل و شواهدی برای قصیدهٔ با ردیف نرگس آورده بودند که وسواس خاطر را از من دور کرد. بدین‌وسیله از زحمات و همچنین هدیهٔ ایشان سپاسگزارم. دو قصیده و هفت غزل ترکی از دیوان خدیویهٔ مصر را در پایان دیوان فارسی نظامی گنجوی آورده‌ام.» البته استاد دربارهٔ دلایل و شواهد آقای صدیار وظیفه هیچ توضیحی نداده‌اند تا خوانندگان بدانند آن شواهد و دلایل چه بوده‌اند و چه اعتباری دارند.

استاد ذیل عنوان «دیوان نظامی گنجوی» (ص۱) باز توضیحاتی دربارهٔ نسخهٔ خدیویه و تصحیح دیوان آورده‌اند: «بعد از آن‌که نسخهٔ کپی از نسخهٔ خطی کتابخانهٔ خدیویهٔ مصر به دست رسید، ملاحظه شد که نسخه دارای اشعار ترکی و فارسی است و در بعضی از غزلیات نام حافظ و سعدی و یاقوت خطاط معروف آمده است که نسبت آن‌ها به نظامی گنجوی برخلاف عقل و منطق است و معلوم شد که **اشعار نظامی قرامانلی با اشعار نظامی گنجوی در این نسخهٔ خطی آمیخته است**. از تصمیم اتخاذشده منصرف نشدم و هر سه مأخذ[1] را در یک‌جا آمادهٔ چاپ نمودم.»

چنان‌که پیش از این اشاره شد در آغاز *دیوان نظامی* چاپ استاد زنجانی سه مقدمهٔ کوتاه وجود دارد که در آن‌ها از ابتدا در نسخهٔ کتابخانهٔ خدیویهٔ مصر به دیدهٔ شک و تردید نگریسته‌اند و خودشان شواهدی از خلط شعر دیگران با شعر نظامی، تضمین شعر حافظ، شعر سعدی و ... آورده‌اند و در نسخهٔ مذکور سخن گفته‌اند و عناوین **منسوب و آمیخته** را برای آن آورده‌اند ولی ناگهان بدون هیچ توضیح و دلیلی فرموده‌اند که تصمیم گرفته‌اند این نسخه را با مقابلهٔ تصحیح وحید دستگردی و نیز تصحیح سعید نفیسی به نام نظامی منتشر کنند و روی جلد کتاب هم عنوان را «*دیوان نظامی گنجوی*» قید فرموده‌اند.

نسخهٔ خدیویهٔ مصر را در ایران ظاهراً اول بار سعید نفیسی در مقدمهٔ *دیوان نظامی* معرفی کرده است: «در چاپ اول فهرست کتاب‌های فارسی کتابخانهٔ مزبور که اثر علی افندی حلمی داغستانی حافظ سابق کتاب‌های ترکی و فارسی کتابخانهٔ خدیویهٔ مصریه است و به سال ۱۳۰۶ قمری در مطبعهٔ عثمانیه مصر القاهره به طبع رسیده و در صحیفهٔ ۴۸۹ ... در باب دیوان نظامی این چند سطر

مندرجست: دیوان نظامی – تألیف المولی نظام‌الدین ابی‌محمد جمال‌الدین یوسف بن مؤید الگنجوی الاویسی متوفی سنهٔ ۵۹۷ اوله: یا اشرف البریه یا سید الوری، الخ بقلم تعلیق – بخط پیر احمد بن اسکندر تم تحریره فی سنه ۹۲۳ و هو باللغه الترکیه!» (نظامی گنجوی، ۱۳۶۲: ۱۳۰-۱۳۲)

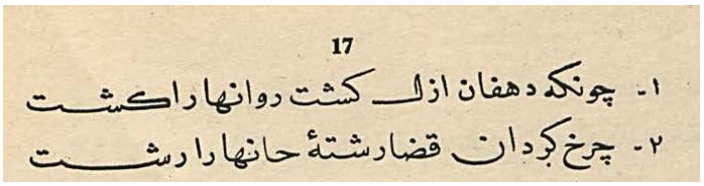
این‌که اساساً نظامی گنجوی دیوانی شامل قصیده و غزل و رباعی و ... داشته یا نه و آثاری که تاکنون با عنوان دیوان نظامی منتشر شده تا چه حد اعتبار دارد موضوعی است قابل‌بحث و بررسی که در این مقاله نمی‌خواهیم به آن بپردازیم. از مطالبی که از دکتر زنجانی نقل کردیم نیز پیداست که آن‌چه در *دیوان نظامی گنجوی* چاپ ایشان آمده بیشتر شعر دیگران است تا نظامی. خود ایشان اذعان داشته‌اند که «بسیارند شاعرانی که بعد از نظامی تخلص نظامی گزیده‌اند». علاوه بر این، تخلص‌های «نظام» (ص۳۱)، «نظام گنجه» (ص۶۱) و «نظام گنجه‌ای» (ص۴۳) گویای این است که در نسبت این دیوان به نظامی باید تأمل کرد. ما در این مقاله دربارهٔ اشعار ترکی که در دیوان یادشده به نظامی نسبت داده‌اند بحث خواهیم کرد.

۲. بحث و تحلیل

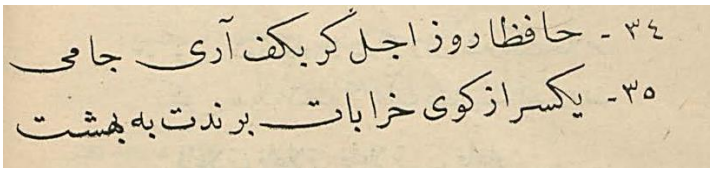
۲. ۱. اشعار ترکیِ نظامی گنجوی یا نظامی قارامانلی

بنا به تصریح اعظمی بیلگین نویسندهٔ مدخل نظامی قارامانلی در *اسلام انسیکلوپدیسی* وی همانند شاعران دیگر عصر خود از شاعران ایران و در رأس آن‌ها از حافظ شیرازی تأثیر پذیرفته است. وی ابیاتی از سروده‌های شاعران ایران نظیر سنایی، امیر معزی، کمال‌الدین اصفهانی، ظهیر فاریابی و دیگران را به ترکی ترجمه کرده و در خلال اشعار خود آورده است. او به نظامی گنجوی نیز توجه خاصی داشته و پاره‌ای از ابیات و تعابیر او را به ترکی برگردانده است. استفادهٔ قارامانلی از تعابیر نظامی گنجوی برخی از پژوهندگان ازجمله شادروان استاد زنجانی را به استنباط ناروا سوق داده است و مشابهت‌های موجود میان شعر او و نظامی گنجوی را مؤید صحّت انتساب اشعار ترکی نظامی قارامانلی به نظامی گنجوی تلقی کرده‌اند. نظامی قارامانلی شاعری اهل قونیه بوده که حدود ۸۳۹-۸۴۴ هجری قمری به‌دنیا آمده، در جوانی برای تحصیل به ایران آمده و سالیانی در ایران به‌سر برده و به سه زبان ترکی، فارسی و عربی شعر می‌گفته است. *دیوان نظامی قارامانلی* در مجموعهٔ انتشارات دانشگاه آتاتورک در شهر آنکارا به سال ۱۹۷۴ به تصحیح هالوک ایپکتن منتشر شده است. (***Islam Ansiklopedisi,*** "Karamanli Nizami") این دیوان بر اساس ۱۰ نسخهٔ خطی تصحیح شده است که همهٔ نسخه‌ها در کتابخانه‌های ترکیه موجود بوده‌اند.

تضمینی که دکتر زنجانی از غزل حافظ در نسخهٔ خدیویه در مقدمهٔ *دیوان نظامی گنجوی* آورده‌اند در دیوان نظامی قارامانلی چاپ ۱۹۷۴ آمده است. اشعار فارسی نظامی قارامانلی در این چاپ، در سی صفحهٔ آخر کتاب (صفحات ۲۶۱ – ۲۹۱) درج شده و تضمین یادشده از غزل حافظ با شمارهٔ ۱۷ در صفحات ۲۷۷ تا ۲۷۹ آمده است:


17
۱- چونکه دهقان ازل کشت روانها را کشت
۲- چرخ گردان قضا رشتهٔ جانها را رشت

(بیت نخست، ص۲۷۷)


۳۴- حافظا روز اجل گر بکف آری جامی
۳۵- یکسر از کوی خرابات برندت به بهشت

(بیت آخر، ص۲۷۹)

از ص ۱۱۳ تا ۱۲۱ *دیوان نظامی* چاپ استاد زنجانی چند شعر (قصیده و غزل) به زبان ترکی آمده که مصحح محترم مدعی شده‌اند از آن نظامی گنجوی است و در پیش‌گفتار توضیح داده‌اند که «در این‌که زبان مردم گنجه ترکی بوده و نظامی هم اشعار ترکی سروده است، جای شکی نیست. دلیل این ادعا آن‌است که شاه اخستان در نامه‌ای که به نظامی نوشته و از او به نظم آوردن لیلی و مجنون را خواسته، تأکید کرده که به زیور فارسی و عربی سروده و به زبان ترکی درنیاورد. خود نظامی در لیلی و مجنون به این مطلب اشاره کرده و گفته است:

در حال رسید قاصد از راه — وآورد مثال حضرت شاه...
خواهم که به یاد عشق مجنون — رانی سخنی چو درّ مکنون...
شاه همه نامه‌هاست این حرف — شاید که در او سخن کنی صرف
در زیور پارسی و تازی — این تازه عروس را طرازی
دانی که من آن سخن‌شناسم — کابیات نو از کهن شناسم...
ترکانه صفت وفای ما نیست — ترکانه سخن سزای ما نیست»

(دیوان نظامی، ص د – ذ)

این‌که زبان مردم گنجه و نظامی گنجوی چه بوده به‌تفصیل بحث خواهیم کرد. آن‌چه قطعی است این است که تاکنون حتی یک بیت از نظامی به زبان ترکی یافته نشده است. ابیاتی هم که استاد زنجانی از *لیلی و مجنون* نقل کرده‌اند و بر اساس آن حکم کرده‌اند که نظامی به زبان ترکی می‌سروده و این بار به درخواست شاه اخستان از ترکی گفتن خودداری کرده و *لیلی و مجنون* را به پارسی سروده است با توجه به شواهد و قرائن گوناگون، انتسابشان صحیح به‌نظر نمی‌رسد. مهم‌ترین عبارتی که مورد استناد استاد زنجانی در این ابیات است در بیت آخر آمده:

«ترکانه صفت وفای ما نیست ترکانه سخن سزای ما نیست»

یعنی شاه اخستان از نظامی تقاضا کرده است که این بار این منظومه را به ترکی نسراید. طبعاً می‌توان این معنی را هم از این بیت فهمید که نظامی پیش از این، منظومه یا منظومه‌هایی به ترکی سروده بوده است! این‌که چرا از این منظومه‌های ترکی نظامی حتی یک بیت به زمان ما نرسیده و نیز هیچ‌کس از زمان نظامی تا کنون از این سروده‌های ترکی نظامی، نشانی نداده است جای تأمل دارد.

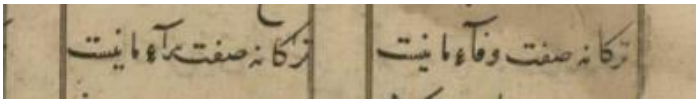
نکتهٔ مهم دربارهٔ بیت موردنظر این است که در قدیم‌ترین نسخه‌های خطی *لیلی و مجنون* به این صورت ضبط نشده است. در تمام نسخه‌هایی که تا ۸۰۰ هجری قمری کتابت شده‌اند حتی در یک نسخه ضبط «ترکانه سخن» را نمی‌بینیم. بیت یادشده در نسخه‌های مورّخ ۷۱۸ق کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ۷۶۳ق کتابخانهٔ ملی پاریس، ۷۶۴ق کتابخانهٔ دولتی برلین، ۷۶۷ق کتابخانهٔ ملی پاریس، ۷۷۳ق کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی، ۷۷۷ق کتابخانهٔ دانشگاه سنت‌پترزبورگ، ۷۹۰ق کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیات، ۷۹۹ق کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، ۸۰۲ق کتابخانهٔ علامهٔ طباطبایی شیراز به صورت‌های زیر آمده است که به‌هیچ‌وجه نظر استاد را تأیید نمی‌کنند:

ترکانه‌صفت وفآء/وفاء/وفای ما نیست ترکانه‌صفت سرآء/سرای ما نیست
(۷۱۸ مرکزی، ۷۶۳ پاریس، ۷۷۷ سنت‌پترزبورگ)

ترکی صفتی وفای ما نیست ترکانه صفت سزای/سرای ما نیست
(۷۶۴ برلین، ۷۷۳ مرعشی)

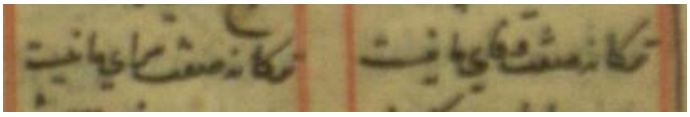
ترکی صفت وفای ما نیست ترکانه صفت سزای ما نیست
(۷۶۷پاریس، ۷۹۰ ادبیات، ۸۰۲ شیراز)

ترک صفت وفآء ما نیست ترکانه صفت سرآء ما نیست
(۷۹۹ آستان قدس)

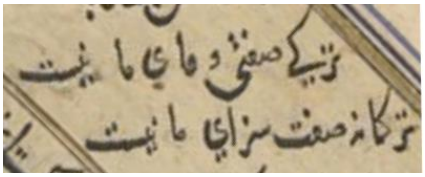


(نسخهٔ ۷۱۸ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، گ۱۲۴ر)

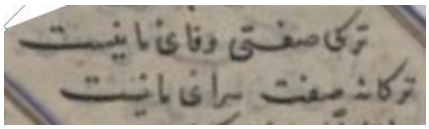
(نسخهٔ ۷۶۳ کتابخانهٔ ملی پاریس، گ ۶۸ر)



(نسخهٔ ۷۷۷ کتابخانهٔ دانشگاه سنت‌پترزبورگ، گ۵۲پ)

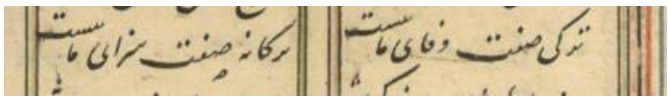


(نسخهٔ ۷۶۴ کتابخانهٔ دولتی برلین، گ۵۳پ)

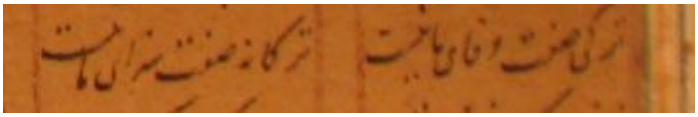


(نسخهٔ ۷۷۳ کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی، گ۱۵۲پ)

(نسخهٔ ۷۶۷ کتابخانهٔ ملی پاریس، گ۹۷پ)



(نسخهٔ ۷۹۰ ادبیات دانشگاه تهران، گ۹۶ر)



(نسخهٔ ۸۰۲ شیراز، ص ۹ لیلی و مجنون)

(نسخهٔ ۷۹۹ آستان قدس رضوی، ص ۸ لیلی و مجنون)

نسخهٔ مورخ ۷۶۶ بادلیان آکسفورد هم این بیت را ندارد. بنابراین علاوه بر این‌که تاکنون شعری به زبان ترکی از نظامی به دست ما نرسیده است چنان‌که ملاحظه می‌شود در ۱۰ نسخهٔ کهن تاریخ‌دار خمسهٔ نظامی که تا سال ۸۰۰ هجری کتابت شده‌اند و طبعاً از اصالت بیشتری نسبت به نسخه‌های متأخر برخوردارند تعبیر «ترکانه‌سخن» و ضبط موردنظر استاد به چشم نمی‌خورد که بتوان نظر ایشان را قابل‌اعتنا دانست. نیازی نیست توضیح بدهیم که در میان ضبط‌های مختلف این بیت، ضبط «سزای ما نیست» درست است یعنی صفت بی‌وفایی ترکان، صفت ما نیست. اگر نظامی ترک بود طبعاً شاه به او نمی‌گفت «صفت ترکانه سزای ما نیست» چراکه در این‌صورت به مخاطب یعنی نظامی، توهین کرده بود. تأملی در ابیات پیش و پس از این بیت نشان می‌دهد که موضوع ربطی به زبان نظامی ندارد:

بنگر که ز حقّهٔ تفکر　　در مرسلهٔ که می‌کشی دُر؟
ترکانه صفت وفای ما نیست　　ترکانه صفت سزای ما نیست
آن کز نسب بلند زاید　　او را سخن بلند باید

(نسخهٔ مورخ ۷۱۸، کتابخانهٔ مرکزی، گ۱۲۴ر)

به‌نظر می‌رسد اخستان بن منوچهر به پاداشی اشاره می‌کند که محمدبن ایلدگز در برابر سرودن *خسرو و شیرین* به نظامی می‌دهد اما تا زمان قزل‌ارسلان به نظامی نمی‌رسد. اخستان این بدقولی ترکان را سزای خود نمی‌داند و می‌خواهد بگوید ما پاداش تو را در قبال سرودن *لیلی و مجنون* (به‌موقع/ زود) خواهیم داد.

قصاید و غزلیات ترکی چاپ استاد زنجانی نیز همگی از نظامی قارامانلی است که در نسخهٔ کتابخانهٔ خدیویهٔ مصر به‌چشم می‌خورد و ایشان بدون دقت و تأمل کافی آن‌ها را با اعتماد به پندار نادرست فهرست‌نویس کتابخانهٔ مذکور که آن را به نظامی گنجوی نسبت داده به‌عنوان شعر نظامی گنجوی معرفی کرده‌اند. اینک به‌تفصیل به بررسی این قصاید و غزلیات می‌پردازیم.

۱. **قصیدهٔ اول در ص ۱۱۳ دیوان چاپ استاد زنجانی**، دوازده بیت است با مطلع:

یا اشرف‌البریه یا سیدالوری　　اعلی الاله ذاتک قدراً و منزلا

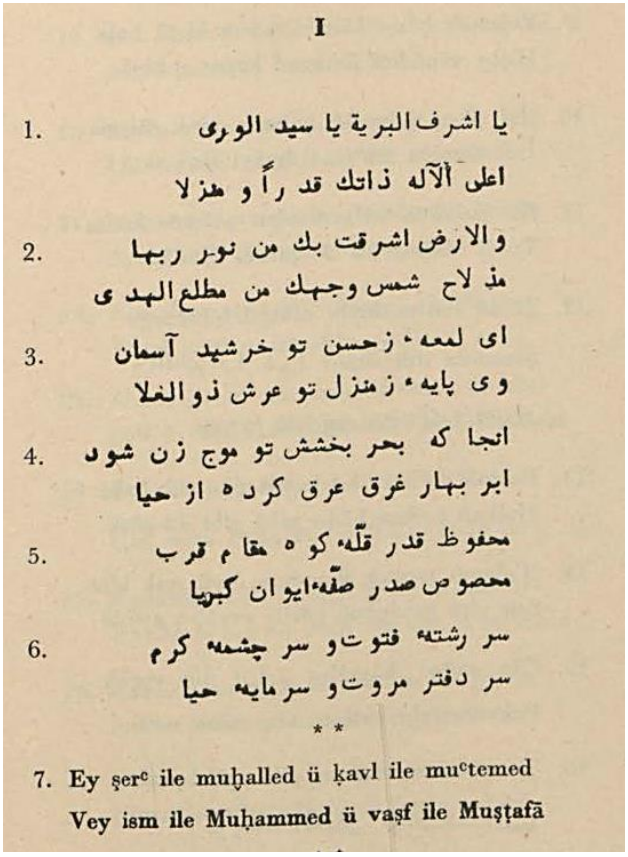
بیت دوم هم عربی است، بیت‌های سوم تا ششم فارسی‌اند و بیت‌های هفتم تا دوازدهم ترکی‌اند. بیت ۷:

ای شرعله مخلّد و قولیله معتمد　　وی اسمله محمّد و وصفیله مصطفی

بیت ۱۲:

ذاتک تنزّهیله صفاتک بلنمگه　　شأننده اندی سورهٔ والنّجم اذا هوی

مقایسهٔ این قصیدهٔ نسخهٔ کتابخانهٔ خدیویه با آن‌چه در دیوان چاپی قارامانلی آمده که بر اساس ده نسخهٔ موجود در کتابخانه‌های ترکیه منتشر شده به‌وضوح نشان‌دهندهٔ ناقص بودن نسخهٔ مصر است. این قصیدهٔ سه‌زبانه در دیوان نظامی قارامانلی چاپ آنکارا اولین قصیده است که در صفحات ۷۳ تا ۷۹ آمده و ۶۵ بیت دارد. در این چاپ بیت‌های عربی و فارسی و نیز عبارات و ترکیباتِ عربی و فارسیِ ابیاتِ ترکی، به خط عربی حروف‌چینی شده‌اند و بیت‌های ترکی به خط لاتین.



I

1. یا اشرف البریة یا سید الوری
اعلی الآله ذاتك قد راً و منزلا

2. والارض اشرقت بك من نور ربها
مذ لاح شمس وجهك من مطلع الهدی

3. ای لمعه ٔ زحسن تو خرشید آسمان
وی پایه ٔ زمنزل تو عرش ذو العلا

4. انجا که بحر بخشش تو موج زن شود
ابر بهار غرق عرق کرده از حیا

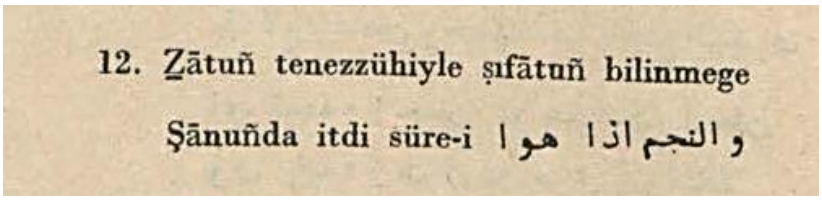
5. محفوظ قدر قلّه ٔ کوه مقام قرب
محصوص صدر صفّه ٔ ایوان کبریا

6. سر رشته ٔ فتوت و سر چشمه ٔ کرم
سر دفتر مروت و سرمایه ٔ حیا

* *

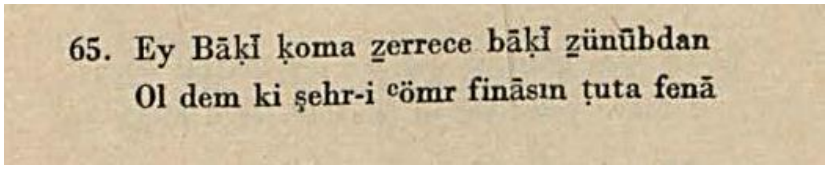
7. Ey şerᶜ ile muḥalled ü ḳavl ile muᶜtemed
Vey ism ile Muḥammed ü vaṣf ile Muṣṭafā

(صفحهٔ نخست دیوان نظامی قارامانلی، ص ۷۳)


12. Ẕātuñ tenezzühiyle ṣıfātuñ bilinmege
Şānuñda itdi süre-i والنجم اذا هوا

(برابرِ آخرین بیت چاپ استاد زنجانی)

بیت‌های ۲۹، ۳۱، ۴۵ و ۶۱ هرکدام یک مصراع عربی دارند و بیت‌های ۵۵ و ۵۶ نیز عربی‌اند. آخرین بیت قصیده ترکی است:


65. Ey Bāḳī ḳoma ẕerrece bāḳī ẕünūbdan
Ol dem ki şehr-i ᶜömr fināsın ṭuta fenā

(بیت آخر قصیدهٔ نخست، ص ۷۹)

۲. «قصیده به زبان ترکی منسوب به نظامی گنجوی» (ص ۱۱۵)

این قصیده استقبالی است از قصیدهٔ ۸۴ بیتی کمال‌الدین اصفهانی با مطلع:

«سزد که تاجور آید به بوستان نرگس که هست بر چمن باغ مرزبان نرگس»

که استاد زنجانی در صفحات ۱۲۲-۱۲۵ چاپ خود آورده‌اند. بیت آخر:

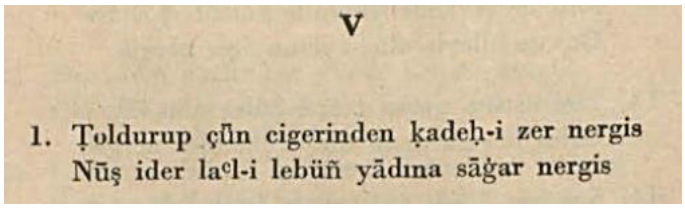
«حسود جاه تو حیران و مستمند و نژند بر آن مثال که در فصل مهرگان نرگس»

نخستین بیت قصیدهٔ ۶۰ بیتی ترکی چاپ استاد زنجانی، دوازدهمین بیت قصیده در *دیوان نظامی قارامانلی* است. یعنی از چاپ استاد زنجانی ۱۱ بیت نخست ساقط است. (بیت نخست چاپ استاد زنجانی، ص۱۱۵):

سحرله شعبده علمنده کمالی یوغیسه بس نه حیلیله آلور آوجنه آذر نرگس

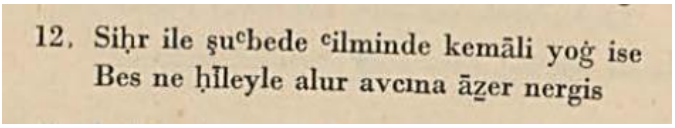
بیت آخر چاپ استاد زنجانی، ص۱۱۷:

(ب ۶۰) سبزه‌زار فلک اوستنده اوله خیمه گهک کاندَه خورشید و قمر دُر گل و اختر نرگس

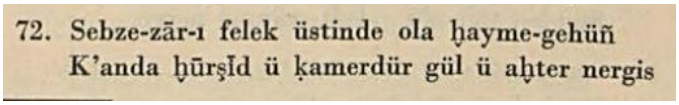

V

1. Ṭoldurup çūn cigerinden ḳadeḥ-i zer nergis
Nūş ider laᶜl-i lebüñ yādına sāġar nergis

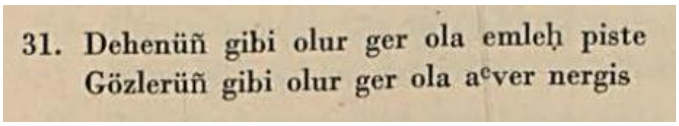
(بیت نخست قصیده در دیوان نظامی قارامانلی، ص۹۳)


12. Siḥr ile şuᶜbede ᶜilminde kemāli yoġ ise
Bes ne ḥīleyle alur avcına āẕer nergis

(بیت دوازده قصیده در دیوان نظامی قارامانلی، ص۹۴)


72. Sebze-zār-ı felek üstinde ola ḫayme-gehüñ
K'anda ḫūrşīd ü ḳamerdür gül ü aḫter nergis

(بیت آخر قصیده در دیوان نظامی قارامانلی، ص۹۸)


31. Dehenüñ gibi olur ger ola emleḥ piste
Gözlerüñ gibi olur ger ola aᶜver nergis

(بیت دیگری که از چاپ استاد زنجانی ساقط است، *دیوان نظامی قارامانلی*، ص۹۵)

در دو چاپ طبعاً تفاوت‌هایی در ضبط‌ها و ترتیب ابیات هست که علاقه‌مندان با مراجعه به دو اثر می‌توانند بر کم و کیف آن اشراف پیدا کنند.

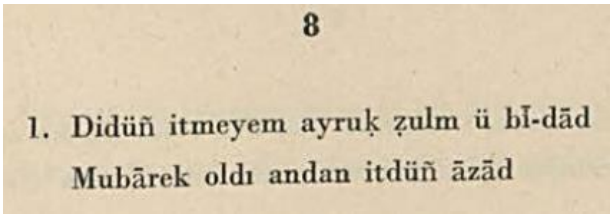
۳. در ص ۱۱۷ چاپ استاد زنجانی آمده است:

«غزل به زبان ترکی از مجموعهٔ دیوان نظامی کتابخانهٔ خدیویهٔ مصر:

ددک اتمایم ایرق ساکه بیداد　　مبارک اولدی اندک اتدک آزاد

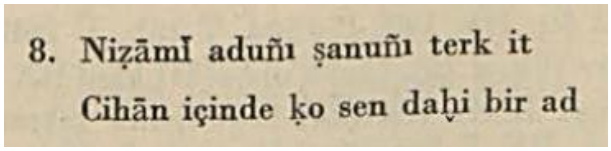
(بیت ۸ و آخر) نظامی آدکی صانوکی ترک ایت　　جهان ایچنده سن داخی قو بیر اد»

این غزل هشتمین غزل *دیوان نظامی قارامانلی* است.


8

1. Didüñ itmeyem ayruḳ ẓulm ü bī-dād
Mubārek oldı andan itdüñ āzād

(بیت نخست غزل شماره هشت، ص۱۲۷)


8. Niẓāmī aduñı şanuñı terk it
Cihān içinde ḳo sen daḫi bir ad

(بیت آخر غزل شماره هشت، ص۱۲۷)

بیت پنجم این غزل را «پری‌لر ییری درلر چشمه اولور/ کوزمدن کتمه بردم ای پری‌زاد» استاد زنجانی ترجمه کرده‌اند: «می‌گویند پریان در چشمه‌ها جای دارند ای پری‌زاد از چشمم لحظه‌ای جدا مشو» سپس مرقوم فرموده‌اند:

«نظامی در *خسرو و شیرین* گوید:

به دل گفتا گر این ماه آدمی بود — کجا آخر قدمگاهش زمی بود
وگر بود او پری دشوار باشد — پری بر چشمه‌ها بسیار باشد
بکس نتوان نمود این داوری را — که خسرو دوست می‌دارد پری را»

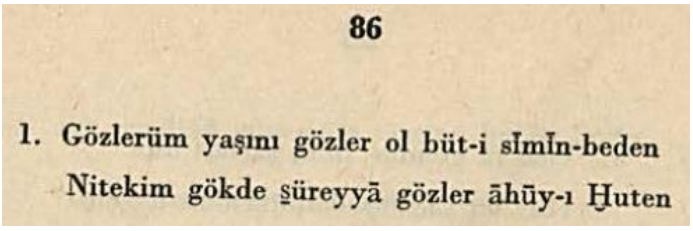
به نظر می‌رسد استاد زنجانی این ابیات را خصوصاً مصراع «پری بر چشمه‌ها بسیار باشد» از *خسرو و شیرین* نظامی شاهد آورده‌اند تا صحّت انتساب این غزل ترکی را به نظامی اثبات بفرمایند که یعنی هردو سرودهٔ یک شاعر است و ما اکنون می‌دانیم که چنین نیست و چنان‌که پیش از این اشاره کردیم نظامی قارامانلی بارها تعابیر شاعران ایرانی و ازجمله نظامی گنجوی را به ترکی برگردانده و در خلال سروده‌های خویش به‌کار برده است.

۴. در ص ۱۱۸ دیوان نظامی چاپ استاد زنجانی غزلی هفت بیتی با مطلع زیر آمده است:

گوزلرم یاشینی گوزلر اول بت سیمین‌بدن — نیته کم گوگده ثریّا گوزلر آهوی ختن

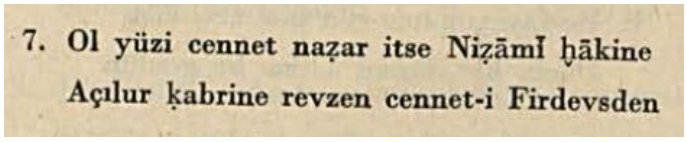
(بیت آخر): اول یوزی جنّت نظر اتسه نظامی خاکنه — آچلور قبرینه روزن جنت فردوس دن

این غزل با شمارهٔ ۸۶ در دیوان نظامی قارامانلی آمده است:


86

1. Gözlerüm yaşını gözler ol büt-i sīmīn-beden
Nitekim gökde şüreyyā gözler āhūy-ı Ḫuten

(دیوان نظامی قارامانلی، ص۲۰۶)


7. Ol yüzi cennet naẓar itse Niẓāmī ḫākine
Açılur ḳabrine revzen cennet-i Firdevsden

(دیوان نظامی قارامانلی، ص۲۰۶)

استاد زنجانی در ذیل این غزل مرقوم فرموده‌اند:

«آهوی ختن: در میان شاعران تنها نظامی این استعاره را از خورشید آورده است:

شباهنگام کاهوی ختن گرد　　ز ناف مشک خود خود را رسن کرد

هزار آهوبره لب‌ها پر از شیر　　در این سبزه شدند آرامگاه گیر»

[البته در *خسرو و شیرین* «آرامگه گیر» ضبط شده است و همان درست است. (نظامی گنجوی، بی‌تا: ۵۹۴)]

پیداست که نظامی قارامانلی با شعر نظامی گنجوی بسیار مأنوس بوده و این استعاره را از او به وام گرفته است. صِرف وجود یک تعبیر، تشبیه یا استعارهٔ واحد در دو شعر، دلیلی برای انتساب آن‌ها به یک شاعر نمی‌شود.

۵. در همین صفحهٔ ۱۱۸ چاپ استاد زنجانی غزلی هفت بیتی به زبان ترکی آمده است که عیناً در *دیوان نظامی قارامانلی* با شمارهٔ ۸۹ در ص ۲۰۹ چاپ ایپکتن به‌چشم می‌خورد:

چاپ استاد زنجانی:

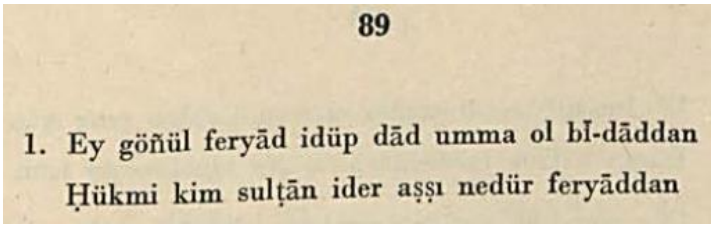
(ب ۱) «ای گوگل فریاد ادب داد اومده اول بیداد دن　　حکمی چون سلطان ادر اصّی ندر فریادن

(ب ۷) ای نظامی ایتلری طالر رقیبی خود نولور　　آشنادن خیر گلمز نه اومرسن یاددن»

استاد ذیل این غزل دربارهٔ بیت چهارم «هر خم زلفک بنمچون قزدرر آتش‌ده نعل/ چون گل اوزره سنبلک اولور مشوّش باددن» مرقوم فرموده‌اند:

«نعل در آتش نهادن: نظامی در مثنوی‌هایش اصطلاح «نعل در آتش» را زیاد به کار برده است.»

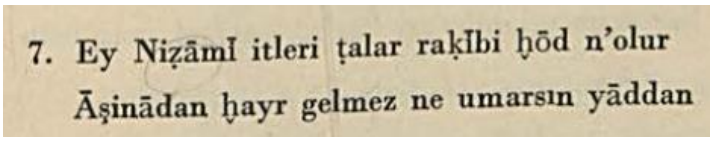
سپس ابیاتی از *اقبال‌نامه*، *هفت‌پیکر*، *خسرو و شیرین*، *شرف‌نامه* و *لیلی و مجنون* به‌عنوان شاهد آورده‌اند که در آن‌ها نظامی اصطلاح «نعل در آتش» را آورده است. نیازی به توضیح نیست که استفاده از تعبیری که شاعری سرشناس همچون نظامی در شعرش به‌کار برده باشد برای دیگر شاعران پس از او هیچ منعی ندارد و همه می‌توانند تعبیر موردنظر را در شعرشان بیاورند. چنان‌که ملاحظه می‌فرمایید این غزل سرودهٔ نظامی قارامانلی است:



89

1. Ey göñül feryād idüp dād umma ol bī-dāddan
Ḥükmi kim sulṭān ider aṣṣı nedür feryāddan

(دیوان نظامی قارامانلی، ص۲۰۹)


7. Ey Niẓāmī itleri ṭalar raḳībi ḫōd n'olur
Āşinādan ḫayr gelmez ne umarsın yāddan

(دیوان نظامی قارامانلی، ص۲۰۹)

۶. «غزل ذیل که بعضی مصارع آن عربی و بعضی فارسی و بعضی ترکی است از نظامی گنجوی است.» (ص۱۲۰)

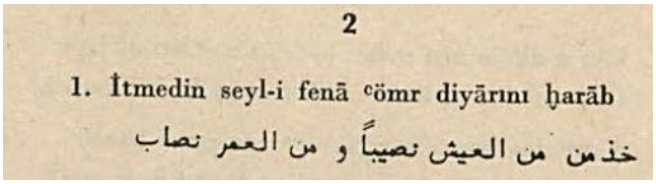
(ب ۱) «اتمدن سیل فنا عمر دیارینی خراب — خُذ مِنَ العیشِ نصیباً و من العمر نصاب
(ب ۸) محنت هجره نظامی نجه بر ایلیه صبر — سادتی احترق القلب بشوق الاصحاب
(ب ۹) گنج سودای تو در کنج دلم معتکف است — مسکن الکنز و مأواهُ خراب و یباب»

استاد زنجانی ذیل این غزل مرقوم فرموده‌اند:

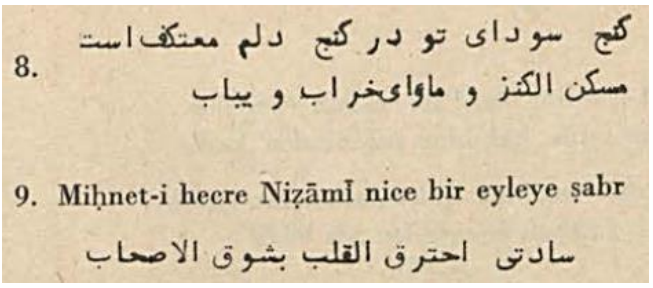
«همین غزل سه‌زبانه (فارسی و عربی و ترکی) حافظ را به رشک آورده و غزل دوزبانهٔ (فارسی و عربی) بازتاب آن را می‌بینیم و از نظامی هم یاد کرده است به نظر نگارنده اگر حافظ به زبان ترکی آشنا بود این غزل را سه‌زبانه می‌سرود. این است غزل حافظ:

اتت روائح رند الحمی و زاد غرامی — فدای خاک در دوست باد جان گرامی
... چو سلک درّ خوشابست شعر نغز تو حافظ — که گاه لطف سبق می برد ز نظم نظامی»

این غزل نیز از نظامی قارامانلی است و ربطی به نظامی گنجوی ندارد تا حافظ را به رشک آورد:


2
1. İtmedin seyl-i fenā ᶜömr diyārını ḫarāb
خذ من من العیش نصیباً و من العمر نصاب

(غزل ش۲، دیوان نظامی قارامانلی، ص۱۲۰)


8. گنج سودای تو در کنج دلم معتکف است
مسکن الکنز و ماوایخراب و یباب
9. Miḥnet-i hecre Niẓāmī nice bir eyleye ṣabr
سادتی احترق القلب بشوق الاصحاب

(دیوان نظامی قارامانلی، ص۱۲۱)

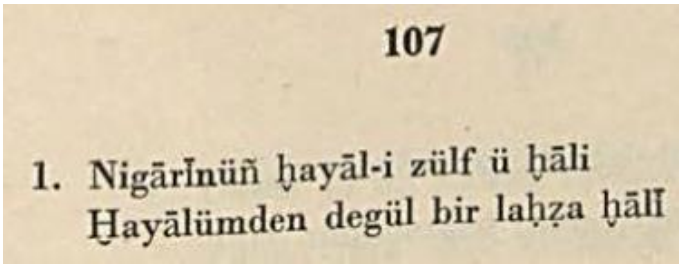
این‌جا باید تأکید کنیم که صرف آمدن نام نظامی در غزلی ملمّع از حافظ برای این‌که نتیجه بگیریم حافظ این غزل را در پاسخ غزلی ملمّع از نظامی گفته است کافی نیست. اخلاق علمی ایجاب می‌کند با دوری از دخالت دادن احساسات و عواطف در انتساب شعرهایی که سراینده‌شان را نمی‌شناسیم به شاعران سرشناس تأمّل، دقّت و احتیاط بیشتری صورت گیرد. تردیدی نیست که نظامی قارامانلی در این غزل به اقتفای حافظ رفته و تحت تأثیر شعر او این غزل سه‌زبانه را سروده است.

۷. در ص ۱۲۱ چاپ استاد زنجانی غزلی هشت‌بیتی آمده است که استاد دربارهٔ آن نوشته‌اند: «به نظر می‌رسد که نظامی کمال‌الدین اصفهانی را قبول داشته و خویش را با او سنجیده است. در این غزل چهار بیت به فارسی و چهار بیت به ترکی سروده شده است که دو مصراع آن عربی است.»

(ب۱) نگارینک خیال زلف و خالی　　خیالمدن دگل بر لحظه خالی

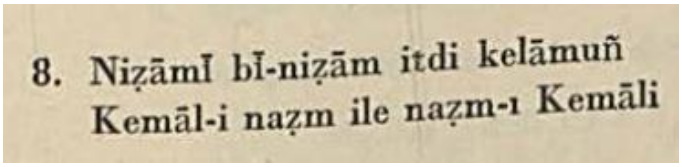
(ب ۸) نظامی بی‌نظام اتدی کلامک　　کمال نظم له نظم کمالی

این غزل، غزل شمارهٔ ۱۰۷ در *دیوان نظامی قارامانلی* است:


107

1. Nigārīnüñ ḫayāl-i zülf ü ḫāli
Ḫayālümden degül bir laḥẓa ḫālī

(دیوان نظامی قارامانلی، ص۲۲۷)


8. Niẓāmī bī-niẓām itdi kelāmuñ
Kemāl-i naẓm ile naẓm-ı Kemāli

(دیوان نظامی قارامانلی، ص۲۲۷)

اکنون با توجه به آن‌چه در *دیوان نظامی قارامانلی* آمده و استقبال دیگرِ او را از کمال‌الدین اصفهانی (قصیدهٔ نرگس) دیده‌ایم می‌دانیم که وی در سرودن شعر به کمال توجه زیادی داشته است و نسبت دادن این غزل به نظامی گنجوی نادرست است.

برخلاف پندار استاد زنجانی و برخی دیگر که سروده‌های نظامی قارامانلی و یا احتمالاً برخی شاعران نظامی/ نظام نام را به نظامی گنجوی نسبت داده‌اند، به‌جرئت می‌توان گفت که تاکنون هیچ

نمونه‌ای از شعر ترکی از نظامی گنجوی به دست نیامده است. شواهد و قرائن نیز نشان می‌دهد که در قرن ششم و در روزگار حیات نظامی اساساً در شهر گنجه و حوالی آن زبان ترکی رایج نیست و اگر احیاناً کسانی نیز به این زبان سخن می‌گفتند، در کتابت و سرودن شعر کسی از آن استفاده نمی‌کرد. ازاین‌رو می‌توان نتیجه گرفت که نه‌فقط نظامی بلکه هیچ‌یک از شاعران دیگر این دوره نظیر ابوالعلاء گنجوی، خاقانی و فلکی شروانی، شعری به زبان ترکی نسروده‌اند. به‌منظور تبیین جوانب این مسئله لازم است دربارهٔ زبان مردم گنجه در آن روزگاران و به‌تبع آن نظامی گنجوی اندکی با تفصیل سخن بگوییم.

۲. ۲. زبان نظامی و زبان مردم گنجه

نظامی در گنجه یکی از شهرهای ناحیهٔ ارّان به دنیا آمد، در آن‌جا زندگی کرد و در همان شهر درگذشت. زبان مردم ناحیهٔ ارّان و ازجمله گنجه در عصر نظامی یکی از زبان‌های ایرانی یعنی زبان فهلویات بوده است. علی‌رغم ادعای استالین که فارسی‌سرایی نظامی را ناشی از فشار و اجبار سیاست‌مداران عصر نظامی جلوه می‌داد و اشاره می‌کرد که نظامی می‌توانست شعرهایش را به ترکی بگوید، نظامی نه به هیچ درباری وابسته بود که مجبور به سرودن شعر به زبان فارسی باشد و نه می‌توانست آثارش را به ترکی بنویسد. نظامی بارها به فارسی‌گویی خود و این‌که عشق او را به سرودن منظومه‌هایش واداشته اشاره کرده‌است:

گر این نامه را من به زر گفتمی — به عمری کجا گوهری سفتمی
همانا که عشقم بر این کار داشت — چو من کم‌زنان عشق بسیار داشت

(Lornejad & Doostzadeh, 2012: 22-32)

فضای سیاسی اتحاد جماهیر شوروی سایهٔ سنگین ایدئولوژی خود را بر سر شرق‌شناسان نیز انداخته بود و این وضع اجازه نمی‌داد که آنان آزادانه حاصل تحقیقات خویش را بنویسند. برتلس و ریپکا اظهار کردند دربارهٔ خانوادهٔ نظامی «ما هیچ‌چیز نمی‌دانیم» و تنها پذیرفتند که مادرِ نظامی کُرد بود چون شاعر خود به‌صراحت به این موضوع اشاره کرده‌است اما دربارهٔ پدر او هیچ اظهارنظری نکرده‌اند. برتلس گفته است آن‌چه با اطمینان دربارهٔ پدر او می‌توان گفت این است که در زمان نوشتن *لیلی و مجنون* پدر نظامی مرده بود (*ibid*: 25). ریپکا اصل او را از نژاد ترک و یک شهروند آذربایجانی می‌خواند که آذربایجان جدید به این فرزند جهانی‌اش بسیار افتخار می‌کند (*ibid*). اظهارنظرهای بی‌پایه‌ای ازاین‌دست‌که زاییدهٔ فضای سیاست‌زدهٔ اتحاد جماهیر شوروی سابق است اعتباری ندارد.

مادر شاعر بنابر قول خودش رئیسهٔ کُرد و بنابراین از اصل ایرانی بوده است. برتلس و ریپکا می‌کوشند تا نظامی را یک شاعر آذربایجانی متعلق به ادبیات آذربایجانی معرفی کنند که منکر خدا بود و برای به‌وجود آوردن یک جامعهٔ بی‌طبقه می‌کوشید (Lornejad & Doostzadeh, 2012: 27) درحالی‌که آذربایجان (شمال غربی ایران) در زمان نظامی به‌کلی تعریفی دیگر و اوضاع و شرایطی دیگر داشت و در آن زمان هیچ قومیت آذربایجانی به معنی امروز وجود نداشت و برخلاف نظر ریپکا که ضمن اعتراف به ایرانی بودن مواد منظومه‌های نظامی اظهار می‌کند "به‌خصوص آن‌ها که با آذربایجان ارتباط داشتند"، هیچ‌کدام از این مواد نه با آذربایجان به‌معنی واقعی کلمه (شمال غربی ایران) و نه با ارّان (جایی که نظامی از آنجا بود) ارتباطی نداشت و آثاری مثل *خسرو و شیرین*، *هفت‌پیکر*، *اسکندرنامه*، *لیلی و مجنون* در آن زمان بخشی از فرهنگ دنیای ایرانی آن زمان بود. ریپکا و بعضی نویسندگان دیگر می‌کوشند تا زبان پارسی را به‌عنوان زبانی مجزا از زبان محلی این ناحیه تصویر کنند اما استدلال آن‌ها اساسی ندارد (*ibid* : 29) و با پیدا شدن نسخه‌های *نزهه‌المجالس* و *سفینهٔ تبریز* که ترکیب جمعیت و زبان ناحیه را آشکار می‌کنند، دیگر جای شکی باقی نمی‌ماند که شعر فارسی نه‌فقط در دربارها مثل دربار شروان‌شاهان بلکه در میان تودهٔ مردم متوسط ناحیهٔ ارّان نیز علاوه بر صورت گویش‌های ایرانی به‌صورت زبان رسمی دری نیز معمول بوده است. شاعران نه‌تنها شروان‌شاهان را به‌زبان فارسی مدح می‌گفتند؛ زبان دربار شروان‌شاهان نیز فارسی بود و آنان در حدود اواسط قرن چهارم هـ و اوایل قرن پنجم هـ خود به زبان فارسی شعر می‌گفتند (ibid: 34) مسعودی، بیرونی و به تبع آن‌ها مینورسکی و بارتولد گفته‌اند که شروان‌شاهان اخلاف ساسانیان‌اند و اصل و نسب آن‌ها به بهرام گور می‌رسد. (Lornejad & Doostzadeh, 2012: 34) گویش‌های ایرانی در ارّان هم مثل نواحی دیگر و مثل نواحی این سوی ارس (آذربایجان) به نام‌های مختلف محلی که از آن‌جا برخاسته بوده‌اند مانند رازی، تاتی و آذری... رواج داشته است. (شروانی، ۱۳۷۵: ۲۸ "مقدمهٔ مصحح") وجود ابیات باقی‌مانده از این گویش‌ها در آثار مختلف، هم به وجود گویش‌ها دلالت دارد و هم فهم آن‌ها به‌وسیلهٔ کسانی که به‌زبان دری کتاب نوشته‌اند.

شمس قیس رازی که کتاب *المعجم* را در نیمهٔ اول قرن هفتم تألیف کرده است، ضمن بحث از زیادات و تصرّف شاعران، با آوردن شعری از بهرامی اشاره می‌کند که: اصل کلمهٔ «قرمز» در آن شعر نامِ کِرمی است در نواحی ارّان یا آذربیجان (شمس قیس، ۱۳۶۰: ۲۹۹). به‌نظر می‌رسد در آن

زمان و از نظر او هم این دو نام به دو جای مختلف اما با زبانی مشترک اطلاق می‌شده است. شمس قیس در جای دیگر ضمن بحث دربارهٔ وزن هزج مسدس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن / فاعلان) که آن را خوش‌ترین اوزان فهلویات می‌خواند، شواهد متعددی برای ملحونات دیگر این وزن می‌آورد و می‌گوید آن‌ها را اورامنان می‌خوانند. آوردن این شواهد که به عراق و نیز شهرهای همدان و زنگان نسبت داده می‌شود همه به گویشی غیر از فارسی دری‌اند (همان: ۱۰۴ و ۱۰۵). علاوه بر این شواهد دیگری نیز در *المعجم* از فهلویات نقل شده است و دربارهٔ فهلویات هم سخن رفته است. (همان: ۱۷۳) وی در جایی پس از اشاره به زحافاتی از اوزان فهلویات که از نظر او ثقیل است می‌نویسد: «باعث کلی و داعیهٔ اصلی بر نظم این وزن ثقیل و بحر مستحدث در سلک اوزان قدیم و بحور مشهور آن بود که کافّهٔ اهل عراق را از عالم و عامی و شریف و وضیع به انشاء و انشاد ابیات فهلوی مشعوف یافتم و به اصغا و استماع ملحونات آن مولع دیدم... » (همان: ۱۷۳).

شمس قیس که خود در ری به دنیا آمده و رازی است، در یک‌جا هم ضمن ایراد گرفتن از وزن شعر بندار رازی اشاره می‌کند که زبان بندار به لغت دری نزدیک‌تر از فهلوی است (همان: ۱۷۴ـ۱۷۵) و این نشان می‌دهد که زبان دری هم در کنار فهلویات وجود و رواج داشته است. شمس قیس در *المعجم* هفده بیت از فهلویات به‌عنوان شاهد مثال آورده است که پیداست خود معنی آن‌ها را می‌فهمیده است. در نسخهٔ عکسی *سفینهٔ تبریز* بخشی با عنوان «کتاب مشتمل علی فواید امالی الحاج بله» آمده است که نوزده صفحه را در بر می‌گیرد. تاریخ کتابت این بخش که درواقع حکایات و مجالس امین‌الدین ابوالقاسم حاج بله از دانشمندان معاصر کاتب *سفینهٔ تبریز* است، سال ۷۲۲ هجری یعنی در حدود صدوهفده سال پس از مرگ نظامی است. در این بخش از *سفینه* امین‌الدین ابوالقاسم حاج بله غیر از اشعار فارسی و عربی، اشعاری هم به زبان پهلوی، یعنی فهلویات آورده است که لابد گویش محاوره‌ای و متداول عصر بوده است در ناحیهٔ آذربایجان. مجموع این ابیات حدود چهل بیت است که به‌صورت و تعدادِ دو، چهار، پنج، هشت و حتی ده بیت، به‌تفاریق در صفحات مختلف (۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۷، ۵۳۳) آمده است. حاج بله ضمن بیان مطالب مختلف می‌نویسد:

> «جمیع بلاد عراق عجم را فهلوه میگویند و سخنان ایشان را فهلوی و قبیله‌ای بودند در همدان که ایشان را اورامنان گفتندی که همیشه دوبیتی گفتندی. دوبیت فهلوی را برحسب آن اورامنان می‌گویند و از سه بیت تا شش بیت شروینان می‌گویند هم منسوب به قومی که ایشان این نمط گفته‌اند و از همدان بوده و هرچه بالای شش بیت است آن

را شبستان گویند جهت آن که در شب آن خواندندی... .» (تبریزی، ۱۳۸۱: ۵۲۳)

اگر یکی از زبان‌ها یا گویش‌های فهلوی را هم آذری بخوانیم که در شمال غرب ایران، یعنی آذربایجان رواج داشته است، زبان مردم ارّان هم که گاهی آن را زبان ارّانی خوانده‌اند باید زبانی نزدیک به همان زبان آذری و یکی از گویش‌های فارسی باشد که گفتیم به صور گوناگون در نواحی مختلف ایران بعد از اسلام رایج بوده است. ابن حوقل (وفات: ۳۶۶ق) زبان مردم آذربایجان و بیشتر مردم ارمن را فارسی و زبان مردم بردعه را که مرکز قدیم ارّان بوده‌است، ارّانی می‌خواند (ابن‌حوقل: ۳۴۹-۳۴۸، ترجمهٔ فارسی: ۹۶). مقدسی (وفات: حدود ۲۸۱ق) کشور ایران را به هشت اقلیم تقسیم کرده می‌نویسد: زبان مردم این هشت اقلیم عجمی است جز آن‌که برخی از آن‌ها دری و برخی منغلقه است و همگی را فارسی نامند (مقدسی، ۱۹۰۶: ۲۵۹) و در جای دیگر می‌گوید: «فارسی ایشان قابل‌فهم است و در پاره‌ای حرف‌ها به زبان خراسانی نزدیک است» (همان: ۳۷۸). مسعودی نیز در نیمهٔ نخست سدهٔ چهارم هجری ضمن نام بردن از شهرهای امت فرس که ارمنیه و اران و بیلقان هم در شمار آن‌هاست، زبان آن‌ها را زبانی واحد می‌داند که ازنظر لغات اندکی فرق دارند ... مانند فهلوی، دری، آذری و جز آن از زبان‌های فرس (مسعودی، ۱۸۹۳: ۶۷-۶۸). نمونه‌های شعری این زبان‌ها که فهلویات خوانده می‌شده است علاوه بر *المعجم* و *سفینهٔ تبریز* در کتاب‌های دیگر نیز پیدا می‌شود. این‌گونه فهلویات در *نامه‌های عین‌القضات همدانی* (سیزده بیت)، *تاریخ گزیدهٔ* مستوفی قزوینی (مستوفی، ۱۳۶۴: ۷۱۲، ۷۲۱-۷۲۳، ۷۲۶-۷۲۷ و ۷۴۰) و *مرصادالعباد* نجم رازی (نجم رازی، ۱۳۶۶: ۹۵ و نیز ۵۹۰-۵۹۱) آمده است و این خود نشان می‌دهد که تا قرن هشتم نیز این گویش‌های فارسی رایج و قابل‌فهم بوده است. کتاب *نزهه‌المجالس* تألیف جمال خلیل شروانی، سند بسیار مهم و معتبری است که نشان می‌دهد در کنار زبان‌های محاوره‌ای ارّانی مثل گویش‌های مختلف پهلوی در این سوی ارس یعنی آذربایجان و شمال غربی ایران، زبان دری نیز در آن‌جا رایج و زبان شعر و ادب رسمی بوده‌است. در *نزهه‌المجالس* ۴۱۳۹ رباعی از حدود سیصد شاعر آمده است که در ۹۶ موضوع است و برای نزهت (= رامش و خوشی وقت) مجلس شروان‌شاه در هفده باب تنظیم شده است. بنابر تحقیق مصحح کتاب، قدیم‌ترین شعر در این کتاب یک رباعی از فرخی سیستانی (وفات: ۴۲۹ق) و دو رباعی از عنصری (وفات: ۴۳۲ق) است. دو رباعی هم از ابن‌سینا (وفات: ۴۲۸ق) و ابوسعید ابوالخیر (وفات: ۴۴۰ق) آمده است. گذشته از این چند رباعی، که گویندگان آن‌ها از ناحیهٔ خراسان‌اند، بیشتر رباعی‌ها از شاعران شمال غرب ایران است که به هر دو سوی ارس تعلق دارند. از

گنجه نام ۲۴ تن، از شروان ۱۸ تن، از هرکدام از دو شهر تفلیس و بیلقان ۵ تن و از باکو و دربند هرکدام یک تن نام برده شده است. از یازده شهر آذربایجان و زنجان هم نام شاعران و شعر آن‌ها آمده است ازجمله از شهرهای مراغه، تبریز، ابهر، خوی، زنجان، اهر، اردبیل و اشنو و سجاس و خونج و خلاط و موصل که در مجموع ۲۷ رباعی از آن‌ها نقل شده است. از این‌ها گذشته نام شاعران دیگری آمده که نسبت آن‌ها به شهری معلوم نیست و همهٔ آن‌ها را باید از هم‌شهریان و هم‌روزگاران مؤلف کتاب (جمال‌الدین خلیل شروانی) شناخت (شروانی، ۱۳۷۵: ۱۷-۲۰).

علاوه بر رباعی‌های مؤلف کتاب، در میان سی شاعری که بیش‌ترین رباعی‌ها از آن‌ها نقل شده نام‌هایی از شهر گنجه می‌بینیم که عبارت‌اند از امیرشمس‌الدین اسعد گنجه‌ای، امیرنجیب‌الدین عمر گنجه‌ای، برهان گنجه‌ای و شمس الیاس گنجه‌ای که از آن‌ها به ترتیب ۱۰۶، ۴۳، ۲۰، ۱۱ رباعی نقل شده است و در مجموع ۲۴ شاعر ازجمله نظامی اهل گنجه‌اند که غالباً می‌باید سن‌وسالشان از نظامی بیش‌تر باشد و همین‌ها طرف انتقاد نظامی باشند. با توجه به این‌که رباعیات این کتاب بیشتر متعلق به قرن ششم و نیمهٔ اول قرن هفتم است، درمی‌یابیم که در ناحیهٔ ارّان حتی فقط در گنجهٔ عصر نظامی تا چه حد شعر و شاعری به زبان فارسی رواج داشته است که ۱۸۰ رباعی از مجموع ۴۱۳۹ رباعی *نزهه‌المجالس* تنها به چهار شاعر از ۲۴ شاعر اهل گنجه اختصاص یافته است و بسیاری دیگر نیز به نواحی مختلف ارّان. علاوه بر آن‌چه گفتیم مقالات بسیاری از محققان ایرانی و غیرایرانی منتشر شده است که همگی دلالت بر آن دارند که زبان متداول مردم ناحیهٔ آذربایجان و ارّان و کناره‌های غربی دریای خزر گویش‌هایی از زبان فارسی بوده است (← Lornejad & Doostzadeh, 2012) بنابراین اولاً سخن از ترک بودن و ترکی گفتن نظامی منتفی است و نظامی بی‌تردید همچنان‌که از آثار او پیداست در دامن فرهنگ ایرانی‌اسلامی پرورش یافته و ثانیاً زبان مادری او یکی از گویش‌های زبان فارسی بوده و در زبان فارسی دری نیز با مطالعهٔ آثار ادبی فارسی تبحر پیدا کرده است و در کل آثار او هم حتی یک بیت به زبان ترکی نیست. او اگر به قومیت یا نژاد دیگری تعلق داشت باید به آن زبان و دربارهٔ عناصری مربوط به فرهنگ آن زبان شعر می‌گفت، حال آن‌که تمام آثار او از فرهنگ گستردهٔ ایران‌زمین منشأ گرفته و به زبان دری منظوم شده است:

نظامی که نظم دری کار اوست　　دری نظم کردن سزاوار اوست
چنان گوید این نامهٔ نغز را　　که روشن کند خواندنش مغز را
(نظامی، ۱۹۴۷: ۴۴)

از این شعر می‌توانیم دریابیم که نظامی می‌توانسته است به گویش رایج آثار خود را نظم کند اما فارسی دری را برگزیده است که زبان شعر و ادب بوده که رباعی‌سرایان نیز همان را برگزیده‌اند. این‌که بسیاری از سرایندگان رباعی‌ها از اهل حِرَف بوده‌اند خود دلیلی است که مخاطبان این شاعران مردم عادی بوده‌اند و آنان زبان این شاعران را می‌فهمیده‌اند و زبان فارسی دری و فهم آن هم در میان مردم عمومیت داشته است. ریاحی می‌نویسد:

«می‌بینیم که در آنجا شغل همهٔ شاعران مداحی نبود و بسیاری از شاعران به کار و پیشه‌ای سرگرم بودند و به حرفهٔ معمولی خود شهرت داشتند چون: جمال سقا، حسین سقا، سعد لحافی (= لحاف‌دوز)، جمال عصفوری (= گنجشک‌فروش)، زکی اکّاف (= پالان‌دوز)، موفق سرّاج، مجدالدین جاندار (= محافظ و پاسبان)، شهاب دفترخوان و کاغذی، فخر نقّاش، عزیز کحّال ...» (شروانی، ۱۳۷۵: ۲۱).

این اسامی و حرفه‌های آنان نشان می‌دهد که نه‌تنها وجود فرهنگ‌های مختلف در ناحیهٔ ارّان جای فرهنگ و زبان ایرانی را در آن زمان یعنی قرن‌های شش و هفت تنگ نکرده بود بلکه نشان می‌دهد که فرهنگ و زبان فارسی در آن‌جا کاملاً رایج بوده است. طبیعی است که گویش هرجا با جای دیگر تفاوت‌هایی داشته است و این دلیل نمی‌شود که مردم سراسر ایران آن زمان با زبان شعر و ادب بیگانه باشند و آن را درنیابند. این زبان برای ایرانیان نواحی مختلف قابل‌درک بوده است و شاعران به آن زبان شعر می‌گفتند و ایرانیان می‌فهمیدند. زبان رباعیات *نزهه‌المجالس* با زبان اشعار رودکی تفاوت چندانی ندارد هرچند گویش‌های آنان و یا زبان محاوره‌ای که با آن سخن می‌گفتند متفاوت بوده است. زبان درباریان ماوراءالنهر و خراسان همان زبانی بوده است که رودکی با آن شعر می‌سروده است و درباریان سامانی که از میان مردم برخاسته بودند مثل سایر مردم کاملاً آن را می‌فهمیده‌اند و چنان تأثیری بر آنان داشته است که وقتی رودکی با آن شعر می‌گوید، به قول صاحب *چهارمقاله* نصر بن احمد را یک‌سره از سمرقند به بخارا می‌کشاند (نظامی عروضی، ۱۳۶۴: ۵۲-۵۳).

ترجمهٔ تفسیر طبری یکی از قدیم‌ترین آثار منثور فارسی است و نخستین نگاشته (۳۵۰ ـ ۳۶۵) دربارهٔ *قرآن* به زبان فارسی است. این تفسیر در زمان سامانیان از روی متن عربی ترجمه و تلخیص شده‌است. دربارهٔ آن در مقدمه آمده‌است: «تفسیر طبری ... نوشته به زبان تازی و به اسنادهای دراز بود و بیاوردند سوی امیر سعید مظفر ابوصالح منصور بن نوح بن نصر بن احمد بن اسماعیل رحمه‌اللّه علیهم اجمعین پس دشوار آمد بر وی خواندن این کتاب و عبارت کردن آن به زبان تازی و چنان

خواست که مرین را ترجمه کند به زبان پارسی. پس علمای ماوراءالنهر را گرد کرد و این از ایشان فتوی کرد که: روا باشد که ما این کتاب را به زبان پارسی گردانیم؟ گفتند: روا باشد خواندن و نوشتن قرآن به پارسی مر آن کس را که او تازی نداند» (*ترجمهٔ تفسیر طبری*، ص ۵).

اگر دقت کنیم این پارسی که از آن سخن می‌رود همان زبان پارسی است که *ترجمهٔ تفسیر طبری* با آن نوشته شده است که هم درباریان سامانی می‌فهمیده‌اند و هم مردمی که سامانیان از میان آنان برخاسته بودند و هم ما امروز می‌فهمیم و هم رودکی با آن برای درباریان سامانی و مردم شعر می‌گفت و ما امروز شعرهای او را می‌خوانیم و می‌فهمیم. البته روشن است که گویش مردم آن عصر و تغییراتی که در طول هزار سال در این زبان پدید آمده است نیز وجود داشته است. نویسندگانی که به پارسی می‌نوشتند و شاعرانی که حتی در قرن چهارم شعر می‌گفتند مخاطبانشان چه کسانی بودند؟ این مخاطبان مگر غیر از مردمی بودند که در کنار گویش زبان محاوره در خلال زندگی اجتماعی‌شان زبان پارسی را هم می‌فهمیدند؟آیا شاعران قرن چهارم و نیز نویسندگان این دوره مخاطبانشان فقط عدهٔ معدودی از باسوادان بوده‌اند؟ این زبان پارسی جدا از گویش‌های هر ناحیه می‌باید قلمروی گسترده در سراسر ایران بزرگ داشته باشد و در هر جا نیز واژگان و احتمالاً بعضی از خصوصیات گویشی خاص آن ناحیه را در خود جای می‌داده است. درست مثل امروز که وقتی یادداشت‌های صدرالدین عینی را می‌خوانیم آن را می‌فهمیم ضمن آن‌که یا پر از لغت‌های تازه است که معنی آن را با توجه به متن می‌فهمیم یا لغت‌های آشناست که معنی دیگری از آن اراده شده‌است.

این زبان همان زبانی است که قطران تبریزی در قرن پنجم در گنجه و تبریز حاکمان آن نواحی را با آن زبان مدح می‌گفته است. طبیعی است این زبان با این گستردگی از شرق تا غرب، خالی از بعضی تفاوت‌های لغویِ متأثر از فرهنگ و زبان هر ناحیه نبوده‌است. قطران شاعر از ناحیهٔ شمال غربی اگر معنی لغاتی در شعر شاعران خراسان و ماوراءالنهر را از شاعری مثل ناصرخسرو می‌پرسد، دلیل نمی‌شود بر این‌که قطران زبان پارسی دری را نمی‌دانسته است. ناصرخسرو می‌نویسد: «و در تبریز قطران‌نام شاعری را دیدم، شعری نیک می‌گفت، اما زبان فارسی نیکو نمی‌دانست. پیش من آمد. دیوان منجیک و دیوان دقیقی بیاورد و پیش من بخواند. و هر معنی که او را مشکل بود از من بپرسید. با او بگفتم و شرح آن بنوشت و اشعار خود بر من بخواند» (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۹). از سخن ناصرخسرو می‌توان دریافت: ۱. قطران زبان فارسی (= فارسی دری) را می‌داند اما خوب نمی‌داند. ۲. او دیوان منجیک و دقیقی را می‌خواند و خود با زبان آنان شعر می‌گوید. ۳. مشکل قطران ندانستن

معنی بعضی لغات است که در ناحیهٔ خراسان رایج بوده است. بنابراین می‌توان گفت که زبان فارسی دری در این ناحیه رواج داشته است و مردم آن را می‌فهمیده‌اند که شاعران بسیاری که هیچ تعلقی هم به دربار نداشتند با آن رباعی که شعری مردمی است، می‌سرودند و بعضی ازجمله آنان که نامشان در *سفینهٔ بولونیا* آمده‌است، درباریان را با آن زبان مدح می‌گفتند. خصوصیاتی لغوی و به‌ندرت دستوری که ریاحی بر اساس رباعیات *نزهه‌المجالس* دربارهٔ زبان ارّانی حدس می‌زند مانع فهم رباعیات و تفاوت کلی زبان ناحیهٔ شمال غربی و شمال شرقی نمی‌شود و همان‌طور که بعضی لغات و خصوصیات در زبان شعری شمال شرقی وجود داشته است که قطران درنمی‌یافته است، خصوصیاتی نیز در زبان شعری شمال غربی وجود داشته است که شاعران خراسان نیز احتمالاً درنمی‌یافته‌اند و این به آن معنی نیست که زبان فارسی نوشتاری دو منطقه چنان از هم فرق داشته باشد که مانع درک متقابل شود. صاحب *احسن‌التقاسیم* همان‌طور که گفتیم می‌گوید فارسی ایشان قابل‌فهم است. سخن مقدسی اشاره بر این دارد که اولاً زبان فارسی نیز در ناحیهٔ ارّان رواج داشته و ثانیاً تفاوت آن با زبان ناحیهٔ خراسان باید همان تفاوتی باشد که میان زبان پارتی و پهلوی وجود داشته‌است. دوبلوا به نکته‌ای ظریف اشاره می‌کند و می‌گوید ناصرخسرو در سخنی که در ارتباط با قطران اظهار می‌کند کلمهٔ «فارسی» را به‌کار می‌برد اما در همان سفرنامه وقتی از ورود به اخلاط (از شهرهای ارمنستان قدیم که امروز از شهرهای ترکیه است) یا همان ارمنستان سخن می‌گوید از سه زبان تازی و پارسی و ارمنی نام می‌برد (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۱۰). با توجه به آن‌که ناصرخسرو در آن زمان در تمام شعرهایش نیز کلمهٔ «پارسی» را به‌کار می‌برد، کاربرد «فارسی» در ارتباط با قطران منطقی نمی‌نماید (Lornejad & Doostzadeh, 2012: 150). نکتهٔ ظریف در این‌جاست که دیوان‌های شاعران ایرانی شمال شرقی شامل کلماتی از گویش‌هایی (سغدی و ...) بود که برای شاعران پارسی ـ غربی از شمال غربی مثل قطران غیرقابل‌درک بود و ناصرخسرو معانی آن کلمات را به قطران می‌گفت که در زبان پارسی که قطران با آن آشنا بود وجود نداشت. متینی که مطالعه‌ای تفصیلی دربارهٔ واژگان *لغت فرس* اسدی طوسی کرده است (کتابی که برای شاعران ناآشنا به خراسانی ـ دری نوشته شده) کلمات *لغت فرس* را شامل ۵۱۴ کلمهٔ پارسی شرقی، ۱۳۱ کلمهٔ عربی یا ترکیبات عربی ـ پارسی آمیخته می‌داند که در شواهد شعری *لغت فرس* اسدی آمده است و تنها ۱۴۵ کلمه را توضیح می‌دهد و روشن می‌کند و این گواه بر این حقیقت است که کلمات دیگر را (علی‌رغم اختلاف آوایی محلی) پارسیان غربی ارّان و آذربایجان می‌فهمیده‌اند (ibid). به همین

سبب است که ناصرخسرو در ارتباط با قطران نمی‌گوید که قطران پارسی نمی‌دانست بلکه می‌گوید: «قطران زبان فارسی نیکو نمی‌دانست» یعنی بعضی کلمات را نمی‌دانست که به پارسی خراسانی منحصر بود (مربوط به زبان‌های ایرانی شرقی) و در گویش‌های ایرانی غربی (فهلویات) یافته نمی‌شد که قطران با آن‌ها آشنا باشد. قطران تبریزی میان زبان پارسی ـ که زبان خود اوست و پارسی ـ دری که زبان ناحیهٔ خراسان است فرق می‌گذارد و این فرق می‌باید به سبب وجود همان لغاتی در پارسی دری باشد که او معنی آن‌ها را نمی‌فهمیده است: «بلبل به سان مطرب بیدل فراز گل / گه پارسی نوازد و گاهی زند دری». زبان پارسی قطران همان زبانی است که در *سفینهٔ تبریز* زبان تبریز خوانده می‌شود که زبانی از خانوادهٔ ایرانی شمال غربی یا چنان‌که قطران می‌گوید، پارسی بوده است که قطران و دیگر شاعران و عارفان و نویسندگان در نوشته‌هایشان به‌کار می‌بردند. قطران و اسدی طوسی ـ که اصلش از طوس بود و به نخجوان گریخت ـ از قدیم‌ترین شاعرانی بودند که در قفقاز و آذربایجان زندگی کردند و به زبان دری ـ پارسی شعر گفتند (ibid: 150-151). محمدبن بعیث متوفای ۲۳۵ هجری ساکن مرند بود و گفته‌اند دو قلعه داشت: یک‌در و شاهی. قلعهٔ شاهی وسط دریاچه (اورمیه) بود. در سال ۲۳۴ با سپاهیان متوکل خلیفهٔ عباسی جنگیده بود و دو نوبت سپاهیان خلیفه را شکست داده بود تا این‌که شکست خورد و اسیر شد و به بغداد فرستاده شد. طبری آورده است که ابن‌بعیث شاعر و ادیب بود و هنگامی که متوکل امر به کشتن او کرد در مدح او شعر گفت و از او درخواست عفو کرد و متوکل از کشتنش صرف‌نظر کرد. طبری سپس از قول کسی نقل می‌کند که گروهی از شیوخ مراغه شعرهایی به فارسی از ابن‌بعیث برای من (راوی) خواندند و از ادب و شجاعت او یاد کردند (طبری، بی‌تا: ۱۶۴/۹-۱۶۶ و ۱۷۰-۱۷۱). مینورسکی و بارتولد همین حکایت را گواه وجود حمایت از شعر پارسی در شمال غربی ایران در آغاز قرن سوم هجری دانسته‌اند (Lornejad & Doostzadeh, 2012: 152) و نیز ← نخجوانی، ۱۳۲۵: ۱۳۷-۱۳۸). آن‌چه واضح است این است که شعر زبان پارسی قبل از اسدی طوسی در این ناحیه رایج بوده است. قدیم‌ترین گواه موجود ادبیات پارسی جدید مکتوب (نه سنگ‌نوشته‌های پارسی میانه) از آذربایجان و قفقاز نشان می‌دهد که قبل از سلجوقیان، شعر پارسی ـ دری به‌وسیلهٔ سلسله‌های کوچک مختلف حمایت می‌شد. قطران تبریزی و اسدی طوسی در دربار این حکمرانان از قبیل شدادیان گنجه، روّادیان تبریز و ابودلف نخجوان خدمت کردند که نشان می‌دهد دری ـ پارسی در این ناحیه پیش از سلجوقیان گسترده شده بود. حضور زبان پارسی در ناحیهٔ آذربایجان و قفقاز دو گونه بود:

یکی زبان‌های ایرانی جنوب غربی که خیلی به خراسانی ـ دری (پارسی جدید) نزدیک بودند و دیگر زبان‌های ایرانی شمال غربی که در مجموع فهلویات خوانده می‌شدند. بقایای این دو زبان هنوز در تات ـ پارسی قفقاز که نزدیک‌ترین ارتباط را با پارسی جدید (و زبان ایرانی جنوب غربی) دارند و نیز به تالشی و کردی یافته می‌شوند که ممکن است به‌عنوان بخشی از زنجیرهٔ فهلویات (زبان‌های بومی ایرانی شمال غربی) طبقه‌بندی شوند (ibid: 152-153).

هیچ‌کدام از سیاحان قرن چهارم هجری مانند ابن‌حوقل، اصطخری، مقدسی، مسعودی و دیگرانی که از آنان سخن رفت، هیچ یادداشتی دربارهٔ صورتی از زبان ترکی در آذربایجان یا قفقاز به‌جای نگذاشته‌اند. همان‌طور که این سیاحان و نیز مدارک وسیع مکتوب نشان می‌دهند، زبان‌های مهم این ناحیه: آذربایجان، ارّان، ارمن، شروان، پارسی و دیگر گویش‌های ایرانی/ پارسی (مانند تاتی و فهلوی است که شامل آذری و احتمالاً ارّانی) می‌شد. دری ـ پارسی را نیز همان‌طور که قبلاً گفته شد دربارهای شدادیان و روّادیان و شروان‌شاهان حمایت می‌کردند. این نشان می‌دهد که این زبان قبل از سلجوقیان در این ناحیه تثبیت شده بود و شاعرانی چون قطران و اسدی و احتمالاً محمد بن بعیث به این زبان شعر می‌گفتند. اسلامی شدن جمعیت نیز به گسترش دری ـ پارسی کمک کرد، همان‌طور که مراکز شهری ارّان و شروان به‌سرعت زبان پارسی را در قرن سوم و چهارم هجری قمری اقتباس کردند (ibid: 153).

قزوینی ضمن تعریف از رسالهٔ مختصر کسروی *آذری یا زبان باستان آذربایگان* می‌نویسد: «در این اواخر بعضی همسایگان جاهل یا متجاهل ما برای پیشرفت پاره‌ای اغراض معلومه‌الحال خود از جهل عمومی معاصرین استفاده نموده بدون خجالت بدون مزاح ادعا می‌کنند که زبان اهالی آذربایجان از اقدم ازمنهٔ تاریخی الی یومنا هذا همواره ترکی بوده است! ازین اشخاص مغرض گذشته بعضی از خود ایرانیان نیز ... توهم کرده‌اند که زبان «آذری» مذکور در کتب مؤلفین عرب شعبه‌ای از زبان ترکی بوده است ... غافل از آن‌که در آن ازمنه پای مهاجرت خود ترک‌ها به آذربایجان باز نشده بوده است یا درست باز نشده بوده است پس چگونه زبان آن‌ها قبل از خودشان ممکن بوده در آن مملکت شیوع پیدا کند؟» (قزوینی، ۱۳۶۳: ۱۷۹-۱۸۰). قزوینی سپس نظر مؤلف را به چند نکته جلب می‌کند: «یکی آن‌که در کتاب *البلدان* ابن‌واضح الیعقوبی (که در حدود سنهٔ ۲۷۸ هجری تألیف شده‌است) در یک موردی اصطلاح «آذری» را بر خود اهالی آذربایجان اطلاق کرده است نه بر زبان ایشان مثل این‌که «آذری» را مؤلف نام تیره‌ای یا شعبه‌ای از عنصر ایرانی می‌دانسته است و بنابرین

شاید اطلاق «آذری» بر زبان از نام خود اهالی مأخوذ بوده و شاید نیز برعکس بوده است» (همان: ۱۸۲). «دیگر آن‌که در *فتوح‌البلدان* بلاذری در فصل «فتح اذربیجان» (طبع لیدن ص۳۲۸) گوید: «فتتبع الاشعث بن قیس حاناً حاناً (و الحان الحائر فی کلام اهل اذربیجان) ففتحها»[۲] و لابد مقصود از «کلام اهل آذربایجان» بدون شک زبان آذری بوده است و چون تألیف *فتوح‌البلدان* در حدود سنهٔ ۲۵۵ هجری است پس این شاید قدیم‌ترین موضعی باشد که نمونه‌ای از آذری به دست می‌دهد» (همان: ۱۸۲-۱۸۳). «دیگر آن‌که مرکوارت مستشرق مشهور آلمانی در کتاب *ایرانشهر* (که از تألیفات معروف اوست در خصوص جغرافی قدیم ایران، اشتباه به مجلهٔ *ایرانشهر* نشود) ص۱۲۳ گوید که اصل زبان حقیقی پهلوی عبارت بوده است از زبان آذربایجان که زبان کتبی اشکانیان بوده است و چون مرکوارت از فضلای مستشرقین و از موثقین آن‌هاست و لابد بی‌مأخذ و بدون دلیل سخن نمی‌گوید و از آن طرف به شهادت عموم مؤلفین قدما از قبیل ابن المقفع (کتاب *الفهرست* ص۱۳) و حمزهٔ اصفهانی (*معجم‌البلدان* در «فهلو») و خوارزمی در *مفاتیح‌العلوم* (چاپ لیدن ص۱۱۶-۱۱۷) زبان اهل آذربایجان پهلوی بوده است پس از مجموع این شهادات قریب به یقین بلکه یقین حاصل می‌شود که «آذری» یکی از نزدیک‌ترین لهجه‌های متکثرهٔ زبان فارسی (اگر نگوییم نزدیک‌ترین همهٔ آن‌ها) بوده است نسبت به زبان پهلوی» (همان: ۱۸۳-۱۸۴).

به‌هرحال همهٔ مدارک موجود نشان می‌دهد که قبل از نظامی، در گنجه از بزرگ‌ترین شهرهای ارّان فرهنگ و زبان فارسی گسترده بوده است و این‌که نظامی موضوع منظومه‌های خود را از فرهنگ ایرانی قبل از اسلام برگزیده است دلیل آشنایی و علاقهٔ او به این فرهنگ و زبان پارسی بوده‌است.

نام گنجه که نظامی در آن‌جا متولد شده‌است، حاکی از آن است که گنجه شهری بسیار قدیمی است و احتمالاً پیش از اسلام وجود داشته است. حمدالله مستوفی سال ۶۵۹ بعد از میلاد را سال بنای گنجه ثبت کرده است درحالی‌که مورخی ارمنی (Kghankotvats) سال ۸۵۹ بعد از میلاد را سال بنای گنجه می‌داند اما همان‌طور که مینورسکی و باسورث (Bosworth) اشاره می‌کنند نام ایرانی گنزه/ گنجه دلالت بر آن دارد که شهر خیلی قدیم‌تر است و پیش از اسلام وجود داشته است. نام ارمنی تاریخی گندزک (Gandzak) که یک وام‌واژهٔ پارتی است (دقیقاً به زبان‌های پسااسلامی فهلویات مربوط می‌شود) نیز نشان می‌دهد که این شهر احتمالاً پیش از اسلام وجود داشته است. یک منبع موجود از عصر نظامی، تاریخ ارمنیان (History of The Armenians) است که روحانی و مورخ ارمنی (Kirakos Gandzakets'i) نوشته است. او در شهر گنجه متولد شد و نام

خانوادگی‌اش کلمهٔ گندزک (Gandzak) تلفظ ارمنی نام شهر را منعکس می‌کند که تلفظ پارسی آن گنجه بوده است. وی در اوایل قرن هفتم (یعنی نزدیک به پایان زندگی نظامی) متولد شد و شاهد ویرانی شهر به دست مغول بود. بنابراین کتاب او منبع بسیار مهمی از زبان یک بومی گنجه دربارهٔ گنجه در عهد نظامی است. این مورخ به‌صراحت اعلام می‌کند این شهر پر از جمعیت پارسیان بود و شمار اندکی از مسیحیان. (Lornejad: 154) بیان این مورخ ارمنی جای شک باقی نمی‌گذارد که نظامی در شهری متولد شده که مردم آن پارسیان و بنابراین فرهنگ و زبان آنان در آن‌جا رایج است و او با زبان پارسی یا گویشی از زبان پارسی سخن می‌گفته است و مانند قطران تبریزی دیوان شاعران خراسان را برای آشنایی عمیق با زبان خراسانی ـ دری، هم‌چنان‌که در منظومه‌های او پیداست مطالعه می‌کرده است.

نظامی همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم به کرد بودن مادر خود تصریح می‌کند اما دربارهٔ پدر خود فقط از او نام می‌برد: «یوسف پسر زکی مؤید». با توجه به این‌که اکثریت جمعیت گنجه پارسیان بودند احتمال این‌که پدر نظامی، یوسف، ایرانی بوده باشد و زبان او زبان رایج در میان پارسی‌زبانان آن‌جا، بسیار زیاد است. این‌که نظامی از نژاد مادر خود سخن می‌گوید اما از پدر خود و نژاد و زبان او چیزی نمی‌گوید باید به‌علت جمعیت زیاد پارسیان گنجه بوده باشد که بیان آن را از مقولهٔ توضیح واضحات می‌دانسته است. جدا از این نکته، لرنژاد و دوست‌زاده به دو نکتهٔ دیگر دربارهٔ پارسی‌بودن نظامی اشاره کرده‌اند که قابل‌توجه است. یکی این‌که نظامی از فرزند خود محمد که از همسر ترک قبچاقی‌اش زاده می‌شود با صفت «ترک‌زاد» نام می‌برد که این صفت را در آن عصر به کسی می‌دادند که مادرش ترک و پدرش ایرانی باشد و این به این معنی است که نظامی خود را ایرانی به‌حساب می‌آورد و این باید در صورتی باشد که پدرش ایرانی بوده باشد. نظامی دربارهٔ مرگ همسر و دعا برای پسرش می‌گوید:

چو ترکان گشته سوی کوچ محتاج — به ترکی داده رختم را به تاراج
اگر شد ترکم از خرگه نهانی — خدایا ترک‌زادم را تو دانی

در *شاهنامه* نیز از هرمز پسر انوشیروان که مادر او ترک و دختر خاقان چین است چندین جا با صفت ترک‌زاد او یاد می‌شود:

که این ترک‌زاده سزاوار نیست — به شاهی کس او را خریدار نیست
که خاقان‌نژاد است و بدگوهرست — به بالا و دیدار چون مادر است

تو گفتی که هرمز به شاهی سزاست　　کنون زین سزا مر تو را این جزاست

فرود پسر سیاوش که از مادر ترک و تورانی (دختر پیران سردار افراسیاب) است نیز در *شاهنامه* از زبان توس فرمانده سپاه ایران ترک‌زاد خوانده می‌شود:

یکی ترک‌زاده چو زاغ سیاه　　برین گونه بگرفت راه سپاه

شواهد دیگری از کتاب *مجمل‌التواریخ والقصص*، نوشته‌شده در ۵۲۰ هجری و *تاریخ جهان‌آرا* نیز در تأیید آن معنی آورده می‌شود. علاوه بر این در *تاریخ بلعمی* هم صفت ترک‌زاد مثل *شاهنامه* برای هرمز آورده شده است. دلیل دیگر بر نژاد ایرانی نظامی صفتی است که در منظومهٔ *لیلی و مجنون*، خود را به آن وصف می‌کند:

دهقان فصیح پارسی‌زاد　　از حال عرب چنین کند یاد

هم «دهقان» و هم «پارسی‌زاد» دلیل بر نژاد ایرانی نظامی است. در بافت *هفت‌پیکر* هم «پارسی‌زاد» به پارسی یا ایرانی اشاره دارد. پدر بهرام گور، یزدگرد، درمی‌گذرد و بزرگان دربار دربارهٔ صلاحیت بهرام گور برای جانشینی پدرش گفت و گو می‌کنند:

گفت هرکس در او نظر نکنیم　　وز پدر مردنش خبر نکنیم
کان بیابانی عرب‌پرورد　　کار ملک عجم نداند کرد
تازیان را دهد ولایت و گنج　　پارسی‌زادگان رسند به رنج
کس نمی‌خواست کاو شود بر گاه　　چون خدا خواست برنهاد کلاه

که در این‌جا کلمهٔ «پارسی‌زادگان» به‌معنی پارسیان یا ایرانیان به‌کار رفته است. کلمهٔ دهقان نیز اشاره به موقعیت اجتماعی‌موروثی صاحب این نام در اواخر عصر ساسانی دارد که کارش ادارهٔ امور محلی و رعایای تحت اطاعت خودش بود. در متن‌های اولیهٔ اسلامی وظیفهٔ دهقان‌ها تقریباً همچون حکمرانان محلی در تحت تسلط عرب بود و این اصطلاح گاهی با مرزبان (نگهبان مرز، حاکم) مقایسه می‌شد. دهقان‌ها که به تاریخ و فرهنگ ایرانِ پیش از اسلام آگاهی عمیق داشتند نقش فرهنگی مهمی با خدمت به حکمرانان و شاه‌زادگان به‌عنوان دانشمند ایفا می‌کردند. بنابراین وابستگی‌های دهقان‌ها با فرهنگ ایران، این کلمه را مترادف ساخته بود با «نجیب‌زادهٔ ایرانی» در تقابل با عرب، ترک و رومیان. نظامی کلمهٔ دهقان را به «پارسی‌زاد» اضافه می‌کند زیرا یکی از مشخصه‌های اصلی طبقهٔ دهقان سابقهٔ ایرانی بودن او بود. به قول منابع از جمله نظامی عروضی، شاعر ملی ایران فردوسی نیز دهقان بود، شاعر دیگری که اشاره به دهقان بودن خود می‌کند قطران تبریزی

است که آگاه به فرهنگ ایران باستان بود. شعر او نیز مانند نظامی پر است از ذکر شخصیت‌های ایرانی و نقش آن‌ها. موضوع‌هایی از نوع *هفت‌پیکر*، *اسکندرنامه* و *خسرو و شیرین* نشان‌دهندهٔ دانش نظامی (دهقان) دربارهٔ ایران باستان است. مجموعهٔ مدارک از مورّخ ایرانی محلی ارّان مسعود بن نامدار (C. 1000) نیز بر وجود دهقان‌ها در قفقاز آن زمان دلالت دارد (Lornejad, 2012: 180-181).

۳. نتیجه‌گیری

بنابر اسناد و مدارک فارسی و عربی بعضاً با قدمت ۱۰۰۰ساله که تاکنون به‌دست ما رسیده و بنا بر پژوهش‌های محققان ایرانی و غیرایرانی سدهٔ اخیر، زبان نظامی گنجوی و مردم گنجه در زمان او از گویش‌های ایرانی بوده است. هیچ اثری تاکنون حتی یک بیت به زبان ترکی از نظامی به دست ما نرسیده است و نسبت دادن شعر ترکی به نظامی اساسی ندارد. چنان‌که دیدیم شعرهایی که دکتر برات زنجانی به نظامی نسبت داده بودند همگی از شاعری به نام نظامی قونیوی/ قارامانلی بوده که در دیوانش موجود است. این دیوان حدود ۵۰ سال پیش در ترکیه تصحیح و منتشر شده است.

پی نوشت:

۱. *گنجینهٔ گنجوی* تصحیح وحید دستگردی، *احوال و آثار و قصاید و غزلیات نظامی گنجوی* تصحیح سعید نفیسی و نسخهٔ خدیویهٔ مصر.

۲. اشعث بن قیس حان به حان (ظ: خان به خان) جستجو می‌کرد (حان در زبان اهل آذربایجان به معنی باغستان است) و آذربایجان را فتح کرد.

منابع

۱. ابن‌حوقل (۱۳۶۶) *سفرنامهٔ ابن حوقل (ایران در صورةالارض)*، ترجمه و توضیح جعفر شعار، چ ۲، تهران، امیرکبیر.

۲. ابن‌حوقل النصیبی، ابوالقاسم، *صورةالارض*، تحقیق ی. هـ . کرامرس، اعاده طبعه مدینه لیدن، ۱۹۲۷، فرانکفورت، معهد تاریخ العلوم العربیه والاسلامیه، ۱۹۹۲.

۳. رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۶۰)، *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، بتصحیح محمد قزوینی و تصحیح مدرس رضوی، چ ۳، تهران، زوار.

۴. تبریزی، محمد بن مسعود (۱۳۸۱) *سفینهٔ تبریز*، (چاپ عکسی) تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

۵. شروانی، جمال خلیل (۱۳۷۵) *نزهةالمجالس*، تصحیح و تحقیق محمدامین ریاحی، چ ۲، تهران، انتشارات علمی.

۶. طبری، ابوجعفر محمدبن جریر (بی‌تا) *تاریخ الطبری تاریخ الرسل والملوک*، تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، ط ۴، ج ۹، قاهره، دارالمعارف.

۷. عین‌القضات همدانی (۱۳۶۲) *نامه‌ها*، به‌اهتمام علینقی منزوی، عفیف عسیران، ۲ج، چ۲، تهران، منوچهری – زوار.

۸. قزوینی، محمد (۱۳۶۳) *بیست مقاله*، به تصحیح عباس اقبال و پورداود، چ ۲، تهران، دنیای کتاب.

۹. مستوفی، حمدالله (۱۳۶۴) *تاریخ گزیده*، باهتمام عبدالحسین نوائی، چ۳، تهران، امیرکبیر.

۱۰. مسعودی، علی بن الحسین (۱۸۹۳) *التنبیه و الاشراف*، تحقیق م. ی. دخویه، لیدن، بریل.

۱۱. مقدسی، شمس‌الدین محمد (۱۹۰۶) *احسن‌التقاسیم فی معرفة الاقالیم*، تحقیق ی. دی خویه، ط۲، لیدن، بریل.

۱۲. ناصرخسرو قبادیانی مروزی (۱۳۶۳) *سفرنامه*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، کتابفروشی زوار.

۱۳. نجم رازی (۱۳۶۶) *مرصادالعباد*، به اهتمام محمد امین ریاحی، چ۳، تهران، علمی و فرهنگی.

۱۴. نخجوانی، محمد (۱۳۲۵) «محمدبن البعیث و زبان آذری»، *یادگار*، س۳، ش۶-۷ (بهمن و اسفند)، ص۱۳۷-۱۳۹.

۱۵. نظامی عروضی سمرقندی، احمدبن عمر (۱۳۶۴) *چهارمقاله*، به اهتمام محمد معین، چ۸، تهران، امیرکبیر.

۱۶. نظامی گنجوی (۱۳۶۲) *دیوان قصاید و غزلیات*، به کوشش سعید نفیسی، چ۵، تهران، انتشارات فروغی.

۱۷. ـــــــــــ (۱۹۶۰) *خسرو و شیرین*، به تصحیح ی. ا. برتلس، فرهنگستان علوم جمهوری شوروی سوسیالیستی آذربایجان.

۱۸. ـــــــــــ (۱۹۴۷) *شرف‌نامه*، به تصحیح ی. ا. برتلس، فرهنگستان علوم جمهوری شوروی سوسیالیستی آذربایجان.

۱۹. ـــــــــــــ (۷۱۸هـ) *خمسهٔ نظامی*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ش۵۱۷۹.

۲۰. ـــــــــــــ (۷۶۳هـ) *خمسهٔ نظامی*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملی پاریس، ش۱۸۱۷.

۲۱. ـــــــــــــ (۷۶۴هـ) *خمسهٔ نظامی*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ دولتی برلین، ش۳۵.

۲۲. ـــــــــــــ (۷۶۶هـ) *خمسهٔ نظامی*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ بادلیان اکسفورد، ش۲۷۴.

۲۳. ـــــــــــــ (۷۶۷هـ) *خمسهٔ نظامی*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملی پاریس، ش ۵۸۰.

۲۴. ـــــــــــــ (۷۷۳هـ) *خمسهٔ نظامی*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی، ش ۱۱۹۲۰.

۲۵. ـــــــــــــ (۷۷۷هـ) *خمسهٔ نظامی*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ دانشگاه سنت پترزبورگ، ش / O354 22100.

۲۶. ـــــــــــــ (۷۹۰هـ) *خمسهٔ نظامی*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران(ادبیات)، ش۱۳۱.

۲۷. ـــــــــــــ (۷۹۹هـ) *خمسهٔ نظامی*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، ش۱۲۰۷۴.

۲۸. ـــــــــــــ (۸۰۲هـ) *خمسهٔ نظامی*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ علامهٔ طباطبایی شیراز، ش۱۲۷۸.

29. IPEKTEN, Haluk (1974) *KARAMANLI NIZAMI, HAYATI, EDEBI KISLIGI Ve DIVANI*, Ankara, Sevinc Matbaasi. (ATATURK UNIVERSITY YAYINLARI NO. 208, Edebiyat Fakultesi Yayinlari No. 44, Arastirma Serisi No. 35)

30. Lornejad, Siavash, Ali Doostzadeh (2012) *On the Modern Politicization of the Persian Poet Nezami Ganjavi*, Edited by Victoria Arakelova, YEREVAN SERIES FOR ORIENTAL STUDIES (Editor of the Series Garnik Asatrian), Yerevan,

31. AZMI BILGIN, A (2001) "KARAMANLI NIZAMI", *ISLAM ANSIKLOPEDISI*, Turkiye Diyanet Vakfi, Cilt 24, Istanbul.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

«شاد»، «می» و «پشیمان شدن»
(بررسی سه واژه از *شاهنامه*)

محمدحسن جلالیان چالشتری
دانشیار گروه فرهنگ و زبانهای باستانی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.

چکیده

شاهنامه یکی از مفصل‌ترین آثار زبانی سده‌های نخستین رسمیّت و رواج زبان فارسی دری پس از اسلام است. این گنجینهٔ گران‌بها حاوی شواهد اصیل و قابل‌اعتماد از عناصر زبان فارسی این دوره و دربردارندهٔ کلیدهای بسیاری در گشودن مسائل ناشناختهٔ زبان فارسی دری و پیشینهٔ آن، فارسی میانه، است. متقابلاً در این اثر به سبب کهنگی زبان آن، نکاتی هست که جز از طریق شناخت زبان فارسی میانه و سایر زبان‌های دورهٔ میانه و دورهٔ باستانی قابل‌دریافت نیستند. در این نوشتار به سه واژهٔ «شاد»، «می» و «پشیمان شدن» در *شاهنامه* پرداخته شده و با استفاده از شواهد درونی این اثر و نیز برخی شواهد سایر متون فارسی و همچنین قراینی از زبان‌های باستانی معانی متفاوتی برای دو واژهٔ نخست و ساخت کمترشناخته‌شده‌ای برای توجیه کاربردی خاص از مورد سوم در زبان فارسی دری ارائه شده است. معنای پیشنهادشده برای «شاد»، «توانگر و ثروتمند و برخوردار» است. واژهٔ «می» صورت اصیل فارسی میانهٔ «مغاک» دانسته شده و «پشیمان شدن» در کاربردهای خاص از گونهٔ افعال غیرشخصی به شمار آمده است.

واژگان کلیدی: زبان‌های باستانی ایران، *شاهنامه*، شاد، می، پشیمان شدن، غیرشخصی.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۱۱/۰۶ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۲/۰۴

E-mail: mh_jalalian@hotmail.com

ارجاع به این مقاله: جلالیان چالشتری، محمد حسن، (۱۴۰۰)، «شاد»، «می» و «پشیمان شدن» (بررسی سه واژه از *شاهنامه*)، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز).*

DOI:10.22034/PERLIT.2022.50092.3266

مقدّمه

زبان فارسی از آغاز زمانی که از نخستین آثار آن در زمان هخامنشیان اطلاع در دست است تا زمان حال، زبانی است آمیخته بر پایهٔ فارسی منشعب از ایرانی باستان و عناصری دخیل از زبان‌های متعددی که در دوره‌های تاریخی مفروض زبان‌های ایرانی در این ظرفِ با گنجایی فراوان ریخته شده‌اند تا زبانی مختلط حاصل آید که طی سده‌های بسیار زبان میانجی همهٔ اقوامی گردد که بخشی از گسترهٔ جغرافیایی و فرهنگی ایران به شمار می‌آیند. انواع متنوّعی از تأثیرپذیری را در پذیراترین لایه که لایهٔ واژگانی است، تا مقاوم‌ترین آن‌ها که لایهٔ آوایی است می‌توان در دوره‌های مختلف در این زبان نمونه آورد. به دلیل تحولات شگرفی که این زبان در طول تاریخ از سر گذرانده، شناخت اصیل یا دخیل بودن هر یک از عناصر تشکیل‌دهندهٔ این زبان و نیز تعیین دقیق مبدأ وام‌گیری‌ها و حتی گاه بازشناخت عناصر اصیل موروث این زبان امری دشوار و پیچیده است. می‌دانیم که تحقیق در لایهٔ واژگانی و معانی آن‌ها گستردگی بیشتری نسبت به سایر لایه‌های زبان دارد. این مسئله متأثر از چندین عامل است؛ از سویی تعداد واژه‌های زبان نسبت به عناصر سایر لایه‌ها بسیار گسترده‌تر است و از دیگر سو این لایه پیش‌تر و بیشتر از سایر لایه‌ها دچار تأثیر و تغییر می‌گردد. عدم دسترسی به صورت‌های کهن‌تر بسیاری از واژه‌ها و نیز کم‌کاربرد و یا متروک و جایگزین شدن آن‌ها با واژه‌های دیگر بخشی از این عوامل‌اند. در آثار موجود از زبان فارسی در دوره‌های تاریخیِ آن واژه‌های بسیاری هست که یا به دلیل کاربرد اندکِ آن‌ها در متون و یا غالب شدن برخی از معانی یا صرف‌های آن‌ها، معانی یا صرف‌های دیگر آن‌ها از دید پنهان مانده است و عموماً شارحان و محقّقان این متون در هنگام تفسیر آن‌ها به همان معنا یا صرف شناخته‌شده اکتفا کرده و کوشیده‌اند که با اتّکا به همان به هر طریقی متن مورد تحقیق خود را شرح کنند. در این نوشتار برای نمونه به سه واژه از *شاهنامه* پرداخته شده است: «شاد»، «می» و «پشیمان شدن». برای دو مورد نخست معانی متفاوتی نسبت به آنچه تاکنون می‌شناختیم، پیشنهاد شده است. فعل «پشیمان شدن» نیز به دلیل داشتن مؤلفه‌های معنایی خاص، در *شاهنامه* و برخی دیگر از متون فارسی در کنار صورت صرفی معمول و رایج، در ساختاری خاص و نادر صرف شده است که در ادامه بدان پرداخته خواهد شد.

شاد

این واژه در زبان‌های اوستایی و فارسی باستان -š(iy)āta است و آن را به همین معنایی که امروزه از آن در زبان فارسی می‌شناسیم، دانسته‌اند (بارتلومه ۱۹۶۱: ۱۷۱۶؛ کنت ۱۹۵۰: ۲۱۰-۲۱۱؛ اشمیت ۲۰۱۴: ۲۴۸). در فارسی میانه و پهلوی اشکانی این واژه با همین تلفظ و معنای امروزی به کار رفته

است (مکنزی ۱۹۷۱: ۷۸؛ دورکین‌مایسترارنست ۲۰۰۴: ۳۱۳). šāt در سغدی اما در کنار معنای مذکور به معنای «ثروتمند و توانگر» نیز هست (گرشویچ ۱۹۵۴: ۳۰، بند ۱۹۶؛ قریب ۱۳۸۳: ۳۷۰) و -tsātaدر ختنی تنها به معنای «ثروتمند و توانگر» است. در تخاری نیز این واژه به‌صورت śāt(e) در همین معنای اخیر است و در ارمنی šat دخیل از زبان‌های ایرانی است و به معنای «بسیار» به کار رفته است (بیلی ۱۹۷۹: ۱۴۶). بیلی با استناد به صورت‌های ختنی و سغدی و ارمنی، šāiti را در بند ششم یشت هفدهم که بارتلمه پیشتر آن را مصدر دانسته بود (۱۹۶۱: ۱۷۰۷-۱۷۰۸)، صفت به معنای «توانگر» شناخته است (۱۹۴۳: ۴ و یادداشت ۲؛ نیز نک. چونگ ۲۰۰۷: ۳۷-۳۸).

برخی از نمونه‌های به‌دست‌آمده از *شاهنامه* چنین نشان می‌دهند که «شاد» در فارسی دری هم معنای «توانگر و ثروتمند» داشته است. قطعی‌ترین شاهدی که نگارنده یافته است در داستان موزه‌فروش «مایه‌دار» و کسری است که در آن کسری پس از دیدن خواستهٔ بسیاری که بوزرجمهر از کفش‌گر به وام گرفته بود،

چنین گفت از آن پس که یزدان سپاس — مبادم مگر پاک و یزدان‌شناس
که در پادشاهی یکی موزه‌دوز — برین گونه شادست و گیتی‌فروز
که چندین درم ساخته باشدش — مبادا که بیداد بخراشدش
(فردوسی ۱۳۶۶: ۴۳۶/۷)

در بیت دوم از ابیات بالا قطعا معنای «ثروتمند» برمعنای معمول «شاد» مرجّح است و با پذیرش آن بیت مفهوم‌تر و منطقی‌تر می‌گردد. مورد دوم از شواهد، عطف «شادی» به «خواسته» در بیت زیر از آغاز داستان سیاوش است که در هنگام آمدن رستم و سیاوش به درگاه کاوس، تهمتن آنچه در گنج داشت و نیز آنچه را نداشت فرا هم آورده و به همراه سیاوش روانهٔ پایتخت می‌گردد و

جهانی به آیین بیاراستند — چو خشنودی نامور خواستند
همی زرّ و عنبر برآمیختند — ز گنبد به سر بر همی ریختند
جهان گشت پر شادی و خواسته — در و بان هر برزن آراسته
(همان: ۲۰۸/۲)

در اینجا نیز معنای معمول در برابر «ثروت و خواسته» وجه چندانی نخواهد داشت. نمونهٔ دیگر در داستان لشکر کشیدن اسکندر به هند است. کید، پادشاه هند، در ده شب خواب‌هایی می‌بیند و

خواب شب هفتم چنین است که او اسبی را چمنده در دشتی می‌بیند که دو سر داشته و هر آنچه گیاه در آن دشت بوده، می‌خورده است. مهران خردمند این خواب را چنین تعبیر می‌کند که:

زمانی بیاید که مردم به چیز — شود شاد و سیری نیابد بنیز
نه درویش یابد ازو بهره‌یی — نه دانش‌پژوهی و گر شهره‌یی
جز از خویشتن را نخواهند و بس — کسی را نباشند فریادرس
(همان: ۱۸/۶-۱۷)

می‌دانیم که «چیز» به معنی «مال و دارایی و خواسته» است؛ پس «شاد شدن به چیز» و «سیری نیافتن» باید «ثروتمند شدن» و همچنان «حریص بودن» باشند. نمونهٔ دیگر در داستان زال و رودابه است که سام در نامه‌ای که به منوچهر می‌نویسد او را چنین توصیف می‌کند:

به رزم اندرون زهر تریاک‌سوز — به بزم اندرون ماه گیتی‌فروز
گراینده گرز و گشاینده شهر — ز شادی به هر کس رساننده بهر
(همان: ۲۳۱/۱)

با برداشت معمول از «شادی» ارتباطی بین دو مصرع این بیت دیده نمی‌شود؛ اما با در نظر گرفتن معنای «ثروت و خواسته» و توجه به این‌که در گشودن شهرها آنچه حاصل می‌شود غنایم است، چنین برمی‌آید که منوچهر پس از گشودن شهرها غنایم را به سپاهیان می‌بخشیده است. همین مطلب را فردوسی در ماجرای در خواب دیدن دقیقی در مورد محمود غزنوی تکرار کرده است:

شهنشاه محمود گیرنده‌شهر — ز شادی به هر کس رسانیده بهر
(همان: ۷۵/۵)

اما ترجمهٔ بنداری مؤید نظری که ما بر آنیم نیست: «و هو الشاهنشاه محمود آخذ البلاد و جالب السرور الی قلوب العباد» (همان پانوشت ۳۰). در داستان «رفتن بهرام گور به رسولی برِ شنگل هند» در نامه‌ای که بهرام به شنگل می‌نویسد در آغاز چنین می‌آورد:

ز چیزی کجا او (: خداوند) دهد بنده را — پرستندهٔ تاج و دارنده را
فزون از خرد نیست اندر جهان — فروزندهٔ کهتران و مهان
هر آنکس که او شاد شد از خرد — جهان را بکردار بد نسپرد
(همان: ۵۵۸/۶)

مفهوم کلی این ابیات چنین است که: از همهٔ نعمتهایی که خداوند به کهتران و مهتران می‌بخشد، خرد فزون‌تر است و هرکه از این نعمت برخوردار و متنعّم گشت، در جهان بدی نخواهد کرد. با این تعبیر در اینجا نیز معنای معمول «شادی» در برابر معنایی که ارائه شد رنگ می‌بازد. نمونهٔ دیگر در انجامهٔ مرگ گشتاسپ است. شاعر چنین آورده است که:

یکی دخمه کردندش از شیز و عاج　　بیاویختند از بر گاه تاج
همی بودش از رنج و از گنج بهر　　بدید از پس ناز و تریاک زهر
اگر بودن اینست، شادی چراست　　شد از مرگ درویش با شاه راست
(همان: ۴۶۷/۵)

قرینهٔ شاه و درویش که تفاوت مشخّص آن‌ها در «دارندگی» و فقر است، نشان می‌دهد که شاعر از «شاد» معنایی را مرتبط با این حوزهٔ معنایی در ذهن داشته است و از طریق برابر شدن شاه و درویش پس از مرگ، ناپایداری و گذرایی «دارایی و ثروت» را بیان کرده است.

در *شاهنامه* ابیات بسیار دیگری هست که معنای «توانگر و ثروتمند» از آن‌ها برمی‌آید، امّا در آن‌ها این معنا ارجحیّتی قطعی یا لااقل آن‌گونه که در شواهد بالا دیده می‌شود، بر «خوشحال» ندارد. برخی از این شواهد از این قرارند:

شهنشاه گوید که از رنج من　　مبادا کسی شاد از گنج من
(همان: ۲۱۷/۶)

همی خواهم از پاک پروردگار　　که چندان مرا بر دهد روزگار
که درویش را شاد دارم به گنج　　نیارم دل پارسا را به رنج
(همان: ۷/ ۴۶۹)

به خانه شد و بنده آزاد کرد　　بدان خواسته بنده را شاد کرد
(همان: ۳۷۰/۸)

در آثار دیگر فارسی هم می‌توان احتمال داد که این معنا قابل‌ردیابی باشد. حتّی اگر همنشینی «شادی» و «توانگری و فراخ‌دستی» را در ترجمه‌های قرآن در برابر «السّرّاء» در آیات ۱۳۴ از سورهٔ آل‌عمران و ۹۵ سورهٔ اعراف (یاحقی ۱۳۷۲: ۸۵۰/۲) حاصل برداشت‌های آزاد مترجمان از واژهٔ عربی بدانیم، باز هم شواهدی که بتوان نسبت به آن‌ها اطمینان بیشتری داشت، وجود دارند. نگارنده نمونه‌هایی از دیوان شمس مولانا و نیز دیوان حافظ به دست آورده که در آن‌ها قراین حاکی از توجه

این دو شاعر به معنای «ثروت و توانگری» و «فراوانی» (به معنای شاد در ارمنی توجّه شود) واژهٔ «شاد» است:

فلک ز مستی امر تو روز و شب در چرخ　　زمین ز شادی گنج تو خیره مانده و دنگ
(مولانا ۱۳۸۵: ۵۷۶/۱)

قرینهٔ «مستی» در مصراع نخست، شادی را در معنای معمول به ذهن می‌رساند؛ اما وجود قراین مصراع دوم معنای «ثروتمندی، پرّی، انبوهی» را تأیید می‌کنند. نخست این‌که شادی در معنای معمول در این مصراع بی‌مفهوم است. دیگر این‌که زمین، خود، نماد ثروتمندی و توانگری است و همهٔ ثروت‌ها از آن برمی‌خیزند. سدیگر این‌که دلیلی برای «خیره و دنگ» ماندن از سرور و فرح به نظر نمی‌رسد و این‌گونه می‌توان انگاشت که شاعر در این مصراع، با به کار بردن ایهام (در برابر «مستی») چنین در نظر داشته که زمین که خود در بر دارندهٔ همهٔ ثروت‌هاست، از بسیاری ثروت گنج تو انگشت‌بردهان فرو مانده است.

در این دو بیت از حافظ نیز به نظر می‌رسد که شاعر به معنای «توانگر و ثروتمند» توجه داشته است:

سود و زیان و مایه چو خواهد شدن ز دست　　گو بهر این معامله غمگین مباش و شاد
(۱۳۵۹-۱۳۶۲: ۲۰۸/۱)

گر دیگران به عیش و طرب خرّمند و شاد　　ما را غم نگار بود مایهٔ سرور
(همان: ۵۱۴/۱)

دقّت بی‌نظیر حافظ در انتخاب کلمات در کاربردهای هنری و به‌ویژه تکراری که در همنشینی کلمات در این دو بیت وجود دارد نشان می‌دهد که حافظ در گزینش و همنشین کردن «سود»، «زیان»، «مایه»، «معامله» و «شاد» در بیت نخست و «شاد» و «مایه» در بیت دوم قصدی و تعمّدی داشته و کوشیده تا از طریق این همنشینی ایهامی نیز با «شاد» ایجاد کند.

حال با این مقدمات می‌توان دوباره به *شاهنامه* باز گشت و «شاد» و «شادی» را در برخی ابیات مشکوک بازبینی کرد. در بخشی از خطبهٔ جلوس بهرامِ بهرام در یازده بیت به مسائلی پرداخته که همه مربوط به دارایی و خواسته است.

۱ هر آن‌کس که گشت ایمن، او شاد گشت — غم و رنج با ایمنی باد گشت
۲ توانگرتر آن کو دلی راد داشت — درم گرد کردن به دل باد داشت
۳ اگر نیستت چیز، لختی بورز — که بی‌چیز کس را ندارند ارز
۴ مروّت نیاید، که را چیز نیست — همان چاره نزد کسش نیز نیست
۵ چو خشنود باشی، تن‌آسان شوی — وگر آز ورزی هراسان شوی
۶ نه کوشیدنی کو تن آرد به رنج — روان را بپیچانی از آز گنج
۷ ز کار زمانه میانه گزین — چو خواهی که یابی به داد آفرین
۸ چو خشنود داری جهان را به داد — توانگر بمانی و از داد شاد
۹ همه ایمنی باید و راستی — نباید به داد اندرون کاستی
۱۰ چو شاهی بکاهی بکاهد روان — خرد گردد اندر میان ناتوان
۱۱ وگر آز گیرد دلت را به چنگ — بماند روانت به کام نهنگ

(فردوسی ۱۳۶۶: ۶/ ۲۷۰-۲۷۱)

ملازمت «ایمنی» و «خواسته و توانگری و بی‌نیازی» را در جاهای دیگر *شاهنامه* می‌بینیم (همان: ۶۴/۲ بیت ۸۸۱؛ ۱۸۸/۷ بیت ۱۱۹۴؛ ۱۹۱/۷ ابیات ۱۲۲۷-۱۲۳۵). در بیت نخست این ابیات «شادی» به‌جای «توانگری» نشسته است و در بیت دوم صورت تفضیلی «توانگرتر» در تقابل با «شادی» نشانده شده است. بیت سوم و چهارم به ضرورت فراهم کردن خواسته پرداخته است. جالب که مصراع دوم بیت سوم یادآور جمله‌ای از اندرزنامه‌ای کوتاه به زبان فارسی میانه است: duš-arz ast kē xwāstag nē dārēd «بی ارزش است، کسی که خواسته ندارد» (جاماسپ‌آسانا ۱۸۹۷: ۴۰). سپس در ابیات پنجم تا هفتم از آزورزی پرهیز داده و به قناعت (: خشنودی= خرسندی) و گزیدن راه میانه (بین کوشش در کسب مال و آز) توصیه کرده است. در مصرع دوم از بیت هفتم سخن از «داد» رفته و از بیت هشتم چنین برمی‌آید که منظور از آن «بذل و بخشش» است، نه متضاد «بیداد». در مصراع دوم از این بیت «شاد» همان معنای معمول را باید داشته باشد. کلمات کلیدی ابیات نهم و یازدهم همان «ایمنی»، «داد» و «آز» هستند؛ به این معنا که این ابیات در همان حیطهٔ مفهومی ابیات پیشین سروده شده‌اند، گویی شاعر، خود، هنوز از تاکید بر این موضوعات قانع نشده و آن‌ها را نیازمند تکرار می‌بیند. در میان بیت نه و یازده، بیت دهم به صورتی که در تصحیح ژول مول (۱۹۶۹: ۲۰۶) و کزّازی (۱۳۹۱: ۱۶۳/۷) و چاپ نخست خالقی‌مطلق (۱۳۶۶: ۲۷۱/۶) به‌صورت «چو *شاهی به*

کاهی/ بکاهی بکاهد روان خرد گردد اندر میان ناتوان»* آمده با وارد کردن «شاه» در این میانه نظم درونی و منطقی ابیات را بر هم زده است. کزّازی در تفسیر این بیت چنین آورده است: «کاه ... . این واژه با شاه جناس یکسویه در آغاز می‌سازد و با کاهد جناس مزیّل. «کاه» را می‌توان به «بیداد» باز گرداند که به گونه‌ای، در بیت پیشین یادی از آن رفته است: «اگر شاهی بس اندک به بیداد بگراید و کاستی در داد بیاورد، روانش فرو خواهد کاست و خرد وی در آن میان ناتوان خواهد گردید.»» (همان: ۶۲۴).

توضیح خالقی‌مطلق در تأیید تصحیح ایشان این‌گونه است: «نسخه‌هایی که مصراع «چو شاهی به کاهی بکاهد روان» را بصورت «تو شادی بکاهی بکاهد روان» ضبط کرده‌اند، از این مصراع زیبا یک مصراع بی‌معنی ساخته‌اند، چون کاهش شادی ربطی به کاستن روان ندارد ... . معنی این مصراع چنین است: اگر شاهی به اندازهٔ سر کاهی روان را بکاهد. در این صورت به کاهی یعنی «به اندازهٔ پر کاهی» یا همین که امروزه «یک سر سوزن» می‌گوییم.» (خالقی‌مطلق ۱۳۸۹: ۸۰-۸۱).

این بیت در چاپ مسکو چنین ضبط شده است: «*چو شادی بکاهی بکاهد روان/ خرد گردد اندر میان ناتوان*» (فردوسی ۱۹۶۵: ۲۱۱). خالقی‌مطلق به رغم حمایتی که از انتخاب خویش در چاپ نخست نموده بود، در بازنگری و تصحیح مجدد خود این بیت را به همان صورتی که در چاپ مسکو آمده تغییر داده است (۱۳۹۳: ۴۱۴).

به نظر می‌رسد که کزّازی و خالقی‌مطلق (در چاپ نخست) تحت تأثیر جناسهای ضبط منتخب خود قرار گرفته‌اند و تلاش کرده‌اند که به هر طریق ممکن آن را توجیه کنند. در توضیح کزّازی مشخّص نیست که با برداشتی که از عبارت «به کاهی» ارائه شده، چگونه این عبارت را به «بیداد» بازگردانده است. این در حالی است که فحوای کلام نشان می‌دهد که «داد» (و نه بیداد) که در بیت پیشین است، «بخشندگی» است و نه متضاد بیداد. اما مشکل اصلی‌ای که این توضیح دارد این است که این مصراع شامل دو جملهٔ شرط و جواب آن است و با چنین تفسیری عملاً تنها جملهٔ جواب شرط (= بکاهد روان) دارای فعل خواهد بود و دیگری فاقد آن می‌ماند. تفسیر خالقی‌مطلق هم از این ضبط هم به دلیل عدم ارتباط معنایی با ابیات پس و پیش و هم به دلیل بی‌معنا بودن جمله پذیرفتنی نیست و از آنجا که ایشان، خود، از آن نظر باز گشته‌اند، بحث در مورد آن منتفی می‌گردد. ضبط دیگر ایشان از این بیت دقیقا به همان دلیلی که ایشان در هنگام اثبات نظر پیشین، در ردّ آن آورده

(= «چون کاهش شادی ربطی به کاستن روان ندارد») بی‌معنا و مفهوم است. حال با چه توجیهی ایشان باز بر سر همین عبارت بی‌ربط بازگشته‌اند، مشخّص نیست.

اکنون باید دید که آیا «شادی» در معنای «دارایی، ثروت، توانگری» می‌تواند در حل مشکل این بیت کارگشا باشد؟ با نگاهی دوباره به کلّیّت محتوایی این یازده بیت که به تمامی در مورد موضوعات مربوط به کسب مال و ثروت و ملزومات آن و توصیه به میانه‌روی و پرهیز از آزورزی و نیز تاکید بر بخشش و دهش است و نیز با توجه به این‌که در بیت نخست «شاد» در معنای «توانگر» به کار رفته، در اینجا نیز باید با همین مفهوم روبرو باشیم. این بیت به گونه‌ای بازگشت به موضوع ابیات سه و چهار است، با تعبیری متفاوت. در آن دو بیت بی‌چیزی را عامل بی‌ارزی و لامروّتی و بیچارگی دانسته و در این بیت از دست رفتن دارایی (=شادی) را سبب‌ساز از دست رفتن روان و فروکاستن و کند و ضعیف شدن خرد خوانده است. بر این اساس به نظر می‌رسد که ضبط «شادی» در این بیت بر «شاهی» ارجحیّت دارد و واژهٔ پس از آن هم باید فعل «بکاهد» باشد که در تعدادی از دستنویس‌ها (ک، ل[۲]، س[۲]، پ، آ) آمده است.

چو شادی بکاهد، بکاهد روان　　خرد ماند اندر میان ناتوان

اگر آنچه در بالا در مورد معنای پیشنهادشده برای واژهٔ «شاد» آمد، پذیرفتنی باشد، این پرسش مطرح می‌شود که آیا در سابقهٔ زبان فارسی هم این معنا قابل‌پیگیری است یا این‌که این معنا از زبان‌های دیگری همچون سغدی و یا با احتمال کمتر ختنی به این واژه افزوده شده است؟ تا آنجا که نگارنده در متون فارسی میانه جست‌وجو نموده، تا کنون شاهدی از کاربرد این واژه با این معنا نیافته است؛ امّا شاید بتوان احتمال داد که -šiyāti «شادی» و -šiyāta «شاد» در کتیبه‌های فارسی باستان اختصاصاً در حوزهٔ معنایی «فرح و سرور» نباشند و معنایی ملموس‌تر و مرتبط با «دارایی و برخورداری و ثروت» داشته باشند. با پذیرش نظر بیلی در مورد šāiti (نک بالا) این فرض نیز پذیرفتنی‌تر می‌گردد؛ امّا برای اثبات آن نیازمند شواهد و دلایل بیش از این هستیم که پرداختن به آن‌ها مجالی مستقل می‌طلبد.

می

معنای معمول واژهٔ «می» در زبان کهن و امروزین فارسی شناخته و معروف است؛ امّا در *شاهنامه* بیتی هست حاوی این واژه که با برداشت معمول از آن، معنای بیت، آن گونه که مصححان ارائه کرده‌اند، غیرقابل‌قبول و به دور از سبک *شاهنامه* است. بیت موردنظر در داستان جنگ مازندران کی‌کاوس

است. کاوس نامه‌ای به شاه مازندران میفرستد و در آن او را امید و بیم می‌دهد که خود را تسلیم کند و اگر چنین نکند، همان بر سر او خواهد آمد که به ارزنگ و دیو سپید رسید. شاه مازندران پس از خواندن نامه :

فرستاد پاسخ به کاوس کی — که بی آبِ دریا بود تیره می
مرا پایگه زان تو برترست — هزاران هزارم فزون لشکرست
ز هر سو که دارند زی جنگ روی — نماند به سنگ اندرون رنگ و بوی
بیارم کنون لشکری شیرفش — برآرم شما را سر از خواب خوش
ز پیلان جنگی هزار و دویست — که بر بارگاه تو یک پیل نیست
از ایران برآرم یکی تیره خاک — بلندی ندانند باز از مغاک

(فردوسی ۱۳۶۶: ۴۷/۲-۴۸؛ ۱۳۹۳: ۲۲۵)

سخن دربارهٔ بیت نخست از این ابیات است. ضبط نسخه‌ها از این بیت بر اساس آنچه خالقی‌مطلق ثبت کرده این‌چنین است: ل: که گر آب دریا بود نیز می؛ س، لن، ق[۲]، لی، پ، آ، ل[۲]، ب، (نیز لن[۲]): که در جام تیره‌ست بی (پ: با) آب می؛ و: که بی آب در جام تیره‌ست می؛ (ل[۳]: که کی آب دریا بود تیره می)؛ متن= ف، ق (نیز س[۲]: که بر). بنداری که تقریباً همهٔ این ابیات را به‌دقّت ترجمه کرده این مصراع را رها کرده است (بنداری ۱۹۳۲: ۱۱۵). توضیح خالقی‌مطلق در مورد این بیت چنین است: «می بدون آمیختن آب دریا تیره است. در اینجا دریا به معنی «رود» حشو است و خواست از آب دریا همان آب است که با می میامیختند.. . رسم این بوده که با آمیختن آب به می از غلظت آن می‌کاستند،... . می تیره یعنی «می ناب و نیامیخته با آب» کنایه از «شاه» و آب کنایه از «لشکر» است. یعنی همان‌گونه که با آمیختن آب با می بر روشنی آن که صفت می خوب است افزوده می‌گردد، لشکر نیز پایگاه شاه را بالا می‌برد. به سخن دیگر: تو که کیکاوس هستی، بدون لشکر همچون می تیره‌ای و من شاه مازندران با هزاران هزار لشکر همچون می روشن (خالقی‌مطلق ۱۳۸۹: ۴۴۵/۹). کزّازی هم که بیت را به همین صورت ضبط کرده، آن را این‌گونه توضیح داده است: «چنان می‌نماید که «تیره بودن می بی آب دریا» استعاره است تمثیلی که از آن وابستگی گوهرین و بنیادین می به این آب خواسته شده است: اگر آب دریا نباشد و ابر آن را بر نگیرد، تاک انگور نخواهد داد و باده‌ای نیز فرا دست نخواهد آمد. شاه مازندران، بدین‌سان، کاوس را پاسخی درشت و دلآزار می‌دهد

و او را می‌گوید که هستَیش در گرو وی است، آنچنان که بی‌آب دریا باده‌ای روشن نیز در کار نخواهد بود (کزّازی ۱۳۹۱: ۴۵۷/۲-۴۵۸).

در این مسئله که این مصراع نیز هم‌چون ابیات پس از آن در مورد همان موضوع تفاخر شاه مازندران به افزونی سپاهیان و آلات و ادوات جنگیش در قیاس با آنِ کاوس است، نباید تردید کرد؛ اما آنچه خالقی‌مطلق و کزّازی در این باب آورده‌اند، بسیار دور از ذهن به نظر می‌رسد. از آنجا که در این بخش بر خلاف بخش‌هایی مانند مجالس بوزرجمهر و یا خطبه‌ها و اندرزهای پادشاهان، شاعر در تنگنای برگرداندن لفظ به لفظ واژه‌ها و عبارت‌ها نبوده تا ناگزیر از چنین تعقیدی، آن هم تا این اندازه دیریاب، باشد، باید مطلب بسیار روشن‌تر و صریح‌تر از این باشد. شاه مازندران در آغاز سخن با مثلی هر آنچه را پس از آن در نظر داشته، گفته است و آنچه پس از آن آمده جز شرح و بسط همین مثل نیست. با خوانشی که خالقی‌مطلق و کزّازی از بیت و معنایی که از واژهٔ «می» داشته‌اند، تعبیری دقیق‌تر از آنچه ذکر شد نمی‌توان ارائه کرد. گزینهٔ دیگری که از طریق تغییر خوانش حاصل می‌شود این است که کسرهٔ اضافهٔ «آب» حذف گردد و پس از آن وقفی اعمال شود:

چنین داد پاسخ به کاوس کی که بی آب، دریا بود تیره می

با این خوانش، نیازمند تحلیلی متفاوت از «می» خواهیم بود. راهگشای این مسئله می‌تواند واژهٔ «تیره» باشد. در آثار ادب فارسی واژه‌های «تیره» «تیرگی» و مترادفات آن‌ها مانند «تاری»، «سیاه»، «ظلمت» و غیره، بسیار با «مغاک» همنشین شده‌اند. ابیات زیر نمونه‌ای از بسیاری است.

چهی بود زیرش چو تاری مغاک پر از زرّ رسته بیاکنده پاک
(اسدی طوسی ۱۳۵۴: ۳۲۱)

به چشم همتش ار سوی آسمان نگری یکی مغاک نماید سیاه و ژرف چو چاه
(فرخی سیستانی ۱۳۳۵: ۳۵۷)

دل در مغاک ظلمت خاکی فسرده ماند رختش به تابخانهٔ بالا برآورم
(خاقانی ۱۳۷۵: ۳۷۵)

تا کی این روز و شب و چند این مغاک و تیرگی آن درخت آبنوس این صورت هندوستان
(همان: ۴۴۰)

واژهٔ «مغاک» و صورت دیگر آن «مَغ» به دلیل وجود واج γمشخصا باید در زبان فارسی دخیل از زبانی شمالی یا شرقی باشد. صورت اوستایی این واژه -maγa و -maγā است و چندین بار در وندیداد به کار رفته است (بارتلومه ۱۹۶۱: ۱۱۱۱-۱۱۱۲). در ترجمهٔ فارسی میانهٔ اوستا (= زند) که بالطبع تحت تاثیر زبان مبدأ است، این واژه به‌صورت mk (حرف دوم همان k است که در خط اوستایی نشان‌دهندهٔ γ است) نوشته شده و باید maγ خوانده شود (دستور هوشنگ جاماسپ ۱۹۰۷: ۱۵۱). این صورت نگارشی نشان می‌دهد که لااقل در متون دینی، این واژه وام‌واژه بوده است (برای اطلاع بیشتر از وضعیت γ در فارسی میانه نک مکنزی ۱۹۶۷: ۲۲-۲۳). تحول طبیعی جنوب‌غربی این واژه باید در زبان فارسی میانه و به تبع آن فارسی دری may باشد. می‌توان تصوّر کرد که در کنار جفت واژه‌هایی که هم صورت اصیل بازمانده از فارسی میانه و هم صورت دخیل اشکانی در زبان فارسی رواج یافته‌اند (برای نمونه می‌توان موارد زیر را آورد: گریغ-گریز؛ ارج-ارز؛ برز-بالا؛ پور-پسر؛ مَرغ-مَرو؛ مُرغ-مَرو (در مُروا)؛ پیغام-پیام و بسیاری دیگر) مغاک و مَی هم هر دو به فارسی رسیده باشند و یکی پرکاربردتر و دیگری مهجورتر به حیات خود ادامه داده باشند. در این صورت بیت مورد بحث معنایی روشن و بدون ابهام خواهد داشت: دریای بدون آب، تیره مغاکی است. تو که کاوس شاهی بدون چنین سپاه و آلات و ادواتی که مراست، راه به جایی نخواهی برد و قدرت مواجهه با من را نخواهی داشت، چه «نه نیکو بود بی سپه شهریار» (فردوسی ۱۳۶۶: ۱/ ۹۴).

انتظار می‌رود که این واژه جز این یک مورد در ابیات دیگری از *شاهنامه* و یا آثار دیگری از متون فارسی وجود داشته باشد؛ اما احتمالا به دلیل مهجور و متروک بودن آن کاتبان متون فارسی هر جا متوجه معنای آن نشده‌اند از جانشین کردن آن یا تغییر بیت و جملهٔ حاوی آن دریغ نکرده‌اند، همان‌گونه که در بیت مورد بحث نیز تلاش بر این بوده است که به نحوی همان معنای شناخته‌شده را تأیید و تفسیر کنند. با وجود این نگارنده شواهدی شعری یافته است که احتمال می‌رود در آن‌ها یا منظور شاعر دقیقا همین معنا بوده و یا به آن گوشه نظری داشته است. در شاهنامهٔ حاشیهٔ ظفرنامهٔ حمدالله مستوفی پس از مقدّمهٔ داستان سیاوش بیست‌وچهار بیت با عنوان «ستایش سلطان محمود» الحاق شده است. هفتمین بیت از این ابیات چنین است:

درفشش فشاند بمی بر سحاب　　زند خیمه بر دیدهٔ آفتاب

(به نقل از آیدنلو ۱۳۹۰: ۹۲)

اگر این ضبط صحیح باشد و حاصل تصحیفی نباشد، ظاهراً «می» در اینجا معنایی غیر از «مغاک» نمی‌تواند داشته باشد. «درفش محمود آن‌چنان بلند است که به ابرها رسیده و آن‌ها را بر مغاک‌ها می‌افشاند و خود در دیدهٔ آفتاب مستقر می‌گردد». علاوه بر این، محتمل است که حافظ نیز در این بیت نظری به هم‌معنایی «می» و «مغاک» داشته است:

می‌ام ده مگر گردم از عیب پاک　　برآرم به عشرت سری زین مغاک

(حافظ همان: ۱۰۵۴/۲)

این حدس آنگاه تقویت می‌گردد که چنین همنشینی‌ای از «می» و «مغاک» را در دو بیت از جامی می‌بینیم:

همین بس که پیر مغان برفروخت　　به جام می این تیره دیر مغاک

(جامی ۱۳۷۸: ۲۶۴)

بر مغان بویی زد از لعل لب میگون تو　　صیت می‌خواری در این دیر مغاک انداختند

(همان: ۵۳۲)

پشیمان شدن

در زبان فارسی و پیشینهٔ آن، همانند بسیاری زبان‌های دیگر، افعالی هست که اصطلاحاً به آن‌ها افعال غیرشخصی اطلاق شده است. دربارهٔ این افعال پیشتر تحقیقاتی انجام گرفته است (نک جلالیان ۱۳۹۴ و مآخذ آن). این افعال غالباً شامل مفاهیمی همچون ادراکات فیزیکی و ذهنی‌اند که بر شخصی حادث می‌گردند. این شخص را که در جمله به‌صورت غیرفاعلی (Obliqe case) ظاهر می‌گردد، محققان تجربه‌گر نامیده‌اند. در زبان فارسی این حالت غیرفاعلی یا از طریق ضمیر متصل و یا ضمیر منفصل/اسم به همراه حرف اضافهٔ «را» مشخص می‌شود. در فارسی امروز افعال بسیاری همچون «گرم/سرد بودن/شدن»، «گرسنه/تشنه بودن/شدن»، «چندش شدن» و .. به‌صورت «گرمم/سردم/ گرسنه‌ام/ تشنه‌ام است/بود/شد»، «چندشم می‌شود/ شد» صرف می‌شوند. به نظر می‌رسد که باید در اطلاق چنین ساختاری بر افعالی که با همکرد «آمدن» (همچون «پسندم آمدن»، «عجبم آمدن»، «سختم آمدن» و ...) و «گرفتن» (همچون «خوابم گرفت»، «خنده‌ام گرفت» و ...) و «افتادن» (همچون «خوش افتادن») ایجاد شده‌اند، به سبب امکان تاثیر مؤلفه‌های معنایی همکردها احتیاط کرد. از این رو قطعی‌ترین فعل از این دست در فارسی دری «آرزو کردن» است، که علاوه بر صورت معمول «آرزو

می‌کنم» صورت «آرزو می‌کندم» نیز در متون بسیار دیده شده است (جلالیان همان: ۵۷-۵۸). حتی سعدی به جای «آرزو» در این فعل، معادل‌های عربی آن را در همین ساختار به کار برده است:

می با جوانان خوردنم باری تمنّا می‌کند تا کودکان در پی فتند این پیر دُردآشام را
(سعدی ۱۳۱۸: ۹)

چنان به پای تو در مردن آرزومندم که زندگانی خویشم چنان هوس نکند
(همان: ۱۲۹)

جز این، افعال دیگری نیز می‌توان یافت که از چنین ساختاری تبعیّت کرده‌اند، ولی تا کنون مورد توجّه محققان قرار نگرفته‌اند. «اندوه/ غم/ ملال داشتن» از این دست افعال‌اند. نمونه‌هایی از این افعال از این قرارند:

شما را هیچ اندوه قوم خویش ندارد (طبری ۱۳۵۶: ۱۱۸۵).

تو را ز حال پریشان ما چه غم دارد اگر چراغ بمیرد صبا چه غم دارد
(همان: ۹۱)

تو که چون برق بخندی چه غمت دارد از آنک من چنان زار بگریم که به باران ماند؟
(همان: ۱۱۸)

من به دیدار تو مشتاقم و از غیر ملول گر تو را از من و از غیر ملالی دارد
(همان: ۹۳)

«پشیمان شدن» نیز از این دسته افعال است. در پایین چند نمونه از ساخت غیرشخصی این فعل آمده است:

آنگه پیدا شود او را به علمی که پدید آید او را که مصلحت نبود، پشیمانش شود، نهی کند از آن (رازی ۱۳۶۵: ۲/ ۱۰۱)

چون روی با کعبه کردی گفتند: پشیمانش شد، بس بر نیاید که با دین ما آید (همان: ۲۲۱).

دلقک از ده بهر کاری آمدست رای او گشت و پشیمانش شدست
(مولانا ۱۹۳۳: ۴۱۸)

با این توضیحات در مورد بیت زیر از *شاهنامه* نیز تردیدی نمی‌ماند که با چنین ساختاری مواجهیم و سایر تعبیرها در برابر این ساختار رنگ خواهند باخت. این بیت در پادشاهی اردشیر بابکان است.

پس از این‌که اردشیر از دسیسهٔ همسرش، دختر اردوان، آگاه می‌شود، دستور به قتل او می‌دهد. موبدی که مسؤل اجرای این امر است، پس از اطلاع از بارداری همسر شاه، با خود می‌اندیشد که:

ز کشتن رهانم من این ماه را مگر زین پشیمان شود شاه را

(فردوسی ۱۳۶۶: ۱۹۷)

توضیح خالقی در مورد مصرع دوم چنین است: «حرف «را» در اینجا زاید است، مگر به‌جای «شود» به پیروی از بیشتر دستنویس‌ها «شوم» را بپذیریم (خالق‌مطلق ۱۳۸۹: ۱۰/ ۱۸۰). این در حالی است که هیچ دستنویسی «شوم»، که از قضا مشکل را دوچندان می‌کند، ندارد و به‌جای آن دستنویس‌های ق، ک، س[۲]، ق[۲]، لی، ل[۳]، پ، و، لن[۲]، آ، ب فعل «کنم» را جایگزین صورت به‌ظاهر نامأنوس «شود» کرده‌اند. کزّازی هم این بیت را به همین صورت ضبط کرده و در توضیح «را» چنین آورده که :«رایی است که در سروده‌ها و نوشته‌های کهن همراه با نهاد به کار می‌رفته است» (۱۳۹۱: ۷/ ۵۶۳). بی‌شک کوچک‌ترین دلیلی برای تبدیل «کنم» به «شود» از جانب کاتبان وجود نداشت است، بلکه «شود» است که به دلیل ناآگاهی کاتبان از ساختار آن، آن را به «کنم» تغییر داده‌اند. اکنون با دانستن این ساختار از فعل «پشیمان شدن» فرض «رای نهادی» (نک ناتل خانلری ۱۳۶۵: ۳/ ۳۸۵-۳۸۶) نیز منتفی می‌گردد. چنان که در بالا اشاره شد، تجربه‌گر افعال غیرشخصی در حالت غیرفاعلی ظاهر می‌شود و حالت اسامی و ضمایر منفصل با حرف اضافهٔ «را» مشخص می‌گردد.

نتیجه

تصحیحات و شروح نگاشته‌شده بر *شاهنامه* و سایر متون فارسی گام‌هایی بسیار ارزشمند در راستای قرار گرفتن این آثار در اختیار پژوهشگران برای انجام تحقیقات در زمینه‌های مختلف این آثار گران‌بهای زبان فارسی‌اند؛ اما این تلاش‌ها به‌هیچ‌وجه به معنای رسیدن به‌صورت نهایی و کاملاً قابل‌اطمینان این متون نیستند و همچنان تا دست‌یابی به چنین صورتی، نیازمند بازنگری‌های بسیار و پژوهش‌های مستمر با رویکردهای گوناگون در موضوعات گستردهٔ این متون هستیم. در این نوشتار با استفاده از ابزارهای موجود در تحقیق در مسائل دستوری زبان فارسی سه واژه در ابیاتی از *شاهنامه* مورد بازنگری قرار گرفتند. نخستین «شاد» است که با اتکا به معنای آن در برخی زبان‌های دورهٔ میانه، معنای «برخوردار و توانگر» برای آن پیشنهاد گردید. دیگری «می» است که بر اساس مفهوم موردانتظار از بیت حاوی آن و نیز با استفاده از تحولات آوایی زبان فارسی از دورهٔ باستان تا فارسی دری، معنای «مغاک» برای آن پیشنهاد شد. سومین واژه فعل «پشیمان شدن» است که در بیتی از

شاهنامه به‌صورت غیرشخصی صرف شده و عدم شناخت آن از جانب کاتبان دستنویس‌ها و مصححان معاصر سبب برداشت‌های نادرست از آن گردیده بود.

منابع

۱. اسدی طوسی، ابونصر علی‌بن احمد، (۱۳۵۴)، *گرشاسب‌نامه*، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: کتابخانهٔ طهوری.

۲. آیدنلو، سجاد، (۱۳۹۰)، *نامهٔ خسروان*، تهران: انتشارات سخن.

۳. بنداری، الفتح بن علی، (۱۹۳۲)، *الشاهنامه*، تصحیح عبدالوهاب عزام، قاهره، مطبعه دار الکتب المصریّه.

۴. جلالیان چالشتری، محمدحسن، (۱۳۹۴)، «rēž- و nam- دو فعل غیرشخصی در زبان سغدی»، *زبانشناخت*، سال ششم، شمارهٔ اول، صص. ۴۵-۶۰.

۵. حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد، (۱۳۵۹-۱۳۶۲)، *دیوان حافظ*، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، دو جلد، تهران: انتشارات خوارزمی.

۶. خاقانی شروانی، (۱۳۷۵)، *دیوان*، جلد اول، چامه‌ها و ترکیب‌بندها، ویراستهٔ میرجلال‌الدین کزّازی، تهران: نشر مرکز.

۷. خالقی‌مطلق، جلال، (۱۳۸۹)، *یادداشت‌های شاهنامه*، سه جلد، تهران: مرکز دایرةالمعارف اسلامی.

۸. رازی، ابوالفتوح حسین‌بن‌علی، (۱۳۶۵) *تفسیر ابوالفتوح رازی (روض‌الجنان و روح‌الجنان فی تفسیر القرآن)*، بیست‌جلد، به‌کوشش محمدجعفر یاحقی و مهدی ناصح، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

۹. سعدی، مصلح‌الدین، (۱۳۱۸)، *غزلیات سعدی*، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: بروخیم.

۱۰. سعدی، مصلح‌الدین، (۱۳۲۰)، *مواعظ سعدی*، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: بروخیم.

۱۱. طبری، محمدبن جریر، (۱۳۵۶)، *ترجمهٔ تفسیر طبری*، به اهتمام حبیب یغمایی، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.

۱۲. فرخی سیستانی، (۱۳۳۵)، *دیوان*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: شرکت نسبی حاج محمدحسین اقبال و شرکا.

۱۳. فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۶۶)، *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی‌مطلق، هشت جلد، نیویورک: بیبلیوتکا پرسیکا.

۱۴. فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۹۳)، *شاهنامه*، پیرایش جلال خالقی‌مطلق، دوجلد، تهران: سخن.

۱۵. فردوسی، ابوالقاسم، (۱۹۶۵)، *شاهنامه*. متن انتقادی، تحت نظر عبدالحسین نوشین، مسکو: ادارهٔ دانش، شعبهٔ ادبیات خاور.

۱۶. فردوسی، ابوالقاسم، (۱۹۶۹)، *شاهنامه*، تصحیح ژول مول، هفت جلد، چاپ اوّل، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی.

۱۷. قریب، بدرالزمان، (۱۳۸۳)، *فرهنگ سغدی*، تهران: فرهنگان.

۱۸. کزّازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۹۱)، *نامهٔ باستان، ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی*، نه جلد. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).

۱۹. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، (۱۳۸۵)، *کلیات دیوان شمس تبریزی*، بر اساس نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ علامه بدیع‌الزمان فروزانفر، به کوشش ابوالفتح حکیمیان، تهران: انتشارات پژوهش.

۲۰. ناتل خانلری، پرویز، (۱۳۶۵)، *تاریخ زبان فارسی*، سه جلد، تهران: فرهنگ نشر نو.

۲۱. یاحقی، محمدجعفر، ۱۳۷۲، *فرهنگنامهٔ قرآنی*، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

22. Bailey, H. W., (1943), *Zoroastrian Problems in the Ninth-Century Books*, Oxford: Clarendon Press.
23. Bailey, H. W., (1979), *Dictionary of Khotan Saka*, Cambridge: Cambridge University Press.
24. Bartholomae, Ch., (1961), *Altiranisches Wörterbuch*, Berlin: Walter de Gruyter & Co.
25. Cheung, J., (2007), *Etymological Dictionary of the Iranian Verb*, Leiden-Boston: Brill.
26. Dastoot Hoshang Jamasp, (1907), *Vendidâd*, vol. 2, glossarial index, Bobay: Government Central Book Depôt.
27. Durkin-Meisterernst, D., (2004), *Dictionary of Manichaean Middle Persian and Parthian*, Turnhout: Brepols.
28. Gershevitch, I., (1954), *A Grammar of Manichaean Sogdian*, Oxford: Basil Blackwell.
29. Jamasp-Asana, J. M., (1897), *Pahlavi Texts*, Bombay: Fort Printing Press.
30. Kent, R., (1950), *Old Persian*, New Haven, Connecticut: American Oriental Society.
31. Mackenzie, D. N., (1967), "Notes on the Transcription of Pahlavi", *BSOAS* 30, pp. 17-29.
32. Mackenzie, D. N., (1971), *A Concise Pahlavi Dictionary*, London: Oxford University Press.

Schmitt, R., (2014), *Wörterbuch der altpersischen Königsinschriften*, Wiesbaden: Reichert Verlag.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)
(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

«راستی‌آزماییِ رویدادهای سفرِ ابوسعیدابوالخیر به خرقان بر مبنای گزارش *اسرارالتوحید*»

امیرحسین همتی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران.

چکیده

یکی از حکایت‌های مفصّلِ *اسرارالتوحید*، شرحِ سفر ابوسعیدابوالخیر به خرقان است. مؤلف در ارائهٔ این گزارش، از راویتِ خواجه حسن مؤدّب استفاده کرده است. مطابقتِ آن‌چه دربارهٔ این سفر در *اسرارالتوحید* آمده، با حکایت‌هایی که در همین زمینه در *منتخبِ نورالعلوم* و در رسالهٔ *ذکر قطب‌السالکین* بیان شده، مغایرت‌هایی را نشان می‌دهد. این اختلاف‌ها، ضمن آن‌که مسائلی چندگانه را شامل می‌شود، در یک موردِ خاص نیز ابهامی را در قسمتی از گزارشِ *اسرارالتوحید* پدید آورده است. همین امر، ضرورتِ راستی‌آزماییِ رویدادهای سفرِ مذکور، به‌منظور آشکار شدنِ صورتِ اصیلِ وقایع، و به دنبالِ آن، رفع ابهام از گزارشِ *اسرارالتوحید* را آشکار می‌سازد. نتایجِ حاصل از این پژوهش مؤید آن است که راویِ سفر، در دو موردِ خاص، و به‌منظور پی‌گیری هدفی ثانویه، به دیگرگون ساختنِ واقعه‌ای که در خرقان برای ابوسعید روی نمود، پرداخته است. یکی از این تحریف‌ها، به ذکرِ نیّتِ اصلی ابوسعید برای سفر به خرقان مربوط است؛ دیگری نیز به مجلس‌گفتن یا سکوت ابوسعید در محضر شیخ ابوالحسن ارتباط دارد.

واژگان کلیدی: ابوسعیدابوالخیر، ابوالحسن خرقانی، حسنِ مُؤدّب، *اسرارالتوحید*، *منتخبِ نورالعلوم*، رسالهٔ *ذکر قطب‌السالکین*.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۸/۰۷ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۱/۲۵

E-mail: Hematiamir80@yahoo.com

ارجاع به این مقاله: همتی، امیر حسین، (۱۴۰۰)، «راستی‌آزماییِ رویدادهای سفرِ ابوسعیدابوالخیر به خرقان بر مبنای گزارش *اسرارالتوحید*»، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*.

Doi: 10.22034/PERLIT.2022.48698.3209

۱ . مقدمه

یکی از وقایعِ قابلِ اعتنا در زندگی ابوسعیدابوالخیر (متوفی۴۴۰ ق) مسافرت به خرقان، بسطام و دامغان است. ابوسعید در این سفر، ضمنِ ملاقات با شیخ ابوالحسن (متوفی۴۲۵ ق) و هم‌چنین زیارتِ تُربت بایزید (متوفی۲۶۱ ق) در مجموع، هنگامِ عزیمت و مراجعت، شش روز در خانقاهِ خرقانی میهمان بود.

توضیحِ رویدادهایِ مرتبط با این سفر، و هم‌چنین علّتِ برگزاریِ آن، و مباحثی که ضمنِ این دیدار بر زبانِ این دو شیخ جاری شد، در آثار و منابعی که مقامه‌ها و زندگی‌نامه‌های مستقلِ این مشایخ هستند، آمده است.

برای آشنایی با احوالِ ابوسعیدابوالخیر، از سه منبع کهن و معتبر می‌توان یادکرد. قدیم‌ترین آن‌ها «*حالات و سخنان*» نام دارد. نکتهٔ شایان توجه این‌که به‌رغمِ کهن بودنِ این اثر، در آن به سفرِ ابوسعید به خرقان، اشاره نشده است. دومین زندگی‌نامهٔ مستقل، با عنوانِ «*اسرارالتوحید*» شناخته می‌شود. مفصّل‌ترین گزارش دربارهٔ سفرِ مذکور، در این کتاب مندرج است.

شفیعی کدکنی، در سال‌های اخیر، به دیگر مقامه‌ای از ابوسعید دست یافت، آن را به «مقاماتِ کهن و نویافتهٔ بوسعید» موسوم کرد. این متن، با عنوان «چشیدنِ طعم وقت» منتشر شده است. در کتابِ اخیر، هرچند به مسافرت ابوسعید به خرقان، به‌صورت مستقل اشاره نشده، امّا مطلبی در آن مندرج است که مُبیّنِ یکی از گفت‌وگوهایی است که ضمنِ این سفر، بین خرقانی و ابوسعید به میان آمد. این اشاره از آن جهت حائزِ اهمیتِ فراوان است که در عوضِ همسو بودن با آن‌چه مؤلفِ *اسرارالتوحید* در بابِ سکوتِ ابوسعید در خانقاهِ خرقانی بیان کرده، مؤیدِ موضوعی است که در همین زمینه در مقامه‌های خرقانی درخصوصِ مجلس گفتنِ ابوسعید در حضورِ شیخ ابوالحسن آمده است.

تفاوتی که میان این دو مقامه، در بابِ موضوعی واحد وجود دارد، و هم‌چنین اختلافی که میانِ مطالبِ *اسرارالتوحید* با آن‌چه در مقامه‌های خرقانی دربارهٔ برخی از دیگر وقایعِ این سفر مشاهده می‌شود، ضرورتِ راستی‌آزماییِ رویدادهای آن را آشکار می‌کند.

درخصوص احوالِ خرقانی نیز، دو منبعِ کهن در اختیار است. نخستینِ آن‌ها «*منتخبِ نورالعلوم*» نام دارد. دومین منبع نیز رساله‌ای است که با عنوانِ «*ذکر قطب‌السالکین*» شناخته می‌شود. در این دو متن نیز می‌توان دربارهٔ ملاقاتِ ابوسعید با خرقانی به اشاراتی در قالبِ حکایات دست یافت. در

منتخب نورالعلوم، دو حکایت با این موضوع یافت می‌شود. در رسالهٔ *ذکر قطب‌السالکین* نیز، سه حکایت، به ماجراهای این سفر اختصاص دارد.

در مجموع از سفرِ یادشده، شش گزارش در اختیار است. گزارش‌هایی که دو طیفِ خاص از مریدان خرقانی و ابوسعید، با دو دیدگاهِ مختلف، راویت‌گرِ آن‌ها بوده‌اند. از روایت‌های مندرج در مقامه‌های خرقانی در اعتبارسنجیِ آن‌چه در *اسرارالتوحید* دربارهٔ رویدادهای این سفر آمده، نهایتِ بهره را می‌توان گرفت. این روایت‌ها، برخی از حقایقِ سفر را به‌نحوی روشن تبیین می‌کنند. این حقایق را مسافری از جمعِ همراهانِ ابوسعید، بنا به ملاحظاتی خاص و به شکلی کاملاً نامحسوس، صورتی تحریف شده بخشیده، آن را ضمنِ بیانِ بسیاری از وقایعِ سفر، پنهان کرده است. این تصویرِ دیگرگون شده، بعدها توسطِ محمدبن‌منوّر، به‌عنوان سندی مُتقن مورد استفاده قرار گرفت، شکلِ نهایی آن در *اسرارالتوحید* مکتوب شد.

علاوه بر منابعِ یادشده، در برخی از کُتب عرفانی فارسی نیز به اشاره‌هایی می‌توان دست یافت که هر کدام از آن‌ها نیز مبیّنِ گوشه‌هایی از وقایعِ این سفر، یا توضیح و یادآوریِ مباحثی هستند که در این دیدار، بین دو عارفِ پُرآوازهٔ روزگار به میان آمد. به‌عنوان نمونه در کشف‌المحجوب، تذکرةالاولیا، روضةالقلوب، و در کاشف‌الاسرار، می‌توان این اشاراتِ مجمل را مشاهده کرد.

آن‌چه در کشف‌المحجوب در این باره آمده، به روایت از «خواجه حسن مؤدّب» است. او پیشکارِ خاص ابوسعید بود و برنامه‌ریزی و اجرای جزئیاتِ سفر را از ابتدا تا انتها بر عهده داشت. مؤلفِ *اسرارالتوحید* نیز در نقلِ ماجراهای سفر مذکور، به گزارشی که از روایتِ این پیشکار در اختیار داشت، تکیه کرد. مطالب مندرج در دیگر منابع عرفانی، دربارهٔ این سفر، یا به‌صورت مستقیم از *اسرارالتوحید* أخذ شده‌اند یا از نظر محتوا در کشف‌المحجوب ریشه دارند. این سخن به آن مفهوم است که آبشخورِ اصلی اکثرِ روایاتِ مرتبط با سفرِ مورد اشاره، به گزارشی که «حسنِ مؤدّب» از آن ارائه کرده، بازمی‌گردد. در اعتبارسنجیِ وقایعِ این سفر، با صرف نظر کردن از آن‌چه در منابعِ عرفانی آمده، می‌بایست به منابع اصلی، که مشخصاً دربارهٔ احوالِ این دو شیخ نگاشته شده، توجّه و تأکید شود.

روایتِ مندرج در «*اسرارالتوحید*» به‌رغمِ نقدهایی که بر اجزایی از آن وارد است، در روشن ساختنِ ابعادِ مختلفِ این سفر، و اشاره به جزئیاتِ آن، به‌نحوی مؤثر نقش ایفا می‌کند و اطلاعاتی فراوان ـ از قولِ راویانی که بسیار به ابوسعید نزدیک و در این سفر همراه او بودند ـ در اختیار

می‌گذارد. امّا این گزارشِ مفصّل، بدونِ در نظر گرفتنِ اطلاعات و اشاراتِ تکمیلی، که در منابعِ مرتبط با احوال خرقانی در این زمینه آمده، چندان گویا و کامل نخواهد بود. اشاراتِ موجود در مقامه‌های خرقانی، ضمنِ آن‌که زوایای پنهانِ این ملاقات را بهتر آشکار می‌سازند، مشخصاً در یک موردِ خاص، برطرف کنندهٔ ابهام از عبارتی از *اسرارالتوحید* خواهند بود و علاوه بر آن، در صحّت‌سنجیِ برخی از دعاویِ حسنِ مؤدّب در روایتی که از این سفر ارائه کرده، مفید واقع خواهند شد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ ابوسعیدپژوهی، تاکنون تحقیقاتی متعدد صورت گرفته است. هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها، از حیثِ موضوع و محتوا، هم‌سو با جستارِ حاضر نیستند. به همین سبب نمی‌توان از میان آن‌ها، نمونه‌هایی را به‌عنوان پیشینهٔ نظری جستارِ حاضر معرفی کرد. این مقاله، در مقایسه با آن تحقیقات، رویکردی نوین دارد. به این رویکرد خاص، در حوزهٔ مطالعاتِ مرتبط با ابوسعیدشناسی، کم‌تر توجه شده است.

محتوایِ جستارِ حاضر را با برخی از اشارات شفیعی کدکنی (و آن‌چه بر مبنای این نظریات تنظیم یافته) در یک راستا می‌توان دانست. شفیعی در مقدمه و تعلیقاتِ *اسرارالتوحید*، پاره‌ای از دخل و تصرّف‌ها، و نیز بعضی از لغزش‌های تاریخی موجود در این کتاب را یادآور شده است. به‌عنوان نمونه، ضمن معرفی عبدالله انصاری (وفات ۴۸۱ ق) و ابوالقاسم قشیری (وفات ۴۶۵ ق) از معاصران و مخالفانِ سرسختِ ابوسعید، درخصوص روابطِ ایشان با ابوسعید گفته: «بی‌گمان اختلافِ این دو با بوسعید دارایِ ریشه‌های عمیق و گسترده‌ای بوده است. اگرچه مؤلفِ *اسرارالتوحید* با آوردن چندین داستان خواسته است انکارِ ایشان را سرانجام به ارادت و تسلیم در برابر بوسعید بازگرداند، امّا قراین تاریخی و اسناد دیگر این موضوع را تأیید نمی‌کند. از مطالعهٔ آثار قشیری می‌توان دریافت که وی ارادتی به بوسعید نداشته و شاید هم هیچ دیدار و برخوردی با وی نداشته است. زیرا در هیچ یک از کتاب‌های خویش، نامی از بوسعید به میان نیاورده است و از قراینِ دیگر نیز می‌توان دریافت که آنان در مشربِ عرفانی خویش تفاوت‌های بنیادی داشته‌اند ...و تصوّرِ من بر آن است که مریدانِ بوسعید آن همه داستان‌ها را فقط برای همین ساخته‌اند که در جمعِ شیفتگانِ بی‌شمار بوسعید جایی هم برای استادِ امام عبدالکریم بن هوازن قشیری، کسی که به لحاظِ علمِ تصوف سرآمدِ اقران بوده است و تألیفاتِ او گواهِ عدل این ادعاست، باز کنند» (ابن‌منور، ۱۳۷۱ : چهل). بر مبنایِ این اظهار

نظر، مقاله‌ای نیز تحت عنوانِ «چهرهٔ قشیری در *اسرارالتوحید*» نگارش یافته که در شمارهٔ ۵۴ فصل‌نامهٔ متن‌پژوهی ادبی به چاپ رسیده است (ر.ک: محبتی، ۱۳۹۱ : ۸۹ ـ ۱۰۸).

هم‌چنین پژوهش حاضر را از نظرِ مضمون، با آن دسته از توضیحات، که مصححِ *اسرارالتوحید* دربارهٔ نادرستی برخی از اعلامِ تاریخی مندرج در متن حکایاتِ این کتاب آورده (ر.ک: ابن‌منوّر، ۱۳۷۱ : ۶۸۱ ـ ۷۰۱ـ۷۲۱) و نیز با نقد و نظرهایی که درخصوص عدمِ اصالتِ بعضی از روایاتِ ذکر شده در *اسرارالتوحید* مطرح ساخته (ر.ک: همان: ۵۶۴ و ۵۷۰ و ۵۷۹ و ۵۸۲ و ۶۰۰) همسو می‌توان دانست.

به‌عنوان نمونه، آن‌چه در حکایتِ چگونگی برطرف شدنِ انکار قشیری نسبت به ابوسعید آمده، و این امر به میانجی‌گریِ «ابونصر حُرَضی» معرفی گردیده (ر.ک: همان: ۷۵) یا آن‌چه در حکایتِ چگونگی بنا شدنِ خانهٔ پدری ابوسعید، دربارهٔ نقش شدنِ تصویرِ فیلان و لشکریانِ «سلطان محمود» بر دیوارهای این بنا آمده (ر.ک: همان: ۱۶) از این جمله هستند.

هم‌چنین تردیدهایی که دربارهٔ عدمِ اصالتِ حکایت‌هایی نظیر «موش در حُقه به‌جای اسرارِ حق» (ر.ک: همان: ۱۹۷) یا حکایتِ «ریختن خاکستر بر سرِ ابوسعید» (ر.ک: همان: ۲۰۹) و نیز حکایتِ «مستِ خراباتی در خانقاهِ ابوسعید» (ر.ک: همان: ۲۳۱) و هم‌چنین حکایتِ «حضور ابوسعید در گورستانِ حیره و مشاهدهٔ جمعی که خمر می‌خوردند و دعای خیرِ شیخ در حق ایشان» (ر.ک: همان: ۲۳۷) بیان گردیده، همگی در این زُمره جای می‌گیرند.

مقالهٔ حاضر، با الگو از آن شیوه، به‌منظورِ تحقّقِ یک هدفِ اصلی و اولیه، و هم‌چنین اشاره به یک مقصودِ فرعی و ثانویه، تدوین شده است. اعتبارسنجیِ محتوای گزارشی که «حسنِ مؤدّب» از شرح وقایعِ سفر به خرقان ارائه کرده، هدف اصلی این جستار است. هدفِ فرعی آن نیز یادآوریِ یک ابهام در متنِ *اسرارالتوحید* و اشاره به چگونگی برطرف شدن آن از طریق مغایرت‌یابی در محتوایِ روایت‌هایی است که از این سفر وجود دارد.

پیش از این، ضمن مقاله‌ای با عنوانِ «تفسیر گفت‌وگوی ابوالحسن خرقانی با ابوسعیدابوالخیر در *اسرارالتوحید*» به تفصیلِ تمام درخصوص این ابهام سخن گفته شده است (ر.ک: همتی، ۱۴۰۰ : ۳۷ ـ ۵۲). به دلیل ارتباط ضمنیِ پاره‌ای از مباحثِ آن جستار با تحقیقِ حاضر، و ضرورتِ اشاره به تمامی مغایرت‌هایی که در گزارش‌های مرتبط با این سفر وجود دارد، بخش‌هایی از محتوای جستار مذکور در تکمیلِ قسمتِ پایانی این پژوهش، به‌صورت مجمل مدِّ نظر بوده است.

۳ . اختلاف منابع دربارهٔ برخی از مسائل مرتبط با سفر ابوسعید به خرقان

مطابقتِ گزارشِ «*اسرارالتوحید*» دربارهٔ سفر یادشده، با آن‌چه در همین زمینه در «*نورالعلوم*» و هم‌چنین در رسالهٔ «قطب‌السالکین» آمده، اختلاف‌هایی را نشان می‌دهد. این تفاوت‌ها را، در پنج محور کلی می‌توان عنوان کرد:

الف: اختلاف دربارهٔ نیّتِ حقیقیِ ابوسعید برای سفر به خرقان.

ب: اختلاف دربارهٔ هم‌زمانیِ واقعهٔ قتلِ فرزندِ ابوالحسن با سفر ابوسعید به خرقان و شرکت شیخ در مراسمِ خاک‌سپاری او.

ج: اختلاف دربارهٔ گُم کردنِ راه، هنگامِ ورودِ ابوسعید به خرقان، یا سرگشتگی در راه، هنگام بازگشت مجدد به خرقان.

د: اختلاف دربارهٔ تعداد همراهان ابوسعید و مغایرت در بابِ روزهای درنگ در دامغان و دلیل انصراف از ادامهٔ مسیر.

هـ: اختلاف دربارهٔ سکوتِ ابوسعید یا مجلس گفتنِ او در حضورِ خرقانی.

مشخص شدنِ این اختلاف‌ها، که حاصلِ تطبیقِ دو گروه از گزارش‌هایی است که دربارهٔ این سفر، در دو دسته از منابعِ مختلف آمده، دگرگون‌سازیِ برخی از وقایع و کتمانِ بعضی از حقایق را، از جانبِ راویِ اصلی، به‌خوبی آشکار خواهد ساخت.

این پنج محور، از نظر اهمیت، نسبت به یک‌دیگر جایگاهی یکسان ندارند. برخی از آن‌ها از منظرِ مشخص ساختنِ خطِ سیرِ حوادثِ این سفر، و چگونگیِ وقوعِ رویدادهای آن، مهم هستند. امّا بعضی دیگر، از این حیث، اهمیتی کم‌تر دارند. هم‌چنین مواردی از این موضوعات، که با وقایعِ طی مسیر و به منازلِ طولِ راه و نامِ هر منزل و زمانِ درنگ در هر یک و دیگر موضوعاتی هم‌چون تعداد همراهان ابوسعید ارتباط دارند، توضیحاتِ *اسرارالتوحید* دربارهٔ آن‌ها معتبرتر به‌نظر می‌آید. امّا آن‌چه به وقایعِ زمانِ اقامت ابوسعید در خانقاه خرقانی و به جزئیاتِ ملاقات این دو شیخ مربوط می‌شود، مطالبِ مندرج در *منتخبِ نورالعلوم* و آن‌چه در رسالهٔ *ذکرِ قطب‌السالکین* آمده، موثق‌تر به نظر می‌رسند.

تفاوت‌های مورد اشاره، به‌گونه‌ای هستند که با در کنار هم قرار دادنِ آن‌ها، می‌توان تا حدودی چگونگیِ این ملاقاتِ تاریخی و حقیقتِ رویدادهای آن را، فارغ از هرگونه یک‌سویه نگری، تعیین کرد و از طریقِ مقایسه و تطبیق، عیار و اعتبارِ گزارشِ *اسرارالتوحید* را مشخص ساخت.

۴ . چگونگی شکل‌گیری نخستین تردیدها دربارهٔ صحّتِ برخی از اجزایِ روایتِ حسن مؤدّب

شرحِ مسافرتِ ابوسعید به خرقان و حکایتِ مرتبط با چگونگیِ ملاقات با شیخ ابوالحسن، از به یادماندنی‌ترین روایت‌هایی است که دربارهٔ دیدارهای مشایخِ بزرگِ اهل تصوّف، به نگارش درآمده است. با توجه به تاریخِ تخمینی، که برای این سفر می‌توان در نظر گرفت (و آن را به یکی از سال‌های ۴۲۱ تا ۴۲۳ قمری مرتبط دانست) و هم‌چنین با عنایت به تاریخ نگارش *اسرارالتوحید* (که به احتمال، در سال ۵۷۴ قمری بود) مشخص می‌شود گزارشِ این سفر، تقریباً ۱۵۰ سال پس از وقوعِ آن، شکلِ نهایی و مکتوب به خود گرفته است.

این حقیقت تاریخی را می‌بایست مدّ نظر داشت که بازپرداختِ مطالب یا بازنویسیِ یک موضوع، و هم‌چنین در برخی موارد، نگارشِ روایتی شفاهی، آن هم وقتی با فاصلهٔ تقریبی بیش از صد سال پس از شکل‌گیریِ آن انجام پذیرد، به‌صورت طبیعی نمی‌تواند خالی از حواشی و زواید تصوّر شود؛ با این حال، این واقعیت را نیز نمی‌توان منکر شد که این حواشی و اضافاتِ احتمالی، به دلیلی که ذیلاً ذکر خواهد شد، نمی‌توانند بر انکارِ اصلِ وقوعِ یک رویداد، به‌عنوان برهانی قاطع تلقی شوند.

یکی از واقعیت‌های تاریخِ تصوّف، آن است که اهلِ طریقت بر مبنایِ الگوی رسمی و تثبیت شدهٔ نظامِ خانقاه، برای نقلِ صحیحِ کلامِ مشایخ، اهمیتی فراوان قائل بودند. به‌گونه‌ای که می‌پنداشتند اگر تغییری اساسی در این سخنان ایجاد شود، خیانت به یک امر مقدّس خواهد بود. لذا به‌منظور پرهیز از ارتکاب به این خیانتِ معنوی، حتی در ذکر سلسلهٔ راویانِ سخنِ مشایخ، دقتِ لازم را مراعات می‌کردند. اتخاذ این شیوه از جانب اهل خانقاه، به تبعیّت از شیوهٔ اصحابِ حدیث بود که برای نقلِ صحیح کلامِ رسول خدا اهمیتی ویژه قائل بودند (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶ : ۷۰)

با لحاظ این سنّتِ جاری در نظام خانقاه، دیگر در صحّتِ سخنانِ جاری شده بر زبانِ مشایخ، که در مناقب‌نامه‌های ایشان و در قالبِ حکایاتِ متعدد مکتوب گردیده، کم‌تر می‌توان تردید کرد. امّا اطمینانی که از این طریق حاصل می‌شود، برطرف کنندهٔ دیگر نگرانیِ موجود نمی‌تواند باشد که همواره این احتمال را نیز می‌بایست در نظر داشت که هنگامِ روایتِ یک رویداد یا زمانِ بازنویسی آن، ممکن است دیگرگونی‌هایی نسبت به آن‌چه حقیقتِ ماجرا بوده، از جانبِ راوی، اِعمال یا حاشیه‌هایی بر اصل افزوده شده باشد. به‌رغمِ وجودِ این فرض، این حواشی و اضافاتِ احتمالی به‌گونه‌ای نیستند که باعث گردند در اصلِ سخنِ منقول از شیخ، یا در اصلِ وقوع یک رویداد، تردید

کرد. این حواشی را در اغلبِ موارد، با اندکی دقتِ نظر، و در مقایسه با همان مطلب، که در منبعی دیگر ذکر شده، از حوادثِ اصلی می‌توان تشخیص داد.

حکایتِ سفر ابوسعید به خرقان نیز مشتمل بر گفت‌وگوهایی متعدد است که این دو شیخ با یک‌دیگر داشتند. ذکرِ همراه با دقّتِ این سخنان در *اسرارالتوحید*، در ظاهر به خواننده این اطمینان را می‌دهد که تمامِ ماجراهای ضمنِ آن نیز دقیقاً چنان‌که روی داده، گزارش شده باشند. امّا با اندکی تأمل، و با عدمِ مشاهدهٔ امری ادعایی، در بابِ یکی از راویانِ این سفر، نخستین تردیدها دربارهٔ درستیِ آن‌چه در *اسرارالتوحید* درخصوصِ برخی وقایعِ سفرِ مذکور گزارش شده، پدید خواهد آمد.

مؤلفِ *اسرارالتوحید*، در ابتدای کارِ بازنویسیِ گزارشِ سفر، به صراحتِ تمام متذکّر این مطلب شده که از این مسافرت، روایت‌هایی مختلف وجود داشته است (ر.ک: ابن‌منوّر، ۱۳۷۱ : ۱۳۵). او در بازنویسی ماجراها، حکایتِ آن را «به روایت‌های بسیار جمع کرده» و مشخصاً از روایت‌های خواجه حسن مؤدّب و هم‌چنین روایتِ خواجه ابوالفتح (نوهٔ ابوسعید و فرزندِ ابوطاهر) و نیز از روایتِ والدهٔ خواجه مظفر (دومین همسرِ ابوسعید) استفاده کرده است (همان).

با آن‌که مؤلف بر این مطلب تأکید دارد که از روایتِ کدام راویان سود جُسته، امّا پس از مرورِ این حکایت، مشخص خواهد شد بخشی عمده از رویدادهای آن را حسن مؤدّب روایت کرده، و تنها بخشی اندک، که مربوط به خلوت‌خانهٔ ابوسعید و گفت‌وگوهای خصوصیِ او با شیخ ابوالحسن است، از جانبِ والدهٔ خواجه مظفر روایت شده است (ر.ک: همان). در گزارشِ مفصّلِ سفر ابوسعید به خرقان، جز این گفت‌وگوهای خصوصی، که از حدّ چند جمله نیز فراتر نمی‌رود، دیگر روایتی از قولِ والدهٔ خواجه مظفر نقل نشده است. هم‌چنین در این حکایتِ مفصّل، مطلقاً هیچ روایتی از قولِ خواجه ابوالفَتح مشاهده نمی‌شود.

تصوّر این‌که خواجه ابوالفَتح در سفرِ ابوسعید به خرقان، پدربزرگِ خویش را همراهی کرد و برخی از وقایعِ آن را بعدها برای دیگر احفاد بازگو نمود، پنداری دور از ذهن است. خواجه ابوالفَتح هنگامِ این سفر، اولاً در حدی از بلوغ نبود که بتواند یکی از همراهانِ ابوسعید باشد. ثانیاً حتی به فرضِ حضورِ او در جمعِ مسافران، به دلیل صغرِ سن نمی‌توانست رویدادهای آن را، با اشاره به جزئیات، در یاد داشته، سپس راویِ آن‌ها برای دیگران باشد.

تاریخ ولادتِ خواجه ابوالفَتح، سال ۴۲۰ قمری است. اگر به تاریخ وفاتِ شیخ ابوالحسن (متوفی ۴۲۵ ق) نیز عنایت نشان داده شود، مُسلّم خواهد بود سفر ابوسعید به خرقان، قبل از ۴۲۵ اتفاق افتاده

است. یقیناً خواجه ابوالفَتح، که هنگامِ وفاتِ شیخ ابوالحسن، بیش از پنج سال نداشت، زمانِ این سفر، یا کودکی شیرخواره بود یا در خوش‌بینانه‌ترین حالت، سه یا چهارسالگی خود را می‌گذراند. بدونِ تردید، حتی با فرضِ حضورِ خواجه ابوالفَتح در این سفر، او نمی‌توانست گزارشی از وقایع آن را در خاطر داشته باشد.

تنها احتمالی که برای رفعِ این تردید می‌توان در نظر گرفت، آن است که خواجه ابوالفَتح، به‌واسطه و به روایت از پدرِ خویش (خواجه ابوطاهر سعید) بعدها روایت کنندهٔ برخی از رویدادهای این سفر برای دیگر نوادگان باشد. هرچند این احتمال منتفی نیست و شاید بتوان از آن طریق تردیدِ پیش آمده دربارهٔ صحّتِ رویدادهای این سفر را برطرف ساخت؛ امّا با مقایسهٔ حکایتِ مندرج در *اسرارالتوحید* با آن‌چه در مقامه‌های خرقانی در این خصوص آمده، دیگر تفاوت‌هایی چشمگیر نیز آشکار می‌شود که تردیدها را نسبت به آن‌چه حسنِ مؤدّب از برخی جنبه‌های سفر گزارش کرده، بیشتر خواهد ساخت.

یکی از این تفاوت‌ها، به اختلاف در ذکرِ نیّتِ ابوسعید برای سفر به خرقان مربوط می‌شود. این اختلاف، به بروزِ تفاوت‌هایی دیگر نیز منجر شده است. به‌عنوان نمونه، صحّت یا عدمِ صحّتِ هم‌زمان بودنِ واقعهٔ قتلِ فرزندِ شیخ ابوالحسن با سفر ابوسعید به خرقان و شرکت یا عدمِ شرکتِ ابوسعید در مراسمِ خاک‌سپاری او، با نیّتِ ابوسعید برای سفر به خرقان ارتباط مستقیم دارد. هم‌چنین مسئلهٔ گُم کردنِ راه، هنگامِ ورودِ ابوسعید به خرقان، یا سرگشتگی در راه، زمانِ بازگشتِ مجدد به خرقان، باز هم با نیّتِ ابوسعید برای سفر به خرقان مرتبط است. این ارتباط‌ها موجب می‌شوند تفاوت‌های سه‌گانهٔ مذکور را بتوان ذیلِ یک محور کلی بررسی کرد. همین امکانِ ادغام، سبب می‌شود مغایرت‌هایی را که میانِ روایت‌های این سفر وجود دارد، بتوان ذیل سه محور کلی طبقه‌بندی و تشریح کرد:

الف: اختلاف دربارهٔ نیّتِ حقیقیِ ابوسعید برای سفر به خرقان و دیگر تفاوت‌هایی که به دنبال تفاوت در نیّت پدید آمده است. این تفاوت‌ها مشتمل بر تقارن یا عدمِ تقارنِ قتلِ فرزندِ ابوالحسن با سفر ابوسعید به خرقان و هم‌چنین گُم کردنِ راه، هنگامِ ورودِ ابوسعید به خرقان، یا گُم کردن راه در وقتِ بازگشتِ مجدد به خرقان هستند.

ب: اختلاف دربارهٔ تعداد همراهان ابوسعید و تفاوت در ذکر روزهای درنگ در دامغان و دلیلِ انصراف از ادامهٔ سفر.

ج: اختلاف دربارهٔ سکوتِ ابوسعید در خانقاه خرقانی یا ایرادِ مجلس.

۴ ـ ۱ . اختلاف در نیّتِ حقیقیِ ابوسعید برای سفر به خرقان و دیگر تفاوت‌هایی که به دنبال تفاوت در نیّت پدید آمده

با آن‌که مؤلفِ *اسرارالتوحید*، به اتکایِ گزارشی که از روایتِ حسنِ مؤدّب در اختیار داشت، دلیلِ این مسافرت را در ارتباط با کرامات، و مشخصاً مرتبط با نیروی فراستِ شیخ عنوان داشته، و با تفصیل فراوان به شرحِ آن روی آورده؛ امّا آن‌چه مشهود است، و از محتوای همین حکایتِ مبالغه‌آمیز نیز می‌توان آن را مشاهده کرد، مبیّنِ این نکته است که ابوسعید برای مسافرت به خرقان، افزون بر در معرضِ دید قرار دادنِ اطلاعِ پیش از وقتِ خود از وقوع برخی حوادثِ محیرالعقول، سبب و انگیزه‌ای دیگر در ذهن و ضمیر داشت.

آن‌چه به‌عنوان توضیح درخصوص این موضوع می‌توان ارائه کرد آن است که حسنِ مؤدّب، به‌منظورِ خارق‌العاده جلوه دادنِ این مسافرت، چنین عنوان داشته که بر زبانِ شیخ، وقتِ عزیمت به سفر، کلامی با مضمونی ناآشنا جاری شد که حاضران از شنیدنِ آن اظهارِ تحیّر کردند و از درکِ معنای آن عاجز بودند؛ امّا پس از رسیدن به خرقان، نه تنها مفهومِ واقعی آن کلام بر همگان روشن شد، بلکه قصدِ حقیقیِ ابوسعید برای در پیش گرفتنِ چنین سفری نیز آشکار گردید و بزرگان و اطرافیان به روشنی دریافتند آن کششی که باعثِ عزیمتِ ابوسعید به ناحیتِ خرقان و بسطام شد، کدام انگیزه و عامل بود. حسنِ مؤدّب (و به تبعیت از او ابن‌منوّر) این امر را دلیلی بر فراستِ شیخ عنوان داشته، در اشاره به کلامِ ناآشنای شیخ هنگامِ عزیمت به خرقان گفته است «چون از نیشابور بیرون آمدند، شیخ گفت: اگر نه حضورِ ما بُوَد، آن عزیزان رنج نتوانند کشید! جماعت با یکدیگر گفتند که: این سخن که را می‌گوید؟ و ندانستند! برفتند» (ابن‌منوّر، ۱۳۷۱ :۱۳۵).

بر مبنای شرحی که در *اسرارالتوحید* مندرج است، ابوسعید و همراهان یک روز قبل از رسیدن به خرقان، به روستایِ «خی و مغز رسیدند، کسی شیخ بُلحسنِ خرقانی را خبر داد که فردا شیخ بوسعید این‌جا خواهد بود. شیخ بُلحسن بدان شادی‌ها نمود» (همان). ابن‌منوّر پس از این مقدمه‌چینی و آماده ساختنِ ذهنِ مخاطب، می‌گوید «و شیخ بُلحسن را پسری بود، بُلقسم نام، و پدر را به وی نظری بود هرچه تمام‌تر، و یوسفِ پدر بود. بُلقسم، دختری را بخواست درین شب که شیخ به خرقان می‌رسید به عقدِ نکاح. و همان شب زفاف بود. بُلقسم را ناگاه بگرفتند و سَرش از تن جدا کردند، و به درِ صومعهٔ پدرش بازنهادند. بانگِ نماز، شیخ بوالحسن از صومعه بیرون آمد. پایش فرا این سر آمد. مادرِ پسر را آواز داد که چراغی بیاور. او چراغی بیاورد، سَرِ پسر دید! شیخ بُلحسن گفت: ای دوستِ پدر،

این چه بود که تو کردی؟ و چه کردیی که نکردیی؟ پس تنی چند بیاورد تا بُلقسم را بشُستند و کفن کردند، و هم‌چنان بنهاد تا شیخ [ابوسعید] دررسید، و شیخ دیر می‌رسید» (همان).

مؤلف در تکمیلِ توضیح دربارهٔ این واقعهٔ عجیب، و تقارنِ شگفت‌انگیزِ آن با سفرِ ابوسعید به خرقان می‌افزاید «وقتِ چاشتگاه، درویشی دررسید، شیخ بُلحسن گفت: شیخ کو؟ گفت: دوش راه گُم کردند؛ و اگر نه، به شب خواست آمد. شیخ بُلحسن بانگ بر وی زد و گفت: خاموش! ایشان راه گُم نکنند. زمینی بود از همهٔ دولت‌ها بی‌نصیب، تشنهٔ قَدَمِ ایشان، به خدای بنالیده است که بار خدایا، قَدَمِ دوستی بر روی من بران، تا من فردا بر زمین‌های دیگر فخر کنم. حاجتِ آن زمین روا کردند و عزیزان را فرستادند تا عنانِ آن بزرگ بگرفتند و سویِ آن زمین بردند و به حضورِ او، آن زمین را خلعت دادند، و به غیبتِ او، سرِ پسرِ ما ببریدند. آن درویش این سخن بشنید. بازگشت و با شیخ بگفت. شیخ گفت: الله اکبر! مشایخ و صوفیان بدانستند که شیخ بر درِ نیشابور، آن سخن [که را] می‌گفته است» (ابن‌منوّر، ۱۳۷۱ : ۱۳۵؛ نیز: ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶ : ۱۵۹).

هرگاه به تجزیه‌وتحلیلِ گزارشِ حسن مؤدّب از این سفر توجه نشان داده شود و این روایت با مطالبی که در همین رابطه در «*نورالعلوم*» و با آن‌چه در رسالهٔ «*ذکر قطب‌السالکین*» آمده، مطابقت داده شود، حائز اهمیت‌ترین نکته که نظرها را به خود جلب خواهد کرد، اختلاف‌هایی است که در جزئیاتِ وقایعِ این سفر، مشاهده خواهد شد.

نخستین اختلاف، مشتمل بر این نکته است که در هیچ کدام از دو منبعِ مرتبط با زندگیِ شیخ ابوالحسن، هنگامِ توضیح درخصوص مسافرت ابوسعید به خرقان، کوچک‌ترین اشاره‌ای به تقارنِ قتلِ فرزندِ خرقانی و شرکتِ ابوسعید در مراسم خاک‌سپاری او نشده است. البته این سخن به این مفهوم نیست که قتلِ یکی از فرزندانِ ابوالحسن را بتوان منکر شد؛ بلکه این معنا از آن مدّ نظر است که در مقامه‌های شیخ ابوالحسن، به هم‌زمانیِ این واقعه با سفر ابوسعید به خرقان، مطلقاً اشاره نشده است.

تنها اشاراتی که در دو منبعِ مرتبط با احوالِ خرقانی به کُشته‌شدنِ یکی از فرزندانِ او وجود دارد، یادکردهایی کلی هستند. در *منتخبِ نورالعلوم* آمده است که «شیخ، پسری را به جایی فرستاد. دزدان درآمدند و هرچه داشت، از رَخت و کاله، جمله را بردند. پسر، برهنه درآمد به‌نزدیکِ شیخ. زنِ شیخ به‌نزدیکِ شیخ آمد که ای پیر، یکی پسر را کُشتند در مسجد، و این را غارت کردند؛ نه از آن دانستی و نه از این. و آن‌گاه سخن از مُلک و ملکوت گویی با مردمان؟!» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ : ۳۷۹).

اشاراتِ مجملِ این حکایت را، روایتی با همین مضمون در رسالهٔ *ذکر قطب‌السالکین*، اندکی آشکارتر می‌کند. بر مبنای روایتِ اخیر، مشخص می‌شود پسری که شیخ ابوالحسن او را به جایی فرستاد «احمد» نام داشت. دلیلِ فرستادنِ او نیز برای «طالب‌علمی» بود. منطقه‌ای که شیخ، آن‌جا را برای حضورِ فرزند در نظر گرفت «عراق» است. هم‌چنین برمبنای این روایت معلوم می‌شود «احمد» در طی مسیر، در محلی موسوم به «آب‌آهوان» که گویا با خرقان نیز فاصله‌ای چندان نداشت، موردِ دست‌بُردِ راه‌زنان قرار گرفت. در این روایت، همانند آن‌چه در *نورالعلوم* آمده، فقط به‌صورت مجمل به این موضوع اشاره شده که یکی از فرزندانِ ابوالحسن را (که به نامِ او هیچ اشاره‌ای نیست و به دلیلی که کاملاً مسکوت مانده) در مسجدی که در همسایگی خانه یا خانقاهِ شیخ قرار داشت، کُشته‌اند (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ : ۲۴۵).

این‌ها تنها اشاراتی هستند که در مقامه‌های شیخ ابوالحسن، در رابطه با کُشته شدنِ یکی از فرزندان او، یافت می‌شود. این اشاراتِ مجمل، در صحّتِ این موضوع که یکی از وقایعِ مشهورِ زندگانی خرقانی، واقعهٔ قتلِ یکی از فرزندانِ اوست، تردید باقی نمی‌گذارد. امّا به این موضوع که واقعهٔ قتلِ پسرِ ابوالحسن، همزمان با سفرِ ابوسعید به خرقان بود، در هیچ یک از این دو مقامه، اشاره نشده است.

با لحاظِ این نکته که برای واقعهٔ قتلِ یکی از فرزندان خرقانی، نسبت به حادثهٔ غارت شدنِ اموالِ دیگر پسرِ شیخ، نمی‌توان اهمیتی کم‌تر قائل شد و بر این پندار بود که واقعهٔ قتل، فاقد اهمیت بوده که مناقب‌نگارانِ خرقانی از ذکر آن صرف‌نظر کرده‌اند، و با عنایت به این مسئله که مقامه‌های شیخ ابوالحسن مبیّنِ جزئیاتی بعضاً کم‌اهمیت از سفرِ ابوسعید به خرقان هستند که به آن جزئیات در *اسرارالتوحید* اشاره نشده است، چگونه می‌توان پذیرفت واقعه‌ای آن‌چنان صعب، در قالبِ سربریده شدنِ پسرِ تازه داماد (آن‌هم مقارن با سفر ابوسعید به خرقان روی داده باشد) امّا مناقب‌نگاران آن را فاقدِ اهمیت تشخیص داده، به ذکر آن توجه نکرده باشند! همین عدمِ اشاره، آن‌چه را حسنِ مؤدّب درخصوصِ این ماجرا و تقارنِ شگفت‌انگیزِ آن با سفر ابوسعید به خرقان نقل کرده، به‌صورتِ جدی محل تردید قرار می‌دهد.

از جمله جزئیاتی بعضاً کم‌اهمیت، که در مقامه‌های خرقانی در رابطه با این سفر به آن‌ها اشاره شده، چنان است که وقتی ابوسعید و مریدان به خانقاهِ ابوالحسن درآمدند، خرقانی برای پذیرایی از ایشان، میهمانی ترتیب داد و از همسرِ خویش (که از او با اسمِ میبتی یاد شده) خواست تا طعامی

بسازد. درحالی‌که تنها دارایی موجود در خانه، فقط سه مَن آرد بود. از آن آرد «قرصی چند بپختند و نان‌خورش سرکه بود بی تَره» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ : ۲۶۵ نیز: همان: ۳۶۹). خرقانی فرموده بود تا نان‌ها را درونِ «خُمی چوبین» قراردهید «و دست درمی‌کنید و بیرون می‌گیرید و سرپوش برمدارید» (همان).

اگر واقعهٔ سر بُریده شدنِ فرزندِ شیخ ابوالحسن، به‌نحوی که حسنِ مؤدّب آن را روایت کرده، با ورودِ ابوسعید به خرقان هم‌زمان باشد، انتظاری بسیار غریب و حتی نامعقول خواهد بود که ابوالحسن از همسرِ خویش، که در این احوالِ خاص، داغِ سربُریده شدنِ پسرِ جوان و تازه دامادِ خود را بر جگر دارد و در شب یا روزِ موصوف، هنوز ساعتی چند از خاکسپاری او نگذشته، تقاضا داشته با پختن نان و آماده ساختنِ طعام، از مهمانانِ او پذیرایی کند!

یاد نشدنِ اسمِ این فرزند، و عدمِ اشاره به چگونگی کُشته شدنِ او در هیچ کدام از دو مقامهٔ بازمانده از شیخ ابوالحسن، و این‌که محلِ قتل، به‌صراحت در مسجد عنوان گردیده (که بینِ آن با شبِ عقدِ نکاح و محلِ زفاف، تناسبی چندان نمی‌توان در نظر گرفت) سببی دیگر است که بر مبنای آن، درخصوص روایتی که حسنِ مؤدّب دربارهٔ نحوهٔ کُشته شدنِ این فرزند (که از او با لقبِ ابوالقاسم یادکرده) و آن‌چه دربارهٔ تقارنِ آن با سفرِ ابوسعید به خرقان آورده، تردید شود.

اشاره به نامِ فرزندانِ ابوالحسن، و حتی ترتیبِ سِنی ایشان را، کم‌وبیش در مقامه‌های خرقانی می‌توان دید. بزرگ‌ترین فرزندِ خرقانی، با نام و لقبِ «شیخ‌الدین محمّد سُنی» شناخته می‌شد. به استنادِ روایتی از رسالهٔ *ذکر قطب‌السالکین*، فرزندِ مذکور در آن مجلسِ سماع، که ابوسعید هنگامِ حضورِ در خرقان برپا کرد، شرکت داشت و راویِ یکی از سخنانِ ابوسعید نیز بود (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ : ۲۶۶).

دیگر فرزند شیخ ابوالحسن «احمد» نام داشت. وی همان کسی است که ابوالحسن او را هنگامِ نخستین ورودِ ابوسعید به خرقان، به استقبالِ شیخ فرستاد. به این موضوع در هر دو مقامهٔ خرقانی تصریح شده است (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ : ۲۶۴).

هجویری در بابِ چهاردهمِ کشف‌المحجوب، هنگامِ یادکردن از صوفیان و مشایخِ اهلِ قُهستان و آذربایگان و طبرستان و کُمش، از «احمد پسرِ شیخ خرقانی» نیز نام برده است و در حق او گفته «مر پدر را خَلَفی نیکو بُوَد» (هجویری، ۱۳۸۶ : ۲۶۲). همین اشارهٔ مجمل مشخص می‌سازد که احمد در نیمهٔ دوم قرن پنجم، یکی از مشایخ برجستهٔ این عصر به‌شمار می‌آمد. نکتهٔ جالبِ توجه آن‌که در

تذکرةالاولیا (تصحیح شفیعی کدکنی) نامِ پسرِ خرقانی که در شبِ ورود ابوسعید به خرقان سر بریده شد «احمد» ذکر شده، که با توجه به تأکید هجویری بر زنده بودنِ او در نیمهٔ دوم قرن پنجم، نمی‌تواند صحیح باشد (ر.ک: عطار، ۱۳۹۹ : ۸۸۶).

از وجودِ سومین فرزندِ شیخ ابوالحسن نیز از طریقِ حکایتی از *منتخبِ نورالعلوم* می‌توان باخبر شد. محتوای این حکایت، آشکار می‌سازد هنگامِ حضورِ ابوسعید در خرقان، شیخ ابوالحسن، افزون بر «محمد» و «احمد» فرزندی دیگر نیز داشت. این فرزند در این روزگار، دورانِ خردسالی یا حداکثر نوجوانی را می‌گذراند. هر چند نام و نشانِ او ذکر نشده، امّا حکایتِ مذکور مبیّنِ این مطلب است که همسرِ ابوالحسن، این فرزند را به‌منظور آن‌که از تبرّکِ وجودِ ابوسعیدابوالخیر برخوردار شود به نزدِ ابوسعید فرستاد تا شیخ دست بر سرِ او فرود آورد (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ : ۳۷۵).

به استناد این اشارات، می‌توان گفت شیخ ابوالحسن، چهار فرزندِ ذکور داشت. از دو تن از ایشان، در مقامه‌های بازمانده از خرقانی، با اسامی «محمد» و «احمد» یاد شده است. از سومین فرزند نیز، از اشاره‌ای ضمنی که از کُشته شدنِ او در مسجد در اختیار است، می‌توان خبر یافت. از چهارمین تن هم از طریقِ روایتی که مضمونِ آن مبیّنِ آن است که همسرِ خرقانی از ابوسعید تقاضا کرد تا دست بر سرِ این فرزند فرودآورد، اطلاع حاصل می‌شود. منتهی به اسامی این دو فرزندِ اخیر، در مقامه‌های خرقانی اشاره نشده است. از این روی، مانع یا سندی معتبر نمی‌تواند وجود داشته باشد که آن‌چه حسنِ مؤدّب (به دلیلِ قربِ عهدِ او به روزگارِ حیاتِ ایشان) دربارهٔ نام یا لقبِ پسرِ مقتولِ خرقانی آورده، و او را «ابوالقاسم» خوانده، درست پنداشته نشود. هم‌چنین به استنادِ قراینِ موجود می‌توان «ابوالقاسم» را از نظرِ ترتیبِ سن، میانِ «محمد» و «احمد» لحاظ کرد.

آن‌چه ذکر شد، مبیّنِ نخستین اختلاف است که در گزارشِ جزئیاتِ وقایعِ این سفر، در دو دسته از منابع، مشاهده می‌شود. این مغایرت، مشتمل بر تقارن یا عدمِ تقارنِ قتلِ فرزند شیخ ابوالحسن با سفر ابوسعید به خرقان و نامِ این فرزند است.

دیگر تفاوتِ موجود میان این دو دسته از روایات، مغایرت دربارهٔ نیّتِ واقعیِ ابوسعید برای سفر به خرقان است. بنا به روایتِ حسنِ مؤدّب، انگیزهٔ اصلی ابوسعید برای سفر به خرقان، شرکت در مراسمِ خاک‌سپاری فرزندِ ابوالحسن و تسکینِ آن خانواده در مرگِ عزیزِ خویش بود، و سفر به مکه تابعی از این نیّت عنوان شده است. این در حالی است که در دو مقامهٔ بازمانده از احوالِ خرقانی نه تنها به این مسئله اشاره نشده بلکه تأکید گردیده ابوسعید به نیّتِ سفر به حجاز و شرکت در مناسکِ

حج، به این سفر اقدام کرد؛ و بر سرِ راه، در خرقان به ملاقاتِ شیخ ابوالحسن رفت. خرقانی نیز که به فراست، ورود ابوسعید را دریافته بود، فرزندِ خویش موسوم به احمد را به استقبال فرستاد. (ر.ک: شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ :۳۶۹ ـ مینوی،۱۳۵۴ :۱۳۶). (نیز: رک: شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ :۲۶۴ و ۲۶۶).

در منابعِ مرتبط با احوال شیخ ابوالحسن، نیّتِ ابوسعید برای حضور در خرقان، تابعی از عزمِ او برای سفر به حجاز است. در این دسته از منابع، حتی به تصریح عنوان گردیده که ابوسعید برای درستی عزمِ خویش مبنی بر اجرای سفرِ مبارک، با ابوالحسن به مشورت پرداخت و گفت: «مرا با تو مشورتیست. به سفرِ مبارک می‌روم و این جمع را با خود می‌برم.» ابوالحسن نیز در پاسخ گفت: «یا اباسعید، از هم این‌جا بازگرد» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ :۳۶۹ ـ مینوی،۱۳۵۴ :۱۳۶). ابوسعید توصیهٔ خرقانی را نپذیرفت و در جواب فرمود: «جمع، موافقتِ ما کرده‌اند؛ ما نیز بر موافقتِ ایشان برویم» (همان: ۲۶۶). این در حالی است که در *اسرارالتوحید* نه تنها به مشورتِ ابوسعید با ابوالحسن مبنی بر تشرّف به حج یا انصراف از آن، به تصریح اشاره نشده، بلکه از مخالفتِ ابوسعید با نظرِ ابوالحسن نیز آن‌جا که به ابوسعید گفت: «تُرا به کعبه چه کار؟ بازگرد» (ابن‌منوّر، ۱۳۷۱ : ۱۳۸) به‌صورت غیرمستقیم چنین یاد شده که «شیخ بوسعید گفت: به جانبِ بسطام شویم و زیارت کنیم و بازگردیم. شیخ بُلحسن گفت: حج کردی، عمره خواهی کرد!» (همان).

صرف نظر از برخی کرامت‌پردازی‌ها و هم‌چنین دخل و تصرّف‌های آگاهانه، که حسنِ مؤدّب در گزارشِ بعضی از اجزایِ این سفر داشت، تا در بابِ انگیزهٔ مسافرت ابوسعید به خرقان، اُمور محیرالعقول را عاملِ اصلی جلوه دهد، امّا انگیزهٔ اصلی این مسافرت، در آن روزگار چنان برای همگان هویدا بود که حتی حسنِ مُؤدّب نیز با همهٔ تلاشی که در خارق‌العاده جلوه دادنِ آن نشان داد، نتوانست از سخنِ صریحِ دربارهٔ آن چشم‌پوشی کند.

انگیزهٔ اصلی ابوسعید از مسافرت به خرقان، به‌منظورِ همراهی با فرزندِ ارشدِ خویش (ابوطاهر) به قصدِ شرکت در مناسک حج بود. ابوطاهر، بنا به توضیحی که در ادامه ذکر خواهد شد، قصدِ سفرِ حجاز داشت. ابوسعید نیز گویا به دلیلِ محبّت قلبیِ وافر نسبت به این فرزند، و شاید به جهتِ تنها نگذاشتنِ او در این سفر، تصمیم گرفت اولادِ خویش را همراهی کند. در *اسرارالتوحید* درخصوص یکی از انگیزه‌های این مسافرت، و روایت‌های مختلف از آن، چنین آمده است که «این حکایت، به روایت‌های بسیار جمع کرده آمد. بعضی به روایتِ خواجه حسنِ مؤدّب و بعضی به روایتِ خواجه بُلفتح. گفتند: یک روز در خانقاهِ شیخِ ما در نیشابور، پیشِ شیخ سماع می‌کردند. خواجه بوطاهر در

سماع خوش گشت، و در آن حالت، پیشِ شیخ لبیک زد و اِحرامِ حج گرفت. چون از سماع فارغ گشتند، خواجه بوطاهر قصدِ سفرِ حجاز کرد و از شیخ اجازت خواست. شیخ با جماعت گفت: ما نیز موافقت کنیم. بزرگان و مشایخ که حاضر بودند، گفتند که: شیخ را بدین چه حاجت است؟ شیخ گفت: بدان جانب کِششی می‌بُوَد. صوفیان و مریدانِ شیخ، جمعی بسیار با شیخ برفتند» (ابن‌منوّر، ۱۳۷۱ : ۱۳۵).

تصریحِ مذکور مؤید این نکته است که دلیلِ اصلیِ حضور ابوسعید در خرقان، نه آن‌چنان که حسنِ مؤدّب در جلوه دادنِ آن سعی داشت، شرکت در مراسمِ خاکسپاری فرزندِ خرقانی، بلکه قرار داشتن این روستا در مسیرِ مسافرت ابوسعید به حجاز بود.

افزون بر دو مغایرتِ مذکور، سومین اختلاف میانِ این منابع، موضوعِ «راه گُم کردنِ» ابوسعید در اطراف خرقان است. در *اسرارالتوحید* این گُم‌گشتگی را هنگامِ اولین ورود به خرقان می‌یابیم، و واقعهٔ سر بریده شدن فرزند ابوالحسن نیز به نوعی بر مبنای آن ترتیب داده شده است. این در حالی است که در *نورالعلوم* و هم‌چنین در رسالهٔ قطب‌السالکین، این سرگردانی، مشخصاً هنگامِ بازگشت ابوسعید از دامغان و در وقتِ مراجعتِ مجدد به خرقان عنوان شده است.

در این دو منبع، چنین آمده که ابوسعید علّتِ سرگردانی مذکور را برای مریدان چنین توضیح داد که «خرقانی ما را استغفار می‌فرماید» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ :۳۷۱). و لاُبد این استغفار نیز از بابتِ نادیده انگاشتنِ توصیهٔ خرقانی مبنی بر انصراف از تشرّف به حج بود.

امّا برخلافِ نظرِ ابوسعید (که گم‌گشتگی در راه را نوعی از توبیخ می‌دانست) شیخ ابوالحسن سببِ این سرگردانی را برای ابوسعید چنین توضیح داد که «آن زمین به خدای بنالیده بود که اولیای خود را به من رسان؛ دعاش مستجاب کرده بودند» (ر.ک: شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ :۲۶۶ و ۳۷۱ ـ مینوی،۱۳۵۴ :۱۳۶).

۴ ـ ۲ . اختلاف دربارهٔ تعدادِ همراهان ابوسعید؛ تفاوت در روزهای درنگ در دامغان؛ مغایرت در بیان علّت انصراف از ادامهٔ سفر

دیگر تفاوت‌های موجود میانِ این دو دسته از گزارش‌ها، به تعدادِ همراهان ابوسعید در این سفر و هم‌چنین به تعداد روزهای درنگ در دامغان، و نیز به علّتِ اصلی برای انصرافِ ابوسعید از ادامهٔ سفر مربوط می‌شود. به استنادِ گزارشِ *اسرارالتوحید*، ابوسعید را در این سفر، افزون بر بعضی از اعضای خانواده، جمعی بسیار از صوفیان و مریدان نیز همراهی کردند. (ر.ک: ابن‌منوّر، ۱۳۷۱ : ۱۳۵). مؤلفِ *اسرارالتوحید*، در قسمتی دیگر از گزارش خود، این جمع را به‌صورت مشخص، صد مرد صوفی

عنوان کرده است. (ر.ک: همان: ۱۳۹). این در حالی است که در *منتخب نورالعلوم*، جمع صوفیان و مریدان همراه با ابوسعید، هفتاد تن یاد شده‌اند (ر.ک: شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ :۳۶۹ ـ مینوی،۱۳۵۴ :۱۳۶).

دیگر تفاوت، به تعداد روزهای درنگ در دامغان مربوط است. به استناد گزارش *اسرارالتوحید*، ابوسعید «به دامغان شد و سه روز به دامغان بود و شغل‌های راه بساخت» (ابن‌منوّر، ۱۳۷۱ : ۱۳۹). در حالی که بر مبنای گزارش *نورالعلوم*، مدّت این درنگ، چهل شبانه روز بود (ر.ک: شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ :۳۶۹ ـ مینوی،۱۳۵۴ :۱۳۶). به‌نظر می‌رسد، استعمال عدد چهل برای مدّت این درنگ، استفاده از رقم کثرت و مبالغه باشد.

هم‌چنین بر مبنای آن‌چه در *منتخب نورالعلوم* آمده، علّت بازگشت مجدد ابوسعید به خرقان، به دو سبب بود. نخست آن‌که راه عراق بسته شد. دیگر آن‌که، وقتی شیخ به‌ناچار عزم کرد تا به نیشابور بازگردد «خادم را گفت: به هر جانب که چهارپای یابی بگیر تا برویم» (همان). و خادم فقط به‌سوی بسطام و خرقان چهارپای یافت (ر.ک: همان).

این درحالی است که بر مبنای گزارش *اسرارالتوحید*، ابوسعید پس از سه روز درنگ در دامغان و ساختن شغل‌های راه، بنا به خواست و ارادهٔ خویش از ادامهٔ مسیر صرف نظر کرد؛ امّا همراهان را برای ادامهٔ سفر، مُخیّر ساخت. خرقانی نیز که به فراست از قصد بازگشت شیخ به نیشابور خبر یافته بود، با فرستادن سه مرد صوفی از جمع مریدان خویش، از ابوسعید برای بازگشت مجدد به خرقان دعوت کرد. ابوسعید نیز به‌منظور آن‌که ابوالحسن را «باری از او بر خاطر نَبُوَد» و لابُد این تکدّر خاطر نیز از بابت نادیده گرفتن توصیهٔ ابوالحسن مبنی بر انصراف از سفر حج بود، دعوت را پذیرفت (ر.ک: ابن‌منوّر، ۱۳۷۱ : ۱۴۱).

از بین این دو دسته روایت، آن‌چه در *اسرارالتوحید* درخصوص مدّت این درنگ آمده، ممکن است به حقیقت نزدیک‌تر باشد. دلیلی که بر این امر می‌توان ارائه کرد، آن است که چون این موضوع خاص، از جانب کسی عنوان شده که تمامی امور مربوط به این سفر را از ابتدا تا انتها برنامه‌ریزی و اجرا کرد، منطقاً می‌بایست آن‌چه در ارتباط با منازل راه، نام هر منزل و مدّت حضور در هر کدام از این منازل باشد، گزارشی به واقعیت قرین به‌شمار آید که از جانب مجری سفر ارائه شده باشد. امّا درخصوص علّت واقعی صرف نظرکردن ابوسعید از ادامهٔ مسیر، قضاوتی صریح نمی‌توان کرد که این امر (چنان‌که مقامه‌های ابوالحسن متذکر شده‌اند) از روی ناچاری و به دلیل

بسته شدنِ راه بود؛ یا چنان‌که روایتِ *اسرارالتوحید* مؤیدِ آن است، به خواست و ارادهٔ ابوسعید شکل گرفت.

۴ ـ ۳ . اختلاف دربارهٔ سکوتِ ابوسعید در خانقاه خرقانی یا ایرادِ مجلس

دیگر مغایرتِ موجود میانِ این دو دسته از روایات، مسئلهٔ مجلس گفتن، یا خاموشی ابوسعید در خانقاه خرقانی است. این موضوع از جمله مسائلی است که در هرکدام از منابعِ مرتبط با احوالِ ابوالحسن و ابوسعید، روایتی متفاوت از آن ارائه شده است. *اسرارالتوحید*، بر سکوت شیخ در حضور خرقانی تأکید و دلالتی صریح دارد. درحالی که در دیگر مقامهٔ ابوسعید، موسوم به «مقامات کهن و نویافته» و هم‌چنین در تمامِ منابع مرتبط با زندگی شیخ ابوالحسن، به مجلس‌گفتنِ ابوسعید در حضور خرقانی تأکید و تصریح شده است.

موضوعِ سکوت یا سخن گفتن ابوسعید در خانقاه خرقانی، به دلیل گستردگی و تعددِ مباحثِ مرتبط با آن، پیش از این در جستاری مستقل با عنوانِ «تفسیر گفت‌وگوی ابوالحسن خرقانی با ابوسعیدابوالخیر در *اسرارالتوحید*» تبیین شده است (ر.ک: همتی، ۱۴۰۰ : ۳۷ ـ ۵۲). به دلیل ارتباط ضمنی آن مسئله با مبحثِ اخیر، و به سبب آن‌که موضوعِ مذکور نیز از جمله مواردی است که روایت‌های متفاوت و مغایر از آن ارائه شده، ضروری است جهت تکمیلِ مباحثِ پژوهش حاضر، ضمن رعایت اجمال و اختصار، به بخش‌هایی از مهم‌ترین مفادِ آن جستار، فقط اشاراتی شود.

آن‌چه در توضیح این موضوع، شایستهٔ عنوان به نظر می‌آید آن است که مؤلفِ *اسرارالتوحید* در بازنویسیِ گزارشِ سفر، سه بار متذکر این مسئله شده که ابوسعید در مدّتِ اقامتِ شش روزه در خرقان، به‌رغم اصرارِ فراوانِ ابوالحسن برای شنیدن سخنِ او، و حتی دعوت از ابوسعید برای ایراد مجلس، سکوت کرد و خاموشی را بر کلام ترجیح نهاد. سکوت ابوسعید ـ با همهٔ فصاحتی که در ایراد مجلس داشت ـ برای مریدانِ او چنان شگفت می‌نمود که حتی در حقِ شیخ زبان به اعتراض گشودند که چرا در این‌جا خاموشی گُزیده است (ر.ک: ابن‌منوّر، ۱۳۷۱ : ۱۳۶ و ۱۳۷ و ۱۴۶).

به موضوعِ سکوتِ ابوسعید، در حضور ابوالحسن، در کشف‌المحجوب نیز اشاره شده است. (ر.ک: هجویری،۱۳۸۶ :۲۴۸). جالب توجه این‌که منبعِ هجویری برای بیان این اشاره، سخنان و روایتِ «حسن مؤدّب» است. در اکثرِ منابعی که بعد از کشف‌المحجوب و *اسرارالتوحید* به نگارش درآمده‌اند، مؤلفان به نقل از یکی از این دو منبع، به موضوعِ سکوتِ ابوسعید در حضور خرقانی اشاره داشته‌اند. (ر.ک: عطار، ۱۹۰۵ : ۲۰۶ ـ اسفراینی،۱۳۵۸ :۱۲۹ ـ ۱۳۸). این در حالی است که به

استنادِ روایت‌های مندرج در مقامه‌های خرقانی، به صراحت تمام این موضوع چنین آمده که ابوسعید در حضور ابوالحسن، به جهت پافشاری خرقانی، به ایراد سخن پرداخت. امّا سخن او، برخلاف آن‌چه از مجالسِ پُرشورِ ابوسعید انتظار می‌رفت، نه تنها سخنی نیکو نبود، بلکه حتی راه سخن بر او بسته ماند (ر.ک: شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ :۲۶۷).

افزون بر این، آن‌چه بر موضوعِ سخن گفتن ابوسعید در خانقاهِ خرقانی دلالتی مجدد دارد آن است که در «مقاماتِ کهن و نویافته» که منبعی مرتبط با احوالِ ابوسعید است، صراحتاً اشاره به این موضوع را می‌یابیم که ابوسعید در مجلس ابوالحسن، بنا به درخواستِ خرقانی به ایرادِ سخن پرداخته است. (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶ :۱۵۹).

از محتوای این حکایات به وضوح برمی‌آید که ذکرِ مهارتِ ابوسعید در سخنوری، به گوش ابوالحسن نیز رسیده بود. از همین روی، از ابوسعید خواست تا در مجلسِ او به ایراد کلام بپردازد. هرچند ابوسعید تمایلی به اجرای این کار نداشت، زیرا بر این عقیده بود که «سخنِ ما دوران را شاید، نزدیکان را نشاید» امّا به اصرار خرقانی که گفت: «نه برای آن می‌گویم تا ما را از سخنِ تو نیک اُفتد، ولکن از برای آن می‌گویم تا ترا از استماعِ ما نیک افتد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶ :۱۵۹) به این امر مبادرت ورزید. امّا در این مجلس، سخن ابوسعید نیکو ایراد نگردید و راهِ سخن بر او بسته ماند. این امر، موجبِ آزرم و هم‌چنین سببِ تعجبِ مریدان شد؛ به‌گونه‌ای که در حقِ ابوسعید زبان به اعتراض گشودند.

با توجه به تصریحِ این منابع به مجلس‌گفتنِ ابوسعید، اگر دربارهٔ آخرین عباراتِ گزارشِ سفرِ ابوسعید به خرقان (مندرج در *اسرارالتوحید*) اندکی تأمل شود و پاسخی مدّ نظر قرار گیرد که ابوسعید در جوابِ اعتراضِ مریدان، مبنی بر چراییِ بسته شدنِ راه سخن، ایراد فرمود و گفت: «آن خاک را آرزویِ ما خاست. چون آن‌جا رسیدیم، ما در آن خاک، خاک شدیم و برسیدیم» (ابن‌منوّر، ۱۳۷۱ : ۱۴۷) مشخص خواهد شد این پاسخ و تعابیر به‌کار رفته در آن، همگی همسو با رویدادی هستند که در خرقان برای ابوسعید پیش‌آمد.

با توجه به اسنادِ موصوف، این مسئله را می‌توان مطرح ساخت که احتمالاً آن‌چه باعث شد تا حسن مؤدّب انگیزهٔ اصلی مسافرتِ ابوسعید به خرقان را به‌منظور تسلی خاطر ابوالحسن در واقعهٔ قتلِ فرزندِ او عنوان نماید، و انگیزهٔ سفر به حجاز را تابعی از آن جلوه دهد، تأثیرگذاری و نقش‌آفرینی

دو مسئلهٔ مهم در این زمینه بود که دگرگونی در برخی از حقایق را ممکن می‌ساخت (ر.ک: همتی، ۱۴۰۰ : ۴۷).

یکی از این عوامل، وقوعِ رویدادِ قتلِ پسرِ ابوالحسن است. این رویداد، چنان‌که از قراین برمی‌آید، در ایامی پیش از سفر ابوسعید به خرقان (امّا در زمانی قریب به آن) اتفاق افتاده بود. این واقعه، سبب پدید آمدنِ احوالی خاص شد که در نحوهٔ مصاحبت و نوعِ مکالماتِ این دو شیخ با یک‌دیگر، تأثیرِ مستقیم داشت. دیگر عاملِ نقش‌آفرین، به الزامِ حسنِ مؤدّب به رعایتِ سنّتِ جاری در خانقاه، برای نقلِ کلامِ مشایخ و ضرورتِ یادکرد از تمامِ این اقوال مربوط می‌شود.

یکی از این اقوال، سخنی بود که ابوالحسن آن را در جوابِ ابوسعید بیان داشت، که از او برای رفتن یا نرفتن به سفرِ مبارک مشاوره طلبید. حسنِ مؤدّب در گزارش این سخنان، بدونِ اشاره به دلیلِ بیانِ آن‌ها، و بدونِ ذکرِ مقتضیاتِ حالی و مقامیِ آن مجلس که ایرادِ این کلام را ایجاب می‌کرد، فقط چنین آورد که «شیخ بُلحسن گفت: یا شیخ، ما می‌بینیم که هر شب کعبه گِردِ تو طواف می‌کند! تُرا به کعبه چه کار؟ بازگرد که تُرا برای این می‌آوردند. حج کردی. بادیهٔ اندوهِ بُلحسن گذاشتی. لبیکِ نیازِ وی شنیدی. در صومعهٔ عرفاتِ وی شدی. رَمیِ جمارِ نفْس‌هایِ وی بدیدی. بُلقسمِ بُلحسن را بر جمالِ خود قربان دیدی و بر یوسفِ وی نمازِ عید کردی. فریاد و اندوهِ سوختگان شنیدی. بازگرد، که اگر جز چنین بودی بُلحسن نماندی. تو معشوقهٔ عالمی. شیخ بوسعید گفت: به جانبِ بسطام شویم و زیارت کنیم و بازگردیم. شیخ بُلحسن گفت: حج کردی، عمره خواهی کرد!» (ابن‌منوّر، ۱۳۷۱ : ۱۳۸).

گویا فهمِ این موضوع، برای مریدانِ ابوسعید، دشوار بود که چگونه ابوالحسن توانست شیخِ ایشان را از قصد سفرِ مبارک منصرّف سازد و او را از ابتدای مسیر برای بازگشت متقاعد کند. به همین سبب، در بازگوییِ گزارش سفر توسط «حسن مؤدّب» سعی بر آن شد تا در گامِ نخست، عاملِ اصلی این مسافرت در ارتباط با نیروی فراست شیخ و آگاهی از کُشته شدن فرزندِ ابوالحسن عنوان گردد؛ و در گامِ دیگر، سخن گفتنِ نه چندان نیکوی ابوسعید در خانقاه خرقانی، به سکوتِ کامل تعبیر شود. حسن مؤدب از طریقِ این دگرگونی توانست برای انصرافِ ابوسعید از سفر به حجاز، دلیلی آسان فهم برای مریدان ارائه دهد و چنین وانمود کند که ابوسعید از آغاز نیز اجرای سفرِ مبارک را قصد نداشت؛ بلکه کِششی که او را به ناحیهٔ خرقان آورد تسلی بخشیدن به خانوادهٔ ابوالحسن در مصیبت مرگ فرزند بود. هم‌چنین موفق شد تا از طریق این تحریف، راه را بر هرگونه

اعتراض نسبت به علّتِ نیکو ادا نگردیدن کلامِ ابوسعید در حضورِ خرقانی، مسدود بگذارد (ر.ک: همتی، ۱۴۰۰ : ۴۸).

به‌رغم این تلاشِ عامدانه، مسدود و مسکوت ماندنِ این موضوع نمی‌توانست همیشگی باشد؛ زیرا مسئله‌ای دیگر بر وقایعِ تحریف شدهٔ این سفر، دلالتی مجدد داشت. این مسئله، به ابهامی مربوط است که در یکی از گفت‌وگوهایی که این دو شیخ با یکدیگر داشتند، دیده می‌شود.

آن‌چه در معرفی این ابهام می‌توان عنوان کرد آن است که در اقامتِ سه روزهٔ دوم، که ابوسعید در خانقاهِ خرقانی داشت، مکالمه‌ای در قالبِ سؤال و جواب، بینِ این دو شیخ به میان آمد که اگر بر مبنای صورتِ ثبت شدهٔ این گفت‌وگو در *اسرارالتوحید* دربارهٔ مفهومِ آن تأمل شود نتیجه‌ای جز ابهام پدید نمی‌آید. گفت‌وگوی مورد اشاره چنان است‌که: «روزی شیخ بُلحسن در میانِ سخن از شیخ پرسید که: به ولایتِ شما عروسی بو؟ شیخ بوسعید گفت: بو، و در عروسی بسیار نظارگی بو، که از عروس نیکوتر بو، ولکن در میانِ ایشان، تخت و کلاه و جلوه، یکی را بو. شیخ بُلحسن نعره‌ای بزد و گفت، مصراع: خسرو همه حالِ خویش دیدی در جام» (ابن‌منوّر، ۱۳۷۱ : ۱۴۳).

هنگامِ مطالعهٔ این قسمت از گزارشِ حسنِ مؤدّب، سؤالاتی بی پاسخ شکل خواهد گرفت. این پرسش‌ها، مسائلی متعدد را شامل هستند. مهم‌ترین آن‌ها، دلیلِ مطرح شدنِ بدونِ مقدمهٔ این سؤالِ به‌ظاهر نامربوط، آن هم در میانِ سخنی است که راوی، محتوایِ آن را مشخص نساخته است. ابهامِ دیگر، دلیلِ دگرگونیِ خرقانی و فریاد کشیدنِ او پس از شنیدنِ پاسخِ ابوسعید است. ابهامِ سوم نیز دریافتِ مفهومِ مصراعی است که خرقانی در واکنش به آن پاسخ، بر زبان جاری ساخت.

پاسخِ این ابهامات، از طریق تطبیقِ گزارش‌های این سفر، و مغایرت‌یابی مفادِ آن‌ها آشکار خواهد شد. در *منتخبِ نورالعلوم* این گفت‌وگو چنین روایت شده که وقتی ابوسعید به خرقان رسید، ابوالحسن به او گفت: «ای بوسعید، سخنی بگوی. گفت: ادب نُبُوَد در این حضرت فصاحت نمودن. گفت: ای بوسعید، به ولایتِ شما رسم بُوَد جلوه کردن عروس را؟ گفت: بُوَد. گفت: در آن جمع از نظارگیان کسی باشد که اگر روی بگشاید، عروس خجل شود؟ پس بوسعید سخن آغاز کرد» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ :۳۷۵ ـ مینوی،۱۳۵۴ :۱۴۲).

این‌که در *اسرارالتوحید* آمده «شیخ بُلحسن در میانِ سخن از شیخ پرسید که: به ولایتِ شما عروسی بو؟» منظور از «میانِ سخن» همان درخواستی است که خرقانی برای مجلس‌گفتن از ابوسعید

داشت. ابوسعید در پاسخ به این درخواست، امتناع ورزید. خرقانی در پی‌گیری درخواستِ خود، به بیانِ آن سؤال و جواب روی آورد (ر.ک: همتی، ۱۴۰۰ : ۵۰).

«عروس» در این مکالمه، استعاره از ابوسعید است. «جلوه کردنِ عروس» کنایه از به سخن پرداختن و توانایی خویش را در ایرادِ کلام به معرض دید قرار دادن است. «نظارگیان» که در آن جمع حضور دارند و ممکن است در صورتِ روی نمودن سببِ خجالتِ عروس گردند، استعاره از شخصِ خرقانی است. ابوالحسن از طریقِ ارائهٔ این مثال، به ابوسعید پیامی با این مضمون رساند که جایگاهِ عروس در این جمع، به تو تعلق دارد. در عروسی نیز تمامی علّتِ برپایی مراسم به‌خاطر شخصِ عروس است. هم‌چنین عروس، در مجلسِ عروسی خویش، ناچار از جلوه‌گری است. هرچند که شاید در جمعِ تماشاچیان، زیبارویانی باشند که اگر روی بگشایند، باعث شرمساری عروس شوند (همان).

مفهومِ این تفسیر چنان است که ابوسعید هرچند سخن در حضور ابوالحسن را تَرک ادب می‌دانست، امّا به دلیلِ آن‌که مجلسِ مذکور به‌خاطرِ او برپا شده بود، و او عروسِ مجلس محسوب می‌شد، ناگزیر از جلوه‌گری بود. به همین سبب، به‌رغمِ میلِ باطنی، سخن گفت. امّا سخنِ او بر طریق همیشگی ایراد نگردید. شُکوهِ بی‌مانندِ حالاتِ روحانی خرقانی، ابوسعید را از جلوه‌گری خجل ساخت به‌گونه‌ای که فصاحتِ خویش را در حضورِ او از دست رفته دید (همان).

هم‌چنین، در تفسیرِ آن مصراع، مطلبی که بایستهٔ اشاره به نظر می‌رسد آن است که مفهومِ کلی آن، فهم کردن و درکِ باطنی داشتن از احوال و امورِ ظاهری را به ذهن متبادر می‌کند. یعنی ابوسعید با پاسخِ خود به پرسشِ خرقانی نشان داد که مفهومِ باطنیِ پرسشِ ابوالحسن را به‌خوبی دریافته و منظورِ خرقانی را از ضرورتِ ایراد مجلس، درک کرده است. این همان دریافتی است که خرقانی از مشاهدهٔ آن از جانبِ ابوسعید، به وجد آمد و مصراعِ مذکور را در عکس‌العمل به آن، بر زبان جاری ساخت (همان).

۵ . نتیجه‌گیری

نتایجِ حاصل از این جستار، مؤیدِ این مسئله هستند که حسن مؤدّب، در گزارشِ خود از سفرِ ابوسعید به خرقان، بنا به ملاحظاتی خاص و به شکلی کاملاً نامحسوس، برخی از حقایق مرتبط با آن را به‌صورتی دیگرگون روایت کرده است. این تحریف‌ها، در مسئلهٔ نیّتِ واقعی ابوسعید برای در پیش

گرفتنِ سفر و هم‌چنین در موضوعِ مجلس‌گفتن یا سکوتِ ابوسعید در خانقاهِ خرقانی مشاهده می‌شوند.

انگیزهٔ اصلیِ گزارشگر برای این دگرگون‌سازی‌ها، به دو موضوعِ مهم مربوط می‌شد. هرکدام از این موضوعات، ازجمله مسائلی بودند که زمینهٔ اعتراضِ مریدان نسبت به ابوسعید را فراهم ساختند. یکی، مجلس‌گفتنِ نه‌چندان نیکوی ابوسعید در خانقاهِ خرقانی بود. دیگری نیز سختی و دیریابیِ فهمِ این مسئله برای مریدانِ ساده‌اندیش بود که ابوالحسن چگونه ابوسعید را (با وجودِ مخالفتِ اولیه با توصیهٔ خرقانی) از قصد سفرِ مبارک منصرّف ساخت و از همان ابتدای مسیر، برای بازگشت به نیشابور متقاعد کرد.

ضرورتِ ارائهٔ پاسخ به این اعتراض‌ها سبب گردید تا حسن مؤدّب در بازگوییِ گزارشِ سفر، بر آن سعی نماید تا در گامِ نخست، عاملِ اصلی مسافرت را نه به انگیزهٔ مشورت با ابوالحسن برای رفتن یا نرفتن به سفرِ مبارک، بلکه در ارتباط با نیروی فراست شیخ و آگاهی او از کُشته شدن فرزندِ خرقانی و حضور در کنار این خانواده به‌منظور تسلی خاطر ایشان عنوان نماید؛ و در گامِ دیگر، سخن گفتنِ نه‌چندان نیکوی ابوسعید در حضور ابوالحسن را به خاموشی مطلق و سکوتِ کامل تغییر دهد.

حسن مؤدب شاید از این طریق توانست برای انصرافِ ابوسعید از سفر به حجاز، برای مریدان، دلیلی آسان‌فهم ارائه کند و راه را بر ایرادِ هرگونه اعتراض نسبت به علّتِ نیکو ادا نگردیدن کلام مسدود بگذارد؛ امّا به دلیلِ حذفِ عامدانه و عدمِ ذکرِ مقتضیاتِ حالی و مقامیِ آن مجلس که خرقانی و ابوسعید در آن به مکالمهٔ مشهور خود پرداختند، ابهامات و سؤالاتی بی‌پاسخ را باقی گذاشت.

منابع

۱. ابن‌منوّر، محمد بن منوّر بن ابی‌سعد. (۱۳۷۱). *اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید*، چاپ محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوم، تهران، آگاه.

۲. ابوروح لطف‌الله، جمال‌الدین. (۱۳۸۴). *حالات و سخنان ابوسعیدابوالخیر*، چاپ محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ ششم، تهران، سخن.

۳. اسفراینی، نورالدین عبدالرحمن. (۱۳۵۸). *کاشف‌الاسرار*، چاپ هرمان لَندُلت، تهران، مک گیل.

۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *چشیدن طعم وقت* (مقامات کهن و نویافتهٔ بوسعید، از میراث عرفانی ابوسعیدابوالخیر)، چاپ سوم، تهران، سخن.

۵. ــــــــــــــ . (۱۳۸۸). *نوشته بر دریا، از میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی*، چاپ سوم، تهران، سخن.

۶. ــــــــــــــ . (۱۳۹۳). *درویش ستیهنده* (از میراث عرفانی شیخ جام)، چاپ دوم، تهران، سخن.

۷. عطار نیشابوری، فریدالدین ابوحامد. (۱۹۰۵ م). *تذکرةالاولیا*، چاپ رینولد آلین نیکلسون، لیدن، مطبعه لیدن.

۸. ــــــــــــــ . (۱۳۹۹). *تذکرةالاولیا*، چاپ محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ هفتم، تهران، سخن.

۹. محبتی، مهدی. (۱۳۹۱). «چهرهٔ قشیری در *اسرارالتوحید*»، *فصل‌نامه متن‌پژوهی ادبی*، شماره ۵۴ ، زمستان ۱۳۹۱ ، ص ۸۹ ـ ۱۰۸.

۱۰. مینوی، مجتبی. (۱۳۵۴). *منتخب نورالعلوم*، چاپ دوم، تهران، کتابخانه طهوری.

۱۱. هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۸۶). *کشف‌المحجوب*، چاپ محمود عابدی، چاپ سوم، تهران، سروش.

۱۲. همتی، امیرحسین. (۱۴۰۰). «تفسیر گفت‌وگوی ابوالحسن خرقانی با ابوسعیدابوالخیر در *اسرارالتوحید*»، *دوفصلنامه ادب فارسی دانشگاه تهران*، سال ۱۱ شماره ۱ ، بهار و تابستان ۱۴۰۰ ، پیاپی ۲۷ ، ص ۳۷ ـ ۵۲

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

قدمت دو منظومه به نام فرامرزنامه

وحید عیدگاه[۱]، حمیدرضا عظیمی[۲]
[۱]دانشگاه تهران (نویسنده مسئول)
[۲] گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران

چکیده

در میان منظومه‌های پهلوانی شناخته‌شده، دو منظومه به نام *فرامرزنامه* وجود دارد، یکی *فرامرزنامهٔ بزرگ* و دیگری *فرامرزنامهٔ کوچک*. مصحّحان تاریخ سرایش این دو منظومه را به ترتیب سدهٔ پنجم و سدهٔ ششم دانسته‌اند. امّا در هر دو منظومه نشانه‌هایی هست که با این تاریخ ادّعایی سازگاری ندارد. این نشانه‌ها تا کنون به‌طور کامل بررسی نشده است امّا توجّه برخی از پژوهشگران را تا اندازه‌ای جلب کرده است. در این جستار پس از یادکرد نظرات پژوهشگران دربارهٔ قدمت *فرامرزنامهٔ بزرگ* و *فرامرزنامهٔ کوچک* و سنجش و ارزیابی استدلال‌ها و سندهای مربوط بدان، با تمرکز بر زبان این دو منظومه نشان داده شده است که هیچ‌یک از این دو اثر را نمی‌توان از جملهٔ متن‌های پیش از حملهٔ مغول به شمار آورد. کاربرد برخی از واژه‌ها و ساخت‌های دستوری و به‌ویژه صورت‌های آوایی در کنار برخی از دیگر نشانه‌های زبانی و ادبی موجود در هر دو متن پژوهشگر را بدین باور رهنمون می‌شود که باید در تاریخ سرایش آن دو بازنگری کرد و آن دو را از سروده‌های سده‌های هشتم هجری یا پس از آن دانست.

واژگان کلیدی: *فرامرزنامهٔ بزرگ*، *فرامرزنامهٔ کوچک*، منظومه‌های پهلوانی، انتساب، تاریخ ادبیّات، قدمت اثر، سبک، تلفّظ‌های کهن.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۱۱/۲۷ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۲/۲۳

[1]E-mail: vahid.idgah@ut.ac.ir

ارجاع به این مقاله: عیدگاه، وحید، عظیمی، حمیدرضا، (۱۴۰۰)، *قدمت دو منظومه به نام فرامرزنامه*، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*.

Doi: 10.22034/PERLIT.2022.50431.3278

مقدّمه

مسئلهٔ انتساب یکی از مهم‌ترین مسائل مطرح در تاریخ ادبیات فارسی است. کم نیستند آثاری که به شاعران یا دوره‌های ادبی معیّنی نسبت داده شده‌اند ولی رفته‌رفته مشخّص شده است که سرودهٔ شاعری دیگر یا مربوط به عصر دیگری هستند. از مشهورترینِ این انتساب‌های نادرست انتساب چند منظومهٔ صوفیانهٔ متأخّر است به عطّار نیشابوری که با پژوهش‌های استادانی چون سعید نفیسی بطلان آن آشکار شد (نفیسی، ۱۳۲۰: ۱۰۵، ۱۱۴- ۱۱۵، ۱۲۶، ۱۳۳، ۱۶۷). *یوسف و زلیخای* طغانشاهی دهه‌ها و سده‌ها از آثار مسلّم فردوسی شمرده می‌شد. در میان منظومه‌های پهلوانی نیز انتساب‌های بی‌اساس فراوان است. *شهریارنامه* که در عصر صفوی سروده شده است از آثار عثمان مختاری شاعر عصر غزنویان به شمار می‌آمد و هنوز هم از *دیوان* عثمان مختاری حذف نشده است. *جهانگیرنامه* را ژول مول از آثار سدهٔ پنجم می‌دانست امّا دکتر ذبیح‌الله صفا این نظر را رد کرد و نوشت: «این منظومه ... ظاهراً به اواخر قرن ششم (به احتمال ضعیف) یا قرن هفتم (به احتمال اقرب به صواب) متعلق است ولی گویا بعدها در قرن نهم در آن دست برده و ابیاتی بر آن افزوده‌اند» شد (صفا، ۱۳۶۳: ۳۳۲). به نظر می‌رسد که در مورد *فرامرزنامهٔ بزرگ* و *فرامرزنامهٔ کوچک* نیز همین اشتباه رخ داده است. آنچه در دنباله از نظر خوانندگان می گذرد استدلال‌هایی است زبانی، متنی و ادبی در ردّ قدمت دو منظومهٔ مورد بحث.

۱. فرامرزنامهٔ بزرگ

فرامرزنامهٔ بزرگ یا *فرامرزنامهٔ کلان* یکی از دو رزم‌نامه‌ای است که به شرح ماجراها و پهلوانی‌های فرامرز پسر رستم اختصاص دارند. پژوهشگران قدیم و جدید، از ژول مول گرفته تا جلال خالقی مطلق این منظومه را از آثار کهن شعر فارسی به شمار آورده‌اند. ژول مول آن را مربوط به سدهٔ پنجم و خالقی مطلق مربوط به سدهٔ ششم دانسته است (*فرامرزنامهٔ بزرگ*، ۱۳۹۴: بیست و چهار- بیست و پنج، پیشگفتار مصحّحان). به نظر برخی از پژوهشگران تاریخ سرایش *فرامرزنامهٔ بزرگ* پیش از *فرامرزنامهٔ کوچک* است (van Zutphen: 5). نکتهٔ جالب این است که هیچ‌یک از این تاریخ‌ها مبتنی بر سند نیست و تنها از حدس و گمان مایه گرفته است. عباراتی که مصحّحان متن در این باره به کار برده‌اند تأییدگر این مدّعا است: «به گمان ما *فرامرزنامهٔ بزرگ* که اینک پیش روی شماست همان فرامرزنامهٔ مذکور در *مجمل‌التواریخ* است» (*فرامرزنامهٔ بزرگ*، ۱۳۹۴: سی و دو، پیشگفتار مصحّحان).

مصحّحان دو دلیل برای سخن خود مبنی بر تألیف فرامرزنامه در سال‌های ۴۵۸ تا ۴۹۵ هجری آورده‌اند که هیچ‌یک پذیرفتنی نیست: «یکی این‌که ویژگی‌های زبانی *فرامرزنامهٔ بزرگ* نشان می‌دهد که باید در همین سال‌ها سروده شده باشد ... دوم این‌که *فرامرزنامهٔ بزرگ* به لحاظ شعری استوار است...» (*فرامرزنامهٔ بزرگ*، ۱۳۹۴: سی و دو). دربارهٔ دلیل دوم نیاز به بحث نیست زیرا در سده‌های هفتم و هشتم و نهم و پس از آن نیز متن‌های استوار وجود دارد. از همین روی، استواری متن را نمی‌توان دلیل بر کهنگی آن گرفت؛ هرچند به نظر نمی‌رسد که *فرامرزنامه* زبانی استوار داشته باشد. نادرستی دلیل یکم نیز آشکار است؛ زیرا در متن‌های تقلیدی، خودبه‌خود زبان باستان‌گرایانه است و صرف باستان‌گرایانه بودن زبان را نمی‌توان دلیل بر قدمت متن دانست (آیدنلو، ۱۳۹۷: ۴-۵)، به‌ویژه وقتی قرینه‌هایی دیگر (خواه از متن و یا خارج از متن) کهنگی متن را تأیید نکند؛ همچنان‌که کاربرد واژه‌های متداول سدهٔ چهارم و پنجم در *دیوان* محمّدتقی بهار و *قیصرنامهٔ* ادیب پیشاوری نشان‌دهندهٔ این نیست که این شاعرانِ معاصر هزار سال پیش می‌زیسته‌اند. در کار سبک‌شناسی باید دقیقاً وارونهٔ این عمل کرد و به نشانه‌های نو بودن متن توجّه ورزید؛ نشانه‌هایی که در *فرامرزنامه* آشکار و برجسته است امّا تا کنون کمتر بدان توجّه شده است.

دربارهٔ تاریخ سرایش اثر مصحّحان بر اساس دو بیت زیر استنباط‌هایی کرده‌اند:

جهان بزرگی نظام‌الدول　　خرد رفعت و قدر گردون‌محل

ابوبکر عیسی‌دم کان‌یمین　　سرافراز موسی‌ید پاک‌دین

(*فرامرزنامهٔ بزرگ*، ۱۳۹۴: ۲۱۷).

به نظر مصحّحان منظور از این فرد ابوبکر پسر نظام‌الملک است که چندین لقب ازجمله نظام‌الدوله داشته و در ۴۹۴ هجری کشته شده است (همان: سی و پنج، پیشگفتار). استدلال مصحّحان این است که در *مجمل‌التواریخ* یادی از چند منظومهٔ پهلوانی شده است و ازآنجاکه در این یادکرد، نام *فرامرزنامه* بین *گرشاسب‌نامه* و *بهمن‌نامه* آمده است این منظومه باید بین سال‌های ۴۵۸ (تاریخ سرایش *گرشاسب‌نامه*) و ۴۹۵ (تاریخ سرایش *بهمن‌نامه*) سروده شده باشد. بنیاد استدلال مصحّحان این باور است که *فرامرزنامهٔ* یادشده در *مجمل‌التواریخ* همین *فرامرزنامهٔ* بزرگی است که چاپ کرده‌اند (همان: سی و دو). امّا هیچ سندی در دست نیست که *فرامرزنامهٔ بزرگ* سرودهٔ دورهٔ پیش از حملهٔ مغول باشد، چه رسد به سدهٔ پنجم. بل‌که نشانه‌های فراوانی در دست است که متن را با سدهٔ هشتم یا حتّی نهم مربوط می‌سازد. بنابراین آنچه دربارهٔ ارتباط اثر با فرزند نظام‌الملک آورده‌اند

چیزی بیش از حدس و گمان نیست و برای یافتن ممدوح منظومهٔ موردنظر جست‌وجو در سلسله‌های متأخّر منطقی‌تر به نظر می‌رسد. اکنون نشانه‌های تأخّر متن را برمی‌رسیم.

الف) دلیل واژه‌شناختی

در *فرامرزنامه* بارها لغت **اژدر** به کار رفته است:

کمندش چو تن راست کردی ز خم　　چو اژدر کشیدی یلان را به دم

(*فرامرزنامهٔ بزرگ*، ۱۳۹۴: ۶۴)

به بالا چو کوه و به چهره چو دیو　　به چنگش زبون بود اژدر به ریو

(همان: ۲۱۴)

نگاریده کرده که این چهر اوست　　که از اژدر و شیر درّید پوست

(همان: ۲۲۳)

چو آن نعره در گوش اژدر رسید　　چو شیر ژیان ویله‌ای برکشید

(همان: ۲۳۲)

همان جادویی اژدر و دیو و غول　　کزو درد و رنج است و هم بیم و هول

(همان: ۳۰۹)

همان اژدر و گرگ و شیر ژیان　　ز پتیاره و دیو و از جادوان

(همان: ۳۶۱).

این واژه در متن‌های سدهٔ پنجم تا دو سده پس از آن رواج نداشته است. گویا متأخّران «ها» را در واژهٔ اصیل **اژدرها** نشان جمع انگاشته‌اند و گمان کرده‌اند که **اژدر** صورت مفرد آن است. به شاهد منسوب به لبیبی در *لغتنامهٔ* دهخدا و شاهد *داراب‌نامه* در *فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی* نمی‌توان اعتماد کرد زیرا سند یکی *مجمع‌الفرس* است که بیت موردنظر در آن به نام سراج‌الدین راجی آمده است (سروری کاشانی، ۱۳۳۸- ۱۳۴۱: مدخل **اژدر**) و سند دیگر *داراب‌نامه* است که نسخه‌ای که مبنای طبع متن بوده نسخه‌ای است از پایان قرن دهم (طرسوسی ۱۳۸۹: هجده، مقدّمه، ۸). شاهد *دیوان عطار* هم که در *فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی* آمده است (حسن‌دوست، ۱۳۹۳: مدخل **اژدر**) اصیل نیست و مربوط به ترجیع‌بندی است که از نسخه‌ای مربوط به قرن چهاردهم نقل شده:

ما صوفی صفّهٔ صفاییم　　بیرون ز خودیم و با خداییم

دوش از سر خُم صدا برآمد　　جوش از می جانفزا برآمد
زان جوش به گوش خاک در دهر　　نی رست و به صد نوا درآمد...
حقّا که ز قدرت همو بود　　کاژدر شد و از عصا برآمد

(عطّار، ۱۳۴۱: ۸۴۷).

نسخهای که بیت‌های موردنظر از روی آن نقل شده است تاریخ ۱۳۱۶ را بر پیشانی دارد و این تاریخ به گفتهٔ تقی تفضلی تاریخ هجری شمسی است! شگفت آن‌که از نسخه‌ای که این‌همه جدید و بی‌اعتبار است، استفاده کرده و به استناد آن این ترجیع‌بند را در میان سروده‌های آثار عطار گنجانده‌اند. در چاپ سعید نفیسی نیز این شعر بی‌اصالت دیده می‌شود (عطّار، ۱۳۷۵: ۸۴). خوشبختانه در دیگر تصحیحِ *دیوان عطّار*، ترجیع‌بند موردنظر دیده نمی‌شود و مصحّحان حتّی در بخش ملحقات این شعر را نیاورده‌اند (عطّار، ۱۳۹۲: ۸۶۴- ۸۷۰). توجّه شود که در *فرامرزنامه* **اژدر** در چندین بیت متن آمده است و نمی‌تواند تصرّف کاتبان باشد.

ب) دلیل آواشناختی

۱. در *فرامرزنامه* بارها یای مجهول با یای معروف قافیه شده است:

فرستاده‌ای چست مرد دلیر　　بدو گفت ای با هش و عقل و ویر

(*فرامرزنامهٔ بزرگ*، ۱۳۹۴: ۲۹)

خروشی برآورد برسان شیر　　تو گفتی ز گیتی برآمد نفیر

(همان: ۳۶)

کنون داستان فرامرز شیر　　بپیوندم ای مرد دانش‌پذیر

(همان: ۵۲)

یکی برخروشید کای نرّه شیر　　سپهدار مردافکن و گردگیر

(همان: ۶۵)

ز بالا نگون گشت و آمد به زیر　　بلرزید دریا و کوه از نفیر

(همان: ۲۰۷)

خردمند نام‌آور و تیزویر　　به پای خود اندر دم نرّه‌شیر

(همان: ۲۲۹)

بیامد بغلطید بر خاک دیر　　چنین گفت کای داور دستگیر

(همان: ۲۴۳)

بدان زخم بازوی گرد دلیر　　همی آفرین خواند برنا و پیر

(همان: ۲۴۸)

بزد بر بناگوش گرگ دلیر　　گذر کرد از گردنش چوب تیر

(همان: ۳۲۵)

گذر کرد از سینهٔ گور تیر　　برآمد به پیشانی نرّه شیر

(همان: ۳۴۵)

بدو گفت کز کار این نرّه شیر　　جوان می‌شود گونهٔ مرد پیر

(همان: ۳۵۱)

ورا نام کردند سام دلیر　　سرافراز و فرّخ‌پی و دلپذیر

(همان: ۳۶۶)

چو نزد تو از نیک و بد فرق نیست　　بر آن رای و دانش بباید گریست

(همان: ۱۹۶)

همانا که از صد یکی بیش نیست　　چو او در جهان ناور کس نزیست

(همان: ۳۱۴)

همانا که ماندند مردی دویست　　هزیمت غنیمت شمرد آنکه زیست

(همان: ۲۷۰)

همان بد به گیتی چه چیز است نیز　　کجا زو خرد باشد اندر گریز

(همان: ۱۹۳)

این ویژگی مربوط به متن‌های نیمهٔ دوم سدهٔ هشتم و پس از آن است (عیدگاه طرقبه‌ای، ۱۳۹۹: ۵۷۳- ۵۷۴، ۶۲۳، ۶۲۵- ۶۲۶).

۲. در *فرامرزنامه* حذف برخی از حروف از پایان کلمات دیده می‌شود مانند حذف «ی» از **موی**، **دلجوی** و **جهانجوی**:

یکی لخت از آن مو بر آتش نهد　　مگر کز زمانه خلاصی دهد

(*فرامرزنامهٔ بزرگ*، ۱۳۹۴: ۲۵۹)

جهانجو سوی خنجر آورد دست　　بدو تاخت مانند آذرگشسب!

(همان: ۲۸۴)

از آن نامداران که با او بدند　　همه رازداران دلجو بدند

(همان: ۲۹۹).

در متن‌های سدهٔ پنجم چنین کاربردهایی متداول نبوده است. برای بحث مفصّل‌تر و با شاهدهای بیشتر مراجعه شود به *تلفّظ در شعر کهن فارسی* (عیدگاه، ۱۳۹۹: ۲۴۰- ۲۴۶).

تقلیدی بودن کار شاعر و متأخّر بودن روزگار او باعث شده است که از رعایت برخی از ریزه‌کاری‌های سخن پیشینیان بازماند. کاربرد **بالا** به جای **بالای**/ **پالای** در معنای اسب از همین موارد است:

بزد بر سپر خنجر سرگرای　　سپهبد برانگیخت بالا ز جای

(*فرامرزنامهٔ بزرگ*، ۱۳۹۴: ۳۷)

بینداخت آن خنجر سرگرای　　فرامرز برکرد بالا ز جای

(همان: ۱۲۸)

برانگیخت آن تند بالا ز جای　　به دست اندرون خنجر سرگرای

(همان: ۱۶۱)

غافل از این‌که در شعر کهن آنچه به معنای قامت است **بالا** و آنچه به معنای اسب است **بالای**/ **پالای** بوده است، چنان‌که در *شاهنامه* دیده‌ایم (خالقی مطلق، ۱۳۹۶: ۵۴، ۹۴). از همین روی است که مدخل **بالا** به معنای اسب در *لغت‌نامه* شاهدی ندارد (دهخدا، مدخل **بالا**؛ قس همان، مدخل **بالای**).

همچنین است کاربرد **دلربا** به جای **دلربای** که تنها در متن‌های متأخّر شاهد دارد:

به رامش همه عود و ساغر به دست　　دژم نرگس دلربا نیم‌مست

(*فرامرزنامهٔ بزرگ*، ۱۳۹۴: ۱۴۰).

حضور این واژه در متن‌های بسیار کهن تنها از خطای مصحّحان و کاتبان سرچشمه گرفته است و برخلاف شاهد *فرامرزنامه*، ازنظر وزن در جایگاه‌هایی است که می‌توان به‌آسانی صامت «ی» را به پایان آن افزود، مانند شاهد زیر در *دیوان منوچهری* که در *لغت‌نامه* (دهخدا، ۱۳۷۷: مدخل **دلربا**) نیز آمده است:

نافرید ایزد ز خوبان جهان چون تو کسی　دلربا و دلفریب و دلنواز و دلستان

(منوچهری، ۱۳۷۰: ۷۴).

تنها شاهد کهن **دلربا** در *لغت‌نامه* همین شاهد معیوب است امّا به مدخل **دلربای** که می‌رسیم با انبوه شاهدهای کهن روبه‌رو می‌شویم (دهخدا، ۱۳۷۷: مدخل **دلربای**). از همین روی نمی‌توان از کاربردهایی چون **دلربا** در *فرامرزنامه* به‌سادگی گذشت.

ج) قرینهٔ فرعی

در *فرامرزنامه* مصراع دوم بیتی از *بوستان* سعدی دیده می‌شود. نخست بیت *بوستان* و سپس بیت *فرامرزنامه* را می‌آوریم:

بدو گفتم آخر تو را باک نیست کشد زهر جایی که تریاک نیست

(سعدی، ۱۳۸۱: ۵۸)

بدو گفت سیمرغ زین باک نیست کشد زهر جایی که تریاک نیست

(*فرامرزنامهٔ بزرگ*، ۱۳۹۴: ۲۶۰)

البتّه این دلیل قطعی ما نیست. می‌دانیم که ممکن است ادّعا شود که این مصرع افزودهٔ کاتبان متأخر است و یا حتّی ادّعا شود که سعدی از *فرامرزنامه* یا منبعی دیگر که فعلاً ناشناخته است، تضمین کرده ولی در کنار ادلّهٔ دیگر حتماً می‌تواند قرینه‌ای بر صحّت مدّعای ما باشد.

باری، ازآنجاکه مصحّحان *فرامرزنامهٔ بزرگ* هیچ سند و دلیل علمی قابل پذیرشی برای کهنگی متن عرضه نکرده‌اند و همچنین نشانه‌های تأخّر در متن وجود دارد، ادّعای قدمت این رزم‌نامه پذیرفتنی نیست. به عبارت دیگر، برای اثبات انتساب این متن به قرن پنجم هم باید سند و دلیل اثباتی متقن علمی آورد و هم دلایل عرضه‌شده از سوی ما را با شاهد و مدرک نقض کرد. به نظر نگارندگان، منظومهٔ موردنظر از آثار اواخر سدهٔ هشتم یا سدهٔ نهم است. توجّه به این‌که قافیه شدن یای مجهول و معروف در اغلب آثار سدهٔ هشتم دیده نمی‌شود و بیشتر مربوط به متن‌های سدهٔ نهم و حتّی پس از آن است نگارندگان را در حدس خود مطمئن‌تر می‌کند.

۲. فرامرزنامهٔ کوچک

اغلب پژوهشگران *فرامرزنامهٔ کوچک* را از آثار سدهٔ پنجم هجری دانسته‌اند (خالقی مطلق، ۱۳۶۱: ۳۱؛ *فرامرزنامه*، ۱۳۸۲: هشت، پیشگفتار توفیق سبحانی؛ *فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: بیست و سه) و برخی، از آثار نیمهٔ نخست سدهٔ ششم (van Zutphen: 337). پس از منتشر شدن مقالهٔ شادروان اکبر نحوی (۱۳۸۱) که تاریخ ۵۵۱ تا ۵۶۰ را در مورد سرایش این منظومه مطرح کرد (نحوی، ۱۳۸۱:

۱۳۳- ۱۳۴) نظر او بی آن‌که مبتنی بر سندی باشد پذیرفته شد (فردوسی، ۱۳۹۴: ۱/ بیست و دو، پیشگفتار مصحّح) و برخی از پژوهشگران در تأیید و ستایش آن سخن گفتند (*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: بیست و چهار- بیست و پنج، پیشگفتار مصحّحان). امّا ازآنجاکه برای کهن شمردن رزم‌نامهٔ موردنظر مسیر منطقی تحقیق طی نشده است و اغلب سخنان بر حدس‌های بی‌پشتوانه استوار شده لازم است که مسئله بازنگری شود. برخلاف نظر اغلب پژوهشگران، چنان که سجّاد آیدنلو سال‌ها پیش به‌درستی مطرح کرده است، *فرامرزنامهٔ* ۱۶۰۰بیتی را باید از آثار پس از سدهٔ ششم به شمار آورد (آیدنلو، ۱۳۸۳:۱۸۸). به نظر وی بسامد بالای واژه‌های عربی در این متن و نیز رنگ دینی و قرآنی و مدرسی برخی از آن‌ها نمی‌تواند نشان‌دهندهٔ تعلّق آن به سده‌های پنجم و ششم هجری باشد (همان: ۱۸۹). آیدنلو در همین مقاله به برخی از دیگر نشانه‌های متأخّر بودن متن نیز توجّه کرده است (همان: ۱۹۰- ۱۹۱). اکنون که ویراست تازه و مستقلّی از *فرامرزنامهٔ کوچک* در دست است سزاوار است که ویژگی‌های متنی آن بر پایهٔ تصحیح جدید دوباره بررسی شود.

الف) مسئلهٔ انتساب

مصحّحان *فرامرزنامهٔ کوچک* به پیروی از اکبر نحوی بیت زیر را نشان‌دهندهٔ نام شاعر آن دانسته‌اند:

ز سالم چو شد سی و شش نردبان ز پیری رسیده به سر مرزبان

(*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: بیست و سه، پیشگفتار).

امّا سرایندهٔ این منظومه گرایشی داشته است که **نردبان** را با واژهٔ **مرزبان** قافیه کند و این با نام فرد خاصّی مرتبط نبوده است:

دو دیده بمالید پس مرزبان به شیب اندران دید یک نردبان

بیامد یکایک سوی نردبان دری دید بسته همی مرزبان

(*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: ۲۲، ۳۷).

گذشته از آن، شاعران پیری را به لشکر و سپاه و سپاهی و دیده‌بان و مانند آن مانند می‌کرده‌اند. با توجّه به شواهدی که نقل می‌شود و شواهد بیش از این‌هاست، **مرزبان** در بیت موردبحث استعاره از موی سپید تواند بود که بر روی سر شاعر پدیدار آمده است و بر آن مسلّط شده. تعبیرهایی از این‌گونه در شعر فارسی چندان غریب نیست:

موی به مویت ز حبش تا طراز تازی و ترک آمده در ترکتاز

(نظامی، ۱۳۸۳: ۹۴)

مخسپ ای سر که پیری در سر آمد　　سپاه صبحگاه از در درآمد

(نظامی، ۱۳۸۴: ۳۹۷)

چو مویش دیده‌بان بر عارض افکند　　جوانی را ز دیده موی برکند

ز هستی تا عدم مویی امید است　　مگر کان موی خود موی سپید است

(همان: ۳۹۵).

به‌ویژه بیت نخست شاهد اخیر از نظر مضمون و ساخت به بیت *فرامرزنامهٔ کوچک* بسیار نزدیک است. در اینجا چنان‌که وحید دستگردی شرح کرده است، دیده‌بانی از موی سپید بر عارض شاعر پیدا شده است (نظامی، ۱۳۸۴: همان‌جا، پانویس). در بیت *فرامرزنامهٔ کوچک* هم مرزبانی از موی سپید بر سر شاعر پیدا شده است و این معنی کاملاً سرراست است و بدون کوچک‌ترین تکلّفی دریافته می‌شود. حال آن‌که معنی موردنظر مصحّحان *فرامرزنامهٔ کوچک* دچار اشکال است و بیان تردیدآمیز خودشان در شرح بیت گواهی است بر این ادّعا:

«ظاهراً می‌گوید: مرزبان (شاعر) به دورهٔ پیری و سر نردبان عمر رسیده است و یا آنکه نشانه‌های پیری به موی سر مرزبان رسیده است» (*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: یادداشت‌ها).

پیداست که برای بیرون کشیدن معنای موردنظرشان به سختی افتاده‌اند و مجبور شده‌اند پای‌بندی به جمله‌بندی شعر را کنار بگذارند و یک بار واژهٔ سر را که در مصراع دوم به کار رفته است به نردبان مصراع نخست ربط بدهند و بار دیگر آن را به سرِ مرزبان مرتبط کنند و تعبیر «نشانه‌های پیری» را بر شعر بار کنند. امّا چنان‌که گفته شد، ساخت و معنای بیت بسیار سرراست است: هنگامی که سی و شش نردبان از سالم گذشت، از پیری به سر مرزبان آمد= مرزبانی از پیری به سر[م] آمد. توجّه شود که منظور آن نیست که شاعر در سی‌وشش‌سالگی کاملاً پیر و سپیدموی شده است بل‌که کاربرد **مرزبان** نشان می‌دهد که مرزی میان سپیدی و سیاهی در سرش پیدا شده بوده است، هم‌چنان که در این سن و سال موی بسیاری از مردم جوگندمی می‌شود.

اینجاست که اعتبار تمام آنچه دربارهٔ رفیع‌الدین مرزبان و ارتباط آن با *فرامرزنامه* گفته شده است فرو می‌ریزد. زیرا مرزبان دیگر اسم شاعر نیست؛ بل‌که مضمون شاعرانه‌ای است که در سنت شعر فارسی پشتوانه و پیشینه دارد. وقتی مرزبان مانند دیده‌بان در *خسرو و شیرین*، استعاره از موی سپید تازه‌پدیدآمدهٔ شاعر است سخن گفتن دربارهٔ این که او (= موی سپید) در چه دوره‌ای می‌زیسته و اهل کجا بوده سالبه به انتفاء موضوع است. واقعیت این است که نحوی برای ادعای خود هیچ سندی

به دست نداده است وتنها به گفتن این بسنده کرده است که «مرزبان باید تخلّص یا نام شاعر باشد» (نحوی، ۱۳۸۱: ۱۲۶- ۱۲۷). مصحّحان با پذیرش قطعی این جملهٔ نامستند، با این حدس شخصی همچون امری اثبات‌شده برخورد کرده‌اند و به‌جای مستدل کردن آن به عادی جلوه دادن آن پرداخته‌اند و کوشیده‌اند که آن را بدیهی نشان دهند: «سرایندهٔ *فرامرزنامهٔ کوچک* در دو جا از خودش سخن می‌گوید: یکی در اوایل منظومه ... که خود را مرزبان می‌نامد ...» (همان: بیست و سه، پیشگفتار). درصورتی‌که او ابداً خود را مرزبان ننامیده و این توهّم محقّقان گرامی است. با روشِ درپیش‌گرفتهٔ مصحّحان بی آن‌که چیزی اثبات شود در ذهن خواننده تثبیت می‌شود که سرایندهٔ اثر فردی به نام مرزبان بوده. یکی از مصداق‌های این روش تثبیتی و غیراثباتی که بر مغالطه و مصادره (در معنای جدید آن) استوار است بند زیر است:

«نحوی در پایان پژوهش خود به سه منبع مهم اشاره دارد که در آن‌ها از سرایندهٔ *فرامرزنامهٔ کوچک* نام رفته است: ۱. *آثارالبلاد* که در آن نویسنده رفیع‌الدین مرزبان فارسی را به خطا همان رفیع‌الدین لنبانی ... دانسته است ... ۲. *هفت اقلیم* که در آن نویسنده یادآور می‌شود که گروهی رفیع‌الدین را معاصر حنظلهٔ بادغیسی ... دانسته‌اند ... ۳. *مجمع‌الفصحاء* که در آن باز هم نویسندهٔ آن به خطای سومی اشاره دارد که جمعی رفیع‌الدین مرزبان را از احفاد آل زیار ... فرض کرده‌اند ...» (*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: بیست و پنج، پیشگفتار مصحّحان).

این جمله‌های قاطعانه در حالی گفته شده است که در هیچ منبعی ذکر نشده است که فردی به نام رفیع‌الدین مرزبان کتابی به نام *فرامرزنامه* را به نظم درآورده است. پس منابع بالا کوچک‌ترین ارتباطی به *فرامرزنامه* و سرایندهٔ آن ندارد و نه‌تنها در بحث موردنظر مهم نیستند بل‌که برخلاف نظر مصحّحان، در آن‌ها از سرایندهٔ *فرامرزنامهٔ کوچک* نام نرفته است.

بنابراین تا این‌جا به دو نتیجه می‌رسیم:

۱. از اساس، سرایندهٔ *فرامرزنامهٔ کوچک* مرزبان نام ندارد که بتوان او را با رفیع‌الدین مرزبان فارسی تطبیق کرد.

۲. در هیچ متن و سندی نیامده که رفیع‌الدین مرزبان فارسی کتابی به اسم *فرامرزنامه* دارد.

و این یعنی این‌که مدّعای مصحّحان سخت سست است.

نحوی و به پیروی از او، مصحّحان متن با همین روشِ حدسی و نامستند، ممدوح شاعر را هم تعیین کرده‌اند و لقب **جهان‌پهلوان** را در بیت زیر به محمّد جهان‌پهلوان، برادر ارسلان سلجوقی ارتباط داده‌اند:

چو بشنید از من جهان‌پهلوان　　به گل زد گلابی ز نرگس روان

(*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: بیست و چهار).

امّا این سخن نیز مستند نیست و بنیادی جز گمان ندارد: «به گمان نگارنده مراد مرزبان فارسی از جهان‌پهلوان ... محمّد جهان‌پهلوان برادر ارسلان سلجوقی بوده است» (نحوی، ۱۳۸۱: ۱۳۴).

هنگامی که هیچ گواهی بر کهن بودن منظومهٔ موردنظر در دست نیست نمی‌توان صفت‌ها یا لقب‌های به‌کاررفته در آن را به اشخاصی نسبت داد که در عصر سلجوقی می‌زیسته‌اند. نیز باید دانست که عنوان **جهان‌پهلوان** تا چند قرن بعد از سدهٔ پنجم در مورد برخی از امیران و حاکمان به کار رفته است و انحصار به عصر و شخص خاصّی ندارد که بتوان از آن دلیل استنتاج کرد. در یک جست‌وجوی ساده در نرم‌افزار کتابخانهٔ تاریخ ایران اسلامی۲ می‌بینیم که نویسندهٔ *مطلع سعدین و مجمع بحرین* شاه منصور مظفّری (درگذشته به سال ۷۹۵ هجری) را **جهان‌پهلوان** خوانده است (عبدالرزاق سمرقندی، ۱۳۷۲: ۱/ ۴۸۵، دفتر دوم). در جای دیگر از این متن برای بالینجاق نیز همین لقب به کار رفته است (همان: ۱/ ۵۰۵، دفتر دوم). نیز در منبعی دیگر می‌بینیم که لقب شیخ علی بهادر هم **جهان‌پهلوان** است (تتوی و آصف خان قزوینی، ۱۳۸۲: ۷/ ۴۸۲۸، در ذکر وقایع سال ۷۹۵ هجری)، و این شواهد متقن از واپسین سال‌های قرن هشتم نشانهٔ آن است که لقب موردنظر به قرن و شخص خاصّی منحصر نبوده است.

وان‌گهی آشفتگی متن و گسست‌هایی که در ساختار روایی آن رخ داده است به پژوهشگر اجازه نمی‌دهد که برای همهٔ دال‌های موجود در آن مدلول‌هایی مشخّص تعیین کند. البتّه خود مصحّحان گاه به این دو نکته توجّه داشته‌اند. برای نمونه در مخالفت با یکی از نظرات اکبر نحوی به‌درستی استدلال کرده‌اند که **دبیر** در بیت زیر مربوط به داستان است و ربطی به شغل شاعر ندارد:

بدادش بسی خواسته دل‌پذیر　　به نزدیک خود خواند گویا دبیر

(*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: بیست و پنج).

باید گفت همان‌گونه که دبیر در بیت بالا به یکی از اشخاص داستان مربوط است و کوچک‌ترین ارتباطی با سرایندهٔ *فرامرزنامه* ندارد ربط دادن جهان‌پهلوان به اتابکان قرن ششم نیز بر بنیادی استوار

نیست. زیرا با توجّه به گسستگی سخن و نیز نسخه‌بدل‌های بیت موردنظر، دور نیست که جهان‌پهلوان یکی از اشخاص داستان بوده باشد:

چو بشنید ازو این سخن پهلوان به گل زد گلابی ز نرگس روان

(همان‌جا، پانوشت).

زیرا در چند جای داستان فرامرز از جهان‌پهلوان یاد شده است (*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: ۴۸، ۶۰، ۸۷، ۱۰۳).

بنابراین هیچ دلیل متنی و فرامتنی برای این‌که **جهان‌پهلوان** در بیت موردبحث به محمّد جهان‌پهلوان برادر ارسلان سلجوقی ربط داشته باشد اقامه نشده است.

این‌که در بیتی دیگر ترکیب **شاه پروردگار** را به معنای اتابک گرفته‌اند (*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: بیست و چهار) نیز بنیادی ندارد و تنها نوعی مصادره است. زیرا سیاق سخن نشان می‌دهد که منظور شاعر از این ترکیب خداوند بوده است. چه پایدار نگذاشتن جهان به دیگران کار خداوند است نه شاهان و اتابکان:

سپاس از یکی شاه پروردگار — که گرچه حسامی در این روزگار
چو نرگس همه جام و لیکن تهی — به خانه خداوند و آنگه رهی
جهان را نماند به کس پایدار — کشد یک به یک نیک و بد روزگار

(*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: ۵۵).

نسخه‌بدل نخستین مصراع بیت یکم نیز نشان می‌دهد که سخن بر سر خداوند بوده است:

سپاس از یکی داور کردگار (همان‌جا، پانوشت).

جالب است که وجود کلمهٔ **حسامی** را در بخش نقل‌شده با نام ادّعایی رفیع‌الدین مرزبان فارسی که پیشتر از آن سخن رفت مغایر ندیده‌اند و در ضمن توجّه به آن نتیجه گرفته‌اند که رفیع‌الدین مرزبان فارسی احتمالاً ملقّب به حسامی بوده است (همان: بیست و شش). ما با نظر آیدنلو موافقیم که نام سرایندهٔ *فرامرزنامهٔ کوچک* حسامی است (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۳۸) یا چیزی شبیه به آن. البتّه فعلاً نمی‌دانیم این حسامیِ شاعر کیست اما مسلّم این است که ارتباطی با رفیع‌الدین مرزبان فارسی ندارد.

ب) واژه‌های متأخّر

با توجّه به ویژگی‌های سبکی و زبانی اثر چنان که یکی از پژوهشگران یادآور شده است (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۳۷) تاریخ سرایش آن را باید در حدود سدهٔ هشتم تخمین زد. بی‌جهت نیست که مصحّحان متن، برای توضیح و شرح یکی از لغات آن (**یلمه**) ناگزیر از استشهاد به شعر وحشی بافقی و حاجی محمّد جان قدسی و *داراب‌نامهٔ* بیغمی شده‌اند (*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: ۱۴۴، یادداشت‌ها). برخی از دیگر کاربردها نیز نشان متأخّر بودن متن است، ازجمله کاربرد لغت **آدم** در معنای انسان:

درختی که گفتی بلند و سترگ — جز آدم مدان ای جوان سترگ
ز شاه آنچه می‌پرسی ای هوشمند — خرد خوان در این دار، شاخ بلند

(همان: ۹۷).

گفتنی است که اکبر نحوی خود در مقاله‌ای کاربرد **آدم** در معنای انسان را یکی از دلایل اصلی متأخّر دانستن *برزونامه* دانسته است (نحوی، ۱۳۸۰: ۳۸۰) امّا در بررسی *فرامرزنامهٔ کوچک* بدین نکتهٔ مهم توجّی نکرده.

کاربرد لغت **کله‌خود** نیز نشان‌دهندهٔ کهن نبودن متن است:

دو خفتان بفرمود کردن ز بر — کله‌خود با ساز پرخاشخر
کله‌خودش از سر فکندند خوار — پدید آمد آن گوهر آبدار

(*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: ۴۵، ۶۸).

در متن‌های کهن یا به کاربرد **خود** برمی‌خوریم یا به **کلاه**؛ زیرا این دو به کلّی با هم متفاوت بوده‌اند. توجّه شود که شاهد **کله‌خود** که در *لغت‌نامه* به فردوسی نسبت داده شده است اصیل نیست و در ویراست‌های معتبر متن دیده نمی‌شود:

بزد گرز بر ترگ رهّام گرد — کله‌خود او گشت زان زخم خرد

(دهخدا، ۱۳۷۷: مدخل **کله‌خود**).

این را با مراجعه به بیت‌یاب‌های *شاهنامه* دریافتیم (رضایی جواهری، ۱۳۹۶: ۱/ ۱۶۵؛ ایمانی، ۱۳۹۳: ۶۷).

مدخل **کلاه‌خود** نیز به همین سان است و هیچ شاهد معتبری برایش ذکر نشده است. این در حالی است که مدخل **کلاه** و مدخل **خود** آکنده است از شاهدهای کهن (دهخدا، ۱۳۷۷: مدخل‌های **خود** و **کلاه**).

کاربرد لغت متأخّر **قلّاج** نیز از نشانه‌های نو بودن متن است:

دو قلّاج نبود کم آن نیش او　　درازیش سیصد کم و بیش او

(*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: ۴۳).

کاربرد این واژه در *شبرنگ‌نامه* نیز چنان که آیدنلو نشان داده است در تعیین تاریخ سرایش این متن اهمّیت دارد و ازآنجاکه در هیچ متن کهنی دیده نشده است (آیدنلو، ۱۳۹۷: ۶) نشان از متأخّر بودن *شبرنگ‌نامه* است.

ج) تلفّظ‌های جدید

متأخّر بودن متن *فرامرزنامهٔ کوچک* را با استدلال‌های آوایی نیز می‌توان نشان داد. این استدلال‌ها را اگر در کنار هم در نظر بگیریم به نتیجه‌ای جز متأخّر بودن متن نمی‌رسیم.

۱. مصوّت‌های بلند

در زبان قدما **اردشیر** یای معروف دارد و با **سیر** که یای مجهول دارد قافیه نمی شود (عیدگاه طرقبه‌ای، ۱۳۹۹: ۶۱۶ و ۶۱۸) امّا در *فرامرزنامهٔ کوچک* در بیتی مهم و کلیدی که مشخّصات زادگاه یا محلّ زندگی ناظم در آن آمده **اردشیر** با **سیر** قافیه شده است:

ز جور زمانه دلم گشت سیر　　در این جور و این کوره اردشیر

(*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: ۵۴).

در متن‌های پیش از حملهٔ مغول چنین قافیه‌هایی دیده نمی‌شود. برای مثال در *شاهنامه* **خوره/کورهٔ اردشیر** به‌درستی با **پیر** که یای معروف دارد قافیه شده است:

سپه رفت تا خوره اردشیر　　هرآن کس که بودند برنا و پیر

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۸/ ۳۰۴).

اما مثلاً در متن متاخّر *جهانگیرنامه* **اردشیر** با **سیر** قافیه شده است:

دگر اردشیر آن سپهدار شیر　　که از رزم کردن نگردید سیر

(مادح، ۱۳۸۰: ۲۵۲).

ز مضمون این نامهٔ اردشیر　　ز عیش زمانه دلم گشت سیر

(همان: ۱۹۲).

دیگر نمونهٔ اشکال آوایی موردنظر را در زنجیرهٔ انجامیده به حرف **ز** می‌بینیم:

همه شاخ با زرّ و سیم است و چیز　　زرافشان همه ساله و نقره‌ریز

(*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: ۱۰).

در شعر شاعران پیش از حملهٔ مغول قافیه بستن **چیز** و **ریز** دیده نمی‌شود. البتّه اگر به‌جای **ریز**، نویسش **نیز** (همان‌جا، پانوشت) را وارد متن کنیم اشکال آوایی برطرف می‌شود. ولی سیاق سخن نشان می‌دهد که **نیز** در این نویسش دگرگشتهٔ **بیز** است:

زرافشان همه ساله و نقره‌بیز

باید توجّه داشت که وجود چند قافیهٔ اشکال‌دار در *فرامرزنامهٔ کوچک* بدین معنا نیست که همهٔ اشکال‌های آوایی این متن اصیل است. برخی از اشکالات آوایی *فرامرزنامهٔ کوچک* مربوط به تصحیح می‌شود نه اصل سخن شاعر. نمونه‌اش بیت زیر است که ردیف مصراع دومش به اشتباه، به قافیه تبدیل شده:

ده و دو دریچه بروج است نیز　　از این در بدان در فروج است تیز

(*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: ۱۱۹).

ازآنجاکه **نیز** یای معروف دارد و **تیز** یای مجهول (سپهر، ۱۳۸۳: ۲۰۱، ۲۰۶) و قرار نیست که همهٔ قافیه‌پردازی‌های سرایندهٔ این اثر از نظر زبانی اشکال داشته باشد می‌توان در بیت موردنظر **نیز** را ردیف و **بروج** و **فروج** را قافیه دانست.

۲. مسئلهٔ دال و ذال

اگرچه قافیه کردن دال و ذال مخصوص متن‌های پس از حملهٔ مغول نبوده است، هنگامی که در کنار دیگر نشانه‌های تأخّر متن در نظر گرفته شود پژوهشگر را به این باور می‌رساند که با متنی نه‌چندان کهن روبه‌رو شده است:

مر او را ز ششصد من افزون عمود　　که یارد نبردش دمی آزمود؟
سمن‌رخ برآورد با او عمود　　زمین شد پرآتش هوا پر ز دود
ز کوهه چو برشد به گردون عمود　　برآمد ز هر تارک مغز دود

(*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: ۵۹، ۶۷، ۷۴).

پیداست که سرایندهٔ منظومهٔ موردنظر ذال‌ها را دال می‌گفته است، چنان که در اغلب دیوان‌های متأخّر می‌بینیم.

۳. کاستن و افزودن صامت‌ها

با تحوّلاتی که در طول سده‌ها در زبان رخ می‌دهد برخی از ویژگی‌های کهن رفته‌رفته به کنار می‌رود. با این‌همه همچنان تصوّری از برخی از آن ویژگی‌ها در ذهن گویشوران روزگاران سپسین بر جای می‌ماند. وجود صامت **ی** در پایان واژه‌هایی چون **سرای** و **خدای** و **پای** یکی از آن ویژگی‌هاست که در دوره‌های بعد کمتر دیده می‌شود. نکته این‌جاست که برخی از شاعران متأخّر که به تقلید از پیشینیان می‌پردازند فراموش می‌کنند که این ویژگی مخصوص به برخی از واژه‌ها بوده است و نمی‌شود در پایان همهٔ واژه‌ها صامت **ی** را افزود. کاربرد صورت **هوای** به جای **هوا** در بیت زیر از همین دست است و گواهی است بر کهن نبودن *فرامرزنامهٔ کوچک*:

چو دریا به موج اندر آمد هوای　　شد از میمنه بیژن نیک‌رای

(*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: ۷۳).

چنین کاربردهایی تنها در متن‌های متأخّر بی‌اشکال است و در متن‌های کهن اصالتی ندارد و در اثر تحریف رخ داده است (عیدگاه، ۱۴۰۰: ۱۳).

جز افزودن صامت‌های نااصیل، کاستن صامت‌های اصیل نیز در کنار دیگر ویژگی‌های زبانی متأخّر، نشان‌دهندهٔ نو بودن اثر تواند بود (عیدگاه، ۱۴۰۰: ۱۲- ۱۳، ۱۶). شاعری که صورت‌هایی چون **دلربای** را بدون **ی** به کار می‌برد و با **ما** قافیه می‌کند بعید است که پیش از سدهٔ هفتم زیسته باشد:

چه رومی چه کشمیری دل‌ربا　　چنین کرد صنع خداوند ما

(*فرامرزنامهٔ کوچک*، ۱۳۹۹: ۱۲۰).

کاربرد **جهانجو** به جای **جهانجوی** نیز از همین دست است و نشان تأخّر متن:

ابا پهلوان بد جهانجو زراسپ　　گرانمایه بیژن چو آذرگشسپ

(همان: ۸۵).

تا آن‌جا که نرم‌افزارهای جستجو نشان می‌دهند **جهانجو** تنها در متن‌های سدهٔ هشتم و پس از آن به کار رفته است. کاربرد آن در متن‌هایی از قبیل *شهریارنامه* (به‌نادرست منسوب به عثمان مختاری) نباید گمان نقض شدن ادعای پیش‌گفته را پیش آورد زیرا *شهریارنامه* از آثار متأخّر است و کوچک‌ترین ربطی به دورهٔ غزنوی ندارد (مختاری، ۱۳۹۷: ۴۱- ۴۴، مقدّمهٔ مصحّح). همچنین است کاربرد آن در *جهانگیرنامه* (مادح، ۱۳۸۰: ۲۰۳) که مطابق با تاریخ احتمالی درج‌شده در

شناسنامهٔ آن باید از آثار سدهٔ نهم یا پس از آن شمرده شود؛ چراکه نشانه‌های تأخّر در این متن نیز فراوان است، ازجمله تضمین بیت سعدی (مادح، ۱۳۸۰: ۱۷۰) و قافیه کردن یای مجهول و معروف.

گفتنی است که **جهانجو** در *فرامرزنامهٔ بزرگ* نیز به کار رفته است:

منم چاکر پهلوان سپاه　　جهانجو فرامرز لشکرپناه

(*فرامرزنامهٔ بزرگ*، ۱۳۹۴: ۷۸).

نتیجه‌گیری

به دلیل این‌که دلایل و اسناد معتبر وموثّقی برای کهن‌بودن منظومهٔ *فرامرزنامه* عرضه نشده است و با توجّه به مجموعهٔ دلایل و قراینی که در این مقاله عرضه شد، به این نتیجه می‌رسیم که *فرامرزنامهٔ بزرگ* نمی‌تواند سروده‌ٔ سدهٔ پنجم باشد و باید از تحقیقات مربوط به دوره‌های نخست شعر فارسی کنار گذاشته شود. *فرامرزنامهٔ کوچک* نیز از سروده‌های سدهٔ ششم نیست و زبانش با متن‌های دوره‌های بعد هم‌خوانی دارد. با توجّه به بسامد بالای کاربردهای متأخّر در *فرامرزنامهٔ بزرگ* تاریخ سرایش این اثر از سدهٔ هشتم نیز این‌سوتر به نظر می‌رسد. می‌توان احتمال داد که *فرامرزنامهٔ کوچک* در میانه‌ها یا دهه‌های پایانی سدهٔ هشتم سروده شده است.

منابع

۱. آیدنلو، سجّاد، ۱۳۸۳، «بررسی فرامرزنامه»، نشریهٔ *نامهٔ پارسی*، ش ۳۳، صص ۱۷۵- ۱۹۸.

۲. آیدنلو، سجّاد، ۱۳۸۸، *متون منظوم پهلوانی*، تهران: انتشارات سمت.

۳. آیدنلو، سجّاد، ۱۳۹۷، «نقد و تحلیل تصحیح شبرنگ‌نامه»، *پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون*، شمارهٔ ۵۴، صص ۱- ۲۹.

۴. ایمانی، علی، ۱۳۹۳، *بیت‌یاب شاهنامهٔ فردوسی*، با همکاری خدیجه خسروی، تهران: مرکز دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی.

۵. تتوی، قاضی احمد و آصف خان قزوینی، ۱۳۸۲، *تاریخ الفی*، به تصحیح غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۶. حسن‌دوست، محمّد، ۱۳۹۳، *فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

۷. خالقی مطلق، ۱۳۹۶، *واژه‌نامهٔ شاهنامه*، به کوشش فاطمه مهری و گلاله هنری، تهران: سخن.

۸. دهخدا، علی‌اکبر و همکاران، ۱۳۷۷، *لغت‌نامه*، دورهٔ جدید، تهران: دانشگاه تهران.

۹. رضایی جواهری، علی، ۱۳۹۶، *بیت‌نمای شاهنامهٔ فردوسی*، تهران: انتشارات اطّلاعات.

۱۰. سپهر، محمّدتقی، ۱۳۸۳، *براهین العجم*، به کوشش جعفر شهیدی، تهران: داشگاه تهران.

۱۱. سروری، محمّدقاسم کاشانی *مجمع الفرس*، ۱۳۳۸- ۱۳۴۱، به کوشش محمّد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات علمی.

۱۲. سعدی، ۱۳۸۱، *بوستان*، به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

۱۳. صفا، ذبیح‌اللّه، ۱۳۶۳، *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران: اتشارات امیرکبیر.

۱۴. طرسوسی، ابوطاهر، ۱۳۸۹، *داراب‌نامه*، به کوشش ذبیح اللّه صفا، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۵. عبدالرزاق سمرقندی، ۱۳۷۲، *مطلع سعدین و مجمع بحرین*، به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

۱۶. عطّار، فریدالدین، ۱۳۴۱، *دیوان*، به تصحیح محمّدتقی تفضّلی، تهران: انتشارت علمی و فرهنگی.

۱۷. عطّار، فریدالدین، ۱۳۷۵، *دیوان*، به تصحیح سعید نفیسی، تهران: انتشارات کتابخانهٔ سنائی.

۱۸. عطّار، فریدالدین، ۱۳۹۲، *دیوان*، به تصحیح مهدی مداینی و مهران افشاری، با همکاری و نظارت علیرضا امامی، تهران: نشر چرخ.

۱۹. عیدگاه طرقبه‌ای، وحید، ۱۳۹۹، *تلفّظ در شعر کهن فارسی*، تهران: انتشارات دکتر محمود افشار.

۲۰. عیدگاه طرقبه‌ای، وحید، ۱۴۰۰، «درنگی بر رباعیات خیّام و خیّامانه‌های پارسی»، *فصل کتاب*، سال اوّل، ش ۱، صص ۵- ۱۶.

۲۱. *فرامرزنامه*، ۱۳۸۲، به تصحیح مجید سرمدی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۲۲. *فرامرزنامهٔ بزرگ*، ۱۳۹۴، به کوشش ماریولین فان زوتفن و ابوالفضل خطیبی، تهران، انتشارات سخن.
۲۳. *فرامرزنامهٔ کوچک* {به نادرست منسوب به رفیع‌الدین مرزبان}، ۱۳۹۹، به تصحیح ابولفضل خطیبی و رضا غفوری، تهران: انتشارات دکتر محمود افشار.
۲۴. فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۸۶، *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
۲۵. فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۹۴، *شاهنامه*، به تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران: انتشارات سخن.
۲۶. مادح، قاسم، ۱۳۸۰، *جهانگیرنامه*، به تصحیح ضیاءالدین سجّادی، تهران: مؤسّسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران و دانشگاه مک‌گیل.
۲۷. مختاری، ۱۳۹۷، *شهریارنامه*، به تصحیح رضا غفوری، تهران: انتشارات دکتر محمود افشار، با همکاری نشر سخن.
۲۸. منوچهری دامغانی، ۱۳۹۰، *دیوان*، به تصحیح محمّد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات زوّار.
۲۹. نحوی، اکبر، ۱۳۸۰، «ناگفته‌هایی دربارهٔ برزونامه»، *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد*، دورهٔ ۳۴، شمارهٔ ۱- ۲، صص ۳۷۱- ۳۸۸.
۳۰. نحوی، اکبر، ۱۳۸۱، «ملاحظاتی دربارهٔ فرامرزنامه و سرایندهٔ آن»، *مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، شمارهٔ پیاپی ۱۰۰۸، صص ۱۱۹- ۱۳۶.
۳۱. نظامی گنجه‌ای، ۱۳۸۳، *مخزن الأسرار*، به تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.
۳۲. نظامی گنجه‌ای، ۱۳۸۴، *خسرو و شیرین*، به تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.
۳۳. نفیسی، سعید، ۱۳۲۰، *جستجو در احوال و آثار فریدالدین عطّار نیشابوری*، تهران: کتابفروشی و چاپخانهٔ اقبال.
34.van Zutphen, Marjolijn, 2014: Faramarz The Sistani Hero, Leiden, Brill.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

شیرین، شه‌بانویی در خوزستان و میان‌رودان یا شاه‌دختی در ارمنستان؟ (با نگاهی به تاریخ‌نگاری‌های ایرانی، سریانی، ارمنی و رومی)

قدرت قاسمی پور
دانشیار، گروه زبان وادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران

چکیده

در این مقاله بر اساس رویکرد نقدِ تاریخی و بر اساسِ منابعِ کهن به جایگاه و موطنِ تاریخیِ شیرین، همسر یا محبوبهٔ خسروپرویز، پادشاه ساسانی پرداخته‌ایم که ببینیم چرا از نواحیِ جنوبیِ ایران‌شهر یا خوزستان جدا شده و در روایتِ قصه‌پردازانِ بردع و اران و در نهایت در روایت نظامی، در مقامِ شاه‌دختی ارمنستانی تبلور یافته است. با توّجه به این‌که سیمای شیرین در منابعِ تاریخی با سیمای داستانیِ او تفاوت دارد، در این مقاله ابتدا به چگونگیِ جایگاه و موطن او در منابعِ کهنِ فارسی، سریانی، رومی و ارمنی پرداخته‌ایم؛ در منابعی همچون *تاریخ بلعمی* و *شاهنامه*، شیرینْ کنیز و محبوبهٔ خسرو است و ذکری هم از موطن و اصالت او نیامده، امّا در منابعی دسته‌اوّل و هم‌روزگار با خسرو و شیرینِ تاریخی، همچون *رویدادنامهٔ سریانی*، *تاریخ سبئوس*، *تاریخ* تئوفیلاکت سیموکاتا، شیرینْ اهلِ خوزستان و نواحیِ جنوبِ غربیِ ایران‌شهرِ عهدِ ساسانی یا میان‌رودان دانسته شده است. امّا این‌که چرا شیرین در روایاتِ ناحیهٔ اران، مبدّل به شاه‌دختی ارمنستانی شده، برخاسته از چند پیش‌زمینه و دلیلِ تاریخی دانسته‌ایم بدین قرار: ۱) روایت‌پردازانِ این قصه خود اهلِ این ناحیه بوده‌اند و او را از آنِ خود کرده‌اند؛ ۲) خسروپرویز در مقطعی تاریخی در بردع و آذربایجان به سر برده و خاطره‌اش در آن سامان باقی مانده؛ ۳) شیرین خود از اهلِ نصارا و هم‌کیشِ ارمنیان بوده؛ ۴) احتمال خلط و التباس بین مکانی به نام «بیت‌آرامایه» و «ارمن» و جایگزینی تبارِ ارمنی به جای تبارِ آرامی برای شیرین هم هست. بنابراین قصه‌پردازانِ اران و ارمن، برای هویت‌سازی و هم‌ذات‌پنداری او را بدانجا نقلِ مکان داده‌اند.

واژگان کلیدی: شیرین، خسرو، نظامیِ گنجوی، خوزستان، ارمنستان.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۷/۲۵ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۰/۰۱

E-mail: gh.ghasemipour@yahoo.com

ارجاع به این مقاله: قاسمی پور، قدرت، (۱۴۰۰)، شیرین، شه‌بانویی در خوزستان و میان‌رودان یا شاه‌دختی در ارمنستان؟ (با نگاهی به تاریخ‌نگاری‌های ایرانی، سریانی، ارمنی و رومی)، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز).*
Doi: 10.22034/PERLIT.2022.48488.3199

۱. درآمد

آن‌چه در این مقاله به آن می‌پردازیم موضوعی است در حیطهٔ نقدِ تاریخی برای ارزیابیِ خاستگاه شیرین در منظومهٔ *خسرو و شیرینِ* نظامیِ گنجوی. در این مقال بر آن هستیم تا ببینیم بر اساسِ رویدادنامه‌ها و تاریخ‌نگاری‌ها، خاستگاه و جایگاهِ شیرین در تاریخ بازبسته به کجا بوده است؛ دیگر این‌که چگونه و چرا شیرینْ در منظومهٔ نظامی در مقام یک شاه‌دختِ ارمنستانی تبلور یافته است.

روشن است که برخورد قصه‌پردازان و تاریخ‌نگاران با وقایع و شخصیّت‌های تاریخی یک‌سان نیست؛ مورخ در پیِ تبیینِ روایتی عینی از رخ‌دادهاست و قصه‌پرداز در پیِ بازنمایی و مُحاکاتِ اثرگذار و عاطفیِ پدیده‌ها. البته گفتنی است که در روایتِ تاریخ ممکن است بنا بر خواسته‌هایی، واقعیّاتِ تاریخی به نحوی دگرسان عرضه شوند، و دیگر این‌که روایت‌های قصه‌پردزان نیز خالی از حقیقت و واقعیّتِ تاریخی نیست.

رخ‌دادهای زندگیِ خسرو، پادشاهِ ساسانی و شیرین، شه‌بانوی ساسانی، هم در متون تاریخی بازنمایی شده است و هم در متونِ ادبی دست‌مایهٔ قصه‌پردازان بوده است. در متونِ تاریخیِ پیش از نظامی، درخصوصِ پادشاهِ ساسانی، خسروپرویز گزارش‌های فراوانی دیده می‌شود. در این مقام هدفِ نگارنده بیشتر بررسیِ متن‌هایی تاریخی است که ماجراها و رخ‌دادهای زندگیِ خسرو و شیرین توأمان آمده باشند. هدف از بازخوانی و استشهاد این متن‌ها نیز بیش و پیش از هرچیزی برای تبیین این مسئله است که خاستگاه و پایگاهِ شیرین کجا بوده است، و چگونه در روایت نظامی در مقامِ یک «شاهدختِ ارمنستانی» بازنمایی شده است. بنابراین خواستِ نگارنده بررسی و استشهادِ تمامِ منابعی نیست که نامی از خسرو و شیرین در آن‌ها آمده باش؛ همچنین منابعی اساس قرار می‌گیرند که پیش از نظامی نوشته شده باشند.

پیشاپیش بگویم که هیچ‌کدام از روایت‌ها و رویدادهای زندگی خسرو و شیرین که پیش از نظامی گنجوی گزارش شده‌اند، به اندازهٔ اثرِ نظامی طول و تفصیل و تعددِ شخصیّت و رخ‌داد و جذابیّت و کششِ داستانی ندارند؛ به گفتهٔ استاد زرین‌کوب: «واقع آن است که قصهٔ شیرین در مأخذ فردوسی، آن‌گونه که در روایت رایج نواحی بردع و گنجه در افواه عوام رایج بود و سرچشمه از قصهٔ مادربزرگ‌های ارمن‌نژاد می‌گرفت، شاملِ این همه شور و هیجان نبود» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۹۴). نظامیِ گنجوی در ساخت و پرداختِ و بسط و گسترش روایت و شخصیّت‌های این داستان نقشی اساسی داشته است، لیکن میزان دخل و تصرف و شخصیّت‌آفرینی او در ماجراهای داستان

معلوم نیست، زیرا از برخی از منابع مورد استفادهٔ او، که شاید منابعی شفاهی و عامیانه هم بوده باشند، چیزی باقی نمانده است که معیار قیاس و تطبیق باشد.

۲. پیشینهٔ تحقیق و تحلیلِ پژوهش‌های پیشین

درخصوصِ شخصیّتِ داستانی و تاریخیِ شیرین کتاب‌ها و مقالات فراوانی نوشته شده است، لیکن آثاری که در بابِ تبار و جایگاهِ تاریخیِ او بحث و تتبع کرده باشند، چند نمونه‌ای بیشتر نیستند که البته هم جهت‌گیری و نتایجِ آن‌ها با هم‌دیگر متفاوت است و هم با رویکردِ منتخبِ پژوهشِ حاضر تفاوت دارند. پیش از هر چیز لازم است گفته شود که نگارنده در نوشتن و پی‌جوییِ موضوعِ این گفتار، پیش و بیش از هر منبعِ دیگری، خود را وام‌دارِ اشاره‌های کوتاه و ژرف استاد دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب می‌داند که در کتابِ *پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد* به جایگاهِ مکانی شیرین اشاره کرده و فرموده‌اند: «سایر جزئیات روایت نظامی هم در این قصه از دیدگاه نقد تاریخی قابل تأیید نیست. این‌که وی شیرین را وارث تخت و تاج ارمن و ملکه ارمنستان تصویر می‌کند قولی است که حتی سبئوس مورخ قدیم ارمنی هم آن را تأیید نمی‌نماید. به روایت این مورخ ارمنی شیرین زنی عیسوی از اهل خوزستان- شاید دشت میشان- بود، اما این روایت با قول مورخ بیزانس تئوفیلاکتوس نام که او را رومی‌الاصل می‌خواند منافات ندارد و ممکن است وی از رومی‌های مسیحی مقیم دشت بوده باشد» (همان: ۹۸). جناب استاد زرّین‌کوب با این‌که قصهٔ *خسرو و شیرینِ* نظامی را ساخته روایت‌پردازانِ ناحیهٔ اران و ارمن می‌داند، لیکن درخصوصِ چگونگی و چراییِ نقلِ مکان شیرین از جنوب ایران به ارمنستان بحث نکرده‌اند.

خانم طلعت بصاری نیز در کتاب *چهرهٔ شیرین*، به جنبهٔ تاریخیِ وجودِ شیرین و اتفاقاً کتابِ *تاریخِ سبئوس* اشاره کرده‌اند؛ ایشان به نقل از کتابِ *ایران‌نامه* تألیفِ عباس شوشتری (مهرین) به کیش و کردارهای مسیحاییِ شیرین اشاره کرده است (بصاری، ۱۳۵۱: ۳۳-۳۰). منبعِ عباس شوشتری نیز یا کتابِ تاریخ تئوفیلاکت سمیوکاتا (Theophylactus Simocatta) بوده است یا تاریخِ اواگریوس اسکولاستیکوس (History of Evagrius Scholasticus). خانم طلعت بصاری نیز به چرایی و چگونگیِ تغییر جایگاه و مکانِ تاریخی شیرین به یک شخصیّتِ داستانیِ ارمنی‌تبار اشاره نکرده‌اند.

مسعود پاک‌دل و سید احمد حسینی کازرونی نیز مقاله‌ای نوشته‌اند با عنوانِ «بررسیِ زادگاهِ شیرین». نویسندگان این مقاله بدون اقامهٔ دلایل استوار و فقط به صرفِ این‌که نظامی داستان خسرو

وشیرین را از روی متن مکتوبی نوشته است، شیرین را از کشور ارمنستان می‌دانند (پاک‌دل و کازرونی، ۱۳۹۳). نویسندگان مقاله قولِ واضحِ مورخی ارمنی و هم‌روزگار با خسرو و شیرین، یعنی سبئوس را بدون ذکر هیچ دلیلی نمی‌پذیرند، لیکن اگر به منابعی همچون *تاریخ* تئوفیلاکت سیموکاتا یا منبعی همچون *رویدادنامهٔ سریانی* مراجعه کرده بودند یا در دسترس‌شان می‌بود، چنین بر نظر خود استوار نمی‌ماندند. نویسندگان در نتیجه‌گیریِ مقالهٔ خود چنین می‌گویند: «نظامی گنجوی که یکی از ارکان شعر فارسی است، شیرین را اهل ارمنستان می‌داند. وی در آغازِ منظومهٔ *خسرو و شیرین*، روایت خود را مطابق با واقعیّت، و منبع خود را مکتوبی که در شهر بردع بوده، معرفی می‌کند. بدون تردید در منبع مفقودشدهٔ نظامی، شیرین ارمنی بوده است. پس از نظامی نیز مؤلفان *تاریخ گزیده* و *فرهنگ معین*، و مقلدان او که برخی از آن‌ها از شاعران به‌نام هستند، ارمنی‌بودن شیرین را تأیید می‌کنند» (همان: ۱۱۴). این‌که نظامی از منبعِ مکتوبی برای نوشتن داستان *خسرو و شیرین* بهره برده و این‌که در آن منبعِ گم‌گشته، شیرین ارمنی دانسته شده، پذیرفتنی است؛ لیکن منابعِ تاریخیِ دیگری این نظر را استوار نمی‌دانند. همچنین در کتاب‌های مربوط به تاریخ ارمنستان، اشاره‌ای به مهین‌بانو و شیرین در مقام شاهان و شاه‌زادگان ارمنستانی نشده است.

خانم نغمهٔ دادور نیز در مقاله‌ای با عنوانِ «شیرین واقعیّتی تاریخی یا اسطوره‌ای» ضمن بررسی منابعِ کهن فارسی، به جایگاه شیرین در متونِ کهن پرداخته‌اند تا ببینند شیرینِ تاریخی با شیرینِ داستانی، چه تفاوت‌هایی دارد؛ ایشان به این نتیجه رسیده‌اند که به هرحال، شیرین شخصیّتی تاریخی است، لیکن نظامی او را مبدّل به اسطوره‌ای ادبی کرده است که از دل تاریخ بیرون آمده است (دادور، ۱۳۹۰). در این مقاله نیز نویسنده به منابع انیرانی رجوع نکرده‌اند تا سویه‌های دیگرِ شخصیّتِ شیرین را بکاوند؛ همچنین شخصیّتِ شیرین، آن گونه که نویسنده پنداشته است، صرفاً ساخته و پرداختهٔ ذهنِ نظامی نیست، بلکه شکل‌گیریِ این شخصیّت برساختهٔ قصه‌پردازانِ اران و ارمن است و شکوفایی او به مدد قریحهٔ نظامی به اوج می‌رسد، هر چند برخلاف مدعای نویسنده نمی‌توان پذیرفت که شیرین مبدّل به اسطوره شده باشد.

خانم پائولا اُورسَتی (Paola Orsatti) نیز در مدخلی از *دانش‌نامهٔ برخطِ ایرانیکا* (*Encyclopædia Iranica*) با عنوانِ «خسرو و شیرین و تقلیدهای آن» « *ḴOSROW O ŠIRIN* AND ITS IMITATIONS» به جایگاه تاریخیِ شیرین و همچنین دو وجه «له و علیه» او در روایت‌های تاریخی و ادبی اشاره کرده است. ایشان به مقاله‌ای از نویسنده‌ای به نام

اسکارچا (Scarcia) اشاره می‌کند و می‌گوید: «از میان منابع کهن، دو رویدادنامهٔ سریانی هست که به شیرین اشاره می‌کنند و اظهار می‌کنند که او 'آرامی' بوده است؛ یعنی طبقِ منابعِ سریانی از ناحیه‌ای به نامِ بیت‌آرامایه (Beth Aramaie) [در پایین میان‌رودان] است. سنّتِ ارمنی‌سازیِ او مربوط به منابعِ دوره‌های بعدی است» (Orsatti, 2021). خانم اورسَتی در ادامه می‌گوید که درخصوصِ شخصیّتِ شیرین دو سنّت شکل گرفته است؛ یکی در حمایت از او که ریشه‌هایش در نواحیِ ارمنی و مسیحیِ قفقاز است؛ یعنی همان جایی که نظامی منبع خود را یافته است؛ دوم مربوط است به چهرهٔ دیگر او که در *شاه‌نامه* بازنمود یافته. در این‌جا شیرین، شخصیّتی بی اصل و نسب و بدنام نشان داده شده که باعث مرگ مریم شده. نظامی، پیرو سنّتی بوده که دوست‌دار و حامیِ شیرین بوده. این‌که شیرین از نیک‌نامی خود دفاع می‌کند، حاصلِ واکنش شاعر است به بی‌رسمی‌ها و بدنامی‌هایی که در منابع به شیرین نسبت داده‌اند (Orsatti, Ibid.).

خانم راحیلیا گیبولایوا در مقاله‌ای با عنوان «هویّت قهرمانانِ نظامی در عرصهٔ تفسیرهای مدرن؛ پی‌جوییِ شخصیّتِ شیرین» (Identities of Nizami's Heroes in Modern Interpretation: Following the Traces of Shirin's Character) می‌گوید که ملیّتِ شخصیّت‌های مخلوقِ نظامی، امروزه مورد بحث و مناقشه است (Geybullayeva, 2020: 342). ایشان می‌گوید که نظامی «شیرینِ آرامی را از منطقه‌ای سریانی، به قفقازِ جنوبی آورده است؛ نظامی در ساختن و پرداختنِ شخصیّتِ شیرین، بنیان‌های کهن‌نمونِ شیرین را دگرگون کرده است تا او را مبدّل به شخصیّتی مثبت کند» (Ibid.). این‌که شیرین آرامی بوده باشد و در داستان‌ها به قفقاز آمده باشد، پذیرفتنی است؛ ولی استدلال نویسنده مبنی بر این‌که چنین نقل و انتقالی را نظامی خلق و ایجاد کرده باشد، مقبول نیست، زیرا خود نظامی می‌گوید که از منبعی بهره برده « که در بَردَعَ سوادش بود موقوف» (نظامی، ۱۳۷۸: ۳۲). همچنین نویسنده با ارجاعِ باواسطه به نام شیرین در منابع رومی از جمله کتابِ اواگریوس که به‌صورت سیرن (Siren) آمده (Evagrius Scholasticus, 200: 312) دست به ریشه‌شناسی‌های خیالی‌ای زده است که چندان پذیرفته نیست. ایشان نام شیرین را صورت‌هایی از «Shirin – Sira – Seirem – Siren» می‌داند و گویی این نام از نظر ایشان فارسی نیست! بلکه تغییریافتهٔ «سیر» (Sira) است با ریشه‌ای آرامی و عربی به معنای راه و روش زندگی، تا بدین‌وسیله تبار شیرین را به آرامی‌ها برساند! ایشان می‌گوید: «بر اساس الگوهای معناشناسیِ تاریخیِ کهن، نامِ سیرَ (Sira) به معنای راه و روش زندگی است.

بنابراین پیش‌نمون تاریخیِ شیرین مسیحی است و نامِ واقعیِ او سیرَ (Sira) است که برمی‌گردد به درج آن در رویدادنامه‌های قرن هفتم پس از میلاد» (Geybullayeva, 2020: 344-45). ایشان برای سنجشِ آراء خود می‌توانستند به تواریخ سبئوس، سیموکاتا و *رویدادنامهٔ سریانی* و منابع خانم اورسَتی مراجعه کنند و دیدگاه خود را با این متون بسنجد و نتیجه‌گیری کنند.

۳. یادکردِ شیرین در منابعِ کهن

الف) منابعِ ایرانی

یادکردِ شیرین در منابع تاریخیِ ایرانی و حتی در منابعِ ادبیِ مثلِ *شاهنامهٔ* فردوسی، در زمان‌های پیش از نظامی، بسیار مختصر و جزیی است و صحبتی از جایگاه، خاستگاه و تبار او نیامده است؛ برای مثال در کتابِ *تاریخِ بلعمی* درخصوصِ خسروپرویز و ضمناً شیرین، چنین آمده است: «و اسبی داشت شبدیزنام که هیچ پادشاه را چنان اسبی نبود [...] چون آن اسب بمرد، پرویز بفرمود تا آن اسب را کفن کردند و به گور کردند و نقش او به سنگ اندر بفرمود کردن تا هر وقتی که او را آرزو کردی، به نقش آن سنگ اندرنگریستی [...] و کنیزکی بود او را شیرین نام که اندر همه [ترک] و روم از آن صورت نیکوتر نبود. پرویز بفرمود تا آن کنیزک را صورت کردند بدان سنگ. چون بمرد او را نیز دفن کردند و ماتمش بداشت» (بلعمی، ۱۳۵۳: ۹۰-۱۰۸۹).

همان‌طور که می‌بینیم در این متن به خاستگاه و تبار شیرین اصلاً اشاره‌ای نشده است. طبقِ جست‌وجویِ استادِ زرین‌کوب که ما را از بازجُستِ منابع مستغنی کرده است «نه حمزهٔ اصفهانی از داستان شیرین یاد کرده بود نه مؤلف *الاخبار الطوال* که آن همه اطلاعات دربارهٔ داستان خسرو و بهرام چوبین نقل کرده بود. هم آنچه یعقوبی در تاریخ خسروپرویز نقل می‌کند از ذکر شیرین خالی است هم مسعودی در *مروج‌الذهب* در این باره چیزی از این قصه یاد نمی‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۹۴). در *شاهنامهٔ* فردوسی، داستانِ شیرین با طول و تفصیل بیشتری نسبت به *تاریخ بلعمی* آمده است. چون در این مقال هدفِ ما بررسیِ زوایای گوناگون زندگی شیرین نیست، بلکه قصدمان تبیینِ خاستگاه و تبارِ شیرین است، از *شاهنامه* به ذکر و استشهادِ ابیاتی بسنده می‌کنیم که در آن صرفاً به رابطهٔ دوستیِ عشرت‌انگیزِ خسرو و شیرین اشاره کرده:

چو پرویز ناباک بود و جوان — پدر زنده و پور چون پهلوان
o — o
ورا بر زمین دوست شیرین بدی — برو بر چو روشن‌جهان‌بین بدی
o — o

پسندش نبودی جز او در جهان — ز خوبان و از دخترانِ مِهان
ز شیرین جدا بود یک روزگار — بدانگه که شد در جهان شهریار
به گرد جهان در بی‌آرام بود — که کارش همه رزم بهرام بود
چو خسرو نپردخت چندی به مهر — شب و روز گریان بُدی خوب‌چهر
چنان بُد که یک روز پرویزشاه — همی آرزو کرد نخچیرگاه...
چو بشنید شیرین که آمد سپاه — به پیش سپاه آن جهاندار شاه
یکی زردپیراهنِ مشک‌بوی — بپوشید و گلنارگون کرد روی...
زبان کرد گویا به شیرین‌سَخُن — همی گفت از آن روزگار کَهُن...
کجا آن‌همه بند و پیوندِ ما! — کجا آن‌همه عهد و سوگندِ ما

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۶۴-۲۶۰).

پس از این دیدار خسرو به شکار می‌رود و پس از برگشت از موبد می‌خواهد که شیرین را همسر او کند. بزرگان از این تصمیم خسرو اندوهگین می‌شوند و تا سه روز به حضور خسرو نمی‌رسند. در نهایت موبد دهان به سخن می‌گشاید و می‌گوید شیرین پاک‌نهاد نیست و از او فرزند نیک پدید نمی‌آید. بزرگان دوباره برمی‌گردند، خسرو دستور می‌دهد که تشتی پر از خون به مجلس بیاورند؛ آنان از دیدن و بوییدنِ آن تشت آزرده می‌شوند و خسرو دستور می‌دهد که تشت را با آب و خاک بشویند و مُشک و گلاب بر آن بریزند. خسرو با این عمل می‌خواهد بگوید که شیرین اگر گذشته‌ای ناپاک داشته، اکنون پاک‌دامن است:

به موبد چنین گفت خسرو که تشت — همانا بُد این گر دگرونه گشت؟

بدو گفت موبد کانوشه بَدی پدیدار شد نیکویی از بدی
o
(همان: ۲۶۸)

به فرمان ز دوزخ تو کردی بهشت همان خوب پیدا ز کردار زشت!
o o
چنین گفت خسرو که شیرین به شهر چُنان بُد که آن بی‌منش تشتِ زهر،
o o
کنون تشت می شد به مُشکوی ما بر این گونه بویا شد از بوی ما!
o o
ز من گشت بدنام شیرین نخست ز پُرمایگان دوستاری نجُست!
o
(همان: ۲۶۹)

همان‌طور که می‌بینیم در *شاهنامه* نیز اشاره‌ای به خاستگاه و تبارِ شیرین نشده است. در این متون، چهره‌ای که از شیرین می‌بینیم چهرهٔ یک شه‌بانو یا شاه‌دخت نیست، بلکه سیمای کنیزکی است که خسرو در ایامِ جوانی با او سر و سری داشته است و در نهایت به همسری او درآمده است.

منابعِ تاریخیِ مربوط به وقایع و رویدادهای ایران باستان، صرفاً محدود به متون ایرانی و اسلامی نیست، بلکه به سبب کشمکش دیرینهٔ ایران باستان با قدرت‌هایی باستانی همچون یونان و روم، بسیاری از اطلاعاتِ تاریخی آن عهد در متونِ تاریخیِ یونانی، رومی، سُریانی و ارمنی مندرج است. بنابراین یک رویهٔ دیگر تاریخ ایران و شخصیّت‌های تاریخی را می‌توان در منابع انیرانی پی‌جویی کرد. روشن است که مورخانِ رومی، یونانی و ارمنی، رخ‌دادها را بر مبنای چشم‌اندازها و پسندهای خود نوشته‌اند که گه‌گاه خالی از جانبداری نیست. درخصوص شخصیّت‌هایی همچون خسرو و شیرین نیز در رویدادنامه‌ها و تاریخ‌های سریانی، رومی و ارمنی روایت‌هایی آمده است که با روایت‌های ایرانی و اسلامی تفاوت‌هایی دارند. همچنین در این متون وجوهی از شخصیّت شیرین آمده که در منابع و متونِ ایرانی و اسلامی مندرج نیست. در ادامه به منابعی می‌پردازیم که در باب خاستگاه و جایگاه شیرین اشاراتی کرده‌اند.

ب) منابعِ سریانی، ارمنی و رومی

اوّلین متنِ مورد بررسی، منبعی است کهن به نام *رویدادنامهٔ سریانی که موسوم به رویدادنامهٔ خوزستان* نیز هست. نویسندهٔ این رویدادنامه مشخص نیست. به گفتهٔ مترجمانِ کتاب «متن موسوم به *رویدادنامهٔ خوزستان* برای نخستین بار توسط گوییدی [Guidi] در هشتمین کنگرهٔ بین‌المللی شرق‌شناسان در

سال ۱۸۸۹م. از طریقِ نسخهٔ خطی Borg.syr82 به محققان معرفی شد (رضاخانی و امیری باوندپور، ۱۳۹۵: ۴۶). زبانِ اصلی این متن سریانی است و مترجمانِ فارسی آن را از متنِ اصلی و بر اساسِ نسخهٔ ویراستهٔ گوییدی ترجمه کرده‌اند. به گفتهٔ مترجمانِ فارسی «رویدادنامه یگانه مدرکی است که از دیدگاه سریانیِ شرقی در مورد پنجاه سال آخر سلسلهٔ ساسانی و چند دههٔ آغازین اسلام نوشته شده و نزدیک‌ترین منبع ما از نظر زمانی و جغرافیایی به محدوده‌ای است که از آن سخن می‌گوید... نویسنده در بعضی مواقع شاهد عینی، یا حداقل هم‌زمان وقایعی بوده که از آن‌ها یاد می‌کند» (همان: ۹-۳۸). بنابراین متن *رویدادنامهٔ سریانی* حوادث سال‌های ۵۹۰ تا ۶۵۰ میلادی را دربرمی‌گیرد.

کتاب *رویدادنامهٔ سریانی* که به روایت وقایع سال‌های پایانیِ سلسلهٔ ساسانیان می‌پردازد، به دلیل دلبستگی به آبا کلیسا و نیز وابستگیِ به آن‌ها، مطالبی را درخصوصِ شیرین و ارتباطش را با جاثلیق‌های مسیحی آورده است که از رهگذر این روایت‌ها، ابعادی از جایگاه و خاستگاهِ شیرین روشن می‌شود، زیرا نویسنده خود در مکانی به سر می‌برده که خسرو و شیرین نیز آن‌جا بوده‌اند و هم‌زمان با وقایعی است که روایت می‌کند.

همان‌طور که گفتیم موضوع رویدادنامهٔ سریانی شرح وقایعِ اواخر دورانِ سلسلهٔ ساسانی است. این رویدادنامه با شورشِ بهرامِ چوبینه علیه هرمز آغاز می‌شود و با شرح فتح خوزستان به دست ابوموسی اشعری پایان می‌یابد، به همین دلیل به این متن *رویدادنامهٔ خوزستان* هم می‌گویند. نویسنده به موازات نقل و روایت رخ‌دادهای تاریخیِ هم‌عصرِ خود به تاریخ کلیسا و آبا کلیسا و جاثلیق‌ها و کشیشانِ تابع خسرو پرویز هم پرداخته. به گفتهٔ مترجمانِ این متن، رویدادنامهٔ حاضر مشخصاً به جامعهٔ مسیحیتِ نسطوری شاهنشاهی تعلق دارد که از آن‌ها به‌عنوانِ 'راست‌دینان' نام می‌برد، و تاریخ را از دید این جامعه می‌بینند. دستگاهِ شاهنشاهیِ ساسانی با حمایت‌نمودن از کلیسای شرق در مقابل کلیسای غربِ تحت حمایت رومیان، می‌خواست به مقابله با رومیان برخیزد. گفتنی است که تحتِ فرمان‌داشتنِ دستگاه کلیسای شرقی برای شاهنشاهیِ ساسانی، به معنی امکان استفاده از جنبه‌های دینی و فرهنگی این کلیسا برای جلب مسیحیان سریانی‌زبانِ مناطقِ تحت اختیار روم شرقی بود (همان: ۲۷-۳۰).

حال به ذکر بخش‌هایی از رویدادنامهٔ سریانی می‌پردازیم که در آن ذکری از شیرین آمده که به گفتهٔ مترجمان، شیرین نیز متعلق به گروه یعقوبی کلیسای شرق و هم‌شهریِ یکی از جاثلیق‌ها به نام

«گریگوریِ فِراتی» بوده. گفتیم که متن رویدادنامه با شورش بهرامِ چوبینه آغاز می‌شود و این طور روایت می‌کند که چون خسرو نتوانست بر بهرام غلبه کند به موریس، قیصرِ روم پناه برد. رویدادنامه‌نویس در این‌جا حوادث تاریخی را به مسائل کلیسایی پیوند داده و گفته خسرو «چون که در حال فرار رفته بود مار یشوع‌یهب جاثلیق به جا ماند و همراه او نرفت.... دلیل آن‌که جاثلیق به جا مانده بود و به استقبالش نیامده بود این بود که از آزرم وَهرام می‌ترسید، همانا که کلیسا را خراب کند و مسیحیان را زجر دهد» (*رویدادنامهٔ سریانی*، ۱۳۹۵: ۵۵). رودیدادنامه‌نویس سپس به ذکر پشتیبانی موریس از خسرو می‌پردازد که خسرو با پشتیبانی او، عازم نبرد با بهرام می‌شود؛ اینجاست که برای اوّلین‌بار نامی از شیرین به میان می‌آید و می‌گوید: «نقل است خسرو قبل از آن‌که به کارزار برود تصویری از مردی پیر که افسار اسب او را دست داشت دیده بود. زمانی که به میدان‌گاه بازگشت و به همسرش شیرین این را گفت، او پاسخ داد که این سبریشوع اسقف لشوم است» (رویدادنامهٔ سریانی، ۱۳۹۵: ۵۶). درواقع در این‌جا رویدادنامه‌نویسِ سریانیِ نصرانی می‌خواهد پیروزی خسرو بر بهرام را به یُمنِ وجودِ اسقفی به نام سبریشوع پیوند دهد که خسرو در رؤیا او را دیده است.

پیش‌تر از اسقفی مسیحی به نام یشوع‌یهب یاد کردیم که خسرو را هنگام رفتن به روم، التزام و همراهی نکرده بود و به همین دلیل خسرو او را منفور می‌دانسته تا این‌که می‌میرد. به گفتهٔ رویدادنامه‌نویس «کلیسا زمانی مدید بدون رهبر ماند تا این‌که به امر شاه، شورایی بزرگ برای انتخاب یک رئیس جدید تشکیل شد. شاه پیغامی فرستاد که می‌گفت: 'سبریشوع لشومی را بیاورید و او را رئیس خود کنید'. پس در زمان قلیلی او را آوردند و رئیس خود کردند. او همواره از جانب شاه و از طرف دو همسر مسیحیش، یعنی شیرینِ آرامی و از جانب مریم رومی، بس گرانقدر شمرده می‌شد» (همان: ۶۰-۵۹). در اینجا آشکارا به تبارِ «آرامی» شیرین اشاره شده است، هرچند هنوز به وابستگیِ مکانیِ او اشاره نکرده. به گفتهٔ مترجمانِ *رویدادنامهٔ سریانی* «با انتخاب یا انتصابِ سبریشوع به ریاست کلیسای شرق، خسرو توانست قدرت اصلیِ کلیسای مسیحی قلمرو ساسانی را در دست بگیرد» (رضاخانی، امیری باوندپور، ۱۳۹۵: ۳۱). رودیدادنامه‌نویسِ سریانی سپس به مرگ سبریشوع اشاره می‌کند و می‌گوید: «مار سبریشوع در نصیبین به سختی مریض شد... هرچند که مردم نصیبین بسیار خواهان این بودند که جسد قدیس را در کلیسای خود به خاک سپارند، اما شاه وقتی که

خواستهٔ خود جاثلیق را شنید نپذیرفت و همراهانش جسد او را روی شتر گذاشتند و به دیرش آوردند» (رودیدانامهٔ سریانی، ۱۳۹۵: ۶۹).

در ادامهٔ متن، مطالب مهمی درخصوص جانشینِ سبریشوع می‌آید که گویای موقعیّتِ مکانی شیرین، یعنی نزدیکی و وابستگی او به فرات و دشتِ میشان است: «بعد از آن گریگوری اهل فرات جاثلیق شد و این به خاطر دسیسه‌های شیرین بود چون او از همان زادگاهِ او [شیرین] می‌آمد» (همان).

در *رویدادنامهٔ سریانی* اشاراتِ دیگری به شیرین شده است که هر دو مرتبط با پزشکی است به نام جبرائیل سنجاری؛ «در این زمان جبرائیل اهل سنجار، درستبد و پزشک خاص نام‌آور بود. او به دلایل زیر مورد توّجه و علاقهٔ شاه قرار گرفت: بازوی شیرین را فصد کرده بود و [شیرین] صاحب پسری شده بود که مردانشاه نام داشت» (همان: ۶۴). رویدادنامه‌نویس، جبرائیل سنجاری را به دلیل اختیار چندهمسری مرتد می‌انگارد و می‌گوید: «جبرائیل سنجاری همواره راست‌دینان را تهدید می‌کرد و مردم ما را از دیر مارپیتیون و از دیر شیرین و جاهای دیگر راند و به جایشان مردانی از همراهان مرتد خویش را گمارد» (همان: ۷۰). بنابراین می‌توان پی برد که شیرین در آن نواحی دیری هم برپا کرده بوده. در این متن، اشارات مهم دیگری هم هست مبنی بر این‌که زمانی که هراکلیوس یا هرقل، قیصرِ روم به جنگ خسرو می‌آید، خسرو «صدای ناقوس کلیسا را شنید و از سراسیمگی دست به پهلو زد و شکمش به پیچش افتاد. در این موقع شیرین گفت:'نترس ای خدایگان!' و او جواب داد: 'من چه خدایگانی هستم که کاهنی در تعقیبم است؟' و این را گفت چون شنیده بود که هرقل به درجهٔ کشیشی رسیده است» (همان: ۸۴).

متن مهم دیگری که در آن یادی از شیرین به میان آمده، کتاب *تاریخ سبئوس* است نوشتهٔ اسقفی ارمنی به نام سبئوس. تاریخِ نگارش این کتاب مربوط به قرن هفتم میلادی است. به گفتهٔ مترجم فارسی «سبئوس کار نگارش کتابش را وقتی به پایان رسانیده که معاویه، خلیفهٔ فرمانروایی نوتأسیس اسلامی بوده است» (فاضلی بیرجندی، ۱۳۹۶: ۹). این متن نیز از حیث هم‌زمانی و نزدیکی با دوران پادشاهی خسروپرویز اهمیّت دارد. به سببِ آن‌که در آن زمان کشور ارمنستان محلِ تنازع دو امپراتوری ایران و روم بوده است، سبئوس ضمن گزارش تاریخ ارمنستان، اشاراتی به تاریخ ایران هم دارد. گفتنی است که تاریخ او از حوالیِ سال ۴۲۸م شروع می‌شود و به روزگار خلافت معاویه پایان می‌یابد. در این فاصله به توازی، تاریخ ایران را هم از دورهٔ پادشاهی یزدگرد اول می‌آغازد و کار او

را با نقل خبرهایی از پادشاهیِ دیگر شاهنشاهانِ ساسانی تا آخرین پادشاهِ ساسانی، یزدگرد سوم، پی می‌گیرد» (همان: ۱۱-۱۰).

مترجم انگلیسی کتاب *تاریخ سبئوس* درخصوص نویسندهٔ کتاب می‌گوید: «نام سبئوس در کتاب‌ها و منابع ارمنی نیامده، مگر آن‌جا که گفته شده اسقفی بود از خاندانِ باگراتونی و یکی از کسانی بود که قوانین شورای دوین را امضا کرد. آن شورا در سال ۶۴۵، مقارن با چهارمین سال کنستانس، پادشاه خداشناس برگزار شد (تامسون، ۱۳۹۶: ۴۵).

در فصل سیزدهم کتاب *تاریخ سبئوس* درخصوص خسرو و شیرین چنین آمده است: «خسرو، به رسم دین مغان، زنان متعدد داشت. اما از مسیحیان هم زنانی اختیار کرد: یکی از جمله زن بسیار زیبارویی از خوزستان بود نام او شیرین. شیرین ارشد همسران پادشاه و ملکهٔ او بود. صومعه و کلیسایی در جوار اقامتگاه پادشاه بنا کرده بود و کاهنان و کشیشانی را در آن‌جا گرد آورده بود و از خزانهٔ پادشاهی به آنان مواجب و حق جامه می‌پرداخت، و آن معبد را هم به زر و سیم آراسته داشت» (سبئوس، ۱۳۹۶: ۱۰۴). همان‌طور که می‌بینیم در این‌جا سبئوس که خود تاریخ‌نگاری ارمنی است، آشکارا به خوزستانی‌بودن شیرین اشاره کرده است. در فصلِ چهارم کتابِ *تاریخِ سبئوس* ماجرایی آمده است که باز هم دلالت دارد بر حضور و سکونت او درخوزستان و وابستگی‌اش به این منطقه؛ در عنوان این فصل آمده است: **موریسِ امپراتور پیکر دانیال نبی را از خسرو می‌خواهد**:

«در آن ایام واقع شد که پادشاه یونان از پادشاه ایران پیکر آن مرد متوفا را درخواست که آن را در شهر شوش نگه می‌داشتند، در خزانهٔ سلطنتی، و در تابوتی مسین. ایرانیان عقیده داشتند که پیکر کی‌خسرو بود و امّا مسیحیان می‌گفتند که پیکر دانیال نبی است. خسرو، شاهنشاه ایران، فرمان داد که این درخواست را برآوردند. این موضوع بر شیرین ملکهٔ ایران، سخت گران آمد. اما چون نتوانست کاری در جهت رأی پادشاه از پیش ببرد از همهٔ مسیحیان ایران درخواست که با روزه و نماز دست به دامان مسیح [ع] شوند تا نگذارند که آن سرچشمهٔ کرم و فیض از خاک ایران جدا شود» (سبئوس، ۱۳۹۵: ۱۰۶). بنابراین مشخص است که شیرین در تاریخِ واقعی، ساکن ناحیهٔ خوزستان و در مجاورتِ تیسفون بوده است که از نزدیک این وقایع را می‌دیده و پی می‌گرفته است. مهم‌تر این‌که سبئوس، خود ارمنی بوده و چنانچه شیرین نسبتی دور هم با ارمنستان می‌داشت در تاریخ خود به آن اشاره می‌کرد.

متنِ کهنِ دیگری که در آن نامی از شیرین آمده است، موسوم است به کتابِ تاریخ *ایران باستان و روم*، اثر تئوفیلاکت سیموکاتا (Theophylactus Simocatta)، مورخِ رومی. این تاریخ‌نگارِ رومی نیز مقارن با سلطنت خسروپرویز می‌زیسته است. کتابِ *تاریخِ ایران باستان و روم* تئوفیلاکت «بیست سال امپراتوری موریس را در بر می‌گیرد، و در خلال این دوره دو رویداد مهم بر سراسر گزارش او استیلا دارد: جنگ در شبه‌جزیرهٔ بالکان با اسلاوها و آوراها، و در جبههٔ خاوری با پارس‌ها (فاضلیِ بیرجندی، ۱۳۹۷: ۲۵).

گفتنی است که در ترجمهٔ این متن، شیرین به‌صورت «سیرِم» آمده است. تئوفیلاکت شیرین را «رومی» معرفی می‌کند: «شاهنشاه پارس سال بعد از آن سیرِم را شه‌بانو کرد، و او زادهٔ روم و مسیحی بود، و تازه به سن ازدواج رسیده بود... در سال سوم به سرگیوس متوسل شد، که محبوب‌ترین قدیس در میان پارس‌ها بود تا به سیرِم فرزندی عطا کند. مدتی بیش برنیامد که این خواسته اجابت شد» (سیموکاتا، ۱۳۹۷: ۲۵).

خسروپرویز برای باردارشدنِ شیرین به سرگیوس، شهید اعظم، التجا برده و نامه‌ای نوشته که در تاریخ سیموکاتا آمده است و به گونه‌ای غیرمستقیم دلالت بر حضور شیرین در خوزستان و نواحیِ جنوبیِ میان‌رودان یا نزدیکی‌های مدائن دارد: «در آن مدتی که من در برتامایس [Berthemais بیت‌آرامایه در پایین‌دستِ میان‌رودان] به سر می‌بردم، به تو حاجت می‌بردم، ای مقدس، که به دادم برسی، و سیرِم بار برگرفت. و چون سیرِم مسیحی است و من کافر، دین ما اجازه نمی‌دهد که همسر مسیحی اختیار کنم. اما برای ابزار حق‌شناسی به تو به رسوم مملکت خود پشت پا زدم و این را در میان زنان خود معمول و شروع گردانیدم، و اینک بر آن شده‌ام به دامان پاک تو گردم تا وی بار برگیرد» (همان: ۲۵۳).

در منبع دیگری هم از اِواگریوس اسکولاستیکوس مطالبی درخصوص شیرین و هدیه و التجای خسرو به سرگیوس برای آبستنی شیرین هست که اتفاقاً به نواحیِ نزدیکِ مدائن، یعنی برامه (Beramais) یا یا بیت‌آرامه (Beth Aramaye)، ناحیه‌ای در پایین‌دستِ میان‌رودان و نزدیکِ پایتخت، اشاره دارد. در این کتاب، متنِ نامهٔ خسرو به سرگیوس مندرج است: «من خسرو، شاهنشاه، فرزندِ خسروان، آنچه از نام خود بر این ظرف نگاشته‌ام، برای آن نیست تا در نظر مردم به چشم بیایم یا این‌که بخواهم با نقش‌زدن سخنان خود، حرمتی از جانب تو یا حشمتی کسب کنم، بلکه دلیلش این است که از جانب شما مِهر و احسان دیده‌ام و اینک برای من فرصت مغتنمی است تا نامم بر آن

آوندِ مقدس نگاشته شود. آن‌گاه که من در برامه (Beramais) بودم، از شما والامقام درخواستم که یاری‌ام کنید تا سیرن (Siren) [شیرین] آبستن شود.... و اگر سیرن بار برگیرد، من صلیبی را که شیرین بر گردن آویخته به زیارتگاه مقدس شما برمی‌گردانم» (Evagrius Scholasticus, 200: 312-13).

بنابراین، مسیحی‌بودنِ شیرین امری است که با توجّه به این متن‌ها محرز است؛ حال تبارِ او یا از ساکنانِ دشتِ خوزستان بوده، یا از آرامی‌های میان‌رودان، یا از رومیانِ مهاجر به دشتِ خوزستان. هرچه هست شیرین با توجّه به این منابع، شه‌بانو یا شاه‌دختی از سرزمین ارمنستان، اران یا قفقاز نیست. در این متن‌های کهنِ تاریخ‌نگاران و رویدادنامه‌نویسانِ سریانی، رومی و ارمنی، شیرین، همسرِ خسروپرویز، ارمنی‌تبار دانسته نشده است، بلکه او را ساکن خوزستان یا میان‌رودان دانسته‌اند؛ امّا این‌که چرا شیرین در روایتِ نظامی مبدل به شاه‌دختی ارمستانی می‌شود، اوّلین و آشکارترین دلیلش این است که روایتِ نظامی برگرفته از داستان‌ها و قصه‌هایی عامیانه است که در سرزمین اران، ارمنستان یا بَرْدَع پراکنده و منقول بوده است. به گفتهٔ استاد زرین‌کوب «داستان عشق خسرو و شیرین در نواحی گنجه از دیرباز شهرت و آوازه‌ای داشت. در بردع ماجراهای شگفت‌انگیز از این عشق پرشور نقل می‌شد. کسانی هم که از گنجه به بغداد یا مکّه رفته بودند همه جا در راه خود شعرهایی از این ماجرای ازیادرفته دیده بودند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۷۴). خود نظامی هم اشاره می‌کند که داستان خسرو وشیرین را از روایت‌های منقول در سرزمین بردع به دست آورده است:

حدیث خسرو و شیرین نهان نیست — وزان شیرین‌تر الحق داستان نیست
o — o
اگرچه داستانی دل‌پسند است — عروسی در وقایه شهربند است
o — o
بیاضش در گزارش نیست معروف — که در بردع سوادش بود موقوف
o — o
ز تاریخ کهن‌سالانِ آن بوم — مرا این گنج‌نامه گشت معلوم
o — o
کهن‌سالانِ این کشور که هستند — مرا بر شُقّهٔ این شغل بستند
o — (نظامی، ۱۳۷۸: ۳۲)

بنابراین طبیعی است که قصه‌پردازانِ ناحیهٔ اران و ارمنستان، موقعیّت و وابستگی مکانیِ شیرین را به سرزمین ارمنستان وابسته بدارند؛ اما این وابستگی و بازبستگیِ مکانیِ شیرین به کشور ارمنستان و انتساب او به سرزمین ارمنستان، همان‌طور که دیدیم واقعیّتی تاریخی ندارد، بلکه بنا به دلایلی احتمالی، این انتساب و وابستگیْ ایجاد و جعل شده است که در پی به آن می‌پردازیم. این‌که می‌گوییم شیرین اصالتاً ارمنستانی نیست، بر پایهٔ منابع تاریخی است. همچنین در زمانی که خسروپرویز پادشاه ایران بوده، نه شخصیّتی تاریخی به نام «مهین‌بانو» وجود داشته که شیرین برادرزادهٔ او بوده باشد، و نه اصولاً سلسلهٔ پادشاهی معروفی بر ارمنستان حکم‌رانی می‌کرده. مترجمِ انگلیسیِ *تاریخِ سبئوس* درخصوصِ دوره‌ای که سبئوس به نقلِ رویدادهای آن پرداخته، یعنی دورانِ مقارن با سلطنت خسروپرویز، می‌گوید: «در دوره‌ای که مد نظر اوست، در ارمنستان سلسلهٔ خاصی فرمان نمی‌راند یا پادشاهی نمی‌کرد تا وی روایتی از احوال آنان به دست دهد. امّا او در ضمن نگارش کتاب خود این نکته را محرز می‌گرداند که ارمنستان فاقدِ جامعهٔ سیاسیِ منسجمی است. کتابِ او متوجه نقلِ مسائل خاندان‌های نامداری از قبیلِ مامیکونیان، باگراتونی و ریشتونی است (تامسون، ۱۳۹۶: ۴۳).

۴. پیش‌زمینه‌های تاریخیِ روابط ایران و ارمنستان

در این بخش نگاهی گذار می‌اندازیم به روابط تاریخیِ بین ایران و ارمنستان چراکه هم‌جواری و روابطِ سیاسی در شکل‌گیریِ داستانِ خسرو و شیرین هرچند عاملی تعیین‌کننده نبوده‌اند یا تنها عامل نبوده‌اند، لیکن همین روابط، در خلقِ این داستان بی‌تأثیر هم نبوده‌اند. همچنین با توّجه به این‌که ماجرای این داستان بین دربارهای دو کشورِ ایران و ارمنستان رخ داده، مروری گذرا بر تاریخِ مناسباتِ سیاسی خالی از فایده نیست.

در طول سلسله‌های هخامنشی، اشکانیان و ساسانیان، کشورِ ارمنستان یا بخشی از قلمروی ایران بوده یا تحتِ نفوذِ این شاهنشاهی‌ها قرار گرفته یا محل تنازع بین ایران و روم بوده است. سابقهٔ تاریخیِ روابط بین ایران و ارمنستان بدین نحو است که: «ارمن و ارمنیه اوّلین‌بار در کتیبه‌های عهد هخامنشی ذکر شد، اما این سرزمین درواقع از دورهٔ ماد و در دنبال جنگ‌های هوخشتره با لیدیه به تبعیت از ایران درآمده بود. با غلبهٔ کوروش بر ماد و بر سارد، ارمنستان در قلمرو هخامنشی‌ها درآمد و هرچند روابط نژادی و فرهنگی آن با طوایف آریاییِ ایران تازگی نداشت» (زرین‌کوب، ۱۳۹۶: ۳۰۴). درواقع ارمنستان یکی از ساتراپ‌های شاهنشاهیِ هخامنشی بوده است. درخصوصِ ساتراپ

گفتنی است «قسمت اعظم کشورهای فتح‌شده تشکیل ایالت یا ساتراپ داده بودند؛ ارمنستان نیز یکی از آن‌ها بود. این ساتراپ‌ها از خودمختاری وسیعی برخوردار بودند. ارمنستان تنها ملّت تحت سلطهٔ ایرانیان بود که ایرانیان از میان ایشان فرمانده برای سپاهیان خود انتخاب می‌کردند» (پاسدرماجیان، ۱۳۷۷: ۲۸-۹).

روابط و مناسبات بین ایران و ارمنستان در عهدِ اشکانیان نیز تداوم داشته است؛ «در زمان اشکانیان شاخه‌ای از خاندان اشکانی بر آنان پادشاهی می‌کردند و ارمنستان والامقام‌ترین استان ایران‌شهر به شمار می‌رفت. این حال تا اوایل دورهٔ اسلامی ادامه یافت، یعنی ارمنیان، به رغم گرویدن به مسیحیت و نزدیکی به رومیان، همچنان زبان و آداب و رسوم ایرانی را نگه می‌داشتند» (شاپورشهبازی، ۱۳۸۹: ۶۳). می‌توان گفت که در عهدِ اشکانیان است که پادشاهانی ایرانی‌تبار بر ارمنستان فرمان‌روایی می‌کرده‌اند؛ بنا به قولی «ناخارارها، اشراف ارمنی، که ارکان حیات سیاسی ارمنستان را شکل می‌دادند، همان اعیان و اشرافِ ایرانی‌ای بودند که ذکری از اصل و نسب آنان به میان نمی‌آید» (تامسون، ۱۳۹۶: ۲۲).

در بین سال‌های ۱۷ تا ۳۴ میلادی افرادی با حمایت رومی‌ها بر ارمنستان حکم می‌راندند. آنان شخصی به نام مهرداد (با اصالتی گرجی) را بر تخت نشاندند؛ این فرد برادر خود را کشت تا پسرش را به نام رادامیست بر تخت بنشاند. ارمنی‌ها با دیدن این جنایاتِ حاکمانِ دست‌نشاندهٔ تحمیلیِ روم، سر به شورش براشتند و به اشکانیان التجا بردند (سال ۵۷م.). اشکانیان رادامیست را بیرون راندند و تیرداد را بر تخت ارمنستان نشاندند؛ «سلطنت تیردادِ اول سرآغاز فرمان‌روایی سلسلهٔ آرساسیدها (یا آرشاکنیها) از نسل و تبار اشکانیان ایران است که مقدر بود به مدتی بیش از سه قرن بر ارمنستان حکومت کنند و حتی دویست سال پس از انقراض شاخهٔ اصلیِ این خانواده که بر ایران سلطنت می‌کردند پایدار بمانند» (پاسدرماجیان، ۱۳۷۷: ۹۱).

زمانی که تیرداد با پشتیبانیِ برادرش ولاش یکم (۷۸-۵۲م) به حکم‌رانی ارمنستان رسید، نرون امپراتور روم بود. البته گفتنی است که این‌طور هم نبود که ارمنستان دودستی تقدیم تیرداد شده باشد، بلکه پس از زد و خوردهایی که بین ایران و روم واقع شد، ارمنستان به دست پارتیان افتاد و بین دو امپراتوری مصالحه شد. بنابراین، چون «ولاش، روم را آمادهٔ تسلیم به فرمانروایی تیرداد در ارمنستان یافت قبول کرد که تیرداد به روم برود و تاج خود را از دست امپراطور دریافت کند... البته ادای احترام نسبتِ به امپراتور روم برای تیرداد بهایی بود که آنچه در مقابل آن عادیدش می‌شد خفتِ آن

را جبران می‌کرد» (زرّین‌کوب، ۱۳۹۶: ۳۸۲). پاسدرماجیان درخصوصِ جایگاه تیردادِ اشکانی (۵۳-۱۰۰م.) در بین ارمنیان می‌گوید: «تیرداد سلطنتی طولانی داشت (در سال ۱۰۰ میلادی وفات یافت) و این خود دوران رفاه و عزت و تقویت برای ارمنستان شد. به نظر می‌رسد که ملّت ارمنی به این پادشاه علاقه‌مند بوده باشد؛ پادشاهی که به کشور خود نخست اسلحه در دست چنان خدمت کرده بود و سپس با رفتار درعین‌حال سنگین و ماهرانهٔ خود در برابر رومیان توانسته بود احترام و اعتماد ایشان را جلب کند» (پاسدرماجیان، ۱۳۷۷: ۹۴).

هنگامی که ساسانیان روی کار آمدند، همچنان کسانی از نسل اشکانیان در ارمنستان حکومت می‌کردند. ساسانیان در پی کشورگشایی‌های خود، به ارمنستان نیز چشم دوخته بودند و می‌خواستند وابستگان به سلسلهٔ اشکانی را در آن سامان نیز براندازند. شاپور اوّل، پادشاه نیک‌محضر و مقتدرِ ساسانی در پی تسلط بر ارمنستان برآمد. در آن زمان پس از کشته شدن پادشاه ارمنستان به نام خسرو بر اثر یک توطئه «شاه‌زادگان و بزرگان ارمنستان ظاهراً با میل و خرسندی خود را فرمانبردار شاپور خواندند و شاپور پسر خویش هرمز اردشیر را به نام ارمن‌شاه فرمانروای ارمنستان کرد (۲۵۳م.) و به‌وسیلهٔ او ضمن جلب استمالتِ مخالفانِ محلی، درصددِ بسط و توسعهٔ حدود ارمنستان نیز برآمد» (زرین‌کوب، ۱۳۹۶: ۴۲۸). در ادوارِ بعد هم ارمنستان تحت نفوذِ ساسانیان بود. به گفتهٔ پاسدرماجیان «اکنون ارمنستان به مسیری افتاده بود که می‌بایست دو قرن تمام (از ۴۳۰ تا ۶۳۴) به زندگی خود، نه به‌صورت یک کشور مستقل بلکه به شکل چند امیرنشین بزرگ به فرمانروایی نجبای ارمنی، ادامه بدهد. این امیرنشین‌ها حالت تقریباً خودمختاری داشتند لیکن تحت قیمومیتِ اربابانِ ایرانی بودند» (پاسدرماجیان: ۱۳۷۷: ۱۳۹).

همان‌طور که گفتیم ارمنستان در عهد ساسانیان محلِ تنازع و رقابت دو امپراتوریِ ایران و روم بود. پس از مصالحهٔ کوتاهی که در عهد خسروپرویز، بین این دو امپراتوری روی داد، همین موجبِ تضعیفِ ارمنستان هم شده بود؛ در آن هنگام «بنیه و توان سپاهیان هر دو امپراتوری فزونی می‌یافت و قوّهٔ ارمنستان در برابر ایشان، بیش از پیش می‌کاست... صاحب‌منصبان ایرانی و رومی هردو به جهت ضدیت با نظم موجود حرکت می‌کردند. عالی‌ترین رتبه‌ها به کسان و والاترین خاندان‌ها تعلق می‌گرفت: موشغِ مامیکونیان در سپاه روم و سمبات باگراتونی در شاهنشاهیِ ساسانی» (تامسون، ۱۳۹۶: ۳۰).

هرچند از این مطالب نمی‌توان به طور مستقیم نتیجه گرفت که نقلِ مکانِ شیرین از خوزستان یا میان‌رودان به ارمنستان، حاصلِ روابطِ تاریخی بین ایران و ارمنستان بوده باشد، و بلکه عواملِ دیگری در این انتقال دخیل بوده‌اند- که بدان می‌پردازیم- با این حال می‌توان گفت که قصه‌پردازانِ ناحیهٔ ارمن، اران و بردع در ایجاد و ازدیاد و درونه‌گیریِ شخصیّت‌های قصهٔ خسرو و شیرین، ضمن نقلِ مکانِ شیرین از خوزستان به ارمنستان، او را در یک جایگاهِ محوری در ارمنستان قرار داده‌اند و ضمن نسب‌سازیِ مختصر برای او، پیوندی گسترده، مفصل، پرجاذبه، و مملوّ از شور و حرکت و کششِ داستانی بین او و خسروپرویز، که در کاخِ مدائن از شکوه و جلال و بزم‌انگیزی و بزم‌پردازی و شادخواری برخوردار بوده، برقرار کرده‌اند. این‌که روایت‌پردازانِ ناحیهٔ ارمنستان، اران و بردع، شیرین را از موقعیّت و وابستگیِ مکانی و تاریخی‌اش که تعلق به خوزستان یا دشتِ میشان یا نواحیِ نزدیکِ مدائن داشته، جدا کرده‌اند و او را به ارمنستان آورده‌اند، هم به دلیلِ اشتراکاتِ فرهنگی آن سامان با ایران‌شهر بوده و هم به این دلیل بوده است که قصه‌پردازانِ این داستان، خود از اهلِ آن سرزمین بوده‌اند و او را از آنِ خود کرده‌اند (و این داستان برای کسی همچون نظامی، داستانی وارداتی نبوده است) و با دگرگونیِ یک داستانِ تاریخیِ ساده به یک رمانسِ پرکشش، و با بسط و گسترشِ شخصیّت‌ها و پی‌رنگِ داستان و استعلای مقامِ شیرین به یک عاشق و معشوقِ خردمند و پرهیزگار، خواسته‌اند این شخصیّتِ جذاب را از نسل و تبار خود بنمایانند و هویّتِ خود را در صورتِ نیکو و سیرتِ پسندیدهٔ او، «روایت کنند».

۵. خسروپرویز در پَرْتَوْ یا آذربایجان

رخ‌دادِ دیگری که در زندگی خسروپرویز پیش آمده است و ممکن است باعث برجای ماندنِ آوازه‌ای از او در بین مردمِ نواحیِ ارمنستان، اران و بردع شده باشد، مربوط است به حضور یا پناه‌بردنِ خسرو به آذربایجان یا بردع. این رخ‌داد برمی‌گردد به حوادثِ پیش از رویارویی بین خسروپرویز و بهرام چوبینه که اتفاقاً این بخشِ تاریخی در منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی هم آمده است؛ امّا آنچه در منظومهٔ *خسرو و شیرین* بدان اشاره نشده همانا حضورِ خسرو در آذربایجان یا بردع است. طبقِ روایتِ منابعِ تاریخی، بهرام چوبینه که از فرماندهان سپاه ساسانی در عهد هرمز بوده، پس از شکست‌هایی که در نواحیِ شرقیِ ایران بر ترکان وارد کرده و پیروزهایی حاصل کرده بود، هرمز او را به روم گسیل کرده، لیکن بهرام شکست می‌خورد. پس از این واقعه «هرمز، جامه‌ای زنانه برای بهرام فرستاد و سپاهداریِ ایران را از او بازستاند. بهرام از کردهٔ پادشاه به خشم آمد. او هرمز را دختر

انوشیروان خواند و فرستادهٔ هرمز را که برای بردن بهرام به تیسفون با زنجیر آمده بود، زیر پای فیل افکند» (جلیلیان، ۱۳۹۶: ۴۳۳). پس از این واقعه، بهرام آرام نمی‌نشیند و برای اختلاف‌افکنی بین هرمز و خسرو، به نام خسرو سکه می‌زند و به تیسفون می‌فرستد؛ هرمز گمان می‌برد که خسرو برای تصاحب شاهنشاهی دسیسه‌چینی کرده است. خسروپرویز نیز از واهمهٔ پادافره پدر به آذربایجان می‌گریزد. ابن‌بلخی به تلخیص به این واقعه پرداخته است: «پس هرمز در حقِّ بهرام سخنان درشت گفت و چون این خبر به بهرام رسید طبع هرمز در قتّالی شناخت از آن نفور گشت و بزرگان را گفت این مرد تخم همگان بخواهد بریدن ما را تدبیر خویش باید کرد و همگان با او متّفق شدند که او پادشاه باشد تا آن‌گاه کی پرویز بن هرمز رسد و چون هرمز این خبر بشنید دلتنگ شد و هیچ حیلت نتوانست کردن و پرویز هم از پدر بگریخت و با آذربایجان رفت و با مرزبانان آن‌جا هم اتّفاق شد و مقام کرد، هرمز اصفهبد بزرگ را به جنگ بهرام چوبین فرستاد و بهرام او را اوّل بکشت و چون این خبر به بزرگانِ پارس رسید و از هرمز به ستوه آمده بودند دست برآوردند و او را بگرفتند و کشتن او را روا ندانستند امّا چشمهایش بسوختند و محبوس گردانیدند، و مدّت ملک او یازده سال و چهارماه بود، چون این خبر با پرویز رسید از آذربایجان به تعجیل به مداین آمد با آن لشکر کی داشت و بر تخت نشست» (ابن‌بلخی، ۱۳۸۵: ۹۹). البته ابن بلخی، در این‌جا به پناه‌بردن خسروپرویز به امپراتور روم و استمداد از او برای مقابله با بهرام چوبینه اشاره نکرده است. در کتابِ *شاهنشاهیِ ایران، پیروزیِ عرب‌ها*، نیز چنین آمده است: «در سپیده‌دم پیروزی‌های مسلمانان، ایرانشهر (= شاهنشاهیِ ایرانیان)، در آستانهٔ آشفتگیِ سیاسی بود. خسروپرویز (۶۲۸-۵۹۰م) در هنگام فروگرفته‌شدنِ پدرش از تخت شهریاری، در پَرتَوْ بود و به عنوان پادشاه آلبانیا (Ālān-Ŝah) بر سرزمین یا اردوگاه آلبانیا (Ŝahr Ālānyōzāh/ شهر آلانیوزان) جمهوری آذربایجانِ امروز، فرمانروایی می‌کرد. هنگامی که خسرو دوم برای گرفتن قدرت به پایتخت آمد، نتوانست در برابر نیروهای فرماندهٔ شورشی، بهرام چوبین که در برابر شاه و کشور دست به شورش زده بود، ایستادگی کند. خسرو تا هنگامی که بهرام چوبین با نیروهای خود بود، در درون شاهنشاهی احساس امنیّت نمی‌کرد، و از این رو در ۵۹۰م. به امپراتوری روم شرقی گریخت، به شهر هیراپولیس پناهنده شد و از امپراتور موریس درخواست یاری کرد. امپراتور روم، سپاهی که بیشتر آن‌ها از نیروهای ارمنی بودند، به پشتیبانی خسرو دوم فرستاد و او توانست در آن سال به ایرانشهر بازگردد و بهرام چوبین را شکست دهد» (دریایی، ۱۳۹۲: ۲۰-۱۹).

بنابراین حضورِ مقطعیِ خسروپرویز در آذربایجان یا پَرتَوْ- که تلفظِ کهن‌ترِ شهرِ بردع است و در آن زمان بخشی از ایران بوده‌است- و همچنین التزامِ نیروهایی از سرزمین ارمنستان در حمایت و در رکابِ خسروپرویز برای بازپس‌گیریِ تخت سلطنت از بهرام چوبینه، می‌تواند هم زمینه را برای شکل‌گیری و بسطِ قصهٔ خسرو و شیرین فراهم کرده باشد و هم شیرین را از نواحیِ جنوبِ ایران به کرد و کارهای این شاه‌زادهٔ مستقر در آذربایجان و اران پیوند داده باشد.

۶. هم‌کیشیِ شیرین با ارمنستانی‌ها

از دلایلِ احتمالیِ دیگری که موجبِ نقلِ مکانِ شیرین از نواحیِ جنوب غربِ ایران- خوزستان یا میان‌رودانِ تحتِ حکومتِ ساسانیان- به دنیای داستانیِ روایت‌پردازانِ اران و ارمن شده است، کیش یا دینِ مسیحیِ شیرین است. افزون بر این، در زمانِ خسروپرویز بنا به دلایلِ سیاسی و آنچه مقتضای سیاستِ مُدُن بود، در درونِ شاهنشاهیِ ایران از مسیحیّت حمایت‌هایی می‌شده و دستِ نصارا را در برگزاری آیین‌های خود باز می‌گذاشتند تا نقطهٔ اتکایی برای تقابل با کلیسای رومِ شرقی باشد. البته علاقه و تمایل خسروپرویز به مسیحیّت، موجبِ ناخرسندیِ موبدان نیز بود، چراکه «خسرو به مسیحیّت علاقه نشان می‌داد و با اسقف‌ها و کشیشان با ملاطفت رفتار می‌کرد و به حکم معاهده‌ای که با امپراطور داشت آن‌ها را در نشر آیین خویش تاحدی آزاد می‌گذاشت... اندیشهٔ تبدیل آیین و گرایش به عیسویّت هم به خاطر گذشته باشد، در بعضی روایات اگر هست اساس درستی ندارد و نقل آن در بعضی مآخذ مسیحی ناشی از ساده‌لوحی و خوش‌باوری بعضی از ارباب کلیساست» (زرّین‌کوب، ۱۳۹۸: ۲۴۶).

به هرحال، مقارنِ شاهنشاهیِ خسروپرویز، در ارمنستان بین کلیسای ارمنستان و کلیسای رومِ شرقی شکاف‌هایی ایجاد شده بود؛ به گفتهٔ پاسدرماجیان «گسیختن کلیسای ارامنه از کلیسای روم شرقی گودالی بین ارمنستان و امپراتوری روم به وجود بیاورد. برعکس، ساسانیان که دشمن سنّتی بیزانس بودند اصلی را در سیاست خود وارد کرده بودند که به موجب آن از مذهب‌های جداشده از مسیحیّت اصلی حمایت می‌کردند» (پاسدرماجیان، ۱۳۷۴: ۱۴۲). درخصوص اعمال نفوذِ خسروپرویز برای جلبِ مسیحیانِ سریانی‌زبانِ مناطقِ میان‌رودان و دخالتِ او در دست‌نشاندگیِ اسقف‌ها و کشیشان، می‌توان به انتصاب جاثلیق گریگوری اهلِ فرات اشاره کرد. پس از مرگ یکی از جاثلیق‌ها به نام سبریشوع «جاثلیقی به کسی رسید که در همه منابع به فساد مشهور است، یعنی گریگوری اهل فرات. انتخاب این گریگوری به معنای قدرت کامل خسرو است، چون به نظر می‌آید که گریگوری

تنها آلت‌دست خسرو و همسر یعقوبی‌اش شیرین بود. درواقع در این موقعیّت، خسرو دستگاه کلیسای شرق را به بخشی از دستگاه دیوانی ساسانی تقلیل داد و از جهاتی خودش مسئولیت ادراهٔ آن را بر عهده گرفته بود (رضاخانی و امیری باوندپور، ۱۳۹۵: ۳۲). در همین منبع اشاره شده است که شیرین و جبرائیلِ سنجاری، پزشکِ مخصوصِ خسرو، هر دو به گروه یعقوبی کلیسای شرق تعلق داشتند.

در جریان بحث‌های کلامی که بین مسیحیان روی داده و سبئوس آن را نقل کرده، اشاره‌ای مستقیم به حمایت خسروپرویز از دین رایج در ارمنستان در مقابلِ فِرَق دیگر شده است: «پادشاه دستور داد تا گماشتگان وی در گنج‌خانه به جستجو برآمدند. رقیمه‌ای را یافتند دربارهٔ اصالت و حقانیّت دین نیقیه که مهر قباد [قباد یکم] شاهنشاه و پسرش خسرو بر آن زده شده بود و حاکی از یگانگی دین رایج در ارمنستان با آن بود. خسرو وقتی آن رقیمه را دید دستور داد همهٔ مسیحانی که در مملکت من به سر می‌برند از این پس می‌باید از دین ارامنه پیروی کنند. کسانی که از سرزمین آسورستان به دین ارمنستان گردن نهادند عبارت بود از کامیشوف مطران به اتفاق ده تن از اساقفه و شیرین ملکهٔ پرهیزگار، و سمباتِ جوانمرد، و نیز دُرُست‌بدِ اعظم. در پی آن خسرو دستور داد تا نسخه‌ای از سند دین ارتدکس را به مُهر خویش ممهور کنند و در گنج‌خانهٔ پادشاه بگذارند» (سبئوس، ۱۳۹۵: ۲۳۶).

احتمال می‌رود که اخبارِ این گرایش‌ها و تمایلاتِ کیشِ نصرانیِ شیرین- که ممکن است حقیقت داشته باشد یا برساختهٔ کشیشان بوده باشد- به گوشِ روایت‌پردازانِ اران و ارمن نیز رسیده است که ضمن نقلِ مکان او به کوهستان‌ها و دامنه‌های انجرک و موقان، و هم‌ذات‌پنداریِ آیینی و دینیِ با او، عشقی عفیف‌آمیز و خردمندانه و پرهیزگارانه را در وجودِ او به ودیعه نهادند که خسرو با آن همه حشمتِ شاهانه و کنیزانِ بی‌شمار، در پی او برآمده.

۷. جایگزینی و التباسِ ارمن به جای «بیت‌آرامایه» (Beth Aramaie) یا برتامایس (Berthemais)

همان‌طور که در پیشینهٔ موضوع و مطالبِ منقول از متونِ سریانی و رومی آوردیم، رویدادنامه‌نویسِ سریانی صراحتاً تبارِ شیرین را از آرامی‌های ساکن میان‌رودان دانسته است و گفته‌است: «کلیسا زمانی مدید بدون رهبر ماند تا این‌که به امر شاه، شورایی بزرگ برای انتخاب یک رئیس جدید تشکیل شد. شاه پیغامی فرستاد که می‌گفت: 'سبریشوع لشومی را بیاورید و او را رئیس خود کنید'. پس در زمان قلیلی او را آوردند و رئیس خود کردند. او همواره از جانب شاه و از طرف دو همسر مسیحیش، یعنی شیرینِ آرامی و از جانب مریم رومی، بس گرانقدر شمرده می‌شد» (*رویدادنامهٔ سریانی*، ۱۳۹۵:

۵۹-۶۰). در متنِ کتاب تاریخ سیموکاتا و تاریخ اِواگرایوس اسکولاستیکوس نیز از شهری به نام «بیت‌آرامایه» یا «برتامایس» نام برده شده است؛ خسروپرویز در نامهٔ خود اسم این شهر را آورده است: «در آن مدتی که من در برتامایس به سر می‌بردم، به تو حاجت می‌بردم، ای مقدس، که به دادم برسی، و سیرِم بار برگرفت. (سیموکاتا، ۱۳۹۷: ۲۵۳). در کتاب تاریخ اِوگریوس نیز نام همین شهر البته با تلفظِ دیگری آمده‌است: « آن‌گاه که من در برامه (Beramais) بودم، از شما والامقام درخواستم که یاری‌ام کنید تا سیرن (Siren) [شیرین] آبستن شود.... و اگر سیرن بار برگیرد، من صلیبی را که شیرین بر گردن آویخته به زیارتگاه مقدس شما برمی‌گردانم» (Evagrius Scholasticus, 200: 312). مترجم انگلیسی کتاب، در پاورقی و در توضیح «برامه» آورده است که این شهر همان «بیت‌آرامایه» (Beth Aramaye) است که که پایین‌دست میان‌رودان و نزدیک پایتخت ساسانیان است. در *دانش‌نامهٔ ایرانیکا* در توضیح این شهر آمده‌است: «بیت‌آرامایه به معنای سرزمین آرامی‌ها، منطقه و ناحیهٔ ساسانیِ آسورستان در عراق است بین جَبَلِ حَمرین و میشان» (Morony, 2021).

هدف از ذکر این ناحیهٔ جغرافیایی بیان این دیدگاه است که شاید قصه‌گویان و روایت‌پردازانِ ارمن، اران و در نهایت نظامی، به سببِ نزدیکی شکلِ واژهٔ «آرامایه» و «ارمن» این دو را با هم خلط کرده‌اند و به سببِ حضور این داستان در ناحیهٔ قفقاز، «ارمن» را جایگزین «بیت‌آرامایه» کرده‌اند؛ به ویژه این‌که تبارِ شیرین را آرامی هم ذکر کرده‌اند و مشابهت بین «آرامی و ارمنی» زمینه را برای چنین التباسی، فراهم کرده و همین امر، زمینه را برای نقلِ مکان این شخصیّتِ تاریخی از ناحیهٔ میان‌رودان یا دشت میشان به سرزمین ارمنستان فراهم کرده. تفاوتی هم که بینِ منابعِ تاریخی و ادبیِ فارسی از جمله *تاریخ بلعمی* و *شاهنامه*، و منابعِ رومی و سریانی و ارمنی در خصوصِ سیمای شیرین هست که دستهٔ اول او را کنیزک یا معشوقی بدنام بازنمایی کرده‌اند و دستهٔ دوم او را شه‌بانوی باورمندِ خسرو روایت کرده‌اند، شاید بدنامی‌اش برخاسته از روایتِ بغض‌آمیزِ مغان به شیرین مسیحی بوده باشد، و شه‌بانویی و نیک‌نامی‌اش برگرفته از واقعیّت‌نگاریِ رویدادنامه‌نویسانِ مسیحی باشد. بنابراین، زمانی که بُعدِ واقعی‌ترِ شخصیّتِ شیرینِ به منطقهٔ قفقاز و اران نقل مکان می‌یابد، ضمن خلطی که برای وابستگیِ مکانیِ او روی می‌دهد و او را به جای آرامی، ارمنی فرامی‌نماید، در شکل‌دهیِ شخصیّتِ او بزرگ‌نمایی هم صورت می‌گیرد و سیمای معشوقی خردمند، مدبّر، عفیف، سخن‌دان، عشوه‌ساز و رعنا به او می‌بخشند. همان‌طور که در قسمت پیشینهٔ موضوع هم گفتیم خانم

پائولا اُورسَتی، ایران‌شناسِ ایتالیایی، سنّتِ ارمنی‌سازیِ شیرین را مربوط به منابعِ دوره‌های بعدی می‌داند. ایشان می‌گوید: «درخصوصِ شخصیّتِ شیرین دو سنّت شکل گرفته است؛ یکی در حمایت از او که ریشه‌هایش در نواحیِ ارمنی و مسیحیِ قفقاز است؛ یعنی همان جایی که نظامی منبع خود را یافته است؛ دوم مربوط است به چهرهٔ دیگر او که در *شاهنامه* بازنمود یافته. در این‌جا شیرین، شخصیّتی بی اصل و نسب و بدنام نشان داده شده که باعث مرگ مریم شده. نظامی، پیرو سنّتی بوده که دوست‌دار و حامیِ شیرین بوده. (Orsatti, accessed September 2021).

پیروِ گفت‌وگویی ایمیلی که اینجانب با خانم دکتر پائولا اُورسَتی داشتم، ایشان نیز همین نقلِ مکانِ شیرین از بیت‌آرامایه به ارمنستان را یادآور شدند و تأیید کردند.

نتیجه‌گیری

نتیجهٔ این مقاله این است که روایت‌ها و داستان‌های گذشته که حاصلِ قصه‌پردازی‌ها و روایت‌گری‌های قصه‌گویان بوده و ساختهٔ ذهن یک داستان‌پرداز نبوده‌اند، با انتقالِ مکانی و زمانی تابعِ دگرگونی‌هایی در ساختار، پیرنگ و شخصیّت می‌شدند؛ یعنی قصه‌گویان و داستان‌پردازان، هم در رخ‌دادها و حوادث دخل تصرف می‌کرده‌اند و هم گه‌گاه منشأ و تبارِ برخی شخصیّت‌ها را بنا به دلایلی تغییر می‌دادند تا متناسب با موقعیّتِ زمانی و مکانیِ خودشان باشد. در این مقاله، همان‌طور که مشاهد کردیم شخصیّتِ تاریخی شیرین، هم به لحاظ جایگاه و هم به لحاظ موقعیّتِ مکانی، وجوهی متفاوت دارد. در منابعِ تاریخیِ ایرانی، او بیشتر در حکم محبوبه یا کنیزی از خسروپرویز معرفی می‌شود که این تنزلِ مقام، شاید برساختهٔ موبدان و نجبای قومِ ساسانی بوده باشد، چراکه او از اهلِ نصارا و حامیِ آنان بوده. در روایت‌های رومی، سریانی و ارمنی، شیرین جایگاهِ یک شه‌بانو را دارد، هرچند ممکن است گفته شود که این تواریخ و رویدادنامه‌ها چون با نگرشی کلیسایی نوشته شده‌اند، این جایگاه را به او بخشیده‌اند. امّا مسئله این است که این منابعِ انیرانی بدون آن‌که مستقیماً از هم‌دیگر بهره برده باشند، متفقاً او را همسر خسرو دانسته‌اند. نکتهٔ مهم این‌که سبئوس، شیرین را اهلِ خوزستان دانسته، در تاریخ‌های تئوفیلاکت و اِواگریوس و رویدادنامهٔ سریانی، شیرین از ساکنانِ نواحیِ نزدیکِ مدائن و جنوبِ میان‌رودان و نزدیکِ خوزستان یا دشتِ میشان دانسته شده است؛ البته تبار یا نژادِ او را آرامی دانسته‌اند، فقط تئوفیلاکت او را رومی دانسته. اگر شیرین از آرامی‌های ساکن جنوبِ ایران‌شهر بوده‌باشد، نامِ ایرانیِ «شیرین» را برای برگزیده‌اند. امّا در روایتِ نظامی، تبار و شخصیّتِ شیرین، ارمنستانی می‌شود که این امر همان‌طور که گفتیم هم به سبب «جایگزینیِ

بیت‌آرامایه با ارمنستان» و هم نقلِ مکانِ داستان از جنوبِ ایران‌شهر به شمالِ غربیِ ایران‌شهر است و هم تابع مسائلی همچون روابط و مناسباتِ گوناگون بین ایران و ارمنستان است، که قصه‌گویان ارمنی یا ارانی خواسته‌اند او را از آنِ خود کنند و به مددِ او هویّت‌سازی کنند و قصه‌گویان و نظامی خواسته‌اند که از او الگوی یک عاشق یا معشوقِ عفیف، خردمند و پرهیزگار بسازند. بنابراین او شه‌بانویی اهلِ خوزستان یا اهلِ نواحیِ نزدیکِ مدائن بوده است و در قصهٔ اهالیِ بردع و اران و نظامی، در مقامِ شاه‌دختی ارمنستانی بازنمایی شده است.

درپایان گفتنی است درحدی که نگارنده جست‌وجو کرده‌است، پیشینه یا سیمایی از شخصیّتِ شیرین را در روایت‌های عامیانه یا رسمیِ پیش از نظامی نیافت که او را شخصیّت یا فردی ارمنستانی بازنمایی کرده باشد. نسخه‌ای هم که نظامی خبر آن را در منظومهٔ خود می‌دهد که «بیاضش در بردع معروف» هم نبوده، چیزی از آن باقی نمانده است.

منابع

۱. ابن‌بلخی (۱۳۸۵)، *فارس‌نامه*، تصحیح و تحشیهٔ گای لسترنج و رینولد نیکلسون، انتشارات اساطیر: تهران.

۲. بصاری، طلعت (۱۳۵۰)، *چهرهٔ شیرین*، انتشارت دانشگاه جندی‌شاپور: اهواز

۳. بلعمی، ابوعلی محمّدبن محمّد (۱۳۵۳)، *تاریخ بلعمی*، به تصحیح محمدتقی بهار، به کوشش محمد پروین گنابادی، زوّار: تهران.

۴. پاسدرماجیان، هراند (۱۳۷۷)، *تاریخ ارمنستان*، چاپ دوم، انتشارت زرین: تهران.

۵. پاک‌دل، مسعود و حسینی کازرونی، سید احمد (۱۳۹۳)، «بررسیِ زادگاه شیرین»، *فصل‌نامهٔ تحقیقاتِ تعلیمی و غنایی زبان و ادبیات فارسی*، بهار، شمارهٔ نوزدهم، صص ۱۱۶-۹۷.

۶. تامسون، آر.دبلیو (۱۳۹۶)، (مترجمِ انگلیسی و مقدمه‌نویسِ انگلیسی)، *تاریخ سبئوس*، ترجمه و مقابله با نسخهٔ رابرت پتورسیان، ترجمهٔ فارسی محمود فاضلی بیرجندی، انتشارت ققنوس: تهران.

۷. جلیلیان، شهرام (۱۳۹۶)، *تاریخ تحولاتِ سیاسیِ ساسانیان*، سمت: تهران.

۸. دادور، نغمه (۱۳۹۰)، «شیرین، واقعیتی تاریخی یا اسطوره‌ای»، *پژوهش‌های ادبی*، بهار و تابستان، شمارهٔ ۳۱ و ۳۲، صص ۹۶-۸۱.

۹. دریایی، تورج (۱۳۹۲)، *شاهنشاهی ایرانی، پیروزی عرب‌ها و فرجام‌شناختی زرتشتی*، ترجمهٔ شهرام جلیلیان، انتشارت توس: تهران.

۱۰. *رویدادنامهٔ سریانی موسوم به رویدادنامهٔ خوزستان، روایتی از آخرین سال‌های پادشاهی ساسانی* (۱۳۹۵)، ترجمه

۱۱. و تعلیقات خداد رضاخانی و سجاد امیری باوندپور، نشر حکمتِ سینا: تهران.

۱۲. زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳۹۶)، *تاریخ مردم ایران، ایران قبل از اسلام*، چاپ هفدهم، انتشارات امیرکبیر: تهران

۱۳. زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳۹۸)، *روزگاران*، چاپ هفدهم، انتشارت سخن: تهران.

۱۴. زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، *پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد*، چاپِ دوم، انتشارات سخن: تهران.

۱۵. سبئوس (۱۳۹۶)، *تاریخ سبئوس*، ترجمهٔ آر.دبلیو تامسون و مقابله با نسخهٔ رابرت پتورسیان، ترجمهٔ فارسی محمود فاضلی بیرجندی، انتشارت ققنوس: تهران.

۱۶. سیموکاتا، تئوفیلاکت (۱۳۹۷)، *تاریخ ایران و روم باستان*، ترجمهٔ محمود فاضلی بیرجندی، کتابِ سده: تهران.

۱۷. شاپورشهبازی، علی‌رضا (۱۳۸۹)، تاریخ ساسانیان، ترجمهٔ بخش ساسانیان از کتاب تاریخ طبری و مقایسهٔ آن با تاریخ بلعمی، ترجمه و تحقیق و تعلیقات از شاپورشهبازی، مرکز نشر دانشگاهی: تهران.

۱۸. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۳)، *شاهنامه*، ، دفتر هشتم، چاپ پنجم، به کوششِ جلال خالقی مطلق، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی): تهران.

۱۹. نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۸)، *خسرو و شیرین*، با تصحیح و حواشی حسن وحیددستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، نشر قطره: تهران.

20. Evagrius Scholasticus (2000) The Ecclesiastical History of Evagrius Scholasticus, translated with an introduction by Michael Whitby, Liverpool University Press: Liverpool.
21. Geybullayeva, Rahilya (2020), "Identities of Nizami's Heroes in Modern Interpretation: Following the Traces of Shirin's Character" in: *The interpretation of Nizami's Cultural Heritage in the Contemporary Period*, Rahilya Geybullayeva & Christine van Ruymbeke (eds.) Peter Lang: Berlin.
22. Morony, Michael, "BĒṮ ĀRAMAYĒ" in *Encyclopædia Iranica* [accessed September 2021]
23. Orsatti, Paola , "Khosrow o Šhirin", in *Encyclopædia Iranica*, [accessed September 2021]

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

زبان تصویری *تاریخ جهانگشای جوینی* (با بررسی دو نسخهٔ مصوّر *تاریخ جهانگشا*)

فاطمه ماه‌وان
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

تاریخ جهانگشا روایتگر هجوم و حاکمیّت ایلخانان بر ایران است و نگاره‌های آن بیانگر روایت پنهانی است که ایرانیان از خاطره حاکمیّت این قوم در دل‌ها نگاشتند. زبان تصویری نگاره‌ها گاه مکنوناتی از تاریخ را آشکار می‌کند که به زبان متن امکان بیان آن نیست. به همین‌رو بررسی نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* همان‌قدر اهمیّت دارد که بررسی متن آن، زیرا نگاره‌های این اثر در حکم تاریخ مصوّر عصر ایلخانی است. بنا بر ضرورتی که ذکر شد، پژوهش حاضر نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* را از منظر نمادپردازی و ساختار تصویر بررسی می‌کند تا نشان دهد چگونه ناگفته‌های تاریخی در نمادها و رمزهای تصویری پنهان شده است. وظیفه محقّق است تا نقاب از رخ این نشانه‌ها بردارد و آنچه را نگارگر در طی اعصار در نهانگاه تصاویر پنهان کرده به مخاطبان بازشناسد. این پژوهش با بررسی دو نسخهٔ مصوّر *تاریخ جهانگشا* به این مهم می‌پردازد که چگونه از نگاره‌ها به‌مثابهٔ یک سند تاریخی می‌توان بهره گرفت. پرسش‌های پژوهش شامل این موارد است: نمادپردازی در نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* تحت تأثیر چه گفتمان‌هایی صورت گرفته است؟ نگارگران از چه شاخصه‌های تصویری برای بیان پذیرش یا عدم پذیرش مشروعیّت پادشاهان ایلخانی استفاده کرده‌اند؟ ساختار تصویر چگونه روایت فتح و شکست را نمایان ساخته است؟ حاصل پژوهش نشان می‌دهد که نگارگر با به خدمت گرفتن نشانه‌های تصویری به زبان اشارت نشان می‌دهد که ایلخانان هرگز در دل ایرانیان جایگاه و مشروعیّت یک پادشاه راستین را پیدا نکردند و تاریخ تا همیشه آنان را قومی غاصب و خون‌ریز معرّفی خواهد کرد. نگارگر از طریق نشانه‌های تصویری منویّات درونی خویش در عدم پذیرش پادشاهان ایلخانی به‌عنوان حاکمان مشروع ایرانی را آشکار ساخته و نشان فرق است میان آن که فرّه ایزدی دارد با آن که صرفاً تاج شاهی بر سر نهاده است. این نگاره‌ها بازگو کننده بخشی از تاریخ هستند که در متن نمی‌توان به آن دست یافت ازاین‌رو باید به نگاره‌های متون تاریخی به‌مثابهٔ زبان زنده تاریخ توجّه بیشتری کرد و برای هر نگاره ارزش یک سند تاریخی قائل شد.

واژگان کلیدی: *تاریخ جهانگشا*، عطاملک جوینی، نگارگری، نسخه‌شناسی، عصر ایلخانی.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۸/۱۳ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۱/۲۳

E-mail: f.mahvan@ferdowsi.um.ac.ir

ارجاع به این مقاله: ماه وان، فاطمه، (۱۴۰۰)، زبان تصویری *تاریخ جهانگشای جوینی* (با بررسی دو نسخهٔ مصوّر *تاریخ جهانگشا*) ، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز).*

Doi: 10.22034/PERLIT.2022.48803.3218

مقدّمه

هرچند تاریخ به دست مورّخان در صفحات کتب تاریخی مضبوط است، امّا در دوره‌های بعد با قلم‌موی نگارگران به زبان تصویر روایت شده تا مخاطبان صحنه‌های فتح و پیروزی را با عینیّت بیشتر ببینند و روحشان از درد تصاویر خون‌ریزی و کشتار جریحه‌دار شود و با درد مردم جنگ‌دیده و رنج‌کشیده هم‌آوا شوند. به همین دلیل است که نگاره‌های کتب تاریخی جایگاه یک روایت بصری، نظیر آنچه سینما امروز عهده‌دار شده را به دوش می‌کشد و هر طرح و نقش آن با تأمّل و درنگ گزینش می‌شود، زیرا آنچه را در روایت کتب تاریخی می‌توان شنید، در نگاره‌های نسخ خطی می‌توان به‌عینه دید و به گفته قدما شنیدن کی بود مانند دیدن!

یکی از آثاری که روایت تاریخ را به زبان تصویر بازگو می‌کند نگاره‌های *تاریخ جهانگشای جوینی* است که از سویی جنگ، کشتار و خون‌ریزی مغولان را روایت می‌کند و از سوی دیگر همین پادشاهان را بر تخت شاهی نشان می‌دهد. امّا نگارگر با اشارات نهان و از طریق نشانه‌های تصویری منویّات درونی خویش را در عدم پذیرش پادشاهان ایلخانی به‌عنوان حاکمان مشروع ایرانی آشکار ساخته و نشان داده‌است فرق است میان آن که فرّه ایزدی دارد با آن که صرفاً تاج شاهی بر سر نهاده است.

این پژوهش نگاره‌های دو نسخه از *تاریخ جهانگشا* را از منظر شاخصه‌های تصویری بررسی می‌کند. *تاریخ جهانگشا* از نسخی است که توجّه نگارگران را برای تصویرگری به خود جلب نکرده‌است و با جستجوهایی که داشتم تنها دو نسخهٔ مصوّر را با مشخصّات زیر یافتم که یکی به مکتب بغداد و دیگری به مکتب شیراز تعلّق دارد. منبع دسترسی به این نسخ وبسایت کتابخانه دیجیتالی گالیکا زیر نظر کتابخانهٔ ملّی فرانسه است:

۱. *تاریخ جهانگشای جوینی*، مورّخ ۴ ذیحجّه ۶۸۹ق.، مکتب بغداد، عصر ایلخانی، محفوظ در کتابخانهٔ ملّی فرانسه، شماره Sup Persan 205.

۲. *تاریخ جهانگشای جوینی*، مورّخ ۸۴۱ق.، مکتب شیراز، عصر تیموری، محفوظ در کتابخانهٔ ملّی فرانسه، شماره Sup Persan 206 .

شاید موضوع تاریخی این اثر دلیل اصلی عدم رغبت نگارگران به تصویرگری آن باشد. معمولاً کتبی با موضوع ادبی و خیال‌پردازی‌های شاعرانه، بیش از کتبی با موضوع تاریخی یا علمی به تصویر درمی‌آید، زیرا به نظر می‌رسد قابلیّت تصویرسازی در کتب ادبی بیشتر از موضوعات علمی و تاریخی است. شاید هم پادشاهان نیز از تصویرگری متون تاریخی حمایت نمی‌کردند و ترجیح می‌دادند

حقایق تاریخی مکتوم بماند و به زبان تصویر آشکار نشود. حتّی از تاریخ بیهقی، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین متون تاریخی، هیچ نگاره‌ای برجای نمانده است. البته بررسی این‌که چرا نگارگران متون تاریخی را کمتر موضوع تصویرگری قرار داده‌اند پژوهشی مجزّا را طلب می‌کند.

هرچند در خصوص نگاره‌های دوره‌های ایلخانی و تیموری پژوهش‌هایی انجام گرفته اما در خصوص نگاره‌های *تاریخ جهانگشای جوینی* تاکنون هیچ پژوهشی صورت نگرفته است. تنها یک مقاله در خصوص نگاره‌های نسخهٔ جهانگشای نادری (همپارتیان، ۱۳۸۵: ۷۳-۹۶) تألیف شده است که همان‌طور که از نام آن پیداست به زندگی و لشکرکشی‌های نادرشاه افشار مرتبط است و با موضوع مقاله حاضر مرتبط نیست اما مشابهت عنوان ممکن است سبب اشتباه شود و تداعی‌گر موضوع پژوهش حاضر باشد. با توجّه به نبود پژوهش در خصوص نگاره‌های *تاریخ جهانگشای جوینی*، تحقیق و تفحّص درباره آن ضرورت دارد و ازاین‌رو پژوهش حاضر به بررسی آن اختصاص یافته است. این مقاله با بررسی شاخصه‌های تصویری نگاره‌های دو نسخه از *تاریخ جهانگشا* به سوألات زیر پاسخ می‌گوید:

- نمادپردازی در نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* تحت تأثیر چه گفتمان‌هایی صورت گرفته است؟
- نگارگران از چه شاخصه‌های تصویری برای بیان پذیرش یا عدم پذیرش مشروعیّت پادشاهان ایلخانی استفاده کرده‌اند؟
- ساختار تصویر چگونه روایت فتح و شکست را نمایان ساخته است؟
- آیا نگارگر بنا به ملاحظات سیاسی برخی از وقایع تاریخی را به تصویر نکشیده است؟

پژوهش حاضر با بررسی نگاره‌های *تاریخ جهانگشای جوینی* سعی دارد نشان دهد روایت تاریخی تنها از طریق زبان متن بازگو نمی‌شود، بلکه تصاویر زبان زنده تاریخ هستند و از لابه‌لای آن‌ها می‌توان به بسیاری از مکتومات تاریخی دست یافت، همان ناگفته‌های پنهانی که از ترس تیغ شاهان نمی‌توان آن را به وضوح بیان کرد، اما با إشارت تصویری می‌شود اهل بشارت را آگاه ساخت.

۱. *تاریخ جهانگشا* در مکتب بغداد

هرچند در صدر اسلام هنرهای تصویری تحریم شد، اما پس از گذشت سه سده حساسیّت نسبت به هنرهای تجسّمی کمتر شد و نگارگری به مرور با تأثیرپذیری از هنر سرزمین‌های مجاور رونق گرفت. اولین مکتب نقاشی و صورت‌کشی در اسلام مکتب بغداد بود. پس از روی کارآمدن عباسیّان و تعیین بغداد به‌عنوان پایتخت، این شهر به مرکزی فرهنگی و علمی بدل گردید و مکتب بغداد (مکتب

عبّاسی) به‌عنوان اولیّن مکتب نگارگری اسلامی شناخته شد. با وجود انتساب این مکتب به بغداد ولی کاملاً عربی به شمار نمی‌آمد زیرا بغداد بین دو امپراطوری بزرگ یعنی ایران و در شرق و بیزانس در غرب واقع شده بود و از هنر این دو سرزمین تأثیر گرفت. هنروران مکتب بغداد در بدو امر بیشتر از اهل معابد و پرستشگاه‌های شرقی و از طوایف مختلف بودند. گاه بین نگاره‌های مکتب بغداد و تصاویر مسیحیان کنیسه و پرستشگاه‌های شرقی نیز مشابهت‌هایی دیده می‌شود (نظیر هاله نور دور سر افراد). خلفای اموی و عبّاسی دیوار کاخ‌های خود را به نقش و نگار می‌آراستند. بر دیوارهای کاخ حجر الجیر و نقاشی‌های معروف کاخ العمرا تصویر نوازندگان آن نقش بسته بود. نگاره‌های مکتب بغداد ساده و بی‌تکلّف است. چهره‌پردازی در این مکتب شبیه نژاد سامی با بینی کشیده، محاسن تیره، علائم نشاط و هوش دقت در چهره است (حسن، ۱۳۷۲: ۴۵- ۴۷). از ویژگی‌های مکتب بغداد می‌توان به ترسیم پیکره‌های درشت، کاربرد رنگ‌های معدود یا عدم استفاده از رنگ، تأثیرپذیری از هنر بیزانس، توجّه به جزییات زندگی عادی اشاره کرد (همان: ۳۸-۳۹).

قدیم‌ترین نسخهٔ *تاریخ جهانگشا* هم‌زمان با حکومت ایلخانان به تاریخ ذیحجه ۶۸۹ق. در بغداد به تصویر درآمده است. این نسخه اکنون با شماره Sup Persan 205 در کتابخانهٔ ملّی فرانسه نگه‌داری می‌شود. نسخهٔ مذکور در سه مجلّد در قطع ۳۳۰*۲۵۵ م.م تدوین شده و ۱۷۵ برگ ۲۷ سطری دارد. کاتب نسخه رشیدخوانی یا خوافی نام دارد و آن را به خط نسخ کتابت کرده است. نام حامی نسخه در شمسه مذهّب برگ نخست چنین درج شده است: «صاحبه و ماله اضعف عبادالله تعالی عبدالله الملکی سنه اربع [...] و تسعمائه تبریز». بر بالای صفحه عنوان «تاریخ چنگیزخان» نوشته شده است. در همین صفحه یادداشت‌ها و مهرهای متعدّدی حک شده است از جمله عبارت «وهب لی هذه النسخه عالم فاضل حبیب [...] سخی کریم المشتهر به دامادزاده» و همچنین عبارت «محمد بن تورمش محمد مشهور به حاجی بکرزاده بورسوبیه سال ۱۱۱۴ ه». چند جمله نیز درخصوص ثبت تاریخ تولد فرزند نوشته شده از جمله «ولادت فرزند اعز شیخ محمد ابقاه الله تعالی و طول عمره روز یکشنبه سیّم ذی القعده بعد از طلوع آفتاب [...] فی سنهٔ سبع عشر و سبعمائهٔ». چندین عبارت دیگر نیز با دستخط‌های مختلف در طی دوران و توسّط مالکان نسخه در این صفحه درج شده که بیشتر آن‌ها ناخواناست یا جملات آن به مرور زمان محو شده است (تصویر ۱). این نسخه دو نگاره در آغاز نسخه به شیوهٔ مکتب بغداد دارد.

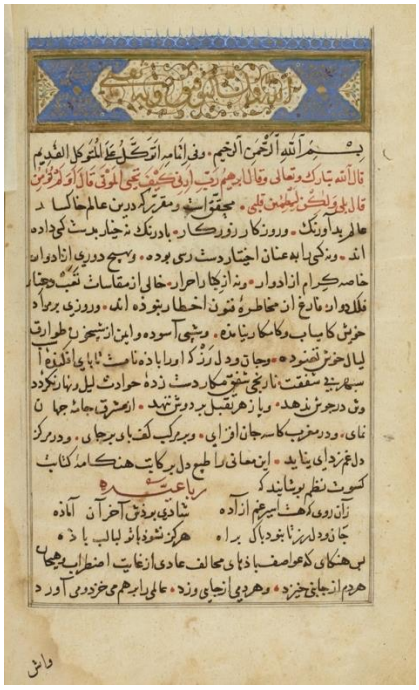
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Supplément Persan 205

۱. شمسهٔ آغازین نسخه

۲. *تاریخ جهانگشا* در مکتب شیراز

نسخه‌ای دیگر از *تاریخ جهانگشا* در عصر تیموری به تاریخ۸۴۱ق. در شیراز به تصویر درآمد و اکنون به شمارهٔ Sup Persan 206 در کتابخانهٔ ملّی فرانسه نگهداری می‌شود. این نسخه به ۶ نگاره به شیوهٔ مکتب شیراز مزیّن است که در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد. پس از حملهٔ مغول مهاجرت هنرمندان به شیراز سبب شد که این شهر کانونی برای حفظ میراث فرهنگی و هنری ایران باشد و به پایتخت هنر و ادب تبدیل شود و همین امر مکتب نگارگری شیراز را شکل داد. به سبب مصون ماندن این سرزمین از هجوم مغول هنر آن کمتر باعوامل بیگانه درآمیخت و شیراز مرکز

تجمّع هنرمندانی شد که با سنّت‌های هنری پیشامغولی آشنایی داشتند. در سدهٔ ۸ هجری تبادل تجربیّات و دستاوردها میان شیراز، تبریز و بغداد برقرار بود و این امر باعث تحوّل نقاشی مکتب شیراز شد. سبک مشخص شیراز در سده ۹ هجری شکل گرفت و تا اواخر سدهٔ ۱۰ به تحوّل آهسته ولی مستمر خود ادامه داد. مکتب شیراز در عصر سه خاندان اینجو، آل مظفر وتیموری تداوم یافت: خاندان اینجو که از اعقاب فرمانروایان زیردست ایلخانان بودند پس از مرگ ابوسعید مستقل شدند و بر فارس حکومت کردند تا این‌که به وسیله خاندان مظفّر از آنجا رانده شدند. آل اینجو بر آرمان‌های ایران پیش از اسلام به ویژه *شاهنامه* تأکید می‌ورزیدند و به احیای تمدّن ساسانی در شیراز اهتمام داشتند. ازاین‌رو مکتب شیراز در روزگار آن‌ها صبغهٔ ایرانی پیداکرد. با ورود تیموریان به صحنهٔ نگارگری، رویکرد ترکی و مغولی با گرایش های ایرانی درآمیخت و ترکیبی نو در مکتب شیراز پدید آمد. از کتب مصوّر این دوره می توان آثار زیر را نام برد: *گلچین حماسه* (مورّخ ۸۰۰، نسخهٔ کتابخانه چستربیتی دابلین)، *گلچین اسکندر سلطان* (مورّخ ۸۱۴، نسخهٔ کتابخانه بریتانیا در لندن)، *شاهنامهٔ فردوسی* (مورّخ ۸۴۸، نسخهٔ موزه کلیوند). قرینه‌سازی، رنگ‌های درخشان، افق رفیع درمنظره‌ها، ابرهای پیچان، قلم‌گیری کوه‌ها و صخره‌ها به شکل دندانه‌ای از مشخّصات بارز نقاشی‌های مکتب شیراز به شمار می‌آید. از دیگر نکات حائز اهمیت درمکتب شیراز، که ازصبغه ادبی بی‌بهره نیست تصویر انسان در نگاره‌هاست. در مکتب جلایری (بغداد و تبریز) تصاویر عموماً به نمایش طبیعت و منظره اختصاص می‌یافت درحالی‌که در مکتب شیراز به تصویر انسان و حیوانات اهمیّت بیشتری داده شده و مهم‌ترین بخش فضای نقّاشی به ترسیم انسان اختصاص یافت (رک: ماه‌وان و یاحقّی، ۱۳۸۹: ۱۷۰-۱۷۱).



۲. صفحهٔ آغازین نسخه

۳. زبان تصویری نگاره‌های *تاریخ جهانگشای جوینی*:

تاریخ جهانگشا روایت پادشاهان عصر مغول را بازگو می‌کند. در دوره‌های بعد نگارگران برای تأثیرگذاری بیشتر متن و عینیّت بخشیدن به روایات تاریخی آن را به زبان تصویر بازگو کردند و بعضی از ناگفته‌های متن را در دل تصاویر گنجاندند. ازاین‌رو به موازات اهمیّت متن *تاریخ جهانگشا*، تصاویر آن هم به همان میزان اهمیّت و بررسی آن‌ها ضرورت دارد، زیرا این تصاویر نه‌فقط زینت متن که به‌مثابهٔ یک سند تاریخی است که برخی از ظرایف و دقایق تاریخ را در دل خود نهان ساخته است. ازاین‌رو پژوهش حاضر نه‌فقط یک بررسی زیبایی‌شناختی که مهم‌تر از آن یک تفحّص تاریخی برای نمایان ساختن بعدی دیگر از حکومت ایلخانان به شمار می‌آید. این پژوهش نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* را از منظر نمادپردازی، ساختار تصویری، چهره‌پردازی و نمایش فرّه ایزدی بررسی می‌کند.

در خصوص شیوه تصویرگری نسخ این نکته شایان ذکر است که نظام حکومتی ایران نوعی هنر پروری متمرکز در دربار را پدید آورد. شاهان و شاهزادگان مهم‌ترین سفارش‌دهندگان آثار هنری بودند و نگارگری و کتاب‌آرایی جزو مشاغل درباری به شمار می‌آمد. نقّاش در انتخاب موضوع

تصویرگری نقش چندانی نداشت، بلکه مدیر هنری تصمیم می‌گرفت که کدام روایت یا مجلس به تصویر درآید. پس از این‌که کاتب متن را خوشنویسی می‌کرد، موضوعاتی را که مدیر هنری مشخص کرده بود توسّط نگارگر به تصویر در می‌آمد.

۳-۱. نمادپردازی

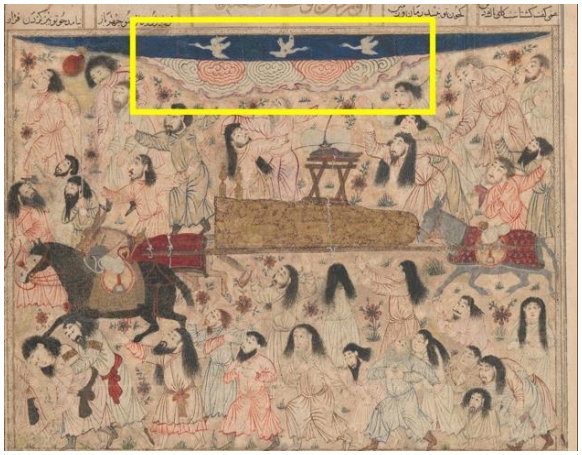
استفاده از زبان رمز و اشاره هم در ادبیّات و هم در هنر شیوه‌ای از بیان است که فقط مخاطب خاص را هدف قرار می‌دهد تا رموزی را بر او آشکار سازد که همگان آن را درک نمی‌کنند. همان‌گونه که در ادبیّات بیان رمزی و نمادین در نهانگاه الفاظ پنهان می‌شود، در هنر نیز گزینش طرح و رنگ نقابی بر رخ معنی می‌افکند که همگان آن را درنمی‌یابند و فقط به مدد رمزگشایی ناگفته‌های آن آشکار می‌شود. نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* نیز از زبان نمادین بهره گرفته، زیرا حمله مغول و خفقان حاصل از آن سخن بی‌پرده را برنمی‌تافت ازاین‌رو ناگزیر معانی رخ در نقاب نماد می‌کشیدند. نمونه‌های این زبان نمادین در نگاره آغازین نسخهٔ *تاریخ جهانگشا* مورّخ ۶۸۹ق. دیده می‌شود.

۳. نگاره دو صفحه ای آغاز نسخه (مکتب بغداد)

در برگ اول نسخه نگاره‌ای دو صفحه‌ای نقش بسته‌است که در یک صفحه تصویر اسب و در صفحه مقابل تصویر دو مرد را نشان می‌دهد (تصویر ۳). اسب آبی رنگ در مرکز تصویر و مرد رام‌کننده با لباس سبز در گوشه تصویر ترسیم شده است (تصویر ۴). بر روی زین اسب تصویر شیر و خورشید که از نمادهای کهن ایران باستان است دیده می‌شود و نشان می‌دهد نگارگر به نقش‌مایه‌های ایرانی وفادار بوده است (تصویر ۵). بر فراز آسمانی با ابرهای آبی و طلایی دو پرنده در حال پروازند (تصویر ۶). حالت پیچان و موّاج ابرها و تصویر درنا از نقاشی چینی تأثیرپذیرفته است. «ابر از أجزاء مهم در نگارگری ایرانی است به گونه‌ای که آن را یکی از شاخه‌های هفت‌گانه (خطایی، فرنگی، فصالی، ابر، واق، گره) این هنر دانسته‌اند. ابر در نقّاشی چینی به صورت موّاج و پیچ در پیچ ترسیم می‌شود و همین تصویر به نگارگری ایرانی راه یافته است. گمان می‌رود که شیوه‌ای از نگارگری ایرانی که به ابرچینی شهرت یافته، مقتبس از نقوش ظروف و خمره‌ها و گلدان‌های آبی – سفید ساخت کشور چین بوده و از آنجا در نگارگری نفوذ کرده و کم کم در رده رشته‌ای از هنر نگارگری ایران درآمده است» (رک: ذکاء، ۱۳۶۷، ذیل ابر). تصویر درنا در هنر تزیینی چین نمونه‌های فراوانی دارد و همین نقش‌مایه از هنر چین به ایران وارد شد (تصویر ۷). «درنا در هنر چین نماد برکت و عمر است» (طالب‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲). تصویر درنا در نگاره‌های *شاهنامه* بزرگ ایلخانی از جمله نگاره مرگ اسفندیار دیده می‌شود که می‌تواند نماد عمر اسفندیار باشد. البته در اینجا، برخلاف باور چینی، به عمر کوتاه اسفندیار اشاره دارد و نه طول عمر او (تصویر ۸). یکی از ویژگی‌های هنری دوره ایلخانی تأثیرپذیری از هنر چین بود، زیرا ایلخانان حکومت خود را از شرق آسیا تا غرب اروپا گسترش دادند و به این ترتیب ارتباط شرق و غرب را تسهیل کردند و به دنبال آن راه‌های ارتباط فرهنگی و هنری ایران و چین گسترش یافت. در ابتدا تأثیرپذیری از عناصر چینی در نگاره‌های ایرانی مشهود و تاحدّی ناشیانه بود، امّا به مرور این عناصر به‌گونه‌ای در هنر ایران محو شد که رنگ و بوی بومی به خود گرفت و جوهره ایرانی – اسلامی آن تقویت شد.

۴. تصویر مرد رام‌کننده ۵. نقش شیر و خورشید روی زین اسب

۶. تأثیرپذیری از نقاشی چین، درنا و ابرهای پیچان و موّاج ۷. درنا در نقاشی چینی

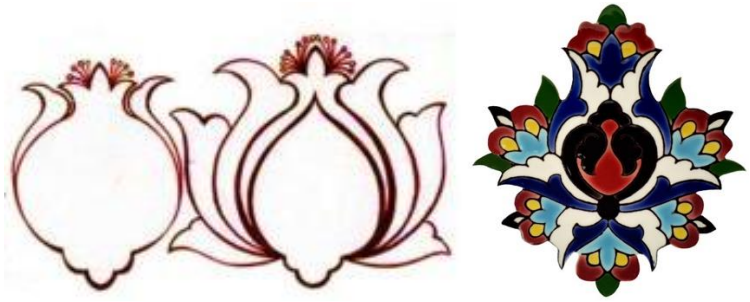


۸. درنا در نگاره تشییع جنازه اسفندیار، موزه متروپولیتن، شماره ثبت ۳۳,۷۰.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Supplément Persan 205

۹. تصویر عطاملک جوینی و اباقاخان

در صفحهٔ دوم در بالای تصویر نوشته شده «تاریخ چنگیزخان المشهور به *تاریخ جهانگشای*». در این تصویر دو مرد ترسیم شده است: نویسنده که نشسته و مردی که در مقابل او ایستاده و از درخت میوه می‌چیند (تصویر ۹). در کنار تصویر مرد نویسنده نام «علاء الدین صاحب دیوان» نوشته شده است. علاء الدین عطاملک جوینی زیر سایه درخت انار نشسته و *تاریخ جهانگشا* را می‌نگارد. مرد ایستاده حاکم مغولی اباقاخان (حکومت از سال ۶۶۴ تا ۶۸۰ هـ) است. چهره اباقاخان محو شده است و شاید این کار در دوره‌های بعد از روی عمد و به خاطر انزجار از حکمرانان مغول صورت گرفته باشد. اباقاخان از درخت اناری میوه می‌چیند، گل‌های انار به سبک نقاشی ایرانی که گل‌ها را با فرم تجریدی و انتزاعی ترسیم می‌کند، حالتی مجّرد یافته تا جنبه‌ای اسطوره‌ای پیدا کند و صبغهٔ ایرانی آن پررنگ‌تر شود (تصاویر ۱۰-۱۱). گل انار در ایران باستان و به ویژه در زمان زرتشت مقدّس به شمار می‌آمد. طرح دایره‌وار این گل که در بالا به شعله‌های آتش شبیه می‌شود، با تقدّس آتش در آیین زرتشت پیوند دارد. این گل برای هخامشیان مقدّس بود و تصویر انتزاعی آن در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید به کرّات دیده می‌شود. «انار نماد باروری است و به دلیل دانه‌های فراوانش به‌عنوان نماد برکت نیز شناخته می‌شود» (جوادی، ۱۳۷۳: ۲۱۱).



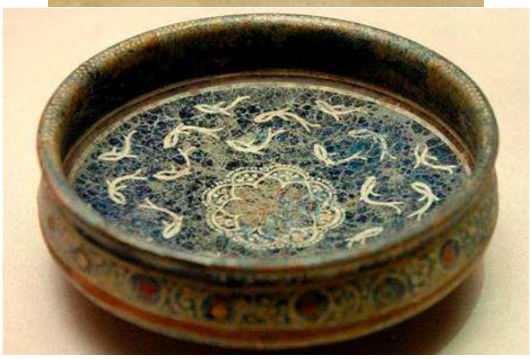
۱۰. مراحل تبدیل گل انار به یک نقش‌مایه انتزاعی در نگارگری ایرانی

۱۱. گل انار در *تاریخ جهانگشا*

در مقابل اباقاخان برکه یا حوض ماهی نقش بسته است (تصویر ۱۲). آب نماد زندگی و حیات است و ماهی به دلیل پیوند همیشگی با آب نماد پاکی و طهارت به شمار می‌آید. نمونه‌های متعدّدی از این نقش‌مایه در هنر ایرانی مشاهده می‌شود. بر روی سفالینه‌های عصر ایلخانی نمونه‌های متعدّدی از نقش‌مایه ماهی مشاهده می‌شود، نظیر سفالینه‌ای که ماهی‌های کوچک بر روی زمینه لاجوردی و به دور شمسه در حال چرخیدن هستند، به گونه‌ای که فرم دایره‌وار ظرف و چرخش ماهیان، چرخه کمال را به ذهن القا می‌کند (نکویی و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۷۲)، (تصویر ۱۳). کاربرد این نقش‌مایه ریشه در باورهای مذهبی ایران باستان دارد، زیرا طبق روایت اوستا اهریمن برای از بین بردن هوم سپید وزغی را در دریای فراخکرد به وجود آورد اما اورمزد در مقابل اهریمن دو ماهی مینوی را مأمور کرد تا از درخت نگهبانی کنند (آموزگار، ۱۳۸۷: ۳۳). لازم به ذکر است که در اوستا میان هوم و انار ارتباط است همان‌گونه که در نیایش‌های زرتشتی برسم باید از جنس رستنی‌هایی نظیر انار، هوم و گز باشد. پس می‌توان چنین قیاس فرضی را در نظر گرفت که تک ماهی این تصویر نیز نگهبان درخت انار است همان‌گونه که در روایت اوستا ماهی نگهبان درخت هوم است.

هر دو نقش‌مایه ماهی و انار که از نمادهای کهن ایران باستان هستند، با تصویر اباقاخان حاکم ایلخانی پیوند خورده‌اند. اتّصال ماهی و انار با حاکم ایلخانی می‌تواند زبان نمادینی باشد برای بیان

این‌که هرچند کشور به دست بیگانگان افتاده امّا ریشه‌های درخت فرهنگ آن هنوز در خاک است و حاکم ایلخانی از این درخت میوه می‌چیند و به برکت آن (انار نماد برکت) برپای ایستاده است. در سایه همین درخت تنومند است که عطاملک جوینی دست به قلم برده و برای آیندگان تاریخ می‌نگارد. نقش تجریدی گل‌های انار فرهنگ ایرانی را به خوبی متبلور می‌سازد و نشان می‌دهد که منظور تنها ترسیم یک گیاه نیست بلکه مقصود آن درخت تناوری است که با گل‌های ایرانی به بار می‌نشیند. نقش‌مایه ماهی در درون برکه کوچک آب می‌تواند نماد حیات و تداوم زندگی باشد، زندگانیی که ایلخانان آن را از بسیاری از مردم سلب کردند اما رگه‌های حیات در جان این تک‌ماهی هنوز جان دارد. ماهیی که نگاهش به سوی حاکم ایلخانی است تا به زبان اشارت از او بخواهد جای این‌که جان‌ها را قبضه کند، اندکی به حیات بیندیشد. ماهی و درخت انار در این تصویر یادآور روایت اوستاست آنجا که اورمزد در مقابل اهریمن ماهی مینوی را مأمور کرد تا از درخت هوم سپید نگهبانی کند، شاید در این تصویر هم حاکم ایلخانی نماد اهریمن، درخت انار یادآور هوم سپید و ماهی همان نگهبان درخت فرهنگ ایران باشد.



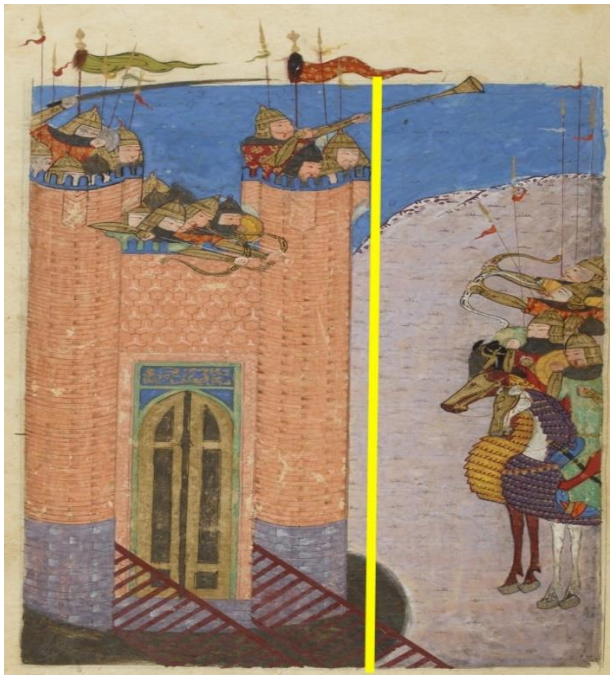
۱۲. برکه ماهی در *تاریخ جهانگشا* ۱۳. تصویر ماهی بر روی سفالینه، سده ۷، دوره ایلخانی، محفوظ در موزه لوور

۳-۲. ساختار تصویر

ساختار تصویر در دو نگارهٔ هم‌عصر که یکی نگاره *تاریخ جهانگشا* و دیگری نگاره *شاهنامه* بزرگ ایلخانی است و موضوع نبرد را نشان می‌دهند، مقایسه می‌شود. نگارهٔ *تاریخ جهانگشا* «جنگ سلطان جلال الدین منکبرنی با گرجیان» را به‌گونه‌ای به تصویر کشیده که از یک عنصر طبیعی یعنی کوه برای تعادل تصویر استفاده کرده است (تصویر ۱۴). اگر از قلّه این کوه یک خط فرضی تا پایین ترسیم کنیم، دو سپاه به تساوی در دو سوی خط قرار می‌گیرند. سپاهیانی از هر دو گروه در پشت کوه سنگر گرفته و جنگاورانی در مقابل در حال نبرد هستند. این تساوی نوعی تعادل تصویری را به دنبال آورده است به‌گونه‌ای که هیچ سپاهی بر دیگری غلبه نداشته یا مغلوب به نظر نیاید. این طور به نظر می‌رسد که نگارگر قضاوت درباره سپاه برحق را به تاریخ و آیندگان واگذار کرده است. این تعادل تصویری در نگاره «هلاکو و مغولان الموت را محاصره می‌کنند» هم رعایت شده و دو سپاه غالب و مغلوب به تساوی در دو سوی خط فرضی قرار گرفته‌اند (تصویر ۱۵).

اما در نگاره‌های نسخه هم‌عصر آن یعنی *شاهنامه* بزرگ ایلخانی شیوه‌ای متفاوت برای تصویرگری نبرد دیده می‌شود. در نگاره «نبرد اسکندر با فور هندی» تصویر به‌وضوح به سپاه پیروز اختصاص یافته است، به‌گونه‌ای که سپاه پیروز از بالا و سمت راست تصویر و از فراز قلّه وارد می‌شود و سپاه مغلوب را از گوشه پایین تصویر و در سرازیری تپه بیرون می‌رانند (تصویر ۱۶). سپاهیان مغلوب هیچ‌جایی در تصویر ندارند و کمتر از یک سوم فضای تصویر را گرفته‌اند حال آن‌که سپاه فاتح بیش از دو سوم فضای تصویر را اشغال کرده است. به این ترتیب نگارگر *شاهنامه* ایلخانی به وضوح درباره فتح و شکست قضاوت کرده است، شاید به این دلیل که *شاهنامه* سند هویّت ایرانیان است و در آن به صبغهٔ ملّی توجّه شده، پس به ضرورت نگارگر هم چنین تصمیم گرفته که پیروزی سپاه اسکندر و شکست سپاه فور را با تأکید بیشتری نشان دهد و در تاریخ مصوّر، ایرانیان را به‌عنوان قوم فاتح معرّفی کند. اما تمرکز *تاریخ جهانگشا* بر روایت تاریخی است و نگارگر چندان درصدد برنیامده تا احساسات ملّی و میهنی را در فتح یا پیروزی سپاهیان به نمایش بگذارد، پس به بازگو کردن روایت تاریخی اکتفا کرده است. به عبارت دیگر قصد و نیّت مؤلّف هر اثر در نوع تصویرسازی آن تأثیر گذاشته است.

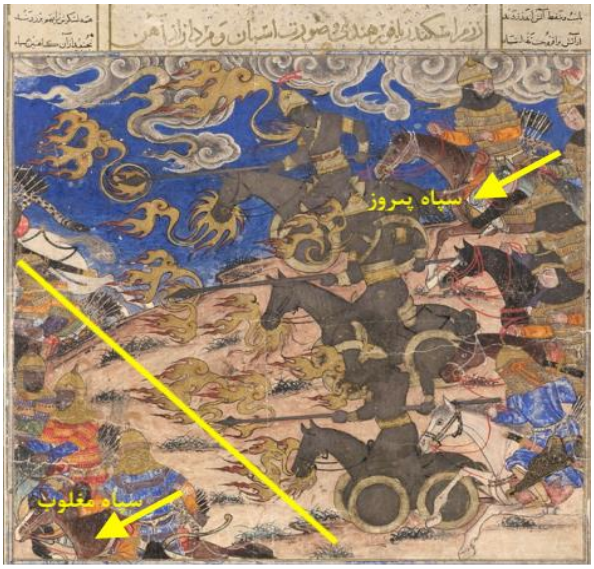
وشمشیر دست کشادند تا عاقبت حق بر باطل غلبه کرد و اکثر شیعه شرک در شرک هلاک شد
و اهل ضلال کرده ضلال عنبط شدند و اولیای سلطان منصور و اود آ شیطان
مقهور کشت قوله تعالی أَوَلَمْ يَرَوْا كَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُمْ مِنَ الْقُرُونِ أَنَّهُمْ
إِلَيْهِمْ لَا يَرْجِعُونَ آن روز بب کشیدهم ایخا نزول کردند روز دیگر در هنگام انک پنجر



۱۴. جنگ سلطان جلال الدین منکبرنی با گرجیان.

۱۵. هلاکو و مغولان الموت را محاصره می کنند

(مکتب شیراز)



۱۶. *شاهنامه* بزرگ ایلخانی، نبرد اسکندر با فور هندی

۳-۳. چهره‌های مغولی

در سنّت نگارگری مرسوم است که چهره‌ها در هر دوره شبیه چهره نژاد حاکم ترسیم شوند حتّی اگر چهرهٔ عموم مردم به آن شبیه نباشد. «چهرهٔ موردعلاقه و حمایت حامیان هنری در دورهٔ ایلخانی، چهره‌ای است مغولی که از طریق نقاشی چینی وارد نگارگری ایران شده است. علاقه به ترسیم چهرهٔ مغولی در نسخهٔ *معراج‌نامه* حتی برای امامان و پیامبران نیز مشهود است» (حسنوند و آخوندی، ۱۳۹۱: ۲۴). در دوره مغول ترسیم چهره‌هایی با چشمان کشیده و بادامی، ابروان کم‌پشت، صورت گرد و دهان کوچک مرسوم شد (تصویر ۱۷). این شیوهٔ چهره‌پردازی نه‌فقط در تصاویر که پیش از آن در اشعار نیز به‌عنوان چهره معشوق در ادبیّات تغزّلی معرّفی و به مرور تثبیت شد. تصویری که هرچند با شاخصه‌های چهره نژاد ایرانی تفاوت‌هایی دارد امّا ازآنجاکه تاریخ را فاتحان می‌نویسند، این تصویر به‌عنوان چهره نژاد ایرانی و حتّی فراتر از آن به‌عنوان شاخصه‌های معشوق زیبارو در برگ‌های تاریخ مصوّر به ثبت رسید.

۱۷. چهره‌های مغولی، *تاریخ جهانگشا*، مکتب شیراز

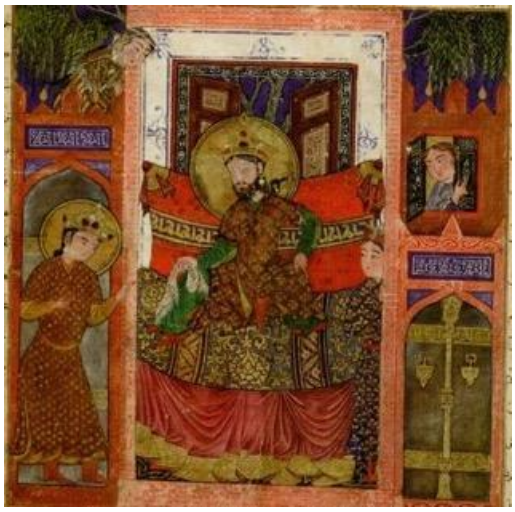
۳-۴. فرّه ایزدی و مشروعیّت شاهی

در باور ایرانیان پادشاهی حقّ حاکمیّت بر مردم را دارد که از جانب خداوند تأیید الهی دریافت کرده باشد. این مشروعیّت در متون ایران باستان نظیر *شاهنامه* تحت عنوان فرّه ایزدی از جانب اهورامزدا به پادشاه اعطا می‌شود امّا اگر پادشاه مرتکب گناه شود فرّه از او گسسته می‌شود چنان‌که در داستان جمشید «هنر چون بپیوست با کردگار، شکست اندر آورد و برگشت کار» و در نهایت فرّه می‌گسلد (فردوسی، ج۱، ص ۴۵، ب ۷۱). «در متن‌های آشوری، این نیرو را ملِمّو[1] می‌خوانند که «درخششِ پرهیبت» معنا می‌دهد و احتمالاً اصطلاحی رایج در جنوب بین‌النّهرین و حتّی مقدم بر عصر سومریان است. در نگاره‌ها ملمّو را با پرتوهای تابان یا هاله درخشان و پرهیبت بر گرد سر شاهان، به نشانه حرمت و تقدّس نشان می‌دادند. ملمّو حامی شاه و دور دارنده دشمنانش بود، اما اگر شاهی حمایت الهی را از دست می‌داد، ملمّو از او گریزان می‌شد و در برابر دشمنان بی‌دفاع می‌ماند» (بهار، ۱۳۷۵: ۴۳۷).

در سنگ‌نگاره‌های ایران باستان نظیر طاق بستان فرّه ایزدی با نماد تصویری هاله نور و دستارچه نشان داده شده و به این طریق پادشاه از جانب اهورا مزدا مشروعیّت یافته است (تصویر ۱۸)، (رک: ماه‌وان و یاحقّی، ۱۳۹۴: ۱۱۹- ۱۵۷). در دوره‌های بعد هاله نور به نشانه فرهمندی پادشاه در نگارگری به کار رفت و به مرور به یک سنّت تصویری بدل شد. به همین دلیل است که در نگاره‌های *شاهنامه* بزرگ ایلخانی تصویر همه پادشاهان مزیّن به هاله نور است. علاوه بر هاله نور نقش‌مایه‌های دیگری نظیر دستارچه، تخت، هما و شمسه نیز از نمادهای تصویری فرّه ایزدی هستند که هرچند در نگاره‌های متعدّدی جلوه یافته‌اند اما به اندازه هاله نور پرکاربرد نیستند (همان).

۱۸. نمادهای فره ایزدی: هاله نور و دستارچه در سنگ‌نگاره طاق بستان

با این‌که نسخهٔ هم‌عصر *تاریخ جهانگشا* یعنی *شاهنامه* بزرگ ایلخانی به‌طور مؤکّد علاوه بر هاله نور از نمادهای هم‌پیوند آن نظیر دستارچه و تخت برای نشان دادن مشروعیّت شاهان *شاهنامه* استفاده کرده است (تصاویر۲۰-۱۹)، اما برعکس آن در نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* هیچ‌یک از پادشاهان هاله نور ندارند. گویا نگارگر بر این نکته تأکید داشته که شاهان ایلخانی از نسل پادشاهان ایران نیستند و قومی غاصب به شمار می‌آیند پس این قوم خون‌ریز را سزاوار آن ندانسته که به تأیید الهی مزیّن باشند و به زبان تصویر استنکاف خود را از پذیرش حاکمیّت آنان بیان کرده است. به همین دلیل در هیچ‌یک از نگاره‌های شاهانه پادشاه نمادهای فرهمندی را ندارد (تصاویر ۲۱-۲۲).



۱۹. هاله نور و دستارچه، *شاهنامه* بزرگ ایلخانی، نگاره سخن گفتن بهرام گور با نرسی، مجموعه ناصر خلیلی

۲۰. هاله نور، *شاهنامه* بزرگ ایلخانی، نگاره نبرد بهرام گور با گرگ شاخدار، کتابخانه دانشگاه هاروارد

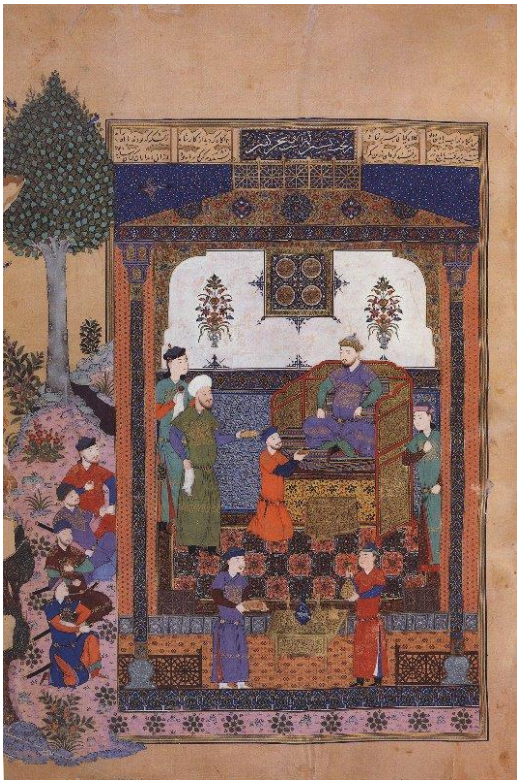
عدم نمایش نشانه‌های فرهمندی در نگاره‌های *تاریخ جهانگشا*، مکتب شیراز

۲۱. جلوس منکوقاآن، *تاریخ جهانگشا*. ۲۲. جلوس پادشاه، *تاریخ جهانگشا*

سریر شیرنشان یکی دیگر از نمادهای فرهمندی شاه است با این توضیح که اگر تخت پادشاه مزیّن به تندیس شیر باشد نماد فرهمندی و اگر فاقد آن باشد نماد غاصب بودن شاه است. این تصویر از آنجا به‌عنوان نماد فرهمندی به کار می‌رود که طبق روایات تاریخی «جانشین شاه، برای اثبات تبار شاهانه باید به آزمون نبرد با شیران برود، اگر در این آزمون بر شیران پیروز شود یعنی تبار شاهانهٔ دارد زیرا تنها افراد فرهمند قادرند شیر را از پای درآورند و شیر هرگز به یک شاه واقعی چنگ نخواهد زد» (بری، ۱۳۸۵: ۱۲۶-۱). به همین دلیل پادشاهانی که می‌خواهند با زبانی نمادین مشروعیّت خود را به اثبات برسانند بر سریر شیرنشان تکیه می‌زنند همان‌گونه که تصویر سلطان محمود غزنوی را نشسته بر تختگاهی که دو شیر در زیر آن آرمیده است می‌بینیم تا مشروعیّت خود را این‌چنین در تاریخ ثبت کند (تصویر ۲۳).

۲۳. سلطان محمود غزنوی بر تخت شیرنشان، سینی نقره‌ای، غزنه، قرن ۴

پادشاهان ایلخانی در *تاریخ جهانگشا* نه به هاله نور آراسته هستند که سیمای آن‌ها فرهمند به نظر آید و نه بر سریر شیرنشان تکیه زده‌اند که همانند افسانه‌ها شاه پیروز در نبرد با شیر باشند و تبار شاهانه داشته باشند (تصاویر ۲۲-۲۱). تختگاه ایلخانان یا با پارچه‌ای منقوش پوشیده شده یا در بیابان در سایه سراپرده‌ای نشسته‌اند که حاکی از بیابان‌گرد بودن این قوم است. این سراپرده‌ها فاقد اشرافیّت و تجمّل شاهانه هستند و پادشاه نیز عموماً بر زمین و نه بر تخت نشسته است (تصویر ۲۳). اگر نگاره« دیدار سلطان احمد تگودار با سفیر» از *تاریخ جهانگشا* را با نگاره « برتخت نشستن لهراسب» از *شاهنامه* بایسنغری مقایسه کنیم به وضوح مشاهده می‌شود که دربار پادشاه ایرانی از اقتدار و شکوه بیشتری برخوردار است اما سراپرده شاه ایلخانی بدویّت و بیابان‌گردی را نشان می‌دهد. پادشاه ایرانی بر تختگاهی از طلا در قصری با ستون‌های زرنشان، دیوارهای مزیّن به نقوش تذهیب، فرش‌های نفیس و خدم و حشم بسیار ترسیم شده (تصویر ۲۴) اما سلطان احمد تگودار در بیابانی خشک درحالی‌که بر زمین نشسته با سفیر ملاقات می‌کند و سراپرده‌اش هم آن‌چنان که باید شاهانه و اشرافی نیست.



۲۳. دیدار سلطان احمد تگودار با سفیر، *تاریخ جهانگشا*

۲۴. برتخت نشستن لهراسب، *شاهنامه* بایسنغری

این‌گونه نگارگر نشانه‌های تصویری را به خدمت گرفته تا به طریقی که حتّی ایلخانان هم متوّجه نشوند مشروعیّت آنان را زیر سؤال ببرد و به گوش آیندگان برساند که این قوم هیچ‌گاه در سرای دل مردم جایگاه و اهمیّت یک پادشاه راستین را نیافتند و تا همیشه قومی غاصب و خون‌ریز باقی خواهند ماند.

۴. نتیجه‌گیری

نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* روایت ایلخانان را با زبان تصویر بازگو می‌کند. روایتی که در کتب تاریخی مکتوب است گاه شهنشاه‌مآبانه است، زیرا تاریخ را فاتحان می‌نویسند اما روایت تصویری می‌تواند رخ در نقاب نمادها و نشانه‌ها بکشد تا تنها کسانی آن را دریابند که سواد بصری کافی داشته باشند وآنان که از دانش تجسمّی بی‌بهره‌اند در نگاره‌ها جز رنگ و طرح چیزی نبینند و فراتر از حظّ بصری دست‌گیرشان نشود. ازاین‌رو نگارگران از بی‌دانشی برخی شاهان بهره برده و هرآنچه را به

لفظ نمی‌توان گفت، به نقش نگاشته‌اند. نمونه‌های این ترفند تصویری را در نمادپردازی‌ها می‌توان دید: آنجا که نگارگر هیچ‌کدام از پادشاهان *تاریخ جهانگشا* را شایسته فرّه ایزدی ندانسته و آنان را به‌مثابهٔ قومی بیابان‌گرد به تصویر کشیده که تختگاهشان سراپرده‌ای در بیابان است نه سریر شیرنشان که حاکمان را سزاوار باشد. همچنین است وقتی نگارگر حاکم ایلخانی را در کنار دو نماد دیرینهٔ فرهنگ ایران یعنی ماهی و انار به تصویر می‌کشد درحالی‌که حاکم از درخت انار گل می‌چیند، گل‌هایی که نه به سیاق طبیعی بلکه کاملاً منطبق بر تصویر تجریدی گل انار در هنر ایرانی است تا به زبان رمز بیان کند ایلخانان وابسته به درخت تنومند فرهنگ ایران هستند و از برکت میوه‌های این درخت (انار نماد برکت) است که آن قوم بیابان‌گرد و وحشی به زیور فرهنگ و دانش آراسته شده‌اند. نگارگر با به خدمت گرفتن نشانه‌های تصویری به زبان اشارت بازگو می‌کند که ایلخانان هرگز در دل ایرانیان جایگاه و مشروعیّت یک پادشاه راستین را نیافتند و تاریخ تا همیشه آنان را قومی غاصب و خون‌ریز معرّفی خواهد کرد.

علاوه بر این مقایسه تطبیقی نگاره‌های جهانگشا با *شاهنامه* بزرگ ایلخانی روشن ساخت که قصد و نیّت مؤلّف اثر در نوع تصویرسازی مؤثّر است، زیرا نگارگر هنگامی که *شاهنامه* را به تصویر می‌کشد روایتگر تاریخی است که فردوسی آن را با هدف حفظ کیان ایران و پاسداشت زبان و فرهنگ سروده است، امّا آن هنگام‌که کتابی مانند *تاریخ جهانگشا* را مصوّر می‌کند با اثری به‌مثابهٔ تاریخ صرف سروکار دارد. نگارگر *تاریخ جهانگشا* ساختار تصویر را به‌گونه‌ای تنظیم کرده که در صحنه‌های جنگ میان قوم غالب و مغلوب تفاوتی نباشد و هردو به یک میزان از فضای تصویر یا به زعم نگارگر به تساوی فضای سرزمین را اشغال کرده‌باشند اما آنجا که بحث هویّت ملّی به میان آید نگارگر *شاهنامه* ایلخانی قوم فاتح را بر اوج و قوم مغلوب را در نشیب ترسیم می‌کند تا به زبان تصویر بازگوید آنان که طمع خاک ایران را داشته باشند سرنوشتی جز نابودی نخواهند داشت. به‌عنوان حاصل سخن باید گفت نگاره‌های *تاریخ جهانگشا* نه‌فقط زینتی برای آراستن نسخه بلکه تاریخی مصوّری است که ناگفته‌های متنی را به زبان تصویر بیان می‌کند تا این اشارت برای اهل بشارت به یادگار بماند.

پی نوشت:

1. Melammu

منابع

کتاب‌ها

۱. آموزگار، ژاله، ۱۳۸۷، *تاریخ اساطیری ایران*، تهران، سمت.

۲. بری، مایکل، ۱۳۸۵، *تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی*، ترجمهٔ جلال علوی‌نیا، تهران: نی.

۳. بهار، مهرداد و نصرالله کسراییان، ۱۳۷۵، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: آگاه.

۴. پاکباز، روئین، ۱۳۸۶، *دایره المعارف هنر (نقاشی، پیکره سازی، هنرگرافیک)*، فرهنگ معاصر، چاپ ششم، تهران.

۵. جوادی، شفیع، ۱۳۷۳، *گیاهان مقدّس*، تهران، موسسه جغرافیایی و انتشارات ارشاد.

۶. جوینی، عطاملک محمّد، ۱۳۷۸، *تاریخ جهانگشای جوینی*، تصحیح محمد قزوینی، چاپ دوم، تهران، نقش قلم.

۷. حسن، زکی محمّد، ۱۳۷۲، *تاریخ نقّاشی در ایران*، ترجمه ابوالقاسم سحاب، چاپ چهارم، تهران، سحاب.

۸. طالب‌پور، فریده، ۱۳۸۷، «بررسی نقوش کاشی‌های کاخ آباقاخان در تخت سلیمان»، *نگره*، شماره ۸ و ۹، سال چهارم، پاییز و زمستان، صص ۱۹-۲۹.

۹. عکاشه، ثروت، ۱۳۸۰، *نگارگری اسلامی*، مترجم غلامرضا تهامی، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.

۱۰. فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۸۹، *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، چاپ سوم، تهران، مرکز دائره‌المعارف اسلامی.

a. مقالات

۱۱. ذکاء، یحیی، ۱۳۶۷، «ابر»، *دائره‌المعارف بزرگ اسلامی*، تهران، انتشارات مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۱۲. حسنوند، محمد کاظم و آخوندی، شهلا، ۱۳۹۱، بررسی سیر تحوّل چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دوره صفوی»، *نگره*، شماره ۲۴، زمستان، صص ۱۵- ۳۵.

۱۳. ماه‌وان، فاطمه و یاحقّی، محمدجعفر، ۱۳۸۹، «تأثیر صورخیال ادبی بر نگارگری مکتب شیراز»، *بوستان ادب*، دوره دوم، شماره دوم، پیاپی ۵۸,۱، صص ۱۶۱ – ۱۸۴.

۱۴. ــــــــــــــــــ ، ۱۳۹۴، «بررسی نمادهای تصویری فر»، *پژوهشنامه ادب حماسی*، سال یازدهم، شماره نوزدهم، بهار و تابستان، صص ۱۱۹-۱۵۷.

۱۵. نیکویی، مژگان و علیرضا قوجه‌زاده، معصومه خدادادی، فاطمه کاکاوند، ۱۳۹۸، «تطبیق مفهومی نماد ماهی در اساطیر، قرآن و مثنوی معنوی و کاربرد آن در آثار هنری»، *مطالعات هنر اسلامی*، سال شانزدهم، شماره ۳۶، صص ۲۵۹ -۲۷۸.

۱۶. همپارتیان، تیرداد، ۱۳۸۵، بررسی نگاره‌های نسخه جهانگشای نادری، *مطالعات هنر اسلامی*، دوره ۳، شماره ۵، صص ۷۳-۹۶. https://gallica.bnf.fr/

فهرست نگاره‌ها:

i. شمسه آغازین نسخهٔ *تاریخ جهانگشا*، مکتب بغداد.

ii. صفحه آغازین نسخهٔ *تاریخ جهانگشا*، مکتب شیراز.

iii. نگاره دوصفحه‌ای آغاز نسخه، مکتب بغداد.

iv. تصویر مرد رام‌کننده.

v. نقش شیر و خورشید روی زین اسب.

vi. تأثیرپذیری از نقاشی چین، درنا و ابرهای پیچان و موّاج.

vii. درنا در نقاشی چینی.

viii. درنا در نگاره تشییع جنازه اسفندیار، موزه متروپولیتن، شماره ثبت ۳۳,۷۰.

ix. تصویر عطاملک جوینی و اباقاخان

x. مراحل تبدیل گل انار به یک نقش‌مایه انتزاعی در نگارگری ایرانی.

xi. گل انار در *تاریخ جهانگشا*.

xii. برکه ماهی در *تاریخ جهانگشا*.

xiii. تصویر ماهی بر روی سفالینه، سده ۷، دوره ایلخانی، محفوظ در موزه لوور

xiv. جنگ سلطان جلال الدین منکربی با گرجیان، مکتب شیراز.

xv. هلاکو و مغولان الموت را محاصره می‌کنند، مکتب شیراز.

xvi. *شاهنامه* بزرگ ایلخانی، نبرد اسکندر با فور هندی.

xvii. چهره‌های مغولی، *تاریخ جهانگشا*، مکتب شیراز.

xviii. نمادهای فره ایزدی: هاله نور و دستارچه در سنگ‌نگاره طاق بستان.

xix. هاله نور و دستارچه، *شاهنامه* بزرگ ایلخانی، نگاره سخن گفتن بهرام گور با نرسی، مجموعه ناصر خلیلی.

xx. هاله نور، *شاهنامه* بزرگ ایلخانی، نگاره نبرد بهرام گور با گرگ شاخدار، کتابخانه دانشگاه هاروارد.

xxi. عدم نمایش نشانه‌های فرهمندی، جلوس منکوقاآن، *تاریخ جهانگشا*، مکتب شیراز.

xxii. عدم نمایش نشانه‌های فرهمندی، جلوس پادشاه، *تاریخ جهانگشا*، مکتب شیراز.

xxiii. سراپرده شاه در بیابان، دیدار سلطان احمد تگودار با سفیر، *تاریخ جهانگشا*.

xxiv. بر تخت نشستن لهراسب، *شاهنامه* بایسنغری.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

معرفی و تحلیل نسخه‌های خطی کلیات اشعار رشید تبریزی و بررسی سبکی آن‌ها

شهلا حاج طالبی[۱]، سید مهدی نوریان[۲]

[۱]دانشجوی دکتری ، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی نجف آباد، ایران

[۲]استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران.(نویسنده مسئول)

چکیده

آثار ادبی منظوم و منثور فارسی، اسناد تاریخی موثقی از پیشینهٔ فکری، زبانی و ادبی حوزهٔ فرهنگی زبان فارسی به‌شمار می‌روند. معرفی نسخه‌های خطی این آثار و بررسی ویژگی‌های آن، گام مهمی در مطالعهٔ ارزش زبانی و ادبی این دست‌نوشته‌هاست. در این جستار، با روش استقرایی به معرفی و بررسی نسخه‌های خطی کلیات رشید تبریزی و بررسی سبکی آن‌ها می‌پردازیم. رشید تبریزی از شاعران مهم عصر صفوی در قرن یازدهم هجری است که مستقیماً با دربار صفویان ارتباط داشته است. کلیات رشید تبریزی ازنظر فکری، زبانی، و ادبی ویژگی‌های مهمی دارد که بررسی آن برای شناخت دقیق‌تر شعر عصر صفوی و قرن یازدهم ضرورت دارد. به‌طورکلی مهم‌ترین ویژگی‌های شعر رشید تبریزی در سطح فکری، مدح امام علی، مدح شاهان و درباریان، و شکایت از روزگار و بی‌رونقی هنر است. همچنین در سطح زبانی، کثرت لغات عربی، کثرت اصطلاحات عرفانی و بسامد بالای ترکیب‌های فاعلی، مفعولی و مصدری از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر اوست. در سطح ادبی هم بسامد بالای تشبیه و استعاره در فعل، بسامد چشمگیر متناقض‌نمایی، کاربرد انواع جناس و بسامد بالای ابیات مردف از ویژگی‌های اصلی شعر اوست.

کلیدواژه‌ها: رشید تبریزی، نسخهٔ خطی، کلیات اشعار، سطح فکری، سطح زبانی، سطح ادبی.

تاریخ ارسال:۱۳۹۹/۱۲/۰۵ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۰۶/۲۳

[1]E-mail: hajtalebi@yahoo.com
[2]E-mail: mehnourian@yahoo.com

ارجاع به این مقاله: حاج طالبی، شهلا، نوریان، سید مهدی، (۱۴۰۰)، معرفی و تحلیل نسخه‌های خطی کلیات اشعار رشید تبریزی و بررسی سبکی آن‌ها، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز).*

Doi: 10.22034/PERLIT.2021.44553.3017

۱. مقدمه

۱-۱. طرح مسئله و اهمیت پژوهش

در عصر صفوی شرایط اجتماعی و اقتصادی بستری فراهم آورد که هرکسی با هر شغل و پیشه‌ای در حدّ توان خود به شعر و شاعری روی آورد و در آن طبع‌آزمایی کند و چه‌بسا آثار ارزشمندی از خود برجای گذارد. این دوره ازنظر تازگی خیال و باریک‌اندیشی شعرا از ادوار مهم ادبیات فارسی به‌شمار می‌رود (رک. مؤتمن، ۱۳۳۹: ۳۴۴) یکی از این شاعران، رشید تبریزی (رشیدای عباسی) است که در کنار حرفهٔ خویش (زرگری) به طبع‌آزمایی پرداخته و آثار ارزشمندی از خود به یادگار گذاشته است؛ ولی تاکنون تصحیح جامع و منقّحی از آثار وی صورت نگرفته است؛ ازاین‌رو احیا، معرّفی و بررسی نسخ خطّی آثار این شاعر پرکار سبک هندی (که بیانگر بخشی از تاریخ فرهنگی ایران است)، ضروری به نظر می‌رسد.

هدف از انجام این تحقیق، آشنایی با نسخه‌های خطی کلیات این شاعر ناشناختهٔ عصر صفوی و بررسی سبک شعری اوست؛ تا هم راه برای بررسی‌های بعدی درباب شعر رشید تبریزی هموار گردد و هم گامی درجهت شناسایی بیشتر و بهتر زبان و ادبیات فارسی در دورهٔ صفوی برداشته شود. همچنین به‌طور خلاصه مهم‌ترین و پربسامدترین ویژگی‌های فکری و زبانی و ادبی شاعر را بررسی می‌کنیم تا دورنمایی از سبک شاعر برای خوانندگان مقاله مشخص شود. این مسئله هم برای شناسایی جایگاه شاعر و اختصاصات سبکی او اهمیت دارد، و هم در مطالعهٔ زبانی و ادبی شعر فارسی در عصر صفوی بسیار سودمند است.

۱-۲. روش تحقیق

این پژوهش به روش استقرایی و با ابزار کتابخانه‌ای و فیش‌برداری از داده‌های متنی انجام می‌شود. در بررسی‌های سبکی از تحلیل‌های بسامدی نیز بهره می‌بریم.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ این شاعر و آثار او چه از نویسندگان قدیم و چه از پژوهشگران معاصر، هیچ اثر مستقلی در دست نیست. تنها در چند تذکرهٔ عصر صفوی و قاجار، ازجملهٔ *تذکرهٔ نصرآبادی* نوشتهٔ میرزا محمدطاهر نصرآبادی، *تذکرهٔ گلزار جاویدان* از محمود هدایت، *تذکرهٔ روز روشن* نوشتهٔ محمدمظفر صبا و *تذکرهٔ شعرای آذربایجان* نوشتهٔ محمد دیهیم اطلاعات مختصری دربارهٔ زندگی، حرفه و شعر او آمده است.

۲. معرفی شاعر

رشید تبریزی معروف به رشیدای زرگر عبّاسی از شعرای قرن یازدهم هجری است. از تاریخ ولادت وی اطّلاعی در دست نیست؛ ولی درباب اصل و پیشهٔ او در تذکره‌ها اطلاعاتی آمده است. نصرآبادی دربارهٔ وی می‌نویسد: «از تبارزهٔ عباس‌آباد اصفهان است. در فنّ زرگری و میناکاری یگانهٔ عهد خود بوده و در فنّ شعر هم به اعتقاد خودش بی‌قرینه بود» (نصرآبادی، ۱۳۵۲: ۳۸۸). در تذکرهٔ *گلزار جاویدان* نیز آمده: «اصلش از تبریز است، در عبّاس‌آباد اصفهان سُکنی داشته و در زرگری و میناکاری بی‌نظیر بوده و چندی به هندوستان رفت و بازآمد و به اعتبار صنعت خود نزد پادشاه، کمال اعتبار را داشته و شعر هم می‌ساخته» (هدایت، ۱۳۵۳، ج۱ :۵۴۴). نیز در تذکرهٔ روز روشن آمده: «مولدش عباس‌آباد اصفهان بود. در زرگری و میناکاری و شاعری مهارت کامل داشت» (صبا، ۱۳۴۳: ۲۹۲). همچنین در *کاروان هند* آمده است که در ابتدای حال به پیاله‌کشی اشتغال داشته؛ ولی پس از مدتی به زرگری روی آورده است (رک. گلچین معانی، ۱۳۶۹: ۴۴۲). در تذکرهٔ *پیمانه* آمده است که در دورهٔ پیاله‌کشی مدتی عاشق پسر قهوه‌چی به‌نام «طوفان» بوده است (رک. گلچین معانی، ۱۳۵۹: ۱۸۴). در *تذکرهٔ شعرای آذربایجان* دربارهٔ تخلص او نوشته شده: «'رشید' تخلّص می‌کرد و در بعضی تذکره‌ها 'رشیدی' ضبط شده است» (دیهیم، ۱۳۶۷، ج۲: ۲۵۰) در این تذکره او شاعر شاه عبّاس دانسته شده (رک. همان). در تذکرهٔ *سخنوران تبریز* دربارهٔ تخلص شاعر چنین آمده است: «تخلص وی در بعض منابع رشیدا و در پاره‌ای، رشیدی آمده است» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۷، ج۱: ۳۶۹). همچنین در کتاب *اعلام اصفهان* آمده است که طبع رشید تبریزی، به هزل و هجو مایل بوده است (رک. مهدوی، ۱۳۸۹، ج۳: ۷۵)؛ درحالی‌که در کلیات شاعر اثری از هجویات نیست؛ تنها کنایه‌هایی به عموم شاعران نااهل و دون‌پایهٔ زمان خود دارد که آن‌هم در قالب و سیاق هجو نیست.

دربارهٔ تاریخ وفات شاعر نیز تذکرهٔ مذکور سال وفات او را ۱۰۸۱ق می‌داند (رک. همان). نصرآبادی درباب تاریخ فوت او می‌نویسد: «قبل از حال تحریر فوت شد» (نصرآبادی، ۱۳۵۲: ۳۸۸). بر این اساس چنین استنباط می‌شود که شاعر قبل از سال ۱۰۸۳ق (سال تألیف تذکرهٔ نصرآبادی)، یعنی اوایل عهد شاه سلیمان، بدرود حیات گفته باشد و به احتمال زیاد همان تاریخ ۱۰۸۱ صحیح است (رک. گلچین معانی، ۱۳۶۹: ۴۴۳). از دیگر تذکره‌ها و منابع اطّلاع بیشتری در مورد زندگی و احوال شاعر به‌دست نیامده است. به‌گفتهٔ خود شاعر، در عهد جوانی، سفری به هند داشته است:

روزگـــــاری که از بـــــهار امید　　هـــــوشم از دل گـــــل اثر می‌چـــید

شـــــــوق هند آتشـــین‌عنانم کرد　　روشـنـاس غـم جـهـانـم کرد...

بی‌غـــمی گشـــت شـــــمع انجمنم　　ظلمت‌آبـــــاد هنـــــد شد وطـــنم...

(نقش ارژنگ، گ۳۵ ر، بیت ۳، ۸؛ گ۳۶ پ، بیت ۲)

۳. آثار رشیدای عباسی

از رشیدای عباسی علاوه بر «دیباچه‌ای بر بیاض نورس» که در بخش دوم مجموعه‌ای تحت عنوان *بیاض تاج‌الدین ملتانی* به همراه چند دیباچه بیاض‌های مختلف آورده شده (رک. نوشاهی،۱۳۶۲: ۱۲۹)، کلیّات اشعاری بر جای مانده که بر اساس نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملی ملک به شماره ثبت ۵۲۶۶ به ترتیب شامل این آثار است:

۱) مثنوی‌ای که عنوان آن مخدوش و ناخواناست با موضوع عرفانی در ۱۷۵ بیت بر وزن (مفتعلن، مفتعلن، فاعلن/ سریع مسدس مطوی مکشوف) هم‌وزن *مخزن‌الاسرار* نظامی گنجوی. در *تذکرهٔ پیمانه* به‌جای نام مثنوی این عبارت آمده است: «مثنوی در تتبع *مخزن‌الأسرار*» (رک. گلچین معانی، ۱۳۵۹: ۱۸۴). ما در این مقاله به‌صورت قراردادی نام این مثنوی را «*گلشن تحقیق*» نهادیم. این عبارت در این مثنوی به‌کار رفته است؛

۲) مثنوی «حُسن گلوسوز» در ۳۶۱ بیت به پیروی از *حُسن گلوسوز* زلالی‌خوانساری، در موضوع عرفانی با وزنی متفاوت (مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن/ بحر هزج مسدس محذوف) با مادّه تاریخ «گل نظم» (۱۰۴۰ق)؛

۳) مثنوی «نقش ارژنگ» یا «سبعهٔ سیّاره» در ۲۱۶۹ بیت با موضوع عرفانی بر وزن (فاعلاتن، مفاعلن، فعلن/ بحر خفیف مسدّس محذوف) با مادّه‌تاریخ «گل باغ ابد» (۱۰۶۰ق)؛

۴) مثنوی «قضا و قدر» در ۵۵۲ بیت با موضوع عرفانی بر وزن مثنوی نقش ارژنگ؛

۵) مثنوی «ساقی‌نامه» موسوم به «میکدهٔ شوق» در ۳۲۷ بیت بر وزن اسکندرنامهٔ نظامی (فعولن، فعولن، فعولن، فعل/ بحر متقارب مثمن محذوف)؛

۶) مثنوی «جواهرالاسرار» در ۲۷۵۱ بیت در مورد سنگ‌های قیمتی و خواص آن بر وزن (فاعلاتن، مفاعلن، فعلن/ بحر خفیف مسدس محذوف)؛

۷) «دیوان اشعار» دارای ۶۳۰ بیت شامل مقطعات، ترجیع‌بند و ترکیب‌بند، مسدّس ترکیب و ۷۹ رباعی.

در برخی از مثنوی‌ها ازجمله مثنوی «قضا و قدر» شاعر در ابتدای هر بخش یک رباعی آورده که در حکم درآمدی برای آن بخش است.

۴. معرفی نسخه‌ها

نسخه‌های خطی کلیات اشعار رشید تبریزی موجود در کتابخانه‌های داخل و خارج از کشور، به شرح زیر است:

۱) «کلیات« متعلق به کتابخانهٔ ملی ملک [م][1] به شمارهٔ ثبت ۵۲۶۶ ، کامل‌ترین نسخه موجود است. این نسخه به خط نستعلیق، با کاغذ سپاهانی، جلد میشن ضربی، جدول‌بندی‌شده به زر و رنگ‌ها و عنوان و جدول‌ها شنگرف است. زمان کتابت مربوط به قرن یازده بدون نام کاتب است و ازنظر قدمت و جامعیّت بر دیگر نسخه‌ها ارجحیّت داردکه شامل ۲۵۱ برگ ۱۵ سطری و دارای رکابه است. به دلیل صحافی نادرست، به‌هم‌ریختگی در صفحات مشاهده شد که تنظیم صفحات بر اساس رکابه‌ها و ارتباط قسمت‌ها و ابیات صورت گرفت .این نسخه با بیت «نیم شبی با دو سه آشفته حال/ در چمن زمزمه خونین مقال» آغاز و با بیت «تا حسن بهار را بود رنگینی/ ...» انجام یافته است. تمامی ارجاعات ابیات درون مقاله به این نسخه است؛

۲) مثنوی «جواهرالأسرار» متعلق به کتابخانهٔ دانشگاه تهران [د] به شمارهٔ ۸۷۶۶/۱ بخشی از یک مجموعه مربوط به قرن دوازده (رک. درایتی، ۱۳۸۹، ج۳: ۱۰۶۷) با کاغذ سپاهانی و جلد تیماج تریاکی مقوایی به خط نستعلیق، با عنوان «جواهرشناسی» (جواهرالاسرار) تألیف رشیدای زرگر عباسی تبریزی اصفهانی «دارای رکابه و جدول‌های شنگرف به حساب سیاق ، در ۹۶ برگ (۱پ – ۹۶ ر) ۱۵ سطری ۷×۱۶ ، شامل ۲۶۹۲ بیت است که با «بسم الله الرحمن الرحیم» و بیتِ:

نوری که از او جهان تجلی‌زار است/ گلگونه رنگ هر گل رخسار است

آغاز و با بیتِ:

پیش دستان زنی که اهل فن است / رنگ گلگونه سخن، سخن است

انجام یافته است و خواص برخی سنگ‌ها به نثر در بعضی برگ‌ها آورده شده؛ نام کاتب و تاریخ کتابت ذکر نشده است.

۳) «حُسن گلوسوز» متعلق به کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی [ج] به شمارهٔ ثبت ۱۳۴۶۳/۴۸؛ بخشی از یک مجموعه در ۱۵ برگ و ۲۹ صفحه (۳۳۳پ-۳۶۱پ) ۱۶×۲۷/۵س.م (رک. درایتی، ۱۳۸۹، ج۴: ۶۴۹) جلد تیماج مشکی سوخت ترنج با سر و لچکی زرین، لولادار و خط نستعلیق،

دارای رکابه و شامل ۳۵۴ بیت است که با عنوان «حسن گلوسوز من کلام رشیدی صفاهانی» و بیت «کی‌ام کوثرگداز شعله‌نوشی/ لب تبخاله را الماس‌پوشی» آغاز و با بیت «چو مرغ طبع من شو بلبل نظم/ بجو تاریخ فکرم از گل نظم» پایان می‌یابد. تاریخ کتابت ندارد و نام کاتب مشخص نیست.

۴) «حسن گلوسوز» متعلق به کتابخانهٔ شخصی اصغر مهدوی [ص] به شمارهٔ ثبت ۲۸۴/۶ که با عنوان نادرست «قضا و قدر» ثبت شده است. این نسخه بخشی از یک مجموعه به خط نستعلیق در قرن یازده، در کاغذ سپاهانی در ۳ برگ ۱۸ سطری و دارای ۱۵۴ بیت در متن و حاشیه است. نام کاتب و تاریخ کتابت مشخص نیست و چون کاتب عنوان نادرست «قضا و قدر» را برای این مثنوی آورده است، در فهرست نسخ خطی فنخا (رک. درایتی، ۱۳۹۱، ج۲۵، ۳۴۵) و دنا (رک. درایتی، ۱۳۸۹، ج۸: ۲۵۱) و پایگاه اینترنتی سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، این مثنوی با همین عنوان نادرست، فهرست شده است.

۵) «حسن گلوسوز» متعلق به کتابخانه دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی به شماره ثبت ۴/ ۱۴۱۹، (گ۶۹پ-۸۱پ)(۱۳ برگ) با خط نستعلیق خوش و تاریخ کتابت قرن ۱۱ ق. آغاز آن با این بیت است:

کی‌ام کوثرگداز شعله نوشی/ لب تبخاله را الماس پوشی

و انجام آن با این بیت است:

چو مرغ طبع من شو بلبل نظم بجو تاریخ فکرم از گل نظم

تاریخ تألیف ۱۰۴۰ق (رک. منزوی، ۱۳۹۰، ج۳: ۱۱۳).

۶) «حسن گلوسوز» متعلق به کتابخانه جمعیت آسیایی بنگال به شماره ثبت Na ۹۹/6 (ش۹۲۴/۶)، مربوط به قرن ۱۱ خط شکسته نستعلیق هندی که آغاز آن با این بیت است:

کی‌ام کوثرگداز شعله نوشی لب تبخاله را الماس پوشی (پایگاه اینترنتی سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران).

۷) «حسن گلوسوز» متعلق به کتابخانهٔ فرهنگستان علوم روسیه به شماره ثبت E12 (NOV.1419)، تاریخ کتابت ۱۱۹۱ق به خط نستعلیق درشت خط شامل ۳۴۸ بیت، که آغاز آن با این بیت است:

کی‌ام کوثرگداز شعله‌نوشی لب تبخاله را الماس‌پوشی (همان).

۸) «حسن گلوسوز» متعلق به کتابخانه ملی، به شماره ثبت ۳۰۶۰۰-۵، با خط نستعلیق چلیپایی و کاغذ اصفهانی نخودی آهارمهره، با تزیینات کمنداندازی به زر محرر و عناوین به سرخی، جلد مقوایی با روکش تیماج عنابی، دارای جدول و حاشیه ریسه‌ای ضربی.

بیت آغاز نسخه:

کی‌ام کوثرگداز شعله نوشی / لب بتخاله را الماس‌پوشی

انجام نسخه:

چو مرغ طبع من شو بلبل نظم/ بخور نارنج فکرم از گل نظم (همان).

۹) «حسن گلوسوز» متعلق به کتابخانه آسیاتیک سوسایتی خطی۱۴۹، به شماره ثبت۶ /qo۷۳ (۱۰)، بدون تاریخ کتابت (رک. منزوی، ۱۳۸۶، ج ۱۰: ۸۵۵).

۱۰) «حسن گلوسوز» متعلق به کتابخانه ایوانف، به شماره ثبت ۴۲۶/۱ ش(۶)۹۲۴، در مجموعه اشعار با تاریخ‌های گوناگون از ۱۰۶۳ تا ۱۱۲۶ ق (همان).

۱۱) «حسن گلوسوز» متعلق به کتابخانه دانشگاه تهران که در فهرستواره دست‌نوشته‌های ایران چنین آمده: «بخشی از یک جنگ به شماره ثبت ۵۷،۳۲۹۴/۵-۴۸ (۹ برگ)، ۱۷س۸×۱۹سطر، ۱۵/۵×۲۶ س م، نوع کاغذ سپاهانی با جلد روغنی گلدار و خط نستعلیق چلیپا، تاریخ کتابت ۱۰۴۵ق، در ۳۸۱ بیت. (رک. درایتی، ۱۳۸۹، ج۴: ۶۴۹) شایسته ذکر است در این نسخه، افتادگی و به‌هم‌ریختگی ترتیب برگ‌ها مشهود است. عنوان «حسن گلوسوز رشیدا تبریزی» در برگ ۶۲ر، آمده و سپس مصرع «دوانیده چو جوهر ریشه در آب» آورده شده که ظاهراً مصرع دوم بیت ۲۰۱ این مثنوی است و تا بیت:

گل داغی که در خونگرمی غم/ گدازد بر لبش الماس مرهم

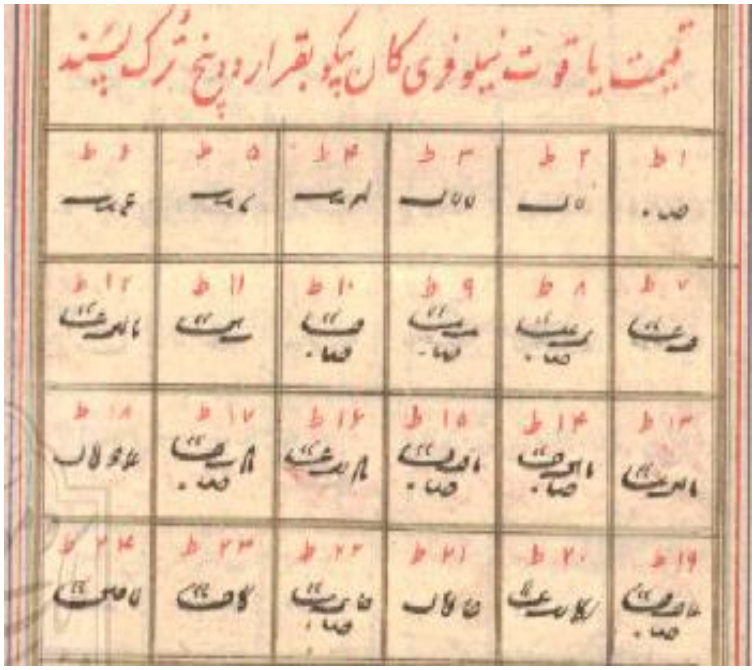
ادامه می‌یابد (۴ بیت پایانی ، دیده نشد).

۱۲) «ساقی‌نامه» متعلق به کتابخانه فرهنگستان علوم روسیه به شماره ثبت E12(NOV.1419)، به خط نستعلیق درشت‌خط، ضمن مجموعه گلشن ، شامل ۳۱۹ بیت ، تاریخ کتابت ۱۱۹۱ق، کاتب: محمدکاظم بن محمدرضا مهجور (پایگاه اینترنتی سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران).

۱۳) «جواهرالاسرار» متعلق به کتابخانه بانکیپور خدابخش (مکتبهٔ خدابخش بهادرخان)؛ به شمارهٔ ثبت ACC.NO.750/9، قرن۱۱ق، ۲۶ برگ، ۳۱سطر، به خط نستعلیق. بیت آغاز آن:

نوری که از او جهان تجلی زار است/ گلگونهٔ رنگ هر گل رخسار است (همان).

تصویر شمارهٔ ۱. تصویر صفحهٔ نخست مثنوی «قضا و قدر» نسخهٔ کتابخانهٔ ملی ملک به شمارهٔ ثبت ۵۲۶۶/۵



تصویر شمارهٔ ۲. «قیمت یاقوت نیلوفری کان پیکو به قرار ده پنج ترک‌پسند» (مثنوی جواهرالاسرار، تصویر پشت برگ ۱۲۵ نسخهٔ کتابخانهٔ ملی ملک)

۵. بارزترین ویژگی‌های املایی و رسم‌الخط نسخه‌های در دسترس قرارگرفته‌شده:

۵-۱. رسم‌الخط نسخهٔ «کلیات» (م)

کلماتی مثل همایون، اسماعیل و... با الف مقصوره به شکل «همیون»، «اسمعیل» و... کتابت شده است. صفت شمارشی ترتیبی، متصل به موصوف آورده شده است: «نیمشبی» (گ۱ پ، بیت ۱)؛ صفت اشاره‌ای متصل به موصوف آمده است: «آنسوتر» (گ ۱۱پ، بیت ۱۴)؛ حرف اضافهٔ «به» متصّل به کلمه آمده است: «بباغ» (گ۲ ر، بیت ۷)؛ «گ» در تمام موارد بدون سرکش به صورت «ک» آمده است: «کرمش» (گ ۱۹۲ پ، بیت ۹)؛ «ی» میانجی در اغلب موارد کتابت نشده است: «میکده آبرو» (گ ۳ ر، بیت ۱)؛ در مواردی واو عطف آورده نشده است: « گل [و] خارش ندیده رنگ خزان» (گ ۷۴ر، بیت ۱۴)؛ «را» نشانهٔ مفعولی متصّل به مفعول آمده است: «عقدشانرا» (گ ۸۲ پ، بیت ۴)؛ «ی» نکره در کلمات مختوم به «ی» به صورت «ئی» نوشته شده است: «میئی» (گ ۱۵ پ، بیت ۱۱)؛ حذف «ه» غیرملفوظ در حالت اضافه شدن علامت جمع «ها» در تمام موارد: «نغمها» (گ ۴۳ پ، بیت ۱)؛ «ب» تأکید از فعل جدا نوشته شده است: «به پیمودم» (گ ۶۶ ر، بیت ۱۳)؛

آوردن همزه به جای «ی» نکره در تمام موارد مانند «بوقلمون زمزمهٔ ساز کرد» (گ ۲ ر، بیت ۶)؛ در مواردی حرف اضافهٔ «به» متصل به صفت مبهم نوشته شده است: «بهرسو» (گ ۳ پ، بیت ۵)؛ به‌ندرت برخی واژه‌ها به دو صورت املایی کتابت شده‌اند؛ مانند «صومنات» و «سومنات»: «صومنات ظهور تو ز کجاست» (گ ۲۱۴ پ، بیت ۱۲)؛ «سومناتی پر از بت نیرنگ» (گ ۴۹ پ، بیت ۲).

۵-۲. رسم‌الخط نسخهٔ «حسن گلوسوز» (ج)

اتصال پیشوند «بی» به کلمه مانند «بیمهری» (گ ۳۳۵ پ، بیت۳)؛ اتصال پیشوند «هم» به کلمه: «همعنان» (گ۳۳۸ ر، بیت۲)؛ اتصال حرف اضافهٔ «به» به کلمه در تمام موارد: «بخون» ؛(گ۳۳۴ ر، بیت ۱)؛ آوردن همزه برروی کرسی الف در کلماتی چون «نشأه»؛ (گ۳۴۱ پ، بیت۱)؛ به ندرت غلط املایی: «ز بزم بیخودی مستانه برخواست» (گ۳۵۱ پ، بیت ۸).

۵-۳. رسم‌الخط مثنوی «حسن گلوسوز» (ص)

اتصال «را» نشانهٔ مفعولی به مفعول: «جنونرا عندلیب خانه‌زادی» (گ۱۶۲ پ، بیت ۴)؛ آوردن همزه بر روی کرسی الف در برخی کلماتی همچون «نشأه» (گ۱۶۴ر،بیت۳۳)؛ اتصال حرف اضافهٔ «به» به کلمه: «بگلشن» (گ ۱۶۳ پ، بیت۲۹)؛ اتصال پیشوند «بی» بر سر اسم: «بیوفاییها» (گ۱۶۲پ، بیت۱۱).

۵-۴. رسم‌الخط مثنوی «جواهرالأسرار» (د)

اتصال «را» نشانهٔ مفعولی به واژه: «بشکفان طبع ارجمندانرا» (گ ۱۰ ر، بیت ۶)؛ گاهی نوشتن کلمات مختوم به «ت» به‌صورت عربی آن: «جهۀ»؛ (گ۱۰پ، بیت۱۵)؛ اتصال حرف اضافه «به» به کلمهٔ بعد در تمام موارد: «بسخن» (گ۳ر، بیت۱۰)؛ اتصال پیشوند «بی» به کلمه : «بیتاب»؛ (گ۹ پ، بیت۱۴)؛ به‌ندرت واژه‌ای به دو صورت درست و نادرست آورده شده: «خواموش» (گ۲ر، بیت۱)، «خاموشی» (گ۴ر، بیت۸)؛ نیاوردن مد در کلماتی همچون «انچه» (گ۱۱ر، بیت۱۴)؛ کتابت کلماتی مثل «همایون» با الف مقصوره: «همیون» (گ۱۳پ ، بیت ۱۱).

۶. سطح فکری شعر رشیدای عباسی

به‌طورکلی ویژگی‌های فکری و محتوایی شعر رشیدای عباسی که در مثنوی‌های مختلف تکرار شده است، موارد زیر است:

۶-۱. مدح پیامبر و امام علی (ع)

این موضوع ازجهت بسامد اهمیت ویژه‌ای دارد. رشید تبریزی در دیوان اشعار (در ۲ بیت از بخش رباعیات)، مثنوی‌های «ساقی‌نامه» (در ۲۵ بیت)، مثنوی «جواهرالاسرار» (۱۰ بیت) و در مثنوی «نقش ارژنگ» (۲ بیت)، جمعاً در ۳۹ بیت به مدح مولای متقیان(ع) پرداخته است و به جز دیوان، در سه مثنوی از شش مثنوی او این مضامین وجود دارد.

علی ولی نور شمع صفات　　گل عکس آیینهٔ حسن ذات

(ساقی‌نامه، گ ۱۶۰ ر، بیت ۱۵)

چو از جوهر او نزد عشق دم　　نشد نسخهٔ آفرینش رقم

چو رایش نیفراخت چتر ظفر　　نشد زه کمان قضاوقدر

چو نورش نیفروخت شمع ظهور　　محیط امامت نزد موج نور

چو بر لوح دین نام او نقش بست　　طلسم صنم‌خانه درهم شکست

(همان ، گ ۱۶۰ پ، بیت ۱-۴)

نکتهٔ مهم آن‌که تعداد ابیاتی که در وصف یا مدح امام علی (ع) دارد، بیش از ابیاتی است که در وصف یا مدح پیامبر اسلام (۲۸ بیت) آورده است و این نشان‌دهندهٔ اهمیت این مسئله در ترویج تشیع و اندیشهٔ شیعی ازسوی شاعران است. همچنین در ابیاتی امام علی (ع) با جهان برین یا فرودین یا کل عالم، نوعی ارتباط هستی‌شناختی دارد:

خط سر لوح اعظم است علی　　در ولایت مسلّم است علی

پیش از ایجاد جوهر آدم　　بود روشن سواد لوح و قلم

نقد طاعت از او گرفت رواج　　اوج قدرش رسید بر معراج

(حسن گلوسوز،گ۲۳پ، بیت۵-۷)

۶-۲. مدح شاهان و بزرگان و ماده‌تاریخ جلوس یا ورود آنان

در مثنوی‌ها و دیوان اشعار رشید تبریزی، مدح پادشاهان و امیران به‌وضوح دیده می‌شود؛ به‌ویژه در دیوان ماده تاریخ جلوس شاهان به همراه مدح آنان آمده است. برای نمونه ماده تاریخ جلوس شاه صفی دوم (شاه سلیمان):

پای اقبال چون به تخت نهاد　　تاج قیصر به خاک یکسان شد

سال تاریخش از خرد جستم　　بلبل دل هزاردستان شد

(دیوان گ ۲۲۵ ر، بیت ۴-۵)

نمونهٔ دیگر:

ای گهرمایه طبع دریادل　　مدح صاحبقران عالم کن

گفت دستور فطرت خِردم　　فکر تاریخ خاتم جم کن

طبع روشن ضمیر هوشم گفت:　　سر انگشت را به «خاتم» کن

(دیوان گ ۲۲۵ پ، بیت ۲، ۵-۶)

در مثنوی‌ها نیز به دو تن از ممدوحان شاعر ، تصریح شده است: شاه‌صفی (۱۰۳۸-۱۰۵۲ هـ ق) و شاه‌عباس ثانی(۱۰۵۲-۱۰۷۷ هـ ق):

شاه صفی تا علم افراخته　　ذرّه و خورشید به هم ساخته

(گلشن تحقیق، گ ۷ ر، بیت ۴ و ۵)

شاه عباس ثانی صفوی　　شعلهٔ دودمان مصطفوی

هر طلسمی که نام شاه در اوست　　همچو خورشید لوحش آینه‌روست

(جواهرالاسرار، گ ۱۶۸ پ، بیت ۱ و ۲)

شاعر مثنوی «جواهرالاسرار» خود را به نام شاه‌عباس ثانی سروده است (رک. جواهرالاسرار، گ ۱۶۸ ر، بیت ۱۵-۱۶).

در کل آثار شاعر، ۱۴۴ بیت در مدح پادشاه و رجال عصر است. رشید تبریزی برخی ادبیان زمان خود، چون زمانای مشهور (؟) و میرزا فصیحی هروی (متوفی ۱۰۴۹ق) را مدح کرده است و برای وقایع مختلف زمان خود در قالب مدح بزرگان و شاهان، ماده تاریخ ساخته است. این نمونه‌ها در

بررسی‌های تاریخی بسیار مهم است؛ همچون تاریخ ورود ندر محمدخان (متوفی ۱۰۶۰ق) به اصفهان. این شخص پس از امام قلی‌خان ، پادشاه ترکستان شد و در سال ۱۰۵۶ به اصفهان آمد. شاه عباس ثانی به او کمک کرد تا اوضاع آشفتهٔ پادشاهی خود را سر و سامان دهد (دانشگاه کمبریج، ۱۳۸۰: ۱۱۲-۱۱۱).

دم تیغ زبانـــم شعله‌ریـــز خـون دشمن شد — به دل چون فکـــــــر تاریخ قران مهر و ماه آمد

سر آشـوب را کـــردم «گـــل فتراک» شه — همای اوج دولت سوی شـــاه دیـــن پناه آمد (۱۰۵۶)

(دیوان، گ ۲۲۸ پ، بیت۳-۴)

۶-۳. مضامین و اصطلاحات عرفانی

مضامین عرفانی در اکثر آثار رشید تبریزی مشاهده می‌شود؛ ولی بسامد و نحوهٔ کاربرد آن‌ها متفاوت است. در دیوان ، در غزل‌ها و قالب‌های دیگر (به‌جز قطعه و رباعی) واژگان عرفانی عمدتاً در خدمت مضمون‌سازی و ساخت هنری شعر است و محتوای شعر جنبهٔ عرفانی ندارد؛ برای نمونه در مدح آورده است:

تویی آن نخـل تجلّی‌ثمر گلشن فیض — کز تو افروخته دین مشـــرق علم‌آرایی

(دیوان، گ۲۲۵ پ، بیت ۷)

ولی در قطعات و رباعی‌ها واژگان و مضامین عرفانی با محتوای عرفانی آمده است. در قطعات گاهی توصیه به تجرید و رهایی از تعلقات مطرح شده است:

تجرید شـــو که در چمن بی تعلّـــــــــــقی — دست تهـــــی شکوفهٔ نخل کـــرم شود

سالک توکّلـــــش به قناعت چو خـــو کند — صدقش خـمیرمایـهٔ خوان نـــعم شود

(دیوان گ ۲۳۰ پ، بیت ۵-۶)

و در رباعیات حتی به مضامینی چون وحدت وجود نیز اشاره کرده است:

عالم همه فانی‌اند ، موجود یکی اســـت — از جلوهٔ کاینات مقصـــود یکی اســـت

هســـــتی و فنـــــا و بود و نابود یکی است — در بتـــکدهٔ وجـــود معبود یکی است

(دیوان گ۲۴۳ ر، بیت ۳-۴)

به‌طورکلی اصطلاحات عرفانی در شعر رشید تبریزی پرکاربرد است. ازآن‌جاکه شعر عصر صفوی ادوار مختلف شعر و نثر عرفانی فارسی را پشت سر دارد، واژگان عرفانی به‌وفور به شعر راه یافته است. برای نمونه در سه مثنوی از آثار رشید تبریزی (مثنوی‌های کوتاه شاعر) بسامد ابیات حاوی اصطلاحات حکمی و عرفانی بدین صورت است: مثنوی «قضا و قدر»: ۸۳ بیت از ۵۵۲ بیت: ۱۵ درصد؛ مثنوی «گلشن تحقیق»: ۳۶ بیت از ۱۷۵ بیت: ۲۰,۵۷درصد؛ مثنوی «ساقی‌نامه»: ۱۰۵ بیت از ۳۲۷ بیت: ۳۲,۱۱درصد.

نکتهٔ مهم آن است که اصطلاحات ویژهٔ مکتب ابن‌عربی همچون انسان کامل، تعین، اسماء، اعیان و... در شعر رشید تبریزی به‌کار نرفته است؛ درحالی‌که اصطلاحات مربوط به احوال سالک و اذکار و آداب و مقامات سلوک پرکاربرد است. برای نمونه در مثنوی «گلشن تحقیق» ۱۴ بار در ۱۳ بیت اصطلاحات مربوط به مراتب احوال و خصلت‌های سالک آمده است؛ اصطلاحاتی چون یقین، شوق، محبت، غیرت و... . همچنین ۱۳ بار در ۱۳ بیت اصطلاحات مربوط به ذکر و عبادات و نیز مراتب تزکیهٔ نفس و مقامات سلوک آمده است؛ اصطلاحاتی چون صدق، اخلاص، مناجات، فنا، ذکر خفی و... . این اصطلاحات مربوط به عرفان عملی و ساحت سلوکی عرفان است. این ساحت در متون موردمطالعه بر جنبه‌های هستی‌شناختی عرفان غلبه دارد. بسامد اصطلاحات عرفانی مرتبط با مقامات و منازل سلوک و ذکر و عبادات سالک در مثنوی‌های «ساقی‌نامه» و «قضا و قدر» به این صورت است: مثنوی «ساقی‌نامه»: ۳۹ بار در ۳۵ بیت؛ مثنوی «قضا و قدر»: ۳۶ بار در ۲۹ بیت. این اصطلاحات به‌ویژه در مثنوی «ساقی‌نامه» تنوع چشمگیری دارد و اصطلاحاتی چون: «مناجاتی»، «تجرید»، «سلوک»، «سجاده‌نشین»، «سبحه»، «توکل»، «فقر»، «سالک» و... در این متن به‌کار رفته است.

نکتهٔ مهم آن‌که باوجود پراکندگی اصطلاحات و مضامین عرفانی در متن، هیچ‌کدام از مثنوی‌ها و آثار شاعر در بیان موضوعات عرفانی و صوفیانه پیوستگی عمودی و انسجام محتوایی ندارد؛ بلکه در همهٔ مثنوی‌ها مضامین عرفانی با مضامین دیگر درآمیخته است. اساساً به‌دلیل آن‌که شعر سبک هندی جزئی‌نگر است (برخلاف ادوار پیشین؛ به‌ویژه شعر پیش از قرن هفتم و ماقبل آن که کلی‌نگر است)، اجزاء مختلف تفکر عرفانی و حکمی و اندیشه و حکمت عامیانهٔ اهل کوی و بازار و مجموعه‌های دیگر فکری را با هم در آمیخته است. بنابراین ابیات به‌صورت سیستماتیک و منسجم با یکدیگر ارتباط نمی‌یابند (رک. دزفولیان‌راد، مددی، طالبی، ۱۳۸۹: ۶۵).

۶-۴. شکایت از روزگار و نااهلان و سفلگان

در کلیات شاعر، مجموعاً در ۶۴ بیت به شکایت از روزگار و نااهلان پرداخته است. شاعر در ۱۲ بیت به شکایت از بد شدن حال زمانه و آزار و بی وفایی نااهلان پرداخته است:

آسمان زآن نمی‌کند یادم　　که دُر بی قرینه افتادم

(قضا و قدر، گ۱۱۱ پ، بیت ۱۴)

به هر که می نگرم نقش‌بند نیرنگ است　　دورنـگی نگه دوست، دشمنان را یوف

بخار دود نفاق است شعلهٔ دمشان　　فسون نغمهٔ جان‌سوز دوستان را یوف

زنند جمله چو زنبور نیش ونوش خورند　　نمک‌شناسی طرز مصاحبان را یوف

(دیوان، گ۲۳۱پ، بیت۶-۸)

سنت نکوهش ایام و اهل آن، از ادوار گذشته وجود داشته است و در شعر سبک هندی با یأس و بدبینی و نومیدی خاصی مرتبط است که در سطح فکری سبک شاعران این دوره وجود دارد (رک. خسروی، ۱۳۹۷: ۷۶). به‌جز این در ۲۳ بیت از شاعران سفله و مقلد و دون‌پایه شکایت کرده و آنان را نکوهش کرده است.

بی سوادان هرزه‌نال سخن　　شده گلبانگشان وبال سخن

در سخن خار بی بر چمنند　　به زبان بلبل چمن‌سخنند

مظهر علم بی عمل شده‌اند　　کور آیینه در بغل شده‌اند

(قضا و قدر، گ۱۱۲ ر، بیت ۴-۶)

جادو وشان که معجزه ام را مقلدند　　افسون حیلهٔ دمشان نفی گفت‌وگوست

ور مهر وکینه غنچهٔ بغض دورنگی‌اند　　مجموعهٔ بهار و خزانشان گل دوروست

نیرنگ سیمیافشان نقش باطل است　　رنگین اگر بُود گل کاغذ تهی ز بوست

گلگونهٔ تصوّر شان گردهٔ من است　　آبی که چشمهٔ لب جو شد هم آب جوست

کی صعوه با همای سعادت شود قرین؟　　عصفور کی به نغمه چو بلبل بدیهه گو ست؟

(دیوان،گ۲۲۶پ، بیت ۲-۶)

این ابیات نشان‌دهندهٔ جایگاه درباری شاعر است. شاعری که به دربار رفت‌وآمد دارد، پیوسته در رقابت با شاعران دیگری است که آنان نیز به امید دریافت عنایت و جوایز شاه و امرا به طبع‌آزمایی و سخنوری می‌پردازند.

۶-۵. شکایت از بی رونقی هنر

در دیوان و مثنوی‌های «ساقی‌نامه» و «قضا و قدر» جمعاً در ۲۶ بیت از بی‌رونقی هنر و شعر و بی‌توجهی به آن شکوه کرده است (۱۱ بیت از دیوان، ۴ بیت از ساقی‌نامه، ۱۱ بیت از مثنوی «قضا و قدر») ازآن‌جاکه در عصر صفوی دربار اصفهان به شاعران توجه چندانی نداشته است، بسیاری از شاعران به دربار هند رفتند (رک. جابری‌نسب، ۱۳۸۸: ۳۸) و چنان‌که پیش‌تر گفتیم رشید تبریزی نیز در جوانی سفری به هند داشته است. باوجوداین، شاعر که در دربار اصفهان مانده است، از بی‌رونقی شعر در زمان خود شکایت دارد.

صرفه نشناختم، کسی چه کند؟ خود غلط باختم، کسی چه کند؟

بس که دل بر بت هنر بستم گوهر معرفت شد از دستم

کیمیای هنر وبالم شد آفت خرمن کمالم شد

(قضا و قدر، گ۱۱۱ ر، بیت ۳-۵)

ای دل، چو رشید از چه هنر ورزیدی؟ بی درد چرا بساط محنت چیدی؟

چون دانستی که جز هنر عیبی نیست آلودهٔ صد عیب چرا گردیدی؟

(دیوان، گ۲۴۷ ر، بیت ۵-۶)

گر این بود گل باغ هنر که من چیدم بهار حاصل فیض هنروران را یوف

(همان،گ۲۳۱پ، بیت۱۳)

در دیوان شاعر نیز قطعاتی آمده است که در آن شاعر برای خرید خانه یا ملزومات زندگی از ممدوح استدعا و التماس می‌کند:

بندگانم به لطف فرمودند تحفه‌ای هستت ار بزرگانه

بهرت از شـهریـــــــــــار بسـتانم　　خلعت و خانـــــهٔ ملـــــوکـــــانه

تحفه‌ام شـــد قبـــــول شـــاه و نشـــد　　نـــاقبولـــــیـــــــم قابل خانـــــــه

روزوشـــب ز آتش تپیـــــــــــدن دل　　همچو سـیـــــــــماب ناشـکیـــانه

غوطـــــه در موج اضـطـــــراب زنم　　که رسیـــــــــــده به عرض شه یا نه

ور رسیـده ظـهور فیـــضش کـــو؟　　ای بـــه نـیروی عقـل فـرزانـــــه

(همان،گ۲۲۹ر، بیت۱-۶)

این موارد نشان می‌دهد که به شاعران دربار شاهان صفوی توجه چندانی نمی‌شده است.

۶-۶. یأس و ناامیدی و اندوه شاعر

چنان‌که گفتیم در شعر سبک هندی فضای شعر غم‌زده و ناامید است. در مثنوی‌ها و دیوان رشید تبریزی ابیاتی به حسب حال شاعر پرداخته است و اوضاع زندگی و حالات روحی او را نمایان ساخته است. وجه مشترک این ابیات درد و غم شاعر و حسرت و ناامیدی اوست. در کلیات رشید تبریزی جمعاً ۱۰۶ بیت حسب حال آمده است. تقریباً یک سوم این ابیات (۳۲ بیت) دربارهٔ آتش درون و سوز سینه و درد دل شاعر است. در ۲۵ بیت نیز اشک و گریه و غم و اندوه خود از عشق یا هجران معشوق یا جفای روزگار سخن می‌گوید یا به غم و سوز سخنش اشاره می‌کند.

کی‌ام کـــــوثرگـداز شـعلـه‌نوشـــی　　لـــــب تبخـالـه را الـــــماس‌پوشـــی

رهـــــایی‌دشـــمنی دام‌آشـــیـانی　　پـریشـــان‌نـغـمـهٔ خـونـیـن‌زبـانـی

ز الـــــــماس نـگـه ریـش‌آزمـایـی　　بـه زخم تیغ مژگـان دل‌گـــــشـــایی

جـنـون را عـنـدلـیـب خـانـه‌زادی　　ســـمـنـدرزادهٔ آتـش نـهـــــــادی

بـه غم پروردهٔ محنت‌ســـرشـــتی　　ســراپا شـعلهٔ گلـــــــــخن بهـــشـتی

(گلشن تحقیق،گ۸پ، بیت ۱-۵)

کیستم شعله‌نوش آشوبی　　خو به وحشت گرفته مجذوبی

پا به دامن کشیده مجنونی　　رخنهٔ چاک سینه هامونی

زخمی تیغ غمزه نخجیری　　موج تحریر ناله‌زنجیری

دل‌گران غبار بیدادی　　کوه بر دل گرفته فرهادی

(قضا و قدر،گ۱۰۹پ، بیت۳-۶)

۷-۶. تقدیرگرایی

باوجود رواج مذهب تشیع و سقوط کلام اشعری، دلیل تقدیرگرایی و اندیشهٔ قضا و قدری در شعر رشید تبریزی دیده می‌شود. دلیل آن هم تأثیر حکمت عوام کوی و بازار در شعر عصر صفوی است. ازآن‌جاکه اندیشهٔ مردم کوی و بازار بر خردگرایی و دانش عمیق متکی نیست، حوادث کوچک و بزرگ را به تقدیر و سرنوشت محتوم نسبت می‌دهد. این ویژگی سبب پدید آمدن ژانری با نام مثنوی‌های «فضا و قدر» در ادبیات عصر صفوی شده است. کاردگر و بابایی در مقالهٔ «بازتاب فرهنگ و ادبیات عامه در منظومه‌های قضا و قدر فارسی» بیش از ۲۰ منظومهٔ قضا و قدر را در دورهٔ صفوی و قاجار شناسایی کرده‌اند که محتوای همهٔ آن‌ها داستان‌هایی عامیانه با محوریت عامل قضا و قدر و تقدیر است (رک. کاردگر، بابایی، ۱۳۹۸: ۲۸). یکی از کسانی که در این ژانر سخن‌سرایی کرده است نیز رشید تبریزی است. به‌جز منظومهٔ «قضا و قدر» در منظومه‌های «گلشن تحقیق»، «حسن گلوسوز»، «نقش ارژنگ»، «جواهرالاسرار» و نیز دیوان شاعر، اصطلاح «قضا» و «قدر» و مضامین تقدیرگرایی آمده است:

فلک تا نقشبند کینه‌سازی است　　قضا افسونگر نیرنگ‌بازی است

(حسن گلوسوز،گ ۱۸پ، بیت۱۰)

روشنم شد که نقش‌بند قضا　　با دلم باخته است نرد دغا

(نقش ارژنگ،گ۵۶ پ، بیت۱۳)

شعله‌ای کز قضا شود روشن　　هر شرارش بود شفق گلشن

(جواهرالاسرار،گ۱۳۸پ، بیت۸)

مو را شرری به هـــم توانـــد پیچد　　ســـــــرپنجه به پنجهٔ قضـــا نتوان کرد

(دیوان،گ۲۵۰ر، بیت۲)

به‌طورکلی واژهٔ «قضا» ۴۳ بار در کلیات رشید تبریزی آمده است.

۶-۸. استفاده از جواهرات در تصویرسازی بخش‌های مختلف

چنان‌که پیش‌تر گفتیم، رشید تبریزی به جواهرسازی و میناکاری اشتغال داشته است. ازآن‌جاکه شعر در عصر صفوی به میان محترفه و اهل بازار کشیده شده است، رشید تبریزی نیز متناسب با حرفهٔ خود، نام انواع سنگ‌های قیمتی را در مثنوی‌ها و آثار مختلف خود ذکر کرده است. به‌جز مثنوی «جواهرالاسرار» که نخستین جواهرنامهٔ منظوم ادب فارسی است، در آثار دیگر رشید تبریزی نیز این ویژگی شعر او مشهود است:

دم از یاقوت ناب شـعلـــه شـسـته　　چو تندی از دل الـــــــــماس رســته

(حسن گلوسوز،گ۱۷ر، بیت۳)

آب آتش‌طینـــــــــت یاقوت‌فام　　با زمرّد رنـــــگ میـــــنایم فرست

(دیوان،گ۲۲۷ر، بیت۳)

نه تیغ اســت آن برق الماس‌رنگ　　کـه دارد بـه کف شـــاه فیروزچنـگ

(ساقی نامه،گ۱۶۱ر، بیت۱)

به‌طورکلی در منظومه‌های رشید تبریزی به‌جز ابیات مثنوی «جواهرالاسرار»، در ۲۴ بیت از لعل، در ۸ بیت از یاقوت، در ۷ بیت از الماس، در ۱ بیت از زمرّد و در ۲۳ بیت از «گوهر سفتن» یا «درّ سفتن» برای تصویرسازی‌های ادبی استفاده شده است. به‌جز این واژهٔ «مینا» در ۶ بیت از چهار مثنوی «حسن گلوسوز»، «ساقی‌نامه»، «قضا و قدر» و «جواهرالاسرار» آمده است:

به هر گوشـــه‌اش محشـــر خاصّ و عـــــــــــــــــــام　　چـو بـازار مـیـنـای بـیـت الـحـرام

(همان،گ۱۲۰پ،بیت۱))

۷. سطح زبانی شعر رشیدای عباسی

۷-۱. در حوزهٔ واژه‌ها

۷-۱-۱. کاربرد واژه‌های عربی

در شعر رشید تبریزی واژگان عربی در بیشتر ابیات دیده می‌شود؛ ولی واژگان عربی متن از واژگان متداول و رایج زبان خودکار است و شاعر به‌ندرت از ترکیب‌های عربی چون «خاص‌الخاص» و

«نشوونما» استفاده کرده است. برای نمونه در مثنوی «ساقی‌نامه» (به‌جز اصطلاحات عرفانی) در ۲۲۹ بیت واژگان عربی به‌کار رفته است که ۷۰ درصد ابیات متن را شامل می‌شود. در مثنوی «قضا و قدر» این رقم، ۳۸۳ بیت است که ۶۹,۳ درصد ابیات را شامل می‌شود. همچنین در مثنوی «گلشن تحقیق» در ۱۲۶ بیت واژگان عربی به‌کار رفته که ۷۱,۵درصد از کل ابیات این مثنوی است.

۷-۱-۲. کاربرد واژگان هندی یا نام اماکن هندوستان قدیم

در دورهٔ رواج سبک هندی ارتباط شاعران با دربار هند، سبب آشنایی شاعران با اندیشه و زبان هندوان و ورود واژگان هندی و نام اماکن هندوستان قدیم به شعر این دوره شد (رک. شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۷۴). در آثار رشید تبریزی نیز برخی واژگان هندی و نام برخی اماکن هندوستان دیده می‌شود. واژگان هندی برشگال،[۲] جوکی،[۳] شال گلبندی،[۴] برهمن،[۵] و نیز بسامد نسبتاً زیاد گل «نیلوفر»[۶] در تصویرهای شعری (۱۶ بار در کلیات شاعر)، از عناصر هندی متن است. همچنین اسامی مکان‌های شبه‌قارهٔ هند چون کشمیر، سومنات، آگره و دهلو در کلیات شاعر آمده است.

هشت گنجی که فطرت خسرو　　به نظامی نمود از دهلو

(جواهرالاسرار، گ۱۶۸ ر، بیت ۱۰)

خارخار هوای کشمیرش　　کرد از سیر آگره دلگیرش

(نقش ارژنگ، گ۳۶ پ، بیت ۸)

گفت: این شیوه طرز پیر من است　　کاندرین سومنات برهمن است

(نقش ارژنگ، گ۴۷ پ، بیت ۵)

۷-۱-۳. کاربرد واژگان جدید عصر صفوی

از ویژگی‌های خاص شعر عصر صفوی ورود برخی واژگان جدید به دایرهٔ واژگانی شعراست. این واژگان به دلایلی چون پیدا شدن ابزارآلات جدید، ارتباط با ملل دیگر و نیز ورود مفاهیم جدید به زبان شاعران این دوره راه یافته است (رک. غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۲۳۴). از نمونه‌های این واژگان در کلیات شعر رشید تبریزی موارد زیر است: عینک (۱۲ بار)، گلجام[۷] (۵ بار)، سُنبک[۸] (۹ بار)، رفو (۴ بار)، جیقه[۹] (۲ بار)، نزاکت (۲ بار)، فرنگ (۴۸ بار)، شیرازه (۲ بار)، مرغوله[۱۰] (۲ بار)، فانوس (۱۸ بار)، مطب‌خانه (۱ بار)، تبخاله (۱۰ بار)، واسوختن[۱۱] (۱ بار).

۷-۱-۴. ساخت ترکیبات بدیع

ساخت ترکیبات جدید را از ویژگی‌های شعر سبک هندی دانسته‌اند (رک. غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۴۰۱)؛ ولی بسامد این ترکیب‌ها در کلیات رشید تبریزی بسیار بالاست؛ به‌گونه‌ای‌که ترکیب‌سازی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر رشید تبریزی است. برای نمونه در مثنوی «قضا و قدر» در ۲۷۰ بیت (۴۸٫۸درصد ابیات)، و در مثنوی «گلشن تحقیق» در ۱۲۵ بیت (۷۱ درصد ابیات) ترکیب‌سازی مشاهده می‌شود. از ویژگی‌های سبکی شاعر آن است که در آثار خود با واژه‌های خاصی ترکیبات متعددی می‌سازد که اغلب صفت‌های مرکب فاعلی یا مفعولی و در مواردی نیز ساخت‌های مصدری هستند:

افروز یا فروز: شعله‌فروز، چهره‌فروز، انجمن‌افروز، بهارافروز، بهشت‌افروز، مشرق‌افروز، ساحل‌افروز، تجلّی‌فروز و...

آلود: خمارآلود، شعله‌آلود، خنده‌آلود، صندل‌آلود، طلاآلود، غبارآلود و... ؛

طراز: شعله‌طراز، نغمه‌طراز، گلشن‌طراز، چمن‌طراز، آیین‌طراز، ترانه‌طراز، صفحه‌طراز، گلگونه‌طراز و... ؛

آرا / آرایی: مشرق‌آرا، عالم‌آرا، جلوه‌آرا، چمن‌آرا، قطره‌آرا، بهارآرا، عینک‌آرایی، بت‌آرایی، یوسف‌آرا، زرق‌آرا و... ؛

آهنگ: بلبل‌آهنگ، وحشت‌آهنگ، غم‌آهنگ، خموشی‌آهنگ، غریب‌آهنگ، سیرآهنگ، عاشق‌آهنگ، شعله‌آهنگ و... .

۷-۲. ویژگی‌های دستوری و نحوی

۷-۲-۱. کاربرد «یای استمراری» در آخر فعل

کاربرد «یا» در آخر فعل ساختی کهن از فعل ماضی استمراری است:

ز دلسردی گرفتی از هوا تاب　　فشاندی نور جان بر شمع مهتاب

(حسن گلوسوز، گ۲۰ ر، بیت ۱۴)

وگر نه کجا جسم گویا شدی؟　　محیط عناصر گهرزا شدی؟

(ساقی‌نامه، گ۱۱۴ ر، بیت ۹)

۷-۲-۲. منادا با صفت مرکب و منادای موصول

منادا با صفت مرکب:

ای گهرمایه طبع دریادل　　مدح صاحبقران عالم کن

(دیوان، گ۲۲۵ پ، بیت ۲)

منادا با جملهٔ وصفی:

تا به کی چهره‌گشـای گـل حیرت باشم ای دلـت صیقل آیـنهٔ غم‌فـرسایی
(دیوان، گ۲۲۶ ر، بیت ۶)

منادای موصول:

ای آنکه عیب صـاف‌دلان کرده تیره‌ات از خـود بپوش دیـده که آیینه روبه‌روست

(دیوان، گ۲۲۶ پ، بیت ۱)

۷-۲-۳. کاربرد ضمیر متصل مفعولی

گـــــر زدم نغمهٔ کم‌حوصـلگی معذورم ســاقی لطف توام داده می خودرا پی
(دیوان، گ۲۲۶ ر، بیت ۱۲)

چـون گـرفـت از دم عـلـی ارشـاد ایـــــــــــزدش بال اوج معنی داد

(نقش ارژنگ، گ۲۳ پ، بیت ۱۳)

داد قـرب تـواش جـلای وطـن شـد جگرگوشـهٔ سـهیل یمن

(جواهرالاسرار، گ۱۶۲ پ، بیت ۲)

۷-۲-۴. کاربرد قید نفی برای تأکید

نـه جلوه‌ای و نـه جنبشـی، نـه دهنی هریـک به زبـان حـال گوید سخنی
(دیوان، گ۲۴۵ ر، بیت۶)

نـه سـیّاره‌ای خوشـهٔ تـاک بـود نـه خـم‌خـانـه‌ای دور افـلاک بـود
(ساقی‌نامه، گ۱۱۳ پ، بیت۴)

چو لقمـان نـه در فکر سـرسـایـه‌ای نـه در کـوشـش رتـبـه‌ای، پـایـه‌ای

(همان، گ۱۲۰ پ، بیت۸)

۸. سطح ادبی شعر رشیدای عباسی

۸-۱. حوزهٔ هنجارگریزی معنایی (صور خیال)

برای نمونه‌گیری از ویژگی‌های بلاغی در این بخش، دو مثنوی «گلشن تحقیق» و «قضا و قدر» را که جمعاً ۷۲۹ بیت است (در حدود ۱۰درصد کل ابیات)، به‌عنوان نمونه مشخص می‌کنیم و بسامد هریک از این ویژگی‌ها را در آن نشان می‌دهیم.

۱-۱-۸. تشبیه

تشبیه پربسامدترین عنصر بیانی و بلاغی در شعر رشید تبریزی است؛ برای نمونه در دو منظومهٔ «گلشن تحقیق» و «قضا و قدر» از مجموع ۷۲۹ بیت، در ۵۰۶ بیت انواع تشبیه آمده است (۶۹,۴درصد ابیات). بیشتر این تشبیهات از نوع تشبیه بلیغ اضافی است. تشبیه بلیغ، تشبیهی است که در آن وجه‌شبه و ادات تشبیه ذکر نمی‌شود (رک. شمیسا، ۱۳۹۰الف: ۷۲). در دو مثنوی «گلشن تحقیق» و «قضا و قدر»، مجموعاً در ۳۳۹ بیت (۴۶,۵درصد کل ابیات) این تشبیهات آمده است که نمونه‌ای از هنر رشید تبریزی در ساخت ترکیب‌های اضافی بدیع است؛ ترکیباتی چون لالهٔ خورشید، روزنامهٔ عالم، صحیفهٔ نور، قفل اندیشه، مشرق ابرو، چشمهٔ خنجر، طفل سرشک مظلومان، شهپر نظاره، شهپر زلف، کمان قضا، چمن عشق، بهار قضا، غنچهٔ تقدیر، نخل قدم و... . گاهی این ترکیب‌ها به صورت مقلوب است: شعله‌خوی، غنچه‌طبع، آتش‌دل، پروین‌ثمر، فلاطون‌ضمیر و...

پس از ساخت اضافی ذکرشده، پربسامدترین نوع تشبیهات رشید تبریزی، تشبیه بلیغ اسنادی است؛ برای نمونه در مثنوی‌های «گلشن تحقیق» و «قضا و قدر» جمعاً در ۱۵۹ بیت (۲۱,۸درصد کل ابیات) این نوع تشبیهات به‌کار رفته است. در این ساخت گونه‌ای مبالغه در اطلاق مشبّه‌به به مشبه وجود دارد (رک. شمیسا، ۱۳۹۰الف: ۷۲). نمونهٔ این تشبیهات:

بود دلـــــــم طفل دبســتان عشــق　　مـرغ نـوآهـنـگ گـلســتـان عشــق

(گلشن تحقیق ،گ ۲ ر، بیت ۹)

از نـفـس صـــدق حـمـیّـت‌فـروز　　غیرتشـــان شـــعلـــــهٔ کفّـارســوز

(همان ،گ۲ پ، بیت ۹)

با وجود اهمیت اسلوب معادله و تشبیه تمثیل و مرکب در سبک هندی، این انواع در منظومه‌ها کم‌کاربرد است؛ چنان‌که در دو مثنوی «گلشن تحقیق» و «قضا و قدر» فقط در ۱۶ بیت این تشبیهات آمده است. برای نمونه این ابیات:

رنـگ خـونگرمی‌اش بـه ریشـه فسـرد　　خشـــک گردیـــد و باغبـــانش بـــرد

حســـن را زیـــوری اســـت آینـــه دار　　نخـل بی بـاغبـــــان کـــــج آیـد بـار

(قضا و قدر، گ ۹۹ ر، بیت ۵-۶)

بسامد پایین این نوع تشبیهات در مثنوی‌های رشید تبریزی به‌علت تأثیر شیوهٔ مثنوی‌سرایی نظامی بر اوست؛ ولی در بعضی قطعات دیوان شاعر که مطابق سبک هندی سرود است، نمونه‌های آشکاری از اسلوب معادله وجود دارد:[۱۲]

خون‌گرمی حسود نمک بر جراحت است　　چاک درون غنچه‌دلان زخمی رفوست

(دیوان گ ۲۲۸ ر، بیت ۱۱)

آیینه‌ای که تیره ز گرد کدورت است　　روشن‌دل از توجّه شاه کرم شود

درهم ز نقش سکّه شود لوح گنج‌ها　　خاتم ز قرب نام شهان محترم شود

(دیوان، گ ۲۳۰ پ، بیت ۹-۱۰)

۸-۱-۲. استعارهٔ مصرحه

شاعر، واژه‌ای را به علاقهٔ مشابهت به‌جای واژهٔ دیگری به‌کار می‌برد (رک. شمیسا، ۱۳۹۰الف: ۱۵۷). در استعاره (استعارهٔ مصرحه) مشبه حذف می‌شود و مشبّه‌به باقی می‌ماند. ازآن‌جاکه استعاره، نام‌گذاری هنری جهان است، سکون و ایستایی دارد. در شعر رشید تبریزی استعارهٔ مصرحه به‌نسبت تشبیه کمتر به‌کار رفته است؛ برای نمونه در دو مثنوی «گلشن تحقیق» و «قضا و قدر» مجموعاً در ۲۱۶ بیت (۲۹,۶درصد ابیات) استعاره به‌کار رفته است:

نمونهٔ استعاره‌های مصرحه در مثنوی‌های فوق:

گلخنی‌اش شعله‌صفت تیغ‌زن　　خاک‌نشینش سر قیصر شکن

(گلشن تحقیق، گ۲ پ، بیت۱۰)

گفت: گرگی است شیر این بیشه　　که ز گرگان ندارد اندیشه

شیوه آن است کز ره تدبیر　　صید و صیّاد را کنم نخجیر

(قضا و قدر، گ۹۵ پ، بیت۵-۶)

۸-۱-۳. تشخیص و استعارهٔ مکنیه

در استعارهٔ مکنیه و تشخیص مشبّه همراه یکی از ملائمات مشبّه‌به ذکر می‌شود (رک. شمیسا، ۱۳۹۰الف: ۱۷۸). استعارهٔ مکنیه به سه دستهٔ تشخیص، استعارهٔ مکنیهٔ جاندار (غیر انسان) و استعارهٔ مکنیهٔ غیرجاندار تقسیم می‌شود. البته پژوهشگرانی این صورت‌ها را جزء استعارهٔ متداول نیاورده‌اند

(رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۵۳-۲۵۴)؛ سیروس شمیسا معتقد است این استعاره‌ها مشکل ساخت دارند؛ زیرا در استعاره مشبه ذکر نمی‌شود (رک. شمیسا، ۱۳۹۰الف: ۱۹۱-۱۹۲). می‌توان این نوع تصویرها را «اسناد مجازی» دانست. کاربرد این تصویرها در شعر رشید تبریزی چشمگیر است و در دو مثنوی «گلشن تحقیق» و «قضا و قدر» در ۱۰۶ بیت (۱۴٫۵درصد ابیات) به‌کار رفته است. اغلب این موارد از شمار تشخیص یا انسان‌انگاری (personification) است.

نمونه‌های تشخیص:

کز ستم انگیزی چرخ دورنگ　　پای امید دلش آمد به سنگ

(گلشن تحقیق،گ۳ پ، بیت۶)

با دو دستش چو زور حمله نمود　　در دروازه چاک سینه گشود

(قضا و قدر،گ۹۵ پ، بیت۴)

نمونه‌های استعارهٔ مکنیه:

غنچهٔ فتح از نفسش خنده‌روست　　صبح ظفر مشرق اقبال اوست

(گلشن تحقیق،گ۷ ر، بیت۷)

رازهای طلوع جبههٔ او　　شد هویدا ز مشرق ابرو

(قضا و قدر،گ۹۶ ر، بیت۱۱)

۸-۱-۴. استعاره در فعل

استعاره در فعل و صفت‌های کنشی، یعنی صفت‌های فاعلی و مفعولی مرکب را «استعارهٔ تبعیه» نامیده‌اند؛ با این استدلال که استعاره در اسم است و اگر در فعل و صفت بیاید، باید به مصدر تأویل شود؛ ازاین‌رو از اسم «تبعیت» می‌کند (رک. شمیسا، ۱۳۹۰الف: ۱۹۷). برای نمونه در مثنوی «قضا و قدر» آمده است:

تیغش چو نسیم غارت گلچین شد　　آن غنچهٔ نودمیده را زخمی ساخت

(قضا و قدر ،گ۹۷ ر، بیت۸)

در اینجا فعل «زخمی ساخت» کارکردی استعاری دارد و در معنای حقیقی خود دریافته نمی‌شود.

به‌نظر جورج لیکاف استعاره در فعل محصول این استعارهٔ کلان‌تر است: «رویداد کنش است» (رک. لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۹۰). به‌جز لیکاف، شفیعی‌کدکنی نیز به اهمیت اسنادهای مجازی و استعاره‌های فعلی در پویایی تصویرها اشاره کرده است (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ص ۲۵۴-

۲۵۵). در شعر رشید تبریزی کاربرد استعاره در فعل بسامد بالایی دارد که این مسئله نشان‌دهندهٔ پویایی تصاویر شعر اوست. برای نمونه در دو مثنوی «گلشن تحقیق» و «قضا و قدر» در ۲۶۴ بیت (۳۶,۲درصد ابیات) این تصاویر آمده است.

نمونه‌ها:

وز می بی مهری عصـــمت‌گـداز　　نغمه ســرودند به آهـــــنگ راز

(مثنوی گلشن تحقیق، گ ۴ ر، بیت ۳)

گشـــت بـه آن جمع پریشـــان‌خیـال　　شـــعلـه‌فشـــان از نفس انفعـال

(همان، گ ۴ پ، بیت ۱)

چون یقین شــد دمش گهرتاب اســت　　نفســش موج‌ریز سـیماب اسـت

(قضا و قدر،گ۹۸ر،بیت۱۱)

۸-۱-۵. حس‌آمیزی

حس‌آمیزی کاربرد واژگان مربوط به حواسّ مختلف در کنار یکدیگر است (رک. شمیسا، ۱۳۹۰ب: ۱۱۲). این تصویرها هم به‌نوعی از اقسام تضاد است و هم در معنا متناقض‌نماست. در شعر رشید تبریزی حس‌آمیزی بسامد بالایی ندارد؛ برای نمونه در دو مثنوی «گلشن تحقیق» و «قضا و قدر» جمعاً در ۳۰ بیت (۴,۱درصد ابیات) این تصاویر آمده است؛ ولی چون کاربرد این تصویرها از عناصر ذاتی شعر (همچون تشبیه و استعاره) نیست، در آثار رشید تبریزی بسیار مهم است:

دُرج گهرهـای کهـــــن بـاز کرد　　بوقلـــــمون زمزمـه‌ای ســـاز کـــــرد

(گلشن تحقیق، گ۲ ر، بیت۶)

چون به آن غنچهٔ شــکفته رســید　　الـف نـالـه‌ای بـه ســـینـه کشـــیـد

(قضا و قدر،گ۹۷ پ، بیت۱۲)

۸-۱-۶. متناقض‌نمایی (paradox)

متناقض‌نمایی ساخت معنا و تصاویر غریب و به‌ظاهر متناقض با اهداف هنری یا عرفانی است (رک. شمیسا، ۱۳۹۰ب: ۱۱۱). تصویرهای متناقض‌نما در شعر رشید تبریزی چشمگیر است؛ برای نمونه در دو مثنوی «گلشن تحقیق» و «قضا و قدر» در ۶۹ بیت (۹,۴درصد ابیات) این تصویرها وجود دارند. به این دلیل که این تصویرسازی‌ها از عناصر ذاتی شعر نیست، هنجارگریزی یا آشنایی‌زدایی

(defamiliarization) چشمگیری پدید می‌آورد. هنجارگریزی یعنی انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار (نرم) و این عامل در نگرش‌های فرمالیستی مبنای شناسایی و تمایز سبک است (رک. صفوی، ۱۳۹۰،ج۱:۵۰؛ فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۱: ۳۹). متناقض‌نمایی در شعر رشید تبریزی ترکیب‌های پارادوکسی و متناقض‌نمایی اسنادی را شامل می‌شود. در مثنوی‌های ذکرشده، نوع اول در ۳۳ بیت (۴,۵درصد ابیات) و نوع دوم در ۳۷ بیت (۵درصد ابیات) آمده است.

نمونهٔ ترکیب‌های متناقض‌نما: مُلک تنهایی، تنگ‌ظرف وسعت، اوج پستی، قطرهٔ موج‌ریز جیحون، شهربند هامون، دام آزادگی، سواد نور نظر، چشمهٔ آتش، زخمی شمشیر محبت، میکدهٔ آبرو، آتش‌بهار و... ؛

نمونهٔ متناقض‌نمایی اسنادی:

طفل دبستانش فلاطون‌ضمیر　　از نفس صدق مسیحاصفیر

(گلشن تحقیق، گ۲ پ، بیت۲)

تشنه‌کامان صدق سیرابند　　چون گهرتشنگان شادابند

(قضا و قدر، گ۱۰۰ ر، بیت ۱۰)

۸-۱-۷. مبالغه و اغراق

مبالغه و اغراق توصیف یا تصویری است که در آن بزرگ‌نمایی شده باشد. معمولاً در آثار هنری این بزرگ‌نمایی از راه تشبیه و استعاره است (رک. شمیسا، ۱۳۹۰ب: ۹۵). کاربرد اغراق در متون حماسی از ویژگی‌های اصلی به‌حساب می‌آید (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۹۸). همچنین در متون عرفانی به‌علت ژرف‌ساخت حماسی این آثار فراوان به‌کار می‌رود (رک. شمیسا، ۱۳۸۹: ۷۷). کاربرد اغراق در شعر رشید تبریزی (به نسبت جایگاه آن)، چشمگیر است. در دو مثنوی «گلشن تحقیق» و «قضا و قدر» (با احتساب ابیات موقوف‌المعانی) ۴۵ بیت (۶,۱درصد کل ابیات) حاوی اغراق‌های هنری است. نمونهٔ ابیات:

گردهٔ خورشید غبار شبش　　صبح ابد آینه دار شبش

(گلشن تحقیق، گ۲ ر، بیت۱۵)

چون نگه کرد سوی بستر خواب　　صدفی دید گوهرش نایاب

بحر خون شد به موج جوش آمد　　چون دل کوه در خروش آمد

(قضا و قدر، گ۹۷ پ، بیت۸-۹)

۸-۱-۸. کنایه

کنایه «ذکر جمله یا ترکیبی است که به‌جای معنی ظاهری، مراد یکی از لوازم معنی آن است» (شمیسا،۱۳۹۰: ۲۸۰). بسامد بالای کنایه از ویژگی‌های سبکی شعر عصر صفوی است (رک. غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۴۲۵). مهم‌ترین دلیل آن تأثیرپذیرفتن شعر این دوره از زبان عامیانه و ادبیات کوچه‌وبازار است. در دو مثنوی «گلشن تحقیق» و «قضا و قدر» جمعاً در ۱۷۶ بیت (۲۴,۱درصد کل ابیات)، کنایه به کار رفته است که حدود یک چهارم ابیات را شامل می‌شود. ازنظر ساخت کنایه‌های منظومه‌های رشید تبریزی، انواع ترکیب‌های کنایی و کنایه‌های گزاره‌ای و اسنادی را شامل می‌شود.

الف) ترکیب‌های کنایی: خاک‌نشین، پرده‌نشین، عنان‌ریز، جانسوز، یکه‌تاز، کیسه‌پرداز، دامن‌گیر، خونگرم، پرده‌سوز، پرده‌در، خوش‌نشین، باددست، دشمن‌کام، سخت‌بازو، سست‌بازو، گوشه‌گیر و... ؛

ب) کنایه‌های گزاره‌ای و اسنادی: این کنایه‌ها با نوعی کنش و کاربرد فعل همراه است؛ ازاین‌رو در پویایی تصاویر شعر نقش مهمی دارد:

شـــرح تـجـریـد مـعـرفـت خـوانـده　　بـه جـهـان گـرد دامـن افشـــانـده

(قضا و قدر، گ۹۴ پ، بیت۷)

شـــعلـهٔ جـان‌ســوز ســتم را نشـــانـد　　از دم تیـــــغ آب بر آتش فشـــانـد

(گلشن تحقیق، گ ۷ ر، بیت ۱۰)

در این دو بیت «گرد دامن افشاندن» به‌معنای ترک کردن و رها کردن و «آب بر آتش افشاندن» به‌معنای آرام کردن و فرونشاندن فتنه و آشوب است.

۸-۲. حوزهٔ موسیقیایی

۸-۲-۱. کاربرد ردیف

ردیف «یک یا چند کلمه است که بعد از روی (آخرین حرف قافیه) تکرار می‌شود و سبب زیبایی شعر است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۳۰). ردیف را از ابداعات فارسی‌زبانان شمرده‌اند (رک. همان: ۱۲۸). از دلایل مهم آن هم وجود افعال اسنادی در زبان فارسی است (رک. همان: ۱۳۷). وجود ردیف در شعر علاوه‌بر بالا بردن ارزش موسیقیایی شعر، سبب تأکید و برانگیختن عاطفی بیشتر نیز می‌شود (رک. همان: ۱۵۹). بسامد کاربرد ردیف در کلیات رشید تبریزی بدین صورت است: دیوان:

۴۰۲ بیت (۶۳,۸۰درصد کل ابیات)، مثنوی «جواهرالاسرار»: ۷۶۹ بیت (۲۷,۹۵ درصد کل ابیات)، مثنوی «قضا و قدر»: ۱۲۶ بیت (۲۲,۸۲ درصد کل ابیات)، گلشن تحقیق: ۴۸ بیت (۲۷,۴۲ درصد کل ابیات)، مثنوی «نقش ارژنگ»: ۵۱۶ بیت (۲۳,۷۸ درصد کل ابیات)، مثنوی «حسن گلوسوز»: ۸۰ بیت (۲۲,۲ درصد کل ابیات)، مثنوی «ساقی‌نامه»: ۱۱۹ بیت (۳۶,۳۹ درصد ابیات).

به‌طورکلی از مجموع ۶۹۶۵ بیت کلیات رشید تبریزی، ۲۰۶۰ بیت مردف است که ۲۹,۵۷درصد کل ابیات را تشکیل می‌دهد. بر این اساس شعر رشید تبریزی ازنظر موسیقی کناری غنی است.

۸-۲-۲. جناس

کاربرد جناس در شعر رشید تبریزی چشمگیر است؛ ولی به‌اندازهٔ حافظ و نظامی از آن استفاده نکرده است. در دو مثنوی «گلشن تحقیق» و «قضا و قدر» جمعاً ۸۸ بیت جناس دارد که ۱۲ درصد کل ابیات را تشکیل می‌دهد. این جناس‌ها انواع جناس ریشه، زائد، خطّ (مصحّف)، جناس محرّف، جناس تام، جناس مضارع، جناس لاحق و جناس مطرف را شامل می‌شود:

نمونهٔ جناس ریشه:

از دم گرم نوش دارویی　　به دمش زد دمیدن بویی

(قضا و قدر، گ۹۸ پ، بیت۹)

نمونهٔ جناس زائد:

غنچه‌خسب و همیشه مست شود　　گلش از باده باد دست شود

(همان، گ۹۷ ر، بیت۲)

نمونهٔ جناس خط:

جهلش به قضا چو رنگ بی مهری باخت　　گردید سَموم شعله، بر گلشن تاخت

(همان، گ۹۷ ر، بیت۷)

نمونهٔ جناس مضارع:

چون دم شمشیر اجل تیزچنگ　　تند و دل‌آزار چو تیر خدنگ

(گلشن تحقیق،گ۳ ر، بیت۵)

نمونهٔ جناس لاحق:

وحی‌طرازان ملایک سرود　　بی تپش جنبش لب در سجود

(همان، گ۲ پ، بیت۴)

نمونهٔ جناس تامّ:

گیسوی پیچان بتهٔ معجرش　　مار سر گنج شده بر سرش

(همان، گ۳ پ، بیت۱)

نمونهٔ جناس مطرّف:

بودش از بلبلان صفحه طراز　　چمن پرگلی چو گلشن راز

(قضا و قدر، گ۹۴ پ، بیت۱۱)

۸-۲-۳. واج‌آرایی

در مواردی که کاربرد جناس در شعر زیاد باشد، به‌طور طبیعی واج‌آرایی نیز فراوان می‌شود. بیشتر واج‌آرایی‌های کلیات رشید تبریزی با مصوت «آ» و صامت «س» و «ش» است:

از صداع می خونگرمی خورشید مسیح　　جبهه را می‌کند از مهر تو صندل‌سایی

(دیوان، گ۲۲۶ ر، بیت ۳)

چون ز هوشم نمک‌چشی بچشید　　شعلهٔ غیرتش زبانه کشید

(جواهرالاسرار، گ۱۶۶ ر، بیت ۳)

چون شکار رمیده از دامی　　که بیابد مقام آرامی

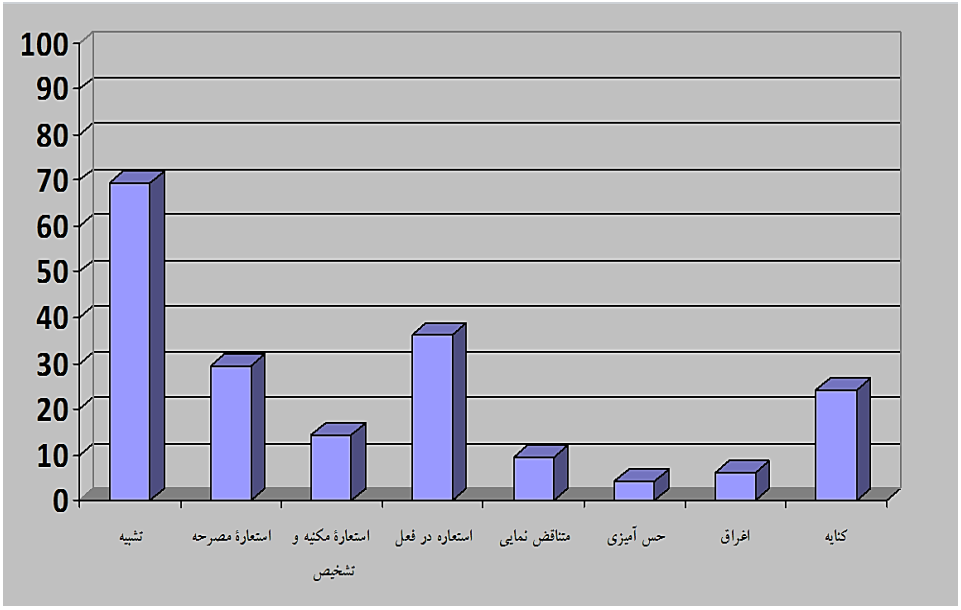
(نقش ارژنگ، گ۲۶ پ، بیت ۵)

اهل کشتی چو وحشی دشتی　　وحشت‌آرا شدند در کشتی

(همان، گ۵۶ ر، بیت ۸)

گهر مهری که بزم افروز رازاست　　چو شمع آرزو مطلب گداز است

(حسن گلوسوز، گ۱۲ پ، بیت ۱۱)



نمودار سبک ادبی رشید تبریزی در حوزهٔ معنایی شعر (برمبنای نمونه‌گیری از مثنوی‌های گلشن تحقیق و قضا و قدر، براساس درصد ابیات)

۹. نتیجه‌گیری

رشید تبریزی از شاعران مهم و برجسته در قرن یازدهم هجری است که علی‌رغم وجود نسخه‌های خطی آثارش در کتابخانه‌های داخل کشور، تاکنون به‌صورت دقیق بررسی و تصحیح نشده است؛ درحالی‌که شعر او چه ازنظر فکری و زبانی و چه ازنظر ادبی در مطالعهٔ تاریخ ادبیات عصر صفوی بسیار اهمیت دارد. به‌طورکلی مهم‌ترین ویژگی‌های شعر رشید تبریزی در حوزهٔ فکری، مدح امام علی(ع)، مدح شاهان صفوی و تهیهٔ ماده‌تاریخ برای حوادث دربار یا ورود بزرگان، توجه به مضامین و اصطلاحات سلوکی عرفان و تصوف، گله از روزگار و بی‌رونقی هنر و نااهلی رقیبان، و اندیشهٔ قضاوقدری است. همچنین لحن شعر او به‌ویژه در بخش‌هایی که به بیان احوال خویش می‌پردازد، غم‌بار و یأس‌آلود است. در حوزهٔ زبانی نیز بسامد بالای واژگان عربی بسیط و متداول و پرهیز از ترکیب‌های عربی دشوار، کاربرد واژه‌ها و اعلام جغرافیای فرهنگی هندوستان قدیم، کاربرد واژه‌های ویژه و جدید عصر صفوی و نیز بسامد بالای ترکیب‌سازی‌های بدیع از ویژگی‌های خاص زبان شعر اوست. در حوزهٔ ادبی، بسامد بالای تشبیه به‌ویژه تشبیه بلیغ اضافی و بسامد بالای استعاره در فعل و تصویرهای پویا و دارای حرکت از ویژگی‌های اصلی شعر اوست که در کاربردهای کنایی و انواع اسنادهای مجازی شعر او دیده می‌شود. همچنین کاربرد حس‌آمیزی و بسامد چشمگیر

متناقض‌نمایی از ویژگی‌های شعر اوست. در حوزهٔ موسیقی نیز شعر رشید تبریزی بسیار غنی است؛ زیرا در حدود سی درصد ابیات او ردیف دارد و از انواع جناس و واج‌آرایی بهره برده است. باتوجه به ویژگی‌های خاص زبانی آثار شاعر، خلاقیت بالای شاعر در ساخت ترکیب‌های بلاغی متنوع و نیز کاربرد گسترده و متنوع صورت‌های بیانی و بدیعی، تصحیح و چاپ کلیات شاعر ضروری است.

پی نوشت:

۱. حروف اختصاری قراردادی که در قلاب آمده است، در معرفی رسم‌الخط به‌جای نام کامل نسخه استفاده می‌شود.

۲. واژه‌ای هندی به معنی موسم بارش است (*غیاث‌اللغات*).

۳. یوگی، مرتاض هندی *(لغت‌نامهٔ* دهخدا).

۴. گلبند نوعی از جامه‌های رنگین است که به هندو باندهنو گویند و شال هندی از جنس این جامه است (*غیاث‌اللغات*).

۵. این واژه ۵۲ بار در کلیات شاعر آمده است که نشان‌دهندهٔ تأثیر فرهنگ هندی در آثار رشید تبریزی است. «برهمن در سانسکریت به معنی مطلق پیشوایان روحانی است که یکی از سه طبقهٔ مردم در آیین برهمایی است» (حاشیه محمد معین بر *برهان قاطع*، ذیل مدخل برهمن) و به پیر و مرشد برهمایان اطلاق می‌شود.

۶. گل نیلوفر در مذهب و اساطیر هند جایگاه ویژه‌ای دارد: «در اساطیر هند چنین آمده است که برهما از گل نیلوفری که از ناف ویشنو روییده بود، پدیدار شد. سپس برهما داخل ساقهٔ گل نیلوفر شد تا به انتهای آن ساقه برسد؛ ولی چون پس از طی مسافتی دریافت که این راه پایانی ندارد؛ از همان راهی که رفته بود، برگشت» (قرایی، ۱۳۸۵: ۱۰۴).

۷. شیشه‌های رنگین که در عمارت خانه و حمام و در تابدان‌ها تعبیه کنند و آن را آینهٔ جامی نیز می‌گویند (*فرهنگ آنندراج*).

۸. کشتی کوچک (فرهنگ آنندراج).

۹. جقه، بته‌ای ساخته از پر پرندگان که بر بالای پیش کلاه پادشاهان ایران است *(لغت‌نامهٔ* دهخدا).

۱۰. موی پیچیده چون موی زلف و کاکل و خط (*فرهنگ آنندراج*).

۱۱. روگردانی از معشوق (*فرهنگ آنندراج*).

۱۲. دربارهٔ غزل سبک هندی و تشبیه تمثیل در آن رک. شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۷۶.

منابع

۱. پادشاه، محمد (شاد). (۱۳۶۳). *فرهنگ آنندراج*، زیر نظر محمد دبیرسیاقی، چاپ دوم، تهران: خیام.

۲. تبریزی، رشید. (نسخهٔ خطی). *کلیات اشعار رشید تبریزی*، کتابخانهٔ ملی ملک، به شمارهٔ ۵۲۶۶.

۳. _____. (نسخه خطی). *جواهرالاسرار*، کتابخانه دانشگاه تهران،به شماره۸۷۶۶.

۴. _____. (نسخهٔ خطی). *حسن گلوسوز*، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، به شمارهٔ ۱۳۴۶۳/۴۸.

۵. _____. (نسخه خطی). *حسن گلوسوز*، کتابخانه اصغر مهدوی ، به شماره ۲۸۴/۶.

۶. جابری‌نسب، نرگس. (۱۳۸۸). «مهاجرت ایرانیان به هند». فصلنامهٔ *مطالعات شبه‌قاره*، ۱، ۲۵-۵۶.

۷. خسروی، حسین. (۱۳۹۷). «بازشناسی ویژگی‌های سبک هندی»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، ۱ (۳۱)، ۱۰۶-۷۵.

۸. خلف‌تبریزی، محمدحسین. (۱۳۹۳). *برهان قاطع*، به کوشش محمد معین، تهران: امیرکبیر.

۹. دانشگاه کمبریج. (۱۳۸۰). *تاریخ ایران دورهٔ صفویان*، ترجمهٔ یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: جامی.

۱۰. درایتی، مصطفی. (۱۳۹۱). *فهرستگان نسخه‌های خطی ایران (فنخا)*، تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملّی جمهوری اسلامی ایران.

۱۱. _____. (۱۳۸۹). *فهرست‌وارهٔ دست‌نوشته‌های ایران (دنا)*، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

۱۲. دزفولیان‌راد، کاظم؛ علی‌مددی، منا؛ طالبی، معصومه. (۱۳۸۹). «نگاهی جامعه‌شناختی به انسجام‌گریزی غزل سبک هندی». فصلنامهٔ *تحقیقات زبان و ادب فارسی*، ۳، ۵۵-۷۸.

۱۳. دولت‌آبادی، عزیز. (۱۳۷۷). *سخنوران آذربایجان* (از قطران تا شهریار)، تبریز: ستوده.

۱۴. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۶۴). *لغت‌نامهٔ دهخدا*، تهران، دانشگاه تهران.

۱۵. دیهیم، محمّد. (۱۳۶۷). *تذکرهٔ شعرای آذربایجان*، جلد دوم، چاپ اوّل، تهران: چاپ آذربادگان.

۱۶. رامپوری، غیاث‌الدین‌محمد. (۱۳۸۸). *غیاث‌اللغات*، به‌کوشش منصور ثروت، چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.

۱۷. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ چهارم، تهران: آگاه.

۱۸. _____ (۱۳۷۶). *موسیقی شعر*، چاپ پنجم، تهران: آگه.

۱۹. شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰الف). *بیان*، چاپ اول، ویراست چهارم، تهران: میترا.

۲۰. _____ (۱۳۸۹). *انواع ادبی*، چاپ چهارم، ویراست چهارم، تهران: میترا.

۲۱. _____ (۱۳۸۳). *سبک‌شناسی شعر*، ویرایش دوم، تهران: میترا.

۲۲. _____ (۱۳۹۰ب). *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ چهارم، ویراست سوم، تهران: میترا.

۲۳. صبا، مولوی محمّدمظفرحسین. (۱۳۴۳). *تذکرهٔ روز روشن*، به تصحیح و تحشیه محمّدحسین رُکن‌زادهٔ آدمیّت، تهران: کتابخانهٔ رازی.

۲۴. صفوی، کورش. (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، چاپ سوم. تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.

۲۵. غلامرضایی، محمد. (۱۳۷۷). *سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو*، چاپ اول، تهران: جامی.

۲۶. فتوحی‌رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. چاپ اول. تهران: سخن.

۲۷. قرایی، فیاض. (۱۳۸۵). *ادیان هند*، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۲۸. کاردگر، یحیی؛ بابایی، اعظم. (۱۳۹۸). «بازتاب فرهنگ و ادبیات عامه در منظومه‌های قضا و قدر فارسی»، *فرهنگ و ادبیات عامه*، ۲۹، ۲۵-۴۸.

۲۹. گلچین‌معانی، احمد. (۱۳۵۹). *تذکرهٔ پیمانه*، مشهد: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات دانشگاه مشهد.

۳۰. ـــــــــــــ (۱۳۶۹). *کاروان هند*، چاپ اول، مشهد: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

۳۱. لیکاف، جورج. (۱۳۹۰). «نظریهٔ معاصر استعاره»، ترجمهٔ فرزان سجودی، در *استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*، به کوشش فرهاد ساسانی، چاپ دوم، تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.

۳۲. منزوی، احمد. (۱۳۹۰). *فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی*، جلد سوم، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزگ اسلامی.

۳۳. ـــــــــــــ (۱۳۸۶). *فهرستواره کتاب‌های فارسی*، جلد دهم، چاپ اول، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

۳۴. مهدوی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۹). *اعلام اصفهان*، به تصحیح غلامرضا نصراللهی، اصفهان: سازمان فرهنگی-تفریحی شهرداری اصفهان.

۳۵. مؤتمن، زین‌العابدین. (۱۳۳۹). *تحول شعر فارسی*، چاپ دوم، تهران: شرق.

۳۶. نصرآبادی، میرزامحمّدطاهر. (۱۳۵۲). *تذکرهٔ نصرآبادی*، تصحیح و مقابلهٔ وحید دستگردی، تهران: کتاب‌فروشی فروغی.

۳۷. نوشاهی، عارف.(۱۳۶۲). *فهرست نسخه‌های خطی فارسی موزه ملی پاکستان-کراچی*، اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

۳۸. هدایت، محمود. (۱۳۵۳). *گلزار جاویدان*، تهران: زیبا.

۳۹. پایگاه اینترنتی سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران:

40.https://www.nlai.ir/web/guest.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)
(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

نقد روان‌شناسانه زنان *شاهنامه* بر اساس نظریه یونگ (با تکیه بر شخصیتهای گردآفرید، کتایون و تهمینه)

وحید علی بیگی سرحالی[۱]، افسانه رمضانی[۲]

[۱]ارومیه (نویسنده مسئول)

[۲]یاسوج

چکیده

نقد روان‌شناختی از مهم‌ترین حوزه‌های نقد ادبی است که بر مبنای روان‌شناسی جدید و بر اساس نظریات یونگ صورت می‌پذیرد. این امر با استفاده از کُهن‌الگوهای مختلف، به واکاوی شخصیت‌های افراد می‌پردازد و کُنش رفتاری آن‌ها را در موارد گوناگون مورد ارزیابی قرار می‌دهد. در این میان کتاب *شاهنامه* و شخصیت‌های زنان آن، از نظرهای گوناگونی دارای اهمیت است که در پژوهش حاضر به بررسی روان‌کاوی آن‌ها ازنظر یونگ پرداخته شده است. در این تحقیق که بر مبنای شخصیت‌های، گردآفرید، کتایون و تهمینه صورت پذیرفته است، کُهن‌الگوهای پنهان در ذات آن‌ها را بر مبنای نظریات یونگ، مورد روان‌کاوی قرار داده‌ایم. در این میان کهن‌الگوهای مادری، فردیت و آنیموس در موقعیت‌های مختلف، شخصیت‌های آنان را از هر نظر ممتاز نموده تا این امر با رفتارهای بالقوه‌ای که از آنان بروز کرده، روان‌شناسی شخصیت آن‌ها را به‌خوبی نشان دهد. با بررسی افراد موردبحث در *شاهنامه*، مشخص شد که کتایون بیشترین نشانه‌های کهن‌الگو را داراست و کُنش‌های رفتاری او در موارد گوناگون، نظریهٔ فوق را بیشتر برجسته می‌سازد. این پژوهش با روش تحلیلی و توصیف رفتارهای آنان صورت گرفت تا شخصیت هرکدام از زنان موردبحث در *شاهنامه* را مورد ارزیابی قرار دهد و با استفاده از نظریات یونگ، کهن‌الگوهای مختلف هریک از این افراد را به‌خوبی تفسیر و تبیین نماید.

واژگان کلیدی: *شاهنامه* فردوسی، نقد روان‌شناسانه، یونگ، گردآفرید، کتایون، تهمینه.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۵/۲۶ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۱/۲۵

[۱]E-mail: vahid.alibaygi@gmail.com

ارجاع به این مقاله: علیبیگی سرحالی، وحید، رمضانی، افسانه، (۱۴۰۰)، نقد روانشناسانه زنان شاهنامه بر اساس نظریه یونگ (با تکیه بر شخصیت های کردآفرید، کتایون و تهمینه)، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز).*

Doi: 10.22034/PERLIT.2022.47495.3146

مقدمه

نقد روان‌شناختی، از مهم‌ترین و جدیدترین حوزه‌های نقد ادبی به‌شمار می‌آید. «منظور از نقد روان‌شناسانه، نقدی است که بر مبنای روان‌شناسی جدید و از فروید به بعد صورت می‌گیرد. این نوع نقد، حوزه‌های وسیع و کاملاً ناشناخته‌ای را در ادبیات بررسی کرده و برخی از بهترین تفاسیر ادبی را در باب آثار پیشرو ادبی به‌وجود آورده است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۵۱)؛ اما آنچه از هر لحاظ در نقد روان‌شناختی، به‌خصوص از دیدگاه فروید و یونگ اهمیت دارد گذر از جنبه‌های روان‌شناسی شخصی و رسیدن به جنبه‌های کلی و همگانی، توجه کردن به مشترکاتی است که در میان همهٔ انسان‌ها (افسانه‌ها و اسطوره‌ها) وجود داشته است؛ زیرا «براساس همین مطالعهٔ افسانه‌ها و اسطوره‌هاست که می‌توان روان‌شناسی توده را فهمید» (اقبالی و دیگران، ۱۳۸۶: ۷۲)؛ بنابراین باید گفت، ارتباط روان‌شناسی به‌عنوان دانشی که به بررسی ذهن و رفتار انسان می‌پردازد، با ادبیات که موضوع آن انسان و تأثیر محیط بر اوست، چنان نزدیک است که شاخه‌ای به نام «روان‌شناسی ادبی بر اساس مشترکات این دو دانش به‌وجود آمده است» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۸۲). پس یک اثر ادبی با امور روانی انسان ارتباط تنگاتنگی دارد، زیرا «اثر ادبی آمیزه‌ای از تخیل، الهام و اندیشه است که ذوق و دانش یک انسان آن را به‌وجود آورده است تا از آن برای برانگیختن احساسات و عواطف انسان دیگری به‌عنوان خواننده استفاده کند» (محکی‌پور و دادخواه تهرانی، ۱۳۸۴: ۱۵۷) بنابراین «آنچه روان‌کاوی، هنر و ادبیات را با فرهنگ پیوند می‌دهد، درگیری آن‌ها با جهان اسطوره‌هاست». (صنعتی، ۱۳۸۶: ۷۲). این عوامل سبب می‌شود تا ما با ضمیر ناخودآگاه روبه‌رو شویم. شناخت ضمیر ناخودآگاه که یونگ آن را ضمیر ناخودآگاه جمعی نامید «یعنی آن قسمت از روان که میراث روانی مشترک نوع بشر را حفظ و منتقل می‌کند» (یونگ، ۱۳۸۹: ۱۶۲). همچنین باید گفت «اگر کاوش در ضمیر ناخودآگاه، ضمیر آگاه را به تجربه کردن صورت مثالی (کهن‌الگو) برساند، فرد با تضادهای ژرف بشری مواجه خواهد شد.» (یونگ، ۱۳۷۳: ۴۶) که این امر به صورت‌های مختلف در شخصیت‌های گوناگون مشهود و در اسطوره و فرهنگ‌های گوناگون موجود است که درنهایت مجموعه‌ای از تصاویر ذهنی جهان شمول را شکل می‌دهد و در مکتب او با نام کهن‌الگو شناخته می‌شود، بنابراین «تفحص در کهن‌الگوها نه‌فقط راهی برای فهم رفتار عام بشر، بلکه شیوه‌ای برای قرائت نقادانهٔ متون ادبی و آثار هنری بوده و هست». (بیلسکر، ۱۳۸۴: ۸). یکی از آثار ادبی که ازنظر کهن‌الگو زمینه‌های مناسبی برای پژوهش روان‌شناختی در آن به چشم می‌خورد، شاهنامهٔ فردوسی

است که به‌عنوان مجموعه‌ای از اساطیر، بخش گسترده‌ای از باورها و اندیشه‌های ما را در خود جای داده است، در کتاب فوق، «شخصیت‌پردازی به بهترین نحو ارائه داده شده و فردوسی در توصیف شخصیت‌های *شاهنامه* به‌گونه‌ای تصویرپردازی کرده است که با تحلیل روان‌شناختی می‌توان به لایه‌های پنهان روانی و شخصیتی آن‌ها دست یافت» (یاحقی و قبول، ۱۳۸۸: ۶۵).

مسئله و فرضیه پژوهش.

با توجه به این‌که *شاهنامه* یک اثر حماسی است و بر همین مبنا انتظار می‌رود نقش زنان در آن حائز اهمیت نباشند، اما باید گفت که در *شاهنامه* گاهی زنان زمینه‌ساز حماسه می‌شوند و عامل اصلی رویدادها تلقی خواهند شد و این امر ازنظر روان‌شناختی قابل‌بحث و بررسی است که در این پژوهش با استفاده از نظریه یونگ، به بررسی رفتار زنان *شاهنامه* پرداخته شده و کهن‌الگوهای آنان، مورد واکاوی قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش.

۱. لطیفه سلامت باویل. «تحلیل اسطوره‌ٔ زال در *شاهنامه* براساس نظریات یونگ». *فصلنامه علمی تخصصی شفای دل*. سال دوم. شماره سوم. بهار و تابستان ۱۳۹۸.

نویسنده در مقالهٔ فوق، به بررسی کهن‌الگوهای فرایند فردیت، خود، خودآگاه، ناخودآگاه و همچنین کهن‌الگوهایی نظیر قهرمان، سایه، پرسونا و... پرداخته است که چگونگی تبلور هریک از موارد بیان‌شده را به‌عنوان مسئلهٔ اصلی تحقیق مشخص و به موقعیت‌های کهن‌الگویی نظیر تولد دوباره نیز اشاره کرده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که طبق نظریات یونگ، در اسطورهٔ زال، سیمرغ بیانگر کهن‌الگوی مادر، سام نمود کهن‌الگوی سایه که تحول او را به پرسونا شاهد هستیم، رودابه نمود آنیما و زال تبلور کهن‌الگوی قهرمان است که پس از دشواریها و گذر از آزمون‌های فراوان تولدی دوباره می‌یابد که شخصیت زال در چارچوب فرایند فردیت قابل‌تأویل است.

۲. اشرف خسروی، اسحاق طغیانی. «تحلیل روان کاوانهٔ شخصیت سودابه و رودابه» فصلنامه *کاوش‌نامه* یزد. سال ۱۱. شماره ۲۱. ۱۳۸۹.

در تحقیق مذکور، نویسنده به بررسی شخصیت‌های سودابه و رودابه، دو معشوقه مهم و اثرگذار *شاهنامه* پرداخته است که یکی آنیمای منفی و دیگری آنیمای مثبت ناخودآگاه است و در حماسهٔ فردوسی نقش و کارکرد مهمی ایفا می‌کنند. نتایج این تحقیق نشان داد، دوگانگی میان شخصیت‌های مذکور، بیانگر این نکته است که آنیما در برخورد با خودآگاه می‌تواند مثبت و یا منفی باشد که اهمیت و نقش آن، نتیجهٔ اراده در ساختن فرد و جامعه است.

۳. احسان قبول، محمدجعفر یاحقی. «شخصیت‌شناسی شغاد در *شاهنامه*» مجله *جستارهای ادبی*. ش۱۶۴. بهار ۱۳۸۸.

در این تحقیق، نویسنده به بررسی شخصیت شغاد و علل قتل رستم به دست او ازنظر روان‌شناسی پرداخته است که با بررسی توصیف‌ها و نشانه‌ها، به مقایسه آن‌ها با نابهنجاری‌های روانی در دانش روان‌شناسی پرداخته و درنتیجه مشخص شد که شغاد دچار اختلال روانی عقده حقارت بوده و همین امر زمینه‌ساز قتل رستم گردیده است.

با توجه به پیشینه پژوهش، باید گفت که تحقیق حاضر دربارهٔ نقد روان‌شناسی زنان *شاهنامه* که بر مبنای شخصیت‌های «گردآفرید، کتایون و تهمینه» صورت گرفته، از نوآوری برخوردار است.

بحث و بررسی.

شهرت و اهمیت یونگ در حوزهٔ نقد ادبی بیشتر به دلیل نظریهٔ حافظهٔ نژادی و صور مثالی است. وی معتقد است «در زیر سطح ظاهری آگاهی، ناخودآگاه جمعی ازلی وجود دارد که به‌صورت عامل روانی مشترک و موروثی همهٔ اعضای خانوادهٔ بشری، درآمده است؛ وی می‌گوید: ضمیر بشر مانند یک لوح سفید نیست و هم‌چون بدن او خصایص ازپیش‌ساخته، یا گونه‌های رفتاری خود را داراست. او به تجلی و بازتاب این عوامل ساختاری تحت عنوان بن‌مایهٔ تصویرهای ازلی و صور مثالی اشاره می‌کند» (آل گورین و دیگران، ۱۳۷۰: ۱۹۲). یونگ بنیانگذار مکتب روان‌شناسی تحلیلی است. وی در ساخت روان آدمی به علیت و غایت اهمیت یکسان می‌دهد. به‌نظر او «شخصیت انسان امروزی براساس تجارب جمعی و تصاعدی نسل‌های گذشته و حتی نسل‌های اولیه شکل گرفته است» (شاملو، ۱۳۷۴: ۴۱-۴۲). اهمیتی که یونگ برای گذشتهٔ نژادی و تاریخی شخصیت فرد قائل بود سبب شد که پیش از هر روان‌شناس دیگری به مطالعهٔ اسطوره مذاهب، سمبُل‌های قدیمی و عقاید و آداب رسوم انسان‌های اولیه بپردازد. «یونگ شخصیت را واحدی متشکل از سیستم‌های روانی مختلف می‌داند که گرچه از هم‌دیگر جدا هستند ولی تأثیر متقابلی نسبت به هم دارند و با نظام‌های اصلی در ارتباط‌اند. نظام‌های اصلی عبارت‌اند از: من، ناخودآگاه شخصی و عقده‌های آن، ناخودآگاه جمعی و آرکی‌تایپ، پرسونا، آنیما، آنیموس، سایه و خود» (شولتز، ۱۳۹۰: ۱۱۵).

بنابر توضیحات مختصری که در باب نظریهٔ یونگ ارائه شد، باید گفت که این نظریه در کتاب *شاهنامه* قابل‌واکاوی است، زیرا بیشتر زنان نقش‌آفرین *شاهنامه* را زنان محبوب و مقدس و خردمندی تشکیل می‌دهند که زاینده، پرورنده، آموزنده و نگاهدارندهٔ شهریاران و قهرمانان و شاهزادگانند.

این زنان در *شاهنامه* یاری‌گر و راهنمای همسران و فرزندان خود می‌شوند و حتی در مواردی نسبت به آنان خردمندترند. به‌طور کلی «در بیشتر داستان‌های پهلوانی سزاوارترین سخنان را از دهان مادران و همسران و دختران پهلوانان می‌شنویم. زنان *شاهنامه* سخن بسزا می‌گویند زیرا خردمندند و چون خرد دارند در همه حال و هرجا که باشند، آزاداندیشند» (کیا، ۱۳۷۱: ۲). در این پژوهش به بررسی بعضی از زنان *شاهنامه* از منظر یونگ خواهیم پرداخت.

۱. گردآفرید.

یکی از زنان دلیر و جنگاور *شاهنامه* گردآفرید است. اولین موضوعی که ازنظر روان‌شناختی دربارهٔ گردآفرید قابل‌بررسی است، قهرمان بودنش است. دربارهٔ واژهٔ مذکور باید گفت که «قهرمان، مفهومی روان‌شناختی دارد که می‌کوشد عناصر درونی شخصیت خود را کشف و به اثبات رساند» (هندرسن، ۱۳۸۶: ۲۶). یکی از ویژگی‌های قهرمانان، «فداکاری و ایثار است» (ال‌گورین و دیگران، ۱۳۷۰: ۱۷۹) از عوامل بروز کهن‌الگوی قهرمان گردآفرید؛ اسیر شدن نگهبان دژ به‌وسیلهٔ سهراب است، به همین دلیل گردآفرید در راه ایرانیان و مردمان دژ ازخودگذشتگی می‌کند و یکه و تنها به مبارزهٔ سپاه تورانیان می‌رود:

بپوشید درع سواران جنگ — نبود اندر آن کار جای درنگ
نهان کرد گیسو به زیر زره — بزد بر سر ترگ رومی گره
فرود آمد از دژ به کردار شیر — کمر بر میان بادپایی به زیر

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۲: ۱۳۰)

اما نکتهٔ قابل‌توجه دربارهٔ زنان *شاهنامه* این است که «زنان *شاهنامه*، زمانی خوب شناسانده می‌شوند که با آزمایشی روبرو گردند. در چنین وضعی است که حساسیت و عاطفه و شخصیت آنان نمود پیدا می‌کند» (اسلامی ندوشن، ۱۳۹۱: ۱۱۸). گردآفرید در پی حملهٔ سهراب به دژ سپید به عناصر درونی نهفته‌اش (کهن‌الگوی قهرمان و آنیموس) پی می‌برد؛ که یکی از این کهن‌الگوها، نجات بخشی و از مهم‌ترین ویژگی کهن‌الگوی قهرمان است؛ گردآفرید با گرفتار شدن قهرمان دژسپید، به کردار یک قهرمان و نجات دهنده راهی میدان رزم با سهراب می‌شود.

کمان را به زه کرد و بگشاد بر — نبد مرغ را پیش او بر گذر

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۲: ۱۳۲)

نکتهٔ دیگر در باب قهرمان از منظر روان‌شناسی این است که «کار اصلی قهرمان، انکشاف خودآگاه خویشتن فرد است؛ یعنی آگاهی به ضعف‌ها و توانایی‌های خودش، به گونه‌ای که بتواند با مشکلات زندگی خود روبه‌رو شود، به محض این‌که فرد توانست آزمایش اولیه را پشت سر گذارد و وارد مرحلهٔ پختگی شود، اسطورهٔ قهرمان مناسبت خود را از دست می‌دهد، گویی مرگ نمادین قهرمان دوران پختگی است» (هال و نوردبای، ۱۳۷۵: ۷۳). با توجه به توضیحاتی که بیان شد باید گفت، این صفت در وجود گردآفرید کاملا بارز است؛ برای مثال: زمانی که گردآفرید با سهراب زورآزمایی می‌کند، به ضعف‌ها و توانایی‌های خود پی‌می‌برد. او در آغاز نبرد، توانایی خود را می‌شناسد و به همین دلیل بر سهراب غلبه می‌کند و او را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد:

به سهراب بر تیر باران گرفت　　چپ و راست جنگ سواران گرفت

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۲: ۱۳۲)

اما وقتی گردآفرید متوجه می‌شود که در برابر سهراب نمی‌تواند به پیروزی برسد، در صدد یافتن چاره‌ای برای رهایی از چنگ سهراب برمی‌آید و به‌واسطهٔ کهن‌الگوی قهرمان که در ناخودآگاهش نهفته است؛ در شرایط سخت و بحرانی قادر به تصمیم‌گیری است و از مخمصه خود را نجات می‌دهد. او با شکست خوردن از سهراب که به‌منزلهٔ مرگ نمادین وی است؛ در واقع در مسیر دوران پختگی قرار می‌گیرد:

بـه آورد بـا او بسنـده نبـود　　بپیچید ازو روی بـرگاشـت زود

بـدانسـت کـاویـخت گردآفرید　　مر آن را جز از چاره درمان ندید

(همان، ۱۳۳)

کهن‌الگوی آنیموس از دیگر مواردی است که دربارهٔ روان‌شناختی گردآفرید قابل‌بررسی است. ابتدا به توضیحات مختصری درباب آنیموس خواهیم پرداخت، در مکتب روان‌شناسی یونگ، هیچ انسانی دارای روان مطلقا مردانه و زنانه نیست، یعنی هر فردی هم نر و هم ماده است، بدین صورت که «هر مردی یک زن بالقوه در خود دارد و هر زنی مردی بالقوه. جنبهٔ زنانه مرد و جنبهٔ مردانه زن به‌صورت ناخودآگاه در سرتاسر دورهٔ حیات انسان دوام می‌آورد» (آریان‌پور،۱۳۷۵: ۱۵۵) بنابراین «این آرکی‌تایپ‌ها سبب می‌شوند که یک جنس، ویژگی‌های جنس دیگر را نشان دهد، به‌عبارت دیگر، مرد طبیعت زن را بر پایهٔ آنیمایی که در خودش وجود دارد، می‌شناسد و زن نیز طبیعت مرد را بر پایه و اساس آنیموس درونی خود، شناسایی می‌کند» (شاملو،۱۳۷۴: ۴۷) یونگ بر این باور است

که «ویژگی‌های مردانهٔ درون زنان، پدیدآمده از کروموزم‌ها و هورمون‌های جنسی نرینه است، اما این امر را بیشتر نتیجهٔ تجربه‌های نژادی زن با مرد می‌داند» (سیاسی، ۱۳۸۸: ۸۰). در ناخودآگاه گردآفرید نیز مردی بالقوه وجود دارد که با دیدن صحنهٔ شکست هجیر و اسیر شدن او، بالفعل می‌شود و نمود پیدا می‌کند. گردآفرید در دژسپید سکونت دارد و پدرش فرماندهٔ این دژ است، قاعدتاً از دوران کودکی با انواع سلاح و نبردها آشنایی دارد و جنگاوری جزئی از وجود وی است.

زنی بود برسان گردی سوار — همیشه به جنگ اندرون نامدار
کجا نام او بود گردآفرید — که چون او نیامد ز مادر پدید
(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۲: ۱۳۲)

این باور درونی که کار مردم در دژ سپید، دفاع از سرزمین است؛ می‌تواند به او کمک کند که جنگاوری بی‌همتا شود. کهن‌الگوی آنیموس دارای صفاتی مردانه همچون سردی، لجبازی، پرخاش‌گری، ستیزه‌جویی، اعتماد به نفس، شجاعت و ... است، بنابراین آنیموس گردآفرید با چنین باورهای مردانه‌ای فراافکنده شده و کُنش و رفتار مردانه در گردآفرید پدید می‌آید. در تکمیل توضیحات پیشین باید گفت: «کهن‌الگوی آنیموس، مظهر طبیعت مردانهٔ ناخودآگاه زنان است. این عنصر نرینه‌روان به ندرت به‌صورت تخیلات جنسی نمود پیدا می‌کند و اغلب به‌صورت اعتقاد نهفتهٔ مقدس پدیدار می‌گردد. هنگامی که زن به گونه‌ای علنی و با پافشاری دست به ترویج اعتقادات مردانه می‌زند (مانند یله کردن گردآفرید در میدان نبرد) یا می‌کوشد با برخوردهای خشونت‌بار اعتقادات خود را بیان کند، به آسانی روان مردانهٔ نهفتهٔ خود را آشکار می‌کند» (هال و نوربادی، ۱۳۷۵: ۲۸۵). در *شاهنامه* می‌بینیم، گردآفرید با پوشیدن لباس و کلاه جنگی، کمر بر میان بستن و یله کردن در میدان نبرد آنیموس خود را نشان می‌دهد. پس از شکست هجی، آنیموس به خودآگاه گردآفرید می‌آید و زمینه را برای بروز آن فراهم می‌کند. گردآفرید، آنیموس درونی خود را در این زمان بر سهراب فرافکنی می‌کند زیرا زنان، همیشه به‌سوی مردانی کشیده می‌شوند که ویژگی‌های آنیموس درونشان را دارند. در واقع نبرد میان گردآفرید (قهرمان) و سهراب (آنیموس گردآفرید) این اجازه را به او می‌دهد که بر گرایش‌های واپس‌گرایانه «من» خویشتن پیروز گردد و آن را آشکار کند. کهن‌الگوی گردآفرید با چنین فراافکنی به اوج نیرومند و توان خود می‌رسد و شخصیت دختر مردنما را پیدا می‌کند. از ویژگی‌های منفی آنیموس «لجبازی، سرکش و سردی و دسترسی ناپذیری است. همهٔ ویژگی‌های لجبازی، سردی و دسترس‌ناپذیری در زنان، از سوی

نرینه‌روان آن‌ها، ساخته و به وجود می‌آیند» (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۸۵) که این خصوصیات در گردآفرید نمایان است. هنگامی که سهراب متوجه می‌شود هم‌رزمش دختری است به او ابراز عشق و علاقه می‌کند و گردآفرید را به آشتی فرامی‌خواند:

بدو گفت کز من رهایی مجوی　　چرا جنگ جستی تو ای ماه‌روی

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۲: ۱۳۲)

اما ویژگی منفی آنیموس (لجبازی، سرکشی و سردی) به سراغ گردآفرید می‌آید تا او اسیر خواسته سهراب نشود و با به‌کار بستن حیله‌ای از دست سهراب رها می‌شود، گردآفرید با رد عشق سهراب، از تسخیر دژ سپید جلوگیری می‌کند و این همان خلاقیت گردآفرید است، زیرا «عنصر نرینه‌روان می‌تواند یک همراه درونی گران‌قدر شود و زن را به صفات مردانه‌ای چون خلاقیت، شجاعت، عینیت و خرد روحی آراسته گرداند» (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۹۲) که در گردآفرید این امر اتفاق می‌افتد. شجاعت یکی دیگر از ویژگی‌های مثبت آنیموس است که در شخصیت گرآفرید به‌وضوح نمایان می‌شود؛ گردآفرید نمونهٔ بارز زنانی است که بی‌باکانه و جسورانه پا در میدان نبرد با سهراب می‌نهد. چشم امید ایرانیان بعد از شکست هجیر به گردآفرید است.

کمان به زه را به بازو فکند　　سمندش برآمد به ابر بلند

سر نیزه را سوی سهراب کرد　　عنان و سنان را پر از تاب کرد

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۲: ۱۳۲)

او آن‌قدر به‌سرعت عمل می‌کند که سهراب را به شگفتی وامی‌دارد:

شگفت آمدش گفت از ایران سپاه　　چنین دختر آمد به آوردگاه

(همان، ۱۳۴)

نکتهٔ قابل‌توجه این است که نخستین مرحلهٔ انکشاف عنصر نرینه‌روان، به‌صورت نیروی جسمانی آشکار می‌شود. به‌طور مثال باید گفت زنانی که در عالم بیرون به مردان ورزشکار علاقه و کشش دارند افرادی هستند که به این شناخت از آنیموس خود رسیده‌اند، ازجملهٔ زنان *شاهنامه* که به این مرحلهٔ شناخت از آنیموس رسیده‌اند می‌توان گردآفرید را نام برد. آنیموس شخصیت گردآفرید در وجود همهٔ پهلوانان و دلاوارن دژ، رستم و پس از آن در سهراب نمادینه می‌شود.

فرود آمد از دژ به کردار شیر　　کمر بر میان بادپایی به زیر

(همان، ۱۳۲)

در ابیات زیر می‌توان به نیروی جسمانی و قدرت بدنی گردآفرید پی‌برد:

چو سهراب را دید گردآفرید — که بر سان آتش همی بردمید
کمان به زه را به بازو فکند — سمندش برآمد به ابر بلند
سر نیزه را سوی سهراب کرد — عنان و سنان را پر از تاب کرد
(همان، ۱۳۱)

از دیگر جنبه‌های آنیموس، داشتن روحی مبتکر است که گردآفرید با روح خلاق و مبتکر به دنبال چاره می‌گردد و خود را از دست سهراب می‌رهاند و پس از یافتن چاره به گفتار متوسل می‌شود:

بدو روی بنمود و گفت ای دلیر — میان دلیران به کردار شیر
دو لشکر نظاره بر این جنگ ما — برین گرز و شمشیر و آهنگ ما
کنون من گشایم چنین روی و موی — سپاه تو گردد پر از گفت و گوی
که با دختری او به دشت نبرد — بدین سان به ابر اندر آورد گرد
(همان، ۱۳۴)

و ضمن پند دادن سهراب، به او وعده‌های دروغین می‌دهد:

نهانی بسازیم بهتر بود — خرد داشتن کار مهتر بود
ز بهر من آهو ز هر سو مخواه — میان دو صف برکشیده سپاه
کنون لشکر و دژ به فرمان تست — نباید بر این آشتی جنگ جست
دژ و گنج و دژبان سراسر تراست — چو آیی بدان ساز کت دل هواست
(همان)

آخرین مرحله‌ای که به‌واسطهٔ آن آنیموس گردآفرید نمودار می‌گردد، تجسم خرد و اندیشهٔ شخصی اوست «در این مرحله، عنصر نرینه‌روان نیز مانند عنصر مادینه نقش میانجی تجربهٔ مذهبی را ایفا می‌کند مانند پیشگویی» (یونگ،۱۳۹۰: ۳۰۰۹). همین امر در نبرد با رستم بارز است، بدین صورت که گردآفرید پس از فریب دادن سهراب به درون دژ می‌رود و وی را مورد به تمسخر می‌گیرد:

فراوان بخندید گردآفرید — به باره برآمد سپه بنگرید
چو سهراب را دید بر پشت زین — چنین گفت کای شاه ترکان چین

چرا رنجه گشتی چنین؟ بازگرد هم از آمدن هم ز دشت نبرد
بخندید و او را به افسوس گفت که ترکان ز ایران نیابند جفت
(همان، ۱۳۴)

سپس با خرد و اندیشه‌اش سهراب را انذرز می‌دهد و او را از عاقبت شومی که در انتظارش است برحذر می‌دارد و به او هشدار می‌دهد:

شهنشاه و رستم بجنبد ز جای شما با تهمتن ندارید پای
نماند یکی زنده از لشکرت ندانم چه آید ز بد بر سرت
دریغ آیدم کین چنین یال‌و سفت همی از پلنگان بباید نهفت
نباشی بس ایمن به‌بازوی خویش خورد گاو نادان ز پهلوی خویش
(همان)

نکتهٔ قابل‌بحث دیگر این است که «یونگ همزاد مؤنث را معادل «آروس مادرانه» شورمندی یا عشق در مردان می‌داند و همزاد مذکر یعنی آنیموس را معادل کلام (خرد یا منطق) در زنان برمی‌شمارد» (بیلسکر،۱۳۸۴: ۵۴). پس باید گفت، گردآفرید به‌واسطهٔ جسارت، خرد و اندیشهٔ استوار برگرفته از آنیموس (کهن‌الگوی نرینه‌اش) سهراب را از سرانجام شوم این نبرد آگاه می‌کند اما عقدهٔ قدرت‌خواهی و برتری‌جویی بیش‌ازحد سهراب مانع از دریافت و درک این سخنان می‌شود.

در پایان می‌توان گفت پرخاشگری و کشاکش و خوی جنگندگی که بر بنیاد کهن‌الگوی آنیموس در نهاد هر زن یا دختری گذاشته شده است، می‌بایست بر مرد یا مردانی با خوی سلحشوری و جنگاوری همسانی و برابری کند تا زن بتواند این نیروی ناخودآگاه نهفتهٔ درونی را به‌راحتی به بیرون انتقال دهد و بر آنان فرافکنی کند. گردآفرید نیز آنیموس خود را بر پهلوانان قلعه و مهم‌تر از همه بر رستم فرافکنی می‌کند، به گونه‌ای که در سخنان خود به سهراب می‌گوید: «شما با تهمتن ندارید پای» (همان، ۱۳۵). گردآفرید می‌داند که رستم نیز نمونهٔ کامل و بارزتری از کین‌کشی و جنگاوری است؛ بنابراین کهن‌الگوی گردآفرید، با چنین فرافکنی‌های برابر و مساوی؛ به اوج نیرومندی و قدرت می‌رسد. تنها آن گاه که اسیر سهراب می‌شود؛ دقیقاً عکس این موضوع رخ می‌دهد اما این بار با بهره گرفتن از دیگر جنبه‌های مثبت آنیموس و همچنین با استفاده از هویت زنانهٔ فارغ از آنیموس، خود را از چنگ سهراب می‌رهاند و برای بار دیگر سعی در بکار گرفتن نیروی نرینه‌اش می‌کند. در واقع گردآفرید از همان ابتدای داستان که نقش قهرمان دژ را به عهده می‌گیرد؛

سعی در شناخت و شکوفایی عناصر نهفته در ناخودآگاهش- به‌ویژه آنیموس- می‌کند و با قبول این نقش در مسیر خودشناسی قرار می‌گیرد؛ زیرا که «اهمیت آنیما و آنیموس برای سلامت روان در آن است که هر دو باید بیان شود» (شولتز ۱۳۹۰:۱۳۴). گردآفرید نیز در نبرد با سهراب خصایص مردانهٔ خود (پرخاشگری) را همراه با خصوصیات جنسی‌اش بروز می‌دهد و آن را بیان می‌کند؛ بنابراین می‌توان گفت که شخصیت اسطوره‌ای گردآفرید یکی از کهن‌الگوهای ایرانی برای زنان ایران زمین است.

۲. کتایون

کتایون در *شاهنامه* همسر گشتاسب ودختر قیصر روم است که در روند داستان گشتاسب و ماجرای اسفندیار، نقش مهمی را ایفا می‌کند. از صفات بارز آنیموس کهن‌الگوی مادر است که در کردار و رفتارهای او نمود بارزی دارد. فردوسی در داستان پادشاهی لهراسب به چند صفت بارز او اشاره می‌کند:

یکی بود مهتر کتایون به نام　　خردمند و روشندل و شادکام

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۵: ۱۹)

کتایون در *شاهنامه*، از همان آغاز داستان نقش یاریگری و راهنمایی اسفندیار را بر عهده دارد و سعی در نجات فرزندش دارد که این ویژگی، نمودی از کهن‌الگوی مادرانه و در کتایون بارز است. یکی از خصوصیات کهن‌الگوی مادر، وجه مراقبت کننده و مهربان بودن است. کتایون زنی با خرد، با حس و عاطفه و صلح‌جوست که بزرگ‌ترین هم وغمش محافظت از اسفندیار و آگاهی دادن به اوست. صورت مثالی مادر نیکوکار نه‌تنها در شکل آنیما و معشوقه بلکه در هئیت زنی زیبا و مهربان که یار و یاور قهرمان است بروز می‌کند. «کهن‌الگوی مادر، نیکوکارانه بودنش است که در مواقع سختی و خطر به کمک فرزند می‌شتابد و می‌خواهد او را از مهلکه برهاند» (ال گورین و دیگران، ۱۳۷۰: ۱۷۸). کتایون نیز غم‌خوار فرزند است و زمانی که اسفندیار از پدرش شکایت می‌کند نگران فرزند می‌شود:

غمی شد ز گفتار او مادرش　　همه پرنیان خوار شد بر برش

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۵: ۲۹۴)

یکی از سیستم‌های ساخت شخصیت از دیدگاه یونگ من یا خودآگاه است. «من» همان شعور ظاهر یا ضمیر خودآگاه است که از احساسات و خاطره‌ها و افکار و تمایلات و عواطف و به‌طورکلی

از هر آن‌چه معلوم شخص است، یا می‌تواند معلوم او باشد، تشکیل یافته و علم شخص را به وحدت و هویتش میسر می‌سازد» (سیاسی، ۱۳۸۸: ۷۳۹)؛ بنابراین می‌توان گفت که «خود، همان ذهن هوشیار است» (شولتز،۱۳۹۰: ۱۰۸) ذهن کتایون هم بسیار هوشیارانه عمل می‌کند و می‌اندیشد، او به‌روشنی از نیت گشتاسب آگاه بود.

بدانست کان تاج و تخت و کلاه　　نبخشد ورا نامبردار شاه

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۵: ۲۹۴)

دربارهٔ «من» یا خودآگاه باید گفت که «ما پیوسته در طول زندگی دست‌خوش محرک‌های دامنه‌داری هستیم که وسعت آن‌ها بیش از آن است که بتوانیم به‌طور مؤثری از عهدهٔ آن برآییم، از این رو باید در ادراک آن‌چه پیرامون ما می‌گذرد گزینش‌گر باشیم. باید محرک‌هایی که بی‌معنا، نامربوط، زیان‌آور و تهدیدکننده است بپالاییم. این کنش حیاتی را «من» انجام می‌دهد» (شولتز، ۱۳۹۰: ۱۲۷). این «من» در نهاد کتایون به شیوهٔ خاصی بارز است:

جز از سیستان در جهان جای هست　　دلیری مکن تیز منمای دست

مرا خاکسار دو گیتی مکن　　از این مهربان مام بشنو سخن

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۵: ۳۰۵)

کتایون در سخنانش خود را مادر مهربان خطاب می‌کند؛ بنابراین می‌توان گفت کتایون احساسات و عواطفی که باید معلوم هر شخصی باشد را داراست به گونه‌ای که خود او هم به آن اشاره می‌کند. کهن‌الگوی آنیموس در شخصیت کتایون نیز نمود قابل‌توجهی دارد، یونگ، مرد درون زنان را این گونه می‌نمایاند: «زن امروزی، از این واقعیت غیرقابل‌انکار آگاه است که او به بالاترین و بهترین چیز در خورد دست نمی‌یابد مگر در حالت عشق» (یونگ، ۱۳۶:۱۳۸۷). آنیموس، آن زمان که از ژرفای ناخودآگاهی همگانی به خودآگاهی، فرافکنی می‌شود؛ نخست در پدر هر زنی نمادینه می‌شود. زنان، همیشه به‌سوی مردانی کشیده می‌شوند که ویژگی‌های آنیموس درونشان را دارند. پس بر این اساس، این‌گونه مردان برگزیده از سوی زنان که یک‌باره با دیدن آن‌ها، با خویش می‌گویند، «همان است که من می‌خواهم» نماد کهن‌الگوی آنیموس زنان خواهد بود. کتایون ازجملهٔ آن زنانی است که آنیموس آن‌ها بر شوهر خود (عشق در یک نگاه) نهادینه می‌شود. آنیموس کتایون زمانی به بیرون افکنده می‌شود که گشتاسپ را در خواب می‌بیند و آنگاه که در بیداری باز او را می‌بیند. بی‌درنگ این الگوی به‌بیرون‌افکنده‌شده بر دل گشتاسپ می‌نشیند. به این معنا که کتایون

این مرد درون خویش را بر نخستین مرد زندگی‌اش که او را در رؤیایش دیده فرافکنی می‌کند؛ زیرا به گفتهٔ یونگ «کهن‌الگوی آنیموس در رؤیای زنان، خویش را به گونهٔ مرد یا گروهی از مردان پدیدار می‌گرداند» (یونگ، ۱۳۹۰:۲۹۰). کتایون پیوند خود با گشتاسپ را در یک رؤیای اسطوره‌ای که ریشه در روان دارد، درمی‌یابد. در واقع تمامی مردانی که زنان پر شور و شر حماسه‌های اسطوره‌ای، در نگاه نخستین، شیفته و فریفته آنان می‌شوند، نمودی بیرونی از کهن‌الگوی آنیموس آن زنان می‌تواند باشد. پس این کهن‌الگو نیز در اسطوره‌ها خود را در سیمای مردانه‌ای نشان می‌دهد. واین نمادپردازی درست می‌نماید، چرا که کهن‌الگوی آنیموس به‌راستی که مرد درون هر زنی است و فرافکنی آن به بیرون نیز باید بر مردان باشد؛ هم‌چنان که کهن‌الگوی آنیما در نمادهای اسطوره‌ای، خویش را در پیکرهای زنانه نشان می‌دهد، هرچند که یونگ خود این عقیده را با شک و تردید بیان می‌کند و می‌گوید: «آنیما شاید عبارت از تعبیر روانی اقلیت ژن‌های ماده در بدن نر باشد» (یونگ، ۱۳۷۰: ۵۰). در ادامه باید گفت، یونگ بر این باور است که «خواب نه‌تنها به چگونگی زندگی خواب بیننده بستگی دارد، بلکه خود بخشی از بافت عوامل روانی آن است. او همچنین دریافت که خواب در مجموع از یک ترتیب و شکل باطنی تبعیت می‌کند و نام آن را "فرایند فردیت" گذاشت» (یونگ، ۱۳۹۰:۲۴۱). همین مسئله در زندگی کتایون نیز بارز است. نمونهٔ آن خوابی است که دربارهٔ خواستگاری می‌بیند. بدین‌گونه که او شبی در خواب می‌بیند که مردان شهر جمع شدند و در آن میان، مردی غریبه، دسته‌گلی به او می‌دهد و دسته‌گلی از او می‌گیرد:

کتایون چنان دید یک شب به خواب — که روشن شدی کشور از آفتاب

یکی انجمن مرد پیدا شدی — از انبوه مردم ثریا شدی

سر انجمن بود بیگانه‌ای — غریبی دل آزار فرزانه‌ای

به بالای سرو و به دیدار ماه — نشستنش چون بر سرگاه شاه

یکی دسته‌ای دادی کتایون بدوی — و زو بستدی دسته رنگ و بوی

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۵: ۱۸)

همچنین باید گفت که «رؤیا، در زمان ما از دید روان کاوی و راه بردن به نهفته‌های ناخودآگاهی، ارزش و کاربرد یافته است» (کزازی، ۸۱:۱۳۷۲)؛ بنابراین در همان روزها، قیصر بزرگان را دعوت می‌کند، گشتاسپ هم به همراه مرد دهقان به تماشای مراسم می‌رود زمانی که کتایون گشتاسپ را می‌بیند، همان را می‌یابد که در خواب دیده بود؛ پس او را برمی‌گزیند:

چو از دور گشتاسپ را دید گفت　　که آن خواب سربرکشید از نهفت

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۵: ۲۱)

برای روشن‌تر شدن مطالب فوق باید گفت «در جریان فرایند فردیت، نقش «خود» به‌عنوان یک راهنمای درونی و یک مرکز تنظیم‌کنندهٔ کنش‌های ناخودآگاه، بسیار برجسته و ویژه است» (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۴۰- ۲۴۴). در واقع می‌توان گفت کتایون با دیدن این خواب و به ناخود آگاه آمدن آنیموس، در مسیر فرایند فردیت قرار می‌گیرد که بعدها به‌طور کامل در داستان رستم و اسفندیار به این فردیت می‌رسد. همچنین «تجسم عنصر نرینه در ناخودآگاه زن همانند عنصر مادینه در مرد، جنبه‌های مثبت و منفی دارد. عنصر نرینه به ندرت به‌صورت تخیلات جنسی نمود پیدا می‌کند» (همان، ۲۸۵). پس باید گفت آنیموس اساساً، زنان را عاشق و شیفته مردان می‌سازد و این بر پایهٔ شهوت و نیازهای تنی استوار نیست.

در مسیر جریان طبیعی توسعه، «آنیموس، بر بسیاری از شکل‌های مذکر فراافکنده می‌شود و هنگامی که این فرافکنی صورت گرفت؛ یک زن به‌طور قطع می‌پندارد که مرد موردنظر همان‌گونه است که او مشاهده می‌کند» (فریدا، ۱۳۷۴: ۶۰). پس دربارهٔ کتابون باید گفت آنگاه که آنیموس کتایون در خواب در سیمای مرد غریبه‌ای ظاهر می‌شود؛ و زمانی که در بیداری همان حالات را می‌بیند، می‌پندارد آنیموسی که از ناخودآگاهش به خودآگاه آمده؛ همین مردی است که درخواب دیده و در بیداری هم به واقعیت تبدیل شده است، پس آن را برمی‌گزیند. یکی از جنبه‌های منفی آنیموس که در شخصیت کتایون نمود پیدا می‌کند بستن چشم راستین‌بینش است. کتایون با انتخاب گشتاسب از تاج و تخت پدر درمی‌گذرد؛ زیرا قیصر روم از انتخاب دخترش خرسند نیست و از این‌که دخترش مردی غریبه و ناشناس را به‌عنوان شوی خود برگزیده، ناراحت است به همین دلیل او را از کاخ و تاج و نگین دور می‌کند:

چو بشنید قیصر بران برنهاد　　که دخت گرامی بگشتاسب داد

بدو گفت با او برو همچنین　　نیابی ز من گنج و تاج و نگین

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۵: ۲۲)

هم‌چنان که گفته شد کتایون، گشتاسب (آنیموس) را به گنج و ثروت پدر ترجیح می‌دهد. مرد درونی کتایون (گشتاسب) که در خواب هم او را دیده بود با مردی که در بیرون مشاهده کرد، هم‌همسان بود و مطابقت می‌کرد. در خواب مردی را دیده بود که:

سر انجمن بود بیگانه‌ای غریبی دل آزار و فرازنه‌ای
به بالای سرو و به دیدار ماه نشتنش چون بر سر گاه شاه
(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۵: ۲۰)

هرچند کتایون بر این باور است که به ایده‌آل خود دست یافته، اما از زمانی که با گشتاسب ازقصر پدر خود بیرون می‌رود تا پایان داستان رستم و اسفندیار سختی‌های زیادی می‌کشد؛ بنابراین می‌توان گفت، یکی از جنبه‌های منفی آنیموس برای کتایون این است که چشم راستی‌بینش را می‌بندد و شاهزادهٔ رؤیایی خود (گشتاسب) را بدون شناخت کافی بر پدر و ثروتش ترجیح می‌دهد، زیرا گشتاسب بر خلاف کتایون که شخصیتی مثبت و سالم دارد به دلیل داشتن عقدهٔ فزون‌خواهی و درون اهریمنی و تاریکش، از شخصتی منفی و بیمارگونه برخوردار است. کهن‌الگوی آنیموس تنها جنبه‌های منفی و زیانبار ندارد، «بلکه از جنبه‌های مثبت گران بهایی نیز برخوردار است و می‌تواند به‌واسطهٔ فعالیت خلاقش به خود مرتبط گردد» (یونگ،۱۳۹۰: ۲۹۱) که یک نمونهٔ آن خردورزی و شکیبایی و استواری روحی است، زیرا یکی از ویژگی‌های سودمند و مثبت عنصر نرینه این است که به زن صلابت روحی می‌دهند. (همان). این ویژگی و صفت را ما می‌توانیم در شخصیت کتایون جستجو کنیم. کتایون با هوشمندی و خردمندی ویژهٔ خود، از انگیزهٔ شوم شوهرش گشتاسب آگاه است. کتایون مانع از رفتن اسفندیار به زاولستان می‌شود و فرزندش را پند می‌دهد:

ز گیتی همی پند مادر نیوش به بد تیز مشتاب و بر بد مکوش
(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۵: ۳۰۴)

در ادامه باید بگوییم که «طرف مثبت عنصر نرینه نیز می‌تواند بانی روح مبتکر، شجاعت، شرافتمندی و در عالی‌ترین شکل خود وسعت روحی باشد». (یونگ،۱۳۹۰: ۲۹۳). کتایون، برای اسفندیار صفات و گذشتهٔ رستم را بر می‌خواند؛ و این نشان‌دهندهٔ این است که او یک زن معمولی حرم‌سرایی نیست و از سیاست روز آگاه است:

سواری که باشد به نیروی پیل به گفتار خوار آیدش رود نیل

بدرد جگرگاه دیو سپید　　ز شمشیر او گم کند راه شید
همان ماه هاماوران را بکشت　　نیاراست گفتن کس او را درشت
(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۵: ۳۰۶)

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ کهن‌الگوی آنیموس در زن وجود دارد این است که «می‌تواند اغلب به‌صورت باورهای نهفتهٔ مقدس و یا آشکار پدیدار گردد» (یونگ،۱۳۹۰: ۲۸۵) مادران حماسه‌های اسطوره‌ای ایرانی، هم‌چون سیندخت، رودابه، تهمینه، جریره، کتایون و... همگی سرشت‌های مینوی و آسمانی در خویش دارند که در رفتارها و کنش‌های آنان دیده می‌شود. «کهن‌الگوی آنیموس، در زن به وی استواری روحی می‌دهد و مایهٔ بسیاری از تجربه‌های مذهبی و مینوی وی می‌شود؛ تا بدان‌جا که او می‌تواند پرده از رازها بردارد و رخدادهای آینده را پیش‌بینی کند». (همان: ۲۹۳) کتایون به‌واسطهٔ آینده‌نگری خود، سیستان را قتل‌گاه اسفندیار می‌داند و این‌گونه فرزند را نصیحت می‌کند:

جز از سیستان در جهان جای هست　　جوانی مکن تیز منمای دست
(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۵: ۳۰۷)

حتی سرنوشت خویش را می‌داند و آن را در گرو این سفر می‌بیند:

مرا خاکسار دو گیتی مکن　　از این مهربان مام بشنو سخن
(همان)

گویا کتایون از پیش می‌دانست که فرزندان اسفندیار در این سفر کُشته می‌شوند، به همین دلیل اسفندیار را از بردن فرزندان منصرف می‌کرد. کهن‌الگوی نرینه کتایون در این داستان از جنبه‌های مثبت آن بهره برده و او را روحانی و مقدس جلوه می‌دهد، به گونه‌ای که دل و اندیشه‌اش را از بدی، پاک و بی‌آلایش می‌گرداند. «زن از طریق عنصر نرینه می‌تواند به انکشاف نهفته در شرایط عینی شخصیتی و فرهنگی خود، آگاهی یابد و به زندگی روحانی‌تری دست یازد» (یونگ،۱۳۹۰: ۲۹۳). کتایون در زندگی خود به‌ویژه از زمانی که دین بهی را می‌پذیرد؛ روحانی می‌زید و اندیشه‌های مینوی را در سر می‌پروراند. او به اسفندیار می‌گوید که رفتن او به سیستان، خواست و دلخواه اهریمن است.

از دیگر مشخصه‌های روان‌شناسانه کتایون، بررسی فردیت در شخصیت اوست. «از دیدگاه یونگ نخستین شرط فردیت یافتگی، آگاهی یافتن از آن دسته از جنبه‌هایی است که مورد غفلت

واقع شده‌اند. فردیت یافتن غریزی است و هدفی است که در راهش تلاش می‌کنیم» (شولتس،۱۹۰: ۱۴۱). کتایون با انتخاب گشتاسب به‌عنوان همسر دلخواهش راهی سخت را برگزید اما این انتخاب برای او مقدمه‌ای برای رسیدن به خویشتن و فردیت یافتگی بود. «جنبهٔ دیگر فردیت یافتگی، فدا کردن هدف‌های مادی دوران جوانی و ویژگی‌هایی از شخصیت که شخص را قادر به کسب آن هدف‌ها می‌کرد» (همان:۱۴۲). کتایون با انتخاب گشتاسب، از تخت و تاج و گنج و نگین پدر محروم گردید. در گذر از فرآیند فردیت، شخص با جنبه‌هایی از تمایلات ناشناخته و یا سرکوب شدهٔ شخصیت ناخودآگاه آشنا می‌شود و با بازشناسی و جذب آن‌ها تجربه‌ای درونی را می‌آزماید؛ تجربه‌ای که در واقع مکاشفه‌ای روحانی برای وصول به تعالی روانی و کشف خویشتن حقیقی است. در واقع کتایون، با اندیشه‌ای سخته و درست؛ رنج رسیدن به تکامل و فردیت را به گنج پدر که می‌توانست در آن دوران جوانی‌اش از آن بهره ببرد؛ ترجیح داد و در این راه هم سربلند بیرون آمد.

۳. تهمینه

تهمینه دختر شاه سمنگان، همسر رستم و مادر سهراب، یکی از زنان نام‌آور شاهنامهٔ فردوسی است. تهمینه از آن کسان است که ارزش زندگی را در عرض و کیفیت آن می‌داند و حاضر است در ازای شبی با رستم بودن، سال‌ها رنج بزرگ کردن فرزند را در غیاب پدر، به شیرینی تحمل کند. چهرهٔ تهمینه به‌صورت زنی دل‌ربا و مادری فداکار ترسیم شده است، مادری مهربان و رنج کشیده که در غیاب شوهر دلخواه خود فرزندش سهراب را بزرگ می‌کند. در این پژوهش به بررسی شخصیت تهمینه از دیدگاه یونگ می‌پردازیم. قبل از بررسی شخصیت تهمینه باید ابتدا به نظریهٔ یونگ استناد کنیم، ازنظر وی «خود یا من، شعور آگاه یا ضمیر خودآگاه است که مجموعه‌ای از احساسات، خاطرات، افکار و عواطفی که شخص نسبت به آن آگاهی دارد و برای او معلوم است و باعث پی‌بردن و شناخت او از وحدت و هویت خود می‌شود» (کریمی،۱۳۷۳: ۸۷). نمونهٔ آن در رفتار تهمینه کاملا مشهود است.

زمانی که رستم برای پیدا کردن رخش خود به سرای شاه سمنگان می‌رود، شب‌هنگام، دختر شاه سمنگان با خدمتکاری شمع به دست وارد خوابگاه رستم می‌شود و حین معرفی کردن خود و سخن گفتن از دلاوری‌های رستم، به او ابراز عشق می‌کند و آرزوی خود را مبنی بر داشتن فرزندی از رستم بیان می‌کند. تهمینه به‌عنوان شخصیتی پاک‌دامن و عفیف، به روشنی از احساسات و عواطف خود آگاه است، آن را می‌شناسد و در پی این است که در مواقعی مناسب این آگاهی را به وحدت

برساند؛ بنابراین، زمانی که موقعیت بروز این آگاهی فرا می‌رسد، جسورانه و بی‌باکانه آن را به زبان می‌آورد و احساسات و عواطف و عشق خود را به رستم ابراز می‌دارد.

چنین داد پاسخ که تهمینه‌ام — تو گویی که از غم به دو نیمه‌ام
به گیتی ز خوبان مرا جفت نیست — چو من زیر چرخ کبود اندکی‌است
ترایم کنون گر بخواهی مرا — نبیند جزین مرغ و ماهی مرا

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۲: ۱۲۲)

دیدار نخستین تهمینه دو اصل را رعایت می‌کند؛ نخست آن‌که رستم در هوشیاری کامل نباشد چرا که تهمینه می‌دانست شوی آیندهٔ وی اهل معاشرت و خلوت‌گزینی و معاشقهٔ با زنان نیست؛ «خرامان بیامد به بالین مست» دوم این‌که مراقب است کسی او را در حال این اقدام جسورانه نبیند:

سخن گفتن آمد نهفته به راز — در خوابگه نرم کردند باز

(همان)

که این رفتار نشات گرفته از:

کس از پرده بیرون ندیدی مرا — نه هرگز کس آوا شنیدی مرا

(همان)

تهمینه از دلاوری‌های رستم به شیوهٔ افسانه آگاه شده و دیدن رستم و رسیدن به او را به‌صورت امیال و آرزو در درون خود پرورش داد و منتظر بود که این تمایل و آرزو به وقوع بپیوندد؛ او بی‌پرده و صریح افکار و تمایلات خود را که در ضمیر آگاهش بوده به رستم می‌گوید:

بکردار افسانه از هر کسی — شنیدم همی داستانت بسی
چو این داستان‌ها شنیدم ز تو — بسی لب به دندان گزیدم ز تو
بجستم همی کتف و یال و برت — بدین شهر کرد ایزد آبشخورت
تو را هم کنون گر بخواهی مرا — نبیند جز این مرغ و ماهی مرا

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۲: ۱۲۲)

تهمینه وحدت و تکامل هویت خود را در این می‌بیند که از فردی همچون رستم که دلاوری‌هایش زبانزد خاص و عام است؛ صاحب فرزندی شود:

یکی آنک بر تو چنین گشته‌ام — خرد را ز بهر هوا کشته‌ام
و دیگر که از تو مگر کردگار — نشاند یکی پورم اندر کنار

مگر چون تو باشد به مردی و زور　　سپهرش دهد بهره کیوان و هور

(همان، ۱۲۳)

کهن‌الگوی مادر از دیگر مواردی است که دربارهٔ شخصیت تهمینه می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد.

کهن‌الگوی مادر در دیدگاه یونگ «دارای صفاتی ازجمله: شوق و شفقت مادرانه، قدرت جادویی، فرزانگی، رفعت، غریزه، انگیزهٔ یاری‌دهنده و هر آن‌چه مهربان است و هر آن‌چه می‌پروراند و نگهداری می‌کند» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۶). دربارهٔ ریشهٔ کهن‌الگوی مادر باید بگوییم که این صورت ازلی، همچون کهن‌الگوهای دیگر، «تجربیات و معلوماتی هستند که در طول تاریخ از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌اند». (کریمی،۱۳۷۳: ۸۷). صفات کهن‌الگوی مادر در شخصیت بیشتر مادران اسطوره‌ای در *شاهنامه* به‌ویژه در شخصیت کتایون (مادر اسفندیار) و تهمینه (مادر سهراب) نمود بارزتری دارند. فعالیت‌های او، در زمینهٔ نقش مادرانه‌اش صورت می‌گیرد و به همان مادری تبدیل می‌شود که تمام هستی‌اش را به پای فرزند می‌نهد. بهترین نمونهٔ آن زمانی بروز می‌کند که سهراب را در جهت جلوگیری از ایجاد نبرد با رستم راهنمایی می‌کند؛ تا آن‌جا که تأثیر این راهنمایی‌ها و نشانه‌ها، در گفتگوی میان سهراب و هومان مشهود است:

نشان‌های مادر بیابم همی　　به دل نیز لختی بتابم همی

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۲: ۱۸۰)

در واپسین لحظات دیدار پسر و پدر نیز، سهراب از نشانه‌ها و راهنمایی‌هایی که تهمینه برای یافتن رستم کرده است سخن می‌گوید:

نشان داد مادر مرا از پدر　　ز مهر اندر آمد روانم به سر

(همان، ۱۸۶)

با توجه به ابیات فوق باید گفت که تهمینه از دیدگاه یونگ همان کهن‌الگوی مادر نیکوکار است که در موقع سختی و خطر به یاری فرزند می‌شتابد و سعی می‌کند او را از مهلکه برهاند. «این کهن‌الگو صفاتی را آشکار می‌کند که عبارت‌اند از: شفقت و شوق مادرانه، قدرت، جادویی، فرزانگی و رفعت روحانی که برتر از دلیل و برهان است» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۶). همین خصوصیات است که سبب می‌شود، پس از آن‌که سهراب، تهمینه را از سفرش آگاه می‌کند او را از رویارویی با افراسیاب برحذر دارد:

بدو گفت کافراسیاب این سخن　　نباید که داند ز سر تا به بن

(همان، ۱۲۶)

تهمینه مهرهٔ پدر را به او می‌دهد و باز برای اطمینان بیشتر برادر خود «زندرزم» را به همراه سهراب می‌فرستد. این مادر نیک‌سرشت جدا از راهنمایی و برحذر داشتن، به‌طور ضمنی دلش به وقوع تراژدی گواهی می‌دهد، به گونه‌ای که سهراب در واپسین لحظات مرگش می‌گوید «بیامد پر از خون دو رخ مادرم» هم‌چنین «همی جانش از رفتن من بخست». تهمینه به یاری غریزهٔ بسیار نیرومندی که از ازل در جان دردمند مادران نشانده شده، خطر قریب‌الوقوع را احساس می‌کند و دردا که مادر بینوا قادر نیست کم‌ترین اقدامی برای نجات فرزند دلاورش انجام دهد. او تنها به سهراب هشدار و نشانه می‌دهد و زنده‌رزم را به همراه سهراب می‌فرستد. استیلای سرنوشت بر قهرمان تراژدی باعث می‌شود که او هشدارهای دلسوزانهٔ مادر را نادیده بگیرد و در ورطهٔ هولناک بیفتد و با نادیده گرفتن هشدارهای مادر، شرنگ تلخ مرگ را می‌نوشد. از دیگر مواردی که روان‌شناسی تهمینه را مورد بررسی قرار می‌دهد، آنیموس و چگونگی شکل‌گیری آن در شخصیت اوست.

آنیموس درونی تهمینه زمانی بروز می‌کند که وی خود را در نخستین دیدار به مرد مورد علاقه‌اش رستم فرافکنی می‌کند. دربارهٔ آنیموس درموارد فوق بیان کردیم، زنان همیشه به‌سوی مردانی کشیده می‌شوند که ویژگی‌های نرینه روان درونشان را دارند. تهمینه با شنیدن اوصاف و دلاوری‌های رستم به او دل می‌بازد، شیفتهٔ او می‌شود و در انتظار فرصتی است که از نزدیک با او برخورد کند و نرینه روان خود را بر او فرافکنی کند و خود را بر رستم عرضه می‌دارد و در ابراز عشق و دل‌باختگی بی‌تامل پیش‌قدم می‌شود، تهمینه با شنیدن خصوصیات رستم او را در شکل و قیافهٔ آنیموس خود تصور می‌کند:

بکردار افسانه از هر کسی　　شنیدم همی داستانت بسی

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۲: ۱۲۲)

یکی دیگر از ویژگی‌های سودمند و برجستهٔ نرینه روان، صلابت بخشیدن به زنان است. گاهی جنبه‌های مثبت کهن‌الگوی نرینه روان چنان بر فرد تأثیر مثبت می‌گذارد که زنی همچون تهمینه را وادار به درخواست پاک و جسورانه از رستم می‌کند. تهمینه نمونهٔ عجیب شهامت و جسارت است که به رضایت کامل پدر «چو بشنید شاه این سخن شاد شد» تن به ازدواج مرد ایده‌آل و آرمانی خود می‌دهد. زمانی که از ورود رستم به سرای پدر اگاه می‌شود، چنان آنیموس درونش انگیخته می‌شود

که بدون ترس و دلهره و با استواری روحی شبانگاه با معرفی خود به بالین رستم می‌رود و خواسته‌اش را بیان می‌کند و خود را بر وی عرضه می‌کند:

چنین داد پاسخ که تهمینه‌ام — تو گویی که از غم به دو نیمه‌ام

یکی دخت شاه سمنگان منم — ز پشت هژبران و شیران منم...

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۲: ۱۲۲)

تهمینه از خرد و عقل و درایت خود بهره می‌گیرد و در این اندیشه است که از فردی چون رستم صاحب فرزندی شود. هر چند تهمینه در سخنانش به رستم می‌گوید:

یکی آنک بر تو چنین گشته‌ام — خرد را ز بهر هوا کشته‌ام

(همان، ۱۲۳)

اما در واقع این‌گونه سخن گفتن تهمینه از شرم و حیا و پاکدامنی وی حکایت دارد. او عاشق و شیفتهٔ رستم شده اما نه برای هوا و هوس، زمانی که تهمینه شبانگاه بر بالین رستم می‌آید، فردوسی برای پاک نشان دادن تهمینه و حتی پاک نشان دادن دل‌باختگی رستم، تهمینه را از جان و خرد سرشته توصیف می‌کند:

روانش خرد بود و تن، جان پاک — تو گفتی که بهره ندارد ز خاک

(همان، ۱۲۲)

تهمینه از همان ابتدا با استواری تمام دست به گزینشی زده بود که تنها خود می‌توانست مدافع آن باشد، او در هر صورت، چه در بین خاندان خود و چه در بین مردم، زنی تلقی می‌شود که برای بودن با مرد دلخواه خود (حتی برای یک شب) به بیگانه روی آورده است و تمام سختی‌ها و رنج‌های این عشق را به جان و دل خواهان است. او با همان صلابت و استواری روح و خرد؛ یکه و تنها به پرورش کودکی می‌پردازد که سایهٔ پدر بر سر او نیست و مادر، همه کس اوست.

برای بهتر نشان دادن موضوع باید گفت که عنصر نرینه، دارای چهار مرحلهٔ انکشاف است «۱- به‌صورت نیروی جسمانی ۲- به‌صورت روحی مبتکر و قابلیت برنامه‌ریزی۳- در قالب گفتار که به‌صورت استاد یا کشیش پدیدار می‌گردد ۴- در آخرین مرحله هم با تجسم اندیشه نمودار می‌شود» (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۹۳). پس نخستین مرحله از شناخت کهن‌الگوی آنیموس به‌صورت نیروی جسمانی ظاهر می‌شود؛ به این معنی، زنی که به شناخت آنیموس خود دست می‌یابد؛ در بیرون روان خود به

مردانی دلبستگی و کشش می‌یابد که یا «در قالب یک ورزشکار باشد یا نیرویی بیش از مردان دیگر داشته و زنده پیل و بزرگ هیکل باشد. نمونهٔ بازر چنین افرادی تهمینه است او انسانی است قهرمان طلب که حاضر نیست دیگران برایش همسر گزینند؛ همان‌گونه که اشاره کردیم او شیفته دلاوری‌ها و خصوصیات یگانه و بی‌همتای رستم شده بود:

بکردار افسانه از هرکسی — شنیدم همی داستانت بسی
که از شیر و دیو و نهنگ و پلنگ — نترسی و هستی چنین تیز چنگ
شب تیره تنها به توران شوی — بگردی برآن مرز و هم بغنوی
به تنها یکی گرو بریان کنی — هوا را به شمشیر گریان کنی

(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۲: ۱۲۲- ۱۲۳)

رستم نماد کامل یک جهان پهلوان است که تهمینه عنصر نرینه خود را در شخصیت این مرد نهادینه می‌کند و او را خواهان می‌شود تا به اولین مرحله از شناخت آنیموس خود که همان نیروی جسمانی است دست می‌یابد، زیرا اولاً او به مردی گرایش پیدا کرده که در سراسر ایران و جهان از لحاظ تن و عمل بی‌همتا است؛ ثانیاً او پس از رودابه دومین زنی است که توانسته کودکی پیلتن (سهراب) را وزن حمل کند:

تو گفتی گو پیلتن رستمست — و گر سام شیرست و گر نیرمست

(همان، ۱۲۵)

بی‌شک، بودن چنین جنینی، مادری با نیروی جسمانی قوی و محکمی می‌خواهد تا بتواند به آسانی او را به دنیا آورد. دومین مرحله انکشاف نرینه‌روان به‌صورت روحی مبتکر و قابلت برنامه‌ریزی ظاهر می‌شود. تهمینه زنی هوشمند و بی‌باک است که این مرحله از آنیموس را با استفاده از اندیشه و فکر خلاقانه‌اش به‌دست می‌آورد. وی پرده‌نشینی پاکدامن است:

کس از پرده بیرون ندیدی مرا — نه هرگز کس آوا شنیدی مرا

(همان، ۱۲۲)

ولی جهان را می‌بیند و در جریان خبرهای روز قرار می‌گیرد؛ مثلا آگاهی کامل از ویژگی‌های رستم...

تهمینه از پیش، دلاوری‌های رستم را از این و آن می‌شنود و در پی‌فرصتی می‌گردد که خود را بر رستم عرضه کند تا بتواند فرزندی هم‌چون او داشته باشد که مایهٔ سربلندی تهمینه در ایران و جهان

گردد. در واقع گزینش تهمینه، رستم را به‌عنوان شوی خود ناشی از تدبیر و دوراندیشی اوست. او پس از پیوندش با رستم نه‌تنها مادری موفق بوده، بلکه نقش پدر را در طول مدت رشد و بالندگی فرزند دلبند خود سهراب، به‌خوبی بر عهده گرفته است. مادری که با وجود خلاقیت‌هایی که برای ایجاد زندگی زناشویی از خود نشان می‌دهد؛ خیلی زود تنها می‌ماند اما همواره با امیدواری و ایمان، تلخی‌های دوری را تحمل می‌کند و آینده‌ای روشن برای خود، همسرش رستم و سهراب ترسیم می‌کند. تهمینه با وجود این‌که می‌دانست رستم یک شب بیشتر نزد او نخواهد ماند، اما با روح و خرد خلاقش آینده‌نگری می‌کند که در آیندهٔ نزدیک جوانی را در کنار خود خواهد داشت که همهٔ امید و زندگی مادر خواهد شد و با دیدن سهراب گویی جهان پهلوان رستم را می‌بیند اما این خلاقیت و نوآوری دیری نمی‌پاید و با رفتن فرزند از پیش مادر درهم می‌شکند و تمام تدبیرهای تهمینه در طول داستان با به‌وجود آمدن گره‌های کوچک و بزرگ مانند کشته شدن ژنده رزم، تنها شناساننده پدر و پسر نقش بر آب می‌شود.

مرحله دیگر شناخت کهن‌الگوی آنیموس در قالب گفتار بروز می‌کند. این مرحله از آنیموس در هر زنی پدیدار می‌شود، او را به سخنوری و چیره زبانی وا می‌دارد. به‌گونه‌ای که سخنان شیرینش دیگری را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ سخنوری استادانهٔ تهمینه نزد رستم، به‌گونه‌ای بر رستم تأثیر گذار بود که رستم در همان شب با دعوت کردن موبد، او را از پدرش خواستگاری می‌کند. تهمینه خود را این‌گونه معرفی می‌کند:

یکی دخت شاه سمنگان منم　　ز پشت هژبر و پلنگان منم

(همان)

در ادامه با دلربایی و تر زبانی، به پاک‌دامنی و زیبایی خود اشاره می‌کند:

بگیتی ز خوبان مرا جفت نیست　　چو من زیر چرخ کبود اندکیست

کس از پرده بیرون ندیدی مرا　　نه هرگز کس آوا شنیدی مرا

(همان)

و پس از بیان دلاوری‌های رستم، بی‌باکانه در عشق‌ورزی پیش قدم می‌شود و درخواست خود را بیان می‌کند:

یکی آنک بر تو چنین گشته‌ام　　خرد را ز بهر هوا کشته‌ام

و دیگر که از تو مگر کردگار — نشاند یکی پورم اندر کنار
مگر چون تو باشد به مردی و زور — سپهرش دهد بهره کیوان و هور
سه دیگر که اسپت بجای آورم — سمنگان همه زیر پای آورم
(همان، ۱۲۳)

دختری که ترکیبی از جان و خرد است با آن ظاهر زیبا و با آن نغزگفتاری رستم را به خود می‌کشد؛ بنابراین «طرف مثبت عنصر نرینه‌روان می‌تواند بانی روح مبتکر، شجاعت، شرافتمندی و در عالی‌ترین شکل خود وسعت روحی باشد. زن، از طریق عنصر نرینه می‌تواند به انکشاف نهفته در شرایط عینی شخصیتی و فرهنگی خود، آگاهی یابد و به زندگی روحانی‌تری دست یابد» (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۹۳)؛ بنابراین زمانی که زنان، روحانی و آن جهانی می‌اندیشند و به عبارتی دیگر می‌توانند آینده را پیش‌بینی کنند؛ به این معناست که کهن‌الگوی نرینه‌روانشان برانگیخته شده و آن‌ها را وادار به چنین اندیشه‌ها و کردارهایی می‌کند. تهمینه جزو آن دسته از مادران اسطوره‌ای حماسی است که سرشت‌های مینوی و آسمانی را در خویش پرورش داده و این خصوصیات در رفتارها و کنش‌های او دیده می‌شود. او از آن دسته مادرانی است که به کمک هوش و یاری غریزهٔ مادری پایان شوم را پیش‌بینی می‌کند.

تهمینه که خود را در برابر لجاجت سهراب و همچنین سرنوشت تسلیم و ناکام می‌بیند، برای تسکین دل خود برادرش ژنده‌رزم را همراه سهراب به ایران می‌فرستد و از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کند و در پی آن است که نگرانی‌های احتمالی سهراب را از نشناختن پدر از بین ببرد. این اقدامات تهمینه از سرشت روحانی وی سرچشمه می‌گیرد که خود از جنبه‌های مثبت آنیموس است؛ زیرا که «آنیموس در زن به وی استواری روحی می‌دهد و مایهٔ بسیاری از تجربه‌های مذهبی و مینوی وی می‌شود تا بدان‌جا که او می‌تواند پرده از رازها برگیرد و رخدادهای آینده را پیش بگوید» (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۹۳). آنیموس علاوه بر جنبهٔ مثبت جنبهٔ منفی نیز دارد؛ یکی از این جنبه‌های منفی به پوچی رسیدن زن است و این حالت زمانی پیش می‌آید که زن کهن‌الگوی نرینه‌روانش برانگیخته شده و زیر سلطه آن قرار گرفته و احساس پوچی می‌کند و چه بسا که دست به خودکشی می‌زند. این ویژگی در کُنش تهمینه کاملا بارز است به گونه‌ای که پس از شنیدن مرگ سهراب شدیداً متأثر می‌شود که چرا خود او پسرش را در این سفر همراهی نکرده است، به همین جهت خود را سرزنش می‌کند و مقصر می‌داند:

همی گفت مادرت بیچاره کرد | به خنجر جگرگاه تو پاره کرد
مـرا رستـم از دور بـشنـاختی | تـرا بـا مـن ای پور بنواختی
(فردوسی، ۱۳۶۹. ج۲: ۱۹۶)

تهمینه زندگی را بعد از مرگ سهراب بی‌هدف و بی‌انگیزه تصور می‌کند و شب و روز را با گریه کردن می‌گذراند، به‌گونه‌ای که بیش از یک سال دوام نمی‌آورد و در پی سهراب می‌رود. رنج کشیدن و مصیبت دیدن یکی از ویژگی‌های زنان اسطوره‌ای است، رنج از دست دادن فرزند که زنان *شاهنامه* متحمل می‌شوند؛ این‌گونه مصیبت‌ها را در *شاهنامه* پربسامد کرده است. تهمینه هم ازجمله زنانی است که پس از مرگ فرزند نوباوهٔ خود احساس پوچی می‌کند و زندگی را جز در مرگ در چیزی نمی‌بیند. تهمینه دارای آنیموس مثبت است. او به روشنی عواطف و احساسات و وحدت درونی خود را می‌شناسد و به مرحلهٔ بروز می‌رساند. او نمونهٔ زنان پاکدامنی است که درعین پاکی جسورانه عشق خود را ابراز می‌کند که در واقع این عمل وی در راستای نیروی کهن‌الگوی آنیموس تهمینه قرار می‌گیرد، او وحدت و تکامل خود را در این می‌بیند که از یگانه مرد روزگار صاحب فرزندی شود. تهمینه با بروز آنیموس و نهادینه کردن آن در جهت مثبت و در مرد مورد علاقه‌اش؛ در مسیر شناخت خود می‌افتد که از برآیند و نشانه‌های بروز این کهن‌الگو می‌توان به توانایی جسمی تهمینه برای نگهداری سهراب در شکم و دیگری خلاقیت فکری و نوآوری او را نام برد. تهمینه ازجمله زنانی است که دارای صفات کهن‌الگوی مادر است و ضمن این‌که از شوق و شفقت مادرانه برخوردار است؛ در کمال وفاداری و پای‌بندی به عهد خود با رستم تمامی تلاشش را برای صرف تربیت فرزندش انجام می‌دهد.

نتیجه‌گیری

بر اساس نقد روان‌شناسانهٔ جدید، رفتار و کُنش‌های مختلف افراد در موقعیت‌های گوناگون، نشان‌دهندهٔ شخصیت آنان است. زنان در *شاهنامه* به علت نقش مهمی که در وقایع ایفا می‌کنند، همواره با اعمال و رفتارهای خویش، زمینه‌ساز بسیاری از امور می‌گردند که این امر ازنظر یونگ قابل‌تحلیل است. اولین موردی که می‌توان به آن اشاره کرد، گردآفرید است. از منظر نقد روان‌شناسانه یونگ، قهرمان بودن افراد در کنار بروز آنیموس، زمینه‌ساز بسیاری از رفتارهایی می‌گردد که با انکشاف خودآگاه خویش، ضعف‌ها و نقاط قوت خود را بازمی‌یابد که این رویه در مبارزه با سهراب بروز می‌کند. کتایون از دیگر زنانی است که از صفات بارز کهن‌الگوی مادر

برخوردار است. هشدارهای او به فرزند برای جلوگیری از درگیری با رستم و پیش‌بینی قتلگاه فرزندش در سیستان، نشان‌دهندهٔ خودآگاهی او از اتفاقات شوم پیش رو است. وجود «من» یا همان شعور ظاهری در شخصیت کتایون، او را به‌عنوان فردی مبتکر و خلاق معرفی می‌کند که در جای‌جای *شاهنامه* نمود بارزی دارد. آنیموسی که در ذات کتایون نهان است، به‌صورت رؤیا در او بروز می‌کند که درنهایت به ازدواج با گشتاسپ منجر می‌شود. تهمینه از دیگر شخصیت‌هایی است که در این مقاله مورد ارزیابی قرار گرفته است. اولین نمونه آن خود یا شعور آگاه در ضمیر ناخودآگاهی است که در شناخت از رستم و ازدواج با او بروز می‌کند. این رفتارها در کنار کهن‌الگوی مادر که فرزند را در فراق پدر تربیت می‌کند، ازنظر نقد روان‌شناسی مورد بررسی قرار گرفت. صفات کهن‌الگوی مادر در شخصیت بیشتر مادران اسطوره‌ای در *شاهنامه* به‌ویژه در شخصیت کتایون (مادر اسفندیار) و تهمینه (مادر سهراب) نمود بارزتری دارند. همچنین باید گفت تهمینه وحدت و تکامل هویت خود را در این می‌بیند که از فردی هم‌چون رستم که دلاوری‌هایش زبانزد خاص و عام است، صاحب فرزندی شود. تهمینه ازجمله زنانی است که آنیموس درونی خود را در نخستین دیدار به مرد مورد علاقه‌اش رستم فرافکنی می‌کند. تهمینه با شنیدن اوصاف و دلاوری‌های رستم به او دل می‌بازد، شیفتهٔ او می‌شود و در انتظار فرصتی است که از نزدیک با او برخورد کند و نرینه روان خود را بر او فرافکنی کند و خود را بر رستم عرضه می‌دارد و در ابراز عشق و دل‌باختگی بی‌تأمل پیش‌قدم می‌شود. مرحلهٔ دیگر شناخت کهن‌الگوی آنیموس در قالب گفتار بروز می‌کند. این مرحله از آنیموس در هر زنی پدیدار می‌شود، او را به سخنوری و چیره‌زبانی وامی‌دارد. به‌گونه‌ای که سخنان شیرینش دیگری را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ سخنوری استادانهٔ تهمینه نزد رستم، به‌گونه‌ای بر رستم تأثیر گذار بود که رستم در همان شب با دعوت کردن موبد، او را از پدرش خواستگاری می‌کند؛ بنابراین زنان *شاهنامه* دارای کُنش‌ها و رفتارهایی هستند که ازنظر نقد روان‌شناسی قابل‌بحث و بررسی است و همین امر در این پژوهش به‌خوبی مورد ارزیابی قرار گرفته است.

منابع.

۱. آریانپور، امیرحسین. (۱۳۷۵). *فرویدیسم با اشاراتی به ادبیات و عرفان*. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری انتشارات امیرکبیر، چاپ سوّم.

۲. اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷۰). *آواها و ایماها*، تهران: انتشارات یزدان.

۳. اقبالی، ابراهیم و حسین قمری گیوی و سکینه مرادی. (۱۳۸۶). «تحلیل داستان سیاوش بر پایهٔ نظریات یونگ». *فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش.۸.

۴. بیلسکر، ریچارد. (۱۳۸۴). *اندیشه یونگ*. ترجمه حسین پاینده. تهران: آشیان

۵. دادخواه تهرانی، حسن، محکی پور، علیرضا. (۱۳۸۴). **بررسی رویکرد روان شناختی در ادبیات**. *مجله متن پژوهی ادبی*. دوره۹. ش۲۵. پاییز.

۶. سیاسی، علی اکبر. (۱۳۸۸) *نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روان‌شناسی*، تهران :دانشگاه تهران.

۷. شاملو، سعید، (۱۳۷۴) *مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت*، تهران: نشر رشد.

۸. شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳). *نقد ادبی*، تهران: نشر میترا

۹. شولتز، دوان. پی؛ و سیدنی آلن شولتز. (۱۳۹۰). *نظریه‌های شخصیت*، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، تهران: ویرایش.

۱۰. صنعتی، محمد. (۱۳۸۶). *تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات*. تهران: مرکز.

۱۱. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹). *شاهنامهٔ فردوسی*. به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: مزدا.

۱۲. فوردهام، فریدا (۱۳۷۴). *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ*، ترجمهٔ مسعود میربها، تهران: اشرفی.

۱۳. کریمی، یوسف، (۱۳۷۳). *روان‌شناسی شخصیت*. تهران: موسسهٔ نشر ویرایش.

۱۴. کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۲). *رؤیا، حماسه، اسطوره*، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

۱۵. کیا، خجسته، (۱۳۷۱). *سخنان سزاوار زنان در شاهنامهٔ پهلوانی*، تهران: انتشارات فاخته.

۱۶. گورین، ویلفرد ال. ارل. جی. لیبر، جان. ار. ویلینگهام و لی مورگان (۱۳۷۰) *راهنمایی رویکردهای نقد ادبی*، ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه، تهران: اطلاعات.

۱۷. ولک، رنه و آوستن وارن. (۱۳۷۳). *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۸. هال کالوین، اس؛ نوردبای، ورنون جی. (۱۳۷۵). *مبانی روان‌شناسی تحلیلی یونگ*، ترجمه محمدحسین مقبل، تهران: جهاد دانشگاهی.

۱۹. هندرسن، جوزف لوئیس. (۱۳۸۶) *انسان و اسطوره‌هایش*. ترجمهٔ حسن اکبریان طبری. تهران: دایره.

۲۰. یاحقی، جعفر و احسان قبول. (۱۳۸۸). «شخصیت‌شناسی شغاد در *شاهنامه*». مجله *جستارهای ادبی*. شماره۱۶۴. بهار۱۳۸۸.

۲۱. یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۰) *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: جامی.

۲۲. ..... (۱۳۸۷) *به‌سوی شناخت ناخودآگاه انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهٔ حسن اکبریان طبری، چاپ سوم، تهران: دایره.

۲۳. ..... (۱۳۶۸) *چهار صورت مثالی*، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.

۲۴. ..... (۱۳۸۷). *روح و زندگی*. ترجمهٔ دکتر لطیف صدقیانی. تهران: جامی.

۲۵. ..... (۱۳۸۹). *رؤیاها*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: قطره.

۲۶. ..... (۱۳۷۰). *روان‌شناسی و دین*، ترجمه فؤاد روحانی، چاپ سوم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری انتشارات امیرکبیر.

۲۷. ..... (۱۳۷۳). *روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه*، ترجمهٔ م. امیری، تهران: اندیشه‌های عصر نو.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)
(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

نقش واژه‌ها و تعابیر عامیانه در بازتاب انتقادات اجتماعی؛ مطالعهٔ موردی: «پنج نمایشنامه از میرزاآقا تبریزی»

حمید جعفری قریه علی
دانشیار دانشگاه ولی عصر«عج» رفسنجان

چکیده

«*پنج نمایشنامه*» نوشتهٔ میرزاآقا تبریزی از نخستین نمایشنامه‌های ادب فارسی است که اوضاع نابسامان و ناگوار دورهٔ ناصری را با انشایی آمیخته به طنز نشان می‌دهد. این نمایشنامه‌ها با وجود نداشتن وحدت زمان، مکان و موضوع به‌دلیل دربرداشتن برخی از حقایق تاریخی اهمیّت دارند. جایگاه و اعتبار عنصر گفت‌وگو در نمایشنامه‌ها از عوامل تأثیرگذار بر بسامد حضور تعابیر عامیانه در این نوع ادبی است. در متون ادبی مردم‌پسند، سازه‌های دستوری و واژگانی زبان عامّه که به‌دلیل برجستگی، کانونی می‌شوند، با توجّه به قابلیّت‌های خود، تصاویری از واقعیّت‌های اجتماعی را که مورد انتقاد نویسنده است، گاه با صراحت و زمانی با کنایه ترسیم می‌کنند. در این پژوهش که به شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی انجام شده است، واژه‌ها و تعابیر فرهنگ عامه که ظرفیّت نمایشی روایت‌ها را بالا می‌برند و در انعکاس اوضاع اجتماعی کارایی دارند، بررسی می‌شود. بر اساس یافته‌های این پژوهش در نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی، عناصر دستوری شدّت‌بخش، کنایات، صفات، قیدها و برخی از افعالی که خاستگاه اجتماعی آن‌ها فرهنگ عامّه است یا بسامد آن‌ها در تداول عامّه بیش‌تر است، حضوری چشمگیر دارند و به‌دلیل شفّافیت و قدرت القایی در بسترسازی برای اجرای نمایشنامه‌ها، یاریگر نویسنده‌اند. این واحدهای زبانی در بازگویی موضوعات فرهنگی و اجتماعی نیز نقشی تعیین‌کننده دارند. به‌همین‌روی می‌توان گفت گزینش واژه‌های نشان‌دار زبان عامّه در «پنج نمایشنامه از میرزاآقاتبریزی» عامدانه بوده و حضور هدفمند آن‌ها به گزارش روایات، بازتاب انتقادات اجتماعی و بیان شیوای نویسنده جهت داده‌است.

واژگان کلیدی: نمایشنامه، میرزاآقا تبریزی، واژه‌های عامیانه، انتقادات اجتماعی، سبک‌شناسی.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۵/۲۵ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۱/۲۳

E-mail: jafari@vru.ac.ir

ارجاع به این مقاله: جعفری قریه علی، حمید، (۱۴۰۰)، نقش واژه‌ها و تعابیر عامیانه در بازتاب انتقادات اجتماعی؛ مطالعهٔ موردی: «پنج نمایشنامه از میرزاآقا تبریزی»، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز).*

Doi: 10.22034/PERLIT.2022.47489.3144

۱. مقدّمه

نمایشنامه‌ها از آن روی اهمیّت دارند که به موضوعات اجتماعی، فرهنگی و تاریخی می‌پردازند. این آثار با توجّه به صحنه‌هایی که به نمایش می‌گذارند، نسبت به‌انواع دیگر ادبی حقیقت‌نمایی بیش‌تری دارند و درنتیجه قدرت تأثیرگذاری آن‌ها بسیار است. در نمایشنامه طرز بیان و شیوهٔ کاربرد واژه‌ها از عوامل مهم در موفّقیت اثر شمرده می‌شود. انتخاب باید به‌گونه‌ای باشد که مخاطب صحنه‌های توصیف شده را به‌درستی مجسّم کند و خود را در فضای روایت ببیند. طبیعی است که عناصر زبانی می‌توانند به یاری نویسنده بشتابند و او را در ایجاد چنین تصاویر و لحظاتی یاری برسانند. در نمایشنامه‌ها عنصر گفت‌وگو کارکردی اساسی دارد و در شناخت شخصیّت‌های روایت بسیار مؤثّر است. با توجّه به اهمیّتی که عنصر گفت‌وگو در نمایشنامه‌ها دارد، طبعاً شناخت واژه‌ها و ترکیباتی که شالودهٔ این عنصر را تشکیل می‌دهد، در تبیین توانایی نویسندگان این گونه آثار، ملاک و معیار سنجیده‌ای شمرده می‌شود.

معرّفی اجمالی میرزاآقا و پنج نمایشنامهٔ او

میرزاآقاتبریزی از اهالی تبریز، منشی اوّل سفارت فرانسه مقیم تهران بود که با زبان‌های فرانسه و روس آشنایی داشت. او چندین سال در معلّم‌خانهٔ پادشاهی خدمت و سه قطعه نشان درجهٔ ۱ و ۲ و ۳ معلّم‌خانه را دریافت کرده بود. میرزاآقا تبریزی را می‌توان نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی دانست، امّا نمایشنامه‌های او به شیوهٔ مکالمه نوشته شده و اصول و قواعد فنّی تآتر غرب از قبیل وحدت زمان، مکان و موضوع در آن‌ها رعایت نشده‌است (رک: آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۳۵۹-۳۶۰). نکتهٔ مهم این است که شکل تآتر با هدف بیان اندیشه‌های نویسنده به خدمت گرفته شده و نویسنده تلاش داشته است با این شیوه، معایب اخلاقی و اجتماعی را گوشزد کند و تصویری از جامعهٔ رو به انحطاط را نشان دهد.

نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی در سال ۱۳۳۵ به همّت محمّدباقرمؤمنی با عنوان *چهار تیاتر* منتشر شده‌است. عنوان‌های چهار نمایشنامه عبارتند از: ۱. سرگذشت اشرف‌خان، در سنهٔ ۱۲۳۲. ۲. سرگذشت شاه‌قلی میرزا در کرمانشاهان ۱۲۳۳. ۳. طریقهٔ حکومت زمان‌خان در بروجرد در سنهٔ ۱۲۳۶. ۴. قصّهٔ عشق‌بازی آقاهاشم خلخالی و سرگذشت آن ایّام ۱۲۳۷. بنابر آن‌چه در مقدّمه کتاب آمده، تاریخ نگارش این نمایشنامه‌ها سال ۱۲۸۸ هجری قمری بوده‌است (تبریزی، ۱۳۳۵: مقدّمه، ص هفت).

این اثر در سال ۱۳۵۵ با *عنوان نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی* به‌کوشش حسین محمّدزاده‌صدیق و در سال ۱۳۵۶ با افزوده‌هایی از همین مصحح با عنوان *پنج نمایشنامه* چاپ و منتشر شده‌است. *۵ نمایشنامه از میرزاآقا تبریزی*، چاپ و نشر ویراست جدید آن است که محمدزاده صدیق در سال ۱۳۹۷ انجام داده‌است. پنج نمایشنامه عبارتند از: ۱. اشرف‌خان، حاکم عربستان. ۲. زمان خان بروجردی. ۳. کربلا رفتن شاه‌قلی‌میرزا. ۴. آقاهاشم خلخالی. ۵. حاج مرشد کیمیاگر (رک: صدیق، ۱۳۹۷: ۲۰-۹).

نمونه‌های این پژوهش بر اساس کتاب‌های «چهار تیاتر»، تصحیح محمّدباقر مؤمنی و «۵ نمایشنامه از میرزاآقا تبریزی» به‌کوشش حسین محمدزاده صدیق جمع‌آوری شده‌است. یادآوری این نکته ضروری است که در تصحیح مؤمنی، چهار نمایشنامه وجود دارد، حال آن‌که بر اساس تصحیح محمّدزاده صدیق، پنج نمایشنامه به میرزاآقا منسوب است. بنابر گزارشی که در مقدّمهٔ کتاب آمده است، مصحّح این اثر، نمایشنامهٔ پنجم (حاج مرشد کیمیاگر) را در فصل سیزدهم رسالهٔ اخلاقیه از دیگر آثار میرزاآقا دیده و اوّلین بار، آن را شناخته و معرّفی کرده‌است. (رک: تبریزی، ۱۳۹۷: -۱۸-۱۷). نمونه‌های مربوط به نمایشنامهٔ «حاج مرشد کیمیاگر» از همین تصحیح انتخاب شده است.

۱-۱. بیان مسئله

در نمایشنامه‌ها برخلاف گونه‌های دیگر روایی به‌دلیل قابلیّت اجرایی آن‌ها از برخی عناصر زبانی استفاده بیش‌تری می‌شود؛ عناصری که قابلیّت نمایشی دارند یا به متن سرعت می‌بخشند و بالعکس در موقع لزوم از شتاب آن می‌کاهند. برخی از صفات، قیدها، افعال و تکرارها چنین ظرفیّت‌هایی را در متن ایجاد می‌کنند. ضرورت دارد توضیح دهیم که صفات و قیدها اگرچه به‌لحاظ نحوی از اجزای اصلی جمله شمرده نمی‌شوند و بدون آن‌ها نیز جمله نقص معنایی ندارد، در مواردی حتّی از اجزای اصلی نیز در انتقال معنا مؤثّرترند.

ویژگی‌های زبانی آثار با اندیشه‌های حاکم بر متن پیوندی نزدیک دارند. صورت‌های متنوّع واژگان و عناصر صرفی و نحوی با توجّه به اهمیّت موضوع و معنای مورد نظر گوینده به خدمت گرفته می‌شوند. عناصر دستوری شدّت‌بخش از جملهٔ این واحدهای زبانی به شمار می‌آیند. عناصر نحوی تأکیدی، صورت‌هایی از زبان هستند که در ساختار زبان، جمله یا اسم را مقیّد می‌کنند و در معنا نیز به کلام قاطع، اصرار گوینده، اعتقادات و ارزش‌های مورد احترام او دلالت دارند. عناصر

دستوری شدّت‌بخش، به شکل‌گیری گفت‌وگوها و روند کلّی نمایشنامه‌ها یاری می‌رسانند و با گفتمان حاکم بر متن پیوند نزدیکی دارند.

در نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی تعابیر و واژگان عامیانه بسامد بالایی دارد. حضور این عناصر در نمایشنامه‌ها علاوه بر ایجاد نوعی تشخّص سبکی به تقویت ارتباط گوینده و مخاطب نیز یاری می‌رساند و به ارتباط دو سویه شتاب می‌بخشد، زیرا این واحدهای زبانی، ظرفیّت قابل توجّهی برای بیان احساسات و عواطف دارند. یادآوری این نکته ضروری است که زبان عامّه زبانی بی‌ریا است و به همین‌دلیل می‌تواند با صراحت بیش‌تری حقایق اجتماعی و رفتارهای انسانی را بازگو کند. با توجّه به همین قابلیّت، در برخی از موارد از این زبان پویا برای نشان دادن مفاسد اجتماعی و معایب اخلاقی بهره گرفته می‌شود. حتّی می‌توان گفت که برخی از تعابیر گستاخانهٔ این زبان، گاهی با هدف تشریح انحطاط اخلاقی جامعه و بیان سقوط و افول ارزش‌های انسانی به خدمت گرفته می‌شود.

در این پژوهش به‌دنبال پاسخ این پرسش‌ها هستیم که عناصر و تعابیر عامیانه چه نقشی در نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی داشته و تا چه اندازه توانسته است به بازگویی معایب اخلاقی و مفاسد اجتماعی یاری رساند.

۱-۲. هدف و ضرورت پژوهش

هدف اصلی پژوهش، نشان دادن قابلیّت عناصر عامیانه در بازگویی معایب و مفاسد اجتماعی با توجّه به نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی است. در خصوص اهمیّت پژوهش نیز باید گفت که رابطهٔ عناصر زبانی عامیانه با سایر اجزای جمله صرفاً رابطه‌ای نحوی نیست، بلکه مفهوم‌ساز است و به کلام برای ارسال پیام و اندیشه جهت می‌بخشد. در بیش‌تر موارد می‌توان گفت که نویسنده به این صورت‌های زبانی توجّه ویژه‌ای دارد، زیرا این صورت‌های زبانی اشکال عریان و بی‌پرده‌ای از ساخت‌های زبانی‌اند که خاستگاه فرهنگی و اجتماعی دارند و به‌راحتی با تودهٔ مردم پیوند برقرار می‌کنند. پرداختن به این عناصر-با توجّه به قدرت القایی و قابلیّت آن‌ها در تشریح موضوعات اجتماعی و فرهنگی- اهمیّت می‌یابد. با توجّه به رویکردی که پژوهش حاضر دارد، دستاوردهای آن می‌تواند در حوزه‌های دستوری، سبک‌شناسی و مطالعات جامعه‌شناسی به‌کار گرفته شود.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در مورد نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی پژوهش‌های قابل ملاحظه‌ای انجام نشده و در همین اندک موارد نیز بیش‌تر به درون‌مایه‌های این اثر پرداخته شده‌است. نخستین نقد بر این نمایشنامه‌ها را میرزا فتحعلی آخوندزاده در پاسخ نامه خود به میرزاآقا نوشته‌است. تبریزی به‌دلیل تعلّق خاطر و ارادتی که

به آخوندزاده داشته‌است، با فرستادن نامه‌ای نظر او را در مورد نمایشنامه‌های خود جویا می‌شود. آخوندزاده ضمن بر شمردن معایب و محاسن نمایشنامه‌های او، «سرگذشت شاه‌قلی میرزا» را بسیار بد می‌داند و از او می‌خواهد آن را بسوزاند. (تبریزی، ۱۳۹۷) در کتاب از *صبا تا نیما* اشاراتی به زندگی میرزاآقا تبریزی شده و به‌گونه‌ای مختصر، سه نمایشنامه از این نویسنده معرّفی شده‌است. بر اساس توضیحات نویسندهٔ کتاب، هر سه نمایشنامه به طریق مکالمه نوشته شده و چنین احساس می‌شود که نویسنده با صحنه‌های اروپا آشنایی نداشته یا آن‌ها را برای سرگرمی و عبرت گرفتن هم‌وطنان خود نوشته‌است (رک: آرین‌پور، ۱۳۷۲: ج۱، ۳۵۸-۳۶۶). در کتاب «نقد و بررسی پنج نمایشنامه میرزاآقا تبریزی»، مجموعه مقالاتی در نقد و بررسی این نمایشنامه‌ها آمده‌است (شکرخدایی، ۱۳۸۸). کتاب «چند گفتار پیرامون پنج نمایشنامه میرزاآقا تبریزی» اثر دیگری است که در مورد این نمایشنامه‌ها نوشته شده است. بر اساس نتایج این پژوهش، نمایشنامه‌های تبریزی قابلیّت اجرایی ندارند و اگر قصد اجرای آن‌ها باشد، باید در مجلس‌بندی‌های آن تجدید نظر شود، ولی موضوع آن‌ها از اندیشه‌های انسانی مترقّی برخاسته و همراه با طنزی نیشدار است (سالک، ۱۳۵۷). در مقالهٔ «میرزاآقا تبریزی و سیاست زیباشناختی»، نویسنده به جنبه‌های اجتماعی آثار نمایشی میرزاآقا تبریزی پرداخته و نتیجه گرفته است که با نمایشنامه‌های میرازا آقا تبریزی، کلید رژیم زیباشناختی هنر در ایران زده شده است (سپهران، ۱۳۸۸). در هیچ‌یک از آثار یادشده به بررسی عناصر عامیانه در نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی پرداخته نشده‌است و این پژوهش برای اوّلین بار انجام می‌شود.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. خلاصه پنج نمایشنامه

نمایشنامهٔ *اشرف‌خان، حاکم عربستان*

بر اساس گزارش نویسنده اشرف‌خان، حاکم عربستان در آخر سال ۱۲۳۲ به پایتخت احضار می‌شود. او در آن‌جا مأمور است که پیشکش‌هایی اهدا کند و مالیات عربستان را به شاه برساند. در مدّت اقامت خود، تحویل‌دار، قهوه‌چی، میرغضب‌ها و فرّاشان و ... از او درخواست انعام می‌کنند. اشرف‌خان تا زمان تصفیه حساب مجبور است به ده‌ها نفر انعام (=رشوه) بدهد. از این‌همه تقاضا خسته می‌شود و به هر زحمتی که هست تهران را ترک می‌کند.

نمایشنامهٔ *کربلا رفتن شاه‌قلی‌میرزا*

شاه‌قلی‌میرزا، برادر بزرگ‌تر شاه‌مرادمیرزا حاکم کرمانشاه است که برای زیارت کربلا از تهران حرکت می‌کند و چند روزی در کرمانشاه می‌ماند. در آن‌جا انتظار دارد که بخشی از مالیات این شهر سهم او شود و حاکم کرمانشاه از این موضوع رنجیده‌خاطر می‌شود. ایرج میرزا، پسر حاکم از پدر می‌خواهد که به او اجازه دهد مشکل را حل کند. ایرج‌میرزا برای عموی خود مجلس عیشی مهیّا می‌کند و با نقشه‌ای ازپیش‌طرّاحی‌شده، گروهی چماق‌دار را برمی‌انگیزد که شاه‌قلی‌میرزا را بترسانند و او را تهدید کنند. او نیز که به ظاهر جان خود را در خطر می‌بیند با پوششی زنانه و با افتضاح بسیار از کرمانشاه فرار می‌کند.

نمایشنامهٔ *زمان‌خان بروجردی*

در سال ۱۲۳۶ فردی به‌نام زمان‌خان حاکم بروجرد می‌شود و تلاش می‌کند به‌پندار خود امور این شهر را سر و سامان ببخشد. میرزاجهانگیر، ندیم ویژه او به حاکم پیشنهاد می‌دهد برای بهتر شدن شرایط و کسب درآمد، یکی از کسبه ثروتمند را به‌دام کشند و از او مالی بگیرند. زنی بدکاره به نام کوکب واسطه می‌شود. بدین‌گونه که یکی از تجّار صاحب مکنت را به خانه دعوت می‌کند و در حین خوش‌گذرانی گماشتهٔ حکومت سر می‌رسد و تاجر نگون‌بخت برای رسوا نشدن مجبور به پرداخت رشوه‌ای کلان می‌شود.

نمایشنامهٔ *آقا هاشم خلخالی*

آقاهاشم خلخالی جوانی فقیر است که به «سارا»، فرزندحاجی پیرقلی عشق می‌ورزد و پدر خانواده با این ازدواج مخالف است و تمایل دارد دخترش به همسری فرزند تاجری به نام حاجی خان‌بابا در آید. برادران سارا از ترس ننگ و رسوایی تصمیم می‌گیرند که هاشم را به قتل برسانند. هاشم متواری می‌شود و سارا نیز خودکشی می‌کند. خانواده به موقع متوجّه می‌شوند و او را نجات می‌دهند. شرف‌نسا، مادر سارا به هر حیله‌ای دست می‌یازد که برای ازدواج دخترش با هاشم راه حلّی بیابد. در این میان با مرگ فرامرزبیک از ارکان ولایت، حاجی‌خان بابا طبق وصیت فرامرزبیگ، مسئولیت رسیدگی به املاک و اموال او را می‌پذیرد و در حین رسیدگی به این امر به بیوهٔ فرامرزبیگ علاقه‌مند می‌شود و تصمیم می‌گیرد با او ازدواج کند و دختر او را نیز به عقد فرزند خود در آورد. بدین‌گونه حاجی پیرقلی نیز رضایت می‌دهد دخترش، سارا با هاشم ازدواج کند.

نمایشنامهٔ *حاجی مرشد کیمیاگر*

حاجی احمد مرشد که ادّعای کیمیاگری دارد، همراه سه نفر از ندیمان خود وارد بغداد می‌شود و به نوکر خود «پناه» می‌گوید: باید در این شهر برای خود مریدانی بیابیم و پولی به‌دست آوریم. پناه یکی از سرمایه‌داران بغداد به‌نام «حاجی قندهاری» را فریب می‌دهد و او را نزد حاجی مرشد می‌آورد. در خدمت حاجی مرشد با نمایشی فریبنده از داخل بوته (ظرف کوچکی که از گل سازند و در آن طلا و نقره گدازند. رک: دهخدا، ۱۳۷۷: ۴/ ذیل بوته به نقل از *غیاث‌اللغات*)، سه مثقال طلا بیرون می‌آورد و بدین‌گونه حاجی قندهاری فریب می‌خورد و به طمع آموختن اسرار کیمیاگری، هزینه کربلارفتن حاجی مرشد را می‌پردازد. حاجی مرشد و نوکرش پناه در آن‌جا نیز با همین ترفند دو نفر دیگر را فریب می‌دهند و پس از آن به بصره و از آن‌جا به هندوستان می‌گریزند.

۲-۲. عناصر و تعابیر عامیانه

عناصر و تعابیر عامیانه در بسیاری از آثار ادبی کم‌وبیش دیده می‌شود. این واحدهای زبانی به خودی خود نقش تأثیرگذاری در روایت‌ها ندارند، امّا وقتی برجسته می‌شوند و کانون توجّه قرار می‌گیرند، اهمیّت می‌یابند. این برجستگی به بسامد و یا جایگاه آن‌ها در عبارات بستگی دارد. مهم این است که برجستگی به دریافت درستی از متن منجر شود. در نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی واژه‌ها، تعابیر و اشکال مختلف زبان عامّه به فراوانی یافت می‌شود. کاربرد همین واژه‌ها نمایشنامه‌های تبریزی را به ادبیات فولکلور نزدیک می‌کند. «ادبیات فولکلور نمایشی، موقعیّتی بین ادبیات کلاسیک و ادبیات شفاهی (فولکلور) دارد. چون در کنار مطالب مکتوبی که روی صحنه اجرا می‌شود، از گفتارهای شفاهی اجراکنندگان بهره می‌گیرد و درکنار آن بداهه‌گویی بازیگران نمایش نیز مطرح است (رک: سیپک: ۱۳۹۳: ۶). البتّه نزدیکی بیش‌از حدّ نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی به‌زبان عامّه به این قابلیّت افزوده‌است. در بخش زیر به چگونگی حضور و کارکرد این عناصر در نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی پرداخته می‌شود.

۲-۲-۱. ساخت‌های مجازی

منظور ما از ساخت‌های مجازی در کاربردهای عامیانه، بهره‌گیری از ساخت‌های نحوی و عناصر زبانی است که به‌دلیل قابلیّت زبان گفتار، معانی اوّلیه را از دست می‌دهند و وارد حوزه‌های معنایی جدید می‌شوند یا به‌دلیل همجواری با عناصر و سازه‌های زیبایی‌شناسی، دلالت‌های معنایی آن‌ها تقویّت می‌شود و نوعی شگفتی‌آفرینی ایجاد می‌کنند. همین موضوع کاربرد آن‌ها را در متون نمایشی اثربخش می‌کند. چنان‌که در عبارات زیر مشاهده می‌کنیم:

«آن پدر سوخته چه قدر به تو چاپ زد؛ دروغ گفت» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۶۹).

«چاپ زدن» اصطلاحی است که در زبان عامّه به‌معنای دروغ گفتن و ظاهرسازی کردن استفاده می‌شود. معنی قاموسی آن (طبع کردن و انتشاردادن) در زبان معیار مرسوم است. این شیوه بیان نوعی دگرگونی در متن است که می‌تواند متن را از شیوهٔ کسالت‌بار و خسته‌کننده بیرون آورد و سبب نوع تشّخص سبکی شود. به پندار نویسندهٔ این سطور، بی‌پروایی نویسنده در کاربرد برخی از واژه‌ها (نظیر پدرسوخته) و همراهی زبان گفتار و نوشتار (استفاده از اصطلاح «چاپ زدن» در کنار دروغ گفتن) از ویژگی‌های سبکی میرزاآقا تبریزی است که تلاش او را برای هویّت‌بخشی به نثرش نشان می‌دهد. این شیوه نوعی تغییر و نوآوری در آفرینش‌های ادبی است: «تغییر ردّ پای خود را به شکل باهم‌آیی عناصر متناقض یا ناهمخوان- آمیزه‌هایی از سبک‌های رسمی و غیر رسمی، واژگان فنّی و غیر فنّی، علائم اقتدار و آگاهی، صورت‌های نحوی عمدتاً گفتاری و عمدتاً نوشتاری و مانند آن‌ها- در متون به‌جا می‌گذارد» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۰۶).

«چاپ زدن» در تداول عامه، از صورت‌های زبانی نشان‌دار است که دلالت روشنی بر دروغ‌گویی و فریب دارد. کاربرد مستمر این واژه بیانگر نوعی فساد شایع در جامعه است. رسوخ این‌گونه اصطلاحات در طبقه‌های فرودست جامعه، ریشه‌دار بودن انحرافات و فسادهای اخلاقی را نشان می‌دهد؛ زیرا گسترش کجروی‌های اخلاقی، این گروه را نیز که به‌دلیل صفا و صمیمیت و اعتقادات ریشه‌دار کمتر گرفتار مفسده‌های اجتماعی می‌شوند، به این فسادها آلوده است.

در عبارت زیر فعل «می‌خورند» که در زبان گفتار بار معنایی خاصّی دارد، بخشی از کنش‌های واژه‌ها را در سطح گفتار نشان می‌دهد:

«ببین آخر این چه ولایت است؟ این چه در خانهٔ آقا است شلوغ و بی حساب! بردار و بدو! والله آدم را می‌خورند» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۱۸).

این واحد متعارف زبان در چرخشی معنایی وارد حوزه‌ای جدید می‌شود که مفهوم «غارت کردن» را با تأکید در بر دارد. این کنش معنایی، برخاسته از رفتارهای اجتماعی است که تصویری از آشفتگی‌ها، بی‌عدالتی‌ها و معایب اخلاقی را ترسیم می‌کند. البتّه این صورت‌های زبانی گاهی در متن‌نوشته‌های ادب فارسی بخشی از قدرت معنایی خود را از دست می‌دهند، ولی با پیش‌انگاری و تداعی کارکرد در گفتار، دلالت معنایی جدید را حفظ می‌کنند.

این سازه‌های توصیفی که مبتنی بر نوعی طنز است، جنبه‌هایی از شرایط اجتماعی را که مورد انتقاد نویسنده است، به تصویر می‌کشد. یادآوری این نکته ضروری است که طنز از ویژگی‌های زبان عامّه است و این موضوع به رُک بودن و صراحت زبان عامّه برمی‌گردد.

در عبارت‌های زیر ترس یکی از زنان فاسد نمایشنامه به‌نام «کوکب» از ده‌باشی (منصبی دون منصب نائب. در دورهٔ قاجار منصب پستی در فراشخانه بالاتر از فرّاش. رک: دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژهٔ ده باشی). این‌گونه به تصویر کشیده شده است:

«چشمم در کوچه به شما افتاد. دلم هوری ریخت. می‌خواستم حرف بزنم آدم بود خجالت کشیدم» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۶۷).

«هُور» به معنای شکسته و ویران شدن بنا (رک: دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۵/ ذیل واژهٔ هور، به نقل از *منتهی‌الارب*). در گزارهٔ «دلم هوری ریخت»، مجازاً یعنی به شدّت ترسیدم. درواقع مفهوم کلّی عبارت این است: چنان ترسیدم که دلم چون بنایی فرو ریخت. در بیان عامّه این ساخت معنایی کاربردی گسترده دارد. بدیهی است که قدرت القایی این عبارت در ایجاد حسّ ترس و نگرانی، نسبت به‌واژهایی نظیر «ترس»، «هراس» و «بیم» بسیار قوی‌تر است.

نمونه‌های دیگر:

«پناه، جناب حاجی اهل و آدم معقول {است}. به دل می‌چسبد» (تبریزی، ۱۳۹۷: ۲۵۱).

«حاجی مرشد در کمال متانت در خانهٔ حاجی قندهاری مشغول چریدن است» (همان: ۲۵۷).

۲-۲-۱-۱. ساختارهای نمادی

حسّاسیت وتوجه به جنبه‌های خاص زیبایی‌شناسی آثار ادبی، برخی از پژوهشگران حوزهٔ جامعه‌شناسی ادبیات را برآن داشته است که به تحلیل در بارهٔ رابطهٔ صورت و محتوا بپردازند. در این مورد «کوهلر» معتقد است: «عناصر محتوا، صورت را می‌آفرینند. مسئلهٔ محوری رابطهٔ میان محتوا و صورت، برای ارزش ادبی اثر نقش تعیین‌کننده دارد. همانا مسئلهٔ صورت است که واپسین سنگ محکّ هر گونه روشی است که هدف آن درک آثار ادبی در تمامیّت آن‌هاست» (آدورنو، ۱۳۹۶: ۲۰۷).

نمادها را به دو دسته می‌توان تقسیم کرد: ۱- نمادهای مورد استفاده در ادبیات غیرعامیانه که به‌دلیل پیچیدگی و دیریابی، در آثار مردم‌پسند کم‌تر کاربرد دارند. ۲- نمادهای معمول و متعارف که عینی و حسّی هستند و به‌دلیل کاربرد بسیار و حضور مستمر در زندگی اجتماعی مردم به‌آثار

ادبی عامیانه، خاصّه آثار روایی راه یافته‌اند. دریافت مفاهیم نمادین این واژه‌ها، به‌دلیل عینی بودن و کاربرد مستمر آن‌ها چندان دشوار نیست:

«من این جبّه را نمی‌خواهم. به من یک بند تنبان بدهند، بهتر از این است» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۴۲).

«بند تنبان» در زبان عامّه بر چیز کم بها، دورانداختنی و بی‌مصرف دلالت دارد. در ضمن تقابل آن با واژهٔ «جبّه» نیز نگرش انتقادی نویسنده را نسبت به وضعیّت اجتماعی زمان خود نشان می‌دهد. درواقع او با این تقابل هم به فاصله طبقاتی اشاره می‌کند، هم امتیازات ویژه طبقه حاکم را به تصویر می‌کشد. از طرفی کاربرد این‌گونه واژه‌ها به‌ویژه در نمایشنامه‌ها برای نشان‌دادن فرهنگ و سازه‌های تاریخی حاکم بر جامعه در موقعیّت زمانی خاص اهمیّت دارد. جامعهٔ دوجنسیتی که از سویی گرفتار فرهنگ تحمیلی غرب است و از سوی دیگر می‌خواهد گذشتهٔ فرهنگی خود را حفظ کند. در چنین جامعه‌ای سخن از انسان‌هایی نوکیسه است که مدارج ترقّی را نه بر حسب شایستگی‌های ذاتی، بلکه به واسطهٔ انتساب به دربار به دست آورده‌اند. تصویر چنین جامعه و رفتارهای مضحک در نوع گزینش واژه‌های نویسنده قابل مشاهده است.

«مرشد خیر. این‌ها نقلی نیست که چهار تا اسب سواری و آبداری و قبل منقل و توشه و آذوقهٔ راه است. عَظمی ندارد که شما زحمت بکشید.» (تبریزی، ۱۳۹۷: ۲۵۹).

«قبل منقل» لوازم. اثاثه، افزار و آلات. رک: دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۴/ ذیل واژهٔ منقل، مجموعهٔ تسمه‌ها و بندها و احیاناً زینت‌آلاتی است که بر سر و گردن خر می‌آویخته‌اند (جمال‌زاده، ۱۳۸۲: ۴۰۷). نمادی از ابزار و لوازمی است که در منزل استفاده می‌شود یا در سفر به کار می‌آید.

«بی‌انصافِ خانه‌خراب! دویست تومان، یک صد تومان، پنجاه تومان، انگار این‌ها پول نیست، گردوی ملایر است؛ این‌طور زود زود می‌شمارد.» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۴۰).

«گردوی ملایر» در این‌جا نماد چیزهای کم‌بها و فراوان است. حسّی و عینی بودن این نمادها به فضای نمایشی اثر و تجسّم صحنه‌های نمایش کمک می‌کند. ذکر این مطلب لازم است که در مجموع، استفاده از عناصر نمادین در نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی اندک است.

در همین صورت‌های نمادین نیز نویسنده نمی‌خواهد معنای جدید و غریبی را به واژه تحمیل کند. او تجربه‌های حسّی و عینی را از آن‌چه در پیرامونش می‌گذرد، با کمک صورت‌های متعارف زبان، ولو از طریق معنای نمادین آن‌ها منتقل می‌کند، بی‌آنکه شنونده در پیچ و خم مفاهیم انتزاعی گرفتار آید. مفاهیم این نمادها در فرهنگ ما کاملاً آشنا هستند. او فقط آن‌ها را برجسته می‌کند.

این‌گونه می‌توان تصوّر کرد که این واژه‌ها، واژه‌های ایده‌آل برای بازنمایی گفتمان مورد نظر نویسنده شمرده می‌شوند.

۲-۲-۲. تصویرسازی

در این پژوهش منظور از تصویر، بازتابی از حالت، هیأت و تجسّمی است که می‌تواند، وضعیّت و اتّفاقی را پیش چشم آورد یا موقعیّتی را نشان دهد. در نمایشنامه‌های میرزاآقا تکیه بیش‌تر بر تصویرهای زبانی است که از طریق کاربرد حقیقی واژه‌ها حاصل می‌شود. تصویری‌هایی که نیازی به دخل و تصرّف ذهن ندارد. درواقع تصویر زبانی (حقیقی) تصویری ساده و تک‌بعدی است که به‌آسانی قابل درک است، زیرا مستقیماً با ادراک حسّی سر و کار دارد، با واقعیّت منطبق است و محصول تجربهٔ حسّی قبلی ماست. تصویر زبانی می‌تواند اسم و صفت یا توصیف ساده باشد (رک: فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۸-۴۹). این تصویرها ازآن‌جاکه کیفیّات ملموسی را شرح می‌دهند و مستقیماً و بدون واسطه به مدلول‌های خود اشاره می‌کنند، در داستان‌های رئال و نمایشنامه‌ها کاربردی گسترده دارند.

ساخت برخی از عبارت‌ها تصویری از وضعیّت شخصیّت‌ها یا مکان رخداد حوادث را نشان می‌دهد. این ساخت‌ها نیز علاوه بر بیان گرایش‌های فرهنگی به اجرای نمایشنامه هویّت می‌بخشند:

«*برو چادر چاقشور بکن*. زود این کاغذ را در کاروان‌سرا به حاجی‌رجب برسان و جواب بگیر» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۷۵).

در جملهٔ زیر «دمرو» بازتابی از وضعیت فیزیکی یکی از شخصیّت‌های داستان را که بازنمودی از ناراحتی و افسرده‌حالی است، توصیف می‌کند:

«سارا خانم گریه‌کنان می‌رسد به خانه. در یک گوشهٔ اتاق، *دمرو* افتاده خود را به ناخوشی و بی‌حالی می‌زند» (همان: ۱۴۳).

برخی از اصوات به‌گونه‌ای تصویری از حالات انسان را نشان می‌دهند. در نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی نیز از این کارکرد بهره برده شده‌است. در نمونهٔ زیر تکرار صوت «اُه» تصویری از حالت سرفه‌کردن را نشان می‌دهد:

«*اُه اُه اُه اُه*. بگو از آبدارخانه سرفه‌دان ما را بیاورند» (همان: ۱۰۲).

در نمونهٔ زیر نیز تکرار «ها» دلالت مستقیمی بر خندهٔ بلند دارد:

«*ها ها ها ها ها!* فهمیدم پیرمرد بیچاره را ببری میان مردم، اوضاع از برایش بچینی» (همان: ۱۰۷).

نام‌آواهای زیر بر حالت و صدای گریه دلالت دارد:

«*هون هون هون*! کاش کوکب می‌مرد مثل امشب را نمی‌دید. هون هون هون» (همان: ۹۰).

این تصویرسازی که حاصل پی‌آورد مجموعه‌ای از اصوات است، واکنش نویسنده در برابر عوام‌فریبی را نشان می‌دهد و درواقع به قصد روشنگری انجام شده‌است. او شخصیّت‌های نمایش خود را نیز با همین انگیزه انتخاب می‌کند. تبریزی برای تشریح ناهنجاری‌های اجتماعی معمولاً به دو شیوه اقدام می‌کند: ۱- گاهی بی‌پرده ۲- گاهی غیرمستقیم از طریق گفت‌وگوهایی که بین شخصیّت‌های نمایشنامه رد و بدل می‌شود یا با کمک تصویرسازی چنان‌که در نمونه‌های بالا آمده است.

۲-۲-۳. برجسته‌سازی

برخی واژه‌ها در نمایشنامه برای گزارش روایت و نمایش چگونگی رخداد یا مکان و زمان روایت به‌کار گرفته می‌شوند. در بسیاری از موارد ما از ساخت‌های زبان، مفاهیم انتزاعی را برداشت می‌کنیم که صورت‌های عینی آن‌ها برای ما قابل تجسّم نیست. در زبان هرچه عناصر عینی و ملموس بیش‌تر به‌کار گرفته شوند، زبان بازخورد عینی‌تری خواهد داشت. منظور این است که مثلاً در متون فلسفی و منطقی و آثار مذهبی عناصر زبانی در خدمت بیان مفاهیم مجرّد به‌کار گرفته می‌شوند. در متون داستانی و نمایشی طبعاً عناصری از زبان باید مورد توجّه باشد که بتواند فضاسازی کند و صحنه‌هایی از گزارش‌های نویسنده را به تصویر بکشد. صفات کمّی، قیدهای حالت، مکان و ... نمونه‌هایی از عناصر زبانی هستند که برای تجسّم موقعیّت‌های گزارش و روایت به مخاطب یاری می‌رسانند. در نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی حضور برخی از این عناصر که برگرفته از فرهنگ عامّه است، کنش‌های شخصیّت‌ها را در شرایط مختلف به تصویر می‌کشد.

۲-۲-۳-۱. برجسته‌سازی لفظی

گاهی کانونی شدن عناصر و تعابیر زبانی به‌دلیل ایجاد موقعیّت و فضایی خاص است که می‌تواند محل یا زمانی خاص هدف باشد و برای مخاطب به‌عنوان نقطهٔ تمرکز قرار گیرد. این کانونی شدنِ واژه در آثار نمایشی به شناخت فضاها و به تصویر کشیدن صحنه‌ها منجر می‌شود. سازه‌های توصیفی زبان قدرت آفرینش صحنه‌ها را دارند و همین عناصر، زبان را به میدانی برای بازتاب پدیده‌ها و بعضاً امور ذهنی تبدیل می‌کنند و گاهی صحنه‌هایی از رخدادها را به نمایش در می‌آورند. واژه‌ها و قیدهایی که در روایت برای نشان‌دادن موقعیّتی به‌کار می‌روند، به‌گونه‌ای در فضاسازی داستان و

نشان دادن صحنه‌های رویدادِ روایت نقش دارند. برخی از واژه‌ها و الفاظ که دلالت آشکاری بر کجروی‌های اخلاقی و مفاسد اجتماعی دارند و در میان گروه‌های مردمی بار معنایی خاصّ یافته‌اند، به گونه‌ای که با شنیدن آن‌ها، نوعی از کنش‌ها و رفتارهای ناسالم اجتماعی تداعی می‌شود، زیر مجموعهٔ این عنوان قرار می‌گیرند:

«فردا صبح قربان بیگ ناظر *وجوهات و تعارفات* را رسانده، برمی‌گردد» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۱۴).

«اشرف خان موافق حساب دو هزار تومان فاضل دارد. بنده در خیرخواهی حساب را *پیچانیده*، سی و دو هزار تومان باقی نوشته‌ام که بیش‌تر از این‌ها به سرکار آقا خدمت نماید.» (همان: ۳۰).

در نمونه‌های بالا الگوهای رفتاری دولتمردان نمایش داده شده است. رفتارهایی که بر اساس مناسبات منفعت‌طلبانه شکل می‌گیرد و به مرور زمان به طبقات پایین جامعه نیز سرایت می‌کند. چون به هر روی هنجارهای طبقات بالا می‌تواند به فرهنگ تودهٔ مردم تبدیل شود. این کنش‌ها را با استناد به‌این‌که ادبیات و جامعه پیوندی نزدیک دارند، می‌توان بیانگر جنبه‌هایی از دوره یا جامعه‌ای خاص دانست.

««خوب حاجی قندهاری را که تمام و کمال به دام آوردیم. کاری بکن که در کربلا یکی دیگر *چرب‌تر* از این توی کار بکشیم» (تبریزی، ۱۳۹۷: ۲۶۰).

در نمونهٔ بالا ظرافت معنایی و قدرت القایی واژهٔ «چرب‌تر» نشانه‌ای از قابلیّت معناسازی الفاظ در بافت کلام و برجسته شدن آن‌هاست. در این نمونه تناظر بین ویژگی‌های زبانی و عناصر محتوایی مشهود است. بررسی این تناظرها از شیوه‌های مؤثّر در سبک‌شناسی است.

۲-۲-۳-۱-۲. نفرین‌ها و ناسزاها

صورت‌هایی از زبان بر فعل و انفعالات عاطفی انسان که ناشی از خشم و ناخرسندی است، دلالت دارند و به‌دلیل برخورداری از بار معنایی منفی، نوعی برجستگی مفهومی ایجاد می‌کنند. این ساخت‌ها به‌ویژه در شرایط نامناسب اجتماعی مجال بیش‌تری برای بروز و ظهور می‌یابند و البتّه می‌توان گفت یکی از عمده‌ترین دلایل شکل‌گیری این واحدها و تعابیر زبانی، مفاسد اجتماعی است. چون خشم هیجانی است که «از خیانت در امانت، مورد بی‌اعتنایی قرار گرفتن، مورد انتقاد ناموجّه قرار گرفتن، بی‌ملاحظگی دیگران و رنجش انباشته شده، ناشی می‌شود» (ریو، ۱۳۹۰: ۳۳۱).

فضایی اجتماعی که بی‌عدالتی، ظلم، رشوه‌خواری و ... بر آن حاکم باشد، سلامت و امنیت روانی جامعه را به خطر می‌اندازد و موجب بروز رفتارهای هیجانی می‌شود. بخشی از این هیجان‌ها

و اختلالات روحی به شکل عناصر و تعابیر گستاخانه ظهور می‌یابد. در این میان از آن‌جا که طبقهٔ فرودست بیش‌ترین خسارت را متحمّل می‌شود، بخش عمده‌ای از این تعابیر ناپسند، در ادبیات آن‌ها شکل می‌گیرد:

«نگاه کن! نگاه کن. بچه‌هات توی تنور بیفتند ان‌شاءالله! پدرت آتش بگیرد. بی‌انصاف خانه خراب! دویست تومان؛ یک صد تومان؛ پنجاه تومان؛ انگار این‌ها پول نیست. گردوی ملایر است» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۴۰).

«مردکهٔ خدانشناس! عبث عبث سی و دو هزار تومان به پای من باقی نوشته بود» (همان: ۳۴).

در تمام گونه‌های زبان عامّه از واژه‌های تابو، حرام و رکیک بی‌ملاحظه استفاده می‌شود و به همین‌دلیل زبانی شاد، شوخ و طنّاز است (رک: ذوالفقاری، ۱۳۹۸: ۳۷۰).

«بچه‌ها بگویید ناظر دو تومان هم بدهد به این پدرسوخته» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۴۸).

«*فلان‌فلان‌شده‌ها* می‌روند، حکومتشان را می‌کنند و مردم را می‌چاپند و پول‌ها را جمع می‌کنند» (همان: ۱۵).

۲-۲-۳-۲-۲. تهدید و تحکّم

در نظام زبانی، حضور برخی تعابیر و اصطلاحات گویای حالا نفسانی و هیجانات روحی هستند و می‌توانند برخی از ویژگی‌های روان‌شناختی شخصیّت‌های روایت را آشکار کنند. البتّه بحث ما در این پژوهش تحلیل روان‌شناختی افراد بر اساس مصالح زبانی نیست. فقط می‌خواهیم قدرت القایی الفاظ را در شناسایی حالات روانی افراد در موقعیّت‌های روایت نشان دهیم. از جملهٔ این تعابیر و عناصر، ساخت‌های زبانی هستند که بر تهدید و ارعاب دلالت دارند. بسامد این عناصر نشانه‌ای از مشکلات و مفاسد اجتماعی است و در بعد کلّی آن می‌توان اختلاف بین مردم و حکومت را مثال زد:

«دِ یا الله! برخیز چادر کن حاکم تو را خواسته است» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۸۵).

شبه‌جملهٔ «یاالله» بنابر موقعیّت خود در بافت جمله بر معانی متفاوتی دلالت دارد. از جمله: هنگام ورود به خانه برای اعلام ورود و آمادگی داشتن صاحبخانه. نوعی تحکّم در معنای امر «اقدام کن!»، «بلند شو» و گاه در بیان اظهار شگفتی. در این عبارات معنای تحکّمی و امر آن مورد نظر است که به‌گونه‌ای با فعل امر «برخیز» تقویّت و تکمیل می‌شود. در عبارات زیر نیز گونه‌ای از ساخت تهدید دیده می‌شود:

«بلی وقت است؛ *باید پدر این دو نفر را درآورد*. شفیع‌بیگ! صبح زود کدخدا ممرضا را حاضر کن» (همان: ۱۲۶).

د! بگو، من که نامحرم نیستم به تو» (همان: ۱۴۶).

«دِ» در تداول عامه علاوه بر معنای تعجّب به مفهوم امر «زود باش» به نوعی تهدید و تحکّم دلالت دارد.

۲-۲-۳-۲-۳. اصطلاحات ویژه

در نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی برخی اصطلاحات وجود دارد که آن‌ها نیز هدف‌دار انتخاب شده‌اند. این اصطلاحات عامیانه می‌تواند گویای گوشه‌ای از نابسامانی‌های اجتماعی و معایب اخلاقی باشد. بسیاری از این تعابیر، مفاهیمی از واقعیّت‌اند که به انسان کمک می‌کنند، تصویری را از آن‌چه نویسنده، ترسیم می‌کند، پیش چشم آورند. با توجّه به این‌که این تعابیر از زبان متداول گرفته شده و بازنمایی معمولی از زبان است، قدرت تأثیرگذاری زیادی دارند:

اصطلاحاتی نظیر بی‌عرضگی، لات و لوت، بردار و بدو و ...

«چه فایده؟ ما که در نظم و نسق عدیل نداریم، در تهران می‌خوابیم و پدر تو با آن *بی‌عرضگی* حکمران کرمانشاهان می‌شود.» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۱۱۲).

«صبیه‌تان را به مثل پسر حاجی خان‌بابا نمی‌دهید و می‌دهید به این پسره *لات و لوت*؟» (همان: ۱۵۸).

«ببین آخر این چه ولایت است؟ این چه در خانهٔ آقا است شلوغ و بی‌حساب، *بردار و بدو*، والله آدم را می‌خورند.» (همان: ۱۸).

این‌ها ساخت‌هایی خاص از زبان هستند که به صورت تعریف شده، جایگاه خود را تثبیت کرده‌اند و برای بیش‌تر اهل زبان عناصری شناخته شده و شناسنامه‌دار تلقّی می‌شوند. کاربرد مستمرّ آن‌ها نشانه‌هایی از ناهنجاری‌ها و آلودگی‌های اجتماعی است.

۲-۲-۳-۲-۴. ساخت‌های نحوی

برخی از عبارت‌ها فضاهای ذهنی ایجاد می‌کنند که ریشه در باورها و خواسته‌های انسان دارند. در این عبارات مفاهیم بدون آن‌که خیال‌پردازانه باشند، ماهیّت اعمال ما را نشان می‌دهند. این عبارت‌ها می‌توانند بازتابی از اوضاع و احوال جامعه باشند. واژه‌های حسّی و عینی، در کنار واژه‌های انتزاعی خودآگاه یا ناخودآگاه واقعیّت موجود را به تصویر می‌کشند. هرچه این عبارت‌ها ساده‌تر و شفّاف‌تر باشد، صراحت و صداقت آن‌ها نیز بیش‌تر خواهد بود. در این‌جا نقش زبان به‌ویژه زبان عامّه در

بازتاب واقعیّت‌ها آشکار می‌شود. ساخت‌های عریان زبان که به دور از جهان تخیّل و مضمون‌آفرینی‌های غریب شکل گرفته است، در فرایند مفهوم‌سازی صلاحیت زیادی برای بازگویی مسائل فرهنگی، اخلاقی و اجتماعی خواهند داشت. این نکته نیز افزوده شود که دلالت‌های تک‌معناییِ این عبارت‌ها به برداشت‌های ما نیز یاری می‌رساند:

«*سوای* تقلّب و افساد و خیانت به دیوان، خیالی ندارد» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۱۲۸).

واژه «سوا» که در زبان معیار معمولاً کمتر استفاده می‌شود، در کنار واژهٔ «افساد» و تقدّم متمم جمله بر مفعول (=خیال) به این عبارت تشخّص سبکی بخشیده است.

«پدر نامرد بس است. حیا بکن.» (همان: ۸۵).

در این عبارات نیز منادا قرارگرفتن «پدرنامرد»، در کنار صورت زبانی «حیا بکن» (=شرم کن) به عبارت کارکرد نحوی ویژه‌ای بخشیده است که بیش‌تر در حوزهٔ زبان عامه کاربرد دارد.

«آدم به این خوبی را می‌خواهند به خاطر چهار شاهی از اعتبار بیندازند.» (همان: ۸۱).

در عبارات بالا «به این خوبی» وصف قرار گرفته است. متمم قیدی «به خاطر چهار شاهی»، مفهوم کلّی جمله را تقویت می‌کند. در کلّ جمله‌ها: «به این خوبی»، «به خاطر چهار شاهی» و «از اعتبار انداختن» زنجیرهٔ کلامی را تشکیل داده‌اند که تأثیر دسیسه‌چینی را در تضییع حقوق و از بین بردن جایگاه اجتماعی انسان نشان می‌دهند.

پایگاه مفهومی عبارات با توجّه به عناصر آن تعیین و محدود می‌شود. در زنجیرهٔ کلامی هرچه داده‌ها پیوندی دقیق‌تر با هم داشته باشند، سرعت انتقال و روشنگری معنایی بیش‌تر می‌شود. عبارت‌هایی که مصداق‌های آن به سبب کاربرد مستمر برای طبقهٔ عامّه زودیاب است، مرجع و منبع مشخّصی برای پیام‌های اجتماعی و اخلاقی شمرده می‌شوند و می‌توانند فضای حاکم بر جامعه را بهتر نشان دهند. در عبارت‌های زیر «پیچ و خم‌های امور اداری به قصد دریافت پیش‌کش، تجاوز به حقوق دیگران و رفتارهای ناسالم اجتماعی» که به امنیّت روانی جامعه لطمه می‌زند، این‌گونه مطرح شده است:

«من که این سفر تمام شدم. شما هم یک التفات بکنید در حقّ من *و مرا این سر آن سر نیندازید*. پول فرمان و مرسومات هر چه لازم است، شما خود التفات بکنید، من یک‌جا به شما بندگی می‌نمایم» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۳۹).

«خیر شوخی کدام است؟ این‌ها همه درس است؛ به ما می‌دهند. *فردا ما هم پدر رعّیت را در می‌آوریم*. می‌ترسید چه؟» (همان: ۴۳).

۲-۲-۲-۳. برجسته‌سازی مفهومی

واژه‌های زبانی، عناصر دستوری و گزاره‌های نحوی گاهی برای تأکید بر مفهومی خاص در جمله کانون توجّه قرار می‌گیرند. این پدیده‌ها و عناصر دستوری وقتی به دریافت ما یاری می‌رساند یا تکیه مفهومی جمله بر آن قرار می‌گیرد، جنبه‌های دیگر کلام را تحت تأثیر قرار می‌دهد و عناصر دیگر کلامی در پیوند با آن معنا می‌یابد. کنایات به‌ویژه در بازنمایی انتقادات اجتماعی و سیاسی، کارکردی مؤثّر دارند. آن‌ها می‌توانند با بیانی پوشیده ضمن برجسته کردن معنای مورد نظر، تصویری از وضعیّت موجود را نشان دهند. چنان‌که در عبارات زیر «دم کسی را دیدن»، در معنای «رشوه دادن» بخشی از مفاسد اجتماعی عصر را به تصویر می‌کشد:

«*هرگاه دم او دیده نشود*، سه هزار اشرفی را به قدر سه صاحبقران جلوه نخواهد داد.» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۱۳).

«شرف‌نسا خانم! چرا حرف نمی‌زنی؟ *قاووت دهنت گرفتی*؟» (همان: ۱۵۱).

جملهٔ پرسشی «قاووت دهانت گرفتی؟» به معنای «دهانت به هم چسبیده است و قادر به سخن گفتن نیستی.»، بیش‌تر در حوزه زبان عامّه قرار می‌گیرد.

«این فقره ایشان را بیش‌تر حریص می‌نماید، *میل می‌کند*. باید آن وقت خدمت از بنده، خنده از سرکار» (همان: ۱۰۷).

«میل کردن»، در تداول عامه بیش‌تر در معنای «برانگیختن و اشتیاق داشتن» به‌کار می‌رود که در این جمله معنای حریص کردن را کامل می‌کند. در لغت‌نامهٔ دهخدا این ترکیب به معنای گراییدن ذکر شده و همچنین به نقل از *لغت فرس اسدی* در معنای انعطاف و تمایل آمده است (رک: دهخدا، ۱۳۷۷: ج ۱۴، ذیل واژهٔ میل).

ما در هنگام تولید یا فهم عبارت‌های زبانی در فرایندهای کاملاً پیچیده و ظریف ساخت مفهومی درگیر می‌شویم. در این فرایند منابع ما عبارتد از: واژگان، الگوهای ترکیبی، توان تخیّل و در نهایت دانشِ بافتی. (رک: لانگاکر، ۱۳۹۷: ۷۹). منظور از دانش بافتی، اطّلاع از جایگاه واژه در جمله و ساخت کلّی عبارات به‌لحاظ دستوری است. عبارات فضای ذهنی را به‌وجود می‌آورد که می‌تواند بسته به موقعیّت به برداشت‌هایی ویژه منجر شود. این موضوع به حوزهٔ کاربردی زبان مربوط می‌شود.

تأکید ما در این مبحث این است که نوع قرار گرفتن واژه‌ها در عبارات به ساختن معنی یاری می‌رساند. در چنین دیدگاهی کاربرد زبان در بافت به مفهوم‌سازی منجر می‌شود. جمله‌ها با تکیه بر فضاهای ذهنی که شکل می‌دهند، تعابیر و برداشت‌های متفاوتی ایجاد می‌کنند.

در ساخت عبارات «فضاسازها» واحدهای زبانی هستند که فضای ذهنی تازه‌ای می‌آفرینند. این فضاها دارای اطّلاعاتی ویژه‌اند که بر اساس اطّلاعات فرهنگی، کاربردی و زبانی ساخته می‌شوند. در بافت زبان، گروه‌های قیدی نظیر خوشبختانه، احتمالاً و ... از انواع فضاسازها شمرده می‌شوند. بر اساس این نظریه، سخنگویان در هر لحظه از گفت‌وگو به ساختن معنی مشغول هستند (رک: راسخ مهند، ۱۳۹۷: ۱۲۳-۱۲۴).

در عبارات زیر «پاچه ورمالیده» که در تداول عامه در معنی «بی‌شرم و نترس. خشن و بی‌پروا از نکوهش.» به‌کار می‌رود، (رک: دهخدا، ۱۳۷۲: ۴/ ذیل واژهٔ پاچه). به‌دلیل همجواری با واژهٔ «الواط» تقویت شده و با توصیف اسم خود به‌گونه‌ای تصویری از این گروه را جلوه می‌دهد. همراهی واژه‌های «چوب، چماق، تفنگ و قمه»: نیز این تصویر را شفّاف‌تر می‌کند.

«سیصد نفر ازالواط *پاچه ورمالیدهٔ* ولایت، چوب و چماق و شمشیر و تفنگ و قمه برداشته، به اشارهٔ ایرج میرزا پیش از کلانتر می‌آیند دم در دیوان‌خانه، گوشه‌ای می‌ایستند.» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۱۳۱-۱۳۲).

نویسنده با همین توصیفات ساده، کنش‌های شخصیّت‌های روایت خود را بازتاب می‌دهد. نوعی آرایش بی‌ریای کلام که می‌تواند به نمایش شرایط اجتماعی و فرهنگی یاری رساند و کیفیّت رویدادهای نمایش را نیز نشان دهد.

۲-۲-۳-۲-۱. کیفیّت‌سازی

در حوزه‌های معنایی زبان برای نشان‌دادن ویژگی‌های کیفی عناصر از برخی عناصر توصیفی استفاده می‌شود. در آثار روایی و آن هم از نوع نمایش اهمیّت این کارکرد دو چندان می‌شود. این عناصر، توصیف‌کننده‌ها و تمایزدهندگانی هستند که می‌توانند به عناصر دیگر زبانی یرای ایجاد تجربه‌های عینی کمک کنند و این عامل، قدرت حقیقت‌نمایی روایت را استمرار می‌بخشد. تأثیر معنایی این عناصر به شناخت بهتر شخصیّت‌های نمایش و مبانی فکری آن‌ها کمک می‌کند:

«به مرگ تو این همه پولی که دادم هیچ‌کدام آن‌قدر دلم را نسوزاند مگر مژدگانی زاییدن زن آقا و *«شلتاق»* میرزا حسن‌خان کدخدا» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۴۹).

«شِلتاق» که واژهٔ ترکی است و در معنای منازعه با کسی در باب دلایل دروغ، تهمت. نزاع شرعی، همهمه و غوغاست (رک: دهخدا، ۱۳۷۷: ۹/ ذیل شلتاق، به نقل از ناظم‌الاطباء)، به گزارشی ارجاع دارد که نویسنده در نمایشنامه به آن پرداخته‌است. میرزا حسن‌خان (از شخصیّت‌های نمایشنامهٔ اشرف‌خان، حاکم عربستان) به درست یا نادرست از عیّاشی‌های «اشرف‌خان»، قهرمان اصلی نمایشنامه سخن می‌گوید که با پنهان‌کاری به‌گونه‌ای حفظ آب‌رو کرده و بدین‌گونه اشرف‌خان را نجات داده‌است. با یادآوری این موضوع نزد اشرف‌خان از او حق‌السّکوت می‌خواهد (رک: تبریزی، ۱۳۳۵: ۴۷). در عبارات بالا اشرف‌خان با اشاره به این ماجرا، ناخشنودی خود را ابراز می‌کند.

«فردا یکی پیدا می‌شود و پیشکش می‌دهد حاکم می‌شود. تا این‌طور نشده است *شرّی شلتاقی*، تقی بگیری، نقی ببندی، رشوه‌ای، مداخلی، آخر بی‌حالتی تا کی؟ تا چند؟» (همان: ۶۱).

در فرایند مفهوم‌سازی، عناصر وصفی و قیدی از عوامل برجسته‌ساز شمرده می‌شوند که می‌توانند کانون توجّه مخاطب قرار گیرند. هرچه این عناصر شفّاف‌تر باشند، در این فرایند، کیفیّت مناسب‌تری از مفهوم را به مخاطب منتقل می‌کنند. در برخی موارد نزدیکی عناصر وصفی به زبان عامّه به برجستگی کانونی آن‌ها یاری می‌رساند:

«آدمی هر وقت باید رضای خدا را ملاحظه نماید و دل کسی را نشکند. فقیرها را نوازش نماید و این‌طورها» (همان: ۱۴۹).

«این‌طورها» واژه‌ای غیر قابل شمارش است که بر کیفیّتی مبهم دلالت دارد. جمع بستن آن به‌طور معمول با قصد توصیف پدیده‌ای انتزاعی یا عینیِ غیر کمّی انجام می‌شود. چنان‌که در نمونهٔ بالا قبل از این واژه، سه گزاره آمده است و ذکرِ «این‌طورها» به انجام‌دادن اعمال و رفتاری شبیه آن‌چه در گزاره‌های پیشین آمده‌است، اشاره دارد. (= کارهایی شبیه این). در هر روی، کاربرد واژهٔ «طور» با وابسته پیشین «این» به‌ویژه زمانی‌که جمع بسته می‌شود، بیش‌تر به زبان گفتار منسوب است و برای بیان کیفیّت و گاه توصیف رفتارهای اجتماعی و اخلاقی استفاده می‌شود.

۲-۲-۳-۲-۲. گرته‌برداری

گرته‌برداری‌های میرزاآقا تبریزی از زبان ترکی، یکی از مصداق‌های بهره‌گیری او از زبان عامیانه شمرده می‌شود. نمونه‌های درخور تأمّلی در پنج نمایشنامه وجود دارد که نشان می‌دهد این گرته‌برداری‌ها در شیوهٔ بیان او تأثیر گذاشته و در نثر او گونه‌ای برجستگی ایجاد کرده‌است. در بخش زیر به مواردی اشاره می‌شود:

«ببین آخر این چه ولایت است؟ این چه در خانهٔ آقا است شلوغ و بی‌حساب، *بردار و بدو، والله آدم را می‌خورند*» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۱۸).

اصطلاح «بردار و بدو» می‌تواند نوعی گرته‌برداری از اصطلاح «گؤتو قاچ» ترکی باشد. (=بردار و فرار کن). همچنین با توجّه به رواج مصدر یِماخ (خوردن) ترکی در معنای غارت و خصوصاً رحم نکردن در آذربایجان کنونی، نوعی از تأثیر زبان ترکی در گفتار فارسی میرزاآقا و گرته‌برداری وی در عبارت «آدم را می‌خورند»، مشهود است. این شیوه بیان در زبان فارسی معمول نیست. این ساخت‌ها نیز نشانه‌هایی از نابهنجاری‌های اخلاقی و مفاسد اجتماعی است که در روابط انسانی و مناسبات اجتماعی تأثیر منفی گذاشته‌است.

«چشمم در کوچه به شما افتاد. دلم هوری ریخت. می‌خواستم حرف بزنم *آدم بود*، خجالت کشیدم» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۶۷).

در عبارات بالا «آدم بود»، معادل جمله ترکی «آدام واریدی» است.

«نگاه کن! نگاه کن. بچه‌هات توی تنور بیفتند! ان شاءالله! *پدرت آتش بگیرد*.» (همان: ۴۰).

«پدرت آتش بگیرد»، می‌تواند نوعی گرته‌برداری از عبارت ترکی «دَدَن یانسین» باشد.

«مردکهٔ خدانشناس! عبث عبث سی و دو هزار تومان به پای من باقی نوشته بود.» (همان: ۳۴).

در زبان ترکی امروز «بوش شوشونا» به معنای «خالی خالی یا عبث عبث» استفاده می‌شود.

۲-۲-۴. عناصر دستوری شدّت بخش

عناصر دستوری شدّت‌بخش، ساخت‌هایی از زبان شمرده می‌شوند که بر قطعیّت و تأکید امر، خواسته و رخدادی دلالت دارند؛ مانند قیدهای تأکید و انحصار، افعال امری و پرسشی که معنای الزام را می‌رسانند. به‌دلیل ظرفیّت و قابلیّت تأثیرگذاری این عناصر، کارکرد آن‌ها در نمایشنامه‌ها پر رنگ است. از سوی دیگر پیوند این واژه‌ها با عواطف و احساسات آدمی و قابلیّت آن‌ها در انتقال عواطف، عوامل دیگری در بسامد بالای آن‌هاست. اساساً بهره‌گیری از این عناصر تأکیدی کارکرد ارتباطی زبان نمایش و اجرا را دو چندان می‌کند. این نکته نیز مهم است که از طریق بررسی ویژگی‌های زبان می‌توان به‌ویژگی‌های نظام مفهومی انسان پی برد. واژه‌های قاموسی محتوای جمله‌ها را مشخّص می‌کنند و واژه‌های دستوری ساخت و نظام جمله را تعیین می‌کنند. درواقع عناصر دستوری، معنی‌دار هستند (رک: راسخ مهند، ۱۳۹۷: ۵۳). این موضوع را می‌توان این‌گونه تعبیر کرد که عناصر دستوری، بخش‌هایی از صحنه‌ها و رخدادهای زندگی را به تصویر می‌کشند.

در بسیاری از موارد عناصر تأکیدی در متن بر صراحت و شفّافیت دلالت دارند و همین موضوع بر قدرت اثرگذاری نگرش گوینده می‌افزاید و باورپذیری اندیشه‌های او را تقویّت می‌کند. از آن‌جا که «پنج نمایشنامهٔ» میرزاآقا تبریزی اثری انتقادی است، کارکرد عناصر دستوری شدّت‌بخش می‌تواند به تبیین اندیشه‌های نویسنده یاری رساند. با این توضیح کاربرد عناصر شدّت‌بخش در آثار گفتمان‌محور به بازگویی و تبیین جهان‌بینی گوینده ناظر است. «گفتمان ایدئولوژیک برای تأکید بر حقیقی بودن نگرگاه خودی و تحقیر ارزش‌های رقیب از عناصر نحوی شدّت‌بخش بسیار سود می‌برد.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۵۹).

۲-۲-۴-۱. افعال امری

در این پنج نمایشنامه فعل امر بسامد بسیار بالایی دارد. به‌گونه‌ای که می‌توان گفت از میان گونه‌های مختلف فعل، این ساخت به لحاظ کاربرد در رتبه اوّل قرار می‌گیرد. نوع شخصیّت‌های نمایشنامه‌ها در بسامد این ساخت‌های امری عامل اصلی شمرده می‌شود. بسیاری از شخصیّت‌ها از اُمرا و شاهزادگان و بستگان آنان‌اند و این موضوع به گفتار آن‌ها وجه تحکّمی و آمرانه می‌بخشد. همچنین حضور پر رنگ عنصر گفت‌وگو در نمایشنامه‌ها نیز در بسامد این‌گونه افعال تأثیرگذار است. در ضمن نقش این عناصر دستوری در بازتاب انتقادهای سیاسی و اجتماعی نویسنده نباید نادیده گرفته شود. با این توضیح، گونه‌های مختلف افعال امری در بازآفرینی شخصیّت‌ها و چگونگی گزینش لحن بازیگران در هنگام اجرای نمایشنامه‌ها عاملی تعیین‌کننده خواهد بود.

با وجود کاربرد گستردهٔ افعال امر، در پیوند با پژوهش حاضر می‌توان گفت جز مواردی اندک که فارغ از جایگاه نحوی آن‌ها بیش‌تر در زبان گفتار رایج‌اند، بقیهٔ اشکال امریِ افعال به‌دلیل نوع چینش واژه‌ها و کاربرد غیر مستقیم جمله‌ها در حوزهٔ زبان گفتار قرار می‌گیرند. اعتبار و اهمیّت آن‌ها از این جهت است که در ایجاد عنصر گفت‌وگو نقشی تعیین‌کننده دارند:

«هان! می‌روی برو! فرداعصری هم بیا این‌جا؛ کارت دارم.» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۱۷).

«وارطانوس! سوای این نمی‌توان کرد. التزام بنویس و مهر کن، بده برو! معطّل مشو.» (همان: ۵۵).

وارطانوس: از شخصیّت‌های فرعی نمایشنامهٔ «زمان خان بروجردی» فردی ارمنی و شراب فروش است که دولتمردان ظاهراً به بهانهٔ نارضایتی مردم و مجتهدان احضارش می‌کنند و سپس برای سرپوش نهادن بر خلاف‌هایش از او اخاذی می‌کنند. جمله‌های پی‌درپی امری در نمونهٔ بالا، الزام وارطانوس را در پذیرش فرمان حکومتی نشان می‌دهد.

«بردار شش صد تومان به اسم من سند بده. بیست روز زیاد است. تا پانزده روز باید برسانی! البته بدون خلاف (همان: ۱۲۷).

این بیان‌های مستقیم و درخواست‌های بی‌پرده، بر شدّت درخواست و آمرانه بودن آن‌ها دلالت دارد. بسامد افعال آمرانه، مدلی روشن از جامعهٔ ارباب رعیّتی را نشان می‌دهد. البتّه این موضوع درست است که افعال امر در زبان به شکل متعارف کارکردهای متنوّعی دارند، ولی باید بپذیریم نوع شخصیّت‌ها، لحن کلام وتکرار آن از مؤلّفه‌هایی است که می‌تواند به دلالت‌های معنایی این صورت فعلی جهت ببخشد. بهره‌مندی از قدرت، مقام، ثروت و یا ارتباط با حوزه‌های قدرت در استفاده از گونه‌های مختلف افعال امری با بار معنایی خاص مؤثّر است.

۲-۲-۴-۲. استفهام

صورت‌های معمول سازه‌ها و عبارات دستوری در متن خنثی عمل می‌کنند، ولی ظرفیّت‌های خلّاقی دارند که نوع کاربرد آن‌ها، ارتباطشان با سایر عناصر دستوری در محور هم‌نشینی کلام و موقعیّت آن‌ها در عبارات با توجّه به چینش واژه‌ها این ظرفیّت را فعّال می‌کند. عبارات استفهامی در مواردی از چنین قابلیّت‌هایی بهره می‌برند. این موضوع به معنی‌شناسی کاربردی زبان مربوط می‌شود که به‌طور معمول با عنوان «کاربردشناسی زبان» معرّفی می‌شود. در کاربردشناسی زبان معلوم می‌شود که هر صورت زبانی به هنگام ایجاد ارتباط نقشی ویژه بر عهده می‌گیرد. درواقع به این موضوع می‌پردازد که درک ما از جمله‌های زبان به درک نقش آن در جمله‌ها وابسته است (رک: صفوی، ۱۳۹۱: ۲۹۲-۲۹۴).

حضور صورت‌هایی خاص از عناصر زبانی در کلام، برخی از جمله‌های پرسشی را به حوزهٔ زبان گفتار نزدیک می‌کند. در جملهٔ زیر جمله «خدا را خوش می‌آید؟» ویژهٔ زبان عامّه نیست، ولی این عبارت پرسشی به‌دلیل قرار گرفتن در بافت کلام، بار عاطفی ایدئولوژیک می‌یابد و بدین‌گونه به حوزهٔ زبان طبقات فرودست وارد می‌شود:

«خدا را خوش می‌آید؟ کجا بروم؟ چه کنم؟» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۴۲-۴۳).

در نمونه‌های زیر نیز چینش واژگان، جمله‌ها را به زبان گفتار نزدیک کرده‌است:

«شما چه تعهّد به من کردید؟ و چه راه مداخل‌ها نشان دادید؟» (همان: ۶۲).

«من حرفی ندارم. پدرش راضی نمی‌شود. می‌گوید: آقا هاشم کدام است؟ چیزی ندارد.» (همان: ۱۴۷).

جملهٔ پرسشی «آقا هاشم کدام است؟»، با توجّه به روند کلّی روایت در معنای «پایگاه اجتماعی ندارد؛ شخصیّت شناخته شده و با اصل و نسبی نیست.»، به کار رفته‌است.

«چه توقع؟ چه تمنّا؟ من نمی‌دانم این جا شهر است یا سر گردنه؟» (همان: ۴۸).

در چنین ساختارهایی بافت برای ما این زمینه را فراهم می‌کند که به صورت ضمنی دریابیم از دیدگاه پرسشگر، شهر سرگردنه است؛ یعنی جایی که حقوق دیگران را تضییع می‌کنند و اموال او را به غارت می‌برند. در همین بافت این مفهوم هم نهفته است. عمّال حکومتی به پشتوانهٔ قدرت خود به چنین اقداماتی دست می‌یازند. در حقیقت، قدرت مفهوم‌سازی عبارت‌های پرسشی، زمینه‌های بسط معنایی را در حوزه‌های مختلف فراهم می‌کند. این موضوع از آن‌جا ناشی می‌شود که در حوزهٔ زبان، برخی مفاهیم، مفاهیم دیگر را در بر دارند و عبارات می‌توانند مفاهیم چندوجهی را فرا بخوانند.

«چه فرمایش است می‌کنی آقاجان؟ بنده‌ای که دارید، من هستم. بسم‌الله بالای نیم‌کت.» (تبریزی، ۱۳۹۷: ۲۵۴).

نویسنده قصد دارد به‌گونه‌ای از عناصر زبانی بهره گیرد که بتواند شرایط نابسامان و استبداد دورهٔ حکومت ناصری را به تصویر بکشد. البتّه در این میان جانب احتیاط را نیز از دست نمی‌دهد و در بسیاری موارد با انشایی آمیخته با طنز و بیان وقایع کمیک، انتقادهای تند خود را تعدیل می‌کند. این پرسش‌ها می‌تواند نشانه‌ای از تبلیغاتی بودن اثر باشد. او اشخاصی را به صحنه می‌آورد و از زبان آن‌ها پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که دغدغه‌های فکری او را نشان می‌دهد. درواقع نوعی موضع‌گیری‌های نویسنده در برابر رخدادهای اجتماعی را به نمایش می‌گذارد. با این شیوه از عینیّت‌های سطحی گزارش‌ها فراتر می‌رود و اطّلاعات ارزشمندی را از روزگار خود، وضعیّت مردم و افکار آن‌ها منتقل می‌کند. این موضوع پیوند ادبیات و جامعه‌شناسی را نشان می‌دهد.

۲-۲-۴-۳. قیدهای تأکید

قیدها از عناصر دستوری هستند که در تکمیل و جهت‌بخشی به مفاهیم، تأثیرگذاری بر مخاطب و بازگویی افکار از عمده‌ترین ابزارهای دستوری شمرده می‌شوند. به همین‌روی در آثار ادبی حضوری گسترده دارند. از انواع قیدها قیدهای تأکیدی به‌دلیل برخورداری از قدرت القائی، در متون گفتمان‌محور بسیار مورد توجّه‌اند. «بسامد بالای قیدهای قطعیّت و تأکید و ایجاب، بیانگر باور قطعی و مسلّم مؤلّف به موضوع است.»(فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۹۱).

در آثار روایی به‌ویژه نمایشنامه‌ها از قدرت توصیفی این عنصر دستوری برای شخصیّت‌پردازی و نحوهٔ کنش‌های روایت و از توان تبلیغی، القائی و اقناعی آن برای طرح انتقادات اجتماعی و بازگویی معایب اخلاقی استفاده می‌شود:

«په! بابا یقین این بیچاره از میرغضب‌ها واهمه کرده است. این‌ها آمده‌اند انعام بگیرند نه برای چیز دیگر.» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۲۶).

در این عبارات ازاشرف‌خان، حاکم عربستان سخن گفته می‌شود و واژهٔ «په» در معنای خوشا، عجب و تحسین با بار معنایی طنز به همراه واژهٔ «یقین» بر علّت ترس او تأکید دارد.

دِ: شبه جمله‌ای است که در پنج نمایشنامه در نقش قید تصدیق و تأکید دیده می‌شود و به‌طور معمول در ابتدای جمله‌ها می‌آید.

«*دِ* من هم همین را می‌گویم. حالا بیا تلافی بکن.» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۶۹).

برخی از واژه‌های زبان عربی که وارد زبان فارسی شده‌اند با تغییر ماهیّت دستوری و معنایی به حیات خود ادامه داده‌اند. صورت‌هایی از این واژه‌ها در زبان مردم راه یافته و بعضاً ماهیّت صفتی یا قیدی گرفته‌اند، مانند «حکماً» در عبارات زیر که بر مفهوم تأکید و تصدیق دلالت دارد:

«اشرف‌خان این فرمان و این خلعت. شاه فرموده است پس فردا *حکماً* از این‌جا بیرون بروی.» (همان: ۴۴).

روابط مفهومی در سطح جمله‌ها با همراهی شمول معنایی برخی از واژه‌ها به شکل‌گیری چنین برداشت‌هایی منجر می‌شود. با این توضیح که هر کدام از این واژه‌ها بدون قرارگرفتن در زنجیرهٔ کلامی، معانی متعارفی دارند و بلافاصله با شنیدن آن‌ها این معانی اوّلیه تداعی می‌شود، ولی وقتی در زنجیرهٔ گفتار قرار گرفتند با توجّه به موقعیّت‌های دستوری خود به معنی جدیدی دلالت می‌کنند.

۲-۲-۴-۴. تکرار

گونه‌های تکرار نیز در متون ادبی به خودی خود در حوزهٔ زبان عامّه نمی‌گنجند. امّا همان‌گونه که در بخش‌هایی دیگر از این پژوهش به آن اشاره شد، به‌دلیل موقعیّت کلامی، چیدمان واژه‌ها و حضور آن‌ها در گفت‌وگوها هویّتی غیر رسمی می‌یابند و این تجدید حیاتِ مقطعی، نوعی مشخّصه سبکی ایجاد می‌کند. چنان‌که در عبارات زیر «الله الله»، «چه ولایتی، چه ولایتی!»، با تکیه‌های خاصّ هجایی مناسب زبان گفتار است:

«سرم را برمی‌دارم از این‌جا می‌روم. *الله! الله! چه ولا یتی چه ولا یتی!*» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۲۹).

همین تکیه‌ها در زبان به صحنه‌های نمایش یاری می‌رساند و پیام‌رسانی را تسهیل می‌کند. در نمونه‌های زیر نیز این کارکردها دیده می‌شود:

«بخورید، مداخل‌های کرمانشاه را بخورید، *تنها تنها*.» (همان: ۱۰۳).

«آه چه می‌دانم! *چرا نمی‌میرم؟ چرا نمی‌میرم؟*» (همان: ۱۴۳).

تکرار در پیوند با پژوهش حاضر از این نظر اهمیّت دارد که نقطهٔ ارجاع و کانون معنا در جمله است و این موضوع در بازسازی فضای نمایشی برای اجرای نمایشنامه می‌تواند مورد توجّه واقع شود. در این مورد دو نکتهٔ درخور اهمیّت است: ۱. این شگرد ادبی موسیقی کلام را در هنگام اجرا تقویت می‌کند و در جلب نظر مخاطب مؤثّر است؛ ۲. برای بیان عواطف و احساسات یا تأکید بر شرایط روحی و جسمی و حتّی به تصویر کشیدن وضعیّت شخصیّت‌های نمایشنامه، کارکردی کم‌نظیر دارد. (شاهد سوم در نمونه‌های مورد اشاره)

۲-۲-۴-۵. سوگند

برخی از واحدهای زبانی که برای القای سوگند به‌کار گرفته می‌شوند، به زبان عامّه بیش‌تر متمایل‌اند. نوعی احساس نیاز، اصرار بر پذیرش اعتقاد و الزام مخاطب، به گسترش این ساخت‌های زبانی در طبقات مختلف اجتماعی به‌ویژه طبقهٔ فرودست منجر شده‌است. این عناصر زبانی بر رخ‌دادن یا بیان احساس و عاطفه‌ای تأکید دارند. نکتهٔ درخور توجّه در خصوص سوگند، بسامد آن در ادبیات عامیانه است. با توجّه به نقش اقناعی که این ساخت‌های دستوری به‌ویژه در گروه‌های ایدئولوژیک دارند، در گفت‌وگوهای معمول از ابزارهای استدلالی شمرده می‌شوند. در متون نمایشی نیز سوگند حضوری محسوس دارد. به نظر می‌رسد در پنج نمایشنامه میرزاآقا تبریزی، بهره‌گیری از اشکال مختلف سوگند، با هدف بیان نوعی بی‌اعتمادی بین طبقات مختلف اجتماع انجام می‌شود:

«کریم‌آقا حالا دیگر جای حوصله نیست. *به پیرم!* من دیگر حکومت نمی‌خواهم. دیگر حکومت به این قسم حرام است.» (تبریزی، ۱۳۳۵: ۲۹).

به پیرم: پیر در تداول یهودیان ایران= پیغمبر. (رک: دهخدا، ۱۳۷۷: ۴/ ذیل واژهٔ پیر)، با این توضیح «به پیر» نوعی سوگند است. در *فرهنگ معین* نیز ذیل واژهٔ «پیر» آمده است: به پیر: سوگند به مرشد. از اصطلاحات صوفیه که وارد کلام عامه شده است. (معین، ۱۳۷۱: ج۱).

«از خود شما هستم. *به ارواح پدرم* جدایی و فرق نمی‌دانم.» (همان: ۳۹).

«*به مرگ* تو دوستانه در این سفر آن قدر اخلاص به تو رساندم که حد ندارد.» (همان: ۴۱).

«*به سر مبارک* سرکار خان همهٔ عمله‌جات می‌دانند جمیع لباس‌های من پیش مردم گرو است.» (همان: ۶۰).

در این سوگندهای سطحی سخن از مبارزه برای آرمان‌های اصیل، تلاش در جهت سازندگی و آفرینش، اتّکا به توان روحی و اصلاح روابط اجتماعی دیده نمی‌شود. جامعه‌ای که در برابر فرمان‌های ایدئولوژی سنّتی تسلیم است، از احقاق حقوق توده‌های فرودست ناتوان می‌ماند و این گروه‌های زحمت‌کش قربانی منافع فرادستان می‌شوند.

3. نتیجه‌گیری

نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی با زبانی ساده از سبکی مردم‌پسند بهره می‌برد و تصویری از اجتماعی را به رخ می‌کشد که مفاسد اجتماعی و معایب اخلاقی در گوشه‌گوشهٔ آن ریشه دوانده است. نویسنده در این اثر تلاش دارد با تکیه بر عناصر فرهنگ عامّه ارتباط نزدیک خود را با مردم نشان دهد و عقاید عامّه، شیوهٔ زندگی طبقات فرودست، فاصلهٔ طبقاتی و گرفتاری‌های اجتماعی مردم روزگار خود را با بیانی طنزگونه بیان کند. حضور عناصری از زبان عامّه که بر توصیف، تصویرآفرینی، برجسته‌سازی و صحنه‌آرایی دلالت دارند و از صورت‌های نشان‌دار فرهنگ عامّه شمرده می‌شوند، دست‌مایهٔ نویسنده برای روایتگری بوده است. این عناصر گاهی توانسته‌اند ابزاری مناسب برای بیان عواطف و احساسات شخصیّت‌های روایت باشند و در مواردی آرمان‌های آنان را نشان دهند. آن‌ها همچنین توانسته‌اند ظرفیّت نمایشی این اثر را بالا ببرند.

بسامد بالای عناصر تأکیدی به نوع گفتمان حاکم بر متن ارتباط دارد. بیان گونه‌ای از اعتراض نسبت به شرایط حاکم بر جامعه که در نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی دیده می‌شود، در بهره‌گیری از این عناصر شدّت‌بخش تأثیر داشته است. بدین‌گونه می‌توان گفت که این عناصر دستوری دو کارکرد عمده را در نمایشنامه‌های تبریزی نشان می‌دهند: ۱. ظرفیّت نمایشی روایت‌های او را تقویت می‌کنند، ۲. در بازگویی اندیشه‌ها و انتقال نگرش نویسنده مؤثّرند.

ساخت‌هایی از زبان عامّه در این پژوهش بررسی شد که نشان می‌دهد صورت‌های مجازی و کنایی به‌دلیل قابلیّت اجرایی و قدرت القای حسّ و حال شخصیّت‌ها در پنج نمایشنامهٔ میرزاآقا تبریزی به خدمت گرفته شده‌اند. در این اثر گاهی هم با تعابیر عامیانه‌ای روبه‌رو هستیم که گستاخانه و دور از ادب می‌نماید. رک‌گویی و بی‌پروایی نویسنده در بیان این تعابیر با هدف توصیف

ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری شخصیّت‌های نمایشنامه انجام شده‌است و برخی از ناهنجاری‌ها و معایب اخلاقی جامعه را بازتاب می‌دهد. از این عریان‌گویی‌ها می‌توان در هنگام اجرا برای شخصیّت‌پردازی بازیگران صحنه بهره برد. نویسنده با بیان کج‌روی‌های اخلاقی در اندیشهٔ نوسازی فکری و اخلاقی است. این شیوه بیان از مکتبی هنری برمی‌خیزد که داعیهٔ روشنفکری دارد. بنابر این دستاوردهای تازه‌ای را ارائه می‌دهد. در کل گزینش‌های نویسنده، کاملاً هدفدار بوده و توانسته است از عناصر فرهنگ عامه برای تحلیل جامعهٔ خود و نشان دادن کاستی‌ها و ضعف‌های آن به‌خوبی بهره گیرد. با این توضیح پژوهش حاضر تا حدودی مشخّص می‌کند که ادبیات می‌تواند تصویری از اجتماع را به مخاطبان نشان دهد.

منابع

۱. آدورنو، تئودور و دیگران. (۱۳۹۶). *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمهٔ محمّدجعفر پوینده. چاپ دوم. تهران: چشمه.

۲. آرین پور، یحیی. (۱۳۷۲). *از صبا تا نیما*. ج ۱. چاپ چهارم. تهران: زوّار.

۳. تبریزی، میرزاآقا. (۱۳۹۷). *پنج نمایشنامه از میرزاآقا تبریزی*. مقدّمه و تصحیح ح. م. صدیق. چاپ اوّل. تهران: چلچله.

۴. ــــــــــــ. (۱۳۳۵). *چهار تیاتر*. به تصحیح محمّدباقر مؤمنی، چاپ اوّل. تبریز: نور.

۵. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، جلد۱۵، چاپ دوم از دور جدید، تهران مؤسّسه و چاپ دانشگاه تهران.

۶. ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۸). *زبان و ادبیّات عامّه ایران*. چاپ چهارم. تهران: سمت.

۷. راسخ‌مهند، محمّد. (۱۳۹۷). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی (*نظریه‌ها و مفاهیم). چاپ هفتم. تهران: سمت.

۸. رحیمی اردستانی، مصطفی. (۱۳۷۷). *ترجمهٔ المنجد*. چاپ اوّل. تهران: صبا.

۹. ریو، جان مارشال. (۱۳۹۰). *انگیزش و هیجان*. ترجمهٔ یحیی سیّد محمدی. تهران: ویرایش.

۱۰. سالک، حمید. (۱۳۵۷). *«چند گفتار پیرامون پنج نمایشنامه میرزاآقا تبریزی»*. تبریز: نوبل.

۱۱. سپهران، کامران. (۱۳۸۸). «میرزاآقا تبریزی و سیاست زیباشناختی». *نشریهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. سال اول. ش ۲. صص ۱۹۷-۲۱۴.

۱۲. سیپک، ییری. (۱۳۹۳). *ادبیات فولکلور ایران*. ترجمهٔ محمّد اخگری. چاپ چهارم. تهران: سروش.

۱۳. شکرخدایی، نیلوفر سادات. (۱۳۸۸). *نقد و بررسی پنج نمایشنامه میرزاآقا تبریزی*. چاپ اوّل. تهران: تکدرخت.

۱۴. صفوی، کورش. (۱۳۹۱). *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*. چاپ اوّل. تهران: علمی.

۱۵. فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. چاپ اوّل. تهران: سخن.

۱۶. _____(۱۳۹۱). *سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. چاپ اوّل. تهران: سخن.

۱۷. فرکلاف، نورمن. (۱۹۴۱). *تحلیل انتقادی گفتمان*. ترجمهٔ فاطمه شایسته‌پیران و شعبان علی بهرام پور، رضا ذوقدار مقدّم، رامین کریمیان، پیروز ایزدی، محمود نیستانی و محمدجواد غلامرضا کاشی. ویراستاری محمّد نبوی و مهران مهاجر۱۳۷۹. تهران: انتشارات وزارت و فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۸. لانگاکر، رونالد. (۱۳۹۷). *مبانی دستورِ شناختی*. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. چاپ اوّل. تهران: آگاه.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)
(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

تحلیل گفتمان انتقادی مدرنیته در *مدیر مدرسه* و *سفر به انتهای شب* از جلال آل‌احمد و لویی-فردینان سِلین براساس رویکرد نورمن فرکلاف

محمد محمدی آغداش[۱]، بهنام محرم زاده[۲]

[۱] استادیار زبان و ادبیات فرانسه،دانشگاه تبریز (نویسنده مسئول)

[۲] دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد، واحد تهران

چکیده

تحلیل گفتمان انتقادی که شاخه‌ای جدید و بین‌رشته‌ای در علوم انسانی و بالاخص در حوزه نقد زبان‌شناختی است، در سال‌های اخیر به‌ویژه در محافل علمی و فلسفی توسعهٔ بیشتری پیدا کرده‌است و در تحلیل مسائل مختلف سیاسی- اجتماعی و البته متون ادبی خودنمایی می‌کند. نورمن فرکلاف نظریه‌پرداز و بنیان‌گذار این جریان فلسفی-زبان‌شناختی، در اواخر قرن بیستم میلادی با دریافت و گذر از نظریات نشانه‌شناسی، تأویل‌گرایی گادامر، دیرینه‌شناسی میشل فوکو و همچنین با رد آراء صرفاً اقتصادگرایانهٔ نئوکمونیست‌ها و درعین‌حال با نگاهی به پساساختارگرایی دریدایی، توانست مفهوم گفتمان قدرت و مردم را از طریق ساخت‌های ایدئولوژیک به‌دست‌آمده از صورت‌های زبانی، تازگی ببخشد. مقالهٔ حاضر می‌کوشد با رویکردی تطبیقی، مفهوم کلیدی و کلان مدرنیته را در بافت رمان‌های *مدیر مدرسه* از جلال آل‌احمد و *سفر به انتهای شب* لویی-فردینان سِلین فرانسوی، بر اساس رویکرد نظری نورمن فرکلاف در سه سطح عمدهٔ توصیف، تفسیر و تبیین، تحلیل و بررسی نماید. اصطلاح مدرنیته به‌عنوان گفتمان قدرت در رمان‌های نیمه‌اتوبیوگرافیک (خودزندگی‌نامه) مذکور در تضاد با گفتمان رسمی قهرمان‌های داستان متجلی شده است. با عنایت به نظریهٔ یادشده، باید گفت که آل‌احمد در *مدیر مدرسه*، متأثر از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، قصد انتقاد از عواقب جامعه‌ای را دارد که غرب‌زده شده و به تقلید از مدرنیتهٔ غربی، اخلاق، معنویات و فرهنگ سنتی را به فراموشی سپرده‌است. لویی-فردینان سِلین نیز در *سفر به انتهای شب*، از ورای جهان مدرن غرب و گفتمان مدرنیته که در جایگاه گفتمان قدرت قرار دارد، رسم و رسوم جاری بین افراد جامعه را که تحت تأثیر پدیدهٔ مدرنیزاسیون دولتی و ظهور بیش‌ازپیش ماشین‌های صنعتی، هویت انسانی خود را از دست داده‌اند، در قالب جملات قصار و لحن عامیانه به دیدهٔ تحقیر می‌نگرد.

واژگان کلیدی: آل‌احمد، سِلین، فرکلاف، تحلیل گفتمان انتقادی، نقد زبان‌شناختی، مدرنیته.

تاریخ ارسال:۱۳۹۹/۰۷/۰۹ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۲/۰۲

[1]E-mail: mohammadiaghdach@yahoo.fr
[2]E-mail: b.moharamzadeh96@gmail.com

ارجاع به این مقاله: محمدی آغداش، محمد، محرم زاده، بهنام، (۱۴۰۰)، تحلیل گفتمان انتقادی مدرنیته در *مدیر مدرسه* و *سفر به انتهای شب* از جلال آل‌احمد و لویی-فردینان سِلین براساس رویکرد نورمن فرکلاف، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. *Doi:* 10.22034/PERLIT.2022.42078.2926

مقدمه

مقولهٔ گفتمان فراتر ازجمله-گزاره و هر گفتگوی ساده است. باوری است که به‌صورت ایدئولوژی و ایمان درآمده و خود را در کنش‌های رفتاری نشان می‌دهد. تأثیرگذاری گفتمان حاکم بر جامعه، به‌ویژه زمانی که از طرف سیاست (گفتمان قدرت) اعمال می‌شود، بر روی اعمال، اندیشه و گفتمان مردم (گفتمان رسمی) غیرقابل‌انکار است و این دو گروه (قدرت و مردم) می‌توانند در یک راستا و یا متضاد باهم باشند. جیمز پُل گی (۱۹۹۹) معتقد است: «گفتمان متضمن چیزی بیش از زبان است. گفتمان‌ها همواره متضمن هماهنگ کردن زبان با شیوهٔ عمل، تعامل، ارزش‌گذاری، باورداشتن، احساس، بدن‌ها، لباس‌ها، نمادهای غیرزبانی، اشیاء، ابزارها، تکنولوژی‌ها، زمان و مکان است.» میشل فوکو، فیلسوف و منتقد شهیر ادبی فرانسوی نیز، بر این باور است که گفتمان حوزه‌ای (کلامی – زبان‌شناختی) است که در آن، روابط و تعامل‌های کلامی متعدد، متراکم و نسبتاً به‌سادگی توصیف‌پذیرند. او گفتمان‌ها را مجموعه‌ای از نشانه‌ها در نظر نمی‌گیرد، بلکه آن‌ها را کردارهایی می‌داند که موضوعاتی را که دربارهٔ آن‌ها سخن می‌گویند به‌طور منظم شکل می‌بخشند و می‌سازند. (دریفوس، پل، هیوبرت رابینیو، ۱۳۹۸ : ۷۵) تحلیل گفتمان می‌کوشد ارتباط متن با بافت خارج از آن را که می‌تواند متأثر از جامعه، متون دیگر و یا اتفاقات فرهنگی- سیاسی- اجتماعی باشد و به‌صورت ایدئولوژی‌های متکثر، آگاهانه و یا ناخودآگاه، از زبان شخصیت‌ها استنباط شود، از طریق صورت‌های زبانی تحلیل کند. رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی بر آن است تا نشان دهد چگونه یک گفتمان از سایر عوامل اجتماعی تأثیر می‌پذیرد و چگونه می‌تواند با اتکا به صورت‌های زبانی و دیگر عوامل اجتماعی، مولد هم باشد و اندیشه‌های موافق خود را تکثیر کرده و کار بازتولید گفتمان رسمی و یا قدرت را انجام دهد:

« اگرچه رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی رابطهٔ زبان، قدرت، ایدئولوژی و گفتمان در متون رسانه‌ای و مسائل سیاسی اجتماعی را در اولویت نخست دستور کار خود دارد، ولیکن اگر بپذیریم که هر آنچه به زبان گفتار و نوشتار مربوط می‌شود در حوزهٔ تحلیل گفتمان جای می‌گیرد، پس می‌توان ادبیات شفاهی و مکتوب ملت‌ها را ... در چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی و نقد زبان‌شناختی تحلیل و تفسیر نمود و سبک فردی و دوره‌ای ادبیات فارسی را نیز با نگاه انتقادی، شناسایی و معرفی کرد.» (فردوس آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۸).

مضمون مدرنیته به‌عنوان یک جریان علمی- ادبی- فلسفی که بعد از نهضت علمی- فرهنگی رنسانس، به‌ویژه در دورهٔ معاصر، خود را به‌صورت یک ایدئولوژی سکولار نشان داده و همواره سعی داشته‌است تا جهان غرب را به مدد تکنولوژی‌های جدید به پیشرفت علمی روزافزون سوق دهد، به‌تدریج قلمرو اثرگذاری خود را در تمام ابعاد زندگی بشر، ازجمله حوزهٔ وسیع علوم انسانی گسترش داده‌است. از منظر معرفت‌شناختی، «مدرنیته برساخته‌ای نظری است برای معنا بخشیدن و تفسیر تودهٔ پیچیده‌ای از رویدادها و حوادث و وقایع که در ظرف زمانی و مکانی خاصی ظهور یافت و دامنهٔ تأثیراتش تاکنون همه‌جا را دربر گرفته‌است.» (علی پایا، ۱۳۸۷: ۶۴) دو رمان مهم جلال آل‌احمد نویسندهٔ شهیر ایرانی و لویی- فردینان سِلین فرانسوی، *مدیر مدرسه* و *سفر به انتهای شب*، آثار بسیار مهمی در ادبیات نیمهٔ اول قرن بیستم، اوج دوران گسترش مدرنیته (گفتمان مستقر در جایگاه قدرت) هستند که می‌توان با کمک‌گرفتن از تحلیل گفتمان انتقادی، رابطهٔ قدرت و ایدئولوژی، زبان و مردم را در آن‌ها تحلیل نمود. در مورد نگارش *مدیر مدرسه*، خود آل‌احمد به تأثیرپذیری از لویی- فردینان سِلین اذعان کرده و آن را اثری به‌غایت، انتقادی می‌پندارد. (آل‌احمد، ۱۳۹۴ : ۶). این رمان بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و سقوط دولت محمد مصدق، هم‌زمان با اختناق سیاسی حاکم (۱۳۳۷) در دورهٔ پهلوی دوم انتشار یافته‌است. نویسندهٔ کتاب با وام‌گیری از زبان عامیانه و کوچه‌بازاری و نزدیک‌شدن به طبقهٔ فرودست جامعه و نزدیک‌کردن متن داستان با بافت اجتماع، از مدرنیته‌ای که به شکل ناقص خود را بر مناسبات اجتماعی تحمیل کرده، به لطف جادوی هنر، انتقاد و ریشهٔ آن را در غرب‌زدگی، بی‌هویتی و برهنگی فرهنگی قلم‌داد می‌کند.

در خصوص *سفر به انتهای شب* نیز شایان ذکر است، این رمان حدود ربع قرن پیش از نوشتهٔ آل‌احمد منتشر شده و سلین را برای آل‌احمد بسیار ارزشمند جلوه داده‌است. توجه به هم‌خوانی اتفاقاتی که در دوران یادشده در دو کشور ایران و فرانسه، با فاصلهٔ زمانی اندک اتفاق افتاده‌است، همچنین عنایت به این نکته که ایران آن دوره (طبقهٔ قدرت) سعی در تقلید از پوستهٔ ظاهری مدرنیته داشت و به نو شدن سطحی در امر آموزش بسنده می‌کرد، دو مؤلف را به اشتراک نظر بسیاری رسانده‌است. چراکه تقلید نابجای حکومت فرانسه از آورده‌های مدرنیته برای نویسندهٔ فرانسوی نیز ناخوشایند و نامقبول است. کنش هم‌گرایانهٔ دو نویسنده به‌ویژه در سطح کلامی- زبانی در مواجهه با مدرنیته‌ای که جامعهٔ قرن بیستم را به مدرن‌شدن از طریق مدرنیزاسیون دولتی سوق داده‌است،

نگارندگان را بر آن داشت تا رویکرد تطبیقی را در پیش گیرند، رویکردی که امکان شناخت فرهنگ‌ها و جوامع مختلف را میسر می‌سازد و از این منظر می‌تواند باعث همبستگی ملت‌ها شود.

مقالهٔ حاضر می‌کوشد، با توجه به نظریات نویسندگان شهیری چون میشل فوکو (سوژه و قدرت– تاریخ دیرینه‌شناسی)، ژاک دریدا[1] (ساختارشکنی) و ویتگنشتاین متأخر[2] (درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی- بازی‌های زبانی) که گرایش‌های انتقادی را به حوزهٔ مطالعات فرهنگی- ادبی و اجتماعی- سیاسی وارد نموده‌اند و نیز با کاربست نظریهٔ نورمن فرکلاف، بنیان‌گذار و نظریه‌پرداز تحلیل گفتمان انتقادی و همچنین با عنایت به اشتراک آثار در نحوهٔ مواجهه و پرداخت به موضوع، دو رمان موردنظر را به‌صورت تطبیقی مورد مطالعه قرار دهد، مشابهت‌ها و افتراقات را تحلیل و رابطهٔ میان مردم – قدرت و زبان – ایدئولوژی را به‌گونه‌ای واضح عیان سازد. به همین سبب، با استفاده از آراء نورمن فرکلاف در حوزهٔ تخصصی تحلیل گفتمان (ادبی)، دو رمان *مدیر مدرسه* و *سفر به انتهای شب* در سه سطح عمده مورد بررسی قرار خواهندگرفت: سطح اول (سطح توصیف بیان انتقادی) سعی بر آن دارد تا ویژگی‌های شکلی آثار در مطابقت با بافت و محتوای آن‌ها را مطالعه کند. سطح دوم (سطح تفسیر زمینه‌ای)، موقعیت تاریخی– اجتماعی و مکانیسم‌های ایدئولوژیک موجود در آن را بررسی خواهدنمود و به تأثیرپذیری متون در بافت بینامتنیت خواهد پرداخت. سطح سوم (سطح تبیین انتقادی) نیز بر امر تحلیل جامعه‌شناختی از کنش متن در دو اثر مذکور تمرکز خواهدداشت. پاسخ به دو سؤالی که در ادامه می‌آید زیربنای کار تحقیقی این مقاله خواهد بود: ۱- مدرنیته چه نقشی در شکل‌گیری گفتمان دو رمان یادشده دارد؟ ۲- نظریهٔ نورمن فرکلاف چگونه این نقش مهم را توجیه می‌کند؟

پیشینهٔ تحقیق

با توجه به‌عنوان اصلی پیشنهادی، ذکر این نکته حائز اهمیت است که نوشتار پیش رو دارای سه وجه عمده است که عبارت‌اند از: تطبیقی بودن آن، سویهٔ تحلیل مدرنیته و بهره‌مندی از نظریهٔ فرکلاف. مجموع این سه وجه ساخت اثر را تشکیل می‌دهد. پیش از این تحقیقات مختلفی در زمینهٔ دو اثر موردمطالعهٔ مقالهٔ حاضر انجام شده است که برخی نیز به‌صورت تطبیقی انجام‌گرفته‌اند. آنچه بیش از همه نوآوری در مقالهٔ حاضر به شمار می‌آید، و نگارندگان را بر آن داشته‌است تا به پژوهش بپردازند، این است که هیچ پژوهشی تاکنون دربرگیرندهٔ هر سه وجه مذکور، به‌ویژه نظریهٔ فرکلاف، در بررسی رمان‌های *مدیر مدرسه* و *سفر به انتهای شب* نبوده است. ازاین‌روست که نویسندگان،

خاضعانه امید بر آن دارند که این پژوهش ناچیز توانسته باشد در این خصوص گامی بردارد. اشاره به چند پژوهش مهم انجام‌گرفته در این بخش خالی از لطف نخواهدبود. لذا، به چند مورد مهم اشاره می‌گردد:

- «تحلیل جامعه‌شناختی زبان عامیانه نوشتار جلال آل‌احمد و لوئی فردینان سلین» توسط صدیقه شرکت مقدم و معصومه احمدی در بهار ۹۷ و در دورهٔ ششم مجلهٔ *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی* انجام گرفته‌است. این پژوهش به‌طور عمده با نگاهی جامعه‌شناختی بر زبان عامیانهٔ دو نویسنده، خنثی نبودن ادبیات در مواجهه با اتفاقات زمانه و رویدادهای اجتماعی را از ورای برهنگی زبان، مورد بررسی قرار می‌دهد.
- «بررسی تأثیر زبان لوئی فردینان سلین در سفر به انتهای شب بر مدیر مدرسه جلال آل‌احمد»، نوشتهٔ محمدرضا فارسیان و لطیفه نجاتی که در زمستان ۹۳ و در شماره ۱۹ مجله *مطالعات زبان و ترجمه* به چاپ رسیده‌است. این پژوهش با تمرکز بر شاخصه‌های زبان عامیانه و نمود این شاخصه‌ها در متن دو رمان، چگونگی تأثیرپذیری آل‌احمد از سلین را تحلیل می‌کند.
- «جلال آل‌احمد و غرب‌زدگی» به نگارش اکرم جودی در سال۷۸ در شماره ۱۴ مجله *فقه و خانواده* منتشر شده است. این مقاله با اشاره به این مورد که پدیدهٔ غرب‌زدگی و ازخودبیگانگی مختص روزگار خاصی نیست و مطالعهٔ آن در هر زمانی می‌تواند راهگشا باشد، بخش‌های مختلف آثار آل‌احمد را مطالعه و آن‌ها را با مسائل اجتماعی دوران پهلوی دوم مقایسه می‌کند.
- «تجزیه‌وتحلیل گفتمانی داستان مدیر مدرسه در دو سطح خرد و کلان» منتشرشده در شماره ۱۷ مجله *نثرپژوهی ادب فارسی* در زمستان ۸۱ توسط جلال رحیمیان و آرزو مؤمنی که با استفاده از الگوهای هلیدی و حسن، هچ، شفایی و فرشیدورد انجام گرفته، به این نتیجه رسیده‌است که رمان دارای انسجام بالایی در هر دو سطح خرد و کلان است.
- «تحلیل *مدیر مدرسه* آل‌احمد بر مبنای سبک‌شناسی انتقادی» توسط علیرضا نبی‌لو و فرشته دادخواه در شماره سوم دوره نهم *پژوهش‌های زبان‌شناختی* در زبان‌های خارجی به چاپ رسیده‌است. این مقاله کوشیده‌است رمان *مدیر مدرسه* را با روش سبک‌شناسی انتقادی لسلی جفریز تحلیل و ایدئولوژی‌های پنهان متن را کشف کند.

- «بررسی زبان فرانسهٔ گفتاری در رمان *سفر به انتهای شب* » توسط معصومه زندی در تابستان ۹۰ در شماره ۷ *عرفانیات در ادب فارسی* منتشر شده است. مطالعهٔ زبان گفتاری با تکیه بر واژگان آرگو، عامیانه، اصوات، نام‌آواها و کلماتِ خاص زبان فرانسه رویکرد اصلی این پژوهش است.

مبانی و ساختار نظری پژوهش

زبان به‌عنوان یک ابزار مهم ارتباطی در دورهٔ معاصر، به‌ویژه دوران پساتجدد و به‌اصطلاح "پست‌مدرن"، اهمیت افزون‌تری یافته و نقشی فراتر از یک وسیلهٔ ارتباطی پیدا کرده‌است. قرابت اندیشهٔ بشر با زبان و متأثربودن این دو از اتفاقات فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و جامعه‌شناختی، مفهومی فلسفی-زبان‌شناختی-ادبی به نام گفتمان به وجود آورده که ظاهراً برای اولین بار در سال ۱۹۵۱ در مقالهٔ زِلیگ هریس، زبان‌شناس ساختارگرای آمریکایی، با عنوان «روش‌هایی در زبان‌شناسی ساختارگرا» به‌کار رفته‌است. اگر بخواهیم تعریفی علمی از گفتمان ارائه دهیم می‌توان به نقل‌قول‌هایی از چند تن از اندیشمندان حوزهٔ زبان‌شناسی اشاره نمود: «گفتمان را مراودهٔ کلامی بین گوینده و شنونده و بازنمود یک صدا در دل یک متن دانسته‌اند» (میلز، ۱۳۸۲ : ۷)، گفتمان (ادبی-روایی) «تلازم یا معنایی است که در آن، اطلاعات به‌صورت پایهٔ گفتار ارائه می‌شوند.» (ابوالفضل حری، ۱۳۸۸ : ۱۰۷). به عقیده میشل فوکو، در گسترهٔ علم هرمنوتیک و فراساختارگرایی، گفتمان، شیوه‌ای خاص برای سخن گفتن دربارهٔ جهان و فهم آن است.[۳]

نورمن فرکلاف، بنیان‌گذار مقوله - مفهوم (بینارشته‌ای) تحلیل گفتمان انتقادی نیز بر این باور است که در بررسی بافت ادبی یک اثر فقط ساختار گرامری - زبانی و کنش‌های ایجادشده در جملات داخل متن مؤثر نیستند؛ بلکه عوامل گوناگون فرهنگی اجتماعی و سیاسی نقش دارند؛ بنابراین در تحلیل متن، باید نقش بافت موقعیتی را هم در نظر گرفت. (نورمن فرکلاف، همان، ۸) با این نگاه، «تحلیل گفتمان یا گفتمان‌کاوی، ایجاد سازوکار مناسب و اعمال آن در کشف و تبیین ارتباط گفته یا متن با کارکردهای فکری- اجتماعی است.» (یارمحمدی، ۱۳۸۳ : ۱۴۳) شایان ذکر است، در زبان‌شناسی بین‌المللی عبارت critical dicourse analysis، معادل تحلیل گفتمان انتقادی قلم‌داد می‌شود. از واژهٔ «discourse» نیز در زبان فارسی به مباحثه، گفتمان، گفتار، گفت‌وگو و سخن تعبیر شده‌است. همچنین اصطلاح «discourse analysis» به معنی تحلیل گفتمان است که امروزه به گرایشی بین‌رشته‌ای (interdisciplinary) در علوم اجتماعی و زبانی بدل گشته‌است؛ البته می‌توان ریشهٔ آن را در جنبش انتقادی ادبیات، زبان‌شناسی (نشانه‌شناسی)، تأویل

گرایی گادامر و دیرینه‌شناسی (اخلاق) میشل فوکو پی‌گرفت. بدیهی است که بنیان‌های فکری-نظری تحلیل گفتمان، فراتر از تحلیل متن، نوشتار text analysis و یا تحلیل گفتارند. (ایله‌ای، احمد یحیایی، به نقل از محسنی و پروین، ۱۳۹۴ :۵۸).

با توجه به تعاریف علمی گفتمان که توسط متفکران برجستهٔ این حوزه ارائه شده است و به برخی از آن‌ها نیز اشاره شد، همچنین وجود گونه‌های مختلفی از تحلیل گفتمان تحت عنوان‌های نقش‌گرایانهٔ هالیدی، ساختاری و انتقادی بر اساس نظریه و مدل‌های ون‌دایک (ساختارهای گفتمانی و ایدئولوژیکی) و فرکلاف، باید خاطرنشان کرد که مورد انتقادی جامع‌ترین آن‌هاست. زیرا «تحلیل گفتمان انتقادی که مفاهیم بنیادین قدرت، زبان و ایدئولوژی را مورد بحث قرار می‌دهد، عبارت است از انتقال مفهوم ساختار از سطح جمله و روابط دستوری، همچون فعل، فاعل و مفعول(microstructures)، به سطح متن بزرگ‌تر (macrostructures). این دیدگاه، علاوه بر توضیح واحدهای ساختاری درون یک متن، به زبان کاربردی آن نیز توجه کامل دارد.» (میلز، همان: ۱۷۱). در رویکرد گفتمان انتقادی، تولید، فهم، خوانش و تحلیل متون به عناصری از قبیل بافت خرد و کلان، اعم از فلسفی، تاریخی، سیاسی، جامعه‌شناختی، ایدئولوژی و گفتمان، متکی و وابسته هستند. به این دلیل است که رابطهٔ بین افراد و جامعه به شکل تصادفی و دل‌بخواهی نیست و از طرف نهادهای اجتماعی و دیگر مؤلفه‌های مؤثر در گفتمان، تعیین می‌شود (فردوس آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵).

درواقع، تحلیل گفتمان انتقادی می‌کوشد ساخت‌های ایدئولوژیک را که در طول زمان توسط گفتمان قدرت به وجود می‌آیند، به‌صورت آگاهانه یا ناخودآگاه توسط مؤلف به شکل بدیهیات و باورهای طبیعی قلمداد می‌گردند، در بافت متن اعمال و از طریق هسته‌های زبانی به خواننده منتقل می‌شوند، تشخیص و مورد بررسی قراردهد و خاستگاهشان را ارزیابی‌کند. نورمن فرکلاف در این زمینه می‌نویسد، « اختیار کردن اهداف انتقادی، به معنی این است‌که درجهت روشن کردن این‌گونه طبیعی‌شدگی‌ها (بدیهیات) بکوشیم و به بیان کلی‌تر، تعین‌ها و تأثیرات اجتماعی گفتمان را که ماهیتاً از دید مشارکین آن مخفی می‌مانند، آشکار سازیم» (فرکلاف، همان: ۲۷). تحلیل گفتمان که ریشه در نظم گفتمان فوکو دارد، بسیار بر ساخت‌های ایدئولوژیک در متن تأکید می‌کند. از منظر تحلیل گفتمان انتقادی، مفهوم عبارت «ایدئولوژی» برای درک علمی گفتمان، مفهومی کلیدی است؛ زیرا ایدئولوژی، «متضمن بازنمود جهان از دید منافعی خاص» (فرکلاف، همان: ۳۵) و ابزار ایجاد و حفظ

روابط نابرابر قدرت در جامعه است. بر همگان آشکار است که هرچند دسترسی ما به واقعیت همواره از طریق زبان صورت می‌گیرد ، اما زبان، بازتابی خنثی از واقعیتی از پیش موجود نیست، بلکه صرفاً بازنمایی‌هایی از واقعیت را خلق می‌کند و در ساختن آن نقش دارد. (یورگنسن و همکاران، ۱۳۸۹: ۹۲). لذا، با استفاده از نظریهٔ فرکلاف، گفتمان‌های موجود و همراستا در دو رمان موردمطالعه، مورد تحلیل قرار می‌گیرند و رابطهٔ انتقادی قدرت و مردم در سه سطح، مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. بدین‌سان، ساخت تحلیل گفتمان در این پژوهش، نخست بر ریزساختارهای زبانی تکیه دارد و به‌ویژه آوانماها، ایجاز، علائم استفهامی، تعجبی و واژگان جدید را بررسی می‌نماید که مجموع این موارد، سطح توصیف و بعد زبان‌شناختی تحلیل گفتمان را شامل می‌شود. مرحلهٔ دوم تحلیل گفتمان (سطح تفسیر)، به بافت موقعیتی و بینامتنیت می‌پردازد و به این ترتیب زمینه‌های تاریخی- اجتماعی و نیز تأثیرپذیری ایدئولوژیک متون را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. در مرحلهٔ سوم و نهایی تحلیل گفتمان (سطح تبیین)، سه مورد بازتولید گفتمان رسمی، تأثیر قدرت بر اقشار جامعه و تأثیر گفتمان رسمی و روابط قدرت بر آیندهٔ جامعه، مورد مداقه قرار می‌گیرند. به این ترتیب، تحلیل گفتمان انتقادی در سه سطح عمدهٔ مذکور، زبان و ایدئولوژی را مورد موشکافی قرار می‌دهد و صورت گفتمانی آثار را که شامل فرم و محتوا می‌شود، مطالعه می‌کند.

سطح توصیف بیان انتقادی

آن گونه که از نظریهٔ تحلیل گفتمان فرکلاف استنباط می‌شود و در قسمت قبل هم بدان مختصراً اشاره‌شد، منظور از سطح توصیف به‌عنوان مرحلهٔ اول تحلیل گفتمان انتقادی، شناخت بافت متن در چگونگی ارتباط ایدئولوژیک آن با انسجام منطقی بین واژگان و ساخت‌های زبانی است. به زبانی دیگر، می‌توان آن را تناسب فرم با محتوا یا تناسب کلمات به‌کاربرده‌شده در ساختارهای زبانی با اندیشه‌های اجتماعی- سیاسی دانست، به گونه‌ای که جابجا نمودن هریک از کلمات، حروف، علایم نگارشی و دیگر موارد به بافت متن و ساختار آن آسیب می‌رساند. از این‌روست که تحلیل این ساختارهای زبان‌شناختی بسیار مهم می‌نماید. به همین جهت، واژگان، ساختارهای نحوی و ساختار متن بر اساس برخی از سؤالات نورمن فرکلاف مورد بررسی قرار می‌گیرند، ازجمله این‌که چه روابط معنایی (هم‌معنایی، شمول معنایی، تضاد معنایی) بین کلمات وجود دارد؟ کوتاه و بلندبودن جملات و ایجاز چگونه است؟ کنایه‌ها، آوانماها، شبه‌جمله‌ها و جمله‌های معترضه به چه صورت به کار رفته‌اند؟ در سطح لایه‌ای واژگانی، جنبهٔ استعاری واژگان و نحوهٔ کاربرد ضمایر چگونه است؟

جملات ساده چگونه به هم وصل شده‌اند؟ نوع گفت‌وگو و لحن آن‌ها چگونه است؟ (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۶۷). ازجمله مهم‌ترین نکات زبان‌شناختی در خصوص سطح توصیف تحلیل گفتمان می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

- **آوانماها**

اولین موردی که در سطح توصیف تحلیل گفتمان در رمان آل‌احمد قابل‌ملاحظه است، به کار بردن آوانماها و شبه‌جمله‌هایی است که در گفتار عامیانهٔ مردم به‌کار می‌روند. بدین‌وسیله، نویسندهٔ ایرانی سعی بر آن دارد، رسمیت و تبختر موجود در زبان رسمی و کلاسیک را از بین ببرد و راحت‌تر بتواند ذات به زعمِ او، نابه‌هنجار مدرنیته را، در جامعه‌ای که میان سنت و تجدد قرار گرفته‌است و موضع مشخصی ندارد، به باد انتقاد بگیرد: «اکنون در لوای این پرچم، ما شبیه به قومی ازخودبیگانه‌ایم ... فرنگی‌مآب می‌پروریم و فرنگی‌مآب، راه‌حل هر مشکلی را می‌جوییم.» (آل‌احمد، ۱۳۶۹ : ۷۸). در این زمینه، نمونه هایی ازآوانماها و شبه‌جمله‌ها قابل‌استناد می‌باشند که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: برای مثال، در جایی که مدرسهٔ به‌ظاهر مدرن‌شده، چیزی جز جبر و پرخاش کردن به منظور درسخوان بارآوردن دانش‌آموزان، در چنته ندارد: ده : «ده بخون چرا معطلی بچه؟» (همان: ۲۶). در جای دیگر، عدم اعتماد به همکارانِ موافق با قدرت، با این آوانما نمایش داده می‌شود: آخه: «آخه آدم درد دلشو واسهٔ کی بگه؟ » (همان: ۳۱). به فراموشی سپرده شدن آموزه‌های دینی در نظام نوین آموزش دولتی نیز، با این آوانما نمایان می‌گردد: وا اسلاما : « این چه فرهنگی است؟ خراب بشود. وا اسلاما! پس بچه‌های مردم به چه امیدی به مدرسه بیایند؟ » (همان: ۶۳).

در *سفر به انتهای شب* نیز، فردینان باردامو، به‌کرات، از شبه‌جمله‌هایی استفاده می‌کند که غالباً قصد تحقیر دارند. باردامو برای هیچ شخصی احترام ویژه‌ای قائل نیست، مخصوصاً زمانی که در جبهه با سربازانی مواجه می‌شود که هیچ دلیل مشخصی برای جنگیدن ندارند و صرفاً مجبورند از دستورات نظامی پیروی کنند. برای مثال، زمانی که او برای اولین بار روبنسون را می‌بیند، مخاطبش را با لفظ آهای و ضمیر دوم‌شخص مفرد خطاب می‌کند، امری که در زبان فرانسه در اولین برخورد با شخص ناشناس مرسوم نیست و اهانت‌آمیز شمرده می‌شود: «آهای ! کی هستی؟ » (سِلین، ۱۳۷۳: ۳۹)، و نیز لفظ «ای‌بابا ...» (همان: ۲۶۹). همچنین، نویسنده برای تحقیر عقل‌گرایی دکارتی باریتون، رئیس تیمارستانی که باردامو در آن مشغول به کار است و نیز، به‌منظور هجو قداست ریاضیات که از لوازم این نوع تفکر به شمار می‌رود و باریتون همواره بر آن اصرار می‌ورزد، از آوانماهای مقابل

استفاده می‌کند: «ها! ... به! ... بین اندیشه و ریاضیات هیچ‌چیزی نیست... هیچ! خلا است! » (همان: ۴۴۱). پرواضح است، سلین و آل‌احمد، زبان را به‌عنوان ابزار انتقال حس می‌دانند. لذا، از طریق مواردی که به‌ویژه در بخش توصیف بیانِ انتقادی تشریح می‌گردند، ازجمله شبه‌جمله‌ها و آوانماها، زبان راوی، تشخص ایدئولوژیک میابد و درونیاتِ فاعل گفتار به نمایش گذاشته می‌شود.

- **ایجاز در کلام**

مورد دوم در سطح توصیف تحلیل گفتمان که مهم جلوه می‌کند ایجاز است. زبان انتقادی، زیاد مقدمه‌چینی نمی‌کند و از هر کلمه‌ای که استفاده می‌کند منظوری دارد. این نوع زبان، مجال ردیف‌کردن صفات متعدد یا به‌کاربردن افعال مترادف را نمی‌دهد و آنچه را می‌خواهد بدون تعارف بر زبان می‌آورد. برای نمونه، توصیف‌های راوی در اولین مواجهه‌اش با معلمان مدرسه، مؤید همین امرند. جمله‌های کوتاه و صریحی که در اولین نگاه مدیر، معلم فقیر کلاس اول را به خواننده معرفی می‌کنند، از این شمارند: «معلم کلاس اول باریکه‌ای بود سیاه‌سوخته. با ته‌ریشی و سر ماشین‌کرده‌ای و یخه بسته. بی کراوات. شبیه به میرزابنویس‌های دم پست‌خانه. حتی نوکرمآب می‌نمود. ساکت بود. حق هم داشت.» (آل‌احمد، ۱۳۹۸: ۱۶).

به شیوه‌ای مشابه، قهرمان داستان سلِین، باردامو، جملاتش را کوتاه ادا می‌کند. او همه چیز را در اولین نگاه مورد ارزیابی قرار می‌دهد و در چند کلمهٔ کوتاه قضاوت خود را ارائه می‌دهد. به‌عنوان مثال، در جایی از داستان، باردامو پس از جنگی که هیچ اعتقادی به آن ندارد و بدتر، آن را محصول نظام سرمایه‌داری در دنیای جدید و ضد طبقهٔ مردم می‌داند، دچار هذیان‌گویی و مالیخولیلا شده است و همه را به شکل دشمن می‌بیند. ترس باردامو در اینجا، با ایجاز مطلوب نویسنده نمایش داده می‌شود: «فرار کنید، همه‌تان! بزنید به چاک! می‌خواهند شلیک کنند! می‌خواهند شما را بکشند! همه‌مان را بکشند! » (سلین، ۱۳۷۳ : ۵۹). در بخش دیگری از داستان، زمانی که راوی- قهرمان برای اولین بار، قصد واردشدن به خاک آمریکا را دارد و این کشور را مدینهٔ فاضلهٔ جهان نوین می‌داند، با واکنش منفی دوستانش مواجه می‌شود که با بیانی موجز قصد دارند تا او را از این سفر بازدارند: «تو را به خدا با ما برگرد، پسر! بگذار به‌ات بگوییم که آمریکایی‌ها چطور آدمایی هستند! همشون یا میلیونرند یا گداگشنه! ...» (همان: ۱۹۷). هجو و پوچی جنگ، زمانی که باردامو به‌عنوان سرباز داوطلب با آلمانی‌ها می‌جنگد، خود را از ورای عبارت‌های قاطعانه و کاریکاتورگونهٔ راوی به رخ می‌کشد. خاصه در بخشی از داستان که قهرمان به جای آن که به توصیف اقتدار نیروهای فرانسوی

بپردازد، به‌عکس، به تمسخر آنان روی می‌آورد: «آجودان، شاه بود! شاه مرگ! آجودان کرتل! بلی. مقتدرتر از این امکان ندارد.» (همان: ۳۳).

- **حضور پررنگِ علائم استفهامی و تعجبی**

مورد مهم دیگر که جزئی از از ساخت سطح توصیف تحلیل گفتمان را شکل می‌دهد، کاربرد بی‌شمار علائم استفهامی و تعجبی است. در این مجال، برای تأمل بیشتر در همسویی تحلیل زبان‌شناختی موردنظر نورمن فرکلاف، با بافت متن داستان‌ها و نیز بافت اجتماعی معاصر، و با توجه به اتوبیوگرافیک (خودزندگینامه) بودن دو رمان، مثال‌هایی از دو کتاب آورده می‌شود. در بخشی از داستان *مدیر مدرسه*، یکی از معلمان توسط یک رانندهٔ آمریکایی زیر گرفته شده است. مدیر، برای پیگیری وضعیت جسمانی معلم مصدوم، راهی بیمارستان می‌شود و با او احوال‌پرسی می‌کند. عصبانیت مدیر به دلیل مصون بودن فرد آمریکایی از پیگرد قانونی، با دلسوزی‌اش برای معلم تنومند، همراه می‌شود و این مهم از ورای علائم استفهامی و تعجبی، قابل‌ارزیابی است. انگار مدیر به‌جای پرخاش به راننده، از روی ناچاری، به معلم می‌تازد و برای مظلومیت او مرثیه‌ثرایی می‌کند:

«آخر چرا تصادف کردی؟ [...] آخر چرا؟ چرا این هیکل مدیر کلی را با خودت این‌قدر این ور و آن ور بردی تا بزنندت؟ تا زیرت کنند؟ مگر نمی‌دانستی معلم حق ندارد این‌قدر خوش‌هیکل باشد؟ آخر چرا این‌قدر چشم‌پرکن بودی... مگر نمی‌دانستی که خیابان و راهنما و تمدن و آسفالت، همه برای آن‌هایی است که توی ماشین‌های ساخت مملکتشان دنیا را زیر پا دارند؟ آخر چرا تصادف کردی؟ » (آل‌احمد، ۱۳۹۸ : ۶۶)

چنانچه به مثال‌های بعدی در *سفر به انتهای شب* نیز توجه نماییم، ارتباط واژگان با بافت متن در سطح توصیف را، در کاربرد مکرر علامت‌های تعجبی و سؤالی درخواهیم یافت: «این یارو از کجا می‌داند که من دیوانه‌ام یا نه؟ مگر توی کله‌ام است؟ یا توی کلهٔ تو؟ حتما باید اینجا باشد که بفهمد؟ ... بزنید به چاک! جفتتان ... برین بیرون از خونهٔ من ! ... از زمستون شش‌ماهه هم بدترین! » (سِلین، ۱۳۷۳: ۲۷۰)، «بیا بگیرش! این هم صد دلارت، بزن به چاک و دیگر این طرف‌ها پیدایت نشود، می‌فهمی، هرگز! برو بیرون !out out! کثافت بی‌همه‌چیز...!» (همان: ۲۳۳). همان‌گونه که مشاهده می‌شود، ساختار سنتی زبان به‌وسیلهٔ استفادهٔ مکرر از علائم سؤالی و تعجبی و سه‌نقطه‌های متوالی به‌هم ریخته‌است و جمله‌های معترضهٔ متعدد، کمک اساسی در به هیجان آوردن احساسات خواننده ایفا می‌کنند. ازاین‌رو، شاید بتوان گفت که این ساختارهای زبان‌شناختی، در هماهنگی

کاملی با بافت متن و به‌ویژه در مواجههٔ بارداموی متعجب، پر از سؤالات متعدد و سوءتفاهم‌های بی‌شمار با جهان معاصر، باشند.

- **ابداع واژگان جدید**

مورد مهم دیگر درسطح توصیف که بررسی مرحلهٔ اول تحلیل گفتمان در این مقاله را خاتمه می‌بخشد، ابداع واژگاه جدید توسط لوئی فردینان سلین است که به راوی- شخصیت اجازه می‌دهد تا از محدودیت‌های کلمات عادی که عاجز از توصیف بافت جهان مدرن هستند، فراتر رود. «در قالب زبان نباید تنها به بیان تفکر در قالب واژگان عادی بسنده‌کرد بلکه زبان اشاره و هرگونه بیان دگرگونهٔ فعالیت‌های روانی نیز همچون نگارش است.» (ژاک دریدا، ۱۹۸۲ : ۳۱۷) برای مثال سلین واژهٔ rhétoreux را با تغییر کلمه ی rhétorique به معنی "معانی و فن بیان" و هم وزن با عبارت cancéreux، به معنی "سرطانی" می‌سازد و این‌چنین فن بیان کلاسیک را تحقیر می‌کند. همچنین می‌توان به کلمه‌ها و عبارت‌های زبان عامیانه- لاتی (Argo) اشاره نمود که در سرتاسر صفحات کتاب پراکنده‌اند و در اکثر ارجاعاتی که در این مقاله به آن‌ها داده می‌شود، قابل‌ملاحظه‌اند. باید افزود که نویسندهٔ فرانسوی بدین شیوه توانسته‌است نوعی زبان ضدسرمایه‌داری (Anti bourgeois) و نزدیک به طبقهٔ پرولتاریا به وجود آورد. زبانی که به واقع، مطابق با فضای جنگ‌زدهٔ نیمهٔ اول قرن بیستم باشد. چراکه در سال‌های بعد از دوران عصر طلایی(۱۹۰۰-۱۹۱۴) (La Belle Époque)، با وقوع جنگ جهانی اول در زندگی واقعی نویسنده و متأثر از آن، رمان *سفر به انتهای شب*، و با توجه به این‌که داستان نیز در همین سال‌ها روایت می‌شود، می‌توان به این مهم دست یافت که زبان راوی داستان و شخصیت‌های طبقهٔ متوسط معرفی‌شده در داستان، در تضاد با عرف جامعهٔ روزگار مدرن است.

سطح تفسیر زمینه‌ای

بعد از سطح توصیف، نوبت به سطح تفسیر، مرحلهٔ دوم تحلیل گفتمان، می‌رسد. دراین مرحله، تلاش بر آن است تا آن‌چه در بافت کلی متن وجود دارد، با بافت موقعیتی آن مقایسه شود. همچنین، بافت بینامتنی نیز با سطح خارج از متن، مقایسه و بر مبنای نظریهٔ نورمن فرکلاف تحلیل خواهدشد. «مرحلهٔ تفسیر، تصحیح کنندهٔ این باور نادرست است که فاعلان (شخصیت‌های داستان) در گفتمان، مستقل هستند. این مرحله، وابستگی کنش گفتمانی را به پیش فرض‌های تبیین ناشدهٔ مأخوذ از عقل سلیم و مندرج در دانش زمینه‌ای و نوع گفتمان، بیان می‌کند.» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۴۴). اساساً، نوشتاری که از فیلتر زبان عبور کرده‌است نمی‌تواند با ذهن و اندیشهٔ نویسنده و آنچه از زیستهٔ او برمی‌آید و

حاصل دیده‌ها، شنیده‌ها، آموخته‌ها و باورهای اوست، بیگانه باشد. در این بخش از مقاله، برای فهم بهتر دانش زمینه‌ای نویسنده و گفتمان‌های حاکم بر شکل‌گیری جریانات داخل و خارج داستان، ابعادی مانند موضوع بافت موقعیتی و نوع گفتمان مورد تحلیل قرار می‌گیرند. لذا، برای تفسیر بیان انتقادی، محتوا، فاعلان، روابط بین آن‌ها و همچنین پیوندها بررسی و به برخی از سؤالات مطرح‌شده پاسخ داده می‌شود: ماجرا چیست؟ (محتوا)- چه کسانی درگیر ماجرا هستند؟ (فاعلان) – روابط میان آنان چیست؟ (پیوندها) - گفتمان موجود در متن چه تأثیرپذیری و همچنین چه تأثیرگذاری در مقابل دیگر گفتمان‌های اجتماعی - سیاسی دارد؟ و رابطهٔ مردم و قدرت چگونه است؟ (همان: ۲۲۳-۲۲۲).

- **بافت موقعیتی**

در نخستین بخش مربوط به سطح تفسیر تحلیل گفتمان انتقادی یعنی بافت موقعیتی، افزون بر اوضاع تاریخی و اندیشهٔ غالب جامعه در زمان نگارش و نیز کلیت ذهنیت نویسنده، قطعاً تحلیل مفسر نیز نقش ایفا می‌کند. برای این منظور، با عبور از ابعاد زبان‌شناختی-کاربردی متن که در قسمت توصیف به اختصار بررسی شد و مرتبط کردن آن‌ها با سؤالات مطرح‌شده در بالا، ایدئولوژی تاریخی-اجتماعی مؤثر در روایت نیز، بررسی خواهدشد. «تفاسیر، تلفیقی از محتویات خود متن و ذهنیت مفسر هستند و مراد من از ذهنیت مفسر، دانش زمینه‌ای است که مفسر در متن استفاده می‌کند... از نقطه نظر مفسر، مشخصه‌های صوری متن در حقیقت همچون سرنخ‌هایی هستند که عناصر دانش زمینه‌ای ذهن مفسر را به کار می‌اندازند و تفسیر، نتیجهٔ ارتباط متقابل و دیالکتیکی این سرنخ‌ها و دانش زمینه‌ای ذهن مفسر است.» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۹۳).

در *مدیر مدرسه*، ماجرا و محتوای داستان از این قرار است که «راوی می‌کوشد به هر وسیله‌ای شده به ریاست برسد و مدیر شود. او فکر می‌کند که با این‌کار هم از یکنواختی سال‌ها تدریس الف و ب راحت می‌شود و هم می‌تواند تغییراتی در محدودهٔ ریاستش به وجود آورد و نظمی به وضعیت آشفتهٔ آموزش بدهد. اما سرانجام ناامید می‌شود و استعفا می‌کند!» (آل‌احمد، ۱۳۹۸: ۷). نیک روشن است، کسانی که در این متن درگیر ماجرا هستند و به اصطلاح علمی، فاعلان نامیده می‌شوند، مدیر مدرسه، معلمان و دانش‌آموزان هستند. همچنین، صاحب ملک مدرسه، به‌عنوان خیر و سرمایه‌دار و نیز ادارهٔ آموزش و پرورش به‌عنوان نمایندهٔ دولت و قدرت، درگیر ماجرا هستند. مدیر مدرسه نیز به‌عنوان رابط، میان مردم (دانش‌آموزان، اولیاء، معلمان) و ادارهٔ آموزش و پرورش (قدرت) عمل

می‌کند. مدرنیته‌ای که کم‌کم از طرف قدرت به‌عنوان یک ایدئولوژی بر جامعه تحمیل می‌شود و بیشتر خود را در ظواهر و نوع لباس پوشیدن و گفتار نشان می‌دهد، با گفتمان‌های مخالف مانند اسلام و کمونیسم، مبارزه می‌کند و سعی در شکست آنان دارد. در این بین، مدیر، جویای حال مدیر قبلی می‌شود که اکنون در زندان است؛ اما صرفاً به مشاهدهٔ وضعیت و انتقاد ضمنی اکتفا می‌کند: «همان روز وارسی فهمیده بودم که مدیر مدرسهٔ قبلی زندانی است. لابد کله‌اش بوی قورمه‌سبزی می‌داده و باز حالا دارد کفارهٔ گناهانی را می‌دهد که یا خودش نکرده یا آهنگری در بلخ کرده.» (آل‌احمد، ۱۳۶۹: ۱۲) و پیش از آن نیز، جمله‌های زیر جالب‌توجه است:

«تابلوی مدرسه هم حسابی بزرگ و خوانا. از صد متری داد می‌زد که توانا بود هرکه ... هر چه دلتان بخواهد! با شیر و خورشیدش که آن بالاسر سه‌پا ایستاده بود و زورکی تعادل خودش را حفظ می‌کرد و خورشید خانم روی کولش با ابروهای به‌هم‌پیوسته و قمچیلی که به دست داشت.» (همان: ۹)

اما مسئله‌ای که شاید برای مدیر و البته برای خواننده آزاردهنده باشد، این است که هیچ‌یک از فاعلان ماجرا موضع قاطع نداشته و منفعل هستند و به‌صورت قطعی قابل‌دفاع نیستند. در بخش پیوندها، مدیر مدرسه که سعی در دفاع از حقوق دانش‌آموزان و طبقهٔ مردم دارد ناچار می‌شود در ماجرای فرعی رابطهٔ نامشروع یکی از دانش‌آموزان با هم مدرسه‌ای کوچک‌تر خود، هر دو طرف را محکوم کند، اصلاح را ممکن نداند و ناگزیر به شکل سنتی به زور متوسل شود:

> «پسرک نره‌خری بود از پنجمی‌ها با لباس مرتب و صورت سرخ و سفید و سالکی به گونهٔ راست. خیلی بهتر. خیلی بهتر از آن عروسک کوکی می‌توانست مفعول باشد و انتظار نداشت که حتی تو به او بگویند. جلوی روی بچه‌ها کشیدمش زیر مشت و لگد و بعد سه تا از ترکه‌ها را که فراش جدید از باغ همسایه آورده‌بود به سر و صورتش خرد کردم. چنان وحشتی شده‌بودم که اگر ترکه‌ها نمی‌رسید پسرک را کشته‌بودم.» (همان: ۱۱۶)

حال آن‌که مدیر، در اوایل ورود، با تنبیه بدنی مخالف بود و آن را از روش‌های منسوخ قدیمی و مغایر با آموزش مدرن می‌دانست: «مدیر می‌خواهد این سنت پوسیده را از بیخ و بن بیندازد و پرخروش، کار ناظم را نکوهش می‌کند ولی پاسخ ناظم این است: اگر یک روز جلوشونو نگیرید سوارتون می‌شند آقا.» (همان: ۳۰).

در رمان *سفر به انتهای شب* نیز، محتوای داستان بدین‌گونه است: راوی- قهرمان یا به عبارت بهتر ضدقهرمان، فردینان باردامو، روایت را به‌صورت اول‌شخص، در بین سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۳۲ پیش می‌برد. او ابتدا به شکل داوطلبانه وارد جبههٔ جنگ می‌شود و در جنگ جهانی اول به‌عنوان سرباز فرانسوی در مقابل آلمان‌ها مبارزه می‌کند، اما خیلی زود به پوچی جنگ پی می‌برد. او بعد از زخمی و بستری شدن در بیمارستان و مشاهدهٔ مردم پشت جبهه که نسبت به دفاع از کشور بی‌مبالات‌اند، به آفریقا سفر می‌کند و در مستعمرات فرانسه با ظلمی که بر سیاهان روا می‌شود، آشنا می‌گردد. سپس، باردامو به آمریکا می‌رود تا بهشت مدرن و مدینهٔ فاضلهٔ ترسیم شده برای مردم قرن بیستم را از نزدیک ببیند؛ اما جز بدبختی و فقر و فاصلهٔ طبقاتی ایجادشده به‌وسیلهٔ نظام سرمایه‌داری لیبرال، چیزی نمی‌بیند. سرانجام، باردامو به فرانسه باز می‌گردد و به‌عنوان پزشک، روزگار می‌گذراند.

شایان ذکر است، فاعلان درگیر ماجرا، باردامو، قهرمان داستان، و روبنسون دوست او به‌عنوان کسی که همواره در بدبختی، یک گام جلوتر از اوست، حضور دارند. در بخش پیوندها، طبقهٔ عادی مردم که دو گروه خرده‌بورژوا و فقرا را شامل می‌شود، در مقابل قدرت (سرمایه‌داران و سیاستمدران) قرار گرفته‌اند. گفتمان موجود در این رمان، انتقاد از مدرنیتهٔ حاکم در نیمه اول قرن بیستم است. رمان اتوبیوگرافیک سِلین که مخلوق تجربیات شخصی خود اوست، مردم را به دلیل پذیرش قدرت اعمال‌شده از طرف گفتمان حاکم بر جامعه، نقد می‌کند. در بخشی از رمان، باردامو، به هنگام دفاع دوستش از فرانسوی‌ها، در مقابل او موضع‌گرفته و به این شکل تبارشناسی جامعه فرانسه را انجام می‌دهد:

« با قیافه‌ای دمغ و تا اندازه‌ای غصه‌دار گفت: "اجداد ما به خوبی خودمان بودند ازشان بد نگو! " – حق داری آرتورا! در این یک مورد حق داری! کینه‌ای، رام، بی‌عصمت، درب‌وداغان، ترسو، نامرد، حقا که به خوبی خودمان بودند! اشکالی ندارد بگو. ماها عوض نمی‌شویم. نه جوراب‌هامان عوض می‌شود و نه ارباب‌هامان و نه عقایدمان! ... ماها آلت دست عالیجناب نکبتیم. او صاحب اختیار ماست! »
(سِلین، ۱۳۷۳ : ۱۲).

- **بافت بینامتنی**

در بخش دوم مرحلهٔ تفسیر، با عنایت به تئوری بینامتنیتِ زبان‌شناس و فیلسوف شهیر روس – میخائیل باختین (۱۹۷۰/۱۹۲۹، *ادبیات داستایفسکی* ؛ ۱۹۷۵، *زیبایی‌شناسی رمان*) – بناینگذار نظریهٔ گفتمان چندصدایی[۴] در ادبیات است - متون تخیلی- داستانی، همواره به‌صورت عینی و ضمنی از همدیگر تأثیر می‌پذیرند و حتی به‌صورت بالقوه بر گفتمان‌های بعدی راه می‌گشایند. ژولیا کریستوا در دههٔ هفتاد قرن بیستم میلادی در بررسی آزاد افکار میخائیل باختین، اصطلاح بینامتنیت را وارد عرصهٔ نقد و نظریهٔ ادبی فرانسه کرد. (مکاریک،۱۳۸۳ : ۷۲). شایان ذکر است، گفتمان‌های ادبی موجود در یک جامعهٔ فرهنگی، زمانی پررنگ‌تر جلوه می‌کنند که در تقابل با گفتمان حاکم باشند و آن را تضعیف نمایند، یا حداقل سعی در از بین بردن آن داشته‌باشند. در این راستا، با قاطعیت می‌توان گفت که رمان‌های موردبررسی این نوشتار نیز، به لحاظ بافت بینامتنی خاص خود، از سایر ساخت‌های ایدئولوژیک بهره‌گرفته‌اند. فرکلاف نیز معتقد است: «اولویت مناسبات بینامتنی هر رویهٔ گفتمانی از طریق روابط با رویه‌های گفتمانی دیگری تعریف می‌شود و به طرقی پیچیده به رویه‌های گفتمانی دیگر تکیه می‌کند.» (فرکلاف، ۱۹۹۲: ۵۵، نقل میلز، ۱۳۸۲: ۱۹۰).

آل‌احمد، بعد از جنگ جهانی دوم و به دنبال ماجرای ملی‌شدن صنعت نفت و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، داستان *مدیر مدرسه* را به رشتهٔ تحریر درآورده‌است. با علم به این مهم که موج مدرنیته با فاصلهٔ چنده‌ساله به ایران می‌رسد و آهنگ سریع تغییرات سیاسی و اجتماعی در دههٔ ۲۰ تا ۴۰ ایران، هم‌تراز با تغییرات سیاسی- اجتماعی کشور فرانسه در فاصله سال‌های ۱۹۱۴ تا آغاز جنگ جهانی دوم (۱۹۳۹) است، می‌شود به این نتیجه رسید که آل‌احمد هم، به گونه‌ای مشابه و به نوعی نمونهٔ ایرانیزه‌شده، همان تجربیاتی را کسب کرده که سلین در جهان غرب طی طریق کرده‌است.

ضروری است به این نکته هم توجه داشته‌باشیم که از منظر فرکلاف، در تحلیل بافت بینامتنی، قلمروهای تفسیر زمینه‌ای متن مانند یک زمینهٔ بینامتنی، با آگاهی‌های پیشین ازجمله نظم‌های اجتماعی و کنش متقابل تاریخی مطابقت دارد. در این سطح باید پاسخ‌گوی این پرسش‌ها بود: تفسیرهای مشارکان گفتمان از بافت موقعیت بینامتنی چیست؟ و چه نوعی از گفتمان مورد استفاده قرار خواهدگرفت؟ (فرکلاف ۱۳۷۹: ۲۱۵-۲۴۴).

پیش از همه باید به الگوپذیری آل‌احمد از سِلین اشاره‌کرد. او خود نیز در *ارزیابی شتابزده* به آن اذعان می‌کند. (آل‌احمد، ۱۳۹۴: ۶). بعد از انتشار *مدیر مدرسه* و موج انتقادی که این اثر، به‌ویژه بعد

از سقوط دولت مصدق و خفقان ایجادشده به‌وسیلهٔ محمدرضا شاه پهلوی پدید آورد، همه او را ملهم از آلبر کاموی فرانسوی، خالق رمان فلسفی-وجودگرا و معروف *بیگانه*، می‌دانستند. اما خود او، این قضیه را ردکرد:

«بیگانهٔ[5] آلبر کامو بی‌اعتناست و بهت‌زده، درحالی‌که *مدیر مدرسهٔ* من سخت بااعتناست و کلافه... چون زیر ماشین له می‌شود. این دنیای تنها را من بهترین نوعش را به شما توصیه می‌کنم بخوانید. آقای لویی فردینان سلینِ فرانسوی. من در مدیر مدرسه از او تأثیر گرفتم، اگر می‌خواهید بدانید؛ کتابی داره به اسم سفر به انتهای شب؛ این کتاب به نظر من شاهکار ادبیات فرانسه است. تو خود فرانسه هم قدرش را نشناختند. تو خود فرانسه هم تا زنده بود زدَنش. از این زندان به آن زندان. بعد هم در تنهایی و نمی‌دانم گرسنگی دق‌کرد و مرد.» (آل‌احمد، ۱۳۹۴ : ۶).

لذا، بده‌بستان در بینامتنیت مدیر مدرسه و سفر به انتهای شب، هم در فرم و هم در محتوا، به‌قدری روشن است که نیاز چندانی به آوردن نمونهٔ دیگری نیست.باید افزود، بافت بینامتنی *سفر به انتهای* شب نیز به سهم خود، مؤید تأثیرپذیری از آثار و اندیشهٔ متفکر دیگری به نام فروید (زیگموند فروید، ۱۹۲۷: ۴۷) است: طرح نظریهٔ ضمیر ناخودآگاه در اوایل قرن بیستم و تکرار چندبارهٔ موتیف شب در رمان سلین و نیز اشاره به آن در عنوان رمان و همچنین، وجود همیشگی نوعی سیاهی در محیط و به‌ویژه مطابقت این امر با اندیشهٔ راوی که همیشه در نوعی ابهام و گنگی و فضای غبارآلود به سر می‌برد و نادیده‌هایی را در ماورای خود دارد، مؤید این امر است: «... اواخر شب، دریچهٔ بندها آرام آرام شروع به باز شدن می‌کنند. ... دوباره، همه چیز ساده و سخت دیده می‌شود... دور می‌شوند، غیر از صورت‌های ساده و رنگ‌پریده‌شان چیزی دیده نمی‌شود. باقی هنوز هم وسط شب مانده....» (سلین، ۱۳۷۳: ۵۳۳-۵۳۲).

سطح تبیین انتقادی

حال در سطح سوم تحلیل گفتمان (سطح تبین) و به طور اعم و اخص در گسترهٔ نقد زبان‌شناختی که متن ادبی به‌مثابهٔ زبان (گزاره) و گفتمان تلقی می‌شود، اهل نظر و متخصصین گفتمان، ازجمله خود فرکلاف، بر این باورند که سطح تبین (در نظریهٔ‌یادشده) بیان‌کنندهٔ دیدگاه ایدئولوژیک نویسنده در لایه‌های زیرین و پنهان متن، متأثر از مناسبات قدرت است:

> «مرحلهٔ تفسیر، به‌خودی‌خود، بیانگر روابط قدرت و سلطه و ایدئولوژی‌های نهفته در پیش‌فرض‌های یادشده نیست تا کنش‌های گفتمانی معمول را به صحنهٔ مبارزهٔ

اجتماعی تبدیل‌کند. برای تحقق این هدف، مرحلهٔ تبیین ضرورت دارد .در این مرحله، تحلیلگر به تحلیل متن به‌عنوان جزئی از روند مبارزهٔ اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت می‌پردازد. در گذر از مرحلهٔ تفسیر به مرحلهٔ تبیین، توجه به این نکته خالی از فایده نیست که بهره گرفتن از جنبه‌های گوناگون دانش زمینه‌ای، به‌عنوان شیوه‌های تفسیری در تولید و تفسیر متون، به بازتولید دانش یادشده خواهد انجامید که برای مشارکین گفتمان، پیامدی جانبی، ناخواسته و ناخودآگاه است. این امر، درواقع، درتولید و تفسیر صدق می‌کند. بازتولید، پیوند دهندهٔ مراحل گوناگون تفسیر و تبیین است، زیرا درحالی‌که تفسیر، چگونگی بهره جستن از دانش زمینه‌ای را در پردازش گفتمان مورد توجه قرار می‌دهد، تبیین، به شالودهٔ اجتماعی و تغییرات دانش زمینه‌ای و باز تولید آن در جریان کنش گفتمانی می‌پردازد.» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۴۵-۲۱۵ ، به نقل از زهره‌سادات ناصری و همکاران، ۱۳۹۴).

در واقع سطح تبیین، با استفاده از آورده‌های سطح توصیف و سطح تفسیر، تقابل گفتمان قدرت و متن را بررسی و تأثیر این تقابل را بر اجتماع و آیندهٔ جامعه تحلیل می‌کند. به باور یورگنسن :

«هدف اصلی مرحلهٔ تبیین در تحلیل گفتمان انتقادی، بیان نقش دو مرحلهٔ توصیف و تفسیر در تولید و بازتولید قدرت نابرابر و نیز استفاده از نتایج مطالعات انتقادی برای رهایی ستم‌دیدگان است. در واقع، تحلیل گفتمان انتقادی، به لحاظ سیاسی خود را متعهد به تغییر می‌داند و از این جهت، تحلیل گر به لحاظ سیاسی و اجتماعی، باید دارای موضعی شفاف و روشن باشد. بنابراین، رویکردهای تحلیل گفتمان انتقادی تحت عنوان رهایی‌بخشی، بیشتر جانب گروه‌های اجتماعی ستم‌دیده را می‌گیرند. هدف آن‌ها، تحلیل انتقادی تحت عنوان رهایی‌سازی افراد تحت استثمار است.» (یورگنسن Jorgensen و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۱۵-۱۱۰، به نقل از محسنی، ۱۳۹۱: ۷۱)

- **باز تولید گفتمان رسمی**

در بخش نخست سطح تبیین، به این نکته پرداخته می‌شود که چگونه گفتمان جاری در رمان‌ها که از طرف راوی- قهرمان‌ها طرح می‌شود، بر شخصیت‌های داستان، تأثیر گذاشته و از زبان و کنش

آن‌ها قابل‌استناد است. برای مثال، در *مدیر مدرسه*، ورود فراش جدید به مدرسه در فصل ششم تازگی‌هایی دارد. او بر خلاف دیگران که به نظم و نظافت محیط مدرسه اهمیتی قائل نیستند، بسیار باوجدان بوده و از هدر رفتن بیت‌المال جلوگیری می‌کند و با قهرمان داستان هم‌رأی است:

«اواخر هفتهٔ دوم، فراش جدید آمد. مرد پنجاه‌ساله‌ای باریک و زبر و زرنگ که شب‌کلاه می‌گذاشت و لباس آبی می‌پوشید و تسبیح می‌گرداند و از هر کاری سررشته داشت. آب‌خوردن را نوبتی می‌آوردند. مدرسه تر و تمیز شد و رونقی گرفت. فراش جدید سرش توی حساب بود. هر دو مستخدم با هم تمام بخاری‌ها را راه انداختند و یک کارگر هم برای کمک به آن‌ها آمد. فراش قدیمی را چهار روز پشت سر هم، سر ظهر می‌فرستادیم ادارهٔ فرهنگ و هر آن منتظر زغال بودیم.» (آل‌احمد، ۱۳۶۹: ۴۴).

در *سفر به انتهای شب* نیز، شخصیت‌هایی را می‌بینیم که در وصف مضرات مدرنیته و عواقب حاصل از آن با باردامو هم‌نظر هستند و گفتمان رمان بر روی آن‌ها تأثیر مثبت دارد. برای نمونه، زمانی که باردامو در بیمارستان بستری است و بیهودگی و پوچ بودن جنگ را مشاهده می‌نماید و صرفاً به دنبال امیال جنسی و رابطه برقرارکردن با یکی از پرستاران زن است، شخصی را می‌بیند که او هم مانند او مجروح جنگی بوده و در آن جا بستری شده است. هجو جنگ و منفعت‌طلبی شخصی در وجود این دو فرد مشهود است:

«کنار من، روی تخت مجاورم، سرجوخه‌ای خوابیده بود که او هم داوطلبانه ثبت نام کرده‌بود. قبل از ماه اوت توی مدرسه‌ای در تورن، معلم تاریخ و جغرافی بود. آقا معلم بعد دو ماهی کشف کرد که می‌تواند به همهٔ معلم‌ها درس دزدی بدهد. هیچ‌کس حریفش نمی‌شد. مدام از تدارکات هنگش، از ارابه‌های مقسمش، و از ذخیرهٔ گروهانش و از هر جای دیگری که دستش می‌رسید، کنسرو کش می‌رفت.» (سِلین، ۱۳۷۳: ۶۳).

- **تأثیر مناسبات قدرت بر اقشار جامعه**

مطابق با قسمت دوم سطح تبین می‌توان چنین افزود که قدرت حاکم بر جامعه قطعاً می‌کوشد تا گفتمان مورد نظر خود را بر مردم بقبولاند و البته در موارد کثیری نیز موفق می‌شود. «در تحلیل گفتمان انتقادی، ادعا می‌کنند که عمل گفتمانی به خلق و بازتولید مناسبات نابرابر قدرت میان

گروه‌های اجتماعی کمک می‌کند. هدف از نقد اعمال گفتمانی، بیان نقش آن‌ها در تولید و بازتولید قدرت نابرابر و استفاده از نتایج مطالعات انتقادی برای رهایی ستمدیدگان است.» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۱۵-۱۱۰)

در *مدیر مدرسه*، فرد سرمایه‌دار خود را خیّر نشان داده و قصد سودآوری شخصی دارد. همان طوری که قبلاً در بحث از مضمون فاعلان، اشاره شد، فرد خیّر در جبههٔ قدرت قرار گرفته‌است و رفتاری شبیه گفتمان قدرت دارد، چراکه همواره به سرمایه‌داری بیشتر می‌اندیشد:

«یه فرهنگ‌دوست خرپول، عمارتش را وسط زمین‌های خودش ساخته‌بود و بیست‌وپنج‌ساله در اختیار فرهنگ گذاشته‌بود که مدرسه‌اش کنند و رفت‌وآمد بشود و جاده‌ها کوبیده شود و این‌قدر از این بشودها بشود که دل ننه باباها بسوزد و برای این‌که راه مدرسه‌شان را کوتاه کنند بیایند همان اطراف مدرسه را بخرند و خانه بسازند و زمین یارو از متری یه عباسی بشود صد تومان. یارو اسم خودش را هم روی دیوار مدرسه کاشی‌کاری کرده‌بود.» (آل‌احمد،۱۳۶۹: ۹)

در *سفر به انتهای شب* نیز، در صفحات نخستین کتاب، در بحث مهمی که میان فردینان باردامو و دوستش آرتور گانات رخ می‌دهد، درحالی‌که باردامو از پوچ بودن جنگ به بهانهٔ وطن‌پرستی حرف می‌زند و آن را بازی سیاست‌مداران دنیای مدرن برای ایجاد نظم جدید دلخواهشان می‌داند، آرتور گفتمان قدرت را تأیید می‌کند: « – شعرک تو ربطی به زندگی واقعی ندارد. من طرفدار نظم موجودم و از سیاست خوشم نمی‌آید. به علاوه روزی که وطنم از من بخواهد در راهش جانم را فدا کنم، لش‌بازی در نمیاورم. آماده‌ام که در راهش جان بدهم.» (سِلین،۱۳۷۳: ۳)

- **تأثیر گفتمان رسمی و روابط قدرت بر آیندهٔ جامعه**

در قسمت سوم سطح تبیین، باید بر این نکته تأکید نمود که در بافت متنی دو رمان، همواره گفتمان رسمی و گفتمان قدرت در تضاد کامل بوده‌اند. این دو گفتمان همواره در صدد تضعیف همدیگر و درنتیجه به کرسی نشاندن ساخت‌های ایدئولوژیک موافق خود هستند. این تلاش برای به پیروزی رساندن گفتمان موافق خود، علاوه بر زمان حال، بر زمان آینده هم تأثیرگذار بوده و خواستار جاودانه‌کردن آن است.

لازم به ذکر است، پایان ماجرا در *مدیر مدرسه*، نشانهٔ تسلیم شدن گفتمان رسمی و پذیرفتن قدرت است؛ هرچند که به حد توان قهرمان، انتقادی بوده‌است. با وجود این نگاه انتقادی، مدیر، بعد

از تلاش نافرجام خود در اصلاح امور آموزشی مدرسهٔ تحت مدیریتش، استعفا نامهٔ خود را امضا می‌کند و بدین‌ترتیب، مدرنیتهٔ ناقص و ظاهری حاکم بر امر آموزش و فرهنگ را می‌پذیرد. مطابق با پایان‌بندی رمان، مدیر، پس از تلاش مجدانه برای ایفای حقوق تضییع‌شدهٔ معلم مصدوم که طی یک تصادف، به‌وسیلهٔ رانندهٔ آمریکایی زیر گرفته شده است و نیز مشاهدهٔ اعمال فشار از طرف قدرت به‌منظور نادیده‌گرفتن شکایت و همچنین نادیده گرفتن ماجرا توسط دادگستری و به همین شیوه در خرده‌روایتی دیگر، بعد از ملاحظهٔ بی تفاوتی والدین دانش‌آموز آسیب‌دیده در ماجرای تجاوز، توسط هم‌مدرسه‌ای بزرگ‌تر، استعفای خود را امضا می‌کند و داستان به پایان می‌رسد:

«و سر ساعت معین رفتم به دادگستری. اطاق معین و بازپرس معین. در را باز کردم و سلام و تا آمدم خودم را معرفی کنم و احضاریه را دربیاورم یارو پیش‌دستی‌کرد و صندلی آورد و چای سفارش داد و "احتیاجی به این حرف‌ها نیست و قضیه کوچک بود و حل شد و راضی به زحمت شما نبودیم... " که عرق سرد بر بدن من نشست. چاییم را که خوردم روی همان کاغذهای نشان‌دار دادگستری استعفانامه‌ام را نوشتم و به نام هم‌کلاسی پخمه‌ام که تازه رئیس فرهنگ شده بود پست کردم.» (آل‌احمد، ۱۳۶۹: ۱۱۷)

به همین سیاق، در *سفر به انتهای شب* نیز، بارداموی راوی-شخصیت، در سراسر داستان، گفتمان موجود در جامعه را که از طرف قدرت، حاکم شده است، مورد نقد و انتقاد قرار می‌دهد. او هرگز حاضر به تسلیم‌شدن نیست و سعی می‌کند گفتمان رسمی متن (به‌مثابهٔ زبان عامهٔ مردم) را محقق کند. به‌عنوان نمونه، می‌توان به‌منظور فهم بهتر تفسیرِ راوی- قهرمان از وضعیت مردم ستم‌دیده و فقیر مبنی بر این‌که این طبقه همیشه توسط قدرت به‌عنوان سپر قرار داده شده‌اند و قربانی می‌شوند، به جمله ذیل اشاره‌کرد: «[...] بگذریم از جنگ که همیشه وسط ملال جنایتکارانهٔ آدم‌ها حاضربه‌یراق ایستاده [...] آیا به‌قدر کافی از مردم فقیر کشته‌اند؟ معلوم نیست. این خودش مسئله‌ای است... باز هم دنیا می‌آیند. باز هم فقیرها دنیا می‌آیند و همیشه وضع به همین منوال است ...» (سلین،۱۳۷۳: ۴۰۱).

نتیجه‌گیری

کلید واژهٔ مدرنیته به‌عنوان بزرگ‌ترین ارمغان دنیای غرب، بعد از نهضت فرهنگی- فلسفی- هنری رنسانس که تقریباً در ابتدای قرن شانزدهم میلادی رخ داد، با نفی دین سیاسی، روزبه‌روز به سمت جامعه‌ای سکولار و لیبرال حرکت کرد و با گذر از عقل‌گرایی دکارتی به‌تدریج، مدرن‌تر و

تکنولوژی‌محور شد. مدرنیته‌ای که قرار بود به‌عنوان نسخهٔ شفابخش اومانیسم، انسان مدرن را در جای خدا بنشاند و سعادت را برای او به ارمغان آورد، درنهایت بعد از انقلاب فرانسه، بورژواها را به قدرت مطلقه تبدیل‌کرد، اکثریت مردم را زیردست آنان قرار داد و فاصلهٔ طبقاتی را بیش‌ازپیش افزایش داد. همین روند تا به امروز نیز به اشکال متعدد قابل‌مشاهده و غیرقابل‌انکار است. اتفاقات تلخ بی‌شماری مانند جنگ‌های جهانی اول و دوم و نیز دور شدن بشر از اخلاق و آموزه‌های ارزشمند کهن و روی‌آوردن صرف به فرمول‌های صنعتی که در نهایت منجر به نابودی هویت و کرامت انسانی و غرق شدن در امور ظاهری و سودگرایی گردید و معنویت را به دست فراموشی سپرد، از نتایج همین گفتمان هستند. مطالعهٔ دو رمان یادشده به‌خوبی نشان می‌دهد، هر اندازه انسان مدرن حریصانه‌تر به‌سوی علم و عقل‌گرایی مادی و سودجویانه پیش رفته، تنهایی را بیشتر حس نموده است. همچنین، فردگرایی لیبرال از به وجود آمدن جامعهٔ آرمانی موردانتظار، مانع شده و فجایعی ازجمله فقر روزافزون، جنگ، استعمارگری به شکل نوین، هویت‌زدایی، کاپیتالیسم، اخلاق‌زدایی و فقر معنوی را، به ارمغان آورده‌است.

جلال آل‌احمد و لویی- فردینان سِلین که دوران مدرنیته را با گوشت و پوست خود لمس کرده و در آن میانه زیسته‌اند، تنفر خود از به فراموشی سپردن اخلاق و همچنین حقارت انسان مدرن در تبدیل شدن به موجودی سودگرا را در نوشته‌هایشان به‌صراحت انعکاس می‌دهند و بدین‌ترتیب غرب‌زدگی و برداشتی مبتذل و سطحی از مدرنیته را که به ظواهر خلاصه می‌شود، مورد نکوهش قرار می‌دهند. این دو مؤلف، به گونه‌ای تقریباً مشابه و با بهره‌گیری از زبان عامیانه و توجه دگراندیشانه به این قضیه توانسته‌اند بافت متن را به بافت موقعیت زیسته همانند کرده و گفتمان قدرت (مدرن) را مورد انتقاد قرار دهند. ازاین‌رو، هر دو نویسنده در تلاش برای به نمایش گذاشتن تراژدی مدرن‌اند. همان‌گونه که ژان- ماری دو مناک، منتقد و روشنفکر معاصر فرانسوی، در رسالهٔ نظری خود (۱۹۶۷) با عنوان «بازگشت نوین تراژدی» یاد می‌کند، در این معنا، تراژدی مدرن ابعاد بسیار گسترده‌تری از تراژدی کلاسیک دارد. زیرا برخلاف مورد اخیر که در چند لحظهٔ کوتاه، به‌صورت خودخواسته و یا در اثر تن‌دادن به تمایلات نفسانی و معمولاً با جان‌باختن و قربانی‌شدن قهرمان (توسط خدایان) به پایان می‌رسد، مدرنیته و به دنبال آن سوءاستفاده ابزاری و سیستماتیک از فرمول‌های صنعتی و همچنین سرمایه‌داری نوین، به‌عنوان تراژدی مدرن، به شکل طولانی‌مدت، از

بدو تولد تا مرگ و به‌صورت تحمیلی، بر همهٔ انسان‌ها و در همهٔ ممالک مستولی می‌گردند و به‌صورت پندار تراژیک و به‌مثابهٔ اضطراب دائمی، زیست می‌نمایند.

گفتنی است، بر اساس نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف، دو رمانِ *مدیر مدرسه* و *سفر به انتهای شب* در سه سطح (توصیف،تفسیر و تبیین) مورد بررسی قرار گرفتند و نتیجهٔ بارزی که حاصل می‌شود آن است که هر دو متن به‌وسیلهٔ گفتمان روایی- رسمی خود در همهٔ سطوح، به‌ویژه در لایه‌های پنهان و زیرین متن، به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم به گفتمان حاکم (قدرت) تاخته و از این طریق سعی در کمک به فرهنگ و گفتمان مردمی دارند. شخصیت‌های اصلی هر دو رمان نیز با پناه‌بردن به زبان عامیانه و کوچه‌بازاری که گاهی مضحک هم می‌نماید و مکانیسم‌های ایدئولوژیک خاص خود را دارد، تراژدی معاصر تحت عنوان مدرنیته را به نمایش می‌گذارند و به‌صورت جدی مورد انتقاد قرار می‌دهند. نکتهٔ آخر و مهم‌تر این‌که، ویژگی اتوبیوگرافیک هر دو رمان موردمطالعه در این نوشتار به‌خوبی بر همسان‌سازی روایی بافت موقعیتی، کمک کرده و این امر با ارجاعات گوناگون به سایر متون در بافت بینامتنیت غنی‌تر می‌گردد.

پی نوشت:

1. Jacques Derrida, (1930-2004).
2. Ludwig Josef Johann Wittgenstein, (1889-1951).
۳. هیوبرت دریفوس/ پل رابینو، *میشل فوکو، فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران، ۱۳۹۸.
4. Dialogism/polyphony.
5. Albert Camus, 1942, *L'Etranger*.

منابع

۱. آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۶)، « تحلیل گفتمان انتقادی ». *ادب پژوهی*، شماره ۱، صص ۲۷-۱۷.

۲. ---------- (۱۳۹۱)، « توصیف و تبیین ساخت‌های زبانی ایدئولوژیک در تحلیل گفتمان انتقادی»، فصلنامه *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، د۳،ش۲، صص۱۹-۱.

۳. ---------- (۱۳۸۶)، « رویکردهای غالب در تحلیل گفتمان انتقادی ». زبان و زبان‌شناسی، ش۵. صص۵۴-۳۹.

۴. ---------- (۱۳۸۵)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران: علمی و فرهنگی.

۵. آل‌احمد، جلال، (۱۳۶۹)، *مدیر مدرسه*، قم، انتشارات کتاب سعدی.

۶. آل‌احمد، جلال، (۱۳۹۸)، *مدیر مدرسه*، تهران، چاپ هفتم، انتشارات مجید.

۷. آل‌احمد، جلال، (۱۳۷۳)، *غرب زدگی*، تهران، چاپ دوم، تهران. فردوس.

۸. آل‌احمد، جلال،(۱۳۹۴) *ارزیابی شتابزده*، تهران، انتشارات مجید.

۹. ایله ای، احمد یحیی (بدون تا)، « تحلیل گفتمان چیست؟ »، نخستین نشریهٔ بین‌المللی روابط عمومی/علمی/آموزشی : تحقیقات روابط عمومی، صص ۶۴-۵۸.

۱۰. باختین، میخائیل(۱۹۲۹/۱۹۷۰)، ادبیات داستایوفسکی و زیبایی‌شناسی مدرن.

۱۱. بشیر، حسن، (۱۳۸۵)، *تحلیل گفتمان دریچه ای برای کشف ناگفته‌ها*. تهران، انتشارات دانشگاه امام صادق (ع).

۱۲. بهرام‌پور، شعبانعلی(۱۳۷۹) « درآمدی بر تحلیل گفتمان ». در گفتمان و تحلیل گفتمان(مجموعه مقالات)، به اهتمام محمدرضا تاجیک. تهران : *فرهنگ گفتمان*. صص۶۴-۲۱.

۱۳. پایا، علی، (۱۳۸۷)، « ملاحظاتی انتقادی دربارهٔ تجربه مدرنیته ایرانی ». حکمت و فلسفه، سال چهارم، ش۳. صص۸۹-۶۳.

۱۴. دریدا، ژاک، میشل فوکو، *کوگیتو و تاریخ جنون (مجموعه مقالات*، ترجمه فاطمه ولیانی، (۱۳۹۴) تهران، هرمس.

۱۵. دریفوس، هیوبرت؛ رابینو، پل (۱۳۹۸)، *میشل فوکو فراسوی ساختار گرایی و هرمنوتیک*، ترجمه دکتر حسین بشریه، تهران، نشر نی.

۱۶. درپر، مریم، (۱۳۹۱)، « سبک‌شناسی انتقادی، رویکردی نوین در بررسی سبک بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی ». فصل نامه نقد ادبی. ش۱۷. صص۶۲-۳۷.

۱۷.حری، ابوالفضل، (۱۳۸۸)، «کارکرد تصریف در دو سورهٔ قرآنی ناظر به داستان آفرینش، در پرتو فراکارکرد هلیدی»،نشریه *پژوهش زبان‌های خارجی*، شماره ۵۵، صص ۱۱۶-۱۰۱.

۱۸.سلطانی، سید علی اصغر (۱۳۸۴)، *قدرت، گفتمان و زبان، سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*، تهران، نشر نی.

۱۹.سلین، لوئی- فردینان، *سفر به انتهای شب*، ترجمه فرهاد غبرائی، (۱۳۷۳) تهران. نشر جامی.

۲۰.سلین، لوئی- فردینان، گفت و گوهایی با پروفسور ایگرگ، ترجمه افتخار نبوی نژاد، (۱۳۹۷) تهران. نشر فرهنگ جاوید.

۲۱.ضمیران، محمد، (۱۳۷۸)، *میشل فوکو: دانش و قدرت*، تهران، نشر هرمس.

۲۲.فتوحی، محمود، (۱۳۹۰)، *سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران، نشر سخن.

۲۳.فروید، زیگموند، *ضمیر ناآگاه*، ترجمه علی فولادین و همکاران، (۱۳۹۲)، تهران، موسسه فرهنگی هنری پژواک هنر و اندیشه.

۲۴.فرکلاف، نورمن، (۱۳۷۹)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، ترجمه شایسته پیران و همکاران، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

۲۵.مکاریک، ایرناریما، (۱۳۸۳)، *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ اول، تهران، نشر آگاه.

۲۶.مک دانل، دایان، (۱۳۸۰)، *مقدمه ای بر نظریه‌های گفتمان*، ترجمه حسین علی نوذری، تهران، نشر فرهنگ گفتمان.

۲۷.میلز، سارا، (۱۳۸۲)، *گفتمان*، ترجمه فتاح محمدی، چاپ اول، زنجان، نشر هزاره سوم.

۲۸.هایدگر، مارتین، *هستی و زمان*، ترجمه محمود نوالی، (۱۳۸۸) تبریز، انتشارات دانشگاه تبریز.

۲۹.یارمحمدی، لطف الله، (۱۳۸۳)، *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*، چاپ اول، تهران، نشر هرمس.

۳۰.ویتگنشتاین، لودویک، یزدانی خرم، مهدی، (۱۳۸۵)، « نگاهی به جهان داستان لوئی فردینان سلین ». مجله بخارا، ش۵۱، صص۱۷۸-۱۷۱.

۳۱.یورگنسن، ماریان؛ فیلیپس، لوئیز، (۱۳۸۹)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه هادی جلیلی، تهران، نشر نی.

32. Accame, Giano, (2009), « Céline, prophète de la décadence, traduit par Michel Thélia », Paris.
33. Anglard, Véronique, (2004) *Céline*, Gallimard, Paris.
34. Austin, John, (1962), *How to Do Things With Words*, Oxford University Press.
35. Beaujour Michel, (1993), *Profil de Voyage au bout de la nuit*, Nathan, Paris.
36. Camus, Albert, (1942), *L'Etranger*, Gallimard, Paris.
37. Céline, Louis-Ferdinand, (1932), *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, Paris.
38. Connelle, Ian and Galasinski, Dariousz, (1996), *Cleaning up its act: The CIA On the Internet, Discourse and Society*, V.7 (2).
39. Derrida, Jacques, (1982), *Margins of Philosophy*. Tr. Alan Bass, University of Chicago Press.
40. De Roux, Dominique, Beaujour, Michel et Thélia, Michel, (1972), *Cahier de L'Herne*, Louis Ferdinand Céline, L'Herne, Paris.
41. Domenach, Jean-Marie, (1967), *Le retour du tragique*, Seuil, Paris.
42. Fairclough, Norman, (1989), *Language and Power*, New York, Longman.
43. ----------, (1993), *Discourse and Social change*, New York.
44. ----------, (1995), *Critical Discourse Analysis*, New York, Longman.
45. Foucault, Michel, Foucault, Michel, (1969), *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard /*The Archaelogy of Knowledge*, Translated by A. M. Sheridan Smith, (1972), New York, Harper Colophone.
46. Gee, James Paul, (1999), *An introduction to discours analysis*: *Theory and Methode*, London, Routledge.
47. Godard, Henry, (1999), *Voyage au bout de la nuit de Louis Ferdinand Céline*, Paris, Gallimard.
48. Hammersley, M., (1997), « On the foundation of Critical Discourse Analysis », Language and communication, 17: 237-248.
49. Harris, S. Zellig, (1951), *Methodes in structural linguistics*, The University of Chicago Press.
50. Heidegger, Martin, (1927/1962), *Being and Time*, New York, Harper and Row.
51. Jaworsky, Adam and Coupland, Nicolas, (1999), *The Discourse Reader*, Routledge.

52. Jorgensen, M. and L. Phillips, (2000), *Discourse Analysis as Theory*. Sage Publications.
53. Paul Gee, J. (1999), *An Introduction to Discourse Analysis Theory and Method*, New York and Lodon: Routledge publication.
54. Van Dijk, T.A., (1994), *Discourse structures and ideological structures*, *Papers presented at the international ALLA Congress*, Amsterdam.
55. Weiss, G. and R. Wodak, (2003), *Critical Analysis Theory and interdisciplinary*, Palgrave Mac Millan Ltd.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

بررسی عوامل مؤثر بر سرعت روایت در رمان *تاتار خندان* غلامحسین ساعدی بر اساس نظریهٔ روایت‌پردازی ژرار ژنت

صدیقه کبری صدقیانی[۱]، حمیدرضا فرضی[۲]، ناصر دشت پیما[۳]

[۱]دانشجوی دکترای گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، ایران

[۲]دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی تبریز (نویسنده مسئول)

[۳]استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

چکیده

زمان به‌عنوان یک عنصر مهم در رمان‌نویسی، از مؤلفه‌های اساسی در آفرینش رمان به شمار می‌رود و جایگاهی بنیانی در روایت دارد به‌گونه‌ای که به پندار برخی، ویژگی شناسایی روایت، منش زمانمند آن است. بازی‌های زمانی نویسندگان علاوه بر افزایش جذابیت روایت، نشانگر نحوهٔ گزینش رویدادها از سوی نویسنده است و با بررسی آن به اهمیت یک رویداد در نظر نویسنده برای دستیابی به هدفش پی می‌بریم. ژرار ژنت نظریه‌پرداز ساختارگرای فرانسوی، در تکوین نظریهٔ زمان روایی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های پیشبرد روایت داستانی نقش قابل‌توجهی داشته است. با توجه به همین نکته در پژوهش پیش رو، با رویکردی توصیفی-تحلیلی به بررسی عوامل مؤثر بر شتاب روایت در رمان *تاتار خندان* غلامحسین ساعدی بر اساس نظریهٔ روایت‌پردازی ژرار ژنت پرداخته شده است. بررسی سرعت روایت برای آن است که نشان داده شود در یک اثر ادبی، کنش‌ها و رویدادها در طول چه مدتی از زمان رخ داده و در سنجش هریک از برهه‌های زمانی چه حجمی از کتاب به آن‌ها اختصاص یافته است. نتایج این پژوهش، بیانگر این است که در رمان *تاتار خندان* نویسنده با بنا نهادن طرح روایت بر ساختاری غیرخطی، داستانی مدرن خلق می‌کند که عنصر زمان در آن نقش اساسی دارد. با تکیه بر نظریهٔ «زمانمندی روایت ژرار ژنت» می‌توان نتیجه گرفت که در بخش‌های مختلف رمان *تاتار خندان* به دلیل کاربرد بیشتر عوامل کاهش‌دهندهٔ سرعت روایی متن، شتاب؛ منفی و سرعت روایت کند است.

واژگان کلیدی: غلامحسین ساعدی، ژرار ژنت، *تاتار خندان*، روایت، زمان، سرعت.

تاریخ ارسال:۱۳۹۸/۱۲/۱۶ تاریخ پذیرش:۱۳۹۹/۰۵/۰۸

[۱]E-mail: sadagiyani.s@gmail.com

[۲]E-mail: farzi@iaut.ac.ir

ارجاع به این مقاله: صدقیانی، صدیقه کبری، فرضی، حمیدرضا، دشت پیما، ناصر، (۱۴۰۰)، بررسی عوامل مؤثر بر سرعت روایت در رمان *تاتار خندان* غلامحسین ساعدی بر اساس نظریهٔ روایت‌پردازی ژرار ژنت ، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. Doi: 10.22034/PERLIT.2022.38729.2755

۱- مقدمه

زندگی بشر پیش از آن‌که بر اساس رابطهٔ علت و معلولی باشد، مبنایی داستانی دارد؛ رخدادها و وقایع، زندگی انسان‌ها را نقش می‌دهند و هر داستانی روایتی از این رخدادهاست. آفرینش و خلق انسان و تمام رویدادهایی که در زندگی بشر رخ می‌دهد نیز نوعی روایت است؛ زیرا بشر از آغاز زندگی تا رسیدن به مرحله پایانی آن، در مراحل و مراتب گوناگونی قدم گذاشته و خود روایت کنندهٔ داستان زندگی خویش است، «واژهٔ روایتگری اشاره دارد به فرآیند ارتباط که در آن فرستنده روایت را در قالب پیام برای گیرنده ارسال می‌کند و ماهیت کلامی رسانه که پیام را انتقال می‌دهد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰)؛ بنابراین روایت از سویی دیگر با جامعه در ارتباط است و با برانگیختن احساسات خواننده و تجربیات و الگوهایی که انسان از دنیای اجتماعی به دست می‌آورد، پایه‌های خود را مستحکم می‌کند. انسان برای درک محیط اطراف خود به روایت و شناخت آن نیاز دارد. شیوه‌های روایت‌شناسی (Narratologie) ازجمله دانش‌های نوین ساختارگراست و داستان‌های کلاسیک و معاصر را می‌توان بر اساس نظریه‌های موجود در این دانش بررسی نمود.

غلامحسین ساعدی، معروف به گوهر مراد رمان‌نویس، نمایش‌نامه نویس، داستان‌نویس و فیلم‌نامه‌نویس معروف ایرانی است. در ۲۴ دی‌ماه ۱۳۱۴ در شهر تبریز به دنیا آمد و در دوم آذرماه ۱۳۶۴ در پاریس درگذشت. ابتدا به‌عنوان نمایش‌نامه نویس شهرت داشت؛ در سال ۱۳۳۶ اولین نمایش‌نامهٔ خود را به نام «*لیلاج*» در مجلهٔ سخن منتشر کرد. ساعدی در نوشته‌های خود از عوامل وهم‌انگیز برای ایجاد حال و هوای هول و گم‌گشتگی بهره می‌گیرد و فضای شگفت‌انگیز و مرموزی را می‌آفریند که در میان داستان‌های ایرانی تازگی دارد؛ اقشار مختلف مردم را می‌شناسد و آن‌ها را نه‌تنها از نزدیک دیده است، بلکه با آن‌ها هم‌نشین و هم‌صحبت شده، به‌عنوان یک روان‌پزشک دردهای ناگفتنی مردم را می‌بیند و می‌شنود و به‌عنوان یک نویسنده تا اعماق حرکات، رابطه‌ها و قصه‌های زیستی آن‌ها نقبی هوشیارانه و هدفمند می‌زند.

ساعدی در مجموع پنج رمان نوشته که سه رمان (*توپ*، *تاتار خندان*، *غریبه در شهر*) رمان کامل هستند و چاپ شده‌اند؛ اما آخرین رمانی که نوشته و خود آن را کتاب منتشرنشده نامیده «*جای پنجه در هوا*» نام دارد که ناتمام مانده است. برشمردن آثار ساعدی در قالب نمایش‌نامه، فیلم‌نامه، داستان، رمان، ترجمه، اعم از چاپ‌شده و نشده کار دشواری است اما آثاری مانند *عزاداران بیل*، *چوب به دست‌های ورزیل*، *بهترین بابای دنیا*، *آی باکلاه آی بی‌کلاه*، *گاو*، *بام‌ها و زیر بام‌ها* و *ننه انسی* از

مهم‌ترین آثار او هستند که به زبان‌های ایتالیایی، انگلیسی، فرانسوی، روسی، آلمانی ترجمه شده‌اند. در این مقاله رمان *تاتار خندان* ازلحاظ سرعت روایت و بر اساس دیدگاه ژنت مورد بررسی قرار گرفته است؛ روش پژوهش توصیفی_ تحلیلی و ازنظر فضای انجام کار کتابخانه‌ای است. مسئله و پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که عوامل مؤثر در کاهش یا افزایش سرعت روایت در رمان *تاتار خندان* و بر اساس نظریهٔ روایت‌پردازی ژنت کدام‌اند؟ فرض نویسندگان بر این بوده که ساعدی در رمان *تاتار خندان* از عوامل متعددی برای کاهش یا افزایش سرعت روایت استفاده کرده است.

۱-۱ پیشینه پژوهش

در زمینه روایت و نظریات آن، ازجمله نظریهٔ ژنت، ترجمه آثاری به فارسی چون *درآمدی نقادانه و زبان‌شناختی بر روایت* اثر مایکل تولان (۱۳۸۶)، *بوطیقای ساختارگرا* اثر تزوتان تودوروف (۱۳۹۲)، *نظریه‌های روایت* از مارتین والاس (۱۳۸۲)، *روایت داستانی بوطیقای معاصر* از ریمون کنان (۱۳۸۷) و آثار دیگری از این قبیل وجود دارد. از میان کتاب‌های تألیف شده به زبان فارسی می‌توان به کتاب *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی* از فتح‌الله بی‌نیاز (۱۳۸۸)، *نظریه‌های روایت و روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی* از سمیرا بامشکی (۱۳۹۱) اشاره کرد.

از مقاله‌هایی که با بهره‌گیری از نظریهٔ ژنت به بررسی زمان در آثار داستانی پرداخته‌اند، می‌توان به این موارد اشاره کرد: فاضلی و تقی نژاد (۱۳۸۹) در مقالهٔ «*روایت زمان در رمان از شیطان آموخت و سوزاند*» به این نتیجه رسیده‌اند که عنصر زمان در این رمان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. طاهری و پیغمبرزاده (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «*ساعت پنج برای مردن دیر است*» به تحلیل ساختاری داستان‌های کوتاه امیرحسین چهل‌تن پرداخته‌اند. فروغ صهبا (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «*بررسی عنصر زمان در تاریخ بیهقی*» به این نتیجه رسیده که بیهقی برای نزدیک کردن تاریخ به ادبیات از زمان روایی بهره برده است. پیمان صالحی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «*نگرشی تحلیلی بر سرعت روایت در رمان‌های جای خالی سلوچ و موسم الهجره الی الشمال*» عوامل تند و کند بودن سرعت روایت در دو رمان را مورد بررسی قرار داده است.

اگرچه روایت‌شناسان در مورد ماهیت روایت نظری مشترک دارند، اما نظریه‌پردازان مختلف سعی کرده‌اند درک و تصویری متفاوت از روایت ارائه دهند؛ بعضی از مؤلفان نگاهشان فراتر از وقایع می‌رود و روایت را بر اساس آنچه ترتیب و تغییر را ممکن می‌سازد تعریف می‌کنند و بسیاری از نویسندگان افزودن چیزی به معرفی وقایع را ضروری دیده‌اند؛ اما ژنت یکی از نظریه‌پردازان مطرح

است که طرح جامع و کاملی را برای بررسی متون روایی پیشنهاد می‌دهد و میان زمان تقویمی و زمان روایت تفاوت قائل است و قصه و داستان و روایت را از هم متمایز می‌کند و به‌طوری قابل‌ملاحظه درک و فهم ما را نسبت به ارتباط‌های زمانی در روایت بالا می‌برد؛ بنابراین «در دستگاه تحلیلی او ارتباط میان داستان و قصه و زمانمندی روایت در سه سطح نظم، تداوم و بسامد جایگاه مهمی دارد. با بررسی و تحلیل این سطوح می‌توان به تحلیل دقیق و منسجم از یک متن روایی دست یافت و توانایی رمان‌نویسی نویسنده را در شکل دادن به نظام و ساختار روایی اثر ادبی سنجید» (اسکولز، ۱۳۷۹ :۳۵). ژرار ژنت در روایت به شیوه‌ای تمرکز می‌کند که در ساختار نوشتن روایت و به دنبال آن در مشخصات نوشتاری ادبی تحلیل‌هایی اساسی در زمینه عناصر زمان و سرعت روایت را مطرح می‌کند و مسئله زمان در روایت را به‌تفصیل مورد بررسی قرار می‌دهد. علی‌رغم همسانی تعریف روایت از دید ژنت با سایر روایت‌شناسان، آنچه باعث تمایز میان ژنت و سایر روایت‌شناسان شد، تأکید وی بر زمانمندی پیرنگ داستان به‌عنوان عنصر اصلی روایت است؛ ژنت معتقد است آنچه باعث جذابیت بیشتر یک متن روایی می‌شود، توالی زمانی و علّی رخدادهاست. ژرار ژنت داستان را زنجیره‌ای از رخدادهایی می‌داند که به‌وسیلهٔ راوی به خواننده منتقل می‌شود و روایت را شرح داستانی می‌داند که به زبان گفتار یا نوشتار و با پیرنگی خاص ارائه می‌شود. او مسیر خطی زمان را به هم می‌زند و در ترتیب و توالی رخدادها تغییرهایی به وجود می‌آورد و این روایت خود متن واقعی به شمار می‌رود. ازنظر ژنت مقدار زمان خوانش متن روایی و مقدار زمان رخدادهای داستان، دو زمان دال و مدلول هر اثر روایی هستند؛ بنابراین اوج این رویکرد، در نظریات ژنت نمودار می‌شود که تقریباً همهٔ ابعاد روایت را در تبیین و تحلیل ساختار روایت به کار می‌گیرد و از کامل‌ترین پژوهش‌ها در این زمینه است. رمان‌های معاصر ایرانی با رویکردها و مؤلفه‌های متفاوت از بررسی‌های ساختاری تا بررسی‌های محتوایی بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسان مختلف بارها مورد تحقیق قرارگرفته‌اند؛ اما تا جایی که نگارنده مرور کرده است تاکنون پژوهشی مستقل در زمینه روایت‌شناسی و بررسی سرعت زمان روایی رمان‌های ساعدی بر اساس نظریهٔ روایت‌پردازی ژنت صورت نگرفته است و بررسی آثار داستانی ساعدی بیشتر بر اساس نظریهٔ روایت‌شناسان دیگر صورت گرفته است؛ بنابراین، تحقیق پیش رو، پژوهشی جدید در مبحث «سرعت روایت» در رمان *تاتار خندان* محسوب می‌شود.

۲- مبانی نظری

«روایت در ساده‌ترین و عام‌ترین بیان، متنی است که قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی دارد» (اخوت، ۱۳۹۲ :۸). روایت‌شناسی عنصری مهم در حوزه نقد و نظریهٔ ادبی معاصر به شمار می‌رود که درنتیجهٔ ساختارگرایی در داستان به وجود آمده و بررسی عناصر درونی متن که به‌عنوان سازه‌های داستان، ساختار آن را طرح‌ریزی می‌کند هدف اصلی نظریهٔ روایت‌شناسی است و یکی از جنبه‌های اصلی آن، مبحث زمان است؛ مفهوم زمان توجه بسیاری از روایت‌شناسان را به خود جلب کرده است اما مهم‌ترین چهره در میان آنان ژرار ژنت است که به‌منظور یافتن ارتباطاتی گوناگون میان زمان داستان و زمان متن به تحلیل مقولهٔ «زمان» می‌پردازد. ژرار ژنت نظریه‌پرداز ساختارگرای فرانسوی عامل زمان را در رمان *در جستجوی زمان ازدست‌رفته* (۱۹۲۷) اثر مارسل پروست بررسی کرده و نظریه زمان در روایت را در راستای تکامل نظریات سایر نظریه‌پردازان با توجه به بررسی عوامل مؤثر در «شتاب سرعت روایت» عرضه داشته است.

در بیان اهمیت موضوع «زمان در روایت» می‌توان گفت که زمان عامل پدیدآورندهٔ ساختار هر روایتی است. اگر زمان در روایت وجود نداشته باشد، محتوای آن (داستان) هرگز وجود نخواهد داشت؛ زیرا یکی از سازه‌های اصلی هر روایتی کنش یا اتفاقی است که مبتنی بر حرکت و زمان باشد (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷ :۱۲۶). در علم روایت‌شناسی نظریه‌های متعددی دربارهٔ زمان و به‌کارگیری آن در روایت پدید آمده است که همگی آن‌ها بر این اصل اتفاق‌نظر دارند که به‌طورکلی، دو نوع زمان وجود دارد: «زمان تقویمی» زمانی که همواره با آن سروکار داریم و لحظه‌ای از ما جدا نیست. نوع دیگر «زمان روایی» است که در علم روایت‌شناسی، موضوع نظریه‌های گوناگون قرار گرفته است. تفاوت میان زمان روایت و زمان تقویمی و خط سیر آن از سوی منتقدانی هم چون ژرار ژنت، ریمون کنان و مایکل تولان مورد بررسی قرار گرفته، ولی در این میان ژنت به دلیل نقش بسزایی که در تکوین نظریهٔ زمان در روایت ایفا کرده، مهم‌ترین نظریه‌پرداز این حوزه به شمار می‌رود. او خط سیر تغییر زمان تقویمی به زمان روایت را در سه مقولهٔ نظم (Order)، تداوم (Duration) و بسامد (Freguency) مورد بررسی قرار داده که همین نظریه الگوی بررسی زمان در رمان *تاتار خندان* شده است؛ از میان آن‌ها می‌توان به نظریهٔ «زمان در روایت» ژرار ژنت (۱۹۳۰) اشاره کرد که به بررسی گونه‌های مختلف زمان در روایت می‌پردازد.

ژنت می‌گوید: «[نویسنده] می‌تواند یک داستان را بدون ذکر مکانی که داستان در آن اتفاق می‌افتد بگوید اما تقریباً غیرممکن است که بتواند داستانی بگوید که در زمان واقع نشده باشد، به‌ناچار باید داستان را در زمان حال، گذشته یا آینده تعریف کند» (ژنت، ۱۳۸۸: ۲۱۵).

در زمینهٔ افزایش یا کاهش سرعت روایت، ژنت عوامل زیادی را برشمرده است: الف) عوامل افزایندهٔ سرعت روایت: گزینش و حذف، زمان‌پریشی (آینده‌نگر)، بسامد مفرد و بازگو. ب) عوامل کاهندهٔ سرعت روایت: توصیف، حدیث نفس، بیان عمل ذهنی، زمان‌پریشی (گذشته‌نگر)، گفت‌وگو، بسامد مکرر، نقل‌قول، تشبیه، نمایاندن زمان روانی و عاطفی، نظریه‌پردازی نویسنده، مقایسه شخصیت‌های داستان، افزودن اپیزود.

رمان *تاتار خندان*، دارای شتاب منفی است چون زمان داستان با توصیف‌های متعدد و ارائه جزئیات از سوی راوی نگه داشته می‌شود. نمونه بارز شتاب منفی در رمان *تاتار خندان* در گفت‌وگو بین شخصیت‌های داستان است به‌طوری‌که راوی این لحظهٔ کوتاه از زمان تقویمی داستان را با روایتگری، در حجم متن سه یا چهارصفحه‌ای آورده است؛ اختصاص یافتن چند صفحه از متن داستان برای این گفت‌وگوها از سرعت روایت کاسته است.

«بر اساس نظریهٔ ژنت، نسبت میان زمان روایی[۱] و زمان تقویمی[۲] و معیار سنجش[۳] کندی و تندی[۴] سرعت روایت[۵]، درنتیجهٔ تقسیم صفحات کل رمان بر زمان متن به دست می‌آید» (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۱۶). چنانچه تعداد صفحات برای هر ماه از معیار ۱۰۰ بیشتر باشد، سرعت زمان روایت نسبت به کل داستان، کندتر و چنانچه کمتر باشد سرعت زمان روایت نسبت به کل داستان تندتر است. بر اساس این معیار می‌توان گفت رمان *تاتار خندان* که ۳۳۶ صفحه است و تقریباً در یک برههٔ زمانی ۳ماهه اتفاق افتاده دارای شتاب منفی است؛ زیرا که صفحات اختصاص‌یافته به هر ماه ۱۱۲ صفحه است و از معیار ۱۰۰ بیشتر است.

۳- خلاصه رمان *تاتار خندان*

تاتار خندان رمانی جذاب و برشی از تاریخ اجتماعی ایران، حاصل روزهای تنهایی نویسنده به هنگام اسارت در زندان اوین در سال ۱۳۵۳ است. نویسنده، با سیر در واقعیت‌های اجتماعی، خواننده را پابه‌پای راوی که پزشکی است جوان و سرخورده از یک رابطهٔ عشقی و دلگیر از نقشی که مدرنیته‌ای نارس بر او تحمیل کرده، همه خوشی‌های زندگی شهری و عرف مرسوم را کنار گذاشته، می‌خواهد با تعمق در درون خود، آرامش ازدست‌رفته‌اش را در تبعیدی خودخواسته بازیابد. بعد از رسیدن به

ده متوجه می‌شود که تاتار دو دهکده است *تاتار خندان* و گریان؛ همین‌طور اتفاقی *تاتار خندان* را به‌عنوان محل خدمتش و برای فرار از آنچه برایش ناسازگار است و روحش را می‌آزارد، انتخاب می‌کند. وقتی مردمان *تاتار خندان* را غرق در رنج، خرافه و بینوایی می‌بیند و بااین‌حال آن‌ها را شاد و امیدوار می‌یابد مسحور آن‌ها شده، چنان با آن‌ها می‌جوشد که دیگر خود پیدا نیست، هر چه هست نور شوقی هست که با درمان بیماران و انجام‌وظیفهٔ انسانی‌اش در انزوای روحش می‌تابد. رمان *تاتار خندان* بیانگر سرگشتگی‌های درونی راوی است که با توصیفاتی واقع‌گرایانه ارائه می‌شود و چهره‌ای تازه از زندگی در جامعه‌ای را به نمایش می‌گذارد که مدرنیته با سیر و سلوک‌های نوینش در اوایل دههٔ پنجاه ایران با خود به ارمغان آورده و سازوکارهای سنتی و روشنفکرانه را دچار تغییری فاحش کرده است. با چرخش رمان به زندگی مردمان روستا و پیدا شدن سروکلهٔ آقای اشراقی که مدیر مدرسهٔ *تاتار خندان* و آدمی متمول و خاکی است و دخترش پری که تحصیل‌کرده خارج است و طبعی شوخ دارد در زمانی که راوی در جستجوی یک معنی برای زندگی است و با گذر از یأس فلسفی و افسردگی درونی بختش را باز می‌یابد و در حضور پری احساس خوشبختی می‌کند. داستان زندگی دکتر جوان با اهالی روستا، اخت شدنش با محیط، مرام و مسلک مردم آبادی قسمت عمدهٔ داستان را در برمی‌گیرد.

۴- عوامل افزاینده سرعت

۴ - ۱ حذف و گزینش (Ellipsis)

«گاه راوی برای پرهیز از دراز گفتاری و انباشتن رمان از رویدادهای غیرداستانی قسمتی از زمان داستان را که مشخص است مقدار آن چه اندازه است حذف می‌کند و رخدادها بعد از چند روز و چند ماه خلاصه بیان می‌شود» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۱۹).

نویسنده رمان، گاهی در روند روایت با دورهٔ زمانی‌ای روبرو می‌شود که اگر تمام این دوره‌ها را روایت کند زمان بسیار طولانی می‌نماید و خواننده از دنبال کردن داستان به ستوه می‌آید؛ در چنین مواقعی، نویسنده به‌منظور جلوگیری از این امور، از این دوره‌های طولانی چشم‌پوشی نموده و تنها به گذشت آن‌ها اشاره می‌کند (چتمن، ۱۳۹۰: ۷). «حذف بر دو نوع است حذف صریح و حذف تلویحی. در حذف صریح مشخص می‌شود چه مقدار از داستان حذف شده است. در حذف تلویحی، هیچ اشاره روشنی به تغییر زمان داستان نمی‌شود» (حری، ۱۳۸۷:۱۰۰).

در روایت‌های ساعدی حذف کارکرد اندکی دارد، زیرا رخدادهایی که راوی برای توصیف برمی‌گزیند، آن‌قدر برایش مهم است که کمتر پیش می‌آید از آن رخداد صرف‌نظر کند؛ بنابراین از

حذف وقایع روایت، برای حذف رخدادهای بی‌اهمیت استفاده می‌کند. ساعدی در چند مورد از شگرد روایی «حذف صریح» بهره برده است. در زیر به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌شود:

در ابتدای روایت، راوی بدون مقدمه و بیان جزئیات از تصمیم خودش برای استعفا از کار در بیمارستان خبر می‌دهد بدون این‌که عنوان کند در طول این دو سه ماه چه اتفاقی افتاده که او تصمیم به چنین کاری گرفته است. وی بدون اشاره به جزئیات شکست عشقی خود فقط از تصمیم نهایی خودش که حاصل این شکست عشقی و ناامیدی در زندگی است صحبت می‌کند؛ این حذف به دلیل بی‌اهمیتی و نداشتن تأثیر در روند داستان صورت گرفته است و صرفاً مکملی برای بیان احساسات راوی است. «بالاخره بعد از دو سه ماه تردید، تصمیم خود را گرفتم و زدم زیر قید همه‌چیز، کاری کردم که هیچ‌کس باورش نمی‌شد. اول آدمی که با حیرت سرتاپای مرا ورانداز کرد، رئیس بیمارستان بود، وقتی استعفانامه‌ام را خواند گفت: این‌ها که نوشته‌ای جدیه؟ گفتم: بله» (ساعدی، ۱۳۹۷: ۱).

در نمونهٔ دیگر نیز کاربرد حذف صریح وقایع را در رمان مذکور می‌توان مشاهده کرد: راوی در وسط داستان به بیان خاطرات زندگی خاصه‌خان از خدمتگزاران دربار مشیرالملک می‌پردازد؛ خاصه خان اشاره می‌کند که به علت اشتباه در اصلاح سر آقا از دربار رانده شده و به مدت شش ماه به دربار نرفته درحالی‌که او از اتفاقاتی که در طول این شش ماه برایش افتاده حرفی نمی‌زند. در اینجا نویسنده دورهٔ زمانی گستردهٔ ۶ ماهه را بدون ذکر جزئیات و تنها در چند جمله به‌صورت فشرده روایت کرده است. در حقیقت نویسنده نمی‌تواند حوادث را به همان صورت و در همان گسترهٔ زمانی واقعی‌شان در رمان خود به تصویر بکشد. به همین سبب وی تنها خلاصه‌ای از موضوع موردنظر را برای خواننده مجسم می‌کند و از این روش برای سرعت بخشیدن به روند داستان و پررنگ کردن حضور شخصیت‌های داستان بهره برده است؛ با توجه به این نکته که تعدادی شخصیت‌های فرعی در داستان وجود دارد که کنش‌های آن‌ها محدود و کم‌اهمیت است، اما وجود آن کنش‌ها برای تکمیل پیرنگ روایت ضرورت دارد. «خودمو رسوندم دم در و د دررو، تا شش ماه تمام این‌طرف‌ها پیدام نشد. یک هفته تمام مصطفی خان و سوارهاش تمام محل را زیر پا گذاشته بودند که مرا پیدا کنند، آقا فرموده بود که تا پیداش کردید معطلش نکنید و مغزشو داغون کنید» (همان :۱۹۹).

۴ -۲ بسامد مفرد(Signulative)

در *تاتار خندان*، عنصر بسامد مفرد چندین بار به کار رفته با این توضیح که هر رخدادی یک بار در زمان واقعی رخ داده و راوی هم یک بار آن را بیان کرده است. در این رمان بسامد مفرد وجه غالب روایت است این نشانگر آن است که در داستان جریان و روال عادی زندگی شخصیت‌ها روایت شده است که در زیر به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود. صحنهٔ چگونگی مرگ مشیرالملک (۱۳۸)، صحنهٔ ماجرای جدایی فاطی از شوهرش (۱۶۴)، صحنهٔ زایمان زنی در ده توسط آقای دکتر (۲۷۶)، صحنهٔ آمدن آقای دکتر از شهر به *تاتار خندان* (۲۳)، صحنهٔ خواستگاری از دختر آقای اشراقی توسط دوستان دکتر (۳۲۳)، صحنهٔ چگونگی نام‌گذاری جایی در ده به‌عنوان امامزاده (۲۵۳)، صحنهٔ علت نام‌گذاری ده پایین به *تاتار خندان* و ده بالا به گریان (۳۲)، صحنهٔ چگونگی پی بردن دکتر به خیانت معشوقش (۱۵)، صحنهٔ چگونگی انتخاب رجب به‌عنوان منشی آقای دکتر در درمانگاه (۸۹). همه از این مؤلفه پیروی می‌کنند.

۴- ۳ بسامد بازگو (Herative)

گاهی در داستان رخدادی چند بار اتفاق می‌افتد؛ اما نویسنده آن را فقط یک بار روایت می‌کند، این باعث افزایش سرعت روایت می‌شود. «هنگامی‌که در روایت از بسامد بازگو استفاده می‌شود، حجم کمی از متن به وقایع زیادی از داستان اختصاص می‌یابد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷ :۸۰). در *تاتار خندان* دو بار از بسامد بازگو استفاده شده است که در زیر به آن‌ها اشاره می‌شود. در مثال زیر راوی در صدد است تا به مخاطب پیامی را برساند و نشان دهد راوی بساط قصر مشیرالملک را که جد اندر جد هرساله می‌آمدند و در آنجا به خوش‌گذرانی می‌پرداختند یک بار بیان کرده است درصورتی‌که این کار هرساله از زمان‌های قدیم توسط مشیرالملک انجام می‌گرفته است و راوی برای جلوگیری از تکرار، رخدادهای پیاپی را تنها یک بار در رمان خود نقل کرده و از بسامد بازگو برای نشان دادن نوع زندگی و رفتار شخصیت‌ها استفاده کرده است و این نوع از بسامد نشان‌دهندهٔ عادت‌های شخصیت‌های داستان است.

گفت: خانه، خانه که نه، قصرآقا مشیر، که جد اندر جد این موقع سال می‌آمدند و آنجا بودند، مباشرها و نوکرهاش می‌رفتند تو دهات اطراف که بهره جمع کنند، خودشان یک بساطی روبه‌راه می‌کردند که آن سرش پیدا نبود. شب از شهر مهمان می‌آمد و می‌رفت، قدیم‌ترها که دیگه خیلی بدتر بود، پیرمردها خوب بلدند تعریف کنند (ساعدی، ۱۳۹۷ :۶۴). یا در مثال زیر راوی با آوردن

کلمه «این بار» مشخص می‌کند «فاطی» که دلدادهٔ آقای دکتر شده بود چندین و چند بار با بهانهٔ دیدن دکتر به درمانگاه مراجعه کرده بود درحالی‌که فقط یک بار به آن اشاره شده است:

یک مرتبه صدای پایی را شنیدم و با عجله آمدم توی راهرو. دیدم دختر سکینه است. این بار تنها آمده بود. با یک نگاه فهمیدم که دستی به سر و صورت خود برده (همان: ۱۶۳).

۴-۴ زمان‌پریشی[۶] (آینده‌نگر Proleps)

«در روایت آینده‌نگر، راوی از زمان روایت اصلی خود جلوتر می‌رود و اتفاقی را که در آینده رخ خواهد داد بیان می‌کند. آینده‌نگری‌ها می‌توانند با پیش‌بینی رویدادهایی که در آینده حادث می‌شوند بر سرعت متن روایی بیفزایند» (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۸). نویسنده برای نشان دادن آشفتگی روحی راوی و بازنمایی ذهنیت شخصیت‌ها و واکنش آن‌ها نسبت به حوادث پیش رو این شگرد را به کار گرفته است. ساعدی با استفاده از زمان‌پریشی (آینده‌نگر)، ذهن خواننده را همراه خود به مدت‌ها بعد برده است. آینده‌نگری‌های این رمان پیش‌بینی‌هایی هستند که در ذهن شخصیت اصلی داستان (دکتر) پرورانده می‌شود و بیشتر افکار ذهنی راوی است که دوست دارد در آینده این اتفاقات بیفتد؛ او از طریق آینده‌نگری به حوادث می‌نگرد تا در خواننده نزدیکی بیشتری با رخدادها ایجاد کند، درنتیجه حوادثی را زودتر از زمان رخدادشان در روایت بیان می‌کند. ازجمله در اول داستان وقتی راوی بعد از ناامیدی که در اثر شکست عشقی برایش روی داده تصمیم به خودکشی می‌گیرد به عکس‌العملی که اطرافیانش بعد از شنیدن این خبر در آینده نشان می‌دهند اشاره می‌کند؛ در اینجا توهم یا ایده‌آل‌های شخصیت داستان طرح می‌شود؛ راوی در ناامیدی، شرایطی را می‌طلبد که می‌تواند تشویش و حس تعلیق داستان را کم کند. این شرایط در روند ساخت داستان، زمان واقعی را می‌شکند و با بهره‌مندی از روابط علّی و معلولی به آینده می‌رود:

«یک‌باره به سرم زد که عوض یکی دو تا می‌توانم پنجاه شصت قرص آرام‌بخش را یکجا ببلعم و دراز بکشم، اتفاقی نمی‌افتاد، صبح جنازه یک غریبه را با چشم‌های باز و دست و پای سفت شده روی تخت پیدا می‌کردند، خبر تو آبادی می‌پیچید، مردم می‌ریختند توی مسافرخانه، ژاندارم‌ها سر می‌رسیدند و با دادوفریاد همه را بیرون می‌کردند، اول مسافرخانه چی را توقیف می‌کردند، بعد جیب‌های مرا می‌گشتند و هویتم روشن می‌شد، بعد رئیس بهداری را که قرار است فردا ببینمش خبر می‌کردند، می‌آمد و مرا معاینه می‌کرد و می‌گفت: کار تمومه» (ساعدی، ۱۳۹۷: ۱۹).

در پایان داستان راوی سعی دارد در دفتر یادداشتی که دوستانش برای او به یادگاری گذاشته بودند اشاره کند به اتفاقاتی که در *تاتار خندان* بعد از شنیدن خبر ازدواج او با پری در آینده رخ خواهد داد؛ این‌ها تصورات ذهنی دکتر است که دوست دارد اهالی ده بعد از شنیدن خبر ازدواج او با پری از خود بروز دهند. راوی با زیرکی تعلیق‌های داستانی متعدد ایجاد کرده است و در ادامه، پایان داستان را با شیوه‌های پیش‌گویانه به خواننده نشان داده و افقی از آینده را برای او رسم کرده است تا خواننده کنجکاوانه باقی اثر را پی گیرد:

هیجدهم آبان ماه_ من یک تاتاری‌ام، دوروبر من پر است از آدم‌های ساده. من طبیب آن‌ها هستم. از امروز یک تاتاری دیگر رفیق راه من شده، هنوز حاجی و مش نصرالله خبر ندارند اگر رجب بداند در یک چشم به هم زدن تمام محال را خبر می‌کند، خاصه خان روی هر جاده، یا گوشه هر قهوه‌خانه‌ای که باشد، خودش را به اینجا می‌رساند، یدالله حیف که وقت گل نیست، فوری پای پنجره ظاهر می‌شود، خاصه‌خان نی می‌زند، یدالله آواز می‌خواند، مشدآقا جان از زمان مشیرالملک قصه می‌گوید، من مطمئنم که همهٔ آن‌ها این کارها را می‌کنند (همان: ۳۳۴).

	انحراف		فراوانی
زمان دستوری	حذف و گزینش	صریح	۴ مورد
		تلویحی	۱ مورد
	بسامد مفرد		۹ مورد
	بسامد بازگو		۲ مورد
	آینده‌نگر	درونی	۲ مورد
		بیرونی	۱ مورد

جدول۱: فراوانی عوامل افزاینده سرعت در *تاتار خندان*

۵ - عوامل کاهنده سرعت روایت

۵ - ۱ گفت‌وگو(Dialogue)

«از گفت‌وگو برای کاهش سرعت روایت و پی بردن مخاطب به افکار و علایق اشخاص داستان استفاده می‌شود. وقایعی که معطوف به نگاه راوی نیست، از طریق گفت‌وگو برای خواننده عینیت پیدا می‌کند» (خسروی، ۱۳۸۸: ۷۵). گفت‌وگو از عناصر غالب در رمان‌های ساعدی به شمار می‌رود و او در بیشتر رمان‌های خود برای پیشبرد روایات از آن بهره برده است. نمونهٔ برجستهٔ کاربرد این

عنصر را در *تاتار خندان* می‌بینیم. گفت‌وگو در این رمان به دو شکل درونی و بیرونی صورت گرفته است:

الف: گفت‌وگوی بیرونی (دیالوگ): این نوع گفت‌وگو بین دو یا چند نفر صورت می‌گیرد ساعدی در صفحات بسیاری از *تاتار خندان* شخصیت‌های رمان خود را آزاد می‌گذارد تا از این طریق عقایدشان را بیان کنند و به دور از حضور راوی، خود را بیشتر بشناسانند؛ یکی از صحنه‌های گفت‌وگوی بیرونی (Heterodiegetic) که در رمان دیده می‌شود، گفت‌وگو میان چند شخصیت داستان آقای اشراقی، پرویز، داریوش و داوود است. «داریوش گفت: یعنی شما نمی‌دونین که برای چی اومدین اینجا؟ آقای اشراقی گفت: تنها جوابی که می‌توانم بدهم این است که خوشم آمد. پرویز گفت: قضایا به همین سادگیه آقای داریوش خان؛ یعنی آدمی هر کاری که می‌کنه دوست داره. داوود گفت: هیچ هم این‌طور نیست، من چند ساله مشغول کاری هستم که اصلاً دوست ندارم...» (ساعدی، ۱۳۹۷ :۳۰۲).

ب: گفت‌وگوی درونی (تک‌گویی درونی)[۷]: در حالت گفت‌وگوی مستقیم شخصیت‌ها، روایت *تاتار خندان* از شتابی ثابت برخوردار است، اما در اغلب دیالوگ‌ها به علت ورود نویسنده به دنیای درونی شخصیت و بیان اندیشه‌های او و از طرف دیگر تک‌گویی درونی (Interior) monologue راوی در خلال گفت‌وگوها و حضور پررنگ وی در دادن اطلاعات به مخاطب و بازگویی افکاری که در ذهن او می‌گذرد و ذهن‌خوانی شخصیت داستان بدون این‌که به زبان بیاید روایت به طرف کند شدن حرکت کرده است. زمان تک‌گویی درونی «زمان خودگویه‌هایی است که در ذهن شخصیت داستانی شکل می‌گیرد» (صهبا، ۱۳۸۷ :۹۹) مانند نمونهٔ زیر:

در ابتدای *تاتار خندان*، دکتر با خودش فکر می‌کند که اگر دیشب خودکشی می‌کرد و مسافرخانه‌چی او را نجات نمی‌داد چه اتفاقاتی می‌افتاد: «فکر می‌کردم اگر مسافرخانه‌چی به دادم نرسیده بود، اگر کار خودم را ساخته بودم، آن‌وقت ایشان، در همین ساعت، لقمه در دهان پله‌های مسافرخانه را بالا می‌آمد، با انگشتان چرب پلک‌های مرا باز می‌کرد، خیره می‌شد لقمه را فرو می‌داد و می‌گفت: فایده نداره، کار از کار گذشته» (همان: ۲۲). در این داستان راوی در افکار خود اعمالی را انجام می‌دهد که این اعمال در عالم واقع و نیز رخدادهای داستان هیچ‌گاه ظهور نمی‌یابد. راوی با این کار خواسته است آشفتگی روحی خود را که در اثر دوری از شهر و زندگی بی‌هدف در یک روستای دورافتاده ایجاد شده به مخاطبان نشان دهد. همچنین هنگامی‌که دکتر با خود فکر می‌کرد

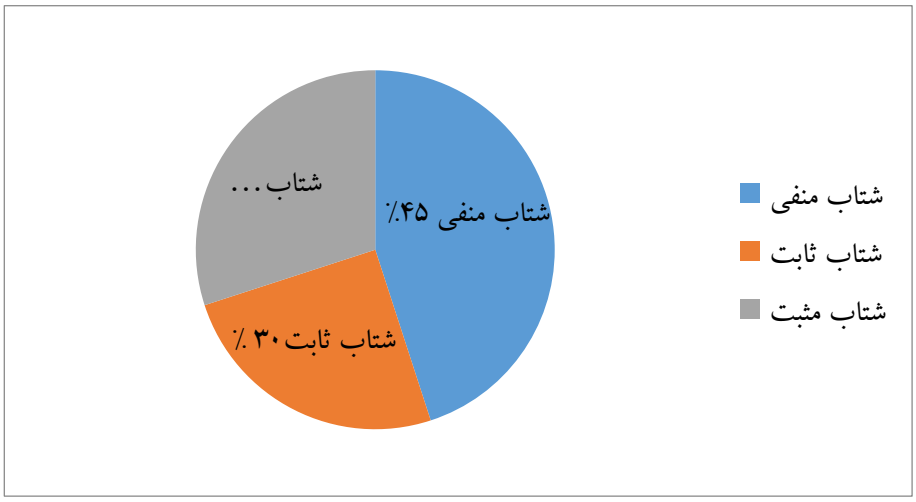
وقتی در شهر بود چه نقشه‌هایی که در سر داشت و آرزو داشت چه کارها بکند و الان در یک ده دورافتاده در انتظار معجزهٔ یک گور خاموش و دعای پیرزن است.

«پیش خود فکر کردم، پیش از بهار من در چه عوالمی بودم، چه فکرها که در سر نداشتم، برای خودم خوش بودم، آن‌وقت‌ها مگر به فکرم می‌رسید که ممکن است چند ماه دیگر در یک دهکده دورافتاده خواهم بود، کارم به جایی خواهد رسید که موقع طواف امامزادهٔ بی‌نام‌ونشانی، ته دل فکر بکنم، اگر یک گور خاموش می‌تواند معجزه کند و دعای آن پیرزن قادر است آرامش به ناامیدان ببخشد. من ناامید از همه مستحق‌ترم» (همان: ۸۷).

محتوای داستان از زندگی اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی مردم روستا الهام گرفته شده است؛ نویسنده با برجسته کردن نقاط شخصیتی افراد و تأثیر آن بر حوادث داستان تلاش می‌کند تا تأثیر مستقیم اعتقادات خرافی بر اهالی روستا را به خواننده منتقل کند و قوت این تأثیر را در مجذوب شدن آقای دکتر به این عقاید به‌خوبی نشان می‌دهد. ساعدی با بیان اندیشه‌های ذهنی خود به‌خوبی تأثیر فقر فرهنگی و شرایط اقتصادی و اجتماعی و سیاسی را بر نتایج اخلاقی نشان می‌دهد؛ پیرزن‌ها برای رهایی از مشکلات به کنش‌های عامیانه خود روی می‌آورند تا نارسایی‌های فهم خود را در برابر پدیده‌های طبیعت توجیه کنند. ساعدی در این داستان از خرافات که شکافی در واقع‌بینی مردم تاتار ایجاد کرده، انتقاد می‌کند. همچنین کوشیده است تا عقب‌ماندگی مردمان *تاتار خندان* و گریان را نشان دهد؛ پدید آمدن امامزاده‌های بی‌نام‌ونشان که زیارتگاه مردم ده هستند از رواج خرافات و باورهای نادرست مذهبی مردم دوره‌های گذشته است که این داستان را از داستانی واقع‌گرا به داستانی نمادین دگرگون ساخته است.

گفت‌وگوها نقش مهمی در شناخت جهان‌بینی شخصیت‌ها ایفا می‌کند و باعث می‌شود که خواننده روایت با شخصیت‌ها احساس همدردی کند و در پی فهمیدن افکار آنان باشد. در *تاتار خندان* راوی سعی کرده است از طریق گفت‌وگو مخاطبان را با شخصیت‌های فرعی و اندیشه‌های درونی آن‌ها بیشتر آشنا کند و داستان را از این طریق برای خواننده جذاب‌تر کند. در *تاتار خندان*، گفت‌وگوهای بین شخصیت‌ها به‌سادگی اتفاق می‌افتد. شخصیت‌ها برای حل مشکلات به گفت‌وگو با یکدیگر می‌پردازند. در خلال این گفتگوهاست که اهالی روستا برای سؤالات بنیاد برافکن خود، جوابی می‌یابند. تعارض‌های فکری برای حل مسائل در همین گفت‌وگوها نمود پیدا می‌کند. شخصیت‌های داستان با ایجاد ارتباط با یکدیگر عواطف و عقاید خود را برای خواننده بازگو

می‌کنند. به‌واسطه این گفت‌وگوها تا حدودی پیش‌زمینهٔ فرهنگی، اجتماعی و طبقاتی شخصیت‌ها آشکار می‌شود. گفت‌وگو در کارهای ساعدی هم وجه دراماتیک داستان‌های او را به عهده می‌گیرد و هم در شخصیت‌پردازی نمود پیدا می‌کند.



نمودار ۱: میزان انواع پویایی زمان در *تاتار خندان*

۵ -۲ نقل‌قول (quotation)

«استفاده از نقل‌قول به‌طور مستقیم و غیرمستقیم سرعت روایت را می‌کاهد، گاهی در هنگام روایتگری، نویسنده نقل‌قول اشخاصی از داستان را از زبان دیگر شخصیت‌ها بیان می‌کند.» (تودورف، ۱۳۹۲: ۵۷).

شیوه‌های بازنمایی گفتار، افکار و تفکیک صدای راوی از صدای شخصیت در *تاتار خندان* به شرح زیر است:

الف: نقل‌قول مستقیم: سخن و اندیشهٔ اشخاص را همان‌طور که در اصل بر زبان و اندیشهٔ او جاری است، مستقیم نقل می‌کند. در مثال زیر، راوی علاوه بر محتوا، عین واژگان و ساختار نحوی کلام گوینده را منتقل می‌کند:

«مرد میان‌سال گفت: نمی‌دانی آقای دکتر، چقدر مشکلمان بود وقتی یکی مریض می‌شد، با هزار مکافات با اسب، الاغ یا رو کول می‌آوردیم لب جاده، یک دو ساعت زیر آفتاب می‌نشستیم تا ماشین حاجی برسد و ما را ببرد گرمان» (ساعدی، ۱۳۹۷: ۲۸).

ب: نقل‌قول غیرمستقیم: شخصی دیگر که معمولاً راوی است، کلام و اندیشهٔ شخصیت را از زبان خود و غیرمستقیم نقل می‌کند؛ در این مثال، رجب سخن مادرش را با زبان خود بیان می‌کند. «مادر من تعریف می‌کنه که یک روز دم غروب با دو تا از زن‌های آبادی رفته بوده زیارت درخت، همین‌طور که نشسته بودند دعا بخونند، صدای گریه علویه خانم از قبر بلند میشه، آن‌ها با ترس و لرز بلند میشن و د دررو» (همان: ۲۵۵). در مکالمه‌های داستانی، نویسنده از شیوهٔ غیرمستقیم به‌منظور تقابل این شیوه با دیگر شیوه‌های بازنمایی گفتار استفاده می‌کند؛ برای نمونه در مثال بالا، نویسنده گفتار مادر رجب را که شخصیت فرعی داستان است به‌صورت غیرمستقیم آورده و در مقابل، گفتار رجب را که دیگر شخصیت داستان است به‌صورت مستقیم بیان کرده است تا میان گفتهٔ این دو شخصیت تقابل ایجاد کند. نویسنده با استفاده از گفتار غیرمستقیم در کنار مستقیم می‌خواهد تفاوت نگرش دو شخصیت داستان را نشان دهد. این نقل‌قول ترکیبی از صدای راوی با بیان شخصیت است که کارکردهای متفاوتی می‌تواند داشته باشد. راوی با استفاده از گفتار غیرمستقیم می‌تواند فاصلهٔ خود را با شخصیت داستان کم یا زیاد کند. راوی با کم کردن فاصلهٔ خود با شخصیت داستان از طریق گفتار غیرمستقیم با او همدلی می‌کند که این خود نیز باعث احساس هم‌دلی خواننده با شخصیت داستان می‌شود.

۵-۳ بسامد مکرر (Repetive)

از این عنصر معمولاً با هدف تأکید و نشان دادن اهمیت موضوعی به مخاطب استفاده می‌کنند؛ در *تاتار خندان*، راوی با تأکید بر ظلم و ستم مشیرالملک و اصالت آقای مدیر؛ نمونه‌هایی از بسامد مکرر را بیان کرده است و با این کار خود می‌خواهد به‌گونه‌ای تضاد بین اصالت خانوادگی، طبقات مختلف اجتماعی و ذهنیات افراد مختلف را نشان دهد.

«هیچ‌کس بدون اجازه آقا نمی‌توانست آب بخورد، نمی‌توانست زن بگیرد، نمی‌توانست زیارت برود، تازه خوشش هم نمی‌آمد اسم یکی از آبادی‌هایش خندان و دیگری گریان باشد، دستور داد که بگیم تاتار بالا، تاتار پایین» (ساعدی،۱۳۹۷ :۳۰). علت این‌که راوی یک موضوع تکراری را با محتوای یکسان در دو جا ذکر کرده این بوده است که اهمیت این موضوع را به‌گونه‌ای برای مخاطبان متن بفهماند و بگوید که مردم *تاتار خندان* و گریان در زمان مشیرالملک مورد ظلم و بی‌عدالتی قرار گرفته‌اند و به این علت بوده که اهالی ده از او خاطرهٔ خوشی ندارند و زمانی که به بیان خاطرات زمان مشیرالملک می‌پردازند از او به بدی یاد می‌کنند. در مثالی دیگر آمده است: «این

آقا مشیر یا بچه مشیر خون همه را به شیشه کرده بود و پدر همه را درمی‌آورد و محل اطراقش هم همان‌جا بود، همان خانه که صبح نشانت دادم از بالای تپه» (همان: ۷۶).

راوی در دو جای داستان نیز به بیان خصوصیات اخلاقی آقای اشراقی و علت آمدنش از شهر به ده، بعد از مرگ مشیرالملک از زبان حاجی، کدخدای ده، پرداخته است: «حاجی گفت: خیلی آقاست این مدیر، پنجاه و خرده‌ای سال داره، اصلش از همین آبادی بوده، ولی سال‌ها شهرنشین بوده، درس می‌داده، یک زندگی حسابی داشته، بعد از رفتن برو بچه‌های آقا مشیر، به سرش می‌زند و دست زن و بچه‌اش را می‌گیره و برمی‌گرده تو خانهٔ آبا و اجدادی خودش» (ساعدی، ۱۳۹۷: ۶۸). در مثالی دیگر چنین آمده است: «حاجی برایم تعریف کرد که آقای اشراقی زندگی فوق‌العاده مرفهی در شهر دارد. از وقتی پای برو بچه‌های مشیرالملک از آبادی بریده، عشقش کشیده که برگردد در زادگاه آبا اجدادی‌اش زندگی کند. همین‌جوری هم در راه خدا قبول کرده که مدرسه را خودش بچرخاند» (همان: ۲۰۵). در این مثال راوی به خصوصیات اخلاقی آقای اشراقی که مردی اصیل و باسواد و عدالت‌خواه بوده و در زمان مشیرالملک به خاطر عدم تحمل ظلم او ده را ترک کرده و به شهر رفته بود و بعد از مرگش دوباره به ده بازگشته و آماده خدمت به خلق مردم و همشهری‌های خود بوده اشاره می‌کند.

۵- ۴ زمان گذشته‌نگر (Analeps)

«در روایت گذشته‌نگر، نوعی بازگشت زمانی روی می‌دهد که در اصطلاح به آن روایت عقب‌گرد (Flash back) یا بازگشت به عقب می‌گویند. در این حالت، نویسنده روایت را متوقف می‌کند و به گذشته باز می‌گردد و خاطراتی از آن دوران را بیان می‌کند» (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۷). نویسنده از طریق بازگشت به رخدادهای گذشته به خاطرات شخصیت رخنه می‌کند و آنچه را زودتر رخ داده جستجو و تبیین می‌کند «زمان پریشی می‌تواند در روایت چندین کارکرد داشته باشد. درحالی‌که بازگشت زمانی، نقش توصیفی دارد و بیانگر گسترش روان‌شناسی شخصیت با نقل رویدادهایی از گذشتهٔ اوست» (گیلمت، ۱۳۸۶: ۸).

در *تاتار خندان* اغلب گذشته‌نگری‌ها، از نوع درونی و در ارتباط با شخصیت‌ها و سیر حوادث و زندگی آن‌هاست و تعداد اندکی از نوع بیرونی است که ارتباطی با قهرمان اصلی داستان ندارد؛ این گذشته‌نگری‌ها شامل توصیف حوادث، مکان‌ها و افرادی می‌شود که در سیر اصلی داستان تأثیرگذار نیستند.

در این رمان، تغییر زمان فعل‌های روایت از حال به گذشته و برعکس، اولین دلالتی را که در ذهن خواننده ایجاد می‌کند این است که خاطره و وقایع گذشته برای شخصیت‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد و چون شخصیت اصلی این داستان (دکتر) به خاطر قرار گرفتن در یک محیط جدید، قصد شناساندن این محیط را به مخاطبان دارد بنابراین سعی کرده است از شیوه گذشته‌نگری استفاده کند؛ در این ساختار متداول بازگشت زمانی، فرد با رفتن به خاطرات گذشته واقعه خاصی را مرور می‌کند و بعد از مدتی از فکر آن بیرون می‌آید و به زمان حال باز می‌گردد و به حرکت در مسیر پیرنگ ادامه می‌دهد. روایت‌پردازی داستان با کارکرد گذشته‌نگر و درنتیجه خروج از سیر خطی رویدادها از سوی نویسنده صورت گرفته است که در آن نوعی عقب‌گرد نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد. راوی در حین گزارش زمان حال به گذشته برمی‌گردد و به یاد خاطره‌ای از زمان گذشته می‌افتد و دوباره به زمان حال برمی‌گردد به‌گونه‌ای که حال و گذشته در هم می‌آمیزد؛ به‌عبارت‌دیگر راوی در زمان نوشتن داستان در زمان حال قرار دارد و شروع داستان با زمان حال است و بعد در طول داستان به زمان گذشته و تعریف خاطراتی از گذشته می‌پردازد و این گذشته‌نگری به دلیل تداعی صورت می‌گیرد. در پایان روایت، راوی به زمان اصلی روایت برمی‌گردد یعنی از زمان حال در گذشته به زمان حال روایتگری.

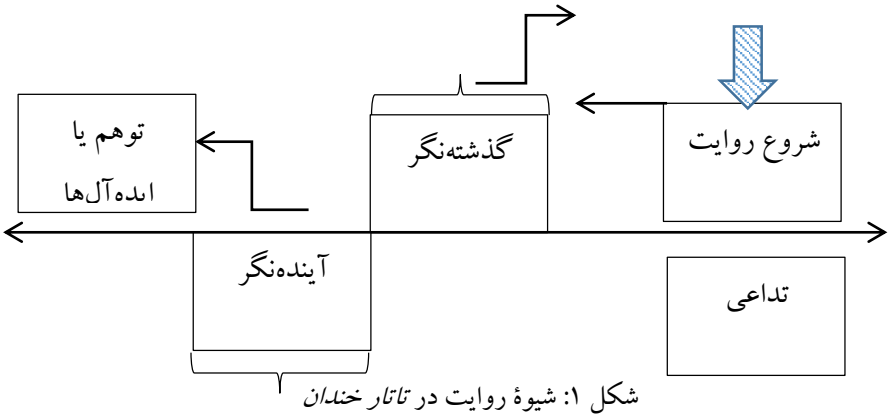
گذشته‌نگری‌ها در این رمان، افزون بر معرفی شخصیت‌ها، در مسیر رخدادها نیز نقش دارد؛ برای نمونه یکی از موضوعاتی که در گذشته‌نگری این رمان دیده می‌شود یادآوری خاطره‌هایی از *تاتار خندان* است؛ در نمونه زیر یکی از شخصیت‌های فرعی داستان (مشد عبدی) در وسط داستان با دیدن قلعهٔ خرابه‌ای در بالای یک تپه به یاد زمان‌های گذشته می‌افتد و به بیان دلیل نام‌گذاری ده پایین به تاتار خندان و ده بالا به تاتار گریان می‌پردازد:

«یک قلعهٔ خرابه است بالای تپه، اسمش هم هست قلعهٔ گلابتون، اونجا یک خانمی بوده، گلابتون نام. خیلی خوشگل، با جمال و با کمال، اسب‌سواری می‌کرده، تیراندازی بلد بوده، با هفت برادرش زندگی می‌کرده، دو تا شاهزاده هم بودند، یکی تو تاتار بالا و یکی تو تاتار پایین. خیلی هم با هم دوست و رفیق بودند و هر دو کشته‌مردهٔ گلابتون خانم. گلابتون خانم خیلی پاک و نجیب و درست بوده، برادراشم این را می‌دانستند، طوری بوده که دیگر آزادش گذاشته بودند. گلابتون قضیهٔ عشق آن دو شازده را می‌دانسته و دلش هم به هر دو مایل بوده و مانده بود معطل که زن کدام‌یکی شود. شاهزادهٔ تاتار پایین خیلی بی‌تابی می‌کرده، خودش را به آب و آتش می‌زده، نامه پشت نامه

می‌فرستاده، اما مال ولایت ما زیاد به روی خودش نمی‌آورده، خیال می‌کرده که این‌جوری می‌تونه دل طرف رو آب بکنه و آخرسر گلابتون از دودلی بیرون میاد و زن این یکی می‌شه، و شاهزادهٔ ما یک‌وقت به خود می‌آید که کار از کار گذشته، و هیچ کاری نمی‌تونه بکنه، از غم و غصه بیچاره میشه، شب و روزگارش گریه و زاری بوده، آن‌قدر زار می‌زنه و گریه می‌کنه که از دو چشم کور میشه. از آن زمان‌ها ده بالا را تاتار گریان می‌گویند و پایینی را *تاتار خندان*» (ساعدی،۱۳۹۷ :۳۱).

در مثالی دیگر نیز در وسط داستان، نوعی بازگشت زمانی روی می‌دهد و نویسنده یک‌باره روایت را متوقف می‌کند و به گذشته باز می‌گردد و آنجایی که دکتر، درخت مراد را می‌بیند یکی از شخصیت‌های اصلی داستان (رجب) به بیان خاطراتی از زمان‌های قدیم و تاریخچهٔ نام‌گذاری یک‌تکه هیزم به درخت پیر و مراد می‌پردازد:

«ننه‌بزرگ بی‌بی جان یک روز عاشورا تک‌وتنها می‌آمده به زیارت امامزادهٔ آبادی ما، و دم ظهر می‌ره می‌شینه زیر سایهٔ درخت که نان و آبی بخوره که یک‌دفعه می‌بینه از نوک تک‌تک شاخه‌ها قطره‌قطره خون می‌چکه، می‌افته و غش می‌کنه، بعد که بیدار می‌شه تا عصر گریه و زاری راه می‌ندازه، بعد همهٔ خون‌ها رو می‌ماله به سر و صورتش و نعره‌کشان برمی‌گرده به ده خودشان و خبر می‌بره که قضیه از چه قراره، مردم هم شبانه می‌ریزند و می‌آیند زیر درخت، شمع روشن می‌کنند، آش نذری می‌پزند، سینه می‌زنند و زنجیر می‌زنند و دخیل می‌بندد و از همان روز به بعد این یک تکه هیزم می‌شه پیر و مراد و از این چیزها» (همان: ۲۵۳).



شکل ۱: شیوهٔ روایت در *تاتار خندان*

۵-۵ توصیف (Description)

رخداد، واحد بنیادین روایت است و حوادث نیازمند مکان‌اند که توصیف، این امکان را برای روایت میسر می‌سازد. توصیف، مکانی مناسب برای مداخله‌های جانبی راوی می‌شود به‌گونه‌ای که راوی با ایجاد وقفه در روند حوادث داستانی و پدید آمدن زمانی برای فعال ساختن خلاقیت خواننده، امکان پیش برد حوادث داستانی را برای خود فراهم می‌کند.

دربارهٔ نقش توصیف در عمل روایی ژنت معتقد است که متن روایی بدون وصف به وجود نمی‌آید و پابرجا نمی‌ماند؛ ازنظر وی وصف بیشترین حضور را در متن روایی دارد (امامی و قاسمی پور، ۱۳۸۶: ۱۵۴). توصیف در این داستان، به دو صورت است: یکی فضا و دیگری شخصیت‌ها. راوی در این روایت همه‌چیز را ازجمله شخصیت‌های روایت و حوادث را به‌صورت دقیق توصیف می‌کند؛ توصیف او مستقیم است و باعث تعلیق در روایت رخدادهای داستان می‌شود. هرچند استفاده نویسنده از این اسلوب به‌شدت از سرعت روایت کاسته است، اما خواننده از این طریق توانایی بیان ذهنیت اشخاص و حوادث متفاوت داستان را می‌یابد. توصیف، ابزار اصلی نویسنده برای شخصیت‌پردازی مستقیم و بیان کیفیت رویدادهاست، به داستان بعد و فضا می‌بخشد و آن را ملموس می‌سازد. راوی در *تاتار خندان* هرگاه فضا یا شخصیتی برای اولین بار در داستان مطرح می‌شود، با استفاده از توصیف خواننده را با آن آشنا می‌کند.

الف: توصیف فضا و مکان:

توصیفگر، توصیف مکان را با جنبه‌های گوناگون از چشم‌اندازها، مانند چشم‌انداز درونی و بیرونی و جنبی و کاربرد اشیای ارجاعی، حقیقی می‌سازد؛ در اینجا راوی مکان امامزاده جعفر و خانه‌های اطراف آن را توصیف می‌کند:

«با آن دود غلیظی که به آسمان می‌رفت از دور داد می‌زد که کجاست. حاجی گفت: آن هم امامزاده جعفر، یک گنبد با دو ردیف کاشی سبز، عین کمربندی که دور گنبد پیچیده باشند. بعد خانه‌ها، انگار از یک ترس ناشناخته، به هم دیگر پناه برده بودند. اینجا و آنجا چند درخت که از پشت دیوارهای گلی سربالا آورده بود، و پشت‌بام‌ها، سوخت زمستانی را انبار کرده بودند، دورتر، ساختمان بلندی بود با کاج‌های بلند و پیر و یک باغ وسیع پشت ساختمان» (ساعدی، ۱۳۹۷: ۶۲). متن فوق چند نمای جزئی و پی‌درپی از یک تصویر را توصیف می‌کند و تصویر مکان یک شیء متقارن است که از بخش‌های گوناگون تشکیل شده است؛ نشانه‌های مکانی متن، تصویری از توالی بخش‌های مکان ترسیم نموده‌اند. در این نوع کارکرد، شاهد به‌کارگیری آشکار سازمان دهنده‌های

مکانی مختص به بخش‌های روایی در متن توصیفی هستیم، به‌گونه‌ای که توصیف در مثال فوق، تصویری عینی از مکان می‌دهد و قصد شناساندن حقایق عینی را دارد.

ب: توصیف شخصیت

در داستان *تاتار خندان* خصوصیات بومی روستا به کمک ترسیم افراد داستان در ذهن خواننده می‌آید؛ زیرا ویژگی‌های اقلیمی در فرآیند رفتاری شخصیت‌های داستان تأثیر زیادی دارد. شخصیت‌های یکسانی در داستان حضور دارند و گاه اشخاصی بیگانه به‌عنوان شخصیت‌های فرعی وارد داستان می‌شوند و روند داستان را پیش می‌برند.

توصیف شخصیت ظاهری حاج‌آقا، کدخدای ده، از زبان راوی داستان:

«حاج‌آقا مرد ریزه‌ای بود با چشم‌های درشت و سبیل سفید و صورت از ته تراشیده، با یک مشت کاکل سفید که معلوم بود هولکی شانه زده و راه افتاده، و با یک پیرهن و یک جفت دمپایی پلاستیکی» (همان: ۳۳) در این مثال حاج‌آقا از شخصیت‌های فرعی داستان است. شخصیت‌پردازی او بیشتر از روی سیمای ظاهری اوست و راوی در داستان او را با تمام خصوصیات ظاهری‌اش توصیف می‌کند و خواننده با این ویژگی‌های ظاهری به شخصیت او پی می‌برد.

توصیف شخصیت باطنی دایی فاطی از زبان راوی داستان:

«هم‌چنین دایی‌اش سید رضا که گوشه‌گیرترین مرد آبادی بود، همیشه دنبال کار خودش بود، هیچ‌وقت پا به قهوه‌خانه نبی نمی‌گذاشت. می‌گفتند: در جوانی خیلی شرور بوده، خیلی هم غیرتی بوده، طوری که وقتی پدر فاطی برای خواستگاری خواهرش رفته بوده، و او خبردار می‌شه، می‌ره سر وقت خواستگار خواهرش که شکمش را سفره کند» (همان: ۱۸۱). دایی فاطی از شخصیت‌های فرعی داستان است و این شخصیت‌های فرعی تقریباً هرکدام یک بار در روایت ظاهر می‌شوند و نقشی در پیش برد داستان ندارند؛ توصیف شخصیت‌های فرعی داستان باعث گسترش متن و زمان آن شده است. ساعدی با تکیه بر ایده‌های روان‌شناسی بر آن است تا ناخودآگاه شخصیت‌ها را آشکار کند و با روان‌کاوی شخصیت‌ها در داستان‌ها تأثیر شرایط اجتماعی را بر روانشان و بازتابی که در رخدادهای داستان دارند نمایان سازد. شخصیت‌های داستان‌های ساعدی بیشتر افراد معمولی هستند که پیش‌پاافتاده‌ترین موضوعات توجه آن‌ها را به خود جلب می‌کند، افرادی سرخورده و تنها هستند که از فقر و نداری رنج می‌برند و همین فقر آن‌ها را افرادی رنج‌دیده، هراسان و بی‌هویت ساخته است که دلیلی بر چیره شدن شک و سوءظن بر روان آن‌ها گشته است.

	انحراف		فراوانی
زمان دستوری	گفت‌وگو	درونی (تک‌گویی درونی)	۱۲ مورد
		بیرونی (دیالوگ)	۶۶ مورد
	نقل‌قول	مستقیم	۶ مورد
		غیرمستقیم	۴ مورد
	بسامد مکرر		۳ مورد
	گذشته‌نگر	درونی	۴ مورد
		بیرونی	۲ مورد
	توصیف	فضا و مکان	۲۶ مورد
		شخصیت	۱۷ مورد

جدول ۲: فراوانی عوامل کاهنده سرعت در *تاتار خندان*

نتیجه‌گیری

در این جستار مؤلفه زمان از دیدگاه روایت‌شناسی، به‌عنوان شاخه‌ای در نقد ادبی، با تکیه بر نظریهٔ روایت‌پردازی ژنت در رمان *تاتار خندان* ساعدی مورد واکاوی قرار گرفته است؛ به این دلیل که عنصر زمان روایت در این رمان، مؤلفه‌ای قابل‌توجه است. در این مقاله که با هدف نمایاندن یکی از ارزش‌های رمان‌های ساعدی صورت پذیرفته، مسئله «سرعت روایت» به‌عنوان عاملی مؤثر در شهرت و ماندگاری رمان‌های ساعدی مورد بررسی قرار گرفته است. این تحقیق به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با تأکید بر مبانی نظریهٔ روایت زمانی ژنت به تحلیل رمان مذکور و عوامل افزاینده و کاهندهٔ سرعت روایی اقدام نموده است. روایت پایبند به زمان خطی نیست زیرا راوی آشفتگی‌های ذهنی خود را با در هم آمیختن زمان در روایت رخدادها به نمایش می‌گذارد. در *تاتار خندان* زمان پریشی بیشتر از نوع گذشته‌نگر است و علت آن بازگشت‌های مکرر به بخش‌های قبلی داستان است. بازگشت‌های زمانی عمدتاً از نوع درون داستانی و در شمار روایت‌های اصلی‌اند. زمان پریشی آینده‌نگر در *تاتار خندان* کاربرد اندکی دارد؛ زیرا نویسنده برای زمینه‌سازی ذهن مخاطب یا پیشبرد پیرنگ معمولاً به آینده نظر دارد و دست‌کم به چند حادثهٔ پیش‌بینی‌شده اشاره می‌کند. از ویژگی‌های سبکی *تاتار خندان* علاقه بسیار نویسنده به استفاده از گفت‌وگو در داستان است. حذف کمترین بسامد را در

رمان دارد و نویسنده بیشتر حذف صریح را از میان انواع غالب حذف برگزیده است. از بسامد بازگو جز در موارد اندکی در رمان استفاده نشده است و در مقابل از بسامد مفرد و مکرر فراوان استفاده شده است. نویسنده در مواردی برای انتقال سریع پیام خود از شتاب مثبت (Acceleration) به‌وسیلهٔ حذف برش زیادی از زمان رخداد و آینده‌نگری، بسامد مفرد و بازگو بهره می‌برد و در برخی موارد از شتاب ثابت (Isochrony) استفاده می‌کند؛ اما به‌طور کل، به نسبت حجم اختصاص‌یافته به متن در مقابل زمان رخداد، رمان دارای شتاب منفی (Decleration) است که به علت فراوانی توصیف‌ها، گفت‌وگو و توجه فراوان به جزئیات، زمان‌پریشی (گذشته‌نگر) سرعت روایت کند و در برخی جاها متوقف شده است. بااین‌حال کل رمان پر از جنب‌وجوش، هیجان و کشمکش‌های متعدد درونی و بیرونی است و همین مسائل تا حدود زیادی کندی سرعت روایت را در آن‌ها جبران کرده است. نتیجه این بررسی نشان از آن دارد که سرعت روایت در *تاتار خندان* ساعدی نمود و کاربرد بیشتری دارد و ساختار روایت در رمان *تاتار خندان* قابلیت تطبیق با نظرات روایت‌پردازی ژرار ژنت را دارد.

پی نوشت:

1. Narrative time
2. Chronological
3. Criterion test
4. Slowness and spiciness
5. Speed narrative
6. Anachronies

۷. سخنانی است که توسط یکی از شخصیت‌های داستان به‌وسیلهٔ سخن گفتن با خود مطرح می‌شود و به‌صورت نوشتار ظاهر می‌گردد و شخصیت داستانی با خود از رویدادها و حوادثی سخن می‌گوید که اگر این رویدادها در بیرون رخ دهد شاید چند ساعت را به خود اختصاص دهد، در یک لحظه در اندیشهٔ شخص سیر می‌کند.

منابع

۱. احمدی، بابک، (۱۳۸۸)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ یازدهم، تهران: نشر مرکز.

۲. اخوت، احمد، (۱۳۹۲)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: نشر فردا.

۳. اسکولز، آرتور، (۱۳۸۰)، *روایت در فرهنگ عامیانه*، ترجمهٔ محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.

۴. امامی، نصراله و قدرت قاسمی‌پور، (۱۳۸۶)، «عنصر روایتگری و توصیف در هفت‌پیکر نظامی»، *نقد ادبی*، سال اول، شماره ۱.

۵. بامشکی، سمیرا، (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، تهران: انتشارات هرمس.

۶. برتنس، هانس، (۱۳۸۴)، *مبانی نظریه‌های ادبی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

۷. بی‌نیاز، فتح‌الله، (۱۳۸۸)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران: افراز.

۸. تودوروف، تزوتان، (۱۳۹۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه.

۹. چتمن، سیمور، (۱۳۹۰)، *داستان و گفتمان*، ترجمهٔ راضیه سادات میرخندان، تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.

۱۰. حری، ابوالفضل، (۱۳۸۷)، «درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمان آینه‌های دردار هوشنگ گلشیری»، *(نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز)*، شماره ۲۰۸.

۱۱. خسروی، ابوتراب، (۱۳۸۸)، *حاشیه‌ای بر مبانی داستان*، تهران: ثابت.

۱۲. ریمون، کنان، (۱۳۸۷)، *روایت داستانی بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

۱۳. ژنت، ژرار، (۱۳۸۸)، *نظم در روایت*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.

۱۴. ساعدی، غلامحسین، (۱۳۹۷)، *تاتار خندان*، تهران: انتشارات نگاه.

۱۵. صالحی، پیمان، (۱۳۹۴)، «نگرش تحلیلی بر سرعت روایت در رمان‌های جای خالی سلوچ و موسم الهجره الی الشمال با تکیه بر نظریهٔ ژنت»، *متن پژوهی ادبی*، شماره ۶۶، صص ۳۷-۶۴.

۱۶. صهبا، فروغ، (۱۳۸۷)، «بررسی زمان در تاریخ بیهقی بر اساس نظریهٔ ژنت»، *پژوهش‌های ادبی*، سال پنجم، شماره ۲۱، صص ۸۹-۱۱۲.

۱۷. طاهری، قدرت‌الله و لیلا سادات پیغمبرزاده، (۱۳۸۸)، «نقد روایت‌شناسانهٔ مجموعهٔ ساعت پنج برای مردن دیر است بر اساس نظریهٔ ژنت»، *مجلهٔ ادب پژوهی*، شماره ۷ و ۸، صص۲۷-۴۹.

۱۸. فاضلی، فیروز و فاطمه تقی‌نژاد، (۱۳۸۹)، «روایت زمان در رمان از شیطان آموخت و سوزاند»، *ادب پژوهی*، شماره ۲۱، صص ۷ – ۳۰.

۱۹. قاسمی‌پور، قدرت، (۱۳۸۷)، «زمان در روایت»، *مجله نثر ادبی*، س ۱، صص ۱۲۳ – ۱۴۴.

۲۰. -گیلمت، لوسی، (۱۳۸۶)، «روایت‌شناسی ژرار ژنت»، فصل‌نامه ادبی *خوانش*، ترجمهٔ محمدعلی مسعودی، سال دوم، شماره ۸.

۲۱. مارتین، والاس، (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

کاربست فرجام در داستان‌های نوگرایانهٔ بیژن نجدی

علی کشاورز قدیمی[۱]، جواد طاهری[۲]، لیدا نامدار[۳]

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد خدابنده، دانشگاه آزاد اسلامی، خدابنده، ایران
[۲] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ابهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ابهر، ایران (نویسنده مسئول)
[۳] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خدابنده، دانشگاه آزاد اسلامی، خدابنده، ایران

چکیده

پایان‌بندی از مباحث مهم روایت‌شناسی است. ابهام و ساختار پیچیدهٔ داستان پست‌مدرن به تبعیت از فرم، به پایان‌بندی‌های مختلفی می‌انجامد که درک و دریافت نتایج برای مخاطب، گیج‌کننده و بهت‌آور است. در ادبیات داستانی نوین، بیژن نجدی با شکستن فرم و ساختار کلاسیک، اقدام به خلق آثاری نموده که به انواع فرجام منتهی شده است که اشکال آن به‌صورت چرخشی یا دورانی، چندپایانی، موازی یا هم‌سو، پایان بی‌پایان، کاذب، باز، قطعی، پیشنهادی و ... است. به‌کارگیری این تکنیک‌های‌نوین در پایان‌بندی‌های داستان توسط بیژن نجدی نه‌تنها به جذابیت و تنوع آثار او کمک قابل‌ملاحظه‌ای کرده است بلکه نشان از خلاقیت هنری و توان بالای نویسندگی او دارد به‌گونه‌ای‌که در هر داستانش نمونه‌ای متفاوت از این اشکال دیده می‌شود. از این رهگذر، پژوهش حاضر با هدف تبیین انواع پایان‌بندی در رمان‌های پست‌مدرن نجدی، به روش توصیفی‌تحلیلی، به مطالعهٔ موردی داستان‌های دو مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* و *دوباره از همان خیابان‌ها* می‌پردازد.

واژگان کلیدی: پایان‌بندی، چندگانه، دورانی، کاذب، موازی، باز، بیژن نجدی.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۵/۰۲ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۱/۲۵

[1]E-mail: akg1356@yahoo.com
[2]E-mail: j.taheri63@gmail.com
[3]E-mail: namdar.lida@gmail.com

ارجاع به این مقاله: کشاورز قدیمی، علی، طاهری، جواد، نامدار، لیدا، (۱۴۰۰)، کاربست فرجام در داستان‌های نوگرایانهٔ بیژن نجدی، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*.

Doi: 10.22034/PERLIT.2022.47144.3120

۱- مقدمه

بحث پایان‌بندی یکی از موضوعات مهم و جذاب تحلیل‌گران ادبی است. تغییر مزاج نویسندگان و روی‌آوردن به پیچیده‌گویی و ابهام، شیوه‌هایی است که نوگرایان برای خلق آثار و اندیشه‌های جدیدشان بهره می‌جویند. نویسندگان مدرن و پست‌مدرن، پایبند به ساختار و قواعد خطی داستان کلاسیک نیستند و عدول از این قواعد را یکی از ویژگی‌های انسان پیچیدهٔ امروز می‌شناسند. از داستان‌نویسان تحول‌گرا در این عرصه بیژن نجدی است. نجدی در روز بیست و چهارم آبان ماه سال ۱۳۲۰ از پدر و مادری گیلانی در خاش زاهدان متولد شد و تحصیلات ابتدائی خود را در رشت گذراند. در سال ۱۳۳۹ وارد دانش‌سرای عالی تهران شد و در سال ۱۳۴۳ از همان دانشکده در رشتهٔ ریاضی فارغ‌التحصیل و با سمت دبیر در دبیرستان‌های لاهیجان مشغول به تدریس شد. نجدی نویسنده‌ای نوگراست که سبک و ساختار داستان‌های کوتاهش بسیار متفاوت از نویسندگان دیگر است. از او سه مجموعه داستان کوتاه با نام‌های *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، *دوباره از همان خیابان‌ها* و *داستان‌های ناتمام* به چاپ رسیده است (ن.ک. باقی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۳). آن‌چه که این پژوهش به دنبال آن است یافتن پاسخی به این پرسش است:

بیژن نجدی از چه شیوه‌هایی برای پایان‌بندی داستان‌های خود استفاده کرده است؟

تغییر در فرم پایان‌بندی داستان، یکی از مؤلفه‌های مهم و قابل‌تحلیل در ادبیات داستانی پست‌مدرن است که بیژن نجدی آگاهانه از این شیوه‌ها در پرداخت داستان‌هایش استفاده کرده است. در این داستان‌ها از وجهی مخاطب وقتی به سطرهای پایانی داستان می‌رسد گره‌های داستانی برایش گشوده شده و نتیجهٔ داستان قابل‌ادراک می‌شود که در این صورت پایان قطعی است. از سویی دیگر به تبعیت از پست‌مدرن‌ها، عدم قطعیت تمام داستان را فرامی‌گیرد و گره‌ها قابل‌گشودن نیست این عمل باعث می‌شود پایان داستان به فرجام‌های چندگانه منتهی گردد که این شیوه از پرداخت ویژگی نویسندگان پست‌مدرن است. گاهی نویسنده پایان داستانش را با دو یا چند پیامد همراه می‌سازد که مخاطب در انتخاب یکی از آن‌ها در شک و تردید است که در این صورت فرجام داستان هم‌سو یا موازی است. از وجهی دیگر نویسنده برای پشت‌کردن به قواعد و ساختار داستان کلاسیک از فرجام دروغین یا کاذب بهره می‌گیرد که هدف نوعی تمسخر و سرگرمی است. از سویی دیگر نویسنده آگاهانه پایان داستانش را در اول داستان می‌گنجاند تا تسلسل و بیهودگی ایجاد کند که از مؤلفه‌های پست‌مدرن است. گاهی نویسنده برعکس فرجام چرخشی، اول داستان را در آخر داستان می‌گنجاند

که پایان را بی‌پایان سازد در این صورت فرجام بی‌فرجام است. گاهی نیز نویسنده پایان داستان را باز گذاشته تا مخاطب پایان داستان را در ذهنش بنویسد که همان فرجام باز است. این جستار با هدف تحلیل و تبیین انواع فرجام در داستان‌های بیژن نجدی صورت گرفته و به روش توصیفی‌تحلیلی است.

اگرچه پژوهش‌های زیادی در حوزه داستان‌نویسی کلاسیک و مدرن انجام شده است اما در باب بررسی و تحلیل پایان‌بندی در مجموعه داستان‌های کوتاه بیژن نجدی پژوهش کاملی وجود ندارد. پژوهشی که از وجوه مختلف به انواع فرجام پرداخته است «پایان‌بندی در رمان‌های پست‌مدرن» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد سمیرا ریزه‌وندی (۱۳۹۱) است. در این پژوهش ریزه‌وندی با بررسی تعدادی از آثار به فرجام‌های مختلفی می‌رسد که تعاریف و سرعناوین آن مورد توجه این تحقیق است. از سویی دیگر در کتاب *درس‌هایی درباره داستان‌نویسی* اثر لئونارد بیشاپ (۱۳۹۰) شیوه‌هایی از پایان‌بندی داستان ارائه می‌شود که در رسیدن به انواع پایان‌بندی و تکمیل این پژوهش راهنمای خوبی است. دربارهٔ ادبیات پست‌مدرن و مؤلفه‌های آن نیز در *کتاب مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان* نوشتهٔ حسین پاینده (۱۳۸۳) می‌توان به انواع فرجام‌های چندگانه، تصنعی و کاذب، پیشنهادی و... رسید که در شناخت دقیق فرجام‌ها برای تکمیل این پژوهش لازم و ضروری است. در کتاب *هنر داستان‌نویسی* نوشتهٔ دیوید لاج (۱۳۸۸) نیز عدم قطعیت که از مؤلفه‌های مهم ادبیات پست‌مدرن است بررسی و تحلیل گردیده است که منبع مهمی برای شناخت ادبیات پست‌مدرن و فرجام‌های چندگانه است.

۲- چارچوب نظری

در تبیین فرجام‌بندی داستان، نظریات مختلفی وجود دارد. گاهی جمع‌بندی این ابزارها و مصالح همان تکنیک‌هایی است که می‌توان با به‌کارگیری دقیق به پایان‌بندی مطلوب رسید. در فرم کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن هریک از این شیوه‌ها متفاوت است و ساختار و قواعد خود را دارد.

۱-۲- انواع فرجام

عناوین فرجام‌هایی که در این تحقیق آورده شده است نتیجهٔ تلاش خانم سمیرا ریزه وندی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد اوست که با شرحی جامع و بدیع در داستان‌های بیژن نجدی بررسی و تحلیل گردیده است.

۱-۱-۲- پایان قطعی

در این شکل از پایان‌بندی، داستان ابتدا و انتهایی دارد و مخاطب بعد از رسیدن به سطرهای پایانی، گشایش گره‌های داستانی برایش ممکن می‌شود و نتیجه داستان قابل‌ادراک است. این نوع فرجام از طرح خطی پیرنگ تبعیت می‌کند و ترتیب زمانی حوادث و رویدادها در آن رعایت شده و ساختار و قواعد داستان کلاسیک را دارد (ن.ک. اسماعیل‌لو، ۱۳۸۳: ۲۳).

۲-۱-۲- پایان محتمل (احتمال‌دار)

فرجام محتمل پیش‌بردن احتمالی حوادث و رویدادهای داستانی همراه با شک و تردید است. در این نوع فرجام‌بندی به وقوع پیوستن و نپیوستن رخدادها وجود دارد و احتمال می‌تواند دو روی سکه باشد. سمیرا ریزه‌وندی در تعریف این نوع فرجام‌بندی از حوادثی که هنوز رخ نداده است و ممکن است رخ بدهد سخن گفته است (ن.ک. ریزه‌وندی، ۱۳۹۱: ۲۰)

۳-۱-۲- پایان موازی یا هم‌سو

فرجام موازی یا هم‌سو، شکلی از پایان‌بندی است که نویسنده در سطرهای انتهایی داستان دو امکان را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. در این نوع فرجام نویسنده خواننده را در انتخاب پایان داستانش سهیم و شریک می‌سازد. مریم شفیع‌نیا در مقالهٔ خود تحت عنوان پایان قطعیت‌ها، ناتمام رهاکردن جملات را در پایان‌بندی داستان شرکت‌دادن خواننده و بازبودن و در نتیجه منتهی به فرجام‌های چندگانه می‌داند (ن.ک. شفیع‌نیا، ۱۳۹۷: ۱-۳۲).

۴-۱-۲- پایان کاذب

کاذب‌ساختن پایان داستان شکلی از فرجام‌های چندگانهٔ پست‌مدرن است. در این فرم، نویسنده پایان داستانش را با گزاره‌های دروغین که همراه با تمسخر و بیهودگی است به اتمام می‌رساند. در این شکل از فرجام، مخاطب اگرچه می‌داند نویسنده به او دروغ می‌گوید اما با دنبال‌کردن حوادث داستان با میل و رغبت سرگرم دروغ‌های نویسنده است (ن.ک. مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۳)

۵-۱-۲- پایان چندگانه

چندپایانی در داستان نیز از ابزارهای پست‌مدرن است. در این نوع پایان‌بندی نویسنده برای مخاطب چندین پیامد در نظر می‌گیرد تا یکی از این پایان‌ها را برای داستان انتخاب کند. این روش باعث گیجی خواننده می‌شود. پاینده ناممکن بودن هر یک از فرجام‌ها را ویژگی این فرجام‌بندی می‌داند (ن.ک. پاینده، ۱۳۸۳: ۱۹۶).

۶-۱-۲- پایان گشوده

گشوده‌بودن پایان داستان، تجسم داستانی دیگر در ذهن مخاطب است. در این شکل از پایان‌بندی اگرچه سطرهای داستان به اتمام می‌رسند اما در اصل داستانی دیگر در ذهن مخاطب آغاز می‌شود (ن.ک. مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۶: ۲۲۷ -۲۳۲).

۷-۱-۲- پایان عدم‌قطعیت

قطعیت نداشتن گفتار و عمل شخصیت‌ها و رویدادهای داستان ویژگی مهم ادبیات پست‌مدرن است. زدوده نشدن ابهام در سطح پیرنگ به انواع فرجام و پایان‌های چندگانه منتهی می‌گردد. در این شکل از پایان‌بندی مخاطب با خواندن تمام سطرهای داستان به نتیجه و یقین رخدادها دست پیدا نمی‌کند چون داستان پر از تناقض و ... است (ن.ک. لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۶-۱۵۷).

۸-۱-۲- پایان چرخشی

تسلسل و دوران از ابزارهای ادبیات پست‌مدرن است. در این شیوه از پایان‌بندی نویسنده در یک چرخش دورانی پایان داستانش را در سطرهای اول داستان می‌آورد که نوعی اسارت گرفتن مخاطب است. گیج‌کردن خواننده و ایجاد بیهودگی، تکنیک‌هایی نوین در داستان‌نویسی است. حاجی‌زاده معتقد است در پست‌مدرن هرلحظه باید بتوانیم به اول داستان برگردیم (ن.ک. پارسی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۲۴).

۹-۱-۲- پایان بی‌پایان

پایان بی‌پایان شکلی از فرجام است که نویسنده برعکس پایان چرخشی، اول داستان را در آخر داستان می‌گنجاند که این شیوه نیز نوعی بیهودگی است. در این تکنیک تسلسل و باطل‌بودن اتفاق می‌افتد. وقتی نویسنده به سطرهای پایانی داستان می‌رسد در یک چرخش اول داستان را در آخر داستان می‌آورد که این روش باعث گیجی و مبهوت شدن خواننده می‌گردد که نوعی اسارت است. دیوید لاج جابه‌جایی، فقدان قاعده، دور باطل و ... را ویژگی فراداستانی رمان‌های پست‌مدرن می‌داند (ن.ک. پاینده، ۱۳۸۶: ۱۶۲-۲۰۰).

۳- بحث و بررسی

۱-۳- انواع فرجام در داستان‌های نوگرایانهٔ بیژن نجدی

۱-۱-۳-پایان قطعی

فرجام قطعی یا بسته، ابزاری برای پایان‌بندی است که بیش‌تر در داستان کلاسیک از آن استفاده می‌شود. در این نوع از فرجام‌بندی با توجه به این‌که داستان به سطرهای پایانی نزدیک می‌شود با

اتمام ورق‌ها، تمام گره‌های داستانی حل می‌شود و نتیجه برای مخاطب قابل‌درک و فهم است. در ساختار کلاسیک، داستان از طرح خطی تبعیت دارد و تمامی حوادث و رویدادهای داستانی با رعایت ترتیب زمانی طوری کنار هم قرار می‌گیرند تا همه گره‌ها در پایان گشوده شوند و در آخر داستان ابهامی برای درک نتیجه باقی نماند در این صورت فرجام قطعی یا بسته است. صدیقهٔ اسماعیل‌لو در کتاب چگونه داستان بنویسیم برای نوشتن داستان کلاسیک آغاز و پایان قائل است. بدین مضمون که رویدادها باید با نظم و ترتیب زمانی کنار هم قرار بگیرند و علت و معلول‌ها روشن و مشخص باشد و هیچ گرهی با تصادف حل نگردد (ن.ک. اسماعیل‌لو، ۱۳۸۳: ۲۳).

از سویی دیگر صاحب‌نظران معتقدند در ساختار کلاسیک داستان، شخصیت و حادثه دو رکن اساسی محسوب می‌شوند. با این تعاریف محوریت داستان *سپرده به زمین* هم شخصیت است و طاهر و ملیحه دو شخصیت اصلی این داستان محسوب می‌شوند. در طرح خطی این داستان، خانوادهٔ طاهر آرزوی بچه‌دار شدن دارند. ملیحه زن طاهر با تمام وجود حس مادر بودن را در لایه‌های عمیق ذهنش دارد و گاهی خودجوش و بدون کنترل آن را به زبان جاری می‌سازد. او حتی با این‌که بچه‌دار نیست احساس ذاتی مادر بودن را که در وجودش نهادینه شده با یک فرزند مرده‌ای که در زیر پل پیدا شده و متعلق به پدر و مادر دیگری است ابراز می‌دارد و چنان وجود او را درمی‌نوردد که فرزند مرده را به‌عنوان فرزند خودش تلقی می‌کند و به طاهر می‌گوید: که خودمان اسم برایش بگذاریم و خاکش کنیم و مراسم بگیریم.

«...طاهر گفت: چی شده؟ ملیحه گفت: توی نانوایی می‌گن یه جسد افتاده زیر پل. طاهر گفت: یه چی؟ ملیحه گفت: یه مرده... همه دارن میرن مرده تماشا، پا شو دیگه.»، «... ملیحه گفت: نفهمیدیم چند سالشه! دستمو بگیر طاهر. طاهر گفت: می‌خوای یه دقه بشینیم؟ - کاش یکی از درخت‌ها پسر طاهر بود (ملیحه فکر می‌کرد). گفت: از یکی بپرس کجا بردنش؟ طاهر گفت: حتماً ژاندارمری، درمانگاه...»، «... ملیحه گفت: اگه نیومدن، اگه کسی دنبالش نیومد می‌شه بدینش به ما؟! دکتر گفت: چکار کنم؟ طاهر گفت: بچه را بدن به ما؟ بدن به ما که چی ملیحه؟ ملیحه گفت: دفنش می‌کنیم، خودمون دفنش می‌کنیم. بعد شاید بتونیم دوستش داشته باشیم. همین حالا هم، انگار، دوستش دارم ...»، «ملیحه گفت: این همه اسم، آخرش هیچی. طاهر گفت: بالاخره یه اسمی پیدا می‌کنیم» (نجدی، ۱۳۷۳: ۱۱).

شکل فرجام در داستان *سپرده به زمین* قطعی و بسته است. رعایت ترتیب زمانی حوادث، مشخص‌شدن علت و معلول‌ها، گره‌گشایی، شخصیت محوری، قابل‌درک و فهم بودن نتیجهٔ داستان، دلایل محکمی برای اثبات این ادعا است. در تشریح طرح خطی این داستان، داستان با دو شخصیت اصلی طاهر و ملیحه آغاز شده و پس از قرارگرفتن حوادث و رویدادها کنار هم‌دیگر با رعایت ترتیب زمانی گره‌گشایی شده و به نتیجهٔ قطعی می‌رسد و در پایان داستان ابهامی باقی نمی‌ماند. در بسته بودن فرجام نایت هم همین اعتقاد را دارد او می‌گوید پایان‌بندی داستان باید طوری شکل بگیرد که گره‌ها و معماهای داستانی حل شود و جواب سؤالی باقی نماند (ن.ک. نایت، ۱۳۸۹: ۲۴۳).

: «...طاهر وزنش چند قدم دورتر از مرده‌شوی‌خانه، روی چمن بین سنگ‌ها راه رفتند. مراسم تدفین خاکستری، خاک‌آلود، آن‌قدر طول کشید که بالاخره ناچار شدند روی چمن خیس بنشینند. وقتی‌که گورکن‌ها رفتند بازهم صدای بیل شنیده می‌شد. طاهر گفت: پاشو بریم، بریم... ملیحه گفت: کمک کن پاشم. اطراف آن‌ها پر بود از سنگ و اسم و تاریخ تولد و ... ملیحه گفت: باید بگیم براش سنگ بسازن. طاهر گفت: باشه. ملیحه گفت: باید براش اسم بذاریم. طاهر گفت: ... ملیحه گفت: ... جمعه بود، بخاری هیزمی با صدای گنجشک می‌سوخت و از بالکن صدای همهمه مردمی به گوش می‌رسید که از ته خیابان برمی‌گشتند. آن‌ها آن‌قدر سروصدا می‌کردند که طاهر و ملیحه نتوانستند صدای آمدن و یا دور شدن قطار را بشنوند» (نجدی، ۱۳۷۳: ۱۲).

نمونه دوم:

در داستان *چشم‌های دگمه‌ای من نیز* شکل فرجام قطعی و بسته است؛ یعنی رابطه علی و معلولی و ترتیب زمانی حوادث کاملاً رعایت شده و از طرح خطی تبعیت دارد که همان ساختار کلاسیک است. لذا با خواندن این داستان توسط مخاطب آغاز و پایان آن مشخص و نتیجه و درون‌مایه آن قابل‌استخراج است و گره‌ای ناگشوده باقی نمی‌ماند. در موفقیت‌آمیز بودن پایان داستان میرصادقی اعتقاد دارد باید درون‌مایه که اندیشه و جهان‌بینی نویسنده است در آن شکل بگیرد و باعث حرکت عمل داستانی شود و مقدمات پیرنگ را فراهم کند (ن.ک. میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۱۰).

در داستان *چشم‌های دگمه‌ای من*، شخصیت داستان عروسکی است که حوادث و رویدادها حول او می‌چرخند و مانند داستان قبلی، حوادث از ترتیب زمانی و سیر خطی تبعیت دارند؛ اما نکته‌ای که بدیع می‌نماید اهمیت و جایگاه اشیاء در این داستان است. باید اشاره کرد توصیف عینی و هندسی اشیاء یکی از مؤلفه‌های ادبیات پست‌مدرن است که نجدی در پرداخت از این شیوه بهره جسته است.

قطعی و بسته بودن فرجام نیز به‌خاطر قابل‌درک‌بودن نتیجه آن است؛ یعنی وقتی مخاطب به سطرهای انتهایی می‌رسد گره‌های داستانی برایش گشوده می‌شود و ابهامی باقی نمی‌ماند.: «من کله‌ای بزرگ دارم. صورتم صاف و بدون گونه است. چشم‌های من دکمه‌ای است. نمی‌توانم بایستم. کسی باید کمکم کند تا بتوانم راه بروم وگرنه روی کشالهٔ ران‌هایم شکسته می‌شوم و با صورت به زمین می‌خورم»، «وقتی‌که فاطی با پدرش از خانه بیرون می‌رفت مرا روی تاقچه و پشت پنجره می‌گذاشتند. با دیدن خیابانی که فاطی از لای مردم برای پیراهن مخمل آبی من دست تکان دهد، بی‌حرکتی دست‌ها و پاهایم را فراموش می‌کردم (نجدی، ۱۳۷۳: ۴۷). «...پشت سر پیاده‌ها دو نفر تخت روانی را می‌آوردند که مردی روی آن دمر افتاده بود. آن‌ها به حیاط مسجد رفتند. خودشان را خنک و خیس کردند. همان‌جا دراز کشیدند. بعد بی آن‌که تخت روان را با خود ببرند دور شدند. مردی که دمر افتاده بود همان‌طور باقی ماند. به نظرم داشت توی زمین را نگاه می‌کرد. گاهی فکر می‌کنم که او نباید زیر لباس‌هایش مثل من غیر از خرده پارچه‌های کنار چرخ‌خیاطی، استخوانی، چیزی داشته باشد. روزی که مردم دوباره به این شهر بازگردند حتماً او را از کنار دیوارک حوض برمی‌دارند. این را می‌گویم تا بدانی من کجا افتاده‌ام؟ با تو هستم فاطی» (نجدی، ۱۳۹۷: ۴۹).

نمونه سوم

وجه تشخیص این فرجام با فرجام‌های دیگر حصول نتیجه برای مخاطب است. آغاز و پایان نیز از مؤلفه‌های این نوع فرجام‌بندی است. در داستان *بی‌گناهان* محوریت با شخصیت است و همهٔ رویدادها حول این شخصیت می‌چرخند. داستان‌هایی که در آن‌ها محوریت با شخصیت و حوادث باشد طبق تعاریف از ساختار و قواعد کلاسیک تبعیت دارند. در داستان بی‌گناهان شخصیت‌اصلی مرتضی است، حوادث و رویدادهایی که برایش در سینما اتفاق می‌افتد، همگی قابل‌درک و فهم است و همهٔ گره‌های داستانی در پایان گشوده شده است. شروع و پایان از سیر خطی تبعیت دارد. تناقض که باعث ابهام و پیچیده‌گویی می‌شود در این داستان جای ندارد و طرحی ساده و منسجم داستان را پیش‌می‌برد. کرس دلیل موفقیت این نوع پایان را طبیعت قهرمان داستان می‌داند (ن.ک. کرس، ۱۳۸۷: ۱۱۰). : «... مرتضی برای این‌که از سردر و پاگرد سینما وارد خیابان شود. بلیطش را جر داد و تکه‌های آن را روی چل و گل پیاده‌رو ول کرد و کنار مردم، شانه‌به‌شانه دیوار، رفت. خیلی زود. خیابان از مرتضی خالی شد. موسیقی دلشوره‌آور باران و بوق اتومبیل‌ها و رفت‌وآمد مردم آن‌قدر ادامه یافت تا این‌که باز هم پشت لکه‌های سرخ پیراهنش، مرتضی، لاغر، با موهای ریخته

روی گوش‌هایش، چشم‌های غمگین و تنگ و ترکمنی، گونه‌های استخوانی و سرمازده و زخم و خون‌مردگی بدون نوار چسب صورتش پیدایش شد. روبه‌روی گیشه و مردم، توی صف، کنار پیاده‌رو نشست. مقوای بزرگی را به سینه‌اش تکیه داده بود که روی آن اسم بی‌گناهان نوشته شده بود...و قاتل» (نجدی، ۱۳۹۷: ۳۲-۳۳).

نمونه چهارم

روشن‌شدن رابطهٔ علی و معلولی و رعایت ترتیب زمانی حوادث منجر به نتیجه‌گیری مخاطب از داستان می‌شود که همان فرجام قطعی است. در داستان *بیمارستان نه قطار* نیز نجدی از این شیوه استفاده می‌کند. با این دلیل که آغاز و پایان داستان برای خواننده مشخص و نتیجهٔ داستان قابل‌درک است. لذا پیچیده‌گویی زبانی در برداشت نتیجه خلل ایجاد نمی‌کند و ابهام و تناقض در فهم داستان وجود ندارد. کشمکش‌ها و گره‌های‌داستانی همگی حل‌شده است. : «... آن‌ها مسافر را پیاده کردند. هر دونفر رفتند زیر شانه‌های مسافر. از پله‌های واگن که بالا رفتند یک قلتشن گفت: بلیط دارین؟ مرتضی گفت: برو کنار. در راهرو قطار مسافران راه باز کردند. کاغذ لول‌شدهٔ بلیط مثل سیگار از لب‌های مرتضی آویزان بود. بعد از آن‌که مسافر را روی مبل یک کوپه خالی نشاندند وسرش را به دیوار کوپه تکیه دادند، قلتشن گفت: این حالش خوش نیست؟ مرتضی به طاهر گفت: برو پایین، نری تا من بیام. طاهر از ترن پیاده شد. ایستگاه خلوت بود. از قهوه‌خانه صدای رادیو می‌آمد. بعد از آن‌که طاهر نعلبکی چایش را را هورت کشید، قاطی صدای رادیو شنید. کثافت‌ها» (نجدی، ۱۳۷۶: ۸۰).

۲-۱-۳- پایان محتمل (شک‌وتردید)

فرجام محتمل شکلی از پایان‌بندی است که احتمال وقوع یا رد حوادث در آن وجود دارد و بر پایهٔ شک و تردید بنا نهاده شده است. سؤالاتی از قبیل آیا حادثه‌ای در داستان رخ داده؟ یا رخ می‌دهد؟ اتفاقی افتاده؟ یا می‌افتد؟ یقین وقطعیت را از داستان گرفته و طرح را غیرقابل‌پیش‌بینی می‌سازد. با این تعاریف در داستان *استخری پر از کابوس* فرجامی که نجدی برای داستانش در نظر می‌گیرد پایانی محتمل است که وقوع رویدادهای آن ممکن یا ناممکن است. چون اتفاقات را احتمال‌دار پیش می‌برد. از سویی دیگر نجدی برای زدودن قطعیت از تناقض‌استفاده می‌کند که این موارد در تصمیم‌ها و دیالوگ‌های ستوان و مرتضی به چشم می‌خورد. پریشان‌گویی، تناقض، محتمل‌بودن رخدادها از ویژگی‌های ادبیات پست‌مدرن است که نجدی در پرداخت این داستان از آن‌ها بهره جسته است. ریزه‌وندی در تعریف این فرجام از حوادثی سخن می‌گوید که هنوز رخ نداده و ممکن

است رخ بدهد (ن.ک. ریزه‌وندی، ۱۳۹۷: ۲۰).: «... ستوان از استوار پرسید: قو را چه کار کرده‌اند؟ استوار گفت: گذاشتنش توی پارکینگ، توی یک کیسه نایلن. ستوان گفت: باچی کشتیدش؟ با شما هستم! مرتضی از پشت دود گفت: با پارو ... فکر می‌کنم با پارو ... نمی‌دانم. ستوان گفت: یعنی چه نمی‌دانم؟ مرتضی گفت آن جا پر از روغن بود ... پر از گازوئیل (نجدی، ۱۳۷۳: ۲۰). یا در قسمتی از داستان که دوباره مرتضی با ستوان دیالوگ دارد. «... ستوان گفت حالا چرا گریه می‌کنید؟ مرتضی گفت: من گریه نمی‌کنم. «... مرتضی با کف دست، صورتش را پاک‌کرد. در پارکینگ شهربانی، قو توی کیسهٔ نایلنی اصلاً نمی‌دانست که مرده است» (نجدی، ۱۳۷۳: ۲۰). از طرفی مرتضی را به جرم گرفتن و کشتن قوها تحویل ژاندارمری داده‌اند تا به جرم او رسیدگی شود که تا صفحات آخر داستان طرح به همین روال پیش می‌رود اما یک‌باره فرجام داستان به هم خورده و ستوان می‌گوید: «گفتم ولش کنید» در این‌جاست که قطعیت داستان کاملاً به هم خورده و معلوم نیست که پایان داستان چه خواهد شد؟ آیا او را محاکمه خواهند کرد یا آزاد است. این‌جاست که خواننده خودش باید حدس بزند که پایان مرتضی چیست؟ او قوها را کشته است؟ یا با نشر گازوئیل و ... مرده‌اند. «...ستوان گفت: حالا چرا گریه می‌کنید؟ مرتضی گفت: من گریه نمی‌کنم. مدت‌هاست که چشم‌هام آب‌مروارید آورده ... تلفن زنگ زد. استوار گوشی را برداشت. ستوان با تشر گفت: بگذارید سر جاش استوار. مرتضی با کف دست، صورتش را پاک کرد. در پارکینگ شهربانی، قو توی کیسه نایلنی اصلا نمی دانست که مرده است. استخر نمی‌دانست که یکی از قوها دیگر نیست. ستوان زیر لب چیزی گفت. استوار پرسید: چی فرمودید؟ ستوان گفت: گفتم ولش کنید بره. مرتضی از اتاق بیرون رفت. یک تریلی، از این کمرشکن‌ها، بیرون از شهر، به‌خاطر مرغابی‌هایی که از عرض جاده می‌گذشتند بوق می‌زد؛ و مرغابی‌ها، وحشت‌زده می‌دویدند» (نجدی، ۱۳۹۷: ۲۰).

نمونه دوم:

در بالا اشاره شد ایجاد شک و تردید در ذهن مخاطب که آیا امکان وقوع رویدادها هست یا نیست، فرجامی است محتمل. در این شیوه ذهن مخاطب در شکل‌گیری پایان داستان شریک و سهیم است. از آن‌جاکه مخاطب در سطرهای پایانی انتظار دارد گره‌ها گشوده گردد نه‌تنها این اتفاق نمی‌افتد بلکه در ابهام و سرگشتگی باقی می‌ماند. پاینده در قطعیت نداشتن این نوع داستان‌ها حتی پایان شخصیت‌ها را هم در هاله‌ای از ابهام می‌بیند (ن.ک. پاینده، ۱۳۸۳: ۴۲). در داستان *سه‌شنبهٔ خیس*، نیز سرنوشت سیاوش و ... این‌چنین است. تفاسیر چندگانه و معلوم‌نبودن وضعیت رویدادها و شخصیت‌ها، فرجامی

محتمل را رقم زده است که تناقض یکی از ویژگی‌های بارز آن است. بر همین اساس عاقبت شخصیت داستان در پایان مشخص نیست که زنده است یا مرده.: «...ملیحه گفت: فرق می‌کنه، مادر رو ما خودمون دفن کردیم، مگه نه؟ دیدیم که شستنش، مگه نه؟ اما اون سال کسی سیاوش رو به شما نشون داد؟ زنده‌ش رو...؟ توی این سال‌ها کسی قبری، چیزی، سنگ‌قبری، هیچ‌چی به ما نشون نداد ... آن‌ها در تهرانی که سه‌شنبهٔ فراموش‌شده‌ای داشت، از خیابان‌هایی گذشتند که به‌خاطر اعتصاب‌ها، گاهی برق داشت، گاهی نه. گاهی تاریک بود، گاهی هم به اندازهٔ یک تیر چراغ روشن، این بود که ملیحه و پدر بزرگ، نتوانستند نعش چتر را زیر هیچ‌کدام از درختان کوچه پیدا کنند. حالا چتر هم یک سیاوش شده بود» (نجدی، ۱۳۹۷: ۷۷).

۳-۱-۳- پایان تصنعی و کاذب (دروغین)

فرجام تصنعی و کاذب شکلی از فرجام‌بندی چندگانه است. در این شیوه سطرهای انتهایی داستان به‌صورت تمسخرآمیزی به پایان می‌رسد. از نگاه پست‌مدرن‌ها، دروغین‌ساختن گفتار و عمل شخصیت‌ها نوعی پشت‌کردن، شوخی و به تمسخرگرفتن قواعد و ساختار کلاسیک داستان است. در داستان *تاریکی در پوتین* نجدی نیز همین اتفاق افتاده است. ازآن‌جاکه پدر طاهر تصمیم می‌گیرد هرگز لباس سیاهش را از تن بیرون نکند مردم دهکده او را می‌بینند با پیراهن آبی به طرف رودخانه می‌رود که همان عدم قطعیت در عمل شخصیت‌هاست. از طرفی دیگر پوتین‌هایی است که بچه‌های دهکده از داخل رودخانه بیرون کشیده‌اند و پدر این پوتین‌ها را با خودش به خانه آورده و روی طاقچه قرار می‌دهد و در اتاق را باز می‌گذارد و پرده را کنار نمی‌زند تا رودخانه از لنگه‌های باز داخل اتاق بیاید و از روی پدر و پوتین بگذرد. به‌کارگیری این شیوه روشی برای سرگرمی و شوخی با مخاطب است. هرچند این سرگرمی برای مخاطب ملموس است اما مخاطب با دنبال‌کردن این ماجراها نقش خودش را پررنگ می‌سازد. در شکستن ساختار سنتی داستان، بری لوئیس این شیوه از فرجام‌بندی را شکل تمسخرآمیزی از داستان کلاسیک می‌داند که به فرجام‌های چندگانه منتهی می‌شود (ن.ک. پاینده، ۱۳۸۲: ۹۲). : «...تاساعتی بعد از غروب، روی همان تخته‌سنگ نشست و به آب نگاه کرد که کم‌کم گل‌آلود و سیاه می‌شد. چشمش را که می‌بست می‌توانست صدای ریختن رودخانه را توی دریا بشود. پوتین روی ماسه افتاده بود و تاریکی، دستش را درآن فرو برده بود. همان شب پدر پوتین را به خانه‌اش برد و آن را روی طاقچه گذاشت. در اتاق را نبست. پرده را کنار

نزد. رختخواب پهن کرد دراز کشید و با چشم‌های باز خوابید. کمی بعد یا قبل از نیمه‌شب، رودخانه از لنگه‌های باز در به اتاق آمد واز روی پدر و پوتین رد شد» (نجدی، ۱۳۹۷: ۳۳).

نمونه دوم

در بالا اشاره شد فرجام تصنعی و کاذب نوعی به تمسخرگرفتن قالب کلاسیک است. وقتی مخاطب درمی‌یابد که نویسنده ذهن او را با ماجراها و رویدادهای دروغین درگیر ساخته است و خودش هم در این بازی شرکت می‌کند بیهودگی بیش‌تر نمایان است. در داستان *سرخ‌پوست در آستارا* نجدی از این شیوه استفاده کرده است. سؤال‌هایی از قبیل سرخ‌پوست در آستارا چه کار می‌کند؟ گرفتن و جلب مارجینما داخل کیف و لای کتاب‌های لنین چه طور ممکن است؟ پیداشدن پانچا چطور اتفاق می‌افتد؟ همگی عواملی است که جز شوخی، تمسخر و بیهودگی چیز دیگری نیست. مقدادی نیز این شیوه را روش پست‌مدرن‌ها می‌داند که با تمسخر وسرگرمی همراه است (ن.ک. مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۳).: «... من از سرخ‌پوست پرسیدم...گفتم: بس کن دیگه مرتضی ... من چرا باید به حرف‌های صد تا یک غاز تو گوش کنم. مرتضی گفت: صدتا؟ یک غاز؟ تو چرا حالیت نیست؟ یازده سال بعد مارجینما را گرفتند، جلبش کردند می‌دونی چرا؟ واسه این‌که پلیس توی کیف ماراجینما لای کتاب‌های لنین یک پانچا پیدا کرده بود. گفتم: تو زده به سرت. مرتضی گفت: چند سال پیش که ماراجینما از هلفدونی آمد بیرون آن‌ها کتاب‌ها را بهش پس دادند، اما پانچا را. گفتم: می‌دونم پانچا را ندادند، واسه این‌که زده به سرت». – «... گفت: رفته بود کردستان دیگه ... تو لولهنگت اون‌قدر آب ورداشته که اصلاً نمی‌فهمی من چی می‌گم... رفته بود به کردها یاد بده که چی رو با چی بریزن توی سوراخ آسیاب و آردش کنن که چقدرشو بریزن توی دیگ تا کلهٔ مرده‌هاشون بشه اندازه یه گردو که پوست کردها چین ورداره که هرکسی بتونه یه نعش را بذاره تو پانچا، پانچا را بذاره توی جیب نیم‌تنه‌اش که به اونا بگه که چطوری آدم می‌تونه با آستین‌کتش، گریه صورتشو پاک کنه. می‌فهمی. حالا می‌فهمی الاغ...».– «همین‌که دست‌هامو از لگن آوردم بیرون دیدم کف دست‌هام. انگشتام... خدایا حالا من چکار کنم... انگشتام آن‌قدر کوچک شده بود که باید آن‌ها را تا چشم‌هام بالا می‌آوردم تا بتونم ببینمشون... اینه که من حالا اصلاً انگشت ندارم ...یعنی دارم ... اما هر کدومشون شده اندازه یه سنجاق ته‌گرد... اینه که هرچی از مرتضی ... از سرخ‌پوست ...از کردها یادم مونده دارم برات می‌گم. «بنویس پروانه تو رو خدا بنویسش» می‌بینی که من دست‌هام این‌جوریه، پروانه تو رو خدا بنویسش» (نجدی، ۱۳۷۹: ۱۲).

نمونه سوم

در نمونه‌های بالا اشاره شد که فرجام کاذب شکلی از فرجام‌های چندگانه است. نجدی در داستان *تن‌آبی*، *تنابی* با شکلی بی‌ربط و تمسخرآمیزی داستان را پیش‌می‌برد و با بهره‌گیری از روح و جان اشیاء که باورپذیری آن ضعیف است داستان را پایان می‌دهد. حرف‌زدن پیپسی و گفت‌وگوی اشیا در متن داستان شیوه‌ای بدیع در پرداخت این داستان است. در منتهی‌شدن داستان به فرجام‌های چندگانه لاج یکی از عوامل را عدم قطعیت می‌داند که در این داستان به چشم می‌خورد (ن.ک. لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۶-۱۵۷).: «...پیپسی پاهایش را جفت کرده بود. کف دست‌هایش را بالای سرش به هم چسبانده. روی یک بطری ایستاده بود و دور می‌شد. – بعد من چطور پیدات کنم؟ این بطری‌ها همه مثل من. پیپسی تا زانوانش در بطری فرو می‌رفت. -یک کلمه حرف بزن لعنتی. پیپسی تا شانه و گردنش در بطری فرو رفت. – دوستت دارم. می‌شنوی؟ حالا فقط از مچ تا ناخن‌های پپسی بیرون از بطری بود. منصور ایستاد. خم شد. گره خورد. چشم‌هایش را بست و گوش‌هایش را گرفت تا صدای تمام‌شدن دنیا را نشنود. تق. دوباره در تهران تلویزیون‌ها تصویر داشتند و رادیو حرف می‌زد. خیابان با خیابان. منصور راه می‌رفت و توی دست‌هایش ها کرد. کنار خانه‌اش نگاهی به کرکره بقالی انداخت و کلید را چرخاند. از پلکان بالا رفت. پیرمردی که روی یکی از پله‌ها نشسته بود پرسید. – ساعت چند جوون؟ منصور آهسته گفت: نمی‌دونم. پیرمرد گفت: مگه بیرون بارون می‌آد؟ منصور حتی نتوانست بگوید نمی‌دانم» (نجدی، ۱۳۹۷: ۹۰).

۴-۱-۳- پایان‌چندگانهٔ (پیشنهادی)

پایان چندگانه شکلی از فرجام‌های پست‌مدرنیستی است. در این شیوه داستان به چندین فرجام منتهی می‌گردد که مخاطب آزاد است یکی از این پایان‌ها را انتخاب کند که همان شراکت خواننده در شکل‌گیری پایان داستان است. نجدی با بهره‌گیری از این شیوه، داستان *شب سهراب‌کشان* را پرداخت کرده است. این داستان با پرده‌خوانی رستم و سهراب توسط سیدی در دهکده آغاز می‌شود و با یادآوری افسانهٔ سیاوش و گذشتن او از حلقهٔ آتش و سوختن مرتضی و قهوه‌خانه و ... به چندین فرجام منتهی می‌گردد که مخاطب می‌تواند یکی از پایان‌ها را برای داستان برگزیند که هریک پایانی جداگانه است. من‌باب مثال مخاطب می‌تواند پایان مبتنی بر مرگ مؤلف را انتخاب کند که در این شکل نقش مؤلف در فرجام‌بندی داستان کم‌رنگ و نقش خواننده برجسته است. یکی دیگراز فرجام‌های چندگانه تصنعی و کاذب است که شکل تمسخرآمیزی از ساختار کلاسیک دارد و پشت به قواعد کهنه و سنتی است. فرجام موازی نیز از فرجام‌های چندگانه است که پایان داستان را با

چندین پیامد همراه می‌سازد و مخاطب در انتخاب هریک مختار است. فرجام گشوده یا باز نیز از فرجام‌های چندگانه است که ذهن مخاطب برای شکل‌گیری داستان جدید بعد از ورق‌های پایانی فعال می‌شود. پاینده این روش را دعوت ضمنی مخاطب برای دگرگونی آیندهٔ داستان می‌داند (ن.ک. پاینده، ۱۳۹۰: ۲۳۱).: «... رستم خستگی‌اش را روی رکاب باره‌اش گذاشت. آن‌ها کمک کردند تا پیرمرد سوار شود. این‌طرف آرارات آن‌ها اسب‌هاشان را به درختان سپیدار بستند و زره‌هایشان را از سینه برداشتند و روی زین گذاشتند، پاپوش‌ها را از رکاب اسب‌ها آویزان کردند و لخت به درون قهوه‌خانه رفتند. از پنجرهٔ قهوه‌خانه بوی قند سوخته می‌آمد، سرداران یک جسد زغال‌شده و چند تکه استخوان را بیرون آوردند و پرده‌ای را که نسوخته بود. صفر رفت ونردبان وسط حیاطش را آورد، یک نفر سوزنی آورد و روی نردبان پهن کرد و جسد سید را روی سوزنی گذاشتند و بردند. مرتضی هم سوخته بود؛ زیرا دیگر بین مردم نبود و دیگر نمی‌توانست حرف بزند. شب روی باران آهسته‌ای خودش را به اذان می‌زد، سرداران روی برهنگی خیس پوستشان دوباره زره پوشیدند. پیرمرد پرده را روی گردن اسبش انداخت. آن‌ها در راهی که تاطوس زیر اسب داشتند به پشت ننگریستند و گریستند» (نجدی، ۱۳۹۷: ۴۶).

۵-۱-۳- پایان گشوده (باز)

گشوده‌بودن پایان داستان پس از اتمام اوراق و صفحات فرجامی باز است. در این شیوه اگرچه متن به پایان می‌رسد اما داستان جدیدی در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد که شیوه‌ای بدیع است. در داستان *مرا بفرستید تونل* نیز بیژن نجدی با بهره‌گیری از این شیوه پایان داستان را باز گذاشته تا در ذهن مخاطب داستان جدیدی خلق کند. در این روش نقش مخاطب در نوشتن پایان داستان پررنگ است و فرجام شخصیت‌هایی مانند مرتضی، دکتر و فرستادن او به داخل دستگاه تجزیه را خودش می‌نویسد. بی‌نیاز درگشوده بودن پایان داستان قائل به این شیوه است که با اتمام فیزیکی یا ورق‌های کاغذ، داستان پایان نمی‌پذیرد بلکه مخاطب منتظر وقوع رخدادهای جدید است (ن.ک. بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۴۹-۴۸).: «... خانم مهران مرتضی را از مچ پاهایش گرفت. آن‌ها مرده را دمر روی موزائیک‌ها دراز کردند. دهان مرتضی باز و به کف زیرزمین چسبیده بود و لب‌هایش بدون لبخند از دندان‌هایش دور شده بود. دکتر ضمن بازکردن سنسورها و جدا کردن مرتضی از دستگاه با صدایی که شنیده نمی‌شد حرف می‌زد، انگار کسی سرش را در آب فرو برده باشد و بخواهد داد بکشد» (نجدی، ۱۳۹۷: ۵۷)؛ و «...حالا دکتر با دست‌های دور از تنش و قدم‌های باز از هم مثل کسی که در فضا

شناور باشد در زیرزمین به طرف میزی می‌رفت که به باریکی میز اطو بود. سنسورها را به دو طرف شقیقه‌هایش بست و آهسته گفت: B-13. خان مهران دکمه B-13 را بالا زد. دکتر گفت: به سوئیچ‌های نارنجی دست نزنید تا قفسه بسته شود، بعد آن‌ها را فشار دهید. حالا کمک کنید ماسک اکسیژن مرا ببندید. بعد از دراز کشیدن در قفسه، فقط گفت: FN. ودهانه ماسک را روی صورتش چرخاند. خانم مهران انگشتش را روی دکمه نارنجی و پس از آن روی FN گذاشت و دکتر کاملاً توانست بلعیده‌شدنش را در تونل احساس کند. همین‌که صدای ذهن دکتر به دستگاه تجزیه رسید، خانم مهران مغناطیس‌های پاک‌کننده صداها را به کار انداخت و از زیرزمین بیرون رفت، بی‌آن‌که به کسی چیزی بگوید و یا تلفن کند که بیایند و مرتضی را از روی موزائیک‌ها بردارند» (نجدی، ۱۳۹۷: ۵۸).

نمونه دوم:

بازگذاشتن پایان داستان خود ایجاد داستانی جدید در ذهن مخاطب است. در این روش اگرچه ورق‌های داستان به پایان رسیده است ولی در عمل این اتفاق نمی‌افتد. این شیوه از فرجام‌بندی درگیر ساختن ذهن خواننده برای نوشتن پایان داستان است که معمولاً نویسندگان حرفه‌ای و پست‌مدرن‌ها از آن بهره می‌جویند. در داستان *گیاهی در قرنطینه* نیز بیژن نجدی از این شیوه استفاده کرده است. مشخص‌نبودن سرنوشت شخصیت‌ها و علت و معلول‌ها مانند بیماری طاهر و نامعلوم بودن علت اصلی بیماری کلاف سردرگمی است که قطعیت را از داستان می‌گیرد. در این شیوه، نجدی به‌جای حل تمامی گره‌ها و معماهای داستانی پایان آن را باز نگه می‌دارد تا ذهن مخاطب در شکل‌گیری این پایان‌بندی دخیل باشد. مهدی‌پور عمرانی معتقد است در این شیوه مخاطب در پایان داستان هنوز منتظر وقوع رخدادهای جدیدی است (ن.ک. مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۶: ۲۲۷-۲۳۲).: «... همان روز طاهر را به بیمارستان پادگان بردند. دکترها برای دیدن قفل او را مثل درختی در اسفند ماه، لخت کردند. قفل فقط یک برگ بود. طاهر دست‌هایش را، ضربدر، به شکم و ران‌هایش چسبانده بود و به آن‌ها می‌گفت: شما رو به خدا بازش نکنین، من همین‌طوری هم حاضرم برم سربازی... او را دمر، روی تخت جراحی زیر طشتی پر از چراغ دراز کردند. این بار فقط برای کندن یک برگ از درخت زیتون. هنوز طاهر داشت می‌گفت: شما را به خدا ... که بازویش را به دستگاه بیهوشی بستند و او خودش را دید که با قفلی در کف دست، بر سنگ‌فرش میدان‌چه دهکده‌اش افتاده است و مردم روی او سکه می‌ریزند. با همان صدای افتادن سکه، افتادن سکه، افتادن سکه بود که طاهر بیهوش

شد. فردای آن روز پرستاری در تمام راهروهای بیمارستان می‌دوید، به همه تنه می‌زد، بی‌آن‌که در بزند از بخشی به بخش دیگر می‌رفت تا مرد سفیدپوش را پیدا کند و به او بگوید که ... مقوایی به در اتاق طاهر چسبانده و روی آن نوشته‌اند «قرنطینه» (نجدی، ۱۳۹۷: ۸۵).

نمونه سوم

نجدی در داستان *روز اسب ریزی* نیز از همین شیوه برای پایان‌بندی داستان خود استفاده کرده است. در خوانش این داستان وقتی به پایان می‌رسیم نجدی با گذاشتن سه‌نقطه خواسته است ادامهٔ داستان را در ذهن مخاطب بنویسد که همان ایجاد داستان جدید است. این شیوه فرجام باز یا گشوده است. از طرفی دو پیامد در سطرهای انتهایی این داستان طوری هم‌سو پیش می‌روند که انگار داستان با دو امکان یا پیامد پایان می‌پذیرد که شباهت زیادی به فرجام موازی دارد در واقع راوی و اسب یکی است و رویدادها از زبان یک شخصیت که همان اسب است جاری است. در شباهت این دو فرجام‌بندی شفیع‌نیا یکی از عوامل منتهی‌شدن داستان به فرجام‌های موازی یا چندگانه را بازگذاشتن آخر داستان یا ناتمام رهاکردن جملات می‌داند (ن.ک. شفیع‌نیا، ۱۳۹۷: ۱-۳۲). : «... پاکار گاری را کنار کشید و اسب ناگهان یک خالی بزرگ را پشت خودش احساس کرد. یکی از دست‌هایش را جلو برد. پاهایم را نمی‌توانستم تکان دهم. جای خالی زین تا مچ پاهایم را گم کرده بودم. اسب دست دیگرش را هم جلو برد. تمام سنگینی تنم روی دست‌هایم ریخت. پاهای اسب از دو طرف باز شد. شانه‌هایم پایین آمد و با صورت روی زمین افتادم. آتای و پاکار خودشان را کنار کشیدند. حالا دست‌های تاشدهٔ اسب به زمین چسبیده بود و تمام گردنم و نیم‌رخ اسب روی برف بود. آتای و پاکار باید کمک می‌کردند تا اسب را دوباره به گاری ببندند. من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم ویا بایستم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد. من دیگر نمی‌توانستم ... اسب ... من ... اسب ...» (نجدی، ۱۳۹۷: ۲۸).

۶-۱-۳- پایان عدم قطعیت

فرجام مبتنی برعدم قطعیت از مؤلفه‌های مهم پست‌مدرن است. در این شیوه یقین و قطعیت زدوده می‌شود و همه‌چیز نسبی است. تناقض‌های موجود در گفتار و اعمال شخصیت‌ها، به تحقق نپیوستن حوادث و رویدادها، پیچیده‌گویی و ابهام، تسلسل و ... همگی عواملی است که حصول نتیجه را در این شیوه از فرجام ناممکن و دشوار می‌سازند. با این تعاریف نجدی برای فرجام‌بندی این داستان از این شیوه بهره می‌گیرد. نجدی تمایل دارد سرگشتگی مخاطب را بیش‌تر کند. او با به‌کارگیری این شیوه در داستان *خاطرات پاره پارهٔ دیروز* گفتگوها و اعمال شخصیت‌های داستان و حوادث را با

تناقض وپیچیدگی در هاله‌ای از ابهام پیش می‌برد. در اثبات این ادعا طاهر حوادث را چنان با آب‌وتاب برای ملیحه توضیح می‌دهد که مخاطب در پایان داستان به نتیجهٔ قطعی نزدیک می‌شود اما در یک چرخش با شکستن قواعد و هم‌خوان نبودن رویدادهای تشریح‌شده با سن و سال طاهر داستان از قطعیت می‌افتد. با این تعاریف ریکور حتی عدم قطعیت در طرح را بی‌انسجامی در معنا می‌داند که در این داستان اتفاق افتاده است (ن.ک. ریکور، ۱۳۷۵: ۴۲).: «... طاهر گفت: ما دیر رسیدیم، تیمورخان شده بود یه پارچه رضاشاهی و جرئت نداشت که بیاد. فردوس هم از ترس رکن دو خودشو آفتابی نمی‌کرد. مونده بودیم من و مادرم که وصیت را باز کنیم. بالا و پایین وصیت‌نامه نوشته شده بود «پالتوی مرا به ماهرخ بدهید واگر ماهرخ در قید حیات نیست به طاهر». ملیحه گفت: پالتو؟ طاهر گفت: آره، حاج خانم پالتو را برداشت و با هم سوار ماشینی شدیم که آن روزها بش می‌گفتن چوب‌کبریتی. توی ماشین تمام جیب‌های پالتو را ریختیم بیرون. توی جیب کنار یقه تکه‌های عکس‌گونه میرآقا را پیدا کردیم، پیشانی وعینک دکتر حشمت و نصف صورت میرزا و موهایش را. ملیحه گفت: ولی، ببین طاهر من یه چیزی رو نفهمیدم سن وسال تو به اون سال‌ها نمی‌خوره» (نجدی، ۱۳۹۷: ۶۷).

نمونه دوم:

به تحقق نپیوستن حوداث و رویدادهای داستان یقین و قطعیت را از مخاطب گرفته و منجر به حصول نتیجه نمی‌شود. در این صورت گره‌های داستانی گشوده نشده و رویدادها در هاله‌ای از ابهام باقی می‌مانند. نجدی در داستان *دوباره از همان خیابان‌ها* از این شیوه استفاده کرده است. در این داستان مخاطب با دنبال‌کردن رویدادها تا بخشی از داستان پیش می‌رود که مرگ پیرمرد برایش حتمی و قطعی است اما یک‌باره طرح داستان شکسته شده نه‌تنها پیرمرد زنده و نفس می‌کشد بلکه گرسنه است و از پیرزن می‌خواهد برایش نیمرو درست کند. از قطعیت افتادن حوادث نه‌تنها طرح را نامنسجم پیش می‌برد بلکه در معنا نیز نمودش آشکار است که نمونه آن در این داستان به چشم می خورد. لاج هم معتقد است عدم قطعیت در داستان پست‌مدرن تمام داستان را می‌گیرد و در روایت خود را آشکار می‌سازد (ن.ک. لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۶-۱۵۷). : «... پیرزن بالش را روی دهان بدون دندان شوهرش گذاشت و نگاه‌کرد به رگ‌های ورم‌کرده و دست‌های لاغر، به انگشتان استخوانی پیرمرد که روتختی چیت گلدار را چنگ زده بود. بعد نگاه کرد به پاهای او ناخن‌های بلندی که زیرش را چرک گرفته بود. پاهایی که از هم باز می‌شد روی هم می‌افتاد و پاشنه‌هایش در چیت فرو می‌رفت.

همین که پاها راست و کشیده به نرده‌های چوبی آن طرف تختخواب رسید و تکان‌های ریزریزش را آرام کرد و از حرکت افتاد، پیرزن هم دست‌هایش را از روی بالش برداشت. ملحفه‌ای را روی خیسی پاجامه شوهرش پهن کرد و رفت تا پرده اتاق را کنار بزند. پنجره را باز کند و هوای پر از بوی دوا و پنبه‌های الکل‌زده، بوی لگن خالی‌نشدهٔ استفراغ را روی سنگ‌فرش حیاط بریزد. همان‌جا هم آن‌قدر بایستد تا صدای گریه از استخوان‌هایش بگذرد، برود توی سینه‌اش، بعد بیاید در گلویش، از آنجا برود زیر پوست صورتش تا او بتواند صورتش را با دست‌هایش بپوشاند و به اندازهٔ همان کف دست‌ها گریه کند.» (نجدی، ۱۳۹۷: ۵۸). «... بعد گفتم به طرف تختخواب برود. بعد گفتم بالش را از روی دهان پیرمرد بردارد. پیرزن بالش را برداشت و از شوهرش پرسید: حالت خوب است؟ گفت: بله. پیرزن گفت: جاییت درد می‌کند؟ گفت: نه. پیرزن گفت: چیزی می خواهی؟ گفت: آره گشنمه. کنار کاغذها نشستم تا پیرزن دو تا تخم‌مرغ را نیمرو کند.» (نجدی، ۱۳۹۷: ۶۹).

۷-۱-۳ - پایان چرخشی

دوران یا چرخش نوعی تسلسل است که مخاطب را در دام و اسارت نگاه می‌دارد. این شیوه نوعی بیهودگی است. باید اشاره کرده تسلسل از ابزارهای پست‌مدرن است که به نویسنده این قابلیت و توانایی را می‌دهد در یک حرکت چرخشی از همان جایی که داستان را آغاز کرده دوباره به همان نقطه برگردد.

در داستان *آرنا یرمان، دشنه و کلمات در بازوی من*، نجدی با به‌کارگیری این شیوه از همان ابتدای داستان به شخصیت‌پردازی روی می‌آورد و با دادن مشخصات ظاهری و ... شخصیت طاهر را به مخاطب معرفی می‌کند و پس از پشت‌سرگذاشتن حوادث و رویدادها به پایان داستان نزدیک می‌شود و در یک حرکت چرخشی قواعد را شکسته پایان داستان را به اول داستان ارجاع می‌دهد که همان شکل دورانی فرجام است. نجدی آگاهانه از این شیوه بهره می‌جوید. حاجی‌زاده هم برگشتن به اول داستان را شکل دورانی می‌داند و معتقد است پست‌مدرن‌ها از این شیوه استفاده می‌کنند (ن.ک. پارسی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۲۴).: «... ترکمن داشت نگاهم می‌کرد. خسته به نظر می‌آمد. چشم‌هایش پر از کلمه شده بود. مردم داشتند نعش یک بالکن را می‌بردند. بچه داشت توی چادر چیت خفه می‌شد. صدای من به پوست ترکمن چسبیده بود. گفت: «آرنا یرمان» بعد دشنه را گذاشت روی دیس وخودش را با کتاب روی زمین به طرف اتوبوس کشید. خودش را از لبهٔ پنجره آویزان کرد. خودش را بالا کشید. کتاب خیس خون بود. کمکش کردم بیاد بالا. پلیس پیاده رو را از مردم

خالی کرده بود؛ و اتوبوس راه افتاد. بعدش هم ... خوب دیگه ... پس این طاهر چی شد عالیه خانم؟ عالیه گفت: طاهر؟ کدام طاهر؟» (نجدی، ۱۳۹۷: ۲۲).

۸-۱-۳- پایان بی‌پایان

در این شیوه نویسنده وقتی به سطرهای پایانی داستان می‌رسد سطرهای آغازین را دوباره در پایان داستان می‌آورد که برعکس شیوه چرخشی است. این تکنیک هم نوعی تسلسل و بیهودگی برای مخاطب ایجاد می‌کند. در داستان *نگاه یک مرغابی* نجدی از این شیوه فرجام بهره می‌گیرد. او با به‌کارگیری این روش تمایل دارد فرم‌های جدیدی را به نمایش بگذارد که در زمان خود شیوه‌ای بدیع است. نجدی با این روش مخاطب را چنان در بند اسارت کلمات و جملات می‌کشد تا محو شگردهای او شود. در جابه‌جایی آغاز و پایان داستان لاج این روش را ویژگی فرا داستانی می‌داند (ن.ک. پاینده، ۱۳۸۶: ۱۶۲-۲۰۰). : «...قبل از این‌که معلم جغرافی بیاد توی کلاس آقا مرتضی با سر تراشیده آمد تو. این طرف لبش ورم کرده بود. بالای چشم چپش طوری سیاه شده آمده بود پایین که مژه‌هایش را آورده بود روی هم. یه تکه نوارچسب یکوری به پیشانی‌اش چسبیده بود. وسط چهارطاق در کمی ایستاد و بعد رفت به طرف نیمکتش. پشت سرش معلم ما با نقشه لول‌شدهٔ همین خاورمیانه آمد تو. پاشدیم. آقا مرتضی، آهسته رفت نشست. ما هم نشستیم. وقتی که آقا نقشه را چسباند به تخته وخط‌کشش را به طرف آن دراز کرد برگشتم یه نگاه به آقا مرتضی انداختم. مثل مرغابی با یک چشم از پنجره به بیرون زل رده بود دیدم واقعاً نوزده‌ساله به نظر می‌رسه. یک سال از ما بزرگ‌تر» (نجدی، ۱۳۹۷: ۵۵). هنگامی که خواننده به صفحات آخر داستان می‌رسد، متوجه می‌شود که نویسنده همان پاراگراف‌های اول داستان را عیناً در آخر داستان تکرار کرده است.

۴- نتیجه‌گیری

نتایج حاصل حاکی است بیژن نجدی نویسنده‌ای تحول‌خواه و نوگراست. نجدی برای فرجام‌بندی داستان‌های کوتاه خود از شیوه‌ها و تکنیک‌های بدیع بهره می‌جوید. گاهی با استفاده از طرح خطی و رعایت ترتیب زمانی حوادث، نتایج داستانش برای مخاطب قابل‌فهم وادراک است در این صورت فرجام داستانش قطعی است. از سویی عدم قطعیت تمام داستان او را در برمی‌گیرد و منتهی به فرجام‌های چندگانه‌ای می‌گردد که شکلی جدید از پایان‌بندی را مهیا می‌سازد. از طرفی برای ایجاد بیهودگی و تسلسل که از مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی است، آخر داستانش را به اول داستان ارجاع می‌دهد که در این صورت فرجام چرخشی و دورانی می‌گردد و بالعکس، اول داستان را در پایان داستان می‌آورد که در این صورت فرجام را بی‌فرجام می‌سازد. گاهی نیز با باز گذاشتن سطرهای

پایانی داستان تصمیم می‌گیرد در ذهن مخاطب داستانی جدیدی را خلق کند که سهیم کردن خواننده در نوشتن پایان داستان است. از طرفی پایان داستان را با دو یا چند پیامد همراه می‌سازد که در این صورت فرجام موازی است.

منابع

کتاب‌ها

۱. اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: نشر فردا.

۲. اسماعیل‌لو، صدیقه (۱۳۸۳). *چگونه داستان بنویسیم*، تهران: نگاه.

۳. بیشاپ، لئونارد (۱۳۹۰). *درس هایی دربارهٔ داستان‌نویسی به ضمیمهٔ مصاحبهٔ ایزاک سینگر و جوزف هیلر*، ترجمهٔ محسین سلیمانی، تهران: سوره مهر.

۴. پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۷۸). *ساختار و عناصر داستان*، تهران: حوزهٔ هنر.

۵. پاینده، حسین (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران (جلد سوم: داستان‌های پست‌مدرن)*، چاپ اول، تهران: نیلوفر.

۶. پاینده، حسین (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، چاپ اول، تهران: روزنگار.

۷. تدینی، منصوره (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*، چاپ اول، تهران: علم.

۸. تسلیمی، علی (۱۳۸۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان پیشامدرن، مدرن، پسامدرن)*، چاپ اول، تهران: اختران.
۹. کرسی، نانسی (۱۳۸۷). *شروع، میانه، پایان*. ترجمهٔ نیلوفر اربابی، چاپ‌اول، اهواز: رسش.
۱۰. لاج، دیوید (۱۳۸۸). *هنر داستان‌نویسی*، ترجمهٔرضا رضایی، تهران: نی
۱۱. لوئیس، بری (۱۳۸۳). *پست‌مدرنیسم و ادبیات در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، روزنگار.
۱۲. مستور، مصطفی (۱۳۸۶). *مبانی داستان کوتاه*، تهران: مرکز.
۱۳. مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله (۱۳۸۶). *آموزش داستان‌نویسی*، تهران: تیرگان.
۱۴. میرصادقی، جمال (۱۳۸۷). *راهنمای داستان‌نویسی*، تهران: سخن.
۱۵. میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳). *صد سال داستان‌نویسی در ایران جلد ۱ و ۲*، تهران: چشمه.
۱۶. نایت، دیمن (۱۳۸۹). *خلق داستان کوتاه، ترجمهٔ آراز باسقیان*، چاپ اول، تهران: افراز.
۱۷. نجدی، بیژن (۱۳۹۷). *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، چاپ سی و هفتم، تهران: مرکز.
۱۸. نجدی، بیژن (۱۳۹۷). *دوباره از همان خیابان‌ها*، چاپ پانزدهم چاپ پانزدهم، تهران: مرکز.
۱۹. وارد، گلن (۱۳۸۹). *پست‌مدرنیسم*، ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.
۲۰. وو، پاتریشیا (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزنگار.
۲۱. وو، پاتریشیا (۱۳۸۳). *فرا داستان*، ترجمهٔ شهریار وقفی پور، چاپ اول، تهران: مرکز.

مقالات

۲۲. تدینی، منصوره (۱۳۸۸). «تولد دوبارهٔ یک فرا داستان (بررسی پسامدرنیسم در دو داستان کوتاه از ابوتراب خسروی)». *نقد ادبی*. شماره ۲. صص ۶۳-۸۲.
۲۳. تسلیمی، علی (۱۳۸۳). «کاربست رویکرد پسامدرن در داستان». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. شماره ۶. صص ۳۳-۴۴.
۲۴. حاجی‌زاده، فرخنده (۱۳۸۰). «داستان امروز مدرن و پسامدرن». *نشریهٔ فرهنگ و هنر ادبیات داستانی*. شماره ۵۷. صص ۲۲-۲۴.
۲۵. حجازی، لیلا و پروین قاسمی (۱۳۹۰). «نگاهی به ویژگی‌های پست مدرنیستی در داستان ناتمام (A+B) بیژن نجدی». *مجلهٔ بوستان ادب شیراز*، شماره ۱، سال سوم، صص ۹۹-۱۲۴.
۲۶. صدیقی، علی‌رضا، مهدی سعیدی (۱۳۸۸). «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی». پژوهش زبان و *ادب فارسی*. شماره ۱۲. صص ۱۴۳-۱۶۰.

۲۷. ریزه‌وندی، سمیرا (۱۳۹۱). «پایان‌بندی در رمان‌های‌پست‌مدرن». استاد راهنما پارسا یعقوبی جنبه‌سرائی. دانشگاه کردستان، *دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.

۲۸. باقی‌نژاد، عباس (۱۳۹۶). «بیژن نجدی و بدعت در زبان داستان». دانشگاه تبریز، *نشریه سابق دانشکده ادبیات*، شماره مسلسل ۲۳۵. صص ۱-۱۶.

۲۹. بویری، عاطفه (۱۳۹۷). «بررسی و تحلیل دو عنصر شروع و پایان‌بندی در داستان‌های کوتاه فارسی؛ از انقلاب تا پایان دهۀ ۸۰». استاد راهنما منوچهر جوکار. *دانشگاه شهید چمران اهواز، دانشکده ادبیات وعلوم انسانی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

بررسی افول فراروایت‌ها در رمانِ *کولی کنار آتش* منیرو روانی‌پور

منیژه فرجیان محترم[۱]، علی دهقان[۲]، ایوب کوشان[۳]

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران

[۲] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)

[۳] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران

چکیده

فراروایت‌ها نظام‌های عقیدتی و فلسفی فراگیرند که به فعالیت‌ها، نهادها و ساختار اجتماعی، ارزش‌ها و اشکال فرهنگی مشروعیت می‌بخشند. این روایت‌ها که دارای خاستگاه زیستی، مذهبی، اجتماعی و رفتارهای خردگرا و دانش‌محور بودند، در عصر مدرنیته تصویری امیدبخش از آیندهٔ بشر ترسیم می‌کردند؛ اما در دنیای پست‌مدرن، نتوانسته‌اند زندگی انسان‌ها را سازمان‌دهی کنند و اعتبار خود را از دست داده‌اند. بر این مبنا، پست‌مدرن را شکاکیت در فراروایت‌ها توصیف می‌کنند. منیرو روانی‌پور رمان‌های خود را در فضای پست‌مدرنیستی نوشته است که با مطالعه و تحلیل آن‌ها، می‌توان از چگونگی و انواع فراروایت‌هایی که در جامعهٔ هدف فرومی‌پاشند، آگاهی یافت. بدین منظور پژوهش حاضر افول فراروایت‌ها را در رمان *کولی کنار آتش* از این نویسنده بررسی کرده است. چنان‌که شواهد و تحلیل جستار حاضر نشان می‌دهد، روانی‌پور برای روایت افول فراروایت‌ها در فضای پسامدرن، صحنهٔ زندگی سنتی را در یک داستان بازسازی کرده و با نمادپردازی ماهرانه، به‌خوبی توانسته است فضای پیچیده و درهمی را بیافریند که مهم‌ترین ویژگی انسان پسامدرن، یعنی بی‌هویتی را ترسیم کند. فروپاشی سنت‌های اجتماعی، تردید در فراروایت‌های سیاسی چند دهه از تاریخ ایران و نقض اصول داستان‌نویسیِ شیوهٔ کلاسیک، به‌عنوان یک روایت بزرگ، موضوعاتی هستند که این مقاله آن‌ها را در رمان کولی کنار آتش بازیابی و تحلیل کرده است.

واژگان کلیدی: افول فراروایت، پسامدرن، روانی‌پور، رمان، *کولی کنار آتش*.

تاریخ ارسال:۱۳۹۸/۰۳/۰۷ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۱/۲۳

[1]E-mail: manigefarajian@gmail.com

[2]E-mail: a_dehghan@iaut.ac.ir

[3]E-mail: koushan@iaut.ac.ir

ارجاع به این مقاله: فرجیان محترم، منیژه، دهقان، علی، کوشان، ایوب، (۱۴۰۰)، بررسی افول فراروایت‌ها در رمانِ *کولی کنار آتش* منیرو روانی‌پور ، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*.

Doi: 10.22034/PERLIT.2022.33751.2488

۱- مقدمه

فراروایت‌ها، روایت‌های مسلطی هستند که برای توجیه فعالیت‌ها، نهادها، ارزش‌ها و اشکال فرهنگی به کار می‌روند. به تعبیر اندرسون (Walter Truet Anderson)، فراروایت قصه یا داستان روابط و مناسبات اسطوره‌ای است؛ قصه‌ای آن‌چنان عظیم، فراگیر و بامعنی که قادر است فلسفه، تحقیق، سیاست، الهیات، فرهنگ، هنر، ادبیات، نظریهٔ اجتماعی و فرهنگی، نظریه و نقد ادبی و دیگر شاخه‌های علوم انسانی و اجتماعی را کنار هم قرار دهد و بین آن‌ها رابطه‌ای اجتناب‌ناپذیر برقرار سازد (ر.ک. نوذری، ۱۳۹۲: ۸۲). «داستانی که مدعی جایگاهی عام جهانی یا همه‌شمول است و قادر به ارزیابی و توجیه و تحلیل تمام دیگر داستان‌ها به‌منظور آشکار ساختن معنای حقیقی آن‌ها می‌باشد» (نجاریان و همکاران، ۱۳۸۱: ۹۳). در این داستان‌ها یا روایت‌های جامع و کلان، یک حقیقت جهانی و استعلایی نهفته است که بر پایهٔ آن این روایات بنا شده‌اند. به نظر لیوتار هر فراروایتی چهار ویژگی دارد: «به مکان و زمان خاصی محدود نیست؛ مدعی است که متضمن حقیقت برتر است؛ منکر تمام تفاوت‌ها و اختلافات است؛ مدعی وجود بنیادهایی آشکار برای نظریه‌های علمی است» (نصری، ۱۳۸۵: ۱۱).

افول کلان روایت‌ها (Narrative Grand) شاخص‌ترین ویژگی پست‌مدرنیسم به شمار می‌آید. لیوتار «پست‌مدرنیسم را نوعی عدم ایمان یا ناباوری به فراروایت‌ها تلقی می‌کند» (نوذری، ۱۳۹۲: ۲۳۱). به اعتقاد پست‌مدرنیست‌ها آفرینندگی و تنوع سبک زندگی اجتماعی انسان به‌قدری است که هیچ‌گونه فراروایتی نمی‌تواند دربارهٔ صحت آن داوری نماید. در وضعیت پست‌مدرن آنچه جایگزین فراروایت می‌شود داستان‌هایی با اعتبار محلی‌اند که با زبان، فرهنگ، تاریخ و جغرافیای محلی متناسب‌اند.

> «نفی فراروایت نزد اندیشمندان پست‌مدرن یعنی گونه‌ای چندآوایی در جامعهٔ فراروی که در آن همهٔ دیدگاه‌ها را می‌توان شنید و موقعیت فرد یا دیگر زمینه‌های خوب و بد را تعیین کرد. پست‌مدرن، فراروایت‌های قرن نوزدهم از قبیل عقل، علم و پیشرفت را مردود و به‌جای آن مفاهیمی چون محدودیت، نسبیت‌گرایی، سبک‌ها و اهداف متنوع و شک‌گرایی دربارهٔ پیشرفت و کمال‌پذیری را جایگزین ساخته است» (Berger.1998.21).

عقل در نظام مدرنیته به محدودیت‌های زیادی دچار بود و می‌بایست سوژهٔ انسانی را نه چیزی ثابت، واحد، ذاتی و حقیقی بلکه سیال، معقول، در حال شکل‌گیری و محصول روابط قدرت و تعامل با غیر به حساب آورد اما «جوهر پست‌مدرنیسم، نفی فهم ذهن یا عقل مدرن از مقولات شناخت و حقیقت است» (نوذری، ۱۳۹۲: ۲۰۱). لیوتار در کتاب *وضعیت پسامدرن* نقش خرد و علم را در رستگاری انسان دورهٔ پسامدرن، ناکارآمد می‌داند:

> «لیوتار گذار از مدرنیته به پسامدرنیته را نتیجهٔ بی‌اعتمادی و ناباوری به روایت اعظمی می‌داند که مدرنیته بر پایهٔ آن شکل گرفته بود. مدرنیته طرح یا برنامه‌ای برای نیل به فراروایت «پیشرفت» بود که با به دست دادن تعریف جدیدی از انسان، جایگاهش در جهان هستی و رابطهٔ او با طبیعت، از عصر روشنگری در قرن هفدهم و هجدهم شروع شد. در این طرح، «خرد» نقش مهمی داشت زیرا ابزار انسان برای فهم کائنات و بهبود یا ارتقای جایگاه و توانایی‌های خود در جهان محسوب می‌گردید... به اعتقاد او فلسفهٔ اومانیستی به‌منزلهٔ فراروایت مدرنیته اکنون در دورهٔ پسامدرن قدرت مشروعیت‌دهنده و متقاعدکنندهٔ خود را از دست داده است و ذهنیت پسامدرن در ادعای رهایی‌بخش‌بودن علم، تردید روا می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۳: ۲۳۸).

جهان ادبی پست‌مدرن چیزی را به ما ارائه می‌دهد که توضیح‌ناپذیر و انکارکنندهٔ جهان‌بینی و الگوهای ارائه‌شده است. دگرگونی ملاک‌های زیبایی‌شناختی و تکنیک‌های زبانی از یک سو و فروریختن روایت‌های کلان دینی، اجتماعی و سیاسی از دیگر سو، گفتمانی نو را در ادبیات پست‌مدرن به نمایش گذاشته است که «بررسی داستان‌های پسامدرنیستی با ملاک‌هایی که رئالیسم پیش می‌نهد، چه‌بسا باعث شود که این آثار را "آشفته"، "گیج‌کننده"، "غیرهنری" و نهایتاً "بی‌معنا" و "بی‌ارزش" بدانیم» (همان: ۲۲۷). ازاین‌رو، فهم و ارزیابی ادبیات معاصر به‌ویژه در آثاری که صبغه پسامدرنی دارند، جز با درک دگرگونی و فروپاشی فراروایت‌ها، ناممکن یا دست‌کم سخت خواهد بود. بر این مبنا، بررسی افول فراروایت‌ها در داستان پست‌مدرن، افزون بر این‌که این‌گونه داستان‌ها را قابل‌فهم می‌نماید، زمینه‌ها و گاهی عوامل افول فراروایت را تبیین می‌کند.

۱-۱. پرسش و روش پژوهش

کولی کنار آتش روانی‌پور یکی از رمان‌های معروف پسامدرن است که فروپاشی فراروایت‌های فروانی در زندگی بخشی از جامعه ایرانی را روایت می‌کند. در این نوشتار سعی شده فراروایت‌های تشکیک‌شده در این رمان معرفی و فروپاشی آن‌ها بررسی شود. این تحقیق دو سؤال مشخص دارد؛ نخست این‌که فراروایت‌های افول‌یافته در داستان «کولی کنار آتش» کدام‌اند؟ دیگر این‌که نویسنده برای روایتِ افول فراروایت‌ها، در داستان خود از چه شیوه‌ای بهره برده است؟ این پژوهش از نوع کیفی و ازلحاظ ماهیت و روش، تحلیلی-توصیفی شمرده می‌شود. شیوهٔ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. نتایج بررسی در سه بخش سنت‌های اجتماعی، روایت‌های سیاسی و نقض اصول داستان‌نویسی، طبقه‌بندی و در متن مقاله ارائه شده است.

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

در میان پژوهش‌های راجع به «پست‌مدرن» در ایران، چند اثر معدود به بررسی افول فراروایت‌ها اختصاص دارد. پاینده در کتاب *داستان کوتاه در ایران* (ج۳، ۱۳۹۳: ۲۴۳-۲۲۳) افول فراروایت‌ها را بر اساس نظریهٔ لیوتار در دو داستان به نام‌های «مهتاب» از خسرو دوامی و «عشق» از محمدحسن شهسواری به‌عنوان نمونه بررسی کرده است. منصوره تدینی در کتاب *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران* (۱۳۸۸: ۲۱۳-۲۰۸)، در بررسی ویژگی‌های پست‌مدرنیستی داستان «کولی کنار آتش»، به مؤلفهٔ فروپاشی فراروایت‌های آن نیز اشارهٔ گذرا کرده است. جز این اشارات مختصر در کتاب اخیر، افول فراروایت‌ها به‌صورت مستقل و کامل در داستان «کولی کنار آتش» تاکنون بررسی نشده است.

۳-۱. خلاصه رمان

کولی کنار آتش با ۲۰۸ صفحه، داستان دخترکی کولی به نام آینه است که شب‌ها برای غریبه‌های مسافر می‌رقصد. غریبه‌ای از او می‌خواهد تا به خانه‌اش بیاید و برایش قصه تعریف کند تا در کتابی به نام *آینه* چاپ کند. آینه می‌پذیرد و وارد رابطه با او (مانس) می‌شود. اعضای قبیله او را می‌رانند. آینه در جستجوی مانسش، راهی بوشهر می‌شود؛ اما نویسنده، شهر را ترک کرده است. مردی به نام «شکری» او را اغفال می‌کند ولی شبانه به کمک راوی داستان می‌گریزد و همراه رانندهٔ دلسوزی به شیراز می‌رود. در گورستان کهنه‌ای در شیراز با زنی آشنا می‌شود که در اثر تن ندادن به سنت‌ها سوزانده و دربه‌در شده است. آینه همراه او با فالگیری امرارمعاش می‌کند. زن سوخته خود را به آتش می‌کشد و می‌میرد. آینه با دختر پولداری به نام نیلی و سپس مریم، دانشجویی با افکار مارکسیستی آشنا می‌شود. مریم در مبارزات سیاسی دستگیر می‌شود و نیلی از کشور می‌گریزد. آینه هنگام مراجعه به گاراژ برای بازگشت به بوشهر، با راننده‌ای بندرعباسی آشنا می‌شود که با او ازدواج

می‌کند. ولی با دخالت‌های راوی، مرد او را ترک می‌کند. آینه این بار طبق میل راوی داستان به تهران می‌رود و راوی سه شخصیت دیگر (سحر، قمر و دل‌افروز) را بر سر راه آینه قرار می‌دهد. سحر و قمر در تظاهرات خیابانی کشته می‌شوند و آینه در پی جستجوی دل‌افروز به کلیسایی راه می‌یابد و آنجا نقاشی می‌آموزد. در پایان، راوی سراغ نقاشی می‌رود که داستان آینه را از روی تابلوهای او روایت کرده است، اما چنین کسی را نمی‌یابد زیرا یک شخصیت مجازی و ساختهٔ ذهن اوست. نقاش همان آینه و آینه همان نویسنده است.

۲- تحلیل افول فراروایت‌ها در رمان کولی کنار آتش

فضاسازی رمان کولی کنار آتش، بسیار لذت‌بخش و کتاب از بازی‌های زمانی و مکانی سرشار است. در لحظه‌ای، مخاطب کلام و یا گویندهٔ آن و حتی زاویهٔ دید روایت عوض می‌شوند؛ گرچه در ابتدا این به‌هم‌ریختگی روایت، کمی گیج‌کننده به نظر می‌رسد اما خواننده خیلی زود به این شیوهٔ نگارش خو می‌کند و این پرش‌ها از موقعیتی به موقعیت دیگر به اتفاقی تحسین‌برانگیز در داستان تبدیل می‌شوند. در واقع کولی کنار آتش پای‌بند به یک زاویهٔ دید نیست، مدام زاویهٔ دید داستان تغییر می‌کند. این نوسان در ساختار، بیش از هر چیز دیگر سرگردانی شخصیت اصلی داستان را در فضای مردسالارانهٔ اطرافش نشان می‌دهد و باعث می‌شود که خواننده نیز در داستان پیچیدهٔ آن به نوعی آشفتگی و سرگردانی برسد. درنهایت همهٔ این‌ها منجر به هم‌ذات‌پنداری مخاطب با کاراکتر داستان می‌گردد.

این اثر با مضمونی اجتماعی به تقابل آزادی و امنیت می‌پردازد. دو مقوله‌ای که همواره در کنار یکدیگر قرار گرفته و به یکدیگر معنا می‌بخشند. زیرپانهادن سنت‌ها و قوانین قومی و رهایی از بایدها و نبایدها، آزادی به ارمغان می‌آورد. این آزادی به بهای ازدست‌دادن امنیتی است که در پرتو قوانین قبیله‌ای حاصل می‌شود. نویسنده برای ترسیم هرچه بهتر جامعهٔ سنّتی و پای‌بندی به اعتقادات بومی و محلّی در رمان خود، از کنار هم قرار دادن شخصیت اصلی داستان، دختری کوچ‌نشین، در کنار شخصیتی شهری و یکجانشین به‌خوبی بهره برده است.

۱-۲. نقض سنت‌های اجتماعی

در این داستان نویسنده با حمله به سنت‌های اجتماعی مردسالاری و ارزش‌های قومی و قبیله‌ای، فروپاشی فراروایت‌ها را در عصر پسامدرن به تصویر می‌کشد. او با صحنه‌پردازی ماهرانه‌ای، فضای خوبی را برای روز جدایی آینه از پای‌بندی به سنّت‌ها و دست رد زدن به قبیله و قانونش ترسیم می‌نماید. فضایی تیره و بی‌نهایت وهم‌انگیز: «در میدانگاه، استکان‌ها و شیشه‌های خالی. باد خاکستر

چاله‌های آتش را می‌تاراند. پر مرغان کشته‌شده در هوا و خروس‌ها که بالای سر جداشدهٔ مرغ‌ها دلگیر می‌خواندند. غباری زردرنگ آسمان آبی را دور کرده بود. گردبادی در دور دست جادهٔ باریک زبانه می‌کشید،... خس و خاشاک را به هوا بلند می‌کرد» (ص۲۶).

فضای حاکم بر این صحنهٔ جدایی از سنت‌ها، فضایی تیره، وحشتناک و ترس‌آوری است که با همراه شدن مرغ‌های سرکنده و آواز خروس‌ها، این رعب و وحشت دوچندان می‌گردد. در تصور شخصیت‌های داستان، مردگان بر زنده‌ها حکم می‌رانند و همه‌جا حضور دارند و بسیاری از رسم‌ها را زنده نگه می‌دارند بی آن‌که زنده‌ها متوجه حضورشان گردند. افول فراروایت در نمونه‌های زیر با لفظ قانون و رسوم مردگان، نشان‌دار و مؤکد شده‌اند:

«- آخر چه کسی آن‌ها را به قبرستان یا خیابان تارانده. فقر یا مرده‌ها. چه کسی مرا از قافله بیرون انداخت؟ پدرم؟ نه، او فقط از قافله می‌ترسید، از **قانون قافله، قانونی که مرده‌ها ساخته** بودند. زندگی اکلیما و آن پیرمرد را هم مرده‌ها تباه کردند و آن زن را هم نجات‌دهنده سوزاند. نجات‌دهنده‌ای که خودش مرده بود، ...

- آخ، مثل آن‌ها حرف می‌زنی، ببین هیچ‌کس حریف مرده‌ها نیست، آن‌ها توی آدم طوری زندگی می‌کنند که خود آدم هم نمی‌فهمد. مرده‌ها همه‌جا هستند، توی قافله، توی قبیلهٔ ساکن، می‌دانی قبیله به رسم و رسومش زنده است و همهٔ رسم و **رسوم مال کسانی است که روزگاری زنده بوده‌اند**» (ص۱۱۳).

۱-۱-۲. مقاومت در برابر مردسالاری و خشونت بر زنان

سنت‌هایی که بر اشخاص داستان حکومت می‌کنند، فراروایت‌هایی بیهوده‌ای هستند که برخی از آن‌ها ارث گذشتگان است. سنت‌هایی که گاهی مجریانش به آن‌ها باور ندارند. **پدر آینه** که او را طبق قانون قبیله به علت رابطه با مانسش شلاق زده و از قافله رانده است، **با به جای گذاشتن تمام اندوخته‌اش برای او، سنت‌ها را زیر پا می‌گذارد:** «و چیزی آبی آن دورتر... برای او؟ کف دست روی زمین با دو زانو، همچون کودکی به‌جانب آن چیز رفت... کوزه... کوزهٔ پدر... کوزه‌ای که پدر پول‌هایش را در آن می‌گذاشت و چال می‌کرد... تو هم پدر! قانون قافله را به خاطر عشق شکسته‌ای؟» (ص۳۲). در قبیلهٔ چادرنشین زنان منبع درآمد اقتصادی خوبی برای مردان هستند: «مادر گفته بود... تا مانسی ببیند که جیبی پر دارد، نمایش می‌دهد، حراجت می‌کند از دور، به دست هیچ‌کس تو را وانمی‌گذارد... به ناز تو زندگی می‌کند، به رقص تو، اسب و قاطر جمع می‌کند»

(ص۲۴). در فصلی که آینه آوارهٔ شهر شده و به قبرستانی کهنه پناه می‌برد که پناهگاه گدایان و بی‌خانمان‌ها هست، با شخصیت **زن سوخته** آشنا می‌گردد که او را در کنارش می‌گیرد و به بازگویی سرنوشتش می‌پردازد، این زن به خاطر **سرپیچی** از سنت‌ها به این حال‌وروز افتاده بود. ذکر این شرح‌حال بی‌درنگ در ذهن آینه تداعی‌کنندهٔ قانون‌های دست‌وپاگیر قبیلهٔ خود می‌گردد:

« -تو خودت کجایی هستی، از کدام غربت آمده‌ای؟

- از شیمی مینو... پنج سال پیش، بیرونم کردند.

- به کدام گناه؟

- زیر قانونشان زدم. خیال کردند شیطان توی دلم نشسته... چون که موسم «گیسوچینان» به کنار چشمه نرفتم، **رضا ندادم که گیسویم را بچینند**... آن روز دخترانی را که موهایشان تا گودی زانو می‌رسید سر چشمه می‌بردند، ... گیسوان دخترها را می‌چیدند تا از آن کمندی بسازند...

...کسی هم بود که مرا دوست می‌داشت... آن شب جلو پنجره آمد، سوتی زد و تا من گردن کشیدم با دست به دیگران علامت داد. آمدند... سوار قاطرم کردند با برآمدن خورشید دست و پایم را به قاطر بستند، روی موهایم نفت ریختند و آتشم زدند... قاطر دیوانه شده بود و می‌گریخت و بعد توی بیمارستان گناوه به هوش آمدم، رانندهٔ کامیونی مرا پیدا کرده بود...» (ص۷۳).

در سنت و قانون قبیله، **رابطهٔ دختر با بیگانه** قابل‌تصور نیست. دختری که با غریبه رابطه داشته باشد، پنج روز توسط مردان قبیله شکنجه می‌شود و اگر بعد از پنج روز زنده بماند از قافله رانده می‌شود. **آینه با این‌که این قانون را می‌داند، ولی آن را می‌شکند:**

«قافله منتظر ایستاده است. روز اول روز پدر است، می‌زند تا خسته شود، آنگاه نوبت به مردان قافله می‌رسد»(ص ۲۸). «پنج روز بازوی مردان قافله در کار بود و چشم سیاه دخترکان کولی نگران بر باد رفتن آخرین نفس‌هایش... تنها کیمیا و ماه‌زاده هر شب بر زخم‌هایش مرهم می‌گذاشتند تا فردا جانی دوباره بگیرد و از نو همه‌چیز آغاز شود... نامش را نمی‌گویم... پدر... از او پول می‌ستانی، پیش چشمانش خوارم می‌کنی **نامش را هرگز نخواهم گفت**» (ص۳۰).

۲-۱-۲. نقض حرمت تحصیل دختران

به نظر لیوتار فراروایت‌ها به‌طورکلی دو نوع‌اند: «یکی فراروایت‌هایی که سمت و سویی پیش‌رونده برای تاریخ قائل هستند و این نظر را ترویج می‌کنند که انسان به رستگاری یا وضعیتی رهاشده نائل خواهد شد و دیگری فراروایت علم و وعده‌هایی که دانشمندان دربارهٔ راحتی بشر بر اثر پیشرفت علم می‌دهند» (پاینده، ۱۳۹۳: ۲۳۵). در برابر فراروایت‌های مدرنیته، «علم پسامدرن هیچ‌گاه به ابزاری در خدمت قدرت‌های خودکامه جهت همسان کردن جوامع تبدیل نمی‌شود و توانایی آدمی را در تحمل نیروهای نامتجانس فزونی می‌دهد»(همان). زنان دورهٔ پسامدرن با درک این حقیقت، از سنت‌روایتی که آنان را از دانش‌آموزی بازمی‌دارد، روی برمی‌تابند. حرام بودن تحصیل برای زنان نیز یکی از سنت‌های جامعهٔ مردسالار بود که در این داستان **اعتبار آن نقض** می‌شود. در جایی از داستان نویسنده به رسم **بی‌سوادی** در قبیله اشاره می‌کند که رؤیای سواد را در ذهن آینه و مادرش پرورش می‌داد. علاقهٔ دخترک کولی برای رفتن به مدرسه، در خاطرهٔ او نقش بسته است. چنان‌که **در قبال دفتر و مدادی، النگوهای نقره‌ای خود را داده بود** (ص۲۲). سنت منع دختر از تحصیل دانش، پیش‌ازاین در جامعهٔ بزرگ‌تر شکسته بود:

> «دخترکانی که کیف به دست به مدرسه می‌رفتند. مدرسه... اول چقدر سخت در دهان می‌چرخید و آن دخترک که نامش بنفشه بود باحوصله تکرار می‌کرد: (مدرسه) و او بازمی‌گفت: مَمَس... و بعد مَرمِسه تا وقتی سرانجام گفت مدرسه و دخترک خوشحال مداد و دفتری به او داد و او النگوهای نقره‌ای‌اش را به دخترک... (ص۲۲).

آینه «حواسش بود. قانون قافله را می‌شناخت. ندیده بود، اما **مادر** گفته بود... آن زمان که داشت قد می‌کشید و **با حسرت به دخترکان کیف به دست اشاره می‌کرد**...» (ص۱۰).

۳-۱-۲. بی‌اعتبار شدن رسم ازدواج سنتی

یافتن مونسی هم‌دل و هم‌صدا، همچون مانس، از آرزوهایی است که با قانون قبیله منافات دارد. رسم ازدواج نه با ساز دل بلکه تن دادن به مردی هم‌خون و هم‌ریشه، آن‌هم در قبال خریدوفروش در قبیله است. «گرمای نگاهی از پشت نخل‌ها! مردی بود از مردان تشنهٔ قافله ... رهیار بود. مردی کاهل... کاری از دستش برنمی‌آمد. فقط نگاه می‌کرد از دور و اگر آری نمی‌گفت، نه به این خاطر بود که خود را گران‌سنگ می‌دانست... دلکش ترانه‌ای نمی‌خواند» (ص۱۴). اما اکنون این قانون، پوسیده و

متروک شده است: «**باید به صدای دلت گوش کنی آینه... مادر گفته بود** وقتی‌که دیگر جان می‌داد... **آن زمان که قانون قافله را پوک دیده بود**» (ص۱۴).

تقبیح ازدواج با زن بیوه نیز یکی از سنت‌های قبیله‌ای بود. پیرمرد صاحب‌خانه بعد از مرگ زن سوخته، سرگذشتش را با آینه بازگو می‌کند، شرح زندگی خود که باز همانند دیگر شخصیت‌ها در زیر سنت‌ها و باورهای بیهودهٔ موروثی له شده بود؛ اما سرپیچی مرد، از پیغام تا اقدام، در روایت او هویداست:

> «هفده‌ساله بود شویش را مار گزیده بود، می‌خواستمش، اما مادرم نمی‌گذاشت، شیون می‌کرد، می‌خواست باکره‌ای به خانه بیاورم. پدر هم می‌گفت که ما را سرافکنده می‌کنی...دورادور می‌دیدمش که تکیده و لاغر می‌شود، بیوه بود، نمی‌توانستم به او نزدیک شوم، **کفتری داشتم که برایش پیغام می‌برد،** همیشه چشم به آسمان داشت، **سرانجام گفتم هرچه بادا باد! به شهر رفتم، نی‌زن آوردم، می‌خواستم عروسی‌اش مثل یک دختر باشد.** مادرم نیامد، پدرم نفرینم کرد و توی چشمان کسانی که آمده بودند خنده‌ای بود...» (ص۱۰۵).

۴-۱-۲. برافتادن رسم کوچ‌نشینی

یکجا ماندن و داشتن خانه با قانون قافله منافات دارد، زیرا رسم قبیله کوچ است. «- ما هم خانه‌ای بسازیم مادر! - قانون قافله نمی‌گذارد آینه!» (ص۱۰). در اواخر داستان که آینه نقاشی معروف شده و به قبیله بازگشته تا پدر و قافله را ببیند، رسم کوچ برچیده شده است، همان چیزی که آینه سال‌های کودکی‌اش را در آرزوی یکجانشینی گذرانده بود: «-کجا می‌رین خانم.../ - بیرون شهر، همان‌جا که بهار کولی‌ها چادر می‌زنند. / - خانم **کولی‌ها خیلی وقته رسم و رسومشان رو گذاشتن کنار**» (ص۲۰۴). از رقصیدن برای مانس‌ها هم خبری نبود، قبیلهٔ ساکن آن را گناه می‌دانست و کدخدا آن را معصیت می‌نامید: «- چه خوب می‌رقصیدی ماه‌زاده./ - **این حرف‌ها مال عهد دقیانوس است،** بعد از تو بی‌حوصله بودیم، چند بار که پیش آمد، مثل نعشی می‌رقصیدیم که فقط خودش را تکان می‌دهد، مانس‌ها می‌گریختند... یکجانشین شدیم...» (ص۲۱۰).

یکی از الزامات زندگی چادرنشینی، رها کردن خاک مردگان در مکان‌های مختلف است. در جایی از داستان که پیرمرد صاحب‌خانه از مراسم هفتم عزا سخن می‌گوید، این سخنان آینه را به یاد مرگ مادرش می‌اندازد که بدون هیچ مراسمی چال کرده و کوچ کرده بودند: «- فردا هفتمه، اگر

خاکش را ببینی آرام می‌شوی. / قافله قانونش چه بود؟ آه کبوتر را برای کفتارها گذاشته بود و مادر را هنگام کوچ چال کرده بود و رفته بود...» (ص۱۰۲).

۲-۲. فروپاشی فراروایت‌های سیاسی و اعتقادی

یکی از مشکلات عمدهٔ بشر، سردرگمی در مورد ماهیت جهان و حقیقت زندگی و هویت خویش است. در واکنش به این سردرگمی، به نام مدرنیته، نظریات پیشرفتهٔ علمی، سیاسی و اخلاقی را ایجاد کرده‌اند؛ ولی با توجه به بحران‌های اجتماعی و فرهنگی و سیاسی بعد از جنگ جهانی دوم، هیچ‌گاه در این زمینه نتوانستند چندان توفیق یابند. «به اعتقاد لیوتار حوادث تاریخی خارج از چارچوب عقلانیت مدرن و عواقب ناگوار آن‌ها مانند وقوع جنگ‌های جهانی، موجب شکل‌گیری نظام‌های توتالیته و ایجاد بحران‌های گوناگون گردید و روایت‌های کلان سیاسی را باطل نمود» (فانی، ۱۳۸۳: ۶۹).

روانی‌پور با طرح مهم‌ترین گفتمان‌های اجتماعی دهه‌های پیش و پس از انقلاب ۵۷، فراروایت‌های رایج گروه‌های مختلف اجتماعی و سیاسی را مورد تردید قرار می‌دهد. فراروایت‌های بزرگ ایدئولوژیک که سال‌ها ملجأ امید جنبش‌های رهایی‌بخش شده بودند، در ذهن شخصیت‌های داستانی فروپاشیده می‌شوند. اما «این شک و تردید فقط از جانب نویسنده به‌عنوان یک فرد ابراز نمی‌شود، بلکه فروپاشی این روایت‌ها در سطح وسیع اجتماعی و در ذهن شخصیت‌های داستانی نشان داده می‌شود. برای این کار، راوی به‌جای اظهار عقیدهٔ مستقیم دربارهٔ وقایع آن سال‌ها، فقط چون آینه‌ای، گوشه و کنارهایی از آن وقایع و بازتاب آن در ذهن انسان‌ها را نشان می‌دهد و این خواننده است که بر بیهودگی و پوچی بسیاری از آن وقایع حکم می‌کند، بدون این‌که او یا نویسنده بتوانند فراروایتی را به‌عنوان جایگزین پیشنهاد کنند» (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۰۸).

سال‌ها جامعهٔ ایران درگیر عقاید کمونیستی و مارکسیستی بود که برای بعضی‌ها رهایی از هر ظلمی را نوید می‌داد و در افکار مردم، به‌ویژه جوانان، مدینهٔ فاضله‌ای را ساخته بود. این عقاید در سایهٔ انقلاب اسلامی سال۵۷، رونق خود را از دست دادند. در این رمان، نویسنده در ضمن توصیف وقایع خیابانی آن دوره، افول آن عقاید و روایت‌ها را نشان می‌دهد:

> «...**دوستان نباید اشتباهی را که سال ۳۲... بوی گند حزب**... چطور بی‌پشتیبانی اردوگاه سوسیالیسم... همان‌طور که انورخوجه... دولت انتشار چند نشریه را ممنوع کرده... / مریم گفت: باید تصفیه بشن... این ارتش ضدخلقی.../

جوانی است که فریاد می‌کشد، روبه‌روی مردی که می‌خواهد او را پایین بکشد: جاسوس... / **بذارین حرفشو بزنه، مگه آزادی نیست؟** / برای توده‌ای‌ها یُخ / **مرگ بر اتحادیه....** / تا حالا کجا بودین؟ / تو چی می‌گی سوسول، صادراتی یو. اس. آ. / **جیره‌خوار سازمان سیا**» (ص۱۵۲).

پیش از انقلاب اسلامی، تعدادی از دانشجویان ایرانی مجذوب ایده‌های کمونیستی استقلال‌طلبانه و ضدرویزیونیستی انور خوجه شدند و با الهام‌گیری از اندیشه‌های او «حزب کار ایران» (توفان) و حزب مارکسیست - لنینیست خوجه‌ایست «شفق سرخ» را بنیاد گذاشتند. سازمان «پیکار» از سال ۱۳۵۷ تا هنگام فروپاشی‌اش در اوایل ۱۳۶۱ پرچم‌دار اصلی مائوئیسم و استالینیسم در ایران شد. روانی‌پور، افول این گرایش‌ها را روایت می‌کند:

«جوانی است تازه‌بالغ، با چشمانی به اشک نشسته و **مشت‌های گره‌کرده**، با بغض فریاد می‌کشد: مسلمونا... نگاه کنین... خودتون ببینین. / نگاه می‌کنی، روی روزنامه عکس دستی از مچ قطع شده و روی هر انگشت نامی... نگاه می‌کنی و می‌خوانی نام پنج تنی را که نوشته‌شده... **لنین، استالین، مائو، انگلس، انورخوجه**...» (ص۱۵۳).

و آثار آنان از میان رفته‌اند: «همه‌چیز را آتش زدیم... **روزنامه‌ها و کتاب‌ها را ریزریز کردیم و توی کیسهٔ آشغال ریختیم...**» (ص۱۹).

اندیشه‌های جایگزین «ایسم‌های» رنگارنگ نیز، در فضای پسامدرن رنگ می‌بازند. در رمان «کولی کنار آتش» فروپاشی عقاید انبوهی تصویر می‌شود که در دوران انقلاب برای صاحبانشان ارزشمند بودند:

«پیاده شد. راه افتاد. شهر تاریک و خلوت. جای‌جای تنش کبود، شهر از مشت و لگد و زخم تیغ‌ها درد می‌کشید، شهر از بوی فلفل به عطسه افتاده بود و گیج و گم نمی‌دانست ضربه‌ها را از که خورده است... پیکانی نرسیده به او ایستاد، رنگ از رخسارش پرید، توی کوچه‌ای پیچید، در تاریکی دوید... نیلی به او نگاه نمی‌کرد، پشت رل نشسته بود و انگشتان لرزانش را روی لاستیک سرد فرمان می‌کشید... **به مریم بگو جونشو دربره... بگو بی‌فایده است. ما اشتباه کردیم، زندگی بهتر از مرگه، زنده ماندن**... من... من امشب می‌رم، می‌رم دوبی، ساعت نه

پروازه، تو دو ساعت بعد می‌تونی بهش بگی، وقتی من رسیدم دوبی... ما تو یه بازی گیر کردیم، تو یه قصهٔ بی‌سرانجام و پر از درد و اشتباه... بیست‌وچهار ساعت بعد مریم خندید، و گفت بورژوازی فلنگو بست و دررفت، آینه گفت: فقط همین؟ مریم گفت تو به درد ما نمی‌خوری، **بعضی آدم‌ها به درد انقلاب نمی‌خورن...**» (ص۱۹۶).

روانی‌پور در قسمت‌هایی از داستان به فروکش کردن هیجانات قبل از انقلاب بعضی‌ها می‌پردازد که انقلاب ایجاد کرده بود و در وقایع سال۵۹ فروپاشی آن‌ها نمایان می‌گشت:

«**سال۵۹ کسانی می‌گریختند** که در و پنجرهٔ خود را به روی خیابان‌ها و مخصوصاً خیابان انقلاب می‌بستند تا هیچ صدایی نشنوند، آن‌ها اغلب از فرودگاه و مرزهای رسمی می‌رفتند تا دوباره واگردند.

نویسنده در جایی از داستان به دستگیری‌های کور و عواقب آن‌ها که ناشی از افول فراروایت‌هاست، اشاره می‌کند. فراروایت‌هایی که نه‌تنها خودشان مورد بدگمانی و فروپاشی قرار گرفتند، بلکه موارد مشابه به آن‌ها نیز در سایهٔ قرابت و تشابه، مورد عتاب و تندی واقع شدند؛ پسری که کفتربازی می‌کرده است. جریان‌های کمونیستی نیز از کفترهای نامه‌بر برای انتقال خبر استفاده می‌کردند.:

«زمانهٔ بدیست. همه همدیگر را می‌گیرند... قصهٔ آن کفترباز هنوز دهان‌به‌دهان می‌گردد... پدری که از دست پسر کفتربازش به ستوه آمده به آن خیال که او را به راه راست هدایت می‌کند، پسر را به مأموران معرفی می‌کند... پسر که راه و رسم خودش را دوست می‌داشته، روی دیوارها شعار می‌نویسد: کفتربازان جهان متحد شوید... روزهای سخت فرامی‌رسد، بعضی شعارها را پاک می‌کنند... پسر هم به فکر مخفی‌کاری می‌افتد «کفتربازان» را پاک می‌کند و فقط می‌گذارد «ک» برای خودش بماند. شعار می‌شود: **ک... جهان متحد شوید...**

پسر سرانجام به محاکمه کشیده می‌شود تا بگوید که مقصودش از «ک» چه بوده... پسر فریاد می‌زند که از تمام «ک»های جهان به‌جز کفتر و کفتربازان بیزار است؛ اما همه فکر می‌کنند که او برای گمراه کردن آن‌ها خودش را به آن راه می‌زند... و

حالا سال‌هاست که پدر هر روز می‌رود تا بگوید که پسرش فقط یک کفترباز است اما کسی زیر بار نمی‌رود»(ص ۱۲۷).

قداست‌زدایی یکی از وجوه پسامدرنیسم است (Hasan,1992: 196). در دنیای پسامدرن «فراروایت دینی نیز فروریخته است، مسیحیت در غرب دیگر جایگاه سابق خود را ندارد و در ایران نیز تغییرات زیادی در نحوهٔ عمل به شعائر مذهبی رخ داده است» (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۲۶). باور به «منجی» به‌عنوان فراروایت امیدبخش، در فضای این روایت فروپاشیده است. در داستان روانی‌پور از نجات‌دهنده‌ای سخن می‌رود که خودش در قلعه زندانی است. این روایت به‌صورت تلویحی؛ اعتقادات و باورهای مذهبی جامعه را نشانهٔ تیر تردید قرار داده است: «... گیسوان دخترها را می‌چیدند تا از آن کمندی بسازند... گیسوی دخترها نذر «نجات‌دهنده» بود. زبانم لال، به آن‌ها گفتم، نجات‌دهنده‌ای که نتواند خود را نجات دهد، به چه درد می‌خورد؟...» (ص۷۳).

۳-۲. افول فراروایت داستان‌نویسی

به اعتقاد لیوتار پسامدرن «قواعد بازی» را در علم و ادبیات و هنر تغییر داد «تخصصی شدن علم و رشد مؤسسات متنوع آموزشی، ساختار منطقی علم را باطل گردانید و علم را در ردیف دیگر بازی‌های زبانی قرار داد» (فانی، ۱۳۸۳: ۶۹). جهان ادبی پست‌مدرن چیزی را به ما ارائه می‌دهد که توضیح‌ناپذیر است و انکارکنندهٔ جهان‌بینی و الگوهای ارائه‌شده بوده و حتی آن‌ها را وارونه و منحل می‌نماید و منجر به فروپاشی کلیت آن روایت‌ها می‌گردد. تأکید لیوتار بر فروپاشی فراروایت‌ها در دنیای پسامدرن می‌تواند توجیهی برای کمرنگ شدن اقتدار و تسلط نویسنده بر متن پسامدرنیستی هم باشد. جایگاه خداگونهٔ نویسنده در ادبیات را نیز می‌توان به‌عنوان فراروایتی در نظر گرفت که در ادبیات پسامدرنیستی مورد تأیید نیست. نویسندهٔ آگاه و مقتدر داستان‌های پیشین، جایگاه خود را به نویسنده‌ای داده است که برای تثبیت موقعیت خود، باید از لابه‌لای صفحات کتاب سرک بکشد، با شخصیت‌ها بحث‌وجدل کند و در مواردی هم حتی مغلوب شود، این ویژگی منجر به پیدایش مؤلفه‌های دیگری از تکنیک‌های پسامدرن ازجمله اتصال کوتاه، وجودشناسی و مرگ مؤلف می‌گردد.

در داستان رئالیستی، دو مفهوم «تمامیت» و «ساختاربسته» وجود دارد؛ به گونه‌ای که داستان با زمینه‌ای آغاز می‌شود، با گره‌افکنی و اوج ادامه می‌یابد و درنهایت به گره‌گشایی ختم می‌گردد، در تقابل با این ساختار تمام و کمال و بسته، داستان پسامدرن، با فقدان فراروایتی منسجم‌کننده و

تمامیت‌بخش ساخته می‌شود و بر حضور یک کلان‌روایت تکیه نمی‌کند. علاوه بر آن، نویسنده در این داستان، مانند داستان‌های کلاسیک، در پشت درهای بسته و به دور از چشم خواننده به بیان رویدادها و شخصیت‌ها نمی‌پردازد، بلکه خواننده در لحظه‌لحظهٔ داستان با نویسنده همسو می‌شود و نویسنده نیز گاه وارد قصه می‌شود و آن را چنان پیش می‌برد که خواننده متوجه می‌شود که با واقعیت روبرو نیست. این حضور هدفمند نویسنده در رمان، انگاره‌ای مهم از ادبیات پست‌مدرنیستی به نام دور باطل (اتصال کوتاه) را رقم می‌زند که پیش‌تر در ادبیات داستانی نشانه و اثری از آن نبوده است و به کار رفتن آن در این متن نوعی کناره گرفتن از فراروایت داستان‌نویسی محسوب می‌گردد. همچنین متن انگاره‌های ازپیش‌تعیین‌شده و حضور مقتدرانهٔ نویسنده را به‌عنوان خالق اثر، با عنادورزی‌ها و لجبازی‌های قهرمان داستان به چالش می‌کشد. مجادله و حتی گاهی مخاصمهٔ شخصیت داستان با نویسنده، «مرگ مؤلف» یکی دیگر از انگاره‌های این جریان را بازگو می‌نماید. این مؤلفه‌ها به همراه دیگر مؤلفه‌های پسامدرنیستی، هرکدام به‌تنهایی رسوم آشنا و متعارف داستان‌نویسی را نقض می‌کنند. در این مقاله فقط به بیان سه مورد از این مؤلفه‌ها به‌عنوان نمونه پرداخته می‌شود:

۱-۳-۲. عدم انسجام متن

در داستان پسامدرن، روایت، خط سیر و ترتیب زمانی مشخصی ندارد و خواننده باید وقایع را به هم مرتبط کند (پارسا، ۱۳۸۹: ۳). وقتی‌که متن و دنیا هر دو نفوذپذیر می‌شوند تا حدی که تمایز آن‌ها از یکدیگر ناممکن می‌گردد، دور باطل حادث می‌شود. در این حالت، امر واقعی و امر استعاری در یکدیگر امتزاج می‌یابند. به‌طورکلی دور باطل تکنیکی مشخصاً وجودشناسانه است که به در هم ریختن مرز دنیاهای موجود در متن می‌انجامد. «**دور باطل** به دو طریق در داستان ایجاد می‌شود: اتّصال کوتاه (ورود نویسنده به داستان) و پیوند دوگانه. پیوند دوگانه هنگامی در داستان ایجاد می‌شود که شخصیت‌های تاریخی در داستان نقش‌آفرینی کنند» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۶).

حضور نویسنده در روایت و دوری از شرح وقایع و در عوض آن تحلیل و تفسیر وقایع جهت نوشتن داستان از خصوصیاتی است که در «کولی کنار آتش» تکرار می‌شود. مسئلهٔ نویسندگی و استفاده از زندگی شخصی و لحظات خصوصی، هم‌چنین ارجاع به متن و تفسیر به‌جای توصیف، مهم‌ترین تمهیدات اتصال کوتاه است که در این اثر قابل استناد است.

«روانی‌پور از این تکنیک به شیوه‌ای ماهرانه و بدون ضربه زدن به کیفیت داستان و تأثیرگذاری آن استفاده می‌کند، به‌نحوی‌که خواننده علی‌رغم تأکیدهای فراوانِ نویسنده بر تصنعی بودن داستان، چون با شخصیت‌های واقعی هم‌حسی پیدا می‌کند. برخلاف داستان‌های پیشامدرن که سعی در ساختن جهانی بسیار شبیه به عالم بیرون داشتند، در این داستان خواننده در کنار نویسنده و درحالی‌که تمایز دو جهان و نیز تداخل گاه‌به‌گاه آن، مرتباً به او یادآور می‌شود، بر سرنوشت شخصیت‌هایی که می‌داند واژه‌ای هستند، اشک می‌ریزد، زیرا این شخصیت‌های داستانی، در نظر خواننده به نحوی بسیار جان‌دار ترسیم می‌شوند و حس همدلی او را برمی‌انگیزند» (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۷۸).

اتصال کوتاه به‌کرّات در این رمان اتفاق می‌افتد، به‌عنوان‌مثال در اوایل داستان زمانی که آینه از قبیله رانده شده است، می‌خواهد که از داستان بگریزد و نویسنده وارد داستان شده، با او دردِ دل می‌کند: «– آری آینه، قهرمان قصه می‌تواند از قصه بگریزد اما من که زنده‌ام راه درورویی ندارم. چهار دست و پایم به حصار زندگی میخ شده... از زندگی به کجا می‌توان گریخت.../ –گریه می‌کنی؟ تو؟ تو که می‌توانی بنویسی؟ / می‌نشیند، مانند کودکی اشک‌های روی گونه‌ام را پاک می‌کند: – این‌قدر گریه نکن، تمام می‌شوی... اصلاً بیا با هم بگریزیم. / – نمی‌توانم، آدم‌های قصه هرکجا که باشم پیدایم می‌کنند.../ – من هم مانسم را گم کرده‌ام، این کتاب را می‌نویسم و چاپ می‌کنم تا او را پیدا کنم... اگر بمانی قصه تمام می‌شود، تو هم به تهران می‌روی و مانست را پیدا می‌کنی... ما نجات‌دهندهٔ همدیگریم» (ص۳۶).

حضور آگاهانهٔ نویسنده در داستان و بیان این‌که داستان را از روی تابلوهای زنی نقاش به نام فرزانه می‌نویسد، مرز واقعیت و خیال را به هم می‌ریزد. درگیری نویسنده با شخصیت‌های متن، به خواننده یادآور می‌شود که این یک داستان است.

«– تو تابلوهای قبرستان را برای چه می‌خواهی؟ من مدت‌هاست آن‌ها را توی انباری گذاشته‌ام. / – فصلی از قصه توی قبرستان می‌گذرد. / – به بهشت‌زهرا برو. / – آن‌جا نه، قبرستان داستان من، جایی متروک و قدیمی است. / – ببین این کلید انباری، دیگر هم با من کاری نداشته باش. / – تا روزی که قصه تمام شود. / – قبول (ص۶۸).

ازجمله شیوه‌های اتصال کوتاه، مطرح کردن نویسنده و نویسندگی در متن است (لاج، ۱۳۸۹: ۱۸۷). در جایی آینه با نویسنده در مورد اعتصاب دانشجویان صحبت می‌کند و **نویسنده را تهدید می‌کند** که در صورت قاطی کردن او به ماجرا، **نویسنده را لو خواهد داد**:

«- ببین مرا قاطی این‌ها نکن... به‌خصوص فردا... / - فردا که خبری نیست. / - چرا، هست، می‌خواهند کلاس‌ها را تعطیل کنند... / - یک کلام بگویم اگر مرا قاطی کنی تو را لو می‌دهم... حالا بخند، باور نمی‌کنی ها؟ / - به تو نمی‌خندم آینه، فقط این را بدان که دیگر از آن روز سال‌ها گذشته و آن‌ها نمی‌توانند مرا بگیرند. .../ - تو چکار می‌کنی؟ از قافله آمدم بیرون، دلم به تو خوش بود، تو هم که نویسندهٔ منی به من ظلم می‌کنی»(ص ۱۱۲).

تداخل دو جهان که تداعی‌کنندهٔ اتصال کوتاه هست، در فصل دیگری از داستان نمود دارد. جایی که آینه برای رهایی از دست نویسنده و سرنوشت شومش بر سر نویسنده فریاد کشیده و خودکشی می‌کند:

«صدای مرا، من نویسنده را می‌شنود و فریاد می‌کشد... / رخ ساحل، جسدی برآمده از دریا،... نه، نمی‌خواهم ببینمش، نمی‌خواهم باور کنم که او فقط جسدش را برای قصهٔ من گذاشته، من تن زنده و سالمش را می‌خواهم... تمام کسانی که در زندگی مردم سرک می‌کشند به چیزی می‌رسند و من به کاهدان زده‌ام... به جسد رسیده‌ام...»(ص ۱۳۷).

در قسمتی که میان آینه و نویسنده مشاجره‌ای درمی‌گیرد و نویسنده آشکارا حضور خود را در کنار شخصیت داستانی‌اش آشکار می‌کند، نشانه‌ای برای از بین رفتن مرز حقیقت و خیال است:

«با من است، وقتی همه‌جا حاضر و ناپیدا باشی و بخواهی قهرمان قصه‌ات را آن‌طور که دلت می‌خواهد پیش ببری باید فحش و بدوبیراه بشنوی. آینه چنگ توی هوا می‌زند، بدین خیال که گلویم را بفشارد و مرا خفه کند. / - کار بی‌خودی است. من می‌توانم در مقابل تو پیدا و ناپیدا باشم. / - لذت را زیر دهانم مزمزه می‌کنم. لذت قدرت. لذت بازی دادن کسی که در مقابل سازنده‌اش طغیان کرده. / - کثافت! چرا نمی‌گذاری زندگی کنم؟ ...» (ص۱۳۹).

۲-۳-۲. شکست اقتدار نویسنده

در داستان‌های رئالیستی اقتدار بی‌چون‌وچرای نویسنده بر داستان و شخصیت‌ها به‌عنوان خالق و آفرینندهٔ اثر حاکم است. این موضوع به‌عنوان یک فراروایت در داستان‌های پسامدرنی نقض می‌شود. این فراروایت که در شکل‌گیری پسامدرنیسم بسیار تأثیرگذار بوده، نظریهٔ «**مرگ مؤلف**» است. «نظریه‌ای که در آن غیبت نویسنده را به رخ خواننده می‌کشد و خواننده با دریافت خود به متن رو می‌کند و اساساً متن را می‌آفریند» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۸۷). ازنظر پسامدرنیست‌ها «نویسنده نمی‌تواند مقدرات متن را با یقین و به شکلی تخطی‌ناپذیر تعیین کند» (پاینده، ۱۳۸۶: ۶۳). بنابراین «با متن محو می‌شود و از میان می‌رود یا می‌میرد و بلافاصله خواننده پس از مرگ او متولّد می‌گردد» (همان، ۱۳۹۳: ۹۷).

در داستان‌های پسامدرن، نویسنده از مقام دانای کل هبوط می‌کند. در مواردی، شخصیت‌های داستان به‌صراحت با خواست نویسنده مخالفت می‌کنند. در بعضی از آن‌ها مخاطب با یک متن باز روبه‌رو می‌شود؛ متنی که بخشی از آن را خودش باید بنویسد، متنی که او را تحریک به واکنش می‌کند. با این تمهید، نویسنده، مخاطب را وارد داستان می‌کند و مسؤولیتی را به دوش او می‌گذارد که در داستان‌های پیشامدرن به عهدهٔ نویسنده بود. این تمهید به‌هیچ‌عنوان تصنعی نیست، چراکه در آن هدفی اجتماعی نهفته است. مرگ مؤلّف را در استیصال نویسنده در برابر ارادهٔ شخصیت‌ها، می‌توانیم به‌وضوح ببینیم. در رمان روانی‌پور نیز آینه، **قهرمان داستان**، طبق خواست و ارادهٔ نویسنده‌اش در اثر شکنجه و شلاق از قافله رانده شده و زخمی و ناتوان **قصد دارد که از داستان بگریزد**. در این زمان نویسنده استیصال خود را در برابر شخصیت داستانش چنین بیان می‌کند:

> - آخر کجا می‌خواهی بروی؟ / - هیچ کجا، فقط از این قصه می‌روم... / - گر نویسنده به قهرمان قصه‌اش مجال فکر کردن بدهد روزگارش تباه است کاری بکن زن، حرفی بزن. داستانت بدون آینه هیچ است» (ص۳۵).

پست‌مدرنیست‌ها به پایان سوژه و مرگ مؤلف فرامی‌خوانند. نویسندهٔ این نوع داستان‌ها هیچ کنترلی بر اشخاص داستانش ندارد. در رمان کولی... وقتی آینه موردتهاجم مردان ناشناس قرار می‌گیرد، **نویسنده** با وحشت و اضطراب اشک می‌ریزد و فریاد می‌کشد و **ناتوانی خود را از تغییر و دخالت در سرنوشت شخصیت مخلوقش نشان می‌دهد** و از یکی از شخصیت‌های داستانش به نام فرزانهٔ نقاش کمک می‌خواهد تا با کشیدن پنجره‌ای، به آینه کمک کند تا خود را از دست متجاوزان نجات دهد:

«چند نفر بودند که آمدند، آن‌هم نیمه‌شب، اول صدای خندهٔ کفتارها را شنید و بعد شکری در را هل داد، دری که از داخل بسته بود... نه، نمی‌توانم ببینمش، نگاه کن مانند پلنگی به‌سوی شکری خنج می‌کشد. فرزانهٔ نقاش! تو هم صدای فریادهایش را می‌شنوی؟ نکند او را، نعش او را شبانه به دریا بیندازند؟ یا خود بعد از این‌همه خفت به کشتن جانش رضا دهد؟ وای فرزانه زیر مشت و لگد له می‌شود، کاری بکن. / - چه کاری، چه کاری از دست من... / - پنجره، پنجره‌ای بکش. / - پس بگذار... / وای فرزانه، صدای ضجه‌هایش به ناله تبدیل شده... بیا، بیا قلم‌مویت را بردار و پنجره‌ای بکش...» (ص۵۲).

در بخشی دیگر نویسنده به خاطر **گم کردن شخصیت اصلی داستانش** از عدم اقتدار خود گلایه کرده و تلاش می‌کند قدرت ازدست‌رفتهٔ خود را با آینه‌بینی و پیدا کردن آینه به دست آورد:

«قصه‌ای که دور یک شخصیت بچرخد، آن‌هم دور دختر سربه‌هوا و نمک‌نشناسی مثل آینه، حتماً کارش به اینجا می‌کشد. نباید او را مرکز عالم می‌کردم. او را که کوچک‌ترین اهمیتی به من نمی‌دهد. من که نمی‌توانم به چشم ناشرم نگاه کنم. ناشری که در انتظار قصهٔ من است. باید کاری بکنم که نتواند دوباره دستم را توی حنا بگذارد. همین‌که بداند در این دنیا کسان دیگری هم هستند، کافی است... باید رو به آینه بایستم و نگاه کنم تا شاید ردی از قهرمان گمشدهٔ کتابم بگیرم»(ص ۱۲۵)

زمانی که آینه به عقد موقت رانندهٔ کامیون درآمده است، نویسنده و داستانش را به‌کلی رها کرده است، نویسنده می‌خواهد به نحوی او را به قصه بازگرداند و کارهایی انجام دهد تا داستانش را کامل نماید ولی دچار تردید می‌شود و با اندیشیدن به عواقب افکارش سرانجام در برابر خواست آینه تسلیم شده و تصمیم می‌گیرد که او را به میل خود رها کند تا بلکه در فرصت مناسب متقاعدش نماید: «... باید بگذارم به راه خودش برود، به دنبال آنچه دوست دارد تا آن زمان که فرصتی پیدا کنم و او را متقاعد و سالم به قصه واگردانم... حالا فقط **باید روبروی آینه بایستم و زندگی او را دنبال کنم، بی آن‌که زحمت کشف و خلق دوباره‌ای به خود بدهم**...» (ص۱۲۷).

در پی بازنگشتن آینه به داستان، نویسنده عنان صبر خود را از دست می‌دهد و خود را **بازیچهٔ شخصیت خودآفریده‌اش** می‌داند:

«من در حد یک رمال سقوط کرده‌ام، رمالی که هر شب به آینه نگاه می‌کند تا ببیند که چطور راننده‌ای قهرمان قصه‌اش را از راه بدر برده، قهرمانی که کولی‌زاده بود و تو خیال می‌کردی یکجا بند نمی‌شود، اما انگار فقط عشق می‌تواند، زنی را چه کولی باشد چه نباشد یکجانشین کند... من دیگر توانی برای دیدن ندارم و بیش از این نمی‌توانم خودم را مضحکهٔ دست آن‌ها بکنم...» (ص۱۳۳).

۲-۳-۳. آشنایی‌زدایی در شخصیت‌پردازی

در رمان‌های پسامدرن شخصیت‌ها **ماهیت متنی** دارند. آن‌ها «از جنس کلام‌اند و در فرایند خواندن زنده می‌شوند» (وُو، ۱۹۸۴: ۹۴). **وجود و عدم شخصیت** در داستان «کولی کنار آتش» قطعیت ندارد. بازجو برای سنجش سخنان آینه، انگشتان او را فشار می‌دهد تا از صحت حرف‌ها و از وجود یا عدم او مطمئن شود. بازجوی جوان در «وجود» زن‌های بیرون از داستان نیز شک می‌کند: «سری به تعجب تکان می‌دهد و به دربان می‌گوید: به‌هرحال اگر این زن برخلاف زن‌های دیگر وجود هم داشته باشد، اشغال گوشه‌ای از بیمارستان در این شرایط درست نیست و مجرم اصلی نویسنده است، باید به دنبال او بگردیم» (ص۱۳۸).

تردید در داستان‌های پسامدرنیستی به شکل‌های گوناگون انعکاس می‌یابد. اوج آن در توهّم شخصیت‌های پارانویایی ظاهر می‌شود (رک. لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۹-۱۰۰). در فصلی از رمان، آینه ناامید در هتل نشسته و با خود حرف می‌زند و از این‌که وجود ندارد و تنها قهرمان قصه هست، به خود دلداری می‌دهد ولی درعین‌حال در وجود یا عدم خود دچار تردید است (رک. ص۱۵۵). وقتی مدیر هتل به او گوشزد می‌کند که باید اتاق را تخلیه کند، آینه می‌گوید: «همهٔ ما قهرمان یک قصه‌ایم... مقصودم این است که من وجود ندارم. / مدیر هتل پوزخندی می‌زند: - اصل مطلب همین‌جاست. این روزها هیچ‌کس وجود ندارد» (ص۱۵۵).

در قسمتی از داستان که آینه قصد دارد بار دیگر از دست نویسنده فرار کند و به بندر برگردد، راننده‌ای در جلوی راه آینه سبز می‌شود که به گفتهٔ خودش وجود ندارد و فقط نویسنده او را برای حضور در داستان آفریده تا به آینه کمک کند: «راس و حسینی‌ش، نوکرت هیچکی رو نمی‌شناسه، تو عمرش رانندگی هم نکرده، نه‌تنها رانندگی بلکه زندگی هم یُخ » (ص ۱۴۳). در بخش دیگری از داستان آینه دنبال همدردی می‌گردد و به زنی برمی‌خورد که با خود حرف می‌زند؛ آینه به تصور این‌که این زن هم ساختگی هست و وجود خارجی ندارد، برای اطمینان، با او به گفتگو می‌پردازد:

«تو وجود داری؟ / - با نویسنده‌ات حرف می‌زنی؟ / - چی فرمایش کردین؟ / - پس معلومه یکی دیگه قصهٔ تو را می‌نویسه» (ص۱۷۳).

> «یکسان بودن شخصیت‌ها در عین تفاوتشان و **نامشخص کردن هویت‌ها** موجب بی‌ثباتی دنیای توصیف‌شدهٔ داستان گردیده و ساختار و محتوای وجودشناسانهٔ متن را برجسته می‌سازد «شخصیت‌های داستان‌های پست‌مدرن، گاه در عین داشتن نام‌هایی متفاوت و شرکت در وقایعی متفاوت، بر اساس برخی قراین به هم می‌پیوندند و به نظر می‌رسد که وجوه اشتراکی با خود نویسنده نیز دارند» (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۹۷).

در این رمان نیز با سوژه‌ای روبه‌رو می‌شویم که در موقعیتی راوی است، در موقعیتی آینه، در موقعیت‌های دیگر گل‌افروز و زن سوخته. شخصیت‌های آینه و فرزانه، گل‌افروز و زن سوخته و... بسیار شبیه به هم هستند تا آن‌جا که گاه تا مرز یگانگی پیش می‌روند و خواننده را به این گمان وامی‌دارند که این شخصیت‌ها با نام‌های متفاوتشان، جلوه‌ای از یک شخصیت یگانه‌اند و تنها کار نویسنده بازی با ذهن مخاطبان و فریب آن‌هاست؛ فریبی که سرانجام آشکار خواهد شد. این شخصیت‌ها حتی «سر به شورش برمی‌دارند تا حدی که خواننده احساس می‌کند این نویسنده است که از شخصیت‌ها تبعیت می‌کند و نه برعکس»(پاینده، ۱۳۸۶: ۶۳). ساختار مدور و چرخشی موقعیت و نقش شخصیت‌ها در داستان، به تعبیر وارتون: تصاویری از فرسایش است که در آن جهان و افرادی که در آن زندگی می‌کنند به‌آرامی اما ناگزیر رو به افول می‌روند (۱۳۹۱: ۱۳). در صفحات نخستین داستان، زمانی که آینه از قافله رانده شده و قصد گریز از داستان را دارد، **با نویسنده مجادله** می‌کند: «- قهرمان اصلی منم، اگر من نباشم... / - نه، قهرمان اصلی تو نیستی، من این قصه را از روی تابلوهای زنی نقاش می‌نویسم...» (ص۳۶).

۳- نتیجه‌گیری

برای کشورهای درحال‌توسعه که مدرنیسم و آثار اجتماعی و سیاسی آن را به‌طورکامل تجربه نکرده‌اند، فضا و افکار پست‌مدرنیستی تجربه‌ای شگفت به نظر می‌آید. در چنین حالتی، نقش تبادلات فکری و «مکالمهٔ» فرهنگ‌ها در انتقال فلسفهٔ پست‌مدرنیستی برجسته‌تر می‌شود. ژانر رمان در این میان کارکرد مؤثری دارد. رمان *کولی کنار آتش*، به‌عنوان یک داستان پست‌مدرنیستی، فروپاشی بسیاری از روایت‌های کلان را در یک قشر اجتماعی سنتی ایران به نمایش می‌گذارد.

سنت‌های مردسالاری، محدودیت زنان و خشونت علیه آن‌ها، حکومت قوانین خرافی و بی‌منطق در بخشی از جامعهٔ ایرانی، روایت‌های سیاسی پیش و پس از انقلاب اسلامی سال ۵۷ و اصول و قواعد داستان‌نویسی، از روایت‌های بزرگی هستند که در داستان «کولی کنار آتش» رنگ می‌بازند و فرومی‌پاشند. این فرایند اگرچه در جامعهٔ نمونهٔ نویسنده (کولیان) روی می‌دهد، اما ارتباط برخی از اشخاص داستان با اشخاص بیرون قشر چادرنشین و نیز سبک زندگی واقعی مردم ایران در بیرون از جامعهٔ داستان، نشان می‌دهند که افول فراروایت‌ها در جامعهٔ ایرانی پدید آمده بود و روی به گسترش داشت.

روانی‌پور برای روایتِ افول فراروایت‌های فوق، در داستان خود از شیوهٔ بازسازی صحنه و نمادپردازی بهره برده است. او با ارائهٔ تصویری گویا از یک واحد اجتماعی روبه‌زوال، غروب تدریجی فراروایت‌ها را در جامعهٔ ایرانی مشابه‌سازی و بازآفرینی کرده است. او به یاری نمادهای زنده به‌خوبی توانسته است پیام خود را به خوانندگانش منتقل کند. در داستان او، «آینه» نماد خودشناسی، آگاهی، پیشرفت و ترقی است و «پیرزن»، سمبل ازخودبیگانگی، عقب‌ماندگی و خرافه‌پرستی است. «کولی» نماد انسان ناپایدار است که اعتماد بر او نتیجهٔ مطمئنی ندارد. «کوچ کردن» کولی‌ها گذر روایت‌ها از معبر مکتب‌ها، ایسم‌ها و آیین‌ها و ایدئولوژی‌ها را به تصویر می‌کشد. چنان‌که «مریم» نمایندهٔ ایدئولوژی دستگیر می‌شود. «کولی» در کنار «آتش»، حکایت سوختن فراروایت‌هاست. روایت‌هایی که نتیجهٔ وجود آن‌ها «زن سوخته» است و این روایت‌ها نیز سرنوشت او را انتظار می‌کشند. «رقص» شخصیت اصلی داستان، «راننده»، «کامیون»، رفتن «نیلی» به خارج، همگی حکایت حرکتی هستند به‌سوی ناکامی؛ چنان‌که فراروایت‌ها بدان دچارند. «فرار» و سرگردانی‌های «آینه» افول فراروایت‌ها را به‌روشنی تا پایان روایت «کوچ‌نشینی» بازمی‌تاباند؛ اما این نقاش فرزانه‌ای که نقش خیال می‌زند، همچون فراروایت‌ها در پایان داستان ناپدید می‌شود. تعریف‌گریزی، محدودیت‌ناپذیری، ساختارشکنی و نقض اصول داستان‌های کلاسیک، در *کولی کنار آتش*، تأکید و بازسازی روایت افول فراروایت‌هاست. شواهد این مقاله تأیید می‌کند که داستان‌های پسامدرن از اسناد و مظاهر افول فراروایت‌ها به شمار می‌آیند و پژوهش‌های مشابه می‌تواند نمونه‌ها و موارد معتبری را برای تحلیل گفتمان‌های متعدد تأمین کند.

منابع و مآخذ

۱- پارسا، رضا، (۱۳۸۹)، ***آشنایی با مؤلفه‌های ادبیات پست‌مدرن***، تهران: حوزه هنری.

۲- پاینده، حسین، (۱۳۸۶)، ***رمان پسامدرن و فیلم***: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس، تهران: انتشارات هرمس.

۳- ---------، (۱۳۹۳)، ***داستان کوتاه در ایران*** (داستان‌های پسامدرن)، تهران: نیلوفر.

۴- تدینی، منصوره، (۱۳۸۸)، ***پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران***. تهران: انتشارات رامین

۵- تسلیمی، علی، (۱۳۸۳)، ***گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران*** (داستان)، تهران: انتشارات اختران.

۶- روانی‌پور، منیرو، (۱۳۹۵)، ***کولی کنار آتش***، چاپ سیزدهم، تهران: نشر مرکز.

۷- فانی، حجت‌الله، (۱۳۸۳)، «دلالت‌های تربیتی دیدگاه پست‌مدرنیستی لیوتار و نقد آن»، ***فصل‌نامهٔ علمی- پژوهشی نوآوری‌های آموزشی***، دانشگاه آزاد مرودشت، سال سوم، شمارهٔ ۹، صص۸۷-۶۶

۸- لاج، دیوید، (۱۳۸۹)، «رمان پسامدرنیستی»، نظریه‌های ادبی رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم، لاج و دیگران، گردآوری و ترجمه حسین پاینده، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

۹- لوئیس، بری، (۱۳۸۳)، «پسامدرنیسم و ادبیات»، ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، روزنگار، صص ۷۷-۱۰۹.

۱۰- لیوتار، فرانسوا، (۱۳۸۹). ***وضعیت پست‌مدرن***، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران: نشر گام نو.

۱۱- نجاریان، پروانه؛ پاک‌سرشت، محمدجعفر؛ صفایی‌مقدم، مسعود، (۱۳۸۱)، «مضامین پست‌مدرنیسم و دلالت‌های تربیتی آن»، ***مجلهٔ علوم تربیتی و روانشناسی***، دورهٔ سوم، سال نهم، شمارهٔ ۱، صص ۱۰۶-۸۹

۱۲- نصری، قدیر، (۱۳۸۵)، «پست‌مدرنیسم و مطالعات راهبردی: الزامات روش‌شناختی»، ***فصل‌نامهٔ مطالعات راهبردی***، شمارهٔ ۳۱، صص ۳۰-۷.

۱۳- نوذری، حسینعلی، (۱۳۹۲)، ***پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم***، چاپ چهارم، تهران: نقش جهان.

۱۴- وُو، پاتریشیا، (۱۹۸۴)، «مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی»، ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***، گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران: روزنگار، صص ۲۶۰-۲۱۱.

15- Hasan, Ihab. (1992). "Pluralism in Postmodern Perspective". The **Post-Modern Reader**. London: Academy Editions. 196-207. Lewis, Barry.

16- Berger. Arture Asa (1998), ***The Postmodern presence***: Reading on postmodernism in America Culture and Society. Wlant Greek London New Delhi: Altamira Press.

17- Singh, P., R., (2011) ***Consumer Culture and Postmodernism in Postmodern Opening***. Year 2, No. 5, Vol. 5, March, year 2011.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)
(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

نقش هم‌دلی و تأثیر آن بر خواننده در رمان *بعد از پایان* فریبا وفی

کرم نایب پور[1]، نغمه ورقائیان[2]

[1]دانشیار دپارتمان زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده علوم و ادبیات، دانشگاه ابراهیم چچن آغری، ترکیه (نویسنده مسئول)

[2]استادیاردپارتمان زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده علوم و ادبیات، دانشگاه ابراهیم چچن آغری، ترکیه

چکیده

یکی از درون‌مایه‌های اصلی در رمان *بعد از پایان* نوشتهٔ فریبا وفی چگونگی آغاز و پایان پیوندهای دوستی میان شخصیت‌های زن است. رمان وفی روایت‌گر فرایند آگاهی راوی نسبت به کیفیت و گسست دوستی‌اش با شخصیتی است که زمانی فکر می‌کرد رابطه‌اش با او بر اساس صمیمیت یا هم‌دلی بوده است. روایت راویِ اول شخص مفرد در رمان وفی را می‌توان روند بازاندیشی او دربارهٔ افکار و حس‌های خود و چگونگی تکوین رابطه‌هایش دانست. با استفاده از روش روایت‌گری گذشته‌نگر، راوی حکایت هم‌سفری خود با مسافری از سوئد را روایت می‌کند. بر اثر رخدادهایی که در طول چهار روز سفر آن‌ها به تبریز اتفاق می‌افتد و تحت تأثیر هم‌سفر خود، راوی به بازاندیشیِ کیفیت رابطه‌های خود در گذشته می‌پردازد. گفت‌وگوهای آن‌ها در طول سفر و آشنایی‌شان با سرگذشت هم‌دیگر، ازیک‌طرف منجر به برقراری رابطه‌ای صمیمی یا هم‌دل بین آن دو می‌شود. ازطرف‌دیگر، باعث خودآگاهی راوی نسبت‌به سهم خود در عدم دست‌یابی به رابطه‌ای بر اساس درک متقابل و صمیمیت یا هم‌دلی در گذشته‌اش می‌شود. بر این اساس، نوشتار حاضر می‌کوشد نشان دهد چگونه بازنمایی تجربه‌ای آشنا برای خواننده موجب هم‌دلی او با شخصیت‌های داستانی و ازاین‌رو درک بهتر معنای متن می‌شود.

واژگان کلیدی: احساس و روایت، صمیمیت/هم‌دلی، خواننده، *بعد از پایان*، فریبا وفی.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۲/۱۵ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۱/۳۰

[1]E-mail: knayebpour@yahoo.com
[2]E-mail: naghmeh_varghaiyan@yahoo.com

ارجاع به این مقاله: نایب پور، کرم، ورقائیان، نغمه، (۱۴۰۰)، نقش هم‌دلی و تأثیر آن بر خواننده در رمان *بعد از پایان* فریبا وفی، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*.. Doi: 10.22034/PERLIT.2022.45877.3085

مقدمه

بعد از پایان (۱۳۹۳) نوشتهٔ فریبا وفی روایت‌گر رویدادهای سفر سه‌روزهٔ راویِ رمان رؤیا به‌همراهِ هم‌سفرش منظر به تبریز است. سفر برای رؤیا ناخواسته و اجباری است و به خواهش خواهرزاده‌اش که ساکن سوئد است، جهت همراهی با منظر صورت می‌گیرد. ولی منظر با اشتیاق و هیجان به این سفر می‌رود تا بلکه شناخت بیش‌تری از دوست و معشوق سابقش اسد که اهل تبریز است و حدود سه دهه قبل تن به مهاجرتی اجباری داده، به‌دست آورد. چنان‌چه روایت‌های مربوط به سرگذشت هریک از آن‌ها نشان می‌دهد، رؤیا و منظر همواره درپی برقراری رابطه‌ای پایدار بر اساس صمیمیت با دیگران بوده‌اند، هرچند تا زمان روایتِ سرگذشت‌شان از برقراری چنین رابطه‌ای ناتوان به‌نظر می‌رسند. به‌عبارت‌دیگر، آن‌ها در واکاویِ پروسهٔ شکل‌گیری و گسست رابطه‌های گذشتهٔ خود، درمی‌یابند که علاوه‌بر دیگران خود آن‌ها نیز در عدم برقراری رابطه‌ای بر اساس صمیمیت و هم‌دلی (empathy)سهیم بوده‌اند.

بعد از پایان روایت رابطه‌های زنانه است، رابطه‌هایی پیچیده، سست و ناپایدار که حکایت آن‌ها در جریان سفر راوی و منظر، شخصیت کانونی رمان، به تبریز از نو تکرار می‌شود. چنین یادآوری‌ای که برای آن‌ها به‌منزلهٔ از نو تجربه کردن رابطه‌های مهم گذشته‌شان نیز است، نمایانگر تلاش آن‌ها در جهت ترمیم رابطه‌های فردی‌شان است ضمن آن‌که کیفیت رابطه‌هایشان را نیز فاش می‌کند. حکایتِ هریک از شخصیت‌ها، مشابه وضعیت پدر رؤیا پس از مرگ همسرش است. او به‌دنبال هم‌دل است: «من رفیق می‌خواهم. هم‌دم می‌خواهم» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۹۰). شخصیت‌های اصلی در رمان وفی این ویژگی تعریف ایان وات (Ian Watt) از مشخصه‌های رمان را نیز به‌خاطر می‌آورند ـ تأکید بر «هویّت فردی»، بازنمایی «خاطره» و «کندوکاو در شخصیت آدمی، آن‌گونه که در نفوذ متقابل خودآگاهیِ گذشته و حالِ آن نشان داده می‌شود» (۱۳۸۶: ۳۰). به‌نظر می‌رسد «کندوکاو در شخصیت» رؤیا و منظر، از طریق بازنمایی رابطه‌های شخصی آن‌ها، بیش از هر موضوع دیگری، در *بعد از پایان* دارای اهمیت است. با برجسته‌کردن رابطه‌های هریک از آن‌ها در گذشته، روایت خواننده را درجریان ریشه‌های رفتار فعلی رؤیا و منظر قرار می‌دهد، رفتاری که عمدتاً با محیط خود ناسازگار بوده و ازاین‌رو موانع یا مشکلات موجود بر سر راه برقراری و نگه‌داری رابطه‌هایی بر اساس صمیمیت (intimacy) را آشکار می‌کند. آشنایی خوانندگان با تجربه‌های مشابه در زندگی

روزمرهٔ خود، هم‌دلی آن‌ها با شخصیت‌های ترسیم شده در *بعد از پایان* را تقویت می‌کند. همچنین، موجب ارتباط نزدیک‌تر آن‌ها با دنیای متن و درک بهتر معنای آن می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

منتقدان رمان *بعد از پایان* را با استفاده از رویکردهای متنوع مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند. بیش‌تر این منتقدان جهان زنانه داستان‌های وفی را مدیون نوشتار زنانه او می‌دانند. خود وفی نیز در نشست نقد و بررسی کتاب *بعد از پایان* دربارهٔ آثارش چنین می‌گوید: «معمولاً از چیزهایی که می‌شناسم می‌نویسم. به همین دلیل است که در داستان‌های من اتفاقات درشت پیدا نمی‌کنید و بیشتر سعی می‌کنم تصویرگر جهان زنانه باشم.» منیری و حسینی در مقاله‌شان که به بررسی مفهوم هویت اجتماعی در آثار گینزبورگ و وفی پرداخته‌اند با تأکید بر لزوم نوشتار زنانه، وفی را یکی از پیروان این نوع نوشتار می‌دانند. آن‌ها هم‌چنین تأکید دارند که این نوع نوشتار لزوماً نوشتار فمینیستی نیست، «این حرکت منجر به پدید آمدن نوعی 'نوشتار زنانه' می‌شود که حاصل جنسیت برساخته شده‌ای است که در ساختارهای اجتماعی تولید شده است و نیز ایدئولوژی جنسیتی را شامل می‌شود که رد پایش را می‌توان در متن نشان داد» (۱۳۹۳: ۱۳۰). رحیمی، علیزاده و مشفقی نیز در مقالهٔ خود به تمایل وفی به بررسی «مسایل مربوط به زنان» (۱۳۹۸: ۹۳) در آثارش تأکید می‌کنند. شخصیت‌های زن در آثار وفی به‌گفتهٔ آن‌ها «سنت‌های حاکم مردسالارانهٔ جامعه را بر نتابیده و نمی‌خواهند زنانگی خود را فراموش کنند و جنسیتی مطابق با خواست دیگران برگزینند. بلکه می‌خواهند آشکارتر از پیش دیده و شنیده شوند» (۱۳۹۸: ۹۳). بازنمایی چنین شخصیت‌هایی در جامعهٔ ایران موفق بوده زیرا «با گذشت سال‌ها هم‌چنان طرفداران بسیاری دارد و تفکر او در میان بخش‌هایی از جامعه باز تولید می‌شود» (۱۳۹۸: ۹۳). غبرایی نیز در نوشتهٔ کوتاه خود دربارهٔ *بعد از پایان* در مورد شخصیت‌های رمان چنین می‌گوید، «وفی در این کتاب نقش اول ندارد. همهٔ شخصیت‌ها به یک اندازه مورد توجه نویسنده قرار دارند. هیچ‌کدام در سایهٔ آن یکی نیست». چنین ویژگی‌ای یکی از خصوصیت‌های بارز نوشتار زنانه است. مالمیر و زاهدی ساختار روایی رمان *بعد از پایان* را بر اساس نظریهٔ روایت تودوروف تحلیل و بررسی کرده‌اند. به‌عقیدهٔ آن‌ها وفی «علاوه بر انتخاب موضوع، از روش، طرح، نشانه و نحوهٔ روایتگری خاصی استفاده کرده است» (۱۳۹۶: ۵۴). به‌گفتهٔ آن‌ها «تمام روایت‌های رمان از آن زنان است. بر اساس عنصرهای زندگی در چارچوب زن بودن خارج از استیلای ارزش‌های مردان است. فریبا وفی در این رمان ارزش‌های زنانگی را در متفاوت بودن و بریدن ناف

معنوی شخصیت‌ها از ارزش‌های سنتی قرار می‌دهد» (۱۳۹۶: ۶۳). به بیان میرعادبدینی، *بعد از پایان* وفی مانند دیگر رمان‌هایش به «مشکل هویت و جایگاه زن ایرانی در یک مرحله تغییر و تحول اجتماعی می پردازد و تلاش زنان برای خودیابی را با انتقاد از جامعهٔ مردسالاری در می‌آمیزند که زن را در پیله‌ای از بایدها و نبایدها مجبوس می‌کند» (۱۳۸۶: ۱۱۰۹).

در پژوهش‌های انجام‌یافته دربارهٔ *بعد از پایان* به نقش احساس، به‌ویژه به کارکرد حس هم‌دلی و صمیمیت (intimacy) در رابطه‌های بازنمایی‌شده در این رمان اشاره‌ای نشده است. با بررسی نقش احساس در رابطه‌های اصلی، نوشتار حاضر به تأثیر چنین ویژگی روایی بر ارتباط خواننده با متن تأکید دارد. آن‌طورکه در جریان هم‌سفری رؤیا و منظر آشکار می‌شود، رابطهٔ هریک از این شخصیت‌ها با چند شخصیت دیگر، هم در زمان داستان (story time) و هم در زمان روایت (discource time)، دشوار بودنِ برقراری یک رابطهٔ هم‌دل یا صمیمی بین آن‌ها و دیگران را به‌تصویر می‌کشد. بااین‌حال، هریک از آن‌ها در سایهٔ تجربه‌های جدید خود درجریان هم‌سفری‌شان، حس هم‌دلی خود را از نو احیا می‌کنند.

نقش حس هم‌دلی در روایت و تأثیر آن بر خواننده

بررسی رابطهٔ بین احساس و روایت (emotion and narrative) یکی از شاخه‌های روایت‌شناسی پساکلاسیک (postclassical narratology) است. هدف اصلی این رویکرد بینارشته‌ای از یک طرف مطالعهٔ نحوهٔ بازنمایی عواطف و احساسات در روایت است؛ از طرف دیگر، تأثیر احساس‌های بازنمایی‌شده در برانگیختن واکنش‌های ناشی از احساس خوانندگان را بررسی می‌کند. اساس این رویکرد مبتنی بر این استدلال است که روایت‌ها برساختهٔ احساسات‌اند و بدون آن‌ها امکان آفرینش و نیز درک و تفسیر معنای روایت وجود ندارد.

یکی از خصوصیات مشترک بین انسان‌های واقعی و شخصیت‌های داستانی احساس است. از طریق تقویت جنبهٔ واقع‌نمایی (verisimilitude) داستان، یا به‌موجب افزایش میزان روایت‌مندی (narrativity) آن، نمایش احساس‌های شبه‌انسانی موجب باورپذیری بیشتر شخصیت‌ها، رویدادها و موقعیت‌های بازنمایی‌شده در دنیای داستانی از طرف خواننده می‌شود. هرچند شخصیت، یا «عامل‌های کنش داستان» (کوری، ۱۳۹۰: ۱۹۸)، یکی از چند عنصر اصلی روایت است، با وجود این، شخصیت به تنهایی موجب روایت‌مندی یک روایت نمی‌شود. به‌این‌دلیل، نویسندهٔ سبک رئالیسم، همچون وفی، می‌کوشد ضمن درگیر کردن عاطفی و ذهنی خوانندگان در تجربه‌های

بازنمایی‌شده، هم‌دلی آن‌ها را نسبت به موقعیت‌ها، رویدادها و شخصیت‌های داستانی جلب نماید. نویسندگان واقع‌گرا از طریق پیچیده کردن فرایند شخصیت‌پردازی و درگیر کردن شخصیت‌های داستانی در رابطه‌های چندلایه، نظیر آن‌چه انسان‌های واقعی در رابطه‌های خود تجربه می‌کنند، سطح باورپذیری[1] آثار خود را بالا می‌برند. شخصیت‌های داستانی و رابطه‌هایشان در چنین آثاری مدام در حال تغییر و تحول در طول روایت‌اند زیرا هم‌چنان‌که ای ام فورستر می‌گوید، «تاریخ و تجربه به ما می‌آموزند که هیچ رابطهٔ انسانی پایداری وجود نداشته و این‌گونه مناسبات به اندازهٔ مردمی که آن‌ها را برقرار کرده‌اند ناپایدار بوده‌اند. و اگر بخواهند که دوام کند (طرفین) باید مانند بندبازان در نوسان باشند. اگر پایدار باشد دیگر یک رابطهٔ انسانی نیست بلکه یک عادت اجتماعی است که تکیه بر محتوای آن از عشق به وصلت منتقل شده است» (۱۳۹۱: ۷۹). از لابه‌لای روایت‌های پراکندهٔ مربوط به رؤیا و منظر در *بعد از پایان* که همه از نظرگاه رؤیا بازگو می‌شوند، خواننده به ناپایداری رابطه‌های آن‌ها درطول زمان داستان و البته تلاش دیرهنگام‌شان در جهت برقراری نوعی تعادل در رابطه‌ها یا مناسبات شخصی‌شان پی می‌برد. چنین ویژگی‌ای است که ضمن تقویت جنبه‌های واقع‌گرایانهٔ روایت *بعد از پایان*، شخصیت‌های بازنمایی‌شده در آن را باورپذیرتر می‌کند.

بازنماییِ فرایند آغاز، گسست و ترمیم رابطه‌های دوسویه بر اساس صمیمیت و هم‌دلی شخصیت‌ها را می‌توان به‌عنوان موضوع اصلی *بعد از پایان* بررسی کرد. برجستگی مشخصهٔ واقع‌نمایی در این رمان نشان از اولویت شخصیت‌پردازی نسبت به شناسایی(identification) شخصیت در آن است. جیمز گاروی (James Garvey) تمایز بین این دو را چنین توضیح می‌دهد: «شناسایی تنها شامل نسبت‌دادن یک اسم (مثلاً، نیک آدامز) یا یک توصیف مشخص (مثلاً، 'غریبهٔ مرموز') به بحثی در موضوع زیرساخت یک روایت است. شخصیت پردازی، ازطرف‌دیگر، دادن یک نسبت (خصوصیت) یا مجموعه‌ای از نسبت‌ها (که هم‌چنین 'ویژگی‌ها'، 'خصوصیات'، یا 'مشخصات' نامیده می‌شوند) به یک شخصیت شناسایی‌شده است که نوعِ خاصی از موارد توصیفی را به موضوع بحث اضافه می‌کند. روشن است که همه شخصیت‌های شناسایی‌شده شخصیت‌پردازی نمی‌شوند» (۱۹۷۸: ۶۳). ضمن بازنمایی سرگذشت رؤیا و منظر و پیوند آن‌ها به رخدادها و شخصیت‌های متعدد در دنیای داستان، خصوصیاتی که وفی به شخصیت‌های خود نسبت می‌دهد آن‌ها را از حالت صرفاً اسمی خارج می‌کند به‌طوری‌که گویا خواننده در جهان ممکن (possible world)، شبیه به دنیای

واقعی خودش، با انسان‌هایی سروکار دارد که درگیر برقراری نوعی تعادل بین تمایلات خود و دیگران هستند.

رسیدن به سطح صمیمیت و هم‌دلی ممکن است در هر رابطه‌ای اتفاق نیفتد زیرا مراد از آن تنها به‌منزلهٔ «آشنایی» و «وابستگی متقابل» نیست بلکه «به اشتراک گذاشتن حیات درونی خود [با دیگری] یا خودشناسی دوجانبه» است. رسیدن به چنین سطح دوستی، بنابه گفتهٔ اُلیکِر (Oliker) نیازمند «یک فرهنگ اصالت فردگرایی است» (۱۹۹۸: ۱۸-۲۰). آن‌چه رؤیا و منظر بدان پافشاری می‌کنند فردیت‌شان است که در نتیجهٔ آن، هر دو، خارج از دایرهٔ رابطه‌های خانوادگی خود، با کسانی رابطه برقرار کرده‌اند که قبل از آشنایی هیچ‌گونه شناختی از یک‌دیگر نداشته‌اند. صمیمیتی که آن‌ها به‌دنبالش بوده‌اند صمیمیتی ویژه یا خاص بوده است. جامعه‌شناس استفان مارکس (Stephen R. Marks) ضمن تمایزگذاری این‌گونه از صمیمیت با صمیمیت فراگیرنده (inclusive imtimacy) به تفاوت‌های آن‌ها اشاره می‌کند:

> *صمیمیت فراگیرنده* نوعی الگوی دوستی است که علامت آن گردهم‌آیی‌های منظم گروهی، آمادگی برای گسترش مرزهای گروه جهت در برگفتن هر آن کس که برای هریک از اعضای گروه دارای اهمیت است و نیز این مفهوم ضمنی است که تحقق دوستی در خود گردهم‌آیی‌ها است. *صمیمیت ویژه یا خاص* ... معمولاً دوطرفه است تا گروه محور و به‌واسطهٔ خودافشاگری افکار، احساسات و تجربیات خصوصی به‌دست می‌آید.(1998: 43-44)

هم‌چون صمیمیت ویژه، هم‌دلی نیز، بنابه تعریف زکی و آکسنر (Zeki and Ochsner)، «توانایی و تمایل برای به اشتراک‌گذاشتن و درک حالات درونی دیگران» (۲۰۱۶: ۸۷۱) است. آیزنبرگ، فِیبز و اسپینراد (Eisenberg, Fabes, and Spinrad)، ضمن تأکید بر این نکته که هم‌دلی تعاریف متعددی دارد، آن را «یک پاسخ عاطفی» می‌دانند «که ناشی از درک یا فهم وضعیت یا حالت عاطفیِ دیگری است و این پاسخ عاطفی هم‌سان یا خیلی مشابه است به آن‌چه فرد مقابل احساس می‌کند یا از او انتظار می‌رود احساس کند» (۲۰۰۶: ۶۴۷).

بر اساس نظریه‌های مرتبط با احساس و روایت، «می‌توان حس هم‌دلی را به‌طور دقیق از طریق یک متن ادبی از نویسنده به خواننده منتقل کرد» (کین، ۲۰۰۷: ۱۳۰). هم‌دلی، بنا به تعریف سوزان کین (Suzanne Keen)، «به اشتراک گذاشتن خودجوش احساسات است که از طریق مشاهدهٔ

وضعیت عاطفی دیگری، از طریق شنیدن دربارهٔ موقعیت دیگری و یا حتی از طریق خواندن اتفاق می‌افتد» (کین، ۲۰۰۶: ۲۰۷). مشارکت خواننده در فرایند بازیابی حس هم‌دلی بین شخصیت‌های اصلی در *بعد از پایان* امکان سهیم‌شدن او در این تجربه را بالا می‌برد. هم‌چنین، آشنایی خواننده با ویژگی‌های شخصیت و نوع تجربهٔ رؤیا و منظر امکان حس هم‌ذات‌پنداری او با آن‌ها را تقویت می‌کند زیرا، همان‌طور که کین می‌گوید، «تداعی یک شخصیت از طرف خوانندگان موجب هم‌دلی آن‌ها با او می‌شود» (۲۰۰۷، ۶۸). به‌گفتهٔ هُوارد اسکلار (Howard Sklar)، پاسخ‌های عاطفی خوانندگان به شخصیت‌های داستانی، به «تجربهٔ قبلی خود آن‌ها با مردم» بستگی دارد. بنابراین، «احساساتی که خوانندگان هنگام خواندن داستان تجربه می‌کنند، بیش‌تر از آن‌که 'شبیه‌سازی‌شده' یا تقلیدی باشد، به آن‌چه در شرایط عادی احساس می‌کنیم شباهت دارد» (۲۰۱۳: ۱۱ و ۱۳). مجموعه یا فهرست تجربی (experiential repertoire) ما از احساسات به‌عنوان زمینه‌ای برای پاسخ‌های عاطفی‌مان به موقعیت‌های داستانی عمل می‌کند یا، همان‌طور که هلند (Norman Holland)تأکید می‌کند، «ما انسان‌ها با احساسات مشابه در خود به ابراز احساسات دیگران پاسخ می‌دهیم» (۲۰۰۹: ۹۶). از نظر هلند، بین واکنش‌های عاطفی ما به موقعیت‌هایی که در دنیای واقعی تجربه می‌کنیم و واکنش‌های عاطفی‌مان به رویدادها و موقعیت‌های دنیای داستانی تفاوتی وجود ندارد، «به طور کلی، در بازنمایی موقعیت‌های خاص انسانی (یا پستانداران)، احساساتی را تجربه می‌کنیم که اگر واقعاً در همان موقعیت‌ها قرار می‌گرفتیم و موقعیت‌ها نیز واقعی بودند تجربه می‌کردیم» (۲۰۰۹: ۹۴). بنابراین، باکمک تجربه‌های عاطفی خود، خوانندگان این امکان را دارند که از لحاظ عاطفی با شخصیت‌های داستانی، وقایع و موقعیت‌ها درگیر شوند و یا به‌طور احساسی اقدامات و افکار خود را ارزیابی کنند. به‌گفتهٔ کیت اوتلی (Keith Oatley)، خوانندگان به‌طور غریزی به توانایی شناسایی موقعیت‌های عاطفی در روایت مجهز هستند و بنابراین از قبل می‌دانند «چگونه هر نوع رویدادی به شخصیتی که تأثیر می‌گذارد ضربه می‌زند. بدین‌ترتیب، ما احساسی را که شخصیت به احتمال زیاد احساس می‌کند را می‌شناسیم و هم‌چنین می‌توانیم با آن شخصیت در مخمصهٔ او احساس همدردی کنیم» (۲۰۱۲، ۳۰-۳۱).

فریبا وفی طرح کلیِ ساختار روایت *بعد از پایان* را از طریق بازگوییِ داستان رابطه‌های متقابل بین شخصیت‌های داستانی شکل می‌دهد. «آنچه به روایت [وفی] وحدت نظام‌مندتری می‌دهد هم‌کاری و تعامل چند 'شخصیت' است» (کوری،۱۳۹۰: ۲۰۴). هرکدام از این داستان‌های

گذشته‌نگر کم‌وبیش بیان‌گر ناتوانی شخصیت‌ها در برقراری یک رابطهٔ نزدیک دوستی بر اساس صمیمیت یا هم‌دلی است. برخورد تصادفی اما حساب‌شدهٔ رؤیا و منظر در آغاز داستان در کانون توجه این رمان قرار دارد. این امر نه‌تنها موجب تأثیر متقابل آن‌ها بر یک‌دیگر در روند بازنگری رابطه‌های فردی‌شان در گذشته می‌شود، بلکه موجب برقراری رابطه‌ای بر اساس صمیمیت و هم‌دلی بین آن‌ها نیز می‌شود. هم‌سفری آن‌ها را می‌توان تمهیدی برای سفر به گذشته با کمک یک‌دیگر دانست که امکان بازبینی انتقادی رابطهٔ گذشته‌شان را با زاویه دید یا آگاهی رشدکرده‌شان فراهم می‌کند. ورود هریک از آن‌ها به حریم خصوصی دیگری، علی‌رغم تفاوت‌هایی که ظاهراً با هم‌دیگر دارند، امکان ایجاد دوستی عمیق و صمیمانه را بین آن‌ها فراهم می‌کند. چنین تجربه‌ای ازیک‌سو به ترمیم رابطه‌های سست آن‌ها در گذشته می‌انجامد و ازسوی‌دیگر منجر به برقراری رابطه‌ای جدید بر اساس صمیمیت و هم‌دلی می‌شود. رؤیا درجریان کامل رابطهٔ منظر با اسد و نیز سرگذشت اسد قرار می‌گیرد. منظر نیز وارد حریم خصوصی خانوادهٔ او می‌شود و با فاطمه، خواهر رؤیا، رابطه‌ای صمیمی برقرار می‌کند. او هم‌چنین سعی می‌کند رابطهٔ رو به اتمام نسرین و رؤیا را از نو احیا کند. ازاین‌رو، هرچند رؤیا در آغاز روایت خود به تفاوت‌های خود و منظر اشاره می‌کند، روایتِ برش‌های مهمی از زندگی هریک از آن‌ها نشان‌گر مشابهت‌هایی بین آن دو است. آن‌چه رؤیا در تجربه‌های دوستی‌اش ناتوان از انجام آن بوده خودداری او از به اشتراک‌گذاشتن، افکار، حس‌ها و دریافت‌های درونی‌اش با شخصی است که او را دوست می‌پنداشته است. بنابراین، آن‌چه روایت *بعد از پایان* را دارای ارزش روایت‌گری می‌کند نیز در این امر نهفته است که صمیمیت و هم‌دلی می‌تواند شخص را نسبت‌به پذیرش واقعیت‌های مربوط به‌خود و دیگری تشویق کرده، موانع موجود بر سر راه ارتباط با دیگری را از میان بردارد.

ازاین‌رو، نوشتار حاضر در درجهٔ اول رابطهٔ بین رؤیا و منظر را بررسی می‌کند. هم‌سفری این دو شخصیت، موقعیت‌های مشترکی که در طول سفر با آن‌ها روبرو می‌شوند و نیز روایت‌های‌شان از تجربه‌های گذشتهٔ خود، به رهایی آن‌ها از عواقب رابطه‌های شکست‌خورده‌شان در گذشته کمک کرده و به رابطه‌ای بین آن دو می‌انجامد که اساس آن هم‌دلی است. در بخش دوم این نوشتار، تأثیر منظر بر افکار و رفتار رؤیا بررسی می‌شود و این‌که چگونه باکمک منظر، او رابطهٔ خود با نسرین را بازاندیشی می‌کند. بر اساس رویکرد احساس و روایت، بازنمایی جنبه‌های عاطفی شخصیت‌های

داستانی در موقعیت‌های شبه‌انسانی موجب تجربهٔ بهتر و درک عمیق‌تر دنیای داستانی و رویدادهای آن از طرف خواننده می‌شود.

رؤیا و منظر و ایجاد رابطه‌ای مبتنی بر هم‌دلی

رابطهٔ بین رؤیا و منظر دربرگیرندهٔ جنبه‌های مختلف احساس‌های شبه‌انسانی است. از لابه‌لای روایت‌های شخصی آن‌ها دربارهٔ رابطه‌های گذشته‌شان چنین برمی‌آید که علی‌رغم تلاش آن‌ها مبنی بر داشتن رابطه یا دوستی‌ای بر اساس درک متقابل یا هم‌دلی که جواب‌گوی نیازهای روحی-عاطفی‌شان باشد، چنین امری در گذشتهٔ هیچ‌کدام اتفاق نیفتاده است. در طول هم‌سفری‌شان، هر دوی آن‌ها رابطه‌های مهم گذشتهٔ خود را بیش‌تر با یادآوری و بازگویی تجربه‌ها بازبینی می‌کنند. حضور آن‌ها در کنار هم و روایت‌های شفاهی‌شان از آن‌چه در رابطه‌های هریک رخ داده است، به آن‌ها در شناسایی دلایل گسست دوستی‌شان یا عدم شکل‌گیری رابطه‌ای هم‌دل با دوستان خود کمک می‌کند. ازیک‌سو، این امر به آن‌ها کمک می‌کند نقش خود را در ناتوانی برقراری رابطه‌ای بر اساس هم‌دلی در گذشته بپذیرند. در نتیجهٔ چنین آگاهی و از طریق بازاندیشی دریافت‌هایشان نسبت به این روابط، آن‌ها اقدام به بازسازی رابطه‌های ازهم پاشیده‌شان در گذشته می‌کنند. رابطهٔ رؤیا با نسرین و نیز رابطهٔ منظر با اسد از این گونه‌اند. ازسوی‌دیگر، آگاهی متقابل آن‌ها از شباهت‌هایشان نتیجهٔ هم‌سفری و حکایت‌های مشابه آن‌هاست. هرچند در ابتدای هم‌سفری‌شان و البته از نظرگاه رؤیا، آن‌ها به‌ظاهر متفاوت از هم‌دیگرند، اما به‌مرور و ضمن آشنایی با سرگذشت هم‌دیگر متقابلاً به مشابهت‌های خود پی می‌برند. این امر درنهایت به صمیمیت بیش‌تر یا هم‌دلی آن‌ها می‌انجامد. به‌همین شکل، به‌دلیل شباهت آن به رابطه‌های انسانی، چنبن فرایندی از طرف خواننده احتمال هم‌دلی او با رؤیا و منظر را تقویت می‌کند.

رؤیا در سرآغاز روایت خود به تأثیری که منظر بر او گذاشته است اشاره می‌کند: «می‌شود بعضی وقت‌ها هوای تازه را نه از پنجره‌های باز که از آدم‌های تازه گرفت» (وفی، ۱۳۹۳: ۱). پس از تجربهٔ خواندن است که خواننده پی به معنامندی چنین آغازی می‌برد. منظر نه تنها او را از مکانی به مکان دیگر منقل می‌کند بلکه موجب سیر او در زمان نیز می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، او گذشتهٔ رؤیا را بیرون می‌کشد و در معرض داوری قرار می‌دهد:

> منظر عکسی را که فقط گوشه‌اش معلوم بود از پشت عکسی دسته جمعی بیرون کشید و نگاه کرد. دست زن و مردی توی هم گره خورده بود. جوری که انگار

> قرار نبود هیچ‌وقت از هم جدا بشوند. [...] محو تماشای عکس‌ها شده بود بدون اینکه بپرسد اجازه دارد یا نه و بی‌اختیار برگشت و نگاه کرد به دست من که دستپاچه بالا گرفتم و تکانش دادم. لبخند زد و عکس را زد کنار بقیه. گفت حیف نیست عکس به این قشنگی برود آن پشت مشت‌ها. (وفی، ۱۳۹۳: ۹)

منظر در هر فرصت ممکن رؤیا را تشویق به حرف‌زدن می‌کند. مثلاً رؤیا به یاد می‌آورد: «[منظر] کمی در سکوت با خودش درگیر شد و گفت به جای ضبط دوست دارد صدای مرا بشنود» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۱). او نه‌تنها در مورد رؤیا، بلکه حرف‌زدن را در حالت کلی بهترین کلید حل مشکلات در رابطه‌های انسانی می‌داند. مثلاً، معتقد است مشکلات موجود بین اسد و احمد بسیار آسان‌تر حل می‌شد اگر آن دو دربارهٔ آن‌ها حرف می‌زدند: ««مثلاً این دو برادر چه اصراری دارند این‌قدر خودشان را عذاب می‌دهند. در حالی که همه چیز با یک حرف زدن ساده عوض می‌شود. سوء تفاهم‌ها رفع می‌شود. ممکن هم هست نشود ولی حتی امتحان هم نمی‌کنند.»» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۸۳).

منظر در گفت‌وگوهای خود با رؤیا در تلاش است او را به حرف‌زدن دربارهٔ سوءتفاهم‌ها ترغیب کند و در این گفت‌وگوها چنان به او مسلط می شود که می‌تواند افکار او یا «کدهای نگرانی»اش را نیز بخواند:

حواسم به جاده بود. رانندگی او هم نگرانم می‌کرد. انگار امتحان رانندگی می‌داد و من هم افسر بغل دستش بودم. خم شده بود روی فرمان و سرعتش یکنواخت نبود.

«نگران نباش.»

به همین زودی به کدهای نگرانی‌ام دسترسی پیدا کرده بود. (وفی، ۱۳۹۳: ۱۹)

علاقه‌ای که منظر به هم‌سخنی نشان می‌دهد رفته‌رفته موجب می‌شود تا رؤیا هم از گذشته خود بگوید و هم‌چنین حوادث مهم زندگی‌اش را به یاد بیاورد. در خلال این صحبت‌ها منظر کم‌کم به او کمک می‌کند تا هم در عمل و هم در خیال زندگی گذشتهٔ خود را دوباره ارزیابی کند. به‌طور مثال هنگامی‌که او از آرزوهای دورهٔ نوجوانی‌اش می‌گوید، واکنش منظر او را به سخن گفتن تشویق می‌کند:

«می‌خواستم نه در پیاده‌روهای محله که در خیابان‌های بارسلونا راه بروم. عاشق بشوم. گیتار بزنم. آرتیست بشوم. مشهور بشوم. تیر بخورد به قلبم بمیرم.»

منظر شالش افتاده بود روی شانه‌اش. رویش را کرد به من. خواستم بگویم چشمت به جاده باشد.

«بهت نمی‌آید این خل و چلی‌ها.»

داشت حال می‌کرد از خل و چلی‌ام. تشویق شدم بیشتر وراجی کنم. (وفی، ۱۳۹۳: ۲۰)

هم‌چنین، این منظر است که رؤیا را به‌یاد تنها دوست صمیمی دورهٔ نوجوانی‌اش می‌اندازد و اصرار او درنهایت منجر به ملاقات آن دو می‌شود: «هیچ‌وقت رفته‌ای دنبال دوست‌های قدیمی‌ات؟» (وفی، ۱۳۹۳: ۲۹). بااین‌حال، رؤیا از این توانایی منظر بی‌بهره است. بر خلاف او، منظر همهٔ دوست‌های قدیمی‌اش را از همه‌جای دنیا پیدا کرده است. رؤیا، طوری‌که در روایت‌های خود دربارهٔ رابطه‌اش با فاطمه، مادرش، پدرش و نسرین نشان می‌دهد، نمی‌تواند مثل منظر رفتار کند، رفتاری که پایهٔ برقراری رابطه‌ای نزدیک و صمیمی است. او چنین وانمود می‌کند که به‌هیچ‌وجه کنجکاوی شخصی نسبت‌به منظر ندارد و صرفاً به‌عنوان میزبان وظایفش را انجام می‌دهد:

حوصلهٔ توضیح دادن خودش را به من هم نداشت. این‌که چرا آمده و اسد چه جور آدمی است و چرا آدم باید به خاطر یک نفر بلند شود این‌همه راه بیاید تبریز و چرا با خود آن یک نفر نیامده.

گفتم همیشه توضیح نمی‌خواهد.

به خودش تکانی داد. مخالفت هم حالش را جا می‌آورد.

«یعنی تو کنجکاو نیستی دربارهٔ من بدانی؟»

نمی‌دانم چطور سگ دروغ می‌گوید ولی من مثل سگ دروغ گفتم.

نه، نیستم.

تا بخواهد گند کار در بیاید سوالش را به خودش برگرداندم. یعنی تو کنجکاوی که در بارهٔ من بدانی؟

«فعلاً نه.»

عاقل‌تر از من بود. من راه فضولی و اطلاعات گرفتن را برای همیشه بسته بودم. خندیدم، مثل آدمی که به اینجور صراحت عادت دارد و ککش هم نمی‌گزد. یعنی بعداً ممکن است؟ (وفی، ۱۳۹۳: ۳۰—۳۱)

در اوایل آشنایی‌شان، رؤیا همهٔ راه‌های صمیمی‌شدن با منظر را به روی خود و او می‌بندد هرچند به‌تدریج رفتار صمیمی و دوستانهٔ منظر به او جرئت کنکاش و صحبت در مورد گذشته‌اش را می‌دهد: «گفتم یک دوست قدیمی دارم» (وفی، ۱۳۹۳: ۳۱). رؤیا در لابه‌لای داستان‌های خود به تفاوت بین خود و منظر اشاره می‌کند و البته روایت او، هم‌چنان‌که در گفت‌وگوی بالا دیده می‌شود، به‌نوعی

اعترافات او هم هست زیرا به تفاوت بین افکار خود و آن‌چه بر زبان می‌آورد نیز اشاره دارد. به‌عبارت‌دیگر، او بیش از آن‌که بر اساس افکار واقعی خود عمل کند یا آن‌ها را برزبان بیاورد در حال نقش بازی‌کردن است: «رفته بودم در نقش آدمی که مسائل برایش مهم نبود. از این نقش خوشم نیامد ولی نتوانستم از آن بیرون بیایم. آدم باید در انتخاب پدر و مادر و در انتخاب نقش‌های دیگر زندگی‌اش دقت کند. نرود توی نقشی که نتواند از آن در بیاید» (وفی، ۱۳۹۳: ۴۵).

رؤیا که پس از تجربه‌کردن داستان خود آن را روایت می‌کند، درعین‌حال به خودشناسی‌ای که پس از آشنایی با منظر رسیده است نیز اقرار کرده و نشان می‌دهد چگونه منظر توانسته است دریافت‌های درونی او را تشخیص داده و بر اساس آن‌ها گفت‌وگویشان را شکل دهد. منظر نه تنها رابطهٔ عاشقانهٔ تقریباً فراموش‌شدهٔ رؤیا را دوباره «بیرون» می‌کشد، بلکه رابطهٔ او با دوستش نسرین را نیز دوباره به خودآگاه او می‌آورد. اصرار منظر- «نمی‌خواهی به کسی سر بزنی؟» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۰۴)- درنهایت رؤیا را به حرف می‌آورد و می‌گوید که او زمانی دوستی به نام نسرین داشته است. منظر بلافاصله توی دفترش می‌نویسد تا با هم به دیدن او بروند:

منظر عینکش را روی بینی‌اش میزان کرد و مثل خانم معلم‌ها توی دفترش نوشت نسرین هاشم‌پور.

«پس یادمان نرود که برویم پیشش.» (وفی، ۱۳۹۳: ۳۳)

منظر از این فرصت استفاده کرده، رؤیا را تشویق به پیداکردن او می‌کند: «زنگ بزن به نسرین هاشم‌پور بگو بیاید خانهٔ فاطمه.» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۰۶). وقتی با مقاومت رؤیا روبرو می‌شود، او سعی می‌کند از طریق گفت‌وگو دربارهٔ ابعاد این موضوع هرطور شده رؤیا را به دیدار با دوستش ترغیب کند و سرانجام نیز موفق می‌شود:

«خب اگر مایلی بگو ببینم چرا خوشحال نمی‌شوی نسرین بیاید خانهٔ فاطمه یا اصلاً علاقه‌ای به دیدن دوستت داری یا نه؟»

خنده‌ام گرفت. مثل این‌که دیگر رهگذر نیستم.

با مهربانی خندید و زد به شانه‌ام.

«نه دیگر نیستی.»

همین یک ذره خنده کلمات بعدی‌ام را روغن‌کاری کرد و حرف زدن آسان شد. (وفی، ۱۳۹۳: ۱۰۸)

منظر به همین روش توجه رؤیا را دوباره به‌سمت دوستش نسرین جلب می‌کند و درنهایت او را مجبور به رفتن به خانهٔ نسرین می‌کند. در نتیجهٔ این گفت‌وگوهاست که رؤیا مشتاق به حرف زدن دربارهٔ دوستش می‌شود هرچند کماکان از تلاش منظر جهت برقراری رابطه‌ای صمیمی با او احساس راحتی نمی‌کند:

[منظر]: «نمی‌خواهی بهش خبر بدهی؟»

لحنش محتاط شده بود.

«اگر خانه بود که می‌رویم، اگر نه که بی‌خیال می‌شویم.»

بعد از چند لحظه سکوت دوباره نگاهم کرد.

«انگار باز هم معذبی.»

خوشم نمی‌آمد منظر اضطرابم را می‌دید و دیدنش را به رخ می‌کشید. از آنهایی بود که انگار مأموریت دارند برای هر مشکلی راه‌حلی پیدا کنند و زود به فکر چاره می‌افتادند. برای پنهان کردن دلهره‌ام گفتم پروژه‌مان اسد بود نه نسرین.

«اسد پروژهٔ من بود و تو را به زحمت انداختم.»

اولین بار بود که از این جور تعارف‌ها می‌کرد. گفتم پروژهٔ من هم شده. خواست چیزی بگوید پشیمان شد.

«به هر حال من با تو خوشحالم.» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۲۲)

هرچند شخصیت محافظه‌کار رؤیا از امکان خوانده شدن محتویات ذهن خود اندیشناک است، منظر با خوش‌رویی و بردباری به او کمک می‌کند تا احساس‌های خود را با او درمیان بگذارد، مثلاً به او می‌گوید: ««قیافه‌ات یک جوری شده که همه‌اش فکر می‌کنم می‌خواهی بزنی زیر گریه. هیچ اشکالی ندارد اگر این کار را بکنی. من اگر یک روزی گریه‌ام بگیرد خوشحال می‌شوم»» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۰۴). پس از شنیدن داستان دوستی رؤیا و نسرین و رابطهٔ نسرین با فامیل دور، منظر نیز حکایت جزئیات رابطهٔ خود با اسد را برای رؤیا و نسرین روایت می‌کند:

«من هم یک فامیل دور داشتم. قصه‌اش را بگویم؟»

من و نسرین تشویقش کردیم. منظر دامنش را صاف کرد. کش موهایش را باز کرد و ریخت دو طرف صورتش و مثل قصه‌گوی سرخپوست‌ها شد. (وفی، ۱۳۹۳: ۱۳۰).

به اشتراک گذاشتن اسرار زندگی‌اش منجر به هم‌دلی و صمیمیت بیش‌تر میان او، رؤیا و نسرین می‌شود. در بخش پایانی داستان، رؤیا درنهایت افکار خود را دربارهٔ عکس‌هایی که منظر «بیرون کشیده» و نیز خشنودی خود را از رفتن به خانهٔ نسرین بیان می‌کند:

«ببینم خوب شد رفتیم خانهٔ نسرین. کار خوبی هم کردی که عکس را زدی دیوار. این دو روز همه‌اش بهش فکر می‌کردم.»

منظر برنگشت به طرفم. اما دیدم که حساس شد. داشت با علاقه گوش می‌داد.

«جرئتش را نداشتم باهاش مواجه بشوم.» [...]

«ولی حالا خوشحالم که وقتی برمی‌گردم عکس آنجاست.» (وفی، ۱۳۹۳: ۲۱۹)

تجربه‌های مشترک رؤیا و منظر و تأثیری که رفتار منظر روی او گذاشته، درنهایت رؤیا را قادر به بیان افکار و حس‌های خود می‌کند، طوری‌که اکنون این رؤیاست که منظر را مجبور به بیان احساساتش می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، باکمک منظر اکنون راه اطلاعات‌گرفتن از دیگران و، شاید، هم‌دلی با آن‌ها برای او باز شده است. مثلاً هنگامی‌که با هم از خانهٔ احمد، برادر اسد، بی‌نتیجه برمی‌گردند، رؤیا سعی می‌کند او را به حرف‌زدن بیش‌تر ترغیب کند: «عصبی بود و حتی دیگر کشک و آلو هم کارگر نبود. گفتم توقع دیگری داشتی از این سفر؟ فکر کردم اگر کمی حرف بزند حالش بهتر می‌شود.» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۸۲). به همین شکل، در جملهٔ پایانی داستان، رؤیا از منظر در خصوص رابطهٔ او با اسد پرسش‌هایی می‌کند که نشان از صمیمیت و هم‌دلی آن‌ها دارد:

«فردا برویم یا می‌خواهی بروی به مهمانی‌شان؟»

گفت من هیچ جا نمی‌روم. بر می‌گردیم. هنوز بغض داشت.

«مگر تو مرخصی داری؟»

«ندارم. ولی دنبال بهانه‌ام کمی بیشتر بمانم. این بهانه هم پیش توست.»

[...] گفتم اسد دوستت داره یا ملاحظه‌ات را کرده؟

«نمی‌دانم.»

گفتم تو هم دوستش داری.

«این را هم نمی‌دانم. شاید.»

آه بلندی کشید و به آسمان بالای سرش نگاه کرد.

«دیگر خیلی فرق نمی‌کند.»

صدایم را سی سال جوانتر کردم.

«انگار حس‌هایت برگشته.»

شوخی‌ام حالش را بهتر کرد و دوباره زد زیر گریه. (وفی، ۱۳۹۳: ۲۲۷).

باوجود داستان‌های متفاوتِ هریک از آن‌ها، شکل‌گیری رابطهٔ صمیمی و هم‌دل بین رؤیا و منظر درطول هم‌سفری‌شان یکی از موضوع‌های اصلی *بعد از پایان* است. هر کدام به نوبهٔ خود در یادآوری خاطرات و اشتباه‌های گذشتهٔ دیگری به‌هم کمک می‌کنند. رؤیا به منظر کمک می‌کند تا از یک طرف به شناخت بیشتر اسد و خانواده‌اش برسد و از طرف دیگر با تجربه‌ها و اشتباه‌های خود در گذشته رودررو شود. هم‌چنین، منظر نیز گذشتهٔ تقریباً فراموش‌شدهٔ رؤیا را دوباره به خودآگاه او می‌آورد و تا حدودی موجب حل مشکلات مربوط به آن می‌شود. رؤیا می‌آموزد که چگونه می‌تواند با دیگران رابطه‌ای بر پایهٔ صمیمت داشته باشد. این امر از طریق مشاهده و ارزیابی رفتار منظر صورت می‌پذیرد، زیرا، همان‌طور که اَلِن و آدامز (Allan and Adams) اشاره می‌کنند: «دوستی در واقع به‌عنوان رابطه‌ای که مبتنی بر شرایط است تعریف نمی‌شود، بلکه مقصود از آن رابطه‌ای است که از طریق اعمال هر فرد و ارزیابی‌هایی که هر کدام از ویژگی‌های فردی یک‌دیگر می‌کنند به‌وجود می‌آید» (۱۹۷۸: ۱۹۰). هم‌زمان با تغییر و دگرگونیِ افکار و احساس رؤیا و منظر در سایهٔ تجربه‌های خود، خواننده نیز به‌دلیل سهیم شدن در سرگذشت صمیمیت آن‌ها در ارزیابی و داوری خود از شخصیت و چگونگیِ رابطهٔ آن‌ها تجدید نظر می‌کند.

رمزگشایی رؤیا از دلایل فروپاشی دوستی‌اش با نسرین

تجربهٔ صمیمیت با منظر هم‌چنین احساسات فراموش‌شدهٔ رؤیا را دوباره زنده می‌کند. درجریان سفر به تبریز، او با تشویق منظر رابطهٔ صمیمی‌اش با نسرین را به‌یاد می‌آورد. با اشاره به نزدیکی و هم‌دلی خواهرش فاطمه با مادرشان، او آشکارا به احساسات توأم با حسادت خود نسبت به آن اعتراف می‌کند:

> مثل دو خواهر بودند. بیشتر از دو خواهر. حسودی‌ام می‌شد به رابطهٔ عاشقانهٔ خدشه‌ناپذیرشان. همیشه با هم بودند. ندیده بودم حرفشان بشود. سر غذا، تکه گوشت خودش را می‌گذاشت گوشهٔ بشقاب فاطمه. فاطمه گوشت را برمی‌گرداند به بشقاب مامان. بابا لجش می‌گرفت از این گوشت‌پرانی و اداهای به‌قول خودش مسخره. ولی در اصل او هم حسودی‌اش می‌شد. می‌گفت شما دو تا هی به هم

تعارف می‌کنید پس من چی. ماه‌های آخر مامان شده بود مال فاطمه. (وفی، ۱۳۹۳: ۸۹).

داستانی را که اکنون می‌خوانیم، رؤیا پس از سفر خود به تبریز نوشته است. بنابراین، می‌توان تأثیر هم‌صحبتی با منظر را در بازگویی او از رابطهٔ فاطمه و مادرش و احساس خود درقبال آن مشاهده کرد. او اکنون جسارت اعتراف به اشتباه‌های خود را پیدا کرده است. در مقایسه با رابطهٔ فاطمه با مادرش، وقتی به‌یاد رابطهٔ خود با مادرش می‌افتد، به ناتوانی خود در ایجاد رابطه‌ای بر پایهٔ صمیمیت و هم‌دلی نیز اعتراف می‌کند: «می‌خواستم دستش را بگیرم و موهایش را نوازش کنم رویم نمی‌شد. می‌خواستم دلداری‌اش بدهم بلد نبودم» (وفی ۹۴). این در حالی است که برخلاف او فاطمه با مرگ مادرش، مرگ خود را نیز تجربه می‌کند: «فاطمه مریض‌تر از خود مامان شده بود. لاغر و عصبی. یک لحظه از رختخواب مامان دور نمی‌شد. اگر عیادت‌کننده‌ای می‌خواست با دلسوزی حرف بزند سرش داد می‌زد. اگر مامان دارویش را نمی‌خورد گریه می‌کرد. می‌زد به سر و صورت خودش [...]» (وفی، ۱۳۹۳: ۹۵). بدین‌سان، پس از مرگ مادرشان، واکنش هریک در مواجهه با این اتفاق کاملاً متفاوت است. در حالی‌که فاطمه «تحمل دنیای بدون او [مادر] را نداشت» (وفی، ۱۳۹۳: ۹۴)، رؤیا با واقع‌گرایی با مرگ مادرش کنار می‌آید.

آن‌چه برای رؤیا اهمیت بیش‌تری دارد بازاندیشی به ابعاد و کیفیت رابطهٔ دوستی خود با نسرین است. او در روایت خود سعی می‌کند به دلایل گسست دوستی‌شان و نقش نسرین و خودش در آن پی ببرد. اکنون پس از گذشت مدت زمان طولانی، زخم جدایی از نسرین او را آزار می‌دهد. بی‌شک دوستی آن‌ها، پس از بی‌خبری طولانی‌شان از هم‌دیگر، قبل از آن‌که رؤیا با اصرار منظر به دیدن نسرین برود، به پایان رسیده است، زیرا به‌گفتهٔ اُکانر (O'Connor)، «رابطهٔ دوستی ممکن است از طرف افرادی که در آن رابطه هستند به‌پایان برسد زیرا تحت نظارت هیچ قانون یا قرارداد اجتماعی نیست. اساس دوستی را معمولاً تداوم آن مشخص می‌کند» (۱۹۹۸: ۱۱۸). رؤیا متوجه می‌شود که شکاف ایجادشده در رابطه‌شان از هنگامی شروع شده بود که نسرین زمان بیش‌تری با فامیل دور می‌گذراند. او زمانی را به‌یاد می‌آورد که هم مادرش در آستانهٔ مرگ بود و هم نسرین روزبه‌روز از او دورتر می‌شد:

نمی‌فهمیدم به هم خوردن قرارمان بیشتر ناراحتم کرد یا دروغ گفتن او [نسرین].

مثل آدم خیانت دیده به خانه رفتم. دروغ و عشق و عاشقی نسرین به اندازهٔ مریضی مامان غصه‌دارم می‌کرد. فرقش این بود که می‌دانستم مامان را بیماری دارد از من می‌گیرد ولی نمی‌دانستم دقیقاً چه چیزی دارد دوستم را از من می‌گیرد. درد جدایی از دوست از درد جدایی از رحم مادر بیشتر است. بچه نمی‌فهمد چرا از جای گرم و نرمش پرت شده بیرون اما من می‌فهمیدم که تنها شده‌ام. (وفی، ۱۳۹۳: ۶۲-۶۳).

ازاین‌رو، در رابطهٔ آن‌ها صمیمیت پیشین به‌تدریج کم‌رنگ می‌شود، طوری‌که انگار به‌اجبار و ازسر عادت هم‌دیگر را می‌دیدند:

نسرین گوش نمی‌کرد. فقط وانمود می‌کرد گوش می‌کند. من این جور گوش کردن را می‌شناختم. یک لبخند روی لب و یک توجه الکی توی چشم. مغز غایب بود و دیگر نه شوخی می‌کردیم، نه می‌خندیدیم، نه غیبت رئیس‌هامان را می‌کردیم. نه از خانه می‌گفتیم و نه از خواب و خیالاتمان. (وفی، ۱۳۹۳: ۶۵)

گرچه هر نوع گفت‌وگویی بین او و نسرین ناممکن به‌نظر می‌رسیده، اما رؤیا در روایت خود تأکید دارد که به‌طور غیر مستقیم سعی کرده توجه نسرین را جلب کند هرچند پاسخی نگرفته:

شروع کردم از مامان گفتن. مریضی‌اش را بزرگ و بزرگ‌تر کردم. بلکه تحت‌تأثیر قرار بگیرد. اما فایده نکرد که نکرد.

باید نسرین را درک می‌کردم. درک کردن هم لابد تمرین می‌خواست. (وفی، ۱۳۹۳: ۶۶)

بنابراین، چون او نمی‌توانسته در مورد وضعیت جدید دوستی‌شان با نسرین حرف بزند و درمورد آن احساسات واقعی خود را به او بگوید، رفته‌رفته ذهن‌خوانی‌ها و دریافت‌های منفی خود نسبت به او را به‌جای افکار و احساس‌های واقعی نسرین قلمداد می‌کند.

منظر خودداری رؤیا از حرف‌زدن با نسرین را علت اصلی سوءتعبیر او از نسرین و تجربهٔ دوستی‌شان می‌داند.. گفت‌وگو و بحث دربارهٔ مسائل و مشکلات، همان‌طور که منظر نیز تأکید می‌کند، می‌توانست و اکنون نیز می‌تواند ابهام را ازبین ببرد:

«من خودم اول‌ها وقتی می‌آمدم تبریز می‌رفتم دیدن نسرین. اما او با من صمیمی نمی‌شد. بعضی وقت‌ها شک می‌کنم نکند اشکال از من بود. شاید در رفتار من چیزی بود که نگرانش می‌کرد. شاید از قضاوتم می‌ترسید. واقعاً نمی‌فهمم.»

در داشبورد را باز کرد و بست.

«اگر از خودش بپرسی می‌فهمی.»

متوجه شدم راه را اشتباهی رفته‌ام ولی صدایش را درنیاوردم.

«برای همین می‌گویم ساده نیست. نمی‌توانم چنین سؤالی از او بکنم.»

«چون حتی بروز نداده‌ای که اصلاً چنین مشکلی داری باهاش. یک بار بهش گفته‌ای که به خاطر رفتارش اذیت شده‌ای؟»

گفتم نه. شاید فکر کرده‌ام که گفتن فایده ندارد. آدم‌ها که فقط با توضیح دادن برای هم قابل قبول نمی‌شوند.

یک قلپ دیگر آب خورد.

«قابل فهم که می‌شوند.»

ساکت شدم.

گفت ولی اگر حرف نزنی هیچ‌وقت چیزی حل نمی‌شود. (وفی، ۱۳۹۳: ۱۸۴)

هنگامی‌که با اصرار منظر به دیدن نسرین می‌روند، رؤیا، پس از مدت‌ها بی‌خبری از دوستش، برای اولین‌بار به‌طور مستقیم از افکار و احساس واقعی نسرین نسبت به خودش آگاه می‌شود. آن‌چه در این گفت‌وگو بیش‌تر آشکار می‌شود برداشت نادرست رؤیا نسبت به خودش است. او نه‌تنها خود از پذیرش افکار و احساس‌های واقعی‌اش دوری می‌کند بلکه از این‌که ممکن است دیگران متوجه آن‌ها بشوند نیز بیم‌ناک است. وقتی نسرین از «هزار تا عیب» او سخن می‌گوید، رؤیا گفتهٔ او را دردم انکار می‌کند:

نسرین به رؤیا می‌گوید: «توی این سال‌ها یکی مثل تو پیدا نکرده‌ام. زود حرف آدم را می‌فهمیدی. هزار تا عیب داشتی اما این یکی همه‌اش را جبران می‌کرد. حیف که بی وفا بودی.»

گفتم من گل بی عیبم. خاری ندارم.

«خارهایت را نمی‌بینی وقتی تیز می‌شوند که سرت را مخفی کرده‌ای.» (وفی۱۳۹۳: ۲۰۷-۲۰۸)

همان‌طور که نسرین می‌گوید، او از «خار»هایش ناآگاه است، بااین‌همه مدام اصرار دارد که «بی‌آزار» است:

> به نیم‌رخش نگاه کردم. پنجه اردک گوشهٔ چشمش واضح دیده می‌شد. گفتم منظورت را نمی‌فهمم عزیزم. گفت خیلی هم خوب می‌فهمی الاغ بی‌شعور. وقتی

تصمیم می‌گیری آدم را نبینی خیلی عذاب آور می‌شوی. گفتم جدی از دست من ناراحت شدی تا حالا؟ ادای سیگار کشیدن را درآورد و گفت فراوان. وقتش بود بگویم من هم ناراحت شده‌ام از تو. به جایش گفتم فکر می‌کردم خیلی بی‌آزارم. (وفی، ۱۳۹۳: ۱۹۷)

در ادامهٔ گفت‌وگوی آن‌ها، به‌مرور دلایل بی‌میلی یا ناامیدی متقابل آن‌ها نسبت به ادامهٔ رابطه‌شان روشن‌تر می‌شود. هم‌چنین معلوم می‌شود که نسرین نسبت‌به انفعال رؤیا در قضیهٔ به‌هم خوردن رابطه‌اش با فامیل دور ناراحت بوده، هرچند او نیز در این مورد صحبتی با رؤیا نکرده است. خودداری هریک از آن‌ها از حرف‌زدن دربارهٔ موضوعی که فکر می‌کنند طرف مقابل دربارهٔ آن کوتاهی کرده است، دلیل اصلی کاهش تدریجی و درنهایت از بین رفتن صمیمیت آن‌ها بوده است:

«از تو خواستم بروی باهاش حرف بزنی ولی تو هیچ چیز نگفته بودی.»

از عصبیتی که در صدای نسرین بود جا خوردم. چی باید می‌گفتم؟

«همین ژست بی‌طرفی‌ات کفرم را درمی‌آورد. عصبانی بودم از دست تو. معلوم نبود طرف من بودی یا طرف او. تو که بیشتر از همه می‌دانستی در خانهٔ پدرم چه وضعی داشتم. تو که می‌دانستی من چه‌قدر بدبختی داشتم. حقش بود همان‌جا تف می‌کردی توی صورتش.»

هنوز هم باور نمی‌کردم نسرین چنین توقعی از من داشته. فکر می‌کردم برای گفت‌وگوی متمدنانه‌ای رفته بودم خانهٔ فامیل دور، نه برای تف انداختن به صورتش. با طعنه گفتم صبر کردم این همه سال بگذرد خودت این کار را بکنی فرصتت محفوظ بود. من اهل این کارها نبودم.

اشک‌هایش را پاک کرد و چرخید به طرفم.

«ولی من اگر بودم این کار را می‌کردم. اگر تو از من خواسته بودی این کار را برایت می‌کردم. تو چون تو دوستم بودی. دوستی غیر از این چه معنی دارد؟»

رنجیده گفتم من از هیچ کس نمی‌خواهم چنین کاری برایم بکند. حتی از یک دوست. تو هم نگو چنین توقعی از من داری.

سیگار دیگری روشن کرد و مایوس گفت از تو توقع ندارم. تو بی غیرتی. اگر فامیل دور برایت حرف می‌زد همین‌جور به حرف‌هایش گوش می‌کردی و همین‌جور که برای من سر تکان می‌دهی برای او هم سر تکان می‌دادی.

نیش سوزن را بدتر از هر زمانی روی اعصابم احساس کردم.

نفس بلندی کشید و خندید. چه خوب شد اینها را گفتم. راحت شدم. (وفی، ۱۳۹۳: ۲۰۷-۲۰۸)

آنچه نسرین در گفت‌وگوی بالا به‌خاطرش رؤیا را سرزنش می‌کند بی‌تفاوتی او به مشکل موجود بین رؤیا و فامیل دور بوده است. انتظار نسرین این بود که صمیمیت و هم‌دلی آن‌ها ایجاب می‌کرد پاسخ او به فامیل دور بسیار متفاوت از آن‌چه می‌شد که روی داده بود. به‌عبارت‌دیگر، او انتظار داشت دوست‌اش در برابر فامیل دور از او «پشتیبانی» کرده، «هویت او را تصدیق می‌کرد» (اُکانر: ۱۹۹۸: ۱۲۹). بعد از این رودرویی، نسرین و رؤیا ظرفیت صمیمیت و تعهد دوجانبه‌ای را که فکر می‌کردند بین‌شان برقرار بوده از دست می‌دهند. پس از شنیدن روایت نسرین از این تجربه رؤیا فکر می‌کند همه‌چیز بین‌شان تمام شده است ولی نسرین، پس از گذشت چندین سال از آن رویداد، به او اطمینان می‌دهد: «دوستی تنها چیزی است که هیچ‌وقت تمام نمی‌شود»:

گفتم به هر حال اتفاقی است که افتاده و گذشته. همه چیز تمام شده.

غمگین گفت آخرش حرف دلت را زدی. همه چیز تمام شده.

خنده‌ام گرفت. یعنی نشده؟ می‌بینی که چیز زیادی ازش نمانده. هر دو ساکت شدیم. با صدای گرفته گفت دوستی تنها چیزی است که هیچ وقت تمام نمی‌شود. هر چیز دیگری هم از بین برود، دوست می‌ماند. این یادت باشد. من همیشه به تو فکر کرده‌ام. دوست‌های زیاد دیگری هم پیدا کرده‌ام. اما مثل تو نشده‌اند. چطور دلت می‌آید بگویی تمام شده. [...] نسرین حرف می‌زد و من دلم می‌خواست تاریکی دیر بیاید تا صورتش را بیشتر ببینم. برای اولین بار خجل بودم از اینکه بیشتر چیزها یادم رفته بود. نمی‌دانستم خودم خواسته بودم یا حافظه‌ام خودبه‌خود همه را پاک کرده بود. شاید هم باورشان نکرده بودم. یا اینکه برایشان ارزش قایل نبودم. همیشه دنبال آدم‌های تازه و جاهای تازه و اتفاق‌ها و خاطره‌های تازه بودم. هیچ وقت بر نمی‌گشتم ببینم چه چیزی پشت سرم هست. یعنی ارزشش را هم داشت؟ نسرین می‌گفت داشت. خیلی هم داشت. (وفی، ۱۳۹۳: ۲۱۰)

خودمحوری رؤیا و ناتوانی او از درک و تصور احساس و افکار دیگران، درواقع مانع پیوند پایدار بین او و نسرین بوده است. او که به‌قول خودش «همیشه دنبال آدم‌های تازه و جاهای تازه و اتفاق‌ها و خاطره‌های تازه» است، قادر نیست روی روابط خود در زمان حال تمرکز کند. بنابراین، زندگی تنهای او در تهران، بدون رفیق و هم‌دم، درواقع نتیجهٔ رفتار و تأثیر مستقیم شخصیت خود او بوده است. بااین‌حال، هم‌سفری او با منظر به او این امکان را می‌دهد تا برای اولین‌بار افکار و حس‌های خود را از زاویهٔ دید دیگران تجسم کند. رؤیا برای اولین‌بار به‌صورت جدی از چشم دیگری دیده

می‌شود و بدین‌سان در نتیجهٔ گفت‌وگوهای سرراست خود با دوستش نسرین و هم‌سفرش منظر، او طی فرایندی به نوعی خودشناسی آگاهی‌بخش می‌رسد. همراهی خوانندهٔ فعال با فرایند دگرگونی عاطفی و شناختی رؤیا به احتمال زیاد موجب برانگیختن میل او به بازاندیشی رابطه‌های خود می‌شود. خواننده نیز معمولاً در رابطه‌های خود با دیگران مشکلاتی را تجربه کرده است که در سایهٔ سهیم شدن در تجربهٔ رؤیا در جهت بازبینی و حل آن‌ها تشویق می‌شود.

نتیجه‌گیری

تأکید بر نقش و تأثیر عواطف و احساس‌های شبه‌انسانی در رابطه‌های شخصیت‌های داستانی در کانون روایت *بعد از پایان* قرار دارد. با برجسته‌کردن اهمیت گفت‌وگو در این‌گونه رابطه‌ها، رمان وفی نحوهٔ شکل‌گیری صمیمیت یا هم‌دلی بین راوی و هم‌سفرش منظر و نیز فرایند گسست و شکل‌گیری دوباره رابطه‌ای بر اساس هم‌دلی با دوست قدیمی‌اش نسرین را روایت می‌کند. ازاین‌رو، روایت *بعد از پایان* را می‌توان فرایند خودشناسی و بازبینی افکار و حس‌های راوی پس از پایان هم‌سفری دانست. سفر او دو بعدِ معنادار دارد. سفرش او را از مکان و زمان واقعی‌اش به مکان و زمانی دیگری برده و هم‌زمان رابطه‌های گذشتهٔ او را نیز از نو مطرح می‌کند. جابه‌جایی او به بهانهٔ سفر، امکان یادآوری تجربه‌های گذشتهٔ او را فراهم می‌کند. به‌این‌ترتیب، او با قراردادن قطعه‌های ازهم‌گسیختهٔ تجربه‌ها، حس‌ها و افکار خود در کنار یک‌دیگر، هم در زمان داستان و هم در زمان روایت، به شناخت جدیدی از خود و دیگران می‌رسد. درنهایت، روایت راوی حاکی از توانایی او در غلبه بر افکار و احساسی است که در گذشته او را از برقراری رابطه‌ای صمیمی و نزدیک بازداشته است. بازاندیشی او در رابطه‌اش با نسرین و تمایلش به ایجاد رابطه‌ای توأم با صمیمیت با منظر نشان‌گر تغییرات شناختی و عاطفی‌ای است که به‌دنبال هم‌سفرشدن با منظر اتفاق افتاده است. در پایان روایت، راوی از خود شخصیتی را ترسیم می‌کند که می‌داند برای برقراری رابطه‌ای نزدیک و پایدار با دیگران لازم است بتواند با آن‌ها گفت‌وگو کرده، رویدادها و موقعیت‌هایی که موجب سوءتفاهم می‌شوند را از زاویهٔ دید آن‌ها نگاه کند. تنها در این‌صورت است که او می‌تواند ذهن‌خوانی‌های نادرست (mind misreading) خود را کنار بگذارد و با دیگران رابطه‌ای بر اساس صمیمیت و هم‌دلی ایجاد کند. رشد فکری و عاطفی او در آخر تبدیل به نکتهٔ اصلی روایت نیز می‌شود. چنین رشدی بیشتر در سایهٔ فعال شدن عواطف و احساس‌های شبه‌انسانی او اتفاق می‌افتد. سهیم شدن

خواننده در چنین فرایندی در سایهٔ توان بالقوهٔ متن روایی در برانگیختن حس هم‌دلی خواننده با شخصیت‌ها و رویدادهای داستانی ممکن می‌شود.

پی نوشت:

۱. «کیفیتی در داستان که در نتیجهٔ گنجاندن عناصر آشنا و واقعی (مانند مکان‌های واقعی)، پیشرفت علت‌ومعلولی رویدادها و تطبیق کامل رفتار و گفتار شخصیت‌ها با جایگاه اجتماعی‌شان، موجب می‌شود خواننده وقوع چنین داستانی با چنین شحصیت‌هایی را امری محتمل تلقی کند. باور پذیری در رمان‌های رئالیستی از طریق رعایت اصول «واقع‌نمایی» حاصل می‌آید» (پاینده، ۱۳۹۲: ۳۲۸).

منابع

۱. «بعد از پایان» نقد و بررسی شد»: در سی‌اُمین جلسه نقد کتاب کتابخانه پیروزی»، (۵ مرداد ۱۳۹۸)، تاریخ بازیابی‌شده ۱۰ فروردین ۱۴۰۰، http://a-shakeri.ir/?p=165

۲. پاینده، حسین (۱۳۹۲)، *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*، حسین پاینده، تهران: انتشارات مروارید.

۳. فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱)، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، چاپ ششم، تهران: موسسهٔ انتشارات نگاه.

۴. غبرایی، گلناز (۲۰۱۵)، «نگاهی به «بعد از پایان»»، کیهان لندن، چهارشنبه ۳۰ اردیبهشت ۱۳۹۴ برابر با ۲۰ مه ۲۰۱۵، https://kayhan.london/fa/?p=13103

۵. کوری، گریگوری (۱۳۹۰)، *روایت‌ها و راوی‌ها*، محمد شهبا، تهران: انتشارات مینوی خرد.

۶. رحیمی، فریبا، ناصر علیزاده خیاط و آرش مشفقی (۱۳۹۸)، «تحلیل و بررسی تصویر جنسیّتی در رمان *بعد از پایان* فریبا وفی»، فصلنامهٔ *بهارستان سخن*، سال شانزدهم، شماره ۴۴، تابستان ۱۳۹۸، ص. ۹۱-۱۱۴.

۷. وات، ایان (۱۳۸۶)، «طلوع رمان: رئالیسم و نوع ادبی رمان»، حسین پاینده، *نظریه‌های رمان*، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۱-۵۱.

۸. وفی، فریبا (۱۳۹۳)، *بعد از پایان*، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

۹. مالمیر، تیمور، چنور زاهدی (۱۳۹۶)، «تحلیل ساختار روایی رمان بعد از پایان نوشتهٔ فریبا وفی»، *فنون ادبی* (علمی- پژوهشی)، سال نه.، شماره۲(پیاپی ۱۹)تابستان ۱۳۹۶ ،ص ۶۶ -۵.

۱۰. منیری، عفت‌السادات و مریم حسینی (۱۳۹۳)، «مفهوم هویت اجتماعی در آثار ناتالیا گینزبورگ و فریبا وفی». فصلنامه *مطالعات ادبیات تطبیقی*، ۳۲:۸، ص. ۱۲۹-۱۵۲.

۱۱. میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، *صد سال داستان نویسی ایران*، جلد ۴، تهران: نشر چشمه.

12. Allan, Graham and Rebecca G. Adams, "Reflections on context", in Rebecca G. Adams and Graham Allan (Eds.), *Placing Friendship in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 183-194.
13. Garvey, James (1978), "Characterization in Narrative," *Poetics* 7, 63-78.
14. Eisenberg, Nancy, Richard A. Fabes, and Tracy L. Spinrad (2006), Sixth Ed. Vol. 3. "Prosocial Development", Ed. Nancy Eisenberg, *Handbook of Child Psychology*, New Jersey: Wiley, 646-718.
15. Keen, Suzanne (2006), "A Theory of Narrative Empathy." *Narartive* Vol 14, No 3, 207-236.
16. Keen, Suzanne (2007), *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press.

17. Marks, Stephen R. (1998), "The gendered contexts of inclusive intimacy: the Hawthorne women at work and home", in Rebecca G. Adams and Graham Allan (Eds.), *Placing Friendship in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 43-70.
18. Sklar, Howard (2013), *The Art of Sympathy in Fiction: Forms of Ethical and Emotional Persuasion*. Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company.
19. Oatley, Keith (2012), *The Passionate Muse: Exploring Emotions in Stories*. Oxford: Oxford University Press.
20. O'Connor, Pat. (1998), "Women's friendships in a post-modern world", in Rebecca G. Adams and Graham Allan (Eds.), *Placing Friendship in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 117-135.
21. Oliker, Stacey J. (1998), "The modernisation of friendship: individualism, intimacy, and gender in the nineteenth century", in Rebecca G. Adams and Graham Allan (Eds.), *Placing Friendship in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 18-42.
22. Zeki, Jamil and Ochsner, Kevin (2016), "Empathy", 4th ed. Ed. Michael Lewis and Jeannette M. Haviland-Jones. New York and London: Guilford Press, 2000. 871–884.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)